رانسیر و بازپیکربندی توزیع امر محسوس در سیاست و زیبایی‌شناسی

معصومه محمدیاری*
محمد توحیدفام**

چکیده

توجه به بعد زیبایی‌شناسانهٔ تجربهٔ سیاسی، ازجمله دغدغه‌های بنیادین *رانسیر* در پژوهش‌های تاریخی و سیاسی‌اش است. او با درنظر گرفتن سیاست و زیبایی‌شناسی به‌مثابه گونه‌های متفاوتی از مفهوم اختلاف[1] وجوه

* دانشجوی دکتری علوم سیاسی (گرایش اندیشه سیاسی)، گروه علوم سیاسی، دانشکده علوم سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
(m_mohamadyari@yahoo.com)

** (نویسنده مسئول) دانشیار گروه علوم سیاسی،دانشکده علوم سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
(tohidfam_m@yahoo.com)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۱/۲۶ **تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۴/۲۳**

پژوهشنامه علوم سیاسی، سال سیزدهم، شماره دوم، بهار ۱۳۹۷، صص ۸۶-۶۵

زیبایی‌شناسانه سیاست و وجوه سیاسی زیبایی‌شناسی را در آثار و اعمالی پی می‌گیرد که به بازپیکربندی توزیع امر محسوس انجامیده است. در این مقاله ضمن تمرکز بر اندیشه‌ها و دیدگاه‌های رانسیر در این مورد، یعنی درهم‌بودگی و همبستگی دو حوزه سیاست و زیبایی‌شناسی، به بازشناسی و بازتعریف رانسیر از این مفاهیم به‌عنوان عرصه‌هایی برای بازپیکربندی تقسیم‌بندی‌های زمان و مکان می‌پردازیم تا از خلال آن نشان دهیم، بازسازی یک جهان ویژهٔ ناسازگار و شکل خاصی از تجربه چگونه شکل می‌گیرد.

در مقالهٔ حاضر، سعی داریم به این پرسش پاسخ دهیم که «رانسیر در پژوهش‌های خود در حوزه‌های سیاست و زیبایی‌شناسی، چگونه توانسته است به راه و امکانی نظری برای ایجاد ارتباط میان این دو حوزه دست یابد؟» بنابر فرضیه ما، رانسیر با پیش‌فرض گرفتن درون‌بودگی دو حوزه سیاست و زیبایی‌شناسی و اینکه هر دو حوزه از راه‌های موازی به موضوعات یگانه‌ای می‌پردازند، به اثرگذاری این دو ساحت بر توزیع امر محسوس توجه کرده است؛ آن‌هم در جایی‌که هردو، امر سیاسی را محقق می‌سازند. به‌این‌ترتیب، در مقاله پیش رو، پس از بررسی و شناخت اندیشه‌ها و دیدگاه‌های رانسیر در دو حوزهٔ سیاست و زیبایی‌شناسی، چگونگی رابطه این دو حوزه را مشخص می‌کنیم؛ آن‌هم آنجا که هر دو به بازتوزیع امر محسوس می‌انجامند.

واژگان کلیدی: *سیاست، زیبایی‌شناسی، پلیس، توزیع امر محسوس*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

رانسیر از اندیشمندان عصر حاضر است که رابطه سیاست و زیبایی‌شناسی را از نو صورت‌بندی کرده است. او با بررسی مناسبات و قلمرو مشترک، این دو حوزه را در سطحی عام و با تأکید بر ذاتی و درون‌بودگی مناسبات زیبایی‌شناسی و سیاست، در مسیری مخالف با آرایی قرار می‌دهد که این دو ساحت را جدا از یکدیگر می‌انگارند. رانسیر، سیاست و زیبایی‌شناسی را به‌مثابهٔ شکل‌های متفاوتی از اختلاف[1] به‌شمار می‌آورد و بر این نظر است که هریک از آن‌ها در حوزهٔ خود، سبب توزیع دوبارهٔ امر محسوس[۲] شده و شکافی در نظم محسوس ایجاد می‌کنند؛ تاآنجاکه هردو به‌گونه‌ای یکسان در راستای شکل‌دهی به فضای همگانی، به واژگونی بنیادین تقسیم‌بندی‌های تجربه و پیکربندی دوباره آن می‌پردازند. این امر ازیک‌سو سبب ظهور کنش‌های هنری می‌شود، و ازسوی‌دیگر، به کاربست‌هایی می‌انجامد که در ذیل سیاست قرار می‌گیرند؛ کنش‌ها و کاربست‌هایی که در راستای رهایی‌بخشی، به زدودن و فراروی از نظم موجود پرداخته و رایج‌ترین تقسیم‌بندی‌های زمانی‌ـمکانی را بی‌اعتبار می‌کنند.

به‌زعم رانسیر، آنچه هم‌زمان در حوزه‌های سیاست و زیبایی‌شناسی رخ می‌دهد، به‌گونه‌ای مشابه «از راه‌های موازی به موضوعات یگانه‌ای می‌پردازند» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۶۶). درواقع، هردو حوزه به برسازی شکل جدیدی از حس مشترک، افق جدیدی از رؤیت‌پذیری‌ها، گزاره‌پذیری‌ها، و انجام‌پذیری‌ها کمک می‌کنند و با نفی سلسله‌مراتب بازنمایی‌شده میان موضوعات والا و پست، سبب

1. Dissensus

مرئی‌سازی کنش‌ها، ایجاد فضاها و روابط مبتنی‌بر بازپیکربندی مادی و نمادین قلمرو امر مشترک می‌شوند.

لازم به ذکر است که کنکاش رانسیر در این حیطه، در برابر بحث «پایان روایت‌های کلان» مطرح شد. او با نقد ادعای «پایان روایت‌های کلان» و مباحثی مانند «به‌سر آمدنِ زمانهٔ سیاست رهایی‌بخش»، در پی «در هم شکستن به‌اصطلاح، همبستگی میان سیاست رهایی‌بخش و هر نوع جهت یک‌طرفهٔ تاریخ یا هر نوع «روایت کلان» بود» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۶۸). هدف رانسیر تأکید بر این نکته بود که هیچ نوع پایانی وجود ندارد و این طرز تلقی، «ما را هم از فهم دگرگونی‌های هنر مدرن و معاصر و هم از درک رابطه میان هنر و سیاست بازمی‌دارد (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۶۹).

مقاله حاضر، با تمرکز بر این بخش از اندیشه‌های رانسیر، به‌طور مشخص، تلاش‌های فکری او در این زمینه را برجسته می‌کند؛ تلاشی در تقابل با روایت‌های یک‌طرفهٔ پیشرفت و انحطاط که با شناسایی کنش‌ها و تجربه‌هایی در حوزهٔ سیاست و زیبایی‌شناسی، فرایند رهایی‌بخشی در آن‌ها را بررسی می‌کند. دراین‌میان، پرسش اصلی ما این است که «رانسیر در پژوهش‌هایش در حوزه‌های سیاست و زیبایی‌شناسی چگونه توانسته است به راه و امکانی نظری برای ایجاد ارتباط میان این دو حوزه دست یابد؟»

۱. تجربه زیبایی‌شناختی

رانسیر از اواخر دههٔ ۱۹۹۰ با نگاهی آوانگارد به مبحث زیبایی‌شناسی، دیدگاه‌های خود را در این حوزه مطرح کرد. زیبایی‌شناسی از نظر رانسیر، معادل علم یا رشته‌ای نبود که به هنر و امر زیبا می‌پردازد. به‌زعم او، «زیبایی‌شناسی نه نظریه‌ای دربارهٔ زیبایی[1] یا نظریه هنر[2] است و نه نظریه‌ای درباره امور حسی. زیبایی‌شناسی به‌لحاظ تاریخی، مفهوم مشخصی است که رژیم ویژه‌ای را از دامنه دید و چشم‌انداز هنر مشخص می‌کند؛ رژیمی که در بازپیکربندی طبقه‌بندی و تفسیر تجربه حسی، ثبت

1. Theory of Beauty
2. Theory of Art

شده است» (Ranciere, 2006: 1).

این مفهوم در معنای کانتی‌اش، از «صور پیشینی حساسیت[1]» برگرفته شده است. زیبایی‌شناسی در یک تعبیر گسترده‌تر، «به توزیع محسوساتی اشاره دارد که شیوهٔ پیکربندی گونه‌های مختلف کنش، تولید، ادراک [حسی]، و تفکر را تعیین می‌کند. این تعریف کلی، زیبایی‌شناسی را به ورای قلمرو محدود هنر گسترش می‌دهد تا همارایی‌های مفهومی و شیوه‌های رؤیت‌پذیری دخیل در عرصهٔ سیاست نیز در دل آن جای بگیرند» (رانسیر، ۱۳۹۳ج: ۳۳۷). در این معنا، زیبایی‌شناسی امری مربوط به زمان و مکان است و درواقع، «شکل‌های پیکربندی مکان‌ها در جامعه، توزیع امر مشترک و امر خصوصی، و تخصیص سهم خاص هرکس به اوست» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۵۴). نکتهٔ بنیادی‌تر، زیبایی‌شناسی رژیم خاص تاریخی اندیشیدن درباره هنر، و ایده اندیشه‌ای است که براساس آن، اسباب هنر همان اسباب اندیشه هستند. به بیان دیگر، زیبایی‌شناسی نه نام تازه‌ای برای قلمرو هنر، بلکه صورت‌بندی خاصی از این قلمرو است.

رانسیر در راستای دغدغهٔ خود که اشاره به بعد زیبایی‌شناختی تجربه سیاسی است، سعی در بازپیکربندی تقسیم‌بندی‌های زمان و مکان دارد که با کنش یا اثری محقق می‌شوند. به‌نظر می‌رسد، تبارشناسی این مفهوم در همین ابتدا بتواند مسیر روشن‌تری را برای ادامه بحث به‌منظور شناسایی بهتر آن، ارائه دهد.

۲. تبارشناسی مفهوم زیبایی‌شناسی

به‌کارگیری مفهوم «زیبایی‌شناسی» به سال ۱۷۵۰، یعنی به زمانی بازمی‌گردد که *بومگارتن* کتاب «رساله‌ای درباره حسیات» را نوشت. نویسنده در این کتاب، مفهومی را به‌کار برد که می‌توان آن را «دانایی حسی»، «علم محسوس»، یا «معرفت مبتنی‌بر حواس[2]» نامید که در حدفاصل ادراک‌های حسی ما و در میان حواس پنج‌گانه اتفاق می‌افتد. بومگارتن از این اصطلاح، «به‌عنوان قلمرو معرفت استعلایی، دانایی مبهم یا «مغشوش» و درعین‌حال، واضحی استفاده می‌کند که با دانایی واضح

1. A Priori Forms of Sensibility
2. Sensible Knowledge

و متقن حاصل از منطق در تباین است» (رانسیر، ۱۳۹۳د: ۱۴). از نظر او، این شناخت مبهم زمانی شکل می‌گیرد که مفاهیم را بر داده‌های حسی بار می‌کنیم. شکلی از شناخت که هم وضوح دارد و هم، به یک معنا، آشفته است. شناختی بسیار گسترده و مغشوش که «ادراک حسی، تخیل، احساس، وجد، ذوق، هیجانات، خاطره، و... را دربرمی‌گیرد» (ژیمنز، ۱۳۹۳: ۱۱۱). شناختی که اگرچه واضح است، هنوز آشفته و نامتمایز است و مغشوش به‌نظر می‌رسد. «از نظر بومگارتن، لذت ما از امور مبتنی‌بر دریافت شیوهٔ چیدمان عناصر یک اثر هنری است که در کنار هم قرار گرفته‌اند و این دریافت، تهی از صحت و دقت عقلانی‌ای است که دکارت مروج آن بود» (Eldridge, 2003: 49).

نظریه کانت در برابر و در تقابل با چنین شکلی از شناخت است. کانت در «نقد عقل محض» از گونه‌ها یا صورت‌های ادراک حسی صحبت می‌کند که پیشینی هستند، یعنی پیشاتجربی‌اند و از تجربه گرفته نمی‌شوند. صورت‌هایی که به‌صورت قالب‌های آماده در ذهن ما هستند. داده‌های حسی، چیزی است که کانت نام آن را «کثرت» گذاشته است. این کثرت‌ها به‌صورت آشفته وارد ذهن ما می‌شوند، ولی هنگامی‌که ما مفهوم‌ها را با آن‌ها می‌آمیزیم، در قالب‌های روشن و متمایز قرار می‌گیرند. به‌سبب برخورداری از گونه‌های مشخص ادراک حسی است که می‌توانیم جهان را بشناسیم. اگر این گونه‌ها نباشند یا به‌قول کانت، اگر این ظرفیت وجود نداشته باشد، چیزهایی که ما از طریق حواسمان دریافت می‌کنیم، از هم می‌پاشند و در یک حالت آشفته باقی می‌مانند؛ «ازهمین‌رو، کانت یادآوری می‌کند که آنچه وی می‌گوید، «نه در مورد منشأ خود تجربه، بلکه دربارهٔ پَس‌نَهفتِ تجربه است» (Scruton, 2001: 32).

کانت در نقد سوم، «زیبایی‌شناسی» را به‌عنوان یکی از انواع حکم‌ها مطرح می‌کند. «*پل گایر* در شرحی که بر فلسفه کانت نگاشته است، یادآوری می‌کند که نقد سوم درواقع، پلی است میان نقد نخست و نقد دوم همسو با یک نظام جامع فلسفی» (Guyer, 2006: 307). کانت به پیروی از بومگارتن در نقد سوم از مفهوم‌های نامتعین سخن می‌گوید. مفهوم‌های نامتعینی که قرار است در قالب حکم‌هایی به پیوند احکام نخست و دوم بینجامند.

تبارشناسی این مفهوم از بومگارتن تا کانت، درنهایت در قرن نوزدهم بـه یـک انقلاب زیبایی‌شناختی در قالـب جنـبش رمانتیـک‌هـا انجامیـد. درواقـع، «در زمینـهٔ رمانتیسم و ایده‌آلیسم پساکانتی ـاز طریق نوشته‌های *شلینگ*، برادران *شلگل* و *هگل*ـ بود که زیبایی‌شناسی به تفکر هنری اطلاق شد، هرچند همواره بـه بـی‌تناسـبی ایـن اصطلاح اشاره شـده اسـت» (رانسـیر، ۱۳۹۳ج: ۱۵-۱۴). در ایـن جنـبش «تعریـف بومگارتن از محسوس به‌مثابه ایدهٔ «مغشوش» با تعریف کانت از محسـوس بـه‌مثابـه امری نامتجانس با ایده، جمع‌بندی می‌شود» (رانسیر، ۱۳۹۳ج: ۱۵)؛ «ازاین‌رو، دانـش مغشوش نه مادون دانش، بلکه به‌معنای دقیق کلمه، فکری است کـه نـاظر بـر تفکـر نیست» (رانسیر، ۱۳۹۳ج: ۱۵). به‌این‌ترتیب، معلوم شده کـه ادعـای کانـت در مـورد سنسـوریومی[1] خـاص [نظـام حسـیِ خـاص، نـوع خاصـی از زمـان و مکـان] کـه سلسله‌مراتب فرم و ماده یا فهم و حساسیت را بی‌اعتبار مـی‌کنـد، و مفهـوم‌پـردازی شلینگی در مورد حالت استتیکی، به تجربه رهایی بسیار نزدیـک‌تـر اسـت (رانسـیر، ۱۳۹۲ب: ۵۹).

رانسیر در حوزه زیبایی‌شناسی سه نوع مختلـف توزیـع محسوسـات را تحلیـل کرده است که در ادامه این سه نوع نظام شناسـایی هنـر در سـنت غربـی را بررسـی می‌کنیم.

۳. رژیم‌های هنری: سه رژیم شناسایی هنر در سنت غربی

رانسیر با درنظر گرفتن هنـر بـه‌عنـوان یـک نظـام شـکل‌یافتـهٔ تـاریخی کـه توزیـع ارائه‌شده‌ای از امر محسوس را بنا می‌نهد، این حوزه را به‌عنوان رژیـم خاصـی بـرای شناسایی هنرها و تأمل در آن‌ها تعریف می‌کند. به‌زعم رانسیر، هنر تا آنجایی وجـود دارد که نوعی نظام ویژهٔ شناسایی موجود باشد و در همین راستا سه نوع پیکربندی، سه نوع آرایش، و سه نوع رژیم فکر کردن در مورد هنر را مطرح مـی‌کنـد. «در ایـن سه رژیم، من سعی می‌کنم سه نوع عملکرد را تعریف کنم، اما این به‌معنای سه دوره تاریخی نیست» (Krisis, 2008: 73). این سه رژیم عبارتند از: رژیم اخلاقـی تصـاویر[2]،

1. Sensorium
2. An Ethical Regime of Image

رژیم بازنمایی[1]، و رژیم جدید فکر کردن به هنر که اسمش استتیک یا همان زیبایی‌شناسی است.

۱-۳. رژیم اخلاقی تصاویر

به‌طور خلاصه، رانسیر بر این نظر است که در یونان قدیم، به‌عنوان خاستگاه فکر کردن به هنر، با دو رژیم اندیشیدن درباره هنر روبه‌رو هستیم؛ رژیم نخست، مبتنی‌بر نظامی است که افلاطون با آن به کارهای هنری به‌لحاظ خاستگاه و تأثیرشان واکنش نشان می‌دهد. در این رژیم، یعنی «رژیم اخلاقی تصاویر»، «هنر به‌معنای دقیق کلمه، شناسایی نمی‌شود و ذیل مسئله تصاویر گنجانده می‌شود» (رانسیر، ۱۳۹۳ب: ۲۴). افلاطون هم به‌لحاظ معرفتی و هم از حیث اخلاقی، هنرها را زیر سؤال می‌برد. از نظر معرفتی، به این سبب آن را زیر سؤال می‌برد که معتقد است، هنرمندان شما را با کپی‌هایی از اصل روبه‌رو می‌کنند و هنگامی‌که شما به کپی‌ها عادت کنید، از شناسایی و رویارویی با اصل‌ها محروم یا غافل می‌شوید و این به‌لحاظ هنری، از تأثیرات زیانبار کارهای هنری است. در ادامه افلاطون توزیعی سخت و شدید از تصاویر را در رابطه با مبانی اخلاقی جامعه ارائه می‌دهد. «این توزیع را با ترتیب دادن تصاویر مطابق با خاستگاهشان (الگو) و غایت یا پایانشان (اینکه به چه کاری می‌آیند و چه تأثیری می‌گذارند) انجام داد» (رانسیر، ۱۳۸۸الف:۷۳). برای افلاطون هنر وجود نداشت، بلکه هنرها، به‌معنای شیوه‌های انجام دادن و ساختن در همسویی با اخلاقیات، دین، عرف، تعلیم‌وتربیت، و آموزش شهروندان وجود داشت. «در یک‌سو هنرهای راستین و حقیقی وجود دارند، یعنی شکل‌هایی از دانش مبتنی‌بر تقلید از الگویی دارای غایت‌های دقیق هستند، و در سوی دیگر، وانموده‌های هنری وجود دارند که کارشان تقلید از ظواهر محض است» (رانسیر، ۱۳۹۳ب: ۲۴). در این رژیم، مسئله، دانستن این است که «وضع وجودی تصاویر چگونه اتوس [یا خلقیات]، وضع وجودی افراد و اجتماعات، را متأثر می‌سازد. این مسئله مانع آن می‌شود که «هنر» خودش را به‌معنای دقیق کلمه، فردی کند» (رانسیر، ۱۳۹۳ب: ۲۵). در همین راستا از نظر افلاطون، هنرها و به‌ویژه شعر و تراژدی بر افراد و اجتماع‌ها

1. An Representative Regime of Art

تأثیر اخلاقی می‌گذارد که این تأثیر به زیان وابستگی‌ها و پیوندهای اجتماعی خواهد بود.

۲-۳. رژیم بازنمایانه هنر

در تقابل با افلاطون، ارسطو از هنر دفاع می‌کرد و ذیل عنوان نظامی که رانسیر نام آن را نظام مبتنی‌بر بازنمایی یا «رژیم بازنمایانهٔ هنر» می‌گذارد، به سلسله‌مراتب ژانرها و موضوعات زیبایی‌شناختی می‌پردازد. رژیم بازنمایانه هنر یا رژیم شعری در قالب نقد ارسطو بر افلاطون، با رها کردن هنرها از معیارهای اخلاقی، مذهبی، و اجتماعی رژیم اخلاقی تصاویر، آن‌ها را تا جایی‌که تقلید هستند، از سایر فنون و شیوه‌های تولید، تفکیک می‌کند. «کار در رژیم بازنمایانه هنر، به‌جای بازتولید صرف واقعیت، تابع اصول خاصی است؛ اصولی مانند سلسله‌مراتب ژانرها و سوژهٔ اصلی، که فرم‌های آن را تعیین می‌کنند» (رانسیر، ۱۳۸۸الف: ۷۳).

در منطق بازنمایی «به رابطهٔ قیاس کلی با یک سلسله‌مراتب سرتاسری پیشه‌های سیاسی و اجتماعی داخل می‌شود. برتری بازنمایانهٔ کنش بر فراز شخصیت‌ها یا روایت بر فراز توصیف، سلسله‌مراتب ژانرها براساس مرتبه و بزرگی سوژهٔ اصلی‌شان و برتری شگرف هنر خطابه، و گفتار در فعلیت خود، همه این ارکان به یک قیاس توأم با دیدی کاملاً سلسله‌مراتبی از اجتماع شکل می‌دهند (رانسیر، ۱۳۸۸الف: ۷۶).

۳-۳. رژیم زیبایی‌شناختی هنرها

رژیم سوم که رانسیر آن را بررسی می‌کند «رژیم زیبایی‌شناختی هنرها[1]» است. زیبایی‌شناسی از نظر رانسیر، نام یک رژیم تاریخی اندیشیدن درباره هنر است و قرار است بدیلی باشد برای بوطیقای ارسطو که از یک انقلاب و تحول در شیوه اندیشیدن به هنر سخن می‌گوید. این رژیم جدید، امکان و شرایطی را فراهم می‌کند که می‌توان در آن از رشد یک ایدهٔ فکری خاص سخن گفت. در قلمرو و در چارچوب این انقلاب، شاهد آزاد کردن اندیشیدن به هنر، از قیدوبند رژیم بازنمایی

1. An Aesthetic Regime of Art

و از قید بوطیقای ارسطویی هستیم. این رژیم، سلسله‌مراتب توزیع امر محسوس[1] که ویژگی رژیم بازنمایانهٔ هنر بود را از بین می‌برد و درصدد ایجاد «برابری میان سوژه‌های اصلی، استقلال سبک در رابطه با محتوا، و درون‌ماندگاری معنای چیزها در خودشان برآمد» (رانسیر، ۱۳۸۸الف: ۷۳).

رژیم استتیکی هنرها که در قرن نوزدهم شکل گرفت، بیان مدون یک اندیشه یا احساس نیست؛ یک دوبله یا ترجمه هم نیست، بلکه شیوه‌ای است که در آن خود اشیاء سخن می‌گویند و خاموش هستند. به‌عبارت روشن‌تر، تصویر می‌آید تا در قلب اشیاء به‌مثابه گفتار خاموش آن‌ها جای بگیرد (رانسیر، ۱۳۹۴الف: ۲۳). درواقع، رژیم زیبایی‌شناختی بر تَکینگی[2] مطلق هنر تأکید دارد و درعین‌حال هرگونه معیار علمی مربوط به تفکیک این تَکینگی را از بین می‌برد. این رژیم، هم‌زمان هم خودآیینی هنر را بنا می‌نهد و هم بین شکل‌های هنر و شکل‌هایی که زندگی برای ساختن قالب خودش به‌کار می‌برد، همسانی ایجاد می‌کند. رژیم استتیکی هنرها، انقلاب‌های خود را برمبنای همان ایده‌ای ابداع می‌کند که سبب شد موزه و تاریخ هنر، انگاره کلاسیسیم و شکل‌های جدید بازتولید را ابداع کند و خود را براساس ایده‌ای از آنچه هنر بوده است، یا می‌توانسته باشد، وقف ابداع شکل‌های جدیدی از زندگی می‌کند» (رانسیر، ۱۳۹۳ب: ۳۲).

زیبایی‌شناسی در یک تعبیر گسترده‌تر، «به توزیع محسوسات اشاره دارد که شیوهٔ پیکربندی بین شکل‌های کنش، تولید، ادراک [حسی]، و تفکر را تعیین می‌کند. این تعریف کلی، زیبایی‌شناسی را به ورای قلمرو محدود هنر گسترش می‌دهد تا هم‌آرایی‌های مفهومی و شیوه‌های رؤیت‌پذیر دخیل در عرصهٔ سیاست نیز در دل آن جای بگیرند» (رانسیر، ۱۳۹۳ج: ۳۳۷)؛ تعبیری که در ادامه شرح کوتاهی در مورد آن ارائه خواهیم کرد.

۴. سیاست به‌منزله کنشی زیبایی‌شناختی

سیاست، همان‌گونه که رانسیر در کتاب «ده تز دربارهٔ سیاست» می‌گوید، به دایره تنگ منازعه بر سر قدرت محدود نبوده و تنها «اعمال قدرت نیست» (رانسیر،

1. The Distribution of the Sensible
2. Singularity

۱۳۹۲ب: ۱۷). از نظر رانسیر، امر سیاسی، برخورد میان دو فرایند ناممکن است. «فرایند نخست، حکومت کردن است که شامل خلق یک جماعت موافق است و مبتنی‌بر توزیع سهم‌ها یا بخش‌ها و سلسله‌مراتب مکان‌ها و کارکردها است» (Ranciere, 1992: 58). او این فرایند را سیاست می‌نامد. «فرایند دوم، یعنی برابری[۳] دربردارندهٔ مجموعه عمل‌هایی برمبنای این بینش است که هر فردی با فرد دیگر برابر است و تلاشی برای اثبات این ادعا است» (Ranciere, 1992: 58). رانسیر نام مناسب برای این مجموعه از اعمال را «رهایی» می‌داند؛ شکلی از برون‌ریزی که تقسیم‌بندی‌های محسوس مبتنی‌بر نظم پلیس را با به‌کار گرفتن پیش‌فرضی اساساً ناهمگن، برهم می‌زند. پیش‌فرضی متعلق به کسانی‌که هیچ حقی ندارند و در پایان، خود نیز به ترسیم شکل دیگری از نظم می‌انجامد که در آن هر موجود ناطقی با هر موجود ناطق دیگری برابر است (رانسیر، ۱۳۹۴ب: ۵۷). می‌توان این‌گونه گفت که فرایند رهایی، اثبات برابری هر موجود سخنگویی با موجود سخنگوی دیگر است (Ranciere, 1992: 59). دراین‌میان، پلیس یا نظم پلیسی در تقابل با سیاست، شامل تمام نهادها و فرایندهای ناظر بر سازماندهی و نمایندگی انواع اجتماع‌ها، اعمال قدرت، توزیع نقش‌های اجتماعی، و نیز نحوه مشروعیت‌بخشی به این توزیع است.

۱-۴. پلیس در تقابل با سیاست

پلیس و فرایندهای پلیسی همواره می‌کوشند تا سلطه را طبیعی‌سازی و بازتولید کنند. نظم پلیسی همان چیزی است که مقدر می‌کند که برخی افراد یا گروه‌های خاص در جایگاه‌های سلطه و برخی دیگر در جایگاه پیروی قرار گیرند. آن‌ها را «به انواع خاصی از زندگی، اعم از خصوصی یا عمومی می‌گمارد، و نیز در مکان‌ها و زمان‌های خاصی، در «بدن‌های» خاصی، یعنی در شیوه‌های خاصی از دیدن و گفتن گرفتار می‌کند» (رانسیر، ۱۳۹۲الف: ۱۹-۱۸). در نظم پلیسی، سلسله‌مراتب، جایگاه‌ها، وظایف ایجاد شده‌اند که سبب ایجاد نظمی مستقر در اجتماع‌های انسانی می‌شوند؛ نظمی که سعی در طبیعی‌سازی سلطه دارد، آن را بازتولید می‌کند. این نوع نظم، به توزیع و بازتوزیع جایگاه‌ها و هویت‌ها پرداخته و به ایجاد شرایطی منتهی می‌شود که «توزیع امر محسوس» خوانده می‌شود و در برابر سیاست قرار می‌گیرد (رانسیر، ۱۳۹۴ب: ۶۵).

درواقع «ذات پلیس نه سرکوب است و نه حتی نظارت بر زنـدگان، بلکـه ذات آن، شیوهٔ معینی از تقسیم امر محسوس است» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۳۶). پلیس، بخشی از امر محسوس است. اصل و اساس آن، غیاب و فقدان یک امر تهی و مکمل اسـت که به‌دنبال قرار دادن هر چیزی در مکان خاص و مناسب خودش است (May, 2008, 48). پلیسی که به‌نوبه خود، همواره در تلاش برای محو سیاست است، حال چـه بـا انکار سرراست و مطلق آن و چه با یکسان کردن منطق آن با منطق خویش.

دراین‌میان، توزیع امـر محسـوس، «نظـام واقعیـت‌هـای بـدیهی ادراک حسـی» (رانسـیر، ۱۳۹۳ج: ۵۹) اسـت کـه وجـود یـک امـر همگـانی و مرزبنـدی‌هـای مشخص‌کنندهٔ سهم‌ها و جایگاه‌ها را به‌طور هم‌زمان آشکار می‌کنـد. درواقـع، توزیـع امر محسوس، نظامی متشکل از واقعیت‌های بدیهی ناشی از ادراک حسی اسـت کـه هم بر وجود نوعی امر مشترک دلالت دارد و هم بر مرزبندی‌های خاصی که سهم‌ها و جایگاه‌های موجود در این امر مشترک را تعریف می‌کننـد. توزیـع امـر محسـوس مشخص می‌کند که چه کسی می‌تواند در امر مشترک اجتماع سـهم داشـته باشـد، و این امر مبتنی‌بر کاری است که هرکس انجام می‌دهد و زمان و مکانی که این کـار در آن انجام می‌شود. توزیع امر محسوس، مشخص می‌کند که در یـک فضـای مشـترک چه چیزی رؤیت‌پذیر است و چه چیزی نیست، چه چیزی دارای زبان مشترک است و چه چیز نیست. این توزیع و بازتوزیع جایگاه‌ها و هویت‌ها است کـه توزیـع امـر محسوس خوانده می‌شود.(۴)

۲-۴. سیاست در تقابل با پلیس

بـرای اینکـه چیـزی سیاسـی باشـد، بایـد بـه رویـارویی منطـق پلیسـی و منطـق برابری‌خواهانه مجال بروز بدهد؛ مقابله‌ای که پیشتر فرصتی برای بروز نیافتـه اسـت (رانسیر، ۱۳۹۴ب: ۶۰). این رویارویی به ایجاد عرصه‌ای می‌انجامد که زمینه رهـایی را فراهم کرده و امر سیاسی در آن محقق می‌شود. امر سیاسـی بـا قـد برافراشـتن در برابر پلیس و برهم زدن توزیع امر محسوس، از حقوق افرادی که جایگاهی در نظـم مستقر ندارند، دفاع می‌کند. در این شکل، سیاست بـا عطـف بـه برابـری و رهـایی، مجموعه عمل‌هایی را دربر می‌گیرد که برای تحقق همان‌ها، یعنی برابـری و رهـایی

تلاش می‌کنند. درواقع، ذات سیاست، برهم زدن این ترتیب و آرایش، با ضمیمه کردن همان سهم بی‌سهم‌ها و مداخله در امور قابل‌مشاهده است.

سیاست با برساختن سوژه‌های جدید، از نظم پلیسی گسسته می‌شود و انواع جدیدی از بیان جمعی را برمی‌سازد. در این راستا، کار سیاست، برساختن این موارد است: «شیوه‌های جدید درک امر محسوس، پیکربندی‌های جدید میان امور قابل‌دیدن و غیرقابل‌دیدن، و میان امور قابل‌شنیدن و غیرقابل‌شنیدن، شیوه‌های جدید توزیع مکان و زمان، و خلاصه، ظرفیت‌های بدنی جدید» (رانسیر، ۱۳۹۲الف: ۲۰). سیاست از طریق برساختن موارد بالا، اموری که مفروض و بدیهی تلقی می‌شوند را از نو چارچوب‌بندی و تعریف می‌کند.

رانسیر نام سیاست را برای شکل دیگری از نمودار بودن امر مشترک درنظر می‌گیرد. «چیزی که تفاوت‌های میان عمومی و خصوصی، قابل‌مشاهده و غیرقابل‌مشاهده، شنیداری و غیرشنیداری را به‌چالش می‌کشد» (Ranciere, 2004: 6). برای اینکه سیاست روی دهد، باید نقطه برخوردی میان منطق پلیسی و منطق برابری‌خواه وجود داشته باشد (رانسیر، ۱۳۹۴ب: ۶۲). این برخورد در راستای مرئی کردن آنچه نامرئی بوده و شنیدنی کردن آنچه همچون صدای حیوانات، ناشنیدنی است، قرار می‌گیرد. اجازه دهید برای لحظه‌ای فرض کنیم که این عبارت به‌معنای مجموعه‌ای از فعالیت‌های آزادانه است که برمبنای پیش‌فرض برابری تمام موجودات ناطق شکل گرفته و نیز مبتنی‌بر دغدغه‌ای برای به‌آزمون گذاشتن این برابری است (رانسیر، ۱۳۹۴ب: ۵۷).

در این راستا، عمل سیاسی چیزی است که تن‌واره‌ای را از جایگاهی که به آن اختصاص یافته است، جابه‌جا می‌کند، یا سرنوشت آن جایگاه را تغییر می‌دهد. آنچه را که قرار نیست مرئی باشد، مرئی می‌کند؛ گفتمانی را در جایی قابل‌شنیدن می‌کند که پیشتر تنها مکان سروصدا بود؛ و آنچه را زمانی تنها سروصدا به‌شمار می‌آمد، در قامت یک گفتمان، قابل‌فهم می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۴ب: ۵۷). سیاست، در همین لحظه، یعنی دقیقاً همین لحظه‌ای اتفاق می‌افتد که «آنان، که «هیچ» وقتی ندارند، زمان لازم را برای نشان دادن خود به‌مثابه ساکنان فضایی مشترک صرف کنند» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۴۴). کسانی‌که وقتی برای انجام دادن چیزی به‌غیر از کارشان

ندارند، کسانی‌که از نظم سیاسی کنار گذاشته شده‌اند، یا کسانی‌که افراد درجه دو به‌شمار می‌آیند، بتوانند آن زمانِ نداشته را از آن خود کرده و قد علم کنند تا از این طریق، خودشان را در مقام شرکت‌کنندگان در نوعی جهان همگانی و مشترک نشان دهند و از سوی خودشان سخن بگویند. آن‌ها باید نشان دهند که «دهان‌هایشان واقعاً ساطع‌کننده گفتار است؛ گفتاری که قادر به اظهارنظر درباره امر مشترک است و نمی‌تواند به صداهای اعلان‌کننده درد، فروکاسته شود. این توزیع و بازتوزیع جایگاه‌ها و هویت‌ها، و این تملک و بازتملک است که آن را «توزیع امر محسوس» می‌خوانم» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۴۴). طبعاً در چنین نظمی، «سیاست، فرایندی از حذف طبقه‌بندی و طبقه‌زدایی است. سیاست، فرایندی از کنار گذاشتن هویتی است که به یک فرد داده می‌شود. جایگزین کردن یک هویت با هویتی دیگر به‌معنای ایجاد یک نظم پلیسی دیگر است» (May, 2008: 50).

در اینجا تعریفی از یک ما مطرح است که عبارت است از: «سوژه تظاهری جمعی که با پیدایش آن، در نحوهٔ توزیع سهم‌های اجتماعی، گسست ایجاد می‌شود» (رانسیر، ۱۳۹۲الف: ۲۵-۲۴) و رانسیر آن را سهم همین کسانی می‌داند که سهمی ندارند «و منظورم از این کسان نه مفلوکان، بلکه ناشناسان است» (رانسیر، ۱۳۹۲الف: ۲۵). در اینجا است که سیاست بیش از هرچیز به‌معنای برهم‌زنندهٔ نظم مستقر اجتماعی، آن‌هم به‌دست گروه یا طبقه‌ای است که جایگاهی در این نظم ندارند.

به‌طورکلی، از دیدگاه رانسیر، فلسفه‌های سیاسی ارزشمند، آن‌دسته از نظریه‌هایی هستند که دارای راه‌حلی برای ایدهٔ به‌ظاهر متناقض «نقش دادن به افرادِ بدون نقش» هستند. راه‌حلی که براساس آن، برای تبدیل شدن به یک سوژهٔ سیاسی باید دیده و شنیده شد و سیاست، فرایند پیکربندی دوباره شیوه‌هایی است که در آن‌ها سوژه‌ها دیده و شنیده می‌شوند.

۵. بازشناسی توزیع دوباره امر محسوس در سیاست و زیبایی‌شناسی

رانسیر برخلاف نظریه‌هایی که دو حوزه زیبایی‌شناسی و سیاست را جدا از یکدیگر فرض می‌کنند، از درهم‌بودگی این دو ساحت سخن می‌گوید، آن‌هم در جایی‌که هر دو در یک مسیر موازی موجب توزیع دوباره امر محسوس می‌شوند. در چنین

پیش‌فرضی، سیاست و زیبایی‌شناسی، صحنه‌هایی درنظر گرفته می‌شوند که با برچیده شدن منطق توزیع امر محسوس و بازتوزیع آن، مرزهای تجربه‌گری را می‌گشایند. رانسیر در طول پژوهش‌های خود به فرایند مشابهی پی می‌برد که هم‌زمان در حوزه‌های سیاسی و زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد.

به‌زعم رانسیر، کنش‌های سیاسی و زیبایی‌شناختی در آثار و اعمالی آشکار می‌شوند که در آن‌ها برابری در مقابل نظم تثبیت‌شدهٔ شناسایی و طبقه‌بندی قرار می‌گیرد. «مخالفت» به‌عنوان جزء سازنده و قوام‌بخش، سبب بروز اعمال و کنش‌هایی می‌شود که به درونی‌شدن نظم موجود انجامیده و موجب توزیع امر محسوس می‌شود. در همین راستا، عرصه‌های سیاست و زیبایی‌شناسی در تقابل با امر نمادین فرایندهای آنارشیکی هستند که در راستای رهایی از نظم موجود، گسسته می‌شوند و در مقابل منطق پلیس قرار می‌گیرند.

رانسیر اشاره می‌کند که مهم‌ترین دغدغه‌اش در همین راستا «به‌پرسش گرفتن پارادایم تاریخی کردن سیاست و هنر بود» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۶۸). او روایت موجود، یعنی «پایان روایت‌های کلان» و اینکه ««زمانهٔ سیاست رهایی‌بخش به‌سر آمده است» را به‌نقد کشیده و آن را روی دیگر استدلال افلاطونی کهن در مورد «فقدان یا کمبود زمان» دانست که کارگران را از انجام هر کاری به‌جز کار خودشان بازمی‌داشت» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۶۸). دراین‌میان، هدف رانسیر از بحث درباره سیاست، «در هم شکستن به‌اصطلاح، همبستگی میان سیاست رهایی‌بخش و هر نوع جهت یک‌سویه تاریخ یا هر نوع «روایت کلان» بود. هدفش نشان دادن این نکته بود که هیچ نوع پایان سیاستی وجود ندارد و سیاست یک فعالیت مازاد یا اضافی[1] متزلزل است، و هنوز بر لبه فروپاشی است (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۶۸).

برهمین‌اساس، رانسیر در آثار خود درباره زیبایی‌شناسی تلاش می‌کرد سنت بازنمایی را به‌عنوان یک پارادایم تاریخی مسلط به‌چالش بکشد، زیرا به‌نظر او، همهٔ کارهای زیبایی‌شناسانه‌اش را می‌توان «اقدامی نظام‌مند برای به‌چالش کشیدن این پارادایم تاریخی مسلط دانست، زیرا ما را از فهم دگرگونی‌های هنر مدرن و معاصر

1. Surplus

و درک رابطه میان هنر و سیاست بازمی‌دارد (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۶۹)؛ تاآنجاکه اثر هنری و ادبی با نفی سلسله‌مراتب بازنمایی میان موضوعات والا و پست «سلسله‌مراتب معمولی موجود را پس زده و با گسست از میمسیس[۵] [محاکات] به عامل شکل دادن به حیات جمعی جدید تبدیل شد» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۷۱).

ازاین‌رو رانسیر در سیاست و زیبایی‌شناسی به موضوع یگانه‌ای توجه داشت که عبارت بود از: «تلاش برای ساختن نوعی پارادایم «تاریخ‌مندی[1]» که به‌گونه‌ای یکسان در تقابل با روایت‌های متقارن یک‌سویهٔ پیشرفت و انحطاط ـهردوـ است. این پارادایم، تنش درونی یک رژیم هنر، تنش درونی تفکر، و کثرت خطوط یا مسیرهای زمان‌مندی آن را درنظر می‌گیرد» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۷۲). رانسیر این تضاد و چندزمان‌مندی را در تقابل با یک‌سویگی مقولهٔ مدرنیته قرار می‌دهد. «مدرنیته بر فرض وجود پیوندی ساده میان یک فرایند تاریخی رهایی‌بخشی سیاسی و یک فرایند تاریخی خودآیین‌سازی کنش‌های هنری استوار بود. با این کار، سرشت پرتضاد رژیم زیبایی‌شناختی هنر و سیاست آن را پنهان کرد. هنگامی‌که تضاد بیش‌ازحد آشکار شد، تنها برحسب نوعی «فروپاشی» مدرنیته قابل‌تفسیر بود» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۷۳).

از نظر رانسیر، گویاترین نمونه معکوس شدن پارادایم مدرنیستی و الزامات سیاسی این معکوس شدن، نظریه «امر والا[2]»ی *لیوتار* است. « نقطه شروع استتیک امر والای او با روایت «سخت» از مدرنیسم همسو است، یعنی همان روایت آدورنویی که قابلیت‌های سیاسی اثر هنری را با جدایی رادیکال آن از حیات اجتماعی و با تضادهای درونی‌اش مرتبط می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۷۳). از نظر رانسیر، «برای لیوتار ـهمچنان‌که برای آدورنوـ جریان آوانگارد به‌گونه‌ای نامعین خط فارق هنر مدرن از فرهنگ کالایی را کشید، اما لیوتار این رسالت را تا حد معکوس شدن آن پیش راند. این «سیاست استتیک» به‌جایی رسید که در آن، کارکرد هنر، شهادت دادن بر یک فاجعه است. این سیاست، مجبور است بر «فاجعه» آغازین روح، بر وابستگی دیرین ذهن بشری به قانون دیرین دیگری نهفته در درون او شهادت دهد. سپس باید بر فاجعه‌ای شهادت دهد که ناشی از فراموش کردن این فاجعه است؛ فاجعهٔ وعده رهایی‌بخشی، وعدهٔ سروری بشری که تنها به‌صورت بربریت

1. Historicity

2. The Sublime

صریح نازی، توتالیتاریسم شوروی، یا توتالیتاریسم نرم فرهنگ کالایی تحقق می‌یابد. به‌این‌ترتیب، هنر، در دقیق‌ترین معنا، به سوگواری سیاست تبدیل می‌شود (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۷۵-۷۴) و راه هر نوع فرایند رهایی‌بخشی را از پیش سد می‌کند.

دراین‌میان، رانسیر در هستهٔ تمام پژوهش‌هایش «بر جایگزین کردن نظم زمان، که امر ناممکن را تجویز می‌کند، با نوعی توپوگرافی یا مکان‌نگاری توزیع دوباره امر ممکن و کثرت خطوط زمان‌مندی» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۷۷) تأکید می‌کند؛ امری که در دستگاه فکری رانسیر، به بررسی‌ها و پژوهش‌های او در توزیع و تقسیم امر محسوس منجر شده و به شناسایی حوزه‌هایی انجامیده است که آن را سیاست یا زیبایی‌شناسی می‌نامیم. حوزه‌هایی که از نظم موجود که توزیع مکان‌ها و زمان‌ها در جامعه را مشخص می‌کند، گسسته و با فراروی از سلسله‌مراتب موجود، رهایی از توزیع امر محسوس را تحقق می‌بخشند؛ ازاین‌رو، سیاست در اصل، زیبایی‌شناسی و زیبایی‌شناسی، سیاست است؛ زمانی‌که در هر دو حوزه، اثرگذاری بر چگونگی توزیع امر محسوس رخ می‌دهد.

نتیجه‌گیری

رانسیر با بازتعریف مفاهیم سیاست و زیبایی‌شناسی به صورت‌بندی رابطه این دو حوزه پرداخته است؛ وی مناسبات و قلمرو مشترک این دو حوزه در کنش‌های هنری یا کاربست‌هایی در دایره شمول سیاست را در سطحی عام بررسی کرده است. کنش‌ها و کاربست‌هایی که در راستای رهایی‌بخشی به زدودن و فراروی از نظم موجود پرداخته و رایج‌ترین تقسیم‌بندی‌های زمانی-مکانی را بی‌اعتبار می‌کردند. در مقاله حاضر سعی شد در پاسخ به این پرسش که «رانسیر در بررسی‌های خود در حوزه‌های سیاست و زیبایی‌شناسی، چگونه توانسته است به راه و امکانی نظری برای ایجاد ارتباط میان این دو حوزه دست یابد؟» ابتدا بازتعریف دو مفهوم سیاست و زیبایی‌شناسی از دیدگاه رانسیر را بررسی کردیم و در ادامه، ارتباط میان این دو حوزه، توصیف و تبیین شد. بنا بر فرضیه ما، رانسیر با پیش‌فرض گرفتن درهم‌پیچیدگی دو حوزه سیاست و زیبایی‌شناسی و اینکه هر دو حوزه از راه‌های موازی به موضوعات یکسانی می‌پردازند، به اثرگذاری این دو ساحت بر توزیع امر

محسوس توجه کرده است؛ آن‌هم در جایی‌که هر دو، امر سیاسی را محقق می‌کنند. به‌این‌ترتیب، در پژوهش حاضر پس از بررسی و شناخت اندیشه‌ها و نظرات رانسیر در دو حوزهٔ سیاست و زیبایی‌شناسی، به چگونگی رابطه این دو حوزه با یکدیگر در راستای بازتوزیع امر محسوس پرداخته شد.

براساس آنچه مطرح شد، رانسیر، سیاست را از زیر چتر یکه‌تازی مفهوم قدرت رها کرده و آن را در راستای ایدهٔ مرکزی رهایی و مقاومت مطرح می‌کند. دراین‌میان، عرصهٔ زیبایی‌شناسی نیز همچون سیاست با گسستن از نظم موجود که توزیع مکان‌ها و زمان‌ها در جامعه را مشخص می‌کند، به فراروی از آن پرداخته و رهایی از توزیع امر محسوس را امکان‌پذیر می‌کند؛ به‌گونه‌ای که اثر هنری و ادبی با نفی سلسله‌مراتب بازنمودی میان موضوعات والا و پست، سلسله‌مراتب موجود را پس زده و سنت بازنمودی را به‌عنوان یک پارادایم تاریخی مسلط به‌چالش می‌کشد. همان‌گونه که یک کنش سیاسی با قد برافراشتن در مقابل نظم پلیس و برهم زدن توزیع امر محسوس به دیده شدن افرادی می‌انجامد که جایگاهی در نظم مستقر ندارند و امر سیاسی را در راستای رهایی محقق می‌سازد.

به‌زعم رانسیر، کاری که این دو ساحت به‌مثابهٔ شکل‌های متفاوتی از اختلاف در حوزه خود می‌کنند، این است که سبب توزیع دوباره امر محسوس شده و شکافی در نظم محسوس ایجاد می‌کنند. درواقع، سیاست و زیبایی‌شناسی صحنه‌هایی هستند که با برچیده شدن منطق توزیع امر محسوس و بازتوزیع آن، مرزهای جدیدی از تجربه‌گری را می‌گشایند و ازاین‌رو است که به‌نظر رانسیر «سیاست در اصل، زیبایی‌شناسی و زیبایی‌شناسی، سیاست است».

رانسیر با نقد بحث «پایان روایت‌های کلان» بر آن بود که هیچ نوع پایانی وجود ندارد و در تقابل با روایت‌های یک‌سویهٔ پیشرفت و انحطاط، به شناسایی کنش‌ها و تجربه‌هایی در حوزهٔ سیاست و زیبایی‌شناسی می‌پردازد که فرایند رهایی‌بخشی در آن‌ها بررسی می‌شود. او در پژوهش‌های خود نشان می‌دهد که این دو مسیر، از راه‌های موازی به موضوعات یکسانی می‌پردازند و آنچه سیاست زیبایی‌شناسی نامیده می‌شود، در توزیع و تقسیم امر محسوس بررسی می‌شود.*

یادداشت‌ها

۱. اختلاف در دستگاه فکری رانسیر فرایندی سیاسی است که به‌کمک روبه‌رو کردن چارچوب تثبیت‌شدهٔ ادراک، تفکر، و کنش با امر «غیرقابل‌قبول»، یعنی یک سوژه سیاسی، سبب ایجاد شکاف در نظم محسوس می‌شود (رانسیر، ۱۳۹۳ج: ۳۲۸). درواقع، اختلاف در تقابل با منطق اجماع، یعنی ایدهٔ امر مناسب و توزیع جاهای امر مناسب و نامناسب که شالوده همه سلسله‌مراتب‌ها را تشکیل می‌دهد، به بازپیکربندی توزیع امرمحسوس انجامیده و امر سیاسی را محقق می‌کند.

۲. توزیع امر محسوس در دستگاه فکری رانسیر، نظامی متشکل از «واقعیت‌های بدیهی ناشی از ادراک حسی» است که هم بر وجود نوعی امر مشترک دلالت دارد و هم مرزبندی‌های خاصی که سهم‌ها و جایگاه‌های موجود در این امر مشترک را تعریف می‌کنند. توزیع محسوسات مشخص می‌کند که چه کسانی می‌توانند سهمی داشته باشند در آنچه به کل جماعت تعلق دارد؛ آن‌هم براساس کاری که انجام می‌دهند و زمان و فضایی که این فعالیت در آن اجرا می‌شود. همچنین، مشخص می‌کند که در یک فضای مشترک چه چیزی رؤیت‌پذیر است و چه چیزی نیست، چه چیز از زبانی مشترک برخوردار است و چه چیزی نیست و.... این توزیع و بازتوزیع جایگاه‌ها و هویت‌ها و این تملک و بازتملک است که توزیع امر محسوس خوانده می‌شود.

۳. در نظام فکری و زیبایی‌شناسانهٔ رانسیر، هر امری اهمیت بازنمایی شدن دارد و ما با نوعی بی‌توجهی به مرزهای کاذبی روبه‌رو هستیم که امور ارزشمند را از امور بی‌ارزش و کم‌اهمیت جدا می‌کند. مفهوم برابری در دستگاه فکری رانسیر، به‌معنای امکان بروز و ظهور دادن به عرصه‌هایی است که همیشه سرکوب می‌شدند؛ عرصه‌هایی که همیشه کم‌ارزش تلقی شده و شأن بازنمایی شدن برایشان قائل نبوده‌اند. در بطن چنین نگرشی همه‌چیز از یک ارزش یکسان برخوردار است. به‌زعم رانسیر «جوهر برابری را نه در وحدت منصفانهٔ علایق و منافع، بلکه در اعمال برخاسته از درونی‌شدن که نظم به‌فرض طبیعی محسوسات را برهم می‌زنند، باید یافت. سوژه‌های سیاسی از طریق پرداختن به یک خطا، همارایی‌های زیبایی‌شناختی جماعت را دگرگون می‌کنند تا تنها امر کلی یا جهان‌شمول در سیاست‌ورزی را که همان «ما همه برابریم» است را محقق کنند» (رانسیر، ۱۳۹۳ج: ۳۲۸).

۴. برای درک بهتر این مفهوم، پرداختن به کتاب شب پرولترها (The Nights of Labor)

خالی از لطف نیست، زیرا به شیوه‌های توزیع امر محسوس در زندگی کارگری و شیوه‌های برهم زدن آن توسط کارگران می‌پردازد و این خود، کمک بزرگی به فهم بهتر و عمیق‌تر این مفهوم می‌کند. در یکی از روزهای ماه مه، رانسیر مشغول خواندن نوشته‌های کارگری متعلق به دهۀ ۱۸۳۰ بود که متوجه چیز کاملاً متفاوتی شد. «این چیز متفاوت، همانا، فراغت کارگران بود، آن‌هم نه فراغتی معمولی از آن کارگری معمولی به‌معنای روزی که کارگر باید در آن نیروی فیزیکی و ذهنی خود را برای کار کردن در هفتۀ بعد بازسازی کند. درواقع، نوعی گسستن به‌سوی نوع دیگری از فراغت بود» (رانسیر، ۱۳۹۰: ۱۸)؛ فراغتی که از نظر رانسیر، بازپیکربندی یک زمان و مکان را تشکیل می‌داد که توزیع کهنه امر محسوس را باطل می‌کرد؛ توزیعی که براساس آن، کارگر باید شب را به خواب سپری می‌کرد تا قدرت کار برای فردا را داشته باشد. این توزیع، برمبنای حکمی بود که افلاطون در کتاب «جمهور» (Republic) خود به آن توجه داشت. برمبنای نظم افلاطونی، هرکس باید در جای خود و حرفه خود بوده و به آن بپردازد. حکمی که براساس آن، «کارگران حق ندارند هم‌زمان به دو کار بپردازند» (به‌نقل از: رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۵۵). رانسیر همین تعریف از کارگر را به‌عنوان توزیع امر محسوس درنظر گرفته است که براساس آن، کارگران باید در طول روز کار کنند و در طول شب، بخوابند. هستۀ مرکزی رهایی کارگران، تلاشی است که آن‌ها برای جدا شدن از این تقسیم‌بندی زمان و مکان و به‌عبارتی، توزیع امر محسوس انجام می‌دهند؛ ازاین‌رو غلبه بر شب خود، نخستین گام برای بازپیکربندی جهان توسط کارگران است. «انقلاب عبارت بود از فتح شب برای انجام کاری غیر از خوابیدن» (رانسیر، ۱۳۹۲ب: ۵۶). آن‌ها تلاش می‌کنند تا شب را در دست بگیرند و به‌جای خوابیدن و آماده شدن برای کار در روز بعد، شب را در کافه‌ها می‌گذرانند. کنشی که با ایجاد یک واژگونی بنیادین در توزیع امر محسوس به انقلاب زیبایی‌شناختی منجر می‌شود.

۵. میمسیس (mimesis) اصطلاحی یونانی است که طیف گسترده‌ای از معانی ازجمله تقلید کردن، بازنمایی، مشابهت و... را دربر می‌گیرد. در زبان فارسی بیشتر آن را به تقلید و محاکات برگردانده‌اند. به‌زعم رانسیر این واژه «نخست عبارت است از نوعی تاخوردگی در نحوه توزیع شیوه‌های انجام دادن و ساختن و نیز در نحوه توزیع مشغله‌های اجتماعی؛ تاخوردگی‌هایی که هنرها را رؤیت‌پذیر می‌کند. میمسیس یک فرایند هنری نیست، بلکه یکی از رژیم‌های رؤیت‌پذیری هنرها است. یک رژیم رؤیت‌پذیری، در تقابل با رژیم استتیکی، در یک‌زمان هم چیزی است که هنرها را خودآیین می‌کند و هم چیزی که این خودآیینی هنرها را به نظم کلی‌ای از مشغله‌ها و شیوه‌های انجام دادن و ساختن، پیوند می‌دهد» (رانسیر، ۱۳۹۳ب، ۲۷).

منابع

رانسیر، ژاک (۱۳۸۸الف)، «رژیم‌های هنری و کاستی‌های مفهوم مدرنیته»، ترجمه بابک سلیمی‌زاده، *زیباشناخت*، شماره ۲۱.

ـــــــــ (۱۳۸۸ب)، «سیاست ادبیات»، ترجمه امیر احمدی آریان، *هنر و معماری: زیباشناخت*، شماره ۲۱.

ـــــــــ (۱۳۹۰الف)، «تماشاگر رهایی‌یافته»، ترجمه بابک سلیمی‌زاده، در:
http://mindmotor.biz/Mind/?p=2330

ـــــــــ (۱۳۹۰الف)، «تأملی در عدم اجماع: سیاست و استتیک»، ترجمه بابک سلیمی‌زاده، در:
www.mindmotor.info

ـــــــــ (۱۳۹۲الف)، *پارادوکس‌های هنر سیاسی*، ترجمه اشکان صالحی، تهران: بن گاه.

ـــــــــ (۱۳۹۲ب) *ده تز در باب سیاست با دو پیوست*، ترجمه امید مهرگان، تهران: رخداد نو.

ـــــــــ (۱۳۹۳الف) *استتیک و ناخرسندی‌هایش*، ترجمه فرهاد اکبرزاده، تهران: انتشارات امید صبا.

ـــــــــ (۱۳۹۳ب) *توزیع امر محسوس: سیاست و استتیک و رژیم‌های هنری و کاستی‌های انگاره مدرنیته*، ترجمه اشکان صالحی، تهران: بن گاه.

ـــــــــ (۱۳۹۳ج) *سیاست‌ورزی زیبایی‌شناسی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: هزاره سوم.

ـــــــــ (۱۳۹۳د)، *ناخودآگاه استتیک*، ترجمه مجید نظری، تهران: ناهید.

ـــــــــ (۱۳۹۴الف)، *آینده تصویر*، ترجمه فرهاد اکبرزاده، تهران: امید صبا.

ـــــــــ (۱۳۹۴ب)، *عدم‌توافق*، ترجمه رضا اسکندری، تهران: گهرشید.

ژیمنز، مارک (۱۳۹۳)، *زیباشناسی چیست؟*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

Dasgupta, Sudeep (2008), "Art is Going Elsewhere and Politics has to Catch it", An Interview with Jacques Ranciere, *Krisis*, Issue 1.

Ranciere, Jacques (1992), "*Politics, Identification, and Subjectivization*", October, Vol.61, *The Identity in Question*, pp.58 -64.

_____ (2004), "*INTRODUCTION DISAGREEMENT*", translated by steven Corcoran, *ANGELAKI*; Journal of the theoretical humanities, Vol. 9, No. 3, December.

_____ (2006), "T*hinking between Disciplines: an Aesthetics of Knowledge*", translated by Jon Raffe, *PARRHESIA*, No. 1 – 12.

Richard, Eldridge (2003), *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press.

Scruton, Roger (2001), *Kant: A Very Short Introduction*, Oxford University Press.

Paul, Guyer (2006), *Kant*, London: Routledge.

Hewlett, Nick (2007*), Badiou, Balibar, Ranciere; Rethinking Emancipation*, New York: Continuum International Publishing Group.

May, Todd (2008), *The Political Thought of Jacques Rancière; Creating Equality*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی