تیری موریس[1]

مرور با خاطره دشوار دوران فرانکو

هر کشوری در پیوند خود با خاطره، یعنی گذشته‌ای که همواره در زمان حال حضور دارد، با آهنگ خاص خود، و ابزارهایی که در اختیار می‌گیرد و یا به وی تحمیل می‌شوند، عمل می‌کند. حکومت‌ها گاه در اثر یک تهاجم خارجی به این جهت رانده شده یا در اثر ماجرایی داخلی به لرزه درمی‌آیند، هیچ گاه از این به پرسش کشیدنِ خاطره، صحیح و سالم بیرون نمی‌آیند. زمانی که حکومت‌هایی که به این کار دست می‌زنند، دارای گذشته‌ای مطلقه و حتی استبدادی هستند، و در حال تجربه کردنِ گذار به دموکراسی بازبینی، خاطرات از شدت و حدّت خاصی برخوردار می‌شود. این جوامع، بسته به این که بخواهند به الزامات دموکراسی پاسخ گویند یا به الزامات محکومیت گذشته‌ای شرم‌آور، دوره بازبینی خاطرات را به انحاء مختلف زندگی می‌کنند. معمولا آلمان و اسپانیا را به عنوان دو الگوی متضاد از رابطه یک کشور با خاطره جمعی، معرفی می‌کنند. کشور آلمان، با محکوم شناختن خود در دوران هیتلر، تن به نوعی آزمون مستمرِ احساس گناه از دوران هیتلری‌اش داد؛ در حالی که اسپانیا، در جریان پدیده‌ای که باید آن را پدیده فراموشی جمعی نامید، فرانکیسم را تخلیه کرد.

ما در اینجا تلاش خواهیم کرد بخشی از ویژگی‌های شبه جزیره ایبری را در مسیرش به سوی قانونمندی دموکراتیک بررسی و درک نماییم. در ورای نقش اساسی روندگذار سیاسی که به وسیله

قانون اساسی سال ۱۹۷۸ تثبیت شد، حساسیت‌هایی اجتماعی- سیاسی وجود دارد که بـه مـا امکـان می‌دهد تا به وجود پیوندی عمومی‌تر میان اسپانیا و گذشـته نزدیـک ایـن کشـور پـی ببـریم. ایـن حساسیت‌های خاص در آن چیزی که ما آزمایشگاه مناسب می‌نـامیم، یعنـی در جنـبش *مادریـدی* «مویدا» [۲] با درخششی خاص قابل مشاهده است.

اما در ابتدا تلاش داریم تا یک تاریخ پیچیده و دشوار را مشخص سازیم: تـاریخ یـک پدیـده فرهنگی ناهمگن و خودجوش که از قلبِ یک شهر یعنی همان مادرید که تبِ تغییرات آن را گرفتـه بود، سربرآورد. جنبش *مادریدی*، جنبشی سریع، خودجوش، متناقض و فرّار بود، هر چند وجود چنین ویژگی‌هایی در موضوع یک تحقیق تاریخی، فرد محقق را به دشواری می‌افکند. این جنبش بی‌آن که ابتدایی رسمی و انتهایی مجاز داشته باشد، محافـل مختلـف و متغیـری را در مادریـد فـرا گرفـت؛ مادریدی که در غلیان دوران پس از دیکتاتوری فرو رفته بود. این جنبش در واقـع ملاقـاتی اسـت میان زنان و مردانی که حتی بدون آن که بدانند، در حال ارایـه چهـره جدیـدی از شـهر (مادریـد) بودند، شهری کاملا مدرن. این جنبش پیش از هر چیز حوزه‌هایی از فرهنـگ معـروف بـه فرهنـگ عامیانه را متأثر ساخت: موسیقی (پانک، راک)، مُد (لوک) و سینما. دامنه آن حتی به هنرهـای زیبـا (نقاشی، طراحی و عکاسی) رسید و خیلی سریع بـه یـک پدیـده رسـانه‌ای تبـدیل شـد و بـه طـرز گسترده‌ای تحت پوششِ تلویزیون، رادیو و مطبوعات داخلی و سپس مطبوعات خارجی قرار گرفت.

جنبش مویدا در حالی که فاقد یک وقایع‌نگاری دقیق است، اما در بستری خاص، یعنی بسـترِ گذار دموکراتیک در اسپانیا، تحقق می‌یابد. جنبش یاد شده هم شاهد و هم محور ایـن گـذار حیـاتی بوده است. گذاری که اسپانیا را از دیکتاتوری به دموکراسی پارلمانی رهنمون شد. مـرگ فرانکـو در نوامبر ۱۹۷۵، دورنمایی از یک قانونمندی دموکراتیک را در مقابـل دیـدگان اسـپانیا ترسـیم کـرد. اپوزیسیون قصد داشت شعار «اسپانیا متفاوت است» را که برای تشویق انبوه گردشگران برای هجوم به اسپانیا به کار می‌رفت، با یک امتحان تجدیدی[۳] در مقابل مدرنیته جایگزین سازد. به رغم رونـق قابل توجه اقتصادی که در دهه شصت توسـط اعضـاء Opus Dei مهـم‌تـرین مرکـز ـ [تربیـت کادرهای حاکم] ـ هدایت می‌شد. اسپانیا به هنگام مرگ فرانکو از کمبودهای فرهنگی و سیاسی بسیار رنج می‌برد که عامل آن، حدود چهل سال حکومت دیکتاتوری بی‌رحمانه بود. گذار همانند یک کلمه کلیدی در تاریخ مردم اسپانیا عمل کرد: نوآوری در مقابل کهنه‌پرستی قرار گرفت، عکس‌العمل‌های قدیمی با رفتارهای تازه درآمیختند و رهبران سابق در کنار چهره‌های جدیـد دیـده شـدند. از نظـر سیاسی، باید از واژه Ruptura Pactada ـ گسست هنگامی ـ[۴] سـخن گفـت کـه تعریـف کننـده مسیر عبور به سوی حکومت سلطنتی پارلمانی می‌باشد.

بدین ترتیب مویدا، در مقیاسی مادریدی، وجه فرهنگی گذار دموکراتیک محسوب می‌شود. این جنبش هم به منزله مسابقه‌ای لجام گسیخته به سوی مدرنیته به حساب می‌آید. یعنی تلاشی بی‌امان برای «بازیابی تاریخ» بود و هم به منزله بازسازی چهره هویتی جدیدی که مخصوص مادرید بود و سپس در دهه هشتاد همه اسپانیا را فرا گرفت.

جریانِ خلاقی چند وجهی

در دوران فرانکو، مادرید شهری تیره و تار و یکنواخت بود. این شهر به عنوان مرکز امپراطوری سابق، ادارات، بانک‌های بزرگ، دولت و مقرّ کلیسا را در خود جای می‌داد. مادرید از سال ۱۵۹۱ پایتخت اسپانیا است؛ در این تاریخ، فیلیپه دوم دربار خود را به این شهر منتقل کرد. ژنرال فرانکو سودای ساختن پایتختی نمونه را در سر می‌پروراند. شهری کاملا فرمانپذیر که نماد یگانگی در مواجهه با نیروهای گریز از مرکز در نواحی حاشیه‌ای باشد. یوغ دیکتاتوری بر مادرید بیش از سایر نقاط کشور سنگینی می‌کرد. شدت سانسور در آنجا به حدی بود که هر نوع خیال انتقاد را هم در نطفه خفه می‌نمود. لذا در بارسلون بود که هر هنرمندی، که اندکی اعتراضی از خود بروز می‌داد، با بخت موفقیت روبرو می‌شد. این دو شهر، در طول تاریخ، همواره رقیب یکدیگر برای تحکیم استیلای فرهنگی [برکشور] بوده‌اند. در دوران فرانکو، بارسلون به راحتی بر رقیب خود پیشی گرفت. ظاهرا رژیم اسپانیا خود بر این کاهلی مادریدی‌ها دامن می‌زد تا توهم آرامش اجتماعی را زنده نگه‌دارد و مادرید به حرکت کند شونده خود ادامه می‌داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خدادادی مترجم زاده، محمد

اما پایتخت تحول می‌یافت. در دهه شصت، چشم‌انداز شهرنشینی در آن دچار تغییرات عظیمی شد. رشد مداوم جمعیت نتیجه مهاجرت گسترده از جنوب محروم اسپانیا به مادرید بود. کارگران فقیر به مجموعه‌های مسکونی ملالت آوری که توسط بانوس[5] طراحی شده بود، هجوم می‌آوردند. محلات بزرگ یکی پس از دیگری تأسیس می‌شد تا پذیرای این موج جدید مهاجرت باشد. مادرید در مقابل مدرنیته اقتصادی سر به کرنش می‌نهاد، در حالی که هیچ پیشرفتی در عرصه فرهنگ مشاهده نمی‌شد. مرگ فرانکو آغازی بر آزادی دیرهنگامی بود که، مانند هر پدیده‌ای که با تأخیر می‌رسد، شدت تغییرات را بیشتر می‌کرد. «حدود چهل سال نازایی و انزوای فرهنگی ناچار به انفجار می‌انجامد.»[6] انفجاری که مویدا جلوه نمادین آن بود.

در سال‌های دهه هفتاد، مجموعه‌ای از هنرمندانِ ساکنِ مادرید، که به ویژه به فرهنگ عامیانه گرایش داشتند، به تدریج در فضایی حاشیه‌ای و حتی پنهانی شروع به عرضه آثار خود کردند. اطلاقِ صفاتی چون «موجدِ بی‌ثباتی، خلاف عنت بودن و یا تحریک کنندگی ...»، بهانه‌ای برای محدود کردن توزیع این آثار بود. تنها پس از مرگ فرانکو بود که هنرمندان مذکور توانستند در صحنه علنی به بیان خویشتن بپردازند. از سال ۱۹۷۵ تا سال ۱۹۸۰، رسانه‌ها برای توصیف فعالیت‌های این جوانان خلاق هنوز از کلمه مویدا استفاده نکرده بودند. این جوانان خود را مدرن معرفی می‌کردند و خود را متعلق به موج‌نو می‌دانستند. آنها بدین ترتیب بر علاقه خود به جنبش ضد فرهنگی آنگلو ساکسون و نیز هر نوع مظهر فرهنگی مدرنیته غربی تأکید می‌گذاشتند. واژه مویدا در همین زمان پدید آمد. کسی منشاء دقیق این کلمه را نمی‌داند، هر چند می‌دانیم که ریشه در زبان عامیانه دارد. در ابتدا، این واژه بیشتر به صورت جمع به کار می‌رفت. «انجام مویداها» (Hacer Movidas) به معنی جستجوهای گسترده، به ویژه جستجوی مواد مخدر، بود. پائوما چامورو بر این گفته تاکید دارد:

> مویدا در دهه هفتاد، بدین معنی بود که ما می‌خواستیم ماده مخدر بخریم. مویدا همین بود نه چیز دیگر. [...] مویدا انجام دادن، به معنی رفتن به محله هورتالزا برای تهیه حشیش بود.[7]

لذا مویدا در ابتدا به مثابه نوعی جستجو یا اراده تجربه بود. مویدا حاوی حرکت، پویایی و تغییر ناگهانی بود. سپس این واژه به موسیقی راک و پانک که زمینه‌های مساعدی برای کاربرد بهشت‌های مصنوعی (مواد توهم‌زا) بودند راه پیدا کرد. در این مرحله، مویدا همانا انرژی‌ای بود که توسط این موسیقی جدید آزاد می‌شد و موسیقی اولین سکوی پرتاب فرهنگ نوین بود. سرانجام، این کلمه زمانی که رسانه‌ها آن را برای توصیف، وضعیت اجتماعی ـ فرهنگی مادرید و سپس اسپانیای پس از فرانکیسم به کار گرفتند کاربردی عمومی یافت. بسیاری از افرادی که خود در مویدا شرکت داشتند،

معتقدند که وقتی رسانه‌ها این کلمه را «قاپیدند»، مویدا دچار مرگ شد. این واژه همانند شعاری منفجر شد و مهار آن از دست کسانی که آغازگر این پدیده بودند خارج گشت.

فقط معدودی از آغازگران مویدا، به حضور در این جنبش اذعان دارند، جنبش هیچ گاه به هیچ گروه خاصی تعلق نداشت و به معنی دفاع از اصول مشترکی نبود. برخی‌ها با کاربرد این کلمه قصد داشتند روند شخصی خلق آثار خود را در چارچوبی عمومی دسته‌بندی و مرتب نمایند. از سوی دیگر، بسیاری از هنرمندان، مویدا را فقط نوعی استراتژی بازاریابی، نوعی ابتکار رسانه‌ای به منظور تبلیغ درباره شهر مادرید، می‌دانند.

بدین ترتیب، مویدا کانون تنش‌های هویتی بود. مویدا به طور پیاپی خود را انکار می‌کرد و تعریفی دوباره از خود ارایه می‌داد زیرا همواره به جامعه و فرهنگ محیطی دلالت داشت که مدام در حال جهش بود. مطالعه مویدا، به معنی آمادگی برای فرورفتن در ملغمه‌ای بی‌سر و ته است. ما نمی‌توانیم تعریفی بهتر از آن چه خوزه لوییس گالرو داده است، ارایه دهیم:

> گروهی از افراد که به واسطه رابطه دو گانه هنری و دوستانه گرد هم آمده‌اند و همگی در یک لحظه در یک شهر به سر می‌برند و در یک رشته از مرجع‌های زیباشناختی شریک هستند.[8]

مویدا پیش از هر چیز به گروهی محدود از مردان و زنان مربوط می‌شود که در چشم‌انداز کم جلوهٔ دیکتاتوری رو به احتضار، تفاوت مشخصی با محیط خود دارند. بورخا کاسانی، مدیر نشریه *لالوناد مادرید*، این افراد را چنین معرفی می‌کند:

> گروهی وجود دارند، گروهی به طرز افراطی جزم‌گرا و سرسخت. این، هسته اصلی پیدایش مویدا است. گروه آلمودوار، مک نامارا، کستوس، پالوما چامورو، سی‌سبه، اوکاله‌له و گارسیا آلیکس. آنان در شیوه زندگی خود بسیار ماجراجو تر از دیگران به نظر می‌آیند. در این جامعهٔ شدیدا متوسط و عمیقاً بی‌رنگ. آنان به گونه‌ای خارق‌العاده لباس می‌پوشند، علایق خود را بیرونی می‌کنند و هر آنچه را که دوست دارند به طور علنی انجام می‌دهند. در حالی که دیگران همچنان تماشاچی هستند. این کار در اسپانیا، افراط محسوب می‌شود. مردم نمی‌توانند چنین چیزی را درک کنند.[9]

این افراد در مکان‌های متعددی حضور می‌یافتند. مکان‌هایی که به تدریج مسیر حرکت شهری مویدا را مشخص می‌کردند. نماد زنده ملاقات‌ها میان این افراد، محله راسترو بود که در آن دستفروشان مادریدی بساط خود را یهن می‌کردند. آنان بدین ترتیب فرصت الهام گرفتن و بیان کردن خویشتن در فضایی که مدام در حال خلق دوباره بود را به دست می‌آورند. اکثر این خلق کننده‌ها فقط به یک شیوه بیان اکتفا نمی‌کردند و بخش اعظمی از انرژی خود را از روابط میان رشته‌ای مختلف به دست می‌آوردند. همه آنها نقطه مشترکی داشتند و آن ذوق و علاقه به موسیقی پاپ بود: هنری که خودجوش بودن و آنی بودن آن دلالت بر درک این هنرمندان از جهان داشت.

وقایع نگاری منعطف

مویدا، همانند هر جنبش در قلمرو خلق و بیان عامیانه، نه تاریخ تولدی دارد و نه تاریخ مرگ قطعی. با این حال، ناظران برای مویدا سه مرحله قایل هستند. اولین مرحله، قبل از سال ۱۹۸۱، حالتی حاشیه‌ای و زیرزمینی دارد که به جنبش پانک و «قبیله‌های شهری» مختلف نزدیک می‌باشد. دومین مرحله، میان ۱۹۸۱ تا ۱۹۸۶، در واقع دوران طلایی مویدا و شناسایی علنی این جنبش است. یکی از بهترین معرف‌های جنبش در این دوره، نشریه *لالوناد مادرید* است که جریان‌های مختلف را دسته‌بندی و به نمایش می‌گذارد. سومین مرحله، از سال ۱۹۸۶ آغاز می‌شود که طی آن اسپانیا درهای خود را به روی بازارهای جهانی می‌گشاید و «کیش پول» به افراطی‌ترین شکل آن بر جامعه مستولی می‌شود.

کمی پیش از مرگ فرانکو، جوان‌های روزنامه‌نگاری مانند مونچو آلپوئنت یا کارلوس‌تنا به نوآوری در ادبیات و موسیقی عامیانه توجه نشان می‌دهند. در سال ۱۹۷۶، روزنامه‌های زیرزمینی شکوفا می‌شوند و سی‌سپهٔ نقاش و دوستش آلبرتو گارسیا آلیکس همانند آندی وارهول فیلم‌های کمیک آمریکایی را بازآفرینی می‌کنند. این مشارکت دوام چندانی نیافت، اما نشان داد که جوانان اسپانیایی علاقه شدیدی به ضدفرهنگ انگلو ساکسون دارند. در سال ۱۹۷۷، انتشارات لاپیکنا مجموعه‌ای به نام «به کجا می‌روی؟» را بنیان نهاد که در واقع فضایی عمومی بود برای بررسی ضدفرهنگ. در این مجموعه است که شاهد زایش ژانرِ «ردلو» (ملال) هستیم، که نسخه اصلی «انفعال ـ حماقت»[۱۰] (Pasotismo) بود و در استفاده از مواد مخدر سبک خود را باز می‌یافت. در همین دوران است که جمعی گردهم می‌آیند و شرکتی را، به نام *مطبوعات حاشیه‌ای مادرید* تأسیس می‌کنند که اولین نشریاتِ غیرمتعارف را به دست چاپ می‌سپارد، نشریاتی که نقش در سال‌های جنبش مویدا داشت. از سوی دیگر، رادیو ۳ و تلویزیون TVE شروع به پخش ترانه‌های خوانندگانی کردند که بعدا در جنبش موسیقیایی مویدا صاحب نام شدند. سال بعد، آدولفو دومینگز و په‌په روبیو، طراحان مد لباس، اولین کلکسیون‌های خود را ارایه نمودند. دومینگز، که از منطقه گالیسیا بود، شعار «چروک زیباتر است» را در میان مردم رواج داد. این شعار در واقع از نوعی زیباشناسی لباس سرمنشاء می‌گرفت. این شعار، همراه با جنبش مویدا باقی ماند، تا شاهدی همیشگی باشد بر ذهنیت حاکم بر این جنبش. مراسم نمایش مد که توسط په‌په روبیو برگزار می‌شد، مد را به یک هنر نمایشی تمام عیار تبدیل کرده بود.

سال ۱۹۷۹ سالی بسیاری مهم بود که در آن انریکِ تیرنوگالون، از احزابِ سوسیالیست، به سِمَت شهرداری مادرید انتخاب شد. او که یکی از چهره‌های اصلی مبارزه علیه فرانکیسم در داخل

کشور بود، به عنوان استاد حقوق سیاسی در مورسیا، سالامانکا و مادرید علیه خودسری‌های رژیم فرانکو مبارزه کرده بود. در سال ۱۹۶۵، او و همکاران معروفش به نام‌های خوزه لوییس آرانگوران، اگوستین کارسیا کالوو پس از حمایت از تظاهرات دانشجویان برای آزادی سندیکاهای دانشگاهی، برای ابد از دانشگاه اخراج شدند. تیرنوگالوان که به دلیل خردمندی و باز بودن ذهن، بسیاری مورد احترام اهالی مادرید بود، لقب *استاد پیر* را از آنِ خود کرد. در ابتکارهای او در شهرداری، اولویت به فرهنگ عامیانه (نوعی فرهنگ خیابانی) داده می‌شد و او برای ارایه چهره‌ای زنده و مدرن از شهر خود به اهمیت این فرهنگ واقف بود. سال ۱۹۸۰، شاهد پخش اولین فیلم بلند ۱۶ میلی‌متری به کارگردانی پدرو آلموداوار به نام *پپی، لوسی، بوم و دیگر دختران محله* بود. سناریوی این فیلم که برگرفته از یک داستان مصور بود، برای اولین بار جوانانی جسور را در پرده سینما به تصویر کشید که سخنان، نگاه‌ها و رفتارهای تحریک‌کننده‌ای داشتند.

کودتای شکست خورده ۲۳ فوریه ۱۹۸۱، که توسط گروهی از نظامیانی که در حسرت بازگشت به دوران فرانکو بودند سازماندهی شده بود، به طرز عجیب و متناقضی باعث شدت گرفتن جنبش مویدا گشت. به طوری که برخی‌ها، اسطوره پیدایش این مویدا را در حرکت اعتراضی می‌دانند.

> تأکید جدی یا تأثیر خنده‌آور طنز اوایل دهه هشتاد همیشه این گونه است: بورخا کاسانی مدعی است که درست غروب روزی که سرهنگ تخرو با سلاحی در دست، در کنگره‌ای که همه از ترس میخکوب شده بودند جمله جادویی: «کسی حرکت نکند» را بر زبان آورد، سی‌سپهٔ (نقاش) تصمیم گرفت که آن کلمه (مویدا) را به وجود آورد.[۱۱]

در آوریل ۱۹۸۱، سالن «موجِ راک» درهای خود را گشود. ابعاد این سالن بسیار کوچک بود، اما تمامی گروه‌های موسیقی روز و نیز تعداد زیادی از اعضای گروه‌های خارجی را در خود می‌پذیرفت.[۱۲] نوامبر ۱۹۸۳، شاهد تولد نشریهٔ *لالونا د مادرید* بود، نشریه‌ای که تلاش داشت نوعی انسجام به جنبش ناهمگن مویدا ببخشد. این نشریه مانند واسطه گرانبهایی میان نخبگان روشنفکر اسپانیایی و فرهنگ روزمره عمل می‌کرد که محل بروز خلاقیت‌های جدید از نوع مادریدی بود. سال ۱۹۸۶ سرآغاز افول مویدا است. پس از درگذشت *استاد پیر*، نشریه مخصوص داستان‌های مصور *مادرید مه مانا* (مادرید مرا می‌کشد) دیگر منتشر نشد. از سوی دیگر، برنامه موسیقی *لا اِداد د اُرو* (عصر طلایی) که توسط پالوما چامورو در تلویزیون برگزار می‌شد. پایان گرفت، در حالی که اندکی پیش از آن، سالن موج راک به طور قطعی تعطیل شده بود. مهمترین شخصیت‌های معروف جنبش مویدا عرصه را به منظور استفاده از ساختارهای نهادی ترک کردند. فعالیت فرهنگی دیگر رایگان نبود، و مویدا وارد عرصه تجاری شد.

صحنه‌های مویدا

برای مویدا نیز، مانند هر جنبش فرهنگی دیگر، فضایِ عملکرد، اهمیت بسیاری داشت. در شهری در حال گذار، جوانان مشخص کننده مکان‌های جدید جامعه‌پذیری و خلاقیت بودند، مکان‌های که عرصه نمایش نوعی حساسیت بی‌سابقه به حساب می‌آمدند. ژرا رامبر خیلی زود به اهمیت مویدا، به عنوان یک مسیر شهری و محملی برای هویت، پی برد:

> در دوران فرانکو، مادرید به عنوان شهری مرکزی که کنشگر اجتماعی را در وضعیت روزآمدی قرار می‌دهد عمل نمی‌کرد. [...] این گذار دموکراتیک بود که به این دکور بی‌جان معنای بخشید و این صحنه خالی را پر از بازیگران اجتماعی کرد. [...] آن مادریدی که در سال ۱۹۷۶ می‌شناختیم و در آن سهیم بودیم، چنین بود: فضایی بازیافته، فتحِ آزادی‌های تحرک و مطالبه: نوعی آزادی رفت و آمد افراد و اندیشه‌ها. در دوره‌ای که نشانه‌ها تغییر می‌کند (نشانه‌ها یا رمزگان‌هایِ پیوند با جهان و مُدها)، فضا از اهمیتی بنیادین برخوردار است: هویت جدید باید در جایی لنگر بیندازد، محلی داشته باشد؛ باید از هویت ترجمه‌ای فیزیکی ارایه نمود.[۱۳]

فرانکیسم تصاحب فضا را برای جوانان ممنوع کرده بود، مگر تحت پوشش حزب واحد (مویمینتو)[۱۴] یا سازمان رسمی دیگری. با از میان رفتن سد دیکتاتوری، مردم از حق رفت و آمدِ بی‌دلیل برخوردار شدند. شهر دوباره به مسیر عظیمی از آمد و شدهای بالقوه تبدیل شد، که در آن جوانان راه‌ها و مکان‌های مناسب را برای ساختن هویتی جدید کشف می‌کردند. شاهد این مدعا، تعداد عظیم یادگار نوشت‌هایِ روی دیوار است که در این دوره نگاشته شده‌اند و به گفته جمله معروف ژرار امبر، شهر را به دست‌نوشته‌ای واقعی تبدیل کرده‌اند. «تصرف شهر» به وسیله حلقه‌های متحدالمرکز: صورت می‌گرفت یعنی از محله‌هایی که عرصه روزمرگی بودند (مانند مالاسانیا، شوئکا، سول، اورتاس) شروع می‌شد و به فضاهای نوین، مانند عرصه تبلیغات، سالن‌های رقص، کنسرت، کاباره‌ها، کتاب‌فروشی‌ها، نگارخانه‌ها سینماها و غیره می‌رسید.

این جغرافیای شهری، بی‌وقفه به نفع مُدها و گرایش‌های جدید تحول می‌یافت. این مکان‌ها به معابد زندگی شبانه تبدیل شدند. مویدا، نوعی فرهنگ گذرا، موقتی، غوطه‌ور شده در زمان حال، و حک شده با آهنگ پرشتاب حوادث روزمره را داشت. در این دوره، شاهد زایش کنشگر اجتماعی بی‌سابقه‌ای بودیم که رفتارهای او را می‌توان در چند شاخص اصلی خلاصه کرد: روحیه تنوع خواهی، طرفداری از جهان وطنی، تمسخر گذشته فرانکیستی، قریحه سبک، پوچ بودن و زندگی تمام عیار. محرومیت‌های گذشته عطش سیراب‌ناپذیری برای تجربه بدترین و بهترین چیزها به وجود آورده بود. فابیو مک نامارا بدون هیچ خجالتی کارنامه ماجراجویی‌های خود را چنین خلاصه می‌کند:

> تا آن موقع، اصلی‌ترین رفتارها عبارت بودند از: خویش تخریبی، بی‌تفاوتی، شب‌زنده‌داری، گناه و بوسه تا آخرین حد ممکن و پر کردن جسم از مواد افیونی.[۱۵]

مویدا پیوندی ناگسستنی با بهشت‌های مصنوعی (مواد مخدر) داشت. مواد مخدر تأثیر به سزایی در نگرش جوانان مادریدی بر شهر خودشان داشت. این مواد، بازیگران عرصه مویدا را در حالت روحیِ باز، پذیرنده و غیرعقلی، که شاخصه‌های جنبش‌اند، قرار می‌داد. آن گونه که بورخا کاسانی تأکید می‌کند. مواد مخدر بر سرعت روند گذار می‌افزود:

> تغییر در شهر، الزاما تغییری آلوده به مواد افیونی بود. فضای شهری با این مواد پیوند و وحدت داشت. گویی روند ممنوعیت‌زدایی در جامعه‌ای مانند جامعه اسپانیا اگر به کمک مواد مخدر تحقق نمی‌یافت، حداقل چندین قرن طول می‌کشید.[۱۶]

مسلم است مواد مخدر مملو از جنبه‌های منفی است. مویدا، حقیقت اندوهباری نیز در پی داشت و آن نرخ بالای مرگ و میر در اثر افزایش میزان مواد در بدن و یا در اثر ابتلا به ویروس ایدز بود. این حقیقت، جنبه سیاه شعاری بود که در پایتخت طنین می‌انداخت: «مادرید مرا می‌کشد». این جمله نماد عشق و نفرتی بود که مردم پایتخت نسبت به شهر خود داشتند. این شعار با لحنی تقریبا تمسخرآمیز، به پایان شومی اشاره دارد که جنب وجوش جنون‌بار اعضای مویدا به سوی آن هدایت می‌شد. آنتونیو گومز روفو نویسنده اسپانیایی، این حقیقت را به شیوه خاص خود بیان کرده است:

> نه وفقه‌ای، نه مکثی و نه زمانی. آنقدر سریع که درازکشیدن برای فکر کردن مانند یک کالای تجملی است که قیمت آن غفلت از دیگر چیزها است: گذشتن از کنار تازگی‌هایی است که در هر لحظه ودر هر مکان مجال ظهور می‌یابند. مادرید مرا می‌کشد.[۱۷]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آنچه مهم است مشارکت و ذوب شدن درگرداب مدرنیته، تصرف خیابان‌ها و دادن حیاتی دوباره به دورنمای زندگی شهری است. شهردار مادرید فریاد برآورد: «لذت برای همه، زندگی کوتاه است» مویدا همانند یک کارناوال روزانه بود که به هر کس امکان می‌داد نقش اجتماعی خود را ترک کند، نقشی که به طور سنتی به آن کس واگذار شده بود.

مادرید یک جشن بود، زورقی مست که کسی نمی‌خواست از آن پیاده شود و رؤیای توهم آلود خود را بر هم بزند. با این حال، بحران اقتصادی بیداد می‌کرد: در سال ۱۹۸۱، حدود ۲۵ درصد از جمعیت فعال بیکار بودند.

> مویدا بر ویرانه‌های تجارت کوچک استقرار یافت، در حالی که صنعت مورد بی‌مهری بود و از رشد اقتصادی چیزی باقی نمانده بود. مویدا محصول و تلاشی برای بیرون راندن بحران بود. مویدا نوعی تمسخر بود.[۱۸]

این جنبش بر ورشکستگی سیاسی ـ اقتصادی تکیه داشت تا صحنه‌ای از زندگی دایمی را به نمایش گذارد که در آن شهر و بازیگران روی صحنه می‌روند. مادرید فقط می‌توانست چهره‌ای فرهنگی از خود ارایه دهد، و از نظر جنبش، این چهره به کلِ اسپانیا قابل تعمیم بود. بورخا کاسانی حتی مویدا را پی بردن به هویت اسپانیایی می‌داند:

> آخرین انفجار که ویژگی اسپانیایی داشت در سال‌های دهه هشتاد به وقوع پیوست...آن چه اسپانیا بیرون می‌داد، چیزی نبود جز همین انرژی و همین دست و دلبازی....ما که هستیم؟ ما جنب و جوش، انرژی محض و سرگرمی هستیم، ما از جنوب و مردمانی مهربان با ذهنی پذیرنده هستیم.

تناقض هویت جدید در این است که ریشه در شهری دارد که مدت‌ها فاقد چنین هویتی بوده است. تا زمان گذار، مادرید شهری بود بدون سنت و بی‌جان. با دموکراسی، مادرید به کلان شهری چند فرهنگی، همانند نیویورک درسال ۱۹۶۰، تبدیل شد. این شهر پتانسیل هویتیِ مدرنیته شهرنشینی را در خود کشف کرد. از این پس، ارایه تعریفی از خود، مستلزم کنجکاوی بود کنجکاوی نسبت به دیگری که بالاخره مجاز شمرده شده بود. آلمودواوار بدین ترتیب لقب «وارهول مانچا» را از آن خود می‌کند. بنیانگذار هنر پاپ به یک مرجع واقعی تبدیل می‌شود:

> وقتی من زندگی‌نامه وارهول و اطرافیان او را مطالعه می‌کنم، لذت بسیاری می‌برم زیرا تمامی وضعیت‌ها، شخصیت‌ها و مکان‌های توصیف شده مشابه آن چیزی است که ما در مادرید داریم. آنها کارخانه داشتند و ما نیز در اینجا مؤسسه. مکان‌هایی که تو در آنجا با عجیب و غریب‌ترین آدم‌های جهان روبرو می‌شدی.[۱۹]

مادرید با گسست تاریخی خود، در واقع بقایای زنده یک فرهنگ اعتراض را به شیوه خود پرداخت می‌کند. جوانان به رفتارهای ضدفرهنگ انگلو ساکسون روی می‌آورند، ویژگی‌های این نوع فرهنگ را

در ایالات متحده در سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ می‌توان در کتاب تئودور زاک، جامعه‌شناس، با عنوان *به سوی ضد فرهنگ*[۲۰] مشاهده کرد. برخلاف جامعه‌ای که مبنای شناسایی آن، تکنیک، علم و عینیت است، ضد فرهنگ در تلاش است تا نیروی بالقوه کنشگر (اجتماعی) را گسترش دهد. رویکرد آن، تنوع طلبانه است. به مذاهب شرقی، باطنی‌گری، جادوگری و آیین‌های بومی رجوع می‌کند. نوعی قطع ارتباط و قطعی با سنت طولانی مدت روشنفکری شکاک و لاییک؛ یعنی دو ویژگی که در هر نوع رویکرد علمی در غرب وجود داشته است. ضد فرهنگ بر ارزش تناقض تأکید دارد و تجربه توصیف‌ناپذیر را به تحلیل و گفتار ترجیح می‌دهد. بدین ترتیب، هنرمند نگران کیفیت زیباشناختی اثر خود نیست؛ فقط شدت ماجراجویی تجربه شده در زمان فرضی، اهمیت دارد. سی سال بعد، ضد فرهنگ مادریدی بسیاری از حساسیت‌های بیت‌نیک‌ها یا هیپی را به عاریت می‌گیرد. ابتدا، اراده بر این است که از روابط انسانی به واسطه حرکت‌های جشن‌گونه تنش‌زدایی شود. سپس، گرایشی قوی به سوی تنوع‌طلبی بروز یافت که ناشی از نوعی جهان‌بینی پراکنده[۲۱] بود که در آن هر کس به ساختن جهانی طبق احساسات خود سرگرم بود و سرانجام باید به طغیان مدرنیته اشاره کرد که در اسپانیا رنگ و رویی به شدت تمسخرآمیز داشت. در اینجا بود که گسست تاریخی اسپانیا روی داد. گرچه در آمریکا، ضد فرهنگ به یک مبارزه مسالمت‌آمیز علیه اصول تمدن معاصر تبدیل شده بود، اما مویدا شیوه اعتراضی خود را پیش از هر چیز در مُد یافته بود. به هم خوردن مراحل تاریخی در اسپانیا، باعث شد که این کشور درست در زمانی به مدرنیته برسد که خود مدرنیته روند انتقاد از خود را آغاز کرده بود. بدین گونه، در دوران گذار، مدرن بودن مادرید هم به معنای تمایل به پیشرفت علمی و اقتصادی بود و هم به معنای شرکت در گروه‌های پانک.

مویدا مظهر این تناقض آشکار است که سرانجام در تمسخر و بازی فرو می‌رود. مادرید به فانوس راهنمای مدرنیته تبدیل شد در حالی که شکلک‌های آن را تقلید می‌کرد.

میراث آشفته

وقتی در علوم اجتماعی دربارهٔ گذار دموکراتیک اسپانیا مطالعه می‌شود، واژه وفاق به یک کلمه کلیدی تبدیل می‌شود. گسست منسجم که توسط کاریو (Carillo) طراحی می‌شد، پیمان‌های مونکلوا[۲۲] که دولت آدولفو سوارز آغازگر آنها بود و به طور کلی واکنش مردم در مقابل وضعیت جدید، تمامی این پدیده‌ها تابعی از اراده آشکار به دستیابی به وفاق است. معمولا در توضیح رفتار بازیگران اصلی روند دموکراتیزه شدن از تعهد آنان به جلوگیری از ستیزه برادرکشی اشاره می‌شود. جنگ و ستیزی که می‌توانست به جنگ داخلی منتهی شود، مانند همان جنگی که دو اسپانیایی

مخالف را بیرحمانه در مقابل هم قرار داد. دوران گذار را می‌توان معبری به سوی وضعیت جدید دانست، وضعیتی اساسا نوین که رسیدن به آن نیازمند آرامش اجتماعی است.

با این حال، چهل سال سرکوب فرانکویی، در عرض یک روز پاک شدنی نیست. مهم‌ترین عوامل عادی‌سازی دموکراتیک ریشه در محفل فرانکویی داشتند، که در میان آنها آدولفو سوارز از همه معروف‌تر است. این وظیفه سنگین به دوش آنان بود که رژیمی را که مدت‌ها حمایت کرده و اصلا جایگاه بلند خود را مدیون آن بودند، از پا بیاندازند. از سوی دیگر، اپوزیسیون مخالف فرانکو نتوانسته بود یک نیروی یک دست در زمان فرانکو به وجود آورد و بدین ترتیب بخت ایفا کردن نقشی را که در آرزوی آن بود، از دست داد. سرعت اتخاذ تدابیر از سوی دولت سوارز تا هنگام استقرار قانون اساسی، اپوزیسیون را غافلگیر کرد، و آنها ناگهان دیدند که بدون توسل به درگیری‌های مستقیم به بسیاری از مطالبات خود دست یافته‌اند. سازش نسبی میان دو گروه، براساس رفتاری بود که به تصمیم رهبران جدید در قبال گذشته باید اتخاذ می‌شد. این رهبران به لزوم گشایش در رژیم اذعان کردند، البته به شرطی که خود آنها را معمار این گشایش باشند. استراتژی شامل پنهان کردن فعالیت‌های هر کس در رژیم گذشته بود. اپوزیسیون، البته با تلخی، این قاعده بازی را پذیرفت: هدف دموکراتیک بر همه چیز رجحان داشت.

گرگوریو موران، روزنامه‌نگار، در اثری گزنده حقایقِ مسلّم انگاشته شده را زیر سوال می‌برد و دوران گذار را به باد انتقاد می‌گیرد. او عوامل اصلی را متهم می‌کند که مانع از رجوع به حافظه تاریخی شده‌اند تا از امتیازات خاص خود دفاع کنند:

> گذار اسپانیایی نوعی برابری را به وجود آورد که حقیقی‌تر از هر گونه قرارداد اجتماعی بود: برابری در مقابل گذشته. از همان اولین روزهای ماه دسامبر ۱۹۷۵، روند از دست رفتن خاطره جمعی آغازشد.[۲۳] البته این فراموشی نبود. بلکه چیزی مشخص و عمومی، یعنی توانایی ادامه زندگی بدون حافظه، بود. فرانکو مرده است، زنده باد خوان کارلوس!...گذار به دموکراسی قرار بود سرآغاز زایش جهان باشد... قرارداد ساده لوحانه برابری درمقابل قانون، جای خود را به قضاوت پیش پا افتاده‌ای داد که طبق آن، هر گذشته‌ای می‌توانست زیان‌آفرین باشد و در نتیجه بهتراست که گذشته‌ها را به فراموشی بسپاریم... ما حق حکومت بدون حافظه را به خود اعطا کردیم.[۲۴]

از نظر موران، وفاق تحمیلی که شامل پنهان کردن گذشته نزدیک بود، برابر است با انکار ارزش‌هایی که مبارزه ضد فرانکسیستی بر آنها مبتنی بود. او حتی از این هم فراتر می‌رود: این مصالحه مصنوعی توسط کسانی دست و پا شد که به آن نیاز دارند، و در تداوم همان بی‌تفاوت ساختن اجتماعی است که در زمان فرانکو وجود داشت. ظاهرا دوران گذار خود مجموعه‌ای از زدو بندهای مشخصی است که توسط نخبگانی که در بند آینده سیاسی خود بودند انجام گرفته است.

گفته‌های موران یک نوشته شدیداللحن در قبال گذاری مسالمت‌آمیز محسوب می‌شود. البته در این جملات، افراط نیز مشاهده می‌شد. نباید فراموش کنیم که دوران گذار به ایجاد یک دموکراسی پایدار انجامید، و مهم نیست که عوامل آن چه کسانی بوده‌اند. اما این اثر در تقابل با دورنماهایی است که اغلب از دوران گذار ترسیم می‌شود. باید به همراه موران اقرار کنیم که دوره گذار سرآغاز سیاستی نبود که تفاوت‌های ریشه‌ای با فرانکیسم داشته باشد. در واقع در اکثر سیاستمداران رفتارهایی جا افتاده بود که وجودِ آن را نمی‌شود فقط به واسطهٔ دوران گذار توضیح داد. این گفته درباره اپوزیسیون نیز صحت دارد، اپوزیسیونی که به دلیل چندین سال مبارزهٔ بی‌حاصل، برخی شیوه‌های رقیب را از آنِ خود کرده بود. لذا فرانکیسم را باید پدیده‌ای «طولانی‌مدت» دانست.

یکی از ویژگی‌هایی که موران برای توصیف تداوم فرانکیسم مطرح می‌کند، بحث فریب‌کاری است:

«هنر زیستن در حاکمیت فرانکیسم، نه تنها شامل غلبه بر فرانکیسم نیست بلکه تلاش برای فریب دادن آن است. از این نظر، می‌توان گفت که تاثیر القاء کننده دوران گذار دموکراتیک در اسپانیا از یک اصل دیکتاتوری منشاء می‌گیرد: اقرار به این امر که نمی‌توان بر دیکتاتوری غلبه کرد، بلکه می‌توان آن را به بازی گرفت. نباید بر رژیم سابق غلبه کرد بلکه باید آن را فریب داد.[۲۵]

اسمعیلی فریدونی، فرهاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با توجه به وضعیت روشنفکران مخالف یا معماران گشایش در حاکمیت فرانکو، در می‌یابیم که دامنه عملکرد آنها نه در رویارویی مستقیم با حکومت، بلکه در نوعی انتقادِ غیرمستقیم نهفته بود. برای نویسندگان، مبارزه به معنی خنثی کردن سانسور با استفاده از استعاره‌ها و جملات القایی بود. مخالفان سیاسی، آن گونه که تیرنو گالوان در خاطرات خود نوشته؛ از شیوه مشابهی پیروی می‌کردند.[۲۶] آنان از لغاتی نیمه رمزی استفاده می‌کردند که امکان می‌داد بدون آن که خشم دیکتاتوری برانگیخته شود، نوعی شناسایی متقابل میان آنان و حکومت انجام گیرد. برای بقا، باید موانع دور زده شود، و سیستم هوشیار سانسور فریب داده شود. شاید خود فرانکو این آموزه را به دیگران انتقال داده است، که همواره در طول زندگی، اطرافیان خود را فریب می‌داد.[۲۷]

نقش اجتماعی فرانکیسم طبق قاعدهٔ پنهان‌کاری ایفا می‌شد، یعنی چیزی که جز فریبکاریِ توافقی نبود. مردم پذیرفته بودند که با سازگار کردن خود با آنچه حکومت به طور رسمی می‌خواست، خود را فریب بدهند. این واقعیت، پدیده آورنده نوعی اسکیزوفرنیِ خاصّ افرادی است که در دیکتاتوری زندگی می‌کنند. از یک سو، یک واقعیت فردی نیز وجود دارد، یعنی آگاهی از خویشتن که در محیط خصوصی زندانی می‌شود. از سوی دیگر، واقعیت‌های عمومی وجود دارند که توسط حکومت ساخته و پرداخته می‌شوند. این دو نوع واقعیت نباید در یکدیگر تداخل کنند و مهم‌ترین مسئله برای حفظ قرارداد میان فریبکاران، تداوم واقعیت‌های حکومتی است.

دورنمایی که توسط موران درباره تداوم فرانکیسم در شیوه حکومت کردن و رفتارهای بنیانگذاران مشروطه سلطنتی جدید ترسیم می‌شود، ما را بر آن می‌دارد که حتی مویدا را از این منظر بنگریم و با آن رویارویی کنیم. در میان عناصر مویدا، پیش از هر چیز اراده به گسستن از عصر فرانکویی دیده می‌شود. اولین فیلم‌های آلمودوار، پیام‌هایی که توسط اولین گروه‌های پاپ پخش می‌شد و محتوای نشریه‌ای مانند *لالونا د مادرید*؛ در همه اینها می‌توان تلاش برای گسستن از گذشته را دید. اسپانیا، و به ویژه مادرید، در نوعی مدرنیته فرهنگی غربی ذوب می‌شدند و این فرورفتن در مدرنیته چنان گسترده و سریع بود که هر نوع بازگشت نکردنی را الزامی می‌ساخت. لیکن باید از خود پرسید تا چه حدّ این «پوششِ فراموشی عمومیت یافته»[۲۸]، از نظر اجتماعی، حاصل نوعی فشار از سوی طبقه رهبران نبود؟ ما مدعی پاسخی قطعی به این سئوال نیستیم، اما فکر می‌کنیم که جوانان نوپرست مادریدی، این دغدغه را داشتند که خنجر فرورفته در زخم را هیچ تکان ندهند. شاهد این مدعا، خودداری شدید از تعهد سیاسی بود. ظاهرا مویدا توافق اجتماعیِ سکوت در قبال گذشته نزدیک را ضمانت می‌کرد. اگر هم در برخی از آثار، مانند کارهای آلمودووار، به اشاره‌ای به گذشته نزدیک شده است، همواره به شیوه‌ای تمسخر آمیز و قلب ماهیت یافته، بوده

است. کارگردان کاستیلی طوری فیلم ساخته است که گویا از یک ممنوعیت سیاسی آگاه بوده است. شاید سخن گفتن از سانسور در زمینه سینمای متفاوت و بی‌قید و بند آلمودووار اندکی متناقض به نظر آید، با این حال چنین تذکری موجه است.

آلمودووار، به عنوان سینماگر، آزاد است که فقط به دل‌مشغولی‌های زیباشناختی اکتفاء نماید. با این حال، آثار او به ما ثابت می‌کند که وی از این چارچوب بسیار فراتر رفته است. او دید گسترده‌ای نسبت به جامعه پس از فرانکیسم اتخاذ کرده است. در این صورت، چرا او از مطرح کردن مسایل رژیم پیشین به طور مستقیم خودداری می‌کند؟ باید موقتا این نتیجه را گرفت که مویدا در جهت شکستن همه تابوها حرکت نکرده است. این جنبش خود را با الزامات تعیین شده از سوی صحنه گردانان سیاسی سازگار می‌کرد، و صحنه گردانان خواهان سکوت درباره حافظه جمعی بودند. خاویر ماریاس بهای این نابینایی عمدی را مورد اشاره قرار می‌دهد:

> معضل جامعه اسپانیایی دهه هشتاد ـ و حتی امروزی[۲۹] ـ ریشه در این گذشته پاک شده دارد، در این فراموشی عمومیت یافته. موضوع جنگ داخلی، جز در مواردی استثنایی، هنوز مطرح نشده است. هیچ گاه تأملی جدی درباره آنچه طی چهل سال در اسپانیا اتفاق افتاده، انجام نگرفته است.[۳۰]

اما رابطه مویدا با گذشتهٔ بسیار حساس‌تر از یک خودداری ناگهانی است، می‌توان جنبش را ابزاری برای تخلیه موقتی گذشته دردآور، از طریق قلب ماهیت آن دانست. از این نظر، جنبش شباهت‌های زیادی با کارناوال دارد. یکی از عملکردهای کارناوال، بیرون راندن ترس‌های مبهم جامعه از طریق اجرای این ترس‌ها به صورت تئاتر است. مویدا نیز مانند کارناوال از طریق فعالیتی تئاتر گونه، ترس‌های جامعه را از آن دور می‌کند. شاهد این مدعا، داستانی است درباره جشنی کارناوالی که درست پس از کودتای شکست خورده ۲۳ فوریه ۱۹۸۱ برگزار شد. حوادث اتفاق افتاده در پارلمان، تلاطم بزرگی در میان مردم به وجود آورد، زیرا همه می‌ترسیدند که دوره دیکتاتوری بازگردد. با این حال، بسیاری از مادریدی‌های به مناسبت جشن‌ها، صورتک‌هایی از تخرو به صورت داشتند و رهگذران فریاد می‌زند: «همه روی زمین دراز بکشید!» یعنی فرمانی که توسط تخرو خطاب به نمایندگان صادر شد. در حالی که سلاح کمری‌اش خود را به سوی آنان نشانه رفته بود. در این مثال جالب، می‌توان بخشی اعظمی از تمسخر مویدایی را مشاهده کرد. این رفتار به کاریکاتوری از چهره‌های گذشته شباهت دارد، اما نه کاریکاتوری انتقادی، بلکه از نوع دلقک‌وار آن. فقط می‌ماند زمان حاضر، که باید از آن حداکثر استفاده را برد، قبل از آن که وضعیت تغییر کند. بازیگران عرصه مویدا انعکاس دهنده بی اطمینانی‌های عصر خود بودند. آنان بر گذرا بودن زمان تکیه می‌کردند: زندگی کردن به نوعی که گویی آخرین لحظات زندگی است و آن در جشنی دیوانه‌وار.

مویدا به منزله ضد تاریخ

رابطه مویدا با تاریخ، یعنی مسئله جایگاه آن در طول زمان، از مبحث گذار غیرقابل تفکیک است. مویدا در دوره‌ای آشکار شد که اسپانیا دیگر دیکتاتوری نبود، اما دموکراسی واقعی هم نبود. مویدا به شیوه خود، روند گذار را بیان می‌کرد. روند گذار، گردابی گشود، نوعی خلاء نهادی و روانی، که منجر به ثباتی می‌شد. به هنگام مرگ فرانکو، بازیگران اجتماعی، جملگی یک سوال را مطرح می‌کردند: «و حالا چه؟».

احساس آزادی حاکم با میل شدید عده‌ای به آزمودن آزادی، یکی نیست. توهم و بلاتکلیفی حاکم، به جسورترین افراد اجازه می‌دهد که خود را به آب بیافکنند. بورخا کاسانی، ریشه‌های مویدا را این‌گونه بازگو می‌کند: «بهره‌برداری از ابهام حاکم بر نظام به نفع خودمان.»[۳۱] باید به این امر توجه کرد که گشایش در نظامی دیکتاتوری تحقق می‌یابد که واژگون نشده است. ما شاهد طغیان مردم علیه رژیم نبوده‌ایم. روند گذار از طریق اضمحلال تدریجی و مسالمت‌آمیز دستگاه حکومتی پیشین تحقق یافت . نه انقلابی به وقوع پیوست و نه جنگ داخلی جدیدی. لذا انرژی نهفته در نارضایی‌ها و سرخوردگی باید به نحوی تخلیه می‌شد. معمولا بر جنبه شاد و غیراعتراضی مویدا تأکید می‌شود. البته مویدا پیام روشنی در برنداشت و مسیر خاصی را نمی‌پیمود. با این حال، با توجه به جنبه ناهمگن آن، مویدا را باید جزیی مهم از حس تهاجمی آیینی شده بدانیم. این جنبش تا حدی به آزاد کردن خشونت کمک کرد، خشونتی که تا پیش از این، سرکوب شده بود. این جنبش، ضمن جایگزین شدن به جای جنگ و رقابت اجتماعی، زمینه را برای آغاز دورانی جدید مهیا کرد.

شیفتگی در قبال مدرنیته غربی را نیز باید به این تخلیه گذشته افزود. ترکیب این دو عامل، به تولید جنبشی خاص می‌انجامد که در آن جدید و قدیم در هم می‌آمیزند. دانشگاهیان در تلاش بودند تا در این جنبش، الگویی از پست مدرنیته بیابند که در آن عناصر متضاد به طور منعطف در کنار هم قرار می‌گیرند. اگر درست‌تر بنگریم مویدا، در صورتی قابل فهم است که آن را پیوندی اجتماعی ـ فرهنگی میان دو وضعیت تاریخی متمایز بدانیم. مویدا می‌خواهد کاملا متعلق به زمان حال باشد. تا عقده گذشته را بیرون براند و چالش‌های آینده را بپوشاند. در مویدا تلاش شگفت‌آوری برای تراز کردن و تنظیم نمودن هویت دیده می‌شود. تلاشی که لازمه تحقق آن، حضور در زمان حال است: تفاوت تاریخی را، نه از طریق آزمون مجرم‌یابی در حافظه جمعی، بلکه از طریق آیینی که به کشف لحظه حاضر می‌انجامد، می‌توان از میان برد.

مویدا از طریق نشانهٔ حرکت بیان می‌شود. هویت‌های سیاسی، مکان‌هایی که به طور برگشت‌ناپذیر واگذار شده‌اند و نقش‌های توزیع شده توسط تاریخ، در این نشانه‌های جدید

جلوه‌ای معکوس دارند. مویدا داعیه غیرتاریخی بودن دارد: در مویدا، هیچ کس نقشی ایفا نمی‌کند، در مویدا همه صاحب جایگاهی هستند.[۳۲]

در جنبش مادریدی نوعی تمایل به حضور همزمان در همه جا دیده می‌شود، اما نه از نوعی که به گفته گوستاو فلوبر در نویسنده‌ها دیده می‌شود، یعنی «حاضر در همه جا و مرئی در هیچ جا». در حالت ایده‌آل، عنصر مویدایی دوست داشت که در همه جا مرئی بوده و در هیچ جا حاضر نباشد. او از برچسب زدن ابا دارد و دوست دارد که تمامی راه‌های ممکن را آزادانه بپیماید. او به وجودی مختلف‌الشکل و چهره‌ای در یک نمایش تبدیل می‌شود و نمی‌توان ماهیت او را در یک وظیفه خلاصه کرد. بدین ترتیب، عنصر مویدایی داده‌های مربوط به نقش تاریخی خویش را بر هم می‌زد، هر چند این روند سرگردانی و جستجوی غریزی محدوده‌ها، در نهایت یکی از راه‌هایی است که امکان پی‌افکندن یک هویت جدید اجتماعی را فراهم می‌آورد.

مویدا بی‌شک الگویی از گذار فرهنگی نیست که بتوان آن را تعمیم بخشید. مویدا به وضعیت تاریخی خاصی دلالت دارد که در آن، شرایط آموزش فرانکیستی حداقلِ علاقه به تازگی را ایجاد می‌کرد و میدان را برای جنون زودگذری باز می‌نمود (ورلن این جنون را در زمان خود، «مهتابی‌ها» نامیده است).

عوامل گذار، که دارای اراده‌ای سیاسی برای ایجاد آشتی ملی بودند، می‌دانستند که چگونه منابع تغییر دهندهٔ حافظه را در بطن مویدا تشویق کنند، آن را مورد بهره‌برداری قرار دهند و سپس باز یابند. به طوری که حاشیه‌ای بودن و دور شدن از مرکز که توسط نهادها ـ و پیش از همه توسط تیرنوگالوان ـ تبلیغ می‌شد، شیوه‌ای برای رسیدن به مرحله عادی سازی دموکراتیک بوده است. این راه انحرافی به عملکرد خود ادامه داده است.

اما باید بدانیم که این روند فقط یک وقفه موقتی و ضروری در کارکرد حافظه و یا رابطه عمیق‌تر و پیچیده‌تر، و حتی متناقضِ اسپانیایی‌ها با گذشته‌شان بوده است.

یادداشت‌ها:

---

۱ . تاریخ‌دان و استاد دانشگاه رُنو

2 . La *Movida madrilena*

۳ . عنوان فیلمی از خوزه لوییس کارسی که در سال ۱۹۷۷ اکران شد. این فیلم از موفقیتی بسیار برخوردار شد زیرا یک نسل تمام و عیار با آن احساس پیوند می‌کرد: یعنی نسل کسانی که تا زمان مرگ فرانکو از سرکوب وحشیانه احساسی و جنسی رنج برده بودند.

۴ . این کلمه دقیقا به معنی «گسست منسجم» است. این کلمه را اولین بار دبیرکل حزب کمونیست اسپانیا، سانتیاگو کاریو، به کار برده است. این عبارت، اشاره‌ای است به مسیری که احزاب، و در مقیاسی گسترده‌تر تمامی مردم در جریان روند گذار پیموده‌اند.

۵ . به فیلم المودووار با عنوان چه *کرده‌ام که لایق این هستم*، رجوع شود که محله کانسپسیون را بی پرده به نمایش می‌گذارد. این محله توسط بانوس و با توافق فرانکو طراحی شده است.

6 . Augustin Tena, in José Luis Gallero, *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida*, Madrid, Ardora, 1991, p. 285

7 . Paloma Chamorro, in J.L. Gallero, *Solo se vive una vez* ..., op. cit., p. 179-180

۸ . همان، صفحه ۱۰

9. Borja Casani, in. J.L. Gallero, op. cit, p.2

۱۰ . ترکیبی از «Pasivo» (منفعل) و «Idiota» (احمق)؛ منظور از Pasotismo ، ترجیحا اشاره به جوانان اسپانیایی است که هر نوع تعهد سیاسی یا اجتماعی را رد می‌کردند و از فرورفتن در خودشیفتگی لذت می‌بردند و در این راه اغلب به مواد توهم‌زا متوسل می‌شدند.

11. Bernard Bessiere, *la Culture espagnole . Les mutations de l'apres-Franquisme* (1972-1992), paris, L'Harmattan, 1992, p. 191

۱۲ . پدر و آلمودووار، سالنِ موج راک را به عنوان دانشگاه بزرگ آن عصر معرفی کرد.

13 .Gerard Imbert, in Christian Delacampagne (sous la dir.), *Madrid, la Decennie prodigieuse*, Paris, Autrement, 1987, p. 47

۱۴ . حزب واحد در دوران فرانکو

۱۵ . Fabio Mc Namara, in J.L. Gallero, *Solo se vive*..., p. 318

16. Borja Casani, in J.L.Gallero, *Solo se vive una vez* ..., op. cit., p.19

17. Antonio Gomez Rufo, in C. Delacampagne, p. 31

18. Gerard Imbert, in Delacampagne, p. 45

19 . Sigfrido Martin Begue, in J.L. Gallero, *Solo se vive una vez* ..., op. cit., p.148

20. Theodor Roszak, *Vers une contre –culture* , Paris, stock, 1970

۲۱. یعنی محروم از گفتمان اقتدار، چه لاییک و چه مذهبی

۲۲ . برگرفته از نام کاخ نخست‌وزیری، این پیمان‌ها در اکتبر ۱۹۷۷ توسط دولت، حزب کمونیست، سوسیالیست و سندیکاها مورد بررسی و مذاکره قرار گرفت.

۲۳ . به اسپانیایی: Desmemorizacion Colectiva

24 . . Gregorie Moran, *El precio de La transicion*, Bareclone, Planeta, 1992, p. 76 et 108

۲۵ . همان، صفحه ۱۳۶

26 . Enrique Tierno Galvan, *Cabos Sultos*, Madrid, Bruguera, 1981

۲۷ . به یاد آوریم که وی مسئله جانشینی خود در راس حکومت را به چه دورویی خاصی سی سال بی‌پاسخ گذاشت.

۲۸ . طبق گفته خاویر ماریاس (Javier Marias) در

Gerard de Cortanze, *le Madrid de Jorge Semprun*, Paris, Hachette, 1997, p.143

۲۹ . یعنی سال‌های دهه نود

30. Javier Marisa, in G. Decortanze, *Le Madrid...*, p. 143

۳۱ . جمله‌ای برگرفته از فیلم مستند:

Isy Morgenszten, "On ne vit qu'une fois, Abecedaire de La Movida" 1975- 1989. *Arte*. November 1992.

32 . Gerard Imbert, *Los discursos de cambio. Imagenes e imaginarios Sociales en la Espana de La Traunsicion (1976- 1982)*, Madrid, Akal, 1999. p.198

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی