



هر کس

مطبوعات بورژوازی را بخواند

کور و کر

می شود

arTcult
17

WER BÜRGERBLÄTTER LIEST WIRD BLIND UND TAUB
WEG MIT DEN VERDÜMMUNGSBANDAGEN

در فاصله انتشار شماره ۱۶ و شماره ۱۷ آرت کالت بخش بزرگی از نویسندگان و همکاران نشریه در کنار دیگر رفقای دانشجویی چاپ در جریان بزرگداشت روز دانشجو بازداشت شدند، به صورت غیر قانونی در سلولهای انفرادی نگهداری شدند، مورد شکنجه های فیزیکی و روانی قرار گرفته و اکنون با قرارهای وثیقه سنگین در انتظار دادگاههای خود به سر می برند. برخی از آنها مجبور به ترک اضطراری ایران شده و راه تبعید اجباری را برگزیدند. زندان، شکنجه و تبعید ابزار سرکوب ارتجاع است. از آنجا که فرهنگ و هنر ارتجاعی تاب مقاومت در برابر فرهنگ و هنر انقلابی را ندارد، ناچار دستگاه عریان سرکوب ارتجاع را به کمک فرامی خواند. اسلحه هنر و فرهنگ انقلابی اما آفرینشگری، همبستگی جمعی و مداخله گری است، نه برای دفاع از خود بلکه برای درهم کوبیدن نظم ننگین کهن و ساختن جهانی یکسر نو.

تارهای تنیده از تلویزیون ها و روزنامه ها و بیل بورد ها و مساجد و پلیس سیاسی و پلیس سکسی و بیدادگاه ها و مجلس و کابینه سست تر از آنند که بال زدن های پرندگی آزادی را تاب آورند. جبهه چاپ هنر و فرهنگ انقلابی دیری است که گشوده شده است.

شعار ما این است:

برای آموزش یابی، سازمان یابی و دگرگون سازی، باریکادهای هنر و فرهنگ انقلابی را در هر کجا برپا کنید

فهرست مطالب:

- درباره سیاست و هنر - جان مالینو/گراناز رستمی ۲
- بسط نظری شیوه تولید - امین قضایی ۵
- دانشگاه در خیابان - مصاحبه وحید ولی زاده با پاول آرسنف ۷
- چیزهایی درباره آینده ۱ - امیر کیانپور ۹
- معماری و اتوپیا در روسیه سرخ - الیزابت کلوستی بیژور / وحید ولی زاده ۱۱
- شاخه گل - سیروس کفایی ۲۴

- توضیحاتی درباره نشریه الکترونیکی آرت کالت:
- آرت کالت به صورت الکترونیکی منتشر می شود.
- با لینک دادن به آرت کالت یا فرستادن آن برای دوستان خود ما را در پخش و توزیع نشریه یاری کنید.
- آرت کالت را می توانید در سایت های زیر بیابید:
www.artcult.poetrymag.ws
www.mindmotor.com
- در صورت ارسال ایمیل خود به (artcult@gmail.com) می توانید آرت کالت را مشترک شوید.
- آرت کالت از دریافت نوشته های شما استقبال می کند.
- بازانتشار مطالب آرت کالت با ذکر مأخذ بلامانع است.

تصویر روی جلد فوتومونتاژی از جان هارتفیلد است با عنوان «هر کس مطبوعات بورژوازی بخواند کور و کر می شود».

یک توضیح: تصویر جلد شماره قبل آرت کالت اثری از هومن کاظمیان بود که به اشتباه اثر باربارا کروگر ذکر شده بود.

درباره سیاست و هنر

جان مالدینو

ترجمه گراناز رستمی

همواره سیاست های ترقی خواهانه و هنر پیوندهای گسترده ای با یکدیگر داشته اند. از طرفی اکثر هنرمندان، اگر چه نه تمام آنها، با جناح چپ همدم بوده اند. از طرف دیگر بسیاری از سیاسیون چپ گرا به هنر علاقه داشته اند و از آن پشتیبانی کرده اند. این پیوند از آن جهت است که هم هنر و هم سیاست ترقی خواهانه در آخرین تحلیل از طریق رهایی انسان دلمشغول توسعه و گسترش شخصیت انسانی اند.



با اینحال رابطه دقیق میان هنر و سیاست موضوع بحث ها و مناقشات فراوانی در طول سالیان بوده است که برخی از آنها بسیار حاد بوده و حتی با گلوله و زندان نیز همراه بوده است. این مقاله نمی تواند کل این مباحث را مرور کند بلکه تنها علیه دو مفهوم رایج درباره سیاست و هنر استدلال هایی را ارائه می کند، دو مفهومی که متضاد یکدیگرند اما هر دو مانعی در برابر همکاری با آور میان هنرمندان و چپ هستند.

نخستین مفهوم این ایده است که هنر واقعی از ترس مصالحه بر سر کمال هنری بایست خود را دور از هرگونه رابطه با سیاست آشکار نگاه دارد. دومین دیدگاه این نظر است که هنر ستیبا صراحتا سیاسی باشد.

نخستین دیدگاه ابتدا در قرن نوزدهم تکوین یافت و اغلب در ذهن مردم با شعار « هنر برای هنر » به خاطر می آید. این دیدگاه در مفهومی فردگرایانه از هنر ریشه دارد که هنر را بیان

کم و بیش ناب دیدگاه درونی منحصر به فرد هنرمند می داند. این دیدگاه از سوءظن مردم به سیاست به عنوان مشغله ای کثیف که سرو کار آن با قدرت و کنترل است سوء استفاده می کند و نیز تا حدی واکنشی به تجربه تاریخی سازمان ها و حکومت های چپ است به ویژه آنهایی که با سنت استالینیستی کمونیسم پیوند داشتند که تلاش داشت اجباری سیاسی را بر تولید هنری تحمیل کند.

من به تجربه استالینیستی خواهم پرداخت اما این دیدگاه فردگرایانه افراطی دچار کاستی است. هنر هرگز بیان ناب خود نبوده است. تولید هنری همواره تحت تأثیر شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی، از مسائل کاملاً عملی (آیا می توانم بوم و رنگ تهیه کنم؟ آیاتنا تری پیدا می شود که نمایش من را به صحنه ببرد؟) تا مسائل مربوط به سانسور دولتی و مذهبی تا فشارهای ایدئولوژیک جریانان وقت، بوده است. فراتر از آن، به این دلیل این دیدگاه دچار کاستی است که همان خودی که هنرمند در پی بیان آن است خود یک محصول اجتماعی، نتیجه ی مجموعه ای از تجارب شخصی یعنی تعاملات او با دیگر افراد و نیز با جامعه است. در نتیجه اگر هنر به صورت اجتناب ناپذیر اجتماعی و ایدئولوژیک است چرا نباید مستقیماً مضامینی سیاسی را نیز در کنار دیگر مضامین اجتماعی همچون عشق، روابط، آرزو، رابطه با طبیعت و غیره بر عهده نگیرد؟

با اینحال دلیل قاطع برای امکان پذیری هنر اصیل و آشکارا سیاسی نه توسط نظریه بلکه در عمل اقامه شده است. واقعیت این است که در تمام اشکال متفاوت هنری، در طول قرن های متعدد، در بسیاری از فرهنگ ها و کشورها، شمار زیادی از آثار نیرومند هنری از رویدادهای سیاسی ملهم بوده اند و مستقیماً

با مسائل سیاسی درگیر بوده اند. تاریخ هنری استاندارد و نقد فرهنگی و ادبی آن بیشترین سعی را داشته است که با جدا کردن آثار بزرگ از زمینه ی تاریخی آن این مسأله را پوشیده نگاه دارد. اما حتی با این وجود، نمونه های آشکاری به وفور وجود دارد.



در هنر تجسمی **داوود اثر میکال آنجلو** نمونه ای است که توسط شهر فلورانس با هدف آشکار سیاسی جشن گرفتن اخراج حاکمان ستمگر مدیسی سفارش داده شد. نقاشی **مرگ مارا** (چهره ی رادیکال جناح چپ در انقلاب فرانسه که توسط ضد انقلاب به قتل رسید) اثر **ژاک لوئیس داوید** نمونه دیگری است. **گویا** در سوم می ۱۸۰۸ اعدام دهقانان شورشی اسپانیا توسط ارتش اشغالگر ناپلئون را با همدلی آشکار با شورشیان به تصویر می کشد. یا اثر مشهور دلاکریوکس با نام **آزادی مردم را راهبری می کند** بر اساس انقلاب سال ۱۸۳۰ فرانسه. در قرن ۲۰ شاهد آثار آشکارا سیاسی آوانگاردهای روس بوده ایم: **مالویچ، رودچنکو، تاتلین** و غیره که از انقلاب روسیه الهام گرفته بودند. هنر ضد جنگ **پل ناش، اتو دیکس** و دیگران. فوتو مونتاژهای ضدنازی **جان هارتفیلد**، و البته **گرونیسکای پیکاسو** در اعتراض به بمباران شهر باسک توسط هواپیماهای فاشیست ها در جنگ داخلی اسپانیا.

در ادبیات نمونه های آثار آشکارا سیاسی گستره ای را در بر می گیرد از شاعر رمانیک انگلیسی **شلی** را که بزرگترین شعر او **نقاب آنارشنی** شاید شدید ترین محکومیت حکومت است که تاکنون نوشته شده، تا نمایشنامه نویس و شاعر آلمانی **برتولد برشت** که اغلب آثار او تماما سیاسی اند. رمان نویس فرانسوی **امیل زولا** رمان **ژرمینال** را درباره یک اعتصاب معدنکاران نوشت. رمان نویس آمریکایی **جان اشتاین بک** رمان **خوشه های خشم** را درباره مبارزات روستائیان فقیر در دوران رکود نوشت و **آلن گینزبرگ** شعر بلندی با نام **Wichita Vortex Sutra** را به جنگ ویتنام اختصاص داد. **بینس** شاعر ایرلندی **عید پاک ۱۹۱۶** را به منظور یادبودی برای قیام عیدپاک علیه حاکمان انگلیسی نوشت و **پابلو نرودای** شیلیایی شعر خود را به کرات برای حمله به سلطه امپریالیسم آمریکا و دیکتاتورهای دست نشانده اش در آمریکای لاتین به کار می برد.

در موسیقی، **فلوت جادویی** موتسارت درباره فراماسونری (نیروی انقلابی جدی آن روز اروپا) است و **سمفونی پنجم** و **اگمونت اورتور** بتهوون هر دو در مورد نبردهای آزادی خواهانه در دوره ناپلئون است. در آواز، صدای استثنائی **پل رابسون** آواز های سیاسی همه جهان را گرد آورده، **میوه غریب** جاودانه بیلی هالییدی به دازردن ها در جنوب آمریکا حمله می کند. آثار سیاسی باب دیلن (**باران سخت، اربابان جنگ، تنها یک پیاده در بازی آن ها ست و...**) و **آواز رهایی** سرود ملی فوق العاده آزادی اثر باب مارلی.

در فیلم، شاهکارهای **رزمناو پوتمکین، اعتصاب و اکتبر** ایزنشتاین، **عصر مدرن و دیکتاتور بزرگ** چارلی چاپلین. **نبرد الجزیره و کویمادا** (درباره شورش برده ها در کارائیب) اثر پونتکوروو و **زمین و آزادی** کن لوچ درباره جنگ داخلی اسپانیا.

این مثال ها که به راحتی می تواند چند برابر شود، بدون شک بیانگر این است که هیچ تضادی بین تعهدات شفاف سیاسی و اثر هنری در بالاترین مرتبه نیست. چراکه روشن است چنین آثاری به آرمان های رادیکال و رو به جلو یاری می رساند، هم با تصاحب قلب و ذهن در موضوعاتی خاص و هم افزایش آگاهی و روحیه به طور کل، آشکار است که چپ باید آن ها را حمایت کرده، تشویق کند و در وقت لازم از آن ها استفاده کند. اما این بحث یک روی دیگر هم دارد که به همین اندازه مهم است. تشویق هنر آشکارا سیاسی بدین معنا نیست که هنر غیر سیاسی را تحقیر یا تقبیح کرد.

هنر نمی تواند و نباید به نقد سیاسی صرف یا پروپگاند تقلیل یابد. هنر بازتاب و پاسخ به همه حیطه های نیاز و تجربه انسان است: تولد، مرگ، عشق، سکس، کیفیت روشنایی و باران، حس ناامیدی و یا امید فردی، تماشای دره ها و درختان، خطوط و رنگ ساختمان ها، بازی و درد کودکان، نمایش آسمان و درختان- هر روز. درست است که تحلیل نهایی همه این مسائل به شدت در قید سیاست است اما این



بدان معنا نیست که هر ابراز هنرمندانه ای از این موضوعات می بایست سیاسی باشد. تا جایی که این هنر ابراز قوی، پویا، زیبا و اصل باشد و ابزار ارتباطی (بصری، زبانی یا موسیقائی) ما را پرورانیده یا تعالی بخشد، به سود انسانیت است.

بسیاری از هنرمندانی که نام بردیم همزمان با خلق آثاری صراحتاً سیاسی، آثاری بدون محتوای سیاسی نیز آفریدند. میکل آنژ Sistine Chapel را برای یک پاپ کشید؛ دلیوبی، یتس نه تنها عید پاک ۱۹۱۶ بلکه شعر **طبیعت رودخانه آیلز اینیس فری** را سرود؛ در کنار میوه غریب، بیلی هالیدی ترانه عاشقانه **زیبا و دلنشین** را سرود؛ پیکاسو پیش از گرنیکا، کویبسم را با کشیدن **مردی با پیپ و گیتار** گسترش داد. بلاهت آشکاری است اگر میوه غریب را تمجید و به زیبا و دلنشین بی اعتنا باشیم. گرونیکا را تحسین کرده اما کویبسم را تقبیح کنیم. به ویژه گرونیکا نمی توانست بدون کویبسم پیشین کشیده شود.

از هنر سیاسی می بایست در صورتی تجلیل شود که انتخاب آزاد هنرمند باشد. هرگونه تلاش احزاب سیاسی یا دولتمردان برای تحمیل موضوع یا سبک- آنطور که در شوروی تحت رهبری استالین به اصلاح رئالیسم سوسیالیستی نامیده می شد، در چین مائو و سایر دولت های استالینیستی و تا حدودی در جنبش بین الملل کمونیست به طور کل- تنها به محرومیت آفرینش هنری از نیروی حیات بخش آن می انجامد.

نکته دیگری که باید بررسی شود این حقیقت است که اثر هنری غالباً به طور ضمنی و نه صریح سیاسی است. هنگامی که رامبراند حکاکی عمیقاً دلسوزانه خود از گدایان را خلق کرد، در واقع مخالفت ضمنی و نقد رویکرد خصمانه به گدایان و فقرا بود که از مشخصات سرمایه داری هلند در قرن هفده بود. هنگامی که در قرن نوزده هنرمندان فرانسوی از کشیدن صحنه های عظیم اساطیر و پرتره نجیب زادگان دست برداشته تا زندگی روزمره مردم را به تصویر کشند در واقع رد تلویحی نظام دیرین اشرافی/ بورژوازی بود. هنگامی که چارلی پارکر، جان کلتران و مایل دیویس جاز مدرن را می نواختند و بسی اسمیت و بیلی هالیدی بلوز را اجرا می کردند، هر نت و هر عبارت بیان رنج مردمانشان و تقبیح نژاد پرستی بود. این موضوع از اهمیت ویژه ای برخوردار است که جریان غالب تفسیر فرهنگی درصدد است هر کجا که ممکن است چنین آراء سیاسی تلویحی را نادیده گرفته یا کم ارزش نشان دهد و ترجیح می دهد هنر را جهانی و لاپزال نشان دهد. بنابراین مفسران فرهنگی رادیکال مسئولند این بخش را بشکافند، با اصرار بر این واقعیت که اثر هنری تنها در بافت اجتماعی، تاریخی و سیاسی خود کاملاً قابل درک است.

در آخر، تاکید بر این نکته ضروری است که حتی هنرمند با دیدگاه محافظه کار و واپس گرا گاهی می تواند اثری واقعاً با ارزش بیافریند. نمونه آن نویسنده و شاعر انگلیسی ویکتوریایی، رودیارد کیپلین است که یک امپریالیست تمام عیار بود. کیپلینگ نویسنده عبارت "مرد سفید بارکش" و شعر مزخرفی با همین نام است با این همه شعرها و داستان های در باره قدرت و بینش ناب چون "The barrack room Ballads" را آفرید. و تی.اس.الیوت که یک آنگلو-کاتولیک (ورژن بسیار محافظه کاری از مسیحیت) سلطنت طلب دست راستی بود که با فاشیسم لاس می زد و هنوز کتاب دشت سترون وی که هم زبان جدیدی به کار گرفت که بر کل جریان شعر مدرن تاثیر گذاشت، منتقد شدید خلاء معنوی جامعه سرمایه داری غرب پس از جنگ جهانی اول بود.



بسط نظری شیوه ی تولید

امین فضایی

وقتی شعار اتحاد جنبش دانشجویی، زنان و کارگران توسط دانشجویان چپ رادیکال در دانشگاه مطرح شد، عده ای از رفقا برداشت ساده و حداقلی را از این شعار داشتند. این شعار چگونه می تواند رنگ واقعیت به خود گیرد؟ برخی از رفقای ما می گفتند این شعار بدان معناست که ما علاوه بر پی گیری مطالبات صنفی دانشجویان، مطالبات کارگری و زنان را نیز باید در داخل دانشگاه نمایندگی کنیم. اما نمی دانم چرا به این واقعیت ساده توجه نمی شود که خانواده، نظام آموزشی و بازار آزاد، سه ساختار عمده ی نظام سرمایه داری برای سرکوب طبقات فرودست و ابقای جامعه طبقاتی است. ما تحت نقش های اجتماعی، فرزند، زن، کارگر، دانشجو، دانش آموز، سرباز و... در این نهادها متحمل وحشیانه ترین و غیرانسانی ترین رفتارها می شویم. شخص من به سبب غیبت در سربازی از امکانات شهروندی محروم هستم، در محیط کار، به عنوان یک کارگر سرکوب می شوم و به سبب فعالیت های دانشجویی چه در دوران دانشگاه و چه اکنون هزینه های فراوانی را متحمل شده ام. اگر من انسانی هستم با نقش های اجتماعی زیردست و البته متفاوت، پس مبارزه در سه عرصه ی دانشجویی، زنان و کارگران هم در اصل یک مبارزه است و نه سه تا. در پاسخ به این سؤال که چه چیزی این سه جنبش را با هم متحد می کند و یا اصلاً باید بکند؟ باید بگویم خود من. "من"ی که به ترتیب در خانواده، مدرسه، دانشگاه، پادگان و محیط کار سرکوب می شود و عمر خود را طی می کند بی آنکه بتواند در شرایط حقارت بار خود تغییری ایجاد کند.

اگر مارکسیسم معتقد است که جامعه طبقاتی ناشی از عقب ماندگی در شیوه ی تولید است، چرا نباید متوجه باشیم که در کنار تولید کالاها و ثروت، دانش و لذت هم تولید می شود؟ بنابراین نیازی نیست تنها به تحلیل طبقاتی در نقد ساختارهای جنسی و ایدئولوژیک بسنده کنیم یا جار بزنیم که ما مارکسیستها باید به حقوق اقلیت ها و زنان هم توجه نشان دهیم. نابودی و دگرگونی انقلابی در ساختارهای خانواده و نظام آموزشی هم جزئی از مارکسیسم است چرا که شیوه ی تولید، تنها شیوه ی تولید ثروت نیست که نهاد عقب مانده ی بازار آزاد را بوجود آورده باشد. در کنار این نهاد تولید و توزیع ثروت، نهادهای تولید و توجیه دانش و لذت نیز وجود دارد.

کالاها برای رفع نیاز تولید می شوند. ثروت، انباشتی کالایی است که چه به صورت واقعی و چه تخیلی قادر به ارضای نیازهای بشری است. اما ثروت، دانشی را هم متناظر با خود بوجود می آورد که از علم و فن تولید تا توجیهات فرهنگی متناسب با آن متنوع است. بنابراین هر جامعه ای در کنار تولید کالایی خود، مجموعه ای از آگاهی ها را هم که هم جهت با منافع این نظام تولیدی باشد بوجود می آورد. همچنین ارضای نیاز نمی تواند بدون کسب لذت باشد. هر جامعه ای که خواستها، امیال و آرزوهایی را هم متناسب با توانایی تولیدی خود در اذهان بوجود می آورد، نظام تقسیم کار، نظام تقسیم جنسیتی و ایدئولوژیک کار هم هست. متناظر با این سه حیطه ی سه نوع فردیت برتر هم برای انسانها شبیه سازی می شود تا فرد را هم از نظر روانی و هم فیزیکی به انقیاد خود در آورد: ارباب یا کارفرما در حیطه ی بازار آزاد، خدا یا وجدان در حیطه ی دانش و البته پدر در حیطه ی خانواده. به خوبی می دانیم که تا چه ادبیات جهان پر است از استعاره هایی که این سه شخصیت را به یکدیگر مرتبط می کنند.

خداوند همچون پدری رحیم و مقدس، ارباب همچون سایه ی خدا، پدر همچون ارباب خانه و خانواده و...

آیا تشخیص اینکه این سه هویت در اصل یکی هستند کار سختی است؟ پس چرا مبارزه در این سه نهاد سرکوبگر هم نباید یک مبارزه ی مشخص پنداشته شود؟ آیا تا هزاران سال یعنی تا پیش از ماتریالیزه کردن سرمایه داری ، برترین دانش ، متافیزیک و یزدان شناسی نبوده است؟ آیا هنوز هم که هنوزه ، خانواده و در راس آن نقش مسلط پدر به عنوان تنها نهاد مشروع و طبیعی برای تولید مثل ، حیطة ی خصوصی و گذران زندگی محسوب نمی شود؟

مسئله ی من بسط نظریه ی مارکسیستی در فمینیسم یا نقد متافیزیک نیست . مسئله ی اصلی بسط پایه ی نظری است که بر طبق آن عقب ماندگی شیوه ی تولید سرمایه داری توضیح داده شده اما هنوز این عقب ماندگی در تولید دانش و لذت بررسی نشده است. پیشتر گفتم که تولید ثروت نمی تواند بدون تولید دانش و لذت باشد ، اکنون می گویم که بورژوازی با محدود کردن پیشرفت جامعه به مبادله ، مکالمه و معاشره ی برابر و آزادانه ، سعی در اختفای سرکوبی می کند که در مناطق تولیدی نهفته است یعنی در خانه ، کارخانه ها و نظام های آموزشی . برای مثال لیبرالیسم می گوید امر اجتماعی با قراردادی آغاز می شود که افراد با منافع و کالاهای مشخص به صورت آزادانه با یکدیگر مبادله می کنند. اما در پس مبادله ی به ظاهر آزاد نیروی کار ، یعنی در کارگاه ها و کارخانه ها ، نیروی کار فراوانی از کارگر دزدیده می شود. در پس مکالمه و گفتگوی به ظاهر آزاد و دموکراتیک که در شمارش آرای مردم و آزادی رسانه ها تجلی می یابد، در نهایت کسی حقیقت را تولید می کند که در موضع قدرت قرار گرفته باشد. در پس نظام دگرچسنگرایی اجباری و آزادی روابط جنسی ، زنان و فرزندان در محیط خانواده مجبور به کارخانگی رایگان ، پذیرش خشونت و مقدرات خود هستند. قانون وقتی به پای خانه ، کارخانه و مدارس آموزشی و نظامی می رسد همانجا متوقف می شود. بورژوازی سرکوب نهفته در نظام تولیدی را پنهان می کند اما معلوم نیست چرا آشکارترین پیوستگی میان این شیوه های مختلف سرکوب تاکنون از چشم مارکسیستها پنهان مانده است؟ شیوه ی تولید ، در معنای مشخص خود این پیوستگی را نشان می دهد.

مشاهده ی تحقیر و عقیم سازی جنسی و عقلی در مدارس و پادگان ها اصلا کار سختی نیست اما معلوم نیست چرا نوشتن درباره ی آن اینقدر سخت یا اینقدر بی اهمیت است که انبوه نویسندگان مارکسیست از پرداختن بدان چشم پوشی کرده اند. آیا صرفا یک اعلام موضع بشر دوستانه برای حقوق زنان و طرد خشونت های ماشین حاکمیت ، برای مارکسیسم کافی است؟ چرا نظریه پردازی در مورد ساختار جنسیتی اصولا خارج از حیطة ی نظری مارکسیسم قرار دارد؟ اما به نظر من نقد اقتصاد سیاسی ، تنها یکی از رویکردها برای دستیابی به عقب ماندگی شیوه ی تولید سرمایه داری است. نقد اقتصاد دال و اقتصاد لیبردی نیز می تواند راه هایی برای تبیین شرایط تاریخی موجود فراهم آورد. میل ، سرمایه و معنا هر سه انباشت و توزیع می شوند.

ما باید برای بسط شیوه ی تولید به حیطة لذت و دانش خود را آماده کنیم. کمونیستها نباید به شیوه های مبتذل ، جنبش دانشجویی و زنان را تابع جنبش کارگری بدانند گویی که در نهایت تفاوت های جنسیتی ، نژادی و سنی در تفاوت طبقاتی حل خواهد شد و یا اولویت خود را از دست خواهد داد. این سرکوب ها همگی اشکال متفاوت یک عقب ماندگی تاریخی هستند یعنی عقب ماندگی در شیوه ی تولید. مسئله در اینجا جرح و تعدیل و یا بازنگری در اصول مارکسیسم نیست بلکه تشخیص شیوه های مختلف یک نظام تولیدی تاریخی در نهادهای به ظاهر مجزا است. ۱

1- این کاری است که من تلاش کردم در وبلاگ خود به آدرس <http://hypercapital.blogfa.com> به انجام برسانم.





دانشگاه در خیابان: یک تجربه انقلابی

مصاحبه وحید ولی زاده با پاول آرسنف

مقدمه: چند ماهی می شود که با گروه چه باید کرد؟ آشنا شده ام. یک گروه کاری متشکل از هنرمندان، فیلسوفان، منتقدان و نویسندگانی در شهرهای پترزبورگ (لنینگراد)، مسکو و نیژنی نووگراد روسیه که در سال ۲۰۰۳ و با هدف پیوند نظریه سیاسی، هنر و اکتیویسم بنیان نهاده شده است. (<http://chtodelat.org/>). این گروه کاری نشریه ای دو زبانه (انگلیسی/روسی) و الکترونیکی در حوزه فرهنگ و با توجه خاص بر رابطه ی سیاسی کردن مجدد فرهنگ روشنفکری روسیه و زمینه ی بین المللی وسیع تر آن منتشر می کند. اخیرترین شماره آن به موضوع **نقد و حقیقت** اختصاص دارد. در ویلاگ این گروه کاری به خبر راه اندازی دانشگاه خیابانی (street university) در لنینگراد برخوردیم. از درون کشمکش های ماشین ایدئولوژیک بورژوازی و دانشجویان معترض به این نظام دانشگاهی موجود ایده ای رادیکال سر بر آورده است که آلترناتیوی اثباتی را بنیان گذارده است. برای آشنایی بیشتر با این تجربه و انتقال آن به محافل رادیکال ایرانی با پاول آرسنف، یکی از جوانان فعال در این ابتکار، تماس گرفتم و سئوالاتی را با او مطرح کردم. در سالهای اخیر نقد فضای دانشگاهی ایران به خصوص در حوزه علم انسانی ذهن بسیاری از ما را به خود مشغول داشته است. امیدوارم این مصاحبه ایمیلی (که برای شماره بعد آرت کالت نیز پی گرفته خواهد شد) بتواند در تلاش های موجود برای فرا رفتن از نظام سرکوبگر دانشگاهی موجود سهیم شود.

و.و-

دانشگاه خیابانی چیست؟ به چه نوع نهادی ارجاع دارد؟

در چه موقعیتی این ایده طرح شد؟ چه کسی آن را پیشنهاد داد؟

مشارکت کنندگان شما چه کسانی هستند؟

لطفا برای خوانندگان ما درباره ی ساختار این دانشگاه کمی توضیح دهید.

ارتباط شما با قدرت دولتی، دانشجویان و شهر چگونه است؟

پ.آ-

سلام وحید. مرا برای تأخیر در پاسخ به سئوالات ببخش. من درگیر امتحاناتم بودم. من نیز همچون بسیاری از اعضای دانشگاه خیابانی دانشجوی دولتی هستم. البته مطمئنا دانشگاه های کنونی در روسیه قادر به ارائه ی دانشی نیستند که ما به آن علاقه مندیم. از آنجا که بیشتر دانشگاه ها در این کشور خصوصی (منظورم غیر دولتی است) و پولی هستند تولید تخصصی در حوزه هایی با بیشترین امکان موفقیت مالی در آینده در دستور کار آنهاست. به این دلیل حوزه دانش در این کشور همچون هر جای دیگری در جهان به زائده ای از ماشین سرمایه بدل شده است. دقیقا همین ملاحظات مبنای تأسیس دانشگاه خیابانی بود. گروهی از دانشجویان تصمیم گرفتند که نه تنها علیه سطح، بلکه علیه کیفیت دریافت دانش اعتراض کنند. مطمئنا ما تجربه ی جوزف بویز و نهادی مشابه در دوران پروستریکا را نیز در خاطر داریم. اما برای ما تنها تولید دانش انتقادی بدیل مهم نیست بلکه بردن آن به فضای عمومی (که در کشور ما به سرعت در حال آب شدن است) نیز اهمیت زیادی داشت. به همین دلیل بعد از شماری از جلسات نظری، ما جلسات خود را به خیابان افسانه ای سولیانوی منتقل کردیم. مضامین بحث ها در طول هفته تعیین می شود. هر کس می تواند موضوعی را پیشنهاد بدهد. مثال

هایی از مباحث تاکنونی ما از این قرارند: کنش های روزمره ی زبان قدرت، خردگرایی و رویه های دموکراسی، نقادی اجتماعی و عمل مستقیم.

آخرین تحول ما تبدیل مباحث به کنش هایی در فضای شهری بوده است که در ظاهر همچون آرت به نظر می رسند اما در حقیقت اهداف مستقیم اجتماعی دارند. ما در اعتراض به ادعاهای ملکی کلیسای روسیه نسبت به یکی از بهترین دانشکده های علوم انسانی مسکو کلیسای سنت ایساک را اشغال کرده و شعری ضد روحانی خواندیم. (<http://ru.youtube.com/watch?v=XkFyo66pw68>)

ما در ماه می و در یادبود سال ۶۸ در جهت اعتراض به تسخیر فضاهای عمومی توسط تبلیغات تجاری اقدامی را سازمان دادیم. (http://ru.youtube.com/watch?v=n_N9FvDe2Gw)

اگر با زبان روسی آشنایی داشته باشید می توانید در وبلاگ ما درباره اقداماتمان بیشتر مطلع شوید. (<http://community.livejournal.com/newstreetuniver>)

در نتیجه ما تلاش می کنیم پیش شرط هایمان را در آنچه دپارتمان «اندیشه نابهنگام» (گورکی) نامیده می شود در معرض ادراک قرار دهیم. ما فکر می کنیم که ایجاد فضایی شبیه به بحث های هاید پارک اهمیت زیادی دارد. اما علاقه اصلی ما به شدت معطوف به اکتیویسم پایه ای و خودگردانی دانشجویی، تاریخ مقاومت مدنی و فلسفه معاصر چپ است. ساختار دانشگاه بسیار ساده است. هر کس از شرکت کنندگان در آخرین جلسه می تواند هر نوع فعالیتی را در شبکه ی دانشگاه خیابانی برای جلسه بعدی پیشنهاد دهد و از هر کسی برای مشارکت در اقدام خودش دعوت کند. در نتیجه دانشگاه خیابانی نوعی انجمن برای اقدامات آزادی خواهانه است. تنها یک رویداد برای جلسات هفتگی ما در خیابان سولیانوی فیکس می شود. البته همچون هر شبکه ی دیگری در اینجا نیز برخی فعال تر از دیگرانند. اما ساختار دانشگاه خیابانی جلوی هرگونه کج روی را می گیرد. اگر بخواهم صادقانه بگویم، قدرت دولتی ترجیح می دهد اگر به صحبت کردن درباره مباحثمان مشغول باشیم به ما توجهی نکند. ما در خیابان جمع می شویم و تا به حال هیچ کس به ما نزدیک نشده است. اما در رابطه با عمل مستقیم باید بگویم که ما مورد توجه قرار گرفتیم، اگر چه نه به صورت فیزیکی. اقدامات ما به صورت موفقیت آمیز انجام شد اما پس از آن زنجیره ای از نشریات دولتی چیزهای عجیبی را منتشر کردند. آنها علی رغم میل خود واکنش نشان دادند و در هر دو مورد موفقیت هایی کسب شد. دانشگاه علوم انسانی مسکو از ادعای کلیسا معاف شد و شهردار هر قول داد فضای تبلیغات در فضاهای عمومی را کاهش دهد. شهر به سرعت متوجه این ابتکار جدید دانشجویان شد. امری که نه حتی

ایرانی ها بلکه برای روس ها نیز نامعمول است. هر هفته مشارکت کنندگان جدیدی به ما می پیوندند به خصوص وقتی که بحث های خود را نزدیک به یک دانشگاه دولتی برگزار می کنیم (در سنت پترزبورگ ما شمار زیادی از این دانشگاه ها داریم) علی رغم نگرش منفی مدیریت های تمام این دانشگاه ها. آنها حتی آگهی های ما را نیز پاره می کنند که در تالارهای سخنرانی و در و دیوار نصب می کنیم. ما هدف فرعی خود را آفرینش شبکه خودگردان دانشجویی در دانشگاه های موجود اعلام کردیم چرا که در مقابل خطر تبدیل

شدن به یک پدیده ی خرده فرهنگی حساسیم. ما در حال حاضر تلاش داریم با گروه Od در مسکو و اکتیویست های محلی (dsps) همکاری کنیم. اینها عمده ترین جنبه های فعالیت ما بود. اگر توضیح بیشتری درباره ی مسئله ای خاص لازم است برای من بنویسید.

گروهی از دانشجویان دختر و پسر دانشگاه های مختلف پترزبورگ، اکتیویست ها، پژوهشگران و شهروندان علاقه مند دانشگاه خیابانی نو را بنیان می نهند.

هدف دانشگاه خیابانی نو تجدید حیات سنت خود-آموزشی دانشجویی و ساختن شبکه ی کارای تولید و انتشار دانش انتقادی است.

(از مانیفست دانشگاه خیابانی، نو)

چیزهایی درباره ی آینده (۱) امیر کیانپور

«ممکن، ممکن، ممکن است، باید ممکن باشد» والانس استیونس

یگانه آینده ی حقیقی، آینده ای ناشناخته است.... بدین لحاظ یوتوپیاگرایی، هرگز آنچنان که سوسیالیسم متوهم فوریه بر آن استوار است ساختن نقشه ای پیش ساخته (blueprint) از جهانی مطلوب و استعلائی نیست که حتی پیش از ظهور هم، همچون ابزاری برای سلطه و انقیاد عمل می کند. جوهر یوتوپیا گرایی نه در توصیف ابعاد، هندسه و تعداد ساکنین اجتماع آینده، بلکه در بت شکنی و شمایل برافکنی ای است که ریشه در دستور کتاب مقدس درباره ی منع ساخت تمثال خدا دارد، آنجا که به طور مشخص در سفر لاویان آمده است: «بت و مجسمه ی تراشیده شده درست نکنید» (Levitcus, 26:1) بواسطه ی این دستور کتاب مقدس، همان طور که تری ایگلتون در مرور نیمه همدلانه و نیمه انتقادی اش بر کتاب تصویر *ناتمام* راسل جاکوبی توضیح می دهد: چشم، مغلوب گوش شده است؛ چراکه خدای اسرائیل شنیده می شود اما « دیده نشده» است.... به عبارت دیگر، جهان زنده ی کتاب مقدس است که باید راهنمای ما باشد، نه بت های تراشیده شده. ممنوعت به تصویر درآوردن یهوه، متضمن آزادی در تصور کردن او است، همچنان که بت پرستی و بردگی، دو سوی یک سکه اند. ...هرگز تصادفی نیست که سنت فکری ای که جاکوبی در دنباله و در دفاع از آن می نویسد (مارکس، لوکاچ، بنیامین و...) به عنوان منتقدان اصلی بت انگاری و شی وارگی، یهودی بودند. یهوه، خدای قبیله ی کوچگری است که در هیچ توقف گاهی متجسد نمی شود... او به سادگی «همان چیزی نیست که هست» (I Am Who I Am (Exodus 3:13-15) بلکه او «همان چیزی خواهد بود که خواهد بود». او حتی نام مشخصی نیز ندارد، یهوه نام خدا نیست، او یکسر غیر قابل بازنمایی است. چنین، در مقابل یوتوپیاها ی پیش ساخته ای که برای نظریه پردازان راستگرای دوران «جنگ سرد»، دست آویز نوعی عملیات جنگی مارکسیسم از روح نظریه ی سیاسی بوده است، راسل جاکوبی از یوتوپیا ی دفاع می کند که پاسخ، هشدار و «شورش ی است بت شکنانه برعلیه... شی انگاری»، بر علیه کالا/ تصویر (image) که حقیقت و ارزش کاربری «چیز» را به تعلیق در می آورد. در نسبت با این یوتوپیا ی بت شکنانه، عرصه ی تاریخ، به عرصه ی مبارزه بر علیه شرایطی بدل می شود که مانع از تحقق روابط غیراز خودبیگانه ی انسان با خود، طبیعت و دیگران می گردد. «جهت» این مبارزه ی برعلیه ی از خود بیگانگی، همانطور که مارکس در دست نوشته های اقتصادی-فاسفی ۱۸۴۴ بر آن تاکید می کند، «طبیعی ساختن انسان و انسانی کردن طبیعت» است. هر نوع رویکرد ماهیت گرایانه و وسوسه ی خوانشی رمانتیک نسبت به طبیعت در این عبارت را باید زدود، چرا که چینی طبیعتی، طبیعتی تاریخی است. چرا که در چنین «جهتی»، ساز و کارهای برساننده ی منطقه ی خطرناک ابهام و تعلیق میان انسان و طبیعت، میان صدا و زبان خود به تعلیق در آمده و درگیر تعطیلی های شنبه ی روز سبت (Sabbath) شده اند.

... نقد مشخص مارکس و انگلس به سوسیالیسم های متوهم این بود که یوتوپیا گرایی آنها بر پایه ی نوعی ایده آلیسم و مطابق با پیش فرض های بورژوئی بنا شده بود، بی آنکه نسبتی با تضادهای سرمایه داری برقرار کند. نوعی توهم مبتنی بر فانتزی های سرزمین های شیر و عسل (Exodus 33:3) یا ال دورادو (El Dorado) که تنها کارکردشان فرار از سهمگینی وضعیت موجود است. در مقابل، یوتوپیا ی مارکس از لحظات تبلور یافته تاریخ و از ویرانی های آن آغاز می کند. چنین یوتوپیا یی، همان طور که سوزان مک مانوس می نویسد، در فاصله ی میان واقعیت (برساخته شده توسط معرفت شناسی امور واقع) و دیگری اش (برساخته شده توسط معرفت شناسی خلاق) قرار می گیرد و کارکرد آن نه الغاء ناپیوستگی و کاهش فاصله ی میان واقعیت و دیگری اش، بلکه پیش از هر چیز آشکار کردن این انفصال و عدم پیوستگی ای است که میان وضعیت موجود و آینده ی رهایی فاصله انداخته است.

به عبارت دیگر، امر یوتوپیاپی در این رویکرد «شمایل برافکن» نیروی نفی و دیالکتیکی پیش بینی کننده است که گره های تضاد و ویرانی «حال حاضر» را مشخص می سازد تا نقاط دگرگونی و تراژیدی هونوز غیر قابل تشخیص جهان اجتماعی و حال هونوز «حاضر نشده» و به وقوع نپیوسته را نشانه گذاری کند. یوتوپیا مثل جغد مینروا از تاریکی ها آغاز می کند: **ایده ی آینده باید بر پایه ی فاجعه بنا شود.**

... واقعیت چیزی جز فرایندی دینامیک نیست و همواره «نه» ی برساننده و تعیین کننده ای وجود دارد که بر بودگی و کامل بودگی واقعیت موجود را به چالش می گیرد. این «نه» ، فقدان چیزی است و عزیمت از این فقدان، حرکت به سمت آن چیزی که فقدان آن وجود دارد. این نفی معین، به بیان تودور آدورنو، مترادف با افشا «نا این همانی است که در واقعیت بواسطه ی وسواس واقعیت به این همانی سرکوب شده است» ... شاید هیچ چیز بهتر از این جمله ی برشت در نمایش «طلوع و افول شهر ماهاگونی» نتواند معرف انگیزه ی یوتوپیاپی باشد: «چیزی گم شده است!»؛ چیزی که هونوز نام درستی ندارد؛ تنها آنچه هستی اش بر نامش پیشی داشته باشد- یک بالقوگی تمام- می تواند پیوستار تقویم رسمی را منفجر کند. بی شک در تقویم رسمی، حال حاضر، لحظه ای کشنده و ملال آوری است، جاودانه سازی حال حاضر، جاودان سازی آن چیزی که پیش تر زیسته شده، جاودان سازی ملال و سرخوردگی است. این احساس فلج شدگی و از کار افتادگی زمان تاریخی بیش از هر چیز محصول ساز و کار سرمایه داری است. همان طور که پل ویرنو در کتاب «خاطره زمان حال» توضیح می دهد: از نظر مارکس و برخلاف اقتصاددانان کلاسیک، نیروی کار، نیروی روانی و ذهن موجود انسانی را نیز در بر می گیرد. نیروی کار نه نیرویی در میان دیگر نیروها، بلکه همه ی نیروها در رابطه با تولید است. بنابراین، نیروی کار یعنی توان به مثابه ی توان و به عبارت دیگر نوعی هستی «هونوز- نه» ...

آنچه در سرمایه داری خرید و فروش می شود نه فقط کالاهای انضمامی و کار متعین کارگران، بلکه علاوه بر آنها، عاملیت های بالقوه نیز هست. هنگامی که این بالقوگی ها و ابعاد تحقق نیافته، ابژه ی مبادله می شوند، به چیزی تجربی، انضمامی و مرئی تبدیل می گردند. نتیجه ی چنین بازاری، تاریخی شدن خود شرایط امکان تاریخ و به وجود آمدن نوعی احساس پایان تاریخ است. سرمایه داری با برپا کردن بازاری از بالقوگی ها، حال «هونوز- نه» را به حال «حاضر» تبدیل می کند. تبدیل «هونوز- نه» به «پیش از این تجربه شده»، متوقف ساختن زمان تاریخی ای است که غایتی جز امحاء سرمایه داری ندارد.

... همواره میان توان و کنش، نوعی رابطه ی پایان ناپذیری و در عین حال هم زیستی و در هم تنیدگی وجود دارد. به بیان دیگر، لحظه ی تاریخی همواره سیمایی دوگانه ای دارد، از یک سو بالقوه و به فعلیت درنیامده است و از سوی دیگر تحقق یافته و اشباع شده. در واقع، آنچه آن را تاریخی می سازد چیزی جز همین درهم تنیدگی نیست. خصوصیت پارادوکسیکال توان، نوعی دائم بودگی است اما همچون ثابتی «هونوز نه». لحظه ی تاریخی گره گاه دائم در هم تنیدگی «هونوز نه» و «حالا» و به عبارت دیگر، توان و کنش است. این بدان معناست که لحظه ی تاریخی به هیچ وجه فقط چیزی مربوط به امر متحقق شده و جاری نیست، بلکه همواره به شکلی برساننده، بعدی محقق نشده و مربوط به توان در آن وجود دارد ... در منطق سرمایه داری، نسبت توان-کنش به عنوان بنیان زمان مندی به یک امر تاریخی انضمامی، مرئی و تجربی تبدیل می شود؛ وقتی همان چیزی که تاریخ را ممکن میسازد به یک امر تاریخی بدل می گردد، به نظر خواهد رسید که تاریخ پایان یافته است و این گمان به وجود خواهد آمد که حال بالقوه ای را که در حال زیستن آنیم، عملاً پیش تر زندگی کرده ایم. در چنین وضعیتی، «حال حاضر»، همچون تصویری منجمد، پر واز قبل زیسته و متعین شده، به بخشی از ماتریس از خود بیگانگی و ملال تبدیل می شود:

سرمایه داری ماشین تبدیل زمان حال به دژاوو (déjà-vu) است. آینده ی حقیقی اما بی شک آینده ای بدون خاطره است ...

معماری و اتوپیا در روسیه سرخ

عنوان اصلی: گفت‌وگوهای معماری و ادبیات سالهای نخست شوروی

الیزابت کلوستی بیژور

وحید ولی زاده

«قصر را فرابخوانید تا در آسمان پرواز کند
و از لخته های ستارگان شکل بگیرد
ناقوسی بلورین آویخته از بام پایتخت»
ولادیمیر خلبنیکوف، «لادومیر» ۱

از آنجایی که تخیل ادبی قادر به فراگذشتن از محدودیت های جاری فناوری و ابزارهای مادی است، ادبیات همواره ابزار مرجحی برای آفرینش چشم اندازهای اتوپیایی بوده است. همانطور که تروتسکی اشاره کرده است: « شعری که آسمانخراش ها، بالن ها، و زیردریایی ها را می سراید می تواند در گوشه پرت افتاده ولایتی روسی و بر کاغذی رنگ و رو رفته و با مدادی شکسته نوشته شود ... واژگان بشری قابل حمل و نقل ترین مصالح است.»^۲ چنین چشم اندازهایی از جهانی به شدت مدرن، اغلب با این اتهام روبرو بوده اند که طرح هایی بر روی کاغذ باقی می مانند. اما در دهه ۱۹۲۰ بسیاری از نویسندگان و معماران شوروی با این اعتقاد کار می کردند که مفاهیم آنها به زودی با چوب، فولاد و شیشه مادیت خواهد یافت. در سالهای اخیر، مطالعات متعددی این طرح های جسورانه و دستاوردهای تأثیرگذار معماری سالهای نخستین شوروی را به ما یادآوری کرده اند^۳ با اینحال به اهمیتی که این معماری رؤیایی برای گفت‌وگوهای ادبی آن دوره دارا بوده توجه چندانی نداشته اند. نه تنها نویسندگان این دوره معماری را به عنوان یک مضمون برگزیده اند بلکه بسیاری از آنها در آثار خود به مسائل اساسی نظری درمورد زیبایی شناسی یک اتوپیای واقعیت یافته پرداخته اند. آفرینشگران موفق ترین و جذاب ترین چشم اندازهای ادبی آینده گرا خود را در ردیف طراحان معماری قرار داده اند که حرکت را در برابر سکون، گشودگی را در برابر بستار، و سبکی را در برابر عظمت برگزیده بودند. از نظر این نویسندگان، تخیل آفرینشگرانه ی آزاد، هوایی بود. آنها آینده ای را در ذهن مجسم می کردند که نمونه ی فضای ساختمانی انسانی، نه مقبره بلکه آنچه خواهد بود که یوری اولشای رمان نویس « معماری پرواز پرندگان» نامید. ۴

البته اشتیاق به سرعت و پرواز در روسیه پیش از انقلاب آغاز شد. ژول ورن و اچ.جی ولز در میان نوجوانان کتابخوان بسیار محبوب بودند، ۵ و برخی از فوتوریست های روسی حتی پیش از مارینتی و دیگر فوتوریست های ایتالیایی نسبت به هوانوردی تعصب داشتند. ولادیمیر خلبنیکوف شاعر که بعدها خواهان « ساختمان هایی به شکل مارهای پرنده »^۶ شد، آن زمان گفته بود: « بگذارید یک پای بشریت حرکت در آسمان باشد و پای دیگرش موهبت سخن جرقه ها (spark-speech) .. »^۷ واسیلی کامنسکی، که در کنار شاعر بودن هوانوردی مشهور نیز بود درباره « هواپیماها و شعر فوتوریستی »^۸ سخنرانی کرد و در شعرهای فرّوکانکرت (ferroconcrete) خود تأثیر بصری چشم اندازهایی که از بالا دیده می شوند را بازتولید کرد.

برای این نویسندگان و دیگر هنرمندان آوانگارد روسی، انقلاب سال ۱۹۱۷ صرفاً بروز سیاسی-اجتماعی آن دگرگونی زندگی بشری بود که آنها از پیش بدان گرویده بودند. به نظر می رسید خط مشی های هنری سالهای نخست حکومت بلشویکی این اعتقاد آنها را تأیید می کند. در دوران لوناچارسکی، اولین کمیسر روشنگری، هنرمندان آوانگارد خود را در جایگاه های قدرت عملی، یعنی اداره مدارس، موزه ها و

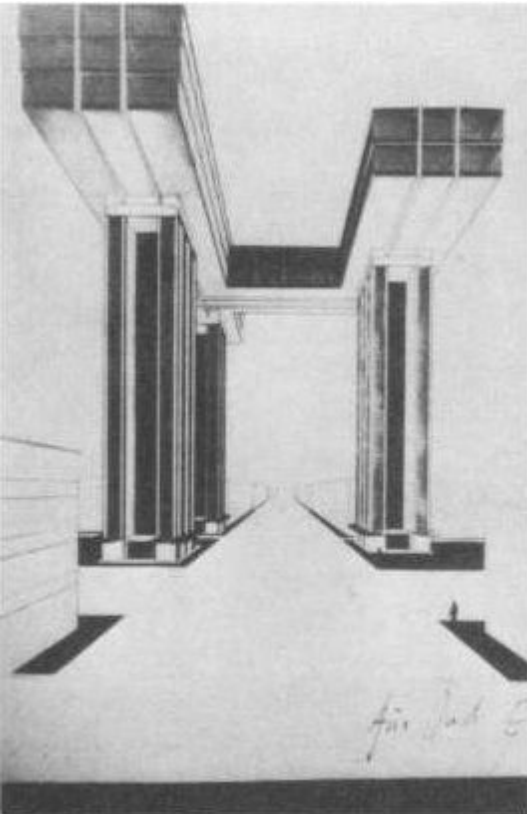
انتشاراتی ها یافتند. نقاشان به طراحان و معماران تبدیل شدند. آنها شکل های جدید پوشاک و اثاثیه خانه، اشکال جدید کتاب و پوسترهای تبلیغاتی، و فضاهای جدیدی برای سکونت، کار و سرگرمی خلق کردند. برای مدت کوتاهی، این هنرمندان و نویسندگانی که به آنها پیوستند در این احساس مست کننده سهیم بودند که در حال شکل دادن به محیط زیست معنوی و فیزیکی نوینی هستند که در آن انسان نوین شوروی زاده خواهد شد و رشد خواهد کرد.

اولین شماره های **لف** (جبهه چپ هنر) که یک مجله منظم با سردبیری ولادیمیر مایاکوفسکی بود، تصویر فوق العاده ای از این همکاری پرثمر میان ادبیات و معماری در خدمت « انسان نوین » ارائه می داد. نخستین شماره که در مارس ۱۹۱۷ منتشر شد، حاوی دو اثر مهم و مکمل یکدیگر بود که یکی معماری و دومی ادبی بود. مجموعه شماتیکی از طرح هایی برای یک شهر هوایی از آلکساندر لاونسکی به همراه شرحی توسط بوریس آرواتف ۱۰، و داستانی از نیکولای آسیف با نام « **فردا** » ۱۱ که آفرینش شهری هوایی را - که از جنبه های بسیاری با طرح لاونسکی مشابهت داشت- توصیف می کرد.

شهر لاونسکی مدور است. خانه های درون آن قابل چرخیدن اند. کل شهر در هوا خواهد بود تا از زمین رها شود. به منظور سبک سازی سازه، از شیشه ساخته و با الیافی سبک پر می شود ۱۲ و به منظور حفظ عادل بر روی فترهایی قرار می گیرد. (۶۴) به سختی می توان تصور کرد که « رهایی از زمین » در شوروی که در آن زمین از محدود چیزهایی بود که کمیاب نبود فوریتی ویژه داشته باشد. با اینحال بسیاری از طراحان سالهای نخست شوروی خواهان شهرهایی در آسمان بودند. از زمان آریستوفان و سوفیت ۱۳ زندگی در آسمان با نوع معینی از دژآباد (dystopia) مترادف بود و قلعه های معلق در هوا همواره با داستان های جن و پری، غیر عملی بودن و حتی بدتر از آن با ایدئالیسم پیوند داشت. با اینحال همانگونه که گاستون باشلار اشاره کرده است تخیل پویا اجبارا هوایی است و در ساده ترین و مستقیم ترین شکل خود از طریق افسانه هایی درباره غلبه بر جاذبه بیان شده است. ۱۴ در شوروی دهه ۱۹۲۰ که پرواز انسان یک آرزوی قابل تحقق بود، تبدیل آسمان به فضایی انسانی بیش از آنکه نشانه ای از عملی نبودن و یا ایدئالیسم باشد نشانه تخیل سازنده بود. بیشتر طرح ها برای شهرهای نوین سبک و باز (open) شامل لنگرگاه هایی برای بالن ها و ترسیم های از سفینه های هوایی در آسمان بودند، ۱۵ و طرح لاونسکی نیز یک استثناء نیست بلکه مثال مشخصه ای از طرح های بسیاری در آن دوره است که می کوشیدند ریشه های معماری را از زمین برکنند. ۱۶ طرح کنستانتین

ملنیکوف برای ساختمان پروادای لنینگراد که در آن تمام طبقات مستقل از یکدیگر حول یک محور مشترک می چرخیدند، ساختمان پروادای برادران وسنن با دیوارهای شفاف (transparent) و پرده نمایش عظیم و پروژکتورهایی برای پرتو افکنی بر ابرها، طرح های گنورگی کروتیفک برای خانه های آپارتمانی معلق در هوا با ایوان ها و لنگرگاه هایی برای قایق های هوایی، و پروژه عملی تر **ولکن بوگل** (Wolkenbugel) ال لیسیتسکی که فضای آسمان بالای مسکو را مورد استفاده قرار داد، رستوران معلق نیکولای لادوفسکی، طرح لئون لئونیدوف برای مؤسسه لنین که در آن نقاط تماس با زمین به حداقل تقلیل یافته بود و فشارها توسط المان های کش گونه ای تحمل می شد که چنین القاء می کرد بیش از آنکه اتکای ساختمان باشند مانع از به هوا برخاستن ساختمان اند.

شاید بهترین نماد تلاش مداوم رو به پیش و رو به بالای معماری سالهای نخست شوروی نخستین تمام این طرح ها باشد، یعنی طرح سال ۱۹۱۹ ولادیمیر تاتلین برای یادبود بین الملل سوم. تاتلین برج خود را نماد پویا و فعال آرزوهای انقلاب و بین الملل می دانست. سازه اصلی آن سازه دولایه ی ماریپچی بود که در حول محوری که بایست موازی با محور زمین می بود اوج می گرفت. ۱۷ « ماریپچ مؤثرترین نماد روح



مدرن این عصر است: ماریچی که از زمین اوج می گیرد و خود را از تمام منافع حیوانی، زمینی و سرکوبگر منفصل می کند و ناب ترین بیان انسانی را شکل می دهد که توسط انقلاب رهایی یافته است. «۱۸ درون این اسکلت آهنی ماریچ، چهار حجم شیشه ای قابل سکونت معلق است. یک مکعب، یک هرم، یک استوانه و در رأس آن یک نیم کره. این فضاها فعالیت های قانونگذاری، اجرایی، تبلیغی و انتشاراتی بین الملل را در خود جای می دادند. آرایش و چیدمان کلی آن در جهت بیان انرژی فزاینده سیاستی شکل گرفته بود که از پایین به بالا خلق می شد. دینامیسم ذاتی ماریچ خود از طریق این واقعیت که چهار حجم داخلی آن به گونه ای طراحی شده بودند تا با سرعت های مختلفی بچرخند تشدید و تأکید می شد. اگرچه حرکت آنها چنان آهسته می بود که برای چشم غیر مسلح قابل مشاهده نبود اما منظره کلی بخش های اصلی ساختمان به دلیل نسبت های متفاوت حجم های متحرک نسبت به بخش های غیرمتحرک مداوما در حال تغییر می بود. ۱۹. بعلاوه از آنجا که بخش های ماریچ همواره مانند آنکه کسی سازه را می غلتاند در حال حرکت بود منظره کلی ساختمان بسته به اینکه از کدام سو به ساختمان می نگرید به شدت متفاوت بود. در نتیجه یادبود بین الملل سوم، ساختمانی متحرک بود و طراحی شده بود تا جنبش و دینامیسم کاربران آن را شبیه سازی کند. ۲۰. شتاب ماریچ جنبش فراسوی ساختمان را به اوج آسمان آزاد منتقل می کرد.

تمام این طرح های معمارانه این اعتقاد راسخ را مجسم می کردند که توان بالقوه تغییر و مفهومی از قابلیت تحرک برای عملکرد مناسب جان انسان ضروری است. این باور توسط بسیاری از نویسندگان آن دوره نیز تبلیغ می شد. اوگنی زامیاتین از جانب همه آنها سخن می گفت هنگامی که بر علیه خطرات سکون و رکود در نوشته خود با نام « درباره ادبیات، انقلاب، آنتروپی و دیگر موارد» هشدار می داد:

« انقلاب همه جا است، در همه چیز. هیچ انقلاب پایانی و هیچ عدد پایانی وجود ندارد. انقلاب اجتماعی تنها یکی از اعداد بی نهایت است. قانون انقلاب قانونی اجتماعی نیست، بلکه بی نهایت از آن بزرگ تر است. قانونی کیهانی و جهانی است، همچون قوانین بقاء انرژی و قوانین اتلاف انرژی.» (۲۱)

به همان شیوه ای که شهر پرنده لاونسکی نمونه ای از تفکر معماری در آن دوران است، مطلب همراه آن در نخستین شماره لف یعنی داستان **فردای** آسیف گرایش مکمل آن را در ادبیات نشان می دهد، یعنی گرایشی که زامیاتین نظریه پرداز آن بود. نویسنده-قهرمان داستان آسیف معتقد است که هنر « زلزله نگار » آرزوهای معنوی بشر است. او در خاطرات روزانه خود می نویسد:

در پایان تنها هنری که واقعا وجود دارد هنر تغییر است، هنر پوست اندازی. پوست انداختن خودی که پیوسته آگاهی خود را نوسازی می کند ... انباشت خواست های شورانگیز، عصر ما را مهیای بی پروایی اضطراری می کند. افتخار با کسی است که بتواند این بی پروایی را به حرکتی هموار، نامیرا و رو به جلو برگرداند. (۱۷۲)

نویسنده به خواب می رود و رؤیای او درباره آینده بخش دوم داستان آسیف را شکل می دهد. ما اکنون در سال ۱۹۶۱ هستیم و با مخترعی به نام دینس آشنا می شویم. دینس که مسأله انرژی را از طریق مهار نیروی چرخش زمین حل کرده است ۲۲ حالا بر روی ساخت شهرهای هوایی متحرک کار می کند. بشر به دلیل انجماد شهرهای عظیم و آگاهی مکانیزه شده انسان ها از لحاظ ذهنی راکد شده است. ساختمان های بسیار بزرگ همه آرزوهای مربوط به تحرک را از بین برده اند. به رغم تسهیلات تکنولوژیکی حمل و نقل، تمایل به مسافرت کاهش یافته است و « بی علافگی و بی تفاوتی دهشتناک ترین اپیدمی زمین شده است.» (۱۷۴)

دینس معتقد است که انسانها به معماری انعطاف پذیر و شفافیت نیاز دارند که قابل جابه جایی و مطیع هوس های ساکنان آن باشند. در نتیجه شهر جدید او سیال، هوایی (که با نیروی مغناطیس حفظ می شود) و متحرک است. ساختمان ها از مَدول های آپارتمانی قابل انتقالی تشکیل می شوند که قابل اتصال و انفصال از شبکه ای از ریب های آلومینیومی است. آسیف در اینجا آرزوی خلبانیکوف منعکس می کند که خواهان خانه هایی به شکل شبکه هایی بود که بتوان در آنها اتاق های کوچک متحرک را

نصب کرد و نیز فراخوانی برای ساخت « اطاقك هاي قابل حمل و نقلي با حلقه هايي براي كشتي هايي هوايي» ۲۳ اعلام کرده بود. در روياي خلبانيكوف درباره بهشت سوسياليستي آینده، هرکس حق نقل مکان مداوم را داشت چرا که « بشر پرنده نياست حق سکونت خود را به يك مکان خاص محدود کند.» ۲۴ اگرچه خلبانيكوف را غالباً نابغه اي پيچيده مي دانند اما فهم اين مسأله اهميت دارد که پيشنهاديه هاي آسيف و خلبانيكوف صرفاً « فانتزي هايي ادبي » نيستند. آنها طليعه دار پروپوزال هاي موزيکي اوخيتوويچ، نيكولاي سوکولوف، موزيکي گينزبرگ بودند که اندکی بعد به طور جدي مورد توجه قرار گرفتند. کسانی که خانه سازي هاي متحرک را به عنوان راه حلي عملي در پاسخ به نياز برنامه اول پنج ساله به نيروي کار متحرک تر پيشنهاد مي دادند.

آسيف درباره دشواري هاي خلق محيطي بي نقص براي انسانهايي که آزادانه قادر به گردش و سياحت هوايي باشند توهمی نداشت. هنگامی که بالاخره شهر هوايي دنيس ساخته شد مخترع آن فاتحانه

اندیشيد: « اکنون شهر فضاي آماده به کار است تا نظام جهان را دگرگون کند» (۱۷۸).

اما بازيس گيري آزادي تحرك و نهادينه ساختن معمارانه ي تعهد به تغيير مداوم و انعطاف پذير، آسان نيست. در پايان اين روياداستان فاجعه اي رخ مي دهد: نيروي مغناطيسي از کار مي افتد و به رغم تلاش هاي حماسي دنيس آپارتمان ها که به دليل اينرسي همچنان مي چرخند همچون تيله هايي از درون يك کيسه پاره در آسمان پراکنده مي شوند. خرابي وحشتناک است اما قلب فلزي دنيس که او آن را جايگزين اندام ناکاراي خود در سينه کرده بود به تپيدن ادامه مي دهد. ۲۶ دنيس بار ديگر تلاش خواهد کرد. او همچنان که قدر شناسانه دست بر سينه خود می گذارد زمزمه مي کند:

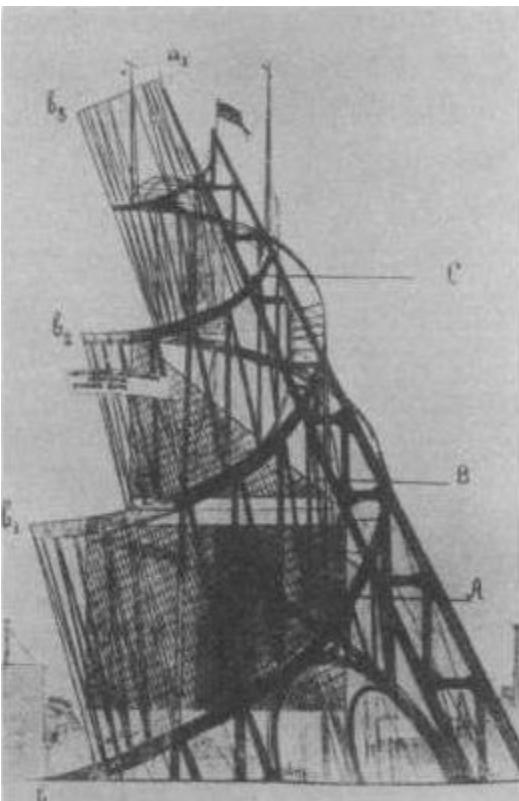
« با چنين ماشيني ما انسان را دوباره بر خواهيم افراشت.» (۱۷۹)

روياي از زمين کندن معنوي و فزيکي انسان در تخيل بهترين نويسنده هاي سالهاي نخست شوروي حثوري ثابت داشت. ۲۷ حتي بعدتر، در آغاز دهه سي، هنگامی که پرواز جمعي از طريق هواپيماهايي که به جاي پرندهگان به ماهي هاي بزرگي شبیه بودند و بالهاي زرد رنگ نيمه شفاقي داشتند رايج شد، ۲۸ هنوز پرواز تک نفره نماد مهمي از تحقق آینده ي اتوپيائي بود. وقتي تاتلين بر روي **لناتلين**، يك ماشين پرنده تک نفره که نيروي محرکه آن را توان ماهيچه هاي انسان تأمين مي کرد، کوريلوف قهرمان لئونيد لئونوف و دوستانش در **راهی به اقيانوس** درباره شهري در آینده که در آن انسان مي تواند آزادانه پرواز کند روي مي بافتند:

« پيش از هر چيز پايخت انسان هايي است که به صورت طبيعي و بدون هيچگونه تقلايي پرواز مي کنند. اصرار معماري باستان به اينکه ديد از بالا زيباست در اينجا نهايتاً

و به صورت هماهنگ برآورده مي شود. ماشين هاي پرنده بسياري به شکل قايق هاي بالدار وجود خواهد داشت که منظره آنها انسان را به سرگيجه مي اندازد. درب هاي ساختمان ها به قلاب هاي صيقل خورده اي مجهزند که شبیه به لنگرگاه کشتي هاي اقيانوس پيما است. خيابان هاي چند طبقه بسياري در بخش اصلي شهر وجود دارد، خيابان هايي سه بُعدی.» (۱۱۳) ۲۹

با اين حال به رغم پافشاري بر تصوير تحقق فردي در محيطي مدرنيستي و متحرک در محدود آثاري در دهه ۱۹۳۰، اين روياد اتحاد جماهیر شوروي به دليل سلطه فزاينده آنچه بايست به درستي «زيبائي شناسي چرنيشفسکي گرا» ناميد تحليل رفت. سرچشمه نظري و افعي زيبائي شناسي رئاليسم سوسياليستي که جنبش مدرنيستي روسيه را نابود کرد را در حقيقت نه در آثار مارکس يا انگلس بلکه در نوشته هاي نيكولاي چرنيشفسکي مي توان يافت که رمان **چه بايد کرد** ۳۰ سال ۱۸۶۳ او کتاب مورد علاقه لنين و نسلي کامل از بلشويک ها در نوجواني بود.



اگر به کمک بصیرت تاریخی طرح های سالهای نخستین شوروی درباره آینده ای متحرک و هوایی را با توصیف مشابه آینده درخشان روسیه در انتهای چه باید کرد مقایسه کنیم مشاهده می کنیم که بزودی زمینی رئالیسم سوسیالیستی پیش تر بر دیوارهای چرنیشفسکی نوشته شده است.

اشتیاق چرنیشفسکی برای ثبات و محدودیت تضاد شدیدی با اشتیاق به آزادی فیزیکی و معنوی ای دارد که مشخصه آثار سالهای نخستین شوروی بود. اتوپای او عمارت عظیمی بود که محکم به زمین قفل شده باشد. اتوپای او در واقع یک شهر نبود بلکه یک سری ساختمان های بزرگ کلیسا مانند بود که به صورت منظم و با فواصل چندین مایلی از یکدیگر در چشم اندازی از میادین، باغ ها، چمنزارها، و درختان پراکنده بودند و مانند مهره های گول آسای شطرنجی بودند که به روی تخته شطرنج عظیمی برای همیشه چسبیده بودند. ساختمان هایی که بزرگ هستند و واژه های موثر در مورد آنها کلان و پر عظمت است که صفت های مورد علاقه چرنیشفسکی بودند و بصورت مثبت به کار می رفتند چرا که از نظر او **بزرگی** مقیاس پیشرفت و زیبایی است.

اگرچه این ساختمان ها با شیشه های عظیمی پوشیده بودند اما چرنیشفسکی اصلی ترین امکانات رهایی بخش « معماری شفاف » را کنار می گذارد. یعنی این واقعیت را که سازه ی ساختمان ها و فعالیت های درون آن می تواند هویدا باشد و در نتیجه از ریاکاری و دورویی رها شود، همچنین امکان استفاده از دیوارهای شفاف برای اطمینان از درک همزمان فضاهای بیرون و درون به گونه ای که این شفافیت وضوح کامل خود را از دست می دهد و کاملاً مبهم می شود.» ۲۱ چرنیشفسکی با ستایش از **قصر بلورین** و نیز تبدیل سازه های شیشه ای و آهنی از خود ساختمان به پوسته ی بیرونی ای گرداگرد ساختمان، این مشخصه های رهایی بخش را که به نظر می رسید جوهر مدرنیسم در معماری است نابود می کند:

این نوع معماری تنها یک طلیعه دار دارد: قصری که بر روی تپه سویدنهام از آهن و شیشه ساخته شده است. اما این ساختمان کاملاً مشابه آن نیست، در اینجا شیشه تنها روکش بیرونی ساختمان است. درون آن یک خانه واقعی وجود دارد. خانه درون این عمارت شیشه ای و فلزی همچون غلافی جاگرفته است و تالارهای وسیعی را در تمام سطوح ایجاد کرده است. (۲۲۸)

خانه درونی چرنیشفسکی دارای اشکوب هایی برای پنجره های سقفی است اما پنجره ها به این تالارها گشوده می شوند و نه به جهان بیرون. دیوارهای میان این پنجره ها که نازک هستند هنوز از سنگ های صلب ساخته شده اند. به منظور پنهان ساختن این گره خورده گی به زمین، دیوارهای سنگی میان پنجره ها با آئینه پوشیده شده اند که البته درون را باز می تابانند.

ساختمان های چرنیشفسکی نیای سازه های بلندپروازانه و بازی که توسط لئونیدوف، تاتلین و یا ملنیکوف طراحی شدند نیستند. دیوارهای دو جداره شیشه ای چرنیشفسکی همچون پنجره های دو جداره ای که سنتاً روس ها را از سرمای زمستان محافظت می کردند، مردم را از جهان بیرونی منفصل می کردند و آنها را در مقابل طبیعت مصون می داشتند. تنها زمانی که قهرمان زن داستان، ورا پاولوونا، و راهنماهای او بر بالکنی قدم می گذارند که مابین طبقه فوقانی و جداره شیشه ای بیرونی قرار دارد، مشاهده رویدادهای بیرون امکان پذیر می شود: مردمی که به کمک ماشین هایی تقریباً همه کاره روی زمین کار می کنند و به کمک سایبانی متحرک از حرارت خورشید محافظت می شوند. ۳۲

این ساختمان های بسیار درخشانی که در وسط زمین ها قرار دارند در پاییز و زمستان به استثناء ده دوازده مبنکر که ترجیح می دهند برای تفکر در خلوت و سکوت باقی بمانند از جمعیت تهی می شوند. برای راهنمای ورا پاولوونا و نود و نه درصد جمعیت ماندن در آنجا کسل کننده و ملال آور است. « زندگی کردن در اینجا افسرده کننده و ملال آور خواهد بود» (۲۳۲). در نتیجه کوچ همه آنها به سمت جنوب تمام پهنه روسیه را خالی از سکنه می کند (چرا که کار بر روی زمین ها در فاصله درو و تابستان بعد تعطیل می شود). جنوبی که آنها به سمت آن می روند، قفقاز، اکنون به مزارع باشکوه قهوه تبدیل شده است. اما مهاجرت جمعیت نشانه ای از آزادی روحی آنها و آرزوی تغییر نیست، بلکه بر عکس نشانه ای از

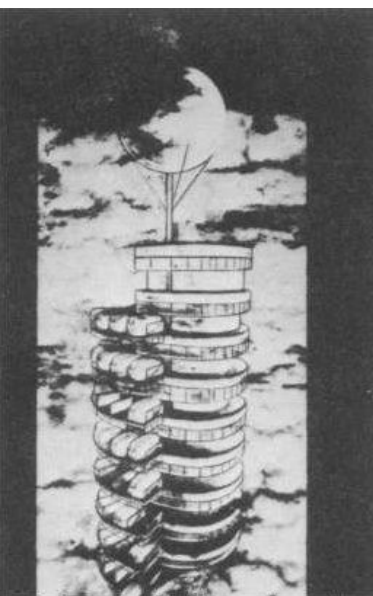
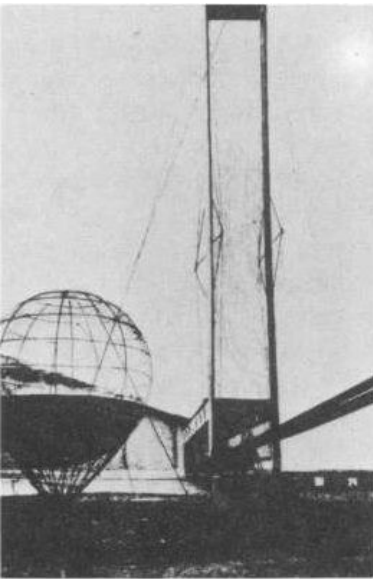
ناتوانی‌های آنها در برابر تغییرات رنج افزایش است. در جنوب آنها در ساختمان‌های عظیم مشابه با ساختمان‌های مبداء سکنی می‌گزینند. تنها تفاوت در این است که در اینجا مصون نگاه داشتن مردم از گرمای طبیعی آب و هوا هدف اصلی است. در نتیجه به منظور بازتاباندن حرارت ستون‌ها با رنگ سفید نقاشی شده‌اند و محدوده‌ای حدود نیم مایل در اطراف هر ساختمان توسط سایبان‌های عظیم پوشیده شده است و مداوماً توسط فوران فواره‌هایی از ستون‌های بسیار بلند و باریک آبپاشی می‌شود تا محوطه خنک شود. در این ساختمان‌های ناخوشایند چند طبقه که از پنجره‌هایش نمی‌توان حتی دگرگونی هوا را مشاهده کرد، و انسانها از حس پنجم خود محروم شده‌اند، همه‌ی مردم روسیه جدید چرنیشفسکی به استثناء یک درصد زندگی می‌کنند. تنها بخشی از این یک درصد برای زندگی همیشگی در شهرهای واقعی - که اکنون نقاط عبور و مکان‌هایی برای استراحت و تفریح اند- انتخاب شده‌اند.

ترجیح چرنیشفسکی مبنی بر پراکنده کردن جمعیت در مناطق روستایی و انحطاط شهرهای کهن ممکن است تصویری پیشگویانه از برنامه‌ریزی‌های منطقه‌ای ضدشهرنشینی معینی در دوران اولیه شوروی به نظر آید. اما طراحانی همچون استروملین چیزی بسیار متفاوت از نیروی کار منحصرآلود کشاورزی چرنیشفسکی و قلعه‌های شطرنجی یکپارچه او در ذهن داشتند. ۳۳ چرنیشفسکی در واقع از پیش نه طرح‌های ضدشهرنشینی، بلکه عقده (وسواس روانی) نسبت به قصر را تصویر می‌کرد که بر زیبایی‌شناسی شوروی تسلط یافت. غلبه «ذهنیت قصر» شاید اجتناب‌ناپذیر بود. حتی سرگی کیروف که اگر چه به قتل نرسید اما بر بسیاری چیزها تأثیر گذارد طرفدار قصر بود. در سال ۱۹۲۲ او خواستار قصری برای کارگران بود که با برج‌تالین تفاوت بسیار داشت. او خواهان عمارتی از عظمت رفیع بود:

بگذارید به جای قصرهای بانکداران، زمینداران، و تزارها، قصر کارگران و دهقانان را برافرازیم. بگذارید تمام ثروت‌های جمهوری‌های اتحاد جماهیر شوروی را گردهم آریم... شاید زمانی که کارگران اروپا کاخ افسونگر کارگران و دهقانان را بنگرند متوجه شوند که ما اینجا خواهیم ماند. و بر این سیاره نوین درخشان، با شکوه، و تابان ما کارگران که در کلبه‌های رعیتی فلاکت زده متولد شده ایم این محلات کثیف را پشت سر می‌گذاریم و در صفوف به هم فشرده به قصر زیبای خود وارد خواهیم شد
.....» ۳۴

چند سال بعد در رمان **کاتلون** اثر آندری پلاتانوف، مهندسی به نام پروشفسکی در رؤیای همزیستی فشرده و سعادت‌مندان است. او به جای شهر کهن، خانه‌ای یگانه برای تمام پرولتاریای روسیه را در ذهن دارد: «در جایی که حتی امروزه انسانها در خانه‌های حیاط دار محصور زندگی می‌کنند، تنها در فاصله یک سال، تمام پرولتاریای محلی از شهر مالکیت خرد خصوصی بیرون می‌آیند و در این خانه نوین و عظیم سکنی می‌گزینند.» ۳۵ پروشفسکی انتظار دارد که در دوره‌ی زمانی ده یا بیست ساله‌ای مهندسی دیگر «برجی در مرکز جهان خواهد ساخت که تمام کارگران جهان برای زندگی شادمان و همیشگی در آن سکنی خواهند گزید.» (۲۸) او از برافراشتن سازه‌های بی‌روحي که مردم صرفاً به دلیل شرایط آب و هوایی بد در آن زندگی می‌کنند نگران است. او می‌خواهد پرولتاریا جسماً و روحاً در زیر سقفی یگانه و بزرگ بر روی سر اشتراکی و کلکتیو خود اقامت گزیند- چرا که خرسندی معنوی انسانها همواره به تماس بدنی و گرمای نفس همسایه‌اش نیاز دارد تا بر سرمای طولانی و همیشگی غلبه کند.

از سخنان کیروف آشکار است که در دهه ۱۹۲۰ از نظر بسیاری مقامات رسمی صفت «کوچک» معادل غیر سوسیالیستی و انزوا طلبی بود. **کوچک** ته رنگی از فردگرایی روستایی و فقدان احترام به پرولتاریا و قدرت مرکزی بود. با این حال در آن زمان هنوز برخی از معماران شهرهای باغی ۲۶ را پیشنهاد می‌کردند و هنوز نویسندگان و متفکرانی بودند که از برتری «جکامه کلبه روستایی» بر «رمانس کمون» سخن می‌گفتند. ۳۷ حتی معدود اتوپیا‌های دهقانی غیر شرمساری نیز وجود داشتند. **سفر برادر من الکسی به سرزمین اتوپیا دهقانی** مثالی نادر از رمان‌های اتوپیایی روستایی است که در آن مردم در خانه‌های راحت چوبی زندگی می‌کردند که بسیار شبیه کلبه‌های روستایی سنتی بودند. این رمان که در



سال ۱۹۲۰ توسط اقتصاد دانی به نام آ.و. چیانوف نوشته شد (با نام مستعار ایوان کرمنف) در روسیه شورایی در سال ۱۹۸۴ می گذرد. ۲۸ در این روسیه دهقانان پس از انقلاب کبیر دهقانی ۱۹۲۰ دست بالا را پیدا کرده اند. قهرمان کرمنف که در اکتبر ۱۹۲۱ به خواب فرو می رود شصت و سه سال بعد ۳۹ و در مسکو که جزیره هایی از ساختمان هایی است که بیشتر آنها از قرن هفدهم و هجدهم باقی مانده اند از خواب بیدار می شود. ۴۰ در بین ساختمان ها پارک بزرگی است که این جزایر را فراگرفته و موجب شده شبیه شهرهای کوچکی مغروق در سبزینگی به نظر برسند. بقیه مسکوی پیشین مطابق مصوبه کنگره شوروی در ۱۹۳۴ مبنی بر نابودی شهرهای پرجمعیت تر از ۲۰۰۰۰ نفر تخریب شده اند. در سال ۱۹۸۴ جمعیت ثابت مسکو به ۱۰۰۰۰۰۰ افزایش یافته اما با شمار بازدیدکنندگان و مسافران روزانه این جمعیت به پنج میلیون می رسد. این مسأله به این دلیل است که شهرها دیگر نه مکان هایی برای زندگی بلکه صرفا مکانی برای گردهم آیی ها و نیز بازدید ها بودند. ۴۱

ورای این شهر-پارک نه شهر و نه روستا وجود ندارد. بلکه تنها محل های سکونت يك شکل و نیز جمعیت متحدالشکل دهقانی وجود دارند که در خانوارهای گسترده و در مجموعه ای از کلبه های روستایی زندگی می کنند که به سبک ساده قرن شانزدهمی ساخته شده اند. فضاهای داخلی این خانه ها کاملا پیشرفته اند. وسایل خانگی به سیکی هستند که آمیزه ای است از هنر کهن روسی و سبک تزئینی نینوا: « يك سبک بابلی کاملا روسی شده » (۱۸) ۴۲. دختران جوان خانواده ای که قهرمان ما از آنها دیدار می کند حتی بر سر اینکه چه کسی می تواند بهترین سالاد هلندی را از میوه ها و نیز دیگر غذاها را درست می کند با یکدیگر رقابت می کنند. شالوده این اتوپای دهقانی (که در آن جوانان خدمت وظیفه را انجام می دهند و به سفرهای اجباری می روند) فرد دهقانی است که تقریبا بدون مکانیزه سازی کشت و زرع می کند. هر کارگر همچون آفرینشگری در سنت گادوین و موریس است که با نیروهای طبیعت پیوند مستقیم دارد.

البته رخدادهای واقعی این اتوپاهای سخنگویان دهقانان را سرکوب کرد. کرمنف-چایانوف به درستی انقلاب دهقانی بزرگی را در ۱۹۲۰ پیش بینی کرد، اما دهقانان فاتحان این نبرد خونین علیه تحمیل اشتراکی شدن اجباری کشاورزی نبودند. در پاییز همان سال چایانوف به همراه چند اقتصاددانان مشهور دیگر به مشارکت در توطئه ضد انقلابی متهم شد و به پنج سال زندان انفرادی و تبعید متعاقب به آلمان محکوم شد. او بار دیگر در سال ۱۹۴۸ دستگیر شد. ۴۳

اگر رادیکال ترین راه حل های شهرگرایان، ضد شهرگرایان و سخنگویان دهقانان در ادبیات سالهای نخست شوروی همگی بازتاب یافتند، ایده های کمتر افراطی بهبودگرایان شهری مانند یوری لارین ۴۴ که از معرفی شیوه های جدید زندگی به درون شهر های موجود و با کمترین تغییرات طرفداری می کرد نیز چنین سرنوشتی داشت. او ساخت تجهیزات جدیدی همچون غذاخوری های جمعی، خانه های کمونی، و افزایش فضای باز و شمار درختان را پیشنهاد می کرد. درحقیقت تقریبا همه در مورد درختان هم نظر بودند. درخت بیشتر بهتر. حتی در رویای چرنیشفسکی که تمام جهان طبیعی دگرگون شده و اصلاح شده بود درختان اجازه یافته بودند بدون تغییر باقی بمانند. آنها می توانستند همانگونه که بودند به اتوپیا وارد شوند. ۴۵ اتوپای بدون درخت اتوماتیک وار دژ آباد پنداشته می شد. در اثر زامیاتین (ما) تمام درختان و پرندگان آنسوی دیوارهای حکومت دهشت بودند. وقتی باد شاخه گیلاسی را به درون می آورد (تنها عنصر آزاد و زنده در شهر) می شد فهمید که دیوار یا در واقع کل ساختار دولت به صورت مرگباری آسیب دیده است. در نمایشنامه **ساز** اثر مایاکفسکی سیرو شدن رایگان میوه ها بر روی درختان مصنوعی فلزی که به جای برگ، بشقاب داشتند باعث می شود زندگی آینده بدگمان، غیر طبیعی و غیر جذاب به نظر آید. ۴۰ چنین به نظر می رسد که بیشتر مردم « آوای درختان را نزدیک تر از هر صدای دیگری به مکان سکونت خود » می یابند. ۴۷ درختان به وضوح کمترین اتصال ضروری به زندگی ارگانیک، پرندگان، تغییر و تخیل را ارائه می کنند و در نتیجه بسیاری از نویسندگان معتقد بودند که « شهر شورایی خورشید » (Soviet City of the Sun) بایست در حقیقت يك شهر سرسبز باشد.

این نکته ای است که یوری اولشا در داستانی با نام **صخره گیلاس** نیز به آن می پردازد. برنامه نخست پنج ساله بنای ساختمانی را در محوطه ای خالی پیش بینی می کند که قهرمان اولشا هسته ی گیلاسی را در آنجه به یاد عشقی نافرجام کاشته است. ساختمانی بزرگ، بتونی و غول آسا، خوشبختانه شکل ساختمان نیمه حلقوی است و در نتیجه تمام فضای خالی را اشغال نمی کند. در آغوش مردانه ی منحنی آن باغی ساخته می شود که در آن درخت گیلاس، شعر و تخیل زنده می مانند و شکوفه می دهند. ۴۸. در نتیجه اولشا برنامه نخست را رد نمی کند بلکه مصر است که بایست جایی در آن برای درختان باقی بماند. رمان او با نام **حسد** فراخوان حتی جذاب تری را برای یک راه حل مصالحه ای برای مسئله استقرار این زندگی نوین را مطرح می کند که از بسیاری جوانب مشابه نمونه لارین است. نیکولای کالوروف قهرمان **حسد** رابطه ای دوپهلو با آینده دارد. او در حسرت گذشته و زیبایی شناسی آن است اما اشتیاقی مدرنیستی را نیز دارد. ۴۹. اگر او تخت خواب باروک و مزین با طاق های آینه ای را می ستاید که به معشوقه نامرتب او، بیوه پروکویو بیچ تعلق دارد، اما به سبک های مدرن تر زندگی و ساختمان سازی نیز علاقه دارد. **حسد** کل محدوده سبک زندگی در مسکو را در اواخر دهه ۱۹۲۰ ارائه می دهد. عدم جذابیت گذشته با تالارهای لغزنده تاریک و اتاق های بدون پنجره ی پروکویو بیچ و نیز آشپزخانه مشترک پر سر و صدای یک آپارتمان اشتراکی نشان داده می شود که آندری بابیچف، رئیس صنایع غذایی از آن بازدید می کند. در این آشپزخانه همه ی چیزی که وجود دارد دوده و کثافت و بچه های گریان و « اغتشاش دیوانه واری که در دود جریان دارد» ۵۰ است. در مقابل، آپارتمان بابیچف بهترین چیزهایی را که عصر حاضر ارائه می دهد را بازماندنی می کند. خانه دارای بالکونی است که به نظر می رسد در فضایی اثری و در یک خیابان عریض حومه شهر معلق است. آن سوی خیابان پارکی انبوه از درختان قرار دارد. آپارتمان در طبقه سوم است و سرشار از نور است. نور برای کالوروف نشانه ای از سعادت است. نور باعث شده است که او به مدرنیسم جذب شود و تا اندازه ای او را با آینده آشتی داده است. او مادیت نور را احساس می کند و عاشق ایده ی دخول نور و تسخیر فضای داخلی است. هنگامی که او در رؤیای زندگی آتی با والیا است، دختری که ناامیدانه عاشق اوست، خودشان را در نوعی قصر کریستالی تصور می کند.

« در اینجا تصویر دیگری وجود دارد که من آن را ترسیم می کنم: یک اتاق در جایی و زمانی، که در نور خورشید می درخشد. کنار پنجره ظرفشویی آبی رنگ قرار دارد. پنجره در آب ظرفشویی می رقصد و والیا مشغول شستن ظروف است. او همچون یک ماهی برق می زند، چلپ و چلوپ می کند، و با صفحه کلیدی از آب، بازی می کند ... من هر کاری خواهم کرد تا این تصویر به حقیقت تبدیل شود. (۶۰) ایده آل او از زندگی با زن ایده آلی که از کار پر زحمت زنانه رها شده باشد (به جای پیوند چرک کنونی او با آشپزی و ظرف شستن در ظرفشویی تاریکی که لبریز از مو و کثافات جانوران در سرسرای لغزنده است)، کالوروف را به طرح های معماری رؤیایی برای زندگی نوینی می کشاند که ویژگی مسلط صحنه روشنفکری در اواخر دهه ۱۹۲۰ بود. ۵۱.

کالوروف به رغم تحقیر نسبت به فعالیت های آندری بابیچ در مقام ریاست صنایع غذایی، متوجه می شود که پروژه سوگلی بابیچ (ساختن یک سالن غذاخوری جمعی که در آن غذای باکیفیت تهیه و ارائه می شود) از لحاظ معماری و در نتیجه در اساس به جهان روشنیایی تعلق دارد. در یک رؤیای تطهیرکننده این عمارت به شکل سازه ای از نورها، طاق ها، و دالان ها در پیش چشم کالوروف ظاهر می شود. کالوروف باغ ها، گنبدهای کروی شاخ و برگ درختان، طاقی از نور، سنگ های شفاف، دالان های شیشه ای، و پرواز توپی بر فراز سبزه زار را می بیند. در آنجا آندری بابیچف و رقیب کالوروف یعنی ولودیا ماکارف منتظر رسیدن والیا هستند. والیا شناور در هوا از راه می رسد، درحالیکه موسیقی برخاسته از سازهای یک دسته مارش او را در هوا معلق نگاه داشته اند. آوای موسیقی او را حمل می کند، او بر فراز پلکان و به آغوش ولودیا پرواز می کند. در اینجا و در رؤیای کالوروف تمام جنبه های مثبت تجسم ادبی زندگی نو و معماری نو به یکدیگر می رسند: درختان، نور، شفافیت، و پرواز. این عمارت آشکارا یکی از آن

سازه‌هایی است که « نه تنها برای استفاده بلکه برای شادمانی ساخته می‌شوند» همانگونه که پروسفسکی پلاتانف آرزوی آن را دارد. این یکی از معدود رؤیاهای مثبت و بالقوه قابل تحقیق‌ای از بافت زندگی نو است آنگونه که می‌تواند به شهرهای موجود پیوند خورد که می‌توان در ادبیات شوروی دهه ۱۹۲۰ یافت.

اما همانطور که آناتول کوپ اشاره می‌کند به زودی ایده آل معماری شفاف‌ی که به فضای بیرونی گشوده است و تعامل اجتماعی را تقویت می‌کرد، با معماری سنگین، بسته، و رازآلودی جایگزین شد که به جای ساختمان‌های بلورین ایوان لئونیدوف به شیوه عملی زندگی طبقه حاکم نوین شوروی نزدیک بود. معماری‌ای با نمای خارجی تزئین شده که استانداردهای زندگی را پنهان می‌کرد و برخی از اشیاء (برای مثال کمدها و بوفه‌ها را که تاثلین حتی در سال ۱۹۲۰ ناپدید شدن آنها را سرخوشانه پیش بینی می‌کرد ۵۳) را بهتر از برخی دیگر در خود جای می‌داد.

اگر چه پرواز و طرح‌های معماری هوایی به طور کامل در دوران استالین ناپدید نشد، ۵۴ اما با آغاز دهه ۱۹۳۰ اتحاد موجود میان نویسندگان و معماران آوانگارد به پایان رسید. مایاکفسکی و خلبنیکوف زنده نبودند و گرچه شاعرانی همچون کمیسر کوریلوف لئونوف هنوز رؤیای شهری را در سر داشتند که در آن مردم بدون هیچ زحمتی حرکت کنند اما بسیاری دیگر ایده‌های روشنایی و قابلیت تحرک را با چیزی خاکی تر و مادی تر تاخت زدند. ادبیات با رئالیسم سوسیالیستی به زمین گره خورد که در نخستین کنگره سراسری نویسندگان شوروی در سال ۱۹۳۴ اعلام شد. اعطای نخستین جایزه به بهترین طرح برای کاخ شوراهای به بنای پر عظمت لوفان در سال ۱۹۳۲ نشانه پایان رؤیای معماری سبک و شفاف برای مردمی بود که قادر به تحرک آزادانه باشند. شعر کوتاهی از ایزاوتا پولونسکا (تنها عضو مؤنث گروه سرایبون برادر) به صورت نمادین این دگرگونی‌ها را نشان می‌دهد. شعر که عنوان آن « معمار » است دختر کوچکی را تصویر می‌کند که در حال ساخت خانه‌ای شنی در باغچه‌های کنار کرملین است. خانه‌ای که او دارد ترسیم می‌کند دارای باغچه‌ای بر روی سقف آن است. در نتیجه او ترکیه‌گیلاسی را در شن‌ها و در بالای سقف فرو می‌کند. یکی از شاخه‌ها راست نمی‌ایستد. در نتیجه او از مردی که از یکی از جلسات بی‌پایان کرملین خسته بیرون می‌آید کمک می‌خواهد. مرد همانطور که می‌توان انتظار داشت یک کمونیست قدیمی سپید موی است که پیش از انقلاب در تبعید بوده است. او شاخه را راست می‌کند اما به دخترک نصیحت می‌کند که ما به خانه‌هایی کاملاً متفاوت با وسعت، ارتفاع، طول عمر و عظمت بیشتر نیاز داریم. کمونیست قدیمی به دختر می‌گوید که آنها بایست ساخت کمونیسم را با دستان قدرتمند آغاز کنند و دخترک را تشویق می‌کند به سرعت بزرگ شود و به معماری تبدیل شود که ساختمان‌هایی استوارتر و محکم‌تر بسازد. دختر موقرانه قبول می‌کند که هرچه زودتر بزرگ شود تا بتواند در کشور خود سوسیالیسمی نیرومند و تلویحا پر عظمت بسازد و برای همیشه درختان گیلاس پشت بام و «معماری پرواز پرندگان» را پشت سر بگذارد.

1 Khlebnikov, Ladimir, LEF (acronym for Left Front of the Arts), No.2 (April-May 1923), 32, 39.

2 Trotsky, Literature and Revolution (New York, n.d.), 127.

فردریک استار در کتاب خود **معمار تک نواز در یک جامعه توده‌ای** (پرینستون ۱۹۷۸) می‌نویسد « معمار حتی سهل‌تر از رمان نویس می‌تواند به آینده چشم کند. او پشت میز طراحی با چند ضربه قلم می‌تواند واقعیت کنونی را محو کند و با چند ضربه قلم دیگر جهانی نوین بیافریند» (۱۴۹)

۳ مهمترین این آثار عبارتند از:

K.N.Afanasiev (ed), Iz istorii sovetskoi architektury 1917-25, dokumenti I materialy (Moscow, 1963)

V.E.Khazanova, Sovetskaia arkhitektura pervykh let Oktiabria 1917-25 (Moscow, 1970)

Anatole Kopp, Town and revolution, trans. Thomas Burton (New York, 1967)

M.A.Miliutin, Sotsgorod, trans. Arthur Sprague (Cambridge, Mass, 1974)

O.A.Shvidkovsky (ed) Building in the USSR (New York, 1971)

و نیز **ملنیکوف** اثر استار

4 Iurii Olesha, Liubov, in Izbrannye sochineniia (Moscow, 1956), 275

« معماری پرواز پرنندگان و حشرات شفاف (ورا نما) است، و در آن تنها می توان نوعی طرح کلی نقطه وار، انگاره ای از طاق ها، پل ها، برج ها، تراس ها را متوجه شد، یک شهر به سرعت دگرگون شونده، و مداوما متحرک.»
۵ برای نمونه اولشا مدعی است که ولز نویسنده محبوب او در کل زندگی اش بوده است. (Ni dnia bez strochki, Moscow, 1965, 224)
. او در ادامه درباره اهمیت ولز و ژول ورن برای آن نسل بحث می کند. (۲۷-۲۳۴)

6 Khlebnikov, Utyos iz budushchego, trans.as The Cliff of the future, in Gary Kern, trans and ed. Snake Train, (Ann Arbor, 1976), 240

7 Khlebnikov, Predlozheniia, Snake Train, 191

8 Vladimir Markov, Russian Futurism: A History (Brekeley, 1968), 134

۹ هفت شماره از **لِف** در فاصله سالهای ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۵ منتشر شد. از **نوی لِف** در سالهای ۲۸-۱۹۲۷ دوازده شماره منتشر شد. در شماره دوم **لِف** شعر رؤیایی لادومیر از خلبانیکوف، طراحی یک کیوسک از لاونیسکی، طرح هایی از واروارا استپانوا و طرح هایی مبتنی بر هواپیما از رودچنکو منتشر شد. نظریه پرداز ادبی اسیپ بریک، نویسنده گانی چون ایزاک بابل و پاسترناک و فیلم سازانی همچون ورتوف و آیزنشتاین نیز با آن همکاری داشتند.

10 Lavinskii, Oveshchestvennaia utopia, LEF, No.1 (March 1923), 62-63/Arvatov, LEF, No.1, 61, 64

فردریک استار در «برنامه ریزی شهر رؤیایی در سالهای انقلاب فرهنگی» که در مجموعه مقالاتی با عنوان **انقلاب فرهنگی در روسیه در فاصله ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۱** به ویراستاری شیلا فیتزپاتریک منتشر شد (بلومینگتون، ۱۹۷۸) اشاره می کند که اگر چه لاونیسکی جدولی زمانی ارائه نمی دهد اما لئونارد سابسویچ در سال ۱۹۲۹ اظهار می کند که هستی نوینی که او در ذهن دارد ظرف پانزده سال واقعیت می یابد و در آن زمان تمام شهرهای موجود از روی زمین جاروب می شوند. (۲۰۹)

11 Aseev, Zavtra, LEF, No.1, 172-79

۱۲ آرواتف، ۶۴. به نظر می رسد آرواتف مجبور گشته فرمالیسم عیان نقشه مدور را با گفتن اینکه از تقارن به عنوان یک اصل اقتصادی استفاده شده است توجیه کند. او دیگر مشخصه های طرح را نیز از زاویه بیشترین بازدهی توجیه می کند. شایان ذکر است که الیاف سبک آرنست هاله ی خود را نسبت به زمانی که لاونیسکی آن را به عنوان مصالح ساختمانی ایده آل برگزید از دست داده است.

13 Aristophane, The Birds/ Jonathan Swift, A Voyage to Iaputa, in Gulliver's Travels (1726, repub. New York, 1960).

توصیف گالیور از انهدام زمین زیر لاپوتا و بارآوری تپاه آن پیشگویی خیره کننده ی اتحاد جماهیر شوروی است: « در این دانشکده ها پروفسورها قوانین و روش های جدید کشاورزی و ساختمان سازی و ابزارها و تجهیزات نوینی برای تمام فعالیت ها و کارخانه ها طراحی می کنند که با دستیابی به آن ها هر فرد می تواند به اندازه ده نفر کار کند، کاخی را می توان در یک هفته و از مصالحی ساخت که طول عمری آنچنان زیاد دارند که برای همیشه و بدون هر گونه تعمیراتی باقی می مانند. تمام درختان میوه زمین در هر فصلی از سال که ما بخواهیم میوه می دهند و صدها برابر بیشتر از زمان حال و بی شمار طرح های شادی بخش دیگر. تنها مشکل این است که هیچ یک از این طرح ها تاکنون تکمیل نشده اند و فعلا کل زمین های کشور بایر، خانه ها در حال ویرانی، و مردم بدون غذا و پوشاک مانده اند. با تمام این احوال بدون مایوس شدن، آنها پنجاه برابر شدید تر طرح های خود را در فضایی آغشته به امید و یأس دنبال می کنند.

14 Bachelard, l'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement (Paris, 1943), 110

۱۵ هواپیماها و بالن ها در بسیاری از طرح ها حضور دارند. برای مثال در طرح ایوان لئونیدوف درباره کاخ فرهنگ (Shvidkovsky, 129), فنومنتالهای او برای پروژه مگنیتوگورسک (Miliutin, 24) و در بسیاری از ترسیم های او (Ivan Leonidov, catalogue 8, Institute for Architecture and Urban Studies Series, New York, 1981, Passim) در بسیاری از ترسیم های ملنیکوف (J.L.Cohen, M. de Melnikov, 149, 160, 194, 206, 207). ترسیم های مالوزوموف و آندریف در مورد اقامتگاه مسکونی زاپاروزه (J.L.Cohen, M. de Melnikov, 149, 160, 194, 206, 207). در پروژه کاخ شوراهای آلکسی شوسف (Giorgio Ciucci, Concours Pour le palais des Soviets, VH101, No.7-8, 1972, a special issue on "l'Architecture de l'avant garde en Russie, 1917-34", 118), (Ciucci, 132, 133). برای بحث «لوتنسیون» در فرهنگ شوروی نگاه کنید به:

John Bowl, Beyond the Horizon, in Malevich, the catalogue of the exhibition at the Galerie Gmurzynska, Cologne, 1978, 232-51

و برای مروری بر رابطه میان پرواز و ادبیات در کل نگاه کنید به:

Felix Ingold, Literatur und Aviatik, Basel/Stuttgart, 1978

۱۶ پژواکی از این ایده را می توان در طرح های جدیدتر ناتان اوسترمن یافت. نگاه کنید به:

Osterman, l'Habitat de l'avenir, in Architecture sovietique, a special number (147) of l'Architecture aujourd'hui, 94-99

تکامل جالب و کاملاً غربی تمایل به کندن شهرها از زمین را می توانید در این اثر ببینید:

I. Xenakis, la Ville cosmique, in Musique et architecture, Paris, 1971, 151-60

لویی مارن دلالت های اتوپیک خنکی را در این اثر مورد کنکاش قرار داده است:

Louis Marin, A propo de Xenakis: l'utopia de la verticalite, Utopiques: Jeux d'espaces, Paris, 1973, 325-42

17 A. Strigalev, O proekte pammatnitsa III internatsionala khudozhnika V. Tatlinna, in Voprosy sovetskogo izabrazitel' nogo iskusstva I arkhitektury, Moscow, 1973, 423.

من از پروفسور جان بولت برای توجه دادن من به این مقاله و نیز نکات و پیشنهادات ارزشمندش سپاسگذارم.

18 Tatlin, quoted in Kenneth Frampton, Notes on a Lost Avant-Garde, Art in Revolution (catalogue of exhibition at Hayward Gallery, London, and the New York Cultural Center, 1971, 22. Frampton quotes from Rene Fulop-Miller, The Mind and Face of Bolshevism, New York, 1968, 101-02

تاتلین ادامه می دهد: «به واسطه وحدت شیشه و آهن، ریتم ها بایست چنان پرتوان خلق شوند که گویی اقیانوسی زاده می شود. به واسطه دگرگونی این شکل ها به واقعیت، دینامیک در شکل پرشکوهی تجسم می یابد، درست همانطور که اهرام یکبار و برای همیشه اصول استاتیک را بیان کرده اند.

19 Strigalev, op.cit., 422

۲۰ پونین تأثیر یادبود را در تبدیل تماشاچیان به مشارکت کنندگان اینگونه توصیف می کند: «... مرکز فشرده‌گی جنبش خواهد بود. در آن فضای بسیار کمی برای نشستن و ایستادن وجود دارد و مردم در آن به صورت مکانیکی به اطراف، بالا و پایین هدایت می شوند...» نقل شده در:

John Elderfield, The Line of Free Men: Tatlin's Tower and the Age of Invention, Studio International, Nov. 1969, 163

۲۱ این پاراگراف از چاپ اصلی آن در ۱۹۲۴ در این اثر مجدداً چاپ شده است:

Pisateli ob iskusstve i o sebe in Zamiatin, a Soviet heretic, trans. And ed. Mirra Ginsberg, Chicago, 1970, 107-08

پیش از بیدار شدن در وضعیت مبهم، قهرمان رمان ضد اتوپیایی «ما» اثر زامیاتین می نویسد: «آشکار است که تاریخ بشریت تا جایی که دانش ما پی برده است تاریخ گذار از شکل های چادرنشین به اشکال غیر متحرک تر بوده است. آیا به این معنا نیست که غیر متحرک ترین شکل زندگی همزمان عالی ترین شکل است؟ ایده آل (بدیهی است) جایی یافته می شود که در آن هیچ چیز رخ نمی دهد.»

We, trans. Gregory Zilboorg (New York, 1959), 12, 24

البته در واقع زامیاتین خلاف آن را بدیهی می داند.

۲۲ هنوز هم حل مسأله انرژی آسان نیست. تلاش اولیه ای بر اساس اصولی دیگر به طور فاجعه انگیزی به کاهش منابع اکسیژن جهان منجر شده است.

23 Khelebnikov, Lettre a deux japonais, (first published in Vremeni in 1916), in Le Pieu du Futur, Lausanne, 1970, 208

24 Khelebnikov, Predlozheniia, 193, originally published in Vremeni, No. 2 (1917)

بسیاری از مصالح این اثر در **لادومیر** نیز به کار رفته بود. همچنین چنین به نظر می رسد که ایده های خلیبلیکوف بر زبان مردم سال ۱۹۶۱ در داستان آسیف تأثیر گذارده است. گفتار آنها نوعی **زانونم** است. آنها از مرحله زبان های مکانیکی گذر کرده اند و زبان جدید آنها بر پایه مفهوم احساسی آواهای بُن هاست. واژه ها همان لحظه که سخنگو صحبت می کند شکل می گیرند، مطابق با خواست هر فرد. آسیف این زبان را به زبان روسی استاندارد ترجمه می کند.

25 Okhitovich, "The Socialist Means of Resettlement and the Socialist Type of Housing" in Vestnik Kommunisticheskoi Akademii, No. 35-36, 1929, 338; Sokolov, "Opyt arkhitektornogo myshleniia" Sovremennaia Arkhitektura, No. 3, 1919, 95

این متون در 214-17, "Visionary Town Planning", Starr, مورد ارجاع و بحث قرار گرفته اند.

۲۶ آسیف فرض می کند که اختراعات اختراعات دنیس راه را برای عمل های جراحی این چنینی هموار کرده است. اما امتیاز ویژه هنوز وجود دارد. دنیس بلافاصله و خارج از نوبت مورد عمل جراحی قرار می گیرد.

۲۷ به ویژه آثار آلکساندر گرین شایان توجه اند و به طور خاص Blistaiushchii mir که داستانی درباره یک مرد پرنده است. برای بحثی مختصر از این داستان و از این منظر نگاه کنید به کتابم: The Invisible Land (New York, 1970), 166

28 Olesha, Zavist' in Izbrannye soch, 31

29 Leonov, Road to the Ocean (New York, 1944)

ترجمه انگلیسی عنوان چندان دقیق نیست. کوریلوف و دوستانش به این دلیل اتوپیای خود را اقیانوس نام نهاده اند که «این جهان وسیع معنایی مادرانه دارد همانطور که تمام دریاها به نوبه خود از طریق تلاقی های برادرانه رودخانه ها به یکدیگر می پیوندند.» (۱۲۱) بعید است که لئونوف اثر جیمز هارینگتون با نام اقیانوس (۱۶۵۶) را می شناخته. به هر حال این دو اثر به جز نام های خود شباهت چندانی با هم ندارند.

30 Chernyshevskii, Chto delat?, Moscow/Leningrad, 1937

بایست اشاره کرد که قهرمان زن داستان، ورا پاولونا، در رؤیا برای رسیدن به این جهان نوین پرواز می کند. اما این مسأله صرفاً یکی از خصلت های فرم اتوپیایی است که با اینحال پرنیشفسکی چندان به آن نمی پردازد. به نظر می رسد او صرفاً به این دلیل از این ویژگی ها استفاده می کند که رؤیا و یا سفر، مقدمه های استاندارد برای متونی از این دست هستند. دیدگاه چرنیشفسکی به شیوه های دیگری نیز مشتق از دیگران است. او به ویژه به شدت به فوریه وامدار است. برای مثال هرکدام از عمارت های عظیم چرنیشفسکی تقریباً به بزرگی کاخی است که در مرکز جامعه اشتراکی فوریه قرار دارد. هر دوی آنها حدود ۱۷۰۰ نفر را در خود جای می دهند.

31 Colin Rowe and Robert Slutzky, 'Transparency: Literal and Phenomenal', Perspecta, No. 8, 1963, 45

۲۲ کارهای روزمره خانگی توسط تعداد کمی از افراد مسن و بچه ها انجام می شود. چرنیشفسکی دشوارترین کارها را که کمتر از همه مکانیزه شده اند به آنها می سپرد. به نظر نمی رسد که او با این ایده فوریه موافق باشد که بایست به بچه ها وظایفی را سپرد که با تمایل آنها به کثیف کاری مناسب است (مانند کود پخش کردن و غیره). چرنیشفسکی به آنها وظیفه تمیز کردن را می سپرد.

۲۳ خواست جی اس استروملین مبنی بر اینکه جدایی میان شهر و روستا نه با پراکنده کردن شهرها در نواحی روستایی بلکه با قابلیت جمعیت شهری نسبت به جای دادن خود در تمام قلمروها حل می شود و نیز با آفرینش نیروی کار کاملاً متحرکی که قادر باشد به تناوب در صنعت و یا کشاورزی کار کند. نک به:

- Strumlin, 'le Probleme des villes sovietiques' in Kopp, Architecture et mode de vie, Grenoble, 1979, 287-300
این مقاله ابتدا در Planovoe Khoziaistva, No.8, May 1930 منتشر شد. همچنین نک به:
- Marco de Michelis, 'l' Organisation de la ville industrielle dans le premier plan quinquennal', in special number of VH101.
34 Kirov, 'Speech to the First Congress of the Soviets', Dec.30, 1922
گزیده مفصلی از سخنرانی او در (Kopp, Town and Revolution) منتشر شده است. همچنین استار نیز به صورت مفصل آن را در کتاب Malenikov خود نقل کرده است.
- 35 The Foundation Pit/Kotlovian, trans. T.P. Whitney, Ann Arbor, 1973, 27-28
۳۶ نک به:
- Starr, 'The Revival and Schism of Urban Planning in Twentieth Century Russia' in M.F. Hamm (ed.), The City in Russian History, Lexington, Ky., 1976, 222-42
استار مدعی است که آرمان جنبش شهریاری ریشه در ادبیات روسیه ندارد و اینکه «علاوه بر رؤیای اولیشف دسامبرست در ۱۸۱۸ و اندک تلاش های کوچک دیگر، اصرار بر اتوپیا در روسیه به صورت گسترده بر ایده آل سازی اجتماعات روستایی دهقانی مبتنی است» (۲۳۱)
- ۳۷ آروآف اشاره می کند (۶۱) که شهر شماتیک لائونسکی از این جهت اهمیت دارد که نه چکامه کلیه روستایی بلکه رمانس کمون را تجسم بخشیده است.
- 38 Voyage de man frère Alexis au pays de l' utoppie paysanne, trans. And afterword by Michel Niqueux, Lausanne, 1976.
Originally published in Moscow in 1920 in an edition of 20000 copies.
۳۹ تمهید از خواب بیدار شدن قهرمان یکی از عناصر متعددی است که اتوپیا چیانوف با **اخباری از ناکجا** (۱۸۹۰) اثر ویلیام موریس سهیم است. مهمتر از آن تأکید مشترک آنها بر کار است که به مثابه کنشی آفرینشگر تعریف می شود و نیز نقشی که در لذت زیبایی شناختی ایفا می کند. آلکسی مکان و زمان خود را پس از بیداری از طریق روزنامه ای که بر روی میز قرار دارد متوجه می شود. تمهیدی که قبلا و در سال ۱۷۷۱ در l'Annee deux mille quatre cent quarante (سال ۲۴۴۰) اثر لویی سیاستین مرسیه استفاده شده بود.
- ۴۰ بیشتر یادبودهایی که کرمنوف بر باقی ماندن آنها در سال ۱۹۸۴ اشاره کرده بود در واقع در دهه ۱۹۳۰ نابود شد: کلیسای رستاخیز (۱۷۳۴) در خیابان پاکروکا (که نام کنونی آن چرنیشفسکی است!)، کلیسای جامع قرن نوزدهمی مسیح و نجات دهنده که در سال ۱۹۳۳ تخریب شد، دیوار کینای گوراد، کلیسای کازان در گوشه میدان سرخ (۱۶۳۶)، و برج قرن هفدهمی سوخارف که در ۱۹۳۴ تخریب شد.
- ۴۱ کم شدن جمعیت شهرها یک واقعیت در سالهای نخستین دوره شوروی بود. برای نمونه جمعیت پتروگراد از ۲۲۰۰۰۰ نفر در سال ۱۹۱۷ به ۷۴۰۰۰ نفر در ۱۹۲۰ کاهش یافت. (Niqueux, afterword to Voyage de man frère, 112) به رغم تعهد به نیروی کار متحرکی که بتوان از مرکز و به هر محلی که نیاز باشد تخصیص داد، تروتسکی بر حفظ شهرها مصر بود: «شهرها زندگی می کنند و هدایت می کنند. اگر شهرها را از بین ببرید، یعنی اگر آنها را به واحد های اقتصادی کولاک و هنری پلینیاک قطعه قطعه کنید، آنگاه انقلابی باقی نمی ماند، بلکه تنها حرکت قهقراپی خونین و خشونت آمیزی بر جای می ماند. روسیه دهقانی که از رهبری شهر محروم شده باشد، نه تنها به سوسیالیسم دست نمی یابد بلکه حتی قادر به ایقاع خود برای دو ماه نیز نخواهد بود و به کود و خاک برگ امپریالیسم جهانی مبدل خواهد شد.» (ادبیات و انقلاب، ۱۹۲۳، ۹۲). با اینحال کرمنوف پیروزی اتوپیا دهقانی خود را در جنگ علیه آلمان و به کمک جنگ افزار طوفان کنترل شونده در ذهن تجسم می کند، که یک شاخه نظامی از فن آوری صلح آمیز کنترل آب و هوا است (voyage, 95). کرمنوف علاقه به مسکوی روسیه پاک کهن را (که در بسیاری از آثار غیرشهرگرا نیز طنین افکن است) حفظ می کند. حتی در **راهی به سوی اقیانوس** می خوانیم: «ما از مسکو هم بازدید کردیم. پایتخت جدید به شرق منتقل شده است. اما مسکو هنوز زندگی می کند، با مستمری ای از قرون گذشته، زن محترم کهنسالی لبریز از موزه ها، مکه سوسیالیسم علمی، کارگر زیرزمینی تولد مجدد جهان. ما او را با کمربندی از باغ ها و عمارت های شهری نوینی احاطه کرده ایم، همچون کانتون باستانی و لندن قرون وسطی. ما به این شهر عشق می ورزیم.» (۱۱۲)
- ۴۲ این فضاها داخلی مجلل و از نظر زیبایی شناختی پیچیده که درون خانه هایی ساده محصور شده اند نگاه چرنیشفسکی را نسبت به عصر کبیر آتن به یاد می آورند: «همین خانه هایی که از بیرون زیبا به نظر نمی آیند، چه مخزنی از زیبایی و لذت را درون خود دارند. می توان هر تکه اثاثیه، هر بشقاب را ستود» (۲۳۱)
- 43 Niqueux, 131
سخنرانی ۳۷ دسامبر سال ۱۹۲۹ استالین مقدمه تصفیه اقتصاددانان هممنظر با چیانوف بود که در آن اعلام کرد من متوجه نمی شوم چرا نظریه های ضد علمی اقتصاد دانانی همچون چیانوف توسط مطبوعات ترویج می شود درحالیکه آثاری که ملهم از مارکس، انگلس، و لنین هستند این چنین نیست.
- ('k Voprosam agrarnoi politiki v SSSR' in Voprosy leninisme, 2th edition, Moscow, 1952, 313 as cited by Niqueux, 113.
نیوکس اشاره می کند که بر طبق دانشنامه ادبی مالایا، چیانوف در ۱۹۲۹ درگذشت و پس از مرگ از او اعاده حیثیت شد. اما از طرف دیگر سولژنیستین ادعا می کند که او در ۱۹۴۸ زنده بوده است، زمانی که گمان می رود برای دومین بار دستگیر شده است. Gulag Archipelago, New York, 1973, I, 50)
- 44 See Larin, 'la Collectivisation du mode de vie dans les villes existante' in Kopp, Architecture et mode de vie, 216-23
45 Chernyshevskii, 338

- ولادیمیر ناباکوف غیر دوستانه اشاره می کند: « به خصوص جذابیت همیشگی درختان نزد ماتریالیست ها گیج کننده است چرا که هیچ یک از آنها با طبیعت و بویژه با درختان آشنا نیستند»
 Nabakov, *The Gift*, trans. Michael Scammell, New York, 1963, 255
- ۴۶ بایست موارد برعکس را نیز در نظر داشت. خلبنیکوف در کلمه ای اینگونه (Slovo kak takovoe) از درختانی سخن می گوید که رنگ آمیزی شده اند تا همچون آهن به نظر برسند (Snake Train, 197)
- ۴۷ رابرت فراست، آوای درختان، در
 The Poems of Robert Frost, New York, 1946, 175
- من از درختان در شگفتم/ چرا ما بیش از هر صدای دیگری/ می خواهیم همواره صدای اینان را بشنویم/ تنگ در آغوش سکونتگاه هایمان؟
- 48 'Vishnevaia Kostochka' in *Izbrannye soch*, 269. For a discussion of trees, in particular family trees, in *Envy*, see my 'On choosing one's Ancestors' in the memorial issue of *Ulbardus Review* dedicated to Rufus Mathewson, Jr. II, Fall 1979
- ۴۹ کاوالروف برای مثال با دیوید بوریوک اختلافی ندارد وقتی می گوید: « شما دو پا دارید اگر بنشینید و آنها را بشمرید [خنده حضار] اما اگر بدوید هر تماشاچی ای مشاهده خواهد کرد که این ترکیب زودگذر به نظر دوازده پا می آید. چیز ابزوردی در اینجا وجود ندارد. هنر یک کارخانه سوسیسی نیست. هنرمند فروشنده سوسیسی نیست [کف زدن حضار] حق یک هنرمند حق یک مخترع، متفکر و استاد فن است. اما حق تماشاچی نگاه کردن به آثار هنر جدید با چشم انداز نوین معاصر است»
 Quoted in Vahan D. Barooshian, *Russian Cubofuturism, 1910-1930*, The Hague, 1974, 71. The original reference is to
 Kamenskii's Zhizn's Maiakovskom, Moscow, 1940, 18-20
- 50 *Zavist*, *Izbrannye soch*, 29
- 51 See Kopp, *Architecture et mode de vie*, his *Town and Revolution*, and also his *Changer la vie*, Paris, 1975, as well as
 Miliutin's *Sotsgorod*
 52 *Ville et revolution*, 334
- ۵۲ « بیاید علیه کمدها و بوفه ها اعلان جنگ کنیم ... ما فکر می کنیم شیء نایبست نشانه مالکیت خصوصی فردی باشد، بلکه صرفا بایست به واحدی بدل شود که کارکردهای معین از پیش مقرر را اجابت می کند.»
 Tatlin, 'Vivans d'une maniere nouvelle' quoted by F. Dallo, 'Poetique de l'avant garde architectural dans les annees vingt en Russie' *VH101*, 40
- برای بررسی کلی خوبی از معماری دوران استالین نک به:
 Kopp, *l'Architecture de la periode stalinienne*, Grendoble, 1978
- برای بحث بیشتر درباره مضمون **لویتاسیون** در فرهنگ شوروی نک به:
 John Bowlit, 'Beyond the Horizon' in Malevich, op.cit.
 55 'Arkhitektor', *Krasnaia nov*, Jan. 1933, 53

رنگ زنانه بی گناه است !

تقدیم به والدین و عزیزان سنگسار شده

مقدمه

این نمایش برای اولین بار در تاریخ هفدهم نوامبر دو هزار و هفت در شهر لاهه- هلند به دعوت " کارزار زنان" به روی صحنه آمد. در این اجرا بجز راوی دیالوگی وجود نداشت . نوازنده نیز در دسترس نبود و مدت زمان این نمایش حدود هفده دقیقه بود .

در تاریخ دو مارس دو هزار و هشت این نمایش برای دومین بار در شهر دلفت-هلند به مناسبت روز جهانی زن ، به دعوت کانون دانشجویان ایرانی در هلند برگزار شد . این اجرا نسبت به اجرای اول بسیار متفاوت بود . شروع و پایان بندی نمایش فرق کرده بود. موزیک زنده (گیتار) اجرا می شد . موتیف آزاد (پهن کردن لباس در شروع نمایش و درگیری ساختگی با یکی از تماشاچیان در آخر) و دیالوگ اضافه شدند . آرایش و صحنه پردازی انجام شد . همچنین این نمایش ، با دو پایان بندی پایان یافت . مدت زمان اجرای این نمایش تا حدود پنجاه و پنج دقیقه افزایش یافت .

نمایشنامه شاخه... گل برای سومین بار در تاریخ هشت مارس دو هزار و هشت در شهر بروکسل-بلژیک به مناسبت روز جهانی زن ، به درخواست قبلی من و موافقت " کارزار زنان" ، بعد از راهپیمایی ، به روی صحنه رفت . این اجرا نسبت به اجرای دوم هم تفاوت کرده بود . دیالوگها و تعداد بازیگران کمتر شده بودند . دو موتیف آزاد و ترانه خوانی (گلبرگ هفت در قسمتی از نمایش ، و ترانه خوانی غنچه، ترانه مرا ببوس) حذف شده، و در عوض یک رقص اضافه شده بود . از چرخیدن و بازیگری گلبرگها کاسته شد . گلبرگها آرایش نداشتند و صحنه پردازی انجام نشد . اعلامیه ها هم پخش نشدند . ارتباط با تماشاچی بجز در یک مورد سرود خوانی ، برقرار نشد . متناسفانه بدلیل مشکلات مالی و تکنیکی ، استفاده از هنر و تکنیک نورپردازی مثل دو اجرای قبل محروم ماندم .

مدت زمان اجرای نمایش حدود سی دقیقه بود .

اگر قرار باشد برای بار چهارم روی صحنه برود ، باز هم تغییراتی در آن خواهیم داد .

هیجده بازیگر :

- هشت بازیگر زن ، گلبرگها را تشکیل می دادند (در متن نمایشنامه بازیگران به نام گلبرگ یک و دو و... نامگذاری شده اند) .

- یک دختر نوجوان با یک آبپاش در دو نوبت وارد صحنه می شود و شاخه گل را آبیاری می کند .

- شش بازیگر مرد در نمایشنامه ایفای نقش می کنند : چهار نفرشان ساقه گل را تشکیل میدهند (در متن نمایشنامه بازیگران به اسامی ساقه یک و دو و... نامگذاری شده اند) . یک نفر لباس روی طناب پهن میکند و نفر ششم در نقش بازجویای نقش می کند .

- موسیقی : یک نوازنده ویلن و یک دف زن .

- یک نفر نورپرداز.

- یک نفر مسئول صدا .

- قطعه موسیقی . (منظور قطعه ای است به مدت دو ثانیه از کارل اورف) .

لباس زنان

شش گلبرگ اول شلوار و توپی مشکی به تن دارند . هر کدام شال هایی رنگارنگ به طول چهار متر گره زده دور کمرشان بسته اند .

گلبرگ هفتم لباسی سراپا مشکی به تن دارد .

گلبرگ هشتم لباس و ارایش کلاسیک یک دختر جوان را به تن دارد.

دختر نو جوانی که شاخه گل را آبیاری میکند ، لباسی که دختران تین ایجز می پوشند را به تن دارد .

لباس مردان

چهارنفری که یک ساقه را تشکیل می دهند ، شلواروبلوزی یقه اسکی مشکی به تن دارند .

نفر پنجم لباسی معمولی ، پیراهنش روی شلوار افتاده و بازجو یا لباسی نظامی - کاموفلاژیه روی صحنه می آید .

آرایش

تمام گلبرگها بجز گلبرگ هشت ، گیسوانشان آشفته و باز است .

شش گلبرگ اول ، نام خود را بر دو گونه و پیشانی با آبرنگ نوشته اند . هر کدام از آنها یک دست خود را به دلخواه تا شانیه رنگ می کند .

تمام گلبرگها به هر دست دو شال رنگی بزرگ ، یکی را بر میچ دست و دیگری را بر بازو از یک سر گره زده تا شالها آویزان شود .

تمام بازیگران پا برهنه هستند .

صحنه پردازی

صحنه پوشیده از ۱۵۰ بادکنک است .
در گوشه ای از صحنه یک ساک قرار دارد و در گوشه ای دیگر یک دف .
طناب رختی در جلوصحنه از دو طرف بسته شده.
یک شاخه گل رز قرمزدر یک متری ساک و یک سبد خالی.

پیش از شروع

یکی از بازیگران مرد با یک سبد لباس زیر زنانه و مردانه (هشت تکه) روی صحنه ایستاده است .
هشت گلبرگ و چهار ساقه در عقب سالن جمع شده اند .
نو جوان دختری که بعداً آبیاری خواهد کرد در میان تماشاچیان نشست است.
ویولون نواز پشت صحنه است .
بازجو پشت صحنه است .

صحنه تاریک است.

شروع بازی

موتیف آزاد

کارگردان از عقب سالن خطاب به بازیگر مرد روی صحنه می گوید : چرا معطلی ؟ شروع کن !

نور جستجوگر است . بازیگر را گم کرده . به تمام سالن سر می کشد..... بازیگر روی صحنه فریاد میزند : من اینجام.....

نور فقط جلو پای بازیگر انداخته میشود تا بازیگر را از گوشه صحنه به طرف طناب رخت برساند . وقتی رسید ، تمام صحنه روشن میشود.

- بازیگر لباسهای زیر زنانه و مردانه را یکی یکی از سبد بیرون می آورد.... آنها را سبک و سنگین میکند با بیان جملاتی طنزآمیز و کنایه های اجتماعی با تماشاچیان به گفتگو میپردازد و روی طناب رخت پهن میکند (فی البداهه).

قبل از اینکه آخرین تکه را پهن کند ، هشت گلبرگ و چهار ساقه از عقب سالن، از میان تماشاچیان، با دادن شعار " لگد لگد ، کوپ کوپ ، لگد کوپ میکنیم " به سوی صحنه می روند . هر بازیگر دو چوب لباسی در دست دارد و آنها را به هم می کوبد . نفر اول اعلامیه هایی را بین حضار پخش میکند.... روی اعلامیه ها فقط یک علامت سوال کشیده شده.

نوراز صحنه گرفته میشود و روی این گروه انداخته می شود....در اینجا بازیگر که سید لباسهای زیر را داشت از صحنه خارج میشود (پایان موتیف آزاد).

هر بازیگری که به روی صحنه می رسد چوب لباسیها را درگوشه ای در سیدی می گذارد و دستش را روی شانه های نفر قبلی می گذارد تا اینکه دوازده نفرکاملن به صورت حلقه شکل می گیرند (غنچه می شود) . بعد از اینکه حلقه دو دور کامل را زد ، ساقه شماره چهاراز گروه جدا شده و روی زمین دراز میکشد (سرش چسبیده به غنچه)غنچه به دورزدن خود ادامه میدهد.... با هرتک دوری که غنچه میزند، به ترتیب ساقه های شماره سه، دو و یک از آن جدا میشوند. سر هر ساقه به کف پای ساقه قبلی چسبیده و در امتداد هم قرار میگیرند.

آرایش صحنه

هشت گلبرگ زن به شکل غنچه بسته همچنان دور خود میچرخند و یک ساقه درازمتشکل از چهار مرد که روی زمین دراز کشیده اند. (شاخه گل)

در اولین دور غنچه پس از جدا شدن ساقه شماره یک ، گلبرگ شماره هشت توی غنچه می نشیند.

غنچه دو دور میچرخد شعار دادن را قطع میکند....از حرکت می ایستد.... گلبرگها دستشان را از شانه همدیگر آزاد میکنند دست در دست هم می گذازند.... غنچه را بازویزگتر می کنند....سرشان را به پشت خم می کنند تا کمرشان نیم قوس بخورد (شبیه گل شیپوری).... دو بار نیم دور از کمر ، می چرخند سپس آرام آرام می نشینند.... بازیگران روی زمین می خوابند و شکفته شدن غنچه را نشان میدهند....

همزمان به آرامی هر چه تمامتر گلبرگ شماره هشت (راوی) از درون غنچه بلند میشود....بیرون میزند و به سمت ساک میرود....ساک را باز میکند....ازدرون آن یک زیرانداز ساحلی بیرون می آورد و پهن میکند روی آن دراز میکشد ودوباره از درون ساک ، نان و شراب وپاکت نامه ای بیرون می آورد....

گلبرگها بلافاصله پس از بیرون آمدن راوی ، به آرامی بلند میشوند.... دست روی شانه های یکدیگر میگذارند....دوباره غنچه میشوند وبا حالت ریتمی ۱،۲،۳،۴ به پاهایشان ، یک دور میزنند و بدون اینکه تماشاجی ببیند ، نوازنده ویولنیست در وسط غنچه می نشیند.

گلبرگها پس از نشستن ویولن زن، یک دور دیگرهم میزنند....سپس مثل دفعه قبل می ایستند.... دستشان را از هم جدا میکنند آرام آرام می نشینندو روی زمین می خوابند....دستانشان را روی زمین باز میکنند و شکفته شدن گلی را نشان میدهند....

ویولن زن از درون غنچه شروع به نواختن میکندآرام آرام بلند میشود.... از غنچه بیرون میزند.... دور گلبرگها دوری میزند و وسط صحنه جولان میدهد.... گلبرگها دوباره به آرامی بلند میشوند و غنچه بسته را تشکیل میدهند.... در اینجا، هفت گلبرگ آرام آرام قطعه ای را با آهنگ ویولن زمزمه میکنندحین دور زدن به سر و تنشان موج میدهند....

نوازنده ویلن بعد از سه دقیقه نواختن، در حین نواختن، آرام آرام به گوشه ای میرود ولی همچنان می نوازد

صحنه تاریک میشود. نور فقط روی راوی متمرکز میشود.

راوی (گلبرگ شماره هشت) پاکت نامه را برمیدارد و به وسط صحنه می آید.... طول صحنه را قدم میزند.... از میان تماشاچیان ردیف جلو یکی را انتخاب میکند و با خود روی صحنه میبرد.... نامه ای را از پاکت بیرون می آورد.... و این جملات را هنگام قدم به قدم برای اومی خواند :

همسفرم لب آبی بود.... لب سرخی داشتم.... کوه نبود.... انگشتانم را جدا از دستانم سوا کردم.

ساحلم پا می داد دل من با او بازی کرد من از او پرسیدم ما بقایای دو هماغوشی تا کی با هم میمانیم؟

مستی آشوب مرا از زیر به رو آورد

یادت هست.... یادت هست صدایش اصرار داشت که تم را با خود در آب بکشد ؟

سایه ام از آب خیس نشد.... خم و راستش کردم.... خندیدم ، خندیدیم... دو سه باری بی خواب شدم.... فریاد زدم.... فریاد زدم : ای مردم.... ای مردم

عشق بازی، تنها بازی بدون بازنده

ن، نکره

ب، بقره

تمام بازیگران همصدا می گویند :

عشق بازی، تنها بازی بدون بازنده

ن، نکره

ب، بقره

راوی سر جایش برمیگردد .

تماشاچی به صندلی خودش برمیگردد.

نور تمام صحنه را روشن میکند .

نوجوان ضمن آبیاری گل شاخه گل ، گاه گاهی دستی به زمین می کشد.

نواختن ویولن قطع می شود و نوازنده از گوشه صحنه بیرون میرود .

گلبرگها به شکل غنچه سرپا ایستاده اند.

پرسش و پاسخ ساقه و گلبرگها

قبل از اینکه آخرین جمله راوی تمام شود ، ساقه شماره یک به آرامی از جایش بلند میشود. هر دو دستش شبیه کسی که تسلیم یا دستگیر شده ، بالا هستند. آرام آرام دور خود میچرخد. گل رز را زیر کمر بندش گذاشته است.

بعد از اولین دور ساقه شماره **یک** به دور خود ، ساقه شماره **دو** به آرامی از زمین بلند میشود. آرام آرام دور خود میچرخد و نمایشهای ورزشی اجرا میکند .

بعد از اولین دور ساقه شماره **دو** به دور خود ، ساقه شماره **سه** به آرامی از زمین بلند میشود. آرام آرام دور خود میچرخد و ادای کسی که پشت کامپیوتر نشسته و یک تلفن همراه در دست دارد را درمی آورد.

بعد از اولین دور ساقه شماره **سه** به دور خود نوبت به آخرین ساقه میرسد . ساقه شماره **چهار** به آرامی از زمین بلند میشود. آرام آرام دور خود میچرخد . سرش را به زیر میاندازد و شروع میکند عرض صحنه را قدم زدن .

همینکه ساقه شماره **چهار** شروع به قدم زدن میکند ، ساقه شماره **یک** از چرخیدن باز می ایستد و می گوید :
که اینطور....

قضاوت

همیشه یک جانبه است...

لامصب !

اگر تو دیر نمی آمدی

امشب ساعت هشت مارس

مادرم زنی می زاید و من مجبور نمیشدم

درگیرهای خیابان را در ایستگاه جایگزین کنم .

حرفی نیست....

خنجری که در آفتاب نشسته است

انگشتانم را به حد نصاب نمی رساند.

حرفی نیست....

ای سکنا نشینان!

ای سکنا گزینان !

به آنها بگویید....

به آنها بگویید

زمین

از کنار ما می گذرد و

مجال استخاره

شبیخون را نزدیک می کند.

ساقه شماره یک گل رز را به دست ساقه شماره دو می سپرد و دوباره شروع میکند به دور خود چرخیدن.

قطعه موسیقی

گلبرگ شماره یک مست و شاد و شنگول از غنچه ، تلو تلو خوران جدا میشود. آنقدر دور خود میچرخد و به طرف وسط صحنه می آید تا چهار متر شال باز شود. یک طرف شال به کمرش گره زده شده است و طرف دیگرش در دست گلبرگ دیگرست. وسط صحنه به یکی از تماشاچیان میگوید : چقدر شما مستید!!! از دیگری می پرسد :

تو چیزی گفتی ؟.... (بازیگر مجاز است اگر زمینه را مساعد دید، لحظاتی با تماشاچی گفتگوئی فی البداهه داشته باشد) و ادامه می دهد :

نمی دانم چرا شب رفته است و روز نمی آید!
نمی دانم چرا شب رفته است و روز نمی آید !
من هم مثل شما نشسته در
ایستگاه لباسی هستم....

آه ای مریم حامله
تو مرا بزا !

حرف بدی زدم ؟

شاید
راه راه نشینان
از راه برسند ومرا با خود ببرند....

نمی دانم چرا شب رفته است و روز نمی

گلبرگ با به دور خود پیچیدن (به حالتی که شال ضمن چرخیدن ، به دور کمرش بسته شود) به غنچه می پیوند.

ساقه شماره دو تمریناتش را کم میکند به دور و بر نگاهی می اندازد تا اطمینان حاصل کند کسی نیست....سپس میگوید :

تو خودت دیدی ؟
یعنی چه ؟.... مگر
بیابانهای مسلول به کجا می گریزند ؟

می دانستم شما
همیشه در جایی هستید که من نیستم....

اما شما به آنها بگو

به آنها بگو....
جاده
عقب میماند تا
خروجیهای شهر را تسلیم کند....

اما
سرکشیهای لذت به قلمرو هلاکت پا نمی گذارند....

ساقه ، گل رز را به ساقه شماره سه میدهد .

قطعه موسیقی

گلبرگ شماره دو از غنچه جدا میشود . او نابیناست .
عینک دودی پهنی به چشم زده . کورمال کورمال ، همانند گلبرگ شماره یک ، آنقدر دور خود دور میزند و
به طرف وسط صحنه می آید تا چهار متر شال باز شود. یک طرف شال به کمرش گره زده شده است و
طرف دیگرش در دست گلبرگ دیگرست. وقتی به انتهای شال رسید میگوید :

بیخشید....منظورتون من بودم؟....
هر تشکلی خالق محدود یتهاست....

آخه من خودم هم نمیدانم چرا
سایه هایم را هل میدهم تا
آستین پوشان
بتوانند هر ایستگاهی را تکذیب کنند....

گلبرگ با پیچیدن به خود (به حالتی که شال ضمن چرخیدن ، به دور کمرش بسته شود) به غنچه اش
می پیوندد.

ساقه شماره سه با یک دستش در حال تایپ کردن و در دست دیگرش با یک تلفن همراه در گوشش
میگوید :

خودت خواستی !

ما به گذشته نزدیکتریم تا آینده

عزیزم ،
لذت ببر از ناشناخته ها....
مشکل تا زمانی مشکل است که گفتنی نباشد....

عزیزم ،
به آنها بگویید....

به آبها بگویند
 اگر
 همنشین اصابتی باشم که از در بیرون رفته است ،
 سنگها... بله... سنگها
 حتی پاره
 گوشه های حضور را
 جا به جا خواهند کرد....

قطعه موسیقی

گلبرگ شماره سه ، قیراق و سر زنده ، همانند گلبرگهای قبلی از غنچه جدا میشود....
 شق و راست می ایستد و محکم میگوید :

گوش بده !
 حرف حساب، بدهکاریست!

منشورین ابهام
 سرانه مفقود بست
 به درازای دو سو....

دو خیابان همزمان با هم نمی رسند

گوش بده !...
 دستا نم دیر کرده اند!

من هم مثل تو
 در ایستگاه پاهایم نشسته ام....

گلبرگ با پیچیدن به دور خود (به حالتی که شال ضمن چرخیدن ، به دور کمرش بسته شود) به غنچه
 اش می پیوندد.

نوبت به ساقه شماره چهار می رسد . گل رز در دست ، گاه می ایستد و گاه قدم زنان خطاب به اش را
 می گوید :

آی مردم....
 آی مردم
 به آبها بگویند....

به آبها بگویند
 تا یکی از این عابرین پنجره



سرم را در هوا خالی کند تا مبادا
یقه داران
با یک جفت پا
سر راهم را برگردانند.....

آی مردم
آی مردم
به آنها بگویید.....

به آنها بگویید
پس کجاست آن رنگهای گیج که
غریزه را با خود می آورند و
به تبخیر که می رسند
اعتراف را قانع می کنند.....

قطعه موسیقی

نوبت به گلبرگ شماره چهار میرسد. همانند گلبرگهای قبلی از غنچه جدا میشود .
به طرف ساقه شماره چهار میرود.... ساقه شماره چهار گل رز را به او تقدیم میکند .

گلبرگ متردد است. از او نمیگیرد . به طرف وسط صحنه میرود . دوباره به طرف ساقه بر میگردد . باز
هم گل رز را از دست ساقه نمیگیرد.... خطاب به ساقه شماره چهار ، عشوه کنان میگوید :

کدام شبی از شبها ؟
بی خیال بابا....

تابستون هم رنگ بی اعتنایی بود و خاطره
از ایستگاههای دخترانه میگذشت....

جویندگان صدا از حرکت فاصله میگیرند ؟ قبول !

اما
پس کجاست آن
ایستگاهی که
برگزیدگانش را
آسمانی مینویسند تا با هر نوازشی
وعده ها
مفقودالایر شوند....

آه ای مریم حامله !
تو هم مرا بزا !



ساقه **چهار دوباره** گل رز را به او تقدیم میکند . او متردد است و نمیپذیرد و به طرف غنچ اش باز میگردد . نیمه راه پشیمان میشود. به طرف ساقه **چهار** برمیگردد و با لبخندی گل رز را از او میگیرد ، میبوید و دوباره می گوید :

آه ای مریم حامله !

تو هم مرا بزا !

گلبرگ به غنچه میپیوندد و گل رز را وسط غنچه میگذارد .

آرایش صحنه

آرم فمینیسم

پس از پیوستن گلبرگ **چهار** به غنچه ، ساقه **چهار** همچون صحنه آغازین نمایش ، روی زمین دراز میکشد .

ساقه **سه** ، سرش را روی شکم ساقه **چهار** میگذارد و می خوابد.

همینطور ساقه **دو**، سرش را روی شکم ساقه **چهار** میگذارد و می خوابد.

ساقه **یک** سرش را به کف پای ساقه **چهار** می چسباند و روی زمین دراز میکشد.

در این حالت ، غنچه(به شکل دایره) و ساقه (به شکل بعلاوه) در زیرغنچه ، نشان فمینیسم را بر روی صحنه به نمایش درمی آورند .

برای چند لحظه صحنه در تاریکی فرو میرود.لحظه ای بعد بارکه نوری همچون صحنه آغازین نمایش ، سالن را درمی نوردد، تو گوئی درجستجوی چیزی است.

در همین حین ، بازجو از تاریکی استفاده کرده ، درون غنچه می نشیند .

نور کامل بر صحنه برمی گردد.

گلبرگها با دیدن بازجو جیغ میکشند . روی زمین هر گلبرگی روی دیگری می افتد.

(شکل دایره باقی می ماند). آرام آرام بازجو با طنابی در دستش بلند می شود و دور همه می چرخد .

سمفونی کارمینا بورانا اثر کارل اورف نواخته میشود.

بازجو با حالت آماده باش و خشمگین گلبرگها را زیر نظر دارد . دو سه باری در وسط غنچه و بیرون از آن می چرخد .

گلبرگ **هفت** ، گل رز را که در وسط افتاده بر میدارد . آرام آرام بلند می شود . بازجو او را میبیند. گلبرگ تا نیم تنه بلند شده است .

بازجو دستی را که طناب دارد بالا میبرد و می پرسد :

پدر ؟

گلبرگ :

پدرم فرزند نداشت!

بازجو به طور واقعی گلبرگها را با طناب میزند .
 گلبرگ جیغی میکشد گل رز را وسط غنچه میگذارد بازجو موهای سر گلبرگ را میکشد (به طور واقعی) و از غنچه و صحنه بیرونش می اندازد .

گلبرگ **یک** ، گل رز را برمی دارد . تا نیم تنه بلند می شود . بازجو جلوش می آید و می پرسد :

مادر؟

گلبرگ :

باکره است !

بازجو او را با طناب میزند . او جیغی میکشد و گل رز را وسط غنچه می اندازد و سر جایش می افتد.
 گلبرگ **دو**، گل رز را برمی دارد . تا نیم تنه بلند می شود . بازجو پایش را روی پای گلبرگ میگذارد و می پرسد :

آدرس ؟

گلبرگ :

هر کجا دیوار است !

بازجو او را با طناب میزند . او جیغی میکشد و گل رز را وسط غنچه می اندازد و سر جایش می افتد.
 گلبرگ **سه**، گل رز را برمی دارد . تا نیم تنه بلند می شود .
 بازجو پایش را روی شانه گلبرگ میگذارد و می پرسد :

سلول ؟

گلبرگ :

تنگ کردن زندان است !

بازجو او را با طناب میزند . او جیغی میکشد و گل رز را وسط غنچه می اندازد و سر جایش می افتد.
 گلبرگ **چهار**، گل رز را برمی دارد . تا نیم تنه بلند می شود .
 بازجو پایش را به آرامی روی کمر گلبرگ میگذارد و می پرسد :

تبعید !

گلبرگ :

راه رساناست !

بازجو او را با طناب میزند . او جیغی میکشد و گل رز را وسط غنچه می اندازد و سر جایش می افتد.

گلبرگ **پنج**، گل رز را برمی دارد . سر پا می ایستد. گلبرگ لال است . با دست و سر اعتراضش را نشان میدهد . بازجو طناب را نشانش میدهد و به گلبرگ تفهیم میکند که من سرم همیشه پس از چند لحظه گفتگوی بدون کلام ، بازجو برای نشان دادن گلبرگ ، او را با طناب میزند . گلبرگ جیغی میکشد روی زمین ولو میشود.... دوباره بلند میشود لگدی به بازجو میزند.... بازجو جری تر شده ، دوباره او را میزند.... گلبرگ سر جایش می افتد.

گلبرگ **شش**، گل رز را برمی دارد . سر پا می ایستد . بازجو جلوش می ایستد و می پرسد :

حکم ؟

گلبرگ :

سنگسار !

این بار قبل از اینکه بازجو بتواند او را با طناب بزند ، گلبرگ به او حمله میکند و دیگر گلبرگها نیز دست در دست هم ، ولوله کنان ، از سر جایشان بلند میشوند و بازجو را به شکل واقعی میزنند.... او را به زیر کشیده و از صحنه بیرون می اندازند.

موسیقی قطع می شود.

آرایش صحنه

تمام بازیگران (به شکل شاخه گل) ، جا گرفته اند.... همراه با تماشاچیان ، سرود " سر اومد زمستون " را می خوانند.

در این فاصله که گلبرگ **هفت** توسط بازجو بیرون انداخته شده بود ، با تعویض لباس به روی صحنه باز میگردد و با یک قطعه موسیقی هندی - عرفانی شروع به رقصیدن میکند. رقصش که تمام شد به غنچه می پیوندد . نو جوان برای بار دوم دوباره کل شاخه گل را آب میدهد. ویلن زن به روی صحنه برمیگردد و شروع به نواختن می کند .

راوی از جایش بلند میشود و طول صحنه را قدم میزند (اینبار بدون همراهی تماشاچی) . پاکت دوم را باز میکند ، نامه را بیرون می آورد و این قطعه را می خواند :

غروب آمد و کیسه‌هایم را ریختند.... چهار نفر بودند....

جاده بازگشت، سرزده، جلو پاهایم ایستاد....

من نمی خواستم بروم.... نه ! نمی خواستم !

رنگ من قاضی شد....

پستانهایم را یک به یک بر سینه ام خواباندم.... پستانهایم را یک به یک بر سینه ام

خواباندم....

هنوز هوس می داشتم.... به خودم پیچیدم. نیم خیز ایستادم. دیدم.... دیدم مهتاب خودش را از

آب بیرون می آورد.... آنقدر لخت....

آنقدر لخت بودیم که بینم لب آبی با من تنهاست....

دیر بیدار شدم.

بازهم پیچ و تاب می خوردم.... بازهم پیچ و تاب می خوردم....

تا اطراف همه جا فاصله بود.

محل اتهام ، دست گیرست....

فریاد زدم :

" لگد لگد ، کوب کوب ، لگد کوب میکنیم "

تمام بازیگران همین شعار را تکرار می کنند .

راوی از صحنه خارج میشود. به دنبال او ، ساقه یک به سراغ سید میرود و چوب

لباسیهایش را از توی سید برمیدارد و از صحنه بیرون میرود. بعد گلبرگ یک از درون سید چوب

لباسیهایش را برمیدارد.... بدین منوال ، به ترتیب یک ساقه - یک گلبرگ بازیگران چوب لباسیهایشان را

برمیدارند و از صحنه بیرون میروند. بجز ساقه چهار. او دف را برمیدارد و همراه با ویلن زن دو سه دقیقه

پایانی را در روی صحنه به نوازندگی میپردازند. پایان.