

زیر زمین

هنر ییستر و مقاومت فرهنگی

نویسنده: کارن رشاد

کتاب حاضر به صورت رایگان از طریق سایت کلاه‌استودیو منتشر گردیده است. باز نشر و تکثیر دیجیتال یا فیزیکی این اثر -در صورت عدم دستکاری در محتوا و تمامیت آن- آزاد است.

از خواننده تقاضا می‌شود طی خوانش کتاب، به ترتیب فصول و بندها توجه نماید.

نویسنده با کمال میل پذیرای پرسش‌ها، بحث‌ها و گفتگوهای احتمالی پیرامون مباحث مطرح‌شده و همچنین تصحیحات یا نظرات خوانندگان خواهد بود.

کارن رشاد hi@karanreshad.com

زیرزمین

هنر پیشرو - مقاومت فرهنگی

کارن رشاد



کلاه استودیو

زیرزمین: هنر پیشرو و مقاومت فرهنگی
نویسنده: کارن رشاد
حروفچینی، صفحه‌آرایی و طراحی: کلاه استودیو
نشر کلاه استودیو
تاریخ، نوبت و محل نشر: زمستان ۱۳۹۹، نسخه دیجیتال

www.KolahStudio.com , Email: studio@kolahstudio.com

عنوان و نام پدیدآورنده: زیرزمین / کارن رشاد
مشخصات ظاهری کتاب: رفقی / شمیم/ ۵۸۸ ص. / تحریر
یادداشت: ص.ع. به انگلیسی: *Karan Reshad, The Underground: Avantgarde and Cultural resistance*
موضوع: پژوهشی، هنر- قرن ۱۴

حق نشر، تکثیر الکترونیکی، ضبط، ذخیره یا بازآرایی محتوای این اثر برای نویسنده محفوظ می‌باشد.

نسخه فیزیکی این کتاب در بخش نشر سایت کلاه‌استودیو موجود می‌باشد

فهرست بخش‌ها

پیش‌گفتار	۹
چرخش مفاهیم در مسیر قرون	۱۹
شادمانی، اتوپیا و جامعه آرمانی	۱۱۷
هنر و سرپیچی	۱۸۳
خرده‌فرهنگ و پادفرهنگ	۳۰۵
بازشناسی گره‌ها و مشکلات	۳۷۳
امکانات و چشم‌اندازها	۴۶۵
تصاویر	۵۵۵
نمایه	۵۶۳
فهرست منابع	۵۷۹

پیش گفتار

«نمی‌توان انکار کرد که شعر، چه عامه‌پسند و چه نه، پیش از هرچیز یک مقولهٔ فکری است و به نظر می‌رسد که پرداختن به شعر برای توده‌کس متشکل از همان طبقهٔ اجتماعی است که فرصتی محدود برای برخورداری از فعالیت‌های فکری دارد- ناممکن باشد، نه به این سبب که تودهٔ مردم به شعر بی‌تفاوت هستند، بلکه به سبب وضع اسف‌بار جهل و فرودستی که جامعه بر دوش آنان نهاده است، حالی که آنان باید تنها طبقه‌ای باشند که مخاطب شعر تلقی گردند.»

(گاریالورکا - ۱۹۴۱)

صفر.

گفته‌اند که نویسندگان کتاب‌هایی را می‌نویسند که آرزو می‌کردند در جهان وجود داشت. این کتاب به واقع کتابی است که من آرزو داشتم در سال‌های جوانی‌ام موجود بود. هرچند که نمی‌دانم در جهان کنونی که کسان به دنبال کسب منفعت و بهره‌برداری از همه چیز حتی زندگی خویش هستند، آیا نگارش چنین کتابی می‌تواند موجب کوچک‌ترین تأثیر اجتماعی یا حتی فردی گردد یا خیر. با این حال دغدغهٔ نوشتن آن به مثابهٔ جمع‌بندی افکار و یادداشت‌برداری‌های سالیان، طی سه سال گذشته مرا رها نکرد و سبب شد که تمام زمان

خود را مشتاقانه به نگارش آن اختصاص دهم. در دنیای هنر بسیار دیده‌ام نقاشان و طراحانی که اگر چه بر صورت خطوط و روابط فرم‌ها وقوف کامل دارند، اما از درک صورت مسایل فرهنگی و روابط میان طبقات اجتماعی باز مانده اند. بسیاری که هرچند بر ارتباط میان گام‌های موسیقی و هارمونی اصوات تسلط کامل دارند، اما از فهم روابط میان طبقات و توازن زیستی عاجز هستند. در مکالمات بسیار با این گونه افراد، که اکثریت قریب به اتفاق جامعه فرهنگی ما را تشکیل می‌دهند، دریافتیم که آنچه سد راه ارتباط این افراد مستعد و صاحب ذوق با مسایل مهم و حیاتی است، همانا فقدان آگاهی تاریخی و اجتماعی باشد.

یک.

سه سال پیش از انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه، گابریل دسیره لاوردان، در کتاب خود با نام «ماموریت هنر و نقش هنرمند» پیرامون آوانگارد یا جریان پیشرو نوشت که «هنر به منزله زبان جامعه، در عالی‌ترین درجات خود تجلی گرایشات پیشرونده اجتماعی است: پیشقراول و مکاشفه‌گر. زمین سان، برای آنکه دریابیم آیا هنر به شکلی موثر از پس ماموریت خود به مثابه یک پیش‌قدم بر آمده و آیا هنرمندی به واقع پیشرو است یا خیر، باید ابتدا دریابیم که بشریت قرار است به کدامین سو رهسپار گردد. باید دانست که مقصد نوع بشر در کدام جهت است... همراه با سرود شادمانی، تصنیف اندوه و ناامیدی... برملا ساختن تمامی خشونت‌ها، تمامی رذالت‌ها، که مبنای جامعه ما است، به ضرب قلمو». لاوردان بر ضرورت اندیشیدن و کسب شناخت عمیق به مثابه پیش‌نیاز فعالیت فرهنگی انگشت گذاشته است: بر اهمیت جهت‌یابی مبتنی بر شناخت.

همانطور که جهت‌یابی در دل طبیعت بدون کسب شناخت از چپستی و چوینی حرکات و ویژگی‌های عناصر طبیعی در زمین و آسمان ناممکن است، جهت‌یابی در دل اجتماع (که به تعبیر سیسرو طبیعتی ثانوی در دل طبیعت است) نیز بدون شناخت صحیح و عمیق آن ناممکن خواهد بود.

... و انسان امروزی موجودی است که در غیاب ابزارهای مکانیکی یا دیجیتالی، توان جهت‌یابی در دل طبیعت را نخواهد داشت. بی سبب نیست که این طرز تلقی سهل‌انگارانه حتی در میان اهالی فرهنگ نیز رواج یافته است که هنر جهت‌مند هنری است اسیر دگماتیسم

و البته فاشیسم، مخالفان تعهد اجتماعی هنر براین مسأله پافشاری دارند که روح آزاد و رهای هنر، محفل سیاست‌ورزی نیست. غافل از اینکه در فقدان سیاست‌ورزی، اساساً زیست اجتماعی نا ممکن است.

از طرفی دیگر طیف وسیعی از هنرمندان تلاش می‌کنند تا از طریق انتخاب مسیرهای بی‌خطر ولی پرمنفعت، رنگ و بویی کنش‌گراانه به فعالیت‌های خود زنند و از این‌قبال توجه گروهی از مخاطبین در عرصه عمومی را به خود جلب نمایند. از آنجایی که این قبیل افراد معمولاً به مرام و گروه اجتماعی به رسمیت شناخته شده‌ای با موضع اپوزیسیون تعلق دارند، نزد همان گروه اجتماعی یا دست کم بخشی از زیستندگان همان گروه اجتماعی مورد توجه قرار گرفته و تثبیت می‌گردند. به نظر می‌رسد که هر قدر نفوذ یک گروه اجتماعی در بطن قدرت اپوزیسیون بیشتر باشد، تولیدات آفرینش‌گراانه آن طبقه نیز به مثابه فرهنگ رسمی اپوزیسیون ایفای نقش خواهد کرد.

با توجه به این الگوی نخ‌های رسمیت فرهنگی، کتاب حاضر تلاشی است برای بازنمایی جنبه‌هایی متفاوت از مقاومت آفرینش‌گراانه و زیست‌پاد-هژمونیک. تلاشی در جهت بازشناسی امکانات موجود برای انجام فعالیت‌هایی فرهنگی و خلاقانه که ضمن پرهیز از ورود به زمین بازی فرهنگی رسمی، بتوانند جریان‌ساز و اثرگذار باقی بمانند.

دو.

اگر مفهوم هنر نزد ما، آنگونه که رسم است، به آن دسته از آثار دست‌ساز بشری اطلاق گردد که در گالری‌های هنری، سالن‌های نمایش، موزه‌ها و ... به چشم می‌خورد، آنگاه این پرسش جای طرح می‌یابد که بشر از چه روی دست به ساخت چنین آثاری زده است؟ آیا بشر این آثار را خلق می‌کند تا صرفاً به نمایش درآمده و مورد تمجید قرار گیرند؟ و اگر این چنین باشد، آیا معیار ارزیابی این آثار قابل بازشناسی است یا همچون هر کالایی دیگر، مشمول ارزش‌گذاری بازار خواهد بود؟ باید پذیرفت که پاسخ به این سوال روشن است. هنر به آنگونه که امروز شاهد آن هستیم، بیش از آنکه برآمده از نیاز انسان به بیان باشد، ریشه در نیاز جامعه طبقاتی به جریان‌اتمی مبهم و هویت‌ساز دارد. همانگونه که نهادهای دین، خانواده، آکادمی یا حاکمیت هر یک به خودی خود و در پیوند با یکدیگر نقشی ویژه را در

ساختار طبقاتی جوامع متمدن ایفا کرده یا می‌کنند، نهاد هنر نیز به مثابه یکی از وزنه‌های حافظ بنیادهای طبقاتی به رشد و توسعه خود ادامه داده و -حتی پس از مرگ خود- در دامان سرمایه‌داری به بالندگی رسیده است.

هرچند که بیشتر کتب تاریخ قدمت هنر را به غارنگارهای پیشاتاریخی مربوط می‌دانند اما هنر به مثابه یک مفهوم مجزای انسانی، قدمتی کمتر از ۴۰۰ سال دارد. در واقع شاخه هنرهای زیبا از دودمان مهارت‌هایی است که طی قرون نزدیک به عصر روشنگری، علوم انسانی (آزاد) خوانده می‌شدند. مهارت‌هایی که از مهارت‌های فنی متمایز بودند. بدان جهت که بیشتر به مثابه مهارت‌هایی سرگرم‌کننده شناخته می‌شدند. مهارت‌هایی که متعلق به مردمان فارغ بودند. مردمانی که کیفیت زیستی آنان این اجازه را می‌داد که به دنبال کمال گرایی در بازنگیایی مادی چیزها باشند. کاری که یک پیشه‌ور ساده، یک رعیت یا یک برده فرصت و امکان آن را نداشت. چنین هنری از زمانی رواج یافت که سلسله مراتب اشکال زندگی مورد تردید قرار گرفت.^۱

سه.

امروزه با وجود نهادهای هنری و رسانه‌های مرتبط با آن، مفهوم هنر به قدری دچار پیچش شناختی گشته که خود را به تمامی به منزله حقیقتی غیر قابل انکار - در قالب دنیای هنر - پیش روی مردمان گشوده و برج و باروهای سرکش را به رخ هنرجویان و هنردوستان می‌کشد. درست به همان ترتیب که دین طی سالیان دراز به مثابه حقیقتی یگانه برج و بلرزی‌های عظیم خود را در مرکز جوامع انسانی فرونشانده بود.

شمار کسانی که در اولین سفر خود به پاریس، در صف موزه لوور می‌ایستند، یا برای دیدار از موزه هنرهای معاصر نیویورک برنامه‌ریزی و پس انداز یک ساله می‌کنند، نشان دهنده این امر است که شناخت مردمان از هنر، حتی در آستانه قرن بیست و یکم، ناکافی، سطحی و منحرف است. طی این نگرش گویی بازدید از آثار هنری فاخر به مثابه پدیدارهایی والا و استعلائی، فعالیتی فرهنگی است که موجب نوعی کاتارسیس یا پالایش روحی و ذهنی می‌گردد. معمولاً این طور انگاشته می‌شود که موزه محلی برای آشنایی عموم مردم با هنر یا میراث فرهنگی گذشتگان است؛ حال آن که عمومی شدن موزه‌ها صرفاً ثمره افول قدرت

۱ Aisthesis (2019), Jacques Ranciere, p i

اشراف و پادشاهان سرکوب‌گری است که به ناچار قدرت خود را به طبقه سرمایه‌دار واگذار کرده و پشت یک نظم سرمایه‌دارانه سنگر گرفته‌اند. زمانی که سالن‌های مملو از نقاشی‌هایی که برای قرن‌ها تحت تملک شاهزادگان و اشراف تن‌پرور آلمانی قرار داشت به روی همگان باز شد، مردم توانستند شاهد تابلوهایی باشند که نقاشان هلندی به سفارش دلان درباری تصویر کرده بودند؛ تابلوهایی که با تکیه بر شناخت خلق و خوی هر اشراف‌زاده، به او معرفی شده و کیسه‌ای زر در ازای آن اخذ می‌شد. تابلوهایی که فراغت خالی از هیجان این شاهزادگان را معنایی روحانی یا الوهی می‌بخشید. زمانی که کاخ لوور (قلعه شاه فیلیپ دوم در قرن دوازدهم د.م) در پاریس پس از خلع لویی شانزدهم در ۱۷۹۲ از ملک پادشاهی به املاک ملی مبدل شد و سپس از ترس تخریب آثار و اثاثیه فاخر، به مثابه یک اثر تاریخی مورد حفاظت قرار گرفت، در واقع مجموعه‌ای از اشیای سرگرم‌کننده و مورد علاقه اشراف، املاک مسروقه و غنائم جنگی در معرض دید همگان قرار گرفت. به همین شکل بلژدید از آرشیو اصلی موزه هنر مدرن در نیویورک به معنای بازدید از مجموعه‌ای است که تا کمتر از یک قرن پیش، یعنی تا دهه ۱۹۲۰، وسیله گذران اوقات فراغت آبی آلدیش راکفلر، همسر سرمایه‌دار آمریکایی جان راکفلر، و دوستانش بود، که بدین وسیله برای خود شهرت و محبوبیتی ویژه به وجود آورده بودند. هنرمندانی که مورد توجه این گونه اشراف و سرمایه‌داران قرار می‌گرفتند و به مجموعه‌های ایشان راه می‌یافتند، راه خود را در تاریخ هنر باز می‌کردند و از سویی دیگر مورد حمایت و پشتیبانی مالی این افراد واقع می‌شدند. سالوادور دالی، پابلو پیکاسو، جکسن پالاک، روی لیختنشتاین، فریدا کلهو، اندی وارهول و بسیاری دیگر از هنرمندان معاصر و تاریخی که از طریق واسطه‌های هنری به این بانوان هنردوست معرفی و فروخته می‌شدند، می‌توانستند خود را بر دیوارهای این ساختمان‌های غول‌پیکر آویزان ببینند و بی شک حضور خود را در کتب تاریخ هنر پررنگ‌تر نمایند. دیگر نیازی نیست که به کارکرد بازار هنر، به ویژه موزم‌های ملی و خصوصی در فرایندهای پول‌شویی و انباشت ثروت بپردازیم. تا رویه ضد فرهنگی عرصه فرهنگ رسمی را مورد پرسش قرار دهیم.

چهار.

به منظور شرح، بسط و تفهیم آنچه مقصود نوشتن این کتاب است نیاز دیدم که مساله را در قالب ۶ فصل متشکل از بندهایی شماره‌گذاری شده، مرتبط و پیش‌رونده طرح کنم. در

فصل اول، ضمن مرور تحول انسان و جامعه به گردش مفهیمی کلیدی چون زمین، زمان، کلا، خانواده، طبقات، مالکیت، دین، دولت- ملت و البته هنر پرداخته ام. هدف از ارایه این بازنگری در تاریخ و حتی پیشا تاریخ، نه بازگویی بدیهیات، بلکه ارائه یک تصویر به هم پیوسته از خط سیر برخی مفاهیم است. چرا که اگر خواننده، آگاهی صحیحی از ریشه مفهیمی چون زمان، مالکیت یا حاکمیت نداشته باشد به سختی خواهد توانست با مطالب مطرح شده در بخش‌های بعدی همراه شود.

در فصل دوم کتاب تلاش شده است تا طی نگاهی گذرا به ادبیات اتوپایی، شمایی کلی از آنچه در ادبیات و فلسفه، پیرامون شهرهای آرمانی و آرمان بشری ارایه شده گنجانده شود. به علاوه مجالی خواهیم داشت تا با مرور برخی جنبش‌ها و گروه‌های آرمان‌خواه حرکت جریان‌ات آرمان‌خواهانه را در دل تاریخ پیش چشم آوریم. جریاناتی که با وجود مواضع اقلیتی و فشار حاکمیتی، از مبارزه و حق طلبی باز ننشسته و با فعالیت‌های خود نه تنها منجر به تداوم جریان تاریخی حقیقت جویی گشته‌اند بلکه گاه توانسته‌اند دستاوردهایی ماندگار به ارمغان آورند.

پس از آشنایی با جوانب روایت‌های آرمانی در ادبیات، فلسفه و صحنه عمل، در بخش سوم کتاب به مسأله هنر و نقش اجتماعی آن خواهیم پرداخت. خواهیم دید که هنرمندان چگونه تلاش کردند تا خود را به مثابه افرادی متعهد به جریان اجتماعی شناسایی نموده و به دنبال روش‌هایی برای ایفا نقش برآیند. در این راستا به بازنگری برخی جریان‌ات فکری و اجتماعی می‌پردازیم که دنیای هنر را-از قرن هجدهم به این سو- دستخوش تغییرات گوناگون کرده و منجر به شکل‌گیری مانیفست‌ها، تجربیات و جنبش‌های هنری شناخته یا ناشناخته گشته‌اند.

در فصل چهارم بر مسأله خرده‌فرهنگ‌های شهری تمرکز خواهیم داشت. جوانانی که در بستر توسعه شهرنشینی، صنعت فرهنگ، مد، افزایش سطح سواد و رواج نشر آثار ادبی و فلسفی و توسعه فن آوری رسانه‌ای، امکان نوینی برای ابراز هویت فردی و گروهی خود یافته و تحت تأثیر تحولات زمانه، دست به تجربیات عصیان‌آلود و دیگر باشاانه آلوده‌اند و در این راه بخشی از فرهنگ شهری قرن بیستم را شکل دادند.

فصل پنجم کتاب به طور کلی مختص ارزیابی نگرش‌های فلسفی، جنبش‌های هنری،

تحركات خرده فرهنگی و تجربیات آرمان‌خواهانه طرح‌شده در سه فصل پیشین است. در این بخش تلاش شده تا با بررسی نقاط ضعف یا تناقضات موجود در تجربیات مقاومت فرهنگی و گروه‌های تقابلی‌گرایی که در فصول پیشین مورد توجه قرار گرفته‌اند، به علل عدم موفقیت هر یک پی برده و با دشواری‌ها، آسیب‌ها و انحرافات این جریانات آشنا گردیم.

در فصل ششم به مثابه فصل پایانی کتاب، به ارایه نتیجه‌گیری‌هایی مبتنی بر مطالب ارایه‌شده خواهیم پرداخت. در این فصل مقاومت فرهنگی در قالب فعالیت زیرزمینی مورد توجه قرار خواهد گرفت. روشن خواهیم کرد که به چه علت زیرزمین به مثابه مجموعه‌ای روش‌مند و قابل تعریف، یگانه ساحت قابل اعتنا و اعتبار در زمینه فرهنگ مقاومت یا مقاومت فرهنگی تلقی شده و تنها زیستگاه خلاقیت و آفرینشگری انسانی را در خود جای می‌دهد. فرهنگی که، به اقتضای نامش، در تقابل با فرهنگ زمینی تعریف شده و تجلی روح سرپیچی فرهنگی است. در هر حال گزینش زیرزمین به مثابه ساحتی برای اجرای تاکتیک‌های مقاومت فرهنگی، نه یک لج بازی کودکانه بلکه پاسخی دیگرپاشانه است. باید متوجه بود که مساله نه انتخاب نامی تازه یا ایجاد ابهام و جذابیتی تجاری، بلکه فهم و ابراز وجود یک نظام ارزشی دیگرگونه است. نظامی نوین مبتنی بر نفی و طرد بازار تبادل منافع طلبانه‌ای که به نابودی انسان و البته پیش از آن نابودی طبیعت انجامیده است. نظامی پیشرو که مبنای یک جریان ذاتا حاشیه‌ای و خارج از جریان رسمی است و از این توان برخوردار است که به شکلی رادیکال بر ریزساختارهای جامعه تأثیر گذار باشد. در واقع هنر زیرزمینی، جریان پیشرو یا مقاومت فرهنگی، شامل مجموعه‌ای از تاکتیک‌های پیشگیرانه است که امکان فعالیت فرهنگی مبتنی بر آگاهی انقلابی را ممکن ساخته و تا حد ممکن خود را از معیارهای رسمی، کاذب و هژمونیک رها می‌سازد.

پنج.

در صورتی که به دوگانه مبهم غرب و شرق باور داشته باشیم، باید اعتراف کرد که غالب نظریات و تجربیات طرح شده در کتاب از دستاوردهای ملل غربی است. اول بدان جهت که دسترسی به آرا و افکار طبقه‌بندی شده اندیشمندان غربی به زبان انگلیسی برای نویسنده ممکن بود و دوم بدان جهت که جهان غرب دهه‌ها بلکه قرن‌ها پیش از ما به فواید تکیه

بر خرد و عقل پی برده و آن را- از جهاتی- چراغ راه خویش قرار داد. بدین ترتیب، مثلاً نام بردن از مانیفستی چون مانیفست خروس جنگی (ایران) یا جماعة الفن والحریة (مصر) به مثابه نمونه‌هایی بومی از مانیفست‌های آوانگارد، گره‌ای از مباحث مورد نظر این کتاب نمی‌گشود.

شش.

در نگارش کتاب تلاش شده است که تا حد امکان از رایه‌ گزارش یا فهرست‌های ژورنالیستی رویدادها و نام‌ها خودداری شود، با این حال متن کماکان مملو از نام اماکن، رخدادهای متفکران، گروه‌ها یا هنرمندانی است که هر یک در بستر جریان پادهژمونیک، قدم‌هایی برداشته‌اند. همچنین اطمینان دارم که فقدان جبران‌ناپذیر اسم و رسم بسیاری کسان که نامی از آن‌ها در دنیای رسمیت به جای نمانده نیز بر دوش این متن سنگینی می‌کند. نام کسانی که همراه به سبب پافشاری بر مواضع دیگرباشانه و دیگرگونی‌خواهانه‌شان، با انکار، سرکوب یا حذف کامل مواجه گشته‌اند. کسانی همچون آنان که میل دارم کتاب را به ایشان تقدیم کنم.

تقدیم به دختران خیابان انقلاب

کارن رشاد- پاییز ۱۳۹۹

چرخش مفاهیم در مسیر قرون

در باغ وحش لوساکای زامبیا یک قفس وجود دارد . دم
در آن قفس می‌خوانید: « خطرناک ترین موجود روی زمین».
در داخل این قفس نه یک حیوان بلکه یک آینه قرار دارد
که بیننده بتواند خود را در آن ورندهاز کند.

به نقل از موری بوکچین

امروز در زمانه‌ای به سر می‌بریم که بسیاری از مفاهیم و معانی که سالیان سال در گذر قرون برای آدمی معنایی یکسان داشته‌اند رنگ باخته یا تعاریفی نو یافته‌اند. بسیاری از مشکلات و خطراتی که بشر، طی دورانی چند صد هزار ساله با آن‌ها مواجه بوده دیگر برای ما تهدید محسوب نمی‌شوند. مواجهه با برف، سرما، باد، بوران، طوفان یا حتی زلزله در خانه‌های امروزی ما دیگر به صورت یک دغدغه جلوه نمی‌کند. می‌توان حدس زد که اگر انسانی از قرون وسطی را به یکباره در یکی از شهرهای روزگار کنونی احیا سازیم، در نگاه اول احساس خواهد کرد که بشریت به شهرآرمانی دست یافته است. کافی است که به ماشین‌ها، رستوران‌ها، رقم حقوق کارمندان، امکانات در دسترس مردمان شهرها و روستاها یا امنیت خیابان‌ها در شب نظری اندازد تا اطمینان یابد که بشر به تحقق آرمان شهر نائل آمده است. آنچه دورانی معجزه نام می‌گرفت امروز به امری روزمره مبدل گشته: نابینا را شفا می‌دهند، مرده را به شوک الکتریکی زنده می‌کنند، جن را از بدن شخص جن‌زده با یک قرص کوچک بیرون می‌رانند و دسترسی به ژن و شبیه سازی به جایی رسیده است که حتی آرزوی بشری از پیش‌بینی آن باز مانده. متوسط طول عمر- که برای هزاره‌ها ۲۵ تا ۳۰ سال بود- امروزه به میزان دو تا سه برابر، یعنی ۷۰ تا ۸۰ سال، افزایش یافته است. علاوه بر این،

سفر به دور ترین مناطق زمین (اگر دارای پاسپورت مناسب باشید) دیگر کاری دشوار و زمان بر نیست. آنچه روز گاری تنها از امپراطوران با کاروان‌هایی متشکل از خدم و حشم بر می‌آمد امروز در یک تعطیلات آخر هفته توسط یک فرد عادی قابل دسترسی است. نکته دقیقاً زمانی قابل تامل می‌گردد که با نگاهی سر دستی به پیرامون خود و تامل در تجربیات مان دریابیم که این دوران وفور و امنیت نه تنها علای از مشکلات و خطرات جدی نیست بلکه مملو از معضلاتی است که برخی از آن‌ها پیش‌تر غیر قابل تصور می‌نمودند. آلودگی هوا و مشکلات زیست محیطی، معاش کهنسالی، تنهایی و افسردگی، بحران‌های هویتی و روانی یا قوانین تبعیض آمیز ملی و بین‌المللی نمونه‌هایی دم‌دستی از معضلاتی هستند که دنیای امروز را در برگرفته‌اند. مسایلی که انسان قرون وسطا، بعد از یک رصید چند روزه رفته رفته با آن‌ها مواجه گشته و به ژرف‌ترین ورطه‌های افسردگی و خشم فرو خواهد شد.

در زمانه‌ای که سر می‌بریم که خطر قتل انسان به دست پلیس یا، در برخی کشورها، اعدام او به حکم قانون، صدها بار بیش از خطر مرگ انسان در برابر حمله گله‌ای از حیوانات وحشی است. همچنین امکان فروپاشی زندگی یک انسان به دنبال تصاحب اموال فردی به نفع موسسه‌ای اعتباری بیش از احتمال به خطر افتادن زندگی او در اثر خسارت ناشی از سیل یا طغیان رودخانه‌هاست. برخی بر این باورند که انسان بالذات موجودی است زیاده‌خواه و فرصت طلب که به سلطه بر هموعان گرایش داشته و همواره در صدد بهره‌کشی از دیگر انسان‌ها است. اما چه بسا واقعیتی که به طور تجربی بدان دست یافته‌ایم، نه طبیعت آدمی بلکه بازتاب ساختار اجتماعی و اقتصادی زندگانی آدمیان باشد. ساختاری که در آن، هر کس برای برخورداری از مواهب، ناچار است جایگاه خود را به طبقات بالاتر ارتقا داده و بقای خویش را تضمین کند. بدین ترتیب این سلطه‌گری و فرصت طلبی صرفاً عکس‌العمل طبیعی انسان در چارچوب ساختاری مبتنی بر مالکیت و رقابت است. ساختاری که طبق آن آدمیان برای بدست آوردن خوراک، پوشاک، آموزش و حتی احترام انسانی خود در جامعه ناچار به رقابت با یکدیگرند. در اینجا ذکر این نقل قول از ریموند لوتا^۱ بی‌جا نخواهد بود که «تعاون در جامعه‌ای که بر منفعت شخصی مبتنی است، نمایشی سطحی یا رویایی دست‌نیافتنی است».

فهم آنچه که امروز بر ما آدمیان می‌گذرد به هیچ عنوان از فهم گذشته مستقل نیست. همان‌گونه که تک تک ما، آنچه امروز هستیم را با نگاهی به گذشته فردی و مسیری

1. You Don't Know What You Think You "Know", Raymond Lotta, Insight Press 2014

که طی کرده‌ایم قابل داوری و بازشناسی می‌دانیم، بینش و کنش امروزی انسان در قالبِ جماعتِ بشری نیز ریشه در کردوکارِ آدمیانی دارد که در گذشته می‌زیسته‌اند و انتخاب‌ها و کنش‌هاشان نقشی تعیین‌کننده در مسیر پیشروی جامعهٔ بشری داشته است. همانطور که تمامی کنش‌ها و تصمیمات انسان امروز به شکلی مستقیم بر سرنوشت بشر و زیستِ آیندگان موثر خواهد بود. هرچند در دورانی به سر می‌بریم که اکنون‌نگری ما را مجاب کرده تا گذشته و آینده را اموری نا مربوط به زندگی امروز قلمداد نماییم، اما باید دانست که شناخت انسان از خود و جهت‌یابی صحیح در روند اجتماعی تنها در پرتوی تامل در گذشته و آینده قابل دستیابی است. بدون شناخت صحیح از گذشته، مسیر دست‌یابی به آینده روشن نخواهد بود. به همین علت است که با شکل دادن به باورهای تاریخی یک ملت یا یک نسل، می‌توان در جهت‌یابی اجتماعی آن ملت تأثیرگذار بود. از طرفی می‌توان با ایجاد روایات پیچیده و متناقض، در شناخت تاریخی مردمان اخلال ایجاد کرد و آنان را در ورطهٔ سوداگرانهٔ اکنون‌نگری گرفتار کرد. این اکنون‌نگری کور، دامی است که گرفتار آمدن به آن به معنای همراه شدن با امواج دست‌جمعی بیگانگی و خوداستعمارگری خواهد بود. بنا براین پیش از شروع هر چیزی باید یک موضوع را به یاد داشته باشیم. گذشته و آینده، هر دو رویدادهایی قطعی هستند که بدون آنها، اکنونی وجود نخواهد داشت. این واقعیتِ پیش‌پاافتاده ما را ملزم می‌دارد تا با یک بازنگری در نحوهٔ نگرش و ارتباط آدمی با دو مفهوم زمین و زمان، به ریشه‌های مشکلات یا فهم بهتر شرایط دست پیدا کرده و در صورت امکان برای بازسازیِ زندگی و کردو کارِ خویش از آن بهره‌جوییم.

همه ما می‌دانیم که «هر هستنده برای استمرار هستی نیاز به بودنِ همواره در اکنون‌های به‌هم پیوسته و در گذار دارد.» انسان نیز به اقتضای موجودیتش به مثابهٔ یک «هستنده»، خواه و ناخواه تابعی از زمان است. اما او ظاهراً ارتباطی دیگرگونه با زمان را تجربه می‌کند. آدمی می‌تواند دربارهٔ زمان بیان‌دیشد یا گفتگو کند؛ و این گواه بر زمان-آگاهی ما است. رابطه انسان با زمان و آگاهی از آن، همچنان که رابطه‌اش با زمین و آگاهی از آن، در طول دوران یکسان نبوده است. بدین معنا که نسبتِ انسان با محیط پیرامونش و تفسیر او از معنای زندگی، به طور مستقیم با چگونگیِ بازشناسی او از هستی در ارتباط بوده و هست. بنابراین برای شناختِ بشر، ناچار به بررسی سیر تحول او از جوانبی گوناگون- از جمله رابطه‌اش با مفاهیم و پدیده‌های دربرگیرنده‌اش از جمله زمان، زمین، طبیعت، جامعه و ...- خواهیم بود.

مطالبی از این دست را می‌توان به طور مفصل و از جوانب گوناگون در کتب مختلف پیگیری کرد. اما روایتی که در ادامه به آن خواهیم پرداخت بدان جهت نگاشته شده که خوانش و شناختی هماهنگ از هستی و انسان را میان نویسندگان و خوانندگان پدید آورد، چرا که پرداختن به مسائلی پیرامون فعالیت انسان (همچون هنر، فرهنگ و جامعه) که محور بحث این کتاب هستند، بدون حصول شناختی روشن از آنچه بر انسان گذشته، به پرگویی‌هایی انتزاعی مبدل خواهند گشت که هدفشان نمی‌تواند چیزی جز توجیه روشی درون ساختار حاضر باشد. پس ناچاریم بحث را از اندکی پیش‌تر، یعنی حدود ۲.۵ میلیون سال پیش آغاز کنیم.

۱. ۱ در اواخر دوران پلیستوسین^۲، زمانی که عصر یخبندان رفته رفته رو به اتمام گذارده و زمین‌های استوایی به تدریج معتدل و قابل سکونت گشتند، تکامل طبیعی شاهدی تحولات موجوداتی میمون‌سان بود که تقریباً دو پایشان برخاسته و از دستانشان برای برداشتن چیزها استفاده می‌کردند. آدمی نیز همچون سایر جانداران، خوراک خود را در طبیعت جستجو و گردآوری می‌کرد. در این دوران که ۱۱ هزار سال به طول انجامید، انسان برای نخستین بار از ابزار سنگی ساده بهره گرفت و در استفاده از دستانش مهارت یافت. طی همین دوران بود که انسان‌های ماهر^۳ به انسان‌های راست قامت^۴ و سپس انسان‌های هوشمند^۵ تحول یافته و سرانجام استفاده از ابزار را نیز فرا گرفتند (دوران پارینه‌سنگی^۶ - فرهنگ‌های ابزار ساز اولدوای و آشولی).

۱. ۲ عنوان انسان‌های راست قامت، بی‌شک انسان‌هایی را در ذهن متبادر می‌سازد که کاملاً روی دو پایشان راه می‌رفته‌اند؛ اما باید دانست که این تنها ویژگی آنان نبود، بلکه آنچه آنان را از انسان ملهم متمایز کرد، تواناییشان در کوچیدن از مناطق گرم و غیرقابل سکونت به نقاط مناسب‌تر بود. چرا که با گرم‌تر شدن مناطق استوایی در طی گذر هزاره‌ها، اجداد بشر در قالب دسته‌هایی کوچک، به سمت سرزمین‌هایی معتدل‌تر به حرکت درآمدند.^۷ زیر پا گذاشتن مسافت‌های طولانی برای یافتن سرزمین‌های مساعد، انسان‌های راست قامت

2 Pleistocene

3 Homo Habilis

4 Homo Erectus

5 Homo Sapiens

6 Paleolithic

7 People of the lake, Richard Leaky, p. 68

را بر انسان‌های ماهر، در نبرد بقا، چیره‌کرد. بدان معنا که آن دسته‌ای که این تحول را تاب نیاورند از گردونه روزگار خراج شده و منقرض گشتند. در این سیر تحول، موجود راست قامت با آموختن شیوه‌های بهره‌برداری و فرصت‌طلبی در طبیعت به موجودی هوشمند مبدل گشته و فنون گردآوری خوراک و بعدتر شکار را آموخت. طی این دوره، انسان گردآورنده کوچیدن به سرزمین‌های شمالی‌تر را در راستای بقا و دست‌یابی به منابع تازه پیش گرفت. او البته سرزمین‌های استوایی (آفریقا و هند) را ترک نکرد بلکه سرزمین‌هایی تازه‌تر را زیر پا نهاد.^۸

۳.۱ انسان از همان آغاز، به علت ضعف طبیعی در برابر خطرات، متوجه نیاز به ماندن در گله شد. او نیاز داشت تا در کنار جمعی از انسان‌های دیگر بماند. اولین پناه انسان، در دوران جنینی و بدو تولد، مادر اوست. در حقیقت بدون کمک مادر و گاه کسانی دیگر در نقش حامی و محافظ، یک کودک انسان (همچون اغلب حیوانات دیگر) امکان رشد اولیه را نخواهد یافت؛ هرچند که انسان بالغ نیز از این واقعیت مستثنی نیست. آدمی ناچار است در قالب جمع زندگی کند و آموخته‌است که انسجام جمع و توسعه آن، به معنای امنیت، قدرت تهاجمی و امکان دفاعی بیشتر است. تحت همین ضرورت، یعنی ضرورت زیستی حفظ امنیت گروه بود که نیاز به یافتن روشی برای تضمین انسجام به میان آمد. آدمی پاسخ به این ضرورت را با دست‌یازی به باور مشترک به منزله «سیمانی برای تحکیم روابط میان جمع» و در نتیجه بقای دسته‌ها داد. روشن بود که بقای گروه پیش نیاز بقای انسان است. به بیانی دیگر انسان پی‌برد که پیشروی و حفظ تسلط بر محیط پیرامونش، بر سازش با عادات و اشتراکات رفتاری و حفظ وابستگی‌های گروهی متکی است. در حقیقت میان انسان و جمع جریانی دو سویه وجود دارد: از طرفی انسان برای بقای خود به جمع مفهومی محوری بخشیده است و از طرفی دیگر جمع مفهوم آدمی را تحت شرایط خود شکل می‌دهد.

«سیسرو»^۹ حدود دو هزار سال پیش به خوبی دریافت که «انسان با استفاده از دستانش، قلمروی خویش را در دل قلمروی طبیعت پدید آورد»^{۱۰} در واقع سیسرو به درستی بیان می‌کند که انسان نه به ایجاد طبیعتی دیگر بلکه به ایجاد طبیعتی ثانوی در دل طبیعت دست زده. جمعیت بشر رفته رفته از یک همبستگی دفاعی با کارکرد تداوم بقا و تولید مثل به یک ارتباط سازمان‌یافته از الگوهای رفتاری مبدل گشت. در واقع یک رفتار گله‌ای بی‌شکل حیوانی

8 Ibid.

9 Marcus Tullius Cicero

10 Remaking Society, Murray Bookchin, p.25

به تدریج به شکلی پیچیده از مراتب ساختارمند اجتماعی مبدل گشت. در این میان میمه-سیس-تقلید اکتسابی ناهوشیار- نقش مهمی در شکل‌گیری جمع انسانی و نیز خود-همسان-سازی افراد هر دسته با یکدیگر داشته است. انسان همچون دیگر میمون‌سانان میل زیادی به تقلید از الگوهای نافع‌ی دارد که در محیط اطراف خود می‌بیند. او این آموزه‌ها را به سرعت کسب کرده و درونی می‌کند. همین اصل، یکی از پایه‌های پرورش و بالندگی در کودکان یا جستجوی الگوی فردی در بزرگسالی است. انسان با «تقلید از» و «همرنگی با» دیگر افراد پیرامون خود، خویش را در مسیر و زاویه دید آن‌ها قرار می‌دهد و برای خود موضعی امن پدید می‌آورد. کودک انسان به شکلی آشکار صداها، الگوها و روش‌ها را تقلید می‌کند: فرایندی که ما آن را رشد و آشنایی با محیط می‌نامیم. این استعداد میمونی آدمیان همان چیزی است که به جز راه رفتن و خوردن و رقصیدن و ... به ارزش‌ها، آرزوها و افعال ما نیز جهت می‌بخشد و لریابی ما را در تمامی مسایل تحت تأثیر قرار می‌دهد. این رفتارهای اکتسابی سنگ بنای همان باور مشترکی است که می‌توان آن را فرهنگ نامید. این مجموعه رفتارهای اکتسابی از طریق تکرار به مهارت‌های درونی مبدل می‌شوند. به عبارتی دیگر «تکرار، باور را به واقعیت مبدل می‌کند». همان‌طور که تداوم همزیستی میان افرادی معین، تجربیاتی مشترک را رقم زده و می‌تواند منجر به ایجاد احساس تعلق جمعی گردد.

انسان گردآورنده، طی هزاره‌های متمادی، محصولات را در حالت طبیعی‌شان به کار می‌گرفت، برخی میوه‌ها، گیاهان یا ریشه‌ها را به عنوان خوراک گردآوری می‌کرد و رفته رفته تغذیه از لاشه حیوانات را نیز می‌آزمود. اجداد ما که طی تمامی آن دوران در قالب دسته‌های کوچک و پراکنده در دشت‌ها و حاشیه جنگل‌ها و نزدیکی آب‌ها زندگی می‌کردند زنان و مردانی بودند که نه در قالب مجموعه‌ای از خانواده‌های هسته‌ای، بلکه در بستر روابط خویشاوندی درون گروهی گرد هم آمده بودند. هسته این دسته‌ها بر اساس خویشاوندی و حول محور زنان (زاینده‌گان) شکل می‌گرفته است. زایش اهمیتی به سزا در این دسته‌ها داشته و نقشی محوری در قدرت قبیله ایفا می‌کرده است. از طرفی باید متوجه بود که آمیزش جنسی، که غالباً به تولیدمثل ختم می‌شد، دارای تعاریف انحصاری امروزی نبود. چرا که به طور کلی نه جنسیت نه ارتباط جنسی و نه شرایط زیستی انسان بر زمین، با برداشت امروزی ما همخوانی و مشابهت نداشت. به گمان بسیاری از دانشمندان در این دوران خانواده‌دسته‌هایی با جمعیت ۵ تا ۲۵ نفر، با محوریت زنان در نقش مرکز هویت جمعی تشکیل می‌شدند.

۴. ۱. بشر سرگردان بر زمین، در گذر زمان آموخت که علاوه بر سنگ‌هایی که در طبیعت می‌یافته استخوان‌ها، دندان‌ها، شاخ یا عاج به جا مانده از لاشه جانداران یا انسان‌های مرده را نیز به عنوان ابزار به کار برد. اجداد گردآورنده ما طی هزاران سال رژیم غذایی مرکب از گیاهان و حیوانات را پی گرفتند و علاوه بر این که گردآوری گیاهان، دانه‌ها، میوه‌ها، ریشه‌ها و ساقه‌های قابل استفاده را به خوبی آموخته بودند، فرصت خوردن تخم یا گوشت پرندگان، سوسمار، ملزموک، حشرات و دیگر انسان‌ها و پستانداران کوچک را نیز از دست نمی‌دادند. کنجکاوی ما نسبت به خوراک اجدادمان تنها به این مساله ختم نمی‌شود که چه چیزهایی به مذاق آن‌ها خوش می‌آمده است، بلکه پرسش‌هایی دیگر و چه بسا جدی‌تر در این باره وجود دارد که می‌تواند راه را برای فهم و تاویل بسیاری از مسایل دیگر هموار سازد. مثلاً اینکه این انسان‌ها به چه ترتیب خوراک خود را جمع‌آوری کرده و مصرف می‌کرده‌اند و یا اینکه کردوکارهای مرتبط با جمع‌آوری خوراک چه تأثیری بر جهت‌گیری مفهیم فرهنگی و نقشه ذهنی آدمیان گذاشته است.

۵. ۱. آدمیان همچون بسیاری از میمون‌سانان، غذای خود را به تنهایی و در نقطه‌ای که آن را پیدا می‌کردند به مصرف نمی‌رساندند بلکه آن را گردآوری کرده و به محل سکونت گروهی‌شان حمل می‌کرده‌اند. ابداع سبد برای گردآوری میوه‌ها، دانه‌ها و... یکی از نقاط مهم در سیر حرکت تحول جماعات بشری بود^{۱۱}. انسان با سبد توانست خوراکی «مازاد» بر نیاز شخصی‌اش جمع کرده و با اشتراک‌گذاری آن نه تنها تعلق خود را به جمع گسترش داده و کسب اعتبار کند بلکه موجبات تعلق جمع را به خود فراهم آورد. اشتراک‌گذاری، تبادلی بود میان فرد با دسته یا دیگر افراد. تبادلی که در ازای امنیت جمعی و تعلق به دسته صورت می‌گرفت. انسان‌ها بدین صورت رفته رفته به سمت نوعی از اقتصاد پیش می‌رفتند که تحت آن کار زایش، مراقبت، گردآوری و تهیه خوراک تقسیم می‌شد. تقسیم‌کار که مبتنی بر طبیعت آدمی و به هدف تضمین بقای گروه‌ها به وجود آمد، خبر از گسترشی همه‌جانبه در نقشه ذهنی زمان-زمین بشری داشت.

اجداد ما طی گذار از هزاره‌ها به تجربه و آشنایی با نیروهای طبیعی پرداخته و مهارت‌های لازم برای مواجهه با بسیاری از شرایط طبیعی را آموختند. کار گردآوری خوراک گیاهی

که در ابتدا مختص گروه جنسی یا سنی خاصی نبود، با گرایش تدریجی انسان به «همه‌چیز خواری» رفته رفته به کار زنان مبدل گشت. گردآوری خوراک گیاهی نیازمند مهارت‌هایی ویژه بود؛ مهارت‌هایی همچون شناخت انواع گیاهان و ویژگی‌های آنها. انسان گردآورنده باید می‌دانست که میوه، ریشه یا گیاهی مشخص در کدام مکان و همچنین در کدام زمان قابل بهره‌برداری است. در شرایط مختلف جغرافیایی و آب و هوایی یا مناطق گوناگون، امکان دسترسی به گیاهان و میوه‌های متنوعی فراهم بود و برای این کار لازم بود که زمان به عمل آمدن آنها و مکان بهترین و پربار ترین منابع آنها مشخص گردد. با وابستگی انسان به این واقعیت‌های حیاتی، او رفته رفته با تغییر و چرخش فصول آشنا گشت و ارتباط میان اتفاقات طبیعی را با منافع و زیان‌های خویش تشخیص داده و نقشه ذهنی زمان، در کنار نقشه ذهنی زمین، به شکلی اسطوره‌ای، برای آدمی روشن گشت: انسان دریافت که برای بدست آوردن غذایی مشخص نه تنها باید به مکانی مشخص رجوع کند بلکه بایستی این کار را در زمانی مشخص نیز به انجام رساند. این نگرشی بود که بازده اقتصادی کار انسان را به نحوی قابل ملاحظه بالا می‌برد. به عنوان مثال او از خود می‌پرسید که اگر در شرایط آب و هوایی مشخص، یک روز کامل به سمت شرق بروم میوه بیشتری بدست خواهد آورد یا اگر یک نیمروز به سمت غرب بروم؟ بر این اساس می‌توان فرض کرد که انسان گردآورنده از میزان مشخصی از تفکر تحلیلی بر خوردار بود که او را در ارزیابی منافع اقتصادی و اتخاذ تصمیم یاری می‌داد.

در صورتی که فرض بالا را بپذیریم، باید اطمینان یابیم که ذهن آدمی هزاران سال پیش از مدنیت در پیوندی آگاهانه با زمان بوده است. به علاوه باید در نظر داشت که تبیین اسطوره‌ای پدیده‌های طبیعت یا شناسایی توالی پدیده‌ها و پیامدها، انسان را به نوعی «زمان-آگاهی نخستین» رسانیده بود. نوعی آگاهی اسطوره‌ای که رفته‌رفته به خمیرمایه باور مشترک در میان دسته‌ها، قبایل و طایفه‌ها مبدل گشت. باور به دریاچه‌ای یا درخت‌های پر میوه در پیرامونش همچون مادری بخشنده، یا باور به دره‌ای عمیق به مثابه بلعنده پدران یا موطن دهشت و موجودات پلید، برای انسانی که از دریچه‌ای اسطوره‌ای به دنیا می‌نگریست واقعیاتی بودند که به شکلی اسرار آمیز با زمان سیال پیوند داشتند.

از طرفی، برای انسان همه‌چیز خوار که به مزیت‌ها و البته خطرات استفاده از گوشت حیوانات پی‌برده بود، گردآوری لاشه‌ها، در مقایسه با گردآوری دانه‌ها و خوراک گیاهی، دشواری‌ها و خطراتی بیشتر در بر داشت. این کار به معنای ورود به قلمروی حیوانات درنده

و دست‌یازی به محصول شکار آنان بود. زنان، به علت ویژگی منحصر به فردی که، به علت زایش و پرورش انسان، در دسته-خانولرها داشتند برای شرکت در شکار مناسب نبودند. چرا که از دست دادن حتی یک زن در جریان یک ماجراجویی دلیرانه، می‌توانست صدمات جبران ناپذیری به یک دسته-خانوار ۵ تا ۲۵ نفری وارد نماید. از دست دادن زنان، به معنای از دست دادن نیروی زاینده و وحدت‌بخش بود و از این رو خطری برای آیندهٔ دسته به حساب می‌آمد. علاوه بر این، زنان که معمولاً دست‌کم یک نوزاد را در بغل یا بر دوش خود داشتند، به سختی می‌توانستند برای کار شکار که نیاز به سرعت و چابکی داشت مفید واقع شده و در آن مهارت یابند. بدین ترتیب وظیفهٔ فراهم‌آوری لاشه و شکار به عهده مردان و وظیفهٔ پرورش و حفاظت از کودکان و گاه پیران یا مریضان و گردآوری غلات و گیاهان به زنان اختصاص یافت.

۱.۶ با عمومیت یافتن تقسیم کار، تبادل اجتماعی بیش از پیش در زندگی جمعی محوریت یافت. انباشت تجربه‌ها طی قرون و تخصصی شدن زمینه‌های گوناگون تجربیات در سایهٔ انتقال سینه به سینه آنها پایه‌های دانش بشری را در بستر باور اسطوره‌ای شکل بخشید و منجر به آن گشت که دستیابی به این دانش به مثابه امتیازی مختص اعضای دسته-خانوار اهمیت یابد. بدین ترتیب تبادل به معنای رمز ورود و تعلق به دسته-خانوار جای خود را در جمع بشری مستحکم‌تر کرد و مرزهایی نادیدنی، مبتنی بر منافع جمعی و فردی، امکان بروز یافتند.

ابزار دست بشر در این دوره، غالباً اجسامی بودند که کار گردآوری محصولات طبیعی را تسهیل می‌کردند. مثلاً استفاده از لبهٔ برنده یک سنگ برای شکستن پوست سخت یک میوه یا استفاده از یک استخوان نوک‌تیز برای سوراخ کردن زمین. روش‌های به‌کارگیری آنها نیز که طی سده‌ها بلکه هزارها کشف یا ابداع شده بودند، در حقیقت دانش فن‌آورانهٔ زمانه بوده و برخورداری از آن‌ها امتیازی ویژه و کارساز به حساب می‌آمد. مسأله این‌جا بود که برخورداری از این دانش یا انبوهی از تجربیات دیگر، بدون تعلق به گروه، ممکن نبود. هر کس می‌بایست در همراهی با بزرگ‌ترهای جمع، فنون و مهارت‌های آنان را می‌آموخت و در واقع نقشه ذهنی خود را با نقشه ذهنی ریش‌سفیدان گروه، همگون می‌کرد.

آتش یکی از نیروهای موجود در طبیعت بود که انسان با آن آشنا شده و روش نگاه‌داری و سپس برپا داشتن آن را آموخت و توانست آن را به عنوان ابزار مورد استفاده قرار دهد. بشر آتش را به علت خصوصیات آشکارش، امری به تمامی اسطوره‌ای و خارق‌العاده

قلمداد کرده و برای آن صفات و ویژگی‌هایی منحصر به فرد متصور شد. او گوشت و استخوان شکار خود را همچون هیزم در آتش می‌انداخت و از زبان‌های آتش و بخارات و دودهایی که از آن متصاعد می‌گشت شکفت زده می‌شد و آن را در باور خود با تفاسیر گوناگون توجیه می‌کرد. آدمی دریافت که گوشتی که در معرض آتش قرار می‌گیرد با سهولت بیشتری قابل جویدن و هضم خواهد بود. علاوه بر این بشر رفته رفته به ساختن سرپناه و تخصیص قلمروی قبیله‌ای روی آورد که تضمینی بود برای امنیت و آسایش از گزند خطرات گوناگون. دستیابی به آتش، سرپناه و قلمروی قبیله‌ای، سرآغازی بود بر رقابت فرهنگی و فن‌آورانه در جوامع ابتدائی.

۱.۷ با پیدایش مفهوم قلمروی گروهی، توان و انگیزه همکاری برای نیل به هدف مشترک در راستای بقای هر دسته مورد توجه بیشتری قرار گرفت. تبادل و توزیع به اشکال گوناگون حائز محوریت اجتماعی شده و مرزهای میان خودی و ناخودی پررنگ‌تر گشتند. بنا بر برخی یافته‌های باستان‌شناسی، جوامع انسانی حدود ۴۰۰ هزار سال پیش، رفته رفته در برخی مناطق با شکارگری خو گرفتند. آنها دریافتند که نه تنها خام‌خواری بلکه لاشه‌خواری نیز صدماتی مهلک به سلامت افراد می‌زند. مرگ‌های ناگهانی یا از کار افتادگی تدریجی بدن بعد از مصرف گوشت مردار، لاشه مانده یا آب آلوده، اجداد ما را متوجه اهمیت گوشت تازه و پخته‌خواری کرده و آنان را بیش از پیش متمایل به شکار کرد.

شکارگران البته، علاوه بر دانشی از جنس دانش گردآورندگان، به مهارت‌هایی دیگر از جمله زورآوری^۱ کمین کردن و زیرکی در حرکات و حملات نیازمند بوده‌اند و این یکی از عواملی است که جایگاه آنان و محصولشان را در جوامع گردآورنده-شکارچی تقویت می‌کرد. گرایش آدمی به سمت شکار نیز نه صرفاً مسبب یک تحول در رژیم غذایی بلکه سبب‌ساز دگرگونی‌هایی جدی در اجتماعات انسان و اساطیر و باورهای مشترک گشت. در واقع با رواج همه-چیز-خواری و شکار، فرهنگ اشتراک‌گذاری نقشی پررنگ‌تر یافت و مفهوم خویشاوندی و «جمع» وارد مرحله‌ای تازه گشت. بدون شک بهره‌برداری از یک گله گاو وحشی یا جمع‌آوری تمامی میوه‌های مختلف یک قلمرو-پیش از آنکه فاسد شوند- نیاز به درجه‌ای از فهم منافع مشترک و حس همکاری داشت. در واقع همکاری میان-دسته‌ای یکی از موتورهای محرک در تحول و جهت‌گیری [بیولوژیک و نئولوژیک] بشر بوده و بدین ترتیب نیاز به نوعی از آموزش را به میان کشیده است. به عنوان مثال آموزش باورهای مشترک درباره خوراک سالم و ناسالم،

آیین شکار، آیین دفاع و فرار، آیین باروری، آیین برپاداشتن آتش یا برپانگاه داشتن آن و در کل مجموعه‌ای از بایدها و نبایدها در جهت حفظ امنیت و بقای دسته. همه این آموزش‌ها به شکل آیینی-تجربی و در قالب زندگی جمعی داخل دسته-خانوار به نسل‌های بعدی انتقال یافته و در گذر قرون جلوه‌ای اسطوره‌ای به خود می‌گرفت.

ناگفته پیداست که زایش، به منزله سرمایه گذاری زمانی و بدنی زن، نقشی حیاتی در بقای دسته‌ها ایفا می‌کرد. زنان مدتی قریب به نه‌ماه ناچار به نگاه‌داری جنین در بدن خود و پس از آن ناچار به شیردهی به او هستند. مرد در تمامی این دوران هیچ سهمی در این سرمایه‌گذاری نداشته و به سبب فقدان پستان‌های شیرده، حتی در سال‌های اولیه پس از تولد نوزاد نیز به اندازه مادر با نوزاد در ارتباط نزدیک نیست. این مساله در جوامع بدوی به معنای غریبگی با مفهوم پدر بود. این مساله، در دورانی که بشر در خانواده‌های باز یا دسته-خانوارها زندگی می‌کرد، تأثیراتی بسیار بر روند شکل‌گیری و تحول ساختار جمعی و جمعیت بشری داشت. برای مثال اشتراک گذاری غذا به عنوان مهم‌ترین محور بقا یا امکان دسترسی به منابع جمعی، تنها از طریق رابطه خویشاوندی و پابندی به قراردادهای گروهی قابل نظارت بوده است. در دوران بارداری و نیز در دوران ابتدایی حیات نوزاد، مادر از انجام کارهایی ازجمله گردآوری غذا و... باز می‌ماند، بدین ترتیب همچون بسیاری از جانوران دیگر این وظیفه به عهده مردان و زنان دیگر بود که نقش او را برعهده گیرند و او را حمایت نمایند. واضح است که برای اطمینان از ارتباط نوزاد به دسته و همین‌طور پابند کردن او به ضوابط جمعی، ایجاد باورهای اولیه ضروری می‌شود. در واقع باورهای مشترک نزد دسته-خانوارهای اولیه حکم قوانین امروزی را داشته‌اند. قوانینی که از طریق آیین‌ها به اعضای جوان منتقل می‌شده‌اند.

۸. ۱ انسان‌ها رفته رفته با الگوگیری از صداهای طبیعت و دست‌یابی به آیین مشترک خویشاوندی/قبیله‌ای، به ساخت و اشتراک‌گذاری باورها و قرارداد های زبانی اولیه فائق آمدند. نیاز انسان به آیین، نیازی اقتصادی بود. بدین سبب است که زبان با پیچیده‌تر شدن روابط جمعی و بسط آگاهی‌های انسان، رفته رفته، تغییر یافته و در اصطلاح متکامل^۱ می‌شود.

تحت همین رویکرد اقتصادی، آمیزش جنسی به معنای تبادلی مشترک که محصول آن نوزادی انسانی بود، شکلی منظم‌تر یافته، موقعیتی مهم در میان جوامع یافت. اهمیت نوزاد انسان که عضوی جدید و جوان برای گروه تلقی می‌شد، تولید مثل و بارورسازی زنان

را به کاری مهم و چه بسا جادویی مبدل کرد. کاری که طی آن زن ابزاری برای تولید مثل و مرد موجودی شد که کلید این ابزار را در دست دارد. طبیعی است که مسئولیت نگاهداری از این ابزار تولید مثل و محصول آن به عهده صاحب این ابزار یعنی مرد بود. در واقع از زمانی که تولد و نگهداری نوزاد حایز اهمیت اقتصادی گشت، نوزادآوری و پرورش نیروی جوان به مثابه «کار» بر عهده زنان قرار گرفته و پشتیبانی از این روند به دوش مردان افتاد. بدین ترتیب رفته رفته مرد در تبادلی اقتصادی به «صاحب» ابزار فرزندآوری، یعنی زن، مبدل گشت و سیر تدریجی به سمت پدر سالاری مشهود تر گشت. باید در نظر داشت که در این دوران نیز «لادواج» یا رابطه محدود میان یک زن و مرد منتخبش یا یک مرد با زن منتخبش معنایی نداشت. آنچه در این قرون در حال رخ دهی بود، خروج انسان از وضع تعادل طبیعی و آگاهی از قدرت جمعی به یاری ابزار بود. انسان دیگر آموخته بود که از دریچه ابزار و کاربرد به جهان بنگرد. جمع بشری رفته رفته از یک وسیله دفاعی و نوعی همراهی برای بقا و تولید مثل به یک ارتباط سازمان یافته از الگوهای رفتاری مبدل گشت و در واقع یک رفتار گله ای بی شکل حیوانی به تدریج به شکلی پیچیده از مراتب ساختارمند اجتماعی مبدل گشت^{۱۲}.

بدست آوردن زنان بیشتر در جوامع بدوی، به معنای تولید افراد بیشتر برای آینده دسته بود، که خود نیروی کار و در نتیجه قدرت بیشتر را به همراه داشت. بنابراین زن باید در انتخاب مرد دقت می کرد. او دریافت که اگر تن را به مردی دردهد که نه تنها توانایی تصاحب و تهیه وسایل حیاتی کافی بلکه روحیه ماندن در جمع را نیز دارا باشد، آسوده تر خواهد بود: مردی که در سلطه صاحب قدم باشد و در قدرت ایفای نقش کند. زن نمی توانست چنین کاری را همزمان با دو مرد انجام دهد، چرا که توانایی بارداری همزمان از دو مرد را نداشت؛ در حالی که مردان می توانستند به طور همزمان بیش از یک زن را باردار کرده و در صورت توانایی، از موهبت داشتن خویشاوندان نزدیک بیشتری برخوردار باشند و به اقتدار دسته-خانوار خود بیافزایند. اگر مردی توان کافی برای نگاهداری و جلب رضایت زن یا زنان اطراف خود را نداشت، مردان دیگر از این عهده بر می آمدند. بنابراین زنان به دنبال تسخیر یک مرد لایق و شایسته بودند و برای اینکار نیاز به جلب توجه مرد مورد نظر خود داشتند، در حالی که مردان در صدد تصاحب تعداد بیشتری از زنان بودند و برای این کار نیاز به نمایش صفاتی چون جسارت، شهامت و دلیری در مبارزه داشتند.^{۱۳} چنین الگویی نقش مایه بنیادی ترین زمینه های مشترک روان انسان

12 Remaking Society, Murray Bookchin, p.26

13 People of the lake, Richard Leaky, pp. 195-197

گشت به طوری که ما انسان‌های متمدن نیز به سادگی با چنین صفاتی آشنایی داشته و آنها را از خصوصیات طبیعی بشری می‌دانیم.

مردان لایق مردانی بودند که در جنگ‌آوری/دفاع یا در گردآوری/شکار توانمند بودند. به خطر انداختن جان، رشادت، دلیری و بازگشت فاتحانه از جنگ یا دفاع یا شکار، بخشی از این لیاقت بود و بخش دیگر آن، به مراتب اسطوره‌ای و جالب توجه تر: گوشت و خون. در اغلب باورهای کهن، گوشت و خون به دلیل روح زندگی که در خود دارند، دلای ابعاد اسطوره‌ای بوده‌اند. در بسیاری از موارد، کشتن موجود زنده و استفاده از گوشت یا نوشیدن خون آنان به معنای برخورداری از قدرت‌های طبیعی حیوان یا انسانی بود که به قتل رسیده و مورد مصرف قرار می‌گرفت. برخی از جوامع ابتدایی، مردار خویشاوندان خود را به منظور عشق و احترام به مصرف خوراکی می‌رسانیده‌اند. از طرفی گوشت منبع مهم انرژی است و بشر به تجربه در یافته بود که در گوشت چیزی هست که در گیاهان نیست. زمانی که مرد یا مردانی، گوشت مرداری را می‌یافتند یا لاشه شکاری را به محل سکونت دسته-خانوار حمل می‌کردند هنگامه‌ای بود جادویی؛ آیینی جمعی؛ لحظه‌ای مقدس. ورود گوشت به میان جمع و توزیع آن، مایه سر آمدی مردانی بود که مسئولیت آن را برعهده داشته و در توزیع آن زیرک‌تر بودند.

بدین ترتیب شکار نیز همچون آتش، جایگاهی مهم در تقسیم کار اجتماعی و شکل‌گیری طبقات داشت. مردی که در شکار و جنگاوری موفق‌تر بود، سرمایه^{۱۴} اعتباری یا قدرت بیشتری را در میان دسته-خانواد احراز کرده و علاوه بر این با توزیع گوشت شکار یا اهدای آن به بزرگان دسته‌های دیگر، در حقیقت دینی را ادا کرده یا دینی را بر گردن دیگران می‌گذاشت (بر سرمایه خود می‌تاباشت یا آن را به گردش می‌انداخت). این تبادل تبادلی بود در جهت کسب موقعیت و اعتباری جمعی.

۹.۱ انسان‌های گردآورنده جزئی از طبیعت بودند. مفهوم جدایی از طبیعت و نقش فاعلی در طبیعت برای آن‌ها شکلی آگاهانه نداشت. آنان در طبیعت راه می‌رفتند و ضمن مراقبت از خود در قبال خطرات طبیعی، خوردنی‌ها را جستجو می‌کردند. زنان دایره‌المعارفی از زمان-مکان گیاهان، میوه‌ها، فصول باروری و کم‌آبی یا پرآبی طبیعت بودند و مردان دانشنامه‌ای از رفتارشناسی حیوانات محلی و دانش‌های تجربی. بی‌شک این دایره‌المعارف‌ها نه به شکل اشیاء

سرمایه: هر آن چیزی است که مایه سر آمدی کمی بر دیگری باشد. ۱۴

یا کتاب‌ها بلکه در جعبه ذهن این آدمیان ذخیره‌گشته و در قالب سرمایه آیینی به نسل‌های بعدی انتقال می‌یافت. آدمیان این دوران، اغلب آنچه را که در طول روز گردآوری می‌کردند به مصرف می‌رسانده و نیازی به ذخیره بلند مدت نمی‌دیدند. آنان تا زمانی که به رموز نگهداری و انبارگری پی‌نبرده بودند، ناچار بودند تا به روزی فردای خود امیدوار باشند. کشف آتش، آشنایی با برخی مواد، ساخت ابزار و شکار، افق گسترده‌ای را پیش چشمان بی‌خبر انسان گشوده و منجر به آن شده بود که در سایه بهره‌گیری و ابزارسازی، بارقه‌هایی از خود-آگاهی در آدمی زنده گردد. انسان از طرفی به توانایی خود در ایجاد تغییراتی در حالت طبیعی چیزها پی‌برد و از طرفی دیگر در مواجهه با مردار حیوانات و هم‌نوعان یا بستگان، خود را با مقوله‌ای غیر قابل کنترل رو در رو دید: مرگ. هر دوی این آشکال آگاهی، رفته رفته بشر را نسبت به خویشتن هوشیار کرده و او را متوجه «خود» به عنوان موجودی در دل طبیعت ساخت. موجودی که در دل طبیعت اما جدای از طبیعت می‌زید. انسانی که برای خود یک طبیعت ثانوی آفریده است. بدون شک آگاهی تدریجی انسان از این تمایز میان او و محیط پیرامونش شتابی متفاوت به تحول جامعه انسانی بخشید.

«وقتی بشر دانست که با تشکیل قلمروی شکار و سرپناه می‌تواند از امنیت بیشتری در برابر طبیعت وحشی بر خوردار گردد، گویی خشت بنای سازماندهی اجتماعی تحکیم یافت. یگانگی بشر بدوی با طبیعت از نوعی جادویی بود. انسان تنها زمانی واقعا خود را از طبیعت متمایز دانست که توانست از طریق فن‌آوری در آن دگرگونی ایجاد کند و همزمان با این ایجاد دگرگونی، آن را توهم زدایی کرد. تولد جامعه همزمان با تولید ابزار بود. سازماندهی اجتماعی - بر پایه به‌کارگیری خصوصی و در نتیجه سلسله‌مراتبی - جفت و بست جادویی میان انسان و طبیعت را به تدریج سست کرده و آن خاصیت جادویی را نیز در جهت مطلوب خود به کار گرفت.»

(انقلاب زندگی روزمره - راثول ونگایم ص. ۳۹)

۱.۱۰ امروزه می‌دانیم که ویژگی اصلی تفکر ما، گزاره زبانی است. استفاده از زبان یعنی چیدن واژگان متفاوت و برسازی یک گفتمان. علاوه بر این باید در نظر داشت که توصیف صحیح رخدادها در جهان بیرون بدون دخالت خودکارِ زمان در تحلیل اطلاعات غیرممکن

است. بدین صورت هر جاندار دیگر نیز که با ادراک جهان اطراف خود سروکار دارد، قادر به ادراک زمان و مکان است. اما آنچه انسان را از دیگر حیوانات متمایز می‌کند، بزرگداشت زمان است. بدان معنا که انسان نه تنها در چارچوب زمان می‌زید، بلکه به خود آن نیز می‌اندیشد: از نظر فلسفی، شخص می‌تواند خود را نظاره‌گری ثابت بر جهانی گذرا و یا نظاره‌گری گذرا بر جهانی ثابت تلقی کند.

تکامل زبان همراه با تکامل آگاهی انسان نسبت به نفس (خود) و بالطبع گسترش تفاسیر او در باب مرگ بود. دانستیم که انسان خود را به عنوان چیزی جدا از محیط پیرامونش شناخت؛ موجودی که با دو پدیده هستی و نیستی مواجه است. وقوف بر این‌که او یک فرد در میان افراد دیگر است و آگاهی از مرگ، به منزله زمانی که از حرکت باز خواهد ایستاد و رفته رفته متعفن و بدبو شده و زوال می‌یابد، انسان را با پرسشی در باره خویشتن مواجه کرد. با آگاهی از این دو (خویشتن و مرگ)، معنای زمان و زندگی، تبیینی اسطوره‌ای به خود گرفته، در نهایت به شکل‌گیری آیین‌هایی توسعه یافته با محوریت زمان یا دوگانه حیات/مات انجامید. تمرکز اندیشه انسان بر دنیای پس از مرگ، به پدیدآمدن آیین‌های مرگ و تدفین منجر گشت که نشان‌گر نگاه اسطوره‌ای انسان به مرگ، به مثابه واقعیتی در زندگی هستند.^{۱۵}

در کنار هم ماندن دسته یا حفظ قلمرو نیاز به باورهای مشترک [۳-۱] دارد. باور به مردی قدرتمند و بارور یا زنی زاینده و خردمند، باور به اجدادی مشترک یا به حیوانی، درختی، رودی یا شیئی درخشنده در آسمان. در واقع هر چه به دایره تجربیات بشر افزوده شد، عمق و پیچیدگی تاویل اسطوره‌ای او از جهان پیرامونی‌اش افزایش یافت. گاه این تفاوت میان تاویل‌ها بود که منجر به تفاوت میان روش‌های زیستی و منافع می‌شد و گاه این تفاوت در روش‌ها و مقتضیات زیستی بود که منجر به تفاوت در تاویل‌ها می‌گشت. وجود دسته-خانوارهای پراکنده و بروز برخی نزاع‌ها به معنای وجود تمایز و حتی تقابل در منافع خودی و دیگری بود. این تمایزات غالباً با ابداعات فرهنگی از قبیل نوع آرایش و آیین‌های ویژه ابراز می‌شد. بدین ترتیب توانایی انسان برای ساخت ابزار بهره‌برداری از طبیعت رفته‌رفته به شیوه‌ای جدید مورد استفاده قرار گرفت: ساخت اشیایی که فاقد کارکرد مستقیم در روند تولید و بهره‌برداری بودند. این اشیاء یا

۱۵ برای مثال انسان شانی‌دار در کردستان عراق مربوط به ۶۰ هزار سال پیش در غاری به شکلی آیینی مدفون شده‌است

مصنوعات، روشی برای جسمیت بخشی به باورهای جمعی این دسته-خانوارها بودند. تصاویر و علائمی که نشان از تعلق جمعی داشتند. این نشانه‌ها گاه در شکل آرایش و رنگ های ویژه نمایان می‌شود و گاه از طریق آویز یا ابزاری که فرد با خود به همراه دارد. در واقع این نشانه مادیت یافته، به معنای تعلق فرد به دسته-خانوازی مشخص بود. یافتن شمایل ۵ سانتی‌متری یک اسب از جنس عاج ماموت^{۱۶} که گفته می‌شود متعلق به حدود ۲۲ هزار سال است، خبر از بلوغی نوین در جمعیت بشری دارد. این بدان معنا است که بشر خیلی زود توانسته است آیین را در مقام نشانه به شیء مبدل کند: زبان. شمایل مکشوفه در غار فوگل‌هرد آلمان نشان دهنده قدمت زبان در گذشته بشری است. این مساله که اسب پنج سانتی‌متری فوگل‌هرد نشانه تعلق دسته‌ای بوده یا نقش طلسم برای حفظ امنیت و ... را ایفا می‌کرده در جای خود قابل تأمل است اما آنچه از زاویه بحث ما مهم است قدمت تسلط انسان بر توانایی زبانی «نامیدن» و «شباهت‌یابی» است. مساله این جاست که انسان بدون داشتن الگویی تجسمی از موجودی که اسب می‌خوانیم، قادر به ساختن شمایل یک اسب می‌بود؟ در حقیقت ساختن نمونه سنگی یک اسب در فقدان «واژه» ای که اشاره به موجودیتی در طبیعت با مشخصاتی ظاهری یک اسب را داشته باشد، امکان‌پذیر نیست. به علاوه از جنبه کارکردی شاید بتوان فرض کرد که بدون تصور قدرتی مافوق طبیعی برای چنین تندیس‌هایی، ساختن آن‌ها بی‌معنی می‌نمود.^{۱۷} پیوند زبان با هنر در تحکیم و تجسم بخشی افسونگرانه به باورهای جمعی، ریشه در این تجربیات اولیه مادیت بخشی به نشانگان آیینی داشته است.

زبان، به مثابه یک ضرورت اقتصادی، تار و پود فرهنگ جمع‌ها را تحکیم بخشید. تقلید اصوات موجود در طبیعت آغازی بود برای بسط و توسعه این پدیده ارتباطی. انسان واژگان را به اشیاء و چیزهای پیرامون خود مرتبط کرده آن‌ها را عمومیت بخشید. نامیدن در حقیقت آیینی جمعی است و به همین سبب در میان جوامع مختلف نام‌هایی مختلفی برای اشیایی مشابه وجود دارد. آیین جمع، زبان مادری و نشان سحرآمیز دسته-خانوار معین کننده تعلق فرد به جمع بود.

16 Vogelherd horse

17 People of the lake , Richard Leaky , p.178

واضح است که نزد این دسته-خانوارها که با هدف تضمین بقا در برابر سختی‌ها و خطرات گرد آمده بودند، تبادل به اشکال مختلف در استحکام وحدت ایفای نقش می‌کرد. آن‌ها غذا و مهارت‌هایشان را در قالب شبکه‌ای از بایدها و نبایدها به اشتراک می‌گذاشته‌اند و مهم‌ترین مهارتی که همه مهارت‌های دیگر را در برمی‌گرفته است چیزی نبوده به جز مهارت در استفاده از زبان ارتباطی. ناگفته پیداست که توانایی استفاده از این ابزار بود که بشر را قادر به تبادل نظر کرد. او توانست گذشته را یادآوری کند و درباره ایده‌های آینده حرف بزند. بدین ترتیب او توانست بایدها و نبایدها را به زبان آورده و قول و قرارها را جاری کند. انسان با زبان، قدم به جهان اجتماعی نوینی گذاشت. پیشرفت و تحول زبان و باور مشترک، ارتباطی ژرف با مسأله دفاع از قلمرو در برابر دیگران داشت، چرا که بهره‌برداری از منابع محدود هر قلمرو، باید به شیوه‌ای در انحصار خودی‌ها قرار می‌گرفت. در حقیقت زبان همزمان با این که پلی ارتباطی میان آدمی و دیگر افراد به وجود آورد، خط‌های او با دیگر آدمیان را نیز پررنگ‌تر کرده مفهوم خودی و ناخودی را به واقعیتی ملموس‌تر مبدل ساخت.

توانایی زبانی علاوه بر این که امکان مفصل‌بندی خواسته‌های فردی و جمعی را مهیا کرد، به مفاهیمی همچون از خودگذشتگی در برابر جمع، فرمان‌برداری، سرسپردگی و غیره جامه رسمی و عملی پوشانید. همگام با توسعه زبان، لایه‌هایی بیشتر و بیشتر به پیچیدگی‌های زیستی آدمی افزوده می‌شد.

۱.۱.۱ واژگان ابزار ارتباط و بنابراین ابزار قصه‌گویی‌اند. نقل خاطرات گذشته و روایات آینده از طریق واژگان و در قالب زبان مشترک ممکن بود. بدین ترتیب قصه‌گویی، ملات نگه‌دارنده پیوستگی درون دسته‌ها بوده است. اشتراک گذاری تجربیات نیز از همین طریق انجام گرفته است. روایات، ترویج‌دهنده و تثبیت‌گر باورهای جمعی، اساطیر اولین، بایدها، نبایدها و مسئولیت‌ها در ذهن افراد جوامع بوده‌اند. خاطرات و داستان‌های اجدادی یا قصه‌هایی درباره نسل‌های پیشین که رفته رفته با تکرار به باورهای اساطیری در باب پیدایش، خدایان و خلیقات آن‌ها تبدیل می‌شدند، و در لباس آیین‌ها شالوده باورهای اخلاقی را در جوامع شکل می‌دادند.

داستان‌ها و اساطیر آشنا در یک دسته-خانوار از طریق تبادل نفرات و پیوندهای میان دسته‌ای، در میان دسته‌های همسایه نیز شناخته شده و تعلق آنان را به یکدیگر تقویت کرد.

بنابراین تبادل نفرات در کنار تبادل ابزار و خوراک، همان گونه که در ایجاد پیوند درون دسته‌ها نقشی مهم داشت، در ایجاد پیوندهای پیناسته‌ای و اتحاد یا قرابت فرهنگی با دسته‌های همسایه نیز نقشی تعیین کننده را ایفا می‌کرد. رفتن دختران یا پسران یک دسته به دسته‌ای دیگر و فرزندآوری با آنان، ابزاری بود برای تشکیل گروه‌هایی متحد از دسته‌های همراه یا همزیان و تشکیل قلمروهایی گسترده‌تر؛ تبادلی که نقش مهمی در امنیت جمعی و افزایش احتمال بقای دسته‌ها به عهده داشت. بدین ترتیب بود که از تبادل میان دسته-خانوارها، طایفه و از تبادل میان طوایف، قبیله شکل گرفت و این تبادلات فرهنگی موجب تلفیق و تطبیق روایات و باورهای اسطوره‌ای گشتند.

همان گونه که فرهنگ بدون زبان معنایی دقیقی به خود نمی‌گیرد، هیچ زبانی نیز جز در بستر فرهنگ توسعه نمی‌یابد. زبان همان گونه که ابزار مفصل‌بندی شناخت را در اختیار آدمیان گذاشت، ابزار قانون‌گذاری و اعمال آن را نیز پدید آورد. با به وجود آمدن اولین قراردادهای مشترک میان انسان‌ها، مفاهیمی چون قدرت، سرپیچی، عدالت، عداوت و... نیز زمینه‌ای واقعی در زندگی جمعی بشر یافتند و بر روان و ذهن انسان سوار گشتند.^{۱۸} واژگان، ابزاری کارا برای اشاره به مفاهیم و اشیاء و همچنین دستکاری در ذهن آدمی هستند. کلمات در ذهن افراد مختلف می‌توانند تصاویر مختلفی را ایجاد کنند، اما به کمک همین واژگان، در چینی زبانی، می‌توان این مفاهیم و تصاویر را با یکدیگر هماهنگ کرده و به باور جمعی شکلی همگون بخشید.

به موازات به‌کارگیری و توسعه زبان به عنوان ابزار ارتباط میان انسان‌ها، حالات صورت و ژست‌های بدن نیز اشکالی معنامندتر از پیش به خود گرفتند. ژست‌های بیان‌گر چهره و بدن حرکات دست و تن صدا که پیشتر نیز به عنوان یگانه شکل ارتباط پیشا زبانی حائز معنای ویژه بودند در ترکیب با واژگان زبان، بعدی نوین از زبان را پدیدار ساختند. آدمیان با به‌کارگیری موثر و نمایشی زبان، توانستند چهار شکل روایت‌گری شامل خاطره‌گویی، قصه‌گویی، رویاگویی و دروغ‌گویی را گاه و بی‌گاه جای هم بنشانند.

این روایات در کنار تندیس‌ها و نقوش نگاشته شده بر سنگ یا دیواره غارها و صخره‌ها نمودی افسون‌گرانه از جریانی بود که آدمی را بیش از پیش به درون خود می‌کشید. هنر، ابزاری بود که با تقویت و تجسم بخشی به باورهای جمعی، زمینه ساز تحکیم منش

سازشکارانه در میان افراد بشری می‌گشت. سازش با باورهای مشترک یا احترام به خدایان مشترک، در واقع به معنای تضمین روند تبادل میان فرد و دسته بود. بدین علت هر کس برای برخورداری از امنیت و تعلق به دسته یا طایفه، ناچار به سازش با زبان و دیگر قراردادهای جمعی بود. در واقع بدون این سازشکاری و باور به قصه‌های مشترک، روند تبادل با مشکل روبرو می‌شد. زبان آن ابزار مطلوبی بود که سخن گفتن از انتظارات و مسئولیت‌ها را ممکن ساخته بود. در واقع زبان شاه‌کلید تبادل جمعی است. جنگ‌های میان قبیله‌ای، توسعه یا تثبیت قلمرو همگی زایندهٔ دستگاه زبانی هستند: زبان، دوگانهٔ «ما» (همزبانان) و «آنها» (زبان نفهمان) را جسمیت بخشید.

۱.۱۲ انسانی که نمی‌توانست به زبان جمع تکلم کند و با باورهای جمعی سازش نشان دهد، طرد گشته یا موقعیت خود را در میان دسته از دست داده و مورد بهره‌برداری قرار می‌گرفت. بدون داشتن کلید تبادل جمعی، باخت در صحنه رقابت بقای فردی حتمی بود.

باید دانست که در تمامی جوامع و میان تمامی جانداران، رقابت در برخورداری از منابع و مواهب، بر دو صحنه در جریان است: یکی رقابت میان نوع‌ها یا طایفه‌ها و دیگری، رقابت میان تک تک افراد هر طایفه یا تک تک جانداران هر نوع. هر فرد در نهایت به کاری تن می‌دهد که آن را موافق با منافع خود بدانند، در عین حال، تبادل، از وی نوعی قربانی را طلب می‌کند. بدین ترتیب مسئولیت‌پذیری در قبال جمع، نه از-خود-گذشتگی بلکه شکلی از منفعت‌طلبی فردی است، چرا که بقای فرد و استفاده از مواهب زندگی جمعی، درگرو قربانی‌گری و ابراز جانفشانی برای جمع است. بنابراین سازشکاری آدمی و حتی بسیاری از جانداران، نه نمره از خود گذشتگی یا ایثار بلکه تبادلی همسو با منافع فردی است.

قربانی کردن امیال، کشش‌ها و خواست‌های فردی در برابر قدرت جمعی، که به یاری زبان وارد شاهراه الزام و آیین‌ها گشت، به سازشکاری کارکردی اجتماعی و اخلاقی بخشید و در طول زمان تا به امروز بر ساختار ذهن بشر سایه افکند.

«بهانه غلبه بر طبیعت به دست آویزی برای پذیرش ساختار سازمان یافتگی اجتماعی مبدل شد. برای کارآمد بودن در یک ساختار باید غلبه را پذیرفت چرا که این سلطه نه به صورت سلطه بلکه به صورت نیرویی سازمان‌دهنده نمایش داده می‌شود.

در واقع اینگونه توجیه می‌گردد که برای غلبه انسان بر طبیعت ، جمع انسانی باید زیر فرمان یک طبقه یا جمعی مشخص به کار مشغول گردد.

(بازسازی جامعه- موری بوکچین ص ۳۳)

۱.۱۳ نمونه نقاشی‌ها، کنده‌کاری‌ها و دیگر مصنوعات که ما آن‌ها را نمونه‌های هنری پیشاتاریخی می‌دانیم، از حدود ۵۰ هزار سال پیش به این‌سو پیدا شده‌اند و این نشانگر رشد فرهنگی انسان تا آن دوران است. باورهای مشترک، آیین‌های گروهی و زبان در این دوران ابعادی پیچیده‌تر به خود گرفته‌اند. نیروهای طبیعی به خوبی مورد شناسایی قرار گرفته و آدمیان به طرق گوناگون و مستمر در صدد رام کردن طبیعت و یافتن مکانی مناسب برای زندگی و تداوم بقای خویش بوده‌اند.

با این‌که دست-ساخته‌های بشر از جمله مهره‌ها، کوزه‌ها، نقش و نگاره‌ها، حرکات نمایشی و رقص‌ها یا اصوات، نقشی محوری و مهم در زندگی جوامع اولیه ایفا می‌کرده‌اند اما هرگز به عنوان مقوله ای منفصل از باور و نظام اسطوره‌ای حایز بار زیباشناسانه (به معنای امروزی) نبوده‌اند. این مصنوعات و فرایند آفرینش آن‌ها در واقع کارکردی افسون‌گرانه و اسطوره‌ای داشته، نه کارکردی لذت‌جویانه یا مجرد از ضرورت زیستی. هنری پیوندخورده با آیین و مملو از نمادپردازی‌های قومی و قبیله‌ای.

۱.۱۴ انسان با کوچندگی و عبور از نواحی مختلف و در امتداد تحول نسل در نسل، به شناختی بهتر از پیرامون خویش دست یافت: روز و شب، باران و برف، سیلاب‌ها، طوفان و آتشفشان‌ها، رعد و برق، طغیان رودخانه‌ها، گردبادها و ... در این جریان، مفهوم زمان رفته رفته برای انسان اشکالی تازه به خود گرفت. انسان زمان-آگاه رفته رفته احساس کرد که با دو برداشت از زمان مواجه است یکی زمان بیکرانه (که تمامی عالم هستی در ظرف آن قرار گرفته) و دیگری زمان کران‌مند (که عمر آدمی در ظرف آن جای می‌گیرد). مجموعه شناختی که آدمیان در طی نسل‌ها از طریق اساطیر و داستان‌ها، به زبان مادری و سینه به سینه منتقل کرده بودند، در گذر ایام و تبدلات فرهنگی به قدری واقعی و ازلی جلوه می‌کرد که رفته رفته به زمان بیکرانه پیوند خورده و به واقعیت‌هایی قومی مبدل می‌شد. واقعیتی که گویی

جنبه‌ای ازلی و ابدی داشته و زمان بی‌کرانه را به زمان کرائمند پیوند می‌زدند.

۱. ۱۵ اجداد ما به خوبی آموخته بودند که خوردنی‌ها را گرد آورند، حیوانات را شکار کنند، از سموم مختلف موجود در طبیعت پرهیز کرده یا در صورت لزوم از آن‌ها بهره گیرند. آنان دریافته‌اند که برخی از حیوانات از جمله سگ، بز، گوسفند و برخی پرندگان نه تنها قادرند همراه گروه‌های انسانی مسافت‌های طولانی را طی کنند بلکه می‌توان آن‌ها را به عنوان منبع امن غذایی مورد بهره‌برداری قرار داد. انسان‌ها از حدود بیست‌هزار سال پیش به این‌سو به تدریج با شیوه‌های اهلی کردن حیوانات آشنا شده‌اند. اهلی کردن حیوانات این فایده را داشت که انسان می‌توانست همراه با آن‌ها حرکت کند، آن‌ها را پرورش دهد و از شیر، تخم، پوست و گوشت آن‌ها بهره‌برداری نماید. بدین ترتیب نگهداری از حیوانات و نظارت بر تولیدمثل و تضمین بقای آن‌ها، به مثابه یک مهارت نوین اهمیت یافت. انسان در اهلی کردن سگ و سپس برخی پرندگان از جمله مرغ و خروس و سپس گاو، بز، گوسفند، فیل، لاما، خوک و ... موفق بود و بنا به تجربه ارجحیت برخی حیوانات بر دیگر انواع را دریافت. حیواناتی که بتوانند مسافت‌ها را طی کنند، به سهولت قابل پرورش و تغذیه باشند و نگهداری از آن‌ها سهل باشد. جوامع کوچگر اولیه، گوسفندان، بزها و گاه شتران را پرورش می‌دادند اما با حرکت تدریجی به سمت یک‌جانشینی و کشت و کار، گاو و خوک نیز به عنوان حیوانات قابل پرورش، مورد بهره‌برداری قرار گرفتند. این فرصت برای انسانی که فرصت طلبی را به عنوان راه بقای خویش (گردآوری-شکار) دریافت کرده بود چیزی قابل چشم‌پوشی نبود.^۳

۱. ۱۶ کشاورزی، طی هزاره‌های پایانی عصر یخبندان (حدود ۱۲ هزار سال پیش به این سو) در جریان رویارویی انسان با زمین‌های به شدت حاصلخیز، ممکن گشت. کشاورزی نیز همچون شکار تنها یک دگرگونی در روش دستیابی آدمی به غذا نبود بلکه تمامی مسیر تحول حیات آدمی را دستخوش تغییر کرد. ذهن انسان در گذر هزاره‌ها، رشد یافته و آگاهی او بر محیط اطرافش بیشتر شده و بافتار اجتماعی- فرهنگی حیاتش پیچیده و پیچیده‌تر گشت. او رفته رفته برداشت کهن از خویشتن به مثابه موجودی ضعیف در مقابل طبیعت را به فراموشی می‌سپرد و شیوه‌های مهار و دخالت در طبیعت و بهره‌گیری از آن را می‌آموخت. آدمی، که پیش‌تر با مفاهیمی همچون «نفس»، «مرگ» و دوگانه «ما» / «آنها» آشنا شده بود و با

اهلی کردن حیوانات طعم مالکیت را نیز چشیده بود، در خلال کشاورزی، باغبانی و به تدریج یک‌جانشینی وارد دورانی شد که برای همیشه جهت حیات بر زمین خاکی را دستخوش تغییر کرد.

مشاهده سبز شدن برخی دانه‌ها بر روی زمین حاصلخیز و شناخت میوه‌های فصلی، به انسان نوید دست‌یابی به منبع غذایی تازه‌ای را داد: جادوی زایش زمین و امکان آستن‌سازی این مادر خاکی، افق تازه‌ای بود که در برابر چشمان انسان گشوده شده بود. انسان، نه تنها می‌توانست حیوانات را اهلی ساخته و پرورش دهد بلکه در حال تسلط بر دانشی بود که بر اساس آن اتکالی خود را بر طبیعت وحشی کم‌تر و دانه‌ها و گیاهان دست‌چین شده را بر اساس سودمندی‌شان تکثیر کرده، مورد بهره‌برداری قرار دهد.

با رشد تدریجی کشاورزی و وفور حاصل از آن، تبادل نیز که همراه همیشگی انسان در دل جامعه بود، وارد ابعادی نوین گشت. نیاز به نیروی کار و کاهش میزان خطرات طبیعی (نسبت به خطرات موجود در زندگی کوچ‌گرانه گردآورنده-شکارچیان) منجر به رشد جمعیت دسته‌های انسانی گشت. در واقع یک‌جانشینی حاصل از انقلاب کشاورزی با رشد جمعیت، بروز مفهوم مالکیت یا تسلط بر زمین، سازمان‌دهی مبتنی بر ادیان، تکیه بر تعصبات قومی، خشونت و ترس همراه بود. مفهوم مالکیت که تا پیش از آن بیشتر در بستر حفظ قلمروی قبیله یا در قالب تعلقات خویشاوندی معنا داشت، با ظهور یک‌جانشینی جای خود را به تعلقات خاکی و سرزمین آبا و اجدادی داد.

در پرتوی زندگی کشاورزی، بشر می‌بایست بیش از پیش بر زمین، عوامل جوی و خطرات طبیعی غلبه می‌کرد. علاوه بر این ناچار بود از محصولات و اراضی کشت و کار «خود» در برابر «دیگری» محافظت نماید. او در واقع وابستگی خود را به زمین انحصاری می‌کرد. دور شدن و رفتن مداوم که خاص زندگانی کوچ‌گرانه بود، با شیوه زندگی کشاورزی سازگاری نداشت. زندگی کشاورزی کاری زمان‌بر، پر مشقت و البته پر محصول بود و به همین سبب آدمی را زمین‌گیر کرد. شیوه کشاورزی این امکان را برای انسان فراهم آورد که محصول کار بر روی زمین را در جایی انبار کرده یا در صورت لزوم به تبادل گذارد. از سویی دیگر، تمرکز محصولات در یک نقطه می‌توانست خطر آفرین نیز باشد: چرا که به جز حیوانات، ممکن بود انسان‌های دیگر نیز در صدد دست‌یازی به انبارها برآیند.

به عقیده برخی، اندیشه یا نقشه کشیدن برای قتل عمده‌ی انسان بدین ترتیب شکل گرفته و پرورش یافت. دست‌یازی به قدرت و دارایی دیگری و تصاحب مایملک دیگری، زاینده دورانی است که آدمی به زمین و اندوخته خود وابسته گشت. دزدی، تصاحب و جنگ‌های برنامه‌ریزی شده از میوه‌های ورود انسان به تمدن یک‌جانشینی هستند به طوری که استفاده از زور، پلیس، خشونت و سلاح در این دوران رفته رفته ضرورت و تعریفی جدی‌تر یافتند.

۱.۱۷ هنگامی که دسته‌ای خود را صاحب بخشی از زمین یا میوه‌ها و محصولات دانست، دسته‌ای دیگر برای دست‌یابی به آن محصولات یا زمین ناچار به تبادل یا تهاجم شدند. نیاز به کسب قدرت و امنیت در مواجهه با این دو پدیده اجتماعی منجر به توسعه و تحکیم باورهای اجتماعی پیچیده‌تری شد و مالکان را بر حسب داشته‌هایشان نیازمند همراهی با بازار تبادل اجتماعی کرد. این بازار که حول باور مشترک جریان داشت و نقش خمیرمایه فرهنگ قبیله‌ای را ایفا می‌کرد توسط روایت‌های قومی، باورهای اساطیری، جادو و اندکی بعد تر با توجیهات مذهب، علاوه بر کارکرد پیشینی در شناخت و تفسیر رویدادهای طبیعی، به ساخت باورهای قومی متعددی نائل آمد که بر اساس آنان، قوم خودی قومی برتر و بر حق بوده و دیگران کافر، بی زبان، بی‌خدا، بد و نا درست شناخته می‌شدند. در حقیقت «ما» انسان بر حق بود و «آن‌ها» نا انسان یا باطل اندیش. آنچه پیشتر بر مبنای روابط خویشاوندی مشخص می‌شد رفته رفته مفهومی طبقاتی و سیاسی یافت. بر اساس تشخیص ربّ تبادل می‌شد به «آن‌ها» حمله‌برد، آنان را کشت و زمین‌هایشان را تصاحب کرد. می‌شد با آنها همچون حیوانات رفتار کرد- از آنان بهره‌کشید یا آنها را از میان برداشت. با نزدیک شدن مالکان به ارباب تبادل اسطوره‌ای زیرساخت‌های جامعه طبقاتی خود را نمایان ساختند. از این پس روایات قومی، نه تنها بر اساس قدرت قبیله‌ای بلکه در راستای قدرت طبقه صاحب منافع رقم خورده و باور اسطوره‌ای رفته رفته چفت و بست نظامی جوامع را استحکام بخشید تا به مصونیت قدرت طبقه حاکم بیافزاید.

ژان ژاک روسو در کتاب «قرارداد اجتماعی» دفتر اول می‌نویسد:

«گرسبوس و امثال او جنگ را یکی از بنیان‌های حق بندگی می‌دانند و می‌گویند که چون قدرت غالب در جنگ حق دارد مغلوب را بکشد، مغلوب جان خود را مدیون غالب بوده و می‌تواند جان

خود را به بهای آزادی خویش بفروشد

(قرارداد اجتماعی - ژان ژاک روسو/ترجمه غلامحسین زیرک‌زاده/ دفتر اول ص ۴۳)

اما از نظر خود روسو حق بندگی نه تنها نامشروع بلکه پوچ و به معنای آن است که

« با تو قراردادی می‌بندم که تمامش به نفع من است و به ضرر تو؛ تا زمانیکه دلم بخواهد آنرا رعایت می‌کنم و تا زمانیکه دلم بخواهد باید آن را رعایت کنی» (همان. ص ۴۶)

در واقع پیوستن مالکان و زورمندان به جادوگران یا شمن‌ها، تبادلی در چارچوب بازار قدرت بود. بدین ترتیب جامعه انسانی خود را بیش از پیش در معرض شکافی طبقاتی دید. این شکاف طبقاتی که اولین بارقه‌های خود را با تقسیم کار در دسته‌خانوارها بروز داده بود، با پیچیده تر شدن سازماندهی اجتماعی زندگی یک‌جانشینی معنایی روشن‌تر یافت. سرکوب برخی ساکنان یک زمین به بهانه روشن شدن مرز میان «ما» و «آنها» با ایجاد وحشت از خشم اجداد و ارواح یا تهدید به طرد از دسته معنا یافت و آدمی پایه‌های اجتماع خود را به شکلی واضح‌تر بر سلطه یا سرآمدی مبتنی ساخت.

«مارشال ساهلین» انسان‌شناس آمریکایی بر این عقیده است که «از دوران کشاورزی تا کنون آنچه در باره جنگ‌ها رخ داده، افزایش بی‌رویه خشونت، خون‌ریزی و طول مدت جنگ‌ها بوده است. به طوری که تمدن مدرن، اوج این افزایش را نشان می‌دهد.» از طرفی بنا به یافته‌های باستان‌شناسی پیشا تاریخی، در نگاره‌ها و بازمانده‌هایی پیشا-کشاورزی هیچ اثری از تصاویر مرتبط با جنگ (شکار انسان توسط انسان) دیده نمی‌شود. این در حالی است که میان یافته‌های مرتبط با انسان‌های یک‌جانشین، هر چه به دوران امروزی نزدیک‌تر می‌شویم آثار مصنوع، ابزارها و نقوش، بیشتر و بیشتر به جنگ‌های انسانی مرتبط می‌گردند. هرچند دور از ذهن نیست که افزایش توان ابزار سازی و امکان مراقبت از ابزار، طی دوران یک‌جانشینی، سبب ساز تعدد اشیای بازمانده از جنگ‌های متاخر تر باشد اما این واقعیت که در دوران پیشا-کشاورزی، تهاجم به دارایی‌های یک دسته یا خاندان چیز چندانی را نصیب نیروی مهاجم نمی‌کرده نیز قابل چشم‌پوشی نیست. از طرفی تا پیش از دوران یک‌جانشینی، به ویژه پیش از شیوع دامداری، عملاً متاع قابل سرقت یا تصاحبی در میان نبود. هرآنچه بود در طبیعت

بود و هر آنچه گردآوری می‌شد مورد مصرف قرار می‌گرفت یا قابل دسترسی بود. این بدان معنا نیست که در آن دوران از خشونت هیچ اثری نبوده است. بی شک نزاع بر سر یک لاشه، خون ریزی با هدف ابراز قدرت یا به هدف دسترسی به منابع حیاتی میان افراد و اقوام، شکلی طبیعی از ارتباط خصمانه در آن دوران بوده، اما آنچه یک‌جانشینی را به سر آغازی برای خشونت سازمان‌یافته مبدل می‌سازد میل به «تصاحب» زمین، حیوانات، زنان و کودکان، کارکنان و انبارهایی پر از آذوقه سالانه بود. تصاحبی که دسترسی «دیگری» را به منابع خودی قطع کرده و بنا براین یکی از دو راه تبادل یا تهاجم را پیش روی «دیگری» می‌گذاشت. انسان یک‌جانشین با احساس تعلقی خو گرفت که پیشتر برای انسان کوچنده ناشناخته بود.

۱.۱۸ اجداد یک‌جانشین ما به تدریج می‌آموختند که محصولات و مواد مختلف را به روش‌های متناسب انبار کرده و نگاه‌داری کنند. «سبد» که همدم انسان در دوران گردآوری-شکار بود [۶-۱] جای خود را به انبار داد. انبار سبدي بسیار بزرگ بود. ترکیبی از سبد و سرپناه. سرپناهی بود برای آنچه انسان به عنوان «مازاد» تولید کرده یا بدست آورده بود. شرکت در تبادل بزرگ مستلزم داشتن سبدي بزرگ بود. انسان به دورانی پا می‌گذاشت که تبادل نقش خود را بیش از پیش به نمایش می‌گذاشت. در حقیقت این کشاورزی نبود که منجر به رقم خوردن تحولی سهمگین در مسیر اجتماعیت انسان شد بلکه جمع آوری و خصوصی سازی آذوقه در یک مکان بود که منجر به بروز آن گشت. انسان‌های گردآورنده و شکارچی به طبیعت وحشی و خوراک مهیا در آن وابسته بودند و تنها لازم بود که حرکت کرده و آن‌ها را بیابند. در مقابل انسان‌های یک‌جانشین باید غذایشان را از طریق کار کشاورزی و دامداری مهیا کرده و مازاد آن را در نقطه‌ای جمع می‌کردند تا در تمامی سال قابل استفاده باشد. آن‌ها علاوه بر تبادل ملزم به پس‌انداز بودند و بدین‌جهت، وابسته به تولید و نگاه‌داری مازاد تولید جهت تبادل گشتند.

دامداری و کشاورزی، نیاز انسان را به ساخت ابزارهای جدید افزایش دادند. توسعه و بسط توأمان ابزارسازی و دستیابی انسان به فن‌آوری ابزاری، لایه‌هایی تازه به ساختار تقسیم کار بخشید. هراس از عدم باروری زمین، آب و هوای نامساعد و تهاجم اقوام دیگر، از این پس خواب را از چشمان بشر ربود. پنهان‌کاری و مخفی سازی آذوقه از گزند دیگر انسان‌ها و حیوانات دیوار و حصار کشی، اسلحه سازی، تله گذاری و نیز تشکیل دسته‌های سربازان،

ارتش‌ها و پلیس، همه و همه به همراه ترس انسان یکجانشین از هم‌نوع، رو به رشد گذاشت. همین ترس‌ها، نیاز جوامع انسانی را به رهبری و قدرت بیش از پیش افزایش داد. جذب و بکارگیری سربازان برای دفاع یا حمله، نیاز به توجیهات اساسی داشت. بهره‌برداری از زمین‌ها و حفظ مالکیت بر منابع اعم از زمین، افراد و حیوانات همه و همه نیاز فزاینده‌ای به گسترش جهت‌مند باورها و قوانین مشترک به وجود آوردند. انسان ابزارساز، تولیدکننده و مبادله‌گر گشت. ساخت ابزار که پیش از این در جهت رفع نیاز فردی یا جمعی بود، شکلی تولیدی به خود گرفت. ابزار شکار حیوانات به ابزار ارباب دیگر انسان‌ها یا غلبه بر اقوام دیگر مبدل گشت و مفهوم سرباز، فرمانده، دشمن و جنگ به شکلی آشکارتر قدم به دنیای آدمی گذارد.

از نظر «موری بوکچین» آنچه نوع بشر را به بیگانه‌ای در طبیعت مبدل کرد، هر چه می‌خواهد باشد، اما مسلم این است که تغییرات و تحولاتی که اجتماع بشری خود را در معرض آن قرار داد به بیگانه شدن آدمی از آدمی منجرگشت: سلطهٔ پیر بر جوان، سلطهٔ مرد بر زن، سلطهٔ مرد بر مرد بر حسب زورمندی یا مالکیت و امروز نیز همچون گذشته در تمامی سطوح اجتماعی شاهد سرکوب‌گرانی هستیم که سلطه‌شان را بر تمامی جامعه اعمال می‌کنند، گویی جامعه رسماً به آنان تعلق دارد و در طرفی دیگر سرکوب‌شدگانی قرار گرفته‌اند که گویی به جامعه تعلق ندارند. انسان در حقیقت ابتدا سلطه بر خود را آغاز کرد و سپس توانست به سراغ طبیعت برود.^{۱۹}

۱.۱۹ انسان کشاورز برای کسب امنیت و آسایش بیشتر، خود را از طبیعت جدا کرده و با سلطه بر دیگر انسان‌ها و بر طبیعت توانست محیط زیستش را به خدمت خویش درآورد. با این حال او همیشه در هراس و متصد بلایا و خطراتی از جمله سیل، خشکسالی یا بلایای طبیعی دیگر بود که می‌توانستند محصولات را که با کار و زحمت بر روی زمین فراهم می‌آمد، از بین ببرند. نباید فراموش کرد که به جز بلایای طبیعی، اقوام دیگر نیز که ممکن بود به زمین‌ها و محصولات یک قوم دستبرد زده و امنیتش را سلب کنند به خودی خود تهدیدی مهلک به شمار می‌رفت.

به عقیده «ریچارد لیکی» و «راجر لوین»^{۲۰}، انسان‌ها با ورود به زندگی کشاورزی و یکجانشینی، وارد حیطه روانشناسانهٔ نوینی گشتند: خشونت و هوشیاری برای حفظ زمین و

19 Remaking Society, Murray Bookchin, p.39

20 Roger Lewin

محصولات باغ‌هایشان. آنان در کتاب «مردم دریاچه» این سوال را مطرح می‌کنند که آیا تفاوت شیوه زندگی کوچ‌گرا نه و آزادی قلمروی جوامع گردآورنده-شکارچی با شیوه یک‌جانشینانه انسان کشاورز و یک‌جانشین، تأثیری بر رفتار روان‌شناسانه بشری گذاشته است؟^{۲۱}

کشاورزی و دامداری هر دو کارهای به شدت سخت و زمان‌بر بوده علاوه بر این، به وسعت منابع طبیعی وابسته‌اند. برای مثال امروزه ۲۰ تا ۳۰ درصد آب مصرفی بر روی زمین صرف پرورش دام می‌شود. بدین ترتیب زندگی یک‌جانشینی نیاز به زور و جنگ‌آوری جدی در تصاحب و حفظ منابع داشته و بقای جوامع یک‌جانشین را به دو عامل هم‌تراز، یعنی باور مشترک و قدرت جنگ‌آوری وابسته می‌سازد. زندگی یک‌جانشینانه و کشاورزی بیش از هر چیز نیازمند سلطه بر دیگران به مثابه نیروی کار بود. به علاوه ماندن انسان‌ها در یک مکان، در تحکیم باورهای اسطوره‌ای آنان و عدم آشنایی‌شان با دیگر باورها و پدیده‌ها تأثیری ژرف داشته است. انسان یک‌جانشین می‌توانست برای بهره‌برداری و دست اندازی یا دخالت در محیط اطراف خود برنامه‌هایی بلند مدت اتخاذ کرده و بدین ترتیب نوعی دیگر از ارتباط با مفهوم زمان را تجربه کند. بدین صورت آدمی طی هزاره‌های آشنایی با شیوه یک‌جانشینی به دایره‌ای وسیع از روابط اجتماعی ورود یافت که پیشتر خط تمایز مشخصی میان‌شان وجود نداشت.

۱.۲۰ با سکنی گزیدن در یک نقطه جغرافیایی و در نتیجه ایجاد طبقه توانگر بود که بشر توانست فرصت بیشتری برای تمرکز بر تأثیرات نیروهای طبیعی و توالی حرکات آسمانی یافته و به نیروی زایش‌گر نور آفتاب، خطرات شبانه، کسوف و خسوف صورت‌های فلکی و توالی آن‌ها، توالی فصول و ویژگی‌های هر یک پی‌برد. تبادل قدرت میان طبقه دارا با طبقه دانا و همبستگی منافع این دو در قالب طبقه فرادست منجر به این شد که دانش نیز به امری طبقاتی مبدل گشته و زبان به مثابه ابزار تبادل بیش از پیش در تصاحب طبقه فرادست قرار گیرد. تصاحب زبان به معنای تصاحب کلید تبادل بود. [۱۱-۱] خورشید که پیشتر به مثابه موهبتی که امکان دیدن و حرکت انسان را بر زمین فراهم می‌آورد در مرکز باورهای افسون‌گرا نه و جادویی اقوام کوچ‌گر قرار داشت، در جوامع کشاورزی نیز به عنوان مهم‌ترین منبع زایش، رویش و زندگی مرکزیت یافت. دوگانه روز (روشنایی و موهبت) و شب (تاریکی و بلا) به شکل

باور اخلاقی نیک و شر رفته رفته وارد آیین‌های اسطوره‌ای جوامع گشت. طلوع خورشید در هر روز نشان دهنده غلبه خدای روشنایی بر خدای تاریکی بود و کار در روز به مثابه ستایش روشنایی و بیانگر تعلق خاطر فرد به جمع بود.

مهم‌ترین ایزدان همچون «هورس» و «آمون» ایزد خورشید مصری، «شَمَش» و «اوتو» ی آکدی، «این‌تی» اقوام اینکا، «اتیس» یونانی، «م‌کریشنا» ی هندی، «میترا» ی ایرانی، «سُلی» رومی در واقع ارباب تبادل و پیمان زمینی بوده‌اند. استفاده نکردن از مواهب این خدایان و امتناع از شرکت در آیین بزرگداشت این ایزدان به معنای روی گردانی از باور مشترک یا تقابل با خدایان بود. بنابراین عدم مشارکت در کار سخت روزانه بر روی زمین یا عدم پذیرش سلطه ارباب زبان، که صاحب تمامی زمین‌ها و نماینده ایزدان بر آن زمین‌ها بود، فرد را مستحق مجازاتی سخت می‌نمود.

شکل‌گیری و مفصل‌بندی این الگوهای اقتصادی، سرآغازی بود بر تشکیل قدرت‌هایی بزرگ که با تصاحب شاه‌کلید تبادل (ایزد ایزدان) راه را برای سلطه هر دم فزاینده بر دیگر قبایل باز کرده و سرزمین‌های تحت فرمانروایی خود را بر پایه رعب و وحشت و با نام ایزد ایزدان گسترش می‌دادند. پس از این، تمامی تاریخ بشریت تا به امروز، تداوم همین شیوه ارتباط آدمی با هم‌نوع خویش و طبیعت بوده است.

۱.۲۱ حدود ۵۰۰۰ سال پیش در مصر، رود نیل به منزله خدای اقوام ساکن حاشیه‌اش انگاشته می‌شد. «هاپی» ایزد طغیان این رود، دو بار در سال تصمیم به عقب‌کشیدن خود گرفته، حاکم آنان را مورد آمرزش و تایید خویش قرار می‌داد و زمین‌هایی حاصلخیزی را در اختیار این اقوام می‌گذاشت. لجن‌زارهایی که تا مدتی قابل بهره‌برداری بوده و پس از آن به دلیل افزایش تدریجی آب رودخانه دوباره غیرقابل دسترسی می‌شدند. در این فرصت کوتاه بهره‌برداری از زمین‌ها، سرپیچی هر یک از اهالی این منطقه از کار طاقت فرسای بهره‌برداری از زمین‌های قابل کشت، نه به سان یک انتخاب شخصی، بلکه به سان یک تهدید همگانی یا برانگیزش قهر ایزدان نسبت به قبیله قلمداد شده و بدین ترتیب اجبار کار با روایتی متافیزیکی توجیه گشته بود.

نیروهای طبیعی که در نظر طبقه دانا شناخته شده بودند در نظر باقی مردمان که دسترسی به منابع زبانی و دانشی گذشتگان نداشتند به عنوان نیروهایی بازمی‌شدند که

جلب موافقت آن‌ها از طریق قربانی‌گری و فرمان‌برداری در برابر منتخب آنان- یعنی کاهن- شاه- خدا- می‌توانست بهره‌برداری انسان از محیط زیست خود و نیز امنیت او را در برابر حوادث و تهاجمات افزایش دهد. زیگورات‌ها یا معابد و رصدخانه‌های اولیه، محل‌هایی بودند که به منظور شناخت و تفسیر این عوامل طبیعی غالباً «سماوی» مورد استفاده قرار می‌گرفتند: صور فلکی و کشف اسرار گردش ستارگان در آسمان شب به قدری برای این اقوام کشاورز و یکجانشین حائز اهمیت بود که شناخت آسمان به میراث ماندگار تمدن‌های کهن مبدل گشت. در این دوران افراد مرکزی هر طایفه کسانی بودند که صاحب زمین و بالطبع صاحب محصولات و منافعی در طایفه بودند، فرمان‌برداری از آنان به معنای پایبندی به حقیقت ازلی بوده و تصمیم آنان تصمیم خدای خدایان قلمداد می‌شد. طبقه دارا، حقانیت خود را به شهادت طبقه دانا توجیه می‌کرد. زبان کاهن، زبان خدایان بود و برخورداری از حمایت این اقتدار زبانی، به منزله برخورداری از فره ایزدی بود. همچنین نیاز به ثبت و نگهداری دانش در زمینه‌های مختلف و ضرورت ارسال آن به بخش‌های مختلف قلمروی پادشاه-کاهن و نیاز به ثبت اموال و اموری از این دست، رفته رفته زبان را به سمت نگارش و خط سوق داد؛ به طوری که گسترش اولین نشانه‌های مدنیت به شکلی تودرتو با گسترش خط و نگارش گره خورده است. در حقیقت دستیابی به ابزار و فن نوشتار، به استیلای طبقه فرادست (صاحب زبان) بر طبقه فرودست (فاقد زبان) ابعادی تازه داد و سرانجام در قالب لوح دستور نمود پیدا کرد.

«اور-نامو»^{۲۲} قدیمی‌ترین لوح قانون یافته شده مربوط به سده آخر هزاره سوم پ.د.م متشکل از مجموعه قوانینی است در باب مجازات گلهانی همچون قتل، دزدی، آدم ربایی، خیانت و تجاوز جنسی. در این لوح همچنین از قوانین طلاق، ارتداد و جادوگری (به معنای ادعای کاهن بودن، بدون تأیید کاهنان معبد بزرگ)، میراث، برده‌داری و حق مالکیت سخن به میان آمده است. خواندن این الواح تنها توسط عده خیلی از زبان آموختگان ممکن بود: طبقه‌ای که بر طبقات دیگر برتری داشت.

«حمورابی» بابلی، «مانو» هندی، «مینوس» کرتی، «میسس» مصری یا «موسا» ی‌بنی اسرائیل، همه از اولین دارندگان الواح قانون بودند. الواحی که الگوهایی رفتاری را به جامعه دیکته کرده، توجیه‌گر تبادل میان انسان و خدا هستند.

طبقه دانا با بهره‌گیری از امتیاز طبقاتی خود، خورشید و ماه و ستارگان را به خوبی

رصد کرده و احوال آنان را به ثبت رسانیده بود. این اجرام آسمانی همچون نیروهایی بر او نمود یافته بودند که تأثیراتی مهم بر زندگی زمینی اعمال می‌کنند. آنان دوازده ماه را در سال شناسایی کردند و بدین ترتیب «دوازده صورت فلکی» الگویی برای نظام‌بخشی به اساطیری چون «تیمات و یازده خدای همراهش» در باور بابلیان، «دوازده ایزد ساکن کوه اُلپ» در یونان باستان، «دوازده پسر یعقوب» که بانیان «دوازده قوم پراکندهٔ اسرائیل بوده‌اند»، «دوازده حواری عیسی مسیح» و «دوازده رود ذکرشده در کتاب مسلمین» یا «۱۲ امام پس از محمد در باور شیعیان». پیداست که تمامی باورهای اسطوره‌ای که در قالب روایات و داستان‌هایی [۱۲-۱] طی قرون متمادی جماعات انسانی را تحت ترس و سرکوب نگاه می‌داشته‌اند، تنها تفاسیری بوده‌اند از پدیده‌های طبیعی- همان طبیعتی که آدمی طی هزاره‌ها در مسیر بیگانگی از آن قرار گرفته بود.

«انسان با یک‌جانشینی و ادعای مالکیت آبا و اجدادی و اسطوره‌ای بر بخشی از زمین و در نهایت با حصار کشی و دیوارکشی توانست از بند خشونت حیوانات وحشی و حوادث طبیعی رهایی یابد، اما خود را به جنگال دسته‌های دیگری از هموعان خویش انداخت. هموعانی که بر خورده‌ی شان از منابع قلمروی او صلب شده بود... او اما از عهدهٔ این خطر نیز بر آمد؛ رقیب را نابود کن یا به دست او نابود شو! باری دیگر تبادل در قالب معاهده یا مذاکره چاره مشکل آدمی گشت. بقای قبایل و دسته‌ها در سایه صلح و اتحاد با یکدیگر، چه در دوران متاخر گردآوری-شکار و چه در دوران یک‌جانشینی به سه اصل وابسته بود: تبادل زنان، تبادل خوراک و تبادل خون که در نهایت به تبادل فرهنگ و باورها ختم می‌شد.»

(انقلاب زندگی روزمره - راثول ونگایم ص. ۳۹)

۱.۲۲ اولین نمدهای زناشویی و خانواده در مسیر ترک گردآوری-شکار به سمت کشاورزی و یک‌جانشینی بروز یافت. مالکیت و اعمال قدرت در قالب خانواده ریشه در نیاز به «نیروی کار جمعی»، «تقسیم منافع» و «میراث» داشت. در هر صورت، کلید تبادل (زبان/متن) و نیز تمامی آنچه به نسلی تعلق داشت باید به طریقی به نسل بعدی منتقل می‌شد. شکل‌گیری شیوه‌های زیست در قالب خانواده هسته‌ای، طی سده‌های انقراض گردآورنده-شکارچیان آغازیدن گرفته

بود. با تملک انسان بر حیوانات و شیوع دامداری، خانواده‌هسته‌ای چند همسری نیز رفته رفته همه‌گیر و معمول گشت. تملک بر اعضای خانواده با آموزه‌های حاصل از تجربه دامدارانه بشری مطابقت داشت. تشکیل چنین خانواده‌هایی از خصوصیات مردمان یک‌جانشین اولیه بود، همچون ارتباط گروهی در قالب دسته-خانوارهای گردآورنده-شکارچی یا خانواده هسته‌ای تک همسری در میان مردمان متمدن که از دل خانواده هسته‌ای چند همسری یک‌جانشین سر بر آورد.

همکاری طایفه‌ها، قبایل و خاندان‌های اشرافی/روحانی از طریق ازدواج‌های میان گروهی و به منظور حفظ قدرت و اتحاد بر مبنای منافع مشترک، شکلی تازه به خود گرفت و بدین ترتیب اشتراکاتی میان طوایف یا خاندان‌های مختلف شکل گرفت که منجر به سازماندهی قلمروهای مجزای اقوام و خاندان‌ها، تحت تسلط یک کاهن یا پادشاه گشت. از این پس تجهیز تشکیلات نظامی برای دفاع از مالکیت بر قلمرو یا تصاحب قلمروهایی جدید و دسترسی بیشتر به منابع طبیعی، بیش از پیش حایز اهمیت گشت.

از طرفی توسعه یک‌جانشینی و محدودیت کشت‌پذیری محصولات متنوع در زمین و زمانی مشخص و به علاوه نیاز به ابزار و ادوات برای مقاصد متعدد، موجب پدید آمدن نوعی توسعه‌یافته‌تر از تبادل گشت که در نظام گردآورنده-شکارچی، به صورت اشتراک خویشاوندی و با منطقی دیگر پیگیری شده بود. معامله پایاپای تبادلی بود که بر طبق آن یک طرف در ازای آنچه به طرف مقابل می‌داد، چیزی را دریافت می‌کرد. تقسیم کار و شکل‌گیری طبقات، پیشاپیش مقدمات بازار چنین مبادله‌ای را فراهم آورد. جادو و قدرت اسطوره‌ای، جنگ‌آوری، کار بر زمین، تولیدمثل، دامداری، ابزارسازی یا شکار، همه و همه تولیدکننده کالا یا محصولات بودند که برای تبادل در بازار قابل عرضه می‌نمودند. پیشرفت فن‌آوری و ابزارسازی و گسترش فنون و مهارت‌های مختلف تخصصی‌تر شدن کشاورزی و امکان استفاده از چرخ برای حمل بار به مسافت‌های دور دست‌تر همه و همه معامله‌گری را به امری محوری در گذار آدمی به شهرها مبدل کردند.

نباید از نظر دور داشت که تقسیم کار و تبادل محصولات بدان معنا بود که محصول دست آدمی نه تنها توسط خود او بلکه توسط دیگران نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت. در واقع آدمی با انجام کار و مالکیت بر محصول تولیدی‌اش، امکان می‌یافت تا در مبادله اجتماعی شرکت جوید. برای شرکت در تبادل، کافی بود که فرد چیزی قابل‌توجه برای عرضه در اختیار

«تفکر اسطوره‌ای مقدمات کردوکارهای اجتماعی را از طریق یک نظارت از بالا فراهم آورد: یک ایزد تبادل، قدرتی بالادست و فرای طرفین تبادل. قدرتی که با سلاح زبان زمان و زمین را در یک روایت پیوسته تاویل می‌کرد. تولد ایزد با تولد اسطوره تقدس و تقسیم قدرت طبقاتی همزمان است.

دست برنده در تمامی تبادلات، آن دستی است که بر طبق اساطیر آبا و اجدادی، در دست ایزدان بوده است. بنابراین طبقه منسوب به ایزد اسطوره‌ای، ارباب معتبر تبادل نیز خواهد بود. آنان و افراد مورد تأیید آنان به مثابه نمایندگان ایزد(ان) از حق مالکیت و ویژه‌ای برخوردار بودند. این امتیازات ویژه مختص اشراف و کاهنانی بود که به شاهان مشروعیت می‌بخشیدند. اشراف، جنگ‌جویانی بودند که به نام گسترش امپراطوری یا غلبه بر باطل، سرزمین‌هایی جدید را- طبعاً به همراه ساکنانشان- تصاحب می‌کردند و بدین ترتیب صاحب املاک و متعلقاتی گسترده می‌شدند. آنان مردمان قبایلی مغلوب را به عنوان برده به کار می‌گرفتند. این مردمان، پیش از آنکه به بردگی گرفته شوند، دهقانان و کشاورزانی بودند که در جمع خود مشغول کار و زندگی در زمین اجدادی بودند، اما بعد از غلبه قومی زورمند، زندگی آنان نیز حقیرانه‌تر از قبل شده و خود به دارایی کسانی دیگر مبدل می‌گشتند. جواز مالکیت بر این افراد، فرمانروایی برحق طبقه زبان‌دان بود که خود کاتب قانون نیز بود. ایزد قبيله، واسطه‌ای بود برای قبول این تبادل میان مالک و مملوک. نوعی قربانی‌کردن که هر دو طرف معامله را خشنود می‌ساخت. ایزد این معامله، ایزد قوم غالب بود و هم او بود که هر دو طرف را، در صورت عدول از قرارداد، مورد خشم و در صورت وفاداری مورد آموزش خود قرار می‌داد. ناگفته پیداست که پابندی به معامله به مثابه کسب قربت با قدرت ایزدی بود. به تعبیر «رائول ونگایم»^{۲۳}: قدرت اسطوره‌ای نزد آنان که خود را در عمل قربانی می‌کردند (مغلوبان و رعایا) و قدرت واقعی نزد آنان که خود را در اسطوره قربانی می‌کردند (کاهنان قوم غالب) بود.

۲۳. ۱ با افزایش جمعیت و افزایش تولیدمازاد ناشی از وفور و امنیت یک‌جانشینی، تبادل تماماً زمینی شکل تازه‌ای از کار آدمی شد. فعالیتی که نیاز به بستر نوینی از ارتباط جمعی را

پیش کشید. بازار، قلب شهرهای جدید بود. جایی که تبادل در مقیاس زمینی و میان مردمان با مردمان به جریان افتاد. مردمان کشاورز از دهکده‌ها برای تبادل و تجارت به مراکز شهری رفته و اجناس‌شان را با دیگر اجناس عرضه شده تبادل می‌کردند.

با رواج بازار و تجارت، محصولات و مواد تولیدی به کالا مبدل گشتند. با تثبیت منطق تولید مازاد و پیدایش مفهوم کالا، دلیلی تازه برای بهره‌برداری بیشتر از زمین و نیروی کار دهقانان استیجاری و بردگان به میان آمد. اهمیت زمین و محصولات آن به مثابه سرمایه، به سرعت اهمیت مالکیت خصوصی را به میان کشید. بدین ترتیب فشار بیشتری به دهقانان و چوپانان وارد آمده و محصول کار آنان بیش از پیش مورد توجه اشراف صاحب زمین قرار گرفت.

«وقتی محصولات دست انسان مستقیماً توسط خود او مصرف نشد بلکه تحت مبادله به دیگری واگذار شد، کنترل محصول دست انسان از دست او خارج گشت؛ انسان دیگر نمی‌دانست که چه بر محصول دستش خواهد گذشت،» بدان معنا که بعید نبود محصول او روزی بر ضد خودش استفاده شود یا برای سرکوبی یا استعمار او به کار گرفته شود. «بدین دلیل، هیچ جامعه‌ای نخواهد توانست تا تسلط خویش را بر محصولاتش و کنترل خویش را بر تأثیرات اجتماعی روند تولید حفظ کند مگر آن که تبادل میان افراد را از میان بردارد.»

(ریشه‌های خانواده، ملک شخصی و دولت - فردریش انگلس، ص. ۲۶)

تجارت، اهمیت مالکیت خصوصی را روشن تر ساخت و مالکیت خصوصی راه را برای ابداع پول هموار ساخت، چرا که پول کالایی عمومی، قابل ذخیره یا معاوضه با صدها کالای دیگر است. پیدایش پول، تولد ایزدی جدید بود. ایزدی که معرفت تا رشد کرده، قدرت یابد و انسان سجده کرده بر ایزدان گوناگون را، از آن پس به تعظیم در برابر خود وا دارد.

۱.۲۴ پول، ایزدی واگیردار بود که نه تنها به همه تولیدات بشر، بلکه به زمین و زمان نیزمعنایی دیگر بخشید. زمین را به کالایی قابل خرید و فروش یا تقویض مبدل کرد و به طبیعت، انسان و زمان، معنای اقتصادی نوینی بخشید. با توسعه بازار و تجارت، پول، سود،

مالکیت خصوصی بر زمین، اسناد و انباشت و مرکزیت‌یابی ثروت در دست اقلیتِ فرادست به سرعت مشروعیت یافت و به دنبال آن فقر و نداری به حقیقتی توده‌ای مبدل گشت تا ترک‌های عمیق گسل طبقاتی در خاک تمدن، بیش از پیش در معرض دید قرار گیرد.

با تقسیم ساکنین شهرها در قالب طبقات مبتنی بر ثروت (همچون آنچه در یونان، مصر و ایران پی‌گیری شد) شمار بردگان و فرودستان رو به افزایش گذاشت. بردگان به علت عدم برخورداری از آموزش و زبانِ مردمانی دون‌پایه و فاقد فره‌ایزدی به حساب می‌آمدند. از طرفی قانون منع قربابت بردگان به خدایان و معابد در کنار ممنوعیتِ گرویدن آنان به باورهای اشراف، آنان را در جایگاه فرودست نگاه داشته، امکان هرگونه ترفیع طبقاتی را از آنان سلب می‌کرد. پیشرفت تمدن از این پس به معنای توسعهٔ ماشین بی‌پایان سرکوب طبقات فرودست بود. ماشینی که برای حرکت خود به نیروی حاصل از اختلاف طبقاتی نیازمند است. به همین علت است که تمامی امپراطوری‌ها و فرهنگ‌های فاخر باستانی پایه‌های جاه و جبروت خود را بر کارِ بدنیِ نیروی‌کار سرکوب شده و استثمار گشته استوار کرده‌اند. این سرکوب شدگان، خیل سربازان پیاده نظام لشکرکشی‌های بسیار بودند؛ رعایایی که در مزارع و زمین‌های اربابان، سخت‌ترین کارها را به انجام می‌رساندند، در حالی که صاحب هیچ حقوق اجتماعی به جز حق خدمت خالصانه به ارباب نبوده‌اند.

زمین و منابع مشترکی که روزگاری بر طبق اسطورهٔ قومی به خاندان‌ها، طوایف و قبایل زیستنده بر آن‌ها متعلق بود، یا تکه-تکه به ضرب اغواگری یا زور به تصاحب کاهنان (همچون موقوفهٔ ایزدان) در آمد و یا همراه با ساکنینش، به طوایف جنگ‌جو و قدرتمند وفادار به کاهنان تفویذ گشت. با محوریت یافتن ثروت، امر کیفی رفته رفته نقش خود را به امر کمی واگذارد. حتی قربانی کردن و تبادل اسطوره‌ای نیز عقلانی، کمی، قابل اندازه‌گیری یا تبادل در بازار زمینی شد. پول، کمیت را نشانی از وجهه و قدرت کرد. «قدرت که امری کیفی تلقی می‌شد، با پول، به امری کمی مبدل شد» و طبقهٔ فرادست برای کسب مشروعیت خود نیاز به چیزی جز پول نداشت. پول با مشروعیت نیز قابل تبادل بود. بدین سبب طبقهٔ دانا به عنوان تنها عرضه‌کنندهٔ مشروعیت، کماکان جایگاه خویش را در بالاترین طبقات هرم محفوظ نگاه داشت. از این پس مشروعیت داشت، بر مشروع بودن برتری یافت و انسان، رفته رفته «داشتن» را به «بودن» رجحان داد.

قربانی‌گری که شکل اولیهٔ تبادل اسطوره‌ای میان انسان و قدرت بود، با ظهور پول به

قلمرویی مجزا از زندگی مبدل شد و عنصر تبادل در قالب نظم تبولی- فتودالی، چهرهٔ مادی خود را نشان داد. «هدیهٔ سخاوت‌مندان و بازی بلانده-همه-چیز-را-می‌برد که طی آن کیفیت قربانی، نشان از وجههٔ قربانی‌کننده/دهندهٔ دارد، دیگر به سختی می‌تواند در چارچوب اقتصاد عقلانی شده جای گیرد»^{۲۴}.

با محوریت یافتن کمیته به تدریج نگرش انسان نه تنها به زمین بلکه به زمان نیز دستخوش تغییر شد. برداشت انسان از زمان، رفته‌رفته خطی گشت و زمانِ کرامندِ زمینی دو جنبهٔ خطی (طول عمر) و چرخشی (روز - شب - ماه - سال) به خود گرفت و البته همچنان، طی سلسهٔ توجیهاتی، با زمان اسطوره‌ای بی‌کران و غیرخطی در پیوند ماند. ظرفیت نیروی انسان در امر تولید یا جنگ نیز با پیدایش پول جنبه ای کمی، قابل محاسبه و تبادلی یافت و صد البته که ارزش کمی زمان هر طبقه از یکدیگر مجزا گشت.

شناخت آدمی از زمان به مثابه کمیته قابل سنجش که پشتوانه‌ای اسطوره‌ای نیز داشت انسان را به مصرف‌کننده‌ای تبدیل کرد که زمان را نیز به مصرف می‌رساند: صرف وقت برای عبادت و خدمت به خدایان یا برای کشیدن بار مجازات زمینی به امید آمرزش اسطوره‌ای! پول توانست زمان را کمی کرده و آن را به کالایی تحت مالکیت انسان مبدل نماید. بدین ترتیب بشر به طور کامل خود را در دورانی یافت که زمین و زمان به کالاهایی قابل مصرف مبدل شده بودند. با قابل محاسبه شدن (کمی شدن) همه چیز، در حقیقت همه چیز به کالا تبدیل شده و قابل تبادل شد. بدین صورت همه‌کس چیزی برای ارایه در معبدنویین بازار داشت. تا پیش از این بهره‌کشی انسان از انسانی دیگر توجیهی اسطوره‌ای، طبقاتی و کیفی داشت اما از این پس زمان انسان‌ها نیز به اشکال گوناگون با پول قابل تبادل بوده و نوعی جدید از بهره‌کشی شیوعی همگانی یافت که تا امروز ادامه داشته هر دم شکلی پیچیده تر به خود می‌گیرد: برده‌داری.

۱.۲۵ حفظ و انباشت ثروت و قدرت به طور همزمان هم محصول و هم عامل و محرک خشونت (نیروی جنگی در قالب پلیس و سربازان و فرماندهان) بود. برخورداری از ارتش‌های بزرگ‌تر و روش‌های مخرب‌تر و خشن‌تر تضمین فتح زمین‌های بیشتر و تسلط بر نیروی کار، زمان و منابع بیشتر بود. حفاظت و افزایش ثروت هنگامت پادشاهان مشروع به‌شرع کاهنان، به

طور مستقیم وابسته به اعمال خشونت بود. انباشت ثروت در سایه این پادشاهی‌های بزرگ و به کار گماشتن شمار زیادی از بردگان در کار پاسداری (پلیس) از منابع ثروت و خدمت به ارباب قدرت، امکان گسترش راه‌ها و فتح دیگر مناطق و شهرهای بزرگ را میسر ساخت. بدین ترتیب حاکمان مرکزی رفته‌رفته به امپراطوری‌هایی مبدل گشتند که سرزمین‌هایی وسیع را زیر سیطره داشتند؛ مردمانی را می‌خریدند، مردمانی را می‌فروختند، مردمانی را به عنوان عمال خود اجیر می‌کردند و به قدرت و ثروت خود می‌افزودند.

این امپراطوری‌ها برای ایجاد هماهنگی میان انبوه جمعیت سرزمین‌های تحت تصرفشان که پیش‌تر از باورها و خدایان متفاوتی تبعیت می‌کردند، به ایجاد سازگاری در باورهای مشترک نیاز داشتند. هماهنگ کردن اقوام و قبایل گوناگون تحت قانونی مشخص، تقسیم‌کار را باری دیگر دستخوش تغییراتی جدی کرد. ایجاد اماکن عمومی، اماکن روحانی، راه‌ها، کاروان‌سراها، دروازه‌ها، مجامع قضاوت و مباحثه عمومی، کاخ‌ها و معابد، انبارها، بازار، گورستان و ... پیچیدگی‌هایی بودند که مدنیت رو به توسعه برای تثبیت نظم بدان‌ها نیاز داشت و بدین ترتیب انسان را به مسیری تازه وارد ساخت که به انقلاب شهرنشینی شهرت دارد.

طبقه مرتبط با اسطوره و جادو به واسطه تسلط بر زبان، همیشه جایگاهی حیاتی در طبقات فرادست داشته است. کاهنان با برخورداری انحصاری از توانایی خواندن و نوشتن، جایگاه طبقه خود را در مرکز دستگاه فکری قبایل تحکیم کرده بودند. از زمان اختراع خط و مرسوم شدن آن در مناطق مرکزی امپراطوری‌های باستان تاپیش از رنسانس، تعداد محدودی از شمار طبقات فرادست، اعضای معابد و خاندان‌های اشرافی قادر به خواندن و نوشتن یک یا چند زبان بودند. در واقع فقط کاهنان، که وارثان قدرت اسطوره‌ای (بعدها دین خداوند) شمرده می‌شدند از مزیت تملک بر زبان خداوند قوم برخوردار بودند. این موقعیت انحصاری طی هزاره‌ها به حضور ایشان در حاکمیت و -و بعدتر در دولت عرفی -انجامید، چرا که تنها آنان از مهارت خواندن، نگارش و بایگانی اسناد، الواح، روایات و ... برخوردار بودند. بدین ترتیب کاهنان همیشه سهمی عمده در قدرت داشته و به مثابه تأیید مشروعیت و گاه در مقام مشاور، ساحر یا کاتب، در بالاترین بخش‌های قدرت نفوذ داشتند. به علاوه برخی از این مقامات روحانی به تربیت و آموزش افرادی می‌پرداختند که پیام آنان را در میان اقشار جامعه گسترش داده و دستورات آیین‌ها و آداب و ترتیب اجرای مناسک مختلف را به عموم ابلاغ نمایند. با افزایش وسعت امپراطوری بر تعداد این رسولان نیز افزوده شد. نقش رسولان یا پیامبران در این ایام،

جایگزین کردن «ایزد تبادلی امپراطوری» به جای «ارباب تبادل قومی» بود. این جایگزینی، که برای امپراطوری مرکزی حایز اهمیتی به‌سزا بود، به معنای تسلط بر بازار و نیروی کار اقوام و جلب اتحاد آنان زیر سایه یک کلان‌روایت اسطوره‌ای بود. گاه این رسولان می‌توانستند بی هیچ خونریزی، از طریق جلب نظر و اغوای سران طوایف و اقوام، به آموزش و تبلیغ دین پرداخته و با تزییق باورهای امپراطوری مرکزی در میان این افراد، به تدریج کل قوم را تحت سیطره و فرمانبرداری از قدرت اسطوره‌ای و در نتیجه نماینده‌زمینی آن یعنی امپراطوری مرکزی در آورند. این الگوی استعماری که طی دوهزاره تا دوران معاصر نیز ادامه یافت در واقع پایه و اساس آموزش و پرورش تبلیغی را شامل می‌شد و البته در ابتدا تنها شامل آموزش زبان دینی و داستان‌ها و افسانه‌های ایزدان بود. افرادی که این آموزش‌ها را دریافت می‌کردند یا از طبقه‌های بالادست بودند و یا با آموختن و «ایمان‌بستن به قول رسولان» به برخورداری طبقاتی دست‌یافته و در قدرت شریک می‌گشتند.

با جایگزین شدن طبقات مبتنی بر ثروت به جای طبقات مبتنی بر خون و خاندان و آسمان، از آنجایی که صاحبان ثروت یا خود از نمایندگان ایزدان بودند یا از زورمندان و جنگ‌آوران وفادار به ایزدان، توانستند صاحب حقوقی از جمله برخورداری از آموزش علوم زمانه گردند. طبقه اشراف طبقه‌ای برخوردار از موهبت وقوف بر زبان، حساب، نجوم، شکار و... بود و بدین سبب در عایدات مردم، تجار، مسافرن، دهقانان و نیز تمامی حاصل دسترنج بردگان سهیم گشت. با توسعه چنین ساختاری، به تدریج کاخ‌های باشکوه و معابد عظیم نمایشگر شکوه خدایان و عظمت امپراطوری کلان‌شهرهای اولیه، به دست «توانمند» بردگان بر افراشته می‌شد. حفظ این عظمت و توسعه آن مبتنی بر بهره‌کشی بیشتر از نیروی کار طبقات فرو دست بود: منفعتی مشترک نزد طبقات دارا و دانا که برای حفظ آن، مسئولیتی مشترک را به عهده داشتند. این مسئولیت‌مشترک حفظ سلطه طبقاتی بر اساس سوگند مشترک میان حکام ولایات و مراکز امپراطوری‌ها بود. بر اساس این تبادل، زمین‌های بایر امپراطوری ابتدا به صورت موقت به خانوارها و حکام تفویض شد و به تدریج این تفویض‌ها شکلی مادام‌العمر و همیشگی به خود گرفت. با اهمیت یافتن هر چه بیشتر میراث در میان حکام و ملاکان بود که اهمیت خانواده هسته‌ای تک همسری نیز بیشتر گشت.

«مالکیت، قوانین خانواده را تحت قواعد مربوط به میراث مورد توجه

قرار داد. خانواده تک همسری مبنای اقتصاد مالکیت محور شد.»

۱.۲۶ باورهای اسطوره‌ای در حقیقت داستان‌هایی بوده‌اند که بر روی ساختار قوانین طبیعی مفصل‌بندی شده و با اهدافی اقتصادی-سیاسی بازگو گشته و ترویج شده‌اند. مذهب به عنوان یک کلان‌روایت اسطوره‌ای، ترویج گر دوری انسان‌ها از یکدیگر و ایجاد سازگاری در برابر قدرتی فرا زمینی بود. ترویج‌گر سازش و اطاعت و در نهایت توجیهی برای جنگ، بردگی، فرمانبرداری و امید به آمرزش مذهب در یک کلام قانون حاکم بر جامعه بردگان بود. بدین سبب است که دوگانه برابری/ نابرابری از هردو سو برای مذهب قابل توجیه است: در مذهب از یک سو برابری تمامی انسان‌های میرا در برابر نیرو یا نیروهای فرابشری مورد تفسیر و توضیح قرار می‌گیرد و از طرفی دیگر، برتری عده‌ای به مثابه نمایندگان و خادمان فرمان‌ایزدان. باید متوجه بود که توجه اساطیر کماکان نه به روایت‌گری امور واقع بلکه به کارکرد روایتی است که ارائه داده می‌شود. این روایات هرگز در بستر بحث و تبادل نظر ارائه نگشته‌اند، بلکه برعکس، تمامی افراد یا گروه‌هایی که حقانیت یا شیوه‌های موجود در این باورها را مورد پرسش قرار داده‌اند، معاند با باورهای قومی، رسوم آبا و اجدادی یا کافر معرفی شده و مستحق اشد مجازات دانسته شده‌اند. چنین کسانی با پرسشگری خود می‌توانستند تهدیدی جدی برای قدرت استعماری طبقات فرادست ایجاد کنند. این ایزدان قدسی بدان جهت قدسی بودند که در بازار تبادل زمینی یگانه شاه‌کلید تبادل هیچ با همه چیز بوده‌اند. کلید تضمین و تثبیت قدرت طبقه فرادست که طی آن، زندگی افراد قبیله، قربانی باور به ایزدان مقدس شده و با هر بار عمل قربانی کردن، این باور جنبه‌ای حقیقی‌تر یافته و قدرت مبتنی بر آن نیز مستحکم‌تر می‌گشت. باور به خدایان قهار و نیاز به جلب رضایت آنان، توجیه قربانی‌گری بود. کسی که از این تبادل شانه خالی می‌کرد، از اطاعت خدایان سر باز زده و سزاوار بهره‌مندی از مواهب او شمرده نمی‌شد. در حقیقت قربانی مثله شده، بهای بقای جمع را می‌پرداخت.

هنر طی این دوران به شکل طبیعی در خدمت قدرت و بغش مهم از این تبادل بود: ساخت و تصویرگری خدایان و بناهای مختص قربانی‌گری کاری دشوار و طاقت فرسا بود. به طوری که سالیان عمر افرادی، در جهت تجسم بخشی به شکوه و عظمت خدایان و مراسم قربانی‌گری مصروف گشته در عوض آن موقعیت اجتماعی خود را در ساختار قدرت تحکیم می‌کردند. این پیشه‌ور-هنرمندان به مانند جنگ‌آوران، خادمان شکوه و عظمت قدرت

بودند و به مانند جادوگران تجسم بخش خدایان. ساخت خدایان از سنگ، گل، چوب، فلز، خاک و .. نه به معنای آفرینشگری هنرمندانهٔ امر زیاشناسانه، بلکه به معنای برخورداری از الهاماتی غیبی و نمادین یا قدرتی جادویی بود که ارتباط با ایزد یا ایزدانِ آبا و اجدادی را ممکن می‌ساخت. بت‌ها نمادهای قبیله‌ای و شاخص‌های فرهنگی هر طایفه یا قوم به شمار می‌رفتند و بدین سبب هر طایفه خاندان یا قبیله، بت‌های مخصوص به خود را پرستش کرده و بت‌های قبایل دیگر را بی‌معنا و فاقد حقانیت شمرده یا تحقیر می‌کرد.

۱.۲۷ آنچه در تاریخ تحت عنوان مبارزه با بت پرستی مطرح گشته است، در واقع حرکتی بود برای توسعهٔ مالکیت تام، و برچیدن قدرت متکثر باورهای گوناگون قومی و زبان‌های آبا و اجدادی بجا مانده از نظم پیشاشهری. موضوع زمانی روشن می‌گردد که به یاد داشته باشیم، آنچه پیش‌تر توجیه‌گر منافع دسته‌ای و سلطه بر زمین‌های آبا و اجدادی یا خصومت با قبیله‌ای در همسایگی دور یا نزدیک بود، در قالب باور مشترک سازماندهی و کد گذاری گشته بود. برای هماهنگ کردن تمامی این اقوام، حذف ایزدان متنوع قومی یک ضرورت بود. خدایی فرای همهٔ ایزدان و زبانی فرای زبان آبا و اجدادی: زبانی آسمانی، زبانی مقدس که زبان قوم حاکم بود. زبانی که به طور توأمان برای توجیه درد فرودستن و برخورداری بالادستان مورد استفاده قرار می‌گرفت: زبان خدایی که دستوراتش را تنها بر قومی که از همه محق تر است عرضه می‌دارد. با فائق آمدن بر کثرت ایزدان و آفرینش خدای آسمانی، اتحاد لازم برای ایجاد نظم سراسری در میان اقوام و به زیر آوردن نیروهای عظیم مهیا می‌گشت.

بدین ترتیب بود که نخستین راویان روایت آسمانی، مرکز روایاتشان را از زمین به آسمان منتقل کرده و زمان ناگراهمند را به طور مستقیم مظروف روایات خود ساختند. خدای زمان ناگراهمند در راس سلسله مراتب ایزدان اقوام نشانداده شد و کلان روایت زبانی قوم حاکم، خرد روایت های قومی و خاندانی را در خود بلعید. با پیدایش دین نوین، قدرت جنگاوران نیز تحت یک روایت نوین تعریف شد. اسطوره‌ای که از تعدد زمینی خدایان و بت‌های قومی جدا گشته و به وحدتی آسمانی می‌پیوست. این تولد یک خالق یکتا بود که بر تمامی ایزدان پیش از خود رجحان داشت.

در بحبوحه نارضایتی‌های حاصل از فقر و بهره‌کشی جامعه پرجمعیت کشاورزی و هجوم هر دم فزایندهٔ ادیان محلی و مبلغان و مدعیان جادو و شفا، مذهب الهی با ارایهٔ

تفاسیری آسمانی در باب واقعیات زمینی، آدمی را متقاعد ساخت که بی‌عدالتی و جبر زندگی جمعی، ریشه در حقایقی ازلی دارد که پیش‌تر در آسمان‌ها رخ داده و تنها راه آموزش آدمی در سرسپردگی به تقدیر و انتظار پاداش در جهانی دیگر است.

کمیت [۲۵-۱]، در پیوند با زمان زمینی، آدمی را بیش از پیش معتقد به وجود آغاز و سرانجام برای هر پدیده‌ای کرده بود، به طوری که حتی برای اجرام و حرکات آسمانی و اعمال ایزدان نیز سرانجامی قایل گشت. روایت خدای آسمانی نیز ناچار از این قاعده مستثنی نبود و برای اثبات خود ناچار به تعیین مبدا و مقصدی برای خلقت و زیست آدمی بر پایه الگوی تبادل گشت. در این روایت، امید مومنان، یگانه ریسمانی است که انسان را به آینده‌اش متصل می‌کند. نگاه به آینده (زمان فرا نرسیده) زاینده امید است؛ امید به مستولی شدن نیکی بر پلیدی یا هر آنچه بر اساس آن بتوان بار تعهد اخلاقی ضروری برای پایداری تمدن اجتماع و سازش با آن را بر دوش کشید. بدین ترتیب «مذهب آسمانی در طلوع تمدن انسان را به تبادل زمین و زمان کرائند و خاکی با پاداش و رستگاری بی‌کرا و آسمانی دعوت کرد» و در حین معنابخشی به زندگی، آن را از ظرف خود (طبیعت) مجزا کرد.

«زروان» خدای یکتای بیکاره و خالق روز و شب یا نیک و بد (هورمزد و اهریمن) در حدود ۱۴۰۰ پ.د.م (۴۴۰۰ سال پیش) از اولین نمونه‌های نمادپردازی اخلاقی در باب خدایی قادر برگردش روز و شب بود. زمان در باور زردشتیان، محور اصلی نگرش به جهان بود. از طرفی این یکجانشینان که زندگی خود را از راه کشاورزی می‌گذرانند زمان زمینی را در دو ساحت مرتبط اما با دو کارکرد مجزا مورد توجه قرار می‌دادند. قسم اول، زمان چرخشی که بر مبنای چرخش اجرام آسمانی طرح‌ریزی شده بود و دیگری زمان کرائند که از مرگ‌اندیشی یا مرگ-آگاهی انسان ریشه می‌گرفت و یادگاری کهن از دوران پیشین بود. علاوه بر این انسان متوجه بود که این زمان کماکان پس از مرگش نیز ادامه خواهد داشت، و بر همین مبنا باور پذیر بود که زمانی آسمانی و ناکرائند بر جهان مسلط باشد: زمانی که فرای زمان چرخه‌ای و کرائند زمینی، نه چرخشی است و نه کرائند. زمان بی‌کرا و آسمانی بود. زمانی که در آن پیروزی نور و پاکی بر تاریکی و پلیدی تحقق خواهد یافت و زمان کرائند، زمانی زمینی بود که بستر آمیختگی نیروهای نیک و پلیدی یا نبرد میان خیر و شر را فراهم می‌آورد. ایجاد ارتباط میان این دو زمان (زمان قدسی و زمان خاکی) یا این دو جهان (جهان قدسی و جهان مادی)، ابزاری بود برای نظارت و جهت‌دهی حساب‌شده‌تر به قوانین اخلاقی ایزدان پیشین در قالب مذهب یکتا

در حدود ۱۳۷۰ پ.د.م کاهنی به نام «اِخِن اَتِن» در مصر، خدایی دربردارنده همه نیکی‌ها را توصیف کرد. خدای خورشید (اَتِن) به عنوان خدای یگانه که بر همه چیز مسلط بود. موسی، یکی از کاهنان آیین اَتِنی، با تفاسیر خود از آیین اَتِن، قوانینی اخلاقی را برای حفظ انسجام قوم خویش تبلیغ کرد؛^۲ قومی که وارث سرزمین کنعان و جانشین به حق خدای یگانه معرفی شده بود. در واقع کسانی که از دانش بر طبیعت و اجرام آسمانی برخوردار شده بودند، با اتکا بر آن توانستند دیگران را در جهت اهداف خود سوق داده و اتفاقات طبیعی را به عنوان معجزه، پاداش یا مجازات مردمان تاویل نمایند. جوامع یهودی، بر خلاف جوامع زردشتی، کوچ‌گرد بودند و زمان در نظرشان خطی یک سویه و برگشت ناپذیر بود. بدین ترتیب سر آغاز هستی به مثابه یک دوره شش^۳ روزه آفرینش و خلقت آدم بر زمین قلمداد شده و سیر زمان از آن رویداد تا روز رستاخیز به شکلی برگشت ناپذیر مورد توجه قرار گرفت. (باید توجه داشت که ظهور ادیان آسمانی، مگره دستیابی طبقه دانا به تفسیری نسبتاً منطبق بر گردش صورتهای فلکی و فصول بود. دوران طولانی میان انقلاب کشاورزی تا انقلاب شهرنشینی، دورانی بود که شناخت آدمیان از زمین و آسمان با سرعتی بی‌سابقه دستخوش تغییرات شده و دگرگونی عظیمی در خوانش اسطوره‌های نیروهای طبیعت حاصل گشت.

۱.۲۸ در حدود ۲۰۰۰ پ.د.م، انسان‌ها آموختند تا با استفاده از جهت و سپس طول سایه اجسام در یابند که چه میزان از طول روز مانده است و بدین ترتیب مفهوم طول روز، به منزله زمان قابل اندازه گیری، مطرح گشت. با وجود اینکه زمان چیزی قابل اندازه گیری به شکل طول در خود ندارد، توجه انسان به ارتباط «طول سایه‌ها با زمان» نتیجه تاویلی بود از واقعیتی محسوس در باره پدیده گذر زمان. توجه و نیاز انسان به سنجش زمان، رفته رفته منجر به نوآوری و تغییرات بسیاری در فن آوری زمان‌سنجی گشت. مصر، مرکز حکمرانی خدای خورشید، ابداع گر ساعت آفتابی و تقویمی شد که دوره سالانه را با تکیه بر ۱۲ صورت فلکی به ۱۲ ماه تقسیم کرد. طول روز و شب نیز هر یک به ۱۲ جزء- متشکل از دو بخش بالارونده و پایین‌رونده شش ساعته- تقسیم گشت. با توجه به این سازماندهی دقیق زمان، عجیب نیست که مصر بزرگ‌ترین نظام برده‌داری دوران باستان بوده باشد.

ارسطو در حدود ۳۵۰ سال قبل از آنکه مسیحیت زمان‌سنج یهود را به اقتضای شرایط

اجتماعی-سیاسی زمانه‌اش کوک کند، به باوری عقلانی در باب زمان دست یافته بود. با توجه به این‌که جامعه یونانی نیز جامعه‌ای کشاورز بود، تعجبی ندارد که ارسطو نیز توجهی خاص به چرخه تکرارشونده زمان داشت و آن را به مثابه «وسیله سنجش تغییرات» و «نه خود تغییرات» صورت‌بندی کرد. او زمان را حاصل تمایز میان «قبل» و «بعد» دانست. یعنی سنجه‌ای برای ترتیب‌بندی رویدادها.

دوازده قرن طول کشید تا سازمان‌دهندگان مسیحیت، برخی مسایل موجود در روایت موسی و دیگر ادیان و نظام‌های اسطوره‌ای پیش از خود را در قالب مذهبی نوین ارایه دهند. مسیحیت با توجه به دانش زمانه‌اش، زمان را بازه‌ای ازلی خواند و رویدادهای مقدس را به شکل انزال آسمانی در قالب آن ترتیب داد. رویدادهایی همچون هیوط آدم بر زمین یا مفهوم رستاخیز، وحی و معجزات. مسیحیت امکان تجلی ناجی را به مثابه امری قدسی در اکنون مادی مطرح کرد و آینده را، در انتظار این تجلی‌رهای بخش، برای آدمیان متصور شد.

حدود ۴ قرن بعد یعنی در ۳۸۰ د.م، «سن‌اگوستین» (هیپو) که ۹ سال دین مانوی داشت و سپس به مسیحیت معتقد شده بود، در کتاب «شهر خدا»^{۲۵} چنین نوشته است: «تاریخ جهان نبردی است همگانی میان خداوند و شیطان. جنگ متافیزیکی محدود به زمان نیست، بلکه تنها در جغرافیای زمین محدود است. خداوند با کمک کلیسای کاتولیک، پشتیبان تمامی نیات و اعمال نیک در نبرد با تمامی آدمیانی است که در جبهه شر هستند.»

در نوشته سن‌اگوستین که یکی از مهم‌ترین نمونه‌های در دسترس از تفسیر زیستی دیانت آسمانی است، می‌توان ضرورت بقا-محور زمان را به خوبی مشاهده کرد. زمان اخلاقی، زمانی است که خداوند آن را در اختیار آدمی گذاشته تا آدمی قادر باشد بر اساس اتحاد اخلاق‌مدارانه در جبهه مسیحایی، با مظاهر بی‌اخلاقی و جبهه شر بجنگد. جبهه شر در باور سن‌اگوستین عبارت است از هر آنچه با آیین کلیسای کاتولیک سازگار نباشد؛ خواه یک فرد، خواه یک قوم یا شاید اقوامی با باوری دیگر.

مسیحیت و به دنبال آن اسلام در حقیقت نسخه‌هایی نمادین از ادیان خورشید پرستانه‌اند. آنچه این ادیان ابراهیمی را از باورهای دیگر متمایز می‌کند زمینه چینی برای تفویض قدرت آسمانی به نمایندگانی زمینی و به دنبال آن ارجاع مستقیم الوهیت به افرادی مشخص است. با آمدن نمایندگان آسمان بر زمین و صحبت کردن آن‌ها به زبان روزمره، متقاعد

کردن آدمیان به جنگ و دست‌بازی به ثروت‌های پراکنده در زمین بیش از پیش آسان گشت.

۱.۲۹ با تحکیم طبقه روحانی به مثابه شبکه‌ای به هم پیوسته و مرکز گرا، غایت حیات و مرگ در سیطره آسمان‌ها قرار گرفته و آدمیان، موجوداتی پست، میرا، منحرف و مهجور قلمداد شدند. همین مهجوریت بود که در قالب شوربختی و رنج توصیف شد. کفارهای که نوع بشر در قبال سربچی از دستور خداوند بدان گرفتار آمده و رنج آن را تا پایان راه بر دوش خواهد کشید. بردگی، مشروعیت خود را حتی بهتر از پیش حفظ کرد، چرا که بردگان کفاره گناه اجدادشان را می‌پرداختند؛ کفاره خاکی بودن خویش را. ترویج این تفکرات علاوه بر ایجاد همبستگی اعتقادی در میان جوامع، منافع طبقه بالادست را نیز فراهم می‌آورد. خدای یکتا نیز، همچون ایزدان پیشین، هوادار سرسخت برده‌داری و مدافع منافع خودی‌ها بود. همان خدایی که توأمان یار و همراه سختی‌کشندگان و مرهمی بر درد مسکینان بود.

نه یهودیت، نه مسیحیت و نه اسلام برده‌داری را از میان بر نداشتند بلکه بردگان را داوطلبانه به برده بودن تشویق کرده و برده‌داران را از مشروعیت آسمانی برخوردار کردند. مذهب، خاطر آزرده بردگان را با تفسیر علی‌فرو دست بودن آنان تسلی بخشید. مذهب آسمانی به انسان تلقین کرد که آموزش و سعادت که پاداش جهد و کوشش و کارهای نیک آدمی است، در جهانی دیگر به وی اعطا خواهد شد. بهره‌وری از موهبت‌های مادی در سایه کار و جهد در راه خداوند به اصلی مسیحی مبدل گشت. لذت‌جویی در این دنیا گناهی سزاوار توبه قلمداد شد. اساس و کارکرد اقتصادی شبکه روحانیت وقتی روشن‌تر گشت که طی جنگ‌های صلیبی، شوالیه‌ها و جنگجویانی تحت عنوان خادمان خداوند اما به قصد دست‌یابی به منابع ثروت بیشتر به سرزمین‌های شرقی یورش برده و به غارت منابع طبیعی، فرهنگی و انسانی پرداختند.

بازار آسمانی به جز آموزش، کفاره گناهان و دیگر کالاهای آسمانی، به وجود راسته‌ای برای داد و ستد انسان نیز نیازمند بود. وساطت روحانیون و دلالت الهی که عرضه‌کنندگان محصولی تخصصی بودند، جز در صورت تحقق بی‌عدالتی، توجیه نداشت.

۱.۳۰ بهره‌کشی از آدمیان و امکان معاوضه، تبادل یا تصاحب انسان در قبال هر چیز دیگر، همزمان با تشکیل طبقه دانا بروز یافت و پیشینه آن به دورانی بازمی‌گردد که انسان

رفته رفته با اولین امکانات تولید ابزار آشنا گشت و طعم مبادله را چشید. پیش‌تر نیز گفته شد که باور به خدا یا خدایان مشترک و تقلیل مفهوم آدمی به مومن و مشرک یا دانا و نادان، به هر قوم زورمندی این اجازه را می‌داد که انسان‌های اقوام مغلوب در جنگ‌ها یا انسان‌های غیر مالک را به مثابه انسان‌هایی بی‌خدا، جاهل و در نتیجه بی‌هدف، بی‌ارزش و ناچیز به خدمت گرفته به کار گمارند. شیوع و گسترش برده‌داری اما نیازمند جوامعی با جمعیت زیادتر می‌بود که تنها با آغاز زندگی کشاورزی ممکن گشت. بنا براین قدیمی‌ترین نمونه‌های بهره‌کشی آدمی از هم‌نوع خویش را می‌توان به هزارهٔ دهم پ. د.م. نسبت داد. از طرفی پول و تاثیر آن بر کالایی شدن انسان لازمه شکل‌گیری شکلی خاص از بهره‌کشی بود که طی آن هر چیز از جمله آدمی قابل معاوضه با پول بود. خرید و فروش انسان لایه‌ای نوین از برده‌داری بود که با رواج مذهب طی هزاره سوم پیش از دوران مشترک ممکن شد.

یکی از قدیم‌ترین شواهد یافته شدهٔ مکتوب در باب برده‌داری را می‌توان در «قانون حمورابی» حدود ۱۷۶۰ پ.د.م. مشاهده کرد. در این لوح آمده است «کسی که به برده‌ای در راه فرار کمک رساند، همچون کسی که به یک بردهٔ فراری پناه دهد، سزاوار مرگ است».

تمامی مذاهب یکتاپرست، از یهودیت گرفته تا اسلام در تحکیم و تثبیت برده‌داری نقشی مهم و کلیدی ایفا کرده‌اند. تمامی تمدن‌های باستانی اعم از سومری، چینی، مصری، آکدی، آشوری، هندی، یونانی، اروپایی، رومی، عبری به اشکال گوناگون بهره‌برداری از انسان را به مثابهٔ امر طبیعی به اجرا گذاشته‌اند. الواحی چون قانون حمورابی نه تنها مدرکی برای وجود برده‌داری بلکه نشانگر مشروعیت آن در میان اقوام سومری نیز هستند. به جز قانون حمورابی، برده‌داری در تمامی کتب مقدس دارای قوانین مشخص و کلیدی بوده و در هیچ کجا تقبیح یا نهی نشده است. برای مثال در «۲۱ سفر خروج»^{۲۶} در باره بردگی جنسی و فروش دختران صحبت شده است. در کتاب «عهد جدید» در بند ۵:۶ «نامه به افسسیان»^{۲۷} آمده است: «ای بردگان! از اربابان خود با احترام و ترس اطاعت کنید و از صمیم قلب به آن‌ها خدمت رسانید، گویی از عیسی مسیح اطاعت می‌کنید!» «پولس قدیس» در «نامه به فیلمون» که در عهد جدید توصیف شده، آشکارا و با اطمینان خاصی برده‌داری را می‌ستاید و آن را تبلیغ می‌کند. اسلام نیز به‌طور مفصل در قرآن و احادیث و در شریعت برده‌داری را مورد توجه قرار داده است. محمد پیامبر، و یارانش در طول حیاتشان بردگان زیادی را خریده، مبادله و گاه آزاد کرده‌اند. روایتی در

26 Exodus

27 Epistle to the Ephesians

ستایش لطافت طبع امام هشتم شیعیان آمده است که «امام گاه با بردگان خود بر سر یک سفره غذا می‌خوردند». همچنین در «اوستا»، وندیداد- فرگرد- ۴ بنده آمده است که زردشت پرسید: «ای آفریننده جهان، ای مقدس بگو بدانم هرگاه شخص از انجام پیمان به ارزش یک انسان تخلف نماید کدام اشخاص گرفتار وی خواهند بود؟ اهورامزدا پاسخ داد خویشان نزدیک وی در مدت ۹۰۰ سال گرفتار گناه وی خواهند ماند.»

این ادیان آسمانی نبودند که برده‌داری را همچون یک توطئه طرح‌ریزی شده به میان آدمیان آوردند. استثمار آدمی به دست آدمی عمری به دیرنگی حرکت جماعات انسانی به سمت یک‌جانشینی دارد. باور مشترک، توجیه اخلاقی سرکوب و در نهایت بهره‌کشی بوده است. باید توجه داشت که سرپیچی یک فرد از خواسته جمعی، در پرتوی باور مشترک، معنای ناهم‌نگی و سرپیچی از خواست ایزدان را داشته و شخص را با تبعاتی سخت مواجه می‌کرده است. با تشکیل یافتن طبقه دانا (کاهن) و بعدتر روحانی به مثابه صاحب یا خادم باور مشترک، این سرپیچی به ارتداد مبدل گشت و جنبه‌ای سیاسی یافت. طبقه روحانی با استفاده از شرع به مثابه ابزار توجیه بهره‌کشی، همواره در تلاش بوده است تا راه‌های حق‌جویی فرودستان را سد کرده و بر دهان معترض مهر سکوتی آسمانی زند. بدین ترتیب باید به حقیقتی توجه داشت که در سرتاسر تاریخ، حق‌جویان از جانب جامعه طرد شده و در لباس شرور، گناه‌کار و خاطی مستحق مجازات قلمداد شده‌اند.

باید توجه داشت که نزد حاکم شرع و اغلب بردگان و مردمان، عمل برده‌داری نه مظه‌ری از ستم انسانی بلکه مظه‌ری از اجرای حکمی آسمانی بوده است. لذا برده، با تمامی رنجی که بدوش دارد، نزد خود و دیگران، یک انسان صاحب موقعیت اجتماعی تلقی می‌شود. بدین ترتیب برده شرافتمند و خداترس، برده‌ای است که در امر بردگی و خدمت کوشا و پویا باشد. این طریق فرمان‌برداری و خضوع، دستور خداوند و فرستادگان او است. از نظر چنین خداوندی «برده‌دار نه ستمگری بهره‌کش، بلکه مومنی است که دل به دستور خداوند سپرده و از او اطاعت می‌کند».

آنتاگونیسم اقلیت / اکثریت با وجود بردگانِ عصیان‌گر به مثابه گناه‌کارانی بدکاره در میان خیل بردگان سرسپهر، در دل آنتاگونیسم نیک/شر شکل گرفته و به صورت بارقه‌های نبرد طبقاتی و تحرکات مخفیانه نمایان می‌گردد. تحرکاتی زیر پوسته سرکوب و فرمان‌برداری که گاه در دل اساطیر و داستان‌های کهن و گاه در مکشوفات تاریخی با رد پای آنان مواجه می‌شویم:

عاصیان، مردانی زیرزمینی، مردانی که سر سازشکاری با دستور آسمانی نداشته‌اند و رو در روی سرکوب زمینی ایستاده‌اند. آنان با این عمل‌شان نه به سختی مشقت‌بار زندگی خویش، بلکه به بهره‌کشی ظالمانه از انسان معترض بوده‌اند. اعتراض بردگان که عمدتاً با خشن‌ترین و فجیع‌ترین انواع مرگ و شکنجه مواجه می‌شده، نمی‌توانسته تلاشی باشد برای رهایی و برخورداری شخصی، بلکه اعتراضی بوده به هدف دگرگون کردن مناسبات اجتماعی ناعادلانه^{۳۱}.

۱.۳۱ با گسترش بیش از حد امپراطوری‌های باستان و پیدایش تعارضات اعتقادی میان اقوام دورافتاده از مرکز امپراطوری، یا با قدرت گرفتن همسایگان و قبایل مرزنشین امپراطوری‌ها یا شورش‌های منطقه‌ای و کشورگشایی‌های اقوام دیگر، دارایی و سرزمین‌های امپراطوری‌ها میان قبایل شورشی و جنگ‌آوران تقسیم شده و قدرت‌های جدیدی سر بر آوردند. اُردها، خوانین و زمین‌داران در حقیقت جنگ‌آوران یا گماشته‌هایی بودند که بر منطقه‌ای سلطه یافته، نیروی نظامی خود را در آنجا مستقر کرده و زمین‌ها را به تصرف خود در آورده بودند. آنان رعایا و دهقانان را در پناه خود حفظ کرده در عوض از دسترنج کار آنان بر زمین بهره‌مند می‌شدند. رعایا وظیفه داشتند تا تمامی اوامر اربابان را برآورده ساخته و در انجام آن‌ها کوتاهی نورزند. این جنگ‌آوران و زورمندان رفته رفته قلمروی خود را گسترش داده و برای حفظ کنترل بر سرزمین و تصرفاتشان زمین‌ها را به شیوه امپراطورهای قبلی، میان سرداران و اعضای خاندان خویش تقسیم می‌کردند. بدین ترتیب در فاصله چند قرن پس از فروپاشی امپراطوری‌های بزرگ-همچون امپراطوری روم شرقی، هخامنشی و ... - پادشاهی‌های کوچک و مستقلی شروع به شکل‌گیری کرده و نیرو گرفتند. پادشاهان پیشین، خود را صاحب مردم یا نماینده امپراطوری می‌خواندند و نه مالک سرزمین. اما پادشاهان جدید خود را مالک زمینی و مردمانی می‌دانستند که از چنگ امپراطوری به درآورده‌اند. این خوانین و تیولداران، صاحب اختیار رعایا بوده و در صورت فروش زمین، رعایای ساکن آن زمین نیز به خریدار منتقل می‌گشتند. با این حال رعیت در نظام ارباب و رعیتی، از حقوقی برخوردار بود که بردگان و غلامان هم‌عصرشان از آن‌ها محروم بودند.

طبقه روحانی در تمامی این دوران همچون پیش، توجه‌گر برده‌داری و شارع مالکیت زورمندان و خوانین بر زمین و زمانی بود که حتی در دوران آغازین یک‌جانشینی نیز متعلق به سران خاندان یا طایفه بود. روحانیت که با جهت‌دهی به باور عمومی، در سراسر تاریخ بشری

انگیزه جنگ و شهادت یا دفاع و رشادت را در جهت نیل به اهداف حکام در همین دنیا بر عهده داشت در دوران فتودالی نیز اهمیت و قدرت خود را از دست نداد، بلکه جایگاه خود را حفظ کرده و قدرت آسمانی را در اجاره قدرت خان‌ها و تیول‌داران منطقه‌ای گذاشت. ارایه تصویری از شادمانی و سعادت اخروی، ترفندی بود زیرکانه برای نیل به اهدافی مرکز‌گرا. حکام و مالکان باتکیه بر موازین دینی و مشروعیت روحانیون، کاخ‌ها، مراکز دینی، کنش‌ها، کلیساها و مساجد را بنا کردند که نشان از وابستگی مستقیم آنان به مرجع آسمانی و مشروعیت بلا واسطه آنان در دوران فقدان امپراطوری مرکزی داشت. بدین ترتیب تحت «اتحاد نوین روحانیون و زمین‌داران» خرافات و روایت‌های ترس انگیز برای سرکوب رویاهای بشری فزونی گرفته، تنوع یافت و جنبه‌های اعمال سرکوب زمینی چهره‌ای هولناک‌تر از پیش به خود گرفت.

قرون وسطی در اروپا به منزله یک دوره طولانی از تاریکی و ترس از سرپیچی در برابر قدرت اسطوره‌ای، نمونه‌ای قابل تامل در باب مسیری است که در سایه تمدن به روزگار ما منتهی شد. با افزایش قدرت تیول‌داران، پیشه‌وران و ابزارسازان شاهد رونق در بازار خود گشتند. خان‌ها و تیول‌داران از این پس به مهم‌ترین مشتریان و نیز تأمین‌کنندگان مواد اولیه برای پیشه‌وران مبدل شدند. بدین ترتیب با افزایش تقاضا برای محصولات پیشه‌وران کارگاه‌ها رونق گرفته و تعداد و پراکندگی آن‌ها فزونی گرفت.

این پیشه‌وران، استادکاران و ابزار سازان یا هنرمندانی بودند که در شهرها و در نزدیکی مراکز تجاری، تحت نظارت/حمایت اربابان زندگی و کسب‌روزی می‌کردند. آنان از حمایت اربابان فتودال برخوردار بودند اما در مقابل مطیع و حاضر به اجرای سفارشات متعدد این اربابان بودند. پیشه‌وران معمولاً نه کارگرانی ساده بلکه دانش‌آموختگانی بودند که به مهارتی کافی و قابل توجه در پیشه خود دست‌یافته و صاحب موقعیت اجتماعی مناسبی بودند. آنان در ارایه ابداعات و نوآوری‌های ابزارسازانه و تزئینی با یکدیگر رقابت داشته و همگام با افزایش تسلط خود بر ابزار و گسترش روابط فرهنگی و تجاری با دیگر نقاط جهان، بر دقت و نوآوری‌های خود می‌افزودند. فن‌آوری، شناخت طبیعت، جنگ‌افزارها، ابزار نقلیه و جابجایی، ظروف و ادوات تزئینی و کاربردی، کتابت، ضربی، نسخه‌برداری و دیگر خدمات رایج، در سایه رقابت و تلاش مستمر این طبقه اجتماعی میسر می‌گشت.

و حمایت خوانین، به شکل گیری شاخه‌های تخصصی دانش و کشف قوانینی نهفته در طبیعت منجر گشت به طوری که شناخت آدمی از برخی پدیده‌هایی که تا پیش از آن با منشا آنان غریبه بود بیشتر گشت. اسطوره‌آسمانی که توجیه‌گر رنج طاقت‌فرسای شیوه تولید کشاورزی بود در توجیه سرعت پیشرفت و تحرک زندگی پیشه‌وران عاجز بود. از آن گذشته اسطوره‌آسمانی پاسخگوی نیازهای تجاری و تولیدی پیشه‌وران و بازرگانان ساکن شهرها نیز نبود. روحانیون نگاه‌بانان اسطوره خدا بودند و این کار را توسط زبان تسهیل می‌کردند. اما در گذر زمان از ارایه پاسخ‌هایی در خور به پرسش‌های انسان در شهرهای قرون وسطی باز ماندند. با توسعه تجارت و بازار در شهرها، نه تنها نیروهای نظامی و سلطه‌گر متکثر گشتند بلکه منافع اقتصادی پیشه‌وران نیز حکم می‌کرد که همه چیز بر اساس توجیه عقلانی ترتیب یابد. با پیشرفت تدریجی علم بشری که از جنبه‌های پیشرفت پیشه‌وران و کشف قوانین موجود در طبیعت بود، عدالت الهی و دستورات ازلی، اقتدار خود را در مواجهه با فلسفه طبیعی شکننده یافتند. علم به مثابه یک پدیده زبانی نوین رفته رفته فضا را بر روایت‌های آسمانی تنگ می‌کرد.

مفهوم عدالت الهی - که به تدریج با تاریک‌تر کردن دالان تودرتوی روایات خود سعی در تعمیق هراس آدمی و ایجاد وحشت از اندیشه مستقل داشت - با مبانی استدلالی قرون وسطای متاخر سازگاری نداشت و این عدالت پایه‌های خرافی خود را، مثلاً در مواجهه با گالیله، به خوبی نمایان ساخت. روحانیون، هوادار رجعت به موعظات مکتبی بودند نه تحقیق و تعقل. کفر عبارت بود از هر آنچه منافع روحانیون مستقر را مورد تهدید قرار دهد. از دستاوردهای علمی گرفته تا اعتقادات تازه و فرقه‌های دیگر، همه در نگاه مراکز مذهبی، رقبایی تجاری بودند که باید از میان برداشته می‌شدند. جادوگران و ملحدان قرون وسطایی، در حقیقت یا پیامبرانی بالقوه بودند که موفق به توسعه دین خود نمی‌شدند یا زنان و مردانی بودند که باورها و سبک زندگی‌شان در چارچوب هنجارهای اجتماعی جای نمی‌گرفت: «ارواح آزاد»^{۲۸}، «بگین‌ها و بگارد‌ها»^{۲۹}، درویش‌مسلمانان و صوفیان، شیفتگان و ذوب شدگان در حقیقت، آفریدگان معصوم خداوند قادر، متمسکین به شیطان و نیروی‌های سرکش شیطانی.

هنر در سرتاسر قرون وسطی نیز نقشی دینی و اسطوره پرده‌زانه داشته و کارکرد نمادین خود را همچون هنر دوران بربریت و پیش از آن حفظ کرده بود. هنر قرون وسطی که از طرفی وامدار تصویرسازی‌ها و تخیلات آیین مسیح و از طرفی دیگر دنباله‌روی هنر روم باستان

28 Brethren of the Free Spirit

29 Beguines and Beghards

بود، مبنای خود را بر کمال طبیعی خالق مطلق گذاشته و نقش خود را در ساخت تزیینات و تصویرگری شمایل و روایت‌های مذهبی یافت. شکی نیست که جریان هنرهای کفرآمیز نیز در این دوران، هرچند به طور مخفیانه، در جریان بوده و پیشه‌ور/هنرمندانی، به طور پنهانی آثار و ابزاری تولید می‌کردند که با علایق و سلايق نظام مستقر زمانه در تضاد بوده است. اغلب چنین آثاری به علل مختلف نابود شده و سازندگان آنها نیز یا به دست مردم و حاکمان مذهبی کشته می‌شدند و یا در اثر محرومیت‌های اجتماعی و اقتصادی دچار مرگ و بیماری شده و از میان می‌رفتند. در واقع اغلب آنچه از هنر قرون وسطی همچون هنر گوتیک، بیزانس و . . . به جای مانده و به دست ما رسیده است، نمونه‌های به جامانده از خدماتی است که هنرمندان و پیشه‌وران به دستگاه بهره‌کشی و ستم ارایه داده‌اند.

۱.۳۳ با افول سیطرهٔ ایدئولوژیکِ مذهب در قرون وسطای متاخر، پایگاه پیشه‌وران و تجار استحکام بیشتری یافت. پیشه‌وران و تجار معمولاً در شهرهای دیواردار (بورگ‌ها) که مرکز تجارت و بازار آن روزگار بودند ساکن و به کار مشغول بودند؛ با این حال دسترسی آنان به منابع و مواد لازم برای کارشان آنان را به فتودال‌ها وابسته کرده بود و این وابستگی آنان را تحت کنترل خوانین نگاه داشته بود. به همین جهت بود که گاه در جریان شورش‌های دهقانی، پیشه‌وران نیز از اتحاد بر ضد فتودال‌ها دریغ نمی‌کردند، به این امید که بتوانند از زیر یوغ محدود کننده آنان به در آیند. دهات اطراف شهرها، حوزهٔ اربابی زمین‌داران یا محل کار و زندگی دهقانان، چوپانان و بردگان بود. بدین ترتیب ساکنان بورگ‌ها هم از نظر خوراکی و هم از نظر مواد اولیه و حفظ امنیت خود به دهات همسایه و اربابان دهات وابسته بودند. پیشه‌وران تلاش کردند تا با تشکیل اصناف پیشه‌وری در مقابل زیاده‌خواهی اربابان زمین‌دار ایستادگی کرده و از حقوق خویش در برابر ملاکان و فتودال‌ها و گاه قوانین کلیسایی دفاع کنند. این دستهٔ شهرنشین که نه به طور کامل با نبرد دهقانان و بردگان احساس همراهی داشتند و نه وجود خوانین و کشیشان را خوش می‌داشتند، همچون طبقه‌ای در میانهٔ فرادستان و فرودستان در بورگ‌های قرون وسطی قد علم کرد. در زبان فرانسه به این پیشه‌وران و تجار ساکن بورژها بورژوا گفته می‌شود. بورژواها منافع طبقاتی خود را نه در برچیده شدن سلطه بر طبقات فرودست بلکه در عقلانی شدن قوانین حاکم بر سلطه می‌دانستند.

۱.۳۴ قدرت مرکزگرایی دینی همیشه مدعیان جدید را دشمن خود دانسته و تکفیر کرده است. در سر تا سر قرون وسطی، هراس از تکرار قدرت و از کف دادن نقش محوری در هرم قدرت، روحانیت را بر آن داشت که به ترفندهای گوناگون دشمنان خود را سرکوب کرده و از صحنه خارج نماید. تجارت طبیعت آدمی به روش فروش گناهان گرمی بخش بازار مذهب در قرون وسطی بود که با ترویج هراس و دلهره از روز حسابرسی مردمان را در تشویش و تضاد با طبیعت خویش فرو برده بود. بازاری که بر کشش‌ها و گرایش‌های طبیعی انسان بنا گشته و بر یک‌یک اعمال طبیعی مالیات اعمال کرد. مذهب با کسب قدرت و محوریت در بازارهای آموزش و توبه، استغاره و تقدیر، ترس و پشیمانی یا میل و شهوت سعی داشت تا خود را باری دیگر در مرکز ضروریات زندگی اجتماعی قرار داده و منبع درآمدی هنگفت را برای دستگاه اسطوره‌ای خود به وجود آورد. به تعبیر مذهب، از تولد گرفته تا بلوغ، ازدواج و کار و حتی مرگ، همگی رویدادهایی تجاری‌اند که مالیات آن‌ها باید پرداخته شود.

تمامی کشمکش‌های کلیسای کاتولیک قرون وسطی با فرقه‌های مذهبی متنوع، دعوی تسلط بر بازار ترس و ارباب است. ترس از مرگ به مثابه پایان زندگی زمینی و مواجهه با قضاوت اخروی و معاد، ترسی بود که پیش از ورود ادیان یکتاپرستانه سابقه نداشت. در درجه اول، مرگ به عنوان عروج از دنیای خاکی و زمان کرامت به دنیای روح و زمان بیکرانه تلقی شد و در درجه دوم اساس تقرب به خداوند و آموزش در آخرت بر پرهیز و قناعت در این دنیا و «جهاد در راه خدا» مبتنی گشت. اگر تقرب اخروی بر پایه قربانی‌گری دنیوی نبود، به راستی کدام منبع قدرت و ثروت می‌توانست به وجود آید که روحانیت و تدین را تا به این مرحله قدرتمند سازد.

اتحاد دو قطب متضاد قدرت یعنی طبقه دانا و دارا تلاشی بود برای ادغام دو وجه متضاد تبادل آسمانی و زمینی. یکی در نقش ارباب روح و نفس مردم و دیگر در نقش ارباب جان و مال آنان. با قدرت گرفتن هر چه بیشتر شاهانی که سلطنت‌شان کاملاً مادی بود، اربابان روح آدمی نیز برای داغ نگاه داشتن رونق سلطنت آسمانی و حفظ جایگاه خود از یک طرف دست به دامن خشونت بیشتر گشتند و از طرفی دیگر به تبلیغ رستگاری و روش‌های رسیدن به آن پرداختند. به علاوه، اهمیت ثروت به عنوان پشتوانه زمینی قدرت، مردمان را زیر فشار هرچه بیشتر خشونت دین و سلطنت قرار داد. هر چه فقر (که میوه جامعه طبقاتی است) گسترده‌تر می‌شد، مذهب تکیه‌اش را بر قناعت، پرهیزکاری، آموزش و سعادت اخروی بیشتر

می‌کرد چرا که مذهب کهن نیز وظیفه خنثی سازی آنتاگونیسم طبقاتی را از طریق ترویج باورهای درویشانه و پرهیزکارانه، میان‌هروی مومنانه و بی ارزش شماری لذات دنیوی دنبال می‌کرد. به همین علت کلیسای مسیحی با پیشروی در قرون وسطی مروج عقایدی بود که تا پیش از آن از اهمیت زیادی در جامعه دینی برخوردار نبودند. این عقاید بیش از پیش برای مهار انقلابات و نفی میل مردمان به دست‌یابی به شناخت متافیزیک بود. تعریف مسئولیت اجتماعی، خیرخواهی، خویشتنداری، میان‌هروی و فداکاری در کنار ایمان به رستگاری به مثابه فضیلت و تبیین جهان مادی به مثابه عرصه آزمایش و امتحان الهی، همه توجیهات و تفاسیری بودند که چراغ مذهب را در قرون وسطا روشن نگاه داشتند.

به قول «کرین برنتون»^{۳۰}، مرکزیت بخشی به فضیلت‌های کلیسایی، از بیم آن بود که مبدا ذهن آدمی به فراسوی طبیعت راه جوید و به آن بیاندهد. کلیسای کاتولیک خویشتنداری و میان‌هروی را از باورهای روم باستان اخذ کرد و باری دیگر به مثابه فضیلت عرضه داشت. به جز ترویج این دو، صفتی دیگر نیز برای نیل به اهداف سرکوب گرانه و سلطه جویانه کلیسا کارآمد بود: خیرخواهی اسم رمزی بود که نه در جهان باستان و نه پیش از آن در تاریخ بشری به گوش خورده بود.

با تغییر تدریجی معنای دانش، طبقه دانا اقتدار آسمانی خود را در معرض تهدید می‌یافت. چرا که در صورت همه‌گیر شدن روایت فلسفه طبیعی (علم)، نقش کلیسا به مثابه ابلاغ گر یگانه کلانروایت مشترک چهار اخلاق می‌گشت. اگر چه طی سده‌های پایانی قرون وسطی قدرت سیاسی و اجتماعی نه فقط توسط کلیسا بلکه همچنین توسط شاهان، لردها و زمین‌داران بزرگ اعمال می‌گشت اما ورود علم به عالم می‌توانست طبقه دانا را به دو بخش عقلانی یا زمینی و ایمانی یا آسمانی تقسیم کند. به همین جهت بود که سران کلیسا در تلاش بودند این عقیده را در میان مردمان ترویج دهند که ایمان مقدم بر عقل است.

اولین بارقه‌های فروریزی قدرت تام مذهب، طی قرون وسطای متاخر بروز یافت؛ شاهان لردها و اربابان گاه و بی‌گاه بی‌اذن پاپ دست به اقداماتی سیاسی از قبیل اعلام جنگ یا صلح، جمع آوری مالیات و... می‌زدند که خبر از تنوع مراکز اقتدار و تضعیف پایه‌های جلال و جبروت کلیسا داشت. شاهان، لردها و کلیسا، هر یک ارتش و نیروهای اجتماعی- اقتصادی تحت سلطه خود را داشتند. به طوری که هر یک برای خود اختیار اعلام جنگ یا صلح را

متصور بود. با پشتیبانی شاهان از دستاوردهای پیشه‌وران، تاجران و دانشمندان، قدرت سیاسی رفته‌رفته از کلیسا سلب شده و طی چند قرن کشمکش، عاقبت در قرن هفدهم د.م به طور کلی به شاه سپرده شد. باید توجه داشت که سلب اختیار سیاسی از کلیسا به معنای سلب مشروعیت زمین‌داران نیز بود.

تضعیف پاپ به معنای تضعیف پشتوانهٔ آسمانی اربابان و اشراف بود و تضعیف اربابان و اشراف به معنای تهدیدی برای روند انباشت قدرت و ثروت کلیسا. بدین ترتیب با ورود به قرن هجدهم کلیسا عملاً قدرت نظامی و نفوذ سیاسی گذشته را نداشت و حاکمیت شاه در راس هرم اقتدار سیاسی مستقر گشت. طی اصلاحات برآمده از رنسانس اومانیستی^{۱۳۵} بود که جهان به سرزمین‌ها و حوزه‌های پادشاهی مستقل و مجزا تقسیم شد و مفاهیمی چون استقلال، سرزمین، ملت و حکومت به مبنای تشکیل دولت-ملت‌هایی مبدل گشت که اقتداری مافوق آن‌ها وجود نداشت. سه جریان موازی یعنی اصلاحات دینی، نگرش علمی و رقابت سیاسی، روی هم رفته سلطه کلیسا بر حاکمیت و جامعه را به چالش کشیده و سرانجام- با گذار از رنسانس- رسماً از میان برداشتند.

۱.۳۵ آنچه به موازات جابه‌جایی مالکیت و قدرت میان شاهان و روحانیون رخ داد، افزایش فقر و آناگونیسیم طبقاتی بود. تضاد طبقاتی بزرگ‌ترین مانع بر سر راه حفظ قدرت مرکزی بود و پیدایش دولت-بیش از هر چیز محصول نیاز به مهار این عصیان پنهان بود. دولت به منزلهٔ نیرومندترین نقطهٔ تمرکز قدرت در جامعه، حافظ منافع طبقهٔ ثروتمند و در نتیجه طبقهٔ سیاستمدار شد. در واقع دولت روکشی شد بر چهرهٔ بهره‌کشی، که پیش‌تر تحت مشروعیت مذهب اعمال می‌گشت. قدرتمندترین عضو قلمروهای متحد، نقش دولت مرکزی را به عهده گرفت و بدین ترتیب دولت-ملت‌ها شکلی واقعی یافته و مرکزهای ملیتی مورد توجه قرار گرفت. دولت باستان حاکمیت برده‌داران بود و وظیفهٔ مطیع نگاه داشتن بردگان را بر عهده داشت. دولت فتودال حاکمیت ملاکان بود، با هدف فرودست نگاه داشتن دهقانان و رعایا. دولت-ملت حاکمیت ثروت بود با هدف فرودست نگاه داشتن کارگران، کارمندان و زحمت‌کشان. در حقیقت قدرت دولت جدید برآیند قدرت سرکوب تمامی ملاکان و اربابان گذشته بود چرا که ثروت آن مستقیماً از طریق همین مالکان و اربابان تأمین می‌شد. به همین علت نیاز بود تا سازوکار حکومت و هزینه‌های آن به روشی نوین جمع‌آوری گردد، به طوری که بار آن از روی

دوش ملاکان و زمین‌داران برداشته شود. بنابراین نیاز بود تا شهروندان، بهایی را به عنوان مالیات پرداخت نمایند که به معنای پشتیبانی اقتصادی و اجتماعی از دولت بود. مالیات در واقع بهایی بود که تجار، پیشه‌وران، لرده‌ها، خوان‌ها، خواجگان و... به خزانه دولتی می‌پرداختند و در ازای آن از خدمات دولت، از جمله امنیت جانی و مالی، استفاده از راه‌ها و... بهره‌مند می‌گشتند. دولت نوین با تصاحب قدرت اجرایی و حق اخذ مالیات، به اندامی از جامعه، آن‌هم بر فراز آن مبدل شد. این‌گونه بود که دولت به مغز برنامه‌ریز و تصمیم‌گیرنده برای سرنوشت تمامی ساکنین یک سرزمین یا توابع دولت-ملت مبدل گشت.

نباید پنداشت که پیدایش دولت-ملت نقطه پایان سلطه مذهب و شمشیر بود. برعکس خرافات و خشونت زیر سایه دولت کماکان در جریان سلطه دخالت داشته‌اند. در واقع دولت با تصاحب حق انحصاری اعمال قدرت، موفق شد تا به موازات حفظ امنیت مایملک صاحبان ثروت، استیلای تام و تمام بر ملت را قبضه کند. در پرتوی این امنیت، ملاکان، پیشه‌وران و تجار نیز توانستند به درجاتی از سرمایه مالی یا زبانی دست یابند و به طبقات بالاتر پیوندند. روحانیون نیز هرچند از سلطه تام قرون وسطایی خود باز مانده بودند، اما کماکان در قالب فرستادگان رحمت، تعمیددهندگان مومنان پاک، دعاگویان وقت مرگ یا شاهدان رویدادهای مهم زندگانی افراد، نقش و نفوذ خود را در اذهان عمومی حفظ کرده و رونق بازار آسمانی را زنده نگاه می‌داشتند. روشنگری به معنای فروپاشی فنودالیت و معتبر شماردن عقلانیت بر آمده از تجربه پیشه‌وران و فیلسوفان طبیعی، منجر به دگرگونی‌هایی در حضور و حدود مذهب در جامعه گشته بود. دگرگونی‌هایی که طی دوران رنسانس گسترش یافته و نقشی مهم در نقد و تضعیف قدرت آسمانی داشت.

۳۶. ۱. حرکت جامعه از قرون وسطی به سمت سرمایه‌داری و صنعت امروزی با رشد بورژوازی و گسترش ارزش‌های این طبقه طی قرون هفدهم، هجدهم و نوزدهم در پیوند است. بورژوازی همچون دو طبقه فرادست و فرودست، دارای ویژگی و منافع روشن، همیشگی و یکدستی نیست بلکه به مثابه یک طبقه مبهم و مرکب که به هر روی دارای پیوندهایی با هر دو طبقه بالادست و فرودست خود است دارای ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی سیاسی، اجتماعی و روانی است که ریشه در ارزش‌های پیشه‌وران و تجار ساکن شهرهای قرون وسطایی دارد.

بورژواها [۳۴-۱] کار خود را مَره تلاش و استفاده صحیح از فرصت زندگانی می‌دانستند.

آنان با اتکا بر توانایی یادگیری، تمرین، کوشش و کسب مهارت، شناخت نیازها و ابداع ابزار جدید برای سهولت و تسریع در کارها خود را در مقام بالاتری از رعایا و دهقانان یافتند و به همین جهت این ویژگی‌ها به مثابه اخلاق حرفه‌ای پیشه‌وران تلقی می‌شد. پرداخت مالیات به کلیسا و دولت که عواید بسیاری را روانه خزانه‌ها می‌کرد، پیشه‌وران را در موقعیت امنیتی دو جانبه قرار می‌داد و از طرفی به آنان جایگاهی مشروع و مقبول می‌داد. در سایه همین امنیت بود که بورژوازی توانست به جایگاهی مردمی در عرصه داخلی دست یافته و منافع طبقاتی خود را با قدرت بیشتری پیگیری نماید. روشن بود که اتحاد بورژوازی با کلیسای کاتولیک و زمین‌داران مانع بلندپروازی‌های اقتصادی و انتشار مبانی عقلانی و استدلالی این طبقه نوین می‌گشت. کلیسا همزمان با پشتیبانی از پیشه‌وران، از دستاوردهای علمی آنان بیمناک بود و خوانین و اربابان زمین‌دار نیز از قدرت علمی و عملی پیشه‌وران به هراس افتاده بودند و سعی داشتند که پیوسته آنان را تحت کنترل خود نگاه‌دارند. در واقع ترویج نگرش عقلانی و ماده‌انگارانه بورژوازی، می‌توانست منجر به روشن شدن اذهان عمومی و ایجاد خیزش‌هایی عمومی و غیر قابل مهار گردد.

به طور کلی نگرش پیشه‌وران به «جهان» به مثابه صحنه رقابت در نوآوری و کسب مهارت و دانش پیشرو، با جهان‌بینی مذهبی کلیسای کاتولیک سازگار نبود. طی سده‌های آخر قرون وسطی، پیشه‌وران، فیلسوفان طبیعی و سپس دانشمندان علوم تجربی به ابداعات و بدعت‌هایی نایل آمده بودند که هر یک به تنهایی تهدیدی بر بقای مذهب بود. ابداعات پیشه‌وران طی این قرون در بسیاری زمینه‌ها تا به حدی پیش رفت که توانست منجر به تغییراتی شگرف در مفهوم زندگی و نسبت آدمی با زمان گردد.

۱.۳۲ پیشه‌وران ساعت‌ساز قرن سیزدهم در راستای ابداعات نجومی پیشینیان خود، از قبیل فلک نما و اسطرلاب، برای اول بار به استفاده از یک حرکت مکانیکی تکرار شونده، برای محاسبه گذر زمان اندیشیدند. ایده سنجش زمان با استفاده از نوسان‌ساز مکانیکی یا «چرخ‌دنگ»^۳ در واقع گذر زمان را نه با خورشید و ماه و زمین و نه متکی به ناقوس یا صدای موذن، بلکه با حرکتی تکرار شونده و مکانیکی پیوند می‌داد. تا پیش از این صدای حیوانات، میزان روشنایی محیط، ساعت‌های آفتابی، شنی، شمعی، آبی و ... گذر زمان را همچون سیری

۳۱ «رفا صک» نیز گفته می‌شود.

طبیعی و به‌هم‌پیوسته نشان می‌دادند. استفاده از عمل مکانیکی تکرار شونده، در واقع نگرشی نو به زمان را پدیدار می‌ساخت. این نگرش نو، آغازی بود برای کار و تحقیق دانشمند-پیشه‌وران در حوزه ساخت زمان‌سنج‌های مکانیکی؛ مسیری که از اواسط قرن سیزدهم د.م. به شیوه‌ای بسیار ابتدایی و نادقیق مورد آزمایش قرار گرفته و طی سه قرن، یعنی در قرن شانزدهم به اختراع ساعت‌های پاندولی ختم شد. نباید از نظر دور داشت که مراکز مذهبی یا شاهان وابسته با آنها، در سراسر این زمان، پشتیبان و روزی‌رسان این دانشمند-پیشه‌وران ساعت‌ساز بودند. کلیسا که صدها سال نقش زمان‌سنج اجتماعات را بر عهده داشت، پس از دگرگونی‌های حاصل از اصلاحات مذهبی، می‌توانست با افزایش دقت زمان‌سنجی خود، افزایش قدرت خود را تضمین کند. نباید از نظر دور داشت که زمان، در تمامی این اعصار، تحت تعالیم مسیحیت و اسلام، زمانی اخلاقی بود چرا که تحت نگرش این مذاهب زندگی فرصتی است برای انتظار منجی و عبادت و انجام اعمال صالح. مذهب در واقع با تصاحب زمان در قالب ساعت، سعی داشت تا زمان را کماکان امری اخلاقی جلوه داده و آن را در قالب ساعت تجسمی فیزیکی بخشد. بدین ترتیب سال‌های بین ۱۳۰۰ تا ۱۷۰۰ د.م دربردارنده دگرگونی‌هایی مهم در فهم و توضیح انسان، زمین و زمان در فرهنگ‌های اروپای غربی بود که یکی از جنبه‌های آن شامل جریان اصلاحات مذهبی و دین‌پیرایی نیز می‌شد.^{۳۲}

از قرن چهاردهم به این سو، وقت‌شناسی به فضیلتی مسیحی مبدل شد: نماد دقت‌نظر طبقه بورژوا. کمیت که پیش‌تر به علت رواج پول و تجارت اهمیتی محوری یافته بود، در پیوند با زمان‌سنج مسیحی، به چارچوب‌های اخلاقی بدیعی راه یافت به طوریکه ساعت به صحنه الیزابتی قدم گذاشته و آخرین تک‌گویی فاستوس را به گفتگویی با زمان مبدل کرد: «ستارگان در حرکتند و زمان می‌گذرد، ساعت زنگ خواهد زد».^{۳۳}

وضع قوانینی از جمله قانون «فقرا و ولگردان» در انگلستان الیزابتی، بر اساس همین نگرش کمیت‌محور به زمان مسیحی اتفاق افتاد. قانونی که بر اساس آن بیکاری به منزله یک جرم قابل مجازات قلمداد گشت. «کسی که از زمان خود برای انجام کاری استفاده نکند، مجرم و بیکاره تلقی گشته و مجازات می‌شود.» به علاوه عدم برخورداری از سرپناه یا بی‌نام و نشان بودن به معنای سقوط از اعتبار و جایگاه اجتماعی بود و انضباط و وقت‌شناسی نشانی از تقوا و صفای باطن.

32 Oxford Journals , Past & Present. No 38 (Dec. 1967), "Time ,Work-Discipline, and Industrial Capitalism" . E.P.Thompson pp.56-97

۱.۳۸ همان‌طور که می‌دانیم اندازه‌گیری زمان در جوامع بدوی، عموماً به روندهای آشنا در چرخه کار یا کارهای خانه وابسته بود. زمان کار زمانی بود که نیاز به انجام کار وجود داشت و شرایط طبیعی (نور یا دیگر عوامل جوی) امکان انجام کار را فراهم می‌کرد. گردآورنده-شکارچیان تنها وقتی که نیاز به غذا داشتند به پرسه‌زنی در زمین‌ها می‌پرداختند تا چیزی برای خوردن بیابند. در جوامع یکجانشین نیز زمان‌بندی و اهمیت زمان وابسته به شیوه زندگی و نحوه ارتزاق خانوارها یا اقوام بود. به عنوان مثال، ماهیگیران یا اقوامی که برای امرار معاش به دریا و آب‌ها وابسته بودند، زمان‌بندی متفاوتی نسبت به کشاورزان یا دامداران داشتند. زمان کاری ماهیگیران بیشتر به قوانین طبیعی جزر و مد آب وابسته بود تا به قوانین مربوط به روشنایی زمین. در حالی که کشاورزان باید پیش از طوفان محصول خود را درو می‌کردند، تخم‌ها را در فصل مناسب می‌کاشتند و در فصل معینی به برداشت محصول می‌پرداختند. گوسفندان باید در زمان باروری مورد مراقبت ویژه قرار می‌گرفتند و روزانه مدتی برای چرا رها می‌گشتند. آتش باید تمام شب روشن می‌ماند و زمان‌بندی روند گذاشتن و ضربه‌زدن به فلز گداخته در آهنگری برای شکل دادن و ساخت ابزار آهنی حایز اهمیت بود. بدین ترتیب کار انسانی طی هزاره‌ها به زمان و توالی گردش فلکی وابسته بوده اما جنبه‌ای تکلیف‌محور داشت.

زمان با ورود به جامعه شهری رفته رفته ابعاد و مفاهیم پیچیده‌تری به خود گرفته و با آغاز نگرش صنعتی به طور کلی تفسیری دگرگونه در ذهن آدمی می‌یابد. با ورود به دوران شهری و تبدیل کارگاه‌های پیشه‌وری به کارگاه‌های صنعتی، تلقی کمی از زمان به سادگی به جامعه دهقانی نیز نفوذ کرد. شاید کل اقتصاد خانوادگی یک کشاورز ساده، هنوز تکلیف‌محور مانده بود، اما تقسیم کار و اختصاص نقش‌ها و انضباط کارفرما-کارگری رفته رفته میان کشاورز و فرزندان یا کشاورز و کارگرانش نیز به وجود می‌آمد. در واقع در مسیر عبور از شهرنشینی اولیه و گذار به سمت صنعتی شدن، زمان کیفی به زمان کمی و زمان کمی خود به سرمایه مبدل شد و در سایه تفاسیر مذهبی نوین شکلی سرمایه مادی - اخلاقی به خود گرفت.

هرچند در دوران باستان هنوز مفصل بندی روشنی از زمان به مثابه سرمایه ارایه نشده بود، اما واقعیت حاکی از آن است که در ساختار برده‌دار و طبقاتی شهرهای باستان، ارباب زیان صاحب زمین و زمان بردگان محسوب شده و تعیین‌کننده هستی و نیستی آنان بوده است. روحانیت این کار را با تسلط بر باور مشترک (زبان) و تحکیم موقعیت آسمانی‌شان به انجام

می‌رساندند. طبقه دانا با تسلط بر سرمایه اسطوره‌ای به طور همزمان، هم صاحب زمین‌ها و مواهب طبیعی می‌شدند و هم صاحب نیروی کار و زمان زندگی فرودستان. فنودال‌ها و اربابان زمین‌دار نیز، علاوه بر استفاده از بردگان و ادعای مالکیت بر زمین، بر حسب سلیقه و سخاوت خود بخشی از زمین‌شان را در ازای دریافت بخش قابل توجهی از «زمان رعایا»، در قالب کار یا محصول، در اختیار آنان می‌گذاشتند. رعایا ناچار بودند تا بخش اعظم از زمان خود را صرف تهیه محصولات می‌کنند که باید به ارباب یا روحانی و یا هر دو تقدیم می‌کردند. آنچه رعایا به اربابان پیشکش می‌کردند در واقع بهایی بود که بابت اجاره زمین و زمان پرداخت می‌شد. چرا که در صورت عدم پرداخت آن، رعیت اگر نه از زندگی، دست‌کم از زمین محروم‌شده و سرمایه زمان وی نیز متلف می‌مود.

۱.۳۹. بر افراشتن اولین نمونه‌های آزمایشی ساعت‌های عمومی در مراکز شهری و بازارهای محلی به قرن پانزدهم د.م باز می‌گردد. زمان آسمانی، که تا آن زمان در قالب زبان اخترشناسانه در اختیار روحانیون قرار داشت، ناگاه توسط پیشه‌وران ساعت‌ساز، به شکلی نوین از آسمان‌ها به زمین باز گشت. با اختراع اولین ساعت‌ها، مفهوم زمان نیز تجسمی زمینی و قابل لمس یافته، به دنبال خود طیفی از مفاهیم از جمله میرندگی، عشق و انتظار را دستخوش تغییر قرار داد. عقربه چرخان میان شماره‌ها، گذار عمر را به کمیتی قابل لمس وابسته می‌کرد و به مفاهیمی چون ملال معنای عام بخشید.

اندکی بعدتر، یعنی هنگامی که ساعت به عنوان شیئی گردن‌آویز ارائه شد، تشبیه حرکت عقربک‌ها به ضربان قلب جنبه‌ای ملموس‌تر یافت. به همراه رونق پیشه ساعت‌سازی در اواخر قرون وسطی، شاهد توجه تدریجی متفکران روشنگری به زمان در نقش بلعنده، فرساینده، بی‌رحم یا ستاننده جان هستیم. مفاهیمی چون آنیست و تکرار نیز تقریباً در همین دوران مورد توجه متفکران و نویسندگان قرار گرفت. در نظر اندیشمندانی چون «رنه دکارت»، مکان قائم به ذات و همیشگی است اما زمان، در دست نگاه‌دارنده آن یعنی خداوند است. او معتقد بود که هستی در شدن است و هر لحظه به خواست خداوند نو شده و تداوم می‌یابد. فهم‌نوین و عقلانی از زمین و زمان به مثابه دو محور دکارتی، در ورود به قرن شانزدهم حاصل گشت. اولین ساعت‌های تک عقربه‌ای برای کلیساها در همین سال‌ها ساخته شدند و قرص ساعت بر اساس صورت‌بندی بابلی با سیستم شصت‌گانی و بر اساس مضارب ۶ بخش‌بندی

شد؛ با همان شیوه بخش بندی که پیشتر در بسیاری از ساعت‌های آفتابی به کار گرفته می‌شد.

با نزدیک شدن به سال‌های پایانی قرن شانزدهم و تحکیم قدرت پروتستان، تقریباً اغلب کلیساهای مهم، بر مناره خود یک یا چند ساعت داشتند و چون دقت این ساعت‌ها هنوز به حد کافی نبود، استفاده از ساعت آفتابی نیز کماکان رواج داشت.^۴ عده‌ای در کلیساهای وظیفه به صدا در آوردن ناقوس زمان‌مند را بر عهده داشتند و در توالی معین، گذر ساعات را با صدای ناقوس اعلام می‌داشتند. ساعت کلیساهای نه تنها زمان عبادات و فرایض ایمانی، بلکه زمان آغاز به کار و زمان استراحت شبانه را نیز معین می‌کرد و علاوه بر این یاد آور گذر عمر و نزدیک شدن روز رستاخیز بود. ناقوس‌ها جایگزین شیپورهایی بودند که سالیان دراز برای برخیزاندن اجتماعات بشری به کار گرفته می‌شدند و شیپورها خود جایگزینی بودند برای صدای حیواناتی چون خروس.

۱.۴.۰ در تصویر نویینی که پوریتانیسم^۵ از ارتباط میان فرد و اسطوره آسمانی عرضه داشت، «مومن ملزم به استفاده از موهبات خداداده بود.» در واقع دوران حیات نه فرصتی برای تحمل مشقات بلکه فرصتی انگاشته شد، برای بهره‌برداری از نعماتی که در اختیار آدمیان قرار گرفته است. بدین ترتیب جستجو و تحقیق عقلانی در جهان طبیعت، که پیش از این توسط کلیسای کاتولیک منع شده و مکروه دانسته می‌شد، به عنوان یکی از وظایف اصلی مومنین مطرح شده و ثروت مادی که طی قرون به مثابه امری پست و زمینی نكوهید می‌شد، به منزله هدیه‌ای الهی در برابر کار و زحمت فرد مومن تبیین گشت. در حقیقت ثروت‌اندوزی از راه کار، زحمت، تلاش و وقت‌شناسی، از مهم‌ترین آموزه‌های اصلاحات مذهبی طی قرون شانزدهم تا هجدهم بود. صفاتی چون «وسواس برای کار»، امساک و «صرفه جویی مفرط»، آمادگی در راه جان‌نشاری برای اهداف والا، ریاضت کشی پارسایانه و وظیفه‌شناسی مقدس نیز از فضایی بودند که در جریان این اصلاحات مذهبی طرح ریزی و ترویج گشتند.

اصلاحات مذهبی، بدین ترتیب ذهن و روان آدمی را برای ایفای نقشی که طی قرون آتی با پیدایش جامعه صنعتی و نظام سرمایه‌داری در انتظارش بود آماده می‌کرد. این اصلاحات انسان‌ها را از بند خرافاتی عمیق رها کرد اما بیچاره‌تر از پیش در خرافاتی نوین رها کرد. پروتستانتیسم با کالای «آزادی از استبداد مذهبی و خرافات» پا به بلای آسمانی گذارد، اما کسی از عوارض جانبی کالای پروتستان خبر نداشت: «احساس ناچیزی فردی و تجردی که این آزادی

به همراه داشت، از نیروی اعتمادی که می‌توانست به طبقات فرودست ببخشد بیشتر بود»

دین‌پیرایی (اصلاحات مذهبی) در حالی مردمان را از زیر یوغ طبقه توانگر و رجال کلیسای کاتولیک آزاد کرد که انباشت هنگفت ثروت و توسعه مالکیت این افراد بر سرزمینی‌های بزرگ مسجل شده بود و در حقیقت چیز چندانی برای مردمان عادی باقی نمانده بود. مذهب پروتستان به این احساس ناچیزی و خشم، بیانی بیرونی بخشید و اطمینان به آموزش بی قید و شرط خداوند را از ذهن‌ها زدود و به انسان‌ها آموخت که یکدیگر را به دیده شک و بدگمانی بنگرند. اصلاحات مذهبی انسان را از تعظیم در برابر محراب‌ها رها کرد و وادارشان کرد تا بر قدرت‌های دنیوی سجده کنند. همین تعالیم بود که به انسان آموخت تا با تسلیم محض ممکن است مورد آموزش الهی واقع شود، یا که در سلک آموزیدگان قرار گیرد. بدین‌ترتیب اصلاحات، برخلاف نامش، تنها توجیه‌گر و زمینه‌ساز نیاز اقتصادی زمانه خود بود؛ خوانشی از ارتباط انسان و خداوند که هم نیازها و روش زندگی طبقه پیشه‌ور و فرا دست را توجیه می‌کرد و هم فرودستان را به قبول و پذیرش فرودستی خویش نوید می‌داد.

«ریچارد باکستر^{۳۳} رهبر کلیسای پوریتان انگلستان، شاعر و خداشناس قرن هفدهم، در «دایرکتوری مسیحی» بارها به زمان اشاره می‌کند: «هر دقیقه آن را همچون گرانباترین چیزها مصرف کنید و تمام آن را در راه انجام فرایض به صرف رسانید» از طرفی به نظر می‌رسد او در جایی دیگر که روی سخنش با تاجران و پیشه‌وران است از زمان به مثابه پول صحبت به میان می‌آورد: «... به خاطر داشته باشید که بهره‌گیری به جا از زمان در هر پیشه‌ای و در هر زمینه‌ای از کار و تجارت چه نقشی دارد... چه بسا کسانی که با بهره‌گیری مفید از زمان به ثروت‌ها رسیده‌اند»

در کنار این نگاه تجاری به زمان، باید به گفته اولیور هی‌وود (۱۷۰۲-۱۶۴۰) -وزیر نانکام‌فورمیست بریتانیایی- که در ۱۶۹۰ منتشر شده است نگاه کرد:

«زمان نه می‌ماند، که به آنی می‌گیرزد، لیک آنچه ماناست، وابسته به آن است. در این دنیا، ما سعادت ابدی را می‌بریم یا می‌بازیم. وزن کلان ابدیت، به این ریسمان ترد و نازک حیات آویزان است... این روز فرصت تلاش و کار ماست، زمان کسب روزی... افسوس آقایان، اکنون می‌خسبید و در جهنم بیدار می‌شوید، آنگاه که

دیگر نجاتی میسر نیست»^{۳۴}

۱.۴۱ یکی دیگر از دگرگونی‌های مهمی که در جامعه قرن شانزدهم اتفاق افتاد تشکیل بانک و انباشت سرمایه مرکزی بود. بانکداری که از بدو آغازش در قرون وسطا همواره نقشی مهم در سرمایه‌گذاری نظامی و بازار جنگ داشته است در تنگاتنگ کشمکش‌های طبقاتی اواخر قرون وسطی و به دنبال جنگ استقلال هلند (از اسپانیا) در اولین نبردهایی که به تشکیل دولت-ملت‌های اروپایی انجامید، ابداعاتی نوین از جمله اوراق قرضه یا وام‌های قابل معامله را وارد دنیای تجارت کرد. در آن دوران این قلمروی پادشاهی هلند بود که سردمدار اقتصاد صنعتی جهان بود و بانک آمستردام به سال ۱۶۰۹ به عنوان اولین بانک تاسیس شده با پشتیبانی دولتی به ثبت رسید.

۱.۴۲ با پیشروی در قرن هفدهم، ایده «کار ساعت‌وار» گسترش یافت و با تفسیری که نیوتن از زمان ارایه داد به انحصار کامل و مطلق بر جهان نایل شد. به طوری که با نزدیک شدن به پایان قرن، ساعت به لایه‌های فردی‌تر زندگی آدمی راه یافته بود. نیوتن با طرح زمان به مثابه محوری عینی و مستقل از ماده و رخدادها درونش، آن را به طور کاملاً هم‌عرض با مکان به یک محور فیزیکی تبدیل کرده و مبنای علم مکانیک قرار داد. وی زندگی انسان را نه تنها شامل حرکت در مکان، بلکه حرکت در زمان دانست و آن را قابل اندازه‌گیری قلمداد کرد. بدین ترتیب تمامی رخدادها و تفاسیر پیشین در باب زمان توسط نیوتن و هم‌عصران او به شکلی نظری توجیه، تفسیر و فرمول‌بندی گشت.

۱.۴۳ پیشرفت در ساعت‌سازی، به طور متقابل و موازی با پیشرفت شیوه‌های پیشه‌وری خانگی و کارگاهی به سمت صنعت کارخانه‌ای در پیوند بود. یکی از نشانه‌های این پیشرفت را باید در فن‌آوری تولید صنعتی جستجو کرد. تولید صنعتی ماشین‌ها و قطعات با استفاده از کار بردگان و رعایا در کارخانه‌ها، نشان از ورود جوامع بشری به دورانی نوین داشت. ورود به قلمروی صنعتی شدن با موانع و مشکلات ویژه‌ای همراه بود که ریشه در فرهنگ یا مجموعه آیین‌ها و شیوه زندگی جوامع داشته است. برای مثال برای تبدیل رعایا و بردگان به کارگران

صنعتی نیاز بود تا بردگان با مفاهیمی چون انضباط کاری نیز آشنا گردند. ساعت، اختراع پیشه‌وران قرون وسطای متاخر، زمینه مدیریت زمان تصاحب‌شده کارگران طی انقلاب صنعتی را فراهم آورد. ادغام ریتم‌های فصلی و تکلیف محور جوامع پیشاصنعتی، فستیوال‌ها یا تعطیلات مذهبی که مینا و محور جامعه ارباب رعیتی بود، با نیازهای روش تولید صنعتی شده کار آسانی نبود. برای پاییند کردن یک رعیت یا برده به اصول انضباط کاری مورد نیاز برای کار در کارگاه تولید صنعتی نیاز به شیوه نوینی از آموزش بود چرا که مفهوم کمی زمان در کارگاه یا کارخانه با مفهوم کیفی زمان در زندگی کشاورزی تفاوت‌های ویژه‌ای دارد. به ویژه که بازده کار کارخانه به میزان بازده کاری تمامی کارگران کارخانه وابسته است. بدین جهت القای انضباط در نیروی کار با هدف بالا بردن بهره‌وری و هماهنگی در کار، تنها از طریق ایجاد فهمی مشترک و قابل‌سنجش از زمان میسر بود. زمان کیفی و تکلیف‌محور سه ویژگی عمده داشت که آن را از زمان کمی و ساعت-محور کارگاه‌های صنعتی متمایز می‌ساخت:

اول - کار تکلیف‌محور یا برداشت تکلیف‌محور از زمان، قابل فهم‌تر از کار زمان‌بندی شده یا زمان کمی بود. بدان معنا که آدمی طی هزاره‌های متمادی - از دوران گردآورنده‌شکارچیان گرفته تا دوران کشاورزی و سپس پیشه‌وری - کردوکار خود را با آنچه به نظرش «ضرورتی رصد شده بود» وقف می‌داد و به رفع ضرورتی که در درجه اول اهمیت زیستی بود اولویت می‌داد. دوم - یک جمع انسانی (خانواده یا گروه) که نگرشی تکلیف‌محور به زمان دارد، به مراتب تفاوت کمتری میان کار و زندگی قایل است. در نگاه کیفی به زمان، معاشرت و کار شکلی اجتماعی و درهم‌آمیخته به خود می‌گیرند - روز کاری، بر اساس تکلیف یا «کار موجود»، بلند یا کوتاه می‌شود و در حقیقت درگیری چندانی میان طول زمان کار و گذر زمان روزانه موجود نیست، به طوری که گاه حتی گذر زمان احساس نمی‌شود. سوم، نزد انسانی که عادت به کار زمان‌بندی شده از طریق ساعت دارد، نگرش کیفی به کار، متلف و فاقد بهره‌وری می‌گردد و می‌تواند موجب شود که چنین الگویی به راحتی به باقی امور زندگی نیز سرایت کرده و کمیت را جایگزین کیفیت زندگی کند. می‌توان گفت ورود انسان به دوران صنعتی و مواجهه با زمان کمی، او را با ارزش‌هایی ناآشنا نسبت به زمان دهقانی و پیشه‌وری مواجه کرد و بدین ترتیب انسان، باری دیگر با یک چرخش عظیم در مفهوم زمان مواجه گشت که نه تنها زمینه‌ساز تغییر نگرش به کار شد، بلکه موجب عمیق‌تر شدن شکاف میان او و طبیعت گشت. در جوامع پیشاصنعتی، رعایا و بردگانی که در زمین اربابی کار می‌کردند و همچنین

پیشه‌وران که در قالب خانواده‌ها و گروه‌هایی کوچک مشغول تولید دستی در کارگاه‌هایشان بودند از حلقه‌های دلبستگی، همبستگی و آشنایی برخوردار بودند که میان اهالی یک زمین یا خویشاوندانی که در کارگاه خانگی مشغول کار بودند در جریان بود و گاه منجر به این می‌شد که افراد ساعتی را به خوشگذرانی یا همدردی و پیچ‌پچه‌های دوستانه بگذرانند. بدیهی است که این گونه وقت‌گذرانی‌های دوستانه در عرصه رقابت صنعتی، خواه در مزرعه و خواه در کارگاه، موجب کاهش بازده کاری و بهره‌وری می‌شد.

اولین نسل‌های کارگران صنعتی به علت عدم فهم نگرش کمی به زمان، فاقد انضباط کاری لازم بودند، لذا اوقات زیادی از ساعت کاری را به امور مورد توجه خود یا مکالمه با دیگران می‌پرداختند. بدین ترتیب معلوم گشت که بدون آموزش و درونی‌سازی مفهوم انضباط کاری، نمی‌توان به یک نیروی کار مناسب برای توسعه جامعه صنعتی دست یافت و در رقابت صنعتی شرکت جست. برای نیل به چنین هدفی، قیمت‌گذاری بر زمان به نیازی غیر قابل انکار مبدل شد. تفهیم و درونی‌سازی مفهوم مادی و کمی زمان که برای طبقه پیشه‌ور شناخته شده بود باید از راهی مناسب به رگان طبقه فرودست که قرار بود نقش حرکت‌دهنده چرخ صنعت را داشته باشند تزریق می‌شد. وظیفه‌ای که تا آخرین سال‌های قرون وسطی بر عهده خداشناسان و کشیشان مسیحیت نوین قرار داده شده بود، با ورود به صحنه رنسانس، در قالب آموزش و پرورش و خبرنگار/روزنامه‌ها، جلوه‌ای عمومی به خود گرفت. هدف برنامه آموزش همگانی، تربیت یک جامعه کارگری منضبط بود تا بتوانند در کار تولید صنعتی مورد استفاده واقع شوند.

۱.۴.۴ طی گذار از قرن هفدهم و ورود به قرن هجدهم انضباط صنعتی رفته رفته به منطق آشنای طبقه فرودست، که اکنون به جامعه کارگری تغییر هویت داده بود، مبدل شد. بر اساس این منطق، کارفرما بود که قوانین خود را برای نظارت بر نیروی کار تهیه و تنظیم می‌کرد. «کار-نامه» (ورک شیت)، ساعت-نگهدار^{۳۵}، گزارشگران و جریمه‌ها، همه در قوانین کاری، قید شده و از نظر کارفرمایان می‌گذشتند. در برگه گزارش کارها، سر وقت حاضر شدن و وظیفه شناسی هر کارگر با علامت مثبت در جلوی اسمش مشخص شده و مورد تشویق قرار می‌گرفت و هر گونه تأخیر یا تعلل در کار به صورت «زمان کسری» به ثبت رسیده و مورد مجازات قرار می‌گرفت. در نگاه کارفرمایان صنعتی، بازی کردن یا استراحت خارج از برنامه، اتلاف وقت و

۳۵. کسی که ساعت اصلی کارخانه را تنظیم کرده و آن را هکلی قلل می‌کرد که کمی نتواند دستکاری‌اش کند.

هزینه بود.

«جان کلیتون» در گزارشی که به درخواست شهر منچستر به سال ۱۷۵۵ تحت عنوان اندرزهایی دلسوزانه برای تهی دستان^{۳۶} تهیه دیده است، می‌نویسد: «اگر فرد تن‌پرور به جای این که دستانش را برای کاری به کار برد، آن‌ها را بر سینه نهد، اگر زمانش را صرف جولان دادن بکند، با تبدیلی خود به اصل وجودی خویش پشت کرده و روح خویش را با کاهلی مکدر می‌گرداند...» و تنها انتظاری که می‌تواند داشته باشد فقر و نداری است. کارگر نباید وقت خود را در گردش و بی‌کاری بگذراند بلکه باید بداند که زندگی او فرصتی است برای کار و بیگاری. کلیتون ادامه می‌دهد که «کلیساها و خیابان‌ها پر است از تماشاگرانی که به‌رغم بیچارگی و وضعیت بحرانی‌شان، از اتلاف ساعت‌های گرانبهای روزشان هیچ ابایی ندارند... چایخانه اتلاف مذبحانه وقت و پول است و همین‌طور ملین در رختخواب به وقت صبح...»

کلیتون در ادامه نگارش خود، مدارس کلیسایی را مسئول آموزش کودکان طبق اصول انضباط جامعه صنعتی و آشناسازی آنان با اهمیت کار و وقت‌شناسی می‌داند. «کودکان باید آموزش لازم برای فهم کار و ارزش آن را از طرف کلیسا و مدارس دولتی ببینند.» آموزش و پرورش کودکان باید آموزش و پرورش انسان‌هایی با روحیه مناسب برای بهره‌وری صنعتی باشد. انسان‌هایی که به اخلاق کاری و معنای زندگی صنعتی آشنا و معتاد باشند. وی در یک جمله می‌گوید: «مدرسه باید سرمشق نظم و انضباط باشد.»

ایده آموزش از دوران خردسالی به معنای استفاده بهینه از نیروی انسانی بود که طی قرن هجدهم صورت عملی پیدا کرد. آموزش نظم و انضباط و اخلاق کاری در انگلستان به عنوان جدی ترین پیش‌قراول جریان صنعتی شدن، از ابتدای کار در مرکز برنامه آموزشی و تربیتی مدارس قرار گرفت: «تمامی دانش آموزان باید شنبه‌ها راس ساعت ۹ در شیفت صبح و ۱۳:۳۰ بعد از ظهر در شیفت عصر سر کلاس درس حاضر باشند، دانش‌آموز خاطی فرصت حضور در مراسم شنبه هفته آینده را از دست می‌دهد...» و به همین ترتیب معلمان نیز در صورت تاخیر مورد بازخواست قرار می‌گرفتند و انضباط معلم به مثابه مهم‌ترین ویژگی او مورد توجه قرار داشت. «ویلیام ترنر» در نصایحش به مدارس نیوکاسل (۱۷۸۶) نقل قولی از یک تولیدکننده کتان و الیاف آورده است بدین شرح: «جوانان آموزش‌یافته، وقت‌شناس‌تر و مطیع‌تر هستند؛ به علاوه کمتر رفتارهایی از قبیل بازیگوشی و فرار از کار را بروز می‌دهند.»

۱.۴۵ با تقسیم کار صنعتی؛ نظارت؛ جریمه، ناقوس‌ها، زنگ‌ها و ساعت‌ها، انگیزش پولی، منبرها و مدلاس، کاهش زمان تفریحات یا ورزش و تقبیح بازیگوشی، عادات کاری جدید در نسل‌ها جدید نهادینه شد و انضباط زمانی نوینی شکل گرفت که سازنده اخلاق کاری جامعه صنعتی بود. اخلاقی که اندکی بعدتر، یعنی در سراسر قرن نوزدهم، محور آموزش و اخلاق در جهان صنعتی گشت.

اهمیت اجتماعی، صنعتی، روانی و اقتصادی کشف «حرکت تکرار شونده مکانیکی» [۲۸-۱] که منجر به اختراع زمان‌سنج گشت در قرن هجدهم به شکلی آشکار رخ‌نمایی کرد. انقلاب صنعتی مهم‌ترین دگرگونی جدی در جامعه بشری پس از انقلاب کشاورزی بود که در قرن هجدهم چهره واقعی خود را نشان داده و سر از خاک تمدن بیرون کرد. در دهه ۱۷۳۰ با اختراع ماکوی سیار، بافندگی که تا پیش از آن برای قرن‌ها به طور سنتی توسط کشاورزان پنبه و تولیدکنندگان پشم انجام می‌گرفت، برای همیشه به مسیری دیگر افتاد. اختراع دستگاه نخ‌ریسی، تولید پارچه را به ۸ برابر تولید قبلی افزایش داد. از طرفی، تسلط انسان به نیروی بخار، قرن هجدهم را به قرن ماشین بخار و استفاده از نیروی مهار شده بخار آب تبدیل کرد. دستاوردی که نقشی مهم در توسعه کارگاه‌ها و ایجاد کارخانجات داشت و صنایع را در زمینه‌هایی تازه در نوردید. اختراع چرخ خیاطی در دهه ۱۸۴۰، چرخه تولید و مصرف منسوجات و پوشاک را به شکلی بی‌سابقه توسعه بخشید. کشت پنبه که تا پیش از آن به علت دشواری طاقت‌فرسای پاک‌کردن آن، کاری کم‌بازده تلقی می‌شد، با اختراع ماشین پنبه پاک‌کنی «ایلای ویتنی»^{۳۷} در ۱۷۹۳، به شدت مورد توجه قرار گرفت. ویتنی نوشت: «حالا یک مرد و یک اسب می‌توانند بیش از پنجاه مرد و پنجاه اسب بازده داشته باشند». فناوری کنسرو کردن نیز از دیگر دست آوردهای مهم انقلاب صنعتی بود. دستاوردی که زمینه تولید اثبوه نگاه‌داری و حمل و نقل مواد غذایی را به شکلی بی‌سابقه دستخوش دگرگونی کرد. با سوددهی هر چه بیشتر تولید کارخانه‌ای و کاهش قدرت زمین‌داران و کشاورزان، رعایایی که تا پیش از این بر زمین‌های اربابی کار می‌کردند، امنیت و تعلق خود را به زمین اربابی از دست داده و راهی کارخانجات گشتند.

از طرفی دیگر، زیر کشت بردن مزارع و معادن بزرگ که نقش تهیه مواد اولیه صنایع را بر عهده داشتند، نیاز به نیروی انسانی ارزان قیمت را پیش کشید. بنابراین برده‌داری و تجارت

بین‌المللی بردگان که هیچگاه از رواج نیافتاده بود و در تمامی نقاط جهان معمول بود، رونقی دوباره یافت. بردگان از آفریقا، هند و دیگر مستعمرات، به سمت ایران، چین، اروپا، هایتی، برزیل و آمریکای شمالی حمل شده و در حراجی‌های این مناطق مورد خرید و فروش قرار می‌گرفتند. انسان به مثابه کالا (برده) نه تنها قابل فروش بلکه قابل اجاره و تحت قوانینی دولتی و حتی بین‌المللی، با مشروعیت تمام، حمل و نقل و خرید و فروش می‌شد. کشتی‌ها و قطارهای بخار که پیش از ۱۸۵۰ به کار افتاده بودند، دسترسی گسترده‌تر به بازار داغ تجارت برده را تسهیل می‌کردند و از طرفی کلیسا با تمامی انقلابات و تحولاتی که در آن رخ داده بود هنوز پشتیبان و مشوق برده داری به مثابه «استفاده از انسان در راه خدمت به امت خداوند» بود.

۱.۴۶ اصلاحات مذهبی و بروز مادی آن یعنی سرمایه‌داری صنعتی، انسان را به بستر تعریفی انتزاعی از زمان و ارزش کمی زندگی انداخت. آنچه کلیسای کاتولیک از توجیه آن بازمانده و پیشروان را در جریان انقلاب روشنگری از خود ناامید کرده بود، در نگاه پروتستان یافت می‌شد: فرزند انسان هر ساعت رو به رشد و یادگیری است و زمان سرمایه است.

با گذشت دوران، عقاید متفکران روشنگری در باب حقوق فرد زمینه بحث پیدا کرد. زمان کمی و نیروی کار به عنوان سرمایه فردی مورد توجه قرار گرفتند. انسان متوجه شد که زمان همچون جسم او متعلق به او و از دارایی‌های ذاتی وی محسوب می‌شود. در فقدان زمین، از این پس، زمان و پول (دو مفهوم کمیت محور) در زندگی جامعه کارگری، اهمیتی محوری یافتند.

از نظر «جان لاک» «دسترنج هر کس از آن خود او است» لاک فرد را مالک نیروی کار خود و به علاوه مالک دسترنج خود دانست. بدین ترتیب انسان حتی قادر شد که نیروی کار خود و زمان زندگی خویش را هر جا که مایل است به فروش گذارد. با چنین تعریفی کارفرمایان کارخانه‌ها به لحاظ اخلاقی از بند اخلاقیات فتودالی گسستند، چرا که بدین ترتیب به جز پرداخت دستمزد، مسئولیتی در قبال کارگران خود نداشته و کارگران، در صورت عدم رضایت، در جستجوی بهترین دستمزد و خدمت به هر کارفرمای دیگر آزادند. این عقیده در قرن هجدهم و نوزدهم به قدری مقبولیت یافت که به مثابه یک حقیقت اخلاقی نگریده شده. بدین روال رعایا و دهقانان، چه بسا حتی بردگان نیز به مثابه نیروی کار سود ده حایز ارزش قلمداد نمی‌شدند. اگر این امکان فراهم بود که با پرداخت هزینه‌ای کم از نیروی کار

کارگران بهره برد، صرف هزینه و امکانات برای نگهداری بردگان یا پشتیبانی از رعایا و دهاقین فاقد توجیه اقتصادی بود. پیوستن تدریجی بردگان به نازلترین طبقات کارگری، در حقیقت ثمره لغو تدریجی قوانین برده‌داری بود. بردگان به قدری زیر ستم بودند و به اندازه ای از بار تاریخی این رنج آگاه گشته بودند که قیام‌های بردگان و کارشکنی‌های آنان، تداوم بردگی را در قرن نوزدهم و در نهایت در نیمه قرن بیستم ناممکن می‌نمود.

۱.۴۷ باید در نظر داشت که لغو برده‌داری علی‌رغم توجیهات و لفاظی‌های انسان‌دوستانه، نه رویکردی انسانی بلکه تلاشی بود برای از دوش برداشتن بار هزینه نگهداری بردگان. در حقیقت موقعیت بردگان بعد از الغای برده‌داری هرگز بهتر از آنچه بود نگشت، بلکه بردگان رانده از خانه اربابی، به دنبال کارفرمایی جدید با کمترین دستمزدها و بدون سرپناه در سرزمین‌های غریب رها و آواره گشتند.

تحت انقلابات آزادی‌خواهانه طبقات شهری علیه مذهب و زمین‌داری، «هرم اجتماعی که با سیمانی از تقدس اشراف و کلیسا چفت و بست یافته بود و افراد ملت را، از بالادست‌ترین مقام روحانی گرفته تا پایین دست‌ترین رعایا و بردگان، تحت مشیت الهی به یکدیگر پیوند و همه را تحت انتخاب پادشاه و پیشوای ملت در سلسله مراتب خود جای داده بود، چسبندگی خود را از دست داد اما برای همیشه نابود نگشت. این هرم مبدل به اتم‌های معلق گشت که شهروندان تشکیل دهنده آن بودند. هندسه این بنا هرگز در هم شکسته نشد، چرا که باور سلسله مراتبی، طی قرون متمادی بر ذهن آدمی سایه افکنده و در آن ته نشین شده است.^{۳۸}»

جنبش‌های اجتماعی حاصل از فردیتِ جامعه صنعتی و اصلاحات مذهبی، انسان را از زیر دین آسمانی به قدرت رها ساختند. این انسان رها شده در قالب فرد، به ناگاه با زمینی روبرو گشت که پیشاپیش حصارکشی شده و در مالکیت خصوصی عده‌ای خاص مانده بود. پس فردیتِ آزاد انسان، با دستان خالی، به خود سپرده شد. انسان فرد شد اما فردی حیرت‌زده و ناایمن. ناچار به ماندن در جمع و سازش. ایمان به آسمان جای خود را به تجربه‌گری و اندیشه داد و فرد با خدای خود تنها ماند. تنهایی انسان با خدای خود، زمینه ساز درونی‌گشتن کیفیاتی انفرادی در آدمی گشت. چنین انسانی برای غلبه بر این ناامنی، ناگزیر از عوامل متعددی مدد گرفت. با اهمیت پیدا کردن کمیت‌ها، مال و دارایی بهترین پشتیبان امنیت آدمی گشتند و

آموزش و پرورش عمومی درهای دالان ترقی را به سوی خلاق گشود و زبان، آنچه زمانی وسیله کسب قدرت طبقه فرادست بود، به تمامی جامعه تسری یافت.

«آموزش دادن موسیقی یا هرچیز دیگر به کودکان، بدون تبدیل کردن آنان به بالغ‌هایی بی اراده غیر ممکن است. شما آنان را به پذیرندگان وضع موجود تبدیل می‌کنید- چیزهایی خوب برای یک جامعه که به پشت‌میزنشینی حرف شنو، ایستندگانی در مغازه‌ها، به موقع سوارشوندگان قطار ۸:۳۰ صبح-جامعه‌ای که، در یک کلام بر روی کول مردانسی ترسو و لرززان استوار گشته... افرادی تا سرحد مرگ سازشکار...»
(در جایگاه کودک- الکساندر ساترلند نیل - صفحه ۷۹)^{۳۹}

علاوه بر این، طی سه قرن، یعنی از قرن شانزده تا هجده، گروه‌های زیادی در تلاش برای سرنگون کردن نظام فئودالی دست به قیام زده بودند. که همگی سرنوشتی مشابه داشته و با سرکوب مستقیم جسمی و روانی مواجه گشتند^{۴۰}. هدف آن بود که نقطه پایانی بر قرون متمادی مالکیت خصوصی بر موهبت‌های عمومی گذاشته شود اما نه تنها چنین نتیجه‌ای در بر نداشته بلکه مالکیت خصوصی را به نوعی جدید از بهره‌کشی مبتنی بر توجیهاتی عقلانی تبدیل کرد.

در خلال دوران روشنگری، از یک طرف با روشن شدن توانایی علوم طبیعی در ارایه تفسیری قابل فهم و عقلانی از طبیعت، تسلط طبقه روحانی بر زمین‌ها و محصولات آن متزلزل شد و از طرف دیگر با اهمیت یافتن بهره‌وری تولیدی در امر تجارت، مالکیت شخصی نقش مهمتری در رقابت تجاری ایفا کرد. حصارکشی بخش‌هایی از زمین‌های فئودالی، توسط خرده‌مالکان به مالکیت خصوصی زمین جنبه‌ای قانونی بخشید. تمرکز تولید کشاورزی در زمین‌های حصارکشی شده، موجب قدرت‌یافتن خرده‌مالکانی شد که این زمین‌ها را از اربابان فئودالی اجاره می‌کردند. حصارکشی و خصوصی‌سازی به شکلی پیش رفت که در سال ۱۸۵۰ تقریباً تمامی زمین‌های قابل کشاورزی در کشوری همچون انگلستان، تحت مالکیت خصوصی قرار گرفت. مردم دیگر حق نداشتند به صرف متولد شدن بر روی زمین، از مواهب آن بهره‌مند گشته یا حیوانات خود را در زمین چرا دهند. در واقع از آنجا که کشاورزان نه در روستا بلکه در زمین‌های اربابی زراعت کرده، سکونت داشتند، با برچیده شدن نظام فئودالی، جامعه روستایی

39 On the Side of the Child : Summerhill Revisited, Alexander Sutherland Neill, NY Teachers college Press , Columbia University , 2003

به کلی تار و مار گشته و دسترسی آنها به زمین‌ها و منابع طبیعی به کلی مسدود گشت. ارباب‌ها دیگر مسئول حفاظت از روزی رعایا نبودند چراکه همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد، شعار تعهد اشراف‌زادگان در قبال رعایا و بردگانشان، در سایه اخلاقیات نوین صنعتی رنگ باخته بود. بدین ترتیب نجیب‌زادگان توانستند با حفظ مالکیت خود بر زمین‌ها و طبیعت از قید تعهدات و مسئولیت‌های دست و پاگیر خود رها گشته و رعایا را از بند نظام فتودالی خودرها سازند. رعایای آزاد، ناچار سرنوشتی همچون بردگان آزاد یافته و برای یافتن کار به حاشیه مناطق صنعتی هجوم بردند.

۱.۴۸ در بحبوحه صنعتی شدن و با کم‌رنگ شدن قدرت کلیسا که بزرگ‌ترین حامی هنرمندان و پیشه‌وران بود، موجی از مخالفت هنرمندان با عقاید روشنگری آغاز شد. این هنرمندان که همچون بردگان از دست اربابان‌شان رهاییده شده بودند، امیدوار بودند تا بتوانند با آثارشان مخاطبین خود را تحت تأثیر بیان اثر قرار داده و آنان را نسبت به وجود عواطف و الهامات بر انگیزانند. اتکای بیش از اندازه جامعه نوین و هنر رسمی بر عقلانیت روشنگری و برجیده شدن پشتیبانی مرکزی از هنر به مثابه بیان شکوه معنایی، منجر به آن شد که هنرمندان به روش‌های گوناگون در برابر افکار این جهانی و عقلانیت انسان گرایانه رنسانس مقاومت نشان دهند.

۱.۴۹ طی قرون هفده و هجده طبقه بورژوا به سبب گسترش روز افزون بازار و نقش تعیین‌کننده‌اش در کسب درآمد برای دولت، به نفوذ طبقاتی خود در ساختار قدرت آگاه شد. پیشه‌وران، تاجران و صاحب نفوذان محلی که نقش مهمی در روند گردش ثروت و قدرت به سمت اشراف و صاحب منصبان دولتی ایفا می‌کردند، ضمن آگاهی از پتانسیل‌های خود، به سرعت در صدد نفوذ در قدرت سیاسی برآمدند. دستاورد انقلابات انگلستان و فرانسه در قرن هفدهم و هجدهم در واقع دگرگونی در قوانین مالکیت، قاعده‌زدایی از بازار و حمله به حقوق معمول رعایا و کارگران بود. مالکیت خصوصی طی این دوران انقلابات و اصلاحات از چنگ اشراف خارج گشت، اما هرگز ملغی نشد بلکه میان طبقه‌ای محدود تقسیم شد. در این جریان انقلابات و خیزش‌های برابری طلب، خون مردمان بسیاری ریخته شد. در این دوران بیشترین ترس ملاکان نه از طبقه ای بالادست بلکه از انبوه بی‌شمار بی‌خانمانان و ولگردهایی بود که بر

اساس قوانین جدید، هیچ چیز در ملک خود نداشتند. بردگان آزاد شده، کارگران، رعایا و دهاقین از زمین جدا گشته و ... جمعیت‌های بی‌شماری در فقر و نداری و گرسنگی به سر می‌بردند و بر طبق قوانین مالکیت حتی مجاز به کشاورزی یا کار بر زمین‌های رها شده نبودند. آنان برای زنده‌ماندن باید به هر گونه کار صنعتی تن داده و در نهایت به کمترین حقوقی رضایت می‌دادند. کارخانه‌ها در این دوران بهترین فرصت را برای جذب و کنترل این نیروی انسانی عظیم یافتند. انسانی که هیچ چیز نداشت- به اعتقاد لاک- دست کم نیروی کار خود را داشت و می‌توانست آن را در ازای خوراک و مسکن یا پول در اختیار کسانی بگذارد که مالک کارخانه، کارگاه، معدن یا زمین زراعی هستند. بخش اعظم این بی‌خانمانان همان کسانی بودند که، از نظر باکستر [۴۱-۱]، نیازمند آموزش و پرورش درجهت آشناشدن با روند کار، ارزش مادی زمان و نحوهٔ سازش با شرایط صنعتی بودند.

تحت آموزه‌های سرمایه‌دارانه صنعتی که در بستر اخلاق کاری مسیحی ترویج یافته بود، کارگران با آغوش باز خود را قربانی معابد تازه، یعنی کارخانه‌ها، می‌کردند. اندکی پیشتر زمین از آن‌ها ربوده شده بود و هم اینک آموزش می‌دیدند تا زمان را نیز پیشکش کنند.

«... این مردمان کشاورز بودند که بدو با اعمال زور از دسترسی به خاک محروم گشته، از خانه‌هایشان اخراج شدند و به ولگردهایی مبدل گشتند و سپس به شکلی دهشتناک و گروتسک، بر اساس قانون، تازیانه خوردند، تحقیر شدند، برچسب خوردند و شکنجه شدند تا راه و رسم تازهٔ کار مزدی را آموختند. ... پیشرفت تولید سرمایه دارانه به ایجاد طبقهٔ کارگر انجامید، طبقه‌ای که تحت آموزش، سنت و عادت به این شرایط تولید به مثابه قانون خود آموخته طبیعی نگریستند.» (کارل مارکس - کپیتال - جلد اول: بخش ۲۸)

۱۰۵۰ حاکمیت مبهم، کهنه و اسطوره‌ای فتودالی با شیوه حاکمیت مورد نظر طبقه بورژوا متفاوت بود. انتقال نقش ارباب فتودال به رئیس کارخانه، نه فرایندی ساده و یک‌شبه بلکه حاصل فروپاشی خون‌آلود و همه‌جانبهٔ بسیاری از مناسبات و معادلاتی بود که تا پیش از آن بر تمامی جنبه‌های زندگانی بشر حاکم بود. هنگامی که برتری افسانه‌ای خون و تبار اشرافیت از میان برداشته شد، چیزی باقی‌ماند به‌جز کردوکار استثمار، بهره‌برداری و رقابت بر سر سود بیشتر. رقابتی که توجیهی جز خود رقابت نداشت چرا که هدف آن پیشی گرفتن در انباشت

ثروت و سرمایه بود. ارباب این تبادل نه در جایی دیگر در آسمان و زمین بلکه خود واسطه تبادل بود. رئیس و مرئوس، دیگر براساس تمایز اسطوره‌ای کیفیت وجودیشان از یکدیگر مجزا نبودند، بلکه همایز کاملاً کمی و آشکار گشته، بر اساس میزان انباشت ثروت قابل ارزیابی بود. بدین ترتیب امکان تملک بر ابزار تولید و منابع به شکلی تام و تمام در اختیار کسانی قرار گرفت که در رقابت بر سر انباشت ثروت، دست برنده را داشتند.

تحت ساختار سرمایه‌داری، هر فرد به عنوان یک واحد اقتصادی در بدست آوردن، خرید و فروش اجناس و نیروی کار آزاد است. کاری که پروتستانیسم طی چند قرن- با اعطای آزادی مذهبی با آدمی به مثابه فرد- انجام داد، سرمایه‌داری با اعطای آزادی ذهنی، اجتماعی و سیاسی ادامه داد. ایده اصلی سرمایه‌داری نخستین بار در قرن هجدهم بیان شد. این تفکر با نظریه عصر روشنگری، مبتنی بر این که هر فرد با حقوق و توانایی‌های معینی پا به این دنیا می‌گذارد، سازگار بود. «آدم اسمیت» معتقد بود که بشریت از چهار مرحله اقتصادی عبور کرده است. نخستین مرحله از نظر وی، شکارگری بود که طی آن مالکیت خصوصی وجود نداشت. مرحله دوم، شبنانی بود که ایلخاناتان حاکم قلمروی ایلخانی بودند. مرحله سوم مرحله کشاورزی که در آن اربابان و زمین داران فتودال تسلط داشتند و مرحله چهارم که به عقیده او دوران آن فرارسیده بود، مرحله تجلرت بود. از نظر اسمیت افراد می‌بایست در انتخاب شیوه کسب درآمد و صرف سرمایه‌شان آزاد باشند. از نظر وی آزادی اقتصادی که با شکست سیستم فتودالی ممکن گشت، راهی است به سوی تأمین امنیت و سعادت عمومی بشری در آینده ای نزدیک. اسمیت معتقد بود که مالکیت خصوصی و آزادی کارگر در انتخاب شغل، شالوده سعادت در عصر تجارت‌اند. او تصریح کرده است که آزادی سرف‌ها (رعایا) به معنای امکان توسعه سرمایه‌داری و جذب این نیروها به کار در کارخانه‌ها بود. باید توجه داشت که رابطه کارگر و کارفرما رابطه ای است محدود به کار در ازای مزد. در واقع آزادی کارگر عبارت است از آزادی در «فروش زمان یا نیروی کار» در ازای میزان معینی «پول». در نظام فتودالی، حدود زندگانی فرد بر اساس این که در چه خانواده یا در زمین کدامین ارباب به دنیا آمده باشد، پیش از تولد او معلوم بود. رعیت در نظام فتودالی تحت پوشش و حمایت ارباب خود قرار داشته به او خدمت می‌رساند. همین رعیت تحت نظام سرمایه‌داری از دست اربابان رها شده شد و از این حق برخوردار گشت که- بنابر توان، کشش، ظرفیت، زیرکی یا مهارت‌های اجتماعی خود- مدارج ترقی را طی کرده به موفقیت در بازار کار و تجارت دست یابد.

با سازمان یافتن قوانین کارمزدی و به موازات آن استفاده از نیروی بخار به عنوان نیروی محرک کارخانه‌ها، تولید صنعتی رشدی باور نکردنی یافت. کار صنعتی، از حیث ویژگی‌هایش، بیش از آنکه به نظام فتودالی شباهت داشته باشد به نظم برده‌داری باستان شباهت داشت. ساعات کاری طولانی، خسته‌کننده و یکنواخت بود و شرایط کاری خطرناک، مسموم، زشت و آلوده. اختلاف قابل ملاحظه دستمزد کارگران صنعتی نسبت به کارگران کشاورزی، سبب مهاجرت نسل‌های جوان‌تر به سوی شهرها و افزایش جمعیت شهرهای صنعتی طی قرون هفده و هجده گشت. از طرفی با معنا یافتن کالا، حرفه دلالی و مشارکت در امر فروش کالاهای تولیدی کارخانه‌ها برای آنان که استعداد خوبی در این کار داشتند فرصتی مغتنم بود. بدین ترتیب دلالی بیش از پیش رونق گرفته، گسترش یافت و به ویژه با وجود فن‌آوری‌هایی از جمله کشتی‌رانی و امکان دسترسی به مناطق دوردست، تجار و دلالان مسافت‌هایی طولانی را درنوردیده، رونقی فزاینده را در تجارت جهانی سبب شدند.

انقلاب صنعتی و کشاورزی، نقطه‌پایانی بر پدیده‌هایی بودند که قریب به یک هزاره غیرقابل پیشگیری به نظر می‌آمدند: قحطی ادواری، نظم ارباب و رعیتی و شیوه‌زندگی شامل قانون بهره‌وری مشاع. از طرفی دیگر باید توجه کرد که کارگران صنعتی علاوه بر این‌که همچون کارگران کشاورزی، تملکی بر محصول کار خود ندارند، با آنچه تولید می‌کنند نیز غریبه‌اند. آنان انرژی و هيجانشان را در راستای هدفی به نام کار مصروف می‌دارند. نیروی بدنی و زمان کارگر در کارخانه صرف می‌شود و در نهایت تبدیل به کالا می‌گردد. به نظر می‌رسد که کارگر بخش بزرگی از وقت و نیروی زندگانی‌اش را در خدمت هدف کارخانه‌دار، یعنی تولید کالا می‌گذارد. اما حقیقت این است که حتی تمامی زندگی کارگر متعلق به خودش نیست، بلکه متعلق به هدف است. این زندگی کارگر است که، به مثابه ابزار تولید، توسط کارخانه‌دار مصرف می‌شود. بدان معنا که کارگر، به حیث از دست دادن هدف فردی و وابستگی به کار، با خویشی خویش بیگانه می‌گردد. او در واقع ماشینی زنده است و دیگر همچون پیشه‌وران قرون وسطی یا سرف‌های نظام فتودالی، کالای مورد نیاز یا مورد نظر خود را تولید نمی‌کند بلکه گاه حتی نمی‌داند چه چیز را تولید می‌کند. او به بخشی جزئی از فرایند تولید محصول در کارخانه مبدل شده و از حاصل کار خود بیگانه گشته است. آنچه کارگر می‌فروشد نه دسترنج او بلکه رنج دستان او ست. بدین ترتیب او که می‌پندارد برای تأمین مایحتاج زندگی خویش به کار مشغول گشته است، با این حقیقت مواجه می‌گردد که با تلاش برای بقای خویش گویی صرفاً به

ضرورت تولیدی کارخانه پاسخ داده است.

۱.۵۱ سیر اجتماعی از قرن هجدهم به قرن نوزدهم طبقه‌ای به نام طبقه کارگر را به تدریج بر حقیقت امر آگاه ساخت. انسان کارگر دانست که نگاه کارخانه‌دار به او همچون نگاه سرمایه‌دار به سرمایه و ابزار کار است. کارگر خود را انسانی یافت که به ابزار مبدل گشته. ابزاری که همچون دیگر ماشین آلات نیاز به نگهداری، تعمیر یا جایگزینی دارد. به علاوه آشکار گشت که برنامه آموزش همگانی کودکان و جوانان تنها با هدف پرورش و آماده سازی این ابزار تولیدی طرح ریزی شده و هدف آموزش و پرورش نه بالندگی انسان بلکه پرورش قطعات کارآمد برای ماشین صنعت است. واقعیت این است که در ساختار سرمایه‌داری، بهداشت عمومی، آموزش و پرورش و تقسیم کاری، سیاست‌هایی ابزارگرایانه در جهت نگاهداری از ابزار کار تلقی می‌گردند. حفظ سلامت کارگر به مثابه نگاهداری و تعمیر ماشین کار و پرورش ذهنی و جسمانی کودکان به هدف سازگار سازی آنان برای ایفای نقش در خدمت ساختار انجام می‌گیرد. نقش مذهب در توجیه بهره‌کشی از طبقات فرودست (بردگان و رعایا)، با آغاز دوران صنعتی به آموزش و پرورش سپرده شد. به هر روی «کارگرانی که قرار بود توسط سرمایه‌دار مورد استعمار قرار گیرند، باید ابتدا توسط خود سرمایه‌داری تربیت می‌شدند. درست به همان صورت که تمامی ابزارهای دست‌سازی که آدمی در طول هزاره‌ها از آن‌ها بهره می‌گرفت، باید توسط خود او ساخته و پرداخته می‌شدند؛ از ابزار شکار گرفته تا آتش، زبان، سرپناه، ابزار جنگی، سکه و... تا خود آدمی، هیچ‌یک از چارچوب قانون اقتصادی انسان‌هوشمند عدول نکرده‌اند. انسان برای استفاده از تمامی این ابزارها، خود ملزم به ساخت، پرداخت و نگاه‌داری از آن‌ها بوده است. ابزار شدن انسان در دست انسان نیز، همچون انقلابات پیشین، با دگرگونی نوینی در نقشه ذهنی زمان و مکان همراه بود.

۱.۵۲ زمان تحت تعالیم سرمایه‌داری صنعتی، نمی‌گذرد بلکه خرج می‌شود. این بینش بر آمده از اصلاحات مذهبی، طی دوران انقلاب صنعتی به سرعت در سطح جامعه رواج یافت و شعار «وقت طلاست» به یکی از مهم‌ترین اصول اخلاق جامعه سرمایه‌داری مبدل گشت. کارگر کارخانه یا کارمند اداره در زمان معین، محصولی دلخواه را تولید نمی‌کند بلکه نیروی خود را ظرف مدتی معین در خدمت به کارفرما به کار برده و به جای آن پول دریافت می‌کند. بنا

براین هیچ اهمیتی ندارد که نیروی کار در جامعه سرمایه‌داری وقت خود را صرف چه چیز کند، بلکه او باید وقت خود را برای عرضه در اختیار سرمایه‌دار بگذارد. بدین‌صورت، آنچه کارگر خرج می‌کند زندگی خود و آنچه کارفرما خرج می‌کند پول است. آنچه کارگر به دست می‌آورد پول است و آنچه کارفرما حاصل می‌کند زندگی کارگر است.

بدین‌ترتیب کارگر در شرایطی دهشتناک‌تر از برده، در یک مرحله «زمین» را به کلی از کف داده و مستاجر سرمایه‌دار می‌گردد و در مرحله دوم برای پرداخت اجاره خود، ناچار است زمان خود را نیز در گرو گذارد تا عایدات خویش را صرف تهیه مسکن و قوت لایموت کند. در چنین معادله‌ای کارگر ابزاری است که موظف به حفظ، نگهداری و تعمیر خویش است.

تبعات کمی‌شدن کار انسانی بر نقشه‌ذهنی انسان مدرن از زمان و زمین، به مراتب عمیق و نقش آن در شکل‌گیری جامعه مدرن و ترویج فردیتی که طی قرون نوزدهم و بیستم خود را بروز داد انکار ناپذیر است. در حالی که امر کیفی، امری چندوجهی است، امر کمی تک‌صدایی و خطی است. زندگی خطی، یک مسیر مستقیم و قابل اندازه‌گیری به سمت مرگ است. چنین تعبیری لحظه اکنون را آنی گذرا و کم اهمیت یا قابل معاوضه با پول می‌سازد. همین زمان کمی شده است که در ورود به جامعه مدرن در زندگی کمیته-محور استحاله یافته و زندگی را به رقابت کمیته‌ها فرو می‌کاهد. اهمیت لحظه اکنون در جامعه سرمایه‌داری نه از کیفیت آن بلکه در رقابتی کمی مشخص می‌گردد. زمان سرمایه‌داری فرصتی برای بهره‌برداری از اکنون‌ها است.

زمان چرخشی کشاورزی که با ورود به شیوه تولید صنعتی دگرگون شده جای خود را به زمان خطی داد و چرخه زمان چرخشی در شکل روز و شب و زمان کار- استراحت-کار را معنایی نوین بخشید، این‌بار با تأکید بر ارزش کمی زمان از یک جهت «توجیه‌گر اخلاقی کاری» و از طرف دیگر «فرصتی برای پیشی گرفتن در رقابت تولیدی» بود.

۱۰۵۳ قرن نوزدهم را باید قرنی متمایز از قرون پیش از خود دانست. قرنی که معنای بازار و تولید را دگرگون کرده و گستره افکار سرمایه‌داران را به شکلی غیرقابل پیش‌بینی افزایش داد. نیروی اقتصاد سرمایه‌داری از طریق توسعه راه‌سازی و راه‌آهن توانست تولیدات دستی و زراعت محلی را به مقیاس تولید انبوه کشانیده و به همین نسبت از کیفیت این محصولات بکاهد و همه چیز را بر مبنای سود و زیان اقتصاد شرکشی برنامه‌ریزی کند. واردات و صادرات جنبه و

معنایی تازه یافت. در فراتسه طی سال‌های ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۶ یعنی در بحبویه و بعد از شکست کمون پاریس، بحرانی رخ داد که بسیاری از پیشه‌وران و دهقانان را زیر دینی کمرشکن برده و همه را به کارگری و بردگی در معادن، کارخانجات، آسیاب‌خانه‌ها و مراکز صنعتی تحت مالکیت ملاکان برد. طی چند دهه، بسیاری از مهارت‌ها و حرفه‌ها که طی قرون سینه به سینه از نسلی به نسلی دیگر انتقال یافته و به کیفیت‌های تولیدی قابل ستایشی دست یافته بودند از یادها رفته و بخش عمده‌ای از تولیدکنندگان و پیشه‌وران به کارگرانی از خودبیگانه مبدل گشتند. تولید انبوه، کلیدواژه ویرانی کارگاه‌های پیشه‌وری و صنایع دستی بود.

پدیده تولیدانبوه موجب رقابت در تولید و افزایش میل به نوسازی و بهسازی ابزار تولید بود. چرا که اصلی رقابت، بازار سرمایه‌داری را با مفهوم افزایش بهره‌وری مواجه کرده بود. مواجهه با بهره‌وری و رقابت تولیدی، انقلابی روان‌شناختی را در ذهن طبقه سرمایه دار ایجاد کرد. زمین‌دار یا کارخانه دار با تجربه امکانات تولیدی یک دستگاه، به امتحان کردن دستگاه‌های تازه‌تر علاقه‌مند می‌شد؛ ولع نوآوری و دستیابی به فن‌آوری‌های تازه‌تر به منظور بالا بردن بهره‌وری، رفته‌رفته جلوه‌ای نو به تولید سرمایه‌دارانه بخشید و به زندگی شهری راه یافت. استفاده از شیوه‌های نوین تولید در کشاورزی، در عین حال باعث شد که بسیاری از کارگرانی که هنوز زندگی خود را از طریق کارگری در زمین‌های کشاورزی می‌گذراندند بیکار گردند.

توسعه راه‌سازی و کانال‌کشی در قرن نوزدهم شهرها را به مراکزی تو در تو و گسترده مبدل ساخت. ظرفیت بالای کشتی‌های بخار که در اوایل قرن نوزدهم رفت و آمد تجاری در اقیانوس‌ها را آغاز کرده بودند با ظرفیت واگن‌های باربر لوکوموتیوهای بارکش همخوانی داشت. توسعه صنعت حمل و نقل ریلی به حدی کارآمد بود که در اواخر قرن نوزدهم، راه آهن در سرتا سر دنیا رواج یافت. به تعبیری «قطار، بشر را در ایستگاه انقلاب صنعتی سوار کرده و در ایستگاه جامعه مدرن پیاده کرد».

زمان محلی که تا پیش از شیوع راه‌آهن کارکردی منطقه‌ای و محدود داشت، به زمان استاندارد ملی و در نهایت زمان استاندارد بین‌المللی مبدل گشت. ساعت‌ها، جایگاه خود را در مرکز ایستگاه‌های راه‌آهن بین‌شهری و بین‌المللی تثبیت کردند. قطارهای باری و مسافری سر وقت معین از ایستگاهی حرکت کرده و در وقتی معین مسافران یا بار خود را در شهر مقصد تخلیه می‌کردند. این روش نوین حمل و نقل، بیش از هر چیز نشان از پتانسیل‌های نگرش کمیت‌محور علوم طبیعی در هماهنگ‌سازی و پیش‌بینی وقایع و رویدادها داشت. استفاده

تدریجی از اتومبیل و احداث مسیرهای اتومبیل‌رو، شهرها را به مراکزی مبدل ساخت که وقت‌شناسی و زمان‌سنجی را در قلب خود جای داده بودند. با پیشرفت ماشینی‌شدن و افزایش تعداد کارگران تهی‌دست و بیکاران در شهرهای توسعه یافته، جرم و جنایت نیز به شکلی نوین بروز یافت و آلودگی و فاضلاب شهری، شهرها را تهدید کرد. وضع قوانین و لزوم اجرای آن‌ها در جوامع شهری به ظهور پلیس‌مدرن در مقام نظم‌دهنده شهر با الگوبرداری از نیروی نظامی مبدل شد. نیرویی که تا پیش از این برای پیشگیری از هجوم اقوام همسایه، امپراطوری‌های دیگر یا راهزنان یا برای سرکوب قیام‌های دهقانی به کار گرفته می‌شد، اکنون باید با پوششی دیگر در معابر شهری، نگهبان نظم عمومی می‌بود. «راجر ماگرو» می‌نویسد: «کارگران بی مهارت از خودبیگانه و از ریشه جداگشته، جذب عادت مصرف‌گری گشتند و برای خالی کردن خشم خویش نا آگاهانه به نوشیدن، جنایت و خشونت خانگی روی آوردند.»^{۴۰}

در قرن نوزدهم مدارس متودیسیت انگلیسی از حیث سختگیری در اجرای قواعد شباهت کم‌نظیری به پادگان‌های نظامی داشتند. تمامی آداب تحت زمان‌بندی و دستورات دقیق انجام می‌گرفت. آیین «برپا و برجا» با آمدن و رفتن مربی، یکی از این رسوم بود. آیینی که دانش‌آموزان را با اطاعت و فرمانبرداری سلسله مراتبی آشنا می‌کرد و اخلاق کارگری مورد نظر جامعه مدرن را به آنان القا می‌کرد. رفته رفته و طی چند نسل کارگران نیز به خوبی دریافته بودند که وقت طلاست. در واقع قرن نوزدهم قرنیه‌ای بود که اخلاق کاری را پشتیبانی آموزش و پرورش همگانی وارد مرحله‌ای جدید از تبیین و تفسیر نقش‌های طبقاتی‌شده، اصول و مبانی خود را تعدیل کرده بود. با تحولات مهمی که طی این قرن در فلسفه و تفکر آدمی به وقوع پیوست، وحدت اسطوره‌ای پیشین به کلی درهم شکسته شد و جای خود را به تکرار بینش‌ها داد. گویی دود کارخانه‌ها، چشم آدمیان را به کلی از آسمان به سمت خودشان متوجه ساخت و «فردیت» معنایی قابل لمس یافت. مذهب، دیگر تنها «یکی از بینش‌های مطرح و قابل اتخاذ بود» و بی‌خدایی انتخابی فردی تلقی می‌شد. بقای انفرادی در زمان خطی که چکیده آموزه‌های دنیای صنعتی بود به تنها روایت باورپذیر برای انسان شهری مبدل گشت و جامعه را به مجموعه جریان‌هایی مبدل کرد که با یکدیگر تلاقی کرده و یکدیگر را منحرفه‌خشی یا تضعیف می‌کنند. منفعت هر فرد در نقاطی با منفعت دیگران تقابل نشان داده و پروژه‌های فردی یکدیگر را ملغی می‌کنند. این مسیر، البته مسیر مورد نظر سرمایه‌داری نیز بود؛ چراکه

افزایش اقتدار فرد مبنای کاهش اقتدار جمع است.

۱.۵۴ هنگامی که تبادل به تمامی زمینی شد، انسان به این نتیجه رسید که آنچه هست، ناگزیر برابر است با آنچه در تملک دارد. او باید چیزی برای ارایه در بازار تبادل سرمایه‌داری می‌داشت، چرا که مالکیت مبنای تجارت است. در نظم سرمایه‌داری، عاملیت نیازمند مالکیت است. داشتن ملک شخصی و نام و نشان ضامن داشتن حق شهروندی و برخورداری از ثمرات زندگی اجتماعی است. به همین شکل آدمی برای عرضه و تبادل نیروی کار خود با پول باید دارای صفاتی باشد که بر اساس آن‌ها نیروی کار وی در چارچوب فعالیت خواسته شده متمرکز واقع گردد. صفاتی چون سخت‌کوشی، قدرت جسمانی، هوش تجاری، ابتکار عمل، انعطاف، حفظ خونسردی، روحیه کار تیمی و هرگونه مهارتی که شغل مورد نظر کارفرما ایجاب کند. آنچه ارزش این صفات یا مهارت‌ها را معین می‌کند، نیاز بازار است. بدین معنا که اگر فعالیت یا صفاتی که شخص به بازار عرضه می‌کند، خریدار یا خواستاری نداشته باشد و از آن سودی مادی منتج نشود، باید او را فاقد مهارت یا صفتی ارزشمند دانست (همچون کالایی که قابل فروش نیست). تحت چنین شرایطی درمی‌یابیم که همان الگوی اخلاقی که طی روند صنعتی‌شدن و شهرنشینی مدرن در ذهن آدمی جای گرفت، به شکل‌گیری تعاریفی نوین از کار و بازی یا پویایی و تبدیلی انجامید.

طی قرون شانزدهم، هفدهم و هجدهم طبقه بورژوا در هلند و انگلستان و فرانسه قدرت یافته بود به طوری که وجود نظم فتودالی و حاکمیت زمین‌داران را با منافع بلند پروازانه خود در تضاد می‌دید. بدین ترتیب هم و غم فکری و عملی بسیاری صرف شد تا حق مالکیت خصوصی برای طبقه بورژوا فراهم آمده و سلطه نجیب‌زادگان و زمین‌داران از جامعه رخت بر بندد. تقسیم این طبقه به دو قشر بورژواها یا (بانکداران و صاحبان صنایع) و خرده بورژواها (یا تجار و کارمندان) نشان از اهمیت ثروت در طبقه‌بندی قدرت سیاسی داشت. شهرها علاوه بر این که مرکز انباشت سرمایه بودند، پایگاه تصمیم‌گیری‌های کلان سیاسی و اقتصادی نیز گشتند. سرازیر شدن جمعیت به شهرها موجب افزایش بازار مصرف گشته و قدرت بازار و منافع دلالت و تجارت نقشی تعیین کننده در سیاست‌های شهری به خود گرفت. رشد جمعیت شهری و افزایش تولید و مصرف، نیاز به تربیت و نشر فرهنگ صنعتی را بیش از پیش اهمیت بخشید. شیوه نوین زندگی ایجاب می‌کرد که همه اقشاری که با تولید،

توزیع یا مصرف کلای صنعتی سرو کار دارند، به روشی استاندارد تربیت شوند تا خللی بر عملکرد نظام گردش سرمایه وارد نگردد. نیاز به سازماندهی بخش‌های مختلف زندگی شهری به تأسیس ادارات و دوایر نمایندگی دولتی منجر گشت و آموزش و پرورش، علاوه بر آموزش انضباط، زبان و علوم طبیعی، نقشی تماماً ایدئولوژیک یافت. توده‌های عظیم شهری باید برای مواجهه با پیچیدگی‌های نظام صنعتی و نحوه واکنش به روابط شهری آموزش‌های لازم را فرا می‌گرفتند تا رفتار خویش را با شیوه زندگانی مورد نظر طبقه بورژوا میاهنگ سازند. با توجه به رشد بی‌سابقه جمعیت شهرنشین در اواخر قرن نوزدهم، سیستم‌های نوین آموزشی، تربیت کودکان و نوجوانان را با هدف درونی‌سازی همبستگی ارگانیکی مورد نیاز شهرنشینی پی‌گرفتند.

علاوه بر بازنگری کارکردی در نظام آموزشی و پرورشی جامعه شهری-صنعتی، مفهوم بانکداری نیز جلوه‌ای نوین به خود گرفت. بانک‌های مدرن جایگزین وام‌دهندگان و بانک‌های قرون وسطایی گشتند و بانک‌مرکزی با پشتوانه دولتی [۴۲-۱]، به عنوان سرشاخه بانک‌ها و صرافی‌های کوچک‌تر، شکل واقعی به خود گرفت. ایده اوراق بهادار بانکی سر آغازی بود بر پدیده‌نویسی با نام بورس. با توسعه بیش از پیش تجارت و اوجگیری تجارت بین‌المللی در قرن نوزدهم، بازارهای قدیمی و محلی، شکل خود را تغییر دادند. واسطه‌هایی که کالا را از کسانی خریده و به دیگران می‌فروختند (تجار) در زمینه‌های گوناگون و متنوعی رو به افزایش گذاشتند. دلالتان و تجار، که در سراسر قرون وسطی وجهه‌ای منفی در جامعه و مذهب داشتند، رفته رفته با افزایش سرمایه، به تعیین‌کنندگانی اساسی در بازار مبدل گشته، نقشی محوری در اقتصاد بانکی بر عهده گرفتند. با ظهور تجار و دلالتان، بازارهای مکاره محلی از رونق افتاده و غرقه‌ها، مغازه‌ها و پاساژها رو به گسترش نهادند. پیدایش سالن‌های نمایش تخصصی متشکل از دلالتان و تجار، فروش سهام و توسعه بورس، دست آورد جامعه صنعتی رو به توسعه قرن نوزدهم بود.

۱.۵۵ با اهمیت یافتن سرمایه در مقیاس بین‌المللی، کارخانجات و شرکت‌های بزرگ‌تر با فروش سهام خود در بورس، سرمایه‌گذاران و شرکای بیشتری را برای مشارکت در کسب‌وکار خود، جلب می‌کردند. جلب سرمایه‌گذاری به روش جلب مشارکت در بورس به خودی خود شیوه نوینی نبود. بورس‌های نخستین که در سال‌های پایانی قرون وسطی رواج یافته بودند به هدف پیدا کردن شرکای متعدد برای سرمایه‌گذاری در یک کسب‌وکار ایجاد گشته بودند. آن‌ها در واقع میان دارندگان سرمایه و متقاضیان سرمایه، ارتباط برقرار می‌کردند. بورس تجسم این شعار بود

که پول برای انسان پول می‌آورد. در قرن نوزدهم با توسعه سریع فن‌آوری صنعتی و رشد بی‌سابقه تبلیغات و بازار مصرف و رقابت تجاری، بورس‌ها با رونق و توسعه بی‌سابقه‌ای مواجه شدند. جذب سرمایه‌های عمومی از طریق بورس سهام، امکاناتی وسیع برای توسعه جامعه صنعتی و حرکت به سمت ابرشهرهای مدرن را پدید آورد.

۱.۵۶ به موازات گسترش جامعه صنعتی و ورود به قرن بیستم، شکاف طبقاتی میان کارگر (نیروی تولیدکننده) و سرمایه‌دار (مالک ابزار تولید) بیش از تمامی ادوار مشخص شد. «هنری فوردر»، در سال‌های ابتدایی قرن بیستم با استفاده از مشارکت سرمایه‌گذاران و شرکای صاحب‌سهام کارخانه تولید ماشین‌خود، تولید انبوه کالا، دستمزد بالا برای کارگران و قیمت پایین عرضه را با تکیه بر خط تولید صنعتی «تایلور» به عنوان روشی موفق در مدیریت بهره‌وری تولید، به اجرا درآورد. او با پیش‌نهادن ایده خط تولید صنعتی، نه تنها تولید صنعتی را تسریع و تسهیل کرد بلکه توانست ظرف چند سال به بسیاری از پرسش‌ها و مشکلاتی که بر سر راه صنعتی‌شدن جامعه نمایان می‌شد پاسخی قانع‌کننده دهد. بدیهی است که تولید هزاران دستگاه خودرو، میلیون‌ها قلم اجناس مصرفی و خوراکی و ... در صورتی حائز اهمیت است که تقاضایی وجود داشته باشد. پاسخ فوردر به این مشکل دستمزد بالا برای کارگر و قیمت پایین برای مصرف‌کننده بود. بدین صورت خود کارگران می‌توانستند مصرف‌کنندگان کالاهای تولیدی و در واقع خریداران آنها باشند. پاسخ فوردر نه تنها در حوزه تولید منطقه‌ای بلکه در حوزه سیاست‌های توسعه طلبانه و استعماری، علی‌الخصوص در حوزه تولید اسلحه، تجهیزات و ماشین آلات جنگی اهمیت فراوان داشت. توسعه مقیاس بازار مصرف و اندیشه سلطه بر تجارت جهانی، با طلوع فوردریسم، آرمانِ امپراطوری جهانی سرمایه‌داری را به رویایی قابل دستیابی مبدل کرد.

در نیمه قرن بیستم، قوانین جدید مرخصی و حقوق کارگران، به کاهش ساعات کاری انجامید. تعطیلات و مرخصی‌هایی به عنوان زمان فراغت کارگران، از نگاه سرمایه‌داران زمان تجدید قوای نیروی کار، و از آن مهم‌تر، زمان مصرف بود. تشویق به مصرف نیز همچون تشویق به تولید نیاز به آموزش مناسب داشت. تبلیغات و القای تقاضا به مصرف‌کنندگان روشی کل‌آمد بود که بهره‌برداری از زمان فراغت را نیز تسهیل می‌کرد. تبلیغات، از نقطه‌نظر سرمایه‌داری، جنبه‌ای دیگر از آموزش و پرورش است. ارائه سرمشقی متشکل از ارزش‌های نمایشی. نمایشی که

خود القاگر ارزش نمایش است.

۱.۵۷ تبلیغات، مشکل یا نیاز فردی ما را به ما یادآوری می‌کند و هم‌زمان برای آن راه حلی، اعم از خرید یک محصول یا دریافت نوعی خدمات ارائه می‌دهد. نیازهایی که به یاری فن‌آوری رسانه‌ای از رادیو گرفته تا تلویزیون و ماهواره‌ها به مصرف‌کنندگان ابلاغ می‌گردند. نیاز به پوشک به جای کهنه، نیاز به اتومبیل به جای دوچرخه، نیاز به روان‌نویس به جای خودکار یا نیاز به آخرین مدل تلفن همراه با چند قابلیت جدید به جای مدلی که هم‌اکنون در جیب داریم.

نقش رسانه در خدمت به توسعه سرمایه‌داری، از بدو تاسیس شرکت‌های رسانه‌ای، تا جایی مهم و محوری ارزیابی شد که در واقع تمامی هزینه‌های تاسیس، بهسازی و گسترش امکانات رسانه‌ای در سراسر دنیا با تکیه بر سرمایه‌گذاری صاحبان صنایع و دست‌اندرکاران سیاسی و اقتصادی دولتی سامان یافت. پس از جنگ جهانی دوم با اهمیت یافتن هر چه بیشتر تسلط بر بازار جهانی مصرف، تسلط بر رسانه به یکی از اهداف محوری صاحبان قدرت مبدل گشت. به طوری که دانشکده‌ها و مدارس آموزش عالی در رشته‌های ژورنالیسم و رسانه هر دم تخصصی‌تر شده و به حوزه‌هایی ویژه از جمله ژورنالیسم اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، جغرافیایی، ورزشی ... تقسیم گشتند. حقیقت این است که شباهت آشکار میلن تعدد بزرگوهای رسانه‌ای با تنوع برنامه‌های درسی مدارس، مبتنی بر سرفصل‌ها و رئوس و نمودسازی و نمایش سرمایه‌داری است. پوشش همه جانبه بر تمامی جنبه‌های فعالیت بشری و ارائه تعریفی رسمی از هویت‌های جمعی یا فردی از جمله استراتژی‌هایی است که سرمایه‌داری برای حفظ سلطه همه‌جانبه بر جامعه از آن‌ها بهره می‌برد.

با شکل‌گیری رسانه به مثابه واقعیتی عینی در حوزه زندگی مدرن، ارتباط فرد با دولت و جامعه کمرنگ‌تر از پیش گشت. رسانه، فرد را در مقام مصرف‌کننده‌ای منفعل در برابر صحنه نمایش یا بلندگوی رادیو میخ‌کوب کرده و او را در یک مصرف جمعی به مثابه فعالیت اجتماعی شرکت داد. نقشی که پیش‌تر در مرکز مذهبی و سپس در قالب مراکز آموزشی یا رسانه‌های کاغذی پیگیری می‌شد، با ورود رسانه صوتی و تصویری به مراتب باورپذیرتر، سرگرم‌کننده‌تر و همه‌گیرتر ایفا گشت. بر اساس آموزه‌های سرمایه‌داری، هویت هر فرد مبتنی بر سطح برخورداری و نحوه مصرف اوست. انتخاب فرد در خرید پوشاک، نشانگر موقعیت اجتماعی

و هویت او است. سرمایه‌داری انسان فردیت یافته‌ء عصر روشنگری را در چراغانی شهرسازی رسانه‌ای‌اش اغوا کرد و او را در بهشت آزادی‌های بی حد و حصر خود به بازی گرفت. بنا بر منطقی که از طریق رسانه‌ها ترویج می‌گردد «در بهشت سرمایه، هر کس آزاد است تا از میان کالاهای موجود در بازار، چیدمانی را که نشان دهندهٔ هویت منحصر به فرد او است انتخاب، خریداری و سپس مصرف نماید.»

۱.۵۸ سرمایه‌داری توسعه‌یافته قرن بیستم حتی در مواجهه با پیدایش جبههٔ ضد سرمایه‌داری بلوک شرق، طی فرایندهای مصادره‌به‌مطلوب تجاری، هویت مبارز و تقابلی را نیز به کالایی قابل خریداری و مصرف مبدل ساخت. تقلیل افکار انقلابی به پوشاک نه تنها منبع درآمدی جذاب، بلکه ابزاری زیرکانه برای مهار، عادی سازی و تمسخر این افکار در دل جامعه بود. بدین ترتیب هویت فردی نیز در نظام سرمایه، معنای کیفی خود را از دست داده و نمودی مصرفی و کمی به خود می‌گیرد. هویت‌های نمایی قابل مصرف^{۳۳} تنها زمانی در جامعه سرمایه‌داری قابل اعتنا و جایز رسمیت هستند که از دو ویژگی برخوردار باشند؛ یک- قابلیت کالا شدن داشته باشند. (یعنی مشخص باشد، برای داشتن این نقش چه کالاهایی لازم است) و دو- مبهم و ناکافی باشند (یعنی مصرف کننده هرگز نتواند اطمینان یابد که انتخابش درست، به روز یا واقعی بوده است یا خیر).

برخلاف آنچه تصور می‌شود، نگرانی و تشویش نتیجهٔ زندگی پر سرعت شهری نیست، بلکه موتور محرک آن است. تربیت روان‌های مشوش به مثابهٔ خیل مصرف‌کنندگان کالاهای تولیدی یکی از اولویتهای کار رسانه‌ای و آموزشی است. تشویش از یک طرف متضمن نیاز به مصرف و از طرفی دیگر متضمن تداوم مصرف یا به‌روزرسانی است.

۱.۵۹ تاریخ تحول انسان و سیر دگرپرسی آمال و اعمال آدمی نمودار آن است که مفهوم زمان در سیر تحول اجتماعات انسانی مدام انتزاعی‌تر، کمی‌تر و گسسته‌تر شده است. این جریان به فشرده‌شدن لحظه‌ای خُرد به نام اکنون در میان دو محور سنگین به نام گذشته و آینده گشته است. زندگی آدمی در روزگار مدرن، علی‌رغم تمامی شعارهای مبنی بر اهمیت اکنون، هر دم قربانی اسطوره‌های گذشته و آینده می‌گردد. مصرف، اکنون آدمی را می‌بلعد و زمان زیستی را به زمان کمی مبدل می‌کند. تمرکز برنامه‌ریزی‌ها بر مبنای آموزه‌های گذشته (

باور کهنه آموخته شده) یا آینده (آینده موعود سیاسی) و نادیده انگاشتِ عاملیتِ کنونی ریشه در گسست فرد از آرمان جمعی دارد.

سه مفهوم انسان، زمین و زمان در نیمه دوم قرن بیستم-زیر سایه تولید و مصرف انبوه- مورد غفلتی عمومی واقع گشتند. انسان به طور کلی به کارگر / مصرف کننده مبدل شد و ملت‌ها به توده‌های مصرف کننده یا بازارهای مصرفی مبدل گشتند. نگرش آدمی به زمین همان نگرش بهره‌جویانه اجداد گردآورنده شکارچی ماست، با این تفاوت که اگر انسان گردآورنده-شکارچی به قدر نیاز دسته-خانوار به طبیعت نیازمند بود، تجارت آزاد نتولیرالیسم، هیچ‌گونه مرزی را برای بهره‌برداری از انسان و طبیعت قایل نیست. از هنگامی که معنای زمان در چرخش گرداب‌گونه ساعت‌های مچی غرق گشته و فردیتی فاقد اکنون کنش‌مند را در جستجوی راهی برای فهم خویشتن همراهی کرد، اجتماع انسانی به صحنه‌ای از نمایش لبخندها مبدل گشت. انسان قرن بیستم که شناختِ خویش و جامعه را در قالب مفاهیم بروکراتیک تجربه می‌کرد، حق انسانی خویش را نه در زمان و زمین از دست‌رفته بلکه لایه‌های پرونده‌ها و پوشه‌ها، در برنامه‌های رسانه‌ای و یا بایگانی دفاتر و ادارات جستجو کرد. جهان قرن بیستم در مسیر تطابق با خواسته‌های طبقه صاحب سرمایه، بر نگرشی بهره‌بردارانه استوار گشت و در ادامه مسیر بهره‌برداری از زمین و زمان به گسترش شهرها و تبدیل جماعت انسانی به واحدهای منفرد و جدا افتاده استخدام‌شدگان، بیکاران، دانش‌آموزان، بازنشستگان و... روی آورد. توده‌های انبوه از انسان‌ها که خویشتن و دیگران را از دریچه رسانه دنبال می‌کنند. امروز تقریباً تنها برخی از جانواران ممکن است به مرگ طبیعی خود بپیوندند در باقی مرگ‌ها و به ویژه مرگ بشر، استرس و تنش‌های عصبی، آلودگی، بیماری‌های ناشی از عواقب مصرف کالاهای سرطان‌زا و ... نقش کلیدی ایفا می‌کنند. بشری که در آغاز قرن بیستم به یاری پیشرفت‌های پزشکی توانست میانگین سنی خود را به دو تا سه برابر آنچه در تمامی دوران پیش از آن بود برساند، در عین این‌که عمر خود را طولانی کرد، باری سنگین از تشویش، ملال و خودبیگانگی را بر دوش خویشتن نهاد.

انسان هر چه جهان را دگرگون کرد، خود نیز دچار دگرگونی و بدین‌ترتیب خودبیگانگی شد. بشر جامعه مدرن دما دم توسط همان نظامی که پشتیبان خود می‌پندارد، مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. حرکت آدمی به سوی نقطه گریزی واهی به نام «موفقیت در جامعه مبتنی بر سرمایه‌داری»، چیزی جز طی مسیری یک طرفه به سمت «خودبیگانگی هر دم فزاینده» نیست.

انسان نو به دروغین بودن دوگانه خدا و شیطان پی برد اما ایمان راستین خود را به این دوگانه کهنه ترک نکرد. این واقعیت زیستی دروغین، در مقیاس اجتماعی به جامعه‌ای مبتنی بر منطق علت و معلول می‌انجامد، تا جایی که مدارس و جوامع آکادمیک دنیای مدرن، همچون پیش، پرورش‌دهنده اعتقاد به دوگانه مفصل نگرش و کنش، نظر و عمل، واقعی و تخیلی‌اند و آنگونه می‌نمایانند که هرکه خلاف این پنداشت مجنون، ناآموخته یا کج اندیش است، چرا که این باورها، مبانی سازمان‌دهی سلسه‌مراتب جهان مدرن هستند. جهانی که کاپوس طبیعت را به آرمان آدمی مبدل کرده است.

«هگل» توضیح می‌دهد که «سنگ به مثابه جزئی از طبیعت، در فرایند ابزار سازی بشر معنایی انسانی به خود گرفت و از طرفی دیگر به دست انسان نیز معنایی تازه بخشید.» این ابزار از زمانی که در دست بشر قرار گرفت، به مثابه یک واسطه، با نیات مختلف به کار گرفته و برداشته‌های متنوعی از خود پدید آورد.

۱. ۶۰ انسان موجودی است که در کنار رفتارهای اکتسابی و تقلیدی، دارای تفکر و قوه تشخیص و استدلال نیز هست. مساله زمانی بغرنج می‌گردد که متوجه شویم طرز تفکر و الگوی استدلالی ما نیز نخست از طریق خانواده و آموزش و پرورش شکل داده می‌شوند و بدین ترتیب زاویه دیدمان در چارچوب آموخته‌های مورد نظر طبقه حاکم استقرار یافته است. واضح است که با تعیین جایگاه نقطه گریز نگرش انسان به دست حاکمیت، او به سادگی در جهان ساختگی و آموخته‌ها جولان خواهد داد. زمانی که انسان در دستان پنهان ایدئولوژی محصور گشت هر آنچه در چارچوب آن ایدئولوژی رخ می‌دهد را روالی طبیعی و تکامل یافته قلمداد خواهد کرد. به عنوان مثال برای انسانی که در جامعه متکی بر سلسه‌مراتب پرورش یافته است، جامعه انسانی مدیون رهبری و ریاست و تدبیر کسانی لرزیابی می‌شود که مردمان را در قالب گله‌هایی رام و سر به زیر حفاظت کرده و در قالب نظم موجود هدایت کرده‌اند. چنین انسانی، بی‌هیچ چون و چرایی اطمینان یافته که جهان، بدون راهبر و حاکم به سمت بربریت و هرج و مرج کشیده خواهد شد، گویی اکنون به کمالی فرای بربریت نایل گشته و عدالت و نظم به دست آدمی بر جهان حکمفرما گشته است. این هراس از هرج و مرج خیالی و احساس نیاز به حاکمیتی اسطوره‌ای، خود بازمانده باور دوگانه‌ای است که طی چندین هزاره، عمیق‌ترین تأثیرات روانی و عصبی را بر زیست آدمی به جا گذاشته است. در تمامی دوران تحول تا کنون،

از چند خدایی به تک خدایی و از تک خدایی تا بی خدایی، بشر از خطری مهلک که هردم او را به پرتگاه انهدام خویش و محیط پیرامونی‌اش هدایت می‌کرد نجات نیافته است. این بدان سبب است که آیین‌ها و رسوم به گونه‌ای در انسان درونی‌می‌شوند که او جهانی دروغین را به مثابه جهانی طبیعی می‌پذیرد. همان‌گونه که ابزار در تعبیر هگل، معنای دست انسان را برای همیشه دگرگونه کرد، اسطوره نیز مسیر کرد وکلای روانی و ذهنی بشر را متحول کرد.

اگر باور جمعی به انسان در نقش عاملی مستقر در مرکز جهان هستی، موجب شد تا آدمی برای تقویت نیروی جمع تلاش کند؛ باور جمعی به قدرتی مافوق برای حفاظت یا هدایت جمع بشری موجب شد تا نیروی جمع به دست یک نفر سپرده شود. اربابان برای حفظ این باور و ادای دین خود به جامعه، مدارس، زندان‌ها و آسایشگاه‌های روانی را ساختند تا در صورت مشاهده تخلفات فردی، جایی برای زندگی -نه چندان زندگی- این افراد ایجاد کرده و رسم و رسوم معمول جامعه را نیز از هرگونه دگرگونی و زوال حفظ کنند.^{۴۱} و اعضای جمع برای ادای دین به اربابان خود، فرزندان‌شان را با کمال میل برای آموختن اصول خدمتگزاری و انضباط جمعی به قربانگاه اسطوره‌ای تقدیم می‌کنند.

۱.۶۱ «ریموند لوئا» در توصیف جامعه سرمایه‌داری می‌گوید: «در جوامع سرمایه‌داری، ارتش، دادگاه، پلیس و فراتر از همه قوه مجریه همگی در خدمت سرمایه‌داران هستند. وقتی که مردم به پا خیزند، توسط همین ارگان‌ها سرکوب می‌شوند. مجامع قانون‌گذاری صرفاً مکان‌هایی هستند برای سرو کله زدن سرمایه‌داران یا نمایندگان آنان بر سر اختلافات تجاری خودشان و ابزاری برای ایجاد چتری امنیتی در برابر نا رضایتی‌های مردمی.»^{۴۲}

روشن است که دولت‌ها اغلب این قوای خود را به اهرم اجرای قانون و دفاع از مساوات تعبیر می‌کنند، اما این ظاهری موهوم است چرا که بر آیند کار این قوا از بدو پیدایش تا کنون، تنها به افزایش تظاول اغنیا و فلاکت فقرا انجامیده است.

از نظر «ژان ژاک روسو»، آن‌کس که جرات می‌کند دولت-ملتی را تشکیل دهد باید آنقدر قدرت داشته باشد که بتواند جنس و طبیعت بشر را عوض کند و هر انسان را، که به خودی خود یک کل کامل و منفرد است، به‌صورت جزئی از یک کل بزرگ‌تر در آورد؛ کلی که به عامل

41 Revolution of Everyday Life, Roul Vanegheim, p 51

42 تاریخ واقعی کمونیسم، ریموند لوئا، ترجمه: منیر امیری ص. ۴۴

حیاتی جزء مبدل شود. در حقیقت باید قوای شخص انسان را بگیرد و قوای دیگری به او بدهد که نسبت به او بیگانه باشد و نتواند بدون کمک دیگران از آن قوا بهره بگیرد. هر قدر رفتار ها و گرایشات طبیعی و فطری بیشتر نابود گردند، کشش ها و رفتارهای اکتسابی و مصنوعی شدیدتر و بادوام تر نمایان می گردند. سرانجام وقتی فرد خود را برابر «هیچ» دید و نتوانست بدون کمک دیگران کوچک ترین کاری از پیش ببرد - یعنی قوه ای که کل به دست آورده است، مساوی یا بالاتر از مجموعه قوای اجزا باشد - می توان گفت که قوه قانون گذار کار خویش را به سر حد تکامل به انجام رسانیده است. از نظر روسو قانون گذار باید کاری انجام دهد که ملت نمی تواند. تنها در این صورت است که مردمان قوانین را به مثابه قوانینی طبیعی و ازلی باور کرده و رعایت خواهند کرد؛ و همان قدرتی را که طی قرون به خالق انسان نسبت می دادند به خالق جامعه نیز نسبت خواهند داد و آن را متضمن سعادت عمومی می پندارند.

۱.۶۲ انسان، بدان جهت که فرد گشته و رابطه اش با افراد جامعه از طریق واسطه های به نام دولت و کردوکارهای قانونی رقم خورده است، هویت خویش را نه به صورت گذشته در روابط خویشاوندی یا آبا و اجدادی بلکه در پرتو تابعیت دولت-ملت می یابد. او حیرت زده و ناایمن در دل سرزمین، ملت یا وطن خویش رها شده و برای غلبه بر این ناامنی ناچار است خود را به گروهی پیوند زند. وی برای پیوستن به گروه های اجتماعی ناچار به سازش با قوانین و رجعت به نقطه صفر همسانی است. از این نقطه است که او بازی دیگر باید فردیت خویش را جستجو کرده تا در پرتو اثبات خود به جامعه، خود را به خویش اثبات نماید، چرا که تحت ساختار کنونی، این بازده کار فرد است که ارزش کل و در نهایت ارزش فرد را در قیاس با دیگر افراد معین می کند. کاری که نتیجه قابل مصرف نداشته باشد، در واقع فاقد ارزش به حساب خواهد آمد. در چنین جامعه ای احساس وجود داشتن و احراز هویت صرفاً وابسته به برداشت دیگران از فرد است. این الگوی ذهنی پیشرونده سرمایه داری را می توان در میل و آرزوی ستاره شدن و شهرت به خوبی مشاهده کرد. در واقع تمامی امور کیفی در جهان بشری، بر طبق خوانشی که خداوندگار پول از انسان ارایه می دهد، در «میزان برخورداری» خلاصه می گردد و موفقیت یا اهمیت آدمی در چنین جامعه ای، بدون در نظر گرفتن جایگاه او در بازار رقابت تجاری تلاشی بی حاصل است. یک «شخص معمولی»، وقتی در بازار جامعه به «شخصیت» قابل اعتنا مبدل می گردد که شرکت های تجاری به دنبال وی آمده باشند و «وی» به آنها

جواب مثبت داده باشد) یا در صورت منفی بودن جواب، توانسته باشد آن را از طریق دیگر شرکت‌های تجاری به کالا یا اطلاعات قابل مصرف تبدیل گرداند.

تحت ساختاری که یگانه دغدغه‌اش افزایش ارزش تولید و مصرف است، فردی که به چرخه تجارت شرکت‌ها و رسانه‌های تولیدکننده کالاها یا اطلاعات مصرفی نیبوند، در واقع فاقد ارزش مصرفی و بلا استفاده خواهد بود. معنای غایی این گزاره بدین صورت است که «عزت نفس انسان در جهان سرمایه‌داری وابسته به مقبول افتادن یا همراستایی صفات و آرمان‌های او با آرمان‌ها و صفات بازار تولید و مصرف است.» هر گونه تصمیمی که خارج از دایره منافع و مواهب این بازار اتخاذ گردد، به طور خودکار از گردونه قمار موفقیت بیرون افکنده خواهد شد.

۱.۶۳ نباید پنداشت که بیرون افتادن از گردونه قمار موفقیت به معنای رهایی از قید و بند بازار و یافتن فرصتی برای پیگیری آمال خویشتن است. بالعکس، انسان معاصر با دوگانه همه یا هیچ مواجه است. او در قمار «بازنده همه چیز را خواهد برد» شرکت کرده و دو جاده عریض را پیش روی خود می‌بیند: راه سازش یا راه شکست. مسیر سازش مسیر شرکت در رقابت و پذیرفته شدن است و مسیر شکست مسیر محرومیت از منابع مادی و اجتماعی. به همین سبب است که وحشت از بیکاری و بی‌منصبی، از اولین سال‌های بلوغ تا آخرین لحظات عمر همراه بشر معاصر است به طوری که ورود به بازار کار به خرافه پست مدرن بشر مبدل شده و درخواست استخدام و پرکردن فرم‌های پذیرش برای ادارات و مشاغل، بخشی جدایی‌ناپذیر از مناسک و آیین‌های امروزی گشته است، چرا که انسان رسمی در جهان سرمایه‌داری انسانی است که بر خدمت مخلصانه و قربانیگری بی‌چون و چرا کمر بسته باشد.

۱.۶۴ همان‌گونه که انسان در ابتدای تاریخ به تنهایی در برابر جهانی وسیع مملو از خطرات و موجودات ناشناخته احساس حقارت و ترس کرد و به دل اسطوره جمعی پناه برد، بشر امروز نیز در برابر سیل علوم و جهانی‌بینی‌ها، تبلیغات، اخبار و نمایش‌های رسانه‌ای چنان حس حقارتی را تجربه می‌کند که زندگی را به یک‌باره باخته و باور می‌کند که به دنیایی پیچیده و استوار قدم‌گذارده است. تجربه حقارت در برابر ساز و کار بروکراسی، توجیه‌گر حس مهره‌وارگی بشر امروز است. عظمت شهرها به فرد این توهم را القا می‌کند که «همه چیز، از زیستن

مهم‌تر است.» این نمایش پیچیدگی است که شخص را به سربازی کوچک در ارتش تخریب حیات تبدیل کرده و ناچار می‌کند تا همراه با دیگران در صفوف منظم اخلاقی شهروندی گام بردارد.

«اریش فروم» جامعه سرمایه‌داری را دشمن خودانگیختگی انسان می‌داند، او در «گریز از آزادی» بیان می‌کند که سازشکاری با ساختمان اجتماعی در جامعه سرمایه‌داری، بدین سبب که این جامعه تنها به سازشکاران اجازه ایفای نقش می‌دهد، برابر با نوعی عجز و نقصان شخصیتی است. در واقع جامعه امروز جولانگاه کم‌مایگان و خودباختگان است. خودآئینی^{۴۳} و خودانگیختگی^{۴۴} در عرصه عمومی جامعه معاصر جایگاهی نداشته و آشکارا به عنوان اختلال نوروپیک یا مشکل شخصیتی سوءتعبیر می‌شود. در حالی که تفاوت چنین افرادی با اعضای بدنه جامعه بیشتر بدان سبب است که خودآئینی خویش را قربانی تبادل سرمایه‌داری نکرده و آئینیت و خودانگیختگی خود را به قیمت مقبولیت در جمع بردگان و برده‌داران از کف نداده‌اند.

سوالاتی که در اینجا پیش خواهد آمد این است که در صورت صحیح بودن این تلقی از جامعه معاصر، چرا اکثریت جامعه به چنین حقیقتی وقوف نیافته و در برابر آن قد علم نکرده‌اند. پاسخ به این سوال دو وجه مخالف دارد. این مساله مربوط به دنیای امروز نیست. مساله خرافاتی و خرفتی بشری ریشه در باور به قدرت و قهر دارد. ترس انسان از قهر طبیعت و قدرت‌های اسطوره‌ای به شکلی در روان و نقشه ذهن آدمی، طی هزارها حک شده‌است که با در هم شکستن امپراطوری‌های مقدس و بت‌ها و جایگزین شدن آن‌ها با پیامبران خیرخواه بشری یا شاهان عادل و سپس دولت - ملت و تجارت آزاد، بشر کماکان نتوانسته از بند این الگوی ذهنی آزاد گردد. «باور دینی انسان را از خویش پنهانید. او را در زندانی هرمی به بند کشید که راس آن را چشمی بی‌تا تسخیر کرده و از فراز آن، آدمی را از درون و برون می‌پایید. کشیشان زندانبانان خاشع این زندان بودند اما امروز دیگر چنین زندان و چنین زندانبانانی رنگ و اعتبار خود را باخته‌اند.

«بشر توانست از آن زندان قدیمی برهد و هر آنچه در آن زندان کرده و گردآورده بسود به تاریخ بپردازد. اما این رهایی از زندان مذهب و خرافات به رهایی او ختم نشد. او به آن واحد زندانی دیگر برپا کرد. زندان فردیت و زندگی خصوصی او

43 Autonomy

44 Spontaneity

میان خود و جامعه دیسواری کشید بسی هیچ روزنه و زمانه را نه مستقیماً که از درون زندانِ خود و به وساطتِ رسانه و شهر و عادات و هنجارها نظاره کرد. بشر به اسارت معتاد است،^۴

(انقلاب زندگی روزمره-رائول ونگایم- بند ۲- ص. ۲۲-۲۳)

۱.۶۵ انسان مومن به قدرت نیروهای موثر در حیاتِ عمومی را نمایندهٔ خودش در جهت پاسداری از نظر عمومی می‌داند. همان‌گونه که زمانی خداوند را علت نظم موهوم موجود در عالم هستی می‌پنداشت، امروز قدرتی سیاسی و ساختار حاکم را، به‌سان نیرویی نظم‌دهنده پذیرفته و خود را ملزم می‌داند که در چارچوب افق‌های مهیا در داخل ساختار طریقی نماید. بنا براین آیین پرستش و جامعهٔ پرستشگری هنوز از تن‌آدمی به در نیامده است. تکرار معابد در قالب بورس‌ها، رسانه‌ها، دانشکده‌ها، سازمان‌ها، کارخانجات و ... نشان دهنده بدویتِ جامعهٔ امروزی است. به همین طریق باید توجه داشت که پذیرش قدرت به معنای مخالفت با ایدهٔ دگرگونی ساختار اجتماعی به سمت مدلی عقلانی و آرمانی است. از نظر شهروندِ امروزی، که تحتِ همباران رسانه‌ای و تشویش روانی فرصتِ توریقِ تاریخ از او سلب گشته است، فقط دیوانگان و مجانین یا شکم‌سیران و تنبازان هستند که می‌توانند عمر خود را صرف اندیشهٔ انتقادی و تلاش در بستری دیگر- از جمله دنیای دگرگون‌گشته یا امیدی آرمان‌شهری- نمایند. آفرینشگری، دگرگون‌سازی و شکستِ ساختارها، نزد انسانی که عمرش را در تلاش برای هماهنگی با جامعه و یافتن منصب و جایگاهی شایسته صرف کرده، اگر نه پیشنهادی مجرمانه یا کودکانه دست‌کم گفتمانی خارج از دایرهٔ هیجانی فرد بالغ تلقی می‌شود. چراکه زندانِ ساختارهای سرمایه‌داری تنها مأمنِ انسانِ تهی‌گشته از خودانگیختگی و آرمانِ جمعی است. می‌توان تصویر هنرمندی را دید که سرانجام مسیر حرفه‌ای هنرِ خویش را در سفیدترین یا معتبرترین دلال‌خانهٔ فرهنگی شهر یا در قطورترین کاتالوگ اجناس خلاقه جستجو می‌کند. چنین هنرمندی، بدون شک، صاحب خلاقیت و مهارت کافی و لایق کسب شهرت یا دست و پا کردن جایگاهی حرفه‌ای در صحنه رقابت بازار است. اما به همان اندازه فاقد مهارت و خلاقیت لازم برای دگرگون‌سازی هر چیزِ تحمیلی در این جهان، از جمله زندگانیِ خویش، است. نمی‌توان از نظر دور داشت که چنین کسی در واقع همان راه‌های قدیمی را می‌رود و همان الگوهای کهنه را تقلید می‌کند. آنچه تفاوت می‌کند صرفاً چند نقاشی دیگر است با ترکیب رنگ‌هایی متفاوت. او نه تنها در نقاشی خود مقلد است که در نقش حرفه‌ای خود نیز مقلد است چرا که برای کسب مقبولیت

در بازار حرفه‌ای هنر، ناچار است که به نقشی مقبول بسنده کرده و سهم خویش را از دنیای هنر بستاند. این نوع میل به بندگی، یادگار قرون متمادی بردگی است. از نظر چنین فردی، قدرت به مثابه سرچشمه جاه و جلال و شهرت، تنها منبع رسمیت و تنها جبهه شایسته خدمت است. دغدغه او در هنر، رقابت با دیگر هم‌نوعان بر سر نزدیک‌تر شدن به منبع قدرت است. رنج او، رنجی است در راه کسب اندکی از اقیانوس لایزال قدرت رسمی. در این مسیر، به یاری حاکمیت پنهان ایدئولوژی، او حتی شکی به خود راه نمی‌دهد که مبدا نبرد واقعی را باید در جایی دیگر آزمود. به‌راستی تمامی قهرمانانش، تمامی الگوهای از پیش تعیین شده‌ای که در اختیار او قرار گرفته‌اند، انبوه کتاب‌ها و مشاهیری که در کتاب خانه‌ها، مجلات و رسانه‌ها در دسترس وی قرار داده شده‌اند، چیزی جز خیل سرسپردگان به این قدرت مرکزی نیستند.

قهرمان باوری الگوسازی و ترویج رقابت بر سر دسترسی به منابع قدرت و اعتبار اجتماعی، بیانگر این است که انسان معاصر، چه در مقام شهروند یا سیاستمداری برابری طلب و چه در مقام هنرمندی شهیر یا چهره‌ای اجتماعی، به برابری نامعتقد یا چه بسا در ضدیت با آن است. شبه-تاکتیک بهره‌گیری از تریبون‌های تعبیه شده درون ساختار قدرت، از رسانه‌های رسمی گرفته تا مجلات تجاری و شرکت‌ها یا بنگاه‌های واسطه، در عمل «استفاده از» و در عین حال «قدرت بخشی به» شرایط نابرابر عرضه و توزیع ثروت است، چراکه در دنیای سرمایه‌داری همه چیز از جمله افکار، تجربیات و روش‌ها، به سادگی مبتلا به وضعیت کالاشدگی می‌گردند. شهرت، و بهره‌گیری رسمی از آن نمودی از فاشیسم و تبعیض طبقاتی نهفته در ساختار حاکم است و هنرمند رسمی، بی قید و شرط از افسران ارشد این دستگاه سرکوب به شمار می‌رود. ستاره هنری در یافته، که تنها راه شهره‌گشتن، ایجاد تباین میان نفس و دنیای بیرون و غلبه بر ترس و شرکت‌جویی در رقابت با هم‌نوعان است. برخی برای فرار از این اتهام، مدعی اتخاذ تاکتیک استتار می‌شوند؛ در حالی که استتاری درکار نیست. چنین افرادی با چهره‌ای صمیمی مدعی وفاداری به نفس خویش هستند و وانمود می‌کنند که افکار و امیال شان متعلق به خود ایشان است؛ در حالی که مکانیزم استتار، خود نفی خودآیینی و فرار از مبارزه رودررو با امر واقع است.

۱.۶۶ استتار به شکل خود-سرکوب‌گری و خود-سانسوری، به عنوان منشی فرهنگی در مواجهه با جامعه و حاکمیت، بخشی از فرایند هم‌رنگ‌سازی و سرکوب است که با بزک

روشنفکرانه، نقابِ هوشمندی را بر چهره مضطربِ ترس می‌نشانند. برای فهم این مساله باید دانست که چهره‌های اجتماعی و هنرمندان مشهور-مردمی، نه انسان‌هایی اعجاب‌انگیز و استثنایی بلکه نمونه‌هایی نمادین در دست قدرت هستند تا با کمک آن‌ها راه موفقیت را به افراد تهی‌گشته جامعه نشان داده، آنان را به دالان‌های مورد نیاز ساختار فعلی هدایت نمایند. ستاره‌نمایش، در حقیقت مانکنی است بی‌جان که در گوشه‌ای از کلاس درس قرار داده شده. معلم هر زمان که در راستای تدریس خود نیاز به استفاده از مدل آموزشی پیدا کند، آن را همراستای کار آموزشی خویش استفاده می‌کند و در صورتی که نیازی به آن وجود نداشته باشد آن را در کنج کلاس رها خواهد کرد. باید به یاد داشت که کارکرد این رسانه‌ها همچون کارکرد آموزش و پرورش رسمی، ایجاد انسداد در جریان خودانگیختگی و خودآیینی افراد جامعه است. لبخند فریبنده، پوشاک در خور، آداب معاشرت، نمایش صفات پسندیده، پرهیز از تصمیمات آبی و فرونشاندن خودانگیختگی حربه‌هایی هستند که تک‌تک افراد را به هیچ‌انگاشتنِ خویشی و خویش فرامی‌خوانند.

۱.۶۲ کارکرد رسانه در ساختار قدرت، تنها به ساخت اخبار جعلی یا بهره‌برداری از ستارگان ختم نمی‌شود بلکه در نحوه چینش عناصر رسانه‌ای و مواد خام - از صفحات روزنامه‌ها گرفته تا برنامه‌های خبری، آگهی‌های تبلیغاتی و ویلیوردهای شهری- هر دم انسان‌های بیشتری را متقاعد سازد که بی‌تفاوتی تنها راه کار ممکن است. دیدن خبرِ مبارزان شهری در سوریه به دنبال پخش خبر تجاوز یک کارگردان سینما به دختری ۹ ساله، سپس پخش بریده‌ای جذاب از مسابقات فوتبال در حال جریان و به دنبال آن گزارش عقد معاهده میان دو کشور متخاصم و در نهایت پخش آگهی تور مسافرتی به اروپا، گذشته از این که ما را متوجه برشی بی‌روح از چند رویداد نامرتبط کرده، القاگر این باور نیز هست که ایجاد ارتباط حسی و معنایی در جهانی با این عظمت از عهده ما خارج است. بنابراین، کشته شدن یک نفر یا هزار نفر در عراق یا شیلی برای ما تفاوت چندانی نخواهد داشت، چرا که ما در اغلب اوقات منتظر اخبار ویژه‌ای نیستیم بلکه به مصرف‌کننده بسته‌هایی خبری و اطلاعاتی مبدل شده‌ایم. بر طبق اصول کار رسانه‌ای، هر چه خبری بی‌اهمیت‌تر باشد، بیشتر تکرار می‌شود تا حدی که اهمیت خود را، مبتنی بر کمیت، در ذهن مخاطب تثبیت کند. چنین رویکردی ما را با جهانی روبرو می‌سازد که حتی رویدادهایش برای مصرف کردن پدیدار می‌گردند. رسانه رسمی قدرت به

عنوان اندامی سیال از نظام آموزش و پرورش همگانی، هرگز ما را به حال خود رها نمی‌کند بلکه در تلاش است تا تعهد خویش را در قبال قدرت، تا آخرین لحظه امکان دسترسی به ما به جای آورد. این گونه انسان با دنیایی مواجه است که در حالی که فکر می‌کند ساخته و خواسته خود اوست، نه ساخته و نه خواسته خود او است. در جامعه مبتنی بر تکنوکراسی، انسان در خردسالی، تحت تعالیم نظام آموزشی، به کسب غره یا رتبه برتر و در بزرگسالی به کسب رفاه و برخورداری تشویق می‌شود. تحت چنین نظامی که شاکله آن بر رقابت استوار گشته، رقابت در مصرف به مثابه بیرونی ترین جلوه قابل ارزیابی جنبه‌ای موجه و همه‌گیر پیدا می‌کند. بدین ترتیب «استقلال» در گروی تقدیم برش بیشتر سرمایه زمانی به قدرتی برتر است: کسب در آمد بر اساس فروش نیروی کار یا زمان که به معنای ییگانه‌شدن فرد نسبت به جریان زیستی خویش است. نوعی استقلال در تن دادن به روند مصرفِ خویش.

۱.۶۸ انسانی که زمین و زمان خویش را باخته است، امکان خودانگیختگی را از کف داده و ارتباط خویش با شرافت را تنها در مقیاس زبانی - که خود در باور به آن ناتوان است - به دنبال خود می‌کشد. همچون خداوند بخشنده و توانایی که از پس خدایان دروغین اعصار پیش بر آمده و سرانجام چهره کاغذین خود را بر ما مردمان دوران نو آشکار ساخت. بدین ترتیب برخورداری تنها تعریف انسان معاصر از شادمانی است و پول به تنهایی قدرت و افتخار می‌آفریند. با پیشروی در مسیر این شادمانی، آنچه پشت این غایت پوشالی در حال رخ دادن است گاه و بی گاه، از پشت پرده‌های سالن نمایش، چهره هراس‌انگیز خود را نمایان می‌سازد. به همین سبب نیز برای کمک به اشخاصی که بر اثر اتفاقی نادر، به ناگاه با امر واقع مواجه می‌گردند، جلسات مشاوره شغلی، روانی و اجتماعی، داروها، تورهای مسافرتی و برنامه‌های تفریحی تدارک دیده شده است. مشاوران روانی به عنوان دیگر حامیان آموزش و رسانه رسمی قدرت، به مددجویان پریشان خود می‌قبولانند که طرح چنین پرسش‌هایی از سر خستگی، افسردگی، سستی عقیده، افکار مخرب، سندروم‌های نئورولوژیک یا عواطف رقیق شاعرانه است و با استراحت یا مراقبت مشکل بر طرف خواهد شد. از شخص دعوت می‌شود تا از مواجهه با افکار مخرب پرهیز کرده و به کمک سرگرمی‌ها یا فعالیت‌های مصرفی دیگری به جهان واقعی باز گردد. در جهان واقعی شهروند موفق، شهروند پاکیزه، شهروند برخوردار است که سلطنت را بر عهده دارد. سلطانی دموکرات با شعار برابری در مصرف. آزاده‌ای با شعار آزادی در

مصرف در جهانی که «حق با مشتری» است.

در هزارتوی خودبیگانگی (از خانواده تا آموزش و پرورش، رسانه و مشاوران اجتماعی)، آنچه به طور فزاینده از آدمی پنهان نگاه داشته می‌شود، نفس او است. آدمی تا زمانی که زیر فشار فرهنگ رسمی قدرت و رسانه‌های مستقر قرار گرفته است، قادر به ارایه تعریفی مستقل از خویش نیست و هر گونه دست‌یازی به امکانات تعبیه شده در ساختار مستقر، ثمری به جز ورود به لایه‌های ژرف‌تر خودبیگانگی به همراه نخواهد داشت. بمباران فرهنگی رسمی که ثمره اخلاق رسانه‌ای قرن بیستم و ظهور سیاست‌های نئولیبرال است، خشونت جنگ را در بسته‌بندی‌هایی خواستنی به رسانه مبدل کرده است، همانگونه که دولت معاصر خشونت خویش را، هم‌چون سلطه‌اش، پیوسته در خفا نگاه می‌دارد. این سیاست تازه «پنهان‌سازی زباله‌های سرکوب زیر فرش ماشین‌بافت مردم‌سالاری»، از دستاوردهای تجربیات گذار به دنیای فن‌آوری اطلاعات است. ساختار مبتنی بر آزادی سرمایه‌دار، بیش از هر چیز به استقرار خود متعهد است و پیوسته در صدد جلوگیری از انعکاس هر شکل از ظهور خشونت خود در جامعه است. همسان‌سازی از طریق آموزش و پرورش، رسانه و تجسس، جنبه نرم این تعهد است و در صورت لزوم، حذف بایکوت اقتصادی و فرهنگی و حتی خودکشی‌سازی از جنبه‌های سخت یا عملی آن به حساب می‌آیند. دولت توسعه‌یافته معاصر تحت دموکراسی نئولیبرال همواره با لبخندی دلفریب می‌گوید: «خون آزات می‌دهد؟ اصلاً مشکلی نیست: انسان‌ها بی‌خون خواهند شد. سرزمین موعود بقا قلمروی مرگ آرامی خواهد بود که اومانیزم‌ها می‌خواهند. دیگر نه گئورنیکایی، نه آشویتزی، نه هیروشیما، نه سِطیفی. هورا!»^{۳۵} سرمایه داری در عصر فن‌آوری اطلاعات امپراطوری خود را از طریق رسانه گسترش می‌دهد.

۱.۶۹ تحت امپراطوری رسانه، آدمی تنها از موضعی از پیش تعیین‌گشته به زندگی می‌نگرد. با قرار دادن افراد در یک زاویه دید معین، امکان خطای دید، توهم پرسپکتیو و اتخاذ نقطه‌گریز را افزایش داده و افراد را خلع سلاح می‌نماید. نقطه‌گریز همچنان که نسبت میان امور را عقلانی نمایش می‌دهد، روایت زیستی را از آن‌ها سلب می‌نماید. همچون نقاشی‌های دوران رنسانس؛ دیگر نقاشی نه همچون مینیاتورها و نقاشی‌های بدوی نمایانگر نگاه زیستی انسان به پیرامون خود بلکه نشانه برداشت عقلانی‌گشته او از محیط است. در جهانی این چنین،

گویی عده‌ای انسان در قفسی نشسته‌اند بی اعتنا به این‌که در قفس کاملاً باز گذاشته شده است. مسأله در اینجا است که برای بشری که در سیطرهٔ ایدئولوژی قفس اسیر گشته است، دنیای برون از قفس، به سبب فقدان امکان مصرف‌دنیایی تیره و اندوهگین است. در نگرش انسان قفس‌زاد، همهٔ چیزهای مهم درون قفس‌اند. چرا که ارزش‌های آموختهٔ وی تنها در دنیای داخل قفس حایز معنا و کارکرد ملموس هستند. انسانی که به هویت خویش داخل قفس بیشتر از آرمان‌رهایی از قفس دل بسته است، اسیری است که داوطلبانه زندان را یگانه مأمن خویش می‌خواند، چرا که جز هویت اسیر، هویت دیگری برای خویش متصور نیست. در حقیقت سرمایه‌داری به مثابه یک ایدئولوژی، سازندهٔ یک محیط زیست و سبک زندگی است. اگر تعبیر «یموند ویلیامز» از فرهنگ^{۳۳} را بپذیریم، آن‌گاه می‌توان با قاطعیت پذیرفت که سرمایه‌داری یک فرهنگ است چرا که در حقیقت، آنچه این ساختار بی‌بنیاد را این‌چنین باورپذیر و ازلی جلوه می‌دهد، استفاده از شیوه‌های فرهنگ‌سازی و پروپاگاندای نامحسوس است.

آدمی، تحت ایدئولوژی سرمایه‌داری، جهان را به چشم مجموعه‌ای از منابع و کالاها در نظر می‌آورد؛ اشیائی قابل مالکیت و بهره‌برداری. او نه تنها به املاک شخصی بلکه به توسعهٔ دایره تصاحب و منفعت‌طلبی نیز پرداخته و آن را فطری فرض می‌کند. بدین ترتیب بالا رفتن از نردبان منفعت‌طلبی ارزشی مثبت و قابل احترام ارزیابی می‌گردد. ایدئولوژی واژگونه به سادگی می‌تواند جای بازنده و برنده را واژگون جلوه داده و یک هژمونی اجتماعی از «بازندگان» را مستقر سازد. در چارچوب چنین فرهنگی، باور عمومی بر این است که روند «صبح زود از خواب بلند شدن و حضور در محیط کار، تعویض خوراک و سرپناه با پول و دیدن حیوانات در باغ‌وحش شهر یا رویابافی و برنامه‌ریزی برای تعطیلات بعدی» از بدیهیات زندگی و از جمله ویژگی‌های فطری آدمی هستند. به علاوه باید توجه داشت که گروه‌های مختلف از نظر موقعیت، سن، طبقه، جغرافیای محل زندگی و ... هر یک روندهای زیستی خود را در چارچوب فرهنگ سرمایه‌داری طرح‌ریزی کرده و لزوماً تابع یک شیوه زندگی مشخص و همسان نیستند. نباید این طور انگاشت که یک کارگر ساده، به صرف محرومیت از رویای تعطیلات، به فرهنگی به جز فرهنگ سرمایه‌داری تعلق دارد. چرا که فرهنگ مجموعه‌ای گسترده از باورها و آموزه‌های درهم‌تنیده است که نظام ارزشی، اشتیاقی، هنجاری و روانی افراد را در بر می‌گیرد. در واقع احساس ناچیزی کارگر و سکوت او، بخشی از واقعیت فرهنگی دخیل در پایداری ساختار سرمایه‌داری است. کارکرد ایدئولوژیک اساساً به این معنا است که هر فرد، از هر طبقه اقتصادی در جامعه،

می‌تواند شکلی دلخواه از زندگی را پی‌گیرد، با این حال اکثر رفتارها، تعاملات و مناسبات وی تحت فرهنگ و ایدئولوژی مشترک، هم‌پوشان و هم‌راستا با دیگر افراد خواهد بود. بدین ترتیب است که در چارچوب فرهنگ سرمایه‌داری با افرادی خلاق، کوشا و باهوش^{۳۲} مواجه هستیم که در کسوت نوابغ، تمامی توانایی خود را در تاسیس و طراحی پروژه‌های بهره‌برداری و تولید محصولات نوین به مصرف می‌رسانند، در حالی که متوجه خسارات غیر قابل جبرانی که بر دوش جامعه می‌گذارند نیستند. در قالب چنین فرهنگی، به نظر می‌رسد که همه چیز سر جای خودش است؛ شیوه زندگی فرد با برداشت‌های درونی شده او از هوش، عدالت، منفعت و موفقیت به گونه‌ای همخوانی دارند که فرد خود را در شرایطی ایده‌آل تلقی کرده و جامعه نیز او را دارای وجهه و رتبه اجتماعی قلمداد می‌کند. در واقع موجودیت فرد نخبه در گرو ایفای یکی از هویت‌های مورد نظر نظم سرمایه‌دارانه است و درست به سبب تلاش مستمر در ایفای همین نقش است که گاه به عنوان الگویی درخشان میهمان رسانه‌های جریان قدرت خواهد شد.

۱.۷۰ در دنیای ظاهراً شاد و خوشبینانه روزمره، تنها کافی است که فرد یک لحظه به مسیرهای تعیین گشته مشکوک شود تا «بدین» خطاب گردد. گویی پشت نیمکت‌های ارشاد و تربیت از آدمی تعهد گرفته شده که به نیمه پر لیوانی حاوی شهدی شیرین باور داشته باشد بی آنکه حتی کسی از او پرسیده باشد که آیا علاقه‌ای به مزه شربت دارد یا خیر؟! باور به قدرت به عنوان یگانه غایت رقابت و تلاش درست به همان سان که باور به خدا و اجرای مناسک عبادی مربوط به آن-واجب تلقی شده و سرپیچی از آن ترویج کفر و شرارت انگاشته می‌شود: مدرکی دال بر مجرمیت و عداوت با جامعه. جامعه‌ای که حتی از فرودست‌ترین طبقاتش همان سرسپردگی و ایمانی را طلب می‌کند که لایبنتز در باب «ایمان مومن به کمال الهی» بیان می‌داشت^{۳۳}. بدین ترتیب امید به کسب موفقیت در رقابت، لذتی ذهنی را در رابطه با موفقیتی ذهنی در آینده‌ای ذهنی رقم می‌زند که نقش هویج در برابر شتر را ایفا می‌کند. این نوع امید در واقع شادمانی برای موفقیت ناآمده است. تبادل لحظه اکنون با شادمانی و شادکامی در لحظه ناآمده. سفری ذهنی به زمان بهره‌مندی که نه تنها خالی از اهمیت نیست بلکه اهمیت روشن شدن جهت و معیارهای ارزیابی را دو چندان می‌کند. شاید لازم باشد که آدمی هر دم آرمان خود را با نگاهی نقادانه مورد بازبینی قرار دهد چرا که

«آرمان» به مثابه واقعیتِ ناآمده، جهت و نسبت ما با امر واقع کنونی را مشخص می‌کند.

۱.۷۱ سفرِ ذهن آدمی به آینده‌ای شاد، همچون تصور مومن از دریافت ثواب کار خیر خویش در پردیسی موهوم، جنبه‌هایی متفاوت دارد. چنین امیدی در صورتی که نه به هدف دستیابی به موفقیتی موهوم بلکه راستین و همه جانبه باشد، می‌تواند به غایت سازنده و ارزشمند باشد. به بیانی دیگر، در مواجهه با پرسش «امید به موفقیت» یا «جستجوی شادمانی» ، آدمی ناچار است اندکی در تعریف موفقیت و شادمانی تأمل کند. بی شک اتخاذ تعریفی روشن از موفقیت و فهم تمایز میان شادمانی موهوم و شادمانی راستین، می‌تواند جهت‌گیری یا سمت و سوی فعالیت آدمی را به شکلی سرنوشت‌ساز تغییر داده و از این طریق سرنوشت جمعی بشر و طبیعت به گونه‌ای معجزه‌آسا دستخوش دگرگونی مثبت گردد.

هم و غم مستمر نمایش خوش آب و رنگ سرمایه‌داری بر آن است که غایت فردگرایانه و منفعت‌طلبانه خود را به مثابه شادمانی راستین ارایه کرده و هژمونی خود را به منزله نیرویی غالب و نظامی کار آمد تثبیت نماید. در همین راستا، حاکمیت سرمایه به طور مداوم تلاش می‌کند تا اینگونه القا نماید که هیچ نظریه‌ای عملی‌تر از نظریه سرمایه‌داری وجود ندارد و بدین ترتیب نتیجه می‌گیرد که چرخ‌های سرمایه‌داری استوار تر و عقلانی‌تر از آن است که قابل توقف باشد. امروزه با توجه به نمایش پرهزینه رسانه‌ها و چهره خوش آب و رنگ بازار، دموکراسی لیبرال به مثابه نیرویی غالب جهانی، خود را در لباس تمدن آینده نگر و انسان‌دوستانه ارایه کرده است اما باید توجه داشت که این نظام هر دم رو به فروپاشی، بیشترین هزینه و انرژی خود را در نبرد برای حفظ بقا صرف می‌کند. این که هیچ جنبشی نتوانسته ظرف چند قرن اخیر به آن پایان دهد یا این شعار که چرخ‌های سرمایه‌داری پیوسته در چرخش اند، هرگز بدان معنا نیست که این چرخش غیر قابل توقف است. نباید فراموش کرد که نه تنها امپراطوران بزرگ باستان، بلکه کلیسای قدرتمند قرون وسطی نیز سلطه خویش را طی قرون متمادی مستحکم و انکار ناپذیر جلوه داده و دوران خویش را دوران انجامین و غایت تکامل تمدن بشری قلمداد می‌کردند.

توضیحات فصل اول

- i مقصود از تکامل نه رسیدن به نقطه سرائلی یا کمال، بلکه به معنای پیروی همیشگی به سمت وضعیت مطلوب است؛ بدین ترتیب تکامل زبان یا انسان، نه به معنای حرکت از عدم کمال به نقطه کمال، بلکه به معنای تغییر و توسعه تدریجی و مستمر در سمت کمال مفروض است. این توضیح بدان جهت لازم به نظر می‌رسد که در باور عمومی به کار بردن واژه تکامل بدان معناست که آنچه ما امروز در آینده می‌بینیم انسانی متکامل یا غایت سیر تکاملی آدمی است، حال آنکه آنچه در آینده معاصر دیده می‌شود نقطه‌ای در سیر تکاملی موجودی است در میان دیگر موجودات.
- ii اکنون نیز واقعیت این است که همه ما به دنیا می‌آییم و از چند سال پس از تولد این امکان بالقوه وجود دارد که برای حیات خود از بی‌نهایت امکان، امکانی را انتخاب کنیم، اما در نهایت انتخابی در کار نیست، چرا که تنها یکی را خواهیم زیست و آن یکی همان است که توسط فرهنگ و هواین حاکم بر زمان و مکان زیستی ما، در جامعه‌ای که به آن تعلق داریم، به ما تحمیل می‌شود.
- iii پرورش و اهلی سازی فیل به ۶۰۰۰ پ.د.م و اسب تنها به حدود ۳۰۰ پ.د.م باز می‌گردد. بهره‌برداری از زیورهای عسل و و ماهی‌ها در مصر باستان رواج یافت و رومیان در حوالی ۱۰۰ پ.د.م روش‌های نگاهداری خرگوش را دریافتند.
- iv دوران اخذاتن با اصلاحات دینی وی به یادآورده می‌شود؛ او دین و رسم نیاکان خود در چندخدایی را رها کرد و به پرستش دین جدیدی به مرکزیت خدای خورشید آتن، روی آورد.
- v زیگموند فروید در کتاب «موسی و پکتیرستی»، موسی را یکی از کلشنان آیین الهی می‌داند. فروید توضیح می‌دهد که با سمت شدن قدرت امپراتوری مصر پس از اخذاتن و طرد دین آتن توسط فرعون زمان، موسی این دین را به‌جای ادامه در مصر، به قوم یهود منتقل کرد.
- vi عدد ۶ در تمدن مصر و بابل عددی مقدس بود و این تقدس بنیان علت بود که شش اولین عدد صحیح کامل است.
- vii سیکل‌های و تلاش‌ها برای ترور امپراتوری روم به قصد پس گرفتن زمین‌های آبا و اجدادی. شورش دستمال زرها و گروه‌های مخفی تلوپیست در چین فیلم‌هایی نظیر قیام اسپاراکوس و ... همه نشان از جنبش‌هایی در مقابل مشروطیت برده داری و سلسله مراتب سرکوب بوده اند.
- viii رنسانس به معنای یک دگرگونی اساسی در شیوه نگارش بشریت به هستی خویش و جهان، ذاتا جریانی اومانیستی بود که در فاصله‌های ۱۴۱۵ و ۱۶ د.م در اروپا رخ داد. متفکرین اومانیست به بازنگری اصول فکری و هنری پیش از سلطه مسیحیت پرداختند. در این دوران مطالعه کردن طبیعت به معنای تامل در باب خدا در نظر گرفته می‌شد و در عین حال انسان، به جای خدا، به مایه مرکز و مقصد تفکر انسان‌گرا قرار گرفت.
- ix از جمله بان هوس قرن چهاردهم، جرم، مارلین لوتر، هرن پانزدهم، توماس بلین، پیورتن‌ها، اناپیست‌ها و...
- x طی قرون هفدهم، هجدهم و نوزدهم ساعت آفتابی هنوز برای تنظیم مجدد ساعت‌های مکانیکی مورد استفاده قرار می‌گرفت.
- xi پیورتن‌ها یا همان «پارسیان» مسیحیانی بودند که از قرن شانزدهم میلادی به بعد برای نخستین بار در جامعه دینی انگلستان پیدا شدند. آنان در جرگه پروتستان‌هایی قرار می‌گرفتند که بسیاری از آداب و رسوم کلیسای محافظه‌کار کاتولیک را باور نداشتند و در طرد آن‌ها از جلسه مسیحی تلاش می‌ورزیدند. با همین رویکرد هرچند فکر نواندیشی دینی را در سر می‌پیروانند، ولی اغلب محافظه‌کارانه عمل می‌کردند.
- xii گروه‌هایی همچون دیگرها یا لولرای واقعی ...
- xiii چه آن‌ها که سازشکارانه‌اند- همچون یک دست کت و شلوار رسمی- و چه آن‌ها که مبارزه‌جویانه‌اند- همچون یک طرز پوشش چریکی.
- xiv فرهنگ به نظر ریموند ویلیامز «یک روش ویژه از زندگی» گروهی از مزاج است (۱۹۷۶۹۰) که در زمان و مکانی معلوم موجودیت دارند. فرهنگ یک گروه شامل روش زندگی، تعبیر یا نقشه‌های معنایی، روش‌های شناختی و زوایای نگارش افراد گروه نسبت به دنیای پیرامین خود، باور ها و معانی مشترک است. روش‌ها: روش‌هایی که آن‌ها برای ارزش‌گذاری در جهان از آن پیروی می‌کنند یا چیز ها و افعال را مورد شواهد قرار می‌دهند. امیال: امیال و آرزوهای مشترک که پیشک ریشه در معیارهای مشترک گروهی دارد. روش‌های عملی یا پراپتیک‌ها: عادات مشترک، رفتارها، تکنیک‌ها و قواعدی که نقش الگوهای رفتاری و عملیاتی را بر عهده دارند.
- xv هوش، توانایی ذهنی است و قابلیت‌های متنوعی همچون استدلال، برنامه‌ریزی، حل مسئله، تفکر انتزاعی، استفاده از زبان، و یلگیری را در بر می‌گیرد. مفهوم و معیار های ارزیابی هوش در نظام‌های اندیشگانی گوناگون و در طول تاریخ

تغییر کرده است.

xvi لایبنتز در پاسخ به این پرسش که چرا در جهان عدل و کمال که آفریدهء خداوند است، بهترین مردمان معمولاً سخت‌ترین زندگی‌ها را سپری کرده‌اند، پاسخ می‌دهد که همنات ما در باره بهترین و بدترین ناشی از چرایی نگری ما در باب خیر و شر است. او در واقع پیشنهاد می‌کند که مشاهده نقص در کمال، نباید ما را به کمال مشکوک گرداند بلکه صحیح آن است که به نقص مشاهده خویش شک کنیم. از نظر لایبنتز با نگرشی کل‌گرا آن طور که نزد ذات الهی جلوه می‌کند، همه چیز در کمال اعلی پیش می‌رود و حتی فروست‌ترین طبقات اقتصادی در جایگاهی که برای آنان به نیکی در نظر گرفته شده می‌زنند. از نگره وی احساسات شر، رنج‌ناظران و از این دست، به منظور تشدید احساس کلیلی و لذت وجود دارند چرا که فهم لذت بدون داشتن تجربهٔ پیشین از درد ناممکن است. این نظریه لایبنتز با نام «بهترین جهان‌های ممکن» مطرح است.

شادمانی، اتویا و جامعه آرمانی

به تمدن، باید به شیوه شک [دکارتی] نگریست. باید
به ضرورت آن، محسّنات آن و ماندگاری آن شک کرد.

شارل فوریه ، مجموعه منتخب نوشته‌ها

جستجوی جهانی بهتر در حوزه تخیل امری آشنا است. میل به دگرگونی وضع موجود
یا یافتن جهانی فاقد سلطه، فقر، بیماری یا جنگ از دیرباز ذهن آدمی را به خود مشغول
داشته است. شاید بتوان تمامی این تخیلات و امیال دگرگونی‌خواهانه را حاوی نوعی نگرش
انتقادی تلقی کرد، چرا که نگرش انتقادی به جهان، خواه‌ناخواه ما را به سمت تخیل و تصور
دنمایی دیگر سوق می‌دهد. بدون شک برسازی آرمان یا وضعیتی آرمانی، حتی در مقیاس یک
مشغولیت ذهنی نیز خوشایند است؛ اما نباید از خاطر برد که مهم‌ترین مسأله هر انسان،
زندگی به مثابه آن‌چیزی است که هم اکنون پیش‌رو دارد و به همین علت است که آدمی در
خصوص تجربه تخیل جهانی بهتر، همیشه با پرسش‌هایی مواجه می‌گردد. پرسش‌هایی چون
«این آرزو یا تخیل به چه ترتیب و در چه ساحتی جریان می‌یابد؟» «آیا تحت تأثیر عادات و
واقعیت‌ها، نسخه‌ای موهوم از جامعه در ذهن بازآفریده‌ایم و صرفاً خود را در جایگاه فرادست
متصور شده‌ایم؟» ، «آیا به لزوم تحقق آن نیز اعتقادی داریم؟» و در نهایت «آیا تحقق آن را
ممکن می‌دانیم یا جز در مقوله رویا بدان اتکا نخواهیم داشت؟»

به نظر می‌رسد که آنچه در زندگی واقعی در دو ساحت نگرش و کنش آموخته‌ایم،
موانعی اساسی بر سر راه تحقق دنیایی آرمانی- حتی در حد اندیشه- به وجود آورده است.

به طور مثال آموزش و تربیت رسمی، به خودی خود مانعی بر سر راه تفکر انتقادی و تخیل وضع آلترناتیو به نظر می‌رسد. بخش قابل توجهی از آنچه در قالب نظام آموزشی به انسان آموزش داده می‌شود، چیزی جز آموزه‌های مورد نیاز برای سازگاری با فرهنگ حاکم، هژمونی مستقر و ساختار کنونی نیست، چرا که طبقه بهره‌مند در ساختار سلسله‌مراتبی کنونی، برای تداوم سلطه خویش و پاسداری از سرمایه انباشته‌شده‌ای که آن را حق مسلم خویش می‌پندارد، حفظ وضع موجود را از طریق آموزش، رسانه و دستگاه سرکوب، به مثابه جدی‌ترین اصل نظم مدنی دنبال می‌کند. تخصیص بودجه‌های دولتی به سازمان‌های آموزشی، رسانه‌ها و بازوهای سرکوب‌گر، هرچند تحت گزاره‌هایی از قبیل پشتیبانی از حقوق ملت، تضمین امنیت یا تأمین رفاه عمومی توجیه می‌گردد اما در واقع نقش سدی فرهنگی را ایفا می‌کند که غایت آن ممانعت از بروز هر گونه دگرگونی ساختاری در اقتصاد فرهنگی، مکانیزم‌های تولید و مصرف یا تمایل شهروندان به نظامی عادلانه و منصفانه است. در واقع درست به همان علت که برپایی جامعه‌ای مبتنی بر برادری، برابری و آزادی مستلزم فروپاشی تمامی نظم سرمایه‌دارانه است، بازوان اجرایی حکومت‌ها با تمامی قوا بر سرکوب تفکرات دگرگونی‌طلب اصرار می‌ورزند. نیاز به کنش انقلابی نیز دقیقاً از این ناکارآمدی موجود در نظام کنونی سرچشمه می‌گیرد.^۱

فرهنگ سرمایه‌داری با برسازی دیواری سترگ میان واقعیت عینی و آرمان ذهنی، تفسیری موهوم از زندگانی را به آدمی ارائه داده است که بر اساس آن پیگیری هر گونه وضعیت آلترناتیو به معنای رویاپردازی، سیاه نمایی یا انحراف است. اریش فروم (۱۹۶۰) -روانشناس اجتماعی مکتب فرانکفورت- بیش از پنجاه سال پیش اظهار داشت که ملل از بی سابقگی، تفاوت و خلاقیت هراسانند و این فقدان خودآیینی و خودانگیختگی یا ناتوانی در بیان شخصی، امری است وابسته به تظاهرگری در مقابل اقتدار. جهان مدرن، از شهروندان انتظار دارد تا همچون خادمی درباری در برابر فرادستان خویش به تظاهر و خضوع پرداخته و جانب احتیاط را پیش گیرند. در واقع ایفای نقش‌های تخصصی در جامعه انسانی، قراردادی نانوشته است که آدمیان را در محدوده‌هایی ویژه زندانی کرده، هرگونه خروج از آن‌ها یا اظهارنظر درباره مقولات دیگر را از آن‌ها سلب می‌کند. امروزه با وجود تأکید ایدئولوژی نئولیبرالیسم بر فردیت، آدمیان از فردیت اصیل و چند وجهی خویش به مثابه موجودی زنده تهی گشته و فرد را در مقام شهروند در یک یا چند فعالیت تخصصی و تعدادی محدود از علاقه‌مندی‌های اوقات فراغت می‌شناسند. با این تفاسیر، اندیشه آرمانی، جز در پهنه نوآوری‌های تخصصی و ثبت اختراعات و ایجاد مشاغل نو

1. Walter Benjamin (1934-1970)

و درخشش در حوزه کارآفرینی در بازار، فاقد ارزش و اهمیت تلقی شده و در بهترین حالت خود به حوزه تولیدات فرهنگ سرگرمی، فیلم‌ها و رمان‌های علمی تخیلی و ... اختصاص می‌یابد.

دنیای سرمایه داری طالب شهروندانی خوشبین است [۷۱-۱] که ایمانی راسخ به شادمانی [۶۹-۱] و سعادت تعبیه شده در ساختار آن داشته باشند. شادمانی و سعادت رشک برانگیز که موتور حیاتی پیشرفت فن‌آورانه تلقی می‌گردد. تحت چنین ساختار ارزشی مشکوکی، آدمی برای ارزیابی خود، ناچار است خویشتن و داشته‌هایش را در اندازه، رنگ و شکل با دیگر آدمیان قیاس نماید. او خود را بر اساس نسبتش با الگوهای رسانه‌ای تعریف می‌کند و در نتیجه جایگاه و موقعیت خویش را نه تعیین، بلکه فرامی‌گیرد. ناگفته پیداست که چنین انسانی، هر اندازه که صداقت یا همت به خرج دهد، قادر به شناخت یا ارایه تعریفی منسجم از خود نیست. این مدارک آکادمیک یا جلد مجلات هستند که موید موفقیت و سرآمدی وی در ساحت حیات هستند و نه شادکامی و سعادت زیستی. بدین ترتیب شادمانی او از حوزه زیستی و فردی به حوزه رسمی و سازمانی منتقل گشته و موجب دشوار شدن نقد الگوهای شادمانی می‌گردد. دشوار، هم از آن جهت که شخص به سختی می‌تواند اطمینان یابد که تحت نظم سرمایه‌دارانه توانسته باشد به تصویر درست و واقعی از خویشتن و جهان دست یابد، و هم از آن جهت که بی‌اعتمادی به سعادت، مستلزم میل به ناشادمانی و اتخاذ موضعی دیگری‌باشانه خواهد بود. موضع بیگانه‌ای که هر دم به شکلی فزاینده با هژمونی طرد و حذف مواجه خواهد شد؛ درست به همان طریق که نگرش و کنش دگرگونی‌خواهانه در سراسر تاریخ سبقه دیگری‌باشانه خود را حفظ کرده است: جنی‌های ملحد، کافرانِ جَهل، ساحران و ساحره‌های شیطانی، کمونیست‌های بی‌اخلاق، آناشیت‌های خرابکار، همه و همه برجسب‌های طرد دگراندیشانی است که از مشارکت در حفظ وضع موجود روی‌گردان بوده یا شادمانی موعود را به دیده تحقیر یا تشکیک نگریسته‌اند. با این وجود نقد، مواجهه ادبی-هنری یا عملی و البته تقابل با نظم‌مستقر به اشکال گوناگون در طول تاریخ استمرار داشته است. همچنین باید دانست که صاحب منصبان مذهبی و سیاسی، مردمان عادی، کسبه، کارگران، دهاقین یا رعایا و بردگان در تمامی اعصار اغلب در برخورد با اندیشه‌های دگرگونی‌طلب و رادیکال جبهه گرفته‌اند و آن را مورد مضحکه قرار داده، بانیان آن را رویاباف، نامتعادل، نا موفق، مهم‌اندیش، خرابکار و نظایر آن قلمداد کرده‌اند.

طی قرون وسطی، آرزوی برسازی دنیایی بهتر، مبتنی بر آزادی، برابری و برادری، با

طرح نگره فناپذیری و آلودگی زندگانی خاکی / دنیوی طرد گشته و تمامی آرمان‌های بشری به دنیایی دیگر موکول گشت. در واقع پیدایش دین آسمانی، آرمان برابری را از زمین‌خاکی به عرش افلاک و از چارچوب زمان‌گراوند به زمان آسمانی و بی‌کران موکول کرد. با ظهور روشنگری و حرکت به سمت جامعه صنعتی نیز، تلاشی مستمر آغاز شد تا با کشیدن دیواری مستحکم میان عینیت و ذهنیت، راه جامعه به سمت و سوی هرگونه تجربه آرمان‌شهری مسدود گردد. در هر حال حتی اگر فرو انداختن دیوار میان واقعیت عینی و آرمان ذهنی را کاری ناممکن تلقی نماییم، باز قادر نیستیم از تأثیرات شورآفرین چنین روایتیکه بر احساس همسنجی و امید به امکان تحقق فردایی بهتر تکیه دارند چشم فرو بندیم، زیرا همان‌گونه که عادات و واقعیت‌ها، آرمان‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند، آرمان‌ها نیز بر عادات و واقعیت‌ها بی‌اثر نیستند. وجود نمونه‌های متعدد تخیلات آرمان‌شهری، تفکرات انتقادی و بیانیه‌های انقلابی، تبیینات آرمانی، و مفهوم‌پردازی‌های راهی‌طلبانه از طرفی نشان‌گر اهمیت مسأله دگرگونی نزد بشر و از طرفی دیگر شاهدهی بر وجود جریان مقاومت فرهنگی در دل تمامی دوران‌ها است. آشنایی با خواست آرمانی، نگاه انتقادی و زیست دیگری‌باشانه یا دگرگونی‌طلبانه بشر و کسب اشراف اجمالی بر میراث‌سرپچی و تاریخ کنش‌گرای آرمان‌خواهانه ما را یاری خواهد کرد تا در مسیر آرمان‌های بشری با دقت عمل بیشتری جهت‌یابی کرده و اتخاذ موضع نماییم.

۱. ۲ شهر آرمانی ایده‌آلی است رمانتیک، از ترکیب واقعیت و تخیل. دنیایی از تجربه ذهنی که می‌تواند بر شناخت آدمی نسبت به وضع کنونی خویش تأثیرگذار باشد. شهر آرمانی دنیایی است ساخته ذهن بشر. این دنیا به قدری از دنیای واقعی فاصله دارد که برای تحقق آن به دگرگونی‌های رادیکال اجتماعی نیاز است. دگرگونی‌هایی که از نظر برخی بعید به نظر می‌آیند. از همین رو آرمان‌شهرها را به شهرهایی بر فراز ابرها یا در هپروت خیال و رویا تشبیه کرده و آن‌ها را قلمروهایی در ناکجا متصور شده‌اند.

ایده تصور مکانی که انسان در آن به دور از مشکلات، در صلح و صفا زندگی کرده و فضایل انسانی امکان بروز یابند، قدمتی به دوردستی زبان دارد. اما شاید یکی از اولین نمونه‌های مکتوب آن را باید در شهر آرمانی افلاطون یافت. افلاطون در رساله «جمهور» خود- که ترکیبی از گفتگو و روایت است- از جامعه‌ای مبتنی بر ساختار سلسله‌مراتبی سخن به میان آورده که در آن شهروندان تحت طبقات اقتصادی-اجتماعی طلایی، نقره‌ای، برنزی و آهنی سازماندهی شده‌اند.

در آرماتشهر افلاطون، این شهروندان طلایی هستند که با بهره‌مندی از حکمتی جهان‌شمول که طی ۵۰ سال تحصیل علم، حکمت، فلسفه، زبان و مهارت‌های دیگر به‌دست آورده‌اند، جامعه را هدایت کرده و صلاح مردمان را تشخیص می‌دهند.

اکسلسیازوس^۲ یا زنان جمهوری (مابشنامه کمندی آریستوفان) نیز یک حکومت زن-مدار کومونی تخیلی را، که مالکیت فردی و پول تحت آن ملغای اعلام می‌شوند، به مضحکه می‌گیرد. هومر نیز در «ادیسه» از گروهی سخن می‌گوید که گله‌ها و میوه‌های سکرآور مصرف کرده و در بی‌خیالی و عزلت زندگی می‌کنند. او این دسته را لوتوس‌خور^۳‌ها می‌نامد.

۲.۲ سیسرو در رساله «جمهوری» از متنی به نام خواب^۴ «اسکیپیوی آفریقایی» یاد می‌کند، خوابی که طی آن اسکیپیو از جهان‌ما به جهانی دیگر در کائنات نقل مکان می‌کند. اسکیپیو بعد از بازگشت به زمان و مکان زمینی‌اش در امپراطوری روم، از هر آنچه بر زمین می‌بیند شرمگین است و خاضعانه خود را در خدمت عدالت و امور عام‌المنفعه قرار می‌دهد:

«قلمروی ستارگان از قلمروی زمینی ما عظیم‌تر است. به واقع زمین آن قدر حقیر به چشم آمد که من از امپراطوری خودمان خجل گشتم، چرا که نقطه‌ای بیش نیست.»

در روایتی که پنج قرن پس از سیسرو توسط ماکروبیوس^۵ تحت عنوان «خواب اسکیپیو»^۶ ارایه شده است، نوعی اندیشه نقادانه مورد توجه گرفته که در آغاز با نوعی اعجاب و شگفتی همراه است. شگفتی از این که جهان ما، در ازای اتخاذ زاویه‌نگرشی متفاوت، تا چه اندازه دگرگونه به نظر خواهد آمد. رویای نگرستن به زمین از نگاه یک زیستنده در کره‌ای دیگر و درک ناچیزبودن هستی انسان بر زمین، خبر از امکان تغییر زاویه دید می‌دهد. گویا نگاه کردن به زمین از فراسوی آسمان -به منزله فاصله‌ای انتقادی- سبب می‌شود تا اسکیپیو به درکی روشن‌تر از روابط اجتماعی و ساختار زندگی بشری نایل گردد؛ درکی که او را به شرم و داشته و منجر به تغییر در نگرش و منش وی می‌گردد. خواب اسکیپیو با پیشگویی جد او در باب فتح کارتاژ و سپس مرگش به دست شخصی از بستگان آغاز می‌گردد. آفریکانوس، در ادامه این

2 Ecclesiastes

3 Lotus-eaters

4 Scipio Africanus

5 Macrobius Ambrosius Theodosius

6 Dream of Scipio

پيشيني هراس آور، چشم اندازی از رهبري آینده اسکيپو ارائه داده و خاطر نشان می‌کند «تمامی کسانی که غیرت دفاع از منافع ملت را دارند» از «مکانی مختص خویش در آسمان ها برخوردار شده و از لذایذ آن بهره‌مند خواهند گشت».

۲.۳ خوشبختانه رد پای آرمان‌های کهن، در متون بجا مانده از بسیاری تمدن‌ها قابل ردیابی است. برای مثال سرزمین ماهورابا^۷ در ژاپن و «شانگری‌لا»^۸ یا سرزمین شکوفه‌های‌هلو در چین. شانگری‌لا که در سال ۴۲۱ م. توسط «تائو یوآهینگ»^۹ نویسنده و شاعر چینی مکتوب گشته، روایت مردمانی است که در نقطه‌ای نامعلوم دور از دیدرس حاکمان ظالم و جامعه ناعدلانه چین، در صلح و صفا، در یگانگی و هماهنگی با طبیعت زندگی می‌کنند. در اوستا و شاهنامه فردوسی نیز با عصرطلایی جمشید روبرو می‌شویم که خبر از دورانی آرماني در گذشته‌ای دارد که عدالت و موهبات فراهم و به قدری گسترانیده شده بود که «... نه باد سرد بوده و نه گرم، نه پیری بود و نه مرگ...»^{۱۰} به علاوه «طبری» در قرن دهم م. در تفسیر آیه ۱۵۹ از سوره اعراف کتاب قرآن، به شهری اشاره می‌کند که مردمانی صالح در آن می‌زیند. به تعبیر طبری، این آیه به قومی یهود اشاره دارد. مردمان این شهر در پرهیزکاری و پارسایی یگانه و به تمامی فضایل اخلاقی مزین هستند. مردمان شهری که طبری در تفسیر خود از آن یاد می‌کند نه می‌خندند، نه گریه می‌کنند، نه بیمار می‌شوند، نه می‌فروشند و نه می‌خرند و نه حاجت به پیمانه و ترازو دارند. آرمان شهری که طبری از آن یاد می‌کند و آن را در قالب گفتگوی پیامبر اسلام با مردمان این شهر شرح می‌دهد از بسیاری جهات با «شهرزیبایی» که نظامی در اقبال‌نامه شرح آن را آورده مشابیهت دارد.^{۱۱}

۲.۴ نوعی دیگری از آرمان شهرهای کهن را باید در فلکلور و اشعار مردمی قرون وسطی و سفرنامه‌های جهانگردان یا بازرگانان جستجو کرد که مشهورترین آن‌ها، ترانه «سرزمین کوکین»^{۱۲} و «سفرنامه جان ماندویل» است. ترانه سرزمین کوکین ترانه‌ای است عامیانه در باب دنیایی مملو از فراغت و نعمت و خوشگذرانی. این ترانه و ترانه‌هایی شبیه به آن، همچون

7 Mahoroba

8 Shangri-La

9 Tao Yuanming

10 اوستا یشت نوزدهم به نقل از بهمن مرگراتی، بنیاد اساطیری حماسه ملی ایران، شاهنامه شناسی، ص ۱۰۹

11 حجت‌الله اصیل، کتاب: آرمانشهر در اندیشه ایران، نشر نی، ۱۳۹۳

12 Land of Cockaigne

لالایی‌ها، تقریباً در ادبیات مردمی جهان رواج داشته اما منشا و مبدا تاریخی آنها اغلب نامشخص است. سفرنامهٔ جان ماندویل نیز از جمله سفرنامه‌هایی است که از عجایب و غرایبی فرا واقعی سخن به میان می‌آورد. در حقیقت در دورانی که سفر کاری دشوار بوده و کمتر کسی امکان مسافرت به نقاط دور دست را داشته است، گاه کسانی پیدا می‌شدند که از مرز مستند نگاری و سفرنامه نویسی فرا تر رفته به قلمروی تحریف یا بیان تفکرات آرمانی و رویاهای خویش می‌پرداخته‌اند. سفرنامهٔ جان مندویل سرشار از توصیفاتی پیرامون عجایب المخلوقات و ذکر ویژگی‌های ظاهری و خلقی آن‌هاست و در آن از جهان‌هایی سخن به میان می‌آید که حاصل خیال‌پردازی آدمی هستند. با این حال هم داستان‌ها و تراته‌های عامیانه‌ای که حول محور بهشت‌های خیالی همچون «الدورادو» یا سرزمین کوکین شکل گرفته‌اند و هم روایات اسرار آمیزی که در قالب سفرنامه‌های ناکجاآبادی نگاشته شده‌اند، تأثیری انکار ناپذیر بر شکل‌گیری تخیلات اتوپیاپی گذاشته‌اند.

۲.۵ در میان افسانه‌ها و داستان‌های عامیانهٔ قرون وسطی، افسانه‌های آرتوری به خوبی جولانگاه رویاها و آرمان‌های روایان و شعرا بودند. جزیرهٔ آوالون^{۱۳} -به معنای جزیره درخت‌های سیب در زبان بریتون- که در کتاب افسانه‌ای موسوم به تاریخ بریتانیا، نوشته جفری مونوئی^{۱۴} از آن یاد شده، مأمن ناجیان سرزمین بریتانیا بود. مکانی که هیچ کس را از آن خبری در دست نبود. اعتقاد بر آن بود که انگلیسیان نیکو سرشت پس از مرگ برای دیدن «شاه آرتور» و زندگی در رکاب وی به آنجا فرستاده خواهند شد و آرتور افسانه‌ای در آنجا بر تختی از طلا آرمیده است. آوالون، در روایات و افسانه‌ها، جزیره‌ای توصیف شده که در آن برای برخورداری از خوراک به کار و کشاورزی نیاز نیست، چرا که میوه‌ها و محصولات به خودی خود روئیده و همیشه در دسترس هستند. بزرگان افسانه‌ای ساکن آوالون، همگی طول عمر بلند داشته و از شلدمانی همیشه بهره‌مندند. آوالون جزیره‌ای است که در آن گناه و نابرابری به چشم نمی‌خورد و به همین سبب بزرگانی چون شاه آرتور (و البته شاهان بعدی انگلستان) از تبار ساکنین آن جزیره قلمداد می‌شوند؛ ساکنانی که شجاعت، عدالت و معصومیت روحانی، از خصوصیات نهادینه آنان به حساب می‌آید- دهکده‌ای که توسط ۹ پری گماشتهٔ شاه آرتور محافظت می‌شود و در آن خبری از نقصان نیست.

13 Avalon

14 Geoffrey of Monmouth

آرمان‌شهرهای آرثوری که از قرون دهم تا شانزدهم در ادبیات مردمی انگلستان رواج و مقبولیتی چشمگیر داشتند توانستند بر روایات‌های مشابه در ملل دیگر تأثیر گذار واقع شوند. هر چند این روایات بیش از آنکه به آرمان‌شهرهای اجتماعی شبیه باشند با بهشت‌آسمانی یا کوه‌المپ در اساطیر یونان باستان یا عصر طلایی جمشید مشابَهت دارند، اما بی‌شک رفته رفته مسیر ذهن آدمی را به سمت نوآوری‌های انتقادی هموار کرده‌اند. این روایات متنوع در باب وجود یک جزیرهٔ آرمانی، با ورود به دوران صنعتی، دیگر نه حول جزیره‌ها بلکه حول نوستالژی دورانی طلایی در جهان پیشا-صنعتی شکل گرفتند. نوستالژی جهانی که پیشه‌وری و کار کیفی هنوز در آن پابرجا بود. به عنوان نمونه تامس ملری^{۱۵} (شاعر و سیاست‌پیشه انگلیسی در قرن پانزدهم) در اثری که طی سال‌های پایانی قرن پانزده تحت نام «شاه آرثور و شهسواران میز گرد»^{۱۶} منتشر کرد، توصیفات آرمان‌شهری از دوران طلایی شاه آرثور ارائه داده است که به نظر می‌رسد بیش از آنکه وصف دورانی تاریخی باشد، وصف آرمان‌ها و تفکرات نویسنده در باب جامعه‌ای آرمانی است.

۲. ۶ «اتوپیا»^{۱۷} ی کلاسیک تامس مور^{۱۸}، حدود پانصد سال قبل یعنی در ۱۵۱۶ منتشر شد. مور در اثرش ارزش‌های مسیحیت اروپایی، حاکمان فاسد، نخوت روحانیت و شکاف گسترده میان ثروتمندان و فقرا را به سخره می‌گیرد. او سرخوردگی و انزجار خود را به وضوح در صفحات اول کتابش بیان می‌کند: «... باری دربارهٔ هیولاها پرسشی نکردیم، چراکه همه‌جا فراوانند. غولان آدمی‌خوار و کرکسان زیباچهر و درندگانِ هم‌نوع‌خوار همه‌جا یافت می‌شوند؛ آنچه دشواریاب است، کشورهای خوب با حکومت‌های خردمند است»^{۱۹}. در جایی دیگر پیری ژنده‌پوش به نام رافائل، در پاسخ مور که به او پیشنهاد داده بود تا خرد خویش را در راه مشورت و پند و اندرز به سلاطین بکار بندد تا منشأ خیر شده و شاهان از او درس انسانیت بیاموزند، می‌نویسد: «... از فدا شدنِ آسایش من چیزی نصیب مردم نخواهد شد، چون پادشاهان اغلب خود را در کار جنگ می‌دارند- که من در آن نه مهارتی دارم و نه علاقه‌ای- به جای اینکه به فنون صلح بپردازند. آنان همواره به حق یا به نا حق در پی به چنگ آوردن سرزمین‌هایی جدید هستند. به جای اینکه در اندیشه شیوه بهتر فرمانروایی بر آنچه هم اکنون دارند باشند. وانگهی رایتان

15 Thomas Malory (1415-1471)

16 The Book of King Arthur and His Noble Knights of the Round Table

17 Utopia

18 Thomas More (1478-1535)

آرمان‌شهر، تلمس مور، صفحات ص. ۳۲-۳۱، ترجمه: د. آهوری ۱۹

پادشاهان چنان خردمنداند که به هیچ اندرزی نیاز ندارند یا دست کم به نظر خودشان این گونه است. در عین حال آنان برای آنکه از درگاه پادشاه رانده نشوند، برای به دست آوردن دل پادشاه بیراهه‌ترین گفته‌ها را نیز تایید کرده و می‌ستایند...»^{۲۰}

روایتی که مور از اتوپیا لایه‌داده است، منشا الهام بسیاری از متون پس از او بوده و این ویژگی را داراست که به خوانش‌های دلخواه از جمله تجربی یا انتقادی پاسخ گوید. اتوپای مور این نکته را روشن می‌سازد که طرح یک جامعه متعالی تا چه حد می‌تواند یک‌جانبه و سهل‌انگارانه باشد. این ناکجا آباد، جامعه‌ای است مبتنی بر شکلی از تعاون که تک تک خواسته‌ها و نیازهای اهالی آن به مدد عملکرد صحیح یک دولت منتخب بر آورده شده و همه بیماران و دردمندان در بیمارستان‌های مجهز، به یکسان مورد مداوا و تیمار قرار می‌گیرند. از طرفی پوشاک رنگ‌نخورده همه شهروندان، خبر از عدم وجود آزادی فردی، یا دست‌کم فقدان میل به خودنمایی و مصرف‌گری، دارد که خود مساله‌ای بغرنج در طرح‌ریزی یک جامعه‌ای آرمانی است. اتوپیا جزیره‌ای است متشکل از پنجاه و چهار شهر همسان با خانه‌هایی امن، که شبکه‌ای محصور در میان مراتع را شکل داده‌اند. مواد خوراکی توسط خود شهروندان و در زمین‌های مشارکتی تولید می‌شوند و همه شهروندان به شش ساعت کار روزانه موظف هستند. درمان همچون آموزش و پرورش برای همه رایگان و یکسان است و اعتقادات فردی محترم شمرده می‌شوند. به نظر می‌رسد که مور از یک همزیستی سعادتمندانه همراه با سازش و انفعال سخن می‌گوید. حریم خصوصی، در جامعه‌ای پدرسالار که زنان و فرزندان را ملزم به زانو زدن در برابر مردان می‌داند به سختی قابل تعمیم است. به علاوه در اتوپای مور که جامعه‌ای فاقد [یا بی‌نیاز از] طنز، الکل و تفریحات سرگرم‌کننده است، رابطه جنسی و حتی سفر کردن بدون کسب مجوز به شدت مورد مجازات واقع می‌شوند. شهروندان تحت شیوه زندگی پرهیزکارانه، موظف به آداب‌دانی و رعایت اصول اخلاقی سخت‌گیرانه‌ای هستند که از طریق مذهب به شکلی گفتمان غالب ارایه شده است. پول، در اتوپای مور پدیده‌ای منحوس بوده و ثروت در قالب جمعیت تعریف شده است. با وجود این که سازش با همه باورها سر لوحه کلیه امور است، اما یک ولایت خداگونه بر قوانین مذهبی سلطه دارد و البته سرچشمه چنین نگرشی را باید در اومانیزم قرن شانزدهم اروپا و تحرکات دین‌پیرایانه زمانه مورد جستجو کرد. او با اینکه قصد اصلاح جامعه را داشت، به شدت ضد جنبش اصلاحات مذهبی بود و آن را قدرتی تخریبگر می‌دانست. مور کوشیده تا بخشی از نابرابری‌هایی که در جامعه مشاهده کرده را گوشزد نماید

و در کنار گسترش محدوده آزادی‌های فردی و مشارکت جمعی، به مسایلی چون اوتونازی^{۲۱}، طلاق و مفاهیمی که به شدت مطرود و ضد کاتولیک بوده‌اند بپردازد. با تمامی این اوصاف جزیره آرمانی او با ابهام و تضاد هایی روبرو است که آن را تا مرز یک دیستوپای ملال‌آور پیش می‌برد.

۲.۷ در نیمه اول قرن هفدهم نیز چند اثر آرمانشهری در اروپا منتشر شدند که به نظر می‌رسد بیشتر آنها در سال‌های ابتدایی قرن نگاشته شده اما اندکی بعد تر به چاپ رسیده‌اند. رمان «رویا»^{۲۲} نوشته یوهان کپلر^{۲۳} که در سال ۱۶۳۴ به دست فرزندش منتشر شد یکی از این آثار ادبی است. کپلر کتاب خود را حدود ۱۲۰۰ سال بعد از ماکروبیوس نوشته است و البته در متن چندین بار به آن اشاره می‌کند. در واقع کپلر نیز همچون ماکروبیوس و سیسرو^{۲۴-۲۵} با تغییر زاویه دید خود یا با اتخاذ فاصله انتقادی از سیاره زمین، نشان می‌دهد که بسیاری از عادات و حالات زندگانی اجتماعی و مقولات شناختی ما نسبت به سیاره‌ای که در آن به سر می‌بریم، غریب و خلاف صحت است. البته باید دانست که روایت کپلر با علوم جدید زمانه‌اش و حرکت سیارات در هم آمیخته و جنبه‌ای علمی، استعاری و توصیفی به خود گرفته است. کپلر در کتاب رویا تلاش می‌کند تا شرحی خواندنی از زمین و احوالات آن، از دید ناظری در ماه ارائه دهد. به همین علت، رمان رویا را می‌توان از ردیف ادبیات آرمان شهری خارج و به اولین نمونه‌های ادبیات علمی تخیلی متعلق دانست با این حال کپلر در رمان خود به بررسی نسبت میان کیمیاگری - جادوگری و علوم قرون وسطی با معیارهای علوم دوران روشنگری پرداخته و با زبان طنزآلود، علمی و گاه استعاری خود بسیاری از باورهای زمانه را به باد انتقاد گرفته‌است. به عنوان نمونه در جایی اشاره دارد که «ساکنین ماه، همچون ساکنین زمین، بر این باورند که کره‌شان مرکز عالم و هدف آفرینش است.»

۲.۸ اثر دیگری که در نیمه اول قرن هفدهم منتشر شد کتاب «شهر آفتاب»^{۲۶}، نوشته «تومازو کامپانلا»^{۲۵} است که در ۱۶۰۲ نوشته و چند سال بعد به چاپ رسید. شهر آفتاب گفتگویی است میان فرمانده «شهبازان میهمان‌نواز»^{۲۶} و دریانوردی اهل «جنوا». کامپانلا از

مرگ تسن به کمک پزشک برای رهایی از درد بیشتر

22 Somnium

23 Johannes Kepler (1571-1630)

24 La città del Sole

25 Tommaso Campanella (1568-1639)

26 Knights Hospitallars

جامعه‌ای مهترسالار می‌گوید که در آن تمامی نعمات اعم از «زنان و کودکان» تحت مالکیت عمومی قرار دارند. افکار مطرح شده در این کتاب غالباً تحت تأثیر آرای افلاطون در کتاب جمهور و آرای جابر ابن الحیان در کتاب «غایت الحکیم فی السحر» است. کامپانلا رهبری جامعه‌آزمایی‌اش را شایسته‌ی هیاتی از شاهان اسپانیا، تحت همراهی و تدبیر پاپ، دانسته است. سرزمینی متشکل از کاخ‌هایی مجلل که محل زندگانی شهروندان بوده و از آب و هوایی همیشه معتدل برخوردار است.

یکی از مسایل محوری شهر آفتاب، توجه نویسنده به تقسیم کار است. در این شهر همه‌ی شهروندان با همه‌ی مهارت‌ها و فنون آشنا می‌گردند و پس از دوره‌آشنایی، هر کس در زمینه‌ی استعداد و علاقه‌ی خویش مشغول به کار می‌شود. به علاوه در شهر آفتاب «از کار مزدی فرد برای فردی دیگر خبری نیست». تنبلی و بیکاری در این شهر جایی نداشته و تفتیح می‌گردد. توجیهاتی چون اشرافیت مالی و خونی سخت نکوهیده شده و فاقد ارزش شمرده می‌شوند. کامپانلا، شهر خورشید را به حیث تقسیم عادلانه کار، جایی می‌داند که در آن، اوقات زیادی برای تعالی ذهن و روح آدمی در نظر گرفته شده است. از آنجا که در این شهر هر کس با علاقه و حسن نیت به کار می‌پردازد، نیازی به کار سخت یا ساعات کاری طولانی وجود ندارد. ۴ ساعت کار روزانه کفاف امور شهر را می‌دهد و البته تنبلی یک نفر، منجر به اخلاف در این نظم گشته و به همین علت جرمی سنگین تلقی می‌شود. هر چند کامپانلا از مامورانی انتظامی صحبت به میان می‌آورد که بر «توزیع برابر» نظارت دارند اما اطمینان می‌دهد که امکان دستبرد بر سهم بیشتر یا دستکاری در امور از آنان سلب شده است. او این شهر را شهری می‌داند که شهروندان آن همچون فیلسوفان زندگی کرده و از پیامدهای منفی اجتماعی و اخلاقی زیاده‌خواهی و توزیع ناعادلانه آگاه‌اند و از آن پرهیز می‌کنند.

یکی دیگر از نکات جالب توجه در روایت شهر آفتاب، استفاده از هنر در خدمت مردمان شهر است؛ چرا که دیوارهای شهر آفتاب همه منقوش هستند. توصیف کامپانلا از شهری که تمامی دیوارها، کرکرها، سقف‌ها و معابرش با نقوش زیبای هنری و علمی تزیین شده‌اند، توصیفی آرمانی از نقش هنر در زندگی آدمی است چرا که نقش سیارات و صور فلکی، نقوش گیاهان و حیوانات، نقوش ریاضیاتی و نقشه جهان از جمله نقوشی هستند که بر دیوارهای این شهر نقش بسته و آن را به دایره‌المعارفی مصور از علوم و فنون روز مبدل کرده‌اند.

۲. ۹ در همان سال‌هایی که شهر آفتاب کامپانلا در شهر فرانکفورت انتشار یافت، کتاب «آتلانتیس نو»^{۲۷} که اثری نا تمام از «فرانسیس بیکن»^{۲۸} بود نیز به چاپ رسید (۱۶۲۷). آتلانتیس نو شرح سفری صبحگاهی و اتفاقی به دنیایی پیشاعلمی و فناوریانه است که در جزیره‌ای به نام «بن‌سالم» واقع شده است. زندگی مردمان آتلانتیس نو در جزیره بن‌سالم به مرکزیت «سرای سلیمان» که محلی برای یادگیری علوم و فنون و تحقیق‌بخشی به ایده‌ها و ابداعات است جریان دارد. آرمان‌شهر بیکن، به مثابه یکی از جلوه‌های ورود ذهن آدمی به عصر روشنگری، با اعطای نقشی محوری به دانش و عقلانیت، از زلزله دگرترین سر سخت مسیحیت در قرن هفدهم خبر می‌دهد. او با طرح داستان‌گونه دستگاه‌هایی ابداعی از قبیل تلفن، ربات و... بر اهمیت فناوری در تحقق دنیایی بهتر تأکید کرده و به نوعی سمت و سوی بسیاری از پیشرفت‌های علمی را پیشبینی کرده است.

۲. ۱۰ نشانه‌های گسترش نگاه آرمان‌گرایانه-انتقادی را در برخی رمان‌های قرن هجدهم بهتر می‌توان یافت. به عنوان مثال رمان «رابینسون کروزو» (۱۷۱۹) نوشته دانیل دفو^{۲۹} اگرچه به کلی یک رمان آرمان‌شهری تلقی نمی‌شود اما رنگ و بویی انتقادی و آرمان‌گرایانه را به خود گرفته است. این رمان ماجرای سرگردانی فردی به نام رابینسون کروزو در جزیره‌ای ناشناخته است. دفو در این کتاب از دانش خویش در زمینه مذهب، سیاست و تجارت بهره گرفته و با گرت‌برداری از خاطرات سفر دریانوردی واقعی به نام «الکساندر سلکیرک»، به نقل‌گزارشی از خشونت آشکار دوران استعمار و برده‌داری پرداخته و آرمان‌های انسانی و امکان زندگی به شیوه‌هایی بهتر را مورد پرسش قرار می‌دهد.

«سفرهای گالیور» اثر جاناتان سویفت^{۳۰} (۱۷۲۶) نیز یکی دیگر از رمان‌های سفرنامه‌ای قرن هجدهم است که با انگیزه‌های انتقادی نوشته شده است. نویسنده در این اثر فردیت و قدرت را با لحنی انتقادی به سخره گرفته و نقدی اتویایی/ دبستویایی از دنیای زمان خویش ارائه می‌دهد. این روایت که در چهار بخش نگاشته شده، حاوی داستان مجزای سفر به «لی‌لی پوت»، سفر به «برابدینگ‌نگ»، سفر به «لاپوتا» و سفر به سرزمین «هویه‌نمز» است. سویفت در سفرهای گالیور، طبیعت آدمیان را به شیوه‌ای طنزآلود به نقد می‌کشد.

27 New Atlantis

28 Francis Bacon (1561-1626)

29 Daniel Defoe (1660-1731)

30 Jonathan Swift (1667- 1745)

جنگ و نزاع خون‌بار بر سر مسایلی بی‌ارزش، سو استفاده بی حد و مرز زورمندان از قدرت و عدم توجه به فرودستان، فرو شدن بیش از اندازه در خرافه و یا اتکای افراطی یا گورکوران به علم و استدلال عقلی و دست آخر فرصت‌طلبی و عوام‌فریبی که خاص سیاستمداران است، از بلزترین مسایلی هستند که سویفت در سفرهای گالیور با زبانی شیرین به آن‌ها پرداخته است. او نیز همچون مور، هم‌زمان با نقد خرافات و مطلق‌گرایی کشیشان و شاهان، داستان خویش را در جزایری ناشناخته و دوردست دنبال می‌کند تا بدین ترتیب خویش را از گزند مجازات و تبعید محفوظ نگاه دارد.

۲.۱۱ در گذار از قرن هجدهم رفته رفته اندیشه‌های انتقادی برخاسته از روشنگری، شکلی منسجم‌تر به خود گرفته و در زمینه‌های مختلف توسعه یافتند. یکی از این اندیشه‌ها که ریشه در فرقه‌های دگراندیشانه مذهبی و جنبش‌های محلی قرون پیشین خود داشت، سوسیالیسم مسیحی سن سیمون^{۳۱} بود. او در اولین اثر خود تحت عنوان «نامه‌هایی از یک نفر ساکن جنوا به هم عصرانش»^{۳۲} که در سال ۱۸۰۴ انتشار یافت، جامعه را به سه طبقه مجزا تقسیم بندی کرده است. از نظر سن سیمون دانشمندان، هنرمندان و متفکرین به عنوان یکی از این طبقات موظف به تلاش برای پیشرفت بشریت هستند در حالی که دو دسته دیگر- تجار و مردم عادی- موظف هستند تا کارها و وظایف محوله به خود را انجام داده و در کار مملکت، جز انجام وظیفه دخالتی نداشته باشند. او طبقهٔ نخبگان را موظف می‌داند که حاکمیت را به دست گرفته و رهبری جامعه به سمت سعادت را محقق سازند. از نظر سن سیمون، دانشمندان باید جایگزین روحانیون شده و جامعه را نه بر اساس کتاب مقدس بلکه بر اساس عقلانیت و فلسفهٔ طبیعی اداره نمایند [۴۸-۱]. از نظر وی استفاده از زمین و منابع طبیعی بی هیچ پرسشی سهم تمامی مردمان بوده و تقسیم قدرت حاکمیت نه به معنای طبقه‌بندی میزان برخورداری، بلکه به معنای طبقه‌بندی میزان مسئولیت‌های اجتماعی است. او معتقد بود که اگر چه طبقهٔ حاکم بر جامعه باید با تکیه بر عقلانیت و تعهد به بشریت عمل نمایند، اما باور آن‌ها به علم باید به عنوان اسرار حاکمیتی از مردم عامی پنهان گردد تا مردم کماکان به خداوند آسمانی باور داشته باشند. باید در نظر داشت که سن سیمون از تأثیرات روشنگری در انقلاب فرانسه و خون‌های ریخته شده، اینگونه نتیجه‌گیری کرده بود، که دین به مثابه باوری ماورالطبیعی،

31 Henri de Saint-Simon (1760-1825)

32 Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains

تنها روش برای هدایت تودهٔ مردمان است. البته به نظر می‌رسد که افکار سن سیمون در مراحل مختلف زندگی وی متحول شده‌اند به طوری که اولین اثر او حاوی افکاری است که آخرین اثرش یعنی «مسیحیت نوین»^{۳۳} فاقد آن‌هاست. در هر حال سن سیمون در زمرهٔ اولین اندیشمندانی بود که در باب لزوم تشکیل «اتحاد سرزمین‌های اروپایی» و مسألهٔ عدم دخالت دولت در امر تجارت سخن به میان آوردند. سن سیمون و هوادارانش مخالف سرسخت مالکیت خصوصی بوده و آن را دشمن سلامت اجتماعی و فردی قلمداد می‌کردند. سن سیمون معتقد بود که ارتباط اجتماعی به معنای ارتباط میان افراد جامعه است و نباید به ارتباط میان هر فرد با دولت یا نهادهای مرکزی تقلیل یابد.

۲. ۱۲ در میان آثار ادبی و فلسفی قرن نوزده، شاید هیچ اثری به حیث تندید گفتار و شگفتی افکار مطروحه در آن، قابل قیاس با رسالهٔ «نظریه حرکات چهار گانه»^{۳۴} (۱۸۴۵) نباشد. شارل فوریه^{۳۵} اندیشمند فرانسوی، در این کتاب که طی نخستین دههٔ قرن نوزدهم منتشر گشت از امکان تشکیل جامعه‌ای آزاد و رها سخن به میان آورد که هارمونی به عنوان اصل محوری در آن مورد توجه قرار گیرد. فوریه در کتاب خود به نقد ارزش‌های تمدن و روح رنسانس پرداخته و سیر تحول جامعهٔ بشری را در چارچوب چهار فاز تحولی تقسیم‌بندی کرد. فازهایی که در بردارندهٔ ویژگی‌هایی هماهنگ با خصوصیات و خلق و خوی بشر و ساختار جوامع بشری هستند و هر یک از هشت دوران تکاملی پیش‌رونده یا پس‌رونده تشکیل شده‌اند. از منظر فوریه جامعهٔ کنونی در فاز اول آشفتگی صعودی، پنج دورهٔ «سری‌های گسیخته»، «وحشیگری»، «پدرسالاری»، «بربریت» و «تمدن» را طی کرده و در آستانهٔ گذار به دوران «ضمانت گرایی» است. بدین ترتیب باید توجه داشت که تمدن، از نگاه فوریه، تنها یکی از مراحل سیر انسان به سمت ضمانت گرایی است؛ دورانی که بشر طی آن کماکان در ناهماهنگی با طبیعت بصربرده و طبیعت نیز سر ناسازگاری با آدمی دارد. نگرش به کار و خانواده در جامعه‌ای که فوریه مطرح کرده است به کلی دیگرگونه است. کار که در اتوپای مور و کامپانلا امری جدی و بیرون از زندگانی می‌نمود، در ساختار جامعهٔ آرمانی فوریه به صورت امری لذت‌بخش و اشتیاقی/اروپیک بازپردازی گشته است؛ به طوری که افراد در انتخاب مشغولیت متناسب با روحیات، علایق و امیال خود آزاد هستند. با اینکه کار و اشتغال از منظر فوریه نیز امری گریزناپذیر و ضروری تلقی

33 Nouveau Christianisme (1825)

34 Théorie des quatre mouvements et des destinées générales

35 Charles Fourier (1772-1837)

شده است، اما انجام آن فقط نیازمند جلسات دوساعته، همراه با استراحت‌های کوتاه است. در واقع فوریه در بحبوحه بالاگرفتن غوغای صنعتی شدن و ظهور مفهوم «زمان کمی»، در تلاش است تا نگرش کیفی به زمان را به بشر از خودیگانه یادآور شود (۵۳-۱). امکان اشتغال به امور گوناگون در نظر فوریه نه تنها مقدور بلکه ضروری قلمداد شده است. به نظر او تنوع زمینه‌های کار روزمره، انعکاسی است از طبع متغیر آدمی. او یکتواختی کار مزدی و تخصصی را با طبیعت آدمی و ذات هستی در تنقاض دانسته و این روش را غیر هارمونیک و ناخوانا با طبیعت وجودی انسان می‌داند. در نظر فوریه کار اجباری، کمیت‌محور و از روی وظیفه، مجازاتی غیر انسانی و رویکردی فرسایشی و اتلاف‌گرانه است. در ساختار شهرهایی که فوریه پیشنهاد می‌دهد، هر کسی که کار می‌کند می‌تواند به صراف‌خانه شهر مراجعه کرده و ساعت کارکردش را تسویه نماید. در آرمان‌شهر فوریه نیازی نیست که افراد در ازای ساعات کار خود مبلغی دریافت نمایند، بلکه کافی است اشتغال را به طور مستقیم با لذت و تفریح معاوضه کنند. بدین ترتیب از نظر وی، همه شهروندان از دو موهبت اشتغال و لذت برخوردار گشته و سکان علایق فردی به دست خود افراد سپرده خواهد شد.

فوریه، در نظریه حرکات چهارگانه، با تحلیل علل بروز رفتارهایی از جمله طمع، حسادت، خشونت، تصاحب‌گری و نهادهایی از جمله ازدواج، خانواده هسته‌ای، نظم پدرسالارانه، تمدن و نظام فاسد سرمایه‌داری و رقابت آزاد تجاری به نقد ریشه‌ای آن‌ها پرداخت. او با نقد اختلاف طبقاتی، فقر، زیاده‌سازی و تولید مازاد در جامعه صنعتی- به خصوص در فرانسه قرن نوزدهم- پیشقراول اعاده حق کار برای همه و حداقل استاندارد زندگی بود. برخی منتقدین، نظرات فوریه را اظهاراتی اومانستی از جنس متون تخیلی می‌خوانند. از نظر منتقدان فوریه، نظریاتی که او مطرح می‌کند، از جمله نظریه جاذبه اشتیاقی^{۳۶}، هماغوشی سیارگان و دین‌نویین شادکامی و هوس، شاهی بر این مدعا ست که آرای فوریه بیش از حد وهم‌آمیز و خراج از دایره امکان هستند. با این حال فوریه در نقد تمدن به شدت جدی بود و به هیچ عنوان با طرح نظریه‌های مبهم، متناقض و خیالی خود، قصد شوخی و خیال‌بافی یا استهزا نداشت^{۳۷}. او روند انقلاب اجتماعی بشریت را حول محور مفهوم هارمونی تعریف کرد و بر خلاف افکار معمول روشنگری اروپای قرن نوزدهم، به اشتیاقات فردی و انسان به مثابه «پدیده‌ای زیستی در دل طبیعت» بهایی محوری داد.

36 Passionate Attraction

37 Stedman Jones & Patterson 1996: xv

توجه فوری به هارمونی، در واقع مقابله‌ای با خودبیگانگی فراگیرنده‌ای بود که در دوران توسعه صنعتی، چهره ویرانگر خود را نشان می‌داد. هارمونی مبحثی زیباشناسانه در باب هماهنگی و تعادل عناصر و هم‌نشینی موزون اجزاء یک مجموعه در کنار یکدیگر است. مسأله‌ای که می‌توان آن را به هم‌آوایی نت‌ها در موسیقی تعبیر کرد. هارمونی، زمانی محل طرح می‌یابد که بیش از یک نت، یک عنصر یا جزء در میان باشد و نه یک نت منفرد بدین ترتیب فوری به شادمانی فردی را در سیطره هم‌آهنگی و مسئولیت‌پذیری جمعی مورد توجه قرار داده‌است. از نظر فوری به جامعه هارمونیک در پس آگاهی و آمادگی انسان در گذار از مراحل تمدن و سپس ضمانت‌گرایی، چهره خود را نمایان ساخته و در نهایت انسان را به دوران «سری‌های پیشگام» و سپس شانزده دوره حیات هارمونیک رهنمون خواهد شد. با این وجود انسان باید برای رسیدن به آن تلاش کرده و در قالب دسته‌هایی محدود به تمرین این شیوه زندگی بپردازد. او برای این شکل از زندگی نقشه‌ها و برنامه‌هایی منظم تهیه دید و بارها کوشید تا نظر اشراف وقت را به حمایت از طرح خویش جلب نماید. طبق برنامه فوری به قرار بود که مردم به نوعی روش زندگی کومونی و روستایی در «فالانکس»‌ها بپردازند. هر فالانکس یک واحد تعاونی شامل «۱۶۲۰ نفر از طبقات و مشاغل گوناگون است. بنا براین جامعه فالانکسی از تعدادی «فلانستر» (سکونتگاه‌های قصر-مانند مشرف به جنگل و نزدیک منابع آب) تشکیل می‌شد که در قالب آن خوراک، پوشاک، اشتغال، لذایت و دسترسی به دانش و فرهنگ جزء حقوق فردی همگان بود و به شکلی خودکفا تدارک دیده می‌شد. فلانسترهای فوری به در وسعتی معادل چهارصد هکتار، شامل تأسیسات صنعتی و کشاورزی و خانه‌های مسکونی طراحی شده‌اند و موجب می‌گردند تا مالکیت بر ابزار کار و منابع به امری اشتراکی مبدل گشته و از مالکیت خصوصی پیشگیری به عمل آید. فوری به دشمن سرسخت مالکیت خصوصی بود و آن را منشاء رقابت و علت ساختار سلسله مراتبی و در واقع ریشه اصلی فساد در میان جوامع قلمداد می‌کرد.

فوری به علاوه بر موافقت با الگوی تعاونی «مور» و اصول سوسیالیسم زمانه خویش، به نوعی میل باطنی یا حس اشتیاقی نیز اعتقاد داشت که در اتویایی مور توجهی به آن نشده بود. او زندگی را موهبتی در پرتوی هستی کامجویانه قلمداد کرده و اشتیاق را به مثابه انگیزه‌ای به مراتب محرک‌تر از وظیفه و عقل می‌دانست. نظریه جاذبه اشتیاقی، در واقع ادامه تعامل احساسی-اشتیاقی و ثمره بازشناسی جهان به مثابه مجموعه‌ای متشکل از شوق و میل است^۱.

فوری به در آغاز قرن نوزدهم، یعنی حدود ۲۰۰ سال پیش، معتقد بود که در روند

تحولات کیهانی و حرکات سیارات، زمین با نوعی گرمایش مواجه خواهد گشت که به آب شدن یخ‌های قطب شمال و غیر مسکونی‌گشتن سرزمین‌های استوایی خواهد انجامید. او تاکید می‌کند که با مساعد شدن خاک قطب شمال و همچنین با غیر قابل سکونت گشتن سرزمین‌های مرکزی کره‌خاکی، نه تنها آب و هوایی معتدل بر بخش‌های قابل سکونت شمالی حکم‌فرما خواهد شد بلکه آب‌های باقی مانده در دسترس بشر به ترکیبی که از حیث مزه هم شور و هم شیرین (شبهه به لیموناد) هستند تبدیل شده و خواص تازه و کار آمد به خود خواهد گرفت. بدین ترتیب حیوانات آبرزی نافع‌تری برای آدمی مهیا خواهد گشت و حیواناتی که امروزه بر اثر طبیعت ناهارمونیک و خوی فاسد آدمی از او فاصله گرفته و وحشی نامیده می‌شوند به بشری هارمونیک آن دوران نزدیک خواهند شد و آدمیان را از مزایا و موهبت‌های خود برخوردار خواهند کرد.

کتاب نظریه حرکات چهارگانه که با نقدی جسورانه نسبت به تمامی ارزش‌های جامعه صنعتی و نظام تجاری و آکادمیک آغاز می‌شود، حاوی حجمی وسیع از نظریاتی است که از حیطه تفکرات زمان خویش فرا تر رفته و جلوه‌ای تخیلی به خود گرفته‌اند، تا جایی که عموم دانشمندان هم‌عصرش آرای او را اشعاری آینده‌گرا، ادبیات تخیلی یا مجموعه‌ای از رویاها و خیال‌های دست‌نایافتنی یک شکست‌خورده-در-تجارت قلمداد کرده‌اند.

به عنوان مثال فردریش انگلس^{۳۸} از فوریه و همتایان او، همچون سن-سیمون و رابرت اوون^{۳۹} انگلیسی، به نام سوسیالیست‌های اتوپیایی یاد می‌کند و آن‌ها را بورژواهایی رمانتیک می‌خواند. از نظر انگلس سوسیالیست‌های اتوپیایی کسانی هستند که تلاش داشته‌اند با به‌کارگیری برهان‌های اخلاقی و انسان‌گرایانه، راهی برای برونرفت از شکاف طبقاتی بر آمده از جامعه صنعتی بیابند. مارکس نیز به وجود این خط مرز میان نگرش علمی و عملی به سوسیالیسم و بیان انتزاعی زیبایی‌شناسانه آرمان‌شهر تاکید دارد. از نظر وی سوسیالیسم اتوپیایی نه بر تبیینات سیاسی - علمی و عملکردی، بلکه بر فرم و محتوا تمرکز داشته و در حد لذتی منفعلانه یا تجربه‌ای رمانتیک پایان می‌یابد.

۲. ۱۳ ژوزف دژاک^{۴۰}، شاعرو متفکر فرانسوی معتقد بود که «حق یک کارگر، نه مالکیت

38 Friedrich Engels (1820-1895)

39 Robert Owen (1771-1858)

40 Joseph Déjacque (1821-1865)

بر محصول کار بلکه ارضای بی‌چون و چرای نیازهای او است.» دژاک تحت تأثیر آرای فوریه، بر آن بود که جاذبه اشتیاقی می‌بایست مبنای کار انسانی باشد. او بر رهاسازی نیازهای انسانی تکیه داشت و همچون فوریه ناقد تمدن بوده و به حرکت روندمند جامعه به سمت جامعه هارمونیک می‌اندیشید. «... چه در دوران بربریت و چه در دوران تمدن، که هر دو را باید مترادف دانسته روند [تحول اجتماعی] تنها با گذار از روی اجساد تحقق می‌یابد. عصر پیشرفت آرام تنها زمانی فرا خواهد رسید که چیزی جز استخوان از تمدن باقی نمانده باشد، زمانی که دوران انحصار به سر رسیده و محصول کار آدمی در اختیار عموم باشد.»^{۴۱}

از نظر دژاک، پس از سقراط که جام زهر نوشید و عیسی که صلیب بر دوش از شهر بیرون رفت، این شارل فوریه است که توانسته در نقش یک مصلح اجتماعی ظاهر گردد. از نظر او مبحث «هارمونی تعاونی» فوریه می‌تواند تحولی عظیم در زندگانی بشر ایفا نماید. او با این حال فوریه را بورژوا خطاب می‌کند و معتقد است که خاستگاه طبقاتی فوریه این امکان را به وی نداده است که با صداقت کافی به دو مفهوم مهم یعنی برابری و آزادی بپردازد. دژاک پس از پرداختن به فوریه، نقد خود را پیرامون پرودن نیز بدین شکل عنوان می‌کند که «... پرودن، کسی که گفت خدا شیطان است، برده‌داری آدم‌کشی است و خیرخواهی مغشوش‌سازی است؛ همان کسی که با تمامی وجود خواهان آزادی بشر بود، به آزادی زن حمله‌ور شد؛ او زن را از جامعه راند و او را از بشریت خارج انگاشت. پرودن متأسفانه تنها کسری از جوهر انقلابی را دارا است؛ نیم دیگر او فلج است و متأسفانه آن نیمه قلبش است... پرودون بخشی از بشریت نیست... بخشی از نریت است.»

دژاک در پیش‌درآمد اتوپای آنارشیک خود، به طرح یک سوال اساسی در باب معنای آرمان‌شهر پرداخته و سعی دارد به آن پاسخ دهد: «روایی محقق نشده، اما نه غیر قابل تحقق.»^{۴۲} وی تمامی کاشفان، مخترعان و کسانی را که در تحولات فرهنگی-اجتماعی ایفای نقش داشته و دارند، متفکرانی اتوپایی تلقی کرده و معتقد است که حتی اگر جویندگان شادمانی ایده‌آل هرگز به آن وضعیت آرمانی دست نیابند، اما سبب پویایی و پیشروی به سمت جهانی بهتر می‌گردند؛ او استدلال خود را با این مثال همراه کرده است که «هرچند تاریخ کیمیاگری هرگز به تولید طلا نینجامید اما چیزی چه بسا گرانبهاتر را برای بشریت به ارمغان آورد: علم شیمی.» از نظر دژاک پرداختن به علم اجتماع نیز برعهده رویاپردازانی است که رویای هارمونی

41 Humanisphère, Joseph deJaqué, P ۲۴

42 Ibid. P 30

کامل را در سر دارند.

اومانسفر^{۴۳} دژاک اتوپایی است که حدود ۱۰ قرن پس از دوران نگارش متن، یعنی در سال ۲۸۵۸ محقق می‌گردد. زمانی که انسان به صفاتی که روزگاری برای خدای خود انتخاب کرده بود، دست یافته و در یک جهان‌شهر زندگی می‌کند. در این شهر که به اندازه تمام سیاره خاکی است، نوعی وسیله شنیداری خارق‌العاده صدای شخص را به میلیون‌ها شنونده در سراسر جهان‌شهر می‌رساند و یک وسیله دیداری پیشرفته تصویر او را با تمام جزئیات چهره و حالات ایستادن، از دوردست‌ترین نقاط قابل رویت خواهد کرد. جالب توجه است که مردمان آرمان‌شهر دژاک، خود آرزوها و آرمان‌هایی دارند که برای هم‌عصران ما قابل تصور نیست. این مردمان در یک مرکز علمی و فنی به نام سیکلدئون^{۴۴} گرد آمده و ایده‌هایشان را با یکدیگر مطرح می‌کنند. سیکلدئون‌ها در جامعه اتوپایی جایگزین کلیسا و آکادمی است و در هر منطقه (شهرهای کنونی) یکی از آن‌ها وجود دارد که به طریقی با باقی سیکلدئون‌ها در ارتباط است.

شهری که در آن فردستی و فرودستی فاقد مفهومند. شهری که ساکنان آن نه ارباب می‌خواهند و نه برده. شهری که در آن کسی اجازه نمی‌دهد که به آزادی اختیار وی خدشه وارد گردد و خود نیز در آزادی اختیار هیچ کس ایجاد اخلال نمی‌کند. شعار آنان اینگونه است که «بی آزارشی، امنیت برقرار می‌گردد». او بارها تأکید می‌کند که شهر آرمانی مبتنی بر هیچ کتاب قانونی نیست چرا که قانون مجموعه دستوراتی است که توسط فرادستان برای فرودستان نگاشته می‌شود؛ فرادستانی که خود فرودست هستند.

آرمان‌شهری که دژاک تصویر کرده است نشانگر تأثیر اندیشه‌های متفکرانی چون پرودون، بائوف و به ویژه فوریه است. جامعه تعاونی در بستر بنای معماری فلانسترها و بر مبنای کار اشتیاقی که فوریه نیز اساس نظریه جامعه نوین خود را بر آن بنا نهاده بود. اومانسفر جهانی دژاک از چندین اومانسفر قاره‌ای که هر یک از اومانسفرهای تعاونی متشکل از چندین اومانسفر کوچک‌تر که بر گرد یک سیکلدئون گرد آمده‌اند، تشکیل شده است. دژاک نیز همچون فوریه، ساختار اجتماعی مورد نظر خود را در بستری شاعرانه و کنایی اما با جزئیات توصیفی ارایه می‌دهد، تا به جایی که نه تنها از بخش‌های معماری و

43 Humanisphère

44 Cyclideon

کارکردهای برخی بخش‌های اومانسفیر سخن می‌گوید بلکه از بخش‌های موضوعی کتابخانه‌ها و زمینه‌های مطالعاتی هم نام می‌برد. اتاق‌ها و سالن‌های هنر، بازی و حتی سرگرمی نیز در اومانیسفر از قلم نیافتاده‌اند. اتویایی بی‌دولت که نه با وضع قوانین بلکه به شیوه «سامان اشتیاقی» نظم یافته و نظر هر فرد به طور کامل اعمال می‌شود. «تاریخ را بررسی کنید و ببینید حاکمیت چیزی جز خودکشی همگانی نبوده‌است. تخریب انسان به دست انسان-آیا نام چنین چیزی را سامان می‌گذارید؟ این سامان است که در پاریس، ورشو، سن پترزبورگ، وین، رم، ناپل، مادرید، جامعه اشرف سالار انگلستان یا آمریکای دموکراتیک تحقق یافته؟»^{۴۵} در اومانسفیر دژاک کودک به مثابه یک انسان آزاده در مقیاس کوچک نگریسته می‌شود که هوش و زکاوتش در مرحله شکوفایی است به طوری که درست بر عکس آن در جهان متمدن «حتی انسان بالغ نیز یک برده است، یک بچه بزرگ و فاقد جوهره».

شخصی که فقط کار با یک نوع ابزار را آموخته باشد، خواه این ابزار قلم باشد یا سوهان، در میان اهالی اومانسفیر چندان خواستنی نیست. چرا که اهل اومانسفیر انسان چندبعدی یا کامل را حایز ارزش می‌دانند. «کسی که تنها بر یک فن چیره باشد، به درد چهره‌شدن در کلیساها، آسیاب‌خانه‌ها، کارگاه‌ها یا دانشگاه‌های مردمان متمدن می‌خورد نه زیستن در اومانسفیر» که مردمانش مردمان علم و عمل توأم هستند. [۸-۲]

پس از اینکه توصیف احوال روابط و شرایط زندگی جمعی در اومانسفیر به پایان می‌رسد، دژاک آرزو می‌کند که می‌توانست هرچه زودتر به زیستن در دایره تمدن خاتمه داده و زندگی را در جامعه اتویایی از سر گیرد اما از زبان راهنمای سفر می‌شنود که «... نمی‌توانم تو را بدانجا برم. زمان زمان است و برخی فواصل را تنها در خیال می‌توان به سرعت طی کرد...»

آرمان شهر دژاک در واقع نه یک جزیره افسانه‌ای یا خارج از نقشه جغرافیا، بلکه جهانی در آینده است. جامعه‌ای که حاصل روند تحول آگاهانه تاریخ بشری است. او از آینده‌ای خبر می‌دهد که آدمیان از مراجعه و یادآوری مجدد تاریخ دوران تمدن و آنچه در قالب آن گذشت شرم خواهند داشت. برای ساکنان اومانسفیر، پذیرش این واقعیت که اجداد آنان طی چندین هزاره حاکمیت را جایگزین رهایی کرده و شادی را قربانی رقابت کرده بوده‌اند مایه شرمساری و افسوس است. دژاک از زبان راهنمای خود می‌نویسد: «هیئات! شما کماکان از غریال نسل‌ها عبور خواهید کرد. کماکان در مسیر نوسازی اجتماعی با تلاش‌هایی نافرجام مواجه خواهید شد

و پیش از آنکه به سرزمین موعود برسد و همهٔ سلسله‌مراتب‌ها و سلطه‌گری‌ها جای خود را به «بی‌سالاری» بدهد، هر بار با روندی جدید و معضلاتی نو روبرو خواهید گشت... آزادی نه روسپی است که روی خود را به اولین طالب عرضه دارد. او باید شما را لایق و شایستهٔ خود ارزیابی کند تا کام‌شما را بر آورده سازد...»^{۴۶}

۲.۱۴ زمانی که رابرت اوون متفکر انگلیسی، به آمریکا رسید، مردی بود ۵۳ ساله که اعلام کرد «من به این کشور عزیمت کرده‌ام تا ساختاری جدید را به شما ارزانی داشته و شما را از این ساختار جملانده و خودپسندانه برهانم تا ملاحظه‌نمایید که چطور می‌توان به یک بدنه متحد مبدل شده و از رقابت و تخریب میان افراد پیشگیری کرد.» او کار خود را با تأسیس جامعه‌ای کوچک در ایندیانا آغاز کرد. جامعه‌ای که آن را «هارمونی نو» نام‌گذاری کردند. حدود بیست سال پیش از سفر به آمریکا، اوون تاجر و کارخانه‌داری ثروتمند بود که در منچستر به کار و تجارت پارچه اشتغال داشت. او طی سومین دهه از زندگی خود به این نتیجه رسیده بود که رقابت تجاری و درآمد، معیار مناسبی برای ارزیابی موفقیت در جامعه نیست و در درجه اول حقوق کارگران باید متناسب با کار آنان به شکلی عادلانه توزیع گردد. اوون اولین جمعیت اتوپیایی خود را در اسکاتلند بنیان نهاد. یک کارخانه نساجی با شرایط مناسب زندگی جمعی برای کارگران، که طی آن کارگر هشت ساعت زمان کار، هشت ساعت زمان فراغت و هشت ساعت خواب داشت، همچنین برای ورزش و آموزش کارگران و خانواده‌هایشان امکاناتی رفاهی فراهم آورد. طولی نکشید که بهره‌وری کارخانهٔ اوون به اثبات رسید و نام او شهرهٔ مجامع صنعتی اروپایی گشت. در ۱۸۰۸ با ممنوعیت ورود پارچه و اقلام انگلیسی به خاک آمریکا، چرخش مالی کارخانهٔ اوون با سقوطی جدی مواجه شد اما دوران کوتاه رشد و بالندگی آن، رویای تشکیل شهرکی با ۲۵۰۰ نفر را در سر اوون انداخته بود. رویایی که منجر به مهاجرت وی به آمریکا شد. از نظر اوون آدمی اعمالش را در جهت نیل به شادکامی به انجام می‌رساند اما از آنجایی که شادکامی و آرامش فردی در گرو شادکامی جمعی است، رسیدن به خوشبختی فردی با بهره‌گیری از دسترنج دیگران، نه تنها به شادکامی نخواهد انجامید بلکه با ترویج بی‌عدالتی در جامعه، پیشروی به سمت شادمانی و خوشبختی را دشوارتر از گذشته نیز خواهد ساخت. مجتمع «هارمونی نو»، در ایندیانا ای آمریکا، شامل یک بلوک مسکونی چهارگوشه بود که در وسط آن مجموعه‌های خدمات جنبی زیربنایی قرار داشت. این مجتمع از تعدادی

واحد مسکونی و تعدادی واحد کاری تشکیل شده بود. اطراف واحدهای مسکونی پوشیده از باغ‌ها و فضای سبز بود حال آنکه کارگاه‌ها، صنایع و واحدهای کشاورزی با فاصله در بخش بیرونی مجتمع برپا شده بودند. شهرک آزمایشی اوون به خاطر عدم همسازی میان اعضای نهمگن ساکن در مجموعه ۸۰۰ نفری، ممنوعیت باده نوشی و شرایط دشوار مذهبی حاکم بر آن با شکست مواجه شد، بدین ترتیب او برای بار دوم از تحقق رویای خویش بازماند. در باره شیوه‌های مدیریتی و نگرش اوون مباحث و نقدهای فراوان نوشته شده است اما جملگی با این مساله موافقت که نگرش و تجربه اوون در باب ممنوعیت کار کودکان، ممنوعیت تنبیه کارگران به ویژه کودکان و لزوم کاهش ساعت کاری کارخانجات توانست موجب تغییرات بسیاری در قوانین و روش‌های مدیریتی و حقوقی در سرتاسر جهان گردد.

۲.۱۵ ویلیام موریس^{۴۷} هنرمند، شاعر سوسیالیست و متفکر انگلیسی، در کتاب «اخبار از ناکجا»^{۴۸} (۱۸۹۰) تصویری از جامعه انگلیس به مثابه روستایی مملو از شادی و عاری از سیاست ارائه داده است. وی به تفصیل به بزرگداشت ارزش‌ها و هنر و صنایع دستی در انگلستانی خیالی پرداخته که زاده نوستالژی خیالی وی در باب عصر طلایی آرتوری است. راوی اخبار از ناکجا که که بعدتر خود را «ویلیام گست» معرفی می‌کند از اهالی لندن قرن نوزدهم است. وی پس از مکالمه‌ای جمعی درباره آرمان‌های سیاسی-اجتماعی‌اش، به خانه بازگشته و به خواب می‌رود، اما پس از بختی، در کمال ناباوری، در لندن قرن بیست و یکم از خواب برمی‌خیزد. در دورانی که تمامی آثار آلودگی صنعتی، کارخانه‌ها و ماشین‌ها، رخت بر بسته و روحی قرن چهاردهمی حکم فرماست. او در کمال ناباوری با طبیعتی احیا گشته و مردمانی شادکام و جامعه‌ای صمیمی مواجه می‌شود. آینده‌گذاشته‌ای تخیلی که در آن «کل»-برخلاف معنای صنعتی قرن نوزدهمی‌اش-باری دیگر معنای کیفی و جنبه محرک، اخلاقی و خلاقانه یافته است. ناگفته پیداست که نوستالژی ویلیام موریس با حقیقت تاریخی و پیشامدهای قرن چهاردهم متفاوت است چرا که انگلستان در آن دوران (قرن ۱۴) به تمامی درگیر سلطه ملوک الطوائفی مرگه طاعون و نابرابری همه‌گیر و شکنجه و قتل‌هایی دهشت‌بار بود، با این حال هدف موریس از نگارش اخبار ناکجا را باید در مقام واکنش به ویژگی یکسر طبقاتی و سرکوبگر مدرنیته و هجوم صنعت تولید انبوه به جامعه‌ای قلمداد کرد که در جریان تغییراتی بنیادین قرار داشت.

47 William Morris (1834-1895)

48 News from Nowhere

در حقیقت تفکر آرمان‌شهری موریس و بازگشت تاریخی او به الگوهای جامعه فئودالی نه به هدف ستایش ستم زمین‌داران بلکه به سبب رشکی است که وی نسبت به صنایع دستی، زندگی پیشه‌وری و شلدمانی موجود در زندگانی جمعی و مشارکتی می‌برده است. بدین سبب است که او شیوه‌های مرسوم زندگی در نظام کهنه فئودالی را نسبت به مظاهر نظم صنعتی زمان خویش، نزدیک‌تر و به مراتب قابل ستایش‌تر از شرایطی می‌بیند که انگلستان قرن نوزدهم به سرعت در راستای آن در حرکت بود. از نظر موریس، طلوع صنایع ماشینی، به معنای عمیق‌تر شدن نابرابری جنسیتی و طبقاتی و طلوع دولت-ملت به معنای تثبیت مفاهیمی چون مالکیت شخصی و پول بوده است. بدین ترتیب او این دو مفهوم محوریت یافته در جهان مدرن را به مثابه منشاء زدایش معنا از کار، خانواده و انسان می‌داند. موریس معتقد بود که کارگران کارخانه‌ها بر خلاف پیشه‌وران دوران پیشین، فاقد مهارت شده‌اند. او محصول کار آنان را فاقد روح انسانی و عاری از زیبایی دانسته^{۱۰} و با تأکید بر روند تولید خلاق و صنایع دستی، اعتنا به هنر و محصول دست‌انسان را تنها روش مناسب برای حفظ هارمونی در جامعه معرفی می‌نماید. مرکزیت بخشیدن به نیروی خلاقه فرد، مشارکت و تعاون در امر تولید، استفاده از الگوهای کهن‌تر تبادل و همیاری از جمله ارزش‌هایی هستند که ناکجا موریس را در تقابل با نظام تولید اتبوه و بهره‌کشی مستتر در کار مزدی، بازر، بورس و... قرار داده‌اند. او هنر را به مثابه فعالیت روزمره و نه مخصوص خواص می‌داند و معتقد است که اشتغال و اعتنا به صنایع دستی می‌تواند سلاحی مردمی در واکنش به وضعیت دهشتناک سرمایه‌داری صنعتی تلقی شود.

ناکجاآباد موریس سرزمینی است که در آن معماری، طراحی پوشاک، طراحی ابزار و وسایل زندگی، تولید، کار و فعالیت اجتماعی با در نظر گرفتن عواطف و نیازهای آدمی انجام می‌گیرد نه با هدف رقابت اقتصادی در بازر. مردمان ناکجا به این واقعیت که آدمیانی در قرن نوزدهم (زمان زندگی نویسنده) درخت‌های جنگل را با هدف احداث کارخانه قطع کرده‌اند با ناباوری واکنش نشان می‌دهند. ناکجایی‌ها مردمانی هستند که هر صبح از هم می‌پرسند که چه کسی کاری دارد که برای انجام دادن آن به همیاری نیاز باشد. مردمان ناکجا از پرسش راوی در باب احوالات مردمان روستایی و دهقانان شگفت‌زده می‌شوند چرا که در ساختار اجتماعی آنان تقسیم‌بندی‌هایی چون شهر، روستا یا کلان‌شهر به چشم نمی‌خورد، بلکه اجتماعاتی هستند در همسایگی یکدیگر، در کوشش برای زندگی بهتر و شادمانه‌تر، فاقد مرزبندی‌های طبقاتی و اختلاف در شیوه زندگی یا برخورداری.

ویلیام موریس در یکی از مقالاتی که تحت عنوان «کارخانه آن جور که باید باشد»

برای نشریه «جاستیس»^{۴۹} نوشته است، به بازپردازی نظام کار صنعتی پرداخته و کارخانه را مکانی لذت بخش و محیطی سالم و دلپذیر با طراحی زیبایی‌شناسانه تصویر می‌کند. محیطی که باید در میان باغ‌هایی مفرح واقع شده باشد. وظیفه ماشین به انجام رساندن کارهای دشواری است که موجب استهلاک نیروی انسانی شده یا برای انسان‌ها خطر آفرین باشند. از نظر او حضور پدیده‌ای منحوس به نام ماشین تنها در صورت خدمت به یک جامعه سالم و مردم‌نهاد، که از هر گونه بهره‌برداری عاری گشته باشد، قابل توجیه و تبیین بوده و در غیر این صورت مزاحم و خطر آفرین است.

۲. ۱۶ شمار روایات آرمان شهری قابل دسترسی با نزدیک شدن به دوران معاصر، از طرفی به سبب تغییر مناسبات اجتماعی و فرهنگی [۵۵-۱] و از سویی دیگر به سبب مهیا گشتن امکان چاپ و نشر و نگاه‌داری کتب، افزایش یافت. باید توجه داشت که با سست شدن قدرت کلیسا و امکان بروز برداشت‌های اومانستی از حیات، تجربیات رهایی‌طلبانه نیز ساحتی نو برای بروز یافته و موج تازه‌ای از سرپیچی‌های منطقه‌ای و جهانی، که رفته‌رفته به پیدایش جنبش‌های فرهنگی و هنری انجامیده، آغازیدن گرفت. با ورود به قرن بیستم ادبیات اتوپایی، همبه مثابه سرگرمی و هم به سبب کنجکاوی‌های سیاسی زمانه محبوبیت و اهمیتی ویژه یافت. اندیشه و نظریات متفکران در باب امکان تحقق و جایگاه آرمان‌شهرها موجب شد تا اندیشمندان و نویسندگانی متنوع از زوایایی گوناگون به شهرهای آرمانی بپردازند در حالی که این پرسش کماکان باقی ماند که آیا اتوپیا روایی است گذرا یا اندیشه‌ای ژرف و دنباله‌دار که با دگرگونی‌های اجتماعی، متحول شده و در بستر تجربیات اجتماعی مورد محک قرار گرفته و مفهوم می‌یابد؟

۲. ۱۷ هربرت جورج ولز^{۵۰}، «یک اتوپای مدرن»^{۵۱} را در ۱۹۰۵ نوشت. روایت از زبان دو همسفر در «آلپ» بازگو می‌شود که به ناگاه به ورطه‌ای سقوط کرده و سرانجام از جهانی نوین سر درآورده‌اند. شرح جهانی که در آن حکومتی تکنوکرات، هم سو با نگرش سوسیالیسم بنا شده و به تنهایی بر تمامی دنیا حکومت می‌کند. نظامی که همه ساکنان آن هم‌زبان بوده، تحت فرمان گروهی از خواص با نام «سامورایی» مدیریت می‌شوند و به نظر می‌رسد که برابری جنسیتی،

49 Justice, A Factory As It Might Be, May 1884

50 H.G.Wells (1866-1946)

51 A Modern Utopia (1905)

نژادی و طبقاتی در آن تحقق یافته باشد. در این جهان حاکمیتی مقتدر، بی‌نیاز از نظارت و بی‌هیچ مجال انتقاد حکم فرماست. آزادی و برابری مطلق جنسیتی، قومیتی و نژادی در اتوپای ولز محقق گشته است. اما آن‌جا نیز همچون اتوپای مور و الگوی مشترک هردو، یعنی جمهور افلاطون، در مرز تاویل دیستوپایی قرار دارد. باید دانست که ولز اثر اتوپایی دیگری نیز تحت عنوان «انسانها همچون خدایان»^{۵۲} از خود به جای گذاشته است؛ داستان سفر آقای بارنستاپل^{۵۳} یک ژورنالیست افسرده، که به طور اتفاقی به ۳۰۰۰ سال بعد پرتاب شده و درمی‌یابد که اساطیر آینده، واقعیت‌های زمان حاضراند. برای مثال پیامبر آنان نه بر صلیب بلکه در یک تصادف رانندگی جان باخته است!

در هر حال جهانی که ولز در انسان‌ها همچون خدایان توصیف کرده، جهانی است که در آن هیچ دولتی در راس امور نیست و بشریت به فهمی کافی برای زندگی در صلح و شلامانی رسیده است. زندگی در این اتوپیا بر پنج اصل آزادی و وابسته است که همه افراد بدان پایبند هستند: حریم خصوصی، آزادی جنبش، دانش نامحدود، صداقت و آزادی بیان. در بخش انتهایی این رمان، زمانی که قهرمان داستان از ساکنان اتوپیا سوال می‌کند که او به چه ترتیب می‌تواند به این جامعه خدمتی کرده باشد، پاسخ می‌شود که «بهترین خدمت شما این است که به جهان خودتان باز گردید.» او به زمین بازمی‌گردد اما این‌بار با ذهنی دگرگون شده و امید به برسازی دنیایی بهتر. از نظر او دگرگون ساختن جهان، خود زندگی است و هر نوع دیگری از سپرانی زندگی، چیزی نیست جز کشیدن جسدی از حیات به سمت ممات.

۲. ۱۸ یکی دیگر از منابع مهم در زمینه ادبیات آرمان‌شهری را باید در مانیفست کمونیسم جستجو کرد. این مانیفست که در بحبوحه انقلابات کارگری و مبتنی بر تحلیل مارکس و انگلس در سال ۱۸۴۸ منتشر شد، حاوی فراخوانی تاریخی است که طی آن، کارل مارکس بر اساس ضرورتی تاریخی، بر پایه تحلیل اقتصاد و شرایط تولید، کارگران جهان را به انقلابی همگانی فراخوانده آنان را دعوت به اتحاد و مبارزه آشکار کرده است. این نوشتار بر آن است که پشتیبانی مردمی از یک دگرگونی تاریخی را برانگیخته و توجه آنان را به موقعیتی بهتر و عادلانه‌تر در آینده جلب نماید: «حال تماماً وقت آن در رسیده است که کمونیست‌ها نظرات، مقاصد و تمایلات خویش را در برابر همه جهانیان آشکارا بیان کرده و در مقابل افسانه شبح کمونیسم، مانیفست حزب

52 Men Like Gods (1923)

53 Mr. Barnstaple

خود را قرار دهند.» مارکس و انگلس در این مانیفست، به روشنی به سلسله‌مراتب موجود در نظام فئودالی و صنعتی حمله برده و اوضاع زمانه را متضمن قیامی علیه سلطهٔ صاحبان سرمایه قلمداد کرده‌اند. مانیفست، همچنین اعلامیه‌ای است در توضیح جایگاه طبقهٔ بورژوا در طول تاریخ و خطر قدرت‌گیری آنان به طوری که اعلام می‌دارد «بورژوازی موجب تقدس‌زدایی از انواع فعالیت‌هایی گشته است که تا کنون حرمتی داشته و با حقوق زاهدانه به آنها نگرسته می‌شد. پزشکی و دادرس، کشیش، شاعر و دانشمند را به مزدوران جیره‌خوار مبدل ساخته است.»... بورژوازی ده را تابع سیادت شهر ساخت. شهرهای کلان به وجود آورد، بر تعداد نفوس شهر نسبت به نفوس ده به میزان شگرفی افزود... «ولی بورژوازی نه تنها سلاحي را حدادی کرد که هلاکش خواهد ساخت، بلکه مردمی را که این سلاح را بسوی او متوجه خواهند نمود، یعنی کارگران نوین یا پرولترها را نیز بوجود آورد.»... «کلیه جوامعی که تاکنون وجود داشته‌اند، بر بنیاد تضاد طبقات ستمگر و ستمکش استوار بوده‌اند.»... «نظریات کمونیست‌ها به هیچ وجه مبتنی بر ایده‌ها و اصولی که یک مصلح جهانی کشف و یا اختراع کرده باشد نیست.»

مارتین پاچنر^{۵۴} در کتاب خود «شاعرانگی انقلاب»^{۵۵} اعلامیهٔ کمونیسم را قبله‌گاه بیانیه‌های سیاسی دنیای مدرن می‌داند. بیانیه‌ای که در زمان خود برخلاف انتظارات سنتی آخرالزمانی و ادعاهای مذهبی که به اعصار طلایی گذشته و مداخله الهی یا ظهور منجی متمرکز بودند، قد برافراشت و ندای رهایی‌طلبانهٔ طبقات محروم را جنبه‌ای کنش‌گرانه و عینی بخشید. در واقع اعلامیهٔ کمونیسم دعوتی است به دخالت در امر واقع و تحقق دگرگونی نوین، بدون دستیازی به تشکیک یا رمز و رازهای اتویایی و بدون نیاز به جستجوی جزیره‌ای گم‌شده در اعماق جغرافیای پنهان. مانیفست سعی کرده تا فارغ از رویابافی‌ها و تخیلات هنرمندان بورژوا و به دور از تفاخر عالمانهٔ زمانه‌اش، به تشریح و تحلیل موقعیت تاریخی و شیوهٔ برون‌رفت از آن می‌پردازد.

پاچنر به این نکته توجه دارد که حتی مانیفست نیز، در فرازهای آخرین خود، نتوانسته پیامش را بدون به کارگیری ادبیات دراماتیک و ویژهٔ بورژوازی انتقال دهد و به ناچار پای بر ساحت نماد پردازی و ارایهٔ تصویر رویاگونه و دراماتیک گذاشته است: «بگذارید که طبقه حاکم از انقلاب کمونیستی بر خود بلرزد. پرولترها چیزی جز زنجیرهایش را از دست نخواهد داد. اما جهانی در پیش روی آنان، برای به دست آوردن است. کارگران جهان!

54 Martin Puchner

55 Poetry of the Revolution (2006)

متحد شوید.^{۵۶} در هر صورت این متن، نقطه عطفی بود در راه ایجاد ارتباطی روشن میان نگرش آرمانی با نگرش عقلانی و بدین جهت تأثیری شگرف بر مناسبات دنیای پس از خود باقی گذاشت. شاید بتوان گفت که این مانیفست، عصارهٔ نبردی طبقاتی را که برای قرون یا شاید هزاره‌ها در جریان بود، تبیین کرده و یک‌جا ارایه کرد.

۲.۱۹ تقریباً هم‌زمان با اثر ولز، رمانی دیگر در فرانسه منتشر شد. رمانی از گابریل تارده^{۵۷}، جرم‌شناس و جامعه‌شناس فرانسوی. این رمان که با نام «انسان زیرزمینی»^{۵۸} شهرت یافت، حاوی روایتی پسا آخرالزمانی است که طی آن مردمان در هراس از بروز عصر یخبندانی دیگر، که قرار است حیات بر سطح زمین را منقرض سازد، جامعه‌ای در زیرزمین تشکیل داده‌اند. تارده که خود جامعه‌شناس، جرم‌شناس و متفکری باسابقه بود به توصیف یک ناکجای غرق در هنر و موسیقی فاخر پرداخته است. در اتوپای تارده، به آثار به جا مانده از دوران معاصر اعم از هنر، ادبیات، عکس‌های یادگاری و... به عنوان آثاری سخیف و مضحک نگریسته می‌شود و بیشتر زبان‌های منطقه‌ای از میان رفته و زبان لاتین جایگاه خود را در تمامی جهان یافته است. بدین ترتیب آثار هومر و ادبای کلاسیک ارزش یافته و آثار ادیبانی چون شکسپیر به زباله‌دان تاریخ افکنده شده‌اند. تارده در رمان خود این اندیشه را مطرح می‌کند که دولت قرار نیست نقش مغز جامعه را ایفا نماید بلکه باید نقش معده را بر عهده گرفته و مواد غذایی را برای استفاده اندام‌ها فراهم آورد. هرچند در نهایت روشن نیست که تارده اتوپای خود را از روی علایق شخصی و به منظور فرار از واقعیات خلق کرده است یا تفسیری اجتماعی از آن در ذهن داشته، با این حال رمان انسان زیرزمینی تأثیر قابل‌توجهی بر جنبش‌های هنری آوانگارد و پادفرهنگ‌های قرن بیستم بر جای گذاشت.

۲.۲۰ آلدوس هاکسلی^{۵۹} نیز در رمان خود با عنوان «دنیای محشر نو»^{۶۰}، هجوی بر آیندهٔ آرمان‌شهر در قالب توصیف آینده‌ای رویایی ارایه داده است. کتاب هاکسلی بیش از هر چیز توصیفی از یک ویران‌شهر است که تصویری هولناک از آینده و نابودی هویت فردی را تداعی

56 The Communist Manifesto

57 Gabriel Tarde (1843-1904)

58 Underground Man (1905)

59 Aldous Huxley (1894-1963)

60 Brave New World (1932)

می‌کند. آدامسِ هرمونِ جنسی و مواد شادی‌زا که هاکسلی به عنوان مرحم دردهای بشر به آن‌ها اشاره می‌کند، به نوعی نشان از بی‌اعتمادی و هراس از جهانی دارد که در معرض آمریکایی‌شدن و مصرف‌گرایی مطلق قرار گرفته است.

۲.۲۱ اتویپای جیمز هیلتون^{۶۱} با نام «شانگری‌لا»، که در کتاب «افق گم گشته»^{۶۲} توصیف شده است را نیز باید در نوع خود شایان توجه دانست: جامعه‌ای به دور از ارتجاع مذهبی و متشکل از مردمانی آزاده و جسور. شانگری‌لای هیلتون، همچون شانگری‌لای کهن شرقی، سرزمینِ عمر جاودانه است. مرگ در شانگری‌لا فاقد معناست و نقطهٔ پایان زندگی در این آرمان‌شهر، همچون سربازی دست‌نیاافتنی به نقطه‌ای دوردست منتقل شده است. شاید همین توضیح کوتاه کافی باشد تا شانگری‌لای هیلتون را با مثابه محبسی مجلل از آزادی‌های نامتناهی قلمداد کنیم که خروج از آن به قصد بازگشت به دنیای واقعی، اگر منجر به مرگ نشود، عمر را کوتاه می‌گرداند. در شانگری‌لا عاملیت بشر بی‌ارزش و ناچیز جلوه می‌کند و خودآیینی، امری روزمره و فاقد کارکردی اجتماعی یا فرهنگی است، شانگری‌لا بهشتی است که در آن مفهوم «مقاومت» کنش‌گرانه^{۶۳} به «ناکشمنده» تساهل‌آمیز^{۶۴} فروکاسته شده است. در واقع چنین سرزمینی اگر چه در قالب معیارهایی این جهانی توصیف گشته، اما فاقد مقیاس‌های واقع‌گرایانه و باورپذیر است.

۲.۲۲ بی‌جا نیست اگر دو اثر جورج اورل^{۶۵} یعنی «مزرعه حیوانات»^{۶۶} و «۱۹۸۴»^{۶۷} نیز در ردیف آثار مهم آرمان‌شهری قرن بیستم قرار گیرند. اورول با نگاهی انتقادی به مفهوم دگرگونی، انقلاب و برسازی آرمان‌شهر پرداخته و تمثیلی طنزآمیز از سرمایه‌داری، دیکتاتوری انقلابی و مساله طبقات لایه می‌دهد. او این کار را در رمان مزرعه حیوانات در برخورد با آدمیان به سان گله حیوانات انجام داده و جایگاه طبقاتی و کارکرد سلطه را به باد انتقاد می‌گیرد. در رمان ۱۹۸۴ نیز اورول به توصیف یک ویران‌شهر فاشیستی-بولشویک-سرمایه‌دارانه می‌پردازد و از جهان نیمه‌متحده سخن به میان می‌آورد که سه قدرت بزرگ بر آن احاطه داشته و آن را میان خود تقسیم کرده‌اند. در این دنیا تفکر مستقل جرم محسوب می‌شود و همه مردم تحت نظارت

61 James Hilton (1900-1954)

62 The Lost Horizon (1933)

63 George Orwell (1903-1950)

64 The Animal Farm (1945)

مستمر قرار دارند. قهرمان داستان (آقای وینستون اسمیت) که کارمند «وزارت حقیقت» است، ناچار می‌گردد تا افکار و رویاهای مقابله جویانه‌اش را به صورت پنهان و به دور از چشم دستگاه نظارتی پیگیری کند. کتاب به شرح محدودیت‌های یک جامعه تک بعدی و ساعت‌گونه می‌پردازد و خط باریک میان آرمان‌شهر و ویران‌شهر یا حتی پوچی را آشکار می‌سازد. رمان ۱۹۸۴ از بسیاری جهات یادآور فیلم متروپولیس^{۶۵}، ساخته «فریتز لانگ»^{۶۶} است.

۲.۲۳ هرمان هسه^{۶۷} در آخرین رمان خود، «بازی مهره‌های شیشه‌ای»^{۶۸} که نخستین بار در دوران جنگ جهانی دوم منتشر شد، واکنش تند یک روشنفکر به اوضاع زمانه‌اش را نشان داده است. هسه در این رمان که با نام «ماجیستر لودی» نیز شهرت یافت، به تصویرسازی جهانی می‌پردازد که تفریح و فراغت در آن به عنوان امری حیاتی و سرنوشت ساز تلقی می‌شود. داستان‌های هسه معمولاً در شرق اتفاق می‌افتند، اما این بار «کاستالیا»، سرزمینی است در مرکز اروپای قرن بیست و پنجم. هیأت حاکمه‌ای از نخبگان روشنفکر در این نظام موظف هستند تا حین انجام بازی مهره‌های شیشه‌ای، به آموزش و پرورش نسل‌های بعد پرداخته و سرنوشت ملت را تعیین نمایند. رمان هسه با توجه به شناخت وی از ئی‌چینگ چینی، نمایانگر نوعی انطباق میان نمادپردازی‌های متنی و ساختاری صفحه‌بازی با سرنوشت و آینده آدمی است^{۶۹}. رمان هسه به مسایل مختلفی از جمله معنای زندگی، اهمیت آموزش برای انتقال دانش، معنویت، مراقبه و تنش میان عاملیت فردی و نیازهای جمعی می‌پردازد. او در کتاب خود جامعه پیش از عصر بازی مهره‌های شیشه‌ای را به حیث ارزش‌های اخلاقی و فشارهای اجتماعی ناشی از آن ارزش‌ها مورد انتقاد قرار می‌دهد.

«برای درمان این [مشکل]، نظارت بر مقولات ذهنی مردم و دولت بیشتر و بیشتر، به بهترین معنا، بر دوش روشنفکران محول شد... زمان مدیدی سپری شد تا این را بفهمند که ظواهر تمدن-فناوری، صنعت، تجارت و چیزهایی از این دست - نیز نیاز به اصول بنیادین اخلاقی دارد.»^{۶۹}

هسه متوجه بود که هوشمندی آدمی نه فقط راه حل، بلکه خود مشکل نیز هست.

65 Metropolis (1927)

66 Fritz Lang (1890-1976)

67 Herman Hesse (1877-1962)

68 Das Glasperlenspiel (1943 . 1972)

69 Ibid pp. 36-37

چرا که اخلاق و دانش می‌توانند در جهت‌ها و برای نیل به اهداف مختلف به شکلی ابزاری به کار گرفته شوند و خودمحموری و امیال شخصی را بر نیازهای جمعی ارجح جلوه دهند. هسه در کاستالیا به دور از مشکلاتی که در دنیای واقعی روشنفکران را مسموم و اسیر خود می‌کند، بر دستاوردهای معنایی و فرهنگی دنیای مورد نظر خویش تمرکز داشت. کاستالیا برای هسه واکنشی به اتفاقات زمانه، از جمله ظهور نازیسم در آلمان، بود. او البته گفتمان دوگانه‌ای را ارائه داده است، چرا که «روایی که به واقعیت آلوده نگردد» می‌تواند موضعی خطرناک گردد؛ همچون ینگ بدون یانگ؛ تفکیکی که می‌تواند آغاز سقوطی باشد به ورطه قدرت یا ظهور فرد یا ایدئولوژی خطرناکی که به تک‌گویی انجامیده و جمعه و آزادی را به ورطه ماجراجویی‌هایی بی‌بازگشت هدایت کند. در هر حال بازی مهره‌های شیشه‌ای «... هم صراحتا و هم ضمنی، سه نسخه از کاستالیا را به نمایش می‌گذارد: قلمروی یک آرمان‌شهر روحانی که تنها در بخش آغازین کتاب به تصویر کشیده شده است؛ جمهوری مبتنی بر زیبایی‌شناسی افلاطونی^{۷۰}، که به تندی مورد نقد «کنشت» (قهرمان‌داستان) و همین‌طور راوی در متی رمان قرار دارد؛ و سرانجام سنتزی متوازن از زندگی و روح که توسط خود راوی بازمانده شده است. مهم این است که میان این سه مرحله تمایز قایل شویم^{۷۱}».

«عثمان دورانی^{۷۲}» کاستالیای هسه را نویدبخش دستیابی بشر به ۵ موهبت ارزنده قلمداد می‌کند: اولین و مهم‌ترین موهبت «پایان بخشی به عصر طولانی میان‌مایگی» است که از نظر وی تمامی دوران تمدن دچار آن گشته بود؛ دوم، تمامی «شهروندان کاستالیا با اشتیاق در پی پاسداری از دست‌آوردهای فرهنگ بشر تمامی دوران‌ها هستند»؛ سوم، وابستگی‌های دنیوی از قبیل «مال اندوزی و مصرف‌گری و شهرت، ستاره‌پروری و پرستش و تعصب به جد کنار گذاشته شده‌اند»؛ چهارم، «آموزش و انتقال دانش به دور از پرواگاندا»؛ از اصول اولیه ساختار اجتماعی این جهان آرمانی به شما می‌رود؛ و پنجم اینکه «سبک زندگی سالم و مراقبه‌محور» به یگانه سبک زندگی دلخواه تمامی شهروندان کاستالیا مبدل شده است. اما این جامعه به وضوح جامعه‌ای باز نیست. برای مثال در جریان داستان متوجه می‌شویم که در کاستالیا نیز، بایگانی‌هایی سَرّی وجود دارد که حتی شخصیت زندگینامه‌نویس در قصه نیز امکان دسترسی به آن‌ها را ندارد. او حتی در نهایت باید منتظر مهر مسئولان بر کار خویش بماند!^{۷۳}

70 T. Ziolkowski, *Novels of Hermann Hesse: A study in Theme and Structure* (Princeton, 1965) P 302 f.

71 Usman Durrani

72 *The Modern Language Review* Vol. 77, No. 3 (Jul 1982) p. 658, Hermann Hesse's *Castalia*: Republic of Scholars or Police State / Author : Usman Durrani

در هر حال کاستالای هسه، خواسته یا ناخواسته به همان علت که کوشیده منشا خیر مطلق گردد، به منشا شر مطلق مبدل گشته است. جامعه‌ای به غایت تحت نظارت که محکوم به فنا و فروپاشی است.

۲.۲۴ ارنست بلوخ^{۷۳}، متفکر مارکسیست در رابطه با دوگانگی و تشکیک «ویران‌شهر-آرمان‌شهر» و ابهامات یا نقاط تاریک مستتر در این‌گونه روایت‌ها، ادبیات آرمان‌شهری را به مثابه تریاکی بر زخم خودبیگانه‌گشتگی انسان قلمداد کرده و تاکید دارد که آن مفاهیم انتزاعی در اتوپیاها، که به نظر غیر قابل تحقق و هپروتی هستند، بیشتر با نوعی امیدبخشی و خوشبینی همراه‌اند نه ایجاد میل به فرار و اختفا از هنجارهای بهره‌جویانه غالب^{۷۴}. از نظر بلوخ میل و امید آرمان‌شهری نه محدود به آثار هنری، ادبی و فلسفی، بلکه بنیانی جمعی و تعاونی داشته و در تک‌تک افراد جامعه قابل پیگیری است. بلوخ سه بخش آخر از پنج بخش کتاب قطور خود را به مستندسازی حضور افکار اتوپیایی در تاریخ بشریت اختصاص داده و طی آن تلاش دارد تا اثبات کند که مصنوعات فرهنگی، از قبیل داستان‌های پریان، فولکلورها، باورهای اسطوره‌ای، آیین‌های نمایشی، نقاشی، معماری، مذهب، داروسازی، فیلم‌ها، افکار روزمره، فناوری، برخی بنیان‌های علمی همچون کیمیاگری و ... همه و همه از نشانه‌های میل و امید آرمان‌شهری و اتوپیایی در وجود انسان هستند. او بدین باور است که مذهب و باور به بهشت، باید یکی از اولین نمونه‌های به‌جامانده از امید آرمان‌شهری قلمداد گردد. بلوخ معتقد بود که مذاهب، لزوماً به هدف سرکوب فرودست طرح ریزی نشده‌اند بلکه برعکس، ثمره رویاها و امید اتوپیایی طبقه سرکوب شده هستند. برای فهم این مساله باید دانست که بلوخ نظر خود در باب مذهب را کاملاً با نظر مارکس همخوان و همراه می‌داند. درواقع بر طبق خوانش بلوخ، آن زمان که مارکس در مقدمه کتاب «در نقد فلسفه حق هگل» مذهب را تریاک توده‌ها می‌خواند، مقصودش نه رد و تحقیر مذهب، بلکه اشاره به نقش آرام‌بخش و تسکین دهنده مذهب در قبال درد سرکوب طبقات فرودست است. او در بخش‌هایی از کتاب خود سعی دارد توضیح دهد که مذهب به چه ترتیب نقشی انقلابی و اعتراضی را در جوامع ایفا کرده است. در هر حال بلوخ تمامی رویاهای آرمانی بشر را به عنوان «مازاد فرهنگی»^{۷۵} قلمداد می‌کند و بدین ترتیب آن را در ایجاد دگرگونی و تحول اجتماعی بی‌تأثیر نمی‌بیند. البته باید توجه داشت

73 Ernst Bloch

74 The Principle of Hope, Vol. 1 E.Bloch, 1986, p.157 (English Version)

75 Kultureller Überschuß

که بلوخ مفهوم اتوپیا را در زمینه هستی‌شناسانه نوینی مورد بررسی قرار داده‌است. این زمینه نوین را بلوخ «فعلا نه»^{۷۶} نام‌گذاری کرده است. او به عنوان یک مارکسیست، در خوانش خود از مارکسیسم نیز به فقدان باور اتوپایی در زمینه تفکر مارکسیستی اشاره کرده و آن را سدی بر سر راه تحقق آرمان‌نهایی می‌داند. از نظر او مارکس در تبیین تفکر خویش، به علت تمرکز عینیت‌گرایانه بیش از حد، دچار فقدان اهداف بلند مدت و پرسپکتیو فرهنگی گشته است. از نظر بلوخ مارکس از جامعه بدون طبقه صحبت به عمل می‌آورد اما نمی‌گوید که این جامعه چه شکلی دارد؟ در واقع مارکس از ارایه تصویری از جامعه آرمانی خود پرهیز کرده است تا به دام خیال‌پردازی‌ها نیافتد و درست به همین علت افق پیش‌روی نظام فکری وی دچار فقدان است.

جهان، به باور بلوخ، دارای تمایلی مستمر به تحول و «چیزی‌شدن» است، گرایش به طرف چیزی که فعلا نشده: جهانی که فعلا تجلی‌نا یافته است. تاخیر در چیزی، و آن چیزی که جهان می‌کوشد بشود، اوج مقصود و سرانجام انتظار است. یعنی اتوپیا: یک جهان آزاد از عذاب‌های پست، اضطراب و بیگانگی. این به معنای غرق شدن در رویا یا تعمق ملانکولیک در گذشته نیست، بلکه به معنای ایجاد منبعی زنده از «گذشته» به مثابه رانه‌ای برای کش انقلابی است؛ ساختن منبعی زنده برای تفکری که به تحقق اتوپیا گرایش دارد. بلوخ در واقع رسوایی مضحک و بیرحمی زنده‌آنچه "جهان تجاری کنونی" می‌نامد را به باد استهزا می‌گیرد؛ جهانی که «به طور کامل تحت شعار فریب و تقلب در جریان است و عطش برای کسب و برخورداری همه انگیزه‌های دیگر انسانی را مسدود کرده است.» از نظر بلوخ «دشمن دیرین» انسانی طمع هزارساله‌ای است که «از هنگام پیروزی سرمایه‌داری بیشتر از هرزمانی بروز یافته» و موجب مسخ و دگردیسی تمامی چیزها و انسان‌ها به شکل کالاها گشته است.

۲.۲۵ هربرت مارکوزه در سخنرانی‌های گوناگون و همین‌طور در مقاله‌اش با عنوان «پایان اتوپیا»^{۷۷} از امکان تحقق شهر آرمانی سخن می‌گوید. آرمان‌شهری که در آن فناوری به عنوان ابزار مواجهه با کمبودها مورد استفاده قرار می‌گیرد و توجه اصلی بر ساخت جامعه‌ای فارغ، همچون جوامع پیشا-کاری است. او همچنین در کتاب «اروس و تمدن»^{۷۸} بر سنتزی میان آرای انتقادی مارکس در زمینه اقتصاد و شیوه تولید با آرای فروید در زمینه اروس، «لیبیدو»^{۷۹}

76 das Noch-Nicht

77 The End of Utopia

78 Eros and Civilization

و تأثیرات جامعه صنعتی بر روان آدمیان پرداخته و جنبه‌های سرکوب‌گر تمدن بشری را به روش «سایکوانالسیس» مورد ارزیابی قرار می‌دهد. مواضع مارکوزه همسو با اهدافی بود که در دهه ۶۰ میلادی در جنبش‌های جوانان مورد اقبال عمومی واقع گشت. آرمان‌شهری که مارکوزه از آن سخن به میان می‌آورد به نوعی تغییر جایگشتی نیازها وابسته است. هر چند که وی تحلیل خود را بر آرای هگل، هوسرل، هایدگر، مارکس و فروید استوار می‌داند اما افق اندیشه او در بنیان با آرمان‌شهر فوریه و نظریه هارمونی کیهانی هم‌راستا است. مارکوزه معتقد است که برای حرکت به سمت یک جامعه آرمانی باید کار بیگانه‌سازی شده و سرکوب اجتماعی از میان برداشته شود. او نیز همچون اریش فروم و برخی دیگر از اندیشمندان مکتب فرانکفورت بر این باور بود که انسان در اثر تحولات نادرست و مسیر ناهارمونیکی که طی تحول اجتماعی خود بدان گرفتار آمده است، با اختلالاتی روانی دست‌به‌گریبان است که سرکوب اِروس شاخص‌ترین آنها بوده و منجر به «تقلیل عشق و جنسیت به اندام جنسی» گشته است. در دیدگاه وی مشکلات بزرگی بر سر راه تحقق رویای آرمان‌شهری وجود دارد و اساس حرکت به سمت یک دگرگونی واقعی، آگاهی از واقعیتِ دیستوپیایی جامعه کنونی و دستیابی به تصویری درست از آرمانی است که باید به سمت آن گام برداریم. از نظر مارکوزه، یک جامعه آرمانی، در یک کلام «جامعه‌ای ناسرکوبگر» است.

۲.۲۶ آرمان‌شهرِ رابرت نوزیک^{۷۹} که در بخش آخر کتاب «آنارشی، دولت و اتوپیا»^{۸۰} توصیف شده، فاقد دولت یا مبتنی بر دولتی کمینه است چرا که نوزیک خود در بخش‌های قبلی همین کتاب اثبات می‌کند که هیچ دولتی از نظر منطقی قابل توجیه نیست، مگر دولتی کمینه. او معتقد است که یک دولت کمینه هر قدر هم دارای ارزش‌های مثبت و مفید باشد، باز هم یک اتوپیا نخواهد بود. نوزیک می‌گوید: «این که تحقق بخشی هم‌زمان و به هم پیوسته تمامی نیکی‌های اجتماعی و سیاسی نلَمکن است یک واقعیت تأسف‌برانگیز در باب وضعیت بشر است، که ارزش بررسی و سوگواری را دارد بنا بر این موضوع بحث ما، بهترین جهان ممکن است. اما بهترین جهان از نظر چه کسی؟ شاید بهترین جهان ممکن برای من با بهترین جهان ممکن شما سازگار نباشد... بنا بر این اتوپیا، بهترین جهان قابل تصور برای همه ماست»^{۸۱}.

نوزیک برای توضیح چارچوب کار در مسیر تحقق اتوپیا مثالی می‌آورد: «ویتگنشتاین،

79 Robert Nozick (1938- 2002)

80 Anarchy, State and Utopia (1974)

81 Ibid. pp.297-298

الیزابت تابیلور، برتراند راسل، تامس مرتون، یوگی بژرا، آلن گینسبرگ، هری ولفسان، هنری ثورو، کیسی استنگل، ربی مناخم اشنیرسون، پیکاسو، موسی، اینشتین، هیو هفتر، سقراط، هنری فورد، لئنی بروس، بابا رامداس، گاندی، ادموند هیلاری، ریموند لوبیتز، بودا، فراتک سیناترا، کریستف کلمب، فروید، نورمان میلر، این رائد، روتشیلد، تد ویلیامز، تامس ادیسون، هنری منکن، تامس جفرسون، رالف الیسن، رابی فیشر، اِما گولدمن، پیتر کروپوتکین، شما و اعضای خانواده‌تان را تصور کنید. آیا واقعا یک شیوه زندگی پیدا می‌کنید که برای همگی این افراد بهترین باشد؟ هر یک از این افراد را در هر یکی از اتوپیهایی که تا به حال با جزئیات توصیف شده است تصور کنید. سعی کنید بهترین جامعه‌ای که برای همه این افراد قابل تصور است را توصیف کنید. جامعه‌ای کشاورزی یا جامعه‌ای شهری؟ پر از زرق و برق و اجناس لوکس یا درویشانه و در حد کم‌ترین امکانات مکفی برای رفع نیازهای ابتدایی؟ ارتباط میان جنسیت‌ها در این جامعه به چه ترتیب است؟ آیا خبر از بنیادهایی مثل ازدواج خواهد بود؟ آیا تک همسری است؟ آیا قرار است کودکان توسط اولیا پرورش یابند؟ آیا مالکیت خصوصی خواهد بود؟ آیا یک زندگی آرام در امنیت را پیش‌بینی می‌کنید یا یک زندگی ماجراجویانه، مملو از خطرات، تنش‌ها، فرصت‌ها و اتفاقات جسورانه؟ یا یک، دو یا بسیار مذهب خواهید داشت؟ و آیا نقشی مهم در زندگی این افراد خواهد داشت؟ آیا قرار است این افراد بر زندگی خودشان تمرکز کنند یا قرار است زندگی را در پرتو مشارکت و همکاری جمعی دنبال کنند؟ آیا قرار است به طور تخصصی و تک محوری به سمت یک کار ویژه و دست‌آوردهایی ویژه تمایل پیدا کنند یا همه فن حریف باشند یا اصلا قرار است تمامی عمر لذت ببرند و به تن آسایی و تمتع از اوقات فراغت خویش بپردازند؟ ... این ایده که ممکن است یک پاسخ سرراست به همه این پرسش‌ها، یک بهترین جامعه برای همه وجود داشته باشد، از نظر من وحشتناک است. و از آن وحشتناک تر این که کسی بگوید، بلکه وجود دارد و ما اکنون می‌دانیم آن جامعه چیست. به نظر من هر کس چنین ادعایی بکند باید یک بار دیگر آژلر شکسپیر، تولستوی، جین آستین، رابله^{۸۲} و داستایفسکی را بخواند تا فراموش نکند که انسان‌ها تا چه اندازه با یکدیگر متفاوت و البته تا چه اندازه پیچیده‌اند.... بنا براین باید نتیجه گرفت که اتوپیا نمی‌تواند از یک جامعه و یک روش زندگی تشکیل شده باشد. اتوپیا متشکل از مجموعه‌ای اتوپیاها است که از جمع (کمونته)‌های ناهمگون و متفاوتی تشکیل شده است و مردمان هر یک زندگی متفاوت در پرتو بنیان‌هایی متفاوت را دنبال می‌کنند. جمع‌هایی که می‌توانند پدیدار گردند و لختی

بعد ناپدید گردند. مردم می‌توانند یکی را ترک کنند و به دیگری بپیوندند یا تمامی عمرشان را در همان یکی که باب میلشان است بگذرانند. در واقع اوتوپیا چارچوب کاری اوتوپیا هاست.^{۸۳}

بدین ترتیب نوزیک تفکر اوتوپایی را به مثابه چارچوب کاری و اندیشگانی تحقق جامعه آرمانی پیشنهاد کرده و با ارایه مفهوم متا-اوتوپیا از چارچوبی سخن به میان می‌آورد که ذیل آن هیچ‌کس قادر به تحمیل ایده‌آل‌های خویش بر دیگران نیست در حالی که تمامی افراد می‌توانند افکار خویش را ارایه داده و در صورت جلب توجه دیگران، جامعه مورد نظر خود را در بوته تجربه به محک بگذارند و فرصت پیگیری آرمان‌ها و روش زندگی خویش را داشته باشند. مفهوم اوتوپای نوزیک از جهاتی با اومانسفر جوزف دژاک سازگار است. مجموعه اوتوپاهایی که شخص می‌تواند در آن‌ها ساکن شده یا در میان آن‌ها رفت و آمد نماید. او متا-اوتوپا را محیطی می‌داند برای پیگیری تجربه‌های اوتوپایی. فضایی که در آن مردم آزادند تا کار خودشان را بکنند. محیطی که باید، به احتمال خیلی زیاد، پیش از تحقق کامل هر محیط اوتوپایی دیگری تحقق یافته باشد.

۲.۲۷ میشل فوکو^{۸۴} در مقاله‌ای به سال ۱۹۶۷ با عنوان «از فضاهایی دیگر: اوتوپیاها و هتروتوپیاها»^{۸۵} از تحقق «فضاهای ممکن اوتوپایی» در دل جامعه کنونی صحبت به میان آورد. اوتوپیهایی موقتی و محدود همچون زیرزمین‌ها یا کافه‌ها و حتی فاحشه‌خانه‌ها. از نظر فوکو گستردگی و ناسازگاری محیط‌های هتروتوپایی باعث شده است که درست‌تر جغرافیای اجتماعی شهرها با بسیاری از آن‌ها برخورد کنیم. برای نمونه قهوه‌خانه‌ها، قبرستان‌ها، فستیوال‌ها، باغ‌ها، کتابخانه‌ها، بیمارستان‌ها و مراکز درمان روانی، مجامع مذهبی، کشتی‌ها، سالن‌های نمایش و حتی فرش‌های ایرانی!

فوکو می‌گوید: «نخست اوتوپیاها هستند. اوتوپیاها ساحت‌هایی بدون مکان واقعی‌اند. ساحتی از ارتباط جمعی که در انطباق مستقیم یا واژگونه با فضای واقعی جامعه هستند. آن‌ها نمایش یک جامعه در شکل آرمانی آن‌اند. یا شاید تصویر جامعه در شکل واژگون گشته‌اش. اما هر چه که باشد، اوتوپیاها فضاهایی تحقق نیافته‌اند. اما در هر فرهنگی، در هر تمدنی اماکن واقعی‌ای نیز وجود دارند - و از بدو تشکیل آن جامعه نیز وجود داشته‌اند - که نوعی

83 Ibid. pp 311-312

84 Michel Foucault (1926-1984)

85 Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias

پاد-ساحت‌اند، نوعی از اتوپیای واقعاً فعال که در آن ساحات واقعی، تمامی دیگر ساحات واقعی که در فرهنگ قابل شناسایی هستند، به طور هم‌زمان حضور داشته، مشارکت کرده و واژگون گشته‌اند. چنین اماکنی با این وجود که دارای موقعیت مکانی واقعی بوده و ممکن است قابل مراجعه باشند، اما به گونه‌ای خلرج از جامعه هستند. چرا که چنین اماکنی، به طور کلی خارج از تمامی ساحاتی هستند که آن را تشکیل داده یا به آن‌ها می‌پردازند. باید این اماکن را، در تباین با اتوپیاها، هتروتوپیا بنامیم.^{۸۶} «فوکو با توجه به این که بیشتر اتوپیاها جزیره‌هایی در دریا تصویر شده‌اند، از استعاره قایق برای توصیف هتروتوپیا استفاده کرد. او در انتهای سخنرانی خود در مارس ۱۹۷۴ می‌گوید: «در غمدن‌ها بدون قایق‌ها، رویاها خشک می‌شوند، تجسس جایگزین ماجراجویی شده و پلیس جایگزین دزدان دریایی می‌گردد».

میشل فوکو میان اتوپیاها با هتروتوپیاها - به مثابه فضاهایی اجتماعی و واقعی که پیگیرِ هنجارها، قواعد و سنت‌هایی متفاوت از هنجارهای غالب جامعه‌اند - تمایز قابل شده و امکانات آرمان‌شهری را، در برخی موارد، در قالب هتروتوپیاها قابل پی‌گیری و بالندگی یافت.

هتروتوپیاها یا دیگر-شهرهای فوکویی، اماکنی هستند که افراد با پیش‌زمینه‌ها و نگاه‌های مختلف در آن‌ها جمع شده و به فعالیت یا امور مشترک یا مشابهی می‌پردازند. او برای بازشناسی مشخصات هتروتوپیاها به شیوه توصیفی می‌پردازد که خود آن را «هتروتوپولوژی» می‌خواند. او با اشاره به اینکه هتروتوپیاها می‌توانند به بی‌نهایت شکل پدیدار گشته یا ناپدید گردند، به تبیین شش اصل درباره هتروتوپیا می‌پردازد: (۱) دو زمینه اصلی هتروتوپیاها قابل بازشناسی هستند. یکی از این هتروتوپیاها «هتروتوپیاهای بحرانی» هستند برای نمونه مکان‌هایی ممنوعه، مقدس یا دور از دسترس عموم، که مختص افرادی است که به نسبت جامعه یا محیط پیرامونی جامعه خود در حالت بحرانی قرار دارند: بزرگسالان، بزهکاران، زنان باردار، افراد مسن و غیره. به عنوان مثال «برای دختران، تا نیمه قرن بیستم، سنتی به نام «سفر ماه عسل» وجود داشت که ریشه‌ای اجدادی داشت. به در آمدنِ دخترِ جوان از حالتِ باکرگی، در یک قطار یا هتل، طی ماه‌عسل، یا به هر صورت در دگر-شهر یا دگر-مکانی اتفاق می‌افتاد. در جایی که هیچ‌کجا نیست، دگر-شهری بی‌هیچ نشان جغرافیایی، نوع دوم این هتروتوپیاها از نظر من هتروتوپیا‌های سرپیچی‌اند و این‌ها اماکنی هستند که به افرادی اختصاص می‌یابد که رفتار و کرداری متفاوت یا مخالف با روش‌ها و هنجارهای جامعه دارند و ... زندان‌ها،

توالست های عمومی و ...» (۲) هتروتوپیاها کارکردی دگرگونه و قابل دگرگونی دارند. (۳) با ورود به چنین فضا هایی فرد به ساحت و بعدی دیگر از مکان ورود کرده و تغییر ماهیتی آن را حس می کند. به باور فوکو باغ های ایرانی که در اندیشه کهن، نمایی از بهشت و شهر آرمانی در دنیای حاضر بوده اند، نمونه هایی تاریخی از فضاهای هتروتوپایی هستند. (۴) دگرگونی و برش های زمانی نیز از دیگر خصوصیات است که فوکو در ارتباط با هتروتوپیاها بدان اشاره می کند. او برای توضیح این تغییر مفهوم یا مقیاس زمان از مثال قبرستان استفاده می کند و زمان آن را هترو-کرونی یا دگر-زمان قلمداد می کند، چرا که در قبرستان، انسان با مساله پیوند میان زندگی و مرگ یا تقاطع زمان بی کران با زمان کرانمند مواجه است. فستیوال نیز از دیگر فضاهای هتروتوپایی است که فوکو در مقاله اش بدان اشاره دارد. (۵) هتروتوپیاها نیازمند نظام ورود و خروج هستند و به شکلی منفصل از جامعه عمل می کنند، و البته شبیه به اماکن عمومی نیستند. برای مثال رمز ورود دارند یا از تایید ورود یا دروازه مرزی معلوم برخوردارند. همچون زندان ها. (۶) هتروتوپیاها دارای کارکردی در ارتباط با تمامی فضای بیرون خود هستند و این ارتباط، ارتباطی دو قطبی است؛ یا در راستا و تقویت کننده تمامی آنچه در جامعه رخ می دهد است و یا در تقابل و تعارض با تمامی آنچه در باور جامعه به عنوان هنجار تلقی می شود.

۲.۲۸ از نظر تری ایگلتون^{۸۷} «پست مدرنیسم خود نسخه مضحکِ هولناکی از آرمان شهر سوسیالیستی است، که در یک چشم به هم زدن همه از خود بیگانه گشتگی ها را می زداید.»^{۸۸} از نظر ایگلتون ما در دنیای پست مدرن از «خودبیگانگی» خود نیز بیگانه گشته ایم و بدین ترتیب به کلی از تعریف و امکان وجودی خویش دور افتاده ایم. مفهوم هستی و انسانیت، طبیعت و کار بر ما پوشیده اند و همه به جزایر فردی جدا افتاده ای مبدل گشته ایم که در سرزمین درون اندیشی خودبینانه مان شناوریم. او به طنز اشاره می کند که افراد در دنیای امروز به خود زحمت پژوهش پیرامون ارزش افزوده، مازاد تولید، سرمایه داری یا حضور در دگرگونی های اجتماعی جدی را نمی دهند؛ اما کافی است که شهرداری بخواهد اتوبانی احداث کند و قرار باشد یک متر از فضای حیاط خانه شان را از دست بدهند. آن گاه است که برای منافع خودشان هم که شده، از پای تلویزیون بلند شده و شروع به کنش گری و نامه نگاری و بست نشینی می کنند.^{۸۹}

87 Terry Eagleton

88 Capitalism, Modernism and Postmodernism, New left Review No.152 July 1985

89 Defending Utopia, New Left Review

اندیشه پایدار اتوپایی، درنظر ایگلتون، «به آن چیزی توجه دارد که درون منطق یک ساختار، آن چیزی را که داخلی جریان رمزگذاری شده است و قدرت از کار انداختن آن جریان را دارد بیابد.» با جاسازی خود در بستر تقابلهای یا تعارضات موجود در ساختار، درست در جایی که یگانگی با خودش را از دست می‌دهد، به این پاد-هویت اجازه می‌دهد تا خود را به منزله نگاتیوی برای ظهور پوزیتیو[عکاسی] از آینده آشکار سازد. اسم سنتی چنین عملیاتی «نقد تمام عیار» است.^{۹۰}

ایگلتون معتقد است که آرمان‌شهریاران باید یا آرمان‌گرایانی وسیع‌المنظر باشند که به آینده‌ای بر ساخته از آرمان‌های روشنگری بورژوازی غربی نظر دارند و یا آگاه باشند که بهشت، امتدادی از اکنون با تمامی شرارت‌هایش خواهد بود [که در وقت مقدر بروز خواهد کرد]. معنی این اظهار نظر این است که رویاهای آنها به سادگی بازتعریف شده تا هر گونه تغییر واقعی را غیر ممکن سازد و شاید هیچ گاه به تمامی محقق نگردد. ایگلتون ادامه می‌دهد که سازنده‌ترین آرمان اتوپایی «... حال و آینده را با اشاره به آن نیروهایی که در اکنون فعال هستند و شاید به فرا سوی آن رهنمون شوند» به تنش در می‌آورد. امروز ما در نوک هلال سیاست پسا-سرمایه‌درا نه به سر می‌بریم که خود فرصتی است برای تحقق بخشیدن به میل به امر بهتر، آینده‌ای همراه با آسایش و امید، به دور از «دسیسه صاحبان ثروت». ایگلتون با اتکا بر مفهوم «امید اتوپایی» بلوخ، بر آن است که امید یک «رویداد لحظه‌ای» یا گذرا نیست بلکه یک شیوه زیستی است. به بیانی دیگر، امید اتوپایی نه یک احساس گذرا برای پاسخ‌گویی به اهداف شخصی ما بلکه یک ارتباط تغییر شکل یافته با هستی و تاریخ است. ارتباطی که به گشایش آینده‌ای هنوز-نا-آمده متمرکز گشته است.^{۹۱}

۲.۲۹ از آنجایی که ساختار حاکم در جامعه سرمایه‌داری، تلاش کرده است با تمامی تجهیزات خود، فرصت اندیشیدن و امکان کنش خودآیین را از افراد جامعه سلب نماید، اندیشیدن به آرمان‌شهر می‌تواند آغاز کنشی اجتماعی و سیاسی باشد. چرا که اندیشیدن، در مقام یک کنش، خود امتناع از محدودیت افکار و آرا در قالب دلخواه ساختار مستقر است. اندیشیدن به امکان تحقق دنیایی بهتر همان‌طور که ارنست بلوخ نیز بدان اشاره دارد، به خودی خود کنشی انتقادی است و البته واضح است که اندیشیدن صرف به آینده‌ای آرمانی

90 The Idea of Culture (2000), Terry Eagleton, p.34

91 Hope without Optimism (2015), Terry Eagleton

می‌تواند منجر به دگرگونی عینی در دنیا گردد. بدین ترتیب همیشه این خطر در میان است که فروافتادن به ورطه اندیشه انتقادی یا تخیل آرمانی، فرد را از کنش و منش اجتماعی لازم برای نیل و میل به جامعه‌ای بهتر بازدارد. در هر حال دنیای امروز شاید نزد برخی، به قدری دیدنی و جذاب به نظر رسد که گفتمان دگرگونی طلب را گفتمانی خرابکار قلمداد کنند. اما باید گفت که در مقابله با چنین تصویر بزرگ شده‌ای از صحنه کنونی جهان، اندکی بدبینی بهتر از یک ایمان سطحی و کور به پیشرفت است؛ چرا که شکست زدگی و حیرانی ناشی از مواجهه با فاجعه ویران شهری، برای یک فرد بدبین دل‌نگران، به مراتب آسان‌تر است تا برای یک خوشبین باورمند که به چنین نقش ناستواری دلبسته است.

۲.۳۰ هرگونه فعالیت یا کنش تاثیرگذار در روند پیشروی به سمت تحقق آرمان‌ها را باید کنش پیشرو قلمداد کرد. کنش پیشرو، کنش در راه تحقق جامعه آرمانی است. خواه این کنش منتج به نتیجه مطلوب گردد، خواه نه. در واقع تحرک در جهت تحقق این آرمان‌ها را باید آرمانی‌ترین ویژگی آدمی و اولین اصل لازم برای نیل جامعه به سمت آرمان‌شهر و البته مهم‌ترین ویژگی اهالی شهر آرمانی دانست. بدون محقق شدن انسان کنش‌مند، تحقق آرمان‌ها، از آرمان آزادی و «سرکوب سرکوب» گرفته تا تشکیل جوامعی بر پایه مشارکت، برابری و برادری بر پایه سنت‌های تعاونی و انواع تجربیات و کنش‌های راه‌یابی طلبانه غیرممکن خواهد ماند. نمونه‌های تاریخی جنبش‌های آرمان‌خواهانه و کنش‌های پیشرو، بیان‌گر سیر تحول روش‌های عصیان در برابر هژمونی مستقر هستند. توجه به ارتباط میان کنش‌های پیشرو با نگرش‌های پیشرو (ایده‌های مطروحه در ادبیات و اندیشه آرمان شهری و نظریات انتقادی)، منجر می‌گردد تا با امکانات و محدودیت‌های عملی در راه پیاده‌سازی فضای آرمانی آشناتر گشته و از نتایج تاثیرات و تجربیات آن‌ها بیاموزیم.

۲.۳۱ قدمت کنشگری پیشرو یا شاید قدمت سرپیچی را به سختی می‌توان معلوم کرد و چه بسا کاری غیر ممکن باشد اما با توجه به یافته‌های ما از نخستین نشانه‌های مکتوب سرکوب، می‌توان به حدس و گمانه‌زنی در این باره پرداخت (۳۱-۱). با مشاهده الواح قانونی و سنگ‌نوشته‌های به جای مانده از دوران آغازین تمدن، می‌توان اطمینان یافت که در قرون آغازین شکل‌گیری قوانین رسمی نیز نسبتی مستقیم میان آزادی‌خواهی و سرپیچی تشخیص

داده شده و مورد توجه قرار گرفته است. کافی است که به بندهای قانون حمورابی یا برخی مکتوبات به جای مانده از کاهنان مصری و سپس به متون مقدس و اسطوره‌ای نگاهی اندازید تا رد پای «مطرودان»، «کافران»، «دشمنان نظم موجود» و «معتضان به تاج و تخت» را بیابید. به عنوان مثال با بررسی بندهای قانون حمورابی روشن می‌شود که مساله‌ای چون فرار بردگان و سرپیچی و عصیان آنان از اهمیت و رواجی ویژه برخوردار بوده، به طوری که لزوم حکاکای آن بر لوح قانون ضروری تشخیص داده شده است. همین لوح بی‌آنکه خواسته باشد، این اطلاعات را در اختیار ما می‌گذارد که به جز «بردگان عاصی»، افرادی نیز وجود داشته‌اند که «مایل» یا «حاضر» به کمک به بردگان بوده‌اند. بدین ترتیب می‌توان به دیرینگی و اهمیت تقابل طبقاتی و عصیان در برابر برده‌داری و بهره‌کشی پی‌برد.

بی شک تشخیص تمایز میان تحرکات آزادی‌خواهانه و عدالت طلبانه با تنازعات قدرت‌محور در سودای دستیابی به منابع ثروت و مکنّت در دوردست تاریخ نیازمند تحقیقات و پژوهش‌هایی فراوان است که حتی اگر ممکن باشد، در حال حاضر قابل استناد نخواهند بود. قضاوت در باب قیام‌ها و جنبش‌های کهن در تاریخ کاری است دشوار که نتایج آن معمولا حاوی جنبه‌هایی شک‌برانگیز خواهد بود. بدین سبب درباره حقانیت و عدم حقانیت قیام‌ها و منازعاتی چون قیام قارون، فریدون و کاوه‌آهنگر، قیام ست سرکوبی بردیا (گئومات)، قیام ایونیان بر علیه داریوش، قیام فرودستان چین علیه کینگلی، قیام مردمان آتن، خیزش‌های مستمر پلین‌ها برای احقاق حق خود در برابر پاتریسین‌ها در روم باستان، قیام ویریاتوس، قیام‌های بردگان، از یونوس گرفته تا اسپارتاکوس نکات تاریک و مبهم مختلفی وجود دارد. همچنین باید همواره توجه داشته باشیم که این قیام‌ها تنها بخشی از نمونه‌های ثبت شده از خیزش‌های مردمی برای احقاق حق در برابر نظام‌مستقر زمان خویشانند. ابرو قرمزهای چینی، قیام شوچو در ژاپن، دوناتیست‌های آفریقایی، مانویان، خواهران ترونک ویتنامی، قیام‌های قبایل حاشیه نشین امپراطوری‌های بزرگ، مجموعه قیام‌های قبایل ژرمنیک، بربرها، ویزیگوت‌ها و... که منجر به فروپاشی قدرت مرکزی امپراطوری روم شرقی گشت، قیام مزدک و خیزش خرمدینان (سرخ‌جامگان)، شورش‌های نیکا، سیاه‌جامگان، قیام حارث‌بن سُرّیج، قیام‌های صاحب‌الزنج، قیام رادمان‌مله‌کان، قرامطه و صدها بلکه هزاران شورش و قیام دیگر با انگیزه احقاق حق فرودستان در برابر سرکوب و بهره‌کشی به وقوع پیوست به طوری که با ورود به قرون وسطای متاخر و نزدیک شدن هرچه بیشتر به رنسانس، یعنی طی قرون دهم تا هفدهم،

سنت‌های سرپیچی و آنتاگونیسم طبقاتی دارای یک بدنه قابل پیگیری گشته و رویه‌های تند و آتشین ادبی و عملی خود را به معرض نمایش گذارد. از آنجایی که این‌گونه جنبش‌ها همیشه مورد انکار، سرکوب، چشم پوشی و امحاء قرار می‌گرفتند و به طور معمول به شکلی زیرزمینی به فعالیت خود ادامه می‌دادند، نمی‌توان انتظار داشت که نام و نشانی درست و دقیق از آنان در میان کتب نگاشته شده به قلم ادیبان و روحانیون یافت شود.

۲.۳۲ ارواح آزاد که رفته‌رفته در گذار از نیمه اول قرون وسطی، طی دو قرن نهم و دهم به تدریج شمار رهروان خود را در برخی مناطق اروپایی گسترش می‌داد، موج بزرگی از عقاید آزادی‌خواهانه یا رادیکال را نمایندگی می‌کرد که از آدمیت^{۹۲} هاگنوستیک^{۹۳} ها، بگین ها و بگارد ها، هوسی^{۹۴} ها، والدینسن^{۹۵} ها و... تا دوران اصلاحات مذهبی و بعدتر در قالب زیرزمینی رو به گسترش بودند. در چین، فرقه نیلوفر سفید^{۹۶}، و فرقه‌های مشابه شکل گرفتند و در ایران به عقایدی چون باور مزدکی یا دراویش و مجامع دیگراندیش اسلامی، یهودی، زردشتی، مانوی و فرقه‌هایی از این دست برمی‌خوریم که فعالیت‌های خود را به طور مخفیانه، در جهت مخالفت با سرکوب یا نیل به هدفی اجتماعی دنبال می‌کردند. باید در نظر داشت که بی‌شک دگراندیشان، کنش‌گران و عیارانی که اخبار آنها به علت ناسازگاری کردوکل یا افکارشان با دستگاه قدرت، در هیچ کجای تاریخ به ثبت نرسیده است، بسیار بیش از معدود نام‌ها و اخباری است که کتب و روایات تاریخی در دسترس ما قرار داده‌اند. به علاوه نباید از نظر دور داشت که از آنجایی که غالب عقاید این دگراندیشان در جهت ناسازگاری با منافع نظم مستقر زمانه‌شان بوده است، آنان را کافر، فتنه‌گر، گمراه یا خرابکار می‌دانسته‌اند و هویت آنان در هاله‌ای از ابهام قرار گرفته به طوری که گاه نظراتی ضد و نقیض درباره اهداف و روش‌های آنان به دست می‌آید. در هر حال برای آشنایی با این عقاید، کتاب‌ها و مقالات متنوعی موجود بوده و پژوهش‌های مختلفی در جریان است.

۲.۳۳ آدمیت‌ها، که شرح‌شان حتی در متون مذهبی به جا مانده از قرن اول و دوم د.م به چشم می‌خورد و گفته می‌شود که در قرون دوم تا چهارم در آفریقای شمالی ظهور یافته بودند،

92 Adamites

93 Gnostics

94 Hussites

95 Waldensians

96 White Lotus

گروهی از باورمندان به اصول مسیحیت بودند که پوشش را مجازات گناه اولیه آدمی قلمداد می‌کردند. به باور آنان انسان به خاطر سرپیچی از فرمان الهی معصومیت خویش را باخته، از موهبت بهشت، عریانی و خلوص روح بی‌بهره گشته و به دامان گناه‌آلود زندگی خاکی گرفتار آمده است. فرقه آدمیت همچون دیگر فرقه‌های برآمده از نگرش‌های گنوستیک مسیحی بر این باور متکی است که آدمی به علت پرورداری از روح خداوندی، معصوم و عاری از آلودگی گناه است. به اعتقاد آنان هرچند که جنبه جسمانی و خاکی انسان، شر است اما جنبه روحانی و آسمانی او، که خاستگاهی نیک و الهی دارد، ماهیت خاکی وی را تحت سیطره خویش قرار داده است. ناسازگاری آدمیت‌ها با مفهوم گناه کاتولیک بدین ترتیب بود که: در صورتی که زمین گهواره گناهان است و مادیات ظرف شرارت، پس تلاش برای گریز از این سرنوشت محتوم، تلاشی بیهوده و بی‌ثمر خواهد بود. بدین ترتیب در باور آدمیت‌ها، روابط جنسی و بسیار از اعمال دیگری که کلیسای مرکزی، بشریت را از ارتکاب آن‌ها بر حذر داشته است، نه تنها اعمال گناه‌آلوده‌ای نیستند، بلکه بزرگداشت نعمات و موهبت‌های الهی‌اند. آنان با مالکیت بر زمین، باغ‌ها، معادن، خانه‌ها و کلیساها، نهاد خانواده و هر گونه تعصبات دینی مخالف بودند. آدمیت‌ها عبادتگاه خود را پردیس^{۹۷} نامیده و با ورود به آن خود را در وضعیت معصومیت قرار می‌دادند. طبیعی است که آدمیت‌ها با ایده تاسیس دولت، سلطنت، فئودالیت و ... مخالف بوده و به همین جهت از تمامی جهات مخالف الگوی هنجاری مردمان قرون وسطی و حتی حال حاضر بوده‌اند.

۲.۳۴ انجمن اخوت ارواح آزاد که اولین ظهور عمومی خود را در اوایل قرن دوازدهم، در پاریس به نمایش گذاشت، معتقد بود که اگر خدایی وجود دارد، در همه موجودات و پدیده‌های این دنیا مستتر است و بدین ترتیب همه چیز وجهی از خداوند است و همه چیز قابل ستایش و قدرتی است؛ بهشت درون خود ماست و نه در جهانی دیگر، در واقع هیچ بهشت و جهنمی بیرون از جان آدمی موجود نیست. هیچ چیز گناه نیست و هیچ کس گناه‌کار نیست، چرا که گناه خود از موهبت‌هایی است که خداوند در اختیار انسان قرار داده است. تنها زمانی که فرد به نیت گناه و آزار دیگری کاری را انجام دهد، کار وی گناه خواهد بود. از نظر آن‌ها انسان تنها زمانی که می‌پندارد به اختیار خودش گناهی را مرتکب شده و بدین دلیل ناامید و پریشان می‌گردد، اولین گناه خود را انجام داده است که همانا ترس و پریشانی اوست؛ چرا که انسان

بی‌اذن الهی، قادر به انجام هیچ‌کاری نیست و بدین ترتیب تمامی کارهای او، نیکو و در راستای تقدیر آسمانی است.

نا گفته پیداست که چنین اندیشه‌هایی در جامعه خرافات زدهٔ قرون وسطای و چه بسا در برخی جوامع کنونی، به شدت کفرآمیز و سزاوار اشد مجازات تشخیص داده می‌شوند.

۲.۳۵ بگین‌ها زنان زاهدی بودند که طی قرن دوازدهم متأثر از آثار منسوب به ارواح آزاد و با الهام از داستان‌ها و افسانه‌های به جا مانده از سنت‌های خودآیین مذهبی، اعتقاد یافتند که اعتکاف در کنج صومعه و ترک دنیا، نقش ایمانی و انسانی آنان نیست. آنان معتقد بودند که روحانیت در پرتوی دستگیری از خلایق، همیاری و فروتنی تجلی می‌یابد. این زنان باورمند مصمم بودند تا از میان دو نقش «همسری» و «راهبگی» که برای زنان در قرون وسطی در نظر گرفته شده بود، نقشی سوم را برگزینند. بگین‌ها رفته رفته در محله‌ها و خانه‌هایی نزدیک به هم جمع شدند یا خانه‌هایی مشترک تهیه کرده و در آن‌ها سکونت یافتند. آنان به زندگی بدون حضور مردان، فارغ از لذات جنسی و دغدغه‌های خاکی ایمان یافته و غایت زیست زمینی خود را در کمک و دستگیری از بیماران، فقرا، نیازمندان، سالمندان و جستجوی تعالی از طریق زندگی تعاونی و کار بر روی زمین زراعی جستجو کردند. «ماری دوینی»^{۹۸} در بلژیک، یکی از اولین موسسان بگیناژ تعاونی در قرن دوازدهم بود. جنبش بگینی، بدون کتاب مشترک و رهبری مشخص، رفته رفته در آلمان، هلند و فرانسه توسعه یافت، به طوری که طی قرن ۱۳ و ۱۴ گسترشی همه گیر پیدا کرد. این جنبش، که یکی از اولین جنبش‌های مشارکت طلب قرون وسطی نیز محسوب می‌شود، به شکلی زیرزمینی و مستقل پیش رفته و به جایی رسید که در قرن چهاردهم ۱۳۰۰ نفر، یعنی چهار در صد از جمعیت بروکسل، در این جنبش مخفی فعال بودند. باید توجه داشت که زندگی بگینی کاری پر خطر و کنشی سیاسی-اجتماعی بود، به طوری که از سال ۱۲۳۰ تا ۱۳۱۰ فرمان‌های متعددی مبنی بر سوزاندن بگین‌ها به مثابه جلاوگر، روسپی، گناهکار و ... صادر شده به اجرا در می‌آمد. در هر صورت با توسعه کار بگیناژها، آنان به عنوان نیرویی فعال در جامعه ظاهر شده، در نقش تولید کننده پارچه، پوشاک، خوراک و ارایه دهنده درمان رایگان، به صورت تهدیدی جدی برای بازار آسمانی و زمینی سر بر آوردند. آشکار شدن قدرت بگین‌ها و دنباله‌روان آنها، یعنی بگارد‌ها (مردانی که از راه و رسم

بگین‌ها پیروی می‌کردند)، موجب موجی از مبارزه رسمی علیه آنان شد. تصاحب بگیناها و بگین‌سوزی‌های متعدد، شایعه پراکنی درباره مجامع و خانه‌های بگینی و در نهایت قانون لزوم کسب مجوز برای فعالیت بگینی و قانون مالیات بگیناها، موجب تضعیف و شکست تقریبی این جنبش گشت. در واقع بگین‌ها و بگاردها، در نظر کلیسای کاتولیک و قدرت مبتنی بر خرافات قرون وسطایی، نمایندگان همان نگرش الحادی و تهدید آمیزی بودند که سن‌آگوستین آن را جبهه شیطان توصیف کرده بود [۲۹-۱]. گروه‌هایی چون «اخوت آپوستلی»^{۹۹}، جراردیونو ساگارلی^{۱۰۰}، آلبیزین^{۱۰۱}‌ها، کاتار^{۱۰۲}‌ها، پیروان کابالا^{۱۰۳}، ارواح آزاد، آدمیت‌ها، فلاژلانت‌های زنجیرزن^{۱۰۴}، هوسیت‌ها و... فرمانبرداران شیطان و دشمنان خداوندی بودند که به‌جز کلیسای کاتولیک، نماینده و مدافعی بر روی زمین نداشت.

۲.۳۶ در قلمروی سلطنت بوهیمیا^{۱۰۵} (اروپای شرقی امروزی) و بر پایهٔ تعالیم «یان هوس» متفکر و خدا شناس اهل «بوهم»، جنبش دهقانی موسوم به هوسیت‌ها جریان یافت. یان هوس^{۱۰۶} به سلطهٔ آمرانهٔ پاپ و دستگاه امپراطوری روم بر مردمان بوهیمیا معترض بود. بر اساس تعالیم وی، نه تنها کشیشان گماشته از جانب پاپ، بلکه تمامی مردمان حق خواندن و تفسیر آیات کتب مقدس را دارا هستند. هوس معتقد بود که نان و شراب^{۱۰۷} عیسای مسیح نباید تنها سهم کشیشان باشد بلکه مردمان نیز در این موهبت شریک هستند. به بیان دیگر، او معتقد بود که برای مسیحی بودن نیاز به اجازه و اذن کشیشان نیست بلکه ایمان، شرط لازم و کافی برخورداری از جوهرهٔ مسیحیت است. از عقاید دیگر هوس تشویق روحانیون به زهد و ترک مادیات دنیوی، عمومی کردن اموال کلیسایی و اجرای عادلانه قانون، نه تنها برای شهروندان بلکه برای طبقات اشراف و روحانیون بود. بدین معنا که اگر کسی از این طبقات نیز مرتکب خطایی شده کلیسا نسبت به خطای وی عادلانه برخورد کرده و او را به جزای خود برساند.

پیداست که رواج و گسترش این اعتقادات و جنبش‌ها با منافع صاحبان قدرت کلیسای کاتولیک هم‌خوانی نداشت، بدین ترتیب یان هوس به عنوان کافر شناخته و دستور سوزاندن

99 The Apostolic Brethren

100 Gerardino Segarelli (1240-1300)

101 Albigensian

102 Catharism

103 Kabbalah

104 Flagellants

105 Bohemia

106 Jan Hus

وی در سال ۱۴۱۵ د.م به اجرا در آمد. گفته می‌شود که او در حالی که آخرین فرصت دفاع و تقاضای عفو به وی داده شد، اعلام کرد: «خداوند شاهد است که آنچه به من نسبت داده شده، نادرست است. قسم به موعظاتی که مطابق تعالیم اساتید مقدس و چهره‌های نورانی نوشته و تدریس کرده‌ام، امروز آماده‌ام که بپذیرم.»

شورش هوسیت‌ها پس از قتل هوس ابتدا با حمله به دفتر شهر پراگ و پرتاب کردن صاحب‌منصبان از پنجره به خیابان آغاز شد. همزمان با این اتفاق، پادشاه وقت پراگ در گذشت و چون وارثی نداشت، کلیسای کاتولیک روم مدعی حکومت بر بوهیمیا شده و سپاهیی از شهسواران صلیبی را برای تصرف کاخ‌ها و تسلط بر امور به آنجا گسیل داشت، اما هوسیت‌ها به رهبری «جان یک چشم» (یان ژیزکا)^{۱۰۷} در برابر هجوم مأموران مسلح امپراطوری مقاومت کرده و آنان را شکست دادند. بعد از این شکست‌ها، ژیزکا و یارانش به نبرد چریکی ضد کلیسای کاتولیک ادامه دادند تا زمانی که ژیزکا در ۱۴۲۱ چشم دیگر خود را نیز از دست داده، کاملاً کور شد و اندکی بعد تر در اثر طاعون در گذشت.

هواداران اندیشه‌های هوس دو دسته بودند، دسته اول اوتراکیست‌ها (اشاره به جام‌شراب عیسی) پیشه‌وران و بورژواهای بوهیمی بودند که هدفشان رهایی از بار مالیات‌های سنگین کلیسا بود [۳۷-۱] و به همین علت محافظه‌کار تر بودند. دسته دوم تبوریت‌ها (اشاره به کوه تبور)، مردم عادی و تهیدست بودند که نظرات هوس را مرهمی بر زخم دیرین خود دانسته و اشتیاق داشتند تا ریشه فساد را از خاک خویش بروبند؛ بدین ترتیب اندیشه هوس رفته رفته پیروان بیشتری یافت. بوهیمیای قرن پانزدهم در جریان جنگ‌های پی‌پی و در فقدان نیروی سرکوب‌گر داخلی، به گهواره‌ای برای رشد بسیاری از عقاید گنوستیک، رمزگونه و دگراندیشانه مبدل شد. یکی از این افکار کهن و مبتنی بر جزئیات روایات کتاب مقدس نگاهی بود که تحت عنوان آدمیسم^{۱۰۸} شناخته می‌شود. آدمیسم [۳۳-۲] که در تمامی قرون وسطی به شکلی تقریباً پنهانی وجود خود را استمرار بخشیده بود، در این دوران دور از چشم کلیسای کاتولیک، به مثابه فرقه‌ای از تبوریت‌ها احیا گشت و به شکل گیری اجتماعی انجامید که به طور نسبتاً آزادانه، به بسط تجربه خود پرداختند. پیکاردها (آدامیست‌های بوهیمی)، تحت عقاید پیشوای خود به تشکیل مجامعی روی آوردند که مالکیت، پوشش و ازدواج را گناه تلقی می‌کردند^{۱۰۹}.

107 John Zizka

108 Adamism

109 The Pursuit of the Millennium (1993), Norman Cohn, pp.210-215

آدمیت‌های بوهمی اولین جنبش گنوستیک بودند که دست کم برای دورانی کوتاه موفق به تشکیل بهشت خود بر زمین شدند. «لورانس برژنو و^{۱۱۰}» در وصف آنان می‌نویسد: «برخی از آنان در جنگل و روی تپه‌ها قدم می‌زنند و به قدری به جنون گرفتار شده بودند که مرد و زن جامه به در کردند در حالی که می‌گفتند که پوشاک مجازات گناه اولیه بشر است در حالی که آنها در معصومیت به سر می‌برند. با همین استدلال نیز ثابت می‌کردند که اگر یکی از برادران با یکی از خواهران دخولی بر قرار نماید، گناه نیست و اگر زن از این دخول باردار گردد می‌گویند که کودک فرزند خدا ست.»

آدمیت‌ها پس از سوزانده شدن پیشوای خود یعنی «پتر کانیش^{۱۱۱}» جنبش خود را جدی‌تر از پیش دنبال کرده و به رهبری «آدم موسی^{۱۱۲}» جزیره‌ای واقع در رود نزارکا را به عنوان محل زندگی انتخاب کردند. آدمیت‌ها مدتی کمتر از یک سال در این جزیره دوام آوردند اما در نهایت در اثر حمله‌های مختلف متفرق شده و فعالیت خود را باری دیگر به صورت زیرزمینی در پیش گرفتند و در سرتاسر اروپا و سرزمین‌های دیگر، گسترش یافتند^{۱۱۳}.

۲.۳۷ در اواخر قرن ۱۴ میلادی جهان و به ویژه اروپای مرکزی با ناسازگاری‌ها و جنبش‌های متعدد دهقانان و ناراضیان و دگراندیشان مذهبی مواجه بود. در انگلستان لولارد^{۱۱۴}‌ها که باورهای ضد جنگ بر پایه وفاداری به متن کتاب مقدس داشتند شروع به گسترش کردند. آنان پیرو جان وایکلیف محقق و دانشمند الهیات بودند و با مظاهر بت‌پرستی از جمله ادای احترام به قدیسان و سر فرو آوردن در برابر تصاویر آنان مخالف بودند. افکار وایکلیف تا حدودی ریشه در آرای فرانسیس آسیزی^{۱۱۵}، دانشمند الهیات فرانسوی-ایتالیایی داشت که یک قرن پیش‌تر فرقه فرانسیسکن را پایه‌گذاری کرده بود. فرانسیس شیوه درویشی، صمیمیت، آرامش و برادری و طبیعت دوستی را تبلیغ می‌کرد و سر گذرها برای مردم کوچه و بازار موعظه می‌خواند. عقاید وایکلیف نیز از بسیاری جهات با عقاید فرانسیس شباهت داشت اما از طرفی لولاردها نقدی تند به کلیسای کاتولیک داشتند و در سیاست زمانه خود ایفای نقش می‌کردند. آنان مخالفت خویش را در کنش و فعالیت‌های اجتماعی دنبال کرده، علاوه بر تبلیغ آرای خویش اقدام به

110 Laurence of Brezova

111 Peter Kanis

112 Adam Moses

113 The History of Church from the Earliest Stages to the Reformation Vol 3 , George Waddington , History of Hussites pp.169-175

114 Lollard

115 Francis of Assisi

کندن تصاویر و شکستن مجسمه‌های کلیساها یا اماکن عمومی می‌کردند. آثار هنری کلیسایی در نظر آنان نه چهره‌هایی مقدس بلکه شیاطینی بودند که جریان پرستش و نیایش مسیحیان را از خدا به سمت خود منحرف می‌کردند. باور براین بود که این تصاویر وحشت انگیز، خرافات را دامن زده و بر بیچارگان و فقرایی که به حال خود رها شده‌اند تأثیر منفی می‌گذارند. لولاردها با مقام پاپ، غسل تعمید و اسلوب طلب آموزش مخالفت کرده و از دشمنان سرسخت کلیسای کاتولیک به شمار می‌آمدند، به طوری که با ورود به نیمه قرن پانزدهم، اعتراف به گرایشات لولاردی به معنای کفر و هم عرض با قبول سوزانیده شدن در منظر عموم بود. بدین ترتیب لولاردها نیز به مانند بسیاری دیگر از دگراندیشان قرون وسطایی ناچار به فعالیت‌های آستانه‌ای و خارج از تیررس جامعه شدند. لولاردها در سال ۱۳۹۵ د.م. مانیفست «دوازده استنتاج لولاردها» را بدون ذکر نام منتشر کرده و از نیاز به اصلاحات مذهبی در انگلیس و لزوم پایان دادن به فساد فراگیر در نظام کلیسای کاتولیک روم سخن به میان آوردند. آنان که از پیشقراولان اصلاحات دینی در انگلستان بودند، با وجود انگ سنگین ارتداد که بر دوش می‌کشیدند، رویای غیر ممکن دگرگونی مذهب در انگلستان و تغییر تدریجی سلطنت را تحقق بخشیدند.

۲.۳۸ نمونه‌ای دیگر از کنش‌های حق طلبانه و دیگرگونه‌خواهانه اواخر قرون وسطا را می‌توان در نهضت «سربداران» در شرق ایران یافت. سربداران جنبشی بود متشکل از مردم ستم دیده، دراویش، صنعتگران و برخی فرماندهان نظامی از اهالی خراسان، که در دوران سلطه ایلخانان مغول، طی قرن پانزدهم د.م. دست به قیام علیه ظلم و اشغال مغولان زدند. واعظ و رهبر معنوی این جنبش، «شیخ خلیفه‌مازندرانی»، درویشی بود از اهالی آمل که به گفته خودش «آنچه طلب می‌کرد از مذهب‌ها بالا تر بود» و به همین سبب بعد از سفرهای بسیار و شاگردی نزد دراویش و حکیمانی گوناگون، تصمیم گرفت در سبزوار سکنی گزیند. شیخ خلیفه عقایدی عرفانی، آزادی‌خواهانه و دگراندیشانه داشت و مردمان را به شورش و قیام فرا می‌خواند. به همین روی بعد از مدتی به فتوای اکثریت فقهای رسمی وقت، مرتد شناخته شد و بزرگان صحرانشین مغول و ترک که در حمله به ایران صاحب زمین‌های کشاورزی و رعایای محافظه‌کار و فرمانبردار ایرانی شده بودند، به همراه فتوادل‌های بزرگ منطقه و روحانیون درباری تصمیم گرفتند تا شبانه وی را در مسجد جامع سبزوار به دار آویزند. پس از قتل وی، یکی از شاگردانش به نام «حسن جویری»، با شیوه زندگی در سفر و ایجاد ارتباطات پنهانی

توانست مجامعی متحد از درویشان را ایجاد نماید. هرچند خود حسن جوری به دستور سلاطین وقت دستگیر و به زندان افکنده شد، اما مردمان و پیروان او عاقبت دست به طغیان زدند. «علاءالدین محمد هندو»، وزیر خراسان، سوار نظامی مسلح برای سرکوب قیام مردمی فرستاد اما جمع دهاقین و دراویش آنان را شکست داد و بعد از تعقیب محمد هندو، خود او را نیز به دار آویختند.

سربداران پس از پیروزی برای اداره امور خراسان از نظام مهترسالارانه بهره گرفته و به گفته ابن بطوطه: «آیین عدالت، چندان در قلمرو آنان رونق گرفت که اگر سکه طلا یا نقره در اردوگاه ایشان روی زمین می ریخت، تا صاحب آن پیدا نمی شد، کسی دست به سوی آن دراز نمی کرد.» قیام سربداران الهام بخش زنجیره ای از قیام های دیگر ضد فئودالی در ایران و کشورهای اطراف آن شد که قیام «مرعشیان» در مازندران از آن جمله است.

۲.۳۹ سال های بین ۱۶۲۰ تا ۱۶۵۰ سال های سختی در تاریخ انگلستان بودند که علاوه بر مشکلات ناشی از جنگ های داخلی، چند فصل برداشت بحرانی نیز مزید بر این دشواری ها شده بود و مردمان عادی را به ستوه آورده بود. قیمت خوراک در سال های ۱۶۴۷ تا ۱۶۵۰ افزایش قابل ملاحظه ای داشت، به طوری که درآمد حاصل از کارگری به هیچ روی کفاف هزینه های زندگی را نمی داد. مالیات ها مبتنی بر تصمیمات چارلز اول به شدت بالا رفته و مالیات بر آبجو و تنباکو نیز به مشکلی تازه در میان فرودستان مبدل شده بود. در این دوران فروش موقعیت و پست و مقام کلیسایی با دولتی و خرید و فروش زمین های اشرافی، منجر به ایجاد خللی عینی در روابط میان زمین دار و رعیت شد؛ فقرا در دسته های ده، بیست یا سی نفری در راه ها پنهان می شدند و به کاروان های حاوی مواد غذایی، قبل از رسیدن به شهر، دستبرد می زدند. آن ها جلوی چشم مالکان و کاروان ها، تمامی مواد خوراکی مسروقه را میان خود تقسیم کرده و به آنان گوشزد می کردند که عادلانه نیست که عده ای گرسنه بمانند و عده ای با مازاد مواد موجود در انبار خود به تجارت پردازند.

سراجام طی دهه ۱۶۴۰ ستم شاهان و زمین داران به حدی رسید که فقر و نیاز، قدرت دولت را کنار زده و گرسنگی، دیوارهای سنگی قانون را درهم شکست. بدین ترتیب گروه هایی چون لولر^{۱۱۶} ها، در نقش عیاران زمانه، به حق طلبی پرداختند. هسته اصلی لولر ها را گروهی از

افسران اخراجی تشکیل می‌دادند که در اثر اصلاحات ساختار نظامی از سواره نظام اخراج شده بودند و بدین سبب توانستند در قالب تشکلی شبه‌نظامی در دوران جنگ‌های داخلی انگلستان به فعالیت بپردازند. لولرها در مذاکرات پوتنی^{۱۱۷} به روشنی خواسته‌های خود را مبنی بر لزوم حضور خود در نقش نیرویی دموکراتیک با انتشار «بیانیه توافقی مردم»^{۱۱۸} (۱۹۴۷) نشان دادند. این بیانیه متنی بود سیاسی در باب آزادی و تعادل مذهبی، حق رای همگانی و جایگزینی زبان انگلیسی به جای زبان لاتین برای نگاشتن کتب قانون.

به دنبال دستگیری و حبس «جان لیلبورن صادق»^{۱۱۹}، از لولرهای محبوب محلی، به جرم اتهام‌زنی به اعضای پارلمان و ترویج عقاید منافی با قانون، هرگونه همراهی و هم‌فکری یا نوشتن در باب لولرها و نیز صحبت از «میراث جمعی»^{۱۲۰} یا مالکیت مشارکتی در انگلستان، که مدتی پیش‌تر تلویحا پذیرفته شده بود، غیر قانونی اعلام شد. بدین ترتیب لولرها در میان جنگل‌های اطراف لندن و برخی شهرهای بزرگ انگلستان، به فعالیت‌هایی چریکی و حمله به محموله‌های دولتی و نظامی پرداختند.

در این دوران با وجود این‌که خطر اعتراضات مردمی زیر نظر ژنرال کروموول^{۱۲۱}، تحت کنترل بود، اما خطر راهزنی کماکان وجود داشته و ضربه‌هایی دوره‌ای به اعیان و اشراف و تجار منطقه‌ای «که همه منحصرأ به سبب داشتن مالکیت از حق رای برخوردار بودند» وارد می‌کرد. به هر حال همین آرامش نیز موقتی بود و در عرض چند ماه، سفرکردن در جاده‌های اطراف لندن و برخی دیگر از شهرهای تجاری دشوار گشت و ثروتمندان- حتی در ملک خود- احساس امنیت نمی‌کردند.

در همین دوران حمله‌هایی نیز از طرف گروه‌های پنج- شش نفره سربازانی گمنام به کلیساها انجام گرفت که حاوی پیامی مکتوب بود: «کشیش، راهبان، نقاشی‌ها و کتاب مقدس نزد ما زیر سوال هستند». «ال‌ف جوژلین»^{۱۲۲} در نوامبر ۱۶۴۹ می‌نویسد: «مردم تهی‌دست هیچ‌گاه تا به این اندازه خدا ناترس نبوده‌اند».

117 Putney

118 Agreement of the People

119 Honest John Lilburn

120 Commonwealth

121 Oliver Cromwell

122 Ralph Joeselin

از این گذشته فعالیت‌های «ابیزر گپه»^{۱۲۳} و گروهش- «رنتر»^{۱۲۴} ها از یک طرف و ژرارد وینستانی و «دیگر» ها از سویی دیگر خبر از سربلندی حق‌جویانه‌ای می‌داد که تا پیش از آن نادیده گرفته می‌شد: «خدا نا ترسی»!

۲. ۴۰ رنترها مشاب‌های بسیاری با آدمیت‌ها داشتند و به کنایه‌های تند و حمله به فساد سیاسی و مذهبی شهره بودند. آنان همان‌طور که از نامشان (چرندگویان) بر می‌آید، زبانی تند و طعنه‌آمیز داشتند. رنترها در مواجهه با کشیشان و ملاکین، با نیش و کنایه و زبانی تند، منجر به تحریک آنان می‌شدند. یکی از موسسان رنترها جاکوب بوتوملی، از اعضای سابق لولرها بود و پس از سرکوب لولرها توسط کروم‌ول به شرکت در مجامع رنترها و کوآکر^{۱۲۵} ها روی آورد. ابیزر کپه یکی از مشاهیر و متفکران موسس مجمع رنترها نویسنده‌ای چیره‌دست و خدانشناسی آموزش دیده بود و در موعظات و رسالات خود از تعصب و ظلم دین‌فروشان و پوچ بودن آیین‌هایشان پرده بر می‌داشت. او به عریانی در برابر خداوند باور داشته و در زمان ایراد موعظات برای پیروان خویش، رخت از تن به در می‌کرد. نقل است که کپه برای نمایش درجه نفرتش نسبت به زهد ریاکارانه کشیشان، در مقابل‌شان دندان‌های خود را به هم می‌سایید.

«ابیزر کپه» ی «رنتر» موهبت‌های بی‌شماری در نفی مالکیت می‌دید: «... برای غلبه بر غرور مشم‌زکننده، قتل، سلطه، ظلم و سرکوب، باید طالب برابری، تعاون و عشق همگانی بود.. او در یکی از رساله‌های اولیه خود برای نشان دادن مسیح (مرد) و امت (زن) از تصویر سازی «غزل غزل‌ها» ی سلیمان بهره گرفت»^{۱۲۶}.

۲. ۴۱ در سال ۱۶۴۹ جرارد وینستنی^{۱۲۷} و عده‌ای از زنان و مردان همراهش، تپه‌ای در حاشیه شهر لندن را با کشت و کار خود به تصرف در آورده و از همانجا اعلامیه‌هایی صادر کردند که از فهم زمین به مثابه موهبتی مشترک میان همه انسان‌ها خبر می‌داد. «دیگر» ها یا «شخم‌زان» همچون رنترها گروهی بازمانده از لولرها بودند که در خوانش اسطوره «خانواده نخستین» و «هبوط انسان»، تشابهات بسیاری با یکدیگر داشتند. به خصوص در زمینه خانواده

123 Abiezar Coppe

124 Ranters

125 Quakers

126 Some sweet sips, of some spirituall wine(1649) , Abiezer Coppe , pp. 10-11

127 Gerrard Winstanley

مبتنی بر عشق (خانواده عشق) که به لحاظ نظری تمثیل نمادین مهمی در کتاب های مقدس قلمداد می شود. «ژوزف سالن^{۱۲۸}» بر آن بود که یک مسیحی واقعی نیازی به پذیرش عقلانی کتاب مقدس به منزله شرح وقایع تاریخی ندارد، بلکه «با روح پذیرای خود، مومن به تاریخی است سرشار از رمز و راز»... «تاریخ برای ما مسیح است، رمز و راز برای ما مسیح است»

نقد «جرارد وینستلی»، چهره مرکزی دیگرها، به کتاب مقدس بنا به دانش زمانه اش نه در شکل رد، بلکه در شکل نقد شیوه تاویل تاریخ-پندارانه کتاب بود. او با پیش کشیدن نگاه پیشا-آدمیستی (مبتنی بر وجود انسان بر زمین پیش از داستان هبوط آدم و حوای تورات) قصد زیر سوال بردن کتاب مقدس را ندارد، بلکه این گونه استنتاج می کند که این داستانی است تمثیلی و نه واقعی تاریخی. در حقیقت، «دیگرها» نیز به مانند «رنترها» و «کواکرها» بر این بودند که کتاب مقدس صرفاً کتابی است حاوی روایاتی تمثیلی که تاویل درست از حقیقت آن ها حایز اهمیت است. برای مثال اسطوره تولد باکره یا اسطوره روز محشر. «مسیح درازکش در گور، همچون دانه ذرت که مدتی در زیر خاک نهفته می ماند و تجلی مسیحایی از درون قدرت های جسم شما، بر فراز فساد و فراز ابرها، همانا لگدکوب کردن دروغ ها توسط شما است»... «روز قضاوت همین جا است و هم اکنون عده ای در قلمروی بهشتی سکونت گزیده اند» «پرستش هر مسیحایی جز مسیحای درون باید متوقف گردد»، ویستلی همچنین آشکارا می نویسد: «داستان باغ عدن و آدم و حوا یک تمثیل است»، «روحانیان کلیسایی با نشر این موضوع که یک نفر به نام آدم با گاز زدن میوه ممنوعه، که نامش سیب است، باعث بدبختی همه ما شده است، یک نیرنگ تاریخی سرهم بندی کرده اند» در واقع «این شما مرد و زن هستید که میوه ممنوعه را خورده اید؛ آدم نماد «نیروی طمع» در نهاد هر انسان است و سببی که آدم ابوالبشر می خورد، نمادی از چیزهای خلق شده» ویستلی در جای دیگر در رد دروغ مذهبی بهشت آسمانی می گوید: «بهشت همین جا و روی همین زمین است» سعادت اینجاست. «دیگرها متحد شوید!

هر چند که کلر کشاورزی ویستلی و همراهانش به علت نامناسب بودن زمین و آب و هوا خوب پیش نرفت، اما کنش جمعی و نوشته های رهبرشان، از همان زمان تا کنون تأثیرات مهمی در تفکر بشری گذاشت. این رانده شدگان نظامی به همراه خانواده هایشان دست به تجربه ای تاریخی زدند و در انگلستان قرن هفدهم که در بحبوحه حصارکشی ها و تثبیت

مالکیت خصوصی بر زمین و منابع تولید بود، زندگانی مشارکتی را به معرض اجرا گذاشتند. آنها خود را نمونه‌ای از اخوت جهانی آیندگان می‌دانستند. فرهنگ و شیوه تفکر دیگرها طی چند ماه به سرعت در لندن و شهرهای اطراف رواج پیدا کرد و همین موجب شد که ظرف کمتر از یک سال با سرکوبی سخت مواجه گشته و ناپدید گردند.

آنها با انکار فرهنگ طبقاتی و مالکیت، دنیایی جدید را خلق کردند که تا پیش از آن امکان بیان نیافته بود. بازخوانی منحصر به فرد جرارد وینستلی از کتاب مقدس و استفاده از تمثیل‌های آن برای توضیح اهداف شورش مردمی، نقشی عظیم در یک انقلاب فکری داشت. با این وجود فقدان سازماندهی اجتماعی و عدم گرایش به اتخاذ استراتژی بلندمدت از طرف دیگرها منجر به شکست سهل‌الوصول تلاش‌هایشان و نابودی کامل آرمان‌هایشان گشت.

«همه انسان‌ها هوادار آزادی‌اند... و بعضی از ثروتمندترین‌های شما که آن را دیده‌اند از تملک‌ش خجل و هراسانند، چرا که آن (آزادی) در پوششی دلقک‌وار جلوه می‌کند... انسان آزاد دنیا را زیر و زبر خواهد کرد، پس تعجبی نیست که دشمنانی دارد... آزادی حقیقی در اشتراک در روح و اشتراک در موهبت زمینی است و این است مسیحا، بشرزاده ی حقیقی، که در آفرینش گسترانیده شده، همه چیز را در خود تجلی می‌بخشد.»

(یک تذکر به مرکز شهر لندن- جرارد وینستلی سال ۱۶۴۹)

جرارد وینستلی بر این باور بود که: «هرکجا که مردمی متحد و یگانه حول محور جامعی مشترک در شادمانی گرد آمده باشند، آنجا مستحکم‌ترین زمین جهان خواهد بود؛ چرا که آنان این‌گونه به مثابه یک بدن مدافع ثروت مشترک خود خواهند بود...» در حالی که در سوی دیگر، طمع تملک و امیال فردی زمین و جهان را از یکدیگر جدا می‌سازند و این علت همه جنگ‌ها و خونریزی‌ها در همه جای عالم است... «اما زمانی که زمین دوباره به موهبتی اشتراکی مبدل گردد...» «این دشمنی میان کشورها نیز خاتمه خواهد یافت و هیچ یک سودای غلبه بر دیگری یا حتی کشتن دیگری را در سر نخواهد پروراند و چه بسا میل زیاده خواهی نسبت به دیگران را.»

۲. ۴۲ سنت‌های سرپیچی و کنش‌های پیشرو طی قرون هجدهم، نوزدهم و بیستم هرگز

متوقف نشده‌اند. امروزه نیز در همه کشورهای جهان بارقه‌های مقاومت و تقابل طبقاتی قابل مشاهده است؛ چه در تریبون‌های آزاد، چه در تظاهرات و شورش‌های خیابانی، چه در محافل زیرزمینی یا کافه‌ها و پاتوق‌های خرده‌فرهنگی و چه در تویت‌ها و سایت‌های اینترنتی می‌توان رد پای این آنگاونیسم مستمر را دنبال کرد. ارتباط مستقیم این‌گونه کنش‌ها با امید اتوپایی و تفکر انتقادی غیر قابل انکار است. تداوم ناسازگاری با خواست قدرت و سرپیچی از محدودیت‌های نظم سلسله مراتبی منجر شده است تا یک تاریخ مجزا از جنبش‌های رهایی‌طلبانه در دل تاریخ بشری ریشه دوانده و رشد کند. این موج اعتراضِ هنجارشکنانه در تعلیمات رنترها، تفکر رادیکال آدمیت‌ها، قیام عدالت‌خواهانه سربداران، نگاه لولرها به مالکیت یا تفکر دوخویر^{۱۲۹} های روس و آزادمنشان^{۱۳۰} کانادایی در باب مذهب و روش زندگی اجتماعی به چشم می‌خورد.

با اندکی تأمل می‌توان در یافت که تمامی این جنبش‌ها از جانب نظم مستقر، چه از حیث جهان‌بینی و چه از حیث بیان به مثابه نمونه‌های ناهنجاری، خشونت، شیدایی، دیوانگی، عدم بلوغ، دلک‌وارگی، کفر، حسادت و... بازشناسی و معرفی می‌گردند و بدین ترتیب در طول ایام تصویری از خروج، انزوا و دیگربودگی را در ذهن متبادر می‌کنند. وجه مشترک تمامی اینان را می‌توان در چند اصل بنیادین خلاصه کرد: گویی همه شورشیان و معترضان تاریخ، ساکنان پیشین یک اتوپای مشترک بوده‌اند و اکنون دغدغه بازگشت به آن شهر آرمائی را در دل دارند. شهری که فرهنگ آن حاوی فضایی برتر از فضایی است که به مثابه هنجارهایی مقبول در سر تاسر تمدن بشری حاکم گشته‌اند. این عاصیان در تمامی تاریخ حضور خود را زنده نگاه داشته‌اند تا در حالی که هنجارها، قوانین و سنن جوامع سلسله مراتبی همواره آدمی را به سمت انفعال، دنباله‌روی، فرمان‌برداری و هراس سوق می‌دهند، نماینده زنده فضایی باشند که از انسان آرمائی انتظار می‌رود:

-کنش عملی: تمامی این رهبران و مبارزان، از اسپارتاکوس گرفته تا «اقبال مسیح»، از آدمیت‌ها گرفته تا دختران خیابان انقلاب، در جهت تحقق آرمان خویش قدم‌هایی عملی برداشته‌اند و تلاش کرده‌اند تا آرمان‌های خویش را جامه عمل بپوشانند. در واقع آنان به ضرورت دگرگونی پی برده و آن را از مرز ذهنیت به ساحت فعلیت فرا خوانده‌اند.

-فاش‌گویی: تمامی این گروه‌های اجتماعی، به نشر و فاش‌گویی ایده‌های خویش

پرداخته جز در موارد مورد نیاز امنیتی، بیان و ترویج افکار خویش را به مثابه کنشی فرهنگی مورد تمرکز و توجه قرار داده‌اند. ناگفته پیداست که ترویج افکار دگرگونی‌خواهانه، معمولاً با سختی‌ها و مخاطرات مختلفی همراه است و به طرد و حاشیه‌گشتگی خواهد انجامید چرا که اغلب مردمان در تمامی دوران نه‌خواهان دگرگونی‌جدي بلکه طالب کسب روزی و حفظ آرامش نسبی خویش بوده و هستند و ترویج عقاید تحول‌خواه در میان مردمان، نیازمند صبر، عزم راسخ و پشتوانه فکری مستحکم است.

-آفرینشگری: آفرینشگری، در واقع اصل لازم یا مبنای مقاومت رادیکال است. آفرینشگری نقطه‌ای است که سرپیچی را با هنر و تجسم هنرمندانه را با سنت سرپیچی پیوند می‌زند. با مراجعه به متون به‌جا مانده از جماعت‌های دگرگونی‌خواه، از آثار مربوط به بگین‌ها گرفته تا خالکوبی روی پوست بردگان و دیوار نوشته‌های مرتبط با قیام‌های رهایی‌طلب بر دیوار قلعه‌های قرون پیشین؛ از متنی نمایش‌گونه و شاعرانه مانیفست کمونیسم گرفته تا عروسک‌های کارتون‌های چهره‌های سیاسی در تظاهرات ضد سرمایه‌دارانه در شهرهای اروپایی و آمریکایی، همه و همه به طور مستقیم و غیرمستقیم در پیوند با آفرینشگری قرار گرفته‌اند.

-سرپیچی: سرپیچی گویا سنت یا فضیلت ویژه ساکین آرمان‌شهری ناپیداست که زادگاه معنوی همه دگرگونی‌خواهان جهان است. سرپیچی، به عنوان یک اصل آفرینش‌گرا که با تخریب می‌آغازد اما به تخریب ختم نمی‌گردد، امری است ضروری برای نیل پیام کلامی و کنش عملی به سمت آرمان. سرپیچی از امر سرکوب‌گرا و حرکت به سوی افق شهر آرمانی، خلق و خوی مسافری است که نه برای ماندن در میان راه بلکه به قصد رسیدن عزم سفر کرده. سرپیچی در یک کلام میل به دیگربودگی و بهترشوندگی است؛ میلی که از آگاهی و امید و اتوپیایی برمی‌خیزد و جز در سرانجام خود فرو نمی‌نشیند.

۲.۴۳ اتوپیا به مثابه موطن مبارزان آرمان‌خواه، پیوندی است میان زیستن هنجاری در حین کنش ناهنجار در قالب تعاون دیگرباشانه؛ ابراز خودخواهی مفرط و اجرای کارنوال سرپیچی. فرهنگ سرپیچی در سیر تاریخی خود مجموعه‌ای از رفتارها و الگوهای کنشی را رقم می‌زند و به جهت عنصر آفرینشگری و عصیانی که ذاتی آن است، به طور مستقیم با هنر در ارتباط است. از همین رو است که نادیده گرفتن تأثیرات میراث مبارزات آرمان‌خواهانه بشری در فرهنگ زیرزمینی و جنبش‌های هنر آوانگارد امکان‌پذیر نیست. فلیکس گتاری نیز در مجموعه

مقالات خود، «انقلاب مولکولی»^{۱۳۱} برای شرح میکروپالیاتیک‌های منکسر دنیای پست مدرن، به بازتعریف مفهوم میکروتوپیا^{۱۳۲} به عنوان مفهومی متنی، سیال و فردی می‌پردازد. او ایده آلیسم روشنگری را رد کرده و به حباب‌های مقاومت، که قادر به ایجاد واژگونی یا اختلالات موضعی و موقتی در سیستم هستند اشاره دارد. گتاری از شورش‌های منطقه‌ای و محلی، بی‌هیچ سرانجام قابل پیشبینی و عاری از نظام عملکردی انقلابی حمایت می‌کند. یک سناریوی «از پیش نامعین» و پرافت‌وخیز در تقابل با نظام هژمونیک مستقر^{۱۳۳}.

هتروتوپای سرپیچی، همچون کشتی دزدان دریایی، قلعه حسن صباح، تپه‌سن جورج^{۱۳۴}، جزیره نژارکا^{۱۳۵}، مانور کلم اسکات^{۱۳۶} یا همچون جنبشی هنری در پیوند با زندگی روزمره، فضایی است سیال و دگرگون‌شونده، متشکل از افرادی که در مجموعه‌ای از علایق، سلاقی یا رفتارها با یکدیگر همنشین و همراه‌اند و آرمانی جمعی را دنبال می‌کنند. هتروتوپای شورش، فضایی است فاقد مکان. اتوپایی است موقت و غیر قابل ردیابی، شهری زیرزمینی که هر دم مترصد زیر و رو کردن اکنون و ایجاد واژگونی در نظم موجود است. نشان دادن پیوند میان این محیط‌های اجتماعی، سیاسی با هنر کار چندان دشواری نیست چرا که تخیل و آفرینشگری پیش‌تر این پل مستحکم را ایجاد کرده و تمامی راه‌ها را برای درک زیباشناسانه یک جریان دیگر باشانه فراهم آورده است. بدین ترتیب هر چه در قرون هجدهم و نوزدهم به جلو پیش می‌رویم، امکانات ترقی خواهانه، بیشتر و بیشتر خود را در قالب آفرینشگری پیشرو بازنمایی می‌کنند. مجامع شیکر^{۱۳۷}ها یا کوآکرهای لرزان^{۱۳۸} که متشکل از پیشه‌وران اروپایی مهاجر به آمریکا بودند، به خاطر موسیقی، صنایع چوبی، طراحی مبلمان و سبک معماری خانه‌هایشان محبوبیت یافته و همین محبوبیت، موجب ترویج فرهنگ آنان با درونمایه اشتراک در مالکیت، زندگی تعاونی و برابری جنسیتی شده بود. هر چند رویکرد پرهیزکارانه شیکرها پیرامون مسأله ارتباط جنسی و فرزندآوری منجر به کم جمعیت شدن اجتماعاتشان و کاهش نرخ تولید اجتماعی در میان آنان گشت، اما اثرات فرهنگی روش زندگی‌شان غیر قابل انکار است.

131 Molecular revolution (1984), Félix Guattari

132 Microtopie

133 Molecular Revolution Molecular Revolution and Class Struggle, by Felix Guattari 1984

134 Saint George hill

135 Nežárka

136 Kelmscott Manor

137 Shakers

۲. ۴. ۴ در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، گروه‌های موسوم به مجامع تولستویی که تحت تأثیر عقاید بشردوستانه و صلح‌طلبانه تولستوی در روسیه و سپس در دوران تبعید در آمریکا شکل گرفته بودند، از جمله کولونی «هوارد کراسبی»^{۱۳۸} یا کولونی موسوم به «مزرعه تولستوی»^{۱۳۹} که گاندی آن را در سال ۱۹۱۰ در آفریقای جنوبی تأسیس کرد، از مجامعی بودند که در راستای نیل به جامعه‌ای آرمانی شکل گرفتند اما همگی با فشارهای بسیار مواجه شده و سرانجام شکست خوردند. با این وجود این شیوه زیست کومونی، در پیوند با افکار رهایی‌طلبانه اندیشمندانی چون پرودون، باکونین و کروپوتکین، سرانجام به صدایی انقلابی دست یافته و طی سال‌های آغازین قرن بیستم منجر به بروز جنبش‌های اتحادیه‌ای لیبرترین^{۱۴۰} در فرانسه، ایتالیا، اسپانیا و بخش‌هایی از آمریکای شمالی و جنوبی شد. در ایتالیا، جنبش‌های سوسیالیسم لیبرترین که مارکسیسم را از طریق کارگرایی^{۱۴۱} ایتالیایی ارایه می‌دادند و اندکی بعدتر در قالب نظریات سیاسی-اجتماعی «آنتونیو نگری»^{۱۴۲} تبیین گشتند، مستقیماً تحت تأثیر همین تجربیات و افکار بودند.

قرن بیستم آبستن تاریخ عظیم مبارزات جنبش‌های رهایی‌بخش بود، قرنی سرشار از دستاورد ها و شکست‌های جریاناتی که خطوط جنبش آرمان‌خواهانه را از میانه امواج رسانه و جریان دیجیتال به قرن حاضر متصل کرده و در خیابان‌های شهرهای جهان از هنگ کنگ گرفته تا شیلی، مصر، ایران، آمریکا، فرانسه و ... پی می‌گیرند آنچه همه این هتروتوپهای فرهنگی و سیاسی را به هم پیوند می‌زند، مقوله آرمان‌خواهی و خواست حقیقت است. حرکت‌هایی پادفرهنگی که معمولاً نه در مرکز بلکه در حاشیه جامعه مستقر هستند. کنش‌هایی که نه پایدار بلکه موقتی‌اند. ایده‌های آرمان‌شهری و شیوه‌های زندگی دیگراندیشان، به علت عدم پذیرش در ساختار فاسد سرمایه‌داری، به ساخت هراس و کشمکش‌هایی مبدل می‌گردند که نه تنها سازش را در برنامه کار خود ندارند بلکه حیات خود را در مغایرت با هنجارهای مستقر می‌جویند. این‌گونه است که تز اتوپایی به آنتی‌تز دیستوپایی مبدل شده و هتروتوپای دیگرباشانه به محیط‌زیستی دیگرباشانه زیر پوست جامعه محدود می‌گردد. از اخوت ارواح آزاد به ملحدان بدکاره، از مبارزان راه آزادی به تروریست‌های خون‌خوار یا از انسان‌هایی حقیقت‌طلب به دیوانگانی مستحق دلسوزی.

138 Howard Crosby colony

139 Tolstoy Farm

140 Libertarian

141 Workerism

142 Antonio Negri

۲.۴۵ میل آدمی (یا دست کم گروهی از آدمیان) به برسازی جامعه‌ای دیگر از دیر باز وجود داشته است. این میل خود را به دفعات بی‌شمار در قالب تخیلات، امید آرمان‌شهری و سرکشی‌های فردی یا گروهی آشکار کرده. تخیل آرمان‌شهری را می‌توان در نقش رانه‌ای انگیزشی برای کنش آرمان‌خواهانه مورد توجه قرار داد، با این حال منتقدان ادبیات آرمان‌شهری بر این عقیده‌اند که این‌گونه آثار بیش از آنکه رانه‌ای برای کنش دگرگونی‌بخش باشند، هپروتی خیالی یا مرحمی برای التیام رنج و ملال آدمی از وضع موجود را پدید می‌آورند. به عنوان مثال مارکس و انگلس در مانیفست کمونیسم، ایده‌ال‌های آرمان‌شهر سوسیالیستی سن-سیمون و فوریه را غیر علمی و ساده‌لوحانه می‌خوانند. آن‌ها به نقد آرمان‌شهرگراییانه جامعه سرمایه‌داری اهمیت می‌دادند و به آگاه‌سازی پرولتاریا باور داشتند. مارکس برداشت بورژوازیانه متفکران آرمان‌شهری را در ردیف نوعی خود برتربینی و عدم فهم علمی سیاست جامعه و اقتصاد قلمداد می‌کرد و آن را مورد سرزنش قرار می‌داد. با وجود اینکه به نظر می‌رسد بسیاری از اندیشه‌های مطروحه در ادبیات آرمان‌شهری با اندیشه‌های مارکس هم‌راستا بوده باشند، اما وی آرمان‌شهرباوران سوسیالیست را صلح‌طلب، محافظه‌کار و رادیکال‌هایی خطرناک می‌دانست که «رویاهای آن‌ها خاکِ دنیای واقعی را بر خود ندیده است».

۲.۴۶ ارنست بلوخ، که کوشش زیادی را معطوف بازسازی آرمان‌شهر مارکسیستی کرد، اشاره دارد که تأثیرات روانی خودبیگانگی و گم‌گشتگی آدمی در بستر تمدن موجب این‌گونه واکنش در راستای بیان نیازی مبرم به جامعه‌ای عادلانه می‌گردد. نوعی امید و آرزو که شاید روزی به واقعیت مبدل گردد.

او اتوپیا را ساخته رویاهای خیاالات، داستان‌های عامیانه، اساطیر و آثار ادبی-هنری مردمان هر سرزمین دانسته و مرکزیت امید به نابود کردنِ واقعیات تلخِ زمانه در سایه بازمانی تأثیرگذار فرهنگی، را مورد توجه قرار داد. او به علاوه میان گرمای اشتیاق صمیمانه و شوریده‌وار به رویای آرمان‌شهری و نگاه علمی و سرد نظریه‌پردازان مارکسیسم تمایز قایل شده و معتقد است که سرمای یکی نباید مانع از جریان گرم و صمیمی دیگری در جلب توجه مردمان نسبت به رویاهای خلاقه‌شان شود^{۱۴۳}. بنا بر چنین مفهوم‌پردازی‌ای، اندیشیدن به تغییرات ممکن در آینده، تنها از طریق آرمان‌شهرباوری خوشبینانه قابل تحقق است چرا که سردی فلسفه و نقد

علمی، به تنهایی فاقد آن عنصری است که برای عملی شدن یا تحقق جامعه آرمانی بدان نیاز است، و آن عنصر چیزی نیست جز آگاهی و اشتیاق مردم.

از نظر بلوخ، آرمان‌شهر می‌تواند پیری قصه‌گو باشد که آگاهی جمعی را در راستای کنشی عمومی شکل دهد. اما معلوم نیست که بلوخ تا چه حد به کارکرد مدیریتی در نظام سرمایه‌دوانه توجه داشته است و روش‌های تعدیل و به‌کارگیری رویاهای آرمان‌شهری در راستای منافع نظم مستقر را پیش‌بینی کرده باشد. علاوه بر این‌ها به نظر می‌رسد که نمایندگانِ ارزشی میانِ آرمان‌شهرهای واقعی (قابل تحقق) و آرمان‌شهرهای انتزاعی (غیر قابل دسترسی) نیز رویکردی متعصبانه و بی‌فایده باشد. ادعا می‌شود که روایت آرمان‌شهری واقعی، باید حاوی عناصری آگاهی‌بخش باشد که برخلاف روایت آرمان‌شهری انتزاعی، افقی ملموس و شیوه‌ای عملی برای تحقق آرمان‌ها ارائه دهد. هر چند که این تحقیق قطعی، به سبب موانع فرهنگی و حاکمیتی، فعلاً قطعیت نیافته باشد. به عنوان مثال، راث لویتاس^{۱۴۴} معتقد است که نیاز به تفکری سیال و آوانگارد که سبک‌بال بر دالان‌های ناشناخته موقعیت‌ها و امکاناتِ دگرگونیِ سرک کشیده و از سطوح مختلف تخیلِ آرمانی سخن بگوید، می‌تواند به عمق آگاهی و وضوح تصویر عمومی‌یاری رسانده و «برسازی آینده را شکل دهد»^{۱۴۵}.

بلوخ نیز در «کارکرد آرمان‌شهری هنر و ادبیات»^{۱۴۶} خاطرنشان می‌کند که شوق بشری به آرمان‌شهر و دنیایی بهتر، از طریق هنر [و روح جوان] است که امکان بروز می‌یابد. چرا که روح جوان بستری برای تغییر یا آنتِ تحقق آگاهی از وضعیت پیش-آگاهانه‌ی تفکر «فعلاً نا آمده» [۲۴-۲۵] را داراست. بدین ترتیب اهمیت آفرینشگری و جایگاه آرمان‌خواهانه آن، نه در تولید چیزیِ تزئینی بلکه در تجسم بخشی به آرمان بشری، نمایان می‌گردد.

کمترین کارکرد ادبیات اتوپایی، «روشنگری مقدماتی» و کمک به رشد آگاهی فعلاً گسترش نیافته، در جهتِ برون‌رفت از خودیگانگی آدمی در سایه دستگاه سرکوب است. در واقع روایات هنری، دنیایی دیگر را پیش روی ما گذاشته و یادآور می‌شوند که تعبیر چنین رویایی در گرو دگرگونی است. هنر به منزله طلایه‌دار آگاهی جمعی یا فردی، ترجمان نیازها، خواسته‌ها، آرزوها و امیدهای آدمی است. کارکردی دگرگونی‌بخش که پیوند ما را با جهان‌واقع شکل داده و دگرگون می‌کند.

144 Ruth Levitas

145 The Concept of Utopia (1990), Ruth Levitas, p.94

146 The utopian function of art and literature (1988)

بدین ترتیب و با توجه به اهمیت روشنگری مقدماتی برای زمینه‌سازی و ترویج ارزش‌ها و زیباشناسی آرمان‌شهری، نقش هنرمندان واضح می‌گردد. ممکن است فعالیت خلاقانه در دنیای طبقاتی و نا عادلانه در چشم متفکرینی چون مارکس، بورژواآبانه یا حتی خوش‌باورانه به نظر آید، اما واقعیت این است که «خاک دنیای واقعی را به خود گرفته» و بدین نکته نظر دارد که اندیشه فلسفی مارکس با آن زبان و پیچیدگی‌ها نمی‌تواند به تنهایی نوید بخش آگاهی عمومی و جامعه‌ای بهتر باشد. کارکردی که اهمیت ارتباطی و آگاهی‌بخش ادبیات و هنر آرمان‌شهری را دوچندان می‌کند.

۲. ۴۷ فردریک جیمسون^{۱۴۷} در مقاله‌ای که تحت نام «سیاست‌های اوتوپیا»^{۱۴۸} منتشر کرد، این پرسش را مطرح می‌کند که «آیا این مقوله ابهام‌آمیز، امروزه هم کارکردی اجتماعی دارد؟» جیمسون باور دارد که جهانی‌شدن و سلطه فناوری و قدرت‌های چندملیتی به قدری عظمت خود را به نمایش گذاشته که جایی برای تخیل آرمان‌شهری و آینده‌رمانتیک آن باقی نگذاشته است. بدین ترتیب او امید به آرمان‌شهر را امیدی واهی دانسته و بر این باور است که ادبیات آرمان‌شهری نه تنها مرهمی بر زخم طبقات فرودست نیست بلکه خود موجب اضطراب و تشکیک در توده‌ها خواهد بود. از نظر او توده‌ها در جهان نئولیبرال، برای پیوستن به آرمان‌شهر «باید در وهله اول تجربه زیسته‌شده فردی و گذشته خویش را به تمامی کنار گذاشته، تمامی آرمان‌های فراگرفته و آموخته‌های خویش را دگرگون نمایند؛ چرا که روایت اوتوپایی، تجربه و عاملیت فردی هر یک از آنان در زندگی‌شان را، که آخرین سلاح‌شان نیز هست، زیر سوال می‌برد. از این رو واضح است که توده‌های ملت، میان دنیایی پر از خطا و تباهی و دنیایی سراسر معصومیت و موهبت، اولی را بر خواهند گزید؛ نه بدان جهت که آن را بهتر قلمداد می‌کنند بلکه بدان جهت که با آن خو کرده و به عدم امکان گذار از حصار فرهنگی ایمان یافته‌اند. بدین ترتیب از دست دادن تمامی این امیال و لذایذ فردی، که متعاقب تحقق آرمان‌شهر اتفاق خواهد افتاد، نزد آنان به معنای عدم اختیار و فقدان امکان رقابت در هژمونی نوین خواهد بود»^{۱۴۹}. فرایندی بغرنج که به توصیف جیمسون، «به آفرینش توده‌های بی طرف و خنثی منجر شده، و متعاقب آن به فقدان تعهد معنوی انجامیده است.»

147 Fredric Jameson

148 The Politics of Utopia (2004), New left Review

149 Ibid pp.52-53

۲.۴۸ کارل مانهایم در کتاب خود تحت عنوان «ایدئولوژی و اتوپیا»^{۱۵۰}، ضمن تأکید بر تمایز میان رویکردی و تفکر انتقادی در ادبیات و هنر اتوپایی، با توضیح کارکرد ایدئولوژی به مثابه ساختار نظری و عملی مستتر در جامعه، که منجر به حفظ وضع موجود و ایجاد روالی قابل پیش‌بینی در جریان امور می‌گردد، آرمان‌شهر را بیانی شیداگونه، غیرعقلانی و ناپایدار می‌خواند که از ابتدای کار یا در نهایت، در ایدئولوژی مستقر حل گشته و ناپدید می‌گردد. مانهایم به علاوه تأکید دارد که برای بازشناسی آرمان‌شهرها، به دقتِ نظریِ ویژه‌ای نیاز است، چرا که تشخیص تمایز میان آرمان‌شهرهای لیبرال، محافظه‌کار و لیبرترین با توجه به شیوه‌هایی که هر یک از این نظام‌ها برای دستیابی به قدرت کنترلی به کار می‌بندند، چندان ساده نیست.^{۱۵۱} مانهایم خاطر نشان کرده است که حاکمیت مستقر، همیشه بر آن است تا دیدگاه‌های مخالف با منافع خود را خرابکارانه یا دست‌کم آرمانگرایانه تلقی کرده و عدم تحقق آن اهداف را دلیلی برای خیالی بودن و بی اعتباری آن‌ها جلوه دهد. از طرفی دیگر، آنان که در تقابل با هرژمونی مستقر قرار دارند، همان اندیشه‌ها را به مثابه ادبیات آرمان‌شهری بر گزیده و روایت می‌کنند.^{۱۵۲} بدین ترتیب ایدئولوژی حاکم که در ذات خود، محافظه‌کار است، از طریق سرکوب آن دسته از بازمایی‌های خلاقانه و رادیکال آرمان‌شهری که بذر تحولات جدی را در خود دارند، به دستکاری واقعیت و حفاظت از نظم موجود پرداخته و تحقق ادبی یا هنری را به مثابه دستاورد، به جای تحقق عینی، به گروه سرکوب شده می‌سپارد. این بدان سبب است که هنر و ادبیات آرمان‌شهری به همان اندازه که خلاق است، فاقد قدرت ایدئولوژیک است. در طرف مقابل، ایدئولوژی به همان اندازه که حاوی قدرت است از خلاقیت عاری است و از همین روی نظم نئولیبرالیسم، حضور خود را در دهه‌های آخر قرن بیستم با ترویج این باور که «هیچ راه جایگزینی وجود ندارد» تثبیت کرد. با پذیرش این حقیقت که سیاست‌ورزی و آفرینشگری در دو سوی متضاد از قدرت اجتماعی قرار می‌گیرند، باید پذیرفت که هنر و ادبیات آرمان‌شهری درست به علت عدم دسترسی به قدرت ایدئولوژیک، از ایفای نقشی که از آن انتظار می‌رود باز خواهد ماند. در حقیقت آفرینشگری‌های آرمان‌شهری بر خلاف ایدئولوژی‌های سیاسی، سرشار از نیروی خلاقه اما عاری از قدرت اثرگذاری بر عموم توده‌ها هستند. قدرت باورمندسازی توده‌ها، تا زمانی که در دست حاکمان سیاسی محصور است، در جهت حفظ وضع موجود و و حکومت بر آنان به کار گرفته خواهد شد. این قدرت به هر وسیله‌ای می‌کوشد تا هرگونه ایده دگرگونی

150 Ideology and Utopia (1972), Karl Mannheim

151 Ibid. 197-222

152 Ibid. 183

آرمان‌شهری را از طرق گوناگون و با نفوذ در افکار و آرای مردم، در نطفه سرکوب کرده یا در قالب سرگرمی به کار گرفته و روانه بازار نماید.

۲.۴۹ در بسیاری از آثار آرمان‌شهری، فقدان «دیگرگونه بودن» به سادگی نادیده گرفته می‌شود. برای مثال جامعه آرمانی توصیف شده در اثر تامس مور، چیزی نیست جز آینه‌ای در برابر دنیای واقعی، با این تفاوت که رنگ و بویی تصنعی از برابری و برادری بر آن پاشیده شده است. در اغلب آثار ادبی-هنری آرمان‌شهری با چنین مسأله‌ای در قالب بازسازی مجدد چشم‌اندازهای اجتماعی-اقتصادی و سیاسی، به شیوه‌ای که تفاوت چندانی با وضع موجود ندارند، بر می‌خوریم: مأموران و اعضای بالارتبة و حتی حکمرانان، بردگان و طبقات، روندها و کارکردهای اجتماعی، انتخابات، کار، خانواده، جنگ و... همه در نقش خود حضور دارند و تنها برخی شرایط از جمله وفور، میزان ساعت کاری، شکل سرکوب و برخی جزئیات دیگرگون شده‌اند. بنابراین هر تلاشی، برای ایجاد آرمان‌شهر، در معرض سازشکاری برای همانند سازی یا بازتولید نظام‌های کنونی یا گذشته قرار دارد. از این زوایه رویاپردازی آرمان‌شهری در شکل سطحی و سرگرم‌کننده آن، می‌تواند به منزله یک سوپاپ اطمینان عمل کرده و به ما کمک کند تا عدم رضایت جامعه را با شیوه‌ای نا-کارکردمند بیان کرده و فرصت تحقق جامعه‌ای آرمانی را به پای بازسازی مدلی فانتزی از جامعه کنونی تلف کنیم. فریود توضیح می‌دهد، امکان برون‌ریزی افکار سرکوب‌شده و احساسات خودآگاه و ناخودآگاه، یکی از عملکردهای تخیل است، روندی که به ما این امکان را می‌دهد تا ایده‌های غیرقابل قبول‌مان را بیان کرده و به تضادها امکان تلفیق بدهیم و بدین طریق از وضعیت‌مان در جامعه احساس رضایت داشته باشیم.

۲.۵۰ می‌توان به کارکرد تبلیغی و انقلابی ادبیات اتوپایی معتقد نبود، اما می‌توان منکر قابلیت آفرینش‌گرانه آن در تجسم آلترناتیوهای گوناگون از راه سنتز تخیل با واقعیت بود. تلفیق و ایجاد همسویی میان تعقل و تخیل، به مثابه فرایندی خلاقه، می‌تواند یگانه روش پیشروی در جهت درک و تشخیص افق‌های دگرگونی باشد، چرا که برای دگرگونی وضعیت به ظاهر دشوار و غیرقابل‌تغییر کنونی و خنثی‌سازی اکنون‌باوری همراه با آن، نه فلسفه و نه علم به اندازه هنر، قادر به پیشروی و تأثیرگذاری مستقیم نخواهند بود. بدین ترتیب هنر همانگونه که در

دوران کلاسیک، قادر به تایید و تجلیل ساختار قدرت بود، اکنون نیز از این امکان برخوردار است که با تخیل امکانات آرمان شهری یا اتخاذ جایگاهی نقادانه و میانجی‌گونه، نقش برانگیزاننده شورکنش در برابر ایدئولوژی سترون، ابزارگرا و سلطه جوی حاکم را ایفا نماید. شاید هنر انقلابی و دگرگونی‌بخش، به همان اندازه که قدرتمند است، تحت سرکوب قرار گرفته و از توده‌ها به دور نگاه داشته می‌شود، اما عمق نفوذ و قدرت انتقال عواطف و مفاهیم از طریق آثار آفرینش‌گرانه به اندازه‌ای است که می‌تواند در برابر مشکل عدم برخورداری از حمایت و توجه شایسته توده‌ها، کل‌آمد و چاره‌گشا ظاهر گردد.

توضیحات فصل دوم

- i این اندیشه به علوم قرون وسطی باز می‌گردد که برای ماده، هویت و هدف هلال می‌شدند.
- ii در قرن ۱۹ گروه‌های بسیاری از متفکران، کلرگران و کشاورزان به مخالفت با سیطره صنعت پر زندگی و توسعه کارخانه‌ها پرداختند. از این جمله می‌توان به هیام پنترج، جنبش لودیت‌ها و مجامع بوهمی اشاره کرد که پیشقراولان حفظ طبیعت و پیشگیری از ساخت و ساز بی‌رویه ملطین‌آلات بودند.
- iii بی‌چینگ کتاب مقدس چینیان و کهن‌ترین متن به‌جامانده از چین باستان است. بی‌چینگ به بیان دگرگونی‌ها و تقدیرات کیهانی توجه دارد. گفته می‌شود که رهبری بی‌چینگ می‌آموزد که نیروی تقدیر را رهبری می‌کند و از رویدادهای درون زندگی باخبر می‌شود و در مواقع مورد نیاز می‌تواند جریان زندگی را به خواست خویش هدایت نماید.
- iv زیبایی‌شناسی یا استتیک برای افلاطون صرفاً جنبه زیبایی هنری را شامل نمی‌شود بلکه افلاطون استتیک را به مثابه اسطوره هستی‌شناسانه امر زیبا مورد نظر دارد. امر زیبا از نظر افلاطون، فرای مرزهای هنر جلوه گر می‌شود و به ظلمت‌روی خارج از ظلمت‌روی اندیشه آدمی تعلق دارد و تنها افراد حساس به آن دسترسی دارند. از نظر افلاطون استتیک به معنای هماهنگی اجزا با کل است.
- v فروید «لیبی‌دو» را منشأ انگیزه‌های ناخودآگاه دانسته و تجلی آن را در بسیاری از آیین‌ها و نمادهای جهان‌شمول بشری قابل پیگیری می‌داند. یکی از آشکارترین این اسطوره‌ها که مصداق‌هایش با تفاوت‌های جزئی در فرهنگ و ادبیات ملت‌های مختلف به وفور وجود دارند، اسطوره «شهرمان» است. فروید همچنین نظریه « رفتار تودمه‌ای خود را بر اساس همین مفهوم بنا نهاده است. او معتقد است که اگر لیبیدو کنترل و مهار نمی‌شده کل مناسبات متعادل اجتماعی را مانع شده و در عمل وجود جامعه متعادل و شهری غیرممکن بود.
- vi در نگرش کاتولیک مسیحی، نان و شراب از عناصر اصلی مراسم عشاء ربانی هستند و در خلال این آیین که هر یکشنبه در کلیسا برگزار می‌شود، ماهیت وجودی و مفهوم طبیعی خود را به عنوان غذای جسم از دست می‌دهند و ماهیت معنایی جدیدی می‌یابند. ژان کالون، اصلاح‌طلب دینی و الهیات‌دانی تکثیر شده، معتقد بود که مسیح در آیین عشاء ربانی حضوری روحانی دارد، نه فیزیکی.
- vii فیکر‌ها کواکبر‌هایی بودند که چون در زمان عبادت حالت لرزش و رعشه خلسه‌گونه به خود می‌گرفتند، فیکر خوانده می‌شدند.

هنر و سرپرستی

شما هنرمندانی که هنوز جوان و جسورید... دست
حاکمان سلطه‌گر را کوتاه کنید، متحدشوید، خود را سالم
نگاه دارید و با آگاهی خود جهانی نو بسازید.

مالویچ ۱۹۱۸ نشریه آنارخیا مارس ۱۹۱۸، «تا مرزی نو»

با ورود به دوران روشنگری و پیشروی به سمت جامعه صنعتی، با توجه به تغییر
مناسبات قدرت که حاصل تغییرات در شناخت بشر نسبت به قوانین طبیعی و قدرت تعقل
بود، معنای زیبایی و به تبع آن جایگاه هنر دستخوش دگرگونی شد. هنرمند که پیش‌تر با ورود
به دوران پیشه‌وری قرون وسطا، صنعتگری ماهر در زمینه تزئینات، به ویژه بر اساس شناخت
قوانین زیبایی، تعادل و توازن ایفای نقش می‌کرد و وارث موهبتی خدادادی انگاشته می‌شد، با
نزدیک شدن به قرن هجدهم، از بار وظیفه دشوار خویش رهایی یافت. این رهایی به حدی
بود که در آخرین دهه‌های قرن هجدهم، پرسشی جدی را پیش روی هنرمندان قرار داد. انسان
عصر روشنگری، با اسطوره‌زدایی از جهان، «دوگانه ذهنیت/عینیت» و «برداشتی نوین از فرد» را
پیش روی خود یافت. فردی که نه موظف به فرمانبرداری از آسمان بلکه موظف به شناخت و
تعقل در باب جهان پیرامون خویش بود.

در واقع به موازات رهیدن افکار آدمی از بند قوانین مطلق الهی، «زیبایی» از بند
«سنت» و «هنرمند» از بار «تعهد به قدرت سنتی» رها گشته و خویش را به یکباره در ساحتی
نوین و در برابر افقی نامتناهی یافت. در حینی که هنرمند جایگاه خود را در خدمت به
اشرافیت و کلیسا از دست می‌داد «دیگر استدلالی موجود نبود که او را مقید به سرکوب تخیلات

خویش غایید، بلکه بنا بر ایده فیلسوفان روشنگری، ابراز آزادانه عاملیت از وظایف هنرمند شناخته شد. بدین ترتیب بود که هنرمندان با طیفی بی‌نهایت از انتخاب روبرو گشتند. به طوری که خود گزینش به امری هنری مبدل گشت. در واقع رهایی از سنت، می‌توانست آغاز سقوط به ورطه هرج و مرج و فقدان اسلوب قراردادی ارتباط باشد. همانطور که انزوا و تنهایی در واقع ثمره فردیت و آزادی اراده بود.^۱

۱. ۳ اندیشیدن در باب لذت ادبی و هنری به یکی از مهم‌ترین مباحث فلسفی قرن هجدهم تبدیل شده بود، تا جایی که بومگارتن مفهوم استتیک یا زیبایی‌شناسی را به مثابه «ذوق» یا «حس» هنری به کار برده و در کتاب «متافیزیک»^۲ خود، از شاخه‌ای در روانشناسی تجربی، به نام «علم زیبایی‌شناسی» سخن به میان آورد. بومگارتن هنر و زیبایی را به «ساحتی میان دریافت حسی و دریافت عقلی» متعلق دانست و آن را به طلوع آفتابی تشبیه کرد که «ما را از ظلمات دریافت حسی به روشنائی دریافت عقلانی رهنمون می‌گردد». بعد از او، اغلب متفکرین، قضاوت در باب زیبایی را به طور کلی نه امری قانونمند و علمی، بلکه وابسته به تفسیر مخاطب و مبتنی بر فرهنگ قلمداد کردند. برای مثال در تفکر هیوم^۳، زیبایی نه یک ویژگی عینی بلکه وابسته به مکانیزم تداعی ذهنی است. بدین معنا که زیبایی نه در ویژگی‌های اثر بلکه در ذهن بیننده قابل جستجو است. هیوم در تفسیر خود، به وجود دو سطح «ذوق ادراکی»^۴ نزد آدمی اشاره می‌کند. به نظر او انسان‌ها بنا بر جایگاه و میزان بهره ذهنی‌شان، به یکی از دو سطح، یعنی سلیقه‌نازل و سلیقه والا، تعلق دارند. چرا که ذوق‌زیباشناختی با سطح آموزش، تربیت ذهنی و شناخت خیر و شر اخلاقی افراد نسبتی مستقیم دارد.

در هر حال قرن هجدهم قرن جدال بر سر قوانین حاکم بر زیبایی و فهم جایگاه هنر بود. مباحث مرتبط با زیبایی‌شناسی یا قوانین حاکم بر زیبایی در فلسفه غربی با جدیت دنبال می‌شد. تلاشی که در نهایت از نظر کانت^۵ بیهوده و فاقد نتیجه بود. او بر این باور بود که علمی به نام علم زیبایی‌شناسی ممکن نیست و کشف ارتباط منطقی میان زیبایی و نیکی ناممکن است. کانت هنرمند را نه یک صنعتگر ماهر بلکه یک فرد بسیار حساس قلمداد کرد و توانایی او را نه یک توانایی اکتسابی، بلکه وابسته به نبوغ دانست. کانت بر این عقیده بود

1 Nineteenth-Century Theories of Art (1989), Joshua C. Taylor, p. 50

2 Die Metaphysik (1739), Alexander Baumgarten

3 David Hume (1711-1776)

4 Taste

5 Immanuel Kant (1724-1804)

که «طبیعت» قوانین زیبایی را از طریق نبوغ در اثر هنری به جریان می‌اندازد.»

«ویلیام وردزورث» چند سال پس از کانت با ارایه تعریف خود از هنر به مثابه «بیان احساسات و عواطف هنرمند»، هنر را حقیقتی بی‌نیاز از شواهد علمی قلمداد کرد. فردریش شیلر^۶ نیز هنر را روشی برای تعلیم و تربیت بشر در دنیای صنعتی دانسته و نقش مهم آن را گوشزد کرد. شیلر بر آن بود که دنیای مدرن با «... توسعه بازوها و ادوات دولتی، منجر به افزایش تقسیم‌بندی بین مشاغل و مراتب اجتماعی گشته و هارمونی درونی بشر را دچار شکاف و تضادی فاجعه‌بار کرده است. اکنون کلیسا از دولت، و سنت از قانون گسسته شده و بدین‌ترتیب لذت از کار، ابزار از هدف و تلاش از ثمره منفک گشته است...» در چنین دورانی است که «توسعه» ظرفیت زیباشناسانه، به معنای توسعه ظرفیت‌های معنوی و اخلاقی ما است.^۷

شیلر و گروه ادبی اشتورم اُند دُرنگ^۸ (متشکل از گوته، هردر^۹، کلینگر^{۱۰} و دیگران) نخستین نمونه‌های هنر کلاسیک وایمار و ادبیات پیشارمانتیک در آلمان را خلق کردند. آنان متوجه تغییراتی شده بودند که با ورود به جامعه صنعتی پیش روی بشریت قرار می‌گرفت.

۳.۲ بدین ترتیب تعاریف فرمی زیبایی‌شناسی، که تا آن زمان با معیارهایی از جمله تناسب، تشابه، تقارن و نظم طبیعی قابل ارزیابی دانسته می‌شد، اعتبار خود را از دست داده و بیان فردی در درجه اهمیت بالاتری نسبت به تقلید از طبیعت قرار گرفت. این گونه بود که آنچه رمانتیسیم خوانده می‌شود به یکباره در انگلستان، فرانسه، آلمان و ایتالیا سر بر آورد. نگرش رمانتیک از نظر گوته^{۱۱}، شورشی بود علیه اندیشه کلاسیک. در واقع هنر رمانتیک نوعی سرپیچی از عقلانیتی بود که جوامع انسانی را به سمت صنعت و کثیت می‌برد. این اندیشه انقلابی، نه تنها وامدار نگرش عقلانی به فردیت انسان و معنای هستی‌شناسانه حیات بلکه نتیجه افزایش توان برخورداری نزد طبقه بورژوا نیز بود. از طرفی دیگر تنش و تقابل در برابر ماشین و پدیده ماشینی شدن و در نهایت تشکیک در حقانیت علوم تجربی بیشتر هنرمندان رمانتیک را به منتقدان روند صنعتی شدن مبدل کرد. هنرمندان رمانتیک به فردیت، احساسات و الهامات معتقد بودند و از مکتب کلاسیک و قوانین ریاضی حاکم بر هنر کلاسیک تبعیت نمی‌کردند.

6 Friedrich Schiller (1759-1805)

7 Letters on the aesthetic Education of Man, 1798, F.Schiller

8 Sturm und Drang

9 Johann G. Herder (1744-1803)

10 Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831)

11 Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

به علاوه آنان برای هنر نقشی محرک قائل بوده و آن را دارای کارکرد یا دست کم زمینه‌ای اجتماعی می‌دانستند. توجه هنرمندان رمانتیک بر دگرگونی‌های اجتماعی دوران و تغییرات حاکم بر مناطق شهری در نیمه دوم قرن هجدهم، منجر به این گشت که برخی هنرمندان، فردیت خویش را از حوزه هنر و اثر هنری، در راه و رسم زندگی و منیش خویش جاری سازند. پیداست که جامعه قرن هجدهم نمی‌توانست با آغوشی باز پذیرای روشنفکرانی باشد که به یک‌باره فردیت خود را، نه فقط در فضای هنر بلکه در شکل و سبک زندگی نیز، دنبال نمایند. در چنین شرایطی بود که در انگلیس (به عنوان کشور پیشرو در انقلاب صنعتی) هنرمندان و متفکرینی چون «ویلیام بلیک»^{۱۲}، «تامس گینزبرو»^{۱۳}، «ویلیام هوگارت»^{۱۴} و «یوشع رینولدز»^{۱۵}؛ کاریکاتوریست‌هایی از جمله ایساک کرویکشانک^{۱۶}، «جیمز گیلری»^{۱۷} و «تامس راولندسن»^{۱۸}، شخصیت‌های تئاتری مثل ساموئل فوته^{۱۹}، دیود گریک^{۲۰} و ریچارد برینسلی شرایدن^{۲۱} و نویسندگانی چون «دانیل دفو»^{۲۲}، «هنری فیلدینگ»^{۲۳} و «ساموئل جانسن»^{۲۴}، هنری فیوزلی^{۲۵} رفته رفته در محدوده‌های فقیر نشین و محله‌های حاشیه‌ای لندن که به «کاونت گاردن»^{۲۶} شهرت داشت، سکونت گزیدند.

کاونت گاردن محله‌ای بود بدنام، ارزان قیمت و شلوغ در لندن که بزرگترین سالن‌های نمایش و کاباره‌ها را در خود داشت؛ به علاوه مرکز کسب و کار پیشه‌ورانی بود که هنوز جذب دنیای صنعتی و تولید ماشینی نشده بودند. به علاوه سالن‌های نمایش مشهوری چون سالن «تئاتر کاونت گاردن»^{۲۷}، «سالن تئاتر زمین‌های مسافرخانه لینکلن»^{۲۸}، «تئاتر رویال دروری لین»^{۲۹} و «تئاتر هی مارکت»^{۳۰} لندن نیز در همین منطقه قرار داشتند. کاونت گاردن جهانی بود مردانه و شلوغ اما مملو از سرزندگی، نوآوری، مباحثه در قهوه‌خانه‌ها و البته نلنجاری‌هایی که منجر به شکل‌گیری فضایی پر جنب و جوش اما متفاوت گشته بود. نوعی زندگی کولی‌وار و بوهمی در آن جریان داشت. این فضای حاشیه‌وار بوهمی، فضایی بود مناسب برای جوانان رادیکال بورژوا یا دگراندیشان به حاشیه‌رانده‌شده. محیط‌زیستی امن، که نوعی رهایی از

12 William Blake (1757-1827)

13 Thomas Gainsborough (1727-1788)

14 William Hogarth (1697-1764)

15 Joshua Reynolds (1723-1792)

16 Isaac Cruikshank (1764-1811)

17 James Gillray (1756-1815)

18 Thomas Rawlinsdon (1756-1827)

19 Samuel Foote (1720-1777)

20 David Garrick (1717-1779)

21 Richard Brinsley Sheridan (1751-1816)

22 Daniel Defoe (1660-1731)

23 Henry Fielding (1707-1754)

24 Samuel Johnson (1709-1784)

25 Henry Fuseli (1741-1825)

26 Covent Garden

27 Covent Garden Theatre

28 Lincoln's Inn Fields Theatre

29 Theatre Royal Drury Lane

30 Haymarket Theatre

رسوم و استقلال از بازار عمومی را ممکن می‌ساخت. بدین سبب هنرمندانی که طی اواخر قرن هجدهم به این بخش از شهر نقل مکان کرده بودند، نوعی فضای حرفه‌ای-آلترناتیو را تشکیل داده بودند. نوعی حرفه‌ای‌گری مستقل از نهادهای فرهنگی، که هنر را، به دور از بروکراسی، همچون سبک زندگی مورد توجه قرار می‌داد. بوهمی‌ها خود را به سمت هنر مردمی متمایل کرده بودند و آثارشان از ویژگی‌های خلاقانه‌ای برخوردار بود. ویژگی‌هایی که سطحی مجزا از اصول زیبایی‌شناسانه، توسعه مهارت‌های پیشه‌وری و اهداف فنی را در خود داشت. آثار و منش این هنرمندان، بی آنکه حول بیانیه یا نظریه‌ای مکتوب جمع‌شده باشند، با اتکا بر اشتیاقات و اهداف مشترکی که دنبال می‌کردند، از مشابهت‌های هنری و فکری بسیاری برخوردار بود.^{۳۱}

هواگارت با طراحی‌های واقع‌گرایانه اما هجوآمیز خود، شرایدن با نمایشنامه‌های تکان‌دهنده و نوآورانه‌اش و گیلری و راولندسن با کاریکاتورهای گزنده‌ای که منتشر می‌نمودند، نمایان‌گر تقابلی عمیق با رسمیت بودند. این گروه از هنرمندان تقریباً هر آنچه را که در جامعه انگلیس به عنوان ارزش‌های والا و فرهنگی مورد توجه و احترام بود به نقد کشیده و از بینش، منش و کنشی جمعی و معطوف به دگرگونی اجتماع پرده برداری کردند. منشی که تا بدان روز هرگز از حیث وضوح و کمیت در شکل هنری بروز نیافته بود.

منش و نگرش این هنرمندان که به بوهمی‌های نخستین لندن شهرت یافته‌اند، به شکلی آشکار با مبانی فرهنگ فاخر انگلستان در تقابل بود؛ به طوری که آثار و شخصیت اغلب آن‌ها از جانب جامعه نجبا و هنرمندان وابسته به آنان زننده، ناهنجار و تاسف‌آور به نظر می‌رسید. به عنوان مثال اثر «کانیسورز»^{۳۲} (به معنی کنایی کارشناسان به همراه بار آهنگین کانی به معنای واژن) از راولندسن که نقدی نامعمول و توهین‌آمیز به واقعیت طبقاتی و ناعادلانه زمانه‌اش بود، در آن زمان به منزله هرزه‌نگاری قلمداد شده و به همین بهانه مورد حمله حاکمیت قرار گرفت. راولندسن در این اثر چندی از مردان پدربخت و شهوت‌زده را تصویر کرده، که مشغول واری و کنجکاوی در اندام جنسی زنی فرودست هستند. کانیسورز نسخه دومی بود از کار دیگر راولندسن به نام کانیسورز^{۳۳} (۱۷۹۰) که در آن چندی کارشناس رسمی آثار هنری در حال چشم‌چرانی در تابلوی یک زن عریان تصویرشده بودند. راولندسن در واقع دست‌اندرکاران آکادمیک زمانه خود را به باد تمسخر گرفته و کارشناس بودن آنان را مورد تردید قرار داده‌است. او با نامگذاری اثر به صورت تلفیق دو واژه کارشناس و واژن، باری جنسی و

31 The Avant-Garde: A Very Short Introduction (2013), David Cottington, pp.39-40

32 Cannyseurs

33 Connoisseurs

شهوت‌پرستانه به سوژه خود داد و بدین ترتیب نقدی گزنده را در قالب اثر هنری بیان کرد. باید توجه داشت که هرچند نسل اول «بوهو»ی لندن به مثابه یکی از اولین گروه‌های پاد-فرهنگی به جا مانده در تاریخ هنر، همواره ناقد دو جریان یعنی صنعتی شدن و رسمیت‌سازمانی و حاکمیتی بودند، اما هرگز به نگرشی سازمان‌یافته آنگونه که رسم فعالیت‌های سیاسی یا ایدئولوژیک است نپرداختند. در واقع اندیشه آوانگارد آغازین برخلاف جنبش‌ها و شیوه‌های بیانی‌پسین، که اغلب گروه‌هایی هدفمند و مسلح به مداخله مستقیم سیاسی بودند، نگرشی اتوپایی، لیبرترین و البته از نوع ضدایدئولوژیک بود.^{۳۴}

۳.۳ هنرمندان بوهمی با تجارت و ارزش‌های جامعه بورژوا سر سازگاری نداشتند. آنان رمانتیک‌هایی بودند که نبوغ هنری را از دایره صنعت و خدمت‌رسانی به اشرافیت خارج قلمداد می‌کردند و «به دنبال سبکی شخصی و زیبایی‌شناسی‌ای متضاد با قوانین و اولویت‌های جوامع در حال صنعتی شدن بودند. این هنرمندان موضوع کار خویش را نه از پند و اندرزهای مذهبی و نه از روایات تاریخی یا سفارشات اشرافی، بلکه از پرسه‌زنی‌ها و کافه‌گردی‌ها و شب‌نشینی‌ها در میان مردم و دایره رفقا استخراج می‌کردند. نوعی پرسه‌زنی هوشیارانه که «شارل بودلر»^{۳۵} تحت واژه «فلانور»^{۳۶} به آن اشاره می‌کند. مفهومی که با اعضای محروم و محذوف جامعه در پیوند است و «به روح طغیان اطلاق می‌شود». بوهمی‌ای‌اول چه در نمونه لندنی مربوط به اواخر قرن هجدهم و چه در تجربه پاریسی-مربوط به نیمه اول قرن نوزده-تجربه‌ای سرشار از دشواری و تلخی بود. تجربه‌ای که با وجود همه سرکوب‌ها به نسل‌های بعدی راه باز کرده و تأثیر به سزایی در شکل‌گیری جنبش‌های هنری و فرهنگی بعد از خود گذاشت. به جز آثار هنری، بخش بزرگی از میراث تجربه بوهمی را باید در تجربه سرپیچی، زندگی اشتراکی، تکیه‌بر حاشیه‌وارگی و بزرگداشت دیگری‌باشی جستجو کرد. حلقه‌های بوهمی که در برخی کافه‌ها یا زیر سقف برخی خانه‌ها شکل می‌گرفتند، هتروتوپیهایی پادفرهنگی بودند که به شکل‌گیری انجمن‌های اخوت و کلپ‌های فکری بعد از خود معنا بخشیدند. هنرمندانی چون انوره بالزاک^{۳۷}، بلیک، راولندسن، ویکتور هوگو^{۳۸}، بودلر، گوستاو کوربه^{۳۹}، انوره دومیه^{۴۰}، هوگارت

34 Five Faces of Modernity (1987), Matei Calinescu, p 123

35 Charles Baudelaire (1821-1867)

36 Flaneur

37 Honoré de Balzac (1799-1850)

38 Victor Hugo (1802-1885)

39 Gustave Courbet (1819-1877)

40 Honoré Daumier (1808-1879)

، و نسان ون گوگ^{۴۱}، کامیل پیسارو^{۴۲}، جیمز انسور^{۴۳} و بسیاری دیگر، در زمره هنرمندانی بودند که کارکردی انتقادی-اعتراضی برای هنر قائل بودند. هنرمندان بوهمی در پوشش و آداب معاشرت نیز به ارزش‌های طبقات فرادست بی اعتنا بودند و علی رغم رسم زمانه از الگوهای پوشش جامعه اشراف و اهل فرهنگ تبعیت نمی‌کردند.

۳. ۴ «مالکوم کاؤلی^{۴۴}» محور نگرش بوهمی را به هشت اندیشه کلی تقسیم می‌کند^{۴۵}:

۱- اندیشه آمرزش از طفولیت: هر یک از ما در بدو تولد دارای توانایی‌های بالقوه ویژه ای است که به تدریج از طریق جامعه و روش‌های آموزش مکاتیکی در مدارس، تخریب یا نابود می‌گردند. اگر بتوان نوعی نظام آموزشی نوین را پیش‌نهاد، نظامی که بتواند کودکان را به بلورسازی ویژگی‌های شخصیتی‌شان تشویق نموده و اجازه دهد تا آزادانه همچون گل‌ها شکوفاگردند، آنگاه جهان در قالب نسلی نوین دگرگون خواهد شد.

۲- اندیشه خودبیان‌گری: غایت هر مرد و هر زن در زندگی ابراز خویشیت است. تحقق بخشی به فردیت خویش از طریق کار آفرینشگرانه و زندگی زیبا در محیطی زیبا.

۳- کفر اندیشی. بدن معبدی است که هیچ ناپاکی در آن یافت نمی‌شود. ضریحی که باید برای آیین عشق‌ورزی آراسته گردد.

۴- اندیشه زیستن در حال. انباشت کردن گنجینه برای بهره بردن در کهنسالی، زمانی که دیگر نیرویی برای لذت‌جویی نمانده، ابلهانه است. بهتر آنکه لحظه اکنون را آنگونه که هست دریابیم و به تمامی از آن بهره‌مند گردیم. حتی اگر به قیمت رنج‌هایی در آینده تمام شود. زندگی افراطی بهتر است از زندگی محتاطانه: «شمع زندگی را از دو سو روشن کن... نوری خیره‌کننده خواهد داشت»

۵- اندیشه رهایی. هر قانون، سنت یا قاعده هنری که سدر راه خودبیانگری یا لذت تام از لحظه اکنون باشد باید در هم شکسته و برانداخته گردد. پورتانیسم دشمن اصلی است. جهاد ضد پورتانیسم تنها جهادی است که پیوستن به آن بر هر فرد واجب است.

۶- اندیشه برابری جنسیتی. زنان باید به لحاظ اقتصادی و اخلاقی برابر مردان باشند.

41 Vincent van Gogh (1853-1890)

42 Camille Pissarro (1839-1903)

43 James Ensor (1860-1949)

44 Malcolm Cowley

45 Exile's Return (1934), Malcolm Cowley

باید از حیث میزان موجب، شرایط کاری و امکان نوشیدن، مصرف و استعمال دخانیات و انتخاب شریک عشقی همچون مردان آزاد باشند.

۷- اندیشه تعادل معنوی، ناشادمانی ما نتیجه عدم تعادل ما است و عدم تعادل ما نتیجه تحت سرکوب بودن ما. اگر سرکوب‌گری‌های فردی ما کنار زده شوند آنگاه می‌توانیم خود را با هر شرایطی تطبیق داده و تحت هر شرایط شادمانی خود را بیایم.

۸- اندیشه تغییر مکان، با ترک تعلق به یک جای خاص و زندگی بدون سکونت‌گاه ثابت، می‌توان رهایی و خلافت را تجربه کرد. تمامی آداب و اخلاقی که بوهمی‌ها بدان اعتقاد داشتند، در تضاد با اخلاقی کاری مورد نظر جوامع سرمایه داری یا اخلاقی کاری پوریتان بود. اخلاقی کاری، نیازمند مردانی است که با ترس از آینده به فکر کار و خدمت به نظام تولید و بازار باشند و زندگی خود را با حقوقی قابل پس‌انداز معاوضه نمایند. مردانی کارگر که به دنبال خلافت نبوده و توانایی خود را در خدمت کارفرما و صاحبان ابزار و منابع تولید قرار دهند. کسانی که تلاش کنند تا با انباشت ثروت، خود به سرمایه‌داران آینده مبدل گشته و مدارج ترقی در نظم سرمایه‌دانه را به این امید که روزی صاحب کارخانه، زمین یا ملک گردند، پشت سر گذارند.

۳.۵ نباید پنداشت که هنرمندان بوهمی، آنگونه که در نوشته‌ها و بازمانده‌های فرهنگی آنان جلوه می‌کند، قهرمانانی اجتماعی یا مبارزانی سرپا شهامت بوده‌اند، بلکه آنان را باید تنها یکی از اولین نمونه‌های به ثبت رسیده از هنرمندانی دانست که مهارت هنری را نه ابزاری برای خدمت به طبقات فرادست، بلکه تریبونی برای بیان فریاد عدالت‌خواهی طبقات فرودست قلمداد کردند. میان بازنگایی افسانه‌ای-رمانتیک و واقعیت‌های زیستی یک زندگی بوهمی تفاوت‌های فاحشی وجود دارد و بی شک تمامی این هنرمندان نیز به اشکال مختلف و به اقتضای دوران خود، اشکال مختلف از زندگی را در پیش گرفته‌اند. در واقع باید در نظر داشت که اکثریت قریب به اتفاق هنرمندانی که تاریخ ما را با اسم و رسم ایشان آشنا می‌کند، در جایی و از نقطه‌نظری قابل استفاده و به کارگرفته شدن توسط قدرت بوده‌اند و این خود گواهی بر چهره دو سویه منش و کنش آنان دارد.

۳.۶ یکی دیگر از تأثیرات گسترش تفکر فردگرایانه در قرن هجدهم را باید در سبک پوشش جستجو کرد. طی قرون متمادی زندگی ارباب و رعیتی و در واقع پیش از قدرت گرفتن طبقه

بورژوا، سبک‌های نامتداول رفتار یا پوشش، معمولاً به عنوان ناهنجاری روانی، دیوانگی، شایعی و البته کفر، مورد سرکوب اجتماعی قرار گرفته و پیش از آن که موجب رسوایی خانوادگی یا سرزمینی شود به حاشیه رانده شده و سرکوب می‌شد؛ اما با گسترش شهرنشینی و توسعه باور به آزادی‌های فردی در شهرهای بزرگ، افراد با سلیقه‌ها و پوشش‌های نامتداول یا ناهنجار نیز امکان حضور در جامعه را یافتند. ماکارونی^{۴۶}‌ها را باید از اولین جلوه‌های بارز چنین منش و شیوه دیگرپوشی دانست. پوشش و آرایشی که در آن دوران به شکل شگفت‌انگیزی ناهنجار و گناه‌آلود جلوه می‌نمود. پوششی که موجب شده بود تا برخی نویسندگان آنان را به «جانورانی نه مرد و نه زن» که کسی زبان و حال و هوای آنان را درک نمی‌کند» تشبیه کنند. ماکارونی‌ها مردان جوان اشراف‌زاده‌ای بودند که درست در نیمه دوم قرن هجدهم میان خانواده‌های اشرافی لندن زندگی می‌کردند، با این حال پوششی متفاوت و اغراق شده داشته، از کلاه گیس‌هایی بلند و فِردار با کلاه‌های پردار، کت‌هایی با دکمه‌های بزرگ و کفش‌های ساق‌بلند نازک با شلوارهایی تنگ استفاده می‌کردند. نامی که بر آن‌ها گذاشته شده بود نه صرفاً برای تمایز آن‌ها از نسل‌های قبلی بلکه نوعی مضحکه و تحقیر در خود داشت. اغلب عقلای درباری، ماکارونی‌ها را تقلیدکار، بی هویت، بیگانه پرست، خودشیفته، همجنس‌باز یا «اشرافیان زُن صفت» می‌خواندند. ماکارونی در واقعاً یک خرده فرهنگ پوشش در میان جوانان طبقه اشراف بود و به همین جهت به شدت در معرض دید قرار داشت. آنان، خواسته یا ناخواسته، با افراط در آرایش یا آنچه تورستین وبلن^{۴۷} با اصطلاح مصرف‌گری خودنمایانه^{۴۸} به آن اشاره می‌کند، کاریکاتوری از امیال طبقاتی اشراف بودند. باید توجه داشت که لفظ ماکارونی در انگلستان قرن هجدهم به هر پدیده نو و ناشناخته‌ای که جنبه‌ای مضحک و غیر قابل درک داشت نیز اطلاق می‌شد. شاید بتوان ماکارونی‌ها را پیشقراولان مد و فردیت خرده فرهنگی در پوشش دانست. کسانی که بیان فردیت خود را در نوع پوشش ناهنجار جستجو کرده، مصرف را به مثابه وسیله بیان یا به صورت ناهنجاری شخصیتی بروز داده اند^{۴۹}.

هر چند سبک پوشش ماکارونی به زودی از مرکز توجه خارج شده و عرصه را برخود تنگ یافت، اما نمونه‌ای دیگر و البته کاربردی تر از آن به طبقه بورژوا و فرودست سرایت کرده بود: سبک پوششی مشهور به دندی^{۵۰}، که این بار نه در قصرها بلکه در سطح شهرهای بزرگی

46 Maccaroni

47 Thorstein Veblen

48 Conspicuous consumption

49 Subcultures (2007), Ken Gelder, pp 123 - 124

50 Dandy

چون لندن و پاریس ظاهر گشت.

۳.۷ دَندی‌ها یا شیک‌پوشان که معمولا در ارتباطی تنگاتنگ با بوهمی‌ها بودند و گاه از اعضا یا همراهان حلقه‌های هنری و فرهنگی منتقد و دگر اندیش زمانه خود به شما می‌آمدند، افرادی خوش پوش و بیش از حد آراسته بودند با موهای به دقت شانه‌کرده، صورت اصلاح شده و محاسن به دقت پیراسته؛ کت، پیراهن و شلوار متفاوت به شکلی که انگار نه برای خیابان بلکه مناسب مراسم اشراف انتخاب شده است. بدین ترتیب دندی، در عین الگو گیری از پوشش اشرافیت، گویای نوعی بی اعتقادی به تمایز طبقاتی نیز بود.

جروج «بو» برومل^{۵۱} یک دندی‌پوش بود. جوانی از طبقه بورژوا، که با تکیه بر وسواس در شیک‌پوشی به سرعت خود را به چهره‌ای شناخته شده در میان اشراف مبدل ساخت. اسلوب پوشش برومل، ترتیبی کاملاً متفاوت از اسلوب ماکارونی داشت، به‌طوری که دلالت‌های صریح و ضمنی کاملاً متفاوتی را همراه داشت. همانقدر که ماکارونی‌ها، از حیث اغراق و ناهنجاری در پوشش، به قبیله‌ای از موجودات شگفت‌انگیز می‌مانستند، سبک و سیاق دندی‌ها نمایشی از وقار، هنجارمندی اغراق شده و آراستگی بود. چهره آنان نشان از وسواسی اشرافی در خصوص نظافت داشت. پوشاک دندی نیز بر خلاف ماکارونی، نه برای جلب توجه عمومی بلکه بیشتر به منظور کسب احترام و عرض تعلق خاطر به افکار و منش حلقه‌ای داخلی از آشنایان مورد استفاده قرار می‌گرفت. دندی‌ها با اتخاذ پوشاکی نا مرتبط با یک طبقه اجتماعی معین، هویت خود را از اجتماع پنهان و آن را تنها در دایره خودی‌ها قابل بازشناسی می‌کردند. بدین ترتیب می‌توان این‌گونه تلقی کرد که شیک‌پوشی دندی بیش از آنکه مصرفی خودنمایانه باشد، مصرفی استتارگر بود.

شارل بودلر می‌نویسد:

«بر خلاف آنچه اکثر مردمان بی فکر می‌گویند، دندی‌گرایی...
توجه افراطی در پوشاک و برتری جویی مادی... نیست»

(گزیده مقالات و نوشتار ها پیرامون هنر و هنرمندان- شارل بودلر می. ۱۹۲۰^{۵۲})

51 George "Beau" Brummell (1778-1840)

52 Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists (1972), trans. E.Charvet,

اندکی پیش از او تامس کارلایل^{۵۳} در سارتور ریزارتوس^{۵۴} چهره‌ای کاریکاتور-گونه از دندی‌ها، به مثابه مردانی که «به عشق لباس پوشیدن زنده‌اند» ارائه داده بود. برخی دیگر از نویسندگان همچون «ژول باربه دو رو وهای»^{۵۵}، زندگی دندی را یک اثر منحصر به فرد هنری دانستند. بودلر اما معتقد بود که دندی‌گرایی در فضای نوخواه و تحول طلب کلان شهرهای قرن نوزدهم، رفته‌رفته به پوششی خودنمایانه مبدل شده و مضمحل گشت.

«دندی‌گری خورشیدی رو به غروب است... همچون ستاره‌ای رو به انقراض، بی‌گرما و سرشار از مالیخولیا. حاشا که این چشمه جوشان دموکراسی، که در همه‌جا پخش می‌شود و همه چیز را به سطحی همسان تقلیل می‌دهد، روز به روز این آخرین بیرق‌های غرور بشر را با خود می‌برد، آخرین آثار این «میرمیدون»‌های ارزشمند، غرقه، در آب‌های نسیان»
(گزیده مقالات و نوشتارها پیرامون هنر و هنرمندان-شارل بودلر ص ۴۲۱-۴۲۲)

ویژگی همسان‌کننده مدرنیته که بودلر، در تعبیر بالا، از آن گلیشه نموده است، در واقع یکی از ویژگیهای ماشین سرمایه‌داری صنعتی است که هر پدیده اجتماعی را، به کمک نیروهای همگراکننده‌اش دستمالی کرده و در آنچه امروز به نام «فرهنگ توده‌ای» می‌شناسیم حل می‌کند.^{۵۶}

بودلر که خود در سنگرهای انقلاب فرانسه شرکت داشت همچون بسیاری از بوهمی‌های زمانه‌اش، از خانواده و طبقه اجتماعی خویش دل‌کنده و به محلات حاشیه‌ای نقل مکان کرده بود تا با حلقه روشنفکران مبارز انقلاب فرانسه همراه باشد. او از جمله افرادی بود که ارتباطی ضروری میان سبک زندگی بوهمی و پوشش دندی یافته بود. در واقع نزد لهالی ادب و فرهنگ، «بوهمی‌گری» آغازگاهی بود برای سر باز زدن از خدمت به اشراف و بی‌اعتنایی به سنت‌های غالب جامعه و «دندی‌گری» نیز تلاشی بود برای زدایش جلوه‌های پوشش طبقاتی و نقد اخلاقی جامعه.

۳.۸ جریان مقاومت فرهنگی که پیشتر در قالب کارنوال، فولکلور و فرهنگ غیررسمی در زیرین‌ترین، گذران‌ترین و پنهان‌ترین سطوح جوامع قرون وسطایی در جنبش بود، طی ورود به قرن

53 Thomas Carlyle (1795-1881)

54 Sartor Resartus

55 Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889)

56 Subcultures (2007), Ken Gelder, p 126

هجدهم به شکل مجموعه‌ای از خیزش‌ها و جنبش‌های اجتماعی - فرهنگی پا به عرصه عمومی گذاشت. این مساله نه تنها به خاطر درهم‌شکستن سنت سازشکاری، بلکه به سبب گواهی بر ورود به دورانی که دگرگونی مناسبات قدرت و رشد جمعیت، امکان بروز اجتماعی چنین خیزش‌هایی را فراهم آورده بود حایز اهمیت است. شکل‌گیری هسته‌هایی غیرقابل سرکوب از افراد و هنرمندانی که در طلب خودآیینی و خودمختاری به کنارگیری از رقابت سرمایه‌دارانه و سرپیچی از سازش محافظه‌کارانه دلبسته بودند، سرآغازی نوین برای سنت سرپیچی فرهنگی بود. فضایی که از طریق آثاری برجسته از جمله رمان «تریلی» نوشته جورج دو موریه^{۵۷} به جریان افتاد و در اندک زمانی در پیدایش حلقه‌های «جز» در آمریکای قرن بیستم، جنبش‌های هنری و سپس خرده فرهنگ‌ها و گروه‌های هنر زیرزمینی اثر گذار بود. سرایت افکار فیلسوفان و متفکرین رمانتیک همچون اشگل^{۵۸}، وردزورث^{۵۹}، راسکین^{۶۰}، بلیک و دیگران اولین نشانه‌های خود را در پیدایش حلقه‌های اخوت هنرمندانه در قرن نوزدهم به اثبات رسانید. انجمن‌هایی پیوریستی^{۶۱} چون انجمن نازارنی^{۶۲}، حلقه سن‌لوکاس^{۶۳} و انجمن اخوت پیشارافا^{۶۴}، از جمله مجامع هنری شناخته شده مبتنی بر سرپیچی از قواعد هنر کلاسیک هستند.

۳.۹ جان راسکین منتقد اجتماعی و مجموعه دار انگلیسی، در مجموعه پنج‌جلدی خود «نقاشان مدرن»^{۶۵} در باره هنر و کارکرد آن مباحثی را مطرح کرد که بعدها زمینه ساز ایجاد نگرش‌هایی نوین در نقاشی گشت. هنر منظره‌سازی از نظر راسکین، تنها در صورتی حائز ارزش هنری است که حاوی درسی آموزنده برای مخاطب باشد؛ در واقع راسکین معتقد بود که اثر باید بتواند مخاطب را متوجه قدرت، عظمت، رمزآلودگی و شکوه عالم هستی سازد. اثری که نتیجه تقلید بی‌روح از طبیعت باشد، هر چند دقیق یا ماهرانه به اجرا در آمده باشد، یک اثر هنری قابل اعتنا و مفید نخواهد بود. او می‌نویسد: «کافی است در نزدیکی یکی از آثار محبوب و مشهور منظره‌نگاری بایستید و به صحبت‌هایی که میان بینندگان رد و بدل می‌شود گوش فرا دهید. خواهید دید که اغلب مشغول سخن گفتن از مهارت نقاش در بازآیایی هستند و کمتر کسی به یاد کمال موجود در طبیعت می‌افتد. شاید از صد نفر تجدیدگر، تنها یکی به

57 George du Maurier (1834-1896)

58 Friedrich Schlegel (1772-1829)

59 William Wordsworth (1770-1850)

60 John Ruskin (1819-1900)

61 Purist

62 Nazarene

63 Lukasbund

64 Pre-Raphaelite Brotherhood

65 Modern Painters (1843-60)

اندیشیدن واداشته شود... این مشکلات ریشه در مکتب نادرست نقاشی دارد. مهارت هنرمند و کمال هنر او، تنها زمانی مجال بروز خواهد یافت، که مورد غفلت قرار گیرد... «هنرمندی که نتوانسته باشد نفسی خود را حذف نماید، هیچ نکرده...» همان طور که یک نویسنده زمانی موفق است که خواننده اش را به دنیایی هدایت کند که حضور نویسنده در آن فراموش گردد؛ نقاش نیز به روشنی چنین وظیفه ای را بر عهده دارد. «راسکین بر این باور بود که نقاشان مناظر و صحنه های تاریخی ضربه های بسیاری به هنر نقاشی وارد آورده اند. از نظر او، هنرمند نه به اشرافیت، بلکه به حقیقت متعهد است.

راسکین علاوه بر این که منتقد سرسخت زندگانی اشرافی و ارزش های ویکتوریایی بود، تمایل داشت تا اشراف را متوجه مسئولیت شان در قبال جامعه نماید. او می نویسد: «زندگی مجلل بی شک در آینده ممکن خواهد شد، بی آنکه غریب و گناه آلود باشد؛ یک زندگی مجلل برای عموم و فراهم گشته به همت عموم؛ اما زندگانی مجلل در این دوران، تنها می تواند نزد جاهلان لذت تلقی شود؛ حتی شقاوت مندترین انسان نیز در صورتی که چشم بند نداشته باشد، نمی تواند از این جلال و جبروت خرسند باشد». پیداست که راسکین منتقد جامعه ای بود که در گمانش به سرازیری بی احساسی و ماشینی شدن افتاده و از کنار هنر، زیبایی و حقیقت با بی تفاوتی می گذشت. از نظر وی هیچ ثروتی بیش از زندگی و شادمانی قابل اعتنا نیست و میزان ثروت یک کشور نه به میزان برخورداری خواص و اشراف بلکه به میزان شادمانی عموم مردم آن وابسته است.

۳.۱۰ دگرگون شدن مناسبات قدرت در عرصه اجتماعی، نقشی موثر در گسترش افکار نو و جریانات فکری و انقلابی به ویژه در قرن نوزدهم- داشت. طی این قرن بود که قدرت گرفتن طبقه متوسط منجر گشت تا جبهه های فکری و اقتصادی گوناگون، از طریق امکان نشر کتب (در مقیاسی چون حلقه جوزف جانسن^{۱۲}) و جلب حامیان و پشتیبانان مالی، خارج از دایره تنگ اشراف حکومتی و کلیسائیان، فرصت رشد و بالندگی بیابند. این گشایش، فرصتی تازه را در اختیار هنرمندان و متفکرین قرار می داد تا از بند وابستگی به سلاطین و منافع حاکمان سنتی رهاگشته و دایره حامیان و مخاطبانی نوین برای ارایه افکار و آثار خویش ایجاد نمایند. بدین ترتیب هنرمند ناتوارلیست که پیشتر بر تقلید زیبایی کلاسیک در مناظر طبیعی، چهره نگاری، نقاشی تاریخی، طبیعت بی جان یا تصویرسازی کتب مذهبی و ... متمرکز بود، مجال یافت تا موضوع توجه

خویش را از واقعیات چشم‌نواز یا سمبولیک مورد پسند اشراف، به مناظر زندگی مدرن تغییر دهد. نگرشی که با مراجعه به نقد راسکین بر ارزش‌های اشرافی، نقد فوریه بر تمدن، نقد پرودون بر مالکیت خصوصی و نقد مارکس بر روابط تولید قابل درک و فهم است.

۳.۱۱ ایپولیت تین^{۶۶} نظریه‌پرداز فرانسوی در کتاب فلسفه هنر^{۶۷} می‌نویسد: «هر ملتی به جای آنکه به مدل‌های به جا مانده از اساتید یونان باستان رجوع کند، باید واقعیت پیرامون خود را به عنوان منبع تمرین به کار بسته و نگاه خود را به این واقعیات قدرت بخشد. هنرمندان از این چشم پوشیده اند. آنها به آثار اساتید بزرگ باستانی چشم دوخته و از آن‌ها تقلید می‌کنند. به این ترتیب به زودی تنها کپی‌هایی از کپی‌ها خواهیم داشت و باز هم کپی‌های تازه ... بدین ترتیب هر نسل در همان درجه مانده یا پسرفت خواهد کرد. هنرمند، از ایده خود و احساس خود کناره‌گیری کرده و مبدل به دستگاه کپی‌برداری می‌شود. پدران واضح این هستند که او نباید بدعتی نو گذارد...»

ایپولیت تین در فصل دوم همین کتاب برای توضیح نسبت میان هنرمند و جامعه، از مثال دانه گیاهان و میوه‌ها و امکان بلروری آن‌ها در خاک و آب و هواهای گوناگون سخن به میان می‌آورد و یاد آور می‌شود که نمی‌توان تخم یک میوه یا گیاه را که در هندوستان می‌روید، به سرزمین سردسیری در شمال اروپا منتقل کرده و انتظار همان محصول را داشت، چرا که رشد و پرورش محصول نه فقط به تخم بلکه به شرایط جغرافیایی نیز وابسته است. بدین ترتیب استعداد نهفته در یک دانه، برای بالفعل شدن، وابسته به شرایط محیطی خود است. او از این مقدمات نتیجه می‌گیرد که «... جامعه دارای آب‌وهوایی معنوی^{۶۸} - یا همان وضع عمومی افکار و الگوهای رفتاری- است که نسبت آن با استعداد هنرمند همچون نسبت آب و هوای محیط با دانه یک گیاه است. در واقع، آب و هوای معنوی، سازنده هنرمند نیست بلکه به استعداد هنرمند [همچون دانه گیاه] امکان بالندگی داده و ویژگی‌ها و جنبه‌های کیفی متفاوت را در کار او رشد می‌دهد...» «طبیعت بذر آدمیان را می‌پاشد و این شرایط اجتماعی است که تعیین می‌کند کدام یک از استعدادها و توانایی‌ها شکوفا گردد و رشد نماید...» «بنا براین برای رشد استعدادهایی معین، به شرایط اجتماعی معین نیاز است.» با توجه به مثال ایپولیت تین، در صورتی که رافائل را از دوران خودش جدا کرده و در دورانی دیگر حاضر گردانیم،

66 Hippolyte Taine (1828 - 1893)

67 The Philosophy of Art (1865)

68 Moral temperature

به احتمال قریب به یقین دیگر رافائل نخواهیم داشت و یا آثاری با آن کیفیات به دست نخواهد داد. این چیزی است شبیه به انتخاب طبیعی با این تفاوت که شرایط اجتماعی دوران، نخبگان یا هنرمندان خود را برگزیده و به آنها بال و پر می‌دهد.

باید دانست که هنرمند جدای جامعه‌اش نیست. او نیز رنج دوران را برده و از موهبت‌ها دوران بهره‌مند می‌گردد. او نیز در واقع به گله تعلق دارد. بدین ترتیب هنرمندی که در زمانه‌اش از فلاکت، سختی‌ها و مشقات آگاه می‌شود، اگر تجملاتی باشد از تجملات خود می‌کاهد و اگر بی‌خیال باشد کمی توجه از خود نشان خواهد داد. آنچه او را هنرمند می‌سازد، عبارت است از تقلید ویژگی‌های اساسی امور یا اشارات اصلی عینیت‌ها: عموم مردم تنها شقه‌هایی از رویدادها را می‌بینند در حالی که او متوجه روح کلی آنها شده و در صورتی که این روح کلی، ملانکولیک باشد، او نیز چیزی جز آن را بروز نخواهد داد؛ به ویژه که به کمک قدرت تخیل و غلیان اغراق که از مشخصات غریب هنرمندان است، همه این ویژگی‌های اصلی مورد بزرگمایی قرار گرفته، گسترده‌تر به نظر رسیده، عواطف و افکار او را آبیستن کرده و اثر او را شکل می‌بخشند. به طوری که او معمولاً برخی امور را به رنگ‌هایی تیره‌تر از سایر معاصرین خود دیده و نقش می‌کند. ... باید در نظر داشت که کسی که نقاشی می‌کند یا می‌نویسد تنها با اثر خود مواجه نیست، بلکه او نیز با جامعه، مردم و اقشار مختلف در ارتباط است و از مردمان، کتب، آثار هنری و حتی همکاران خود تأثیر پذیرفته و الهام می‌گیرد.

یکی دیگر از دلایلی که جامعه و روح زمانه، تعیین کننده بالندگی یا سرخوردگی استعدادها و بروز یا تعالی برخی هنرمندان است از این قرار است که توده‌ها تنها می‌توانند احساسات یا عواطفی را ادراک نمایند که برای آنان شناخته شده یا تجربه شده باشد. بدین ترتیب، هنرمندی که به بیان مسایل یا تجربیاتی پردازد که در زمان او بیگانه یا برای مردمان قابل درک نباشد، بی‌شک، بدون توجه به اینکه از نظر تکنیکی یا هنری دارای کدام درجه از قدرت و کمال باشد، از تشویق و پشتیبانی جامعه خود بی‌بهره خواهد بود. به راستی تماشاگر می‌تواند با چشمان باز به اثر خیره شود و حتی آن را تحسین کند، در حالی که از بازشناسی ارتباطات مورد نظر هنرمند و پذیرش پیام مورد نظر وی باز مانده است. «مردی را تصور کنید که تمامی ثروتش، سرزمینش، فرزندان، سلامتی و آزادی‌اش را از دست داده، مدت بیست سال آزرگار در ورطه یک سیاه‌چاله اسیر گشته، خوی ملانکولیک و خرافاتی یافته و به ترسی غیرقابل مداوا گرفتار آمده باشد؛ برای چنین کسی، موسیقی فرح‌بخش نیز هراسناک و خواندن افکار رابله نیز بی‌فایده خواهد بود. اگر او را

با تابلویی از روبنس^{۶۹} مواجه کنید، روی خواهد گرداند و به سمت پرده‌هایی از رامبراند خواهد رفت؛ برای او موسیقی شوپن^{۷۰}، اشعار لامارتین^{۷۱} یا هاینه^{۷۲} قابل فهم‌تر خواهند بود. این همان اتفاقی است که میان یک جامعه و هنرمند نیز رخ می‌دهد^{۷۳}»

۳.۱۲ همان شیوه نگرشی که موجب تمایل هنرمندان اواخر قرن هجدهم به کشف خودمختاری و سرپیچی از تکرار گذشتگان می‌شد، با نزدیک شدن به نیمه دوم قرن نوزدهم توجه آنان را به سمت جامعه جلب کرد. آنها در واقع از قضاوت نظری در باب ارزش‌های هنری، به قضاوت آفرینش‌گرانه در باب ارزش‌های اجتماعی متمایل شدند. پیداست که بحث از خودمختاری هنرمند، منجر به پرسشگری در باب کارکرد هنر در راستای آرمان جمعی و رابطه آن با بیان فردی آفرینش‌گرانه می‌شود. نیکولای نکراسف^{۷۴}، شاعر پیشا انقلابی روس به زیبایی این پیچیدگی را در انتهای شعر مانیفست گونه خود «شاعر و شهروند»^{۷۵} (۱۸۵۵) نمایش داده است، در شعر او شهروند به شاعر می‌گوید:

«شهروندی شو! در هنر خدمت،

برای منفعت هم نوعان زندگی کن،

نبوغ را به خدمت حس

عشق جهانشمول گمار،»

نکراسف در این قطعه شمایی از کشمکش‌های درونی هنرمندی را بیان کرده که تجربیات زیبایی‌شناسانه خود را فرای وابستگی‌های اجتماعی دنبال می‌کند، کاری که با «تعهد شهروندی» و «خدمت به هم نوعان» از طریق «گماشتن» قدرت خلاقیت به کار ارائه راه حل مسأله مغایر است. در هر حال تغییر مسیر، یا انشعابی که طی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در نگرش به کارکرد فرهنگ و هنر روی داد و منجر به ارائه نظریه‌ها و پیشنهادات متنوع گشت، خود حاصل پیدایش مباحثی‌زین در باب معنای هنر و ارتباط آن با جامعه بود.

69 Paul Rubens (1577-1640)

70 Frédéric Chopin (1810-1849)

71 Alphonse de Lamartine (1790-1869)

72 Heinrich Heine (1797-1858)

73 The Philosophy of Art (1865), Hippolyte Taine, pp. 50-60

74 Nikolay Nekrasov (1821-1878)

75 The Poet and the Citizen

۳. ۱۳ نگرش افرادی از جمله سن سیمون، رابرت اوون، شارل فوریه و راسکین، از دسته نگرش‌هایی بودند که به مذاق هنرمندان نیمه اول قرن نوزدهم خوش می‌آمد. در واقع دهه ابتدای قرن نوزدهم، دهه‌ای بود که غرب اروپا و همین‌طور بخش‌هایی از آمریکا، شاهد تجربیات زندگی در قالب کومونیتته‌های سن سیمونی، فوریه‌ایستی و اوونیستی بودند. اجتماعاتی مبتنی بر مشارکت و تعاون که جایگاهی مردمی برای هنر قائل بودند. هنر نزد اغلب این جمعیت‌ها در کنار دیگر فعالیت‌های زندگی، در خدمت جامعه و مردمان قلمداد می‌شد. برخی گروه‌های هنری نوین (از جمله انجمن اخوت پیشارافائلی) در پیروی از نگرش راسکین پیرامون خلاقیت در هنر نقاشی و برگزشتن از تقلید بی‌روح از آثار گذشتگان، بر آن شدند که روش یادگیری و اجرای نقاشی را نه متکی بر آموزه‌های به جا مانده از الگوهای رافائلی، بلکه بر پایه مشاهده و اصول خودآموخته بنا نهند. آثار نقاشان انجمن برادری پیشارافائلی به قدری با اصول زیبایی‌شناسی زمانه‌شان در تقابل و تضاد قرار داشت که مورد نقد تند منتقدانی چون چارلز دیکنز قرار گرفت. همان‌طور که انتظار می‌رود، منتقدان رسمی دوران ویکتوریا، آنان را مرتد، دیوانه و مست دانسته و آثار آنان را حاصل مصرف بیش از حد الکل تفسیر می‌کردند. در هر حال این نقاشان نگاه خود را به مناظر و برش‌هایی از زندگی مدرن شهری دوخته و به قول بودلر «با پرسه‌زنی در دل شهرها، صحنه‌ها را شکار می‌کردند».^{۷۶}

استفاده انتقادی از نمادگرایی مذهبی و ادغام این نمادپردازی‌ها در قالب صحنه‌های زندگی روزمره، توجه ویژه و عموماً انتقادی به جایگاه اجتماعی زنان در جامعه و ارجاع به آثار ادبی به جای متون مذهبی و افسانه‌ای، از جمله ویژگی‌های بدعت هنری اخوت پیشارافائلی است. ویلیام هولمن هانت^{۷۷} یکی از بنیان‌گذاران انجمن اخوت پیشارافائلی، در اثر خود با عنوان «وجدان‌بیدار»^{۷۸}، مرکزیتی را که پیش‌تر «مریم» در روایت مسیحی به خود اختصاص داده بود به چهره یک زن شهری اختصاص داده بود. حلقه پیشارافائلی علی‌رغم پیشرفت‌ها و دستاوردهای زیباشناسانه و تکنیکی‌شان در نقاشی، به شدت مورد انتقاد قرار داشتند. با این وجود راسکین در میانه راه، در مقام تنها حامی آنان ظاهر شده و با انتشار مقاله‌ای در دفاع از آنان، نقشی مهم در سرنوشت این جنبش هنری و تحولات زیبایی‌شناسانه در انگلستان ایفا کرد.

۳. ۱۴ هگل، فیلسوف آلمانی، در آستانه قرن نوزدهم، تاریخ را تابع جریانی از پیش تعیین‌شده

76 Le peintre de la vie Moderne (1863), Charles Baudlaire

77 William Holman Hunt (1827-1910)

78 The Awakening Conscience (1853)

دانست که قدم به قدم به سمت تحقق رهایی بشر در حرکت است. او الگویی تکرارمند را در تاریخ رصد کرد؛ نوعی چرخه که هر بار پیشرفته تر از دفعات پیشین، با گذار از دوران خرافات و آیین‌ها به دوران عقلانیت و سپس به دوران دغدغه‌های ذهنی و توجه بیشتر به حساسیت‌های فردی در حرکت است. در واقع روش دیالکتیک و جبرگرای تاریخی هگل، زمینه ساز تبیین نظریات مارکس در نیمه قرن نوزدهم شد. در انگلیس نیز آرای کارلایل در باب تاریخ و سرنوشت تاریخی، در شکل‌گیری نگاه هنرمندان و اندیشمندان بی‌تأثیر نبود. کارلایل، هر جنبش، نهضت یا جریانی را دارای علل، بستر تاریخی و اثیراتی قابل بازشناسی دانست. به عقیده بسیاری از تاریخ‌شناسان، جامعه انسانی هرگز تا قبل از قرن نوزدهم، تا به این حد به تاریخ و جایگاه انسان در تحول تاریخ نیانداشته بود. در چنین دورانی هنرمندان نیز خود را در برابر این پرسش یافتند که اگر تاریخ، جریانی از تحولات و در حال پیشروی است، جای هنر و هنرمند در این پیشروی تاریخی چیست؟

با اینکه پاسخ متفکرین و هنرمندان به این پرسش متفاوت بود، اما تقریباً همگی متفق‌القول بودند که هنرمند دیگر نه ناچار به ادامه راه گذشتگان و تکرار تجربیات کلاسیک است و نه نیازمند غوطه‌ور شدن در اقیانوس روایات مذهبی و تاریخی. بر طبق این نگرش نو، هنرمندی که به زمانه خود متعلق نباشد، در خلا ای بیرون از تاریخ قرار گرفته و به عنوان هنرمند شناخته نخواهد شد. در واقع غالب اندیشمندان قرن نوزدهم، در این عقیده با یکدیگر هم‌نظر بودند که هنرمند نیز، همچون دیگر افراد، قادر به سر باز زدن از وظیفه اجتماعی خود و مشارکت در پیشبرد تحول تاریخی نیست. تئوفیل تور^{۷۹} در نامه‌ای به تئودور روسو^{۸۰} در سال ۱۸۴۴ می‌نویسد: «...البته این را قبول دارم که صنایع نیز به سان هنر، وجهی از زندگانی بشر هستند و تصدیق می‌کنم که صنعت از جهاتی اسرارآمیز به هنر متصل است، اما این دو تا به امروز تقریباً همچون دو جهان مجزا از یکدیگر جدا گشته‌اند. زیرا تمدن، ما آدمیان را به دسته‌های مجزا تقسیم کرده است؛ به طوری که همه نسبت به هم غریبه گشته‌اند. سیاست‌مداران همیشه در تلاش بوده‌اند که از هر چیز قالب بسازند به جای آنکه بکوشند تا ایده‌آل «انسان کلی در جامعه کلی» را، آنطور که پیر لرو^{۸۱} تبیین کرده در نظر داشته باشند... اندکی بعد در همان نامه روسو را نقد می‌کند که: «با پیگیری هنر در انزوا... شاید فقط نیمی از وظایفات را به انجام رسانیده باشی: تعالی و تکامل بخشی به طبع فردی‌ات. اما

79 Théophile Thoré/Bürger (1807-1869)

80 Théodore Rousseau (1812-1867)

81 Pierre Leroux (1797-1871)

ما همچنین موظف هستیم تا به طور مستقیم در پرورش و تکامل جامعه نیز ایفای نقش کنیم. آیا خواهی گفت که این کار سیاست است و نه هنر؟ اما سیاست، خواهر شعر است، که تو عاشقانه دوستش می‌داری. زمانی که سیلست‌ها غلط اتخاذ شده باشند، شعر در رنج خواهد بود و قادر به گشودن بال‌هلی خود نیست...^{۸۲}

۳.۱۵ تاثیر نگاه «انتزاعی به تاریخ و جامعه» بر هنرمندان، نه آنی و گذرا بلکه تدریجی و مستمر بود. سر باز زدن از آموزه‌های کهن و قوانین کلاسیک تغییر موضوع نقاشی از مناظر طبیعی یا پرتره‌نگاری فرادستان، به مناظر دهقانی یا پرتره‌نگاری از مردمان فرودست، رویگردانی از تصویرسازی جنگ‌ها و رویدادهای تاریخی و توجه بیشتر به واقعیت تلخ زندگی صنعتی یا مناظر موجود در پیش روی جامعه کارگری، از جمله تغییراتی بود که طی گذار از نیمه قرن نوزدهم، به تدریج در زمینه ادبیات، نقاشی و البته هنرهای دیگر رخ داد. در واقع توجه هنرمند از شکوه و جلال الهی، روحانی و اشرافی، یا عوالم الهامی و انفسی به سمت دنیای عینی، ارتباطات اجتماعی و مناسبات طبقاتی جلب شد. این تغییر و تحولات تدریجی که هنر دوران کلاسیک را به هنر دوران مدرن متصل ساخت، بی شک نتیجه مستقیم تحولاتی فکری در اندیشه برابری‌خواهانه و لیبرتارینی بود که طی قرون به رشد خود، هر چند در حاشیه، ادامه داده بود.

متفکران هم‌دل با جنبش‌های برابری طلب نیمه دوم قرن نوزدهم، معتقد بودند که هنرمند نه از طریق خدمتگذاری به اشراف بلکه با حضور در میان مردمان به ارزش و کمال خویش دست یافته و قادر به ایفای نقش تاریخی خویش در جامعه خواهد بود. در واقع این موج هنری نوین که بر واقعیت‌گرایی تاکید داشت، نظر مخاطب خود را به امر روزمره و مردمی جلب کرده، او را دعوت به اندیشیدن در باب برابری و آرمان‌هایی می‌کرد که مد نظر نگرش‌های رهایی‌طلب^{۸۳} و مشارکت‌خواه^{۸۴} بود.

۳.۱۶ در روسیه تزاری حلقه هنرمندان و روشنفکران موسوم به حلقه پتراشوسکی، حول نظرات و آرمان‌های شارل فوریه و هم راستا با جنبش‌های دهقانی شکل گرفته بود. هنرمندانی

82 19th Century Theories of Art, Joshua C. Taylor ,pp.321-323

83 Libertarian

84 Communism

چون شچدرین^{۸۵}، داستایفسکی^{۸۶} و پاول فِدْتِف^{۸۷} از جمله اعضا و نزدیکان این حلقه بودند. نیکولای اول که از فعالیت های مخفیانه و شهرت این هنرمندان آگاه بود، آنان را دستگیر و پای جوخه اعدام حاضر کرد. با این حال تزار روس اندک زمانی پیش از اجرای حکم دستور اعدام را لغو و با تبعید و حبس آنان موافقت کرد. پس از نیکولای اول، با روی کار آمدن الکساندر دوم در نیمه قرن نوزدهم و اصلاحات تزاری، روسیه که دورانی به نسبت لیبرال را در تاریخ خود می گذرانید موجی نوین از هنرمندان را در خود پرورش داد. نقاشانی چون واسیلی پِروف^{۸۸}، ایوا ریپین^{۸۹}، ایوان شیشکین^{۹۰} یا کنستانتین ساویتسکی^{۹۱}، که اغلب تحت تأثیر آرای مطروحه توسط هنرمندان و متفکرین حلقه پتراشوسکی^{۹۲/۹۳} و گروه های هنری- ادبی زیرزمینی از جمله حلقه اِسپِشْنِف^{۹۴} یا متفکرانی چون نیکولای چرنیشفسکی^{۹۵} و هِرزن^{۹۶}، نگاه نقاشانه خود را به سمت جامعه دهقانی روسیه نشانه رفته و نقاشی را به سلاحی برای نقد بی عدالتی مبدل کردند.^{۹۷} چرنشفسکی در رساله اش با عنوان «ارتباط زیباشناسانه هنر با واقعیت» (۱۸۵۵)، توجه به امور واقع را بر تقلید هنری واقعیت ارجح دانسته و نتیجه گرفت که «انتخاب موضوع و نگاه هنرمند به موضوع، خاستگاه طبقاتی و ارزش هنری اثر را برملا خواهد کرد». چنین اظهار نظری نشان از توجه جدی به مسأله ارتباط میان آفرینش هنری با تعهد اجتماعی و سیاسی دارد.

ترویج باور دگرگونی خواهانه بر پایه نگرش مشارکت خواه و رهایی طلب متفکران قرن نوزدهم موجب شد تا در سال ۱۸۶۳، چهارده نقاش و یک مجسمه ساز جوان با امتناع از شرکت در مسابقه نقاشی، مخالفت جدی خود را با موضوعات و شیوه نگرش آکادمی هنرهای روسیه ابراز نمایند. نباید از نظر دور داشت که امتناع از شرکت در جایزه بزرگ آکادمی در قرن نوزدهم، به منزله به مخاطره انداختن زندگانی شخصی و از دست دادن بسیاری از امکانات سلطنتی بود. با این حال چهارده نفر از هنرمندان جوان و جمعی از همراهانشان، با انصراف از آکادمی، جامعه ای از هنرمندان را مبتنی بر زندگی اشتراکی تأسیس کردند. آرتل ها یا مجامع زندگی اشتراکی، نوعی امکان زندگی مستقل را برای اعضای خود فراهم می آوردند. به همین جهت بود که جمعی از هنرمندان روس مجمعی با نام «آرتل هنرمندان»^{۹۸} را تشکیل دادند و در نوامبر سال

85 Saltykov-Shchedrin (1826-1889)

86 Fyodor Dostoevsky (1821-1881)

87 Pavel Fedotov (1815-1852)

88 Vasily Perov (1834-1882)

89 Ilya Repin (1844-1930)

90 Ivanovich Shishkin (1832-1898)

91 Konstantin Savitsky (1844-1905)

92 Petrashevsky Circle

93 Nikolay Speechnev Circle

94 Nikolay Chernyshevsky (1828-1889)

95 Alexander Herzen (1812-1870)

96 Artel of Artists

۱۸۷۰ «جامعه نمایشگاه‌های منحرف» یا «جامعه نمایشگاه‌های سفری»^{۹۷} را به عنوان یکی از برنامه‌های عملی آرتل پایه گذارند. این هنرمندان که با توجه به شیوه برگزاری نمایشگاه‌های خود، نام پروژونیک^{۹۸}‌ها (خانه‌بدهوش‌ها) را بر خود نهاده بودند، محتوا و مفهوم را بیش از فرم مورد توجه قرار داده و توجه خود را به موضوعات اجتماعی و انسان‌گرایانه معطوف ساختند. دیری نگذشت که اهمیت و قدرت اثرگذاری نمایشگاه‌های آرتل هنرمندان تا به جایی رسید که تقریباً بیشتر هنرمندان فعال روس در نمایشگاه‌های آنان شرکت نمودند.

واسیلی پروف نمونه‌ای از هنرمندانی است که در کنار توجه به ویژگی‌های فرهنگی و بومی، توجه خود را بر معضلات و تناقضات اجتماعی متمرکز کرده و نقدی تند را در قالب نقاشی‌هایی واقع‌گرایانه، به اجرا در می‌آورد. او در اثر مشهورش به نام «مراسم موعظه در کلیسای دهکده»^{۹۹}، به اخلاق، مذهب و اختلاف طبقاتی اشاره داشته، دختر خان را در حالی تصویر کرده که پدرش در خواب و کشیش دهکده در حال موعظه فرودستان است، حال آنکه گوش دختر متوجه به پیچ‌پچه‌های پسری از طبقه پیشه‌ور است. پروف همین‌طور در نقاشی دیگرش با نام «خانچه دوش»^{۱۰۰}، فقیری دوره‌گرد را با شمایی حکیمانه و اخلاقی، چهره‌ای مصمم و نگاهی عمیق به تصور کشیده و آن را به عنوان «سبکی از زندگی» مورد احترام و ستایش قرار داده است. (تصویر ۳.۱)

آنچه در آستانه ورود به قرن بیستم در هنر معترض روسیه در جریان بود، نوآوری در بیان، موضوع و محتوای آثار بود در حالی که در اروپا، به خصوص در فرانسه، هنرمندان ناتووالیست در حلقه‌های مانه^{۱۰۱} و کوربه، سرپیچی را نه تنها در موضوع و محتوا بلکه در فرم و روش استفاده از ابزار نیز مورد توجه قرار داده بودند.

۳.۱۲ در ماه ژوئن ۱۸۷۰، گوستاو کوربه در جوابیه خود خطاب به وزیر هنرهای تجسمی کشورش، ضمن توضیح عدم پذیرش لقب «لژیون دونور»^{۱۰۲}، به نکاتی اشاره کرده که گویای زاویه دید او پیرامون ارتباط هنر با طبقه حاکم است: «... من هرگز، در هیچ شرایط و تحت هیچ منطقی چنین لقبی را نپذیرفته‌ام و مضاف بر این امروزه که ستمکاری به درجه‌ای رسیده

97 Society for Travelling Art Exhibitions
98 Peredvizhniki
99 Sermon in a Village 1861
100 Wanderer 1870
101 Edouard Manet (1832-1883)
102 Legion de Honor

که از هر سوی وجدان آدمی را به درد می‌آورد، چنین لقبی را به هیچ عنوان پذیرا نخواهم بود. افتخار یک رویان یا مدال نیست؛ بلکه باید در کنش و انگیزش آدمی بروز یابد... بنابراین من مفتخر خواهم ماند که به عقاید خویش وفادار مانده و از قبول کردن مدال شما خودداری نمایم... به حق که دستان من، ابداً میلی به پذیرش پاداشی که دولت آن را برای من در نظر گرفته باشد ندارند. دولت به هیچ روی در عرصه هنر حائز صلاحیت نیست.^{۱۰۴}

گوستاو کوربه در زمان نوشتن این نامه، هنرمندی پا به سن گذاشته بود. هنرمندی که به خاطر هنر واقع‌گرایانه خود طی سال‌های ۱۸۴۸-۱۸۵۱ - زمانی که سلطنت کهنه فرانسه برچیده شده و دولت به اصطلاح جمهوری در فرانسه تأسیس شد- شناخته شده بود. کوربه در نمایشگاه بزرگ سالانه موسوم به «سالن^{۱۰۵}» ۱۸۵۱ با سه اثر تحت عنوان «سنگ‌شکنان^{۱۰۶}» و «دهقانان فلاکی^{۱۰۷}» و «تدفین در اورنن^{۱۰۸}» شرکت کرد. حضور این نقاشی‌ها در سالن دولتی که محل برگزاری و تجمع اشراف و نخبگان بود، به معنای بی‌توجهی به مرز میان زندگی دهقانان و اشراف، یا به بیانی دیگر مرز میان بی‌فرهنگان و فرهنگیان بود. آثار کوربه مورد نقد شدید منتقدان رسمی فرانسه قرار گرفته و به دلایلی گوناگون با مخالفت مواجه گشتند. باید توجه داشت که نمایشگاه‌های نقاشی تا آن زمان تنها برای اشراف بر پا گشته و رسم بر این بود که نقاشان و مجسمه‌سازان شمایل و موضوعات کلاسیک را به نمایش بگذارند؛ اثر کوربه اما از حیث موضوع، متوجه واقعیات روزمره زندگی دهقانان و فرودستان بود و از حیث اسلوب نقاشی، فاقد پرداخت‌های «زمان‌بر» و معمول هنر فاخر.

برای درک گزندگی نقاشی کوربه، باید دانست که در دوران زندگی کوتاه «دولت جمهوری»، کارگران دو شهر پاریس و لیون، به منظور مقید ساختن دولت به برپایی کارگاه‌های ملی، دست به تحرکاتی خشونت‌آمیز زدند. این کارگاه‌ها قرار بود چتر امنیتی کارگران و جامعه دهقانی فرانسه گردند. در حقیقت ظهور آثاری از کوربه با محوریت طبقه دهقان نوعی تسخیر جایگاه فرهنگ متعالی به نفع فرهنگ و زندگی دهقانی به حساب آمده و در آن دوران ویژه که شکاف میان فرادستان و فرودستان به کشمکش بر سر احقاق حق مبدل گشته بود، اعلام هواداری علنی از حقوق طبقات فرودست بود. حضور یافتن این نقاشی‌ها در سالنی که به طبقه اشراف تعلق داشت، از نظر بسیاری به تمسخر قدرت مسلم والامقامان تعبیر گشت.

103 Gustave Courbet, Letter to Maurice Richard, June 23, 1870

104 Salon de Paris

105 The Stone Breakers 1849

106 The Peasants of Hagey 1853

107 Burial at Ornans 1850

هرچند این نارضایتی‌های اجتماعی سرانجام با کودتای لوئی بناپارت و ابراز پشتیبانی اشراف از وی در ۱۸۵۱ سرکوب شد، اما کوربه در تمامی دوران سلطنت لوئی بناپارت ملقب به ناپلئون سوم، یعنی از سال ۱۸۵۱ تا ۱۸۷۰ سبک و سیاق معترض‌آلارش را تغییر نداد. بروز چنین رفتاری از یک نقاش که به شکل سنتی قصد امرار معاش و نشست و برخاست با اهالی فرهنگ را داشت، منطقی به نظر نمی‌رسید. اما در واقع نگاه کوربه به نقاشی و کارکرد هنر، تفاوتی اساسی با بسیاری هنرمندان داشت. او خود را «واقعیت‌گرا» (رئالیست) خواند. شاید نگاه کوربه به نقاشی را باید در پرده عظیم و منحصر به فردش با نام «استودیوی نقاش: تمثیل واقعی»^{۱۰۸} جستجو کرد. او در این تابلو، خویش را در حال ترسیم منظره‌ای بر بوم تصویر کرده، در حالی که مدلی عریان (در سمت چپ او) در حال تماشا - و شاید تمجید - از کار اوست و گویا استعاره‌ای از هنرمند و عوالم روحی او یا زیبایی دنیای هنری‌اش است. پشت هنرمند در سمت راست تابلو، پشتیبانان، هواداران، رفقای هم‌مشرّب، فیلسوفان و هنرمندانی، از جمله شارل بودلر (در حال خواندن) و پرودون (که از ته اتاق منظره را زیر نظر دارد) ایستاده‌اند و رو در روی هنرمند، یعنی در سمت چپ تابلو، می‌توان نمودهای فساد و بی‌عدالتی جامعه، جمع‌بندی بورژوا، لویی سوم با تفنگ و سگ شکاری‌اش و نیز کارگران بی‌بضاعت را مشاهده کرد.

پرودون فیلسوف فرانسوی در یادداشتی که تحت عنوان «اصول هنر»، برای دفاع از نگرش کوربه منتشر کرده است می‌پرسد: «حق با کدامیک است؟ کوربه واقع‌گرا یا مخالفان او، قهرمانان ایده‌آل؟» او در یادداشت خود ابتدا به موضوع ایده‌آلیسم پرداخته و با غیر ممکن فرض کردن شناخت متافیزیکی، به رسم فوئرباخ، ایده‌آلیسم هنری را مورد نقد قرار داده است. بدین صورت که از نظر او ایده‌های متافیزیکی نمی‌توانند به طور حقیقی از ذهن هنرمند تراوش کنند.

۳.۱۸ هنر از نگاه پرودون متشکل است از فرم‌ها، موضوعات و تصاویری مشخص. بنابراین «ذهنیت ایده‌آلیزه‌شده» در هنر، از «عینیت واقعی» که بازماند می‌شود قابل تفکیک نیست. وی پس از بحث پیرامون غیر ممکن بودن تراوشات الهام‌گونه به مسأله واقع‌گرایی می‌پردازد. پرودون به نقد نقاشان واقع‌گرایی می‌پردازد که هرچند به جستجوی واقعیات روزمره شتافته‌اند با این حال در انعکاس واقعیت، تنها به سراغ واقعیت خنثی و عاری از بار نقادانه رفته و از زیر بار تعهدی اجتماعی شانه خالی کرده‌اند. به اعتقاد پرودون هنرمند نباید خنثی و بردووار به

تقلید واقعیت پرداخته و در کار هنر محافظه‌کار باشد. از نظر وی هر اثر نقاشی که از حیث واقع‌گرایی، خود را در حد عکاسی تقلیل داده باشد، اثری بی‌روح است. به علاوه از نظر او این عکاس است که نمی‌تواند صحنه مورد عکسبرداری را مورد دستکاری قرار داده یا به آن تعریف و بیانی را که از صافی قضاوت هنرمندانه عبور کرده باشد بیافزاید، اما یک نقاش باید بتواند بر جزئیات درونی واقعیت افزوده یا آن‌ها را برجسته نماید.

پرودون در نوشته‌های نخستین خود نقدی ضد متافیزیکی و اخلاقی را به عنوان پایه ترقی اجتماعی بیان کرده بود. او در «مبانی هنر»^{۱۰۹} مطرح می‌کند که هنر این پتانسیل را داراست که ابزار تبیین چنین نقدی گردد. کوربه نه تنها این اصل را در نظر داشت، بلکه واقع‌گرایی او هنر را به وادی نقد کشانیده و به سلاخی برای پیشبرد اهداف اجتماعی مبدل کرد. هنرمند واقع‌گرا، می‌توانست با تامل و تمرکز بر مسایل و مشکلات جامعه، هنر خود را از واقع‌نمایی عکاسانه و ایده‌الیسم متافیزیکی نقاشانی چون ژروم^{۱۱۰} و دیگران متمایز کرده و اثری نقاد بیافریند. کوربه خود را ملزم می‌دانست تا بدون دست‌یازی به زیبایی‌تصنعی یا «زیبایی در خود ختم شونده»، هنر خویش را به ابزار بیان روابط اجتماعی و احوالات مردمیان مبدل کند.

پرودون می‌نویسد: «ایده‌الیسم از نظر ما عبارت از پیشبرد انسان است، نه بر اساس ایده‌آل ازلی بلکه مبتنی بر داده‌های واقعی و مستمر از تجربه زیستی»^{۱۱۱}.

تشخیص ارتباط هنر با جامعه، پیش درآمد مشق آزادانه عقل نقاد هنرمند است. به زبان فوئرباخ، هنرمند با اتخاذ رویکرد پیشبرد جامعه از طریق هنر، خود را از وضعیت بیگانگی پیشین خود، که توسط ایدئولوژی متافیزیک ایجاد شده بود، آزاد می‌کند. پرودون می‌نویسد که «هنر بازنمایی ایده‌الیستی طبیعت و خویشتن است، که هدف آن تعالی جسمی و اخلاقی نوع ماست» یعنی پیشبرد ذهنی و انسانی. «... انسان، شهروند و دانشمند، تولید کننده، در شأن و منزلت حقیقی‌اش- که مدت‌های طولانی نادیده گرفته شده است- باید از این پس به دست هنرمندان، مورد توجه و توانبخشی قرار گیرد. و هنر این کار را نه با خط و خطوط مبهم، اندام اروتیک یا تصاویر هپروتی بلااستفاده، بلکه از راه بازنمایی واضح و هوشمندانه «خود ما» به «ما» نمایش خواهد داد. وظیفه هنر از نظر من، هشدار دادن، ستایش کردن، تعلیم دادن و خجل کردن ما، از طریق قرار دادن آینه‌ای از جنس وجدان، در برابر ماست. چنین هنری- بی محدودیت در

109 Du principe de l'art 1875

110 Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

111 Du principe de l'art 1875 English translation, p. 199

موضوع، بی محدودیت در زمینه و گستره‌اش، از فساد در امان خواهد ماند. چنین هنری امکان انحطاط یا زوال را در خود ندارد»^{۱۱۲}.

۳.۱۹ نگاه پرودون به هنر، منتقدان بسیار داشت. به عنوان مثال، امیل زولا^{۱۱۳} تعریف پرودون از هنر را، بیش از آنکه درباره هنر بداند در باب وظیفه اجتماعی هنرمند در بستر تاریخی ویرۀ انقلاب فرانسه می‌دانست. به نظر زولا که آزادی هنرمند را در خودآیینی و فردیت می‌دانست پرودون حتی صلاحیت این را نداشت که تکلیف هنرمندان را به آن‌ها گوشزد نماید. هنر از نظر زولا «نفی جامعه و تأیید اهمیت فرد است. فردی مستقل از همه قید و بندهای اجتماعی»^{۱۱۴}.

زولا می‌نویسد: «در جواب آقای پرودون باید گفت که ما (هنرمند ها) در ایده‌آل زندگی می‌کنیم؛ [یعنی] به آن دست یافته‌ایم. در تخیلاتمان به آن نقطه رسیده‌ایم و باید دانست که ما کمترین توجهی به اجتماع نداریم. ما به طور تمام و کمال در سپهر خود سیر می‌کنیم و از آن نزول نخواهیم کرد» و ادامه می‌دهد که «تنها معیار هنر، بداعت است» در حقیقت از نظر زولا سبک بدیع، یگانه‌مدرک اثبات حقانیت استقلال و خودآیینی هنرمند است. به بیانی دیگر دستبرد و شیوه به کارگیری عناصر فرمی کار، از جمله رنگ، بافت، نور و ... تنها عرصه بروز بداعت و اصالت یک اثر [نقاشی] است. او به همین ترتیب اهمیت کوربه را نه در تلاش این هنرمند برای دگرگون ساختن جامعه، بلکه در موفقیت او در دستیابی به زبان شخصی می‌دانست و گفته بود: «... کوربه یک نقاشی واقع‌گرا است، به این علت که با تمام وجود فیزیکی‌اش اشتیاق پیدا کرده تا چهره جهان واقعی پیرامون خود را تصویر کند». کوربه از نظر زولا، با وجود بهره‌مندی از قدرت قلم هنرمندان ناتورالیست کلاسیک چیزی که آن‌ها کشیده‌اند را تصویر نمی‌کند بلکه خالق تصاویری است که خودش می‌خواهد؛ همین استقلال و خودآیینی است که از او هنرمندی واقعی ساخته. از نگاه زولا، پرودون همچون بسیاری دیگر از فیلسوفان، فاقد تجربه‌ای دست اول از دنیای هنر و هنرمند بوده و به همین سبب درک صحیحی از هنر به مثابه یک فعالیت فردی حاصل نکرده است. زولا می‌نویسد: «... برای او [پرودون] فرقی نمی‌کند که کوربه با چه تکنیکی یا چه رنگی کار کند بلکه مهم این است که حرفش چیست»

112 Ibid, P. 84

113 Émile Zola (1840-1902)

114 Proudhon and Courbet (1893), Émile Zola, p. 20

۳.۲۰ در هر حال کوربه و عده‌ای از همکاران، همفکران و هنرمندان جوان پاریسی در آوریل ۱۸۷۱ فدراسیون هنرمندان^{۱۱۵} را تأسیس کردند. اولین کنش این فدراسیون ایراد مانیفستی بود در باره آزادی بیان و پایان دخالت دولت در کار هنر و فرهنگ. برابری همه هنرمندان یکی از اصول اساسی این فدراسیون بود. از نظر کوربه، آزادی بیان مغایرتی با نظرات پرودون و زولا نداشت. زولا جلوه آزادی را در سبک اثر جستجو می‌کرد و پرودون علاقمند بود که آن را در منش نقادانه هنرمند جستجو نماید. اما از نظر کوربه، این هر دو، در یک راستا بودند.

۳.۲۱ نیمه دوم قرن نوزدهم، سال‌های ظهور جنبش هنر و پیشه‌وری بود. جنبشی رویکردی، متأثر از مباحث مطروحه از سوی قوریه، سن‌سیمون، ایپولیت تین و به ویژه آرای جان راسکین و حلقه متفکرانی از جمله آگوست پوگین^{۱۱۶}، اس. تی. کولریج^{۱۱۷}، جورج الیوت^{۱۱۸}، ویلیام بلیک، جان استوارت میل^{۱۱۹}، تامس کارلایل، شیلر و دیگران^{۱۲۰}.

ضدیت با رشد بر رویه جهان صنعتی و کم‌رنگ شدن کار کیفی از مهم‌ترین ویژگی‌های نگرشی بود که جنبش هنر و پیشه‌وری بر آن بنا شده بود. راسکین به روشنی کارکردی اجتماعی و غیر قابل بحث برای هنر قائل بود. از نظر وی، سلامت افراد جامعه، ارتباطی مستقیم با معماری و طراحی فضای زیستی آنان دارد. او به همین ترتیب معتقد بود که کالاهای تولیدشده در کارخانجات، به علت ویژگی‌های تصنعی‌شان، منشاء ترویج دروغ و تصنع در جامعه یا دوری جامعه از شکل طبیعی و متعادل هستند. ویلیام موریس [۱۵-۲] نیز که از بسیاری جهات به آرای راسکین علاقمند بود، قصد داشت تا هنر را در راستای ضدیت با مواضع ثروتمندانی که بهره‌مندی از اشیای فرهنگی را نشان نمایز خود از دیگران قلمداد می‌کردند، استفاده نماید. از نظر ویلیام موریس، در جامعه‌ای سالم و سعادتمند که همه از موهبت هنر بهره‌مند باشند، این «کارکرد» یک شیء است که شاخص زیبایی آن خواهد بود، نه قیمت یا برجسب‌های فرهنگی نسبت داده شده به آن. پیداست که چنین نگرشی به «کیفیت»، خبر از میل بازگشت به اخلاقی‌کاری پیشه‌وران قرون وسطی و تلاش برای حفظ ارزش‌هایی دارد که در بستر شهرهای صنعتی، رو به زوال بوده‌اند [۴۴-۱].

زیبایی‌شناسی برای راسکین و موریس در درجه اول اهمیت قرار داشت. موریس

115 Federation des artistes

116 Augustus Pugin (1812-1852)

117 Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)

118 George Eliot (1819-1880)

119 John Stuart Mill (1806-1873)

120 Democracy's Children (2002), John McGowan, p. 142

شادمانی و سلامت جامعه را وابسته به میزان به کارگیری مهارت خلاقه و صناعت دست اعضا آن تلقی می‌کرد. در حالی که صنعتی‌شدن، معنای مهارت فردی پیشه‌وران را زده و فرهنگ غنی صنایع دستی را قربانی سود بیشتر برای سرمایه‌داران کرده بود. راسکین هنر و زیبایی را متعلق به همه مردم دانسته و با اشاره به سازندگان واقعی آثار باستانی و تاریخی کشورها، می‌نویسد: «... نه افلاطون، نه شکسپیر یا نه میکلائز در میان آنها نبوده‌اند.» نقد او بر فاصله دردناک میان هنر و مردم و زوال صنایع دستی و اسلوب پیشه‌ورانه متمرکز بود. موریس تولید انبوه را پدیده‌ای نامیمون می‌دانست و معتقد بود که فرهنگی که به تولید انبوه رسیده باشد، بی‌گمان فاقد کیفیات انسانی مورد نیاز برای حفظ جامعه‌ای سالم است. در حقیقت این اهمیت اصناف قرون وسطایی بود که باری دیگر در دوران ویکتوریایی در پرتو دفاع از جایگاه صنایع دستی و کیفیت زندگانی انسانی جلوه‌گر شده بود. در این دوران بود که تشکیل گروه‌ها و تشکلهای هنر و صنعت معنای اجتماعی و سیاسی یافت. طی سالهای پایانی قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، در انگلستان، ۱۳۰ گروه و تشکل هنر و پیشه‌وری شکل گرفتند^{۱۲۱}. مبلمان، کاغذدیواری و کاشی‌ها، جلد و صحافی کتب، قاب‌سازی و گچ‌بری از جمله هنرهای کاربردی بودند که باری دیگر به روش دستی و خارج از روندهای صنعتی، تولید و عرضه می‌شدند.

مانورِ کِلِم‌اسکات^{۱۲۲} در آکسفوردشایر- یکی از اقامتگاه‌های شخصی موریس که آن را از خشت اول به دست خویش بنا کرده بود، سکونت‌گاه جمع هنرمندانی از جمله گابریل دانتِه روزتی^{۱۲۳}، فیلیپ وب^{۱۲۴} و دیگران بود. مجموعه کارگاه‌های متعلق به این جمع، از رونق و اهمیت به سزایی برخوردار شده و در سرتاسر انگلستان شناخته شده بود. موریس و هنرمند-صنعتگران دیگر، در این گونه کارگاه‌ها که به صورت مشارکتی اداره می‌شدند به تولید آثار دست ساز و کاربردی از جمله مبلمان، کاغذ دیواری، پرده و دیگر اسباب و اثاثیه پرداختند.

صنّف سن‌ژوزف و سن‌دومینیک^{۱۲۵} نمونه‌ای دیگر از این صنوف و تشکلهای هنری و پیشه‌وری است که مرکز آن، دیچلینگ، شهر محل اقامت اریک ژیل^{۱۲۶} بنیان‌گذار صنف بود. ژیل، راهبی بود که به اعتبار عقاید مذهبی آمیخته با تفکرات تعاونی، «راهب دیوانه» خوانده می‌شد. او که اخلاق و رفتاری به مراتب مغایر با اخلاق کلیسایی داشت در تلاش بود تا گروه‌های هنری بیشتری بر پا سازد، عقاید ژیل از برخی جهات با فوریه و از بسیاری جهات

121 William Morris A Life for Our Time (1995), Fiona MacCarthy

122 Kilmacott Manor

123 Gabriel Dante Rossetti (1828-1882)

124 Philip Webb (1831-1915)

125 The Guild of St Joseph and St Dominic

126 Eric Gill (1882-1940)

با عقاید آدمیت‌ها و ارواح آزاد قرون وسطایی شباهت داشت. ژیل در سال ۱۹۰۷ همراه با دستیارش ژوزف کریب^{۱۲۷} وارد دهکده دیچلینگ شدند و پس از چند سال همراه دزموند شوت^{۱۲۸} شاعر و هنری کلارک پپلر^{۱۲۹} (هیلازی پپلر) -نویسنده، ادیب، چاپچی و کواکر مسیحی- گروه خود را پایه‌گذاری کردند. محبوبیت و عمق فرهنگی این کارگاه‌ها تا به حدی بود که حتی بعد از جنگ جهانی دوم نیز در شهرهای ساحلی نیولین و سنتا ایوژ در کورن‌وال^{۱۳۰} بازسازی شدند و چهره‌هایی چون بن نیکلسون^{۱۳۱} و باربرا هپورث^{۱۳۲} را روانه‌دنیای رسمی هنر و فرهنگ کردند. اگر این مجموعه سکونتگاه و کارگاه‌های تعاون‌محور را نوعی هتروتوپیا قلمداد کنیم، هتروتوپیاهاى مشابهی نیز در باربیزون و آنفلور^{۱۳۳} در فرانسه، اسکاگن^{۱۳۴} در شمالی‌ترین نقطه دانمارک و کات‌ویک^{۱۳۵} در هلند بر پا شده بودند. کلونی‌های هنری همچون آبرامتسِو^{۱۳۶} در روسیه، کارگاه‌های آرت نوو در فرانسه و هنرمندان یوگندشْتیل^{۱۳۷} (سبک نو) در آلمان نیز به همین ترتیب تلاش‌هایی برای زنده نگاه داشتن هنر کاربردی، صنایع‌دستی و آداب و رسوم محلی در میان جوامع بودند. جنبش‌های حاصل از نگرش هنروپیشه‌وری، اگر چه تقابل و ضدیت عملی خود را با ارزش‌های صنعتی‌کنش‌مند ساختند، اما به لحاظ اقتصادی هرگز یارای تقابل در مقیاس بازار صنعتی را پیدا نکردند و خواه ناخواه به هنری در خدمت جامعه طبقاتی مبدل گشتند، چرا که قیمت تمام شده محصولات دست ساز آنان به هر روی از قیمت تمام شده اجناس تولید انبوه شده گران‌تر بوده و اقشار محدودی امکان خریداری آن آثار را داشتند. این واقعیت از منظر افرادی چون موریس و وب، که در اندیشه ایجاد پیوند میان هنر و زندگی روزمره بودند، به مثابه شکست قلمداد می‌شد.

۳.۲۲ کوشش هنرمندان امپرسیونیست، اگر چه به طور روشن و رادیکال به کارکرد هنر در جامعه مرتبط نیست، با این حال نقشی مهم در شکل‌گیری جنبه‌هایی ارتباطی میان هنر و زندگیِ مردمان عادی داشته است. امپرسیونیست‌های فرانسوی کار خود را در دهه ۱۸۵۰- تقریباً هم‌زمان با فعالیت‌های انجمن اخوت پیشارافائلی در انگلستان-آغاز کرده بودند. هنرمندان فعال در این شیوه‌های هنری، پایه‌های هنر رسمی را به چالش گرفته، تعاریف آکادمیک هنر را

127 Joseph Cribb (1892-1967)

128 Desmond Chute (1895-1962)

129 Harry Clark Pepler (1878-1951)

130 Newlyn and St. Ives / Cornwall

131 Ben Nicholson (1894-1982)

132 Barbara Hepworth (1903-1975)

133 Honfleur

134 Skagen

135 Katwijk

136 Abramtsevo

137 Jugendstil

عمداً مورد غفلت قرار می‌دادند. امپرسیونیست‌ها معیارهای اشرافیت را، چه در نحوه برخورد با اثر هنری و چه در انتخاب موضوعات، زیر سوال بردند. یکی از دستاوردهای متاخر این نقاشان نوگرا، تأسیس «جامعه هنرمندان مستقل»^{۱۳۸} در سال ۱۸۸۴ بود، موسسه‌ای که توانست نمایشگاه‌هایی بزرگ با شعار «بی هیچ هیأت داوران و جایزه‌ای» ترتیب دهد. جامعه هنرمندان مستقل، نقش به‌سزایی در شکل‌گیری حلقه‌های هنرمندان و تجربیات نو و جسورانه در هنر داشت. با نزدیک شدن به دهه‌های پایانی قرن نوزدهم از درون تجربه امپرسیونیسم و رئالیسم، جریانی از نگرش‌های فرمی و معنایی ایجاد گشت.

۳.۲۳ هنرمندان نئو-امپرسیونیست، کلویزونیکست^{۱۳۹}، سنتسیست^{۱۴۰}، فوویست^{۱۴۱}، نبی^{۱۴۲}، سمبولیست و جمع‌های کوچک تجربی و پیشرو که تحت نام «پساامپرسیونیست»^{۱۴۳} شناخته می‌شوند، در واقع تلاش‌هایی برای نوآوری بر اساس اسلوب تحلیلی و تکنیکی بودند که در میان نقاشان مدرن مورد توجه قرار گرفته و رواج یافتند. نگرش اجتماعی این هنرمندان گاه متفاوت از یکدیگر و گاه هم‌جهت بود. در مقایسه با امپرسیونیست‌ها، این نئوامپرسیونیست‌ها بودند که توجه بیشتری به کارکرد اجتماعی هنر داشتند. با این حال بسیاری گروه‌های هنری نیز وجود داشتند که هنر را دنیایی فرای دنیای خاکی یا دست‌کم عرصه‌ای مجزا از عرصه جامعه انگاشته و کار هنرمند را پرسه در جهان درون، افکار، تخیلات یا دنیای رنگ‌ها و فرم‌ها می‌دانستند.

اصطلاح نئو-امپرسیونیسم که در ۱۸۸۶ توسط فلیکس فنئون^{۱۴۴} برای توضیح درباره گروهی از نقاشان پارسی و تحول سبکی آنان به کار برده شد به فضای کاری نقاشانی از جمله پل سیناک^{۱۴۵}، کامیل پیسارو، لوسین پیسارو، جورج سور^{۱۴۶}، آنا بلوخ^{۱۴۷}، شارل آنران^{۱۴۸}، ماکسیمیلیان لوس^{۱۴۹}، آلبرت دوبو-پیل^{۱۵۰} و هنری ادموند کروس^{۱۵۱} ارجاع داشت. گروهی که به

138 Société des Artistes Indépendants

139 Cloisonnist

140 Synthetism

141 Fauvists

142 Les Nabis

143 Félix Fénéon (1861-1944)

144 Paul Signac (1863-1935)

145 Georges Seurat (1859-1891)

146 Anna Bloch (1913-2014)

147 Charles Angrand (1854-1926)

148 Maximilien Luce (1858-1941)

149 Albert Dubois-Pillet (1846-1890)

150 Henri-Edmond Cross (1856-1910)

تدریج شامل تئو وان رایسلبرگ^{۱۵۱} و حلقه‌ای از نقاشان بلژیکی نیز شد.

بنا به توضیح سیناک، به کارگیری علمی رنگ به جای به کارگیری حسی آن، از مهم‌ترین وجوه تمایز میان امپرسیونیست‌ها و نئوامپرسیونیست‌ها است. اما با توجه به این مساله که همه نئو-امپرسیونیست‌ها با مجلات سیاسی چپ گرا از جمله لوتوم نووو^{۱۵۲} - لِاسِٔ اوبوئر^{۱۵۳} - لوپِغ پینارد^{۱۵۴} همکاری کرده و آثارشان را برای انتشار در اختیار این مجلات و نشریات می‌گذاشتند، به نظر می‌رسد که تفاوت‌هایی نیز در نگرش این نقاشان وجود داشته است. به هر شکل مجلات مستقل سیاسی، نقش محوری در تجربه‌های پیشا آوانگارد اواخر قرن نوزدهم ایفا کرده و از نگرش اندیشمندانی چون باکونین^{۱۵۵}، پرودون، فوریه و کروپوتکین^{۱۵۶} پشتیبانی می‌کردند. بازار مجلات مستقل و جزوه‌های فکری و فلسفی، به ویژه در اواخر قرن نوزدهم، رونق و شکوفایی به سزایی داشته و انتشار زیرزمینی کتب و مجلات، فروش مخفیانه رساله‌هایی حاوی افکاری نو یا اخباری شگفت‌انگیز و یا احوال اکتشافات و نظریات نوین به شدت مورد توجه بود.

۳.۲۴ پتر کروپوتکین در رساله «خطاب به جوانان» به سال ۱۸۸۰ می‌نویسد: «... اگر دل شما به واقع هم‌صدا با انسانیت می‌تپد، اگر به سان شاعری حقیقی گوش‌هاتان پذیرای صدای زندگانی است...» «می‌توانید بی‌طرف همانید. شما بی‌شک سمت زیبایی را خواهید گرفت؛ سمت مظلوم را؛ چرا که معنای رفعت و والایی را می‌دانید. روح زندگانی نیز هم‌سنگر آنان است که برای پیروزی نور، انسانیت و عدالت مبارزه می‌کنند.»^{۱۵۷}

او در جایی دیگر زهمان رساله، هنرمندان جوان را از تقلیل هنر به منزله یک وسیله تجارت و امر تزینی برحذر می‌دارد و به آنان پیشنهاد می‌کند که عمر خود را صرف چیزی واقعی کنند. او بدین ترتیب راه را روشن می‌کند: «این فضایی که در آن قرار داده شده‌اید، این موضع که معنایش این است که باقی مردمان عده‌ای نفهم و وحشی هستند را ترک کن؛ همراه مردم باش تا «راه حل» خودش را به تو نشان دهد.» «آن را در همه جا خواهی دید؛

151 Théo van Rysselberghe (1862-1926)

152 Les Temps Nouveaux

153 L'Assiette Au Beurre

154 Le Pere Pinard

155 Mikhail Bakunin (1814-1876)

156 Pyotr Kropotkin (1842-1921)

157 Kropotkin's Revolutionary Pamphlets, p. 273

در انگلستان، همینطور که در فرانسه در آلمان همانطور که در ایتالیا، در روسیه همانطور که در آمریکا، هر جا که عده‌ای برخوردار و عده‌ای سرکوب شده وجود دارد، تلاشی شدید نیز، در اعماق طبقه کارگر، در جریان است که مقصودش فرو ریختن همیشگی برده‌داری تحمیلی از طرف اربابان سرمایه‌دار و تشکیل بنیان‌های جامعه‌ای مبتنی بر عدالت و برابری است. امروز دیگر اینکه کسی از مردمان بنشیند و آهنگی در شکایت و شکوه بخواند که ملودی اش دل آدم را می‌شکند (همچون آهنگ‌های دهقانی قرن یازدهم، که هنوز هم توسط برده‌دهقانان خوانده می‌شود) کافی نیست.^{۱۵۸}»

۳.۲۵ در سرتاسر جهان صنعتی، با نزدیک شدن به دهه ۱۸۹۰، اعتراضات، اعتصابات و شورش‌های فراوانی در حال رخ دادن بود. قیام‌های کارگران از جمله قیام کارگران معدن در لیژ (یکی از شهرهای مهم معدنی بلژیک)، جایی که مراسم یادواره کمون پاریس به قیامی خونین مبدل شد از این جمله قیام‌ها بود. قیام کارگران و موج خیزش‌های مردمی آرمان‌خواهانه مبتنی بر آگاهی طبقاتی در نقاط مختلف جهان، هنرمندان را بیش از پیش متوجه زندگی محرومان و درمندان کرده و شور و عزم مستندسازی و به تصویر کشیدن دشواری شرایط کارگران تحت نظام سرمایه‌داری را در آنان به جریان انداخت. به عنوان نمونه کامیل پیسارو، کتابچه‌ای کوچک به نام «ذالت اجتماعی»^{۱۵۹} تولید کرد که در آن به خشونت و رذالت بهره‌کشی کارمزدی پرداخته و چهره دردناک این نظم مدرن را به نمایش گذاشت. پیسارو در آثار خود تمرکز بسیاری بر خشونت کار و محیط کارگری و شرایط سخت کار داشت. هنرمندانی از جمله پیسارو به طور معمول برای نشریات و مکتوبات انقلابی و دگرگونی طلب کار می‌کردند و تلاش داشتند مطابق با آرمان‌های مردمی، در ابلاغ و بلژمایی آرمان جمعی ایفای نقش نمایند.

نقد شرایط زندگی کارگری، تصویرسازی آرمان شهری، شیوه زندگی کولی‌وار و بوهمی یا توجه به سفر از مهم‌ترین ویژگی‌های زندگی نئوامپرسیونیست‌ها بود. این مسأله را می‌توان در نقاشی «دودکش‌های کارخانه: کوئیه در حاشیه شارلروا»^{۱۶۰} اثر ماکسیمیلیان لوس دنبال کرد. لوس از جمله نقاشان سازش‌ناپذیری بود که به خاطر کنش‌گری‌های سیاسی‌اش در ۱۸۹۴ به زندان افتاده بود. وی در سال‌های پایانی قرن نوزدهم سفرهایی را در شمال فرانسه و بلژیک آغاز کرد و به ثبت دیده‌هایش از مناطق معدنی و کارخانجات پرداخت. او در ۱۸۹۱ نمایشگاهی

158 Ibid.

159 Les Turpides sociales (1889)

160 Factory Chemneys: Couillet near Charleroni 1899-1898

بر پا کرد که منتقدان در تفسیر آن نوشتند «جان دردمند مردمان و زندگی توده‌های محروم و بر افروخته از رنج و تلخکامی، در آثار او به چشم می‌خورند»

«دودکش‌های کارخانه» تابلویی است سرشار از ظلمت مختص مناطق بی‌دار و درخت و صنعتی کوئیه، منظره‌ای که تمامی خیابان‌های تیره و تارش به مراکز کار سخت ختم می‌شود اما در گوشه‌ای از تصویر دو نفر دیده می‌شوند که گویا در حال ترک کردن منطقه به مقصدی نا معلوم هستند. این تابلو به شکلی محسوس اما غیر مستقیم نه به فضای داخل بلکه به احتمال وجود مکان و مفری خارج از کادر اشاره دارد و از احتمال وجود راهی دیگر یا مسیری دیگر صحبت می‌کند. شاید امکان زیستی دیگری خارج از این امکان سرمایه‌دارانه وجود داشته باشد. مسیری که مقصد آن نامعلوم است.

آنچه نثو امپرسیونیست‌هایی همچون ماکسیمیلیان لوس و ونسان ون‌گوگ را در راهشان مصمم کرده بود، نقدهایی بود که از کروپوتکین و رکلوس^{۱۶۱} منتشر می‌شد. نقد‌هایی بر سرمایه‌داری به مثابه برهم زنده ریتیم طبیعت بشری، هارمونی اجتماعی و ارتباط انسان با زمین. رکلوس در سال ۱۸۶۴ نوشت که «بربریت زمین را غارت می‌کند؛ آن را خصمانه مورد استثمار قرار داده و از طرفی در جایگزین کردن آنچه از میان می‌برد عاجز است و در نهایت هر گوشه را لغت و عریان و غیر قابل سکونت رها خواهد کرد. در صورتی که انسان اگر به واقع متمدن باشد خواهد دانست که منافع او بسته به منافع دیگر انسان‌ها و در نهایت منافع تمامی طبیعت است»^{۱۶۲}

۳.۲۶ با نزدیک شدن به قرن بیستم، همراهی با اندیشه‌های رهایی طلبانه تا به جایی گسترده شد که در بسیاری از ملل -از آمریکا گرفته تا بسیاری کشورهای اروپایی، آمریکای لاتین، روسیه و چین- تشکلهای متعدد و متحدی به هدف سازماندهی یک انقلاب جهانی شکل گرفت. تشکلهایی که سعی داشتند تا با اتکا بر نگرش برابری خواهانه و همراهی تعاونی مردمان کشورهای جهان، یک بار برای همیشه قدمی در جهت براندازی ساختار سرمایه‌داری و تأسیس دنیای آزاد مبتنی بر هارمونی فراهم آورند. هارمونی، در تعریف رهایی طلبانه به معنای آزادی به شیوه ای است که فرد (جزء) با حفظ حقوق زیستی خود، به تفاوت‌های نوعی، قومی و اعتقادی همگان به منزله یک کل احترام بگذارد. در واقع مردمان آگاه گشته بودند که انحراف

161 Élisée Reclus (1830-1905)

162 The Geography of Freedom (1988), Marie Fleming, p. 114

سرمایه‌دوانه‌ای که بشریت به آن گرفتار آمده، حاصل غفلت از همین هارمونی طبیعت است. قطع درختان، از هم پاشیدن زندگی مردمان و برده‌داری کارگری در معادن، ماشینی شدن و افزایش فقر، واقعیت‌هایی بودند که در کنار پیشرفت دانش عقلانی، انسان را با جنبه‌هایی نوین از شناختِ خویشتن آشنا کردند.

حقانیتِ نظریهٔ رهایی‌طلب و لزوم آزادی بشر به عنوان پیش‌نیازی برای نیل به شادمانی، از اهداف و آرمان‌هایی بود که طی قرن هجدهم و به ویژه در قرن نوزدهم ذهن بشری را سخت به خود مشغول داشته بود. به عنوان مثال رکلوس از لزوم «تخلیه ذهن‌ها از باورها و پیش‌فرض‌های تحمیل شده و ایجاد حلقه‌های همیاری»^{۱۶۳} و گروه‌های هم‌سو و همراه «سخن گفت. از نظر وی «این جمع‌های کوچک و منسجم می‌توانند مبنای ایجاد هارمونی بزرگتری در سطح جامعه گردند.»

نقاشی‌های کامیل پیسارو از جمله «سیب چینی در ایرانی سورپت»^{۱۶۴} تجسمی از هارمونی جمع‌های انسانی و طبیعت هستند به طوری که «کار» بیش از آن که جنبه‌ای طاقت‌فرسا و اجباری داشته باشد، شکلی تفریحی و سازگار با طبیعت را نمایان می‌سازد (تصویر ۳.۲). تابلو تصویرگر گروهی کوچک از سیب چینن در منطقهٔ ایرانی است که در آسایش و آرامش زیر سایه درخت از محصولات آن به قدر نیازشان بر داشته و چوب اجبار بر سر آن‌ها نیست. کار آنان شکلی گروهی، دوستانه و عاری از طمع و بهره‌برداری بی‌رویه از نیروی طبیعی خود یا محیط را نشان می‌دهد. این همان هارمونی انسان و طبیعت است که بسیاری از اندیشمندان قرن هجدهم و نوزدهم از آن سخن می‌گفتند. انسانی که خود و طبیعت خویش را مورد تجاوز قرار نمی‌دهد بلکه در ضرب‌آهنگی زیبا و سالم با جهان همراه می‌شود. نگرشی که در آثار بسیاری از نئوامپرسیونیست‌ها از جمله ونسان ون‌گوگ نیز به روشنی مشاهده می‌شود.

پیسارو و دیگر نقاشانی که به مکتب فکری آنارشیزم معتقد بودند، نه تنها زندگی سختِ کارگری و دهقانی زمانه خود را- همچون «سیب زمینی خورها» اثر ون‌گوگ- به تصویر می‌کشیدند، بلکه تصاویری از آرمان‌شهر مورد نظرشان را نیز در قالب آثاری مانند «سیب چینان ایرانی سورپت» تصویر می‌کردند: منظره‌های بکر از دهات و قریه‌هایی دور افتاده که هنوز دست سرمایه‌داری بدان‌ها نرسیده بود. این نقاشان در حقیقت با رد قلم و نقطه‌گذاری‌های کوچک قلمو و هم-چینش رنگ‌های روشن و تیره، هارمونی ملایم و دلپذیر دنیای مورد نظرشان

163 Affinity groups

164 Apple Picking at Eragny sur Epte 1988

را به تصویر می‌کشیدند. در واقع نثو امپرسیونیست‌ها تکنیک نقاشی کردن خود را بر پایهٔ باورشان در باب هارمونی، آزادی، برابری و تعاون همگانی بنیان گذاشته بودند. از همین رو است که رابین روسلاک^{۱۶۵} در تحلیل بصري مکتب نثو-امپرسیونیسم آن را روندی پیشرو می‌داند که «هارمونی» و «تنوع در عین وحدت» (کلیدواژه‌های فلسفهٔ آنارشیزم) از طریق آن به چنگ آمده است. این دو در واقع واژگان محوری نثو-امپرسیونیست‌ها و منتقدانشان برای توصیف یا تفسیر پرده‌های نثو-امپرسیونیستی هستند. «اینجا، نقاط مجزای رنگ، نقش فرد فرد آدمیان را در نظریهٔ اجتماعی آنارکو-کمونیستی ایفا می‌کنند، به طوری که از کنار هم قرار گرفتن هارمونیکی آن‌ها، وحدتِ فرم و تعادل ترکیب‌بندی شکل می‌گیرد. این بدان سبب است که رنگ‌های مجرد به شیوه‌ای علمی به کار گرفته شده‌اند تا به حضور یکدیگر میدان داده، در عین حال وجود منحصر به فرد خود را نیز حفظ کنند.»^{۱۶۶}

۳.۲۷ ورود به قرن بیستم مقارن بود با آغاز فصل تازه از زندگانی اجتماعی بشر، فصلی که در سایهٔ صنعتی شدن، با مفاهیمی نوین از جمله ماشینیسیم، تولید انبوه، تجارت گستردهٔ بین‌المللی، رسانه و اطلاعات دست و پنجه نرم می‌کرد (۵۷-۱). همین‌طور بسیاری از مفاهیم اخلاقی و اجتماعی، در سایهٔ دستاوردهای علمی و فلسفی، در آستانهٔ تحولاتی جدی قرار داشتند. گروه‌های مختلفی از جمله هنرمندان بوهمی حاشیهٔ رود تیمز^{۱۶۷} در انگلستان، بوهمیای آمریکا در دهکدهٔ گرینویچ^{۱۶۸} در ساحل رود هیودسن^{۱۶۹}، حلقهٔ بلومزبری^{۱۷۰}، گروه‌های متعدد «هابی‌تیسست»^{۱۷۱} در بسیاری زمینه‌ها، و ندر فوگل^{۱۷۲} ها و فرهنگ بدن‌های آزاد^{۱۷۳} در آلمان یا فوتوریست^{۱۷۴} ها در ایتالیا، نتیجهٔ ورود انسان به قرن بیستم بود که سرعت و بهره‌برداری از طبیعت را در دستور کار خود داشت. در همین سال‌ها گروه «میر اسکوستوا»^{۱۷۵} (به معنای جهان هنر) در روسیه با گرایش به غرب و هنر آوانگارد فرانسه تشکیل شده بود و نشریهٔ گروهی خود را با همین نام منتشر می‌کرد. گروه میراسکوستوا، متشکل از هنرمندانی چون الکساندر بنیو^{۱۷۶}،

165 Robyn Sue Roslak

166 Scientific Aesthetic and the Aestheticized earth (1987) , Robyn Sue Roslak , p.204

167 Thames

168 Greenwich village

169 Hudson

170 Bloomsbury circle

171 Hobbyist

172 Wandervogel

173 Freikörperkultur

174 Futurists

175 Mir iskusstva

176 Alexandre Benois (1870-1960)

سرگئی دیاکلیف^{۱۷۷}، لئون بکست^{۱۷۸}، والتین سروف^{۱۷۹} و ... با تکیه بر شناختی که از هنر آوانگارد اروپا داشتند، به تولید نشریه، کارت پستال، پوستر، آثار نمایشی (به ویژه در قالب باله روس) و تصویرسازی‌هایی نوین روی آوردند. این تجربیات هنری مدرن در روسیه سرانجام در سال ۱۹۰۶ به تشکیل گروه «رز آبی»^{۱۸۰} ختم شد. گروهی با تمرکز بر استفاده از رنگ‌های خام و درخشان، که تا آن زمان در هنر روسیه غیر قابل تصور می‌نمود و نوعی سرپیچی هنرمندانه را رقم می‌زد. تغییر جایگاه هنرمندان در جامعه، تأثیر اخبار مربوط به انقلاب فرانسه و نشر آرای اندیشمندان سوسیالیست و رهایی‌طلب در جامعه اروپا، موجب پیدایش طیفی از نگرش‌های متنوع پیرامون کارکرد هنر در ورود به قرن بیستم گشته بود. نگرش‌هایی که اغلب به شکل مانیفست‌های هنری تبیین می‌گشتند.

۳.۲۸ در سال ۱۹۰۲، رساله مشهور لنین^{۱۸۱} با عنوان «چه باید کرد؟»^{۱۸۲} به چندین زبان انتشار یافت و منجر به شکل‌گیری مباحثی نوین در باب تعهد و خیانت روشنفکران گشت. لنین در رساله جنجال برانگیز خود اشاره کرده بود که «آغاز دگرگونی انقلابی نه لزوماً از دل طبقه کارگر بلکه از بیرون بدنه آن آغاز می‌گردد.» او بدین ترتیب برای متفکرین، نظریه پردازان و روشنفکران، تحت عنوان «انقلابیون حرفه‌ای»، نقشی انقلابی قائل گشت. نا کامی انقلاب اول روسیه در ۱۹۰۵، دلیلی بود بر صحت گفته لنین، انقلاب بدون راهبری متفکرین و هنرمندانی روشن اندیش، در انتخاب مسیر مناسب، دچار خطا خواهد گشت. تجربه ناکام انقلاب فرانسه و انقلاب اول روسیه به بسیاری از کنش‌گران و مبارزان اروپایی نشان داد، که تشکیل گروه‌های هم‌اندیشی و ادبی نقش موثری در پی‌ریزی دگرگونی اجتماعی و تغییر ساختار ایفا خواهد کرد. این اصل به زودی به موتور محرک روشنفکران و متفکرین اروپایی مبدل گشته و هنرمندان و ادبای بسیاری را به تشکیل گروه‌های هم‌اندیشی متمایل کرد. بدین ترتیب گروه‌های مختلفی از هنرمندان مدرن به ویژه اکپرسیونیست‌های آلمانی با استفاده از همین روش مانیفست‌نویسی، هنرمندان جوان را به سرپیچی از اساتید و قدرت‌های حاکم بر دنیای هنر و جامعه دعوت می‌کردند. مانیفست گروه پل^{۱۸۳} را می‌توان یکی از اولین این مانیفست‌ها دانست. اندکی

177 Sergei Diaghilev (1872-1929)

178 Léon Bakst (1866-1924)

179 Valentin Serov (1865-1911)

180 Blue Rose

181 Vladimir Ulyanov Lenin (1870-1924)

182 What Is to Be Done? (1902)

183 Die Brücke

بعد تر مارینتی^{۱۸۶} در ۱۹۰۹ مانیفست خویش با عنوان مانیفست فوتوریستی را منتشر نمود. مانیفست مارینتی نه در کاتالوگ نمایشگاهی مستقل از دولت، بلکه این بار بر جلد نشریه‌ای رسمی انتشار یافت. انتشار مانیفست فوتوریست ها در تاریخ دوم فوریه ۱۹۰۹ در نشریه فیگارو از نظر مازیان کائز^{۱۸۵} زمینه ساز «هنگامه مانیفست^{۱۸۶}» در هنر گشت. مانیفست مارینتی که به سرعت به زبان‌های گوناگون ترجمه و انتشار یافت، همچون یک رویداد تاریخی سرنوشت ساز، منجر به پژواکی زنجیروار گشت که کهکشانی از مانیفست‌های هنری دیگر از آن بر آمده و به تحقق آوانگاردیسم انجامید.

نباید فراموش کرد که حدود نیم قرن پیش از این اتفاقات، متنی که گوستاو کوربه آن را با رنگ و بویی سیاسی و اجتماعی، به عنوان مقدمه‌ای بر نمایشگاه مستقل خود در تقابل با نمایشگاه سال ۱۸۵۵ نوشته بود نیز چیزی از یک مانیفست هنر انقلابی کم نداشت. متنی که رویکرد و هدف یک هنرمند را به طور مستقیم و خلاصه تبیین می‌نمود.

۳.۲۹ اصطلاح آوانگارد که در فرهنگ جنگ به سربازان خط مقدم جبهه یا پیش‌قراولان اطلاق می‌شود، اولین بار در مقاله‌ای با نام «هنرمند، دانشمند و پیشه‌ور^{۱۸۷}» توسط اولین رودریگس^{۱۸۸} - نویسنده علاقمند به آرای سن‌سیمون- در زمینه فرهنگی و هنری مورد استفاده قرار گرفت. رودریگس هنرمندان را به عنوان جمع پیش‌قراولانی تعریف کرد که شهروندان جامعه را به وقوع جامعه‌ای پیشا-سوسیالیستی هدایت می‌کنند. نقش آنان استفاده از نیروی تخیل برای طراحی معبدی اتوپیایی بود. ساختمانی که دانشمندان و پیشه‌وران مسئولیت اجرا و عملی کردن آن را بر عهده داشتند. این نوع نگرش که شیوه‌ای از تجربه تلفیق حوزه آفرینش با حوزه علم و سیاست بود، تحت تأثیر آرمان‌های انقلاب فرانسه (رهایی- برابری- برادری) بنانهاده شد. از نظر رودریگس، قدرت تخیل هنرمندان، علاوه بر این که نقشی ویژه در برقراری تعادل با تفکر منطقی اهل علم دارد، می‌تواند جامعه را در بازگامی آلترناتیوهای برای جهان واقعی نیز یاری نماید. بنابراین، هنرمندان آوانگارد از نظر رودریگس، «شارحان ایده‌های جامعه‌نگر و ارزش‌های پیشروی زیباشناختی» بودند. در واقع مفهوم آوانگارد نه به یک مقام فرهنگی بورژوا بلکه به جایگاهی در مبارزات فرهنگی اطلاق گشته بود. جریان آوانگارد یا جریان پیشرو جریانی بود که

184 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)

185 Mary Ann Caws (2001)

186 Manifesto moment

187 L'artiste, le savant et l'industriel, (1825)

188 Olinde Rodruigues (1795-1851)

در مسیر حرکت به سمت آینده‌آرمانی، پیشقدم و پیشرونده عمل کند.

جریان آوانگارد، در واقع از همان ابتدا، به درجات گوناگون، خود را در تقابل با تفکر «هنر خادم حاکمیت»، «هنر بورژوا» یا هنر وابسته به قدرت تعریف کرده بود. در سال‌های پایانی قرن نوزدهم، آوانگارد انتصابی واقعی از هنرمدرن بود که نقشی اجتماعی و دگرگونی بخش برای خود قائل می‌شد. هنرمندان آوانگارد، علاوه بر نگرش بنیادین خود مبنی بر درهم‌شکستن هر قانون از پیش تعیین شده که اساس هنر مدرن بود، به طور آگاهانه خواستار ایفای نقش عملی در یک دگرگونی اجتماعی-تاریخی بودند و وضع موجود زمانه خویش را از موضعی انتقادی زیر نظر داشتند. پیدایش مانیفست‌های متنوع در واقع حاصل تنوع دیدگاه‌ها نسبت به نقش هنرمند در جامعه و یا تنوع آرمان‌های گروهی و طبقاتی بود. بیانیه‌هایی که هر یک امید داشتند تا بتوانند شیوه‌ای مناسب را در راستای همراهی یا هدایت «امواج دگرگونی» ارائه نمایند.

۳.۳۰ فیلیپو تومازو مارینتی از جمله هنرمندانی بود که در آستانه قرن بیستم با اعتقاد راسخ به نقش هنر در پیشبرد اهداف اجتماعی، تلاش کرد تا روح زمانه خود یعنی فن‌آوری و میل به دگرگونی اجتماعی را در راستای ایده‌هایی برای جامعه‌آرمانی، از مجرای هنر و اجرا، به معرض نمایش گذارد. مارینتی از طرفی به امکانات تولیدی و قدرت بشر در استفاده از فن‌آوری نظر داشت و از طرفی به معضلات جامعه سنت‌گرای ایتالیا می‌اندیشید. او در مانیفست خود عنوان می‌کند که «دنیا باید از گزند اساتید، باستان‌شناسان، راهنمای‌تورها و عتیقه‌فروشان پاک شود. باید از موزه‌های بی‌جان، کتابخانه‌ها و دانشگاه‌ها رها گردد». از نظر مارینتی، ایتالیا و مردمان آن باید از جای خود برخاسته و حق خود را از علم بستانند. به همین سبب مانیفست مارینتی به نوعی زندگی ماجراجویانه، مبارز و کنش‌گرانه اشاره داشته و نوعی فراخوانی به نبرد تلقی می‌شود. برگزاری رویدادهایی متفاوت از آنچه در نمایشگاه‌ها و تئاترهای رسمی زمانه اتفاق می‌افتاد، برای مارینتی ابزاری بود برای جلب همراهی مردمی. این رویدادها که با عنوان «سراته»^{۱۸۹} یا میهمانی برگزار می‌شدند، تلاشی بودند برای فرازوی از مرز میان اثر هنری با مخاطب و جلب نظر و کنش تماشاگران. تمایل و اشتیاق به سرعت و مهمه، افتخارآفرینانه خواندنِ جدل و کشمکش، تخطئه باورها و امور سنتی و تجلیل فن‌آوری‌نوین، از کشتی‌های بخار گرفته تا لوکوموتیوها و هواپیماها، تونل‌ها، چاه‌های مهندسی شده، آسمان خراش‌ها و ... از

جمله ویژگی‌هایی است که مارینتی و هنرمندان و سیاستمداران بسیاری را به یکدیگر پیوند می‌داد.

فوتوریسم به دنبال انفعال‌زدایی از مردم و خارج کردن هنر از دایرهٔ نهادهای حاکم بود. مارینتی و جمعی از همراهانش در سال ۱۹۱۰ از منارهٔ کلیسای جامع سن‌مارکو^{۱۹۰} در ونیز بالا رفتند و هشتاد هزار نسخه از اعلامیهٔ «علیهٔ ونیز مرتجع^{۱۹۱}» را از بالای مناره رها کردند. سپس مارینتی از مناره پایین آمده و نطقی فی‌البداهه خطاب به اهالی ونیز ایراد کرد که منجر به زد و خورد و هیلوویی طولانی گشت:

«لعننت به ونیز محبوب توریست‌ها... باشد که آهنگ تولد یک قدرت نظامی و صنعتی در ونیز کنیم [قدرتی] که این دریاجهٔ بزرگ ایتالیایی، آدریاتیک، را یک بار برای همیشه غرق در مسرت نماید. فرصتی برای از دست دادن نیست. همهٔ این کانال‌های متعفن کوچک را با خرده‌های کلیساهای جدام‌گرفته پر کنید. تمامی گاندولاه‌ها، آن نشیمن‌گاه‌های ابله‌ان، را بسوزانید»

از نظر مارینتی، هنر سازشکار با انفعال مخاطب در پیوند است، در حالی‌که هنر انقلابی به جلب واکنش (همراهی یا مخالفت) نیاز دارد. او و فوتوریست‌ها ارتباطی تنگاتنگ میان توسعهٔ صنعتی و کنش‌مندی و عاملیت ملی‌گرایانه می‌دیدند. در واقع آرمان مارینتی، از آرمان اتوپیای آرام‌نئو-امپرسیونیست‌ها فاصله داشت و بیشتر شکل اعلان آمادگی برای تغییر قریب الوقوع، خشونت از طریق کنش تاثیرگذار و توانبخشی به فاعلیت مردمی بود تا دعوت به تلاشی آرمان‌خواهانه، از آن دست که باب روز دوران بود. از نگاه فوتوریست‌ها، دستیابی به آرمان بشری نه با غلبه بر معضلات سرمایه‌داری و سلسله مراتب طبقاتی بلکه با تقویت و تجهیز صنایع ماشینی و جنگ افزارها ممکن بود. با این وجود طولی نکشید که نگرش فوتوریست به هنر در کشورهای دیگر از جمله روسیه، آمریکا، انگلیس و ... مورد توجه قرار گرفت و عرض کمتر از یک دهه محبوبیت و اعتبار خود را از دست داد به طوری که در جریان جنگ جهانی اول دنیا با مانیفست‌های مختلفی از طرف گروه‌های هنری مختلف مواجه شد: مانیفست کوبیسم، مانیفست هنر نوین، تئاتر وراثت، مانیفست مکتب آمورفست، مانیفست ورتیسیسم، سوپرماتیسم، دادائیسم و دِ استیل از آن جمله‌اند.

190 St Mark's Basilica

191 Contro Venezia passista (1910)

۳.۳۱ مانیفست تئاترِ واریته^{۱۹۲} که اولین بار به صورت خلاصه در سال ۱۹۱۳ به قلم مارینتی در نشریه «دیلی میل»^{۱۹۳} انتشار یافت، فراخوانی بود به سوی فضایی تئاترال متشکل از درهم آمیزی هنر و زندگی؛ به طوری که طی آن فهم افراد از فضای عمومی از طریق کنش نامنظم و دراماتیک دگرگون گردد. مارینتی خشونت را به عنوان راهی برای جلب مشارکت در تئاتر پیش نهاد. به این ترتیب بازیگر با نمایش دادنِ پرخاش و هیاهو یا ابراز نظرات به زبانی تحریک آمیز، تماشاگران را به کنش وا می‌دارد. فرض مارینتی بر آن بود که هیاهو و جنبش، بدین روش از فضای تئاتری به باقی نقاط خیابان و فضای شهری سرایت کرده، فضا را به تسخیر در خواهد آورد. تئاتر واریته از طریق تبادل کنش‌های از پیش تعیین نشده کنایی و نا منظم، به باز سازی روابط میان خود، جامعه و زبان می‌پردازد^{۱۹۴}.

۳.۳۲ در سال ۱۹۱۳ یعنی همان سالی که مارینتی مانیفست خود را منتشر کرد، لویجی روسولو^{۱۹۵} نیز مانیفستِ فوتوریستِ هنرِ سرو صدا^{۱۹۶} را منتشر نمود و کوشید طی آن، مفهوم صوت را در نگرش سنتی زیبایی‌شناسی موسیقی باز تعریف نموده و به هر قیمت از دایره اصوات معین و سالم خارج گشته و طیف متنوعی از سر و صدا ها را به کار بندد. روسولو فصل اول مانیفست خود را این‌گونه آغاز می‌کند:

«بالیلای پراتلای^{۱۹۷} عزیز، آهنگ‌ساز برجسته فوتوریست،

در رم، در سالن نمایش پسر ازدحام گستانزی^{۱۹۸}، در حین گوش کردن
به اجرای ارکسترالِ موسیقای فوتوریستی شما، همراه با دوستانم مارینتی،
بوچیونسی و بایسا، به هنری نوین پی‌بردیم: هنر سر و صدا، نتیجه
منطقی نوآوری‌های شگفت‌انگیز شما.»

متن مانیفست، فرم یک رساله ترکیبی تاریخی-شاعرانه-سیاسی و پرفورماتیو به خود گرفته‌است و کوشیده توضیح دهد که موسیقی فوتوریست باید به جای ساخت ملودی‌های مکرر، به غنا و توسعه دامنه اصوات و سازها پرداخته و سروصدا هایی را که از دیر باز در

192 The Variety theatre Manifesto

193 Daily mail

194 Modernism, Race and Manifestos (2008), Laura Winkiel, pp.93-97

195 Luigi Russolo (1885-1947)

196 L'arte dei Rumori

197 Balilla Pratella (1880-1955)

198 Teatro Costanzi

طبیعت موجود بوده‌اند، در کنار اصوات ماشین‌ها و زندگی نوین به کار گیرد. او در پایان فصل اول رساله خود شش دسته سروصداها و اصوات مورد نیاز یک ارکستر فوتوریستی را نام می‌برد. شش دسته بندی اصوات پیشنهادی روسولو متشکل بود از اصوات ترافیکی، خرخرها، غرغرها، وزوزها، طیفی از اصوات انسانی-حیوانی و افعه‌های صوتی کوبه‌ای. از نظر روسولو دنیای اصوات سر و صدایی (نویزها) بر خلاف دنیای سازهای مرسوم، بی نهایت بوده و با اختراع هر نوع ماشین جدید، اصواتی نوین به وجود آمده و می‌توان از ترکیبات این ماشین‌ها نیز برای ایجاد اصوات تازه بهره‌گرفت.^{۱۹۹}

۳.۳۳ در مانیفست تئاتر انضمامی^{۲۰۰} فوتوریست که در سال ۱۹۱۵ به قلم مارینتی، سیتیملی^{۲۰۱} و کورا^{۲۰۲} تنظیم شد آمده است:

«نویسندگانی که قصد نو کردن تئاتر را داشتند (ایبسن^{۲۰۳}، مترلینگ^{۲۰۴}، آندریف^{۲۰۵}، کلودل^{۲۰۶}، شاو^{۲۰۷}) هرگز پروای رسیدن به یک سنتز واقعی و رها کردن خود از تکنیک‌هایسی که متضمن پرگویی، تحلیل و سواسی و تدارکات افراطی بود را نداشتند. مخاطبان در برابر آثار این مولفان همچون مشاهده‌گرانی رنجیده‌خاطر هستند که دور اسبی که در پیاده‌رو جان می‌دهد حلقه‌زده اند و خشم و ترحم خود را فرو می‌دهند. آن دست‌زدن‌های آخر کار در واقع برون‌ریزی تمامی زمان غیرقابل هضمی است که آنان فرو داده‌اند»

فوتوریست‌ها در همین مانیفست به ده ویژگی تئاتر مرتجع اشاره می‌کنند که به طور خلاصه عبارت است از: ۱- حذف هر مفهومی که با سلیقه عمومی سازگاری ندارد. ۲- کش دادن ایده تئاتری که در یک صفحه خلاصه می‌شود، به دو، سه یا چهار پرده. ۳- ساختن یک شخصیت جالب توجه و ساخت یک محیط پیرامونی برای او. ۴- قاعده وجود پرده‌هایی با طول زمانی نیم تا سه ربع ساعت. ۵- پرداخت و آب و تاب دادن به هر پرده در قالب چندین صفحه

199 The Art of Noise (1913/1986) , Luigi Russolo, pp. 5-30

200 Futurist Synthetic Theatre Manifesto

201 Emilio Settemelli (1891-1954)

202 Bruno Corra (1892-1976)

203 Henrik Ibsen (1828-1906)

204 Maurice Maeterlinck (1862-1949)

205 Leonid Andreyev (1871-1919)

206 Paul Claudel (1868-1955)

207 Bernard Shaw (1856-1950)

بی‌مصرف و تقسیم کردن بخشی از ایده اصلی در پرده اول، بخش‌هایی دیگر در پرده‌های بعدی و تلقی هر پرده به مثابه پله‌هایی برای جلب نظر در جهت رسیدن به پرده پایانی.^{۲۰۶} افزودن صدها خط نوشته به یک خط نوشته مهم.^{۲۰۷} هرگز برای توضیح درآمد یا بخش پایانی به کمتر از یک صفحه رضایت داده نمی‌شود.^{۲۰۸} القای نظام‌مند یک تنوع مصنوعی به سراسر نمایشنامه.^{۲۰۹} توجه افراطی به واقع‌نمایی صحنه.^{۲۱۰} نگارش نمایشنامه به گونه‌ای که مخاطب به تمامی آن را بفهمد و پرسشی برای او باقی نماند؛ به علاوه همه پیش از رسیدن به پرده آخر بدانند که قهرمان چه سرنوشتی خواهد داشت.

مانیفست فوتوریسم، در ایتالیا، با توجه به توازن قدرت و شرایط سیاسی و اجتماعی، رفته رفته به دامان همکاری و همراهی با آرمان‌های ملی‌گرایانه افتاد به طوری که طی کمتر از یک دهه، یعنی در ۱۹۱۹، تقریباً فوتوریسم ایتالیا، به معنای حزب فاشیست غالب و رویکرد رسمی هنر دولتی شناخته شد. فاشیسم در ایتالیا، از نظر تروتسکی^{۲۱۱}، به طور اتفاقی به جایگاه مردمی دست نیافت بلکه «فوتوریسم همچون سیلابی جامعه را به سمت مشارکت با فاشیسم برد» و والتر بنیامین نیز فاشیسم را یک نتاثر مشارکتی می‌داند «که ملت با مشارکت در آن در نمایشی شرکت می‌جویند که به نابودی خود آنان ختم می‌گردد».

فوتوریست‌های ایتالیایی با تکیه بر شرایط اجتماعی-سیاسی به نگرش زیباشناسانه خود هویت بخشیده و مانیفست‌های بلند بالای آنان به مرجعی برای گروه‌های آوانگارد پسین مبدل شد. گیوم آپولینر^{۲۱۲} مانیفست فوتوریسم ضد سنت^{۲۱۳} را تنظیم کرد، گفتگویی که بعدها به رقیبی برای نسخه‌های ضد-هنر دادائیستی تبدیل شده و تجسم خود در مانیفست دادا که در ضیافت دادائیست‌ها در زوریخ (۱۹۱۸) توسط ترستان تزارا^{۲۱۴} روغایی شد به نمایش گذاشت:

«من مخالف مانیفست‌ها و نیز مخالف اصول هستم. ... این را می‌نویسم تا نشان دهم که می‌توانی در آن واحد کنش‌هایی متناقض داشته باشی. من با کنش مخالفم؛ و به نام تناقض متداوم و در عین توافق، نه مخالف و نه موافق با آن‌ها هستم و سعی ندارم از خود توضیحی ارائه دهم چرا که از تفاهم متفرم... دادا هیچ معنایی ندارد»

(- ترستان تزارا ۱۹۱۸)

208 Leon Trotsky (1879-1940)

209 Guillaume Apollinaire (1880-1918)

210 L'Antitradizione Futurista

211 Tristan Tzara (1896-1963)

۳.۳۴ در روسیه، قبل و حتی در جریان انقلاب، بیانه‌های متعددی منتشر گشت. مانیفست فوتوریستی «فدراسیون پرنده^{۲۱۲}» که در ۱۹۱۸ به امضای مشترک ولادیمیر مایاکوفسکی^{۲۱۳}، واسیلی کامنسکی^{۲۱۴} و دیوید بورلیاک^{۲۱۵} رسید، از پالودن رژیم کهنه و نیاز به نوسازی معنوی خبر می‌داد. این بیانیه با لحن فوتوریستی، هنر را از معیارهای رسمی جدا دانسته و قضاوت زیاشناسانه را شایسته عموم و متعلق به نسل های نوین دانست:^{۲۱۶}

«ما پرولتاریای هنر- پرولتاریای کارخانجات و مزارع را به یک انقلاب سوم بدون خونریزی اما بسی رحم قرامی خوانیم- انقلاب معنوی... ما نیاز به مانیفستی را احساس می‌کنیم... که بر اساس آن، همه انواع مادی هنر، سالن‌های تئاتر، سکوه‌های سرود، گالری‌ها و مراکز علمی و آموزشی هنر و مدارس هنری، به دست هنرشناسان سپرده شود تا آن‌ها را به طور مساوی در جهت ارائه آثار اهالی هنر به کار بندند.»

(مایاکوفسکی به نقل از الکس دانچف^{۲۱۶})

نگرش فوتوریستی حتی بیش از یک دهه پیش از انقلاب روسیه، جای خود را در این کشور پیدا کرده بود و هنرمندان روس برداشتی محلی از آن را برسازی کرده بودند. گروه‌های فوتوریستی در روسیه پیرامون دو مرکز هنری، یکی در مسکو و دیگری در سن‌پترزبورگ (پتروگراد) تبلور یافته بودند. حلقه هیلپیا^{۲۱۷} که به همت دیوید بورلیاک به سال ۱۹۱۰ در مسکو تشکیل شده بود از اولین محورهای شکل‌گیری این مجامع آوانگارد بود. مانیفست حلقه هیلپیا تحت عنوان «کشیده‌ای بر سلیقه عمومی^{۲۱۸}» که در ۱۹۱۲ منتشر شد بسیار با نمونه ایتالیایی خود مشابه بود و با این وجود منجر گشت تا گروه از یک حلقه ادبی به حلقه‌ای هنری شامل اعضای جدید -از جمله میخیل لارینوف^{۲۱۹}، کازمیر مالویچ^{۲۲۰} و نتالیا گونچارووا^{۲۲۱}- مبدل گردد.

212 The flying Federation Futurist Manifesto

213 Vladimir Mayakovsky (1893-1930)

214 Vasily Kamensky (1884-1961)

215 David Burliuk (1882-1967)

216 100 Artists' Manifestos (2011), Alex Danchev, p.135

217 Fyleasa circle

218 A Slap in the Face of Public Taste

219 Mikhail Larionov (1881-1964)

220 Kazimir Malevich (1879-1935)

221 Natalia Goncharova (1881-1962)

در مانیفست حلقه هیلپا آمده است:

«... ما خود یک تنه چهاره زمانه‌ایم، شیپور زمان از شیپور
هنرهای زبانی ما به گوش می‌رسد.

گذشته دست ما را بسته است، آکادمی و پوشکین حتی از
هیروگلیف‌ها هم غامض‌تر هستند. پوشکین، داستایفسکی، تولستوی
و بقیه را، که بر کشتی مدرنیته سنگینی می‌کنند، دور بریزید.

آنان که اولین عشق خود را فراموش نکنند، آخرین عشق خود
را ملاقات نخواهند کرد...»

... ما خواستار احترام به حق شاعر در امر

۱- توسعه دایره واژگان شعری خود، با برسازی کلمات مشتق
شده؛

۲- داشتن نفرت غیر قابل زدایش از زبان پیش از خود؛

۳- پرانداختن نسوم با وحشت شاج فرومایه شهرتی که شما از
کلیدهای گرمابه برایشان ساخته‌اید، از پیشانی‌شان؛

۴- ایستادن بر صخره واژه «ما» در میان دریای فحش و استهزا؛

«هستیم»

نینا گوریانووا^{۲۲۲} در کتاب خود با عنوان «زیبایی‌شناسی آنارشی^{۲۲۳}»، هنر تجربه‌گرای
پادهژمونیک و خودمختار سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۸ را جلوه‌ای از مدل زیبایی‌شناسانه آنارشیزم
دانسته و آن را مقدمه‌ای سرنوشت‌ساز در فهم لزوم سرپیچی هنرمندانه از قوانین می‌داند.
گوریانووا اشاره می‌کند که خواستگاه این نگرش به هنر و مبارزه فرهنگی را اصالتاً می‌توان در
آنارشیزم روسی - به ویژه در نیهیلسم خردستیز میخیل باکونین- یافت. این باکونین بود که
میل به تخریب را میلی خلاقانه قلمداد کرد؛ نوعی ناهمخوانی با مسیر زمانه و سر باز زدن از

222 Nina gurianova

223 The Aesthetics of Anarchy (2012)

نگرش سودانیدیشانه^{۲۲۴} که روح حاکم بر اثری چون «یادداشت‌هایی از زیرزمین» داستایفسکی را تشکیل داده و نگرش معنوی و صلح‌طلبانه^{۲۲۵} تولستوی یا آناشیسیم سوسیالیستی پتر کروپوتکین را نیز شامل می‌شود.

بعد از انقلاب روسیه هرچند دولت نوین، کماکان مدعی همان آرمان انقلابی بود، اما گویی نحوه تاویل و بکارگیری این آرمان‌ها، منجر به تقابلات و تضادهایی گشت که در نهایت جریان هنر پیشرو در روسیه را با اسارت، ترور، فعالیت‌های زیرزمینی یا تبعید خود خواسته مواجه کرد.

اغلب هنرمندان پیشروی روس به این سبب که طیفی نا همگون از گروه‌های هنری مرکز-گریز و ضد رسمیت را شکل داده بودند، از حضور در محافل عمومی و مصاحبه‌ها خودداری کرده و نام و نشانی از آنان به جا نمانده است. در واقع هدف اولیه فوتوریست‌های روس زدایش مرزهای هنری و فروپاشی همه دسته‌بندی‌ها بود. به همین سبب ثبت و ضبط آثار آنان از طریق منابع رسمی میسر نگشت. با این حال باید دانست که این افراد بخشی از یک بدنه و جنبش آوانگارد وسیع بودند که شامل هنرمندانی در جمع کانسراکتیویست‌ها^{۲۲۶}، پروداکشنیست^{۲۲۷} ها و سوپرماتیست^{۲۲۸} ها نیز می‌شد. هنر در روسیه پس از انقلاب تلاش داشت تا به شکل رادیکال مثلث مرسوم «مولف- اثر هنری- مخاطب» را فرو ریخته و تجربه فرهنگی را از طبقه اجتماعی رها ساخته یا به بیانی بهتر، در اختیار طبقه کارگر قرار دهد.

فوتوریسم روس سیلی بود از تجربه‌گری، انتزاع و تلفیق در زمینه هنرهای تصویری، معماری، فیلم سازی، نمایش، موسیقی، شعر، ادبیات و فرهنگ عامه. این انفجار خلاقه با دگرگونی‌های گسترده انقلاب اجتماعی-سیاسی‌ای همراه بود که فتودالیسم را در مواجهه با مدرنیته به مخاطره می‌انداخت. آوانگاردهای انقلابی رسالت خود را پیگیری عدالت اجتماعی، زندگی تجربی، طراحی آینده‌نگر (فوتوریستیک) و معماری «اشعار» آرمانی می‌دانستند. آنان فرهنگ کهنه بورژوازی را به تمسخر گرفته و بر سر خارج کردن هنر از موزه‌ها و دنیای تجارت به بحث پرداختند. بیرون کشیدن هنر از جایگاه طبقاتی، بازگرداندن هنر به میان مردم با تکیه بر فستیوال‌ها و رویدادهای عمومی و ایجاد پل ارتباطی میان هنرمند و مردم از اهداف مطروحه فوتوریست‌های روس بود. اما با وجود این که خواسته‌های این هنرمندان هم‌جهت با

224 Utilitarian
225 Constructivist
226 Productionist
227 Suprematist

آرمان‌های انقلاب سوسیالیستی خلق روس بود، اما در نهایت ناباوری مورد تأیید دولت بولشویک قرار نگرفته و تا اواسط دهه ۱۹۲۰، با رسمیت‌یابیِ رئالیسم سوسیالیستی، تدریجاً به حاشیه رانده و سرکوب گشتند.^{۲۲۸}

یکی از اولین کسانی که به حلقه هلیا پیوست، شاعر اجرای سیاسی^{۲۲۹} ولادیمیر مایاکفسکی بود. ولیمیر خلبنیکوف^{۲۳۰} و آلکسی کروچنیک^{۲۳۱} شاعران تجربی زاوم^{۲۳۲} و واسیلی کامنسکی شاعر، نمایشنامه نویس و هنرمند نیز از این دست بودند.^{۲۳۳} قصد آنان در واقع برانگیختن انقلابی رهایی‌طلبانه بود که در آثار نمایشی مارینتی و اشعار گیوم آپولینر به خوبی دیده می‌شد. چنین اهدافی در جریان انقلاب، به مثابه ابزاری برای ترویج فرهنگ نوین تعاونی در میان طبقه کارگر کارساز بود. به همین سبب در جریان به ثمر رسیدن انقلاب، فوتوریسم روس نگرش‌رهایی‌بخش خود را به عنوان جایگزین یا آلترناتیوی برای هنر پساانقلاب ارائه داد، اگر چه با بی‌توجهی و خصومت مواجه گشت. از نظر چارلز راسل، مایاکفسکی آگاهانه قدم بر گلی توانایی‌های شاعرانه خود نهاد تا به نوشتن مضامین تعلیمی یا طنزآمیز، با اهدافی ویژه و میدانی بپردازد و بدین طریق دین خویش را به جامعه و زمانه ادا نماید.^{۲۳۴} او تخیلات شاعرانه خویش را، به نفع اهداف اجتماعی و آرمانی، کنار زد. با این وجود اندکی پس از انقلاب، حزب بولشویک که فوتوریسم را «به‌کار گرفته بود»، بیان آفرینش‌گرانه آنان را به دیده خصمانه‌نگریسته و به ضدیت با هنرمند-مبارزان پیشرو پرداخت. هنرمندان انقلابی دیروز که در راه انقلاب جانفشانی می‌کردند، در عرض مدتی کوتاه به دنباله‌روی ارزش‌های سرمایه‌داری متهم شده و ضد انقلاب خوانده شدند.

۳.۳۵ شاعران «زاوم» در اشعار تراعاتاتی^{۲۳۵}، آرمان‌گرایانه و استعلایی خود، واژگان و معانی را به بازی گرفتند و جملات را به هدف رهاسازی از بازتابی، وسیله‌ای برای برسازاری زبانی انتزاعی قرار دادند؛ نیتی که به طور سمبولیک حکایت از واقعیتی «دیگر» داشت. خلبنیکوف و کروچنیک در مانیفست ۱۹۱۳ با نام «کلمه به این گونه^{۲۳۶}» از لزوم «بکارگیری تجربه‌گرایانه واژگان به منظور دگرگون‌کردن معانی رسمی» صحبت به میان آوردند. این هنر، در فضایی میان

228 The Futurist Movement, avant Garde and the language of Rupture (1986), M.Perloff, p.117

229 Political Performance poet

230 Velemir Khlebnikov (1885-1922)

231 Alexi Kruchenykh (1886-1968)

232 Zaum

233 Poets, Prophets, and Revolutionaries (1987), Charles Russell, p.30

234 Transrational

235 the Word as Such

منطق و احساس، در کار ساخت واژه بود و شاعر از طریق نوآوری در واژگان، طیف دلالت‌های خود را ساخته یا حتی واژگانی نو را صرفاً بر پایهٔ اصوات و تصاویر ابداع می‌کرد. کروچنیخ، زبان زاوم را «واژگانی نو که آفریننده محتوایی نو و عاری از معانی مطلق هستند» تلقی کرد: نوعی فحوامندی هرمنسی^{۲۳۶} که امپرتو اکو^{۲۳۷} در راستای نشانه‌مندی ناگرامندی^{۲۳۸} از آن سخن می‌گوید.

به عنوان نمونه شعر آوایی Dyr bul shchyl از کروچنیخ که در مانیفست نیز به چاپ رسیده است خود مثالی از رهاسازی واژگان است. واژگان این قطعه در واقع تکه تکه‌های برخی

ترجمهٔ حرف به حرف زاوم

Дыр бул щыл	dyr bul shchyl
убещщур	ubeshshchur
скуп	skum
вы со бу	vy so bu
р л эз	r l èz

Dyr bul shchyl

واژگان روسی و اکرایی را به ذهن متبادر می‌سازند اما هیچ‌یک قابل جستجو در فرهنگ لغات روسی نیستند. واژگانی فاقد معنا که با آوای غیر روسی ez، در پایان شعر، در واکنش به دوران نوین اجتماعی، سیاسی و تکنولوژیک، واژگان را از معنای مرسوم کاربردی شان رها کرده است. باید توجه داشت که طی این دوران نوین، هنرهای دیداری، از شکل بلژمانانه^{۲۳۹} پیشین، و موسیقی از هارمونی سنتی یا ملودیک دوران رمانتیک سر باز زده بود و بنا براین جستجوی ادبیات برای ایجاد فاصلهٔ فرمی و ضمنی، مسأله‌ای دور از انتظار نبود؛ به ویژه که نگرش فوتوریست‌ها به خودآیینی، بر تفکر آنارشیزم روسی متکی بود که بر کنشگری و آزادی فرهنگی به منظور به چالش کشیدن معانی معمول اجتماعی موجود تاکید داشت.

ادبیات فوتوریستی با ترکیب کلمات و معانی، متن را از طریق تجربه‌گری، وسیله‌ای برای کشف امکاناتی جدید در زبان قرار داد. بخشی از شعر «افسونگری با خنده» از خلبنیکوف، نوشته شده در سال ۱۹۱۰، چهرهٔ این رهایی از طریق سجع بی قاعده را به ما نشان می‌دهد

236 Hermetic Drift
237 Umberto Eco (1931-2016)
238 Unlimited Semiosis

(هر چند در چارچوب متنی ترجمه شده بسیاری از بازی‌های کلامی و شکل دهی‌ها از دست می‌روند:

«خنده‌های خنده رویان خندان، بیش‌خند خنده‌تازان!

خندییبت خنده‌وار، خنده‌زنندگان، پادخند خنده‌های خندشاهی!

خندیو! خندیو!»

(برگردان به فارسی از ترجمه انگلیسی ولادیمیر مارکوف^{۲۳۳})

مایاکفسکی برخلاف این بازی‌های زبانی، بر این اعتقاد بود که شعر باید گوش‌خراش، نراحت و از کف خیابان‌ها برآید نه از منظر زبان شناسی رسمی و اشتیاقاتِ متافیزیکی یا تجربیات پاتافیزیکی. این مایاکفسکی بود که نوشت: «برای نوشتن در باب شور عشق، اتوبوس شماره ۷ از میدان لوبیانسکی به میدان نوگین را سوار شو. دست اندازه‌های مخوف، بهتر از هر چیز دیگری می‌تواند به تو درلس هستی خدمت کند، افسون زندگی دگرگون شده است^{۲۴۰}». در واقع بدنه کلی آوانگارد روس، متشکل از طبقات فرودست و متوسط رو به پایین جامعه بود. چهره‌هایی از حاشیه جامعه که زمینه و بافتار زندگی‌شان با عادات اشرافیت سنتی و هنرمندان «والا منزلت» بورژوا متفاوت بود و ناگفته پیداست که قد علم کردن چنین کسانی ذاتا خالق موقعیتی انقلابی بوده است.

۳.۳۶ در اروپا و آمریکا، طی سال‌های جنگ جهانی اول و بعد از آن، بیانیه‌های دادائیستی متعددی، از جمله بیانیه کانیالیستیکِ دادا^{۲۴۱} از فرانسیس پیکابیا^{۲۴۲} و مجموعه بیست و سه مانیفستِ جنبشِ دادا^{۲۴۳} (هر دو ۱۹۲۰) منتشر شدند. اغلب این مانیفست‌ها اسامی غامض و مغلفی داشتند که گویای ویژگی و رویکرد نمایشی و اجرایی آن‌ها است. نفی گراییِ دادا را می‌توان به خوبی در «مانیفستِ دادا» ی لویی آراگون^{۲۴۴} مشاهده کرد که طی آن آراگون به شرح نیاز به نابود کردن نقش هنرمند می‌پردازد:

«نقاشی دیگر نه! نویسنده ای دیگر نه، موسیقی‌دانی دیگر

239 Literary Futurism: (1990), John White, p.233

240 Night Wraps the Sky p. 201

241 Dada Cannibalistic Manifesto

242 Francis Picabia (1879-1953)

243 Twenty-three Manifestos of the Dada Movement

244 Louis Aragon (1897-1982)

نه، مجسمه سازی دیگر نه، دینی دیگر نه، جمهوری خواهانی دیگر نه، سلطنت طلبانی دیگر نه، امپریالیست های دیگر نه، انارشیک های دیگر نه، سیاستمداران دیگر نه، پرولتاریای دیگر نه، دموکرات های دیگر نه، بورژواهای دیگر نه، نخبه گرایان دیگر نه، ارتش های دیگر نه، پلیس دیگر نه، سرزمین پدری دیگر نه، این حماقت ها بس است، هر چیز دیگر نه، هر چیز دیگر نه، هیچ چیز، هیچ چیز، هیچ چیز، هیچ چیز،

(آراگون ۱۹۲۰^{۳۵})

این نفی گرایی، نوعی فاش گویی مملو از پوچی است که به خوبی با منش و نگرشی که تزار در مجموعه بیست و سه مانیفست هنرمندان دادا بیان کرده است هم خوانی دارد:

« دادا دو راه حل پیش می نهد:

نه دیگر نگاه کردن

نه دیگر حرف زدن (نه دیگر مانیفست دادن)

دیگر نگاه نکن

دیگر حرف نزن

زیرا من، لقب چه دمدمی مزاجِ نگرش های سهل - نظرات رنگارنگ

مناسب همه مناسبت ها، اندازه ها و قیمت ها - من همیشه برخلاف آنچه به دیگران سفارش می کنم انجام می دهم

(گاهی اوقات)،

(تزارا^{۳۶})

۳.۳۷ دادائیست ها- دست کم در شیوه برخورد- بر آن بودند تا منش خودآئینی

زیباشناختی به‌جامانده از امپرسیونیست‌ها را به حیطهٔ کنش اجتماعی و سیاسی گسترش دهند. در واقع آنان به خودمختاری زیباشناسانه‌ای که با دوران رمانتیک و قدرت گرفتن بورژوازی تداوم یافته بود، به مخالفت برخاسته و آن را نه یک جریان خودآئین بلکه نوعی بازارگرایی بورژوازیانه و نخبه‌گرایانه قلمداد می‌کردند. دادا به همین سبب به ضدیت با فرهنگ مسلط - که منجر به تجربیات هراسناک جنگ جهانی اول شد - پافشاری داشت؛ فرهنگ اقتصادی بر آمده از ارزش‌های بورژوازی، که اشیای زیبا را اگر نه برای کلیسا یا شاهان دست‌کم برای حامیان ثروتمند بازار فراهم آورده و ارزش هر چیز را بازتابی از موفقیت تجاری قلمداد می‌کرد هدف حملهٔ دادائیسم بود. اگر هنرمندان رمانتیک قرن نوزدهم به گشت و گذارهای مشاهده‌گرانه و اکتشافی در خیابان‌ها می‌پرداختند تا به زندگی روزمره نزدیک شده، آن را حس نمایند و مشاهدات خود را در آثار ادبی یا هنری بازتاب دهند، دادا به بازبینی‌ها و گشت و گذارهای جمعی با هدف «دخاله و اخلال» گرایش نشان می‌داد. دادائیست‌ها به جای دعوت کردن مردم به گالری یا موزه، آنان را به اماکن دور افتاده یا غیر مرسوم دعوت می‌کردند و نوعی رویداد مشارکتی را ترتیب می‌دادند. برای دادا، مخاطب نقشی تعیین‌کننده در زنده شدن «روح دادا» داشت. این مخاطب بود که با رفتار خود دادا را زنده می‌کرد. پرتاب اشیاء و خوردنی‌ها به سمت هنرمندان، سخنرانان و دیگر افراد حاضر در جمع و ابراز مخالفت از طریق کش؛ یا همراه داشتن ساز و ابزار موسیقی و نواختن یا ایجاد سرو صدا به هنگام اجرای نمایش یا سخنرانی، نزد دادا به معنای موفقیت یک رویداد بود. این همان خصوصیتی بود که مارینتی نیز در سرتاسرهای خود بدان تاکید داشت. بدین ترتیب یک مخاطب دادا، تنها وقتی که مخالفت و حضور خود را از طریق کنش بروز دهد دادائیست خواهد بود.

۳.۳۸ امیلی هنینگز^{۲۴۷} و هوگو بال^{۲۴۸}، در ماه فبریه سال ۱۹۱۶، با جلب رضایت سرمایه‌دار و تاجر به نام یان افرائیم^{۲۴۹}، کاباره ولتر را در شهر زوریخ تأسیس کردند. کافه‌ای که قرار بود محل همکاری گروهی از هنرمندان ساختار شکن باشد که پیشاپیش در کافه پانتاگرویل^{۲۵۰} زوریخ با هم آشنا شده بودند. کاباره ولتر در واقع نام گروهی از هنرمندان تبعیدی و مهاجر بود که به تازگی با یکدیگر آشنا شده بودند. دادای زوریخ متشکل از مارسل یاتکو^{۲۵۱}، ترستان تزارا و هانس

247 Emmy Hennings (1885-1948)

248 Hugo Ball (1886-1927)

249 Jan Ephraim

250 Cafe Pantagruel

251 Marcel Janco (1895-1984)

آرپ^{۲۵۲} رومانیایی، ریچارد هولزنبرگ^{۲۵۳} آلمانی و والتر سرنر^{۲۵۴} اتریشی بود و خط مشی رهایی طلبانه و ضد جنگ خود را با اشعار، آثار ادبی و اجرایی به نمایش گذاشت. ایده ای که طی سال های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۸ در زوریخ، به شکل ترکیبی مهم از نهیلیسم و آنارشیزم شکل گرفته بود، در برلین که محل وقوع خیزش اسپارتاکیست^{۲۵۵} آلمانی و جنبش های رهایی طلبانه بود، انسجام اجتماعی-سیاسی معینی پیدا کرد. ریچارد هولزنبرگ پس از مراجعت به برلین، «اولین سخنرانی دادا در آلمان» را به سال ۱۹۱۸ انتشار داد. هنرمندانی همچون راثول هاوسمان^{۲۵۶}، گئورگ گروز^{۲۵۷}، آنا هوخ^{۲۵۸} و جان هرتفیلد^{۲۵۹} نیز نفرت خود را از جمهوری وایمار با آثاری سرشار از دهن جچی و تمسخر نشان دادند. هولزنبرگ اجراهایی دیوانه وار بر موسیقی بی منطق به نام «جاز سیاه»^{۲۶۰} را به همراه سرو صداهای ضربی به نمایش گذاشت. سر و صدا، نابهنجاری و خشم ادبی-تجسمی دادا، بیانگر تکاپویی بی قفه برای به چالش کشیدن ارزش ها و باورهای جریان غالب بود. چیزهایی که پیش تر غیر قابل ارایه و اعتنا محسوب می گشتند، حال در قالب بیان هنری و با هدف بر هم زدن انتظار و خوشنودی مخاطب ظاهر گشته بودند. در همین سال (۱۹۱۸) بود که گروه های مختلف اکسپرسیونیست ها از جمله گروه نوامبر^{۲۶۱} تشکیل شده بودند: نسلی نوین از گروه پل^{۲۶۲} و سواران آبی^{۲۶۳}. نسلی با نگرش برابری خواه و ضد جنگ که از طرف هیتلر لقب «منحط» را دریافت کردند. در بیانیه یکی از این گروه ها که به سال ۱۹۱۹ منتشر شد، آمده است:

«هنر و مردم بایستی تشکیل یک تمامیت دهند. هنر دیگر نمی بایست وسیله لوکس عده ای محدود باشد بلکه باید موجب لذت توده های مردم شده و توسط آنان تجربه شود.»

۳.۳۹ دادا تحت تاثیر نگرش رهایی طلبانه متفکرینی از جمله میگل دو اونامونو^{۲۶۴}، ماکس

252 Hans Arp (1886-1966)
 253 Richard Huelsenbeck (1892-1974)
 254 Walter Serner (1889-1942)
 255 Spartakist
 256 Walter Serner (1886-1971)
 257 George Grosz (1893-1959)
 258 Hannah Höch (1889-1978)
 259 John Heartfield (1891-1968)
 260 Black Jazz
 261 Novembergruppe
 262 Die Brücke Gruppe
 263 Blaue Reiter
 264 Miguel de Unamuno (1864-1936)

اشتیرنر^{۲۶۵}، هنری برگسون^{۲۶۶} و با اتکا بر تجربیات و رویکردهای فرمی هنرمندانی چون آلفرد ژاری^{۲۶۷}، آندره ژید^{۲۶۸}، کریستین مورگنشترن^{۲۶۹}، ویلهلم بوش^{۲۷۰}، آرتور رمبو^{۲۷۱}، شارل بودلر و ... شکل گرفت. مارسل دوشان^{۲۷۲} نقل می‌کند که خواندن اشتیرنر در مونیخ، او را به «رهایی تام» باورمند ساخته است. دوشان که در سال ۱۹۱۲ برای مدت چند ماه به مونیخ نقل مکان کرده بود، در آنجا به مطالعه مقاله اشتیرنر با عنوان «نفس و داشته خویش»^{۲۷۳} پرداخت. این بیانیه در واقع نقدی بود ماتریالیستی بر متافیزیک؛ اعلامیه‌ای در تایید رهایی فردگرایانه. اشتیرنر در این مقاله توضیح می‌دهد که تفکر متافیزیکی در پوشش مذهب یا به عبارت دیگر تفسیر حقیقت مبتنی بر مفروضاتی غیرعقلانی، در خدمت تقسیم سلسه مراتبی جامعه به دو طبقه داندگان و ناداندگان قرار داشته است. او با رد قاطع این تقسیم بندی، آن را سرچشمه تمامی نابرابری‌های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و ... قلمداد کرد و معتقد بود که تفکر اومانیستی، به مرکز قرار دادن انسان در عالم هستی، تفاوت چندانی با تفکر مذهبی نکرده است. اشتیرنر معتقد بود که این نگرش به شکل غیرقابل تغییری در وجود ما ریشه دوانیده است. از نظر وی یک نفس‌گرا^{۲۷۴}، نمی‌تواند به هیچ ساحت متافیزیکی یا حقیقت مطلق مجزا از تجربه قائل گردد.

اشتیرنر مفهوم «من» را نوعی خودبیگانگی متافیزیکی از نفس یا خویشی می‌دانست. اشتیرنر می‌نویسد: «نفس‌گرایی لیبرترین بدان معنا نیست که نفس همه چیز است، بلکه نفس همه چیز را از میان برمی‌دارد. فقط نفس در نفس-خود-تخریب‌گر... نفس فانی است که من است. صحیح است که فیخته^{۲۷۵} نیز از نفس مطلق سخن به میان آورده بود، اما آنچه من می‌گویم صحبت نفس ناپایدار است» این نفس ارزش‌ساز و خودمتعین، زمانی که از آزادی‌اش آگاه باشد، به طور غیر قابل انکاری برضد حاکمیت و قوانین سرکوب‌گر آن برخواهد خواست. اشتیرنر تصریح می‌کند که «در این شرایط نه-حقیقی، نه حق و نه حقوقی، نه آزادی، نه انسانیت و ... وجود ندارد که بتواند در برابر نفس من و آنچه من خود را سوژه آن می‌دانم پایدار قلمداد شود» و نتیجه می‌گیرد که:

«من صاحب توان خویشتم و زمانی چنین خواهد شد که به یکتائی خویش واقف

265 Max Stirner (1806-1956)

266 Henri Bergson (1859-1941)

267 Alfred Jarry (1873-1907)

268 André Gide (1869-1951)

269 Christian Morgenstern (1871-1914)

270 Wilhelm Busch (1832-1908)

271 Arthur Rimbaud (1854-1891)

272 Marcel Duchamp (1887-1968)

273 Der Einzige und sein Eigentum

274 Egoist

275 Johann Fichte (1762-1814)

گردم. در آن یکتا، خود صاحب به هیچ خلاق خود باز می‌گردد؛ همان که از آن زاده شده است. هر جوهره برتر از من، خواه خدا باشد خواه آدمی یا هر چه دیگر، چیزی نیست جز مزاحم تحقق یکتایی من (خویش)؛ پس در پیشگاه طلوع این آگاهی رنگ خواهد باخت اگر نفس من برای من اهمیت داشته باشد، آن یکتا، بنا بر این توجه من مبتنی بر ناپایداری‌های اوست، خالق میرا، که خود را به مصرف می‌رساند و شاید بگویم: من کار و بارم را بر هیچ بنیاد نهاده‌ام».^{۲۷۶}

۳. ۴۰ مارسل دوشان در بسیاری نوشته‌ها و مصاحبه‌ها، هنر را نه ابزاری تزئینی برای ایجاد لذت بلکه ابزاری ارتباطی برای ارائه تفکر خواننده است. او سال‌ها پیش از تشکیل کبابه ولتر، زمانی که هنوز عضو حلقه کویست‌های پاریس بود، تحت تأثیر تجربیات ادوارد مایریج^{۲۷۷} و اتین ماری^{۲۷۸} در عکاسی حرکت، تابلوی «برهنه از پله پایین می‌آید»^{۲۷۹} را تصویر کرد. اثری که به قدری از آثار کویستی فاصله داشت و منجر به جنجال و کشمکش شد که او را از عضویت در گروه‌های هنری منصرف کرد. از نظر دوشان «سلیقه، تابع عادات است و هر سطح از سلیقه هنری، در نهایت تابع عاداتی پیش پا افتاده است». بدین ترتیب او تصمیم گرفت توجه خود را بر خلق آثار خارق عادات و متفاوت با هنجارهای بصری متمرکز نماید.

۳. ۴۱ دیگر از هنرمندان دادائیست، فرانسیس پیکابیا، نقاشی معتقد به کویسم تحلیلی بود. او از اعضای اصلی گروه نسبت طلایی^{۲۸۰} بود و در سال ۱۹۱۳ برای اولین بار به همراه نویسنده و منتقد هنری، گابریله بوفه^{۲۸۱}، برای شرکت در افتتاحیه نمایشگاه گروهی هنرمندان مدرنیست اروپایی در آمریکا- تحت عنوان «آزموری شو»^{۲۸۲} - به آنجا سفر کرد.^{۲۸۳} آشنایی پیکابیا با عکاسی با نام آلفرد اشتایگلیتز^{۲۸۴} در آمریکا و ورود وی به حلقه هنرمندان مدرن آمریکایی از جمله کاریکاتورست مکزیکی ماریوس د زایاس^{۲۸۵}، نویسنده آثار شپست هاجینز هاپگود^{۲۸۶} و مجموعه دار و عکاس متمول آمریکایی، پل هاویلند^{۲۸۷}، تأثیر جدی در نگرش او به وجود آورد. اشتایگلیتز

276 The Ego and its Own (1915), Max Stirner, p 490

277 Eadweard Muybridge (1830-1904)

278 Etienne Marey (1830-1904)

279 Nude Descending a Staircase, No. 2 (1912)

280 Section d'Or

281 Gabriele Buffet (1881-1985)

282 Armory Show

283 Alfred Steiglitz (1864-1946)

284 Marius de Zayas (1880-1961)

285 Hutchins Hapgood (1869-1944)

286 Paul Haviland (1880-1950)

صاحب «گالری ۲۹۱» در خیابان پنجم نیویورک بود و علاوه بر این ژورنال - کامرا ورک - را منتشر می‌کرد؛ نشریه‌ای مختص آخرین تجربیات هنر مدرن در اروپا و آمریکا که اندکی بعد تر به علت شرایط اقتصادی ناشی از جنگ جهانی با مشکل مواجه شده و بسته شد. پس از تعطیلی مجله کمرا ورک بود که جمع تصمیم گرفت نشریه‌ای جدید با نام «۲۹۱» را انتشار دهد. نشریه‌ای که - این بار - نه در باب آثار هنری بلکه خود یک اثری هنری باشد.

هنر پیکابیا تا سال ۱۹۱۳ نمونه‌هایی دقیق و قابل استناد از جنبش کوبیسم بود که او و دوستانش در فرانسه به آن پایبند بوده و درباره آن تعریف و تفسیر رایج می‌دادند. سبک کوبیسم مبنای خود را بر انگاره‌ها و اصول هنری برگسون متکی کرده بود. از نظر برگسون نگرش رسمی و عقلانی به جهان، که آن را از منظر فیزیکی نیوتنی و هندسه اقلیدوسی نظاره می‌کند و در آن یک ساعت منظم و بی عیب و نقص می‌بیند، نگرشی سهل‌انگانه است. وی در تلاش برای بسط متافیزیک لازم برای توضیح نظریات خود، حالت حقیقی ماده را تنها از طریق تعلیق قوه تفکر قابل دسترسی و تجربه دانست. در حقیقت از نگاه برگسون، تعلیق قوای فکری می‌تواند راه را برای شهود و درک مستقیم جهان هموار سازد. نظریه برگسون بر لحظات یا «آن‌های انقطاع» متمرکز دارد، زمان‌هایی که تجلی کیفیت‌های زنده و ارگانیسم با کمیت‌های غیر ارگانیسم و عاری از زندگی‌ها ترکیب می‌شود و دیرند^{۲۸۷} را پدید می‌آورند. برگسون نوعی از هستی را پیش کشید که پادگزاره یک تمامیت زنده است، همچون «اشیای پیش ساخته» و «مکانیکی». او می‌نویسد «ژست‌ها، حالات و حرکات جسم انسانی» در اندازه‌های دقیق خنده‌آور می‌شوند «چرا که بدین ترتیب حس یک ماشین را به ما القا می‌کنند»^{۲۸۸}. تضاد میان حرکات خودکار ماشینی با حرکات طبیعی، تضاد میان امر «صلب، از پیش آماده و ماشینی» با امر «منعطف، همیشه در تغییر و زنده» نقصی است که قهقهه را بر می‌انگیزد. نظریات برگسون یکی از مبانی اصلی تفکرات دو نظریه‌پرداز کوبیسم یعنی آلبرت گلایزس^{۲۸۹} و ژن متزینگر بوده و در جهت‌گیری سبک کوبیسم تأثیراتی غیر قابل انکار داشتند. او در کتاب «زمان و خواست آزاد»^{۲۹۰} و در «تکامل خلاق»^{۲۹۱} شرح می‌دهد که ماده، در اصل انرژی در حال گداز و درهم‌ریزی است و هر لحظه از زمان به لحاظ کیفی از لحظه‌پسین خود متفاوت است. این دقیقاً همان چیزی است که مبنای اولیه سبک کوبیسم را تشکیل داد: کوبیست‌ها واقعیت غیر

287 duration

288 Laughter, Henry bergson, p 79

289 Albert Gleizes (1881-1953)

290 Time and Free Will (1889)

291 Creative Evolution (1907)

رسمی را ترسیم می‌کنند؛ نه امری فرا واقعی را. برای مثال در تابلوی «رقص در بهار»^{۲۹۲} پیکایا که در آرموری شو به نمایش درآمد، رقص‌ها با یکدیگر و با محیط در آمیخته‌اند؛ بدان سبب که نقاش سعی دارد دینامیسم ماده در فضا و زمان را از فیلتر شهودی خود بازغایی کند.

ارتباط پیکایا با کوبیسم، به رغم اعتقادش به نگرش برگسون در رابطه با چیستی تجربه واقعیت، بعد از سفر به نیویورک به طرز مشهودی دگرگون شد. این تغییر را می‌توان در مصاحبه‌ها پیکود با او در روزنامه گلوب^{۲۹۳} مشاهده کرد. پیکایا در این مصاحبه می‌گوید که «هنرمند قرار نیست که آینده‌ای در مقابل جهان بیرون باشد بلکه باید آنچه در حالات درونی او می‌گذرد را تجسم بخشد». همین‌طور شرح می‌دهد که «او دیگر نمی‌تواند یک کوبیست باشد، چرا که کوبیست‌ها به هر جهت برده میلی مبهم به بازتولید جهان بیرون هستند و همچون اساتید کلاسیک، جایشان در سالن‌های خاک‌گرفته موزه لوور خواهد بود.

«کنارهم چینی تصاویر نامرتب» که برداشت تجسمی کوبیست‌ها از مبانی طنز برگسون بود و بعدتر از اصول مورد توجه سورئالیست‌ها نیز شد، توسط پیکایا در سخن‌پردازی و تصویر سازی مورد استفاده قرار گرفت. او در ۵ پرتره‌ای که طی ماه‌های جولای و آگوست سال ۱۹۱۵ در نشریه ۲۹۱ منتشر کرد، نقدی نیش‌دار را به نمایش گذارد. تصویر روی جلد «پرتره‌ای از اشتایگلitz» نام گرفته بود در حالیکه آنچه در تصویر دیده می‌شد دوربینی بود شکسته، با لنز جداگشته و فانوس کنده شده از بدنه و در حال سقوط؛ به یک طرف دوربین، ترمز دستی اتومبیل و دنده‌ای در وضعیت خلاص متصل شده بود؛ لنز دوربین نیز به سمت واژه ایده‌آل که با خط گوتیک نوشته شده نشانه رفته و در کنار دستگاه داخلی دوربین به شیوه چاپ استنسیل نوشته شده: اینجا، این اشتایگلitz است/ ایمان و عشق (۱۹۱۵).

پیکایا در این پرتره و البته در هر پنج پرتره از جنبه‌ای دیگر به برگسون نزدیک می‌شود، تا در واقع نقیضه‌ای باشد بر کوبیسم؛ چرا که یک پرتره کوبیستی در واقع شکل هنرمندانه یک عطف و هم‌نشینی عمیق است که طی آن هنرمند به کدوکا و شهود نیروی زنده سوژه می‌پردازد و حتی به پویایی مادی او نیز رخنه می‌کند. در واقع هنرمند با دور زدن شعور عقلانی، به خلق «راهرویی حسی میان دو فضای سوژکتیو» ناائل می‌گردد که در آن «شخصیت مدلل نشسته در برابر هنرمند» به «فهم مخاطب» بازتاب داده می‌شود. بدین ترتیب نقاشی یک بیان منحصر به فرد در لحظه‌ای منحصر به فرد از روند تحول خلق هنرمند و سوژه است. با

292 Dance at the spring (1912)
293 Globe

توجه به این نگره و با در نظر داشتن اصل «عناصر نامرتبط» برگسون، آثار پیکایا در این نشریه نه تنها کوبیست نیستند بلکه آنچنان که در پرتره «دختر جوان آمریکایی در حالت عریان»^{۲۹۴} دیده می‌شود، نقیضه‌ای بر روش کوبیست نیز هستند. این اثر بر خلاف نگرش کوبیست‌ها، خالی از «عواطف»، «همنشینی و همراهی با سوژه» و حتی خالی از «فردیت یگانه» قلمداد می‌شود؛ شاید یک «وارونگی» در خود معیارهای برگسونی کوبیست یا یک تمرین شکلک درآوردن کنایی که ایده‌آل نقاشانه کویسم را به مثابه چوکی طنزآلود، در لفافه مورد تقلید می‌مونولر قرار می‌دهد. برگسون می‌گوید: «چه با تداخل دوجانبه سری‌ها، وارونگی یا تکرار، در هر صورت مقصود نهایی کم‌دی یک چیز است و آن دستیابی به آنچه مکانیزه کردن زندگی نامیده‌ایم. شما یک دسته از اعمال، رویدادها یا روابط را انتخاب و همانگونه که هست - یا سروه - تکرار می‌کنید؛ یا حتی آن را به تمامی به دسته‌ای دیگر از چیزها انتقال می‌دهید که به نحوی با آن قابل انطباق باشند. در واقع این روند مشتمل بر نگاه کردن به زندگی به مثابه مکانیسمی تکرار شونده، با کنشی قابل عقب‌گرد و اجزایی قابل جایگزینی است»^{۲۹۵}.

پیکایا هرچند خود را کوبیست نمی‌دانست اما با نظر به تعریف برگسون از کم‌دی، «پرتره انسان‌ها را همچون ماشین‌ها تصویر کرده است.» او این کار را با ورود به آمریکا آغاز کرد؛ کشوری که سودای فتح دنیای صنعت و تولید انبوه داشت. پیکایا انسان آمریکایی را در معرض ماشین‌شدن یا چه بسا قطعات یا اجزایی از ماشین‌ها می‌یابد. او خوانش متافیزیکی کویسم از چپستی انسان را به یک «پارودی»^{۲۹۶} تیز و چندلبه مبدل می‌کند. نقد پیکایا، به خصوص در «پرتره دختر آمریکایی در حالت عریان» به وضوح قابل شناسایی است. این اثر در واقع تصویر یک شمع سیلندر موتور اتومبیل است که به سیاق کاتالوگ‌های قطعات ماشینی دوران خود تصویرسازی شده است (تصویر ۳.۳). نقد مستتر در این اثر که با نام‌گذاری دقیق پیکایا همراه شده، دارای سه جنبه است: از یک طرف تولید انبوه آمریکایی و بازار مصرف را مورد اشاره قرار می‌دهد؛ از طرفی دیگر به فرهنگ مبتذل و جنسی جامعه آمریکایی زمان خود حمله برده و در نهایت بیانگر اعتراضی است به دستگاه پیچیده سانسور مذهبی در آمریکا.

برای فهم بهتر دلالت‌های این اثر باید متوجه بود که در آخرین سالهای قرن نوزدهم و اولین دهه‌های قرن بیستم، مطبوعات آمریکایی در یافته بودند که استفاده از فیگور تمام قد دختران با تکیه بر انحنای و برجستگی‌های بدن زنانه موجب فروش بیشتر مجلات می‌گردد.

294 Portrait of a Young American Girl in the State of Nudity (1915)

295 Laughter, Henry bergson , p 126

296 Parody

بدین ترتیب چنین تصاویری تقریباً در تمامی مجلات و نشریات آمریکایی دهه اول قرن بیستم به چشم می‌خورد. مطبوعات به دنبال موفقیت چشمگیر طرح‌های هوارد چندلدر کریستی^{۲۹۷}، چارلز گیسن^{۲۹۸} و نل برینکلی^{۲۹۹} تصاویر ایده‌آلی که از ظاهر «دختر مدرن آمریکایی» ارایه می‌دادند به نوعی از جاذبه رسانه‌ای پی برده بودند. این تصویرسازان، روی جلد مجلات و صفحات داخلی را با طرح‌هایی حاوی معانی ضمنی و جذابیت جنسی صفحه آرایشی کرده و بدین سبب نقشی مهم در فروش مجلات مردمی ایفا می‌کردند. گاه پیش می‌آمد که بالا بودن آستین زنی در این طراحی‌ها- یا باز بودن بیش از حد لباس یا کوتاه بودن دامن او - منجر به لغو امتیاز مجله، یا از کار بیکار شدن این تصویرسازان می‌شد. قانون سانسور یا برنامه «مبارزه با فساد فرهنگی» که تحت عنوان «سند کامستوک^{۳۰۰}» از سال ۱۸۷۳ به تصویب رسیده بود، تمامی جلوه‌های عریانی در حوزه فرهنگ را به مثابه پورنوگرافی ممنوع دانسته و دولت را موظف به برخورد با ناقضان این قانون کرده بود. بر اساس این قانون، حتی نمایش تابلوهای هنری که پوشش زنان در آن‌ها نامناسب نقاشی شده باشد، اعم از آثار واقع گرایانه یا حتی کویستی ممنوع بود.

بدین ترتیب تولید انبوه، ابتذال و نظارت اخلاقی در جامعه متناقض آمریکا بود که پیکابیا را به سمت ارایه این اثر طنز هدایت کرد. او با تبدیل کردن بدن یک «دختر جوان» «آمریکایی» در حالت «عریان» به یک «قطعه ساده ماشینی»، ضمن اشاره به نگاه کالایی به انسان، توانست اعتراضی زیرکانه را متوجه دستگاه سانسور نماید. او در «پرتره دختر آمریکایی» در حالت «عریان» در حین پایبندی به قانون کامستوک، به آن حمله ور شده و آن را زیر پا می‌گذارد. اثر پیکابیا حاوی هیچ تصویر مستهجن - آنگونه که متن قانون اشاره دارد - نیست؛ با این وجود به مستهجن‌ترین شکل یک تبلیغ تجاری برای فروش یک کالا به نام «دختر عریان آمریکایی» است؛ یک تصویر پورنوگرافیک اما غیر قابل سانسور. تصویری که برای اقدام به سانسور آن، فرد ابتدا باید در ذهن خود چنین برداشتی از آن داشته باشد و در صورتی که کسی چنین ادعایی را مطرح کند اثبات خواهد کرد که پورنوگرافی نه در تصویر بلکه در ذهن مخاطب اتفاق افتاده است.

297 Howard Chandler Christy (1871-1952)

298 Charles Dana Gibson (1867-1944)

299 Nell Brinkley (1886-1944)

300 Comstock Act 3.March 1873

۳.۴۲ ریموند ویلیامز^{۳۰۱} جنبش‌های آوانگارد آغاز قرن بیستم را حاصل تلفیق دو جنبه نگرش‌های فرهنگی و نگرش‌های سیاسی قلمداد می‌کند، که طیف وسیعی از جبهه‌های ایدئولوژیک، به ویژه آناشیزم، سوسیالیسم انقلابی، نیهیلیسم و حتی در مواقعی فاشیسم را پوشش می‌داد. دادا نیز هرچند در زوربخ جنبه‌ای پوچ‌گرایانه و ضد عقلانی را به نمایش گذاشته بود، اما در آمریکا، برلین و بعدتر در پاریس جنبه‌هایی سیاسی و معترض به خود گرفت. آثار دادائیستی، به ویژه در حوزه نوشتار، جسورانه، شوخ و پوچ‌گرا به نظر می‌رسیدند، نوعی شوخ‌طبعی موهوم که باعث می‌شد بسیاری از بیانی‌های دادا به مثابه لودگی، طعنه یا سرگرمی تعبیر گردند.

هوگو بال دادا را از طریق بلزآفرینی پوچی و عدم عقلانیت جنگ تفسیر می‌کرد، دادای تزارا در سالاد واژگانی که محصول بازیافت مواد دم‌دستی و بریدن واژگان از روزنامه‌ها و جاسازی آنها در کنار هم بود به شیوه‌ای برگسویی به اجرا در می‌آمد و دادای گروز در کاریکاتورهایی کنایه دار بروز می‌یافت. کلاژ و فوتومونتاژهای سیاسی هرتفیلد، سازه‌های مکانیکی بی جهت مکس ارنست^{۳۰۲}، دوشان و پیکایا و کلاژ و مونتاژهای چند رسانه‌ای کرت شوپتر^{۳۰۳} و هانس آرپ در نشریات دادا و مجامع مرتبط با دادائیسم یا جنبش ضد هنر به چشم می‌خورد. تولید و اجرای نمایش «قلب گازی»^{۳۰۴} برای اولین بار در سال ۱۹۲۰ توسط تزارا، به درگیری و زد و خرد میان مخاطبان منجر شد. این اثر کوتاه از کمترین میزان کارگردانی صحنه برخوردار بوده و بر پایه رفتار خودمختار و هرج و مرج بر صحنه، در عین بیان جملات و واژگان پی در پی به اجرا در می‌آمد. شخصیت‌های این نمایش نام اعضای صورت را- چشم، بینی یا دهان- بر خود داشتند. نوعی فقدان شخصیت نمایشی که در تقابل با سنت شخصیت‌پردازی در تئاترهای معمول بورژوازی بود. تزارا خود درباب نمایش می‌گوید «این عالی‌ترین حقه سه پرده‌ای قرن است: این تنها رضایت ابلهان صنعتی‌شده‌ای را جلب می‌کند که به وجود نوابغ باور دارند»^{۳۰۵}. او در مانیفست دادای خود (۱۹۱۸) بخشی از همین شیوه تفکر «اجرای تقابلی»^{۳۰۶} را مطرح کرده بود.

۳.۴۳ مانیفست «چتر دادا»^{۳۰۷}، یکی دیگر از مانیفست‌های قابل توجه دادا، نوشته سلین

301 Raymond Williams (1921-1988)

302 Max Ernst (1891-1976)

303 Kurt Schwitters (1887-1948)

304 The Gas Heart (1921)

305 Theater of the Avant-Garde, (2001), Cardullo & Knopf, p.267

306 Interactive Performance

307 Dada Parasol 1920

آرنا^{۳۸}، از زنان عضو دادا است. متن آرنا علی‌رغم تمامی مانیفست‌های مردانه این گروه، حاوی نقدی جنسیتی در قالب استعاراتی ظاهراً بی معنا است. آرنا در واقع فرصت انتشار مانیفست خود را به امکانی تاریخی برای ثبت حقیقتی درباره منش هنرمندان دادا مبدل نموده است. مقاله‌ای استعاری و پرشور، که به شکلی بازیگوشانه انرژی و تأثیر رام‌نشدنی و رک‌گوی دادا را به مخاطب منتقل می‌کند:

«آیا تا به حال یک دکل تلگراف را در تکاپوی رشد و نمو دیده‌ای....»

اما به محض اینکه کمی قد را از همسایگانش فرا تر بکشد

چنان سریع رشد می‌کند که نمی‌توانی متوقفش کنی... هرگز!

آنگاه سر به آسمان می‌گذارد، می‌درخشد، باد می‌کشد، یک سایه‌بان است، یک تاکسی، دانشنامه‌ای یا خلال دندان^{۳۹}.

(مانیفست چتر دادا-سلین آرنا)^{۳۹}

به نظر می‌رسد که تشبیه «اندام جنسی نر» به دکل تلگراف چندان لطیف و محترمانه باشد. آرنا نیز در واقع همچون پیکابیا، از طنزی برگسونی استفاده کرده تا اعتراض خود را به زن-ستیزی متداول در دنیای مردانه هنر و حتی جو مردانه گروه‌های دادا آشکار نماید. از این گذشته با توجه به متاخر بودن مانیفست‌هایی چون مانیفست آرنا، می‌توان به ارتباط تدریجی میان دادا و سورئالیسم و به خصوص استفاده از اصول تألیف غیرارادی یا جریان سیال ذهن پی برد.

۳.۴.۴ در حالی که دادائیسم در تلاش بود تا «عقل سلیم» یا باور مشترک و رسوم اجتماعی را به چالش بکشد، یک دگرگونی کامل سیاسی در روسیه به وقوع پیوسته بود. حکومت تزاری شوروی با استعفای نیکلای دوم به پایان رسید و ظرف چند ماه حزب کمونیست به رهبری لنین کنترل کشور را به دست گرفت. با تکمیل و تشکیل دولت، هنرمندان رهایی‌طلب از جمله فوتوریست‌ها و سوپرماتیست‌ها که در بحبوحه انقلاب به عنوان نیرویی دگرگونی‌خواه، همراه و پشتیبان این حرکت پیشرو و رهایی‌طلبانه بودند، ناگهان با عناوینی چون خوشگذران‌ها، بی

308 Celine Arnould (1885-1952)

309 100 Artists' Manifestos (2011), Alex Danchev, p.184

دردها یا ضد انقلاب مورد اتهام و سرکوب سخت قرار گرفتند. بدین ترتیب طی مدتی کمتر از یک ساله تقریباً تمامی هنرمندان و روشنفکرانی که با مجله فرهنگی آنارخیا^{۳۱۰} در ارتباط بودند با مشکلات و تهدیدات دولتی مواجه گشتند. نشریه آنارخیا نماینده نگری فردگرایانه و مبتنی بر رهایی طبقه کارگر بود و برای مثال «نامه سرگشاده به کارگران»^{۳۱۱} و «اعلامیه شماره ۱ در دموکراتیزه کردن هنر»^{۳۱۲} که بوریاک، مایاکوفسکی و کامنسکی صادر کردند ابتدا در تک-شماره نشریه خودشان یعنی «گازتا فوتوریستوف»^{۳۱۳} پانزده مارس ۱۹۱۸ منتشر شد. فدراسیون آنارشیست‌های مسکو این نشریه را از آن خود خوانده و با آغوش باز پذیرای گروه «خانه هنر آزاد» شد.

در نامه سرگشاده به کارگران نوشته شده بود:

«دگرگونی محتوای معنسی آنارشیسم - سوسیالیسم، بدون دگرگونی در فرم یعنی فوتوریسم، نا ممکن است... هیچ کس نمی تواند بداند که کدام خورشید روشنی بخش راه آینده است. شاید هنرمندان چهره خاکستری شهرها را به رنگین کمانی هفت رنگ مبدل سازند... یک چیز برای ما روشن است ... ما اولین کسانی هستیم که تاریخ آینده را تصور می کنیم.»

(نامه سرگشاده به کارگران ۱۱-X - ۹)

اما این چیزی نبود که از نظر دولت لنین مورد نیاز باشد. از نظرگاه دولتی، بایسته بود که هنر در خدمت پروپاگانداي آرمان کارگری باقی بماند. زیرا پیشبینی می شد که تغییر در فرم به سرعت به تولید محتوای ضدانقلابی مبدل خواهد گشت. بدین ترتیب هنرمندان فوتوریست روز به روز با مشکلات بیشتری مواجه شدند. تاجایی که مایاکوفسکی در خاطرات خود، درباره تلاش برای به پایان رساندن نمایشنامه‌ای پیشرو نوشته است که «[نمایشنامه] میستری را تمام کردم. روخوانی‌ها انجام شد. بحث‌های زیادی کردیم. میرهولد^{۳۱۴} و مالویچ تولیدکننده شدند. جار و جنجال زیادی ایجاد شد. بخصوص بین دارو دسته روشنفکران کمونیست. در نهایت آندریوا کارگردان همه چیز را بی سرانجام رها کرد و کار عقب افتاد. سه بار کار تولید را انجام دادیم و در نهایت همه چیز نقش بر آب شد و همه بازگشتند سر همان مکتب.»

310 Anarkhia

311 Open Letter to the Worker

312 Decree No.1 on the Democratization of Art (1918)

313 Gazeta Futuristov

314 Vsevolod Meyerhold (1874-1940)

می‌توان دریافت که شرایط فرهنگی پس از انقلاب از نظر هنرمندانی چون مایاکفسکی، که انتظار یک دگرگونی رهایی‌بخش را داشتند، تاریک و اسفناک جلوه کرده است. شاید متن اعلامیه شماره ۱ در دمکراتیزه کردن هنر نوشته ولادیمیر مایاکفسکی و دیگر اعضای جنبش فوتوریست‌های روسی بتواند اتدکی از اهداف و آرمان‌هایی این هنرمندان را بیان کند:

«رفقا و شهروندان، ما راهبران فوتوریسم روسی-هنر انقلابی جوانان اسلام می‌داریم:

۱- از این پس، با براندازی سلطنت تزاری، هنر منحن‌اشرافیت از صندوق انحصار نخبگان-کاخ‌ها، گالری‌ها، تالارها، کتابخانه‌ها و سالن‌های تئاتر-خارج شده و آزاد می‌گردد.

۲- با نام برابری همگان، تا جایی که به فرهنگ و هنر مربوط می‌شود- بگذارید تا بیان آزاد شخصیت فردی بر دیوارها، حصارها، پشت بام‌ها و خیابان‌های شهرها و دهات‌مان به آزادی نوشته شود، حتی در پشت اتومبیل‌ها، وسایل نقلیه، درشکه‌ها و یا بر پوشش شهروندان.

۳- بگذارید نقاشی‌های رنگارنگ همچون رنگین‌کمان در خیابان‌ها و میادین، از خانه‌ای به خانه دیگر زیبایی‌بخش و آرامش‌دهنده چشمان رفقا و عابرین باشند. بر تمامی نویسندگان و هنرمندان است که قلم و سطل رنگشان را برداشته و مهارت استادانه خود را در سطح شهر و برای استفاده شهروندان و برای روشنایی بخشی به پیاده‌روها، پیشانی و سینه شهرها، ایستگاه‌های راه‌آهن و تمامی حصارهای اطراف راه‌آهن به کار گیرند.

از این پس بگذارید شهروندان، با راه رفتن در خیابان‌ها، هر لحظه با عمق نگاه و تفکر معاصران خود عجین شده و از این عظمت در کنار یکدیگر بهره‌مند گردند. بگذارید شهروندان به موسیقی زمانه خود بدون ایستادن در صف گوش فرا دهند و در حالی که در خیابان راه می‌روند صوت موسیقی نوازندگان و موسیقی دانان را تجربه کنند. بگذارید خیابان‌ها جشنواره هنری برای همگان باشند.

و باشد که با به وقوع پیوستن اندیشه ما، هر کس که پا در خیابان می‌گذارد، بر خلاف آنچه امروز در خیابان‌های سراسر خاک گرفته‌مان می‌بینیم، در مواجهه با سیل هنر و زیبایی تعالی

یابد. نه خیابان‌هایی که همچون اکنون، علایم ممنوعیت، طمع
مأمون‌وار و حسابرسی مزاحم چشم و نگاه عابران گردد.»

متن این اعلامیه حاوی تأکید و توضیح این مطلب بود که هنر باید از اسارت
طبقه فرادست خارج شده و از کاخ‌ها، موزه‌ها، کتابخانه‌ها، گالری‌ها و سالن‌های نمایش
به سطح خیابان و بین مردم بیاید؛ با این حال فعالیت این گروه با مخالفت شدید دولت
انقلابی مواجه‌گشت. به دنبال این فشار، مایاکفسکی به همراه دیگر فوتوریست‌ها و جوانان
هم فکر شان، نشریه‌ای هنری با نام «هنر کومون»^{۳۱۵} را با همراهی سازمانی تحت عنوان
کوم‌فوت^{۳۱۶} (کمونست-فوتوریست) پایه‌گذاری کردند تا شاید بتوانند به ادغام نظریه کمونیسم
با زیبایی‌شناسی فوتوریسم دست یافته و توجه‌لنین را جلب نمایند. مایاکفسکی در واقع بر آن
شده بود تا «فوتوریسمی متعهد به سیاست» را کارگردانی کرده و نوعی «زیبایی‌شناسی دولتی»،
یا دست کم مورد تأیید دولت را دنبال نماید تا بدین ترتیب با تبلیغ بولشیویسم اعتماد دولت
را به خود جلب کرده و از فشار ظن و بدبینی سازمانی که بر او و دوستانش مستولی بود خارج
گردد. با این همه وی در اولین شماره این خبرنامه، نگرانی و خشم خود را از طریق شعری به
نام «زود است برای پایکوبی» (۱۹۱۸) بیان می‌کند:

«اکنون نوبت

گلوله‌ها ست

که دیوارموزه‌ها را تیرباران کنند

صد سلاح گلوله که بر زباله کهنه شلیک کنند»

فوتوریست‌ها باوری راسخ به قدرت هنر و اجرا در راستای انسانی کردن ساختار جامعه
و زدودن خودیگانگی از توده‌ها داشتند. امید به موقعیتی که در آن با ابداع زبان و معنایی نو،
تحقق «جامعه دیگرگون» امکان‌پذیر باشد. اما دیری نپایید که ولادیمیر لنین و اعضای برتر
حزب کمونیسم شوروی، این هنرمندان آوانگارد را «یک مشت روشنفکر بورژوا» قلمداد کرده
و مورد بازخواست قرار دادند.^{۳۱۷} از نظر هیأت تصمیم‌گیری دولت کمونیستی، این هنرمندان،
لیبرال‌هایی اتوپیایی بودند که «از تشخیص کارکرد فراتاریخی گرایشات فردیت‌گرایانه خود در

315 *Izlastvo kommuny*

316 *Komfut*

317 *The Futurist Moment* (1986), M. Perloff, p. 33

نقاب زیبایی‌شناسانه کردنِ امر سیاسی، درمانده» بودند.

طی این فشارها برخی هنرمندانی که پیش‌تر انقلابی بودند ناچار به تسلیم در برابر موج قدرت دولتی شدند. بنابراین مایاکوفسکی شعرهایی در خدمت پروپاگاندا نوشت و همسو با او، آلکساندر رودچنکو^{۳۱۸} و هنرمندانی چون تاتلین^{۳۱۹}، پاپووا^{۳۲۰} و استپانووا^{۳۲۱} به هنر کاربردی از طریق طراحی پارچه، سرامیک، پوشاک، مبلمان و طراحی پوست روی آوردند. میرهولد به تولید تئاتر انقلاب با ویژگی‌های منحصر به فرد پرداخت. به علاوه «تئاتر آتراکسیون^{۳۲۲}» آنگونه که توسط سرگئی آیزنشتاین^{۳۲۳} و سرگئی ترتیاکوف^{۳۲۴} (۱۹۲۳) نظریه پردازی و تجربه شد، سعی داشت تا در قالب آجیت‌پراپ^{۳۲۵} (هنر پروپاگاندا ی سیاسی) با تجربه‌هایی برای گسترش فرهنگ پرولتری از طریق به کارگیری نمایش‌های وادویل^{۳۲۶} و سیرک، تئاتر «بورژوازی» را از پا در آورده و سرنگون سازد. از نظر آیزنشتاین چارهٔ این کار، همسو با تئاتر فوتوریست ایتالیایی، در حمله به معلومات و انتظارات مخاطب و نابود کردن ساختار پذیرفته‌شده و اغواگرانهٔ درام بود^{۳۲۷}. توجه و حمایت بخش فرهنگی دولت بلشویک به هنر آوانگارد و به ویژه تئاتر، طی پنج سال اولیهٔ انقلاب در کنار سرکوب و تبعید دگراندیشان، دستاورد هایی ویژه داشت. الکساندر تایروف^{۳۲۸} با تجربه‌هایی سترگ در به کارگیری نگرش کانستراکتیویست به طراحی، صحنه‌های شگفت‌آور با قابلیت تغییر روی صحنه را سازماندهی کرد و نیکولای اُخْلپکوف^{۳۲۹} کوشید تا با تولید آثار فاخر در محوطه‌های عمومی، فاصلهٔ میان بازیگر و تماشاگر را از میان بردارد. بدین ترتیب اولین انقلاب فرودستان در تاریخ موفق شد تا به هر ترتیب صحنه‌ای پویا و تجربه‌گرایانه از هنرهای پیشرو به معرض نمایش گذارد. در واقع هنرمندان انقلاب، نظریه‌پردازی بودند که ایجاد انقلابی بنیادین در هنر را به مثابهٔ یک وظیفه پذیرفته بودند. هدف این هنر، نه ساخت یک بازار نخبه‌مدارانه، بلکه بازگرداندن هنر به مردم بود. این تجربیات متنوع تئاتر و سینمای آوانگارد، از طرفی متاثر یا دست کم مشابه با تجربه‌گری‌های دادئیست‌ها بوده و از طرفی دیگر ملزم به پیشروی به سمت اهدافی متفاوت بود. تزارا و برخی دادائیست‌ها در بیانیه‌های خود از «براندازی» آینده سخن به میان آورده بودند در حالی که انقلاب و هنرمندان انقلابی به طور

318 Alexander Rodchenko (1891-1956)

319 Vladimir Tatlin (1885-1953)

320 Lyubov Popova (1889-1924)

321 Varvara Stepanova (1894-1958)

322 Theater of Attraction

323 Sergei Eisenstein (1898-1948)

324 Sergei Eisenstein (1892-1937)

325 Agitprop

326 Vaudeville

327 Art and Revolution (2007), Gerald Raunig, pp. 154-156

328 Alexander Tairov (1885-1950)

329 Nikolai Okhlopkov (1900-1967)

مداوم از «برسازی» آینده سخن می‌گفتند.^{۳۳۰}

۳.۴۵ پس از برقراری دولت موقت شوروی انقلابی در سال ۱۹۱۷، سازمان پرولت کالت^{۳۳۱} (موسسات فرهنگی-آموزشی پرولتری) که از درون فعالیت‌های کارگری پیش از انقلاب پدید آمده بود رسمیت یافت. سازمان در نگرش وامدار متفکرینی چون آناتولی لوناچارسکی^{۳۳۲} و ماکسیم گورکی^{۳۳۳} بود و ترویج و تبلیغ فرهنگ تعاونی نوین طبقه کارگر را از اهداف اصلی خود قلمداد می‌کرد. نگرش سازمان بیش از هر چیز بر تجربیاتی چون اجرای تئاتر با مشارکت کارگران یا در اماکن صنعتی و کارخانجات، برپایی ارکسترهای بی رهبر، سمفونی‌های صنعتی که با ماشین‌آلات و اصوات صنعتی به اجرا در می‌آمد و همینطور فیلم‌برداری از صحنه نمایش «زندگانی روزمره مردم» بود. نگره‌هایی جدی، مردمی و پیشرو که به تجربیات «هنرمشارکتی»^{۳۳۴} غنا بخشیده و تجربه‌هایی نوین را در هنر شوروی پایه ریزی کردند. با این حال غالب این تجربیات تنها در صورتی مورد استقبال و پشتیبانی دولتی قرار می‌گرفت که از مجرای بررسی‌های قانونی عبور کرده و مجوزهای لازم را اخذ می‌کرد.

پرولت کالت در واقع نسخه‌ای اصلاح شده و دولتی از آوانگارد یا هنر پیشرو بود که اگر چه مبلغ ایده سرکوب فرهنگ بورژوازی و بی‌اعتنایی به میراث فرهنگی و سنن گذشتگان بود اما برای سرپیچی از تصمیمات حزبی دولت انقلابی شوروی سازمان نیافته بود. این سازمان توده‌ای در حوالی سال ۱۹۱۹- یعنی در دوران اوج خود- توانست مشارکت میلیونی را با پشتیبانی دولتی جلب نموده، نشریات و سازمان‌هایی رسمی تأسیس نماید. الکساندر بوگدانف^{۳۳۵}، نظریه‌پرداز موسس پرولت کالت، اقتصاددان، نویسنده و فیزیک‌دانی بود که به شکاف میان مفهوم پرولتاریا به منزله «نیروی انقلابی» و پرولتاریا به منزله «نیروی سازنده جامعه نوین» در تفکر مارکس پی برده بود. بوگدانف حل این مشکل را تنها از طریق ایجاد بازوهای آموزشی-پرورسی و ارشادی میسر می‌دانست که بتواند روشنفکران کارگری را جایگزین روشنفکران حزبی نماید.^{۳۳۶} از نظر وی نباید ارتباطی میان فرهنگ کارگری نوین و فرهنگ بورژوازی کهنه وجود داشته باشد. در واقع نظر بر آن بود که پرولت کالت در سه جبهه به انقلاب فرهنگی دست

330 destruction/ construction

331 Proletarskaya kultura

332 Anatoly Lunacharsky (1875-1933)

333 Maxim Gorky (1868-1936)

334 Collective Art

335 Aleksander Bogdanov (1873-1928)

336 Artificial Hells (2012), Claire Bishop, p.50

بزند: ۱- در کار (با ادغام کارگر و هنرمند)؛ ۲- در سبک زندگی (در خانه و کارگاه)؛ ۳- در عواطف و احساسات (ایجاد یک آگاهی انقلابی)^{۳۳۷}. بدین ترتیب شعار پرولتکالت مبنی بر هنر برای همه و به دست همه، سوداری تجربه‌ای بود نبوغ‌آمیز و راستین برای مسلح‌سازی و آموزش طبقه کارگر در کوتاه‌ترین زمان ممکن و برسازی فرهنگی نوین در جامعه‌ای که دست کم ۱۵۰ میلیون انسان بی‌سواد داشت^{۳۳۸}. هنرمندان متعهد به طرح پرولت کالت، با وجود اینکه در مواردی پیرو آرای فوتوریست‌ها بودند اما آنان را به مثابه روشنفکرانی بورژوا قلمداد می‌کردند. پرولت کالت بدین ترتیب نقش مهمی در شکل‌گیری هژمونی فرهنگی و به حاشیه رانده شدن فوتوریست‌ها ایفا کردند. از نظر پرولتکالت (بوگدانف) تولید فرهنگی می‌بایست همچون تولید صنعتی پیگیری شود. بدان معنا که در جهت بازتعریف مفهوم تالیف پیش رود. تالیفی که در آن بداعت به مثابه ابراز مستقل ذهنیت‌های یک فاعل مستقل نگریسته نشود بلکه « ابراز مشارکت فعال او در آفرینش و توسعه حیات جمعی» باشد^{۳۳۹}.

در هر حال فوتوریسم، سوپرماتیسم و کوبیسم از طرف کمیته فرهنگی به رهبری بوگدانف، به مثابه تفاله‌های بورژوازی و دشمنان آرمان طبقه کارگر معرفی شدند. این هنرمندان که طی سال‌های پیش از انقلاب، به عنوان آوانگارد انقلابی در روسیه شناخته شده بودند و بدین سبب مورد نفرت و حمله بورژوازی قرار داشتند، بعد از انقلاب به مثابه نمایندگان بورژوازی مورد نفرت و حمله دولت قرار گرفتند. در واقع با پیش روی به سمت تشکیل ساز و کار «بروکراسی» در دولت [انقلابی] شوروی، تنوع تجربه‌های هنرمندان انقلابی، رفته رفته با مخالفت روبرو شده و مورد سرکوب قرار گرفت. رودچنکو در جواب یکی از بیانیه‌های کارگری که در نكوهش هنرمندان آوانگارد در نشریات دولتی انتشار یافته بود می‌نویسد: «اما کارگر، برادر هنرمندش را خفه نخواهد کرد، من یقین دارم که مردمان کارگر، هوادار آفرینندگان حقیقی‌اند و نه کارمندان فرمانبردار». از آنجایی که رودچنکو، به سبب سابقه طولانی‌اش در راستای تحقق انقلاب، خوانندگان ثابت و اعتبار کافی در اختیار داشت، موفق شد تا جمعی قابل توجه را برای یک راهپیمایی در دفاع از خود ترتیب دهد. اما با تحکیم پایه‌های قدرت دولتی، نه تنها این موج‌ها بلکه این سرمایه فرهنگی نیز رفته‌رفته رو به خاموشی نهاد. با گذشت چند ساله در نهایت رودچنکو تسلیم شرایط شده و در مارس ۱۹۲۱، به همراه الکسی گان^{۳۴۰},

337 Revolution and Culture: the Bogdanov - Lenin Controversy (1988), Zenovia A. Sochor, p134.

338 (۱۹۸۹، ص ۷۱)

339 The paths of Proletarian Creation (1920), Aleksander Bogdanov, pp 181-182

340 Aleksei Gan (18xx-1942)

استپانووا، کونستانتین مدونتسکی^{۳۴۱}، کارل یوگانسون^{۳۴۲} و برادران استنبرگ^{۳۴۳} گروهی با نام «اولین کارگروه ساخت گرایان^{۳۴۴}» را تشکیل دادند. این گروه خود را در خدمت سازندگی بولشویک و پیرو کمونیسم علمی بر پایه نظریه ماتریالیسم تاریخی معرفی کرد. آنان به ناچار با تکذیب رویکرد رهایی طلبانه خود، رسماً اعلام داشتند که «هنر هیچ نقشی در تولید اجتماعی فرهنگ آینده ایفا نمی کند چرا که خاستگاه هنر شاهراه فردگرایی است.^{۳۴۵}» در همین سال بود که لنین دستور عزل بوگدانف از ریاست کمیته فرهنگی را نیز صادر کرد چرا که معتقد بود «مارکسیسم هرگز معتقد به نفی دستاوردهای قرون گذشته نبوده است» بلکه «هر چیز ارزشمند را در خود هضم کرده و اصلاح می نماید».

آلکسی گان مولف نظریه ساخت گرایان (۱۹۲۲) و از اعضای تحریریه نشریه آنارخیا می نویسد:

«زمانه مصلحت اندیشی اجتماعی فرلاسیده است. هر چیز دارای ویژگی کاربردی در شکلی قابل پذیرش به همه معرفی خواهد شد... بگذارید خودمان را از فعالیت گمان پردازانه مان رها سازیم و راهی به سوی کار واقعی بیابیم تا دانش و مهارت هایمان به درد امر واقع و حیات و مسایل ضروری بخورد... نه به نشخوار، بازمانی یا بازتفسیر واقعیت بلکه به برسازی و بیان وظایف نظاممند طبقه نوین، پرولتاریا^{۳۴۶}».

مایاکفسکی در ۱۹۲۳ نشریه ای رادیکال با نام «جبهه چپ هنرها^{۳۴۷}» - ال.ای.اف. را به همراه هنرمندانی دیگر پایه گذاری کرده و خود سردبیری آن را بر عهده گرفت. هدف نشریه، به کار اندازی هنر آوانگارد در راه پیشبرد نهضت انقلاب کمونیستی بود^{۳۴۸}. مایاکفسکی در واقع خود را در مسیری از سازش به قصد، یا بهانه، توهم زدایی قرار داده بود. ماندگاری مایاکفسکی، واقعیتی دردآور و طنز آمیز در باره فوتوریست های روس و یکی از علل ثبت فعالیت های او و همراهانش در تاریخ رسمی هنر و فرهنگ آن دوران است. فوتوریسم روسی با وجود اینکه روحیه انقلابی خود را از طریق مانیفست ها و هنر «آجیت پران» مبنی بر انقلابی گری و عدم سازش نشان داده بود، به حیث عملکرد با آنچه ادعا می کرد در تضاد بوده و تن به سازشی

341 Konstantin Medunetsky (1899-1935)

342 Karl Ioganson (1890-1929)

343 Stenberg brothers (Vladimir & Georgii)

344 First program of the Working Group of Constructivists

345 Russian Constructivism (1983), Christina Lodder, p 94

346 Constructivism, Aleksei Gan, Eng trans. Christina Lodder

347 LEF Left Front of the Arts

348 The Last Soviet Avant-Garde (1997), Graham Roberts, p.24

داد که نام آنان را در ساحت رسمیت موزه‌ها و تاریخ هنر، به سرفصلی نو مبدل ساخت.^{۳۴۹}

۳.۴۶ لئون تروتسکی، متفکر، چهره انقلابی و از نظریه‌پردازان بلشویک، با رویکرد دولت نسبت به هنرمندان موافقت چندانی نداشت. او در سال ۱۹۲۳ در کتاب خود با عنوان «ادبیات و انقلاب» اعلام کرد که هنر تابعی از توسعه اقتصادی است. اما هشدار داد که ارتباط هنر و جامعه با تاخیر و پیچیده‌تر از آن است که بتوان هنرمندان را بلافاصله بعد از یک انقلاب ناچار به تغییر در رویه و فضای کاری کرد.

تروتسکی می‌نویسد: «نفی هنر، نفی تصویرسازی و نفی یکی از بلزوان شناخت است... این در واقع پس زدن دست طبقه‌ای است که مهم‌ترین سلاح جامعه نوین را پرورش می‌دهد. هنر، آن گونه که می‌گویند، یک آینه نیست بلکه یک پتک است: بازنگار نیست، بلکه شکل دهنده است. اما در حال حاضر استفاده از همان پتک نیز با استفاده از آینه آموزش داده می‌شود، فیلمی حساس که تمام حرکات را ثبت می‌کند... زمانی که یک آدم نتواند بدون آینه سر کند- دست کم برای اصلاح کردن صورت خود- چطور یک جامعه می‌تواند بدون استفاده از آینه‌ای چون ادبیات، خود را سازمان دهد؟ البته که کسی انتظار یک آینه واقعی را ندارد. به ذهن هیچ‌کس حتی خطور هم نمی‌کند که از ادبیات انقلابی انتظار بازتابی آینه‌وار را داشته باشد. هر چه منبع زایش ادبیات ژرف‌تر و آزادتر باشد، در ضبط و شرح تصویر زندگی کارا تر خواهد بود.»^{۳۵۰}

تروتسکی بی‌توجهی بوگدانف به روان‌شناسی فردی را مشکلی بزرگ بر سر برنامه پرولت‌کالت دانسته و می‌نویسد: «انکار تجربیات به چه معناست؟ آیا به معنای انکار روان‌شناسی فردی در ادبیات و بر روی صحنه است؟... از کجا و بر چه مبنایی و به نام چه مقوله‌ای هنر می‌تواند از حیات درونی انسان امروزی که قرار است دنیای بیرونی را برسازی کرده و از این طریق خود را بازسازی نماید روی گرداند؟ اگر قرار باشد که هنر نتواند این انسان نوین را در راه آموزش خویشتن همراهی نماید تا خود را توان بخشیده و اصلاح نماید، پس به چه درد خواهد خورد؟ و اگر نتواند به حیات درونی رسوخ کرده و آن را بازتولید نماید چگونه خواهد توانست آن را نظام‌مند سازد؟»^{۳۵۱}

349 Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes (2006), Martin Puchner, p. 104

350 Literature and Revolution (1981), Leon Trotsky p. 137

351 Ibid. p. 168

از نظر تروتسکی، دولت تحت هیچ توجیهی نمی‌تواند دیدگاه هنری یا فرهنگی خود را به هنرمند دیکته نماید. بروز انقلاب در هنر تابعی از تثبیت انقلاب و بروز عینیت انقلابی است. او می‌نویسد: «صدای بلبل شعر، همچون پرندۀ خردمند، بوف، تنها پس از غروب خورشید شنیده خواهد شد... در تمامی طول تاریخ، ذهنیت لنگان لنگان در پی عینیت روان است.» تروتسکی همچنین با این مساله که سبک هنرمندان را نشانه‌ای از تعلقات طبقاتی آن‌ها خوانده و آنان را ضد انقلاب یا بورژوا بنامند مخالفت داشت. تروتسکی استدلال کرد که «چیزی به نام هنرِ کارگری وجود خارجی نخواهد داشت، نه به این دلیل که کارگر وقت پرداختن به هنر را ندارد، بلکه بدان جهت که آن زمان که طبقه کارگر از پس آموزش‌های هنری برآمده و قادر به آفرینش خلاقه گردند، دیگر با تعاریف طبقه کارگر همخوانی نداشته و کارگر نیستند تا هنرشان را هنر طبقه کارگر بنامیم.» بدین ترتیب هنر سوسیالیست، هنری بی طبقه است و هر گونه ارجاع طبقاتی به هنر، خلاف اصول سوسیالیسم است. نظریات تروتسکی، از نظر آنتونیو گرامشی^{۳۵۲} نیز مورد قبول واقع شد. گرامشی باور داشت که هنر می‌تواند به ابزاری برای اتحاد و آموزش طبقه کارگر مبدل گشته و نقشی تعیین‌کننده در ساختار قدرت ایفا نماید. از نظر تروتسکی، فشارهای دولتی، نقشی مخرب در زندگی و آثار هنرمندانی چون مایاکفسکی ایفا نموده است. تروتسکی، نقش انقلابی مایاکفسکی و «جبهه چپ هنرها» را اسفبار خوانده و نوشت که «مایاکفسکی زیر فشارهای دولتی، به قدری محتاطانه و عقلانی شعر می‌نویسد که به کلی فراموش کرده که شاعر از تمامی ذهن خود، شامل عقلانیت و غیر عقلانیت بهره‌مند است.» از نظر تروتسکی هنر مایاکفسکی پیش از انقلاب، انقلابی بوده و بعد از انقلاب، سرکوب شده است.^{۳۵۳}

۳.۴۷ گئورگ لوکاچ^{۳۵۴} نظریه پرداز و فیلسوف مارکسیست طی مقاله‌ای به نام «فرهنگ کهنه و فرهنگ نو» در سال ۱۹۱۹، در جریان پیروزی انقلاب مجارستان، جمع بندی مهم و قابل فهمی از طبقات و مفهوم آنان در ساختار سرمایه داری نوشت: رهایی از سرمایه داری، به معنای رهایی از غلبه اقتصاد است. تحت نظام سرمایه‌داری، هیچ طبقه‌ای نیست که بر اساس تولید فرهنگ معین گشته باشد. فروپاشی سرمایه‌داری و برسازی جامعه اشتراکی، دقیقاً از این جهت حایز اهمیت است. هدف کمونیسم ایجاد نظامی اجتماعی است که تحت آن فرد قادر به

352 Antonio Gramsci (1891-1937)

353 Visions and Blueprints (1988), Timms and Collier, pp.39-40

354 György Lukács (1885-1971)

زیستِ نوعی از زندگانی باشد که تا پیش از آن یعنی در دوران سرمایه‌داری، برای هیچ طبقه‌ای میسر نبوده است. در واقع تاریخ بشریت با کمونیسم است که آغاز می‌گردد.^{۳۵۵}

۳.۴۸ حوالی سال ۱۹۱۹ در پاریس، آندره برتون^{۳۵۶} که بعد از خواندن مانیفست ۱۹۱۸ دادا با شور و اشتیاق نامه‌ای برای همکاری به ترستان تزارا نوشته بود، با همکاری پیکایا، دادای پاریس را تشکیل داد. برتون تحت تأثیر دادا قرار داشت، اما از بسیاری جهات با تزارا و دادائیست‌های زوریخ و برلین هم فکر نبود. او تزارا را نه یک هنرمند جدی بلکه یک مانیفست‌نویس می‌دانست^{۳۵۷} و معتقد بود که دادای پاریس نگرشی متفاوت را دنبال می‌کند که نه پوچ گرایانه بلکه علمی و روان‌شناسانه است. بدین ترتیب برتون با نگارش مانیفست سورئالیسم (۱۹۲۴) که در آن آرای فروید^{۳۵۸} در باب ارتباط ناخودآگاهی و خلاقیت و آرای مارکس در باب خودبینگانی در زندگی روزمره را مورد توجه قرار داده بود، آغز جنبش سورئالیسم را اعلام کرد. از نظر برتون «مانیفست ۱۹۱۸ دادا، درهایی را پیش روی تو باز می‌کند، اما زود درمی‌یابی که درها به راهروی باز شده‌اند که دایرمار گرد خود می‌چرخد»^{۳۵۹}.

سورئالیسم، از نظر برتون، برخلاف دادائیسم قابل توضیح و استدلال بود. وی با تلقی نیمه-خودآگاهی به عنوان قدرتی آفریننده و جدا از قوانین روزمره، روشی نوین را برای تجربه هنری و «نگاه روانشناسانه به درون» در نظر داشت. به بیانی دیگر، سورئالیسم جنون را به عنوان راهکاری برای رهایی از قراردادهای پیش نهاد و با این کار میان جنون و خلاقیت ارتباطی روشن و استوار قائل گشت. از نظر سورئالیست‌ها «جنون، سرپیچی روان آدمی از قوانین اجتماعی و تضادهای عالم واقع است. بنابراین جریان خودکار ناخودآگاهی، راهی است برای دستیابی به واقعیت مطلق. طبق این نگرش، آثار خلاقه افرادی که به عنوان خطرناک یا دیوانه تلقی می‌شدند هنری اصالتمند تلقی می‌گشت چرا که به منابع عظیم درونی و روانی متصل بود. گرچه باید توجه داشت که این سوال کماکان بی پاسخ ماند که مقبولیت یا تشخیص اصالت چنین آثاری از جانب کارشناسان به‌رمنند از عقل سلیم یا جریان اصلی هنر به چه ترتیب با معیار ناخودآگاهی و اتصال به منابع درونی قابل مطابقت است؟!»

سورئالیست‌ها به جای گردش‌های دست‌جمعی و بازدید از اماکن غیر متعارف که

355 George Lukacs Politische Aufsätze Vol.1, Alte Kultur und neue Kultur, p 134

356 Andre Breton (1896-1966)

357 100 Artists' Manifestos (2011), Alex Danchev p.166

358 Sigmund Freud (1856-1839)

359 Conversations: The Autobiography of Surrealism (1993), Andre Breton, p. 47

نوعی گردش و جستجوی دادائستی به شمار می‌رفت، بیشتر به قدم‌زدن‌های شبانه گرایش داشتند. انرژی جلدویی شب و فضای موهوم مناظر شبانه، منبع الهام قابل اتکایی برای یک هنرمند سورئالیست تلقی می‌شد. در حالی که دادا وجهه‌ای بی‌اعتنا، آنتی‌مند و بازیگوشانه را با نگرشی ضد-استقرار طلبانه دنبال می‌کرد، برتون دفاعیه‌ای بر آرای فروید را در مانیفستش با موضوع «رویا»ها به رشته تحریر در آورد. مانیفست برتون شمایی جدی، علمی و پژوهشی دارد و در آن به هیچ عنوان از تعبیر شوکه‌کننده و شوخ‌طبعانه دادا خبری نیست. برتون طی این بیانیه دغدغه‌ها و اعتقادات خویش را اینگونه توضیح می‌دهد:

«من به رستخیز نهایی این دو حالت ایمان دارم، واقعیت و رویا، که به نظر بسیاریا یکدیگر درتقابل‌اند؛ به یک واقعیت مطلق؛ یک فرا واقعیت (سورئالیت)؛ اگر که دوست داشته باشیم این طور بگوییم، من در جهت نیل به این سورئالیت است که در حرکت هستم، با اطمینان از عدم دستیابی به آن، اما بی آنکه به مرگ بیاندیشم تلاش می‌کنم که امید دستیابی هر چند ناچیز به آن را متصور شوم.»

(مانیفست اول سورئالیسم - آندره برتون ص. ۱۴)

او در مانیفست اول سورئالیسم انسان را موجودی خیال‌باف تعریف می‌کند و صور خیال سورئالیسم را بالاترین درجه استقلال فکری یا خودآیینی هنرمند معرفی می‌کند. از نظر وی، شیوه واقع‌گرایانه‌ای که از پوزیتیویسم توماس آکویناس^{۳۶۰} تا آنا تول فرانس^{۳۶۱} نشأت گرفته است^{۳۶۲}، دشمن هرگونه جهش فکری و معنوی است. او رئالیسم را ساخته بی‌مایگی، کینه و خودخواهی خواند و آن را منشأ رادیکالیسم و بانی تنبلی ذهن عمومی دانست. برتون تجربه نوزایی را دارای مرزهایی معین در حیطه منطقی اجتماعی دانسته و آن را در حال چرخش در قفسی می‌داند که خروج از آن آسان نیست. از نظر او تجربه در سایه تمدن، تنها متکی و متمایل به منفعت است، چرا که معیارهای تعریف شده در تمدن، هر آنچه را که به سادگی قابل اثبات یا شناخت نیست، خرافات و خیالپردازی خوانده و کنار می‌گذارد و بدین ترتیب همه شیوه‌های جستجوی حقیقت را منع کرده یا مسکوت می‌گذارد. برتون با تأکید بر یافته‌های فروید، تحیل را راهی برای بازپس‌گیری حقوق فردی از جامعه دانست. برتون مانیفست خود را اینگونه آغاز می‌کند که «ما کماکان تحت سیطره منطق هستیم، اما روندهای منطقی زمانه ما تنها به کار حل

360 Thomas Aquinas (1225-1274)

361 Anatole France (1844-1924)

مشکلات درجه دوم ما آمده‌اند.» سپس به اهمیت شب، رویا و ناخودآگاه می‌پردازد. «حکایت می‌کنند که سن-پل-رو^{۳۶۲} وقتی می‌خواستید، دم در خانه‌اش نوشته‌ای می‌آویخت به این مضمون: «شاعر مشغول کار است!» از نظر برتون ناآشنایی که در ادبیات سرزمین‌های شمال و شرق و همین‌طور در ادبیات مذهبی به چشم می‌خورد، نقشی مهم در تأثیر گذاری هنری دارد. او از «فراطبیعت گرایی»^{۳۶۳} ژرار نروال^{۳۶۴} در رمان «دختران آتش»^{۳۶۵} تقدیر می‌کند و در ادامه فوریه، بودلر، ادوارد یانگ^{۳۶۶}، جاناتان سوئیفت، مارکی دو ساد^{۳۶۷}، شاتوبریان^{۳۶۸}، ویکتور هوگو، استفان مالارمه^{۳۶۹} و چند تن دیگر از متفکران پیش از خود را به مثابه نمونه‌های ادبیات حاوی سورئالیسم مورد ستایش قرار می‌دهد.^{۳۷۰} برتون در همین رساله، در قالب «خودکری روانی»^{۳۷۱} به تعریف سورئالیسم نیز می‌پردازد و معتقد است که هنرمند به بیان «کارکردمندی آنی افکار، در نبود کنترل عقلانی و جدای دغدغه‌های اخلاقی و وجدانی، می‌پردازد»^{۳۷۲}

برتون با دوری گزیدن از یک مانیفیست شوخ‌طبعانه و نقدِ نخوتِ گروهی از هنرمندان از جمله پیکابیا، دوشان، پیکاسو^{۳۷۳} و کله^{۳۷۴}، به آرای خود جنبه‌ای دگرگونی‌خواهانه می‌دهد. سورئالیسم برتون به مجموعه نیروهای خلاقه‌ای متکی است که به عقیده او زیر پوسته قراردادهای تعریف‌شده جریان دارد و اموری غیر عقلانی و شگفت آور را موجب می‌گردد. اموری که مردم را با روانِ خویشِ غیرمادی‌شان پیوند می‌دهد. این جنبش در حقیقت، جنبشی بود ادبی و نوشتاری که کومه لوتریامون^{۳۷۵} با سخن خود «زیبا همچون ملاقات با یک چتر و یک ماشین دوخت روی میز تشریح» به بهترین شکل آن را توضیح داده است.^{۳۷۶} هدف انقلابی سورئالیسم- خواه در آثار نقاشی و خواه در نوشتار، عکس یا فیلم- دگرگون‌سازی حس مشترک و کمرنگ‌سازی خط تمایز میان واقعیت و خیال، کنش و نگرش خودآگاه و ناخودآگاه بود. نوعی رهایی رادیکال ذهنیت که در قالب قدرتِ تخیل و طلبِ تحقق امرِ غیرممکن، فضایی برای فعلیت یافتنِ ناخودآگاهی در زندگی روزمره ایجاد می‌نماید.

362 Saint-Pol-Roux (1861-1940)

363 Supernaturalism

364 Gérard de Nerval (1808-1855)

365 Les Filles du feu (1854)

366 Edward Young (1683-1765)

367 Marquis de Sade (1740-1814)

368 François-René de Chateaubriand (1768-1848)

369 Stéphane Mallarmé (1842-1898)

370 Psychic automatism

371 First Manifesto of Surrealism (1924), André Breton, p. 26

372 Pablo Picasso (1881-1973)

373 Paul Klee (1879-1940)

374 Comte de Lautréamont (1846-1870)

375 Subculture: The meaning of Style (1979), Dick Hebdige, p.105

۳. ۴۹ در سال ۱۹۲۵ برتون با خواندن خاطرات تروتسکی دربارهٔ لنین و افکار وی، به شدت تحت تأثیر اندیشه و برنامه‌های لنین قرار گرفت. برتون نه تنها از سازمان‌یافتگی آرمان رادیکال لنین در تحقق جامعه‌ای مبتنی بر برابری متأثر شده بود بلکه تحت تأثیر جنبه‌های متنوع شخصیت وی نیز قرار گرفته بود. این شگفتی و تأثر تا به جایی پیش رفت که برتون به سرعت گزارشی در باره کتاب لنین تروتسکی در پنجمین شمارهٔ نشریهٔ انقلاب سورئالیستی^{۳۷۶} منتشر کرد^{۳۷۷}.

تا سال ۱۹۲۷، برتون و برخی از هنرمندان همچون لوئی آراگون^{۳۷۸} سورئالیست نیز به حزب کمونیست فرانسه ملحق شدند تا با نظام سرمایه‌داری و ادامه جنگ امپریالیستی در مراکش مقابله کنند. با این وجود میان این روشنفکران و هنرمندان با حزب، کشمکش‌های همیشگی به چشم می‌خورد. این کشمکش بیشتر بدین سبب بود که تحقق ایده‌های تخیلی و گاه فرا-واقعی هنرمندان و ادبای آوانگارد، در چارچوب فعالیت سیاسی و منش حزب، تقریباً غیر ممکن بود. طی دههٔ ۱۹۳۰ با آغاز برنامه‌های نوین موسوم به طرح استالین، همکاری و هدف مشترک سورئالیست‌ها و احزاب کمونیستی کاهش یافته و قطع شد، با این حال در برخی کشورها از جمله چک و بلژیک، ارتباط نسبتاً برقرار مانده و تا سال ۱۹۳۸ دوام یافت^{۳۷۹}.

برتون که آرای خود را از بسیاری جهات با آرمان‌های برابری طلبانهٔ انقلاب کمونیستی و احزاب کمونیست اروپا همسو می‌دانست، مایل بود همکاری نزدیک خود را با انقلاب حفظ کند اما او نیز پس از به اجرا در آمدن طرح‌های استالین، ادامهٔ همکاری با حزب را غیر ممکن یافت. برتون در ۱۹۲۹ دومین مانیفست سورئالیسم را منتشر کرد و این بار با نگرشی فرویدی به ذهن، ارتباطی دیالکتیک را میان ساحت روانی درون و ساحت بیرونی جهان مادی تبیین کرد. مانیفست دوم آتشین تر و نظریه‌پردازانه تر از مانیفست اول به نظر می‌رسد. برتون در این نوشته تلاش دارد تا بر ارتباط میان سورئالیسم با کمونیسم انقلابی تأکید ورزیده، تکامل و پردازش سورئالیسم را در زندگی روزمره دنبال کند. او همچنین پایگاه فردی خلاقیت و طرز فکر نخبه‌گرایانهٔ هنری را زیر سوال برده و باری دیگر به بیان ارتباط میان فلسفه فروید و مارکس پرداخت تا سرانجام به اثبات برساند که هنر و ادبیات می‌توانند باز نمای واقعیت طبقه کارگر باشند. در اینجا است که تمرکز تازه بر آگاهی، شهود و فهم متقابل در دل سورئالیسم پدیدار گشت که «... عاقدانه دگرین مارکسیست را در ساحت مشکلات اجتماعی بر گزید، [اما] بر آن

376 La Révolution surréaliste

377 Modernist Group Dynamics: The Politics and Poetics of Friendship (2008), F.A. Durrão, D. Williams, p.134

378 Louis Aragon (1897-1982)

379 Dada and Surrealism (2004), D. Hopkins, P. 141-143

نبود تا دکتَرین فرویدی را کنار بگذارد. چرا که آن را برای ارزیابی تفکراتش کارکردمند می‌دید... سورتالیسم در اصل از مردم می‌خواهد که یک آگاهی تازه را در انجام ماموریت‌های خود دخیل سازند. نوعی آگاهی که نقش رصدِ خویش را بر عهده دارد... به تلافی رخنه آنچه از سوی آن‌ها که اکثرشان هنرمند هم نیستند، به عنوان حالات ذهنی هنرمندانه خوانده می‌شوند.^{۳۸۰}

از نظر برتون، ادعای حزب کمونیست مبنی بر اینکه تمایل تمامی نقاشان سورتالیست هم‌جهت با مطامع بورژوازی است، نوعی خطا در شناخت آدمی و معنای زندگی است. چرا که هنر و جبهه آوانگارد فرهنگی، نیازی زیستی و غیر قابل انکار است. برتون همچنین با اتکا بر نظرات لئون تروتسکی، هرگونه تمایز میان فرهنگ بورژوازی و فرهنگ طبقه کارگر در دوران پیشا انقلابی را مردود می‌داند. «یک فرهنگ تا جایی که کارگری است، هنوز فرهنگ نیست و تا جایی که فرهنگ است، دیگر کارگری نیست.»

با وجود تمامی این تفاسیر باور به رئالیسم سوسیالیستی به معنای هنری که «محتوا»ی سوسیالیسم را در «فرم» رئالیسم ارایه می‌دهد، تقریباً هیچ جایگاهی برای هنرمندان سورتالیست باقی نگذاشته بود. برنامه‌های فرهنگی احزاب کمونیستی، هم‌جهت با طرح‌های استالینی، منجر شده بود تا راه هرگونه همکاری فرهنگی در قالب فعالیت‌های حزبی مسدود گردد. بدین ترتیب برتون به همراه ژورژ باتای^{۳۸۱} - رقیب دیرین و متفکر فرانسوی- در سال ۱۹۲۵ گروه مستقل کانت-اتک^{۳۸۲} را تشکیل دادند.^۳ هدف این همکاری مشترکه که چندان پایدار نماند، مبارزه با سه جبهه سرمایه‌داری، فاشیسم و حزب کمونیسم فرانسه بود.

۳.۵۰ هنرمندان سورتالیست نه تنها در شیوه تفکر، بلکه در روش و منش نیز اختلافات بسیاری با یکدیگر داشتند. به عنوان مثال نظریات اخلاقی- فلسفی مشروحه در مانیفست‌های برتون با آنچه در «مانیفست زرد» (۱۹۲۸) سالوادور دالی که بازگشتی به شیوه مانیفست‌های جدلی و پر شر و شور بود ارایه شده، آشکارا متفاوت است. دالی با جدیت می‌گوید:

ما از میان برده ایم

همه منطق‌ها [را]

380 2nd Surrealist Manifesto (1929) , Andre Breton

381 Georges Bataille (1897-1962)

382 Contra-Attaque

کتاب شناسی عظیم و تلاش‌های هنرمندان امروز

در باب این تغییر، موجود است.

ما از بین برده ایم

تمامی ادبیات[را]

ما از بین برده ایم

تمامی شعرها [را]

ما از بین برده ایم

تمامی فلسفه را

به پای ایده‌های خودمان.»

(مانیفست زرد-سالوادور دالی^{۳۸۲})

از نگاه سورئالیست‌ها، ناخودآگاهی، منبع خوداندیشی هنرمندان و التری است؛ گفتمانی که هنرمندانی چون ماکس ارنست، بنیامین پره^{۳۸۴}، ایو تانگی^{۳۸۵}، آندره ماسون^{۳۸۶}، مگریت^{۳۸۷}، رنه کلر^{۳۸۸}، گارسیا لورکا^{۳۸۹}، اریک ساتی^{۳۹۰}، سالوادور دالی^{۳۹۱} و لوئی بونوئل^{۳۹۲} را دست کم برای مدتی به سورئالیسم پیوند زد و حلقه‌های متنوع سورئالیست را به آفرینش و تبادل نظر مشغول داشت.

بونوئل درباره سورئالیست‌ها، در خاطرات خود می‌نویسد: «در جمع سورئالیست‌ها بیش از هر چیز تجلی روحیه اخلاقی بود که مرا شیفته کرده بود. برای اولین بار در زندگی با اخلاقی استوار رو برو می‌شدم که در آن هیچ غل و غشی نمی دیدم. درست در نقطه مقابل اخلاق هنجارین و تصنعی که همه از آن نفرت داشتیم»... «باید تاکید کنم که هدف اصلی سورئالیسم تأسیس یک جنبش ادبی و هنری یا حتی پایه گذاری مکتبی فلسفی نبود؛ بلکه

383 100 Artists' Manifestos (2011), Alex Danchev, p.256

384 Benjamin Péret (1899-1959)

385 Yves Tanguy (1900-1955)

386 André Masson (1896-1987)

387 René Magritte (1898-1967)

388 René Clair (1898-1981)

389 Federico García Lorca (1898-1936)

390 Erik Satie (1866-1925)

391 Salvador Dalí 1904-1989)

392 Luis Buñuel (1900-1983)

هدف ما عبارت بود از درهم شکستن نظام مسلط جامعه و دگرگون کردن شرایط زندگی.^{۳۹۳}

در میان این هنرمندان، دالی به خاطر عقاید دست راستی و شانه خالی کردن از تقبیح فاشیسم، زود تر از بقیه از گروه سورئالیست‌ها طرد شد. او بیش از آنکه با اهداف انقلابی کمونیسم همراه باشد، با سیاست‌های فوتوریست‌های ایتالیا هم‌داستان بود و برتون بعد ها او را به داشتن تفکران نئو-فالانژ و سرمایه‌دارانه متهم کرد و با تحریف نام اصلی‌اش، او را «آویدا دالرز» یا «تشنه دلار» خواند.^{۳۹۴}

جورج اورول در مقاله خود با نام «مصونیت روحانی: برخی یادداشت‌ها در باره سالوادور دالی» که به مناسبت انتشار کتاب «خود-زندگی‌نامه دالی» نوشته است، او را فردی بیمار، تهوع آور، خودشیفته و پول دوست می‌داند، که آگاهانه فریب می‌دهد و اخلاق را زیر پا گذاشته و به کمک رسانه و سرمایه‌داری، هنرمندان را تافته جدا بافته‌ای می‌داند که همچون روحانیون قرون وسطی، از مصونیتی اخلاقی در جامعه بر خوردارند و به خود این اجزاه را می‌دهند که تحت نام هنر و هنرمند مرتکب هر کار پلیدی بشوند. او پدیده‌هایی چون دالی و بازار آثر او را نمونه ای از «انحطاط بورژوازی»^{۳۹۵} و پوچی بازار هنر می‌داند.^{۳۹۶}

۳.۵۱ طی سالیان دهه ۱۹۳۰، در پی پیشرفت فاشیسم و محبوبیت برنامه‌های رسمی و سیاست خارجی کمونیسم شوروی، اتحادی از نویسندگان در فرانسه رو به شکل گیری بود که در نهایت در سال ۱۹۳۵، تحت نام «کنگره بین‌الملل نویسندگان در دفاع از فرهنگ»^{۳۹۷} متشکل از افرادی چون رومن رولان^{۳۹۸}، لویی آراگون^{۳۹۹}، آندره مالرو^{۴۰۰}، آنری باربوس^{۴۰۱} و ... توانست دویست نویسنده از پانزده کشور جهان را گرد هم آورد. هدف این کنگره دستیابی به اتفاق نظر واقعی و پایدار میان نویسندگان در ایجاد ارتباطی نزدیک با توده‌ها بود. در واقع بسیاری از هنرمندان اروپایی که پیش‌تر نیازی به دخالت در مسایل اجتماعی و سیاسی نمی‌دیدند، طی این کنگره با نقش و اهمیت تعهد اجتماعی برای نیل به اهداف اجتماعی‌رهای طلبانه آشنا گشته و متفق گشتند. این کنگره طی سال‌های بعد در لندن (۱۹۳۶) و مادرید (۱۹۳۷) تشکیل شد و توانست همدلی و «اتحادی گسترده» میان هنرمندان و جبهه‌های مبارزه در کشورهای مختلف رقم بزند

با آخرین نفس‌هایم؛ خاطرات لوئیس بونوال، ترجمه علی امینی نجفی، ص. ۱۵۱، ۳۹۳

394 Surrealism and Painting (1972), Andre Breton, p. 282

395 Bourgeois decadence

396 Benefit of Clergy: Some Notes on Salvador Dali (1944), George Orwell

397 International Congress of Writers for the defence of Culture

398 Romain Rolland (1866-1944)

399 André Malraux (1901-1976)

400 Henri Barbusse (1873-1935)

برتولت برشت^{۴۰۱} در سخنرانی خود در پاریس طی کنگره سال ۱۹۳۵ گفته بود که «بسیاری از نویسندگانی که از دهشت فاشیسم آگاه شده و مورد تهدید قرار گرفته‌اند... هنوز درنیافته‌اند که ریشه این خشونت که بر آن‌ها روا داشته شده از کجاست... آنان به مناسبات مالکیتی موجود پایبند هستند، چرا که می‌پندارند ظلم فاشیسم با آن در ارتباط نیست. در حالیکه همین ظلم مبنای پاسداری از مناسبات مالکیتی موجود است.^{۴۰۲}»

برشت حتی اندکی بعدتر در یادداشت‌های خود می‌نویسد: «هنرمندانی که برای از میان برداشتن سرمایه داری تلاش نکنند، نمی‌توانند نیرویی قابل اعتماد برای مقابله در برابر فاشیسم باشند و اصلاً بعید نیست که جذب آن شوند.^{۴۰۳}»

در لندن، در کنار سازمان اینترناسیونال نویسندگان و نشریه «لفت ریویو»^{۴۰۴}، و اندکی بعد تر نشریه «نوشتار نوین»^{۴۰۵}، سازمانی تحت عنوان «اتحادیه بین‌المللی هنرمندان»^{۴۰۶} نیز شکل گرفت. هدف این سازمان جلب اتحاد هنرمندان جهان حول محور صلح، دموکراسی و توسعه فرهنگی بود. این اتحادیه که از هنرمندان، نویسندگان و متفکرین آزادی‌خواه و برابری‌طلب انگلیسی و برخی از هنرمندان تبعیدی از کشورهای دیگر از جمله آلمان تشکیل شده بود، به طور اختصاصی به تعریف و بازاندیشی هنر انتزاعی مدرن پرداخت. اتحادیه بین‌المللی، نه جنبشی هنری، بلکه سازمانی بود با هدف برگزاری نمایشگاه‌ها و تسهیل پروژه‌های فرهنگی و به کارگیری جنبهٔ زیباشناختی «هنر برای هنر» در خدمت اهداف پیشرو اجتماعی. برخی آن را کوششی برای مقابله با محافظه کاری بورژوا مآبانه برخی هنرمندان دانسته و برخی دیگر آن را چتری برای به‌دور نگاه داشتن هنرمندان از پیوستن واقعی به خیزش‌های اجتماعی و کارگری قلمداد کرده‌اند؛ با این وجود یکی از اهداف این سازمان، ایجاد ارتباطی متقابل میان هنرمندان تبعیدی و هنرمندان انگلیسی بود. جان هرتفیلد^{۴۰۷} (هلموت هرتزفلد)، یکی از هنرمندان آلمانی در تبعید و عضو سابق دادای برلین نیز به این سازمان پیوست. وی که از همکاران اروپین پسکاتور^{۴۰۸} و برتولد برشت بود، هنر را سلاحی برای حق‌طلبی و مقاومت فرهنگی قلمداد می‌کرد و از سال‌ها پیش‌تر به همراه گئورگ گروز نشریهٔ زیرزمینی «دی پلایته»^{۴۰۹} (ورشکستگی) را منتشر می‌کرد؛ نشریه‌ای که به نقد صریح جمهوری وایمار، بورژوازی و اختلاف طبقاتی شهرت داشت.

401 Bertolt Brecht (1898-1956)

402 Brecht Gesamelte Werke, Vol.18 (1967) trans. by Margot Heinmann, p.245

403 Ibid. p.247

404 Left Review

405 New Writing

406 A.I.A.

407 Helmut Herzfeld (1891-1968)

408 Erwin Piscator (1893-1966)

409 Die Pleite

اتحادیه بین‌المللی هنرمندان، به جز انتشار اخبار جنایات فاشیسم و نقد نگرش فاشیستی یا انتشار آثار هنری و ادبی هنرمندان برابری خواه، در مواقعی، با هدف گردآوری بودجه برای انجام پروژه‌های مبارزاتی یا تجهیز جبهه‌های نبرد به برگزاری نمایشگاه‌هایی از آثار هنرمندان می‌پرداخت. به عنوان مثال، اتحادیه با برپایی نمایشگاهی از آثار فلیسیا براون^{۴۱۰}، هنرمندی که مسیر هنری خود را به قصد نبرد مستقیم در جبهه‌های خلق رها کرده و در این مسیر کشته شده بود، توانست بودجه مناسبی برای کمک به جبهه مبارزه در اسپانیا گردآوری کند.

۳.۵۲ رویکرد مدرن به هنر و جریان آوانگارد در اسپانیا، از دهه آغازین قرن بیستم به طور جدی دنبال می‌شد و جلوه‌های جنبش آوانگارد اسپانیایی در متونی چون متن سخنرانی گابریل آلومار^{۴۱۱} با نام «فوتوریسم» قابل پیگیری هستند. با این حال طی دو دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بود که وضع فرهنگی اسپانیا و شرایط خاص جنگ‌های داخلی در این کشور، به فرهنگ آوانگارد جنبه‌ای فراگیرتر داد. فعالیت‌های نسل ۲۷^{۴۱۲} از سال ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۷، را می‌توان به مثابه تجربه‌ای یکتا مورد توجه قرار داد^{۴۱۳}. این نسل ادبی از نویسندگان جدی و پر کاری تشکیل شده بود که به دنبال ایجاد ارتباطی میان فرهنگ عامه، فولکلور و ادبیات کلاسیک اروپایی بودند. افکار «نسل ۲۷» تحت تأثیر ادبیات دادا، و البته کراسیونیسیم^{۴۱۴} و اولترائیسم^{۴۱۵} به باور ها و رویکرد ها و آثار قابل توجهی انجامید. افکار و نگرش غالب در آوانگارد اسپانیا را می‌توان با مراجعه با افکار خوسه اُرته‌گا دریافت. اُرته‌گا، که به نخبه‌گرایی واصلت‌اشراف معتقد بود، خود متأثر از افکار «فرانتیسکو خینر د یوس ریوس»^{۴۱۶} فیلسوف منتقد دولت بود.

اُرته‌گا در مقاله‌ای که در سال ۱۹۲۵ به چاپ رسانده بود، از تمایل به خلوص فرم و نظرگاه مبتنی بر لذت زیباشناسانه‌ای سخن به میان آورد که نه تنها از هرگونه روند هویت‌مندی عاطفی محتوای اثر هنری متمایز است، بلکه هیچ وابستگی نیز به آن ندارد. اُرته‌گا مدعی بود که هنر مدرن، مفارقة‌آمیز است بدان معنا که موجب پیدایش خط انفصالی جامعه شناسانه میان مردمان می‌گردد: «هنر نو، توده‌هایی را در تقابل با خود دارد و این تقابل ماندگار خواهد بود. این [هنر] ذاتاً غیرمردمی است: حتی بیشتر: ضد مردمی است... این [هنر، جامعه را] به دو بخش تقسیم می‌کند. یک بخش به شدت کوچک، متشکل از جمع‌هایی کوچک از کسانی

410 Felicia Browne (1904-1936)

411 Gabriel Alomar (1973-1941)

412 Generacion del 27

413 Visions and Blueprints, , Elitism and the Cult of The Popular in Spain , Alison Sinclair, p. 221

414 Creacionismo

415 Ultraismo

416 Giner de los Rios (1839-1915)

که مشتاقانه به آن جذب می‌شوند و دیگری، اکثریت متخاصم از مردمانی بیشمار که با آن در تضادند^{۴۱۷}».

ارته‌گا این اکثریت متخاصم را نه صرفاً متشکل از طبقه کارگر یا محدود به طبقه‌ای ویژه، بلکه ترکیبی از تمامی مردمان -به ویژه افراد سربراه و سازشکار طبقه بورژوا- در نظر گرفته و آن را تحت عنوان «توده‌ها»^{۴۱۸} تعریف می‌کند. «هنر جوانان، آشکارا شهروند متوسط را ناچار می‌کند تا سرانجام چپستی واقعی خودش را حس کند: جناب شهروند متوسط؛ یک موجود فاقد شایستگی لمسی قداست هنر؛ کور و کر در برابر صفای زیبایی.»

ارته‌گا این هنر مدرن مختص خواص را هنری متمرکز بر فرم -به جای محتوا- می‌داند، اما قصد او نفی چنین هنری نیست. بالعکس، ارته‌گا تلاش دارد تا با مثالی نشان دهد که در این هنر، چیزی وجود دارد که توده‌ها از دیدن آن غافل هستند. او برای هنرمدرن هفت کیفیت یا تمایل اساسی را بر می‌شمارد که عبارتند از ۱. انسان‌زدایی از هنر ۲. پرهیز از فرم‌های زنده ۳. حصول اطمینان از این که اثر هنری چیزی جز اثر هنری نباشد ۴. مواجهه با هنر به مثابه یک بازی و نه چیزی دیگر. ۵. نوعی طنز ضروری ۶. پرهیز از شیادی و بدین ترتیب شوق اجرای وسواسانه ۷. برخورد با هنر به مثابه ابژه‌ای فاقد برتری یا تفوق.

نگرش ارته‌گا به هنر و هنرمندان مدرن، بی شک نگرشی نخبه‌گرایانه است. با این وجود او تعریفی متفاوت از خواص ارایه می‌دهد. از نظر او خواص هنرمدرن، کسانی هستند که به جای تن در دادن به چارچوب‌های زندگی اجتماعی، چارچوب‌های خویش را برسازی کرده و بر آن‌ها پافشاری می‌نمایند. او توصیفی متفاوت از خواص ارایه می‌دهد: «فرد نخبه، یک انسان گستاخ نیست که در پندار خود، خویش را از دیگر مردمان برتر قلمداد نماید؛ بلکه فردی است که بیش از بقیه از خود انتظار دارد.» در واقع ارته‌گا در عین نخبه‌گرایی، تعریفی متفاوت از نخبه را ارایه داده است که چندان با معنای زبانی نخبه یا «الیت» همخوانی ندارد. اودر مجموعه مقالاتی که بعدتر در قالب کتاب «خیزش توده‌ها»^{۴۱۹} منتشر شد، به بسط مفهومی نوین از نخبه‌گرایی پرداخت.

برای فهم رویکرد ارته‌گا، باید توجه داشت که پنجاه سال پیش از زمانی که وی بر ارزش‌های فرد در برابر جامعه پافشاری نماید، خیرد یوس ریوس، بانی «موسسه آزاد آموزش»^{۴۲۰}

417 Alison Sinclair / *Elitism and the cult of the popular in Spain / Visions and Blueprints*, pp. 223-226

418 Masas

419 *La rebelión de las masas* (1930), José Ortega y Gasset

420 *La Institución Libre de Enseñanza*

در مراسم افتتاح این بنیاد پیشروی آموزشی- مطالعاتی به سال ۱۸۸۱، بر نیاز به «افرادی استثنایی برای مبارزه با شیوع میان‌مایگی در جوامع در حال صنعتی شدن» تأکید کرده بود. از نظر خینر دیوس ریوس، وجود چنین افرادی برای پیشگیری از انحراف اخلاقی، معنوی و حتی جسمانی جامعه ضروری است. ارزش «فرد» و اهمیت شکل‌دهی به «فرد» در برابر تهدید توده‌ها، برای ارته‌گا نیز واقعیتی روشن و ضروری بود. دوگانه توده-فرد (ماساس-مینوریا)، در اندیشه ارته‌گا، نيزدر همین راستا، قابل تأمل است. مینوریا، نزد اورته‌گا، نه «روشنفکر نشسته بر برج عاج» بلکه فردی متعهد به بافتار عمومی جامعه‌ای است که از آن سر بر آورده؛ چنین افرادی که در زبان اسپانیایی به نام «وانگاردیستا»^{۴۲۱} نیز شناخته می‌شوند، بر سر استانداردها، اصول، آرمان، زبان و ارزش‌های زیباشناسانه خود، کوتاه نیامده و با این منش، دشواری به حاشیه رانده شدن و طرد شدن از جانب حاکمیت و توده‌ها را به جان می‌خرند؛ نسل ۲۷ که فعالیت خود را در زمان دیکتاتوری پریمو د ریورا^{۴۲۲} آغاز کرده بود، به طور کلی از همین رویکرد تبعیت می‌کردند. مفهوم «پوئبلو»^{۴۲۳} (مردم) پیوسته یکی از مفاهیم کلیدی در ادبیات و تفکر نسل ۲۷ بود. این مفهوم دارای جنبه‌ای دوگانه است که از یک سو به مردمان-فرای تعلق طبقاتی‌شان- و از سوی دیگر به «ملت» اشاره دارد. از طرفی دیگر باید در نظر داشت که مفهوم پوئبلو نزد روشنفکران اسپانیایی بیش از هر چیز معطوف به تعبیری بود که از طرف اوانامونو در دهه ۱۹۲۰ ارایه شده بود. اوانامونو، تاریخ را روندی ظاهری از رویدادهای سیاسی می‌دانست و بدین ترتیب معتقد بود که تاریخ^{۴۲۴} یک کشور نمی‌تواند جنبه‌ای عمومی داشته باشد. در مقابل، او مفهوم «درون-تاریخ»^{۴۲۵} را برای اشاره به «روند معنوی و فرهنگی مردم» پیش نهاد. از نظر او درون-تاریخ، روند خود را دارد و اگرچه از تاریخ تأثیر پذیرفته و بر آن موثر است، اما روند آن همه‌گیرتر، استوارتر و مهم‌تر از یک روند ظاهری همچون تاریخ است. همین طرز تلقی از اهمیت فرهنگ مردمی بود که موج شعرمردمی^{۴۲۶}، شعر ناب^{۴۲۷} و سورئالیسم اسپانیا را به مثابه جنبشی هنری با تمرکز بر نزدیکی با «پوئبلو» تحت تأثیر قرار داد. شعر مردمی، میان شعرنخبه‌سالارانه و شعر صاف و ساده تمایز قابل بود. شعر مردمی شعری بود که «پوئبلو» را به مثابه قهرمان درون-تاریخ نمایندگی می‌کرد. آثار متفکری چون آلبرتی^{۴۲۸} و لورکا منبع قابل توجهی برای فهم بهتر مفهوم «پوئبلو» به دست می‌دهند. «پوئبلو» برای لورکا، نه توده‌ای از مردم فاقد امتیاز و برخورداری،

421 vanguardista

422 Miguel Primo de Rivera (1870-1930)

423 El pueblo

424 historia

425 intrahistoria

426 poesia popolare

427 poesia pura

428 Rafael Alberti (1902-1999)

بلکه منبعی ابدی و ارزشمند است. او در نوشتار خود با عنوان «لالایی کودکان» می‌نویسد:

«پرستاران و پیشخدمت‌ها، دیرزمانی است که وظیفه گران‌سنگ پاسداری و انتقال لالایی‌ها، ترانه‌ها و روایت‌های خانه‌های اشراف و سوزواری را بر دوش کشیده‌اند.»

این طرز تلقی از «مردم» به منزله عناصری معنوی-فرهنگی، که طی دهه ۱۹۲۰ قدرت یافته بود، در دهه ۱۹۳۰ چهره‌ای تازه یافت. اگر پیشتر «مردم»، حافظ فرهنگ و «نخبه‌گان»، گلچین‌گر و پالایش‌گر آن تلقی می‌شدند، اکنون مردم یک نیروی اجتماعی و نخبه‌گان افرادی متعهد به حمایت از خواست مردم قلمداد می‌شدند. بدین ترتیب، از این پس، نخبه‌گان نه «اقلیتی واقف بر ارزش فرهنگ مردمی در گوشه‌ای از جامعه» بلکه بخشی از مردم و «مدافع» آنان به شمار می‌آمدند. شاعرانی که چون امیلیو پرادو^{۴۲۹} روزانه ساعت‌های طولانی صرف سوادآموزی به مله‌گیران می‌کردند، سزار وایه‌هو^{۴۳۰}، شاعر و نویسنده پرویی و از اعضای «گروه شمال»^{۴۳۱} (گروهی از روشنفکران هنری و سیاسی اهل پرو که افکاری انقلابی و سبک زندگی بوهمی داشتند - بوئیمیا تروخی‌پانا) می‌نویسد: «هنر می‌بایست تحت کنترل عقل باشد... باید همیشه در خدمت پروپاگاندا سیاسی بوده و با شفافیت و ایده‌های از پیش تعیین شده پیش رود و حتی همچون تئوری جبر، به نظریه ختم شود». لوزکا نیز در آستانه درگرفتن جنگ داخلی، نظر خود را در باب هنر اینگونه بیان کرده است: «مفهوم هنر برای هنر اگر نگوییم زننده، دست کم ظالمانه است... در این زمانه پر تب‌وتاب، هنرمند باید که در خنده و گریه مردم خود شریک باشد. باید دسته زنبق‌هایمان را رها کرده و به منظور کمک به کسانی که خواهان زنبق‌ها هستند، تا کمر وارد لجن شویم»^{۴۳۲}.

بدین ترتیب، پس از گذشت یک دهه، با تغییر ساختار حاکمیت از دیکتاتوری به جمهوری دوم (۱۹۳۱) جایگاه مردم و فرهنگ توده در نظر هنرمندان و روشنفکران دچار دگرگونی شد. این بار هنر به جای آنکه نظاره‌گر و گزینش‌گر فرهنگ توده‌ای و آداب و رسوم مردم باشد، خود را در خدمت آنان و بیان‌گر درد و رنج آنان قرار داد. این دگرگونی در منش هنرمندانه و روشنفکرانه را می‌توان در نشریاتی مستقل از جمله نشریه اکتبر (۱۹۳۳-۱۹۳۴) یا نشریه اسب سبز شعر^{۴۳۳} (۱۹۳۵-۱۹۳۶) یافت. در این نشریات بود که معنای «پوئبلو» و «مینوریا» مورد

429 Emilio Prado (1899-1962)

430 Cesar Vallejo (1892-1938)

431 bohemia trujillana

432 Interview with Luis Bagaria, El sol, June 10 1936

433 Green horse of Poetry/ Caballo verde para la poesia

بازنگری و باز تعریف قرار گرفتند. در اولین شماره نشریهٔ اکبر، یک گفتار آغازین با عنوان «به سوی ادبیات پرولتری» دیده می‌شود: «رفقای کلرگر شهر و روستا: نشریهٔ اکبر یک نشریه برای مینوریا نیست. این یک نشریه برای شماست. باید در آن شرکت جویند، نقطه نظرات خود را از کارخانه‌ها و روستاها برای ما ارسال کنید. انتقادات، زندگینامه‌ها، مقالات چالشی و طراحی‌های خود را برای ما ارسال نمایید. فرهنگ بورژوازی، ناتوان در ایجاد ارزش‌های نو، در آستانهٔ نابودی است. تنها صاحب برحق تمامی علوم، ادبیات و هنر که طی قرون انباشته شده، کارگران شهرها و دهات هستند.»^{۴۳۴} با توجه به این متن می‌توان دریافت که مفهوم پردازی آورته‌گا خیئر دیوس ریوس در باب افراد روشنفکر یا مینوریا، که قرار بود در طبقه‌ای فرادست طبقهٔ بورژوا، حافظ منافع «پوئبلو» باشند، کم‌رنگ شده و جای خود را به مفهومی می‌دهد که برطبق آن «روشنفکر» این تلقی از خویش را رها کرده و متعهد به ارادهٔ «پوئبلو» می‌گردد.

لورکا در مصاحبه‌ای با اکتاویو رامیرز در نشریهٔ ملت می‌گوید: «تنها یک مخاطب را می‌شناسیم که از ما نیست: آن وسطی، بورژوازی، سبک‌ساز و در بند مادیات. مخاطبان ما، آنان که به واقع جهت و چستی هنر تئاتر را درک کرده‌اند را باید در دو قطب یافت یکی طبقات فرهنگی، تحصیل کرده‌های دانشگاهی یا کسانی که زندگی فرهنگی هنری خودساخته‌ای دارند و دیگری مردم، فقیرترین و محروم‌ترین هایشان، این بکرترین، دست نخورده‌ترین و بابرترین زمین‌ها، اینان که تاب و درک سخت‌ترین غم‌ها و فراز و فرودها را دارند»^{۴۳۵} او در ۱۹۴۱ پیرامون «شعر مردمی» می‌نویسد: «می‌توان انکار کرد که شعر، خواه مردمی خواه نه، بیش از هر چیز امری روانی است. و به لحاظ مادی به نظر ناممکن باشد که پوئبلو، به مثابهٔ یک طبقهٔ اجتماعی فاقد برخورداری از ناچیزترین فرصت‌ها برای پرداختن به فعالیت‌های روانی، نه از روی بی‌تفاوتی بلکه به سبب وضعیت ناگوار چهل و بهره‌کشی که دو طبقهٔ دیگر بر او تحمیل کرده‌اند، بتواند نقش مخاطب شعر را ایفا کند.»

۳.۵۳ از سال ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۷ مجموعه بحث‌ها و مجادلاتی میان سورئالیست‌ها و دانشگاهیان چپ، در نشریه لفت ریویو منتشر می‌شد. دانشجویان و نویسندگان ضمن بحث در باب نقش هنر مدرن، سورئالیست‌ها را روشنفکرانی بورژوا می‌خواندند که شاید با کارگران هم‌دردی کنند اما به طور کلی فارغ از دغدغه‌های روزمرهٔ طبقهٔ کارگر، در گیر ایده‌آلیسم و

434 Octubre No1, Madrid, June-July 1933, p.21

435 Teatro para el pueblo, Interview by Octavio Ramirez, La Nación, Buenos Aires, 28 January 1931, p.3

حتی باورهای هپروتی خود هستند و دقیقاً رفتار مطلوب نظام سرمایه داری را از خود بروز می‌دهند.^{۴۳۶} در حلقهٔ لفت‌ریویو، مجادلات پرشور انقلابی متکی بر نگرش طبقاتی تحت تأثیر جبههٔ سرخ و پروپاگاندای تحت پشتیبانی دولت شوروی به حدی زیاد بود که علی‌رغم آرمان انسانی و برابری خواهانه‌ای که در خود داشت، شمایی دیستوپایی و تمامیت‌خواه به خود گرفته بود تاجایی که طی دوران اصلاحات استالین در شوروی، تولید، غایب یا تبلیغ هرگونه اثر هنری یا فرهنگی مرتبط با مذهب، افکار روحانی یا آوانگارد با سرکوبی جدی مواجه می‌شد. این وضعیت خفقان که ابتدا از شوروی و سپس از طریق سرایت در بلوک شرق به احزاب کارگری اروپای غربی، فرانسه و انگلستان انتقال یافته بود به روشنی در بیانهٔ آندره برتون، دیه‌گوریورا^{۴۳۷} و لئون تروتسکی با عنوان «مانیفست به سوی هنر آزاد انقلابی»^{۴۳۸} مورد توجه قرار گرفته است. آنان در این بیانه خفقان استالینیستی را مردود دانسته و هر شکل از استقلال خلاقانه را که مبلغ و بیانگر میل به دگرگونی اجتماعی و تقابل با کارکردهای قدرت فاشیسم، دیکتاتوری و سرمایه‌داری باشد همراه با انقلاب دانستند. ملاقات تروتسکی، ریورا و برتون در مکزیک را می‌توان یکی از مهم‌ترین اسناد جریان غالب هنر انقلابی قرن بیستم دانست؛ متنی که در آن بر لزوم استقلال هنرمند، فرای نظارت دولتی یا حزبی، تأکید شد. این مانیفست در واقع سفره‌ای بر تشکیل یک فدراسیون بین‌المللی از هنرمندان معتقد به آرمان‌های ضدرسمیت، سازشکاری و جنگ بود:

«ما در جهان معاصر باید هر چه بیشتر متوجه نابودی فزایندهٔ موقعیت‌هایی که آفرینش روشنفکرانه طی آن‌ها ممکن می‌گردد، باشیم. اتفاقی که نه تنها منجر به نزول مرتبهٔ اثر هنری بلکه به ویژه هویت «هنرمندان» گشته است. رژیم هیتلر، اکنون آلمان را از هنرمندانی که آثارشان کوچکترین نشانی از دغدغه‌مندی برای آزادی هر چند تصنعی داشت، پاکسازی کرده است؛ آنهایی را نیز که راضی شده اند قلم‌ها و قلموها یشان را در خدمت رژیم فاشیسم به کار اندازند به نوکرانی که وظیفه شان تکریم رژیم، مبتنی بر دستور و براساس بدترین اسلوب هنری ممکن است، تقلیل داده...» اما انقلاب کمونیستی از هنر واهمه ای ندارد. این [انقلاب] دریافتی که نقش هنرمند، در جامعه رو به زوال سرمایه داری، از کشمکش میان فرد و شرایط مختلف اجتماعی که در ضدیت با وی هستند تعیین می‌شود. صرف آگاهی هنرمند از این واقعیت، او را مبدل به یک

436 Surrealism in Britain (1999), Michael Remy 106

437 Diego Rivera (1886-1957)

438 Manifesto towards a Free Revolutionary Art (1938)

متحد ذاتی انقلاب می‌کند، روند تعالی که در اینجا به وقوع می‌پیوندد و روانشناسی موفق به تحلیل آن است، سعی در ترمیم موازنه شکسته شده میان «خود» درونی و عوامل خارجی دافعه‌مند دارد. این ترمیم در راستای «خویشتن ایده آل» طی می‌شود و تمامی نیروهای دنیای درون و «خویشتن» را، که نزد همگان مشترک و در حال بالیدن و توسعه مستمر هستند، بر ضد واقعیت تحمل‌ناپذیر موجود هدایت می‌کند. احساس نیاز به رهایی در روان فرد، تنها با طی مسیر طبیعی و ذاتی است که می‌تواند به همراهی او با این ضرورت اساسی منجر گردد: نیاز به رهایی بشر... «انقلاب باید از همان لحظه آغاز، آزادی فردی به مفهوم آنارشیستی آن را برای آفرینش‌های فرهنگی برقرار و تضمین نماید. بی هیچ اقتدار، بی هیچ محدودیت، بی کم‌ترین ردی از نفوذ و القاء در این رابطه، مارکسیست‌ها باید دست در دست آنارکیست‌ها گام بردارند».

مانیفست هنر آزاد انقلابی بر لزوم به رسمیت شناختن شخصیت هنرمند و اعتماد به آفرینش فکری به مثابه کلید بازسازی جامعه انقلابی آلتراثیو تأکید دارد. این مانیفست در حقیقت واکنشی است نسبت به نظارت متمرکز و اصول منکوب‌گر استالین، که رفته رفته در سراسر شکل‌های برابری خواه تسری یافته و راه را بر حضور هنرمندان تنگ می‌کرد. از نظر آنان بعد از فاشیسم، استالینیسم نیز به دشمن روشنفکران برابری خواه مبدل شده بود. بدین ترتیب ضدیت با استالینیسم و فاشیسم درست به سان ضدیت با هنرمندان بورژوا و لیبرال دمکرات، وظیفه‌ای انقلابی و در جهت تحقق آرمان‌های برابری‌خواهانه خلق است:

«دولت انقلابی حق دفاع از خود را در مقابل ضدمحمله‌های بورژوازی، حتی زمانی که خود را زیر پرچم علم و هنر پنهان می‌کند ندارد. اما میان نمونه‌های موسمی و صنعتی دفاع انقلابی از نفس آدمی با دعوی فرمانروایی بر آفرینش روشنفکرانه شکافی ژرف وجود دارد.

اگر انقلاب برای توسعه هر چه بیشتر نیروهای تولیدمادی، به ساخت جامعه‌ای سوسیالیستی با نظارت مرکزی نیازمند است، برای توسعه آفرینش روشنفکرانه، نیاز است تا از همان ابتدا ریزی آنارشیست با آزادی فردی تشکیل یابد. بی هیچ حکومتی، هیچ دستوری، هیچ نوع قابل تصویری از حکم حکومتی! تنها بر پایه همکاری صمیمانه، بدون اعمال محدودیت از بیرون، هنرمندان و

پژوهشگران فرصت می‌یابند تا از پس وظیفه خود بر آمده، و آنچه را که دست‌یابی به آن از همیشه سخت تر شده است محقق سازند.

باید تا کنون روشن شده باشد که در دفاع از آزادی اندیشه، ما قصد نداریم که به تفاوت‌های سیاسی توجه کنیم، و از آرمان ما دور است که دامن به هنر «تاب» بیافکنیم چرا که معمولاً حاصلی جز نتایج ناخوشایند ندارد. نه، تعریف ما از نقش هنر دست بالاتر از آن است که آن را به مثابه تجلی تقدیر جامعه تلقی کنیم. ما معتقدیم که وظیفه والای هنر در دوران ما کنش‌گری متداوم و هوشیارانه برای آماده سازی انقلاب است. اما هنرمند بدون جذب سوبژکتیو محتوای اجتماعی، بدون درک کردن تمام و کمال این دراما با گوشت و پوست خود و بدون جستجوی آزادانه برای تجسم درونیات خویش، نمی‌تواند خدمتی به این مبارزه آزادی‌خواهانه بکند.»

(برتون ۱۹۳۸)

در حقیقت این آشکارترین تلاش برای همخوان‌سازی سیاست‌های انقلابی با نگرش آوانگارد بود^{۴۳۹}. برتون پس از بازگشت به فرانسه «اتحادیه هنرمندان مستقل انقلابی»^{۴۴۰} را تشکیل داد و تلاش کرد روشی برای ایجاد اتحاد میان هنرمندان چپ‌گرا فراهم آورد و هنرمندانی چون بنیامین پره، آندره ماسون، هربرت رید^{۴۴۱} و جورج اورول را دعوت به کار کرد. با این حال تلاش‌های وی از بسیاری جهات با مشکل مواجه شده و بی‌نتیجه ماند. برتون از طرفی با مقاومت و سرسختی حزب کمونیست فرانسه مواجه بود و از طرفی دیگر با میان‌روی و احتیاط هنرمندانی که دست کم برای امرار معاش وابسته به توجه و پشتیبانی طبقات مرفه جامعه و بدنه بورژوازی بودند.

۳.۵۴ لوکوربوزیه^{۴۴۲} مانیفست معمارانه خود را در ۱۹۲۳ یعنی دوران اعتقادش به ملی‌گرایی نوشت؛ با این حال سال‌ها بعد در دورانی که به جنبش سندیکالیستی ایتالیا پیوسته آن را به عنوان پایه‌ای برای دگرگونی اجتماعی ارائه داد. مانیفست «به سوی معماری» او یکی دیگر از تلاش‌های تجربه‌گرا به سمت تحقق هنری در خدمت آرمان‌های بشری تلقی می‌شود. وی با طرح رساله «شهر تابناک»^{۴۴۳} در ۱۹۳۵، زیربنای شهرسازانه‌ای را طراحی کرد که به مشکلی شکاف

439 Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes (2006), Martin Puchner, 103

440 International Federation of Independent Revolutionary Art

441 Herbert Read (1893-1968)

442 Le Corbusier (1887-1965)

443 Ville Radieuse

طبقاتی در توزیع مسکن، از طریق توزیع مبتنی بر نیاز، به جای توزیع مبتنی بر ثروت، پاسخ گفت. ایده‌ای که بعدتر در قالب طراحی چند ساختمان و به علاوه شهر «چندیگر» در هند تحقق یافت. لوکوربوزیه با ابتدای کار خود، به نوعی طراحی شهری معطوف به مردم و ارتباط متقابلشان با سازه‌های معماری اعتقاد داشت. او با طرح مسالّه انبوه‌سازی و معماری مستدل و منطقی با هدف اسکان خیل حاشیه‌نشینان و زاغه‌نشینان، معماری را همچون امری متعالی‌تر از ساختن بناهایی چشم نواز، هنری در خدمت جامعه قلمداد کرد. شهرسازی برای لوکوربوزیه مفهومی انسانی و بنیادین داشت.

۳.۵۵ در سال ۱۹۳۹، با درگرفتگی جنگ جهانی دوم، اروپا به میدان جنگ بین المللی بر سر قدرت سلطه جویانه مبدل شد. در بحبوحه جنگ، بسیاری از هنرمندان یا در جنگ کشته شدند و یا ناچار به مهاجرت گشتند. برنده این جنگ در نهایت آمریکا بود که توانست برای اولین بار خود را به عنوان قدرت اول جهان مطرح نماید. با این حال پیشرفت سرزمین‌های متحد تحت نفوذ کمونیسم شوروی از یک سو و نابودی فاشیسم در آلمان از سویی دیگر در کنار تجربه سهمناک جنگ و انبوه کشته‌شدگان تأثیرات فراوانی بر مناسبات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در جهان گذاشت.

پس از جنگ جهانی دوم همراه با شکل‌گیری مجدد گروه‌های اجتماعی و سیاسی، رفته رفته موجی از اعتراضات مدنی ظاهر گشت. مانیفست‌هایی همچون مانیفست هنرآمی^{۴۴۴} سرگیو دانجلو^{۴۴۵} یا مانیفست گروه کبرا که با تشریح وضعیت اجتماعی-سیاسی اروپای پس از جنگ، بر مسئولیت اجتماعی هنرمندان تأکید کرده و تلاش برای دگرگونی در منش تخریب‌گرانه دنیای سرمایه‌داری را مسئولیتی هنری و فرهنگی قلمداد کردند. در واقع هنرمندانی که دست‌کم یک جنگ جهانی سهمگین را پیش روی خود تجربه کرده بودند، ضرورت انقلاب و دگرگونی را غیر قابل انکار قلمداد کرده و مایل بودند تا هنر خود را به ابزاری برای دگرگون کردن جهان مبدل سازند. انزجار همراه با امید این هنرمندان را می‌توان در بخشی از مانیفست گروه کبرا مشاهده کرد:

«خلاء فرهنگی، هرگز به گستردگی و قوتی که در سال‌های پس از جنگ شاهد آن هستیم نبوده است؛ زمانه‌ای که طی آن یک

444 L'Arte nucleare(1950)

445 Sergio Dangelo

تکانه، زنجیرهٔ مستمر قرن‌ها تحول تکاملی فرهنگ را از هم گسست. سورئالیست‌ها که در راه نفی مراتب فرهنگی، دست از بیان هنری نیز شسته بودند، سرخوردگی و تلخی بلا استفاده شدن مهارت را در یک روش تخریبی علیه هنر تجربه کردند؛ علیه جامعه‌ای که هرچند تعهد به آن را درک می‌کردند، اما سر سخت تر از آن بودند که نسبت به آن احساس تعلق کنند. اما نقاشان پس از جنگ دوم جهانی خود را در مواجهه با دنیایی از دکورهای صحنه و نماهای مجازی یافته‌اند که تحت آن تمامی خطوط ارتباطی قطع شده و تمامی امیدها مضمحل گشته است. فقدان یک آینده به مثابه استمرار جهان کنونی، معضلی بر سر راه تفکر خلاق است. تنها رهایی آنان، پشت کردن به تمامیت فرهنگ (شامل نگاتیویسم، سورئالیسم و اگزیستانسیالیسم) است. طی این روند رهاسازی است که به تدریج روشن خواهد گشت که این فرهنگ، نه تنها در ایجاد امکان بیان هنری ناتوان است بلکه تنها توانایی سلب این امکان را داراست. نگاه مادی‌گرایانهٔ این نقاشان، بر خلاف هشدار ایده پردازان بورژواشان، نه به پوچی معنوی ختم گشت و نه به بن بست خلافتانه. درست برعکس، برای نخستین بار تمامی قوای روح بشری در یک ارتباط زاینده با ماده، به تکاپو افتاد. در این بحبوحه روندی آغازیدن گرفت که طی آن تمامی گره‌گاه‌ها و اشکال فرهنگی ویژه که هنوز حائز نقشی تعیین کننده بودند، رنگ باخته و از رده خارج گشتند، گویی که به ساحات دیگری از حیات تعلق دارند. اکنون در تحول تکاملی هنر مدرن، دوران هنرهای غامض به سر آمده و دوران تجربه‌گرایی در پیش رو قرار دارد. به بیانی دیگر، از تجربه به دست آمده از آن حالت آزادی بی حد و حصر، قوانینی در دست استخراج هستند که تعیین کننده اشکال نوین آفرینشگری خواهند بود. در واقع در راستای قوانین دیالکتیک، با زایش کمابیش ناآگاهی، نوعی آگاهی نوین ظهور خواهد کرد.^{۴۴۶}

۳.۵۶ در سال ۱۹۴۶، هنرمندی رومانی تبار، عزیزدور گلدشتاین^{۴۴۷} (ملقب به عزیز) به همراه دوست فرانسوی خود، گابریل پومران^{۴۴۸}، مانیفست اول لتریسم^{۴۴۹} را منتشر کردند. لتریسم که بر تجربیات پیش از خود از جمله دادائیسم و سورئالیسم تکیه داشت، مصمم بود تا تجربیات هنری را بیش از پیش به زندگی شهری مرتبط نموده و با به کارگیری ابزارهای انسانی- از زبان گرفته

446 Isidor Ison Goldstein (1925-2007)

447 Gabriel Pomerand (1926-1972)

448 Letterism

تا سینما یا امکانات ضبط صدا- به تخریب هنجارها و باور عمومی بپردازد. از نظر لتریست‌ها تجربیات دادا در گذار از محدودیت‌های زبانی شعر، ناکافی بوده و باید جای خود را به نسلی نو یعنی لتریست می‌داد. عیزو خود را وارث خط فکری متفکرانی چون ویکتور هوگو، مالارمه و تزارا می‌دانست. تجربیات لتریست‌ها در شعر، سینما و هنرهای تصویری -طی دهه پنجاه- را می‌توان پلی ارتباطی میان آوانگارد تاریخی (پیش از جنگ جهانی) با دنیای متفاوت پس از آن دانست. مانیفست لتریسم ظرف مدتی کوتاه هنرمندانی با ایده‌های ساختارشکنانه را به خود جلب کرد. فرانسیس دوفرنه^{۴۴۹}، ژیل وُلن^{۴۵۰} و گی دبور^{۴۵۱} از جمله هنرمندانی بودند که به لتریست‌ها پیوستند. لتریست‌ها به فعالیت‌هایی از جمله نشر مستقل، اجراهای ناگهانی، نظریه‌پردازی و تجربه‌گرایی رادیکال در زمینه سینما، شعر و رفتارهای اجتماعی باور داشتند.

۳.۵۷ از میان اعضای گروه لتریست، دبور و وُلن، نگرش عیزو را توجهی از جنس زیبایی‌شناسانه یافته بودند که با نگرش مارکسیسم انتقادی مورد توجه آنان در تضاد بود. جمع لتریست‌ها در نهایت به دو اشتعال فکری تقریباً متفاوت- به لحاظ تاثیر و نگرش اجتماعی - قسمت شد. از این میان شاخه‌ای که بعد تر خود را لتریست‌اینترناسیونال (ال‌آی)^{۴۵۲} نامید، معتقد بود که گروه لتریست نباید به صورت یک گروه سنتی هنری عمل کند بلکه باید از طریق کنش برنامه‌ریزی شده به مقاومت فرهنگی بپردازد. بدین ترتیب بود که در روز نهم آوریل سال ۱۹۵۰ چهار عضو چپ‌گرای گروه لتریست، با لباس راهبان به مراسم عید پاک در کلیسای نوتردام پاریس رفته، در یک لحظه مناسب که توده مردم در سکوت بودند، خود را به کرسی خطابه رسانده و متنی کفرآمیز را بر ضد مراسم مذهبی ادا کردند.

«امروز روز عید پاک سال مقدس

اینجا در زیر تمثال نوتردام پاریس،

من کلیسای کل کاتولیک را متهم می‌کنم که به طرزی مهلک
قدرت زندگانی ما را به سمت بهشتِ هپروتی منحرف کرده است،

من کلیسای کاتولیک را به کلاهبرداری متهم می‌کنم

449 François Dufrène (1930-1982)

450 Gil J Wolman (1929-1995)

451 Guy Debord

452 Letterist International (LI)

من کلیسای کاتولیک را متهم می‌کنم که جهان را به اخلاق
کفن و دفن خود آلوده کرده است.

واضح برای شما بگویم: خدا مرده است،

این مناجات بی روح و پوچ شما برای ما تهوع آور است.

چرا که مناجات‌های شما همچون دودی غلیظ بر میادین جنگ
اروپا سایه افکنده است.

با صحرای مجلل و تراژیک جهانی که خدایش مرده است مواجه
شوید،

و تا زمانی که این جهان با دستان خالی شما تازه شود

با دستان مغرور شما،

با دستان غیرعابدانه شما.

امروز روز عید پاک سال مقدس است،

اینجا زیر تمثال نوتردام پاریس،

ما مرگ خدا-مسیح را اعلام می‌کنیم،

باشد که بشر سرانجام بتواند نفس راحتی بکشد.»

در پایان این کنش تند انتقادی که با تصاحب موقعیت عمومی به انجام رسیده بود، پلیس تمامی اعضای گروه لتریست را دستگیر کرد اما در نهایت تنها میشل مور^{۴۵۳} (نویسنده و مجری طرح) را با مشکل جدی مواجه کرد. سران کلیسا با ارجاع پرونده به حوزه بیماری‌های روانی، موفق شدند مور را برای مدت بیش از دو هفته در بخش مراقبت‌های ویژه بستری نمایند. رویداد نوتردام، موجب جدل و کشمکش‌های فکری زیادی میان لتریست‌ها گشت تا اینکه در سال ۱۹۵۲، جمعی از لتریست‌ها با انتشار نامه‌ای سرگشاده به چارلی چاپلین، طی کنفرانس خبری فیلم «روشنایی‌های شهر»، نظریات رادیکال هنرمندانه‌شان را مستقیماً به گوش مخاطبین رساندند. این متن با عنوان «دست‌وپاچلفتی-بازی پس است»^{۴۵۴} حمله‌ای جدی به چاپلین و

453 Michel Mourre (1928-1977)

454 No more Flat feet

جایگاه او به عنوان کم‌دینی حامی و محبوب طبقات فرودست به عمل آوردند. سِرچ برنا^{۴۵۵}، گی دبور، ژان لوئی براو^{۴۵۶} و ژیل ولن در این نامه- که بین خیل عظیم جمعیت که برای دیدن چاپلین آمده بودند پخش شد- چاپلین را یک فاشیست مخفی در پس ماسک سوسیالیسم خوانده و نوشتند: «باشد که فیلم جدیدت همانا آخرین فیلمت باشد»... «تو همان کسی هستی که لُپ دیگرش را پیش می‌آورد؛ لُپ دیگر باسنش را. اما ما جوان و خوش چهره هستیم و زمانی که صدای رنج به گوشمان برسد، پاسخمان انقلاب است»... «نه کم‌دی».

۳.۵۸ گروه لتریست اینترناسیونال با روشن شدن هر چه بیشتر تفاوت‌هایشان با تفکرات لتریستی، نام گروه خود را به سیتواسیونیست اینترناسیونال (موقعیت‌گرایان بین‌الملل یا اس.آی) تغییر داد. اعضای این گروه آرا و نظریات شارل فوریه، کلرل مارکس، ایوان شچيگلوف^{۴۵۷} و نقادان و محققین مکتب فرانکفورت را مبانی و منبع تفکرات خود قرار داده و به طرح نظریات و خلق آثار ادبی، تجسمی و سینمایی با رویکردی شهری کنش‌گرایانه و تبلیغی پرداختند. بسیاری از اندیشمندان، نگرش مطروحه در «فرمول‌بندی مدنیّت نوین»، نوشته ایوان شچيگلوف را نقطه آغازین جنبش اس آی می‌دانند. نقد شچيگلوف به شهرسازی مدرن، تبلیغات شهری و معماری معاصر از سویی بازگوشانه و سورئالیستی و از سوی دیگر تخریب‌گر و تجربه‌گرا بود. «هاسپندا»^{۴۵۸}ی که شچيگلوف از آن صحبت می‌کرد به گفته خودش «نه آرمان شهری یافتنی بلکه ساختنی بود» او در متن مانیفست گونه خویش، که در ژوئن ۱۹۵۸ در اولین شماره نشریه اس.آی به انتشار در آمد، نوشته است: «ما دیگر میلی به پیگیری این تمدن و معماری ناخوشایند، که حتی اوقات فراغت ما را نیز به امری ملال‌آور مبدل کرده، نداریم. ما ابداع دکورهای نوین و قابل دگرگونی را پیش می‌نهیم. ما سبک معماری جناب لوکوربوزیه را، که به درد بیمارستان‌ها و کارخانجات و البته حتما زندان‌ها می‌خورد، به خودش و ما نمی‌نهیم. راستی آیا او تا کنون کلیسایی نیز به سبک خودش بنا کرده است؟ این فرد محصور نوعی سرکوب روان‌شناسانه است- او که چهره‌اش به زشتی ایده‌هایش در باب این دنیا است- تا به جایی که با هنرش قصد کرده که مردم را، تحت عنوان توده‌های بی نام و نشان، زیر خروارها سیمان فرو ببرد»... «سبک لوکوربوزیه، تنها سبکی است که در من میل ناگهانی خودکشی را زنده می‌سازد. او با آثارش آخرین بارقه‌های شادمانی را می‌زداید؛ همین‌طور عشق را و عاطفه

455 Serge Berna

456 Jean-Louis Brau (1930-1985)

457 Ivan Shcheglov (1933-1998)

458 Hacienda

را و آزادی را.» از نظر شچگلوف شهرسازی نوین عامل و مبنای معضلات اجتماعی و روانی بوده و منجر به شکل‌گیری ناسالم‌ترین اشکال ممکن روابط شهروندی می‌گردد.^{۴۵۹}

۳.۵۹ فعالیت سیتواسیونیست‌ها به دو فاز مجزا قابل تقسیم است. فاز اول که از ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۲ به طول انجامید و طی آن گروه همسویی بیشتری با تولید هنری از خود نشان می‌داد و هنرمندانی از جمله اسگر جازن^{۴۶۰} و جوزپه پینو گالیتزیو^{۴۶۱} در آن عضویت داشتند. فاز دوم که پیرو آشنایی دبور با آنری لوفور آغازیدن گرفت و موجب «امتناع از هنر» به مثابه فعالیتی منحرف از کنش سیاسی گشت. در این دوره بود که دایره عضویت در اس.آی تنگ‌تر و تنگ‌تر شد به طوری که طی نشست پنجم گروه در سال ۱۹۶۱ هیچ اثری از موضوعات مرتبط با هنرهای مرسوم به چشم نمی‌خورد. دبور معتقد بود که هنر اجتماعی نمی‌تواند خود را در محتوا دگرگونی‌خواه جلوه دهد بی‌آنکه از دگرگونی در فرم باز مانده باشد. در واقع اس.آی در فاز دوم فعالیت خود به شکلی رادیکال از تولید کالای هنری فاصله گرفته و هر گونه فعالیتی که بر کالایی شدن فرهنگ دلالت داشت، از دایره توجه خود کنار زد^{۴۶۲}.

اس.آی به طور کلی محفلی از هنرمندان با اندیشه‌های رادیکال و دگرگونی‌خواه بود. دبور و پیر کان‌بور^{۴۶۳} در مانیفست سیتواسیونیسم، تحت عنوان «پیشگفتارهایی بر تعریف برنامه انقلاب یکانی^{۴۶۴}» آرمان‌های جامعه مورد نظر خود را بدین گونه برشمرده اند:

«فرهنگ تحقق‌یافته‌ی سیتواسیونیست، علی‌رغم نمایش، منجر به مشارکت همگانی می‌شود.

این فرهنگ، علی‌رغم هنر حفاظت شده، سازمان‌دهنده، لحظات مستقیماً زیسته شده است.

علی‌رغم هنر تقسیم بندی شده، این روشی خواهد بود، همگانی، که با در بر داشتن هر لحظه، تمامی عناصر قابل استفاده را به کار خواهد بست. این طبیعتاً به تولید مشارکتی، که بی شک بی نام و بی نشان خواهد بود، میل می‌کند (دست کم تا زمانی که کارها دیگر به عنوان کالا انبار نمی‌شوند، این فرهنگ با نیاز به بر جای گذاشتن رد پا تسخیر نخواهد شد). کمترین چیز که

459 Asger Jorn (1914-1973)

460 Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964)

461 Artificial Hells (2012), Claire Bishop, pp.81-82

462 Pierre Canjuers

463 Preliminaries Towards Defining a Unitary Revolutionary Program (1960)

این تجربیات پیش می‌نهند، انقلابی خواهد بود در رفتار و یک «یونیتاری اوربانیسم» قابل توسعه به تمامی نقاط این سیاره، و نیز قابل گسترش به تمامی سیارگان قابل سکونت.»

دبور و اعضای اس.آی بر آن بودند تا با گذار از شکاف میان روند کار خود-بیگانه و فراغت منفعلانه، نوعی بازی پویشی و خودمختارانه را بنا نهند. از نظر آنان جامعه صنعتی، کار و ساختار تمدن سرمایه دارانه باعث و بانی یک نابرابری ناگزیر و فزاینده است. وضعیتی که «گذار از آن تنها از طریق دگرگونی رادیکال آن قابل دستیابی است. گذار به موقعیتی که در سایه آن هر فرد بتواند به دور از طبقه‌بندی و سلسه مراتب، در امر هنر مشارکت کند. حتی کسانی که ساکن سیارات دیگر هستند.»

شخصیت گی دبور همچون مانیفست نویسان پیشین آوانگارد تاریخی (مارینتی، تزارا و برتون) کاریزماتیک، پر انرژی و قدرتمند بود و بدین جهت به شخصیت محوری و موتور حرکت اس.آی مبدل شد. دبور در اولین شماره نشریه اس.آی می‌نویسد: «پروزی از آن کسانی است که بر آفرینش بی‌نظمی واقفند اما بدان عشق نمی‌ورزند» از نظر دبور «هیچ اثر هنری موقعیت‌گرایی وجود ندارد بلکه تنها استفاده موقعیت‌گرا از هنر وجود دارد.» او در یکی از مقالاتی که در سال ۱۹۶۳ نوشت، از یک گروه دانشجویان اهل کاراکاس یاد می‌کند که با حمله مسلحانه به یک نمایشگاه آثار نفیس هنر فرانسه در کلاراکاس، موفق می‌شوند پنج تابلو -از جمله آثاری از گوگن و ون گوگ- را سرقت کرده و استرداد آن‌ها را منوط به استرداد زندانیان سیاسی نمایند. دبور تأکید می‌کند که این روش درست استفاده از هنر تاریخی است رویکردی «که هنرگذشتگان را با کارکردی مثبت به زندگی امروز پیوند دهد.» دبور قصد داشت تا در پرتوی انقلابی فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی، یک جامعه پسا-کلاری رها از سلطه ایجاد کند. از نظر وی، برای موقعیت‌گرا بودن باید زندگی را بر خلاف، نظم سرمایه‌دارانه و نگرش کالایی به فرهنگ بنا کرد. نگرش نقدانه دبور بر کارکرد میانجی‌گونه فن‌آوری در جامعه صنعتی برای اشاعه سرکوب‌گری و خودبیگانگی را می‌توان در کتاب مهم او -جامعه‌هایش^{۴۴}- مطالعه کرد.

نزد اس.آی، تعاون و گمنامی اموری محوری در ساخت یک تمدن مبتنی بر آزادگی هستند. تمدنی که طی آن نام مولف در امور فرهنگی و اجتماعی مطرح نباشد، چراکه استفاده از نام به معنای انباشت سرمایه فرهنگی و بدین سبب رانه‌ای برای دامن‌زدن به رقابت برتری‌جویانه خواهد بود. بدین ترتیب دبور و سیتواسیونیست‌های بین‌الملل بیش از تولید آثار

هنری و کالاهای قابل نمایش، هنر را به حوزه گفتمان نظری و جابجایی‌های معنایی سوق دادند. آنان کشمکش میان پراکسیس و پراتیک یا نگرش و کنش، افسانه و ایدئولوژی، نمایش و اجرا، خیال و واقعیت را به چالش کشیده و مورد توجه قرار دادند.

موقعیت‌گرایان بین‌الملل، به منظور ساختن زبان و گفتمانی پادهژمونیک، طیفی از واژگان و تعاریف را ایجاد کردند. تعاریفی که در حقیقت تبلور تفکرات انقلابی آنان و حاوی پاسخی تخصصی به برنامه‌ریزی معمارانه «عقلانی‌شده» شهرها، به ویژه پاریس، بود. تاکتیک‌هایی برای به چالش کشیدن سرمایه‌داری و فرهنگ نمایش در برابر تحمیل امیالش بر جامعه. نقدی به برنامه‌ریزان شهری و تکنوکرات‌هایی که در گسترش شهرهای امروزی، شهروندان و بازار ایفای نقش می‌کردند. اس.آی به منظور «نا-خود-بیگانه» کردن مردم، یا زدایش خودبیگانگی، به رسم جنبش‌های آوانگارد پیشین به برسازي و تعریف نظم نوین در عالم وجود روی آورد. تعاریفی که نیازمند به کارگیری اصطلاحاتی درهم‌تنیده و مرتبط بود، برای مثال یونیتاری اوربانیسم^{۴۶۵} یا مدنیت یکانی: نقد اصول شهرنشینی و طراحی شهری، به هدف بر سازی محیطی که تجربه‌های رفتاری را تشویق کند؛ سایکوجغرافیا^{۴۶۶} که به تأثیرات ویژه و متنوع محیط‌های شهری بر رفتار و عواطف فرد توجه دارد؛ دریوه^{۴۶۷} شامل پرسه زنی بی هدف در شهر همراه با مشاهده‌گری؛ دورنمن^{۴۶۸} یا به چالش کشیدن معانی پذیرفته شده از طریق اخلاص، بازنمایی براندازانه به قصد برانگیختن یک شناخت انقلابی نوین؛ ودست آخر، دکامپوزیسیون^{۴۶۹}: روندی که طی آن اشکال فرهنگی سنتی، خود را تخریب می‌کنند.

سیتواسیونیست‌ها با آگاهی از «میل سرمایه‌داری به حفظ وضع موجود و پاسداری از قدرت سرکوب‌کننده دولت‌ها و شرکت‌ها»، روند گذار از چارچوب‌های موجود فرهنگی به سمت نسخه‌های پیشرو را مستلزم آغاز فاز کنش‌گرانه و خلاق دکامپوزیسیون دانستند. مرحله‌ای که می‌تواند بستر تجربی و فرهنگی لازم را برای بنا کردن ساختارهای نوین اجتماعی فراهم سازد.^{۴۶۹} سیتواسیونیست‌ها این مفهوم را در نخستین شماره از نشریه خود در سال ۱۹۵۸ بدین ترتیب تشریح کرده اند که دکامپوزیسیون «نظریه استفاده مرکب از هنرها و فنون یا علوم در جهت برپا کردن بی کم و کسر یک ساخت، در ارتباطی پویا با تجربیات در رفتار» است.^{۴۷۰}

۱. ۵۹. ۳ یونیتاری اوربانیسم (مدنیت یکانی) در واقع تاکتیکی در جهت ایجاد دگرگونی

465 Unitary Urbanism

466 psychogeography

467 Derive

468 Decomposition

469 Situationist International: A User's Guide (2004), Simon Ford, pp. 58-59

470 Internationale Situationniste No.1 June 1958 p13, Librarie Anthem, Fayard : Paris 1997

معنایی در محیط شهری است؛ به طوری که شهروندان به جای تأثیرپذیری از محیط شهری، بر آن اثر گذار بوده و بدین ترتیب روزمرگی و پیش پا افتادگی نمایش سرمایه دارانه جای خود را به آئینیت و هویت‌مندی یکایک شهروندان دهد.

اس.آی با شهر و معماری شهری در شکل بهره‌بردارانه و غیر انسانی آن مخالف بود و بخشی از آن مخالفت به طراحی و برنامه‌ریزی شهری مربوط می‌شد. در عوض بازی‌گونه‌گی و شفافیت روابط انسانی در سنتزی میان زندگی، سبک و مادیت شهر مورد توجه آنان قرار داشت. موقعیت‌های برساخته نزد اس.آی با مفهوم «آن»^{۴۷۱} لوفوری در پیوند بود و زندگی شهری را با به کارگیری هنرها، فن آوری و سیاست‌ورزی‌های تک تک شهروندان به رسمیت می‌شناخت.^{۴۷۲} تحلیل روان-جغرافیایی که به تأثیرات مکان و موقعیت شهری در رفتار مردم نظر دارد، در کنار یله‌گردی که به دنبال مشاهدات اتفاقی است، موقعیتی است که توسط فرد یا گروهی که به منظور ممزوج شدن در بافت شهر و ریتم زندگی به پرسه زنی در شهر می‌پردازد معنا می‌دهد. پرسه‌زنی‌هایی که از یک ساعت تا چند ماه به طول می‌انجامند. فعالیت‌هایی با زمان‌بندی نامعلوم که دلالت بر نفی اخلاقی کاری، سرعت، قدرت و پول دارند. اس.آی معتقد بود که در این فعالیت نوعی رهایی آلترناتیو روانشناسانه وجود دارد: نگرشی زیرزمینی، سورئال، جدی و دیگرگونه به شهرنشینی که در قالب یک بازی مستمر، به مطالعه، شناخت و احاطه‌ای واقعی بدل می‌گردد. بنابراین انگیزه‌های معمول سفر در شهر، چه از روی تفریح و چه به منظور انجام کارهای اداری و... در جامعه‌ای که مردم فرصت غرق شدن در جاذبه‌های ناحیه، منطقه یا محله‌شان را به خود بدهند، از رسمیت ساقط خواهد شد.

۳.۵۹.۲ دریوه (یله‌گردی) اقتباسی بود نئو آوانگارد از فلاتور (پرسه‌زنی) قرن نوزدهمی شارل بودلر و دیگران، پرسه زنی بودلر بورژوازی بود که کنجکاوانه خود را با محیط شهری در می‌آمیخت؛ اما یله‌گرد موقعیت‌گرا، «آگاهانه» در تقلا بود تا از باز مشاهده‌گری روشنفکرانه کاسته و خود را غرق موقعیت‌های شهری نمایند تا بدین وسیله بر نگرش طبقاتی فلاتور فائق آمده و قدرت مشاهده مشایعت‌گر^{۴۷۳} را تا حد ممکن کاهش دهد.

۳.۵۹.۳ مفهوم سایکوجغرافیا (روان جغرافیا) در نگرش موقعیت‌گرایان طغیانی بود علیه سلطه برنامه‌ریزان شهری. راه رفتن و پرسه‌زنی در شهر و فهم تأثیرات روانی محیط‌های گوناگون شهری بر روان فرد، به مثابه یک پژوهش، اثر هنری و بلکه اعتراض تلقی می‌شد.

471 moment

472 Situationist International: A User's Guide (2004), Simon Ford, pp. 44 & 77

473 accompanying gaze

پرسه‌زنی نه تنها به خودی خود فعالیت‌ی زیستی است بلکه برای درک پیچیدگی تاریخ و اسطوره در چشم‌اندازهای شهری نیز ضروری است.

دبور در ۱۹۵۵ می نویسد:

جغرافیا [...] عبارت است از بررسی کنش تعیین‌کننده‌ی نیروهای کلی طبیعی، همچون ترکیب‌بندی خاک یا نظام‌های اقلیمی، بر صورت‌بندی اقتصادی یک جامعه و نیز بر بینشی که این جامعه از جهان برای خود می‌سازد. روان‌جغرافیا بر آن است تا به مطالعه‌ی قانون‌مندی‌های دقیق و تأثیرات مشخص محیط جغرافیایی، شامل آمایش آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی آن‌ها، بر رفتار عاطفی افراد بپردازد. پس صفت روان‌جغرافیایی، که حاوی ابهام مطبوعی است، می‌تواند در مورد داده‌های برقرارشده از طریق این نوع کندوکاوها به کار بسته شود و نیز در مورد نتایج تأثیرهایشان بر احساس‌های انسانی یا حتی به طور کلی‌تر در مورد هر موقعیت یا رفتاری که به نظر می‌رسد از همین روحیه‌ی کشف‌کنندگی برمی‌آید.

یک روان‌جغرافیدان معمولاً به «تغییر ناگهانی حال‌وهوا و فضا در یک خیابان، با طی کردن تنها چند متر» توجه دارد. و شهر را قابل تقسیم‌بندی به اقلیم‌های روانی مجزا می‌داند... تندترین خط شیبی بی ارتباط با تفاوت سطح که گردش‌هایی بی‌هدف باید دنبال کنند؛ خصلت یک مکان در تعجیل یا تعویق میل به بازدید از آن^{۶۴}»^{۶۵}

۳.۵۹.۴ دتورمنت که یکی از شناخته‌شده‌ترین مفاهیم و تاکتیک‌های سیتواسیون نیست است، به معنای دگرگون کردن پیام‌ها، نشانه‌ها شامل محصولات فرهنگی، شعارهای تبلیغاتی یا دخالت در اصطلاحات، موقعیت‌ها، مثل‌ها و باورهای سنتی به هدف ایجاد اختلال و دگرگونی در معنای آن‌ها است. در واقع تاکتیکی است برای دریافت خلاقانه و اکتشافاتی به کمک اختلال در هنجارها و قوانین اجتماعی. این تقریباً همان چیزی است که آوانگارد تاریخی بدان می‌اندیشید. چنین دیدگاهی امروزه به سبب استفاده بیش از حد از آن و نیز به کارگرفته شدن مجددش در تکنیک‌های تبلیغات و بازاریابی به نظر فاقد کارکردی دگرگونی بخش است. با این حال باید در نظر داشت که جامعه اروپای دهه ۱۹۵۰ تفاوت‌هایی اساسی با جامعه جهانی امروز داشت. همین‌طور نباید از نظر دور داشت که موقعیت‌گرایان نگرشی ایدئولوژیک و مشخصاً طبقاتی را دنبال کرده و در صدد ترویج هنری پرولتری بودند. امروزه شاید نگرش اس.آی. غامض دور از دسترس یا بیش از حد نظری تلقی گردد، اما هدف آنان از این تلفیق و ترکیب

در اشکال گوناگون هنر نشان دادن عدم تناسب و بی ربطی بازنمایی‌های سنتی از فرهنگ و «نمایش» سرمایه دارانه بود.^{۴۷۵} از نظر آنان تهاجم هدفمند به موقعیت‌ها و ربودن حواس، راهی برای جلب مشارکت مردمی در جهت تحقق رهایی از استبداد نهفته در طراحی شهری، منطبق بازار، ایدئولوژی سرمایه‌دارانه، بازنمایی‌های فرهنگی و روشی برای مفهوم‌بخشی مجدد به واقعیت‌های مدنی بود.

۳.۵۹.۵ مشارکت در تحقق «موقعیت‌های برسازی شده» را می‌بایست مهم‌ترین تاکتیک گروه موقعیت‌گرایان دانست. تاکتیکی که به علت ویژگی بازیگوشانه‌اش به مثابه کنشی در تقابل با فردیت سرمایه‌دارانه و نفی دیوان‌سالاری و مصرف‌گرایی تلقی می‌شود. مفهوم «موقعیت‌های برسازی شده» را می‌توان در آثار آنری لوفور، به ویژه در «نظریه لحظات»^{۴۷۶} ریشه‌یابی کرد: آثیت‌هایی میرا که «فرا روش حیاتی لحظات» را رقم می‌زنند. لوفور از طریق نظریه لحظات به بسط مفهومی از هنر دست یافت که با روند تاریخی و خودبیگانگی اقتصادی در ارتباط است اما در عین حال، در وابستگی‌اش با میانی مادی زندگی روزمره و تفاوتش با دیگر اقسام زندگانی اجتماعی، می‌تواند از طریق تحقق هستی موجودات یا تغییر خلاقانه امر روزمره، جلوه‌ای از بیگانگی‌زدایی امر آشنا گردد. از نظر دبور مهم‌ترین مساله در به کار گیری «آن موقعیت‌گرایانه» توانایی تشخیص «آن آغازین» و «آن انجامین» است که بر یافتن «فضا»های بازی در محیط شهری و فهم بازی به منزله فعالیت ناخودبیکانه و متعلق به همه متکی خواهد بود. بدین ترتیب می‌توان تمامی زندگی را به صورت مجموعه‌ای از موقعیت‌های برسازی شده پیگیری کرد.

۳.۶۰ از دید موقعیت‌گرایان لازم است که برخی فضاهای شهری به جای مراکز تجاری و اقتصادی به فضای بازی مبدل گردند، چرا که میل و لذت به صرف وجودشان حائز اهمیت هستند. آنان خواستار استیلاي شکلی از سامان اشتیاقی بر زندگی روزمره بودند.

فعالیت‌اس‌آی در خیزش ماه می ۱۹۶۸ به منزله یک «موقعیت برسازی شده» در دل جریان روزمره از همین میل به احیای سامان اشتیاقی سرچشمه گرفته بود. تاکتیک‌هایی که علی‌رغم مخالفت‌های حزب کمونیست فرانسه و اتحادیه کارگران، توانست نهال اعتراضات جنبش انقلابی دانشجویان و کارگران را آبیاری کند. اقدامات اس‌آی از حیث ایجاد اخلاص و دست‌کاری در

475 Situationist International: A User's Guide (2004), Simon Ford, pp. 36-37

476 Theory of Moments

مناظر شهری و نگرش مبارزاتی، صحنه شهر و مبارزه شهری را همچون صحن نمایش دستخوش آشنایی‌زدایی (به شیوه نمایش برشتی) یا ایجاد تجربه‌ای ناآشنا و دیگرگونه کرد. امری که در «آن» واحد سرشار از حقیقت اما موهوم است. شیوه آشنایی‌زدایانه‌ای شامل ایجاد ارتباط میان امر بدیهی و امر غریب؛ شیوه‌ای که بر تضادهای امور روزمره و آشنا تأکید داشته و خواهان رهایی مردم از واقعیت‌های منفصلی است که برای آن‌ها تعیین گشته است. دیوارنویسی‌های موقعیت‌گرایان نیز چیزی از همین جنس بود: شعار نویسی با جملاتی تکان دهنده و ایجاد موقعیت‌هایی یگانه. دیوارنویسی‌های پر مغز سیتواسیونیست‌ها در ماه می ۱۹۶۸ از هر سه جنبه محتوایی، فرمی و ارتباطی ویترین نگرش و روش مبارزه پیشنهادی آنان است:

—کار، اخاذی از بقا است.

—ما دیگر نمی‌خواهیم در تخریب خود دست داشته باشیم.

—ما به دنبال نمایش پایان جهان نیستیم؛ بلکه باید دنبال پایان دادن جهان نمایش باشیم.

—آرزوهایت را واقعی بشمار.

—واقع‌گرا باش: ناممکن را طلب کن.

—اربابان را عوض نکنیم بلکه خود به اربابان زندگی خویش تبدیل شویم.

دبور معتقد بود که «بازنمایی» جایگزین تجربه مستقیم و عینی شده است. او حتی مبارزه و مقاومت را که به جنبه‌ای از مدنیت مبدل شده و به شکلی دوره‌ای از طریق تظاهرات، اعتصابات و رویدادهای پادفرهنگی جوشیده و اوج می‌گرفت مورد نقد قرار می‌داد. انتقاد تند وی به الگوهای سرمایه‌دارانه شوروی و احزاب رسمی آزادی‌خواه و برابری‌طلب، اس.آی را به مدلی رهایی‌طلب و بلندپرواز برای زندگی دیگرگونه شهری مبدل ساخت. آنچه موقعیت‌گرایان در طلب آن بودند یک دگرگونی جدی در مدنیت و پراتیک‌های کاری و اجتماعی بود. از نظر دبور دگرگونی تنها با انحلال نمایش (اسپکتاکل) و براندازی سرمایه‌داری و نام‌های تجاری - رسانه‌ای قابل تحقق خواهد بود. مبارزه با تبلیغات با استفاده از تاکتیک تصاحب و به کارگیری

بیلوردها به منظور برسازی پلا-روایت‌هایی در برابر گفتمان غالب سرمایه‌داران، کنشی اجتماعی و انقلابی بود که موقعیت‌گرایان به خوبی تشخیص داده و به اجرا می‌گذاشتند. در واقع اس.آی، فرصت‌طلبی سرمایه‌دارانه را با تاکتیکی مشابه با استراتژی‌های فرصت‌طلبانه سرمایه‌دارانه پاسخ گفته و بدعتی نوین در نقش اجتماعی هنرمند به مثابه «چریک» را بنیان گذارد که طی سالیان پس از آن تا به امروز ادامه یافته است.

موقعیت‌گرایان برخلاف دادائیس‌ها که به اجرا در کاباره ولتر می‌پرداختند، یک مکان عمومی مشخص برای مخاطبان خود نداشتند (شاید به غیر از بولتن اس.آی و سیتواسیونیست اینترناسیونال) اما به ابزارهایی نظری برای بیان افکار زیرزمینی و ضد رسمیت مجهز بودند. آنان با تجربه و نظریه‌مند سازی روش‌های عملیاتی بدیع خود، سنگ بنایی مستحکم برای کنش و تجربه هنرمند-کنش‌گران پس از خود باقی گذاردند. استفاده از بیان عمومی و دیوار نویسی، دستکاری در نشانه‌ها و معانی، بازی وارگی، بازتفسیر بناها و طراحی شهری، یله‌گردی، مشارکت مستقیم و مداخله در رویدادها و ایجاد «اخلال حساب شده» که بدنه یک نگرش زیبایی‌شناسانه مشارکتی و برانداز را تشکیل می‌دادند، از میراث موقعیت‌گرایان است. از طرفی دیگر دبور، شخصیت محوری و مغز متفکر اس.آی مصمم بود تا برای حفظ خلوص گروه، اعضای را که از تفکرات گروهی تخطی می‌کنند اخراج نماید، به طوری که با ورود به دهه ۱۹۷۰ تنها خود دبور، راثول ونگایم و میشل برنشتین^{۴۷۷} بودند که گروه سیتواسیونیست را تشکیل می‌دادند. اینگونه بود که سیتواسیونیست اینترناسیونال هیچ گاه بیش از هفتاد و دو عضو نداشت و در نهایت به سبب مصادره به مطلوب شدن و افتادن به ورطه «شیکی رادیکال» به شکل آگاهانه منحل شد^{۴۷۸}. دبور برای اخراج هر یک از اعضای موقعیت‌گرایان دلیل و سبب آن را ارایه می‌داد و کماکان به نسلی نو باور داشت. نسلی که عاری از آن اشکالاتی باشند که او در یاران خود می‌دید.

۳.۶۱ دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ علاوه بر اس.آی شاهد تجربیاتی نسبتاً مشابه بود که از آن جمله می‌توان به جریان هنر پیشامدی^{۴۷۹} (هپنینگ) آلن کاپرو^{۴۸۰} در آمریکا و فعالیت‌های گروه گوتای^{۴۸۱} - شوزو شیماموتو^{۴۸۲} و جیرو یوشیهارا^{۴۸۳} در ژاپن اشاره کرد که در تلاش بودند تا با

477 Michel Bernstein (1931-2006)

478 50 Years of Recuperation of the Situationist International (2008), McKenzie Wark, p. 12

479 happening art

480 Allan Kaprow (1927-2006)

481 Gutai group

482 Shozo Shimamoto (1928-2013)

483 Jiro Yoshihara (1905-1972)

دگرگونی فرم، هنر را به شکلی دیگر با زندگی پیوند بزنند. کمونیت^{۴۸۴} (جمع) نزد اعضای گوتای بستری بود برای تبلور فردیت و فرد با پافشاری بر حفظ آزادی ابراز خویشتن در قالب جمع، از برقرار گشتی سلطه تمامیت خواهانه ممانعت به عمل خواهد آورد. گوتای خود را واکنشی تقابلی به روند رو به افزایش صنعتی شدن در جامعه ژاپن پس از جنگ می دانست. در مانیفست گوتای که به سال ۱۹۵۶ به قلم «یوشی هارا» نگارش شده، آمده است:

«هیولاهایی ساخته شده است از موادی به نام رنگ، پارچه، فلز، سنگ، خاک که از طریق عمل بی معنای سخت بخشی توسط انسان ها، از طریق جادوی عینیت، ساخته شده اند تا با فریبایی در ظاهر خود را چیزی جز آنچه هستند جلوه دهند. این نوع از ماده/محتوا^{۴۸۵}یی، که در جریان تظاهر به تولید مبتنی بر تفکر سلاخی می شود، امروز هیچ چیز برای گفتن ندارد.

این جسد ها را در قبرستان حبس کنید.

هنر گوتای به دنبال دستکاری در مواد نیست. هنر گوتای حیات را به ماده اعطا می کند، در هنر گوتای ماده به تحریف ماده نمی پردازد.

...

برخی کار ما را ادامه زست های دادائیستی خوانده اند. و ما بی شک دستاوردهای دادا را به رسمیت می شناسیم. اما هنر گوتای، علی رغم دادا، محصولی است بر آمده از جستجوی امکانات، گوتای قصد دارد تا نمایش هایی سرشار از روح سرزندگی ارائه دهد، نمایش هایی که در آنها کشف حیات تازه ماده با یک فریاد گوشخراش مشایعت می شود.^{۴۸۶}

۳.۶۲ کاپرو در آمریکا، هنر پیشامدی را تقابلی با تئاتر رسمی خوانده بود. نوعی هنر اجرایی که طی آن هر گونه طرح، شخصیت سازی، ساختار روایی و ژ همه مهمتر، تمایز اجراگر/ مخاطب از میان برداشته می شود. هنر پیشامدی حاوی نوعی غیر قابل پیشبینی بودن، ریسک،

484 Community

485 Busshitsu

486 Gutai bijutsu sengen / Geijutsu Shinchō 7, no. 12 (December 1956), Translated by Reiko Tomii, pp.202-04

هیجان و ترس بود و مواجهه با آن افراد را با معنای زندگی به شیوه ای دیگر مواجه می‌کرد^{۴۸۷}. در آثار اولیه کاپرو، مخاطب هیچ مکان از پیش تعیین شده‌ای نداشت و می‌توانست در هر کجا که می‌خواهد بایستد یا حرکت کند. نوعی آزادی که مخاطب را تدریجاً به بخشی از خود اثر مبدل کرد. در واقع کاپرو در دهه ۱۹۶۰ به طور کامل وجود مخاطب را انکار کرده و حضاران را به منزله عوامل تحقق بخشی به یک هنر پیشامدی قلمداد می‌کرد. او به همین جهت کار خود را از محیط گالری و سالن‌ها به محیط‌های عمومی‌تر از جمله مزارع، محوطه دانشگاه‌ها و ... انتقال داد.

۳. ۶۳ در سال ۱۹۶۰، گروه «پژوهش هنرهای تصویری»^{۴۸۸} در پاریس، با نگرشی مردمی اعلام حضور کرد. گروه پژوهش هنرهای تصویری متشکل از برخی هنرمندان شناخته شده هنردیدمانی^{۴۸۹} و هنر حرکتی^{۴۹۰}، حول افکار و نظرات ژولیو لو پِرک گرد هم آمدند. این هنرمندان خود را سازمانده و تولیدکننده موقعیت مشارکت جمعی قلمداد کرده و با تاکتیک‌های پیشین آوانگارد مبنی بر دوری گزیدن از فضای کار سرمایه‌داری موافقت کامل نداشتند.

گروه پژوهش‌های هنرهای تصویری، تقدس زدایی از هنر، مالکیت زدایی از هنرمند و گسترش دامنه اجتماعی اثر هنری را در برنامه کاری خود داشت. در واقع از نظر لو پِرک و دیگر اعضای این گروه، «هنر نخبه‌گرا، که از طرف هنرمند ارایه و از طرف مخاطب دریافت و تجربه گردد، هنری سرمایه دارانه و غیر قابل اعتناست.» آثار این هنرمندان، نه برای دیدن شهروندان، بلکه برای مداخله، برخورد و اثرگذاری مستقیم و کنش‌گرانه مردم به مثابه مشارکت کنندگان، و نه مخاطبین، به اجرا در می‌آمد. آنان تلاش داشتند تا عابران، بینندگان و مردم را به مشارکت داوطلبانه و حتی غیر داوطلبانه در اثر هنری جلب نموده و بدین طریق اثر را نه ساخته و پرداخته خواست فردی، بلکه حاصل زیست جمعی و تجربه کنش‌گرانه مردمی نمایند. آنان تلاش خود را تلاشی فراطبیقاتی به سوی جامعه‌ای بی طبقه می‌دانستند. گروه طی یکی از چیدمان‌های خود در مانیفستی به نام «تقدس بس»^{۴۹۱} می‌نویسد:

«اگر در هنر امروز مشغولیتی اجتماعی وجود داشته باشد، باید این واقعیت اجتماعی را مد نظر داشت: تماشاگر.

487 Artificial Hells(2012), Claire Bishop, p 94

488 Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)

489 Op art

490 Kinetic Art

491 Assez des Mystification (1963)

ما با حداکثر توان خود بر آن هستیم که تماشاگر را از وابستگی
 بی روحی، که او را داشته تا منفعلانه نه تنها آنچه به عنوان
 هنر پیش روی او قرار می‌دهند بلکه تمامی سیستم زندگی را پذیرا
 باشد، آزاد سازیم...

ما می‌خواهیم با تماشاگر همراه باشیم، از سرکوبش بکاهیم و
 موجب آرامشش باشیم.

می‌خواهیم او را به مشارکت وا داریم.

می‌خواهیم در موقعیتی قرارش دهیم که دست به دخالت
 بزند.

می‌خواهیم بر مشارکت خود آگاه باشد.

می‌خواهیم او را به ارتباط متقابل با دیگر تماشاگران دعوت
 نماییم.

...

تماشاگری که از قدرت کنش خویشتن آگاه گردد و از سوء استفاده و
 تقدس سر باز زند، توان خواهد یافت تا انقلاب خویش را در هنر
 رقم بزند.»

۳. ۶۴ ژان ژاک لبل^{۴۹۲} که مدت بسیاری به گروه سورئالیست‌ها متعلق بود و به ادبیات-
 به ویژه نسل بیت- علاقه بسیار داشت، در آغاز دهه ۱۹۶۰ به اجرای هنرهای پیشامدی علاقمند
 شد. شیوه برخورد لبل با هنر پیشامدی اما برخلاف شیوه کاپرو فاقد برنامه ریزی بوده و در
 قالب یک مشارکت موقت اتفاق می‌افتاد که ناشی از نگرش سیاسی-اجتماعی او و جامعه هنر
 اروپا بود.

گونتر برگه‌اوس منتقد هنر بر این عقیده است که «زندگی آنطور که در هنر
 پیشامدی (اروپایی) تجربه می‌شد چندان باز تولید یا بلزغیایی نمادین واقعیت وجودی ما نبود.
 برعکس یک تقابل بود با موجودیت خودبیگانه ما در جامعه سرمایه‌داری متاخر. یک گفت‌وگو

در باب جدال میان خویشتن واقعی ما و وضعیت خود بیگانه‌اش. مخاطب در جریان پرفورمانس تشویق می‌شد تا اصالت موجودیت خود را در تقابل با «زندگی نازیده» تجربه کند... دیالکتیک به مثابه مادر پروسه، زیر ساخت بسیاری از هنرهای پیشامدی اروپایی بود.^{۴۹۳}

لبل نقش اجتماعی هنرمند را در سرپیچی از اخلاق رسمی و اعطای صدا به گروه‌هایی می‌دانست که در پرتوی قانون به حاشیه رانده شده یا سرکوب شده‌اند. لبل هنرمند را نه یک عقل کل یا راهبر بلکه یک موجود شورمند می‌دانست. بدین ترتیب او بر مفهوم «اگرگور»^{۴۹۴} یا «روح جمعی» تاکید داشته و مشارکت خلاقانه و آزادانه شرکت‌کنندگان را به مثابه بدنه اصلی فعالیت تلقی می‌کند. بر خلاف هنرمندان «گروه پژوهش‌های هنرهای تصویری» هنرمند را به مثابه یک سازمانده یا تولیدکننده موقعیت مشارکت جمعی قلمداد نمی‌کرد.

ژان ژاک لبل در مصاحبه ای می‌گوید:

«هرگز به جدایی میان هنرمند و مخاطب باور نداشته‌ام. هرگز نتوانسته‌ام به برخی از تمایزات جدی که از طریق فرهنگ مسلط به مغز ما القا می‌گردد تن بدهم. باور ندارم که چنین تمایزاتی وجود داشته باشد. برای مثال، تقسیم میان سیاست ورزی و هنر، میان انقلاب و خلاقیت (خلاقیت اثر هنری نه خلاقیت حس مذهبی) یا میان ابزار و سبزه... مرزی میان هنر و زندگی وجود ندارد.»^{۴۹۵}

(مصاحبه با کلیر بیشاپ جولای ۲۰۱۰ پاریس)

در واقع از نظر او این بی تفاوتی به خطوط قراردادی، خط مقدم نبرد در برابر قوانینی است که بر اساس این تقسیم‌بندی‌ها مشروعیت می‌یابند. بدین ترتیب فعالیت‌هایی که لبل و دیگر هم‌نسلان او از جمله رابرت فلیو^{۴۹۵}، اکشنیست‌های وین^{۴۹۶} و کارولی اشتنمان^{۴۹۷} آمریکایی در آن شرکت می‌جستند، سرشار از رویدادهایی بود که اغلب خشونت و آزادی‌های جنسی قلمداد شده و گاه در مرز میان جنایت و پوچی معلق می‌ماند.

۳.۶۵ فعالیت‌های موقعیت‌گرایان اگر چه از جهاتی با رویدادهای هنرپیشامدی مشابهت‌هایی فرمی دارد اما در بطن نگرش و منش با آن‌ها متفاوت است. هنرمندان

493 Happenings in Europe in the 60s TDR, 374, winter 1993, Gunter Berghaus, pp 161-162

494 Egregore

495 Robert Filliou (1926-1987)

496 Viennese Actionists

497 Carolee Schneemann (1939-2019)

هنرپیشامدی تمایل داشتند تا امر روزمره را به قلمروی هنر وارد نمایند در حالی که اس.آی به طوری کلی سرفصلی به نام هنر را زیر سوال برده و از طریق سرکوب هنر به مثابه امری مجزا، قصد داشت آن را درون زندگی روزمره بازبایی کند. بدین ترتیب فعالیت‌های فرهنگی نتواناگردها از جمله هنرمندان هنرهای پیشامدی باتلاش‌های هنرمندان موقعیت‌گرا به دو دسته متمایز تعلق داشتند. دسته اول مدافع هنر بوده و قصد اصلاح جهت‌گیری آن را داشتند و دسته دوم به فراگذری از هنر می‌اندیشیدند. به گفته رائل ونگایم، «تحقق بخشی به خویشتن در بطن جمع، انقلابی‌ترین فرم هنر است» و این فراتر از تعیین تکلیف برای مخاطب است. او معتقد بود که هنرپیشامدی «در ظاهر برانگیزاننده مشارکت آنی بازدیدکنندگان است» در حالی که در واقعیت مخاطب را به «عاملی در غایت منفعل» مبدل می‌سازد که در یک خلاء صرفاً ایدئولوژیک و فرهنگی شرکت جوید.^{۴۹۸} در واقع موقعیت‌گرایان تمامی شیوه‌های هنری نوین را به منزله نوعی مصادره و به کارگیری نگرش خود می‌دیدند و آن را «به ابتذال‌کشیدن تاکتیک انقلابی» تلقی می‌کردند:

«این افراد به وقت صحبت از برخی معضلات، از مفاهیم [ساخته شده توسط] ما-که مدت‌ها توسط خودشان سرکوب می‌گشت-استفاده می‌کنند و به طرز ناگزیری آن [مفاهیم] را به ابتذال می‌کشند. خشونت آن را می‌زدایند و ارتباط آن را با براندازی به معنای عام قطع می‌کنند. بدین ترتیب آن را دچار ابهام کرده و در اختیار کالبد شکافی‌های آکادمیک یا حتی بدتر از آن قرار می‌دهند».^{۴۹۹}

۳.۶۶ در انگلستان، رویکرد گوستاو متزگر^{۵۰۰} در مانیفست هنر خود-تخریبگر^{۵۰۱} که در سال ۱۹۶۰ نگاشته شد، به شکلی بیانگر مخالفت هنرمند با کالایی شدن هنر و خصوصی سازی حیطه فرهنگ است. متزگر به هنری با تاریخ‌مصرف محدود تاکید داشت. هنری که دچار فرسودگی، تخریب و مرگ گردد. این شیوه ضد-مادی‌گرایی واکنشی بود به تولید مازاد سرمایه‌دارانه و تأثیرات آن بر اختلاف طبقاتی و به علاوه نظام تولید-ذخیره‌سازی و بکارگیری تسلیحات هسته‌ای. در واقع جهان هنر بعد از جنگ جهانی دوم، از طرفی تحت تأثیر تجربیات دادا و افکار نویسندگانی همچون والتر بنیامین و منتقدین مکتب فرانکفورت قرار داشت و از طرفی دیگر به طور روزمره با مسایلی چون تولید انبوه، صنعت فرهنگ، تحکیم جوامع توده‌ای و رنگ‌باختی

498 Revolution of Everyday Life, R. Vaneigem
499 Unsigned, L'avantgarde de la presence. p17
500 Gustav Metzger (1926-2017)
501 Manifest Auto-destructive Art (1960)

ساختارهای به جا مانده از زندگی نیمه صنعتی مواجه گشت. بنابراین «هنر خود-تخریبگر به بازنمایی وسواس ویرانگری می‌پردازد، به فشاری که به شدت بر توده‌ها وارد می‌آید.»^{۵۰۱} بوم‌های سوخته در اسید^{۵۰۲} متزگر از همین نمونه‌ها هستند. در سال ۱۹۶۶، جان لاثام^{۵۰۳} به خاطر سوزاندن تلی از کتاب‌های قانون در انظار عمومی بازداشت شد^{۵۰۴}. او به طراحی «تف کن و بجو: هنر و فرهنگ»^{۵۰۵} (۱۹۶۹-۱۹۶۶) پرداخت. طی این پرفورمانس، گروهی از شاگردان مدرسه مرکزی هنر سن مارتین در لندن، به جویدن صفحات کتاب هنر و فرهنگ^{۵۰۶}، نوشته کلمنت گرینبرگ^{۵۰۷} پرداخته و سپس آن را در محیط عمومی تف می‌کردند^{۵۰۸}. لاثام مجموعه‌ای از رویدادها را به اجرا گذاشت که طی آن‌ها «کتاب» مورد تحقیر یا حمله قرار گرفته و به روشنی یادآور کتاب سوزی هیتلر بود. آثار او به شکلی روشن به اثرات ماندگار فرهنگی نازیسم و سانسور اشاره داشت.

۳.۶۲ تجربه‌های نئو آوانگارد در آمریکای بعد از جنگ جهانی کمی متفاوت بود. اکسپرسیونیسم انتزاعی، در جامعه‌ای که به طور کلی معتقد به «هنر برای هنر» بود، در وهله نخست به مثابه یک تقابل زیبایی شناسانه بروز کرد. این نگرش و شیوه نقاشانه، پاسخی بود به کویسم و تاشیسم فرانسوی، بازار هنر آمریکایی و نیز دو جریان نوین علمی که نگرشی کاملاً ویژه نسبت به هستی را به ارمغان آورده بود: روان‌تحلیل‌گری و فیزیک کوانتوم. در واقع نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی نه به اوضاع اجتماعی و سیاسی دوران خود، بلکه به درونیات و عواطف و احساسات خویش متعهد بودند. هرچند این شیوه نگرش هنرمندانه چندان تازگی نداشت اما توانست به کالایی نوین برای عرض اندام آمریکا، به عنوان ابرقدرت تازه شکفته جهان، در برابر نمونه‌های اروپایی و آسیایی هنر انتزاعی- یعنی هنر فرم‌گریز^{۵۰۹} و گوتای مورد استفاده قرار گیرد. باید در خاطر داشت که اکسپرسیونیسم انتزاعی حاصل برداشتی رادیکال از خودآیینی هنرمندانه بود که در حدود یک قرن و نیم پیش‌تر از آن به عنوان مساله‌ای اساسی در دنیای هنر مطرح بوده و پیگیری می‌شد.^{۵۱۰}

502 Burnt acid Action Painting 1961

503 John Latham (1921-2006)

504 Skoob towers (1966)

505 Chew and Spit: Art and Culture

506 Art and Culture (1961), Clement Greenberg

507 Clement Greenberg (1909-1994)

508 100 Artists' Manifestos (2011), Alex Danchev, p.343

509 art informal

510 Industrial Painting Manifesto (1959)

۳. ۶۸ مانیفست « نقاشی صنعتی» جوزپه پینو-گالیتزیو که در سال ۱۹۵۹ در دو نشریه هنرپیکوراتیو و اس‌آی انتشار یافت، یکی دیگر از تلاش‌های هنری برای مواجهه با ویژگی کالایی هنر و ارتباط انسان با تولید فرهنگی بود. گالیتزیو با اتکا بر مفهوم «یونیتاری اوربانیسم» موقعیت‌گرایان [۱-۵۹-۳]، تلاش داشت نوعی «موقعیت‌برسازی‌شده» [۵-۵۹-۳] را رقم زند که طی آن اشکال ماشینیزه شده «تولید» فرهنگی را به جای «تکثیر» کالای فرهنگی بنشاند. در واقع اگر پیشتر، همانطور که والتر بنیامین در مقاله مشهور خود اشاره کرده بود، ماشین نقش ابزار تکثیر کالای فرهنگی را بر عهده داشت، گالیتزیو بر آن بود که کالای فرهنگی را به وسیله ماشین تولید نماید. از طرفی دیگر، او که به تازگی شغل خود به عنوان متخصص شیمی را ترک گفته بود، در تلاش بود تا پلی ارتباطی میان کار هنرمند و دانشمند پیدا کند و در نقش یک دانشمند دیوانه حاصل آزمایشات علمی اش را نه در فرمول‌ها و یا دستاوردهای علمی بلکه در آثاری هنری ارایه دهد. در واقع کوشش او را می‌توان امتناعی از کارکردمندی فرد دانشمند و در عین حال امتناع از کارکردمندی فرد هنرمند دانست. از نظر وی ایفای هر یک از این نقش‌ها در زمینه‌های تخصصی تعریف شده داخل ساختار سرمایه‌دارانه، به منزله کارکردمندی در نظم بهره‌بردارانه و سلسله مراتبی بوده و به همین سبب امتناع از ایفای هر یک از این نقش‌ها، به معنای ایجاد اخلال در ساختار و احیای موقعیتی یکانی است. او از دانش خود در علم شیمی برای ساخت رنگ‌هایی با خاصیت مناسب (خشک‌شوندگی سریع، درخشش کافی و همپوشانی مناسب) بهره گرفته و با تجربه تکنیک‌های مختلف ماشینی در نهایت به نوعی «ماشین تولید نقاشی» دست یافت. استفاده از مواد مختلف از جمله چسب‌ها، براده فلزات، خاک، باروت، خاکستر سیگار و... شکل و شمایلی صنعتی و زمخت به آثار گالیتزیو داده بود. از نظر او «آنچه طی نقاشی صنعتی تولید می‌شود، زباله است.» نباید فراموش کرد که دوستی گالیتزیو با جارن، موسس جنبش بین‌المللی باهاوس تخیل‌گرا^{۵۱} که واکنشی هنرمندانه به عقل‌گرایی هنرمندان باهاوس بود، در شکل‌گیری اندیشه و تجربه نقاشی صنعتی بی‌تأثیر نبود. جارن و گالیتزیو به پایه‌ریزی لابراتواری تجربه‌گرا پرداختند که نه به تولید محصول یا راهکارهای صنعتی برای افزایش بهره‌وری، بلکه به تحقق رویاها و اندیشه‌های ساختار شکنانه اختصاص داشت. لابراتوار گالیتزیو توجه خود را بر زدایش مرزهای میان هنرمند و دانشمند، اشکال تولید فردی و جمعی، تولید ماشینی منظم و تولید تصادفی و یا حتی اخلال در تولید متمرکز کرده بود. تولید طاقه‌های نقاشی در مترای بالا و ارایه نقاشی‌هایی تولید شده توسط

ماشین که در سراسر آن‌ها نه تکرار و نه الگویی خاص یافت می‌شد، نه تنها اخلاق در معنای هنر بلکه اخلاق در تولیدِ ماشینی به حساب می‌آمد. با این حساب نقاشی صنعتی، اخلاق کاری پوریتانی/ پروتستان^[۴۶-۱] را نیز که طی قرن‌ها بر تولید پیشه‌وری و سپس بر تولید صنعتی غلبه داشت، به چالش گرفت.

تولید مازاد نقاشی با اتکا به شیوه تولید مکانیزه، یکی دیگر از تجربیات قابل توجه گالیتزیو بود. از نظر وی قیمت آثار هنری در اثر امکان تولید انبوه، کاهشی چشم‌گیر یافته و برای مردمان بیشتری قابل تقبل می‌گشت. بدین ترتیب گالیتزیو در نمایشگاه ۱۹۵۹ خود در مونیخ، به تجربه فروش نقاشی بر پایه مترای پرداخت. با این حال تجربه گالیتزیو خیلی سریع با شکست مواجه شد چرا که گالری‌داران و دلالان هنری با خرید توپ‌های نقاشی به صورت یک جا، عملاً امکان توزیع پیش‌بینی شده و عمومی آثار را از میان برداشتند. پیرو چنین رویکردی گالیتزیو ناچار شد تا در هر نمایشگاه خود، قیمت پایه مترای نقاشی‌های خود را افزایش داده و رفته رفته از هدف اولیه خود فاصله گرفت^{۵۱۲}.

۳.۶۹ در اوایل دهه ۶۰، جریان‌ی نو-آوانگارد تحت نام فلوکسوس^{۵۱۳}، متشکل از افرادی چون جورج ماکیوناس^{۵۱۴}، یوکو اونو^{۵۱۵}، جوزف بویز^{۵۱۶}، نام‌یون پایک^{۵۱۷}، جورج برشت^{۵۱۸}، دیک هیگینز^{۵۱۹}، آلن کاپرو و دیگران، در اروپا و آمریکا ظهور کرد. فلوکسوس تعریفی روزمره و بلژی گونه از هنر را ارایه داد. جنبه اجرایی کار این هنرمندان برگرفته از اجراهای دادائیست و گاه موقعیت‌گرایانه است، به طوری که توجه اصلی، به جای محصول، بر خود رخداد و نحوه اجرای آن متمرکز دارد. با این حال هنرمندان فلوکسوس اگر چه ناقد هژمونی پدسارالانۀ اروپایی، جنگ، توسعه سلاح‌های کشتار جمعی، تقسیم فرهنگ به دو جبهه والا و مردمی و مسایلی از این دست بودند اما بر خلاف موقعیت‌گرایان، توجه خود را به محیط‌های رسمی فرهنگی، نقد فمینیستی، قومیتی-فرهنگی معطوف کرده بودند. مانیفست فلوکسوس نوشته جورج ماکیوناس (۱۹۶۳) بیانگر بخشی از نگاه این هنرمندان به جهان و نسبت هنر با جامعه از دیدگاه آنان است:

«جهان را از بیماری بورژوازی، «روشنفکری»، فرهنگ حرفه‌ای و تجاری

512 Constructed situations: A New History of the Situationist International (2014), Frances Stracey. pp30-38

513 Fluxus

514 George Maciunas (1931-1978)

515 Yoko Ono

516 Joseph Beuys (1921-1986)

517 Nam June Paik (1931-2006)

518 George Brecht (1926-2008)

519 Dick Higgins (1938-1998)

پاک کنند. جهان را از هنر مرده، تقلیدی، هنر رسمی، هنر انتزاعی، هنر خرافاتی، هنر ریاضیاتی پاک کنند. دنیا را از «هنر اروپایی شده» پاک کنند! [...]

مولد سیل و جریانی انقلابی در هنر بودن، ترویج هنر زندگی، ضد-هنر، ترویج واقعیت نا-هنر که کاملاً توسط مردم فهمیده شود و نه فقط برای منتقدین، علاقمندان و حرفه ای ها.[...]

در هم آمیختن چارچوب‌های انقلابیون فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و تشکیل یک جبهه و کنش متحد.»

۳.۷۰ میلان کنیزاک^{۵۲۰} هنرمند اهل چکسلواکی، با وجود فشارهای سیاسی و فرهنگی موجود در اروپای شرقی طی سه دههٔ ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، با هنرمندان فلوکسوس و هنرپیشامدی آمریکا و اروپا در ارتباط بود. با این حال او خود را منتقد هر دو شیوهٔ هنری می‌دانست. کنیزاک معتقد بود که فلوکسوس به نوعی متمایل به رسمیت و فضاهای مصنوعی روشنفکرانه است و هنرهای پیشامدی نیز به طرزی افراطی از ویژگی‌های نمایشی برخوردارند که آن‌ها را از فضای طبیعی و روزمره دور می‌کند. از نظر کنیزاک مبنای هنر نه ارتباط هنری یا کنش اجتماعی بلکه ضرورت انسانی است: یک دغدغهٔ بنیادین برای انسان. او بر همین مبنا هنر غرب را هنری تحیفهٔ تکنی و از سر دلخوشی می‌دید. از نظر وی هنرمند دغدغه‌مند حتی فرصت و تمایل به فلسفیدن در باب گزینش‌های سیاسی نخواهد داشت بلکه هنر را به مثابهٔ تجربه ای زیستی بروز خواهد داد. بدین ترتیب می‌توان مشاهده کرد که رویکرد کنیزاک در هنر از حیث سیاست‌ورزی به آشکاری رویکرد گیبور یا ژان ژاک لبل نبود و از حیث شاعرانگی و دغدغه‌های زیستی از رویکرد آلن کاپرو و فلوکسوس آمریکایی فراتر می‌رفت^{۵۲۱}. او بیشتر فعالیت‌های خود را در محیط‌های عمومی به صورت غیر قانونی به انجام می‌رسانید و به همین علت کنش‌های خود را در حرکت یا در مدت زمان‌هایی کوتاه (کمتر از ده یا بیست دقیقه) طراحی می‌کرد تا از مواجهه با خطر برخورد امنیتی پرهیز کند. به عنوان نمونه: مردی که یک پنجره را به خوبی برق می‌اندازد و سپس آن را می‌شکند؛ یا دعوت افراد به کندن یک صفحه از کتلی که به آن‌ها تعارف شده است.

520 Milan Knizak

521 Artificial Hells(2012), Claire Bishop, p 132

آنچه برای کنیژاک حایز اهمیت بود، شکست فضای رسمی و ایجاد تجربه مشترک در فضایی بازیگوشانه بود. تمرکز کنیژاک بر بازیگوشی را می‌توان به مثابه واکنشی تقابلی‌گرا در برابر جدیت و سخت‌گیری حاکم بر چکسلواکی دهه ۶۰ قلمداد کرد. بدین ترتیب اودر سایه حکومتی که قصد داشت همه‌کس را حتی در اوقات فراغت به قالب‌هایی همسان عادت دهد، توجه خود را بر تقویت خودانگیختگی و خودآینی رادیکال از طریق تجربه مشارکتی متمرکز کرد.

از نظر کنیژاک دو شکل از مشارکت مخاطب وجود دارد. در نوع اول، یعنی «کنش تحمیل شده»، می‌توان موجب گم‌گشتگی شرکت‌کننده از فضای رسمی گشت اما نمی‌توان مشارکت تمام و کمال او را جلب نمود در حالی که در نوع دیگر، یعنی «واکنش آنی»، می‌توان به این هدف دست یافت. او میان دو نوع شرکت‌کننده فعال و منفعل تمایز قایل بود و اعتقاد داشت که با استفاده از تاکتیکی متشکل از هر دو شیوه جلب مشارکت، می‌توان به نتایج مطلوبی دست یافت.

کنیژاک در سال ۱۹۶۳ گروهی به نام گروه آ-کمونیتته^{۵۲} تشکیل داد که اعضای آن متشکل از افرادی بودند که میل داشتند موضعی «دیگرباشانه» داشته باشند. شعار اصلی این گروه «ایجاد تجربه‌هایی نو در دل زندگی روزمره» بود. به گفته کنیژاک جوهره اصلی این تجربیات، تفاوت‌های دیگرباشانه‌ای بود که بیشتر به شکل افراط در مصرف الکل، داروهای محرک/مخدر و روابط جنسی ظاهر می‌گشت. در واقع می‌توان گروه آ-کمونیتته را به نوعی، جزیره دور افتاده هیپی‌های غربی در بلوک شرق دانست. جوانانی که سعی داشتند با نمایش گرایش خود، نوعی غرابت و تقابل با جامعه سازشکار چکسلواکی را «زندگی» کنند. آنان مایل بودند تا خود زندگی را به مثابه هنر تجربه کنند. در نظر کنیژاک و همراهانش تفاوتی میان سرمایه‌داری و کمونیسم وجود نداشت بلکه آنچه حایز اهمیت بود «آزادی فرد» در دریافت و تجربه زندگی بود و این تنها از طریق خواستن و کنش ممکن می‌شد.

۳.۷۱ شاید مانیفست فلوکسوس یکی از آخرین نمونه‌های مانیفست‌هایی باشد که دست‌کم در ساحت نگارش، نقد جامعه طبقاتی را مد نظر داشت. این بیانیه به لحاظ تاریخی، در حقیقت، نقطه پایانی بود بر تقابل آشکار میان هنر و روایت سرمایه‌دارانه. بیانیه‌ای که با

وجود سازش پست-مدرنی که در آن مستتر است، دست کم بارقه‌ای از نقد مسائل اجتماعی و حقوق فردی را در خود حفظ کرده بود.

در سال ۱۹۶۹ میرل اوکل^{۵۲۳}، هنرمند آمریکایی، این سوال را مطرح کرد که «فردای روز انقلاب چه کسی وظیفه جمع آوری زباله را بر عهده خواهد گرفت؟» از نظر اوکل، هنرمند موظف به ایفای نقش در جهت توانبخشی جامعه برای فهم و ایجاد دگرگونی است. از نظر وی، سلسله مراتب غالب در دنیای هنر چه از جنبه جنسیتی و چه از جنبه موقعیت هنری محکوم به نابودی است. در مانیفست اوکل آمده است:

«من احساس می‌کنم دو فرد متفاوت را در خود دارم... هنرمندی رها و کارگری خانه‌دار، هیچوقت در زندگی‌ام اینقدر تلاش نکرده بودم که بتوانم هر دو فرد را در خودم زنده نگاه دارم. دوستانم، وقتی مرا بچه در بغل می‌بینند از من سوال می‌کنند که آیا کار هم می‌کنی؟... اینگونه در یافتم که... این امکان را دارم که بچه‌داری را نیز هنر بنامم. من می‌توانم آزادی را به نقطه مقابلش (اسارت) انتقال داده و آن را هنر بنامم. من ضرورت را هنر می‌دانم.»

بدین ترتیب اوکل در مانیفست «هنر نگهداری»^{۵۲۴} مراقبت و پاسداری از موقعیت دگرگون شده را، بخشی از فرایند دگرگونی دانسته و هر دو را به مثابه هنر ارزیابی نمود. مانیفست اوکل به همراه مانیفست «هنرمندان زن در انقلاب»^{۵۲۵} ۱۹۷۰ و مانیفست «هنر زنان»^{۵۲۶} ۱۹۷۲، از جمله مانیفست‌های صلح‌گرا، فمینیستی و مرتبط با هنر اجرایی بودند که هم‌جوار با جنبش «پادفرهنگی»^{۵۲۷} دهه ۱۹۷۰، جهان غرب را دستخوش تحولاتی فرهنگی کردند.

۳.۷۲ مانیفست فمینیستی احشایی والری سولناس^{۵۲۸} با نام اس.سی.یو.ام (مخفف جامعه به سوی حذف مردان)^{۵۲۹} مقاله‌ای خشمگین و بی‌پروا بود پیرامون سقوط زنان به عنوان ایزه‌های جنسی و بچه‌پس-انداز. پاسخ سولناس به این مشکل «زدایش نظام پولی، برقراری اتوماسیون مکمل و نابودی جنس مذکر» بود. این متن انتقادی تلخ و مملو از زبان تحقیر آمیز

523 Mierle Laderman Ukeles

524 Maintenance Art Manifesto (1969)

525 Female Artists in Revolution (1970)

526 Women's Art: A Manifesto 1972

527 Countercultural Movement

528 Valerie Solanas (1936-1988)

529 SCUM Manifesto (1968)

تلاش دارد تا جنبه‌هایی از انزجار حاصله از سرکوب و سلطه مردانه را به نمایش بگذارد:

«مرد بودن معلولیت است و مردان مغلوبان احساسی اند...
آنان هم‌نشینی با پست‌ترین زن را به تنهایی یا هم‌نشینی با
دیگر مردان، که یادآور نفرت‌انگیز بودن جنسشان است ترجیح
می‌دهند،»^{۵۳۰}

(جامعه به سوی حذف مردان- والری سولناس ص. ۳۱-۳۲)

ایده‌رهای جنسیتی و هنر فمینیستی یکی از جنبه‌های قابل دستیابی آرمان‌رهای طلبانه بود که به علت سازگاری موضعی با اهداف سرمایه‌دارانه، طی دو دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شیوع چشمگیری پیدا کرد. این شیوه از فمینیسم، نه به رهایی، بلکه به برابری زن و مرد در بردگی تاکید داشت و می‌کوشید تا دست کم موقعیت زنان را در نظام سرمایه داری تا حد مردان ارتقا بخشد. رساله جنجالی مانیفست رداستاکینگ^{۵۳۱} (۱۹۶۹) که هم مختصرتر از متن سولناس و هم با ادبیاتی سیاسی نوشته شده بود، یک مانیفست تند و تیز در رد سلطه مردانه و سرپرستی زنانه بود. حمایت مانیفست رداستاکینگ از «خواهریت»^{۵۳۲} در نقد تلخ امتیازات و سرکوبگری‌های سازمان‌یافته مردانه و مشروعیت بخشی به لژیونیس^{۵۳۳} و بی-سکسوالیته^{۵۳۴} تبلور یافت. نام مانیفست نیز که به معنای «جوراب شلواری سرخ» است، کنایه ای است چپ گرایانه (سرخ) از اصطلاح معمول آمریکایی-جوراب شلواری آبی پوش‌ها^{۵۳۵} - که به زن تحصیل کرده مستقل و امروزی اطلاق می‌شود. به دنبال رداستاکینگ، مانیفست گی (۱۹۷۰) از کارل ویتمن^{۵۳۶}، انتقادی تند به تعصب مردانه را متوجه دنیای هنر کرد. جزوه‌ای در باب رهایی همجنس‌گرایان مردانه و آزادی هتروسکسوالیته^{۵۳۷}، ازدواج و فساد سازمانی. در یک نگاه کلی باید گفت که تمرکز این مانیفست‌ها نه بر دگرگونی ساختاری بلکه بر دگرگونی موقعیت‌های خرد و اقلیتی با تکیه بر آگاهی رسانی در جهت مبارزه با هوموفوبیا^{۵۳۸} بود.

۳.۷۳ طی دهه هفتاد، شمار مانیفست‌ها و شور و شوق دگرگونی در سایه استیلاي مجدد دولت‌ها بر افکار عمومی کاهشی قابل ملاحظه یافت. نگرش‌هایی که نشانگر تداوم میل جدی

530 Redstocking Manifesto (1969)

531 Sisterhood

532 Lesbianism

533 Bisexuality

534 Bluestocking

535 Carl Wittman (1943-1986)

536 Heterosexuality

537 Homophobia

به کنشگری فرهنگی در گستره جامعه فرهنگی بود در سایه فرهنگ مصرفی و شکل‌گیری بازار مصرفی خرده‌فرهنگ‌ها و پادفرهنگ جوانان، وارد هاله‌ای از ابهام گشت. نباید از نظر دور داشت که تجربه تلخ استبداد استالینیستی در شوروی و سرکوب نیروهای رهایی‌طلب در تمامی نقاط جهان طی نیمه اول قرن بیستم موجب شده بود که باور به تحقق آرمان‌های رهایی‌بخش در میان مردمان کاهش یافته و از طرفی احزاب و متفکرین مبارز نیز در ارایه گفت‌وگوهای رادیکال فرهنگی محتاط‌تر رفتار کنند. در شوروی تجربه‌های هنری به طور کامل در قالب دو دسته هنر مجاز یا سوسیالیستی و هنر ممنوع یا ضدانقلابی تقسیم شده بود. هنرمندان غیر مجاز که به ناسازشگران^{۵۳۸} نیز شهرت دارند، یا به شکلی ناچار به مهاجرت می‌شدند و یا فعالیت خود را به صورت مخفیانه زیر سایه مخوف سازمان اطلاعات و امنیت شوروی (ک‌ا‌گ‌ب) ادامه می‌دادند. برخی از این هنرمندان به برگزاری رویدادهای هنری در آتلیه‌ها و آپارتمان‌های شخصی روی آوردند. رویدادهایی که طی آن‌ها، دسته‌های کوچک دوستان یا افراد قابل اعتماد به خانه یا کارگاه هنرمند دعوت شده و در آنجا از آثار نقاشی، هنرمفهوم، شعر یا تئاتر بازدید می‌کردند. به عنوان مثال ایلیا کاباکوف^{۵۳۹} هنرمند مفهومی و از هنرمندان موسوم به «گروه بلوار سرتسکی»^{۵۴۰}، مجموعه‌ای از داستان‌های مصور داشت که تنها از طریق دیدار شخصی با او قابل ملاحظه بود. کاباکوف صفحات آلبوم را پیش روی مخاطب می‌گذاشت و با لحنی خنثی و بی‌احساس، در حالی که مخاطب به تصویرسازی‌ها نگاه می‌کرد، روایت را نقل می‌کرد. دسته دیگر کسانی بودند که رویدادهای خود را در خرابه‌ها یا زمین‌های رها شده و جنگل‌های اطراف شهرهایی چون مسکو و لنین‌گراد برگزار می‌کردند. یکی از مشهورترین این نمایش‌ها، رویدادی موسوم به نمایشگاه بولدوزر^{۵۴۱} بود که به همت اسکار ریین^{۵۴۲}، یوری یارکیخ^{۵۴۳} -موسس جامعه مستقل نمایشگاه‌های تجربی^{۵۴۴}- و الکساندر گلیسر^{۵۴۵} از هنرمندان لیاوژوو^{۵۴۶} برگزار شد و بیش از پانزده نقاش و هنرمند در آن شرکت جستند. نمایشگاه که در یکی از زمین‌های اطراف شهر برگزار شده بود، پس از ساعتی مورد تهاجم ده‌ها نفر مردان چوب‌به دست به همراه سه دستگاه بولدوزر قرار گرفت. عده‌ای از حاضران دستگیر و روانه زندان شدند و تمامی آثار و محل نمایشگاه با بولدوزر زیر و رو گشت. این خبر در رسانه‌های داخلی شوروی به این صورت مخایره گشت که مهاجمان عده‌ای از کارگران و زحمتکشان محلی بودند که از دیدن

538 Non conformist

539 Ilya Kabakov

540 Sretensky Boulevard group

541 Bulldozer Exhibition

542 Oscar Rabin (1928-2018)

543 Youri Jarkikh

544 Independent Society for Experimental Exhibitions

545 Alexander Gleser

546 Lianozovo Group

این بی‌حرمتی به شأن طبقاتی‌شان به هنرمندان بورژوا حمل‌بور شده بودند. اما انعکاس خبر نمایشگاه بولدوزر در جامعه غربی و حمله نیروهای سرکوب‌گر با لباس شخصی، به قدری برای دستگاه‌حاکم شوروی در شرایط سخت اقتصادی و فرهنگی گران تمام شد که دولت به ناچار با درخواست یوری یارکیخ مبنی بر صدور مجوز برای برگزاری نمایشگاهی قانونی در مرکز فرهنگی غزه در لندن‌گرا موافقت کرد. درخواست مجوز یارکیخ از جانب بسیاری از هنرمندان مورد نقد قرار گرفت، با این حال برخی از هنرمندان نمایشگاه بولدوزر به همراه ۴۰ هنرمند دیگر از شرکت در این نمایشگاه استقبال کردند. این نمایشگاه رسمی به رغم سانسور رسانه‌ای، مورد استقبال باشکوهی از طرف مردم قرار گرفت و به رکورد بی سابقه پانزده هزار بازدیدکننده طی چهار روز دست یافت. در هر صورت علی‌رغم این نمایشگاه و چند نمایشگاه گروهی مجاز دیگر، فشار حاکمیتی بر گروه‌های هنری ناسازگار کماکان به قوت خود باقی بود و هنر ناسازگار و زیرزمینی شوروی و اوکراین در قالب گروه‌های متعدد هنری و فرهنگی پیگیری می‌شد.

۳.۷۴ دهه ۶۰ و ۷۰ در واقع دورانی بود که آرمان‌های سرکوب شده بشری، به شکل خواسته‌های فردی یا شهروندی بروز یافتند. امواج خرده فرهنگی و پادفرهنگ هیپی و بیپی، کلپ‌های شبانه و موسیقی راک اند رول، جای مبارزات دگرگونی‌طلبانه ساختاری را گرفته و به عنوان کالایی مصرفی به بازار جهانی عرضه گشتند. نباید از نظر دور داشت که در این میان گروه‌های هنری بسیاری با اتکا بر افکار و نگرش‌های مردمی، خرده فرهنگی و پاد فرهنگی شکل گرفته و متبلور شدند. گروه تئاتر «نان و عروسک»^{۵۴۷} که نقشی مهم در تظاهرات ضدجنگ و جنبش آزادی‌های فردی جوانان داشت یکی از این تشکلهای هنری بود که فعالیت خود را در خدمت اهداف پادفرهنگ جوانان قرار داده و با هنر کالایی و تقدس بازار اقتصاد هنر سر جنگ داشت.

هنرمند-کنشگران هیپی و بیپی به رغم سنت کمونیسم انقلابی، بیشتر به مسائل حقوق بشری، بیان خلاق و روایت‌های سبک زندگی^{۵۴۸} می‌پرداختند که بیش از پیش منجر به تمایز از این سنت‌های مانیفستی می‌گشت. «مراقب جهان باش»^{۵۴۹} (۱۹۷۵) به قلم اوی‌ویند فالاشتروم^{۵۵۰} (شاعر، نقاش و نمایشنامه نویس) به تجلیل از «هنر به مثابه راهی برای تجربه تلفیق لذت و بینش» می‌پرداخت. این متن مانیفست-گونه که در ۱۲ بند تنظیم شده است

547 Bread and Puppets

548 Life style

549 Take Care of the World (1975)

550 Oyvind Falstrom (1928-1976)

نیاز به ترکیبی از تفکر و بازی خلاق را برای دور کردن جهان از نظام سود محور پیشنهاد می‌دهد. نگرشی که درهم آمیزی شیداگونه و نشسته‌ولر هنر و داروهای محرک را لازمه این دگرگونی می‌داندست. فال‌اشتروم و هم‌فکرانش خواستار حداقل خوراک، حمل و نقل و اسکان آزاد انسان‌ها و حق اوتانازی بودند تا در سایه این امکانات کمینه، فرصت نیل به هدفی برتر برای هر فرد فراهم آید و کسی ناچار نباشد برای دستیابی به حداقل نیازهای زیستی خود، تمامی عمر را برده‌وار کارگری کند یا در رقابت سرمایه‌دارانه به دنبال بهره‌برداری شخصی و پر کردن حساب بانکی روانه گردد.

۳.۷۵ پس از خیزش‌های ۱۹۶۸ در اروپا، شاهد شکل‌گیری دو کوشش نوین در بازبینی نقش هنرمند در جامعه هستیم. از یک طرف هنرمندان و فعالان فرهنگی همگام با جریان فلوکسوس، جان لاثام و باربرا استفنی^{۵۵۱}، با تشکیل اکیپ «گروه گمارش هنرمند»^{۵۵۲} رویکرد نوینی را پیرامون نقش اجتماعی هنرمند به بوتۀ تجربه گذاشتند و از طرفی دیگر هنرمندانی چون بیل هارپ^{۵۵۳} و دیگران به تجربه رویکرد کمونته‌ای مشغول گشتند. گروه گمارش هنرمندان بر آن بود که «هنر خدمات مفیدی به جهانیان عرضه می‌دارد و هنرمند دارای تعهدی اجتماعی است که نه با تولید اثر هنری بلکه از طریق حضور عملی در متن ادارجات، کارخانجات و سازمان‌ها قابل تحقق خواهد بود.» با این رویکرد، وظیفه هنرمند حضور فعال در مراکز کلا و زندگی و یاری در ایجاد وسعت‌نظر در تصمیم‌گیری هاست. برای مثال با اعزام هنرمندان به محیط کارخانجات صنایع سنگین، بستری برای تعامل هنر و صنعت فراهم می‌آمد؛ بستری که از یک جهت موجب وسعت امکانات و قابلیت‌های ذهنی و عملی هنرمند می‌شد و از طرفی فرصتی مغتنم برای بهره‌گیری از یک ذهن خلاق در محیط کارخانه یا سازمان را فراهم می‌آورد. نباید از نظر دور داشت که ایجاد فرصت برای کار مشترک کارخانه و هنرمند، ویژگی متمایز کننده «گروه گمارش هنرمند» از دیگر گروه‌ها و پروژه‌های مشابه نیست، بلکه باورمندی به نقش تعیین‌کننده هنرمند در محیط صنعتی است که گروه را شایسته توجه می‌کند.

رویکرد تعاونی به هنر که تا حدود زیادی برگرفته از تجربیات پاد فرهنگی نیز بود، بر حضور هنرمند در جمع‌های مردم نهاد، تولید مشارکتی و تعاملی، ایجاد کالکتیوها و فستیوال‌های مردمی، تئاتر خیابانی و نقاشی‌های دیواری، جشن‌های هنری مردمی و ...

551 Barbra Steveni

552 Artists Placement Group APG

553 Bill Harpe

تاکید داشت. گروه‌هایی چون گروه بلکی^{۵۵۴}، که توسط بیل هارپ رقص‌پرداز و همسرش وندی هارپ^{۵۵۵} تأسیس شد، با هدف نزدیک کردن هنر به جامعه-خارج از چارچوب تخصص و فرهنگ رسمی-شروع به فعالیت کردند. افرادی چون ساموئل بیکت^{۵۵۶}، آگوستو بواله میرسه کائینگ‌هام^{۵۵۷}، مِردیث مانک^{۵۵۸}، یان هندریک^{۵۵۹} و جان کیج^{۵۶۰} در قالب چنین گروه‌هایی، پا به پای مردم در جشن تولید مشارکتی هنر شرکت جستند. بیشاپ^{۵۶۱} معتقد است که هنر کمونته‌ای نه فقط یک فعالیت اجتماعی، بلکه دارای کارکردی نمادین است. کیفیت زیباشناختی در هنر مشارکتی نه در چارچوب اثر بلکه در چارچوب مشارکت و در دنیای واقعی پی‌گیری می‌شود. به بیانی دیگر هدف هنر مشارکتی نه ایجاد زیبایی در قالب یک جسم انتزاع شده از زندگانی، بلکه تحقق هارمونی و زیبایی در بطن زندگی است. در حقیقت هدف این هنرمندان ایجاد فرصتی برای تعامل و نزدیکی افراد جامعه به یکدیگر و آشنایی با افکار و نظرات و تقویت حس همبستگی و تولید مشارکتی بود. رویکردی که در نیمه دهه هفتاد به تصاحب شورای هنر انگلستان در آمده و به مثابه مجموعه پروژه‌هایی قابل سرمایه‌گذاری در اختیار گروه‌های گزینش‌شده هنری قرار گرفته و شکلی سازمان‌یافته و رسمی به خود گرفت. بدین ترتیب تأکید هنر کمونته‌ای رفته رفته به جای تقویت روحیه اتحاد و آگاهی دگرگونی‌خواهانه، بر پروسه تعامل و سرگرمی شهروندی متمرکز شد.

۳.۷۶ مانیفست ساک (۱۹۶۹) که رهایی جنسی را در زبان «هیپ» زمانه اش بازگو می‌کرد انتشار یافت:

«ساک همه‌اش سکس است سکس حسابی. ساک ارگازم در همه منافذ است، بر ساعت و تا یک ساعت دوام دارد. ساک حقوق شایسته مقدس سرخپوستان زونی^{۵۶۲} است^{۵۶۳}»

مانیفست سلف^{۵۶۴} (مخفف انجمن اخوت برابری و رهایی جنسی) به قلم جیم

554 The Blackie
555 Wendy Harpe
556 Samuel Beckett (1906-1989)
557 Merce Cunningham (1919-2009)
558 Meredith Monk
559 Jan Hendrik
560 John Cage (1012-1992)
561 Artificial Hells (2012), Claire Bishop pp. 164-182
562 Zuni Indians
563 Hippie, Hippie, Shake (1995), Richard Neville, p. 238
564 SELF Sexual Egalitarian and Libertarian Fraternity (1970)

هاینس^{۵۶۵} از اعضای تحریریه روزنامه آلترناتیو «تایمز بین الملل»^{۵۶۶} در سال ۱۹۷۰ نوشته شد. این مانیفست به شرح و توضیح در باب نیاز به احترام، آزادی و سازش در ارتباط با سکس و عشق پرداخت و سرخوردگی جنسی را سرچشمه انحراف در رابطه‌ها و حتی جهان، به طور عمومی، دانست^{۵۶۷}.

۳.۷۷ در انگلستان اتحادیه هنرمندان سوسیالیست (۱۹۷۲)، که تلاش داشت تحت یک بازنگری نقادانه، ایده‌های سوسیالیستی دیگر سازمان‌های کمونیست انقلابی را در خود جمع نماید، اهداف زیر را مطرح کرد:

الف) خدمت به سوسیالیسم - جامعه‌ای مبتنی بر قدرت سیاسی مردمان کارگر که تولید در آن [جامعه] به سود خود آنان طراحی شده باشد.

ب) خدمت به گسترش هنری انقلابی و به کارگیری هنر برای خدمت به مردمان کارگر.

(اتحادیه هنرمندان سوسیالیست ۱۹۷۲: iv)

این مانیفست از تعهد سوسیالیستی هنرمند برای دگرگون کردن جامعه، هم راستا با شعار استالین «هنرمند، مهندس روح بشری است» سخن می‌گفت. هنری با کارکرد انقلابی، برانگیزاننده، اما آزاد و رها از قید و بندهای سلطانی، سابقه این سنت به مانیفست مشترک تروتسکی، برتون و ریورا [۵۳-۳] و حتی به اعلامیه لیگ سوسیالیست^{۵۶۸} نوشته ویلیام موریس و ارنست بلفورت باکس^{۵۶۹} می‌رسید. مانیفست موریس-بلفورت البته موفق شد تا مرز میان مانیفست سیاسی و هنری را از طریق ارایه فلسفه «هنر به مثابه زندگی» محو گردانده و مواجهه با سازوکار جهان صنعتی را تحقق بخشد. در حالی که اتحادیه هنرمندان سوسیالیست به ناچار هنر روشنفکرانه خود را زیر روکشی از دغدغه‌های مردمی پنهان کرد.

۳.۷۸ طی سال‌های آخر دهه ۱۹۶۰ و سراسر دهه ۱۹۷۰، امریکای جنوبی و به ویژه آرژانتین،

565 Jim Haynes

566 International Times

567 Hippie, Hippie, Shake (1995), Richard Neville, p 238-39

568 Socialist League (1885)

569 Ernest Belfort Bax (1854-1926)

شاهد تجربیاتی مهم در عرصه هنر تجربه‌گرا و آرمان‌خواهانه بود. گروه‌هایی چون «توکومان در آتش»^{۵۷۰} که مجموعه نمایشگاه‌هایی از هنر تجربه‌گرا با رویکرد اجتماعی-سیاسی را در آرژانتین برگزار می‌کردند، یا حلقه هنر تجربی^{۵۷۱}، گروه روزاریو^{۵۷۲} و تجربیات مهم آگوستو بوال از نمونه‌های به‌جا مانده این تجربیات هستند. آثار اجرایی و پیشامدی این گروه‌ها بیش از هر چیز به دنبال بر ملا کردن حقایق خشونت‌باری بود که زیر ظاهر آرام زندگی در جریان است.

هنر نه باید زیبا باشد و نه نبوغ آمیز، هنر باید تکان‌دهنده

باشد و اخلال‌گر - (لئون فراری^{۵۷۳} از هنرمندان توکومان در آتش)

۳.۷۹ آگوستو بوال برزیلی بین سال‌های ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۶، در دوران تبعید و زندگی در آرژانتین، به تجربیاتی در تئاتر دست زد که هرچند شباهت‌هایی به کارهای حلقه هنر تجربی در آرژانتین داشت اما بر بنیادهایی متفاوت استوار بود به عنوان مثال تئاتر نامحسوس^{۵۷۴} بواله در برابر مشارکت‌کنندگان دعوت شده به اجرا در نمی‌آمد بلکه این تئاتر بود که به طرز مخفیانه در میان جمعی از مردم و در بستر زندگی روزمره به جریان می‌افتاد. بوال که از چهره‌های مطرح تئاتر برزیل بود و پیشتر توانسته بود آثار کلاسیک جهان از جمله آثاری از نیکلای گوگول^{۵۷۵} و مولیر^{۵۷۶} را با خوانشی ملی به اجرا در آورد، در سال‌های انتهایی دهه ۱۹۶۰ به تئاتر برشتی‌گرایش جدی‌تری نشان داد. او معتقد بود که تراژدی ارسطویی به معنای سرکوب توده‌ها و به طور کلی مخاطبان به نفع سلطه‌گران یا افرادی محدود است. او در نظریه تئاترستم‌دیدگان^{۵۷۷} با بررسی چندین مفهوم فلسفی از جمله میمسیس^{۵۷۸}، تقلید، شادمانی، تراژدی، فضیلت، عدل، تهذیب و ... نتیجه می‌گیرد که درام تراژیک- یعنی همان شیوه معمول تئاتر امروزی که چیزی در حد اپراهای آبکی است- حامی حکومت و مروج فرهنگ حاکمیت است. کاتلرسیس (تهذیب)^{۵۷۹} در تراژدی ارسطویی عبارت است از پالایش درونی مخاطب از زشتی‌ها و پستی‌ها، که از طریق همانندنگاری با آمارتیا^{۵۸۰} قهرمان تراژدی اتفاق می‌افتد. کارکرد چنین رویکردی چیزی نیست جز پاسداری از ثبات اجتماعی و سرکوب

570 Tucuman Arde

571 Ciclo de Arte Experimental

572 Rosario Group

573 León Ferrari (1920-2013)

574 Invisible theatre

575 Nikolai Gogol (1809-1852)

576 Molière (1622-1773)

577 Theatre of the Oppressed

578 Mimesis

579 Catharsis

580 Hamartia

توده‌ها در حالی که ارزش واقعی در کنش دگرگون‌کننده اجتماعی نهفته است. بدین ترتیب بوال معتقد بود که باید کاری کرد تا افراد به جای مشاهده فضایل بر صحنه تئاتر، خود در عرصه زندگی به قهرمانانی دگرگونی‌خواه مبدل شوند. بوال «تئاتر ستم‌دیدگان» را با الهام از تجربیات برتولت برشت در تئاتر، افکار پائولو فریره^{۵۸۱} در باب «آموزش ستم‌دیدگان»^{۵۸۲} و البته تجربیات هنرمندان پرولت کالت از جمله میرهولد و آیزنشتاین بنا کرد. او همچون آیزنشتاین دهه ۱۹۲۰، دنیای واقعی را به مثابه صحنه و مردم واقعی را به مثابه اجراکنندگان به کار گرفت تا یک آگاهی‌رستین در باب بی‌عدالتی را به نمایش گذاشته و آشکار سازد. بوال توانست درام را به روشنی در جایگاهی اجتماعی-سیاسی به کار انداخته و مفاهیم نخبه‌گرایانه درام غربی و منش زیباشناسانه فاصله‌گذاری مخاطب^{۵۸۳} را به چالش بکشد. بوال بر آن بود که با ایجاد محیطی تعاونی و غیر سلسله‌مراتبی، راه‌هایی برای براندازی و نفی اسلوب و قراردادهای سنتی حاکم به وجود آورده و به علاوه تلقی باختین^{۵۸۴} از فضای کارنوالسک به مثابه یک روند کنش متقابل مشارکتی، گفتگو-محور و سیاسی را پیاده‌سازی کند. گفتگویی که به واسطه ویژگی‌های چریکی و آنی، غیر قابل مصادره و غیر قابل پیگرد باشد. بوال در تقابل با آگاهی‌کاذب و روشنفکرانه‌نمایانه‌ای که از طریق هنر رسمی بر ذهن و آگاهی مخاطب سلطه یافته بود، در تلاش بود تا مشارکت را به مثابه ابزاری برای ترمیم آگاهی اجتماعی-سیاسی به کار گیرد. او باور داشت که تئاتر ستم‌دیدگان بسته به زمینه اجتماعی می‌تواند کارکردهای مختلفی را به خود گیرد. در واقع تاکتیک‌های تئاتر ستم‌دیدگان می‌توانند سیاسی، درمانگرانه، آموزشی و حتی قانون‌گذارانه باشند.

روش‌شناسی بوال شامل «تئاتر ایماژ»^{۵۸۵}، «تئاتر نامحسوس» و «تئاتر هم‌اندیشی»^{۵۸۶} است. چارچوب‌های «بازی» مشارکتی که بر شمول و کنش‌مندی مخاطب متمرکز هستند. بوال آنگونه که خود نیز اشاره کرده است، نظریه آموزشی فریره-شامل نقدی بر نظام آموزشی معمول در کشورهای جهان- را مبنای کار خود قرار داده است. فریره رویکرد روش‌شناسانه آموزش و پرورش را مردود شمرده و آن را با منش بانک‌داران مقایسه می‌کند. در واقع نظام آموزش کنونی، از نظر فریره بر اساس مدل بانک‌داری بنا شده است. مدلی که طی آن آموزگار از منبع خود یا «بانک کتب درسی»، دانش را در اختیار دانش‌آموزان قرار می‌دهد تا بر پایه آن

581 Paulo Freire (1921-1997)

582 Pedagogy of the Oppressed (1968) Eng. (1970)

583 audience distanciation

584 Mikhail Bakhtin (1895-1975)

585 Image theatre

586 Forum theatre

فهم و نگرش آنان را به جهان ترتیب داده، شبیه سازی کرده و در قالب دستگاهی به نام جامعه، نظارت پذیر نماید. روشی که اعمال سرکوب را جایگزین ایجاد فرصت خلاقه کرده است. بدین ترتیب است که دانش آموزان از موقعیت خود به مثابه عاملانی در دل تاریخ تهی می گردند و باور به دگرگونی پذیر بودن جهان را از دست می دهند. دانش آموزان در سرنوشت سازترین دوران آشنایی با جهان، دچار این توهم می گردند که دستگاهی عظیم و غیر قابل تغییر به نام تاریخ و جامعه با نهادهایی استوار و از پیش تعیین شده بر همه چیز حاکم است. فریره معتقد بود که کار آموزگار باید هم تولیدی در کنار دانش آموزان باشد؛ نوعی همراهی توان بخشانه و برانگیزاننده که در ساختاری اشتراکی و غیر تحکمی پیش برده شود^{۵۸۷}. در واقع فریره نه از حذف اقتدار آموزگار بلکه از روش به کارگیری این اقتدار سخن به میان می آورد. بدین ترتیب که آموزگار نباید اقتدار خود را در ایجاد ارتباطی یک طرفه با دانش آموزان مورد استفاده قرار دهد بلکه بر عکس باید این اقتدار را در جهت اعطای فضایی برای بالندگی و جستجوگری به کار بندد. در نظر بوال نیز هنرمند (آموزگار) به جای تولید و ارائه نخبه گرایانه اثر، می تواند مخاطب (دانش آموز) را از امکان مشارکت فعال و سازنده برخوردار نموده و به جای ابراز منیت به تحقق فضایی دموکراتیک بیانیدشد.

تحت رویکرد بوال موفقیت در دستیابی به چنین اهدافی، مستلزم مهارت هنرمند در زدایش مرزهای میان خود و تماشاگر و ایجاد «تماشا-بازی گر»^{۵۸۷} است. تئاتر های خیابانی که طی تابستان عشق در خیابان های سن فرانسیسکو به اجرا در می آمد نیز بر تئاتر مشارکتی به مثابه «زیست-بازیگری»^{۵۸۸} متکی بودند: نوعی هم آمیزی نمایش و کنشمندی.

۱. ۳. ۷۹. تئاتر ایماژ از زبان جهانی سمبولیسم و تصویرسازی بهره می گیرد که این امکان را برای تماشا-بازیگر فراهم می آورد تا طی یک مجموعه بازی ها و تمرین های نمایشی که نه بر ارتباط زبانی بلکه بر ارتباط بصری متکی است، مشارکت آگاهانه و پویا داشته باشد. تئاتر ایماژ این ظرفیت را داراست که در غیبت گفتار زبانی، اندیشه را به یاری تصویر منتقل کرده و بنابراین چارچوبی غیر انحصاری برای مشارکت فراهم آورد.

۲. ۳. ۷۹. تئاتر نامحسوس درپچه ای است روبروی تماشا-بازیگر بی آنکه بدانند در موقعیتی دراماتیک و نمایشی قرار گرفته است. این نوع نمایش که در فضاهای عمومی و ویژه اجرا می شود تلاش می کند تا تماشا-بازیگر را به شکلی از طریق دیالوگ یا با طرح پرسش وارد

جریان درام کرده و تجربه‌ای از کنش اجتماعی را برای او فراهم آورد. این نوع نمایش از بسیاری جهات به کارنوال نزدیک می‌شود. در این گونه نمایش تماشا-بازیگر رها از برجسب هنر یا سالن تئاتر و رها از رابطه یک طرفه بازیگر-تماشاگر می‌تواند با کنش خود، جریان امور را تغییر داده و برداشت خود را به مثابه تجربه شخصی از یک رویداد روزمره اتخاذ کند. تئاتر نامحسوس می‌تواند یک بحث و تبادل نظر میان چند نفر در یک کافه باشد. جایی که بازیگران «والی» با مهارت خود رفته رفته حضار دیگر را وارد گفت و گو کرده و در نمایش شرکت می‌دهند - بی آنکه خود بدانند یا حس کنند که در یک موقعیت نمایشی شرکت جسته‌اند.

۳.۷۹.۳. تئاتر هم‌اندیشی روشی پیچیده‌تر و نمایش‌محور است، چرا که مخاطبان را با طرح مسائل یا مشکلات به چالش گرفته و آنان را تشویق به حل مشکل می‌نماید. بدین ترتیب مخاطب در زمانی کوتاه برانگیخته می‌شود تا با دخالت خود در کنش نمایشی مشارکت نماید. در واقع این بازیگران «والی» هستند که با بداهه‌سازی یک موقعیت یا گفت‌وگو، کنش متقابل تماشا-بازیگر(ان) را بر می‌انگیزاند و مخاطب/مخاطبان را به ایفای نقش و بازی فی‌البداهه واریاسیون‌هایی مبتنی بر برداشت‌های شخصی، تجربه و ارزش‌ها یا عقاید شخصی تشویق می‌کنند. چنین اجراهایی از قابلیت برخورداری همگان از فرصت بیان و ایفای نقش در نمایش بهره‌مند است و مخاطب چنین نمایشی می‌تواند نقطه نظر خود را در قالب این فضای عمومی دموکراتیک تبیین کند و از این رو تئاتر هم‌اندیشی می‌تواند به بیان و ابراز دغدغه‌های پادعمومی دیگر باشانۀ نایل آید. تئاتر هم‌اندیشی توسط یک سرپرست و پیش‌برنده، با نام «جوکر»، هدایت و جهت‌دهی می‌شود. نقش جوکر در حقیقت به چالش کشیدن تماشا-بازیگران و بدین ترتیب نظارت بر روند نرم و تدریجی درام است (چیزی شبیه به نقش آئی‌ماتور در پراوتیک‌های هنر کمونیت‌های). از آنجا که جوکر در تئاتر هم‌اندیشی، قدرتی رهبرگونه و پذیرفته شده توسط تماشا-بازیگران ندارد، باید از مهارت کافی در کنترل و ایفای نقش خود برخوردار باشد و از تحمیل تفکرات خود بر مشارکت‌کنندگان پرهیز نماید. باید در نظر داشت که هرگونه جهت‌دهی و تحمیل بالا به پایین در قالب چنین رویکردی به معنای براندازی کلیت کارکرد تجربه زیستی خواهد بود.

۳.۸۰ طی دهه هفتاد، جریان آوانگارد که پیش‌تر بیش از نیم قرن به مبارزه مستقیم و آشکار ادامه می‌داد، به علت شکل‌گیری سازوکارهای توزیع فرهنگی و نگرش پروژه‌ای به

مقولات فرهنگی، از بدنه هنر رسمی جدا شده و متوجه هنرمردمی، زیرزمینی و روزمره شد. با ورود جهان غرب به عرصهٔ تثولیرالیسم در دههٔ هشتاد مانیفست‌های هنری، بیش از پیش جنبهٔ خبری و شوکه‌کننده به خود گرفته و عرصهٔ هنر رسمی به کلی تهی از مانیفست‌ها و بیانیه‌های دگرگونی‌خواهانهٔ سیاسی و اجتماعی گشت. مانیفست‌های فرم‌گرایانه، روش‌محور، مفهومی و جزء‌گرا همچون مانیفست لیخند^{۵۸۹} (۱۹۸۲)، مانیفست هنر ارزان^{۵۹۰} (۱۹۸۴)، مانیفست سایرفمینیست^{۵۹۱} (۱۹۹۱)، مانیفست جای خالی^{۵۹۲} (۱۹۹۶) مانیفستی تعاملی که در آن خواننده باید با پر کردن جاهای خالی، مانیفست مورد نظر خود را ترتیب دهد)، مانیفست استاکیست^{۵۹۳} ۱۹۹۹ و... از جمله مانیفست‌هایی هستند که طی سه دههٔ اخیر، در نبود بیانیه‌های سیاسی و اجتماعی روشن و گویا، گرما بخش نشریات هنری و عرصهٔ صنعت فرهنگ بوده‌اند.

به‌طور کلی طی دو قرن اخیر، سه جریان مهم به بازنگری نقش اجتماعی هنر دامن زده‌اند. اول، انقلاب فرانسه و افکار و رویدادهای معطوف یا متأثر از آن؛ دوم انقلاب شوروی و افق مشارکتی و عدالت‌خواهانه منطبق بر آن؛ و سوم جریان پادفرهنگ دهه ۱۹۶۰ و بالاخص خیزش رهایی‌طلبانهٔ ۱۹۶۸ که بسیاری از معادلات فرهنگی را دگرگون ساخت. با همهٔ این اوصاف به نظر می‌رسد که تا پایان دهه ۱۹۸۰ و به‌ویژه با شکست نظام کمونیستی شوروی در برابر محاصرهٔ همه‌جانبهٔ قدرت‌های سرمایه‌داری، مبانی آرمان‌خواهانهٔ انسانی و فرهنگی دچار خلا ناگهانی گشت. نفوذ بازار آزاد در بلوک شرق و تلاش برای یکدست‌سازی فرهنگ سرمایه‌داری در سراسر جهان تا به جایی موفقیت‌آمیز به نظر آمد که برای سال‌ها تصور می‌شد که جهان از شر یک تجربهٔ خوش‌باورانه جان سالم به در برده و ابرروایتِ آرمان‌گرایانهٔ دنیای عادلانه را به زباله‌دان تاریخ افکنده است. اما با گذشت یک دهه و ورود به قرن بیست و یکم، جامعه فرهنگی توانست به وضوح جای خالی یک گفتمان منتقد و اصولی را احساس نماید. طی دههٔ ۱۹۹۰ همچنین دههٔ ابتدایی قرن حاضر، در جریان فرآیندهایی قانونی اعم از تغییر مناسبات اقتصادی-فرهنگی، هنر اجتماعی-سیاسی و کنش‌گری فرهنگی بیش از پیش به حاشیه رانده شده و نوعی میل تشدید شده به مادی‌سازی، کالایی شدن و رسمیت از مجرای آکادمی‌های هنری، رسانه‌ها و گالری‌های تخصصی و تجاری به دنیای هنر حکم فرما گشت.

589 Smile Manifesto

590 Cheap Art Manifesto

591 Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century

592 The Stuckist Manifesto

593 Stuckist manifesto

توضیحات فصل سوم

- i تاورستن، لورشتاین ویلن در کتاب خود (نظریه طبقه فارغ) معتقد بود که طبقه شارق، از دو روش مختلف پرتری خود را بر اساس معیار هایی کمی و مادی به مردمان ابلاغ می کند: الف) اوقات فراغت خودنمایانه که مختص درون کاخ‌ها و خلعتان است چرا که افراد همدیگر را بهتر می شناسند. ب) مصرف خودنمایانه که در رفت و آمد های عمومی و مجالس و میهمانی ها جلوه می کند. یعنی اماکنی که افراد شناخت کامل و دقیقی از یکدیگر ندارند.
- ii جوزف جانسن فروشنده کتاب و ناشر کتاب در انگلستان قرن هجدهم میلادی بود. تولیدات انتشاراتی وی طیف وسیعی از موضوعات و نسخه های مهم را دربرداشت. علاوه بر این جانسن مجموعه مراسم شامی ترتیب می داد که دگراندیشان و متفکرانی رادیکال همچون چون ویلیام گودوین، هنری فیوزلی، تامس پابن و بسیاری دیگر در آن شرکت می جستند. بسیاری از کتب منتشر شده توسط جانسن، از کتب پرسرو صدا یا جریان ساز زمان خود بوده اند.
- iii حلقه پترافسکی، گروهی بوده است متشکل از متفکران و هنرمندان پیشرو و دگراندیش روس که طی دهه ۱۸۴۰ توسط میخائیل پترافسکی تشکیل شد. پترافسکی خود از پیروان شارل فوریه بود و در جوانی از طریق سخنرانی های ویکتور پوروشین با تفکرات سوبالیست در جهان آشنا شده بود. پترافسکی طی فعالیت های خود توانست یکی از بزرگترین کتاب خانه های کتب ممنوعه را ترتیب دهد.
- iv چریشفسکی فیلسوف و نویسنده روس و از پیروان تفکر هگل، فوئرلیخ و فوریه بود. آرای وی در باره زیبایی شناسی و ارتباط هنر با جامعه در کتابی به نام «ریبطه زیباشناختی هنر با زندگی» آمده است. او می نویسد علم تا به حال از این فرم نداشت است که مدعی خدمت به بشریت، از طریق شناخت و توضیح واقعیات، گردد. بگذریم هنر نیز از این ادعا که می تواند از طریق باز تولید این واقعیت بالارزش و توضیح آن به نفع بشریت، فرمसार نباشد. چریشفسکی موسس جنبش ضد تزاری نارودنیکها نیز بود که گرچه با سرکوب شدید مواجه گشت اما نقشی مهم در شکل گیری پیش زمینه های لازم برای انقلاب روسیه ایفا کرد (نارودنیک به معنای توده ها).
- v ملری تان واتسون یکی از نویسندگان، مترجمان و شعرا بنام دوران ویکتوریا در انگلستان است. ماری همد داشت کلیشه زن نویسنده غفلتانه نویس را شکسته و آثار خود را در رقابت با آثار حرفه ای دوران مطرح نماید.
- vi مانیفست فدراسیون پرنده تا زمانی که ۳۰ سال بعدتر یعنی در نیمه قرن بیستم، توسط نادانیست های (فوتوریست های کلمبیا) چون آلبرتو اسکویار و گونزالو آراندگو به کار گرفته شود، در سایه ای از ناشناختگی قرار داشت.
- vii زاوم به جریلی تجربه گرا در ادبیات فوتوریست روسی اطلاق می گردد که در تلاش است تا زبان را به محدوده ای فرای ادراک عقلی وسعت دهد. شاعران زاوم به تعین نا پذیری معنا اعتقاد داشتند. آگهی کروچنیک زاوم را زبانی دانسته است که هیچ معنای محدودی را مد نظر نداشته، و به شیوه ترابرهای امکان بیان گرایی کامل تری را ایجاد می کند. شعرا - و البته نقاشان - زاوم فعالیت خود را بر گردهم آیی های عمومی، تظاهرات و نشر مجلات و جزوات متمرکز کرده بودند. تلاش های تجربه گراییانه زاوم به طور مستقیم بر دادانیسم، سورئالیسم و جنبش های هنری پسین تاثیر گذار بود.
- viii در نمایشگاه آرموری شو سال ۱۹۱۳، تابلوی «برهنه از پله ها پایین می آید»^۲ دوشان به شدت مورد استهزای بازدیدکنندگان قرار گرفت.
- ix یلفتباروری، اثبات گرایی یا پوزیتیویسم که اساس فلسفه علم بر آن استوار گشته، حکم می کند که تنها منبع شناخت جهان هستی، داده های برگرفته از تجربیات حسی یا شواهد تجربی است و تنها امور قابل استدلال و اثبات هستند که قابل پذیرش و اتکا هستند. آگوست کومته تکامل شناخت بشری را به سه دوره شناخت اسطوره ای، شناخت الهیاتی و شناخت اثبات گراییانه تقسیم می کند.
- x برتون در کتابی دیگر با نام «تبارشناسی طنز سیاه» به شکلی مفصل تر به شهرستی از هنرمندان و متفکران مورد نظر خویش پرداخته است.
- xi از آنجایی که برتون بسیاری از سورئالیست ها را به علل مختلف از گروه اخراج می کرد، این مورد بدان آثار خود را در نشریه دوکومتانس به سردبیری ژورژ باتای منتشر می کردند. برتون معتقد بود که پلانی از ضعف روان رنج می برد.
- xii کی لوست دویو، « مقدمه بر نقدی از جغرافیای شهری»، در نشریه Les Lèvres nues شماره ۶، سپتامبر ۱۹۵۵، ص ۱۱۰-۱۱۲. برقی تعریفی جامع تر از روان جغرافیا در چهار سال پس از آن تلخیص، رک به متن « اکولوژی، روان جغرافیا و تحول محیط انسانی» (۱۹۵۹) در مجموعه آثار کی دویو، انتشارات گالیملر، ترجمه از ب. صفدری در سایت behrouzsfidari.com
- xiii هنری کیرو در ایالات متحده نیز به دنبال آرای فریهر، مبحث آموزش و پداگوژی ناقصانه و مدارس دموکراتیک را پیشنهاد کرده است.

خرده فرهنگ و پاد فرهنگ

من با طرز پوشش حرف می‌زنم.

امبرتو اکو ۱۹۷۳

هنگامی که آنتونیو گرامشی در سال ۱۹۲۸ در برابر دادگاه رسیدگی به اتهاماتش در دولت فاشیستی ایتالیا حاضر شد، قاضی با اشاره به او گفت «باید این مغز را بیست سالی از فعالیت بیاندازیم». با این حال آن مغز هیچ گاه از کار باز ننشست و در زندان حدود سه هزار صفحه نوشتار پیرامون مسایل متعدد سیاسی و اجتماعی تولید کرد. گرامشی، منتقد تئاتر، نظریه پرداز و کنشگری سیاسی بود و به فرهنگ کوچه-خیابان و آگاهی عامه اعتقاد داشت. از نظر وی هر کسی یک فیلسوف است، بدان معنا که هر یک از ما حامل راهمایی برای فهم دنیا هستیم. فلسفه‌هایی یکتا، در عین حال، آنقدر عمیق که اغلب تشخیص و بازخوانی‌شان خارج از حوصله و توان خودمان است. هر چند بخش اعظمی از این تفکرات بازتاب تفکرات مورد نظر طبقه حاکم اند اما نمی‌توان همه‌شان را در قالب الگوهای حاکم جای داد. در واقع هیچ یک از ما «به طور کامل» ساخته و پرداخته ساختارهای حاکم زمانه خود نیستیم. همانطور که هرگز نمی‌توانیم مدعی باشیم که چگونه هستیم که خود می‌پنداریم یا خواسته‌ایم که باشیم. بالیدن در یک فرهنگ دهقانی، کار کردن در یک کارخانه مدرن، زندگی در محیطی دانشگاهی یا زاده شدن در کاخی شاهنشاهی، هر یک به مثابه تجربه‌ای زیسته شده منجر به بر آمدن الگوهای رفتاری و اندیشگانی می‌گردد که گاه به برخورد متقابل نگرش‌هایی در ما می‌انجامد. چه بسا

کسی در رفتار و کنش خود تابع منشی باشد که در نگرش و حوزه نظری با آن مخالف است. از همین رو گرامشی هشدار می‌دهد که آگاهی بشری به شدت پیچیده است، «بی‌نهایتی از کوره راه‌ها، بی هیچ سیاهه و فهرستی». موفقیت‌های اجتماعی کلیسای کاتولیک و دولت فاشیستی به او آموخت که قدرت سیاسی بر عاملی تعیین کننده متکی است. عاملی که گرامشی آن را هژمونی فرهنگی^۱ نامید. دل‌ها و مغزها، نزد نظام‌های حاکم، همان اهمیتی را دارا هستند که بدن‌ها و بناها.

با توجه به نظر گرامشی پیرامون اهمیت و کارکرد هژمونی فرهنگی، شاید بتوان نتیجه‌گیری کرد که تشکیل یک یا چندین نیروی متقابل با هژمونی حاکم یا فرهنگ رسمی، می‌تواند نقشی مهم و تاثیرگذار در فرآیند ایجادِ دگرگونی ایفا کند. فرهنگ پادهژمونیک، فرهنگی است که نه از الگوهای حاکم بلکه از ضدیت با آن الگوها ریشه گرفته باشد. برای همراهی یا پشتیبانی از گسترش چنین فرهنگی باید به جزئیاتی در تجربه و آگاهی عمومی رجوع کرد؛ به جزئیاتی که در الگوهای رفتاری، مصرفی و آرمان‌های شخصی و بومی قابل بازشناسی هستند. در واقع «کشف پتانسیل‌های پیش‌رونده‌ای که در بطن آگاهی عمومی نهفته‌اند و می‌توانند نقش ماده خامی برای شکل دهی به یک فرهنگ پاد هژمونیک را ایفا نمایند، بخشی از پروژه دگرگونی خواه تلقی می‌شود».

در بررسی جنبه‌ها و جزئیات فرهنگ عامه، نباید از نظر دور داشت که تمامی جنبه‌های فرهنگ، حاوی ارزش نشانه‌شناسانه هستند؛ به طوری که پیش پا افتاده‌ترین پدیده‌ها نیز حاوی کارکرد نشانه‌گونه هستند. به بیانی دیگر «هر دلالتی در فرهنگ، دارای جنبه‌ای ایدئولوژیک است» و به همین جهت بحث پیرامون خرده‌فرهنگ‌ها و گروه‌های دیگری باشند حایز اهمیت می‌گردد. برای ورود به زمینه بحث در باره خرده‌فرهنگ‌ها، شاید بهتر باشد نخست واژگانی چون هژمونی، فرهنگ و ایدئولوژی را - از آن جهت که همگی دارای مفاهیمی گسترده و متنوع هستند- مورد توجه بیشتر قرار داده و با اندکی درنگ در این مفاهیم به برداشتی مشترک از آن‌ها دست یابیم.

۴. ۱ ما به طور معمول واژه فرهنگ را به دو معنا مورد استفاده قرار می‌دهیم. گاهی از «فرهنگ» صحبت می‌کنیم، گویی آن را نوعی ارزش اجتماعی می‌دانیم. بدین تعبیر، فرهنگ

فضیلتی است قابل اکتساب؛ چیزی که آن را برای مثال در یک نویسنده یا فردی از درجات بالای جامعه طبقاتی یا آکادمیک جستجو می‌کنیم. سازمان‌های فرهنگی به مثابه اندامی از بدنه دولت‌ها، جزئی از ساختار حاکمیت‌های نوین هستند. نهادهایی که به فعالیت‌هایی ویژه از جمله نقاشی، ادبیات، موسیقی، فیلم، نمایش، آموزش و گاه حتی تاریخ، فلسفه و تحقیقات نظارت دارند. مفهوم دیگر «فرهنگ» به برآیند تاریخ، جغرافیا، باورهای بومی - محلی و آرمان‌های ملی اشاره دارد. بدین ترتیب هر فرد خود را به فرهنگی متعلق می‌داند یا به عنوان عضوی از یک ملت با آداب و رسوم ویژه، فرهنگی خود را در مقایسه با دیگر فرهنگ‌ها مورد توجه و ارزیابی قرار می‌دهد. از این منظر، فرهنگ یک ویژگی عمومی تلقی می‌شود و به زمینه‌ای سیاسی- اجتماعی منسوب می‌گردد.

هم فرهنگ نوع اول (که آن را فضیلت می‌دانیم) و هم فرهنگ نوع دوم (که در ساحت آن زندگی می‌کنیم) ارتباطی مستقیم با تفکرات ما در باب امور و نیز وسعت آرمان‌های ما دارند. فرهنگ، چارچوبی را فراهم می‌آورد که نه تنها در تعبیر و تفسیر واقعیت توسط اشخاص، بلکه در تشخیص امکان فرازوی از واقعیت نیز نقشی مهم و محوری ایفا می‌کند. فرهنگ ما را به «گذشته» متصل کرده، «اکون» را برایمان قابل فهم می‌کند و در شکل‌گیری رویای «آینده» دخالت تام دارد. اگر ملت را به یک بدنه و افراد را به سلول‌ها تشبیه کنیم، آنگاه فرهنگ نقشی همچون بافتار سلولی ایفا خواهد کرد.

یوهان گودفرید هردر^۲ شاعر، فیلسوف و منتقد ادبی در کتاب نا تمام خود «ایده‌ها در فلسفه تاریخ بشریت»^۳ می‌نویسد: «هیچ چیز از این واژه [فرهنگ] نامعین‌تر نیست و هیچ چیز غلط اندازتر از تعمیم آن به همه ملل و دوران‌ها نیست» گزاره هردر در زمان خود به مثابه نقدی صریح به رویکرد استعماری ملل اروپایی قلمداد می‌شد. او معتقد بود که به کار بردن واژه فرهنگ به سان یک اسم جمع که موجب نادیده انگاشتن تنوع اقوام، ملل و دوران‌ها مختلف یا حتی شیوه‌های متفاوت فکری و زیستی گروه‌های مختلف اجتماعی و اقتصادی در درون یک ملت باشد، رویکردی خصمانه و نا صحیح است. نگرش هردر در واقع همان نگرشی بود که در قرن هجدهم و نوزدهم به مثابه آلترناتیوی در برابر گفتمان غالب کلیسا و اشراف مورد استناد قرار گرفته و استیلای عقلانی خود را تثبیت کرد. هردر توضیح داد که فرهنگ مورد نظر کلیسا یا اشراف نه فرهنگی «ذاتاً» برتر بلکه فرهنگ طبقه مسلط است.^۴

2 Johann Gottfried Herder (1744-1803)

3 Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784-1791)

4 Keywords: A vocabulary of culture and society (1985), Raymond Williams, pp.93-97

تبادل به مثابه مهم‌ترین کنش بشری مبتنی بر ضرورت بقا است [۷-۱]. تبادل، رابط میان آدمی و تفکرات او نیز هست و بدین ترتیب آنکه بر تبادل حاکم است در واقع بر آگاهی نیز حاکم است. [۱۱-۱] به بیان درست‌تر «ایده‌های طبقه حاکم در هر دوره، ایده‌های حاکم در آن دوره‌اند، یعنی طبقه‌ای که نیروی مادی حاکم در جامعه را تحت کنترل دارد، در عین حال نیروی فکری حاکم بر آن را نیز در دست دارد. به بیانی دیگر، طبقه‌ای که راه‌های معنا بخشی به آگاهی را در اختیار دارد، در عین حال اختیار بهره‌برداری از نیروی مادی جامعه را نیز در دست دارد؛ بدین ترتیب ایده‌های آنان که فاقد راه‌های جهت‌دهی به باور مشترک هستند، تحت تأثیر مناسبات طبقات فرادست قرار می‌گیرد. در عین حال باید توجه داشت که ایده‌های حاکم بر جامعه، چیزی نیستند جز تجلی ایده‌های طبقه غالب که در قالب زبان بروز یافته‌اند. «روابطی که یک طبقه را به طبقه حاکم تبدیل می‌کند، در حقیقت همزمان یا اندکی پیش از آن، ایده‌های آن را نیز به ایده‌های غالب مبدل کرده است.» این تفکرات در ادغام با فعالیت‌های روزمره مردمان، به هنجار تبدیل شده و به شکلی نامحسوس، درونی می‌شوند. به طوری که هرگز به نظر نمی‌رسد که رفتار فرد، بر خلاف منافع او و در جهت منافع طبقه حاکم است. بدین ترتیب فرهنگ رسمی زمانه همان عادات و روش‌های برگرفته از ارزش‌ها و منافع طبقه حاکم خواهد بود و طبقات فرودست، همیشه در تلاشند تا با پیروی یا سرپیچی از این سنن و روش‌ها، رویکرد ارتباطی خود را با طبقه حاکم معین نمایند. مارکس بر این اعتقاد است که این رابطه در جامعه سرمایه‌داری شامل دنباله‌روی طبقات فرودست از طبقات فرادست است و نتیجه می‌گیرد که برای تغییر این رابطه نابرابر و غیر اخلاقی ناچاریم به سراغ پایه‌های مادی و اجتماعی تولید رفته و درد را از ریشه چاره کنیم؛ و این تنها از طریق کنش دگرگونی خواهانه یا «انقلاب» امکان‌پذیر است. با این حال باید دانست که حاکمیت بر آگاهی (تولید - تبادل) به تمامی به دست حاکمان نیست، بلکه بخشی از آن نیز در سایه ارتباط اجتماعی به صورت آگاهی جمعی، متعلق به تمامی جامعه است. بدان معنا که آگاهی یا زبان، به مثابه محصول تولید مشترک اجتماعی در دل جامعه دستخوش تغییرات و دگرگونی قرار گرفته، به بخشی از نیروی مولد تبدیل می‌گردد و در نتیجه در برآیند فرهنگی سهیم است.

۴.۲ تفکرات طبقه حاکم، به مثابه زبان و سنت غالب، در واقع مظهر آرمانی روابط مادی حاکم بر جامعه هستند؛ همین روابط مادی هستند که به صورت ایده در آمده و همانطور که

یک طبقه به طبقه حاکم تبدیل شده، ایده‌های آن طبقه نیز به ایده‌های حاکم مبدل می‌گردند. بدین سبب است که در عصری که بورژوازی دلازنده نقش اربابی است، ربوبیت اشتراکی می‌گردد، و نتیجه آن-یعنی دگرترین تفکیک قدرت‌ها- به مثابه ایده غالب یا «قانون عقلانی» پذیرفته می‌شود. این تفکیک در واقع همان تقسیم کار تاریخی [۲۱-۱] است که خود را به مثابه تقسیم کار ذهنی و بدنی، در طبقه حاکم نیز ظاهر می‌سازد؛ به طوری که در بطن این طبقه، بازویی به عنوان بازوی متفکر یا نظریه پرداز ایجاد می‌شود. ایدئولوژیست‌های پویا که آب و تاب‌دادن به توهّمات طبقه در باب خودش را هدف پویش و مطالعات خود قرار می‌دهند. از طرفی، نگرش دیگران - یعنی سلاطین، جنگ‌آوران، اربابان، تاجران- به این تفکرات منفعلانه و معمولاً پذیرنده است چرا که آنان به حیث ایفای نقش «اعضای فعال طبقه» هرگز فرصت پردازش و شکل‌دهی به توهّمات در باب خودشان را پیدا نمی‌کنند. چنین شکافی درون طبقه حاکم (دانا/ دارا) می‌تواند به تقابل و خشونت و یژه میان دو بخش مبدل گشته که ثبات طبقه را به خطر انداخته و به تضعیف ایده‌های حاکم بیانجامد. از این رو است که موجودیت ایده‌های دیگرگونه در یک دوران یژه، خبر از موجودیت طبقه‌ای انقلابی یا احتمال دیگرگون شدن ساختار قدرت دارد.

اگر ایده‌های طبقه حاکم را از خود طبقه مجزا کرده و آن را به یک موجودیت مستقل نسبت دهیم، یعنی تفکراتی را که در زمانه‌ای دلخواه غالب بوده‌اند، بدون توجه به وضعیت مناسبات تولید این افکار و وضعیت دنیایی که سرچشمه آن تفکرات بوده‌اند در نظر آوریم، در خواهیم یافت که برای نمونه در دوران اشراف سالاری، مفاهیمی چون اصالت، وفاداری، شرافت و تبار یا زمانی که بورژوازی غالب بوده است مفاهیمی چون فردیت، بخشایش، برابری و وقت شناسی ارزش انگاشته می‌شده‌اند. در واقع این ارزش‌ها باز نمود همان تصویری است که طبقه مستقر- به مثابه یک کل- از خود داشته و به کمک آن خود را برای خویشتن توجیه می‌نماید. در طول تاریخ هر طبقه جدید که خود را در جای طبقه حاکم قرار می‌دهد، برای رسیدن به اهدافش صرفاً ناچار است منافع خود را به مثابه «باور مشترک» همه اعضای جامعه ابلاغ کرده و به ایده‌هایش وجهه‌ای همگانی و جهان شمول دهد.^۳

این‌گونه در خواهیم یافت که فرهنگ هر دوران، غالباً محصول ایدئولوژی طبقه حاکم است. به بیانی دیگر «طبقه حاکم پاسدار و حامی رواج ایده‌ها، نشانه‌ها و مظاهر خود در

سطح جامعه است.» در همین راستا، رولان بارت^۶ سعی داشت که طبیعت تصادفی (اتفاقی) پدیده‌های فرهنگی را توضیح دهد و از معنای پنهان زندگی روزمره پرده بردارد. او قصد داشت نشان دهد که چگونه تمامی اشکال آشکارا آنی و آیین‌های جوامع بورژوازی معاصر در معرض گزینشی سیستماتیک، تاریخ زدایی، ناتورالیزه شدن و قلب به اسطوره شدن هستند^۷:

«فرانسه به تمامی در این ایدئولوژی ناآشکار فرو رفته است: رسانه هامن، فیلم‌هامن، نمایش‌هامن، ادبیات عامه‌پسندمان، آیین‌ها مان، پیشگویی‌های هواشناسانمان، یک دادگاه جنایی، یک مجلس ازدواج دلپذیر، آشپزی که آرزویش را داریم، پوشاکی که می‌پوشیم، همه چیز در زندگی روزمره وابسته به بازنمایی‌هایی است که بورژوازی از روابط بین انسان با جهان ارایه داده یا انسان را به پذیرش آنها ناچار می‌کند.»

(اساطیر- رولان بارت- ۱۹۷۲)^۸

بارت به درستی ایدئولوژی را با صفت نهفتگی توصیف می‌کند چرا که ایدئولوژی بنا بر تعریفش، در لایهٔ زیرین آگاهی جریان دارد. چارچوب‌ها و الگوهای ایدئولوژیک به شکلی فشرده در «زیربنای عقل سلیم هنجارین فرد» رسوب کرده و آگاهی/زبان را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. در واقع ایدئولوژی تنها زمانی که به معنای واقعی مکتوم مانده باشد، حایز کارکرد بیرونی و اجتماعی است^۹. از همین رو است که «عقل سلیم نه تنها آنی، بلکه ایدئولوژیک و ناخودآگاه است.» انسان بر خلاف آنچه پنداشته می‌شود نمی‌تواند دریابد که چیزها چگونه هستند بلکه تنها می‌تواند در یابد که آن‌ها در کجای نظم موجود، جای می‌گیرند. ایدئولوژی در پوشش عقل سلیم با گفتمان روزمره می‌آمیزد و نمی‌توان آن را از زندگی روزمره و فرهنگ جدا کرد. در واقع یکی دانستن ایدئولوژی و جهان‌بینی که اشتباهی معمول است از آن جایی ناشی می‌گردد که اغلب می‌پندارند آنچه می‌اندیشند، حاصل نگرش فردی آنان به جهان است.

به بیان لویی آلتوسر^{۱۰} «ایدئولوژی ارتباط بسیار ظریفی با آگاهی دارد... ایدئولوژی به شدت ناآگاهانه است... ایدئولوژی بیشتر یک نظام بازگمایی است. اما در بیشتر مواقع این بازگمایی‌ها هیچ ارتباطی با آگاهی ندارند: آن‌ها معمولاً تصاویراند و بعضاً مفاهیم، اما فرای همه این‌ها غالباً ساختارهایی هستند که خود را بر اکثریت قریب به اتفاق مردمان تحمیل

6 Roland Barthes (1915-1980)

7 Mythologies (1972), Roland Barthes, Trans. Annette Lavers, pp 139-140

8 Louis Althusser (1918-1990)

می‌کنند، نه از طریق آگاهی‌شان، بلکه آن‌ها عینیت‌های فرهنگی دریافت شده، پذیرفته شده و تحمل شده‌اند و طی پروسه‌ای نامحسوس کارکرد خود را بر انسان‌ها اعمال می‌کند^۹، یعنی ساختارهایی چون خانواده، فرهنگ و سازمان‌های سیاسی یا ...

یک نمونه فیزیکی از سرایت نامحسوس ایدئولوژی از طریق نشانه‌های معنامند را می‌توان در معماری یافت. اغلب سازمان‌های آموزشی مدرن، علیرغم اینکه چیزی در خود مواد و مصالح مورد استفاده در ساختمان‌شان (آجر زرد یا قرمز، موزاییکی، سنگ، سیمان و ...) وجود ندارد که حامل داده‌هایی مفهومی باشد اما حاوی معانی و نشانه‌هایی ایدئولوژیک هستند که در ساختار فیزیکی آن‌ها و شکل کاربری‌شان مستتر است. ساختارهای طبقاتی و طبقه‌بندی شده بر مبنای زمینه‌ها، رشته‌ها یا سطوح دانشی، اختصاص بخش‌هایی ویژه از ساختمان به دفتر اساتید و ... همگی حاوی پیامی ایدئولوژیک و مَـسَـری هستند. همین‌طور سالن تجمعات و سخنرانی‌ها که به صورت طبقه-طبقه و سطح-سطح ساخته شده و همه صندلی‌ها رو به مرکزی متشکل از یک صحنه و تریبون در میان آن طراحی شده‌اند. این گونه طراحی‌ها حامل یک جریان اطلاعات با مرکزیت سلسله مراتب و تمایز میان مولف/مخاطب، سخنران/حاضر، نخبه/عوام، رهبری/توده هستند. نوعی از دیکته کردن که در عین محسوس بودن نا محسوس است و درست به دلیل همین «نامحسوس بودن»، اثری درونی را در ما تحکیم می‌بخشد. نسبت ما با محیط، تحت چنین ساحاتی، ساخته یا القا می‌گردد و الگوها یا اهداف‌مان (هرچه که باشند)، جهت داده می‌شوند. بنابراین روابط و روندهای اجتماعی از مجرای اشکال از پیش تعیین شده که در مقابل فرد بازنگاشتی شده‌اند، آموخته شده و معنا می‌یابند. معماری، از دیرباز، به شکلی عینی پیش‌دانشه‌های ما را پیرامون فضا معین کرده است. بی جهت نیست که معماری معابد و کاخ‌ها به مثابه مراکز تمرکز ایدئولوژیک همیشه مورد توجه حاکمیت دوران بوده است.

افکار و آرمان‌های بشر به سادگی ترجمان محیط (و معماری) می‌گردند. به عنوان نمونه، در یک دانشگاه، معماری از طریق غیر قابل پرسش بودن خود، حتی معنای آموزش، دانش یا کارکرد تحصیل برای دانشجو و مراجعه کننده را تعیین می‌کند. به معنای وسیع‌تر کلمه ایدئولوژی، علی‌رغم فرهنگ و جهان‌بینی، جریانی است سیال و ساری؛ چیزی نهفته در عقل سلیم که به کمک نشانه‌شناسی قابل بازشناسی و تحلیل است. از آنجاکه هر دلالتی دارای یک بعد ایدئولوژیک است، باید دانست که وجود یک نشانه، نمایان‌گر بخشی از واقعیت نیست بلکه

9 On the Reproduction of Capitalism (2014), Louis Althusser

بازتاب کژنمای واقعیتی دیگر است. بنا براین نشانه در همه جا به واقعیت وفادار نیست بلکه می‌تواند کژنمای واقعیت باشد. «هر نشانه‌ای تحت تأثیر بستری از ارزیابی‌های ایدئولوژیک است» به طوری که «قلمروی ایدئولوژی با قلمروی نشانه‌ها این‌همانی دارد.» هرگاه که نشانه‌ای ظاهر شود، ایدئولوژی نیز ظاهر شده است و به قول ولوسینف^{۱۰}، «هر چیز ایدئولوژیک حامل ارزشی نشانه‌شناسانه است».

برای دستیابی به بعد ایدئولوژیک نشانه‌ها، باید کدهایی که معانی از طریق آن‌ها سازماندهی می‌شوند از هم تمیز داده شوند. (کدهایی با دلالات ضمنی و حایز اهمیت). آن‌ها، همانطور که استوارت هال گفته، «چهره حیات اجتماعی را پوشانده و به آن صورتی قابل طبقه‌بندی، فهم‌پذیر و معنامند می‌دهند». از نظر هال این کدها به مثابه «نقشه‌های معنایی» لزوماً محصول انتخابند. آن‌ها از میان طیفی از معانی محتمل عبور کرده، معنایی قطعی را به وجود آورده، باقی معانی را کنار می‌زنند. ما به همان درجه‌ای که می‌پنداریم در دنیای واقعی خودمان زندگی می‌کنیم، در این نقشه‌ها سیر می‌کنیم. در واقع آن‌ها همان اندازه که ما اندیشه‌شان می‌کنیم، ما را اندیشه می‌کنند و این به خودی خود به غایت درونی است^{۱۱}.

۴.۳ نبرد میان گفتمان‌های متفاوت در قلمروی ایدئولوژی نبرد در قلمروی نشانه‌مندی هاست: نبردی برای تخصیص نشانه‌ها و دلالت‌ها، تقابلی که در پیش‌پا افتاده‌ترین زمینه‌های حیات روزمره نیز جریان دارد. «طراحی» و منشِ نظم دهی به فضای زیستی یا نگرش زیباشناسانه نیز بی‌شک وجهی از وجوه متأثر از ایدئولوژی است. در واقع دستکاری در الگوهای زیباشناختی و همسان‌سازی ایدئولوژیک جامعه بزرگترین دست‌آورد طبقه حاکم برای برقرار سازی هژمونی فرهنگی است. از آن جایی که طبقه حاکم برای تحکیم حق مالکیت خود بر ابزار تولید و تثبیت امنیت قدرت، همواره نیازمند توسعه هژمونی فرهنگی است، قضاوت زیباشناسانه (زشتی-زیبایی) به مثابه نگرشی در پرتوی اخلاق (نیک-بد) از اهمیتی ویژه برخوردار است.

هژمونی در واقع به موقعیتی ارجاع دارد که طی آن همسازی و هم‌آوردی یک گروه اجتماعی ویژه می‌تواند به حاکمیت بر دیگر گروه‌های پیرامونی دست یابد. این کار علی‌رغم آنچه تصور می‌شود نه به سادگی یا با اتکا بر امر عقلانی یا طبیعی، بلکه با اجبار یا تحمیل مستقیم ایده‌های طبقه حاکم انجام می‌گیرد. نکته قابل توجه این‌جاست که این اجبار و

10 Valentin Voloshinov (1895-1936)

11 Subculture: the Meaning Of Style (1979) , Dick Hebdige , p. 14

تحمیل مستقیم نه به صورت خشونتِ عریان بلکه، همانطور که استوارت هال^{۱۲} نیز اشاره دارد، از طریق «جلب رضایت و همسان‌سازی نرم» اتفاق می‌افتد؛ به شکلی که حقانیت طبقه حاکم کاملاً مشروع و طبیعی جلوه‌گر شود. هال توضیح می‌دهد که هژمونی فرهنگی تا زمانی قابل اتکا است که طبقه حاکم «در محدود کردن و خنثی‌سازی تعاریفِ رقیب یا رقیب موفق ظاهر شود». این همان کارکرد بنیادین اسطوره به باور بارت است. کارکردی بنیادین در درونی سازی و هنجارمند سازی ایده‌ها. همانگونه که انسان بدوی به اسطوره باور راسخ داشت، انسان مدرن نیز به اسطوره مدرن باوری راسخ دارد [۶۹-۱]. همین باورمندی است که همه روزه تمامی حرکات، رفتارها و قضاوت‌های آدمی را شکل می‌دهد. هژمونی فرهنگی در جوامع کنونی به مانند باور مشترک در جوامع کهن، به سادگی و به طور خودکار عمل نمی‌کند. بلکه در یک موازنهٔ پویا، هر آن در معرض اتخاذ استراتژی‌های جدید برای ارایهٔ تعاریف به‌روزشده و دگرگونی نشانه‌هاست. در واقع «ساختار» برای اینکه خود را طبیعی جلوه دهد، باید در همه جوانب به طور یک‌دست پاسخگوی پرسش‌گری‌های اعضای خود باشد. هر گونه عدم پاسخگویی و بازماندن در ارایه‌پاسخ یا واکنش به نیازها و ضرورت‌های گروه‌های تحت سطله، منجر به فاصله‌مندی و حتی متارکهٔ فرد از جریان اصلی گشته و تکرار چنین وضعی منجر به تضعیف ساختمان حاکمیت خواهد شد. از نظر لوفور ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن «اشیا در عمل به نشانه تبدیل می‌شوند و نشانه‌ها به اشیا». به طوری که «طبیعت ثانوی جای اولی را می‌گیرد». در این جاست که تناقضات و ضعف‌های ساختار، به مخالفت‌ها یا نارضایتی‌هایی می‌انجامد که موجب اختلال در اتصال مدار میان نشانه‌شی یا تولید-بازتولید می‌گردند. این «آن»های مخالفت و تضاد، حفره‌هایی برای شکل‌گیری برداشت‌های دیگرگونه از فرهنگ هستند. حفره‌هایی که می‌توانند محل گردهمایی گروه‌هایی از افراد با ویژگی‌های مشترک زبانی، رفتاری، اعتقادی، آیینی، پوششی یا جنسی باشند که نسبت خود با حاکمیت هژمونیک را در مخالفت، تضاد و دیگری‌باشی یافته‌اند. این گروه‌ها که تحت نام خرده فرهنگ شناخته می‌شوند، در واقع حامل فرهنگی متعلق به محیط پیرامونی فرهنگ حاکم یا مختص گروه‌های اجتماعی ناهمسان با هژمونی حاکم هستند. خرده فرهنگ‌ها درست به همین دلیل که تحقق عینی آنتاگونیسم یا تمایزاتی با فرهنگ مطلوب طبقهٔ حاکم هستند، می‌توانند حاوی نشانه‌هایی مبتنی بر وجود صحن یا صحن‌هایی از نبرد طبقاتی یا دست کم مقاومت فرهنگی تلقی شوند. در واقع خرده فرهنگ‌ها می‌توانند علاوه بر محتوای دیگرباشانه، محتوایی تقابلی

داشته باشند، تا جایی که طبقه حاکم را با ضرورت نظارت و اتخاذ رویکردهای استراتژیک مواجه سازند. در واقع خرده فرهنگ‌های تقابل‌گرا می‌توانند با نمایش حضور خود، از طریق اخلال در روند هنجارمندسازی، خطراتی را متوجه پایداری نظم یا هم‌مونی حاکم نمایند. بدین ترتیب با روشن شدن محتوای تقابلی خرده‌فرهنگ‌ها، بلافاصله این پرسش پیش می‌آید که «این تقابل حاصلی هم خواهد داشت؟»^{۱۳}

۴. ۴ در اواسط قرن نوزدهم، با رشد و افزایش جمعیت در شهرهای بزرگ، برای اولین بار دولت‌ها با مشکل گروه‌های مختلف خیابانی مواجه گشتند. گروه‌هایی همچون روسپیان، گدایان، هنرمندان دوره‌گرد، جیب‌برها، بی‌خانمان‌ها، دزدها، فراریان، و دیگر گروه‌هایی که در اماکنی مختلف گرد هم می‌آمدند. گروه‌هایی که وجودشان به خودی خود تهدیدی برای امنیت دستگاه حاکم و نظم مورد نظر حاکمیت محسوب می‌شد. هر چند شاید بتوان نمونه‌هایی از این خرده‌فرهنگ‌ها و جریان‌ات تقابل‌گرا را حتی در قرون وسطی به شکل گرایش‌ات قومی، اعتقادی و اجتماعی یا حتی شیوه‌های سرپیچی و یاغی‌گری جستجو کرد، اما توسعه خرده فرهنگ‌ها آن گونه که منظور نظر ماست، به موازات توسعه امکان تولید و تکثیر آثار هنری و فرهنگی و توسعه شهرنشینی مدرن ممکن شد. احیای نگرش‌های بوهمی، لیبرترین، تقابل‌گرا و گاه خلاف‌کارانه در روزگار مدرن محصول شهرنشینی و نظامی بود که «تکثیر» را به امری آسان مبدل می‌کرد. هنرهای مردمی، فولکلور و کارنوال‌ها، کافه‌ها و پاتوق‌ها، هتروتوپیا‌های شهری هستند که در تکثیر و تعریف خرده‌فرهنگ‌ها ایفای نقش کرده و می‌کنند.

آنچه بعد از جنگ دوم جهانی به مثابه خرده‌فرهنگ مورد توجه است، در اغلب موارد گروه‌هایی از جوانان را شامل می‌شود که به علایق، رفتارها و کنش‌هایی دور از انتظار جامعه گرایش داشته و ساختار مسلط را دچار مشکلاتی، هر چند موضعی، می‌نمایند. از نظر دانکومب این جوانان غالباً مطالعات فلسفی و تاریخی محدودی داشته و از نظر عمق فکری و شناخت اجتماعی در سطحی ابتدایی به سر می‌برند. درحقیقت این جوانان از نظر دانکومب در مرحله پیشا-سیاسی^{۱۴} به سر می‌برند؛ دورانی که هنوز موضع و جایگاه سیاسی و اجتماعی خود را مورد بازشناسی قرار ندادند و راه‌های مواجهه با پرسش‌های خویش را نیافته‌اند، با این حال در نقاطی حساس متوجه تناقضاتی معنامند در ساختار حاکم گشته‌اند و به قولی برخی حفره‌های

13 Cultural resistance reader (2012) Stephen Duncombe, p.134

14 pre political

پنهان در هژمونی فرهنگی را تشخیص داده اند.

کِن گلدِر در کتاب خود با عنوان «خرده‌فرهنگ‌ها»^{۱۵} خرده فرهنگ‌ها را حامل روایت‌هایی می‌داند که هم جنبه درونی دارند (یعنی برداشت خود افراد درون خرده فرهنگ از خودشان) و هم جنبه‌ای بیرونی (یعنی برداشت دیگر افراد جامعه از افراد آن خرده فرهنگ و کرد و کارهای آنان). از نظر گلدِر، خرده فرهنگ را باید از جنبه بیرونی مورد بررسی قرار داد، چرا که بررسی از جنبه درونی، هر چند می‌تواند ما را با خصوصیات روانی، آرزوها و امیال این افراد آشناتر سازد اما نمی‌تواند تأثیر و کارکرد آن را در مقیاس اجتماعی تعیین یا تبیین نماید. گلدِر به طور کلی شش ویژگی را برای تشخیص یک خرده فرهنگ بر می‌شمارد که عبارتند از:

- ۱- خرده‌فرهنگ‌ها به طور معمول از بیرون با برداشت و ارزیابی منفی پیرامون ارتباطشان با کار و اشتغال مواجه بوده‌اند. ۲- خرده‌فرهنگ‌ها معمولاً در تضاد با طبقات اقتصادی تعریف شده‌اند؛ بدان معنا که صحنه‌های خرده‌فرهنگی به سادگی پذیرای اعضای از طبقات اقتصادی گوناگون بوده و بدین ترتیب نوعی نفی طبقات در آن‌ها دیده می‌شود. ۳- خرده‌فرهنگ‌ها معمولاً به عنوان جمع، از مالکیت و تصاحب ملک پرهیز کرده و در عوض با حضور و اخلاص در فضاهای شهری به قلمروسازی و به کارگیری این فضاها گرایش نشان می‌دهند. ۴- خرده‌فرهنگ‌ها معمولاً در بیرون از فضای داخلی خانواده یا خانه گرد هم می‌آیند که نشان‌گر نوعی حس تعلق جمعی یا میل به تشکیل «خانواده‌ای ثانوی» است. ۵- روحیه رادیکال یا اغراق آمیز در خرده فرهنگ‌ها به چشم می‌خورد که در قالب منش، رفتار، ژست‌ها و اطوار و سبک زندگی ابراز می‌شود. ۶- خرده‌فرهنگ‌ها خود را در تضاد با ابتذال روزمره تعریف می‌کنند و این ویژگی را از دوران اواخر قرن نوزدهم به ارث برده‌اند.^{۱۶}

۵. ۴ جزّ از ابتدای کار، ضرب‌آهنگ تاریخی گروه‌های متمایل به سرپیچی و تقابل بود. دل‌مشغولی مردمان، نوازندگان و هنرمندانی معترض که فرهنگ سفیدان را به شکلی کاریکاتورگونه از آن خود کرده بودند. مردمانی که برده‌داری نژادی را در دوران مدرن تجربه کرده بودند. نوازندگان و موسیقی‌دانان جزّ به دنبال موقعیتی بودند تا بتوانند خودمختاری واقعی‌شان را تحقق بخشند. موقعیتی که بی‌میلی مفرط آنان به ارزش‌های جامعه سفید را

15 Subcultures (2007), Ken Gelder

16 Ibid. pp 3-4

به معرض نمایش بگذارد. پیش‌تر از آن، این نارضایتی موسیقایی در قالب آیین‌های مخفیانه «رینگ‌شاون»^{۱۷} و حرکات تمسخر آمیز «کیک‌واک»^{۱۸} تجلی می‌یافت اما با ظهور «رگ‌تایم» صدای سیاهان رفته رفته از زیر پوست جامعه برده‌دار آمریکایی شنیده شد. رگ‌تایم برداشتی بود کنایی از موسیقی سفیدپوستان، همراه با بی‌عتنایی به قوانین حاکم بر آن. نوعی موسیقی چندصدایی و هارمونیک که بر ضرب و درنگ تأکید بسیار داشته و دو یا چند ملودی هارمونیک به طور همزمان در آن نواخته می‌شوند.

در سال‌های منتهی به قرن نوزدهم، دهها هزار برده آفریقایی تبار که به تدریج از زمین‌ها و کشت‌زارهای جنوبی آزاد می‌گشتند، به امید یافتن کار و موقعیت مناسب رهسپار مناطق شهری و صنعتی شمال آمریکا شدند. با این حال کارخانه‌داران شمالی، آنگونه که انتظار می‌رفت از آنان استقبال نکردند [۴۷-۱]. در چنین شرایطی جماعات مهاجران و برده‌گان تازه آزاد شده، با سکونت در زاغه‌ها و محله‌های حاشیه‌ای از جمله هارلم^{۱۹} که فعال‌ترین و شلوغ‌ترین آن‌ها بود-رفته رفته انسجامی توده‌وار به خود گرفت. سیاهان که به تازگی از بردگی رهایی یافته بودند، در این محلات به بزرگداشت فرهنگ و هویت خود پرداخته و صحن فرهنگی متفاوتی را به وجود آوردند. نویسندگان، بازیگران، هنرمندان و موسیقی‌دانان آفریقایی تبار، با ایجاد حلقه‌های فرهنگی و اجرای برنامه‌های مختص سیاهان، جنبه‌های مختلفی از فرهنگ خود را به معرض نمایش گذاشتند. نویسندگانی چون لنگستون هیوز^{۲۰}، کلود مک‌کی^{۲۱}، ژان تومر^{۲۲}، زورانیل هرستن^{۲۳} و پل رابسن^{۲۴} از چهره‌های درخشان جریانی فرهنگی ادبی به شمار می‌آیند که به رنسانس هارلم^{۲۵} شهرت یافت.

در کنار ضرب‌آهنگ لنگ موسیقی جز و تجربه مشترک تبعیض نژادی، این ماریجوانا بود که باورمشترک را در قالب جمعی با هویت حاشیه‌ای و دیگرپاشانه تحکیم می‌کرد. نوازندگان جز خود را نه همراه، بلکه متفاوت و حتی درضدیت با جامعه سفیدان می‌دیدند. از نظر لروی جونز^{۲۶}، «جز به تمامی درباره سیاه‌بودن است» و مخالفت با جریان مرسوم و بازار نیز ریشه در توجه به تقابل نژادی داشت. در واقع هنرمندان جز، در برابر هژمونی فرهنگی جامعه سفید مقاومت و ناسازگاری نشان می‌دادند. آرمان و علاقه‌ای مشترک که برخی پاتوق‌ها و کافه‌ها را

17 Ring Shout

18 Cake walk

19 Harlem

20 Langston Hughes (1902-1962)

21 Claude McKay (1889-1948)

22 Jean Toomer (1894-1967)

23 Zora Neale Hurston (1891-1960)

24 Paul Robeson (1898-1976)

25 Harlem Renaissance

26 LeRoi Jones

به هتروتوپیا‌هایی پویا و دامنه‌دار مبدل می‌کرد.

«بگذار ببینم که رقص رگ‌تایم را انجام می‌دهی

رو به چپ کن و جفتک‌پرانی کیک‌واک را اجرا کن

برگرد به سمت دیگر و آهسته خم شو

حالا همسرت را به بازار مکاره جهانی ببر.»

(رقص رگ‌تایم- اسکات چاپلین^{۲۷} ۱۹۰۲)

۴.۶ جز و هنر سیاهان ظرف کمتر از یک دهه توجه بخشی از جامعه سفیدپوستان را به خود جلب کرد. به طوری که برخی کلپ‌های شبانه از جمله «کلپ‌کتان»^{۲۸} یا شرکت‌های ضبط موسیقی از این هنرمندان رقص و موسیقی سیاهان دعوت به همکاری کردند. برخی مشاهیر سفید پوست و چهره‌های ادبی- فرهنگی نیز به این موسیقی و حال و هوای کافه‌هایی که نوازندگان سیاه را به خود جذب کرده بودند، علاقمند شده و به موسیقی آنان گوش می‌سپردند. دعوت نوازندگان سیاه به کافه‌های سفیدپوستان رفته رفته جنبه‌ای معمول پیدا کرد؛ با این حال نواختن در کافه‌های سفیدان و ورود به صحنه صنعت موسیقی آمریکایی از طرف همه فعالان هنر سیاهان، رضایت‌بخش نبود. محبوبیت موسیقی رگ‌تایم و جز در میان سفیدپوستان، برخی موسیقی‌دانان را بر آن داشت که لهجه‌ای زمخت و ضد هم‌گرایانه اتخاذ کرده و از طریق بی‌محتوایی موسیقایی و بی‌توجهی به هارمونی، سرپیچی سنتی خود را به شکلی مجدد احیا نمایند. هنرمندان جز «بی باپ»^{۲۹}، نسبت خود با جامعه آمریکایی را همچون نسبت رن‌ته‌های قرن هفدهم با جامعه انگلستان رقم زده بودند. بدین ترتیب خرده‌فرهنگ جز بی‌باپ با پافشاری بر ویژگی تقابل‌گرای خود، رفته رفته نه تنها مختص سیاهان، بلکه مأمنی برای سفیدپوستانی شد که خود را در موقعیتی حاشیه‌ای، دیگر‌باشانه و مشابه با موقعیت سیاهان می‌یافتند.

لروی جونز می‌گوید: بی‌باپ‌های سفید، در دهه ۴۰ همان قدر از جامعه کنار زده شده بودند که سیاهان، اما آن‌ها از روی انتخاب شخصی به این سمت آمده بودند. ایده مهم

27 Scott Joplin (1868-1917)
28 Cotton Club
29 Bebop

در اینجا این است که موسیقی دانان سفید و دیگر جوانان سفید پوستی که هویت خود را با موسیقی سیاهان پیوند می‌زدند، هویت سیاهان را نیز با این جدایی و ناسازگاری تعریف می‌کردند؛ در حالی که سیاهان موقعیت خود را نه از روی انتخاب بلکه بالاجبار پذیرا شده بودند.^{۳۰}

جز سفیدپوستان فرم و ساختاری فرموله شده، قابل پیشبینی‌تر و رسمی‌تر داشت و به فضاهای انتزاعی‌تر و مینیمال یا ملودیک میل می‌کرد، در حالی که جز سیاه، ناسازگاری خود را در بداهه‌نوازی‌ها و لهجه بلوز نشان می‌داد. بداهه نوازی برای نوازندگان جز، عنصری کلیدی در مبارزه با استاندارد-شدگی، رسمیت و فرموله شدن موسیقی بود. جز بی‌باپ سعی داشت خود را از کالای قابل مصرف به کنشی پویا مبدل ساخته و مخاطب را به حضور فعالانه در لحظه دعوت کند؛ به طوری که مخاطب با جریان واقعی و زنده موسیقی تکرار ناپذیر و بداهه همراه گردد و در لحظه اکنون آن را در یابد. جریان پر فراز و نشیب بی‌باپ در جریان تقابل با سنت‌گذاری‌ها و تقسیم‌بندی‌های کلیشه‌ای و تقلیدی جریان رسمی جز، به تاکتیک‌های زیبایی‌شناسانه نوینی رسید که به کول^{۳۱} شهرت یافت. کول به معنی راحت بودن در برابر موسیقی، خودمانی بودن، بلهم بودن و بی‌اعتنایی به باید‌ها بود. رفتار کول در واقع کنش یا اجرایی درونی‌سازی شده بود. نوعی پنهان‌سازی آگاهانه غلیان احساسات و پس‌زدن جریان ستاره‌سازی. کنشی خاضعانه از ترس پذیرفته شدن در جریان رسمی و دامن زدن به عاقبتی تلخ برای فرهنگ‌های سیاهان^{۳۲}.

۴.۷ هارلم طی چند دهه، از ابتدای قرن بیستم تا آغاز جنگ جهانی دوم، هسته شکل‌گیری امواج سرپیچی‌های خرده فرهنگی در آمریکا بود. زوت‌پوش^{۳۳}‌ها که طرز پوشش خود را از برخی نوازندگان پیشروی جز عاریت گرفته بودند، سبک پوششی را پدید آوردند که رفته رفته شهرتی جهانی یافت: ترکیبی از کت بلند با شانه‌های اِپُل دار و شلوارهای گشاد که در نزدیکی مچ پا تنگ می‌شد، به همراه کمربندی باریک و کفش‌های مردانه و سنگین با کلاه‌های ویژه لبه پهن.

زوت‌پوشی یا سبک زوت که مختص جوانان خوش‌پوش مکزیک‌تبار، لاتینو و سیاهان علاقمند به موسیقی جز بود، دقیقاً بر آنچه ناهنجار و خلاف معمول و میل اجتماع بود تأکید

30 Blues People: Negro Music in white america, LeRoi Jones (later Amiri Baraka Jones), pp 187-8

31 Cool

32 Black Talk (1981), Ben Sidran , p.111

33 Zoot Suiters

و دلالت داشت. شکلی از مُد که در عین طنز آلود بودن، بیانی اعتراضی به خود گرفته بود. زوت پوش‌ها، با سرپیچی از ارزش‌های پوشش سفیدپوستان، سبک پوشش و اسلوب نمایش خود را به مثابه نشانه‌ای اعتراضی در سطح جامعه به جریان انداختند. سبک پوششی که کوچکترین تلاشی برای تقلید از طبقات فرادست و نظم مستقر در خود نداشت. در واقع شاید بتوان زوت پوش‌ها را از حیث تندروی در سبک پوشش با ماکارونی‌ها [۶-۳] مشابه دانست. چرا که ماکارونی‌ها نیز بدعت خود را بر افراط در سبک پوشش مبتنی کرده بودند.

در هر حال طی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۴۰ موج زوت‌پوش‌ها در لوس آنجلس نشان از تقابل نژادی و موضع حاشیه‌وار رنگین‌پوستان داشت. زوت‌پوش‌ها به همراه پاچوکو / پاچوکا^{۳۴} ها، طی چند دهه برای به چالش کشیدن هنجارهای تبعیض‌آمیز در آمریکا تلاش کردند. آنان آمریکایی‌هایی بودند که آمریکایی محسوب نمی‌شدند. حال و هوای هنر چیکانو^{۳۵} و موسیقی جز لاتینو، بازتابی از خلق و خوی این جوانان بود. حال و هوایی که هنرمندانی چون لالو گوئرو^{۳۶} در قطعه‌ای مانند «نگذارید بچه‌ها پستان شاگرد شوfer بشوند»^{۳۷} به شکلی طنزآلود توصیف کرده‌اند. در هر حال زوت پوش‌های لوس آنجلس طی دوران جنگ دوم جهانی، به ویژه پس از رخداد پرل هاربر^{۳۸} و در نتیجه افزایش فشارهای اجتماعی و امنیتی مرتبط با استقرار نیروهای ناوگان دریایی در این منطقه، به مخالفت‌های خیابانی و دعوای گروهی متصل شدند. در واقع ویژگی خشن و «بزن‌بهدار» زمانی به گنگ‌های پاچوکو الحاق شد که بخشی از سربازان و افسران نیروی دریایی مستقر در لوس آنجلس، آنان را مورد بی‌احترامی قرار داده و غیرآمریکایی خطاب کردند. سربازان، زوت پوش‌ها را خارجی‌هایی بی‌خیال و بی‌کاره خطاب می‌کردند و معتقد بودند که این جوانان خارجی برای اثبات لیاقت خود در شرایط بحرانی جنگ جهانی، به جای پرسه‌زنی در خیابان‌ها و مصرف پارچه و بزک لباس‌های خود یا شب نشینی و خوش گذرانی، بایستی داوطلب خدمت در ارتش آمریکا باشند.

ظرف مدت یک ماه، درگیری‌های پاچوکوها با ملوانان، از یکی-دو دعوا و قتل مرموز، به درگیری‌های خونین خیابانی تبدیل شد. زد و خوردهایی که طی آن، سربازان ارتش آمریکا با لباس‌های شخصی اما با مصونیت نسبی قضایی، در دسته‌هایی چند صد نفره به گروه‌های زوت پوش‌ها حمله ور شده، آنان را مورد ضرب و شتم قرار داده، لباس‌های آنان را از تنشان به

34 Pachuco/Pachuca

35 Chicano

36 Lalo Guerrero (1916-2005)

37 Don't Let You Babies Grow Up To Be Bushboys

38 pearl harbor

در آورده و می‌سوزانند. این موج درگیری‌ها بعد از چند ماه بهانه خوبی به دست مقامات دولتی داد تا تولید، خرید و فروش البسهٔ سبک زوت را به شکل قانونی ممنوع اعلام کرده و مصداق عمل مجرمانه تلقی نمایند.

اکتایو پاز^{۳۹}، نویسنده و شاعر مکزیکی، که خود به کرات در لوس آنجلس شاهد زندگی رنگین‌پوستان بود، در چاپ دوم اسپانیایی کتابش «هزارتوی تنهایی»^{۴۰} می‌نویسد: «پاچوکوها جوانانی غالباً مکزیکی الاصل هستند که در شهرهای جنوب تشکیل گنگ داده و از طریق ویژگی‌های طرز پوشش، زبان، لهجه و الگوهای رفتاری‌شان قابل شناسایی هستند. آنان ذاتاً مبارز هستند و اهالی شمال بارها خشم خود را بر سر آنان خالی کرده‌اند. اما پاچوکوها مدافع نژاد خود یا ملیت اجداد خود نیستند بلکه کنش آنها کنشی معاند و سرسخت بر سر موضع‌شان است... که نمی‌خواهند شبیه با چیزی باشند که به آنها تحمیل می‌شود. پاچوکوها نمی‌خواهند دوباره مکزیکی شوند؛ هم‌زمان میلی برای سازگاری با فرهنگ آمریکایی نیز ندارند. تمامی وجود آنها در معاندت و هویت متضاد و مبهمی است که بروز می‌دهند. حتی نام آنان معماگونه است: پاچوکو، واژه‌ای با ریشه‌ای نامعین، واژه‌ای بی هیچ بیان مشخص اما در عین حال خود-بیان‌گر. واژه‌ای غریب بی هیچ محدودیت معنایی، یا به زبانی دقیق‌تر، واژه‌ای آبستنی معنایی متنوع همچون تمامی موجودیت‌های مردمی.»

در واقع پاچوکوها نه تنها از جامعهٔ آمریکایی طرد می‌شدند بلکه جامعهٔ مکزیکی نیز آنان را مطرود می‌دانست. کنش‌های آنان کنش‌هایی خودتخریب‌گر بود، «مبارزه!» حتی در صورت شکستِ تمامی، به جای سازش و سرفروود آوردن. آنان با انتخاب سبک پوشش و هنر دیگر گونه، زیستی دیگر گونه را برگزیدند. نگرش معنوی پاچوکو، که در هنر چیکانو و جِزِ لاتین^{۴۱} طنین انداز شد، نمایشی از روحیهٔ مبارزاتی بسیاری از جنبش‌های خرده فرهنگ و اقلیت‌محور پس از خود بود. مبارزهٔ زوت پوشان و خرده فرهنگ پاچوکو در واقع دنباله‌ای از مبارزات بومیان آمریکا بود. مبارزاتی که چند قرن سابقه داشت و تنها از یک قرن پیش‌تر (۱۸۵۰) به شکلی نوین به احقاق حقوق بومی و هویتی خلاصه شده بود.

اکتایو پاز طی مصاحبه‌ای درباره ادبیات سیاسی و سیاست ادبی می‌گوید: «تفاوتی عظیم میان سیاستمداری که شعر می‌نویسد و شاعری که شعر سیاست‌ورزانه می‌نویسد وجود دارد. اگر کسی که می‌نویسد شاعر باشد، آنچه می‌نویسد باید خوب باشد. اما مهم اینجاست

39 Octavio Paz (1914-1998)

40 El laberinto de la soledad (1950)

41 Latin Jazz

که برای اینکه یک شعر سیاسی ارزش سیاسی نیز داشته باشد، باید بر تجربه زیسته شده^{۴۲} شاعر مبتنی باشد؛ و شعر چیکانو این ویژگی را داراست، چرا که بر زمینه زیستی تکیه دارد. اما طبعاً جدای تجربه، نسخه‌های عملی یعنی زبان نیز لازم است^{۴۳}.

زوت‌پوش‌ها «به‌طور همزمان نقش قربانی و مهاجم را در عرصه اجتماعی ایفا می‌کردند، آزاردیدگانی آزاردهنده، دلقکانی خبیث یا شیک‌پوشانی مضحک^{۴۴}». آنان طرز پوشش را با دلالت‌هایی آغشته کردند که ظرف چند ساله پوشش به سبک زوت، دال بر مجرم‌بودن یا دست کم بی‌اعتنایی به جامعه‌ای بود که نگرشی متخاصم به این فرهنگ داشت. سبک پوششی که موجب تحریک پلیس و اکثریت جامعه سفیدپوستان شد. پوشش زوت نزد شاعری چون لری نیل^{۴۵} نماد مقاومت فرهنگی تمامی رنگین‌پوستان آمریکا است. پوشش زوت از نظر وی «نه یک پوشش خودنماییانه بلکه مجموعه‌ای از نمادهای مقاومت است، نقطه‌ای که موسیقی، فرهنگ، سیاست و کنش اجتماعی در هم تنیده شده و در خیابان جولان می‌دهند».

۸. ۴ رنسانس هارلم نه تنها در شکل‌گیری هویت فرهنگی-هنری سیاهان بلکه در شکوفایی تحرکات خرده‌فرهنگی، اقلیتی و حاشیه‌ای در آمریکا و اروپا نیز تأثیر گذار بود. دیری نگذشت که موسیقی جز و پوشش زوت از آب‌ها گذر کرده و به جوانان طبقه کارگر انگلیسی سرایت کرد. زوت پوشی در انگلیس به شکل سبک تدی بویز^{۴۶} ظاهر گشت و ظرف چند سال در باقی شهرهای اروپایی نیز رواج یافت. تدی بوی‌ها نماینده ضدیت با روزمرگی، مدرسه، کار و ملغمه‌ای از «ریتم اند بلوز» سیاهان و سبک پوشش آریستوکرات‌های دوران «ادواردی»^{۴۷} بودند. یکی از بهترین توصیفات ظاهری یک تدی بوی را می‌توان در رمان «زمانی که بلبل خواند»^{۴۸} (۲۰۰۴) یافت: شرح خاطرات یک پرستار انگلیسی به نام سینثیا اوئیل طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰. از نظر سینثیا «شکل پوشش پر انرژی تدی بوی قطعاً تمایزی غیر قابل انکار با مبد مردانه زمانه داشت. اولین گروه‌های تدی، نیم‌تنه‌هایی نقش‌دار را بر پیراهن‌هایی پر از تزیینات می‌پوشیدند و روی آن یک ژاکت بلند سبک ادواردی با یقه برگردان، سردست‌ها و جیب‌هایی از مخمل سیاه به تن می‌کردند. دور گردنشان یک کروات - معمولاً خیلی نازک یا شبیه به بند پوتین - می‌بستند. شلوارهای تنگ و لوله‌ای هرچه تنگ‌تر بهتر، تمامی شب را با جوراب‌های

42 O.Paz interview with Jose Armas p.18

43 The zoot Suit and Style Warfare, History Workshop Journal, 18, Autumn 1984, Stuart Cosgrove, pp 89-90

44 Larry Neal (1937-1981)

45 Teddy boys

46 Edwardian Era

47 When The Nightingale Sang (2004), Rosiland Franklin

فلورسنت، که با کفش‌های نوک تیز وینکل-پیکرشان می‌پوشیدند به رقص می‌گذراندند.^{۴۸} سینثیا اونیل آن‌ها را «بدبویز» (پسران بد) خطاب می‌کند. «تد» ها نیز همچون زوت پوش‌های آمریکایی، هر چند همیشه به دنبال خشونت نبودند اما به خشونت و اوباشگری شهرت یافته بودند، چراکه در شورش‌های نژادپرستانه ناتینگ‌هیل و ناتینگهام (۱۹۵۸) شرکت داشتند. شورش‌هایی که طی آن جوانان سفید پوست به سیاهپوستان و املاک متعلق به رنگین‌پوستان حمله‌ور می‌شدند.

تدی‌ها اعتراض خود را با به‌کارگیری نوعی ناپهنگامی^{۴۹} در اسلوب پوشش بروز داده بودند. آنان به این روش از یک طرف شکلی از ملی‌گرایی را دنبال می‌کردند و از طرفی دیگر جامعه‌مدرن و ارزش‌های نوین انگلیسی را پس می‌زدند. تد‌ها مخالف مصالحه سیاسی داخلی در انگلستان بودند که منجر به بسته شدن دست طبقه کارگر شده بود. آنان با راه رفتن‌های گروهی در خیابان‌های جنوب لندن در حالی که پوشاکی به سبک اغراق‌آمیز ادواردی به تن داشتند هنجارهای نوین انگلیسی را به چالش می‌کشیدند. خیابان‌ها را گروتسک می‌کردند. برای تد‌های انگلیسی یا نوزم^{۵۰} های هلندی، محیط امن خانه و کلیسا جای خود را به سالن‌های رقص و جیوک-باکس‌ها و کافه‌ها داده بود. آن‌ها سینما را به تلویزیون ترجیح می‌دادند. از نظر آن‌ها برنامه‌های تلویزیون و دیدن آن‌ها در خانه خواب آور بود؛ در عوض فیلم‌های گنگستری آمریکایی کاملاً مطابق میل تدی‌بوی‌ها بود. این جوانان، خشمگین، «بی اعصاب» و تا حدی ضد-حاکمیت بودند؛ دشمن پلیس‌ها، رام‌ناشدنی و تغییرناپذیر. آن‌ها ادواردی‌هایی بودند که در انگلستان قرن بیستم پرسه می‌زدند و در همه چیز نوعی غرابیت می‌یافتند. جوانانی که دلبسته دنیای دیگر با افکاری جهان وطنی بودند و خانه برایشان تنگ بود.

استیون برکف^{۵۱} - نمایشنامه‌نویس انگلیسی- پیرامون تجربه خویش به عنوان یک تدی‌بوی، این سبک پوشش را نوعی تحقق «استراتژی‌های نمایشی» می‌داند که پیش‌تر از آن وجود نداشت. برکف می‌گوید که با پوشیدن به سبک تدی «تو آن کسی بودی که می‌خواستی باشی؛ جنگجو، عاشق، جیمز کاکسی، تونی گرتیس، ویلیان تنبل، رهبر، منزوی، سنگین، برومل». کن گلدن درباب این نقل قول از استیون برکف به نکاتی ظریف اشاره می‌کند. او در واقع بخشی از کتاب خود را به توضیح در باب قبیله‌های شهری^{۵۲} اختصاص داده است و با ارجاع

48 Ibid, p.43
49 Anachronism
50 Nozem
51 Steven Berkoff
52 Urban tribes

به نظریات دورکهایم و میشل مافزولی در باب آیین پوشش و آرایش در قبایل و جماعت‌های بدوی، شباهت میان آنان با خرده‌فرهنگ‌های دوران نوین را مورد توجه قرار می‌دهد.

۴.۹ دورکهایم در کتاب «اشکال ابتدایی حیات مذهبی»^{۵۳} مذهب را در وهله اول امری در غایت اجتماعی می‌داند.^{۵۴} او معتقد است که جماعات بدوی «نوعی سازگاری متقابل فکری و اخلاقی داشتند که به ندرت می‌توان در جوامع پیشرفته نمونه آن را یافت. همه چیز، در میان آن جماعات، برای همه مشترک بوده و حرکات تیپ‌سازی شده اند؛ [به طوری که] همه کس تحت شرایط مشابه، حرکات مشابهی را بروز می‌دهد» و این سازگاری سلوک یگانه ترجمان سازگاری پنداشت‌هاست.^{۵۵} جوامع بدوی [و به خصوص جوامع بومیان استرالیا، در دوران دورکهایم/ دوران تحقیقات استعماری] عریانند و ویژگی‌های مذهبی خود را در همین عریانی عیان می‌سازند. دورکهایم توضیح می‌دهد که پوشش، آرایش و تزیینات اموری لوکس و ثانوی هستند و بدین سبب در جوامع بدوی که امور اولیه و ابتدایی را مد نظر داشته‌اند، خود را بروز نمی‌دهند. در اینجا نظر دورکهایم به نظر ولسن در باب «مصرف خودنمایانه» نزدیک می‌شود. او در مقایسه جوامع بدوی با جوامع مدرن به دوگانه‌های مفهومی چون سازگاری-فردگرایی، اولین-ثانوی، ساده-لوکس، عریانی-تزیین و در واقع تمایز میان محدودیت-افراط می‌پردازد.

مافزولی در کتاب «زمانه قبیله‌ها: زوال فردگرایی در جامعه انبوه» (۱۹۸۸) در راستای اندیشه دورکهایم، پیرامون «فضیلت‌های دیونزوسی» صحبت می‌کند: شوهرها و عواطفی که نقش پیونددهنده را در گروه‌های اجتماعی یا به تعبیری «جمع‌های عاطفی»^{۵۶} ایفا می‌کنند. این عواطف و اشتیاقات حاوی امر مذهبی هستند. در اینجا اجتماعی بودن حالتی متعالی و گروه‌خورده با پراتیک‌های آیینی است. در واقع یک کمونیتۀ عاطفی ناچار به برسازی گروهی از آیین‌ها ست تا از طریق تکرار چندباره آن‌ها خود را به عنوان یک «کمونیتۀ» برای تمامی اعضا یا اجزای خود تعریف کرده باشد. به عقیده مافزولی، «سازگار کردن نگرش گروه با خود گروه» کارکرد بنیادین آیین‌های جمعی است.^{۵۷} البته باید در نظر داشته باشیم که «جمع‌های

53 The Elementary Forms of the Religious Life (1915/1976)

54 The Elementary Forms of the Religious Life (1915/1995) Emile Durkheim, p. x

55 Ibid. 5-6

56 Emotional Community

57 The Time of the Tribes (1996), M. Maffesoli, p. 17

عاطفی» مافزولی همه جمع‌ها را- از جماعات ورزشی گرفته تا گروه‌های مافیایی- شامل می‌شود. او در واقع بر ارتباط میان عواطف با آیین‌ها تأکید داشته و امر آیینی را، همچون دورکهایم، عامل سازگاری در قبایل بدوی می‌داند. به باور مافزولی بسیاری از جمع‌ها، علی‌رغم تمامی ویژگی‌های مدرن‌شان، هنوز حاوی امری بدوی هستند. از نظر او مذهب- گونگی نقشی اولیه در «تریبوس»^{۵۸} ها یا قبیله‌گون‌ها ایفا می‌کند. قبیله‌گرایی مدرن دارای ویژگی‌هایی است که در مبنا تفاوتی با قبایل بدوی ندارد.

چنین ارتباطی را می‌توان در جمع‌های نئو-پاگان یا نو-کافران (که طی سه دهه اخیر بروز بیشتری یافته‌اند) مشاهده کرد. این مجامع با سبک زندگی ناپهنگام خود (روی آوردن به ادیان پیشا- مسیحی و آیین‌های آن‌ها در چارچوب دنیای مدرن) نوعی تمایز را به مثابه فضیلت و ارزش جمعی یا باور مشترک شکل داده و مبنای آیین جمعی قرار می‌دهند. به عنوان نمونه کمونیتۀ ویکا^{۵۹} یا مجمع جادوگران بر خلاف تفکرات کلیسایی و مذهبی، ازهیچ مکان ثابتی برای عبادت برخوردار نیستند و پنهان‌کاری را نه به مثابه ضرورت امنیتی بلکه به مثابه نوعی آیین و مرام جمعی تبلیغ می‌کنند. ویکا در دل شهرهای مدرن، خود را بر نگرشی شَمَنی و طبیعت-محور متکی ساخته است. آن‌ها گردهمایی‌ها و فستیوال‌های کوچک و بزرگ ترتیب می‌دهند و نسبت به یکدیگر احساس خویشاوندی دارند. دورکهایم نیز پیرامون جادو و نقش آن در جوامع مذهبی نخستین سخن گفته و آن را در جایی از «مذهب» متمایز دانسته است. از دیگر نمونه‌های جماعات قبیله‌گون که خود را به نوعی از جامعه جدا دانسته و همبستگی کمونیته‌ای را به کار بسته‌اند می‌توان به نئو-درویدری^{۶۰} و نئو-هیتنری^{۶۱} (پیروان مدرن مذهب های ژرمانیک عصر آهن) اشاره داشت که هر چند در دنیای مدرن شکل گرفته‌اند اما ریشه در آیین‌های پیشا مسیحی داشته و به شکلی نوین در قالب « شَمَنیسم مدرن» و بدویت مذهبی در جامعه سکولار ظهور یافته‌اند.

در واقع تکیه بر منش و الگوهای رفتاری مشترک اما متمایز از جامعه، ویژگی اصلی خرده‌فرهنگ‌ها و منشا قبیله‌گونگی این جماعت‌ها بوده و نمونه‌های آن به سادگی قابل پیگیری و مشاهده است. این مرام‌ها و منش‌ها تحت تأثیر برداشت‌های گوناگون، بازخوانی‌های

58 tribus
59 Wicca
60 Neo-Druidry
61 Neo Heathenry

مجدد و یا در ترکیب با دیگر منش‌ها و نگرش‌ها به شکل گیری جماعات نوین یا جنبش‌هایی وسیع تر می‌انجامد که اگر چه گاه در محتوا و گاه در فرم تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند، اما در عمل همگی بر یک مبنا متکی هستند.

۱۰. ۴ در اواخر دهه ۱۹۴۰ در آمریکا، نسلی نو از سفیدپوستان متأثر از شیوه‌های مقاومت فرهنگی سیاهان، شروع به بالیدن کرد. جوانانی از طبقه متوسط که اغلب به نویسندگان و شعرای بوهمی پیش از خود علاقمند بودند. جمع‌های این جوانان در کلوپ‌ها و محفل‌هایی در لوس آنجلس، سن‌فرانسیسکو و نیویورک مستقر بود که صدای موسیقی جز و بی‌پاپ در آن معمول بود. قرابت موسیقایی هنرمندانی چون دیزی گلیسپی^{۶۲} و تلانیس مانک^{۶۳} با اشعار آرتور رمبو و استفان مالارمه، دیلن تامس^{۶۴} ولزی یا کیت رکسراث^{۶۵} آمریکایی، افکار دیوید ثورو^{۶۶}، لئون تولستوی، فردریک نیچه^{۶۷}، بودا، والت ویتمن^{۶۸}، ویلیام بلیک، لویی آراگون، رمان «یادداشت‌هایی از زیرزمین»^{۶۹} داستایفسکی و ادبیات سورئالیست اروپایی همگی در علایق مشترک این گروه‌های جوان ریشه داشت. در واقع این جوامع در نگرش و منش، به همان‌اندازه که وامدار گنگ‌ها، مواد مخدر، زوت پوش‌ها و رنگین پوستان بودند، تحت تأثیر آثار ادبی و هنری خارج از جریان مستقر فرهنگ آن‌گلو-آمریکن نیز بوده و آن‌ها را به عنوان الگوهای مورد نظر خود برگزیده بودند. این جریان محدود فرهنگی و حاشیه‌ای، با گذشت کمتر از یک‌دهه نطفه یک موج پادهژمونیک عظیم را تشکیل داد و «جوان-لرزه»^{۷۰}ی را در دنیای غرب به وجود آورد که نزدیک بود بسیاری از مناسبات فرهنگی را برای همیشه دگرگون کند. هنر و ادبیات به حاشیه‌رانده‌شدگان، از سیاهان هارلم گرفته تا اشعار رمبو، حاشیه‌وارگی را به ارزشی مشترک مبدل کرده و هویت‌یابی در کنار طبقات محروم، کارگران، سیاهان و قومیت‌ها را به مثابه کنشی انقلابی مورد توجه قرار داده بود. بدین ترتیب جرقه‌های آتشی رهایی‌طلبانه و پیشرو شکل می‌گرفت که نه از درون رسانه‌ها یا جریان آکادمیک، بلکه از حاشیه‌های جامعه و بیرون از مرکز فرهنگی-ادبی رسمی شعله می‌کشید. خودآئینی در سبک زندگی و خودآئینی در آفرینش هنری، با آرمان اجتماع پیوند خورده و هنر پیشرو را در قلب یک خرده فرهنگ معنا بخشید.

62 Dizzy Gillespie (1917-1993)

63 Thelonious Monk (1917-1982)

64 Dylan Thomas (1914-1953)

65 Kenneth Rexroth (1905-1982)

66 David Thoreau (1817-1862)

67 Friedrich Nietzsche (1844-1900)

68 Walt Whitman (1819-1892)

69 Notes from underground (1864), Fyodor Dostoevsky

جوانان و نویسندگان «نسل بیت»^{۷۰} از جهات مختلف پیشقراولان تغییراتی نوین در سبک زندگی قرن بیستمی بودند. تغییراتی که وجوهی متناقض داشت. سبک زندگی برگرفته از بداهه‌نوازی های موسیقی جز، دنیایی رها از هنجارمندی‌های نسل پیشین و عاری از تن دادن به دوگانه کار- فراغت؛ دنیایی مختص کسانی که با حساسیت‌ها و مسئولیت‌های پذیرفته شده نسل‌های قبل از خود موافق نبودند. بیت، نسلی از جوانان بود که از طرز فکر نسل محافظه کار قبل از خود فاصله گرفته بودند؛ جوانانی که با گذشت بیش از یک دهه از تجربه قحطی جنگ دوم جهانی و بحران رکود بزرگ، دیگر نه تنها برای کسب درجات علمی و تحصیلی یا کسب خوشبختی در مجرای بازار و اقتصاد رو به توسعه آمریکا آماده بودند بلکه حتی راه را برای سبک زندگی‌ای ماجراجویانه، بازی‌گوشانه و جسورانه یا تمرکز جدی‌تر بر مباحث فلسفی و پاد-هژمونیک هموار می‌دیدند. علاقه به جز بی‌پای منجرشده بود تا رفتارها و عادات نوازندگان و موسیقی‌دانان جز به الگوی رفتاری این جوانان مبدل گردد. آنان، در یک نگاه سطحی، جوانانی سفیدپوست و مصرف کننده مواد مخدر بودند که الگوی پوشش و رفتار هنرمندان سیاه را تقلید کرده و در عواملی از جمله جادو، شعر و هنر سیر می‌کردند و از زبان محاوره‌ای (هیپ) استفاده می‌کردند.

۱۱. ۴. حال و هوای بیت حال و هوای ملال‌آلود جامعه نمایش، زندگی‌های از هم پاشیده و حاشیه‌ها بود. شکلی کیمیا از همدلی با مدرنیته در جهت پیگیری سبک زندگی دیگرگونه که از تقابل با نمایش مسلط جامعه نشأت گرفته و بدین جهت خبر از وجود نوعی دوگانگی ارزشی در اخلاقیات و خلقیات بورژوا داشت. شکلی از تجلی آنتاگونیسم طبقاتی درون یک طبقه که دست کم بیش از یک قرن در کسوت سبک زندگی بوهمی و فرهنگ آوانگارد تداوم داشت. ارزش‌هایی که شاید به سادگی در آثاری از جمله «خانه‌به دوش» پروف (۱۶-۳)، به تصویر کشیده شده بودند. حال در بحبوحه دست‌یابی آمریکا به وفور حاصل از شرایط سیاسی-اقتصادی پس از جنگ دوم جهانی، سبک پوشش مرد خانه‌به دوش پروف از فیلتر مک‌کارتیزم عبور کرده و در قالب تجربیات زیستی، سبک پوشش و رویکرد زیاشناسانه یک نسل جدید ظاهر می‌گشت. این دنیای نوین که حاصل کمرنگ شدن مرز میان فرهنگ و ضد فرهنگ بود، خود طی در روندی چند ساله به طبقاتی خرده فرهنگی تقسیم گشت و اصطلاحات «بیت‌نیک»^{۷۱}، «بیت»، «بیتستر» و «هیپستر» برای اشاره به جمع‌ها و تیپ‌های متمایز این نسل جوان معترض مورد

70 Beat Generation

71 Beatnik

با وجود این که بیت‌نیک‌ها و هیپسترها هر دو متأثر از اموری مشابه بودند اما ساختار فرهنگی زمانه، تمایزاتی جدی میان این دو مشاهده می‌کرد. در واقع هر دوی این جریان‌ها، حاصل خوانشی آمریکایی از یک سنت تقابل‌گرای مشترک بودند. آلبرت گلدمن^{۷۲}، هیپسترها را دندیهایی از طبقات فرودست جامعه می‌داند که لباس‌های شیک و آراسته به سبک «جاکش»^{۷۳} ها به تن می‌کردند و طرز برخوردی صمیمی و خاکی داشتند. نوعی رفتار برگرفته از رفتار کولِ جز-نوازان بی‌پاپ، به همراه توجه به برخی جزئیات و ظرافت‌ها از جمله دم کردن چای یا گوش سپردن به سبکی خاص از موسیقی جز و کارائیب. آنان همچون زوت‌پوش‌ها، سرپیچی خود را نه به صورت اثر هنری بلکه در سبک پوشش و حیات روزمره بروز می‌دادند. در واقع جوانان هیپی به مثابه شهروند، مانند بوهمی‌ها و بسیاری از گروه‌های دیگر باشندۀ پیش از خود، نوعی سرپیچی رفتاری از خود بروز می‌دادند که جیمز سی. اسکات^{۷۴} به مثابه «اینفرپالیتیک»^{۷۵} از آن یاد می‌کند. نوعی تاکتیک رفتاری که در نبود امکان سرپیچی مستقیم، قابل اتخاذ است. بر اساس این تاکتیک، یک کارگر به جای اینکه اعتصاب نماید، بر سر کار خود حاضر می‌شود اما آن کار را به نحو شایسته به انجام نمی‌رساند. در واقع موجب اخلال در چرخه کار شده و به شکلی غیر قابل بازشناسی، قدرت عصیان خود را به نمایش می‌گذارد. کنش‌هایی کوچک اما در تضاد با وضع موجود، که با تکیه بر تضادها و رخنه‌های موجود در ساختار حاکم، عمل کرده و تأثیرگذار واقع می‌شوند. نوعی بریکولاز دادائستی در انتخاب سبک پوشش و رفتار در سطح جامعه، که به خودی خود نمایشی از حضور و باشندگی گروهی از دیگران در دل جامعه است، دیگرانی که از «شهروندِ سر به راه» بودن خودداری می‌کنند: یک اینفرپالیتیک شهروندی یا نمونه‌ای واضح از آنچه میشل دوسرتو^{۷۶} تحت عنوان «زندگی روزمره به مثابه اعتراض» مورد بررسی قرار داده است.

۴. ۱۲ بیت‌نیک‌ها در یک جمله هیپسترهایی اهل هنر و ادبیات بودند که جریانی از ادبیات غیر رسمی را در آمریکا رقم زدند. گروهی متعلق به طبقه متوسط، برخوردار از تحصیلات عالی و آشنا با جریان‌ات نوی خیابانی و شهری که مختص شهرهایی پر هیاهو از جمله نیویورک،

72 Albert Goldman

73 pimp

74 James C. Scott

75 Infrapolitics

76 Michel de Certeau

سان فرانسیسکو یا پاریس بود. آلبرت گلدمن، جک کرواک^{۷۷} را نمونه خوب یک بیت‌نیک می‌داند. جوانی تحصیل کرده که به قدری در دل شهر پرتو زده و در هیاهوی شهری شرکت بسته که اکنون مایل است خلوت گزیده و از شهر و هیاهو به دور باشد یا به اماکن شگفت آور و عوالم سکرانگیز نقل مکان کرده و سوغاتی هنری از آن جا به ارمغان آورد. او از طرفی دیگر در تلاش است که بتواند مثل «مردم» زندگی کند، بنویسد، مواد مصرف کرده و مراقبه نماید.

ادبیات بیت از سه عنصر واقعیت‌های زندگی خیابانی، اگزستانسیالیسم و عصیان برخوردار است. صحنه فرهنگ، در نظر بیت‌نیک‌ها، ساحتی برای «زیستن» به شیوه‌ای دیگرگونه بود. آنان به مرز میان هنر و زندگی مشکوک بودند و بدین ترتیب زندگی را به مثابه یک تجربه منحصر به فرد خلاصانه پیش‌گرفتند: زندگی در سفر و نشئگی. نوعی زیبایی در بطن آنچه زشتی شمرده می‌شد و نوعی آرامش در دل آنچه دشواری قلمداد می‌شد. از نظر آنان بیت به ضربانی زیرزمینی زیر پوست فرهنگ رسمی می‌مانست. جک کرواک معتقد بود که «اطلاق عنوان نسل بیت تلاشی برای نامگذاری یک نسل نیست، بلکه تلاشی برای نام‌زدایی از یک نسل است» نسلی که تولید کننده آثار برجسته همچون «در جاده» اثر جک کرواک^{۷۸}، «پروا» اثر جان هلمز^{۷۹} و «ژوزه» اثر آلن گینسبرگ^{۸۰} و البته «معتاد» اثر ویلیام باروز است. باروز در بخشی از کتاب معتاد، که روایتی اعتراف‌گونه از زندگی خود هنرمند است، موضوع اعتیاد خود را با صداقت، دقت و ظرافتی مثال‌زدنی توصیف می‌کند:

«طی ۴۸ ساعت باقیمانده مورفین از بدنم خارج می‌شود، شربت این درد را به کلی از بین برد. من همه اش را با دو نمبوئال سر کشیدم و برای ساعت‌ها به خواب رفتم. وقتی بیدار شدم، لباس‌های تنم خیس از عرق بودند. از چشمانم آب می‌آمد و سوزش داشتند. همه بدنم می‌خارید و حساس شده بود. در تخرم غلتیدم، پشتم را بلند کردم و دست و پاهایم را می‌کشیدم. زانوهایم را بالا کشیدم، دست‌هایم را میان ران‌هایم به هم گره کرده بودم. فشار دست‌هایم محرک ارگازم درد مواد بود. بلند شدم و زیر شلواری‌ام را عوض کردم.»

(معتاد-ویلیام باروز، ص. ۱۲۶: ۱۹۷۷)

77 Jack Kerouac (1922-1969)

78 On the Road (1957, Jack Kerouac)

79 Go (1952), John Holmes

80 Howl (1955), Allen Ginsberg

81 Junkie (1953/1977), William S. Burroughs

نویسندگان بیت با نگاهی متوجه به فرهنگ عامه و حاشیه‌وارگی، به بازنگری ادبیات آمریکا و سنت‌های دادا، سورئالیسم و البته اندیشهٔ اگزیستانسیالیسم پرداخته و اصل «صدافت واقع‌گرایانه» را که ریشه در دوران رمانتیک داشت به مثابهٔ قانونی محوری مورد توجه قرار دادند.

۴. ۱۳ در میان نویسندگان شهیرِ نسل بیت، جک کرواک با تمایلات آشکار فلسفی و شورانگیز خود به عنوان چهرهٔ محبوب و پوستر خوشتیپ و روشنفکرانهٔ یک پسر خرده فرهنگ بیت شهرت یافت. داستان گویی که مبلغ فرهنگ قومی و نوعی عرفان یا درونگرایی متأثر از شرق بود. گفتمان او، دال بر عصیان آتشین بود و لحن مطالبهٔ آزادی‌های فردی، هم‌صدایی با اقلیت‌های قومی و رهایی‌طلبی داشت. کرواک تلاش کرد تا زبان را برای ارایهٔ چهرهٔ جنبش و سیلان افکار به کارگیرد؛ جریان سیال ذهن در واقع ترجمان بداهه نوازی و واژه‌چینی‌های سبک بی‌بাপ به زبان ادبیات بود. کرواک خود را در معنویت ادیان شرقی غوطه ور ساخته بود و سبکی مبتنی بر پویش درونی را دنبال می‌کرد. باروز، بر خلاف کرواک، چه از طریق رئالیسم صادقانه و چه بعدتر از طریق حکایات انتزاعی، با تمرکز بر زمینه‌های تابوشکنانه‌ای چون اعتیاد و گرایش جنسی، به خلق روایاتی از فلاکت و آلودگی پرداخت. او از تکنیک‌های متنی مختلفی از قبیل کولاژ، بریکولاژ، کات-آپ و فولد-این بهره گرفت و بدین ترتیب روایت خطی را زیر پا گذاشت. گینسبرگ نیز که از نظر سیاسی نگرش چپ-لیبرال داشت با ارجاع به فرهنگ عامه در شعر و با بهره‌گیری از سبک شعر منشور و زبان کوچه‌بازاری، تمایز این نسل ادبی را با ادبیات مرسوم آمریکا به طور آشکار نمایان کرد. او به علاوه از طریق بازی با اصول دستور زبانی تلاش کرد که هژمونی شعر آکادمیک و چارچوب‌های مرکزیت یافتهٔ آن را به چالش بکشد. گینسبرگ شهرت خود را، علی‌رغم دو چهرهٔ دیگر نسل بیت، بیشتر بر کنش‌های سیاسی و ادغام آن با پادفرهنگ مبتنی ساخت. جنجال‌هایی که اوج آن را می‌توان در پروندهٔ قضایی مشهور او بر سر انتشار مجموعه شعر «زوزه» مشاهده کرد.

ادبیات بیت به طور کلی بر نوعی روزمرگی تکیه دارد. روزمرگی زندگی نامه‌واری که در آثار آغازین باروز، ادغام سیاست با زبان خیابانی گینسبرگ و بازخوانی نوستالوژیک جوانی در کارهای کرواک دیده می‌شود.^{۸۷} فضای فکری بیت، به شکلی واضح متأثر از چشم اندازهای حاشیه‌وارگی و دیگرپاشی بود. شاید بتوان گفت که اغلب نویسندگان بیت زندگی‌های رمانتیک

تهی‌دستانه‌ای را دنبال می‌کردند که لازمه جستجوی مفاهیمی چون اعتبار و اصالت در دنیایی بود که می‌رفت فرهنگ قرون گذشته را به سبب کالاشدگی بی حد و حصرش از اعتبار ساقط کرده و زیر سوال ببرد. نویسندگان بیت می‌خواستند دشواری، فلاکت و تابوهای اجتماعی که زندگی پیش روی بشر نهاده است را تجربه و توصیف کنند. مایل بودند شخصا صدای آنانی باشند که به حاشیه اجتماع رانده شده یا فراموش گشته اند. کرواک بخشی از این امیال و آرمان‌ها را در مقاله «اصول نثر سیال»^{۸۳} که در «پلک مونتان ریویو»^{۸۴} انتشار یافت، گنجانده است. این نوشتار مانیفست‌گونه شامل نکاتی در روش‌شناسی ادبیات بیت است و سعی دارد ۳۰ اصل فکری و تکنیکی را به نویسندگان/ هنرمندان پیشنهاد کند. از این جمله:

۲- فروتن در برابر همه چیز، گشاده، شنونده.

۱۳- بی‌اعتنایی به بازدارنده‌های دستور زبانی یا نحوی.

۱۴- همچون پروست، مافنگی پیر زمانه باش

۲۸- سرایش وحشی، بی قاعده، ناب، بر آمده از عمق، هرچه دیوانه‌وار تر بهتر

و

۲۹- تابع همه زمان‌ها.

به نظر می‌رسد اصول نثر سیال کرواک نوعی جمع‌بندی گزینشی از مانیفست‌های آوانگارد اروپا باشد. دست‌کم نمی‌توان تأثیرات دادائسم و فوتوریسم و لتریسم بر آن را نادیده گرفت. به عقیده بسیاری، این متن به قدری هپروتی و نابهنگام بود که نتوانست در امریکای دهه ۱۹۶۰ برانگیزاننده پیروانی تابع اصول باشد و به قدری پیش پا افتاده و کهنه بود که نتوانست آن ساختار شکنی یا دعوت به ساختار شکنی که هدف آن بود را تحقق بخشد. با تامل در بند ۲۹ این متن، نوعی نخبه‌گرایی و باور به نبوغ هنرمندانه مشاهده می‌شود با این حال باید به یاد داشت که همه نویسندگان بیت، افکار و آرمان‌هایی لزوماً مشترک نداشتند. در حقیقت نسل بیت نه یک جمع همگون و هماهنگ از جوانانی با بینش سیاسی یا اجتماعی مشترک، بلکه یک نسل ناهمگون و متمایز بود. خود کرواک با وجود اینکه یک جمهوری‌خواه

باورمند به ساختار دولت آمریکا بود، در زمینه نگرش فردی و ساختار شکنی ادبی به بیت تعلق داشت. روش نثر سیال او به عنوان تکنیکی فاقد نقطه گذاری، نه تنها منحصر به فرد بلکه دارای محتوایی دگرگونی خواهانه بود. کرواک با به کار بستن ساختارهایی که به طور دلبخواهی با نقطه گذاریهای غلط تغییر یافته اند، با اضافی کردن ویرگولهای بلا استفاده و نا لازم یا به کارگیری فضای فاصل برای ایجاد مکثهای اجرایی، که از اصول سخنرانی نیز هستند، فضای ادبی هنجار شکنانه ای را پدید آورد که از بسیاری جهات با نگرش حاکم بر موسیقی جز هم راستا بود.

بیت حاوی نقدی تئوریک و دستور زبانی به شیوه نوشتن بود. یکی از روشهای نوشتاری نویسندگان بیت، اسکنپینگ^{۸۵} یا «شنا کردن در دریای دستور زبان بدون توجه به معیاری به جز ضرب آهنگهای برونزای بلاغی و جملات معترضه» بود که به خوبی با نوشتنهای خلسه وار و نیمه خودآگاه زیر تاثیر داروهای محرک و روان گردان همخوان بود. نباید از نظر دور داشت که ایجاد متون سیال حاصل از نگرش پیشرو و تجربه گرا به ادبیات و زبان را می توان در فوتوریستهای ایتالیایی و روسی، سورئالیستها و دادائیستها نیز دنبال کرد. نویسندگان بیت ارایه دهنده ترجمانی عامه پسند از ایده های هنر آوانگارد برای نسل های جوان آمریکای پس از جنگ دوم جهانی بودند.

۴. ۱۴ ادبیات بیت، به سبب ویژگیهای طبقه ای که از آن ریشه گرفته، بیشتر با چند چهره مشهور شناخته شده است اما شاید بتوان مدعی بود که سه مفهوم محرومیت اجتماعی، حاشیه وارگی و دیگرپاشی در آثار نویسندگان کمتر شناخته شده بیت، بیانی منسجم تر و ملموس تر یافته اند: توصیف زندگی در آسایشگاه و تجربه بیماری روانی در آثار کارل سالمون^{۸۶}؛ زندان، بزه کاری و آبدیده شدن فرد در جریان گذر از مرزهای اجتماعی در کارهای نیل کسیدی^{۸۷}؛ زندگی خیابانی و قاچاق در آثار هربرت هونکه^{۸۸} و روابط جنسی و سقط جنین و تجربه مواد مخدر در آثار الیز کوون^{۸۹}.

آثار نسل بیت عناصر دیستوپایی را در ادبیات زنده کرد و جنبه ای پنهان از فرهنگ روزمره، دیگرپاشی و تجربیات آستانی را مورد توجه قرار داد. چارلز بوکوفسکی^{۹۰} شکست خورده،

85 Scoping
86 Carl Solomon (1928-1993)
87 Neal Cassady (1926-1968)
88 Herbert Huncke (1915-1996)
89 Elise Cowen (1933-1962)
90 Charles Bukowski (1920-1994)

کارمند، نویسنده و شاعر از بسیاری جهات یک زندگی حقیرانه را از سر گذرانده و تا اواخر زندگی به مثابه هنرمندی ناکام زندگی کرد. او سبک زندگی پاکبازانه‌ای را پیش گرفت و این سبک زندگی غرق در مشروب‌خواری، قمار، بی‌خانمانی و روابط ناموفق فردی را در قالب خودِ دیگرش- هنری چیناسکی- توصیف کرده و به محور اصلی رمان‌هایش مبدل ساخت. بوکوفسکی چه در زندگانی و چه در نوشتار، هویتی دیگرپاشانه و به حاشیه رانده‌شده را تجربه کرد. شخصیتی که از طرفی، منبع اعتبار و جلالِ وجههٔ درون‌گروهی او نیز بود. او خود را یک بدبین سیاست‌گریز اما منتقدِ مرکزیتِ رسمی قلمداد می‌کرد، با این حال نوشته‌های او در باطن سیاسی‌اند. مناسبات و اخلاق کاری مرسوم، در آثار بوکوفسکی اموری مزاحم، بهره‌بردارانه و پوچ به شمار می‌آیند. ادبیات او «رویای آمریکایی و جانبِ دیگرِ آن یعنی بی‌خانمان‌ها و الکی‌هایی را که زندگی‌شان در «پانتوق»‌ها، گرد اتفاق‌های آنی سیر می‌کرد، مورد پرسش قرار داد. آنانی که هستی‌ای دست‌بر-دهان را در میان بیکاری یا کاربایی مستمر می‌زیند در حالی که نه علاقه و نه انگیزه‌ای برای کار مزدی دارند.»^{۹۱}

بوکوفسکی همچون برخی دیگر از بیت‌ها و متقدمان بوهمی‌شان، پول‌پرستی و سبک زندگی متکبرانه و سطحی بورژوازی را حقیر می‌شمرد. وضعیت او به مثابهٔ یک دیگرپاش، یک منحرف که در عین سیاهیِ روایت‌های واقع‌گرایانه‌اش، فاش‌گو و صادق است با باروز که همسر خود را کشته و زندگی در تبعید را تجربه می‌کرد مشابهت‌های زیادی دارد. باروز و بوکوفسکی را می‌توان هم از حیث جهان پر هیاهوی نوشتارشان، هم در مصرف مواد محرک و مخدر و هم از نقطه نظر نفوذ و محبوبیت در میان خوانندگانشان، در یک سطح قرار داد. زندگی‌هایی منحصر به فرد که از یک سو محصولِ عدمِ تعلق به بورژوازی یا سبک زندگی کالا محور سرمایه داری بود و از سوی دیگر برای حمل و انتقال احساس خویش محملی جز «مصرف» نمی‌یافت.

نِد پولسکی^{۹۲} -یکی دیگر از چهره‌های نسل بیت- برخلافِ دیگر نویسندگانِ هم‌دوره‌اش، به مطالعهٔ خرده فرهنگ بیت در دهکدهٔ گرینویچ طی دههٔ ۱۹۶۰ پرداخت. او بود که به تمایز میان بیت‌نیک‌ها و هیپسترها توجه کرد. پولسکی هیپسترها را دارای دو مشخصهٔ عنوان «هیپنس»^{۹۳} و «هیپ-تاک»^{۹۴} توصیف کرد: کسانی که با رفتار و زبان خیابانی (هیپ) نوعی اینفرا پالتیک شهروندی را دنبال می‌کردند. او بیت‌نیک‌ها را جوانانی از طبقه متوسط قلمداد

91 Charles Bukowski, *Outsider Literature, and the Beat Movement* (2013), Paul Clements, p.116

92 Ned Polsky (1928-2000)

93 hipness

94 Hip talk

کرد که احترامی رمزگونه و رمانتیک نسبت به سبک زندگی طبقه کارگر داشته اما در واقع به آن تعلق نداشته‌اند. بنا بر توصیف پولسکی «بیت‌نیک‌ها به دنبال مکان‌ها و تجربیات عجیب و غریب هستند در حالی که هیپیست‌ها اغلب خود از جنس طبقه کارگر بوده و خلُق و خوی آنان را دارند.» هیپیست‌ها معمولاً به لحاظ برخورداری از امکانات آموزشی در سطح پایین‌تری از بیت‌نیک‌ها بودند. بیت‌های طبقه متوسط که از آموزش و پرورش به میزان کافی بهره‌مند شده بودند، معمولاً نگاهی همراه با ترس، تحقیر و البته تحسین نسبت به هیپیست‌ها داشتند چرا که هیپیست‌ها با وجود اینکه درباره مصرف مواد، امیال جنسی و سر پیچی از کار با آنان همدل و هم‌زمان بودند اما از نظر شخصیتی و هویتی، خودساخته کله شق و بی‌خیال بودند. یک هیپیست، ولگردی شهری بود. عاطلی از طبقه کارگر، باطلی که با هرز گردی در معرض انواع جرم و بزه قرار داشت و البته سبک‌رفتاری و جسارت یا گستاخی قابل ملاحظه‌ای از خود بروز می‌داد. در مقابل، یک بیت‌نیک، پرسه‌زنی بود بورژوا و تحصیل کرده همچون کرواک، که طی پرسه‌زنی‌های خود بیش از آن که شهر و روزمرگی‌های آن را تجربه کند، چیزها را رصد می‌کرد.^{۹۵}

پولسکی در مطالعه‌ای که روی بیش از ۳۰۰ فعال و علاقمند جدی نسل بیت انجام داده بود، نشان داد که آنان نه سیاست‌گرایان بلکه به شکلی سهل‌انگارانۀ ضد سیاست هستند. آنان از هرگونه اطلاق عنوان یا پذیرش رهبری یا پیروی از افکار و آرای اجتماعی و سیاسی گریزان بودند و این خود به مثابه شکافی میان اعضای این خرده فرهنگ و نویسندگان آن با ارزش‌های آرمان‌خواهانه‌ای بود که در اروپا جریان داشت. آنان در باب ارتباطات بین‌ژاد و بین‌جنسیتی نقطه نظری رهایی‌طلبانه داشتند و درباره نقش جنسیتی نوعی سازگاری ابهام‌آلود از خود بروز می‌دادند. از این نظر شاید بیت‌ها را بتوان تا حدودی به دادای زوریخ شبیه‌دانست. جمعیتی هنری که نه سودای انقلاب بلکه سودای تحقق لحظات در بستر اکنون را در سر داشتند. بیت‌ها نه تنها به احزاب رسمی بلکه به فعالیت‌های گروه‌های دیگر سیاسی نیز توجهی نشان نمی‌دادند. پولسکی معتقد است که نگرش بیت‌ها به سیاست و دولت با نگرش پرودون مشابهت دارد که «هیچ کس نمی‌تواند نماینده احساس و افکار کس دیگر باشد... اگر این بدان معنا باشد که بیت‌ها هرگونه برنامه‌ریزی سیاسی و عقلانی را مطرود می‌دانستند، باید قبول کرد که آنان هرگونه رهبری- خواه چپ و خواه راست- را محدود قلمداد می‌کرده‌اند.» پولسکی بلافاصله گفته خود را مورد تردید قرار می‌دهد و نقل می‌کند که فیدل کاسترو در این میان

یک استثنا بود. «بیت ها او را هیپ دانسته و کاندید خوبی برای مصرف ماریجوانا قلمداد می کردند.»^{۹۶}

ادبیات بیت به طور کلی تحت بایکوت گروه های سیاسی آرمان خواه قرار داشت و آثار آنان از جانب احزاب و گروه های مبارز و معطوف به آرمان های اشتراکی و ضد سرمایه دارانه، مورد بی اعتنائی قرار می گرفت. روشنفکران آرمان خواه به ویژه در اروپا، فعالیت بیت ها را تضعیف کننده موضع مبارزان دانسته و آنان را به مثابه حربه دولت ایالات متحده برای جلوگیری از نشرو بسط افکار آرمان خواهانه در آمریکا قلمداد می کردند. در واقع از نظر انقلابیون چپ، رویکرد این جوانان به آزادی و برابری بیش از آنکه رویکردی دگرگونی طلبانه باشد، رویکردی مصرفی و منفعلانه بود. به عنوان نمونه، گروه اس.آی در اولین شماره نشریه «سیتواسیونست اینترناسیونال» (۱۹۵۸) هیپسترها و نویسندگان بیت را به جهت ایجاد اهمیتی ممتاز برای ادبیات، به شیوه ای عموماً ارتجاعی، مورد حمله قرار داد. برخی معتقدند که هیاوهی نسل بیت باعث شد تا ارتباط جوانان آمریکایی با اگزیستانسیالیسم اروپایی و افکار سیمون د بووار^{۹۷}، آلبر کامو^{۹۸}، ژان ژنه^{۹۹} یا ژان پل سارتر^{۱۰۰} کمزنگ شده و جریان از ریشه فکری و هویتی خود جدا افتد. از این زاویه، بیت ها در آمریکا، بیش از آنکه نقشی انقلابی ایفا کرده باشند، نقشی انحرافی در بازتولید اعتراض بی خطر ایفا کردند: وانمودسازی زیست انقلابی در نقاب خرده فرهنگ.

هیپی گری آغازی بود بر دورانی که رفاه نسبی زندگی آمریکایی، این امکان را فراهم ساخت تا اعتراض و انقلاب به یک سبک زندگی مصرفی و مهیج تقلیل یابد. از نظر آنها هرچند این شکل از زندگی رسمیت گریز، با معیارهای انقلاب مارکسیستی و جبهه بلوک شرق همخوانی نداشت، اما روح عصیان و طغیان در قالب یک مبارزه مردمی در آن زنده و ساری بود. روحی انقلابی که کرواک آن را در دهارما بامز^{۱۰۱} به نام انقلاب کوله پشتی^{۱۰۲} تعبیر کرده و از آن تجلیل می کند. روحیه نسلی جوان که با سیر و سفر، افق های دید خود را پیرامون هنر، فلسفه شرق، مناسبات مردم، طبقه کارگر و فرهنگ های قومی وسعت بخشیده و زیربنای یک دگرگونی مردمی را توسعه می بخشد.

«نسخه ای از یک انقلاب کوله پشتی ها را می بینیم هزاران یَا

96 Hustlers, Beats and Others (2006), Ned Polisky, pp 162-163

97 Simone de Beauvoir (1908-1986)

98 Albert Camus (1913-1960)

99 Jean Genet (1910-1986)

100 Jean Paul Sartre (1905-1980)

101 The Dharma Bums (1958), J.Kerouac

102 Rucksack Revolution

شاید میلیون‌ها آمریکایی جوان با کوله‌پشتی پر سه می‌زنند، به کوه‌ها می‌روند تا نیایش کنند، کودکان را می‌خندانند و پیرمردان را شاد می‌کنند، دختران جوان را خوشحال و دختران پیر را خوشحال‌تر، همه‌شان شیدای زن که کم مانده تا شعرهایی بنگارند که اتفاقی در سرشان ظاهر شده بی هیچ استدلال و همین‌طور با مهربانی و همین‌طور با رفتارهای غیر منتظره مرموز به ایجاد ایجازه‌های آزادی ابدی برای همه کس و تمامی موجودات زنده ادامه می‌دهند...

(دهارما بامس-چک کرواک)

۴.۱۵ آرمان نسل بیت، آزادی بیان و سبک زندگی بود و توانست بازنگای چالشی جدی در تقابل با همسان‌سازی فرهنگ آمریکایی باشد. نویسندگان بیت هژمونی فرهنگی را به چالش کشیده و آوانگارد تاریخی، موسیقی جَزِ مدرن، شعر و مذاهب شرقی را در یک ترکیب آمریکایی مورد بازنگری قرار دادند. آنان همچنین مفاهیم اعتراض، اندیشه پیشرو و حاشیه‌وارگی را به شکلی جوانانه بازتولیدی کردند. نویسندگان بیت بر خلاف پیشینیان بوهمی خود، که از گروه‌های نسبتاً کوچک هنرمندان، رفقا و هم‌نفسان تشکیل می‌شدند، توانستند با بکارگیری رسانه و ارتباطات گسترده‌تر، مقدمات یک جنبش را رقم بزنند. مرام سبک‌مند بیت نیک‌ها و هیپسترها به سرعت توسط جوانان پس از آن‌ها به صورت سبک زندگی و پوشش مورد استفاده قرار گرفت.

چشم‌اندازهای نوشتاری و سبک زندگی‌های آلترناتیو بیت‌نیک‌ها و هیپسترها نه تنها جوانان را به خود جذب می‌کرد بلکه محرک خشم جوانان نیز بود. شیوه‌ای مبتنی بر تجربه‌گرایی، بی‌خیالی و زندگی روزمره که به طور همزمان، عصیان را به مثابه ارزشی پیشرو و متکی بر اگزیستانسیالیسم فرانسوی مورد توجه قرار می‌داد. گینسبرگ و کرواک زیرکانه توانستند تفکرات مذاهب شرقی را با زبان هیپ و خیابانی ترکیب کنند. زبانی که نماد اعتراض جوانان برای نسل بعد از آن‌ها شد. بوکوفسکی و باروز حاشیه‌وارگی و دیگرگراشی فرهنگی و جنسیتی را به همراه نوعی خضوع و درویش‌مسلكی پیش گرفتند و بدین ترتیب توانستند در راس جمعی از نویسندگان جوان به چهره‌هایی مطرح مبدل گردند. بیت‌ها و هیپسترها در روایت خود از زندگی، با تفکرات پاد-روانپزشکی^{۱۰۳}، تجربه مواد محرک و روان‌گردان، تجربه جنبه‌های

گونگون آگاهی و رویکردهای غیر معمول جنسیتی همراهی نشان می‌دادند. ظهور بیت آغازی بود بر عصر جدید خرده‌فرهنگ‌های جوان و سبک زندگی‌های آلترناتیو که در مبارزهٔ نمادین خود، گاه و بیگاه به شکل کنش‌هایی سیاسی بروز می‌یافت. هیپسترها پیشقراولان جنبه‌ای نوین از فرهنگ جوانان بودند و به یاری ادبیات و موسیقی، آوازهٔ خود را در جامعه و فرهنگ عامه تثبیت کردند. جوانانی عمدتاً سفید پوست که به جای عکس الویس پرسلی و دیوید کاستلو عکس کرواک، سارتر و د بوار را به دیوار اتاق‌هایشان آویزان می‌کردند و گزارهٔ «انسان با آنچه هست به زندگی خود معنا می‌بخشد.» برای آنان حایز معنایی موجه بود. نسلی هم‌نفس با جز بی‌باپ، بداهه نوازی، رنسانس هارلم، سوررالیسم، نقاشی گنشی^{۱۰۴}، سبک زندگی آفرو-آمریکایی و سادگی مدرن. جوانانی که در ساحل شمالی سان‌فرانسیسکو حول کافه قنادی کو-اگریستانس^{۱۰۵} (همزیستی) و کتابفروشی «روشنایی‌های شهر^{۱۰۶}» (متعلق به لارنس فرلینه تی^{۱۰۷} یا در ساحل ونیس در لوس آنجلس جمع بودند. در واقع این شهرها شهرت و حال و هوای بوهمی خود را با وجود هیپسترها و بیت‌نیک‌ها حفظ کرده بودند. نقطه اوج تکاپوی این نسل‌های جوان، «تابستان عشق^{۱۰۸}» ۱۹۶۷ بود. همزمان با دورانی که اروپا در آستانهٔ اعتراضات و مبارزات دانشجویی و کارگری قرار داشت، جوانان آمریکایی طی یک همایش اجتماعی در محوطه‌ای سر سبز، بی‌اعتنایی خود را به نظم مستقر و تفکر پدرسالارانه زمانه به نمایش گذاشتند.

بیت‌نیک‌ها و هیپسترها، اگر چه به لحاظ سیاسی، با نگرش احزاب و کنشگران سیاسی پیش از خود همراه نبودند، اما در عمل تشکیل دهندهٔ نوعی پادفرهنگ قدرت‌مند بودند. آن‌ها از نوعی نظم مبتنی بر مشارکت و رفاقت برخوردار بودند که حاصل تجربیات زیست‌تعاونی در سواحل سن‌فرانسیسکو و نیویورک بود. نمایش‌های خیابانی و اجراهای رایگان عمومی در عین بی‌تفاوتی نسبت به قراردادهای اجتماعی، از جمله تجربیاتی بودند که با تکیه بر وفور اقتصادِ پسا رکود- که امکان تدارک بهداشت، مشاورهٔ قانونی، اسکان و حتی عرضه رایگان ال. اس. دی را فراهم آورده بود- هیپی‌ها را قادر کرد تا رخدادهای تاریخی را در هیئت‌اشبری^{۱۰۹} رقم بزنند.^{۱۱۰}

رویدادهای دهه ۱۹۶۰ شور دگرگونی‌طلبی اجتماعی-فرهنگی جوانان را در هر دو حوزه

104 Action painting

105 Co-existence Begel Shop

106 City Lights Bookstore

107 Lawrence Ferlinghetti

108 The Summer of Love 1967

109 Haight-Ashbury

110 The American Counterculture (2007), Christopher Gair, p.128

فردی و جمعی، در قالب سنتِ مخالف‌خوانی فرهنگی وارد عرصهٔ عمومی کرد. مخالف‌خوانی جوانان، این‌بار به شکلی ضمنی پا به میدان سیاست گذاشته، عزم را برای شکستن ساختار فرهنگی موجود جزم کرده بود. در واقع یک جریان خرده‌فرهنگی که در ابتدا میان جوانان نیویورک و سان فرانسیسکو جریان داشت، طی کمتر از یک دهه به جریان تقابلی فرهنگی انجامید که به «پادفرهنگ»^{۱۱۱} شهرت یافت. هویت‌جویی فردی در کنار آرمان‌خواهی جمعی از طریق فرهنگ، خواه در قالب موسیقی عامه‌پسند و خواه در قالب اثری ادبی، طرح یا رفتاری عصیان‌آلود، بازنمای افکار و تمایلات جمعی بود که خواه ناخواه بر سر یک آرمان واحد اتفاق نظر نداشتند. نگرش مبهم هیپی‌ها، که رانهٔ پادفرهنگ ۱۹۶۰ بود، پس از تابستان عشق به خرده فرهنگ‌هایی متکثر تقسیم شد که هریک تعاریف، تجربیات و تعبیر خود را دنبال کرد.

روانگردان‌ها، عرفان، تحول در سبک زندگی و جستجوی اشکال جدید زندگی، میل به کنش جمعی، اعتراض‌رهایی بخش و سیاست‌های کنش‌گرانه، بیخیالی پوچ‌گرایانه و ... همه و همه از جمله اشکالی بود که پادفرهنگ در خود جای می‌داد. اکثریت قریب به اتفاق هیپی‌های جوان به دنبال اتوپیای روانگردان‌محوری بودند که با نوعی آگاهی جهان‌وطنی در آمیخته بود. علاوه بر این، آنان برای خود- به مثابه نیرویی جوان- حق انتخاب مسیر جامعه جهانی یا دست کم جامعهٔ آمریکا را قائل بودند. حتی که مداخله درطیفی از مسائل مرتبط با حقوق بشر و آزادی‌های فردی را شامل می‌شد. در واقع هیپی‌ها، با تمایل به نگرش ضد سرمایه داری، راه خود را مرهون اندیشه‌های برابری‌خواه و رهایی‌طلب بودند؛ در حالی که در بسیاری موارد از همین نقطه نظر قابل نقد و حتی مورد تردید قرار می‌گرفتند. هیپی‌ها همچون اندیشمندان رهایی‌طلب، دسترسی به مسکن را حق بشر و مالکیت خصوصی بر مسکن را شایعی می‌دانستند. به عنوان نمونه طی سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۹ جمعیتی بالغ بر سی هزار نفر در لندن به روش اسکوات، در مسکن‌های متروکه، سکونت داشتند و کمپینی با نام «کمپین اسکواترهای لندن»^{۱۱۲} در بخش شرقی این شهر حامی این جریان بود. تخمین زده می‌شود که تا دهه ۱۹۷۰ چیزی در حدود دو هزار کومون خودکفا در آمریکا و پنجاه کومون در انگلستان به تجربهٔ زندگی در جهان آلترناتیو مشغول بوده اند.^{۱۱۳} کومون‌هایی که روش‌های زندگی کومونی مشابه دیگرهای قرن هفدهمی [۴۱-۲] و جوامع بوهمی قرون هجده و نوزده، و حتی کارگاه‌هایی مشابه کارگاه‌های هنرو پیشه‌وری [۲۱-۳] را از نو مورد توجه و تجربه قرار دادند.

111 Counterculture

112 London squatters campaign

۴.۱۶ هیپی‌گری از حیث وسعت جمعیتی و تنوع فکری و رفتاری به سختی در دایرهٔ تعریف خرده فرهنگ جای می‌گیرد. به همین علت بسیاری از نویسندگان و پژوهشگران استفاده از اصطلاح پاد فرهنگ را برای اشاره به این جریان بر گزیده‌اند. جان هوارد در کتاب «شکوفایی جنبش هیپی»^{۱۱۳} به چهار تیپ کلی یا خرده‌فرهنگ قابل بازشناسی در دل پادفرهنگ اشاره کرده است. (یک) هیپی‌های آرمان‌خواه^{۱۱۴} که در عمل با اخلاق کاری مخالف بوده و آن را طرد می‌کردند و با نام بیپی‌ها شناخته می‌شدند؛ (دو) هیپوتی‌ها و «تعطیل‌ها»^{۱۱۵} که بیشتر به سمت روان‌گردان‌ها و فضاهای مرتبط با مصرف مواد مخدر و محرک گرایش داشتند؛ (سه) هیپی‌های پلاستیکی^{۱۱۶} که هیپی بودن را از جنبهٔ مد و پوشاک مد نظر داشتند؛ و (چهار) هیپی‌های شبانه^{۱۱۷} که دستهٔ وسیعی از مردمان مسن تررا شامل می‌شد که تشکیل خانواده داده اما در اوقات فراغت خود با باور های هیپی ها و تفکراتشان همدلی داشتند.

۴.۱۷ جنبش پادفرهنگی رشد و بالندگی خود را از بسیاری جهات در مسیر غیر رسمی و رسمیت گریز تعریف کرده بود. نشریه‌های زیرزمینی و شب‌نامه‌ها یا رساله‌های جنبش‌های مقاومت و هنر انقلابی اروپا الهام‌بخش جوانانی بود که به شکلی دیگر از نشریه‌گردانی مستقل روی می‌آوردند. این نشریات، جزوات و مجلات رسمیت گریز حاوی آثار و افکار جوانان، تصاویر و گفتگوهای بحث‌انگیز و انتقادی نسبت به نهادهای اجتماعی و فساد عملکرد سازمان های دولتی بودند. این رسانه گردانی خود آئین و تولید محتوای پادفرهنگی بود که موجب شد تا بذر دگرگونی‌خواهی نوینی در جامعهٔ جوان آمریکایی رشد کرده و به دیگر شهرهای جهان غرب - از جمله آمستردام، کپنهاگ، لندن، پاریس و برلین غربی - سرایت کند. در واقع جریان هیپی‌گری و رسانه‌های هیپی‌گری در پیچه‌ای بود برای آشنایی نسل‌های جوان با یک سبک زندگی مبتنی بر رهایی، بی‌توجهی به نظم موجود و البته مصرف‌گری.

برخی از نشریات پادفرهنگی تلاش داشتند تا آگاهی طبقاتی مارکسیسم، فمینیسم، دغدغه‌های محیط زیستی، فعالیت‌های صلح‌طلبانه و حقوق اقلیت‌های جنسی را به جامعهٔ جوان جویای جریان‌ات رهایی‌بخش معرفی کنند. در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ گروه‌ها و نشریاتی

113 The Flowering of the Hippie Movement (1969) , John R. Howard

114 visionary hippie

115 Freaks and heads

116 Plastic Hippies

117 Midnight Hippies

با رویکرد هنر مبارز توسط پِن مورا^{۱۱۸} (نقاش) و دان هون^{۱۱۹} و دن جورجاکاس^{۱۲۰} (شاعر) در آمریکا شروع به کار کرده و اندکی بعد تر با همکاری لروی جونز و اوشا نویمان^{۱۲۱} برای آغاز فعالیت‌های زیرزمینی به گروه «مادرفاکرز»^{۱۲۲} تغییر نام دادند و گفته می‌شود در ترورهای نافرجام چهره‌هایی چون کِنِت کوخ^{۱۲۳} شاعر و اتدی وارهل^{۱۲۴} نقاش و بسیاری کش‌های براندازانه و انقلابی دست داشتند. این هنرمند-کشگران که خود را وامدار اندیشه‌های دادا و متفکرین مکتب فرانکفورت می‌دانستند، برای اعتراض به سکوت هنرمندان در قبال کشتارهای وحشیانه آمریکا در ویتنام، تبعیض نژادی و سرکوب حاکمیتی، برنامه‌های متنوعی، از جمله برنامه^{۱۲۵} «هفته هنر خشمگین» را ترتیب دادند. اوشا نویمان، از اعضای اصلی گروه مادرفاکرز، در خاطرات خویش پیرامون بی‌تفاوتی هنرمندان زمان خود نسبت به شرایط دنیا و عدم شرکت آنان در برنامه‌های «هفته هنرخشمگین» می‌نویسد:

«جریان غالب بر افکار نهاد آوانگارد، بر آن بود که هنر واقعی دارای هدفی نیست. هنر برای هنر. پروپاگاندا همچون پورنوگرافی، ابزار تحریک توده‌ها، از معبد هنر ناب بیرون انداخته شده بودند... هنرمندان آوانگارد در همان ماه‌های بمباران ویتنام، در اتاق نشیمن حامیان پولدار خود، مشغول صرف کوکتل و باز کردن بطری شراب بودند... آنان نقش‌های انقلابی بازی می‌کردند و واکنش‌هایی قابل بازاریابی نشان می‌دادند... هیچ هنرمند معروفی در اتاق نبود، هنرمندان معروف، شهرتشان را به قیمتی گزاف به دست آورده بودند. در این اتاق چیز بهتری وجود داشت، عضویت در گروهی که دستی بر تاریخ داشت»

مورا رهبر گروه مادرفاکرز به دنبال راهی بود تا هنر را به قدرتی انقلابی مسلح کند. او می‌خواست هنر را به نام هنر - و زندگی- نابود سازد. پیش انگاشت هفته هنر خشمگین بدین ترتیب بود که «تولید هنر به هدف مصرف شدن توسط مخاطب مرفه، یک فعالیت برکشته است.» از نظر مورا حمایت‌هایی‌ها از جنبش‌های زنان، سیاهان و کلرگران تنها نوعی شانه‌خالی کردن از تعهد به آرمان‌های انسانی بود. او در یکی از مانیفست‌های خود می‌نویسد:

118 Ben Morea
119 Don Huhn
120 Dan Georgakas
121 Osha Neumann
122 Up Against The Wall Motherfuckers
123 Kenneth Koch (1925-2002)
124 Andy Warhol (1928-1987)
125 Angry Arts week

«ما از نبرد سیاهان حمایت نمی‌کنیم. حمایت کردن، نبرد نیست. حمایت کردن شانه خالی کردن از زیر نبرد است.»

۴.۱۸ گروه لیگ هنرمندان سوسیالیست^{۱۲۶}، متشکل از هنرمندان آوانگارد متمایل به جریان بیپی، چون گوستاو متزگر و استوارت بیزلی^{۱۲۷} در ۱۹۷۱ در انگلستان تشکیل شد و هدف خود را خدمت به منافع نبرد طبقاتی اعلام کرد. علاوه بر لیگ هنرمندان، بسیاری دسته‌های هنری دیگر از جمله مایکل براون^{۱۲۸} با گروه تئاتر خیابانی «بازیگران پجنت»^{۱۲۹} و «اوشا نویمان» و گروه عروسکی «نان و عروسک‌ها» زیبایی‌شناسی هنر مشارکتی را مورد تجربه قرار دادند. از نظر این هنرمندان جوان و پرشور، هنر نقش یک ناقل اجتماعی-سیاسی را ایفا می‌کرد و از آنجایی که فرهیختگی فرهنگی بر پایه سنت نخبه‌گرایی و تعریف آکادمیک، ناکارآمد، کوتاه‌نظرانه و عاری از ساحت عملی انگاشته شده بود، تلاش بر آن بود تا هنر هر چه بیشتر وارد زندگی روزمره شود. به عنوان نمونه، گروه فلشرهای هاکنی^{۱۳۰} در لندن سازمانی تمام زنانه بود از هنرمندان که با استفاده از عکاسی و تئاتر، هژمونی مردانه را به چالش کشیده و مروج پیام‌های اجتماعی پیرامون نقد شوونیسم، پدرسالاری و جامعه طبقاتی بود. این کنشگران فرهنگی یا گروه‌های هنرمند-کنشگر در حقیقت بر لبه بُرانِ فرهنگِ معاصر نقش پیشقراولان مفهوم سنتی-اتوپایی جامعه پیشرو را ایفا می‌کردند. این گروه‌ها ترکیبی بودند از تفکرات روشنفکرانه و آفرینشگری‌های رمانتیک و روزمره که دغدغه‌هایی ویژه و حقوق بشری را دنبال می‌کردند.

۴.۱۹ گروهک هنری «کینگ‌ماب»^{۱۳۱} یکی دیگر از گروه‌های متعلق به جریان پادفرهنگ جوانان بود که از اواخر دهه ۱۹۶۰ تا اوایل دهه ۱۹۷۰ در لندن به فعالیت می‌پرداخت. کینگ‌ماب، فرهنگ عامه را تنها فرهنگ قابل اعتنا می‌دانست و تلاش داشت تا با تهدید و ارباب ستاره‌های نخبه‌گرای صنعت فرهنگ مخالفت خود را با جریان‌ات منفعت‌طلبانه هنری و فرهنگی اعلام کند. این گروه با تیریک به مناسبت ترور اندی وارهل و قدردانی از والری سولناس، فهرستی از نام ستارگانِ روز صنعت-فرهنگ را، متشکل از یوکو اونو، میک جگر^{۱۳۲} (خواننده گروه

126 League of Socialist Artists

127 Stuart Biley

128 Michael Brown

129 Pageant Players

130 Hackney Flashers

131 King Mob

132 Mich Jagger

رولینگ استونز)، باب دیلن^{۱۳۳} (خواننده)، ریچارد همیلتون^{۱۳۴} و دیوید هاکنی^{۱۳۵} (نقاش) و ماری کوئانت^{۱۳۶} (طراح پوشاک مد روز در اروپا) منتشر کردند؛ افرادی که از نظر آن‌ها باید در برنامه تروورهای آتی قرار می‌گرفتند. علاوه بر این، گروه کینگ‌ماب رویدادهای اجرایی و تروریسم هنری را در لندن و برخی از شهرهای انگلستان به اجرا گذاشت که از آن جمله می‌توان به انفجار چند فواره شهری در لندن و دیوار نویسی‌های متاثر از گروه سیتواسیونیست اینترناسیونال اشاره کرد.

جس کورن‌بلاث موج پادفرهنگ-به‌ویژگی هیپی‌گری-را به مثابه آلترناتیوی مناسب برای جریان رسمی و هنجارین قلمداد کرده است. خرده فرهنگی که خبر از نیاز جوانان طبقه متوسط به برسازی جامعه‌ای دیگرگونه داشت. این عصیان نه خواستار واژگون کردن ساختارها، بلکه به دنبال ساختن جامعه‌ای بوهمی و مهیج‌تر برای همگان بود. نوعی کنش‌گری مستمر که از طریق توسعه نشر زیرزمینی، رویدادهای فرهنگی و سبک‌زندگی‌های آلترناتیو ربط و بسط می‌یابد. نویمان در خاطرات خود می‌نویسد: «آزادی‌اکنون! آزادی قابل موکول کردن به آینده نیست. اکنون یعنی همین حالا. تجربه آزادی باید بخشی از نبرد برای آزادی باشد. یک جنبش آزادی‌خواهی که خود مدلی درخشان از آزادی باشد.»^{۱۳۷}

۴۰.۲ در سال‌های میانی دهه ۱۹۶۰، کمی پیش از ورود موج هیپی‌ها و فلاور پاور^{۱۳۸} به انگلستان، خرده‌فرهنگ‌های جوانان و نوجوانان طبقه کارگر ساکن محله‌های حاشیه‌ای شهرهای بزرگ به ویژه لندن پوسته‌ای قابل تشخیص به خود گرفته بودند. مهاجرت انبوه از جامائیکا به انگلستان و فرانسه منجر شده بود تا ارزش‌های عصیان‌آلود موسیقی و فرهنگ سیاهان در میان جوانان سفیدپوست رواج یابد. نسل اول و دوم جوانان مهاجر، یعنی فرزندان آن دسته از خانواده‌هایی که پس از اتمام قانون استعماری حاکمیت انگستان بر جامائیکا در ۱۹۶۲ به انگلستان نقل مکان کرده بودند، به دنبال تلفیق سبک زندگی خود با شرایط مهاجرت و سبک زندگی خیابانی جامعه اروپایی، اولین هسته‌های فرهنگی خود را حول موسیقی و هم‌نوازی^{۱۳۹} در کافه‌ها و پاتوق‌ها شکل دادند. این هم‌نوازی‌ها که رفته رفته به موسیقی اسکا^{۱۴۰} و اندکی

133 Bob Dylan

134 Richard Hamilton

135 David Hockney

136 Mary Quant

137 Up against the wall motherf**ker (2008), Osha neumann, p. 160

138 Flowerpower

139 jamming

140 Ska

بعدتر به رِگه^{۱۴۱} شهرت یافت. سبک پوشش و رفتار این جوانان تلفیقی بود از پوشش انگلیسی، کت‌های تونیک، کلاه پورک‌پای^{۱۴۲} و البته برخی ویژگی‌های پوششیِ مختص سیاه‌پوستان. شیوع این نوع پوشش و سبک زندگی گستاخانه، آنان را به «پسرهای گستاخ»^{۱۴۳} شهره کرد. زندگی در انگلستان میان مردمانی سفیدپوست که پیشتر تجربه زندگی هم‌تراز با نژادها و ملل دیگر را از سر نگذرانده بودند، برای این «پسرهای گستاخ» و مهاجر، دلنشین و آسان نبود. آنان اغلب در محروم‌ترین بخش‌های جامعه، در حاشیه‌ها و محلات کارگر نشین زندگی می‌کردند و هم‌نوازی موسیقی یا سرهم‌سازی دستگاه‌های پخش موسیقی آنان را به سپری برای تحمل بار روانی زندگی در محرومیت و تبعیض مجهز می‌کرد.

از طرفی گروه‌هایی از جوانان انگلیسی که با نام ماد^{۱۴۴} یا ها مادیست‌ها شناخته می‌شدند به طور هم‌زمان در لندن و به ویژه حاشیه‌های جنوبی شهر، متوجه حضور کلپ‌هایی شدند که سیاهان در آن به هم‌نوازی می‌پرداختند. مادها با موتورهای وسپای مزین به تزئینات اغراق‌آمیز یا اتومبیل مینی‌مایر و معمولاً سرمست از مصرف آفتامین برای شنیدن موسیقی اسکا و بلو-بیت به این کلپ‌های حاشیه‌ای مراجعه می‌کردند. هم‌زمان با این دو دسته، دسته‌ای دیگر از جوانان انگلیسی هوادار موسیقی راک اند رول آمریکایی بودند و با ژاکت چرمی و موتور سیکلت‌های مسافرتی خود در دسته‌های پر سرو صدا خیابان‌های لندن را در می‌نوردیدند و به موسیقی راک اند رول آمریکایی گوش می‌دادند. این جوانان گاه و بیگاه بر سر سلابق و تضادهای رفتاری با یکدیگر دست و پنجه نرم می‌کردند. درگیری‌های خیابانی میان مادیست‌ها و راکرها که برای چند سال موضوع داغ رسانه‌های انگلیسی زبان بود و عاقدانه از طریق رسانه‌ها بدان دامن زده می‌شد، منجر شده بود تا والدین، تا حد ممکن از گرایش فرزندان‌شان به این سبک زندگی جلوگیری نمایند. در هر صورت هم راکرها و هم ماده‌ها به لحاظ پوشش و رفتارهای اجتماعی، آواز عصیان سر داده و چهره‌ای قانون‌گریز از خود به نمایش گذاشته بودند.

تأثیر اعتراض و سبک زندگی سیاهان در کنار ارزش‌های رهایی‌بخشی که نه تنها در قالب هیپی‌ها بلکه، تقریباً از زمان انقلاب فرانسه، در قالب فعالیت‌های زیرزمینی رو به گسترش گذاشته بود، در سال‌های رکود و بازسازی پس از جنگ جهانی بیش از پیش با لایه

141 Reggae

142 Pork pie hat

143 Rude boys

144 Mods / Modists

های زیرین اجتماع، حاشیه‌وارگی و هویت دیگرپاشانه پیوند خورد. شاید بتوان گفت که زیر پوسته روزمرگی، نوعی مکان‌یابی شخصیتی و هویت‌سازی در جریان بود. زندگی در پاتوق‌ها و جمع‌های محله‌ای، جایی که نظم مطلوب برقرار بود و ارزش‌ها و هنجارها، منعطف‌تر از هنجارهای جامعه محافظه‌کار بودند. هر چند مادیست‌ها و راکرها، به مثابه خرده فرهنگ‌هایی مصرف‌گرا، هرگز چهره‌ای مبارز یا متعهد از خود نشان ندادند اما اعتراض آنان را می‌توان به لحاظ جامعه‌شناسانه در چارچوب اینفرپالیتیک مورد توجه قرار داد. جسارت و چارچوب شکنی نزد مادهای یک ارزش بالذات و تلاش برای همسازی با جامعه و طرز پوشش معمول و مطلوب، مورد نکوهش قلمداد می‌شد.

بخشی بزرگی از فرهنگ خیابانی جوانان سفید طبقه کارگر، متأثر از آشنایی آنان با فرهنگ سیاهان بود. در واقع سیاهان مدت‌ها بود که حساب خود را از هنجارهای سفیدان جدا کرده بودند و تمایزگذاری نژادی را به مقاومت فرهنگی مبدل ساخته بودند. کدسازی و نشانه‌مندی عصیان‌آلود سیاهان که هم در موسیقی جز و هم در موسیقی اهالی کارائیب و حتی سبک پوشش و الگوهای رفتاری آنان بروز یافته بود، نه تنها در آمریکا بلکه در اروپا نیز مورد اقبال نسل‌های جوان واقع شد. سیاهان به غیر از جز آمریکایی، صاحب موسیقی اسکا، راک استدی و بلو-بیت اروپایی بودند که در دنیای موسیقی نماینده نوعی هنجار شکنی و واژگونی بود. آنان بر اثر تجربه تاریخی و پیوند نژادی‌شان، از توانایی سازماندهی ویژه‌ای برخوردار بودند و به سادگی قواعد موسیقی عامه‌پسند راک اند رول را متناسب با عواطف، موقعیت اجتماعی و زبان خود تغییر داده و به عنوان ابزاری برای بیان نگرش خود مورد استفاده قرار دادند. بر آمدن فرهنگ و پوشش رگه و راستافاری، در پس سبک پوشش پسرهای بد، با شلوار جین، کتانی‌های خیابانی و گرمکن ساده ورزشی خبر از پیوند جوانان سیاه با جامعه سفید کاری داشت. از نظر هبدایچ «درست در همین دوران بود که سبک بسیار ویژه‌ای، این بار نه در امتداد سنت جز بلکه در موسیقی راک اند رول سر بر آورد. موسیقی «راک» که ترکیبی از بلوز و فرهنگ طبقه کارگر انگلستان بود. راکرها در آمریکا و انگلیس با استفاده از نمادها و عناصر اعتراضی در فرهنگ سیاهان و صد البته فرهنگ مبارزات کارگری، محتوای موسیقی خود را دگرگون کردند. این دگرگونی محتوایی را شاید بتوان در یک صورت‌بندی کلی این گونه بیان کرد: جایگزین کردن «جوان» به جای «سیاه» و «کارگر» به مثابه مدعی سرپچی طبقاتی».

۴.۲.۱ نیمه دوم دهه ۱۹۶۰ در انگلستان دورانی بود که خرده فرهنگ ماده تحت تأثیر سر و صداهای رسانه‌ای، تضادهای داخلی و اختلافات میان سلاطین چهره‌های اصلی و محبوب، در معرض گسترش و انشعاب به چند صحن متمایز قرار گرفت. استن کوهن، جامعه‌شناس و جرم‌شناس بریتانیایی، بر این باور است که «دسته‌ای از مادها که حال و هوای رمانتیک و هنرمندانه داشتند و در گیر موسیقی ریتم‌اند بلوز، زیباشناسی کمپ و صحنه مد آوانگارد خیابان کارنبی^{۱۴۵} بودند، رفته رفته به موسیقی راک، هیپی‌گری و تشکیل دسته‌های زیرزمینی متمایل شدند و عده‌ای دیگر که سرسخت‌تر و خیابانی‌تر بودند، با شلواری‌های جین لوله تفنگی، بندک به جای کمربند و چکمه‌های سنگین کارگری به موسیقی اسکا، راک‌استدی و رگه گرایش نشان دادند. اسکین‌هد^{۱۴۶} ها، جوانانی شونیست از طبقه کارگر مسیحی انگلستان بودند که با مادها و هیپی‌های کافه‌رو سازگار نبودند. با این وجود به موسیقی و ریتم سیاهان علاقه بسیار داشتند. اسکین‌هدها با ظاهری کارگری کاملاً متمایز از هیپی‌ها و مادها در خیابان ظاهر می‌شدند و میهمان هر شب کلوپ‌های اسکا و رگه بودند. آنان با ورود به دهه هفتاد رفته رفته بیش از پیش به گرایش‌های راست و ملی‌گرایانه تمایل نشان داده و به دسته‌هایی جنجالی، قلدر مآب و مایسم^{۱۴۷} تبدیل شدند. طرز پوشش آن‌ها نیز رفته رفته تغییر کرده و به جای شلواری‌های لوله تفنگی از شلواری‌های شش جیب ارتشی؛ و به جای ژاکت یا پیراهن‌های «فردِثِری»^{۱۴۸} از کاپشن موسوم به خلبانی استفاده کردند. گروه‌هایی که دعواهای نژادی و فجایع خیابانی به خصوصیت اصلی آن‌ها مبدل شد. این جوانان موی سر خود را می‌تراشیدند و اعتقاد داشتند که هیپی‌گری و صلح‌طلبی و به علاوه هواداری از ستاره‌های سیاه پوست، ایده‌ای باطل و مخصوص جوانان ترسوی پولداری است که به ملیت خود بی‌اعتنا هستند. دیری نگذشت که اسکین‌هدها تحت تأثیر حزب سیاسی جبهه ملی^{۱۴۹} انگلستان، با شعار «هرکس سیاه‌است باید به کشورش بازگردانده شود» متحد شدند و به بازوی عملیات خیابانی مبدل گشتند. آنان در سال‌های پایانی دهه هفتاد به تدریج به موسیقی متمایزی، حاصل از تلفیق اسکا، راک و سرودهای اوپاش هوادار تیم‌های فوتبال متمایل شدند که به سبک «آی^{۱۵۰}» شهرت یافت. اسکین‌هدها الگوهای فرهنگ سیاهان را تقلید می‌کردند و با ریتم‌های آن می‌رقصیدند اما در عین حال سیاهان را از کلوپ‌های خودبیرون می‌کردند. ترکیبی از موافقت و مخالفت. در واقع عناصری از فرهنگ سیاهان را از آن خود کرده و با به کارگیری، تکرار و نمایش،

145 Carnaby Ave.
146 Skinheads
147 Machism
148 fred sherry
149 National Front
150 Oi!

دلالت‌های آن را تصاحب، مختل یا واژگونه می‌کردند.

۴.۲۲ تئودور روزاک در کتاب «شکل‌گیری پادفرهنگ»^{۱۵۱} طیف خرده فرهنگ‌های جوانان که طی دوران پادفرهنگ یعنی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شروع به فعالیت و شکل‌گیری کردند را حاصل «تقابل میان جوانان» به عنوان نمایندگان خود-خوانده مردم یا به عبارتی دقیق‌تر طبقه کارگر، با والدین خود به مثابه بورژوازی» دانسته است. در واقع آنچه این امواج خرده فرهنگی را شکل داده، خط شکسته شده اعتراضات کارگری و جنبش‌های سربچی فرودستان است که طی دوران میان دو جنگ جهانی به طور کامل سرکوب شده و بخش قدرت‌مند تر آن به شکلی مرموز خود را در قالب حزب سیاسی، رسمی، دست در دست همان دولت‌هایی که قرار بود براندازی شوند، احیا کرده است. طیف نارضایتی جوانان در سال‌های بعد از جنگ جهانی رفته رفته توسعه یافته و از خرده فرهنگ‌های مصرفی از جمله مادها، راکرها و هیپی‌ها تا گروه‌های انقلابی آرمان‌خواه گسترده شده بود. به عنوان مثال در آلمان و ایتالیا و کمی بعدتر در انگلستان و فرانسه، گروه‌های رهایی‌طلب پیشین، چهره تازه خود را در قالب احزاب دولتی، متشکل از سیاستمداران سازشکار، به نمایش در آوردند. با این وجود دانشجویان آلمانی (که کمتر از ۵ درصدشان واقعا به خانواده‌های طبقه کارگر تعلق داشتند) جلن خود را در برابر خشونت پلیس به خطر می‌انداختند تا پارچه‌های حاوی نام رزا لوکزامبورگ^{۱۵۲} و کارل لیبکنشت^{۱۵۳} را به احتراز در آورند. افرادی چون رودی دوچکه^{۱۵۴} به مثابه رهبر اپوزیسیون خارج از مجلس یا دانیل کوهن-بندیت^{۱۵۵} به مثابه سخنگوی جنبش مبارزه با سرکوب‌های جنسیتی در آلمان، علیه قدرت‌گیری مجدد دولت‌های سرمایه‌داری در تلاش بودند. با گذشت یک دهه، گروهی تحت عنوان فراکسیون ارتش سرخ^{۱۵۶} (معروف به إ.آ.اف یا راف) متشکل از جوانانی معتقد به نبرد مسلحانه علیه حاکمیت سرمایه‌داری شکل گرفت. هدف إ.آ.اف تهدید و ارباب ساختار امنیتی و فشار برای ایجاد تغییرات رادیکال بود. با این حال دولت‌های اروپایی طی دهه‌های شصت و هفتاد رفته رفته با استفاده از نیروهای امنیتی، سرکوب فیزیکی و رسانه‌ای توانسته بودند تا حدود زیادی بر اتحاد میان طبقه کارگر فائق آیند. به طوری که وقتی دانشجویان آلمانی در مخالفت با جنگ ویتنام به خیابان‌ها ریختند، اتحادیه صنفی کارگران

151 The Making of a Counter Culture (1969, Theodore Roszak

152 Rosa Luxemburg (1871-1919)

153 Karl Liebknecht (1871-1919)

154 Rudi Dutschke (1940-1979)

155 Daniel Cohn-Bendit

156 Rote Armee Fraktion

در ماه فبریه ۱۹۶۸) تظاهراتی مخالف ترتیب داد که بیشتر در حمایت از نسخه واشنگتن برای صلح و آزادی در جنوب شرق آسیا بود. جنبش پروو^{۱۵۷} نیز در هلند، در فاصله سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۳ پلیس این کشور را با دشواری‌هایی مواجه کرده بود و جوانان ناراضی هلندی در تلاش بودند تا با کمک هنرهای پیشامدی خیابانی و جلب توجه رهگذران به نوعی نظم عمومی را دچار اختلال نموده و خشونت پلیس را در انتظار عمومی عریان سازند.

این تحرکات همزمان و همگام با جنبش دانشجویان و کارگران پاریس، منتهی به ماه می ۱۹۶۸ بود و به نقطه عطفی در تاریخ سیاسی و اجتماعی جهان غرب مبدل گشت. در انگلستان، نسل الدرستون^{۱۵۷/۲} رفته رفته جای خود را به حزب کار می‌داد و این حزب نیز ناچار بود برای جذب اکثریت آرا، خود را با طبقه متوسط همساز و همخوان نماید. در عوض گروه‌های دیگری از جوانان همچون گروه «بریکاد خشمگین»^{۱۵۹} دست به اقدامات خودسرانه زده و موسساتی از قبیل بانک‌ها، دفتر بنگاه دروغ‌پراکنی بی‌بی‌سی و سفارت کشورهای جنگ‌طلب متحد انگلستان را به آتش کشیدند اما این گروه‌ها نیز همگی به شدت سرکوب شده و دست آخر مستندی برای بدنام کردن آن‌ها در رادیو بی‌بی‌سی ۴ ساخته و پخش شد. در فرانسه نیز جنبش کارگری که دو جنبش دانشجویی و جوانان را نیز با خود همراه داشت و در ماه می ۱۹۶۸ نمایشی مقتدرانه از قدرت مردم را به ظهور رسانده بود، دست آخر به بازگشت مجدد و قدرتمندتر دوگل^{۱۶۰} و ورود حزب کمونیست فرانسه به عرصه قدرت حاکمه انجامید. بدین ترتیب هر چند این خیزش‌های جوانان فرصت قدرتی نمایی یافتند، اما در مبارزه با والدین در نهایت به تجربه‌ای شکست خورده مبدل گشتند. برعکس نسل مسن‌تر حتی چپ‌های سنتی، به سادگی با جریان مستقر کنار آمده، تبانی کرده و پایه‌های قدرت حاکمیتی را استقرار بخشیدند. دانشجویان به تظاهرات چندصد هزار نفری پرداختند، سرود اینترناسیونال سر دادند و پرچم‌های رهایی‌طلبانه به دست گرفتند، اما در نهایت با شرایطی مواجه گشتند که به سختی قابل تحلیل عقلانی است. در واقع جنبش‌های جوانان باخت خود را ثمره نگرش محافظه‌کارانه پدران خود یافته و آن را «سیاست بابا»^{۱۶۱} نام نهادند.

با فروکش کردن تحرکات ۱۹۶۸، معلوم گشت که بر خلاف تظاهرات و مبارزات بسیاری که بعد از جنگ دوم جهانی بر سر براندازی طبقات به ویژه در اروپا در گرفت، جامعه طبقاتی

157 Provo Movement
158 Aldermaston generation
159 Angry Brigade
160 Charles de Gaulle
161 Daddy's Politics

کماکان به قوت خود باقی مانده است. تمامی «جوان‌لرزه» های مهیبی که به طور مستقیم یا غیر مستقیم با هدف بازتعریف اشکال هویتی و همبستگی طبقاتی بروز یافتند در نهایت از ایجاد یک انقلاب قابل ملاحظه باز ماندند. از گروه‌های دوچرخه سوار و تِد ها در دهه ۱۹۵۰ و «ماد» ها، اسکین‌جِد ها و گروهک‌های سیاسی و جنبش‌های دانشجویی دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، همگی خط سیری را طی کردند که نشان از نوعی سرکوب ساختارمند داشت. خط سیری که موفق به ایجاد دگرگونی رادیکال نگشت اما پیامی تاریخی از تداوم یک نارضایتی تاریخی بر جا گذاشت.

۴.۲۳ در گذار از دهه ۱۹۶۰ و در جریان پاد فرهنگ جوانان و اعتراضات طبقاتی، نژادی و جنسیتی، جوانان فعال در خرده فرهنگ‌های خیابانی-مصرفی از قبیل ماده‌ها، هیپی‌ها، راکرها و تِد ها، با معضلات سرمایه داری و ضرورت مبارزه آشکار گشته بودند. تأثیرات اشعار و ادبیات بیت در کنار موسیقی جز و ریتم کارائیب نیز رفته رفته منجر به شکل‌گیری انشعابات نوین در موسیقی راک اند رول شده بود. راک اند رول که پیش‌تر نوعی موسیقی کافه‌ای، مختص رقص و آواز بود، طی سال‌های پایانی دهه ۱۹۵۰ چهره‌هایی همچون لینک ری^{۱۶۲} را از درون خود متولد کرده بود. ری از جمله کسانی بود که صدای دیستورت شده گیتار را برای ایجاد فضایی بیان‌گرایانه به کار گرفت. صدای گوش‌خراش دیستورشن و آکوردهای ساده دیستورت شده (پاور کورد)، که پیش از آن، به منزله نوعی ناهنجاری یا فقدان کیفیت تلقی می‌شد، نزد ری به مثابه عنصری زیباشناسانه ظهور کردند. صدای گیتار ری، که از ایجاد چند سوراخ بر پوسته بلندگوهای آمپلیفایر به وجود آمده بود، آشکارا بر خشم و عصیان دلالت داشت؛ خشمی که از یک سو انعکاس دورانی از دعوای خیابانی تدی‌بوی ها، راکرها و گنگ‌های آمریکایی بود و از سویی دیگر، خبر از سرکشی و عصیان نسلی نوین داشت. موسیقی راک اند رول با درون مایه هالیوودی خود، از دنیایی دست‌نیاافتنی اما خواستنی سخن می‌گفت. در واقع موسیقی راک برای مردم اروپا یک فرهنگ وارداتی بود... چیزی در امتداد خط جز، هولا هوپ، موتور درون‌سوز و پاپ‌کورن که نشان از زندگی مدرن و رفاه و آزادی جهان سرمایه‌داری داشت^{۱۶۳}.

۴.۲۴ طی دهه ۱۹۷۰ خوانشی مرکب از حاکمیت ستیزی، هیچ‌گرایی، فردگرایی، خودآئینی

162 Link wray (1929-2005)

163 Subculture: the Meaning Of Style (1979) , Dick Hebdige , p. 50

و خود انگیختگی، آزادی فردی و طرد ملیت‌گرایی و جنسیت‌پدیدار گشت که حاصل تأثیرات تمامی جریان‌های پیش از خود بود. پانک‌ها خود را اعتراضی‌زنده می‌دیدند. و البته نباید فراموش کرد که از نظر منتقدانشان، آنها چیزی بیش از کاریکاتور خودبیگانگی انسان معاصر نبودند که طی یک رشته از اتفاقات و جریان‌های فرهنگی، رفته رفته هویت‌مند شده و به عنوان یک سبک زندگی با شهرت جهانی شناخته شده‌اند. پانک، به لحاظ زیباشناختی، ترکیبی بود از دستاوردهای دادانیسم، سینمای اکسپرسیونیسم آلمان، سیتواسیونیسم و سبک پوشش خرده‌فرهنگ‌های پیش از آن. چارچوب موسیقایی پانک راک که در آثار گروه‌هایی همچون تلویزیون^{۱۶۴}، ولوت اندرگراند^{۱۶۵}، سوشال دیوانتس^{۱۶۶}، ایگی پاپ و استوگر^{۱۶۷}، سانیکس^{۱۶۸} و اشعار ترانه‌سرایانی چون لورید^{۱۶۹}، پتی اسمیث ریچارد هیل^{۱۷۰} و نیویورک دالز^{۱۷۱} تأثیری جدی بر جهت‌گیری رویکرد متعارض پانک در قبال سیاست داشت. گروه‌های کافه‌ای «ریتم اند بلوز» محبوب طبقه کارگر از جمله داکتر فیل‌گود^{۱۷۲} و داکس دلوکس^{۱۷۳}، یا راک اجرایی چهره‌هایی چون آلیس کوپر^{۱۷۴}، دیوید بووی^{۱۷۵} و گروه کیس^{۱۷۶} از جمله فضاهای هنری تأثیرگذار بر طرز فکر و موسیقی پانک هستند. پانک، رشدی زیرزمینی داشت. نوعی سبک زندگی که در فضاهایی هتروتوپایی از جمله خیابان کینگ و کلوپ مارکی در لندن و کلوپ سی.بی.بی در نیویورک سر بر آورد.

برخی از نویسندگانی که به پانک پرداخته‌اند بر این اعتقاد هستند که این خرده‌فرهنگ به لحاظ خط فکری و بستر اجتماعی از یکدستی عمومی برخوردار نیست. پانک آمریکایی که در نیمه اول دهه ۱۹۷۰ تحت عنوان پانک راک فعال بود، نه تنها از حیث اشعار و مضامین بلکه از حیث سبک زندگی و پوشش تفاوتی‌هایی قابل توجه با پانک انگلیسی نیمه دوم همان دهه داشت. پانک‌های انگلیس جوانانی بودند که می‌بایست موقعیت خود را در فضای آشفته اجتماعی-اقتصادی و سیاسی بحران صنعتی و بیکاری بافتارمند زمانه مشخص می‌کردند. تابستان طولانی و گرم ۱۹۷۶ در انگلستان «پدیده آورنده فرصتی تسکین‌دهنده و موقتی در میان چرخه سرسام‌آور سربت‌های ترانژیک» بود «که سر تا سر زمستان بر فضای مجلات و نشریات سیطره

164 Television

165 Velvet Underground

166 Social Deviants

167 Iggy Pop and the Stooges

168 Sonix

169 Lou Reed (1942-2013)

170 Richard Hell

171 New York Dolls

172 Doctor Feel Good

173 Ducks Deluxe

174 Alice Cooper

175 David Bowie

176 Kiss

داشتند»^{۱۷۷}. در واقع انگلستان غرق در فضای ناآرامی‌ها و نارضایتی‌های معیشتی، از آن تابستان تا آخر دههٔ هفتاد، با اعتصابات گسترده‌ای مواجه بود. اتحادیه‌های تجاری به تورم حکمفرما در اقتصاد انگلستان واکنش نشان داده بودند و دولت بار تورم را بر دوش مردم سوار کرده بود. تداوم نارضایتی‌های خاموش، سرانجام به «زمستان نارضایتی»^{۱۷۸} در ۱۹۷۸ منجر شد. میزان تورم در کنار نرخ بالای بیکاری موجب نارضایتی و خشمی بی‌سابقه در جامعه شده بود که پایانِ وفاقِ عمومیِ پسا جنگ را نوید می‌داد. نخستین جرقهٔ حوادث تابستان ۱۹۷۶ انگلستان، در اول ماه می طی یک بازی فوتبال میان دو تیم منچستر یونایتد (قهرمان هفت دوره کاپ انگلستان) و سانچپتون زده شد. بازی فینالی که در عین ناباوری به قهرمانی تیم سانچپتون انجامید. برتری تیمی بدون افتخار بر تیمی اسطوره‌ای در فوتبال انگلستان، نشانهٔ یک امید بود. مردم زیادی به خیابان‌ها ریختند و پلیس به شکلی واضح از کنترل جمعیت باز ماند. متعاقب این بازی فوتبال، گرمای بی‌سابقهٔ تابستان منجر به تغییرات بسیاری در آداب شهرنشینی مردمان بریتانیا گشت. مردان انگلیسی، با شلووارهای کوتاه در خیابان‌ها ظاهر می‌شدند و نوشیدن نوشیدنی‌های الکلی در محیط عمومی عادی سازی شد. برخی از این دوران به عنوان یک تعطیلات تابستانی طولانی یاد می‌کنند. تعطیلاتی که تجربه‌ای تازه را از شهرنشینی و ارتباط میان جامعهٔ کاری و جامعهٔ فارغ‌رقم زد.

رویکرد ستاره‌های کلیدی پانک‌راک در آمریکا، هرچند معتزانه، اما کمتر سیاسی بود. به عنوان مثال لورید و پتی اسمیت متأثر از نسل بیت و آثار باروز و گینسبرگ بودند و هل بیش از هر چیز متأثر از ایده‌های سورئالیستی «کومته لوترامون و نوشتار ویژهٔ خوانه»^{۱۷۹} یوریس کارل هُسمانس^{۱۸۰} بود^{۱۸۱}. تأثراتی سبکی و هیجانی که بیشتر به جنبه‌های فردگرایانه و خود آئین و کمتر به مناسبات سیاسی نظر داشتند.

ستاره‌های پانک انگلیسی اما کسانی بودند چون مالکوم مک لارن^{۱۸۲} و ویوین وستوود^{۱۸۳} که در سال ۱۹۷۱ بوتیکی به نام «سکس» را در شمارهٔ ۴۲ خیابان کینگ لندن به راه انداختند و مد «دو-ایت-یورسلف»^{۱۸۴} (دی-آی-وای) را به بازار معرفی کردند. سبک پوششی که به شدت مورد توجه پانک‌ها واقع شد. نخستین طراحی‌های تیشرت آنها شامل «تیتس»

177 Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music (1987), Dick Hebdige, p.24

178 Winter of discontent

179 Idiosyncrasy

180 Joris-Karl Huysmans (1848-1907)

181 Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music (1987), Dick Hebdige, p.27

182 Malcolm McLaren (1946-2010)

183 Vivienne Westwood

184 DIY (Do it Yourself)

(بریده عکس یک جفت سینه زن که در ارتفاع شانه روی تی شرت چاپ شده بود) «دبستروی» (یک صلیب شکسته سواستیکا)^{۱۸۵}، یک تصلیب واژگون شده و یک تمبر پستی با نقش سر ملکه الیزابت انگلستان)؛... «کمبریج ریپیست» (یک ماسک چرمی صورت با تصویر چهره براین ایشتاین)^{۱۸۶} (مدیر قبلی گروه بیتلها) مزین به یک نقل قول گزینش شده از روزنامه‌ای حاوی خبر مرگ او و افشای علاقه اش به اعمال سادومازوخیستی بود ... و نت‌های موسیقی بر خطوط حامل که این ولاگان را بر بالای خود داشت: «ایتس بین ا هلد دیز نایت»^{۱۸۷}.

راک‌اند رول از همان ابتدای دهه ۱۹۵۰ با قطعاً «راک اند رول آمده که مانند» از گروه جونیورز منش خود را اعلام کرده بود و طی دهه های بعدی، تصویر ستاره‌محور و بهره‌بردارانه خود را به خوبی ارایه کرده بود. اما پانک، نیامده بود که مانند. به نظر نمی رسید که برای بهره‌برداری کردن آمده باشد. چهره پانک‌ها نمایی از شوکه کنندگی، هنجارشکنی و خودتخریبگری بود. «سنباق قفلی ۱۰ سانتی‌متری که از لب پایینی آویزان است، پوتین‌های سنگین سربازی که حتی زمان خواب هم از پا کنده نمی شوند و... علی‌رغم اشتباهات تجاری مک‌لارن و علیرغم دلبستگی پنهانی که در دل بسیاری از هواداران سکس پیستولز، نسبت به «موج نو» وجود داشت، پانک شیفته شهرت و پول نبود.» از نظر گریل مارکوس موج نو، اسم رمز پانک فاقد شوک نبود، بلکه اسم رمز پانک فاقد معنا بود.^{۱۸۸}

از نگاهی دیگر می‌توان گفت که پانک، نوعی «موج نو»^{۱۸۹} با چاشنی اعتراض بود. اعتراضی که بیشتر مبتنی بر بیکاری جوانان، سرپیچی از هنجارها و پیگیری اندیشه‌های مستقل بود. یکی از امور مورد توجه در خرده فرهنگ پانک، ابراز واکنش به هژمونی بازار موسیقی پاپ بود. پانک‌ها با موسیقی عامه پسندی که در دیسکوها پخش می‌شد و همینطور با مانترهای صلح و عشقی هیپی‌ها مخالف بودند و آن‌ها را کالاهایی بی‌اعتبار و «دستمالی-شده» می‌دانستند. بخش بزرگی از نگرش ضد هیپی در فرهنگ پانک، به نقد موقعیت‌گرایان نسبت به آنان استوار بود و مک‌لارن (مدیر گروه پانک سکس پیستولز) که سعی داشت خود را با اس‌آی مرتبط جلوه دهد، آشکارا کوشش داشت تا این ضدیت را به هر شکل ممکن بروز دهد. بدین ترتیب، پانک حتی در الگوهای مصرف نیز واکنشی بود به هیپی‌گری. پانک‌ها از ابتدا به روان‌گردان‌گرایی هیپی‌وار حول ال.اس.دی و موسیقی پراگرسو راک^{۱۹۰} و افکت‌های صوتی

185 Swastika

186 Brian Epstein (1934-1967)

187 Punk: Chaos to Couture (2013), A. Bohon, p 15-16

188 Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century (1989), Greil Marcus

189 New wave

190 Progressive Rock

تقویت شده و صداپردازی اغوا گرانه آن در استادیوم‌های مملو از اتبوه هواداران، نه گفته و به سولفات آمفتامین^{۱۹۱}، آمیل نیترات^{۱۹۲} و کلپ‌های گمنام متمایل بودند. از نظر پانک‌ها هر ماده محرکی که به رویایی و کشف و شهودهای فانتزی ختم شود، نوعی «هیپی‌بلی» و بیرون از دایره نیاز آنها به سرعت و جسارت بود^{۱۹۳}.

پانک‌ها از ستاره‌گرایی و عظمت‌گرایی رایج در سبک راک و رویای راک‌استار شدن بیزار بودند و خود را پایبند سالن‌های کوچک می‌دانستند. از نظر اغلب پانک‌ها، زرق و برق و گرایش به کنسرت‌های عظیم راک، نمونه‌ای از غرق‌شدن در صنعت فرهنگ بود. گوشخراش بودن اصوات، صدای بلند وعدم توجه به هارمونی معمول، نوعی زیبایی‌شناسی بیان‌گر اعتراض و عصیان بود که پانک بدان قرابت داشت^{۱۹۴}.

۴.۲۵ گروه سکس پیستلز^{۱۹۵} را باید در کنار گروه کلش^{۱۹۶}، از شناخته‌شده‌ترین گروه‌های پانک اروپا قلمداد کرد؛ گروهی که قطعه‌هایی اعتراضی از جمله «آناشی در یو.کی» (۱۹۷۶) و «خداوند ملکه را حفظ کند» (۱۹۷۷) را در اولین آلبوم خود با عنوان «به چرندیات توجه نکن، سکس پیستلز اینجا ست»^{۱۹۷} منتشر کرد. این آلبوم کلکسیونی از پیام‌های سیاسی در تقابل با موقعیت و امتیازات خصوصی و نظم مستقر بود. نظمی که شامل مغلطه‌گویی‌های آکادمیک و پیچیده‌گویی‌های زیباشناسانه بود. پانک‌ها، بیش از پادفرهنگ‌های صلح‌طلب و لذت‌گرایی دو دهه پیش از خود، به نهیلیسم گرایش داشتند. شاید نمونه بارز این هیچ‌گرایی را بتوان در متن قطعه «خدا ملکه را حفظ کند» احساس کرد که می‌گوید «هیچ آینده‌ای، هیچ آینده‌ای، هیچ آینده‌ای، برای تو [متصور نیست]». اهمیت این موضوع زمانی مشخص می‌شود که به تاریخ انتشار این قطعه توجه کنیم: همزمان با بزرگداشت ۲۵ سالگی سلطنت ملکه الیزابت. بدین ترتیب قطعه فوق برخلاف نامش، نماینده^{۱۹۸} نوعی هژمونی‌زدایی و تضاد با امتیاز، برخورداری و سلطنت موروثی بود. شاید به همین علت باشد که خبرنامه «رکورد میرر» به تاریخ ۱۰ دسامبر ۱۹۷۶ نوشت: «گروه سکس پیستلز همچون شات‌گان لوله کوتاه در هدف گیری دقیق است».

191 Amphetamine Sulfate

192 Amyl nitrite

193 Rocking the Classics (1997), Edward Macan

194 Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music (1987), Dick Hebdige, p.63

195 Sex Pistols

196 Clash

197 Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols (1977)

198 Record Mirror

علی‌رغم اینکه قطعه «خداوند ملکه را حفظ کند» توانسته بود به صدر جداول دنیای موسیقی رسمی راه یابد، اما انتشار و پخش گسترده آن در عرصه عمومی با ممنوعیت ناگهانی مواجه گشت. آلبوم از یک سو، به لحاظ بصری، با طرح پوست کلاسیک جمی رید^{۱۹۹} از چهره ملکه با سنجاق قفلی‌ای که دو لب پایین و بالای او را به هم دوخته بود بسیار مورد توجه قرار گرفت و از سویی دیگر، روایت‌های روزمره جان کوپر کلارک^{۲۰۰} از حاشیه‌وارگی و میل به سرپیچی، به صدای رسای شعر پانک مبدل گشت. زیبایی‌شناسی تصویری- یا شاید بتوان گفت نا-زیبایی‌شناسی/ زیبایی‌ناشناسی- پانک از نوشتار و شکل حروف به منزله نوعی خصومت با زبان بهره می‌گرفت و نشریاتی چون «مجله پانک»^{۲۰۱} (۱۹۷۵) در آمریکا و «استیفین گلو»^{۲۰۲} و «رپت اند تورن»^{۲۰۳} در انگلستان از همین نا زیبایی‌شناسی بهره می‌گرفتند. این نشریات مستقل که به فزاین^{۲۰۴} معروف شدند، معمولاً تک نفره یا گروهی اداره می‌شدند و لحن گفتاری کارگری و روزمره داشتند. مجلاتی که پیشقراولان زیبایی‌شناسی ساده و خام‌دستانه دی-آی-وای بوده و روی کاغذهای ارزان، بدون صفحه‌آرایی‌های متداول و مملو از غلطنویسی‌های آشکار تولید و منتشر می‌شدند^{۲۰۵}.

در حالی که پانک انگلیسی، ضدنقد و معترض بود، پانک آمریکایی کماکان اصولند، حرفه‌ای‌گر، زیبایی‌شناسانه و موسیقایی باقی ماند. پانک انگلیسی نقد اجتماعی را به جز ادبیات، ترانه و موسیقی، در بازآمدهایی چون سبک پوشش و زندگی، طراحی و گرافیک نیز بروز می‌داد. پانک به علت وسعت زمینه‌های تأثیرپذیری‌اش خرده‌فرهنگی ویژه بود. زیبایی‌شناسی موسیقی پانک از جز، کانتری و رگه به طور همزمان بهره می‌برد همچون گروه کَلَش یا گروه آمریکایی دِلِز^{۲۰۶} که از حیث موسیقایی وامدار رگه است و از حیث نگرش متمایل به آرمان‌های طبقاتی:

از پولدار ها متنفرم

باید گورشان را بکنند

از پولدار ها متنفرم

199 Jamie Reid

200 John Cooper Clarke

201 Punk magazine

202 Sniffin' glue

203 Ripped and Torn

204 FanZine

205 Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music (1987), Dick Hebdige, p.111

206 The Dila

زندگی‌شان یکنواخت است

از پولدار ها متنفرم

پولشان را نمی‌خواهم

از پولدار ها متنفرم

زندگی‌شان یکنواخت است

...

(قطعه، از پولدار ها متنفرم- دیلر)

تصویر جلد قطعه «ارگازم ادیکتس»^{۲۰۷} از بلزاکس^{۲۰۸} از طریق بازنگاری بدن عریان یک زن در حالی که نوک سینه‌های او با لبخند و دندان‌هایی سفید و صورتش با یک دستگاه اتوی برقی پوشانیده شده، نوعی بازنگاری کمیک امر جنسی و زنانگی را القا می‌کند؛ یا جلد آلبوم لاندن کالینگ^{۲۰۹} از گروه کلش، به طور مستقیم به طرح جلد نخستین آلبوم الویس پرسلی حمله می‌کند (تصویر ۴۰۱). رای لوری^{۲۱۰}، هنرمند تصویرساز، با تقلید چیدمان عناصر جلد آلبوم الویس پرسلی متشکل از چهره او در حال خواندن و نواختن گیتار آکوستیک در اوج احساس- و جایگزین کردن تصویری از پل سیمون (نوازنده گیتار باس گروه کلش) در حال خرد کردن گیتار الکتریک به جای آن، همچون دادائیس‌ها نمونه ای از طنز برگسونی را ارائه داده است. زیبایی‌شناسی پانک با این بازچینی‌ها (تصویر پل سیمون^{۲۱۱} به جای الویس، یونیون جک^{۲۱۲} (پرچم انگلستان) به مثابه اعتراض و سنجاق قفلی یا گیره کاغذ به مثابه تزیینات آرایشی) به قلمروزدایی از برخی نشانه‌های مستقر در اشیا و تصاویر نظر داشت. لباس‌های پاره، در فرهنگ پانک به جای ارجاع به فقر، نشان از خشونت اعتراضی داشتند و بخشی از زبان بصری و سمبلیک را شکل بخشیدند که معانی مستقر را از طریق سنت فرانسوی بریکلاژ^{۲۱۳}، گد گردانی^{۲۱۴} کردند. پانک همچون آثار از پیش ساخته مارسل دوشان، به بازپردازی و واژگون‌سازی دلالت‌های اشیای تولید انبوه شده

207 Orgasm Addicts

208 Buzcocks

209 The London Calling

210 Ray Lowry

211 Paul Simonon

212 Union Jack

213 Bricolage

214 transcoding

پرداخت. استفاده از مشمع‌های زباله به عنوان لباس یا استفاده از تمپن‌های دختران به عنوان گوش‌آویز یا تزئین البسه با زیپ‌هایی که هیچ کاربردی نداشتند، همه از نمونه‌های کدگردانی پانک هستند. پانک‌ها بدین ترتیب تجسمی از جمله گوستاو کوربه در قرن نوزدهم بودند که گفته بود «هرکسی می‌تواند هنرمند باشد». یا شاید متأثر از این جمله جوزف بویز که در ۱۹۷۵ گفته بود: «هر انسانی یک هنرمند است».

۴.۲۶ پانک، نه یک سبک موسیقی بلکه زمانه‌ای بود گذرا که به شکل‌گیری منشی انجامید که تخریب خود را طلب می‌کرد. پانک، علی‌رغم زندگی‌نامه محدود چهره‌های شناخته‌شده‌اش، همچون دادائیسیم فاقد تاریخی مدون است چرا که صرفاً مجموعه‌ای است از فرصت‌های فانی برای بیان مکرر یک نارضایتی. آنچه از پانک به صورت مستند به جای مانده است، مجموعه‌ای از پوسته بیرونی این خرده‌فرهنگ است. آن‌ها بریکلاژی‌هایی زنده بودند دال بر انحراف خود تخریبی و واژگونگی عقل سلیم. پانک‌ها با این منش خود، شکلی از مفهوم دادائستی ضد-هنر را به زندگی روزمره در کوچه و خیابان منتقل کردند. ردیابی تأثیرات جنبش‌های هنری و مرام‌های فلسفی بر خرده‌فرهنگ پانک، اگر چه چندان دشوار نیست اما نیاز به تمرکز تاریخی بر خیل تجربیات و رویدادهای هنری و اجتماعی در بطن جامعه اروپایی دارد: تاریخ کلریکاتور و کارتون‌های گروه‌های بوهمی قرن هجدهم از جمله گروه کاونت گاردن، کارنوال، سیرک‌ها و دیگر سنت‌های کارناوال‌سک، نگرش ضد مالکیت پرودون و باکوینن، بی‌اعتمادی به ارزش‌های بورژوازی که متأثر از سوسیالیسم است، بسیاری از تکنیک‌ها و رویکردهای خلاقه دادائیسیم و سورئالیسم، نگرش برگسون به طنز، نگرش اشتیرنر به فردیت آنارشیک، خود تخریب‌گری ون‌گوگ، دندی‌گرایی بودلر، خیال‌پردازی مالارمه، نگرش ژان‌ژنه به زندگی در کسوت اقلیت، زندگی جسورانه سالواتور توما^{۲۱۵}، عصیان زیباشناسانه نوازندگان جز، بی‌خیالی، صداقت و تکنیک‌های نوشتاری نویسندگان بیت، به ویژه چارلز بوکوفسکی و ویلیام باروز، و در نهایت دتورمنست موقعیت‌گرایان.

جنسیت‌زدایی در پوشش و منش یکی دیگر از ویژگی‌های عمومی این خرده‌فرهنگ است. خصوصیتی که در منش یا سبک پوشش و رفتار گروه‌های زنانه از قبیل اسلیتس^{۲۱۶}، ران اوپیز^{۲۱۷}، دالی میکسچر^{۲۱۸} مشهود است. آثار صوتی و تصویری این گروه‌ها، حاوی مستنداتی بر

215 Salvatore Toma (1951-1987)

216 The Slits

217 The Runaways

218 Dolly Mixture

منش رفتاری و سبک اعتراض دخترانهٔ پانک هستند. استقبال از بیان زنانه در فرهنگ پانک، از یک سو متأثر از نگرش برابری‌خواه و نقش جنبش آزادی‌های جنسی دهه ۱۹۶۰ بود و از سویی دیگر وامدار نگرشی که در تمامی جوانب این فرهنگ ساری بود: دی-آی-وای. با تکیه برای این نگرش بود که دختران جوان نیز میدانی مناسب برای عرض اندام یافتند. عرصهٔ پانک برخلاف عرصهٔ راک و هنر فاخر که هژمونی جنسیتی مردانه را پرورش می‌دادند، ارزشی ویژه برای زنان و جسارت‌های زنانه قائل بود. کرولین کون^{۲۱۹} برای توضیح این مساله، به نقش کم‌رنگ و حاشیه‌ای زنان در موسیقی راک اشاره می‌کند و معتقد است که می‌توان تمامی تاریخچهٔ موسیقی پانک را بدون نام بردن از هیچ مردی، تنها با بررسی تحول و سیر کاری گروه‌های زن‌محور روایت کرد.

با صنعتی شدن جامعه و رشد موج کارشناس‌سالاری طی قرن بیستم، نگرش یا اخلاق دی-آی-وای به منزلهٔ شکلی از مقاومت فرهنگی و تقابل اخلاقی با تکنوکراسی، در میان فرقه‌های مذهبی/معنوی، گروه‌های هنرمندان و برخی اندیشمندان ناهمسلز با معیارهای رسمی رواج یافت. این نگرش مبنی بر توانایی انجام وظایف متنوع توسط یک فرد، بدون نیاز به کارشناس یا متخصص یا تولیدات کارخانه‌ای طی دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به طرق گوناگون مورد توجه قرار گرفته و از بسیاری جهات نقش مهمی در فرهنگ پانک ایفا کرد. در حقیقت این سیاهان مهاجر به انگلستان بودند که جذابیت اخلاق دی-آی-وای را برای جوانان انگلیسی آشکار ساختند. پانک‌های انگلیسی با الهام از جوانان جامائیکایی، آثار خود را با کمترین تجهیزات و ساده‌ترین روش‌های ممکن اجرا و ضبط می‌کردند. باید خاطر نشان کرد که کیفیت صوتی نازل آثار نوازندگان رگه و اسکا به سبب عدم دسترسی آنان به ابزار و امکانات مناسب بود، اما برای پانک‌ها این کیفیت، به مثابهٔ بخشی از نازیبایی‌شناسی مطلوب قلمداد می‌شد.

پانک، به حیث یک خرده فرهنگ جوانان، با دغدغهٔ طرد تمامی معیارهای هنجارین زمان خود آغازیدن گرفت. با این وجود نتوانست به طور کلی از بازی سرمایه‌داری جان سالم به در ببرد. اعتراض پانک نیز همچون نمونه‌های پیش از خود همچون هپی، بوهمی و ... به تدریج طعمهٔ مد و بازار مصرف گشت. دیری نگذشت که شلوارهای سنگ‌شور و پاره، پوتین‌های دست دوم و باقی «ملزومات پانک-بودن» از فروشگاه‌های تجاری پوشاک و مد قابل خریداری شد؛ پوشاکی که تمامی درد و رنج طبقهٔ فرودست را با کمک ماشین‌های رنگ بر و به ضرب دوغاب شبیه‌سازی می‌کرد. سبک پوشش دی-آی-وای که پوشش رایج و آشنای پانک‌ها

نیز بود. در دنیای فشنِ اوت کوتور^{۲۲۰}، از جمله کلکسیونِ فصلی زاندرآ روهندز^{۲۲۱} (۱۹۷۷) سرو صدا به راه انداخت^{۲۲۲} و سبب پدیدارگشتن فنون و سلاقی نوینی در دنیای خیاطی و طراحی و پوشاک شد. صحنه رقابتِ فشن که پیشتر نیز هرگز از بازار خرده فرهنگ‌های مصرفی غافل نشده بود، در این سبک زندگی نیز کالایی‌های تازه برای عرضه یافت. به طوری که طی دهه‌های پسین نام‌های تجاری بسیاری از زیباشناسیِ پسا-پانک برای تولید و ارایه کالای خود بهره‌مند گشتند.^{۲۲۳}

در هر حال باید دانست که پانک نیز همچون دیگر نگرش‌ها، باتوجه به خاستگاه طبقاتی جوانانی که پذیرای آن بوده اند، از معانی و مضامین گوناگونی برخوردار گشته است. بدان معنا که نمی توان انتظار داشت یک تفکر نزد افراد مختلف، که از تجربیات و سطح آگاهی متفاوتی برخوردار هستند، از معنا و دلالت‌هایی واحد برخوردار باشد. تفاوت در زاویه دید جوانان نسبت به چستی، چگونگی و چرایی فرهنگی که بدان احساس تعلق می‌کنند را می‌توان به خوبی در نتایج بررسی هیلاری پیلکینگتن^{۲۲۴} و ایوان گولوبوف^{۲۲۵} پیرامون تنوع منش در میان گروه‌های پانکِ روسی مشاهده کرد^{۲۲۶}. پیلکینگتن و گولوبوف پانک روسیه را به سه صحنه کراسنودار^{۲۲۷}، ورکوتا^{۲۲۸} و سن پترزبورگ تقسیم کرده و تفاوت این سه صحنه را نتیجه بافتارمندی منش خرده فرهنگی یا نسبت آن با پیش زمینه اجتماعی و شرایط پیرامونی یا تعلقات طبقاتی می‌دانند. تحقیق این دو نشان می‌دهد که پانکِ زیباشناسانه توسط جوانانِ کراسنودار به مثابه نوعی مقاومت فرهنگی با رویکرد زیباشناسانه پیگیری می‌شد، در حالی که جوانان ورکوتا، پانک را به منزله اعتراضی خشمگین و سیاسی فهم کرده بودند. بافتار شهری ورکوتا که تاریخ آن با اردوگاه‌های کار اجباری (گولاگ) و معادن زغال سنگ گره خورده است، از نظر این دو محقق، نمی‌تواند با اعتراض خشمگینانه جوانان این منطقه بی‌ارتباط باشد در حالی که جوانان سن پترزبورگ به یک پانک متکثر و گاه طنزآمیز و نیش‌دار متمایل بودند که بیشتر به شکل سبک زندگی و هویتِ پسا پانک بروز می‌یافت.

هتروتوپایهای پانک، به طور کلی، پذیرای نوازندگان و خوانندگان جوان، هواداران و صد البته دلالتان فرهنگی، تهیه کنندگان موسیقی، مهندسان، مدیران و برنامه‌ریزانی بود که اغلب

220 Haute couture

221 Zandra Rhodes

222 Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music (1987), Dick Hebdige, p.132

223 Hilary Pilkington

224 Ivan Glolobov

225 Punk in Russia: Cultural mutation from the useless to the moronic (2014)

226 Krasnodar

227 Vorkuta

مایل به کار و تولید پیرامون چهره‌ها و آثار موسیقی خواننده‌ها یا گروه‌های محبوبشان بودند. این ادعا مطرح است که پانک توانست جریان تجارت موسیقی را از پایین به بالا تغییر داده و هنجارهای بازار موسیقی را، که شامل تولید و عرضه از بالا به پایین بود و به دست شرکت‌های صنایع فرهنگی و بنگاه‌های تجاری مدیریت می‌شد، کنار بزند. چنین رویکردی در انگلستان به پیریزی شرکت‌هایی با برنامه دی-آی-وای از جمله استیف رکوردز^{۲۲۸}، راف ترید^{۲۲۹} و فکتوری رکوردز^{۲۳۰} انجامید که همگی بخشی از کمپانی‌های ضبط موسیقی هنری در دهه ۱۹۷۰ بودند. این استودیوهای دی-آی-وای توجه خود را بر رویکردهای بدیع در تولید، ارایه و بازاریابی برای گروه‌ها متمرکز کرده بودند.

جان کوپر کلارک تجارت پانک را، چه در عرصه مد و فشن و چه در عرصه تولید نشریه‌ها (زین‌ها)، با اصطلاح «سرمایه‌داری پیشه‌ورانه^{۲۳۱}» تعبیر می‌کند. نوعی تولید محصولات فرهنگی به روش دی-آی-وای که با اتخاذ رویکردی متقابل با بازار مستقر، از آنچه امروز تحت عنوان تولید شراکتی یا کارآفرینی می‌شناسیم متفاوت بوده است. جریانی که از طریق فروشگاه‌های کوچک، مستقل و فضاهای هتروتوپیایی زیر پوسته شهر تسهیل می‌شد؛ یک بازار داغ خرده‌فرهنگی و غیر قابل دستکاری و مدیریت از بیرون. جریانی متشکل از کسانی که «پیش از آن که شرکت‌های تولید انبوه وارد این جریان شوند، در تقلای آخرین مد روز، بازار زیرزمینی را جستجوی می‌کردند و اغلب در مقیاسی کوچک و با هزینه‌ای نسبتاً پایین، کالای خود را می‌یافتند^{۲۳۲}». با این حال با گذر زمان و افزایش استقبال گروه‌های اجتماعی از هنر و سبک پوشش پانک، تجارت این فروشگاه‌های کوچک و اشخاص خلاق، گسترش یافته و جنبه بنگاهی و کارگاهی به خود گرفت. برخی در بازار رقابت جذب شرکت‌های بزرگ‌تر شده و برخی دیگر به ناچار از گردونه رقابت حذف گشتند. در واقع نگرش‌هایی همچون «پانک واقعی»، «پانک ساختگی» یا جمله مشهور «پانک مرده است»، ساخته دورانی هستند که خرده فرهنگ پانک خود را طی گذار از یک خرده‌فرهنگ دیگر باشانه، سبک پوششی قابل خریداری یافت. دورانی که بسیاری از هتروتوپیای زیرزمینی، خود را آماده میزبانی از تورست‌های فرهنگی کرده و بدین جهت تلاش داشتند تا سازگاری خود را با ارزش‌ها و هنجارهای موجود افزایش دهند. طی دهه هشتاد، پانک‌ها در بسیاری از شهرهای جهان به خصوص در بخش‌هایی از

228 Stiff Records

229 Rough Trade Records

230 Factory Records

231 Punk Capitalism

232 Resistance Through Rituals (1976), John Cooper Clarke, p.187

آمریکا، شوروی، یوگوسلاوی و ژاپن به شکل زیرزمینی فعالیت می‌کردند و به مثابه موسیقی رادیکال سیاسی از اهمیت بسزایی برخوردار بودند. صحنهٔ پسا-پانک طی دو دههٔ انجمنین قرن بیستم و حتی در سال‌های اخیر شاهد فعالیت‌های سیاسی-اجتماعی جوانانی بوده که خود را چه از نظر پوشش و چه از نظر سبک زندگی با این خرده‌فرهنگ در پیوند می‌دانند. غش‌پانک به ویژه پس از مرگ ملاکارت تاجر^{۲۳۳} در سال ۲۰۱۲ حضور خود را نمایان ساخت. موسیقی متن فیلم جادوگر شهر آژ، با کمک تبلیغات زیرزمینی آنراکو-پانک^{۲۳۴} های اروپایی، از طریق شبکه‌های اجتماعی به پر شنونده‌ترین موسیقی ماه مبدل شد. این موسیقی در حالی مورد توجه عام قرار گرفت که در انگلستان مشاجره بر سر این بود که آیا سیاستمداری که کشور را تقسیم کرده و طبقه کارگر -به طور دقیق تر، معدنچیان را- به نابودی کشانده است، لیاقت برپایی یک مراسم تدفین دولتی، با هزینه مالیات شهروندان را داراست یا خیر. گروه‌های پانک به همین هدف چند کارزار برخط^{۲۳۵} برقرار کردند اما کارپیش از آنکه سرانجامی داشته باشد، به عللی روشن متوقف شد. به علاوه با وجود اینکه موسیقی متن فیلم جادوگر شهر آژ، درست در بحبوحه مرگ تاجر، به صدر جدول موسیقی انگلستان صعود کرده بود، پخش اخبار این صعود، از رسانه بی.بی.سی و تاسیسات وابسته به این بنگاه ممنوع اعلام شد.

۴.۲۷ یکی دیگر از جریان‌ات متأثر از نگرش پایین به بالا و تفکرات پاد-هژمونیک، که طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به شکلی نا محسوس ظهور یافته بود، جریان شعارنویسی و نقاشی یا اثرگذاری‌های خیابانی بود. شماری از کنشگران و هنرمندان در آلمان، فرانسه، انگلستان یا آمریکای شمالی و جنوبی، طی این دو دهه به کشیدن نقاشی یا نوشتن شعارهای سیاسی و گاه شاعرانه بر سطوح شهری روی آورده بودند. در حقیقت دیوار و فضای عمومی هم به مثابه رسانه و هم به مثابه بستر و موقعیت خلق اثر هنری مورد توجه قرار گرفته بود. نقاشی‌های دیواری بر حق مردمان نسبت به فضای شهری و دیوارهای محیط زندگی خود دلالت دارند: هنری از مردم برای مردم. هنری که لزوماً بیان‌گر معیارهای زیباشناختی طبقه حاکم نبوده و شکلی از بیان درد اجتماعی را شامل می‌شود. ضدیت با مالکیت خصوصی اثر هنری نیز جنبه‌ای دیگر از دلایل گرایش هنرمندان به این شیوه از آفرینش‌گری بود. اثری که بر روی دیواری عمومی نقش می‌شود به تمامی افراد جامعه تعلق داشته و در شرایط عادی، غیر قابل مبادله است. بدین ترتیب اثر هنری، بسیاری از جنبه‌های کالایی خود را فرو گذاشته و حاوی

پیوندهایی واقعی با جامعه می‌گردد. چنین اثری در حکم رابطی است میان مردم، بی‌هیچ مداخله و واسطه‌گری نهادی، تجاری یا رسانه‌ای. بدین ترتیب نقاشی به طور جدی در تقابل با نگرش‌هایی قرار می‌گیرد که آن را به صورت امر خصوصی فروکاسته و به آن هاله‌ای از والایی طبقاتی می‌دهند. شعارنویسی و اثرگذاری‌های سریع، در حقیقت بدنه اصلی و استخوان بندی فرهنگی را شکل دادند که طی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ جلوه‌ای مشهود تر به خود گرفته و تحت عنوان گرافیتی به رسمیت شناخته شد. شاید دیوانویسی‌های اس.آی.[۶۰-۳] طی خیزش می ۱۹۶۸ را بتوان به مثابه ریشه و جرقه اصلی جریان گرافیتی قلمداد کرد. از این گذشته استفاده از شابلون‌زنی (استنسیل) و پوستر چسبانی که از تکنیک‌های رایج در هنرخیابانی است، به کرات در جنبش‌های مقاومت فرهنگی پیش از دهه ۱۹۷۰ مورد استفاده قرار گرفته و به ویژه توسط گروه‌های پانک انگلستان ترویج یافت. طی زمستان نارضایتی در انگستان، می‌شد شابلون‌زنی و دیوانویسی‌های پانک را در محله‌های مرکزی لندن مشاهده کرد. فرهنگ دیوارنگاری پانک در لندن، آمستردام و مادرید به سرعت وجهه‌ای سیاسی یافت. گرافیتی در آمستردام معمولاً مرتبط با جنبش پروو و انقلابیون آنارشستی بود که خواهان دگرگونی‌های بنیادین در نظام حاکم و وضع موجود بودند در حالی که صحنه گرافیتی در مادرید صحنه رقابتی میان جوانان محلات بود. صحنه‌ای که پیش زمینه سبک‌هایی از جمله سبک بومی^{۲۳۵} و سبک فلشی^{۲۳۶} را در خود پرورش داد. در انگلستان وضع به گونه دیگری بود. گرافیتی انگلیسی به کلی در پیوند با صحنه پانک و گروه‌هایی چون سکس پیستلز، کلش، کراس و مبتنی بر سبک شابلون‌زنی با پیام‌هایی سیاسی و رادیکال بود. از طرفی دیگر در نیویورک اواخر دهه ۱۹۷۰، نوعی دیگر از گرافیتی در حال شکل‌گیری بود. بری مک‌گی^{۲۳۷} یکی از دیوانویسان با سابقه آمریکایی می‌گوید که «در سان‌فرانسیسکو کنسرت‌های زیرزمینی پانک زیاد برگزار می‌شد و در آنجا بود که من بارها و بارها با گرافیتی‌هایی برخورد کردم و مدام از خودم می‌پرسیدم که چه کسی این کار را انجام می‌دهد؟ معلوم بود همه آنها کار یک نفر بود. نام مستعار او کوبا بود. نام او را می‌شد در دستشویی‌ها، روی درها و حتی در خیابان‌ها دید»

تعلقات خرده‌فرهنگی گرافیتی‌نویسان نیویورکی، متفاوت بود. برخی خود را به خرده

فرهنگ پانک-راک متعلق می‌دانستند در حالی که دیگران از جمله دیوار نویسان برانکس^{۲۳۸}

پارتی‌ها و فرهنگ محله‌های خود را منبع الهام خویش می‌دانستند. با همه این اوصاف از

235 autctono/indigenous

236 flechero/arrowed

237 Barry McGee

238 Bronx

آنجایی که نیویورک، به خصوص محله برانکس، با داشتن خرابه‌ها، ساختمان‌های خالی و دیوارهایی بی‌شمار محلی مناسب برای خلق آثار رنگی و بزرگ تر بود، صحنه گرافیتی و هیپ هاپ برانکس توانست طی دهه هشتاد به صحنه کانونی هیپ هاپ در جهان مبدل گشته و با میانجی‌گری چهره‌هایی چون فب فایو فردی^{۳۹} و شبکه‌های رسانه‌ای اروپایی و آمریکایی، به عنوان مکه گرافیتی معرفی گردد. در واقع مرکزیت یافتن نیویورک به مثابه خواستگاه گرافیتی جهان، منطبق بر برنامه‌ریزی سیاسی-اجتماعی در زمینه سرکوب سنت دیوان‌نویسی اروپایی^{۴۰} و ایجاد بازار گسترده مصرفی مبتنی بر قابلیت‌های خرده فرهنگ نوین بود. که در قلب نیویورک شکل می‌گرفت. با گذشت چند سال، نمایشگاه‌هایی از گرافیتی‌های رنگارنگ آمریکایی در اروپا برگزار شد و چند فیلم مستند-داستانی در این باره تهیه و به سرعت در اروپا به نمایش در آمد. در جریان این فیلم‌ها، نمایشگاه‌ها و البته مقالات بود که گرافیتی به مثابه عنصری از یک فرهنگ آمریکایی به جهانیان معرفی شد. فب فایو فردی، چهره سرشناس و هماهنگ‌کننده این جریان، با نفوذی که در صحنه برانکس داشت، توانسته بود رقصندگان، دیوارنگاران، رپ‌خوان‌ها و دی‌جی‌ها را به مثابه یک بسته خرده فرهنگی، تحت عنوان هیپ-هاپ معرفی کرده و در اختیار رسانه‌های جریان اصلی قرار دهد. ترویج گرافیتی به مثابه یک عنصر از خرده فرهنگ هیپ هاپ در رسانه‌های عام و استفاده از آن در برخی موزیک ویدیوهای جریان اصلی موجب شد که دیوان‌نویسی سیاسی و پادهژمونیک در اروپا، به حاشیه رانده شده و جای خود را به گرافیتی‌های رنگارنگ روی بدنه قطارها و دیوارهای محلات حاشیه‌ای بسپارد. در واقع جریان هیپ هاپ که طی سالهای میانی دهه ۱۹۷۰ آغازیدن گرفته بود در دهه ۱۹۸۰ به منزله یک بسته فرهنگی آماده و قابل بازاریابی، از آمریکا به اروپا صادر گشت. طی دهه ۱۹۸۰، که کشور های اروپایی توانسته بودند به شکلی قابل قبول از پس خرابی‌های پس از جنگ جهانی دوم بر آمده و رفاهی نسبی برای خود فراهم آورند، این هیپ‌هاپ بود که به مثابه یک کالای نوین وارداتی، جسم و روح جوانان را تسخیر کرد. بسته فرهنگی هیپ هاپ، از برلین تا مونیخ، آمستردام و پاریس در همه جا گسترش یافت و به سرعت راه خود را به لندن، میلان و استکهلم باز کرد. فرهنگ هیپ هاپ و موسیقی رپ همچون فرهنگ پانک ترکیبی از اعتراض، گستاخی، نگرش دی.آی.وای، نقد اجتماعی و البته پوچ گرایی بود که بیش از هر چیز خوش‌آمد دستگاه‌های حاکمیتی است. هیپ هاپ به مثابه یک خرده فرهنگ آمریکایی، علی‌رغم روکش جمعی و مشارکتی‌اش، عمیقاً علری از کنش مشارکتی است. اگر پانک فریاد

ناسازگاری با سیاست‌های بازار آزاد سر می‌داد، حال هیپ‌هاپ از نوعی رویای رفاه آمریکایی می‌گفت که با سیاست‌های نتولیبرال زمانه خود سازگار بود.

۴.۲۸ آنچه امروز به عنوان هیپ‌هاپ می‌شناسیم در واقع زاده‌ی دل خرده فرهنگی است که به موازات پانک و اسکای انگلیسی، در آمریکای ۱۹۷۰ شروع به شکل‌گیری کرد. فرهنگی که از دل موسیقی سیاهان و جریان دیگرباشانه اقلیت‌ها و فرودستان سر بر آورد و بعدها به یک برجسب یا دسته‌بندی کالاهای فرهنگی مبدل گشت. موسیقی رپ، موسیقی جوانانی بود که در گتوها و پارکینگ‌های محلات طبقه فرودست نیویورک دور هم جمع می‌شدند و با بی‌خیالی تمام به رقص و بیان دغدغه‌های ذهنی خود می‌پرداختند. برداشت عمومی بدین منوال است که «سبک موسیقی رپ در سال ۱۹۷۳ در برانکس نیویورک و توسط یک جامائیکایی تبار با نام مستعار دی‌جی. کول هرک^{۲۴۰} زاده شد. هرک در یک پارتی شب هالووین که خواهرخودش آن را برگزار کرده بود، از تکنیکی روی ترن تیل^{۲۴۱} برای ایجاد احساس کشش در وقفه درامز، از طریق پخش دو صفحه گرامافون مشابه در توالی هم، در جای خالی درامز استفاده کرد. محبوبیت وقفه-طولانی-شده^{۲۴۲} منجر به نام‌گذاری مجموعه‌ای از حرکات موزون به نام برک دنس^{۲۴۳} شد: نوعی زیباشناسی حرکتی و ریتمیک، مختص فرهنگ هیپ‌هاپ که همپای وقفه‌های طولانی شده ریتم‌هایی که توسط دی‌جی در پارتی‌ها اجرا می‌شد، ظهور یافت.» در غالب کتاب‌های تاریخچه هیپ‌هاپ می‌خوانیم که «صحنه هیپ‌هاپ نیویورک در سال‌های میانی دهه ۱۹۷۰ در تسخیر سه دی‌جی و مجلس گردان اصلی بود. دی‌جی گرند مستر فلش^{۲۴۴} آفریکا بامباتا^{۲۴۵} و هرک. با نزدیک شدن به سال‌های پایانی این دهه، گروه شوگرهیل گنگ^{۲۴۶} اولین قطعه تجاری موفق با سبک رپ را روانه بازار کرده بود: قطعه‌ای بانام رپرز دیلایت^{۲۴۷}». اما جدای از پرداختن به نام‌ها و چهره‌های موسیقی رپ، باید دانست که استفاده از صفحه گرامافون و مجلس گردانی در پارتی‌های محلی، ریشه در اوضاع اقتصادی و اجتماعی مهاجران و اقلیت‌های قومی در محله‌های فقیرنشین نیویورک دهه ۱۹۷۰ داشت. در واقع همزمان به ظهور پانک در منهتن، برانکس نیز صحنه ظهور یک جریان بود.

240 Dj Cool Herc
241 Turn Table
242 extended break
243 Break Dance
244 Grand Master Flash
245 Afrika Bambaataa
246 Sugarhill gang
247 Rappers delight

برائکس، متعاقب برنامه‌های اصلاحات شهری و راه‌سازی موسوم به طرح رابرت موزس^{۲۴۸}، در سال‌های پایانی دهه ۱۹۶۰ به محله‌ای حاشیه‌ای، مخروبه و مملو از ساختمان‌های خالی مبدل شده بود. این محله‌ها و خانه‌ها که پیشتر سکونتگاه ده‌ها هزار از شهروندان طبقه متوسط آمریکایی بودند، رفته رفته به گتوهایی مبدل گشتند که هزاران هزار سیاه‌مهاجر از کشورهای کارائیب و آمریکای جنوبی را در خود جای می‌داد. بیان رپ تحت تأثیر روایت‌گری ریتمیک هنرمندان فولک جزایر کارائیب و صد البته متأثر از موسیقی و فرهنگ غرب آفریقا بود. با این حال از آنجایی که این جوانان به دوران پسا-حقوق شهروندی آمریکا تعلق داشتند، موسیقی آنان حال و هوایی تازه به خود گرفته بود. اینان که غالباً سیاه پوست یا لاتینو تبار بودند، با الگو قرار دادن نمونه‌هایی که از موسیقی اقوام و اجداد خود سراغ داشتند، شعرهایی قافیه دار با زبان خیابانی را در محیط شهری، اجرا می‌کردند. کسانی که رپ می‌کردند، به طور معمول، تحت تأثیر فرهنگ مادر (فرهنگ فولک سیاهان) به توصیف و روایتگری می‌پرداختند. آنچه در موسیقی جز به نام بداهه‌نوازی شناخته می‌شد [۶-۴] در رپ به بداهه‌گویی تغییر یافت. بدین ترتیب رپ اولیه، نوعی توصیف فی البداهه وضع موجود یا اتفاقات روزمره بود که از همراهی و هماهنگی یک ریتم ساده و تکرار شونده برخوردار بود. یکی از ارکان موسیقی رپ، یعنی دی‌جی‌کردن یا موسیقی‌گردانی عبارت بود از انتخاب موسیقی با توجه به حال و هوای هر پارتی: وظیفه‌ای که به یک فرد مسلط محول می‌شد. اولین دی‌جی‌ها، در واقع انتخاب‌گرهای موسیقی بودند و به همین علت به (سلکتر / انتخاب‌کننده) معروف بودند. سلکترها پیش از آمریکا در پارتی‌های جامائیکایی شناخته شده بودند. معمول بود که دی‌جی یا کسی دیگر، با خواندن قطعه شعری قافیه‌دار، موسیقی را همراهی می‌کرد. شعرهایی که گاه راوی اتفاقات روزمره و گاه روایتی از وضع حال حاضر پارتی بودند و حال و هوایی طنز آمیز و گاه موهن داشتند. در حقیقت نخستین و اصلی‌ترین تکنیک‌های دی‌جی‌کردن و طراحی و اجرای سیستم‌های صوتی مبتنی بر استفاده غیر معمول از دستگاه گرامافون و میکسرهای صوتی، در استودیوهای خانگی شهر کینگستون جامائیکا شکل گرفت. جایی که نراتی چون آژبرن روداک (مشهور به کینگ‌توبی)^{۲۴۹}، آرتور رید (مشهور به رید)^{۲۵۰}، کلمنت داد^{۲۵۱} و دیگران تجربه و طراحی سیستم‌های صوتی مبتنی بر دستکاری و ترکیب دستگاه‌های ضبط و پخش و تقویت صدا را ترویج دادند. کسانی که نام آن‌ها را می‌توان بیش از هر چیز در بررسی تاریخ

248 Robert Moses

249 Osbourne Ruddock (a.k.a. King Tubby)

250 Duke Reid

251 Clement "Coxsone" Dodd

و ریشه‌های موسیقی رگه و داب^{۲۵۲} مشاهده کرد.

۴.۲۹ صرف نظر از تاریخچه مبهمی که موسیقی فولک و رگه جاماییکارا به اشکال مختلف از طرفی به موسیقی پانک و از طرفی دیگر به موسیقی هیپ‌هاپ و بلاک‌پارتی‌های آمریکایی متصل می‌کند، ویژگی‌های شخصیتی جوانان متعلق به هیپ‌هاپ ترکیبی از بی‌خیالی و سرپیچی‌رندانه بود. در واقع رپ، فضای جوانانی بود که تغییر وضع موجود را غیر ممکن قلمداد می‌کردند و گاه حتی به ضرورت تاریخی یک دگرگونی رادیکال پی‌نبرده بودند. بنابراین بیش از هر چیز ترجیح می‌دادند ناهنجاری را درون سیستم هنجارها به اجرا در آورند. هیپ‌هاپ برخلاف آنچه تلاش می‌شود واثود شود، یک خرده‌فرهنگی آرمان‌جو با موضع ضدیت با نظم موجود نیست هر چند به روشنی مشهود است که بخشی از بدنه هیپ‌هاپ به بیان نارضایتی‌های شهروندی و سرکشی‌های جوانانه اختصاص دارد. نه تنها نخستین قطعات ضبط شده مرتبط با این سبک، بلکه آثار تصویری و ادبی مرتبط با خرده فرهنگ خیابانی برانکس، حول محور بی‌خیالی، پارتی‌های شبانه، سکس، رقابت و زد و خرد می‌گردد. در واقع رپ کردن، پیش از هر چیز روشی بود برای گرم نگه داشتن حال و هوای پارتی‌های جوانان و تشویق جوانان به خوشی و بیخیالی. با این حال نباید فراموش کرد که با توجه به فرهنگ مبارزاتی غنی سیاهان و تاثیر آن بر همه جریان‌های خرده فرهنگ حاشیه‌وار دهه‌های ۱۹۵۰، ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در میان علاقمندان به این سبک از گردهمایی‌های سرخوشانه رفته رفته نگرش‌هایی نوین و متمایل به نقد اجتماعی رشد کرد. نگرشی که بیش از هر چیز متأثر از آلبوم‌های منتشر شده از طرف فوروم سیاهان^{۲۵۳} و فلائینگ داجمن^{۲۵۴} بود. فوروم سیاهان، ناشر صدای ضبط شده مارتین لوتر کینگ (جونیر) تحت عنوان «چرا با جنگ در ویتنام مخالف هستیم» بود. این دفتر ضبط و نشر، بعد از انتشار این سخنرانی طی چند سال، به عنوان انتشاراتی رادیکال و انقلابی شهرت عام یافته و عاقبت به پشتیبانی از گروه مقاومت خیابانی بلک‌پنترز^{۲۵۵} متهم شد. به علاوه همکاری با نویسندگانی از جمله لنگستن هیوز و مارگارت دَرنر^{۲۵۶} در نشر آلبوم «نویسندگان انقلاب»^{۲۵۷} موجب شهرت دوچندان این دفتر انتشاراتی شده بود. شهرت و محبوبیت تولیدات فوروم سیاهان در کنار آثاری از ژیل اسکات-هرون^{۲۵۸}، سبب شد تا صدای آرمان‌خواهی و آگاهی

252 Dub

253 Blacks Forum

254 Flying Dutchman

255 Black Panthers

256 Margaret Danner

257 Writers of the revolution (1970)

258 Gil Scott Heron

طبقاتی به گوش جوانان بی خیال برانکس نیز برسد. اسکات هرون در قطعه خود با نام «انقلاب تلویزیونی نخواهد شد» به نقد فرهنگ مصرفی در آمریکا، هیپی‌گری، هالیوود، نشریات خودگردان هیپی و پانک، شعارهای برابری خواهانهٔ سفیدپوستان و همچنین رویهٔ روشنفکرانهٔ گروه «آخرین شاعران»^{۲۵۹} پرداخته بود. متنی قطعهٔ هرون، به تمایز میان سه جریان رسانه‌ای، روشنفکری و مستقل نظر داشت. اسکات هرون در بخش آغازین این قطعه می‌گوید:

نخواهی توانست در خانه‌بمانی ، برادر

نخواهی توانست وصل شوی، روشن شوی و بیرون بریزی

نخواهی توانست از خود رها شوی ، جنس بخری و کنار بکشی

برای یک آجیو به هنگام پخش تبلیغات فرار کنی

زیرا انقلاب تلویزیونی نخواهد شد...

آلبوم چهارم منتشر شده در فوروم سیاهان، تحت عنوان « ارواح سیاه» که توسط گروه «آخرین شاعران» به همراه لروی جونز (آمیری باراکا) منتشر شده بود، حاوی اشعاری از جوهری امینی^{۲۶۰}، کالی^{۲۶۱}، عسکی محمد توره^{۲۶۲} و دیگران بود. اشعاری مملو از خشم طبقاتی و نژادی که با مضامین اسلامی درآمیخته بود و در مقابل موج روحانی و معنویت‌طلبی هیپیسترها، چهره‌ای عدالت طلب و جذاب از اسلام را به نمایش می‌گذاشت. این آلبوم، حاوی اشعاری بود که در یک فستیوال سه روزهٔ ادبی سیاهان خوانده و ضبط شده بود. هر چند آنچه توسط دفتر نشر فوروم سیاهان منتشر شد تأثیرات بسیاری بر نگرش فرهنگی بسیاری از جوانان سیاه پوست آمریکایی گذاشت، اما مبارزات طبقاتی سیاهان حتی پیش از آن نیز طی دو دههٔ اول قرن بیستم و رنسانس هارلم، مملو از حوادث و آثار تأثیر گذار بود. از طرفی دیگر تأثیر موج رسانه‌ای موسوم به بلکسپلویتاسیون^{۲۶۳} «سیاه‌برداری» مرکب از دو واژهٔ «بهره‌برداری» و «نژاد سیاه» نیز در تغییر چهرهٔ خرده فرهنگ هیپی‌ها پی تأثیر نبوده است. در دوران پس از جنبش‌های حقوق بشری، ژانری رسانه‌ای در مطبوعات، سینما و تلویزیون آمریکا متولد شد که طی آن سیاهان به مثابه قهرمان، مجال عرض اندام می‌یافتند. بدین ترتیب قهرمان سیاه، چه در فیلم‌های جنگی و چه

259 The Last Poets

260 Johari Amini

261 Kali

262 Aski Mohammad Toure

263 Blaxploitation

در فیلم‌های ترسناک یا علمی تخیلی، در حال جنگ و رقابت با سفید پوستان به تصویر کشیده می‌شد. با این اوصاف، فهم این مساله چندان دشوار نیست که جوانان سیاه‌پوست متأثر از اشعار انقلابی و تاریخچه گروه بلک پنترز، در حین خوشگذرانی در پارتی‌های محلی، خود را در قالب قهرمان اصلی فیلم‌هایی چون «شف‌ت»^{۲۶۴} یا «زندگی کن و بگذار بمیری»^{۲۶۵} جیمز باند تصور کرده، با نوعی رقابت نژادی و نقد مصرفی آشنا گشته و همزاد پنداری کرده‌اند. نقدی که نه تنها به عمق اشعار لنگستن هیوز نرسیده بود، بلکه از ابتدای امر خود را در داخل نظم مستقر تعریف و تثبیت کرده و به ستاره شدن و جاذبه زندگی آمریکایی خو گرفته بود.

بدین ترتیب با نزدیک شدن به پایان دهه ۱۹۷۰ و ورود به دهه ۱۹۸۰ صحنه هیپ هاپ صحنه‌ای بود مرکب از رقابت نژادی، جنسی و توصیف خوشگذرانی‌ها، رفاقت‌ها، زندگی روزمره، دشواری‌ها و حماسه‌های زندگی عصیان‌آلود روزمره با چاشنی نقد اجتماعی. با آغاز دهه ۱۹۸۰ و روی کار آمدن دولت راندل ریگان^{۲۶۶} و سخت‌تر شدن شرایط برای سیاهان آمریکا، موسیقی رپ و به عبارت دیگر فرهنگ هیپ هاپ که از بلاک پارتی‌های برانکس در نیویورک به دیگر شهرهای آمریکا و اروپای غربی نیز راه یافته بود، بیش از پیش بر خبررسانی درباره زندگی سیاهان و اقلیت‌های حاشیه‌ای و بی عدالتی اجتماعی متمرکز شد. در واقع ریشه اصلی رپ اجتماعی در رپ گنگستا نهفته است. سبکی که با نوعی یاغی‌گری مردسالارانه و آنتاگونیسم قدرت گره خورده و بی شک با ژانر رسانه‌ای و سینمایی بلکسپلویتاسیون بی ارتباط نیست.

شاید، همانطور که در کتب مرتبط با تاریخچه هیپ‌هاپ ذکر شده است، بتوان شهر لوس‌آنجلس را موطن رپ گنگستا (گنگستا) دانست. هرچند باید در نظر داشت که این تنها سیاهان لوس‌آنجلسی نبودند که گنگستا را محملی برای بیان هویت خویش می‌دانستند. در فیلم وایلد استایل چارلی آهرن^{۲۶۷} که در ۱۹۸۲ تولید شده است، می‌توان راکول^{۲۶۸} و سی^{۲۶۹} از دابل‌ترابل^{۲۷۰} را دید که با کت و شلوار به سبک پیمپ^{۲۷۱}‌ها و اسلحه روی صحنه جولان می‌دهند. این صحنه مربوط به زمانی است که رسانه‌ها هنوز این جوانان را مورد توجه قرار نداده بودند. برای فهمیدن ریشه چنین نشانه‌های پوششی و زبان خشونت آمیز باید به سالها پیش از زمانی که این صحنه فیلم‌برداری شده بازگردیم. زمانی که جلال نورالدین^{۲۷۲} و سلیمان

264 Shaft (1971), Isaac Hayes

265 Live and Let Die (1973)

266 Ronald Reagan

267 Charlie Ahearn

268 KK Rockwell

269 Rodney Cee

270 Double Trouble

271 دالان سکیس

272 Jalal Mansur Nuriddin (1944-2018)

الهادی^{۲۷۳} از حلقهٔ آخرین شاعران اشعار خود را، برگرفته از مرام و سیاق روایت شفاهی سیاهان، در مجمع شیدان^{۲۷۴} به اجرا در آوردند. پیش‌تر از آن، لیود پرایس^{۲۷۵} در ۱۹۵۸ قطعهٔ کلاسیک «استاگر لی»^{۲۷۶} را با مضمون یک شخصیت منفی سیاه اجرا و ضبط کرده بود؛ و باز هم قبل‌تر، جی هاوکیَن جیغو^{۲۷۷} قطعه هجوآمیز جنسی خود تحت عنوان «شراب تمساح»^{۲۷۸} را منتشر کرده بود^{۲۷۹} و باز هم پیش از همه این‌ها در سال ۱۹۳۸، جلی رال مورتن^{۲۸۰} چند قطعه عصیان‌آلود با لحنی رکیک تولید کرده بود. باید اذعان داشت که اشعار مورتن از حیث الفاظ رکیک و خشونت زبانی با آنچه در رپ گنگستای امروز قابل مشاهده است برابری می‌کند:

« بیا این‌جا جندهٔ خشکلم

اون کصو بده من

بدا دس کنم تو شورت

کاری می‌کنم فک کنی با سانتاکلاوس عشق‌بازی کردی»

این نوع استفاده از لحن و زبان، به مثابه سبک گفتار خیابانی و هنری، بیش از هر چیز یادآور سبک شوخی‌ها و نوشته‌های رنرهای قرن هفدهم انگلستان است: نوعی استفاده از واژگان ممنوعه، به منظور تحریک و تمسخر زبان هنجارین و ایجاد فاصلهٔ فرهنگی با جامعهٔ مادر. نوعی زبان خیابانی که نشان از رک‌گویی و میل به شانه خالی کردن از ایفای نقش جوان سربراه و ارشاد شده را در خود دارد. اگر موسیقی پانک، از حیث خشونت صوتی و تصویر برای نسل پدران خود غیرقابل استفاده می‌نمود، هیپ هاپ، به طور مستقیم این آشنایی‌زدایی و خشونت را در زبان و موضوعات روایی‌اش آشکار ساخت.

ریشه‌های زیبایی‌شناسی هیپ هاپ گنگستا و رپ سیاسی، به خصوص در زمینهٔ بزرگداشتِ یاغی‌گری یا دست کم تجلیل از شخصیت «یاغی» در اشعار و ترانه‌های معاصر به آثار کلاسیک بلوز در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم باز می‌گردد. بلوزی که حاوی روایات برده-یاغی‌های سیاه‌پوست و سنت کهنهٔ سیگنی‌فای اینگ^{۲۸۰} است. بدین ترتیب رپرهای در حالی که با اشعارشان رویکرد رئالیسم اجتماعی به هنر را دنبال می‌کنند، گزارشی تیپ‌شناسانه

273 Suliaman AlHadi

274 Hustler's Convention

275 Lyod Price

276 Stagger Lee

277 Screamin' Jay Hawkins (1929-2000)

278 The Alligator Wine

279 Jelly Roll Morton (1890-1941)

280 Signifyin

نیز از زندگی خیابانی ارایه می‌دهند. آن‌ها غالباً از زبان جانیان، منحرفان، در حاشیه‌ماندگان، ستم‌دیدگان، یغیان و گاه حتی تجاوز گران و به طور کلی سبک زندگی‌های ناهنجار سخن می‌گویند. نوعی روایت‌گری یا ژورنالیسم خیابانی که در تمامی انواع و زیر شاخه‌های این سبک موسیقی، از رپ گنگستا گرفته تا رپ اعتراضی یا آنچه به رپ آگاه شناخته می‌شود به چشم می‌خورد. جامعه شناسان و جرم‌شناسان بسیاری نیز بر این ویژگی در زیباشناسی فرهنگ هیپ‌هاپ اشاره داشته‌اند. به عنوان نمونه برخی بر این عقیده‌اند که «هیپ‌هاپ اولیه نقشی مهم در کاهش خشونت‌های شهروندی میان گنگ‌ها داشته است چرا که توانسته خشم جوانان را در قالب سرگرمی (رقص و نقاشی و قافیه چینی) محدود کند»... «البته با پا گرفتن رپ تجاری و جنایی در دهه نود بخش بزرگی از این خشم، به چرخه تجارت‌های سیاه از جمله مواد مخدر، قمار، اسلحه، زن ستیزی و خشونت وارد شد.»^{۲۸۱}

از طرفی دیگر رویکرد انتقادی و عدالت خواهانه در موسیقی رپ، نقشی موثر در توانبخشی، آموزش و فعال‌سازی روحیه پرسش‌گری و عدالت‌طلبی در ذهن جوانانی دارد که به لحاظ پیش‌زمینه‌های فرهنگی با امکان نقد اجتماعی و هویت مندی فرهنگی‌اشناایی نداشته و از طریق این موسیقی با مفاهیمی از جمله اختلاف طبقاتی، تبعیض جنسیتی و نژادی و ... آشنا می‌گردند.

۴.۳۰ مفهوم نومو^{۲۸۲} در فرهنگ شفاهی آفریقایی، یکی از محورهای بنیادین بیان در موسیقی سیاهان (بلوز - جز - رگه- هیپ‌هاپ) است. نومو در کیهان‌شناسی دوگون^{۲۸۳}، اولین بشر و فرزند آما^{۲۸۴} است که قدرت آفرینندگی او با ویژگی بیان‌گرانه زبان و تکلم در پیوند قرار دارد. از طرفی دیگر نومو به منزله یک مفهوم فلسفی، به قابلیت محرک واژگان برای ارجاع و شخصیت‌بخشی به اشیاء اطلاق می‌شود. اهمیت نومو در سنت شفاهی آفریقا، زمینه اهمیت کلام در موسیقی بلوز، جز، رپ و همین‌طور اهمیت و محبوبیت این موسیقی در میان سیاهان آمریکا و دیگر نقاط جهان است. در واقع رپ‌کن‌های آفریقا-آمریکایی، باز آفریننده نقش

281 Popular Culture: Opposing viewpoints (2005), J.Woodward, C. & V.Taylor: Rap music provides a realistic view of

life.

282 nommo

283 Dogon

284 Amma

جالی^{۲۸۵} - روایتگر و قصه گوی قبایل آفریقایی دوگومبا^{۲۸۶} هستند. طی قرون متمادی، جالی‌ها نقش راوی تاریخچه، درد ها، رنج ها و امیدهای قبایل آفریقایی را ایفا می‌کردند. آنان ترکیبی از دانش، همبستگی اجتماعی و سنت ها را از طریق روایات خود القا می‌کردند و نقشی محوری در میان اجتماعات داشتند [۱۱-۱]. به همین ترتیب بسیاری از رپر ها، در اشعار و قطعات خود، به بازگویی اخبار، رویاها، آرمان‌ها و اعتراضات خرده فرهنگی می‌پردازند که برای شنوندگان آن‌ها قابل فهم و تسکین دهنده است. از همین رو است که اغلب علاقمندان رپ، چهره‌های مورد علاقه خود را زبان خود، دهان گویای خیابان و صدای اعتراض خویش قلمداد می‌کنند. رپر ها، همچون جالی‌های آفریقای، راوی و ثبت‌کننده خاطرات و روایات بخشی از گروه‌های سرکوب‌شده اجتماعی هستند. موسیقی رپ از این زاویه با موسیقی رگه، هم‌داستان است چرا که هر دو از همین ریشه فرهنگی سرچشمه گرفته‌اند. استفاده دیگرگونه و خود-ساخته از ابزار تولید و پخش موسیقی، تولید موسیقی از پایین به بالا و همین‌طور بیان‌گری مبتنی بر تجربیات زیسته شده که در هر دوی این خرده فرهنگ ها به مثابه ارزش قلمداد می‌شود، به طور کلی از یک منشا ریشه گرفته است.

نکته دیگری که پیرامون فرهنگ هیپ هاپ شایان ذکر است، بی‌توجهی به اصول ثابت و قراردادهای اجتماعی است. در واقع هیپ‌هاپ در بن‌مایه خود، بر فلسفه اگزیستانسیالیسم استوار است. حتی اگر علاقمندان و جوانان متمایل به این خرده فرهنگ، از شناخت فلسفی کافی برخوردار نباشند، با این حال تأثیر غیر مستقیم جریان‌های فکری زمانه بر جوانان طبقه خرده بورژوا که اکثریت جامعه هیپ هاپ را تشکیل می‌دهند، منجر شده تا نوعی فردیت رفتاری و شناختی بر این فرهنگ مستولی باشد. مفاهیم و ارزش‌های حاکم بر این خرده فرهنگ را می‌توان در پنج اصل توصیف کرد. (۱) اصالت فردی و واقعی بودن که تحت شعار «خودت باش» نمود پیدا کرده است و به مثابه نوعی هدف و ارزش جمعی مورد توجه قرار دارد. (۲) حق طلبی و حق گویی که به زبان انتقادی و بیان آزادانه اشاره دارد. (۳) به دست گرفتن بازی یا دگرگون کردن صحنه، که بر نو آوری و جسارت مبتنی بر عصیان و سرپیچی از ارزش‌های هنجارین تکیه دارد. (۴) رفاقت خیابانی که در نوع خود نوعی عصیان در برابر مفهوم سنتی خانواده است و تعریفی نوین از آن ارائه می‌دهد [۹-۴] و (۵) دست آخر بیرون‌ریزی یا خودبیانگری که در واقع مجموعه‌ای از تمامی ارزش‌های پیشین به همراه خلاقیت در بیان کنش

است. در واقع فرهنگ هیپ‌هاپ فرهنگی است که تمامی اعضای خود را به کنش دعوت کرده و نوعی زندگی خلاقه و بیانگرانه را پیش روی جوانان می‌نهد: اگر می‌توانی نقاشی کن، اگر نه برقص، اگر نه موسیقی بساز و اگر نه با قافیه‌ها به بیان پرداز: هیپ‌هاپ: خودت را ثابت کن.

۴.۳۱ برخی کارکرد هیپ‌هاپ اجتماعی را برای شنوده/ بیننده/ مخاطب/ مصرف‌کننده همچون کارکرد اخبار، خنثی و مصرفی می‌انگارند. مصرف‌کننده کالای فرهنگی هیپ‌هاپ، برای مدتی هرچند کوتاه به زندگی هنجارین و ملال آور خود رنگی اعتراضی می‌بخشد. دیدن یک گرافیتی و عکس گرفتن با آن، شنیدن یک قطعهٔ رپ تحریک‌کننده یا اصطلاحاً «عمیق»، تماشای یک اجرای رقص، شرکت در یک رپ‌بتل، تجربهٔ اجرای زندهٔ یک دی‌جی یا حتی گوش سپردن به یک لیست از قطعه‌های موسیقی رپ حین رفت و آمدهای شهری، برای جوانان محصور در تلهٔ ملالت‌آور سرمایه‌داری حکم یک مفر رنگارنگ را دارد. هیپ‌هاپ بدین ترتیب محتوای ذهنی مخاطب را بر خلاف محتوای واقعی زندگانی‌اش، دست کم برای مدتی گذرا، سرشار از هیجان و جسارت می‌کند. مخاطب هیپ‌هاپ، همچون کارمندی ملول، که ساعتی را به شنیدن یک بحث سیاسی اجتماعی در رسانهٔ سراسری می‌گذرانند، جیرهٔ روزانهٔ آگاهی اجتماعی خود را، با لذت به مصرف می‌رساند. مخاطب موسیقی رپ با گوش سپردن به قافیه‌ها و جذابیت جریان کلمات، دنیایی دیگر را متصور شده و خود را با شخص اول یا جریان قطعه هم‌داستان می‌کند و از این هم‌صدایی و هم‌اندیشی دلگرم می‌گردد. قطعهٔ رپ، معمولاً نه آرایه دهندهٔ برهان یا دلیل و نه پیش‌نهندهٔ راه یا مقصدی قطعی است. هر کس می‌تواند به سادگی، پس از انجام کار روزانه، با گوش دادن به موسیقی رپ، یکنواختی و خستگی حاصل از کار و رقابت تجاری را در فضای مهیج و ضرب‌آهنگ اعتراض‌آلود رپ برزاید. اعتراض هیپ‌هاپ، اعتراضی است که تجارتی در مقیاس میلیاردها دلار پیرامون آن در جریان است. از صنعت خودروسازی گرفته تا سینما، مد و پوشاک و رسانه، ورزش و مواد خوراکی تا قاجاق، سکس، بازیابی و تبلیغات همه و همه در نقاطی با جریان هیپ‌هاپ تلاقی دارند.

توضیحات فصل چهارم

- i انگرش بارت به مقوله فرهنگ فرای کتبخانه‌ها، موزه‌ها و سالن‌های اپرا، پذیرای طیفی گسترده از زندگی روزمره است. بارت با به کارگیری روشی زین‌شناسانه در ساحت دیگر نظم‌های گفتمانی (فشن، فیلم، خوراکی و ...) امکاناتی کلاسیک را در مطالعات فرهنگی معاصر پیش نهاد: مطالعه نشانه‌شناسانهٔ سبک زندگی جامعه، روشی که به کشف ایده‌های نهفته در پس فرهنگ راه می‌برد.
- ii باید توجه داشت که ایدئولوژی در تعریف به مجموعه‌ای از بازنمایی‌های ذهنی گفته می‌شود که هر فرد در بطن رابط‌عاش یا شرایط واقعی هستی داراست. بخش اعظم این بازنمایی‌ها و برداشت‌های ذهنی توسط رسانه یا از طریق خانواده، آموزش و پرورش و جریان هژمونیک به فرد تزریق می‌شود. به عنوان مثال اگر یک معلم در صورت کمبود دستمزد، اینگونه به خود دل‌داری دهد که معلمی شغل اثبیا است، به غایت ایدئولوژیک عمل کرده است بدین ترتیب تزریق ایدئولوژی در پوشش اخلاقی جعلی می‌تواند به سلگی به ابزاری برای سرکوب پنهان (خود سرکوب‌گری) مبدل گردد.
- iii خیلین‌هلی چون خیلان سن آگنس در لندن، به طور کامل توسط جوانان هیپی به تخریب در آمده و از سال ۱۹۶۹ تا سال تخریب آن در ۲۰۰۵ به طور کامل تحت تصاحب جوانان قرار داشت.
- iv در روز عید پاک سال ۱۹۵۹ اکثریت قریب به اتفاق گروه‌های کنشگر انگلیسی از سراسر کشور به ویژه لندن به سمت نیروگاه اتمی شهر درمستون راهپیمایی کرده و خواستار لغو برنامه تولید تسلیحات هسته‌ای و برون رفت از احتمال یک جنگ اتمی در جهان شدند.
- v اوت کوتور رده‌ای در دنیای مد و سبک پوشاک است که در آن پوشاک طراحی شده، سفارشی و دستخیز برای مشتریان ویژه تولید و نمایش داده می‌شود. در فشن اوت کوتور از پارچه‌های مرغوب، نایاب به کیفیت بالا و گران‌قیمت استفاده می‌شود و اغلب به تعداد محدود یا تک عرضه می‌گردد. برای ورود به ردهٔ فشن اوت کوتور شرایط و مشخصات تجاری و تولیدی ویژه وجود دارد.
- vi نخست وزیر نیولیبیرال انگلستان که سال‌ها به عنوان هدف اصلی اعتراضات پانک ها مورد توجه منفی جوانان قرار داشت. تاچر از ابتدای نخست وزیری خود مورد حملهٔ پانک ها قرار داشت و بیش از ۲۲ قطعه مشهور پانک در تقابل با تاچر تولید شده است. پایکوبی مرگ او نیز با موسیقی پانک همراه بود آن هم با مصاحبه به مطلوب موسیقی فیلم جلاوگر شهر لوز : «دینگ دانگ دینگ دانگ جلاوگر مرده است» موزیک ویدیوی تمسخرآمیزی در باره مراسم مرگ این سیاستمدار نیولیبیرال منتشر کردند.
- vii در کتاب گرافیتی چیست، بخش «گرافیتی در اروپا» صفحه ۶۸ تا صفحه ۷۱ دربارهٔ اشکال اولیهٔ گرافیتی در اروپا توضیح داده‌ام

بازشناسی گره‌ها و مشکلات

«آزادی واقعی تنها زمانی به دست می‌آید که عامل
فلاکت جامعه به کلی برچیده شود و این جز با از بین
بردن نظم و مناسباتی که انسان‌ها را محکوم به زندگی در
یک شرایط نابرابر و ناعادلانه می‌کند میسر نمی‌شود.»

فرانسیس بابوف

آنچه تا کنون در باب اندیشه‌های آرمان‌جویانه یا همانا ادبیات اوتوپایی، مانیفست‌ها، جنبش‌های هنری، پادفرهنگی و خرده فرهنگ‌های مورد توجه قرار گرفت نشانگر این واقعیت است که آدمی تخیلاتی استعاری در باره جامعه آرمانی خود داشته و به علاوه سعی کرده از جهات گوناگون به سمت آن پیشروی کند. گویی روحیه و میل به پیشروی به سمت جامعه و زیستی هارمونیک در سر تا سر تاریخ با بشر همراه بوده است. تلاش یا تجربه‌ای برای تحقق آرمان‌های اجتماعی و جمعی. نوعی مقاومت در برابر سلطه، تجاوز و سلسله مراتب. در واقع هنر کنش‌مند را می‌توان حاوی بخشی از زیبایی‌شناسی این مقاومت یا دست کم سندی دال بر وجود آرمان‌های گسترده‌تر انقلابی دانست. هنر پیشرو، به عنوان تنها شکل هنری مدعی تعهد به آرمان بشری، تلاشی بوده است برای بیان ارزش‌های دیگرگونه. تلاشی در جهت نقد و نفی نابرابری و پروراندن شوق و آگاهی انقلابی. از طرفی دیگر، به ویژه طی قرن اخیر، هتروتوپایهای پادهرمونیک در قالب خرده فرهنگ‌های معترض جوانان موفق شده‌اند تا از پس ایفای نقش یک جبهه فرهنگی ضد سلطه بر آیند. با این حال واضح است که این تجربه‌ها نه تنها نتوانسته‌اند گره‌ای از مشکلات بگشایند، بلکه گاه به تدریج و گاه از همان آغاز کارکردمندی خود را از کف داده و به متن جامعه سرمایه‌داری پیوسته‌اند.

اتحلال آنتاگونیسم و جریان تبدیل تقابل به یک این‌همانی کاهنده از جوانب گوناگون قابل بررسی است. این انحلال عموماً در نقاطی آغاز می‌شود که در بطن جریان مقاومت نهفته و با اندک تحریکی فعال می‌گردد. در واقع در بسیاری از مواقع با بررسی موارد و جوانب روایات، جریان‌ات و تجربیات می‌توان به برخی نقاط و نکات حساس پی‌برد که مقدمات این تبدیل نا فرخنده را فراهم می‌آورند.

۵.۱ پیرامون چیستی اتوپیا و حتی امکان تحقق آن اجماعی در کار نیست. از طرفی دیگر نباید انتظار داشت که ادبیات آرمان‌شهری، قادر به پیشگویی و تعیین ویژگی‌های جامعه آرمانی باشد. از دیدگاه مارکس و انگلس، به عنوان دو نظریه‌پرداز مارکسیست، کارکرد اتوپیا چیزی بیش از تهییج دگرگونی اجتماعی نبوده، چه بسا آسیب زننده و منحرف کننده نیز باشد. نظری که ارنست بلوخ^۱، بزرگ‌ترین مدافع امید اتوپایی، نیز آن را رد نکرده است. بلوخ با وجود اینکه ادبیات اتوپایی را دارای کارکردی امیدبخش قلمداد می‌کند، در عین حال معتقد است که این آثار به علت وجود عناصر ذهنی متمایل به باز آفرینی آرمانی مبهم، اساساً نمی‌توانند مورد ارجاع قرار گیرند. این طرز تلقی، پایه تمایز میان آرمان‌شهر واقعی و آرمان‌شهر انتزاعی است.

۵.۲ از طرفی دیگر نگرش اومانیزست‌های لیبرال بر آرمان‌شهرها بیشتر بر منظر فرم مبتنی است. راث لویتاس که پژوهش‌های چشمگیری پیرامون تعریف‌پذیری مفهوم اتوپیا ارائه داده است (برای مثال بهشت موعود در باور مسیحیان یا باورهای فرقه‌های آخرالزمانی)، به طور کلی به چهار کارکرد مثبت ادبیات اتوپایی اشاره می‌کند: (۱) امکان یادآوری یا پیش‌نهادن سنت‌های کومونی و تشکیل گروه‌های اجتماعی که اهمیت تاریخی داشته‌اند. (۲) شناخت ادبیات و داستان‌های آرمان‌شهری به مثابه یک ژانر در ادبیات، که از نظر وی با رمان اتوپایی تانس مور آغاز شد. (۳) تشخیص و تبیین ایده‌آل‌ها تحت نظریات و نگاه‌های سیاسی، از طیف تفکر چپ گرفته تا راست. و (۴) پرورش امید تحقق آرمان‌شهر در عصر کنونی، دست کم در قالب میکروتوپیاها^۲.

۵.۳ شکی نیست که بسیاری از آثار اتوپایی موجود در بازار ادبیات معاصر به نوعی با

1 Ernst Bloch (1885-1977)

2 The concept of utopia (1990), Ruth Levitas, p.16

مسئله دگرگونی‌های روحی-روانی یا اکسیرهای آغشته به فرقه‌های آلترناتیو و اشکال دیگر هم‌زیستی اجتماعی پیوند خورده‌اند. به همین علت نباید از نظر دور داشت که چنین تعبیری از اوتوپیا و ادبیات آرمان‌شهری، به شکلی آشکار آرمان‌شهر اجتماعی را به روایتی ذهنی فروکاهیده و با هپروت رویا و خیالات دست‌نیافتنی پیوند می‌زند.

گودوین و تایلور نیز در کتاب «سیاست‌ورزی اوتوپیا»^۳ تحلیلی قابل توجه از جایگاه ادبیات اوتوپایی در بازار متنوع کالاهای فرهنگی ارائه داده‌اند. از نظر این دو، جریان مهیج ادبیات اوتوپایی و غرق شدن در تصاویر و ایماهای آن، تأثیر واقعیت تخریب‌گرانه تاریخ بشری را تقلیل داده و موجب غفلت از این واقعیت می‌شود که «این سرمایه داری است که در حال به کل‌گرفتن نگاه‌های خوشبینانه در قالب محصول فرهنگی است.» به عنوان نمونه اقبال فیلم‌های آخر الزمانی، اوتوپایی و آینده‌گرا شاهد بزرگی بر این مدعا است که روش‌های مدیریتی در بازار فرهنگ، از طریق صنعت سینما و سرگرمی موفق شده‌اند با به‌کارگیری و خصوصی‌سازی حقوق نشی امیال و آرمان‌ها، تشنگی توده‌ها نسبت به امید آرمان‌شهری را درون وضع موجود و در جهت آرمان‌های نتولیرال کانالیزه کرده و به کالای قابل مصرف فرو کاهند.

۵.۴ در دفاع یا نقد آرمان شهرهای ارائه شده در ادبیات، باید در نظر داشت که اکثریت قریب به اتفاق آن‌ها وصف جوامعی هستند که مسئله فقدان بستر تفکر دیالکتیک را برطرف نکرده‌اند بلکه کنار زده‌اند. بدین دلیل است که فردریک جیمسون نیز، پس از ارائه فهرست بلند بالایی از آرمان شهرهای ادبی، به این نتیجه رسیده‌است که آرمان شهرها نافی نیاز به گفت و گو و جست و جوی آلترناتیو یا راه‌های نو هستند. قطعیت آرمان‌شهر از منظر واقعیات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نقدپذیر و حتی مردود است چرا که گزینش «یک جامعه و قانون حاکم بر آن» به مثابه نمونه آرمانی، به معنای نفی فردیت اشخاص و شخصیت افراد است.

اگر قرار باشد به آرمان‌شهرها به مثابه بیان آرمان‌هایی برحق و قابل تحقق نگریسته شود، پرسش در باره شایستگی معیارها و افراد تصمیم گیرنده پیش خواهد آمد. به عنوان نمونه چه کسی صلاحیت دارد تا تعیین کند که آیا کار کردن در شهر آرمانی معنا خواهد داشت یا قرار است فناوری رنج کار انسانی را بر دوش کشیده و موجب گردد تا فرصت فراغت بیشتری برای بشر فراهم آید

3 The Politics of Utopia (2009) , Barbara Goodwin, Keith Tylor ,

در خوشبینانه‌ترین حالت، اگر جریان پیشرو مجهز به هنر و فعالیت فرهنگی، روزی بتواند به رهایی مردم از ییگانه‌گشتگی و فشار منجر گردد و آنگاه به نیاز ها و امیال آن ها جهتی نو بخشد، باید بررسی کرد که کدام معیار قابل اعتنا و اعتمادی توانسته است چنین کِلیتی را در یک جا جمع آورده و جهتی نو را مشخص نماید. جیسمون، اینگونه هر اتوپای تحقق یافته را همزمان یک دیستوپیا می‌داند. اگر قرار باشد که شهرآرمانی را سرزمینی فاقد امکان بروز آزادانه کیفیات انسانی، حتی اعتراض و کنش‌های فردی، زیاده‌خواهی، خطاکاری، خودانگیختگی قلمداد کنیم، چیزی جز یک شهر مملو از انسان‌های ماشینی طلب نکرده‌ایم. جریانی فاقد امتداد و اشعاعات؛ جامعه‌ای تک بعدی و ملال آور که در جهتی قهقریایی پیش خواهد رفت. به همین سبب است که نمونه‌های ادبیات اتوپایی نیمه اول قرن بیستم تقلا یا هراس‌هایی اتوپایی از آینده‌ای دیستوپایی را منعکس می‌کنند: اتوپا دیگر ملال‌آور شده است. به عنوان نمونه در آثار هاکسلی [۲۰-۲] یا اورول [۲۲-۲]، سعی شده تا روایت همچون زنگ خطری در باب سقوط جامعه در عصر فناوری و فراغتِ پسا-کاری از کار در آید، تا جایی که شاید بتوان گفت تشخیص تمایز میان اتوپا و دیستوپا در این متون غیرممکن است. در نیمه دوم قرن بیستم، نویسندگان رمان‌های علمی-تخیلی با بهره‌برداری از روایت‌های اتوپایی در چارچوب منش و مرام بازار آزاد، جوهره ناکجاآبادی ادبیات اتوپایی را با موهومات تخیلی و ذهنیت‌های فردی و فانتزی ترکیب کرده و به کالایی سرگرم کننده مبدل ساختند. از نظر کومار^۱ اتوپا و آرمان‌های بشری طی قرن بیستم مستهلک گشته و به فرمی ادبی کاسته شده‌اند. فرمی فاقد توان برانگیزاننده؛ و به علاوه فرمی عاری از قدرت ارایه مدل‌هایی امیدبخش- حتی تخیلی- در باب جامعه‌ای دیگرگونه. از نظر کومار اتوپیا‌های در دوران مدرن به قالب داستان‌های علمی-تخیلی ریخته شده‌اند. چیزی که او آن را نتیجه به‌کارگرفته‌شدن روایات آرمان‌شهری توسط سیاست‌های فرهنگی نئولیبرال می‌داند. این رمان‌ها بیش از آنکه پیشرو و آینده‌نگر قلمداد شوند، مشابه قصه‌های پریان یا کوکولند^۲های افسانه‌ای انگاشته می‌شوند؛ روایت‌هایی که عدم تحقق آن‌ها از پیش مسلم فرض شده و صرفاً حاوی فانتزی سرگرم‌کننده قلمداد می‌شوند. از نظر کریشان کومار این فرم از روایات علمی تخیلی بیشتر به پرودی یا بازآفرینی هزل‌آمیز از آرمان‌های رهایی‌بخش و برابری‌طلبانه مشابهت دارد؛ آرمان‌شهرهایی انتزاعی که بازتولید روایات پیشین با چاشنی فناوری و تکنوکراسی هستند. با این وصف باید نتیجه گرفت که تنها ادبیات آرمان‌شهری واقعی [۱-۵] باید دست کم توانایی توصیف دنیایی ناموجود را در کنار

¹Utopia and Anti-Utopia in Modern times (1987), Krishan Kumar
² S cuckoo land

نقد وضع موجود در خود داشته باشد: آرمان‌شهری نقادانه که قادر باشد به رمزشکنی عادات هنجارین یاری رسانده و از این طریق نظم موجود و ایدئولوژی مسبب آن را به پرسش گیرد.

۵.۵ مانیفست‌های آوانگارد به مثابهٔ محمل‌هایی برای تبیین رویکرد یک گروه یا فرد نسبت به مفهوم پیشروی، باید از جهت کارکردمندی یا ناکارآمدی مورد ارزیابی قرار گیرند. به عنوان نمونه، پاچتر معتقد است که مانیفست‌های هنری، بیش از آن که تاثیری بر وضع موجود داشته باشند، بر گرم‌شدن بازار و توجیه فضای خلاقانهٔ عده‌ای از هنرمندان تأثیر گذار بوده‌اند. بدین ترتیب پاچتر خود مانیفست‌ها را صرفاً آثاری هنری قلمداد می‌کند. آثاری که هرچند از حیث مضمون در تقابل با جریان مستقر مدرنیسم لایه می‌شوند، اما در عمل جز بازتولید اغواگرانهٔ ساختار موجود، دستاوردی در پی نداشته‌اند. می‌توان قبول کرد که اغلب مانیفست‌های هنر آوانگارد، مخلوطی معلق از روایت‌های سیاسی، نظریه‌های اقتصادی-سیاسی و خرده روایت‌های زیباشناسانه بوده‌اند. ترکیباتی ادبی که به جای تکیه بر مشارکت همگانی، بر دغدغه‌ها و حکایت‌های فردی، گروهی و خرده فرهنگی دلالت داشته و مورد نظر جمعی از افکار مشابه یا جمع هم‌مشریان بوده است. این بدان سبب است که فراخوانش هنرمندان برای به جریان‌انداختن روحیه انقلابی یا حتی اصلاحی در حیطه سیاسی و اجتماعی-اقتصادی، به لحاظ تاریخی، انشعابی بود از مفهوم بورژوازی هنرمند «مستقل» یا به بیان صحیح‌تر خودآئین. هنرمندی که مدام در تلاش است تا «خود» را در زمینه‌های از پیش تعیین شدهٔ هنر و تولید محصولات فرهنگی مطرح کرده و کلاسی بدیع برای ارائه به صاحبان موقعیت و سرمایه دست و پا کند. برداشتی که نقش انقلابی هنر در برانگیزش توده‌ها را مورد غفلت قرار داده و انجام کنش مبارزاتی موثر را ناممکن می‌سازد. هنر پیشرو که از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به این سو، به طور فزاینده‌ای حول محور فردیت توسعه می‌یافت، اگرچه حاوی نگرش انتقادی/اعتراضی و دگرگونی‌خواهانه بود اما به طور کلی فرد-محور، منفعل و جدا افتاده از بطن جامعه بود.

۵.۶ نسلی از هنرمندان پیشروی اروپایی که پیتر بورگر در کتاب «نظریه آوانگارد» تحت نام آوانگارد تاریخی از آن‌ها یاد کرده است، طی سال‌های آغازین قرن بیستم فرهنگ و سنت‌های هنری پیشین را مردود دانسته و نگاهی رادیکال را در سایهٔ کنش انقلابی مطرح کردند. آوانگارد تاریخی متشکل از دو دسته هنرمندان تجربه‌گرا بود: دسته‌ای که ناخودآگاهی انقلابی را پیش

کشیدند- یعنی سورئالیست‌ها- و دسته‌ای که عصیان نفی و خلوص را کشف کردند یعنی دادائیست‌ها و نیز تجربه‌هایی چون شعر زمان (آپولینر و فوتوریست‌های ایتالیایی)، ادبیات سیاسی (مایاکوفسکی و فوتوریست‌های روس) و درام سیاسی و انتقادی (برشت)، جای شکی باقی نیست که حاصل کار آنان در نهایت به ایجاد تعبیر و امکاناتی تازه منجر گشت، اما پرسش این‌جاست که به چه علت با وجود خیل انبوه اوراق، آثار، خاطرات، تحلیل‌ها و نقدهای به جا مانده از تمامی این افراد و گروه‌ها، چندان تغییر چشمگیری در وضع موجود، حتی به لحاظ فرهنگی رخ نداده است.

۵.۷ «ریموند ویلیامز» در مقاله‌ای که پیرامون ریشه‌های تئاتر آوانگارد در فرهنگ بورژوازی نوشته، سوالی را به نقل از هوگو بال (از بنیانگذاران دادائیسم) مطرح می‌کند: «آیا می‌توان دادئیسم را از جنس و سیاق تقابلی در برابر بلشویسم دانست؟ آیا [دادئیسم] با تخریب و از نو ساختن تجلیات یکسر موهوم و بی‌هدف- یا سویی غیر قابل فهم جهان- مخالف است؟» ویلیامز تلاش می‌کند تا با اشاره به تجربیات تئاتر آوانگارد طی دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به ریشه‌های محافظه‌کارانه و کاسب‌کارانه هنر و هنرمندان آوانگارد اشاره کرده و فردگرایی مخربی را که حاصل ارزش‌های طبقاتی هنرمندان است مورد بررسی قرار دهد. او معتقد است که درام و شیوه‌های اجرای آوانگارد، جدای از مضمون، در نهایت یک سویه و توتالیته بوده‌اند و هرچند در پوسته بیرونی از محتوایی پیشرو برخوردار هستند اما از درون به ارزش‌های بورژوازی و فردیت خودمآیانه و نخبه‌محور تکیه دارند.

۵.۸ جریان آوانگارد، در مراحل گسترش و همه‌گیری خود طی سال‌های پس از جنگ جهانی دوم با بحرانی جدی مواجه گشت. آوانگارد رسمی، از یک طرف حاصل پیروزی وضع موجود بر جریان تجربه‌گرایی پیشرو بود و از طرف دیگر نتیجه غلبه فردیت بر آرمان جمعی. آوانگارد تاریخی مدعی نابودسازی نخبه‌گرایی سازمانی هنر و دگرگون‌سازی جامعه در جهتی بود که تجربه زیبایی‌شناسانه برای عموم قابل دسترس گردد. اما طی چند دهه، پی‌گیری این آرمان‌ها متوقف گشت در حالی که آوانگارد پایدار تر از همیشه به طور رسمی پذیرفته شده بود. این گروه‌ها که بورگر آنها را «نئو-آوانگاردیست» خوانده است در پایدار نگاه داشتن ارزش «شوک آور» پیشینیان ناتوان بودند و این ناتوانی نه به سبب نقص آگاهی هنرمندانه بلکه

به علت وضعیت محصولشان بود. آوانگارد مورد پذیرش نهاد هنر قرار گرفت و به شکلی از هنر رسمی مبدل گشت. به طوری که تمامی ویژگی‌های مشارکتی، روزمره و تجربی آن، تحت برچسب‌هایی چون «هنرهای پیشامدی»، «هنر مفهومی»، «هنر اجرا»، «هنر رسانه» و ... در جهت بازار هنر-فرهنگ به کار گرفته شد.

۵.۹ دیوید کاتینگتن معتقد است که شعارها و ژست‌های سیاسی آوانگاردیست‌ها از همان ابتدا چیزی جز یک مد فرهنگی به اقتضای زمانه نبوده است.^۷ او کوبیست‌های فرانسوی و فوتوریست‌های ایتالیایی پیش از جنگ اول جهانی را، آوانگاردیست‌هایی در پی نوآوری می‌داند^۸ و معتقد است که اینان از دیگرانی که پس از جنگ سر بر آورده و به علت تجربه جنگ و انقلاب شوروی، دیدگاه رادیکالیزه سیاسی پیدا کرده بودند متمایز هستند. او البته به این نکته نیز توجه دارد که جریان پیشا آوانگارد نیز، طی قرن نوزدهم تجربیات اجتماعی مهمی را از سر گذرانده بود. کاتینگتن، همچون ویلیامز، آوانگارد تاریخی را برخاسته از بورژوازی دانسته و معتقد است که علی‌رغم آنچه در برخی مانیفست‌های آوانگارد می‌خوانیم، نباید تصور کرد که نفی اجتماعی-سیاسی بورژوازی و ارزش‌های سرمایه‌دارانه یا ارایه رویکرد مشارکتی به جای تمرکز بر فرد، از ویژگی‌های ذاتی و اصلی آوانگارد بوده است. «ما تنها می‌دانیم که برخی از دسته‌های آوانگارد قرن بیستمی بوده‌اند که با تکیه بر آگاهی انقلابی، بر اصول زیبایی‌شناسی متفاوتی تکیه کرده و تقابل با جریان غالب و پارامترهای مرکز‌گرا را نمایندگی کرده‌اند. دسته‌هایی که تجربیات و نگرش‌های آنان نشان دهنده تأثرات یا تخیلاتی زیبایی‌شناسانه تحت سیطره یک ایدئولوژی مشخص است. ایدئولوژی‌ای که می‌توان آشکارا و به اشکال متنوع در آثار طیفی از هنرمندان این جریان، از جمله سرگئی آیزنشتاین در فیلم، ایگور استراوینسکی در موسیقی، لاکوربوزیه در معماری، گرترو اشتاین^۹ در ادبیات، پیت موندریان^{۱۰} در نقاشی، تئو وان دوزبورگ^{۱۱} در دی‌زاین و برتولد برشت در تئاتر، یافت».

تنوع و تمایز میان افکار و آثار هنرمندان نام برده به قدری جدی است که تعهد یا همراهی همه آنان برای تحقق یک آرمان اجتماعی مشترک را ناممکن می‌سازد. برای مثال دوزبورگ و مکتب د-استایل هلند، تقریباً به جنبه‌های معنوی دی‌زاین و هنر-تحت تأثیر تئوری

7 The Avant-Garde: A Very Short Introduction (2013), David Cottington, p.53

8 Gertrude Stein (1874-1946)

9 Piet Mondrian (1872-1944)

10 Theo van Doesburg (1883-1931)

11 The Avant-Garde: A Very Short Introduction (2013), David Cottington, p.45

«معنویت در هنر» کاندینسکی- توجه داشته و به سختی می‌تواند با آرمان‌خواهی لیبرترین همساز گردد.

۵.۱۰ تقابل با روندهای جاری در متن مدرنیسم، به طور مکرر در مانیفست‌های آوانگارد مطرح شده است. آوانگاردیسم که نتیجه فرهنگی مدرنیسم بود، خود در برابر کرد و کارهای حزن‌انگیز و تخریب‌گر جامعه مدرن به مقاومت می‌پرداخت. تناقضی که شاید توجه به آن بتواند ما را به یافتن پاسخی روشن رهنمون گردد. همین‌طور شایسته توجه است که آنچه در دنیای رسمی (تاریخ رسمی هنر و مباحث معمول آکادمیک) به عنوان نمونه‌های بارز جریان آوانگارد معرفی شده، بیشتر باز نمای جستجویی است برای یافتن یک سبک زندگی جدید از طریق تمرکز بر هنر و نفی منطق دنیای معاصر. این مساله را می‌توان با تکیه بر زندگی‌نامه‌ها و آثار چهره‌های شناخته شده این جریان‌ها دریافت. به علاوه نباید این پرسش را از نظر دورداشت که آیا ارجاع به این تک-چهره‌ها به مثابه نمونه‌هایی قابل استناد از تفکرات مطرح‌شده در مانیفست‌ها معتبر است؟ از این گذشته «آیا می‌توان خود مانیفست‌ها را به حیث موجودیتشان، یگانه نگرش پیشرو و آرمان‌گرا، در هر دوره تاریخی، قلمداد کرد؟ باید پرسید که چهره‌های به ثبت و ضبط رسیده دنیای فرهنگ، زیر سیطره حاکمیت‌هایی تمامیت‌خواه که هر گونه مخالفت را بی درنگ سرکوب و نابود می‌نمایند، با عبور از کدام مکانیزم‌ها توانسته اند در کتب تاریخی وارد شده و ثبت گردند. کدامین فاکتور یا فاکتورهای منجر گشته که ما اکنون از نام‌هایی چون گوستاو کوربه، پابلو پیکاسو، سالوادور دالی، لوئی بونوئل و دیگرانی یاد کنیم، در حالی که نسبت به وجود صدها فعال دیگر بی‌اطلاع یا حتی بی‌تفاوت هستیم. نباید از نظر دور داشت که تلفیق هنر با امر روزمره و امر آرمانی به مثابه به خطر افتادن موقعیت حرفه‌ای هنرمند خواهد بود. هنرمند مبارز از ابتدای کار، هر لحظه بر سر دوراهی مبارزه تام یا قبول شکست قرار دارد. در واقع در تمامی این دوران، یک اثر برای کسب اعتبار هنری نیازمند جلب تأیید نهادهای هنر بوده است. نهادهای هنری شامل ژورنالیست‌ها و منتقدان بانفوذ، دلالان هنری، آکادمیسین‌ها متشکل از کسانی است که نقش دروازه‌بان دنیای هنر را ایفا کرده و با قضاوت خود، افرادی را گزینش و به جامعه معرفی می‌نمایند. بدین ترتیب تصویری که جامعه از جریان‌های هنری- فرهنگی جاری در خود به دست می‌آورد، عبارت است از بریده‌ای گزینش شده از برخی جریان‌ات که توانسته اند به هر طریق یا علتی توجه یا تأیید

«دروازه‌بانان فرهنگی» را جلب نمایند.

از آنجایی که نقد مجلات، همچون کتب تاریخ هنر، بخشی از بدنه نهاد فرهنگ رسمی است، عقلانی‌تر آن است که نسبت به برجسته بودن هر چهره هنری در تاریخ به دیده تردید نگریسته شود؛ به ویژه که در سرتاسر تاریخ هرگز دیده نشده که نهاد حاکمیتی بر مخالفان خویش از در برجسته‌سازی و تجلیل یا تقدیس وارد شده، آنان را صاحب نبوغ یا اصالت معرفی کرده و مواد و وسایل مورد نیاز برای رشد و شکوفایی آنان را فراهم آورده باشد. در واقع پذیرش صفاتی چون نبوغ، اصالت، برتری و ... که همگی از مفاهیم نخبه محور فرهنگ بورژوا هستند، به خودی‌خود امتیازی ویژه برای جلب توجه حاکمیت به مثابه پشتیبان تلقی می‌شوند. دادائیس‌ها با طرح ادعای نابودی هنر خودآئین بورژوا از طریق آفرینش اشعار نامفهوم و نوشتار غیر ارادی، نمایانگر ضدیت با تمرکز فرهنگی و سنتی بر زیبایی رسمی و عملکرد ابزاری بازار بودند. سورئالیست‌ها نیز با ادعایی مشابه، شیوه درهم آمیزی اشیای نامرتبط (مبتنی بر مفهوم آمیزش آزاد فروید) و نقد رویاپردازانه رفتارهای عرفی را پیش گرفتند. لوئی بونوئل در فیلم‌های سورئال خود، بیش از چیز، ابتذال فیلم‌های هالیوودی و فرهنگ مصرف‌گری رامورد نقد قرار می‌داد. سورئالیست‌ها معتقد بودند که ذهن ناخودآگاه ما حاوی چیزهایی چه بسا شگفت‌انگیزتر و دیدنی‌تر از چیزهایی است که واقعیت بازمی‌آید شده (نقاشی کلاسیک- عکس) و مادی (واقعیت) در اختیار ما می‌گذارد. با این حال این ادعا که سورئالیسم مبارزه‌ای بود با روزمرگی زندگی و ساختار هنجاری بهره‌کشی نمی‌تواند بدان معنا باشد که هنرمندان فعال در این حلقه‌ها دارای ویژگی‌های مشترک و دغدغه‌هایی همگون بوده‌اند.

۵.۱۱ آوانگارد آگاه، در تئوری، به تبیین و تعریف دقیق از ارتباط، استقلال، تعهد و از همه مهم‌تر به مشارکت اجتماعی-سیاسی علاقه نشان می‌داد. به همین علت بود که ویرانی نظام نخبه سالار به عنوان مولد فرهنگ سلطه و طرد خود آئینی هنرمندانه بورژوازی را، با هدف مشارکت دادن مجدد هنر و هنرمند در زندگی روزمره، هدف گرفت. جریان آوانگارد مایل بود تا معیار قراردادی را، به هدف ویرانی ساختار مرسوم معانی، از اعتبار ساقط نماید. بدین سبب سعی داشت تا هنجارهای فرهنگی را از تسخیر حاکمیت مرکزی نهادها برهاند. از همین رو اغلب مانیفست‌های هنر آوانگارد ابلاغ‌گر مفاهیمی رادیکال هستند. بحث اصلی این مانیفست‌ها بر

سر نقش هنرمند و کارکرد هنر بوده است اما برداشت‌ها و جریاناتی که پیروی آن در عرصه عمل نمود پیدا کردند در دو سو جریان یافتند. از یک سو چهرهٔ موهوم «هنر برای هنر» مورد تجربه قرار گرفت و از سویی دیگر خط مشی سیاسی-اجتماعی پیش گرفته شد. بدین ترتیب جهانی از انشعابات و مانیسفت‌های هنری پیش روی دلالتان، کارشناسان و مورخان هنری گسترده شد. از یک سو هنرمندانی که اعتراضشان را تنها درون تابلوها یا داخل آتلیه‌شان محدود کرده بودند و از سویی دیگر معترضانی که هنر آنها به دشواری برای مردمان عادی قابل فهم بود: هنرمندانی کنشگر همچون امپرسیونیست‌ها یا نقاشان پیشارافائلی و حتی سورئالیست‌ها که در آثار خود بر جنبه‌های شوکه کننده و نقادانهٔ اجتماعی، سیاسی و روان‌شناسانه انگشت می‌گذاشتند و کنشگرانی هنرمند همچون دادائیست‌های برلین که تلاش داشتند تا اشکال مستقیم کنش اجتماعی را در تولید هنری دخیل نمایند.

۵.۱۲ ویلیامز در نقدی که پیرامون مشکلات و تناقضات آوانگارد تاریخی طرح کرده است [۵-۷]، تأکید دارد که تلقی پیشرو از هنر با اهداف اجتماعی و انقلابی بدین سبب در عمل ناپایدار بود که در میانهٔ راه، پشتیبانان ثروتمند هنری پیدا کرده و سازمان‌های فرهنگی مستقر، آن را در قالب نمایش‌هایی پر دبدبه و کبکبه عرضه داشتند. تبدیل فرهنگ به کالا امکان ارایهٔ یک بازنمایی تحریف‌شده را ایجاد کرد. زیرا زمانی که کالا از دست تولید کننده خارج شد، سرنوشت آن نیز از دست وی خارج شده است [۱-۲۳]. این نمایشگاه‌ها این امکان را فراهم آورد که نوعی باز نمایی رسمی از جریان فرهنگی سابقاً دیگرباشانه پیش روی جامعه ارائه گردد. جالب آنکه ارائه این نمایشگاه‌ها با تمایل و علاقهٔ برخی از این هنرمندان «آوانگارد» اتفاق می‌افتاد. هنرمندانی که بارها و بارها آثار خود را در نمایشگاه‌های رسمی زمانه‌شان به معرض نمایش می‌گذاشتند. نمایشگاه‌های سالن در پاریس، نمایشگاه بین المللی دادا (۱۹۲۹) در بارسلون، نمایشگاه بین المللی سورئالیسم در لندن (۱۹۳۶) و چندین نمایشگاه در آمریکا از جمله این فعالیت پررنگ در عرصهٔ هنر رسمی است. حضور برخی از دادائیست‌ها و سورئالیست‌ها در حوزهٔ فرهنگ فاجر، از طرفی به شهرت این چهره‌ها افزود (دالی، دوشان، پیکابیا و پیکاسو...) و نام آنان را به مثابهٔ نوابغ هنری (خدمت گذاران فرهنگی سرمایه داری) به کتب تاریخی پیوند زد و از طرفی دیگر موجبات القای تصویری مرکزیت گرا و رسمی از جریان آوانگارد را فراهم آورد. سرتاجمی که در اولین نگاه درست عکس آنچه خود هنرمندان در تئوری طلب می‌کردند رقم خورد. در واقع

توانایی یافتن این چهره‌های مطیع و پر کار، با استفاده از بازوی کارشناسان و دلالان هنری که در جریان اعتباربخشی‌های آکادمیک و حاکمیتی پرورده شده‌اند، به معنای توانایی به کارگرفتن کل جریان و دست‌کاری در مفاهیم کلیدی آن است. به عنوان مثال، دیدار بونوئل با یک سرمایه‌دار فرهنگ‌دوست و دریافت حمایت برای ساخت فیلم «سگ اندلوسی»^{۱۲}، در واقع به قیمت به حاشیه رانده شدن برخی دیگر از هنرمندان تمام شده و حکایت از پیوند مبهم و تبعیض آمیز چهره‌های ماندگار هنر آوانگارد با طبقه حاکم دارد.

حقیقت آن است که در جریان آوانگارد تاریخی، هنرمندانی که مدعی دوری از تولید سرمایه‌دانه بودند، نه تنها از این بازار بر کنار نماندند بلکه هیچگاه نیت تولیدی را به طور واقعی کنار نگذاشتند. درست برعکس، این هنرمند/چهره‌های شناخته شده که آثار آنان در کتاب‌های هنری و موزه‌ها قابل دسترسی است، به شدت به ایفای نقش خود در متن اقتصادی-سیاسی بازار وابسته بودند. از طرفی قصد داشتند تا با اعتراض به نابرابری‌های گسترده و جنگ‌های امپریالیستی، به ترویج اندیشه سیاسی سوسیالیستی-آنارشستی یا کمونیستی بپردازند و از طرفی دیگر معتقد به آزادی‌هایی فردی بوده‌اند که ریشه در منش نخبه‌گرایانه آنان داشت. گروهی نخبه‌نیازمند به حمایت یا توجه یک طرفه مردمی.

درهم‌آمیزی بیان انتقادی با مدرنیته صنعتی که در آثرل مارسل دوشان (ردی میدها) به چشم می‌خورد، نگرش‌های نخبه‌گرایانه مرسوم درباب هنر و کالایی شدن فرهنگ را به چالش گرفت. اثر معروف وی «فونتان» (فواره) (۱۹۱۷)، که شامل یک ادرارگاه سرامیکی امضا شده بود، در تئوری، یک پارادایم فرهنگی جدید را -به همراه قوانین و نقاط ارجاع تازه- بنیان نهاد. مورخین آکادمیک و هنرشناسان اینگونه تفسیر می‌کنند که دوشان سعی داشت تا حین به چالش کشیدن ارزش‌های مرکز گرایانه دروازه‌بانان دنیای هنر، هاله‌ای که بر گرد مقوله هنر ساخته شده بود را زوده و به بیانی دیگر از هنر تقدس‌زدایی کند. این اثر به نام مستعار «آر. موت»^{۱۳} امضا شده است و از آنجایی که هنرمندی با این نام وجود خارجی ندارد، قرار است منجر به شکل‌گیری این سوال گردد که آیا واقعا هویت هنرمند اهمیتی دارد یا خیر. و آیا اگر هنرمند قصد کند چیزی هنر باشد، آیا آن چیز هنر است؟ اما نیت دوشان هر چه که بوده باشد، با پیوستن آثارش به «میراث هنر فاخر» و قیمت‌گذاری سرسام آور اثرش، مغلوب بازی بی اساس ارزش کالایی در جامعه مصرفی شده است، چرا که ادرارگاه دوشان، در نهایت ادرارگاهی

12 Un Chien Andalou (1929)

13 R.Mutt

است که حتی از کارکرد اصلی خود نیز ساقط شده و بی لوله‌کشی مناسب در گوشه‌ای از یک موزه قرار گرفته است. این کالا شدن شی بلااستفاده و غیر کاربردی، مؤید نظر مختصر و مفید تئوفیل گوتیه^{۱۴} -از پیش‌قراولان فرانسوی نظریه «هنر برای هنر»- است که غیرکاربردی را زیبا خواند و اشاره کرد که «کاربردی زشت است و به درد مستراح می‌خورد»^{۱۵}.

گروه‌های آوانگارد اوایل قرن بیستم، با مردود شمردن خودآئینی زیباشناسانه و تأکید به ضرورت فرارفتن از هنجارها و پیشروی به سمت یک جامعه دیگرگون، به اعتدال بورژوازی و وضعیت هنر تاختند. آنان در هنرشان از زیبایی‌شناسی بدیع و معانی بازمانده بهره گرفتند اما بدعت آن‌ها شامل نوآوری در تکنیک یا ابداع یک شیوه بازمانی نبود. در حقیقت «جنبش‌های آوانگارد تاریخی نه تنها قصد داشتند که از ساختارهای بازمانده سنتی گذر کنند بلکه برآن بودند که سازمانی به نام هنر را بر اندازند»^{۱۶}. از نظر پیتز بورگر تقلیل آوانگارد به یک جریان نو، بدان جهت صحیح نیست که راه را بر فهم درست ساحت آوانگاردیسم خواهد بست. ساحتی که در آن نوآوری نه امری اتفاقی و مد روز، بلکه امری متکی بر ضرورت تاریخی بوده است. شکی نیست که گروه‌های آوانگارد با ترکیب متقابل امر تصویری، آوایی و متون نوشتاری توانستند بیانگرایی را از چنگال گفتمان سنتی هنر، که تک تک هنرها را در تقسیم‌بندی‌ها و عملکردهای رسمی به صف کرده بود، رها سازند. با توجه به نمونه‌هایی که برای قضاوت ما در دسترس است، آندره برتون با به کارگیری زبانی مستقل، مدافع تحقق یک فرهنگ جدید بود و در مانیفست سورئالیسم (۱۹۲۴) به اهمیت سرهم کردن اتفاقی واژگان و اشیاء، به دور از الگوی رسمی، یا «به‌کارگیری سورئالیسم در کنش»^{۱۷} تأکید داشت. نئو-آوانگاردیسم همچون موقعیت‌گرایان که طی سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم ظهور یافتند نیز بر همین نکته تکیه داشتند که «هنرمندان تا به حال به تفسیر موقعیت‌ها می‌پرداختند، هم اکنون ضرورت حکم می‌کند که آن‌ها را دگرگون سازند» (اس‌آی ۱۹۶۴). این همان ضرورتی بود که نزدیک به صد سال پیش‌تر در قالبی دیگر توسط مارکس مطرح گشته بود: «فیلسوفان تنها جهان را به روش‌های گوناگون تفسیر کرده‌اند؛ موضوع اما دگرگون کردن آن است».

به نظر می‌رسد که جریان آوانگارد تاریخی با وجود تمامی تلاش‌هایی که از طریق ضد-هنر و ضد-هنجار به عمل آورد، دچار یک مصادره به مطلوب تاریخی گشته است. ضد-زیبایی‌شناسی و نگرشی که قرار بود معطوف به ناهنجاری یا ضدیت با هنجارها باشد، خود

14 Théophile Gautier (1811-1872)

15 The Avant-Garde: A Very Short Introduction (2013), David Cottington, p.100

16 Theory Of The Avant Garde (1974), Peter Bürger, p 63

17 First Manifesto of Surrealism 1972 / 1924, Andre Breton, p.44

به رویکرد قابل قبول و حتی سرگرم‌کننده‌ای در دنیای هنر مبدل گشته و باعث شد که زنده نگاه داشتن و ادامه روند عملی جریان پیشرو حتی دشوارتر از گذشته گردد؛ چرا که کالایی شدنِ آوانگارد، به معنای تطبیق با الگوهای مرکزیتِ نخبه‌گرا بود.

۵.۱۳ بی‌جا نیست اگر بگوییم که این فضاهاى آوانگارد با دلالت بر تجربه و شهود، نقطهٔ مقابلِ کالا و تولیدِ فرهنگی را شکل دادند. چرا که تولید فرهنگی و «قوانین» بازار بر فعالیتِ بی‌طرف و منفعل نظر دارند که انباشتِ پول و ترویجِ سلاقی مشترک را در دستور کار خود قرار داده باشد. اما از طرفی توجه‌صوری به «هنر ناب» به مثابهٔ موهبتی نمادین، آوانگارد را به ویژه از فرهنگ عامه جدا کرد. آوانگارد تاریخی در واکنش به بازار رسمی، تلاش کرد کالایی شدن خود را به صورت ایجاد بازارهای محدود تحت کنترل داشته باشد. در فرانسه، آمریکا، ایتالیا و... گالری‌های آوانگارد و تجربه‌گرایی تأسیس شد که تمرکز خود را بر ارائه و معرفی چهره‌های آوانگارد به مخاطبان خاص فرهنگی معطوف کرده و مدعی بی‌اعتنایی به نظام تبادل کالایی و بازار بودند.

جدا کردن «کالاهای نمادین» از صحنهٔ تجاری، مقیاس گردش اقتصادی را دچار سقوط هنگفتی کرد، با این حال مشروعیت این بازار نیز کماکان وابسته به بازار مادر (بازار رسمی دنیای هنر) بوده و به همین روی تحت فشار رقابتی سنگین قرار گرفت. از نظر پیر بورديو بازار بزرگ‌تر، خواه ناخواه سلطه‌اش را به جنبه زیبایی‌شناسانهٔ آوانگارد اعمال می‌کند. با این وجود آنچه کالاهای نمادین در این میان بدست می‌آورند همانا طول عمر بلندتر نسبت به هنر کاملاً تجاری‌شده خواهد بود. از نظر وی، خریدار کالای نمادین رادیکال- به مثابهٔ مخاطب رادیکال- در واقع مصرف‌کنندهٔ فرهنگ رادیکال است و از این جهت با بقیه مصرف‌کنندگان هنر تمایز دارد. از نظر بورديو، صحن هنر «میدان نیروها»^{۱۸} است و از آن گذشته صحنه پیکارهایی بر سر تغییر، تشکیل یا حفظ این میدانِ نیروها. شبکهٔ روابطی عینی میان جایگاه‌ها (درون صحن) تعیین‌کننده و جهت‌دهندهٔ استراتژی‌هایی است که صاحبان این جایگاه‌های متفاوت در پیکار خود برای «دفاع از» یا «ارتقای» جایگاه خود اتخاذ می‌کنند.^{۱۹}

رای هریس نیز در بررسی و تاملات خود در باب «تئوری هنر» پاسخ این پرسش که «هنر چیست؟» را «حداقل تا بخشی، منوط به تشخیص منافع تجارت‌های بزرگ می‌داند» و معتقد

18 field of forces

19 The field of cultural production (1983), P.Bourdieu, p.312

است که «قدرتمندترین عوامل در دنیای هنر، عوامل مالی هستند.»^{۲۰} تبانی میان هنرمندان، مراکز حراج و سرمایه گذاران با هدف رسیدن به اهدافی که صرفاً اقتصادی هستند نه فرهنگی.^{۲۱}

از آنجایی که مناسبات حاکم بر ممیزی در هر صحن، ناچاراً درون خود صحن تعریف شده است، باید متوجه بود که هر مورد تقاضا یا مصرف در عین حال، خواسته یا ناخواسته، موجب بازفعال شدن تولیدکننده‌ای ویژه می‌گردد. بدین ترتیب هیچ صحن هنری نمی‌تواند عادلانه باشد، چرا که در هر حال همیشه برداشت گروهی در باب ارزش و معنای هنر، بر دیگران چربش خواهد داشت. این چکیده مفهوم رسمیت یا مقبولیت در دنیای هنر است. بدین ترتیب این مشروعیت یا مقبولیت هرگز نمی‌تواند از معیاری عادلانه و صادقانه برخوردار باشد. به بیانی دیگر، دستیابی به سرمایه فرهنگی، به مثابه سرمایه‌ای که شامل برخورداری از برخی عناصر نمادین همچون مهارت‌ها، سلاقی، ژست‌ها، پوشش‌ها، رفتارها، تظاهرات خودنماییانه، متعلقات مادی، گواهی‌نامه‌ها و غیره باشد، همواره مختص اعضای یک طبقه اجتماعی خاص خواهد بود. این بدان معنا است که اشتراک در سرمایه فرهنگی (مثل دوست داشتن یک فیلم خاص یا خواندن یک نشریه خاص) به معنای عضویت در یک طبقه فرهنگی خواهد بود (آدم‌های شبیه به خودمان یا متعلق به طبقه فرهنگی خودمان) و آوانگارد به روشنی تثبیت‌گر و تحکیم‌گر این نگرش بود. کالاهای آوانگارد در گالری‌هایی که قصد داشتند اساس تبادل فرهنگی را در هم شکنند، به اثبات سرمایه فرهنگی و رونق یک جریان متمایز خدمت کردند. در واقع آوانگارد با حرکت به سمت الگوی تبادل [۲۴-۱]- حتی در کوچکترین مقیاس‌ها- صحنی مبتنی بر سلاقی و علایق مشابه را رقم زد که در نهایت به جمعی از صاحبان سرمایه‌های کوچک و بزرگ فرهنگی مبدل شده و در دل طبقه نخبگان فرهنگی جای گرفت.

۵. ۱۴ هابیتوس یکی از کاربردی‌ترین و در عین حال مبهم‌ترین مفاهیم در نگرش بوردیو است. او ارتباط سرمایه فرهنگی و صحن‌هنری را با استفاده از مفهوم هابیتوس توضیح می‌دهد. هابیتوس تجلی مادی سرمایه فرهنگی، تا به عمیق‌ترین عادات درونی‌شده، مهارت‌ها و منش‌هایی است که با تکیه بر تجربه زیستی به دست آورده‌ایم. از این زاویه، تجربه زیستی، شاکله سلاقی و رفتارهای فردی است. بدین طریق هابیتوس نقشی کانونی در ایجاد سلیقه‌های هنری ایفا می‌کند. بوردیو در کتاب خود با عنوان «تمایز»^{۲۲} سلیقه هنری شهروندان فرانسوی

20 The Great debate about Art (2010), Roy Harris, p.20

21 La distinction : Critique sociale du jugement (1979)

را با موقعیت آنان در طبقات اجتماعی مرتبط دانسته و باور دارد که هایتوس شکل‌دهندهٔ حساسیت‌های زیباشناسانهٔ هر طبقهٔ اجتماعی است. افراد طبقهٔ فرادست، به عنوان نمونه، از کودکی آموخته‌اند که دستی بر هنر فاخر داشته باشند، خواه از طریق یادگیری آن و خواه از طریق رفتن به مراکز فرهنگی و هنری یا آشنایی خانوادگی با چهره‌های هنری- فرهنگی. این در حالی است که افراد طبقهٔ کارگر به طور کلی دسترسی خاصی به هنر فاخر نداشته و در نتیجه هایتوس مرتبط با «بازی هنرهای زیبا»^{۲۲} در آن‌ها پرورده نگشته است. نظریهٔ تمایز بورديو بیش از آنکه توصیفی بی طرف از این تمایز فرهنگی- اجتماعی ارایه دهد، نقدی است بر ویژگی ناعدالانهٔ هر صحن فرهنگی تحت ساختار حاکم بر وضع موجود.

کارکرد هایتوس در صحن فرهنگی کارکردی است هژمونیک؛ چرا که مشابهت در سلیق، چه در باب فرم یا محتوای اثر و چه در باب آداب معاشرت، تحت تأثیر هایتوس به خلق فضاهای حاشیه‌ای و متقابلی می‌انجامد که ناشی از تمایز میان سلیق و مناسبات اقلیتی- اکثریتی است.

۵.۱۵ پرسش بزرگی که در اینجا پیش می‌آید، پرسش ضرورت آفرینش یک اثر یا کالای فرهنگی آوانگارد و لایهٔ آن در یک صحن ویژهٔ آوانگارد است. در صورتی که هدف پیکابیا از اجرای یک طرح، نقد فرهنگی تند و رادیکال باشد، خرید و فروش آن چه ضرورتی می‌یابد؟ به ویژه در صورتی که بداند ناچار خواهد بود آن را به یک «صحن» آوانگارد لایه داده و مقبولیت یابد. هنرمندان، دست کم در این مورد می‌پذیرند که مثل باقی افراد اتسان هستند و ناچارند هزینه‌های مسکن و خواراک و پوشاک و لوازم کار خود را از طریق کسب نمایند. فرقی نمی‌کند در مانیفست‌های خود چه چیز هایی را به عنوان هدف ارائه دهند. در نهایت نیازمند امرار معاش و لوازم کار خواهند بود. به همین علت است که کلمنت گرینبرگ با اطمینان اظهار می‌دارد که آوانگارد تاریخی، هر قدر هم که هنرمندان آن خودمختار به نظر می‌رسیدند، با بندنافی از طلا به رسمیت متصل بوده است»^{۲۳}. چرا که این هنرمندان، هر قدر هم که قانع بوده باشند باز از پشتیبانی ثروتمند و با نفوذ برخوردار بوده‌اند. از امپرسیونیست‌ها و فوویست‌ها گرفته تا هنرمندان رئالیست روسی و اعضای انقلابی آرتل هنرمندان (۱۶-۳) که تحت حمایت برادران ترتیاکوف^{۲۴} - تاجران به نام روس- قرار داشتند».

22 fine art game
23 Art and Culture (1965), Clement Greenberg
24 P.M.Tretyakov and S.Tretyakov

۵.۱۶ آشکار شدن ارتباط میان زیبایی‌شناسی با اقتصاد و سیاست در بهترین حالت زمخت و زنده است. در اغلب موارد تصور می‌شود که هنر باید از اقتصاد و سیاست به دور باشد، این در صورتی است که چنین جدایی به هیچ طریق امکان‌پذیر نیست. آنگونه که کاتینگتن مشخص کرده، جنبش‌های آوانگارد ابزار تعدیلِ روش یا «حرفه‌ای گری آلترناتیو»ی بودند که این رابطه را نه دگرگون بلکه در مقیاسی متفاوت بازآفرینی کردند. از نظر وی پارادوکس آوانگارد آنجاست که هنری که مدعی اتخاذ موضعی خراج از مناسبات سرمایه‌دارانه بوده است، هم‌اکنون دهه‌هاست که آشکارا در مرکز بازار فرهنگ سرمایه‌داری برای خود جولان می‌دهد.^{۲۵}

۵.۱۷ ریموند ویلیامز معتقد است که ایده‌هایی که خلق شدند و در زمانی شگفت آور و تحسین‌برانگیز بودند، به مدها و سلاقی هنری و تبلیغاتی جریان غالب مبدل گشتند. او یادآور می‌شود که اثر تولید شده توسط گروه‌های گوناگون آوانگارد که به دگرگون کردن جهان معتقد بوده‌اند، به قیمت‌هایی گزاف و در مقیاس جهانی خرید و فروش می‌شده است. ناگفته روشن است که میان آن سیاست‌های انقلابی و این آوانگاردی که خود را به بازار متکی می‌کند، کشمکش و تناقضی بارز دیده می‌شود. بورگر نیز هنر نئوآوانگارد تولید شده پس از ۱۹۴۰ را به سبب «تأثیری سهل‌انگارانه با سرمایه‌داری» و «تمرکز بر درجه‌ای از انتزاع فاقد پیوند با زندگی روزمره» بر می‌تافت. از نظر وی موج رسمی نئوآوانگارد به سمت نخبه‌گرایی تازه‌ای پیش رفت که شوکه‌کنندگی را به سکه رایج سرمایه فرهنگی مبدل کرده و رفته رفته صحن پیکار با هنجارها را به صحن بازار فروخت.

۵.۱۸ هدف اصلی جریان آوانگارد ایجاد تحولی اساسی در روند تاریخ بود، در حالی که خود به برگی از تاریخ مبدل گشت. بدین سبب می‌توان گفت که هر چند آوانگارد تاریخی از حیث زیباشناسانه به دستاوردها و موفقیت‌هایی منجر گشت اما از حیث سیاسی و تاریخی، که ظاهراً هدف اصلی مانیفست‌های آن بود، با شکست یا نافرجامی مواجه شد. البته این بدان معنای نیست که تاریخ مصرف جریان آوانگارد به پایان رسیده یا ضرورت آن منتفی گشته است. موضوع از این قرار است که با تغییر مناسبات اجتماعی و سیاسی در جهان، مفهوم آوانگارد و مانیفست‌های مرتبط با آن، تا پایان دهه ۱۹۷۰ از پا در آمده و دچار فقدان ظرف اجتماعی گشت. نشانه (سیگنیفایر) ای پست مدرن عاری از ارجاع، یک نشانه (ساین) تهی که

به ایده قابل بازاریابی یا حتی خود استراتژی بازاریابی مبدل گشته بود. در واقع با چرخش برنامه‌های فرهنگی نئولیبرال-کلان-روایت‌ها و تحلیل‌های کلان اجتماعی-تاریخی از موضوعیت ساقط شده، جای خود را به دغدغه‌های خرد با گفتمانی منقطع و بی‌ثبات سپردند. در این گفتمان، هنر به تمامی به تمثیلات صوری زیباشناسانه عاری از خوانش سیاسی تبدیل گشت که طی آن، ایده‌ها به اشکال تبلیغاتی و بازاریابانه بلز یافت و به کار گرفته شدند. آوانگارد تاریخی اگر چه به مثابه تجربه‌ای انقلابی، روح زمانه (زایت‌گایست) مدرنیته آغازین بود و نه انعکاس پیچیدگی‌ها و تناقضات مدرنیته متاخر و پست مدرنیته، اما کماکان سرچشمه تأثیراتی عمیق بر فرهنگ پیشرو و روش‌های هنر کنش‌گرای بعد از خود باقی ماند.

۵.۱۹ استورات هابز برای تفسیر ارتباط آوانگارد با جامعه و افول آن (در آمریکا)، سه دشواری و تناقض را مطرح کرد. این سه عبارتند از خودبیگانگی (الیناسیون)، بدعت‌گذاری (اینوواسیون) و آینده جهان‌وطنی. (کوزموپولیتین فیوچر).

خودبیگانگی، آن‌گونه که در مارکسیسم مفهوم پردازی شده، در بر دارنده نقدی است بر جامعهٔ معجول. جامعه‌ای که طی آن موقعیت‌های اجتماعی، آفرینش‌گری را کور کرده و موجب قشربندی‌های طبقاتی عاری از کارکرد و مینا می‌شوند: آوانگاردیست آمریکایی در حالی که زندگی تنگدستانه و عجیب و غریب خود را به عنوان منشأ نیروی آفرینشگر، به منزل وجهه یا جایگاه اجتماعی برای خود (سرمایه فرهنگی انباشت شده) می‌پنداشت و جنبه‌ای اسطوره‌گونه به خود پذیرفته بود، به غایت به حاشیه رانده شده و در خودبیگانگی غرق گشته بود؛ تا جایی که خود از درک آسیب‌ها و تأثیرات آن درمانده بود.

بدعت‌گذاری که به شکل ادغام هنر در زندگی، به هدف دگرگونی در شناخت و ایجاد تغییرات فرهنگی جدی معنا شده بود، معنای پیشروی خود را از دست داده بود. روند تجاری شدن و بازیافت اندیشه‌های کهنه به جای تبیین اندیشه‌های نو رفته رفته به یک جریان رایج مبدل شد. نوعی بدعت برای بدعت. یک شبه-بدعت یا بدعت جعلی که توسط صنایع فرهنگ آلت دست قرار گرفته و به جریانی پُسر و مبدل گشت. همه‌گیر شدن ارزش‌های پلورالیست و در پس آن فردگرایی بی حد و مرز، نسبی‌گرایی سیاسی و جایگشت ارزش‌ها موجب دشوار شدن یا حتی ناممکن شدن همدلی جمعی در محیط عمومی گشت و هر گونه تلاش برای ایجاد انگیزه کنش عملی در جهت رهایی از چنگ تقسیم‌بندی‌های طبقاتی، جنسیتی، جنسی و قومیتی را در

سایه بینش جهان متحد، سکولار و منطقی، عقیم باقی گذاشت.^{۲۶}

سبک زندگی هنرمندانه مبتنی بر اکنون باوری [۶۰-۱] و شیفتگی در برابر فرهنگ کالاکشته و غفلت از آینده در پرتوی باور به منفعت گذرای اکنون، جایی برای جستجوی پتانسیل‌های نهفته در مشارکت روشن‌گرانه به سوی آرمان‌ها باقی نگذاشت. تنها شکل مشارکت قابل پذیرش تحت چنین نگرشی، به طور روشن -یا گاه غیر مستقیم و مرموز- مشارکت در ایجاد خرده بازارهایی مصرفی [۱۳-۵] با مصرف‌کنندگانی ذاتاً منفعل است. این جریان‌های متناقض، نمایانگر سرمایه‌داری واکاسته‌ای است که آرمان‌های پیشرو و جامعه‌نگر آوانگارد را دچار واگشتگی و بی‌شکلی کرده و از هسته دگرگون نموده است، به طوری که می‌توان جریان آوانگارد را به طور کلی تحت سیطره فلسفه نئولیبرال و منطق مصرف‌گرایی تلقی کرد. فلسفه‌ای که در نهایت بازار را معیار و مقیاس همه چیز، حتی تأثیر فرهنگی-هنری در نظر می‌گیرد.^{۲۷}

تری ایگلستون نیز هم راستا با نقد جیمسون به رویکرد فرهنگی پست‌مدرن نتیجه می‌گیرد که رویکرد پست‌مدرن «نمایانگر انتقام خیره‌چشمانه و به تعویق افتاده فرهنگ بورژوا از رقیبان انقلابی‌اش است که توانسته امیال اتوپیایی آنان، مبنی بر تلفیق هنر و زندگی اجتماعی، را متوقف ساخته با دستکاری و تحریف، به صورت واقعی‌دیستوپیایی به آن‌ها باز گرداند. پست‌مدرنیسم از این نقطه نظر، تنها تقلیدی است ظاهری از پراوتیک‌های «هنر معطوف به اجتماع»ی که آوانگارد، در حالی که هر دم بی‌رحمانه از محتوای سیاسی تهی می‌شد، در پی آن بود. پراوتیک‌هایی که از برنامه‌های شعرخوانی مایاکوفسکی در کارخانه‌ها به جعبه‌کفش‌ها و کنسروهای اندی وارهل ختم شد.^{۲۸}»

از نظر میلان کنیژاک جنبش‌های نئوآوانگارد غربی از جمله فلوکسوس در اروپا و هنرهای پیشامدی در آمریکا، که اغلب حامل جریان‌ی از تمایل به تغییرات اجتماعی و سیاسی قلمداد می‌شوند، برخلاف آنچه ادعا می‌شود «به وضوح عاری از دریافت‌های مشارکتی هستند و این بدان علت است که آنان بیشتر متکی بر مشاهده‌کنندگان هستند تا مشارکت‌کنندگان. آنچه آنان به وجود می‌آورند، صرفاً یک تابلوی زنده است که گویی به قصد تحت تأثیر قرار دادن بیننده از طریق منحصر به فرد بودگی و هنجارشکنی افراطی تولید شده است و بنابراین به وضوح چیزی جز رویکرد سنتی به هنر را در خود ندارد».

26 The end of the American avant garde (1997), Stuart Hobbs, pp. 184-186

27 The Cultural Logic of Late Capitalism (1984), Fredric Jameson

28 Terry Eagleton, 1986 (NLR 152)

شاید بتوان نقد جیسمون، ایگلتون و کنیژاک را با نقدی که ریموند ویلیامز در مقاله‌ای در باب تئاتر آوانگارد و جایگاه سیاست‌ورزی در تاریخ تئاتر مدرن مطرح کرده است هم‌راستا دانست. ویلیامز نیز به روشنی بدنه اصلی تئاتر آوانگارد را به مثابه بخشی عصیان‌گر از طبقه بورژوا قلمداد کرده و نتیجه می‌گیرد که چنین جریان‌ی در اغلب اوقات نه تنها آوانگارد (پیشرو) نبوده بلکه آریرگارد (پسرو) است. چنین اظهاراتی به خوبی بیانگر این واقعیت است که امروزه دیگر نه آوانگاردی در میان است و نه استقلالی.

۵.۲۰ یکی از نکاتی که با مراجعه به گذشته جنبش‌ها و تلاش‌های مبارزاتی- نه صرفاً در هنر آوانگارد- آشکارا جلب توجه می‌کند از این قرار است که اکثریت قریب به اتفاق این مجامع فرقه‌ها و جنبش‌های مبارز اعم از اجتماعی، فرهنگی یا هنری معمولاً حول یک شخصیت محوری کارزماتیک شکل گرفته‌اند: از اسپارتاکوس، شیخ خلیفه، وینستلی، موریس، ابیذر گُپه و چه‌گوارا گرفته تا هوگو بال، گوستاو کوربه، آندره برتون، گی دبور، گوستاو متزگر و بسیاری دیگر. واقعیت آن است که هیچ یک از این جریان‌ها، بر خلاف حاکمیت پیش روی آنها، ماندگار نبوده‌اند و در بهترین حالت پس از گذشت یک یا دو دهه بی‌هیچ نتیجه سرنوشت‌سازی، منحرف گشته یا به طور کلی رنگ باخته و منحل گشته‌اند. ناپایداری آن‌ها هر چند به مکانیزم‌های سرکوب مرتبط است اما از طرفی می‌تواند با مغناطیس فردی مرتبط باشد. به دفعات دیده شده که با از میان برداشتن یا به کارگرفتن چهره کانونی، روند و رویکرد جمعی ناپایدار گشته و فرو پاشیده است. بنا براین شاید بتوان اتکا به چهره کانونی را به منزله یکی از علل دوام‌ناپذیری این جریانات قلمداد کرد. در واقع نگرش مرکزگرایانه و در نتیجه ساختار سلسله‌مراتبی، منجر گشته که تمامی این مجامع به هرم‌هایی متمایل به رئوسی مجزا مبدل شده و بدین ترتیب در نوعی بازتولید ساختار حاکم خلاصه گردند. تمایز مبتنی بر افراد و خرده روایت‌ها در میان گروه‌ها، از طرفی موجب ایجاد تنوع در ساحت‌های اثبات سرمایه فرهنگی می‌گردد و از طرفی دیگر به تضعیف امکان اتحاد در جهت تحقق آرمان اصلی می‌انجامد.

می‌توان این پرسش را به میان آورد که به فرض حقانیت و پیروزی یکی از این هرم‌های کوچک بر هرم حاکم، قرار است منتظر کدامین دگرگونی بنیادین باشیم و بدین ترتیب چرا باید به رشد و توسعه هرم کوچک امیدوار بود؟ حقیقت این است که این اهرام، به مانند هرم بزرگ‌تر، همگی با ملاتی از جاذبه و دافعه ذرات (جمع، مردم، حزب) نسبت

به راس (کانون شاه، رهبر) بنا شده‌اند.^{۲۹} حال باید دید که این رهبران نقش کانونی خویش را چگونه و از کجا به دست آورده و آن را به چه ترتیب اعمال می‌کنند؟ علاوه بر این لازم است دریابیم که این چهره‌های کلیدی، در صورت تخطی از انجام وظایف رهبری با چه پیامدهای فردی یا جمعی مواجه خواهند گشت؟ نباید فراموش کرد که اغلب آنچه از طریق کتب تاریخی و روایات شفاهی به دست ما رسیده، تاریخ برندگان است. تاریخ کسانی که از میزان انباشت سرمایه (مادی / فرهنگی یا هردو) بیشتری نسبت به هم عصیان خود بر خوردار بوده‌اند. کسانی که اغلب به محک معیارهای رسمی، در هیأت برندگان یا دست‌کم نخبه‌گان، پا به تالار تاریخ بشریت گذارده‌اند. در برخی مواقع، می‌توان تصور کرد که از این میان بعضی نیز دست‌کم برای نمایش قدرت سرکوب حاکمیتی و ایجاد درس عبرتی برای دیگران، توانسته‌اند در هیبت شروان و راهزنان و فراریان، جایی را در گوشه‌های تاریخ به خود اختصاص دهند و گاه در داستان‌های عامیانه یا شاهنامه‌ها، جای پای- حتی تحریف شده- از خود به یادگار گذارند. اما قاعده کلی بر آن است که جستجوی نام مبارزان برانداز ساختار تمدن سلسله مراتبی، آن هم در برگ برگ تاریخ مکتوب، همچون گره درکار باد انداختن، بی ثمر خواهد بود. تاریخ، در مقام کاتب جریان مستقر، غربال‌گر جریان‌های کارساز از جریان‌های کارشکن است. گویا توده‌های هر دوران را به قیمت درخشش چهره‌های مورد تأییدش از صحنه حذف می‌کند. در این میان بدیهی است که هرچه ساختار جریان تقابل‌گرا به ساختار جریان مستقر (ساختار هرمی) نزدیک‌تر باشد، پتانسیل‌ها و امکان‌مصادره‌به‌مطلوب در جامعه و تاریخ بیشتر خواهد بود. آوانگارد نیز در تلاش بود تا این سازوکار را با تکیه بر مسأله خود آئینی هنرمندان از میان برداشته و نوعی عدم پیشبینی‌پذیری و بی‌میلی به ارزش‌های جریان حاکم را سرلوحه رویکرد خود نماید.

۵.۲۱ خودآئینی^{۳۰} هنرمند یا متفکر، مسأله پیچیده و بغرنجی است. خود آئینی بر مفاهیمی چون استقلال، آزادی بیان، خلوص اخلاقی و روش کار خاص شخصی، که آرمان‌هایی مدرن هستن دلالت دارد.^{۳۱} در بحبوحه حال و هوای انقلابی فرانسه در قرن نوزدهم، پیدایش دو موضع مدرنیستی یعنی «هنر برای هنر» و «رئالیسم اجتماعی»، در برابر تفکر مرکزگرای زمانه قد علم کردند. طبقه نخبگان هنری فرانسه، در برابر نسل‌هایی جوان که با تأکید بر خودآئینی و فردیت منحصر به فرد، سنت‌ها و سلاقی آنان را زیر سوال برده بودند، با چالشی جدی

²⁹ Autonomy

³⁰ The Rules of Art (1996), Pierre Bourdieu, p 342

مواجه گشتند. به علاوه دوگانه‌ای بر ساخته از تنش میان هنر وابسته به بازار و هنر مستقل از بازار شکل گرفت.^{۳۱} این مسأله منجر گشت که هنرمند تا حدودی از قید و بند نظارت کلیسا یا اشراف رهایی یابد. اما آنان که مستقل از بازار یا پشتیبانان سنتی بودند نیز به طور کامل خودآئینی و ثمرات آن را تجربه نکردند، چرا که پیوسته ناچار به زیستن در همین جهان واقعی بوده و ناگزیر برای امرار معاش یا باید از طریق خانواده و حامیان خصوصی پشتیبانی می‌شدند، یا منبعی دیگر برای کسب درآمد دست و پا می‌کردند و دشواری‌های بسیاری را در راه هنرشان متحمل می‌شدند.

۵.۲۲ هنر به سهولت تبدیل به کالا می‌شود. در واقع برای تبدیل ماهیت اثر هنری به کالا همیشه بهانه کافی وجود داشته است. به همین علت است که تئودور آدورنو به تفاوت میان تعهد با خود آئینی زیبایی‌شناسانه در ادبیات پرداخت. اثر متعهد از ارزش جادویی یا بت‌وارگی گذر کرده و به دور از کل‌کردش به عنوان یک سرگرمی منفعلانه، به فراخواندن مشارکت عمیق‌تر مخاطب می‌پردازد. هنر نه باید از تعهد واقعی رها گردد و نه باید با نظامی که از آن بیزار است همساز شود. از نظر آدورنو هنر در درجه اول می‌بایست از زمینه اسطوره‌ای، الهیاتی و آیینی که منشا پرورش آن بوده جدا گردد و مسیر تکامل درونی خود را بیابد. آدورنو در پی هنری بیانگر بود که از بازار تبعیت نکند و در عین حال از سرچشمه آیینی تجلی هنری رهیده باشد: «هنر، احتمالاً زمانی به اصالت دست می‌یابد که خود را به طور کامل از مفهوم اصالت رها ساخته باشد. یعنی از این نگرش که حتماً باید چنین باشد و نه هیچ طور دیگری»^{۳۲}

هنر متعهد شاید آشکارتر از آنچه آوانگارد ها می‌خواستند، سعی در پرهیز از ادغام در قدرت دارد. پیچیدگی این مسأله بدان دلیل است که هر یک از دو آلترناتیو (تعهد و خود آئینی) خود را در دیگری منتفی می‌سازد. هنر متعهد، لزوماً به مثابه هنر منفصل از واقعیت، فاصله میان این دو را ملغی می‌کند. هنر برای هنر نیز با دعاوی مطلق خود مبنی بر ارتباط غیرقابل انکار با واقعیت، که استدلال جدلی همان تلاشی است که قصد مستقل‌سازی هنر از امر واقع را دارد، نفي خود به شمار می‌رود.

ریچارد مورفی در راستای اندیشه آدورنو، توضیح می‌دهد که آوانگارد ها نیاز داشته‌اند که تعاریف عمومی خود آئینی را به مثابه موضع پیش‌فرض مدرنیسم در هم بشکنند. او

31 Ibid, pp 113-140

32 Commitment: The Politics of Autonomous Art, NLR (1962) و

این موضوع را برجسته می‌سازد که به همان میزان که هنر مدرن در انفکاک و ناآگاهی از زندگی پیش می‌رود، خود آئینی به صورت رویاپردازی ناب و زیباشناخت‌های تلقی می‌شود که خواه‌ناخواه چهار انزوا است^{۳۳} و به سهولت قابل بسته بندی و ارایه به بازار خواهد بود. اگر قرار باشد که ادعای خود آئینی، جوازی برای اعلام استقلال از گفتمان‌های اجتماعی-تاریخی و مسئولیت اجتماعی انگاشته شود^{۳۴}، پس باید پذیرفته باشیم که هنرمندان جایگاه یا زیستی بیرون از جامعه دارند. به همین علت است که آرمان خودآئینی مفهومی است مبهم و آمیخته به تعاریف متعدد که طی آن، فهم امر فرهنگی در میان سیلی از مفاهیم گسترده و صلب دشوار یا غیر ممکن شده است.

۵.۲۳ آفرینشگری، به لحاظ تاریخی، همیشه در چارچوب تقسیم‌بندی‌های مرکز‌گرا که بیانگر مشروعیت کیفی فرهنگ هستند مجال حرکت یافته است. هنرمندان بر اساس نوع هنر، برای نمونه موسیقی‌دان کلاسیک، مجسمه‌ساز، رقصندهٔ باله و غیره در جهان‌هایی مجزا، صحن‌هایی متمایز یا -انگونه که در فرهنگ عامه مرسوم است- ژانر ها طبقه بندی شده‌اند. در نگرش سنتی اومانیسم لیبرال، هنر به نیات فردی هنرمند و قوانین مشخص نظام‌های زیباشناختی، تحت سیطرهٔ مولتی‌کالچرالیسم، فن آوری تولید انبوه و فرهنگ عامه پسند اشاره دارد. دقیقاً همان چیزی که آوانگارد تاریخی قصد داشت از طریق سرپیچی از ارزش‌ها و تن دادن به دسته‌بندی‌های بورژوازی از میان بردارد.

والتر بنیامین نیز در مقاله مشهور خود (اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی) بیان می‌کند که چگونه زمانی که اصالت و بداعت به عنوان معیار اصلی هنر قرار نگیرند، هنر کارکرد آئینی خود را و نهاده و کارکردی سیاسی می‌یابد. آنچنان که رویکردهای ضد هنر دادائیستی، نگرش‌های سنتی زیبا شناختی را به چالش گرفته و پوششی سیاسی بر تن هنر کردند. دادائیست‌ها در جهت نفی تولید محصولات اصیل و بدیع یا قابل ارزش‌گذاری و تبادل به هنر اجرا و زبان یا آثار از پیش آماده روی آوردند. شیوه‌ها و عملکرد دادائیست‌ها در جهتی بود که کاربرد منطقی اشیا را به روش «منطق‌زدایی» بلا استفاده گردانند. یعنی همان چیزی که به مسألهٔ محوری جنبش‌های آوانگارد بعدی مبدل گشت و به خلق زبان‌های زیباشناختی، روش‌ها و معانی نوین انجامید.

33 Theorizing the Avant Garde (1999) , Richard Murphy, p.10

34 Theorizing the Avant Garde (1999) , Richard Murphy, pp. 29-30

۵.۲۴ در جریان مدرنیسم، خود آئینی هنرمندانه-تحت رویکرد هنر برای هنر- با بیان فرمی اشکال غیربازمیانانه گره خورده و هنر را از قید بازمغایي واقعیت رها کنید. این منطق زدایی یا رهایی از زبان آشنا و جمعی، به هنرمند اجازه داد تا آزادانه به تجربه و کشف زیبایی‌شناسانه و درون‌گرایانه بپردازد. خود آئینی نسبی‌نگرانه‌ای که با مفاهیمی چون رهایی، توانمندسازی، روشن‌نگری، اصالت، شهود، تفریح معنامند و خودانگیختگی در ارتباط است. ارایش فروم بر آن بود که فقدان خود آئینی مانع بروز شخصیت خودانگیخته و آفرینش‌گر انسان گشته و نقش جدی در سهولت اعمال قدرت ایفا می‌کند. فروم می‌گوید: «در حالی که خودانگیختگی در فرهنگ ما پدیده‌ای است نادر، اما کاملاً از میان ما رخت بر بسته. ... همه ما افرادی را می‌شناسیم که خودانگیخته اند یا در زمان‌هایی خود انگیختگی بروز داده اند؛ کسانی که پندار، احساس و عملشان نه بیان ماشینی خودکار بلکه بیان خودشان است. چنین افرادی همان کسانی هستند که بیشتر به عنوان هنرمند می‌شناسیم.^{۳۵}» البته نگرش فروم در باب «هنرمند» خلاق یا خودانگیخته، به مثابه گوه‌ری کمیاب و نورانی، خبر از نگرشی نخبه‌گرایانه و در تضاد با اهداف مطروحه آوانگارد تاریخی دارد.

باید توجه داشت که خط سیری رمانتیک در سرتاسر مدرنیسم در جریان بوده است. خط سیری که ارزش خود آئینی آفرینشگر یا آفرینشگری خود آئین را از طریق کنش ابزارِ فرومی‌کاهد [۲۳-۵] خلوصی که مدت‌هاست به تعاریف بازار آزاد جهانی آلوده گشته است: یک ابزارگرایی پسا-رمانتیک که منجر گشته تا تولید خلاقه در جهت نیل به اهداف اقتصادی، اجتماعی، آموزشی یا فناورانه به کار گرفته شده و آشکارا از منش آوانگارد انقلابی فاصله گیرد.

۵.۲۵ بدین ترتیب، خود آئینی لبه تیزی است که در یک سوی آن پله‌های ترقی در بازار اشیای نو و نخبه‌گرایانه (همچون بازاری اشباع شده از عتیقه‌های باستانی که اکنون بر آن است تا تشنگی خود را با عتیقه‌های اکنون و آینده رفع نماید) در انتظار است و در سوی دیگر، زندگی در حاشیه، انزوا و محرومیت.

۵.۲۶ انزوا یا حاشیه‌وارگی، خط سیر برخی از هنرمندان خود آئین بوده است و بروز رفتارهای غیر معمول یک‌دندگی، شیدایی و نژندی نه تنها در زندگی بسیاری نقش محوری

35 The Fear of Freedom (1942-1960), Erich Fromm, p.223

داشته بلکه در برخی موارد، خود به دستاویزی برای رونق ارزش تبدیلی اشیای بازمانده از این افراد در بازار گشته است. ونسان ونگوگ، نمونه یک الگوی شخصیتی بیش-حساس و خودآئین است. فردی [با هاله نابغه-هنرمند] که به برقراری ارتباط برای فروش آثار خود بی توجه بوده و برای ساماندهی زندگی روزمره و مادی‌اش به دیگران وابسته بود و سرانجام به شکلی بیمارگونه و منزوی از دنیا می‌رود. آنتون آرتو، نویسنده سورئالیست و نظریه پرداز تأثیر شقاوت نیز نیمی از زندگی خود را در آسایشگاه روانی گذرانده و گفته می‌شود که بیش از پنجاه بار تحت شوک الکتریکی قرار گرفته است. سالمون- نویسنده کمتر شناخته شده نسل بیت، که تأثیر بسیاری بر آلن گینسبرگ گذاشته نیز، سالیانی را در موسسه اعصاب و روان شهر نیویورک بستری بود و یکی از مهم‌ترین آثار خود را در دوران بستری‌اش به رشته تحریر در آورد.

ارزش‌گذاری انزوا به حیث خودآئینی و خودمختاری ذاتی می‌تواند تا به حدی پیش رود که با آنچه تحت اصطلاح هنرمند «اوت سایدِر» مفهوم پردازی شده تلاقی پیدا کند. این مسأله اگر چه از نقطه نظر مقاومت فرهنگی مجال بحث روشنی نمی‌یابد اما از آن جهت که نشان‌گر نوعی میل به نقش‌پذیری فرد اوت‌سایدِر در جامعه^{۳۶} [به اصطلاح] این‌سایدِر است حایز اهمیت می‌گردد. توجه به هنر اوت‌سایدِر یا بیرون از جریان اصلی غربی به زمانی باز می‌گردد که هنرمندانی چون پیکاسو و برخی دیگر از هنرمندان مدرنیست، نسبت به هنر پرمیتو^{۳۷} یا دست‌ساخته‌های بومیان برخی قبایل آفریقایی، آمریکایی و آسیایی اشتیاق نشان دادند. البته که آثار تولید شده در این مناطق که در ظاهر دارای کیفیاتی از جنس هنر اوت سایدِر هستند، به صرف غرابت نمی‌توانند در زمره آثار اوت سایدِر قرار داده شوند. برای فهم بهتر این مطلب شاید بتوان به مفهوم آرت برات^{۳۸} که توسط ژان دو بوفه^{۳۹} فرانسوی مطرح شد رجوع کرد. آرت برات دوبوفه حاصل تلقی تمایزی فلسفی میان امر طبیعی و امر مصنوعی است. اساس بحث دوبوفه به این صورت بود که تمامی رسوم فرهنگی مورد حمایت جامعه، برای هنر مخرب یا انحرافی هستند. بدین ترتیب ماسک‌های آفریقایی نه آثار هنر پرمیتو بلکه به وضوح آثاری منتج از رسوم فرهنگی دیگر هستند. بدین ترتیب میان یک ماسک آفریقایی و شمایل نگاری مسیح تفاوت ماهوی ویژه ای وجود ندارد. هنر، نزد هم‌فکران دوبوفه، رانه‌ای است درونی برای خلق ایماژها؛ رانه‌ای مشترک نزد تمام این‌ای بشر. از نظر رای هریس «مشکل [آرت برات] زمانی دشوارتر می‌شود که بدانیم قرار است هنرمندان اوت‌سایدِر توسط

36 Primitive art

37 Art Brut

38 Jean Dubuffet (1901-1985)

این سایندها کشف و معرفی کردند (هنر آن‌ها در گالری‌ها نمایش داده می‌شود یا توسط مجموعه‌داران خریداری می‌شود و ...). که منجر به آن می‌شود که جایگاه اوت سایدِر خود را از دست بدهند.» در واقع هنر اوت سایدِر نمی‌تواند هنری انقلابی یا دگرگونی طلب باشد اما شاید بتوان آن را نمونه‌ای دیگر از جنبه‌های به کارگیری و مصادره به مطلوب امر غریب در عرصه صنعت فرهنگی دانست.

۵.۲۷ از آنجایی که خود آئینی، تضاد میان امر فردی و اجتماعی یا تمایز میان چارچوب‌های روان شناسانه و جامعه شناسانه را برجسته می‌سازد، نمی‌توان انکار کرد که نگرش معطوف به خود آئینی در هنر از جهاتی بر بیان اندیشه انتقادی و تمایز میان مفهوم آزادی و آنچه در عمل در جهان می‌گذرد، تمرکزی ویژه دارد و به همین سبب ابعادی اجتماعی-سیاسی به خود می‌گیرد. به علاوه هنرمند خود آئین خویش را از وضعیت ایدئولوژیک حاکم خارج ساخته و ارتباط نسبی میان انجام وظیفه و خودسری یا کار و بازی را به چالش می‌کشد.

از نظر عیسایا برلین^{۳۹}، این گونه آزادی یا استقلال در منش و روش، به دو گونه مرتبط اما مجزا قابل تفکیک است: «آزادی مثبت» یا رویکردی خودآیین با دغدغه دگرگون کردن جهان، که غایت آن در ناگزیر کردن توده‌ها به دست نخبگان چپ انقلابی، به منظور احقاق آرمان‌ها (انقلاب سوسیالیستی و روش‌های آوانگارد تاریخی) است و «آزادی منفی» برداشتی این-جهانی‌تر و فردگرایانه از آزادی ابتکار و تک‌روی در جامعه‌ای بدون آرمان، جایی که خودپویی فردگرایانه را غایتی جز رقابت در بازار نیست. در مورد اول، چه بسا ناگزیرسازی یا اغوای توده‌ها به تحقق آزادی، در حالی که بشر به خودی خود به تکامل ذهنی و اجتماعی نرسیده است به بحرانی ویران‌گر مبدل گردد، چرا که رهبران یا متفکران چنین جامعه‌ای از ملت خود بیگانه گشته و در بهترین حالت کار به استبداد و نظارت از بالا خواهد انجامید. در مورد دوم نیز آرمانی همه‌فهم‌تر و در خور جامعه‌ای طبقاتی به ایفای نقش به نفع پراگماتیسم و قشری خاص می‌پردازد^{۴۰}؛ تقریباً همان چیزی که امروزه «رویای آمریکایی» به شکل ایدئولوژی نئولیبرال تداعی‌گر آن است.

فروم که در «هراس از آزادی»، فقدان خودآئینی در جامعه را با ترس و گریز فردی و اجتماعی از رهایی در ارتباط دانست، فرد را در جوامع کنونی مطیع و مقهور قدرت قلمداد

39 Isaiah Berlin (1969-1997)

40 Two Concepts of Liberty (1958), Isaiah Berlin

کرده و معتقد است که چنین فردیتی تحت نظم القا شده توسط آموزش و پرورش و خانواده (حاکمیت بیرونی)، در موقعیت فشاری روانشناسانه قرار دارد. فروم به درستی توضیح می‌دهد که چگونه اندیشه‌ای فاشیستی در جامعهٔ امروزی توفیق می‌یابد تا توهم فردیت و آزادی را القا کرده و هر گونه پتانسیل خودآئینی را از ابتدای کار سرکوب نماید. بنابراین برای مثال، «صمیمیت، رضایت و هر آنچه یک لیخنه قرار است بیانگر آن باشد، به واکنش‌هایی خودکار مبدل می‌گردند که شخص می‌تواند همچون یک کلید الکتریکی آن را روشن و خاموش کند»^{۴۱}.

از طرفی دیگر ادعای خودآئینی یا دست‌کم ادعای رویکرد مستقل در فعالیت فرهنگی به مثابهٔ نوعی ژست هنری رنگ باخته است چرا که فرد، از بدو ورود به سیستم تولید و عرضهٔ کالای فرهنگی- اگر چه به قصد تقابل- خواه‌ناخواه بخشی از آن شده و ماهیت تقابل گرایانهٔ خویش را از دست خواهد داد. بدین جهت است که ورود به دنیاهای هنر [۱۳-۵]، با هر انگیزه و اندیشه‌ای، سرانجام نوعی گریز از خودآئینی و آزادی است؛ زیرا تمامی اشکال قابل تعریف و تعیین فعل و انفعالات اجتماعی واضح محدودیت هستند.

۵.۲۸ به نظر می‌رسد که جریان آوانگارد در اثبات همخوانی آرمانی «هنر» با «امر روزمره» شکست خورده است و این شکست، همچون شکست اتحاد جماهیر شوروی، دهه‌هاست که از طرف سخن‌گویان جبههٔ نئولیبرال به عنوان سندی در اثبات ناکارآمدی روش‌ها و ناممکن بودن آرمان‌ها ارائه می‌شود. حقیقت این است که جریان هنر پیشرو، هرگز مجال ارائه در دنیای واقعی را نیافت چرا که هر بار در بزنگاه تاریخی با فقدان هدف سیاسی روشن و عملی روبرو گشت. به علاوه نباید فراموش کرد که وجود چهره‌هایی معطوف به بازار فرهنگ، موجب انشعابات و رقابت‌هایی تفرقه‌آمیز میان هنرمندان این جریان شد؛ جریان‌هایی که خیلی زود به روند پیشرفت حرفه‌ای و شبکه‌سازی‌هایی متمایل شدند که بیش از آن که بر منافع انسانی مبتنی باشد بر منافع گروهی و گاه فردی مبتنی بود. هنرمند خودآئین که پیشاپیش مقهور جنبه‌های فرمی هنر شده است، به تدریج جذب روش‌های موفقیت درون ساختار رسمی نیز خواهد گشت. چنین فردی، بی آنکه متوجه باشد در ایدئولوژی محصور است و بر خلاف تصور و نمایشی که از خود [به خود و دیگران] ارائه می‌دهد به واقع از زنجیرهای نظم سرمایه‌داریانه نهیده و عموماً هفت رهیدن از این زنجیرها را نیز در دل ندارد. این بدان سبب است که او می‌داند که برای رهایی از زنجیرهای سیستم و ایفای نقش دیگرگونه، می‌بایست تلخی به

41 The Fear of Freedom (1942-1960), Erich Fromm, p.210

حاشیه رانده شدن را بپذیرد و با فقدان توجه و بالطبع مجموعه‌ای از مشکلات اقتصادی مواجه گردد. بدین ترتیب هنرمند ترغیب می‌شود که میان دو انتخاب، یعنی همراهی با بازار و ترویج آسیب‌های مخرب یا پرهیز از بازار و تلاش برای ایجاد ارتباط کیفی با مخاطب محدود، اولی را برگزیده و دومی را تا حد توان مورد غفلت یا حتی انکار قرار دهد.

۵.۲۹ از نظر استوارت هابس زوال آوانگارد، در نیمه دوم قرن بیستم نتیجه ترویج تفکر پسا-ساختارگرایانه و «چرخش زبان‌شناسانه» ای است که منجر به تغییر شیوه از گفتمانی همگانی به اصول خود-ارجاعگر گشت. اصولی که تعیین و اتخاذ آنها، در انحصار نخبگان و نفس‌های فردیت‌یافته آنان قرار گرفت. تمرکز بر ارتباط میان واژگان به جای تأثیر آنها در جهان خروج از روند و عملکرد سیاسی و ورود به گفتمان مفهومی فرمالیستی منجر گشت تا قدرت ارتباط (از طریق متی نوشتاری، بصری یا آوایی) و توانایی دگرگون کردن جهان، امری ذهنی (سوبژکتیو) تلقی شود که تنها در اکنون فردی یا محفلی حائز اعتبار است. همین «اکنون باوری» کوتاه‌فکرانه است که توسط صنعت تبلیغات، رسانه و نظام چهره‌سازی، بدون هیچ‌گونه پیشینه تاریخی، تحت عنوان یک زمینه تخصصی نوین مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. نا توانی آوانگارد در ایفای نقشی پیشرو در فرهنگ معاصر نیز از پیامدهای ورود به همین گفتمان فرمالیستی اکنون‌باورانه است.^{۴۲} چرا که ما دیگر در اکنون زندگی می‌کنیم و مفهوم آینده نزد ما از اعتبار واقعی ساقط گشته است. مفهوم آینده- در نظم نئولیبرال- چیزی جز باز یافت گذشته برای آیندگان نیست. گی دبور در کتاب «جامعه نمایش» اشاره می‌کند که «وقتی ایدئولوژی، که با تصاحب قدرت مطلق خود امری مطلق شده، از یک پاره-شناخت جزئی به یک دروغ توتالیت [تمام و تمام] تغییر یافت، اندیشه‌ی تاریخ چنان به کلی نابود گردید که دیگر وجود خود تاریخ در سطح تجربی‌ترین نوع شناخت نیز ناممکن است». دبور اکنون باوری را تحت مفهوم زمان-کالا و زمان شبه-چرخشی مورد توجه قرار می‌دهد: «زمان تولید، زمان-کالا، انباشت بیکرانی از فواصل هم‌ارز است؛ انتزاع زمانی بی برگشتی است که همه‌ی اجزای‌اش می‌باید یگانه برابری کمی خود را از روی زمان‌سنج ثابت کنند. در این سلطه‌ی اجتماعی کار-کالاست که زمان همه‌چیز است و انسان هیچ، یا حد اکثر لاشه‌ی زمان است...» مفهوم کاملاً وارونه زمان به مثابه بستر شکوفایی انسانی، از نظر دبور «تمام زندگی جوامعی که در آن‌ها مناسبات مدرن تولید حاکم است به صورت انباشت بیکرانی از نمایش‌ها تجلی می‌یابد. هر آنچه مستقیماً

زیسته می‌شد در هیأت باز نمودی دور شده است.» در واقع «نمایش توأمان به صورت خود جامعه، جزئی از جامعه و ابزار یکپارچه‌سازی آن نمودار می‌شود».^{۴۳}

از نظر وی سلطه در جامعه نمایش به مثابه سلطه تام و تمام است که «... برنامه‌ی هر طبقه‌ی حاکم را تعیین و بر سامان‌گیری اش ریاست می‌کند.» و حتی «به انقلابیون محلی هم الگوهای قلابی انقلاب عرضه می‌کند. نمایش خاص قدرت بروکراتیک ... خود به مثابه شبه نفی عام و پشتوانه نمایش، درست جزء نمایش تام است.»^{۴۴}

فردگرایی و اکنون باوری فرهنگ معاصر، زندگی هنری را یک کنش خلاقه شخصی می‌داند که در چهره یا ستاره‌های تجلی یافته و هر گونه گفتمان جمعی را کنار می‌زند. جذابیت کتاب‌های بیوگرافی چهره‌های فرهنگی، به فراز و نشیب‌ها، دیوانگی‌ها یا زیرکی‌ها و زرنگی‌هایی وابسته است که از فردیتی سرکش یا منحرف در طول زندگی سر زده است. دبور ستاره نمایش یا وِدت^{۴۵} را باز نمودی نمایشی از انسان زنده می‌داند. باز نمودی که نقشی مهره‌وار در روند مبتذل سازی ایفا می‌کند. او از طرفی مدعی یا نمادی از فردیت و قدرت‌های فردی است (و به راستی دارای چنین توهمی است) اما از طرفی دیگر در واقع ضد فرد است. «او به همان وضوحی که دشمن فرد درونی خویش است، دشمن فرد در دیگران نیز هست. چون به مثابه الگوی هویت‌سازی وارد نمایش شده، از داشتن هرگونه کیفیت خودمختار صرف‌نظر کرده تا خود را با قانون عام اطاعت از جریان امور هم‌هویت سازد.»^{۴۶} از نظر دبور «این ستارگان، از طریق پایین رفتن از واقعیت کمترین زندگی فردی، آدم‌های بزرگی شده اند»، «عجوبه‌هایی که به نبودن آنچه هستند بسیار معروف‌اند.»

گرچه این حقیقت، در دورانی که دبور به آن‌ها اشاره می‌کرد، بیشتر در باره جوامع مدرن صادق بود، اما از زمان فروپاشی دیوار برلین (۱۹۸۹) و نظام‌های اگترناتیو سوسیالیستی، همسانی ایدئولوژیک عظیم‌تری در مقیاس جهانی برقرار گشته و نظریه دبور را دارای ابعادی جهانی کرده است: اکنون آنچه باقی مانده، سلطه عالم گیر سرمایه داری است.

۵.۳.۰ ژیل دلوز^{۴۷} می‌نویسد: «چیزی چون هنر بازاری وجود ندارد، این صرفاً یک پیچیدگی

در تعاریف است». بازار هنر به خودی خود آفرینش زیباشناختی را از طریق ایجاد وابستگی

۴۳ جامعه نمایش - نوشته گ. دبور، ترجمه ب. صفدري، شماره ۶۸، ۴۳

همان، شماره ۵۸، ۴۴

۴۵ vedette

همان، شماره ۶۱، ۴۶

۴۷ Gilles Deleuze (1925-1995)

به مصرف و ارزش‌سازی به انحراف می‌کشاند. در واقع هنر کالا شده به طور کامل پدیده‌ای مصرفی است، همچون موز، تلویزیون و... از نظر دلوز قدرت سیاسی هنر، ایماژ بازمانده فکر را نابود می‌سازد. به نظر می‌رسد که نگرش دلوز بر نوعی سیاست‌ورزی هستی‌شناسانه مبتنی است که هنر را به طور کلی از پرداختن به موضوعات و جایگاه‌های سیاسی بر حذر می‌دارد. از نظر وی و فلیکس گاتاری^{۴۸}، هنر نباید و نمی‌تواند به طور مستقیم بدین مسایل بپردازد. این دو بر آن هستند که انقلاب «نمایش دادن امر نامحدود در امر اینجایی و اکنونی است» این کاری است که هنر، حتی «اگر نتواند مردم را فراخوانی نماید» که تاثیر انقلابی بگذارند، انجام می‌دهد. «یک توده مردمی تنها می‌تواند در نتیجه یک رنج تهوع آور برانگیخته شود و [تاثیر انقلابی] دیگر نمی‌تواند دغدغه هنر یا فلسفه باشد»^{۴۹}. اگر این بدان معنا باشد که هنر نمی‌تواند اعمال سیاست‌ورزی‌های واقعی نماید، آیا کماکان می‌تواند بر انگیزاننده احساس‌هایی باشد که از طریق ایجاد پیوستگی‌های تازه میان مردم، در برابر «سرسپردگی»، «شرم»، «امر غیر قابل تحمل» و «امر اکنونی» مقاومت نشان دهد؟ در واقع به نظر می‌رسد که دلوز به هیچ عنوان نقشی برای هنر انقلابی به شکل سنتی آن، یعنی هنر به مثابه بازویی زیباشناسانه برای یک جنبش مبارز سیاسی یا کنش گری فرهنگی چپ، قایل نیست. به طور کلی از نظر دلوز هنر انقلابی می‌تواند حتی در حالی که به انقلاب منجر نگردد، انقلابی باشد.

۵.۳۱ امروزه تبلیغ افراد هنرمند پدیده‌ای تازه نیست، هرچند به نظر می‌رسد که مقیاس آن نسبت به زمانه‌ای که ارنست همینگوی^{۵۰}، سالوادور دالی، پابلو پیکاسو، چارلی چاپلین یا جکسن پالاک^{۵۱} نقش چهره‌های آن را بازی می‌کردند، تغییر کرده باشد. اکنون با جهانی سر و کار داریم که جوکر^{۵۲}، امینم^{۵۳}، سید ویشس^{۵۴}، تریسی امین، دامین هرست، آی وی وی و بنکسی، این گفتمان کهنه را نمایندگی می‌کنند. همان‌طور که پیشتر تاثیر و کارکرد اصلی هنر پیکاسو در تجارت هنر قابل نقد می‌بود و روایت زندگی‌نامه‌ای او، دستمایه داستان‌های شهواتی هنرمند-ستاره‌ای بود که با اتکا بر زندگی‌نامه نیز الگویی برای جذاب تربودن به مخاطب ارائه می‌دهد: [پیکاسو و معشوقگانش، جکسن پالاک و ماشین‌های پرسرعت و الکلی یا ارنست همینگوی با معشوقگانش و الکلی].

48 Félix Guattari (1930-1992)

49 What is Philosophy? (1994), Gilles Deleuze, Félix Guattari, p 110

50 Ernest Hemingway (1899- 1961)

51 Jackson Pollock (1912-1956)

52 Joker

53 Eminem

54 Sid Vicious

هویت‌سازی هنری، که در اساس نشأت گرفته از گفتمان نخبه‌گرایانه است، نمی‌تواند با عاملیت انقلابی هم‌راستا باشد. به عنوان نمونه، بازماندگی ناهنجاری‌های حساب شده، آنطور که در مسیر حرفه‌ای سالوادور دالی بروز می‌یابد و زندگی هنری را در قالب یک کنش اجرایی خود-تبلیغ‌گر مفهوم پردازی می‌کند، نه تنها نشانگر ویژگی انقلابی هنر سورئالیست نیست، بلکه نشانگر این مسأله است که سورئالیسم در مقابل مصادره به مطلوب و ستاره‌سازی آسیب‌پذیر بوده است. این نکته به سادگی در بررسی تناقضات موجود در تمامی اشکال فرهنگ مقاومت و خرده‌فرهنگ‌های تقابلی‌گرا و دیگرباشانه قابل پیگیری است.

۵.۳۲ لارنس رینی به نظم نوین اقتصادی بازار فرهنگی امروز در قالب «حلقه‌های حمایتی، جریان مجموعه‌داری، کلپ‌هواداران، قمار و سرمایه‌گذاری» به عنوان واسطه‌ها و جاذبه‌های سازنده بازار برای بهره‌برداری و به کارگیری سرمایه‌دارانه، اشاره می‌کند^{۵۵}؛ ساختاری که، بنا بر روال معمول خود، آثار هنری را به طور فزاینده، بر مبنای درآمدزایی یا بازار تقاضای آن‌ها ارزش‌گذاری می‌کند. در چنین ساختاری، ایفای هرگونه نقشی، اعم از منتقد یا برانداز، به سود «منطق» نظام خواهد بود. بدین ترتیب هنرمند منتقد، چاره‌ای جز اتخاذ «فاصله‌کنایی» نخواهد داشت. نوعی نقد یا طنز که طی آن منتقد موضوعی را مورد نقد قرار می‌دهد که فی‌الحال خود او را نیز شامل می‌شود، با این حال آن را به عنوان واقعییتی نا پسند بیان می‌کند. روشن است که این روش انتقادی، حاوی نوعی سهل‌انگاری فردی است که غفلت از آن، امکان هرگونه فرا‌زوی انقلابی را سلب می‌نماید. واقعیت این است که هرچند چنین رویکردی از یک سو «نمایشی» از مخالفت هنرمند با جریان مبتذل روزمره را بروز می‌دهد اما در آن واحد در تلاش است تا خود را از آن مبرا و جدا نشان داده و برای خود نقشی آگاهی‌بخش متصور گردد. این غفلت بنیادین که امروزه گستردگی همه‌گیری یافته، معلول ایدئولوژی و سلطه ایدئولوژیک است. اسلاوی ژیزیک^{۵۶} معتقد است که ایدئولوژی، امروزه به جایی رسیده که مردم با وجود خود-آگاهی نسبت به آنچه می‌کنند، باز به انجام آن ادامه می‌دهند. به عنوان مثال با وجود اینکه شخص می‌داند که فلان سازمان، نا مشروع و مبتنی بر سلطه و بی‌عدالتی است، اما به سبب پیشبرد کار یا تجارت و یا اهداف «خیر» خود، به آن مراجعه می‌کند. ژیزیک معتقد است که ایدئولوژی برای اعمال کنترل، دیگر نیازی به افرادی بی‌فکر و ندانم‌کار ندارد، بلکه ترجیح می‌دهد که میزانی مرزبندی شده از تفکر انتقادی و انقلابی را که در داخل چارچوب‌های

55 Institutions of Modernism (1998), Lawrence Rainey, p.3

56 Slavoj Žižek

پراتیک سلطه‌اش قابل بروز است، برتابد. در چنین حالتی است که سرمایه‌داری پیام‌های انقلابی را مجاز می‌شمرد به شرط آنکه بروز عملی انرژی و خواست دگرگونی‌خواه به سمت تولید کالا و هویت اجتماعی هدایت شده و به سمت تهدید انقلابی معطوف نگردد. بنابراین در اتخاذ فاصله‌کنایی، شخص با وجود شناختی که از اشتباهات و تناقضات خویش داراست، صرفاً با بیان زبانی/تصویری عدم علاقه، سعی دارد خود را مبرا و انقلابی نشان داده و دانسته یا نادانسته به تله استراتژی‌های بازلایایی گرفتار گردد. در واقع آنچه بدنه معمول هنر و فرهنگ معترض را شکل داده است، نوعی کلبی‌مسلكی نمایشی است که از طرق گیرا و جذاب ارایه می‌گردد.

دیوژن^{۵۷}، فیلسوف کلبی مسلک آتنی، در طول زندگی خود تقابلات متعددی را نسبت به سیاست‌های حکومت آتن از خود بروز داد. به عنوان نمونه زمانی که حکومت آتن استمنا را ممنوع ساخت، این دیوژن بود که به جای سخنرانی اعتراضی برای مردم، شخصا به بازار شهر رفته و اقدام به استمنا کرد. دیوژن البته از دیگر مردمان راست‌کردار خواست که برای اثبات یکرنگی و صداقت خویش با وی همراه شوند. بنا بر این او توانست نه در مقام نمایش، نقاشی، شعر یا سینما بلکه در مقام عمل، صداقت خود را به عنوان بارقه‌ای از اعتقاد عملی ابراز دارد. اما امروزه و در گفتمان هنر و ادبیات انتقادی (به جای انقلابی)، تاکتیک فاصله‌کنایی، فرد را به سمت جدایی امر آرمانی از زندگی واقعی سوق داده و منجر به تثبیت این عقیده بی‌بنیان شده است که آنچه در عرصه تفکر و فرهنگ می‌گذرد، به زمینه‌ای حرفه‌ای یا ذهنی / سرگرم‌کننده متعلق است. این مساله به خصوص با ظهور شبکه‌های اجتماعی و امکانات بیان اینترنتی جنبه‌ای تازه یافته است و به برسازشی شخصیت‌ها و فضاهای اتوبیایی دیجیتال انجامیده که هدف همگی‌شان «دگرگونی» اعلام می‌شود در حالی که فاقد هر گونه غایت کنش‌مند خارج از منطق رسمی هستند. به همین سبب باید دانست که نقدها و جریان‌های در ظاهر غیر رسمی فرهنگی، ادبی و هنری، فاقد هرگونه کارکرد دگرگونی بخش هستند. اسلاوی ژیزک نیز به صراحت بیان می‌کند که «در جوامع معاصر، اعم از دموکراتیک یا توتالیتاری، این فاصله‌کنایی، این استهزا، خنده و طعنه‌زنی‌ها، بخشی از خود بازی گشته‌اند».

این نظر ژیزک در واقع مشابه نظر دیور پیرامون نقش ودت در جامعه نمایش و مفهوم فرهنگ تاییدگر^{۵۸} مارکوزه است. مارکوزه، طی تفسیر مفهوم فرهنگ تاییدگر، توضیح می‌دهد

57 Diogenes (405-323 BCE)

58 affirmative culture

که گرچه فعلیت بخشیدن به پتانسیل‌های بشری به هیچ روی امری ساده و سهل الوصول به نظر نمی‌رسد اما بیان امیال سرکوب شده از طریق هنر و ارایه آن به دنیای هنر نیز نقشی جز اعطای رسمیت به نظام سلطه (که هنرمند مدعی شورش علیه آن است) نخواهد داشت. سرمایه‌داری، انسان و ارزش‌های مرتبط با اومانیزم را به سرزمین فانتزی و تخیل تبعید کرده و از طریق همین ایماژ تحقق آن‌ها را ناممکن ساخته است. آنچنان که اتوپیا زمانی نماینده امید به دگرگونی اجتماعی بود و امروزه جلوه‌ای از جهانی هپروتی و سرگرم‌کننده به خود گرفته؛ عرصه مقاومت فرهنگی نیز در بستر نتولیرالیسم به عالم خیال و کتب فلسفی پیوسته و نگرش و حتی نگرش انقلابی را از منش فردی و اجتماعی مجزا ساخته است. در واقع نسل‌های جدیدتر، در فقدان آگاهی تاریخی، زیر پباران مستمر صنعت فرهنگ به جایی رسیده‌اند که ارزش‌های انسانی را به ساحتی مجزا و منفصل از زندگی روزمره متعلق می‌دانند.

۵.۳۳ هر چند طی قرن اخیر تجربه‌هایی [گاه] امیدوار کننده برای برون‌رفت از فردیتِ نخبه‌گرایانه و بروز دموکراسی فرهنگی وجود داشته (برای نمونه، جنبش پرولتکالت در شوروی انقلابی، پروژه‌های مرتبط با نیو دیل^{۵۹} در آمریکای دهه ۱۹۳۰ و روش‌های جبهه پاپولار^{۶۰} که پارچه نوشته‌های «هنر برای همه» را در اروپا به احتزاز در آوردند) اما به نظر می‌رسد که در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی، نهادهای رسمی حاکمیتی و خصوصی تسلط خود را بر آن‌ها تحکیم کرده‌اند. این تجربه‌های هنر دموکراتیزه شده بانی تلاش برای تحقق آرمان‌هایی بودند که به تبلور جنبشی فراگیرتر، یعنی هنرهای مشارکتی انجامید. جنبشی که طی پادفرهنگ دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با اجرای تأثیر در کل‌خانه‌ها و محیط‌های عمومی و تأسیس شرکت‌های فیلم‌سازی و استودیوهای صدابرداری مستقل به تقویت پروژه‌های هنر مشارکتی منجر شد و با وجود اینکه در نهایت به زانو در آمد، به گسترش ارتباط، میدان دید و تفهیم برداشت مشارکتی از هنر یاری رساند.

بازخوانش مشارکتی از هنر با به چالش کشیدن نخبه‌گرایی و طبقه‌بندی‌های مرکزگرا، هنر را به قشر وسیع‌تری از مردم پیوند داد^{۶۱}. هدف آن بود که روندی متفاوت از برنامه‌های فرهنگی نهادگرا و یک‌طرفه پیگیری شود اما چگونه ساختن خود ساختارها، نهادها، روندها و عملکردهای روزمره‌ای که رویکرد جامعه نسبت به هنر و فرهنگ را تشکیل داده‌اند

خود به صورت چالشی لاینحل آشکار گشت. گویی ایجاد یک پل ارتباطی میان آینده قابل تصور (احیای نیازهای واقعی و آزادی) با اکنون واقعی، ناممکن نمود. گویی به هیچ عنوان نمی‌توان آن زیبایی تبیین یافته از طریق تجربه مشارکتی زیبایی‌شناسانه را به جهان واقعی تسری داد. رویدادهای هنرمشارکتی، در بهترین حالت، صرفاً رویدادهایی هستند که آغاز و پایانی مشخص داشته و از زندگی روزمره فاصله‌ای واقعی دارند. مارکوزه معتقد است که «هنر نمی‌تواند جهان را دگرگون سازد ولی این قدرت را داراست که در جهت دگرگون کردن آگاهی زنان و مردانی که می‌توانند جهان را دگرگون سازند، قدم بردارد.»^{۲۴} چشم‌اندازی که تداعی کننده مکانیزم آگاهی پیش‌نگرانه ارنست بلوخ است: در بستر یک جهان مبتنی بر ایدئولوژی ناهارمونیک همچون جهان حال حاضر، امیال اتوپیایی به رویاپردازی‌هایی انتزاعی یا مبهم تعبیر می‌گردند و خود را به شکل مخالف‌خوانی با زندگی‌روزمره بروز می‌دهند. در واقع اگرچه ممکن است که کوشش خلاقه و نیات هنرمندانه در تقابل با جهان‌بینی نئولیبرال ابراز یا تولید شوند، اما به آن آغشته بوده و در بستر آن دریافت می‌گردند. بدین سبب است که این آثار، اعم از ادبی، فلسفی و هنری، به طور کلی در نوعی ضدیت نظری خلاصه گشته و فاقد کارکرد برانداز خواهند ماند. ظاهرسازی سرمایه داری غرب در نقش مدافع دموکراسی و حامی فرهنگ و هنر نیز در واقع نمایی از به‌کارگرفتن طیف متنوعی از فعالیت‌های انسانی در سطوح گوناگون عمومی و خصوصی است. طی چنین روندی، برخورداری از میدان عمل و امکانات موجود، بنا بر نقش‌پذیری هنرمند در نمایش «پویایی جامعه»، توزیع گشته و فرهنگ به مثابه سرمایه خصوصی (هنرمند) یا نیمه خصوصی (میان‌بنگاه‌های سیاسی و هنرمند) مورد تملک قرار گرفته به بازار عرضه می‌گردد. به عنوان مثال هنرمند-کنش‌گران، به مثابه وزنه تعادلی مهمی در تقابل با صنعت فرهنگ، به شکل اعجاب آوری در بازار جهانی هنر جذب شده‌اند. تا جایی که به نظر می‌رسد آرمان نخستین آن‌ها مبنی بر مادیت‌زدایی از اثر هنری، به طوری کلی منتفی گشته است.

۵.۳۴ آگوستو بوال نظریه‌پرداز تئاتر ستم‌دیدگان (۲۹-۳) که شیوه‌های تئاتر خود را طی بیش از یک دهه به مثابه تاکتیکی برای ایجاد شرایط دگرگونی بخش مورد استفاده قرار می‌داد در بازگشت از اروپا به موطن خود یعنی برزیل دعوت شد تا مجموعه برنامه‌هایی کوتاه با تکنیک تئاتر نامحسوس برای پخش در تلویزیون تولید نماید. برنامه‌های بوال به رغم آموزنده بودن، بیشتر جنبه برنامه‌ای سرگرم‌کننده همچون دوربین مخفی را به خود گرفت. در واقع تئاتر

نامحسوس که بنا بر تعریف نیازمند حضور تماشا-بازیگران است، در روند ضبط و پخش برای مخاطبان منفعل، کارکرد خود را از دست داده و در نهایت به طنزی اجتماعی و گذرا مبدل گشت که از تجربه زیستی و آگاهی فرا رونده به دور است. در یکی از این برنامه‌ها، شخصی با پیل مشغول کندن زمین است. عابران و پلیس از او سوال می‌کنند که چرا زمین را می‌کند و او پاسخ می‌دهد که اگر نیروگاه اتمی کشور منفجر شود، پنج میلیون گشته خواهیم داشت. پس باید هر چه زودتر دست به کار کردن گورهای کافی برای روز مبادا شویم.^{۶۳}

از اواخر دهه ۱۹۹۰ تا به امروز، سیاست‌گذاران فرهنگی در بسیاری از نقاط جهان به هنرهای مشارکتی توجه ویژه نشان داده‌اند. گرایش آنان به این نوع از هنر، طبعاً به دامن‌دوستی اتفاق افتاده است. در وهله اول امکان نظارت بر چگونگی اجرا و رویکردهای تجربی و از سوی دیگر توجیهاتی حاکمیتی از جمله تأثیر مثبت مشارکت هنری در کاهش جرایم، کاهش مشکلات روانی و توان بخشی روحی افراد جامعه یا ایجاد پویایی آماری در شهرها و محله‌ها، به عنوان مثال دولت کارنوبین در انگلستان به این نتیجه رسیده بود که چنانچه مردم محلات حاشیه‌ای به حال خود رها شده و به نوعی جذب بازار کار و مشارکت اجتماعی نگردند، می‌توانند مشکلاتی عدیده برای نظم برنامه رفاه و ساختار سلامت شهروندی ایجاد کنند. پس قرار بر آن شد که توجه به هنر مشارکتی و جذب مشارکت شهروندان در پروژه‌های هنری در دستور کار قرار گیرد. هدف از سرمایه‌گذاری دولتی روی چنین پروژه‌هایی بیش از هر چیز جذب فرودستان و به حاشیه رانده شدگان به درون ساختار اجتماعی و ایجاد موقعیتی برای همسان سازی و زدایش عوامل دیگرپاشانه بود. در واقع قرار بر آن شد که معضلات فرهنگی و اجتماعی حاصل از سیاست‌ورزی‌های نئولیبرال، با اتخاذ روش‌هایی از جمله روش هنر مشارکتی کمرنگ شده یا برطرف گردند. در چنین برنامه‌ریزی‌هایی که امروزه نیز به شکل گسترده در جریان هستند، فرض بر آن گذاشته شده که جلب مشارکت شهروندان مناطق پر خطر در فعالیت‌های فرهنگی و هنری می‌تواند در مبارزه با معضلاتی چون افزایش طلاق، مصرف مواد مخدر، جنایت، دعوای خانگی و خیابانی، فروپاشی شخصیتی، بلارداری پیش از سن قانونی و ... نقشی پیشگیرانه ایفا کند. چنین رویکردی در سیاست‌گذاری‌های دولتی را می‌توان نتیجه گزارشات تحقیقی فرانسوا ماتاراسو^{۶۴} دانست. ماتاراسو در کتاب خود «کارکرد یا تزیین؟ تأثیر اجتماعی مشارکت در هنر ها»^{۶۵} به پنجاه نتیجه مثبت مشارکت اجتماعی در هنر اشاره کرده بود. در

63 Taussig and Schechner, "Boal in Brazil, France and USA", p. 21

64 François Matarasso

65 Use Or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts (1997)

این میان او به توانبخشی در دوست‌یابی، حمایت از توسعه شبکه‌های جمعی و اجتماعی‌شدن شهروندان کمک به ترک اعمال مجرمانه، بیکاری‌زدایی، افزایش ریسک‌پذیری شهروندان و بسیاری موارد دیگر اشاره کرده و در نهایت معتقد بود که ایجاد صحنه هنر مشارکتی می‌تواند نقشی موثر در پرورش شهروندانی مطیع حاکمیت داشته باشد و سازش با قوانین اجتماعی را به شکلی کم‌هزینه‌تر آموزش دهد. در حقیقت باید توجه داشت، همانطور که در کتاب ماتاروسو نیز به سادگی مشهود است، رویکرد سیاست‌گذاران فرهنگی نسبت به هنرمشارکتی به طور کلی با نگرش انتقادی/انقلابی که منجر به شکل‌گیری این رویکرد هنری شده بود متفاوت است. این گونه سیاست‌گذاری‌ها که برای اولین بار در دولت کارنرین انگلستان مورد توجه قرار گرفتند، امروزه در سراسر اروپا، آمریکا، استرالیا و بخش‌هایی از آسیا، خاورمیانه و آفریقا مورد توجه هستند. بدین ترتیب آنچه تحت عنوان پروژه‌های هنر مشارکتی یا هنر مردمی/خیابانی در قالب نهادهای حاکمیتی و با بودجه و حمایت این نهادها به انجام می‌رسد به طور کلی فاقد کارکردهای اجتماعی و دگرگونی‌بخش بوده و هستند. این گونه نهادها که ثمره سیاست‌گذاری‌های کینزی^{۶۶} در بخش فرهنگ هستند، نقش غربال‌گر و ناظر تولید و مصرف فرهنگی را ایفا می‌نمایند. مکانیزمی که طی آن تعداد اندکی از هنرمندان یا تشکلهای گزینش‌شده، سوار بر گرده اکثریتی که بدنه جامعه هنری را شکل می‌دهند، به ثروت بسیار و جایگاهی رفیع می‌رسند و ستاره‌های نمایش را شکل می‌دهند.

تطابق شوم ستاره‌های نمایش با فرهنگ تاییدگر [۳۲-۵] را می‌توان در نقل قولی از گریسون پری^{۶۷} مورد توجه قرار داد: «روشنفکران مبارز اغلب مایلند خود را ارائه دهنده آلترناتیوی ضد نظام سرمایه‌داری بدانند، همانطور که هر یک از معترضان جنبش آکیوپای^{۶۸} و البته آنچه آنان در می‌یابند این است که هر چه نوآورتر و خلاق‌تر باشند، در حقیقت بیشتر در بازی سرمایه‌داری سهم دارند چرا که همین ایده‌های تازه خون هستی‌بخش کپیتالیسم است.» طی دهه‌های ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و حتی ۱۹۸۰ هنر اجرایی و هنرهای پیشامدی، گرافیتی و هنرهای خرده فرهنگی یا چریکی می‌توانستند به مثابه راهی برای ایجاد شکست در منطق بازار رسمی فرهنگ عمل کرده و نمونه‌هایی از کنش فرهنگی ضدکالایی و غیر قابل تصاحب را ارائه دهند، اما با نزدیک شدن به دهه ۱۹۹۰ و استیلای رسانه‌ای - اقتصادی نتولیرالیسم بر عرصه فرهنگ عمومی، تمامی این تاکتیک‌ها به ابزار تبلیغات تجاری و رُست‌های جلب مخاطب

66 John Maynard Keynes (1883-1946)

67 Playing to the Gallery, Grayson Perry, p. 87

68 Occupy

مبدل شدند. بدین ترتیب هنرهای تقابل‌گرا به مثابه نوعی سرمایه فرهنگی و نمادین، توجه رسانه و مدیران فرهنگی را به خود جلب کردند. ضبط برنامه‌های رسانه‌ای و مستند نگاری یا فعالیت‌های پژوهشی و آکادمیک پیرامون این دسته هنرها، رفته رفته به ایجاد استراتژی‌های کالایی کردن فرهنگ تقابل‌گرا منجر گشت. به عنوان مثال، عکس مستندنگاری شده از یک اجرای پرفورمانس، «با» یا «بی» امضای هنرمند، قابل خرید و فروش گشت. ویدیوهای مستند به کالا مبدل گشت و صنعت فرهنگ با مستند نگاری پیوندی تنگاتنگ برقرار کرد. باید در نظر داشت که دهه ۱۹۹۰ شاهد انقلابی در حوزه مدیریت اقتصادی و تجاری بود که به خودی خود تأثیری عمیق در تغییر رویکرد فرهنگی و هنری درمقیاس جهانی داشت. دیوید گریر نیز در بخش انتهایی مجموعه مقالات خود تحت عنوان «سرمایه‌داری کامی‌کازه»^{۶۹} اشاره می‌کند که نظام سرمایه‌داری یک نظام ایدئولوژیک است که برای نابود کردن دشمن خود حاضر به عملیات انتحاری و نابودی خویش نیز هست. از نظر گریر بر نیولیبرالیسم تا اندازه‌ای سیاست را نسبت به اقتصاد اولویت می‌دهد که حاضر است بحران اقتصادی ایجاد گردد اما باور به نظم موجود خدشه‌دار نگردد. در واقع نیولیبرالیسم جنبشی سیاست‌ورزانه است که تمامی تلاش خود را معطوف داشته تا همه را متقاعد نگاه دارد که هیچ راه حلی برای دگرگونی اوضاع وجود ندارد؛ نظامی که تلاش دارد تا همگان را متقاعد نگاه دارد که نخبگان دنیای رسمی، توانایی و لیاقت مدیریت اوضاع را داشته و دارند. گریر تکیه دارد که سیاست‌مداران نیولیبرال با ادعای دروغین تلاش دارند تا به هر نحو راه آینده سرمایه‌داری را باز نگاه دارند: «اگر تصور کنیم که سرمایه‌داران مایل هستند که راه انتقال ثروت خود به نوادگان‌شان را باز نگاه دارند، بهتر است اطمینان حاصل کنند که مردم از نظر سیاسی منفعل یا ناتوان هستند حتی اگر لازم باشد با کمتر کردن ساعات کاری، دلخوشی کافی را برای آنان فراهم آورند»^{۷۰}. بدین سبب است که سیاست‌مداری همچون مارگرت تاچر تا به این اندازه بر سر مساله عدم امکان دگرگون کردن سیستم و شکست تاریخی تجربیات پیش‌کسوتان مبارزه فرهنگی تأکید داشت و جستجوی هرگونه راه برون رفت را بیهوده قلمداد می‌نمود. این نتیجه‌گیری است که از یک طرف به اتخاذ موضعی منفعل و منزوی و از سویی دیگر به ثباتی و همراه شدن با جریان رسمی و منطبق نظام فرهنگی خواهد انجامید.

زیبایی‌شناسانه سعی کرده است تا ابهامات در لایه‌های متداول معنایی و تمایزات دو جانبه میان فرد / جمع، مولف/مخاطب و تعامل پویا/ناپویا را کنار زده و مرزهای تنگ‌نظرانه هنر معاصر و میزان قابلیت آن را برای تحقق خودآیینی، نقد جامعه و اشتراک‌گذاری معنایی اجتماعی مورد بازشناسی قرار دهد. رانسیر در درجه اول بر آن است که موجودیت هنر بر نوعی نظام ویژه شناسایی (رژیم) مبتنی است. او خود به تبیین سه رژیم در سنت غربی پرداخته که عبارتند از (۱) رژیم اخلاقی تصاویر^{۷۱}، (۲) رژیم بازمانده هنر^{۷۲} و (۳) رژیم زیباشناختی هنرها^{۷۳}. رانسیر هنر را از قرن نوزدهم به این سو تحت رژیم زیباشناختی یا استتیک هنرها می‌بیند. شیوه‌ای که همزمان هم خودآیینی را بنا می‌گذارد و هم بین شکل‌های هنر و شکل‌هایی که زندگی برای ساختن قالب خودش به کار می‌برد این‌همانی و همسانی برقرار می‌کند.

رانسیر تحت مفهوم «پارتاژ دو سنسیبل»^{۷۴} یا توزیع امر محسوس، به دلالت‌های سرمایه (اقتصادی/فرهنگی) نهفته در معنامندی اشاره می‌کند که نقشی مهم در محدودسازی رادیکلیته و خودآیینی هنری ایفا می‌کنند. در حقیقت این توزیع امر محسوس است که معین می‌کند «چه کسی می‌تواند در آنچه امر مشترک در جامعه نامیده می‌شود، شرکت داشته باشد»^{۷۵}. بدین ترتیب هنر و سیاست در نظر رانسیر دارای پیوند درون بودگی می‌باشند، به طوری که گویا از دو روش موازی به یک مقصد مشترک نظر داشته و در هم تنیده‌اند.

به نظر می‌رسد که دو مفهوم رژیم زیباشناسانه هنر ها و توزیع امر محسوس که توسط رانسیر مطرح شده‌اند به خوبی توضیح دهنده تعریف آرتور دانتو در مقاله معروف خود با عنوان «دنیای هنر»^{۷۶} هستند. دانتو در این مقاله به طرح نظریه نهادی هنر می‌پردازد که رای هریس در کتاب خود این نظریه را اینگونه شرح می‌دهد:

« آنچه که یک اثر هنری (نقاشی، بازی، شعر، مجسمه‌سازی، ساخت موسیقی و غیره) محسوب می‌شود، نه توسط خود هنرمندان و نه توسط عموم مردم بلکه توسط نهادهایی تعیین می‌گردد که برای تأمین نیازها و منافع اجتماعی در این زمینه‌ها وجود دارند. چنین موسساتی شامل موزه‌ها، گالری‌ها، تئاترها، کتابخانه‌ها، ناشران، مدارس، آکادمی‌ها، سالن‌های کنسرت، مراکز نمایشگاهی، انواع سرپرستی‌ها، بازارهای هنری، مجلات تخصصی و مطبوعات

71 ethical regime of images

72 representative regime of arts

73 aesthetic regime of arts

74 Distribution of the Sensible

75 The Politics of Aesthetics (2004), J. Rancier, Trans. Gabriel Rockhill, p. 57 b

76 1964, Arthur Danto The Artworld

عمومی می‌شوند. هنرمندان خودشان به چنین کانال‌های سازمانی تکیه می‌کنند - و عمدتاً از طریق آن‌ها کار می‌کنند، حتی زمانی که اظهار استقلال می‌کنند. چیزی که اجماع سازمانی، آن را به عنوان آثار هنری تایید و ترویج می‌کند، با وجود این که گاهی مورد مناقشه است، بقیه جامعه عموماً آن را پذیرفته‌اند، زیرا در این گونه موارد ناظران، فروشندگان، منتقدان، سرپرستی‌ها، معلمان و مورخان به عنوان صاحب نظران جامعه‌شناسی شناخته می‌شوند.» (جدل بزرگ - رای هریس، ص ۱۶)

در حقیقت رانسیر با طرح مفهوم «توزیع امر محسوس» به قدرت افراد و گروه‌هایی ویژه در «باز توزیع دانش» [به منزله پایه دموکراسی] اشاره داشته و جایگاه آن را مشخص می‌نماید. وی معتقد است که قضاوت هنری نمی‌تواند از قضاوت سیاسی مجزا باشد؛ یا به بیانی روشن‌تر «سیاست در زیبایی‌شناسی است و زیبایی‌شناسی، سیاست‌ورزی است.» این عمل از طرفی شامل دسته‌بندی کردن امور محسوس و مشترک برای عموم است و از طرفی اشتراک گذاری آن. بدان معنا که نهادها یا تشکلهای فرهنگی و هنری، به هیچ عنوان آن طور که ادعا دارند خدمات فرهنگی شامل توزیع و تولید کالای فرهنگی را ارایه نمی‌دهند بلکه نقش واعظ و حاکم دنیای فرهنگ را ایفا می‌کنند و بدین صورت واجد کارکردی دوگانه‌اند.

۵.۳۶ هر نهاد هنری یک نهاد سیاسی است و هر نهاد سیاسی، نهادی است هنری. بدین ترتیب نهادها و تشکلهای اقتصادی یا فرهنگی متکی بر قدرت سرمایه‌دارانه نه تنها می‌توانند با تبلیغ، حمایت یا بی‌توجهی خود، چهره‌ها را به مرکز یا به حاشیه برانند، بلکه می‌توانند از طریق تولیدات و نحوه توزیع خود نیز به شکل‌گیری نظام توزیع امر محسوس یا شکلی از حس وفاق و مقبولیت جمعی دامن بزنند که لزوماً انقلابی نیست بلکه معمولاً در جهت منافع جمعی، محفلی یا فردی است. رانسیر به عنوان مثال حتی نهاد پلیس را یک نهاد توزیع امر محسوس می‌داند. در واقع از نظر وی پلیس تشکیلاتی است که تضمین می‌نماید تا برخی افراد یا گروه‌های خاص در جایگاه‌های سلطه و برخی دیگر در جایگاه‌های متابعت قرار گیرند. این پلیس است که آنها را به انواع خاصی از زندگی، اعم از خصوصی یا عمومی می‌گمارد، و نیز در مکانها و زمانهایی خاص، در بدن‌هایی خاص، یعنی در شیوه‌های خاصی از دیدن و گفتن گرفتار می‌کند با این حال این در اساس، طیفی متنوع -از سوءرفتارهای ناخوشایند تا مالکیت اشتراکی- را در بر می‌گیرد. در حقیقت این پلیس است که سهم داشتن

یا سهم نداشتن افراد را مبتنی بر نظم مورد نظر دستگاه حاکم مشخص می‌نماید. بدین معنا پلیس نیز توزیع کننده امر محسوس است و می‌تواند روش‌های بودن، روش‌های انجام‌دادن کارها، سخن‌گفتن یا راه رفتن در محیط عمومی و خصوصی را ابلاغ نماید. رانسیر اشاره می‌کند که «آدمیان با قماش ویژه حسی به یکدیگر بافته شده‌اند، نوعی توزیع ویژه امر محسوس که تعریف‌کننده روش زندگی آنان با یکدیگر است؛ و موضوع سیاست نیز تغییر بافت این قماش حسی «با هم بودن» است.^{۷۷} چیزی که پلیس وظیفه پیشگیری از آن را بر عهده دارد. پلیس این کار را با پیشگیری از تحقق برابری به انجام می‌رساند. درست در همین جاست که رانسیر مفهوم سیاست‌ورزی را مورد بازبینی قرار داده و آن را این‌گونه صورت‌بندی می‌نماید که سیاست یک ساز و کار زیباشناختی است که به دنبال «برسازی شکل جدیدی از حس مشترک» یا «براندازی نظم مستقر اجتماعی» به دست گروه‌ها یا طبقه‌های اقلیتی و فاقد جایگاه است.

۵.۲۷ گروه‌بندی یا طبقه‌بندی ارزیابانه از ترتیبات پیچیده شبکه‌ها و ارتباطات تودرتو، پیوستگی‌ها و گسست‌هایی خبر می‌دهد که جامعه از آن‌ها شکل می‌یابد. بنابراین در شرایط کنونی که توزیع امر محسوس مبتنی بر یک نابرابری فزاینده است و رژیم‌های هنرها [۵-۳۵] مغلوب و سازماندهی شده بر اساس طبقه اند^{۷۸} نیاز به در هم ریزی و دگرگونه سازی توزیع امر محسوس معنا می‌یابد. از نظر رانسیر تا زمانی که رژیم‌های هنرها مغلوب ساختار طبقاتی هستند، تمامی گفتمان به بازی سیاسی تظاهرات اعتباربخشانه مبدل می‌شود. توهمی زیباشناسانه که موجب محدودیت خودآئینی، هم در هنرمند و هم در مخاطب می‌گردد. دغدغه تجربه هنر مدرن این است که مخاطب چگونه به جستجوی معانی مختلف پرداخته و همچون یک بایگان، رد پای ارجاعات تاریخی مرتبط با هنر را درون و بیرون حوزه مربوطه یا ورای آن بازشناسی می‌کند.

نگرش رانسیر، یادآور رویکرد و منش کلمنت گرینبرگ^{۷۹} در مواجهه با هنر آوانگارد امریکا است. دربان و منقد فرهنگی بانفوذی که ترویج‌گر ویژگی‌های فرمی انتزاع به جای اهداف بسیط‌تر سیاسی و اجتماعی بود. او علاوه بر این، طی تلاش برای اغوای طبقه نخبه برای پذیرش این هنر نوین، به هنر کیچ کالاکشته تاخت و در نتیجه هرگونه پیوند آوانگارد با فرهنگ طبقه کارگر به گونه معمول آوانگارد تاریخی و از مجرای سیاست ورزی مارکسیست را

77 The Politics of Aesthetics (2004), J. Rancier, Trans. Gabriel Rockhill, p.56

78 The Aesthetic Revolution and its Outcomes (2002), NLR 14, Jacques Rancier

79 Clement Greenberg (1909-1994)

پس زد. رانسیر، همچون گرینبرگ، هنر را برای هنر و نیز سیاسی دانسته و از آن تقدیر می‌کند. نکته قابل توجه در هنر برای هنر، از نظر رانسیر، در مشا‌رکت آزادانه و تکثیرِ ارتباطات و مقاطعات (دیس کانکشنز) در بیننده است که می‌تواند به شکست در توزیع امر محسوس منجر گشته و در همسازی با هنجارهای اجتماعی-فرهنگی اختلال ایجاد کند. تحت چنین برداشتی، هنر برای هنر امر قابل ادراک و عینی را دستخوش اختلال کرده و به فرموله کردن اشکال جدید تفکر سیاسی و قابلیت‌های جمعی یاری می‌رساند. همچنین باید دانست که از نظر رانسیر گرفتار گشتی یک اثر هنری در روایتی سیاسی، به معنای سیاسی بودن آن نیست. آفرینشگری زمانی می‌تواند سیاست‌ورزانه باشد که امر محسوس را دگرگون کرده و شکل فهم ما از جهان را نیز دچار تحول کند [۳۶-۵]. بنابراین تأثیرگذاری زیبایی‌شناسانه بر شیوه پیوندن بیننده به راه‌ها، نگاه‌ها، هویت‌ها و زمینه‌های گوناگون فهم هستی مبتنی است. اما چالش اصلی در تحقق چنین تأثیرگذاری، در جایی ایجاد می‌شود که این متغیرها برای همیشه تحت هدایت توزیع امر محسوس در آمده و در امتداد قراردادهای جامعه رسمی هنر و مراکز واضع سلايق، که استانداردهای قابل قبول را تعیین می‌کنند، جهت‌دهی شوند.

این شمولیت‌یابی اجتماعی-سیاسی، برای دیگر با بحث تمایز و رجحان بورديو [۱۴-۵] در ارتباط است. طی این روند، کسانی که مدال سرمایه فرهنگی «والا‌تر» را بر سینه دارند (پیشکسوتان، اساتید رسمی دانشگاه‌ها، چهره/ستاره‌های فرهنگی و خرده‌فرهنگی) مشخص خواهند کرد که نام هنرمند یا گاه منتقد فرهنگی بر کدامین کس یا جریان اطلاق شود که این خود، به معنای دقیق کلمه، بازتولید نابرابری از طریق شمولیت یک عده و محرومیت عده‌ای دیگر مبتنی بر سلايق شبکه‌های هنری است. به همین علت است که رانسیر تأکید دارد که هنر، جامعه و سیاست از طریق سازوکاری به نام توزیع امر محسوس به یکدیگر مرتبط اند؛ یعنی تنظیمی که به طوری حساب شده و نا آشکار، صدای هنرمندانی را که تقابل عملی‌شان را ظاهرسازند خفه ساخته و هنرمندان یا چهره‌هایی بی خطر یا کم‌خطر تر را جایگزین آن‌ها خواهد ساخت. به بیان دیگر می‌توان نتیجه گرفت که رژیم زیباشناسانه هنرها در نقش نوعی پلیس، از بروز یا نمود هرگونه خلاقیت دگرگون کننده پیشگیری خواهد کرد.

۵.۳۸ دو مفهوم سرمایه فرهنگی و تمایز [۱۴-۵] را می‌توان در عرصه خرده فرهنگی نیز مورد توجه قرار داد. سارا تارنتن با ارجاع به مفهوم سرمایه فرهنگی بورديو، از مفهوم سرمایه

خرده فرهنگی سخن به میان می‌آورد.^{۸۰} تارنتن خرده فرهنگ را حاصل تجمع گروه‌هایی اجتماعی بر سر سلاقی فرهنگی مشابه دانسته و سرمایه خرده فرهنگی را نتیجه داشتن چهار ویژگی (۱) احاطه و دانش بر صحن جریان خرده فرهنگی، (۲) احراز ویژگی‌های سبک زندگی مرتبط، (۳) استمرار یا تأثیرگذاری در جهت هویت‌مندسازی صحنه و (۴) کسب هویت از/در صحن می‌داند. در واقع سرمایه فرهنگی حاصل انباشت امتیاز و تمایز دیگر باشانه است که به فرد این امکان را می‌دهد که ویژگی‌های دیگر باشانه خود را به مثابه برتری و سرآمدی بر دیگر اعضای خرده فرهنگ مورد استفاده قرار دهد. بدین ترتیب اعضای دیگر (اعم از تازه‌واردان، ناشناختگان و ...) به نوعی تحت تأثیر، نفوذ یا سایه چهره‌های صاحب سرمایه خرده فرهنگی قرار خواهند گرفت. انباشت سرمایه خرده فرهنگی و ایجاد چهره/ستاره‌های خرده فرهنگی، بدان سبب که باز تولید جریان مستقر در دل جریان دیگر باشانه است موجب زدایش امر دیگرگونه و باز زایی آنتاگونیسم طبقاتی خواهد شد. این گونه است که در بطن هر خرده فرهنگ با تقابل و رقابت‌هایی هویتی و تولیدی/مصرفی مواجه هستیم که بر «دینامیک‌های قدرت» از جمله سبک پوشش، قدمت، شهرت، ارتباطات و نفوذ خرده فرهنگی، مقبولیت تولیدات یا میزان مصرف کالاهای خرده فرهنگی متکی هستند. به عنوان مثال می‌توان به وجود رقابت‌هایی میان هواداران دو گروه یا چهره خرده فرهنگی، بر سر اثبات واقعی بودن یا مجازی بودن چهره‌های مورد نظرشان اشاره کرد. به علاوه این موضوع جالب توجه است که تقابل طبقاتی و مبارزه با سرمایه‌داری خرده فرهنگی نیز در زمینه خرده فرهنگ به وقوع می‌پیوندد. به عنوان مثال خرده فرهنگ‌های طبقه کارگر (مانند ملاها در انگلیس) به لحاظ تاریخی، با اینکه سبک زندگی‌های طبقات متوسط و بالادست را به کار گرفتند، اما این کار را نه به صرف تقلید از طبقه بالادست بلکه با در نظر داشتن نوعی واژگون‌سازی سلسله مراتب انجام دادند، که خود مبین درجه‌ای از مقاومت است.^{۸۱} در واقع این خرده فرهنگ‌ها سبک زندگی و سرمایه خرده فرهنگی خود را با الگوبرداری از سبک زندگی یک خرده فرهنگ دیگر بنا کردند و در عین حال ارزش‌های فرهنگ مادر را [عامدانه] زیر پا گذاشتند. این نوعی تبدیل سرمایه خرده فرهنگی است: جایی که بهره‌گیری از خود آیینی فردی، تنها راه گریز از بازنمایی‌های پذیرفته شده است. در حقیقت باید توجه اکید داشت که میان چرایی مشارکت یا عدم مشارکت مردم در امر زیباشناسانه و چگونگی تفکر و برداشت آنها ارتباطی واقعی و کاملاً سیاست ورزانه وجود دارد.

80 Club cultures (1995), Sarah Thornton

81 Subculture: the Meaning Of Style (1979), Dick Hebdige, p. 52

«هیچ هنری بدون توزیع اختصاصی امر محسوس و گره زدن آن به شکلی مشخص از سیاست وجود ندارد. زیبایی شناسی چنین توزیعی است... تجسمی که در قالب اثر، یا توجیه استیلا است و یا مقایسه ای میان آنچه هست و آنچه می تواند باشد.»

(زیبایی شناسی و مخالفان آن- ژاک رانسیر، ص ۴۴)

۵.۳۹ می توان پذیرفت که مسأله اصلی به هیچ روی بر سر انتخاب میان تمرکز زیباشناختی بر زندگی (هنر برای هنر یا هنر به مثابه زندگی) یا تمرکز معنایی بر زیبایی شناسی (هنر به مثابه ابزار) نیست. زیرا هر دو گروه که یکی در صدد ایزوله کردن زیبایی شناسی در استعارات فرم گرایانه و دیگری که در صدد ابلاغ یا ترویج آرمان های سیاسی از طریق هنر هستند، می توانند در جریان انباشت سرمایه، بازتولید وضع موجود و سودزدگی افشای نقش کنند. باید متوجه بود که رهایی معانی از طریق تعریف زیبای شناختی آزاد که تحکیم گر خودآئینی و برابری است، حد و مرزی نمی شناسد. آنچه مسأله را دشوار می نماید حد و مرزهایی است که زندگی مبتنی بر وضع موجود در منش شخص آفرینشگر می آفریند. در واقع باری دیگر باید تکرار کرد که مسأله مقاومت فرهنگی، مسأله به فعل در آمدن نگرش در جریان زندگی است و نه بر پهنه بوم یا صحنه نمایش. جریانی که طی آن نگرش و منش یا هنر و زندگی منقطع یکدیگر نباشند؛ وضعیتی که محصول تفکر خودآئین انسان، نه کالا یا اثری دیگرگونه، بلکه یک زیستی دیگرگونه باشد.

۵.۴۰ بروز نگرش در محتوای کالای فرهنگی (اثر هنری-ادبی) از آن جهت نمی تواند در درجه اول اهمیت واقع گردد که متن هر اثر پس از عرضه با پدیده تائیل و تفسیر روبرو خواهد گشت. در حقیقت «خودآئینی معنا»^{۸۱} در زمینه زبان شناسی و نشانه شناسی، تصدیق گر دلخواهی بودن دلالت ها است. رولان بارت از روند چندمعنایی^{۸۲} یا تکثر معنا برای توضیح چندگانگی و تغییرپذیری متون، در نبود سیستم بسته تائیل دلالت ها، معانی تعریفی یا تعیین کننده نهایی ترجمان سخن به میان آورد. بارت همینطور در کتاب «اس زد» به این نتیجه می رسد که معنای صریح، نخستین معنای دریافت شده از اثر ادبی نیست بلکه به نظر این

چنین می‌رسد و بر اساس این وهم، معنای صریح در واقع چیزی بیش از آخرین معنای ضمنی که در تاویل مخاطب اتفاق می‌افتد نیست^{۸۴}. پیش از او نیز امبرتو اکو به این مساله اشاره کرده بود که یک اثر هنری، پیامی است اساساً مبهم که در قالب همزیستی نشانگان متعدد در یک نشانه واحد موجودیت یافته است. اکو به این نکته اشاره کرده است که اثر هنری یک ایژه باز و گشوده است که خواننده از طریق تاویل و برداشت خود در خلق معانی آن مشارکت دارد. او در کتاب «حدود تاویل» به هرمسیهٔ رنسانس و قیاس‌های همگانی و عطف میان پدیده‌های به ظاهر نامرتبط اشاره کرد و از اصطلاح «بی مقصدی هرمسی» برای توصیف استعارهٔ دوگانهٔ «جهان به مثابه متن» و «متن به مثابه جهان» بهره‌گرفت. اکو با نقل قولی از چارلز پیرس مبنی بر اینکه «هر دو چیز، در صورتی که شباهت‌های نهفته در آن‌ها مورد پذیرش قرار گیرد، درست به همان اندازه یادآور یکدیگر هستند که دو چیز دیگر»، به سراغ توضیح «نشانه‌مندی نامحدود» رفته و روندی نامتناهی از تفسیر را ممکن می‌داند، که اکو آن را در جریان گفتگویی از رمان «گنج ۲۲» نوشتهٔ جوزف هلر^{۸۵} توضیح می‌دهد.

«یک ماهی چه چیز را به یاد تو می‌آورد؟»

«ماهی دیگری»

«و ماهی دیگر چه چیز را یاد تو می‌آورد؟»

«ماهی دیگر»

(کج ۲۲ - جوزف هلر، به نقل از ا. اکو، حدود تاویل، ص. ۲۳)

بدین ترتیب اکو بی‌مقصدی هرمتیک^{۸۶} (پرسهٔ هرمسی) را نوعی توانایی کنترل نشده برای تغییر از یک معنا به معنایی دیگر و از یک مشابهت به مشابهتی دیگر یا از یک پیوند به پیوندی دیگر می‌داند^{۸۷}. نشانه‌مندی در حقیقت به حریقی رو به گسترش می‌ماند که پدیده‌های اتفاقی و ناهمگون را به یکدیگر پیوند زده یا در بر می‌گیرد. بر همین اساس بود که دادائیسزم می‌خواست جهان را متقاعد سازد که نشانه (در مورد بحث ما هنر) دارای دلالت‌های ضمنی، غیرصریح و دلخواهی بوده و از این روی هر چیزی می‌تواند هنر باشد. این نگرش در واقع زیر سوال بردن هژمونی و مراتب اجتماعی-سیاسی از طریق ساختارشکنی هنر بود:

اس-زد، رولان بارت، ترجمهٔ فرزان سجودی، ۱۳۸۳، ص. ۱۰۲.

85 Joseph Heller (1923-1999)

86 Hermetic drift

87 The Limits of Interpretation (1991), Umberto Eco, p. 27

نوعی تقابل با رژیم زیباشناختی هنرها و به همین سبب نوعی کنش سیاست‌ورزانه.

۵.۴۱ آوانگارد تاریخی نقد ورزشی خود را بر پنج مسأله اصلی متمرکز کرده بود: (۱) خود بیگانگی حاصل از نقش سنتی هنرمند (۲) قوانین زیبا شناختی مستقر، (۳) نهادمند سازی فرهنگ، (۴) ارزش‌های بورژوازی و (۵) اخلاقی کاری. پتر بورگر در کتاب خود اشاره دارد که جنبش‌های آوانگارد تاریخی تا آنجایی که پاسخگوی سطح توسعه خودآیندی در جنبه زیباشناختی آن هستند، بخشی از مدرنیسم به حساب می‌آیند؛ [اما] از جایی که نهاد هنر را زیر سوال می‌برند، یک تقابل با مدرنیسم را منجر می‌شوند. تاریخ جنبش‌های آوانگارد، که باید هر یک را تحت موقعیت تاریخی خودش مورد توجه قرار داد، از همین تقابلهای برخاسته است. آنان به دنبال یک حرفه‌ای‌گرایی آلترناتیو بودند: «چیزی به موازات، اما با میزان کمتری از نهادمداری و رسمیت بخشی بروکراتیک از نوع بورژوازی آن»^{۸۸} جریانی که از سه ویژگی زیر برخوردار باشد:

«اول، توضیح‌دهنده و شارح اصول زیباشناختی متمایزی باشد که نه تنها در فرم متفاوت باشد بلکه غالباً در تقابل با اصول زیبا شناختی جریان رسمی باشد؛ دوم، تأکید بر فنون و بسط و گسترش روش‌های فنی مستقل و نگرش پیشه‌وری پیش از سرمایه داری صنعتی؛ سوم، بازخوانی آرمان مشترکی که در خود اصطلاح آوانگارد تجلی یافته است.»

(آوانگارد پیشگفتاری مختصر - دیوید کاتینگتن، ص ۴۰)

در واقع باید توجه داشت که همانگونه که اسلاوی ژیژک در مقدمه کتاب «منظر پارالاکس» اشاره کرده است، ارتباط میان رویکرد آوانگارد به مسأله دگرگونی با رویکرد سیاست‌ورزانه انقلابی جنبش‌های چپ نوعی پارالاکس است: «این‌ها دو روی یک پدیده هستند، دقیقاً دو رو، که هرگز یکی نمی‌شوند» ژیژک یک نوار موبیوس را به مثابه مدلی برای توضیح مسأله پارالاکس یا «دو رویگی جریان» پیش می‌نهد و توضیح می‌دهد که دو جریان می‌توانند هیچ ارتباط و تماسی با یکدیگر نداشته باشند، اما به شدت به یکدیگر نزدیک باشند تا حدی که دارای وجه شباهت همسان-ها نیز باشند، گویی که دو روی یک نوار موبیوس

هستند.^{۸۹}

88 The Avant-Garde: A Very Short Introduction (2013), David Cottington, p.39
89 The parallax view (2006), Slavoj Zizek

از نظر بسیاری از منتقدان، تمرکز بر ایده‌های ناب، زیباشناسانه و هنرمند-کنشگری برآمده از آرمان «هنر برای هنر» که تجلی آن را در جنبش امپرسیونیست‌های آخر قرن نوزدهم می‌توان به وضوح دید، با رئالیسم نقادانه‌ای که از طریق برجسته سازی بی‌عدالتی اجتماعی و نیاز به آگاهی سیاسی به افشا و پرده‌برداری از چهره مخوف نظام طبقاتی می‌پردازد متفاوت است. نتیجه این تقابل را می‌توان به صورت تفاوت پراتیک‌های مبارزاتی افرادی چون گوستاو فلوبر^{۹۰} و شارل بودلر با شیوه و عملکرد هنرمندان انقلابی به ویژه پرودونیست‌ها مشاهده کرد. در واقع باید توجه داشت که هم زیباشناسی رادیکال و هم دغدغه‌های اجتماعی به یک اندازه در جریان انقلاب فرانسه ایضاً نقش کردند. پایداری و ثبات قدم نویسندگانی چون بودلر و فلوبر در اعمال گسستی اخلاقی با سنت، نه تنها فردگرایانه نیست بلکه به وضوح کنشی است اجتماعی برای احقاق خودآیینی. این تلاش‌ها مقدمه‌ای شد که در نیمه دوم قرن نوزدهم (به ویژه پس از جریان زولا و رسوایی آلفرد دریفوس در دهه پایانی قرن نوزدهم) همه کسانی که مشغول فعالیت در دنیای هنر بودند، یا دست کم آنان که فرای دیگران به نام و نشانی نایل گشته بودند با این ضرورت مواجه شدند که باید به شکلی استقلال خود را از قدرت‌های سیاسی یا اقتصادی بیرونی به نمایش بگذارند^{۹۱}. در واقع هنر از سویی در تلاش بود تا برای زنده‌نگاه داشتن اعتبار اجتماعی خود، از وابستگی‌های اقتصادی و اخلاقی به طبقه حاکم رها گردد و از سوی دیگر در صدد بود که دست کم به مثابه یک ابزار در تحقق آرمان‌های مردمی ایضا نقش نماید. از یک طرف، هنری که سعی داشت استقلال خود از ساختار نظارت و حمایت رسمی را ابراز دارد و از سویی دیگر هنری که تلاش داشت تا استقلال خود را بر سر راه بیان آلام و معضلات اجتماعی قربانی کند. این دو رویکرد زمینه‌ساز انشعاب هنرها در آستانه قرن بیستم گشت: «زندگی به مثابه هنر» و آفرینشگری که طی آن هنرمند بازتاب دهنده موقعیت‌هایی از هستی اجتماعی است که پرده از عمق معضلات ساختاری و اعتقادی نظم موجود بر می‌دارد و «هنر به مثابه زندگی» که طی آن نگاهی زیباشناسانه و آرمانگرایانه به زندگی، نوعی جستجو، گسست و کشف و شهود فردی و خودآیین را طلب می‌کند [۳۹-۵] که سبک زندگی هنرمندان بوهمیایی پذیرای آن است.

۵.۴۲ محله بوهمیایی هرتوتپیایی است که به وسعت یک منطقه شهری و حامل قشر

وسیعی از هنرمندان و صنعتگران. با نگاهی به سالیان آغازین مدرنیته، می‌توان نوعی ارتباط

90 Gustave Flaubert (1821-1880)

91 The Rules of Art (1995), Pierre Bourdieu, p.61

عشق-نفرت میان جمع‌های بوهمی و جریان رسمی زندگی شهری مشاهده کرد؛ ارتباطی داخلی که در سایه غریب متقابل به هاله‌ای از ابهام فرو رفته است. بوهمیا شامل «بورژواهایی جوان است که خود را پیشقراول یک زندگی رها از محدودیت‌های ناشی از قوانین رسمی جامعه قلمداد کرده‌اند... [یا] به صورت قلمروی مردان جوان با مهارتی که حاضر نیستند پذیرای نقش‌های اجتماعی از پیش تعیین شده باشند.^{۹۲}» این هنرمندان معترض، موجودیت جریان رسمی را معاند با روند کار هنری و اهداف خود دانسته و آن را جلوه سرکوب و از خودبیگانگی ناشی از سازشکاری اجتماعی قلمداد می‌کردند. آنان بر این عقیده بودند که همراهی با جریان مستقر به خاطر فساد تجاری آلوده به امور سیاسی، مانعی بر سر راه هنری‌شان است. راهی که به مقصدی سمبولیک و تخیلی ختم می‌گشت و در سایه قناعت و نبوغ معنایی جالب توجه به خود می‌گرفت.

قناعت یا غیبت چشم‌داشت مادی در بوهمیا نمودی از اهمیت و اعتبار منش پاد فرهنگی نزد این افراد است. رفتارها و هویت‌های متقابل با هنجارمندی، از جمله ابراز بی‌میلی به ارزش‌های بورژوا و ویژگی‌های جمع‌های بوهمی است، پراتیکی که معلوم نیست تا چه اندازه نمایشی و واغود گونه بوده است و تا چه اندازه عملی. با این حال، بوهمیا با نگرش جامعه نسبت به هنر به مثابه کار یا اثر هنری به مثابه کالا سازگاری ندارد. این همان چیزی است که بعدتر در پادفرهنگ هیپی‌ها با انکار مصرف‌گرایی جلوه‌گر شد.

۵.۴۳ استفاده از واژه بوهمیا به منظور اشاره به چیزی که امروزه برای ما تداعی می‌کند، به قرن هجدهم باز می‌گردد. طی قرون هجدهم و نوزدهم بوهمی‌های مختلفی در شهرهای اروپایی سر بر آوردند. صفت نسبی بوهمی به هنرمند یا شاعری اطلاق می‌شد که در درجه اول بر آنچه هنر و ادبیات را از مشاغل اجتماعی دیگر متمایز می‌کند پافشاری داشت و در درجه دوم بر سر این مساله که یک شاعر یا هنرمند چیست با تعریف مرسوم مخالف بود؛ بدین ترتیب این برچسب شامل حلقه وسیعی از صنعت گران، هنرمندان و متفکرین می‌شد. باور به هنرمند به مثابه موجودی متمایز، با فعالیت خلاقه متعالی که در توصیف کوتاه هاینریش وِکِن‌رودِر^{۹۳} قابل بازنگری است: «عالی‌ترین موجودات بشری.» شاید به نظر برسد که چنین تعریفی از هنرمند منجر به بسته‌تر شدن حلقه هنرمندان بشود. در ابتدای قرن نوزدهم، با

92 Modernity and Bourgeois Life (2012), Jerrold Seigel, p 490
93 Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798)

ایجاد ارتباط نزدیک میان هویت هنرمندانه یا عواطف درونی مورد توجه در رمانتیسم با نگرش انقلابی، افق‌هایی تازه پیش روی هنرمندان گشوده شد. به طوری که رفته رفته همه آن کسانی که به سبب ویژگی‌های منحصر به فرد زندگی تخیلی و عاطفی‌شان از دیگران فاصله گرفته یا منزوی بودند را در بر می‌گرفت.^{۹۴} تمایز این افراد در قالب گروه‌هایی دیگراندیش و دیگرباش، به پیدایش نوعی از سبک زندگی آلترناتیو زیبایی‌شناسانه، معنوی یا اجتماعی سیاسی منجر گشت که اغلب حال و هوایی اتوپیایی داشت. اما بوهمیایی‌ها، بر خلاف گروه‌های هنر و پیشه‌وری قرن نوزدهم، بیشتر در زمینه آرایش و نمود ظاهری شان تنوع داشتند و از سوی فرهنگ غالب به مثابه جمع‌های یاغی و طاغی شهرت یافته بودند. همین طرز تلقی بود که آنان را به شخصیت‌هایی جذاب و رمزآلود تبدیل می‌کرد. شخصیت‌هایی فقیر، حاشیه‌ای، بورژوا-زاده‌هایی بی‌اعتنا به موفقیت مادی یا دنیوی که هنردوستان جویای دنیایی بهتر را به خود جذب می‌کردند.

۵.۴.۴ با نگاهی اجمالی بر آثار و شرح حال هنرمندان و گروه‌هایی که تحت عنوان بوهمی مورد توجه قرار گرفته اند می‌توان به دو تیپ شاخص پی برد: اول، دیگرباشان آستانی که دست اندرکار شیظنت‌ها و گاه هرزگی‌ها بوده‌اند و دوم، شوریدگان جوان که لذت را در اعتراض به مدرنیته و بی‌اعتنایی به ارزش‌های آن می‌یافتند. پیدا ست که وجه مشترک هر دو گروه در مخالفت آشکار با زیبایی‌شناسی و اخلاق رسمی زمان خود بوده است.

بوهمیای اول، در اطراف بازار کاونت^{۹۵} لندن، شامل دسته‌ای از پیشه‌وران اصلی (خیاطان، میل‌سازان، کلاه‌دوزان، آهنگران، سفالگران، چاپچی‌ها و نجاران) و پیشه‌واران فرعی (هنرمند-ابزار سازها، رنگ سازان، نصاب‌ها، طلاکوب‌ها، زرگرها، مدل‌سازها و نقره‌کارها) بود. بازار پارک کاونت، محل عرضه محصولات و خدماتی بود که بخشی از آنها در زمره خدمات و کالاهای ممنوعه به حساب می‌آمدند؛ منطقه‌ای که فعالیت‌ها و کالاهای غیر رسمی، از جمله روسپیگری را به خود جذب می‌کرد. جای تردیدی نیست که این فضاهای اجتماعی آلترناتیو، آن دسته از واسطه‌ها و دلالت فرهنگی که پی‌گیر و بازارهای نو و کمیاب هستند را نیز به خود جلب می‌کرد. باید در نظر داشت که مباحث گفته و ناگفته بسیاری بر سر جنبه‌های اقتصادی یا سیاسی-فرهنگی هتروتوپیای بوهمی وجود دارد و این پنداشت که بوهمی‌ها رویایشان

94 Modernity and Bourgeois Life(2012), Jerrold Seigel, p 488

95 Covant garden

را زیسته‌اند، برداشتی بیش از حد رومانتیک به نظر می‌رسد. باید مراقب بود که مواجهه شخصیت‌بخشانه، رمزآلود، قهرمان‌پرورانه یا ستاره محور با جریان آوانگارد و بوهیمیا، موجب غفلت از واقعیت‌ها نگردد. با تاریخی کردن یک خرده فرهنگِ مبارز یا گروه آوانگارد رمانتیک، ناب‌گرا و اصیل، همیشه این خطر وجود دارد که در بازشناسی تأثیرات و نفوذ آن در جامعه دچار غلو و بزرگنمایی شویم یا حتی، به عنوان نمونه، مقتضیات اقتصادی آن را مورد غفلت قرار دهیم و با معصوم و منزله جلوه دادن این گروه‌ها و هم ارز کردن آن‌ها با چارچوب‌های رسمی بورژوازی، جنبه‌های رادیکال آن‌ها را مورد غفلت قرار دهیم.

در جریان رشد و توسعه بوهیمیا، گروه‌های مختلف بوهیمی به تجربه و تولید فرهنگی پرداختند. به عنوان مثال گروه بلومزبری^{۹۶} متشکل بود از ونیسا پل^{۹۷} طراح داخلی و خواهرش، ویرجینیا وولف^{۹۸} نویسنده، دانکن گرانث^{۹۹} نقاش، راجر فری^{۱۰۰} نقاد هنری، لیتون استراچی^{۱۰۱} نویسنده و منتقد و البته جان مینارد کینز، مدیر بانک انگلستان، اقتصاددان و حامی هنری. تقریباً همه این افراد هنرمندان مدرنی بودند که از جهت یا جهاتی با تجارت و ارزش‌های جامعه بورژوا مخالف بوده و «دنبال‌گر سبکی شخصی و زیبایی‌شناسی‌ای متضاد با قوانین و اولویت‌های جوامع در حال صنعتی شدن بودند»^{۱۰۲} برای دریافت فضای ذهنی بوهیمی به غیر از یادداشت‌های ویلیام بلیک، می‌توان به مفهوم‌پردازی رمانتیک شارل بودلر در باب فلاور^[۳-۳] مراجعه کرد. مفهومی که از طرفی با اعضای محروم و محذوف جامعه در پیوند است و روح طغیان را در خود دارد و از طرفی دیگر ارزش‌ها و فضایل طبقه فارغ و بر خوردار بورژوازی را رها نکرده است. بنا براین نباید از تفاوت فاحش میان بازنگاری‌ها و بازگویی‌های افسانه‌ای-رمانتیک از زندگی بوهیمی و واقعیت‌های زیستی چنین زندگانی غفلت کرد. [همانطور که طی پاد فرهنگ دهه ۱۹۶۰ نیز باید به همین احتیاط پایبند بود].

۵.۴.۵ بورديو از مفهوم دگرآئینی^{۱۰۳} به حیث نیرویی‌هایی خراجی صحبت می‌کند که به هنر سمت و سو و شکل داده و ارزش آن را مشخص می‌کنند. نیروهایی که نتیجه تجارت میدانی و فعالیت‌های سوداگرانه هستند. «استقلال زمینه تولید انحصاری [که] می‌تواند با

96 Bloomsbury Group

97 Vanessa Bell (1879-1961)

98 Virginia Woolf (1882-1941)

99 Duncan Grant (1885-1978)

100 Roger Fry (1866-1934)

101 Lytton Strachey (1880-1932)

102 Theory Of The Avant Garde (1974), Peter Bürger, p.3

103 Heteronomy

تکیه بر میزان اقتدار در تعیین معیار برای تولید و ارزشگذاری محصولات مورد سنجش قرار گیرد... بنابراین، هر چه تولید کنندگان فرهنگی، بیشتر به تشکیل میدان‌های بسته رقابت بر سر حقانیت فرهنگی می‌پردازند، مرزگذاری‌های درونی بیشتر در برابر تقلیل یافتن به هر گونه عامل تمایزگذاری اجتماعی، اقتصادی، سیاسی خارجی مصون خواهند ماند^{۱۰۴}. این شکل از انحصار و غمایش، مبنای سرآمدی و گاه بی‌اعتنایی به جامعه‌ای بود که این هنرمندان خود را از هنجارهای آن گریزان می‌یافتند.

۵.۴۶ پراتیک‌های آوانگاردیست و خرده‌فرهنگی/پاد فرهنگی به لحاظ تاریخی ریشه در نگرش‌های بوهمی دارند. این وجه مشترک متضمن وجود اشتراکاتی در تمودها و پیامدها نیز هست. به عنوان مثال مساله‌ای مثل «نخبه گرایی» یک کلپ انحصاری از دیگرشان یا دیگراندیشانی که فاصله‌شان از طبقه فرو دست بیش از حد معمول است، اما به شکلی غلو شده موضعی پرولتری یا ضد سرمایه دارانه را اتخاذ می‌کنند که موجب تمایزشان با دیگر تولید کنندگان فرهنگی نیز می‌شود؛ یا توجه به «اصالت» دیگرباشانه و زیست حاشیه‌وار که از یک طرف هویت و سرمایه فرهنگی/خرده فرهنگی را تقویت می‌کند و از طرفی دیگر فرصت بهره‌مند شدن از حقوق و مزایای بورژوازی را به میان می‌کشد. به سادگی می‌توان دریافت که سرمایه فرهنگی انباشت شده توسط یک چهره بوهمی به راحتی با سرمایه اقتصادی قابل مبادله است. به علاوه می‌توان اینگونه انگاشت که تمامی هنرمندان بوهمی یا آوانگارد، در تمامی دوره‌های کاری‌شان نسبت به عقاید، مانیفست‌ها و نگرش‌های انقلابی پایبند بوده اند. با این وجود فرهنگ بوهمی را متشکل از نویسندگان، صنعتگران، هنرمندان و روشنفکرانی می‌دانیم که سبک زندگی درویشانه همراه با حرمان را برگزیده و حیات خود را وقف دفاع از ارزش‌های طبقات محروم می‌نمودند. شاید تعبیر کارل مانهایم با دقت بیشتری توصیف گر ارتباط میان این نگرش بوهمی و فرهنگ رسمی سرمایه داری باشد. مفهوم اینتلیجنسیای شناور^{۱۰۵} که مانهایم آن را ابتدا در کتاب «ایدئولوژی و اتوپیا» و سپس به طور مشخص در مقاله ای به نام «مشکل اینتلیجنسیا» مورد بررسی قرار داد به نوعی به معنای طبقه‌ای از روشنفکران است که با دستیابی به نگرشی جهان‌شمول توانسته اند به حد ضرورت از تعلقات و منافع طبقاتی گذر کرده و درکی صحیح از تمامی طبقات و زاویه نگرش آن‌ها بدست آورند. در واقع مانهایم به تنوع و چند صدایی موجود در جریان روشنفکری اشاره داشته و آن را در فردیت یک روشنفکر نیز قابل تحقق می‌یابد. بدین

104 The field of Culture production, Essays on Art and Literature (1993), Pierre Bourdieu, p.115

105 free-floating intelligentsia / freischwebende Intelligenz

ترتیب او به وجود روشنفکران شناور به مثابه طبقه‌ای از نویسندگان، هنرمندان، دانشمندان، محققان و کنش‌گران اشاره می‌کند که خاستگاه و گرایش طبقاتی آنان به سادگی قابل شناسایی نیست. مانهایم چنین روشنفکری را که توانسته از وابستگی ایدئولوژیک خارج گردد، دارای قدرت روشنگری اتوپایی می‌داند.^{۱۰۶} او در آغاز کتاب ایدئولوژی و اتوپای خود می‌گوید: «تا وقتی سنت‌های گروهی، ملی و محلی شکسته نشوند، آدمی چنان اسیر شیوه‌های مرسوم اندیشیدن آن گروه‌ها باقی می‌ماند که روش‌های اندیشیدن مورد قبول دیگر گروه‌ها را نوآوری، خطا، ابهام یا بدعت می‌انگارد».^{۱۰۷}

بدین ترتیب شاید دهکده‌های بوهمی را بتوان به مثابه هتوتوپاهایی تصور کرد که پیوند میان جریان‌هایی متعلق به طبقه فرودست و فرادست را برقرار نگاه می‌داشتند. جریان‌هایی که پیش‌تر دشواری این غوطه‌ور بودن و ابهام هویتی را پذیرفته و بزه، زندگی مشقت‌بار یا گاه حتی همدستی با قدرت را- در جهت ضرورت‌های پیش‌رو- مجاز می‌شمارند. به همین علت است که بوهمیا با وجود تفاوت و تمایز روشن با بازار جریان اصلی و فرهنگ هنجارین، از هر سه جنبه فضای زیستی، اقتصادی و مفهومی در پرده ابهام و تاریکی قرار دارد و از این گذشته پذیرای هیچ‌گونه طبقه‌بندی یا تعیین‌پذیری دقیق و روشنی نیست.

مالکوم کاولی معتقد است که هر چند اندیشه و ایده‌های بوهمی در دوران جوانی سرمایه‌داری می‌توانسته کارکردی پادهژمونیک داشته باشد اما در دوران سرمایه‌داری پیشرفته یعنی با آغاز قرن بیستم، به رانه‌ای قوی برای عرضه و تقاضا مبدل شد. کاولی در نقد بوهمیای دهکده گرینویچ می‌نویسد: «اندیشه‌هایی مثل خود بیانگری و کفرورزی موجود در بوهمیا خود به رانه و مبنای عرضه و تقاضای مبلمان مدرن، پوشاک ساحل، لوازم آرایشی، دستشویی‌های رنگین که با رنگ کاغذ توالت هم‌لنگ باشد مبدل گشت. زیستن در لحظه، در قرن بیستم، به صورت خرید یک اتومبیل، رادیو یا خانه تعبیر شد و سرانجام به نگرش امروز بخر و فردا پرداخت کن انجامید. برابری زن بیشتر در جهت برابری در مصرف و دو برابر کردن جمعیت مصرف‌کننده سیگار و مشروبات الکلی (که بیشتر تنها توسط مردان مورد استعمال قرار می‌گرفت) توسعه یافت و ایده تغییر مکان و خانه به دوشی نیز به مهاجرت‌های کاری مشتبه شد و حاوی نوعی جذابیت تبلیغاتی گشت. هنرمندان کوچک‌گر جاذبه‌های توریستی بودند که خود به دیدار توریست‌ها می‌رفتند و بیشتر به تجاری مبدل می‌شدند که با محصولاتی جدید

106 The Sociological Problem of Intelligentsia (1979), Karl Mannheim, p 137,138

107 Ideologie und Utopie, Karl Mannheim, p6

به مقاصد تازه عزیمت می‌کردند و بدین ترتیب دنیایی جدید از تجارت، حول بوهمی‌ها پدیدار گشت که آن را از کارکرد پیشین خود منفصل ساخت^{۱۰۸*}.

۵.۴۷ پاد فرهنگ دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و باقی جنبش‌های جوانان طی دهه‌های میانی دو جنگ جهانی را نمی‌توان بی ارتباط با جریانی تاریخی دید که در دو جبهه آوانگارد و بوهمی‌گری مقاومت فرهنگی قرن نوزدهم را به بیستم پیوند زد. پاد فرهنگ از یک طرف با رفاه و فردیت شهروندی در پیوند بود و از سویی دیگر با نقد جامعه، سلسله مراتب، کار مزدی و مالکیت خصوصی. در اروپا این بین‌الملل موقعیت‌گرایان بود که به موازات جریان پاد فرهنگی- کنشگری انقلابی آوانگارد تاریخی را با تمرکز بر نقد مارکسیستی فرهنگ سرمشق منش خود قرار داد. موقعیت‌گرایان زبان، تفکر و عمل‌شان را از طریق روند پیچیده برسازی موقعیت‌ها^{۵-۵۹-۳} در فضای عمومی/شهری و به قصد ایجاد دگرگونی در زندگی روزمره بازتعریف کردند. مبارزه موقعیت‌گرایان با سرمایه‌داری نهادی، «شکلی از مختل‌سازی رفتاری» بود^{۱۰۹} که در آن از هنر برای تحریک اجتماعی و مفصل‌بندی عملی اندیشه مارکسیستی، به ویژه پیرامون خود بیگانگی و بت‌وارگی کالایی بهره گرفته می‌شد. موقعیت‌گرایی، از زمان برقراری اولین کنفرانس تأسیس در سال ۱۹۵۷ تا روز انحلال در ۱۹۷۲، بازهای آوانگارد یا نئو-آوانگارد زمان خود بود و در شکل‌گیری پادفرهنگ سهم به‌سزایی داشت. موقعیت‌گرایان متأثر از اندیشه‌های اگزیستانسیالیسم، سورئالیسم و کمونیسم انقلابی بودند و به تأمل روانشناسانه بر خودآگاهی در موجودیت مدنی تأکید داشتند؛ همانگونه که در آثار سارتر، آندره برتون، کارل مارکس و فروید به آن‌ها بر خورد می‌کنیم. جلسات این گروه در رستوران موینو برگزار می‌شد. مشتری‌های بوهمی این رستوران از «اوباش و گنگسترها، روسپیان و دلان جنسی، طردشدگان و فراریان، خرده جانیان و الکلی‌ها بودند. همه شخصیت‌هایی ناسازگار با جامعه و گویی بر خواسته از بطن نوشته‌های سه‌لین، مک اورلان و ژان ژنه^{۱۱۰}». آنان سورئالیست‌ها را به خاطر تمرکز بر تخیل ناخودآگاه به بهانه برانگیزش انقلابی، مورد نکوهش قرار می‌دادند و معتقد بودند که این ادعا‌ها در حد گفتار و نوشتار باقی خواهد ماند. با این وجود، هرچند ماه می ۱۹۶۸ بزنگاهی بود که برسازی موقعیت، دامنه و تأثیر عملی و عمومی خود را به وضوح آشکار کرد، اما اغلب آرمان‌های موقعیت‌گرایان نیز در حد اندیشه باقی ماند. خیزش ماه می ۱۹۶۸ در پاریس بیش

108 Exile's return, Cultural resistance reader, Stephen Duncombe, Malcolm Cowley, p 313

109 Artificial Hells (2012), Claire Bishop, p.77

110 Guy Debord (2005), A. Merrifield, p.35

از آنکه بر پایه طرحی از پیش طراحی شده و سازمان یافته باشد، بر پایه سرنوشتی مشترک بود و نشان می‌داد که خلق موقعیت فرهنگی آوانگارد تا چه حد می‌تواند با خیزش اجتماعی-سیاسی گره خورده باشد. علاوه بر این، کلیر بیشاپ در کتاب خود-جهنم‌های مصنوعی- تاکتیک «برسازی موقعیت‌ها» را به شکلی ویژه با سلسله‌مراتب در ارتباط دیده‌است. چرا که برسازی هر موقعیت نیازمند یک رهبری موقتی خواهد بود که نقش کارگردان را بر عهده گرفته و فضا را به سوی شکل‌گیری موقعیت جهت‌دهی نماید. در واقع از نظر بیشاپ، چنین تاکتیکی بر خلاف هدف ضدسلسله‌مراتبی‌اش، نه تنها نیازمند یک راهبر/ کارگردان بلکه تیمی از عاملان مستقیم است تا فضای لازم برای برسازی موقعیت را فراهم آورند و به همین علت در اکثر موارد فعالیت‌های گروه به ناچار توسط خود اعضا به اجرا در آمده و اغلب جنبه عمومی پیدا نمی‌کرد.

۵.۴۸ موقعیت‌گرایی هرگز به یک جنبش فرهنگی همه‌گیر مبدل نگشت، بلکه بیشتر نقش طریقتی شخصی را برای دُور و نزدیکان او ایفا کرد. از نظر برخی نویسندگان او نه می‌دانست چگونه پروژه‌های خود را سازماندهی کند و نه تلاشی داشت اندیشه‌های خود را ابلاغ نماید. علاوه بر این تاکتیک در یوه یا یله‌گردی [۲-۵۹-۳] همراه با مصرف فراوان الکل، قهوه و مواد محرک، به سادگی شکل ولگردی را به خود گرفت تا مشاهده و کاوش. دست آخر، برسازی واقعیت‌هایی نو متمایل به مصرف داروهای اعتیادآور، بیش از آنکه نشان‌گر ظرفیت‌های خودآیینی انقلابی باشد، نمایی پیشینی از فرهنگ مصرف روانگردان توسط گروه‌های هیپی به دست داد. گروه‌هایی که در دوران اوج اس.آی در اروپا، از جامعه آمریکایی سر بر آوردند. پاد فرهنگ سیاسی-گشته ای که در گتو های جوانان دهه ۱۹۶۰ به وجود آمد و بر دسته‌ای از مناسبات متقابل متکی بود. جمعیت گسترده ای از جوانان آمریکایی، در زمانه‌ای که انقلابات و جنگ‌های طبقاتی بسیاری در جریان بود، بخشی از خویش را که توسط جامعه سرکوب می‌شد، با هویت انقلابی جوامع دیگر، از فلسطین گرفته تا ویتنام، شوروی و ... در پیوند یافتند. آنان خشونت و خشم خود نسبت به رسوم آمریکایی را با خشم ملل استعمار شده یکی یافتند. و البته نبرد هیپی‌ها همچون موقعیت‌گرایان، نبردی بود از سر اختیار؛ در حالی که نبرد ملل تحت استعمار، نبردی بود از سر ضرورت.

۵.۴۹ بر کسی پوشیده نیست که رویکرد آرمان‌گرایانهٔ هیپی‌ها، به خاطر چیرگی حقوق فردی بر مفاهیم مشارکتی، به سرعت از درون دچار انهدام گشت. اوشا نویمان از اعضای گروه کنش‌گر مادر فاکرز در خاطرات خود می‌نویسد که «در ۱۹۶۹، آشکارا می‌شد احساس کرد که شرایط فرهنگی در حال تغییر است. فصل عشق، خشم و انتظارات آنچنانی رو به پایان بود. در خیابان‌های لوئر ایست شاید^{۱۱۱}، مواد مخدر سنگین‌تر جای ال‌اس دی را گرفته بودند. همه چیز رو به تاریکی می‌نهاد.» تاکید بر تفاوتِ خود-اندیشانه و رقابت در سبک زندگی توانست قدرت و انسجام یک دگرگونی پیش‌برنده همگانی را مغلوب سازد. ادبیات جنبش مبتنی بر این اعتقاد بود که «ارزش‌های بورژوازی آمریکایی، نقابی روی بربریت سرمایه داری کشیده است»، اما می‌شد حدس زد که نسبت میان نقاب و واقعیت، واژگون شده تر از آن بود که به نظر می‌رسید و در واقع این نقاب بی‌مالاتی هیپی‌ها بود که پوششی برای سرخوشی‌های بورژوا مآبانهٔ این افراد گشته بود، به طوری که حتی متوجه نتایج و آسیب اجتماعی عملکردهای خود نبودند. در واقع گروه‌های پادفرهنگی دقیقاً بر سر همان مسایلی که متحدشان کرده بود، متکثر شدند. تمرکز بر فردگرایی در چرخه دوارِ آرمان‌شهرگرایی لیبرال، انحرافی ایدئولوژیک بود که پیش‌تر به ابطال جریان سوسیالیسم منجر شده بود.

آشکار سازِ دیگرگونگی و سرپیچی در سبک پوشش، به سرعت مبدل به نوعی رقابت و بازار مصرف خودنمایانه گشت. تورستین ویلن نیم قرن پیش‌تر وضعیتی را پیش‌بینی کرده بود که طی آن افراد حتی در الگوهای مصرف نیز در رقابت قرار می‌گیرند و چنین رقابتی به خصوص در جمع کسانی که تفاوت‌های کمتری با یکدیگر دارند، مشهود تر است. فهم این نکته ظریف، شاید از نظرگاه فروید در باب «خودشیفتگی مبتنی بر تفاوت‌های کوچک^{۱۱۲}» آسان تر باشد. از نظر فروید، تنفر و رقابت میان کسانی که مشابهت‌های شخصیتی بیشتری با هم دارند به مراتب بیشتر است تا میان افراد یا کسانی که تفاوت‌های عمیق‌تری با یکدیگر دارند. رقابت در مصرف یا مصرف خودنمایانه، نتیجهٔ دلالت‌های نمایشی پوشاک و اشیاء به مثابه نشانه است. در واقع افزایش اوقات فراغت که نتیجهٔ بهره‌مندی از رفاه بیشتر است، محرکی بالقوه برای برانگیخته شدن حسادت و رقابت میان افراد خواهد بود. از نظر وی لازم است که نوعی ارزش فرهنگی جای خالی کار را پر کند. او سپس خاطر نشان می‌کند که در صورت غفلت هنرمندان از هم‌دستی اقتصادی و اجتماعی که بدست آنان رخ می‌دهد، هنر در خطر تبدیل به کالایی لوکس قرار خواهد گرفت که بازار رقابت و چشم و هم‌چشمی را گرم نگاه خواهد داشت. در

111 Lower east side

112 Narcissism of Small differences

واقع زمانی که رنه جرارد^{۱۱۳} از «چشم‌وهم‌چشمی»^{۱۱۴} سخن به میان می‌آورد، از همین رقابت در ساخت هویت در لوای مصرف می‌گوید که ریشه‌های آن را می‌توان در آرای فروید و ویلن جستجو کرد. جرارد توضیح می‌دهد که این نوع رابطه مصرفی یک رابطه دو طرفه میان شخص و یک شیئ ویژه که چشم او را گرفته نیست، بلکه یک رابطه مثلی است میان فرد، واسطه و شیئ. واسطه ای که موجب می‌شود تا شیئ مورد بحث در نظر شخص خواستنی جلوه کند. چنین شکلی از رقابت در طی دوران فتودالیت، اشرافیت و برده‌داری، تا حدود زیادی از سطح جامعه رخت بر بسته و در محیط اشراف قابل بازشناسی بود، اما در روزگار مدرن، با فراهم آمدن امکان مصرف و پرورش رفتارهای مصرف‌گرایانه، نمونه‌های بارز آن در داخل جامعه رو به افزایش گذاشته است.

۵.۵۰ مارک لهر میان هنرمندان رادیکالی که بر پایه یک تحلیل مارکسیستی (یا پسا مارکسیستی) بر اهمیت دگرگونی اجتماعی به مثابه پایه و مبدا منش هنرمند تاکید داشتند، و آنان که از چنین پشتوانه فکری برخوردار نبودند تفاوتی جدی قائل است^{۱۱۵}. واقعیت نیز این است که آگاهی عمقی در باب بنیان‌های نقد تمدن سرمایه‌داری، نقشی تعیین کننده در توانایی اخذ تاکتیک‌های مقاومت فرهنگی ایفا می‌کند. لهر معتقد است که توانایی بازار سرمایه‌داری در جذب آن اکثریت فرهنگی و هنری که آگاهی عمیقی از جریان مقاومت فرهنگی نداشتند موجب شد تا آنچه در رسانه و فرهنگ رسمی از این جنبش‌ها بازماند و ترویج شد به شکلی حساب شده فاقد ادعا و خواست دگرگونی اجتماعی بوده و تنها جنبه‌ای زیباشناسانه و سرگرم کننده داشته باشد^{۱۱۶}.

به نظر می‌رسد که توجه به تاکتیک‌های متنوع برای اتخاذ مواضع انقلابی، مرکزیت زدایی از قدرت و چشم‌پوشی از مصالحه فرصت‌طلبانه، بدون شناخت دقیق و موشکافانه ریشه‌های مالکیت، حکومت و سلسله‌مراتب ممکن باشد. چنین فهمی نیازمند آگاهی ایدئولوژیک بر روابط قدرت و چه بسا شناخت روایت پست مدرن، تمرکز پسا ایدئولوژیک بر زبان و مکانیزم‌های نسبی‌گرایی فرهنگی است. آنچه موقعیت‌گرایان تحت مفهوم خود-گردانی در نظر داشتند نیز حاکی از همین ضرورت تاکتیکی است. خودگردانی نوعی از سازماندهی

113 Rene Girard (1923-2015)

114 Mimetic Rivalry

115 Brave new Avantgarde: Essays on Contemporary Art and Politics (2012), Mark Leger, p.119

116 The Idea of the Avant Garde And What It Means Today (2014), Mark Leger, p.114

اجتماعی است که طی آن هرکس محق است که خود به اتخاذ تصمیماتی که بر زندگی او اثر گذار است بپردازد؛ خواه به صورت فردی یا تعاونی در قالب مجامع خودگردان. این شکل از خود گردانی که در ۹۸ بند مفهوم پردازی شده است مستلزم شناختی دقیق و موشکافانه از نقد اجتماعی مارکسیسم است. به نظر نمی‌رسد که هیپی‌گری از چنین پشتوانه‌ای برخوردار بوده باشد. موج هیپی بیشتر آرمان‌ها و منش‌های اجتماعی متکثر را در خود جای می‌داد و مفردی برای خوشگذرانی‌های ماجراجویانه جوانان آمریکایی فراهم آورده بود. دیک هبداچ پادفرهنگ را بالذات بستری شبه‌ایدئولوژیک می‌داند که با وجود بی‌نتیجگی و تناقضات درونی‌اش، کارکردی ایدئولوژیک اعمال می‌کند^{۱۱۷} اوشا نویمان نیز در خاطرات خود اشاره می‌کند که «دهه ۱۹۶۰ در آمریکا دهه بحران اقتصادی به سر آمده بود. دیگر هراس از آینده یا فقر نمی‌توانست جلودار جوانان باشد تا از تجربه‌گری‌های فردی و اجتماعی پرهیز کنند.»

جنبش هیپی‌ها از تلویزیون پخش می‌شد... کسانی چون آبی هوفمان^{۱۱۸} و جری رویین^{۱۱۹} چهره‌های جنبش بودند که خبر آن‌ها- هر چند به ندرت- از طریق رسانه رسمی منتشر می‌شد. مصاحبه‌هایی جنجالی و متفاوت از هیپی‌هایی که در برنامه‌های تلویزیونی، رفتارهایی مخالف با رسم معمول از خود بروز می‌دادند، ماری‌جوانا مصرف می‌کردند یا گاه به دولت آمریکا توهین می‌کردند. بیپی‌ها، همکاری با رسانه‌ها را نوعی بر سازی موقعیت توصیف می‌کردند در حالی که اغلب این مصاحبه‌ها و همکاری‌ها جنبه‌ای سرگرم‌کننده و نمایشی داشتند. آنان برسازي موقعیت‌های دگرگونی‌بخش را به نوعی غیرقابل پیشبینی بودن» یا «تبدیل صحنه خشک رسانه رسمی به یک تئاتر ایزورد» تقلیل داده بودند. آنان به علت عدم آگاهی از جنبه‌های گوناگون کار خود، از هزینه‌ها و آسیب‌های سنگین این همکاری غافل بودند: انقلابی‌هایی جدی که در نمایش تلویزیونی نقش انقلابی‌هایی رسانه‌ای را بازی می‌کردند و بازی کردن یا وانمود کردن را به خودی خود یک انقلاب قلمداد می‌کردند. همین تناقض‌ها بود که منجر به نزول معنایی و فقدان جایگاه فکری این جمع در طول چند سال گشت. آنان از این نکته ساده غافل بودند که رسانه به طرز مستحکم بر گردش خود استوار خواهد ماند اما تبدیل براندازی به شوخی و هزل به براندازی براندازان منجر خواهد گشت. در سایه این ستاره سازی بود که گروه‌های کنش‌گر رفته رفته بیش از پیش به حاشیه رانده شده و آسیب پذیر گشتند. اوشا نویمان عضو گروه «مادرفاکرز» به عنوان یکی از بازماندگان این گروه‌های

117 Subculture: the Meaning Of Style (1979) , Dick Hebdige , p. 148

118 Abbie Hoffman (1936-1989)

119 Jerry Rubin (1938-1994)

کنش‌گر می‌نویسد: ما هم به آنها حسودی می‌کردیم و هم فخر می‌فروختیم. تلویزیون حتی نمی‌توانست نام ما را بر زبان بیاورد. ما بیشتر شبیه بلک پنترز بودیم تا هیپی‌ها.»

۵.۵۱ آلبرت کوهن گنگ‌ها را آلترناتیوی قلمداد کرد که بچه‌های ناموفق (در درس و مدرسه و خانواده و جامعه) از طریق آن‌ها برای خود ارزش و اعتماد به نفس دست و پا می‌کنند.^{۱۲۰} این گنگ‌ها تنها محفلی بودند که تمامی ارزش‌های هنجارین جامعه در آن‌ها دگرگونه جلوه کرده و اطاعت، نظم، جدیت و اخلاق کاری مرسوم جای خود را به سرپیچی، قانون شکنی، بازیگوشی و ماجراجویی می‌دهد. کوهن خرده فرهنگ‌های بزهکار را ثمره روی گردانی از وضع موجود می‌داند. در مدرسه ایده آل‌های طبقه متوسط به عنوان هدفی که باید به سمت آن حرکت کرد به جوانان آموزش داده می‌شود، در حالی که دست‌یابی به آن‌ها، بنا بر شرایط اقتصادی و اجتماعی، برای این جوانان غیر قابل دسترس می‌نمایند. بنابراین آنان با تکیه بر ارزش‌های دیگرباشانه و رفتارهای ناسودمندگرایانه (نان-یوتیلیتاریان)، به مخالفت با انگیزش‌های بورژوا یا سبک زندگی مطلوب جامعه روی می‌آورند. در همین سال‌ها- یعنی سال‌های دهه ۱۹۵۰- پژوهشگری دیگر به نام والتر میلر^{۱۲۱} نیز به مطالعه نظام ارزشی این گنگ‌ها پرداخته و تشابهات میان گنگ با فرهنگ مادر را مشخص کرد. میلر دریافت که بسیاری از ارزش‌های مرسوم گنگ‌ها در حقیقت تقلیدی از مدل ارزشی فرهنگ مادر است که به شکلی متفاوت بروز می‌یابد. در سال ۱۹۶۱ نیز دیوید ماتزا و گرهام سایکس برای توضیح وجود یک فرهنگ مخالفت‌جو اما قاعده‌مند، از مفهوم ارزش‌های زیرزمینی^{۱۲۲}، سخن به میان آوردند. آنان پژوهش خود را به یافتن و تشخیص مجموعه‌ای از ارزش‌هایی زیرزمینی متمرکز کردند. مجموعه‌ای از ارزش‌ها که یک خرده فرهنگ را نزد جوانان، نه تنها جذاب بلکه قابل توجه جلوه می‌دهد: ارزش‌هایی متضمن نگاهی متفاوت به زمان و اسطوره روز کاری^{۱۲۳}.

کوهن در واقع نظر خود را یک دهه پیش از ظهور پادفرهنگ، در رابطه با راکرها، مادها و گنگ‌های شهری بیان کرده بود. اما به طور کلی از نظر گاه آکادمیک، تمرکز بر آسیب‌های اجتماعی از جمله بزهکاری، عضویت در گنگ و شرارت، خرده فرهنگ را در وضعیت «دیگرباشانه» قرار می‌دهد. گویی این دیگرباشی و حاشیه‌وارگی، همانگونه که در خرده فرهنگ‌های بوهمی اروپای قرن هجدهم تا اوایل قرن بیستم جریان داشت، بخشی از نقش

120 Delinquent Boys: The Culture of the Gang (1955), Albert Cohen

121 Walter B. Miller (1920-2004)

122 Subterranean Values

123 Juvenile Delinquency and Subterranean Values , D.Matza & G.Skyes

اجتماعی خرده‌فرهنگ‌های عصیان‌گر است: جریان‌های دیگر باشانه، مشتمل بر طیف متنوعی از مردمان و گروه‌های سنی.

در میان این گروه‌های دیگر، باش می‌شد هنرمندان، آوانگاردیست‌ها، صنعت‌گران، زنان، آکادمیسین‌ها، دلالت‌های فرهنگی، بورژوا‌های کناره گرفته، شیادان، روسپیان، سارقان کوچک و بزرگ و ... را یافت که به نوعی نسبت به فرهنگ مادر، وضعیتی حاشیه‌وار و پیرامونی داشتند. شاید بتوان تضاد طبقاتی و سلطهٔ مرکزگرایانه را به مثابهٔ علت اصلی تمامی این آسیب‌ها شناسایی کرد اما خروجی اعتراضی یا سرپیچانهٔ این زیر گروه‌های اجتماعی، غالباً تقابل با چنین مشکلی را در مرکز اهداف خود قرار نمی‌دهد. جادای دین در سخنرانی خود با عنوان افق کمونیستی به اهمیت افقی دید در نظرگاه نیروهای انقلابی اشاره می‌کند و آن را به مثابهٔ یک ضرورت فراموش شده مورد تأکید قرار می‌دهد به عنوان مثال او به غفلت از مسألهٔ اصلی مقاومت، یعنی آنتاگونیسم طبقاتی و براندازی سلسله مراتب در بسیاری از جنبش‌های مقاومت فرهنگی و احزاب سیاسی اشاره دارد. مثال‌های وی در واقع متوجه احزاب چپ سیاسی است که در داخل نظم موجود از ارزش‌های دموکراتیک دفاع می‌کنند، حال آنکه چنین دفاعیاتی در وهلهٔ اول دفاع از ارزش‌های طبقاتی است.^{۱۲۴} از طرفی دیگر برخی متفکران و جامعه‌شناسان همچون دیوید ماگلتن معتقدند که رویکرد نظریه پردازان سیاسی و فرهنگی در رابطه با ارتباط آرمان‌های اجتماعی سیاسی با خرده‌فرهنگ‌های جوانان، نه تنها موجب غلیظ تر شدن ابهام حاکم بر چیستی آرمان‌ها گشته بلکه به مبهم‌تر شدن مفاهیم و رویکردهای خرده‌فرهنگی نیز انجامیده است.^{۱۲۵}

۵.۵۲ بدون شک تلقی خرده فرهنگ به مثابه صحنهٔ مقاومت جوانان در برابر هژمونی حاکم، نیاز به ارزیابی دقیق جوانب مختلف نگرش‌ها و چند و چون هویت‌های گروهی دارد. به عنوان مثال نباید از نقش رسانه و بازار در شکل /جهت دهی به خرده‌فرهنگ‌های جوانان غافل بود. با وجود پندار رایج که بازار را محل عرضهٔ مایحتاج روزمره و رسانه را آینه‌ای از زندگی مردمان در نظر می‌آورد، این انسان‌ها هستند که مایحتاج بازار را فراهم می‌آورند و این زندگی مردمان است که همچون آینه‌ای باز نمای محتوای رسانه‌ها گشته. کافی است به رویکرد جوانان نسبت به مواد مخدر و حتی شیوه‌های بازنمایی آن در میان جمع هم‌سن و سالان نظری

اندازید) برای نمونه شیوه نگاه داشتن سیگار میان دو انگشت، شیوه پکزدن به سیگار و شیوه برون دادن دود). اغلب جوانان در صحن خرده فرهنگی- حتی در پیش پا افتاده ترین رفتارهای روزمره- میمون وار به الگوبرداری از رسانه ها و محصولات فرهنگی می پردازند بی آنکه متوجه این مساله باشند و یا این واقعیت را بپذیرند. در واقع کالاهای بازار فرهنگ و بسته های رسانه ای به سادگی و در عین تنوع، نقشی موثر در همگون سازی و دسته بندی گله های جوانان ایفا کرده و از این طریق روش های کنترل بهره کشی و سرکوب را سهل و کانالیزه می نمایند. به عنوان مثال لایه الگوی قهرمان اعتراضی در قالب خواننده محبوب نه تنها جنبه اعتراض را به جنبه مصرف تقلیل خواهد داد، بلکه الگوهای کنش را از بیرون (جامعه) به درون (فرد) هدایت کرده و مکانیزم خود-سرکوب گری از مجرای مصرف و بازتولید را برقرار می نماید. بدین ترتیب، سرپیچی اجتماعی به سرسپردگی خرده فرهنگی مبدل شده و در نهایت شخص به جای میل به دگرگون کردن محیط پیرامونی، تمایل می یابد تا شیوه نگرش خود را دگرگون کرده و به جمع خرده فرهنگی یا هویت جمعی تکیه نماید. در واقع مصرف کننده کالای اعتراضی در عوض میل به کنش، اجتماع را ساحتی برای عامیانی پنداشته و خود را در ساحتی دیگر، به مثابه یک دیگری بی هیچ مسئولیت و پیوند فرهنگی، در نقش مصرف کننده اعتراض می یابد. این دقیقا همان تأثیری است که از نظرگاه حاکمیت مطلوب است: کاهش و تقلیل «کنش» به «مصرف».

۵.۵۳ هبداچ در کتاب خود از مصادره به مطلوب خرده فرهنگ جوانان سخن به میان می آورد. او این فرایند را از دو طریق: اول از طریق فرم کالایی و رفتار دوبهلوی صنایع فرهنگی در قبال آن و دوم به حیث به کارگرفته شدن های ایدئولوژیک از طریق کانال های رسانه ای به منظور کاهش هر چه بیشتر دیگر باشی، مورد توجه قرار داده است.^{۱۴} علاوه بر این، هبداچ به تفاوت میان واقعیت و خوانش باز نمایانه از آن به حیث یک متن - یعنی میان زندگی واقعی و اسطوره سازی های محاط بر خرده فرهنگ ها- اشاره می کند و سپس توضیح می دهد که رسانه به چه ترتیب موجب فاصله میان واقعیت قابل لمس و اندیشه آرمانی می گردد. هبداچ جریان مصادره به مطلوب و خلع سلاح کردن مقاومت خرده فرهنگی را چالشی ایدئولوژیک در بستر مصادره نشانه ها قلمداد می کند:

«سبک در خرده فرهنگ، بنابراین، آبستن اهمیت است.

تغییر شکل هایش بر خلاف طبیعت، دائم به دنبال زیر سوال بردن

رونده هنجار مند سازی» است. آن‌ها بدین ترتیب رفتارها (گسجر) و حرکت‌هایی هستند، به سمت بیانی که «اکثریت خاموش» را آزرده کرده و اصل اتحاد و انسجام را به چالش می‌گیرد و اینگونه افسانه رضایت و وفای عمومی را انکار می‌کند.»

(خرده فرهنگ: معنای سبک- دیک هبدایج، ص. ۱۸)

باید در نظر داشت که هبدایج کتاب خود را در اواخر دهه ۱۹۷۰ نوشته است، یعنی دورانی که تاکید فراوانی بر همگونی در جامعه انگلیس وجود داشت؛ زمانی که سبک به مثابه مبارزه، هنوز کارکرد منکوب کننده‌اش را دارا بود و به عنوان بروز سبک زندگی فردی حایز اهمیت تلقی می‌شد. هبدایج پانک را به سبب سرپیچی، خودسری و لجام گسیختگی در نحوه پوشش، مدل مو، رقص پوگو و حتی عادت تُف پراکنی پانک‌ها^{۱۲۷}، به منزله یک نمونه نیهیلیستی و ویرانه‌شهری (دیس‌توپایی) از خرده فرهنگ بر شمرده است. پانک، با گزینش زبانی ضد جریان مستقر، نقطه مقابله فضای فکری موسیقی و ترانه سراییِ پاپ بود، نقطه مقابل سلوک قابل قبول، اجرای سالم، زیبایی شناسی عرفی و ارزشهای دنیای رسمی. هبدایج در کتاب خود مساله را از طریق نقل قولی از کتاب «خاطرات یک دزد» ژان ژنه آغاز می‌کند و سعی دارد بحثش را با یادآوری همان کتاب به پایان ببرد. او به ظرف واژین ژان ژنه که نشانی از موجودیت دگرپاشانه- مجرمانه او است اشاره کرده و آن را با سنجاق قفلی‌های پانک‌ها و دیگر اشیای نشانه‌گشته در عرصه خرده فرهنگ پیوند می‌زند. در مسیر این مثال‌ها می‌بینیم که یک کالای پیش پا افتاده می‌تواند با تغییر کارکرد و نشانه‌مندی ثانوی به امری نامشروع، ممنوعه یا عصیان‌آلود مبدل گردد؛ و این بدان معناست که دستکاری، سرقت و اخلال در نشانه‌مندی اشیا و واژگان، امری ممکن است. با چنین رویکردی می‌توان هر خرده فرهنگ را عرصه‌ای از نشانه‌مندی‌ها در نظر گرفت.

در هر حال همین عصیان آلودگی پانک، نیز خود به طور روزافزونی در معرض به کار گرفته شدن در جریان رسمی بود (نه فقط به سبب زیرکی مدیران کارآفرین، تبلیغات‌چی‌ها و طراحان رده بالای فشن خیابانی بلکه از درون خود خرده فرهنگ). هبدایج تلاش کرده تا این فرایند مصادره به مطلوب را توضیح دهد. از نظر وی این جریان به کارگیری عبارتست از بازتأمین نشانه‌های خرده فرهنگی به طوری که بیان سرکشانه دیگربودگی، به شکلی «مبتذل خشنی و رام شده» به مخاطب عرضه شود^{۱۲۸}. انکار «تفاوت» به شیوه یک جریان دگرپاش که تلاش

می‌کند خود را درون جریان رسمی مطرح کند و سر انجام، به حیث عملکرد، نقش یک سیرک عجایب یا نمایش دلقکانه را ایفا نماید. در کمتر از چند ماه مد پوشاک (فشن) پانک از طریق آوت لت^{۱۲۸} های فروش این اجناس، در دسترس قشر وسیع تری از افراد قرار گرفت و این شروعی بود که سبک به مثابه «مبارزه» به «رفتارهایی نمایشی و طراحی شده برای صحنه» تقلیل یافته و خرده فرهنگ در چارچوبی شبه-هنرمندانه بازنمایی گردد.

۵.۵۴ باید توجه داشت که پادفرهنگ و به تبع آن خرده فرهنگ‌ها به مراتب بیش از جریان بوهمی و آوانگارد در معرض بروز فردیت مصرف‌گراانه، تکثر معنایی و ابهام درتعریف آرمان مشترک قرار دارند و در نتیجه به سادگی در برابر به کارگرفته شدن و مصادره از سوی صنعت فرهنگ آسیب‌پذیر هستند. ژوزف هیث و آندرو پاتر، جریان هیپی‌گری دهه ۱۹۶۰ را از جنبه فرهنگی و فردی مورد نقد قرار دادند و آن را «انقلابی روان نژدانه برای آزاد کردن ذهن تحت تأثیر دارو ها(مواد محرک و مخدر)»، یک «شبه-اعتراض»، «تهی از هرگونه پیامد پیش‌برنده اقتصادی یا سیاسی»... «اعتراضی که تنها بساط سرگرمی معترضان را فراهم می‌آورد و نه چیزی بیشتر» قلمداد کردند. این نقدی بود که در همان دوران نیز از جانب موقعیت‌گرایان ارايه شد^{۱۲۹}. از نظرگاه مارکسیسم، جنبش‌های پادفرهنگی با زیر سوال بردن قواعد کارای اجتماعی، موجب تضعیف سیاست‌های دموکراتیک جناح چپ شدند. با وجود اینکه پادفرهنگ از طریق ضدیت با جنگ‌افروزی یا به چالش کشیدن نهادهای اجتماعی و حاکمیت، جنبه‌ای سیاسی از خود نشان می‌داد اما در عمل برای پیشبرد یک تحول آرمانی از انسجام کافی برخوردار نبود. پادفرهنگ در تبلیغ حقوق بشر با مقاصد خلاق انقلابی موفق بود اما در یک نگاه کلی، رُستی اجتماعی، سمبولیک و سبک-محور را ترویج می‌کرد که به شکلی ضمنی القاگر فردگرایی لیبرال در میان جوانان بود.

۵.۵۵ جنبش هیپی، اگر چه خود را حول محور آرمان‌شهری صلح و عشق ورزی معرفی می‌کرد، اما در نگرش‌رهای جویانه خود جنبه‌هایی تاریک و مبهم داشت. اعتیاد به مواد دارویی، بی‌خیالی و باز تعریف ناهارمونیک از آزادی‌های فردی از جمله مولودی بود که در میان جمع‌های هیپی به وفور مشاهده می‌شد. به عنوان مثال می‌توان به چهره‌ای چون چارلز

128 Outlet

129 Nation of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture (2005), J. Heath & Andrew Potter, p. 69

منسن اشاره کرد که از بطن حلقه‌های هیپ کالیفرنایی سر بر آورد و طی مدت پنج هفته در سال ۱۹۶۹ با اجرای برنامه ۹ قتل مرموز، هرگونه تلقی مثبت‌نگرانه از هیپی‌گری را بیش از پیش خدشه دار کرد. منسن و جمع رفقا و مریدان او (منسن‌فامیلی) پس از قصابی شارون تیت^{۱۳۰} که به تازگی با رومن پولانسکی^{۱۳۱} ازدواج کرده بود، اسم یکی از آهنگ‌های گروه بیتل‌ها به نام «هلتر اسکلتز» را با خون مقتول بر دیوار دست‌شویی، کنار جسدش نوشتند. واقعه‌ای که به راستی تصویر عمومی هیپی‌گری را دگرگون ساخت. این واقعه‌ای بود که از یک طرف امکان برخورد و تجسس نیروی حاکمیتی را افزایش داد و از طرفی دیگر نشان داد که نگرش آرمانی هیپی‌ها با وجود نکات زیبایی که از تاریخ مقاومت به ارث برده است می‌تواند زیستگاه مناسبی برای فردیت‌هایی کور باشد که در میان نگرش‌های رهایی‌بخش، ورطه تاریک خشونت یا آزادی بی حد و حصر را نیز در می‌نوردند.

۵.۵۶ امید اتوپیایی [۱-۲۲] که طی قرن‌ها به درجه‌ای از رشد و گسترش دست یافت که خود را کمابیش به مثابه فرمی ادبی نمودار ساخت، در دهه ۱۹۸۰، متعاقب روی کار آمدن نتولیرالیسم در انگلستان و آمریکا، پاسخی جدی از سیاست‌مداران زمان دریافت کرد. نتولیرالیسم به مثابه برنامه‌ای سرمایه‌دارانه با ادعای شکوفایی رفاه اجتماعی، خود را یگانه تفکر عقلانی قابل تحقق در جامعه بشری معرفی نمود [۳۴-۵]. تفکری که در دهه ۱۹۸۰ و توسط مارگرت تاچر تحت عنوان «TINA»^{۱۳۲} (هیچ جایگزینی موجود نیست) مجال طرح یافت. موضعی قاطع و تکان دهنده که قصد داشت خط بطلانی بر مقاومت فرهنگی کشیده و پایان عصر آرمان‌خواهی را اعلام کند. بدین ترتیب هر گونه نظریه‌پردازی و ارائه طرح برونرفت از وضع موجود ملغی گشته و هر نگرشی بیرون از ایدئولوژی سرمایه‌داری، نا ممکن یا اثبات ناپذیر قلمداد گشت. نا گفته نماند که گزاره تاچر، بدان معناست که نتولیرالیسم همان آرمان بشری تحقق یافته است و از این پس تنها راه تکامل و تعالی همانا سرسپردگی و همراهی با ارزش‌های استعمار بی‌حد و مرزی است که این نگرش پیش روی آدمی نهاده است. این سیاست سرکوب نارضایتی‌های اجتماعی، موفق شد تا با تکیه بر شبیه‌سازی یک بنیان اخلاقی، امر نقادانه فرهنگی و اجتماعی را در مجراهای سازمانی/نهادی به جریان انداخته و شکلی از هم‌مونی فرهنگی معطوف به رفاه اجتماعی را پدید آورد که طی آن «مخالفت سازنده»، فقط طی سازوکارهای

130 Sharon Tate (1943-1969)

131 Roman Polanski

132 There Is No Alternative

رسمی و از مجرای حقوق شهروندی امکان پذیر (و قابل قبول) گشت. ایدئولوژی نئولیبرالیسم به مثابه نگرش مسلط بر اتوپای سرمایه داری، واقعیتی منکسر و منقطع را پدید آورد. جریان سیال از حقایق نسبی و فردگرایانه که امکان بروز امید اتوپایی به آرمان جمعی را خنثی ساخته و خرده روایت‌های تخیلی در باب آینده را، با اتکا به دیدگاه نسبیّت یا سلیقه فردی، سرگرم کننده و جالب توجه جلوه داده است. در قالب این تعدد خرده روایت‌ها است که چارچوب هویت جمعی در هم شکسته شده و تصویر فرد از آینده به ملغمه‌ای از احتمالات در هم تنیده و در تنش با یکدیگر مبدل می‌گردد. نوعی بازتولید وسیع و بی‌وقفه که امکان تمرکز، تأمل و کشف همسانی با آرمان واقعی را غیر ممکن و حتی بی‌جهت می‌سازد. تا جایی که فرد خود را در برابر دنیایی پیچیده می‌یابد که جذب و فهم آن گویی از حد توان ذهنی وی خارج است. این همان ساز و کاری است که با تکیه بر خرده روایت‌های تخصصی و جزءنگر امکان تشریک مساعی را از گروه‌های مبارز، اعم از گروه‌های مدافع حقوق حیوانات، حقوق همجنس‌گرایان، حقوق زنان، حقوق مردان، مدافعان کارگری و ... سلب می‌نماید. در واقع عدم هم‌خوانی یا همراهی عملی این گروه‌ها را می‌توان انعکاسی از تکرار آرمان‌ها قلمداد کرد. فضایی متشکل از آرمان‌های نا-هم-پوشان که هر یک می‌کوشد تا سهم خود را از وضع موجود بستاند. به عقیده جیمسون، چنین شکلی از کنش‌گری، نه تنها چاره درد بشر نخواهد بود، بلکه با تقلیل قدرتِ «کنش همگانی» به «کنش معطوف به حقوق فردی و گروهی»، به گسترش اقتدار و اثبات پذیری ادعای تاجر دامن می‌زند. بدین جهت است که فضاهای رسمی آکادمیک و تجاری هر دم در تلاش هستند تا این گزاره را طبیعی و صحیح جلوه‌دهند که «زمانه نگرش آرمان‌شهری و آرمان جمعی به پایان رسیده است.»

۵.۵۲ امروزه دیگر به کار گرفته شدن^{۱۳} سبک‌های نو، مقابله جو و حاشیه‌ای توسط جریان رسمی، به چرخه‌ای تکراری مبدل شده است. چرخه‌ای که هرگونه مقاومت فرهنگی و جریان پیشرو را به ایفای نقش تیمارداری یا تولید محصولات برای صنعت فرهنگ وا می‌دارد. تامس فرانک در کتاب خود با ارائه نمونه‌هایی متنوع از شعارهای تبلیغاتی و کارزارهای رسانه‌ای مشخص می‌کند که میان ابلاغ بازاری/رسانه‌ای و مشخصه‌های فرهنگ جوانان ارتباطی دو طرفه برقرار است، به طوری که بسیاری از خطی‌های تجاری بر رصد جریان‌ات نوین خرده‌فرهنگی و اقلیتی مبتنی هستند و جالب آنکه بسیاری از این جریان‌ات خرده‌فرهنگی، خود

به وسیله صنایع فرهنگی و رسانه ای تولید یا القا و توسعه داده می‌شوند. فرانک بررسی تاریخ «به‌کارگیری» را یک ضرورت قلمداد کرده و آن را گسترده‌تر از این می‌داند که بتوان گفت «برخی فعالان اجازه به‌کارگرفته شدن را می‌دهند و برخی نمی‌دهند؛ یا حتی برخی به‌کارگرفته می‌شوند در حالی که برخی نه... چه به‌کارگیرندگان سزاوار توهین باشند و چه نه، این روند «مال خود کردن فعالیت‌های خرده‌فرهنگی یکی از عناصر مهم زندگانی معاصر است.»^{۱۳۴}

می‌توان نتیجه گرفت که خرده‌فرهنگ‌ها در آن واحد محل سرکوب و سرپیچی اند. فرانک صنعت فرهنگ را یک مضحکه اجتماعی می‌داند که طی آن [مثلاً] «مادونا» هنجارهای جنسی را، «رقص» مراتب مذهب را و «رولینگ استونز» سلسله مراتب عالم موسیقی را براندازی می‌کند. وی با مثال‌های متعددی نشان می‌دهد که استفاده از سلاقی خرده فرهنگ، نشان‌ها یا اسامی چهره‌های محبوب در مصاحبه‌های سیاستمداران یا سرمایه داران موجب محبوبیت آنان یا کالاهای تولیدی آنان می‌گردد. شرکت‌ها یا چهره‌هایی سیاسی که به سادگی خود را به مثابه حامی جریان‌های سرپیچانه و عصیانگر در معرض دید قرار داده و بسیاری از پتانسیل‌های مقاومت فرهنگی را مصادره کرده و خنثی می‌نمایند.

۵.۵۸ خرده‌فرهنگ و پادفرهنگ هر دو فضاهای اجتماعی آستانی هستند که گاه با گذر از مرزی مشخص، با مشغولیت به عاداتی رفتاری از جمله مصرف مواد مخدر، روابط جنسی، بدعت‌های هنجاری و رفتاری نقشی منحرف به خود می‌گیرند؛ بارز ترین نمونه این انحرافات دسته‌هایی هستند که به مصرف داروهای سنگین مخدر یا محرک و دیگر روش‌های «غیر عادی» بروز تمایز و دیگرپاشی روی می‌آورند. در سنت رسانه‌ای معمول است که عملکردهای خرده‌فرهنگی را نه مخالف یا معترض بلکه منحرف معرفی کرده و بدین طریق قابلیت استفاده از آن‌ها را در صنعت رسانه و سرگرمی موجه و کارکردمند یا پالایشی تلقی می‌نمایند: از ژيگولوهای نژادپرست گرفته تا راکرهای گمراه و منحرف و اراذل و اوباش ناهنجار یا مهاجران مواد فروش با شلوارهای گشاد که همگی برچسب‌هایی قابل شناسایی هستند.

ویکتور ترنر فضای اجتماعی «آستانی» را به طور کلی نابودگرانه / آفرینش‌گرانه دانسته و همین ویژگی‌های آستانی را محرک پراتیک‌های مقاومت می‌خواند.^{۱۳۵} او در واقع بر ویژگی دیگرباشانه این گروه‌ها به مثابه یک «نشانه»ی در خور توجه تاکید می‌ورزد. باید توجه داشت

134 The Conquest of Cool Business Culture, Counterculture and the rise of Hip (1997), Thomas Frank, pp 8-9
135 From Ritual to theatre (1982), Victor Turner, pp. 20-30

که فضاهای آستانی تنها محدود به تجربیات فرهنگی و هنری نمی‌شوند بلکه انواع فعالیت‌ها، از جمله فعالیت در زمینه‌های تخریب‌گرانه از قبیل خویشختن آزاری، دگر آزاری، مصرف داروهای مخدر و روان‌گردان‌های شیمیایی را نیز شامل می‌شوند که هر چند ارتباطی با آرمان‌های اتوپیایی ندارند اما در مقام آسیب‌شناسی بازار سرمایه‌داری قابل ملاحظه هستند. مساله تکثر نشانگان مقاومت و تکثیر فضاهای آستانی هر چند برای جریان‌های آرمان‌خواه محل نگرانی و بحث است اما نزد جریان رسانه و بازار، چیزی جز یک دستاویز نو به حساب نمی‌آید. نزد بازار، تفاوت چندانی میان آوانگارد تاریخی با خرده فرهنگ متمایل به مصرف داروهای روان‌گردان وجود ندارد و چه بسا فرصتی ایجاد گردد تا پل اتصالی میان این دو برقرار شود. تمرکز بازار بر این است که برای هر یکی از جریان‌ات آستانی، اعم از منحرف و غیر منحرف- تا جایی که قابل به‌کارگیری باشند- بازار مصرفی منحصر به فرد و پویا تعبیه نماید و هرگونه کنش ناسازگار، تهدید کننده و نا همخوان را در بایکوت اقتصادی و رسانه‌ای قرار داده و نابود سازد.

۵.۵۹ یکی دیگر از اندیشمندانی که در توضیح خرده‌فرهنگ‌ها به مفاهیم و نکاتی ظریف اشاره کرده است، میشل مافزولی است. او به دو مفهوم نو-قبیله^{۱۳۶} و سوسیالیت^{۱۳۷} اشاره می‌کند. سوسیالیت (با هم بودن) از نظر مافزولی نوعی جدید از نظم اجتماعی را پیش نهاده است. شبکه عاطفی اندام‌واری که در ارتباطات روزمره ما مستور است. مافزولی میان «بهم بودن» و «اجتماع» تفاوت قائل بوده و اجتماع را حاصل سازماندهی و اعمال مکانیکی قدرت از بالا می‌داند^{۱۳۸}. در نگرش او، نوقبیله توصیف گر واقعیت جوانانی است که گروه‌ها و شبکه‌های اجتماعی انعطاف‌پذیر، پویا و البته تجارت محور را تشکیل می‌دهند. اعضای این نو-قبیله‌ها بیش از آن که دغدغه تعلق به اجتماع را داشته باشند، درگیر انتخاب موضوعاتی هستند که جایگاه و تعلق خاطر خود را بر آن‌ها متکی کنند و پیوند خود را با دیگر اعضای نو-قبیله مستحکم‌تر سازند. به تعبیر مافزولی هر چه در نیمه دوم قرن بیستم پیش آمده ایم با خرده‌فرهنگ‌هایی سطحی‌تر و بی‌ثبات مواجه شده ایم که به تمامی با مفهوم پردازی‌های پر طمطراق حول محور خودآیینی مدرن و تفکرات روشنگری غریبه و در تضاد هستند. در عوض به نظر می‌رسد که بیشترین تمرکز این نوقبیله‌ها بر شیوه‌های مصرف فردی بوده و هویت جمعی تنها به مثابه چتری دفاعی در برابر دنیای بیرونی مورد استفاده قرار گرفته است.

136 Neu Tribe

137 sociality

138 The Time of the tribes (1996), Michel Maffesoli, pp. 56-70

در واقع تشکیل شبکه‌ها یا گروه‌های جوانان نه به منظور ایجاد دگرگونی در ساختار بلکه با هدف فرصت‌یابی و ایجاد فضایی مبادلاتی در جامعه معاصر انجام می‌گیرد. از این منظر باید گفت که آنچه امروز به مثابه خرده‌فرهنگِ عصیان‌گر می‌شناسیم، از ویژگی‌های عصیان‌گرانه خود صرف‌نظر کرده و به یک پسا-خرده‌فرهنگِ نمایشگر مبدل گشته است. به طوری که بسیاری از تولیدکنندگان خرده‌فرهنگی به روشنی اعلام می‌کنند که «افزایش مخاطب و فرهنگسازی برای فروش و عرضه محصولات بیشتر، از اهداف و اولویت‌های آنان است». بدین ترتیب با پسا-خرده‌فرهنگی سر و کار داریم که نه تنها فاقد منش مقاومتی و آگاهی دیگرپاشانه به زندگی است بلکه به روشنی آن را انکار کرده و در پی راهی برای ورود به بازار سوداگرانه سرمایه‌داری است. به نظر می‌رسد که جوانان متعلق به خرده‌فرهنگ‌های متاخر از میان دو برداشت موجود از فردیت- یعنی (۱) فرد به مثابه عاملیتی جدی در اجتماع و (۲) فرد به مثابه امر اجتماعی منفک شده و کم‌اهمیت، برداشت دومین را بر می‌گزینند. انتخابی که به خوبی با منطق مدیریت و فرصت‌طلبی مورد نیاز در بازار نتولیرالیسم در تناسب است. برطبق این منطق، هر اندازه معیارها و آگاهی طبقاتی و اجتماعی فردی کاهش یابد و فرد مسئولیت اجتماعی کمتری برای خود قائل گردد، انعطاف و هوش اجتماعی بالاتری داشته و با پاداش بزرگ‌تری تکریم خواهد گشت. چنین فردیتی به درجه‌ای از انعطاف نتولیرال رسیده است که حتی برای اجرای نمایش سرپیچی نیز خود را موظف به کسب اجازه و ایجاد هماهنگی‌های لازم سیاسی- اقتصادی- رسانه‌ای می‌داند.

۵.۶.۰ پسا-خرده‌فرهنگ به حیث دست‌یابی به ارجاعات سمبولیک همه‌گیر تر و از طرفی دیگر دست‌یابی به بازده مالی بیشتر، در واقع بازتولید جریان رسمی و «صنعت فرهنگ» در مقیاسی کوچک‌تر است. برای شناخت آن می‌توان به نقد آدورنو بر صنعت فرهنگ و سلطه نظارتی بر آن مراجعه نمود. به عنوان نمونه، در بطن صنایع فرهنگی این‌طور انگاشته می‌شود که ظهور و گسترش تهیه‌کنندگان مستقل سینما یا موسیقی و مد پوشاک، نوعی تقابل با هژمونی شرکت‌های غول‌پیکر است. با چنین پنداشتی، در واقع از میزان ارتباط فرهنگی- اقتصادی و حتی سیاسی میان این شرکت‌های کوچک با نمونه غول‌پیکر چشم‌پوشی کرده‌ایم. صنایع غول‌آسای بین‌المللی این رابطه را با هنرمندان پست-پانک، مراکز طراحی-تولید و ترویج مد پوشاک، گالری‌های هنری یا لیبل‌های موسیقی به روشی زیرکانه و در هاله‌ای از ابهام پیگیری

می‌کنند. نمونه های روشن این مساله را می‌توان در جریان پادفرهنگ ۱۹۶۰ و همینطور در جریانات مرتبط با خرده فرهنگ پانک آشکارا ملاحظه کرد و صد البته تناقضاتی روشن نیز در رابطه با ایدئولوژی و سمبل‌شناسی^{۱۳۹} این دو قابل مشاهده است. سازشکاری هرچند برای این تهیه کنندگان فرهنگی، به مثابه تاکتیکی فرصت طلبانه مطرح است اما نتیجه آن محدود شدن امکان بروز و ظهور خلاقیت در محدوده خط‌قرمزهای اقتصاد سیاسی است. در اینجا آنچه برای این تولیدکنندگان در اولویت قرار می‌گیرد، دیده شدن و حضور درون نظام یا به قول خود آنها «استفاده از فرصت‌های موجود» است و نه تلاش برای اثبات موجودیت در خارج از نظام. این نگاه ابزاری، در واقع از ابتدای کار آرمان خود را به آرمان حاکمیت باخته و اولویت گذاری خود را -معمولاً بی آن که بدانند- در تبعیت از اولویت‌های حاکمیت و جریان رسمی تعریف کرده است. یک چنین مصلحت گرایی که تجربیات شکست خورده خود را در دهه آخر قرن اخیر به نمایش گذارد، کماکان از جانب تولیدکنندگان مستقل دنبال می‌شود. نوعی خیانت که تنها در چشمان یک دیگر باش ناب‌گرا قابل ارزیابی است.

۵.۶۱ در دولت کار نوین انگلستان (۲۰۱۰-۱۹۹۷) سعی بر آن بود که با ایجاد سر فصل «صنایع خلاقه» به تضاد میان هنر و تجارت پایان داده شود؛ نوعی ورود به ظاهر جزیی در صنایع فرهنگی از طرف نهادی که بیان خلاقه را در تمامی چارچوب‌های خود، اصالتا امری اقتصادی-صنعتی تلقی می‌کرد. این تحول در سیاست‌گذاری از طریق تمرکز بر اقتصاد فرهنگی، بیش از هر چیز توسط طبقه ای نوپا از واسطه‌ها یا دلالت فرهنگی با نفوذ به اجرا درآمد. اغلب این دلالت / کارشناسان فرهنگی در گذشته چه بسا در طبقه فرهنگ نخبه‌پرور / بورژوا دستی بر آتش داشتند اما به مرور زمان توانستند ظواهر سر سپردگی خود به حاکمیت فرهنگی را تقلیل داده و رستی شایسته سالارانه و کماکان تجلری را پیش بگیرند. این موج جدید مدعی حمایت از هنر مستقل و شمولیت همگانی بود در حالی که علی‌رغم همه لفاظی‌ها، چیزی جز اشتغال نخبگان، پرورش نورچشمی ها و ایجاد سرگرمی در محلات در پی نداشت. سازو کار نهاد های هنری در نظم نوین دولتی به طوری بود که مدیریت مبتنی بر بازار هدف، جای هر گونه بدعت خلاقانه و تجربه گرایی را بسته و خودآئینی را بیش از پیش ردیابی و سرکوب می‌کرد.

در همین راستا، روزاک به رفتاری اشاره دارد که افراد را وامی دارد تا به مثابه جنبه‌ای از تکنوکراسی، بر ضد خود ادغام و ساختارمند گردند. «...این دقیقاً از نقاط قوت تکنوکراسی است

که با اتکا بر تدرستی‌های صنعتی، مهندسی اجتماعی، رفاه محض و تاکتیک‌های پیشرفته تفرقه‌افکنانه‌اش، برای سرکوب مخالفت و کاهش هزینه در قبال تمامی صدماتی که به همه مردمان می‌زند بهره‌گیرد.^{۱۴۰} میشل فوکو نیز از نوعی دولت‌مندی درونی که به موجب آن هر شخص خود را در امتداد و هم‌ساز با آنچه از او انتظار می‌رود مدیریت و تربیت می‌کند سخن به میان آورده است و به نظر می‌رسد این هم‌سازی و مصالحه به همین جنبه از تسلط نظام و شیوه استعماری حاکمیت توجه دارد.

از طرفی دیگر مارکوزه در پداگوجی انتقادی خویش بر آن است که انسان در حالی که در رویای دستیابی به آزادی است می‌تواند زیر سلطه و کنترل مصرف‌گرایی باشد. بدین ترتیب می‌توان با مجموعه‌ای از آرمان‌های «ناآرمان» و درقلب آزادی «ناآزاد» زیست و به مبارزه «نامبارزه» ادامه داد و مورد حمایت قرار گرفت. در واقع دموکراسی تمامیت‌خواهی که بردباری‌اش نیز سرکوب‌گرانه است بهترین محمل برای چنین سازوکاری است. سازوکاری که به روشنی بر جامعه کنونی سایه انداخته و به ما تحمیل شده است. این فقدان آزادی، به اشکال گوناگون مفهوم مطالبه (استیضاح) لوئی آلتوسر را در ذهن متبادر می‌سازد. این‌جا جایی است که ایدئولوژی به روش نا محسوس خود، ما را به پذیرش نقش‌های اجتماعی پیش ساخته یا مواضع هویتی وامی‌دارد، به شکلی که گویا اینگونه بودن همانا خودآئین بودن است. این ایدئولوژی است که موقعیت ما را شکل داده و اعتبار می‌بخشد. از آنجایی که ما پیشاپیش به طور ناهوشیارانه برای قبول چنین نقشی مورد مطالبه واقع شده‌ایم دیگر نمی‌توانیم این خودآئینی را چیزی جز شیخ خودآئینی بنامیم بلکه باید پذیرفت که فقط با امتدادی از خودبیگانگی مواجه هستیم که طی آن، حلقه کنش دیگرباشانه هر دم تنگ‌تر از پیش می‌گردد.

۵.۶۲ اسکار نِگت و الکساندر کلوگه (۱۹۹۳) برای روشن کردن تمایز میان ارزش‌های طبقه کارگر با جریان رسمی، به آنتاگونیسم مستمر میان بستر آرمان پرولتری بستر و بازمانده بورژوا که جریان رسمی را در بر گرفته اشاره می‌کنند. از این منظر، نگرش برابری‌خواه و دیگرباشانه، طی فرآیند سازمان‌مندسازی آسیب خواهد دید. در واقع سازماندهی، موجب اخلال و به حاشیه‌رانده شدن «مشارکت و تجربه‌گرایی» مورد نظر آرمان پرولتری شده و نه تنها با الگوی فردگرایی لیبرال-بورژوا در تقابل است بلکه با بستر عمومی تولید و عرضه نیز، که مبتنی بر منافع صنعتی و اقتصادی است، در تقابل و تضاد قرار دارد. بنا بر چنین نگرشی فضای غالب

بورژوازی به مثابه «بستر عمومی دموکراتیک عادلانه» که خود را با شعار منافع عمومی و توافق همگانی توجیه کرده است، چیزی نیست جز یک مکانیزم قدرتمند در جهت به حاشیه راندن و اعمال محرومیت بر موجودیت‌های دیگر. باش یا دیگرگون طلب؛ چرا که بستر آرمان پرولتری، در معنای صحیح آن، قرار است هژمونی بازار و ارزش‌های آن را به تمامی ملغی نماید. سازمان‌مندی‌سازی، آنطور که از تجربیات بسیاری از کشورهای لیبرال اروپایی بر می‌آید، در بسیاری از مواقع به معنای انقیاد هژمونی بازار و سرکوب مضاعف اقلیت می‌گردد. در واقع چنین مکانیزمی منجر می‌شود که همواره بعضی صدای‌های شاخص و قدرتمند شنیده شوند، در حالی که هیچ صدایی از جمعیت‌های به حاشیه رانده شده و اقلیت به گوش نرسد. چنین نقدی را می‌توان در متن مانیفست رادیکال‌زینز تحت عنوان «زن زن متعین»^{۱۴} ۱۹۷۰ مشاهده کرد. این بیانیه حاکی از سرکوب تناقض آلود زنان به دست همان زنانی است که خولهان آزادی زنان هستند.

سازمان‌مندی‌سازی مرکزگرایانه جریان پیشرو با توجه به میزان گستردگی طیف فضاهای دیگرباشانه و اقلیتی، موجب تغییر زمینه توجه از مبارزه به سمت رقابت خواهد شد: رقابت میان گروه‌های اجتماعی، دغدغه‌ها، صداها و سلايق گوناگون که هر یک ناچار می‌گردد تا برای شنیده شدن مطالبات خود راهی برای شناخته شدن پیدا کند. بدین ترتیب دغدغه شنیده شدن و به رسمیت شناخته شدن در دل سازمان یا نهاد، خود باز تولید نوعی شووینسم نهادی خواهد بود. در عمل نیز در اغلب نمونه‌های سازمان‌مندگشته اشکال مقاومت فرهنگی با فضایی رقابتی، بافتارمند و متکثر مواجه هستیم. تکراری در خرده روایت‌ها که موجب غفلت از آرمان مشترک گشته و رقابت میان مطالبات گروهی را در اولویت قرار می‌دهد. این بدان معنا است که این خرده‌روایت‌های متنوع تقابل گرا، در حین مبادرت به کنش در تقابل با لیبرالیسم و موافقت با نگرش بورژوازی، مشغول تحقق بخشی به سیاست‌های بورژوازی-لیبرال هستند، چرا که در منش ناقض آرمان مشترک هستند. از آنجایی که دیده شدن در فضای سازمانی به معنای امکان پیگیری سریع‌تر مطالبات گروهی است، مسأله بازتوزیع یا ایجاد فرصت‌های برابر قربانی رقابت میان همین گروه‌های پادهژمونیک می‌گردد.

۵.۶۳ به طور کلی، تأکید بر تمایز در مواضع هویتی و خرده‌فرهنگی به طور خودکار امکان همبستگی پایدار با دیگرجریان‌ها را محدود می‌کند. ارزش‌های خرده‌فرهنگی و

تجربه‌های گوناگون حاشیه‌وارگی مبتنی بر آرمان‌طلبی هر قدر هم که از جنبه‌هایی نشان‌گر همپوشانی‌ها یا همراهی‌های ارزشی با یکدیگر باشند، اما در عمل فاقد امکان نیل به یکدستی هژمونیک هستند. علاوه بر این سهولت جذب برخی تفکرات، خواسته‌ها و سازوکارهای این گروه‌های دیگرپاش در داخل بستر عمومی یا جریان اصلی موجب می‌گردد که حفظ هماهنگی میان نگرش، منش و کنش فعالان دگرگونی‌طلب هر دم دشوارتر از گذشته گشته و این حقیقت را آشکار نماید که حاشیه‌وارگی الزاما قابل انسجام نیست. مواضع گوناگون از جمله خرده‌فرهنگ‌های جوانان، گروه‌های همجنس‌گرایان، معلولان، زنان، کارگران یا آنان که به دنبال روش‌های زیست کومونی هستند، همه و همه طیفی رنگین‌مانی را پدید می‌آورند که اگر چه به یک رنگ در نمی‌آیند اما با پیوستگی اندیشه‌ها می‌توانند جلوه‌ای دیگرگونه به صحنه زندگی ببخشند.

باید یادآور شد که تنش‌های میان مواضع متکثر گروه‌های دیگرگون‌طلب ناشی از فقدان وحدت‌مندی نمادین، مرکزگرا و ایدئولوژیک است. بدین صورت که سیاست‌ورزی‌های هویتی و خرده‌فرهنگی موجب دمیدن بر آتش تکرار جبهه مقاومت فرهنگی در برابر وحدت ایدئولوژیک هژمونی لیبرال شده و در نهایت سبب رقابت، تبانی یا سازش با حاکمیت و بازار گشته، تا جایی که تن دادن به بازی شبه-عدالت، شبه-دموکراسی و شبه‌شادمانی توجیه‌می‌گردد.

۵.۶۴ همانطور که هویت فردی (خصوصی) ما در بستر جمعی (عمومی) معنا می‌یابد، کنش خرده‌فرهنگی یا پادهژمونیک نیز معنا و بار هویتی خود را در بستر امر عمومی شکل می‌دهد. به عبارت دیگر نباید از ارتباط پیچیده امر عمومی با امر خصوصی در پیوند با نقش هر یک در شکل‌دهی به موضع دیگری چشم‌پوشید. در واقع آنچه هویت یک فرد یا جمع را می‌سازد نه تخیلات و گفت‌وگوهای داخلی و میان‌گروهی بلکه عملکرد و کنش‌هایی است که از جانب ناظران در عرصه عمومی مشاهده و ثبت و ضبط می‌گردد. باری دیگر استمنا کردن دیوژن در در عرصه عمومی (بازار شهر) نمونه‌ای گویا بر این ادعا است. این عمل دیوژن، نه یک خودتبلیغ‌گری کور بلکه نوعی فرا روی از فضای خصوصی به قصد انکار تمایز میان دو عرصه عمومی و خصوصی است.

بستر عمومی، آنگونه که یورگن هابرماس تشریح کرده، حیطه‌ای در اختیار حاکمیت است: بستری برای تحقق حکومت و فعالیت نهادهای حاکم؛ فضاهایی نمادین اما عینی که

محل تراوش و معیار سنجش ارتباطات دموکراتیک‌اند. کنش ارتباطی در فضای عمومی آزاد امروزی، بدان معنی است که مردم به لحاظ نظری آزاد بوده و می‌توانند به بیان و بحث بر سر ایده‌ها و افکار خود بپردازند (فضای عمومی لیبرال). اما نباید از نظر دور داشت که این فضا از اساس بر محروم سازی و حذف بنیان نهاده شده و سازوکار به‌حاشیه‌راندن آن دسته از افرادی که امکان یا فرصت مشارکت ندارند را در خود حفظ کرده است. دست‌کم واضح است که متغیرهایی از جمله سن، جنسیت، قومیت، طبقه، میزان «هنجاری»^{۱۲۱}، سلاقی، میزان دیگری‌باشی یا گسستگی نظری، بر این مشارکت دموکراتیک سایه افکنده‌اند. بنابراین چنین فضایی به هیچ عنوان حایز گشودگی‌های مورد ادعای مدعیان آن نیست. چرا که به رسمیت شناخته شدن هویت‌های اقلیت و مطالبات دیگرپاشانه در چنین فضایی کماکان تابع ظرفیت‌های اقتصادی، فرهنگی و سیاسی مورد پذیرش طبقه یا گروه حاکم خواهد بود. بدین ترتیب می‌توان دریافت که تمامی چهره‌های برجسته و خودآئین مطرح در این بستر عمومی دموکراتیک، تنها دسته‌ای از فعالان قابل پذیرش از سوی حاکمیت فرهنگی هستند، چرا که آرمان آفرینش خودآئین، به خودی خود وابسته بر تحقق یک عرصه عمومی دموکراتیک است. استقبال از چهره‌ها و هنرمندان در جریان مدرنیسم نیز در راستای همین تعریف از آفرینش خودآئین قابل ردیابی است. این جریان در واقع ادامه لاینقطع همان جریان سنتی است که مروج خبگی و خبرگی در محدوده قابل پذیرش در ایدئولوژی‌های غالب بوده و توسط همان نهادهای قرون وسطایی تعریف و ترویج می‌شود. در واقع جامعه آکادمیک فرهنگی یا هنری، تداوم همان طبقه نخبه‌ای است که پیش‌تر نیز خود را مجزا از جامعه و در نقش پیش‌برنده و راهبر سلیقه جمعی دانسته و نفوذ و تأثیرگذاری بر فضای عمومی بورژوا را به مثابه سلاحی کارآمد برای خود حفظ کرده است. این نقش روشنفکرانه یا هنرمندانه در واقع چیزی نیست جز بازتاب آنچه دستگاه حاکم از چنین جمعیت‌هایی طلب می‌کند. در واقع «روشنفکر ارگانیک» (سازمانی) حتی در تقابل‌ورزی و انتقادگری‌های خود به نظام سلطه وفادار است و این واقعیت را در به رسمیت‌شناسی امر عمومی/خصوصی و منزلت طبقات می‌توان ردیابی کرد. درست به همین علت است که گرامشی از لزوم شکل‌گیری روشنفکران ارگانیک مستقل در دل جریان مقاومت فرهنگی سخن می‌گوید و تلاش می‌کند تا در قالب نشریه «نظم نوین»^{۱۲۲} به توان‌بخشی و تعریف چنین شکل جدیدی از جریان روشنفکری بپردازد. طبقه روشنفکر نوین، از نظر گرامشی، نه بر خوش‌زبانی یا خوش پوشی بلکه بر مشارکت عملی در جریان زندگی

به مثابه «سازمان‌دهنده» و «سازنده» استوار است. روشنفکر مستقل به چیزی جز «حقیقت» و مقابله با هژمونی سلطه طبقاتی متعهد نیست و خود را به مثابه جزئی از یک جریان مقاومت قلمداد می‌نماید.

۵.۶۵ خرده فرهنگ پانک به عنوان یک جریان ضد هنجارین سعی داشت از طریق خود آئینی در سبک زندگی، عدم همدلی خود را با سیاست‌های نوین در انگلستان پس از جنگ بروز دهد. شکل‌گیری این خرده فرهنگ با ظهور نئولیبرالسم (به منزله پاسخ بورژوازی به جریان‌ات پاد فرهنگی) همزمان شد. پانک‌ها با پادفرهنگ هیپی و ستاره‌سازی‌های عرصه هنر و به خصوص جریان رسمی موسیقی نزدیکی نداشتند. آنان به علاوه نوعی نگاه منفی دیستوپیایی را جایگزین «موج مثبت» رمانتیک هیپی‌ها و فرهنگ رسمی کرده بودند. اگر شعار هیپی‌ها رویای روزهای خوش بود، شعار پانک اینگونه بود: هیچ آینده‌ای وجود ندارد.

گریل مارکوس، در بخشی از تحلیل نقادانه خود پیرامون پانک، به ویژه عملکرد گروه سکس پیستلز، اینگونه به مساله نزدیک می‌شود:

«در سال ۱۹۷۵ یک جوان که قرار است جانی‌راتن^{۳۳} خوانده شود، خودش را به یک پوترزنده مبدل کرد و خیابان کینگز رود لندن را به سمت کنزینگتون طی کرد. او یک تی‌شرت با لوگوی پینک فلوید بر تن داشت که بالای لوگوی آن با دست‌خط خرچنگ قورباغه نوشته شده بود: «من متنفرم از...». او هر چه مو که بر سرش باقی مانده بود را سبز رنگ کرده و راهش را از میان جمعیت بلا می‌کرد و گاه به سمت هیپی‌هایی که می‌دید تف می‌انداخت و آن‌ها تلاش می‌کردند مساله را نادیده بگیرند. یک روز، کسی او را به تجارت‌پیشه‌ای که قصد داشت یک گروه موسیقی راه بیاندازد معرفی کرد. درامر آن گروه، جلسه تست گرفتن از آن جوان را به یاد می‌آورد که کنار یک دستگاه جیوک‌باکس انجام شد: جوان بخشی از قطعه هجده از آلیس کوپر را خواند. ما احساس کردیم این همان چیزی است که می‌خواستیم. یک جور مجنون، یک جلودار. این چیزی بود که به دنبالش می‌گشتیم: یک جلودار که ایده‌ای روشن از آنچه می‌خواهد انجام داشته باشد و او واقعا این خصوصیت را داشت...»

شاید این مساله که گروه سکس پیستلز قرار نیست به چیزی بیش از یک شوک ۹ ماهه تبدیل شود، از همان ابتدا در ذهن مالکوم مک‌لارن، صاحب بوتیک پوشاک در خیابان کینگز رود

روشن بوده است. یک ابزار دم دستی برای به جیب زدن پول، کمی قهقهه، سرگرمی همیشگی بورژوازی...» او بود که سکس پیستلز را استخدام کرد، برایشان مکان مجرین آماده کرد، روی هر یک اسامی مسخره و زننده‌ای گذاشت و از پوچی موسیقی پاپ و امکانات نهفته در زشت بودن و مقابله خواند. به آنها گفت که مثل بقیه این شانس را دارند که سر و صدایی راه بیاندازند، گفت که این حق را دارند. اگر همه چیز شکست می‌خورد، حداقل بهانه‌ی یک جلب توجه عالی برای بوتیکش شده بود... مک لارن در واقع از آغاز دهه ۱۹۷۰ به عنوان عرضه‌کننده پوشاک و سبک زندگی جوانان، فعالیت می‌کرد. او حتی در تجمعات بزرگداشت ماه می ۶۸ در لندن شرکت می‌کرد و تی‌شرت‌هایی با طرح شعارهای می ۶۸ می‌فروخت. در سال ۱۹۷۸، زمانی که نوازنده گیتار بیس سکس پیستلز، به خاطر قتل دوست‌دخترش دستگیر شد، تی‌شرت دیگری با نوشته «من زنده، او مرده، من مال شما» عرضه‌کرد و البته مدعی شد که درآمد آن را صرف آزاد کردن سید ویشس خواهد کرد. در همان دوران بود که نسخه‌هایی از ترجمه انگلیسی جزوه‌های موقعیت‌گرایان را پخش می‌کرد و سعی داشت همه را به خواندن آن‌ها ترغیب نماید...» در سال ۱۹۷۸، جانی راتن با اظهار تاسف از این که مک‌لارن به خاطر پول و شهرت، تمامی آنچه را که سکس پیستلز بر سر آن مبارزه می‌کرده است زیر پا گذاشته و این گروه را ترک گفت. «

گریل مارکوس این پرسش را مطرح می‌کند که «... آن [چیز که گروه برای آن مبارزه می‌کرد] چه بود؟ برای استیو جونز^{۱۴۴} - گیتاریست و خرده‌خلافکار تحصیل کرده - و پل کوک^{۱۴۵} - درامر و شاگرد الکتریکی - چندتا دختر و اوقات خوش. برای گلن متلاک^{۱۴۶}، دانشجو هنر و کارمند مغازه لوازم سکسی، موسیقی پاپ و برای سید ویشس، که جای خالی او را پر کرد، ستاره شدن...» مک لارن در جایی در دفاع از مجموعه نوشتار انتقادی موقعیت‌گرایان اینگونه می‌گوید: «... اما خیلی خیلی قدرتمند است. خوبی‌اش این است که پر از شعارهایی است که می‌توانی مورد استفاده قرار بدهی بی‌آنکه نیاز به عضویت در جنبشی داشته باشی. عضو یک جنبش بودن دشمن تفکر خلاق است، بی شک امکان بروز دادن آنچه در چنته داری ... مهم‌ترین چیزی است که آن کمکت می‌کند که انجام دهی. یک خشم و عصیان واقعی در آن وجود دارد و این هیجان‌انگیز است...».

با آنها، در مورد خرده فرهنگ‌های پسین از جمله هیپ هاپ نیز مورد استفاده قرار گرفت. در واقع با به‌کارگرفتن نگرش برابری‌خواهانه ساری در موسیقی پانک و بعدتر در رپ، گرافیتی و برک‌دنسینگ، چرخه‌ای برای تولید و مصرف خرده فرهنگی ایجاد می‌گردد. جوانان بی‌شماری می‌توانند در کار تولید سهمیم باشند؛ موسیقی اعتراضی تولید کنند، بی‌آنکه حتی قصد برتری بر دیگران یا تصاحب بازار را در سر داشته باشند. آنچه آنها می‌خواهند، حس عضویت در یک جمع و احراز هویت خرده فرهنگی است. اینکه بگویند «من هستم» یا «من مخالفم» یا «من هر طور دوست دارم زندگی می‌کنم». گویا جوانان متوجه امکان ضبط کردن صدای فریاد خود شده بودند و به امکان عرضه کردن آن به مثابه کالا پی برده بودند؛ بی آنکه نتیجه عملی این فریادها مشخص یا مهم باشد. از این گذشته به نظر می‌رسد که صدها و بلکه هزاران اثر با مضامین یکسان تولید می‌شود. گویی آنچه نزد خواننده/شاعر حایز اهمیت است، در نمایش قدرت خویش برای توصیف بدبختی‌ها و جلب توجه مخاطب خلاصه می‌شود. بدین سبب مولف و مخاطب خرده فرهنگی ارتباط خود را با هرگونه کنش‌گری و مطالبه در بستر عمومی قطع کرده و به مناسبات و مراودات درون-گروهی دل‌خوش می‌کند. در واقع پیام تمامی این آثار معترض، چیزی جز بازتولید چند سرفصل کلی نیست. تنوع محدود این آثار نیز تنها مبتنی بر بازی‌های فرمی پسرانده‌ای است که یادگار دوران رمانتیک است. تمرکز در یک قمار نوآوری و عرضه که طی آن هر کس برگ خود را رو می‌کند و تنها چیزی که از پیش معلوم است، احتمال برنده شدن برخی از کلات‌هاست؛ و نه همه آنها.

این گونه است که روند سیاست‌زدایی از پانک و خرده فرهنگ‌های بعد آن، نه به شیوه زدایش نشانه‌های اعتراضی، بلکه در حین بازتولید همه شعارهای ضد حاکمیتی، خشم و اعتراض زیبا شناسانه و کشاندن آن‌ها به بستر تکرار، کلیشه و شعار انجام گرفت.

۵.۶۲ منش دی.آی.وای، که واکنشی به هژمونی تخصصی شرکت‌ها در دوران صنعت و تکنولوژی بود به تدریج دچار تحولاتی گشت و به نوعی سبک زندگی کالا شده مبدل گشت. خرده فرهنگ‌هایی که پس از پانک‌ها پا به میدان تولید کالاهای فرهنگی گذاشتند هر یک به نوعی در این تحول کاهنده ایفای نقش کردند. دی.آی.وای که در حقیقت به منزله تاکتیکی برای مقابله با مصادره گشتن در صنعت فرهنگ اتخاذ شده بود در نهایت به یک بازوی تقویت سرمایه‌داری مبدل گشت. نوعی باز تولید الگوهای تولید، عرضه و مصرف که منش‌های معترض

را نیز از قابلیت جذب در بازار برخوردار می‌داند. در این‌جا به نظر می‌رسد که مشکل اصلی در تغییرات جایگشتی در آرمان‌ها و سطح آگاهی جوانان طی سه دههٔ آخر قرن بیستم نهفته است. در واقع دولت‌های رفاه طی سه دههٔ آخر قرن بیستم، با ایجاد همانگی میان نظام تأمین اجتماعی و آموزش و پرورش، امکان ایجاد یک سازش و هم‌دستی متقابل را فراهم آوردند که حین‌احلال در نشانه‌ها، راه‌عرضه و تولید را برای گروه‌های جاه‌طلب هموار ساخت. چهرهٔ هنرمند معترض در داستان مومو نوشته می‌شائیل اینده^{۱۴۷} نشان از همین تغییر جایگشتی آرمان‌ها دارد. انتخابی که هر مبارز در میانهٔ راه مبارزاتی خود و در مواجهه با دروازه‌های تجارت با آن مواجه است.

فعالان در شکل‌های مستقل خردفرهنگی، در واقع نوعی کارآفرینی (اینترپرنورشیپ) را تجربه می‌کنند که نه تنها انقلابی نیست بلکه تنها در داخل نظم سرمایه‌دارانه قابل توجیه و ارزش‌گذاری است. در واقع سرمایه‌داری خردفرهنگی، ترکیبی است از ادعای ضدیت با سرمایه‌داری در حین تلاش برای اثبات سرمایه: ادعای گیاه‌خواری که از زبان یک قصاب شنیده می‌شود. در واقع خردفرهنگ‌های متاخر همچون پانک، از تمامی جنبه‌ها حتی جنبه‌های دیگری‌باشانه و هنجارشکنانه فاقد آگاهی، عاملیت و مشارکت سیاست‌ورزانه هستند. بنا براین در برابر روندها و پراتیک‌های منفعت‌شخصی نتولیرال‌پذیر، بی‌دفاع و آسیب‌پذیر هستند. باز نگری و بررسی دانیل پَسَمَن پیرامون لیبل‌های مستقل موسیقی که اغلب به دست کارآفرینان پانک یا خودگردان اداره می‌شوند به نتایج جالبی منجر گشته است^{۱۴۸}. از نظر پَسَمَن این شکل‌ها در حالی که قرار است نمایندۀ یک تفاوت با شرکت‌های بزرگ تجارت فرهنگی باشند، اما با بازتولید همان مبادلات و روندها در حقیقت همان آرمان خود - یعنی تفاوت و استقلال - را نیز در معرض آلودگی و ابهام قرار می‌دهند. نوعی از دنباله‌روی و الگوپذیری تاریخی طبقات فرودست از طبقات فرادست که این‌بار در شرایطی پست‌مدرن به صورت تقلیدی عملکردی، حول محور آرمانی تقابل‌گرا، بروز کرده و به طرزی مضحک خود ناقض خود است. پَسَمَن میان یک لیبل واقعاً مستقل و یک «مینی‌ماژور» (بچه ارشد) تمایز قائل شد. «...مینی‌ماژوری که با وجود تحت‌الحمایگی یک سرمایه‌گذار ارشد، زیرکانه سعی دارد خود را حاشیه‌وار و مستقل جلوه دهد. یعنی مستقلی که تنها در تولید کردن مستقل عمل می‌کند در حالی که توسط سیستمی ارشد بازاریابی و تبلیغ می‌شود» و باید دانست بر طبق چنین نگاه موشکافانه‌ای شاید تعداد بسیار محدودی از لیبل‌های موسیقی را بتوانیم به واقع مستقل بدانیم.

147 Momo (1973), Michael Ende

148 All you need to know about Music Bussiness (2012), Donald Passman

سرمایه داری پانک و سرمایه داری هیپ هاپ آنچه پیش‌تر منش و روش مقاومت‌دی. آی‌وای نام داشت را مورد استفاده قرار دادند. معه‌ذا ایدئولوژی نئولیبرالیسم منجر گشت که پیوند آرمان‌ها با عملکردها برای همیشه قطع گردد. اگر رُست و اِفْه مبارزه‌دی. آی‌وای و تولیدات مستقل/ کوچک-مقیاس را مورد ارزیابی قرار دهیم، در خواهیم یافت که این کار به لحاظ اقتصادی و سیاسی هیچ تفاوتی با «آنچه قرار است به آن اعتراض داشته باشد» ندارد.

۵.۶۸ سبک زندگی پانک و صحنه پست-پانک بر خلاف بسیاری از سبک زندگی‌های خرده‌فرهنگی همزمان با آن (از جمله راک وهوی متال که صرفاً جنبه زیباشناسانه اعتراضی را مد نظر داشته‌اند)، بیانگر طیفی از نگرش‌های مبارزاتی و مقاومتی بود. به عنوان مثال گرافیتی و هنر خیابانی، نوعی امکان بروز خلاقیت روزمره و روش‌هایی برای بیان از پایین به بالا و حق شهروندی را پیش‌می‌دهد. با این وجود بسیاری از پراتیک‌های روزمره به سادگی- هم در قالب صنعت موسیقی عامه‌پسند و هم در قالب نظام تجاری گالری‌ها و هنرپورژوا- به کارگرفته شده و مستحیل گشتند. تا دهه ۱۹۸۰، منش و سبک پوشش دی. آی‌وای به حلقه هنرهای نهادمند و سازمان‌هایی چون تعاونی صنایع دستی خانه زیبایی و فرهنگ - که ساحل‌های رود «تیمز» را می‌جویدند- وارد شده بود. این تعاونی‌ها، خرده ریزهای جمع‌آوری شده در جوب‌ها و ساحل رود تیمز را برای تزئین لباس و ملحقیات مد استفاده می‌کردند تا جایی که منتخبی از آثارشان در موسسه هنر معاصر و موزه ویکتوریا و آلبرت به نمایش در آمد. دوران پست-پانک با دوران پیشین خود و خرده فرهنگ پانک تفاوت‌های زیادی داشت. تا جایی که حتی آفرینشگری پایین به بالا و تعارض نشانگان با سرمایه‌داری جای خود را به منش بورژوا و کنش در جهت طی پله‌های ترقی تجاری دادند.

یکی از نمونه‌های آشکار این همسازی و دمسازی با نظم مستقر را می‌توان در روند کاری جان لیدون^{۱۴۹} دید. کسی که پس از انحلال سکس پیستلز، گروهی بانام «پابلیک ایمیج با مسئولیت محدود» را پایه‌گذاری کرد و جار و جنجال بر ضد نظام مستقر بریتانیا را دنبال کرد. تا سال ۲۰۰۴ می‌توان نمونه‌هایی از همکاری او با فضای رسمی را همچون حضور در برنامه رئالیتی شوی تلویزیونی «من یک سلبریتی هستم... مرا از اینجا ببرید» یا استفاده از صدایش در تبلیغات تجاری محصولاتی چون کره و ... مشاهده کرد. پس از آن نیز حضور در میزگرد

سیاسی مشهور تلویزیونی «وقت پرسش»^{۱۵۰} بسیار خبر ساز شد. لیدون- این کلاژ مقاومت فرهنگی و سازشکاری سرمایه دارانه- نمونه‌ای تیپیک از بی‌ثباتی فردگرایانه پست مدرن در دل خرده‌فرهنگ‌ها است. نمونه از اسیر کیفیات دیگرباشانه یک جوان عصیان‌گر که به نمایندگی از نسلی گم‌گشته لب می‌گشاید و به فردی میان سال، بی‌خطر و جا افتاده مبدل می‌گردد که آموخته برای ادامه حیات نیاز به کسب درآمد و همسازی با حاکمیت دارد. تحول یک چهره جذاب نمایش اعتراض به یک جازده محافظه کار. شاید لازم به یادآوری باشد که نمونه جان لیدون چه در دنیای خرده‌فرهنگ و چه در عرصه هنرآوانگارد بی شمار است، به طوری که می‌توان مثال‌هایی مشابه را در باب گی دبور، آلن گینسبرگ یا اندره برتون نیز نقل کرد. این مساله در اصل یک روند اقتصادی و اجتماعی است که طی مکانیزم‌هایی ویژه، شخصیت‌هایی مبارز را به افرادی بی‌خطر - بلکه خدمت‌گذار-مبدل می‌سازد.

سرمایه‌داری خرده‌فرهنگی، اعضای خرده‌فرهنگ را به کاسبان و مصرف‌کنندگانی که نوعی جدید از سبک زندگی و فرهنگ بورژوا را برای خودشان تشکیک داده و به سرمایه خرده‌فرهنگی می‌بالند تقلیل می‌دهد. بدین ترتیب خرده‌فرهنگی چون پانک هر لحظه نقیض خود را به روشنی از خود بروز می‌دهد. این نتیجه سازشکاری ذاتی جوانانی ناآگاه است که تابع همان اخلاق‌کاری و سوداگری ای می‌گردند که ضد آن داد سخن می‌رانند. پانک‌ها از طرفی بوهمی‌گری‌هایی را مورد استهزا قرار می‌دادند و از طرفی دیگر خود نمایندۀ آغاز موجی از نو-بوهمیای مصرف‌گراَنه شهری بودند که به جای لم دادن زیر سایه درختان یا در کنار رودخانه، به پیاده‌روها یا میادین شهرها علاقه نشان می‌دادند. در واقع جوانان خرده‌فرهنگ پانک و همتایان آمریکایی آن‌ها یعنی خرده فرهنگ هیپ‌هاپ دیگر همچون هیپی‌ها سر بلزگشت به طبیعت و سفر به هیروت‌الاس‌دی را نداشتند. آنان مبارزه خود را به داخل صنعت فرهنگ و نه بیرون آن محدود کرده و ترجیح می‌دادند زیر سایه سرمایه داری به اسنیف کردن چسپ اوهو یا خرید/ فروش و مصرف مار یجوانا بپردازند.

۵.۶۹ خونسردی همراه با خشونت پانک و خود پسندی همراه با فروتنی هیپ‌هاپ، به منزله دو جریان خرده فرهنگی، ریشه در مقتضیات اجتماعی و مناسبات ویژه مرتبط با بستر عمومی دارند. آنچه درباره پانک و هیپ‌هاپ آگاه- به منزله شاخه ای از هیپ‌هاپ که گرایش به توصیف معضلات اجتماعی دارد- غیر قابل انکار است، وجود اشتیاقی روشن و

ساده به تحقق جهانی بهتر است. اما این اشتیاق ساده و روشن مسیری را طی کرده که به شدت پیچیده و مبهم است. مسیری به پیچیدگی و دلخواهی بودن ژست‌های روزمره که ایضاً نقش‌های اجتماعی را ممکن می‌سازند. مسیری که طی آن، همان‌که با قاطعیت «نه» می‌گوید، اندکی بعدتر «آری» می‌گوید، لختی بعدتر «نه» و الی آخر. مفهوم خیابانی بودن که در هیپ‌هاپ و البته بسیاری از خرده‌فرهنگ‌های چند دهه اخیر رواج یافته مجموعه‌ای است مبهم از صفات یا ویژگی‌های متناقض شامل «آگاهی از چم و خم زندگی شهری و سازوکارهای اجتماعی»، «شرکت و اتخاذ جایگاه در مناسبات میان‌گروهی»، «داشتن روحیه خشن یا سرد»، «فروتنی و صمیمیت و آزادگی»، «تعلق طبقاتی فرودست»، «عیاشی و خوشگذرانی افراطی»، «خرید، فروش و مصرف مواد مخدر» و ... هیپ‌هاپ آگاه به دفعات خود را به روشن‌گری و آگاهی بخشی مفتخر می‌داند درحالی که معلوم نیست این «آگاهی» به چه صورت بدست آمده و به چه طریق تجلی یافته است. به عبارتی دیگر در حقیقت پرسش این‌جاست که جامعه خرده‌فرهنگی هیپ‌هاپ از چه کسانی تشکیل شده و قضاوت این افراد در باب آگاهی برچه پایه و اساسی استوار است.

هیپ‌هاپ آگاه، به عنوان ائتلافی از هیپ‌هاپ که به روشنی قصد بازگو کردن دغدغه‌های اجتماعی را دارد، به طور معمول شامل توصیف و نفی مسایل جزئی یا کلی پیرامون «سیستم» است. هیپ‌هاپ همچون پانک از جمله خرده‌فرهنگ‌های موسیقی محور است. موسیقی رپ همچون موسیقی پانک به عوالمی متضاد، از قبیل ملی‌گرایی، جهان‌وطنی، مذهب، خوشگذرانی، میهن پرستی، خیانت، موفقیت مادی، سلوک عرفانی، انزوا، زندگی شهری، کنترل و پلیس، هرج و مرج، سلطه، بردگی، انقلاب، زندگی مرگ و ... می‌پردازد. به طوری که یک «مخاطب حرفه‌ای هیپ‌هاپ» یا یک «هیپ‌هاپی واقعی» با انتخاب میان زیرشاخه‌ها و انشعابات مواجه می‌گردد که هر یک او را به فضاهایی یگانه درون خرده‌فرهنگ هدایت می‌کنند. بدین ترتیب صحنه خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ به بازاری شامل صدها حجره رنگارنگ می‌ماند که اجناسی متنوع و گاه متضاد را ارائه می‌دهند. باید متوجه بود که بروز این تناقضات از زاویه دید هواداران هیپ‌هاپ، تجسمی است از دموکراسی هیپ‌هاپ که طی آن «همه کس حق تولید اثر را داراست». اما هیپ‌هاپ به مثابه یکی از جوان‌پسندترین دستاوردهای نئولیبرالیسم در زمینه صنعت فرهنگ، در پس فضای به ظاهر دموکراتیک خود با نوعی بازی پیچیده سلسله‌مراتب و شبکه‌مندی سرمایه‌محور در پیوند است: «همه آزادند که ضبط کنند اما

کسانی که با قدرت نباشند شنیده نخواهند شد.» در حقیقت وجود انشعاب‌هایی شبه‌دموکراتیک و حتی ناشناخته، رپ‌کن‌های خیابانی، رپ‌کن‌های آماتور و ... منجر به تداوم چرخهٔ هواداری، تولید و مصرف می‌گردد. همین‌طور آیین‌های نو-قبیله‌ای از جمله هد زدن روی بیتِ دی‌جی، خبر از نوعی بی‌خیالی و میل با هم‌پودن در سراسر زمانِ نمایش دارند ارزشی هیپ‌هایی که «دیگران» به آن واقف نیستند! قانون هیپ‌هاپ این‌چنین است که «همه جدال‌ها روی زمین رقص، داخل میدان بتل یا پای دیولر خلاصه می‌شود. بعد از بتل، همه با هم رفیق هستیم.» بتل نمایشی زیباشناسانه از رقابت است و زندگی نمایشی تصنعی از صمیمیت. نوعی ایفای نقش آشکار، گویی موضوع نمایش نه خود زندگی، بلکه رقابت بازیگران است. به عنوان نمونه، رقابت در هیپ‌هاپ آگاه بر سر آن است که چه کسی می‌تواند مشکلات یا دشواری‌های اجتماعی را از قلب تاریخ یا اکنون جامعه، به زبانی بدیع تر و «کول» تر بازگو نماید. چه کسی می‌تواند میان «خشونت پلیس» یا ولاهٔ «باتوم» با مارک «ویسکی» یا «زیر شلوری» پیوندی قافیه‌دار و جذاب به وجود آورد. چه کسی می‌تواند خیابانی‌تر (شامل طیفی از تعاریف مبهم برگرفته از سنت بوهمی، هیپی‌گری و خرده‌فرهنگ‌های شهری قرون نوزدهم و بیستم) باشد، چه کسی می‌تواند «مسایلی از قبیله گرمایش زمین، یا آزادی مطبوعات را بزرگ‌تر یا رنگین‌تر بر دیولر نقاشی کند» یا حتی، چه کسی می‌تواند نقش نخبگانی «نقطهٔ عطف» را ایفا کند.

به نظر می‌رسد که ابهام خرده‌فرهنگی در هیپ‌هاپ، نتیجهٔ مستقیم فقدان مطالعهٔ کافی و عمق شناخت است؛ تا جایی که اگر تمامی ترانه‌های موسیقی رپ (به مثابه زبان و ادبیات هیپ‌هاپ) را در کنار هم بگذاریم، به سختی می‌توان بیش از چند خط، یا یک پاراگراف، چکیدهٔ مطالب کلیدی از آن استخراج کرد. گویی با سلی از شاعرانِ دریاری مواجه هستیم که به طمع دریافت صله بام تا شام در حال قافیه‌چینی بر مبنای مفاهیمی ثابت‌اند. واقعیت این است که هیپ‌هاپ به مانند پانک و دیگر خرده‌فرهنگ‌های جوانان، از بنیاد دچار خود استثماری و کارگرفته‌شدگی است. مشکل زمانی مشخص می‌شود که جریانی که مدعی مخالفت با هنجار هاست، در بطن خود به سیستمی از هنجارها متکی می‌گردد «هیپ‌هاپ طی چهل سال گذشته، همواره دارای استانداردهایی بوده است.» به عنوان نمونه ترکیب بازاری/ رسانه‌ای جذاب و تمام و کمالی که فب‌فایو فردی به رسانه‌ها معرفی کرد، تا به امروز به عنوان قانونی مبهم در ذهن جوانان جریان دارد: «اسطورهٔ چهار عنصر یا لنت؛ در لحظه‌ای از تاریخ آمریکا، چهار جریان دی‌جی‌اینگ، برک دنسینگ، گرافیتی و ام‌سی تحت عنوان یک بسته

رسانه‌ای به نام هیپ هاپ ساخته و پرداخته شد. پدیده‌ای شگفت‌انگیز که نه تنها جهان سرگرمی را دگرگون ساخت بلکه توانست در مقام یک بازدارنده سیاسی، پتانسیل انقلابی و آرمان خواهانه جوانان را جلب کرده و آنان را مجذوب و مسحور خود نماید. هیپ هاپ با عرضه فرم بدیع و اشکال نوین بازاریابی و نمایش، توانست دگرگونی قابل توجهی در بازار سرگرمی ایجاد کرده و به تنوع بازار فرهنگ بیافزاید.

مارسلینا مورگان مدیر اجرایی هیپ‌هاپ آرکائیو در کتاب خود با عنوان «هیپ‌هاپ واقعی: بتل برای دانش، قدرت و شأن در زیرزمین لوس آنجلس» می‌نویسد: «نوجوانان از طریق تجربیات و فعالیت‌هایی تو در تو با هیپ‌هاپ آشنا می‌شوند. تنها زمانی که جنبه‌های گوناگون این آشنایی جمعی را فهمیده باشند می‌توانند نماینده هیپ‌هاپ باشند. در این نقطه است که رهروی هیپ‌هاپ به عنصر پنجم آن دست می‌یابد: دانش»^{۱۵۱}

آشنایی یا دانش یا شناخت مورد نظر مورگان، آن گونه که خود او در کتابش به طور مفصل توضیح می‌دهد، عبارت از خریداری، جمع‌آوری، کپی کردن و حفظ کردن آثار خوانندگان، دنبال کردن اخبار آنها، شرکت در گردهمایی‌ها و شناسایی انشعابات و چم و خم‌های بازی هیپ‌هاپ است. این نشان می‌دهد که هیپ‌هاپ بیش از خرده‌فرهنگ‌های پیش از خود، نسبت به دگرگونی دنیای بیرون ناامید و حتی بی خیال است. با معرفی نقاشی، رقص و موسیقی به مثابه عناصر تشکیل دهنده یک خرده‌فرهنگ و ترویج رسانه‌ای آن، می‌توان بازاری نوین، متنوع و فراگیر را ایجاد کرد که در حین نظارت بر تعادل هژمونیک، منافع متنوعی را نیز در بر داشته باشد. اتوس هیپ‌هاپ، به مثابه مجموعه «رفتارها و منش‌ها»یی که بر طریقه تشکیل این شاکله فرهنگی موثر است، شامل مستقرسازی نشانه‌ها و همراهی با جریان فرضی نو-قبیله است. اتوس نه به صورت جبری بلکه در شکل درونی‌شده تجربه می‌شود و از طریق عادات عملی بروز می‌یابد. اتوس، در حالی که درجه‌ای از ثبات را حفظ می‌کند، در زمان و فضا سیال است و متناسب با فرد و جایگاه اجتماعی‌اش به اشکال متفاوت ظاهر می‌گردد. همانگونه که «هیچ دو فردی از فرهنگ دقیقاً یکسان برخوردار نیستند». مشخص‌ترین اتوس در هیپ‌هاپ، واقعی بودن یا بودن است. بروز این واقعی بودن در کالای هیپ‌هاپی به شکل «جریان‌مندی» (فلو) در رپ، لایه‌سازی و شکست (راپچر) در دی‌جی‌اینگ، امضای شخصی در گرافیتی و رونید گذار یا پاساژ در برک دانسینگ است. بدین ترتیب، هر چه در یک رویداد، میهمانی یا کنسرت

151 The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power and Respect in the LA Underground (2009), Marcyliena H. Morgan, p. 55

رپ خوانده شود، به سادگی پشت انبوهی از مسایل مربوط به ارزیابی زیباشناسانه اثر پنهان شده یا در آن آمیخته می‌شود.

در علم جامعه‌شناسی، اصیل بودن یا اصالت نقشی غالب در چگونگی برسازی و ارایهٔ چهره یا هویت‌های فردی ایفا می‌کند. در زمینهٔ خرده‌فرهنگ‌های جوانان، این مساله در قالب هویت‌تراشی متناسب با الگوهای خرده‌فرهنگی جلوه می‌نماید. وانینی و ویلیامز توضیح می‌دهند که «اصالت نه به معنای عینی‌سازي درونیات واقعی شخص و ذهنیات شخصی، بلکه مجموعه‌ای از کیفیات است که افراد در زمان و مکانی خاص، بر سر ایده‌آل بودن و سرمشق‌گونگی آن به توافق رسیده‌اند.»^{۱۵۲} فرایند تعیین و تشخیص معیار واقعی بودن در خرده فرهنگ بدین صورت است که فرد یا معدودی از افراد دارای سرمایهٔ خرده فرهنگ، نقش واضح اصالت را ایفا کرده و جمع مخاطبان در حین پذیرش و الگوگیری، نقش صحن یا ساحتی برای معانی کلان‌تر را ایفا می‌کنند. ساحتی که زمینه و انتظار را برای بروز نوآوری‌هایی دیگر، اصالت‌هایی دیگر و به همین ترتیب الگوهای تازه‌تر آماده می‌سازد. در واقع اصالت یا طیفی از عوامل قابل تعریف در نسبت با اصالت، معیار ارزیابی جایگاه، نقش و اعتبار هویتی افراد درون خرده‌فرهنگ‌ها بوده و با انباشت سرمایه‌خرده‌فرهنگی ارتباطی تنگاتنگ دارد.

۵.۷۰ از آنجایی که انباشت اعتبار هویتی، روندی است شامل معانی و نشانگان متغیر در تناسب با جایگاه مخاطب، باید انتظار داشت که معنا و اعتبار آن نیز در رابطه با تغییرات اجتماعی یا دگرگونی‌های شرایط زیستی متغیر و ناپایدار باشد. به عنوان مثال بسیاری از مخاطبان و دنبال‌کنندگان خرده‌فرهنگ‌های موسیقی-محور با گذار از محدودهٔ سنی ویژه‌ای تمایل یا کشش به سمت مصرف موسیقی یا کالاهای خرده‌فرهنگی دوران جوانی را به گذشته می‌سپارند. بدین ترتیب همان کسانی که طی سال‌ها نزد این گونه افراد به مثابهٔ هنرمندانی پیشرو یا چهره‌هایی واقعی/اصیل جلوه‌گر می‌شدند رفته رفته رنگ باخته و معنایی دیگر می‌یابند. خرده‌فرهنگ‌های اعتراضی، درست از همان ناحیه‌ای که دغدغهٔ اصلی خود می‌انگارند، یعنی واقعی بودن و هویت خرده‌فرهنگی، آسیب پذیر هستند. با به وجود آمدن سرمایهٔ خرده فرهنگی، نشانه‌هایی نمایان می‌گردد که به سادگی قابل بازتولید و عرضه در بازار خواهد بود. کافی است به پیش‌زمینهٔ ظهور پوشاک هیپ‌هاپ و متعلقات آن نظری افکنیم تا به ارتباط مستقیم میان «واقعی بودن خرده فرهنگی» با «کالاشدگی» در صنعت فرهنگ پی‌بریم.

برای مدت زمانی نزدیک به یک دهه، «سیاه پوست» بودن به خودی خود نوعی سرمایه خرده فرهنگی در هیپ هاپ (همچنانکه در جز و رگه) به حساب می آمد. این سیاه بودن به عنوان نوعی «واقعی بودن موروثی» موهبتی طبیعی بود که برای دیگر اقشار جامعه غیر قابل دستیابی می نمود. اصالتی از پیش انباشته شده که فرد را به ریشه های سنتی زندگی آفریقایی-آمریکایی، به مثابه منبع اصلی سرمایه کلان، متصل می کرد.

هیپ هاپ که در جریان پارتی ها و خوشگذرانی های جوانان محله برانکس نیویورک و البته جوانان لوس آنجلس، سیاتل و هیوستن رشد یافت، خیلی زودتر از آنچه تصور می رفت به بخش های دیگر آمریکا و جهان سرایت کرده و چهار عنصری که در این بسته فرهنگی گنجانده شده بود در اسرع وقت به دامن صنعت فرهنگ پیوست. با ورود به دهه ۱۹۹۰، هیپ هاپ به طور کلی جای خود را در بستر صنعت فرهنگ باز کرده بود؛ فروش ۱۰۰ میلیون دلاری در سال ۱۹۸۸ به فروش ۷۰۰ میلیون دلاری در سال ۱۹۹۳ تبدیل شد. مسابقات جهانی برک دانس، نمایشگاه های رسمی و حضور گرافیتی در موزه ها و گالری های تجاری-رسمی و رواج عناصر هیپ هاپ در اروپا نشان از آن داشت که بخش اعظمی از مصرف کنندگان این خرده فرهنگ را جوانان سفید پوست و بینندگان شبکه هایی چون «ام تی وی» و «بت» تشکیل می دادند. این تغییر در موقعیت اجتماعی تولید کنندگان کالای هیپ هاپ، همانطور که انتظار می رود، موجب شکل گیری جدلهایی در باب اعتبار سرمایه خرده فرهنگی یا معیار واقعی بودن گشت پرسش بزرگ در اروپا این بود که آیا رپ به تنهایی مختص سیاهان یا دست کم مختص آمریکاییان است؟ یا تولید آن تنها از کانال سیاهان ممکن است؟

به نظر می رسد که رسمی شدن هیپ هاپ از نظر آن دسته که خود را صاحب این خرده فرهنگ قلمداد می کردند، موجب دو تهدید بالقوه بر اصالت بود. گفتمان اصالت در درون جامعه هیپ هاپ آگاه، به سمت شعار «واقعی باش» سیر می کرد. چرا که اصالت از ابتدا به صورت «با خودت رو راست باش» و «پشتیبان طبقات فرودست باش» تعریف شده بود. حال قرار بود که فرد نه تنها در زمینه اصرار و ویژگی های فوق به موفقیت نایل گردد، بلکه در زمینه تجاری نیز روندی موفقیت آمیز را طی کند. از نظر آنتونی هریسن «واقعی بودن مستلزم صداقت با خویشتن است نه تبعیت از امواج اجتماعی؛ زیرزمینی بودن به مثابه تقابل با تجاری شدن است؛ خیابانی بودن و نه شهرک نشینی.^{۱۵۴}» بدین سبب می توان دریافت که یکی دیگر از معیارهای اصالت با مساله طبقات در پیوند است. اصالت در هیپ هاپ به

معنای ریشه‌داشتن در طبقه کارگر یا دست کم خردداشتن از درد مردمان «کف» خیابان است. پس در صورت عدم برخورداری از میراث کلان نژادی (سیاه بودن)، دو معیار بنیادین «پیوند طبقاتی با فرودستان» و «صداقت با خویشان» می‌توانند امید اتباشت سرمایه را زنده نگاه دارند. به عنوان نمونه، اِیمنم (خواننده سفید پوست رپ) بر همین اساس مورد قبول واقع شده است. تحمل مشقات زندگی سخت و پادهنجارین، تعلق نژادی را کنار زده و تعلق طبقاتی را جایگزین آن می‌کند.

۵.۷۱ واقعی بودن به مثابه خصیصه‌ای محوری در خرده‌فرهنگ‌های متأخر، منجر به نوعی شخصیت‌سازی بازنمایانه می‌گردد. موقعیت‌های واقعی وجود، آنگونه که آلنوسر در اشاره به ایدئولوژی توضیح داده است، نشان از پیچیدگی و تخیلی بودن ارتباط افراد با زندگی واقعی‌شان دارد. در حقیقت افراد از طریق اشتغال به رسومات مادی زندگی روزمره، خود را به مثابه سوژه انگاشته و «جدال بر سر موضع» میان موقعیت‌های واقعی وجود آن‌ها و بلزغایی‌های برساخته اجتماع از آن‌ها، شکل می‌گیرد.

پذیرش نقش اجتماعی یک خواننده هیپ‌هاپ اعتراضی، از یک طرف نیازمند اتخاذ روش‌هایی برای کسب مقبولیت در بیرون خرده فرهنگ است و از طرفی دیگر نیازمند اتخاذ روش‌هایی برای حفظ و اتباشت سرمایه خرده فرهنگی. روشن است که حفظ چنین تعادلی نیازمند تاکتیک‌های نمایشی و بلزنمایانه‌ای است که عدول از آن‌ها منجر به از دست رفتن بخشی از سرمایه خرده فرهنگی خواهد گشت. صاحب سرمایه درست به سبب ضرورت پاسداری از آنچه اتباشت می‌کند، فاقد قدرت لازم برای حفظ اصالت خود خواهد بود. او فقط در «نمایش‌گری» خود واقعی است و چاره‌ای جز این نخواهد داشت. برای نمونه، موفقیت در فروش تجاری در مقیاس کلان، از زاویه خرده‌فرهنگ به سازش و تولید موسیقی عوام‌پسند تعبیر می‌شود. چنین نگرش رمانتیک نخبه‌گرایانه‌ای، گذشته از سستی بنیان هایش، متضمن این نکته است که حاشیه‌وارگی در خرده‌فرهنگ (اعتراضی)، به سرمایه خرده فرهنگی مبدل گشته و عدول از آن به معنای عدم اصالت است. بدین ترتیب خرده‌فرهنگ تفاوت میان کالای «پر فروش» و هنر «مستقل» یا تجربه‌گرا را این‌گونه ارزیابی می‌کند.

واضح است که ابهام مفهوم «واقعی بودن» خرده‌فرهنگی به منزله «صداقت با خویشان» از جنبه‌های متنوع بروز می‌یابد: پارادوکس هنرمندی که علاقمند به دریافت جایزه

گرمی است، در حالی که دریافت این جایزه به معنای از دست دادن بخشی از سرمایه خرده فرهنگی او خواهد بود. این بدان معنا نیست که هیپ‌هاپ با نوعی «تعصب» همراه است بلکه به معنای وجود نوعی «تناقض» ریشه‌ای در سرتاسر بدنه خرده‌فرهنگ است. تناقضی که کارکرد اجتماعی آن را- بیرون از محدوده خرده‌فرهنگی- سلب می‌نماید. پرسش این جاست که اگر یک فعال هیپ‌هاپ، پیشتر با واقعی بودن خود توانسته به سرمایه خرده‌فرهنگی کافی برای نیل به موفقیت‌های تجاری یا دریافت جایزه دست یابد، چطور بخش بزرگی از این خود واقعی خیانت‌کار از دید مخاطب خرده‌فرهنگی پنهان مانده بود. بدین ترتیب باری دیگر به نمایی بودن امر واقع یا جعل هویت در هیپ‌هاپ بازمی‌گردیم. هیپ‌هاپ همان قدر که نسبت به خرده‌فرهنگ‌های پیش از خود همه‌گیرتر و پادارتر بوده، از نقطه‌نظر مقاومت فرهنگی بی‌اثرتر و خنثی‌تر بوده است.

۵.۲۲ مدافعان هیپ‌هاپ معمولاً به جنبه‌های مثبت آن تاکید کرده و از دیر باز در تلاش هستند که آن را به شکلی غیر مستقیم مورد حمایت قرار دهند. ابهام بنیادین هیپ‌هاپ آگاه، بیش از آنچه درباره پانک مشاهده می‌شد، در زمینه مصرف‌گری مولد^{۱۵۴} ظاهر می‌شود. مصرف‌گری مولد، نه یک انحراف در جریان هیپ‌هاپ بلکه نقطه آغازین تناقض نهفته در آن است. در هر کتاب مرتبط با تاریخچه هیپ‌هاپ آمده است که «دی جی کول هرک، سیستم های صوتی پخش و تلفیق موسیقی خود را با چینش دستگاه‌های پخش صفحه گرامافون ابداع کرد» او در واقع بر اساس آنچه در جامائیکا آموخته بود، با مصرف کالاهایی که برای پخش موسیقی عرضه شده بودند، به تولید موسیقی پرداخت. به طوری که می‌توانست از پخش تلفیقی و همزمان دو اثر عرضه شده از تولیدکنندگان دیگر بر روی دو دستگاه گرامافون، یک فضای نو و منحصر به فرد تولید نماید. در واقع افسانه پیدایش هیپ‌هاپ، حامل بنیادی‌ترین خصیصه تناقض در هیپ هاپ است: «ایجاد تغییر کاربری در کالای تولیدشده برای مصرف از طریق مصرف آن کالا به قصد تولید کالایی دیگر». از نظر هبدایج مصرف‌گری مولد، خصوصیت خرده‌فرهنگ‌های پس از جنگ جهانی و معلول این واقعیت است که در یک فاصله زمانی ویژه، جامعه با فقدان برنامه‌ریزی در باب جوانان مواجه بوده است و این سبب شد تا خود جوانان، تلاش کنند با تولیدات خود این تشنگی مصرف را سیراب نموده و به هویت جمعی دست یابند. مصرف‌گری مولد به طور کلی از طریق یکی از سه مکانیزم بازتفسیر، تغییر کاربری

و/یا بازآفرینی رخ می‌دهد. مکانیزم‌هایی که در بارهٔ ماده‌ها، تدی بوی‌ها، پانک و هیپ‌هاپ به وضوح مشخص هستند. از آنجایی که این مکانیزم‌ها، دیرزمانی از خصایص فرهنگی دیاسپورای سیاهان در جهان سفیدان بود و پیش‌تر از طریق فرهنگ جز و رِگه به جوانان سفید پوست منتقل شده بود، زمانی که هیپ‌هاپ ظهور جهانی خود را به نمایش گذارد به خوبی توانست پوششی همه‌گیرتر و تجارتی متنوع‌تر را ایجاد نماید. هیپ‌هاپ به اثبات رساند که این قابلیت را داراست تا هر امر خبری، اجتماعی و مصرفی را که سرمایه‌داری از طریق رسانه یا بازار در اختیارش بگذارد، به قصد تولید مصرف نماید. کافی است نگاهی به گرافیتی‌کارها بیاندازیم که تعداد ۱۰ اسپری رنگ حامل مواد شیمیایی را برای نقاشی یک دیوار در حمایت از جنبش «زمین سبز» به مصرف می‌رسانند. از این گذشته امضازنی و استایل‌نویسی به مثابهٔ سنت‌های گرافیتی آمریکایی که بخشی از بسته فرهنگی هیپ‌هاپ را شامل می‌شوند در کنار دیگر عناصر هیپ‌هاپ به سادگی در بدنهٔ صنعت فرهنگ به کارگرفته شده‌اند.

۵.۷۳ توسعهٔ زبان تصویری پانک و کمی‌بعد تر زبان تصویری هیپ‌هاپ در دل فرهنگ بصری گرافیتی‌نویسان به شکلی مستقیم توسط بازار و رسانه جهت دهی شده و مصادره گشت. گرافیتی و هنر خیابانی که قرار بود نوعی بیان از پایین به بالا یا نوعی کنش‌مندی تصویری را شامل شود، به مراتب آسان‌تر از جریان نتوآوانگارد به کالای فرهنگی زینت بخش دیوار گالری‌ها مبدل شد و به سادگی در قالب پوستر، بسته‌بندی، تماشنگ و پوشاک خود را در دل صنعت فرهنگ جای داد. تناقض مستتر در جریان گرافیتی زمانی قابل بازشناسی است که شور و اشتیاق و رقابت فعالان این عرصه برای دستیابی به موقعیت هنری را زیر نظر داشته باشیم. اطلاق عنوان «هنر خیابانی»، به برخی آثار گرافیتی به مثابهٔ یک برجسب تاییدگر، زمینه ساز راهیابی گرافیتی به دنیای نخبگان بوده است. فرایندی که بسیاری از گرافیتی‌کارها آن را، از ابتدا تا کنون، به مثابهٔ روند موفقیت حرفه‌ای مورد توجه قرار می‌دهند. در واقع اینگونه القا می‌شود که پذیرش گرافیتی به مثابهٔ یک هنر قابل ارایه در موزه‌ها، دستاوردی در جهت اعتلای فرهنگ بصری جوامع انسانی است. با اینکه گرافیتی در تعریف خود به اثر گذاری گمنام روی دیوار های شهر اطلاق می‌گردد اما رسانه‌های گرافیتی معمولاً مملو از نام شخصیت‌هایی است که اهمیت خود را با جلب تأیید در دنیای یقه‌سفیدها، سرمایه‌داران و کارشناسان آکادمیک به دست آورده‌اند. چهره‌هایی چون ژان-میشل باسکیه، کیث هارینگ، کینی شارف و اخیراً بنکسی

همه بدین جهت مورد توجه قرار دارند که در رسانه‌ها و بازار هنر مورد توجه و ارزش‌گذاری قرار گرفته‌اند. اینجا تناقض «سیل آوت» و «واقعی بودن» در صحنه گرافیتی و هیپ‌هاپ، باری دیگر خود را به روشنی نمایان می‌سازد: تحول یک قهرمان براندازِ نظم سرمایه‌دارانه به یک چهره نقش‌آفرین در نمایش سیستم.

در حقیقت فعالیت در عرصه گرافیتی دارای دوجنبه متضاد است که از یک جهت با صحنه غیر قانونی و مجرمانه مقاومت فرهنگی پیوند می‌خورد و از طرف دیگر با صحنه رقابت خرده فرهنگی و پراتیک‌های مستقر در صنعت فرهنگ. رشد آشکار تعداد گالری‌ها و دلالان مرتبط با گرافیتی طی دو دهه اول قرن بیستم و موج نسبتاً نوین به‌کارگیری استعدادهای گرافیتی در زمینه نقاشی‌های دیواری عظیم، یا ایجاد پروژه‌های زیباسازی یا توانبخشی که از جانب شهرداری‌ها یا بنگاه‌های فرهنگی-اقتصادی به اجرا گذاشته شده، به همراه سرمایه‌گذاری‌های کلان رسانه‌ای و تجاری برای عرضه و تولید محصولات نوین مرتبط با گرافیتی حکایت از آن دارد که موج نوی کارآفرینان توانسته به شکلی شایسته از عهده مصادره و به‌کارگیری فعالان در زمینه گرافیتی بر آید.

۵.۷۴ حقیقت آن است که ایدئولوژی نئولیبرالیسم انقلابیگری و اعتراض را نیز با عینک «این به چه کار می‌آید؟» یا «چگونه می‌توان آن را به بازار عرضه کرد؟» می‌نگرد. بنا براین همانطور که اسلاوی ژیزک نیز خاطر نشان کرده است، دیگر نیازی به سرکوب یا حذف اعتراض وجود ندارد بلکه برعکس، منفعت بازار آزاد در رشد تنوع است. بدین ترتیب نه تنها می‌تواند از شیوه‌های اعتراض خرده فرهنگی یا پادفرهنگی برای تبلیغ موضع هرژمونیک خود به مثابه مدافع و منادی آزادی بهره‌مند گردد بلکه کماکان اطمینان حاصل می‌کند که هر پدیده نوین اجتماعی، دست‌کم یک گروه از محصولات تازه تجاری را در پی خواهد داشت. اینگونه است که حتی عدم موفقیت و فلاکت، به مثابه تجربه‌گری یا ریسک‌پذیری سرمایه‌دارانه مورد تمجید قرار می‌گیرند. شکست در اخلاق بازار آزاد، بهای عادلانه‌ای است برای نوآوری، ریسک و تلاش. بدین ترتیب باید متوجه بود که «شکست خوردن به منزله یک سرمایه فرهنگی» به خودی خود یک ارزش قابل شناسایی تلقی می‌شود. این مساله زمانی اهمیت می‌یابد که متوجه مصادره هر دو سوی ارزش خرده فرهنگی باشیم: موفقیت مالی و واقعی بودن.

به مدد نگرش ساده انگارانه «امر فرهنگی به منزله امری غیرسیاسی» که طی چند

دهه اخیر رواجی جهانی یافته است، هر راهی در جریان رسمی- اعم از انقلابی یا تجاری- در نهایت به شکوفا تر شدن ایدئولوژی سرمایه‌داری ختم می‌گردد. چرا که مسأله سرمایه‌داری نتولیرال نه همراهی با حاکمیت، بلکه کشف بیراهه‌ها و ایجاد راهروهای نوین است که با ایجاد یک فراوانی مسحور کننده در انتخاب‌ها، همه را در توهّم آزادی غوطه ور نگاه دارد.

دیگر معضلی که نه تنها در گرافیتی بلکه در هیپ هاپ و البته باقی خرده‌فرهنگ‌ها به شکلی چشم‌گیر خود را نمایان می‌سازد، مسأله فردگرایی ندانم‌گرایانه‌ای است که همچون یک نگرش موجه بر ذهن جوانان مستولی گشته و آنان را دچار فقدان خود-انتقادگری می‌کند. نوعی فقدان زاویه‌مندی در نگرش یا فرار از اتحاد دگرگونی‌خواهانه، در حین بلاغیایی ایمان به صمیمیت و تعهد، در واقع هیپ‌هاپ، برخلاف پانک، خودالقاگری را جایگزین خودانتقادگری کرده و به طور مداوم به آن دامن می‌زند. صحن هیپ هاپ و محیط پیرامونی آن تقویت کننده یک هژمونی بسته و یک سویه است که موجبات این خود القاگری را فراهم می‌سازد. حقیقت این جاست که منطق نقد عقلانی در هیپ‌هاپ به نفع منطق قبیله کنار گذاشته می‌شود. بنا براین هیپ هاپ آگاه در درجه اول، پوششی است در ساحت ناآگاهی عملی یا کنش مبتنی بر آگاهی کاذب. طرح یا قبول این ادعا که «دنیای واقعی هیپ‌هاپ دارای ویژگی‌های دموکراتیک است» به همان اندازه ساده‌لوحانه است که باور کنیم «دین به قصد هدایت بشر به سوی سعادت به وجود آمده است». هیپ‌هاپ، به ویژه طی دو دهه اخیر (با استفاده از اینترنت) منادی نوعی برابری ذاتی زیباشناختی است که بر اساس آن تمامی مخاطبان، بخشی از این فرهنگ بوده و حتی می‌توانند در تولید مشارکت جویند. اما به نظر می‌رسد که این ادعا مشکلات بسیاری را بر سر راه دارد، بالاخص وقتی متوجه این نکته باشیم که «بازی کردن در بازی خرده‌فرهنگی به مثابه یک بازی» خود نیازمند عبور از دستگلهی غربال‌گر خواهد بود که- تحت عنوان «امر محسوس» یا امر قابل پذیرش- وابسته به موقعیت بستر خرده‌فرهنگی است.

از آنجایی که یک اثر تولیدی یا اجرایی (اعم موسیقی، رقص، نقاشی) برای «موجودیت داشتن» نیازمند شمول اجتماعی میان گروهی از مخاطبان است، بروز نوآوری‌های پیشرو در محدوده خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ با نوعی نیروی مقاومت پیشگیرانه مواجه می‌گردد که بر شرطی‌سازی ساختاری ذهن مخاطب متکی است. هژمونی خرده‌فرهنگی در بستر هیپ‌هاپ به طور معمول تنها پذیرای امور محسوس در بستر عمومی است. از این رو آگاهی در هیپ‌هاپ آگاه به هیچ وجه جنبه روشن‌گرانه پیشرو به خود نمی‌گیرد بلکه به مجموعه‌ای از فصل‌های

انتقادی به جا مانده از خرده‌فرهنگ‌های کلاسیک از جمله ادبیات بردگان، بوهمی‌گری، گنگسترها، مافیا، داستان‌های علمی‌تخیلی، هیپی‌گری، پانک، رگه و ادبیات و هنر سیاهان محدود می‌شود. بدین جهت دشوار بتوان این بازتولید ذهنیت‌گرایانهٔ تقاله‌های نظریات سیاسی و اجتماعی متناقض را در قالب مقاومت فرهنگی جای داد. از این منظر، هیپ‌هاپ به ویژه بدنهٔ جریان رسمی آن، به مانند تبلیغات و دیگر انواع فرهنگ مصرفی، نمونه‌ای از پوپولیسم تجاری است که طی آن مولف با توجه و آگاهی نسبی از شیوهٔ تاویل مخاطب به تالیف اثر خویش می‌پردازد و بیش از هر چیز قصد دارد تا مخاطب خود را با نوعی شوک مبتنی بر مهارت‌های تکنیکی و اجرایی مواجه نماید. پراتیکی پَسرو که موجب می‌شود هیپ‌هاپ، همچون دیگر خرده‌فرهنگ‌های موسیقی محور، در اغلب موارد از زیرزمین، به مثابهٔ جولانگاه جریان مقاومت فرهنگی و هنر پیشرو، فاصله بگیرد.

۵.۷۵ اگر ادعای بسیاری از فعالان هیپ‌هاپ مبنی بر هنرمند یا مولف بودن را پذیرفته باشیم، موقعیت هیپ‌هاپ به مثابهٔ جریانی در دل مقاومت فرهنگی از آنچه هست نیز مبهم‌تر خواهد گشت. در واقع اگر گرافیتی، رپ و دیگر اشکال بیان خرده فرهنگ را چیزی به جز بیان از پایین به بالای مردم تلقی نمایم، آنگاه با «بازتولید سلسله مراتب نخبه‌گرایانه» مواجه خواهیم بود. پیام رپ معمولاً از طریق متن (ترانه) و پیام گرافیتی از طریق تصویر بر دیوار نقش می‌بندد. اگر قرار باشد این آثار را نه به مثابهٔ تاویل بلکه به مثابهٔ تالیف مورد توجه قرار دهیم، آنگاه با آثاری مواجه خواهیم بود که توجه آن‌ها نه بر تاویل مخاطب بلکه بر منظور اصلی مولف معطوف است. در چنین شرایطی، مخاطب «واقعی» باید بکوشد تا از میان خطوط و رنگ‌ها یا ضد ضرب‌ها و قافیه‌ها، به رموز ابهام‌آلود و مقاصد شبه‌عمقی هنرمند پی ببرد و او را تحسین نماید. در چنین شرایطی چشم‌پوشی از هویت بیرونی مولف (به منزلهٔ چهره‌ای نمایشی) دشوار خواهد بود. در واقع این مکانیزم به شیوه‌ای است که مخاطب مجال کنش عملی و تحقق واقعی آرمان‌های رپ آگاه را نخواهد یافت. چرا که خواه ناخواه میان قطعه‌های موجود در بازار (رسمی یا غیر رسمی)، میان مصرف‌تولیدات هنرمندان محبوب خود و میان پیچیدگی‌های بیانی و بازی‌های فرمی اسیر گشته و ذهن خود را معطوف به کشف رموز اشعار، تکنیک‌ها و مهارت‌های اجرایی خواهد یافت. بدین ترتیب است که خرده‌فرهنگ‌ها نه تنها ترویج‌گر رقابت و سلسله مراتب در تولید خرده‌فرهنگی هستند بلکه

رقابت و سلسله‌مراتب در مصرف را نیز تشویق می‌کنند. «فردیت‌آفرینی» و «هویت‌سازی» که از ویژگی‌های محوری خرده فرهنگ‌های مصرفی نیز هستند، در دنیای هیپ‌هاپ به حد اعلائی خود ظاهر می‌شوند. مصرف کالاهای لوکس این توهّم را پدید می‌آورد که شخص به منزله فرد، با هویتی مستحکم و قابل بازشناسی از جمع متمایز گشته است. بدین ترتیب مخاطب واقعی در هیپ‌هاپ به مخاطبی اطلاق می‌گردد که توانسته باشد در بیشترین درجه ممکن در این توهّم تمایز غرق گشته و آن را به دیگران نیز القا نماید. علاوه بر این موسیقی رپ، برخلاف پانک که میراث هنجارشکنی زبانی و ادبی دادائیستی/لتریستی را حفظ کرده بود، به نوعی بت‌وارگی زبانی مبتلاست. به طوری که بیان اتفاقات در قالب قافیه‌سازی و جریان آهنگین نزد علاقمندان و هواداران این موسیقی به ارزشی طبقاتی و سرمایه‌ای خرده فرهنگی مبدل شده است. جریان واژگان، استفاده از استعاره‌ها و زبان تمثیلی و همین‌طور توجه به آهنگ کلمات، از یک سو حکایت از ارزش‌های آفرینشگرانه فرهنگ عامه دارد و از سویی دیگر حکایت از نوعی بت‌وارگی زبانی پس‌رونده. به طور کلی می‌توان گفت در حالی که پانک به علت بی تفاوتی به استانداردها و اصول طبقه حاکم دچار فروپاشی و خود تخریبی گشت، هیپ‌هاپ با وضع اصول و استانداردها در دل استانداردهای طبقه حاکم محیط امن برای خود پدید آورده و زیست خود را در حبابی از ارزش‌های خرده فرهنگی پاسداری می‌کند. قافیه‌سازی، قافیه‌بازی، ایجاد شکست‌ها و اصوات با فرکانس‌های متنوع، افکت‌های تصویری ویژه و بدیع که با کمک تجهیزات تکنولوژیک ایجاد می‌گردد، استفاده از افکت‌های منحصر به فرد و صداهای فاکتور دیگر منجر به شکل‌گیری صحنی از علایق و سرگرمی‌های مشترک میان تولیدکننده و مخاطب موسیقی رپ گشته است.

توضیحات فصل پنجم

- i از جمله پراگ، پیکاسو و ماریتتی
- ii کلکسیون نقاشی اهدایی خاندان ترنیاکوف به موزه ملی روسیه دارای آرشپوی غنی از نقاشی‌های هنر نوژدهم روسیه به خصوص آثار پرژوژنیک [۳۰-۱۶] و واقع‌گرایان روس است.
- iii اندیشمندان بسیاری در باب سیاست‌ورزی ثوذهای سخن گفته‌اند. از بورکه و فروید گرفته تا نیچه، اورته گله هانا آرنت، کارل مانهایم، ماکس وبر و دیگران
- iv پانک‌های اولیه به روی صحنه یا روی دیگر اعضای گروه موسیقی خود تف می‌انداختند. هم‌بطور هواداران پانک، در مقام ابراز ارادت و صمیمیت به شمت نوآژنده‌های روی سن تف پرتاب می‌کردند. / گلپینگه نوعی ادای احترام و صمیمیت به سبک پانک

راهکارها و چشم اندازها

«جامعه گرفتار کار مزدی جامعه‌ای گرفتار جهل است.»

پل لافارگ

جنبش‌ها و تحرکات فرهنگی پادهمونیک چه در شکل محدود یا محلی و چه در گستره همگانی، در تمامی اعصار جریان داشته و دارند. در واقع سرپیچی و هنجار شکنی بخش لاینفک جامعه‌ای است که برای بقای ساختار طبقاتی خود بر همسان‌سازی متکی است. بسیاری از این جنبش‌ها و تحرکات، به یاری سازوکارهای سرکوب و سلطه، یا ثبت و ضبط نشده‌اند و یا دستخوش تحریفات و انحرافات بسیار گشته و در قالب روایت‌هایی ناقص یا واگزینه به دست ما رسیده‌اند. چه بسیار جنبش‌ها و افراد آزادی‌خواه که برای نسل‌های پس از خود به منزله خرابکار، دزد یا راهزن معرفی گشته‌اند و چه بسیار ظالمان و ستمکاران که به مثابه پادشاهانی عادل و فرهنگ‌دوست صفحات تاریخ را به خود اختصاص داده‌اند و شرح کشورگشایی‌های خونبار آنان همچون افتخار و اعتباری ملی مورد تحسین و تمجید قرار گرفته است. در هر حال هنوز قصه‌های بی‌شماری پیرامون سفرهای قهرمانان عدالت‌خواه و آرمان‌طلب که کمر بر سرنگونی ظلم بسته‌اند در ادبیات مردمی و فلکلور ملل به جای مانده است. روایات‌هایی که نشانگر میل و اشتیاق آدمیان به برقراری دنیایی بهتر است. در واقع میل به جستجوی شادمانی [۷۲-۱] نزد آدمی، در گام اول پرسشی اجتماعی است و نه فردی. همین ویژگی اجتماعی پرسش‌گری در باب سعادت است که آدمیان را به تفکر، تجربه و آموختن سوق می‌دهد.

بنیان‌های جامعه کتونی، علیرغم آنچه از طریق آموزش و پرورش، رسانه، خانواده و سنت به ما القا شده است، نه تنها منطقی و بر حق نیستند بلکه از اساس بر ساحتی ناعادلانه اتکا دارند: مالکیت خصوصی بر منابع تولید، زمین و ابزار کار، قاعده‌ای غیر عقلانی است که طی انقلابات چند قرن گذشته نه تنها ملغی نشده بلکه توانسته خود را به مثابه یگانه راه حل موجود، مقبول‌تر از پیش بر کرسی نگاه‌دارد [۵۶-۵]. رشد سرمایه‌داری و نهادهای سرکوب‌گر آن به قیمت خون میلیاردها انسان و تخریب هزاران هکتار از منابع طبیعی توانسته‌اند اصل دروغین مالکیت خصوصی بر منابع طبیعی را کم‌اکنون در مقام قانون لازم‌الاجرا، پایدار نگاه دارند. با این حال بعید نیست که اغلب خوانندگان خطوط پیشین را به مثابه نگرشی بدبینانه و به دور از واقعیت مورد تشکیک قرار دهند. واقعیت این است که با وجود کنترل حساب‌شده افکار، آموزش و پرورش طولانی‌مدت و مباران رسانه‌ای که از دوران کودکی بر افراد تحمیل می‌شود، دور از ذهن نیست که مسأله مهم و سرنوشت‌ساز مالکیت و نهادهای سرکوب مورد غفلت قرار گرفته و به مثابه روال عالم یا ذات بشریت، لاینحل و غیر قابل دگرگونی تلقی گردند.

هنر- به معنای مهارت در جسمیت بخشی به تخیلات یا بازآزمایی اشکال و صحنه‌های واقعی- طی چند قرن گذشته، به طور کلی از دو جنبه برخوردار بوده است. کتب و آرشیه‌های تاریخ هنر، ما را با خیل هنرمندانی آشنا می‌کند که هنر و مهارت خود را در خدمت قدرت و اهل مکنّت قرار داده و از این راه زندگی فردی و حرفه‌ای خود را توسعه داده‌اند؛ از طرفی دیگر می‌توان هنرمندان یا مردمانی خلاق را رد گیری کرد که مهارت و قدرت آفرینشگری خود را در جهت خدمت به مردمان و زندگانی جمعی یا بیان آرمان‌های مردمان فرودست به کار گرفته‌اند. بعد از پایان دوران امپراطوری‌های باستان، حق روحانیون بر اموال زمین‌داران و حکام محلی، به معنای پیوند آنان با مالکانی بود که «زمین» یا بخشی از «منابع طبیعی» را با تکیه بر قدرت شمشیر و گلوله از آن خود کرده بودند. بدین ترتیب هنر با خدمت به مسجد یا کلیسا، خود را از مواهب این عبادت برخوردار کرده و به خداوندگار زر و زور نزدیک گشت. بدین ترتیب تاریخ هنر در این دوران، دین را به مثابه مروج و منبع الهامات هنری معرفی کرده و هنر اسلامی، هنر مسیحی و ... را مورد تعریف و تمجید قرار می‌دهد. این معماران، سفالگران، کاشی‌کاران، نقاشان تذهیب‌کاران، خوشنویسان و ... از طریق توسل به قدرت و خدمت به دستگاه حاکم، نام خود را در تاریخ به ثبت رسانیده و

روزگار می‌گذرانند. حقیقت این است که شادکامی این هنرمند وابسته به خدمت‌رسانی به کسانی بود که پیشاپیش از طریق تصرف جایگاه سلطه، دسترسی آنان را به منابع طبیعی «روزی» قطع کرده بودند.

تصرف زمین‌ها و اموال مردمان با نام حکم آسمانی، منابع ثروت را به سمت سلطه‌گرانی که خود را نمایندگان خدا بر زمین معرفی می‌کردند سرازیر کرد. بدین ترتیب هنرمند خادم درگاه قدرت، در حقیقت موجودی سراپا خود فروخته بود که بر عکس آنچه در جراید عام به ثبت رسیده است، نماینده شخصیتی مشمئزکننده و در عین حال ترحم‌انگیز است: موجودی که بر دستی که گلوی او و دیگران را می‌فشارد، بوسه می‌زند، تا خود را از مخمصه برهاند.

اما به نظر می‌رسد که نوعی «دیگر» از هنر نیز در میان بوده باشد. هنری اقلیتی، خام و متخاصم با قدرت. هنری که با جهان فرودستان و آرمان مبارزان در پیوند است. هنری که ردپای خود را در ظروف سفالین، نمونه‌های معماری خانه‌های رعایا، روایت‌های مردمی، افسانه‌ها و شعرهای عامیانه، پارچه‌ها و پوشاک، مبلمان و ابزارسازی بر جای گذاشته است. آثاری که مصرف روزمره داشته‌اند، همچون لالایی‌ها، قصه‌ها و افسانه‌های قهرمانان مردمی، نشان‌ها و بیرق‌های دسته‌های حق‌طلب، هدیه‌ها، صفحه‌آرایی و چاپ کتب روشنگرانه یا نظریات کفرآمیز و رساله‌های دیگراندیشان. پارچه‌ها، منسوجات یا فرش‌هایی که حکایت از روایاتی مردمی داشته‌اند و همه بخشی از تولیدات خلاقه‌ای بودند که نه برای سفارش‌دهندگان متمرکز بلکه به مثابه بخشی از زندگی روزمره مردمان عادی و اشکال بیان امیال و اشتیاقات درونی این مردمان تولید و عرضه شده‌اند. اشیایی که نه برای ثبت در تاریخ و نه به قصد نزدیکی با قدرت تولید شده‌اند.

می‌دانیم که هنر-بدان معنا که در جامعه امروزی مورد ارجاع قرار می‌گیرد- در گذشته‌های نه‌چندان دور، فاقد معنایی عقلانی بود. نمایش دادن یک تابلوی نقاشی آستره در قرون وسطی هیچ نتیجه‌ای جز استهزا یا ارجاع به دارالمجانین را به همراه می‌داشت. طی قرون متمادی، قدرت نوشتن و اجرای یک تراژدی (همچون مهارت در فن نقاشی، شعر یا مجسمه‌سازی) یا بازنمایی شمایل یک انسان یا منظره‌ای زیبا با رعایت نسبت‌ها و قواعد زیباشناسانه موهبتی خدادادی قلمداد می‌شد که تنها در اختیار بندگان خالص قرار گرفته و می‌بایست در خدمت امر برتر قرار گیرد. به طوری که اساساً استفاده از چنین مهارت‌هایی در

جهت بیان شخصی یا ذهنی، امری کفرآمیز و بیرون از دایرهٔ تصور زیباشناسانه معرفی می‌شد. این سنگ بنای نخبه‌سالاری هنرمندانه‌ای است که با گذشت قرن‌ها تا به امروز، بی هیچ تغییر ماهیتی به جا مانده است.

۶.۱ قرن اخیر قرن‌ی بود که هنر خود را در بنبوحه تجربیات متنوعی یافت. قرن‌ی که آغاز آن با ادعای مرگ هنر همراه بود اما پایان آن با شعار نقش هنر در توانبخشی اجتماعی و درمان‌گری در قالب پروژه‌های فرهنگ‌شهروندی رقم خورد. از آغاز دههٔ ۱۹۹۰ تا کنون، روند کار هنری با مفهوم مدیریتی-بازاریابی پروژه پیوند خورده است. پروژه‌های هنری، پیچیده در هاله‌ای از تحقیقات میدانی و مفهوم پردازی‌های اجتماعی، در تلاش هستند تا با دریافت بودجه از صاحبان ثروت اعم از مراکز فرهنگی یا صنایع و رسانه‌های رسمی، به عناوین گوناگون راهکارهایی پسا-استودیویی را در پیش گرفته و نوعی مشارکت شهروندی و معاشرت دموکراتیک را تجسم بخشند. به بیان بلتانسکی و چیاپلو، زندگی امروزی در سایهٔ نیولیبرالیسم به حالت روند پیشبرد «پروژه»‌هایی نگریسته می‌شود که سرانجام آن‌ها وابسته به ارتباط موفق با دیگران است. از این رو است که این دو پژوهشگر از «شهرهای پروژه‌ای» سخن به میان می‌آورند. آنچه در این شهرهای پروژه‌ای حایز اهمیت است فقط توانایی همسازی، انعطاف و دگرگونی‌پذیری فکری است. در قالب چنین ساختاری، هر آن‌که از قابلیت سازش با منافع مادی گروه برخوردار نباشد، بی آن‌که سرکوب شده باشد، به طور خودکار از دایرهٔ برخورداری و جریان امور محروم خواهد ماند. همچون کافری که خود را از مراسم عشای ربانی محروم کرده و باید به طور خودکار (!) مورد طرد اجتماعی قرار گیرد. در واقع هنر پس از ۱۹۹۰ بیشتر در قالب پروژه‌های هنری و رزومه‌سازی‌های آکادمیک پیش رفته است تا خودانگیختگی تقابل‌گرا و خودآئینی دیگرباشانه:

آیا هنرمند امروزی- و البته که روشنفکر و پژوهشگر امروزی- شبیه
به موجوداتی شبکه‌مند، در جستجوی تهیه‌کنندگانی نیست که تحقق
پروژه‌های مشترکشان در گرو توافقات پیچیده، نامتباين و پر هزینه است.
[کسی که] توانایی رسیدن به نوعی فهم مشترک با دیگر کنندگان
ناشنا با موقعیت‌هایی بسیار متفاوت [را داشته باشد]... و او باید آنان را

متقاعد کرده، توجهشان را جلب نموده و بر آن ها چیره گردند؟^۲

بالتاسکی و چاپللو برای توضیح عمق این فاجعه به تمایز عمده میان فاز دوم و سوم توسعه نظام سرمایه‌داری اشاره می‌کنند. در واقع سرمایه‌داری که در نیمه دوم قرن بیستم بر مدل کار صنعتی در سایه مدیریت مبتنی بوده و طی آن کارگر به شکلی عریان مورد استثمار و بهره‌برداری قرار می‌گرفت، در فاز سوم بر مدلی مبتنی بر ارتباطات و پروژه‌های شبکه‌مند استوار گشته که طی آن کارگر-درحین احساس آزادی، رفاه و استقلال- مشتاقانه به بهره‌برداری و استثمار خویش مشغول است. به همین علت است که فاز کنونی سرمایه‌داری بی آن که احساسی از سلطه سلسله مراتبی را در اغلب افراد به وجود آورد، به شکلی پیچیده فرد را در یک موقعیت خود-استثمار گرانه سلسله‌مراتبی قرار می‌دهد. در چنین جهانی، یک پروژه موفق دارای ارزشی درونی نیست بلکه ارزش آن مبتنی بر کارآمدی و انعطاف‌پذیری در بطن یک شبکه از روابط مدیریتی و حرفه‌ای است که راه افراد را برای ورود به پروژه‌های بعدی هموار می‌سازد. به همین نسبت یک پروژه هنری سازنده عبارت است از پروژه‌ای که به نحوی با دیگر پروژه‌ها در ارتباط بوده و درون شبکه‌ای فرهنگی، تجاری و مدیریتی مورد پذیرش و ادغام قرار گیرد. این‌گونه است که پروژه‌های هنری در نهایت نزد هنرمندان به مثابه بهانه‌ای برای دریافت بودجه‌های فرهنگی معنا یافته و نوعی خود-مصادره‌گری فرهنگی به جریان غالب هنر دهه نود و قرن حاضر تبدیل می‌گردد. بدین ترتیب تمامی دستاوردهای دهه‌های پیشین اعم از هنر مشارکتی، کمونیت‌های، اجتماعی و آگاهانه، در چارچوب هنر پسا-استودیویی دهه ۱۹۹۰، یا به دنیای غیررسمی و پنهان زیرزمین خزیده و یا در این شیوه‌های مدیریتی و پروژه‌ای ادغام گشته و تحت قیومیت سرمایه قرار می‌گیرند. خیل عظیم بینال‌ها، ترینال‌ها، آرت-رزیدنسی‌ها و پروژه‌های هنر-پژوهی که با بودجه‌های هنگفت از هنر شبکه‌مند و گروه‌های هنری تجربه‌گرا پشتیبانی کرده و به کمک رسانه‌ها، آنها را به مثابه تصویری از پویایی اجتماعی و فرهنگی به خورد علاقمندان دنیای هنر می‌دهند گواهی بر این مدعا است.

۶.۲ امروزه با هنری مواجه هستیم که در بهترین حالت، سعی دارد تا از طریق مادیت‌بخشی با مادیت‌بخشی مقابله کند یا با تولید کالا، کالاشدگی را مورد نقد قرار دهد و در حین خوداستثمارگری شعار ضدیت با استثمار سر دهد. صحن فرهنگ رسمی، بر خلاف آنچه نمایش داده می‌شود، صرفاً صحنه‌ای برای رقابت بر سر کسب برخورداری و جلب توجه قدرت است. ویژگی‌هایی که بیش از هر چیز در این عرصه مورد توجه و حمایت قرار گرفته‌اند عبارتند از فردیت، تولید، کالایی شدن، سلسله مراتب، هژمونی‌سازی، رسمیت، بداعت و مالکیت. در واقع فرهنگ سرمایه‌داری، با تعریف دگرگونه‌ای که از شادکامی ارایه داده است، موفقیت را حتی در عرصه‌های فرهنگی متوجه بازار کرده و شادمانی انسان را تحت تعریفی مرتبط با انباشت سرمایه^۳ تبیین کرده است. در این راستا باید دانست که تمامی ویژگی‌های ذکر شده در سطور بالا به طور مستقیم یا غیر مستقیم حاصل رویکرد سرمایه‌دارانه یا سرمایه محور به زندگی، فرهنگ و هنر بوده و به همین علت فاقد نقش دگرگونی‌بخش هستند.

این جریان فرهنگی طی دو دهه اخیر به واقعیتی غیر قابل انکار بدل گشته و تا جایی ریشه دوانیده که پرداختن به مفاهیمی چون هنر زیرزمینی و نقد رادیکال فرهنگی به شکل نوعی نابه‌جایی زمانی (ناهنجگامی)، هیجان‌طلبی آرمان‌خواهانه یا غرولند از سر ناتوانی در شرکت در این بازی سرمایه‌دارانه قلمداد می‌شود. حال آن‌که هنر و به طور کلی جنبه خودانگیزگی و آفرینشگری انسان امروزی، در دوران تک‌خوانی نئولیبرالیسم، بیش از هر زمان دیگر برای زیرزمینی بودن خود توجیه و بهانه معتبر دارد. در دورانی که نظام حاکم با تکیه بر تجربیات مدیریتی پیشین، بیش از هر زمان دیگر به ابزار و استراتژی‌های لازم برای مصادره و به کارگیری فرصت‌ها و توانایی‌های موجود در اشیا، افراد و پدیده‌ها مجهز است، فقط از طریق آگاهی و تاکتیک‌های زیرزمینی می‌توان از مشارکت با این ماشین تخریب همگانی سر باز زد.

چنانچه توانسته باشیم در یابیم که مشکل هنر رسمی (هنری که بر زمین تحت مالکیت خصوصی به رسمیت شناخته می‌شود) در کجاست، آن‌گاه می‌توان در باره هنر زیرزمینی یا تاکتیک‌های پیشرو و مقاومت فرهنگی به بحث پرداخت. هنر زیرزمینی از یک جنبه هنری است که می‌کوشد خلاقیت را در عرصه‌ای عاری از ویژگی‌های مرسوم دنیای هنر زنده نگاه داشته و دست این‌گونه مناسبات را از فضای آفرینشگرانه کوتاه نگاه دارد؛ هنری که می‌کوشد با اتخاذ تاکتیک‌هایی متناسب با شرایط زمانی و مکانی، خود را از مناسبات سرمایه‌داری و بازی

انباشت سرمایه، هرچند در نهایت قابل تبادل با پول خواهد بود اما لزوماً به معنای انباشت پول نیست. «سرمایه» در تعریف کلی به هر آنچه «ملیقه» «سر آمدی» و «سروری» بر دیگر افراد باشد اطلاق می‌شود.

۶.۳ برای فهم برخی جوانب زیرزمین، پیش از هر چیز نیاز است تا چند مفهوم دیرین و مهم را مورد بازنگری قرار دهیم و آنگاه با در دست داشتن تعاریفی مشخص، به بررسی امکانات برون‌رفت از دور باطل سرمایه‌دارانه بپردازیم. مفهوم شادمانی یا سعادت/موفقیت یکی از مفاهیم مهم است که هر چند امروزه به طور آشکار مورد بحث قرار نمی‌گیرد اما به طور ضمنی و غیر مستقیم (از طریق آموزش و پرورش، رسانه و سازمان‌های حاکمیتی) هدف اصلی مبارزان ذهنی افراد توسط جریان حاکم است، چرا که جستجوی شادمانی مهم‌ترین راننده فکری بشر و به همین جهت تعیین‌کننده جهت‌گیری فکری و عملی هر فرد خواهد بود. این ادعا که سرمایه‌داری بقای سلطه خود را از راه القای تعریفی منحرف از شادمانی به تک تک افراد جامعه تثبیت و تحکیم می‌کند، به هیچ روی ادعای گزافی نیست. شادمانی در نسبت با عواطف انسان می‌تواند دارای سه موقعیت وابسته به زمان باشد. شادمانی نوستالوژیک (که در گذشته دور یا نزدیک بوده و اکنون تباه گشته و بازگشت پذیر نیست)، شادمانی کنونی (که به اکنون‌انگاری و لذت بردن از وضع موجود می‌انجامد) و شادمانی آینده‌گرا (که در آینده دور یا نزدیک قابل تحقق پنداشته می‌شود).

موکول کردن ایده شادمانی به زمان آینده به معنی تصور شادمانی به مثابه امری پیش رو است. شاید بتوان این نگاه به آینده را موجب غفلت از اکنون یا پشت کردن به روزگار گذشته تلقی کرد. داوری در باره زمان حال به مثابه زمانی که باید از آن گذر کرد، موله‌ب شادمانی را به آتیه موکول می‌کند و خط سیری را به دنبال خود ترسیم می‌نماید. خط سیری که گویا با پیمودن آن به آینده ای شادمان دست خواهیم یافت. از طرفی جستجوی شادمانی نوستالوژیک در گذشته، آنگونه که در برخی متون اتوپیاپی یا حتی در روایت هبوط انسان از عدن ظنین‌انداز شده است، نوعی سرخوردگی و حس عدم تعلق را به ارمغان می‌آورد که ضرورت بلکه امکان هر گونه پیش‌روی را در سایه مرور خاطرات و لحظه‌شماری برای پایان درد از میان می‌برد.

سارا احمد در کتاب «مهاجرین ملانکولیک: وعده شادمانی» جستجوی شادمانی در گذشته را یکی از ویژگی‌های دیگرپاشی نسل‌های مهاجر می‌داند. ویژگی‌ای روانی و اجتماعی که شادمانی را به گذشته، وطن و هویت اجتماعی پیوندزده و فرد مهاجر را در یافتن پیوند با

جامعه میزبان ناکام می‌گذارد. رنج واقعی مهاجر حول محور از دست دادنِ وطن و پایگاه هویتی‌اش، از طرف جامعه میزبان به مثابه رنجی غریب و ملاتکولیک تلقی می‌شود. رنجی که منجر خواهد شد تا مهاجر در هیات فردی غریب، ناراحت و نا شاد در جامعه میزبان ظاهر گردد. بدین ترتیب مهاجر در صورت عدم تمایل به فراموش کردنِ وطن یا گذشته خود، با نوعی موقعیت دیگری بودگی مواجه خواهد گشت. نوعی دیگر باشی که امکان همراهی و سازش با موقعیت کنونی را از او سلب خواهد کرد. درست همین خاصیت دیگر باشانه را می‌توان در شادمانی موکول به آینده نیز مشاهده کرد. شخصیت دیگرگون طلب، که اکنون را نه «هنگامه شادمانی و بهره‌مندی از مواهب» بلکه بزنگاه کوشش انقلابی و تقلائی دست‌یابی به آینده‌ای روشن می‌یابد، شخصیتی است معتقد به پیش‌روی به سوی آرمانی موکول به آینده. شخصیتی پیش‌رو که لحظه اکنون را گاه پیش‌روی یافته و شادکامی اکنون را در سایه کنش پیش‌رو مورد ارزیابی قرار می‌دهد.^۶ بدین ترتیب هم شادمانی در یغ‌پندارانه موکول به گذشته و هم شادمانی بشارت‌بخش موکول به آینده، هر دو به یک افق متعلق هستند. افقی که فرد را از تن دادن به شادمانی اکنون باز می‌دارد. این بازماندن از شادمانی اکنون که نزد همگان به صورت تلخی و تندی بروز می‌کند نه یک ناشادمانی بلکه یک شادمانی دیگر باشانه است. این شادمانی دیگر باشانه نتیجه تعبیر دیگرگونه شادمانی بوده و ریشه در دیگر گونه‌ی افق شناخت دارد. همین تفاوت در افق شناخت است که معنای شادمانی و نسبت آن را با زمان مشخص خواهد کرد. در حقیقت آگاهی نسبت به امری که دیگر افراد جامعه نسبت به آن بی تفاوت یا ناآشنا هستند، سبب می‌گردد تا شادمانی رسمی و معمول جامعه، نزد فرد دیگر باش رنگ باخته و فاقد ارزش گردد. این آگاهی است که به بیگانگی از امر روزمره و بی تفاوتی به شادمانی کنونی منجر می‌گردد.

۶.۴ شادمانی نه دستاوردی فردی بلکه جمعی است. دستاوردی که حاصل یک تلاش جمعی در راستای از میان برداشتن سرکوب طبقاتی، قومی و جنسیتی است. این تلاش جمعی، بی‌شک مستلزم یک آگاهی جمعی است. تنها در یک جامعه هارمونیک، به دور از تبعیض، سلسله مراتب و تملک منابع تولید است که انسان قادر خواهد بود تا پتانسیل‌های خود را بروز داده و «زیست در حلقه حقیقت» را تجربه نماید. اما چگونه می‌توان به نوعی آگاهی تکیه کرد که شادمانی از امر موجود را از میان برداشته و نوعی میل به دگرگونی را به میان می‌آورد؟ یا به

بیانی دیگر، این آگاهی که منجر به بیگانگی با شادی‌های روزمره می‌گردد از کجا سرچشمه می‌گیرد؟

در دنیایی که به جای برج‌نشین مالکیت بر زمین و منابع تولید، که مطلقاً پشتوانه‌ای جز عقلانی‌تر از خون‌ریزی‌های بی‌شمار و زور شمشیر و سرنیزه ندارد، آن را به مبنایی اجتماعی مبدل کرده‌اند، هیچ کس طعم واقعی شادمانی را نخواهد چشید. چنین دنیایی متشکل از اقلیتی شامل مالکان کلان (خاندان‌های سلطنتی و برخی سرمایه‌داران فراملیتی)، شماری از مالکان فرعی (کارخانه‌داران و ثروتمندان برتر جهان) و خیلی از خرده مالکان (مدیران، کارآفرینان، تجار بزرگ و...) است که مقاصد خود را، با تکیه بر نیروی کار اکثریتی انبوه کارگرانِ مزد بگیر (کارمندان، هنرمندان کسبه، کارگران و...) دنبال می‌نمایند. تا زمانی که چنین ساختار طبقاتی حاکم است، شادمانیِ اکنونی نزد همه طبقات، کاذب و مخرب خواهد ماند. شادمانیِ نزد اقلیت مالک، در انباشت اموال، توسعه نفوذ و اعمال قدرت بر زمین‌ها و بازارهای بیشتر و توسعه امکان بهرروزی از منابع تولید و نیروی کار است. از سوی دیگر شادمانیِ اکثریت کارگر در دستمزد و اضافه کار و حقوق ماهیانه خلاصه خواهد شد. در نظم سلسه مراتبی شادمانیِ طبقاتِ فرودست وابسته به مزد ماهانه‌ای است که با تکیه بر آن بتوانند در حد توان از مواهب زندگی در اندک زمان فراغت خود برخوردار گردند: موفقیت‌هایی همچون داشتنِ خوراک کافی، داشتنِ سرپناه، ماشین، تلویزیون یا برخورداری از امکان رفتن به سفرهای تفریحی.

۶.۵ زمانِ نزد اقلیتِ مالک، در شکل زمانِ برگشت ناپذیر، مملو از فرصت‌هایی پویا برای توسعه سلطه و ارضای امیال و آرزوهای بلند پروازانه و نامحدود است؛ حال آن‌که «زمان» کارگر، لاجرم درگیر چرخه تکرار شونده‌ای است که میان‌روز و شب به واحدهایی قابل فروش (ساعات) فروکاسته شده است. در واقع کسی که چیزی از زمین نصیبش نگشته، با درآمد حاصل از فروش زمان، سعی دارد به شادمانی‌های محدود و از پیش تعیین شده‌ای نزدیک شده یا در نهایت دست یابد. انرژی و نیروی او نه صرف تکاپو در جهت تحقق رویاها یا امیال بلکه صرف انجام وظیفه‌ای می‌گردد که در زمان تکرار شونده (ساعت کاری هر روزه) بر او محول شده و حاصل آن قابل معاوضه با میزان مشخصی پول خواهد بود که در بهترین حالت کفاف مصرف ماهانه او را داده و میزانی از برخورداری و امکان مصرف را برای او مهیا سازد. کسی که اجدادش پیشتر چیزی را مصادره نکرده‌اند تا برای او به ارث بگذارند، نیروی کار و زمان خود را

به مالکانی که وارث اربابانی خون‌خوار هستند می‌فروشد تا با درآمد حاصل از آن از کالاهای تولید شده زیر دست اربابان سرمایه‌دار دیگر بر خوردار گردد. از این پس تمایز او با دیگر مردمان وابسته به انتخاب میان محدوده‌ای از کالاهاست. او در اوقات فراغت، مشغول مصرف است. شادمانی اکنونی او شادمانی حاصل از توان مصرف است. آزادی او در انتخاب ماشین‌ها، خانه‌ها، لباس‌ها، کتاب‌ها و کانال‌های تلویزیون و ... خلاصه شده است. بدین ترتیب جای تعجب نیست اگر آگاهی ریشه‌ای از این حقیقت- که تمامی دولت‌ها با صرف هزینه‌های گزاف و در قالب نهادها و سازمان‌های بزرگ در کتمان آن کوشا هستند- موجب دگرگونی در معنای شادمانی گردد. با تغییر افق شناخت، افق شادمانی نیز دگرگون خواهد شد و فرد در موضعی دیگر باشانۀ نسبت به زمانه قرار خواهد گرفت. چنین فردی نه منکر وضع موجود بلکه منکر حقانیت وضع موجود خواهد بود. او به شادمانی کاذب «نه» خواهد گفت. در عین حال او با «نه» گفتنی خود، «نه» نگفته است بلکه به «نه» آری گفته است. او با نه گفتن به سازش و همسانی، در حقیقت به دیگری‌باشی آری گفته است. بدین ترتیب چنین فردی تلاش نه-خواهد کرد تا با مراجعه به نهادهای درمان/سرکوب بر عدم تطابق افق شادمانی خود با افق شادمانی جامعه طبقاتی پایان دهد بلکه با دیگری‌باشی خو گرفته و بر دیگری‌مانی تأکید خواهد داشت. این‌گونه است که ادبیات اتوپایی با تصویر جامعه‌ای ناکجایی و شادمان، به نحوی آری‌گویانه، هر آنچه را که در اکنون دیستوپایی وجود دارد مورد تردید قرار می‌دهد. این‌گونه است که هنر انقلابی با کتمان معنای فردی و دلالت «نه» به هنر هارمونیک «آری» می‌گوید. هنر انقلابی بدین ترتیب نه غرولندی تلخ از سر بدخواهی بلکه سرودی است نوید بخش افق‌های روشن حقیقت.

۶.۶ روایت‌های اتوپایی و هنر آرمان‌خواهانه به جای انکار وضع موجود بر تجلیل از آینده‌ای روشن متمرکز هستند و بدین طریق جوانه‌های امید را در ذهن‌ها سبز نگاه می‌دارند. بدیهی است که آگاه شدن و پیوند با چنین اندیشه‌هایی خواسته یا ناخواسته به اتخاذ موضعی دیگری‌باشانه می‌انجامد: موضعی بیگانه با اکنون روزمره. این‌گونه است که تأثیر یا دغدغه‌مندی بیگانه دیگری‌باش، جستجویی است مستمر برای دگرگونی و تحقق شادمانی آینده و نه تلاشی برای سازش و پذیرش شادمانی اکنون. به عبارت دیگر موضع بیگانه یا دیگری‌باشانه‌ای که فرد در اثر آگاهی بدان راه می‌یابد، نه بیگانگی از حقیقت، بلکه بیگانگی از جریان بیگانه‌گشته

است. بیگانگی از جریانی که با حقیقت بیگانه گشته است. بدین ترتیب می‌توان در یافت که چنین فردی با شادمانی بیگانه نمی‌گردد بلکه به کذب شادمانی روزمره پی برده و از سرسپردگی به شادمانی کاذب روی‌گردان خواهد شد. او با آگاه شدن از وضعیت «خود بیگانگی» جامعه به آنی در میان دیگر بیگانگان به بیگانه‌ای مبدل خواهد شد که به لزوم پیگیری شادمانی حقیقی پی برده است. رانه‌های شادمانی قبلی، جای خود را به رانه‌هایی جدید می‌دهند. به تعبیر سارا احمد، چشمی که متوجه نیمه پر لیوان به منزله علت شادمانی بود، اکنون خیره و مبهوت متوجه نیمه خالی لیوان می‌گردد. بدین ترتیب در مرحله اول تشخیص دادن «درد» در مرحله دوم تشخیص دادن منشأ درد و در مرحله سوم تأمل یا کنش در جهت درمان این درد موجب ایجاد سه مرحله مجزای بیگانگی می‌گردد که هر یک پرده‌ای از دیگر باشی را میان فرد و جامعه پدید می‌آورد. اندیشه انتقادی و آگاهی دگرگونی خواهانه در همین‌جا وارد میدان می‌گردد. آگاهی دگرگونی خواهانه در قالب گرایش به دیگری‌مانی و غرابت با وضع موجود ظاهر می‌گردد. فردی که با امکان شادمانی حقیقی آشنا می‌گردد، نسبت به شادمانی کاذب بی تفاوت گشته و به مثابه یک «دیگری»، شادمانی دیگری را جستجو می‌کند. بدین ترتیب فهم شادمانی حقیقی به مثابه نقد وضع موجود، موجب اتخاذ موضع دیگرباشانه می‌گردد. در حالی که مردمان همیشه از آنچه به آنها داده می‌شود شادمان گشته و خود را درگیر ناشادمان شدن بر سر چیزی که نقداً در دسترس نیست نمی‌کنند؛ فرد آگاه با آگاهی از مسأله زمان بازگشت‌ناپذیر به مثابه فرصت تحقق آرمان‌ها، شادمانی را دقیقاً در جستجوی امری می‌بیند که از نظر آنان (باقی مردمان)، غیر واقعی به نظر می‌رسد: حقیقت.

۶.۷ طبیعی است که کنش مبتنی بر آگاهی ریشه‌ای و اتخاذ موضع دیگری‌باشانه، از جانب نظم موجود به مثابه یک اعلان جنگ تلقی خواهد شد. به همین جهت است که بروز اولین بارقه‌های دیگراندیشی، آرمان‌خواهی یا کنش دیگرباشانه با سرکوب از جانب افراد جامعه به مثابه یک کل هژمونیک مواجه خواهد بود. این سرکوب‌گری در واقع واکنشی است خودکار به عنصر ناخواسته یا عامل ناهنجار به مثابه حامل شرارت. این سرکوب که از طرق گوناگون اعمال می‌گردد، از ویژگی‌های نظامی است که بر همسانی و سلسله مراتب متکی است. هدف این سرکوب به طور کلی، پیش‌گیری از ظهور دیگرباشانه عناصر آگاه است. سرکوبی که در درجه اول از طریق آموزش مبتنی بر انواع آگاهی کاذب آغاز می‌گردد و در مراحل

بعدی با به تعویق اندازی و ایجاد اختلال در ترویج و جستجوی آگاهی یا حذف و به حاشیه راندن عناصر مشکل آفرین صورت می‌گیرد.

سرکوب، تحت عناوین مختلف و در چارچوب های گوناگون انجام می‌گیرد. حتی در جوامع به ظاهر پیشرفته و دموکراتیک غربی نیز سرکوب فرهنگی به طور جدی و پیچیده در جریان است. پس از جنگ جهانی دوم و به ویژه پس از دهه ۱۹۷۰ تحت سیاست‌های دولت مارگارت تاچر و راتلد ریگان، این استراتژی های سرکوب به قدری پیچیده و تو در تو شده اند و از امتحانات مختلف سر فراز بیرون آمده‌اند که تقریباً به روش های استاندارد سرکوب نرم فرهنگی در جهان مبدل گشته‌اند. در دنیایی که هر گونه تلاش برای اصلاح ساختارها و کارکرد ها با سرکوب مواجه می‌گردد، شناخت استراتژی های سرکوب‌گر و اتخاذ روش‌هایی برای ادامه حیات فرهنگی تنها روش استمرار مقابله در حین پرهیز از آلودگی است.

۶.۸ در مقیاس بزرگ تر، یکی از اصول کار سیاست، جلب تعامل و اتحاد با جریان‌های ناهمسو است. کشورهای قدرتمند با همسک به استراتژی جلب متحد، همیشه در تلاش هستند تا هژمونی سیاسی و نظامی خود را حفظ نموده یا گسترش دهند. همانطور که سیاست‌مداران می‌توانند با ایجاد اتحاد ها، منجر به انزوای چهره‌ها یا کشورهای رقیب گردند، در عرصه فرهنگ و در قبال هژمونی فرهنگی نیز، جلب همکاری چهره‌هایی در بطن جریان‌های دگرگونی طلب می‌تواند چاره مشکل گردد. بدیهی است که حاکمیت سیاسی و اقتصادی، به مثابه قدرت مسلط بر تمامی منابع مادی، از تمامی ابزار لازم برای اعمال فشار یا جلب رضایت دشمنان خود برخوردار است: نهادهای فرهنگی، افکار عمومی، رسانه‌ها، بازار، قوانین، نظارت بر جریان امور، سرکوب و ...

سرمایه‌داری تا به حال توانسته از طریق ایجاد نهادهای فرهنگی-هنری و مکانیزم انحصار، بایگانی، حفاظت و ثبت، کارآمدی خود را در مصادره به مطلوب یا به کارگیری جریان‌های فرهنگی مخالف اثبات نماید. ایجاد بازوهای حامی و پشتیبان (اسپانسر)، روندی است که با همراهِ سازی یا دست کم نمایش همراهی جریان‌های فرهنگی عصیان‌گر، طراحی و اجرا می‌گردد. نوعی فرایند رسمیت‌بخشی و حذف/شمول که زیر پوسته تجلیل و حمایت به اجرا در می‌آید: تطمیع مالی یا روانی کل یا بخشی از یک جریان، با هدف دست‌یازی به هسته مقاوم آن و اخلال در معنای دیگری‌باشانه.

پیاپیاده‌سازی این روند در نظم سرمایه‌دارانه، دارای جنبه‌ها و مراحل گوناگونی است که لزوماً به یک ساختار پیچیده اطلاعاتی، امنیتی و حفاظتی وابسته نیست بلکه در بیشتر موارد به حیث اقتضا و به شکلی خودکار، در موقعیت‌های مناسب اعمال می‌شود. شیوه‌ها و مراحل که در تلفیق با یکدیگر، سرسخت‌ترین دشمنان را اگر نه به دوستانی صمیمی، دست‌کم به آشنایانی بی‌خطر مبدل خواهد کرد.

۶.۹ باید در نظر داشت که جامعه به طور پیشینی بنیان‌های سازش‌طلبانه خود را بر پایه سرکوب درونی‌سازی شده مبتنی بر باورها و رسوم استوار ساخته است. بدین سبب بروز کنش‌مندی «دیگری» در دل جمع به معنای گذشتن از اولین مرزهای خود-سرکوب‌گری خواهد بود. جمع نیز بنا بر کارکرد هژمونیک خود- از خانواده گرفته تا دیگر جماعت‌های کوچک و بزرگ انسانی- به شماری از کارکردهای سرکوب‌گرانه مبتنی بر عرف، باور، هنجارها و رسوم مجهز است که عدم پابندی به آن‌ها تبعات جسمی و روانی را متوجه فرد و اطرافیان وی خواهد کرد. شاید گذار از این مرحله را بتوان به گذار از تجربه دیگری‌بودن به سمت دیگری‌ماندن قلمداد کرد. در این مرحله است که فرد در برخورد با نیروهای مخالف اجتماعی و افراد پیرامون خود، یا روی سازش نشان خواهد داد و یا تلاش خواهد کرد تا به هر شکل ممکن بر موضع خود پافشاری کرده و آن را به مثابه یک انتخاب آگاهانه به بخشی از هویت وجودی خویش مبدل سازد. در جریان چنین روندی، فرد با هویت دیگرباشانه خویش آشناتر شده و گاه با باقی افراد هم‌جهت با خویش آشنا گشته و با تشکیل یک هویت گروهی، خود را در شبکه‌ای از جریان‌های دگرگونی خواهانه خواهد یافت و بدین ترتیب دیگرباشی به شکلی عمیق یا آگاهانه‌تر در آثار وی آشکار خواهد شد. همین تجلی عصیان در تولید محتوا یا جریان فرهنگی است که منجر به بروز موجی جدید از سرکوب خواهد شد که به طور مستقیم از جانب حاکمیت سیاسی و اقتصادی اعمال می‌گردد. این سرکوب که یادگار شکار جادوگران^۵ و سنگسار کفار در قرون وسطا است، در جامعه نئولیبرال که با شعار «فردیت آزاد» و «بازار آزاد» توسعه یافته است، به لایه‌ها و مراحل متعددی مبدل شده تا ترجیحاً دیگر همچون گذشته به خون‌ریزی و قطع اندام ختم نگردد. اگر سرمایه‌داری امروزی تا جای ممکن شیوه‌های سرکوب خشونت‌آمیز گذشته را کنار گذاشته است، بدان سبب است که شیوه‌های نوین را پیش گرفته. بازار آزاد هرگز به سادگی از کنار جریان‌ات مخالفی که در بطن جامعه سلسله‌مراتبی توسعه

می‌یابند گذر نخواهد کرد بلکه تمامی سعی خود را صرف استفادهٔ بهینه از پتانسیل‌های موجود در همهٔ آن‌ها کرده و بخت خود را به طرق مختلف با همهٔ دسته‌ها- موافق یا مخالف- می‌آزماید.

[به] کارگرفتن و کج‌نمایی جریان‌های پیشرو، دو استراتژی موازی در سرکوب نرم هستند که از سویی در عرصهٔ رسانه و از سویی دیگر در عرصهٔ بازار به اجرا در آمده و در صورت لزوم به طور همزمان دنبال می‌شوند. هم کارگرفتن و هم کج‌نمایی در عرصهٔ رسانه‌ای از طریق مصاحبه‌ها، گزارش‌ها و نقدهایی دنبال می‌شوند که به رسم معمول در تلاش هستند تا این‌گونه نگرش‌های هنری، فرهنگی و خرده فرهنگی را مبهم و تاریک یا جالب و سرگرم‌کننده یا حتی عادی و دموکراتیک جلوه دهند. کافی است ساختار حاکم را همچون یک بدنهٔ زنده و ارگانیک در نظر آوریم تا قبول کنیم که «کارگرفتن دیگریابی» تلاشی است منطقی برای بقای موجودیت بدنه: تلاشی به قصد رفع تهدید یا حذف منشا آن.

حاکمیت رسانه/بازار همچون مکانیزمی مبتنی بر ماشین‌های جستجو، دریافت و ورودی، پردازش و در نهایت ارایهٔ خروجی همیشه در تلاش برای همراهسازی و یکدست‌سازی ناهم‌نهادی و دیگریابی‌ها به نفع حساب‌گری‌های سرمایه‌دارانه است. با این حال چنین تلاشی بیش از آن که حاکی از هراس نئولیبرالیسم از این تکرار در جریان‌های مخالف باشد، حاکی از ولع سیری ناپذیر آن در کشف تازه‌ترین‌ها و به‌کارگیری مولدترین‌ها است. در حقیقت، حاکمیت در حین سرکوب، فریفته و مبهور این روایت‌های حاشیه‌ای و دیگری‌باشانه است. اصالت و تازگی این روایت‌ها، در نگاه کهنه و فریبه حاکمیت به مثابهٔ لعبتی خوش‌آب و رنگ جلوه‌گر می‌شود. بنا براین حاکمیت رسانه/بازار همچون ماشینی ویژه هر لحظه در حال جستجوی برای دریافت اطلاعات تازه از محیط قلمروی خویش است. اطلاعات جمع آوری شده، دسته بندی گشته و تلاش می‌شود تا در بهترین مکان ممکن در داخل نظم مستقر به کار گرفته شود. در واقع آنچه به این ماشین وارد می‌شود صرفاً یک ماده خام جدید است که یا به صورت محصول خارج می‌شود یا به صورت دورریز منهدم می‌گردد.

بدین ترتیب اولین برخورد نظم مستقر با فرد یا گروه‌های دیگری‌باشنده از در دوستی و حمایت خواهد بود. روشی شبیه به پیشکش هدایا یا درنظر گرفتن برخی مزایا برای حکام محلی و زمین‌داران ناراضی در دوران فتودالی؛ چیزی کاملاً شبیه به مناسبات سیاسی میان دولت‌ها یا یک معاهده میان دو نیروی متخاصم که در تصویر رسانه‌ای با لبخندی صلح‌آمیز

بازنمایی می‌شود.

طرح چنین نگرشی، گرچه شاید نزد برخی بدبینانه و نزد برخی دیگر آرمان‌خواهانه به نظر آید، اما در عمل چیزی جز بازگود کردن بخشی مهم از واقعیت نیست. کافی است به تجربه‌های انجام شده در روند برنامه‌ریزی‌ها و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دولت‌های نئولیبرال، چترهای حمایت فرهنگی و تخصیص بودجه‌های فرهنگی دولت‌های غربی به ویژه پس از جنگ جهانی دوم (یا باقی نقاط جهان در دهه‌های اخیر) نگاهی بیاندازیم. سیاست‌گذاری‌هایی که به سبب موفقیت در کارکردمندی، تا به جایی مورد استقبال قرار گرفته‌اند که امروزه اساس سیاست‌گذاری‌های مدیریتی در عرصه گسترده جهانی را شکل داده‌اند.

۶.۱۰ خود-ایمن-سازی سرمایه‌دارانه لزوماً با خشونت آشکار همراه نیست: کشتاری فاقد جنازه. به همین علت تخصیص اصطلاح سرکوب نرم برای آن قابل پذیرش است. تا جایی که سرکوب نرم پاسخگوی اهداف حاکمیت باشد، نیازی به بایکوت، تهدید، زندان، تبعید یا قتل نخواهد بود. حاکمیت با سوق‌دهی یک جریان فکری به سمت تله رسانه‌ای، دو امتیاز همزمان کسب می‌نماید:

اول، ایجاد نسبتی نمایشی، مبنی بر تایید متقابل ظلم و مظلوم یا قاتل و مقتول؛ موقعیتی مشکوک که طی آن ظالم (رسانه مرتبط با ساختار سرمایه‌داری) و مظلوم (فرد یا جریانی که مدعی میل به دگرگونی حاکمیت ظالم است) هم صحبت شده و در نتیجه وجود یکدیگر را به رسمیت می‌شمارند: یک تفویض مقام دو سویه که طی آن ظالم - در اکثر مواقع با روی گشاده و آزادمنشی مثال‌زدنی- پذیرای شنیدن نظرات و آرای مظلوم/معترض است. دستگاه رسانه‌ای برای اجرای این استراتژی خود همیشه به خبرنگاران و چهره‌های جوان رسانه‌ای نیازمند است. جوانانی که در سودای پیمودن مسیر ترقی حرفه‌ای (ژورنالیسم)، بی هیچ قاعده فکری و اخلاقی، زیر لوای آزادی قلم و بی‌طرفی ژورنالیستی، این پیوند میان ظالم (دستگاه رسمی) و مظلوم (فرد یا جریان دیگری‌باش) را برقرار نمایند. اجرای استراتژی به‌کارگیری، در وهله نخست امتیازی مبنی بر ظرفیت‌های نظم حاکم برای پذیرش دیدگاه‌های مخالف را نصیب حاکمیت می‌کند. بدین ترتیب جریان یا فرد دیگر‌باش، با دستان خویش شمشیر نقد خویش را به حاکمیت واگذار کرده و بخش بزرگی از پتانسیل‌های حاشیه‌وارگی خود را با تریبون مرکزگرا معاوضه می‌نماید.

دوم، تخصیص موضع نسبت به ساختار، که از طریق مکان‌یابی اندیشه‌ها و مشخص کردن موضع آن‌ها نسبت به فرهنگ مطلوب یا هنجارها صورت می‌گیرد. بدین صورت که طی مصاحبه گزارش یا در جریان هرگونه تولید رسانه‌ای باید معلوم گردد که نگرش یا فعالیت‌های سوژه در چه نسبتی با فرهنگ رسمی جامعه قرار داشته و نقش آن تا به کجاست. این تعیین‌پذیری رسانه‌ای اما، روند تلاش برای دسترسی به آرمان را به شکل گریزناپذیری دستخوش تغییر می‌نماید. به طوری که سرانجام شاهد تصویری کمیک-اگر نه تراژیک- خواهیم بود. تصویر فرد یا جریانی که آهنگِ دگرگون کردن داشته اما، بی آن‌که بداند، خود دستخوش دگرگونی گشته است. در واقع حاکمیت با کسب جایگاه تخصیص نقش یا موضع برای گروه‌های دیگر (در نسبت با خود)، مهم‌ترین چالش خود در روند «دیگری‌زدایی» از جریان دیگرپاش و کج‌نمایی مفهومی ریشه‌ها و آرمان‌های دیگر باشانه را با موفقیت پشت سر می‌گذارد. استراتژی تخصیص موضع به جریان‌ها می‌تواند به اقتضای شرایط در قالب ستاره‌سازی، نقد از بالا، نگرش آسیب‌شناسانه و قربانی‌نگر، نگرش جرم‌شناسانه و انحراف انگارانه یا حتی بایکوت رسانه ای به اجرا در آید.

این دو مورد، صرفاً نخستین دستاوردهای آنی ساختار رسمی از تخصیص روزنه‌ای رسانه‌ای به جریان‌ات فرهنگی مخالف است. ساختاری که پادفرهنگ فرا ملیتی دهه ۱۹۶۰ را در چشم‌به‌هم‌زدنی به یک امر کالایی در بستر مد می‌بدل کرده و هزاران محصول مصرفی- از مدل ماشین و طرح پارچه گرفته تا کتب و تخصص‌های علمی- را از دل آن استخراج نمود.

در بدنه ژورنالیسم امروزی نیز همین سنت مصادره به مطلوب تحت عناوینی چون کشف جریان‌ها و جهان‌های فرهنگی دیگرپاش، یا معرفی تازه‌ترین پدیده‌های اجتماعی، در بستر گزارش خبری یا مستندهای اجتماعی آسیب‌شناسانه دنبال می‌شود. نوعی محصول رسانه‌ای خاص که توسط رسانه‌سازان و ژورنالیست‌های [اصطلاحاً] جوان‌گرا، جنجالی، انقلابی، منتقد، کنجکاو یا ماجراجو تولید می‌گردد.

۶.۱.۱ بر کسی پوشیده نیست که زمینه‌ارائه هر اثر هنری نقشی تعیین‌کننده در چگونگی برداشت مخاطب از آن خواهد داشت. برای مثال، میان اجرای خیابانی و اجرا روی صحنه، به جز تمایزات فرمی، تمایزی کارکردی نیز وجود دارد. از طرفی تمایز میان دو اجرا روی صحنه، از حیث شرایط و کیفیات صحنه‌ها و جمع تماشاگران و محل اجرا، نقشی بسزا در

چگونگی ارتباط مخاطب با اثر ایفا می‌کند. به کلامی دیگر مفهوم و تأثیر اثر هنری، تنها در زمینه اجتماعی است که جهت یافته و به جریان می‌افتد و این جهت‌گیری به عوامل فرهنگی و اجتماعی متفاوتی وابسته است. رسانه یا روش ارائه اثر به خودی خود حایز نقشی تعیین‌کننده در چگونگی دریافت محتوای اثر است. به عنوان مثال، مخاطب محصور در الگوهای سرمایه‌دوانه، نمایش تئاتر بر صحنه مجلل‌ترین سالن شهر یا شناخته‌شده‌ترین نمایشگاه رسمی را با جدیت یا کنج‌کاوی بیشتری دنبال می‌نماید. این بخشی از مسأله تعیین‌پذیری جریان فرهنگی یا اثر هنری از بافتار یا زمینه ارائه است. بدین ترتیب حساری که توسط نهادها یا گروه‌های رسمی بر گرد جریان رسمی ایجاد می‌گردد بر آن است تا با تصاحب زمینه، بر تصاحب معنا فائق آید و این داور را خود بر عهده‌بگیرد که چه چیز هنر رسمی است و چه چیز رسمی نیست. بدین منوال مجوز عرضه اندیشه در یک سالن بزرگ، یک ورزشگاه، یک انتشارات به اصطلاح معتبر، اثر برهانی بر جای می‌گذارد (برهانی است بر جدی بودن/رسمی بودن کالای فرهنگی عرضه شده).

با جهت دهی یا دخالت در صحن بیان زیبایی‌شناسانه، می‌توان به کارکرد و تأثیر هنر بر مخاطب جهت داد. نهادهای فرهنگ رسمی با ارائه معیارها و هنجارهای فرهنگی خود و با حمایت از هنرمندان یا جریان‌های باب طبع خود، نه تنها تأیید آنان را کسب می‌نمایند بلکه نقش محوری خود را پررنگ تر کرده، به شمار جریان‌های تأیید گر و مطیع افزوده، موضع آنان را در رابطه با خود تعیین کرده و به عنوان ضربه آخر، به هدف اصلی خود یعنی سرکوب و اخته کردن جریان دیگر با شانه، نایل می‌گردند. در واقع چشم امید بستن به اجرای یک تجمع فرهنگی-هنری دیگر با شانه و حاشیه‌وار در عرصه مجاز و رسمی، [که در غالب اوقات به مثابه نوعی موفقیت یا مقبولیت امیدوارکننده نگریسته می‌شود] چیزی همچون شتافتن امیدوارانه به سمت نور انتهای تونل است، بی خبر از آن که نور، متعلق به قطاری سریع السیر است که به سرعت نزدیک می‌شود.

طبیعت سه جانبه و سلسله مراتبی «هنرمند» اثر «مخاطب» حکم می‌کند که اگرچه کنش‌ها و آثار بر طیفی از معانی دلالت دارند اما وقوع آن معانی، به نگرش مخاطب وابسته است. نیات و اهداف فرهنگ پیشرو هر چه که باشند و هر اندازه که به قدرت و ظرافت بروز داده شوند، طی روندهای رسانه‌ای یا از طریق روندهای ارائه مرکزگرا قابل خنثی‌سازی و انحراف خواهند بود. طی چنین فرایندی هنرمند حتی در صورتی که به آرزای دل‌بسته باشد،

برخلاف تصویر خویش کنترلی بر کارکرد اثر خود نخواهد داشت. این بدان سبب است که بر خلاف تمامی بهانه‌تراشی‌ها و دلالت‌های نمادین اثر، هنرمند به سودای کسب امتیاز یا استفاده از تریبون رسمی، اثر خود را به سانس تحفه تأییدگرانه‌ای در اختیار نهادهای حامی/حاکم قرار داده است. تفاوتی نمی‌کند که این نهادها به طور مستقیم یا غیر مستقیم به حاکمیت وابسته باشند چرا که بازوهای همه‌فن حریف سرمایه‌داری، طی جریان فرگشت طبقات، به چنگال‌هایی کشیده و ظرفیت مجهز گشته‌اند که قدرت دست‌یازی به خصوصی‌ترین بخش‌های حیات شخصی را دارا بوده و در جهت‌دهی به معانی و مفاهیم ایفای نقش خواهند کرد.

۶.۱۲ در عصر تولید، مصرف و سلطه تکنوکراتیک، تمامی انواع تولیدات هنری و جریان‌های فرهنگی قابلیت مادیت‌پذیری را دارا هستند: تابلوی نقاشی، مجسمه، آلبوم موسیقی یا فیلم، کتاب، نشریه، نمایش، اثر اجرایی و... بنابراین نه تنها رسانه بلکه بازار - به معنای روزمره آن - نیز به مثابه ابزار به‌کارگیری و سرکوب جریان‌های دیگر با شانه قابلیت خود را نمایان می‌سازد. مصادره به مطلوب کالایی، یکی دیگر از اشکال متداول، کارا و دیرینه سرکوب نرم جریان‌های مقاومت فرهنگی است که در قالب اقبال یا پشتیبانی مالی ظاهر می‌گردد.

بازوی حمایت‌کننده از تولید فرهنگی که امروزه با اهدافی از قبیل کارآفرینی، آزاد سازی پتانسیل‌های فرهنگی و توانمندسازی اقتصادی هنرمندان عمل می‌کند، در نخستین قدم برای انجام به‌کارگیری فرهنگی-اقتصادی، نیاز به تخصیص برچسبی برای زمینه کاری مورد نظر دارد. برچسب زدن به یک طیف فرهنگی یا بخشی از تولیدات فرهنگی تحت عنوان «منحرف»، «معترض»، «رادیکال» و... دو چرخش مفهومی موازی را متوجه رویکردهای دیگر با شانه یا دیگرگونی طلب می‌کند. طی این فرایند، همان‌طور که در به‌کارگیری رسانه‌ای نیز مورد توجه قرار گرفت، با تفویض نوعی نقش اجتماعی مواجه هستیم. هدف این است تا واکاوی شود که جریان، فرد یا گروه مورد نظر، با تکیه بر اسلوب و مقرراتی ویژه و مشخص به رسمیت شناخته شده است. بدین ترتیب نقش رادیکال این جریانات طی یک پروسه به نقش سمبولیک فروکاسته شده و از مصداق عملی تهی می‌گردد. از این پس اعتراض سمبولیک در قالب کالا قابل تولید و عرضه است و تولید انبوه یا میزان افزایش تعداد مخاطب آن نه تنها به گسترش تفکر اعتراضی نمی‌انجامد بلکه آن را هر دم سترون‌تر می‌نماید. این نکته شایسته توجهی است که «تبدیل کنش اجتماعی به کنش واکاوی‌گرانه یا سوداگرانه به معنای تقلیل خودانگیختگی

به نقشی قابل ایفا در نمایش اجتماعی و بازار سرمایه است. بدین ترتیب «زیستن در حلقه حقیقت» که واسلاو هاول در کتاب «قدرت بی قدرتان» بدان پرداخته است- به ایفای نقش در حصار بازار آزاد کاسته شده و اثرات اجتماعی معکوس به بار خواهد آورد.

۶.۱۳ حمایت تجاری - همچنان که حمایت رسانه‌ای- بیش از هرچیز به برجسته‌سازی فردیت می‌انجامد، نهاد مستقر فرهنگ دست در دست نهاد بازار، با استفاده از ابزار رسمیت و اعتبار کارشناسانه اساتید آکادمی، که نقش پلیس یا واسطه‌های فرهنگ و دلالان کالای فرهنگی را ایفا می‌کنند، زندگی روزمره و خلاقیت مردمان زیر سلطه خود را سرکوب می‌کند تا بدین طریق جمع معدودی از نخبگان مورد نظر خود را به جای آنان و در نقش آنان بنشانند. به صف کردن یک ارتش آماده از دانشجو/هنرجویان در نقش «عامل تعادل» به این هدف است که با تکیه بر رقابت میان آنان، صحنی تخصصی متشکل از افراد برگزیده را در برابر چشمان حریص جامعه به نمایش بگذارد. گروهی از خواص که در صحن رسمی یا غیر رسمی هنر و فرهنگ بر سر عنوان چهره در رقابت هستند. این ساختار همان ساختار نخبه‌گرایی سرمایه‌دارانه است که بر بازاری متشکل از یک اقلیت صاحب سرمایه و عده انگشت‌شماری از چهره‌های برگزیده بنا گشته است. تولیدکنندگانی که گاه هوشیارانه و گاه ناهوشیارانه سرگرم تلاش برای کسب جایگاه در بازار هستند.

ایجاد نگرش فردیت‌محور یا شوونیستی، به سادگی می‌تواند به رانه‌ای مخرب و متضاد با آرمان‌های مقاومت فرهنگی مبدل گشته و بر منش و کنش هنرمند تأثیر گذارد. در قالب الگوهای سلسله مراتبی حاکم بر جامعه و در نبود نقد ریشه‌ای یا روحیه نقدپذیری در جهان نئولیبرال آگاه سازی هنرمند یا چهره فرهنگی که به دام فردیتی این چنین افتاده باشد تقریباً ناشدنی خواهد بود. فردیت می‌تواند به عناوین مختلف به جریان عمومی حاشیه‌وارگی آسیب وارد کند. شایع‌ترین این آسیب‌ها را می‌توان خویش‌نمیزی و انتزاع خودشیفته‌وار از واقعیت، خود-نابغه‌پنداری، انزوای روشنفکرانه دوری از جامعه، غرق شدن در تعصبات گروهی یا دسته‌ای و سکونت بر برج عاج دانست. از طرفی دیگر سودای ایفای نقش رسانه‌ای یا تجاری، هنرمند را با مساله انتخاب میان منافع شخصی و منافع اجتماعی مواجه می‌نماید. انتخاب میان دو امکان، یعنی امکان «نمایش دادن توانایی‌های شخصی» (بهترین، زیبا ترین،

بدیع ترین، بزرگ‌ترین یا محبوب‌ترین اثر هنری) یا امکان «عاملیت اجتماعی» مساله مهمی است که امروزه با یک توجه از آن گذر می‌شود: «هنرمند باید از طریق اثر هنری حرفش را بزند». چنین توجهی در واقع هنرمند را در مقام یک نابغه منفک از جامعه و سرنوشت سیاسی- اجتماعی دیگر آدمیان فرض می‌کند، گویی جامعه باید در انتظار پرده‌برداری از اثر او لحظه شماری نماید. این مساله به ویژه زمانی عریان‌تر چهره خود را نمایان می‌سازد که در دنیای هنر خرده‌فرهنگی بدان تکیه می‌شود. جایی که جوان ۳۰ ساله که بخش زیادی از لحظات عمر خود را با هدفون در گوش یا پای بازی‌های کامپیوتری گذرانده، خود را به شکلی ذاتی صاحب آگاهی و نگرش قلمداد کرده و نقش آگاهی‌بخشی برای خود قائل است. واضح، که هیچ‌کس برای آگاه شدن از مسایل شناختی، به رمز گشایی از پیام یک قطعه رپ یا پانک نیازمند نخواهد شد. به علاوه که امروز همه مسایل برای همگان روشن است.

هایپ یا حباب رسانه‌ای-تجاری رقابت، ستاره خرده‌فرهنگی را در حاله‌ای از آگاهی کاذب و در نقش مبلزی در یک شبه‌اعتراض متناقض قرار داده و وسعت دید و گستره توانایی‌های وی و مخاطبانش را به چنگ می‌آورد. به طور کلی در عرصه مقاومت فرهنگی، جذب شدن فرد در حلقه‌های روشنفکری و تمرکز بر نقدهای فرمی و دفاعیه‌های پرطمطراق یا سقوط به ورطه زیباشناسی فاقد هارمونی با واقعیات اجتماعی، حتی در قالب معترض و انتقادی خود، شیوه‌ای مصلحت‌جویانه و سازشگر به خود می‌گیرد. این شکل از سازشگری که تحت عنوان «حرفه‌ای‌گری» یا «تخصص» مورد ارجاع قرار می‌گیرد در حقیقت مجموعه‌ای است از پراتیک‌های بی‌خطر برای بقا- از طریق فروکاستن کارکرد انتقادی و دامنه کش خلاقه.

۶.۱۴ حرفه‌ای‌گری یا اخلاق حرفه‌ای به طور کلی عبارت است از مجموعه ویژگی‌ها و الگوی‌های رفتاری که متضمن کل‌کردنِ یک فرد یا گروهی از افراد در چارچوب نظام تولیدی، خدماتی، تحقیقاتی یا تصمیم‌گیری است. حرفه‌ای‌گری در واقع تجلی امروزی تقسیم تخصصی کار بوده و در درجه اول بر ساختار سلسله مراتبی متکی است.

طی قرون وسطی، صنف‌ها به مثابه جمعیت‌هایی از پیشه‌وران بومی، مدافع منافع صنفی و اقتصادی خود بودند. پذیرفته شدن یک پیشه‌ور به عنوان عضوی از صنف به معنای امکان برخورداری از مجموعه‌ای مزایا - از جمله دسترسی به منابع تولید و مواد اولیه- بود. این پیشه‌وران برای کسب پذیرش در صنف می‌بایست تعهد خود را به مجموعه‌ای از اصول- از

جمله تعریفها، مالیات، سرپرستی ایمانی و ... به نمایش می‌گذاشتند. با این حال اعتبار یک پیشه‌ور بیش از هر چیز مبتنی بر کیفیت تولید او و اخلاق کاری بود. به عنوان مثال مردم‌داری، وقت شناسی و مجموعه ای از این خصایل می‌توانست یک پیشه‌ور را در موقعیت اجتماعی مناسبی قرار دهد.

به نظر می‌رسد که قرن نوزدهم، قرن دگرگونی تدریجی از اخلاق کاری به اخلاق حرفه‌ای بوده‌است. معنای حرفه به مثابه اشتغالی که رزق و روزی یک فرد یا خانواده او را تأمین می‌کند، رفته رفته به شکلی فردی‌تر و متمایزتر بروز کرده و ازهم‌معنایی با کل فاصله گرفت. در واقع با بروز مفهوم دموکراسی و فردیت، حرفه‌ای بودن بیش از پیش به نوعی امکان ابراز تمایز با مردمان عادی مبدل شد. اگر پیش‌تر طبقه پیشه‌ور خود را به مثابه یک طبقه مابین طبقه فرادست و فرودست متمایز ساخته بود و از منافع طبقاتی خود دفاع می‌کرد، در گذار به سمت دوران صنعتی، مفهوم حرفه‌ای بودن شکلی تازه به خود گرفت. کارشناس حرفه‌ای قرن نوزدهم، بر خلاف پیشه‌ور و تاجر قرون پیش از خود، بیش از هر چیز بر دسترسی انحصاری به حلقه تجربیات و دانش‌هایی متکی بود که در چارچوب همین حرفه‌ای بودن در اختیار وی گذاشته می‌شد و او خود را مجاز می‌دانست تا در سایه اخلاق حرفه‌ای آن‌ها را به کار گرفته یا متحول نماید. پیشه‌ور حرفه‌ای با اتکا بر این هاله برخورداری، چیزی متمایز از پیشه‌وران هم‌صنف خود به حساب می‌آمد. رفته رفته فرد حرفه‌ای به منزله فردی کارشناس که در رابطه با مقوله‌ای ویژه صاحب نظری فرای دیگران است و با صرف وقت و انرژی بسیار مدارج عالی را طی کرده، به گونه ای دچار تغییر معنا گشت که گویی در نبود او جامعه با یک فقدان اساسی روبرو خواهد شد. او را در واقع مالک مجموعه‌ای از دانش‌ها یا اندیشه‌ها قلمداد کردند که جامعه نیازمند آن‌ها بود. به عنوان مثال یک دکتر خاص، یک وکیل ویژه، یک مهندس معتبر، یک شیمی‌دان یا ستاره‌شناس نابغه و ...

این‌گونه تلقی شد که جامعه نیازمند اساتیدی برای امر تربیت مردمان، دکترهایی برای تضمین سلامت، مورخان برای نگارش تاریخ، دانشمندانی برای کشف چیزهای تازه یا مخترعانی برای ساخت دستگاه‌های ویژه است. این بدان معنا است که مردمان عادی از آمادگی و فهم مواجهه با وظایفی که این قبیل کارشناسان حرفه‌ای بر عهده داشتند معاف شده یا منع گشته‌اند. تمایز میان حرفه‌ای‌ها و مردمان عادی بیش از هر چیز بر این استوار بود که مردمان عادی متقاعد شوند که حرفه‌ای‌ها نه صرفاً دارای برخورداری و امکانات بیشتر بلکه

صاحب صلاحیتی برتر از باقی مردمان هستند. بدین ترتیب نهادهای حاکمیتی و در راس آن دانشگاه‌ها وظیفه تأیید صلاحیت حرفه‌ای و کارشناسانه را بر عهده گرفتند. آکادمی-به مثابه منبع اعطای صلاحیت کارشناسانه- در واقع تاییدگر تمایز میان مردمان عادی و مردمان حرفه‌ای گشت و اخلاق حرفه‌ای به مثابه مجموعه‌ای روشن از الگوهای رفتاری استاندارد برای کسب این صلاحیت موضوعیت یافت.

برتون بلدشتاین در بخش پایانی کتاب خود «فرهنگ حرفه‌ای گری» به خوانندگان توصیه می‌کند که مراقب «تکبر، بی‌مایگی و رذالت‌هایی که می‌تواند از جانب افراد متقلبی که با اتکا بر اعتماد به نفس و پنهان کاری‌های کارشناسانه، شیوه خیانت به اعتماد جامعه را پیش گیرند»^۷ باشند. با وجود این که بیشتر مطالعات بلدشتاین بر جامعه علمی متمرکز دارد اما سندی قابل اتکا در باره الگوهای عمومی حرفه‌ای‌گری به دست می‌دهد. به طور کلی افراد کارشناس، موقعیت خود را بر پایه «انحصار آگاهی» استوار می‌کنند. بدان معنا که حرفه‌ای‌گری مدرن بر یک انحصار و تمایز در سطح دسترسی به ساحت‌هایی از دانش بنا شده که مردمان دیگر از آن بی‌بهره‌اند. بر این اساس، کارشناسی آنان نه تنها نتیجه صرف وقت و هزینه بلکه نتیجه دسترسی به منابع و تجربیاتی است که از دسترس دیگر مردمان به دور نگاه داشته می‌شود (کتابخانه‌های تخصصی، آزمایشگاه‌ها، بودجه‌ها، قراردادها، حمایت‌های مالی و ...).

شاید ملموس‌ترین نمونه امروزی حرفه‌ای گری را بتوان با ذکر مثالی توضیح داد. وکلا یکی از بهترین نمونه‌های حرفه‌ای‌گری در نظم کنونی هستند. از یک وکیل انتظار می‌رود که در زمینه احقاق حق و پاسداری از آن دغدغه‌مند باشد. اما همین افراد به تدریج با زنجیره‌ای از حقه‌ها و روش‌های قانونی زیرکانه چهره منفعت‌جویانه و محافظه‌کارخویش را تقویت کرده و در نهایت تعهد صنفی خود را بر تعهد به موکل ارجحیت می‌دهند. در این روند پیدا است که همان ارزشی که به مثابه بنیان این نهاد قلمداد شده بود- یعنی عدالت و پشتیبانی از عدالت اجتماعی- قربانی منافع حرفه‌ای/ صنفی شده و زیر سوال می‌رود. در واقع نه تنها حق مشتری، بلکه خود حقیقت و عدالت نیز به سادگی در برابر حرفه‌ای‌گری کنار زده می‌شوند. این در شرایطی است که وکلا به مثابه افراد حرفه‌ای در امر شناخت قانون و روش‌های دفاع در برابر آن، یگانه کسانی هستند که به زبان، شیوه‌های بیان ادله، اثبات دعاوی قضایی، مراتب یا نتایج امور قضایی دسترسی دارند. این بدان معنا نیست که دیگر افراد از توان فهم عدالت یا شیوه دفاع از حقوق خود بی‌بهره هستند بلکه بدان معنا است که دستگاه قضا یا نهاد قضایی،

7 The Culture of Professionalism (1967), Burton Bledstein, P334

مدعی یک زبان تخصصی است که با پیچیدگی‌های فراوان خود، مردمان عادی را در موقعیت فرودست قرار داده و دسترسی آنان را از منابع قطع کرده است.

ساز و کار پرورش و گزینش نیروی حرفه‌ای بدین صورت تعبیه‌گشته که دسترسی به منابع، مستلزم عبور از مراحل باشد که طی آن صلاحیت افراد سنجیده و مورد تأیید یا تردید قرار گیرد. روند تأیید صلاحیت دسترسی به منابع به نوبه خود روندی است که طی آن اخلاق حرفه‌ای بیش از هر چیز مورد توجه قرار می‌گیرد. این اخلاق حرفه‌ای که با مفاهیمی چون اعتدال، استدلال، حفظ اسرار، نفی خودانگیختگی و ... در پیوند است به طور آشکار در جهت حفظ منافع طبقاتی است. آنچه سرمایه‌داری به عنوان اخلاق حرفه‌ای آموزش می‌دهد مجموعه‌ای از الگوهای رفتاری منفعت‌جویانه است که در برخی استراتژی‌های رقابتی و نمایشی خلاصه می‌شود. (۱) سرپوش گذاشتن بر عواطف و احساسات در راستای فعالیت حرفه‌ای که به معنای انسان‌زدایی از فعالیت انسانی است. (۲) بی طرفی که به معنای حذف جهان بینی و انجام وظیفه تخصصی عاری از دیگر ملاحظات است. (۳) صداقت که در اغلب موارد به سطح نمایش تقلیل داده شده و به نفع موارد پیش‌تر زیر پا گذاشته می‌شود. (۴) مسئولیت پذیری که به معنای انجام تعهد حرفه‌ای در قبال کار محول شده است و در اغلب موارد عاری از مفهومی چون تعهد اجتماعی است. مسئولیت پذیری حرفه‌ای به معنای تعهد به انجام کار، فرای مسایل عاطفی، روانی، اجتماعی و ... است. (۵) احترام که در یک جمله می‌توان آن را با شعار مدیریتی «حق با مشتری است» جایگزین و در یک لبخند تبلیغاتی خلاصه کرد. (۶) تبعیت از قانون که به معنای سرسپردگی به قدرت و تعهد به سلطه است.

شناخت کارشناسانه که بایستی به معنای گشودگی در برابر یادگیری، شجاعت و از جان گذشتگی برای احقاق عدالت باشد، تحت بازار رقابت سرمایه‌دارانه به متضاد خود مبدل شده و به صورت نوعی پیرگی، خردگی یا برتری موهوم مورد قبول واقع شده است. هر شخص در جریان کسب این موقعیت، به تدریج با نقش‌ها و وظایفی آشنا گشته و غربالگری می‌گردد. فرد حرفه‌ای در واقع در جریان کارشناس شدن، به روش‌های سرکوب خویشی مسلط شده است. او در واقع قربانی میل به کسب برتری گشته و در این جریان، دغدغه خود را از زیستی در حلقه حقیقت به «طی مدارج حرفه‌ای» تنزل داده است. در واقع تأکید و توجه حاکمیت به برسازی جریان‌های آکادمیک و توسعه دانشگاه‌های دولتی، خصوصی، نیمه‌خصوصی یا رایگان، یا پشتیبانی از خیل عظیم کارشناسان در حرفه‌های متنوع بیش از هر چیز مبتنی بر نیاز به

درونی‌سازی یک تمایز سطح برخورداری میان افراد جامعه و ایجاد پایه‌های لازم برای توسعه و درونی‌سازی نظم سلسله مراتبی است. نباید از نظر دور داشت که حرفه‌ای بودن به خودی خود یک نقش اجتماعی اجزای پذیر است. هنرمند حرفه‌ای یا چهره هنری رسمی/غیر رسمی، در هر صورت برای ایفای نقش ناچار به طرد خودانگیختگی خواهد بود. او می‌تواند عواطفش را به صورت علنی اعلام نماید چرا که هویتش در نقشی که حاکمیت در بستر رسانه و بازار به او محول کرده خلاصه شده است. بدین ترتیب هرگونه عدول از ایفای نقش به معنای ازدست دادن مخاطبان و فروریختن دنیای موهومی است که بر گرد خود به وجود آورده است. او موظف است نقشی را ایفا کند که از وی انتظار می‌رود.

هانا آرنت در کتاب «وضع بشر» به درستی بیان می‌کند که کارشناسان و متخصصان^۱ درست به همان علت که غرق در دنیای تحقیقات و کشفیات خود هستند و به زبانی به دور از زبان جامعه خو گرفته‌اند، فاقد فهم سیاسی و اجتماعی هستند. آرنت توضیح می‌دهد که آنان هرچند با اهدافی نیک یا انسانی به کار علمی خود در آکادمی مشغول هستند اما نمی‌توانند دریابند که ثمره کار آن‌ها در اختیار قدرت قرار خواهد گرفت و از آن پس حاکمیت برای به کارگیری نتایج تحقیقات و اکتشافات آنان نیازی به مشورت با آنها نخواهد داشت. در حقیقت آنچه حاصل دل‌مشغولی تخصصی و عمر علمی آنان است، پیش از هر چیز کارکردهایی سیاسی دارد که از حوزه تخصص و بنابراین حوزه کنترل و فهم آنان خارج است. این بدان سبب است که چنین افرادی در دنیای زبانی می‌تازند که به همان میزان که تخصصی شده است، قدرت اجتماعی و سیاسی خود را باخته و ارتباط خود را با جامعه و ساختارهای بشری قطع کرده‌اند. در حقیقت زبان تخصصی، زبان منفصل از واقعیت قابل لمس تجربه اجتماعی است.

به همین منوال می‌توان دریافت که فیلسوفان یا دانشمندان، محققین علوم اجتماعی، هنرمندان و به ویژه هنرمند-ستاره‌هایی که بر نبوغ یا برتری خود تکیه داشته و سعی دارند از طرق مختلف خود را به مثابه کارشناس نقاشی، موسیقی، آهنگسازی، گرافیک، ویدیو کلیپ، نمایش، بازاریابی و ... معرفی نمایند، درست به همان علت که بر کار تخصصی خود تمرکز داشته‌اند، از مطالعه عمیق جامعه، تاریخ و وضع کنونی فاصله گرفته، فاقد صلاحیت گشته و به سادگی مهره بازی حاکمیت می‌گردند.

در تضاد بوده و در صحن فرهنگ زیرزمینی فاقد ارزش است. نگرش پادحرفه‌ای تعهد، انسانیت، گشودگی منظر، رهایی و صمیمیت را ارزش می‌شمارد. در واقع صحن فرهنگ پیشرو مشوق عاملیت واقعی به جای عاملیت نمایشی است. چرا که حرفه‌ای‌گری در واقع نوعی بازیگری (ایفای نقش نمایشی) تحت کارگردانی حاکمیت است. متخصص یا بازیگر نقش هنرمند حرفه‌ای، در واقع به ایفای نقش در محدوده‌ای که توسط نظم حاکم تعریف شده است تن داده و به همین سبب محدوده اعمال قدرت خود را از یک انسان خودانگیخته به یک بازیگر نقش ثابت تنزل داده است. از طرفی دیگر محوریت بخشی سلسله‌مراتبی به تخصص، به ایجاد میدان رقابت انجامیده و موجب خودبیگانگی و هویت‌های کاذب بیرون از هویت اجتماعی می‌گردد چرا که احراز ویژگی‌های هویتی و دستیابی به «سطح دسترسی تخصصی» مستلزم واگذاری بسیاری از ویژگی‌های انسانی - یا دست کم تفکیک زندگی به دو بخش شخصی و حرفه‌ای- خواهد بود. از نظر اندیشمندی چون فردریک کروژ^۸، صلاحیتی که به رسمیت وابسته است نه یک صلاحیت «وصول شده» بلکه صلاحیتی «ریوده شده» است. یک صلاحیت کاذب که نه در قلمروی خودآگاهی بلکه در ساحت نظام پاداش و تنبیه شکل می‌گیرد. تحت چنین ساحتی نگاه چهره‌های فرهنگی (رسمی / یا غیر رسمی) مدام به دستان نهاد حاکم دوخته شده است و متعاقباً با جوانانی روبرو هستیم که نگاه‌شان به دست الگوهای نسل پیشین و روش‌های موفقیت آن‌ها در روند چهره‌شدن است. جوانانی که حتی تحت نام فرهنگ پیشرو، به الگوپردازی از رفتارها و کدگذاری/کدشکنی‌های رسمی ادامه می‌دهند. خیل عظیم هواداران خرده‌فرهنگی، چهره‌های محبوب خود به مثابه الگو توأم با احساس خویشی یا همدلی دنبال می‌کنند؛ یا نویسندگان و فلسفه‌دوستان جوان با سبک زندگی، طرز پوشش، الگوهای رفتاری یا منش زیستی چهره‌ها و مشاهیر خو گرفته و همزاد پنداری می‌کنند. شاید بتوان برای این سازش و الگوپردازی دلایلی ارائه داد. به نظر می‌رسد که یکی از این علل یافتن راهی است که ضامن بقا یا حفظ وضعیت زیست و معاش حرفه‌ای باشد و دیگری کسب یا حفظ مقبولیت عام و وجهه اجتماعی.

جوانی که پا به عرصه تولید فرهنگی می‌گذارد با الگو برداری از داده‌هایی که حاکمیت در اختیار او قرار می‌دهد به این نتیجه می‌رسد که برای حضور در رسانه و بازار می‌بایست به درجه‌ای از سازشکاری و هماهنگی با جریان رسمی تن در داد. به عنوان مثال حفظ ارتباط با یک یا چند خبرنگار رسمی و نیمه‌رسمی یا چند تاجر و واسطه موجه می‌تواند

ایزازی ارتباطی یا چتری حمایتی را به ارمغان آورد. بدین ترتیب علیرغم محتوای نگرش یا آثار تولید شده، کنش تقابلی‌گرا بی اثر گشته و چه بسا نقش تأییدگر هژمونی فرهنگی را ایفا می‌نماید. او علیرغم میل خود و بی آنکه متوجه شود موضوع دیگرباشانه خود را ترک کرده و نقشی مهم در سرکوب اقلیت کنش‌گر ایفا می‌نماید.

۶.۱۶ اندیشمندان بسیاری انحراف از هنجار را نتیجه مستقیم هنجارهای اجتماعی و نقش‌هایی دانسته‌اند که در راستای شکل‌گیری این هنجارها ایجاد می‌گردند. سرپیچی از قراردادها، در نظر این متفکران، نه یک مفهوم خودبسنده بلکه نتیجه قابل‌پیشبینی قراردادهای اجتماعی است. سنت‌هایی که تخلف از آن‌ها، به خودی خود تحقق عصیان است. به این ترتیب روند سرپیچی دیگری‌باشانه یک روند دوسویه است که نه تنها عصیان، بلکه سازش‌نیز در آن عاملیت دارد. در واقع سرپیچی بیش از آن‌که یک «عمل» باشد یک «معامله» است. هوارد یکر^۹ با اتکا بر این نظریه نتیجه می‌گیرد که بررسی جریان‌های اقلیت و دگرگونی‌خواه، نه تنها نیازمند شناخت این جریان‌ها است بلکه نیازمند شناخت توده اکثریتی است که قراردادها را وضع کرده و به طور مطلق به معرض اجرا گذاشته است. در این صورت می‌توان تصور کرد که هر جریان معترض حتی پیش از به‌کارگرفته شدن در متی نهادهای رسمی جامعه نیز در حال ایفای نقش درون ساختار بوده است. همانطور که آشکار است، پذیرش دیگرباشی، به مثابه شکلی از ایفای نقش آنتاگونیست در درام جامعه، به معنای پذیرش تقدیری غیر قابل دگرگونی است. آنچه هوارد یکر پیرامون پذیرش نقش معترض عنوان کرده است، از بسیاری جهات با نظریه اِروینگ گافمن^{۱۰} در پیوند است. گافمن معتقد بود که هویت ما، آن چیز مسلم و ذاتی نیست، بلکه چیزی است که ما می‌سازیم و از طریق انتخاب لباس، اشیاء و رفتارها به آن جامعه عمل می‌پوشانیم. از نظر گافمن انتخاب لباس و پوشاک روزانه در واقع همان طراحی لباس برصحنه نمایش است و به همین روال آنچه که از اسباب و وسایل و اشیاء در اطراف خود گردآوری می‌کنیم کارکردی شبیه به کارکرد اسباب صحنه نمایش را دارد. صحنه‌ای که ما بازیکر نقش اول آن هستیم. بدین ترتیب ایفای نقش دیگرباشانه، هر قدر بی‌حد و مرز، به معنای خدمت به ایجاد تنوع در شخصیت‌های نمایش جامعه آزاد است. نمایشی که تمامی دستاوردهای مردمی آن به سمت یک هدف غیر جمعی سوق داده شده که مطابق یا متمایل به خواست کارگردان است. بدیهی است که ایفای چنین نقشی، مستلزم القای باری معنایی به

9 Howard S. Becker

10 Erving Goffman (1922-1982)

طیفی از پوشاک، رفتارها و اشیاء خواهد بود که ویژگی‌های اصلی نمایش اعتراض را ایفا خواهند کرد: نوعی سیگار خاص، شکل سیگار کشیدن خاص، مدل مو یا کفش یا هدفنی ویژه.

حضور بر صحنه این نمایش جمعی و کسب امتیاز شمولیت در دایره فرهنگ رسمی (اعم از فرهنگ همساز یا فرهنگ نا همساز با طبقه حاکم) نیازمند تمرکزی فعال بر نقش آفرینی است. نوعی نقش آفرینی مبتنی بر فردیت که مدام در تلاش است تا بهتر یا زیباتر از باقی نقش آفرینان بر صحنه ظاهر گردد. برانگیزش فردیت بر صحنه نمایش اجتماعی، از یک سو به رقابت و تنش با دیگر شخصیت‌ها منجر می‌گردد و از سویی دیگر موضوعیت دیگری‌مانی آرمان خواهانه را به نفع نمایش دیگری‌باشی تصنعی کنار می‌زند؛ چرا که فرد ناچار به پاسداری از نقشی خواهد گشت که بر صحنه نمایش به او محول گشته است. این گونه است که چهره‌های هنری یا ستاره‌های خرده فرهنگی تحت مفهومی جعلی چون حرفه‌ای گری یا حفظ فاصله حرفه‌ای، از خودانگیختگی و خودآیینی فاصله گرفته و به ایفا نقش‌هایی می‌پردازند که نا دانسته بر دوش آنها نهاده شده است.

ایفای نقش، ورطه‌ای است که خواه ناخواه به رقابت ختم خواهد شد. رقابتی که خواه ناخواه گریبان هنرمند و حتی مخاطب را گرفته و آخرین بارقه‌های مقاومت فرهنگی را نیز در آتش هواداری و غفلت به باد می‌دهد. باید دانست که حاکمیت سلسله‌مراتبی به هیچ عنوان پذیرای یک صحنه فاقد رقابت نیست. تا زمانی که محتوای دیگرپاشانه در قالب یک قطعه موسیقی معترض یا یک اثر نمایشی، به کالایی مبدل نگشته باشد که از طرف مخاطب اکثریتی رسانه و بازار قابل ارزیابی و مقایسه کمی و کیفی باشد، قابل مصادره به مطلوب نخواهد بود. قافیه سرایی‌ها، آکوردهای نتراشیده، دکورها، جلسات تمرین یا رنگ‌های پاشیده بر سطوح، باید به قصد اثبات برتری یک فرد بر دیگران تولید شده باشند! حاکمیت میل دارد که دو دسته شورش در خیابان، با یکدیگر بر سر این مساله درگیر شوند که کدامیک لاستیک‌ها را بهتر آتش می‌زند یا کدام یک ماسک جالب‌تری بر چهره دارد. چنین غفلتی به طور خاص، جوهره هنر مبتذل رسمی است و در مقام الگو بر حوزه خرده فرهنگ‌ها و جریان‌ات مبتنی بر آگاهی کاذب تأثیر می‌گذارد.

۶.۱۲ رواج فهمی نادرست یا ناقص از تعهد، به خودی خود یکی از گرفتاری‌های جریان

مبارزه فرهنگی است. ادوارد سعید^{۱۱} در سخنرانی خود پیرامون نقش روشنفکر اشاره می‌کند که نقش روشنفکر در همه حال اعمال ضدیت با وضع موجود یا قدرت حاکم است. سعید روشنفکران را نه آن دسته از بازیگران صحنه فرهنگ و هنر رسمی، بلکه افرادی آگاه از ریشه‌های مشکلات و معضلات موجود قلمداد می‌کند. آناتول فرانس^{۱۲} پیش‌تر گفته بود که «روشنفکران آن گروه از فرهیختگان جامعه‌اند که بی‌آن‌که تکلیفی سیاسی ورای محدوده حرفه‌ای به آنها واگذار شده باشد، در امور دخالت می‌کنند و نسبت به آنها واکنش نشان می‌دهند چرا که به منافع و مصالح عمومی جامعه بستگی دارد.» او ادامه می‌دهد که «روشنفکر فردی است که علت وجودیش ایفای نقش نمایندۀ همه آن مردم و خواسته‌هایی است که در فرایند وضع موجود، یا فراموش شده و یا به زیر قالیچه رانده شده‌اند.» روشنفکر، از نظر ادوارد سعید باید به قضاوت اخلاقی یا منش آرمان‌جویانه مسلح باشد. فردی که در امور مربوط به منافع و مصالح عمومی جامعه دخالت کرده و از خود واکنش نشان دهد. دستگاه حاکم طبعاً چنین دخالت و واکنشی را بر نخواهد تابید. به همین دلیل است که حتی در کشورهایی که دموکراتیک خوانده می‌شوند، آثار و افکار این‌گونه روشنفکران با دیوار سانسور و ممیزی درگیر است. از نظر سعید، این بیان حقیقت است که روشنفکر را در زمره اقلیتی بسیار کوچک قرار می‌دهد. اما منش روشنفکر بدان جهت سوق دارد که زیستن و نقد در دایره حقیقت را به هر مسأله دیگری رجحان دهد. نقش روشنفکر، در نزد سعید، «خود عمل است و از نوعی آگاهی نشأت می‌گیرد که شکاک، درگیر، و بی‌امان مشغول تحقیق و بررسی عقلانی و قضاوت اخلاقی است» در واقع «کنش» و «منش» روشنفکر نشان‌گر عمیق نگرش او است. به طور مثال یک نمایشنامه معترض به ساختار سلسله مراتبی، آنگاه که برای تصویب یا شرکت در مسابقه به بخشی از نهاد حاکم ارایه می‌گردد، صرف نظر از محتوا یا نگرش نویسنده اثر، کنشی همخوان و همساز با نظم موجود را عرضه می‌دارد و بدین ترتیب محتوای تقابل‌گرا و نقش دیگرپاشانه خود را از دست داده است. هاینریش هاینه ضمن انتقاد به گوشه‌گیری و انزوا ی‌گفته می‌نویسد: «عمل، فرزند سخن است و سخنان زیبایی‌گفته، اخته.»

فقدان کارکردمندی و تناقض ناشی از ناهمخوانی نگرش با منش، منجر می‌گردد که اثر به هیجانی لحظه‌ای و جدا افتاده از موقعیت تاریخی و اجتماعی نزول یابد. چنین اثری به ناچار و به طور ذاتی در قالب فرم سازشکارانه اسیر است. ایفای نقش هنرمند متعهد یا روشنفکر

بدانگونه که ادوارد سعید عنوان می‌کند، نیازمند آگاهی و درکی عمیق از ریشه‌های مناسبات

11 Edward Said (1935-2003)

12 Anatole France (1844-1924)

اجتماعی - سیاسی و تاریخی است. آگاهی کاذب، درست در همین لحظات، با حرکت در سطح و درگیر شدن با فرم‌ها و نقش‌ها، منجر به بروز آسیب‌های فراوان گشته و در نقش ابزار از پیش تعبیه‌شده سرکوب عمل می‌کند. چنین هنرمندی معمولاً مدعی خواهد شد که فقط برای بیان درونیات خود یا به اشتراک گذاشتن الهامات و استعدادها یا شاید فقط به خاطر ثبت در تاریخ به خلق اثر می‌پردازد. واقعیت نیز این‌گونه است که تعداد هنرمندان و چهره‌های فرهنگی نافذ که بر آگاهی کاذب متکی هستند به مراتب بیش از اقلیت جویا و پویایی است که به نسخه‌های پالوده تر از آگاهی اتکا دارند. بی اطلاعاتی تاریخی و عدم پویایی فکری از آفت‌هایی است که به اشکال گوناگون، بدنه بسیاری از جنبش‌های دیگرباشانه فرهنگی را از داخل خشک‌کنده یا به انحراف کشانده است.

۶.۱۸ پرهیز از تعصب، جستجوی دائمی آرمان‌ها و زیستی در حلقه حقیقت مهم‌ترین سرفصل‌های مقاومت فرهنگی هستند. عدول از آن‌ها به معنای عدول از تعهد روشنفکرانه و تن دادن به شکست محتوم است. زمانی که تعصب مرکزگرایانه جای فرایند پویای تبادل‌نظر را می‌گیرد، در واقع دیگری‌بازی به نوعی تعصب تهی از ضربان حیاتی مبدل خواهد شد. پدیده‌ای که به ویژه در خصوص روشنفکران حرفه‌ای قابل مشاهده است، هنرمندان یا متفکرینی که هرچند زیستی حاشیه‌ای، غیر رسمی و دیگرباشانه را دنبال می‌کنند اما به نوعی ایستایی و حفظ وضع موجود پایبند هستند. جزمی‌گشتی روشنفکر یا تثبیت‌شدن هویت هنرمند می‌تواند منجر به بروز سیاست‌ورزی‌های قدرت‌محور گشته و تصفیه‌های گروهی، قومی، قتل عام، و کشاکش پایان‌ناپذیری را پدید آورد و در مقیاس اجتماعی به ابعاد هراسناکی راه یابد. از این رو است که مقاومت فرهنگی به افرادی نیاز دارد که به قول سعید با تعهدی عاشقانه، خطرپذیر و افشاگر اما پایبند به اصول و درگیر با آرمان‌های واقعی بشری باشند. سعید به درستی اشاره دارد که چنین منش و روشی تنها از عهده روشنفکر آمانور برمی‌آید. چرا که روشنفکر حرفه‌ای به دلیل پیمانی که، در لای دریافت پاداش، با تشکیلات رسمی و نهادهای قدرت بسته است، صرف نظر از نگرش، در منش و کنش عقیم خواهد ماند. به عبارت ساده‌تر، هنرمند حرفه‌ای فاقد استقلال اقتصادی، خود آئینی و خودانگیختگی خواهد بود و خواه‌ناخواه اثری را تالیف خواهد کرد که حاکمیت بازار از او طلب می‌نماید. چنین افرادی حتی در صورتی که اثری با محتوای دیگرباشانه خلق نمایند، به واسطه شکل ارایه و موضع مرکزگرایانه‌ای که اتخاذ

کرده‌اند، نخواهند توانست تأثیری پیشرو بر جامعه خود اعمال نمایند. بی‌شمارند هنرمندانی که تحت عنوان هنرمندان مستقل برای کسب وجهه‌ای رسمی و حرفه‌ای تلاش می‌کنند. هنرمندانی معترض که آداب و مراتب رسمی و سلسله مراتبی را حتی تا حقوق مادی - معنوی تکثیر به رسمیت می‌شناسند. این رویکرد علاوه بر این که نوعی تن‌دادگی به رسمیت وضع موجود است، سدی مستحکم در مقابل انتقاد و تغییر ایجاد کرده و موجب شکافی موهوم میان آنان و جامعه گشته است. شکافی که معمولاً تلاش می‌شود تا همچون سیاست‌مداران، نه با عمل بلکه با چند عکس، امضا، لب‌خند یا گفت‌وگویی دوستانه پنهان گشته یا لاپوشانی شود. چهره‌های فرهنگی و افتخودگر و کاذب از چندین جهت برای حاکمیت نافع هستند و به همین جهت مورد استقبال و پشتیبانی نهادهای حاکم قرار می‌گیرند. چنین چهره‌هایی در ساده‌ترین حالت می‌توانند مخاطب را متقاعد نمایند که مستقل بودن خارج از چارچوب‌های حاکمیت ناممکن بوده و دیگری‌باشی صرفاً نسخه‌ای مضحک از همسان‌باشی است.

۶.۱۹ نزد هایدگر، فروشنده نوین دانش، اطلاعات خود را در گردهمایی‌ها کسب کرده و در ملاقات‌ها به معرض معامله می‌گذارد. این دلال عصر روشننگری با بنگاه‌های انتشاراتی قرارداد می‌بندد. این بنگاه‌ها هستند که تصمیم می‌گیرند چه کتابی شایسته نشر و باز نشر است. متفکران و هنرمندان امروزی با تمایل به رسمی‌شدن، خود را از طریقی به نهادها یا نشریات دولتی و غیر دولتی مستقر نزدیک کرده و به این نزدیکی می‌بالند یا گاه به مزدوران و فرمان‌بردارهایی خوش‌پوش مبدل می‌گردند و بر خلاف محتوای دیگرگون‌خواهانه آثارشان، به سازشکارانه‌ترین اشکال ممکن نقش خویش را در بطن ساختار ایفا می‌نمایند. استقلال فکری آنان، اگر هنوز به کلی نخشکیده باشد، به سختی مجروح است. در واقع آثار هنری معترض این افراد، نه فریاد آرمان‌خواهی بشریت بلکه نوعی ابزار ایجاد تعادل روانی است که سعی دارد هویتی بی‌ثبات را در ویرانه‌ترین اجتماعی پایدار جلوه دهد. این قبیل فعالان عرصه فرهنگ، برای نیل به هدف خود که ساخت یک هویت کاذب و ایجاد تعادل روانی فردی است، چاره‌ای ندارند جز آن‌که در راستای خواست صاحبان مؤسسات رسانه‌ای یا تشکلهای غیر رسمی قدرتمند گام برداشته و راه خود را به شاه‌راه بازر هموار سازند. مقاومت فرهنگی نزد این افراد به صورت کالایی سودآور یا فرصت جلب توجه جامعه (جامعه هنری یا خرده فرهنگی) جلوه می‌کند. این که چه کتابی به چاپ برسد یا چه آلبومی منتشر شود، دیگر چندان به آگاهی

دیگرگون خواهانه وابسته نیست بلکه وضعیت بازار، جریان امواج رسانه یا مناسبات میان رقبا است که تعیین کننده دغدغه‌های ذهنی این گروه از افراد خواهد بود.

۶.۲۰ میشل فوکو به صراحت بیان کرده است که هنرمند متعهد در بستر جامعه بورژوازی یا تحت نظام تولید سرمایه‌داری به طور خودکار نادیده گرفته شده، متهم به خرابکاری و فساد می‌شود و در نهایت فلاکت از هستی ساقط می‌گردد. چنین فردی به سبب تفاوت نگرش و نسبتش با حقیقت به گفتمانی کشیده می‌شود که از جانب اکثریت قریب به اتفاق جامعه غیر قابل درک و بدین ترتیب غیر قابل قبول خواهد بود. در واقع افق دید جامعه به شکلی واقعی با افق دید روشنفکران دیگراندیش اختلاف دارد و این اختلاف منجر می‌گردد تا جامعه نسبت به چنین افراد کمیابی، رویکردی بدبینانه اتخاذ نماید. فوکو با توجه به همین مساله نتیجه می‌گیرد که «اگر روشنفکر در جامعه مدرن تلاش می‌کرد تا حقیقت را به کسانی بگوید که صدای او را نمی‌شنوند و به نمایندگی از کسانی سخن براند که قادر به بیان چنان سخنانی نیستند، تحت وضعیت پست‌مدرن، توده‌ها دیگر حتی به چنین کسانی نیاز ندارند. چرا که به خوبی همه چیز را فهمیده‌اند و به همین علت آنچه امروز از جانب حاکمیت مورد هراس است نه گفتمان روشنفکری بلکه گفتمان توده‌ای است.» بدین ترتیب فوکو نه تنها به گفتمان روشنفکری به دیده نجات‌بخش و آگاهی‌دهنده نمی‌نگرد بلکه آن را به ابزار سرکوب گفتمان توده‌ای تشبیه کرده و می‌گوید: «نقش روشنفکر دیگر این نیست که خود را جلوتر یا در حاشیه قرار داده تا از آن طریق حقیقت ناگفته را بیان کند. در عوض، روشنفکر باید علیه اشکال مختلف قدرتی مبارزه کند که خود او نیز نه تنها سوژه بلکه ابزار آن است.^{۱۳}» او این کار را باید در چارچوب قلمروهایی انجام دهد که خودش ابزار آنهاست؛ یعنی قلمروهای «دانش»، «حقیقت»، «آگاهی»، و «گفتمان». از نظر فوکو «نظریه‌پردازی هرگز بیانگر، ترجمان یا راهنمای عمل نیست: نظریه خود یک عمل است اما عملی محدود به شرایط مشخص؛ و بدین سبب فاقد عمومیت»

فوکو از پیوندهای افقی سخن به میان می‌آورد. نوعی نظام شبکه‌های مردمی و پایگاه‌های مردم نهاد که به شکلی روشن به تبیین خواسته‌ها و پیگیری آرمان‌های خود بپردازند، نظامی که تنها نقش روشنفکر در آن به حضور هم‌سطح در میان مردم و تبادل آگاهی، دانش و تجربه ختم می‌شود. او تنها می‌تواند با ارایه پیشنهادات خود، در تجربه امر واقع (در

تضاد با امر نظری) شریک گردد. فوکو تأکید دارد که امر واقعی تنها در پادگان‌ها، کارخانه‌ها، میادین جنگ، خیابان‌ها و در چارچوب امور روزمره قابل پیگیری است؛ نه در ذهن روشن فکر.

۶.۲۱ مشخص است که اختصاص جایگاه نخبگانی برای روشن فکر، هنرمند یا چهره فرهنگی به مثابه فردی جدا افتاده یا برتر از جامعه نه تنها به ایجاد دگرگونی اجتماعی رهنمون نخواهد شد بلکه موجب پایدار نگاه داشتن وضع موجود نیز می‌گردد. در همین راستا طیفی از هنرمندان قرن بیستم آثاری اعم از نقاشی، عکس، فیلم، نوشتار و اجراهای نمایشی را حول محور تجربه به اجرا در آمده روزمره تولید کرده‌اند. عکاسان جنگ، نمایشنامه‌نویسان، نویسندگان جنایی، نقاشان طبیعت‌بی‌جان، نوازندگان و خوانندگان فولک همه و همه آثارشان را به بازگویی تجربه‌های زیستی روزمره معطوف کردند. برداشتی از زندگی مبتنی بر اشتیاقات آفرینش‌گرانه که پیش‌تر نیز در اندیشه‌ها و رویکردهای بوهمی، آوانگارد و تجربیات هنرهای مشارکتی دهه ۱۹۶۰ بدان پرداخته شده بود.

در نگرش هنرمندان بوهمی، و همین‌طور جنبش هنر و پیشه‌وری می‌توان بارقه‌هایی از توجه به امر روزمره به مثابه مقاومت فرهنگی را مشاهده کرد. طراحی از منظر ویلیام موریس نقشی مهم در دگرگون کردن امر واقع و روزمره داشت. پارچه‌ها یا کاغذ دیواری‌های چاپ‌دستی کارگاه موریس، به عنوان مثال، نمودار بهاری ابدی بودند؛ بهاری بی‌خران. نگرشی اتوپیایی در باب یک هارمونی ماندگار و پاینده در محیطی پوشیده از شاخه‌های پیچیده پر برگ و پر میوه. گویی این کاغذ دیواری‌ها جلوه‌ای از سرزمین کوکابین [۴-۲] قرون وسطا را در خود زنده نگاه داشته بودند. اگر چه مصرف‌کنندگان محصولات موریس تنها اشراف و مہتران متمولی بودند که توان خرید تولیدات کارگاه پر هزینه او و همکارانش را داشتند، اما ایده موریس سالیان سال مورد توجه و تجربه قرار گرفته و امروزه به صورت انبوه تولید گشته و در دسترس همگان قرار گرفته اند.

۶.۲۲ در اولین دهه انقلاب کمونیستی شوروی (۱۹۲۰) لوییف پاپووا^{۱۴}، هنرمند کانستراکتیویست روسی، طرح‌های خود را به اولین کارخانه چاپ کتان دولتی در مسکو ارائه داد. او به همراه واروارا استپانوا تصمیم داشتند تا از نقش هنرمند به مثابه تولیدکننده‌ای منزوی که محصولی

14 Luibov Popova (1889-1924)

دست‌ساز را در خلوت کارگاهش تولید می‌کند. گذر کرده و پیام زیباشناسانه خود را در مقیاس انبوه به جامعه ارایه دهند. هدف، ارایه هنری با کاربرد روزمره بود که در خور جامعه انقلابی شوروی باشد. قصد این دو ایجاد هنری کاربردی بود که نقش آرمانی هنرمند در جامعه برابر را تحقق بخشد، اما از طرفی دیگر به استقبال نقش کالایی هنر رفته و در بهترین حالت، به گفته استفن دانکمب، به هنر کالا شده نمایی اخلاقی بخشیدند. در واقع طی چنین روندی، هنرمند باری دیگر به مثابه فردی خلاق در مقام «تولیدکننده یک طرفه محتوا» برای جامعه‌ای مصرف کننده ایفای نقش می‌کند.

تلاش نا فرجام استپانوا و هنرمندان انقلابی روس می‌تواند نشان‌گر این نکته باشد که مقاومت فرهنگی و آفرینشگری مبتنی بر امر روزمره به جای اتکا بر محوریت هنرمند/تولیدگر، می‌تواند مرکز ثقل خود را بر جمعیت و مشارکت بنا نهد. اندیشمندان بسیاری از امکانات آفرینشگرانه و دگرگونی‌بخش موجود در جمعیت سخن گفته‌اند. از مفهوم کارنوال و فستیوال‌های عمومی باختین و لوفور گرفته تا خودیگانگی که مارکس و بسیاری از اندیشمندان درباره آن به تاملات گسترده پرداخته‌اند؛ یا از اعتراض نهفته در مصرف‌گری که توسط والتر بنیامین مطرح شد تا مفهوم تمایز اجتماعی در گفتمان بورديو و زندگی به مثابه اجرا در اندیشه گافمن، از مفهوم ریزوم در اندیشه دلوز و گتاری گرفته تا هتروتوپای فوکو و اینفرپالیاتیکس که جیمز سی. اسکات در کتاب «سلطه و فنون مقاومت»^{۱۵} بدان اشاره کرد، هر یک از جهتی امر روزمره را به مثابه بستر مبارزه و مقاومت مورد ارزیابی قرار می‌دهند.

طی چند دهه اخیر اندیشمندان بسیاری به وجود نوعی مبارزه و عاملیت در پراتیک‌های مصرف‌گرانه روزمره اشاره کرده‌اند. به عنوان نمونه میشل دوسرتو مبارزه فرهنگی را مختص گروه‌های انقلابی یا هنرمندان بوهمی و آوانگارد قلمداد می‌کند بلکه معتقد است که روتین‌های روزمره مردم به خودی خود مملو از کنش‌گری‌های آگاهانه است. مردم با تاویل‌ها و روش‌های شخصی مصرف، در واقع فرهنگ خودشان را به جریان انداخته و حضور خود را به مثابه نیرویی اجتماعی فعلیت می‌بخشند. دو سرتو این مساله را تحت عنوان «پراتیک زندگی روزمره» مورد بررسی قرار داده است. بدین ترتیب هر گونه کنش و فعالیت روزمره از جمله مصرف‌گری را می‌توان از جنبه‌هایی دارای بار تقابل‌جویانه دانست. اما باید در نظر داشت که این تعبیر در جهت عکس آن نیز صادق است. برای مثال مشغولیت به هنر آوانگارد یا سبک خرده فرهنگی که نزد جوانان یا افراد فعال در این زمینه‌ها به مثابه شکلی از اعتراض

15 Domination and the Arts of Resistance(1990), James C. Scott

قلمداد می‌شود، می‌تواند کارکردی بسیار متفاوت از آنچه که وائمود یا حتی انجام می‌شود داشته باشد. برای نمونه یک پوشندهٔ تی‌شرت چه‌گوارا که روی آن شعار «کارگران جهان متحد شوید» درج شده، لزوماً با پوشیدن آن به یک پیام‌آور انقلابی یا حتی نیروی مبارز در برابر فرهنگ سرمایه‌دارانه مبدل نمی‌شود. همانطور که خوانندگان کتاب‌های مارکس لزوماً فهمی صحیح از انقلاب یا کمونیسم ندارند و حتی شاید از نظر نگرش سنجیت چندانی با اهداف گسترده‌تر آرمان بشری نداشته باشند^{۱۶}. در هر حال از نظر دوسرتو خود این انتخاب‌ها نیز از نظرگاه قدرت مرکزگرا نامطلوب هستند. به طوری که ظاهر شدن با یک سنجاق سینه چه‌گوارا برای مصاحبهٔ استخدام در یک بانک، احتمال پذیرش فرد را به میزان زیادی کاهش خواهد داد. در واقع سازمان‌دهی پسااختارگرایانهٔ فرهنگ، دارای کرد و کاری «متنی»^{۱۷} بوده و متضمن نوعی مصالحه و پذیرش سنت‌هایی است که توسط پراکتیک‌ها یا روندهای ادبی هدایت می‌شوند. به همین منوال باید در نظر داشت که حضور هنرمند یا چهرهٔ ضد جریان مستقر، در چارچوب بازار یا رسانهٔ مستقر نشانگر سازشکاری با متن مستقر است. دو سرتو برای توضیح این مسأله از مفهوم «اقتصاد متنی» سخن به میان می‌آورد که موجب می‌گردد تا سلطه‌گر، آگاهانه و عمداتنه معانی محدود و از پیش تعیین شده را پیش نهاده و تا حد ممکن از روند نشانه مندی نامحدود [۴۰-۵] یا برداشت آزاد پیشگیری نماید. دو سرتو به جای تجزیه و تحلیل بلازمایی فرهنگ یا وضعیت مصرف‌کنندگان، به شیوه‌های برخوردی توجه داشت که افراد از طریق آن‌ها واقعیت را در تطابق با میل خود هدایت و معنایند می‌کنند. از نظر او تاویل و معنابخشی فردی می‌تواند یک تاکتیک آلترناتیو باشد که در مواجهه با هر واقعیت، به جای سرسپردگی تام، نوعی جریان پادهژمونیک را احیا کند. خواه این واقعیت، واقعیتی مدنی باشد یا یک کالای فرهنگی مثل یک فیلم سینمایی، در هر دو حالت مخاطبان با متنی از پیش تعیین شده مواجه هستند که تنها راه تقابل با آن بی‌اعتنایی به تاویل مستقر است. تاکتیکی که نزد اهالی فرهنگ و مخاطبان پویا سبقه‌ای طولانی دارد و می‌توان آن را در «پیش‌ساخته‌های» دوشان، ساند سیستم‌های جامائیکایی، استفادهٔ گرافیتی‌کارها از اسپری و دیوار، استفادهٔ جنبش انانیمس از ماسک‌های تبلیغاتی فیلم «وی فور واندتا» یا استفادهٔ هرکرها از لب‌تاپ‌ها و سرویس اینترنت و ... مشاهده کرد. این زاویهٔ دید را می‌توان از جهاتی با نگاه رانسیر^{۱۸} در باب «رهایی تفکرورزانه»^{۱۹} نگاه استپان شوکایتیس^{۲۰} پیرامون «به‌کارگیری کالا به منظور تقابل» و از

16 Scriptual

17 The Ignorant Schoolmaster (1991) , Jacques Rancier

18 Intellectual Emancipation

19 Stephen Shukaitis

جهتی دیگر با آرای باختین پیرامون «هنگامه کارنوال» همراستا دانست.

۶.۲۳ اعمال مقاومت فرهنگی در بطن پراتیک‌های روزمره یکی از مهمترین محورهای رویکردی در جریان فرهنگ زیرزمینی است. نوعی شاعرانگی روزمره، بی هیچ ادعای نمایز یا برتری از جمعیت. نوعی شاعرانگی بی‌قلم و کاغذ، تاریخ‌نگاری با سرانگشت بر باد، تداوم نمایش زیباشناسانه در زمانی که تماشاگری نظاره نمی‌کند. نوعی شاعرانگی در ستیز با مرکزیت بابی انباشت هسته‌ای سرمایه فرهنگی.

شاعرانگی روزمره یک پروسه خلاق و غالباً هنجارگریزانه است؛ یک مقاومت تاکتیکی در برابر جریان رسمی و معناسازی‌های هژمونیک آن، که برای تحقق بخشی به فرهنگ و معنادار کردن آن از کرد و کارهای مصادره و باز-مصادره بهره می‌گیرد. چیزی شبیه به واکنش‌های مردمان زیر یوغ استعمار در برابر استعمارکنندگان؛ همچون بردگان سیاه‌پوست که در غیاب ارباب، راه رفتن او را به سخره می‌گرفتند و از این طریق اتحاد و امید خود را تقویت کرده و فضا را برای اندیشه تقابل‌جویانه در میان خود و نسل‌های جوان‌تر گشوده نگاه می‌داشتند. نوعی درگیر شدن با روابط سابق‌الوجود قدرت که می‌تواند تدریجاً به دگرگونی شیوه برداشت یا نگرش بیانجامد. بدیهی است که اقتصاد متنی، همچون مناسبات میان ارباب و برده، ابزار آشکار چنین وجودی را بر نمی‌تابد. بدین ترتیب بردگان منتقد، تحت چنین مکانیزمی، عنصری «دیگری» خواهند بود و اصولاً نسبت به روش‌ها، روندها و پراتیک‌های سرسپردگی «بیگانه» یا «غریبه» محسوب می‌شوند. اما حتی با این وجود نیز منطق عملیاتی فرهنگ، این روش‌های حاشیه‌وارانه یا دیگرباشانه را از طریق اتخاذ تاکتیک‌های آگاهانه چریکی، گریزجویانه و پنهانی امکان پذیر می‌کند. در واقع این درشرایطی رخ می‌دهد که «دیگری‌مانی» آشکار می‌تواند منجر به سرکوب سخت و در نتیجه از میان رفتن تام و تمام بارقه‌های جریان دگرگونی طلب گردد. به عنوان مثال در ارتباط با هنر پیشرو، این سیواسیونیست‌ها بودند که تاکتیک‌های مناسبی را برای مقاومت در برابر مصادره در فرهنگ مستقر به کار بستند. مهم‌ترین تاکتیک آنان در این زمینه را باید دتورنمنت به مثابه دستکاری و رادیکالیزه کردن پدیده‌های فرهنگی روزمره دانست [۴-۵۹-۳]. در واقع تاکتیک دتورنمنت با روش کارگیری نمادهای رسانه‌ای-تجاری و ایجاد اختلال در پیام، منجر به چرخش معنایی گشته و پیام مورد نظر را به پیامی در تقابل با آنچه مد نظر فرستنده بوده است می‌آلاید. تکنیک کالچر جمینگ^{۲۰} یا «به چالش‌گیری فرهنگ» که

امروزه به خوبی شناخته شده است نیز در واقع مبتنی بر تاکتیک دتورمنت بوده و در حکم نوعی «دستکاری روزمره» در متن مستقر است. دستکاری بیلبرودها، لوگوها، ایجاد اخلال در برنامه‌های رسانه‌ای، ایجاد کولاهای صوتی و تصویری، ارسال امواج پارازیت رادیویی و ... از نمونه‌های استفاده از این تاکتیک است. یکی از مثال‌های جالب توجه از چالش‌گیری فرهنگی، کتابی است که در سال ۱۹۷۱ از آبی هوفمان منتشر شد. عنوان کتاب هوفمان «این کتاب را بدزد» بود که بیش از ۲۰ ناشر از انتشار آن سر باز زده و حتی بعد از انتشار بیشتر کتاب فروشی‌ها از فروش آن امتناع ورزیده و در کشورهایی مثل کانادا با منع قانونی مواجه شد. این کتاب بی هیچ حمایتی با فروش صد هزار نسخه مواجه گشت. خود هافمان در باره فروش کتابش این‌گونه اظهار نظر کرد: «جای تاسف دارد که تلاش کنی دولت را سرنگون سازی، اما سرانجام کار به لیست پرفروش‌ترین‌ها ختم شود». در واقع باید توجه داشت که نظام بر اساس ساختار خود، هر لحظه متصد فرصتی است تا تاکتیک‌ها و پراتیک‌های روزمره را نیز، همچون پراتیک‌های کنش گرائه خرده‌فرهنگی، بر خلاف مقاصدشان مصادره و در خود مستهلک نماید.

۶.۲۴ به طور کلی آفرینشگری زیباشناسانه در بستر پراتیک‌های زیرزمینی و مقاومت فرهنگی نه مبتنی بر تالیف اثری بدیع یا نمایش تکنیک‌های اجرایی نخبه‌گرایانه یا کیفیات جذاب زیباشناسانه و سبکی در قالب یک شیخ/اثر، بلکه مبتنی بر نگرشی نقادانه به عرصه زیستی و اتخاذ منشی زیباشناسانه در ارایه و ارسال پیام قابل پردازش است. آنچه تحت این نگرش هنرمندانه به حساب می‌آید، اتخاذ روش‌هایی است که به طور همزمان تاکتیکی، خودانگیخته، دیگری‌باشانه و پنهانی باشند. تاکتیکی بدان روی که مبتنی بر نگرشی موشکافانه بوده و توان جریان‌سازی یا پیام‌رسانی را در دل امواج قدرتمند پارازیت و مصادره حاکمیتی داشته باشند؛ خودانگیخته بدان معنا که از منشی فرای منش سرکوب‌شده شهروندی بر آمده باشند؛ دیگری‌باشانه بدان سبب که از آگاهی‌دگرگونی‌بخش سرچشمه گرفته باشند و پنهانی بدان جهت که تا حد ممکن از گزند رصد، مصادره، کارگیری یا سرکوب به دور مانده و باقی بمانند. چرا که همگام‌شدن با مدرنیته متأخر و پست‌مدرنیته یا زیست‌هنجارین در منطق نتولیرال به طور آشکاری با طبیعت انسان، هارمونی زیستی و زندگی در حلقه حقیقت در تضاد است. به همین علت است که حاکمیت هر گونه عدم تجانس یا «ناهم‌نهادی» با اقتصاد متنی مستقر را به مثابه ناهمخوانی با ابر روایت رسمی زندگی، مغل نظم عمومی تلقی کرده و

سرکوب می‌کند. در واقع حاکمیت متکی بر اقتصاد متنی، برخلاف آنچه ادعا می‌کند، با تاویل آزاد مخالف است. آن را سرکوب کرده و در ازای آن، تحت نام نظارت و تربیت اجتماعی، دسته‌ای از معانی و تعبیر محدود را پیش می‌نهد. به عنوان مثال مکانیزم دموکراسی به مثابه انتخاب آزاد شهروندان به هر روی به انتخابی میان چند نام یا حزب رسمی ختم می‌شود و یا نظریه مرگ مولف در هر صورت به مثابه حربه‌ای برای اخلال در متون دیگر با شانه مورد بهره برداری قرار گرفته و ترویج می‌گردد. اقتصاد متنی با اخذ چنین استراتژی ساختارمندی آماده است تا هرگونه آلترناتیو مصالحه‌جو را به رونویسی از فرهنگ مستقر وا داشته و هرگونه آلترناتیو مقابله‌جو را هدف سرکوب و تکفیر قرار دهد. با این وجود مقاومت در برابر زبان‌شناسی مستقر، اقتصاد، سیستم‌های سیاسی و اجتماعی-فرهنگی غالب به شکلی پنهانی در بطن پراتیک‌های گوناگون زندگی روزمره جریان دارد. در صحبت کردن، قدم زدن، آواز خواندن، پخت و پز، روابط با دوستان و مردم دیگر، خرید یا خواندن. این کرد و کارهای روزمره فرهنگ را-ضمن واکنش به مقتضیات ویژه‌ای که در خلال زندگی پیش می‌آیند- مجدداً پیکربندی می‌کنند؛ کرد و کارهایی که هنجار را به روش «اجتناب از» و «مخدوش‌سازی» مقاصد نظم رسمی دچار اختلال می‌کنند. چنین ضدیتی، بر خلاف پراتیک‌های آوانگارد و سبک‌های خرده فرهنگی، به هیچ روی واغودگرانه و اجرا محور نیست بلکه در متن و تقلای زندگی روزمره رخ داده و به همین جهت غیر قابل پیشبینی و نامحسوس است. این بدان معنا است که کش‌گر/هنرمند/انسان زیرزمینی محتوای اعتراضی خود را نه در قالب «اثر قابل مصرف» بلکه در منش و کش مستتر می‌سازد. منشی که هر دم میان رسمیت و پاد-رسمیت، دومی را بر می‌گزیند. هنرمندی که نه به دنبال نمایش آثار خود در بزرگ‌ترین کاخ سفید هنر، نه به دنبال اجرای کنسرت در بزرگ‌ترین معبد عوام‌فریبی و نه به دنبال دریافت تیک احراز هویت شبکه‌های اجتماعی است، بل انسانی که زیستی در انکار این الگوهای قدرت را می‌آزماید.

دوستو این مساله را از طریق ایده «رکب زنی متنی»^{۲۲} مفهوم پردازی کرده است؛ از نظر دوستو مخاطب برنامه‌های رسانه‌ای نیز بر خلاف آنچه به نظر می‌رسد، منفعل نیست بلکه به شکلی پویا به کار تعبیر و تفسیر مشغول است. فهم نظر دوستو شاید در راستای مدل ارتباطی «رمزگذار/رمزگشایی» استوارت هال^{۲۳} (۱۹۸۰) آسان‌تر باشد.^{۲۴} تمثیلی مناسب از ربایش زیرکانه معنا از بازیگردانان صاحب قدرت توسط سرکوب‌شدگان و محرومان. این تاکتیک فردی در خوانش منحصر به فرد هر شخص از زبان فرهنگی پذیرفته شده موزه‌ها، آکادمی، تلویزیون،

²² textual poaching

²³ Stuart Hall / encoding/decoding

روزنامه ها، خرده فروشان، تبلیغات و اینترنت به اجرا در می آید. به عنوان مثال می توان به تغییر دادن متن یک ترانه یا آرایه تفسیرهای متفاوت از مقصود مولف اشاره کرد. به این شکل است که مرز میان مخاطب بودن و آفرینش گری توسط مخاطب زیر پا گذاشته می شود و جریان سلطه رسانه ای دچار اخلاص می گردد. به شکلی مشابه، هر شهروند می تواند در برابر پروسه های بروکراتیک-سازمانی رسمی، هنجارها و پراتیک هایی که هژمونی فرهنگی را دامن می زنند از خود مقاومت نشان داده یا مداخله گری نماید.

۶.۲۵ والتر بنیامین در سال ۱۹۳۴ یک سوال ساده را مطرح کرد: فرهنگ رادیکال چیست؟ او در «مولف به مثابه تولید کننده» پاسخی بدیع به این پرسش می دهد: «این محتوای فرهنگ نیست که آن را رادیکال می کند بلکه شرایط تولید آن است [که آن را رادیکال می کند]». بنیامین به چشم خود شاهد بود که رادیکال ترین محتوای فرهنگی می تواند با قرار گرفتن در بافت هنر والا یا سرگرمی تجاری، در معرض جذب و خنثی سازی قرار گیرد. از نظر بنیامین مساله این نیست که اثر هنری چه سیاستی را بازتابی می کند بلکه این سیاست های چگونگی تولید و عرضه اثر هنری هستند که نقش تعیین کننده را برعهده دارند. فرهنگ رادیکال از منظر بنیامین فرهنگی است که فرای تخصصی سازی روند تولید سرمایه داری سیر کند. به بیانی دیگر «فرهنگ رادیکال با به چالش گرفتن تقسیم سلسله مراتبی کار و تشویق همگان به آفرینش، به زدایش مرز میان هنرمند-تماشاگر یا تولید کننده-مصرف کننده میل می کند». بدین ترتیب والتر بنیامین زمینه بحث در باره مقاومت فرهنگی را از ارزیابی محصول به ارزیابی جریان تولید تغییر می دهد.

تاکتیک های زیرزمینی می بایست بر خلاف استراتژی های رسمی بر واکنش های آنی و سریع متمرکز باشند و به همین دلیل نیاز به کنشگرانی سبک بار و چالاک دارند. هنرمند فربه، که خود را به شبکه های قدرت و نهادهای فرهنگ مستقر وابسته ساخته، هر قدر در محتوای آثارش میزان قابل توجهی از اعتراض را- همچون سیلیکون آرایشی- تزریق کرده باشد، در کارکردمندی اجتماعی عقیم خواهد بود، چرا که هر گونه محتوای دیگر باشانه به سهولت توسط مقصدمندی های مستقر مسموم شده، مورد مصرف قرار خواهد گرفت و در نتیجه به بدعتی در سطح فروکاسته می شود. این جا است که مساله نقد خویشاوندی و خرد تاکتیکی مطرح می شود. پراتیک های مقاومت فرهنگی باید انعطاف پذیر و بافتارمند باشند. بدان معنا

که در زمینه اجتماعی و تاریخی اعمال شده و قابلیت تخصیص پذیری و اثر گذاری بر شرایط معاصر خود را دارا باشند. هنرمند/کشگر زیرزمینی باید از این قابلیت برخوردار باشد که چرخشی نامحسوس بر گرد نیروهایی که نسبت به آن‌ها بیگانه است انجام داده و با استفاده از ترفندی زیرکانه، سریع و نامحسوس خودآیینی و استقلال خود را به ثمر بنشانند. او باید همچون کشتی‌گیری کار کشته، بی آن که از تشک خارج شود یا امتیازی به حریف خود بدهد، با چالاک‌ی و موقعیت‌شناسی کسب امتیاز نماید.

۶.۲۶ «پیتر لامبورن ویلسن» (حکیم بی) در کتاب خود تحت عنوان منطقه موقت خودآیینی، از تاکتیک‌هایی سخن به میان می‌آورد که به منظور پیشگیری از انباشت سرمایه فرهنگی یا مبارزاتی و پرهیز از مصادره به مطلوب شدگی، به طوری تعمده موقتی هستند. تحت این مفهوم پردازی، ایجاد یک «منطقه موقت خودآیینی» تاکتیکی است مناسب برای پنهان شدن در شکاف رویه‌های رسمی و برسازی تاکتیک‌های جدید بر خاکستر تاکتیک‌های سوخته (مورد استعمال قرار گرفته). نوعی فرار از فردیت به سمت «گمنامی» و فرار از رسمیت به سمت «بی‌نشانی». از نظر ویلسن، هر تلاش برای رسمی شدن و پایداری، آفرینشگری آنتیت‌مند و خودآیین را خنثی کرده و فاقد تأثیر می‌نماید. او مفهوم «هنر به مثابه جرم/جرم به مثابه هنر» را پیش می‌کشد و به تروریسم شاعرانه اشاره می‌کند. از نظر ویلسن، یک تفاوت اساسی میان انقلاب و شورش موجود است که موجب رجحان شورش بر انقلاب می‌گردد. شورش فرصتی موقت است برای بروز یک شور دیگرباشانه؛ در حالی که انقلاب به منزله شورش که به سرانجام رسیده باشد، تا به حال نتوانسته این فرصت حیات دیگرباشانه را تداوم بخشد، بلکه به بر سازی نوعی دیگر از سازشکاری و نظم سلسله‌مراتبی منتهی گشته که با مفهوم انقلاب در تضاد است. نگرش ویلسن یادآور مقاله کروپوتکین با نام «دولت انقلابی» است. کروپوتکین طی آن مقاله که به سال ۱۸۸۰ نگاشته شده اشاره دارد که اصطلاح دولت انقلابی برای هرکس که با معنای «دولت» و معنای «انقلاب» آشنایی داشته باشد غریب خواهد نمود، چرا که این دو در تضاد کامل با یکدیگر هستند: انقلاب به معنای دگرگونی است و دولت به معنای نیروی حافظ استقرار.

ویلسن تقریباً از چنین زاویه‌ای با نظریه مبتنی بر یک انقلاب بزرگ مردمی و جایگزینی نظامی جدید مخالف است و در ازای آن «منطقه‌های خودآیینی موقت» را راهکاری چریکی و

کارا می‌داند که بر خلاف احزاب انقلابی و تشکل‌های مرکزگرا یا قدرت‌محور، خود را درگیر دگرگونی رویایی نمی‌کنند بلکه دگرگونی را -در لحظاتی پنهانی و گذرا- به تجربه زیستی مبدل می‌سازند. این «موقتی‌بودن» منجر می‌گردد تا صحنه نمایش فرصت به کارگیری آن‌ها را به دست نیاورد. بدین ترتیب شاید بتوان تمام زندگی را در مجموعه‌هایی به هم پیوسته اما نا مستمر از محدوده‌های خودآیینی موقت سپری کرد بی‌آن‌که به دام استراتژی‌های مصادره گرفتار آمد. ملبورن شورش را ارزشمند تلقی می‌کند «هر چه بیشتر بهتر، حتی به قیمت خشونت. ایجاد اسپاسم در دولت شبیه‌سازی شده شکوهمند است، اما در اغلب مواقع بهترین و رادیکال‌ترین تاکتیک همانا امتناع از شرکت در خشونت نمایش است: خروج از صحنه شبیه‌سازی، ناپدید شدن.^{۲۴}»

واقعیت این است که گفتار اقلیتی حاشیه‌ها هرگز توسط استراتژی‌های مستقر اکثریت شنیده نمی‌شود بلکه «دستکاری» می‌شود و این درست همان چیزی است که ویلسن آن را به مثابه نقش نمایشی یا «شبیه‌سازی شده» مورد توجه قرار می‌دهد و سعی دارد با ارایه تاکتیک منطقه خودآیینی موقت، روشی برای پرهیز از آن پیش‌نهد. نگاهی که می‌توان آن را درباره تفکرات آوانگارد و پراتیک‌های فرهنگ مقاومت-از فوتوریست‌ها و سورالیست‌ها گرفته تا پانک‌ها و نسل‌های هیپ‌هاپ- صادق دانست. آنچه ویلسن پیرامون آن متمرکز شده است به نوعی با مفهوم «رکب‌زنی متنی» دوسرتو همسو است، هرچند با آن تفاوت‌های مهمی دارد. دو سرتو از مجموعه‌ای از تاکتیک‌های زیرپوستی و روزمره سخن می‌گوید که در هر لحظه ممکن با نیروهای نظم‌دهنده روایت مستقر در تنش باقی می‌مانند بی‌آن‌که با آن درگیر شوند. از نظر دوسرتو نیز مقاومت فرهنگی در برابر گفتمان دائم‌التغییر سرمایه‌داری، که بیش از اتکا بر ایدئولوژی به ترس از دگرگونی مبتنی گشته، نه پیش‌رونده است و نه انقلابی بلکه دنیوی است و روزمره.

پافشاری افراد جامعه بر ناهم‌نهادی (۲۴-۴)، پاسخی تاکتیکی است به اقتدار. نوعی رهایی از خواست جریان مستقر که باختین آن را تحت مفهوم هتروگلوسیا^{۲۵} یا دیگرآوایی مورد توجه قرار داده است. دیگرآوایی طیفی بی‌ترتیب و همزیست از نیروهای زبان‌شناسانه و معناها است. بازه‌ای از صداهایی که با تقلا و در رقابت با یکدیگر بر می‌خیزند؛ واقعیت متنافرالاصوات دیالوگ در تقابل با نمایش باور ناپذیر مونولوگ. از نظر باختین زبان مستقر از

24 Temporary Autonomous Zone(1991), Hakim Bey, p. 100
25 Heteroglossia

بازتاب دادن واقعیت چند صدایی زندگی روزمره عاجز است. فرهنگ ناهمگون روزمره سعی دارد تا اقتصاد متنی را نادیده گرفته و روایت‌های خودش را- حتی از طریق به کار بستن درجانی از مصالحه و اختلاط- مطرح نماید.

باختین بر آن بود که افراد، گروه‌ها و طبقات متفاوت اجتماعی تحت موقعیت‌های اجتماعی ویژه، با به کارگیری نشانه‌ها با ابراز مواضع ایدئولوژیک خود در بطن زبان به تولید گفتمان‌های خاص خود می‌پردازند. او بر همین اساس اعتقاد داشت که مطالعات زبان‌شناختی باید به بررسی تاریخ دگرگونی نشانه بپردازند و نه به شناخت معنای ثابت نشانه. چرا که گروه‌های اجتماعی، طبقات، افراد و حتی گفتمان‌های مختلف همواره می‌کوشند تا نشانه‌های زبانی را به کارگرفته و بار معنایی مطلوب خود را به آن بدهند. بدین ترتیب زبان، از منظر باختین، مجال مجادله ایدئولوژیک است نه یک نظام انتزاعی یکپارچه و پایدار. به بیانی دیگر باختین تنوع زبان‌ها یا گویش‌های مختلف در دل یک زبان را به خودی خود یک پدیده زبان‌شناسانه نمی‌پنداشت بلکه آن را بازتابی از تنوع شیوه‌های ارزیابی، مفهوم‌پردازی و تجربه این-جهانی توسط گروه‌های مختلف مردمان قلمداد می‌کرد. این شاید به خودی خود توضیحی گویا از کلیت فرهنگ زیرزمینی باشد: مجموعه‌ای از تاکتیک‌ها که به قصد ایجاد پادهژمونی در برابر استراتژی‌های کنترل‌گرانه سازمان‌های فرهنگی یا بازار مورد استفاده قرار می‌گیرند. باختین به خوبی به خاصیت گفت‌وگویی ساحت‌های زبانی تأکید می‌ورزد و معتقد است که ابعاد بینا متنی و چند صدایی زبان قابل ارتقا یا سرکوب هستند. به اعتقاد وی، از آنجایی که جنبه گفت‌وگویی زبان می‌تواند تعارضات، تمایزات، پایگاه‌های طبقاتی و مواضع ایدئولوژیک موجود در جامعه را ظاهر سازد و اساسا هر برداشت یگانه و اقتدارطلبانه از جامعه را به چالش بکشد، حاکمیت به مثابه عامل حفظ اقتدار هژمونیک، همواره سعی دارد تا حد ممکن جنبه گفت‌وگویی زبان را سرکوب کرده و جامعه را به یک جامعه تک‌صدا و هم‌نهاد مبدل نماید. به عنوان نمونه ایجاد نشریات رسمی و رسانه‌های فرهنگی و هنری برای رسمیت بخشی به جریان‌ات یا افرادی خاص به مثابه چهره‌های مورد قبول یا محبوب همه؛ یا اختصاص بودجه برای پروژه‌های نقاشی دیواری بر دیوارهای بزرگ، ایجاد موزه‌ها و مسابقات فرهنگی و هنری، وضع قوانین صدور مجوز به بهانه‌های مختلف و ... همه از جمله اقداماتی هستند که در جهت حمایت و تقویت تک‌صدایی و کم‌رنگ کردن ویژگی‌های گفت و گویی آفرینش‌های خودانگیخته و مستقل صورت می‌گیرند.

۶.۲۷ به نظر می‌رسد که اکثریت مردم در سطح جامعه جهانی علیه استراتژی رسمی هژمونیک از خود مقاومت نشان می‌دهند. با این حال، خود این ناهم‌نهادی نیز توسط اقتصاد متنی به کار گرفته شده و یا به منزله امر غریب به حاشیه رانده شده و سرکوب می‌شود. این سکه دوروی «به‌کارگیری/ مصادره» و «به حاشیه‌رانی/ سرکوب» از طریق طیفی از استراتژی‌ها انجام می‌گیرد که هر گونه ناهم‌نهادی را، در صورت بروز عاملیت اجتماعی مسدود کرده یا تایید می‌نماید. به عنوان نمونه، اقتصاد متنی برخی از هنرمندان آوانگارد تاریخی را به منزله «نوابغ» هنری مورد تایید قرار داده و از طریق رسمی‌سازی و دیگر استراتژی‌های نهادی، جریان تولید، عرضه و مصرف این آثار را با مطامع خود هم راستا کرده است. تولید فیلم‌ها و کتاب‌های نفیس و برپایی همایش‌ها و نشست‌های آکادمیک، ایجاد فضای رسمی و دانشگاهی برای تشکلهای و فعالیت‌های دانشجویی و شهروندی حول محور جاه و جلال این چهره‌های نام‌آور، ترفندی است برای ایجاد تأثیر سلسله‌مراتبی، القای برداشتی نخبه‌گرایانه و در عین حال حاشیه‌وار کردن یا ناشنیده باقی گذاشتن بسیاری دیگر.

بدین ترتیب این‌گونه القا می‌شود که چهره‌های اصلی، هنرمندان موفق، نویسندگان معتبر، انقلابیون واقعی و روشنفکران دغدغه‌مند آنانی هستند که به آغوش نظام پیوسته، مورد حمایت یا پذیرش یکی از نهادها قرار گرفته یا بساط مقاومت خود را پهن کرده‌اند. تمامی این افراد با در زمان فعالیت خود توسط نظام به‌کار گرفته می‌شوند و یا پس از مرگ دستخوش کج‌نمایی قرار می‌گیرند. ایجاد اخلاص در خوانش عمومی از هویت‌ها می‌تواند در زمان زندگی دیگرپاشانه اتفاق افتد، هرچند در باره افراد یا گروه‌های آگاه‌تر، امکان این مصادره پس از مرگ فرد یا زوال جریان نیز نزد حاکمیت محفوظ و چه بسا سهل‌تر خواهد بود. چرا که دیگر حتی امکان اتخاذاً تاکتیک تازه در مقابله با استراتژی مصادره وجود نخواهد داشت.

با وجود همه دستبردها و کارگیری‌های معنایی که از جانب اقتصاد متنی بر جریان‌های مقاومت فرهنگی و فعالیت‌های پیشرو اعمال می‌شوند و با توجه به فشار رسانه‌ای/ تجاری در راستای مصادره بازماندنی‌های منحصر به فرد دیگرپاشانه و تلاشی که برای ایجاد وابستگی‌های کم‌رنگ یا پررنگ با «مرکزیت» تاریخی اعمال می‌شود و نیز با وجود استراتژی‌های چهره‌سازی و تجاری‌سازی تولیدات فرهنگ معترض، همیشه تاکتیکی برای واکنش موجود است. به علاوه باید متوجه بود که همین واکنش‌های تاکتیکی نیز در سطوحی دیگر با اتخاذاً استراتژی‌های نوین از جانب قدرت، قابل به کارگیری و مصادره خواهند بود. بدین ترتیب مقاومت فرهنگی و تقابل

آفرینشگرانه، جریان‌ی پویا و نبردی همیشگی است که با ایفای نقش چهرهٔ اعتراضی درون ساختار مستقر و انباشت سرمایهٔ فرهنگی یا خرده فرهنگی متفاوت است.

نظم مستقر، به پشتوانهٔ ساختارهای کنترلی و مدیریتی خود، همیشه در تلاش است تا تعیین‌گرِ تاویل اصلی از فرهنگ گذشته، اکنون و آینده باشد؛ همین فرایند است که لبهٔ بُرندهٔ هر جریان تقابل‌گرا و آرمان‌خواه را از طریق روند برجسب‌زنی و نخبه‌پروری کند کرده و از کار می‌اندازد. به عنوان نمونه، از سویی اندیشهٔ خلاقانه و انقلابی دادائیس‌ها و سورئالیست‌ها بدون ارجاعات و بازتاب‌های آکادمیک، مقالات انتقادی و نمایشگاه‌های موضوعی هرگز تا به این اندازه مورد توجه قرار نمی‌گرفت و از سویی دیگر دقیقاً طی همین فرایند پذیرش در اقتصاد متنی است که این فعالیت‌های تقابل‌جویانه دستخوش دگردیسی و تغییر کارکرد شده‌اند. بدین ترتیب رویکرد آکادمیک (از مجرای تاریخ‌شناسان هنر و کارشناسان تربیت‌یافته در دامن نظم آکادمیک) همراه با تجزیه و تحلیل به ظاهر موشکافانهٔ زیباشناختی در چارچوب بستهٔ مرکزگرایی سازمانی، منجر به حذف طیف گسترده‌تری از واقعیات و تأثیرات خارجی می‌گردد. این فرمالیسم سهل‌انگارانه، خود وابسته به گفتمانی است که معمولاً به هدف ایجاد شاخ و برگ مناسب برای اغواگری‌های ادبی صورت می‌گیرند. به عنوان نمونه تجزیه و تحلیل روانشناختی یا زندگی‌نامه‌ای یک هنرمند- همچون روندی که ونسان ونگو را از یک مبارز خودآنگیخته و ضد بازار به یک نابغهٔ دیوانه و ناکام مبدل کرده است- می‌تواند دستاویز مناسبی برای ارایهٔ تاویل‌های مورد دلخواه حاکمیت گردد. این دو شیوه در کنار هم سعی دارند تا فرد/جریان دیگرپاش و مبارز را به «مورده»ی مبدل سازند که طی روندی استثنایی و خارق‌العاده به ناهنجاری‌هایی زیباشناسانه روی آورده و صرفاً از همین حیث حایز اهمیت است.

۶.۲۸ مکاتیزم شبه-کارشناسانهٔ رسانه‌ای/آکادمیک/ انتشاراتی همواره به مدد طیفی از استراتژی‌ها تلاش می‌کند تا به هدف خود در ایجاد اختلال در رسانش معانی‌رهای بخش نایل آید. به عنوان نمونه، به کارگیری مفاهیم تصویری سورئالیستی برای اهداف بازاریابانه و تبلیغاتی به هدف فروختن کالاهای روشنفرانه، یا استفادهٔ تبلیغاتی از برخی چهره‌ها- آنچنان که ویلیام باروز- چهرهٔ مبارز نسل بیت- سه سال پیش از مرگ خود در آگهی تبلیغاتی شرکت تولیدی کتانی‌های «نایک» ظاهر شد. در همان سال لرزلی ساوان^{۲۶} منتقد نشریهٔ ولنج وُویس به این نتیجه رسید که: «اکنون به طور کامل می‌توان تحقق این گفته را که «هیچ چیز نمی‌تواند

سیستم را تهدید کند» مشاهده کرد. تبلیغات دست خود را باز می‌بیند که از حاشیه‌وارترین عناصر جامعه نیز بهره‌برداری نماید... «گویا دیگر کول بودن کافی نیست بلکه بهتر است فروشنده ما زیرزمینی هم باشد». در نگاه اول به نظر می‌رسد که این باروز باشد که به محصول نایک معنا می‌بخشد؛ در حالی که چه بسا این نایک است که معنای هویتی باروز را با جلب تائید خود او دگرگون می‌سازد. این منش در واقعیت بیش از آن که تبلیغ یک کالا باشد، یک پیام ایدئولوژیک است که در آن خصومت آشکار میان حاشیه‌ها و جریان مستقر انکار می‌شود. از طرفی می‌توان مساله را از زاویه‌ای دیگر نیز مشاهده کرده و به حقیقتی پیچیده تر پی‌برد. حقیقتی مبنی بر این که باروز یک دیگری‌باش نیست یا دست کم در دیگری‌مانی پایدار نبوده است. او صاحب یک سرمایه خرده‌فرهنگی است و انتظار پرهیز از شرکت در آگهی تبلیغاتی از سوی او، که پیش‌تر با دور شدن از امر روزمره خود را به مثابه یک چهره یا ستاره به تثبیت رسانده است، انتظاری بی‌جاست. تناقض باروز به مثابه یک چهره دیگر‌باشانه، در همان «چهره بودن» وی مستتر است.

تبلیغات چریکی یا تبلیغاتی که بر اساس نوعی به کارگیری تاکتیک‌های روزمره پانک‌ها یا گرافیتی‌کارها برای ایجاد تأثیر شوک‌آمیز بر مردم و جلب توجه عموم به اجرا درمی‌آیند نیز از همین قماش هستند. نباید پنداشت که این روندها صرفاً نوعی تقلید یا استفاده‌ای ابزاری از پراتیک‌های کارای جریان‌های تقابل‌گرا توسط عده‌ای سود جو هستند بلکه باید آگاه بود که هدف اصلی این گرده‌برداری‌ها ایجاد اخلال در کارکرد تاکتیک‌های روزمره و خنثی‌سازی معنای دیگر‌باشانه آن‌هاست. درست همچون زمانی که یک فستیوال راک، پانک، گرافیتی، هیپ هاپ و ... به میزبانی یک نهاد رسمی یا نیمه رسمی یا یک شرکت/کارخانه تولیدی برگزار می‌گردد.

۶.۲۹ میشل مافزولی در کتاب زمانه قبیله‌ها به این جمله از دورکهایم اشاره می‌کند که «اگر وجود تداوم می‌باید بدان سبب است که آدمیان، عموماً، آن را به مرگ ترجیح می‌دهند». از نظر وی این انرژي خلاقه یا میل به زندگانی که او آن را با واژه پویزانس بیان می‌کند، انرژي خلاقه‌ای است که توسط پسا-خرده‌فرهنگ‌های شهری و به منظور ابراز حالات جمعی و ارزش‌های مشترک، در جایی که «عضو بودن» به خودی خود منبعی برای کسب حس شلدمانی عاطفی است ایجاد می‌شود. مافزولی تأکید دارد که آن‌چه امروز و آینده جامعه را برای ما

مشخص می‌کند، آن چیزی نیست که در معادلات پیچیده سیاسی و اجتماعی نهادینه شده و از طریق آکادمی قابل کشف و شناسایی باشد؛ بلکه بر خلاف چیزی که عموماً تصور می‌شود، شناخت جامعه مستلزم درک و فهم کامل وجود یک ساختار بنیادین انسان‌شناختی است که وی آن را با عنوان «شیوه با هم بودن»^{۲۷} بازنشاسی می‌کند. مافزولی از اجتماعاتی سخن می‌گوید که اگرچه تحت ساختاری پیچیده در پیوند هستند تمایز خود را در قالب نوعی «هارمونی متنازع»^{۲۸} ابراز می‌دارند. وی زندگی روزمره را نمایانگر سطحی از حقیقت می‌داند که مشخصاً با سطوح دیگر، به ویژه آن‌چه در فعالیت‌ها و کنش‌های تخصصی افراد تجلی می‌یابد متمایز است و دقیقاً معتقد است که حقیقت کارکردمند جامعه در همین بخش روزمره و غیر حرفه‌ای نمایان می‌شود. او در کتاب خود با ارجاع به پاز و دورکهایم به اصطلاح «الوهیت اجتماعی» اشاره می‌کند که مبین نگاه وی به جامعه به مثابه یک خدای پنهانی است. در نظر وی علی‌رغم تمامی تلاش‌های ساختار حاکم در راستای یکسان‌سازی توده‌های بشری، همیشه مقاومتی در زیر پوست جامعه و روزمرگی وجود داشته است که منجر به خنثی‌سازی این تلاش‌های تمامیت خواهانه گشته است. روح زندگی امروزه، از منظر مافزولی، مملو از نوعی نیاز به «با هم بودن» قبیله‌ای در متن پراتیک‌های روزمره است. با به کار افتادن این نیروی زیستی گروهی خلاقه (پویزانس توده‌ای) در دل گروه‌ها است که نقش آن‌ها در مقاومت و به چالش‌گیری جریان توده‌ای جامعه تحقق می‌یابد.^{۲۹} چرا که هویت‌های «قبیله‌ای» به رمزگان مخفی‌ای مجهز هستند که از این طریق هر آن‌که بیرون گروه باشد را مشخص نموده و حذف می‌کنند. این روند بر فردیت‌زدایی از اعضای گروه تأثیری مثبت دارد. مشارکت جمعی یا «اجتماعی بودن» در عین حال باری اخلاقی به هویت فردی می‌دهد که به میل ما به جمع، عمقی عاطفی می‌بخشد. بدین ترتیب پویزانس مافزولی یک نیروی حیاتی اساسی است که نقشی روان‌پالشی (کاتارتیک) را داراست و باید آن را در پیوند با انرژی‌های سرمستانه (اورجیاستیک) و خلسه‌وار (اکستاتیک) کارل مانهایم (۱۹۷۲) و حتی «آگاهی‌رهایم‌بخش» ارنست بلوخ (۱۹۸۶) مورد توجه قرار داد. مافزولی دنیای چهره‌ها، نخبگان و ستاره‌های خرده فرهنگی را همچون دنیای مردان سیاست، دنیایی بر خلاف امیال رهایم‌بخش و آزادی‌خواهانه تلقی می‌کند. او می‌گوید: «تمامی تلاش‌های سیاسیون در جهت پیشگیری از رهایم‌پویزانس است»^{۳۰}. این «تلاش حاکمیتی در نبرد با پویزانس» علت اصلی وجود اسطوره شیطان در طول تاریخ است «در جایی دیگر اشاره کرده‌ام

27 la manière d'être-ensemble

28 conflictual Harmony

29 The Time of the tribes (1996), Michel Maffesoli, p. 31

30 Ibid, p. 34

31 Ibid, p. 45

که نوعی خرد دیوسان در دل بدنهٔ اجتماعی وجود دارد که با تقابل و انکار عضویت در ساختار حاکم در ارتباط است. جالب توجه است که حتی در قرن نوزدهم که جنبش‌های کارگری در حال سازمان‌یابی بودند، این جنبش در درون خود به جهت‌گیری‌های مختلفی انشقاق پیدا کرد: کمونیست، آنارشیزست، تعاونی، اتوپیایی؛ که درون هر یک هم بی‌نهایت تقسیم‌بندی‌های متنوع ایجاد شد. این چه معنایی جز آن دارد که هیچ بنیان سیاسی امکان انحصار تک‌گویانه را نخواهد داشت؟^{۳۳} به طور کلی از نظر مافزولی، پویزانس به نیرویی اطلاق می‌گردد که در همه حال به شکلی زیرزمینی در اختیار توده‌ها می‌ماند و هرگز به تمامی قابل تصرف نیست.

پویزانس زیرزمینی نه یک ویژگی خودمآیانهٔ فردی بلکه یک سرپیچی گروهی، قبیله‌ای، توده‌ای و موقت در بطن زندگی روزمره است. این مساله حتی با تولید یک آلبوم موسیقی توسط یک چهرهٔ موسیقی معترض، یا تولید یک نقاشی دیواری عظیم و خبر ساز در دل یکی از پایتخت‌های جهان متفاوت است. پویزانس نمی‌تواند از طریق یک مصاحبه با رسانه‌های کثیرالانتشار روی دهد همانطور که نمی‌تواند با فروش کالایی فرهنگی حاصل آید. درست برعکس پویزانس، همچون آتش زیر خاکستر، انرژی انفرادی را در دل جمع آزاد می‌سازد. همچون رویدادهای فلش-ماب که از بسیاری جهات نمود امروزی هنگامهٔ کارنوال (باختین) هستند. «منطقه‌های موقت خودآیندی» جمعی که بازگوشانهٔ ساحهٔ قانونی را، به شکلی موقتی و غیر قابل رهگیری، در هم می‌شکنند. پویزانس در واقع روح آنارشیک باقی مانده در انسان رام شده است. میل انسان زمینی به عملیات زیرزمینی و ابراز وجود عصیان‌گر خویش: روحی که از میل اتوپیایی سخن می‌گوید و بعد از لختی به اتوپیا باز گشته و جمع را در حالت سازشکارانه پیشین رها می‌کند. در یک فلش ماب هیچ‌کس ستاره نیست. عظمت این اجراگری توده‌ای در این است که فرد را از فردیت خویش ساقط کرده و پویزانس را به مثابهٔ یک کل توده‌ای تجلی می‌بخشد. هیچ‌کس در کار انباشت سرمایه نیست بلکه با کنشی جمعی مواجه هستیم که با اتخاذ تاکتیک‌های مشارکتی و روزمره، تقابلی رفتاری را در برابر هنجارهای مستقر متجلی ساخته و بی‌آن‌که میل استقرار داشته باشد، صحنه را خالی می‌کند.

۶.۳۰ سازمانمندی یا ساختار غیر سلسله‌مراتبی و ارگانیک ریزوم نزد ژیل دِلُوز و فلیکس گتاری، شبکه‌ای افقی شامل برابری اعضا است. درست عکس نظم موجود که نظامی است عمودی مشتکل از رابطهٔ نابرابر «قدرت رهبر در برابر پیروان» یا «کاریمزای چهرهٔ انقلابی در

برابر هواداران». ریزوم به شبکه‌ای افقی اشاره دارد که «در هر نقطه‌ای می‌تواند شکسته شده یا تارو مار گردد، اما بلز از مسیری دیگر یا حتی با پدید آوردن چند مسیر نو توسعه خود را از سر خواهد گرفت. هرگز نمی‌توانید از دست مورچه‌ها آسوده باشید چرا که آن‌ها یک ریزوم حیوانی را تشکیل می‌دهند و حتی بعد از آن که اکثریت قریب به اتفاقشان را نابود کنید، از زندگی ساقط نگشته بلکه به آسانی و به شکلی ذاتی به طی مسیر ادامه می‌دهند. هر ریزوم، متشکل از بخش‌هایی خطی است که بر اساس آن‌ها طبقه‌بندی، مرزبندی، سامان‌دهی، مشخص و منصوب می‌شود و همچنین خطوط مرززدایانه‌ای که تحت آن‌ها دائماً در گریز است.»

در بستر نگرش ریزومی با زوایای بیان و برداشت گوناگونی مواجه هستیم که با منطق سنتی و ارتباطات هنجارین متفاوت است. نگرش‌هایی آلترناتیو که ارتباط میان انسان‌ها و جهان عینی که در آن زندگی می‌کنند را بیان می‌کند. شاید بتوان دادائیسیم را تجربه‌ای بر محور خود آئینی آتارشیک دانست که با بافتی ریزومی گسترش یافت. جنبشی پویا و جابه‌جا شونده که در شهرها و قاره‌های مختلف ظهور کرده و ناپدید می‌شد. جنبشی، بی هیچ رهبری مرکزی، که در شهرها و نقاط مختلفی سر بر آورد و از یک مانیفست ویژه پیروی نکرد بلکه اغلب اعضای آن یک یا چندین مانیفست تولید کردند. ریزوم از چنین قدرت تاکتیکی منعطفه غیر قابل پیش‌بینی و چندبیمانی برخوردار است. در چنین بستری، مقاومت محلی در برابر تفکر جریان رسمی، از حیث گذرا بودنش هیچ شباهتی به تقابلی آشکار و از پیش تعریف شده نداشته، بیشتر تحت تاکتیک «منطقه‌های موقت خودآیینی» ویلسن قابل پیگیری است. مقاومتی که تغییر شکل می‌دهد و خود را در مکان‌ها و زمان‌هایی مختلف ظاهر می‌سازد. تاکتیک‌هایی چریکی و ناپایدار که بیان‌گر چالاک‌ی و هوشیاری عاملان مقاومت زیرزمینی هستند.

حرکت زیرزمین، همچون حرکت آرمان‌خواهی در سراسر تاریخ بشری، در ساحتی ریزوم‌وار قابل شناسایی است. ساحت‌های متکثر اما مرتبط سرپیچی و عصیان که، همچون منطقه‌های موقت خودآیینی، بر «ناهم‌نهادی» کولی‌وارگی و دیگر باشی مبتنی هستند. فضاهایی که پذیرای خلق معناهای شخصی و اشتراکی در قالب ساختاری افقی هستند. زیرزمین خود را از نبرد در جبهه سیاسی مستقر/رسمی بر حذر می‌دارد زیرا در یافته که فضای رسمی - حتی گروه‌های ایدئولوژیک چپ- آنچنان از سوی اقتصاد متنی، تحت کنترل و مخدوش گشته‌اند که فربه، فرتوت و ناکارا تلقی می‌شوند.

۶.۳۱ با شروع دهه ۱۹۸۰ که سر آغاز افول قدرت بلوک شرق و رسمیت یافتن سیاست‌های نتولیبرال بود، لزوم فعالیت زیرزمینی بیش از پیش معلوم گشت. اگر پیشتر فعالیت‌های پنهانی هواداران اقلیتی آنارشیزم و لیبرالیسم در شوروی مورد حمایت رسانه‌ای و مالی پشتیبانان غربی قرار می‌گرفت و در مقابل فعالیت‌های نیمه‌پنهانی و پنهانی هواداران بلشیویسم در اروپا و آمریکا از سوی کشورهای کمونیستی مورد حمایت مالی و فرهنگی قرار می‌گرفت، با پیروزی تدریجی ماشین سرمایه‌داری غرب بر ماشین سرمایه‌داری شرق، هیولای تمامیت‌خواه نتولیبرال گفتمان رسمی را به دست گرفته و تمامی مخالفان خود را یکسره ناچار به فعالیت پنهانی کرد. از این پس نوقبیل‌ها در بطن زندگی روزمره و در قالب بافتاری ریزومی به تجدید حیات پرداختند و توجه کنشگران از جنبش‌های پادفرهنگی توده‌ای و خرساز به سمت تکثر و آگاهی تاکتیکی میل کرد. در واقع زیرزمین، کمین‌گاهی اندیشگانی است که در دوران غلبه تمامیت‌خواهی نتولیبرالیسم هر آن مترصد کنش‌هایی خودآئین است.

۶.۳۲ یکی از مسائلی که خلاقیت دیگرپاشانه را دستخوش به‌کارگرفته شدن می‌کند، میل به تولیدگری است. میل به تولیدگر بودن یا انجام فعالیت تولیدی از آنجا آغاز می‌شود که ساختار مستقر، زندگی را به مثابه فرصتی برای بهره‌برداری از منابع موجود از جمله منابع انرژی، زمین و زمان قلمداد می‌کند. نگرش گمی به زمان و بهره‌وری منجر شده است که زمان حیات به مثابه زمان تولید مورد توجه قرار گیرد. این سخن ریچارد باکستر در دایرگوری مسیحی تقریباً در بیشتر جوامع مبتنی بر سرمایه داری به مثابه چکیده‌ای از اخلاق کار به اشکال مختلف به گوش خورده است: «آه! که عقل آن مردان کجاست و قلب ایشان از کدام فلز گران ساخته شده که می‌توانند زمان را به بطالت و بازی طی کنند، این زمان فرار را، این یگانه زمانی که برای ایشان همچون فرصتی است که روح شان را تا ابد مورد آموزش قرار دهند.» باکستر همینطور نصیحت می‌کند «که به اندازه کفایت سلامتی بدن بخواید... سپس به سرعت برای کار روزانه حاضر شوید و در کار حق استفاده از زمان را به جای آورید...»^{۳۳} در بسیاری از امثال و نقل قول‌ها دو مسأله سحر خیزی و کامروایی به یکدیگر متصل شده‌اند. در واقع ایجاد این نظم ارتباط میان زمان، تلاش و سعادت، آشکارترین شکل نظام‌مندسازی در تاریخ قدرت، به ویژه در دوران صنعتی و پسا صنعتی بوده است. توان نظم بخشی به زندگی بر اساس ساعات، چه بسا دستاویزی برای نظم بخشی به زندگی فرودستان در جهت منافع و خواست فرادستان بوده

است. سرکوب در پوشش نظم زمانی، همچون سرکوب در پوشش نظم زبانی، از همان ابتدای کودکی بر فرزند انسان اعمال می‌شود. این‌گونه تلقین می‌گردد که بی‌توجهی به آداب زبان [و زمان] نشانه بی‌نظمی، عدم بلوغ یا جهل است. با چنین نگرشی است که کودکان نادان، نا بالغ، بی نظم، بازیگوش و شیطان تلقی می‌گردند: موجوداتی که لذت زندگی را نه در کار بلکه در بازی می‌بینند. آنان بی‌نظم‌ترینان هستند. کسانی که به مدد تنبیه و تشویق، جبر زمان چرخشی و تکرارشونده را قبول خواهند کرد و زمان خطی را به ناچار فراموش خواهند کرد. زمان کودکان همیشه زمان اکنون است. آنان بازیگوشانه و کنج‌کاو تمامی اکنون‌ها را به بازی می‌پردازند. برای ایجاد اخلاق و حتی دگرگونی در همین نیروی عصیان‌گر و اشتیاقی بود که تامس ودج‌وود^{۳۴} - از پیشگامان انقلاب صنعتی- تمامی برنامه پیشنهادی خود برای تربیت کودکان را بر آموزش نظم و ترتیب زمانمند بنا کرد. ودج‌وود مدرسه را به مثابه کارخانه‌ای قلمداد کرد که زمان تفریح و کودکی‌کردن بچه‌ها را از آن‌ها سلب کرده و در عوض اصول زندگی متمدن را به آنان آموزش می‌داد.

کودکان نقشه‌ای باز و نامحدود از زمان به مثابه ابدیت در ذهن دارند و بدین جهت قابلیت کافی برای ایفای نقش درمناسبات تولید و بهره‌برداری را دارا نیستند. شاید بدین جهت است که بزرگسالان رام کردن این امیال را ضروری یافته و زمان بسیاری را صرف آموزش نظم زمانی به کودکان می‌کنند. توانایی خواندن زمان، روزها، هفته‌ها، تعطیلات مذهبی و رسمی، جدول‌های زمان‌بندی، ایجاد مرزبندی میان زمان بازی/ زمان استراحت/ زمان کار. کودک می‌آموزد که چشم از ماشینی به نام ساعت بر ندارد و سلسله مراتب اعداد را که با گذر آن‌ها کودکی وی تبخیر می‌شود جدی تلقی نماید. از طرفی گذر زمان برای کودک بسیار طولانی‌تر از تجربه انسان بالغ به نظر می‌رسد؛ به طوری که مفهوم «سال» نزد کودک چیزی شبیه به ابدیت است. ده سال عمر، برای یک فرد ۵۰ ساله، همچون باد می‌گذرد اما نزد کودکی ۸ ساله، انتظار گذر یک سال، انتظاری طولانی و طاقت‌فرسا است که شاید هیچگاه فرا نرسد. فرهنگ سرمایه‌داری در آموزش و پرورش خود، در قالب تاریخ، به کودکان می‌آموزد که ۱۰۰ سال پیش رویدادی جریان داشته که مسبب جریاناتی دیگر در زمان حال گشته است. رویداد مربوط به ۱۰۰ سال پیش‌تر که در ذهن یک بزرگسال رویدادی مرتبط با زمان زندگانی یک یا دونسل پیش‌تر خواهد بود، نزد کودک به مثابه امری ازلی پذیرفته شده و در حافظه و آگاهی وی ثبت می‌گردد. به همین منوال آموزش برخی مفاهیم در دوران کودکی به تثبیت بی‌چون

و چرای آن‌ها منجر گشته و درونی‌سازی آن‌ها را میسر می‌سازد. یکی از مهم‌ترین اهداف این درونی‌سازی، شکل‌دهی به نوعی منطق ارتباطی تثبیت شده در ذهن کودک است که، میان او با زمین و زمان شاهراه‌هایی منطبق بر اقتصاد متنی برقرار سازد.

کودکان با سرعت می‌دوند، به سرعت تغییر مزاج می‌دهند و همچنان که زندگی می‌کنند، بازی کرده و در همین حین رشد می‌کنند. در حالی که اقتصاد متنی بالغ شدن را در ترک بازی و کسب هویت تولیدی بازتعریف می‌کند. هویتی که در بازار حایز رسمیت باشد. بدین صورت است که سرکوب بازی و بازی‌وارگی در زندگی به منزله یکی از استراتژی‌های درونی‌سازی شده سرکوب مورد توجه قرار گرفته و در قالب نهادهایی چون خانواده و آموزش و فروش اعمال می‌گردد. همین استراتژی در بعد فرهنگی نیز با گزینش گروهی از افراد خلاق و حمایت رسانه‌ای و بلزاری از ایشان جریان کار آنان را به سمت تولید کالا رسمیت، مالکیت، حرفه‌ای‌گری، فردیت و نخبه‌گرایی جلب کرده و بدین ترتیب خودانگیختگی و خودآیینی را به شکلی زیرکانه در قالب نبوغ و کارآفرینی از آنان می‌ربایند.

۶.۳۳ هربرت مارکوزه در کتاب انسان تکساحتی به ارزیابی این مساله می‌پردازد که کالاشدگی چگونه به سمت انسان‌زدایی پیش رفته و بشر را موجودی تک‌بعدی ساخته است: موجودی که حتی فراغتش بر اساس منافع ساختار حاکم به او دیکته می‌شود. حتی امروزه که عرصه تفریحات و فراغت به طور بی سابقه‌ای قابل دسترسی برای همگان گشته است، مسایل مرتبط با کار، از جمله بیش‌کاری، بیکاری و یا عدم تطابق مشاغل با علایق، موجب افزایش چشمگیر استرس، افسردگی و فقدان خودانگیختگی در افراد شده است. گویی موفقیت و احساس رضایت نیازمند نوعی خوداستثمارگری است تا جایی که افراد به طور طبیعی در هراس از فراغت به کار پناه می‌برند. در حقیقت تحت تبلیغات فرهنگ مصرف‌گری، زندگی به چرخه وسواس گونه کار کردن و خرج کردن یا کسب درآمد و هزینه‌گری مبدل گشته است. بر خلاف بازماندگی ایدئولوژیک کار به مثابه یک فعالیت اخلاقی و انسانی، عواقب واقعی غفلت از فراغت به هیچ روی اخلاقی و انسانی نیستند: عدم سلامت روحی و جسمی، خستگی، اختلالات خواب، اختلالات جنسی، بیگانگی و عدم ارتباط کافی با کودکان و مردمان فقدان ارتباط کافی با طبیعت و غیره. اغلب افراد این مشکلات عمیق و کیفی را نه مشکلاتی جدی و اساسی بلکه مشکلاتی موقتی در نظر می‌گیرند در حالی که این مشکلات تقریباً در تمامی طول عمر همراه

افراد هستند و خواهند بود. تکنوکالچر به همان ترتیب که مبلغ سبک زندگی بیش-کارانه و حمل و نقل سریع السیر است، بر تقریحاتی سریع و دم دستی نیز استوار گشته که بازی‌های کامپیوتری، اینترنت، فروشگاه‌ها و سینماهای جنسی، خرید مد و پرسه زنی در پاساژها و مراکز خرید، نام نویسی در تورهای مسافرتی با مقصد معلوم و برنامه مشخص، کانال عوض کردن و چرخیدن در گوشی‌های موبایل از آن جمله‌اند. بدین ترتیب نه تنها کار بیگانه امروزی فاقد ارزش کیفی است بلکه فراغت انسان امروزی نیز به غایت از کیفیات زیستی تهی گشته است. باید گفت که این فقدان ارزش کیفی در کار و فراغت نمایانگر ضرورت ارزیابی مجدد و حتی بازتعریف اخلاق کار، بازنویسی اخلاق حرفه‌ای و بازبینی فراغت و تفریح است. گی دبور از جمله کسانی بود که تکنوکالچر را بانی کاهش خلاقیت و استقلال مردم قلمداد می‌کرد چرا که همچون ابزاری در دست سرمایه داری بروکراتیک، عامل محدود شدن و زوال تدریجی غنای زندگی مردمان می‌گردد.

تکنو کالچر با ارایه یک توهم اغراق‌آمیز از آزادی فردی، آگاهی انتقادی را منحرف می‌کند. به علاوه با ایجاد یک توهم مجازی از امکانات به ظاهر متنوع، به سردرگمی حاصل از تکثر کاذب منجر می‌گردد و در نهایت هر نوع کنش دگرگونی‌بخش را غیر ضروری یا مخرب جلوه می‌دهد. تکنو کالچر نه تنها معنای اخلاق‌کاری و فراغت نزد بزرگسالان را مورد اخلال قرار داده است بلکه معنای فلسفی کنش و فعالیت ذهنی - جسمانی را تحت بازی‌های رایانه‌ای به شکلی توجیه‌کرده است که اغلب افراد با اطمینان از بازی‌های رایانه‌ای به مثابه دستاوردی خلاقانه یاد می‌کنند؛ حال آن‌که این قبیل بازی‌ها بیش از هر چیز به تربیت توده‌های جوان خرده فرهنگی و منفعل یاری می‌رساند. توده‌هایی که انفعال خود را نه مبتنی بر اندیشه بلکه بر فقدان اندیشه و ندانم‌انگاری استوار ساخته و گریز از واقعیت را حقوق شخصی خود تلقی می‌کنند.

۶.۳۴ اتخاذ رویکرد بازی‌گونه توسط اغلب گروه‌های دیگرپاشنده تاریخی، از جمله گروه‌های بوهمی، رنرها، هوسیت‌ها، ارواح آزاد، موقعیت‌گرایان، هیپی‌ها، پانک‌ها و ... تکیه بر نقد پیشروی اخلاق کاری دارد. ما در جامعه‌ای به سر می‌بریم که فراغت را به مثابه ائتلاف وقت و تنبلی در برابر تولید و کار سازنده قرار می‌دهد. بی جهت نیست که ادوارد. پی. تامپسون^{۳۵} در مقاله‌اش با عنوان «زمان، نظم کاری و سرمایه‌داری صنعتی» می‌نویسد: «اکنون در

موقعیتی هستیم که جامعه شناسان این امر را مساله ای مربوط به گذشته می‌دانند و اکنون در صدد دست‌وپنجه نرم کردن با مساله فراغت هستند و بخش مهمی از مساله از این قرار است که فراغت چگونه به یک معضل مبدل شد؟^{۳۶} تامپسون این سوال را مطرح می‌کند که اگر سرمایه‌داری، آن طور که مدعی بوده، بتواند با تکیه بر فناوری، پیش از آن‌که جهان را به نابودی بکشانند، جامعه فارغ از کار را تحقق بخشد، آنگاه تکلیف این بشر که مفهوم فراغت را با مفاهیمی چون تن‌پروری، ملال و هرزگی هم‌جهت شناخته است چه خواهد بود؟

فراغت همیشه با ایدئولوژی کار و حیطه کنترل‌گرانه آن سر جنگ داشته است. مایکل آرگیل^{۳۷} «آن دسته فعالیت‌هایی که مردم در وقت آزاد خود بدان‌ها می‌پردازند و هیچ چشم‌داشت مادی به آن‌ها ندارند،» را فعالیت‌های فراغت خواند. تفریح یا فراغت همیشه به صورت تمامیتی لذت‌بخش در نقطه مقابل کار قلمداد شده‌است: «کار»، «بند بودن» دست‌ها» یا اشتغال نقطه مقابل «بازی» و «آزادی» یا فراغت قلمداد می‌شود. در این میان برخی فعالیت‌ها به صورت ترکیبی از این دو در نظر گرفته می‌شوند که هنر یکی از آن‌ها ست. هنر به طور معمول فعالیتی است که در عین آزادی در بروز خودآیینی می‌تواند به مثابه نوعی شیوه کسب در آمد مورد توجه قرار گیرد. از این گذشته هنر و فعالیت مولد خلاقه می‌تواند لزوماً به صورت حرفه‌ای و برای کسب درآمد پی‌گیری نشود در حالی‌که خصوصیت مولد خود را حفظ نماید. مشغولیت به هنرها، چه از طریق طراحی فضای داخلی محل سکونت، تئاترهای آماتوری، همخوانی‌های جمعی، نقاشی کردن‌های آخر هفته و چه در قالب نوازندگی در گروه‌های موسیقی دوستانه یا محلی این نکته را برجسته می‌نماید که به غیر از جامعه حرفه‌ای هنر که از آفرینشگری‌های خود کسب درآمد می‌کنند، قشر وسیع‌تری نیز در تولید هنر و فرهنگ در جامعه سهیم هستند. قشری که این سهم را در اوقات فراغت ادا می‌نمایند. گرگوری شولت برای اشاره به این جنبه از فعالیت‌های هنری و فرهنگی از مفهوم «ماده تاریک» در اخترفیزیک بهره گرفته است. دنیایی از فعالیت‌های هنری که وقتی راجع به دنیای هنر سخن می‌گوییم^{۳۸} یا زمانی که یک نشریه هنری را ورق می‌زنیم از آن غافلیم. این در حالی است که این فعالیت‌های خلاقه اوقات فراغت به حیث گستردگی جمعیتی و پیوند با امر روزمره، به مراتب نقش برجسته‌تری ایفا می‌کنند.

«ما نباید به ایدئولوژی کار تسلیم شویم، اگرچه نمی‌توانیم

36 Michael Argyle (1925-2002)

37 Dark Matter art and Politics in the Age of Enterprise culture(2011), Gregory Sholette

منکر آن باشیم که شادمانی بسا کار تسوأم است.»

(-تئودور آدورنو)

۶.۲۵ دوگانه کار/فراغت از جنبه فضای اجتماعی و کارکردهای آن، با نظریات بسیار متفاوتی پیوند خورده و تکامل یافته است. بسیاری از متفکران و مصلحان جهان به ویژه فیلسوفان یونان باستان، فراغت و تفریح را با خودسازی از طریق آموزش و تأمل در پیوند دانسته و نیکو می‌داشته‌اند. موسیقی، نمایش، نگارش، فلسفه و ورزش‌ها از جمله انواع نکو داشته شده فراغت هستند. شاید بتوان شکوفایی هنرها، فلسفه، اخترشناسی و علوم را ثمره همین نوع طرز تلقی دیرینه دانست.

در اروپا، طی دوران دین‌پیرایی، تلقی «شادکامی از طریق ایمان و سخت‌کوشی» زمینه را برای اخلاق کاری پروتستان، به مثابه اثبات ارزش و قرب شخصی نزد خداوند مهیا ساخت. تفریح و فراغتِ بال، در تقابل با سخت‌کوشی، به تنبلی و تن آسایی پیوند خورده و به طور کلی گفتمان گناه‌آلودگی مذهبی را شامل می‌شد. حتی در این دوران نیز فعالیت‌های فراغت از جمله تنبلی را کار می‌دانستند، اما کار شیطان، پیش از انقلاب صنعتی در انگلستان هیچ نمایان ارزش‌گذارانه معینی میان کار و فراغت در میان نبود. درست به همان شیوه که پیش از رنسانس هیچ‌گونه ارزیابی ثابتی حول دو مفهوم عقلانیت و جنون در میان نبود. اما با شیوع حصارکشی منابع و پایان تدریجی فتوایلیسم، زمانی که دهقانان در جستجوی کار به سمت شهرها سرازیر شدند، صاحبان سرمایه‌دار/پروتستان صنایع به تدریج و در جهت نیات بهره‌بردارانه خویش، لذت و فراغت را با بطلان و دایم‌الخمری پیوند دادند. در قرن هجدهم، سیاست حمله به فرودستان و فرهنگ کارگری از جانب بخش‌هایی ویژه از بورژوازی اتخاذ شد که نماد آن را می‌توان در اثر چاپی ویلیام هوگارت «چین لین»^{۳۸} (تصویر ۶.۱) مشاهده کرد. در این اثر می‌توان فرودستان جامعه کارگران و به حاشیه‌رانده‌شدگان را به صورت می‌گسارانی بی‌عار، علاقانی حقیر و روسپی‌بازانی شهوتران و تن‌پرور یافت که گویی اگر به حال خود رها شوند جامعه‌ای ویران از فقر و فلاکت را به بار خواهند آورد. این تعبیر از فرودستان و مظلومان به مثابه هرزگانی تن‌پرور و بی‌مسئولیت که چیزی جز «بازنمایی واژگونه صدای دیگرباشان و فرودستان» نبود، قصد داشت تا ارزش‌های خود را با تقبیح و تحقیر فرهنگ عامه و طبقه کارگر تحکیم نماید.

در این راستا، مفهوم تابلوی «جین لین» زمانی بهتر قابل درک خواهد شد که جامعه منظم و شادمان پیشه‌وری که توسط خود هوگارت در تابلویی دیگر با عنوان «بیر استریت»^{۳۹} (تصویر ۶.۲) به تصویر کشیده است مورد توجه قرار دهیم. در این تصویر، صنعت‌گران با نوشیدن آبجو از اوقات فراغت خود بعد از یک روز کاری بهره می‌برند. این زمان منظم و هنجارمند فراغت است که زمان تکرار شونده مورد نظر حاکمیت را نمایندگی می‌کند. این تابلو ابلاغ‌گر اخلاق کاری مذهبی است و تلاش دارد تا اختلاف ارزش کار با تفریح را القا کند: کار به مثابه امر متنی و لذت به مثابه امر حاشیه‌ای و نا پایدار.

هر دو تابلوی جین لین و بیر استریت به مثابه بخشی از کارزار (کمپین) دولتی برای پشتیبانی از تحریم جین و جایگزین کردن آبجو اجرا و تکثیر شده‌اند. یکی از تابلوها طبقه‌ای اجتماعی را مورد تحقیر قرار می‌دهد و دیگری به ویژگی‌های ظاهری جامعه مورد نظر هوگارت می‌پردازد. او مشخصاً فراغت را در حاشیه زندگی/کار تعریف می‌کند.^{۴۰} آبجو عموماً نوشیدنی گران قیمت مخصوص طبقه متوسط و صنعت گران بود در صورتی که جین، به سبب قیمت ارزان، مورد استقبال مردمان فرودست و کارگران بود. از اواسط قرن هجدهم با بالا گرفتن فشار کار صنعتی و کاهش امید کارگران به زندگی و بهره‌مندی از لذت‌هایی که پیش تر بخشی طبیعی از زندگی آنها بود، تعداد میخانه‌ها در محلات فقیر نشین لندن دو چندان گشت. جین مشروب ارزان قیمت و در دسترس فرودستان و طبقه کارگر بود و از منظر نخبگان سیاسی به مثابه علت بروز مشکلات و بی‌بندوباری‌های اجتماعی تلقی می‌شد. جین لین عمداً تصویرگر یکی از محلات فقیرنشین لندن است که مشخصاً با محله آبادتر تصویر شده در بیر استریت اختلاف بسیار دارد.^{۴۱} بیراستریت به لحاظ تخیلی شباهت‌هایی با اتوپای تامس مور دارد: جامعه‌ای به غایت همگن که بر اساس اخلاق کاری بنا گشته و با تقسیم مسئولیت‌های کومونی و برابری اجتماعی ادراک می‌شود. درست بر خلاف جین لین که از یک سو سرزمین کوکاین را ماند و از سویی دیگر با منظره «پردیس لذت‌زینی» اثر ایراتیمس بوش^{۴۲} مشابهت دارد. مردمان عادی در جین لین به گونه‌ای تصویر شده‌اند که گویی انبوهی از افراد منحرف، آزمند و معتادان به الکل و هرزگی‌های جنسی گرد هم آمده‌اند. به ویژه در این تابلو مادری مبتلا به سفلیس تصویر شده که از فرط مستی و بی‌خیالی کودک خود را رها کرده است.^{۴۳}

نگرش حاکمیتی به کار توده‌های مردم را می‌توان در تمامی سرزمین‌های تحت سلطه

39 Beer Street (1751)

40 Hieronymus Bosch (1450-1516)

صنعت و سلسه مراتب سرمایه‌دارانه مشاهده کرد. در شعر و تصویرگری و ادبیات مذهبی می‌توان رد پای این نگرش را به خوبی پی‌گیری کرده و دست آخر به محتوای نظام آموزشی نسل‌های کنونی پرداخت. در یک نگاه گذرا می‌توان دریافت که نظم مستقر با تکیه بر همین روند تاریخی، اهدافی مشابه را دنبال می‌کند: بدیهی است که آموزش و پرورش که از جانب سرمایه‌داران و مالکان منابع طراحی و به اجرا گذاشته شود، در تلاش خواهد بود که جوانان را به مثابه کارگران و نیروهای زحمتکش و دست به سینه در مقابل خود پرورش داده و الگوهای طبقاتی و اخلاقی مورد نظر را از کودکی به آنان القا نماید. به طوری که با غربال‌گری‌های حساب‌شده (آنگونه که در کشورهای توسعه‌یافته صنعتی انجام می‌گیرد) افراد بر اساس قابلیت‌های فرهنگی و فیزیولوژیکشان- که با واژه استعداد توجیه می‌گردد- به بخش‌های مختلف هدایت شده و نقش‌های متنوع را در ساختار طبقاتی بر عهده می‌گیرند.

۶.۳۶ امروزه با مورد پذیرش قرارگرفتن اخلاق کاری جعلی، مسأله فراغت به سبک زندگی، تفریح و سرگرمی خلاصه می‌شود. در واقع فراغت امروزی به صورت محدودهای گذرا از آزادی فردی تعریف شده است که توسط شبکه‌مندی دسترس‌های اجتماعی و کلاشدگی تفریح شکل داده شده‌اند. امروزه فراغت به محض آنکه از امری در حاشیه کار فرا تر رود معنای موجه خود را از دست خواهد داد. تا جایی که فراغت به خودی خود به مثابه بیکاری، تن‌پروری و گمراهی تعبیر می‌شود. فراغت که در اصل یکی از مفاهیم مطروحه در سطح آرمان‌های بشری است، اگر چه کماکان در میان طبقات فرادست به مثابه یک موقعیت لوکس نگرسته می‌شود اما در میان مردمان عادی، که در خیابان‌ها و سطح جامعه در رفت و آمد هستند، به طور همزمان نقشی سرکوبگر و تحقیرآمیز به خود گرفته و یا به مثابه پاداش سرسپردگی به اخلاق کاری، در هیأت مرخصی و تعطیلات قابل توجیه می‌گردد. مسأله اینجا است که آنان که کار نمی‌کنند، در مقایسه با آنان که کار می‌کنند، زمان بسیاری برای تفریح دارند. اما به همان میزان در تأمین هزینه زندگی یا تفریح ناتوان بوده و ناچار باید به دنبال کار به دفاتر و کارخانجات یا سازمان‌ها مراجعه نمایند. در واقع اخلاق کاری نوین، افراد را از خطر بیکاری به مثابه عدم بهره‌مندی از مواهب جامعه سرمایه‌داری بیمناک نگاه می‌دارد. بدین ترتیب کسی که در بازار شرکت نجوید، از محدودیت‌هایی شگرف رنج خواهد کشید که گاه مرزهای حقوق عقلانی بشر را زیر پا می‌گذارند.

پل لافارگ^{۴۱} طی دههٔ اول قرن بیستم رسالهٔ خود را تحت عنوان «حق تن آسایی»^{۴۲} منتشر کرد. متن لافارگ، نقدی پیشرو و پر شور بود در باب مهمات اقتصاد و جعلی بودن اخلاق بورژوازی حاکم بر نظام سرمایه‌داری صنعتی. لافارگ به شدت مخالف جریان خطرناکی بود که رفته رفته در جامعهٔ جهانی درونی‌سازی می‌شد و مردمان فاقد املاک و آسیب پذیر را به مثابهٔ کارگران ارزان قیمت مورد بهره‌کشی قرار می‌داد. او نوشته است: «طبقهٔ کارگر، در تمامی ملت‌هایی که سرمایه‌داری در آن‌ها رخنه کرده، دچار هذیانی غریب شده‌اند. این هذیان‌ات منجر به رشته‌ای از مصائب گشته که طی دو قرن گذشته بشریت محزون را عذاب می‌دهد. این هذیان، همان اشتیاق برای کار است. اشتیاقی وصف ناشدنی برای کارکردن، که حتی تا حد فرسایش نیروی حیاتی افراد و اعقاب آن‌ها پیش می‌رود...» «طبقهٔ کارگر، با انکار غرایز خویش و غفلت از مأموریت تاریخی‌اش، خود را به دام تعصب کار گرفتار کرده است. جزای او سخت و رکیک بوده است. تمامی مصائب فردی و اجتماعی آن‌ها از همین شوق به کار کردن سرچشمه می‌گیرد...» «طبقه کارگر با ایمان خوب پاکش، خود را در معرض هذیان‌ات قرار داده است، زیرا با اهلی‌خویی خود خویش را کورکورانه به دام کار و ریاضت انداخته است، طبقه سرمایه‌دار خود را محکوم به تنبلی یافته و لذت را به زور در بی‌تولیدی و بیش‌مصرفی خلاصه کرده است...» «آیندگان، عصر ما را عصر کار خواهند نامید. در واقع عصر رنج، ذلت و فساد.»

کار طی سه قرن گذشته، به یاری توجیهات اخلاقی، مختص کسانی گشت که به میزان کافی زمین و منابع تحت تملک نداشته و خود را برای ادامهٔ زندگی ناچار به فروش زمان زندگی خویش یافتند. اخلاقیات مذهبی، درست همزمان با اولین زمزمه‌های مشروعیت یافتن مالکیت خصوصی بر زمین و منابع تولیدی، دچار دگرگونی‌هایی خیره‌کننده گشت و گفتمان خود را از توجیه «برده‌داری» به «اخلاق کاری» منتقل کرد. خداوندگار به حامی کسانی مبدل شد که با کار و تلاش خود ثروت می‌اندوزند. این سعادت از طرفی انگیزه و رانه‌ای بود برای کارآفرینان سرمایه‌دار، پیشه‌وران و تجارت‌های کوچک‌تر و از طرفی دیگر توجیهی برای آنان که ثروت‌هایی هنگفت را انباشت می‌کردند. خداوند فقرا به ناگاه دوست‌دار اغنیاء شد و مفهوم تقوا پشتمانه‌ای شد برای توجیه سخت‌کوشی و بی‌گاری. این در حالی بود که شر در لباس بی‌عاری، لذت‌جویی، کم‌کاری و گدایی وجود بی‌تقوایان و نفرین‌شدگان را فرا گرفت. بدین ترتیب توجیهی فراهم شد تا تمامی کسانی که از خدمت‌به صاحبان سرمایه سر باز می‌زدند مورد شدیدترین مجازات‌ها

41 Paul Lafargue (1842-1911)

42 The Right to be Lazy (1889)

و در صف اشار قرار گیرند. هرزگانی که در تصویر چین لین به تصویر کشیده شده اند. کسانی که مزاحم و مایه ننگِ مردمان تصویر پیراستریت هستند. گویی در تمام طول زندگی، ساکن همان قاب عکس بوده و زندگی آنان از هیچ جنبه دیگری برخوردار نیست؛ گویی این انتخاب آنان بوده و زیاده خواهی و سرکوب نظاممند هیچ نقشی در آن ایفا نمی‌کند.

آنچه باید مورد فهم قرار گیرد این است که فراغت زمان بی‌عاری نیست بلکه طبیعت آدمی است. آدمی زندگی در فراغت را طی هزاره‌ها تجربه کرده است. آدمیزاد مهم‌ترین قدم‌های زندگی خویش را در فراغت کاملِ نوزادی و کودکی بر می‌دارد و عمیق‌ترین تجربیات خود را در جریان بازی‌ها و تفریح‌های فارغ‌البال کودکی و نوجوانی به دست می‌آورد. انسان طی هزاره‌ها بر اساس رانه‌های طبیعی خود به فعالیت‌های روزانه می‌پرداخته و ناچار به انجام کارهای تکراری نبوده است. در واقع او بر اساس نگرشی تکلیف محور زندگی می‌کرده و حیات او به صورت نوعی «فراغت به مثابه زندگی» یا «کار به مثابه فراغت» جریان داشته است. امروزه نیز فعالیت‌های تفریحی که به مردم این امکان را می‌دهد که قدم را فرای زندگی روزمره بگذرانند (مثلاً ساختن یک خانه درختی، حفز یک چاه، تمیز کردن یک منطقه کوهستانی، رنگ کردن و آراستن منزل، کار مشترک برای ساخت یک سازه، تولید خلاقه، فلسفیدن و گفت و گو، تخیل یا رویابافی و ...) با اینکه در زمان فراغت انجام می‌گیرند اما در قلمروی بی‌عاری قرار نمی‌گیرند. هر چند در زمینه مسابلی از قبیل تفکر و تولید خلاقه، متصدیان قدرت آکادمیک کماکان در تلاش هستند تا چنین مقولاتی را به هر شکل ممکن به منزله دستاوردهای تخصصی، از حوزه فعالیت‌های حاصل از فراغت خارج کرده و در دایره کار محبوس دارند. اما واقعیت امر این است که چنین اموری در تاریخ دیرینه انسان به دایره فراغت اختصاص داشته و دارند. خلاقیت، اختراع، ساختن، تخیل، تجربه کردن، همه و همه به مثابه فعالیت‌هایی بشری، جنبه‌ای بازی‌گونه دارند. علاوه بر این، در هم‌آمیزی پراتیک‌های کار و فراغت به شکل قابل ملاحظه‌ای امکانات فراغت را خارج از محدوده کار در فضاهای پادعمومی بحرانی محدود می‌کند.

۶.۳۷ در ارتباط با هنر... ابتدا باید دانست که «تلاش برای امتناع از ایفای نقش هنرمند تولیدگر به منظور نقض الگوهای کار و جستجوی ارزشی فرای ارزش تجاری» از سابقه‌ای طولانی برخوردار است. در همین راستا و با تکیه بر دستاوردهای همین جریان آفرینشگری ضد تجارت

یا تولید ضد مصرف است که هنر زیرزمینی با امتناع از رسمیت‌پذیری، اتکار الزام به تولید کالای فرهنگی و سرپیچی از قوانین بازار، موضعی پادهژمونیک به خود می‌گیرد تا جنبهٔ دیگر باشانۀ خود را محفوظ نگاه دارد. در اینجا «فراغت به مثابهٔ زندگی» انعکاس تام و رادیکالِ خودآینسی در تقابل با پراتیک‌های کاری را نمایان می‌سازد. یک امتناع خود خواسته از سرسپردگی به جریان رسمی فرهنگ که همسانی‌هایی با تعاریفِ بوهمی دارد. نوعی امتناع تاکتیکی از گرم کردن بازار سرمایه‌داری.

باید به یاد داشت که فهم هنر و آفرینشگری فرهنگی به مثابهٔ یک شغل، در واقع از منطقی مبتنی بر اخلاق کاری نشات می‌گیرد. اخلاقی که استقلال فردی و شرافتمندی را در سایهٔ کسب درآمد و ایفای نقش تجاری در اجتماع به رسمیت می‌شناسد، بی آن‌که به کارکردهای هژمونیک این ایفای نقش اجتماعی توجه شده باشد. معمولاً پذیرش این واقعیت که روزِ کاری می‌تواند (و باید) بر پایهٔ گسترش فراغت و ناپدید شدن مرزهای میان کار و فراغت برنامه‌ریزی شود آسان نیست. پذیرش این نکتهٔ مهم که «یک جامعهٔ پیشرو جامعه‌ای است که به سمت رهایی از چنگال اعتیاد به کار و ایجاد زمینه‌های لازم برای فعالیت‌های فراغتی پیش رود.» به قدری دشوار می‌نماید که در اغلب موارد حتی به مورد بحث نیز گذاشته نمی‌شود. با وجود تمامی این غفلت‌ها، جامعهٔ پیشرو جامعه‌ای خواهد بود که زمان فراغت را نه به مثابهٔ محدودهٔ استراحت و تجدید قوا برای کار، بلکه به مثابهٔ عرصهٔ اصلی زندگی مورد توجه قرار داده باشد. جامعه‌ای که در آن کار مزدی و خودبیگانه از میان برداشته شده و کار فارغ البال و تکلیف‌محور دوباره بر سر جای خود قرار گرفته باشد. اگر چه این به صورت یک نگرش آرمانی تلقی می‌شود اما باید اذعان داشت که چنین رویکردی امروزه بیش از هر زمان دیگری، با تکیه بر هوش مصنوعی و فناوری رباتیک تحقق پذیر شده است. این در واقع همان امید و انتظار خوشبینانه‌ای است که برخی از متفکران جبههٔ پادفرهنگی دهه ۱۹۶۰ از پیشرفت فناوری و جامعه‌ای پسا-کاری داشتند. به عنوان مثال تیموئی لیری^{۴۳} و آلن واتس^{۴۴} از چهره‌های گرامی داشته شدهٔ هیپی، بر آن بودند که بحران اتمی تنها سناریوی ممکن برای جلوگیری از تحقق یک جامعهٔ فارغ البال است.^{۴۵} البته به وضوح پیداست که نگرش اخیر ناشی از دست کم گرفتن قدرت سرمایه و توجه ناکافی به نقش اخلاق کاری در جلوگیری از تحقق هرگونه دگرگونی پیشرو است.

43 Timothy Leary (1920-1996)

44 Alan Watts (1915-1973)

45 Notes From the New Underground (1968), Jesse Kornbluth, pp. 137-140

۶.۳۸ شارل فوریه [۱۲-۲] همزمان با آغاز قرن نوزدهم، ریشه‌دواندن صنایع و رواج کار تاجران را خطری تلقی کرد که می‌تواند مفهوم کار را نزد آدمی به شکل زنده‌ای دگرگون سازد. از منظر فوریه این تاجران هستند که با سفارش دادن، خرید و احتکار مقادیر انبوهی از اجناس منجر شده‌اند تا کار تکلیف‌محور رفته رفته رنگ باخته و تولید کارخانه‌ای و کار مزدی جایگزین آن گردد. فوریه کار را به شیوه‌ای که تمدن صنعتی پیش روی بشر نهاده ملال‌انگیز و کسالت بار دانسته و در تلاش بود تا از طریق طرح نظریهٔ جاذبهٔ اشتیاقی [۱۲-۲] مدلی هارمونیک از زندگی و فعالیت تولیدی انسان در قالب جماعت‌هایی محدود و حساب‌شده با نام فالانکس تنظیم کند. او مکانیزم کار داوطلبانه و مشارکتی را پیشنهاد کرده و تاکید داشت که در نظام فاسدِ تمدن، تمامی عواطف و امیال بشری در قالب خانواده و کار سرکوب شده و بشر امکان آزادسازی پتانسیل‌های زیستی خود را دارا نیست. فوریه معتقد بود که در چارچوب «نظم مرکب» (دوره‌ای از تکامل اجتماع بشری در نظریهٔ فوریه) چنین سرکوبی رخ نخواهد داد و نه تنها زنان تحت سرکوب مردان قرار نخواهند گرفت بلکه کودکان نیز تحت سرکوب بزرگسالان نخواهند بود. فوریه در مقدمهٔ چاپ ۱۸۰۸ کتاب خود می‌نویسد که در جامعهٔ سالم «کودکان دیگر بنا بر میل یا ثروت والدینشان مورد تربیت قرار نمی‌گیرند بلکه در قالب جمع و مطابق طبیعت انسان به تجربهٔ همهٔ انواع کار مشغول شده و هر ساعت به کاری متفاوت مشغول خواهند بود»^{۴۶} در فالانکس‌ها همه افراد به تمامی انواع و رشته‌های دانش دسترسی دارند و «این پیشرفت چشمگیر تحت چنان نظامی به هیچ وجه دور از ذهن نخواهد بود چرا که در نظم مرکب^{۴۷} همگان به صورت اشتیاقی به سمت یادگیری و مطالعهٔ علوم و هنرها جذب می‌شوند و این راهی خواهد بود به سوی ثروتی هنگفت...»

او اشاره می‌کند که یکی از مشکلات حیرت‌انگیز جامعه کنونی از این قرار است که «پدری یک تجارت را سازماندهی می‌کند و با کار و تلاش سخت آن را به سرانجام می‌رساند در حالی که پسرش سودایی دیگر در سر دارد و دست آخر همهٔ آن را یا می‌فروشد یا بر باد می‌دهد. از همین رو است که فوریه بر کار اشتیاقی (کاری که هدف آن نه انباشت ثروت بلکه ارضای اشتیاقات و به انجام رسانیدن ملزومات باشد) تاکید دارد و آن را کاری می‌داند که نه طاقت‌فرسا خواهد بود و نه ملالت‌آور. فوریه همچنین به وجود طبقات فارغ اشاره می‌کند؛ طبقاتی که کار طاقت‌فرسا را به دوش اقشار دیگر نهاده و خود به کارهای اشتیاقی می‌پردازند.

نقد فوریه، در ریشه متوجه سلسله مراتب رایج در تمدن کنونی است. از نظر او اربابی که

46 'The Theory of Four movements', Charles Fourier, p 69

47 'combined order'

در سایه می‌لبد و به آسمان خیره می‌شود در حالی که رعایا در حال کار طاقت فرسا برای او هستند، یا فیلسوفی که در حال تأمل و قلم‌فرسایی است در حالی که همسرش در حال رفت و روب و تهیه غذا و خوراک و شستشوی پوشاک است یا هنرمندی که در کلیسا مشغول خدمت و تزیینات است و مواجب خود را از حقوق مردم زیر سلطه در یافت می‌کند، از زیرساخت‌های فساد جامعه متمدن تغذیه می‌کنند و در عین حال قربانی آن هستند. او دقیقاً به همین علت با ازدواج به منزله اسارت زن و البته مرد در یوغ بردگی مخالفت می‌کند. از نظر فوریه ازدواج نیز همچون کار مزدی از موجبات فساد و تزویر است چرا که با ویژگی اصلی انسان که بی‌ثباتی اشتیاقات و امیال است در تضاد قرار دارد. از نظر وی، بشر با وجود اینکه چندین هزاره پیش‌تر بر اساس کار اشتیاقی می‌زیست اما در مسیر تمدن آن را فراموش کرده و هنوز نتوانسته است دوباره ارزش آن را در یابد. فوریه بر اساس تأملات منحصر به فرد خود در باب تمدن، به رمزگشایی اسطوره هبوط آدم و حوا از عدن می‌پردازد و آن را تجلی عصری طلایی می‌داند که بشر هنوز به اسارت تمدن، مالکیت و بیگاری در نیامده‌بود.

«...آنان حساس، سربلند و پیرو عواطف خود بودند، حتی زنان و کودکان نیز این چنین بودند. آنچه امروز انحراف می‌خوانیم، پیش‌تر ضامن اتحاد بود، و باری دیگر در آینده ضامن هارمونی اجتماعی خواهد شد. به محض اینکه «سری»ها از نو شکل بگیرند»^{۵۸}

(نظریه حرکات چهارگانه- شارل فوریه، ص. ۵۹)

از نظر او یک‌جانشینی و تمدن منجر به افزایش جمعیت و خروج از تعادل هارمونیک گشته و حرکت جامعه را به سمت سری‌های ناهارمونیک و نظم پدرسالزانه هدایت کرده است. در هر حال اندیشه شارل فوریه در کتاب اصلی اش یعنی «نظریه حرکات چهارگانه»، مبتنی بر نگرشی ویژه و رادیکال است که هرچند تأثیری ژرف بر نگرش لیبرتارین تمامی اندیشمندان بعد از خود گذاشته اما به طور ویژه‌ای از طرف بیشتر فیلسوفان آکادمیک مورد غفلت یا چشم‌پوشی قرار گرفته است.

۶.۳۹ فردریش شیلر متفکر آلمانی، به رغم تعریف مبتنی بر اخلاقی کاری از فراغت توضیح

می‌دهد که «انسان تنها زمانی به تمامی انسان است که بازی می‌کند». به جز شیلر و فوریه، متفکران بسیاری به طور مستقیم به مسأله کار پرداخته‌اند. رابرت چارلز بلک^{۴۹}، متفکر معاصر، در کتاب خود تحت عنوان «برچینش کار»^{۵۰} کار را به مثابه سرچشمه تمامی معضلات جهان امروز مورد توجه قرار می‌دهد. او مسأله را با این جمله آغاز می‌کند که «هیچ کس نباید هرگز کار کند» و ادامه می‌دهد که «این بدان معنا نیست که ما باید از انجام دادن چیزها دست بکشیم. بلکه بدان معنا است که باید به آفرینش نوعی جدید از زندگی مبتنی بر بازی اقدام کنیم. انقلابی بازیگوشانه. منظور از «بازی» همان بزم، خلاقیت، صمیمیت، هم‌سفرگی و شاید حتی هنر است. بازی کردن چیزی بیشتر از بازی کودکانه، با تمام ارزش‌هایش است.» بلک معتقد است که حتی اگر فراغت به معنای تنبلی و تن پروری تلقی شود باز باید نقش بیشتری در زندگانی انسان ایفا کند. از نظر او بازی امری منفعلانه نیست بلکه فعالیتی است لذت‌بخش. بی هیچ چشم‌داشت مالی. او اذعان دارد که زندگی کنونی به طور کلی با حیات بازیگوشانه سر ستیز دارد و این بدان سبب است که دنیای متمدن هر آنچه را که به مثابه نیروی اصلی حیات بشری تلقی می‌گردد در خود بلعیده و از میان برده است. آرمان‌رهای باید نه در ایجاد موقعیت‌های شغلی برابر بلکه در برچینش اشتغال تعریف شود. بلک خاطر نشان می‌کند که بازی خلاقانه‌ترین شیوه کار کردن است. بدین ترتیب او نیز همچون دیگر متفکرین متأثر از فوریه مثل اشتیرنر، کروپوتکین، دبور، مارکوزه، زرزان^{۵۱} و ... سرمایه‌داری و سلطه سلسله مراتبی را بر سرکوب بازی‌گونه‌ی زندگی و در نتیجه تحریف معنای حیات متکی می‌داند. او ملال‌زدگی و معضلات روانی را نتیجه این سرکوب بنیادین می‌داند که به نوعی توسط هربرت مارکوزه در «انسان تک‌ساحتی» و همین‌طور «اروس و تمدن» مطرح گشته است. بلک اظهار می‌دارد که سرپیچی از اشتغال به معنای تنبلی یا توقف زندگی پویا نیست. نقد بلک به کشورهای کمونیستی نیز از همین زاویه صورت‌بندی شده است. کار اجباری و اشتغال سازمان‌دهی شده به معنای یگانه راه امرار معاش، در هر شکلی که باشد، مبتنی بر سلطه سرمایه‌دارانه است. مارکوزه نیز بر آن بود که اشتغال تولیدمحور نقشی ویران‌کننده در جامعه صنعتی امروز ایفا می‌کند و بدتر آن‌که این آسیب مهلک پیوسته رو به گسترش است. از نظر وی سیاست سرمایه‌دارانه و تمامیت‌خواه کنونی با تمام قوا در کار دگرگون‌سازی وضع بشر به منظور بهره‌گیری از اوهم‌چون دیگر منابع طبیعی است. نقشه‌ای منفعت‌جویانه که توسط حاکمان جهان صنعتی از میان نقشه‌های دیگربر گزیده و به مورد اجرا گذاشته شده است. مارکوزه

49 Robert Charles Black A.k.a Bob Black
50 The Abolition of Work
51 John Zerzan

تاکید می‌کند که این نقشه نه یگانه راه زندگانی و نه بهترین نقشه نافع برای بشریت است. او نیز پیرو آرای فوریه و لافارگ تأکید می‌کند که «توهم اشتغال به مثابه امرار معاش و منشا آسایش فرد، فرصت اندیشیدن عمیق به زندگی و مبارزه با بدبختی‌ها را از وی می‌گیرد...» نیازهایی که نقش و محتوای آن‌ها تماماً به وسیله عوامل خارجی مشخص شده‌اند و فرد هیچگونه نظارتی بر آن‌ها ندارد، حتی توسعه و تأمین آن‌ها در اختیار فرد نیست و هرگونه دگرگونی که بر حسب شرایط وجودی این نیازمندی‌ها پدید آید در ماهیت آن‌ها تغییری رخ نخواهد داد و در جامعه‌ای که سوداگری و سود پرستی فرد را زیر فشار می‌گذارد، همیشه وجود خواهد داشت.»

۶.۴۰ الوین تافلر در کتاب شوک آینده^{۵۲}، ملال و تهایی انسان را نتیجه وضعیت پست‌مدرن تلقی کرده و انسان گم‌گشته امروزی را به مثابه ماشین کاری مورد تامل قرار می‌دهد. تافلر در سال ۱۹۷۰ سعی دارد تا عواقب تکنوکراسی در جامعه نوین را بازشکافی کرده و آینده هولناک پیش روی بشر را به تصویر بکشد. تصویری که اکنون با گذشت نیم قرن، بخشی از آن محقق شده است. در هر حال آرمان جامعه پساکاری چه برای مطالبه‌گران جامعه سالم آرمانی و چه نزد سیاست‌مداران نتولیبرال که هر از گاهی آن را دستاویز تبلیغات و مواضع حزبی خود قرار می‌دهند به هیچ عنوان رویایی دست‌نیافتنی نیست. این یک واقعیت است که فرهنگ اشتغال امروزی جنبه‌هایی وخیم به خود گرفته است. «مانیفست پساکاری» آرونوویتز و دیگران^{۵۳} بر نیاز به ایجاد جامعه نوین جهانی تکیه دارد و خواستار دنیایی عاری از کمبودها، محرومیت‌ها و بیکاری است. دنیایی که در آن اشتراک‌گذاری عادلانه ثروت و تکنولوژی، دموکراسی واقعی و کاهش حداکثری زمان‌کاری تحقق یابد. اگر توجه داشته باشیم که حتی تحقق بخش قابل دسترسی از خواسته‌های بشری یعنی کاهش شکاف طبقاتی، به معنای توزیع بخشی از ثروت یک درصد ثروتمند جهان است در خواهیم یافت که صرف هزینه‌های بسیار هنگفت برای پیشگیری از تحقق چنین آرمانی به هیچ عنوان یک تئوری توطئه موهوم نیست.

از یک طرف با توده‌هایی مواجهیم که ناچار به کار یکنواخت و فرساینده در کارگاه، کارخانه یا ادارات هستند که طبیعت آدمی در تضاد است و از طرفی دیگر با «طبقه‌ای

52 Future Shock (1970), Alvin Toffler

53 Post-Work Manifesto (1998), Stanley Aronowitz, Jonathan Cutler

فارغ» روبرو هستیم که به قول تورستن ولین به شکل سنتی از موهبت فراغتی بی‌انتهای بر خوردارند. کسانی که به علت موقعیت طبقاتی ممتاز خود برای ادامه حیات نیازی به کار سخت و سنگین احساس نمی‌کنند. این افراد که فوریه نیز آنان را نام‌برده است (فیلسوفان، اشراف، هنرمندان درباری، کلکسیون‌داران، روحانیون، دانشمندان دانشگاهی، نجیب‌زادگان و...) از موهبت تن‌آسایی و دسترسی به امکانات فرهنگی برخوردار هستند. مساله اینجاست که این فعالیت‌های خردورزانه و تولیدات حاصل از آنها همیشه نزد طبقه کارگر و مردمان عادی حکم سرگرمی گذرا، فعالیت اشراف یا عوالمی غریب و غیر قابل دسترس را داشته‌اند. عوالمی که تعمق در آنها مستلزم یافتن ثروتی بادآورده یا فرصتی در زمان غیر-کاری است. در حالی که مردمان کارگر ناچار هستند که بخش اعظمی از اوقات غیر کاری خود را صرف تجدید قوا و استراحت به منظور آمادگی برای ادامه کار کنند.

۶.۴۱ امتناع از کار، دست کم در زمینه هنر و مقاومت فرهنگی، به معنای آزادسازی چند ویژگی مهم بشری است که به آفرینشگری میدان خواهد داد. آزادسازی شورمندانه توانایی، هویت‌یابی و هدفمندی/بی‌هدفی به عنوان سه ویژگی مهم انسانی که برای نمونه در ورزش‌ها به طور موقت مجال ابراز می‌یابند مساله‌ای مهم و غیر قابل انکار است. در واقع همین مساله امکان رهاسازی موقت و محدود ویژگی‌های ذاتی انسانی است که رشته‌های ورزشی را حایز جذابیت می‌کند. ویژگی‌هایی که نقصان آنها طی قرون گذشته، انسان را از بعد انسانی خود بیگانه کرده و نوعی خلایق کاذب را پدیدار ساخته است. باید توجه داشت که «روندمندی» یا پیگیری اشتیاقی یک جریان همچون کودکی که با شادمانی تمام به دنبال توپ کوچکی می‌دود بی آن‌که به چیز دیگری بیندیشد، یک ویژگی ذاتی و انسانی است که در وجود فرد بزرگسال سرکوب گشته یا به بند کشیده می‌شود؛ «تخیل» آنگونه که در آثار هنری جاری است و نشان از قدرت عواطف و ذهن آدمی در خیال‌پردازی و تصور جهان‌های دیگر دارد، باید در متن زندگی روزمره میان تمامی مردمان امکان بروز یابد. خودآئینی- که عبارت است از فراموش کردن محدودیت‌های هنجارین- می‌بایست در عرصه عمومی تقویت گردد؛ سبک‌سری و بازیگوشی خرابکارانه یا قهقهه سرمستانه به مثابه نیرویی عظیم در وجود موجود زنده به هیچ عنوان نباید مورد ارزش‌گذاری سرکوب‌گرانه اخلاقی قرار گیرد. نیازی به توضیح نیست که همه موارد فوق تحت تمدن کنونی و به خصوص در چارچوب اخلاقی کاری مورد نکوهش و ممانعت قرار

۶.۴۲ بازی‌گونه‌گی به خودی خود تاکتیکی است ضد نظم موجود. شخصیت جوکر، دلقک یا مبارک به طور کلی بر ویژگی دیگرپاشانه و تقابل‌گرا یا نقادانه بازیگونه‌گی اشاره دارند؛ به منطقه‌های موقت خودآیینی. در همین راستا است که از هنرمندان بوهمی گرفته تا دادائیس‌ها، موقعیت‌گرایان، هیپی‌ها، پپی‌ها، پانک‌ها، هیپ‌هاپ و موج نو همگی مواضع خود را بر امتناع از کار و بازیگونه‌گی متکی ساخته‌اند. تجربه شیدایی و شادمانی بی‌واسطه‌ای که در فعالیت بازیگوشانه نهفته است و برقراری ارتباط زیستی و زمانی نهفته در آفرینشگری، درست همان تجربیاتی هستند که تحت نظم کنونی از افراد سلب می‌شوند. نباید فراموش کرد که تمامی دستاوردهای خلاقانه بشر به نوعی مدیون کنجکاو‌های بازیگوشانه و خط شکنی‌های بی‌باکانه‌ای بوده، که همه از آن منع شده‌اند. در دل بازی نوعی آگاهی تیزبینانه فعال می‌شود که محصول تشدید فعالیت حواس و ایجاد امکان تجربه‌های دست‌اول است. چرا که بازیگوشی، بر خلاف اشتغال محتاطانه، انسان را از حیطه امن روانی و عقلانی‌اش آزاد می‌کند. چنین تجربه‌ای به درستی بر طبیعت خلاق انسان مبتنی است. در حقیقت آفرینشگری تنها زمانی اتفاق می‌افتد که همه ویژگی‌های یاد شده بالفعل شده باشند. در غیر این صورت با خلاقیتی کاذب و خودبیگانه مواجه خواهیم بود. حاصل چنین نزول خلاقه‌ای را می‌توان در انبوه آثار هنری ملال‌آور و بی معنای دوران کنونی مشاهده کرد. تولیداتی که به مثابه خوراک سرگرمی و فراغت عرضه می‌گردند.

اغلب اوقات از این مساله سخن به میان می‌آورند که شخصی استعداد هنری، فکری یا بدنی سرشاری دارد به طوری که گویا استعداد به سان موهبتی سلسله مراتبی از توده‌های اکثریتی دریغ داشته شده است. واقعیت آن است که بروز خلاقیت نه نیازمند استعداد یا نبوغ بلکه مستلزم ذهن آزاد و فراغت کافی است. بسیاری از آنان که تحت نام نوابغ تاریخی در ویرین موزه‌ها و کتابخانه‌ها به مردمان نمایش داده می‌شوند، همگی نه نوابغ متفاوت از حیث توانایی‌های ذهنی بلکه نوادری متفاوت از حیث امکان دسترسی به فراغت یا فعالیت اشتیاقی بوده‌اند؛ کسانی که زمان کافی برای تمرکز بر عناصر و جزئیاتی که تا آن زمان مورد چشم‌پوشی یا غفلت واقع شده را داشته یا برای خود مهیا کرده بودند.

بازی‌گونه‌گی تنها رمز پنهان نبوغ است که در تمدن کنونی پنهان داشته شده و تنها

برای عده‌ای (فرزندان خانواده‌های متمدول و عزیزکرده‌های نظام سلطه یا افرادی که دوستی خود را با نظم مستقر به اثبات رسانیده باشند) فراهم آورده می‌شود و اکثریت قریب به اتفاق جامعه از آن محروم نگاه داشته می‌شوند. جامعه بازگوش، جامعه‌ای سلطه پذیر نخواهد بود. جامعه‌ای که افراد آن با آغوشی باز در برابر تفاوت و غرابت ظاهر شده و دگرگونی‌ها را پذیرا باشند، بردگی را نخواهد پذیرفت. ارایش فروم جامعه امروز را جامعه‌ای می‌خواند که به فرد سالم صفت روان‌رنجور (نئوروتیک) می‌دهد چرا که جامعه به قدری با ساز و کارهای پرورشی و نظارتی خو گرفته که از رهایی گریزان است و هر گونه مواجهه با ایده‌رهایی را غیر عقلانی و اوتوپایی تلقی می‌کند. از نظر فروم جامعه کنونی فرد هنجارین یا «آدم نرمال» را کسی می‌داند که تمامی هویت شخصی خود را در سازش با هنجارها (نرم‌ها) از دست داده و حتی خود از چیستی خود بی‌خبر است. خیل عظیمی از هنرمندان و نقش‌آفرینان عرصه‌های رسمی و غیر رسمی از چنین کیفیتی برخوردارند. دانشجویان، نویسندگان، مریبان، اساتید دانشگاه‌ها، سیاستمداران، شخصیت‌های فرهنگی و هنری همگی تنها در صورتی می‌توانند مورد توجه و استقبال واقع شوند که با الگوهای عام سازش کرده و آنها را پذیرا باشند. در واقع این افراد عاجزتر از آن هستند که بتوانند اهمیت افکار رهایی‌بخش را تشخیص داده یا حقانیت آن را درک نمایند. از نظر فروم این افراد حتی عاجزتر از آن هستند که روان‌رنجور (نئوروتیک) خوانده شوند. بدین ترتیب در جامعه متشکل از چنین مردمانی، کسانی نئوروتیک یا روان نژند خوانده خواهند شد که کارآمدی لازم را در نظم سرمایه‌دارانه نداشته باشند. نگرش فروم حتی از این نیز فراتر رفته و معتقد است که امید و آرمان نزد جامعه فقیر معاصر که درگیر منفعت‌های روزانه خود است، به طور کلی از دایره هیجانی خارج است. او توضیح می‌دهد که آرمان‌طلبی برای مردمانی که به سبب جهل از تاریخ سلطه خود را با منافع دم دستی درگیر کرده‌اند، امری غیر ضروری در سطح رویابافی تلقی می‌شود.

۶.۴۳ تحت اقتدار سرمایه، آموزش و پرورش وظیفه تربیت نسل‌هایی قدرت‌گرا را بر عهده دارد. «از نظر فرد قدرت‌گرا تنها امر رسمی و قابل اعتنا در جهان امری است که با قدرت و سرچشمه شهرت و جلال و جبروت در ارتباط است. شجاعت نزد فرد قدرت‌گرا، شجاعتی است در حد تحمل رنجی که سرنوشت یا رئیس و رهبر برای وی مقدر می‌کند. نزد چنین فردی، تحمل رنج و دم بر نیاوردن در برابر قدرت یک فضیلت به حساب می‌آید اما جسارت

خیزش و تلاش برای براندازی سرمنشأ سلطه همچون یک عمل شروانه/اخلال‌گرانه نگریده می‌شود. قدرت‌گرا کسی را قهرمان می‌داند که به سرنوشت گردن نهاده و در میدان آن تلاش می‌کند، نه آن کس که میدان را بر هم زده و تلاش کند میدانی نو بر سازد» فروم می‌گوید که «قدرت‌گرایان هیاووی آگاهی سومی‌دهند و مدعی هستند که به فلسفه نسبی‌گرایانه باور دارند» اما هنرمند قدرت‌گرا بر خلاف آنچه تظاهر می‌کند به نسبییت و برابری نیز باور ندارد، چرا که ناچار است آثار خود را در شرایطی نابرابر و از روش‌های مبتنی بر نابرابری تولید، عرضه و تبلیغ کند. دنیای چنین کسانی از مخاطبان (پست‌تران) و هنرمندان (والا‌تران) تشکیل شده است. یک دوگانه سادیستی-مازوخیستی. این افراد با تمام نبوغی که به خود نسبت می‌دهند، از امکان تخیل یگانگی و همبستگی عاجز هستند و بدین ترتیب تحقق آرمان را نا ممکن قلمداد می‌کنند چرا که در دایره محدود تجارب و امکاناتی که برای آنان فراهم شده است، عاقبت و منفعت کوتاه مدت خود را بر هر چیز دیگر ارجح می‌دانند. فروم در کتاب «گریز از آزادی» تأکید دارد که ساز و کار حاکمیت در جامعه کنونی هرگونه بازیگونی و خودانگیختگی را از کودک می‌رباید و احساسات، اندیشه‌ها و خواسته‌های تحمیل شده از بالا را به مثابه افکاری اصیل و بکر به او تحمیل می‌کند: «کودک را با رشوه یا جایزه یا تنبیه و خشونت سرکوب می‌کنند و صفات خودانگیخته همچون خشم، حسادت، نفرت و دشمنی را در او می‌کشند» چنین کودکی در بزرگسالی هیچ ظرفیتی برای بروز خودانگیختگی از جانب خویش یا دیگران نخواهد داشت. او- در سایه اخلاق- شخصی خواهد بود که خشم خود از معضلات را بروز نمی‌دهد، از فرط حسادت به فرادستان هجوم نمی‌برد یا بر اثر نفرت از ظلم، خود را به آب و آتش نخواهد زد. او به واقع از تمامی ویژگی‌های انقلابی عاری گشته و تمامی ویژگی‌های سازشکارانه را به مثابه ارزش‌های اخلاقی درونی کرده است. او یک نئوروتیک به تمام معنا است که حتی تصور دگرگونی نیز او را مرعوب خواهد کرد. چنین انسانی فراموش کرده است که شورمندی و اشتیاق، نیاز بشر برای کشف پاسخ و معنای زندگی است. به علاوه چنین فردی در برخورد با معدود افراد شورمند، آنان را خودشیفته، روان نژند و خود بزرگ‌بین قلمداد خواهد کرد.

۶.۴۴ والتر بنیامین در تفسیری که بر تعبیر بودلر از «پرسه‌زنی» (فلانور) نوشته است، پرسه‌زنی در شهر را نوعی چالش با مدنیت و مقابله با ابزارگرایی و سرعت زندگانی شهری

دانسته؛ نوعی تقابل با مسیرهای از پیش تعیین شده که در شکل یک چالش رمانتیک ظهور می‌کند. پرسه‌زنی فعالیتی بازیگوشانه است که از شهروند انتظار نمی‌رود. پرسه زن خود را به رصدکننده و بیننده شهر مبدل کرده و به جزئیات یا روابط تازه‌ای پی می‌برد که از چشم شهروندان پنهان است. پرسه‌زنی، که در مرام موقعیت‌گرایان به مثابه یله‌گردی در کنار مفهوم روان-جغرافیا بازپردازی شد، نوعی بازیگوشی انقلابی-فلسوفانه است که ریشه در اشتیاق کودکانه به شناخت امر روزمره دارد. پرسه زنی فعالیتی است که هیچ منفعت مادی به همراه ندارد بلکه فهم آن پیش‌زمینه فهم دگرگونی در نگرش به شهر و مدنیت است: شهر به مثابه یک جنگل بکر برای فعلیت یافتن خودانگیختگی بازیگوشانه، فرای منافع مادی و تمایلات فردی: یک کاوش حقیقت‌جویانه در پس چرایی زندگی.

۶.۴۵ گرایش به انجام فعالیت‌های خلاقانه و کار اشتیاقی می‌تواند یک دگرگونی اجتماعی-فرهنگی تلقی گردد که با ایجاد وضعیتی متعادل میان کار و فراغت در عین ایجاد فرصت زیستی برای آدمیان ضرورت‌های حیاتی آنان را نیز پوشش دهد. برای نیل به چنین موقعیتی نیازمند توجه به مجموعه ارزش‌هایی تحت عنوان اخلاق بازی هستیم. معیارهایی که با اتکا به آن بتوان قدرت سرمایه در استفاده ابزاری از تفاوت‌ها و ناراضی‌ها را شناسایی کرده و از سرسپردگی به اخلاق کاری چشم‌پوشید. منشی که در مواجهه با مفاهیمی چون ترقی، تنزله فقر، بیکاری، مدارج آکادمیک، بی‌سواد و .. به قضاوت‌هایی ریشه‌ای تر متکی باشد. تنها در سایه چنین منشی است که می‌توان به انسانی متمایل به نظم هارمونیک اندیشید.

منش مبتنی بر اخلاق کاری، تمایل دارد تا آفرینشگری را در خدمت یک شغل/حرفه مورد بهره‌برداری قرار داده و در همین راسته به هنرمند گوشزد می‌کند که ارایه هنر به صورت رایگان، از ارزش هنر او نزد مردمان خواهد کاست. چنین رویکردی هنرمند را دچار توهم مالکیت معنوی و حق نسخه‌برداری نموده و از این گذشته او را از تمرکز بر بازی‌گونه‌گی به سمت حرفه‌ای‌گری و نخبه‌پنداری سوق می‌دهد: درست همان چیزی که مورد نظر نظم بازار است. بدین ترتیب بسیاری از هنرمندان که نادانسته مدعی استقلال و تقابل با رسمیت هستند، نه تنها در منش و کنش فاقد استقلال فکری اند بلکه به غایت گرفتار رسوم از پیش تعیین شده‌ای هستند که از جانب حاکمیت مستقر به آنان القا گشته است. به عنوان مثال تولید اثر موسیقی در قالب آلبوم‌های متشکل از قطعات سه الی شش دقیقه‌ای که در واقع استاندارد مطلوب شرکت‌های

تولید موسیقی عامه‌پسند طی هفتاد سال اخیر بوده است و ریشه در برخی توجیهات مادی و تجاری داشته، همچون معیاری خدشه‌ناپذیر از طرف آفرینشگران جوان پیگیری می‌شود. همچنین شاهد تمرکز افراطی بر کیفیت تکنیکی آثار هستیم. گرایشی که نشان از گرفتاری در دام فناوری و مصرف داشته و به خودی خود حاوی هیچ دستاورد نوینی نیست. ناگفته پیداست که چنین منش‌ها و کنش‌هایی بیش از آن‌که نشان از استقلال فکری و عملی داشته باشد، دال بر وابستگی تام هنرمند مستقل هستند. باید توجه داشت که در زمینه هنرها، تمرکز بر کیفیت ابزار کار، تکیه بر شیوه‌های مرسوم رایج و کانال‌های رسمی عرضه و پیروی از قیمت‌گذاری تجاری، همه و همه از چشمه نگرش کالایی به آفرینشگری تغذیه شده و به همین علت پسر و و ناکارآمد هستند.

۶.۴۶ آفرینشگری و فعالیت خلاقه صرف نظر از محتوای مستقیم اثر، تنها زمانی می‌تواند کارکردی پادهرژمونیک و دگرگونی‌بخش داشته باشد که بر منش بازیگوشانه متکی گشته و بدین ترتیب مغل نظم بازار رسمی گردد. بروز کامل‌ترین و رادیکالترین مفهوم هنری نه بر محتوای اثر بلکه بر منش و روش تولید و رایج و وابسته است. پرسش این‌جا است که آیا یک اثر حاوی محتوای اعتراضی توانسته است نظم «بالا به پایینی» مورد نظر قدرت را به چالش کشد یا صرفاً به بازآفرینی آن دامن زده است. هنر زیرزمینی، عرصه هنرمندانی است که با آگاهی از این مهم، تلاش خویش برای بیان را با ساخت برج و بارویی نخبه‌سالارانه اشتباه نمی‌گیرند و خود را به مثابه چهره‌ای مرکزی به جمعی هواداران یا مریدان قالب نمی‌کنند. هنرمند زیرزمینی هر دم خویشتن و مخاطب را مورد چالش قرار داده و ارتباط مرکزگرایانه چهره-هوادر را مورد تردید قرار می‌دهد. درست علی‌رغم هنرمندان رسمی که ارتباط با مخاطب را از پشت عکس‌های ساختمانی یا از زیر سایه‌بان کلاه و لای دود سیگار دنبال می‌کنند و مخاطب را در نقش «مصرف‌کننده فرهنگ» می‌بینند. از این منظر، هنرمند رسمی بر خلاف نقش تولیدکننده‌ای که برای خود متصور است، کالایی است که توسط هواداران تولید گشته و با تغییر دیدگاه هواداران یا تحول دوران و گذر زمان مستهلک شده و از خاطره‌ها محو می‌گردد.

هنرمند زیرزمینی اما چهره‌ای بیرون از جمع نیست. او می‌تواند دارای شخصیتی منزوی باشد اما نمی‌تواند خود را به مثابه تولیدکننده‌ای بر برج عاج قلمداد نموده و از زاویه یک کارشناس به امر غیر قابل کارشناسی نظر افکند. هنرمند زیرزمینی در بهترین حالت عضوی

فعال و پرشور در یک کارنوال است. هنرمندی که مخاطب را به تولیدکننده، شنونده را به نوازنده و بیننده را به تصویرگر مبدل می‌سازد. یک مشارکتِ بازیگوشانه و موقت که به قصد اخلال در روابط نا عادلانه تولید برقرار شده است. یک شکل فرهنگی محبوب که می‌تواند آنارشیک و برانگیزاننده باشد؛ رفتارِ هجوآمیز و تند کارناوالِ سک می‌تواند شکلی از زبان‌درازی و سر باز زدن در برابر حاکمیت باشد که «لج هر آن که در بند نظم مستقر است را در آورده». بدین سان است که خود «ارتباط» به مثابه صحنه نبرد طبقاتی روشن می‌گردد.

۶.۴۷ هنگامه کارنوال به تعبیرمیخائیل باختین فرصتی است برای باز تنظیم تعاون در جوامع محلی. گاه کارنوال، گاه تعلیق تمایز میان مولف و مخاطب است. زمانی که مخاطب خود مولف است. ساحتی بازیگوشانه که مشارکت آفرینشگرانه را احیا می‌کند: منطقه موقت خودآیینی جمعی. کارنوال ارتباط آزاد و خودمانی میان مردم را ممکن می‌سازد؛ مجالی برای برابری که توأمان چهره‌ای هجوآمیز از قدرت و قدرتمندان را به تصویر می‌کشد. یک کمدی جمعی که بر خلاف فرهنگ فاخر، پیوند خود را با جسمانیت، روزمرگی و آزادی قهقهه برجسته می‌سازد: خوردن، نوشیدن، شاشیدن، ریختن، قهقهه سردادن، مستی، نشستگی، سکس و جسارت. اموری که نزد شهروند رام امروزی به مثابه اموری شخصی و قبیح در پستوی خانه نهان می‌مانند. مبارزه کارنوال‌سکه تقابلی است با هژمونی قدرت و نظم غالب. کارنوال هنگامه لذت مشارکت و تمسخر تک‌چهره‌هاست و به همین سبب بروز واقعی درونیات کسانی است که از همان چهره‌ها تبعیت می‌کنند. در کارنوال، نخوت، تفرعن، تعصب و تفاخر صاحب منصبان از طریق صورتک‌ها و عروسک‌های کاریکاتورگونه آنان به باد خنده یا فضاحت گرفته می‌شود. مراسم رسواگرانه، مراسم تدفین خیالی و مضحکه سوزاندن عروسک‌های پارچه‌ای، دگرجنس‌پوشی و استفاده از پوشاک شهوانی بر تن عروسک حاکمان یا چهره‌های فرهنگی خودفروخته یا خائن، هشدار است جمعی به اقتدار. باید گفت که روی هم رفته هنگامه کارنوال سندی است دال بر تاثیر ویژه بازی در جلب مشارکت مردمی.

هرچند که کارنوال‌ها به خودی خود در روزگار کنونی به صورت رویدادی تاییدگر و رسمی مصادره گشته و به علاوه به حیث موقتی بودن، بسیاری از ویژگی‌های تقابل جویانه خود را از دست داده اما هنر زیرزمینی به مثابه نوعی بازخوانی آزاد از پراتیک‌های کارنوال‌سک در قالب تاکتیک‌های روزمره و خُرد، می‌تواند الگویی برای کنش فرهنگی کارا باشد. به این معنا که

ادغام ویژگی‌های مشارکتی، فردیت‌زدایانه، روزمره، یاد هژمونیک، رسمیت‌زدایانه و بازگوشانه می‌تواند به اتخاذ تاکتیک‌هایی کل‌آمد در زمینه فعالیت‌های زیرزمینی و مقاومت فرهنگی بیانجامد. بازی کارنوال به نوعی یادآورد آیین قبیله‌ای است. مشارکتی که بی‌هیچ آموزش مستقیم، در جریان یک گردهمایی شکل می‌گیرد. یک هتروتوپیای پویا و اجرا-محور. شکلی از نوسازی روابط اجتماعی-سیاسی به شکلی که ایده‌آل جمعی خواهان آن است. این مشارکت‌های بازگوشانه می‌توانند در چهره‌هایی خلاقانه از امکانات تازه را در تقابل با وضع موجود پیش روی ما نهاده و به گونه‌ای موثر مشارکت‌کنندگان را برابر، متحد و همراه سازند. چنین اجراگری مشارکتی تحت شرایطی ویژه می‌تواند به کنش‌هایی آستانی یا حاد مبدل گشته و بذر امید دگرگونی خواهانه را در ذهن افراد بیشتری بپروراند. ویکتور ترنر نمایش‌وارگی مشارکتی را «نه یک وارونگی ساختاری، یک انعکاس آینه وار ساختار اقتصادی-اجتماعی کار روزانه دنیوی یا یک سرپیچی صرفاً فانتزی از ساختارهای اجتناب ناپذیر، بلکه آزادسازی ظرفیت‌های انسانی شناخت، اراده، خلاقیت و نیز فرصتی برای تجربه رهایی از قیود هنجارین»^{۵۴} تفسیر کرده است. اجراگری مشارکتی، از طریق برسازی هتروتوپیاهایی بازگوشانه امکان بروز آفرینشگری را برای جمعی از مردمان هم‌سطح و برابر ایجاد می‌کند. واکنش‌هایی اقلیتی، حاشیه‌ای، متکثر و تجربی که خارج از دایره نظارت ساختارهای جریان رسمی جامعه روی می‌دهند. در حقیقت همین موضع حاشیه‌ای، اقلیتی، بازی‌گونه و روزمره است که از طریق اجرا و مشارکت، امکان تجربه تفکر انتقادی و دگرگونه را در اختیار فعالان مقاومت فرهنگی قرار می‌دهد.

۶.۴۸ جی.ال. آستین^{۵۵} - متفکر و زبان‌شناس- بر آن بود که زبان می‌تواند تفکرات را به کنش مبدل سازد. او موارد و نمونه‌هایی از نمایش/اجرای سخنورانه را تفسیر کرده و سعی داشت نشان دهد که شیوه سخنوری می‌تواند واژگان و گزاره‌ها را حاوی قدرتی برابر با کنش نماید. آستین معتقد بود که سخنوری اجراگرانه^{۵۶} که وابسته به موقعیت و هویت فرد سخنران و بافتار سخنوری است، می‌تواند کارکرد گزاره‌های ادبی را به سطح کارکرد یک عمل ارتقا بخشد. به عنوان مثال زمانی که به فردی گفته می‌شود «من از این لحظه شما را اخراج می‌کنم». در واقع نه یک حرف بلکه یک عمل انجام شده است. به نظر می‌رسد که وقتی جودیت باتلر^{۵۷} از درونی‌شدن و به اجرا در آمدن «جنسیت» از مجرای اکتساب و تمرین مکرر اشاره می‌کند

54 From Ritual to theatre (1982), Victor Turner, p. 44

55 John L. Austin (1911-1960)

56 Performative utterance

57 Judith P. Butler

نیز به نوعی کارکرد اجراگرانهٔ زبان در تعیین بخشی به امر واقع اشاره دارد. بدین معنا که هر فرد جنسیت خود را نیز از طریق استیلزه کردن حرکات و رفتارهای بدن، کنش‌های مکرر، زبان گفتاری و غیر گفتاری و ... به مورد اجرا (پرفورمانس) می‌گذارد. این گونه نگارش به تولید خویشتن را می‌توان با نظریه لروینگ گافمن در باب مشارکت اجتماعی به مثابه امری ذاتاً دراماتیک و متکی به موقعیت نمایی هم راستا دانست. نشانه‌های سمبلیک^{۵۸} سازندهٔ نقش فردی هستند؛ خواه آرایش و سبک ویژهٔ مو و لباس باشد، خواه زبان بدن. گافمن البته بیشتر ستایش‌گر اجرای هنجارین و متعهد به نمایشنامه بود. اجرایی که با وضع اجتماعی و انتظارات بر خواسته از نظر کارگردان همخوان باشد.

توجه گافمن به کانداکت (کارگردان)، دقیقاً نکته ای است که در نقش آفرینی زیرزمینی باید بدان توجه کرد. بلژیکر/اجراگر زیرزمینی تعهد دارد که سخن‌وری اجراگرانهٔ رسمی را به چالش کشد، در اجرای جنسیت و دیگر هنجارهای دراماتیک اخلال ایجاد کرده و در نهایت کانداکت نمایش را نادیده بگیرد. مسالهٔ به چالش کشیدن درام جامعه، زمانی اهمیت خود را آشکار می‌سازد که به تعبیر ژان-فرانسوا لیوتار^{۵۹} -آن را در پیوند با بهرکشی سرمایه‌دارانه مورد توجه قرار دهیم. نمایشنامه‌ای که بر اساس آن ما «خود را کارگردانی می‌کنیم» و نیز «ما را کارگردانی می‌کنند» تا در لوای اخلاق کاری ایفای نقشی متمرکز داشته باشیم. بدین جهت است که مقاومت فرهنگی مبنای خود را بر ایفای نقش هویتی از پیش نانوخته قرار می‌دهد. توان اعمال عاملیت از طریق ابداع یا تمرین آنچه می‌توانیم باشیم یا آنچه انتظار نمی‌رود که باشیم. این امر نه به معنای نابازیگری بلکه به معنای تحقق بازیگری فعالانه/فاعله است. جریان آوانگارد در مراحل گوناگون تلاشی بوده است در جهت همین نوع از ایفای نقش. نوعی اجراگری پیشرو که نمونه‌های موفق تئاتر مشارکتی کمونته‌ای پس از جنگ دوم جهانی نیز بدان توجه داشت. در واقع اگر تئاتر و به طور کلی هنر پیشرو طی نیم قرن اخیر سعی داشته تاراه خود را از درون تالارها و گالری‌ها به بیرون یعنی به خیابان‌ها و کارگاه‌ها باز کند بدین سبب بود که بسیاری از متفکران و فعالان حوزهٔ مقاومت فرهنگی به اهمیت پیوند با مردم بر صحنهٔ نمایش اصلی، یعنی زندگی، پی بردند.

۶.۴۹ رویکرد اشتراکی آگوستو بوال [۲۹-۳] در نمایش را می‌توان به منزلهٔ یکی از نمونه‌های

58 sign symbols

59 Jean-François Lyotard (1924-1998)

موفق در مقاومت فرهنگی مورد توجه قرار داد. بازگویی در رویکرد بوال حاوی برداشتی است که بر طبق آن هر کسی می‌تواند کشمند ظاهر گردد. مسأله مهم به ویژه در تئاتر هم‌اندیشی بوال توجه به این نکته است که کنش هم‌اندیشانه نه یک رویکرد اندرزگویانه، آموزشی یا زیباشناسانه بلکه یک تجربه رهایی‌بخش و مبتنی بر تامل انتقادی است. این تکنیک‌های نمایشی توانسته‌اند به پراتیک‌های تبلیغی و آگاهی‌بخش جانی تازه بخشند. توجه به این نکته نیز می‌تواند حائز اهمیت باشد که رویکرد بوالیستی را می‌توان در بسیاری از زمینه‌های هنری، اجتماعی و فرهنگی به کار گرفت. به علاوه ایجاد موقعیت‌های مبتنی بر رویکردهای کمونته‌ای یا تئاتر نامحسوس، الگویی مناسب برای هنر زیرزمینی به دست داده است. استودیوهای هنر زیرزمینی به مثابه فضاها یا هتروتوپیهایی آستانی، قابلیت ایجاد فضای هم‌اندیشی و توان‌بخشی را دارند. فضاهایی شخصی که با هدف توانبخشی به قشری خاص، در قالبی غیرتجاری سازماندهی شده و پذیرای افرادی مختلف در قالب رویدادها یا به هم‌پاشی‌های کوچک هستند. توانبخشی و ایجاد موقعیت‌های مناسب برای تجربه پویا و تاثیر گذار می‌تواند تاکتیکی باشد برای پرورش اذهان و توسعه رویکرد پاده‌مونیکی در کنار توجه به جنبه‌های دیگر باشانۀ افراد گروه. در چنین قالبی است که امکان تعامل میان گروهی و آموزش متقابل، تجربه رفاقت و صمیمیت و کار گروهی فارغ از سلسله مراتب معمول به وجود آمده و تجربه می‌شود. بدین ترتیب تولید هنری خود می‌تواند صرفاً به بهانه‌ای برای هم‌اندیشی و برخورد آرا و تأثیرات دیگر باشانۀ مبدل گشته و امکان تحقق زیست دیگرگونه را پررنگ‌تر جلوه‌گر سازد.

۶.۵۰ با فهم اندیشه و نگرش زیرزمینی به مثابه اندیشه‌ای نافی سازوکارهای جامعه سلسله مراتبی، به سوالی مهم بر خواهیم خورد. هنرمند زیرزمینی به عنوان یک دیگرباش که به دنبال براندازی مکانیزم بازار و مدعی نفی رقابت سرمایه‌دارانه است، چه راهکاری را برای امرار معاش اتخاذ خواهد کرد. استوار ماندن در نقش دیگری (دیگری‌مانی) و ایستادگی در برابر دشواری‌های مقابله با سلطۀ هژمونی فرهنگی- اقتصادی، نیازمند اتخاذ تاکتیک‌های خلاق و شخصی است. نگرش فرد به زندگی، بقا و شادمانی در کنار خاستگاه طبقاتی او تعیین کننده منش وی در جریان مادی زندگی است. روایت زیرزمین، نه روایت یک نگرش بلکه روایت منش رادیکال در مواجهه با فعالیت‌هایی فرهنگی/هنری است. منشی که تمایل دارد تا در حد

امکان فعالیت هنری را از جاده تولید کالا به مسیر خدمت به دگرگونی اجتماعی هدایت کند. بدیهی است که چنین شکلی از فعالیت فرهنگی نمی‌تواند به مثابه شغل نگریسته شود، چرا که یک هنرمند/نخبه/دلال در مسیر فعالیت خود با دغدغه‌هایی متفاوت از دغدغه‌های یک کنش‌گر آگاه مواجه خواهد شد. بدین ترتیب پرسش حول محور کسب درآمد می‌تواند در دو سطح کاملاً مجزا مطرح گردد که خود ناشی از سطح شناخت و آگاهی آدمی از چستی حیات و معنای شادمانی است. کسب درآمد از یک سو می‌تواند به معنای تلاش برای گسترش امکان برخورداری و رفاه در جامعه کنونی باشد (که تقریباً در نگاه خودبیکانه اغلب شهروندان به منزله کسب موفقیت آکادمیک، تجاری و ارتقای کیفیت زندگی مطرح می‌گردد) و از سویی دیگر می‌تواند به معنای تلاش برای جستجوی حقیقت و اتخاذ تاکتیک‌هایی برای استمرار هستی و امکان مبارزه دیگرباشانه تعبیر شود. تضاد میان این دو نگاه، نه تضاد میان واقعیت و رویا بلکه بازتابی از تضاد میان آگاهی واقعی و آگاهی کاذب و چه بسا عدم آگاهی است. فردی که به یاری مطالعه و مشاهده به ضرورت ناگزیر مبارزه با مقاومت فرهنگی پی برده است، به طور آگاهانه روش‌های مختلف کسب درآمد کافی برای ادامه برنامه‌هایش را خواهد یافت.

سرکوب افراد و گروه‌های حق‌طلب از یک سو و گسترش و توسعه شیوه زندگی فرصت‌طلبانه و ناموزون از سویی دیگر منجر گشته تا در جهانی واژگون به سر بریم. جهانی که در آن کشتن و ضرب و شتم افراد در لباس نظامی به معنای یک خدمت قهرمانانه قلمداد گشته و مضروبین به مثابه مجرم مورد مجازات قرار گیرند؛ این واژگونی مختص جامعه‌ای است که در آن تولید یک آگهی بازرگانی که به بهترین شکل بتواند مصرف‌کنندگان را اغوا نماید، یک موفقیت قلمداد می‌شود در حالی که دزدیدن یک جنس از فروشگاه زنجیره‌ای به چند سال زندان منجر خواهد گشت؛ تولید سرگرمی به مبتذل‌ترین اشکال آن، هنر قلمداد می‌شود در حالی که آگاهی‌رسانی واقعی بی‌هیچ پشتیبانی مادی و معنوی به حاشیه رانده شده و مورد غفلت واقع می‌شود. در دنیایی به سر می‌بریم که ارزش‌های مسلح به وحشیانه‌ترین سلاح‌های کشتار جمعی هر روزه جان هزاران انسان بی‌گناه را می‌گیرند در حالی که یک شورش اعتراضی- به منزله خشونت- مورد سرکوب شدید قرار می‌گیرد؛ دنیایی واژگون که صدها فساد و بی‌عدالتی به مثابه روندی طبیعی و غیر قابل دگرگونی مورد قبول واقع شده و اغلب افراد حتی به خود فرصت بازبینی و بازنگری پیرامون آن را نمی‌دهند. در چنین دنیایی بدیهی است که فرد بر سر دوراهی انتخاب مسیر انسانی و مسیر خودبیکانه قرار گیرد و از خود بپرسد

که منفعتِ فردی من در چه خواهد بود؟ مشکل این جاست که طی دوران آموزش و رشد، همین پرسش نابه‌جا، موجه انگاشته می‌شود. در واقع تنها چیزی که توانسته هرمِ امتیزه‌شده سرمایه‌داری نوین را از بحران‌ها و انقلابات دو قرن اخیر در امان نگاه دارد، مسألهٔ تمرکز بر منفعتِ فردی مبتنی بر شادمانیِ واژگونه است.

با این حال زیرزمین جای مردگان نیست بلکه مأمن زنده‌ترین زندگان است. بنا نیست که با خو کردن با دره، گرسنگی و فلاکت از دریچهٔ دوم چاه فردیت سقوط کرده و همچون درویشان دلخوش پاکدامنی در جهان بی‌عدالتی‌ها باشیم. بلکه هدف اتخاذ تاکتیک‌هایی برای بودن، ماندن، دیده‌شدن، جذب‌کردن، همراهی و دیگرگون‌کردن است.

«دزدی از برادران و خواهران ممنوع مان شرارت است همانطور که
دزدین از نهاد‌ها یی که عملکردی به مثابه ستون‌های امپراطوری
خوکان دارند.»

(این کتاب را بدزد - ابی هوفمان، پیش‌گفتار)

۶.۵۱ پروک^۶ یا وانمودگری پراتیکی است ایزایی در تقابل با استراتژی نظارتی/مدیریتی حاکمیت. یک پراتیک مبتنی بر اینفرپالتیک که طی آن کارگر/هنرمند بی‌آن‌که از کار کردن در برابر کارفرما باز ایستد، در کار و کیفیت تولید اخلاص ایجاد می‌کند. تاکتیک که با اتکا به آن کارگر، با روش‌هایی حيله‌گرانه، کارفرما را متقاعد می‌سازد که در حال کار و انجام وظیفه است در حالی که تمام مدت به علایق شخصی خود می‌پردازد یا در انجام کار سستی به خرج می‌دهد و با این حال از زمان-مکانی که متعلق به کارفرما است استفاده می‌کند. اخلاق کاری چنین روشی را غیر اخلاقی ارزیابی می‌کند و چنین کارگر/کنش‌گری را فاقد صلاحیت یا وجدان کاری قلمداد می‌کند. ادعایی که تهی بودن آن به سادگی قابل اثبات است چرا که آنچه غیر اخلاقی و فاقد توجیه منطقی است، رابطهٔ میان رئیس/مروّس، تولید کننده/دلال یا هنرمند/گالری است. در واقع نباید از یاد برد که بازار سرمایه‌داری از بنیان بر واژگونی اخلاق مبتنی است و بدین جهت ارجاع به اخلاق یا وجدان کاری چیزی جز یک استراتژی اغواگرانه برای جلب سازگاری نیروی مولد نیست. تاکتیک پروک به عنوان یک کنش تقابلی و سیاسی در عین وانمودگری به همراهی و سازش، می‌تواند به مثابهٔ روشی کارآمد در بازار مورد استفاده قرار

گیرد. اتخاذ روش‌های متکی بر اینفراپالتیک به طور کلی وابسته به شرایط و اهداف هر ارتباط تجاری یا رسانه‌ای خواهد بود. این تاکتیک‌ها همچون تاکتیک‌های مرتبط با اجراگری در تئاتر هم‌اندیشی یا تئاتر نامحسوس و هنر کمونته‌ای، به هیچ عنوان قاعده‌مند و متنی نیستند. به علاوه باید متوجه بود که میان یک تاکتیک کارآمد و اثر گذار با یک تاکتیک توجیه‌گر و اخته مرز بسیار باریکی وجود دارد.

۶.۵۲ معاندت با منطق بازار سرمایه‌داری به هیچ عنوان به معنای کناره‌گیری از تولید و عرضه نیست. به عنوان مثال ایجاد سکو (پلتفرم)های مبتنی بر منش اشتراکی، تبادل آزاد و کالا به کالا یا عرضه مستقیم و بلاواسطه می‌تواند دست کم به مثابه یک تاکتیک درآمدزایی با کمترین میزان امتیازدهی به بازار رسمی، مورد استفاده قرار گیرد. باید در نظر داشت که فروش مستقیم تولیدات هنری، به ویژه تولیدات هنری غیر کاربردی، تزئینی یا مفهومی کار ساده‌ای نیست و از طرفی رایج‌ترین آن فاقد توجیه فرهنگی است. کالایی شدن فرهنگ و هنر و مبادله آن با پول نه بر اساس جایگاه و ارزش هنر و کار هنری بلکه بر اساس مطالبه و در ارتباط با لیاقت و شایستگی خود مخاطب در دنیای هنر اتفاق می‌افتد. مجموعه‌دار / دلال دنیای طبقاتی هنر به منزله مخاطبی که بر آگاهی کاذب متکی است، تمامی تجلیات هنر را در چارچوب نظم غالب و تاریخ رسمی پذیرفته است. چه بسیار کسانی که صاحب اطلاعاتی وسیع و مدارج بالای تخصصی در باب هنر هستند اما بر اساس منطق بازار، از ارزش کنش‌مند، پنهانی و دیگری‌باشانه هنر فاصله گرفته و جریان فرهنگی را به جریانی حایز ارزش مادی / کلکسیونی / نمایشی تقلیل داده‌اند. پیداست که با چنین رویکردی، عرضه رایگان اثر هنری یا ادبی، نه تنها فاصله تعلق فکری و تجسمی مخاطب را با اثر اعتلا نخواهد بخشید بلکه در اغلب اوقات آن را به حد امری دم‌دستی و فاقد ارزش تامل فرو خواهد کاست.

اغلب می‌شنویم که برای اشاره به ارزش یک اثر هنری، نه به جایگاه تاریخی و جنبه دگرگونی بخش آن، بلکه مستقیماً به ارزش مادی یا حضور رسانه‌ای آن اشاره می‌شود و هر جستجوی دیگر، تنها به یافتن علل ارزش مادی اثر معطوف گشته و از محور انسانی خارج می‌گردد. به عنوان مثال گفته می‌شود که اثر «این یک پیپ نیست» از رنه ماگريت به قیمت هشت میلیون پوند معامله شده است. چرا که این اثر منحصر به فرد توسط ماگريت خلق شده و در زمان خودش بدعتی بوده گویای نگرش هنرمند و برتری خیال بر واقعیت. با چنین

نگرش و تفسیری، پیام آشکار در کار ماگریت به کالایی مبدل شده و در خود ختم می‌شود یا در نهایت در چارچوب تاریخ هنر و مجموعه‌ای از اشیا جای داده می‌شود. بدین ترتیب کالایی شدن، روی دیگر سکه دیگری‌زادگی و مصادره هنر است. اثر هنری بدین ترتیب در پرده‌ای از روابط و تحلیل‌های تجاری، سوداگرانه و تماما وابسته به علایق طبقه حاکم پوشش داده می‌شود و کارکرد حاشیه‌وار و دیگری‌باشانه خود را به دنیای هنر و هنر دوستان با فیس و افادۀ طبقه فارغ می‌فروشد.

در دنیای رسمی هنر، ارزش‌مادی اثر هنری وابسته به سوداگری‌های دلالت و کارشناسان هنری است که با ایجاد حیابی فرهنگی از طریق رسانه و بازار، موفق به ایجاد ارزشی مادی برای یک کالای هنری می‌گردند. به همین علت است که فروش هرگونه کالای هنری با هر درجه از کیفیت اجرایی، در خارج از دنیای تماما سیاسی هنر تقریباً غیر ممکن می‌نماید. در واقع مخاطب دنیا هنر رسمی به سبب ناآگاهی از ضرورت‌های فرهنگی، به سادگی تحت تأثیر سوداگران (گالری‌داران، منتقدان و نهاد هنر) قرار گرفته و از درک اهمیت آفرینشگرانه مقاومت فرهنگی و هنر زیرزمینی عاجز خواهد ماند. مجموعه‌داران هنری به طور کلی شیفته هنر به مثابه یک ارز یا سرمایه قابل تفاخر و مبادله هستند. چنین کسانی حتی در زمانی که مدعی حمایت از هنرمند یا جامعه هنری هستند، سودایی جز ارضای هویت و تفاخر طبقاتی در سر نمی‌پروارند. بدین ترتیب هنرمند زیرزمینی باید در عوض اعتنا به چنین افرادی، توجه خود را به سمت جامعه روزمره و افراد آگاه پیرامون خود متمرکز نماید. یکی از راه‌های گذر از این موانع را می‌توان در تشکیل تیم‌ها یا کالکتیوهای هنری جستجو کرد که منجر خواهد شد تا با ایجاد یک تنوع همسو و هم‌پیمان، امکان جذب حمایت‌های بیشتر فراهم گردد. در واقع هنرمند زیرزمینی با اتخاذ این استراتژی نه به فروش‌های کلان بازاری/رسانه‌ای بلکه به شبکه پشتیبانان آگاه و زیرزمینی تکیه می‌کند.

عرصه تولید، عرضه و مصرف زیرزمینی به هر جهت نوعی باز آفرینی منطق بازار در دل مقاومت فرهنگی است و تنها در صورتی به مثابه یک فعالیت سودمند فرهنگی قابل توجیه خواهد بود که فاصله خود را با اخلاق حرفه‌ای، اخلاق کاری و اخلاق رسانه‌ای بورژوا حفظ نماید. پراتیک ایجاد شبکه پشتیبانی مستقیم در شکل صحیح آن باید به صورت «مبادله کالا به کالا» یا «خدمات با کالا» یا «کالا به خدمات» پیگیری شود. سرچشمه چنین شکلی از حمایت مبتنی بر حمایت‌های چریکی است؛ به طوری که برخی مردمان برای بیان همبستگی و پشتیبانی از

مبارزان خیابانی (در جریان انقلابات و خیزش‌های چریکی) تلاش می‌کردند تا در حد توان خود البسه، سرپناه امن، خوراک و دیگر مایحتاج چنین افرادی را تأمین نموده و آنان را به طور پنهانی پشتیبانی نمایند. چنین شیوه حمایتی را نمی‌توان با حمایت‌های یک اسپانسر تولید کننده نوشابه‌های انرژی‌زا از یک چهره صنعت فرهنگ قیاس کرد. بدین ترتیب اتخاذ یک رویکرد متکی بر شبکه پشتیبانی مستقیم، مستلزم فهم مسیر و هدف‌گیری صحیحی است تا بتوان با حداقل امکانات به حداکثر دستاوردها نایل آمد.

۶.۵۳ فهم درست مسیر مقاومت فرهنگی در بسیاری از نقاط جهان، هنرمندان را به پیگیری سبک زندگی اشتراکی یا بوهمی متمایل کرده است، نوعی زندگی مبتنی بر تعلقات و خواسته‌های مادی کمینه که بر سفر، اعتماد متقابل و مشارکت متکی است. بدین ترتیب سبک زندگی بوهمی را می‌توان به مثابه آلترناتیوی برای کنشگران زیرزمینی مورد تأمل قرار داد. چنین افرادی با اتکا بر شبکه‌مندی گسترده، یک زندگی سیال و کوچ‌گرانه را پی می‌گیرند و از جهانی به زیست کولی‌وار متمایل می‌شوند. بدین ترتیب می‌توان از میان تجربیات مبارزات چریکی و همین‌طور زندگی کولی‌وار، جهانی گسترده از پراتیک‌های زیرزمینی کارآمد را استخراج کرد.

۶.۵۴ در جهان امروز، بشر با جنبه‌ای تازه از بازیگوشی مواجه است. پَت کین در کتاب خود تحت عنوان «اخلاق بازی: بیانی‌های در باب شیوه زیستی دیگرگونه»^{۶۱}، بازی‌کنندگان^{۶۲} دنیای دیجیتال را به لحاظ روانی و از حیث ارتباط با جامعه به سه دسته تقسیم بندی کرده است. (۱) تکرو ها که تفکر پذیرفته شده را به چالش گرفته و سبک زندگی اتوپیایی را پی می‌گیرند (از جمله هرکها)؛ (۲) خرد دوستان که سعی دارند کنترل زمان - فضای دیجیتال را برای پیگیری تمایلات عمیق خود به دست گیرند (مثلا وبلاگ‌نویسان)؛ و (۳) مبارزان مسلح به سبک زندگی، که زندگی‌شان را صرف مسایل یا نگرش‌های ویژه‌ای می‌کنند (گردانندگان وبسایت‌های مرتبط با سبک‌های زندگی و گرایشات ویژه). به طور کلی وجه تشابه این سه گروه را باید در تلاش برای ایجاد تعادل میان کار و بازی در کنار هدفمندسازی تجربه خلاقانه یافت. شبکه جهانی اینترنت می‌تواند به منزله یکی از امکانات موجود برای ایجاد روابط اشتراکی، ارتباط میان افراد و جلب پشتیبانی مستقیم مورد توجه قرار گیرد. ایجاد گروه‌ها و کانال‌های آرایه افکار و تبادل

61 'The Play Ethic: A Manifesto For a Different Way of Living' (2004), Pat Kane

62 Gamers

نظر، اشتراک‌گذاری اجناس، خدمات و اطلاعات، ایجاد فضایی برای دسترسی رایگان به اطلاعات و خدماتی که بیشتر به دشواری یا به کندی قابل دسترسی بوده‌اند، همه و همه به شکلی قابل قبول راهگشای بسیاری از مشکلات و معضلات پراتیک‌های زیرزمینی هستند.

با وجود نظارت و محدودیت‌های اینترنتی که طی دهه اخیر در اثر افزایش قدرت شبکه‌های اجتماعی و موتورهای جستجوی مرکز‌گرا رو به فزونی نهاده است، اینترنت کماکان به مثابه فضایی آزاد برای ثبت و ارائه نظرات، نگرش‌ها، جذب مشارکت جمعی و ایجاد شبکه‌های کنش-مشارکت-پشتیبانی مورد توجه قرار دارد. امکان ایجاد پست الکترونیک، ثبت نظرات، ساخت وبلاگ یا سامانه شخصی/گروهی، ایجاد سکوها و فروش و مبادله، همگی به معنای امکان فعالیت مستقل در فضای مجازی تلقی می‌شوند.

تعبیه فضاهای هم‌اندیشی، برنامه‌ریزی، توزیع اطلاعات، تبادل یا مشارکت برخط، بی‌شک در مسیر شکل بخشی به آنترناتیوی در برابر امتیازات نخبه‌سالارانه تاثیر گذار خواهند بود. تحت حاکمیتی که سعی دارد تا نیروی مولد افراد، به ویژه گروه‌های اقلیتی، را انکار کرده و نیروی شهروندی را به سمت سرسپردگی سوق دهد، جلب مشارکت در قالب چنین روش‌هایی می‌تواند نقشی بازپرورانه ایفا کند. از طرفی دیگر چنین روش‌هایی را می‌توان به مثابه ابزاری برای ساختارزدایی از سلسله مراتب آرمان‌خواهی روشنفکری نیز مورد توجه قرار داد: جمعیت‌هایی که از اعضای برابر و یکسان در حق اظهارنظر تشکیل شده‌اند و به جای تکیه بر منفعت فردی، بر اقدام گروهی متمرکز دارند.

۶.۵۵ به کار بستن تکنولوژی دیجیتال در قالب «کری‌اتیو کامونز» و گرد آوردی دانش برای کمونیه‌های برخط، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های دگرگونی رادیکال در ذخیره‌سازی و توزیع محتوای علمی و فرهنگی است. اشتراک‌گذاری رایگان کالاها و اطلاعات، پرسشی را در باب حقوق مؤلف پیش روی قرار داده و بدین ترتیب پراتیک‌های تجاری را به شکلی لاینحل به چالش کشیده است. هرچند هکرها و «آزادی‌طلبان سایبری» که شیوه تکراری را پی می‌گیرند، نقشی مبهم و دوگانه از خود به نمایش گذاشته‌اند اما موفق به ایجاد چالشی بازیگوشانه برای دولت‌ها و شرکت‌های بزرگ گشته‌اند. در واقع هکرها و هواداران توزیع آزادانه اطلاعات را باید پیشقراولان استفاده آرمان‌شهری از فضای دیجیتال دانست. منشی آرمانی و مبارزه‌جویانه که

از طرفی مبلغ آشکار رادیکال فردگرایی است و از طرفی دیگر حاوی سیاست‌ورزی‌هایی انقلابی و نقادانه. سامانه افشاگر ژولین آسانژ^{۶۴}، نرم افزارهای اشتراک‌گذاری اطلاعات، فضای دارک‌وب^{۶۵}، بلاگ چین^{۶۶}، بانک‌های اطلاعات رایگان و بسیاری دیگر از جنبه‌ها و تجربیاتی که طی دهه های اخیر در زمینه تکنولوژی دیجیتال ارایه شده است، در کنار ویکی‌ها، بلاگ‌ها، ارز دیجیتال و ارتباطات متنوعی که از طریق سایت‌های اینترنتی ایجاد گشته اند نشان از اهمیت واقعی حضور در فضای مجازی دارند. با این وجود عصر دیجیتال در مواجه با پراتیک‌های مبارزاتی رویکردی دوگانه از خود بروز داده است: واکنشی بی‌ثبات نسبت به هژمونی؛ واکنشی که در فضایی میان بازی شورشگرانه و سازشگری اخلاقی کار-محور قیقاچ می‌رود.

۱.۵۶ ناتالی فنتون^{۶۷} عملکردهای برخاط در جنبش‌های نوین اجتماعی و سازمان‌های مردم نهاد را به مثابه نمونه‌ای فناورانه از تلاش آرمان‌خواهانه مورد توجه قرار داده است. از نظر وی، امکان گردهمایی‌های برخاط و برنامه‌ریزی در جهت کش‌های اجتماعی-اقتصادی توانسته است به محملی برای بروز و تقویت امید مردمی در راه مبارزه با سرمایه‌داری جهانی تبدیل شود. هرچند که تحلیل فنتون بیشتر بر سازمان‌های مردم‌نهاد متمرکز است اما نظرات او را می‌توان به طور موازی در رابطه با مقاومت فرهنگی و جریان هنر زیرزمینی نیز معتبر دانست. از نظر فنتون عملکرد بسیاری از نمونه‌های موفق این سازمان‌های مردم‌نهاد، مدلی عینی از روند تبدیل «امید» به «واقعیت»های کارکردمند اجتماعی - سیاسی را به دست می‌دهد. یکی از مهم‌ترین کارکردهای چنین سازمان‌هایی را می‌توان در مقابله با تشویش توده‌ها در قبال تنها ماندن حاصل از اتمیزاسیون جستجو کرد. تشویشی فزاینده که از بدو ظهور سرمایه‌داری، همراه با رشد جمعیت، گسترش یافته است. از این‌رو می‌توان خوش‌بین بود که هتروتوپایهای برخاط، مجرای برای تداوم آرمان‌های مشارکتی فراهم آورده و چه بسا مسبب فرصتی برای حرکت توده‌ها به سمت نوعی گشایش تاریخی گردند.

مجامع مشارکتی آنلاین و سازمان‌های مردم‌نهاد در واقع نمونه‌ای امروزی و فناورانه از شبکه‌های آرمان‌طلب روزگار پیشین هستند که به عنوان مثال توسط بگین‌ها و بگارد‌ها، جوامع فوریه‌ای، یاغیان محلی یا کومون‌های هنرمندان تشکیل می‌شدند. از این گذشته، به طور مشخص می‌توان به تجربیات فوتوریست‌های روس مراجعه کرد. به زمانی که ماباکفسکی،

64 Julian Assange

65 Dark Web

66 Block chain

67 Natalie Fenton

کاندینسکی و بوریاک، ایده‌های انقلابی خود را با هدف رهایی از تعاریف مرسوم و نخبه‌گرایانه هنر به بوتۀ تجربه گذاردند. آنان با هدف ییگانگی‌زدایی از شهروندان، بر آن شدند که هنر را به زندگی آدمیان و محیط عمومی برده، از این طریق مردم را به دستکاری مجدد در محیط زندگی‌شان تشویق نمایند: اقداماتی از جمله نقاشی کردن شهر با سط‌های رنگ تهیه شده از طرف خود مردم و اختصاص نقاطی از شهر به اجرای رقص، نمایش، موسیقی و شعر از مردم برای مردم.

چنین رویدادهایی طی قرون متمادی و در تمامی نقاط جهان در قالب تظاهرات عمومی، تجمعات خیابانی، کارنوال‌ها و رویدادها یا گروه‌های خرده‌فرهنگی بروز یافته، با این تفاوت که هر چه به لحظه اکنون نزدیک‌تر شده‌ایم، نقش چنین مشارکت‌هایی در محیط عمومی شهری کم‌رنگ‌تر شده و رفته رفته طی فرایند مصادره جای خود را به فستیوال‌های فرهنگی وابسته به نهادهای حاکمیتی-تجاری سپرده‌اند: جشنواره‌ها، کارزارها و گردهمایی‌هایی که هر یک به شکلی در انطباق با شیوه‌های مطلوب جریان رسمی طراحی شده و به اجرا در می‌آیند.

نباید از این واقعیت غافل بود که امروزه در جریان ورود قدرت‌های تجاری- رسانه‌ای-نظارتی به حوزه شبکه جهانی، استفاده از شبکه برخط برای پیشبرد تاکتیک‌های مقاومت‌فرهنگی با موانع امنیتی متنوعی رویا رو گشته است و پیش‌بینی می‌شود که این مشکلات در آینده دو چندان گردند. ایجاد محتوای اعتراضی زیر چتر شبکه‌های اجتماعی و جلب توجه مخاطبان غیر مرتبط یا نا آشنا به مقولاتی که صرفاً دارای جذابیت دیگرپاشانه انگاشته می‌شوند، اگر چه از جهتی به مثابه اطلاع‌رسانی نگرسته می‌شود، اما می‌تواند نقشی غیر قابل انکار در عادی‌سازی و هنجارین‌سازی امر تقابل‌گرایا کرده یا آن را به مثابه جاذبه‌ای سرگرم کننده مورد آسیب‌های جدی قرار دهد. به عنوان مثال نفوذ فرهنگ کارآفرینی (اینترپرنایر) و سرشناسی (اینفلوئنسر) موجب گشته تا بسیاری از پدیده‌های دیگرپاشانه در محیط اینترنت به سادگی از سوی جریان مصادره‌گر محتوا دچار واژگونی گشته و به کارگرفته شوند. فنتون این واژگونی و تبدیل تدریجی آزادی مشارکت مردمی به سمت نوعی فرهنگ گردهمایی خبرساز را در قالب مفهوم شبیه‌سازی خبر^{۶۸} مورد تحلیل قرار می‌دهد. او نفوذ نگرش‌های «کارآفرینانه» به داخل شبکه‌های مردم نهاد را از عوامل مهم این دگرگونی مخرب قلمداد می‌کند. فنتون همچنین یادآور می‌شود که نفوذ این کارآفرینان بر توان جذب منابع استوار است. بدین جهت

است که جذب منابع از همه طرق ممکن، به نوعی ارزش حرفه‌ای نزد این افراد مبدل شده و فعالیت آنان را هر دم بیش از پیش بر الگوهای بازار آزاد مبتنی می‌سازد. چنین افرادی هر گونه از پیشرفت را با معیارهای سرمایه‌دارانه مورد ارزیابی قرار داده و به طور مداوم برای جذب منابع مالی، رسانه‌ای و سیاسی در تلاش و بهانه تراشی هستند. پیداست که جریان ژورنالیسم و رسانه نیز به منزله یکی از روش‌های کارآمد در جذب توجه و حمایت‌های مالی مورد توجه چنین افرادی قرار داشته باشد.

یک کارآفرین با تکیه بر منابع انسانی در دسترس در کنار ارتباطات با رسانه‌های مستقر، سعی خواهد کرد تا صدای جمع یا تشکل مردم نهاد خود را به هر شکل ممکن در رسانه‌های رسمی منعکس کرده و به بهانه ایجاد امکان شنیده شدن صدای مردمی، بر سرمایه فرهنگی خویش بیافزاید. چنین افراد و پایگاه‌هایی عموماً در صدد هستند تا تصویری مردمی، آزادی‌خواه و دلسوز از خود ارایه دهند تا بدین ترتیب علاوه بر این‌که مورد توجه جماعت زبردست خود قرار می‌گیرند، مهر و پشتیبانی حامیان فرادست خود را نیز حفظ کنند. چنین افرادی در حالی که بیش از هر چیز نقش عاملی برای مصادره به مطلوب و سرکوب خاموش تجربه‌های آرمانی را بر عهده دارند، چه بسا ایفا گر نقشی فعال در انکار بی‌عدالتی اجتماعی نیز هستند. رویکرد کارآفرینانه چنین افرادی موجب خواهد گشت که برنامه‌ها و اهداف جمعیت‌های اقلیتی، حاشیه‌وار و دیگری‌باش به شکلی نامحسوس و تدریجی به سمت ایجاد برنامه‌ها یا رویدادهایی خودنماینده و نمایشی متمایل شود. رویدادهایی که لزوماً از استانداردهای خبری و نمایشی تبعیت کرده و قابلیت تبدیل به یک «بسته خبری» را در خود داشته باشند. بدیهی است که بهترین و کارا ترین نمونه‌های این مصادره‌گری کارآفرینانه را می‌توان در قالب فستیوال‌ها و رویدادهای خرساز مشاهده کرد. از این گذشته پیامد مهم و مخرب چنین نگرش‌هایی، زمانی مشخص می‌شود که قدرت گرفتن و تقویت این نمونه‌های خبرساز، به خودی خود راه را برای حذف و سرکوب مسالمت آمیز گروه‌های دیگر (آن دسته‌هایی که از چنین راه کارهایی بهره نگرفته‌اند) هموار ساخته و آن‌ها را داخل بن بست حذف گرفتار می‌نماید. طی چنین ساختاری، تنها افراد و پایگاه‌هایی قابلیت بقا را خواهند یافت که از حداقل منابع و شبکه‌مندی‌های لازم میان نهادها یا چهره‌های محبوب جامعه برخوردار بوده و امکان خبرسازی مستمر و جذاب را برای خود فراهم آورده و بتوانند نقش خویش را در ایجاد تکاپو و کنش بر صحنه نمایش وفور ایفا نمایند. به این ترتیب است که صاحبان بسیاری از وب

سایت‌های خبری و تحلیلی تقابل‌گرا در دنیای آنلاین با تمرکز بر دسترسی به منابع، ایجاد روابط شبکه وار مبتنی بر سازش و مدارا، امکان تبلیغ و تخصیص خبرهای در ظاهر انقلابی و نقادانه و تشکیل نیروی کاری جویای نام، درست در مقام کارآفرین، از یک جهت موجب اتخاذ رویکردهای محافظه‌کارانه در فعالیت ژورنالیستی خواهند شد و از طرف دیگر مسبب حذف رسانه‌های رادیکال و تقابل‌گرا می‌گردند. در بستر این‌گونه پایگاه‌های اینترنتی و نشریات فرهنگی به ظاهر آرمان‌خواه، چیزی که از اهمیت ویژه برخوردار است، توانایی ارتباط با چهره‌های مقتدر، تشدید اقتدار و استفاده از هزینه زمانی و مالی برای به‌روز نگاه داشتن امکانات فناورانه و تولید محتوای خبری اغوا گرانه‌ای است که بتواند در حالی که خوراک تحلیلی-نقادانه جریان رسمی را فراهم می‌آورد، آن را به مساله‌ای قابل مذاکره و مسالمت‌آمیز تبدیل کرده و اخلاق فاسد آکادمیک را در آن بدمد.

۶.۵۲ جنبش‌های دیگر باشانه و اقلیتی از قرون وسطی تا زمانه کنونی و عصر سلطه تکنوکالچردر حال دست و پنجه نرم کردن با سرکوب، مصادره، حذف و واگون‌سازی معنایی از طریق مکانیزم‌های رسانه / بازار و جریان‌های متمایل به منطق سرمایه‌دارانه بوده و هستند. این مساله مهم به خودی خود موجب می‌گردد که ضرورت توجه به برخی مسائل ظاهراً کم اهمیت آشکار گردد. لزوم حفظ، بایگانی و انتشار آثار، اسناد و روایات زیرزمینی، دیگر باشانه و تقابل‌گرا یکی از این مسائل است. به عنوان مثال زمان‌ها، آثار، افراد، رویکردها، جوانب تاریخی و نتایج بسیاری از شورش‌ها و خیزش‌های مردمی، یا در تاریخ به ثبت نرسیده‌اند یا به شکلی واگون یا تحریف گشته از آن‌ها یاد شده. به همین منوال تاریخ هنر به آن ترتیبی که امروز به دست ما رسیده، فهرستی است از زندگی‌نامه‌ها و ترتیب آمد و رفت گروه‌هایی از افراد و جریان‌هایی که به طور کلی یا از جهاتی در خدمت نظم موجود و حاکمیت زمانه خود قرار داشته‌اند و یا پس از مرگ و طی فرایندهای سوداگرانه بازار، امکان مصادره مادی و معنایی آن‌ها به وجود آمده است. بدین ترتیب تاریخ به مثابه روایت فتوحات و سلاطین طبقه حاکم هرگز مأمونی برای حفظ میراث فرهنگ رهایی‌طلب و ضد سلطه نبوده است. به همین ترتیب مجموعه‌های هنری و آرشیه‌های موزه‌ای به ندرت حاوی آثاری از هنرمند-کنش‌گرانی هستند که یا کالایی برای ارایه به طبقات فرادست تولید نمی‌کرده‌اند و یا تولیدات خود را از دسترس چنین کسانی دور نگاه می‌داشته‌اند. تاریخ بشری مملو از شاعرانی است که دفتر شعری منتشر

نکرده‌اند یا نقاشانی که تابلوهايشان را به دلالتی نسپردند؛ مملو از هنرمندانی است که به سبب دیگراندیشی مورد طرد و انکار قرار گرفته‌اند؛ مملو از مردمانی که به سبب دیگرباشی، زنده زنده به همراه عقایدشان سوزانده شده، به تبعید فرستاده شده، از فهرست‌ها خط خورده‌اند و در یک کلام دچار خفقان گشته‌اند. این مساله حاکی از ضرورت ایجاد «آرشیوهای زیرزمینی»، «تاریخ‌نگاری زیرزمینی» و در یک کلام دنیایی از «جماعت زیرزمینی» است: ضرورت وجود جمعیتی آگاه که در اندیشه تولید جهانی نو، زیر پوست جهان رسمی در حرکتند و تاریخ خود را از پایین به بالا رقم می‌زنند.

۶.۵۸ تاریخ رسمی که توسط نهادهای حاکمیت نگاشته و منتشر می‌شود به هر ترتیب تاریخی متشکل از سرمشق‌هایی برای پیروی و چهره‌هایی برای تقلید است. در صورتیکه نگارنده تاریخ از پایین بیشترین تمرکز خود را بر تحولات جریان‌ها متمرکز می‌کند؛ منشا مشکلات و راه‌هایی که طی شده، خطاهایی که رخ داده، دستاوردهایی که به دست آمده و راه‌هایی که نیمه‌کاره مانده‌اند. هر چند بحث ما در اینجا بررسی تاریخ تاریخننگاری نیست اما باید دانست که: «در دوران معاصر، یا به بیان بهتر پس از قرن هجدهم، سه گونه از تاریخ‌نگاری مردمی متداول گشت. تا پیش از قرن هجدهم و شکل‌گیری دولت ملت‌ها، فعالیت‌هایی از قبیل جمع‌آوری اسناد تاریخی، اشیای عتیقه و کهنه، آثار تاریخی و اخبار رویدادها تنها دغدغه عده انگشت‌شماری از نخبگان صاحب نفوذ و دانشمندان اشرافی و درباری بود. اما طی دگرگونی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی که طی قرن هجدهم رخ داد چنین فعالیت‌هایی مورد توجه افرادی از طبقات دیگر، به ویژه طبقه بورژوا قرار گرفت. به عنوان مثال تهیه شجره‌نامه‌ها، آرشیو نمونه موی سر افراد خانواده، بایگانی نامه‌های خانوادگی و اسناد کاری و اداری، نگهداری میراث و اشیای متعلق به خاندان‌ها و نیز تولید تندیس و سردیس از افراد مورد احترام هر خانواده به یک دغدغه عمومی تر مبدل شد. در همین دوران بود که عتیقه‌فروشی نیز رونق گرفت و کلپ‌های مردمی حول محور تاریخ بومی و میراث خاندانی یا قومی رواج یافت. در واقع قرن نوزدهم شاهد انتشار کتاب‌هایی در باب تاریخ‌های بومی، ملی یا خانوادگی بود که پیش از آن هرگز امکان تهیه و نشر پیدا نکرده بودند».^{۶۹} «رزماری سویت» به این نکته اشاره دارد که در قرن نوزدهم، تنها در کشور انگلستان تعداد پرونده‌های اکتشافات تاریخی و جمع‌آوری عتیقه‌ها به قدری زیاد بود که قضاوت درباره آن‌ها با توجه به تعدد نمونه‌ها تلاشی بی‌فایده است.^{۷۰}

69 Collaborative research: History from Below (2018). Kevin Myers and Ian Grosvenor, pp.13-15

70 Eighteenth-Century Studies 34 (2), Article by Rosemary Sweet, p. 181-206

اما مساله تاريخ مردمی تنها به جهان عتیقه‌بازها ختم نمی‌شود. انسان مدرن، در فردیت و تفاوت‌های خود، صاحب نگاه و طبعاً خاطراتی بود که می‌توانست نمایانگر جنبه‌هایی متفاوت از سیر تحولات اجتماعی و فردی باشد. خاطراتی که گویای روایتی منحصر به فرد از تحولات درون یک خانواده، یک کلوپ یا یک جریان اجتماعی، محلی یا اقتصادی بوده‌اند. روایتی که یک پدر بزرگ از زمان قحطی برای نوه خود روایت می‌کرد، حاوی ارزشی تاریخی بود که در کتاب ۱۲۰ جلدی تاریخ قابل دسترسی نبود. گاه خاطراتی که دو دوست از یک جنگ یا حمله بیگانگان به شهر نقل می‌کردند، پرده از بسیاری ابهامات سیاسی و روان‌شناسانه بر می‌کشید. همین‌طور روایت یک زن از خاطرات سال‌های زندگی‌اش خبر از وضعیت روان‌شناسانه و اعتقادی یک دوران داشت. در واقع تداوم این‌گونه روایت‌گری‌ها بود که از طرفی به رمان مدرن و هنر متعهد به واقعیت، جنبه‌ای اجتماعی و تاریخی بخشید و از طرفی دیگر اهمیت نگارش و حفظ تاریخ شفاهی یا تاریخ‌نگاری از پایین را روشن ساخت.

تاریخ‌نگاری از پایین، امکان تمرکز بر مسایل خرد-مقیاس و جریان‌ات مردمی را فراهم می‌آورد و به روایات حاشیه‌وار و دیگرپاشانه این فرصت را می‌دهد که به دور از مصادره‌گشتگی در روایات جریان رسمی، مورد ثبت و بایگانی قرار گیرند.

باید در نظر داشت که مورخان حرفه‌ای چه در گذشته و چه در قرن حاضر با نگاهی شکاک و گاه خصمانه به تاریخ از پایین نظر می‌اندازند. بسیاری بر این باورند که چنین روایت‌هایی به حیث فقدان مدارک و اسناد معتبر، فاقد ارزش تاریخی بوده و در سطح خاطره‌گویی یا تخلیه روانی (مثلاً برای قربانیان یک جنایت تاریخی) باقی می‌مانند. با این وجود «استیو زایتلین» در مقاله‌اش با عنوان «بهترین قصه‌ها کجا هستند؟ قصه من کجاست؟» به خوبی به اهمیت و پیوند میان تاریخ‌نگاری از پایین و گسترش امکانات فناورانه اشاره می‌کند.

زایتلین می‌نویسد که «وب ۲.۰» در قرن بیست و یکم آغاز شد اما ریشه در قرن بیستم داشت. اختراع و ترویج ابزار ضبط و فونوگراف‌ها طی سال‌های آغازین قرن بیستم، فیلم و رادیو در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، تلویزیون در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ منجر به پیدایش صنعتی شد که موسیقی و سرگرمی را از تعداد مشخصی پایگاه‌های مرکزی، تولید و منتشر می‌کرد. بهترین قصه‌ها را کجا می‌شد پیدا کرد؟ در آمریکا، هالیوود و شهر نیویورک. ... «اما فناوری در دو مسیر موازی بسط و توسعه یافت. همان پیشرفت‌هایی که رادیو و تلویزیون را به وجود آوردند در نهایت به دست مردمان افتادند و این توانایی را برای آن‌ها ایجاد کردند که زندگی و

قصه‌های خود را ضبط و پخش نمایند»... «دوربین‌ها قابل دسترسی شدند به طوری که در دهه ۱۹۵۰ مردم رفته رفته به سازندگان اسطوره‌های خود و نگارندگان تاریخ خود مبدل شدند»... «نوارهای کاست موجب شدند که افراد عادی بتوانند [مصاحبه، خاطرات، اصوات، آهنگ‌ها و] میکس‌تیپ‌های خودشان را- پیش از ظهور لوح فشرده و آی‌تیونز- تولید کنند و اکنون شهروندان قرن بیست و یکم به سادگی می‌توانند اخبار، روایت‌ها و داستان‌های خود را از طریق شبکه گسترده جهانی نشر دهند.»^{۷۱} بدین ترتیب، ثبت اسناد به شکل دموکراتیزه در روزگار کنونی نباید به دشواری گذشته باشد.

ثبت، ضبط، بایگانی و جمع‌آوری فولکلور زیرزمین، وظیفه‌ای است که نباید مورد غفلت قرار گیرد. این کار بر عهده فعالان، کنشگران، حامیان و کلیه حاضران در جامعه زیرزمینی است که با رعایت جانب انصاف، از حذف یکدیگر پرهیز کرده و به هر شکل ممکن در ثبت و ضبط اسناد و آثار خود و دیگر فعالان کوشا باشند.

۶.۵۹ مخاطب زیرزمینی نباید همچون یک مصرف‌کننده اوقات فراغتی صنعت فرهنگ به هواداری و پرستش چهره‌های هنری و فرهنگی زیرزمین پردازد بلکه باید به مثابه فعال‌ترین و پویاترین عنصر جریان زیرزمینی ایفای نقش کرده و بُعد اجتماعی و دگرگونی‌خواهانه این جریان را تحقق بخشد. بایسته است که چنین فعالانی به تمایز میان منش رسمی با منش پیشرو، دیگرباشانه و زیرزمینی واقف باشند. از آنجایی که هنر زیرزمینی و جریان مقاومت فرهنگی حاصل شناخت ضرورت خروج از مسیر هنجارین و حامل واژگونی اشکال تولید و ارایه است باید انتظار داشت که محیط پیرامونی آن نیز همچون جریان سیال و سیاست‌ورزانه در جستجوی آگاهی و تقابل با جهل جاری در جریان رسمی باشد. فرهنگ زیرزمینی، فرهنگی نیست که به صورت یک اتفاق یا ماجراجویی سرخوشانه رخ داده و از طریق بازار مکاره رسانه مورد تعریف و تمجید قرار گیرد بلکه، با توجه به خواستگاهش، فرهنگی جمعی است که همانگونه که بر منافع جمع تأکید دارد بر پشتیبانی جمعی نیز متکی است... فرهنگ زیرزمینی از قابلیت مصرف شدن در مجلات رسمی، گالری‌ها یا سالن‌های تئاتر و سینما برخوردار نیست بلکه هر آن به شکلی در تقابل با فرهنگ مسلط ظاهر می‌گردد.

به طور کلی باید به یاد داشت که فعالان زیرزمینی به سبب آگاهی از مکانیزم

تاریخ‌سازی سرمایه‌داری، سودای ثبت در جریدهٔ عالم و ورود به بازی رنگارنگ تولید زباله‌های طبقاتی را ندارند. با این حال باید مراقب بود که ثبت، ضبط و بایگانی اخبار، آثار و اندیشه‌های دیگرپاشانه از گزند اخلاق کارآفرینی، الگوهای رسانه‌ای، بازاریابی و منش آکادمیک در امان نگاه داشته شوند. معرفی زیرزمین به منزلهٔ یک برچسب بازاریابانه، به معنای تقلیل یک تاریخ خونین و دردناک به مجموعه‌ای از کالاهای مصرفی است. باید اطمینان حاصل کرد که جریان و فضای زیرزمینی محملی برای رقابت در تولید یک «...ترین» یا ابزار یک نبوغ یا انباشت سرمایه نگردد. آن‌که از روی هیجان کنجکاوی، طمع، فرصت‌طلبی، نا آگاهی یا ناتوانی در کسب موقعیت رسمی، به داخل جریان زیرزمینی نفوذ می‌کند، همچون سمی زهرآگین فضای ملتهب اندیشه‌های دیگرپاشانه را گل‌آلود می‌سازد. بدین ترتیب تنها سد در مقابل چنین عناصر خطر سازی را باید چشمان تیزبین فعالان هوشمندی دانست که با آگاهی از تاریخ تحولات و انحرافات، با اتخاذ رویکرد انتقادی جریان پیشرو را از جریان پسر و تشخیص داده و راه مصادره و انحراف را مسدود نمایند. چنین فعالانی باید به این نکته آگاه باشند که زیبایی‌شناسی زیرزمین یک زیبایی‌شناسی مبتنی بر منش و کنش دگرگونی بخش و آرمان‌خواهانه است. بدین ترتیب تولید آثار هنری ماندگار که شامل فرم مقبول و محتوای باب میل اکثریت حاکم باشد یا در بهترین حالت منجر به جنجالی رسانه‌ای گردد، به معنای ترک فاصلهٔ نقادانه و طرد نگرش آرمان‌جویانه خواهد بود.

مسئلهٔ زیرزمینی مسالهٔ ارجحیت یک دکترین در باب کارکرد هنر بر دکترین دیگر نیست. بر عکس مساله بدین ترتیب است که شکاف فرضی میان دو دکترین شناخته شدهٔ هنر مدرن یعنی «هنر برای مردم» یا زندگی به مثابهٔ هنر و «هنر برای هنر» یا هنر به مثابهٔ زندگی، باید مورد بلزنگری جدی قرار گیرد. در نگاه اول به نظر می‌رسد که این دو نگرش در بنیاد در تقابل با یکدیگر هستند. واقعیت از این قرار است که طی بیش از نیم قرن، جدال بسیاری میان این دو طرز تفکر وجود داشته و البته نمونه‌های مصادره یا منحرف گشته از هر دو نگرش به وفور یافت می‌شود. بدین ترتیب غفلت از درهم تنیدگی انقلابی این دو نگرش خطایی مشکل آفرین است. باید دانست که زیرزمین ساحت «زندگی به مثابهٔ هنر به مثابهٔ زندگی» هوشیارانه و سیاست‌ورزانه است. جولانگاه زیست آرمان‌گرایانه، دیگرگونه و خودآئین. ساحتی از گفتمان زیستی که امکان جلوه‌گر شدن نظامی زیباشناختی را فراهم می‌آورد که بازتابی از آگاهی پیش‌نگرانه در سودای تحقق جامعه‌ای زیبا است.

توضیحات فصل ششم

- i آرنت مشخصاً در بارهٔ دانشمندان صحبت می‌کند.
- ii همانطور که دولت‌هایی همچون چین که خود را با نام کمونیست معرفی می‌کنند، لزوماً نمایندۀ عملی این طرز نگارش مشارکت خواه به چلعه نیستند.
- iii بر طبق نظریۀ هال هر کس معانی خود را از متن استخراج خواهد نمود. هال برای اولین بار در مقالهٔ مشهور خود با عنوان «رمزگذاری/رمزگشایی گفتمان تلویزیون» به سرقت گفتمانی ایندولوژی تأکید ورزید و فهمی گفتمانی و قدرت محور از ایندولوژی عرضه کرد. پرسش اصلی او در این مقاله آن است که رسانه تا چه حد می‌تواند سوزۀ را شکل دهد و سوزۀها تا چه اندازه می‌توانند در برپایر معناها و ارزش‌ها و رمزهایی که برنامه‌هایی تلویزیونی به آنها القا می‌کنند، مقابلهت ورزند.
- iv باید توجه داشت که در قرن هجدهم و با افزایش فاصلهٔ طبقاتی، ایجاد تمایز اخلاقی میان فرهنگ طبقات متوسط و فرودسته به حیث کارکرد سرکوب‌گرانه‌اش، از اهمیت بالایی برخوردار بود.
- v محلهٔ سن ژلیس در لندن از محلات فقیر نشین آن دوران و محلهٔ سن مارٹین شامل مراتع بسیار و سکونت‌گاه پیشه‌وران و طبقهٔ بورژوا بود.
- vi به عقیدۀ برخی اشاره به داستان مشهور زنی با نام جودیت‌خوفور دارد که روایت او روایتی است اخلاقی و پندآموز و البته اغراق‌آمیز در باب تبعات بدکاری و اعتیاد. جودیت کودک نوپایی خود را در یک کارگاه صنعتی محلی رها کرد. چند روز بعد بچه را ملبس به لباس نو دست کسی دید و مدعی شد که بچه اش را می‌خواهد. زمانیکه که بچه را گرفت، لباس‌ها را از تن طفل در آورده، فروخت و بچه را تحت در خیابان رها کرد. او تمام پول حاصل از فروش لباس را خرج نوسیدن جین کرد.
- vii طراح‌ی و معماری وب ۲۰۰۰ بر پایهٔ مشارکته‌ها، همکاری‌ها و تعاملات انسان‌ها، ماشین‌ها، نرم‌افزار، و عامل‌های هوشمند، با یکدیگر استوار است.

تصاویر



تصویر ۳.۱ خانه به دوش - اثر واسیلی پروف



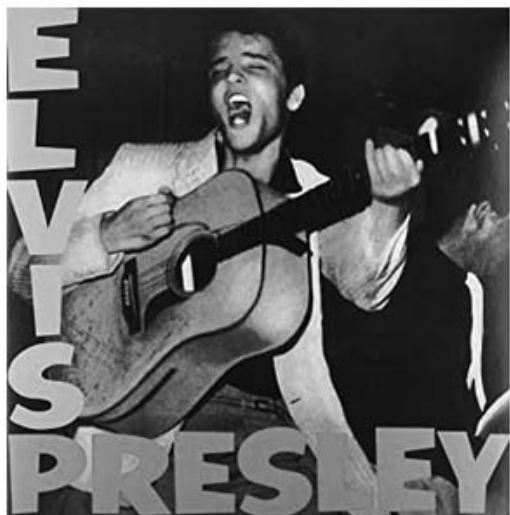
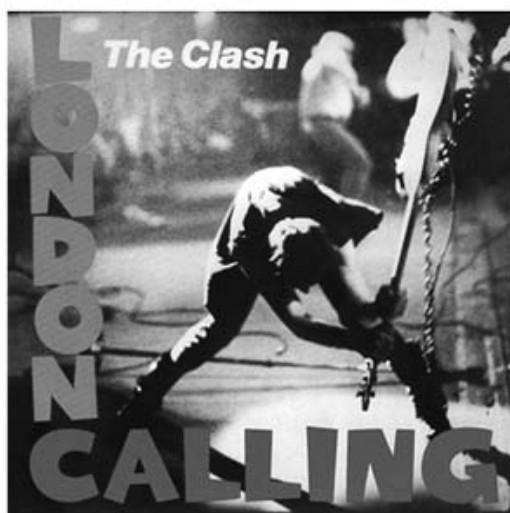
تصویر ۳.۷ سیب چیدن اراتی سوپیت اثر کلمیل پیسارو

PORTRAIT
 D'UNE JEUNE FILLE AMERICAINE
 DANS L'ETAT DE NUDITE



H. P. P. P.
 1. P. P. P. P.
 New York

تصویر ۳.۲ پرترهٔ دختر آمریکایی در حالت عریان اثر فرانسیس پیگلیا



تصویر ۴.۱ طرح جلد آلبوم «لندن کالینگ» از گروه کلش (بالا) طرح جلد آلبوم «الویس پرسلی» (پایین)

GIN LANE.



John Gougeon, Publisher, 1734, Strand, London.
Printed by W. B. Smith, 1734, Strand, London.
And by J. B. Smith, 1734, Strand, London.

Printed by W. B. Smith, 1734, Strand, London.
Printed by W. B. Smith, 1734, Strand, London.
Printed by W. B. Smith, 1734, Strand, London.

Printed by W. B. Smith, 1734, Strand, London.
Printed by W. B. Smith, 1734, Strand, London.
Printed by W. B. Smith, 1734, Strand, London.

تصویر ۶.۱ جین لین (کلر جین) اثر ویلیام هوگارت

BEER STREET.



*Two young women of good life
are sitting at a table, engaged
in conversation, drinking and eating.
This scene is the subject of the
painting.*

*Edward and the Englishman, who
are sitting at a table, engaged
in conversation, drinking and eating.
This scene is the subject of the
painting.*

*James and his wife, who are sitting at a
table, engaged in conversation, drinking
and eating, and looking at a picture.
This scene is the subject of the
painting.*

تصویر ۶.۲ بیر استریت (خیابان آبنو) اثر ویلیام هوگارت

نمایه

نمايه

۱

آمورفيسم ۲۲۲
 آمون ۴۸
 اميل نيترات ۳۵۲
 آنا بلوخ ۲۱۲
 آناول فرانس ۴۹۴، ۲۵۲
 آنانولي لوناچارسكي ۲۴۷
 آنارشى ۱۵۱
 آنارشيسم ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۷، ۲۲۸، ۱۳۰، ۱۳۴، ۲۴۱، ۲۴۲
 آنا هوخ ۳۳۴
 آنتاگونيسم ۷۱، ۷۲، ۱۵۹، ۱۷۱، ۲۱۵، ۳۲۸، ۳۶۷، ۳۶۸
 ۴۱۵
 آنتونيو گرامشى ۲۵۱، ۳۰۷، ۳۰۸، ۴۴۴
 آنتونيو نگرى ۱۷۴
 آندره برتون ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۵، ۲۶۷
 ۲۷۴، ۲۹۷، ۳۰۳، ۳۸۶، ۴۹۳، ۴۲۵، ۴۵۰
 آندره ژيد ۳۳۵
 آندره ماسون ۲۵۷، ۲۶۷
 آندره مالرو ۲۵۸
 آنرى باربوس ۲۵۸
 آنرى لوفور ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۸، ۳۱۵، ۴۹۹
 آوالون ۱۲۵
 آوانگارد ۱۴۵، ۱۷۲، ۱۷۶
 آي وي وي ۴۰۲
 آيين ۳۱، ۳۶، ۴۸، ۶۱، ۶۲، ۷۸، ۸۰، ۱۰۷، ۱۱۵
 ابرو فرمزا ۱۵۸
 ابن بطوطه ۱۶۶
 ابيذر گبه ۱۶۸، ۳۹۲
 آبي هوفمان ۴۲۹، ۵۰۲
 اتحاديه هنرمندان سوسياليست ۲۹۷
 اتوپيا ۱۱۷، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۶، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲
 ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۷۸، ۲۲۰، ۳۶۶، ۳۶۷
 ۳۷۸، ۴۰۶، ۴۲۳، ۵۱۲، ۵۲۰
 اتيس ۴۸
 اخلاقي كارى ۸۳، ۸۴
 اخڤن ائن ۶۱
 اخوت آپوستلى ۱۶۲
 ادموند هوسرل ۱۵۱
 ادوارد پي. تامپسون ۵۱۷
 ادوارد سعيد ۴۹۴، ۴۹۵
 ادوارد مانه ۲۰۵
 ادوارد مايبريج ۲۳۶
 ادوارد يانگ ۲۵۴

آپوليتو ۲۲۹، ۲۳۵
 آجيت پراپ ۲۴۹
 آخريين شاعران ۳۶۶، ۳۸۸
 آدام موسى ۱۶۴
 آدام اسميت ۹۰
 آدميت ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۷۱، ۲۱۲
 آدميسم ۱۶۳
 آرث برت ۳۶۸
 آرئل ۲۰۴، ۲۰۵، ۳۸۹
 آرثور دانتو ۴۱۱
 آرثور رمبو ۳۳۵، ۲۲۷
 آرثور ريد ۳۶۴
 آرمانيو شهر ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۴۶
 ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷
 ۱۷۸، ۱۷۹
 آرموري شو ۳۳۶، ۳۳۸
 آريستوفان ۱۲۳
 آربين روداك ۳۶۴
 آفريكا بلمبا ۳۶۳
 آ-كمونيته ۳۹۰
 آگوستو بوال ۲۹۶، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۴۰۷، ۵۳۷، ۵۳۸
 آلبرت كوهن ۴۳۰
 آلبرلو اسكويار ۳۰۲
 آلبر كامو ۳۳۶
 آلبيرژين ۱۶۲
 آلدوس هاكسلي ۱۴۵، ۱۴۶، ۳۷۸
 آلفرد اشتاينگليتز ۲۳۶، ۳۳۸
 آلفرد ژارى ۲۲۵
 آلکساندر رودچنكو ۲۴۶، ۲۴۸
 آلکساندر گليبر ۲۹۳
 آلکس كروچنيخ ۲۲۹، ۳۳۰، ۳۰۳
 آلکسي گان ۲۴۸، ۲۴۹
 آلن كاپرو ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۸، ۲۸۹
 آلن گينسبرگ ۱۵۲، ۳۳۱، ۳۳۷، ۲۵۱، ۳۹۸، ۴۵۰
 آليس كوپر ۳۵۰، ۴۴۵
 آمفامين ۳۴۴

اديسه ۱۲۳	الکساندر بوجنانف ۲۴۷, ۲۴۸, ۲۴۹, ۲۵۰
ارسطو ۶۱, ۶۲	الکساندر سائولند نیل ۸۷
ارنست بلغوریت پاکس ۲۹۷	آلمپ ۵۰
ارنست بلوخ ۱۴۹, ۱۵۶, ۱۷۵, ۳۷۶, ۴۰۷	اویس پرسلی ۳۵۵, ۳۲۸
ارنست همینگوی ۴۰۲	اوین تافلر ۵۲۸
ارولج آزاد ۷۸, ۱۵۹, ۱۶۰, ۱۶۱, ۱۶۲, ۱۷۴, ۲۱۲	ایارین ۲۰۴
اروینگ گلنمن ۴۹۲, ۴۹۹, ۵۲۷	ایز رگلوس ۲۱۶, ۲۱۷
اریش فروم ۱۰۶, ۱۲۰, ۱۵۱, ۲۹۷, ۳۹۹, ۴۰۰, ۵۲۱, ۵۳۲	ایز کوون ۳۳۲
اریک ژیل ۲۱۱	امبرئو اکو ۲۲۰, ۳۰۷, ۴۱۷
اریک ساتی ۲۵۷	امپوسینیسیم ۲۱۲, ۲۱۳, ۳۸۹
اسپارٹاکوس ۱۵۸, ۱۷۱, ۳۹۳	ام لی وی ۴۵۵
اسپارٹاکیسٹ ۲۳۴	امیل دورکهایم ۳۲۵, ۳۲۶, ۵۱۰, ۵۱۱
استاکیسٹ ۳۰۲	امیل زولا ۲۰۹, ۲۱۰
استفان مالارمه ۲۵۴, ۲۷۰, ۳۲۷, ۳۵۶	امیلی هنینگر ۲۲۲
استی کوهن ۳۴۶	امیلیو پرادو ۲۶۲
استولوت بیژلی ۲۴۲	امیلیو بیتیملی ۲۲۴
استولوت هال ۵۰۳	امینم ۴۰۳, ۴۵۶
استورات هابز ۳۹۱	انجمن نازارنی ۱۹۶
استیف زکوردز ۳۵۹	اندی ولرهل ۲۴۱, ۳۴۲
استیو زایتلین ۵۵۰	انقلاب شهرنشینی ۵۶, ۶۱
اسکا ۳۴۲, ۳۴۴, ۳۴۶, ۳۷۳	انوره بالزاک ۱۹۰
اسکات چاپلین ۳۱۹	انوره دومیه ۱۹۰
اسکار رین ۲۹۳	اهریمن ۶۰
اسکینیو ۱۲۳	اوت سایدز ۳۹۸
اسکین هد ۲۴۶, ۳۴۹	اوتو ۴۸
اسگر جازن ۲۷۳, ۲۸۷	اوتونلری ۱۲۸
اسلاوی ژیک ۴۰۴, ۴۰۵, ۴۱۸, ۴۵۹	اور-تاکو ۴۹
اسلیتس ۲۵۶	اوستا ۱۲۴
اشتروم آند ذرنک ۷۸۷	اوشا نویمان ۲۴۱, ۳۴۲, ۳۴۳, ۴۱۷, ۴۲۹
افلاطون ۱۲۲, ۱۲۹	اولیند رودریگس ۲۳۰
افیال مسیح ۱۷۱	اولیور هیوود ۷۹
افانامه ۱۲۴	اومانسقر ۱۲۷, ۱۲۸, ۱۵۳
اکتاویو پاز ۳۲۲, ۵۱۱	اومانیسیم ۷۲, ۱۱۵, ۱۱۷, ۱۲۳, ۱۴۲, ۴۰۶
اکسپوسینیسیم ۲۱۹, ۳۵۰	اویونند فال اشتروم ۲۹۴, ۲۹۵
اکسپوسینیسیم انتزاعی ۲۸۶	آی ۳۴۶
اکسلسیلاوس ۱۲۲	ایپولیت تین ۱۹۸, ۲۱۰
اکشیتسهای وین ۲۸۴	ایرانیمس پوش ۵۲۰
اگرگور (روح جمعی) ۲۸۴	ایساک کرویکشانک ۱۸۸
اکزیستانسیالیسم ۲۶۹, ۳۳۰, ۳۳۱, ۳۳۶, ۳۳۷, ۳۷۰, ۴۲۵	ایگوراستراوینسکی ۳۸۱
ال.اس.دی ۳۳۸, ۳۵۲	ایلیا کاباکوف ۲۹۳
الدورادو ۱۲۵	اینتی ۴۸
الکساندر بنیو ۲۱۸	اینفرپالیتیگ ۳۲۹, ۳۳۵, ۴۴۵, ۵۴۱, ۵۴۱

٢١٨، ٢٦٢، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٣٤، ٤٣٥

بی باپ ٢١٩، ٣٣٨

بی بی سی ٣٤٨

بیستتر ٣٢٨

بیت نیک ٢٢٩، ٣٣٤، ٣٣٥

بیل هارپ ٢٩٥، ٢٩٦

پ

پاڦول کلودل ٢٢٤

پاڦولو فریره ٢٩٩، ٣٠٠

پاڦولو پیکاسو ١٥٢، ٢٥٤، ٣٨٢، ٣٨٤، ٣٩٨، ٤٠٣، ٤٦٣

پاچوکا ٣٢١

پاچوکو ٢٢١، ٣٢٢

پاد-ساحت ١٥٤

پادفرهنگ ٢٩١، ٢٩٣، ٢٩٤، ٣٠٢، ٣٤٢

پادهژمونی ٣٠٨

پانک ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨

٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٨، ٣٧٢

٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩

٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٨، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣

پانک راک ٢٥٠، ٣٥١

پاول فینف ٢٠٤

پتر کانیش ١٦٤

پَت کین ٥٤٣

پتی اسمیت ٢٥٠، ٣٥١

پراگرسو راک ٣٥٢

پرسه زنی ٧٦، ١٩٠

پروداکشنیست ٢٢٨

پرودون ١٣٦، ١٣٧، ١٧٤، ١٩٨، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١٤

پروک ٥٤٠

پرولتاریا ١٤٤، ١٧٥

پرولت کالت ٢٤٧، ٢٤٨، ٣٥٠، ٣٩٩، ٤٠٦

پریمو د ریورا ٢٦٢

پسامپرسیونیست ٢١٣

پطر کروپوتنکین ١٥٢، ١٧٤، ٢١٤، ٢١٦، ٢٢٨، ٥٠٥، ٥٢٧

پلین ها ١٥٨

پل رابنسن ٣١٨

پل سیمونن ٣٥٥

پل سیناک ٢١٣

پل کله ٢٥٤

پل لافراک ٤٦٧، ٥٢٢، ٥٢٨

ایوان چیگلوف ٢٧٢

ایوان شیشکین ٢٠٤

ایوان گولوبوف ٣٥٨

ایو تانگی ٢٥٧

ایونیان ١٥٨

ب

باب دیلن ٣٤٣

باربرا استفنی ٢٩٥

بازیگران پجنت ٣٤٢

باکستر ٧٩، ٨٩، ٥١٤

بالیلای پراتلای ٢٢٣

باهوس تغیلگرا ٢٨٧

بای-سکشوالیته ٢٩٢

برانکس ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧

براین لیشتاین ٣٥٢

برتولد برشت ٢٥٩، ٢٨٨، ٢٩٩، ٣٨٠، ٣٨١

برتون بلنشتاین ٤٨٨

برده داری ٤٩، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٨٤، ٨٦، ٩١

برنارد شاو ٢٢٤

برونو کورا ٢٢٤

بریکولاژ ٣٢٩، ٣٣١

بریگاد خشمگین ٣٤٨

بری مک گی ٣٦١

بگارد ١٥٩، ١٦١، ٥٤٥

بگین ١٥٩، ١٦١، ١٦٢، ١٧٢، ٥٤٥

بلتانسکی و چیاپلو ٤٧٠، ٤٧١

بلک پتزر ٣٦٥، ٣٦٧، ٤٢٠

بلکسپولیتاسیون ٣٦٦، ٣٦٧

بلو-بیت ٣٤٤، ٣٤٥

بنکسی ٤٠٢، ٤٥٨

بن مورآ ٢٤١

بن نیکلسون ٢١٢

بنیامین پره ٢٥٧، ٢٦٧

بورژوازی ٦٩، ٧٥، ٨٨، ٨٩، ٩٦، ٩٧، ١٤٤

بولشوویک ١٤٦

بومگارتن ١٨٦

بوهمی ١٦٣، ١٦٤، ١٨٨، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٤، ١٩٥، ٢١٥

٢١٨، ٢٦٣، ٣١٦، ٣١٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٤٢، ٣٥٦، ٣٥٧

٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٣٠، ٤٣٤، ٤٥٢

بوهمیا ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٨٨، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٥، ٢١٥

پل هاویند ۳۳۱	لکئوکولسی ۱۴۲
پلیستوسین ۲۴	نورستین ویلن ۱۹۳, ۲۰۳, ۳۲۵, ۴۲۷, ۴۲۸, ۵۲۹
پوریتانیسم ۱۹۱, ۷۸	توکومان در انش ۲۹۷
پوزیتیویسم ۲۵۳	تومازو کامپانلا ۱۲۲, ۱۲۸
پیتر بورگر ۳۷۹, ۳۸۶, ۳۹۰, ۴۱۸	توماس آکونیلس ۲۵۲
پیتر لامبجورن ویلسن ۵۰۵, ۵۰۶, ۵۱۳	تیامت ۵۰
پیٹ موندریان ۲۸۱	

ج

پیر یوردیو ۳۸۷, ۳۸۸, ۳۸۹, ۴۱۴, ۴۲۲, ۴۹۹	جابرین العیان ۱۲۹
پیو کانپور ۲۷۳	جادی دین ۴۳۱
پیشارافاکلی ۱۹۶, ۲۰۱, ۲۱۲	جاذبه اشتیاقی ۱۳۳
پیشه‌وران ۶۷, ۶۸, ۶۹, ۷۳, ۷۴, ۷۵, ۷۹, ۸۱, ۸۲, ۸۵	جامعه به سوی حذف مردان ۲۹۱
۸۸, ۹۱, ۹۴	جامعه مستقل مایشگاه های تجربی ۳۹۳
پیوریزم ۱۹۶	جانانان سویشت ۱۳۰, ۲۵۴

ت

تاتار انضمامی ۲۲۴	جان استوارت میل ۲۱۰
تاتار ایماژ ۳۰۰, ۳۹۹	جان راسکین ۱۹۶, ۱۹۷, ۱۹۸, ۲۰۱, ۲۱۰, ۲۱۱
تاتار نامحسوس ۲۹۸, ۲۹۹, ۳۰۰, ۳۰۱	جان کلیتون ۸۲
تاتار هم اندیشی ۲۰۱, ۲۹۹	جان کوپر کلارک ۳۵۴, ۳۵۹
تاتار وریته ۲۲۲, ۲۲۳	جان کیچ ۲۹۶
تاتویوآمینگ ۱۲۴	جان لاثام ۲۸۶, ۲۹۵
تامس راولندسن ۱۸۸, ۱۸۹, ۱۹۰	جان لاک ۸۵
تامس فرانک ۴۳۱	جان لیدون ۴۴۹, ۴۵۰
تامس کارلایل ۱۹۵, ۲۰۲, ۲۱۰	جان لیلیورن صادق ۱۶۷
تامس گینزبرو ۱۸۸	جان مینارد کینز ۴۰۹, ۴۲۲
تامس ملری ۱۲۶	جان هرقلیلد ۳۳۴, ۲۴۱, ۲۵۹
تامس مور ۱۲۶, ۱۳۲, ۱۳۷, ۳۷۶, ۵۲۰	جان هلمز ۲۲۰
تامس ووج وود ۵۱۵	جان هورد ۳۴۰
تودور آدورنو ۲۹۵, ۴۳۹, ۵۱۹	جان وایکلیف ۱۶۴
تودور روژاک ۲۴۷, ۴۴۰	جانی رائن ۴۴۵
تودور روسو ۲۰۲	جیبه چپ شترها ۲۴۹
توفیل تور ۲۰۲	جرارد وینستلی ۱۶۹, ۱۷۰, ۳۹۳
توفیل گوته ۳۸۶	جراردیوینو ساگارلی ۱۶۲
تو وان دوزبورگ ۳۸۱	جروج برومل ۱۹۴, ۳۲۴
تو وان رایسلبرگ ۲۱۴	چدی رویین ۴۲۹
تدی بوی ۳۲۳, ۳۲۴, ۴۴۹, ۵۵۸	جس کورنبلات ۲۴۲
توریزم هنری ۳۴۳	جفری موهوشی ۱۲۵
تری ایگلنن ۱۰۵, ۱۵۶, ۳۹۲	جکسن پالاک ۴۰۳
تریستان زارا ۲۲۵, ۲۲۲, ۲۲۳, ۲۴۶, ۲۵۲, ۲۷۰, ۲۷۴	جک کرواک ۳۲۰, ۳۳۱, ۳۳۲, ۳۳۶, ۳۳۷, ۳۳۸
تریسی امین ۴۰۳	جلال نورالدین ۳۱۸
تزارا ۲۵۲	چلی رال مورتن ۳۱۸
	جمهور ۱۲۹

خ

خرد فرهنگ ۱۹۳، ۳۰۵، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۶،
۳۲۱، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۹، ۳۴۶، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۹، ۳۶۱،
۳۶۲، ۳۶۶، ۳۷۰
خرمدینان ۱۵۸
خواهران ترونک ۱۵۸
خودآکینی ۱۰۶، ۲۰۹، ۲۹۰
خودانگیختگی ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۰
خودبیگلنگی ۱۰۱، ۱۱۱، ۱۳۴، ۱۵۵، ۱۷۸
خود سرکوبگری ۱۰۸
خوسه اُرتَه کا ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲
خیابان کینگ ۳۵۰
خیتر ډ یوس ریوس ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲

د

داداکیسم ۲۲۲، ۲۲۵، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۵۲، ۲۶۹،
۲۸۰، ۲۸۸، ۳۰۳، ۳۴۱، ۳۵۰، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۸۰، ۳۸۲،
۳۹۶، ۴۱۷

ډ استیډل ۲۲۲

ډاکټر فیلگود ۳۵۰

ډاکس دلوکس ۳۵۰

ډالی میکسچر ۲۵۶

ډامین هرست ۴۰۳

ډانته روږتی ۲۱۱

ډانکن گرانټ ۴۲۲

ډانلد پَسَمَن ۴۴۸

ډان هاهن ۳۴۱

ډانیل ډفو ۱۳۰، ۱۸۸

ډانیل کوهن-ځنډیت ۳۴۷

ډتورنټ ۲۷۵، ۲۷۷، ۳۵۶

ډکامپوړیسیون ۲۷۵

ډگر-شهر ۱۵۴

ډن جورچاګاس ۳۴۱

ډندی ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵

ډوڅویور ۱۷۱

ډولت-ملت ۷۲، ۷۳، ۱۰۴، ۱۴۱

ډونانیست ۱۵۸

ډی-آی-وای ۳۵۱، ۳۵۴، ۳۵۷، ۳۵۹، ۴۴۷، ۴۴۹

ډی جی. کول هرک ۳۶۲، ۴۵۷

ډیستویا ۱۳۰، ۳۷۸

ډیمی ریډ ۳۵۴

ډینش بگینی ۱۶۱

ډینش پروو ۳۴۸، ۳۶۱

ډهان شهر ۱۲۷

ډورج اورول ۱۴۶، ۲۵۸، ۲۶۷، ۳۷۸

ډورج دو موریه ۱۹۶

ډورج سورا ۲۱۳

ډورج ماکوناس ۲۸۸

ډورپه پینو گالیتزیو ۲۷۳، ۲۸۷، ۲۸۸

ډورف بویز ۲۸۸، ۳۵۶

ډورف پرودن ۱۳۶

ډورف چانسن ۱۹۷

ډی.ال. آستین ۵۳۶

ډیمز انسور ۱۹۱

ډیمز.سی. اسکلت ۳۳۹

ډیمز گیلری ۱۸۸، ۱۸۹

ډیمز هیلتون ۱۴۶

ډی هاوکیڼ جیغو ۳۶۸

چ

چارلز اول ۱۶۶

چارلز پوکوفسکی ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۳۷، ۳۵۶

چارلز ډیکنز ۲۰۱

چارلز کیسن ۲۴۰

چارلز منسن ۴۳۴

چارلی چاپلین ۲۷۱، ۴۰۳

چه گوارا ۲۹۳

چیکانو ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳

ح

حارثین سُرینج ۱۵۸

حسن جوری ۱۶۵

حکیم بی ۵۰۵

حلقه اسټیف ۲۰۴

حلقه بلومزبری ۲۱۸

حلقه پترلوسکی ۲۰۴

حلقه هنر تجربی ۳۹۸

حلقه هیللیا ۳۲۶، ۳۲۹

حمورابی ۴۹، ۱۵۸

دیک هېدايج ۳۴۵، ۴۲۹، ۴۲۲، ۴۳۳، ۴۵۷
 دیک هيگينز ۲۸۸
 ديگر ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۳۳۹
 ديگرشهر ۱۵۴
 ديلز ۳۵۴، ۳۵۵
 ديلن نامس ۳۲۷
 دين پيرايي ۷۸، ۷۹، ۸۵، ۸۶، ۹۲، ۵۱۹
 ديه گوريورا ۲۶۵
 ديود گريک ۱۸۸
 ديوزن ۴۰۵، ۴۴۲
 ديويدي بوزلياک ۲۲۶، ۲۴۳، ۵۴۱
 ديويدي بوي ۳۵۰
 ديويدي ثورو ۲۲۷
 ديويدي کاسلو ۳۳۸
 ديويدي گريو ۴۱۰
 ديويدي ماگلتن ۴۴۱
 ديويدي هاکني ۲۴۳
 ديويدي هيوم ۱۸۶

ر

رقاليسم ۲۱۲، ۲۲۹، ۲۵۳
 راقول هاوسمان ۳۳۴
 راقول ونگايم ۳۴، ۵۰، ۱۰۷، ۲۸۰، ۲۸۵
 رابيت اوون ۱۲۵، ۱۳۹، ۲۰۱
 رابيت چلران بک ۵۲۷
 رابيت فليو ۲۸۴
 رابيت نوزیک ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳
 راپله ۱۹۹، ۱۵۲
 رابين روسلاک ۲۱۸
 رابينسون کروزو ۱۲۰
 رات لوپتاس ۱۷۶، ۳۷۶
 راجر فري ۴۲۲
 رادمان ماهکان ۱۵۸
 راستافاري ۲۴۵
 راف تريد ۳۵۹
 راک مستدي ۳۴۵، ۳۴۶
 رالف جوړلين ۱۶۷
 ران اويز ۳۵۶
 رای هريس ۳۸۷، ۳۹۸، ۴۱۱
 رداستاکينگ ۲۹۲
 رز آبي ۲۱۹

رزا لوزکرامپورگ ۳۴۷

رژماري سويت ۵۴۹

رسانه ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۱

رگتايم ۳۱۸، ۲۱۹

رگه ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۶۵، ۳۶۹، ۳۷۰

رکترها ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۱۹، ۳۱۸

رئسانس هارم ۲۱۸، ۳۲۲، ۳۳۸

رنه جرارد ۴۲۸

رنه کلر ۲۵۷

رنه ماگريت ۲۵۷، ۵۴۱

روان-جغرافيا ۲۷۵

روينس ۱۹۹

روني دوچکه ۲۴۷

روشنکري ۷۳، ۷۷، ۸۵، ۸۷، ۸۸، ۹۰، ۱۰۰

رولان بارت ۳۱۲، ۴۱۶، ۴۱۷

رولينگ مستونز ۴۳۷

رومن پولانسکي ۴۳۵

رومن رولان ۲۵۸

ريپت اند تورن ۲۵۴

ريچارد ياکستر ۷۹، ۵۱۴

ريچارد برينسلي ثرايدن ۷۸

ريچارد ليکي ۴۶

ريچارد هيل ۳۵۰، ۲۵۱

ريچارد هميلتون ۲۴۲

ريچارد هووېنک ۲۳۴

رونالد ريگان ۴۷۸

ريموند لوتا ۲۲، ۱۰۳

ريموند ويليامز ۱۱۲، ۲۴۱، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۴، ۳۹۰، ۳۹۳، ۴۵۴

رينگشاوت ۳۱۸

ز

زاندراروفدز ۳۵۸

زاوم ۲۲۹، ۲۳۰، ۳۰۲

زروان ۶۰

زوت پوش ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳

زورا نيل هرست ۳۱۸

زيگموند فرويد ۱۱۵، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۷۹، ۱۸۱، ۲۵۲، ۲۵۳

۲۵۵، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۳

سرگئی دیاکوف ۲۱۸

سرمايه دارى ۷۳، ۷۸، ۸۵، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۸، ۹۹،
۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۳،
۱۱۴، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۴۱، ۱۵۰، ۱۵۶

سزار وايهيو ۲۱۳

سفرنامه جان ماندويل ۱۲۴

سكس پيستلز ۲۵۳، ۳۶۱، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۹

سگ اندلوسى ۲۸۵

سُلي ۴۸

سمبوليست ۲۱۳

سن آگوستين ۶۲

سند كامستوك ۲۴۰

سن سيمون ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۳۵، ۲۰۱، ۲۱۰، ۲۳۰

سواران آبي ۲۲۴

سوپروايزم ۲۲۲

سوپروايزيست ۲۲۸، ۲۴۲

سوزگاليسم ۲۴۲، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۲،
۲۶۴، ۲۶۹، ۳۰۳، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۲۸، ۳۵۶، ۳۸۰، ۳۸۲،
۳۸۴، ۳۸۶، ۳۹۸، ۴۰۴، ۴۲۵

سوسياليسم ۱۲۱، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۴۲، ۲۱۹، ۲۵۱، ۲۷۲، ۲۹۳،
۲۴۲، ۳۵۶، ۳۹۹

سوسياليسم اتوپيائي ۱۲۵

سولفات آمتامين ۲۵۳

سياه جامگان ۱۵۸

سيئواسيونيست ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۴۲، ۳۵۰

سيد ويشس ۴۰۳، ۴۴۶

سييرو ۲۵، ۱۲۳

سيكلكئون ۱۲۷

سيمون د بوار ۳۳۶، ۳۳۸

سينتسيمست ۲۱۳

ش

شاتوپريان ۲۵۴

شادماني ۶۷، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۱۴

شارل آتزان ۲۱۳

شارل بودلر ۱۹۰، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۵۴، ۲۷۶،
۳۵۶، ۴۱۹

شارل فوريه ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۵۱،
۱۷۵، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۲۰، ۲۵۴،
۲۷۲، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۴۵

شارون تيت ۴۳۵

ژاك رانسپر ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۵۰۰

ژان پل سارتر ۳۳۶، ۴۲۵

ژان تومر ۳۱۸

ژان دو بوفه ۳۹۸

ژان ژاك روسو ۴۳، ۴۴، ۱۰۳، ۱۰۴

ژان ژاك لبل ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۹

ژان ژنه ۳۳۶، ۳۵۶، ۴۲۵، ۴۳۳

ژان-فرانسوا ليونار ۵۲۷

ژان لئون ژروم ۲۰۸

ژان لچي براو ۲۷۲

ژان-ميشل باسكيه ۴۵۸

ژنرال كرومول ۱۶۷

ژورژ باناي ۲۵۶

ژورژ دژاك ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۵۳

ژورژ سلان ۱۶۹

ژول باربه دو رو وه اي ۱۹۵

ژولين آسانژ ۵۴۵

ژوليو لو پرك ۲۸۲

ژيل اسكات-هرون ۳۶۵، ۳۶۶

ژيلسكات-هرون ۳۶۶

ژيل دلوز ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۹۹، ۵۱۲

ژيل پُلن ۲۷۰، ۲۷۲

س

سارا احمد ۴۷۳، ۴۷۷

سارا تارتن ۴۱۴

سالواتور توما ۲۵۶

سالوادور دالي ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۸۲، ۳۸۴، ۴۰۳، ۴۰۴

ساموئل پيكت ۲۹۶

ساموئل چانسن ۱۸۸

ساموئل فونه ۱۸۸

سامورايي ۱۴۲

سايفمست ۲۰۲

سِراهه ۲۲۱

سريداران ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۱

سرچيو داجلو ۲۶۸

سرزمين كوئين ۱۲۴

سرگئي آينزشتاين ۲۴۶، ۲۹۹، ۳۸۱

سرگئي تويديكوف ۲۴۶، ۲۸۹

فرديک جيمسون ۱۷۷, ۳۷۷, ۳۹۲, ۴۳۶	شانگريلا ۱۴۴, ۱۴۶
فرديک کرو ۴۹۱	شاه آرئور ۱۷۵
فرديک نيچه ۳۷۷	شچدرين ۲۰۴
فريدون ۱۵۸	شکسپير ۱۴۵, ۱۵۲
فکوري رکوردز ۳۵۹	شمش ۴۸
فلازلانت ۱۶۲	شوپن ۲۰۰
فلانستر ۱۴۴	شوگرهيل گنگ ۳۶۳
فلانور ۱۹۰, ۲۷۶, ۴۲۲	شوينيسم ۴۴۲
فلاور پاور ۳۴۳	شيتو شياموتو ۲۸۰
فلابينگ داچمن ۳۶۵	شيخ خليفه ۳۹۳
فلشرهای هاگني ۴۴۲	شيخ خليفه مازندرانى ۱۶۵
فلوکسوس ۲۸۸, ۲۸۹, ۲۹۰, ۲۹۵, ۳۹۲	شيگر ۱۷۲
فليکس فثون ۲۱۴	شيلر ۷۷, ۲۱۰, ۵۲۶, ۵۲۷
فليکس گنارى ۴۰۲, ۴۰۳, ۴۹۹, ۵۱۲	ص
فن زين ۳۵۴	صاحب الزنج ۱۵۸
فولرباخ ۲۰۷, ۲۰۸, ۳۰۳	ط
فولوريسم ۲۱۸, ۲۲۰, ۲۲۲, ۲۲۳, ۲۲۴, ۲۲۵, ۲۲۸, ۲۲۹, ۲۴۳, ۲۴۴, ۲۴۵, ۲۴۶, ۲۴۸, ۲۴۹, ۳۰۳, ۳۸۰, ۵۴۵	طبرى ۱۲۴
فوروم سياهان ۳۶۵, ۳۶۶	ع
فولد-اين ۳۳۱	عصرطلايى ۱۲۴, ۱۴۰
فوويست ۲۱۲, ۲۸۹	عيزيدور گلدشتاين ۲۶۹, ۲۷۰
فيدل کاسترو ۳۳۶	عيسى مسيح ۶۴
فيليب وب ۲۱۱, ۲۱۲	ف
فيليو تومارو مارينتى ۲۲۰, ۲۲۱, ۲۲۲, ۲۲۳, ۲۲۴, ۲۲۹, ۲۷۴	فاشيسم ۱۰۸, ۲۲۵, ۲۴۱, ۲۵۸, ۲۵۹, ۳۶۰, ۳۶۵, ۳۶۶, ۳۶۸
قي	فالانکس ۱۳۴, ۵۲۵
قارون ۱۵۸	فتودال ۶۷, ۷۲, ۸۹, ۹۰
قارمطة ۱۵۸	فتودور داستايفسكى ۱۵۲, ۲۰۴, ۲۲۷, ۲۲۸, ۳۲۷
قيام شوچو ۱۵۸	فب فايو فردى ۳۶۲, ۴۵۲
قيام مزدک ۱۵۸	فراکسيون ارتش سرخ ۴۴۷
ک	فرانسوا ماتاراسو ۴۰۸
کابالا ۱۶۲	فرانسيس آسيزى ۱۶۴
کات آپ ۲۳۱	فرانسيس بيکن ۱۳۰
کاتار ۱۶۲	فرانسيس بيکايا ۲۳۱, ۲۳۶, ۲۳۷, ۲۳۸, ۲۳۹, ۲۴۰, ۲۴۱
کاتينگتن ۳۸۱, ۳۹۰	۲۴۲, ۲۵۲, ۲۵۴, ۲۸۴
کارل سالمون ۳۳۳, ۳۹۸	فرانسيس دوفرته ۲۷۰
کارل ليپ کنشت ۳۴۷	فردريش انگلس ۵۲, ۵۸, ۱۳۵, ۱۴۳, ۱۴۴, ۱۷۵, ۳۷۶
کارل مارکس ۸۹, ۱۳۵, ۱۴۴, ۱۴۵, ۱۴۹, ۱۵۰, ۱۵۱, ۱۷۵	فردريش هگل ۲۰۱, ۲۰۲
۳۱۰, ۳۷۶, ۳۸۶, ۴۲۵, ۴۹۹	
کارل مانهايم ۱۷۸, ۴۲۳, ۴۶۲	

کلر ویتمن ۲۹۲	کینگ ماب ۳۴۲, ۳۴۳
کلر یوکانسون ۲۴۹	گ
کلرنوال ۳۰۱, ۳۹۹, ۲۵۶	گابریل آلومار ۲۶۰
کلرولی اشنیمان ۲۸۴	گابریل پومران ۲۶۹
کلرمیر مالویچ ۲۴۳, ۲۲۶, ۱۸۵	گابریل تارده ۱۴۵
کلسالیا ۱۴۷, ۱۴۸	گابریله بوفه ۳۳۶
کلمیل پیسارو ۲۱۴, ۲۱۵, ۲۱۷	گالیور ۱۳۰
کانستراکتیویست ۲۴۶, ۲۳۸	گتورگ گروز ۲۴۱, ۲۳۴
کاوت گاردن ۷۸, ۲۵۶	گتورگ لوکاچ ۲۵۱
کاوه آهنگر ۱۵۸	گنومات ۱۵۸
کبرا ۲۶۸	گرفیتی ۳۶۲, ۳۶۱
کرت شویتر ۲۴۱	گررود اشتاین ۲۸۱
کروپولکین ۲۱۶, ۲۱۷, ۲۳۸	گرند مستر فلش ۳۶۳
کرولاین کون ۳۵۷	گروه بلکی ۲۹۶
کریستین مورگنشترن ۲۲۵	گروه بلار سرتسکی ۲۹۳
کریشان کومار ۳۷۸	گروه بلمویری ۴۲۲
کلش ۲۵۵, ۳۶۱	گروه پل ۲۱۹, ۳۳۴
کلش ۳۵۴, ۳۵۵	گروه روزاریو ۲۹۸
کلمنت گرینبرگ ۲۸۶, ۲۸۹, ۴۱۲	گروه گمارش هنرمند ۲۹۵
کلوپ سی-بی-جی-بی ۳۵۰	گروه گوتای ۲۸۰, ۲۸۶
کلوپ مارکی ۲۵۰	گروه نوپیر ۲۳۴
کلود مک کی ۳۱۸	گروه نیویورک دالز ۳۵۰
کلوزوینیست ۲۱۳	گریل مارکوس ۲۵۲, ۴۴۵, ۴۴۶
کلیر بیسپ ۴۲۶	گنگستا ۳۶۷, ۳۶۸, ۳۶۹
کمونیته ۱۵۲	گنوستیک ۱۵۹, ۱۶۰, ۱۶۳
کمونیسم ۱۰۳, ۱۴۳, ۱۴۴, ۱۴۵, ۱۷۲, ۱۷۵, ۲۴۵, ۲۴۹, ۲۵۱	گودوین و تایلور ۳۷۷
کمیته ۲۵۲, ۲۵۶, ۲۵۸, ۲۶۸, ۲۹۰, ۲۹۴, ۲۹۷, ۴۲۵	گوستاو فلویر ۴۱۹
کیت راکسراث ۲۲۷	گوستاو کوریه ۱۹۰, ۲۰۵, ۲۰۶, ۲۰۷, ۲۰۸, ۲۰۹, ۲۱۰, ۲۲۰
کیت کوخ ۳۴۱	گوستاو ۲۵۶, ۳۸۲, ۳۹۳
کینستاتین ساویتسکی ۲۰۴	گوستاو منزگر ۲۸۵, ۲۸۶, ۳۴۲, ۳۹۳
کینی شارف ۴۵۸	گولاگ ۳۵۸
کواکر ها ۱۶۸, ۲۱۲	گوتتر برگهاوس ۲۸۳
کوینسم ۲۲۲, ۲۳۶, ۲۳۷, ۲۳۸, ۲۳۹, ۲۴۸, ۲۸۶, ۳۸۱	گونزالو آرانگو ۲۰۳
کولاز ۲۲۱	گی ۲۹۲
کومته ۳۵۱	گی دیور ۲۷۰, ۲۷۲, ۲۷۳, ۲۷۴, ۲۷۷, ۲۷۸, ۲۷۹, ۲۸۰, ۲۸۹
کومته لوتزیامون ۲۵۴	۲۹۳, ۴۰۱, ۴۰۲, ۴۰۵, ۴۲۶, ۴۵۰, ۵۱۷, ۵۲۷
کومفوت ۲۴۵	گیوم آپولیر ۲۲۵, ۲۲۹, ۲۸۰
کونستانتین مدوتسکی ۲۴۹	
کپت هارینگ ۴۵۸	
کیس ۳۵۰	
کینکواک ۳۱۸	
کینگلی ۱۵۸	

لانو گوږو ۳۲۱	مارسل يانکو ۲۳۳
لامارټين ۲۰۰	مارسلينا مورگان ۴۵۲
لئون ټکست ۲۱۹	مارشال ساهلين ۴۴
لئون ټروټسکی ۲۹۷, ۳۱۵, ۲۵۶, ۲۵۵, ۲۵۱, ۲۵۰, ۲۵۰, ۲۵۰	مارکسيسم ۱۴۹, ۱۵۰, ۲۴۹, ۲۵۱, ۲۵۵, ۳۷۶, ۳۹۱, ۴۲۴
لئون ټولستوي ۱۵۲, ۱۷۴, ۲۲۷, ۲۲۸, ۳۲۷	مارک له گر ۴۲۸
لئون فراري ۲۹۸	مارکی دو ساد ۲۵۴
لئونيد آندريف ۲۲۴	مارگريټ ټاچر ۳۶۰, ۳۷۲, ۴۱۰, ۴۲۵, ۴۳۶, ۴۷۸
لايپنيز ۱۱۳, ۱۱۶	ماريچوانا ۳۱۸, ۳۳۱
ليخند ۲۰۲	ماري دويني (پگين) ۱۶۱
لتريسم ۲۶۹, ۲۷۰	ماري کوڙانت ۴۴۳
لروي جونز ۳۶۶, ۳۴۱, ۲۱۹, ۳۱۸	ماريوس د زاياس ۳۳۶
لزي نيل ۳۲۳	ماکاروني ۱۹۳, ۱۹۴, ۳۲۱
لزيبيسيم ۲۹۲	ماکروبيوس ۱۲۲
لرلي ساوان ۵۰۹	ماکس اشتيرنر ۲۳۵, ۳۵۶, ۵۲۷
لنگسټ هيوز ۳۱۸, ۳۱۵, ۳۱۷	ماکسيم گورکي ۲۴۷
لولي آراگون ۳۳۱, ۳۳۲, ۲۵۵, ۲۵۸, ۳۲۷	ماکسيميليان لوس ۲۱۳
لولي آلتوسر ۳۱۲, ۲۱۳, ۴۴۱, ۴۵۶	مالکوم گاډلي ۴۲۴
لولي بېټول ۲۵۷, ۳۸۲, ۳۸۳, ۲۸۵	مالکوم مک لارن ۳۵۱, ۲۵۲, ۴۴۵, ۴۴۶
لورانس برټو وا ۱۶۴	مانو ۴۹
لورکا ۲۶۴, ۳۱۲, ۳۱۳, ۲۶۴	مانور کلماسکات ۱۷۳
لو ريډ ۳۵۰, ۳۵۱	ماتويان ۱۵۸
لوکوريوزيه ۳۱۷, ۳۱۸, ۲۷۲, ۳۸۱	ماتيسټ ساک ۲۹۶
لولارد ۱۶۵, ۱۶۴	ماتيسټ سيلف ۲۹۶
لوړل ۱۶۶	ماتيسټ فوټريستي ۲۲۰
لويجي روسولو ۲۲۳	مهاښا گاندي ۱۷۴
ليپټون ۱۷۴, ۱۷۸	ماياکوفسکي ۲۲۶, ۲۲۹, ۳۳۱, ۲۴۲, ۲۴۴, ۲۴۵, ۲۴۶, ۲۴۹
ليبيډو ۱۵۰, ۷۱	۳۵۰, ۳۸۰, ۵۴۵
ليتون اسټراچي ۴۲۲	مايکل آرگيل ۵۱۸
لينک ري ۳۴۹	مايکل براون ۳۴۲
ليويډ پاچوا ۲۴۶	مټا اتوپيا ۱۵۳
ليود پرايس ۳۱۸	مټروپوليس ۲۴۷
م	مجامع ټولستويي ۱۷۴
ماترا و سايکس ۴۳۰	مجله آنارخيا ۲۴۳, ۲۴۹
ماچيسم ۲۴۶	مجله انقلاب سوريالستي ۲۵۵
ماد ۳۴۴, ۳۴۵, ۲۴۶, ۳۴۷, ۳۴۹, ۴۵۸	مجله لوست اوبوگر (طرف کره) ۲۱۴
مادرډاکرل ۴۲۹, ۴۲۷, ۴۲۱	مجله لوتوم نووو (عصر جديد) ۲۱۴
مادونا ۴۳۷	مجله لوتخ پينارد (پدر پينارد) ۲۱۴
مارټين پاچر ۱۴۴, ۳۷۹	مجله پانک ۳۵۴
مارټين لوټر کينگ ۳۶۵	مجله اسټيشن گلو ۳۵۴
مارسل دوشان ۳۳۵, ۳۳۶, ۲۴۱, ۲۵۴, ۳۵۵, ۳۸۴, ۳۸۵	مجمع شياډان ۳۶۸
	محمد (پيغمبر) ۵۰, ۶۴
	مړديټ مانک ۲۹۶

مرعشیان ۱۶۶	نسل الدرستون ۳۴۸
مزرعه تولستوی ۱۷۴	نسل بیت ۱۸۳, ۳۲۸, ۲۲۰, ۱۳۱, ۳۳۲, ۳۳۳, ۲۲۴, ۳۳۵, ۳۳۷
مکریشنا ۴۸	۳۵۶, ۲۴۹
مکس ارنست ۲۵۷, ۲۴۱	نیل برینکلی ۲۴۰
موزی بوکچین ۴۶, ۴۰	چامیشگاه بولدوزر ۲۹۴, ۲۹۳
موریس منزلینگ ۲۲۴	نولم ۳۲۴
موسی ۴۹, ۶۱, ۶۲, ۱۱۵	نو-قیبله ۴۲۸
مولیر ۲۹۸	نومو ۳۶۹
می ۱۹۶۸, ۳۴۸, ۳۶۱	نیکا ۱۵۸
میترا ۴۸	نیکلای گوگل ۳۹۸
میخائل باختین ۲۹۹, ۴۹۹, ۵۰۱, ۵۰۶, ۵۰۷, ۵۱۲, ۵۳۵	نیکولا ایسینف ۲۰۴
میخائل یاکونین ۱۷۴, ۲۱۴, ۲۲۷	نیکولای چرنیشفسکی ۲۰۴
میخائیل لارینوف ۲۲۶	نیکولای نکرانف ۲۰۰
میراسکوستوا ۲۱۸	نیل کسیدی ۳۲۳
میرسه کانینگهام ۲۹۶	نیلوفر سفید ۱۵۹
میرل اوکل ۲۹۱	نینا گوریانوا ۲۲۷
میسمس ۴۹	نیهلیم ۲۲۷
میشل برنشتین ۲۸۰	ه
میشل دوسرتو ۲۳۹, ۴۹۹, ۵۰۲, ۵۰۶, ۵۰۷	هایتوس ۳۸۹, ۳۸۸
میشل فیکو ۱۵۲, ۱۵۴, ۱۵۵, ۴۴۱, ۴۹۷, ۴۹۹	هایپی ۴۸
میشل مافزولی ۳۲۵, ۳۲۶, ۴۲۸, ۵۱۰, ۵۱۱, ۵۱۲	هاچیزن هاپکود ۳۳۶, ۳۳۸
میشل مور ۲۷۱	هارمونی ۱۲۲, ۱۲۳, ۱۳۶, ۱۴۱
میک جگر ۳۴۲	هاسیندا ۲۷۲
میکروتویا ۱۷۳, ۳۷۶	هانان آرت ۴۱۳, ۴۹۰
میگل دو اوانامونو ۲۲۴, ۲۶۲	هانریش هاینه ۲۰۰, ۴۹۴
میلان کنیژاک ۱۸۹, ۲۹۰, ۳۹۲, ۳۹۳	هانس آرپ ۱۳۴, ۲۴۱
مینوس ۴۹	هاینگر ۱۵۱
ن	هتروتوپولوجی ۱۵۴
ناتالی فنتون ۵۴۵, ۵۴۶	هتروتوپیا ۱۵۲, ۱۵۴, ۱۷۳, ۱۹۰, ۲۱۲, ۳۱۹, ۳۵۰, ۳۷۵, ۴۱۹
ناداکیسم ۳۰۲	هربرت جورج ولز ۱۴۲
نام یون پایک ۲۸۸	هربرت ملوکوز ۱۵۰, ۱۵۱, ۴۰۵, ۴۰۷, ۴۴۱, ۵۱۶, ۵۱۷
نان و عروسک ها ۳۴۲	هربرت هونکه ۲۳۳
نئو-امپرسیونیسم ۲۱۳, ۲۱۴, ۲۱۸, ۲۲۳	هرمان هسه ۱۴۷
نئولیبرال ۱۷۷	هژمونی فرهنگی ۲۴۸, ۳۰۸, ۳۱۴, ۳۱۵, ۳۱۷, ۳۱۸
نئولیبرالیسم ۱۰۱, ۱۲۰, ۱۷۸, ۳۰۲, ۳۹۱, ۴۰۶, ۴۰۹, ۴۱۰	هگل ۱۴۹, ۱۵۱
۴۳۵, ۴۳۶, ۴۵۱, ۴۵۹	هلموت هرتفلد ۲۵۹
نپی ۲۱۲	هتر اچی ۳۸
ننالی گونچارووا ۲۲۶	هتر ارزان ۳۰۲
ند پولسکی ۳۳۴, ۳۳۵	هتر پیشامدی ۲۸۰, ۲۸۱, ۲۸۲, ۲۸۴, ۲۸۹, ۲۹۸, ۳۴۸
نسل ۱۷, ۲۶۰, ۲۶۲	۴۰۹, ۳۹۲, ۳۸۱

هټر ډرم گريز ۲۸۶	والټين بروف ۲۱۹
هټرمشارکتی ۲۴۷	وايلډ اسټايل ۳۶۷
هټرمند-کنشگر ۲۴۲	ورټيسيسم ۲۲۲
هټر نويز ۲۲۲	وسوالډ ميرهلډ ۲۴۲, ۲۴۶, ۲۹۹
هټري پرکسون ۲۲۵, ۲۳۷, ۲۳۸, ۲۳۹, ۲۵۵	ولادمير ټاتلين ۲۴۶
هټري ډو سن سيمون ۱۳۱	ولادمير مایاکفسکی ۲۲۶, ۳۸۰
هټري فيلډينگ ۱۸۸	ولاديمير لنين ۲۱۹, ۲۴۲, ۲۴۳, ۲۴۵, ۲۴۹, ۲۵۵
هټري فيوډلي ۱۸۱	ولمير خلپنيکوف ۲۲۹, ۲۳۰
هټريک ابيسن ۲۲۴	وټډرفوگل ۲۷۸
هوارډ پکر ۴۹۲	ونډي هارپ ۲۹۶
هوارډ چنډلډر کريستي ۲۴۰	ونسان ونګوګ ۱۹۱, ۲۱۶, ۲۱۷, ۲۵۶, ۳۹۸, ۵۰۹
هوارډ کراسبي ۱۷۴	وينسا پل ۴۲۲
هوزس ۴۸	ويران شهر ۱۴۵, ۱۴۹
هوس ۱۲۳, ۱۶۲, ۱۶۴	ويرجينيا وولف ۴۲۲
هوسيت ۱۵۹	ويريالنوس ۱۵۸
اوتراکيسټ ۱۶۳	ويزيګوټ ۱۵۸
ټيوريت ها ۱۶۲	ويکا ۲۲۶
هوکو بال ۲۳۳, ۲۴۱, ۳۹۳	ويګور ټرنر ۸۳, ۴۳۷, ۵۳۶
هومر ۱۴۵, ۱۲۳	ويګور هوګو ۱۹۰, ۲۴۱, ۲۵۴, ۲۷۰
هوموفويا ۲۹۲	ويلهلم بوش ۳۳۵
هييسټر ۳۲۸, ۳۲۴, ۳۳۵, ۳۳۸	ويليام بلروز ۳۳۰, ۳۴۱, ۳۴۴, ۳۳۷, ۳۵۱, ۳۵۶, ۵۰۹
هيپ هاپ ۳۶۲, ۳۶۲, ۳۶۵, ۳۶۶, ۳۶۷, ۳۶۸, ۳۶۹, ۳۷۰	ويليام بليک ۱۸۸, ۱۹۰, ۱۹۶, ۲۱۰, ۳۳۷
۳۷۱, ۴۵۰, ۴۵۱, ۴۵۲, ۴۵۳, ۴۵۴, ۴۵۵, ۴۵۷, ۴۵۸	ويليام موريس ۱۴۰, ۱۴۱, ۲۱۰, ۲۱۱, ۲۱۲, ۲۹۷, ۳۹۳, ۴۹۸
۴۶۰, ۴۶۱, ۴۶۲	ويليام هوګارټ ۱۸۸, ۱۹۰, ۵۱۹, ۵۲۰
هيپ هاپ آرکايو ۴۵۳	ويليام هولمن هانت ۲۰۱
هيپي ۲۹۴, ۳۲۹, ۳۴۰, ۳۴۱, ۳۴۶, ۳۴۷, ۳۴۹, ۳۵۲	ويليام ورډزورټ ۱۸۷
۳۵۳, ۳۵۷, ۳۶۶, ۳۷۲, ۴۱۶, ۴۱۹, ۴۳۰, ۴۳۴, ۴۴۵	ويوپن وستوود ۲۵۱
۴۵۰, ۵۱۷, ۵۲۴	
هيلاري پيليکنګټن ۲۵۸	ي

يان [يژکا]چان يک چشم ۱۶۳

يان هندريک ۲۹۶

يان هوس ۱۶۲

دريوه ۲۷۵

يورګن هابرماس ۴۴۳

يوريس کارل هيسمانس ۳۵۱

يوري يلرکيخ ۲۹۴

يوشع رينولډز ۱۸۸

يوشي هارا ۲۸۰, ۲۸۱

يوکو اونو ۲۸۸, ۳۴۲

يونوس ۱۵۸

يونيتاري اوريانيسم ۲۷۴, ۲۷۵

و

واروارا استپانووا ۲۴۶, ۲۴۹, ۴۹۸

واسلاو هاول ۴۸۵

واسيلي پروف ۲۰۴, ۲۰۵, ۳۲۸

واسيلي کلنيسکی ۲۲۶, ۲۲۹, ۲۴۲

واسيلي کانډينسکی ۲۸۲, ۵۴۶

والتر بنيامين ۲۲۵, ۲۵۷, ۳۶۷, ۳۸۵, ۴۸۷, ۴۹۹, ۵۰۴, ۵۳۲

والتر سرنر ۲۳۴

والټ ويتمن ۳۳۷

والډنسين ۱۵۹

والري سولټاس ۲۹۱, ۲۹۲, ۲۴۲

یوهان فیخته ۲۳۵

یوهان کپلر ۱۲۸

یوهان گوتفريد هردر ۳۰۹

یوهان ولفگانگ فون گوته ۴۹۴, ۱۸۷

یسی ۴۲۹, ۳۴۲, ۳۴۰, ۲۹۴

کپیچینگ ۱۴۷

فهرست برخی منابع چاپی

- People of the Lake: Mankind and Its Beginnings(1987), Richard Leaky and Roger Lewin
- The Revolution of Everyday Life(1967) , Raoul Vaneigem , Rebel Press Edition
- The Movement of the Free Spirit (1986) , Raoul Vaneigem,Zone Books
- The theory of the four movements (1808 / 1996) , Charles Fourier , Cambridge University Press
- Remaking Society (1992) , Murray Bookchin,Black Rose
- The Myth of the Machine (1967) ,Lewis Mumford, Mariner Books
- The Right to be Lazy (1880 / 1975), Paul Lafargue
- William Morris: A Life for Our Time (1995), Fiona MacCarthyEdition 4, illustrated, revised, Publisher Faber&Faber,1995
- Democracy's Children : Intellectuals and the rise of Cultural politics , John mcGowan
- Kropotkin's Revolutionary Pamphlets , Roger N. Baldwin, Ed. Dove press NY 1970
- Essential Proudhon (2012),Pierre-Joseph Proudhon, Creatspace Press
- Nineteenth-Century Theories of Art (1987), Joshua C. Taylor, Berkeley University of California Press
- The Geography of Freedom, Marie Fleming, Montreal: Blackrose Books 1988
- Scientific Aesthetic and the Aestheticized earth: The Parallel Vision of the Neo-Imperionist landscape and Anarcho-Communist Social Theory,Robyn Sue Roslak / (University of California at LosAngeles 1987)
- Anarchy, State and Utopia (1974) , Robert Nozick , Basic Books
- Manifesto: A Century of Isms (2000) , Mary Ann Caws ,University of Nebraska Press
- Modernism, Race and Manifestos, Laura Winkiel , 2008 , Cambridge University Press; 1 edition
- The Posthuman Dada Guide: tzara and lenin play chess (2009), Andrei Codrescu,Princeton University Press
- The Art of Noise (1913/1986) , Luigi russolo, Pendragon Press
- 100 Artists: Manifestos (2011), Alex Danchev, Penguin Books
- The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde by Nina Gurianova
- Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud Through Post-modernism, Charles Russel , 1987 , Oxford University Press
- Literary Futurism: Aspects of the First Avant Garde (1990) , John.J. White , Clarendon Press
- Night Wraps the Sky: Writings by and about Mayakovsky (2008) ,Michael Almereyda, Farrar, Straus and Giroux Press
- The Philosophy of Art, Hippolyte Taine, iBooks (Philosophie de l'Art (1865-1882), Translator: John Durand
- The Ego and its Own (1915), Max Stirner (London A.C.Fiffield 1915)
- Laughter: An essay on the meaning of the Comic 1900, Henry Bergson, Wylie Sypher ed. John Hopkins Uni press
- The Idea of the Avant Garde : And What it Means Today (2014) , Marc Leger, Manchester Uni Press
- Anarchy and Art (2007), Allan Antliff, Arsenal Pulp Press
- Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology, Bert Cardullo & Robert Knopf , Yale University 2001

- Alexander Rodchenko: *Avant Garde, Avant Guerre, And the Language of Rupture*, (1986), M. Perloff Chicago University Press
- *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, 2007 , Gerald Raunig , Semiotext Press
- Bogdanov, *The paths of Proletarian Creation* , 1920 in *Bowl Russian Art of the Avant-garde*
- *Revolution and Culture: the Bogdanov-Aleksei Gan-Lenin Controversy* (1988), Zenobia A. Socho
- *Russian Constructivism* (1983), Christina Lodder (New Haven Yale Uni press 1983)
- *The Last Soviet Avant-Garde* (1997) , Graham Roberts, Cambridge University Press
- *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (2006), Martin Puchner, Princeton University Press
- *Literature and Revolution* (1981), Leon Trotsky London Ann Arbor / University of Michigan Press
- *Visions and Blueprints: Avant garde culture and radical politics in early 20th Century Europe*, Edward Timms and Peter Collier / Manchester University Press/ 1988
- *Alte Kultur und neue Kultur* , George Lukacs *Politische Aufsätze*, Vol.1
- *Conversations: The Autobiography of Surrealism*, Andre Breton, Trans. Mark Polizotti * New York: Paragon House 1993
- *First Manifesto of Surrealism* (1924), Andre Breton trans. by Richard Seaver , Helen Lane
- *Subculture: the Meaning of Style* (1979) , Dick Hebdige , Routledge
- *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice* (2007), Ken Gelder, Routledge
- *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (1990), Grell Marcus , Harvard University Press
- *Modernist Group Dynamics: The Politics and Poetics of Friendship* (2008), Fabio A. Durão, Dominic Williams ,
- *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction* (2004), David Hopkin , Oxford University Press
- *Benefit of Clergy: Some Notes on Salvador Dali* (1944) , George Orwell:
- First published: *The Saturday Book* for 1944. — GB, London. — 1944.
- Brecht *Gesamelte Werke*, Vol.18 , Frankfurt , 1967, English translation by Margot Heinmann
- *La deshumanización del arte* , José Ortega y Gasset *Obras completas* , 12 vols. , 4th edn. Madrid , 1957-83 , III
- *Situationist International: A User's Guide* (2004), Simon Ford
- *Internationale Situationiste* No.1 June 1958 , Librarie Anthem, Fayard : Paris 1997
- *50 Years of Recuperation of the Situationist International* (2008), McKenzie Wark,
- *Artificial Hells* (2012), Claire Bishop
- *Constructed situations: A New History of the Situationist International* (2014), Frances Stracey. Pluto Press
- *Hippie, Hippie, Shake: The Dreams, the Trips, the Trials, the Love-ins, the Screw ups—the Sixties*. Port Melbourne: William Heinemann Australia, 1995.
- *Keywords: A vocabulary of culture and society* (1985), Raymond Williams , Revised edition , NY: Oxford Uni press, 1985

- Up against the wall motherf**ker(2008 , Osha Neumann
- Cultural resistance reader (2012), S.Duncombe, VERSO (Adrash Books Version)
- Mythologies (1972), Roland Barthes, Trans. Annette Lavers , Noonday Press
- On the Reproduction of Capitalism (2014) , Louis Althusser , Verso Books
- The Elementary Forms of the Religious Life (1915/1995) Emile Durkheim, KAREN ELLISE FIELD , Free Press
- The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society (1996), M.Maffesoli, bTrans: Don Smith, Sage Publication
- Bürger, Peter , Theory of the avant-garde / Translated by Michael Shaw 1984 , Manchester University Press
- The field of Culture production, Essays on Art and Literature (1993),Pierre Bourdieu, Cambridge
- The Politics of Aesthetics , The distribution of the Sensible (2004), Jacques Rancier , Trans. Gabriel Rockhill , Published by Continuum 2004
- The parallax view (2006), Slavoj Žižek , 2006 Massachusetts Institute of Technology
- The Rules of Art (1995) , Pierre Bourdieu , trans Susan Emanuel , Stanford University Press 1995
- The Avant-Garde: A Very Short Introduction, David Cottington, Oxford University Press l'affaire Dreyfus
- Theatre of the Oppressed (1992), Augusto Boal
- Modernity and Bourgeois Life: Society, Politics and Culture in England, France, and Germany since 1750, Jerrold Seigel,Cambridge University Press, 2012
- Ideologie und Utopie , Karl Mannheim
- The Sociological Problem of Intelligentsia(1979), Karl Mannheim
- Guy Debord (2005), A.Merrifield, Reaktion Books
- The making of Counter Culture (1970), T. Roszak
- Public Sphere and Experience(1993), O.Negt,A.Klug
- The Real Hip-hop: Battling for Knowledge ,Power and Respect in the LA Underground (2009), Marcyliena H. Morgan
- Authenticity in Culture, Self and Society (2009), P.Vannini & R.Williams, Routledge
- Hip hop Underground: The Integrity and ethics of Racial Identification (2009), Anthony Harrison , Temple University Press
- The New Spirit of Capitalism (2005), Christian Boltanski & Eve Chiapello, Verso
- The Promise of Happiness (2010), Sarah Ahmed, Duke University press
- Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists (1972), trans.E.Charvet, Penguin Books.
- The Futurist Movement. Avant Garde and the language of Rupture (1986), M.Perloff, Chicago university press
- The Social Psychology of Leisure (1996), Michael Argyle
- Dark Matter art and Politics in the Age of Enterprise culture(2011), Gregory Sholette Pluto Press
- Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art (2011), Jacques Rancier, Verso
- The Politics of Aesthetics (2004), J.Rancier , Trans. Gabriel Rockhill

- *Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s* (2002), Chin Tao Wu, Verso
- *The Conquest of Cool* (1997), Thomas Frank, University of Chicago Press
- *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (2001) , Victor Turner, PAJ