اقتصاد سیاسیِ فضای عمومی[1]

دیوید هاروی
برگردان: ایمان واقفی و آلا حسن‌خالی

در نظرگرفتن «حوزه عمومی[2]» به‌عنوان عرصه‌ای برای مباحثه و مشارکت سیاسی و متعاقباً قرار دادن آن به‌عنوان زیربنای حکمرانی دموکراتیک، تاریخی بلند و پرآوازه دارد. تصویر آگورای آتن همچون فضایی فیزیکی که در آن آرمان دموکراسی می‌توانست جامه‌ی عمل بر تن کند سال‌هاست تخیّلات سیاسی ما را به اشغال خود درآورده است. از این‌رو نوعی پیوند و بعضاً اینهمانی میان شکل‌گیری فضای عمومی واقعی و حکمرانی واقعاً دموکراتیک فرض گرفته شده است. چند و چونِ این رابطه اما همچنان پر ابهام باقی مانده است. عده‌ای گمان می‌کنند حوزه‌ی عمومی صرفاً استعاره‌ای راهگشاست و با ظهور اینترنت و شکل‌گیری «اجتماعات مجازی»، دیگر فیزیک و مادیّت سازمان‌های فضایی چندان محلی از اعراب ندارد. برخی دیگر با انکار می‌پرسند مگر ممکن است در جهان شهریِ مملو از حومه‌های ازهم‌جداشده، شهرک‌های حصارکشی‌شده، فضاهای خصوصی‌شده، مال‌های تحت نظارت درآمده و مرکز شهرهایی که هیچ گوشه و کناریش از دید دوربین‌های مداربسته در امان نمانده (و این روزها به لطف شکل نامحسوسی از حکمرانی به نام «همکاری شغلی»)، از مردم خواست مشارکت سیاسی داشته باشند؟

گرچه یافتن رابطه‌ی واقعی میان مادّیت فضای عمومیِ شهری و سیاست در حوزه‌ی عمومی بنظر غیرممکن می‌رسد، اما به باور من نقاط اشتراک بالقوه‌ای میان این دو وجود دارد. هر چه باشد تجربه‌ی ما از شهر در خلاء اتفاق نمی‌افتد. آنچه ما در زندگی روزمره‌مان تجربه می‌کنیم (از جان کندن در مسیر رفت و برگشت و لِه شدن در شلوغی مترو گرفته تا فرح‌بخش بودنِ مال‌ها، ظرافت و عظمت برخی بناهای شهری، گداهای گوشه‌ی خیابان و آرامش و زیبایی پارک‌ها) قطعاً بر نحوه‌ی جاگرفتن ما در جهان و متعاقباً تفکر و عمل سیاسی‌مان تاثیر می‌گذارد. از طرف دیگر ایده‌ها و اندیشه‌های سیاسی‌ای که درون ما رگ و ریشه دوانده‌اند نه تنها نحوه‌ی گشودگی ما را در برابر تجربه‌های شهری جهت‌دهی می‌کنند، بلکه تفاسیر ما را از آن تجربیات سر و شکل می‌دهند. برای مثال اگر حومه‌نشینان از مراکز قدیمی شهر[3] ترس و واهمه داشته باشند که گویی بخش طاعون‌زدگان است، نه تنها با دامن زدن به تصورات کلیشه‌ای از هسته‌های قدیمی شهر بی‌توجهی فعلی به آن‌جا را تشدید می‌کنند، بلکه امکان هر نوع همگرایی سیاسی را در جهت منافعِ شهر و حومه بیش از پیش کاهش می‌دهند. یا در مقابل اگر ساکنان هسته‌های قدیمی شهر، زندگی در حومه‌های شهر را بی‌روح، کسالت‌آور، یکنواخت و خسته‌کننده بدانند احتمال تمایل پیدا کردن به برنامه‌ی سیاسی‌ای که همتایان حومه‌نشینشان دنبال می‌کنند پایین می‌آید. اگر می‌خواهیم به‌طور کلی به اثرگذاری طراحی شهری و بویژه شکل‌گیری فضای عمومی شهری بر سیاست در حوزه‌ی عمومی بیاندیشیم باید سراغ ترکیب جالبی از دریافت‌های اجتماعی-جغرافیایی، انتظارات و شرایط مادی را بگیریم.

شاید بد نباشد در این زمینه از یکی دو مطالعه‌ی موردی کمک بگیریم. به عنوان مثال مایلم به امپراتوری دوم فرانسه بازگردم و نشان دهم تغییرات ریشه‌ایِ فضای عمومی چه تبعات مستقیم و چه غیرمستقیمِ سیاسی‌ای دربرداشت. انتخاب این مورد از آن جهت است که شناخت بیشتری از آن دوره دارم و گهگاه با الهام از آرای طیف گسترده‌ای از متفکران، منجمله والتر بنیامین، ریچارد سنت، مارشال برمن و تی. جی. کلارک، ایده‌هایی در باب اثرات و معانی سیاسی کار هوسمان پرورانده‌ام. اما پاریسِ دوران هوسمان از یک جهت دیگر نیز مهم است. رابرت موزِز در بازسازی شهر نیویورک به مطالعه‌ی دقیق آثار هوسمان و

---

[1] . Harvey, D. (2006). The political economy of public space, In S.Low & N. Smith (Eds). *The politics of public space.* pp. (17-34) Routledge. London.

[2] Public sphere

[3] The inner city: هسته‌های قدیمی شهر را گویند که طبقات متمول در طی فرآیند مدرنیزاسیون و شهری‌شدن آن‌جا را به مقصد حومه‌های مرفهِ شهری ترک کرده‌اند و عملاً تبدیل به مکانی برای سکونت طبقات فرودست‌تر شده است.

مدل‌سازی از آنچه او هنر هوسمان می‌نامید پرداخت (موزز حتی برخی تاکتیک‌های هوسمان را نعل به نعل رونویسی و به زعم برخیْ اشتباهات فاحش او را نیز تکرار کرد).

شاید کمی عجیب به‌نظر برسد، اما می‌خواهم نخست بر شعری منثور از بودلر به نام «چشمان فقر» تامّل کنم. این شعر تمام آن موضوعات و مباحثی را که حول و حوش کارهای هوسمان شکل‌گرفته است یک‌جا در خود دارد. بودلر در مدخل شعر از معشوقه‌اش می‌پرسد «می‌دانی چرا به‌یکباره تمام وجودم را نفرتت فراگرفت». بودلر ادامه می‌دهد «در طول روز ما احساسات و افکارمان را در کمال صمیمیت با هم در میان گذاشتیم، گویی یک روح بودیم در دو بدن». اما

«در آن شامگاه که خستگی بر ما غلبه کرده بود، تو آهنگ نشستن روبه‌روی کافه‌ای نونوار که کنار بلواری نوساز گوشه گرفته بود کردی. بلوار همچنان پر بود از سنگ و خاک، اما شکوه و عظمتش را مغرورانه به رخ می‌کشید. کافه شعله‌های نورش را به هر سو پرتاب می‌کرد. آن سوز و گدازهایِ چراغ گازی، شب‌های افتتاح را به یاد می‌آورد. سوی چراغ تمام روشنایی‌اش را بر سفیدی کورکننده‌ی دیوارها، پهنای آیینه‌کاری‌ها و گچبری‌های مطلّا پخش می‌کرد... حوریان و ماه‌چهره‌گان هر کدام سینی‌ای از میوه و کباب و بره بر سر حمل می‌کردند... تمام تاریخ و همه‌ی اسطوره‌ها به خدمت شکم‌بارگی درآمده بودند.

در همین خیابان رو به روی ما مرد موقرِ چهل ساله‌ای با چهره‌ای تکیده از کار و ریشی رو به سفیدی گذاشته ایستاده است. یک دستش در دست پسر کوچک و با دستِ دیگر پسر خردسالش را نگه می‌دارد و دیگر رمقی برای پیش رفتن برایش نمانده. مرد بچه‌ها را برای قدم زدن عصرگاهی بیرون آورده و مراقب آنها بود. بچه ها جامه‌ای مندرس بر تن داشتند. چهری هر سه شان به شکل غریبی عبوس بود و هر سه جفت چشم با حسی از تحسین و ستایش به کافه خیره شده بودند. تفاوت سنْ خود را در سخنی که چشمانشان میگفتند آشکار می‌کرد.

چشمان پدر می‌گفت: "چه زیبا! چه زیبا! تک تک آجرهای این کافه باید از خون چشم فقرا رنگین شده باشد". چشمان پسر کوچک می‌گفت: " چه زیبا! چه زیبا! باری این خانه جای از ما بهتران است". ولی چشمان پسر خردسال مبهوت تر از آن بود که بتواند کلامی جز از سر لذت و سرخوشی به زبان آورد.

در آن عصر دل انگیز به واقع من حس لذت و سرخوشی داشتم. اما به یکباره نه تنها از چشمان آن خانواده متاثر شدم که حس شرم مرا فراگرفت. شرم از اینکه لیوان و بطری شرابم بیش از قد و قواره‌ی من بود. حلقه‌ی چشمم را به روی تو چرخاندم و گره اش زدم به چشمان تو، ای عشق من، تا از درون آن افکارم را بخوانی. به محضی که به درون سبزی چشمت غلطیدم، آه آن چشمان زیبا و آرام که خانه‌ی غزل است و خادم ماه، گفتی: " این مردم با آن چشمان از حدقه درآمده‌یشان غیرقابل تحمل‌اند. از صاحب کافه خواهش کن از اینجا بندازدشان بیرون ."

فرشته‌ی زیبای من میبینی درک همدیگر تا چه پایه سخت شده است. تا چه حد افکار از یکدیگر دور شده‌اند، حتی میان دو عاشق.»

نکته‌ی فوق‌العاده‌ی این شعر فقط شیوه‌ی ترسیم ماهیت چالش‌آمیز فضای عمومی و درهم‌روی مرز میان امر خصوصی و امر عمومی نیست (این درهم‌روی را می‌توان حتی در افکار معشوق که زمینه‌ساز مجادله‌اش با عاشق می‌شود نیز مشاهده کرد)، بلکه در خلق فضاسازی‌ای است که در آن ابهام در مالکیت، در زیبایی‌شناسی، در روابط اجتماعی (بویژه روابط طبقاتی و جنسیتی) و اقتصاد سیاسیِ زندگی روزمره همه یک‌جا در برابر هم قرار می‌گیرند. به‌هر حال جالب خواهد بود اگر به این بیاندیشیم که به چه آسانی می‌توان آن اتفاق و احساسات چندگانه‌ای را که در پاریسِ دهه‌ی ۱۸۶۰ شرح دادیم به کافه‌های لوکس نیویورک در دهه‌ی ۱۹۹۰ تعمیم داد (گویی در واقع «تمام تاریخ و اسطوره‌ها را می‌توان در شکمبارگی خلاصه کرد»)، فقط این‌بار این شهردار نیویورک یعنی رودی جولیانی[1] خواهد بود که به‌عنوان صاحب شهر فقرا را اخراج می‌کند (چنانچه او واقعاً این بلا را بر سر بسیاری از خانوارهای بی‌خانمان آورده است).

[1] - Guiliani

واضح است که ایده‌ی بازسازی پاریس پیش از آنکه هوسمان مشغول به کار شود در سر مردم وجود داشت (چشمان فقر اولین جایی نبود که بودلر درباره‌ی بلوارهای جدید شعر می‌سرود). اگر بخواهیم بر اساس احساساتی که توصیفش رفت قضاوت کنیم باید بگوییم واکنش سیاسی به این بازسازی‌ها دوگانه بوده است. آنچه بسترساز سرودن این شعر شد ظهور یک بلوار، یا به قول خودشان فضای عمومی جدید بود. اما معشوق حق اشغال این فضا را به چالش می‌کشد و می‌خواهد حق مالکیت و کنترل بر فضا اعمال شود. اما از سوی دیگر کافه را نمی‌توان یک فضای دقیقاً خصوصی نامید. بلکه فضایی‌ست که در آن فقط برگزیدگان و از ما بهترانی که قصد خرید کردن و مصرف دارند اجازه‌ی ورود می‌یابند. کافه در نظر فقرا فضایی طردکننده است، فضایی که از خون چشم فقرا رنگین شده است. کافه تصویری روشن و نورانی از خود به فضای عمومی و به پیاده‌رو پرتاب می‌کند. فقرا نه گریزی از آن دارند و نه می‌توانند نادیده‌اش بگیرند، بلکه مجبورند با آن مواجه شوند. درست همانند کسانی که در کافه نشسته‌اند و نمی‌توانند از عذاب روبه‌رو شدن با فقرا رها شوند. این تداخل مرزها گاه منتهی به شگفت‌زدگی و گاه با مواجهات تنش‌زا همراه است.

بدین ترتیب باید پرسید این فضای عمومی، بلوار، در حقیقت چه بوده و چگونه پدیدار شده است؟ همه کسانی که در پاریسِ دوره‌ی بودلر زندگی می‌کردند به‌خوبی می‌دانستند که بلوارهای قدیمی‌تر با خون کارگرانی که در قتل عام ژوئن ۱۸۴۸ کشته‌شدند ساخته شده بود. این بلوارها حق کسانی را که در جستجو و حامی جمهوری‌ای اجتماعی بودند (در مقابل کسانی که صرفاً به دنبال یک جمهوری سیاسی بودند) با خشونت تمام پایمال و دسترسی آنان را به حوزه‌ی عمومیِ سیاست به‌شدت محدود کرد. آن روزها، درست مانند امروز، کسانی بودند که بلوارهای جدید را فضایی برای نظامی‌گری، به انضباط درآوردن و کنترل کردن می‌دانستند. گسترش بلوارهای جدید در امپراتوری دوم ماهیتی استراتژیک داشت. این بلوارها به‌منظور ایجاد مسیری سریع و آسان برای جنگ‌افزارها و دور زدن سنگرهای غیرقابل فتحی که در خیابان‌های باریک و پر پیچ و خمی که کار سرکوب نظامی را در ۱۸۴۸ سخت کرده بود کشیده شدند. کودتای نظامی‌ای که در ۱۸۵۱ امپراتوری دوم را مستقر کرد در نخستین قدم کنترل بلوارها را به دست گرفت. بلوارهای جدید به فضایی عمومی برای تسهیل حفاظتِ دولت از مالکیت خصوصیِ طبقه‌ی بورژوا تبدیل شده بود. از این رو نباید بر روی کسانی که ممکن است نظم اجتماعی بورژوایی را به چالش بکشند (یا حتی با ظاهر ژنده‌پوششان مسئله‌ساز شوند) گشوده باشند.

با این حال استیلای نظامی تنها بخش کوچکی از زمینه‌ی ظهور بلوارها بود. برای شروع اجازه دهید به نقش بلوارها به‌عنوان سرمایه‌گذاری‌ای عمومی برای افزایش سود شخصی در دوره‌ی بحران اقتصادیِ سال‌های ۱۸۴۹-۱۸۴۷ اشاره کنم. کسری مالی به کمک آن‌چیزی که بعدها به ترکیبی از کینزگرایی مدنی[1] و نظامی شناخته شد جبران گردید. بدین شکل بلوارها مستقیم و غیرمستقیم به احیای اقتصاد و استحکام ارزش مالکیت خصوصی کمک کردند. صاحبین اراضی و املاک که برخی‌شان ابتدا به مخالفت با مصادره و سلب مالکیت از زمین‌ها برخاسته بودند، هر چه گذشت بیشتر از امپراتوری دوم حمایت کردند (بخشی از این حمایت به این جهت بود که آن‌ها توانستند از بالارفتن قیمت زمین و ملک به نفع خودشان بهره گیرند). به این ترتیب فضاهای عمومیِ جدید آشکارا به منافع شخصیِ این گروه (یعنی زمین‌داران، پیمان‌کاران و کارکنان ساخت و ساز، کاسبان‌کاران مختلف) گره خورد.

علاوه بر این، پای مجوعه‌ای از اثرات ثانوی نیز در میان بود که تاثیرات قابل‌توجهی بر سیاست در حوزه‌ی عمومی گذاشت. مایلم در اینجا بر روی این اثرات ثانویِ زنجیروار لختی درنگ کنم. همانطور که ریچار سنت[2] اشاره می‌کند امروزه «حق به شهر» بیش از پیش به حقی بورژوایی تبدیل شده است. نظارت و کنترل اجتماعیِ کسانی که «امر عمومی/ مردم» نامیده می‌شود (یا اصلا مردم به حساب نمی‌آیند). تایید و تصدیق فضاهای عمومی جدید (شکوهی که بلوارهای جدیدالتاسیس به منصه‌ی ظهور می‌گذاشتند) عمیقاً به کنترل کارکردها و فعالیت‌های خصوصی‌ای که در آن مکان‌ها رخ می‌داد گره خورد. هوسمان فرآیند

[1] Civilian Keynesianism
[2] Richard Sennett

«اعیانی‌سازیِ[1]» مراکز شهری را پایه‌گذاری کرد و از آن پس سالیان سال این سیاست ادامه یافت. او کوشید فعالیت‌های صنعتی (بویژه صنایع آلاینده مانند دباغی) و طبقه‌ی کارگر هم‌پیوندش (که معمولاً در مرکز شورش‌های سیاسی بود) را از مرکز شهر به بیرون پرت کند. وی با سختگیری تمامْ ضوابط طراحی و فرم‌های زیبایی‌شناختی را برای ساخت و سازهای خصوصی و عمومی در بلوار و اطراف آن (که تاثیر دیرپایی بر معماری و زیبایی پاریس گذاشت) الزامی کرد. فعالیت‌های خصوصی مجبور به حمایت از آمال سیاسی‌ای شدند که هدفش ساخت نوع خاصی از فضای عمومی بود؛ فضای عمومی‌ای که بازتاب‌دهنده‌ی شکوه امپراتوری، امنیت نظامی و رفاه بورژوایی بود. هوسمان تلاش کرد فضاهای عمومی و خصوصیِ پاریس را به شکلی همساز کند که هر یک دیگری را پشتیبانی کند. اما این کار تبعات طبقاتی‌ای به همراه داشت (همچنان که امروز هم در سازمان‌دهی مجددِ میدان تایمزِ نیویورک این را می‌بینیم). در قطعه‌ای که از بودلر سروده است این رویکرد طبقاتی آشکارا خود را نمایان می‌کند: اگرچه ساخت بولوار به پایان نرسیده بود اما شکوهشْ درخشندگی و زرق و برق کافه را بازتاب می‌دهد. کافه (نماد فضای منحصراً تجاری) و بلوار (نماد فضای عمومی) هم‌زیستی‌ای را شکل می‌دهند که در آن هر یک دیگری را تایید و تصدیق می‌کند. اما در این‌جا پیش‌فرضی وجود دارد که فضای عمومی [همانند فضای تجاری] می‌بایست به تمامی کنترل شود. فقرا، فارغ از اینکه واجد ارزشند یا خیر، درست همانطور که از کافه اخراج شدند باید از فضای عمومی نیز اخراج شوند.

اما این شرایط چه معنایِ سیاسی و اجتماعی‌ای برای پذیرفته‌شدگان و مطرودان (مثلاً خانواده‌ی فقیرِ شعر بودلر) دارد؟ چگونه تجربه‌ی این فضاهای عمومیِ به‌شدت کنترل و شیک و پیک‌شده بر آگاهی، شیوه‌ی تفکر و یا حتی امکان سیاست‌ورزی در عرصه‌ی عمومی اثر می‌گذارد. چرا آن عاشق و معشوق تا به این حد متفاوت به شرایطی که در آن قرار گرفته‌بودند واکنش نشان دادند؟

در کتاب افول انسان عمومی[2] ریچارد سنت نگاهی بسیار ویژه به این پرسش‌ها دارد:

«نوع طراحی‌ای که هوسمان در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ برای بازسازی پاریس به‌کار گرفت، معاشرت و اختلاط میان طبقات مختلف را درون محلات محدود کرد. تمام آن ناهمگونی‌ای که به‌صورت خودانگیخته در تبدیل خانه‌های ویلایی به آپارتمان در نیمه‌ی نخست قرن ۱۹ بوجود آمده بود، با تبدیل محلات به واحدهای اقتصادیِ همگون به باد رفت: سرمایه‌گذاران و بساز بفروش‌ها این همگون‌سازی را سیاستی عقلانی می‌دانستند. آن‌ها به‌خوبی فهمیده بودند که سرمایه‌شان را در کدام مناطق خرج کنند. اکولوژی محلات به‌سان اکولوژی طبقات: هوسمان دیواری جدید میان شهروندان و نیز گرداگرد شهر بنا کرد... [این وضعیت] معنا و مفهوم محلی‌گرایی و جهان‌وطنی را دگرگون کرد...»

عاشق و معشوقِ داستان بودلر متناسب با این تغییرات از خود واکنش نشان می‌دهند. دختر انتظار همگون‌سازیِ طبقاتیِ فضای عمومی را دارد. این همان ندایی‌ست که بلوارهای جدید سر می‌دهند. واکنش پرخاشگرانه‌ی او از همین انتظار نابه‌جا برمی‌خیزد. اما در سوی دیگر مردِ داستان بودلر، همچنان در گذشته‌ی پاریس سیر می‌کند. جایی که بالزاک هنرمندانه طبقات مختلف ساختمان‌هایش را به تصویر کشیده است: طبقه‌ی اول جای کسبه و استادکاران است. طبقه‌ی دوم ثروتمندان بورژوا و اشراف‌زادگان زندگی می‌کنند. در طبقه‌ی سوم کارمندان محترم و بروکرات‌های دولتی را می‌یابید. در طبقه‌ی چهارم خانواده‌های کارگر را می‌بینید و بالاخره در طبقات آخر هنرمندان نزار، دانشجویان و فرودستان سکنی گزیده‌اند. در اینجا مراودات و مواجهات بیناطبقه‌ای نه تنها مقبول، که به‌عنوان بخشی از تجربه‌ی شهری ممدوح بود. به زعم برخی این جدایی‌گزینی‌ای که در خلال امپراتوری دوم رخ داد تبعات سیاسی زیان‌باری به‌همراه داشت. چراکه طبقه‌ی بورژوا دیگر تماسی با طبقات فرودست نداشت و

[1]: قابل توجه آنکه در دنیای انگلیسی زبان واژه مصطلح برای این لغت gentrification است. این امر در واقع به‌دنبال پنهان کردن ریشه‌های بورژواییِ فرآیند اعیانی‌سازی است. در فارسی نیز اصحاب شهرساز و برنامه‌ریز از همین حربه برای ترجمه کلمه استفاده می‌کنند و به جای «اعیانی‌سازی» واژگانی نظیر بهسازی یا نوسازی را بکار می‌برد. Embourgeoisment

[2] The fall of public man

از این رو وظیفه‌ای که در قبال طبقات فرودست حس می‌کرد و تاثیرگذاری اخلاقی‌ای که بر روی آنان داشت به یکباره از میان رفت (آن‌جاییکه بودلر لیوان و بطری شرابش را بزرگتر از قد و قواره‌ی خود می‌داند نشان از همین احساس وظیفه است و همچنین زرق و برق کافه را در چشمان فقرا بازتاب می‌دهد). به زبان امروزی معشوق به‌دنبال امنیتِ مجتمع‌های محصور بود حال آنکه عاشقْ تنوع و تکثرِ موجود در این چندفرهنگی و تجربه‌ی شهریِ مرکّب از طبقات مختلف را مقدّم می‌شمرد. این درست همان مواجهه‌ای است که یک زن بورژوا از آن هراس دارد (و البته تمایزهای جنسیتی این ترس را دوچندان می‌کند). به‌همین سیاق ثروتمندان نیویورکی، بویژه زنان، از شهردار نیویورک رودی جولیانی ممنون هستند که در طول مسیر به سوی پاساژهای مرکز شهر بی‌خانمانان و متکدیان را از سر راهشان جمع کرده است.

در نقاشی زندگی مدرن تی جی کلارک سویه‌ی دیگری از این سیاست‌زدایی را که میوه‌ی فرآیند «هوسمانیزاسیون» است آشکار می‌کند. کلارک ادعا می‌کند اگرچه هوسمانیزاسیون تجدد را برای پاریس به ارمغان آورد اما «بستری برای شکل‌گیری نظم نوینی از زندگی شهری مهیا کرد. نظمی بدون ایماژ و تصویر». سرمایه به زعم کلارک:

«نیازی ندارد خود را در قالب آجر و سیمان بر روی زمین متجسد کند. سرمایه نیازی ندارد مانند نقشه در ذهن ساکنین شهر حک شود. ... سرمایه ترجیح می‌دهد شهر بدون تصویر، بدون فُرم، بدون راهی برای نفوذ به تخیّل، بدون راهی برای درست یا غلط خوانده شدن، بدون نزاع بر سر بازخواهی فضا باشد- تا تصویری از خود به‌طور انبوه منتشر کند که جای هر آنچه نابود می‌کند بنشاند.»

این تصویر جدید همان «فضای نمایش» است. کلارک می‌افزاید بازسازی پاریس توسط هوسمان «به شکل بی‌نهایت سرکوب‌گرایانه‌ای نمایش‌گرانه بود». به صحنه آوردن این فضای نمایشی (و شکوهِ) بلوار به‌همراه کافه‌ی پر زرق و برقش در کارِ پنهان کردن بنیان‌های روابط طبقاتی بود: از این‌روست که حضور خانواده‌ی فقیر در این بلوار بسیار تکان‌دهنده است. این «فضای نمایشی فُرمی خنثی نیست که سرمایه‌داری در درون آن به‌یکباره ظهور می‌کند. بلکه فضای نمایش خودش نه تنها شکلی از سرمایه بلکه یکی از کاراترین اَشکال آن است». هوسمانیزاسیون تلاشی بود برای جایگزین کردن یک تصویر به‌جای «شهری که اسلوب بازنمایی‌های پیشینش را از دست داده بود». آنچه از دست رفته بود ایده‌ی شهر به‌سان شکلی از اجتماعیّت و مکانی بالقوه بود که در آن امکان خلق آرزوهای آرمان‌گرایانه برای نظم اجتماعی حمایت‌کننده مهیا باشد. «شیوه‌ی بازنماییِ سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک که روزگاری شهر را واحدی تصویر می‌کرد که گویی پرکتیس‌های اجتماعی آن را آبستنِ حوادث محتمل می‌کند» از دست رفته بود. بخشی از علل محو این شیوه‌های بازنمایی را باید در سرکوب ۱۸۴۸ یافت. اما محو بیش از پیش این شیوه‌های بازنمایی مرهون قدرت مبهوت‌کننده‌ی فضای نمایش است. وقتی که سرمایه شهر را صرفاً به‌سان عرصه‌ی نمایش به تصویر می‌کشد آنگاه شهر دیگر نه از خلال مشارکت سیاسی مردم به‌صورت فعّالانه‌ای خلق، که فقط توسط آنان به‌شکل منفعلانه‌ای مصرف می‌شود. شهر در نظم اجتماعی پیشین «افق‌های امکان را برای کنش و فهم جمعی پیش‌رویِ ما می‌گذاشت». اما آنچنان که کلارک در خاتمه ابراز می‌کند «در عصر امپراتوریِ کالا تمام آن افق‌ها محو می‌شود».

به‌گمانم اشتباه خواهد بود اگر فکر کنیم تخیلات و ایماژهای سیاسیِ بعد از ۱۸۴۸ دچار گسستی ریشه‌ای شد. انقلاب بورژواییِ ۱۸۳۰ توجهات اجتماعی را از دربار به بلوار منتقل کرد. خارج از کافه‌ی معروف تورتونی[1]، بلوار کاپوکین[2] (نورث سایدِ) پاتوقی شده بود برای تمام کسانی که از ساعت ۴ تا ۷ عصر آن دور و بَر دیده می‌شدند (و از نیمه‌شب به بعد داخل کافه می‌رفتند). بدین ترتیب خود بلوار ساخته‌ی امپراتوری دوم نبود. اما این عادت به نمایش اجتماعی و قدرت بورژوازی (در مقابل اشراف‌زادگان) به‌سرعت در امتداد بلوارهای نوساز و کافه‌های جدید بسط یافت تا الگوی پراکنده‌تری از مالکیت اجتماعی و سیاسی را خلق کند. انقلابیون (که از جریان‌های یوتوپیاییِ مختلفی که در فرانسه‌ی دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ به‌شدت رشد کرده بودند قوت

[1] Tortoni
[2] Boulevard des Capucines

می‌گرفتند) به نوبه‌ی خود به‌شکل وسیعی در شهر و جمهوری به‌عنوان یک تنِ سیاسیِ[1] بالقوه و حمایت‌کننده نفوذ کرده بودند. این ایده‌ی تن سیاسی در آن دوران فراگیر شده بود: به‌عنوان مثال این نگره در آثار نخستین بالزاک حضور قابل توجهی دارد. نقاشی جمهوری[2] اثر اونوره دومیه که پاسخی بود به تاکید حکومت انقلابی بر هنر عمومیِ فاخر بر همین ایده دلالت دارد: زنی بلندبالا با پستان‌های برهنه، شاهانه نشسته بر تخت کیانی و خیره به افق‌های دور، پرچم سه رنگ [جمهوری] در دست و با هر پستان یک کودک تنومند (که به‌هیچ عنوان کودکانی کوچک تصویر نشده‌اند) را شیر می‌دهد و کودکی دیگر پیشِ پایش مشغول خواندن کتاب است.

تصویر ۱: نقاشی جمهوری اثر اونوره دومیه؛ نقاش رئالیست فرانسوی (۱۸۷۹-۱۸۰۸)

به باور انقلابیون شهر و جمهوری (که غالباً یکی در نظر گرفته می‌شوند) باید در دوران قحطی و تنگدستیْ معیشت ساکنان را مهیا کنند و کارگاه‌های ملّی باید در مواقع بیکاری کار ایجاد کنند. تمامی این امیدها در ماه ژوئن دود شد و به هوا رفت. آنچنان که کارگاه‌ها تعطیل و بلوارها مبدل به کشتارگاه شدند. کمی بعد از آن، انتخاب ناپلئون سوم به‌عنوان رئیس جمهور که با کودتا همراه بود نقطه‌ی پایانی بر تمام این امیدها و آرزوها گذاشت. به دنبال این اتفاقات ساماندهی و طراحی فضای عمومی به‌شکل بنیادینی تغییر کرد. فضای نمایش دست بالا را گرفت. تصور شهر به‌سان تنی سیاسی کمرنگ شد یا دستکم به کناری رفت و منتظر ماند تا سال‌ها بعد در دوران پر هیاهوی کمون پاریس دوباره کشف شود.

[1] Body politic
[2] The Republic

اما چه شکلی از فضای نمایش ساخته شده بود و شکل‌دهی به فضای عمومی چه نقشی باید بازی می‌کرد؟ فضای نمایش دقیقاً چگونه به‌صحنه آمد و کنترل شد؟ مگر این درست نیست که کنش انقلابی نیز حسی قدرتمند از نمایش را خلق می‌کند؟ مگر همانطور که لنین می‌گوید انقلاب‌ها هم در حقیقت فستیوال‌های مردمی نیستند؟

البته فضای نمایشِ امپراتوری دوم یک سویه‌ی سیاسی ناب داشت (که کلارک به‌کلی نادیده‌اش گرفته است). این نکته آشکارکننده‌ی پوپولیسم موجود در افسانه‌ی ناپلئونی و ایده‌ی قدرت امپراتوری‌ست. در برنامه‌ی هوسمان طراحی عامدانه‌ی پاریس برای بازسازی اقتدار امپراتوری روم و تبدیل آن به مغز و قلب تمدنِ اروپایی و فراسوی آن امری ضروری بود. همانند امپراتوری روم به صحنه آوردن و به جریان انداختن فضای نمایش سلاحی بُرنده برای حفظ تاج و تخت پادشاهی بود (به یاد بیاورید شعار معروف «نان و سیرک[1]» را). جشن‌های درباری، ازدواج‌های شاهانه، مراسم‌های تدفین پادشاهی و دیدارهای سلطنتی، رژه‌های نظامی (بویژه به‌منظور تجلیل از پیروزی‌های بیرون از قلمرو پادشاهی که در آن امپراتور پیشاپیشِ سپاه حرکت می‌کرد)، حتی مراسم افتتاح بلوارها همگی در جامه‌ی جشن‌های نمایشی درآمده بودند که عاشق‌پیشگان قرار بود پیشِ پای رحمت، بخشندگی و قدرت پادشاهی سر تعظیم فرود آورند. حمایت‌های مردمی از امپراتور عموماً خود را در قالب جشن‌ها، گردهم‌آیی‌ها و مراسم‌های برنامه‌ریزی‌شده عیان می‌کرد (حتی زنان له‌ال[2] که به جمهوری‌خواهی معروف بودند مراسم‌های عمومی بزرگی در تجلیل از امپراتوری ترتیب می‌دادند). ماهیت به‌یادماندنی‌تر[3] بازسازی‌های جدید، حتی ماهیت به‌یادماندنیِ بلوارهای جدید، در خدمت مشروعیت‌بخشی و سَروری مقاومت‌ناپذیر قدرت امپراتوری بود. خودنمایی معماری – مثلاً سالن اپرای گارنیه- بطور کلی بازتاب‌دهنده‌ی خودنمایی نمایش سلطنتی بود.

تصویر ۲: اپرای گارنیه در پاریس

[1]: Bread and circuses: این اصطلاح توسط نویسندگان رومی مصطلح شد و اشاره به دوران گذار از جمهوری روم به امپراتوری روم دارد. به باور آنان «مردم فقط دو چیز احتیاج داشتند: نان و سیرک». این جمله دلالت بر این دارد که حکومت می‌تواند مردم را با غذای رایگان و نمایش‌های سرگرم‌کننده راضی نگه‌دارد.

[2] - women of Les Halles

[3] monumentality

نمایشگاه‌های بین‌المللی، به‌عنوان مثال نمایشگاه‌های ۱۸۵۵ و ۱۸۶۷، در عین حالیکه بر شکوه و قدرت امپراتوری می‌افزود، شهر را به‌عنوان مرکز گردش کالا، ابداعات تکنولوژیکی و رشد اجتماعی می‌ستود. همانطور که والتر بنیامین به‌درستی گفته‌است رفتن به نمایشگاه‌های بین‌المللی شبیه «به زیارت بت‌وارگیِ کالا مشرف شدن» بود. در عین حال این نمایشگاه‌ها گواهی بر مدرنیته‌ی امپراتوری بود.

با این حال هوسمانیزاسیون با بازسازماندهی فضای عمومی برای هدفی به مراتب پیش‌پا افتاده‌تر همراه بود. این فرآیند در کارِ تسهیل گردشِ سریع‌تر پول، کالا و نیروی کار (و از این‌رو سرمایه) درون خیابان‌های شهر بود. این‌جا نیز نمایش نابِ حرکت، شلوغ پلوغیِ وسایل نقلیه در سطح خیابان‌های به‌تازگی سنگ‌فرش شده، خالی از معانی سیاسی نیست. گویی همه چیز سرعت گرفته بود. بسیار شنیده می‌شد که محرّک‌های زندگی شهری بیش از پیش بر شانه‌ی ساکنانش سنگینی می‌کردند. آنچه زیمل «دلزدگی» می‌خواند عرصه را بر زندگی شهری تنگ کرده بود (دستکم اگر ما داستان‌های بیشمار درباره‌ی پرسه‌زن‌ها و پاساژگردها را در بلوارهای نوساخته باور کنیم).

ظهور مجموعه‌های تجاری بزرگ و تکثیر کافه‌ها (از آن دست کافه‌هایی که وصفش در شعر بودلر رفت)، کاباره‌ها و تئاترها به این معنا بود که اکنون دیگر امر اجتماعی در بلوارها به‌همان اندازه‌ای که توسط نیروی پلیس کنترل می‌شود، غیرمستقیم تحت نظارت فعالیت‌های تجاری نیز قرار گرفته است.

Palais de l'Exposition universelle de 1867, vu à vol d'oiseau.

قدرت روزافزون خودِ کالا به عنوان شی‌ای نمایشی هیچ جایی بهتر از مجموعه‌های تجاری بزرگ خود را نشان نمی‌دهد. پیشگام این حرکت فروشگاه بُن مارشی[1] است که تاسیسش بازمی‌گردد به سال ۱۸۵۲. چنین مجموعه‌های تجاری بزرگی نیازمند انبوهی از مشتریان بود که بتوانند از سرتاسر شهر به سمت فروشگاه جاری شوند. بلوارهای نوساخته این امکان را مهیا کرده بودند. مجموعه‌های تجاری بزرگ درهای خود را به سمت خیابان‌ها و بلوارها گشوده بودند و افراد را حتی اگر قصد خرید هم نداشتند به ورود ترغیب می‌کردند. ویترین‌های سرتاسری مجموعه‌های تجاری به‌شکلی طراحی شده بودند که مشتریان را اغوا کند تا چندی از حرکت بازایستند و به کالاها خیره شوند. بلکه این حربه آنان را به ورود و خرید ترغیب کند. کالاهایی که به‌طرز رویت‌پذیری ویترین‌های بلند مجموعه‌ی تجاری‌ها را از آنِ خود کرده بودند به نوبه‌ی خود نقش فضای نمایش را بازی می‌کردند. بدین ترتیب مرز میان فضای عمومی و خصوصی درهم‌رفته بود. گذر از یکی به دیگری آسان شده بود، گرچه سپاهی از کنترل‌چی‌ها و فروشندگان (بویژه فروشندگان زن) رفتارها را در آن فضای داخلی تحت نظر داشتند (چیزی شبیه به آنچه امروز نیز دیده می‌شود، منتها حالا این سپاه به دوربین‌های مداربسته و گارد امنیتی مسلح شده است). نتیجه آنکه این شرایط شهروندان را صرفاً به تماشاچیان و مصرف‌کنندگان فروکاست. با این توضیحات می‌توان گفت سیاست به‌طور موقت و دستکم لحظه‌ای به انفعال درآمده بود.

[1] Bon Marche

زنان در این میان نقش بسیار مهمی به‌عنوان خریدار و فروشنده بازی می‌کردند. همانطور که زولا با نگاهی به گذشته می‌گوید مجموعه‌های تجاری بزرگ مشخصاً زنان را هدف مصرف خود قرار دادند. در رمان بهشت بانوان، آقای مور مالک یکی از این مجموعه‌های تجاری بزرگِ جدید (تشبیهی از همان بن مارشی) به یک بارون (کاراکتری برگرفته از بارون هوسمان) «تکنیک‌های مدرن تجارت» را توضیح می‌دهد. مور می‌گوید مهمترین کار:

«بهره‌گیری از زنان است. تمام چیزها به آن‌ها ختم می‌شود، نوسازی بی‌وقفه‌ی پایتخت، تلنبار کردن کالاها، قیمت‌های نازلی که مردم را مجذوب خود می‌کند و قیمت‌های مشخص که به آنان طیب خاطر می‌دهد. این زنانند که بازارها برایش سر و دست می‌شکنند، این زنانند که بازارها مدام با زرق و برق اجناس به دامشان می‌اندازند، پس از آنکه مقهور نمایش کالاها شدند. کالاها میل جدیدی را در پسِ نفسِ ضعیف زن بیدار کرده‌اند، آن‌ها وسوسه‌هایی اغواکننده‌اند که زنان به ناگزیر گرفتارش می‌آیند، در گام نخست خریدهای خانه دل از کفشان می‌رباید و بعد اسیر لَوندی کالا و سرآخر سر ریز از میل می‌شوند. مراکز خرید با ده‌هابرابر کردن فروششان و با همه‌گیر کردن اجناس لوکس مبدّل به بزرگ‌ترین عامل هزینه و بر باددهنده‌ی کیان خانواده شده‌اند. فروشگاه‌ها دست در دستِ آخرین مدل‌های اشرافی، هزینه‌ها را افزون می‌کنند. اگر زن ملکه‌ی مجموعه‌های تجاری بود، نقاط ضعفش توامان مورد ستایش و استهزا قرار می‌گرفت و تمام توجهات را به خود جلب می‌کرد. او به‌مانند ملکه‌ی عاشق حکم می‌راند که زیردستانش مدام از او سوءاستفاده می‌کردند. ملکه‌ای که بهای هر هوس را با خون خود می‌پرداخت... (مور) در حال ساخت معبدِ زنان بود که سپاهی از فروشندگان به پیشگاهش جان می‌دادند و مراسم دینی جدیدی خلق می‌کردند؛ مور تنها به زنان می‌اندیشید، هر لحظه به‌دنبال دامی فریبنده‌تر بود؛ پس از خالی کردن جیب‌هایشان و خرد کردن اعصابشان، پشت سر زنان به استهزایشان می‌کشید. مور رو به بارون با خنده‌ای شرورانه می‌گوید 'زنان را بیاورید تا هر آنچه در جهان است بهشان بیاندازیم».

هنر اغواکردن با نمایش ویترینی آغاز شد. زولا ادامه می‌دهد «مور ماهرترین طراح ویترین در پاریس بود. یک طراحِ ویترین انقلابی. کسی که مکتب دهشت و عظمت را در هنر نمایش بنا نهاد». در عین حال بلوار تبدیل شده بود به فضای عمومی‌ای برای نمایش مکنت، مصرف متظاهرانه و مُدهای زنانه‌ی بورژوایی. فضای تئاترگونه‌ی بلوارها با جهان نمایشیِ داخل سالن‌های تئاتری که در کنار بلوارها یکی یکی ساخته می‌شدند گره خورد. بلوارها مبدل به فضای عمومی‌ای شدند که در طول آن فتیش کالا سَروری می‌کرد.

اما در این میان نکته‌ی بسیار مهمی وجود دارد: همزیستی فضای عمومی و فضای تجاری رکن رکین این وضعیت بود. نمایش کالا بر دوگانه‌ی خصوصی/عمومی فائق آمده و میان آن دو اتّحادی بوجود آورده بود. اگرچه گذر از پاساژ و مغازه‌های کوچک به‌عنوان مراکز داد و ستد کالا به مجموعه‌های تجاری بزرگ که کانون مبادلات تجاریِ تخصصی بودند، از برخی جهات بسیار در تقویت نقش زنان بورژوا موثر بود اما همچنان این زنان بودند که این بار به‌جای مدیر خانه به‌عنوان مصرف‌کننده مورد استفاده قرار می‌گرفتند. قدم زدن در بلوارها، پرسه‌زنی در مجموعه‌های تجاری و خرید و نمایش برای زنان بورژوا به امری ضروری و مُد روز تبدیل شده بود. گویی آن‌ها خود بخشی از این جهان نمایش بودند (که حالا عمیقاً با ته‌مایه‌ای از میل جنسی درهم‌آمیخته) که با فربه‌کردن خود معنایی سراسر جدید به فضای عمومی می‌بخشند. اما معنایی که تنها از گذر تجارت و کالا قوت می‌گیرد و با میل جنسی نامحسوس درآمیخته است. این درآمیختن بلوار با زنانگی و مُد، مردان بورژوا را دسته دسته به سوی فضای عمومی رهسپار کرد.

مدت‌هاست که سرمایه‌داری از این آرامش سیاسیِ منتج‌شده از مصرف و تحریک میل اروتیک به‌عنوان حربه‌ای برای بقای خود بهره می‌گیرد (ما هر روز در تبلیغات تلویزیونی با این‌ها مواجهیم). برای مدت مدیدی‌ست که مجموعه‌های تجاری از این تاکتیک برای هدف قرار دادن گروه‌های قابل تحریک استفاده می‌کنند، درست همانطور که امپراتوری دوم از زنان بورژوا استفاده می‌کرد (البته امروزه شعار «بچه‌ها را (در کوچک‌ترین سن ممکن) بیاورید تا هر آنچه در جهان است بهشان بیاندازیم» جایگزین قبلی شده است). اما پشت این وضعیت، هم‌زیستیِ فضاهای عمومی/خصوصی تحت لوای کالایی‌شدن و نمایش نهفته است. آنچه به‌دنبالش هستند سیاست‌زدایی است. ریچارد سنت چنین نتیجه می‌گیرد:

«نظم سرمایه‌داری این قدرت را داشت تا نمودهای مادی را برای همیشه در وضعیت پرابلماتیک و 'رازواره' قرار دهد... در [فضای] 'عمومی' فرد صرفاً به مشاهده و ابراز خود از خلال آنچه مایل است بخرد، بیاندیشد و تایید کند مشغول است. این عمل نه در نتیجه‌ی کنش متقابل و پیوسته، بلکه برآمده از غرق‌شدنِ منفعلانه و بی‌صدا [در دنیای کالاها] بود. در مقابل [فضای] 'خصوصی' جایی بود که فرد در رودررویی با دیگران می‌توانست خود را مستقیماً ابراز کند؛ فضای خصوصی عرصه‌ی کنش‌های متقابل است، البته در خفا... در فضای نمایشی تنها عده‌ی قلیلی نقشی فعّال بازی می‌کنند».

با این حال عرصه‌ی خصوصی از جهات مهمی انعکاس‌دهنده‌ی عرصه‌ی عمومی بود، حتی هنگامی که آن را وارونه می‌کرد. به‌عنوان نمونه بودلر در تشخیص قدرت نمایش و ارتباطش با فضای درونیِ ذهن معرکه بود. او اشاره می‌کند «در جهان درونیِ فراطبیعیْ اعماق زندگی تقریباً به‌تمامی خود را در جهان نمایشی که پیش‌رویمان است عیان می‌کند. جهان نمایشی که تبدیل به سمبُل زندگی می‌شود». در نگاه بودلر آن خانواده‌ی فقیر با چشمانِ خیره‌یشان متعلق به همین جهان نمایشند (همچنانکه تصویر بی‌خانمانان بخشی از جهان نمایش مایند): اما طریقی که بودلر یا معشوقه‌اش با این خانواده روبه‌رو می‌شود منعکس‌کننده‌ی جهان درونیِ متفاوتشان است. اما چه اتفاقی برای جهان درونی رخ می‌دهد هنگامی که صاحب کافه آن خانواده‌ی فقیر را بیرون می‌کند تا فضای نمایش به بلوار و آن کافه‌ی پر زرق و برقش خلاصه شود؟

جهان نمایش همانطور که کلارک نشان می‌دهد «ایماژ و تصویری نیست که ثابت و بدون تغییر بماند؛ جهان نمایش عرصه‌ی روایت‌های رقیب از جهان است؛ عرصه‌ی مقاومت شکل‌های متفاوت و گاه سرسختِ کنش اجتماعی». به‌عنوان نمونه در پاریسِ امپراتوری دوم جهان نمایش از «متصل کردن روایت وضعیت آنومیک با روایت شکاف اجتماعی ناتوان ماند. جهان نمایش نتوانست فرم جدیدِ کنترل را بر روی فرم پیشینش سوار کند». این ناتوانی را می‌توان در پشت نزاع عاشق و معشوقِ شعر بودلر نیز مشاهده کرد. کنترل اجتماعیِ برخاسته از کالایی‌شدن و نمایش («تمام تاریخ و همه‌ی اسطوره‌ها به خدمت شکم‌بارگی درآمده بودند» و درخشندگی و عظمت کافه و بلوار) با نشانه‌های آشکار طرد و استثمار فقرا همراه است که نهایتاً نتیجه‌ای جز فوران خشم («به بیرون از کافه بیاندازشان») یا احساس گناه («شرم از اینکه لیوان و بطری شرابم بیش از قد و قواره‌ی من بود») دربرندارد».

تجربه نشان می‌دهد حکمرانی از طریق نمایش بسیار پر مخاطره است: براحتی ممکن است کنترل از دسستتان در برود و پیامدهایی ناخواسته و گاهی نامنتظره به بار آورد. هنگامی که در ۱۸۶۷ از اتحادیه‌ی صنعت‌گران برای حضور در نمایشِ نمایشگاهِ جهانی پاریس دعوت به‌عمل آمد و از آنان خواسته شد نظرشان را در این‌باره بدهند، همگان انتظار داشتند کارگران نیز مانند بورژواها شیفته‌ی جادو و عظمت تکنولوژی‌های مدرن شوند و برای رسیدن به دستاوردهای پیشرفته‌ی تکنولوژیکی تمام‌قد حمایت خود را از تلاش‌های امپراتوری در مقابله با بریتانیا اعلام کنند. اما نتیجه‌ی مذاکرات در کمیسیون کارگری گویای واقعیتی دیگر است (Ranciere, 1988). کارگران غالباً از اینکه شکل خام و ساده‌ای از هوش انسانی بر روی ماشین‌ها و محصولاتِ یکنواخت و به زعم آنان پَستی که بدین طریق تولید می‌شد بکار گرفته شده بود دلخوشی نداشتند. اگرچه محصولاتی که از این طریق تولید شده بود ممکن بود به مذاق بازارهای نوپایی که مجموعه‌های تجاری فراهم کرده بودند خوش بیاید، اما به‌هیچ وجه باب طبع کارگران صنعتی و همنوا با احساس ارزشمند بودن و کرامت آنان نبود. جالب آنکه پاسخ کارگران به این پیشرفت‌ها نه مخالفت با بکارگیری تکنولوژیِ ماشینی (هیچ‌گونه شواهدی دال بر وجود رگه‌های لودیسمی[1] در پاریس پیدا نشده است) بلکه تلاش برای شکل جدیدی از سازمان‌یابی کارگری بود که می‌توانست تضمین‌کننده‌ی کاهش هزینه‌ها، بهبود کیفیت محصولات و حفظ کرامت آنان باشد. ترجیح کارگران یافتنِ راهی برای تاسیس انجمن‌های کارگری بود. چندی بعد این خواسته به یکی از پردامنه‌ترین بحث‌ها در گردهمایی‌های عمومی پس از ۱۸۶۸ تبدیل شد. همچنین این رویکرد به رکن اساسیِ سیاست مخالفان در مقابل سیاست‌های امپراتوری در طرفداری از سرمایه‌داری مبدل گشت. بعدها در مجموعه سیاست‌های کمون پاریس مطالبه‌ی انجمن کارگری نقشی بسیار کلیدی بازی کرد.

[1]: Luddite گروهی از نساجان انگلیسی در قرن نوزدهم بودند که برای اعتراض ماشین‌افزارهای مدرن را خراب می‌کردند. به زعم آنان این ماشین‌افزار جدید جای نیروی کار انسانی را خواهد گرفت.

علیرغم کوشش‌هایی که مصروف همگون‌سازی محلات و مرزبندی مشخص فضای عمومی شد، ترکیبی که در فضای بیرونی در حال شکل‌گیری بود -بلوارها و فضاهای سبز عمومی (مانند باغ تولری[1])- به‌راحتی قابل کنترل نبود.

تصویر ۴: باغ تولری در اوایل قرن ۲۰

شرحی که فورنل در سال ۱۸۵۸ از خیابان‌های پاریس می‌دهد گویای وجود ترکیبی از انواع گونه‌ها و ژانرهایی بود که برای حکومت دستکمی از کابوس نداشت. پاسبانی کردن از فضاهای عمومی تبدیل به یک مسأله شده بود. مرزکشی میان زنان محترم و روسپیان وجود نظارتی سختگیرانه‌تر را ضروری می‌کرد. سیاست زندگی خیابانی -سازن‌های خیابانی و واعظان دوره‌گرد- به شدت زیر نظر نیروهای پلیس درآمده بود. این وضعیت به حس ناامنی، بی‌پناهی و اضطراب بورژواییِ پنهان در پشت تلاطم فضای نمایش و کالایی‌شدن دامن زد. بدین منظور شبکه‌ای از مخبران و پاسبانان مخفی در اعماق فضاهای خصوصی نفوذ کرده بودند- دربان‌ها به کار گمارده شدند و مخبران همه‌جا حاضر بودند. به قول پرودن «حتی دیوارها هم گوش دارند». فضای نمایش باید روابط طبقاتی را از نظرها دور نگه می‌داشت (در واقع این مهمترین هدفش بود). اما چه چیز دیگری پشت لایه‌های تو در توی این فضای عمومی باید پنهان می‌ماند؟ قواعد غیررسمی بلوارها که منبعث از جریان کالاها، عبور و مرور و فعالیت عابران بود، کار نظارت و پاسبانی را بیش از پیش سخت می‌کرد. براحتی می‌توان پشت این جمعیت خود را پنهان کرد. توجه قابل ملاحظه‌ای که به ترجمه‌ی داستان «مردی در میان جمعیتِ» پو[2] شده است به‌مانند تمایزی که فورنل میان baudet (علّاف و نظاره‌کننده) و flaneur (کسی که کردارهایش گرچه کمی عجیب است اما به نوعی هدفمند و به این جهت احتمالاً تهدیدکننده و مخرب است) قائل بود پیامی با خود به همراه دارد. پنهان کردن روابط طبقاتی آن‌ها را از بین نمی‌برد. داستانی، احتمالاً جعلی، نقل است که اگوست بلانکی آن بزرگمردِ ژاکوبین انقلابی (کسی که چهل سال از زندگی‌اش را پشت میله‌های زندان سپری کرد) ایستاده در بلوار شانزه‌لیزه درحالیکه صدها تن از همرزمانش با عبور از خیل جمعیت بدون آنکه پلیس متوجه حضورشان شود خود را به او رساندند.

در شعر بودلر این اضطراب (همراه با حس گناه) بورژوایی کاملاً مشهود است. گویی هرچه قدرتِ نمایش کالا در فرمانروایی بر فضاهای عمومی و تجاریِ شهر افزون می‌شود، احساس تشویش و ناامنی در شخصیت بورژوایی بیشتر ریشه می‌دواند. از این رو

[1] Tuileries garden
[2] Edgar Allan Poe

آرامش تنها از رهگذر «بیرون انداختن‌شان» به دست می‌آید. هر نشانه‌ای از تداوم حضور «آنان» حس ترس را از آن دیگرانی که باید پنهان می‌ماندند برمی‌انگیخت. «دیگری» پشت فتیش کالا و در میان خیل عظیمی از جمعیت شهری ناپدید شد.

اما دقیقاً در همین نقطه است که بورژوازی برای کنترل فضا و عرصه‌ی عمومی با مشکل مواجه می‌شود. نیرویی که، بویژه توسط هوسمان، به‌کار گرفته شد تا حق به شهر را به امتیازی انحصاری برای خود تبدیل کند راهی از پیش نمی‌برد. بر عکس، این نیرو «دیگری» خودش را عمدتاً در قالب طبقه‌ی کارگرِ شهریِ بیش از پیش هم‌شکل و هم‌رنگ‌شده تولید می‌کند. در این بستر روابط هم‌زیستیِ نسبتاً متفاوتی میان فضای خصوصی، عمومی و تجاری برقرار می‌شود. تقسیم پاریس به دو قسمتِ غربِ محترم و شرقِ کمتربرخوردار و به‌کلی فراموش‌شده نتیجه‌ی سیاست‌های هوسمان بوده است (بویژه در زمینه‌ی تامین اجتماعی که هوسمان بر سبیلِ یک نئو-مالتوسی به سازماندهی مجدد این خدمات اقدام ورزید و به حق معیشت و رفاهی که پیشتر فقرا از آن برخوردار بودند پایان بخشید).

بلوارها هرکجا که کشیده می‌شدند بر اساس سیاستی کلی به قلب آن منطقه نفوذ و فضای ناهمراه آن را به استعمار می‌کشیدند تا فضایی مطیع چه از نظر امنیتی و چه از نظر اقتصاد سیاسی در خدمت امپراتوری خلق کنند. و اگر بلوارها موفق نمی‌شدند به درون مناطق ناهمراه نفوذ کنند حداقل می‌توانستند آن‌ها را محاصره کنند. اما از سوی دیگر قاطبه‌ی کارگران که مجبور به سَر کردن با دستمزدهای بخور و نمیر و آشکارا دست به گریبان با ناامنی و غالباً بیکاری فصلی بودند محکوم به زندگی در جایی دیگر بودند. جمعیت اکثراً سیاه و مهاجر در اتاق‌هایی بیش از اندازه شلوغ و در شرایطی ناسالم روی سر هم چپانده شده بودند. امکانات محدود پخت و پز این جمعیت را مجبور به خوردن غذاهای سربازخانه‌ای و یا رجوع به یکی از بی‌شمار اغذیه‌فروشی‌های کوچکِ سرِ خیابان که در نتیجه‌ی این وضعیت مبدل به نقاط گردهمایی‌های اجتماعی و بحث‌های سیاسی شده بود کرد. این قشر برای خوش گذراندن عموماً به سالن‌های رقص، کاباره و آبجوفروشی‌ها می‌رفتند که البته روشی ماهرانه در پس‌گرفتن پول اضافه‌ای بود که طبقه‌ی کارگر در زمان‌های پرکاری‌اش به‌دست آورده بود. البته کارگران خوشبخت‌تر، مثلاً آن‌هایی که مهارتی داشتند و یا جایی در میان صنعت‌گران مستقل و کارمندان اشغال کرده بودند می‌توانستند زندگی‌ای بهتر برای خود بسازند. این گروه عموماً در مناطق مرکزی شهر زندگی می‌کردند و برای معاشرت و فراغت به پاتوق‌های تفریحی کوچک رفت و آمد می‌کردند (آنچنان که شارحانِ آن دوره می‌گویند معمولاً زیاده‌روی هم می‌کردند). مراکز تجاری و خصوصیِ رنگ و رو رفته‌ای که پاتوق این گروه بود بیش از آنکه زینت‌بخش فضای عمومیِ خیابان‌ها باشد، مایه‌ی شرمساری آن بود. در عین حال تلاطم و جنب و جوشِ زندگی خیابانی در مناطق کارگرنشین پاریس، جاییکه فقرا در همه‌ی سوراخ سمبه‌هایش حضور داشتند، نیز کمکی به طیب خاطر و احساس امنیت دادن به بورژوازها برای حضور در آن‌جا نمی‌کرد. ترس از این مناطق در دلشان جای گرفته بود و قاطبه‌ی بورژواها به‌جز مغازه‌دارن و صاحب‌کاران خُرد که آن‌جا بودند از رفتن به این مناطق حذر می‌کردند.

به هر تقدیر این قصه‌ای تکراری و غم‌انگیز از گتوسازی[1] و جدای‌گزینی شهری است که در این نمونه به‌طور کلی بر اساس منافع و گرایشات طبقاتی به پیش رفته است. اما در این‌جا منطقه‌ی شلوغ و پر جنب و جوشِ پاریسِ کارگرنشین بستری برای رشد و تجلی انواع مختلفی از گرایشات سیاسیِ مخالف مهیا کرد که بعدها در سال ۱۸۷۱ زمینه‌ساز مجموعه سیاست‌های مختلفی به نام کمون پاریس شد. این وضعیت گویای وجود فضای نمایشیِ عمیقاً متفاوتی بود: ترکیب درهم‌تنیده‌ای از آنچه مارکس «خوی حیوانی» می‌نامد و تئاتر خیابانی. تماس‌ها و درهم‌تنیدگی‌های محلیِ موجود در این ترکیب تمام نقشه‌ها و برنامه‌ها، حتی نقشه‌های سیاسی و انقلابی را از نظر پنهان می‌کرد. با سیاست باز کردن فضای امپراتوری در ۱۸۶۸ و تبدیل سالن‌های رقص و کاباره‌ها به محلی برای دیدارهای عمومی و گپ و گفت‌های سیاسی، جمع‌های سیاسی در مناطق کارگرنشین پاریس روبه‌فزونی گذاشت. این امر منتهی به به‌چالش کشیده شدنِ هژمونی بورژوازی در حق به دیگر قسمت‌های شهر شد. نیروهای مردمی منبعث از همان طرحِ هم‌زیستیِ فضاهای عمومی، تجاری و خصوصی بیش از پیش خواهان حضور عمومی و جمعی در بلوارهای مناطق بورژواییِ پاریس شدند. تصور سرازیر شدن خیلِ عظیمی از کارگران از بِلویل[2] به سوی فضاهای عمومی، تا جاییکه در

[1] ghettoization

[2]: Belleville یکی از مناطق کارگرنشین پاریس در اواخر قرن ۱۹

۱۸۶۹ به سالن اپرای شهر نیز رسیده بودند، ترس و واهمه‌ی سیاسی را به جان بورژوازی انداخت. درست همان‌هایی که قرار بود از فضای عمومی طرد یا در آن کنترل شوند، این فضاها را به عرصه‌ای برای منازعات سیاسی تبدیل کرده بودند. به این فضای پرتنش و ناامن، ضدِنمایشِ تکان‌دهنده‌ی خاک‌سپاری‌های عمومیِ سران مخالف، یا حتی به این بهانه، برگزاری سالگرد برای چهره‌هایی که در رخدادهای ۱۸۴۸ حضور داشتند را بیافزایید. هسته‌های قدرت کار بسیار مشکلی در سرکوب این مراسم‌ها و جلوگیری از تبدیل یادبودها به سخنرانی‌های سیاسی داشتند. آرامگاه‌ها و بویژه پیر لاشز[1] با گشوده‌شدنش تبدیل به فضایی عمومی‌ای شد که در آن نوع دیگری از یادبودهای سیاسی در کنار آرزوهایی برای مبدل کردن شهر به تنی سیاسی جریان داشت. این دقیقه‌ی تاریخی لحظه‌ای حیاتی در بسیج کردن نیروها بود (چیزی شبیه به آنچه ما اخیراً در ایرلند شمالی یا فلسطین شاهدش هستیم). در این شرایط سوگواری‌های شخصی خود را تا مقام سخنرانی‌های عمومی بالاکشیدند. هرچه به اواخر دوران امپراتوری نزدیک می‌شدیم فضاهای عمومیِ پاریس بیشتر به مکانی برای منازعات ژئوپلتیک میان اقشار متخاصم شبیه می‌شد. این فضا به نمادی برای تضارب ایدئولوژی‌های مخالف در عرصه‌ی عمومیِ سیاست درآمده بود. نه می‌شد از کنار چشمان فقرا به آسانی گذشت و نه می‌شد آن‌ها را به بیرون پرت کرد. این دقیقاً همان اضطراب بورژوایی‌ست. جهان نمایشِ کالا ممکن است واقعیت روابط طبقاتی را پنهان کند، اما هرگز نمی‌تواند آن را از بین ببرد.

چه نتیجه‌ای از بررسی این نمونه می‌توان گرفت؟ به‌نظرم از همه مهمتر این است: فضای عمومی اگر نتواند به‌صورت ارگانیک با ساختار فضای نهادی (در این مثال فضای تجاری مدنظر است اما در دیگر جاها می‌توان از نهادهای مذهبی و آموزشی نیز سخن گفت) و خصوصی گره‌بخورد و هم‌زیستی کند از نقطه‌نظر سیاسی بی‌ارزش یا کم ارزش خواهد بود. وقتی صحبت از سیاست در عرصه‌ی عمومی‌ست آنچه مهم است اتصال رابطه میان فضاهای عمومی، شبه-عمومی و خصوصی است. هنرمندی هوسمان در این بود که توانست همزمان با تسهیل حضور قدرتمند کالاها همچون عرصه‌ی نمایش در پاریسِ نونواری که ساخته بود این هم‌زیستی را محقق کند. بدین ترتیب بورژوازی با مدعای داشتن امتیاز دسترسی و کنترل فضاهای عمومیِ شهر توانست هژمونی خودش را هم‌زمان در سیاست و اقتصاد تحکیم بخشد. برای محقق کردن این ادعا آن‌ها نیاز به نیرویی مشروع داشتند و امپراتوری این امتیاز را برای آنان به ارمغان آورد (درست همانطور که جولیانی این کار را برای بورژواهای نیویورک کرد). اما این امتیاز برتر دو مسأله‌ی اساسی بر سر راه خود داشت. نخست از آنجاییکه (همانطور که بالزاک بارها و بارها گفته بود) بورژوازی فقط بندگی پول و کالا را می‌کرد، رفته رفته وقع کمتری به مخارج و نمایش امپراتوری می‌نهید. بورژوازی به‌دنبال شکلی از آزادی‌های بازار بود (از جمله آزادی محدود بیان) که در حکومت سرکوب و اقتدارگرایی سلطنتی کمتر امکان بروز و ظهور می‌یافت. در واقع بورژوازی مشروعیتِ همان نیرویی را که به کمکش آمده بود تا امتیاز و برتری او را بر فضای عمومی تثبیت کند زیر پا گذاشت. بلوارها سرآخر به دشمن نمایش سلطنتی تبدیل شدند. اما از سوی دیگر همین امر منتج به کاهش فشاری شد که فقرا را به بیرون پرتاب کرده و یا تحت نظارت پلیس درآورده بود. بدین ترتیب فضای بلوارها بر روی انواع مختلف سیاست گشوده شد.

دوم آنکه موفقیت ساز و کار هوسمان پیشِ پای آن پاریس «دیگر»، پاریس کارگران، مهاجران و کاسب‌کاران خُردی که برای زنده‌ماندن دست و پا می‌زدند و مجبور به ساختن نوع دیگری از ارتباط میان محرومیت فردی‌شان با بهره‌گیری از فضاهای نهادی (تجاری) و عمومی بودند، از حرکت بازایستاد. اینجا نیز همان قانون برقرار است: سیاست در حقیقت با اتصال و هم‌زیستیِ میان قلمروهای عمومی، نهادی (تجاری) و خصوصی رابطه دارد. بالاگرفتن موج جمهوری‌خواهی و اعتراضات کارگری را که پس از ۱۸۶۸ به گردهم‌آیی‌های سیاسیِ بی‌پایان و نهایتاً اعلام کمون پاریس منتهی شد، نمی‌توان فهمید مگر با نظر انداختن به اتصال و هم‌زیستی میان قلمروهای پیش‌گفته؛ این هم‌زیستی در آن مناطقی از پاریس شکل گرفت که از تیرس کنترل بورژوازی پنهان مانده و در کنف قدرت جاسوسان و نیروهای انتظامی امپراتوری که به‌دنبال مسلط کردن نظم سلطنتی بودند درآمده بود. بنابراین می‌بینیم که در هر دو سو سیاست متاثر است از تجربه‌ی اتصال و هم‌زیستی میان فضاهای خصوصی، عمومی و نهادی. دستکم بخشی از تصادم شدید میان ایدئولوژی‌ها و ایده‌آل‌ها در کمون ۱۸۷۱ را می‌توان بر اساس همین تقابل‌ها توضیح داد.

[1] Pere Lachaise

بدین ترتیب منازعه بر سر ساخت، معنا و سازمان‌دادن به فضای عمومی تنها زمانی اثرگذار خواهد بود که بتواند تاثیری دگرگون‌کننده بر فضاهای خصوصی و تجاری بگذارد. تمرکز صرف تنها به روی یکی از این فضاها به خودی خود نتیجه‌ی قابل توجهی نخواهد داشت. در غیاب ارتباط میان این سه فضا، تلاشی که فقط مصروف دگرگونی یکی از آن‌ها شود بی‌ارزش خواهد بود و یا حتی اثر معکوس خواهد داشت. در نتیجه آنچه اهمیت دارد هم‌زیستی این سه است.

اجازه دهید یک مثال امروزی بزنیم. «شهرگرایی نوین[1]» که به طراحی شهری تعبیر می‌شود، به هیچ عنوان قادر نخواهد بود مسئولیت و مشارکت مدنی را افزایش دهد اگر نتواند تغییری در شدت و حدّتِ و ساخت مالکیت خصوصی و نیز ساختار نمایش‌گونه‌ی کالا (که دیزنی‌لند نمونه‌ی اعلی آن است) بدهد. تا دلتان بخواهد از این ژست‌های توخالی برای سازمان‌دادن به فضای عمومی داریم. اما درسی که نمونه‌ی امپراتوری دوم فرانسه به ما می‌دهد آن است که وقتی اتصالات و ارتباطات [میان آن سه فضا] برقرار شود پیامدهای سیاسی‌اش بزرگ و غیر قابل مهاری دربر خواهد داشت (معتقدم همین استدلال در مورد جنبش حقوق مدنی در امریکای دهه‌ی ۱۹۶۰ نیز صدق می‌کند). این هم‌زیستی تا حدی در میان دو طبقه‌ای که در شکاف طبقاتیِ امپراتوری پاریس بوجود آمده بود شکل‌گرفته بود. اما این هم‌زیستی به‌شکلی منفک و جدا از هم بوجود آمد تا جایی که شهر دوپاره خلق کرد. تبعات سیاسی این وضعیت به حدی بود که شهر پاریس را دچار دگرگونیِ ریشه‌ای کرد. این وضعیت همچنین این امکان رودررویی خونین میان دو معنا از شهر را به وجود آورد؛ شهر همچون تنی سیاسی (حال چه از نوع سیاست اجتماعی چه از نوع سیاسی سلطنتی) و شهر همچون زمینی بارور برای انباشت سرمایه و تمنای بورژوایی برای ثروت و قدرت.

همواره به این می‌اندیشیدم که آیا ممکن است ما درون جغرافیای تاریخیِ شهری‌شدن ذیل سرمایه‌داری از این دو قطبی عبور کنیم. این اما پاسخی حاضر و آماده ندارد و پرسشی‌ست برای تحقیقات آتی.

[1] New Urbanism