فوتوریسم

کنت فرامپتون
امید نیکفرجام

اگرچه گابریل دزیره لاوِردان، نقاش فوریه‌ریست، برای اولین بار در سال ۱۸۴۵ اصطلاح «آوانگارد» را در معنای مدرن خود به کار برد، این اصطلاح در مقاله‌ی فیلیپو توماسو مارینتی با عنوان فرانسویِ **لوفوتوریسم**[1]، معانی و تلویحات رادیکالی امروزی‌اش را گرفت. بلافاصله پس از چاپ این مقاله، مارینتی اصطلاح «آوانگارد» را در زبان ایتالیایی ــ در مجله‌ی ادبی‌اش به‌نام پوئزیا ــ به کار گرفت. این نشریه که چهار سال پیش‌تر بنیان گذاشته شده بود، طبق رسم معمول فوتوریسم پس از این که کاملاً به آرمان‌های این نحله اختصاص داده شد، دیگر به چاپ نرسید. پوئزیا در سال ۱۹۱۳ جای خود را به ارگان رسمی فوتوریسم، لاسربا، داد که توسط روشنفکران فلورانسی ــ آردنگو سوفیچی و جووانی پاپینی ــ آغاز به کار کرد.

راهبرد فوتوریسم، چنان که مارینتی آن را طرح‌ریزی کرد، با جداشدن از رویکرد سنتی به فراز و نشیب‌های فرهنگ، در واقع حمله‌ای ستیزه‌جویانه و بی‌وقفه به تمامی اشکال فرهنگ بورژوا بود. این شیوه‌ی تحریک‌آمیز در همان آغاز در مانیفست مارینتی جلوه کرد که بسیار پرشور و متهورانه و سرشار از گستاخی و اعتماد به نفس بود:

> «من و دوستانم تمام شب زیر چلچراغ‌هایی بیدار بودیم که همچون روح‌مان می‌درخشیدند، روحی روشن از پرتوی درونی قلبی زنده و تپنده. ساعت‌ها فرش‌های شرقی گران‌بها را زیر پا داشتیم و کاغذهایی بی‌شمار را با افکاری جنون‌آمیز آلودیم ... همه از صدای قطاری که غرش‌کنان و شعله‌ور در نورهایی الوان از آنجا می‌گذشت، از جا جستیم ــ همچون روستایی در لباس جشن که رود سیلاب‌وار «پو» از کناره‌ی آن جدا می‌شود، از

تنگه‌ها و شیب‌های تند می‌گذرد، و به دریا می‌ریزد. سپس سکوت عمیق‌تر شد، چنان که فقط زمزمه‌ی نیایش آبراهِ قدیمی و غژغژِ کاخ‌های مبتلا به التهاب مفاصل و پوشیده از عشقه را می‌شنیدیم... ناگاه غرش اتومبیل‌های گرسنه به گوش‌مان رسید... فریاد زدم: بیایید برویم و همه چیز را پشت سر بگذاریم. اسطوره‌ها و آرمان‌گرایی تمثیلی و شهودی بالاخره مضمحل شدند. در زمان تولد سنتورها هستیم و پرواز نخستین فرشتگان را خواهیم دید. باید بر درهای حیات بکوبیم، لولاها و چفت و بست آن را بیازماییم. برویم! آنجا، روی زمین، اولین سپیده‌دم تاریخ در حال وقوع است و هیچ چیز را توان پهلو زدن به شمشیر سرخ خورشید نیست، خورشیدی که برای نخستین بار سایه‌هایی هزارساله را از هم می‌درد.»

پس از این قطعه یازده نکته‌ی بنیادی مانیفست آمده است که از آن میان چهار نکته‌ی نخست ستایشی است از فضایلی چون جسارت و قدرت و گستاخی؛ و همین‌طور تأکید بر شکوه متعالی سرعت مکانیکی در قطعه‌ای مشهور، که در آن اتومبیلِ مسابقه زیباتر از تندیسِ پیروزی در جزیره‌ی ساموتراسِ یونان خوانده شده است. نکات پنج تا نه از این مانیفست اختصاص دارند به ستایش از راننده‌ی این وسیله‌ی نقلیه که با راه‌های تمامی جهان یکی شده است و تجلیل از فضایلی دیگر چون میهن‌پرستی و شکوه و جلال جنگ. در دهمین نکته همگان به تخریب تمامی نهادهای دانشگاهی فراخوانده شده‌اند، و در یازدهمین نکته کلان‌شهرِ در حال ظهور بوته‌ی آزمایشِ پویایی و انقلاب نام گرفته است:

همچنان که انقلاب کلان‌شهرهای مدرن را درهم می‌نوردد، از آشوب و ازدحام جمعیتی بزرگ ترانه خواهیم سرود ــ از کارگران و عیاشان و شورشی‌ها و دریای متلاطم رنگ و صدا. از شور و حرارت شبانگاهی زرادخانه‌ها و کشتی‌سازی‌های روشن از ماه‌های برقی ترانه خواهیم سرود؛ از ایستگاه‌های سیری‌ناپذیر که مارهای دودزای قطارها را می‌بلعند؛ از کارخانه‌هایی که با رشته‌های درهم پیچیده‌ی دودشان از ابرها آویخته‌اند؛ از پل‌هایی که همچون چاقو در آفتاب برق می‌زنند و همچون ورزشکارانی غول‌پیکر از فراز رودخانه‌ها می‌جهند؛ از لکوموتیوهایی ماجراجو که افق را می‌پویند و با چرخ‌هایشان همچون مادیان‌هایی با افسار پولادین بر زمین پنجه می‌کشند؛ و از پرواز آسان هواپیماکه با پره‌هایش باد را همچون پرچم به حرکت درمی‌آورد و صدایی همچون تشویق ازدحامی بزرگ دارد.

این قطعه‌ی تأثیرگذار، جدا از دِینَش به تأملاتی در باب خشونت (۱۹۰۸) اثر ژرژ سورل، و اروپوئزیا، اثر گابریله دانونتسیو، شاعر ناسیونالیست ایتالیایی، آشکارا ادای احترامی است به پیروزی صنعت و به نوآوری‌های نئوتکنیکیِ اولین دهه‌ی قرن بیستم، به‌ویژه صنعت پرواز و نیروی برق. مارینتی از هیچ تلاشی برای برگردان پیام بنیادین این جنبش به زمینه‌های مختلف فرهنگ فروگذار نمی‌کرد، و در واقع محرک اصلی پشت مانیفستِ نقاشان فوتوریست (مورخ ۱۱ فوریه ۱۹۱۰) بود که اولین‌بار یک ماه پس از این تاریخ توسط اومبرتو بوچیونی، نخستین نقاش فوتوریست، بر صحنه‌ی تئاتر وکیارلا در تورین خوانده شد. دراین مانیفست اولیه که به امضای بوچیونی و چهار نقاش فوتوریست دیگر ــ کارلو کارا، لوئیجی روسولو،

جیاکوما بالا، و جینو سِورینی ــ رسیده بود نکات ذیل به‌عنوان رهنمود برای فعالیت‌های آینده‌ی آنها برشمرده شده بود: تخریب کیش گذشته، از اعتبار انداختن تقلید در همه نوع آن، ارتقای اصالت به جایگاهی والا، و بیزاری از هر نوع نقد در کنار مفاهیم کلاسیکی چون «هارمونی» و «ذوق برتر». در مانیفست فنی نقاشیِ فوتوریستی که در ۱۱ آوریل همان سال منتشر شد، این ارزش‌های سنتی جای خود را به کیش دینامیسم مکانیکی و غیرمادی کردن اجسام به واسطه‌ی نور داد ــ دو شیوه‌ی ایدئولوژیکیِ مشاهده که بعداً به‌طور مستقیم در بخش اعظم نقاشی فوتوریستی به کار گرفته شدند. پس، از یک سو سبکی از نقاشی را داریم که در عین وام‌دار بودن به کوبیسمِ تحلیلی (مانند تابلوی برهنه پایین آمدن از پلکان، اثر مارسل دوشان، در سال ۱۹۱۲) سخت تحت تأثیر تجزیه‌ی زمانیِ حرکات حیوانات در عکس (کرونوفوتوگرافیک) بود که ای. جی. ماره، فیزیولوژیست فرانسوی، آن را به‌طور نظام‌مند بررسی و دنبال می‌کرد، و از سوی دیگر شکلی از نقاشی نوری هست که از اصول انشقاق نور در پوآنتیلیزم و نئوامپرسیونیسم مشتق شده بود. انشقاق نور آشکارا همان شیوه‌ای است که بوچیونی در نخستین نقاشی‌های شهری خود در باب مضامین مورد توجه سورِل، مانند تابلوی شورش در گالری (۱۹۱۱) و شهر قیام می‌کند (۱۹۱۰) به کار گرفت. همین شیوه را می‌توان در آثار دیگری که تقریباً در همین زمان کشیده شده‌اند نیز تشخیص داد: تابلوهایی چون رقاصه وسواسی (۱۱۹۱) اثر سورینی، خاطرات شب (۱۹۱۱) اثر روسولو، و پنجره در دوسلدورف (۱۹۱۲) اثر بالا. در همین زمان تابلوهای قلاده‌ی متحرک، دختری که روی بالکن می‌دود، ضرب‌آهنگ کمان، و پرستوها که همه در میانه‌ی سال‌های ۱۹۱۱ و ۱۹۱۳ خلق شده‌اند بیشتر جنبه‌ی «کرونوفوتوگرافیک» دارند. برداشتی کامل‌تر و نمادین‌تر از این جنبش پویا وقتی حاصل شد که بوچیونی پا به عرصه‌ی مجسمه‌سازی گذاشت و در مانیفست فنی مجسمه‌سازی فوتوریستی، مورخ ۱۱ آوریل ۱۹۱۲، به بیان درآمد. بوچیونی با تقبیح و بی‌اعتبار کردن تمامی برداشت‌ها از بازنمود واقع‌گرایانه ـ فیگوراتیو و هر نوع مضمون والا استفاده از مصالح سنتی مجسمه‌سازی چون سنگ مرمر و برنز را رد کرد تا همگونی و تجانس محترمانه را با آثار پلاستیکِ ترکیبی جایگزین کند که از مواد و مصالح روزمره چون شیشه، چوب، مقوا، آهن، سیمان، مو، چرم، پارچه، آینه، و نور ساخته می‌شدند، و با بهره‌برداری از این ناهمگونی، کینتیسم پویای دنیای مدرن را به یاد آورد. به‌رغم این موضع آوانگارد افراطی، آثار پویای بوچیونی در این دوره همه از برنز ساخته شده‌اند؛ این آثار عبارت‌اند از: بطری در فضا تکامل می‌یابد (۱۹۱۲) و اشکال منحصربه‌فرد تداوم در فضا (۱۹۱۳). این آثار با وجود ساخته شدن از این مواد و مصالح، بیانگر نیات فضازمانیِ بوچیونی به‌همان صورتی هستند که در یادداشت خود بر نمایشگاهی از آثارش در پاریس (در تابستانِ سال ۱۹۱۳) به آنها اشاره کرده است:

> تمامی این اصول مرا بر آن می‌دارند تا در مجسمه‌سازی در جست‌وجوی نه یک فرم ناب، بلکه یک ریتم پلاستیکِ ناب باشم؛ نه ساخت اجسام، که ساخت کنشِ اجسام را بجویم. بنابراین آرمان من نه معماری هرمی (حالت ایستا)، بلکه معماری حلقوی (حالت پویا) است ... برای نشان دادن جسمِ در حرکت، در پی آن نیستم که مسیر حرکت آن را از یک وضعیتِ ساکن به وضعیتِ ساکن دیگر نشان دهم، بلکه سخت تلاش می‌کنم تا شکل منحصر به فردی را تعیین کنم که بیانگر تداوم جسم در فضاست.

همان‌طور که می‌توان انتظار داشت زیباشناسی فوتوریسم تا حد زیادی از دل اشکال فرهنگی کینتیک ــ مانند موسیقی ــ بیرون آمد، مثل مانیفست موسیقی‌دانان فوتوریست (۱۹۱۰) نوشته‌ی فرانچسکو بالیلا پراتلا، با موضعی که علیه ایده‌ی موسیقی «خوب ساخته شده» داشت، یا دینامیسم تصویری فوتوریستی (۱۹۱۱) نوشته‌ی آنتون جولیو براگالیا که در آن به فراتر رفتن از عکس‌برداری زمانی و سینمایی تظاهر شده است. در مقابل تجزیه‌ی زنجیره‌ای حرکت در تمامی انواع فرایندهای کینتیک، در دینامیسم تصویری امید بر این بود که بتواند ارزش زیباشناختی سوژه‌ی در حال پرواز را ارتقاء دهد و به آن چیزی برسد که براگالیا عکس‌برداری استعلایی از حرکت خوانده است. با توجه به این دل‌مشغولی‌ها جای شگفتی نیست که او بالاخره به فیلم‌سازی روی آورد، گرچه مانیفست سپتامبر ۱۹۱۶ سینمای فوتوریستی را امضا نکرد که طبق معمول و باز هم به اصرار مارینتی در یازدهمین روز از ماه، که به‌قول او روز سعد بود، منتشر شد. در سال ۱۹۱۶ فیلم براگالیا با عنوان *Il perfido canto* نیز کامل شد که ظاهراً در طول زمان با توجه به قلت مواد آرشیوی موجود با عکس‌های فیلم دوم او با عنوان *Thais* اشتباه گرفته شده است. فیلم اول او با فیلمی از آمالدو جینا با عنوان زندگی فوتوریستی دنبال شد که اولین بار در سال ۱۹۱۷ به نمایش درآمد. در این فیلم سکانسی با تصویر دوتکه هست که در آن شیوه‌ی خوابیدن فوتوریست‌ها در مقابل طرز خوابیدن پاسئیست‌ها قرار گرفته است، به این ترتیب که فوتوریست در حالت نشسته و با کلاه خوابیده و پاسئیست در رختخواب و به شکل متعارف.

در میانه‌ی سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۶ فوتوریست‌ها بدون فوت هیچ وقتی مانیفست پشت مانیفست صادر کردند، از جمله سینمای آبستره ـ موسیقی کروماتیک (۱۹۱۲) اثر برونو کورا که در آن برخلاف رویکرد گزافه و پرطمطراقِ مارینتی شرحی حساب‌شده و تااندازه‌ای هشیارانه از تلاش خود برای ابداع شکلی پویا از نمایش فوتوریستی نور یا آنچه که خود «سمفونی کروماتیک» می‌نامد به دست می‌دهد؛ به بیان دیگر، اجرای آبستره‌ای تماشایی در الگوهای متغیر اشباع از رنگ، که لازمه‌ی آن ابداع چیزی بود که او آن را تصویر ـ حرکت کروماتیک نامید. این مانیفست تقریباً بلافاصله به تولید فیلم‌هایی آبستره، ساخته شده از ژلاتین رنگی، و نمایش آنها در اتاق‌هایی کاملاً سفید انجامید. سوداهای کورا در این زمینه تا حد زیادی به‌واسطه‌ی فضایی آبستره توسط بالا برای اجرای بی‌بازیگری از *Feu d'artifice* اثر ایگور استراوینسکی در سال ۱۹۱۷ متحقق شد که این نقاش در آن تندیس‌هایی هندسی و معلق با رنگ‌های درخشان را هماهنگ با روایت این قطعه موسیقی بر صحنه‌ای سیاه‌رنگ روشن می‌کرد.

مانیفست کروماتیک کورا بلافاصله با هنر سروصدای روسولو مورخ ۱۱ مارس سال ۱۹۱۳ دنبال شد که در ژوییه‌ی همان سال و در قالب نامه‌ای به پراتلا، موسیقی‌دان فوتوریست، منتشر شد. روسولو در عین به رسمیت شناختن شکوه و جلال رمانتیکِ آثار ریشار واگنر و ظهور آکوردِ ناموزون و کشف موسیقیِ غیرتونال به هنری از سروصدای ناب اشاره داشت و با این کار سروصدای صنعتی و مستمر دنیای مدرن را به یاد می‌آورد. او با این هدف دستگاهی مکانیکی برای ایجاد سروصدا درست کرد ــ خودش آن را اینتوناروموری می‌نامید ــ که قادر بود به ترتیب شش نوع مختلف سروصدا از جمله تلق‌وتلوق، سوت، زمزمه، قیژ، تق‌تق با استفاده از مواد و مصالح مختلف، و بالاخره صداهای انسان و حیوان از فریاد و جیغ تا

هق‌هق را تولید کند. یک سال بعد، پراتلا بیهوده و بی‌نتیجه تلاش کرد سروصداهای اینتوناروموری را با مجموعه‌ای از موسیقی‌های ارکستری، و با استفاده از سازهای سنتی، تلفیق کند. در این حین مارینتی هم با تمرکز بر شعر تجسمی و سنّت واریته، که از ابتدا تبدیل شده بود به صحنه‌ای حاضر و آماده برای رخدادهای آشوبگرانه‌ی فوتوریست‌ها، تلاش کرد پروژه‌ی فرهنگی فوتوریسم را به نهایت خود برساند. اولین حرکت او در این جهت ارائه‌ی شعار «کلمات آزاد» بود که هسته‌ی مقاله‌ی او با عنوان مانیفست فنی ادبیات فوتوریستی (۱۹۱۲) و مانیفست تخریب نحو ـ تخیل بدون زه ـ کلمات آزاد (۱۹۱۳) را تشکیل داد. مارینتی در تخریب نحو فضایل متن نام‌آوا و کیفیت چاپ را برای خواننده برمی‌شمارد:

> نام‌آوایی که سبک غنایی را با عناصری خام و وحشیانه زنده می‌کند در شعر (از آریستوفان تا پاسکولی) کمابیش فروتنانه استفاده شده است. ما فوتوریست‌ها استفاده‌ی مستمر و متهورانه از نام‌آوایی را باب می‌کنیم. این کار نباید نظام‌مند باشد ... ما تمامی پیوندهای سبکی و غُل و زنجیرهای درخشانی را که شعرای سنتی در عروض خود تصاویر را با آنها به یکدیگر ربط می‌دهند طرد می‌کنیم. به جای آن، ما نمادهای موسیقایی و ریاضی گمنام و کوتاهی را به کار می‌گیریم و در پرانتز نشانه‌هایی همچون (سریع)، (سریع‌تر)، و (آرام‌تر) می‌گذاریم تا بتوانیم سرعت سبک را کنترل کنیم. این پرانتزها می‌توانند حتی یک کلمه یا هارمونی نام‌آوا را بشکنند ... هدف از انقلاب من هارمونی به‌اصطلاح کیفیِ صفحه است که در تقابل با جریان و سیلان، و جهش‌های سبک که در صفحه جریان می‌یابند قرار می‌گیرد. بنابراین ما در صفحه‌ای واحد از سه یا چهار رنگ جوهر، و در صورت لزوم بیست اندازه‌ی حرف مختلف استفاده خواهیم کرد .... مایه‌های سرمستی غنایی ما باید آزادانه کلمات را از شکل بیندازد، تازه کند، کوتاه کند، و تعداد صامت‌ها و مصوت‌ها را کم یا زیاد کند.

او در مانیفست سال ۱۹۱۴ با عنوان شکوه هندسی و مکانیکی و حساسیت رقمی، دوباره به همین مضمون می‌پردازد و از نام‌آوایی بر حسب ایجاز آن در توصیف دفاع می‌کند.

> در اثر «قاچاق جنگی» من در زانگ توم، توم ناماوای تیز سیییییی صدای سوت قایقی بر رود موز را تولید می‌کند و با نام‌آوای پنهان فیییییی فیییییی، پژواکی از آن سوی رود، دنبال می‌شود. این دو نام‌آوا مرا از نیاز به توصیف پهنای رود که با تقابل میان دو صامتِ «س» و «ف» تعریف می‌شود نجات دادند.

این نکات قرار بود معادل گرافیکی و ادبی همان چیزی باشد که پیش‌تر واریته به‌طور خودانگیخته و با تقابل سنتاً گستاخانه‌ی بازیگر و تماشاگر ارائه کرده بود. تئاتری که مارینتی با عنوان «عنصر خارق‌العاده‌ی فوتوریسم» از آن یاد می‌کرد نه یک شکل هنری، که ترکیبی بود از کاریکاتور، طنز، پوچی، شکاکیت، حکمت، لطیفه‌گویی، نمایش بلاهت که به دیوانگی پهلو می‌زند، نور، صدا، سروصدا، زبان، و «توده‌ای از رخدادها» که به‌سرعت اتفاق می‌افتند. چنان که او در مانیفست خود با عنوان تئاتر واریته (۱۹۱۳) گفته است:

> فوتوریسم در پی آن است که تئاتر واریته را به تئاتر شگفتی، رکوردگذاری، و جنون فیزیکی تبدیل کند ... آوازخوانان را وادارید لباس‌ها، بازوها و مخصوصاً موهایشان را با رنگ‌هایی

که تاکنون به‌عنوان ابزار اغوا نادیده گرفته شده است بیارایند. موی سبز، بازوی ارغوانی، لباسی آبی، شینیون نارنجی و غیره. در ترانه‌خوانی وقفه بیندازید و کار را با یک سخن‌رانی انقلابی ادامه دهید. داستان ماجراجویانه‌ای از توهین و کلمات زشت و ... بیرون بریزید ... تمام تراژدی‌های یونانی، فرانسوی و ایتالیایی را به شکلی نظام‌مند به ابتذال بکشانید، فشرده کنید، و به شکلی خنده‌دار درهم بیامیزید ... سمفونی بتهوون را از نت آخر شروع کنید، از آخر به اول بنوازید، تمام آثار شکسپیر را در یک فصل خلاصه کنید ... بر تخته‌های کف سِن صابون بمالید تا در تراژیک‌ترین لحظات پای بازیگر لیز بخورد و همه به خنده بیفتند.

در مانیفست سال ۱۹۱۵ با عنوان تئاتر ترکیبی فوتوریستی، که به امضای مارینتی، کورا، و امیلیو استیمِلی رسیده بود این رهنمودهای گستاخانه و افراطی با لحنی میهن‌پرستانه کمابیش تکرار شد.

به‌رغم تمامی آثار هنری آوانگاردی که به‌نام فوتوریسم تولید شد، تئاتر جایگاه خود را به‌عنوان ابزار غایی این نحله حفظ کرد، به‌عنوان تنها فرمی که بنابه تعریف آن‌قدر گسترده بود که ماهیت متغیر حساسیت فوتوریستی را در تمام وجوه خود دربر گیرد. این به‌نوبه‌ی خود دلیلی است بر این که چرا مانیفست‌های بعدی عمدتاً به تئاتر اختصاص یافتند و چرا هنرمندان جوان‌تر و برجسته‌تر که بعدها به فوتوریسم پیوستند با طراحیِ صحنه‌ی تئاتر به شهرت رسیدند ــ افرادی چون انریکو پرامپولینی و فورتوناتو دِپِرو که هر دو معمار و نقاش بودند، و در این میان اولی صحنه‌نگاریِ فوتوریستی خود را در سال ۱۹۱۵ منتشر ساخت و دومی سال بعد مقاله‌ی یادداشت‌هایی در باب تئاتر را به رشته‌ی تحریر درآورد. اگرچه پرامپولینی دوست داشت شکل قدیمی تئاتر را دگرگون کند و به ترکیب جامع کنش و فضا تبدیل سازد، به‌طوری که دومی به‌اندازه‌ی اولی بخشی از درام باشد، دپرو در پی صحنه‌ای همراه با حرکت مکانیکی بود که با مجسمه‌سازی کینتیک او در سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۵ ارتباط داشت. این رویکردهای مکمل به تئاتر آوانگارد پس از افول دوره‌ی ابتدایی که با مرگ نابه‌هنگام بوچیونی و آنتونیو سانت اِلیا و پایان جنگ جهانی اول از راه رسید، باعث تداوم حساسیت فوتوریستی شدند. پرامپولینی تقریباً بلافاصله مفهوم صحنه‌ی متحرک دپرو را پذیرفت، گرچه این ایده از زمان پروژه‌ی مستقل گوردون کریگ در سال ۱۹۰۸ ــ که در آن صحنه‌ای بود که قابلیت دگرگونی مستمر داشت ــ در راه بود. تئاتر مغناطیسی پرامپولینی نیز همچون امر نامتعارف و مکانیزه‌ی لاسلو موهولی‌ناگی که اولین بار در سال ۱۹۲۴ منتشر شد شامل یک صحنه‌ی متحرک و مکانیکی بدون بازیگر با نورهای کروماتیک بود. دپرو و پرامپولینی در ادامه‌ی کار خود به آزمایش با روبوت‌های شبیه عروسک خیمه‌شب‌بازی و ماشین بازیگر پرداختند ــ بازیگرانی که به‌شکلی مکانیکی و مصنوعی بازی می‌کردند. این حرکت واقعی به سوی «شکوه و جلال هندسی و مکانیکی»، به قول مارینتی در مانیفست سال ۱۹۱۴، به زمینه‌ی فکری و زیباشناسانه‌ای تبدیل شد که در چارچوب آن معماری فوتوریستی می‌توانست مورد بحث و نظریه‌پردازی قرار گیرد. مارینتی در مانیفست سال ۱۹۱۴ نوشته بود: «در دنیا هیچ چیز زیباتر از یک نیروگاه برق بزرگ نیست که مدام کار می‌کند، فشار هیدرولیک یک رشته کوه و نیروی برق زمینی وسیع را نگه می‌دارد، و با صفحه‌فرمانی پر از اهرم و چراغ کنترل می‌شود.» مشابه این تصویر تازه و بکر از شکوه و

جلال نئوتکنیکی را در طرح‌های سانت‌اِلیا، معمار جوان ایتالیایی، برای نیروگاه‌های برق می‌توان دید که در همین تاریخ کشیده بود. این طرح‌ها در نمایشگاه چیتانوئووای فوتوریست‌ها در سال ۱۹۱۴ به نمایش گذاشته شدند. مانیفست معماری فوتوریستی که به‌همراه این نمایشگاه صادر شد، ظاهراً در دو نسخه‌ی متفاوت منتشر شده است: یک نسخه از آن ــ معروف به مساجیو ــ توسط اوگو نِبیا و براساس ایده‌های معماران نوشته شده، و دیگری را مارینتی حک و اصلاح و در اوت سال ۱۹۱۴ در نشریه‌ی لاسربا چاپ کرد. نسخه‌ی مارینتی از مساجیو هیچ تفاوتی با نسخه‌ی اصلی ندارد، مگر این که در هر فرصت ممکن در بین جملات کلمه‌ی فوتوریست را جای داده است. در مساجیو با تأکید بر این که معماریِ به‌واقع مدرن باید مبتنی بر تکنولوژی و شرایط زندگی در کلان‌شهرهای مدرن باشد، آمده است:

> مصالح ساختمانی جدید و مفاهیم علمی ما با اصول سبک‌های تاریخی جور درنمی‌آیند... ما دیگر انسان‌های کلیسای جامع و تجمع‌گاه‌های باستانی نیستیم، ما انسان گراندهتل، ایستگاه راه‌آهن، بزرگ‌راه‌های وسیع، بنادر بزرگ، بازارهای سرپوشیده، و پاساژهای پر زرق و برق هستیم. ما باید شهر مدرن خود را دوباره ابداع و بازسازی کنیم ــ همچون یک کارخانه‌ی کشتی‌سازی بزرگ و شلوغ، فعال و متحرک و همیشه‌پویا، و یک ساختمان مدرن همچون ماشینی غول آسا...

این متن بیش از هر مانیفست دیگر که در حدود همین تاریخ منتشر شد، معیارهایی برای معماری مدرن مطلقاً کارکردگرا ارائه می‌کند؛ همان نوع معماری که هم از تاریخی‌گری دور بود و هم به‌همان اندازه از هر نوع تمهید دادائیستی و آوانگارد که غالبا در بنیان آثار فوتوریستی قابل تشخیص‌اند.

به‌نوشته‌ی اومبرو آپولونیو: «فوتوریسم را نمی‌توان براساس اشکال معمول نقد هنری درک و ارزیابی کرد؛ فوتوریسم هم هنر است و هم نیست؛ فوتوریسم چیزی بیشتر و چیزی کم‌تر از فوتوریسم است.» تا آنجا که به جنبه‌ی فراهنری این امر مربوط می‌شود، فوتوریسم از مضامینی که معمولاً در هنر آوانگارد مد نظر قرار می‌گیرند بسیار فراتر می‌رود؛ مانیفست فوتوریستی شهوت که والنتین دوسن‌پوآن در سال ۱۹۱۳ نوشته است نیز پیداست در عین حال باید اشاره کرد که دیدگاه مارینتی نسبت به فمینیسم و سنت نافرجام amore در طول دوران کارش مدام دچار تغییر شد. اما آنچه که هرگز دستخوش تغییر نشد تقابل و ضدیت تزلزل‌ناپذیر او با کاتالیسیسم و نظام پارلمانی بود. و همین کاتالیسیسم بود که نهایتاً، در سال ۱۹۲۱، او را در ضدیتی آشکار با موسولینی قرار داد، و فاشیسم پیروز و ظفرمند که با واتیکان کنار آمده بود باعث به حاشیه رانده شدن فوتوریسم شد. درست پیش از جنگ جهانی اول، دیدگاه ویژه و دلسوزانه‌ی مارینتی نسبت به آزادی زنان در رساله‌ی جنگ، تنها راه درمان جهان ــ که در سال ۱۹۱۵ منتشر شد ــ او را به قهرمان جنبش طرف‌داری از حق رأی زنان تبدیل کرد. او در این رساله در عین طرف‌داری از امر ورود ایتالیا به جنگ اعلام کرد که حقوق جهانی برای همگان بهترین راه برای نابودی کامل و یک‌باره‌ی نظام پارلمانی است. از نظر مارینتی، دموکراسی پارلمانی نظامی یکسره فاسد و ریاکارانه بود، گرچه معلوم نبود که او چه چیز را برای جایگزینی این نظام می‌پسندد. درنتیجه، مارینتی به همان اندازه که از چپ بین‌الملل دور شد، از راست‌های فاشیست و لیبرال‌ها نیز فاصله گرفت.

به‌نوشته‌ی جیمز جول در کتاب سه روشنفکر دنیای سیاست: بلوم، راتنو و مارینتی:

> پیوند میان آراء فوتوریستی و روش‌ها و آراء فاشیسم دلیل عمده‌ی اهمیت تاریخی پیداکردن جنبش فوتوریستی نیست ... فوتوریسم تنها یکی از راه‌هایی بود که به فاشیسم منتهی شد، و اگر تنها راه بود دیگر مجبور نبودیم فاشیسم را جدی بگیریم. موفقیت جنبش فاشیسم بدان سبب بود که استفاده‌ی نظام‌مند از تروریسم ــ به‌عنوان سلاحی سیاسی ــ را با توانایی جذبِ عناصر درمانده و نومیدِ طبقه‌ی کارگر و ناسیونالیسمِ یأس‌بار روشنفکرانِ طبقه‌ی متوسط درهم آمیخت.

گرچه مارینتی در تمام عمرش حامی موسولینی باقی ماند، تنها به مداخله‌ی سیاسی در لحظات بحران ملی علاقه داشت. در غیر این صورت او اصرار داشت که این جنبش باید خود را به گزافه‌گویی و خطابه محدود کند ــ در واقع به بازی‌ای که در تحلیل نهایی بیشتر فرهنگی بود تا سیاسی.

سیاست تنها شاخه‌ای نبود که فوتوریسم بدون مجازات به آن گریز زد، چه به نظر می‌رسد فوتوریست‌ها درباره‌ی هر موضوعی که بتوان فکرش را کرد مانیفست صادر کرده‌اند ــ از رقص تا هوافضا، پوشاک، لوازم منزل و غذا. این مورد آخری با کتاب آشپزی فوتوریستی مارینتی مد نظر قرار گرفت که در سال ۱۹۳۲ منتشر شد و او در آن علیه غذای کسالت‌آور ایتالیایی‌ها یعنی پاستا داد سخن داده بود. حتی در این زمینه نیز همواره ملاحظات سیاسی وسیع‌تر مد نظر بود. به‌همین دلیل مارینتی به‌اتفاق همکارش، لوئیجی فیلیا (نقاش فوتوریست)، نوشته است: «تصادفی نیست که این اثر در طی یک بحران اقتصادی جهانی منتشر می‌شود که آشکارا باعث ترس و وحشتی فلج‌کننده شده است، گرچه جهت‌گیری آینده‌ی آن فعلاً نامشخص است. ما به‌عنوان پادزهر این وحشت شیوه‌ی آشپزی و غذاخوردن فوتوریستی را پیشنهاد می‌کنیم که عبارت است از خوش‌بینی سر میز.»

فوتوریسم که مدیون طیف روشنفکریِ وسیعِ به ارث رسیده از «پایان قرن» در اروپا و به‌ویژه نویسندگانی مختلف و متفاوت چون هانری برگسون، فریدریش نیچه، کارل مارکس، زیگموند فروید، اچ. جی. ولز، دانونتسیو، امیل فرهارِن، و سورل است، در دوره‌ای بیست‌ساله در سراسر جهان از آرژانتین تا ژاپن، مکزیکوسیتی تا نیویورک، از چپ به راست، و از فوتوریست‌های ایتالیایی تا کوبیست ـ فوتوریست‌های روس، گسترش یافت. به‌لحاظ تأثیر جهانی نیز باید گفت فوتوریسم به‌عنوان یک جنبش فرهنگی رادیکال هنوز همتایی نیافته است. می‌توان گفت تأثیر و نفوذ درازمدت و غیرمستقیم آن، حتی پس از افول نهایی‌اش به‌عنوان وزنه‌ای در عالم هنر در اواخر دهه‌ی بیست قرن بیستم، هنوز از بین نرفته است. فوتوریسم پیش از هر چیز نقطه‌ی اوج آوانگاردیسم قرن بیستم بود و تا امروز به همین صورت مانده است.

پی‌نوشت

۱. مقاله‌ی فوتوریسم در شماره‌ی ۲۶ فوریه‌ی ۱۹۰۹ روزنامه‌ی فیگارو به چاپ رسید.