

انقلاب استتیکي و پیامدهای آن

ژاک رانسیر

ترجمه: بابک سلیمی زاده

www.mindmotor.info

طرح ریزی های خودآئینی و دگرآئینی

شیلر در انتهای پانزدهمین نامه ی خود در باب تربیت استتیکِ انسان یک پارادوکس را پیش می کشد و وعده و نویدی را مطرح می کند. او عنوان می کند که «آدمی تنها هنگامی کاملاً انسان است که بازی می کند.» و ما را مجاب میکند که این پارادوکس مستعد «بوجود آوردن عمارتِ هنرِ زیبا و هنرِ همچنان دشوار زندگی ست.» می توانیم این استدلال را به این صورت فرمول بندی دوباره کنیم: یک تجربه ی حسی ویژه وجود دارد - امر استتیک - که همزمان وعده ی جهان تازه ای از هنر و نیز حیاتی تازه برای افراد و اجتماع را مطرح می کند. به شیوه های مختلفی می شود به این گزاره و این نوید پرداخت. می توان گفت که نشان دهنده ی یک «توهم استتیک^۱» به منزله ی یک تمهید است که صرفاً به سرپوش گذاشتن بر این واقعیت خدمت می کند که حکم استتیک توسط سلطه ی طبقاتی شکل گرفته است. به نظر من این سودمندترین رویکرد به این مسئله محسوب نمی شود. می توانیم بطور عکس، بگوئیم که این گزاره و این وعده کاملاً درست بوده است، و ما واقعیت این «هنر زندگی» و این «بازی» را بیش از هر چیز در تلاش های تمامیت خواهانه^۲ در تبدیل اجتماع به اثر هنری همچون در زندگی استتیک شده ی هر روزه ی یک جامعه ی لیبرال و سرگرمی های تجاری اش تجربه می کنیم. شاید مسخره به نظر برسد، اما من معتقدم این نگرشی شایسته تر است. نکته در

^۱ - aesthetic illusion

^۲ - totalitarian

اینجاست که نه این حکم و نه این وعده هیچکدام بیهوده و بی نتیجه نبوده اند. مسئله اینجا نه «اعتبار» یک اندیشمند بل اثربخشی یک طرح است - طرحی که اشکال تجربه ی ما را دوباره قاب بندی می کند.

این طرح در قالب گفتمان هایی نظری و رویکردهایی عملی شکل گرفت، در شیوه های ادراک فردی و در نهادهای اجتماعی - موزه ها، کتابخانه ها، برنامه های تحصیلی؛ و نیز در اختراعات تجاری. هدف من این است که تلاش کنم اصل اثربخشی آن، و تحولات گوناگون و متضادش را بفهمم. چگونه است که مفهوم «استتیک» به عنوان یک تجربه ی ویژه، همزمان به ایده ی یک جهان ناب از هنر و نیز به خودسرکوبی هنر در زندگی منجر می شود، یعنی به سنت رادیکالیسم آوانگارد و همزمان به استتیکی شدن وجود همگانی؟ به یک معنا، تمام مسئله از یک پیشنهاد کوچک آب می خورد. شیلر می گوید که تجربه ی استتیکی آستن عمارت هنر زیبا و هنر زندگی خواهد بود. تمام موضوع «سیاست استتیک» - به بیان دیگر، رژیم استتیکی هنر - این اتصال کوچک را به جریان می اندازد. تجربه ی استتیکی تا جایی اثربخش است که آن «واو^۱» را به تجربه بنشیند. خودآئینی هنر را بنیان نهد، و به همان اندازه آن را به آرزوی «تغییر زندگی» متصل کند. می توان قضیه را اینطور آسان یاب کرد که خیلی ساده بگوئیم زیبایی های هنر را باید از هرگونه سیاسی سازی جدا نمود - و یا بگوئیم که خودآئینی منتسب به هنر بر وابستگی آن به سلطه سرپوش می گذارد. متأسفانه این مطالب درست نیست: شیلر می گوید «رانه ی بازی»^۲ هم عمارت هنر و هم عمارت زندگی را بازسازی خواهد کرد. کارگران مبارز دهه ی ۱۸۴۰ نه با خواندن و نوشتن ادبیات عامه پسند و ستیزه جو بلکه با خواندن و نوشتن ادبیات «بزرگ» از دایره ی سلطه خارج شدند. منتقدان بورژوایی دهه ۱۸۶۰ موضع «هنر

^۱ - and

^۲ - play drive (*Spieltrieb*)

برای هنر «فلویر را با برجسب تجسم دموکراسی متهم می کردند. مالارمه میخواست «زبان ذاتی» شعر را از گفتار همگانی تفکیک کند، و مدعی شد که این شعر است که به اجتماع «ضمانتی» را که فاقد آن است می بخشد. رودچنکو عکسهایش از کارگران شوروی و ژیمناست ها را از زاویه بالا می گرفت تا بدن ها و حرکات آنها را در هم ادغام کند، و صفحه ای شامل یک هم ارزی تساوی طلبانه میان هنر و زندگی خلق نماید. آدورنو می گوید هنر باید تماماً دربردارنده ی خود باشد، بهتر آن است که لگه ی ناخودآگاه را ظاهر کنیم و فریب هنر خودآئین شده را تقبیح نمائیم. لیوتار اعلام می کند که وظیفه ی جنبش آوانگارد این است که هنر را از خواستهای فرهنگی جدا کند بطوری که بتواند با شدت بیشتری گویای دگرآئینی اندیشه باشد. این فهرست را می توان تا بی نهایت ادامه داد. تمام این مواضع نشان دهنده ی طرح ریزی^۱ یک «واو» مشابه است؛ یک گره، که خودآئینی و دگرآئینی را به هم پیوند می زند.

فهم «سیاست» مختص رژیم استتیک هنر به معنای فهم شیوه ای است که خودآئینی و دگرآئینی بنا بر فرمول شیلر از اساس به یکدیگر پیوند خورده اند.^۲ این امر را می توان در قالب سه نکته خلاصه کرد.

^۱ - واژه ی employment که در عنوان این بخش هم بکار رفته است را به «طرح ریزی» برگردانده ام، اگرچه این را دقیق ترین معادل نمی دانم. به عنوان توضیح می توان گفت منظور از این اصطلاح در عرصه ی تاریخنگاری، سرهم بندی مجموعه ای از رویدادهای تاریخی در یک روایت به همراه یک طرح است. رانسیر توضیح می دهد که چگونه پیوند خودآئینی و دگرآئینی اساس یک طرح را تشکیل داده است. م

^۲ - من میان سه رژیم هنر تمایز قائل می شوم. در رژیم اخلاقی، آثار هنری واجد خودآئینی نیستند. به آنها همچون تصاویری نگریسته می شود که باید بر حسب حقیقت شان و اثری که بر منش افراد و اجتماع می گذارند مورد بررسی قرار گیرند. **جمهور** افلاطون، الگوی کاملی از این رژیم را ارائه می دهد. در رژیم بازنمودی، آثار هنری به عرصه ی تقلید تعلق دارند، و به این معنی دیگر موضوع قوانین حقیقت یا قواعد معمول سودمندی نیستند. رونوشتی از واقعیت به عنوان تحمیل یک صورت بر ماده به حساب نمی آیند. آنها تابع مجموعه ای از هنجارهای درونی هستند: سلسله مراتب ژانرها، تناسب بیان با سوژه ی روایت، مطابقت میان هنرها، و الخ. رژیم استتیک این هنجارمندی را بر هم می زند و رابطه صورت و ماده را که این هنجارمندی ساخته است منحل می کند. اکنون آثار هنری بر حسب تعلق شان به یک نظام حسی ویژه تعریف می شوند که با نسبتی بی واسطه میان اندیشه و مادیت محسوس به ما ارائه می گردند. (برای جزئیات بیشتر رجوع کنید به مقاله ی «رژیم های هنری و کاستی های مفهوم مدرنیته» منتشر شده در سایت مایند موتور)

نخست اینکه خودآئینی مقرر شده توسط رژیم استتیکِ هنر مربوط به اثر هنری نیست، بل متعلق به شیوه ای از تجربه است. دوم اینکه «تجربه ی استتیک» تجربه ای از ناهمگونی^۱ است، چندانکه برای سوژه ی این تجربه به معنای انفصال یک خودآئینی معین نیز هست. سوم اینکه موضوع این تجربه «استتیک» است، تا جائیکه هنر نباشد - یا عبارتی فقط هنر نباشد. این رابطه ی سه تایی ای است که شیلر در آنچه می توان «صحنه ی آغازین» استتیک نامید برقرار می کند.

نظام حسّی الهه

در انتهای نامه ی پانزدهم، او خود و خواننده را در برابر نمونه ای از «نمود آزاد» قرار می دهد، یک تندیس یونانی که با عنوان هره ی لودوویسی مشهور است. این تندیس «دربدارنده ی خود»^۲ و «ساکن در خود»^۳ است، صفتی که در خور الوهیت است: «لاقیدی» او، دوری او از هر دغدغه و هر وظیفه، از هر هدف و هر خواسته. این الهه چنین است چراکه از هر آنچه رنگ قصد و اراده بگیرد آزاد است. بدیهی ست که کیفیت های الهه در خصوصیات این تندیس نیز موجود است. بدین ترتیب این تندیس بطور پارادکسیکالی می خواهد آنچه که هرگز ساخته نشده و هرگز ابژه ی اراده نبوده را مجسم کند. به دیگر سخن: کیفیت های چیزی را جسمانیت بخشد که اثری هنری نیست. (باید اشاره کنم که برای گذر از فرمول هایی از قبیل این یک کار هنری «هست» یا «نیست»، و «این یک پیپ

^۱ - heterogeneity

^۲ - self-contained

^۳ - dwells in itself

هست یا نیست»، باید به این صحنه ی آغازین بازگردیم، اگر که می‌خواهیم این فرمول‌ها را به چیزی بیش از یک لطیفه ی مبتذل تبدیل کنیم).

به همان نسبت، تماشاگری که بازی آزاد امر استتیک را در برابر «نمود آزاد» تجربه می‌کند، از نوع بخصوصی از خودآئینی لذت می‌برد. این خودآئینی عقل آزاد نیست که بی سامانی احساس را مطیع خود سازد. این اتفاقاً تعلیق‌انگونه از خودآئینی است. این خودآئینی ای است که دقیقاً به عقب نشینی قدرت مربوط است. «نمود آزاد»ی که در برابر ما می‌ایستد، و برای دانش ما غیرقابل نزدیکی و دست نیافتنی می‌نماید. توسط این تصویر که سوژه نمی‌تواند آن را به هیچ وجه به چنگ آورد، به سوژه وعده ی تصرف یک جهان تازه داده شده است. الهه و تماشاگر، بازی آزاد و نمود آزاد، در یک نظام حسّی^۱ ویژه به هم می‌رسند، و تضاد میان فعالیت و انفعال، اراده و مقاومت را ملغی می‌کنند. «خودآئینی هنر» و «وعده ی سیاست» در مقابل یکدیگر قرار نمی‌گیرند. خودآئینی عبارت از خودآئینی تجربه است نه اثر هنری. به بیان دیگر، اثر هنری تا جایی در نظام حسّی خودآئینی شرکت می‌کند که اثر هنری نباشد.

اکنون این «اثر هنری نبودن» به یکباره معنایی تازه به خود می‌گیرد. نمود آزاد تندیس در واقع پدیدارشدن آن چیزی است که در قالب هنر نمی‌توان بدان دست یافت. یعنی نمودارشدن فرمی از زندگی که در آن هنر هنر نیست. «خود- در بردارندگی» این تندیس یونانی به «خودبسنده‌گی» یک زندگی جمعی تبدیل می‌شود که خود را به عرصه های فعالیت جداگانه تفکیک نمی‌کند، خود بسنده‌گی اجتماعی که در آن هنر و زندگی، هنر و سیاست، زندگی و سیاست هر کدام از دیگری منفصل نشده است. به نظر می‌رسد این مردم یونان بوده اند که خودآئینی زندگی شان در خود- در بردارندگی این تندیس بیان شده است. در اینجا صحت و سقم، دقت نظر یا این قبیل چیزها در

^۱ - sensorium

مورد دیدگاه یونانیان باستان مطرح نیست. آنچه در اینجا مطرح است یک تغییر در ایده‌ی خودآئینی است، بطوریکه با ایده‌ی دگرآئینی در پیوند باشد. خودآئینی نخست به «دسترس ناپذیری» ابژه‌ی تجربه‌ی استتیک‌گره خورده بود. سپس به خودآئینی‌ای از زندگی تبدیل شد که در آن هنر وجودی مجزا ندارد - و تولیدات آن در واقع خود-بیانگری‌های زندگی هستند. «نمود آزاد» در مقام تقابل با ناهمگونی، دیگر در کار نیست. دیگر از اینکه تعلیق تضادهای میان صورت و ماده، یا فعالیت و انفعال باشد دست می‌کشد و به محصول یک ذهن انسانی تبدیل می‌شود که در پی تبدیل صفحه‌ی نموده‌های حسّی به یک نظام حسّی تازه است؛ نظام حسّی‌ای که حکم‌آینه‌ی فعالیت خودش را داشته باشد. آخرین نامه‌ی شیلر این طرح را باز می‌کند، و شرح می‌دهد که چگونه انسان اولیه رفته رفته می‌آموزد نگاهی استتیک‌گره‌ی بازوان و ابزارهایش و یا به بدن‌اش بیافکند، و لذت نمود را از کارکرد ابژه‌ها جدا کند. بدین ترتیب بازی استتیک‌گره‌ی عمل استتیک‌گره‌ی تبدیل می‌شود. طرح یک «بازی آزاد»، یعنی به تعلیق در آمدن قدرت شکل فعال بر فراز ماده‌ی منفعل و وعده‌ی یک وضعیت بی‌سابقه‌ی مبتنی بر برابری، به طرحی دیگر بدل می‌شود که در آن، شکل ماده را مطیع خود می‌سازد و دیگر خود-تربیت‌کنندگی انسان عبارت از رهایی او از قید مادیت است، همانطور که او جهان را به نظام حسّی خود تبدیل می‌کند.

بنابراین این صحنه‌ی آغازین استتیک‌گره‌ی آشکارکننده‌ی یک تناقض است که عبارت از تضاد هنر در مقابل سیاست، هنر والا در مقابل فرهنگ عامه، یا هنر در مقابل استتیک‌گره‌ی کردن زندگی نیست. تمام این تضادها مشخصات ویژه و تفسیرهایی از یک تناقض اساسی‌ترند. در رژیم استتیک‌گره‌ی هنر، هنر هنر است تا جایی که چیزی غیر از هنر باشد. همیشه «استتیک‌گره‌ی می‌شود»، که این یعنی همواره به عنوان «فرمی از زندگی» طرح افکنده می‌شود. فرمول کلیدی رژیم استتیک‌گره‌ی هنر این است که هنر فرمی خودآئین از زندگی است. با اینحال این فرمولی است که به دو شیوه می‌تواند مورد قرائت قرار گیرد:

خودآئینی ای که می تواند بر زندگی حمل شود، و یا زندگی ای که بر خودآئینی - و این خطوط تفسیری می توانند در تضاد با یکدیگر قرار گیرند یا با هم تلاقی داشته باشند.

چنین تضادها و تلاقی هایی را می توان به عنوان فعل و انفعال میان سه سناریوی عمده بررسی کرد. هنر می تواند به زندگی بدل شود. زندگی می تواند به هنر بدل شود. هنر و زندگی می توانند خصیصه هایشان را با هم رد و بدل کنند. این سه سناریو، سه پیکربندی از امر استتیک را موجب می گردد و در سه نسخه ی مادی به کار برده می شود. طبق منطق «واو»، هر کدام یک متغیر از سیاست استتیک، یا آنچه می توان «فراسیاست» آن نامید نیز محسوب می شود؛ یعنی شیوه ای که هر کدام سیاست مختص به خویش را تولید می کند، و بازآرایی های فضای سیاست، بازپیکربندی هنر به عنوان یک موضوع سیاسی، یا اثبات خودش به عنوان سیاست حقیقی را موجب می شود.

برساختن دنیای جمعی نوین

نخستین سناریو همان «هنر به زندگی بدل می شود» است. در این الگو، هنر نه تنها به عنوان بیانی از زندگی بل به عنوان شکلی از خود-تربیت کنندگی آن در نظر گرفته شده است. این بدین معنی ست که رژیم استتیک هنر پس از تخریب رژیم بازنمودی در یک رابطه ی دوسره در مقابل رژیم اخلاقی تصاویر قرار گرفته و تقسیم بندی زمان ها و مکان ها، پایگاه ها و عملکردهای آن را پس می زند. لیکن اصل اساسی آن را تصدیق می کند: [این اصل که] مواد هنر مواد تربیت هستند. همانطور که هنر خود-تربیت کنندگی صورت بندی یک نظام حسی تازه است - که این در واقع به معنای یک منش^۱ جدید است. این امر در حد اعلا ی خود بدین معنی ست که «خود-تربیت کنندگی استتیک انسان»

^۱ - ethos

یک منش جمعی نوین را قاب بندی خواهد کرد. سیاست استتیک می آید تا با پیکربندی جدلی^۱ جهان مشترک اش، راه درست به دست آوردن آن چیزی باشد که استتیک سیاست بیهوده در پی آن بود. استتیک یک جهان غیرجدلی، و قاب بندی یک جهان مشترک مبتنی بر اجماع را وعده می دهد. سرانجام این بدیل سیاست به استتیکی کردن تبدیل می شود، که همچون برساختن یک منش جمعی نوین نگریسته شده است. این سناریو، نخست در یک پیش نویس کوتاه توسط هگل، هولدرین، و شلینگ تنظیم شد و نام «قدیمی ترین برنامه ی نظام ایدئالیسم آلمانی» را به خود گرفت. این سناریو سیاست را با طرح تضادی مستقیم و آشکار میان ساز و کار مهجور دولت و قدرت زنده ی اجتماع که توسط قدرت اندیشه ی زنده ساخته شده بود محو کرد. پیشه ی شاعری - وظیفه ی «تربیت استتیکی» - به معنای محسوس ساختن ایده ها بود با تبدیل آنها به تصاویر زنده، و آفریدن معادلی برای اسطوره شناسی باستان، به عنوان چارچوب یک تجربه ی مشترک که توسط قشر نخبه و مردم عوام سهم شود. در کلام آنها «اسطوره شناسی باید به فلسفه تبدیل شود تا مردم عادی را عقلانی کند و فلسفه باید به اسطوره شناسی بدل شود تا فیلسوفان را محسوس سازد.»

این پیش نویس تنها یک رویای فراموش شده متعلق به دهه ۱۷۹۰ نیست. این پیش نویس بذریه یک انگاره ی نوین از انقلاب را کاشت. حتی اگر مارکس آن را نخوانده باشد، می توان همین طرح را در یادداشتهای دهه ۱۸۴۰ او تشخیص داد. انقلاب آینده همزمان نقطه ی تکمیل و نقطه ی فسخ فلسفه خواهد بود؛ نه دیگر صرفاً یک انقلاب «صوری» و «سیاسی»، که انقلابی «انسانی» خواهد بود. این انقلاب انسانی فرزند پارادایم استتیکی است. به همین دلیل است که در سالهای ۱۹۲۰ می تواند پیوندگاهی میان حزب مارکسیستی پیشگام و جنبش هنری آوانگارد ایجاد شود، چرا که دو هر طرف به برنامه ی یکسانی متصل بودند: برساختن فرمهای تازه ای از زندگی، که در آن خود-سرکوبی

^۱ - polemical

سیاست در تطابق با خود-سرکوبی هنر خواهد بود. منطق اولیه ی «وضعیت استتیک^۱» با سوق داده شدن به سمت این رویا بصورت عکس در آمده است. نمود آزاد نمودی تلقی میشد که نشان از هیچ «حقیقتی» در پس یا در زیر خود نداشت. اما وقتی که به بیان یک زندگی معین تبدیل می شود، دوباره گواهی بر حقیقتی می دهد. در گام بعدی، این حقیقت تجسد یافته با دروغ نمودها در تضاد قرار می گیرد. وقتی انقلاب استتیک شکل یک انقلاب «انسانی» را به خود می گیرد که انقلاب «صوری» را ملغی کرده باشد، و در واقع آن منطق اولیه را واژگون و مضمحل کرده باشد. خودآئینی این الوهیت لاقید و دسترس ناپذیری آن همزمان وعده ی یک عصر نوین مبتنی بر برابری را میداد. اکنون تکمیل و انجام این وعده با عمل سوژه ای که بدور از تمامی این نمودها عمل می کند اینهمان شده، عملی که تنها رویای چیزی بود که اکنون باید همچون واقعیت تلقی گردد.

اما نبایست با توجه به تمام اینها به سادگی این سناریوی تبدیل به هنر شدن زندگی را با فجایای «مطلق استتیک» که در تصویر تمامیت خواهانه ی جمعیت به عنوان یک اثر هنری تجسم یافت یک کاسه کنیم. همین سناریو را می توان در آن دسته از تلاشهای میانه رو و هوشمندانه ردیابی کرد که در صدد تبدیل هنر به فرم زندگی بودند. برای نمونه می توانیم به شیوه ای اشاره کنیم که نظریه و عمل جنبش هنرها و صنایع به حسی از زیبایی ابدی و یک رویای قرون وسطایی در مورد صنایع دستی و اصناف پیشه ور گره خورده بود، و دل مشغول مسائلی از قبیل استثمار طبقه کارگر و مفاد زندگی روزمره بود و حول موضوعات کارکردگرایی می گشت. ویلیام موریس جزو اولین کسانی بود که مدعی شد صندلی راحتی زیباست اگر یک نشیمنگاه آرامش بخش را تدارک ببیند، به جای آنکه صرفاً خیالات تصویری دارنده اش را خوش آید. و یا بد نیست اشاره ای به مالارمه کنیم، شاعری که

^۱ - aesthetic state

اغلب به عنوان تجسّد خلوص گرایی^۱ معرفی می شود. کسانی که عبارت «این ژست جنون آسای نوشتار» او را به عنوان فرمول «انتقال ناپذیری^۲» متن پاس می دارند، معمولاً انتهای جمله ی او را فراموش می کنند که وظیفه ی «بازآفرینی همه چیز، از دلِ خاطره پردازی، نشان دادن اینکه ما به واقع در مکانی هستیم که می بایست باشیم» را بر دوش شاعر می گذارد. عملِ باصطلاح «ناب» نوشتار در پیوند است با خلق فرم هایی که در قاب بندی دوباره ی زیستگاه انسانی مشارکت می کنند، بطوریکه تولیدات شاعر در یک زمان هم با آئین های زندگی جمعی، همچون مراسم آتش بازی روز تخریب زندان بازیل، و هم با تزئینات شخصی خانگی مقایسه می شود.

این امری تصادفی نیست که در نقد قوه ی حکم کانت عمده مثال های ادراک استتیک از دکورها و تزئینات رنگ شده ای اخذ شده که تا جایی «زیبایی آزاد» محسوب می شدند که هیچ موضوعی را بازنمایی نکنند، بل به سادگی در لذت یک جایگاه جامعه پذیری توزیع شوند. می دانیم که دگرگونی های هنر و رؤیت پذیری آن چقدر با مناقشاتی که بر سر مسئله ی تزئینات در گرفته در پیوند بوده است. برنامه های جدلی برای تقلیل تزئین به کارکرد، به سبک لوس^۳، و یا ستایش قدرت دلالتگری خودآئین آن، به سبک ریگل^۴ یا وُرینگر، به یک اصل پایه ای یکسان توسّل می جوید: هنر پیش از هر چیز مسئله ی سکنی گزیدن در یک جهان مشترک است. به همین دلیل است که این بحث در مورد تزئینات می تواند به ایده ی نقاشی انتزاعی و طراحی صنعتی کمک کند. مفهوم «تبدیل به زندگی شدن هنر» صرفاً پرورش دهنده ی طرح های آفرینش یک «زندگی تازه» نیست. بل همچنین سازنده ی یک جسمانیت تازه از هنر است، که می تواند در قالب یک فرمول خلاصه شود: یک زندگی نوین به هنری نوین نیاز دارد. هنر «ناب» و هنر «متعهد»، هنر «زیبا» و هنر «کاربردی»، هر کدام یکجور

^۱ - purism

^۲ - intransitivity

^۳ - Loos

^۴ - Riegl

سهیم شدن در این جسمانیت اند. البته آنها هر کدام این مسئله را به طرق متفاوت می فهمند و به انجام می رسانند. در سال ۱۸۹۷، وقتی مالارمه پرتاب تاس را نوشت، میخواست آرایش خطوط و اندازه ی حروف بر روی صفحه مطابق با فرم ایده ی او - پرتاب تاس - باشد. چند سال بعد Peter Behrens لامپ ها و کتری ها، علائم تجاری و کاتالوگهای کمپانی جرمن جنرال الکتریسیته را طراحی کرد. چه چیز میان این دو مشترک است؟

پاسخ، به باور من، مفهوم بخصوصی از طراحی است. شاعر می خواهد طراحی یک فرم کلی را جایگزین سوژه اصلی بازنمودی سرایش شعر کند، تا شعر را به مانند رقص آرایبی یا همچون چرخش پنکه بسازد. او این فرمهای کلی را «تیپ ها» می نامد. مهندس-طراح می خواهد ابژه هایی را بیافریند که فرمهایشان متناسب با کاربردشان باشد و آگهی هایی که اطلاعات دقیق در مورد آنها ارائه دهد، بدون زرق و برق های تجاری. او این فرمها را نیز «تیپ ها» می نامد. او به خود به چشم یک هنرمند می نگرد، تا جائیکه در صدد آفرینش یک فرهنگ از زندگی هر روزه برآید که با پیشرفت تولیدات صنعتی و طراحی هنری مطابق باشد، به جای آنکه دنباله رو جریانات عادی بازرگانی و مصرف خرده بورژوازی باشد. تیپ های او نمادهایی از زندگی مشترک و همگانی هستند. تیپ های مالارمه نیز اینگونه اند. آنها بخشی از پروژه ی بنا کردن یک اقتصاد نمادین، بالاتر از اقتصاد پولی، هستند که نمایش دهنده ی یک «عدالت» یا «شکوه» جمعی اند، برگزاری جشن زیستگاه انسانی که جای آئین های مهجور پادشاهی و مذهبی را می گیرد. آنها به دور از یکدیگر، یکی به عنوان شاعری سمبولیست و دیگری به عنوان مهندسی کارکردگرا، به نظر در این ایده که فرمهای هنر بایست شیوه های تربیت جمعی باشند با یکدیگر اشتراک دارند. هم تولید صنعتی و هم آفرینش هنری، متعهد به

^۱ - types

انجام کاری متفاوت از آنچه تا بحال انجام داده اند می شوند - تا نه تنها ابژه ها را بل یک نظام حسّی را بیافرینند، یک تقسیم بندی تازه از امر درک پذیر.

قاب بندی زندگی هنر

سناریوی نخست از این قرار بود. دومین سناریو الگوی «هنر شدن زندگی» یا «زندگی هنر» است. به این سناریو می توان عنوان کتابی از Elie Faure تاریخ نگار هنری فرانسوی را اطلاق کرد، روح فرم ها: زندگی هنر به مثابه پیشرفت تسلسلی از فرمها که در آن زندگی به هنر تبدیل می شود. این در واقع طرح اصلی موزه است، که نه فقط به عنوان یک بنا یا یک نهاد بل به عنوان شیوه ای از رؤیت پذیر ساختن و فهم پذیر کردن «زندگی هنر» فهمیده می شود. می دانیم که تولید چنین موزه هایی در حوالی ۱۸۰۰ منازعات تندی را از سر گذراند. مخالفین استدلال میکردند که آثار هنری نبایست از زمینه ی خودشان، و از خاک فیزیکی و معنوی ای که به آنها جان بخشیده است کنده شوند. پس از این همه، امروزه این بحث و جدل دوباره احیا شده است: موزه ها متهم می شوند که چیزی جز مقبره هایی نیستند که به تعمق در شمایل های مرده اختصاص یافته اند، و از زندگی هنر جدا گشته اند. برخی دیگر این ایده را حفظ می کنند که، بر خلاف، موزه ها باید صفحاتی سفید و بی اثر باشند تا

تماشاگران بتوانند با خودِ اثر هنری روبرو شوند، و توسط فرهنگی شدن و تاریخی شدنِ مداومِ هنر اغفال نشوند.

به گمان من هر دو تصور در اشتباه اند. هیچ تضادی میان زندگی و مقبره، یا صفحه ی سفید و محصول هنری، در کار نیست. سناریوی موزه ی هنری از آغاز سناریوی یک موقعیت استتیک بوده که در آن هره ی لوڈوویسی چندان ساخته ی دست یک پیکر تراش ماهر به عنوان یک «فرم زنده» نیست، که همزمان بیانگر استقلال «نمود آزاد» و در عین حال روح حیاتمند یک جامعه باشد. موزه های هنرهای زیبای ما چندان نمایش دهنده ی نمونه های ناب از هنر زیبا نیستند. آنها هنر تاریخی شده را به نمایش می گذارند: نکاتی از این قبیل که فرا آنجلیکو مابین جوتو و مازاتچو قرار دارد، و شکوه و جلال شاهانه ی فلورانسی و شور مذهبی را قاب بندی می کند؛ یا فی المثل رامبراند میان هالس و ورمیر واقع شده و بطور برجسته ای زندگی داخلی و بومی هلندی، حلول بورژوازی و مسائلی از این قبیل را نشان می دهد. آنها مکان-زمانی از هنرها به عنوان لحظات بی شماری از تجسد اندیشه را ارائه می کنند.

قاب بندی این طرح نخستین وظیفه ی گفتمانی بود که «استتیک» نامیده شده، و می دانیم که هگل، پس از شلینگ، چگونه آن را به نقطه ی تکامل رسانید. اصل اساسی قاب بندی روشن است: ویژگی های تجربه ی استتیک به خودِ اثر هنری منتقل می شود، فرافکنی آنها به سوی یک زندگی نوین ملغی می گردد، و انقلاب استتیک را باطل می کند. «روح فرم ها» به تصویر وارونه ی انقلاب استتیک بدل می شود. این تجدید نظر شامل دو حرکت عمده است. نخست، هم ارزی فعالیت و انفعال، شکل و ماده، که مشخص کننده ی «تجربه ی استتیک» ای است که به شکل اثر هنری در آمده است، و حال به عنوان اینهمانی آگاهی و ناآگاهی، اراده و عدم اراده، وضع شده است. دو دیگر، اینهمانی اضداد است که در یک آن آثار هنری را به تاریختی شان معطوف می کند. خصیصه ی

«سیاسی» تجربه‌ی استتیک‌ی در تاریخیت این تندیس نقض و پوشانده شده است. این تندیس یک فرم زنده است. اما معنای پیوند میان هنر و زندگی تغییر کرده است. این تندیس، در نظرگاه هگل، هنر است اما نه به این خاطر که بیان یک آزادی جمعی باشد، بل به این خاطر که مجسم کننده‌ی فاصله‌ی است میان آن زندگی جمعی و شیوه‌ی ای که [این زندگی جمعی] خود را بیان می‌کند. تندیس یونانی، طبق نظر وی، اثری از یک هنرمند است که ایده‌ی ای که او همزمان از آن آگاه و ناآگاه است را بیان می‌کند. آن هنرمند می‌خواست ایده‌ی ای از الوهیت را در قالب یک سنگ تجسم بخشد. اما آنچه او بیان می‌کند تنها ایده‌ی ای این الوهیت است آنگونه که او می‌توانسته درکش کند و سنگ می‌توانسته بیان اش نماید. فرم خودآئین این تندیس، الوهیت را چنان تجسم می‌بخشد که یونانیان می‌توانستند به بهترین نحو - یعنی خالی از درون بودگی - آن را درک کنند. مسئله این نیست که این حکم را تصدیق یا رد کنیم. مسئله‌ی عمده این است که، در این سناریو، محدودیت هنرمند، و محدودیت ایده و مردمان عصر او، خود شرطی برای اقبال و موفقیت اثر هنری نیز هست. هنر مدت زمان زیادی خواهد زیست به شرطی که بیان کننده‌ی اندیشه‌ی ای باشد که برای خودش ناروشن است در قالب ماده‌ی ای که در برابر او می‌ایستد. [این هنر] تا جایی عمر می‌کند که چیزی به جز هنر باشد، یعنی نوعی باور و شیوه‌ی ای از زندگی.

این طرح مبتنی بر روح فرم‌ها منجر به تاریخیت مبهمی از هنر می‌شود. از یک سو، زندگی خودآئینی از هنر به عنوان بیانی از تاریخ را ایجاد می‌کند، گشوده به انواع تازه‌ی ای از پیشرفت. وقتی کاندینسکی به دنبال بیان انتزاعی تازه‌ی ای می‌گردد که نمایان گر یک ضرورت درونی باشد و انگیزش‌ها و فرم‌های هنر ابتدایی را احیا کند، به روح فرم‌ها تکیه می‌کند و آن را در مقابل گرایش آکادمیک قرار می‌دهد. از سوی دیگر، طرح زندگی هنر متضمن حکم مرگ آن است. این تندیس تا جایی خودآئین است که اراده‌ی ای که آن را تولید می‌کند دگرآئین باشد. وقتی هنر چیزی بیش از هنر

نباشد، ناپدید می شود. وقتی که محتوای اندیشه برای خودش روشن و شفاف باشد و هیچ ماده ای در برابر آن نایستد، این موفقیت به معنای پایان هنر است. چنانکه هگل اظهار می دارد، وقتی هنرمند آنچه را که می خواهد انجام می دهد، کاری بیش از چسباندن یک مارک تجاری به کاغذ یا بوم اش نکرده است.

طرحی که «پایان هنر» نامیده شده صرفاً یک نظریه پردازی شخصی توسط هگل نیست. بل با طرح زندگی هنر به منزله «روح فرم ها» پیوند دارد. این روح «امر محسوس ناهمگون» است، اینهمانی هنر و غیرهنر. این طرح وقتی واجد چنین شرایطی است که هنر دیگر نخواهد غیر هنر باشد، و حتی دیگر هنر هم نباشد. هگل می گوید شعر تا زمانی شعر است که نثر با شعر مخلوط باشد. وقتی که نثر تنها نثر باشد، دیگر محسوس ناهمگون نخواهیم داشت. گزاره ها و تجهیزات زندگی جمعی تنها گزاره ها و تجهیزات زندگی جمعی هستند. به این ترتیب فرمول زندگی شدن هنر باطل می گردد: یک زندگی نوین به هنری نوین نیاز ندارد. بر خلاف، خاصیت زندگی نوین این است که نیازی به هنر ندارد. کل تاریخ فرم های هنری و سیاست استتیک در رژیم استتیک هنر می تواند همچون تصادم این دو فرمول به صحنه آید: یک زندگی نوین به هنر نوین نیاز دارد؛ زندگی نوین به هنر نیاز ندارد.

دگرذیسی های مغازه ی عتیقه فروشی

از این نقطه نظر مسئله این خواهد بود که چگونه می توان به ارزیابی دوباره ی «امر محسوس ناهمگون» پرداخت؟ این نه تنها هنرمندان، بل ایده ی یک زندگی نوین را نیز به خود مشغول کرده است. تمامی مسئله ی «بت وارگی کالا»^۱ به نظر من بایست از این نقطه نظر مورد بررسی دوباره قرار

^۱ - fetishism of the commodity

گیرد: مارکس ملزم بود که ثابت کند کالا یک راز را در بر دارد، یک نقطه‌ی ناهمگونی را در تجارتِ هر روزه به رمز در می‌آورد. انقلاب امکان پذیر است به این خاطر که کالا، به مانند هیره‌ی لودوویسی، ماهیتی دوگانه دارد - یک اثر هنری است که وقتی رها می‌شود که ما می‌کشیم عنان آن را به دست گیریم. علت این است که طرح «پایان هنر» تعیین کننده‌ی پیکربندی‌ای از مدرنیته به عنوان تقسیم بندی تازه‌ی امر درک پذیر را تعریف می‌کند، بدون هیچ نقطه‌ای از ناهمگونی. در این تقسیم بندی، عقلانی کردن عرصه‌های متفاوت فعالیت به پاسخی بدل می‌شود هم در قبال سلسله مراتب نظم‌های کهن و هم «انقلاب استتیک». تمامی شعار سیاست رژیم استتیک را می‌توان چنین خلاصه کرد: بگذارید «امر محسوس ناهمگون» را حفظ کنیم.

دو راه برای حفظ آن وجود دارد که هر کدام دربردارنده‌ی سیاست خاصی است، با پیوند خاص خود میان خودآئینی و دگرآئینی. اولی سناریوی «مبادله‌ی ویژگی‌های هنر و زندگی» است که مربوط به آن چیزی است که به معنای گسترده‌ی کلمه، بوطیقای رمانتیک نامیده می‌شود. اغلب چنین گمان می‌برند که بوطیقای رمانتیک متضمن تقدس بخشیدن به هنر و هنرمند است. اما این نظرگاهی یک جانبه است. اصل اساسی «رمانتیسیسم» را اتفاقاً می‌توان در چندگانه شدن جسمانیت‌های هنر یافت که مرزهای آن را قابل نفوذ می‌کند. چندگانه کردن خطوط مرزی آن به معنای پیچیده ساختن و سرانجام گسست از سناریوهای آسان یاب زندگی شدن هنر یا هنر شدن زندگی، و سناریوی «پایان» هنر است؛ و جابجایی آنها با سناریوهای رکود و باز-فعالیت یابی. این عصاره‌ی ایده‌ی شلگل در مورد «شعر کلی مترقی»^۱ است. این به معنای راهپیمایی مستقیم به جلو و به سوی پیشرفت نیست. برخلاف، «رمانتیک کردن» آثار گذشته یعنی به آنها عناصری دگردیسانه ببخشیم، خفتن و بیدار شدن، در معرض بازفعالیت یابی‌های متفاوت، بر طبق خطوط تازه‌ی جسمانیت. آثار گذشته می‌توانند

^۱ -progressive universal poetry

همچون فرم هایی برای محتواهای تازه یا مواد خامی برای صورت بندی های تازه در نظر گرفته شوند. آنها را می توان بازبینی کرد، قاب بندی دوباره کرد، بازخوانی و بازسازی کرد. به این خاطر است که موزه ها طرح صلب «روح فرم ها» را که به «پایان هنرها» منجر میشد، و به قاب بندی رؤیت پذیری های تازه ای از هنر یاری می رساند و به کردارهای تازه منجر میشد، از خود دفع کردند. گسست هنری نیز در اینجا ممکن گشت، زیرا موزه یک چندگانگی در جسمانیت های هنر را پیش می کشید و به عنوان مثال به مانه این اجازه را می داد که با بازنگاری و لاسکوئز و تیسین به نقاش زندگی مدرن بدل شود.

حال این جسمانیت چندگانه به معنای نفوذپذیری^۱ مرزهای هنر نیز هست. ماده ی هنر بودن به نوعی حالت دگردیسانه تغییر ماهیت می دهد. آثار گذشته سقوط می کنند و از اینکه یک اثر هنری باشند پا پس می کشند، آنها می توانند بیدار شوند و به طرق گوناگون شکل یک زندگی تازه به خود گیرند. آنها بدین وسیله به سوی پیوستاری از فرم های دگردیسانه پیش می روند. بر طبق همین منطق، ابژه های معمولی می توانند مرزها را در نوردند و به قلمرو ترکیب هنری داخل شوند. آنها به ساده ترین شیوه ی ممکن به انجام این عمل نائل می شوند که در آن امر هنری و امر تاریخی به یکدیگر پیوند خورده اند، به چنان شیوه ای که هر ابژه می تواند از مورد استفاده ی عمومی اش عقب رانده شود و همچون بدنی شعری^۲ بدان نگریسته شود که ردهای تاریخ اش را بر تن دارد. به این طریق مبحث «پایان هنر» می تواند واژگونه گردد. در سال مرگ هگل، بالزاک رمان چرم ساغری را منتشر کرد. در شروع این رمان، قهرمان داستان، رافائل، وارد یک مغازه ی عتیقه فروشی عجیب و غریب می شود که در آن تندیس ها و نقاشی های قدیمی با دسته ای از اثاثیه های از مد افتاده، و اسباب و اجناس

^۱ - permeability

^۲ - poetic body

خانگی آمیخته شده اند. در اینجا، بالزاک می نویسد «این اقیانوسِ اثاث و افزارها و اختراعات و رسوم و آثار و ویرانی ها، شعری پایان ناپذیر پیش چشم او [رافائل] ترتیب می داد.» در واقع اسبابِ مغازه ترکیبی از اثره ها و اعصار بود، مخلوطی از آثار هنری و اسباب و اثاثیه. هر کدام از این اثره ها همچون فسیلی بودند که بر روی بدن اش تاریخ اعصار و تمدن ها نشسته بود. کمی جلوتر، بالزاک خاطر نشان می کند که شاعرِ بزرگِ دوران نوین شاعری نیست که ما تحت این نام [شاعر] می شناسیم: بزرگترین شاعر قرن ما نه بایرون، بلکه کوویه^۱ است؛ طبیعت شناسی که قادر است در چند تکه زغال سنگ هزاران جنگل را به جانوران اسرارآمیز انباشته و نشانِ اقوامِ غول پیکری را در استخوانهایی پراکنده بازیابد.

در نمایشگاه رمانتی سیسم، قدرت تندیس هیره ی لودوویسی به هر قطعه از زندگی روزمره که بتواند به یک موضوع شعری بدل گردد منتقل می شود، بافته ای از هیروگلیف ها، و رمزی کردن یک تاریخ. مغازه ی کهنه ی عتیقه فروشی موزه ی هنرهای زیبا و موزه ی قوم نگاری را هم ارز می کند. مبحث کاربرد نثرگونه یا کالایی شدن^۲ را منحل می کند. اگر پایانِ هنر همان تبدیل آن به یک کالا باشد، پایان کالا این است که به هنر بدل شود. هر کالا یا شیء آشنا با مطلق شدن و غیرقابل دسترس شدن برای مصرفِ روزمره، برای هنر قابل استفاده می گردد، به عنوان بدنی که یک تاریخ را به رمز درمی آورد و به عنوان موضوعِ یک «لذتِ عاری از علاقه»^۳. یعنی در واقع به شیوه ای تازه باز-استتیکی می شود. «امر محسوسِ ناهمگون» در همه جا هست. نثر زندگی هر روزه به شعری کلان و خارق العاده بدل می شود. هر اثره ای می تواند این رمز را درنوردد و در قلمرو تجربه ی استتیکی سکنی گزیند.

^۱ Cuvier، طبیعی دان مشهور فرانسوی (۱۷۶۹-۱۸۳۲)

^۲ - commodification

^۳ - disinterested pleasure

می دانیم که از این مغازه چه بیرون آمد. چهل سال بعد، قدرتِ هره ی لوُدوویسی توسط زولا و کلود لانتیه - شخصیت نقاش امپرسیونیستی که او در شکمِ پاریس^۱ خلق کرد - به گیاهان، سوسیس ها، و تاجران Les Halles منتقل شد. سپس مکاتب هنری ای از قبیل دادا یا سورئالیسم، پاپ آرت و نمایشگاه های سالهای اخیر حاوی کالاهای بازسازی شده یا ویدئو کلیپ ها را خواهیم داشت. برجسته ترین دگر دیسی انبار بالزاک البته در پنجره ی مغازه ی کهنه ی چتر فروشی در پاساژ de l'Opéra رخ می نماید که آراگون در آن رویایی از افسونگران دریایی آلمانی را دیده بود. افسونگر دریایی شکمِ پاریس همان هره ی لوُدوویسی است، الهه ی «دسترس ناپذیری» که به میانجی دسترس ناپذیری اش وعده ی جهان محسوس تازه ای را می دهد. بنیامین او را به شیوه ی خود پیدا می کند: دالان کالاهای قدیمی وعده ی آینده را در بردارد. او تنها این نکته را خواهد افزود که این دالان باید بسته می شد، یا به عبارتی دسترس ناپذیر می شد، شاید که وعده اش حفظ شود.

چنین دیالکتیکی در بوطیقای رمانتیک که مبتنی بر نفوذ پذیری هنر و زندگی نسبت به یکدیگر است وجود دارد. این بوطیقا همه چیز را قادر می سازد که نقش یک امر محسوس ناهمگون و دسترس ناپذیر را بازی کند. با غیر عادی کردن امر عادی، آنچه غیر عادی است را نیز عادی می کند، و به میانجی این تناقض، سیاستی - یا فراسیاستی - مخصوص به خود را فراهم می سازد. این فراسیاست، نوعی هرمنوتیک نشانه ها است. ابژه ی نثرگونه به نشانه ای تاریخی بدل می شود که باید کشف رمز گردد. بنابراین شاعر نه تنها به یک طبیعت شناس و دیرینه شناس بدل می شود که فسیل ها را حفاری می کند و پتانسیل شعری آنها را بیرون می کشد، بل حالت نوعی سمپتوم شناس را هم به خود می گیرد که در لایه های تاریک زیرین و ناخودآگاه یک جامعه کاوش می کند تا پیام های حک شده در گوشت و جسم چیزهای معمولی را کشف کند. بوطیقای تازه یک هرمنوتیک تازه را قاب

^۱ - Le Ventre de Paris

بندی می کند، و وظیفه ی آگاه ساختن جامعه از رازهای خویش را بر دوش خود می گذارد، با ترک صحنه ی پرهیاهوی دعویات و آموزه های سیاسی و فرو رفتن در اعماق اجتماع، برای روشن ساختن معماها و خیالات مکتوم در واقعیت های پنهان زندگی روزمره. به تاسی از چنین بوطیقایی است که کالا می تواند همچون یک فانتاسماگوریا [شیخ واره] نشان داده شود: یک چیز که در نگاه اول بدیهی و بی ارزش به نظر می رسد، اما در نگاهی نزدیک تر همچون رشته ای از هیروگلیف ها و پازلی از کنایه بافی های یزدان شناختی ست.

تکرار نامحدود؟

تحلیل مارکس از کالا بخشی از آن طرح رمانتیک است که «پایان هنر» به منزله ی همگون شدگی جهان محسوس را انکار می کند. می توان گفت کالای مارکسی از مغازه ی بالزاکی بیرون می آید. به همین خاطر است که بت وارگی کالایی به بنیامین این فرصت را می دهد که از طریق مکان نگاری دالان های پاریس و شخصیت *flâneur* [خیابانگرد، پرسه زن] به ساختار تصویرسرای بودلر بپردازد. بودلری که چندان در خود این دالان ها توقف نکرده بود و بیشتر در طرح مغازه به عنوان یک نظام حسّی تازه، و به عنوان محل مبادله میان زندگی روزمره و قلمرو هنر درنگ داشت. شرح^۱ و مورد^۲ شرح^۲ بخشی از طرح شعری یکسانی هستند. به همین خاطر است که به خوبی - و شاید هم زیادی خوب - به هم چفت می شوند: چنین چیزی به انحاء مختلف در مورد گفتمان نقد فرهنگی صدق می کند - گفتمانی که مدعی گفتن حقیقت در مورد هنر است، در مورد فریب های استتیک و

^۱ - Explicans

^۲ - explicandum

زیرساختهای اجتماعی آنها، گفتن حقیقت در مورد وابستگی هنر به فرهنگ رایج و کالایی شدن. اما شیوه‌هایی که می‌کوشد روشن سازد که هنر و استتیک حقیقتاً چه هستند نخست در وهله‌ای استتیکی قاب بندی شد. آنها اشکال شعری یکسان هستند. نقد فرهنگ می‌تواند همچون چهره‌ی معرفت شناختی بوطیقای رمانتیک، و عقلانی شدن شیوه‌های مبادله‌ی نشانه‌های هنر و نشانه‌های زندگی در آن، نگریسته شود. نقد فرهنگ می‌خواهد بر روی تولیدات بوطیقای رمانتیک نگاه خیره‌ی عقل افسون زدایی شده را طرح ریزی کند. اما این افسون زدایی خود بخشی از باز-افسون شدن رمانتیک است که نظام حسّی هنر را همچون عرصه‌ی ابژه‌های متروکه‌ای که دربردارنده‌ی یک فرهنگ هستند تا بی‌نهایت توسعه می‌دهد، و قلمرو خیالاتی که باید کشف رمز شوند را نیز تا بی‌نهایت توسعه می‌دهد، و روندهای این کشف رمز را قالب بندی می‌کنند.

بنابراین بوطیقای رمانتیک در مقابل انتروپی «پایان هنر» و «استتیک زدایی»^۱ ایستادگی می‌کند. اما شیوه‌های عمل باز-استتیکی شدن خودش نیز در معرض انتروپی دیگری قرار دارند. آنها توسط موفقیت خودشان تهدید می‌شوند. در این مورد خطر این نیست که همه چیز نثرگونه شود. بل این است که همه چیز هنرمندانه گردد - اینکه فرایند مبادله، فرایند در نوردیدن مرز به نقطه‌ای برسد که خود این مرز کاملاً محو گردد، آنجا که هیچ چیز، هر چقدر هم که نثرگونه باشد، از قلمرو هنر نمی‌گریزد. این همان چیزی است که در نمایشگاه‌های هنری، ما را صرفاً با نسخه برداری دوباره از ابژه‌های مصرفی و فیلم‌های تجاری روبرو می‌کند، و آنها را با تکیه بر این فرض به نمایش می‌گذارد که گویی این مصنوعات هنری، با ذکر این واقعیت که آنها بازتولید دقیق کالاها هستند، نقدی رادیکال بر کالایی شدن را ارائه می‌دهند. این تمیزناپذیری به تمیزناپذیری گفتمان انتقادی تبدیل می‌شود، که محکوم است به سهیم شدن در برچسب زدن به آن، و یا تقبیح آن تا بی‌نهایت بر پایه‌ی این حکم که

^۱ - de-aestheticization

نظامِ حسیِ هنر و نظامِ حسیِ زندگیِ روزمره چیزی جز بازتولید مکررِ «نمایشی» نیستند که در آن سلطه هم منعکس و هم انکار می شود.

این بدگویی به نوبه ی خود خیلی زود به بخشی از بازی موجود بدل می شود. نمونه ی جالبی از این گفتمانِ دوگانه، نمایشگاهِ اخیری است که ابتدا در ایالات متحده به منزله ی بیائیم سرگرم شویم، و سپس در فرانسه تحت عنوان فراسوی نمایش ارائه شد. نمایشگاه پاریسی در سه مرحله برگزار شد: نخست برافروختگی ضد فرهنگ والا بر پایه ی فرهنگ پاپ؛ دوم نقد گی دُبور از سرگرمی به منزله ی نمایش که نشان دهنده ی پیروزیِ زندگی از خودبیگانه است؛ سوم یکی کردنِ «سرگرمی» با مفهومِ دُبوری «بازی» به عنوان پادزهرِ «نمود». مواجهه میان بازیِ آزاد و نمودِ آزاد به رویارویی میان یک میز بیلیارد، یک میز فوتبال دستی، یک چرخ فلک، و مجسمه ی نیم تنه ی نئوکلاسیکیِ جف کونز و همسرش تقلیل داده شد.

انتروپی های جنبش آوانگارد

چنین پیامدهایی دومین پاسخ به معمای استتیک زدایی از هنر را پیش می نهد - شیوه ی دیگری از مقابله در برابر قدرت «امر محسوس ناهمگون». این دقیقاً متضادِ پاسخ نخست است. این ایده را حفظ می کند که بن بست هنر در محو کردنِ رمانتیکیِ مرزهای هنر نهفته است. معتقد است که یک جدایی میان هنر و فرمهای استتیکی شدنِ زندگیِ عمومی لازم است. این دعوی ممکن است کاملاً برای خود هنر عنوان شده باشد، اما می تواند به خاطر توان رهایی بخشی هنر نیز مطرح شده باشد. در هر دو مورد، یک دعوی یکسان مبنا قرار دارد: نظامهای حسی باید تفکیک شوند. نخستین بیانیه علیه «کیچ» خیلی پیش تر از به وجود آمدنِ این لغت، در مادام بوارِی فلور یافت می شود. در واقع تمام

طرح این رمان در مورد تفاوت قائل شدن میان هنرمند و شخصیت داستانش است که بزرگترین گناهِش این است که می‌خواهد هنر را به زندگی‌اش وارد کند. او که می‌خواهد زندگی‌اش را استتیک‌کنند و هنر را وقف زندگی‌کنند، به لحاظ ادبی سزاوار مرگ است. شقاوت رمان‌نویس به سخت‌گیری فیلسوف بدل می‌شود وقتی که آدورنو چنین هزینه‌ای را برای شخصیتی مشابه مادام بواری مطرح می‌کند؛ یعنی برای استراوینسکی، موسیقی دانی که فکر می‌کرد هر نوع هارمونی یا عدم هارمونی قابل دستیابی است و کوردهای کلاسیک و دیسونانس‌های مدرن، جاز و ریتم‌های بدوی، را با هم تلفیق می‌کرد تا شنوندگان بورژوازی‌اش را خوش آید. گریابی فوق‌العاده‌ای در لحن آن قسمت از فلسفه‌ی موسیقی مدرن آدورنو وجود دارد که می‌گوید برخی کوردهای موسیقی مجلسی سده‌ی نوزدهم دیگر قابل شنیدن نیستند، و سپس اضافه می‌کند: مگر اینکه «همه چیز حُقه باشد». اگر آن کوردها همچنان قابل دسترسی اند و هنوز قابل شنیدن اند، وعده‌ی سیاسی صحنه‌ی استتیک‌کنی حاوی یک دروغ است، و راه‌هایی از کف رفته است.

تلاش ما چه معطوف به خود هنر به تنهایی باشد و چه معطوف به‌رهایی از طریق هنر، پایه‌اش یکسان است. در این وهله، هنر باید خود را از قلمرو زندگی استتیک‌کنی جدا سازد و مرز تازه‌ای ترسیم کند که قابل شکستن نباشد. این موضعی است که به راحتی نمی‌توانیم به تأکید آوانگارد بر خودآئینی هنر نسبت‌اش دهیم. چون این خودآئینی یک دگرآئینی دو وجهی از کار در می‌آید. اگر مادام بواری باید بمیرد، فلور باید ناپدید شود. نخست او باید نظام حسّی ادبیات را به نظام حسّی آن چیزهایی وابسته کند که احساس نمی‌شوند: سنگ ریزه‌ها، دانه‌ها یا توده‌های گرد و غبار. برای این کار، او باید نثر خود را از نثر شخصیت‌هایش، یعنی نثر زندگی روزمره، غیر قابل تفکیک کند. به همین صورت خودآئینی موسیقی شوئنبرگ، چنان‌که توسط آدورنو مفهوم پردازی شده، یک دگرآئینی دو وجهی است: برای تقبیح تقسیم کار سرمایه‌داری و آرایش‌های کالایی شدن، باید این

تقسیم کار را همچنان فراتر ببرد، تا تکنیکی تر و «نانسانی تر» از محصولات تولید توده ای سرمایه داری شود. اما این نا انسانی بودن به نوبه خود دُمَل های چرکین آنچه سرکوب شده است را پدیدار می کند و آرایش تکنیکی تمام عیار کار را از هم می گسلد. «خودآئینی» اثر هنری آوانگارد به تنش میان دو دگرآئینی تبدیل می شود، میان بندهایی که اولیس را به دکل کشتی اش می بندد و آواز سیرن ها که او گوشش را در برابر آنها می گیرد.

همچنین می توان نام دو جفت الهی یونان را به این دو موضع اطلاق کرد، آپولون و دیونوسوس. تقابل میان آنها صرفاً ساختار فلسفه ی نیچه ی جوان نیست. این دیالکتیک کلی «روح فرمها» است. اینهمانی استتیک آگاهی و ناآگاهی، لوگوس و پاتوس، را می توان به دو شیوه تفسیر کرد. یا روح فرمها لوگوسی است که از خلال ناشفافی خودش و مقاومت مواد راه خود را می جوید، تا به لبخند یک تندیس یا نوری نقش بسته بر بوم نقاشی تبدیل شود - این طرح آپولونی است - یا همان پاتوسی است که فرمهای دوکسا [عقاید رایج] را در هم می شکند، و هنر را به حک و ثبت قدرتی که چیزی جز آشوب^۱ و دگرگونی بنیادین نیست تبدیل می کند. هنر بر روی سطح اثر، درون ماندگاری پاتوس در لوگوس و امر نااندیشیدنی در اندیشه را حک و ثبت می کند. این طرح دیونوسوسی است. هر دو طرح مربوط به دگرآئینی هستند. حتی کمال تندیس یونانی در زیبایی شناسی هگل نیز شکلی از عدم کمال و نابسندگی است. همین امر بیش از هر چیز در مورد ساختمان کامل آثار شوئنبرگ صادق است. هنر «آوانگارد» برای آنکه به وعده ی صحنه ی استتیک وفادار باقی بماند باید هر چه بیشتر بر قدرت دگرآئینی ای که خودآئینی اش را پی می ریزد تاکید کند.

^۱ - chaos

هزیمتِ تخیل؟

این ضرورت درونی به نوعی دیگر از انتروپیی منجر می شود که کار هنر آوانگاردِ خودآئین را به گونه ای دگرآئینی محض مربوط می کند. این انتروپیی بطرزی عالی در «استتیکِ امر والا» ژان فرانسوا لیوتار نشان داده شده است. این نظریه در نگاه اول یک رادیکال سازیِ دیالکتیکِ هنر آوانگارد به نظر می رسد که با واژگونیِ منطقِ خودش درهم بافته است. امر آوانگارد باید بطور پیوسته سرحدی را ترسیم کند که هنر را از فرهنگ کالایی جدا می کند، و بطور پایان ناپذیری پیوند هنر با «امر محسوس ناهمگون» را حک و ثبت می نماید. اما [هنر آوانگارد] باید دست به چنین کاری بزند تا بطور مداوم نیرنگِ خودِ وعده ی استتیکِ را باطل کند، و هم وعده ی آوانگاردیسمِ انقلابی هم انتروپیی استتیکِ کردنِ کالا را تقبیح نماید. هنر آوانگارد وقفِ وظیفه ی متناقضِ گواهی دادن به وابستگی از یاد رفته ی تفکر انسانی می شود که هرگونه وعده ی رهایی را به یک فریب یا نیرنگ بدل می کند.

این برهان شکلِ یک بازخوانیِ رادیکال از تقد قوه ی حکم کانت و قاب بندیِ دوباره ی نظامِ حسّی استتیکِ را بخود می گیرد که در مقامِ ردّ ضمنیِ نظرگاه شیلر خود را نشان می دهد، نوعی موضع ضد صحنه ی آغازین. تمامی «وظیفه» ی هنر مدرن از نقطه نظر لیوتار در مورد تحلیل کانتیِ امر والا در مقام تجربه ای رادیکال از «اختلاف» خود را نشان می دهد که در آن، قدرتِ ترکیبیِ تخیل مغلوبِ تجربه ی یک امر لایتناهی می شود که این امر شکافی را میان امر محسوس و امر فوق محسوس ایجاد می کند. این در تحلیل لیوتار تعیین کننده ی فضای هنر مدرن به عنوان جلوه ی امر غیرقابل بازنمایی است، جلوه ای از «لغو رابطه ثابت میان امر محسوس و امر فهم پذیر». این یک حکم متناقض است: اولاً، امر والا در نظرگاه کانت تعیین کننده ی فضای هنر نیست، بل نشان دهنده ی

گذاری است از استتیک به تجربه ی اخلاقی؛ و ثانیاً، به این دلیل که تجربه ی عدم هماهنگی میان عقل و تخیل بسوی کشف یک هماهنگی بالاتر میل می کند - ادراک - از - خود سوژه در مقام عضوی از جهان فوق محسوس عقل و آزادی.

لیوتار می خواهد شکاف کانتی امر والا را در تقابل با استتیک کردنِ هگلی قرار دهد. اما مجبور است مفهوم امر والا را از هگل وام بگیرد، امر والا به عنوان ناممکن بودن یک تکافو میان اندیشه و جلوه ی محسوس آن. مجبور است که از طرح «روح فرمها» اصل یک ضد ساخت در مورد صحنه ی آغازین را وام بگیرد، تا بتواند به یک ضد خوانش در مورد طرح «زندگی فرمها» دست بزند. مطمئناً این خلط یک بدخوانی اتفاقی نیست. شیوه ای است از سد کردن راه اولیه از استتیک به سیاست، شیوه ای از تحمیل یک مسیر یک طرفه بر این تقاطع که از استتیک به سوی اخلاق می رود. در این روش تقابل میان رژیم استتیک هنر و رژیم بازمودی به تقابل صرف هنر امر غیرقابل بازنمایی با هنر بازنمایی نسبت داده می شود. به این ترتیب آثار هنری «مدرن» به گواهی اخلاقی بر امر غیرقابل بازنمایی تبدیل می شوند. به بیان دقیق، در رژیم بازمودی است که می توان سوژه های غیرقابل بازنمایی را یافت، یعنی سوژه هایی که صورت و ماده برای آنها به هیچ طریقی با یکدیگر جفت و جور نمی شوند. «لغو یک رابطه ثابت» میان امر محسوس و امر فهم پذیر معادل لغو قدرت ارتباط نیست، بل چندگانه سازی اشکال آن است. در رژیم استتیک هنر هیچ چیز «غیرقابل بازنمایی» نیست.

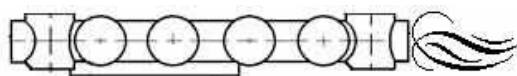
در این مورد بسیار نوشته شده است که هولوکاست یک امر غیرقابل بازنمایی است، اینکه تنها شاهد را به ذهن می آورد و نه هنر را. اما این ادعا به میانجی آثار شاهدان آن ماجرا رد شده است. برای مثال، نوشتار فاقد رابطه ی پریمو لوی یا رابرت انتلمه به عنوان شیوه ای مطلق از گواهی دادن در مورد تجربه ی انسان زدایی نازی تلقی می شود. اما این سبک فاقد رابطه، که از تسلسل ادراکها و

احساس های کوچک ساخته شده است، یکی از ویژگی های عمده ی انقلاب ادبی سده ی نوزدهم بود. یادداشت کوتاه آغاز کتاب *گونه ی انسان* آنتلمه هنگامی که توالی های صحرایی را توصیف می کند و در مورد اردوگاه واقع در Buchenwald صحبت می کند، همان جزئیات مزرعه ی اِما بواری را پیش می کشد. به همین نحو، فیلم Shoah ساخته ی کلود لائزمن به عنوان شاهدی بر امر غیرقابل بازنمایی فهمیده شده است. اما آنچه لائزمن در مقابل طرح بازنمودی سریال *هولوکاست* در تلویزیون ایالات متحده قرار می دهد طرح سینماتوگرافیک دیگری است - روایتی از یک سوال مربوط به زمان حال که گذشته ای مبهم و پاک شده را می سازد، چیزی که می توان رد آن را در غنچه ی رز ارسون ولز در فیلم *همشهری کین* یافت. مبحث امر «غیرقابل بازنمایی» مناسب وضع تجربه ی کردار هنری نیست. بل میل به وجود چیزی غیرقابل بازنمایی و چیزی غیر قابل دسترس را برآورده می کند تا در کردار هنر ضرورت یک انحراف اخلاقی را حک و ثبت نماید. اخلاق امر غیرقابل بازنمایی می تواند صورت وارونه ی وعده ی استتیک باشد.

ممکن است به نظر برسد من در تدارک این سناریوهای انتروپیک سیاست استتیک، قصد ارائه ی یک نظرگاه بدبینانه نسبت به چیزها را داشته باشم. قصد من به هیچ وجه این نیست. انکار نمی توان کرد که امروزه مالیخولیای خاصی در مورد تقدیر هنر و تعهدات سیاسی آن مشهود است، بخصوص در کشور من فرانسه. هوا را غبار اعلامیه های مختلف در مورد پایان هنر، پایان تصویر، حکمرانی ارتباطات و آگهی ها، و امکان ناپذیری هنر پس از آشویتس، نوستالژی برای بهشت گمشده ی حضور مجسم، تنظیم کیفرخواست علیه اتوپیاها ی استتیک به خاطر بروز تمامیت خواهی و کالایی شدن برداشته است. قصد من این نیست که این دسته ی عزاداری را همراهی کنم. بر عکس، من فکر می کنم می توانیم خود را از این حال و هوای رایج جدا کنیم اگر این نکته را دریابیم که «پایان هنر» تقدیر شوم «مدرنیته» نیست، بل نیمه ی معکوس زندگی هنر است. تاجائی که فرمول استتیک از

همان ابتدا هنر را به غیر هنر گره می زند، و زندگی را میان دو نقطه ی امحا دایر می کند: تبدیل شدنِ هنر به زندگی محض یا تبدیل شدنِ زندگی به هنر محض. هرکدام از اینها به «حد غایی خود سوق داده می شود»، هرکدام از این سناریوها دربردارنده ی افول خودشان و پایانِ هنرِ خودشان هستند. اما زندگیِ هنر در رژیمِ استتیکِ هنر مشخصاً متضمنِ رفت و آمد میان این سناریوهاست، به کار انداختنِ یک خودآئینی علیه یک دگرآئینی و یک دگرآئینی علیه یک خودآئینی، به کار انداختنِ یک پیوند میان هنر و غیرهنر علیه یک چنین پیوندِ دیگری.

هر کدام از این سناریوها دربردارنده ی یک فراسیاستِ خاص هستند: هنر تفکیکهای سلسله مراتبی امر ادراک پذیر را رد کرده و یک نظامِ حسیِ مشترک را قاب بندی می کند؛ یا هنری که جایگزینِ سیاست به مثابه پیکربندیِ جهان محسوس می شود؛ یا هنری که تبدیل به نوعی هرمنوتیکِ اجتماعی می شود؛ یا حتی هنری که، با تمام انزوایش، در مقام پاسدارِ وعده ی رهایی می نشیند؛ هرکدام از این مواضع می توانند به دست آیند چنان که بدست هم آمده اند. این یعنی یک عدم قطعیتِ خاص در «سیاستِ استتیک» وجود دارد. یک فراسیاستِ استتیک در میان است که امکان پذیری های هنر را قاب بندی می کند. هنرِ استتیکِ یک فرجام سیاسی را وعده می دهد که نمی تواند آن را به انجام رساند و بر پایه ی همین ابهام هم پیش می رود. به همین خاطر است که کسی که می خواهد آن را از سیاست جدا کند تا حدی از ماجرا پرت است. و نیز به همین خاطر است که کسانی که می خواهند وعده ی سیاسیِ آن را به انجام برسانند به نوعی مالیخولیا محکوم می شوند.



www.mindmotor.info