

رژیم های هنری و کاستی های مفهوم مدرنیته

ژاک رانسیر

ترجمه: بابک سلیمی زاده

توضیح: این مقاله ترجمه‌ی بخشی از کتاب «سیاست استتیک: توزیع امر محسوس» نوشته‌ی ژاک رانسیر می‌باشد، که بزودی در قالب مجموعه مقالاتی از ژاک رانسیر در باب سیاست و استتیک توسط همین مترجم به همّت نشر روزبهان منتشر خواهد شد. ژاک رانسیر فیلسوف معاصر فرانسوی، در مقاله‌ای که می‌خوانید تفکیکی میان سه رژیم از هنرها را مشخص می‌کند. اول، رژیم اخلاقی تصاویر، که صورت‌بندی اصلی آن توسط افلاطون شکل گرفت، و با اینحال این بدان معنا نیست که چنین رژیمی در دوران مدرن یافت نمی‌شود. افلاطون توزیعی سخت و شدید از تصاویر - که نباید با هنر اشتباه گرفته شوند - در رابطه با منش و خلیقات جامعه را ارائه داد. و این توزیع را با ترتیب دادن تصاویر مطابق با خاستگاه‌شان (الگو) و غایت یا پایان‌شان (اینکه به چه کاری می‌آیند و چه تاثیری می‌گذارند) انجام داد. رژیم بعدی رژیم بازنمودی یا بوطیقایی است که در قالب نقد ارسطو بر افلاطون شکل گرفت. این رژیم، هنرها را از معیارهای اخلاقی، مذهبی، و اجتماعی رژیم اخلاقی تصاویر رها کرد. و هنرهای زیبا را، تا جائیکه تقلید هستند، از سایر تکنیک‌ها و شیوه‌های تولید تفکیک کرد. کار در رژیم بازنمودی هنر، به جای بازتولید صرف واقعیت، تابع اصول خاصی است که فرمهای این هنر را تعریف می‌کند: از قبیل سلسله مراتب ژانرها و سوژه‌ی اصلی. رژیم استتیک هنرها، در عوض، سلسله مراتب «توزیع امر محسوس» که خصیصه‌ی رژیم بازنمودی هنر بود را از میان برمی‌دارد. این رژیم در صدد برقراری «برابری» میان سوژه‌های اصلی، استقلال سبک در رابطه با محتوا، و درون ماندگرایی معنای چیزها در خودشان برآمد. رانسیر در قالب توزیع این سه رژیم هنری، کاستی‌های مفهوم مدرنیته را خاطرنشان کرده و نسبت‌ها و اختلافات آوانگاردیسم را با این رژیم استتیک هنرها مورد بررسی قرار می‌دهد.

مقولات بنیادین بخصوصی برای اندیشیدن به آفرینش هنری در قرن بیستم بکار رفته است، برای مثال مقولات مدرنیته، جنبش آوانگارد، و امروزه نیز گاهی پست مدرنیته، و اینها بعضاً معانی سیاسی نیز

داشته اند. آیا این مقولات برای شما کوچکترین اهمیتی دارند، به عبارت دقیق تر، چه چیز است که «استتیک» را به «سیاست» گره می زند؟

من فکر نمی کنم که مفاهیم مدرنیته و جنبش آوانگارد چندان امور روشنگری بوده باشند، مخصوصاً وقتی که میخواهیم در مورد اشکال تازه ای از هنر که پس از قرن اخیر پدید آمد و یا به رابطه میان استتیک و سیاست بباندیشیم. آنها عملاً دو امر متفاوت را با هم خلط می کنند: تاریختِ مربوط به یک رژیم از هنرها به طور کل، و تصمیم به گسستن از گذشته و یا سبقت گرفتن از آینده که در درون این رژیم رخ می دهد. مفهوم مدرنیته ی استتیکی تکنیکی رژیمی بخصوص از هنرها را - بدون کمترین مفهوم پردازی ای از آن - پنهان می کند، یعنی تکنیکی گونه ای بخصوص از اتصال میان شیوه های تولید آثار هنری یا ایجاد افعال، اشکال رؤیت پذیری ای که آنها را نمایان می کند، و طریقه های مفهوم پردازی اولی و دومی.

در اینجا برای روشن کردن این مفهوم و طرح مسئله یک انحراف لازم است. در این خصوص که چه چیز را هنر می نامیم، در واقع اینجا می توانیم، درون سنت غربی، سه رژیم را از هم تمیز دهیم. نخست رژیمی در کار است که پیشنهاد می کنم آن را **رژیم اخلاقی تصاویر (images)** بنامیم. در این رژیم، «هنر» چنانکه ما می شناسیم شناخته نشده و تحت مسئله ی تصاویر رده بندی گردیده است. تصاویر به عنوان گونه ی ویژه ای از وجود، موضوع پرسشی دوگانه اند: پرسشی درباره خاستگاه شان (و در نتیجه محتوای حقیقت شان) و پرسشی درباره ی پایان یا هدف شان، درباره ی استفاده ای که از آنها می شود یا تاثیراتی که موجب می گردند. مسئله ی 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 می گیرد. درست همانطور که مسئله ی جایگاه و معنادهی این تصاویر تولید گشته است. تمامی بحث و جدل افلاطونی علیه وانموده ی نقاشی، شعر، و صحنه نیز به درون این رژیم فرومی غلتد. بر خلاف آنچه معمولاً ادعا می شود، افلاطون هنر را تحت سلطه ی سیاست قرار نمی دهد. این نوع توزیع نزد افلاطون واجد معنایی نیست، چرا که برای او هنر وجود ندارد، بلکه هنرها وجود دارند، که چیزی نیستند جز طریقه های انجام دادن (doing) و ساختن (making). و از این طریق است که او خط تفکیک [هنرها] را ترسیم می کند: **هنرهای راستین** وجود دارد، به معنی شکل های دانایی بر مبنای تقلید از یک الگو (model) به همراه غایاتی مشخص، و از سوی دیگر **وانموده های هنری** وجود دارند که از نمودهای ساده تقلید می کنند. این تقلیدها، که بنا بر خاستگاهشان تفکیک شده اند، بدین ترتیب بنا بر غایت یا هدفشان از یکدیگر متمایز گشته اند، بنا بر شیوه ای که تصاویر شعر بیننده ی خود را تدارک می بینند، هم کودکان و هم شهروندان بالغ را، با تربیتی بخصوص و منطبق با توزیع پیشه ها در شهر. به این معناست که من از رژیم اخلاقی تصاویر صحبت می کنم. در این رژیم مسئله این است که بدانیم از چه طریق شیوه ی زندگی تصاویر بر منش (ethos) تاثیر می گذارد. بر شیوه ی بودن افراد و جوامع. این امر «هنر» را از اینکه به خود فردیت دهی کند بازمی دارد.

رژیم **بوطیقایی** (poetic) - یا بازنمودی (representative) ی - هنرها از رژیم اخلاقی تصاویر می‌گسلد. و جوهر هنر - یا هنرها - را در قالب دوگانه *poiēis/mimēsis* می‌شناسد. اصل تقلیدی در درون خود اصلی‌هنگارین نیست که تعیین کند هنر باید رونوشت‌هایی (copy) تولید کند که شبیه به الگوشان باشند. بلکه بیش از هر چیز اصلی عملی ست که در درون حوزه‌ی عمومی هنرها (طریقه‌های انجام دادن و ساختن) آشکال ویژه و بخصوصی 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 به واسطه‌ی کارکردشان، و هم از حکومت قانون مدار حقیقت بر فراز گفتمان‌ها و تصاویر رهایی یافته‌اند. این عملکرد وسیعی ست که بواسطه‌ی شرح دقیق ارسطویی درباره *محاکات* (mimēsis) و با رجحانی که به کنش تراژیک می‌دهد فراهم آمده است. این جوهر شعر است. ساختمان یک طرح (plot) کنش‌هایی را ترتیب می‌دهد که فعالیت‌های انسان‌ها را، که در مرحله‌ی نخست قرار دارند، نزد نقصانی که ذات تصویر به همراه دارد بازنمایی می‌کنند. رونوشتی که مطابق با الگوشان تجربه شده است. این همان اصلی ست که تغییری کارکردی را در الگوی تأثیری پیش برد که پیش از آن یاد کردم. اصلی که حدود خارجی حوزه‌ای مستحکم از تقلیدها را تنظیم می‌کند ازینرو همزمان اصلی متعارف و مربوط به شمول است. بسوی اشکالی از هنگارمندی (normativity) توسعه می‌یابد که وضعیت‌هایی را تعریف می‌کند که بر طبق آنها تقلید می‌تواند به عنوان امری منحصراً مربوط به هنر شناخته شود و، درون این چارچوب، به عنوان امری خوب یا بد، کافی یا ناکافی ارزیابی گردد: تقسیم‌بندی (partition) 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 بازنمایی شده: توزیع شباهت‌ها بر طبق اصول راست‌نمایی (verisimilitude)، تخصیص دادن، یا تناظر؛ معیارهایی برای تفکیک و مقایسه‌ی هنرها؛ و الخ.

من این رژیم را **بوطیقایی** می‌نامم به این معنا که هنر - آنچه دوره کلاسیک بعدها «هنرهای زیبا» خواند - را در درون رده‌بندی طریقه‌های انجام دادن و ساختن بازمی‌شناسد، و نتیجتاً طریقه‌های مربوط به انجام دادن و ساختن را به عنوان وسایل ارزیابی تقلیدها تعریف می‌کند. من آن را **بازنمودی** می‌خوانم تا جائیکه این مفهوم بازنمایی یا *محاکات* باشد که این طریقه‌های انجام دادن، ساختن، دیدن، و داوری کردن را سازمان می‌دهد. چنانکه باید گفت *محاکات* قانونی نیست که هنرها را به زیر یوغ شباهت (resemblance) بکشاند. *محاکات* پیش از هر چیز یک تا (fold) است در توزیع طریقه‌های انجام دادن و ساختن و به همان صورت در پیشه‌های اجتماعی، تائی که هنر را رؤیت پذیر می‌سازد. این نه یک فرایند هنری بلکه رژیمی از رؤیت‌پذیری است که وابسته به هنرهاست. یک رژیم رؤیت‌پذیری در عین حال آن چیزی ست که هنرها را خودآئین (autonomous) می‌سازد و نیز آن چیزی که این خودآئینی را به نظم عمومی پیشه‌ها و طریقه‌های انجام دادن و ساختن پیوند می‌دهد. این همان چیزی ست که من پیش‌تر در مورد منطق بازنمایی پیش کشیدم، که به رابطه‌ی قیاس کلی با یک سلسله مراتب سرتاسری پیشه‌های

سیاسی و اجتماعی داخل می‌شود. برتری 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 استتیک هنرها در نقطه‌ی مقابل رژیم بازنمودی می‌ایستد. من این رژیم را/استتیک (aesthetic) می‌خوانم به این دلیل که تشخیص هنر دیگر از طریق جدایی میان طریقه‌های انجام دادن و ساختن رخ نمی‌دهد، بلکه بر پایه متمایز ساختن یک شیوه‌ی محسوس از بودن رخ می‌دهد که ویژه‌ی تولیدات هنری است. کلمه‌ی استتیک 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 بیافتد، به شیوه‌ی هستی‌ابژه‌های هنر. در رژیم استتیک، پدیده‌های هنری با چسبندگی‌شان به رژیمی خاص از امر محسوس شناخته می‌شوند، که از اتصالات متعارف‌رهایبی 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 نا-دانایی تغییر شکل داده است، لوگوسی که با تأثر (pathos) یکی است، تقلید امر تقلیدناپذیر، و الخ. این ایده‌ی رژیمی از امر محسوس که نسبت به خودش بیرونی می‌شود، هسته‌ای تغییرناپذیر در تشخیص هنر است، که شیوه‌ی استتیک‌اندیشه را از آغاز پیکربندی کرده است: کشف ویکو درباره «هومر راستین» به عنوان شاعری که در ستیز با خودش است، «نابغه»‌ی کانتی که خودش از قانونی که تولید می‌کند بی‌اطلاع است. «حالت استتیک» شیلر که هم فعالیت فاهمه و هم انفعال حسّی را معلق می‌کند، تعریف شلینگ از هنر به مثابه اینهمانی یک فرایند آگاهانه و یک فرایند ناآگاهانه، و الخ. شیوه‌ی استتیک‌اندیشه بهمچنین در تعاریف خاصی خلاصه می‌شود که هنرها در دوران مدرن به خود نسبت دادند: تصوّر پروست از کتابی که تماماً طراحی شده باشد و از قلمرو اراده کاملاً بیرون شده باشد؛ تصوّر مالارمه از شعری که توسط تماشاگر-شاعر سروده می‌شود؛ نوشتن «بدون ابزار کتابت» با گام‌های یک رقصنده‌ی بی‌سواد؛ آزمون سورئالیستی تولید اثری که بیانگر ناخودآگاه هنرمند باشد همراه با تصاویر منسوخ کاتالوگها و مجموعه مجلات مربوط به قرن گذشته؛ تصوّر برسون از فیلم بعنوان 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؛ الخ.

بیهوده است که بخواهیم کار را با تعاریف و نمونه‌ها ادامه دهیم. بلکه بر خلاف، باید قلب مسئله را نشانه رویم. رژیم استتیک هنرها رژیمی است که هنر را اکیداً در امر تکین قرار می‌دهد و آن را از هرگونه نقش بخصوص آزاد می‌کند، از هرگونه سلسله‌مراتب هنرها، سوژه‌ی اصلی، و ژانرها. با اینحال این کار را با برچیدن مانع تقلیدی‌ای انجام می‌دهد که طریقه‌های انجام دادن و ساختن مرتبط با هنر را از دیگر طریقه‌های انجام دادن و ساختن جدا کرده است، مانعی که قوانین آن را از نظم پیشه‌های اجتماعی مجزا کرده است. رژیم استتیک مدعی تکینگی (singularity) مطلق هنر

است و، در عین حال، هر ملاک عملی‌ای را برای مجزا ساختن این تکینگی از میان بر می‌دارد. خودآینی هنر را برقرار می‌کند و همزمان، قائل به اینهمانی فرمهای آن با شکل‌هایی است که زندگی برای شکل دادن خود اختیار می‌کند. *حالت استتیک* (aesthetic state) شیلر، که نخستین جلوه‌ی این رژیم است (و به معنایی هنوز هم برناگذشتنی می‌نماید) به وضوح نشان‌دهنده‌ی این همانی بنیادین اضداد است. *حالت استتیک* یک لحظه‌ی ناب‌تعلیق است، دقیقه‌ای که فرم برای خود تجربه شده است. بعلاوه، این دقیقه‌ی صورت‌بندی و تربیت‌گونه‌ای ویژه از انسانیت نیز هست. از این منظر، می‌توان عملکردهایی که توسط مفهوم مدرنیته اختیار می‌شود را فهمید. می‌توان اینطور عنوان کرد که رژیم استتیک 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 تاسف، یک خط ساده از گذار یا گسست میان امر کهنه و امر نو، امر بازنمودی و امر غیربازنمودی یا ضد بازنمودی ترسیم می‌کند. پایه‌ی این شرح ساده‌ی تاریخی را می‌توان گذار به بازنمایی غیرفیگوراتیو در نقاشی دانست. این گذار و تحوّل بطور 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 ابرّه‌ها، ماشین‌ها، و ابزار آلات ناشناخته قرار گرفته است، شروع به تقبیح «سنت امر نو» کردند، یعنی میلی معطوف به نوآوری که مدرنیته‌ی هنری را به تهی‌بودگی خود-اظهارگری اش تقلیل می‌دهد. با این حال این نقطه‌ی آغاز اشتباه آنهاست. بیرون جستن از محاکات به هیچ‌وجه به معنای سرپیچی از بازنمایی فیگوراتیو نیست. ازین گذشته، این لحظه‌ی افتتاحی است که معمولاً *رنالیسم* نامیده شده، که به هیچ‌عنوان به معنای ارزش قائل شدن برای شباهت نیست، بل به معنای تخریب ساختارهایی است که درون آنها کار می‌کند. بدین ترتیب *رنالیسم* مربوط به رمان بیش از هر چیز واژگونی سلسله مراتب بازنمایی است (یعنی واژگونی اولویت امر روایتی (narrative) بر امر توصیفی (descriptive)) یا سلسله‌مراتب سوژه اصلی) و اختیار کردن یک شیوه تمرکز یابی قطعه‌قطعه یا پیوسته، که حضور خام را بر زیان ترتیب منطقی داستان تحمیل می‌کند. رژیم استتیک هنرها امر کهنه را در تباین با امر نو قرار نمی‌دهد. بلکه به طرز بنیادی‌تر، دو رژیم از تاریخت را در تباین با یکدیگر قرار می‌دهد. در رژیم وابسته به تقلید است که امر کهنه در برابر امر نو می‌ایستد. در رژیم استتیک هنر، آینده‌ی هنر، جدایی آن از حال نا-هنر، پیوسته گذشته را دوباره به صحنه می‌آورد.

آنان که «سنت امر نو» را تجلیل می‌کند یا برای آن متأسفند عملاً این نکته را از یاد می‌برند که این سنت به عنوان متمم اساسی اش «تازگی سنت» را در دل خود دارد. رژیم استتیک هنرها با حکم به برقراری یک گسست هنری آغاز نمی‌شود. بل با احکامی مبنی بر بازتفسیر آنچه هنر را می‌سازد یا آنچه هنر می‌سازد آغاز شده است: ویکو «هومر راستین» را کشف می‌کند، نه به معنای پدید آورنده‌ی افسانه‌ها و شخصیت‌ها، بلکه به عنوان گواهی بر زبان و اندیشه‌ی مملو از تصویر

دوران باستان؛ هگل سوژه اصلی حقیقی ژانر نقاشی هنر را نشان می‌دهد: نه در داستان‌ها و توصیفات امور درونی بل یک آزادی قومی که در انعکاسات نور نمایش داده شده؛ بازآفرینی تراژدی یونانی توسط هولدرین؛ بالزاک و مقایسه فن شاعری یک زمین‌شناس که جهان‌ها را بیرون از شیارها و فسیل‌ها بازسازی می‌کند با فن شاعری‌ای که درگیر با بازتولید قدری تلاطم در روح است؛ بازگویی /شتیاق سن متیو توسط مندلسون، و الخ. رژیم استتیک‌های 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 بعنوان اصل اساسی هنرمندی پایه می‌گذارد، رابطه‌ای که پیش‌تر به عنوان جزء «غیر هنری» اثر هنری شناخته شده بود (جزئی که با استناد به زمختی زمانه‌ی حیات هنرمند رد شده بود). رژیم استتیک‌های هنرها انقلابات خود را بر اساس همان ایده‌ای بنیان می‌نهد که موجب گشته بود موزه و تاریخ هنر را اختراع کند. مفهوم نوکلاسی‌سیزم و فرم‌های تازه‌ی بازتولید... این رژیم بر اساس 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 اینهمانی عمل‌های آن با عمل‌هایی که برمی‌سازند، می‌آرایند، و ریتم خاصی به زمان‌ها و مکان‌های زندگی همگانی می‌بخشند را پایان یافته تلقی کردند، پایان هم‌ارز قرار دادن هنر با اینهمانی آن با زندگی اجتماعی را پیش کشیده بودند. این طرح پیشنهادی مستقیماً وابسته به بازتفسیر شیلری و رمانتیک از هنر یونان است بعنوان شیوه‌ی زندگی یک اجتماع. و حتی برقراری ارتباط، از جنبه‌های دیگر، با سبک‌های دیگری که توسط مبدعان این اعلان معرفی شده بود، مبدعانی که به نوبه خود نه یک انقلاب، بلکه تنها یک شیوه‌ی زیست تازه در میان کلمات، تصاویر، و کالاهای را پیش کشیده بودند. ایده‌ی مدرنیته یک مفهوم مشکوک است که می‌کوشد تمایزات موجود در پیکربندی (configuration) پیچیده‌ی رژیم استتیک‌های هنرها را روشن و واضح سازد. می‌کوشد که فرم‌های گسستن، و ژست‌های شمایل‌شکنانه (iconoclastic) را حفظ کند، آنهم با تفکیک کردن آنها از زمینه‌ای که به آنها اذن وجود می‌دهد: تاریخ، تفسیر، میراث، موزه، فراگیرندگی بازتولید... ایده‌ی مدرنیته وابسته به این خواست است که تنها یک معنا و مسیر در تاریخ وجود دارد، در حالیکه موقتی بودن مختص به رژیم استتیک‌های هنرها یک همبودگی (co-presence) است از موقتی بودن‌های ناهمگن.

ازینرو بنظر می‌رسد مفهوم مدرنیته بطرزى سنجدیده ابداع شده تا از بدست 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 دوی آنها، صرف نظر از تحلیل‌شان، تکیه بر تناقضی دارند که تشکیل‌دهنده‌ی رژیم استتیک‌های هنرهاست، چیزی که هنر را به شکلی خودآئین از زندگی تبدیل می‌کند، و همزمان خودآئینی هنر و اینهمانی آن با یک لحظه در فرایند خود-آرایی زندگی را کنار می‌گذارد. دو متغیر عمده‌ی گفتمان بر سر «مدرنیته» از این تناقض سرچشمه می‌گیرد. نخستین متغیر، مدرنیته‌ای است که بسادگی با خودآئینی هنر اینهمان شده است، یک انقلاب «ضد تقلید» در هنر، که همان غلبه‌ی فرم ناب هنر است، نهایتاً رخ

نمود. بدین ترتیب هر هنر فردی مدعی پتانسیل ناب هنر خواهد بود بوسیله‌ی کاوش در ظرفیت‌های رسانه‌ی مختص به خودش. مدرنیته‌ی شعری یا ادبی در ظرفیت‌های یک زبان کاوش می‌کند جدای از کاربردهای ارتباطی آن. مدرنیته‌ی تصویری، نقاشی را به خصیصه‌های ممتازی آن بازمی‌گرداند: مواد رنگی و صفحه‌ی دو بعدی. مدرنیته‌ی موسیقایی خود را با زبان گام دوازده‌نتی اینهمان کرده است، و از هرگونه قیاس با زبان بیان‌گر (expressive) رها گشته است، الخ. بعلاوه، این فرم‌های مختص به مدرنیته می‌توانند در یک قیاس دور مرتبط با یک مدرنیته‌ی سیاسی باشند که مستعد یکی شدن با رادیکالیته‌ی انقلابی و یا با یک مدرنیته‌ی معتدل و رفع طلسم شده مربوط به یک حکومت جمهوری خواه خوب است (بستگی به دوره اش 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، همچنان که از امکانات بیشمار سیاسی که ذاتی شکل‌های معاصر هنر است.

این شکست سخت و همه‌جانبه آشکارا توسط دومین شکل عمده‌ی پارادایم مدرنیستی تعریف مضاعف شده است، که می‌توان آن را مدرنی‌گری (modernatism) نامید. منظورم اینهمانی اشکال رژیم استتیک‌های هنرهاست با اشکالی که یک تکلیف را به انجام می‌رساند یا تقدیر مختص به مدرنیته را برآورده می‌کنند. در بنیان این اینهمانی تفسیری خاص از تناقض ساختاری و زایای «شکل» استتیک‌ی وجود دارد. یعنی، در این مورد، تعیین هنر منوط به شکل و خودآرایی زندگی است که واجد اهمیت و ارزش است. نقطه‌ی شروع این امر، یعنی تصوّر شیلر از تربیت استتیک‌ی انسان، یک نقطه ارجاع بی‌رقیب را برمی‌سازد. همین مفهوم بود که این ایده را دایر کرد که سلطه و بندگی در درجه اول جزئی از یک توزیع هستی‌شناختی هستند (فعالیت اندیشه در مقابل انفعال ماده‌ی محسوس). و نیز این مفهوم بود که یک حالت 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 - منطقه‌ی بازی آزاد و نمود - که تصوّر برابری‌ای را ممکن می‌سازد که مادیت یابی 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 استتیک‌ی» توسعه یابد، با هدف تربیت انسان، تا مستعد زندگی در یک اجتماع سیاسی آزاد گردد. ایده‌ی مدرنیته به عنوان دوره‌ای که اختصاص به تحقق مادّی یک انسانیت هنوز نهفته در نوع بشر دارد، بر این شالوده ساخته شده است. راجع به این نکته می‌توان گفت که «انقلاب استتیک‌ی» ایده‌ی تازه از انقلاب سیاسی را تولید کرد: تحقق مادّی یک انسانیت مشترک که همچنان تنها به عنوان یک ایده وجود دارد. ازین طریق است که «حالت استتیک‌ی» شیلر به «برنامه‌ی استتیک‌ی» رمانتی‌سیسم آلمانی تبدیل شد. برنامه‌ای که در طرح کلی و شتابزده‌ای که هگل، هولدرین، و شلینگ با هم نوشتند خلاصه گشت: تحقق مادّی آزادی نامشروط و اندیشه‌ی محض در فرم‌های مشترک زندگی و باور. همین پارادایم خودآئینی استتیک‌ی 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. سورئالیسم و مکتب فرانکفورت حاملان عمده‌ی این ضدّ مدرنیته بودند. شکست انقلاب سیاسی به عنوان شکست الگوی هستی‌شناختی-استتیکی آن فهمیده شد. بدین ترتیب مدرنیته به چیزی شبیه یک تقدیر مهلک بر پایه‌ی یک فراموشی بنیادین بدل گشت: ذات تکنولوژی بنابر نظر هایدگر، بُریدن از راس پادشاهی به مثابه بُریدن از سنت در تاریخ انسانیت، و نهایتاً گناه اولیه‌ی نوع بشر، فراموش کردن وامی که به دیگری دارند و سرسپردگی آنها به قدرتهای ناهمگن امر محسوس است.

آنچه پسامدرنیسم نامیده می‌شود به واقع جزئی از همین فرایند واژگونی است. در درجه اول، پسامدرنیسم آشکارکننده‌ی هر چیزی در سیر تکاملی متاخر هنرها و راه‌های ممکن اندیشیدن به هنری بود که عمارت نظری مدرنیسم را ویران کرده بود: همگذری و آمیختن هنرها که مجموعه اصول مرسوم لسینگ درباره جدایی هنرها را از میان برمی‌داشت؛ از هم پاشیدن پارادایم معماری کارکردگرا و بازگشت خطوط خمیده و تزئین؛ فرو ریختن الگوی انتزاع تصویری دو بعدی از طریق بازگشت بازنمایی فیگوراتیو و دلالت‌گر و به همان اندازه هجوم تدریجی سیل فرمهای سه بعدی و روایتگر به فضای نمایشگاهی نقاشی، از پاپ آرت گرفته تا هنر چیدمان و «اتاق‌های» هنر ویدئویی؛ ترکیب جدید نقاشی و زبان و به همان اندازه مجسمه‌سازی مقبره‌ای و برون فکنی سایه و نور؛ انحلال سنت مجموعه‌ای از طریق در هم آمیزی نظامهای موسیقایی، ژانرها، و حوادث تاریخی. الگوی غایت‌شناختی (teleological) مدرنیته به مجرد اینکه میان «خصیصه‌های ممتاز» 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 ممتاز» از هنر» با پیوند دادن آن به یک هستی‌شناسی ساده از تکامل و گسست تاریخی. بعلاوه اصلاً نیازی به پیش راندن این بازیابی متاخر امر واقع بنیادی رژیم استتیکی هنرها به سوی یک شکاف بالفعل زودگذر و تبدیل آن به پایان واقعی یک دوره‌ی تاریخی نبود.

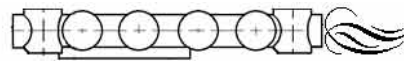
با اینحال، این فقره‌ی دوم است که به روشنی نشان داده است که پسامدرنیسم چیزی بیش از این بود. امر خوشی‌آفرین، یعنی جواز هنری پست مدرن، و ستایش آن از کارناوال وانموده، همه نوع مخلوط کردن و پیوند دادن، به سرعت تغییر شکل دادن و آزادی و خودآئینی را که اصل مدرنیستی بر هنر حمل میکرد - یا میخواست بکند - و بدان ماموریت به انجام رساندن آن را داده بود، به چالش کشید. بنابراین یک بازگشت از کارناوال به صحنه‌ی آغازین شکل گرفت. با اینحال، صحنه‌ی آغازین می‌تواند به دو معنا لحاظ شود، یا به عنوان نقطه‌ی شروع یک فرایند و یا یک جدایی اولیه. اعتقاد مدرنیستی از ایده‌ی «تربیت استتیکی انسان» حاصل شده بود که شیلر آن را از تحلیل کانت درباره امر زیبا وام گرفته بود. واژگونی پست مدرن به عنوان یکی از شالوده‌های نظری خود، تحلیل لیوتار از امر والا (the sublime)ی کانتی را داشت، که بعنوان 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 ایزه‌ی 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 ازینرو به مرثیه بزرگی درباره‌ی امر غیرقابل بازنمایی/متمرد/ غیر قابل بازخرید تبدیل شد، که جنون مدرن در باب ایده‌ی خود-رهاسازی انسانیت نوع بشر و حدّ اعلای اجتناب‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر آن در اردوگاه‌های مرگ را تقبیح میکرد.

مفهوم «آوانگارد» معرف نوعی از سوژه است که مناسب حال تصورات و مقتضیات مدرنیستی است برای پیوند دادن استتیک به امر سیاسی. موفقیت آن بیش از آنکه مدیون اتصال مناسب میان ایده‌ی هنری نوآوری و ایده‌ی تغییر سیاسی رهبری شده 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 تاویل نشانه‌های تاریخ می‌گیرد. و در سوی دیگر، ایده‌ای دیگر از امر آوانگارد یا پیشتاز وجود دارد که، در تطابق با الگوی شیلر، ریشه در پیشبینی استتیک‌ی آینده دارد. اگر مفهوم آوانگارد معنایی در رژیم استتیک‌ی هنرها داشته باشد، در این وجه دوم قرار دارد، نه در یک جزء مجزای پیشرفته از نوآوری هنری بل در وجه ابداع اشکال محسوس و ساختارهای مادی برای یک زندگی آتی. این آن چیزی است که امر آوانگارد «هنری» برای امر آوانگارد «سیاسی» به ارمغان آورد، یا می‌خواهد بیاورد - 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 بطرز خودخواهانه‌ای حفظ شده و گاهی شدیداً تقبیح شده، میان دو ایده درباره‌ی امر آوانگارد، که در واقع دو ایده‌ی متفاوت از سوژگانیت سیاسی هستند: ایده‌ی پیشرو-سیاسی یک حزب، به معنای 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 در مورد این اغتشاش بر سبیل تصادف نیست. اینطور نیست که، چنانکه عقیده‌ی عمومی سعی دارد این باور را به ما تحمیل کند، جاه طلبی 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 استتیک‌ی از آن.

منبع :

Jacques Rancière, *Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, ٢٠٠٠, pp. ٢٠-٣٠



www.mindmotor.org