رژیم‌های هنری و کاستی‌های مفهوم مدرنیته

ژاک رانسیر
ترجمه‌ی بابک سلیمی‌زاده

چکیده
ژاک رانسیر، فیلسوف معاصر فرانسوی، در این مقاله سه رژیم هنری را به‌تفکیک مشخص می‌کند. ۱. «رژیم اخلاقی تصاویر» که صورت‌بندی اصلی آن توسط افلاطون شکل گرفت؛ با این‌حال این بدان معنا نیست که چنین رژیمی در دوران مدرن یافت نمی‌شود. افلاطون توزیعی سخت و شدید از تصاویر ــ که نباید با هنر اشتباه گرفته شوند ــ را در رابطه با مبانی اخلاقی جامعه ارائه داد. این توزیع را با ترتیب‌دادن تصاویر مطابق با خاستگاه‌شان (الگو) و غایت یا پایان‌شان (این‌که به چه کاری می‌آیند و چه تأثیری می‌گذارند) انجام داد. ۲. «رژیم بازنمایانه‌ی هنر» یا رژیم شعری که در قالب نقد ارسطو بر افلاطون ایجاد می‌شود. این رژیم هنرها را از معیارهای اخلاقی، مذهبی، و اجتماعیِ رژیم اخلاقی تصاویر رها کرد و هنرهای زیبا را، تا جایی که تقلید هستند، از سایر تکنیک‌ها و شیوه‌های تولید تفکیک کرد. کار در رژیم بازنمایانه‌ی هنر، به‌جای بازتولید صرف واقعیت، تابع اصول خاصی است ــ اصولی از قبیل سلسله‌مراتب ژانرها و سوژه‌ی اصلی ــ که فرم‌های این هنر را تعریف می‌کند. ۳. «رژیم زیباشناختی هنرها» سلسله‌مراتب «توزیع امر محسوس» که خصیصه‌ی رژیم بازنمایانه‌ی هنر بود را از میان برمی‌دارد. این رژیم درصدد برقراری «برابری» میان سوژه‌های اصلی، استقلال سبک در رابطه با محتوا و درون‌ماندگاری معنای چیزها در خودشان برآمد. رانسیر در قالب توزیع این سه رژیم هنری، کاستی‌های مفهوم مدرنیته را خاطرنشان کرده و نسبت‌های آوانگاردیسم را با این رژیم زیباشناختی هنرها مورد بررسی قرار می‌دهد.
کلیدواژه‌ها: مدرنیته، بازنمایی، امر محسوس، سیاست، زیباشناسی.

در قرن بیستم مفاهیم بنیادین ویژه‌ای، نظیر مدرنیته و جنبش آوانگارد، برای اندیشیدن به آفرینش هنری کاربرد داشته است؛ همان‌طور که امروزه نیز گاهی پسامدرنیته کاربرد دارد، و بعضاً این مفاهیم معانی سیاسی نیز داشته‌اند. آیا این مفاهیم برای شما کوچک‌ترین اهمیتی

دارند؟ به‌عبارت دقیق‌تر، چه چیزی «زیباشناسی» را به «سیاست» گره می‌زند؟

من فکر نمی‌کنم که مفاهیم مدرنیته و جنبش آوانگارد چندان امور روشنگری بوده باشند، مخصوصاً وقتی که می‌خواهیم به اشکال تازه‌ای از هنر که پس از قرن اخیر پدید آمد یا به رابطه‌ی میان زیباشناسی و سیاست بیندیشیم. آنها عملاً دو امر متفاوت را با هم خلط می‌کنند: تاریخیت مربوط به یک رژیم از هنرها به‌طور کل، و تصمیم به گسستن از گذشته یا سبقت‌گرفتن از آینده که در درون این رژیم رخ می‌دهد. مفهوم مدرنیته‌ی زیباشناختی تکینگی[1] رژیمی به‌خصوص از هنرها را ــ بدون کم‌ترین مفهوم‌پردازی از آن ــ پنهان می‌کند؛ تکینگی گونه‌ی خاصی از اتصال میان طریقه‌های تولید آثار هنری یا ایجاد افعال، اشکال رؤیت‌پذیری‌ای که آنها را نمایان می‌کند، و طریقه‌های مفهوم‌پردازی اولی و دومی است.

در اینجا برای روشن‌کردن این مفهوم و طرح مسئله یک انحراف لازم است. در واقع اینجا می‌توانیم در این خصوص که چه چیز را هنر می‌نامیم سه رژیم را درون سنت غربی از هم تمیز دهیم. در رژیم نخست که پیشنهاد می‌کنم آن را «رژیم اخلاقی تصاویر» بنامیم، موضوع «هنر» آن‌چنان که ما می‌شناسیم شناخته نشده و تحت مسئله‌ی تصاویر رده‌بندی شده است. تصاویر به‌عنوان گونه‌ی ویژه‌ای از موجودات، موضوع پرسشی دوگانه‌اند: پرسشی درباره‌ی خاستگاه‌شان (و درنتیجه محتوای حقیقت‌شان)، و پرسشی درباره‌ی پایان یا هدف از کاربردشان و تأثیراتی که موجب می‌شوند. مسئله‌ی تصاویر امر الهی و این حق که بتوان چنین تصاویری را تولید کرد، و تکفیری که بر آنها قرار داده شده، در درون این رژیم جای می‌گیرد. درست همان‌طور که مسئله‌ی جایگاه و معنادهی این تصاویر تولید شده است. تمامی بحث و جدل افلاطونی علیه وانموده‌ی نقاشی، شعر، و صحنه نیز به درون این رژیم فرومی‌غلتد. برخلاف آنچه که معمولاً ادعا می‌شود، افلاطون هنر را تحت سلطه‌ی سیاست قرار نمی‌دهد. این نوع توزیع نزد افلاطون واجد معنایی نیست، چرا که برای او هنر وجود ندارد، بلکه هنرها وجود دارند، که چیزی نیستند جز طریقه‌های انجام‌دادن و ساختن. از این راه او خط تفکیک [هنرها] را ترسیم می‌کند: هنرهایی راستین وجود دارد، به‌معنی شکل‌های دانایی بر مبنای تقلید از یک ایده به‌همراه غایاتی مشخص؛ و از سوی دیگر وانموده‌های هنری وجود دارند که از نمودهای ساده تقلید می‌کنند. بدین ترتیب، این تقلیدها که براساس خاستگاه‌شان تفکیک شده‌اند توسط غایت یا هدف‌شان از یکدیگر متمایز شده‌اند، توسط راهی که در آن تصاویر شعر بیننده‌ی خود را تدارک می‌بینند، هم کودکان و هم شهروندان بالغ را، با تربیتی به‌خصوص و منطبق با توزیع پیشه‌ها در شهر. من از رژیم اخلاقی تصاویر به این معنا صحبت می‌کنم. در این رژیم مسئله این است که بدانیم از چه طریق شیوه‌ی

زندگی تصاویر بر خُلقیات[۲] و بر شیوه‌ی بودن افراد و جوامع تأثیر می‌گذارد. این امر «هنر» را از این‌که به خود فردیت‌دهی کند بازمی‌دارد.

رژیم بازنمایانه‌ی هنر (یا رژیم شعری) از رژیم اخلاقیِ تصاویر می‌گسلد و جوهر هنر (یا هنرها) را در قالب دوگانه poiis/mimsis می‌شناسد. اصل تقلیدی در درون خود اصل هنجارینی نیست که تعیین کند هنر باید رونوشت‌هایی تولید کند که شبیه به الگوشان باشند. بلکه بیش از هر چیز اصلی عملی است که در درون حوزه‌ی عمومی هنرها (طریقه‌های انجام دادن و ساختن) اشکال ویژه و به‌خصوصی از هنر که وجودهایی ویژه تولید می‌کنند و امور تقلیدی خوانده می‌شوند را مجزا می‌کند. این تقلیدها همزمان هم از نظارت متعارف بر تولیدات هنری به‌واسطه‌ی کارکردشان، و هم از حکومت قانون‌مدار حقیقت بر فراز گفتمان‌ها و تصاویر رهایی یافته‌اند. این عملکرد وسیعی است که به‌واسطه‌ی شرح دقیق ارسطویی درباره‌ی تقلید[۳] و با رجحانی که به کنش تراژیک می‌دهد فراهم آمده است. این جوهر شعر است. ساختمان یک طرح[۴] کنش‌هایی را ترتیب می‌دهد که فعالیت‌های انسان‌ها را که در مرحله‌ی نخست قرار دارند، نزد نقصانی که ذات تصویر به همراه دارد بازنمایی می‌کنند ــ رونوشتی که مطابق با الگویش تجربه شده است. این همان اصلی است که مطابق آنچه که پیش‌تر از آن یاد کردم، تغییری کارکردی را در الگوی تئاتری پیش برد. اصلی که حدود خارجی حوزه‌ای مستحکم از تقلیدها را تنظیم می‌کند بنابراین همزمان اصلی متعارف و مربوط به شمول[۵] است، به سوی اشکالی از هنجارمندی[۶] توسعه می‌یابد که وضعیت‌هایی را تعریف می‌کند که بر طبق آنها تقلید می‌تواند به‌عنوان امری منحصراً مربوط به هنر شناخته شود و درون این چارچوب، به‌عنوان امری خوب یا بد، کافی یا ناکافی ارزیابی شود: تقسیم‌بندی‌های[۷] میان امر قابل بازنمایی و امر غیر قابل بازنمایی، تمایز قائل شدن میان ژانرها بر طبق آنچه بازنمایی شده است، اصولی برای تطبیق دادن شکل‌های بیان با ژانرها و از این‌رو با موضوع اصلی بازنمایی‌شده: توزیع شباهت‌ها بر طبق اصول راست‌نمایی[۸]، تخصیص‌دادن، یا تناظر، معیارهایی برای تفکیک و مقایسه‌ی هنرها، و غیره.

من این رژیم را شعری می‌نامم به این معنا که هنر ــ آنچه که بعدها در دوره‌ی کلاسیک «هنرهای زیبا» خوانده شد ــ را در درون رده‌بندی طریقه‌های انجام‌دادن و ساختن بازمی‌شناسد، و درنتیجه راه‌های مربوط به انجام‌دادن و ساختن را به‌عنوان وسایل ارزیابی تقلیدها تعریف می‌کند. من آن را بازنمایانه می‌خوانم تا جایی که این مفهوم بازنمایی یا محاکات باشد که این راه‌های انجام دادن، ساختن، دیدن، و داوری‌کردن را سازمان می‌دهد. چنان‌که باید گفت محاکات قانونی نیست که هنرها را به زیر یوغ شباهت[۹] بکشاند. محاکات پیش از هر چیز تا[۱۰]یی است در توزیع شیوه‌های انجام و ساخت و به‌همان صورت در

پیشه‌های اجتماعی؛ تایی که هنر را رؤیت‌پذیر می‌سازد. این نه یک فرایند هنری بلکه رژیمی از رؤیت‌پذیری است که وابسته به هنرهاست. رژیم رؤیت‌پذیری در عین حال آن چیزی است که هنرها را خودآئین[11] می‌سازد و نیز آن چیزی که این خودآئینی را به نظم عمومی پیشه‌ها و طریقه‌های انجام‌دادن و ساختن پیوند می‌دهد. این همان چیزی است که من پیش‌تر درمورد منطق بازنمایی پیش کشیدم، که به رابطه‌ی قیاس کلی با یک سلسله‌مراتب سرتاسری پیشه‌های سیاسی و اجتماعی داخل می‌شود. برتریِ بازنمایانه‌ی کنش بر فراز شخصیت‌ها یا روایت بر فراز توصیف، سلسله‌مراتب ژانرها بر طبق مرتبه و بزرگی سوژه‌ی اصلی‌شان، و برتری شگرف هنر خطابه، و گفتار در فعلیت خود، همه‌ی این ارکان به یک قیاس توأم با دیدی کاملاً سلسله‌مراتبی از اجتماع شکل می‌دهند.

رژیم زیباشناختی هنرها در نقطه‌ی مقابل رژیم بازنمایانه می‌ایستد. من این رژیم را زیباشناختی می‌خوانم به این دلیل که بازشناسی هنر دیگر از طریق جدایی میان طریقه‌های انجام‌دادن و ساختن رخ نمی‌دهد، بلکه بر پایه‌ی متمایز ساختن یک شیوه‌ی محسوس از بودن رخ می‌دهد که ویژه‌ی تولیدات هنری است. کلمه‌ی زیباشناسی مربوط به نظریه‌ی حسیت، ذوق، و لذت نزد دوست‌داران هنر نیست، بلکه مستقیماً به شیوه‌ی خاصی از هستی هر چیزی ارجاع دارد که به درون قلمرو هنر بیفتد؛ به شیوه‌ی هستی ابژه‌های هنر. در رژیم زیباشناختی، پدیده‌های هنری با چسبندگی‌شان به رژیمی خاص از امر محسوس شناخته می‌شوند، که از اتصالات متعارفش رهایی یافته است و قدرتی ناهمگن در آن منزل کرده است. قدرت شکلی از اندیشه که نسبت به خودش به امری بیرونی تبدیل شده است: محصولی که با آنچه تولید نشده یکی است، دانایی‌ای که به نادانایی تغییر شکل داده است، لوگوسی که با تأثر[12] یکی است، تقلید امر تقلیدناپذیر، و غیره. این ایده‌ی رژیمی از امر محسوس که نسبت به خودش بیرونی می‌شود، هسته‌ای تغییرناپذیر در بازشناسی‌های هنر است که شیوه‌ی زیباشناختی اندیشه را از آغاز پیکربندی کرده است: کشف ویکو درباره «هومر راستین» به‌عنوان شاعری که در ستیز با خودش است؛ «نابغه»ی کانتی که خودش از قانونی که تولید می‌کند بی‌اطلاع است. «حالت زیباشناختی[13]» شیلر که هم فعالیت فاهمه و هم انفعال حسی را معلق می‌کند، تعریف شلینگ از هنر به‌مثابه این‌همانی یک فرایند آگاهانه و یک فرایند ناآگاهانه، و غیره. شیوه‌ی زیباشناختی اندیشه همچنین در تعاریف خاصی خلاصه می‌شود که هنرها در دوران مدرن به خود نسبت دادند: تصور پروست از کتابی که تماماً طراحی‌شده باشد و از قلمرو اراده کاملاً بیرون شده باشد، تصور مالارمه از شعری که توسط تماشاگر ـ شاعر سروده می‌شود، نوشتن «بدون ابزار کتابت» با گام‌های یک رقصنده‌ی بی‌سواد، آزمون سوررئالیستی تولید اثری که بیان‌گر ناخودآگاه هنرمند باشد همراه با تصاویر

منسوخ کاتالوگ‌ها و مجموعه مجلات مربوط به قرن گذشته، تصور برسون از فیلم به‌عنوان اندیشه‌ی فیلم‌ساز که از بدن «مدل‌ها» برداشت شده، مدل‌هایی که با تکرار نااندیشیده‌ی کلمات و ژست‌هایی که فیلم‌ساز برای آنها تدارک دیده، حقیقت مخصوص به آن کلمات و ژست‌ها را بدون این‌که فیلم‌ساز یا مدل‌ها آن را بدانند بیان می‌کنند و غیره.

بیهوده است که بخواهیم کار را با تعاریف و نمونه‌ها ادامه بدهیم. به‌عکس، باید قلب مسئله را نشانه رویم. رژیم زیباشناختی هنرها رژیمی است که هنر را اکیداً در امر تکین قرار می‌دهد و آن را از هرگونه نقش به‌خصوصی آزاد می‌کند، از هرگونه سلسله‌مراتب هنرها، سوژه‌ی اصلی، و ژانرها. با این‌حال این کار را با برچیدن مانعی تقلیدی انجام می‌دهد که طریقه‌های انجام دادن و ساختن مرتبط با هنر را از دیگر طریقه‌های انجام‌دادن و ساختن جدا کرده است؛ مانعی که قوانین آن را از نظم پیشه‌های اجتماعی مجزا کرده است. رژیم زیباشناختی مدعی تکینگی مطلق هنر است و در عین حال، هر ملاک عملی‌ای را برای مجزاساختن این تکینگی از میان برمی‌دارد. خودآئینی هنر را برقرار می‌کند و همزمان، قائل به این‌همانیِ فرم‌های آن با شکل‌هایی است که زندگی برای شکل‌دادن خود اختیار می‌کند. حالت زیباشناختی شیلر، که نخستین جلوه‌ی این رژیم است (و به‌معنایی هنوز هم برناگذشتنی می‌نماید) به وضوح نشان‌دهنده‌ی این‌همانیِ بنیادینِ اضداد است. حالت زیباشناختی یک لحظه‌ی ناب تعلیق است، دقیقه‌ای که فرم برای خود تجربه شده است. به‌علاوه، این دقیقه‌ی صورت‌بندی و تربیت گونه‌ای ویژه از انسانیت نیز هست.

از این منظر، می‌توان عملکردهایی را که توسط مفهوم مدرنیته اختیار می‌شود، فهمید. می‌توان این‌طور عنوان کرد که رژیم زیباشناختی هنرها نام صحیحی است برای آنچه با برچسب متناقض «مدرنیته» تعیین شده است. با این حال «مدرنیته» چیزی بیش از یک برچسب متناقض است. مدرنیته، در نسخه‌های متفاوتش، مفهومی است که ساعیانه در کار پوشاندن ویژه‌بودگی این رژیم هنرها و معنای واقعی این ویژه‌بودگی رژیم هنرهاست. چه محض تجلیل و چه از سر تأسف، یک خط ساده از گذار یا گسست میان امر کهنه و امر نو، امر بازنمایانه و امر غیربازنمایانه یا ضد بازنمایانه ترسیم می‌کند. پایه‌ی این شرح ساده‌ی تاریخی را می‌توان گذار به بازنمایی غیرفیگوراتیو در نقاشی دانست. این گذار و تحول به‌طور دم‌دستی توسط یکسان‌سازی آن با تقدیر ضد تقلیدی همه‌جانبه‌ی «مدرنیته»‌ی هنری نظریه‌پردازی شد. وقتی ستایش‌گران این شکل از مدرنیته دیدند که نمایش فضاهایی که تقدیر درخور مدرنیته بود، مورد هجوم انواع ابژه‌ها، ماشین‌ها، و ابزار آلات ناشناخته قرار گرفته است، شروع به تقبیح «سنت امر نو» کردند؛ میلی معطوف به نوآوری که مدرنیته‌ی هنری را به تهی‌بودگی خوداظهارگری‌اش تقلیل می‌دهد. با این‌حال این نقطه‌ی آغاز اشتباه

آن‌هاست. بیرون جستن از محاکات به هیچ‌وجه به‌معنای سرپیچی از بازنمایی فیگوراتیو نیست. از این گذشته، این لحظه‌ی افتتاحی است که معمولاً رئالیسم نامیده شده، که به‌هیچ عنوان به‌معنای ارزش قائل شدن برای شباهت نیست، بلکه به‌معنای تخریب ساختارهایی است که درون آنها کار می‌کند. بدین‌ترتیب رئالیسم مربوط به رمان بیش از هر چیز واژگونی سلسله‌مراتب بازنمایی است (یعنی واژگونی اولویت امر روایتی[۱۴] بر امر توصیفی[۱۵] یا سلسله‌مراتب سوژه‌ی اصلی) و اختیارکردن یک شیوه‌ی تمرکزیابی قطعه‌قطعه یا پیوسته، که حضور خام را بر زبان ترتیب منطقی داستان تحمیل می‌کند. رژیم زیباشناختی هنرها امر کهنه را در تباین با امر نو قرار نمی‌دهد بلکه به‌طرز بنیادی‌تر، دو رژیم از تاریخیت[۱۶] را در تباین با یکدیگر قرار می‌دهد. در رژیم وابسته به تقلید است که امر کهنه در برابر امر نو می‌ایستد. در رژیم زیباشناختی هنر، آینده‌ی هنر، جدایی آن از حال ناهنر، پیوسته گذشته را دوباره به صحنه می‌آورد.

آنان که «سنت امر نو» را تجلیل می‌کنند یا برای آن متأسف‌اند عملاً این نکته را از یاد می‌برند که این سنت به‌عنوان متمم اساسی‌اش «تازگی سنت» را در دل خود دارد. رژیم زیباشناختی هنرها با حکم به برقراری یک گسست هنری آغاز نمی‌شود بلکه با احکامی مبنی بر بازتفسیر آنچه هنر را می‌سازد یا آنچه هنر می‌سازد آغاز شده است: ویکو «هومر راستین» را کشف می‌کند ــ نه به‌معنای پدید آورنده‌ی افسانه‌ها و شخصیت‌ها، بلکه به‌عنوان گواهی بر زبان و اندیشه‌ی مملو از تصویر دوران باستان. هگل سوژه‌ی اصلی ـ حقیقی ژانر نقاشی هنر را نشان می‌دهد: نه در داستان‌ها و توصیفات امور درونی بلکه یک آزادی قومی که در انعکاسات نور نمایش داده شده، بازآفرینی تراژدی یونانی توسط هولدرین، بالزاک و مقایسه‌ی فن شاعری یک زمین‌شناس که جهان‌ها را بیرون از شیارها و فسیل‌ها بازسازی می‌کند با فن‌شاعری‌ای که درگیر با بازتولید قدری تلاطم در روح است، بازگویی اشتیاق سن‌متیو توسط مندلسون، و غیره. رژیم زیباشناختی هنرها پیش از هر چیز یک رژیم تازه برای بازگویی گذشته است. این رژیم عملاً رابطه‌ی بیان‌گری که ذاتی یک زمان و یک حالت تمدن است را به‌عنوان اصل اساسی هنرمندی پایه می‌گذارد، رابطه‌ای که پیش‌تر به‌عنوان جزء «غیر هنری» اثر هنری شناخته شده بود (جزئی که با استناد به زمختی زمانه‌ی حیات هنرمند رد شده بود). رژیم زیباشناختی هنرها انقلابات خود را براساس همان ایده‌ای بنیان می‌نهد که موجب شده بود موزه و تاریخ هنر را اختراع کند. مفهوم نئوکلاسیسیسم و فرم‌های تازه‌ی بازتولید ... این رژیم براساس ایده‌ای مبتنی بر این‌که هنر چه بود، و این‌که هنر چه بوده است خود را وقف ابداع فرم‌های تازه‌ی زندگی می‌کند. وقتی که فوتوریست‌ها و کنستراکتیویست‌ها پایان هنر را اعلام کردند و این‌همانیِ عمل‌های آن با عمل‌هایی که

برمی‌سازند، می‌آرایند، و ریتم خاصی به زمان‌ها و فضاهای زندگی همگانی می‌بخشند را پایان‌یافته تلقی کردند، پایان هم‌ارز قرار دادن هنر با این‌همانیِ آن با زندگی اجتماعی را پیش کشیده بودند. این طرح پیشنهادی مستقیماً وابسته به بازتفسیر شیلری و رمانتیک از هنر یونان است به‌عنوان شیوه‌ی زندگی یک اجتماع. حتی برقراری ارتباط، از جنبه‌های دیگر، با سبک‌های دیگری که توسط مبدعان این اعلان معرفی شده بود، مبدعانی که به‌نوبه‌ی خود نه یک انقلاب، بلکه تنها یک شیوه‌ی زیست تازه در میان کلمات، تصاویر، و کالاها را پیش کشیده بودند. ایده‌ی مدرنیته یک مفهوم مشکوک است که می‌کوشد تمایزات موجود در پیکربندی[17] پیچیده‌ی رژیم زیباشناختی هنرها را روشن و واضح سازد؛ می‌کوشد که فرم‌های گسستن، و ژست‌های شمایل‌شکنانه[18] را حفظ کند، آن‌هم با تفکیک آنها از زمینه‌ای که به آنها اذن وجود می‌دهد: تاریخ، تفسیر، میراث، موزه، فراگیرندگیِ بازتولید .... ایده‌ی مدرنیته وابسته به این خواست است که تنها یک معنا و مسیر در تاریخ وجود دارد، در حالی که موقتی‌بودن مختص به رژیم زیباشناختی هنرها یک هم‌بودگی[19] است از موقتی‌بودن‌های ناهمگن.

از این‌رو به نظر می‌رسد مفهوم مدرنیته به‌طرزی سنجیده ابداع شده تا از به دست آمدن فهمی روشن از تغییر شکل‌های هنر و روابط آن با دیگر عرصه‌های تجربه‌ی جمعی پیش‌گیری کند. اشتباهی که توسط این مفهوم باب شده، به نظرم می‌رسد که دارای دو شکل عمده است. هر دو آنها، صرف نظر از تحلیل‌شان، تکیه بر تناقضی دارند که تشکیل‌دهنده‌ی رژیم زیباشناختی هنرهاست؛ چیزی که هنر را به شکلی خودآئین از زندگی تبدیل می‌کند، و هم‌زمان خودآئینی هنر و این‌همانیِ آن با یک لحظه در فرایند خودآرایی زندگی را کنار می‌گذارد. دو متغیر عمده‌ی گفتمان بر سر «مدرنیته» از این تناقض سرچشمه می‌گیرد. نخستین متغیر، مدرنیته‌ای است که به‌سادگی با خودآئینی هنر این‌همان شده است؛ یک انقلاب «ضد تقلید» در هنر، که همان غلبه‌ی فرم ناب هنر است، نهایتاً رخ نمود. بدین‌ترتیب هر هنر فردی از طریق کاوش در ظرفیت‌های رسانه‌ی مختص به خودش، مدعی پتانسیل ناب هنر خواهد بود. مدرنیته‌ی شعری یا ادبی جدای از کاربردهای ارتباطی زبان در ظرفیت‌های آن کاوش می‌کند. مدرنیته‌ی تصویری نقاشی را به خصیصه‌های برجسته‌ی آن بازمی‌گرداند: مواد رنگی و صفحه‌ی دوبعدی. مدرنیته‌ی موسیقایی خود را با زبان گام دوازده‌نتی این‌همان کرده، و از هرگونه قیاس با زبان بیان‌گر[20] رها شده است،... به‌علاوه، این فرم‌های مختص به مدرنیته می‌توانند در یک قیاس دور با یک مدرنیته‌ی سیاسی مرتبط باشند که مستعد یکی‌شدن با رادیکالیته‌ی انقلابی و یا با مدرنیته‌ی معتدل و رفع طلسم شده مربوط به یک حکومت جمهوری‌خواه خوب است (بستگی به دوره‌اش دارد).

خصیصه‌ی اصلی آنچه «بحران هنر» نامیده شده است، شکست سخت و همه‌جانبه‌ی این پارادایم ساده‌ی مدرنیستی است که پیوسته و برای همیشه از آمیزه‌ی ژانرها و رسانه‌ها دور افتاده است ــ همچنان که از امکانات بی‌شمار سیاسی که ذاتی شکل‌های معاصر هنر است.

این شکست سخت و همه‌جانبه آشکارا توسط دومین شکل عمده‌ی پارادایم مدرنیستی از بیش تعریف شده است، که می‌توان آن را مدرنی‌گری[۲۱] نامید. منظورم این‌همانی اشکال رژیم زیباشناختی هنرهاست با اشکالی که یک تکلیف را به انجام می‌رسانند یا تقدیر مختص به مدرنیته را برآورده می‌کنند. در بنیان این این‌همانی تفسیری خاص از تناقض ساختاری و زایای «شکل[۲۲]» زیباشناختی وجود دارد. یعنی، در این مورد تعیین هنر منوط به شکل و خودآرایی زندگی است که واجد اهمیت و ارزش است. نقطه‌ی شروع تصور شیلر از تربیت زیباشناختی انسان، یک نقطه‌ی ارجاع بی‌رقیب را برمی‌سازد. همین مفهوم بود که این ایده را دایر کرد که سلطه و بندگی در درجه‌ی اول جزئی از یک توزیع هستی‌شناختی هستند (فعالیت اندیشه در مقابل انفعال ماده‌ی محسوس)؛ و نیز این مفهوم بود که حالتی خنثی را تعریف کرد، حالتی از الغاء دو واحدی که در آن فعالیت اندیشه و پذیرندگی امر محسوس به یک واقعیت منفرد تبدیل می‌شوند. آنها نوعی منطقه‌ی تازه از هستی را برمی‌سازند ــ منطقه‌ی بازی آزاد و نمود که تصور برابری‌ای را ممکن می‌سازد که مادیت‌یابی مستقیم آن، بنابر گفته‌ی شیلر، با انقلاب فرانسه ناممکن نشان داده شده بود. این شیوه‌ی خاص از زندگی در جهان محسوس است که می‌بایست توسط «تربیت زیباشناختی» توسعه یابد، با هدف تربیت انسان، تا مستعد زندگی در یک اجتماع سیاسی آزاد شود. ایده‌ی مدرنیته به‌عنوان دوره‌ای که اختصاص به تحقق مادی یک انسانیت هنوز نهفته در نوع بشر دارد، بر این شالوده ساخته شده است. راجع به این نکته می‌توان گفت که «انقلاب زیباشناختی» ایده‌ای تازه از انقلاب سیاسی را تولید کرد: تحقق مادی یک انسانیت مشترک که همچنان تنها به‌عنوان یک ایده وجود دارد. از این طریق است که «حالت زیباشناختی» شیلر به «برنامه‌ی زیباشناختی» رمانتیسیسم آلمانی تبدیل شد. برنامه‌ای که در طرح کلی و شتاب‌زده‌ای که هگل، هولدرین، و شلینگ با هم نوشتند خلاصه شد: تحقق مادی آزادی نامشروط و اندیشه‌ی محض در فرم‌های مشترک زندگی و باور. همین پارادایم خودآئینی زیباشناختی است که به پارادایمی تازه برای انقلاب بدل شد، و متعاقباً منجر به مواجهه‌ی مختصر ولی قاطع میان صنعت‌گران انقلاب مارکسیستی و هنرمندان فرم‌گرا بر سر موضوع شیوه‌ی تازه‌ای از زندگی شد. شکست این انقلاب تعیین‌کننده‌ی تقدیر این مدرنی‌گری در دو فاز است. در فاز اول، مدرنی‌گری هنری در پتانسیل انقلابی صحیح‌اش مبتنی بر امید و مقاومت، در برابر انحطاط انقلاب سیاسی قرار گرفت. سوررئالیسم و مکتب

فرانکفورت حاملان عمده‌ی این ضدمدرنیته بودند. شکست انقلاب سیاسی به‌عنوان شکست الگوی هستی‌شناختی-زیباشناختی آن فهمیده شد. بدین‌ترتیب مدرنیته به چیزی شبیه یک تقدیر مهلک بر پایه‌ی یک فراموشی بنیادین بدل شد: ذات تکنولوژی بنابر نظر هایدگر، بریدن از رأس پادشاهی به‌مثابه بریدن از سنت در تاریخ انسانیت، و نهایتاً گناه اولیه‌ی نوع بشر، فراموش‌کردن وامی که به دیگری دارند و سرسپردگی آنها به قدرت‌های ناهمگن امر محسوس است.

آنچه پسامدرنیسم نامیده می‌شود به‌واقع جزئی از همین فرایند واژگونی است. در درجه‌ی اول، پسامدرنیسم آشکارکننده‌ی هر چیزی در سیر تکاملی متأخر هنرها و راه‌های ممکن اندیشیدن به هنری بود که عمارت نظری مدرنیسم را ویران کرده بود: هم‌گذری و آمیختن هنرها که مجموعه‌ی اصول مرسوم لسینگ درباره‌ی جدایی هنرها را از میان برمی‌داشت، از هم پاشیدن پارادایم معماری کارکردگرا و بازگشت خطوط خمیده و تزئین، فروریختن الگوی انتزاع تصویری دوبعدی از طریق بازگشت بازنمایی فیگوراتیو و دلالت‌گر و به‌همان اندازه هجوم تدریجی سیل فرم‌های سه‌بعدی و روایت‌گر به فضای نمایشگاهی نقاشی، از هنر پاپ گرفته تا هنر چیدمان[۲۳] و «اتاق‌های» هنر ویدئویی، ترکیب جدید نقاشی و زبان و به‌همان اندازه مجسمه‌سازی مقبره‌ای و برون‌فکنی سایه و نور، انحلال سنت مجموعه‌ای از طریق درهم‌آمیزی نظام‌های موسیقایی، ژانرها، و حوادث تاریخی. الگوی غایت‌شناختی[۲۴] مدرنیته به مجرد این‌که میان خصیصه‌های برجسته‌ی هنرهای متفاوت جدایی افکند، یا حوزه‌ی ناب هنر را از دیگر هنرها منفک کرد، غیر قابل دفاع گشت. پسامدرنیسم به یک معنای ساده نامی بود که تحت نقاب آن عده‌ای از هنرمندان و متفکران، آنچه مدرنیسم در کنه خود بود را تحقق بخشیدند: تلاشی جانکاه برای برقرار کردن یک «خصیصه‌ی برجسته از هنر» با پیوند دادن آن به یک هستی‌شناسی ساده از تکامل و گسست تاریخی. به‌علاوه اصلاً نیازی به پیش‌راندن این بازیابی متأخر امر واقع بنیادی رژیم زیباشناختی هنرها به سوی یک شکاف بالفعل زودگذر و تبدیل آن به پایان واقعی یک دوره‌ی تاریخی نبود.

با این‌حال، این فقره‌ی دوم است که به‌روشنی نشان داده است که پسامدرنیسم چیزی بیش از این بود. امر خوشی‌آفرین، یعنی جواز هنری پسامدرن، و ستایش آن از کارناوال وانموده، همه نوع مخلوط‌کردن و پیوند دادن، به سرعت تغییر شکل دادن و آزادی و خودآئینی را که اصل مدرنیستی بر هنر حمل می‌کرد ــ یا می‌خواست حمل کند ــ و بدان ماموریت به انجام رساندن آن را داده بود، به چالش کشید. بنابراین نوعی بازگشت از کارناوال به صحنه‌ی آغازین شکل گرفت. با این حال، صحنه‌ی آغازین می‌تواند به دو معنا لحاظ

شود: به‌عنوان نقطه‌ی شروع یک فرایند یا یک جدایی اولیه. اعتقاد مدرنیستی از ایده‌ی «تربیت زیباشناختی انسان» حاصل شده بود که شیلر آن را از تحلیل کانت درباره‌ی امر زیبا وام گرفته بود. واژگونی پسامدرن به‌عنوان یکی از شالوده‌های نظری خود، تحلیل لیوتار از امر والا[۲۵]ی کانتی را داشت، که به‌عنوان محل وقوع یک فاصله‌ی بنیادی بازتفسیر شده بود که ایده را از هرگونه بازنمایی محسوس جدا می‌کند. از این لحظه به بعد، پسامدرنیسم به یک لابه و توبه از اندیشه‌ی مدرنیستی رسید، و صحنه‌ی فاصله‌ی والا تمامی انواع صحنه‌های فاصله‌ی اولیه و گناه اولیه را در هم خلاصه کرد: مفهوم هایدگری گریختن خدایان، جنبه‌ی تقلیل‌ناپذیر ابژه‌ی نمادینه‌ناشدنی و رانه‌ی مرگ چنان‌که توسط فروید تحلیل شده است. صدای دیگری مطلق که اعلام‌کننده‌ی یک ممنوعیت است در بازنمایی، و قتل انقلابی پدر. پسامدرنیسم از این‌رو به مرثیه‌ی بزرگی درباره‌ی امر غیرقابل بازنمایی/متمرد/ غیر قابل بازخرید تبدیل شد، که جنون مدرن در باب ایده‌ی خودرهاسازی انسانیت نوع بشر و حد اعلای اجتناب‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر آن در اردوگاه‌های مرگ را تقبیح می‌کرد.

مفهوم «آوانگارد» معرف نوعی سوژه است که مناسب حال تصورات و مقتضیات مدرنیستی است برای پیوند دادن زیباشناسی به امر سیاسی. موفقیت آن بیش از آن‌که مدیون اتصال مناسب میان ایده‌ی هنری نوآوری و ایده‌ی تغییر سیاسی رهبری‌شده باشد، مرهون اتصال پوشیده‌تری است که میان دو ایده از امر «آوانگارد» برقرار کرد. از یک سو، مفهوم مکان‌نگارانه و نظامی از نیرویی که پیش‌رو و پیش‌قراول است، که دارای فهم روشن و واضحی از جنبش است، نیروهایش را تجسم می‌بخشد، مسیر تکامل تاریخی را تعیین می‌کند، و جهت سیاسی سوژگانی را برمی‌گزیند. کوتاه آن‌که ایده‌ای است که سوژگانیت سیاسی را به یک فرم معین پیوند می‌زند: حزب، یک جزء مجزای پیشرفته که توانایی رهبری خود را از قابلیتش در خوانش و تأویل نشانه‌های تاریخ می‌گیرد. و در سوی دیگر، ایده‌ای دیگر از امر آوانگارد وجود دارد که در تطابق با الگوی شیلر، ریشه در پیش‌بینی زیباشناختی آینده دارد. اگر مفهوم آوانگارد معنایی در رژیم زیباشناختی هنرها داشته باشد، در این وجه دوم قرار دارد؛ نه در یک جزء مجزای پیشرفته از نوآوری هنری بلکه در وجه ابداع اشکال محسوس و ساختارهای مادی برای زندگی آتی. این آن چیزی است که امر آوانگارد «هنری» برای امر آوانگارد «سیاسی» به ارمغان آورد، یا می‌خواهد بیاورد ــ چنان‌که خودش باور دارد که چنین کرده است با تبدیل سیاست به یک برنامه‌ی تام زندگی. تاریخ روابط میان احزاب سیاسی و جنبش‌های هنری قبل از هر چیز تاریخ یک اغتشاش بوده، گاهی به‌طرز خودخواهانه‌ای حفظ شده و گاهی شدیداً تقبیح شده، میان دو ایده درباره‌ی امر آوانگارد، که در واقع دو ایده‌ی متفاوت از سوژگانیت سیاسی‌اند: ایده‌ی پیشرو سیاسی یک

حزب، به‌معنای ایده‌ی شکلی از هوش سیاسی که وضعیت‌های ضروری تغییر را محاسبه می‌کند؛ و ایده‌ی ماوراء سیاسی سوژگانیت سیاسی جهانی، ایده‌ی عاملیت بالقوه‌ای که ذاتی ابداع شیوه‌های محسوس تجربه است که یک اجتماع آتی را پیش‌بینی می‌کند. هیچ چیز درمورد این اغتشاش بر سبیل تصادف نیست. این‌طور نیست که، چنان‌که عقیده‌ی عمومی سعی دارد این باور را به ما تحمیل کند، جاه‌طلبی هنرمندان مدعی یک انقلاب همه‌جانبه و تام از طرف امر محسوس باشد که راه را برای تمامیت‌خواهی هموار می‌کند، بلکه ایده‌ی یک امر آوانگارد سیاسی بین دو مفهوم تقسیم شده، مفهومی استراتژیک از امر آوانگارد، و مفهومی زیباشناختی از آن.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Jacques Rancire, Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible, 2000, pp. 20-30.

پی‌نوشت‌ها:

1. singularity
2. ethos
3. mimsis
4. plot
5. inclusion
6. normativity
7. partitions
8. verisimilitude
9. resemblance
10. fold
11. autonomous
12. pathos
13. aesthetic state
14. the narrative
15. descriptive
16. historicity
17. configuration
18. iconoclastic
19. co-presence
20. expressive
21. modernatism
22. form
23. installation art
24. teleological
25. the sublime

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی