جامعه شناسی پست مدرنیسم

اسکات لش

ترجمهٔ شاپور بهیان

جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم

لش، اسکات، ۱۹۴۵ - م. Lash, Scott
جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم/ اسکات لش؛ ترجمه شاپور بهیان. - تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.
۴۱۶ ص. ISBN 964-311-496-1
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: *Sociology of Postmodernism, 1990*
کتاب حاضر تحت عنوان «جامعه‌شناسی پسامدرنیسم» با ترجمه حسن چاوشیان توسط نشر مرکز در سال ۱۳۸۲ منتشر شده است.
واژه‌نامه.
کتابنامه: ص. ۳۹۵ - ۴۰۲.
۱. جامعه‌شناسی. ۲. فراتجدد - جنبه‌های اجتماعی. الف. بهیان، شاپور، ۱۳۴۱ - ، مترجم. ب. عنوان. ج. عنوان: جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم.
۲ج ۵ل/HM۷۳ ۳۰۱
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران ۸۲-۳۷۴۲۷ م

جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم

اسکات لش

ترجمه شاپور بهیان

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Sociology of Postmodernism

Scott Lash

All Rights Reserved

Authorised translation

from English language edition published by

Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

© حق نشر فارسی این کتاب را انتشارات راتلج
به انتشارات ققنوس واگذار کرده است.
تمام حقوق محفوظ است.

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری

شمارهٔ ۲۱۵، تلفن ۶۴۰۸۶۴۰

* * *

اسکات لش

جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم

ترجمه شاپور بهیان

چاپ اول

۱۶۵۰ نسخه

۱۳۸۳

چاپ شمشاد

شابک: ۱ ـ ۴۹۶ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴

ISBN: 964-311-496-1

Printed in Iran

فهرست

یادداشت مترجم ۷

مقدمه..... ۱۱

۱. پست‌مدرنیسم: به‌سوی تبیینی جامعه‌شناختی..... ۱۵

بخش اول: پست‌مدرنیسم و نظریهٔ اجتماعی

۲. تبارشناسی و بدن: فوکو/ دولوز/ نیچه..... ۹۱

۳. پست‌مدرنیته و میل ۱۲۱

۴. عقلانیت ارتباطی و میل..... ۱۶۹

۵. مدرنیته یا مدرنیسم؟ وبر و نظریهٔ اجتماعی معاصر..... ۱۸۱

بخش دوم: فرهنگ پست‌مدرنیستی

۶. نظریهٔ انتقادی و فرهنگ پست‌مدرنیستی: محاق هاله..... ۲۱۹

۷. گفتار یا شکل؛ پست‌مدرنیسم همچون «نظام دلالت» ۲۴۵

بخش سوم: مدرنیسم و پست‌مدرنیسم: همبستگی‌های اجتماعی

۸. مدرنیسم و هویت بورژوازی: پاریس/ وین/ برلین..... ۲۸۳

۹. مدرن شدن و پست‌مدرن شدن در آثار پیر بوردیو..... ۳۳۳

یادداشت‌ها..... ۳۷۳

منابع..... ۳۹۵

نمایهٔ نام‌ها..... ۴۰۳

نمایهٔ موضوعی..... ۴۱۰

یادداشت مترجم

اسکات لش جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم را در وهلهٔ اول به این قصد نوشته است که به شیوهٔ ماکس وبر، از مدرنیسم و مدرنیته و پست‌مدرنیسم «نمونه‌های ایده‌آلی» به‌دست دهد، و باز به همین شیوه «پیوندهای گزیدهٔ» آن‌ها را با ساختارهای اقتصادی ـ اجتماعی بنمایاند، و نیز با استعانت از شیوهٔ مارکس، به تحولاتی بپردازد که در صورت‌بندی‌های اقتصادی ـ اجتماعی جوامع غربی رخ داد و منجر به شکل‌گیری این «پارادایم»های فرهنگی شد.

لش تمایزی می‌گذارد بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم به لحاظ تفکیک و تفکیک‌زدایی؛ به این معنی که در مدرنیسم بین حوزه‌های مختلف جامعه، تفکیک رخ می‌دهد و حوزه‌های اخلاقی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، از هم جدا می‌شوند و به استقلال می‌رسند. سپس در پست‌مدرنیسم این حوزه‌ها دوباره درهم می‌شوند و، به قول بودریار، درهم فرو می‌ریزند و تفکیک‌زدایی می‌شوند. این امر از جنبهٔ کنش سیاسی واجد اهمیت است، از آن‌رو که هم دارای دلالت‌های پسروانه است و هم واجد دلالت‌های پیشروانه. لش در این‌جا بین دو نوع پست‌مدرنیسم تمایز می‌گذارد؛ نوعی از پست‌مدرنیسم هست که به سلسله‌مراتب، ثبات و هویت‌یابی مجدد بورژوازی راه می‌برد، و نوع دیگر، که لش آن را مرزشکن می‌نامد، بر تفاوت

و مدارا و تساهل و به‌جای آوردن دیگری مبتنی است. لش به جریان چپ توصیه می‌کند که به این نوع دوم توجه بیش‌تری کنند و پست‌مدرنیسم را سراسر نادیده نگیرند. او ضمناً بین «تفاوت» و «تمایز» فرق می‌گذارد. «تفاوت» ناظر به تأیید گوناگونی‌های موجود در عرصهٔ فکر و اجتماع است بدون قائل شدن به رده و سلسله‌مراتب، و «تمایز» ناظر است به تأیید سلسله‌مراتب، برتری خود بر دیگری، ثبات و چیزهایی از این قبیل.

تفاوت دیگری که لش ملاحظه می‌کند این است که مدرنیسم بر مبنای «گفتار»[1] شکل می‌گیرد، در حالی که پست‌مدرنیسم را «فیگور» یا «شکل» می‌سازد. او این بحث را به عرصهٔ نقاشی و سینما می‌کشاند و غالب آمدن عنصر شکل را در نقاشی و معماری و سینما و ادبیات مطرح می‌کند، فرایندی که بازگشتی به رئالیسم به نظر می‌رسد. اما لش تفاوتی را در این‌جا در می‌یابد و آن این‌که در پست‌مدرنیسم، خودِ مصداق است که به دال تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر، مصداق ــ که در هنر رئالیستی مقصدِ دال بود ــ به درون دال کشیده می‌شود و با آن ادغام می‌شود. پس آن تمایز نشانه‌شناختی دال و مدلول و مصداق در این‌جا از میان برمی‌خیزد. لش این بحث را با پی‌گیری آرای فوکو و لیوتار و دولوز بسط می‌دهد که به طرح مفهوم بدن و اهمیت یافتن این مفهوم در برابر هر آنچه انتزاعی است از قبیل ذهن، روح و کلمه منجر می‌شود. واژه‌هایی چون انرژی، لیبیدو، شدت و میل از این پس «واژگان نهایی» پست‌مدرنیسم هستند که همگی حکایت از اهمیت بدن و، در پی آن، طبیعت دارند ــ طبیعتی که فروید آن را در قلمرو اید یا نهاد می‌گنجاند که تابع «فرایندهای اولیه» است در برابر «فرایندهای ثانویه» که در قلمرو اگو یا خود فعال است؛ به تعبیر دیگر، «اصل لذت» در برابر «اصل واقعیت».

در پست‌مدرنیسم، «فرایندهای اولیه» هستند که در برابر «فرایندهای ثانویه» واجد وزن و اعتبار می‌شوند.

---

1. discourse

ترجمهٔ این کتاب برای من کار ساده‌ای نبود؛ هم به لحاظ بضاعت علمی و هم به لحاظ صعوبت نثر و دشوارگویی‌های لش. عدم دسترسی به منابعی هم که او در کتابش به آن‌ها ارجاع داده است این دشواری را دوچندان می‌کرد، به خصوص آن‌جا که به آثار نخستین لیوتار و دولوز می‌پردازد. امیدوارم که خوانندگان و صاحب‌نظران اگر کاستی و نقصی در کار می‌بینند، مرا از تذکرات و راهنمایی‌های خود بی‌نصیب نگذارند.

شاپور بهیان

مقدمه

پُرپیداست که پست‌مدرنیسم دیگر مُد روز نیست، با این حال پارادایمی فرهنگی است و مسلماً واجدِ ارزش بحث و جدل جدی. علوم اجتماعیِ مارکسیستی و وبری از دیرباز خود را، از جمله، وقفِ کشف پیوندهای موجود میان قلمروهای فرهنگی و اجتماعی کرده‌اند. به همین سان این کتاب مشتمل بر مجموعه‌ای منسجم و یکپارچه از تحلیل‌های جدی جامعه‌شناختی در بارهٔ پست‌مدرنیسم است و پست‌مدرنیسم را از لحاظ نظریهٔ اجتماعی، تحقیق جامعه‌شناختی فرهنگ و پایه‌های اجتماعی-طبقاتی آن بررسی می‌کند.

من پیش از این مقالات تحقیقی فراوانی در بارهٔ پست‌مدرنیسم منتشر کرده‌ام که به معنای دقیق کلمه جامعه‌شناختی‌اند. بعضی از این مقالات مجدداً در این کتاب آمده‌اند، مقالاتی که چند فقره از آن‌ها فقط در مجلات چاپ شده‌اند و پیدا کردن آن‌ها همواره برای دانشجویان راحت نیست. اما بخش اعظم آنچه در این‌جا آمده است مطالب جدیدی است. این کتاب نه در مقام مجموعه‌ای از مقالات، بلکه همچون کلی مستدل و واحد در اختیار خواننده قرار می‌گیرد.

جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم به هیچ‌وجه مرور آثار مربوط به این موضوع

نیست. در عوض، این کتاب از سه برنهاد به‌هم پیوسته و منسجم تشکیل شده است:

(۱) برنهاد تغییر فرهنگی. یعنی این‌که مدرن شدن فرایندی مبتنی بر تفکیک[1] فرهنگی است، حال آن‌که پست‌مدرن شدن فرایندی است مبتنی بر «تفکیک‌زدایی»[2] فرهنگی.

(۲) برنهاد نوع فرهنگی. به این معنی که مدرنیسم نوعی صورت‌بندی فرهنگی «گفتاری»[3] است، حال آن‌که پست‌مدرنیسم نوعی صورت‌بندی فرهنگی «شکلی»[4] است.

(۳) برنهاد قشربندی اجتماعی. به این معنی که مولّدان و مخاطبان فرهنگ مدرنیستی و پست‌مدرنیستی را باید در میان طبقات و خرده‌طبقات[5] اجتماعی در حال سقوط و ظهور یافت.

در فصل ۱ در بارهٔ این سه برنهاد به تفصیل سخن می‌گویم. در این فصل (۱) منظورم را به طور کامل از تفاوتی روشن می‌کنم که بین دلالت «شکلیِ» پست‌مدرنیستی و دلالت «گفتاریِ» مدرنیستی گذاشته‌ام؛ (۲) فرایندهای فرهنگیِ تفکیک و استقلال‌یابی[6] مدرنیستی و تفکیک‌زدایی پست‌مدرنیستی را به اختصار توضیح خواهم داد؛ (۳) بررسی خواهم کرد که چگونه مدرنیسم و پست‌مدرنیسم به ساخت‌یابی و ساخت‌زدایی هویت‌های جمعی طبقات اجتماعی مختلف مربوطند؛ (۴) نگاهی خواهم افکند به این‌که چگونه فرایندهای مدرن شدن و پست‌مدرن شدن در متن فضای شهری ایفای نقش می‌کنند؛ و سرانجام (۵) اقتصاد سیاسی پست‌مدرنیسم را با توجه به تولید و مصرف و کالایی شدن[7] بررسی خواهم کرد.

موضوع فصل‌های ۲ تا ۵ بررسی پست‌مدرنیسم از طریق تحلیل نظریهٔ

---

1. differentiation
2. *de-* differentiation
3. discursive
4. figural
5. class fractions
6. autonomization
7. commodification

اجتماعی است. فصل‌های ۲ و ۳ و ۴ عمدتاً کاوش‌هایی مقدماتی در ماهیت فرهنگ شکلی ــ و پست‌مدرنیستی ــ در مقابل اشکال مدرنیستی و گفتاری است. بدین قرار فصل ۲ انتزاع مدرنیستی را در مقابل دلالت[1] پست‌مدرن قرار خواهد داد، دلالتی که با استناد به آثار نیچه، فوکو و دولوز، مشخصاً در «بدن»[2] تجسم یافته است. در فصل‌های ۳ و ۴ تقابل میان توجه باز هم انتزاعی مدرنیستی به زبان و ساخت را با معضلات فراساختارگرایانه و پست‌مدرنیستی «میل»[3] مقایسه خواهیم کرد. نظریه‌پردازان مهمی که آثارشان در این‌جا بررسی خواهد شد عبارتند از فوکو، لیوتار و هابرماس. اگر مدرن شدن فرایندی تاریخی و طولانی مبتنی بر تفکیک فرهنگی باشد که در فاصلهٔ بین رنسانس و روشنگری رخ می‌دهد، پس تفکیک و استقلال‌یابی تمام‌عیار، تنها با ظهور خود مدرنیسم زیبایی‌شناختی قرن نوزدهم حادث می‌شود. فصل ۵ از طریق بررسی آثار ماکس وبر، مدلّل می‌دارد که خود پیدایش جامعه‌شناسی جزء لاینفک این استقلال‌یابی تمام‌عیار است.

در فصل‌های ۶ و ۷ این مدل تفکیک و تفکیک‌زدایی را در جامعه‌شناسی فرهنگ پی می‌گیریم. در فصل ۶ نگاهی می‌اندازیم به تفکیک‌زدایی پست‌مدرن همراه با انحلال امر فرهنگی در امر اجتماعی و به مُحاق رفتن «هالهٔ»[4] مدرنیستی. در فصل ۷ از پست‌مدرنیسم به عنوان «رژیم» دلالتِ «شکلی»، و نه رژیم دلالت «گفتاری» (مدرنیستی)، سخن خواهم گفت که در آن دال هم در مدلول و هم در مصداق مضمحل می‌شود. فصل ۷ متضمن کامل‌ترین بحث من دربارهٔ امر «گفتاری» و «شکلی» تا این هنگام است. این فصل و فصل ۱ شاید سنگ بنای بقیهٔ کتاب باشد. در فصل‌های ۶ و ۷ با ارائه شواهدی از سینما، تئاتر، نقاشی و معماری مفهوم تفکیک‌زدایی را بررسی کرده‌ام.

---

1. signification
2. body
3. desire
4. aura

در فصل‌های ۸ و ۹، که هر کدام بسیار پر طول و تفصیلند، فرهنگ مدرنیستی و پست‌مدرنیستی را به عنوان رژیم‌های دلالت به تغییراتی مربوط کرده‌ام که در اقتصاد و جامعه رخ داده‌اند، و این پیوند در وهله اول و بیش از هر چیز به‌واسطهٔ طبقهٔ اجتماعی صورت گرفته است. از این‌رو، فصل ۸ به مقایسه و تحلیلِ انواع مدرنیسم فرهنگی پاریس و وین و برلین در آغاز قرن [بیستم] می‌پردازد. در این‌جا فرض بر این است که مدرنیسم هویت بورژوازی را از هم می‌گسلد و انواع مدرنیسم را می‌توان بالنسبه به عنوان صورت‌بندی‌های[1] متفاوتِ هویت بورژوازی درک کرد. این فصل نشان می‌دهد که راهنمای درک هویت بورژوازی تحلیل اتحاد[2] هژمونیک قدرت در این سه شهر است. در فصل ۹ از منشور آثار پیر بوردیو به مدرنیسم و پست‌مدرنیسم می‌نگریم. چنان‌که خواهیم دید، از نظر بوردیو، مدرن شدن فرایند تفکیک و استقلال‌یابی ساخت‌های اجتماعی است. هر کدام از این ساخت‌ها (مثلاً ساخت‌های سیاسی، حقوقی، زیبایی‌شناختی و فکری) محل منازعهٔ جمع‌های ستیزه‌گر است. بعضی از این گروه‌های اجتماعیِ در حال نبرد، به منظور استقلال‌یابی مدرنیستیِ یک ساخت مفروض با هم متحد شده‌اند، حال آن‌که طبقات و خرده‌طبقات دیگر دارای منافعی ایده‌آل و مادی در تفکیک‌زدایی ساختی هستند.

---

1. constellations 2. bloc

۱

پست‌مدرنیسم: به‌سوی تبیینی جامعه‌شناختی

«پست‌مدرنیسم» به واژه‌ای آشنا تبدیل شده است. روزنامه‌های مهم اکثر کشورها مجموعه مقالاتی در بارهٔ آن چاپ کرده‌اند. برنامه‌های تلویزیونی بی‌شماری به مسائل مربوط به آن پرداخته‌اند. از لس‌آنجلس گرفته تا برلین، طراحان مدل مو و کارکنان بوتیک‌هایی که جوانان از آن‌ها لباس یا صفحهٔ موسیقی می‌خرند، چیزکی از پست‌مدرنیسم شنیده‌اند و چه‌بسا راجع به آن نظری هم داشته باشند. رانندگانِ پرچانهٔ تاکسی در کلان‌شهرهای مهم دنیا مسافران خود را به بخش‌هایی از شهرشان می‌برند که معماری جدید پست‌مدرن در آن‌ها دیده می‌شود.

پست‌مدرنیسم در عین حال که به کلمه‌ای آشنا تبدیل شده، به صورت کلیشه‌ای مکرر درآمده است. تقریباً همهٔ نشریات ادواری دانشگاهی که به نحوی به موضوعات فرهنگی می‌پردازند، شماره ویژه‌ای در بارهٔ پست‌مدرنیسم منتشر کرده‌اند. مجموعه‌های جدیدی از کتاب‌ها، که ناشران مختلف منتشر می‌کنند، به‌طرز آزاردهنده‌ای از کلمهٔ پست‌مدرنیسم در عناوین خود بهره می‌جویند. ناشری آمریکایی مجموعهٔ کاملی با عنوان «زنان و پست‌مدرنیسم» منتشر کرده است. در واقع، این کلمه نزد استادان جدی دانشگاه و روشنفکران چپ‌گرا به شکلی تحقیرآمیز تعبیر می‌شود. سردبیران نشریات ادواری با غرور مدعی می‌شوند که ما هرگز شماره‌ای را به

پست‌مدرنیسم اختصاص نداده‌ایم. در همایشی تاریخی در فرانکفورت در دسامبر ۱۹۸۷، که روشنفکران سوسیالیست آلمانی در آن شرکت داشتند و تئوریسین سیاسی- فرهنگی حزب سوسیال دموکرات آلمان، پیتر گلوتس،[1] آن را ترتیب داده بود، بیان کلمه «پست‌مدرن»، اگرنه به صورت ناسزا، لااقل به شکل استهزا در آمده بود.

اما، هنگام نوشتن این کتاب در تابستان ۱۹۸۹، حدود نیم دهه بعد از این‌که اصطلاح پست‌مدرنیسم، دخمهٔ[2] مناظرات مربوط به معماری را ترک گفته تا به جریان رایج زندگی خاص و عام تبدیل شود، هنوز روشنفکرانِ خاصه جوان‌تری هستند که پست‌مدرنیسم برایشان کششِ فوق‌العاده‌ای دارد. تعداد میزگردها و کنفرانس‌هایی که در باب پست‌مدرنیسم برگزار می‌شود، مخصوصاً در میان جوانان، در مقایسه با موضوعات دیگر، همچنان رقم بسیار چشمگیری است. دلیل آن تا حدی این است که هر کسی در بارهٔ پست‌مدرنیسم حرفی برای گفتن دارد. حال دیگر هر کسی در بارهٔ آن صاحب‌نظر است. اصطلاح «پست‌مدرنیسم» حتی اکنون که دیگر ارزش آیینی[3] خود را از دست داده و تقریباً حتی به اسباب شرمساری پست‌مدرنیست‌های قسم‌خورده تبدیل شده است، باز مسائل و موضوعاتی را پدید آورده که تا مدت‌ها در مرکز صحنه باقی خواهند ماند. مخالفان این پارادایم فرهنگی، از جمله هابرماس، فیلسوف آلمانی، توجه بیش‌تری به آن کرده‌اند تا سینه‌چاکان آن. این مرکزیت مستمر از جملهٔ به مسئلهٔ نسل‌های روشنفکری مربوط می‌شود. پست‌مدرنیسم نزد نسلی که سال‌های شکل‌گیری‌اش اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ بوده است، به نحوی دارای همان اهمیتی است که مارکسیسم برای نسلی داشت که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به رشد فکری رسید. در میان این نسل جوان‌ترِ «مابعد پانک»، در مقایسه با همتایان دانشگاهیشان در جریان مرسوم فکری، همدلی بیش‌تری

---

1. Peter Glotz 2. ghetto 3. cult

نسبت به مارکسیسم دیده می‌شود. اما آموزگاران آن‌ها که به دورهٔ جریانات سال ۱۹۶۸ تعلق دارند، همان قدر ممکن است نسبت به ایده‌های علی‌الظاهر «فرهنگ‌گرایانهٔ» آن‌ها نابردبار باشند که نسل «پایان ایدئولوژیِ» دههٔ ۱۹۵۰ نسبت به آموزگاران دورهٔ جریانات سال ۱۹۶۸ نابردبار بود.

با فرض این‌که علاقه به مسئله پست‌مدرنیسم، اگر نه به واژهٔ آن، ادامه می‌یابد و احتمالاً نیز چنین است، سؤال این است که وضعیت بازی در حال حاضر چگونه است؟ از طرفی، مثلاً، ژان بودریار،[1] نظریه‌پرداز اجتماعی و مفسر فرانسوی، ستایشی غیرانتقادی و حتی غیرمسئولانه نسبت به آن ابراز می‌دارد و از طرف دیگر، جناح چپ مارکسیستی غالباً نادیده‌اش می‌گیرد یا امثال یورگن هابرماس آن را مورد حمله و نکوهش فلسفی و اخلاقی قرار می‌دهند. از همه چیز که بگذریم، پست‌مدرنیسم به موضوع گفتار زیبایی‌شناختی، گفتار اخلاقی و گفتار سیاسی تبدیل شده است. اما غالباً موضوع تحلیلِ جدی نظام‌مند نبوده است. پست‌مدرنیسم مخصوصاً موضوعِ تحلیل جدی جامعه‌شناختی قرار نگرفته است.

هدف این کتاب بیان چنین تحلیل جامعه‌شناختیِ معقولی است. غرض من رهانیدن پست‌مدرنیسم در مقام مفهومی اجتماعی (یا فرهنگی)ـ علمی هم از دست کسانی است که مشکل‌گشا و کاروان شادی‌اش می‌شمارند و هم از دست کسانی که آن را نادیده می‌گیرند یا به کلیشه‌ای بدل می‌کنند. هدف من این است که هم آن‌هایی را که اجتماع wissenschaftlich [علمی] را تشکیل می‌دهند و هم کسانی را که از زمرهٔ چپ‌گرایان سیاسی‌اند متقاعد کنم که پست‌مدرنیسم را جدی بگیرند. قصد دارم این کار را نخست با نوعی «عملیاتی کردن»[2] پست‌مدرنیسم انجام دهم، یعنی می‌خواهم توصیفی نظام‌مند و جامعه‌شناختی از آن بیان کنم. سپس می‌خواهم تبیین جامعه‌شناختی شسته‌رفته‌ای را از این پارادایم فرهنگی به دست دهم. به گفتهٔ

---

1. Jean Baudrillard 2. operationalization

فیلسوفان علم مثل پیر موریس ماری دوئم[1] و ژول هانری پوانکاره،[2] سادگیْ فضیلتِ نظریه‌ای علمی است. سادگی همچنین مستلزم ساختن مدل‌ها و انواعی است که تا حد زیادی از پیچیدگی‌های پدیده‌های عینی انتزاع شده باشند. اما من انواع بسیاری از پدیده‌های عینی را به عنوان مثال نشان خواهم داد تا خواننده را به اعتبار مدل‌های تبیینی و توصیفی شاکله‌وار خود متقاعد سازم.

من پست‌مدرنیست نیستم. سلیقه‌هایم از جهاتی «عوامانه» و حتی «بازاری» است. مسابقات فوتبال را دوست دارم و هنوز بسکتبال بازی می‌کنم. می‌دانم چطور فساد میامی[3] را ضبط کنم تا شب وقتی به خانه برگشتم، بخش‌هایی از آن را تماشا کنم. دوست دارم در کافه‌های ایرلندی شهر نیویورک بنوشم. فکر می‌کنم استیو مارتین کمدین بزرگی باشد. اما به نظرم بدیهی است که در هنرهای بصری، [پل] کله[4] و کاندینسکی[5] واجد اهمیتی هستند که [اندی] وارهول[6] و لیختنشتاین[7] و اکنون بازِلیتس[8] فاقد آنند. مارکسیسم و «حقوق طبیعیِ» سنت‌های سوسیالیستی و لیبرال در نظرم بسیار مهم بوده‌اند. شیوه‌ام در مطالعه فعلی کاملاً عقل‌گرایانه است بی‌آن‌که عذری برایش داشته باشم. این شیوه به تمایز بسیار مدرنیستی میان امر «فرهنگی» از یک طرف، و امر اقتصادی و اجتماعی از طرف دیگر، مربوط است و از طریق آن به موضوع می‌پردازد، مخصوصاً تمایز بین تبیین علمی (اجتماعی) و بیان هنری. همچنین فکر می‌کنم فرهنگ پست‌مدرنیستی دارای چنان تعادلی نبوده است که قلمروی مطلوب برای چپ سیاسی فراهم کند. مدرنیسم صحنه مطلوب‌تری برای عرض اندام نبردهای فرهنگی جناح چپ بود. با این حال، امیدوارم در این کتاب نشان دهم که قلمرو فرهنگی‌ای که اکنون در آن

---

1. Pierre Maurice Marie Duhem
2. Jules Henry Poincaré
3. *Miami Vice*
4. klee
5. Kandinsky
6. Warhol
7. Lichtenstein
8. Baselitz

زندگی می‌کنیم، عشق می‌ورزیم و می‌جنگیم تحت سیطرهٔ پست‌مدرنیسم است، و اگر چنین باشد، عاقلانه نیست که جناح چپ نادیده‌اش بگیرد.

این کتاب بر مبنای چند برنهاد (بسیار) اندک شکل گرفته است. دستهٔ اول این برنهادها به این امر می‌پردازند که پست‌مدرنیسم چیست، و دسته دوم به این‌که چگونه می‌توانیم تبیینی جامعه‌شناختی از آن به دست دهیم. به نظر من، پست‌مدرنیسم نه نوعی وضعیت است و نه در مقام جزئی از پساصنعت‌گرایی، نوعی جامعه است به آن معنایی که مردم از جامعهٔ صنعتی یا جامعهٔ سرمایه‌داری یا جامعهٔ مدرن سخن می‌گویند. در عوض، تصور می‌کنم که پست‌مدرنیسم محدود است به قلمرو فرهنگ. پساصنعت‌گرایی جزء مهمی از اقتصاد سرمایه‌داری معاصر است. اما این جزء منحصراً اقتصادی است، نه فرهنگی. بنابراین، پساصنعت‌گرایی جزئی از پست‌مدرنیسم نیست آن‌گونه که به نظر می‌رسد مثلاً ژان‌فرانسوا لیوتار، نویسنده کتاب اثرگذار وضعیت پست‌مدرن،[1] به آن معتقد است. در عوض، پست‌مدرنیسم با اقتصاد سرمایه‌داری اساساً پساصنعت‌گرایانه دارای رابطهٔ انطباق‌پذیری[2] از نوعی خاص است.

توصیف پست‌مدرنیسم

نوعی نظام دلالت

بدین‌سان، به نظر من، پست‌مدرنیسم منحصراً امری فرهنگی است. در واقع، نوعی پارادایم فرهنگی است. پارادایم‌های فرهنگی، مثل پارادایم‌های علمی، ترکیب‌بندی‌های مکانی ـ زمانی‌اند. آن‌ها از «لحاظ مکانی» شامل ساخت سمبولیک کمابیش انعطاف‌پذیری هستند که وقتی در آستانهٔ خارج شدن از شکل قرار می‌گیرند، آغاز می‌کنند به این‌که به صورتِ پارادایم فرهنگیِ مشخصِ دیگری درآیند. آن‌ها از لحاظ زمانی ـ مانند پارادایم‌های علمی

1. *La condition postmoderne*
2. *Compatibility*

کوهن یا گفتارهای میشل فوکو ـ شکل می‌گیرند، زمانی می‌پایند و بعد متلاشی می‌شوند. وقتی تالکوت پارسونز[1] در ساخت کنش اجتماعی[2] مذاهب را بر حسب این نکته مشخص کرد که آیا امر مقدس را درون‌ماندگار[3] می‌شمارند یا بَرشَونده[4] [= متعال]، پارادایم‌های فرهنگی را توصیف می‌کرد[۱] یا وقتی ماکس وبر تاریخِ چهار رُکن یهودیت‌قدیم[5] ـ عقل‌گرایی، جهانشمول‌گرایی، برشوندگی و اخلاق ـ را بررسی می‌کرد، در اصل مشغول ترسیم پارادایمی فرهنگی بود. این چهار رکن شرایط وجودی یهودیت هستند.[۲] پارادایم‌های فرهنگی دیگر که می‌توان از آن‌ها سخن گفت، عبارتند از مدرنیسم، رئالیسم، باروک و گوتیک.

به بیان دقیق‌تر، پست‌مدرنیسم و پارادایم‌های فرهنگی دیگر آن چیزی هستند که مایلم آن را نظام‌های دلالت[6] بنامم. این ایده از اقتصاددانان «مکتب تعدیل»[7] و از تصورشان در بارهٔ «نظام انباشت»[8] اخذ شده است.[۳] نظام انباشت مفهومی است جالب، چون برخلافِ ـ مثلاً ـ مفهوم «شیوهٔ تولید»، به روشنی دلالت بر بُعدی زمانمند می‌کند. به‌علاوه، نظام‌های انباشت، برخلاف شیوهٔ تولید، در اصل موکول به چگونگی مصرف مردم و نیز چگونگی تولید آن‌هاست. بدین‌سان نظام‌های انباشت همان‌قدر به بازار اهمیت می‌دهند که به موضوع تولید. با این حال، در «نظام‌های دلالت» فقط ابژه‌های فرهنگی تولید می‌شود. تمامی نظام‌های دلالت دارای دو جزء اصلی‌اند: جزء اول وجود نوعی «اقتصاد فرهنگی» خاص است. هر اقتصاد فرهنگی مفروض مشتمل است بر (۱) روابط خاص تولید ابژه‌های فرهنگی؛ (۲) شرایط خاص دریافت؛[9] (۳) چارچوب نهادی خاصی که واسطه بین تولید و دریافت است؛ و (۴) طریق خاصی که در آن ابژه‌های فرهنگی به گردش درمی‌آیند. جزء دوم

---

1. Talcott Parsons
2. *The Structure of Social Action*
3. immanent
4. Transcendent
5. *Ancient Judaism*
6. regimes of signification
7. Regulation school
8. regime of accumulation
9. reception

هر نظام دلالت عبارت است از شیوهٔ خاص دلالت که منظورم از آن این است که ابژه‌های فرهنگی آن نظام به وجود رابطه‌ای خاص بین دال و مدلول و مصداق متکی هستند. در این‌جا دال، صدا، تصویر یا گزاره است؛ مدلول معنی یا مفهوم آن است؛ و مصداق هم شیئی است در دنیای واقعی که دال و مدلول به آن مربوطند. مفهوم شیوه دلالت در فصل ۷ تشریح خواهد شد. این مفهوم در کل ساده است، و هر کس که دانش زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی اندکی داشته باشد در فهم مباحث آن با دشواری روبرو نخواهد شد.

مدرن شدن و تفکیک

پست‌مدرنیسم نظام دلالت بسیار منحصربه‌فردی است. نظام دلالتی است که خصلت سازندهٔ بنیادینش «تفکیک‌زدایی» است. تصور من از تفکیک‌زدایی مشترکات فراوانی با برداشت بودریار از «فروریزی»[1] دارد.[۴] با این حال، نقطهٔ عزیمت من، [اندیشهٔ] بودریار نیست، بلکه جامعه‌شناسی متعارف است. مفهوم تفکیک ایده‌ای است متداول در نظریهٔ ساختی-کارکردی در خصوص مدرن شدن؛ اما من می‌خواهم به پیروی از مقالات مشهور روش‌شناختی وبر در بارهٔ جامعه‌شناسی دین[۵] و کتاب نظریه کنش ارتباطی[۶] هابرماس، این تفکیک و مدرن شدن را فقط به قلمرو فرهنگ محدود کنم. ادعایم این است که اگر مدرن شدن فرایندی است مبتنی بر تفکیک فرهنگی یا، به قول تحلیلگران آلمانی، *Ausdifferenzierung*، «پست‌مدرن‌شدن» فرایندی است مبتنی بر تفکیک‌زدایی یا *Entidifferenzierung*.

در ادامهٔ بحث مناسبت دارد مدرن شدن را به طور تقریبی به سه مرحلهٔ «ابتدایی»،[2] «دینی ـ مابعدالطبیعی» و «مدرن» تقسیم کنیم. این دوره‌بندی از پیاژه[3] اخذ شده و با روان‌شناسی رشد او متناظر است. توجه نظام‌مند و عمده به مدرن شدن فرهنگی بر حسب فرایند تفکیک اولین بار در نوشته‌های

---

1. implosion 2. primitive 3. Piaget

دوران کمال فکری هگل در بارهٔ زیبایی‌شناسی ظاهر شد.[۷] از شما می‌خواهم بندهای زیر را نه همچون دلیلی بر اعتبار این مدل، بلکه همچون مثال‌هایی در نظر بگیرید که مختصات این مدل را روشن می‌کنند.

در این‌جا باید به اجمال گفت که فرهنگ و امر اجتماعی در جوامع ابتدایی هنوز تفکیک نشده‌اند. در واقع، دین و مناسک آن جزء لاینفک امر اجتماعی‌اند. امر مقدس در امر نامقدس درون‌ماندگار است. دیگر این‌که طبیعت و امر روحی در جاندارانگاری و توتمیسم به هم آمیخته‌اند. نقش جادوگر بیانگر فقدان تمایز بین امر این‌جهانی و آن‌جهانی است و وظایف کاهنان هنوز متمایز و تخصصی نشده است.

مدرن شدن در مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ «دینی ـ مابعدالطبیعی»، تفکیک امر فرهنگی از امر اجتماعی و امر مقدس از امر نامقدس را در ادیان جهانی به بار می‌آورد. ظاهر امر این است که امر تفکیک عوالم روحی از عوالم اجتماعی، در مسیحیت بیش از ادیان شرقی و در مذهب پروتستان بیش از مذهب کاتولیک است. به علاوه، مدرن شدن در این مسیر، در استقلال فرهنگ دنیوی رنسانس از فرهنگ دینی و در تفکیک سه‌گانه وکانتی قرن هجدهم بین قلمروهای نظری و اخلاقی و زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد. این تفکیک و استقلال‌یابی امکان گسترش «رئالیسم» را هم در هنر و هم در معرفت‌شناسی فراهم می‌آورد.

رئالیسم زیبایی‌شناختی تنها بر اساس وجود سه نوع مقدم تفکیک، به شرح زیر، امکان‌پذیر است:

(۱) امر فرهنگی باید قلمروی جدا از امر اجتماعی به وجود آورد. رئالیسم زیبایی‌شناختی بر اساس مقدم دانستن امکان «بازنمایی»[1] بنا شده است که در آن ذاتی[2] باید ذات دیگری را باز نماید. «نمادپردازی»، برخلاف بازنمایی، بر اساس وجود دو قلمرو جداگانه ساخته نشده است. در جوامع ابتدایی،

---

1. representation 2. entity

نمادپردازی به معنا و مقیاسی وجود دارد که بازنمایی بدین‌گونه در آن وجود ندارد. از این‌رو، برداشت انسان‌شناسان از فرهنگ در مقام امری که از اجتماع تفکیک نشده است با نمادپردازی در پیوند است، حال آن‌که ایدهٔ فرهنگ غالب بر مطالعات فرهنگی و وسایل ارتباط‌جمعی با مفاهیم بازنمایی پیوند دارد. یکی از خدمات مهم مرکز مطالعات فرهنگی معاصر بیرمنگام[1] وارد کردن نمادها، در جوار بازنمایی‌ها، در بررسی فرهنگ معاصر بوده است.[۸] بازنمایی‌ها هم مثل نمادها دلالتگرند. اما دلالت نمادها، گویی دلالتی درون‌ماندگار است، حال آن‌که دلالت بازنمایی‌ها، برشونده است و بازنمایی‌ها متضمن وجود تفکیکی از پیش موجود بین فرهنگ و امر اجتماعی هستند.

(۲) رئالیسم زیبایی‌شناختی متضمن جدایی امر زیبایی‌شناختی از امر نظری است. یعنی مشخصاً باید روشن شود که بازنمودها در نقاشی و ادبیات، به آن نحو که قضایا یا مفاهیم در علوم «صادق»اند صادق نیستند.

(۳) رئالیسم زیبایی‌شناختی متضمن جدایی فرهنگ این‌جهانی[2] از فرهنگ دینی و حاوی قراردادهای فرهنگ این‌جهانی برای صورت‌های هنری است. از این لحاظ، رئالیسم تصویری با گسستن از مفروضات دینی پرسپکتیو قرن پانزدهمی شکل می‌گیرد. مفهوم حقیقی «پنجره‌ای رو به دنیا»ی آلبرتی بر اساس ترسیم شیئی سه‌بعدی در فضایی دوبعدی قرار داشت، بدان‌سان که فضا بین چشم و شیء قرار می‌گرفت. پرسپکتیو و اصول تناسب هندسی آن متضمن ترسیم خطوط شیء در فضایی دوبعدی و تلاقی آن خطوط در یک نقطه در چشم [بیننده] بود. فضای دوبعدی، به معنای حقیقی کلمه پنجره‌ای رو به دنیایی بود که باید از آن نسخه‌برداری می‌شد.[۹] از این رو، رئالیسم تصویری، همچون گسستی از جهان‌بینی دینی نقاشی قرون

---

1. Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies
2. Secular

وسطی به نظر می‌آمد، که در آن اصول علمی جای پرسپکتیو و اصول به‌هم ریختهٔ تناسب را می‌گرفت؛ که این بی‌تناسبی به حال جهان‌بینی دینی علی‌السویه بود. چون آنچه اهمیت داشت عرضهٔ نمادها بود، نه عرضه واقعیت.

«رئالیسم روایتی» نیز حاصل تفکیک جهان‌بینی علمی از جهان‌بینی دینی است. شاید بهترین نمونهٔ رئالیسم روایتی، رمان قرن نوزدهم باشد. این نوع رئالیسم مبتنی بر این فرض است که هر روایتی دارای آغاز، میانه و پایان است و حوادث بر مبنای اصل علت و معلول یکی پس از دیگری به دنبال هم می‌آیند. این رئالیسم تقریباً همیشه بر پایه نوعی علیتِ روان‌شناختی قرار دارد که بر این اساس، کنش‌ها معلول علت‌هایی چون خصایصِ شخصیت داستان یا اهداف افراد است. در رئالیسم روایتی امکان رخ دادن اتفاقیِ حوادث وجود ندارد؛ یعنی، برخلاف آنچه در ملودرام می‌بینیم، در این‌جا، بر اساس تصور ارسطو، حوادث باید دارای حداقلی از باورپذیری و پیش‌بینی‌پذیری بر مبنای حوادث مقدم بر خود باشند.[۱۰] محال است علیت مبتنی بر غایت،[1] یعنی حاصل علتی بیرونی یا «علتی غایی» باشد، چنان‌که در اساطیر یونانی یا یزدان‌شناسی مسیحی بود. علت‌ها باید از لحاظ زمانی مقدم بر معلول‌ها یا همزمان با آن‌ها باشند.

رئالیسم معرفت‌شناختی نیز، که وجود ایده‌ها و مفاهیمی را مفروض می‌گیرد که تصویری کمابیش حقیقی از واقعیت ارائه می‌دهند، مبتنی بر تفکیک در فرایند مدرن‌شدن است،[۱۱] و نیز متضمن تفکیک بین فرهنگ دنیوی و فرهنگ دینی و، از این‌رو، جدا شدن از مفاهیم یزدان‌شناختی در بارهٔ واقعیت است. به‌علاوه، متضمن تفکیک ایده‌ها از طبیعت (و از امر اجتماعی) است، بدان سان که ایده‌ها می‌توانند طبیعت را بازنمایند. همین امر در مورد قلمرو اخلاق و علم اخلاق صادق است. تفکر اخلاقیِ مبتنی بر «قانون

---

1. teleological

طبیعیِ» هابز، لاک، روسو و کانت متضمن گسست از اخلاق مبتنی بر یزدان‌شناسی (آن طور که مثلاً در تفکر تومیستی وجود داشت) است و اخلاق را بر عقل و طبیعت بنا می‌کند. اما قانون طبیعی نیز متضمن تفکیک نظام‌مند امر فرهنگی از امر اجتماعی و بازتولید خود در قلمروهای مجزای «بایستن»[1] و «هستن»[2] است. امر مقدس «بایستن» در این اخلاقیات یا از طریق طبیعت عرضه می‌شود یا از طریق عقل ــ قلمروهایی که از قلمروهای اجتماعی امر نامقدس زندگی هر روزهٔ موجود کاملاً جدا هستند.

استقلال مدرنیستی

حاصل تفکیک و استقلال‌یابی بیش‌تر، مدرنیته‌ای تمام‌عیار است. در دورهٔ مدرن هر حوزه‌ای واجد چیزی می‌شود که وبر آن را *Eigengesetzlichkeit* می‌نامید، یعنی هر حوزه‌ای خودْقانونگذار[3] می‌شود. معمول است بگویند که شکل‌های فرهنگی مدرنیستی (حتی خطاآمیزتر از آن، شکل‌های پست‌مدرنیستی) «خودْمرجع»[4]اند. اما از نظر من، این تصور گمراه‌کننده است. ایدهٔ خود مرجعیت، احتمالاً از مفهوم سوسوری دلالتْ به واسطهٔ تفاوت[5] اخذ شده است. آنچه بسیاری از تحلیلگران از این مفهوم فهمیده‌اند این است که روابط دال و مدلول منحصر به تفاوت‌های موجود میان کثرتی از دال‌ها در یک زبان است. خود سوسور در این مورد صراحت چندانی نداشته است و سوسوری‌های بعدی هم تلقی ساده‌انگارانه‌ای از آن داشته‌اند ــ ساده‌انگارانه از این‌رو که در نظر نگرفته‌اند که دلالت در هر زبانی همان‌قدر منوط است به روابط میان مدلول‌ها که به روابط میان دال‌ها، و موکول است به مجموعه‌ای از قواعد که دال‌ها و مدلول‌ها را به هم مرتبط می‌کند.[۱۲] حتی اگر تفاوت‌های میان دال‌ها به‌کلی تعیین‌کنندهٔ معنا باشد، معنایش این نیست که

---

1. the ought
2. the is
3. self-legislating
4. self-referential
5. signification through difference

دال‌ها خودمرجع‌اند؛ بلکه معنایش این است که توانایی آن‌ها در ارجاع به بیرون از خود، یعنی به مدلول‌ها، بر مبنای تفاوت‌های موجود میان خود آن‌ها تعیین می‌شود. مدل دیگر استدلالِ ناظر به «خودمرجعیت»، «هم‌واری»[1] سطح تصویر مدرنیستی است. لازمهٔ پذیرش این مدل آن است که |بگوییم| اعتبار زیبایی‌شناختی نقاشی مدرنیستی، در توانایی آن برای ارجاع به مصداقی در جهان بیرونی نیست. اما این مدل به هیچ‌وجه مستلزم آن نیست که ارزش زیبایی‌شناختی آن نقاشی در توانایی‌اش در ارجاع به خود نهفته باشد.

به نظر من، «خودقانونگذاری» وبری، در مقام معیار مدرنیسم، بیش از معیار «خودمرجعیت» گویاست. گفتن این‌که حوزه‌ای خودقانونگذار است به این معنی است که این حوزه، خود قراردادها و شیوه‌های ارزشگذاری‌اش را می‌پروراند، یعنی ارزش درون حوزه‌ای فرهنگی بستگی دارد به این‌که تا چه حد می‌توان به کمک هنجارهای خودِ آن حوزه، به سنجش ابژه‌های فرهنگیِ موجود در آن اقدام کرد. از همین روی، ارزش قضایا در حوزهٔ نظری بیش‌تر به حجت‌آوری‌ها و ارائه شواهدی در تأیید آن قضایا منوط است که در «گفتار نظری» به آن‌ها استشهاد می‌شود و کم‌تر بستگی دارد به این‌که آن قضیه چه میزان از واقعیت را بازمی‌نماید. ارزش در حوزهٔ زیبایی‌شناختی نه بازتولید امر واقع، بلکه، چنان‌که کلمنت‌گرینبرگ[2] گفته است، نتیجه به فعل درآوردنِ نظام‌مند امر بالقوه در مادهٔ زیبایی‌شناختیِ مفروضی است.|۱۳|

بدین‌سان مدرنیسم تمام‌عیار در حوزه‌های زیبایی‌شناختی، اخلاقی ـ عملی و نظری ـ این سه‌گانه را وامدار هابرماس هستم ـ به معنی گسست از «بنیادگرایی» است. بنیادگرایی در تقابل با خود[3] یا قانونگذاری خودفرمان[4] است. قانونگذاری این یک، دگرفرمان،[5] یعنی مبتنی بر «نمونه»ای جهانشمول

---

1. flatness
2. Clement Greenberg
3. self
4. autonomous
5. *heteronomous*

غیر از خود است ــ مثل طبیعت یا عقل یا امر واقعی یا خدا. بدین‌سان در مدرنیته در حوزه‌های نظری و زیبایی‌شناختی، دیگر قانونگذاری دگرفرمان مبتنی بر «امر واقعی» وجود ندارد. در علم اخلاق، نظریه‌های قانون طبیعی و احکام مطلق رها شده است. استدلال منطقی بیش‌تر مؤید قضایای اخلاقی است تا استدلال کانتی که ریشه در تصوری گوهرین[1] از عقل دارد.

قبل از آن‌که به «پست‌مدرن‌شدن» بپردازم، دو نکته دیگر را باید به اجمال در بارهٔ مدرنیته بگویم. یکی از آن‌ها مربوط است به ریشه‌های جامعه‌شناسی کلاسیک. تولد جامعه‌شناسی همزمان شد با تغییراتی که در اخلاق، زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسی رخ داد و اکنون به آن‌ها پرداختم. جامعه‌شناسان کلاسیک، مانند وبر و دورکیم، از معرفت‌شناسی رئالیستی و اخلاق عقل‌گرا پیوند گسستند تا (همچون مارکس و نیچه) به انواع معرفت‌شناسی و اخلاق «جامعه‌شناختی» بپردازند؛ به این معنی که [آن‌ها دریافتند] عوامل یا منافع اجتماعی، تعیین‌کنندهٔ شناخت و اخلاق است. ابتدا توجه داشته باشید که آنچه این‌جا محل مناقشه است، برخلاف مورد هنر و بحث فلسفی‌ترِ مربوط به اخلاق یا معرفت‌شناسی مدرنیستی که پیش‌تر از آن سخن گفتیم، نه اعتبار قضیه‌ای هنجاری[2] یا نظری بلکه منشأ آن است. چنین منشأیی ممکن نیست خودقانونگذاری حوزه‌ای مفروض باشد، بلکه ذات اجتماعی دیگری است مثل طبقهٔ اجتماعی یا ملت. با این حال، این‌ها دیگر ذوات جهانشمول مثل «طبیعت» یا «واقعیت» نیستند، و، از این‌رو، دیگر خبری از بنیادگرایی تمام‌عیار نیست. در واقع، در این تبیین جامعه‌شناختی وبری و دورکیمی از فرهنگ، امر اخلاقی یا نظری همان‌قدر بخشی از «شکل زندگی»[3] است که طبقهٔ اجتماعی یا ملت بخشی از آن است و، بنابراین، دارای قراردادهای «درونی‌شدهٔ»[4] خویش است.

---

1. hypostatized
2. normative proposition
3. form of life
4. internalist

نکته دوم در مورد عقلانیت به موضوع عقلانیت. تحلیلگرانی مثل کارل شورسکه،[1] دانیل بل و دیوید فریزبی[2] مدرنیسم را پدیده‌ای عمدتاً غیرعقلانی در نظر می‌گیرند. بعضی دیگر مثل هابرماس و آدرنو و گرینبرگ، مدرنیسم را در منش، اساساً عقلانی می‌دانند.[۱۴] به نظر من، استقلال حوزه‌های فرهنگی هم مجالی است برای ظهور امرِ غیرعقلانی و هم مجالی است برای ظهور امر عقلانی، یعنی جدا شدن از قانونگذاریِ دگرفرمان، راه‌ها را برای در پیش گرفتن جهات مختلف می‌گشاید. از این‌رو، کشف سطح ناخودآگاه غرایز در زیر سطوحِ خودِ[3] عقلانی، هم امکان مستعمره شدن[4] فرویدی آن را از طریق عقل فراهم می‌کند و هم امکان ستایش غیرعقلانیِ نیچه‌وار ارادهٔ معطوف به قدرت غرایز را. در نقاشی با قرارگرفتن قانونگذاری واقع‌گرایانه به جای قانونگذاری دگرفرمان، هم امکان شکل‌گیری غیرعقلانی و ذهن‌گرایانهٔ اکسپرسیونیسم فراهم می‌آید و هم امکان پدید آمدن محصولات بسیار عقل‌گرایانهٔ کوبیسم یا کنستروکتیویسم.[5] به نظر من، جامعه‌شناسی کلاسیک اساساً بخشی از جریان عقل‌گرایانه در مدرنیسم است. جامعه‌شناسی به‌واسطهٔ واکنشی شکل گرفت که رمانتیسم جزءگرا[6] نسبت به عقل [کل‌گرای] روشنگری از خود نشان داد. اما همین که جزءگرایی‌های طبقه، وجدان جمعی و ملت در هم ادغام شدند، جامعه‌شناسی تسخیر مجدد آن‌ها را به دست عقل، مُمثّل ساخت. این عقلانیت مدرنیستی و جامعه‌شناختی در قضایای خصلتاً قانون‌بنیاد[7] علم جدید آشکار است. به‌علاوه، استدلال منطقی تنها در تأیید این‌گونه قضایا رواست. دیگر این‌که علاقهٔ جامعه‌شناسان کلاسیک مثل زیمل، دورکیم و وبر به مسئله نظم اجتماعی معادل بود با جستجو برای مجموعه‌ای از تنظیمات و حتی برای

---

1. Carl Schorske
2. David Frisby
3. ego
4. colonization
5. constructivism
6. particularist
7. nomothetic

عقلانیت در خود زندگی اجتماعی. نهایت این‌که نوعی توجه اخلاقی به مجموعه‌ای عقلانی از نسخه‌های اجتماعی در میان این نظریه‌پردازان وجود داشت.

تفکیک‌زدایی پست‌مدرنیستی

اگر مدرن شدن فرهنگی، فرایندی مبتنی بر تفکیک بود، پست‌مدرن شدن فرایندی است مبتنی بر تفکیک‌زدایی. اگر نظریه‌پرداز نمونهٔ[1] امر مدرن (و مدرن شدن در مقام فرایندی مبتنی بر تفکیک) وبر بود، نظریه‌پرداز نمونهٔ پست‌مدرن، نه بودریار، بلکه والتر بنیامین است. در یک پارادایم فرهنگی مفروض چهار جزء اصلی وجود دارد. این چهار جزء عبارتند از (۱) رابطه‌ای که بین انواع ابژه‌های فرهنگی تولیدشده وجود دارد ـ یعنی ابژه‌های زیبایی‌شناختی، نظری، اخلاقی و غیره؛ (۲) رابطه‌ای که بین امر فرهنگی به طور کلی و امر اجتماعی وجود دارد؛ (۳) «اقتصاد فرهنگی» که عناصر آن به ترتیب عبارتند از شرایط تولید و مصرف، نهادهای فرهنگ، شیوه گردش کالا و خود محصول یا کالای فرهنگی؛ (۴) شیوهٔ دلالت، یعنی رابطهٔ بین دال و مدلول و مصداق. اگر مدرن شدن به معنی تفکیک میان تمام موارد یاد شدهٔ بالا باشد، پست‌مدرن شدن عبارت است از تفکیک‌زدایی در هر کدام از این چهار جزء.

در این‌جا اولاً، سه حوزهٔ اصلی فرهنگی، استقلال خود را طی فرایندی از دست می‌دهند که در آن مثلاً قلمروِ زیبایی‌شناختی شروع می‌کند به این‌که هم حوزه‌های نظری و هم حوزه‌های اخلاقی و سیاسی را به تسخیر خود درآورد. دوم این‌که در قلمرو فرهنگی دیگر «هاله»‌ای به معنی بنیامینی آن وجود ندارد، یعنی دیگر جدایی نظام‌مندی بین این قلمرو و قلمرو اجتماعی

---

1. paradigmatic

در کار نیست. این امر با از بین رفتن نسبی مرزهای میان فرهنگ والا[1] و فرهنگ مردمی[2] و افزایش پیوستهٔ مخاطبان توده‌ای فرهنگ والا ارتباط دارد. دیگر این‌که این امر به درون‌ماندگاری جدید امر فرهنگی در امر اجتماعی منجر می‌شود که بر اثر آن بازنمایی‌ها وظیفهٔ نمادها را نیز برعهده می‌گیرند. سوم این‌که از «اقتصاد فرهنگی» تفکیک‌زدایی می‌شود. از جنبهٔ تولید، شاهد ازهم‌پاشیدگی[3] معروف مفهوم مؤلف هستیم ــ امری که پساساختارگرایان آن را ستوده‌اند ــ یا متقابلاً ظهور مجدد مؤلف را در محصولات فرهنگی مشاهده می‌کنیم، چنان‌که در رمان‌های زندگینامه‌ای اواخر دهه ۱۹۸۰ یا در هنر اجرایی[4] از آثار لوری اندرسن گرفته تا آثار بروس‌مک‌لین به چشم می‌خورد. تفکیک‌زدایی از جنبهٔ مصرف مثلاً در گرایش بعضی از انواع تئاتر از نیمه دههٔ ۱۹۶۰ به دربر گرفتن خود مخاطب به مثابهٔ بخشی از محصول فرهنگی رخ می‌دهد. از جمله «نهاد»های مهم فرهنگ، نقد است که بین محصول فرهنگی و مصرف‌کننده واسطه می‌شود. شماری از منتقدان به تشکیک در مورد تمایز میان ادبیات و نقد پرداختند که همان تمایزِ میان «نهاد»ها و ابژه‌های فرهنگی است. نهادهای دیگر آن‌هایی هستند که ابژه‌های فرهنگی را از لحاظ تجاری به گردش درمی‌آورند و در این راه از تبلیغات بهره می‌گیرند. با ظهور ویدئوپاپ و تبلیغات از طریق ترانه‌های موسیقی پاپ (در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ و در قالب موسیقی سول[5] در اواخر دههٔ ۱۹۶۰)، آدمی در فهم این مطلب می‌ماند که نهاد تجاری در کجا متوقف می‌گردد و نهاد فرهنگی در کجا شروع می‌شود.

شاید در این‌جا مهم‌تر از هر چیز خودِ شیوه بازنمایی باشد. همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، مدرنیسم نقش‌های دال و مدلول و مصداق را از هم تفکیک

---

1. high culture 2. popular culture 3. disintegration

۴. performance art : نوعی هنر تجسمی که خود هنرمند و فرایندهای خلاقانه‌اش وجهی اساسی از آن است. ـ م.

۵. Soul music : نوعی موسیقی حزن‌انگیز جاز یا بلوز.ـ م.

کرد و به آن‌ها استقلال بخشید. در مقابل، پست‌مدرنیسم این تمایزات و مخصوصاً پایگاه و رابطهٔ دال و مصداق‌را، به عبارتی رابطه بازنمایی و واقعیت را، مسئله‌آمیز[1] کرد.[۱۵] در این‌جا نخست نسبت فزاینده‌ای از دلالت از طریق ایماژها، و نه کلمات، پدید می‌آید. تفکیک‌زدایی در این حال چنان است که ایماژها تا حد زیادی به مصداق شبیهند و کم‌تر به کلمات شباهت دارند. به همین‌سان نسبت بیش‌تری از مصداق‌ها، خود در حقیقت دال هستند، یعنی زندگی روزمرهٔ ما تحت سلطهٔ واقعیتی درآمده است (در تلویزیون، آگهی‌ها، ویدئو، کامپیوتری شدن، واکمن، نوارهای کاست اتومبیل، و حالا بیش از پیش در سی‌دی‌ها و سی‌دی‌وی‌ها و نوارهای صوتی دیجیتال) که به طرز فزاینده‌ای شامل خودِ بازنمایی‌هاست. این هجوم مصداق به فضای دال و هجوم دال به فضای مصداق، موضوع آگاهانهٔ سیلک‌اسکرین[2]های اندی‌وارهول است که ظاهراً بازگشتی است به سوی رئالیسم، اما این بار سوژهٔ واقعی ترسیم شده در این آثار خود نوعی ایماژ است. این امر در فیلم *Videodrome* [ویدئوستان] اثر دیوید کرونبرگ[3] به تأکید مجسم شده است. در این فیلم بدن بازیگر اصلی کم‌کم وظایف نوعی دستگاه ضبط‌کنندهٔ ویدئویی را برعهده می‌گیرد، در عوض کاست‌های ویدئویی از نوعی هستی سیّال و تا حدی ارگانیک بهره‌مند می‌شوند.

این مدل از پست‌مدرنیسم، که ذکرش رفت، دارای چند امتیاز است. یکی این‌که رژیم دلالتِ آن کل ابژه‌های فرهنگی پست‌مدرن، و نه فقط معماری، را در بر می‌گیرد. به همین‌سان، این مدل می‌کوشد هم برای جنبه‌های «متنی» ابژه‌های فرهنگی و هم برای شرایط تولید و دریافت آن تبیینی به دست دهد. سومین امتیاز آن، دوره‌بندی بر مبنای تفکیک و تفکیک‌زدایی است. بعضی از

---

1. *problematic*

۲. silk-screen: روشی است در نقاشی که در آن نقاش جوهر را با فشار از طریق استنسیلی ابریشمی یا مواد پارچه‌ای بر روی پرده منتقل می‌کند (فرهنگ کمبریج). ـ م.

3. David Cronenberg

نویسندگان، هنگامی که از پست‌مدرنیسم در تقابل با رئالیسم از یک سو و در تقابل با مدرنیسم از سوی دیگر حرف می‌زنند، چندان دقیق نیستند. این مدل، رئالیسم را جنبه‌ای از مدرن شدن فرهنگی در نظر می‌گیرد. رئالیسم نقطه‌ای است که تفکیک در آن به اندازهٔ مدرنیسم رخ نداده است.

حال می‌خواهم صراحتاً بگویم که، به نظر من، کل فرهنگ معاصر، یا حتی لزوماً بیش‌ترِ آن، پست‌مدرن نیست. در عوض، همه نوع ابژهٔ فرهنگی، همزمان در این‌جا در گردش است ــ ابژه‌هایی شامل ابژه‌های مدرنیستی، رئالیستی و ماقبل رئالیستی نظیر ابژه‌های گوتیک و مسیحی. دوم این‌که بسیاری از ابژه‌های موجودِ تجربی دارای ترکیبی از خصایص رئالیستی، مدرنیستی و پست‌مدرنیستی‌اند. از این رو، من از «مدرنیسم» و «پست‌مدرنیسم» به عنوان «نمونه‌های ایده‌آل»[1] سخن می‌گویم. به علاوه، در تاریخ واقعی، گاهشماری دقیقی برای پارادایم‌های فرهنگی پی در پی وجود ندارد. مثلاً من نشان خواهم داد که سوررئالیسم تا حدی پدیده‌ای پست‌مدرن است، اما با این حال در نقطهٔ اوج مدرنیسم قرار می‌گیرد. در هر صورت، شاکلهٔ این کتاب متضمن این فرض است که ابژه‌های فرهنگی مدرنیستی در اواخر قرن نوزدهم بر فرهنگ غالب آمدند و پست‌مدرنیسم طی دو ـ سه دههٔ گذشته بود که آغاز به ایجاد تأثیرات معنادار در فرهنگ کرد.

با تمام این حرف‌ها، تمایز مشخصی بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم وجود دارد که به نظرم معنادارتر از تمایزهای دیگر و تا حدی مهم‌تر از آن‌هاست، و آن این است که مدرنیسم بازنمایی‌ها را در مقام اموری مسئله‌آمیز در نظر می‌گیرد، حال آن‌که پست‌مدرنیسم خود واقعیت را مسئله‌آمیز می‌کند. مطابق با نمونهٔ ایده‌آل «رئالیسم»، صورت‌های فرهنگی دال‌های غیرمسئله‌آمیزی هستند که واقعیت را باز به نحو غیرمسئله‌آمیز باز می‌نمایند. چنان‌که پیش‌تر گفتم، استقلال

---

۱. ideal types: این تعبیر از ابزارهای مفهومی ماکس وبر در بررسی پدیده‌های اجتماعی است. ـ م.

مدرنیستی ضمناً به معنای مستقل شدن صورت‌های فرهنگی از امر واقعی است و، از این‌رو، بازنمایی‌ها در عین حال که خودقانونگذار می‌شوند، حالتی کدر[1] و ابهام‌آمیز به خود می‌گیرند. در این‌جا توجه بیننده به «سطح تصویر» جلب می‌شود، یعنی به خود بازنمایی یا، چنان‌که در نوشته‌های زیبایی‌شناختی گرینبرگ آمده است، به استفادهٔ مؤلف از مادهٔ زیبایی‌شناختی یا به «فعل معنابخش».[2] بدین‌سان آنچه گرینبرگ در آثار پیکاسو می‌دید، در اصل تفاوت چندانی با چیزی ندارد که تحلیلگران نسل بعد، مثلاً بودری،[3] در فیلم‌های گُدار می‌دیدند ــ یعنی جلب توجه [بیننده] به فعل معنابخش یا به «عریان‌کردن صناعت».[4] [۱۶]

گفتن این‌که مدرنیسم بازنمایی را مسئله‌آمیز می‌کند به این معنی است که تولید فرهنگی را در مدرنیسم گونه‌ای جستجو برای «حل مسئله»[5] (یا حتی نوعی فرایند یادگیری) در نظر بگیریم که در آن مسئلهٔ پرداختن[6] [یا از کار درآوردن] امکانات[7] مادهٔ زیبایی‌شناختی، امری است که باید آن را حل کرد. آدرنو از مدرنیسم با عبارت «عقلانیتِ زیبایی‌شناختی» یاد می‌کرد، عبارتی که هیچ‌گاه معنایش را روشن نساخت. شاید در نظرگرفتن مدرنیسم همچون «حل مسئله» پاسخی به این سؤال باشد که عقلانیتِ زیبایی‌شناختی چیست. در مقابل، آنچه از لحاظ پست‌مدرنیسم مسئله‌آمیز است نه فرایند معناسازی است نه سطح تصویر یعنی بازنمایی، بلکه خود واقعیت است. از این‌رو، به نظر می‌رسد سوررئالیسم با جدا شدن از «مدرنیسم پیشرفته»[8] ــ اصطلاحی که از جیمسون[۱۷] وام گرفته‌ام ــ در جهت رئالیسم حرکت کرده است. اما سوررئالیسم با همجوار کردن دو یا چند شیء آشکارا بی‌ربط، که غالباً بیرون از زمینه اصلیشان هستند، واقعیت را مسئله‌آمیز می‌کند. سوررئالیسم این کار

---

1. opacity
2. signifying practice
3. Baudry
4. laying bare of the device
5. problem solving
6. working out
7. possibilities
8. high modernism

را بـر مـبنای فـرایـند اولیـه[1] فـرویدی صـورت مـی‌دهد کـه بـه ادعـای سـوررئالیست‌ها حـاصل آن واقـعی‌تر از پـدیده‌های زنـدگی روزمـره است. نیم‌قرن بعد مسئله‌آمیز شدن امر واقعی نـه از اعـماق ایـد،[2] بـلکه از جـانب جامعه‌ای صورت گرفت که حتی سطحش، حتی واقعیت تجربی‌اش نیز، تـا حد زیادی از ایـماژها و بـازنمایی‌ها تشکـیل شـده است. مـی‌توان آنـچه را مگریت در بارهٔ سوررئالیسم گفته است، دایر بر این‌که سوررئالیسم بـیش‌تر «فلسفی» است تا صورت‌گرانـه،[3] [۱۸] بـرای تـمایز نـهادن مـیان مـدرنیسم و پست‌مـدرنیسم در مـقابل پـارادایـم‌های فـرهنگی بـه‌کـار بـرد. بـدین‌سان پست‌مدرنیسم را نیز می‌توان جستجویی جهت حل مسئله در نظر گـرفت ــ یعنی جستجویی برای سر در آوردن از جایْگشت‌ها و دلالت‌های این امر که چگونه واقعیت ما بر اثر نفوذ ایماژهای یغماگر، اسـتحاله یـافته و سست و بی‌دوام شده است. خود فرهنگ پست‌مدرن را، اگر با نظر مساعد بـنگریم، می‌توان به این طریق همچون سودایی جهت حل مسئله در نظر گرفت که به هیچ وجه ذاتاً «غیرعقلانی» نیست. اگر واقعیت کنونی مـا طـی فـرایـندهای فرهنگی و اجتماعی سست شده باشد، پس، هر چند ستایش این بی‌دوامی تازهٔ واقعیت نابخردانه به نظر مـی‌آید، امـا مسـلم است کـه پست‌مـدرنیسم می‌تواند جستجویی بسیار عقلانی، چه زیبایی‌شناختی چه نظری، برای فهم آن باشد.

اگر این تحلیل درست باشد، چه بسا پست‌مدرنیسم در مقایسه با تهدید مدرنیسم، تهدیدی جدی‌تر برای نظم اجتماعی و فرهنگی باشد. اول به این دلیل که پست‌مدرنیسم هم فرهنگ مردمی را درنوردیده است و هم فرهنگ والا را؛ حال آن‌که مدرنیسم به قلمرو فرهنگ والا محدود بوده است. تهدید دیگر مربوط است به ثبات پارادایم‌های فرهنگی. اگر رئالیسم ثبات و نظم را هـــم در بـازنمایی و هـــم در واقـعیت وعـده مـی‌دهد، پس اسـتقلال و

---

1. primary process 2. Id 3. painterly

خودقانونگذاری مدرنیستی عملاً بازنمایی را بی‌ثبات می‌کند. از سوی دیگر، تفکیک‌زداییِ پست‌مدرنیستی به آشوب و سستی و نااستواری تجربهٔ ما از خود واقعیت دامن می‌زند.

تبیین پست‌مدرنیسم ـ هویت جمعی

در نظرگرفتن تغییر فرهنگی و گسترش رئالیسم، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در قالب تفکیک و تفکیک‌زدایی، ارائهٔ مدلی اساساً توصیفی در خصوص تغییر فرهنگی است. شاید این مدل فرهنگی در درون خود دارای مبنایی برای چارچوبی تبیینی باشد. اما نزد جامعه‌شناس، چنین تبیینی مسلماً کم‌مایه و نابسنده است و تبیینی درون‌گرا بیش نیست، یعنی محدود است به سطح فرهنگی. به همین سان، گذار از فرایندِ مدرن شدن و تفکیک به فرایند پست‌مدرن شدن و تفکیک‌زدایی تبیین نخواهد شد. این مورد دوم را می‌توان به‌طور نظری در قالبِ نوعی گاهشماریِ افزایشِ نفوذِ بازنمایی‌ها در جامعه درک کرد. اگر همهٔ ابژه‌های معنادار در جهان اجتماعی، به ابژه‌هایی تقسیم شوند که واقعی‌اند و ابژه‌هایی که بازنمودند ـ که متقابلاً جامع و مانع همدیگرند ـ آن‌گاه می‌شود تاریخ را بر حسبِ افزایشِ نسبتِ آن ابژه‌هایی در نظر آورد که بازنمودند. بر این اساس، در نقطه‌ای مشخص از زمان تاریخی، بازنمایی‌ها نسبتی کافی از کل ابژه‌ها را به دست می‌آورند، به نحوی که با همهٔ ابهام و پیچیدگیشان واجد اهمیت می‌شوند. این هنگام لحظهٔ ظهور مدرنیسم خواهد بود. اگر در زمان متأخرتری نفوذ بازنمودها به چنان سطحی برسد که ابژه‌های واقعی، برای حفظ هژمونی خود در مقام ابژه‌های معنادار اجتماعی، ناگزیر از مبارزه شوند، آن چیزی که این بار مسئله‌آمیز می‌شود نه بازنمایی‌ها، بلکه پایگاه خود امر واقعی است. در این‌جاست که پست‌مدرنیسم آغاز به قرار یافتن می‌کند.

اما چنین تبیینی باز به شدت در قلمرو فرهنگْ محصور است و سخت

نیازمند زمینه‌سازی جامعه‌شناختی است. به عقیدهٔ من، چهار تبیینِ واقعاً جامعه‌شناختی وجود دارد که هر کدام در توجیه مدرنیسم و پست مدرنیسم تا حدی راهگشاست. اولین تبیین، اگر آن را خیلی ساده کنیم، این است که فرهنگ مدرنیستی عملاً هویتِ بورژوازی را متزلزل می‌کند، حال آن‌که فرهنگ پست‌مدرنیستی تا حد زیادی به باثبات‌شدن مجدد[1] هویت بورژوازی پیوند خورده است. دومین تبیین این است که پیدایش طبقهٔ کارگر در مقام فاعلی جمعی، شرط پیدایش فرهنگ مدرنیستی است، حال آن‌که فرهنگ پست‌مدرنیستی عامل تسریع‌کننده[2] در پراکندگی[3] طبقهٔ کارگر است. سومین تبیین، مدرنیسم و پست مدرنیسم را به تغییر ساخت مادی و فرهنگی محیط مصنوع مربوط می‌کند. و چهارمین تبیین در ملاحظهٔ اقتصاد سیاسی فرهنگ پست‌مدرن نهفته است.

بی‌ثبات‌شدنِ مدرنیستی هویت بورژوازی

با رجوع به دوره‌بندی‌ای که شاکله‌اش در بالا ترسیم شد، می‌توانم به نحو احسن منظورم را از این فرضیه‌های تبیینی برسانم. بنا بر این توصیف، فرهنگ رئالیستی دارای «پیوندی گزیده» ــ به مفهوم وبری آن ــ با بورژوازی نوخاسته است. در این‌جا جهت‌نماهای علّی دو راه را نشان می‌دهند. اول این‌که لازمهٔ بقای شکل‌های فرهنگی رئالیستی، وجود مخاطبی مناسب در مقام طبقه‌ای دریافت‌کننده در مقیاسی وسیع است. این طبقهٔ دریافت‌کننده باید هستی‌شناسی مشترکی، سازگار و متناسب با پارادایم رئالیستی داشته باشد. این هستی‌شناسی در رئالیسم، در اصل نوعی هستی‌شناسی این‌جهانی یا جهان‌بینی‌ای مکانیکی بود و متناظر با آن، تصوری بود از زمانمندی خطی که در آن تاریخ همچون نوعی فرایند در نظر می‌آمد. اَشکال فرهنگی رئالیستی، در مقابل، سازندهٔ هویت بودند؛ یعنی در صورت‌بندی هویت افراد بورژوا

---

1. re-stabilization 2. catalyst 3. fragmentation

نقش مؤثری داشتند. به عبارتی، شکل‌های فرهنگی رئالیستی مجموعه‌ای از عقاید را تقویت کردند و عمق بخشیدند که بنیادی برای هویت و گسترشِ مَلَکه[1] گروه‌بندی بورژوازی جدید بود.[۱۹] بدین‌سان، بنابر استدلال نظریه‌پردازان انتقادی، رئالیسم در بسط حوزهٔ عمومی[2] بورژوازی نقش داشت.

شماری از تحولات، که اغلب آن‌ها در این‌جا فهرست شده‌اند، در پایان قرن نوزدهم این هویت بورژوازی را بی‌ثبات کردند و حوزهٔ عمومی بورژوازی را در معرض از هم گسیختگی قرار دادند. (۱) کنشگران جمعی، شرکت‌های انحصاری و، مهم‌تر از همه، طبقهٔ کارگری سازمان‌یافته در این مرحلهٔ تاریخی ظاهر شدند و به مبارزه با فردگرایی پرداختند که وجودش برای جهان‌بینی بورژوازی بسیار حیاتی بود؛ سوای وجودِ علّیت روان‌شناختی و فردگرایانه‌ای که برای رئالیسم روایتی بسیار با اهمیت‌بود؛[۲۰] (۲) طبقهٔ کارگری نسبتاً باسواد، که خود تحت تأثیر شکل‌های فرهنگی رئالیستی بود، مفروضاتِ این‌جهانی‌گری،[3] حقوق طبیعی و پیشرفت تاریخی را که در جهان‌بینی بورژوازی اهمیت زیادی داشت پذیرفت، جز این‌که ایدئولوژی سازمان‌های طبقهٔ کارگر می‌خواست این گفتارها را تابع مجموعه اهداف یکسره متفاوتی سازد. چنین به نظر می‌رسید که ایده‌آل‌های حقوق طبیعی و پیشرفت تاریخی، که اکنون از طریق مارکسیسم و دیگر آموزه‌های چپ در خدمت طبقهٔ کارگر درآمده بود، دیگر با منافع ایده‌آل بورژوازی سازگار نبود و، از همین رو، به آن حمله می‌شد.[۲۱] بدین‌سان، بنابر استدلال لوکاچ در تباهی عقل،[4] بی‌ثبات شدن جهان‌بینی روشنگری، که تا حدی به‌واسطهٔ مدرنیسم زیبایی‌شناختی و فیلسوفانی چون نیچه صورت گرفت، نفوذ ایدئولوژی‌های فاشیستی را در میان طبقات متوسط اروپایی در سال‌های

---

1. habitus
2. public sphere
3. secularism
4. *Die Zerstorung der Vernuft*

بین دو جنگ، تبیین می‌کند. به نظر من، نباید دیدگاه‌های لوکاچ را چنان که امروز مرسوم است نادیده گرفت. تبیین او هر قدر هم جانبدارانه باشد، خطا نیست. مسلماً جهان‌بینی بورژوازی بی‌ثبات شده است، اما معنایش این نیست که طبقات متوسط فاشیسم را انتخاب خواهندکرد. مخاطبانِ موجود در بین طبقات متوسطِ فرهنگ مدرنیستی در دهه‌های آغازین شکل‌گیریِ این فرهنگ، تفاوتی فاحش با کسانی داشتند که از لحاظ سیاسی جذب فاشیسم شدند؛ هرچند از این لحاظ تداخل‌هایی وجود داشت. به‌علاوه، چنان که قبلاً استدلال کردیم، مدرنیسم زیبایی‌شناختی هم ممکن است صبغه‌ای غیرعقلانی به خود بگیرد و هم ممکن است عمق بیش‌تری به روشنگری ببخشد. نکتهٔ بدیهی این است که بی‌ثبات شدنِ جهان‌بینیِ بورژوازی موقعیتی می‌آفریند که در آن (حداقل) دو راه ممکن است: بازسازی هویت حولِ فرهنگ سیاسی فاشیستی یا تمایل به پذیرش مدرنیسم زیبایی‌شناختی. (۳) شهرنشینی: رشد سریع شهرهای بزرگ، که با انقلاب در حمل و نقل در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم همراه شد، در ایجاد درکی مرکزگریز از مکان و زمان سهیم بود.[۲۲] بدین‌سان، مخاطبی پدید آمد حساس به درهم‌ریختگی زمان و مکان و نظم‌یابی مجدد آن‌ها و به ساخت‌های همسازی که مشخصهٔ مدرنیسم زیبایی‌شناختی بود. مولدان اولیهٔ هنر مدرنیستی عمدتاً از میان بوهمی‌های[۱] شهری برخاستند. مخاطب اولیهٔ این هنر و نهادهایی که به بازنمایی آن می‌پرداختند، باز در میان همین بوهمی‌ها بودند. مسلماً همین تغییرات پدیدآمده در ماهیت فضای شهری و به‌کارگیری فضای اجتماعی در شهر، در پاریسِ هوسمان،[۲] در رینگ‌اشتراسهٔ وین، در برلینِ دهه‌های اول قرن بیستم بود که هستی اولیهٔ بوهمی‌ها را رقم زد.

در این‌جا تذکر دو نکته، اهمیت دارد. اول این‌که الگوی علّیت، مثل موردِ رئالیسم، الگویی دیالکتیکی است. یعنی مجموعه‌ای از شرایط، که عبارتند از

---

1. bohemians 2. Haussmann

پیدایش کنشگران جمعی جدید و شهرنشینی، مخاطبانی برای شکل‌های فرهنگی مدرنیستی فراهم کرد که این‌ها خود به بی‌ثبات شدن هویت بورژوازی دامن زدند. دوم این‌که تغییرات اجتماعی البته ملازم با انباشت سرمایه است. همهٔ این تغییرات ــ رشد انحصارات، شکل‌گیری طبقهٔ کارگر در مقام کنشگری جمعی، شهرنشینی شتابان، رشد استفاده از راه‌آهن و آغاز به کارِ حمل و نقل سریع شهری ــ با گذار سرمایه‌داری لیبرال به سرمایه‌داری سازمان‌یافته در کشورهای غربی همراه شد. تمامی شرایط احیای رشد اقتصاد سرمایه‌داری در موج کندراتیف،[1] ریشه در دههٔ ۱۸۹۰ دارند که شاخص این گذار به اقتصاد سرمایه‌داری سازمان‌یافته است.[۲۳]

بدین‌سان، مدرنیسم زیبایی‌شناختی دارای گونه‌ای پیوند گزیده با ساختارهای سرمایه‌داری سازمان‌یافته است ــ گاهی به نحوی سازگار و گاهی به نحوی ناسازگار. همچنان‌که خواهیم دید، پست‌مدرنیسم رابطهٔ مشابهی با بی‌سازمان‌شدنِ اقتصاد و جامعه سرمایه‌داری دارد.

تثبیت مجدد پست‌مدرنیستی

پست مدرنیسم، برخلاف مدرنیسم، به انحای مختلف از درِ سازشِ با مَلَکهٔ بورژوازی درآمده است. یکی از این انحا کاهش آزمایشگری با مادهٔ زیبایی‌شناختی است که می‌توان آن را مثلاً در بازگشت به نگاره‌گری[2] در هنرهای بصری، هم در هنر پاپ و هم در، مثلاً، *neue wilden* [توحش جدید] از جمله در آثار بازلیتس، کیفر[3] و دیگران در آلمان دید. نحوهٔ دیگر، انکار پست‌مدرنیستی [هنر] آوانگارد است. بدین‌سان، تودهٔ عظیم مخاطبان جدید هنرجاز، اساساً با آنانی که شاهد آزمایشگری‌های چارلی‌پارکر، جان کولترین[4] و اورنت کولمن[5] بودند فرق دارند.[۲۴] موسیقی جازِ آن‌ها موسیقی

---

1. Kondratieff wave
2. figuration
3. kiefer
4. John coltrane

آسوده و آسان‌یابی است که در قالب دیسک‌های فشرده به فروش می‌رسد. طالبان این موسیقی با پرداخت حق سرویس ۲۵دلاری، گوش به چیزی می‌سپارند که نوازندگانش خود عملاً از مخاطبان در لندن و نیویورک دورند. تفکیک‌زدایی پست‌مدرنیستی در عین حال متضمنِ فسخ جنبش آوانگارد زیبایی‌شناختی و نفی جنبش آوانگارد سیاسی نیز هست. در اواخر قرن بیستم به‌ندرت اثری از وحدت مسئله‌آمیز اما انکارناپذیرِ ضد بورژوازی، بین آوانگارد سیاسی و آوانگارد زیبایی‌شناختی مدرنیسم به چشم می‌خورد. به‌علاوه، چنان‌که اشاره کردم، مدرنیسم موضعی انتقادی نسبت به فرایند کالایی شدن داشت که مطمئناً پست مدرنیسم فاقد چنین موضعی است.

بخش اعظمی از متون تخصصی در مطالعات فرهنگی[6] به بررسی این موضوع می‌پردازند که شکل‌های گوناگون فرهنگی چگونه «سوژه را تثبیت» می‌کنند. در این زمینه غالباً استدلال می‌شود که مثلاً سینمای رئالیستی موقعیت‌های تثبیت‌شده‌ای برای سوژه (در مخاطب) ایجاد می‌کند، حال آن‌که فیلم‌های مدرنیستی امکانی فراهم می‌سازند برای شکل‌گیری ذهنیتی فعال‌تر و انعطاف‌پذیرتر.[۲۵] به نظر من، فرهنگ پست‌مدرنیستی هم تمایل به خلق موقعیت‌های تثبیت شده برای سوژه دارد. منظور من از تثبیت دوبارهٔ پست‌مدرنیستی هویت بورژوازی تا حدِ زیادی همین نکته است.

اگر قائل به وجود پیوندی گزیده بین فرهنگ پست‌مدرنیستی و هویت بورژوازی باشیم، لازم است دقت بیش‌تری به خرج دهیم و منظورمان را از بورژوازی، هویت و سوبژکتیویته روشن کنیم. از این لحاظ می‌خواهم پای مفهوم «ملکهٔ» پیربوردیو را به میان بکشم. می‌خواهم هویت و، به تبع آن، ملکه را در پیوند با مفهوم وجدان جمعیِ[7] دورکیم درک کنم که این یک خود دارای دو جزء است: (۱) جزء «گروه» که هویت خود را بر حسب ملاک درون‌گروه و برون‌گروه تعریف می‌کند، یعنی بر حسب وجود مرزهایی میان

---

5. Ornette Coleman 6. Cultural Studies 7. *Conscience collective*

کنشگر فردی یا جمعی و آن‌هایی که با این کنشگر متفاوتند و اغلب در تقابل با آن قرار دارند؛ (۲) جزء طبقه‌بندی.[۱][۲۶] بخشی از هویت ما را نحوهٔ طبقه‌بندی کردن ما تشکیل می‌دهد. نمی‌توانیم جهان اشیا یا جهان اجتماعی را بفهمیم مگر این‌که آن را در گونه‌ای شاکلهٔ طبقه‌بندی‌کننده قرار دهیم. ما افراد را بر حسب جنسیت، سن، گروه‌ها، قومیت‌ها، طبقات اجتماعی و گروه‌های منزلتی طبقه‌بندی می‌کنیم. ما اشیای مصرفی را، از اتومبیل و نمایش‌های تلویزیونی گرفته تا ایام تعطیلات، طبقه‌بندی می‌کنیم. لازمهٔ طبقه‌بندی ارزشگذاری است، یعنی باید قائل به وجود تمایزهای جانبدارانه شد ــ امری که هم در مورد طبقه‌بندی‌های اجتماعی صادق است و هم در مورد طبقه‌بندی‌های اشیا. به نظر بوردیو، طبقات و خرده‌طبقات اجتماعی دارای نظام‌های متفاوت طبقه‌بندی‌اند.[۲۷]

گروه‌بندی‌های مسلطِ قدیمی‌ترِ بورژوازی، برخلاف بورژوازی جدید، ارزش مثبتی برای ابژه‌های فرهنگی پست‌مدرنیستی قائل نشدند. وقتی از بورژوازی قدیمی حرف می‌زنیم، منظورمان «طبقات متوسط جدید» است. «طبقات متوسط جدید» در طول دورهٔ سرمایه‌داریِ «سازمان‌یافته» یا سرمایه‌داری صنعتی کلاسیک، گسترش فوق‌العاده‌ای پیدا کردند. فرایند کیفیِ «سه‌لایه شدن»[۲] ــ اصطلاحی که آن را از مورخان معماری وام گرفته‌ایم[۲۸] ــ در شهرهای ما از پایان قرن نوزدهم آغاز شد و به شکل نمایانی گسترش پیدا کرد که منجر به پیدایش طبقات متوسط جدید شد. با این حال، سخن من در بارهٔ طبقاتی است که با موج اخیر سه‌لایه شدن در دو ـ سه دههٔ گذشته و مخصوصاً دههٔ ۱۹۸۰ به وجود آمدند. طبقات متوسط جدید اصلی در موج سه‌لایه‌شدنی ایجاد شدند که آهنگ آن را اصول انباشت مطابق با هنجارهای سرمایه‌داری صنعتی تعیین می‌کرد. گروه‌بندی اخیرتر در

---

1. classification 2. tertiarization

دوره‌ای ایجاد شد که در آن اصول صنعتی دیگر به وضوح تسلطی در تنظیم انباشت سرمایه نداشت.

این طبقات متوسط فراصنعتی جدیدتر، که بر مبنای وسایل ارتباط جمعی، تحصیلات عالی، امور مالی، تبلیغات، تجارت و معادلات بین‌المللی شکل گرفته‌اند، مخاطبان فرهنگ پست‌مدرنیستی را تشکیل می‌دهند. گروه‌های تثبیت‌شدهٔ بورژوازی نسبت به اعتبار فرهنگی این گروه مشکوکند. این گروه غالباً در حال تحرکِ رو به بالا هستند و ریشه‌ای در خانواده‌های گروه‌های تثبیت‌شدهٔ قدیمی‌تر ندارند. اغلب افراد این گروه به دانشگاه‌های مخصوص نخبگان نرفته‌اند، اما غالباً در مؤسساتی درس خوانده‌اند که خود تا حدی در تثبیت و مشروعیت سرمایهٔ فرهنگی آن‌ها در برابر مؤسسات تثبیت‌شده موفق بوده‌اند. به‌علاوه، طبقات متوسط فراصنعتی مشاغل متفاوتی دارند و از نسلی تشکیل شده‌اند متفاوت‌تر و جوان‌تر از بورژوازی تثبیت شدهٔ قدیمی‌تر. بدین ترتیب آن‌ها در مقایسه با گروه‌های قدیمی‌تر، منابع هویتی متفاوتی دارند و مایلند «منافع ایده‌آل» خود را، در مقایسه با آن گروه‌ها، در قالب گسترهٔ متفاوت‌تری از نمادپردازی‌ها و ابژه‌های فرهنگی درک کنند. از این‌رو، مخاطبِ توده‌گرایی[1] و ایماژمحوریِ[2] پست‌مدرنیسم، بیش‌تر همین گروه جدید است تا نخبگان قدیم. نزد نخبگانِ جدید، چسبیدن نخبگان قدیم به «هالهٔ» مدرنیستی مناسبت چندانی ندارد، و دلیل آن این است که «نخبگان» جدید، عملاً به «نخبه» تبدیل نشده‌اند، بلکه به صورت یک «توده»، یعنی بخشی از توده‌ها، درآمده‌اند. این فرایندِ توده‌ای‌شدنِ[3] کسانی که زمانی نخبگان بودند مخاطبان فراوانی برای آن ابژه‌های فرهنگی که والا تلقی‌شده‌اند ــ مثل فیلم‌های هنری یا «سینمای جدید هالیوود» از نوع آثار وودی‌آلن، فرانسیس کاپولا، دیوید لینچ و دیگران ــ فراهم آورده است.[۲۹] این توده‌ای شدن فرهنگِ نخبگان، که تا حد

1. Populism 2. Image-centredness 3. massification

زیادی به‌واسطه وسایل ارتباطِ جمعیِ الکترونیکی صورت گرفت، در عصرِ بازتولید الکترونیکی به طرحِ خودِ مسئلهٔ مسئله‌آمیز شدن تمایز بین فرهنگ نخبگان و فرهنگ توده‌ای و مفهوم هاله یاری رسانده است. بوردیو از صف‌آرایی برای هژمونی در قالب «ستیزهای طبقه‌بندی‌کننده»[1] سخن می‌گوید. بدین‌گونه این طبقهٔ متوسط جدید پساصنعتی به منظور طرح شاکلهٔ طبقه‌بندی‌کنندهٔ خود به عنوان شاکلهٔ هژمونیک در کل جامعه و شاکله‌ای که رضایت خاطرش را فراهم می‌کند، می‌تواند وارد گونه‌ای ستیز با گروه‌های مسلط قدیمی‌تر شود.

«تمایز» یا «تفاوت»؟[2]

بدین‌سان فرهنگ پست‌مدرن را می‌توان برحسب مجموعه‌ای از نمادها و مشروع‌سازی‌ها در نظرگرفت که منعکس‌کنندهٔ منافع ایده‌آلِ این بورژوازی فراصنعتی جدید و «تازه به دوران رسیده»[3] است. این فرهنگ تا حدودی سازندهٔ هویت این گروه جدید است. نوعِ ملکه و هویت و نیز شاکلهٔ طبقه‌بندی‌کننده‌ای که این فرهنگ را شکل می‌دهد، انعطاف‌ناپذیر و تثبیت‌شده است. این فرهنگ بخشی از مرحلهٔ جدید در شدت یافتن فرایند کالایی شدن در سرمایه‌داری اواخر قرن بیستم است و همچون مجموعه‌ای از نمادهای منزلتی در جهت تثبیت تمایزهای جانبدارانه بین این بورژوازی جدید و گروه‌هایی که با آن متفاوت و از آن «فروتر»ند به‌کار می‌آید.

اما احتمال دیگری نیز وجود دارد. انکار پست‌مدرنیستی انواع جنبش‌های آوانگارد و انکار هاله، [بر مبنای این احتمال] همخوان با ناخشنودی این پارادایم فرهنگی از نخبگان و سلسله‌مراتب است. چه بسا خود اندی‌وارهول طرفدار شکلِ هنر کالایی باشد، اما نزد بسیاری از چپ‌گرایان در طی چند

---

1. classificatory struggles
2. distinction or differencé
۳. "yuppified" را از سرِ ناچاری «تازه به دوران رسیده» ترجمه کردم. ـ م.

دهه، آثار او از جذابیت برخوردار بوده و نوعی دهن‌کجی به جامعهٔ مصرفی تلقی شده است. شاید از همه مهم‌تر، بازگشت پست‌مدرنیستی به نگاره‌گری، امتناع از عریان‌کردن صناعت و، در مقابل، تشویق به سرمایه‌گذاری میلِ نظاره‌گر در خود تصویر، به نظر بازگشتی باشد به «متن بسته»[1] [یا مسدود] و به سوبژکتیویتهٔ تثبیت‌شدهٔ رئالیسم.[۳۰] اما واقعیتی که این بار عرضه می‌شود خودش را به ترکیبی از ایماژها یا بازنمایی‌ها تبدیل کرده است، خودش جعلی و متزلزل است، و همه چیز هست مگر چیزی استوار. در واقع متن پست‌مدرنیستی متنی «مسدود» است؛ این متن فاصله‌انداز نیست، مشاهده‌گری فعال را به مقابله با متن فرا نمی‌خواند. اما مصداق‌های این دال‌های استوار پست‌مدرنیستی به واقع موضوع دیگری است. فیلم پست‌مدرنیستی ــ مثلاً فیلم‌های پرطرفدارِ سینمای هنری توده‌ای دههٔ ۱۹۸۰ مثل دیوا،[2] *Videodrome*، مترو،[3] یا مخمل آبی[4] ــ با وجود تمام دلالت‌های سیاسیِ بحث‌انگیزشان، توجه بیننده را به قراردادهای سینمایی جلب نمی‌کند و از رو کردن «دستِ نویسنده» به سبک گُدار یا برشت می‌پرهیزد. در عوض، توجه او را با نیرویی بیش از نیروی سینمای روایتی رئالیستی، مستقیماً به مصداق و به واقعیتی جلب می‌کند که فیلم آن را خلق کرده است. اما این فقدان چالش با هنجارهای سبک‌پردازانه، واقعیتی بر ما عرضه می‌کند که هنجارهای نظم‌دهنده و نیز سازندهٔ آن در واقع خود در معرضِ چالشند. قراردادهای تثبیت شده، متوازن و «نرم» و «صیقل خوردهٔ» سبک‌پردازانه، بلافاصله ما را وارد واقعیتی می‌کند که قراردادهایش همه چیز هستند مگر تثبیت شده و متوازن. متن بسته یا مسدود، واقعیتی مفتوح را آشکار می‌کند. «بازی دال» چه بسا متوقف شده باشد، اما مصداق ظاهراً یکسره از کنترل

---

1. closed text
2. *Diva*
3. subway
4. *Blue Velvet*

خارج شده است ــ در این مورد نقاشی‌های فرانسیس بیکن یا نقاشی‌های برهنه و پرتره‌های بسیار زیست‌شناختی لوسین فروید را به یادآورید.

این جنبه از پست‌مدرنیسم می‌تواند سوژه را در موقعیتی قرار دهد که همه چیز هست مگر تثبیت شده، و می‌تواند در قالب وجدان جمعی منجر به ایجاد «گروهی» شود که مرزهایش بین «این» و «آن» و بین «ما» و «آن‌ها» قطعیت ندارد، بلکه قابل انعطاف و نفوذپذیر است و منجر به شکل‌گیری مجموعه‌ای انعطاف‌پذیرتر از مقولات طبقه‌بندی‌کننده می‌شود. در واقع، اگر طبقه‌بندی، ارزشگذاری باشد، شکی نیست که این جزء ارزشگذار طبقه‌بندی‌ها، کمابیش اهمیت دارد. بدین‌ترتیب این جنبهٔ دیگر پست‌مدرنیسم، سوبژکتیویته‌ای را شکل می‌دهد که شاکلهٔ طبقه‌بندی کننده‌اش وجوه اشتراک بیش‌تری با «تفاوت» دارد تا با سلسله مراتب «تمایز».

در واقع بوردیو خود در کتاب‌هایش از جمله آنچه گفتار می‌خواهد بگوید[1][۳۱] و در جاهای دیگر، دین خود را نسبت به سوسور ابراز داشته است. از نظر سوسور، شناخت و معنا به ذات خود زبان‌شناختی‌اند و به‌واسطهٔ «تفاوت» تعیین می‌شوند؛ یعنی نه از طریق رابطهٔ بین دال و مصداق بلکه از طریق رابطهٔ بین خود دال‌ها در زبان. نزد بوردیو در مقام جامعه‌شناس، شناخت، ذوق[2] و معنا اساساً اجتماعی‌اند و به ذات خود از طریق روابط طبقات و خرده طبقات در «عرصه‌ای اجتماعی» شکل می‌گیرند. «شرایط»[3] (یا عناصری) که روابط آن‌ها تعیین‌کنندهٔ معناست نزد سوسور، زبان‌شناختی است و نزد بوردیو، اجتماعی. اما در حالی که این شرایط نزد سوسور هم‌وزنند، نزد بوردیو سلسله مراتب دارند. بدین‌سان «تفاوتِ» مورد نظر سوسور، با «تمایز» مورد نظر بوردیو فرقِ بسیار دارد.

این نکته دوباره ما را به نقطهٔ اول، یعنی به موضوع طبقاتِ متوسط جدید،

---

1. *Ce que parler veut dire*
2. taste
3. terms

برمی‌گرداند. هویت‌ها و ملکات آن‌ها ممکن است بر مبنای مدلی کاریکاتوری از «آدم تازه به دوران رسیده»، انعطاف‌ناپذیر و ثابت و مبتنی بر آگاهی از منزلت باشد؛ یعنی بر مبنای مدل «تمایز» شکل گرفته باشد. از طرفی، همین گروه‌ها تا حد زیادی هوادار جنبش‌های اجتماعی جدیدند. بدین‌سان ملکات و هویت‌های آن‌ها، همچنین ممکن است بر اساس توجه به مسئلهٔ جنسیت، اقلیت‌های قومی، گروه‌های کوچک طرفدار اعمال خاص جنسی، محیط‌گرایی و ضدیت با جنگ هسته‌ای شکل گرفته باشد؛ این شکل‌گیری بیش‌تر بر مبنای تفاوت است تا تمایزِ جانبدارانه.[۳۲] ملکه‌ای که بر مبنای تفاوت، با گروهی منعطف‌تر، شبکه‌ای منعطف‌تر و طبقه‌بندی‌هایی که جزء ارزشگذار آن‌ها ناچیز است شکل می‌گیرد، همچنین ملکه‌ای است که مبتنی بر اصول مدارا با تفاوت موجود در دیگران است. از این جاست جاذبهٔ حیرت‌آور شماری از ابژه‌های فرهنگی پست مدرن برای برخی افراد، و نه صرفاً برای جماعت تازه به‌دوران‌رسیده‌ها،[1] بلکه همچنین برای آنانی که با جریان‌های چپ همدلی می‌کنند. به عبارتی بهتر، جاذبهٔ این وجه دوم پست مدرنیسم، یا قرائت دیگری از آن، همراه با امکاناتی که برای ایجاد نوعی فرهنگ متکثر سیاسی چپ دارد، از همین‌جاست.

شاید بتوان این جنبه ثانوی و گسلندهٔ پست مدرنیسم را از چشم‌انداز گونه‌ای منشور کانتی بهتر فهمید. کانت در نقد عقل محض،[2] قائل به تمایزی اساسی درون سوبژکتیویته می‌شود بین «منطق برشونده»،[3] که از جمله شامل مقولات فهم [یا فاهمه] است و «حسیات برشونده»،[4] که شامل مقولات زمان و مکان است. کانت مدعی است که ادراک حسی[5] پدیدار از طریق مقولاتِ حسیات برشوندهٔ زمان و مکان صورت می‌گیرد، حال آن‌که شناسایی[6] یا

---

1. Yuppiedom
2. *The Critique of Pure Reason*
3. transcendental logic
4. transcendental aesthetic
5. *Perception*
6. cognition

شناخت تابع عملکرد مقولات منطقی است.[۳۳] هم علوم به مفهوم وسیع کلمه و هم هنرها مبتنی بر آمیزه‌ای از شناسایی و ادراک حسی‌اند که در علوم، شناسایی نقش مهم‌تری دارد و در هنرها، نقش حسیات برشوندهٔ کانت یا ادراک حسی مهم‌تر است. پس می‌توان چنین فرض کرد که تغییرات در ادراک حسیِ زندگی روزمره، مخاطب را آمادهٔ پذیرش پارادایم فرهنگی خاصی در هنرها می‌کند. این تغییر در ادراک حسی در مورد مدرنیسم مرتبط بود با پیدایش شهر بزرگ و بی‌نظمی و نظم‌یابی مجدد[1] ملازم با آن در ادراک حسی ما از زمان و مکان، ادراکی که بعداً در اشکال فرهنگی مدرنیستی، مسئله‌آمیز شد.[۳۴] تغییری که در پست‌مدرنیسم به وجودآمده، چندان مربوط به طریقهٔ ادراک زمان و مکان نیست، بلکه بیش‌تر مرتبط با چیزی[2] است که ادراک می‌کنیم. آن چیزی که ادراک می‌کنیم ــ در تلویزیون، در ویدئو، در پهنهٔ تکنولوژی اطلاعات، از طریق واکمن و نوار کاست‌هایی که در ماشین‌هایمان به آن‌ها گوش می‌دهیم، در آگهی‌ها و در افزایش عظیم مجلات مردمی که می‌خوانیم ــ عبارت است از بازنمایی‌ها و عمدتاً ایماژها. ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن ادراک حسیمان همان‌قدر که متوجه «واقعیت» است متوجه بازنمایی‌ها نیز هست. این بازنمایی‌ها به بخش بزرگی از واقعیت مُدرَک ما تبدیل شده‌اند. و/ یا ادراک ما از واقعیت، بیش از پیش از طریق بازنمایی‌ها صورت می‌گیرد. حتی غالب ادراک‌های ما از بازنمایی‌ها از طریق بازنمایی‌های [دیگر] شکل می‌گیرد؛ مانند وقتی که در جستجوی صفحات فرهنگی، روزنامه را ورق می‌زنیم یا به ماکس هدروم[3] نگاه می‌کنیم که در تلویزیونی درون تلویزیون دیگر ظاهر می‌شود. بدین‌سان ما در مقام مخاطب نسبت به اشکال فرهنگی‌ای واکنش نشان می‌دهیم که تجربهٔ آن‌ها کم‌تر حاصل بی‌نظمی و نظم‌یابی مجددِ زمان و مکان و بیش‌تر نتیجهٔ ماهیت مسئله‌آمیز واقعیت و رابطهٔ واقعیت با بازنمایی است.

---

1. reordering 2. what 3. Max Headroom

در این‌جا نکته‌ای را باید در قالب این دوگانگی کانتی‌شناسایی و ادراکِ حسی روشن کرد. ادراک حسی گرچه از طریقِ مقولات زمان و مکان عمل می‌کند، اصولاً بی‌واسطه است. از طرف دیگر، شناسایی به‌واسطهٔ بازنمایی، مفاهیم و قضایا صورت می‌گیرد. ادراک حسی انضمامی است؛ شناسایی انتزاعی است. دیدگاه‌های گوناگون بر این باورند که ادراک حسی از طریق حواس صورت می‌گیرد یا، به بیان کانت، موضوعِ «شهود»[1] است. شناسایی به مقولات انتزاعی یا منطق و به طبقه‌بندی انتزاعی وابسته است.

بازنمایی، چه در علم چه در هنر، به معنی عمل کردن در قلمرو سوژه است. نزد کانت و هگل، مسلماً میزان واسطگی در هنر، کم‌تر از میزان آن در علم است؛ اما هم علم و هم هنر از طریق بازنمایی‌ها، نه در قلمرو ابژه، بلکه در قلمرو سوبژکتیویته عمل می‌کنند. پس اگرچه در مدرنیسم، ادراک حسی و بازنمایی هر دو مسئله‌آمیز شده‌اند، دوگانه‌انگاری[2] کانتی سوژه و ابژه باقی مانده است. در مدرنیسم تغییراتی که در ادراک حسی زندگی روزمره پدید آمد و به بی‌سامانی تصورات ما از زمان و مکان منجر شد، در هنر در قلمرو بازنمایی بازآفرینی می‌شوند. در پست‌مدرنیسم، مقام این دو قلمرو جداگانه [ادراک حسی و بازنمایی] است که مسئله‌آمیز می‌شود. نکتهٔ با اهمیت در این‌جا این است که خودِ بازنمایی‌ها به ابژه‌های ادراک حسی تبدیل شده است؛ یعنی ذوات مجردی که قبلاً جزء لاینفک سوبژکتیویته بودند اکنون به قلمرو سراسر غیرانعکاسی[3] خودِ ابژه وارد شده‌اند.[۳۵] در دوگانه‌انگاری مورد نظر کانت و هگل، فرهنگ (و بازنمایی‌ها) در علوم و هنرها تا حدی انعکاسی و تا حدی عقلانی‌اند. آن‌ها از طرفی، قادرند در مقابل دنیای حسیات و ابژه به شکلی انعکاسی عمل کنند. در این جهان عقلانی فرهنگ، بازنمایی‌ها، حسیات را در قلمرو ادراک حسی به صورت ابژهٔ خود درمی‌یابند. در پست‌مدرنیسم این

---

1. intuition 2. dualism 3. unreflexive

وضع یکسره وارونه می‌شود، چنان‌که احساس غیرانعکاسی، خودِ بازنمایی‌ها را به صورت ابژهٔ خویش در می‌یابد.

هویت طبقه کارگر

حال به هویت و هویت طبقاتی بپردازیم. ادعای من ــ که در فصل ۸ به تفصیل در بارهٔ آن بحث کرده‌ام ــ این است که مدرنیسم قبل از هر چیز اثری سست‌کننده بر هویت بورژوازی داشته است. دلیل این امر تا حدی آن است که «متون» مدرنیستی، در مقایسه با متون رئالیستی، کم‌تر برای طبقهٔ متوسط فهم‌پذیرند، بنابراین نمی‌توانند نقش فراگیر مشابه‌ای در شکل‌گیری هویت آن‌ها داشته باشند. این امر تا حدی عمدی است، یعنی بی‌سامان کردن و ساماندهی مجدد زمان و مکان، غالباً و به‌وضوح به قصد بهت‌زده کردن بورژوازی[1] بوده است. از همین رو، مدرنیسم منحصر به مخاطبانی نخبه بود. اما در بارهٔ طبقهٔ کارگر چه باید گفت؟ طبقهٔ کارگر از سال ۱۸۹۰ در معرض اشکال فرهنگی رئالیستی مختلفی قرار گرفت که در شکل‌گیری هویت آن نقش داشت. پست‌مدرنیسم، در تقابل با مدرنیسم، به هیچ‌وجه به مخاطبان نخبه محدود نیست. از این‌رو، تأثیرات پست‌مدرنیسم ممکن است تا حدودی متفاوت باشد. فرهنگ پست‌مدرن، که تا اندازه‌ای جای مدرنیسم را در میان نخبگان گرفته است، ممکن است به ثبات مجدد هویت بورژوازی کمک کند؛ اما در مقام جانشین فرهنگ رئالیستی در میان طبقات عامه، معطوف به پراکنش[2] هویت طبقهٔ کارگر است.

مدرنیسم تقریباً در همان زمانی به وجود آمد که طبقهٔ کارگر به صورت کنشگری جمعی شکل گرفت. غالباً شکل‌گیری طبقاتی پرولتاریا را دلیلِ اصلی سست شدن هویتِ بورژوازی در دهه‌های آخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم دانسته‌اند، و سست‌شدن هویت بورژوازی را شرط پیدایش

---

1. *épater le bourgeois* 2. de - centre

مدرنیسم فرهنگی تلقی کرده‌اند. البته طبقهٔ کارگر پذیرندهٔ اصلی فرهنگ مدرنیستی نیست؛ بلکه، بر اساس بررسی جیمسون،[۳۶] طبقهٔ کارگر تقریباً در همان زمانی که مدرنیسم تأثیر چشمگیری بر نخبگان نهاد، به فرهنگی رئالیستی و این‌جهانی روی آورد. حال این فرهنگ رئالیستی به طرزی حائز اهمیت، هویت‌های با ثبات (و اغلب) ستیهندهٔ فردی و جمعی طبقهٔ کارگر را شکل داد. محتوای این فرهنگ در مقایسه با معادل فردگرایانهٔ بورژوایی آن، اغلب «اجتماعی» بود.

گسترش حرکت غیررئالیستی جدیدی در فرهنگ مردمی، از نیمهٔ دههٔ ۱۹۵۰ تا پایان آن، به تحقیق، در پراکنش هویت طبقهٔ کارگر مؤثر بوده است. اشارهٔ من به پیدایش موسیقی راک، توانایی پول خرج کردن نوجوان‌ها، و پیدایش نوجوانی در مقام منبع اصلی شکل‌گیری این هویت بوده است. این فرهنگ پاپ، مخصوصاً در بدو امر، فی نفسه «پست‌مدرنیستی» نبود، اما در بعضی وجوه با آن اشتراک داشت. شیوهٔ عمل آن در بردن «نمایش»[1] به میان حضار، مثل پست‌مدرنیسم چالشی بود با روایت رئالیستی. این فرهنگ بیش‌تر متکی به تصویر و صدا بود تا زبان، و زبان آن ــ مثلاً در موسیقی راک ــ به عنوان ارزشی معناشناختی، وردگونه بود. این فرهنگ آغاز کرده بود به این‌که تمایز بین امر تجاری و امر فرهنگی به معنی دقیق کلمه را اساساً از بین ببرد و به همین‌سان و با همان درجه از اهمیت تمایز موجود میان بازنمایی فرهنگی و تبلیغات را اساساً محو کند. این مورد اخیر از فرایند تبدیل بازنمایی‌ها به نمادها در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ جدایی‌ناپذیر است، فرایندی که مثلاً در استفاده از تصاویر ستارگان پاپ روی تی‌شرت‌ها، در مدل‌های آرایش مو و در شکل‌گیری خرده فرهنگ‌ها رخ داده است.[۳۷] بازنمایی، چنان که اشاره شد، باید از امر اجتماعی جدا شود تا بتواند کارکرد خود، یعنی بازنمودن، را انجام دهد. در این‌جا نماد [برخلاف بازنمود] دیگر از امر

---

1. spectacle

اجتماعی تفکیک‌پذیر نیست. نماد ارجاع‌می‌دهد[1] اما بازنمی‌نماید. نماد واجد معناست و، بر این اساس، به مدلولی پیوند دارد. با این حال، نمادها را نمی‌توان و نباید به مصداق‌ها ارجاع داد. چنین کاری تنها از عهدهٔ بازنمایی‌ها بر می‌آید.

برنیس مارتین[2] در کتاب ارزشمند خود، جامعه‌شناسی فرهنگ مردمی معاصر،[3] استدلال می‌کند که تغییر فرهنگی از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به بعد اثری سست‌کننده بر هویت طبقهٔ کارگر نهاد. این امر هم حاصل آشفتگی «شبکه» (طریقی که مردم بر اساس آن دست به طبقه‌بندی می‌زنند) و آشفتگی «گروه» (تمایز بین «درون‌گروه» و «برون‌گروه») در ملکات پرولتاریا بود. نزد او، فرهنگ مردمی، خاصه فرهنگ موسیقی راک (که در مقایسه با فرهنگ مردمی پیش ازخود از هنجارهای مرسوم، بی‌پرده‌تر تخطی می‌کرد) از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به بعد، با رشد توانایی پول خرج کردن نوجوان‌ها گسترش پیدا کرد. این متغیر اقتصادی، همراه با تاخت و تاز فرهنگ راک و ضعیف شدنِ خانواده در طبقهٔ کارگر، در ایجاد آن چیزی نقش داشت که عده‌ای آن را تولد نوجوانی در مقام مقوله‌ای که اجتماعاً ساخته شده است توصیف کرده‌اند. مرد طبقهٔ کارگر، طبق سنت با خانواده‌اش زندگی می‌کرد، بعد در طول کارآموزی وارد قلمروی نیمه‌بزرگسالانه[4] می‌شد که طی آن مجموعهٔ کمابیش مقیدکننده‌ای از هنجارها، رفتارش را تنظیم می‌کرد. پس از آن بود که وارد حرفهٔ خود می‌شد و خانواده‌ای تشکیل می‌داد. نوجوانی، فرهنگ راک آن و خرده‌فرهنگ‌های جدیدش، دوره‌ای ــ گستره‌ای زمانی ــ در طول زندگی خلق کردند که این هنجارمندی سختگیر را به مبارزه طلبید و آن را به هم ریخت.[۳۸]

این امر فرایندی پیچیده بود و تنها می‌توان چند نکتهٔ کلی در باره‌اش گفت.

---

1. refers
2. Bernice Martin
3. Sociology of Contemporary Popular Culture
4. half-adult

چیزی که داشت رخ می‌داد، شامل دو فرایند در پراکنشِ هویت بود، یعنی پراکنش هویت فردی و پراکنش هویت جمعی. این فرایند را نیروهایی «بیرونی»، که تقریباً در همین زمان در حال شکل‌گرفتن بود، و مخصوصاً پراکنده‌شدنِ اجتماعات کارگری و «بورژوا شدن» ملازم باآن، و «کوچک شدن»[1] عددی خود طبقهٔ کارگر در نسبت با بقیهٔ جمعیت، حتی پیچیده‌تر می‌کرد. از نظر کسانی که اهل کشورهای غربی دیگر بودند و از انگلستان دیدن می‌کردند، غلبهٔ فرهنگِ خاصِ طبقهٔ کارگر در این کشور امری بدیهی بود. گمان نمی‌کنم این امر مرتبط با این حقیقت نباشد که تسلط عددی تاریخی طبقهٔ کارگر در این کشور چنان بود که هیچ کشور غربی دیگری، حتی تقریباً، با آن قابل سنجش نبود. در طول سال‌های جنگ، حدود ۷۰ درصد جمعیتِ «از لحاظ اقتصادی فعال» در انگلستان، کارگران دست‌وَرزِ[2] کارخانه‌ها و معادن و ساختمان‌سازی بودند. این نسبت در هیچ کشور بزرگ غربی دیگر، حتی به ۵۰ درصد نمی‌رسید، و در آمریکا به ۴۰ درصد هم بالغ نمی‌شد. به نظر من، کاهش اهمیت طبقهٔ کارگر و کاهش نفوذِ هنجارهای آن در میان سایر طبقات در انگلستان دوران تاچر در پایان دههٔ ۱۹۸۰ تا حدی ناشی از تقلیل عددی طبقهٔ کارگر بود. اکنون بریتانیا به فاصله چند دهه از حالتِ جامعه‌ای تحت نفوذ طبقهٔ کارگر به جامعه‌ای تبدیل شده است با نسبتِ قلیل طبقهٔ کارگر که از سوئد، آلمان، فرانسه و ژاپن کم‌تر است.

به هر حال، معقول است که از وجودِ تمایزی بین پراکنش هویت فردی و پراکنش هویت جمعی در طبقهٔ کارگر سخن بگوییم، اگرچه مسلماً این دو به هم تافته‌اند. مثلاً آشفتگی هویت فردی را می‌توانیم در انکار نظارت والدین و کم شدن محدودیت‌های جنسی ببینیم و کاهش هویت جمعی را در کاهش یکسان‌پنداری[3] با حزب طبقهٔ کارگر، با اتحادیه‌های حرفه‌ای، با ذهنیت «ما» در مقابل ذهنیت «آن‌ها» مشاهده کنیم. می‌توانیم این دو وجه را در فیلم‌های

---

1. shrinkage 2. manual 3. identification

«رئالیستی انگلیسی» ببینیم که موضوعشان زندگی طبقهٔ کارگر در شمال انگلستان است؛ فیلم‌هایی مثل اتاقی در طبقهٔ بالا[1] و شب شنبه، صبح یکشنبه[2] نه فقط نشان می‌دهند که مردان جوان طبقهٔ کارگر به اقتدار پدر و مادر بی‌اعتنا هستند و روابط جنسی آزادتری نسبت به آنچه قراردادهای محلی مقرر می‌دارد برقرار می‌کنند، بلکه تصویرگر میل به تحرک اجتماعی رو به بالا و گسستن از ارزش‌های جمع‌گرایانه به‌طوری کلی‌اند.[۳۹]

به هر حال، مفسران این مجموعه از عوامل را عوامل موجه دورهٔ انفعال[3] طبقهٔ کارگر می‌دانند، انفعالی که غالب ملل غربی در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۱۹۶۰ آن را از سر گذراندند. اما در بارهٔ موج گستردهٔ مبارزات صنعتی چه باید گفت که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ سراسر اروپا را درنوردید؟ این موج‌های اعتصابی در بریتانیا، فرانسه، آلمان، سوئد و ایتالیا در یک چیز مشترک بودند: آن‌ها شکلی فاقد مرکز داشتند و اعتصاب‌هایی نبودند که هدایتشان بر عهده مرکزی خاص باشد یا در پاسخ به دعوت مرکزی خاص برای اعتصاب شکل گرفته باشند؛ بلکه در اصل ناشی از تودهٔ مردم و کارگران بودند. به نظر برخی از تحلیلگران، این کنش جدید کارگریِ فاقد مرکز، تحت تأثیر ستیزه‌جویی دانشجویی در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ بود و از حیث خویگانِ[4] شیوهٔ مقاومت در برابر اقتدار، مبارزه با سلسله مراتب و باور به دموکراسی اجتماع محلی با آن اشتراک داشت.[۴۰] این بسیج عظیم کارگری فاقد مرکز، موجد رشته‌ای از بحث‌ها شد که هنوز ادامه دارد و لاینحل باقی مانده است. در بریتانیا نظریه‌پردازان نووبریِ کشمکش و نیز نظریه‌پردازان مارکسیست، این حرکت را در قالب مبارزات طبقهٔ کارگر سنتی در نظرگرفته‌اند. استدلال آن‌ها این است که احیای ستیزه‌جویی نشان می‌دهد که نظریه‌پردازانِ معتقد به بورژوا شدن طبقهٔ کارگر که می‌گفتند تغییری بنیادی در

---

1. *Room at the Top*
2. *Saturday Night, Sunday Morning*
3. quiescence
4. ethos

این طبقه رخ داده است، خود در اساس اشتباه می‌کردند. نویسندگانی مثل سرژماله،[1] آلن تورِن[2] و آندره گرتس[3] استدلال دیگری مطرح می‌کنند. آن‌ها می‌پذیرند که طبقهٔ کارگر تغییری بنیادی از سر گذرانده است، اما می‌گویند این امر لزوماً به انفعال یا نوعی فردگرایی مالک‌مآبانه[4] منجر نمی‌شود. استدلال آن‌ها این است که در عوض، طبقهٔ کارگر جدیدی شکل گرفته است که ارزش‌های مبتنی بر سلسله مراتب، دولت سالاری و رسته‌باوری[5] را که نشانهٔ طبقهٔ کارگر قدیمی است نمی‌پذیرد. این طبقهٔ کارگر جدید، که جزء لاینفک انقلاب ۱۹۶۸ بود، به بیان بسیار روشن آلن تورن، در اواخر قرن بیستم به صورت یکی از چند جنبش اجتماعی درآمده است که همهٔ آن‌ها از ارزش‌های دموکراسی رادیکال، مرکزگریزی، مخالفت با بوروکراسی و طرفداری از نظارت محلی پیروی می‌کنند.[۴۱]

ساموئل بی‌یر،[6] محقق سیاسی دانشگاه هاروارد، این بحث را به شکل مؤثرتری مطرح می‌کند. او پیوندی برقرار می‌کند بین فرهنگ مردمی و ارزش‌های بنیادی دموکراتیک درون طبقهٔ کارگر در انگلستان. بنا به استدلال بی‌یر، خویگان ضد فرمانبری‌خواهی[7] فرهنگ پاپ، کارگران را برآن می‌دارد که نه تنها در برابر اقتدارکارفرمایان و دولت بوروکراتیک مقاومت کنند، بلکه با سلسله مراتب درون اتحادیه‌های کارگری، حزب‌کارگر و خود اجتماعات طبقهٔ کارگر نیز درافتند. به ادعای او، این تقابل توده‌ای سبب ضعیف شدن جانبداری[8] رسته‌باور می‌شود که بر مبنای آن اتحادیه‌های کارگری و حزب کارگر بر اعضای خود نظارت می‌کنند. به باور کیت میدلمس،[9] همین «جانبداری رسته‌باورانه» بود که از آغاز دههٔ ۱۹۲۰ تا نیمه دههٔ ۱۹۶۰ در انگلستان آرامشی عمومی برقرار کرد؛ دورانی تاریخی که در آن نبردهای

---

1. Serge Mallet
2. Alain Touraine
3. Andre Gorz
4. Possessive
5. corporativism
6. Samuel Beer
7. anti-authoritarian
8. bias
9. Keith Middlemas

ایـــدئولوژیک و خشـــونت‌آمیز طـبقاتی ســـراســـر اروپـــای قـــاره‌ای را در می‌نوردید.[۴۲]

ساموئل بی‌یر، حداقـل از بـرخـی جـهات عـمده، نـومحافظه‌کـار است. بیش‌ترین ترس او، همچون همکار هاروارد‌ی‌اش، ساموئل هانتینگتون، ترس از بحران «نظارت‌ناپذیری»[1] است. مـطابقِ بـرنهادِ «نـظارت‌ناپذیری»، مـازاد تـقاضاها بـر دوش دولت‌هـا و اقـتصاد غـربی «سـنگینی مـی‌کند». مـردم و گروه‌های سازمان‌یافته می‌خواهند بیش از آنچه تولید می‌کنند مصرف کنند. از این‌رو، مجموعه‌ای از تقاضاهای «ابزارگرایانه»[2] بـه دولت و اقـتصاد عـرضه می‌شود. به‌علاوه، شاهد تقاضاهای رادیکال دموکراتیک از دولت و اقـتصاد هستیم، پـدیده‌ای کـه هـانتینگتون آن را نـوعی مـازاد دمـوکراسـی خـوانـده است.[۴۳] نتیجهٔ این امر، آن‌سان که پیش‌بینی شده است، نظارت‌ناپذیری به گونه‌ای است که در نمونهٔ آلمان در جمهوری وایمار پیش آمد. نومحافظه‌کاران دیگری مثل دانیل بل و برنیس مارتین، صراحتاً یـا ضـمناً، تأثـیرات فـرهنگ پست‌مدرنیستی مردمی را نیز به این امر افزوده‌اند. فرهنگ پست‌مدرنیستی، یا برخی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم کـه در فـرهنگ مـردمی وجـود دارد، اخـــلاق کـــار را تـــضعیف مـی‌کند و مـیل بـه ارزش‌هـای مـصرف‌گرایـانه را برمی‌انگیزد. ادعاهای بی‌یر در بارهٔ ارزش‌های بنیادین دموکراسی رادیکال را به این‌ها اضافه کنید؛ حاصل کار، نظارت‌ناپذیری است. اگـر ایـن مـدافـعانِ وفاق[3] نسبت به تأثیرات فرهنگ پست‌مدرنیستی بدبینند، تحلیل جریان چپ نیز در این باره، که بر دیدگاه خاص آن مبتنی است، بدبینانه است. دلیلی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که روایت‌های رئالیستی و ایـن‌جهان‌گرایـانهٔ فرهنگ طبقهٔ کارگر در شکل‌دهی به هویتِ ستیهندهٔ این طبقه نقش اساسی داشته است. از جملهٔ این روایت‌ها می‌توان به «فراروایت‌ها»ی مارکسیسم و دموکراسی اجتماعی اشاره کرد. اگر لیوتار در این باره محق باشد کـه افـول

---

1. ungovernability 2. instrumentalist 3. consensus

«فراروایت‌ها» جزء لاینفک فرهنگ پست‌مدرن است،[۴۴] پس نابودی هویت طبقهٔ کارگر باید قریب‌الوقوع باشد. همچنان که چشم‌انداز پست‌مدرنیستی جایگزین چشم‌انداز رئالیستی و روایتی می‌شود، فرهنگ توده‌گیر[1] هم جای فرهنگ طبقاتی را می‌گیرد. حاصل کار، برخلاف نظر نومحافظه‌کاران، دموکراسی رادیکال نیست؛ بلکه فردگرایی ابزارگرایانه و مصرف‌گرایی حماقت‌بار است.

نظر خود من، چنان‌که با اشاره به طبقات متوسط جدید در بالا استدلال کردم، این است که فرهنگ پست‌مدرنیستی می‌تواند به نحو دیگری هم بر طبقهٔ کارگر تأثیر گذارد. آن‌سان که تحلیلگران چپ ادعا کرده‌اند، هویت «فرا» جمعی و فراگیر قدیمی عملاً از بین رفته است. با این حال، نتیجهٔ امر همیشه «فردگرایی مالک‌مآبانه» نیست، بلکه شکل‌گیری هویت‌های جمع‌گرایانهٔ محلی‌تر و مبتنی بر اجتماع یا کارگاه است. همان‌طور که نومحافظه‌کاران مدعی‌اند، حقیقت این است که پست‌مدرنیسم اقتدار را تضعیف می‌کند؛ اما نظارتِ اجتماعی ممکن است از طریق اجبار یا ایدئولوژی هم اعمال شود. اگر اقتدار تضعیف شده است و کارگران همان ارزش‌هایی را پذیرفته‌اند که کارفرمایان و مدیرانشان (مصرف‌گرایی، فردگرایی، ابزارگرایی)، پس شاید نظارت اجتماعی نیازی به اقتدار مبتنی بر سلسله مراتب نداشته باشد.

ویژگیِ ابژه‌های فرهنگیِ پست‌مدرن، که طبقهٔ کارگر را از جمله مخاطبان خود قرار داده است، مثل تمام ابژه‌های پست مدرنیستی دیگر، تفکیک‌زدایی است. نحوهٔ تأثیر این ابژه‌ها، اگر سایر چیزها تغییر نکنند، چه بسا عمدتاً بستگی به نوع تفکیک‌زدایی آن‌ها داشته باشد: اگر تفکیک‌زدایی بین امر فرهنگی و امر تجاری از حد گذشته باشد، نتیجه‌اش، از لحاظ سیاسی، احتمالاً محافظه‌کاری خواهد بود؛ از سوی دیگر، اگر تفکیک‌زدایی به چالش با تمایزات میان فرادستان و فرودستان یا بین نقش‌های جنسی پرداخته باشد،

---

1. mass

نتیجهٔ کار ستیهندگی خواهد بود. به هر حال، اگر «شبکه» و «گروهِ» هویت طبقهٔ کارگر تا حدی بی‌انتظام و سست شود، مدارای افراد این طبقه نسبت به هویت‌های دیگر نژادی، قومی، جنسیتی و جنسی، و همچنین شاید میل به‌کار در درون مجموعه‌ای به ناگزیر تکثرگرا در فرهنگ چپ سیاسی ــ اگر بناست رونق داشته باشد ــ به احتمال بیش‌تر، افزون‌تر خواهد بود.

شهر

شهر به صور گوناگون با مدرنیسم / پست‌مدرنیسم نسبت دارد. اول از همه در نوشته‌های نویسندگانی چون برمن و بل، شهرنشینی[1] علت مدرنیسم در نظرگرفته شده است؛ یعنی تصور بر این است که گویا توسعهٔ شتابان کلان‌شهر[2]های بزرگ از اواخر قرن نوزدهم به بعد، سبب رخ نمودن مدرنیسم شده است. دوم این‌که شهر، با توجه به وجود مدرنیسم‌های متفاوت در شهرهایی مثل پاریس، وین و برلین، فضایی است که مدرنیسم در آن رخ می‌دهد. سوم این‌که تغییر در شهر، به تعبیری، معلول مدرنیسم است، یا مدرنیسم پدیده‌ای است که برای شهر رخ می‌دهد. با این تصور اخیر است که امکان سخن گفتن از شهرهای مدرن و پست‌مدرن یا از خصال مدرنیستی و پست‌مدرنیستی شهر فراهم می‌شود. در این صورت مدرنیسم و پست‌مدرنیسم صرفاً ویژگی‌های آثار هنری و مشخصات آشکار ابژه‌های فرهنگی نیستند، بلکه ویژگی شهرها نیز به شمار می‌روند.

اما آیا شهرها و معماری در زمرهٔ «ابژه‌های فرهنگی»اند؟ آن‌ها به این معنا ابژهٔ فرهنگی‌اند که می‌توانند نقش نماد را ایفا کنند. شهرها و معماری نمی‌توانند کارکرد بازنمایی داشته باشند ــ برخلاف ابژه‌های فرهنگی دیگر در ادبیات، هنرهای زیبا، فیلم و موسیقی و حتی سریال‌های تلویزیونی که

---

1. urbanization 2. metropolis

چنین کارکردی دارند. یعنی سخن گفتن از معماری یا صورت‌های شهری، بر حسب محاکات[1] معنای چندانی ندارد. آن‌ها ممکن نیست «رئالیست» به معنای خاص آن باشند. سه‌گانه‌های نشانه‌شناختی دال و مدلول و مصداق در مورد نماد در مقام امری متمایز از ابژه‌های فرهنگیِ بازنمودی، به‌کار نمی‌آیند. پیوند نماد تنها با دال و مدلول است. پس نماد واجد معناست اما ربطی به مصداق ندارد. نمادها گویی فقط برای معنا ارزش قائلند، نه برای واقعیت. پس به نظر می‌رسد شیوه‌ای که به کمک آن از دلالت‌گری پست‌مدرنیستی در قلمروهای دیگر سخن گفتم ـ یعنی شیوه‌ای که در آن مصداق‌ها به دال تبدیل می‌شوند (مسئله‌آمیز شدن واقعیت) یا در آن مصداق‌ها جای دال‌ها را می‌گیرند(مسئله‌آمیز شدن دال) در مورد معماری و شهربه‌کاربردنی نیست.

علاوه بر این، ساختمان‌ها و شهرها دارای جنبه‌ای مادی[2] هستند که نسبت به ابژه‌های فرهنگی دیگر نمایان‌تر است، یعنی افراد نسبت به خانه یا شهر در وضعی قرار می‌گیرند مشابه وضعی که نسبت به میز، ماشین یا ظروف آشپزخانه دارند، که این با وضعشان در نسبت با نقاشی، فیلم یا ترانهٔ پاپ فرق دارد. محتوای ابژه‌هایی مثل فیلم‌ها، نقاشی‌ها، کتاب‌ها، مجلات، سخنرانی‌ها و همایش‌های دانشگاهی، در وهلهٔ نخست، فرهنگی است؛ محتوای ابژه‌هایی مثلِ ماشین‌ها، سنگرها، ظروف آشپزخانه، در وهلهٔ نخست، مادی است. در هر نوعی از این ابژه‌های فرهنگی یا مادی گویی «اصلی سامان‌بخش»[3] وجود دارد. مثلاً در فیلم‌ها و نقاشی‌ها، اصل سامان‌بخشِ صورت مادی، محتوای فرهنگی است؛ حال آن‌که در ماشین‌ها و یخچال‌ها محتوای مادی، اصل سامان‌بخش صورت فرهنگی است. شهر و معماری، در حد وسط این دو نوع ابژه در حالت دو پهلویی چشمگیری قرار می‌گیرند. یعنی هیچ نویسنده‌ای، فارغ از این‌که تا چه حد ضد مارکسیست

---

1. mimesis 2. material 3. regulating principle

باشد، استدلال نخواهدکرد که چمدان‌ها و ماشین‌ها در وهلهٔ نخست ابژه‌های فرهنگی‌اند، و هیچ نویسنده‌ای که در بارهٔ تلویزیون و فیلم مطلب می‌نویسد، فارغ از این‌که تا چه حد مارکسیست و تا چه حد مدعیِ تعین یافتگی اقتصادی این ابژه‌ها باشد، استدلال نخواهد کرد که این ابژه‌ها چندان فرهنگی نیستند. از نظر تحلیلگران معماری و شهر، چه امر تعیین‌کننده فرهنگی باشد چه مادی، آنچه مشخصهٔ اصلی خود شهرها و معماری در وهلهٔ نخست است و باید باشد، در پردهٔ ابهام باقی می‌ماند.

سرانجام این‌که محیط مصنوع با ابژه‌های فرهنگی نه فقط از لحاظ (۱) شیوه دلالت و (۲) مادیت ظاهری، بلکه از لحاظ (۳) جایگاهش در «اقتصاد فرهنگی» نیز با ابژه‌های فرهنگی فرق دارد. ساختمان‌ها و شهرها به شیوهٔ کالاهای مادی و فرهنگی گردش ندارند، در صورتی که کالاهای مادی و فرهنگی در شهرها به گردش درمی‌آیند. توجه داشته باشید که در این‌جا ابژه‌های فرهنگی به‌واسطهٔ بازار وارد «اقتصاد فرهنگی» می‌شوند، و همین که وارد این اقتصاد و شبکه‌های بازار شدند، واجد کیفیت تازه‌ای می‌شوند، یعنی آن‌ها نیز «متاع»[1] به حساب می‌آیند. اما شهرها و ساختمان‌ها فضایی فراهم می‌آورند که در آن کالاهای مادی و فرهنگی به گردش درمی‌آیند؛ البته فضایی هم برای به گردش درآمدن مردم فراهم می‌آورند. این امر در متون مربوط به شهرنشینی به خوبی منعکس شده است، که می‌توان آن‌ها را تقریباً بر حسب دو رویکرد فرهنگ‌باور و ماده‌باور تقسیم کرد.[۴۵]

با در نظر گرفتن این موارد، اگر ما از محیط مصنوع در مقام محیطی مدرنیستی یا پست‌مدرنیستی سخن بگوییم، بُعد فرهنگی آن، یا بُعدی از آن را که به مانند نماد عمل می‌کند، بر بُعد دیگرش ترجیح داده‌ایم. همچنین، می‌گوییم بیش‌تر فرهنگ و شیوهٔ دلالت است که شیوهٔ سامان‌بخشی فضایی شهر (یا مجموعه‌ای ساختمانی) را تعیین می‌کند تا اقتصاد و رژیم انباشت.

---

1. goods

اما، این امر لزوماً باور من نیست. تصور می‌کنم معنادارتر آن است که به جای صحبت ازشهر مدرنیستی یا پست‌مدرنیستی، از شهر «پست‌فوردیستی» یا شهر «سرمایه‌داری بی‌سازمان» یا شهر سرمایه‌داری متأخر حرف بزنیم. اما، مثلاً در فصل ۸، بحث خواهم کرد که چگونه نظام دلالت به پیکربندی‌های فضایی شکل می‌دهد. بنابراین، از مدلی استفاده کرده‌ام که بیش‌تر فرهنگ‌باور است تا ماده‌باور، چنان که در آثار دیوید هاروی[1] و مانوئل کاستلز[2] دیده می‌شود.[۴۶] دیدگاه خود من این است که پارادایم‌های فرهنگی موکول به عوامل مادی، مخصوصاً انباشت سرمایه و شکل‌گیری و پراکندگی طبقاتی است، اما همین که این عوامل فرهنگی برقرار شدند، ایفاگر نقش مهمی در ساخت فضای شهری هستند.

در این زمینه می‌توان گفت، در مقابل پیکربندی‌های فضایی مدرنیستی، نه یک چالش بلکه دو چالش وجود دارد که هر دو قطعاً پست‌مدرنیستی‌اند. یکی از این چالش‌ها بر امرِ تزئین و برجسِ بازی تأکید می‌کند، و در سبک‌های بناسازی‌اش از اقتباس‌های تاریخی بهره می‌گیرد. این چالش در نهایت فردگرایانه است و اهمیتی به هیچ‌یک از مفاهیم مربوط به شهر نمی‌دهد، بلکه کانون توجهش آثار منفرد معماری است.[۴۷] مرسوم است که این نوع پارادایم فضایی را پست‌مدرن بنامند.نوع دوم عنوانی به صورت مرسوم ندارد. مدل آن نه تنظیم بازار بلکه تنظیم اجتماعی[3] است. از جمله درونمایه‌های آن یکی عدم جدایی بین کار و فراغت است؛ بینش شهرگرایانه‌اش بر هزارتوی گوتیک در شهر قرون وسطایی متکی است. این پارادایم در ما احساس شدیدی از موقعیت یا مکان[4] به‌وجود می‌آورد و با معماری نوعاً اجتماعیِ مامفورد[5] و روسی[6] و جین جِیکوبز[7] و «ناحیه‌گرایی انتقادی»[8] پیوند دارد.[۴۸] جنبش‌های

---

1. David Harvey
2. Manuel Castells
3. Community regulation
4. Locality
5. Mumford
6. Rossi
7. Jane Jacobs
8. critical regionalism

اجتماعی جدید گاهی از این بینش شهرگرایانه حمایت کرده‌اند. این بینش متضمن درکی متعالی از آمیختگی قومی و گروه‌بندی‌های فرهنگی متفاوت است و همچنین به «متافیزیک خیابان» اهمیت خاصی می‌دهد.

تا آن حدی که این پارادایم‌های فضایی مبتنی بر فرهنگ و نظام‌های دلالتند، می‌توانیم از ترتیبات فضایی مدرن و پست‌مدرن به همان نحوی سخن بگوییم که از فضای شهری گوتیک یا باروک یا یونان قدیم سخن می‌گوییم. از این لحاظ، شهر گوتیک مبتنی بر سمبولیسمِ نوعی مسیحیت عرفانی است. استعاره‌اش «هزارتو»ست. این شهر از خیابان‌های تنگ‌پیچان تشکیل شده است که اگر بخواهیم نمونهٔ ایده‌آلش را بسازیم می‌توانیم چنین تصورش کنیم که در هر خیابان آن، محل‌هایی برای زندگی و کارگاه‌هایی برای کارِ استادکاران و کارگران مزدور و کارآموزان ماهر در صنوف گوناگون وجود دارد. خود این صنوف به لحاظ مادی، از طریق شبکه‌های سرمایه‌گذاری دوجانبه و به لحاظ سمبولیک، از طریق وجود فرشته حامی، مناسک و «رموز صنف» به هم پیوند می‌خورند. این صنوف در روزهای تعطیل گردهم جمع می‌شوند و دسته‌جمعی در این خیابان‌های قرون وسطایی به گردش درمی‌آیند ــ خیابان‌هایی که هیچ‌گاه نمی‌شود از آن‌جا کلیسای جامع را مستقیماً دید؛ تا این‌که همگان به ناگهان به میدان کلیسا می‌رسند؛ آن‌جا که نگاه، از نزدیک، غرق در ابهام و راز نهفته در ساخت گوتیک کلیسا می‌شود.[۴۹]

در «مدرنیتهٔ آغازین»،[1] ابتدا ایدهٔ رنسانس و بعد ایدهٔ باروک بود که سخن از آغازِ پایانِ گماینشافتِ شبکهٔ پیچ‌درپیچ [یا هزارتوی] قرون وسطایی به میان آورد. نکته حائز اهمیت این است که نظریهٔ سامان‌بخشی فضایی شباهت بسیاری به بینش رئالیسم تصویری دارد که در همان ابتدای مدرنیته آغازین گسترش پیدا کرد. این نظریه‌ها نه تنها به هم شبیهند، بلکه پردازندهٔ آن‌ها نیز

1. early modernity

یک نفر بیش نیست: آلبرتی. لئون باتیستا آلبرتی[1] نزدیک به پانزده سال بعد از انتشار رساله‌ای در معماری به نام *De re aedificatoria*، اثر دیگری با عنوان در بارهٔ نقاشی منتشر کرد. آلبرتی، که یکی از بزرگ‌ترین انسان‌گرایان نخستین است، در این دو رساله از جهان‌بینیِ اینْ‌جهان‌گرای عقل‌باورانه دفاع می‌کند. نقاش هنگام نقاشی، دیگر نه بر مبنای اصول یونانی کلاسیک یا اصول مسیحیِ «تصویر ایده‌آل در روح نقاش»، بلکه بر مبنای «تصویر بصری درون چشمش» کار می‌کند.[۵۰]

آلبرتی می‌خواست در محیط مصنوع، بلوارهای بزرگ و مدرنی را درست در وسط شهرهای قدیمی ایجاد کند. او از نظم‌دهی هندسی به خیابان‌ها و از ساختن خیابان‌های مستقیمی دفاع کرد که نسبت به هم دارای زاویه قائمه باشند و جایگزینِ هزارتوهای قرون وسطایی شوند. بعد از مدت زیادی، معماران باروک، این ایدهٔ قرارگرفتنِ خیابان‌های مدرن به‌جای هزارتوها را تا حد زیادی به‌کار گرفتند. معماری باروک در دوران اوج دولت استبدادی فعال بود و هدفش اعتلا بخشیدن به قدرت پادشاهی بود. از این‌رو، خیابان‌های طولانی و وسیع و مشجر (نمونه‌ای که بسیار از آن یاد می‌شود خیابان سن‌پیتر در رم است) به وجود آمدند که به میدان‌های بزرگ و عظیم یا به بازارها منتهی می‌شدند که کلیساها یا قصرها و بعدها مکان‌های عمومی دیگر در میان آن‌ها قرار می‌گرفت. (مثلاً این ایده‌ها را کریستوفر رن،[2] در لندن، در کلیسای سن‌پل به‌کار گرفت، هرچند چشم‌اندازهای استبدادی، بر اثر وجود مدام طرح خیابان قرون وسطایی، تا حدود سال ۱۹۶۰ مانع کار بود).

این فرایندِ نفوذِ اصل هندسی در ایده‌های معماری باروک و ویرانیِ ذره‌ذرهٔ هزارتوی قرون وسطایی و سپس هزارتوی طبقهٔ کارگر بعدی قرن‌ها ادامه داشت. پیروزی نهایی‌اش در ساخت بلوارهایی متبلور شد که از دههٔ آخر قرن نوزدهم به بعد چهرهٔ شهرهای غربی را دگرگون کردند؛

1. Leon Battista Alberti 2. Christopher Wren

معروف‌ترینشان شهر پاریس، مطابق مدل هوسمان بود. اما ضمناً باید از وین، برلین و نیویورک (و خیابان‌های عریضش) یاد کرد. با این حال، در این گسترش اخیر این اصل، که هم اصلی باروک و هم اصلی عقل‌باورانه بود، تفاوت‌های مهمی وجود داشت: (۱) اکنون انگیزهٔ سود اساس کار بود؛ (۲) این بار دیگر هدف، نمایان کردن ساختمان‌های یادمانی نبود، بلکه تا حدی تسهیل حرکت و عبور و مرور ماشین‌ها و آدم‌ها بود؛ کانون توجه نه ساختمان که خیابان بود یا، به عبارت بهتر، تأکید بر گردش در خیابان‌ها بود؛ (۳) خیابان‌ها و بلوارهای جدید به محل‌هایی تبدیل شدند برای قدم زدن که طبقات مختلف می‌توانستند در آن‌جا همدیگر را ببینند.[۵۱]

اما آن‌سان که والتر بنیامین خاطرنشان کرده است، این فرایند متضمن ویرانی بیش‌تر هزارتو بود. بنیامین متوجه شد که محله‌های قدیمی طبقهٔ کارگر قدیم در سال‌های ۱۷۸۹، ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸، و کمون ۱۸۷۱ از بین رفتند و کارگران از آن‌جا بیرون رانده شدند و سپس در حومه‌های شهر اسکان یافتند.[۵۲] بلوارهای جدید، نزد بنیامین و نزد طراحشان، بارون هوسمان، برخلاف خیابان‌های پرپیچ‌وخم، ایجادِ مانع بر سر راه حرکت پلیس و سربازان از طریق سنگربندی را بسیار دشوار می‌ساخت. علاوه بر این، حرکت سواره‌نظام را در محله‌های زندگی طبقهٔ کارگر هنگام بروز طغیان‌های شهری تسهیل می‌کرد. بلوارها ایستگاه‌های قطار را یکراست به محله‌های زندگی طبقهٔ کارگر وصل می‌کردند، ایستگاه‌هایی که سواره‌نظام استان‌ها از آن طریق وارد پاریس می‌شدند.

این اصلِ عقلانیت در مدرنیسم تمام‌عیار معماری، که با مدرنیسم در رمان و نقاشی و غیره پیوند داشت و همزمان با آن شکل گرفت، از خیابان‌های شهر به خودِ ساختمان‌ها کشیده شد: مدرنیسم معماری مثل نقاشی مدرنیستی (و برخلاف رئالیسم)، به خاطر رسیدن به اصل کارکرد و نوعی عقلانیت هندسی در ساختمان‌سازی، از سبک‌های تاریخی پیوند گسست. این مدرنیسم

همچنین از مصالح جدیدتری مثل فولاد، سیمان و شیشه استفاده می‌کرد. مدرنیسم معماری از فروشگاه‌های بزرگ و کارخانه‌ها و ایستگاه‌های راه‌آهن (و پل‌ها) در نخستین دههٔ قرن بیستم آغاز شد و به‌واسطه معماران مدرنیست خودآگاه باوهاوس و همتایان آن‌ها مثل کوربوزیه[1] به انواع ساختمان‌ها گسترش پیدا کرد. این معماری در شکل کاملاً پیشرفته‌اش، مجالس آلمان و مجموعه IIT در شیکاگو را به‌وجود آورد و اضمحلال خیابان و خصوصیات فضای عمومی شهر قرون وسطی را تسریع کرد. معماری مدرنیستی با نفی نظریهٔ سوسیالیستی یا سوسیال ـ رفورمیستی در بارهٔ تراکم[2] طبقهٔ کارگر شهری، مدل خانه‌های انگلیسی حومهٔ شهر را برگزید. بدین‌سان به ساختن فضاهای سبز وسیع مجزا پرداخت که ارتباطی اندک با بافت شهری داشتند یا اصلاً ارتباطی نداشتند. ساکنان ساختمان‌ها هم به‌ندرت از فضاهای وسیع دل‌آزار حاصل‌شده استفاده می‌کردند.[۵۳]

نقد پیش گفتهٔ پست‌مدرنیستی به رویارویی با همهٔ این‌ها پرداخت. مدل فرهنگی‌ای که هم مدرنیتهٔ آغازین و هم مدرنیسم را تغییر داد، بر فرایندِ تفکیک مبتنی بود. نخست درگسست از هزارتوی قرون وسطایی طی تفکیک میان فرهنگ این‌جهان‌گرا و فرهنگ مذهبی. در این‌جا آنچه بر طرح‌ریزی خیابان‌های جدید حاکم بود نه نمادپردازی که اصول عقلانی این‌جهان‌گرایانه است. اما نمادپردازی در هر حال، در ارجاعات تاریخی ساختمان‌ها به حیات خود ادامه داد. این سبک بین‌المللی بود که مدرنیسم را به کمال خود رسانید، سبکی که از تاریخ پیوند گسست تا به امری جهانشمول و فراگیرتر تبدیل شود، و بدین‌سان به خاطر خودِ کارکرد و عقلانیت، دال‌های معماری از هرگونه مدلولی جدا شدند. معماری به‌صورت قلمرو جداگانه «هاله‌گونی» درآمد که با «پدیدآورندهٔ» خلاق خود و با اصل ساخت همساز،[3] با عقلانیت

---

1. Corbusier
2. congestion
3. consistent structuring principle

زیبایی‌شناختی آدرنو و گرینبرگ، همسو شد. فعالیت معماری قالب نوعی *Eigengesetzlichkeit* / خودقانونگذاری وبری را به خود گرفت. معماری پست مدرن از این جهات نمودار تفکیک‌زدایی است: (۱) به جای سبک «هاله‌گون» سبک بازیگوشانه و مردمی می‌نشیند. (۲) همسازکردن با امکانات مصالح ساختمانی مثل شیشه یا سیمان یا اصول رها می‌شود تا اقتباس[1] جای آن را بگیرد. (۳) این معماری بار دیگر تاریخی می‌شود. اما ارجاعات تاریخی‌اش همان‌قدر بی‌بنیان است که رئالیسم در سیلک‌اسکرین‌های اندی وارهول. مصداق‌های تاریخی که سیلک‌اسکرین‌های وارهول به آن‌ها می‌آویزد، در جهانی پرجار و جنجال[2] وا می‌روند و منحل می‌شوند. به همین سان مدلول یا معنایی که دال‌های معماری پست‌مدرن به آن‌ها می‌آویزد، فاقد جوهرند و در قالب خلأیی که کیچ[3] به بار آورده است منحل می‌شوند.

به سوی اقتصادی سیاسی

بدین‌سان می‌توان از دو نوع پست‌مدرنیسم سخن گفت؛ یکی پست‌مدرنیسمِ «مرسوم» و دیگری پست‌مدرنیسم ستیهنده. می‌توانیم به خاطر سهولت کار، آن‌ها را شاکله‌وار و برمبنای نمونهٔ ایده‌آل بیان کنیم. هر کدام از این‌ها انواعی متفاوت از تفکیک‌زدایی عرضه می‌کنند. مثلاً پست‌مدرنیسم نوع اول یا مرسوم بر آمیختگی امر فرهنگی و امر تجاری و غیبت آوانگارد پای می‌فشارد، و پست‌مدرنیسم نوع دوم، در عوض، به مسئله‌آمیز کردن امر واقعی در قالب ایماژ، مثلاً، در امر «به هیئت جنس مخالف درآوردن خود»[4] اهمیت می‌دهد. این دو جریان تأثیر متفاوتی بر هویت فرد می‌گذارند. پست‌مدرنیسم نوع اول سوژه‌ها را در جایگاه‌های تثبیت‌شده‌ای قرار می‌دهد و از سلسله مراتب اجتماعی مبتنی بر ابژه‌های فرهنگی دفاع می‌کند که به

---

1. pastiche
2. a world of hype
3. kitsch
4. gender bending

مثابه نمادهای منزلتی و اصول «تمایز» عمل می‌کنند. پست‌مدرنیسم نوع دوم از تعیین موقعیت سوژه‌ای مفتوح[1] [و نه تثبیت‌شده] دفاع می‌کند و به تبع از مدارا با انواع موقعیت‌های سوژه‌های دیگر؛ در این‌جا دیگر ابژه‌های فرهنگی به قصد ایجاد تمایزات جانبدارانه عمل نمی‌کنند، بلکه می‌خواهند هویت جمعی را بر اساس اصلِ غیرسلسله مراتبی «تفاوت» خلق کنند. هر کدام از این دو جریان، در نسبت با هویت طبقاتی اجتماعی نتایج متفاوتی به بار می‌آورد. پست‌مدرنیسم نوع اول، طرح هژمونیک طبقات متوسط جدید را پیش می‌برد؛ حال آن‌که پست مدرنیسم نوع دوم به حمایت از انواع متفاوت هویت‌های جمعی برای اعضای همین طبقهٔ متوسط جدید بر مدار نمادهای جمعی می‌پردازد و در مبارزات جنبش‌های جدید اجتماعی شرکت می‌کند. نوع اول به انگیختن ارزش‌های سرمایه‌داری مصرفی درون طبقهٔ کارگر تمایل دارد؛ حال آن‌که نوع دوم مایل به حمایت از مقاومت طبقهٔ کارگرِ فاقد مرکز و رادیکال- دموکرات است. در نهایت، هر کدام از بینش‌های متفاوتی نسبت به شهر دفاع می‌کنند: نوع اول همسو با معماری فردباور و تزیین‌گرا و تاریخ‌گرای بخش مالی جدید است. نوع دوم حامی بازسازی اجتماع، خیابان و «هزارتو»ست.

همان طور که در بالا اشاره شد، پست‌مدرنیسم نوع اول و پست‌مدرنیسم نوع دوم جناح‌های متقابل یک «نظام دلالت»اند که متصل به نوعی انباشت سرمایه‌اند. نظام بازسازی شدهٔ انباشت سرمایه، به نظام «پست فوردیستی» یا «سرمایه‌داری بی‌سازمان» معروف شده است. اجازه بدهید لااقل در کتابی از این‌گونه که به مطالعات فرهنگی می‌پردازد، از این اصطلاحات به جای هم استفاده کنیم. گذار به پست‌فوردیسم (یا به پایان «سرمایه‌داری سازمان‌یافته») متضمن جدایی از تولید و مصرف انبوه و گذر به اقتصادی خدماتی و مبتنی بر اطلاعات و کوچک شدن طبقهٔ کارگر، زوال ستیهندگی در جنبش‌های

---

1. open subject

اجتماعی فاقد مرکز، تجدید حیات فردگرایی، هرچند به شکل تاچری و ریگانی و... است.[۵۴]

فلیپ اشمیتر[1] و ولفگانگ استریک[2] با استعانت از مفهوم «اقتصاد نهادی جدیدِ» اولیور ویلیامسن،[3] سخن از «شیوه‌های خاص تسلطِ»[4] بخش‌های اقتصادی به میان آورده‌اند. آن‌ها تعریف خاصی از شیوه‌های تسلط «دولتی»، «شرکتی»، «بازاری» و «اجتماعی» به دست داده‌اند.[۵۵] من تغییر در نظام کهن سرمایه‌داری سازمان‌یافته را تا حدی همچون گذر از شیوه‌های «دولتی» و «شرکتی» به شیوه‌های «اجتماعی» و بازاری تسلط در نظر می‌گیرم. نوع اول، یعنی پست‌مدرنیسم مرسوم، مطابق است با سلطهٔ بازار و نوع دوم، یعنی پست‌مدرنیسم ستیهنده، مطابق است با تسلط اجتماعی. منظور از گذر از سرمایه‌داری سازمان‌یافته به «سرمایه‌داری بی‌سازمان» اشاره به فرایندهای زیر است: (۱) فرایند بازسازی و (۲) بی‌سامانی اجتماعی آشکار.[5] منظورم از بی‌سامانی این است که این‌جا دیگر منافع سامان‌یافته، از نظر پیوستگی، کم‌تر ساخت یافته‌اند؛ اکنون دیگر سامانمندی و آنچه پیش از این کمابیش وحدت داشت به پراکندگی دچار شده است؛ ایدئولوژی‌های وحدت‌بخش جناح چپ و شیوه‌های ایدئولوژیک، که قدرت بر مبنای آن‌ها به خود مشروعیت می‌بخشید، دچار بحران شده‌اند. و منظورم از بی‌سامانی اجتماعی آشکار، بی‌سامانی ناشی از تباهی شهر و شورش‌های خشونت‌آمیز گروه‌های اقلیت و حاشیه‌ای است؛ چه در دیترویت باشد چه در توکستتِ[6] لیورپول یا در کرویتسبورگ[7] برلین.[۵۵]

این بی‌سامانی آشکار، چهرهٔ ناپذیرفتنی شیوهٔ تسلط بازار در نظام انباشت جدید است. اتفاقی نیست که چشم‌انداز پست‌مدرنیستی شهر از یک سو،

---

1. Philippe Schmitter
2. Wolfgang Streeck
3. Williamson
4. modes of governance
5. literal social disorganization
6. Toxteth
7. Kreuzberg

نمایشگر معماری فردباورانه و تزیین‌گرایانه و بازیگوشانهٔ بخش‌های جدید و از سوی دیگر، نشان‌دهنده فساد شهر و دژستانِ[1] فیلم‌هایی مثل بلیدرانر، پلیس آهنی و ترمیناتور است.

پس نحوهٔ پیوند فرهنگ به معنای خاص آن، به‌ویژه فرهنگ پست‌مدرنیستی با اقتصاد در دورهٔ پست‌فوردیستی یا سرمایه‌داری بی‌سازمان چگونه است؟ در این زمینه سخن گفتن از مفهوم زیربنا و روبنای این «پیوند» بی‌فایده است و در عوض، فرهنگ را باید جزءلاینفک اقتصاد در نظرگرفت. منظور من از اقتصاد در این‌جا نوعی مدل، نوعی اکتشاف، آن‌چنان‌که فروید در «اقتصاد لیبیدویی» از آن مراد می‌کند، یا مفاهیم «اقتصاد فرهنگی» نزد بوردیو نیست که در بالا از آن‌ها سود برده‌ام. در عوض، من از اقتصاد تجربی و ملموس سخن می‌گویم. از این لحاظ، در بدو امر باید دست به مشاهده‌ای بسیار کلی بزنیم؛ در این‌جاست که خود رژیم انباشت، بیش از پیش تبدیل به نوعی نظام دلالت می‌شود؛ یعنی بخش بیش‌تر و بزرگ‌تری از کل کالاهای تولیدشده را کالاهای فرهنگی تشکیل می‌دهند، ازآن رو که ابزار تولید و روابط تولیدی روزبه‌روز بیش‌تر فرهنگی می‌شوند. به این ترتیب روابط تولیدی دیگر به‌واسطهٔ ابزار مادی تولید شکل نمی‌گیرد، بلکه این روابط به مسائل مربوط به گفتار و روابط میان مدیران و کارمندان مربوط است که این مورد اخیر در استفادهٔ وسیع مدیران از «حلقه‌های کیفی»[2] و «جلسات توجیهی»[3] مجسم شده است.

از این‌رو، می‌خواهم در این مقدمه خود را به بیان خطوط کلی مواردی محدود کنم که اقتصاد سیاسی فرهنگ پست‌مدرن باید بتواند آن‌ها را تبیین کند. از این لحاظ مناسب است که اقتصاد را از لحاظ مفهومی به سه جنبه تقسیم کنیم: (۱) جنبهٔ تقاضا (۲) جنبهٔ عرضه و (۳) کالاها که موضوع عرضه و تقاضا هستند.

---

1. dystopia 2. quality circles 3. team briefings

جنبهٔ تقاضا

هرگونه اقتصاد سیاسی پست‌مدرنیسم، باید بتواند موارد زیر را در مورد جنبهٔ تقاضا تبیین کند.

(الف) «مصرف اختصاصی».[1] گذر به رژیم پست فوردیسم انباشت سرمایه، تغییر از تولید انبوه به تولید منعطف[2] و از مصرف انبوه به مصرف اختصاصی است. در این‌جا می‌توان به لحاظ نظری ارتباط میان فرهنگ و اقتصاد را، مثلاً، در معماری دید (که در آن گونه‌ای «انبوهگی»،[3] انتزاع و کلیت‌گرایی وجود دارد که از ویژگی‌های معماری مدرنیستی است، حال آن‌که معماری پست‌مدرنیستی به خاطر رسیدن به انواع گوناگون جزءگرایی[4] از انبوهگی پیوند می‌گسلد) یا در سبک‌های لباس پوشیدن؛ مثلاً عکسی را در نظر بگیرید از هواداران انگلیسی فوتبال در دوران جنگ. شباهت و «انبوهگی» لباس‌های آن‌ها از نگاه بینندهٔ معاصر تعجب‌آور است. بعد همین مورد را با تنوع سبک‌های لباس پوشیدن خرده‌فرهنگ‌های جوانان طبقه کارگر بریتانیایی در زمان اخیر مقایسه کنید. در هر دو مورد، یعنی معماری و لباس پوشیدن، تغییر فقط از انبوهگی به اختصاصی شدن نبوده است، بلکه ضمناً تغییری بوده است از توجه نسبت به کارکرد به علاقه نسبت به سبک. این ویژگی‌ها در سبک لباس پوشیدن و در پیوند با زیبایی‌شناسی جدیدترِ امر تکان‌دهنده[5] (و حتی زشت)، برچسب پست‌مدرن را موجه کرده است.

مصرف اختصاصی صرفاً به سرمایه‌گذاری[6] روانی مصرف‌کنندگان در سبک یا به امر نمادین مربوط نمی‌شود. این امر بیش از صِرف تغییری است در جهت توجه به «نشانه ـ ارزش»[7] یا «ارزش نشانه‌ای». مصرف اختصاصی به

---

1. specialized consumption
2. flexible
3. Mass-ness
4. particularism
5. shocking
6. investment
7. sign-value

افزایش تقاضا برای ارزش‌های استفاده اختصاصی‌تر هم مربوط می‌شود. از این‌رو، مثلاً برخی پیشرفت‌ها در تولید کامپیوترهای کوچک این امکان را به کارمندان می‌دهد که در خانه کار کنند. این امر همچنین در مورد تغییر در تقاضاهای مربوط به خدمات رفاهی صادق است. تغییر از مصرفِ انبوه به مصرف اختصاصی در رژیم پست‌فوردیستی به شکل مبارزه با دولت رفاه درآمده است. در این‌جا مبارزهٔ هر دو جناح چپ و راست با کلیت‌گرایی و انبوهگی بوروکراسی‌های رفاه‌گستر، چالش‌هایی هستند که مدلی از مصرف اختصاصی عرضه می‌دارند.[۵۷] همسو با بحث بالا در بارهٔ جریان مرسوم پست‌مدرنیسم در مقابل پست‌مدرنیسم ستیهنده آنچه در این‌جا مطرح می‌شود از یک سو، اَشکال فردگرایانه مصرف است و از سوی دیگر، مصرف اجتماعی. این دو شکل مصرف در نظام رفاهی کمابیش از طریق بازار عمل می‌کنند. یعنی هر دو با برنامه‌ریزی متمرکز و بوروکراتیک تولید خدمات رفاهی سرستیز دارند. تفاوت در این است که شکل فردگرایانهٔ مصرف در پیوند با بازارهای کالایی‌شده عمل می‌کند، حال آن‌که شکل اجتماعی تسلط بر مبنای چیزی قرار دارد که می‌توان آن را بازارهای «غیرکالایی شده»[1] نامید. نقد فردگرایانه خواهان تقلیل کمیت عرضهٔ خدمات رفاهی نیست؛ آنچه می‌خواهد توزیع مجدد[2] قابلیت مصرف چنین خدماتی برای لایه‌های اقتصادی بالاتر است. مدل تسلط اجتماعی مصرف این امر را در نظر می‌گیرد که تقاضا را نباید با توانایی پرداخت تعیین کرد، بلکه آنچه تعیین‌کننده است نیازی است که اجتماع تعریفش کرده باشد. این امر چه بسا باز به معنی تغییر از مدل بوروکراتیک به مدل بازار باشد، اما متضمن گسترش روابط سرمایه‌داری یا فرایند کالایی‌شدن نیست. گروه‌های پراکنده‌ای که از خدمات رفاهی استفاده می‌کنند (مستمری‌بگیران، زنان بی‌سرپرست، اقلیت‌ها) با

---

1. decomodified 2. redistribution

نیازهای خاص خود، نیاز را از لحاظ اجتماعی در نوعی رژیم اجتماعی تسلط تعریف می‌کنند.[۵۸]

(ب) وفور تقاضا. چنان که پیش‌تر دیدیم، فرهنگ پست‌مدرنیستی مصرف کالاها را بیش‌تر به عنوان «ارزش‌های نشانه‌ای» مطرح می‌کند تا ارزش‌های استفاده. اگرچه مصرف ارزش‌های استفاده به این معنی است که سطح نیازهای مصرف‌کننده محدودیت معینی دارد، چنین محدودیتی در مورد ارزش‌های نشانه‌ای وجود ندارد.[۵۹] در صورتی که کالاها اساساً در مقام نماد مصرف شوند و آدم‌ها از آن‌ها جهت ایجاد تمایز تبعیض‌آمیز بین خود و دیگران استفاده کنند، در اصل محدودیتی برای تقاضای مصرف‌کننده وجود نخواهد داشت. این امر تا حدی آن چیزی است که فِرِد هیرش[1] مراد می‌کند وقتی از «مصرف وضعی»[2] سخن می‌گوید. هیرش خاطرنشان می‌کند که در گذشته، تنها گروه کوچکی از نخبگان به مصرف وضعی می‌پرداختند، در حالی که تودهٔ افراد جامعه از ارزش‌های استفاده در سطحی کمابیش معیشتی بهره می‌بردند. پس مصرف وضعی در گذشته تأثیری اندک بر شاخص‌های اقتصادی کلان داشت یا اصلاً فاقد چنین تأثیری بود. استدلال او این است که توده‌ها در دوران اخیر، خود به مصرف وضعی رسیده‌اند و این امر موجب فوران تقاضا شده است که این نیز خود منجر به کسری زیاد بودجه، عدم توازن در مسائل تجاری، تورم و به دنبال آن کشمکش‌های ناشی از بیکاری می‌شود.[۶۰] کسانی چون دانیل بل و ساموئل بیر[3] نظر می‌دهند که آنچه ما در این‌جا فرهنگ پست‌مدرن نامیدیم مصرف‌گرایی را به عنوان مجموعه‌ای از ارزش‌ها تشویق می‌کند و از این‌رو دولت و اقتصادی به وجود می‌آورد که زیر بار فورانِ تقاضاها کمر خم می‌کند. برنهاد فوران تقاضا از لحاظی توجیه‌ناپذیر

---

1. Fred Hirsch
2. positional consumption
3. Samuel Beer

است. تحلیلگران نومحافظه‌کار، از جمله بل، بیر و، قبل از همه، ساموئل هانتینگتون، که این برنهاد را پرداخته‌اند، در بدو امر متوجه وفور تقاضاهای آشکاری بودند که گیرندگان خدمات رفاهی و اتحادیه‌های کارگری برای افزایش دستمزد، بر بودجهٔ دولت تحمیل می‌کردند. با کاهش اتحادیه‌های کارگری و قطع کمک‌های رفاهی به افرادی که از این نوع خدمات استفاده می‌کردند، احتمالاً گروه‌های [طبقه] بالا و صاحب درآمد بوده‌اند که مخصوصاً در اواخر دهه ۱۹۸۰ بیش‌ترین سهم را در وفور تقاضا داشته‌اند. اما فقط با تحقیق تجربی است که می‌توان به وجود رابطه بین برخورداری از فرهنگ پست‌مدرن و ارزش‌های مصرفی اضافی پی برد، و برای این کار باید فرد را به عنوان واحد تحلیل برگزید.

(ج) مصرف و هویت جمعی. از نظر چارلز سیبل[1] و مایکل پیور،[2] «موتور» گذار به رژیم جدید انباشت، مصرف اختصاصی است. یعنی نزد آن‌ها، تغییر در ذوق و، از این‌رو، در مصرف منجر به گسترش شیوه‌های منعطف‌تر تولید شد که این خود منجر به تغییرات کیفی در روابط کار، و... گردید. سؤال این‌جاست که اگر این‌ها همه بعد از پیدایش مصرف اختصاصی به‌وجود آمده‌اند، خود مصرف اختصاصی معلولِ چه علتی بوده است؟ علت، آن‌سان که در روح سرمایه‌داری وبر می‌بینیم، احتمالاً علتی فرهنگی است و باید به هویت‌های فردی و جمعی گروه‌های اجتماعی در حال ظهور و افول مربوط باشد. شرایط انباشت سرمایه‌داری «بی‌سازمان» جدید، به همراه خود ساخت طبقاتی بسیار تعدیل‌یافته‌ای ایجاد کرده است که دارای مجموعه‌ای بسیار تعدیل یافته از هویت‌های جمعی و فردی است و این امر الگوهای جدید تقاضا را هم برای کالاهای فرهنگی و هم برای کالاهای مادی ایجاد کرده است.

---

1. Charles Sable 2. Michael Piore

جنبهٔ عرضه

هرگونه نظریهٔ اقتصاد سیاسی در بارهٔ پست‌مدرنیسم باید بتواند موارد زیر را در خصوص جنبهٔ عرضه تبیین کند:

(الف) مسئله‌آمیز شدن اخلاق کار. تحلیلگران نومحافظه‌کار مثل بل و کریستو فرلش[۶۱] گفته‌اند که اخلاق درمانگرانه[1] و تشویق به بی‌انضباطی، که از فرهنگ جدید جدایی‌ناپذیر است، حس مسئولیتی را که در پارادایم فرهنگی مبتنی بر مذهب سابق و پارادایم فرهنگی مبتنی بر عقلانیت این‌جهان‌گرا وجود داشت تضعیف می‌کند و این نیز در ایجاد بحران در اخلاق کار مؤثر است. این فقدان تولید کافی، که جنبهٔ دیگر وفور تقاضاست، منجر به «تناقض‌های فرهنگی سرمایه‌داری» ــ گفتهٔ معروف بل ــ می‌شود. این حوزهٔ مسئله‌آمیز با توجه به تورم ظاهراً کمی که منجر به بهبود وضع ملت‌های دارای نظام سرمایه‌داری پیشرفته در دوران پست‌فوردیستی شده است و به همراه آن خودشیفتهٔ قالبی جای خود را به تازه به دوران رسیدهٔ معتاد به کار، که همه از یک قماشند، داده است و به‌جای تمایلات جنسی چندریختی، پرهیزگاری پرستش‌وار[2] و خانواده‌دوستی اواخر دههٔ ۱۹۸۰ با دورنمای دوران مابعد ایذر نشسته است، حوزه‌ای است که تا حدی در مناظرات عمومی نادیده گرفته می‌شود. اما مسئلهٔ روابط بین فرهنگ و اخلاق کار حل ناشده باقی مانده است و چهرهٔ کلیشه‌ای تازه‌به دوران رسیده ما را به جایی نمی‌رساند. آیا چنین نیست که پرکاری او، در وجه قالبی‌اش، بر محور مصرف‌گرایی، مقام‌جویی سبعانه در مقابل مسئولیت اخلاقی و در مقابل هرگونه تصور ممکن از کار به عنوان نوعی رستگاری، شکل گرفته باشد؟ متون تخصصی انگلیسی ـ آمریکایی در بارهٔ فرهنگ کار مشتمل بر آثار مهمی است و از سوی دیگر، این آثار به مباحث داغی در آلمان تبدیل شده‌اند،

---

1. therapeutic 2. iconograghic

مباحثی چون گسستِ اخلاق کار از بازارهای کار و جماعت در مقابل سامان‌دهی فردگرایانهٔ کار.[۶۲]

(ب) زوال معنا. غالباً در مورد فرهنگ پست‌مدرن تصور می‌کنند که تأثیر آن بر مخاطب نه از طریق معنا که از طریق ضربه[1] است. این امر را می‌توان به کمک مدلی اقتصادی فهمید. معنا تنها به واسطهٔ ارتباط میان مدلول‌ها و دال‌ها به دست می‌آید. اگر به عرضهٔ بیش از حد دال‌ها دست بزنیم ــ آن‌طور که امروزه با بمباران بی‌امان صداها و ایماژها صورت می‌گیرد ــ و فقط تعداد معینی مدلول عرضه کنیم، آن‌گاه شمار بزرگی از دال‌ها، بی‌آن‌که معنایی به آن‌ها پیوسته باشد، دوام می‌آورند و عیناً به همین نحو درک می‌شوند. در این حالت، فرد دال‌ها را از هیچ بازاری نمی‌خرد که این عرضهٔ بیش از حد را به بار می‌آورد ــ از جمله از طریق تابلوهای اعلانات، رادیو ضبط‌های جیبی، مجموعه‌های تلویزیونی و غیره. آن‌ها شاید به میانجی کالاهایی منتقل می‌شوند که فرد در بازار می‌خرد، اما خودشان در واقع بیش‌تر بخشی از «محیط مصنوع»اند تا بازار. برعکس، وقتی فرد، بدون میانجی، تجربه‌ای فرهنگی یا مجموعه‌ای از دال‌ها را می‌خرد ــ مثلاً بلیت سینما یا گالری، یا رمان یا کتاب شعر، یا بلیت کنسرتی کلاسیک یا پاپ ــ آن‌گاه گویی به محیطی وارد می‌شود که به‌طور مصنوعی منفک شده است و در آن فرد یکسره تابع این وفور حسی برآمده از منابع بیرونی نیست. این نوع اخیر مصرف فرهنگی، مصرف خدمات فرهنگی است. اما ما کم‌کم، کالاهای مادی‌ای را می‌خریم یا اجاره می‌کنیم که خودشان این نوع خدمات فرهنگی را تولید می‌کنند ــ کالاهایی از قبیل تلویزیون، ویدئو، سی.دی.، نوارهای صوتی و تصویری. در قلمرو فرهنگی هم شاهد چیزی هستیم که جاناتان گرشانی،[2] آن را اقتصاد

1. impact
2. Jonatan Gershuny

«سلف‌سرویس» نامیده است. نتیجهٔ گذار به اقتصاد «سلف‌سرویس» فوران کنونی دال‌هاست.[۶۳]

(ج) فرهنگ در مقام بخشی اقتصادی. فرهنگ را تا چه حدی می‌توان بخشی اقتصادی قلمداد کرد؟ این بخش در اقتصاد سیاسی معاصر واجد چه اهمیتی است؟ تا چه حد و با چه نسبتی، دال‌های تولیدشده در این بخش، «پست‌مدرن»اند؟ به نظر من، می‌توانیم در اقتصاد سیاسی، از وجود بخشی فرهنگی سخن به میان آوریم. در این بخش، ذواتی (کالاها و خدماتی) تولید می‌شوند که عمدتاً فرهنگی‌اند و از ذوات مادی متمایزند. بیان تفاوت موجود میان کالاهای فرهنگی و مادی ساده است (از عبارت کالاهای فرهنگی، که بوردیو آن را به‌کار برده است، استفاده می‌کنیم تا هم متضمن کالاها باشد و هم شامل خدمات). کالاهای فرهنگی و مادی هر دو واجد ارزش استفاده و ارزش نشانه‌ای هستند. در کالاهای مادی، ارزش استفاده در خواص مادی کالا و ارزش نشانه‌ای در خواص دلالتی آن نهفته است. در کالاهای فرهنگی، ارزش استفاده و ارزش نشانه‌ای از خواص دلالتی شیء تفکیک‌ناپذیرند. همان طور که خواهیم دید، دال‌ها در کالاهای فرهنگی یا (۱) بازنمودند یا (۲) نمادند یا (۳) اطلاعاتند.

شاخه‌های اصلی در بخش فرهنگی عبارتند از (۱) آموزش و پرورش؛ (۲) وسایل سمعی و بصری؛ (۳) نشر؛ (۴) جهانگردی؛ (۵) تبلیغات. همهٔ این شاخه‌ها دارای عوایدی هستند که آن‌ها را به بخش‌های مهم صنعتی پیوند می‌دهد. «نمودار فروش»[1] آموزش و پرورش، هزینهٔ سالانهٔ نهادهای آموزش و پرورش ابتدایی، متوسطه و عالی است. بخش آموزش و پرورش دال‌هایی تولید می‌کند که در اصل بازنمود یا نماد نیستند، بلکه اطلاعاتند. بخش سمعی و بصری شامل (الف) درآمد و هزینهٔ سالانه ایستگاه‌های تلویزیونی؛

1. sales figure

(ب) بازده سالانهٔ کل حاصل از تولید و توزیع فیلم به انضمام بازده حاصل از نوارهای ویدئویی؛ (ج) درآمد موسیقی از محل فروش نوارها، دیسک‌های فشرده، نوارهای سمعی و بصری و ویدئویی و کنسرت‌ها: در این بخش دال‌ها عمدتاً بازنمودی‌اند مگر در تلویزیون که اطلاعاتِ نسبتاً زیادی را منتقل می‌کنند.

نشر شامل کتاب‌ها، مجله‌ها و روزنامه‌ها و همهٔ عواید حاصل از این منابع است. دال‌های این بخش، اساساً به مثابهٔ اطلاعات عمل می‌کنند، اگرچه در داستان و شعر، دارای جنبهٔ بازنمودی‌اند. در جهانگردی، فرهنگ بیش از پیش اسباب خوشی را فراهم می‌آورد. پارک‌های شادی[1] جای خود را به پارک‌های تک‌منظوره[2] داده‌اند یا به آن‌ها تبدیل شده‌اند.[۶۴] جهانگردانی که دارای تحصیلات بهتری هستند، بیش‌تر به‌واسطهٔ چاشنی‌های فرهنگ محلی به لذت دست می‌یابند تا از طریق آفتاب و شن. کل تجارتِ رو به توسعهٔ موزه به شاخه‌ای از جهانگردی تبدیل شده است. مصرف فرهنگی در جهانگردی در بدو امر مصرف نمادهاست نه مصرف بازنمودها یا اطلاعات.

فرهنگ به عنوان یک بخش، تأثیرچندگانهٔ عظیمی بر صنعت الکترونیک و تجارت ساختمان‌سازی دارد. این‌که آیا تولید صنعتی دستگاه‌های تلویزیونی، پخش‌کننده‌های ویدئویی، دستگاه‌های استریویی و... را باید در بخش فرهنگ قرار داد یا نه، مسئله‌ای است محل مناقشه.

متاع‌های فرهنگی و کالایی شدن

سرانجام این‌که با توجه به خود متاع‌های فرهنگی، هر نظریهٔ اقتصاد سیاسی در باب فرهنگ و مخصوصاً فرهنگ پست‌مدرن، باید بتواند موارد زیر را تبیین کند:

---

1. fun park
2. theme park

(الف) [وجود] انواع متفاوتی از متاع‌های فرهنگی؛ بازنمود| نماد| اطلاعات. همان طور که پیش‌تر اشاره شد، تمایز اصلی بین بازنمود و نماد در این است که اولی تا حدی به مصداقی اشاره دارد، حال آن‌که نماد هرگز به واقعیت اشاره نمی‌کند، بلکه ارجاعش فقط به معنی یا مدلول است. از این‌رو، سبک‌های مربوط به لباس و معماری، نمادینند اما بازنمودی نیستند، یعنی اشارهٔ آن‌ها به واقعیت نیست. می‌توان استدلال کرد که اطلاعات به‌واسطهٔ بازنمودها منتقل می‌شوند؛ اما اطلاعات کاربرد آنی دارند، حال آن‌که بازنمودها چنین نیستند. تلفن‌ها، کامپیوترها، دستگاه‌های فکس، تلکس، آموزش، اخبار تلویزیونی و روزنامه‌ها و کتاب‌های غیرداستانی متضمن دال‌هایی هستند که کارکردِ اصلیشان انتقال اطلاعات است. از سوی دیگر، ترانه‌های پاپ، سریال‌های بازاری، فیلم‌ها، نقاشی‌ها، نمایشنامه‌ها، رمان‌ها و نظریه‌های علمی و علوم اجتماعی، جنبهٔ بازنمودی دارند. تفاوت‌هایی که بین این‌ها وجود دارد، عبارتند از (۱) اطلاعات در مقایسه با بازنمودها کاربرد آنی‌تری دارند. مردم، بر مبنای اطلاعات، بدون نیاز به میانجی عمل می‌کنند، حال آن‌که در حالت عادی، بر مبنای بازنمودها، دست به عمل نمی‌زنند. (۲) بازنمودها رابطه‌ای با واقعیت دارند که ما آن را به صورت انطباق بهتر یا بدتر درک می‌کنیم و می‌توانیم آن را مورد مناقشه قرار دهیم، گویی آن‌ها تقلید خودآگاهانه‌ای از واقعیتند؛ حال آن‌که اطلاعات چنین نیستند. بازنمودها هنگامی کاذبند که در عملِ تقلید، بی‌کفایت از کار درآیند. اطلاعات وقتی کاذبند که دروغ باشند. خلاصه این‌که بازنمودها، «بیان»های زیبایی‌شناختی‌اند، در حالی که اطلاعات مرکب از بیان‌های توصیفی‌اند. اگرچه بازنمود و اطلاعات هیچ‌کدام در تعریف هابرماس از «شیوهٔ جدلی گفتار»[1] جایی ندارند.

(ب) ابژه‌های فرهنگی در مقام ابژه‌هایی کالایی شده. قبل از هر چیز معنای

1. argumentation mode of discourse

«کالایی شدن» را باید روشن کرد. اشتباه است که بخواهیم تاریخ دو سه قرن گذشته را فقط بر حسب کالایی شدن درک کنیم. نوعی فرایند جبرانی غیرکالایی شدن هم در کار بوده است ـ فرایندی که شاید با پیدایش دولت رفاه‌گستر شکل گرفت اما ضمناً در بخش فرهنگ، در قالب رمانتیسم متبلور شد. رمانتیسم و جریان‌های درون مدرنیسم، بیش از بقیهٔ جریان‌ها به مفهوم «هاله» بنیامین نزدیک بوده‌اند. به نظر می‌رسد که پست‌مدرنیسم یا حداقل جنبه‌ای از آن مثل هنر پاپ و معماریِ بخش‌های مالی جدید، نشان از کالایی شدن دوبارهٔ حوزه زیبایی‌شناختی دارد که در بهترین حالت شاهد گرایشی ابهام‌آلود و طنزآمیز به کالایی شدن در آن هستیم. نقد جناح چپ از دولت رفاه بوروکراتیک، همچنان از غیرکالایی شدن دفاع می‌کند، حال آن‌که نقد جناح راست مدافع کالایی شدن خدمات دولت رفاه است. اما همان طور که در بالا اشاره کردم، نقد مرکزگریز جناح چپ را شاید بتوان بر حسب «بازارهای غیرکالایی شده» بهتر درک کرد. سؤال مهمی که مطرح می‌شود این است: آیا مفهوم بازارهای غیرکالایی شده خود حاوی تناقض نیست؟ کلاوس اوفه[1] چنین نظری دارد. او در تحلیلش از کار، از دو «مسئلهٔ مربوط به تخصیص»[2] حرف می‌زند. تخصیص نیروی کار به وظایف و تخصیص منابع به افراد صاحب نیروی کار. بر مبنای نظر او، نه فقط هیچ‌کدام از این دو موردِ تخصیص نباید کالایی شوند، بلکه هر دو باید تا آن‌جا که ممکن است، خارج از بازار صورت گیرند.[۶۵] آیا همین امر باید در مورد تخصیص خدمات اجتماعی هم صورت گیرد؟ آیا مکانیسم‌های غیربازاری وجود ندارند که بتوانند تخصیصی مرکزگریز و پاسخگوی نیاز ایجاد کنند؟ در کل چنین باید باشد، مثلاً رسته‌های قرون‌وسطایی[۶۶] با سرمایه‌گذاری مشارکتی تعاونی محدودشان. آیا این‌گونه مجموعه‌ها نمی‌توانند سازندهٔ «حوزه‌های عمومی خُرد» در جامعهٔ مدنی معاصر باشند؟ اما اگر قرار باشد در جوامع معاصر،

---

1. Claus Offe
2. allocation

خدمات رفاهی به کمک رسته‌ها توزیع شود، انبوهی از مسائل پدید خواهد آمد، مثل مسئلهٔ آموزش متمرکز کارگران اجتماعی. در مدل قرون وسطایی، عرضه و تقاضا، از لحاظ جغرافیایی در جوار هم صورت می‌گرفت؛ بنابراین، نیازی به مکانیسم تخصیص نبود. مکانیسم‌های تخصیص در سرمایه‌داری پیشرفته، امری ضروری است. در این دوره، اگر بوروکراسی متمرکز وجود نداشته باشد، اگر بازاری در کار نباشد، چه چیزی باید جای آن‌ها را بگیرد؟

با این حال، بازارهای فرهنگی به نحوی عمل می‌کنند که تا حدی متفاوت با بازارهایی است که عملکردشان بر حسب توزیع خدمات اجتماعی است. آن‌ها تا حدودی ابزاری هستند برای به دست آوردن چیزهایی که قبلاً «هاله‌گون» بودند و صرفاً در دسترس نخبگان؛ ابزاری که این چیزها را در دسترس بخش وسیع‌تری از جمعیت قرار می‌دهد. بازارهای فرهنگی، از بسیاری جنبه‌ها، بیش از آن‌که به بازار خدمات اجتماعی شبیه باشند، به بازارهای کالاهای مصرفی شباهت دارند؛ کالاهایی مثل ماشین، تلویزیون، پوشاک و غیره. نیازها در این بازارها، برخلاف خدمات اجتماعی، به شیوهٔ جمعی یکسانی تعریف نمی‌شوند.

در این‌جا پای کالایی شدن ابژه‌های فرهنگی به میان می‌آید، و باید توجه داشت که کالاها و بازارها الزاماً یک چیز نیستند. مارکس قائل به وجود تعدادی خصیصه در کالا بود. شاید مهم‌ترین خصیصهٔ کالاها این باشد که آن‌ها واجد ارزش مبادله‌اند. یعنی در بازار به فروش می‌رسند. نیروی کار، ابزار تولید و ابژه‌های تولیدشده، در جوامع پیش از سرمایه‌داری، کالا محسوب نمی‌شدند. بعدها در نظام سرمایه‌داری است که ابزارها و ابژه‌های تولیدی واجد ارزش و ارزش مبادله می‌شوند. نزد مارکس، ارزش مبادله ارزشی است کمّی، برخلاف ارزش استفاده که صرفاً کیفی است. ارزش [بها] نیز کمی است و عبارت است از «مقدار زمان کار متشابه متبلور»[1] در کالا. نزد

1. congealed homogeneous labour-time

مارکس، ارزش در مقام «زمان کار مجرد»[1] جوهر اجتماعی کالاست.[۶۷] متاع‌ها یا محصولات کار، در جاهایی که این برسازی[2] اجتماعی به عنوان زمان کار مجرد وجود ندارد، واجد ارزش نیستند(مگر ارزش استفاده) و، از این‌رو، کالا به حساب نمی‌آیند. مارکس می‌گوید «ارزش» (یعنی کار مشابه مجرد) «عامل مشترک در رابطهٔ مبادله» است. از سوی دیگر «ارزش مبادله» «وجه ضروری بیان ارزش، یا شکل ظهور آن است.» ارزش محصول کار همان‌قدر در نسبت با ارزش مبادلهٔ آن است که ارزش استفاده از کار ادغام‌شده در محصول در نسبت با ارزش استفادهٔ محصول برای مصرف‌کننده آن است. بدین‌سان همهٔ محصولات کار دارای ماهیتی پیچیده‌اند: ارزش استفادهٔ کاری که واجدند به‌علاوهٔ ارزش استفاده‌ای که برای مصرف‌کننده دارند، و ارزش کاری که واجدند به‌علاوهٔ ارزش مبادله‌ای که از منظر مصرف‌کننده دارند.

از این‌رو، به نظر مارکس ماهیت کالاها نه دوگانه که چهارگانه است. آن‌ها از جنبهٔ عرضه دو ویژگی دارند: (۱) ارزش و (۲) ارزش استفادهٔ حاصل از نیروی کاری که در خود دارند. و از جنبهٔ تقاضا دارای دو ویژگی هستند: (۱) ارزش مبادله و (۲) ارزش استفاده برای مصرف‌کننده. مارکس فصل اول سرمایه را «کالا» نامیده است و به بحث در بارهٔ ویژگی‌های جنبهٔ عرضه به خصوص در بخش «ویژگی دوگانه کار متبلور در کالاها» پرداخته است. سپس به بحث مفصلی می‌پردازد در باره «جنبهٔ تقاضا»ی ارزش مبادله، و این فصل را با کوشش کمابیش موفقیت‌آمیزی برای نتیجه‌گیری در بخش معروف بت‌وارگی کالا به پایان می‌رساند. در این‌جا یکی از ویژگی‌های چهارگانهٔ کالا، یعنی ارزش مبادله، تا حدی به شیء بدل می‌شود و از قدرت‌هایی بهره‌مند می‌گردد که می‌تواند بر سه جنبهٔ دیگر کالا غالب شود. در عین حال، ارزش مبادله جنبهٔ انسانی کار و تعامل اجتماعی را منکوب می‌کند.

---

1. abstract labour-time 2. construct

بدین‌سان، وقتی از کالایی شدن حرف می‌زنیم، بیش‌تر منظورمان کالایی‌شدن در حوزه مصرف است تا در حوزه تولید. اما از دید مارکس و این نوشتار، حوزه تولید نیز واجد اهمیت است. اثر هنری «هاله‌گون» از جنبهٔ کار، در بدو امر، تا حدی نوعی ارزشِ استفاده است، که کار موجود در آن، کاری ملموس، خاص و به دور از بازار است؛ حال آن‌که از لحاظ تولید، اثری هنری فاقد صفت هاله، اساساً تجسم ارزش و زمان کار مشابه مجرد است. پس معنی‌دار است که از کالایی شدن جنبهٔ تولید به اندازهٔ کالایی شدن جنبهٔ مصرف سخن بگوییم. البته بنیامین در بحث خود در بارهٔ بازتولید ماشینی، در واقع از کالایی شدن جنبهٔ عرضه سخن به میان می‌آورد.[۶۸] از نظر او اثر هنری واحدی، ممکن است هم متضمن تولیدی هاله‌گون باشد و هم متضمن بازتولیدی مکانیکی (یا الکترونیکی).

کالایی شدن، از جنبهٔ مصرف، نتیجهٔ توجه مصرف‌کننده به قیمت محصول در بازار است نه به ارزش استفادهٔ خاص و ملموس آن؛ یعنی توجه به ارزش مبادلهٔ آن، که کیفیتی کلی و مجرد است. همچنین، کالایی شدن به این معنی است که مصرف‌کننده به دلیل آن‌که توانایی پرداخت دارد، می‌تواند محصول خاصی را مصرف کند. اما «ارزش نشانه‌ای» محصول چیز دیگری است و لزوماً ربطی به کالایی شدن ندارد. محصول در جوامعِ پیش از سرمایه‌داری نیز، مثل جوامع سرمایه‌داری معاصر، دارای ارزش نشانه‌ای بود.

همچنان‌که مارکس در بخش مربوط به بت‌وارگی کالا تأکید می‌کند، کالایی شدن ضمناً به معنای اعمال قدرت چیزها بر مردم و اهمیت یافتن کالا در سرمایه‌داری در تقابل با آدمیان است. این قدرت، غالباً مدیون آن کیفیاتی است که محصول در مقام ارزش مبادله به آن دست می‌یابد. ارزش مبادله نیز برخلاف ارزش استفاده [در تعریف] مارکسیستی، برساختی اجتماعی است. از این‌رو، کالا نمونه‌ای ایده‌آل است. کالا در شکل محض خود، دارای

مجموعه‌ای از ویژگی‌های مربوط به تولید و مجموعه‌ای از ویژگی‌های مربوط به جنبهٔ مصرف است. از لحاظ تجربی، یافتن محصولات کاری که کالای محض باشند، دشوار است. مثلاً اگر اکتساب محصولی بیش‌تر به خاطر ارزش استفاده، یا «ارزش نشانه»ای‌اش باشد تا ارزش مبادله‌اش، آن‌گاه به هیچ‌وجه، کاملاً کالا نخواهد بود. مثلاً تابلویی را در نظر بگیرید که ممکن است به خاطر ترکیبی از این سه عامل خریداری شود. یا حتی آن دسته از خدمات رفاهی که به طور خصوصی خریداری می‌شود، مثل مراقبت بهداشتی، یا تحصیلات. هرچند کالاها، از لحاظ توانایی پرداخت مصرف‌کننده، تعریف‌پذیرند، نمی‌توان آن‌ها را بر این مبنا تعریف کرد که فقط به خاطر ارزش استفاده‌شان، مصرف می‌شوند، حتی اگر این مصرف به دست اغنیا صورت گیرد. مثلاً وقتی خانه‌ها را به این منظور می‌خرند که دوباره آن‌ها را بفروشند، این خانه‌ها از لحاظ ارزش مبادله، خریداری شده است. با این حال، آن‌ها هم دارای ارزش استفاده و هم دارای ارزش نشانه‌اند. البته همهٔ این‌ها، موضوعاتی است که باید از لحاظ تجربی بررسی شود. از این لحاظ، معنادار خواهد بود که بگوییم متاع‌ها و خدمات کمابیش کالایی شده‌اند و آن‌ها را به صورت کالا و غیرکالایِ صرف در نظر نگیریم.

حتی وقتی که متاع‌ها و خدمات ویژگی‌هایی دارند که کمابیش به ویژگی‌های نمونهٔ ایده‌آل [کالا] شبیه است، باز سخن گفتن از کالایی شدن و غیرکالایی شدن سودمند است. با در نظرگرفتن این فرض، کالایی شدن فرایندی است که از حوزهٔ مبادله آغاز می‌شود: نخست از طریق مبادلهٔ جنس مصرفی و بعد از طریق مبادلهٔ ابزار تولید، نخست از طریق مبادلهٔ متاع‌های تجملی و بعد از طریق مبادلهٔ متاع‌های ضروری در بازار. و بالاخره این‌که خود نیروی کار واجد ارزش مبادله می‌گردد و تبدیل به آن چیزی می‌شود که مارکس «سرمایه متغیر»ش می‌نامید. جریان غلبهٔ کالایی شدن در حوزهٔ مبادله، پیش از ورود به حوزهٔ تولید، وقتی صورت می‌گیرد که تولید مکانیکی

و سپس تولید الکترونیکی ابتدا از طریق مهارت‌زدایی[1] و بعد از طریق مهارت‌آفرینی،[2] «جنبهٔ عرضه» کالا را کم‌کم انتزاعی کنند.

فرایند کالایی شدن در حوزه بازتولید، احتمالاً پیچیده‌تر از این فرایند در حوزهٔ تولید یا مبادله است. نیروی کار از طریق مصرف محصولات فرهنگی و مادی بازتولید می‌شود. فرایند کلی کالایی شدن، که بر حسب بازتولید از طریقِ مصرف محصولات مادی رخ می‌دهد، تنها وقتی می‌تواند طبقهٔ کارگر را به مقیاس وسیع تحت تأثیر قرار دهد که تولید انبوه به وجود آمده باشد ــ از میان محصولات مادی که متمایز از محصولات فرهنگی‌اند، فقط پرداخت‌های رفاهی و خدمات هستند که به خاطر پیچیدگیشان به سختی تحلیل‌پذیرند. استدلال می‌شود که گسترش دولت رفاه‌گستر فرایندی است مبتنی بر غیرکالایی شدن. اما چنین چیزی درست نیست. چهار مقولهٔ اصلی خدمات و پرداخت‌های رفاهی ــ بیمهٔ بیکاری، حقوق بازنشستگی، تأمین مراقبت‌های پزشکی همگانی، پرداخت کمک هزینه (به «کودکان بی‌سرپرست» و کسانی که مدتی طولانی بیکار بوده‌اند) ــ هرگز پیش از شکل‌گیری دولت رفاه‌گستر، کالایی نشده بودند. تنظیم این مقولات بر عهدهٔ رسته‌ها و کشیش‌نشینان،[3] خانواده‌ها و سازمان‌های خیریه بود. در دوران اخیر بوده است که فرایند کالایی شدن امور رفاهی رخ داده و مسلماً غیرکالایی شدن هدف مهم جناح چپ است، اما پیش از گسترش دولت رفاه، هیچ وضعیت اصیل «کالایی شده»‌ای وجود نداشته است.

اجازه دهید بازتولید نیروی کار را از طریق مصرف متاع‌های فرهنگی از نظر بگذرانیم. در این‌جا دو مقولهٔ اصلی وجود دارد. آموزش و پرورش و فراغت. گسترش آموزش عمومی نیز متضمن فرایند غیرکالایی شدن نبوده است. [پیش از این] آموزش و پرورش، کالایی نشده بود. آموزش و پرورش

---

1. deskilling
2. reskilling
3. parishes

تحت نفوذ سنتی و گماینشافتی[1] رسته‌ها و سازمان‌های حرفه‌ای، خانواده و کشیش‌نشین‌ها بود. البته در دههٔ ۱۹۸۰ یا در همین حوالی حرکتی به سوی کالایی شدن وجود داشته است. فراغت چطور؟ نخست این‌که مقدار زیادی از زمان فراغت، صرف اَشکال غیربازاری تولید می‌شود. مهم‌تر از همه در این میان، خانه‌داری و بچه‌داری است. اما ضمناً کارهای فنی مثل تعمیر اتومبیل، نقاشی بیرون خانه و غیره را نیز می‌توان در این مقوله جای داد و نیز از این زمره‌اند تشکیل گروه محلی موسیقی پاپ، یا اجرای نمایشی آماتوری یا تشکیل تیم فوتبال یا بسکتبال. بعضی از این فعالیت‌ها را می‌توان از بازار «کرایه» کرد. این امر که ما آن‌ها را در حوزه «فراغت» قرار داده‌ایم نه در حوزه تولید، نشانه‌ای است از این‌که چگونه تصور ما از فراغت و کار، کالایی شده است.

به هر حال، سؤال این است که کالایی شدن در چه حوزه‌هایی از «فراغت» نفوذ بیش‌تری داشته است. این فرایند مثلاً در بچه‌داری اهمیت چندانی ندارد مگر آن‌که بخواهیم از هنجارهای انتزاعی کتابچه‌های راهنمای اسپاکس[2] و غیره در اعمال بچه‌داری پیروی کنیم. بهترین سرنخ در این‌جا، بازگشت به استدلالمان در بارهٔ فرهنگ به مثابهٔ بخشی اقتصادی، به ویژه در صنایع جهانگردی، انتشارات و صنایع سمعی و بصری است. قطعاً در این موارد فرایندی از کالایی شدن مصرف رخ داده است .روایت‌ها و اطلاعاتی که مصرف می‌کنیم، ملودی‌ها و ترانه‌هایی که می‌شنویم و تصویرهایی که می‌بینیم، بیش از پیش کالایی شده‌اند. ما از شرکت‌های مسافرتی بلیت‌هایی می‌خریم که با قیمت ثابت و ذکر جزئیات سفر به فروش می‌رسند و نام خود را برای پرواز در دفترهای شرکت‌های هواپیمایی ثبت می‌کنیم، و از این قبیل.

کالایی شدن، به دلایلی چند، در اواخر قرن نوزدهم، همزمان هم در فرهنگ والا نفوذ کرد و هم در فرهنگ مردمی. در این هنگام بود که نظام

---

1. gemeinschaftlich 2. Spocks

حمایتی در نقاشی به پایان راه خود رسید. اما بیش‌ترِ تغییرات در نقاشی و موسیقی نه در جهت بازار که در جهت شیوه دولتی تسلط بوده است. در این حال «عقلانیت مجرد» بازار و دولت، فرهنگ والا را (حتی نظام حمایتی کهن در نقاشی، عناصر چشمگیری از بازار را در خود داشت) بسیار بیش از فرهنگ توده‌ها، «مستعمره»[1] کرده بود. وقتی کالایی شدن در پایان قرن نوزدهم، در فرهنگ توده‌ها نفوذ کرد ــ در تالارهای موسیقی، در ورزش‌های پرتماشاگر، در اغذیه‌فروشی‌های انگلستان، شوها و غیره ــ این سرآغاز خود فرهنگ مردمی بود. کالایی‌شدن فرهنگ توده‌ای، نتیجهٔ سه فرایند همزمان است.

(۱) پیدایی فرهنگی مختصِ طبقهٔ کارگر (در تمایز با فرهنگ دهقانی یا فرهنگ پیشه‌وری).[2]

(۲) تبدیل فرهنگ قومی به فرهنگ مردمی.

(۳) کالایی شدن فرهنگ گروه‌های نخبه.

بدین‌قرار کالایی شدن عمدتاً هم در نقطهٔ آغاز مدرنیسم وجود داشته و هم در فرهنگ مردمی که هر دو در ابتدای نیمهٔ دوم قرن نوزدهم شکل گرفتند. در سرآغاز مدرنیسم والا، شاعر یا نقاش بوهمی نسبت به زوال نظام حمایتی و قرار گرفتن بازار به جای آن واکنش نشان می‌دهد و برای این کار، آگاهانه اثر هنری هاله‌گون تولید می‌کند که روش آن مستقیماً علیه شکل کالایی تولید است. در میان توده‌ها، آمیختگی کالا و فرهنگ بیش‌تر است.

اما آیا فرهنگی که توده‌ها مصرف می‌کنند کالایی‌تر شده است؟ در این‌جا تلویزیون واجد جایگاه مهمی است. خریدن یک دستگاه تلویزیون ورود به [چرخه] مبادلهٔ کالایی است، اما تأثیر تلویزیون مطلب دیگری است. یعنی کالاهای اندکی هستند که هزینه‌ای چنین اندک به بار آورند، اما مصرف‌کنندگان آن، (حداقل از جنبهٔ کمی) چنین بهرهٔ زیادی از آن ببرند. وقتی

---

1. colonized 2. artisan

اوقاتِ فراغت ما بیش از همه در برابر «تلویزیون» می‌گذرد، آیا می‌توان گفت که این مصرف کالایی شده است؟ لزوماً چنین نیست. تلویزیون صرفاً واسطه است. آنچه از طریق آن می‌بینیم ممکن است کمابیش کالایی شود؛ تمام نمایش‌های تلویزیونی کالایی شده‌اند، به این معنا که توزیع توده‌گیر دارند، اما تولیدشان ممکن است همچنان صنعتگرانه باشد یا به نظر هاله‌گون بیاید. محتوای آن‌ها نیز ممکن است چنین باشد. مسلماً دیدن فیلم مهرهفتم[1] [اینگمار] برگمان یا برنامه‌ای مستند در بارهٔ زنان الجزایر در تلویزیون، مصرفِ کالایی شده به آن معنایی نیست که دیدن فساد میامی یا دالاس یا سریالی از ویدئوپاپ‌های ام.تی.وی مصرف کالایی شده است. با این حال، می‌توان استدلال کرد که آنچه تلویزیون عرضه می‌کند بیش از پیش در حال کالایی شدن است. اما حتی در این زمینه، نظرگیرترین پیشرفت [در فرایند کالایی شدن]، همراه با گسترش آموزش عالی، استفاده از تلویزیون خصوصی برای توزیع بازاری ایماژهای غیرکالایی شده است، که نمونهٔ آن کانال ۴ تلویزیون بریتانیاست.

اما آیا مصرف ایماژها در فساد میامی و در ام.تی.وی، تقلیل‌پذیر به مصرف کالاهاست؟ مثل این است که بپرسیم آیا تفکیک‌زدایی پست‌مدرنیستی همان فرایند کالایی شدن شدید فرهنگ در جوامع معاصر نیست؟ جوابی که بلافاصله می‌توان داد، نه است. به‌طور کلی، ابژه‌های کالایی شده همان‌قدر می‌توانند نمایشگر دلالتی تفکیک‌شده باشند که می‌توانند «نمایشی» از دلالت تفکیک‌زدایی شده باشند. پس بگذارید سؤال ظریف‌تری بپرسیم. آیا در منطق کالایی شدن فرهنگ چیزی مضمر است که در نقطه‌ای مشخص، فرهنگی توده‌ای از تصاویر و «نمایش»[2]ها ایجاد کند که بتوان آن را پست‌مدرن نامید؟ این سؤال مهم است. فرهنگ پست‌مدرن به تحقیق نوعی فرهنگ توده‌ای است که با تجاری شدنش، با تبلیغاتش و غیره، به‌واسطه نقد

---

1. *Seventh Seal* 2. spectacle

آدرنو، بعد از جنگ مطرح شد و در کل در نظریهٔ «فرهنگ توده‌ای» واجد اهمیت زیادی گشت.[۶۹] بودریار بحث خود را با مدلی نه چندان متفاوت شروع می‌کند که برمبنای آن کالا و ایماژ هر دو «وانموده»[1]اند، اما در آن، ایماژ «وانموده»ای است که در «مرتبه‌ای بالاتر» از کالا قرار دارد. نقد آدرنویی دامنگیر فرهنگ والا نیز می‌شود. به همین‌سان پست‌مدرن شدن تا حد زیادی پیروزی کالایی شدن است، نه فقط در فرهنگ توده‌ای بلکه در فرهنگ نخبگان که قبلاً هاله‌گون و به طور بالقوه انتقادی بود.

در واقع، این موضوع، که مشخصهٔ پست‌مدرن شدن را کالایی شدن می‌داند، باید با اهمیت تلقی شود، مشروط به این‌که به موارد زیر توجه شود: (۱) فرهنگ پست‌مدرنِ ایماژ و نمایش را نباید دنبالهٔ[2] کالایی شدن در نظر گرفت، بلکه باید «نظمی» متفاوت با کالایی شدن دانست؛ (۲) کالایی شدن یکی از چند فرایند تفکیک‌زدایی در فرهنگ پست‌مدرن است؛ (۳) قرائت‌های پیشرو و واپسگرایانه‌ای از پست‌مدرنیسم وجود دارد.

---

1. simulacra
2. *continuation*

بخش اول

پست‌مدرنیسم و نظریهٔ اجتماعی

۲

تبارشناسی و بدن: فوکو / دولوز / نیچه[۱]

مقدمه

دیر زمانی است که مفسران انگلیسی ـ آمریکایی در علوم انسانی، میشل فوکو را به قول خودش، دیرینه‌شناس و تبارشناسی قلمداد کرده‌اند که تفکرش یکسره نیچه‌ای است. فوکو در مقام تبارشناس با کتاب‌هایی مثل دیوانگی و تمدن،[۱] مراقبت و تنبیه،[۲] و تاریخ جنسیت،[۳] بسیار اثرگذار بوده است. اما تبارشناسی چیست؟ این سؤال اهمیت بسیاری دارد. تبارشناسی نمی‌تواند آن‌چنان که هست، در مقام روشی به خدمت جامعه‌شناسی به معنای کلی‌اش درآید. تبارشناسی نه فقط، به گفتهٔ غضب‌آلود هابرماس (۱۹۸۱)، معادلی نظری برای گسترش پست‌مدرنیسم در انواع هنر عرضه می‌دارد، بلکه مهم‌تر از هر چیز، نزد حامیان اصلی آن، جانشین ممکن مارکسیسم است؛ یعنی بنیانی است آموزه‌ای برای چندگانگی «نبردهای خُرد» در سرمایه‌داری ازهم‌گسسته امروز.

همگان پذیرفته‌اند که تبارشناسی، به‌وضوح با دانش و قدرت و مهم‌تر از هر چیز با بدن سروکار دارد. اما در خیل فزاینده مفسران فوکو ــ که آثارشان از جنبه‌های دیگر سودمند است ــ دو نقض اساسی وجود دارد (مثلاً شریدان[۴]

---

1. *Madness and Civilization*
2. *Discipline and Panish*
3. *The History of Sexuality*
4. Sheridan

۱۹۸۰؛ دریفوس[1] و رابینو[2] ۱۹۸۲، ریسوسکیز[3] ۱۹۸۳). این‌ها ابتدا و پیش از هر چیز به ما می‌گویند که بین‌تحلیلگران فرانسوی معاصر در علوم انسانی، فقط فوکو تبارشناس است. اما از لحاظ تبارشناس بودن، ژیل دولوز می‌تواند بحق مدعی منزلتی برابر با منزلت فوکو باشد. آثار این دو از هم جدایی‌ناپذیر است و، به عبارتی، درک این یک بدون آن یک ناممکن است. اما مفسران معتبر و بلندنظر فوکو (دریفوس و رابینو ۱۹۸۲) تنها یک بار از دولوز اسم می‌برند، آن هم به طور گذری. علاوه بر این، در این آثار تفسیری، به نقش نیچه در مسائل مربوط به روش تبارشناسی چندان توجهی نشده است.

وظیفهٔ این مقاله، بسط مفهومی از بدن در نوعی قالب تبارشناختی گسترده‌تر (و نه فقط فوکویی) است. وسایل رسیدن به این هدف و اهداف فرعی مقاله گوناگونند. این اهداف عبارتند از ارائهٔ فهمی انتقادی‌تر از فوکو از طریق ملاحظهٔ تأثیر دولوز؛ اهتمام به در نظرگرفتن مفهومی گسترده‌تر برای «عامل»[4] در تبارشناسی از طریق تدقیق نظام‌مند در مفاهیم «میل» و بدن در [مفهوم] ضد اُدیپ دولوز و گتاری؛[5] و ارائهٔ شرحی مستدل و ژرف‌نگر از ملاحظات نیچه در بارهٔ بدن، که در زیر استدلال خواهم کرد این ملاحظات در عین حال کارکردگرایانه‌اند و کنش را به تأکید بر ساخت ارجح شمرده‌اند.

فوکو: بدن منفعل

(۱) بدبینی؛ کلاسیک و مدرن

گاهشماری تاریخ نزد فوکو، که گذار از دوران «کلاسیک» را به مدرن در مرکز توجه قرار داده است، عمدتاً معطوف به دو شیوه متفاوت است که گفتار از طریق آن‌ها بر بدن اثر می‌گذارد. در دوران کلاسیک، که طلایه‌دارانش دکارت و حکومت استبدادی هستند، یعنی دوره‌ای که جان‌ها و گفتار از بدن‌ها

---

1. Dreyfus
2. Rabinow
3. Racevskis
4. agency
5. Guattari

جدایند، دانش از بیرون با بدن‌ها ارتباط می‌یابد؛ یعنی از طریق بازنمایی و سرکوب. نقطهٔ ورود به دورهٔ مدرن، انقلاب فرانسه است و طلایه‌دارش هم [مارکی دو] ساد. ما مدرن‌ها شاهد بازگشت جان‌ها به بدن‌ها بوده‌ایم، دیده‌ایم که گفتار از بازنمایی جدا شده تا وارد خود بدن‌ها شود، و نیز شاهد ساختن، فردی کردن و بهنجار کردن بدن‌ها، نیرو بخشیدن و ورزآوردن[1] بدن‌ها و کوشش در جهت تجسم بخشیدن به جان‌ها در جهت منافع بازتولید جامعه بوده‌ایم.

در دیوانگی و تمدن، که عنوان اصلی آن در چاپ [انتشارات] پلون *Folie et deraison* [جنون و بی‌عقلی] بود، [آمده است که] عقل و بی‌عقلی، طی دوران استبداد، از هم جدا شدند. یعنی بدن دیوانگان در لحظه‌ای از زمان که در آن کلمات از امر حسی جدا شدند، محصور گردید و از نور عقل محروم شد. برعکس، در مدرنیته، شاهد پیدایش بیمارستان و روانپزشکی هستیم. در این‌جا گفتار، به یاری خانواده و «وجدان ناآرام»[2] بهنجار کردن و بسیج کردن[3] بدن دیوانگان را آغاز می‌کند. فوکو، در زایش درمانگاه(۱۹۶۳) نشان می‌دهد که متون طبی کلاسیک در فلسفهٔ بازنمایی مقام گرفته‌اند و استنتاج در بارهٔ ارگانیسم‌ها قیاسی است؛ مطالعه کالبدشکافی غالب است، و همچون کلمات به اجزای بدن می‌پردازد؛ خود پرتو نگاه خیرهٔ پزشکی از سطح بدن‌ها فراتر نمی‌رود، در حالی که اندرون سایه‌وار آن‌ها ناشناخته و شناخت‌ناپذیر باقی می‌ماند. مدرنیته، همچنان‌که پزشکان، بدن و اعضای آن را امری «فی‌نفسه» در نظر گرفتند، شاهد ظهور درمانگاه و ناپدیدشدن دال بود. در این‌جا کاوش در جسم از طریق فیزیولوژی به این معنی است که قیاس جای خود را به آزمایشگری می‌دهد و نیز به این معنی است که اگر بدن‌ها نظم یافته باشند، حرکات درونیشان پیش‌بینی‌پذیر خواهد بود.

---

1. drilling
2. bad conscience
3. mobilize

در نظم چیزها (۱۹۶۶)، که عنوان اصلی‌اش به فرانسه کلمات و چیزها[1] است، بدن‌ها یکسره ناپدید می‌شوند. اما،از نظر فوکو، اپیستمهٔ کلاسیک، منحصر بود به تصوری دو وجهی از کلمات، ایده‌ها و سوژه از یک سو و اشیا از سوی دیگر که به مثابهٔ امری واقعی و مادی در نظر گرفته می‌شدند. در اپیستمهٔ مدرن، در «علوم [ناظر به] انسان»[2]، دیگر هژمونی صریح کلمات بر اشیا دیده نمی‌شود. در این‌جا بدن (یا ماده) در مرکز گفتار قرار می‌گیرد؛ چنان که مشخصاً در آثار مارکس و فروید چنین است و کوگیتو [می‌اندیشم] به حاشیه رانده می‌شود. مراقبت و تنبیه(۱۹۷۵)، که نخستین نوشتهٔ پرداختهٔ فوکو در قالب تبارشناختی است، کاملاً مصروف بحث بدن شده است. فوکو در حالی که این کتاب را می‌نوشت، سلسله‌ای از سخنرانی‌هایش را در کلژدوفرانس، تحت عنوان خواست دانش[3] منتشر کرد که عنوان چاپ فرانسوی تاریخ جنسیت بود. نیچه اغلب از خواست قدرت سخن گفته بود، اما همان‌طور که خواهیم دید، این خواست تابع کامجویی بدن‌های فردی است. فوکو در متن تبارشناختی خود در بارهٔ تنبیه و امور جنسی، تقریباً تنها از خواست دانشی سخن می‌گوید که کارش فروپاشی بدن‌ها در حین بازتولید جامعه است. فوکو در این‌جا از مفهوم «حافظهٔ» نیچه بهرهٔ بسیار برده است؛ مراقبت و تنبیه به‌واسطهٔ نوعی فرایند جامعه‌پذیری، «حافظه»ای برای خطاکاران و برای کل جامعه ایجاد می‌کند. این حافظه، که در سطح ناخودآگاه می‌زید، در عین حال کارگزار نظارت اجتماعی است و در جهت حفظ منافع بازتولید اجتماعی عمل می‌کند. در روایت فوکو، حافظه‌ها در قرون هفدهم و هجدهم، از طریق مخوف‌ترین و بی‌رحمانه‌ترین مناسک، از طریق نوعی «یادآوری درد»[4] که برای عموم به نمایش درمی‌آمد و حکومت استبدادی را بازتولید می‌کرد، مستقیماً بر بدن‌ها حک می‌شد. از قرن نوزدهم به بعد بود که کلمه سلطهٔ خود

---

1. *Words and Things* 2. sciences of man 3. *La Volonte de savoir*
4. mnemonics of pain

را بر اشیا از دست داد؛ قدرت دیگر از زمینهٔ اجتماعی جدا نبود. پیش از این، اعمال کیفری، در جهت بازتولید قدرتی بود که نسبت به اجتماع مقامی متعالی داشت و بر بدن‌ها مستقیماً و به شکل منفی اثر می‌گذاشت، [اما] اکنون گفتار کیفری، قدرتی را بازتولید می‌کند که نسبت به جامعه درون‌ماندگار[1] است؛ برای این‌که به این هدف برسد، بدن‌های آدمیان را فردیت می‌بخشد، بهنجار می‌کند و بسیج می‌کند؛ این گفتار [مؤثر] بر بدن‌ها، نه از طریق بی‌رحمی مستقیم فیزیکی، بلکه به‌واسطهٔ نگاه خیره‌ای که بر روح می‌اندازد، به‌واسطهٔ «وجدان ناآرام» که به بدن‌ها می‌چسبد، مؤثر واقع می‌شود.

اگر مجازات کلاسیک، متضمن حک کردن حافظه‌ای بر بدن‌ها به صورت مستقیم بود، در مجازات [دوران] مدرن، گفتار است که چنین حافظه‌ای را ایجاد می‌کند. بدین‌سان، علوم کاربردی [ناظر به] انسان (کیفرشناسی و روانپزشکی) و علوم محض [ناظر به] انسان (روانکاوی و علم اقتصاد) که از مشخصات مدرنیته‌اند، به مثابهٔ ساختارهایی در جهت حک کردن حافظه عمل می‌کنند، فوکو در مقابل «حافظه» و «گفتار» ایجاد نوعی «ضد حافظه» یا زبانی «غیرگفتاری» را پیشنهاد می‌کند. بیش‌تر استدلال فوکو، در این زمینه معطوف است به این‌که ادبیات چگونه می‌تواند به مثابهٔ نقد غیرگفتاریِ توجیه‌گری‌هایِ غالباً سرکوبگرانهٔ گفتار علوم انسانی عمل کند. اما آشکار است که نیت فوکو این بود که چنین زبان غیرگفتاری بخشی از زندگی روزمره شود (و به نظر می‌آید به آثار خود از این جنبه می‌نگریست). اگر گفتار علوم اجتماعی، اسباب انقیاد بدن را در شماری از جایگاه‌های نهادی فراهم کرده است، پس زبان غیرگفتاری می‌تواند به خلق نوعی ضد حافظه به مثابهٔ منبع مقاومت در برابر چنین انقیادی یاری رساند (بنگرید به بوشار[2] ۱۹۷۷، صص ۸ـ۹: فوکو ۱۹۶۴).

مع‌هذا، بدن‌ها در آثار فوکو در همه موارد و دوران‌ها متأثر از جایگاه‌های

---

1. immanent 2. Bouchard

نهادی مبتنی بر گفتار دانسته شده‌اند. به ندرت مقاومتی صورت می‌گیرد و نبردی آغاز می‌شود. این انفعال بدن، این نگاه بدبینانه به عامل، شاید بیش از هر جای دیگری در تاریخ جنسیت نمایان باشد. فوکو با ابطال «فرضیات سرکوبگرانه»، نشان می‌دهد که جنسیت در هیچ دوره‌ای بیش از دوران مدرنیته، ابژهٔ گفتار نبوده است و این‌که کارکرد گفتار جنسیت، از آغاز قرن نوزدهم و به‌واسطهٔ فروید و لاکان، بهنجار کردن و بازپروری بدن‌ها و بدین‌سان تسهیل بازتولیدِ اجتماعی بوده است. همان طور که در زیر خواهیم دید، فوکو پیش از این، دیدگاهی نزدیک به دیدگاه دولوز داشت، اما حال حتی به او حمله می‌کند و نظریه «میل» او را بخشی از گفتار مدرن می‌داند. (فوکو،a۱۹۸۰، صص ۸۱-۹۰). بارت در لذت متن[1] (۱۹۷۵)، Jouissance [لذت] را ارجمند می‌دارد و آن را غیبت «میل» تعریف می‌کند. استدلال فوکو هم له ars erotica [هنر اروتیک] مبتنی بر بدنی بدون ساختار و بی‌شکل است که میل را به آن راهی نیست و علیه Scienta Sexalis[علم جنسیت] است. «میل» نزد دولوز معنایی دارد نزدیک به «خواست قدرت» نزد نیچه و، در نتیجه، استدلال فوکو مبنی بر این‌که «میل» خادم قدرت است، دال بر جدا شدن او از نیچه است. مهم این‌که چنین استدلالی صحه گذاشتن بر بینشی غیرلیبیدویی[2] و رمزگونه در بارهٔ عاملی است که قادر به ایجاد مقاومت و تجهیز منابع نیست.

(۲) تبارشناسی بدن‌ها

از نظر بوشار (۱۹۷۷، ص ۲۲) و دریفوس و رابینو (۱۹۸۲، صص ۱۴-۱۰۶) می‌توان گفت که مقالهٔ «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» شاید مهم‌ترین اثر روش شناختی فوکو بعد از جدا شدن از دیرینه‌شناسی باشد. فوکو در این مقاله برمخالفت نیچه با هرگونه ایده «خاستگاه» تأکید می‌کند و در عوض این نکته

1. *The Pleasure of the Text*
2. delibidinized

را آشکار می‌سازد که مسئلهٔ تبارشناسی، مسئلهٔ دو فرایند «تبار»(Herkunft) و «ظـهور» (Entstehung) است. فـوکو ذیـل عـنوان «تـبار» مـفهوم بـدن را به صورت نظام‌مند معرفی می‌کند. Herkunft در این‌جا معادل «مبدأ»[1] است. «همان تعلق قدیمی به گروهی است که با قیود خون و سنت یا طبقهٔ اجتماعی خود را حفظ می‌کند» (فوکو، c ۱۹۷۷، ص ۱۴۵). فوکو از«مـبدأ» و «خـون» حرف می‌زند، و باید این کلمات را به همان معنای تحت‌اللفظی آن‌هـا درک کرد. او می‌نویسد «تحلیل تبار اغلب متضمن ملاحظهٔ نژاد یا سنخ اجتماعی است»؛ آلمانی‌های قرن نوزدهم با طرح ایدهٔ «روح دوگانه» «صرفاً کوشیدند آشفتگی نژادی‌ای را مهار کنند که به آن‌ها شکل داده بود» (فوکو، c ۱۹۷۷، ص ۱۴۵).

فرقی نمی‌کند که ما «تبار» را برحسب تبارشناسی اخـلاق و تـبارشناسی چیزها بفهمیم یا بر حسب تبارشناسی نسبت‌ها. در هـر صـورت خـللی در تصور مـعمول مـا از تـبارشناسی بـه‌وجود نـمی‌آید. تـعریف دسکـومبز[2] از تبارشناسی (۱۹۸۰، ص ۱۵۷) به عنوان جستجوی «دودمان‌ها»[3] «باداشـتن گوشه چشمی به نحوهٔ شکل‌گیری پستی یا والایی «نسب»،[4] تمام این امور را دربرمی‌گیرد. به نظر می‌رسد که نیچه به چنین مفهوم‌پردازیِ فاقد مرکزی نظر دارد وقـتی کـه، مـثلاً، مـی‌نویسد (b ۱۹۵۶، ص ۲۱۰؛ ۱۹۶۶، ص ۸۱۸): «بدین‌گونه کل تاریخ چیزی، عضوی، رسمی، به زنجیرهٔ پیوسته‌ای از تفسیرها و ترتیب‌های مجدد تبدیل می‌شود که لزومی ندارد به صورت علّی رابطه‌ای بین خود برقرار کنند، که ممکن است صرفاً به صورت پـیاپی بـه دنـبال هـم بیایند.» اما تصور فوکو از«تبار» نه فقط تبارشناسی اخلاق که تبارشناسی بدن‌ها را مطرح می‌کند. این خود مفهومی کاملاً موجه و در واقع بسیار بصیرت‌آمیز است. [اما] مسئله این است که این مـفهوم فـقط از آن بـخش از آثـار نـیچه

---

1. stock
2. Descombes
3. antecedent
4. lineage

استفاده می‌کند که تلقی محدودی از بدن دارند. فوکو به ویژه به تبارشناسی اخلاق، بسیار متکی بوده است. مثلاً نیچه در این کتاب، هنگام سخن گفتن از تحریف ارزش‌ها و کینه‌توزی[1] که کشیش ریاضت‌پیشه در پیروان خود برمی‌انگیزد می‌گوید: «به نظر من میل به تخفیف درد از طریق برانگیختگی عاطفی، انگیزه فیزیولوژیک نهفته در پس همهٔ جلوه‌های کینه‌توزی است»، و دیگر این‌که «گناهکاری وضعیت بنیادین انسان نیست، بلکه صرفاً تفسیر اخلاقی- مذهبی مرض فیزیولوژیکی است.» از لحاظ نیچه (۱۹۵۶، صص ۵-۲۶۳؛ ۱۹۶۶ صص ۷۰- ۸۶۷) این علت فیزیولوژیکی «چه بسا نهفته در تأثیر یک عصب حساس، یا تراوش مفرط صفرا، یا کمبود سولفات‌ها و فسفات‌های قلیایی در خون باشد.» پس با فهم بدن یا فیزیولوژی می‌توان اخلاق یا روان‌شناسی را تبیین کرد.

ما قصد نداریم که در زیر، نظریهٔ پرداختهٔ نیچه‌ای در باب بدن را، که هم کارکردگرایانه و هم کنش‌گرایانه است، شرح دهیم. اما بدن در این‌جا [در تبارشناسی اخلاق] اگر نه کنشگری آگاه، دست‌کم کارگزاری علّی[2] است. با این حال، جالب این‌جاست که فوکو حتی این نظریهٔ ناقص را (که یگانه نظریه‌ای در بارهٔ بدن است که در تبارشناسی اخلاق از آن سخن به میان آمده و نظریه‌ای است در پیوند با «تبار») به شیوه‌ای معکوس قرائت کرده است که در آن علت تبدیل به معلول می‌شود و بدن منفعل می‌گردد. بدین‌سان نزد فوکو (۱۹۷۷c، ص ۱۴۸) «بدن... حجمی است در تجزیهٔ دائمی. تبارشناسی در مقام تحلیلی از تبار، بدین‌طریق در بطن مفصل بدن و تاریخ واقع می‌شود. وظیفهٔ تبارشناسی در معرض دید قرار دادن بدن به صورتی است که تاریخ بر سراپایش نشان زده است و نشان دادن فرایند تاریخِ تخریب بدن است» و «بدن در مجموعه‌ای از نظم‌ها که آن را شکل می‌دهند گرفتار است؛ بدن با ضرباهنگِ کار و استراحت و تعطیلات گسسته می‌شود؛ با سمومِ خوراکی‌ها

---

1. resentment 2. causal agent

یا ارزش‌ها، عادات غذایی و قوانین اخلاقی مسموم می‌شود؛ بدن برای خود مقاومت‌هایی شکل می‌دهد» (فوکو ۱۹۷۷c، ص ۱۵۳). پس فوکو بدنی را به ما عرضه می‌کند که تا حد زیادی از قدرت‌های علّی و مؤثر محروم شده است.

(۳) فوکو و دولوز

پرپیداست که وقایع مه-ژوئن ۱۹۶۸ بر فوکو مؤثر واقع شد و او را به اختیار کردن تبارشناسی به جای دیرینه‌شناسی ترغیب کرد. سه رسالهٔ اصلی «روش‌شناختی»، راه را برای رویکرد جدیدی گشود که اولین بار در مراقبت و تنبیه به‌کار گرفته شد. فوکو دو تا از این رساله‌ها را در سال ۱۹۷۰ نوشته بود. یکی از آن‌ها نظم‌گفتار[1] نام داشت که سخنرانیِ آغاز به‌کار او در کلژ دو فرانس بود. در این رساله، او بعد از آن‌که تعریفی نسبتاً دیرینه‌شناختی از گفتار به دست می‌دهد، به ترسیم کلی «قواعد طرد» در گفتار در بستری نیچه‌ای می‌پردازد (به طور مثال بنگرید به میجر پوئتزل ۱۹۸۳). در ادامه بحث گفتار را تقریباً با اخلاق بردگی یکی می‌داند و می‌گوید گفتار در زمانی متولد شد که فیلسوفان سقراطی جای شاعران پیشاسقراطی را گرفتند (فوکو، ۱۹۷۱، صص ۱۶-۱۷). رسالهٔ معیار دیگر فوکو در سال ۱۹۷۰ با نام نمایش فلسفی[2] منتشر شد که بررسی دو کتاب از دولوز است به نام‌های منطق حس[3] (۱۹۶۸) و تفاوت و تکرار[4] (۱۹۶۸). در این‌جاست که فوکو عبارت معروفی را به زبان می‌آورد: «شاید روزی این قرن را به نام دولوز بشناسند.» و از دولوز در مقام کسی یاد می‌کند که با «حوصلهٔ یک تبارشناس نیچه‌ای پیش می‌رود» (فوکو ۱۹۷۷d، ص ۱۸۱). رساله سوم، «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» بود که در ۱۹۷۱

---

۱. میشل فوکو، نظم‌گفتار، ترجمه باقر پرهام، تهران، نشر آگه، ۱۳۷۸.

2. *Theatrum Philosophicum*

3. *Logique du sens*

4. *Différence et répétition*

منتشر شد و، همان طور که خواهیم دید، همان‌قدر تحت تأثیر دولوز بود که تحت تأثیر مفهوم نیچه‌ای «تبار». تنها آثار منتشرشده او درطول دورهٔ بین انتشار دیرینه‌شناسی دانش (۱۹۶۹) و مراقبت و تنبیه، «عرضه داشت»[1] و «قتل‌هایی که روایت می‌شوند» در کتاب من، پیر ریویر[2] بود که رساله‌های روش‌شناختی نبودند. بقیهٔ حاصل کار او در این دوره ــ در باره کوویه، باشلار، جوابی به دریدا، مقاله «مؤلف چیست؟» ــ پیگیری مباحثی است که در کتاب‌هایش در دههٔ ۱۹۶۰ به آن‌ها پرداخته بود.

شواهد فراوان دیگری وجود دارد که نشان‌دهندهٔ اهمیت تأثیر دولوز بر فوکو است. فوکو در نظم چیزها (۱۹۶۶)، نیچه و مالارمه را نوعی تجلی پست‌مدرنیته و ضد حافظه تلقی می‌کند؛ این تلقی پژواکی است از گفته دولوز در سال ۱۹۶۲ (بنگرید به دولوز ۱۹۸۳، صص ۴-۳۲). فوکو و دولوز با هم مقدمه‌ای بر ترجمه ۱۹۶۷ پیر کلوسووسکی از دانش طربناک نیچه نوشتند؛ آن‌ها با هم در مصاحبه‌ای در بارهٔ رابطهٔ روشنفکران و قدرت شرکت کردند. سوای این موارد، دولوز بود که به دلایل بسیار، محرک اصلی در نوزایی نیچه‌ای در دو دههٔ گذشته بود (بنگرید به لِی ۱۹۷۸)؛ اخیراً کتابی در بارهٔ فوکو منتشر شده است که بر نکته‌ای بسیار روشن انگشت نهاده، و آن این‌که دولوز در فرانسه، نسبت به نیچه همان مقامی را دارد که آلتوسر نسبت به مارکس و لاکان نسبت به فروید دارد(میجر- پوئتزل ۱۹۸۳). احتمالاً نکته مهم‌تر این است که، چنان که ترکل (۱۹۷۹، صص ۵۳ و ۱۴۸) استدلال کرده، ضد ادیپ، برآیند فکری حوادث ۱۹۶۸ در فرانسه بوده است. اقبال عام آن نشانهٔ صحت این ادعاست؛ مخالف‌خوانی‌های این کتاب، متوجه پشتگرمی آلتوسر و لاکان به مارکس و فرویدی کسالت‌بار است که در چندگونگی سرخوشانه و نیچه‌ای‌اش و در برقرار کردن آشتی دوباره و بسیار مؤثر بین

---

1. Presentation

۲. میشل فوکو، بررسی پروندهٔ یک قتل، ترجمه مرتضی کلانتریان، تهران، نشر آگه، ۱۳۷۹.

مارکس و فروید متبلور می‌شود و حال و هوای «ساحل زیر سنگفرش»[1] روزهای مه و ژوئن را به خود می‌گیرد. پس احتمالاً تفسیرهای همه‌گیر دولوز از روزهای مه و ژوئن [۱۹۶۸] تسهیل‌کنندهٔ تغییر مسیر فوکو به سوی تبارشناسی و در واقع منشوری برای آن بوده است. حتی بعد از این هم، التزام فوکو به جنبش اطلاع‌رسانی در مورد زندان، ظاهراً به پیروی از التزام دولوز به مبارزات ضد روانپزشکی بوده است. دکومب (۱۹۸۰، صص ۹۰-۱۳۶) دههٔ ۱۹۷۰ را تا حد زیادی، سال‌های دولوزی در حیات فکری فرانسه دانسته است. در اواخر این دهه دولوز بر روشنفکرانی مثل ژان فرانسوا لیوتار اثر گذاشت. پارامترهای دورهٔ اخیرِ بارت در لذت متن و گفتار عاشق، بد یا خوب، پارامترهایی دولوزی‌اند و فیلسوفان جدیدی مثل برنارد آنری لِوی[2] هنوز هم به نوشتن مقاله‌های مفصل ضد دولوزی ادامه می‌دهند.

فوکو در تفسیری که بر تفاوت و تکرار نوشت، دولوز ــ و رقیب بی‌نامی را که ظاهراً دریداست ــ به خاطر جدا شدن از سنتی می‌ستاید که «تفاوت» را به مثابهٔ تفاوتی در میان چیزها درک کرده است. فوکو با دولوز همعقیده است که این تفاوت در عوض اقتضا دارد که به معنای نوعی بی‌قاعدگی شدت‌ها[3] در نظر گرفته شود (فوکو، ۱۹۷۷a، ص ۱۸۲). این تفاوت کمّی شدت‌ها عبارت است از توزیع فیگورال نقاط روی بدن‌ها. از نظر دولوز این امر ناشی از تفاوت کمّی دیگری است؛ تفاوتی بین نیروهای «کنشگر» و «واکنشگر» که ارزش‌ها، «رویدادها» و بدن‌ها و خواص آن‌ها را تولید می‌کند. نیروهای کنشگر و واکنشگر، خود به‌واسطهٔ کیفیات «اثباتی» و «سلبی» خواست قدرت ساخته می‌شوند (دولوز، ۱۹۸۳، ص ۵۰). پس وحدت بدن، به گفته دولوز (۱۹۸۳، صص ۴۰-۴۱) «مجموعهٔ متکثری است از نیروهای تقلیل‌ناپذیر و آنچه حدود بدن را می‌سازد، رابطهٔ میان نیروهای غالب و مغلوب است». در

---

1. *Sous les pavés la plage*
2. Bernard Henri Lévy
3. inregularity of *intensities*

این‌جا باید به یاد داشته باشیم که نزد دولوز، خواست قدرت، مقدم بر این «نیروها»ست که خود مقدم بر بدنند. چنان که خواهیم دید، نیچه، در مقابل، خواست قدرت را بر حسب انگیزهٔ موجود جاندار در افزایش «کمیت قدرت»، مطابق با خلق و خویش تعریف می‌کرد. او، برخلاف دولوز، خواست قدرت را از لحاظ منطقی مقدم بر بدن و متمایز از آن نمی‌داند. ارجح شمردن «نیروها» بر بدن، در سراسر ضد ادیپ، آشکار است. در این‌جا «میل» که نوعی «سیلان» است، در مرکز صحنه قرار می‌گیرد، نه بدن. نکتهٔ مهم این است که فوکو بدون انتقاد، دیدگاه بسیار غیرپویای دولوز را در بارهٔ بدن می‌پذیرد.

مفهوم «رویداد» در «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» (فوکو، ۱۹۷۷c، ص ۱۴۸) و در «نمایش فلسفی» نقشی اساسی ایفا می‌کند. فوکو در مقالهٔ دوم، بر مفهومی از بدن صحه می‌گذارد که دولوز آن را در قالب «اوهام»[1] و «رویدادها» بسط داده بود. «اوهام»، «فیگور»هایی برسطح بدن انسان‌هایند. آن‌ها مابین سطوح بدن‌ها پدید می‌آیند و نوعی «مادیت غیرجسمانی»[2] به وجود می‌آورند. آن‌ها را فقط می‌توان «به لحاظ کمی»، از طریق کثرتی از نقاط شدت‌های مشخص معلوم کرد (فوکو، ۱۹۷۷d، صص ۷۲-۱۶۹). اصطلاح «وهم» از تحلیل فروید در باره توهم، در ـ مثلاً ـ استدلالش در بارهٔ «اختگی توهمی»[3] گرفته شده است(فوکو، ۱۹۷۷d، صص ۷۹ و ۸۹). اما «اوهام» نه خیالات فرویدی‌اند و نه دال‌های لاکانی. برعکس، آن‌ها واقعی و مادی‌اند (فوکو، ۱۹۷۷d، ص ۱۷۷).

«رویدادها از برخورد، آمیختن و جداشدن بدن‌ها به وجود می‌آیند.» و نیز بر سطح بدن‌ها خلق می‌شوند. علاوه بر این رویدادها جسمانی نیستند؛ علت نیستند؛ وضعیت اشیا نیستند و نمی‌توان تأیید یا تکذیبشان کرد. آن‌ها نه شکل وصفی صفات، که شکل‌های فعلی را به خود می‌گیرند؛ مثل «او دارد

---

1. phantasms
2. incorporeal materiality
3. phantasmic castration

می‌میرد.» رویدادها و معانی بر هم منطبق می‌شوند. رویدادها، همزمان هم بر سطح بدن‌ها رخ می‌دهند و هم بر سطح کلمات (فوکو، ۱۹۷۷d، صص ۵-۱۷۳). ما می‌توانیم از «رشته‌های» اوهام و از «رشته‌های رویدادها» سخن به میان آوریم. اما وهم در مقایسه با یکتایی رویداد، «مفرط»[1] است. «فکر» به وجودآورندهٔ اوهامی است که از «پیوست‌هایی اولیه»[2] به شیوه‌ای نمایشی برخوردارند. بدن از طریق دهان، اوهام را به عنوان موضوع تفکر بیان می‌کند. رویداد معادل آن این است: «در حال اندیشیدنم» (فوکو ۱۹۷۷d، صص ۹-۱۷۶). اوهام برخلاف دال‌ها، که به‌واسطهٔ همسانی[3] در یک زبان ساخته می‌شوند، تفاوت محضند؛ به این معنی که «شدت‌ها تفاوت محضند.» بنابراین، فکر، بی‌قاعدگیِ تشدید شده است. تولید «معنا ـ رویدادها»[4] از طریق تکرار یک وهم رخ می‌دهد. پس «رویداد» «تفاوت جابجا شده و مکرر است» (فوکو، ۱۹۷۷d، صص ۳-۱۸۲).

دولوز و فوکو، مفهوم وهم را از کاربرد روانکاوانه‌اش در فهم پندار[5] رهانیدند. بدن‌ها (و نه سوژه‌ها) نه از طریق مفاهیم، نه از طریق مقولات و نه حتی زبان، بلکه از طریق اوهام «فکر می‌کنند.» فلسفه تبدیل به اسکیزوفرنی می‌شود؛ تبدیل به نمایش می‌شود. اوهام دولوزی، همان‌طور که خواهیم دید طی رویارویی[6] ساخته می‌شوند؛ در جایی که جامعه با بدن‌های انسانی تلاقی می‌کند. اوهام، که به‌واسطهٔ امر اجتماعی بر بدن انسان حک شده‌اند، نه تنها بر رویدادهای فکری ما که بر اعمال سیاسی و جنسیت ما نیز حاکمند. مثلاً در نظام سرمایه‌داری، نشانه‌گذاری اوهام، از طریق ادیپی کردن به جنسیت ما سازمان می‌دهد و از زبان در قالب‌هایی استفاده می‌کند که موجب بازتولید روابط اجتماعی سرمایه‌داری می‌شود. البته، از نظر دولوز، «میل» است که با

---

1. excessive
2. primal appendages
3. identity
4. meaning-events
5. illusion
6. interface

صورت‌بندی اجتماعی سرمایه‌داری برای خلق اوهام بر بدن انسان به مبارزه برمی‌خیزد. پس بدن نزد دولوز، هدف رقابت است؛ برای کنترل آن است که نیروهای کنشگر میل و نیروهای واکنشگر، که سرمایه بسیجشان می‌کند، وارد نبرد می‌شوند. مسئله این است که فوکو، برخلاف دولوز، بدون [مفهوم] میل یا [بدون] معادل آن کار می‌کند. بدین ترتیب بدن نزد فوکو، صرفاً دستخوش نیروهای واکنشگر است ــ نیروهای بهنجارساز و فردی‌ساز ــ و تبارشناسی فوکو ناقص باقی می‌ماند.

فوکو ضمن موافقت با نظر دولوز خاطرنشان می‌کند که مفهوم بدن، که در منطق حس مطرح شده است، تقریباً در قطب مخالف نظریهٔ مرلو ـ پونتی است. فوکو می‌نویسد: «از نظر مرلو ـ پونتی، بدن ـ ارگانیسم، از طریق شبکه‌ای از دلالت‌های نخستین با جهان مرتبط است؛ دلالت‌هایی که حاصل ادراک حسی چیزهاست؛ در حالی که مطابق نظر دولوز، اوهام سطح نفوذناپذیر و غیرجسمانی بدن‌ها را شکل می‌دهند»، و چیزی را به وجود می‌آورند که «خود را به خطا، همچون ارگانیسمی دارای مرکز عرضه می‌کند (فوکو، ۱۹۷۷d، ص ۱۷۰). فوکو به همین‌سان در «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» می‌نویسد: «بدن سطح ثبت رویدادهاست (زبان نشانشان می‌دهد و ایده‌ها محوشان می‌کنند) [بدن] مکانِ خودی پریشیده[1] است (که به پندار وحدت ذاتی گرفتار است)» (فوکو، ۱۹۷۷c، ص ۱۴۸). همنوایی فوق‌العاده‌ای بین این تعریف از بدن و «بدن بدون اعضا» در ضد ادیپ دولوز و گتاری وجود دارد (بنگرید به بحث ذیل). «بدن بدون اعضا» ضمناً سطحی است که فیگورهایی از شدت‌های گوناگون بر آن حک شده است. این بدن، مکان منی پریشیده است مادامی که از میل دور افتاده باشد. این بدن پندار سوژه‌ای واحد را به وجود می‌آورد. دیگر این‌که در انقیاد گفتار است. دولوز و فوکو در این‌جا

1. The locus of a dissociated self

ظاهراً وجه اشتراک بیش‌تری با مرلو-پونتی دارند تا با نیچه. بدن زیستمند نزد مرلو-پونتی نیز بدن بدون اعضاست (دریفوس و رابینو، ۱۹۸۲، صص ۱۲-۱۱۱).

دولوز: بین میل و جامعه

بسیاری بر این باورند که دولوز و گتاری در ضد ادیپ، در لوای آشتی دادن مجدد فروید و مارکس، به نقد نیچه‌ایِ هر دوی آن‌ها دست زدند (بنگرید به سیم ۱۹۷۷، ترکل ۱۹۷۹، صص ۵۳ - ۱۴۸؛ دکومب ۱۹۸۰، صص ۸۰-۱۷۳).[۲] این کتاب دارای دو بخش است: بخش نخست شرح مفهوم «میل»، یعنی کانون اصلی عاملیت است؛ از طریق بررسی پویایی‌شناسی روانی[1] ــ اما، همان‌طور که خواهیم دید، این بررسی بسیار جامعه‌شناختی است و اجزای اصلی آن عبارتند از میل، بدن و سوژه؛ بخش دوم شرحی است از این امر که چگونه «میل» در دوره‌های تاریخی متفاوت «رمزگذاری»[2] می‌شود. در این‌جا فقط به بخش اول می‌پردازیم. شاید مرا به خاطر ارائهٔ جزییات بیش‌تر در این مورد، درخور بخشش بدانید، از آن‌رو که امیدوارم این کار بتواند به خواننده در فهم این متن بسیار دشوار یاری برساند. با این حال، هدف اصلی من این است که نشان دهم چگونه «پویایی‌شناسی اسکیزوئیدی»[3] دولوز و گتاری، بخشی از طرح آن‌ها برای ارائه نوعی «ضد حافظه» است و چگونه برداشت غیرادیپی آن‌ها از عامل، به قصد شکل‌دهی به مقاومت در مقابل عملکردهای نهادی روانپزشکی است و چگونه ناخودآگاهی خانواده-زدا[4] نزد آن‌ها، در عین حال حمله‌ای است به قضیب‌مداری.[5] خلاصه این‌که می‌خواهم به تأکید نشان دهم که چگونه ضد ادیپ، از کل اقدام تبارشناختی لاینفک است.

---

1. psychodynamics
2. coded
3. sc´hizodynamcs
4. de-familiarized unconscious
5. phallocentricism

(۱) پویایی‌شناسی اسکیزوئیدی علیه لاکان و فروید

دولوز و گتاری دو ایراد مهم به لاکان گرفته‌اند. اولین ایراد مربوط است به مفهوم «میل» و دومی مربوط است به شیوه سرمایه‌گذاری[1] میل. فرهنگ فشردهٔ انگلیسی آکسفورد، «میل» را واقعیت یا وضعیت شوق داشتن تعریف کرده است؛ آن احساسی که خواهان تملک چیزی است که از آن انتظار لذت و رضایت داریم؛ اشتیاق؛ طلبیدن؛ آرزو کردن. مفهوم میل نزد لاکان، مادامی که متضمن غیبت یا فقدان موضوع میل است، به این کاربرد روزمره میل نزدیک است. این مفهوم در جایی از کاربرد روزمره دور می‌شود که لاکان تصریح می‌کند میل باید ناآگاهانه باشد. در این‌جا مفهوم میل منطبق است با مفهوم «آرزو»[2] که فروید در تفسیر رؤیا آن را، از جمله، حاصل نیازی[3] می‌داند که در گذشته برآورده شده، اما در حال حاضر برآورده نمی‌شود، از این‌رو ناشی از نوعی فقدان است. لاکان بین «میل» و «نیاز» و «خواست» تمایز می‌گذارد. کودک در آغاز نمی‌تواند بین نیاز و خواست تمایز بگذارد. با جدا شدن از مادر و هم‌هویت‌شدن با پدر، خواست و نیاز از هم متمایز می‌شوند. خواست آگاهانه و میل ناآگاهانه است. پس میل نتیجهٔ نوعی فقدان است. میل به تملک مادر و میل به مذکر بودن (وایلدن، ۱۹۶۸، صص ۱۸۵- ۱۸۹). نزد دولوز و گتاری، میل، بر خلاف این، مطابق است با «لیبیدو»ی فرویدی. میل متضمن غیبت (یا حضور) چیزها نیست. میل شامل جریان‌های انرژی است که مخلوق اید هستند. می‌توان استدلال کرد که لاکان نیز گونه‌ای مفهوم انرژی جنسی یا روانی را در نظر داشته است.[اما] نکته این است که ساختار انرژی روانی لاکانی، برخلاف نظر فروید از یک طرف، و برخلاف نظر دولوز و گتاری از طرف دیگر ــ که تصورشان از لیبیدو کمابیش جسمانی است ــ بر زبان مبتنی است و شیوه‌ای که در آن زبان به این انرژی روانی شکل می‌دهد مبتنی بر غیبت یا فقدان است. شاکلهٔ سه بخشی فراگیر لاکان متشکل است از

---

1. investment 2. wish 3. demand

نظم‌های واقعی، تخیلی و نمادین. نظم تخیلی در همان زمانی پدید می‌آید که میل به وجود می‌آید(وایلدن، ۱۹۶۸، صص ۶ـ ۲۹۵). میل که در ناخودآگاه همزمان با ظهور نظم تخیلی زاده می‌شود، در نظم نمادین، در نسبت با عقدهٔ اختگی بازسازی می‌شود. تحلیل‌های روانی کلاسیک بین تخیل، که بازنمایی‌های اشیا و حوادثی را درک می‌کند که عملاً حضور ندارند، و نمادپردازی تمایز می‌گذارند که در آن، ناخودآگاه صورتی خیالی را به جای صورتی دیگر می‌نشاند که این دومی بازنمودی از ابژه‌ای سرکوب شده است (رایکروفت، ۱۹۷۲). در بوطیقا، «مجاز»[1] یکی از صنایع شعری است که در آن صفت یک ذات، جایگزین صفت ذات دیگر می‌شود. در این زمینه لاکان می‌گوید نظم نمادین بر مبنای مدل مجازی عمل می‌کند. آن ذاتی که چنین عمل می‌کند، نزد لاکان، «دال‌دال‌ها»،[2] قضیب است. قضیب نمایانگر پیش‌رانه‌ای حیاتی و بارآور است که نمی‌تواند وارد قلمرو دال شود» (لاکان، ۱۹۵۸a، ص ۲۵۲، به نقل از وایلدن ۱۹۶۸، ص ۱۸۷). مع‌هذا، این قضیب «برشونده»[3] خواه‌ناخواه، به صورت مجاز در دال‌هایی ظاهر می‌شود که به ناخودآگاه شکل می‌دهند و میل را به وجود می‌آورند.

اگر از نظر لاکان، نظم نمادین مبنای لیبیدو است، از نظر دولوز و گتاری (و فروید) ریشه لیبیدو در نظم واقعی است؛ پایه‌هایش مادی و حتی زیستی است. مبنای لیبیدوی فروید در «اید» است و منطبق است با «پاره‌ابژه‌ها»[4]ی زیستی ـ دهانی، مقعدی، تناسلی. آنچه دولوز و گتاری «ماشین‌های میل‌گر»[5] می‌نامند به اید فروید بسیار نزدیک است. «ماشین‌های میل‌گر» میل تولید می‌کنند. «پاره‌ها»ی ماشین‌های میل‌گر «پاره‌ابژه‌ها»ی روانکاوی‌اند (دولوز و گتاری ۱۹۷۷، صص ۶ـ۷). علاوه بر این، میل دولوزی را به خواست قدرت

---

1. metonymy
2. signifier of signifers
3. transcendental phallus
4. part-objects
5. desiring-machines

نیچه‌ای نزدیک دانسته‌اند (دکومب ۱۹۸۰، ص ۱۷۳)، و، همان طور که خواهیم دید، نکتهٔ مهم این است که آموزهٔ خواست قدرت، آموزه‌ای است به وضوح زیست‌شناختی.

پس اولین نکته‌ای که بر سر آن دولوز و گتاری با لاکان همعقیده نیستند به ساخت میل مربوط است. دومین نکته مربوط است به طریقهٔ سرمایه‌گذاری میل. در این‌جا هم نکتهٔ اصلی این است که دولوز و گتاری تقدم را به نظم واقعی داده‌اند؛ برخلاف لاکان که کانون توجهش نظم نمادین است. از این لحاظ، تا آن‌جا که روانکاوی کلاسیک بر سرمایه‌گذاری انرژی روانی در ابژه‌های نمادین و تخیلی تأکید می‌کند، لاکان درکنار فروید قرار می‌گیرد. مثلاً ممکن است روانکاوی کلاسیک، نیروگذاری[1] زنی جوان را بر زنی مُسن‌تر در جمعی فمینیستی، حداقل تا اندازه‌ای در قالب نیروگذاری نمادین مادر در نظر بگیرد [اما] دولوز و گتاری (۱۹۷۷، ص ۸۴) ترجیح می‌دهند این امر را صرفاً نیروگذاری مادی لیبیدوی [زن جوان] در زن مسن‌تر در نظر بگیرند. بدین‌سان آن‌ها «ادیپی کردن» میل را رد می‌کنند. مؤلفان این کتاب مدعی‌اند که ادیپی کردن، محصول سرمایه‌داری است. با درهم شکسته‌شدن پیوندهای سنتی روابط جوامع پیش از سرمایه‌داری ــ عملی که مؤلفان کتاب «رمزگشایی»[2]اش نامیده‌اند ــ مسئلهٔ نظارت اجتماعی به وجود می‌آید. تنها طریقی که سرمایه‌داری می‌تواند نسبت به بازتولید خود مطمئن شود این است که خانواده، به‌واسطهٔ ادیپی کردن، کارکردهای نظارت اجتماعی را برعهده بگیرد (دولوز و گتاری ۱۹۷۷، صص ۶ـ۲۸۴). آن‌ها، همانند فوکو در دیوانگی و تمدن و تاریخ جنسیت، معتقدند که روانکاوی تنها فرایندی را تقویت می‌کند و استمرار می‌بخشد ــ نظارت اجتماعی از طریق رمزگذاری خانوادگی میل ــ که یک قرن بر آن تقدم دارد.

---

1. cathexis
2. decodification

(۲) بدن بدون اعضا

همان طور که خاطرنشان کردیم، نخستین عنصر پویایی‌شناسی اسکیزوئیدی، ماشین‌های میل‌گرند. دومین عنصر، بدن است. دولوز در مقایسه با سایر نظریه‌پردازان پساساختارگرای فرانسوی، در بارهٔ مفهوم بدن، بیش‌تر اندیشیده است. بگذارید، خلاصه‌وار، طرح کلی این مفهوم از بدن را، نه فقط بر مبنای آنچه در ضد ادیپ آمده، بلکه بر مبنای سایر آثار دولوز، ترسیم کنیم. اگرچه ماشین‌های میل‌گر دولوز بر مبنای خطوط زیست‌شناختی قالب‌ریزی شده‌اند، دیدگاه او در بارهٔ بدن، برخلاف نیچه، اصلاً زیست‌شناختی نیست. دولوز، به پیروی از آرتو، از «بدنی بدون اعضا» حرف می‌زند. در این‌جا او و گتاری همچنین زیر نفوذِ گزارش بسیار نظرگیر فروید در بارهٔ اسکیزوفرنی هستند که در آن فردِ اسکیزوفرنیک بدن خود را به مثابهٔ بدنی غیرجنسی[1] درمی‌یابد. منظور دولوز و گتاری از «بدن بدون اعضا» این است که ما بدن‌های خود را بر حسب سازمان زیست‌شناختی آن‌ها تجربه نمی‌کنیم، یا، دقیق‌تر بگوییم، ما نباید بدن خود را چنین درک کنیم. دولوز دریافت که این دیدگاه غیرارگانیک در مورد بدن به دیدگاه مرلو ـ پونتی در بارهٔ «بدن زیستمند» نزدیک است؛ جز این‌که او نمی‌خواست وحدت، انسجام و نیت‌مندی را به بدن نسبت دهد؛ کاری که مرلو ـ پونتی کرد(دولوز وگتاری ۱۹۸۰، صص ۱۸۴ـ۲۰۴، دولوز ۱۹۸۱).

بدن نزد دولوز نوعی قلمرو تهی است، که سطح آن به چهار طریق شکل می‌گیرد. به‌واسطه هر یک از این طرق، الگویی از شدت‌ها[2] بر بدن حک می‌شود. ابتدا «شکل‌ها»[3] بر سطح بدن ثبت می‌شوند که معادلند با پاره ابژه‌های (مقعد، پستان‌ها، قضیب) خود ماشین‌های میل‌گر. در این‌جا دولوز و گتاری با ملانی کلاین[4] (۱۹۳۲) موافقند که از اهمیت سرمایه‌گذاری لیبیدویی

---

1. ungendered
2. a pattern of intensities
3. Figures
4. Melanie Klein

در چنین ذواتی سخن گفته بود، اما دریافت او را مبنی بر این‌که این سرمایه‌گذاری‌ها، امری نمادین است و در قالب عقدهٔ ادیپ صورت می‌گیرد، رد می‌کنند. آن‌ها در عوض سخن از سرمایه‌گذاری واقعی در این ابژه‌ها به میان می‌آورند که منجر به آزادی جنسی قضیب‌مداری و بهنجارسازی ناشی از ادیپی کردن می‌شود (دولوز و گتاری صص ۵ ـ ۷۰). دوم این‌که شکل‌ها، از جهان بیرون بر بدن ثبت می‌شوند. مثالی که از جمعی فمینیستی زدم نمونه‌ای از این نوع بود. این لحظه‌ای است که عنصر سوم پویایی‌شناسی اسکیزوئیدی، یعنی «سوژه»، معرفی می‌شود. دولوز و گتاری (۱۹۷۷، ص ۱۰۰) در مقابل سوژهٔ یگانه‌ای که به‌واسطهٔ مثلثی ادیپی ساخته می‌شود، «خود فاقد مرکز» را می‌گذارند که انرژی روانی در آن سرمایه‌گذاری می‌شود. نوع سوم منطقهٔ شدت که بدن را دربرمی‌گیرد «وهم» است که پیش‌تر در بارهٔ آن سخن گفتم. در این‌جا دولوز می‌گوید ما باید با هنر به همان‌گونه‌ای مواجه شویم که فرد هیستریک بدن خود را درک می‌کند. یعنی وقتی، مثلاً، به موسیقی گوش می‌دهیم، گوش باید چنان تغییری را از سر بگذراند که به شکل «عضوی چند ظرفیتی» درآید، عضوی که نه تنها می‌شنود، بلکه می‌بیند و حس می‌کند (دولوز ۱۹۸۱، صص ۷ـ ۳۶، ۷۹ـ۸۰).

نیچه: بدن‌ها و منابع آن‌ها

از نظر نیچه، نمی‌توان بدن را، به‌کردار دولوز و فوکو، نوعی مفهوم فرض کرد. نیچه بدن را بیش‌تر به شیوه‌ای مادی و با استفاده از اصطلاحات زیست‌شناختی تعریف می‌کند، مثل «فیزیولوژی»، «ارگانیسم»، «حس» و «حسی». نکتهٔ مهم این است که از لحاظ نیچه ــ برخلاف فوکو که نزد او خواست دانش، بدن‌ها را تکه‌تکه و ریزریز می‌کند ــ دانش تابع بدن است. در واقع، مهم‌ترین «عضو» بدن انسان، توانایی به دست آوردن دانش است.[۳]

(۱) فرایندهای ارگانیک

نیچه «دورهٔ پساداروینی» خود را همچون دوره‌ای می‌دید که در آن فیلسوفان آغاز کردند به این‌که بیش‌تر از بدن سخن بگویند تا از روح. از این لحاظ، او کار خود را از حیث توجه به بدن، مشخصاً بدیع نمی‌داند ــ او در جایی از معاصران خود متمایز می‌شود که (۱) برداشت لیبرال آن‌ها را از بدن در مقام کمالی فزاینده نمی‌پذیرد و به جای آن نظریهٔ بازگشت جاودانه را قرار می‌دهد و (۲) تفوقی را که برای احساسات لذت و درد به عنوان علت‌های بنیادین قائل می‌شوند، رد می‌کند. نزد نیچه (خواست قدرت (خ.ق)، صص ۳۴۷، ۳۵۳، ۸ـ۳۵۷) این‌ها معلول‌های خواست قدرتند ولاغیر.

نیچه بدن انسان یا «ارگانیسم» انسان را بر بستر بدن‌های همهٔ موجودات ارگانیک می‌فهمید. بدن در هر نوعی[1] «از نیروهای بی‌شماری تشکیل می‌شود که به شیوهٔ مشترکی از لحاظ تغذیه با هم ارتباط دارند.» این نیروها توانایی «مقاومت در برابر نیروهای دیگر را» دارند. «احساسات و افکار» به شیوهٔ تغذیه وابسته‌اند. نوعِ ارگانیک شکلی پایدار از فرایندهای استقرار نیرو و «روابط میان نیروهاست.» زندگی فقط به امر ارگانیک مربوط است و فرایندی است ارگانیک که خواست قدرت نیروهای سلطه‌جو به‌واسطه آن مرزهای خود را گسترش می‌دهد(خ.ق، صص ۳ ـ ۳۴۱). خواست قدرت، اصل اساسی همهٔ موجودات ارگانیک، همهٔ ارگانیسم‌ها یا بدن‌ها ــ از آمیب گرفته تا انسان ــ است. این چیزی است بیش از «خواست بقا»؛ رانه‌ای است برای جذب ارگانیسم‌های دیگر ــ بدن‌های دیگر ــ و تسلط بر آن‌ها و از این رو برای افزودن به «کمیت قدرت» (ص ۳۴۵). به عبارت دیگر، خواست قدرت رانه‌ای است معطوف به «افزایش بازتولید»[2] که بدن‌ها با آن تسخیر می‌شوند. در این مدل بسیار کارکردی، بدن هم عامل است و هم ساختار؛ عامل است تا زمانی که منشأ بازتولید است و ساختار است مادامی که بازتولید می‌شود.

---

1. species
2. expanded reproduction

در این حال، عناصر کارکردی ارگانیسم‌ها یا بدن چیستند؟ آن‌ها خودِ اعضا هستند، نیچه می‌نویسد بدن ساختاری سیاسی است که «سلول‌ها و بافت‌ها» در آن به جنگ مشغولند؛ اعضای عالی‌تر، اعضای فروتر را به انقیاد درمی‌آورند و اعضای فروتر در مقام «ابزاری کارکردی» به خدمت اعضای عالی‌تر درمی‌آیند. اعضای بدن، همراه با کل حوادث کثیر موجود در ارگانیسم، محصول خواست قدرتند(خ. ق، صص ۳۴۸-۳۵۵). اعضای حسی در حیوان و انسان به مثابهٔ ابزارهای «تفسیر» عمل می‌کنند (ص ۳۶۰). آن‌ها هرگز نمی‌توانند خود «حقیقت» را بازتولید کنند، بلکه تنها می‌توانند در تفسیر محیط «خطاها»یی به دست دهند که این خطاها برای بدن، کارکردی‌اند. بدین‌سان، حقیقت، به طور کلی، آن نوع خطایی است که دارای بیش‌ترین کارکرد باشد (یعنی سهم بیش‌تری در «افزایش تولید» بدن‌ها داشته باشند). اعضای حسی انسان وقتی از اعضای حسی حیوانات پیشرفته‌ترند که بتوانند تفسیرهایی به دست دهند که خطاهای آن‌ها اختصاصاً کارکردی‌تر باشد.

همین درونمایه خبر از تفاوتی می‌دهد که نیچه بین ابرانسان در مقام «بدنی عالی‌تر» و انسان قائل می‌شود:

> شاید کل تکامل روح موضوعی مربوط به بدن باشد؛ این تاریخ پیشرفت بدنی عالی‌تر است... بدنی ارگانیک که به سوی سطوحی عالی‌تر در حرکت است. شهوت ما برای شناخت طبیعت، ابزاری است که بدن از طریق آن می‌خواهد خود را کامل کند (خ. ق، ص ۳۸۵).

پس اعضای بدن، مخصوصاً اعضای حسی، وجهی کاملاً اساسی در تعریف نیچه از بدن هستند؛ این تعریف به سهولت در کنار «بدن بدون اعضا»ی دولوز و فوکو قرار می‌گیرد.

(۲) بدن‌ها و دانش

درونمایهٔ اصلی نیچه در این‌جا این است که بدن‌های انسانی «باورها» را در

مقام ملحقات اعضای حسیشان ایجاد می‌کنند. یکی از زیر مجموعه‌های این باورها دانش است که «حقیقت» و «سوژه» و مقولات منطقی در آن، به هیچ‌وجه پیش‌اندر[1] نیستند. در عوض، آن‌ها، بر اعضای بدن تا زمانی ماندگارند که منابعی در خدمت افزایش بازتولید باشند. نیچه می‌کوشد با انتقاد از سوژه، کل شبکهٔ مفهومی معرفت‌شناسی را نابود کند. استدلال او، علیه «من» (که آن را معادل «اگو»، «سوژه» و «اراده» در نظر می‌گیرد) بهتر و روشن‌تر از استدلال پساساختارگرایان معاصر است (مثلاً مقایسه کنید با دریدا ۱۹۷۸a، صص ۴۱-۴۵). او می‌گوید دکارت، با این فرض آغاز می‌کند که «اندیشیدن» وجود دارد. نیچه خاطرنشان می‌سازد که این خودش «باوری محکم» است که اگر خیلی خوشبین باشیم باز «پرسش‌انگیز» و «مشکوک» است. دکارت از این فرض سست، به این نتیجهٔ کاذب می‌رسد که «من» وجود دارد. حتی اگر اندیشیدن شبهه‌انگیز نبود، استدلال به نفع «من» منجر به فرض دیگری می‌شد ــ به این صورت که «ذاتی» باید باشد که بیندیشد، که این نزد نیچه، خود مبتنی است بر باور به «ذات» (خ.ق، ص ۲۶۸). نیچه چه بسا با دلایل موجه اضافه می‌کرد که لزومی ندارد این ذات، «من» باشد.

از نظر نیچه، سوژه را باید بر حسب چشم‌اندازباوری[2] و تفسیرها درک کرد؛ [سوژه] وحدتی ظاهری بر «سطح» بدن است که ویژگی آن چندگانگی است. نیچهٔ پسین، ضد اثبات‌گرایی است. او هیچ واقعیتی را نمی‌پذیرد؛ فقط به تفسیرها قائل است. سوژه‌ای در کار نیست؛ تفسیرکننده‌ای در پس تفسیرها وجود ندارد. در عوض، «انگیزه‌ها و نیازهای» ماست که جهان را تفسیر می‌کند، «هرکدام با چشم‌انداز خودش» (خ.ق، ص ۲۶۷). «رویدادها» هم به همین‌سان؛ ما باید بتوانیم رویدادها را فعالیت‌هایی در نظر بگیریم که سوژه‌ای در پس آن‌ها نیست. باید بتوانیم به «آذرخش نورانی»[3] بیندیشیم،

---

1. a priori
2. perspectivism
3. flashing liqhting

بی‌آن‌که به این فکر کنیم که «آذرخش نور می‌افشاند»[1] (خ.ق، ص ۲۸۸).[۴] پس «خود» «توهمی مبتنی بر چشم‌انداز» است؛ «وحدتی ظاهری که همه چیز را، مانند افق، محصور می‌کند.» با این حال «قرائن و شواهد بدن نشان‌دهندهٔ کثرتی هولناک است.»؛ ما باید این «پدیده‌های غنی‌تر» را «به‌عنوان شاهدی برای فهم پدیده‌های فقیرتر» مطالعه کنیم (خ.ق، ص ۲۸۱). دلیل این‌که ما سوژه را باور می‌کنیم ناشی از چشم‌انداز ماست. یعنی چنین باوری دارای جنبه‌ای کارکردی برای افزایش بازتولید بدن‌های انسانی است. ثبات خود، به تفسیر ما از دنیا ماهیتی نظم‌یافته و تغییرناپذیر می‌بخشد که (هرچند لزومی ندارد با واقعیت ارتباطی داشته باشد) «به ما در کنترل محیط و سلطه بر آن کمک کرده است.» اگر خود در وضعِ «بودن» نباشد، بلکه در وضع «شدن» باشد، آنگاه تمامی منطق از هم می‌پاشد.

(۳) آموزهٔ منفی

در *Nachlass* که به خواست قدرت تبدیل شد در بارهٔ بدن کم‌تر از همه از جنبه آموزهٔ منفی‌اش بحث شده است؛ یعنی از جنبهٔ نقد والاترین ارزش‌های ما. بدن‌های ضعیف‌تر، یا «طبقات»، «نژادها»، «سالخوردگان» و «مردمان» این ارزش‌های بردگان را می‌گسترانند. در همین حال، این نظام‌های اعتقادی، ارزش‌های فروتری برای بدن در مقایسه با «امور روحی» قائل می‌شوند. یعنی خویگان آن‌ها بیش‌تر روحی است تا بدنی. این ارزش‌ها، علی‌رغم آن‌که ویرانگر زندگی‌اند، همچون منابعی برای افزایش بازتولید بدن‌های ضعیف به‌کار می‌روند.[۵] اگر بدن‌های ناتوان بتوانند بدن‌های نیرومند را به پذیرش این ارزشگذاری‌ها متقاعد کنند، آنگاه قدرتشان در ویرانگری زندگی، ناتوانان را قادر می‌سازد که بر توانایان سلطه پیدا کنند. مفسران نیچه، گاهی به طرزی نسبتاً خطا، از این ارزش‌های بردگی در مقام اشکالی از خواست

---

1. liqhting flashes

قدرت صحبت کرده‌اند و بدین نحو معتقدند که خواست قدرت می‌تواند انگیزه‌ای باشد برای گونه‌ای «کاهش بازتولید»[1] بدن‌ها. نوعی خلط بین انگیزه (خواست قدرت) و منابعی که این اراده از آن‌ها بهره می‌گیرد، در این تعابیر، وجود دارد. انگیزه همیشه معطوف به افزایش بازتولید بدن‌ها در جهت بیش‌تر کردن منابع است؛ توانایان و ناتوانان از مجموعه‌های متضاد منابع بهره می‌گیرند.

نظام‌های ارزشیِ ویرانگر زندگی ممکن است اخلاقی، شناختی یا زیبایی‌شناختی باشند. در قلمرو اخلاقی، مثلاً در نوع مسیحی، «تحریک‌پذیری بدنی فاسد غلبه دارد.» فرد مسیحی به سهم خود «نیازهای بدن» را نادیده می‌گیرد. «کارکردهای بدنی را به ارزش‌های اخلاقی فرو می‌کاهد. با بدن بدرفتاری می‌کند (ضرورتی برای مسیحی‌جماعت) و زمینه را برای تسلسل 'احساسات گناه‌آلود' فراهم می‌آورد.» «برای این کار فرد باید بدن را در وضعیتی بیمارگون و عصبی قرار دهد.» خواست قدرتِ قلمروهای زیبایی شناختی و شناختی نیز مثل قلمرو اخلاقی متضمن ارزشگذاری است. مثلاً ما از احکام یا قضایا بر حسب «ارزش صدق» آن‌ها حرف می‌زنیم؛ برنامه‌های تحقیقی را در قالب کمابیش پیشرو و کمابیش منحط ارزشگذاری می‌کنیم. نیچه در هنر، ارزش‌های بدنی و غیربدنی را در مقابل هم قرار می‌دهد. او از اثر اولیه‌اش (زایش تراژدی) انتقاد می‌کند، چون بر مبنای تصوری «دوجهانی»[2] در قالب توجیهی زیبایی‌شناختی، یا عدل زیبایی‌شناختی[3] نوشته شده است که در آن، «خواست زیبایی»[4] در نقطهٔ مقابل زشتی این جهان نهاده شده است. نزد نیچهٔ پسین، در مقابل این مفاهیم رمانتیک و حتی مفاهیم مدرن است که «تا ابد آفریننده»،[5] همچون نیرویی مقاومت‌ناپذیر برای ویران کردن... انباز با درد (آن‌جا که) چیزها به هیئت زشتی درمی‌آیند، ظاهر

---

1. diminished reproduction
2. two-world
3. aesthetodicy
4. will to beauty
5. eternally-creative

می‌شود (خ.ق، ص ۲۲۴). از نظر نیچه، آفرینش هنری باید کمیت قدرت را در مزاج هنرمند افزایش دهد و کارکرد آن معطوف به افزایش بازتولید بدن‌های مصرف‌کنندگان هنر باشد (مقایسه کنید با نیچه ۱۹۸۲، ص ۲۸). شکل و محتوای آن باید با خویگان تنانی دیونیزوسی هماهنگ باشد.

(۴) خلاصه

ما از بحث قبلی خود ویژگی‌های زیر را از مفهوم بدن نزد نیچه استخراج کردیم:

(۱) همهٔ ارگانیسم‌ها یا بدن‌ها تحت نفوذ یک غریزه بنیادین برای افزایش بازتولید خودشان هستند؛ انگیزه‌ای که معطوف به افزایش کمیت قدرت‌ها، مطابق با مزاج آن‌هاست. این انگیزه، خواست قدرت است.

(۲) این‌که این افزایش بازتولید (افزایش نیروی زندگی) اتفاق بیفتد، بستگی دارد به نبردهای بدن با بدن‌های دیگر بیرون از خود و روابط مبتنی بر زور بین ذوات درگیر (اعضا، ساختارها، ارزش‌ها) درون بدن.

(۳) باور ما به «سوژه»، «حقیقت» و مقولات منطق فاقد اعتبار عینی است. ما این باورها را مادامی داریم که در افزایش بازتولید بدن‌ها، کارآیی داشته باشند.

(۴) این باورها به دنیای بیرون‌ثباتی کاذب می‌بخشند. آن‌ها تفسیرهایی از جهان بیرون به دست می‌دهند که در کامیابی بدن‌ها، دارای کارکرد و مفید هستند؛ گویی باورها خود را به اعضای حسی ما، به «سطوح بدن‌ها»، می‌چسبانند. بدین‌سان «من»، فکر نمی‌کند، بلکه بدن‌ها به‌واسطهٔ «من» فکر می‌کنند.

(۵) امر روحی(در دانش، هنر و اخلاق) از امر بدنی حاصل می‌شود. سپس این دو اصل، امر بدنی و امر روحی، در حالت تنشی آشتی‌ناپذیر درون بدن به همزیستی می‌پردازند.

(۶) زیربنایِ گفتارِ شناختی، زیبایی‌شناختی و اخلاقی تعادل نیروها میان این اصول است. مثلاً زیبایی‌شناس نیچه‌ای، در جایی به آفرینش هنری ارج می‌گذارد که تولید هنری به افزایش بازتولید در بدن‌های تولیدگر و مصرف‌کننده بینجامد. چنین هنری سلطهٔ دال (آپولونی) را درهم می‌شکند تا پیامی بدنی را به‌واسطهٔ صورت‌ها یا فرم‌های بدنی منتقل کند.

(۷) اخلاق بردگان از حیث محتوا، غیربدنی است؛ خود را به بدن ناتوانایان یا گروه‌های بدن ناتوانایان می‌چسباند؛ زیرا در افزایش بازتولید آن‌ها کارکرد دارد و مفید است. ناتوانایان قادرند این نظام‌های ارزشی را به بدن‌های تواناتری که ضعیف شده‌اند تحمیل کنند و آن‌ها را به انقیاد خود درآورند. با این‌حال، این اخلاق ویرانگر زندگیِ نوع است با توجه به این‌که ارزش‌ها در یک زمان ممکن است (برای نوع) زندگی‌زا باشد و در زمان دیگر ویرانگر زندگی.

ملاحظات نهایی

نظریهٔ بدن برای نظریهٔ اجتماعی اهمیت دارد و به‌ویژه از جنبهٔ کنش در تمایز با ساختار به جامعه‌شناسی نزدیک می‌شود (لش و یوری، ۱۹۸۴). (حداقل) در فلسفهٔ اروپایی تغییری در جایگاه عامل، از ذهن به بدن پدید آمده است. بدین‌سان ما می‌توانیم نظریه مرلو ـ پونتی را درک کنیم که در آن بدن کارگزاری نیت‌مند است. سارترنیز از مواضع اولیهٔ خود، که به نظرش در ماهیت دکارتی بود، انتقاد کرد و در نقد عقل دیالکتیکی[1] و در آثار بعدی‌اش که در مورد فلوبر بود، شماری از احکام فرویدی را به‌کار گرفت و در نتیجه پایهٔ کنش را در بدن قرار داد. حتی یزدان‌شناسی نیز از این تغییر مصون نماند، چنان‌که کارل رانر،[2] آثار آکویناس را تا حدی از منظر هایدگری قرائت کرد که متضمن ضدیت با

1. *The Critique of Dialectical Reason*
2. Karl Rahner

دوگانه‌انگاری و ارزش‌نهادن مجدد بنیادی به بدن بود. اصرار بر مرکزیت بدن یا ناخودآگاه، در نظریهٔ جامعه‌شناختی کنش چندان تازگی ندارد. پارسونز، که سخت تحت تأثیر فروید بود، مصرانه اعتقاد داشت که «عرضهٔ خود»،[1] تا حد زیادی جدا از تدابیر آگاهانهٔ ما و حتی به‌رغم آن‌ها صورت می‌گیرد. نظریه تأثیرگذار پیربوردیو در بارهٔ کنش، مفهوم «ملکه» را مطرح می‌کند که باید با توجه به بدن آن را درک کرد.

به نظر من، اهمیت تبارشناسی ــ در آثار دولوز و نیچه ــ تا حدی به دلیل کمک آن به پیشرفت نوعی جامعه‌شناسی کنش است. به دست دادن این نظریه، خارج از چشم‌انداز این نوشته است. اما اجازه دهید به اجمال از بحثی که در بارهٔ این سه نویسنده کردیم چند رهنمود استخراج کنیم. این نظریه، قبل از هر چیز باید ما را قادر سازد که تبیینی از تأثیرات ساختارهای اجتماعی بر عامل به دست دهیم، و در عین حال باید ساختارهای موجود اجتماعی را نقد کند. نبوغ خاص فوکو در همین جا نهفته است. نیچه و فوکو، از جهات بسیاری، تعهد مشابهی را بر عهده گرفته‌اند. از نظر هر دو، یکی از نتایج مهم این قدرت‌های گفتار، فردی کردن و «ابداع سوژه‌ها»یی است که گویی به بدن‌ها می‌چسبند. با این حال، اشارات نیچه در این مورد که قدرت چگونه بر بدن اعمال می‌شود، حتی اگر با گذشت به آن‌ها بنگریم، باز ناقص است. او نخست از این بحث می‌کند که بدن چگونه از گفتار استفاده می‌کند نه این‌که گفتار چگونه بر بدن اعمال می‌شود. به‌علاوه، نیچه، حتی وقتی ارزش‌ها به حال بدن جنبهٔ کژکارکردی دارند، آن‌ها را به شکل‌های جامعه مربوط نمی‌کند، بلکه منحصراً همچون ارزش‌های طبقات برده در نظر می‌گیرد. فوکو می‌کوشد با قراردادن قدرت به جای طبقات برده این دو نقص را جبران کند (قدرت نه به معنای وبری که در آن خود،[2] امتداد ارادهٔ دیگری[3] است، بلکه قدرت، همچون آن دیگر، خواه همچون پادشاه مستبد خواه همچون «مردم»)

---

1. presentation of self 2. same 3. other

تا هم از خویگان اشراف‌منشانهٔ تبارشناسی نیچه امتناع کند و هم داغ «فردگرایی روش شناختی» را نخورد. بدین‌سان نزد فوکو، «تغییر شکل دادن به نیچه» ضرورتی بود تا بتواند بدن‌ها را به سلاحی عملی و انتقادی مجهز کند ــ منابعی که او آشکارا در اختیار کسانی قرار می‌دهد که در نهادهای کیفری گرفتار آمده‌اند و نیز در اختیار کسانی که مدافعان آن‌هایند و کسانی که به طور کلی در انقیاد گفتار پزشکی‌اند. دیوانگی و تمدن و تاریخ جنسیت، به اتفاق، تصویری از بدن زنانه ارائه می‌دهند که گفتار بهداشت روانی و جنسیت، از زمان پیدایش مدرنیته به این طرف، آن را همراه با گفتارهای خانوادگی، شکل داده است. تأثیرات این برسازی، محققاً، ابداع سوبژکتیویته و جنسیتی زنانه بوده است (و بی‌شک ابداعگرانش مرد بودند) که به نوبت در مقام «وجدانی ناآرام» یا «روح» و همچون «اسارتکده»[1]ای بر بدن‌های زنان اعمال می‌شود. چنین چارچوبی را می‌توان برای تبیین گفتارهای جدیدتر «آزادی جنسی» به کاربرد.

دوم این‌که بدن در چنین نظریه‌ای باید نیرویی مثبت و لیبیدویی احراز کند. این‌که چنین نیرویی در آثار فوکو غایب است، بعداً در مصاحبه‌ای (فوکو،۱۹۸۳) به تأیید او رسیده است. در این‌جا فوکو مجموعهٔ آثار خود را شرح بهایی توصیف می‌کند که انسان باید برای طلب معرفت به نفس بپردازد. فوکو هنگامی به این تشخیص می‌رسد که این آثار را با ثمرهٔ عمر دولوز مقایسه می‌کند که به نظر او، به دست دادن تصوری از نیرویی مثبت‌تر در مفهوم «میل» است. از نظر دولوز، بدن محل تقاطع نیروهای لیبیدویی از یک طرف، و نیروهای بیرونی و نیروهای اجتماعی از طرف دیگر است. تأثیر متقابل این نیروهاست که شکل بدن و کیفیات خاص آن را پدید می‌آورد. نزد دولوز و گتاری، لیبیدو خود به طور اجتماعی، از طریق ویژگی‌های جهانیِ امر اجتماعی، که به واسطهٔ گروه‌های مهم مثل خانواده عمل می‌کند، شکل

1. prison-house

می‌گیرد. نویسندگان ضد ادیپ با نسخه‌های بدیلی که به جای سرمایه‌گذاری انرژی روانی ارائه کرده‌اند، بر قدرت انتقادی تبارشناسی افزوده‌اند. پیشنهادهای اصلی آن‌ها این است که ما نباید سرمایه‌گذاری لیبیدویی در اشخاص و ابژه‌های غیرخانوادگی را همچون سرمایه‌گذاری نمادین در خانواده تلقی کنیم. کاربردهای این مفاهیم محدود به نقد روانکاوی و روان پزشکی راست‌آیین نیست. جنبش همجنس‌خواهان هم می‌تواند در این فهم غیرهنجاری از هویت و نیروگذاری فمینیست‌ها، بدیلی برای قضیب‌مداری لاکانی، و مخالفان نژادپرستی می‌توانند در ناخرسندی آن از سوژهٔ جدایی‌گر، و در هویت‌یابی پیاپی[1] بدیل آن، منابعی پیدا کنند.

به‌نظر من، باید دیدگاه زیست‌شناختی نیچه را نسبت به بدن رد کرد؛ تا حدی به این دلیل که ما نمی‌توانیم بدن خود را در چنین وضعی درک کنیم. با این حال، هر نظریه‌ای در باره بدن باید شامل مجموعه‌ای از مکانیسم‌هایی باشد که بدن با آن خود را بازتولید می‌کند. ارزش سهم نیچه در همین است که در عین حال نقدی است از دریافت مرلو-پونتی از بدن. در این‌جا می‌توانیم وحدت بدن و نیت‌مندی را همچون منابعی درک کنیم که بدن آن‌ها را به خاطر بازتولید خود خلق کرده است. با این حال، زیبایی‌شناسی بدن نیچه، که صبغهٔ دیونیزوسی دارد، پیش‌درآمد پست‌مدرنیسم در هنر است که در آن ــ از دالی و بونوئل گرفته تا سیلویا پلاث و پیتر بروک ــ امر ناخودآگاه به اصل سازمان‌دهندهٔ مسلط تبدیل شده است.

---

1. Serial identification

۳

پست‌مدرنیته و میل

نظریهٔ اجتماعی غربی، پانزده ـ بیست سالی است که شاهد ارتباط‌های معدودی بین تولیدات فکری نظریهٔ انتقادی ـ آلمانی از یک سو، و تولیدات فکری ساختاری ـ فرانسوی از سوی دیگر بوده است؛ علاوه بر این، سکوت یخ‌زده‌ای بر روابط انگلیسی‌ـ آمریکایی‌هایی که از گروه اول الهام می‌گرفتند و آن‌هایی که تحت تأثیر گروه دوم بودند، حاکم بوده است. اخیراً به همت هابرماس مُهرهای این جعبه‌های بدون منفذ شکسته و باب بحث گشوده شد. با دخالت هابرماس بود که ماهیت مسئله‌آمیز و دلالت‌های سیاسی فرهنگ مدرنیستی و پست‌مدرنیستی نمود پیدا کرد.[۱]

حملات انتقادی هابرماس در آغاز متوجه نومحافظه‌کاری فرهنگی در آمریکا و آلمان غربی و علیه ادعاهای نویسندگانی مثل دانیل بل بود که مدعی بودند مدرنیتهٔ فرهنگی با مدرن شدن اجتماعی در تناقض است. اما آماج اصلی حملات هابرماس، چنان‌که منتقدانش گفته‌اند، خود فرهنگ پست‌مدرنیستی، به‌ویژه «نظریهٔ پست‌مدرنیستی» نویسندگان معاصر فرانسویِ متأثر از نیچه بوده است. از نظر هابرماس، مدرنیتهٔ فرهنگی متشکل از حوزه‌های نظری، عملی و زیبایی‌شناختی است که در پایان قرن نوزدهم از هم مستقل شدند. فرضیهٔ او این است که مدرن شدن اجتماعی با این تفکیک سه‌بخشی فرهنگی همراه بوده است. از نظر او نتایج منفی این امر، در

خودمختاری قلمرو زیبایی‌شناختی نهفته است. از این لحاظ، قلمرو زیبایی‌شناختی به کل از زندگی روزمره جدا شده است. از این بدتر، تهی شدن «عقل زیبایی‌شناختی» از محتوای نظری ـ خاصه محتوای اخلاقی ـ عملی‌اش بوده است. نتیجه این‌که مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی، مبنای عقل نظری و عملی را سست کرده است.[۲]

حملات هابرماس به نظریهٔ پست‌مدرنیستی فرانسوی، به دنبال حملات او به مدرنیته زیبایی‌شناختی صورت گرفت. او مدعی است که اهمیتی که نونیچه‌ای‌ها به حوزهٔ زیبایی‌شناختی داده‌اند، منجر به ضعیف شدن عقلانیت عملی و نظری شده است. اعتراض او این است که این تفوق امر زیبایی‌شناختی، متضمنِ غیبتِ وساطت امر اجتماعی (و مخصوصاً غیبت پیوند) میان مدرنیته / پست‌مدرنیتهٔ فرهنگی و اعمال اجتماعی روزمره است. او متذکر نوعی همگرایی بین نظریه‌پردازان فرانسوی پست‌مدرن و نومحافظه‌کاران می‌شود؛ به این معنا که چشمپوشی گروه نخست از عقلانیت ذاتی، راه را برای «تصمیم‌گرایی»[۱] می‌گشاید که گروه دوم مدافع آن هستند.[۳]

در این فصل دو هدف اصلی را دنبال می‌کنیم. اولین هدف روشن کردن مفهوم پست‌مدرنیتهٔ فرهنگی ـ تا حدی از طریق پاسخ به نقدهای صریح هابرماس ـ است ـ مفهومی که می‌توان در نظریهٔ فرانسوی یافت. در این‌جا با بررسی آثار فوکو، ژان ـ فرانسوا لیوتار و ژیل دولوز (که احتمالاً سه نویسندهٔ مهم فرانسوی در این زمینه‌اند) خواهیم دید که نظریهٔ پست‌مدرن پیوند جدایی‌ناپذیری با نظریهٔ میل دارد ـ نظریه‌ای که می‌کوشم خطوط کلی‌اش را ترسیم کنم.

خواهیم دید که نونیچه‌ای‌ها، به‌واقع آثار خود را میانجی‌های اجتماعی تغییر در جهت «سرمایه‌داری پساصنعتی» و تأکیدی بر این امر می‌دانند و این آثار را در پیوند نزدیک با سیاست‌های خُردجنبش‌های اجتماعی در نظر

---

1. decisionism

می‌گیرند. به همین‌سان خواهیم دید که تصور آن‌ها از قلمرو زیبایی‌شناختی، به هیچ‌وجه نوعی زیبایی‌شناسی برشونده نیست؛ نزد نظریه‌پردازان فرانسوی، زیبایی‌شناسی بیش از هر چیز، فعلی سیاسی است؛ نظریه در این‌جا بی‌ارج نشده است، بلکه در مقام سلاحی مهم برای انتقاد از انقیاد سیاسی معاصر و گفتارهای حامی و توجیه‌گر آن به‌کار آمده است.

هدف دوم من برآوردی انتقادی از اصولی است که محل مناقشهٔ بین هابرماس و پساساختارگرایان است. هم هابرماس و هم گروه دوم، نظریهٔ اجتماعی را نظریه‌ای در نظر می‌گیرند که اهتمامش، نبرد با اشکال انقیاد و سلطه است. در این‌جا بیش‌تر متوجه روح آثار هابرماس خواهم بود تا سرزنش‌هایی که نثار پست‌مدرن‌ها می‌کند، و می‌کوشم نشان دهم که مبنای کار او عقیده‌ای است متکی به حقوق اخلاقی یا طبیعی که نظریه‌پردازان فرانسوی، آن را از چارچوب نظری کار خود کنار گذاشته‌اند. خواهیم دید که این غیبت نظام‌مند، راه را بر امکان سلطه می‌گشاید. بعد از آن، به بررسی کلی نقد تندی خواهم پرداخت که لیوتار از هابرماس به عمل آورده است. بنابه استدلال او، عقیدهٔ متکی به وفاق و دست‌کم گرفتن امر زیبایی‌شناختی در نظریهٔ کنش ارتباطی، به همان اندازه، از لحاظ مقولهٔ قدرت و انقیاد، مسئله‌آمیزاست.

هرچند هابرماس گاهی تمایز میان مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی و پست‌مدرنیته را نادیده می‌گیرد، به نظر من این تمایز بسیار مهم است. به اعتقاد بسیاری از مورخان هنر و منتقدان ادبی، مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی، در دهه‌های آغازین قرن نوزدهم شروع شد. این مدرنیته متضمن گسست از بازنمایی بود و از این لحاظ خودارجاع‌گر و، مهم‌تر از همه، متضمن مجموعه‌ای از انواع فرمالیسم بود. مفسرانی چون فوکو و رورتی گفته‌اند که پدیدهٔ مشابهی تقریباً همزمان در معرفت‌شناسی، فلسفه و اخلاق و علوم اجتماعی رخ داده است. از طرف دیگر، پست‌مدرنیته در دههٔ ۱۹۶۰، نشان‌دهندهٔ گسستن از انواع فرمالیسم،

گسستن از دال، تفوق ناخودآگاه، بدن و ماده، میل و رانه‌های لیبیدویی است.[۴] آثار پیتربروک در تئاتر و آثار پلات در شعر را می‌توان مثال زد. فوکو و دولوز و لیوتار نه تنها به این شالودهٔ زیبایی‌شناختی جدید وضوح می‌بخشند، بلکه دلالت‌های سیاسی و اخلاقی آن را هم نشان می‌دهند. نوشته‌های این نویسندگان، جزء لاینفک خودِ پست‌مدرنیسم نظری است.

چه بسا چنین به نظر آید که دامنهٔ اطلاعات مطرح شده در این مقاله گسترده باشد، اما ادعاهای من چندان جاه‌طلبانه نیست. این فصل فاقد استدلالی نظام‌مند در بارهٔ دوره‌بندی هنرها و ادبیات است. همچنین، به این احتمال هم چندان توجهی نشده است که چه بسا نظریهٔ میل، یا در واقع عقلانیت ارتباطی بتواند پایه‌های مضمونی فرهنگ سیاسی «پساصنعتیِ» جنبش‌های اجتماعی را به دست دهد. پس گستردگی مشهود دامنهٔ این مقاله، به دلیل کمک گرفتن از شماری از منابع به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به دو هدف مذکور است.

نظریهٔ اجتماعی در مقام میل

پس ما به ملاحظاتی روی خواهیم آورد در بارهٔ این‌که نونیچه‌ای‌ها، نه فقط زیبایی‌شناسی، بلکه نوعی اخلاق پست مدرنیته را به ما عرضه می‌دارند، که «تفاوت»[۱] و «ابداع»[۲] را در مقابل سلسله مراتب و انقیاد قرار می‌دهد. شاید نکتهٔ مهم‌تر این باشد که آن‌ها آغاز به ترسیم خطوط نوعی نظریهٔ اجتماعی پست‌مدرن کرده‌اند.

پست‌مدرنیتهٔ نظری، مثل پست‌مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی، به معنی گسستن از انواع فرمالیسم است. اگر پست‌مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی متضمن لغو هژمونی امر نمادین از طریق ناخودآگاهی و بدن، در ادبیات و هنرهای زیبا و

---

1. dissensus 2. invention

موسیقی است، از لحاظ فوکو، دولوز و لیوتار، نظریهٔ پست‌مدرن هم قرار دادن «روایت» یا «داستان» در مقابل گفتار است. به دیدهٔ نظریه‌پردازان فرانسوی، پست‌مدرنیتهٔ نظری، قبل از هر چیز، جدا شدن از انواع ساختارگرایی است. پست‌مدرنیتهٔ نظری، در تقابل شدید با جلوه‌های ساختارگرایی، ختم تفوق گفتار، متن، کلمه و دال، و افول هژمونی «نوشتار» را اعلام می‌دارد. با قبول این خطر که چه بسا این تقسیم‌بندی زیادی طرح‌گونه باشد، می‌توان [اصحاب] نظریهٔ اجتماعی فرانسوی را به دو گروه تقسیم کرد: مدرن‌ها و ساختارگرایانی چون بارت، لاکان، دریدا که منبع الهامشان سوسور است و گروه دوم پست‌مدرن‌هایی چون فوکو، دولوز و لیوتار که منبع الهامشان نیچه است. نزد بسیاری از فعالان دانشجوی فرانسوی، برخورد با اقتدار در سال ۱۹۶۸، در عین حال برخورد با انواع ساختارگرایی بود که استادانشان می‌آموختند. این [جنبش] بیرون جهیدن از «زندان زبان» بود. از نظر فمینیست‌ها و عده‌ای دیگر، ختم حاکمیت قضیب‌مداری بود. اگر زیر سنگفرش، ساحل قرار داشت («*Sous les pavés la plage*») پس یقیناً میل هم زیر دال و زیر زبان بود.[۵]

زیبایی‌شناسی مرزشکنی[1]

میشل فوکو مجموعهٔ آثار خود را چونان وصف جستجوی انسان برای معرفت نفس و بهایی توصیف کرد که باید در نتیجهٔ موفقیت این طلب بپردازد.[۶] طلب انسان برای خودشناسی به پیدایش تعدادی «گفتار» منجر شده است. فوکو در دههٔ ۱۹۶۰، برداشتی از «زبان غیرگفتاری» عرضه کرد که می‌توانست در مقابل «گفتار» مقاومت کند. ما می‌توانیم در این «زبان غیرگفتاری» یا «ضد حافظه»، که فوکو آن را ویژگی آثار خود می‌دانست،

1. transgression

نوعی مفهوم پست‌مدرن بیابیم. «گفتار» و «زبان غیرگفتاری» عناصرِ نوعی «مدل فضایی»اند که ظاهراً اساس کار فوکو در دههٔ ۱۹۶۰ بود.

شاید این مدل را در قالب خود و دیگری بتوان بهتر درک کرد. فضای خود فضای روشنی است، فضای گفتار است. عناصری که مشخصهٔ فضای دیگری یا، از نظر فوکو، قلمرو تاریکی است عناصری است که گفتار (و خود) آن‌ها را نادیده گرفته‌اند؛ این‌ها عبارتند از شکل‌ها [یا فیگورهای] دیوانگی، جنسیت یا میل جنسی، میل و مرگ. در دوره‌ای که فوکو، دورهٔ کلاسیک (۱۶۵۰-۱۸۰۰) می‌خوانَدَش، نشانه‌ها و مصداق‌ها در جهانِ خود[1] ساخته می‌شوند و صاحب تشخص می‌شوند. در این دوره، اعمالِ گفتاریِ[2] شاهزادگان پرگوی روشنایی، به صورتی کاملاً مانوی، در مقابل سکوت اراذل تاریکی قرار گرفته است. اما دنیای جدید و سومی، در دورهٔ مدرن با زیبایی‌شناسی کانت، ممکن و با آثار ساد محقق می‌شود و خود را ابداع می‌کند، یا بهتر است گفته شود فضا یا «چینه‌ای»[3] نو پدید می‌آید. یعنی با آنچه فوکو «تولد ادبیات» نامیده است، فضایی «عمودی» در مرز میان تاریکی و روشنایی به‌وجود می‌آید. این فضا فضای «ادبیات غیرگفتاری» است؛ آن‌جا که زبان کدر می‌شود و «وزنی هستی‌شناختی» پیدا می‌کند. در این خم، در این چینه است که پست‌مدرن زاده می‌شود. این فضایی بود که مالارمه، نیچه، باتای و بلانشو آثار خود را در آن، نوشتند و در همین فضاست که کلوسووسکی و فوکو آثار خود را می‌نویسند.

وقتی فوکو در اشاره به آثارش ــ که البته اشاره‌ای به موقعیت ممتاز او در این فضای ادبی هم هست ــ کل آن‌ها را «داستان» می‌نامد، دشوار است این نسبت را ناشی از فروتنی او بدانیم. زبان جدیدِ این فضای عمودی، می‌تواند وصفی سراپا تازه از گفتار و خود به دست دهد. می‌توانند از دیگری (دیوانگی، جنسیت یا میل جنسی، مرگ) به طریقی سخن بگوید متفاوت با

---

1. world of the same 2. discursive practices 3. fold

طریقهٔ سخن گفتار در بارهٔ آن. فیگورهای دیگری می‌توانند گاه و بی‌گاه وارد این چینهٔ زبان غیرگفتاری شوند و در آثار ساد از جنسیت یا میل‌جنسی، در آثار آرتو از دیوانگی، و از زن به صورتی مجادله‌آمیز در تک‌گویی مولی[۱] و هم از او در تاریخ فمینیستی جدید سخن بگویند.

فوکو در دیوانگی و تمدن می‌گوید که در نیمهٔ قرن هفدهم، رابطهٔ جدیدی بین کلمات و چیزها به وجود آمد که شرط پیدایش گفتاری متفاوت در بارهٔ دیوانگی بود، گفتاری که دیوانه را به شکلی نظام‌مند، در قلمرو دیگری قرار می‌داد؛ در فضایی که پیش‌تر از آنِ مردگان بود. در قرن شانزدهم، کلمات و مصداق‌هایشان، که هر دو جوهری ذاتی یا مادی داشتند، از طریق همسانی[۲] به هم مربوط می‌شدند. سخن جدی[۳] با گذاشتن مرگ در حصار، و نه دیوانه که هنوز به طور کلی بیرون از گفتار نبود، در حفظ زندگی می‌کوشید. این اپیستمهٔ قرن شانزدهمی که فوکو ویژگی‌اش را ــ در تمایز با «نشانه‌شناسی» ــ «علمِ هرمنوتیک» می‌دانست، از تصورات رئالیستی از حقیقت که جهان را به دو قلمرو، یعنی به قلمرو روشنایی و دانش از یک سو و قلمرو تاریکی و دیوانگی در سوی دیگر تقسیم می‌کرد، دفاع نمی‌کرد. همان طور که آدرنو و هورکهایمر تأکید کرده‌اند، سنتز دکارتی قرن هفدهم، قطعاً توانایی انسان را در کنترل محیط برانگیخت. اما به چه بهایی؟ فضای گفتاری جدید که در آن کلمات، نشانه‌هایی بودند تهی‌وار که به چیزهای فاقد ژرفا، روشنی می‌بخشیدند، به‌واسطهٔ انتقال دیوانگی از حوزه ابهام به دنیای تاریکی و قرار دادن آن در قلمرو دیگری شکل گرفت. امر پست‌مدرن در دوران اخیرتر در زبان غیرگفتاری عمودی که فضایی بین خود و دیگری برای خودش گشود؛ در چینه‌ای که ضمناً فضای «وحشت» و «رنج جسمانی» نیز بود، در آثار آرتو استقرار یافت و «به کلمات به هنگام فقدان بنیادین زبان حمله برد.»

---

۱. از شخصیت‌های رمان اولیس اثر جیمز جویس، نویسندهٔ ایرلندی.ـ م.

2. similitude

3. serious speech

در این مدل فضایی، دیگری، سکونتگاه فیگورهای دیوانگی، جنسیت یا میل جنسی و مرگ می‌شود و شباهت‌های بسیار نزدیکی با ناخودآگاه فرویدی پیدا می‌کند. زبان غیرگفتاری در فضای بین خود و دیگری، در مبارزه با مرگ پای می‌فشارد. اعمال فرهنگی پست‌مدرن برای بقای خود از دیوانگی و جنسیت یا میل‌جنسی کمک می‌گیرند، و به نقد قلمرو گفتار و انواع ذهنیتی می‌پردازند که پروردهٔ گفتار است. چنان‌که دیدیم، عناصر این مدل را می‌توانیم در دیوانگی و تمدن و نظم‌چیزها باز یابیم.[۷] با این حال، این مدل به کامل‌ترین شکل در آثار و نوشته‌های فوکو در بارهٔ ادبیات در ابتدا و میانه دههٔ شصت پرورانده شده بود.

فوکو در «زبان بی‌کرانی»[1] بعضی از درونمایه‌های موریس بلانشو را در بارهٔ رابطه مرگ و نوشتن می‌پروراند. بلانشو گفته بود که زبان برای اولیس وسیله‌ای بود برای «رویارویی» با مرگ. «او می‌تواند از دست سرنوشتی که از طریق پیگیری سخن داستانی‌اش بر او عرضه می‌شود به فضایی بگریزد که بر مرگ حد می‌گذارد، اما ضمناً رویاروی آن قرار می‌گیرد، [فضایی که] داستان در آن قلمرو طبیعی‌اش را برپا می‌دارد.»[۸] زبان با انعکاس دادن خویش با گشودن فضایی در مرز مرگ و رساندن خود به بی‌کرانی، از مرگ می‌گریزد. هایدگر زمان را امری می‌داند که به صورت اجتماعی ساخته می‌شود و تابع زبان است. خود زبان به نزد ما به‌واسطه تأملش بر مرگ و در مقابل مرگ ساخته می‌شود و منحصراً در ابعاد مکان و گذشته‌ای بی‌کرانه و آینده‌ای بی‌کرانه عمل می‌کند. زبان این کار را «به‌واسطهٔ زمزمه‌ای که خود را مضاعف می‌کند، از طریق برپا داشتن 'بازی بی‌پایان آینه‌ها' انجام می‌دهد.»[۹]

یکی از اثرگذارترین درونمایه‌های نظم چیزها، درونمایهٔ «تولد ادبیات» است. در «زبان بی‌کرانی» در آغاز قرن نوزدهم، مذهب، مقدم بر تولد ادبیات،

---

1. language to infinity

فضایی را اشغال کرده بود که در مقابل مرگ قرار داشت. برای تولد ادبیات کافی نبود مردم بی‌خدا شوند؛ زبان باید از طریق مرزشکنی نهایی ــ که معادل شاه‌کشی در مراقبت و تنبیه و پدرکشی و مادرکشی در من، پیر ریویر[۱۰] است ــ خدا را به قتل می‌رساند و جای کتاب مقدس[1] را می‌گرفت.[۱۱] اما تولد ادبیات چیزی بیش از مرگ خداست. این تولد به معنی آن است که زبان به‌واسطه کارگزاری قابله‌هایی مثل ساد و هولدرلین، باید گفتار را به آتش می‌کشید و برگذرش از مرز گفتار و رسیدن به قلمروی دیگر (مرگ، دیوانگی، جنسیت یا میل جنسی) پای می‌فشرد.[۱۲] زبان باید این کار را از طریق افراط[2] انجام دهد که عبارت است از عمل نامیدن از طریق مرزشکنی. در دورهٔ کلاسیک، فن بلاغت جزء لاینفک بازنمایی بود و در رأس همهٔ دانش‌ها قرار داشت. ادبیات آن‌جا شروع می‌شود که فن بلاغت پایان یابد؛ «در لحظه‌ای که... زبانی ظاهر می‌شود که همهٔ زبان‌های دیگر (زبان مذهب و گفتارهای کلاسیک) را کنار می‌نهد و در شعلهٔ تابانش می‌سوزاند و شکل گنگ اما مسلطی را می‌زاید که در آن مرگ، آینه و توالی موج‌وار کلمات به جانب بی‌کرانی، به اجرای نقش می‌پردازند.»[۱۳]

اگر فوکو آثار بلانشو را در قالب امر پست‌مدرن، آثاری می‌دید رویاروی مرگ، آثار ژرژباتای را در قالب بهره‌گیری پست‌مدرن زبان غیرگفتاری از جنسیت یا میل‌جنسی می‌فهمید. مفهوم اصلی در این برداشت، «مرزشکنی» است. باتای می‌گفت که در عرفان مسیحی، جنسیت، وجد[3] و خلسه[4] از روح برنیامده‌اند، بلکه در «دل الوهیت» وجود دارند.[۱۴] در قرن نوزدهم، همچنان که مفهوم جنسیت به ابژهٔ گفتار تبدیل می‌شد، خود جنسیت، در فضای دیگری جای گرفت یا به قلمرو ناخودآگاه منتقل شد. امر شهوانی، به‌واسطهٔ مرزشکنی است که دوباره نمایان می‌شود و به زبان غیرگفتاری به سخن

---

1. Word
2. excess
3. rapture
4. ecstacy

درمی‌آید. مرزشکنی نه فقط به معنی برقراری ارتباط از طریق جنسیت است،[۱۵] بلکه ریشهٔ آن است. جنسیت به‌واسطه مرزشکنی، وسعتی زیاده پدیده می‌آورد که در دل محدودیت قرار دارد. مرزشکنی که طلایه‌دارش عرفان مسیحی است و در کلمات ژرژ باتای به تجلی در می‌آید، هم نامقدس کردن امر مقدس و هم مشخص کردن امر مقدس جدید است. نزد فوکو، کامجویی[1] که زبان آینده است،[۱۶] «باید بر محدودیت‌های مرگ خدا غلبه کند.» «مرزشکنی در دنیایی که دیگر هیچ معنای مثبتی در امر مقدس نمی‌بیند، یگانه روش کشف امر مقدس در جوهر بی‌واسطهٔ آن است.»[۱۷] در عمل «مفرط» کشتن خدا، مرزی که شکسته می‌شود مرزِ خدا یا مذهب نیست، بلکه مرزِ جهان «محدود و پوزیتیویستی» است، جهانی که گفتار بر آن حک شده است.

از نظر فوکو، مهم‌ترین ابزار مرزشکنی در رمان‌های باتای «چشم» است. چشم، که در محدودهٔ گشوده زبان غیرگفتاری ساکن است، فضایی است که باتای با تکیه بر آن سخن می‌گوید. «چشم شکلی است که مرز محدودهٔ خودش را می‌شکند.»[۱۸] چشم به‌واسطهٔ مرزشکنی، به درون و بیرون می‌نگرد. وقتی به درون می‌نگرد، شب دیگری[2] را روشن می‌کند. اما چشم، «ظهور سرد تابنده‌اش را مدیون تاریکی است.»[۱۹] چشم در مقام چراغی که مایه‌اش تاریکی است، به درون جهان سرریز می‌کند و روشنی‌اش می‌بخشد [و در مقام] آینه، جهان را در سیاهچال[3] خود جمع می‌کند.»[۲۰]

بلانشو و باتای پیرو نیچه بودند. پیر کلوسووسکی هم نیچه‌ای است. در بندهای پیشین دیدیم که دیوانگی، مرگ و جنسیت در فضای دیگری[4] جای گرفته‌اند. در مقالهٔ فوکو در بارهٔ کلوسووسکی، این فضا سکونتگاه امر

---

1. eroticism
2. The night of the other
3. black spot
4. the Other

شیطانی[1] است.[۲۱] عنوان این مقاله «نثر آکتئون»[2] است. آکتئون که شکار را از کیرون، قَنطورَسِ فناناپذیر، آموخته است، پنهانی به تماشای تن‌شویی آرتمیس (دیانا) می‌پردازد و بر اثر تحریک به سرعت بدل به گوزن نری می‌شود که سگ‌های شکارش او را می‌بلعند. نثر کلوسووسکی مادامی که مرز را می‌شکند، مادامی که چشمش به آرتمیس الهه بی‌حرمتی می‌کند، مادامی که از محدوده‌های گفتار برمی‌گذرد، نثر آکتئون است.

مشخصهٔ زبان غیرگفتاری و همتای آن در کنش اجتماعی در دوران پست‌مدرنیته، در جایی که بود و نمود و دال و مدلول پیوند گسسته‌اند، وانموده[3] است. نثر کلوسووسکی و کنش آکتئون حاوی وانموده است و چیزی که در تن‌شویی آرتمیس نظرگیر است، نه آرتمیس که وانمودهٔ اوست.[۲۲] وانمودهٔ کلمات آکتئون و وانمودهٔ دیانا هر دو به‌واسطهٔ «امر اهریمنی» منتقل می‌شوند. وانموده‌ای که به‌واسطه «خدانمودِ»[4] آرتمیس ظاهر می‌شود، در عین حال اهریمنی است که واسطهٔ میان خدا و آدمیان است و نثر غیرگفتاری آکتئون (کلوسووسکی) تجسم مجدد آیین‌گنوسی و تفسیرهای دوگانه‌انگارانه از مسیحیت در جایی است که امر شیطانی قلمرو دیگری را ترک می‌کند.[۲۳] بدین‌سان از نظر فوکو (و آن طور که او می‌گوید از نظر ژید، کلوسووسکی و بورخس) شبحِ[5] وانموده ــ تقلید از جوهری که خود یک تفسیر است ــ نه فقط در قلمرو کلمات و چیزها، بلکه در قلمرو آدمیان و کنش اجتماعی، ساکن می‌شود.[۲۴]

تا جایی که می‌دانیم، فوکو، حداقل در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هرگز از اصطلاح پست‌مدرن استفاده نکرد. در نظم چیزهاست که بیش از هر جای دیگری به کاربرد این اصطلاح نزدیک می‌شود؛ فوکو در این کتاب متذکر می‌شود که زبان غیرگفتاری نیچه و مالارمه، ناقد امر مدرن است، و به دورانی

---

1. diabolical
2. La prose d´ Acteon
3. simulaucra
4. Theophany
5. spectre

اشاره می‌کند که تا حدی فراسوی مدرن است.[۲۵] در هر حال، زیبایی‌شناسی فوکو، در جایی که از فرمالیسم جدا می‌شود و مبنای خود را بر ناخودآگاهی می‌گذارد، نوعی زیبایی‌شناسی پست‌مدرن است. شاهد این امر را در آن‌جا می‌توان یافت که نویسندگان مورد توجه فوکو که از آثارشان برای تدوین نظر خود در بارهٔ زبان غیرگفتاری بهره گرفت ــ نیچه، آرتو، بلانشو، باتای، کلوسووسکی ــ از پیشگامان زیبایی‌شناسی پست‌مدرن بودند. در آثار فوکو، پست‌مدرنیتهٔ فرهنگی، چنان‌که اشاره کردیم، به صورت مدل «طرد[1] [تبعید] و مرزشکنی» تصویر شده است. در این‌جا گفتار، شکل‌هایی مثل دیوانگی، مرگ، جنسیت و امر شیطانی را به قلمرو دیگری یا ناخودآگاه تبعید می‌کند. پست‌مدرنیتهٔ فرهنگی یا زبان غیرگفتاری در فضایی بین گفتار و ناخودآگاه رشد می‌کند. سپس شکل‌های ناخودآگاه به‌واسطه این زبان غیرگفتاری، از محدودهٔ فضای گفتار برمی‌گذرند [مرز آن را می‌شکنند]. از این لحاظ باید معلوم باشد که علی‌رغم نظرهابرماس، آنچه در این‌جا اهمیت دارد امری است مهم‌تر از زیبایی‌شناسی. فوکو در بدو امر، پست‌مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی را پایه‌ای در نظر می‌گیرد برای نوعی مداخله‌جویی نظری. وقتی نظریه از طریق مرزشکنی در قلمرو گفتار عمل می‌کند، نقدی پدید می‌آورد که آشکارا عملی و سیاسی است ــ نقد گفتار، نقد اشکال انقیاد. ماهیت عملی و سیاسی چنین نقدی، در رابطهٔ آگاهانه‌ای که فوکو با جنبش‌های اجتماعی و خرده سیاست‌های دههٔ ۱۹۷۰ برقرار کرد نهفته است. در هر صورت، سیاست فرهنگی مرزشکنی نزد فوکو، گونه‌ای وانمودهٔ غیرعقلانیِ عقلانیت ارتباطی یا عقل عملی نزد هابرماس است. خلاصه این‌که زیبایی‌شناسی فوکو، چنان‌که [ادوارد] سعید اشاره کرده است، «علم اخلاق زبان‌ها»ست.[۲۶]

در این‌جا باید به چند ویژگی مهم آثار فوکو اشاره کنیم. مجموعهٔ آثار فوکو، به طرق گوناگون و درخور توجهی، موضوع مسئله‌آمیز میل را نادیده

---

1. exclusion

گرفته است. اول این‌که باید اشاره کرد که سنت فرانسوی ژرژ کانگیِم[1] در تاریخ و فلسفهٔ علم بر فوکو اثر گذاشته است، به طوری که این تأثیر محققاً، نزدیک است که با تأثیر نیچه بر تفکر او برابری کند.[۲۷] دوم این‌که کار فوکو در «دورهٔ میانه»، دارای منابع ساختارگرایانهٔ مهمی است. در نظم چیزها و مخصوصاً در دیرینه‌شناسی دانش، جای روابط قدرت و تصور لیبیدویی (دیوانگی، بدن) از عامل را، که در آثار اولیه و اخیر او در اکثر موارد غایب است، جستجوی پیش‌شرط‌های ساختاری و خصایص ساختاری گفتارها می‌گیرد. ساختارگرایی و مدرنیسم زیبایی‌شناختی، به مفهوم دقیقی که در این‌جا به‌کار برده‌ام، هر دو از نوع فرمالیسم‌اند؛ از این لحاظ که رابطهٔ شفاف بین دال و مدلول را از هم می‌گسلند. دو پهلو بودن رویکرد فوکو نسبت به ساختارگرایی، در نوسانش بین ارزش مدرن و پست‌مدرن، منعکس شده است. قرائت فوکو از کلوسووسکی، که پیش‌تر به آن اشاره کردم، عناصری مدرن و پست‌مدرن در خود دارد. مقالهٔ او در بارهٔ مگریت که بسیار مورد نقد و بررسی قرار گرفته است ــ این یک چپق نیست[2] ــ متمرکز است بر همجواری امر گفتاری و امر شکلی در امر پست‌مدرن و گسست او از همگونی[3]های زیبایی‌شناسیِ بازنمایی و تمایلش به زیبایی‌شناسیِ «همسانی»[4].[۲۸] واقع امر این است که نمونه‌های ایده‌آل از امر مدرنِ آپولونی و امر پست‌مدرنِ دیونیزوسی در واقعیت وجود ندارد؛ مثلاً اولیس جویس را در نظر بگیرید. در جای جای جوهرانگاری[5] غنایی امر صوری [کاری که ددالوس می‌کند] صداهای بلوم که اید را نجوا می‌کند قرار گرفته است.[6] در واقع، هم لیوتار و

---

1. Georges Canguihem

۲. میشل فوکو، این یک چپق نیست، ترجمهٔ مانی حقیقی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۳. resemblance: حالتی که دو یا چند چیز به یک الگو شبیهند، اما از آن فروترند.

۴. similitude: حالتی که دو یا چند چیز با پایگاه یکسان به هم شبیهند.

5. hypostatization

۶. ددالوس و بلوم از شخصیت‌های اصلی رمان اولیس‌اند. چنان‌که پیداست، نویسنده ددالوس ←

هم دولوز عناصرِ مدرن را با زیبایی‌شناسیِ بسیار پست‌مدرن خود درهم می‌آمیزند. از این لحاظ باید خاطرنشان کنیم که مگریت را معمولاً پست‌مدرن به معنایی که در این‌جا به‌کار بردیم می‌دانند.[۲۹] در واقع، تصور عام این است که سوررئالیسم به عنوان یک ژانر، انکار فرمالیسم و امر آپولونی و توجه به رؤیا، تحریکات اید و ناخودآگاه است، و فوکو آثار تعداد زیادی از سوررئالیست‌ها یا آن‌هایی را که پیوندهایی با سوررئالیسم دارند ــ نه فقط مگریت، بلکه باتای، روسل و آرتو ــ موضوع مقالات خود می‌کند.

سوم این‌که فوکو در مصاحبه‌ای که در نشریه *Telos* در سال ۱۹۸۳ منتشر شد، نظر خود را از مفهوم دولوزی «میل» جدا می‌کند. او می‌گوید اگر دولوز به اعتبار خواست قدرت، پیرو نیچه است، او خود به اعتبار «خواست دانش» پیرو نیچه است.[۳۰] تصور من این است که فوکو، چنان که در فرانسه مرسوم است، [۳۱] میل را با خواست قدرت یکسان پنداشته است. از سوی دیگر، «خواست دانش» در قطعات بازمانده و یادداشت‌های نیچه آمده است که پس از مرگش به صورت خواست قدرت منتشر شده است. با این حال این مفهوم با مفهوم «اخلاق بردگان» در تبارشناسی اخلاق، سازگار است. فوکو از نخبه‌گرایی موجود در مفهوم نیچه دور می‌شود، ولی خواست دانش را گفتاری می‌داند که خصم خواست قدرت یا خواست میل و بدن است. این گفتهٔ فوکو که او و دولوز درگیر طرح‌های متفاوتی بوده‌اند، به آن معنی نیست که این طرح‌ها تکمیل‌کننده هم نیستند. اما فوکو، حتی در نیمهٔ دههٔ ۶۰ و تا حدود سال ۱۹۶۸، زمانی که بیش از پیش به دولوز نزدیک بود، هرگز نظریهٔ مثبتی در بارهٔ میل و بدن ارائه نداد و بدن را گونه‌ای بُردار منفعل می‌دانست که گفتار بر آن

را آپولونی و بلوم را دیونیزوسی می‌داند. در اولیس، ددالوس به فلسفه و هنر و زندگی می‌اندیشد، اما بلوم غرق در حسیّات است؛ جریان سیّال ذهن بلوم از درون این اندیشه‌ورزی‌های ددالوس فوران می‌کند. ـ م.

اثر می‌گذاشت. ظاهراً فوکو در جلد اول تاریخ جنسیت «میل» را بخشی از گفتار می‌داند.[۳۲]

در این‌جا، عامل در بدنی جایگیر می‌شود که مقاومت‌هایش صرفاً متکی بر لذت‌های هنری شهوانی است. فوکو در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و در دههٔ ۱۹۸۰ بیش از پیش از نظریه میل دوری می‌گزیند. این امر شاید تا حدی ناشی از تغییر در فعالیت سیاسی او از موضع چپ‌گرا به موضعی لیبرال‌تر و میانه‌روتر بود و شاید هم تا حدی ناشی از تماسی بود که در آمریکا با دانشوران پیرو فلسفهٔ تحلیلی از یک سو، و با آثار وبر و مکتب فرانکفورت از سوی دیگر، برقرار کرد.[۳۳] از این‌رو، با فرض وجود ابهامی پایدار و آشکار در فوکو نسبت به مسئله میل، تأکید می‌کنم که در بالا استدلال نکرده‌ام که فوکو نظریه‌پرداز میل است، بلکه می‌گویم در کار او می‌توان عناصری از نظریهٔ میل جست، و این چیزی است که می‌کوشم بعداً روشن کنم.

فوکو علاوه بر داشتن این دیدگاه دو پهلو نسبت به نظریهٔ میل، دیدگاهی غریب‌تر نسبت به آنچه مدرن را می‌سازد، دارد. او در بخش عمدهٔ آثارش، دورهٔ مدرن را، که تقریباً از سال ۱۸۰۰ شروع می‌شود، از دوران کلاسیک، که از سال ۱۶۵۰ تا ۱۸۰۰ ادامه دارد، متمایز می‌کند. بنابراین، چهار ویژگی عمدهٔ عصر مدرن باید این‌ها باشند: (۱) گسست از دوگانه‌انگاری معرفت‌شناختی و گرایش به رابطهٔ درون‌ماندگار میان مفاهیم و مصداق‌هایشان، (۲) قدرت آغاز می‌کند به این‌که بیش‌تر به صورت درون‌ماندگار و مثبت عمل کند تا به صورت «برشونده» و سرکوبگرانه، (۳) تولد علوم انسانی، (۴) رفعت بخشیدن به موضع مقدم امر اجتماعی. فوکو در مصاحبه روشنگرانه‌اش با نشریه *Telos* ظاهراً ترجیح می‌دهد که از امر مدرن به عنوان رشته‌ای از انواع فرمالیسم که ویژگی قرن بیستم است، صحبت کند. در این‌جا او به نظر عام منتقدان ادبی و هنری [۳۴] نزدیک‌تر می‌شود، اگرچه چارچوب فرمالیستی را به قلمرو نظری گسترش می‌دهد. ادعاهایی که در

نسبت با خویگان پست‌مدرن در آثار فوکو مطرح کردم هم به دیدگاه نامتعارف اما بی‌نهایت بصیرت‌آمیز قبلی او در بارهٔ امر مدرن مربوط است و هم به دیدگاه قراردادی‌تری که مدرنیسم را به صورت انواع فرمالیسم در نظر می‌گیرد. در هر دو مورد، زبان غیرگفتاری میل، دیوانگی و رؤیا مرز گفتار را می‌شکند و آن را به هم می‌ریزد. جالب این‌که فوکو در پایان نظم چیزها، ساختارگرایی فرمالیستی را صرفاً استمرار ظاهراً مسخ شدهٔ درونمایه‌های اصلی امر مدرن در علوم انسانی می‌داند.[۳۵] فوکو بر این نظر است که کوشیده است معادلی نظری برای زبان غیرگفتاری مالارمه و آرتو فراهم کند و بدین‌سان خواسته است راهی را نشان دهد که چه بسا به آنچه بعد از امر مدرن می‌آید، بینجامد.

سرانجام این‌که شاید بپرسیم چرا فوکو، بر خلاف لیوتار، به نقدهای هابرماس، چه با دفاع از خود و چه با نقد برنامهٔ هابرماس، پاسخ نداد. در این‌جا فقط می‌توان به حدس و گمان متوسل شد. [اول این‌که] احتمالاً فوکو آشنایی چندانی با آثار هابرماس نداشت تا بتواند جواب مناسبی فراهم کند؛ می‌دانیم که او در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰، در مورد این نوع مناظرات، جانب احتیاط را بسیار رعایت می‌کرد.[۳۶] دوم این‌که فوکو هیچ تفسیر مستقیمی از آثار معاصرانش نمی‌کرد. سوم این‌که، همان طور که پیش‌تر گفتم، فوکو رفته‌رفته موضع مثبت‌تری نسبت به وبر و مکتب فرانکفورت پیدا می‌کرد. به‌علاوه، اغلب نقدهایی که نظریه‌پردازان از موضع فوکو و هابرماس نسبت به دیگری نوشته‌اند، چندان ثمربخش نبوده است، چرا که آن‌ها چنان مشغول پیگیری اهداف خود بوده‌اند که به طرف مقابل کم‌تر توجه کرده‌اند. به نظر من، اخلاق مرزشکنی که پیش‌تر به آن اشاره کردم و بخشی از خویگان آثار فوکوست، همان‌قدر به‌کار نقد اندیشهٔ هابرماس می‌آید که به‌کار نقد گفتارهای دیگر مدرن. ظاهراً بر عهدهٔ ما دست‌اندرکاران علوم انسانیِ «بهنجار» ــ یعنی کسانی که خدایان در گوششان نجوا نمی‌کنند ــ

است که معنای این Auseinaderstung / جدایی میان «مرزشکنی» و نظریهٔ اجتماعی ارتباطی را بفهمیم و آن را نقد و نقد متقابل کنیم.

لیبیدو و بازی‌های زبانی

بسیاری از کسانی که در مناظرهٔ مربوط به پست‌مدرنیسم شرکت می‌کنند، از جمله هابرماس، وضعیت پست‌مدرن[1] را اثری مهم برای بحث می‌دانند، اما هیچ‌کدام کاری به این ندارند که کتاب لیوتار در بارهٔ چیست. اگرچه این کتاب لیوتار متن شاخصی از نظر هابرماس و مکتب فرانکفورت است، کارهای پیشین او [۳۷]کاتالیزور مهمی برای احتمالاً مؤثرترین اثر نظریهٔ پست‌مدرن در فرانسه است ــ یعنی برای ضد اودیپ دولوز و گتاری. مابعداً به وضعیت پست‌مدرن و به ویژه به تلقی آن از رابطهٔ بین پساصنعت‌گرایی و اشکال پست‌مدرنیستی دانش برخواهیم گشت، اما ابتدا بگذارید به آثار اولیهٔ لیوتار، آن‌جا که به هنر و نقد در پست‌مدرنیته پرداخته است، توجه کنیم.

اگرچه فوکو با زبان نظری بازیگوشانه و غیرگفتاری به نقد گفتار پرداخت، زبانی که از میل نیرو می‌گرفت، اما موضوع مطالعهٔ او میل نبود بلکه گفتار علوم انسانی بود. در مقابل، لیوتار، بی‌چون و چرا، «متافیزیسین میل» است. میل نزد لیوتار، همان لیبیدوی فروید است. لیبیدوی فرویدی «منجمد می‌شود»[2] تا شبکه‌ای روانی بسازد. به همین‌سان، از نظر لیوتار، جریان‌های میل در «دستگاه‌های لیبیدویی[3] (یا «تپنده»[4])، تن‌آور می‌شوند. از نظر لیوتار و نیز فروید، رفتار انسان تابع این انرژی تن‌آور گشته است که بر جریان‌های انرژی روانی اثر می‌نهد و آن‌ها را منتقل می‌کند. فروید تنوع در کیفیات شبکهٔ روانی را در بیماران فردی، با توجه به وضعیت فرد فرد بیمارانش، در این‌جا و اکنون توضیح می‌داد. از طرف دیگر، لیوتار با انواع اعمال فرهنگی سروکار

---

۱. ژان‌ـ فرانسوا لیوتار، وضعیت پست‌مدرن، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران، گام نو، ۱۳۸۰.

2. Solidifies 3. libidinal dispositives 4. pulsional

دارد. و، از این‌رو، دستگاه‌های لیبیدویی در نظر او از فرهنگی به فرهنگ دیگر و در طی تاریخ تغییر پیدا می‌کنند.[۳۸]

نزد لیوتار اثر هنری ــ و دستگاه همتای آن ــ در نسبت با شدت انرژی‌ای که به مصرف‌کنندهٔ هنر منتقل می‌کند، از ارزش برخوردار است. هرچه اثر هنری کم‌تر به بازنمایی بپردازد، انگیزه‌های لیبیدویی بیش‌تری در مصرف‌کننده به وجود می‌آورد. دلیل آن (مثلاً در نقاشی) این است که دستگاه لیبیدویی بازنمودی در ابژه‌ای سرمایه‌گذاری می‌کند که نقاشی شده است، حال آن‌که دستگاه مدرن، انرژی را در خود عمل نقاشی [«ذخیره»] و به آن منتقل می‌کند. چون مورد دوم است که انرژی را به مصرف‌کنندهٔ هنر منتقل می‌کند، نقاشی مدرن می‌تواند چنین جریان و شدتی را به حداکثر برساند. بازنمایی کامل نزد لیوتار تقریباً مطابق است با بازنمایی دورهٔ کلاسیک نزد فوکو و «پوزیتیویتهٔ» انرژیک ناقص نزد او، مطابق است با دورهٔ مدرن نزد فوکو، حال آن‌که پست‌مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی نزد او به نوعی انرژی نزدیک می‌شود که کاملاً شناور است و مدام تغییر شکل می‌دهد.[۳۹] ضد نشانه‌شناسی نظام‌مند لیوتار از سخن گفتن در بارهٔ نشانه‌ها و نمادها امتناع می‌کند و فقط از «انتقال» «واقعی» و «مادی» انرژی روانی سخن می‌گوید. به این ترتیب دستگاه نظری او، چندان در مورد انواع فرمالیسم مدرنیستیِ دال به کار نمی‌آید؛ چه در شعر الیوت باشد چه در نقد ادبی سوسوری‌هایی مثل بارت و دریدا.

لیوتار، مانند فوکو، دوره‌بندی‌های دوگانه‌ای را در این زمینه عرضه می‌کند که در آن‌ها دوره‌ها با هم متضادند. با این حال، بهتر است که همان تمایز پیش‌گفتهٔ مرسوم مدرن / پست‌مدرن را حفظ کنیم. نزد لیوتار، در موسیقی، شوئنبرگ در مقام آهنگساز و آدرنو در مقام منتقد، هر دو مدرن هستند و دستی در زیبایی‌شناسی بازنمایی و دستی در اقتصاد لیبیدویی دارند. ساخته‌های شوئنبرگ قطعاً از لحاظ «انتزاع شنیداریشان، از لحاظ بی‌تفاوتی

نسبت به تکرار ظاهراً طبیعی تفاوت‌ها... تعمیم‌دادن اصل سری‌ها[1] به همهٔ ابعاد صدا»[۴۰] مدرن هستند، اما این دستگاه بنیادین جدید که به‌واسطهٔ نقد از دل دستگاه قدیم و کلاسیک بیرون می‌آید، خود «نیایش‌سرایانه»[2] باقی ماند. فرمالیسم شوئنبرگ در مقایسه با بازنمایی کلاسیک و «انرژی‌شناسی»[3] پست‌مدرن، نوعاً مدرن است. شک‌آوری موسیقی ـ همچون ـ نقد نزد شوئنبرگ، مادامی که در آن همه چیز نسبی است، فرمالیستی است. ساختارهای زهی شوئنبرگ دیگر ربطی به حواس ما ندارد بلکه فقط «مونادهایی هستند که سیادت یک طرح در کنار هم قرارشان داده است.» او جنبش رمانتیسم را برای دور شدن از «تم» به نهایت رسانید. لیوتار در این خصوص از تمایزی استفاده می‌کند که بنونیست[4] بین «گفتار» و «روایت» (récit) نهاده است. موسیقی شوئنبرگ در این مفهوم، در مقایسه با روایت‌های موسیقی کلاسیک، «گفتار» است. اما این موسیقی، «گفتار ایمانی» است که «ماده را بی‌حس» می‌کند و «به محو کردن بدن لیبیدویی می‌انجامد.»[۴۱] در موسیقی شوئنبرگ «مربع جادویی[5]... ظهور ساخت و خنثی‌کردن تفاوت‌های موجود در شدت است.» بدیل پست‌مدرنیستی این نوع موسیقی نزد لیوتار، موسیقی «فی‌البداهه»[6] است؛ آلات موسیقیِ دم‌دستیِ جان کیج است؛ آنچه او می‌خواهد «موسیقی شدت [است]، ماشینی پرسروصدا بدون غایتمندی... موسیقی سطح، بدون عمق، که مانع بازنمایی می‌شود.» این موسیقی، نوعی «سیاست شدت است نه سیاست تراژدی.»[۴۲]

---

1. principle of the series
2. liturgical
3. energetics
4. Benveniste
۵. magic square: مربعی که به مربع‌های کوچک‌تر تقسیم شده و هر کدام از مربع‌های کوچک‌تر حاوی عددی است به طوری که مجموع اعداد همهٔ ستون‌های افقی و عمودی و ضربدری یکسان است.ـ م.
6. aleatory

معادل پست‌مدرن کیج در قلمرو نظریه خود لیوتار است، چنان‌که همتراز مدرن شوئنبرگ آدرنو است. به عقیدهٔ لیوتار، آدرنو وجوه اشتراک زیادی با بدبینی و نیست‌انگاری ویـنِ فـروید و شـوئنبرگ در آغـاز قـرن دارد. آدرنـو دریافته بود که سرمایه‌داری سوبژکتیویتهٔ انسان را ویـران کـرده است و ایـن فرایند را شکست تلقی می‌کرد. او همچنین فـقدان مـحتوا را در هـنر نـتیجهٔ سوبژکتیویتهٔ بیگانه شـدهٔ هـنرمند مـی‌دانست. لیـوتار مـی‌خواهـد هـم ایـن ویرانگری سوبژکتیویته و هم فروپاشی محتوای زیبایی‌شناختی را [برخلاف آدرنو] تأیید کند. لیوتار به درستی استدلال می‌کند که آدرنو بر شباهت میان موسیقی هـمچون نـقد نـزد شـوئنبرگ و نـقد نـظری خـودش واقـف است. بدین‌سان آدرنو در مقام مدرنیست، جدا شدن تصنیفات شوئنبرگ را از امر حسی تأیید می‌کند، گونه‌ای جدایی که طی آن او به دانش از لحاظ کـیفیات مـــجردش نـــزدیک مـــی‌شود.فلسفهٔ موسیقی جدید،[1] در صـــحبت‌های دکترفاستوسِ‌مان طنین‌انداز می‌شود. مان، که یکی از سه‌اقـنوم بـزرگ رمـان مدرن است، چیزی را به روایت آورده است که آدرنو در گفتار وصف کرده است. لِورکوهن،[2] تنها از طریق بیماری، کـه در روسپی‌خانه دچـارش شـد، مـی‌توانـد نـقد مـوسیقایی کـیفی‌اش را پـدید آورد. از ایـن لحـاظ، مـدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی تنها به صورت بیماری است که می‌تواند ظاهر شود.[۴۳]

نزد لیوتار، نقاشی و نوشتن اشکالی از «نقش زدن»[3] اند که در آن‌ها انرژی از طریق دست (که میانجی یک دستگاه است)، بر «زمینه»[4] نشان می‌زند. در هر دو، انرژی برآمده از رسانهٔ هنری ــ که بر زمینه حک شده است ــ از طریق چشم فرد به مخاطب منتقل می‌شود.[۴۴] از نظر او، نوشتن «نقش زدن» غیر

---

1. Philosophy of the New Music

۲. Leverkuhn: شخصیت اصلی رمان دکتر فاستوس، اثر توماس‌مان.ـ م .

3. inscription

۴. Support: پهنهٔ نقاشی، صفحه‌ای از کاغذ، پارچه و غیره که بر روی آن بتوان نقاشی کرد، پانل، زمینه. ـم.

رنگی است و نقاشی «نقش زدن» رنگی. لیوتار به «رمزگذاری چندبُعدی»[1] انرژی در نقاشی رنسانس اشاره می‌کند که در آن رنگ، به عوض به وجود آوردن ناحیهٔ سرمایه‌گذاری لیبیدو، فقط آن را نشاندار می‌کند.[۴۵] بدین‌سان، نزد پیش‌مدرن‌ها، بوم نقاشی (به‌عنوان زمینه) «پنجره‌ای شفاف بود گشوده شده بر یک منظر». اما با نقاشان مدرن است که انتقالِ مثبت انرژی از طریق دست نقاش به رسانهٔ هنری صورت می‌گیرد. مثلاً در آثار سزان نه تنها شاهد آنیم که رسانهٔ هنری برزمینه، نقش می‌زند بلکه حتی شاهد نقش زدن رسانهٔ هنری چونان رسانهٔ هنری هستیم.[۴۶]

با این حال، سزان پایگاهی را به سوژه منتسب می‌کند که نشان می‌دهد او همچنان تا حد زیادی، عرضه‌کنندهٔ زیبایی‌شناسی بازنمایی است. در مقابل، وارهول دقیقاً پست‌مدرن است. نشان دادن اشیایی مثل قوطی‌های کنسرو که «قابل تعویض»اند، اوراقی‌اند، هیچ اهمیتی ندارند و می‌توان آن‌ها را از بین برد، در عین حال «دلالت بر آن دارد که چه چیز دارای اهمیت است [و این امر مهم]عبارت است از امر انرژیک، امر سیال و میل از حیث جایگزین‌ناپذیری‌اش؛... آنچه به حساب می‌آید دگردیسی است نه خود ابژه؛... این‌ها عناصر آبگونه در هنر پاپ‌اند.»[۴۷] به این معنا، هنر پست‌مدرن سیال است. این هنر، نیروگذاری متکثر و منحرفانهٔ خرده‌ابژه‌های جنسیت یا میل جنسی کودکانه است. اما حتی پست‌مدرن‌ها، مادامی که نمایش آثارشان در موزه‌ها حاکی از «بقایای رمزگذاری»[2] است، نمی‌توانند چندان پیش بروند. لیوتار استدلال می‌کند که تنها راه رفع محدودیت‌های نقاشی امروز «منفجر کردن این محدودیت‌ها و بیرون آوردن هنر از موزه‌ها و حتی از مکان‌های مسکونی است؛ نقاشی کردن بر دیوارها، کوه‌ها، بدن‌ها، شن‌ها».[۴۸] نقد هنر پست‌مدرن هم، به سهم خود نه فقط باید «نیروهایی» را که نقاشی وارد بازی می‌کند به دستگاه‌های نظری تبدیل کند، بلکه باید آن‌ها

1. overcodification 2. residues of codification

را به صورت نوعی محصول آبگونه و اتفاقی درآورد.»[۴۹] پس لیوتار خواهان نقدی است که به جای مطرح کردن یا حل کردن مسئلهٔ نظری نقاشی، آن را «منحل»[1] کند.

لیوتار در وضعیت پست‌مدرن با صراحتی بیش از این به مسئلهٔ پست‌مدرنیته می‌پردازد و از این لحاظ این مسئله را نه یک مسئله‌ای زیبایی‌شناختی بلکه مسئله‌ای شناختی می‌شمرد. از نظر او، تغییر پست‌مدرنیسم در علوم و علوم اجتماعی مرتبط است با توسعهٔ «جوامع اطلاعاتی» پساصنعتی. چنین تغییری قبل از هر چیز در تغییر طریقهٔ مشروعیت‌یابی شناخت در این‌جا آشکار است. در مدرنیته، علوم‌انسانی و طبیعی، از طریق چیزی مشروعیت می‌یابند که لیوتار آن را «روایت‌های بزرگ» نامیده است. ویژگی بحران علوم از آغاز قرن بیستم، شکاکیتی بود که در مقابل این مشروعیت جهانشمول پدید آمد. علم پست‌مدرن، رویاروی مجموعهٔ جدیدی از مشروعیت دانش‌ها قرار گرفت؛ از یک سو، رویاروی کاربردپذیریِ از نظام‌برآمده[2] و از سوی دیگر، رویاروی مشروعیت از طریق «نوآوری.»[۵۰]

به نظر لیوتار، همهٔ دانش‌ها (و بر این مبنا، همهٔ روابط اجتماعی) بازی‌های زبانی‌اند، بازی‌هایی که در آن‌ها مهم‌ترین خواص گزاره‌ها کاربردهای آن‌هاست. بدین‌سان، گزاره‌ها «حرکت‌ها»یی در بازی‌اند، در جدلی زبانی که «سخن گفتن» در آن همان «نبردکردن» است.[۵۱] با این حال، نیچه‌ای که لیوتار به کمک ویتگنشتاین می‌بیند نیچه‌ای ملایم است، چون آنچه لیوتار در چنین تقابل‌هایی روا نمی‌دارد، چیزی است که «ترور» می‌نامدش یعنی محو یکی از کسانی که در بازی شرکت‌می‌کنند یا بیش‌تر آن‌ها.

کاربردشناسی[3] [زبانی] خود لیوتار وابسته‌است به تمایز کیفی‌ای که بین دانش علمی یا گفتاری (connaissance) و دانش به طور کلی (savoir) قائل

---

1. dissolve
2. system-induced performativity
3. pragmatics

می‌شود. دانش علمی مرکب است از گزاره‌های مصداقی[1] و گزاره‌های «فرامنظری»[2] اجتماع علمی. علاوه بر این، دانش در زندگی روزمره شامل گزاره‌های اخلاقی، زیبایی‌شناختی، فنی و انواع دیگر گزاره‌هاست. کسانی که مشروعیت این گزاره‌ها ــ به عبارت دیگر، معیار صلاحیت این گزاره‌های کنش‌ها ــ را تعیین می‌کنند، مرکب‌اند از همسخنان سهیم[3] [در این گزاره‌ها]. کاربردشناسی دانش علمی متفاوت با کاربردشناسی دانش روزمره است. در کاربردشناسی علمی، گزاره‌ها در اصل دلالت بر مصداق دارند. در این‌جا گویندهٔ الف باید همسخن بِ خود را با مدرک متقاعد کند که ج درست است. مخاطبِ ب، در واقع اجتماع علمیِ همتایایی است که در جدلی عام[4] مشارکت دارند. مشارکت‌گران از طریق قواعد فرانظری‌ای عمل می‌کنند که در چارچوب آن، مشارکت‌گران جدید از طریق دانشگاه، پیوسته در حال عرض اندامند.[۵۲]

با این حال، دانش علمی تاکنون برای کسب مشروعیت، کاملاً به دانش روایتی وابسته بوده است. نه گزاره‌های مصداقی، بلکه خود بازی است که نیازمند مشروعیت از طریق روایت است.[۵۳] وجه ممیز علم مدرنیته، مشروعیت آن به واسطهٔ فراروایت‌های بزرگ قرن نوزدهم بود. لیوتار دو نمونه از این فراروایت‌ها را بیان می‌کند. یکی از آن‌ها فراروایت «حق بهره‌مندی همه‌گیر از علم» در دوران روشنگری است. در این‌جا هر کس حق دارد که به‌واسطه تحصیل علم به دانشمندی تبدیل شود و دانش باید برای اجتماع دارای کارکرد باشد. در این‌جا مشروعیت ناشی از کارکرد عام دانش و ناشی از روایت آزادی است. نزد لیوتار، دومین فراروایت مشروعیت‌بخش، «روح نظرپرداز» یا ایده‌آلیسم است. مثلاً نزد شلایرماخر، سوژه نه مردم که مفهوم عقلانیت خودبنیاد است. می‌توانیم پیشرفت دیالکتیکی روح هگلی را

---

1. denotative statements 2. meta-perspective 3. participating interlocutors
4. general agonistics

به‌سان نوعی مشروعیت‌بخشی به گفتار علمی در نظر بگیریم. این پیشرفت در پدیدارشناسی و جاهای دیگر نه حاصل قضایایی که در بحث مطرح می‌شوند، بلکه ناشی از خود روایت، ناشی از نوعی فراروایت است. لیوتار خاطرنشان می‌کند که خودبنیادی نظری دانشگاه آلمانی، که مدل دانشگاه آمریکایی بعد از جنگ داخلی بود، بر مبنای چنین فراروایت‌هایی شکل گرفت.[۵۴]

به عقیدهٔ لیوتار، خویگان مشروعیت‌بخشی مدرنیته، از طریق فراروایت، ــ در این‌جا فراروایت «همه‌گیر» ــ سبب پدیدآمدن «بحران جامعه‌شناسی» در دههٔ ۱۹۶۰، هم در کارکردگرایی و هم در مارکسیسم شد. در این‌جا پارسونز و همقطارانش می‌خواستند دانش در جهت افزایش بازتولید جامعه آن‌چنان‌که بود، عمل کند و مارکسیست‌های مکتب فرانکفورت می‌خواستند دانش به خدمت نقد جامعه آن‌چنان که هست درآید و ضمناً پایه‌ای شود برای پیدایی جامعه‌ای که باید باشد.[۵۵] لیوتار خاطرنشان می‌کند که تفاوت مهمی بین پارسونز و نوکارکردگرایی آلمانی اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ وجود دارد، و آن این‌که در دیدگاه کارکردگرایی آلمانی، برخلاف دیدگاه پارسونز، نظام با مردم یا امر اجتماعی همسان[1] نیست. پارسونز معتقد به مشروعیت اشکال سازگار با حاکمیت همه‌گیر بود که امید داشت با نیازهای نظام منطبق شوند. لومان معتقد به مشروعیت از طریق «کاربردپذیری»[2] است که امید دارد منطبق با آن چیزی شود که مردم انتخاب می‌کنند.[۵۶]

بحران مشروعیت علوم مدرن، از طریق نیچه و ویتگنشتاین، به واسطهٔ خوداندیشی خود علوم پدید می‌آید. نیچه پرسیده بود آیا ما باید به فراروایت‌های بزرگ معتقد باشیم؟ ویتگنشتاین ــ صرف‌نظر از این‌که مور پیش‌تر نظر او را بیان داشته بود ــ استقلال گزاره‌های تجویزی[3] را از گزاره‌های دال بر مصداق نشان داد و بدین‌سان مشروعیت دانش را از طریق گزاره‌های تجویزیِ زبانِ رهایی زیر سؤال برد.[۵۷] دانش پست‌مدرن، با به

---

1. coextensive 2. performativity 3. prescriptive

پایان رسیدن فراروایت‌ها، با دو اصل رقیبِ مدعی مشروعیت روبرو شد. نخست اصل «کاربردپذیری» است که در آن علم خود را با نیازهای نظام وفق می‌دهد. بنا به استدلال لیوتار، این نوع را، رشد «جامعهٔ اطلاعاتی» به وجود آورد. پیشرفت کامپیوترها، پایگاه‌های اطلاعاتی و شبکه مدارهای صوتی و تصویری منجر به کمّی شدن گردیده است[۵۸] که در آن دانش به نوعی ارزش مبادله تبدیل می‌شود، حال آن‌که ارزش‌های استفادهٔ Bildung [فرهنگ] ناپدید می‌شود. «اطلاعاتی شدن» این امکان را برای قدرت فراهم می‌آورد که از دانش برای رسیدن به اهداف خود استفاده کند. این پدیده در کار لومان نمایان است. آن‌جا که خویگان هابزی‌اش، زیر نفوذ کارل‌اشمیت، بر علاقهٔ او به بازتولید دولت در مقابل جامعه تأکید داشته است. از نظر لومان، که گزاره‌های تجویزی را بی‌ارزش می‌داند، «کاربردپذیری روال‌ها جای هنجارمندی قوانین را گرفته است.»[۵۹]

لیوتار راه‌حل لومان را به عنوان راه‌حلی تروریستی رد می‌کند؛ راه‌حلی که بازیگران را از بازی مصداقی علم محو می‌سازد. در واقع، چنین می‌نماید که خود بازی را محو می‌کند. او تلاش دلیرانهٔ هابرماس را در نشان دادن خطاهای لومان می‌ستاید، اما نتیجه می‌گیرد که هابرماس در آخر کار شکست می‌خورد؛ نخست از آن رو که دفاع هابرماس از مشروعیت، از طریق گفتگوی اراده‌های آزاد و هشیار بستگی دارد به اعتبار فراروایت‌های کلانِ (رهایی انسان)[۶۰] دوم این‌که مشروعیت‌جوییِ هابرماس از طریق وفاقی جهانشمول ــ برداشت او از عدالت که به موجب آن، رهایی ارادهٔ انسان «از طریق نظم بخشیدن دوباره به حرکات مجاز در همهٔ بازی‌های زبانی میسر می‌شود» ــ بالقوه تهدیدی است برای استقلال و نوآوری علم.[۶۱] لیوتار آن‌گاه دیدگاه خود را نسبت به مشروعیت پست‌مدرن در رقابت با دیدگاه هابرماس، بدیلی برای نومحافظه‌کاری نظام‌مند لومان یا محافظه‌کاری فرهنگی بل تلقی می‌کند. به عبارتی، این چیزی است که «مناقشهٔ پست‌مدرن» بر سر آن درگرفته است:

رقابت بین اصول عقلانیت ذاتی هابرماس و «میل» نونیچه‌ای‌ها برای آن‌که مقام اصول مشروع مقاومت در برابر قدرت در سرمایه‌داری معاصر را از آن خود کنند. لیوتار حمله خود را به کوشش هابرماس در ایجاد مشروعیت از طریق «وفاق» ناشی از مناظره پنهان نمی‌کند. او می‌نویسد: «هابرماس، ناهمگنی بازی زبانی را نابود می‌کند و تقابلی را که ریشه در ابداعات دارد نادیده می‌گیرد.»[۶۲]

پاسخ لیوتار به لومان این است که کاربردشناسی دانش‌علمی چنان است که ممکن نیست تابع نیازهای کاربردپذیری شود، یعنی این‌که آن‌ها در واقع «ضدْمدل‌های نظامی ثابتند». نکته این است که بازی زبانی علم مانند بازی زبانی جامعه نیست؛ تنوع و ناهمگونی پاره‌گفتارها در جامعه، در تقابل با مدل ساده‌تر گزاره‌های مصداقی و فرامنظری علم است. کاربردشناسی علم که منافع بازیگران، ایده‌های جدیدی در آن به‌وجود می‌آورد، مبتنی بر مدل «نظام باز» است.[۶۳] علم پست‌مدرن، که از فراروایت‌ها پیوند گسسته است، خود را به شکل شماری سبک‌های محلی[1] درآورده و این کار را به‌واسطه اصل دوم مشروعیت پست‌مدرن، یعنی «منطق شکنی»[2] انجام داده است که به معنی تخیل، نوآوری، دگراندیشی[3] و جستجوی پارادوکس‌هاست. تنها راهی که جامعه در آن می‌تواند مشروعیت‌های کاربردپذیری را بر علم تحمیل کند، ویران کردن خود سودای علمی است. لیوتار مفهوم مشروعیت پست‌مدرن از طریق منطق‌شکنی را از علم به جامعه تسری می‌دهد. او خواهان نظامی عادل نه بر مبنای وفاق که بر مبنای اختلاف است؛ نظامی که در مقابل ضرورت «ترور»، که به نظر او در همگون‌سازی خشن و قهرآمیز عقلانیت ارتباطی وجود دارد، مقاومت کند.

---

1. local settings

۲. paralogy را منطق محلی یا مقطعی هم می‌توان ترجمه کرد. ـ م.

3. dissensus

در نگاه نخست، بین تحلیل لیوتار از دانش به‌واسطهٔ بازی‌های زبانی و مشروعیت‌بخشی از یک سو، و زیبایی‌شناسی لیبیدویی پیش‌گفته‌اش از سوی دیگر، نوعی تباین وجود دارد. بعضی از روابط موجود میان این دو جنبه، در کتابی حاوی مصاحبه‌های او در بارهٔ مسئلهٔ عدالت روشن شده است که همزمان با نوشتن کتاب وضعیت پست‌مدرن منتشر شد. در این‌جا دستورالعمل موجز لیوتار که همزمان به «نوآوری» در بازی‌های زبانی و به میل اشاره می‌کند، این است «بیایید مرتد باشیم».[۶۴] اما توازی‌های دیگر را باید روشن کرد. مشروعیت به‌واسطهٔ منطق‌شکنی در عین حال دفاع از رمزگشایی از لیبیدو در علوم و سایر عرصه‌هاست. بازی‌های زبانی خود مسابقه‌هایی است که اقتصاد لیبیدویی حرکت‌های آن‌ها را هدایت می‌کند، حرکت‌هایی که خود به ساختار یاری می‌رسانند. پس ما باید در هنر، در علم و در زندگی روزمره مرتد باشیم، اما لیوتار توصیه می‌کند که مرتدهای ملایمی باشیم.

از دلالت تا حس

ژیل دولوز، بعد از آن‌که درونمایهٔ سیاسی پست‌مدرن را در ضد ادیپ [۶۵] تعیین می‌کند، در فرانسیس بیکن، منطق حس،[۶۶] متوجه زیبایی‌شناسی پست‌مدرن می‌شود. او در این کتاب عناصر نوعی زیبایی‌شناسی بسیار پیشرفته را به ما نشان می‌دهد. این زیبایی‌شناسی مبتنی است بر مفاهیمی مثل «بدن» و «نیرو». شهرت فرانسیس بیکنِ [نقاش] به دلیل نگارگری‌های او از صورت‌های کژدیسهٔ آدمی است؛ سبک وی به سبک اکسپرسیونیسم فیگوراتیو که در دههٔ ۱۹۸۰ رواجِ دوباره پیدا کرد نزدیک است. دولوز معتقد است که نقاشی‌های بیکن و نظریهٔ میلِ خودش بر اساس «منطق حس» نقش‌بسته‌اند. «حس» وقتی به وجود می‌آید که «نیروها» بر بدن اثر بگذارند. موجی ازبدن، که با ارگانیسم متفاوت است، می‌گذرد که سطوح و آستانه‌های آن‌ها را به نسبت نوسانی که در دامنهٔ آن‌ها به وجود می‌آورد در می‌نوردد.

«حس» وقتی دست می‌دهد که نیرویی مثل نور از طریق عضوی مثل چشم با امواج بدن تلاقی کند.[۶۸]

چنان که کِلِه خاطرنشان کرده است، نقاشی ارائهٔ امر دیدارپذیر نیست، بلکه ارائهٔ دیدارپذیری است یا، آن‌سان که لیوتار تکرار کرده است، نقاشی باید «فیگورال» باشد، نه «فیگوراتیو».[۶۹] منظور دولوز این است که نقاشی باید [پدیده‌هایی] مثل زمان، لَختی، صدا، کیفیات حرارتی ـ خلاصه نیروهایی را که در دیدرس چشم قرار ندارند ـ دیدارپذیر کند. نقاشی پست‌مدرن، برخلاف نقاشی کلاسیک که صورت‌ها را بازتولید می‌کرد و نقاشی مدرن که ابداعشان می‌کرد، نیروها را به گونه اَشکال درمی‌آورد.[۷۰] بدین‌گونه اضطراب موجود در چهره‌های بیکن، نه حاصل حرکت نیروها که نتیجهٔ فشار آن‌هاست. مثلاً در هر چهرهٔ متوالی نقاشی‌های سه‌لته‌ای او، مثل سه اتود برای یک خودنگاره، محلی که نیروها با هم تلاقی می‌کنند، با از ریخت‌انداختن چهره، مشخص شده است. بیکن در نقاشی بدن‌ها، نیروها را نقاشی می‌کند. انفعال فوق‌العادهٔ بدن در آثار او از همین روست. بیکن منظری از بدن شکنجه‌شده ارائه نمی‌کند ـ آنچه عرضه می‌دارد بدنی تک‌افتاده است که در حال استفراغ‌کردن، در حال به خواب رفتن است ـ بدنی که زیر سلطهٔ نیروهاست. نزد بیکن ـ چنان‌که در تفسیرش از معصوم دهم[1] اثر ولاسکز می‌بینیم ـ نقاشی فریاد پاپ، دیگر نقاشی منظره‌ای نیست که سبب آن شده است، بلکه نقاشی نیروهای نادیدنی‌ای است که شرط پیدایش آنند. اما این فرض انفعال، این بدبینی، تنها یک جنبهٔ احساس است. جنبهٔ دیگر خوشبینی نسبت به فریاد است که در ذات خود رویارویی بدنِ دیدارپذیر را با نیرویی گسلنده، با امر دیدارناپذیر، نشان می‌دهد. بدن است که به‌واسطهٔ چهرهٔ خود، نیرو را دیدارپذیر می‌کند. بدین‌سان فریاد همان «زندگی» است، همان «میل» است در رویارویی‌اش با نیروها.[۷۱]

---

1. Innocent X

نزد دولوز، پست‌مدرن یعنی فرهنگ احساس، هم برای نقاش و نقاشی و هم برای مصرف‌کنندهٔ هنر و علم نقد. دولوز می‌نویسد: «اولین کلمه‌ای که در برابر نقاشی بیکن به ذهن می‌رسد، 'حضور'[1] است.»[۷۲] بدین‌سان چیزی که دولوز «زیبایی‌شناسی بالینی»[2] می‌نامدش، به مصرف‌کننده هنر نیز سرایت می‌کند، مصرف‌کننده‌ای که او نیز با مدل هیستری تعریف می‌شود. نیروها ـ خطوط و رنگ‌های نقاشی ـ سرمایه‌ای می‌شوند تا چشم را به صورت عضوی چند ظرفیتی بر سطح بدن درآورند یا بهتر است گفته شود خلق کنند. چشم در شکم است، شنیداری است، لمسی است؛ از آن روی که میدانی از نیروهای غیردیداری که در قالب شکل مشهود شده‌اند، در آن سرمایه‌گذاری کرده‌اند.»[۷۳] همین شدتِ مجسم امر شکلی یا فیگورال در نقاشی پست‌مدرن است که نیروهایی را آزاد می‌کند که بدن‌های «بهنجار» ارگانیکی مصرف‌کنندگان هنر را به بدن‌های بدون اعضا بدل می‌سازد. همین نیروها هستند که با آزاد کردن و تثبیت کردن افراط‌های حضور، هیستری را از دل وضعی که از لحاظ تحلیل روانی عادی است خلق می‌کنند. ابژهٔ بیکن به این نحو، حواس را به هم می‌ریزد تا به شدت احساس برسد. زیبایی‌شناسی بالینی دولوز موسیقی را با نقاشی مقایسه می‌کند. بدن در موسیقی، که گوش در آن عضوی چند ظرفیتی است، از لَختی به درمی‌آید. موسیقی «بدن را فسخ می‌کند»، غیرمادی‌اش می‌کند؛ موسیقی «خود را وارد خطوط‌پروازی[3] می‌کند که بدن را در نوردیده‌اند اما استمرارشان را از جایی دیگر به دست آورده‌اند.» از نظر دولوز، نسبت موسیقی به اسکیزوفرنی حاد مثل نسبت نقاشی به هیستری است. نقاشی با بدن در زوایایی تلاقی می‌کند که بدن در آن‌جا از خود می‌گریزد، اما با این گریختن، مادیتی را که سازندهٔ آن است کشف می‌کند ـ حضور محض چیزی که از آن ساخته شده است.»[۷۴]

---

1. presence 2. clinical aesthetics 3. The lines of flight

پست‌مدرنیتهٔ فرهنگی: به سوی نوعی ایده‌آل

اجازه دهید خطوط اصلی چارچوب پست‌مدرنیته را باردیگر رسم کنیم، یعنی عناصری را که پیش از این آن‌ها را در قالب پرداختن به فوکو، لیوتار و دولوز پی گرفتیم. این چارچوب شرحی به دست می‌دهد از تولید، محتوا و شیوهٔ مصرف صورت‌های هنری پست‌مدرنیستی، و نیز بیان می‌کند که علوم انسانی چگونه می‌توانند به این صورت‌ها بپردازند. این چارچوب به ما در فهم صورت‌های پست‌مدرنیستی دانش و منازعات خرده سیاسی جهان روزمره کمک خواهدکرد. (۱) هنر پست‌مدرن با بهره‌گیری از لیبیدوی رمزگشوده و نیمه‌رمزی شده در ناخودآگاه، هنرهای زیبا و ادبیاتی را پدید می‌آورد که از زیبایی‌شناسی کلاسیک بازنمایی و از صورت باوری مدرنیته می‌گسلد. این هنر به زیر سطح دال نفوذ می‌کند و به امر واقعی، به امر مادی، به احساس می‌رسد؛ به چیزی که سال‌ها پیش بارت آن را «درجهٔ صفر نوشتار» نامیده بود. هنر پست‌مدرن نه فقط از میل استفاده می‌کند و از موضع احساس عمل می‌کند بلکه میل را تجسم هم می‌بخشد. شدت لیبیدو در اثر هنری مجسم می‌شود و، از این‌رو، به مصرف‌کننده آن منتقل می‌گردد و متناسب با حدی که از بازنمایی دور می‌شود، افزایش می‌یابد.[۷۵] علاوه بر این، صورت و محتوای هنرِ پست‌مدرن، مثلاً در تئاتر پیتربروک، تنانی[1] و به معنایی ناخودآگاه است. (۲) به همین نحو، تأثیر [آثار هنری] بر مصرف‌کننده، بر نظاره‌گر، بر «عامه» به همان اندازه از طریق ناخودآگاه صورت می‌گیرد. جریان‌های لیبیدو، در کتاب، نقاشی، یا قطعه‌ای موسیقی، نیروهایی می‌آفرینند که به احساس منجر می‌شود؛ این نیروها هنگام برخورد با بدن مصرف‌کنندگان، از طریق چشم یا گوشی، که چندظرفیتی شده است، احساس را به وجود می‌آورند. این نیروها همراه با عضوهای واسطه، به رمزگشایی [لیبیدو] یاری می‌رسانند و بدین‌گونه، سیلان لیبیدو را در

---

1. bodily

مصرف‌کننده به حداکثر می‌رسانند. این تأثیرات بر ناخودآگاه، همراه با ناپدید شدن سلسله مراتب، آن‌جا به حداکثر می‌رسد که نه فقط جدایی صحنه و مخاطب از بین می‌رود که حتی دیوارهای تئاتر هم ناپدید، و تمایز میان درون و برون حذف می‌شود. (۳) پست‌مدرنیته زیبایی‌شناختی، ضمناً انتقادی است: انتقاد از گفتار اجتماعی علمی و نیز جریان‌های بازنمودی و صورت‌باور در هنر. نقد فرهنگ، و به طور کلی نقد علوم انسانی در پست‌مدرنیته، این نقد را کامل می‌کند. در پست‌مدرنیته، علوم طبیعی باید با معیار «کاربردپذیری» مخالفت ورزند؛ معیاری که تصمیم‌گیران سیاسیِ «جامعه اطلاعاتی» آن را تحمیل می‌کنند. این مخالفت مستقیماً نتیجهٔ لاأدری‌گری بازی‌های زبانی درون خود این علوم است، علومی که به جای «ابداع» و «مخالفت»، ارزش ایجاد می‌کنند. (۴) این سلاح انتقادی، نزد همهٔ نویسندگانی که به آن‌ها پرداختیم، سلاحی اساساً سیاسی است؛ این سلاح اغلب در پیوند با «سیاستِ خرد» جنبش‌های اجتماعی مختلف فهمیده می‌شود، اما گاهی بر زمینهٔ جامعهٔ پساصنعتی درک می‌شود. باید خاطرنشان کنیم که امر سیاسی در این‌جا چیزی بیش از تقابل فرهنگ والا با نوع دیگر است. مثلاً مفهوم مرزشکنی نزد فوکو، دربردارندهٔ اعمال «منحرفان» و آنانی است که مقهور تأثیرات گفتار در زندگی روزمره شده‌اند. آثار دولوز و گتاری نبردهای سخت سیاسی را بر سر ساختاریابی ناخودآگاه در زندگی روزمره توصیف می‌کنند.

هابرماس در مقابل نونیچه‌ای‌ها

مسئلهٔ حقوق

بحث بالا تا حدی به صورت جوابی به حملات صریح هابرماس به نظریه و زیبایی‌شناسی پست‌مدرنیستی شکل گرفت، حملاتی که حتی شماری از کسانی که با نظریهٔ انتقادی همدلی دارند، آن‌ها را تا حدی اغراق‌آمیز

دانسته‌اند.[۷۶] با این حال، در آثار هابرماس مصالحی برای نقد بنیادی‌تر نظریه‌پردازان میل وجود دارد که تلویحاً ساختارگرایان فرانسوی مثل بارت، دریدا و لاکان را نیز شامل می‌شود. به گمان من، این نقد وقتی می‌تواند مفیدتر باشد که مفهوم «حقوق» را نیز در نظر بگیرد، مفهومی که در نظریهٔ عقلانیت ارتباطی، در مواردی صریحاً و در مواردی ضمناً، به آن اشاره شده است. پس ابتدا اجازه دهید این آموزه را روشن کنم و بعد از آن به عنوان نقطهٔ آغاز نقد نونیچه‌ای‌ها استفاده کنم.

گو این‌که آلبرشت ولمر،[1] در کنار عده‌ای دیگر، از ماهیت رویه‌ای[2] نظریهٔ گفتار عملی هابرماس سخت انتقاد کرده است، اما من بر این باورم که این نظریه را در قالب نظریهٔ حقوق طبیعی بهتر می‌توان درک کرد. طرح هابرماس را می‌توان از جمله شرح‌های نظریهٔ موجه عقلانیت ذاتی در نظر آورد. او این طرح را هدف غایی مدرنیته می‌داند که نزد او ـ برخلاف نویسندگان پیش‌گفته ـ طرحِ [جنبش] روشنگری است. از این لحاظ، به نظر هابرماس، مدرنیته «طرحی ناتمام» است، طرحی که خویگان آن گذشتن از مدرنیتهٔ صوری است، و هابرماس در کتاب نظریهٔ کنش ارتباطی، ماکس وبر را مدافع اصلی این نوع گذر به سوی احتمال عقلانیتی ذاتی می‌داند.[۷۷] به گفتهٔ هابرماس، جستجوی این عقلانیت ذاتی، چارچوب راهنمای نظریه‌پردازان انتقادی «کلاسیک»، دست‌کم تا سال ۱۹۴۱ بود و آثار هابرماس هم به همین هدف نوشته شده است.[۷۸] با این همه، نظریهٔ عقلانیت ذاتی مکتب فرانکفورتِ مقدم پذیرفتنی نیست. اول به دلیل غیبت نظرگیر استدلال نظام‌مند در دفاع ازآن و، دوم به دلیل آن‌که این مکتب ریشه در فلسفه آگاهی[3] داشت، فراورِیتی که امروز دیگر اعتباری ندارد. هابرماس با تشخیص این امر، می‌خواهد نظریه‌ای باورپذیر در بارهٔ عقلانیت ذاتی ارائه کند. روش او در

---

1. Albrecht Wellmer
2. procedural nature
3. philosophy of consciousness

این کار بس ذکاوت‌آمیز است؛ و بی‌شک نشانهٔ بصیرت عمیق اوست، بصیرتی که حتی از نظر ما که بعد از دوره‌ای آموزش فرانسه‌محور[1] به آثار او برخورده‌ایم انکارناپذیر است و این روش چیزی نیست مگر استفاده از فلسفهٔ زبان قرن بیستمی. این‌که زبان و نه آگاهی وجه ممیز آدمی است، مبنای نظریهٔ کاربردشناسی [زبانی] جهانشمول اوست.

تصور هابرماس از زبان تصوری است که سوسوری‌هایی مثل دریدا و نشانه‌شناسانی مثل اکو (که از آثار سوسور برای پدیدآوردن نوعی کاربردشناسی [زبانی] پیرس‌وار استفاده کردند) چندان ایرادی به آن ندارند.[۷۹] دال‌ها از نظر هابرماس، برخلاف نظر ویتگنشتاین مقدم که مطابق آن، زبان به جای آگاهی در مقام «آینهٔ طبیعت» می‌نشست، مستقیماً با مصداق‌هایشان در جهان بیرونی پیوند ندارند. هابرماس، برخلاف بیان‌های خام‌تری که می‌توان در متون سوسور و بارت یافت، مفهوم «نشانه» را که در آن دال در مقام پیوند طبیعی با مدلول یا مفهوم قرار می‌گیرد، رد می‌کند. فهم در پیوند با طرفین گفتگو ایجاد می‌شود نه به‌واسطهٔ چسبیدن دال به مدلول که امری قراردادی و قاعده‌مدار[2] است. تنها اختلافی که هابرماس با سوسور دارد ــ و این یقیناً اختلاف با اکو نیست ــ این است که [در اندیشهٔ هابرماس] قواعد جای بازی تفاوت‌ها میان عناصر را می‌گیرد و به جای زبان بر گفتار[3] تأکید می‌شود.[۸۰] به نظر شاگردان نظریهٔ فرانسوی، هابرماس گویی نه فقط گوی و چوگان ساختارگرایان / پساساختارگرایان را غنیمت گرفته است، بلکه حتی از آن‌ها برای جلوگیری از کل بازی ضدروشنگری آن‌ها استفاده می‌کند.

البته کاربردشناسی [زبانی] جهانشمول هابرماس، متکی بر نظریه‌پردازان فرانسوی نیست و از نوشته‌های آستین و سرل کمک می‌گیرد. از نظر هابرماس، هدفِ به ذات عقلانی مکتب فرانکفورت ــ یعنی دست یافتن به جهانی که رها از هرگونه انقیاد باشد ــ از «حقیقت» یا از اعتبار بین‌الاذهانی که

---

1. Gallic-oriented 2. rule-bound 3. parole

همه اعمال کلامی[1] متوجه آنند، لاینفک است. اعمال کلامی، در اصل به این منظور صورت می‌گیرند که مجموعهٔ خاصی از روابط بین‌الاشخاصی را شکل بدهند. نزد هابرماس، اعمال کلامی به پیشنهاد شباهت دارد، یعنی شنونده در رد یا پذیرش آن مختار است. شنونده وقتی اعمال کلامی را می‌پذیرد که آن‌ها را معتبر تشخیص دهد. در این معنا، اعمال کلامی به عنوان پیشنهاد، با ادعاهای اعتبار همراهند. علاوه بر این نکته که اعمال زبانی باید برای شنونده درک‌پذیر باشند تا آن‌ها را معتبر تشخیص دهد، ادعاهای اعتبار متضمن اظهاراتی در باره حقیقت بیان در نسبت با جهانی فرازبانی هستند. بدین‌گونه آن‌ها متضمن ادعاهایی در بارهٔ حقیقت بیان‌ها در نسبت با دنیایی بیرونی‌اند، ادعاهایی در مورد درستی یا شایستگی سخنگویان در نسبت با جهان اجتماعی و ادعاهایی در مورد صداقت سخنگویان در نسبت با جهان ذهنی. هابرماس به‌ویژه از اعمال کلامی «تصدیقی»[2] در نسبت با جهان بیرونی و از اعمال کلامی «سامان‌بخش»[3] در نسبت با هنجارهای اجتماعی و از اعمال کلامی «بیانی»[4] در نسبت با جهان‌ذهنی سخن می‌گوید.[۸۱]

اعمال کلامی تصدیقی و سامان‌بخش نزدیکی خاصی به جهانی دارد که در جوار جهان کنش هابرماس قرار دارد و به آن بسیار نزدیک است؛ یعنی جهان «گفتار» یا «دلیل‌آوری».[5] اگر عملی تصدیقی رد شود و تلاش برای اثبات تجربی آن هم پذیرفته نشود، آن‌گاه احتمالاً وارد جهان «گفتار نظری» می‌شویم. اگر عملی سامان‌بخش رد شود و هنجار اجتماعی جاری نیز که سخنگو می‌کوشد آن را اثبات کند رد شود، سخنگو و شنونده ممکن است وارد جهان «گفتار عملی» شوند که در آن استدلال‌ها برای اعتبار خود هنجارها عرضه می‌شوند.[۸۲] چون ادعای من در بارهٔ نزدیکی نظریهٔ کنش

---

1. speech acts
2. constative
3. regulative
4. expressive
5. argumentation

طبیعی هابرماس و آموزهٔ حقوق طبیعی و نیز در بارهٔ اعتبار نقد هابرماس از ساختارگرایی و پساساختارگرایی است، توجه من به گفتار عملی است.

پس اجازه دهید فهرست دلایل مختلفی را بیاورم که مرا متقاعد کرد به این‌که گفتار عملی هابرماس از لحاظ محتوا و هدف با آموزهٔ حقوق طبیعی یکسان است:

(۱) عقلانیت ذاتی را، که هدف نظریه انتقادی مقدم و هابرماس است، باید نظریه‌ای دانست که حاوی حقوق طبیعی ذاتی است. دلیل آن این است که این هر دو می‌خواهند از عقل بیش از هر چیز دیگر در حوزهٔ هنجاری جهان اجتماعی استفاده کنند. حقوق و وظایف جزء لاینفک همهٔ هنجارها هستند. این امر از این لحاظ صادق است که همهٔ هنجارها متضمن حکمی هستند که ماهیت الزام‌آور آن از منبعی برمی‌آید که نسبت به خود آن هنجار، بیرونی است و این وظایف متضمن وجود حقوقند و حقانیت[1] عقلانی حقوق و وظایف، در تمایز با حقانیت نهادیشان، وجه ممیز نظریهٔ حقوق طبیعی در تقابل با پوزیتیویسم حقوقی است.[۸۳]

(۲) هابرماس و نظریهٔ انتقادی مقدم، به طرزی همبسته، خواهان آنند که عقلانیت صوریِ از نوع روشنگریِ هنجارهای اجتماعی به سوی عقلانیت ذاتی بسط و گسترش یابد. وبر نه فقط از عقلانیت صوری و عقلانیت ذاتی سخن گفته بود، بلکه در اقتصاد و جامعه‌شناسی حقوق جامعه[2] از «قانون طبیعی ذاتی» و «صوری» سخن گفته بود؛ اولی در نسبت با طبقهٔ کارگر و دومی در نسبت با بورژوازی.[۸۴] در این‌جا حقوق طبیعی صوری به واسطه استدلال احرازشدنی[3] است، اما باز شماری از اشکال غیرضروری سلطه را دست‌نخورده باقی می‌گذارد و تحقق مجموعهٔ مهمی از نیازهای انسان را

---

1. Justification
2. *wirtschaft und Gesellschaft's Rechtssoziologie*
3. redeemable

نادیده می‌گیرد. حقوق طبیعی ذاتی، علاج این نارسایی و هدف هنجاری نظریه انتقادی تلقی می‌شود.

(۳) نقد مارکسِ جوان، در مقام آموزه‌ای منفی، شامل مجموعه‌ای از ایرادات به حقوق طبیعی «صوری» بورژوازی در نقد فلسفهٔ حق هگل بود و در مقام آموزه‌ای مثبت، نظریه‌ای بود در مورد نیازهای انسانی که تحقق آن به هنجارهای جامعهٔ آینده کمونیستی موکول بود. از آن رو که در آثار مارکس استدلال‌هایی له اعتبار این هنجارها وجود دارد، موجه است بگوییم که مارکسیسم از آموزهٔ عدالت طبیعی ذاتی لاینفک است. در آثار لوکاچ و مکتب فرانکفورت مقدم، توجه به نیازهای انسانی، که اغلب در پیوند با مفاهیم عدالت جهانشمول یا عدالت ذاتی است، اهمیتی اساسی دارد. آن‌ها در آثار هابرماس نیز واجد اهمیتند؛ از آن‌رو که حقانیتِ هنجارها در گفتار عملی که او مدافع آن است متضمن مجموعه‌ای از استدلال‌هاست که معطوف به نیازهای عام انسانی است.[۸۵] به این لحاظ است که من استدلال می‌کنم نظریهٔ عدالت طبیعی هابرماس، سهم یگانه‌ای در پیشرفت اخلاق مارکسیستی داشته است؛ طرحی که نویسندگانی چون جی.ای.کوهن که بسی دور از سنت نظریهٔ انتقادی‌اند، با مراجعه به آموزه‌های عدالت طبیعی به آن توجه‌کرده‌اند.[۸۶]

(۴) با این حال، امروز آموزه‌های حقوق طبیعی روشنگری، با به سر رسیدن فراروایت‌های بزرگ، کم‌تر موجهند. یا این آموزه‌ها استنتاج‌هایی هستند که از گزاره‌های توصیفی به گزاره‌های تجویزی صورت گرفته‌اند و مبتنی بر وجود پیش‌فرض‌های اولیه در بارهٔ مردم در وضع طبیعی است که اغلب ما آن را نمی‌پذیریم، یا این‌که این آموزه‌های قانون طبیعی مبتنی بر نوعی بنیادگرایی نیرومند و تفسیری نیرومند از استدلال برشونده است که امروزه کم‌تر کسی آن را می‌پذیرد. مثل آنچه در عناصر مابعدالطبیعی عدالت[۸۷] کانت می‌بینیم. البته عناصر فلسفهٔ آگاهی در کانت، در گفتار عملی هگل و نیز مضامین حقوق طبیعی در مارکس جوان و لوکاچ و آثار اولیهٔ هورکهایمر و

آدرنو و مارکوزه وجود دارد. نتیجه این‌که این نظریه‌ها فاقد اعتبارند. سهم عمدهٔ هابرماس پیشنهاد آموزه‌ای در بارهٔ حقوق طبیعی (گفتار عملی) است که از شالوده‌گرایی قوی کانت و از فلسفهٔ آگاهی می‌گسلد. نظریهٔ هابرماس، چنان‌که معروف است، نظریهٔ روالی یا رویه‌ای است. در زمانه‌ای که ما منکر مفروضات ذاتی همهٔ آموزه‌هایی که اکنون ذکرشان رفت هستیم، به نظرم می‌رسد که هرگونه نظریه حقوق طبیعی موجهی باید رویه‌ای باشد. نوزایی آموزهٔ حقوق طبیعی در زبان انگلیسی اساساً از طریق آثار رالز[1] بوده است. آموزهٔ او از لحاظ محتوا بسیار رویه‌ای است و حداقل یک فیلسوف انگلیسی ـ آمریکایی آن را به تفصیل با آثار هابرماس مقایسه کرده است.[۸۸] کاربرد قضایی[2] فلسفهٔ سیاسی رالز، بیش از همه در نوشته‌های رونالد دورکین[3] صورت گرفته است. او در مباحثات خود با پوزیتیویست‌های حقوقی، حقوق اخلاقی یا طبیعی را کاملاً برحسب احراز استدلالیِ حقوقی که ذاتی هنجارهای قانونی یا حقوقی است، تعریف کرده است. حقوق طبیعی نزد دورکین هم در تقابل با حقوق قانونی، که مشخصهٔ قوانین دولت است از یک سو، و هم در تقابل با حقوقی، که در هنجارهای نهادی ثبت شده است از سوی دیگر، تعریف شده است. حقوق طبیعی در عوض، حقوقی است که مبتنی بر گفتار منطقی است.[۸۹] نوع مشابه این گفتار، در آثار هابرماس وجود دارد که تصور می‌کنم او را بیش‌تر به سوی نظریهٔ اعمال کلامی سرل کشانده است تا به سوی نظریهٔ آستین؛ چون یکی از مفروضات نظریهٔ آستین این است که اعمال کلامی به طور نهادی تعیین شده‌اند.[۹۰]

(۵) هابرماس و رالز و دورکین نظریهٔ رویه‌ای را در جایی پیشنهاد می‌کنند که هنجارها دارای اعتبار باشند و در جایی که افراد مستقل منطقی آن‌ها را انتخاب کرده باشند. در دفاع از آن‌ها باید یادآوری کرد که شماری از حقوق

---

1. Rawls 2. jurisprudential 3. Ronald Dworkin

طبیعیِ از نوع روشنگری نیز حقوق رویه‌ای هستند؛ مثلاً مراحل دادرسی در دادگاه، ضمانت عمومیت قانون و حق انتخاب نمایندگان سیاسی.

(۶) سرانجام این‌که بر بستر جامعه‌شناسی شناخت، باور این امر دشوار است که هابرماس در جوانی‌اش، تحت تأثیر شمار بیش‌تری از آموزه‌های حقوق طبیعی (این‌جهانی و مسیحی) که در آلمان پس از جنگ در واکنش به تجربهٔ رایش سوم شایع بود، قرار نگرفته باشد.[۹۱]

امیدوارم که با استدلال نشان داده باشم که می‌توان «گفتار عملی» هابرماس را به صورت نظریهٔ حقوق طبیعی در نظر گرفت. این نظریه، به دیدهٔ من، عنصر ضروری هرگونه چارچوب مفهومی است که هدفش نفی انقیاد و سلطه است.

اکنون می‌خواهم دوباره به [دیدگاه] نظریه‌پردازان فرانسوی بپردازم و استدلال کنم که ساختارگرایان و پساساختارگرایان، به شیوه‌ای نظام‌مند، هرگونه مفهوم حقوق را از کار خود کنار گذاشته‌اند. هابرماس زمانی که از حقوق نهادی منبعث از روشنگری در مقابل چیزی دفاع می‌کند که آن را خویگان ضد منطقی مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی می‌داند، تلویحاً به این امر اشاره دارد. ریچارد رورتی، که خود رغبت چندانی به روشنگری ندارد، به همین‌سان فوکو را سرزنش می‌کند که در مصاحبه‌ای با مائویست‌های فرانسوی در بارهٔ عدالت مردمی، حتی به بقایای ناچیز قانون در دادگاه‌های خلق چین در زمان مائو معترض است. فوکو ظاهراً می‌گوید: «این دادگاه‌ها به چه کار می‌آیند؟»[۹۲] مادامی که فوکو، مانند لیوتار و دولوز، مدافع آنارشیست انقلاب میل در برابر هرگونه ساخت است، باید از هرگونه قانونیت،[1] چه بورژوازی، چه پرولتاریایی، چه صوری و چه ذاتی صرف نظر کرد.

اما حذف مفهوم حقوق در انواعی از پساساختارگرایی/ساختارگرایی به صورت نظام‌مندانه‌تری انجام گرفته است. فوکو در قرائت تبارشناختی خود

---

1. legality

از فلسفهٔ تاریخ، دورهٔ کلاسیک (۱۶۵۰ ـ ۱۸۰۰) را با معرفت‌شناسی دوگانه انگار (چه عقل‌باورانه چه تجربه‌گرایانه) و نوعی پارادایم دوگانه انگار قدرت مرتبط کرده که آن را «قضایی-گفتاری»[1] خوانده است. در دورهٔ مدرن، دوگانه‌انگاری‌ها ناپدید می‌شوند؛ گفتارها درون‌ماندگارند و قدرت به طور درون‌ماندگار عمل می‌کند و دیگر به شکل سرکوبگرانه از بالا و به وجه منفی اعمال نمی‌شود، بلکه، چنان که خود می‌گوید، «در مویرگ‌های جامعه» به صورت نیرویی هنجاربخش و فردیت‌ساز جریان می‌یابد.[۹۳] اگر حقوق را در قالب اختیارات موجهی درک کنیم که به افراد داده می‌شود،[۹۴] آن‌گاه باید نمونه‌ای مجزا و دیگر، معمولاً دولت یا خودِآموزه‌های سیاسی، چنان‌که در نظریهٔ حقوق طبیعی هست، وجود داشته باشد که آن‌ها را توجیه کند. اما نزد فوکو، این مفاهیم به دورهٔ کلاسیک مربوط است که دیگر پایان‌یافته است. او همچنین در انتقادش از دولت شوروی، به مدل قضایی ـ گفتاری، هرچند به اختصار، اشاره می‌کند.[۹۵] فوکو به دلیل دشمنی پرشور ضد افلاطونی‌اش با هرگونه مفهوم‌پردازی در بارهٔ دوجهان، سیخ و کباب (حقوق اخلاقی) را با هم می‌سوزاند.

در دوره‌بندی تاریخیِ لیوتار و دولوز، باز هم این انکار حقوق را می‌بینیم. نزد این میل‌باوران،[2] سرمایه‌داری و مدرنیته نتیجهٔ فرایند رمزگشایی از میل است؛ میل در جوامع پیش‌مدرن شدیداً نمادین است؛ در سرمایه‌داری، نماد به نشانه بدل می‌شود و میل فقط به شکل کالایی رمزگذاری می‌شود. حقوق طبیعی بورژوازی، بر این بستر، به‌واسطه رمزگذاری میل با شکل کالایی، پدید می‌آید. دولوز و لیوتار، برخلاف هابرماس، مدافع حقوق طبیعی صوری و گسترش آن تا حدی نیستند که حقوق اساسی را در جامعهٔ ممکن پساسرمایه‌داری دربربگیرد. نزد میل‌باوران پایان سرمایه‌داری ارتباط دارد با

---

1. Juridico-discursive 2. *désirants*

رمزگشایی کامل از میل و بدین لحاظ پیوند دارد با ناپدید شدن هم حقوق صوری و هم حقوق ذاتی.

حال بپردازیم به نظریه‌پردازان فرانسوی مثل بارت و دریدا که مطالب نشانه‌شناختی و محققاً ساختارگرایانه می‌نویسند. پیشرفت بزرگ نظریهٔ میل در مقایسه با نشانه‌شناسی، مدیون بهره‌ای است که اولی از نظریهٔ قدرت برده بود ــ بهره‌ای که از صافی حوادث ۱۹۶۸ گذشته بود ــ و از آثار مربوط به دومی به ویژه غایب بود.[۹۶] وقتی مفهوم قدرت ــ اعمال قدرت بر آدم‌ها و اشیا ــ در کار نباشد و وقتی حقوقی وجود نداشته باشد که متضمن این قدرت باشد، در این صورت هیچ‌گونه مفهومی هم از حقوق متصور نخواهد بود.[۹۷] به علاوه، ضد دوگانه‌باوریِ جدایی‌ناپذیر از حملات دریدا به «متافیزیک حضور» و به یگانگیِ دال و مدلول، سخن و مفهوم، هرگونه امکان حقوق را، چنان‌که گفتم، از بین می‌برد. مفاهیمِ به ابهام پرداخته شدهٔ عدالت که مبتنی بر لزوم بازی آزادانهٔ دال، میل یا بازی‌های زبانی است، مفاهیمی که نظریه‌پردازان فرانسوی دست‌وپا کرده‌اند، نمی‌توانند جانشین نظریهٔ حقوق ذاتی شوند که بر مفهوم گفتار عملی هابرماس سایه افکنده است. در دعوت نویسندگانی چون لیوتار برای آزادی ابداع هنرمند و دانشمند از قدرت دولت، هیچ‌گونه ضمانتی وجود ندارد که استقلال آدم‌های معمولی را از تعرض عمومی حفظ کند، یا ضمانتی که برآوردن سطح معینی از نیازهایشان را تضمین کند. نونیچه‌ای‌ها، در دشمنی سرسختشان با دولت، از هرگونه مفهوم حقانیت گفتاری هنجارها چشم پوشیده‌اند؛ حقانیتی که اگر نباشد، فرد در مقابل دولت که دشوار می‌توان نابودی‌اش را آرزو کرد، ملجایی نخواهد داشت.

وفاق مسئله‌آمیز: لیوتار در مقابل هابرماس

لیوتار در مقاله‌ای به نسبت جدید، به جملات هابرماس به پست‌مدرنیتهٔ

نظری و زیبایی‌شناختی، با صراحت بیش‌تری جواب داده و به بالاگرفتن مناقشهٔ پست‌مدرنیته دامن زده است. او با تغییر دیدگاه‌های آثار اوایل و نیمهٔ دههٔ ۱۹۷۰ خود و با پیروی آگاهانه از والتربنیامین، استدلال می‌کند که مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی / پست‌مدرنیته در پیوند با ماهیت نااستوار و متناقض صورت‌های هنری شکل گرفته است که با وضعیت ناهمساز و متناقض جامعهٔ اواخر قرن نوزدهم و بیستم مطابقت دارد. لیوتار، برخلاف حملات قبلی‌اش به دال، بین مدرنیته زیبایی‌شناختی که محتوایش نشان‌دهندهٔ انحلال هویت و کلیت است (نمونه‌هایش عبارتند از اکسپرسیونیسم آلمانی و آثار پروست) و نوعی پست‌مدرنیته که بیانگر بی‌ثباتی و آزمایشگری در شکل است (نمونه‌هایش آثار پیکاسو و جویس است) تمایز می‌گذارد. ظاهراً او در این‌جا، متناسب با موضوع، از بنیامین در مقابل هابرماس استفاده می‌کند. او جریان‌های اوایل دههٔ ۱۹۸۰ را که متمایل به بازنمایی‌گرایی[1] جدید و نوعی کیج التقاطی[2] هستند، در تقابل و در مصاف با آزمایشگری مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی / پست‌مدرنیته در نظر می‌گیرد ــ مصافی که می‌کوشد اعتقاد به وحدت، وفاق و هماهنگیِ جوامع سرمایه‌داری و سوسیالیستی را که در واقع با تناقض سرشته شده‌اند، اعاده کند. از این‌رو، لیوتار کار هابرماس و مخصوصاً آنچه را به نظر او حملهٔ هابرماس به نوآوری هنر و ادبیات است، بخشی از این کوشش معطوف به وفاق تلقی می‌کند.[۹۸]

ما می‌توانیم در وضعیت پست‌مدرن و در «پست‌مدرن چیست؟» پنج انتقاد پیوسته را بازشناسیم که لیوتار متوجه هابرماس می‌کند و همهٔ آن‌ها بر مفهوم مسئله‌آمیز وفاق نزد هابرماس متمرکز است.

(۱) نظریهٔ هابرماس به فراروایت‌های بزرگ متکی است. این ادعا به کلی فاقد اعتبار است. چنان‌که پیش‌تر دیدیم، گفتار عملی هابرماس واجد اعتبار است از آن رو که از بنیادگرایی نیرومند فراروایت‌ها گسسته است. با این حال،

---

1. representationalism 2. eclectic Kitsch

چون هابرماس نمی‌خواهد نظریه توصیفی‌اش در بارهٔ جامعه از آموزهٔ اخلاقی‌اش جدا باشد، باید فراروایت دیگری را در قالب نظریهٔ تکامل اجتماعی به‌کار گیرد. شواهدی که او در تأیید یکسان‌انگاری پیشرفت اخلاقی و تکامل جامعه ارائه می‌دهد، بسیار غیرقابل اتکاست.[۹۹]

(۲) هابرماس می‌خواهد به بازی‌های زبانی نظم دهد. لیوتار این نکته را در اصل هنگام بحث در بارهٔ علم مطرح می‌کند، بحثی که در آن او له علم رها از ارزش و علیه امتناع نظریه انتقادی از قبول جدایی میان امر هنجاری و امر نظری استدلال می‌کند. استدلال لیوتار له Wertfreiheit [رهایی از ارزش] است که هرگونه امید به عینیت در علوم انسانی و طبیعی را کنار گذاشته است و به نام نوعی اخلاق (اخلاق آزادانه و اخلاق ابداع) خواهان رهایی از هرگونه دخالت سیاسی (چه وفاقی باشد چه نباشد) در بازی‌های زبانی علم است.[۱۰۰] هابرماس تا اندازه‌ای به این نوع نقد پاسخ داده است؛ مثلاً آن‌جا که می‌گوید عقلانیت ارتباطی در شماری از حوزه‌های خودمختار زندگی اجتماعی وجود دارد، و همواره بر جدایی کانتی میان امر زیبایی‌شناختی، عملی و نظری به عنوان ویژگی تعیین‌کنندهٔ طرح مدرنیته انگشت نهاده است. لیوتار در این‌جا بدش نمی‌آید که حرف هابرماس را بپذیرد، اما بعد هنگام بحث در بارهٔ مفهوم نیرومند جهان‌شمولی در آثار هابرماس و تأکید او بر وجود پیوندهای درونی و فراگیر امر زیبایی‌شناختی، هنجاری و نظری، می‌پرسد: «پس چگونه هابرماس می‌تواند سنتز کارآمد آن‌ها را تحقق بخشد؟»[۱۰۱] این نکته فرد را به طرح سؤالی مرتبط اما اساسی می‌کشاند ــ نه در خصوص این‌که شرایط رسیدن به عقلانیت ارتباطی چقدر نزد هابرماس مسئله‌آمیز است، بلکه سؤالی هنجاری بدین‌قرار که چرا ما باید پیش از هر چیز، اخلاق عقلانیت ارتباطی را مطلوب بدانیم. اخلاق نزد هابرماس شدیداً متکی است بر روان‌شناسی رشد کولبرگ.[1] در این‌جا عمل ارتباطی چنان در

---

1. Kohlberg

نظرگرفته شده است که بالاترین مرحله از مراحل ششگانهٔ رشد باشد. آن‌سان که استیون لوکز[1] خاطرنشان کرده است، مراحل ۴ و ۵، مطابق است با آموزه‌های اخلاقی، که هابرماس با استدلال‌هایی کاملاً متین بسیاری از فیلسوفان سیاسی معاصر را به این مراحل مربوط کرده است. پس هابرماس و کولبرگ چگونه می‌توانند برتری مرحله ۶ اخلاق ارتباطی را فرض قرار دهند بی‌آن‌که جنبهٔ مسئله‌آمیز آن را در نظر بگیرند؟[۱۰۲]

(۳) لیوتار خاطرنشان کرده است که دعوت هابرماس از هنرمند به این‌که بیش‌تر با تجربه‌ها و اعمال زندگی روزمره پیوند داشته باشد، ممکن است تأثیراتی منفی بر خلاقیت آوانگارد[۱۰۳] به‌جا بگذارد و این جنبه، تفاوت معناداری با محافظه‌کاری فرهنگی در غرب و شرق ندارد.

(۴) هابرماس ناهمگنی زبان را از بین می‌برد. این صورتی غلیظ‌تر از ادعایی رقیق‌تر است که لیوتار و دیگران مطرح کرده‌اند مبنی بر این‌که هابرماس می‌خواهد جامعه‌ای کاملاً شفاف پدید آورد.[۱۰۴] هابرماس این رویکرد را رد کرده است، اما استدلال‌هایی که در تأیید حرفش می‌آورد، فرعی و سربسته‌اند و چندان قانع‌کننده نیستند.[۱۰۵] ادعای غلیظ‌تر لیوتار این است که دفاع هابرماس از شفافیت، که طرفدار یکسانی دال و مدلول است، حامی استراتژی‌های رئالیستی و کلیت‌گرای فرهنگی قدرت‌های سیاسی معاصر است.

(۵) لیوتار می‌گوید که احتمال دارد هابرماس مفهوم کانتی «والا»[2] را با «والایش»[3] فرویدی اشتباه گرفته باشد و این‌که زیبایی‌شناسی نزد هابرماس هنوز موضوعی مربوط به زیبایی[4] است.[۱۰۶] ظاهراً منظور لیوتار این است که هابرماس، به‌واقع مفهوم کانتی امر والا را به عنوان مبنای زیبایی‌شناسی مدرنیستی نمی‌پذیرد و در عوض مفهوم کانتی زیبایی را می‌پذیرد. لیوتار تذکر

---

1. Steven Lukes
2. Sublime
3. sublimation
4. beauty

می‌دهد که نقد مدرنیستی دیگر ارزش زیبایی‌شناختی را معادل زیبایی نمی‌داند. او نوعی زیبایی‌شناسی امر والای مدرن/ پست‌مدرن را مطرح می‌کند که عناصر آن را می‌توان در نقد حکم کانت یافت. از لحاظ لیوتار، این زیبایی‌شناسی در قالب آمیخته‌ای از احساسات لذت و درد شکل می‌گیرد که حاصل سیر و سلوک هنری است که «عرضه ناشدنی را عرضه می‌کند»، یا آن چیزی را عرضه می‌دارد که کانت آن‌ها را هستی‌های فاقد شکل در نظر می‌گرفت.[۱۰۷] به نظر من، این قیاس فرویدی لیوتار ناشی از فهم او از «عرضه ناشدنی» بر حسب بازی نیروهای لیبیدویی است. این انتقاد مشخص از هابرماس، به شدت خطاست. هابرماس از زیبایی‌شناسی زیبایی دفاع نمی‌کند. اما بدون شک از منظر زیبایی‌شناسی کانتیِ لیوتار، نظریهٔ خوداندیشی هابرماس که نظارت شناختی بر «فشارها»[1] و «اوهام» ناخودآگاه را مطرح می‌کند و خواهان شفافیت ناخودآگاه برای رهایی «سوبژکتیویته» از این «فشارها»ست، مردود است.[۱۰۸]

برخی نکات تکمیلی

نقدهای لیوتار درخور توجهند؛ یا حداقل باید برای هابرماس درخور توجه باشند. آن‌ها به این اتهام منجر می‌شوند که کوشش هابرماس برای تحقق بخشیدن به هدف نظریهٔ انتقادی ـ رهایی از اشکال غیرضروری قدرت ـ در واقع از طریق خویگان جهان‌شمولی و وفاق، به تقویت مجدد همان قدرت می‌انجامد و بدین‌سان بنیاد اهداف نظریهٔ انتقادی را سست می‌کند. از طرف دیگر، سرزنش‌هایی که هابرماس به دلیل فقدان مفهوم عدالت ذاتی نثار نونیچه‌ای‌ها می‌کند، کاملاً درست است. اما این نکات نمی‌تواند مانع پیدایی نوعی نظریهٔ کنش یا نظریهٔ عامل شود که منسجم و منطقی باشد و از

1. constrains

ویژگی‌های مثبت این دو جریان نظری برخوردار و عاری از نواقصی باشد که برشمردم. ارائه این نظریه از حد این فصل خارج است. باید خاطرنشان کنیم که نظریه‌ای که مفاهیم عدالت طبیعی را در مرکز توجه خود قرار می‌دهد، مانند نظریهٔ هابرماس، می‌تواند بدون نظریهٔ تکامل و مفاهیم ثابت وفاق و جهانشمولی هم روی پای خود بایستد. اگر هابرماس از لحاظ مسئلهٔ حقوق و عقل اخلاقی متقاعدکننده است به خاطر تلقی مسئله‌آمیز او از همین کیفیات پیش گفته است.[۱۰۹] در عین حال که من موافق نقش تابع (و در واقع مقهوری) نیستم که هابرماس برای زیبایی‌شناسی و امر حسی قائل است، بر این باورم که لیوتار و نونیچه‌ای‌های دیگر نباید بدین‌گونه ریشهٔ عدالت ذاتی و عقلانیت را بزنند برای این‌که اهمیت میل و خلاقیت زیبایی‌شناختی را به رخ بکشانند. هابرماس نوعی تصور سه‌گانهٔ شبه‌کانتی از عامل را مطرح می‌کند که در آن «قوه»[1] شناختی در موضعی مسلط نسبت به قوهٔ اخلاقی و مخصوصاً قوهٔ زیبایی‌شناختی ـ حسی قرار می‌گیرد. هابرماس در این‌جا، به روال کانت، اجزای مؤلفهٔ عامل را در قالب نوعی قانونگذاری خودآیین و «دگرآیین»[2] در نظر می‌گیرد که با «خوداندیشی»[3] می‌توان روابط موجود میان جزءشناختی و اجزای اخلاقی و زیبایی‌شناختی ـ حسی را وصف کرد. اما لیوتار و بسیاری از نظریه‌پردازان فرانسوی، به نحوی غیرمعمول، نسخه‌بدل‌هایی از این شاکله ارائه می‌کنند و کنشگرِ خودآیین را بر حسب قانونگذاریِ جزءزیبایی‌شناختی ـ حسی برای عناصر شناختی و اخلاقی می‌فهمند. به نظر من، بهتر آن است که این دو مدل قانونگذاری کانتی را رها کنیم و عامل را بیش‌تر در قالبی «گفتگویی» درک کنیم که در آن امر زیبایی‌شناختی ـ حسی به غنا و شکل‌گیری امر شناختی (و اخلاقی) یاری می‌رساند و عقل نظری و عملی هم مستمراً در حال بازسازی امر شناختی (و اخلاقی)است.[۱۱۰] شاید از این جهت ویلیام

---

1. faculty
2. heteronomous and autonomous legislation
3. self-reflection

موریس در برداشتش از سلطهٔ سرمایه‌دار بر کارگر در قالب انسداد خلاقیت زیبایی‌شناختی، محق باشد، تصوری که به پیدایی فهمی زیبایی‌شناختی در جانبداری اخلاقی از حقوق ذاتی در شرایط تولید یاری می‌رساند.

با این تفاصیل، ما باید به ذکر شماری از موارد قرابت بین هابرماس و نظریه‌پردازان فرانسوی بپردازیم. شاید نظرگیرتر از همهٔ موارد، گسست هر دو از انواع نسبی‌باوری‌هایی باشد که در چند دههٔ اخیر، به شدت بر نظریهٔ اجتماعی غالب بوده است. هر دو جریان نظری، در مقابل انواع نسبی‌باوری، به شکلی از بنیادگرایی (شکلی کمابیش حداقلی یا ضعیف) معتقدند. این امر همان طور که پیش‌تر توصیف کردیم، بیش‌تر و علی‌الخصوص در نظریهٔ بنیادهای هنجاری هابرماس دیده می‌شود. اما آنچه هابرماس در بارهٔ مارکوزه گفته است ــ یعنی این‌که او گفتار عملی مبتنی بر عقل را رها کرده تا گفتاری مبتنی بر غرایز به وجود آورد ــ [۱۱۱] به یکسان در مورد نویسندگان فرانسوی صادق است. به‌علاوه، در مقابل استلزامات نسبی‌باورانهٔ تصورات چرخه‌ای یا تصادفی از تاریخ، هم عقل ارتباطی و هم مسئله‌شناسی میل[1] محاط در مفهومی خطی از زمان تاریخی‌اند. در این‌جا هابرماس لیبرال[2] است و فوکو نسخه‌بدل آن، و میل‌باوران خوانندگان خوشبین تاریخ به عنوان فرایند تکاملی رمزگشایی [لیبیدو] هستند.

به‌علاوه، هر دو در نسبت با مارکسیسم در موضعی مشابه قرار می‌گیرند. هم هابرماس و هم نونیچه‌ای‌ها، همزمان با سقوط سریع مارکسیسم غربی در دههٔ ۱۹۸۰، در مرکز صحنهٔ نظریهٔ اجتماعی قرارگرفته و در واقع بر آن مسلط شده‌اند. هیچ‌کدام قصد توطئه‌آمیزی نسبت به طبقهٔ کارگر ندارند و هر دوآموزه‌های نظرگیری برای جنبش‌های اجتماعی ارائه می‌کنند. اما هیچ‌یک نمی‌خواهند نقش محتمل چنین نیروهایی را در تغییر اجتماعی تقریر کنند؛

---

1. problematics of desire
2. whig

امتناعی که ظاهراً مرتبط است با نوعی نخبه‌گرایی که بر هر دو مجموعهٔ فکری غالب است. هابرماس حق دارد که نظریه‌پردازان فرانسوی را به این نوع نخبه‌گرایی متهم می‌کند که در آن قلمروِ زیبایی‌شناختی «برشونده»ای فاقد تنیدگی کافی با قلمرو اجتماعی است. با این‌که ما در مقابل این اتهام هابرماس که نونیچه‌ای فاقد نوعی اخلاق یا خط‌مشی سیاسی‌اند از آن‌ها دفاع کرده‌ایم، اما نمی‌توان منکر شد که این نخبه‌گرایی در انکار فرهنگ مردمی از جانب لیوتار، که لحنی آدرنویی دارد، نهفته است.[۱۱۲] از سوی دیگر، مدل «سمینار» هابرماس برای تغییر اجتماعی، به سختی ممکن است بدون قید و شرط با نبردهای اجتماعی روزمره منطبق شود.

نکتهٔ نهایی در این مقایسه این است که نه هابرماس و نه نویسندگان فرانسوی، اهمیت کافی برای کاربردهای نماد قائل نیستند. هم هابرماس و هم نونیچه‌ای‌ها به اهمیت مقاومت در مقابل صورت‌های انقیاد، به عنوان نقطهٔ عزیمت و مبنایی هنجاری واقفند. مفاهیم عقلانیت ذاتی و ایدهٔ ملازم با آن یعنی ایدهٔ حقوق ذاتی، که تا حد زیادی از طریق بازاندیشی انتقادی بسط یافته‌اند، منابع مهمی در اختیار مقاومت جنبش‌های ــ مثلاً ــ کارگری، ضد نژادپرستی و فمینیسم قرار می‌دهند. متون مربوط به تاریخ کار شامل مثال‌های بی‌شماری از کارگرانی است که مفاهیم عدالت صوری طبیعی [عصر] روشنگری را در قالب مفاهیم ذاتی عدالت درک کرده‌اند که بعداً به صورت منابع ایدئولوژیک به‌کار نبردهای سیاسی و صنعتی آمده است.[۱۱۳] از سوی دیگر، تمرکز مسئله‌آمیز بر بدن و میل از یک طرف و بر رمزگذاری یا سرکوب از طریق ساختار از طرف دیگر، نیروی تبیینی بالقوه (و معنابخشی) را برای مقاومت در برابر سلطه در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و باز در جنبش‌های اجتماعیِ بورژوایی‌سازیِ دوبارهٔ دههٔ ۱۹۸۰ فراهم کرده است.[۱۱۴] با این حال، به نظر نمی‌رسد که هیچ‌یک از این تفسیرهای قدرت و

مقاومت، به اهمیت مقاومت گروه‌های فرودست از طریق مناسک و شکل‌گیری هویت جمعی به کمک نماد، واقف باشند. این نوع تحلیل، با تأثیر احیا شدهٔ انسان‌شناسی و نقش مرکزی جدید مطالعات فرهنگی، در حال عهده‌دار شدن نقش مهمی در علوم انسانی اواخر قرن بیستم است.

۴

عقلانیت ارتباطی و میل[۱]

در دههٔ گذشته بحثی باب شد که در آن نظریهٔ عقلانیت ارتباطیِ هابرماس در مقابل صورت‌های «زیبایی‌شناختی- حسی سوبژکتیویته» قرار گرفت که برخی از نظریه‌پردازان فرانسوی مدافع آن بودند، نظریه‌پردازانی که بعداً به «پساساختارگرا» معروف شدند. در این میان، مهم‌ترین‌ها عبارتند از میشل‌فوکو، ژان- فرانسوا لیوتار، ژیل دولوز و فلیکس گتاری. این رویارویی بین نظریه‌های عقلانیت و نظریه‌های میل، شاید فقط آغاز کار بود؛ اما اکنون سهم خلاقانه‌ای در پیشرفت نظریه اجتماعی دارد و از آن مهم‌تر، در نسبت با جنبش‌های اجتماعی (فمینیسم، جنبشِ صلح، جنبش محیط‌زیست) به روشن شدن بعضی مسائل عملی در کارِ ساختن فرهنگ سیاسی جدیدی کمک کرده است. بر این بستر کلی است که مایلیم در «مناقشهٔ پست‌مدرنیستی» شرکت کنیم تا نشان دهیم که مواضع هابرماس و پساساختارگران آن‌قدرها که معمولاً باور دارند، ضد هم نیستند. در عین حال، احساس می‌کنیم که لازم است برخی نکات انتقادی را در نسبت با شرحی که مانفرد فرانک از آثار دولوز و گتاری به دست داده است بیان کنیم.[۱] قصدمان این نیست که از آثار دولوز و گتاری شرح کاملی به دست دهیم، بلکه می‌خواهیم با توجه به جایگاه انتقادی ضد ادیپ و اهمیت آن برای فهم نظریهٔ پساساختارگرایانهٔ میل و بدن،

---

۱. این فصل به قلم روی بوین (Roy Boyne) و اسکات لش نوشته شده است.

کژفهمی‌های فرانک را ضمن آزمون‌سازگاری و ناسازگاری دیدگاه‌های میل و عقلانیت ارتباطی، تصحیح کنیم.

هنگام مقایسهٔ هابرماس و پساساختارگرایان، می‌توانیم میان آن‌ها سه نوع خویشاوندی تشخیص دهیم. در وهلهٔ نخست، ویژگی‌های مشترکی، هم از جنبهٔ اثباتی و هم از جنبهٔ سلبی بین آن‌ها وجود دارد. در وهلهٔ دوم، ممکن است بین آن‌ها سازگاری‌هایی وجود داشته باشد که اگرچه از لحاظ ساخت‌های نظری با هم متفاوتند، به دور از تعارض‌های متقابلند. سرانجام این‌که مخاطبان مهم آن‌ها از لحاظ سیاسی، یکی هستند و، از این‌رو، می‌توانیم بگوییم که در برخی اصول مشترکند و بدین‌لحاظ می‌توانند در حوزهٔ فرهنگی مشخص و معینی فعالیت کنند. اجازه دهید این سه سطح را بررسی کنیم.

هابرماس و نظریه‌پردازان فرانسوی به اشتراک وامدار فرمول هگل در بارهٔ دیالکتیک خدایگان و بنده‌اند. البته تصور هابرماس این است که خدایگان و بنده از طریق کار و زبان هر دو، به هم مربوط می‌شوند. با این همه، پساساختارگرایان، پیوند مارکسیستی این دو را به‌واسطه کار نمی‌پذیرند و فقط پیوند نیچه‌ای به‌واسطهٔ زبان را میان آن‌ها قبول دارند. میراث بنیادی هگل به هر دو گروه رسید: رهایی از جباریت کار موازی است با رهایی از جباریت زبان. به‌علاوه، دیالکتیک خدایگان و بنده، نقطهٔ عزیمت هر دو گروه قلمداد می‌شود. این امر در مورد هابرماس نیاز چندانی به اثبات ندارد. اما در مورد نظریه‌پردازان فرانسوی چندان آشکار نیست. آن‌سان که وایلدن خاطرنشان کرده است تعارض فراگیر خود و دیگری مبتنی بر خدایگان و بندهٔ هگل است.[۲] بلافاصله به یاد دو نمونه‌ای می‌افتیم که دارای نسبتی نظری از این دستند: تصویری که لاکان از رابطهٔ میان ذهن خودآگاه و ناخودآگاه ارائه می‌دهد و شرحی که فوکو از رابطهٔ میان کلمات و چیزها به دست می‌دهد. با این حال، نکته‌ای که باید گوشزد کرد این است که وقوف به وامداری

پساساختارگرایان به هگل ممکن است مجوزی برای گنجاندن دریدا و واسازان[1] در دستهٔ پساساختارگرایان باشد. کاری که فرانک در مورد دولوز به عنوان کسی که در واسازی سهم عمده‌ای دارد، انجام می‌دهد. اما این یکسان‌شماری گمراه‌کننده است؛ چون واسازان خود را در قلمرو متن جاداده‌اند. حال آن‌که سودای پساساختارگرایی در تقابل با این آمیختگی متنی بدن و میل است. پس نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که پیوند مشترک هابرماس و پساساختارگرایان با هگل فقط از لحاظ نظری، به عنوان بخشی از مجموعه‌ای کلی از روابط میان آن‌ها اهمیت دارد. قبل از آن‌که موضوع هگل را کنار بگذاریم، تفسیر دیگری را نیز باید بیان کنیم و آن مربوط است به مسئلهٔ سوبژکتیویته. اگر تأثیر هگل مهم بوده باشد، پس می‌توانیم انتظار داشته باشیم که هم هابرماس و هم پساساختارگرایان در کار پرداختن نظریهٔ سوژه بوده باشند. در مورد هابرماس روشن است که این نظریه از طریق جان‌بخشی متقابل ایده‌های عقلانیت ارتباطی و ایده‌های هویت اخلاقی بسط یافته است. اما فرانک این نظر را مطرح می‌کند که دو چهرهٔ اصلی اردوگاه پساساختارگرایی، یعنی دولوز و گتاری، هیچ سهمی در ساختن نظریهٔ سوبژکتیویته نداشته‌اند. اگر این ادعا درست باشد، هرگونه تصدیق وجود رابطهٔ معنادار بین هگل و پساساختارگرایان، سخت محل تردید خواهد بود. اما این ادعا درست نیست. اهمیتی ندارد که دولوز و گتاری تا چه حد موفق بوده‌اند. چیزی که در آن شک نمی‌توان کرد این است که آن‌ها در ضد ادیپ می‌خواهند مفهومی متفاوت و «کوچرو» از سوبژکتیویته ارائه کنند که در تقابل با اشکال بهنجار شده و سلسله مراتبی[2] سوبژکتیویته باشد که به‌واسطهٔ زمین‌گیر شدن[3] و شکل کالایی ساخته شده است.[۳]

---

1. deconstructionists 2. hierarchic

۳. territoralization. این واژه را زمینگیر شدن ترجمه کرده‌ام به دلیل عنایت دولوز به مباحث مارکس در بارهٔ زمین و عزیمت آدم‌ها از روستا به شهر که این خود از زمین کنده شدن است و معادل deterritoralization . گتاری در مصاحبه‌ای می‌گوید: «از زمین‌کندگی» یعنی این‌که به ←

دومین خصلتی که هابرماس و پساساختارگرایان در آن شریکند بی‌اعتنایی آن‌هاست نسبت به طبقهٔ کارگر به عنوان عامل اصلی تغییر اجتماعی با هدف رهایی. طی چند سال اخیر، در حوزهٔ نظری، هابرماس و نونیچه‌ای‌های فرانسوی در هر دو سوی اقیانوس اطلس مورد توجه قرار گرفتند و این تا حدی نتیجه از صحنه خارج شدن کامل نظریه‌های مارکسیسم و نبرد طبقاتی است. این کار با وجود خطاهای بنیادگرایی مارکسیستی، واکنشی بود بیش از حد افراطی. نادیده‌گرفتن قشربندی اجتماعی، از لحاظ سیاسی مسبب افزایش بیکاری و نابرابری اجتماعی بوده است. و این کار به هنگام فقدان برهانی نظری که به لحاظ تجربی تأیید شده باشد، مبنی بر این‌که طبقهٔ کارگر دیگر توانایی چندانی برای تغییر اجتماعی ندارد، به لحاظ عقلی توجیه‌ناپذیر است. این نکته به طور غیرمستقیم سبب شده است که فرانک فاصلهٔ موجود میان دولوز و راستگراهای نوفاشیست را نادیده بگیرد. توسل لیبرالی و ضد سلسله مراتبی دولوز به فعالان جنبش‌های اجتماعی، استدلال او در مقابل تفسیرهای فاشیستی ازآثار نیچه و نقش وی در بحث عام در مورد مسئلهٔ سکوت روشنفکران چپ[۴] همه نشان‌دهندهٔ آنند که نظر فرانک غیرمسئولانه است.

ویژگی مشترک سوم، تفوق بخشیدن به عامل در مقابل ساختار است. عقلانیت مفهومی است که اساساً در مورد عامل‌ها می‌توان آن را به‌کار برد چه عامل فردی باشد، چه عامل جمعی. این مفهوم در طرح هابرماس جنبهٔ محوری دارد و آن را به مثابه کنش نظری[1] تعریف می‌کند. نکته این است که جهان دولوز، لیوتار و فوکوی مقدم نیز جهان کنش نظری است. یعنی نظریهٔ میل و بدن در مقابل تمام انواع ساختارگرایی قرار می‌گیرد ــ اعم از

عوض داشتن مرز، زمین، چیزها و خم‌ها، ماخط‌ها، قطارها، هواپیماها و... را داشته‌باشم.» کلمهٔ اخیر را نمی‌توان «بی‌وطنی» یا «قلمرو گردانی» یا «قلمروزدایی» ترجمه کرد. ـ م.

1. action-theoretic

ساختارگرایی مبتنی بر شیوهٔ تولید، لانگ [نظام زبان]، یا مبتنی بر متن یا نوشتار ــ که ماهیتی شقه شده برای کنشگر اجتماعی قائلند.

خاموشی‌گزینی نوعاً نظری ـ عملی از لحاظِ بدیهی‌انگاشتن مفروضات قراردادی قانون یا الزامات و قیود برشونده، تا حدی بیانگر آن است که چرا نه نظریهٔ انتقادی هابرماسی و نه پساساختارگرایی، تلاشی برای صورت‌بندی نظریه‌ای حقوقی، مخصوصاً حقوق طبیعی یا اخلاقی نکردند. گناه این امر بیش‌تر به گردن پساساختارگرایان است، و رورتی از جمله کسانی است که آن‌ها را به این دلیل سخت به باد انتقاد گرفته است. همین اتهام را می‌توان متوجه هابرماس کرد که محوری بودنِ تقلیل‌ناپذیرِ تعهدات قانونمدار را که با انقلاب‌های بورژوایی غالب شدند می‌پذیرد و از عقلانیت ارتباطی و عقلانیت ذاتی دم می‌زند، اما به‌ندرت سخنی از حقوق ذاتی به میان می‌آورد. قالب عملی ـ نظری نزد هابرماس منجر به شکل‌گیری موقعیتی می‌شود که در آن حق ضمنی برای کنشگر، حق [استفاده از] زبان است، حال آن‌که نزد پساساختارگرایان حق [استفاده از] میل است. در هر مورد و در تقابل با روح این دو سودا، تأکید ضمنی بر حقوق صوری، موازی است با نادیده گرفتن حقوق ذاتی. به این نکته توجهی نشده است که این دو طرح سخت نیازمند ارائه واژگانی هستند برای بحث در مورد موضوعاتی مثل حق رفاه، داشتن امنیت شغلی، آموزش و پرورش و هزاران موضوع دیگر. البته هر فردی جداگانه در این باره حرف‌هایی زده و عقایدی ابزار داشته است، اما نکتهٔ مهم، کوشش برای ادغام درونمایهٔ حقوق ذاتی در مکانیسم نظریه‌پردازی خاص خود است. طرح‌های بنیادی هر دو را در صورتی می‌توان تقویت کرد که نصیحت جی.اِی.کوهن[1] آویزه گوش گردد. او خاطرنشان کرده است که نومحافظه‌کاری، سرمایهٔ فرهنگی نظرگیری فراهم کرده است از مفاهیم استقلال فردی و حقوق فردی. دو نمونه‌ای که این امر را به خوبی نشان

1. G.A.Cohen

می‌دهند، استفاده‌ای است که مارگارت تاچر از زبان حقوق فردی برده است تا به حوزهٔ کاملی از سیاست‌های اجتماعی و اقتصادی خود مشروعیت بخشد و مثال دیگر استفاده‌ای است که حقوقدانان، در دادگاه اروپایی حقوق بشر، از استدلال‌های مبتنی بر حقوق فردی می‌کنند تا عملاً امکان حمایت اتحادیه را از کارگران از بین ببرند. کوهن استدلال می‌کند که این سلاح را باید از جناح راست گرفت و به خدمت اهداف دیگری درآورد، و بر این نکته تأکید می‌کند که گفتار حقوق،[1] اهمیت زیادی برای جامعه معاصر دارد.[۵]

شاید به نظر برسد که خلأیی که در بحث در بارهٔ حقوق رخ نموده، تأییدی بر این نظر است که پساساختارگرایی به لحاظ اخلاقی نسبی‌باور است. فرانک این ادعا را دقیقاً در مورد آثار دولوز و گتاری مطرح کرده است. چه بسا این امر صحت داشته باشد، اما قضیه پیچیده‌تر از آن است که فرانک تصور می‌کند؛ از آن‌رو که وی تنها یک جنبهٔ آن را می‌بیند. ما برای آن‌که با دقت بیش‌تری به این موضوع بنگریم، نه فقط باید به فقدان ملاحظات اخلاقی ذاتی در پساساختارگرایی توجه کنیم، بلکه باید شرحی هم از دشمنی آن با نسبیت‌گرایی صوری مدرنیسم و ساختارگرایی به دست دهیم. برای آن‌که این نکته را کامل‌تر تبیین کرده باشیم، می‌توانیم اشتراک هابرماس و پساساختارگرایان را در این مورد نشان دهیم؛ چون هابرماس هم با نسبی‌گرایی‌های باب روز[2] در گذشتهٔ نزدیک دشمنی دارد.

تعاریف بسیاری از مدرن و پست‌مدرن وجود دارد، اما آن‌که تا حدودی مرسوم شده است، تعریفی است که از بارت و فوکو اقتباس شده است و کمی با تعاریف مربوط به مدرنیسم زیبایی‌شناختی که در بسیاری از متون متداول آمده است، فرق دارد. در این تعریف دورهٔ مدرن از حوالی پایان قرن نوزدهم شروع می‌شود و ویژگی‌اش گسست از زیبایی‌شناسی بازنمایی است. این جدایی از محاکات دورهٔ «کلاسیک» مقارن است با طرد سلطهٔ پیشین

---

1. discours of rights 2. modish

نظریه‌های «آیینهٔ طبیعت» در معرفت که اکنون جامعه‌شناسی دورکیم، وبر و نیچه با آن مخالف است. زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسیِ پس از دوره محاکات،[1] همراه است با نوعی استقلال از «امر واقعی» و این امر در گونه‌های نسبی‌باوری، ذهن‌گرایی،[2] ارجاع به خود[3] و در کل در صورت‌باوری شایع زمان دیده می‌شود. پست‌مدرنیته از دل این آمیزگاریِ بسیار خویشتن‌باور ظهور کرد و چهره‌های ویرانگر آن مثل آرتو[4] و دالی[5] باید تا دههٔ ۱۹۶۰ صبر می‌کردند تا نوبت به آن‌ها می‌رسید. در این زمان بود که در جهان‌های نظریه، هنر، ادبیات، معماری و موسیقی تغییری رخ می‌دهد از انواع فرمالیسم دورهٔ مدرنیستی به سوی انواع «ذات باوری» جدید که در آن محاکات کهن، یکسره غایب نیست. مثلاً توجه خاص آوانگارد را به هنری با محتوای ناخودآگاه یا تنانی در نظر بگیرید که هدفش رمزگشایی از لیبیدو در مخاطب است. پیوند نظریه‌های پساساختارگرای میل با این جریان‌های پست‌مدرن کاملاً آشکار است. در علم اخلاق شاهد انقطاع آشکار نسبی‌باوری فلسفهٔ تحلیلی و بورژوا شدن نظریه‌های حقوق هستیم که در نوشته‌های رالز و دورکین و در کشف دوبارهٔ لئو اشتراوس در آمریکا و آلمان ممثل شده است. چنان‌که اشاره کردیم، هرچند هابرماس از لحاظی نظریهٔ حقوق طبیعی را نادیده گرفته است، اما به خاطر آن‌که اخلاق عقلانی و عقلانیت ذاتی در آثار او جنبهٔ محوری دارد، می‌توان او را در گروه ضدنسبی‌باوری قرار دارد که در پی نسبی‌باوری اخلاق مدرنیستی شکل گرفت. مثلاً آیا حملهٔ او به تصمیم‌باوری کارل اشمیت در حوزه سیاسی، در جوار حملات لئواستروس به پوزیتیویسم منطقیِ مضمر در استدلال‌های کلسن[6] له وجود قانونیت در رایش سوم قرار نمی‌گیرد؟ پساساختارگرایان، مانند هابرماس، نوعی بنیادگرایی هنجاری را در مقابل نسبی‌باوری صورت‌باورانه قرار می‌دهند: این پذیرندگی نسبت به امر

---

1. post-mimetic
2. subjectivism
3. self-referentiality
4. Artaud
5. Dali
6. kelsen

«اخلاقی» را می‌توانیم در مفهوم «متافیزیک لیبیدویی»[۶] ببینیم، سازه‌ای که به برنهاد مارکوزه بسیار شبیه است که مقامی اساسی برای غرایز در شکل‌گیری هرگونه نظام متافیزیکی اخلاق قائل است. هرچند نمی‌توان هابرماس را چون مارکوزه حامی محض نقش بنیادینی دانست که به غرایز نسبت داده می‌شود،[۷] مع‌هذا وقتی می‌خواهیم مجادلهٔ میان نظریهٔ انتقادی پسین[1] و پساساختارگرایی را سنجشگرانه ارزیابی کنیم، در نظر داشتن رابطهٔ میان هابرماس و مارکوزه آموزنده خواهد بود.

پس هم هابرماس و هم پساساختارگرایان در جایگاهی قرار می‌گیرند که از بنیاد با نسبی‌باوری‌های خودمرجع مدرن متفاوت است. با این‌که ظاهراً مانفرد فرانک توانسته است در مواردی دریابد که این ضد نسبی‌باوری‌ها، ذات‌باوری‌ها و جهانشمول‌گرایی‌ها وجوه ممیز پساساختارگرایی از ساختارگرایی نسبی‌باورانه است که ارجحیت را به نوشتار و دال می‌دهد، اما وقتی او اظهار می‌دارد که مفهوم میل در ضد ادیپ، نسخهٔ بدل مضمون‌پردازی لاکان در باره فقدان [ابژه] است، سخت اشتباه می‌کند. مفهوم پساساختارگرایانهٔ میل، به هیچ‌وجه نسبی‌باورانه نیست. این است کل جانمایهٔ کار آن‌ها و در این‌جاست که آن‌ها در بنیاد با هابرماس همسازند.

حال اگر به مسئلهٔ توافق برگردیم، سؤالی که باید طرح کرد این است: ماهیت ناسازگاری بین دفاع از عقلانیت ارتباطی و ارزش قائل شدن برای قلمرو زیبایی‌شناختی- حسی چیست؟ اولین چیزی که باید خاطر نشان کرد این است که روی‌آورد[2] پساساختارگرایان به بدن و میل و زیبایی‌شناسی، ناشی از آن نوع بدبینی نیست که جهان اجتماعی را به بازی‌های قدرت وامی‌نهد فارغ از این‌که کنترل این بازی‌ها در دست چه کسی باشد. برعکس و برخلاف نظر فرانک مبنی بر این‌که «فیلسوفان جدید» و پساساختارگرایان جهت‌گیری مشابهی دارند(از قرار معلوم نوعی بدبینی فراگیر نسبت به بهبود

---

1. critical theory II 2. turn

وضعیت اجتماعی وجود دارد که منجر به شکل‌گیری عرفانی درون‌راهبر[1] می‌شود و نویسندگانی مثل لوی[2] و گلوکسمان[3] و کلاول[4] و همکاران خوراک آن را تهیه می‌کنند.) رها ساختن بدن، میل و سوژه از اعمال ادیپی ماشین اجتماعی، درست گام اول مقاومت در برابر صورت‌های فراگیر سلطه است و گام‌های دیگر، هنگامی برداشته می‌شود که دریابیم نظم اجتماعی سرمایه‌داری فقط یکی از بی‌شمار نظم‌های ممکن است و این‌که نیروی نافذ آن به صورت نمودی از ماشین‌های میل‌گر تصنعی و مخدوش همه جا حضور دارد. در هر حال، باید پذیرفت که هابرماس توافقی با چنین بینشی در نسبت با آینده‌ای چندگونه ندارد. اما نکته این است که هابرماس نسبت به آینده بینشی دارد که آن را مثل دولوز، گتاری و لیوتار (فوکو همیشه نسبت به آینده سخت محتاط بوده است) به صورت خلاصی از گذشته می‌فهمد.

اگر بخواهیم بیش‌تر به این موضوع بپردازیم، بیراه نیست که بحث هابرماس را در بارهٔ جنبش محیط‌زیست و دیگر «گروه‌بندی‌های دفاعی»[5] به یادآوریم که به گفتهٔ او به شکل‌گیری ساختارهای ارتباطی یاری رسانده‌اند.[۸] هابرماس در این بحث از «ایجاد گروه‌های ارتباطی متکی به خرده فرهنگ‌ها حمایت می‌کند که در جستجوی هویت جمعی و شخصی‌اند و به احیای امکانات مدفون بیان و ارتباط راغبند.» او می‌گوید هستهٔ این «تضاد بالقوهٔ» جدید را باید مقاومت در برابر گرایش به «مستعمره کردن جهان زندگی» و مقاومت در برابر گسترش نیروهایی دانست که «به‌وضوح به بنیادهای ارگانیک جهان زندگی حمله می‌کنند.[تضادی که] فرد را شدیداً نسبت به محدودیت‌های انعطاف‌ناپذیر ناشی از محرومیت از نیازهای پایه‌ای زیبایی‌شناختی ـ حسی آگاه می‌کند.» پس روشن است که هابرماس و پساساختارگرایان از نظر توجه به آیندهٔ امر حسی ـ زیبایی‌شناختی در جهان

---

1. inner-directed mysticism
2. Levy
3. Glucksmann
4. Clavel
5. defensive groupings

زندگی، به هم شبیهند. با این حال، این توجه در پساساختارگرایان به گونه‌ای است که مبنای تکلیف نظری آن‌ها را می‌سازد، اما در هابرماس اخیراً خود را به صورت جستارهایی[1] علیه پست‌مدرنیسم نشان داده است. این حملهٔ هابرماس به ارزشگذاریِ بیش از حد بر زیبایی‌باوری لجام‌گسیخته، نقد ضمنی شدید نظریه‌پردازی پساساختارگرایانه تلقی شده است. اما این تلقی از بسیاری جهات خطاست. اهتمام به ایجاد تعادلی بین امر تاریخی ـ نظری و حسی ـ زیبایی‌شناختی، هابرماس را به بیان اشاراتی غیردوستانه نسبت به محافظه‌کاران جوان واداشته است و همین اهتمام بوده است که منجر به تلقی نه‌چندان جدی قضیهٔ هابرماس می‌شود؛ قضیه‌ای که سؤالی مطلقاً انتقادی مطرح می‌کند (چه ترکیبی از نیروها ــ سیاسی، نظری و زیبایی‌شناختی ــ به جنبشی یاری خواهد رساند که خواهان ایجاد افراد مستقل درون‌جهانی بخردانه است؟) اما متکی به ملاحظه‌ای به‌ویژه باریک‌بینانه در خصوص نظریهٔ پساساختارگرایانه نیست. خلاصه این‌که باید گفت ماهیت انتقادی گزارهٔ هابرماس این است که «محافظه‌کاران جوان تجربهٔ اصلی مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی را تکرار می‌کنند. آن‌ها مدعی کشف سوبژکتیویته‌ای فاقد مرکز هستند که از مقتضیات کار و سودمندی رهاست و با این تجربه به بیرون از جهان مدرن گام می‌گذارند. آن‌ها بر اساس رویکردهای مدرنیستی، به توجیه نوعی ضدمدرنیسم سازش‌ناپذیر می‌پردازند و به قلمرو دوردست و باستانی قدرت‌های خودانگیختهٔ تخیل، خودبیانگری و شورمندی نقل مکان کرده‌اند. آن‌ها به شیوه‌ای مانوی، اصلی را در جوار عقل ابزاری قرار داده‌اند که تنها از طریق فراخوانی[2] دسترس‌پذیر است ــ چه خواست قدرت باشد چه خواست حاکمیت ــ یعنی هستی یا نیروی دیونیزوسی امر بالقوه. این خط فکری که از باتای و از طریق فوکو به دریدا رسیده است[۹] به این امکان بالقوه

1. disquisitions 2. evocation

صدمه زده است که نظریهٔ میل در پساساختارگرایی و عقلانیت ارتباطی هابرماس، همدیگر را تکمیل کنند.

اگر اکنون به مسئلهٔ مخاطب هم در نظریهٔ انتقادی پسین هابرماس و هم در نظریهٔ میل توجه کنیم، مهم است که بدانیم اخلاق عقلانیت ارتباطی و اخلاق «خودآیین» تنانی، با دو مضمون اصلی مطابقت داشته‌اند که از نیمهٔ دههٔ ۱۹۶۰ به بعد ویژگی ستیهندگی «جدید» بوده است. ضد فرهنگ اواخر دههٔ ۱۹۶۰ با هنجاری کردن استعمال مواد مخدر و با فلسفهٔ میل ابهام‌آلودش، پیوندی مشهود با بعضی از مضامین پساساختارگرایان داشت.[۱۰] حال آن‌که چپ جدید دموکراتیک، به‌ویژه اعلامیهٔ پورت هیورنِ[1] انجمن دموکراتیک دانشجویان و جنبش دموکراتیک توده‌ای که تا آغاز دودستگی‌های فرقه‌گرایانهٔ پایان دهه به حیات خود ادامه داد، خویشاوندی‌هایی با نظریهٔ عقلانیت ارتباطی دارد. نظریهٔ انتقادی پسین و پساساختارگرایی پیوندهای مشابهی با جنبش‌های صلح، مسائل محیط‌زیست، جنبش‌های فمینیستی و همجنس‌خواهانه با Bürgerinitiativen / جنبش‌های مردمی دههٔ ۱۹۸۰ دارند. نوشته‌های هابرماس و پساساختارگرایان دارای اهمیت است از آن رو که بخش زیادی از مخاطبان، اکنون هم به «دموکراسی رادیکال ـ عقلانی» اهمیت می‌دهند و هم به «خودآیینی تنانی». این جنبش‌ها را تاحدودی کسانی شکل می‌دهند که از آموزش انتقادی سطح بالا و وسیعی برخوردار بوده‌اند و غالباً با آخرین فرمول‌های نظری آشنایند. نکتهٔ مهم این است: در حالی که هابرماس پساساختارگرایان را مرتجعان غیرعقلانی می‌داند و لیوتار هنگام بحث از هابرماس در وضعیت پست‌مدرن از دلالت‌های محافظه‌کارانهٔ قفس آهنینِ وفاقِ همه‌گیرِ عقلانیت سخن می‌گوید، هر دو نظریه از امکان بالقوه‌ای برای ترسیم مبنایی آموزه‌ای از فرهنگی سیاسی برای جنبش‌های اجتماعی جدید برخوردارند. به عبارت دیگر، هر دو نظریه با امکان دست‌یافتن عملی

---

1. Port Huron

به پیش‌شرطی روبرو شده‌اند که خود به غلط آن را مسلم گرفته بودند: محو شدن مناسبات طبقاتی.

قبول داریم که بین هابرماس و پساساختارگرایان تفاوت‌های مهمی وجود دارد. ما نمی‌خواهیم آن‌ها را به لحاظ نظری بیامیزیم. با این حال، معتقدیم که ویژگی‌های مشترکی که میان آن‌ها بازشناخته‌ایم نشان از آن دارند که هر دو بخشی از فرهنگ نظری‌اند که بعد از دورهٔ مدرن پدید آمده است ــ بی‌شک در قلمرو پست‌مدرن، انواع چپ و راست سیاسی وجود دارد. اما به نظر می‌رسد مهم این است که نظریهٔ انتقادی پسین و نظریهٔ میل، جایگاه‌های متفاوتی را در منتهاالیه رادیکال پیوستار پست‌مدرن به خود اختصاص داده‌اند. باید تنش خلاق میان آن‌ها را ارج نهاد.

۵

مدرنیته یا مدرنیسم؟ وبر و نظریهٔ اجتماعی معاصر

بیش‌ترِ آن‌هایی که در توصیف روزگار ما و روزگار وبر صفت مدرن را به‌کار می‌برند از مدرنیته سخن می‌گویند. در کاربرد مرسوم این اصطلاح بنا به عادت، از آن به عنوان دوره‌ای یاد می‌شود که با رنسانس، فلسفهٔ عقل باور و روشنگری از یک سو، و باگذر از دولت استبدادی به دموکراسی بورژوازی از سوی دیگر، آغاز شد. استدلال من در این فصل تا حدود زیادی با این نظر مخالف است. بنا به استدلال من، دوران ما و دوران «مدرن» را باید در قالب مدرنیسم درک کرد، نه مدرنیته. در حالی که مدرنیته از قرون شانزدهم و هفدهم شکل گرفت، باور بر این است که آغاز مدرنیسم به عنوان تغییر پارادایمی در هنرها در پایان قرن نوزدهم بوده است. با این همه، نظر من این است که ما نه تنها هنرهای معاصر بلکه اعمال اجتماعی معاصر را می‌توانیم در قالب مدرنیسم به تصور درآوریم. علاوه براین، ادعای من این است که مدرنیسم نشان از گسستی بنیادی با مفروضات مدرنیته دارد.

برای تأیید این ادعا به ملاحظاتی اشاره می‌کنم که از سه متفکر مهم اجتماعی در بارهٔ ماهیت امر مدرن مأخوذ شده است ــ دانیل بل، میشل فوکو و یورگن هابرماس. این ملاحظات ضمناً متکی به آرای متفکر «کلاسیک» جامعه‌شناسی، ماکس وبر، باز هم در بارهٔ ماهیت امر مدرن است. به دنبال این استدلال‌ها، در عین حال استدلالی جنبی در تأیید وجود تقارب میان آرای این

چهار متفکر اجتماعی اقامه کرده‌ام. این ادعای ثانوی دایر بر آن است که هر کدام از این متفکران بزرگ اجتماعی، موضعی اتخاذ کرده‌اند که منطق آن متضمن تصوری است از امر مدرن که نه مدرنیته، بلکه مدرنیسم است. بدین‌سان هر کدام از این مواضع مشتمل بر دیدگاهی نسبت به حساسیت معاصر و اعمال اجتماعی است که جدایی بنیادینی را از روشنگری و خویگان عقلانی‌کننده مدرنیته پیش می‌کشد.

از آغاز دههٔ ۱۹۸۰ بحث گسترده در بارهٔ ماهیت خاص مدرنیته و معنای مدرنیسم، به تحقیق دیرینه در بارهٔ مسائل مدرنیته اضافه شده است. (گیدنز ۱۹۸۱، هابرماس ۱۹۸۱a). نکته‌ای که در این مناقشات لاینحل مانده، این است که آیا مدرنیسم از طرح روشنگری مدرنیته حمایت می‌کند یا آن را تضعیف می‌کند. در زیر مدلّل خواهم کرد که اشتباه است مدرنیسم را، به طور یکجانبه، تقویت‌کنندهٔ مجموعه‌ای از فرایندها بدانیم که روشنگری به راه انداخت، و نیز خطاست که به طور یکجانبه آن را تضعیف‌کنندهٔ چنین فرایندهایی قلمداد کنیم. در عوض، از این نظر دفاع خواهم کرد که مدرنیسم زیبایی‌شناختی و پیوندهای اجتماعی‌اش را باید در مقام نوعی استحالهٔ[1] بنیادی این طرح درک کرد که هم متضمن تقویت عقلانیت روشنگری و هم متضمن تضعیف آن است و ضمناً تغییر و گسترش عقلانیت ابزاری را نیز دربردارد. بدین‌سان، مدرنیسم نوعی پیکربندی سه‌بعدی است. من با رجوع به هر یک از سه مفسر پیش‌گفته در بارهٔ هر یک از این سه بُعد سخن خواهم گفت. نخست از طریق بررسی دریافت دانیل بل از مدرنیسم، به امر مدرن، به سان گسیختگی[2] از عقلانیت روشنگری خواهم پرداخت؛ در گام دوم، امر مدرن را همچون حرکتی تازه در عقل ابزاری در نظر خواهم گرفت که طی آن اصول پیشین وحدت و امر برشونده، جای خود را به امر متکثر و امر درون‌ماندگار می‌دهند، و این کار را به‌وسیلهٔ بررسی نسبتاً دقیق تصور فوکو از

---

1. Transformation 2. disruption

«امر مدرن» انجام خواهم داد. در گام سوم، از طریق پرداختن به تلقی یورگن هابرماس از «مدرنیته»، امر مدرن را به عنوان تقویت‌کننده عقلانیت روشنگری ــ یا به عنوان گسترش «عقلانیت ذاتی» ــ در نظر می‌گیرم.

پس از آن به ملاحظات ماکس وبر خواهم پرداخت. در این‌جا خواهیم دید که جامعه‌شناسی کلاسیک وبر، مانند همتای جامعه‌شناختی معاصر آن ــ در واقع بل و مخصوصاً هابرماس سخت تحت تأثیر وبر بودند ــ امر مدرن را از جهتی با مدرنیسم یکسان می‌داند. هابرماس در تفسیر اخیر خود از وبر (۱۹۸۴) و نیز اشلوشتر[1] (۱۹۸۱) و نویسندگان جوان‌تر ــ بروبیکر[2] (۱۹۸۴) ترنر و فاکتور(۱۹۸۴) ــ به شرایط و محدویت‌های عقلانیت عمدتاً از طریق مقالات وبر در بارهٔ جامعه‌شناسی دین پی برده‌اند. من در تلقی خود از رهنمود آن‌ها استفاده خواهم کرد، جز این‌که کانون توجهم جامعه‌شناسی حقوق وبر خواهد بود. وبر را در این نوع جامعه‌شناسی، مدافع «اثبات‌گرایی حقوقی» می‌دانند. چیزی که توافق کم‌تری بر سر آن هست و من در زیر به آن خواهم پرداخت، ماهیت کاملاً مدرنیستی اثبات‌گرایی حقوقی و جامعه‌شناسی حقوقی ماکس وبر است.

مدرنیسم به مثابهٔ ضد عقلانیت

در میان جامعه‌شناسان، بیش از همه، دیدگاه دانیل بل در بارهٔ مدرنیسم در تناقضات فرهنگی سرمایه‌داری (۱۹۷۶) به ویژگی‌های معیار پدیدهٔ مدرنیسم، در نقد ادبی، موسیقایی و هنری نزدیک شده است. بل هنگام سخن گفتن از مدرنیسم، بیش از همه به «حساسیت[3] مدرن» عنایت دارد. حساسیت مدرن، در این‌جا صفت کنشگران فردی است که دچار تغییرات ساختاری در جامعه از یک سو، و در فرهنگ از سوی دیگر، شده‌اند. تمام این تغییرات، در امر

1. Schluchter 2. Brubaker 3. sensibility

اجتماعی، در فرهنگ و در فرد در جهت حمله به «بنیادها»ی غایی[1] بوده است. ضد بنیادگرایی مدرنیستی بنیادهای غایی (حتی ثابتِ) دانش، کنش اخلاقی، حکم زیبایی‌شناختی و نیز ثبات زندگی روزمره را به مبارزه می‌طلبد و آن‌ها را تضعیف می‌کند. از نظر بل، فرهنگ مدرنیستی یا مدرنیسم زیبایی‌شناختی دو بُعد عمده دارد؛ وی اولی را «غیبت فاصله»[2] و دومی را «عصیان علیه نظم»[3] می‌نامد. منظور بل از «غیبت فاصله»، فروریزی فاصله بین بازیگر و تماشاگر و فروریزی فاصلهٔ روانی بین نویسنده و اثر هنری است. نمونهٔ این امر گیج کردن تماشاگر است از طریق کوتاه‌تر نشان دادن پرسپکتیو در نقاشی‌های مونش[4] یا دلمشغولی به مصالح نقاشی تا حدی که قلم‌موی نقاشی، فشردگی رنگ و بافت اهمیت بیش‌تری نسبت به تصویر یا زمینه پیدا می‌کند. غیبت فاصله تنها غیبت مکانی نیست؛ زمانی هم هست، به این صورت که جریان سیال ذهن،[5] روایت را از لحاظ توالی آغاز و وسط و پایانش به هم می‌ریزد و استمرار آن را نفی می‌کند (بل، ۱۹۷۶، صص XXI، ۹ـ ۹۰). از نظر بل، اهمیت «عصیان علیه نظم» برای مدرنیسم زیبایی‌شناختی بیش‌تر است. چیزی که در این‌جا حائز اهمیت است جنگ مدرنیته علیه امر مقدس، دشواری ذاتی [اثر] و سعی آن در آشفتن مخاطب، هاج و واج کردن بورژوازی،[6] شورش و عصیان ضدبنیادگرایانهٔ مدرنیستی علیه سبک غالب نیست. در عوض، نکتهٔ اصلی میل به «خودبی‌کران‌سازی»؛[7] بر آمریت خود، بر «انسان به مانند موجودی خودبیکران‌ساز» که ملزم به جستجوی فراسوست؛ و بر جایگزینی فاوستی خود به جای خدا در مدرنیسم است(بل، ۱۹۷۶، صص XX، ۴۷، ۴۹، ۵۰). از نظر بل، این خود، در بعد فاوستی مدرنیسم، مطمئناً «انسان مطلق» یا مفهوم نشستن اخلاقیات عقل‌باورانهٔ

---

1. ultimate foundations
2. eclipse of distance
3. rage against order
4. Munch(Edvard)
5. Stream of consciousness
6. épater le bourgeois
7. self-infinitization

انسان‌گرایی به جای خدا نیست. برعکس، این خودی دیونیزوسی است که ریشه در مفاهیم حسی زیبایی‌شناختی سوبژکتیویته دارد. ماهیت صوری و نظم عقلانی هنر مدرنیستی در دهه‌های آغازین شکل‌گیری‌اش نه فقط در مجموعه‌ای از ارزشگذاری‌ها ریشه داشت که به قلمرو زیبایی‌شناختی تقدس می‌بخشید، بلکه این زیبایی‌شناسی‌باوری مادامی که توجیه زیبایی‌شناختی زندگی حکایت از آن داشت که «جستجو برای یافتن خود به معنی کشف رابطهٔ آن با حساسیت» است، لزوماً به نوعی روان‌شناسی غریزه‌مدار پیوسته بود.

علاوه بر این، بل در شرح خود از حساسیت مدرنیستی به زیبایی‌شناسی ضمنی دریافت[1] نیز پرداخته است. در این‌جا دریابندگی[2] مخاطبان نسبت به صورت‌های جدید هنری، موکول به پیدایی مجموعه‌ای از تغییرات ساختاری اجتماعی است که به یکسان ضد بنیادگرایانه است و در آن «هر آنچه سفت و سخت است دود می‌شود و به هوا می‌رود.» شباهت این نظر با نظر مارشال برمن (۱۹۸۳) جالب توجه است. منظور بل و برمن این است که حساسیت فقط موضوع نحوهٔ ارتباط با آثار فرهنگ والا (یا حتی مردمی) نیست، بلکه مسئلهٔ نحوهٔ رابطهٔ حواس ما با صداها، تصویرها، شکل‌ها، احساسات و حتی کامجویی[3] از زندگی روزمره هم هست. شاید مهم‌ترین نکته در این‌جا سازماندهی مجدد الگویابی‌های زمانی و مکانی احساسات باشد، که خود نیز غالباً به بی‌نظمی می‌انجامد. این امر به لحاظ زمانی به معنای آن است که با پیدایی انقلاب در حمل و نقل، ما نه فقط وقوف تازه‌ای نسبت به حرکت و سرعت پیدا کرده‌ایم، بلکه در معرض افزایش ناموزون شتاب توالی تصویرها و توالی بیش‌تر تصویرهای متفاوت قرار گرفته‌ایم. کاربرد رادیو، عکس، تلویزیون، ویدئو، و اکنون دیجیتالی شدن ابزارهای اطلاع‌رسانی، به معنی افزایش غیرمعمول بسامد ارتباطات است(بل، ۱۹۷۶، ص ۴۷)، تا جایی که

---

1. reception 2. receptivity 3. erotism

معنا، «زیر بار سنگین» ارتباطات، سخت بی‌مقدار می‌شود. تغییر پارادایم در منطق مکانی حواس ما، حتی از این هم عظیم‌تر بوده است، به ویژه آن‌که، به تأکید بل، فرهنگ روایتی قدیم، جای خود را به احساس اساساً بصری مدرنیستی داده است. نوعی سازمان‌یابی زمانی احساس تا پایان قرن نوزدهم حاکم بود که درآن ابزارهای فرهنگی ما محدود به شیوه‌های روایتی موجود در یزدان‌شناسی، ادبیات و سخنوری بود. البته احساس دیداری، زمانی و مکانی است. این امر نه فقط مربوط است به غلبهٔ شیوه‌های فرهنگی دیداری جدیدتر نقاشی، سینما، معماری و تلویزیون بلکه با مناظر خود شهر و با همجواری جدید مکانی شیوه‌های مربوط به ظاهر و سلوک و شمار آدم‌ها و اقوام و طبقات اجتماعی که به‌وضوح با هم متباینند پیوند دارد و در نسبت است با تغییر ساخت بستهٔ روستایی و تأثیرات معماری شهری ــ تأثیرات دیداری «چشم‌انداز ساختِ انسان؛ چشم‌انداز شهر، جاده‌ها، سدها و پل‌ها.» چنان‌که بل می‌گوید، نکته این است که آنیت تصویردیداری دیگر جایی برای تأملات کلام مکتوب باقی نمی‌گذارد. به‌ویژه در جایی که توالی سریع تصویرها در کار باشد (بل، ۱۹۷۶، صص ۷-۱۰۶).

این به‌هم ریزی و نظم‌یابی مجدد الگوهای زمانی ـ مکانی صداها و تصویرها، در گرایش مدرنیستی به جانشین کردن نظام اعتقادی جدیدی که مبتنی بر تجربه و احساس است به‌جای ارزش‌های غایی مبتنی بر سنت، مذهب و عقل، تحقق پیدا می‌کند. از این لحاظ، همان‌طور که بل می‌گوید، منشأ اصلی هویت مدرنیستی، تجربه است. همراه با زوال خانواده و طبقهٔ اجتماعی، انواع هویت‌ها در نسلی همزمان به وجود می‌آید. تجربه و شناخت ما از دیگران در تعاملات فراوانی که روز به روز بیش‌تر می‌شوند، تجربه متکثرِ ما از خود، همراه با انفصال مدرنیستی فرد از شماری نقش‌های کارکردی که انجام می‌دهد، حساسیت ما را در معرض آنیت، ضربه و احساس قرار می‌دهد(بل، ۱۹۷۶، صص ۸۸-۹۱).

استدلال بل در بارهٔ تناقضات فرهنگی کم‌تر معطوف به زوال اقتصاد سرمایه‌داری و بیش‌تر مربوط به چیزی است که آن را سقوط تمدن غرب در نظر می‌گیرد، سقوط تمدن خود مدرنیته. پس ادعای کلی‌تر او این است که مدرنیسم مدرنیته را تضعیف می‌کند. بل در این‌جا شرحی از ظهور و سقوط تمدن غربی در قلمروهای مدرنیته و زیبایی‌شناسی می‌آورد. ظهور تمدن غربی که در سپهر اخلاقی، با صبغه‌ای از پارسایی دینی و سپس با نوعی سنگینی و جدیت این‌جهانی‌شده لیبرال‌گونه همراه شد، خود نهایتاً بر نوعی جهان‌شناسی یزدان‌شناختی مبتنی بود. شیب نزولی این جریان بُعد لذت‌پرستی مدرنیستی را نشان می‌دهد که ریشه‌هایش در روان‌شناسی هابزی خواهش‌های[1] نامحدود است (۱۹۷۶، صص ۸۰-۸۳). در قلمرو زیبایی‌شناختی، شاهد انحلال جهان‌شناسی مکانیکی نظم عقلانی و واحد که با رنسانس آغاز شد و پیدایی جهان‌شناسی مدرنیستی بی‌نظمی، به معنی تکثر نظم‌های فرهنگی و نوعی سوبژکتیویته مبتنی بر فرهنگ مدرنیسم هستیم که حال باید به این واقعیت بی‌نظم و هاویه‌وار، نظم تازه‌ای تحمیل کند. فرضِ رنسانسیِ جهان سامان‌یافته، فرضی «عقلانی» بود و نقاشان اصول مکانیکی صوری آن را در نقاشی به‌کار گرفتند تا قانونمندی هندسی را به فضای اثر هنری منتقل کنند. به‌علاوه، این فرض از آن جهت عقلانی بود که به دلیل ریشه داشتن در جهان‌بینی علمی، فضا را بر حسب عمق، و زمان را بر حسب توالی درک می‌کرد و موسیقی را با ویژگی «ساختی نظم‌یافته از فواصل میان صداها» تعریف می‌کرد و در آن، روایت، آغاز و وسط و پایان داشت (صص ۹-۱۰۸). مثلاً در ادبیات، گسست از چنین جهان‌شناسی عقلانی در وسواس شعر و نثر نسبت به مادیت کلمه نمایان است: این را مثلاً در کوششی می‌بینیم که فلوبر می‌کند تا با به هم ریختن توالی زمانی، اثری بیافریند برخوردار از اصل همزمانی موسیقی یا در تلاشی که پروست می‌کند تا با رها

1. appetites

کردن روایت از قید کنترل خود عقلانی، خاطرات گذشته، پیوسته در زمان حال سرریز کنند.

بل، در تصویری که از حساسیت مدرنیستی به دست می‌دهد، مدرنیسم را پدیده‌ای در نظر می‌گیرد که اساساً ویرانگر عقلانیت است و بدین‌گونه آن را نوعی پیکربندی فرهنگی می‌داند. دومین جنبهٔ مثلث مدرنیستی به وصف حالِ تقویت و درون‌ماندگارشدن عقلانیت ابزاری می‌پردازد. برای روشن شدن این بُعد از مدرنیسم، بیش‌تر به آثار فوکو می‌پردازیم.

مدرنیسم به عنوان عقلانیت ابزاری

فوکو، برخلاف مثلاً تونیس و دورکیم، در چارچوب تقابل سنت و مدرنیته کار نمی‌کند. در عوض، او در غالب آثارش، از دو دورهٔ پساسنتی صحبت می‌کند: دورهٔ کلاسیک که شامل دوره روشنگری است و دورهٔ مدرن. من استدلال خواهم کرد که «مدرن» نزد فوکو، وجوه اشتراک زیادی با مدرنیسم دارد. دوره‌بندی او را باید در متن حیات فکری فرانسه قرار داد که مشخصهٔ آن مدل‌های مشابهی بود که سارتر و رولان بارت آن‌ها را به دست داده بودند. این دو، نوعی گاهشماری صورت‌های زیبایی‌شناختی عرضه کردند که در آن، دورهٔ کلاسیک از قرن شانزدهم آغاز می‌شد و دورهٔ مدرن از قرن نوزدهم. دورهٔ اخیر متناظر است با پیدایش مدرنیسم ادبی(بنگرید به لاورز، ۱۹۸۲، صص۶۱-۶۲). فوکو این دوره‌بندی زیبایی‌شناختی را به گاهشماری گفتارهای نظری بدل کرد که با پیکربندی قدرت پیوند خورده بود؛ به عبارت دیگر، او آن را به دوره‌بندی عقلانیت ابزاری بدل ساخت. در این‌جا فوکو شرحی از عقلانیت ابزاری به دست می‌دهد که در آن دو اصل اساسی، چیزی را (که فوکو مدرن می‌داندش) با مدرنیسم زیبایی‌شناختی پیوند می‌زنند. آن‌ها عبارتند از (۱) اصل تکثر در مقابل اصل وحدت کلاسیک.(۲) اصل امر

درون‌ماندگار در مقابل امر برشونده. حال بیایید این دو اصل را در چارچوب دانش و قدرت از نظر بگذرانیم.

چنان‌که دیدیم، مدرنیسم در قلمرو زیبایی‌شناسی، از وحدت سامان‌یافته‌ای که زیبایی‌شناسی رنسانسِ آلبرتی مطرح کرده بود، فاصله گرفت. در فصل سوم، در بارهٔ تحلیل فوکو بحث کردیم که به تغییر مشابهی پرداخته بود که طی آن عملکرد واحد قدرت در دورهٔ کلاسیک به ظهور متکثر «نواحیِ خُرد»[1] قدرت در دورهٔ مدرن انجامید. اما در آن فصل به فرایند تغییری موازی که در قلمرو دانش رخ داد کم‌تر پرداختیم. فوکو در نظم چیزها (۱۹۷۰) می‌گوید گفتار کلاسیک در حوزه‌ای همگن واقع شده بود که در آن کل دانش «مصالح خود را با تشخیص تفاوت میان آن‌ها نظم می‌بخشید و این تفاوت‌ها را با برقراری نوعی نظم میان آن‌ها تعریف می‌کرد.» فوکو در ادامهٔ استدلال خود می‌گوید این نظم نه فقط در علوم که در ریاضیات و فلسفه هم حاکم بود (۱۹۷۰، ص ۳۴۶). چارچوب وحدت‌بخش این اپیستمهٔ همگن و کلاسیک آن چیزی است که فوکو «کلیات ریاضی»[2] (۱۹۷۰، ص ۳۴۹) می‌نامد. از نظر فوکو، این اپیستمه متضمن نظمِ جهانشمول و یگانهٔ بازنمایی است، یعنی این‌که اپیستمهٔ کلاسیک که نظم چیزها را با طبقه‌بندی کوچک‌ترین تفاوت‌ها [میان آنها] برقرار کرده بود، متکی بود به وجود رابطه‌ای بین این طبقه‌بندی‌ها و چیزها که رابطه‌ای بازنمودی است. خوانندهٔ نظم چیزها، از این نکته حیران می‌شود که فوکو هیچ اصل نظم‌آفرین وحدت‌بخشی را در دورهٔ مدرن نمی‌بیند. فوکو، در عوض، اپیستمهٔ مدرن را، با «عقب‌نشینی ریاضیات» تعریف می‌کند، عقب‌نشینی دیدگاهی که بر فضای همگن معرفت‌شناختی (اپیستمولوژیک) و نظم‌آفرینیِ یکسان‌ساز مبتنی بود. فوکو می‌خواهد در مقابل کسانی استدلال کند که اصل یکسان‌سازی را به دانش مدرن نسبت می‌دهند با این ادعا که انسان ابژهٔ گفتار شده است. او، برعکس،

---

1. micro-arenas 2. mathesis universalis

مدعی است که پایهٔ معرفت‌شناختی‌ای که علوم انسانی بر روی آن گسترش یافته‌اند، به طرزی تغییرناپذیر، پایه‌ای متکثر است. از نظر فوکو، ظهور علوم انسان مشروط به نوآوری قرن نوزدهم در دانش مدرن بوده است. اول به زیست‌شناسی که ارگانیسم زنده را به موضوع خود بدل می‌کند؛ دوم به علم اقتصاد که در این‌جا به‌کار اهمیت می‌دهد و سوم به زبان‌شناسی (تاریخی) که حال موضوعش زبان‌های ملموس منفرد است. به نظر او، علوم انسانی بر اساس جای‌دادن ابژه‌های این علوم مدرنِ (ناانسانی)[1] ــ یعنی زندگی، کار و زبان ــ در ذهنیت انسان شکل گرفته‌اند.

نکته این است که تکثر مدرنیته نه فقط جای اپیستمهٔ همگن دورهٔ کلاسیک را می‌گیرد، بلکه ناهمگنی دورهٔ مدرن، زیربنای ماهیت یگانهٔ انسان را در علوم انسانی تشکیل می‌دهد.

دومین استحاله در پیشرفت عقلانیت ابزاری مدرنیستی، تبدیل اصل برشونده به اصل درون‌ماندگار است. هنر مدرنیستی، بیش‌تر نمودار اصل درون‌ماندگار است تا اصل برشونده. در این‌جا هنر از مدل دوگانه‌باور محاکات و از دوگانه‌انگاری چهره و زمینه در هنر پیش‌مدرنیستی پیوند می‌گسلد. به علاوه، این هنر به لحاظ ارزش بخشیدن فرمالیستی به مصالحش، به سطوح ناصاف نقاشی و به کلمه، هنری است که به خود راجع است. دیگر این‌که، هنر مدرنیستی، در بدوی‌پسندی[2]اش، از غرب، از امر برشونده و از عقلانیت‌های رئالیستی پیوند می‌گسلد. فوکو در نظم چیزها تغییرات شکل دانش را، به صورت خطی موازی [با تغییرات هنر] می‌بیند. شاید بهترین راه برای فهم این‌که فوکو در این‌جا چه می‌خواهد بگوید کمک گرفتن از هگل باشد، وقتی هگل از ایدهٔ «مجرد» عقل کانت انتقاد می‌کند به مدل برشونده و دوگانه‌انگارانهٔ شناخت خرده می‌گیرد که در آن، فاعل شناخت و عقل اساساً از موضوع شناخت جداست. به گفتهٔ هگل، در این‌جا ابژه‌های شناخت، یعنی

---

1. non - human 2. primitivism

طبیعت و جامعه (در فلسفه حق)، نیز باید به عنوان ابژه‌های برخوردار از عقلانیت درک شوند. این تلفیق عقل با طبیعت و به تبع آن، با امر اجتماعی، حاق کلام دیالکتیک هگل است(تیلور، ۱۹۷۵). وقتی طبیعت و امر اجتماعی به صفت عقل آراسته شوند ــ بی‌شک آثار وبر بدون وجود قبلی این وجه مفهومی تصورناپذیر است ــ آن‌گاه عقل دیگر برشونده نخواهد بود بلکه در خود ابژهٔ شناخت درون‌ماندگار می‌شود.

به نظر می‌رسد در شرحی که فوکو از علوم مدرن به دست می‌دهد، نسخه‌های هگل تحقق یافته‌اند. در این‌جا، چنان‌که گفتیم، کل دانش کلاسیک یکسره بر مبنای اصل بازنمایی و طبقه‌بندی شکل گرفته است. این دانش مدلی برشونده از دانش را در نظر دارد که مبتنی بر قائل شدن به دوگانگی بین سوژهٔ شناسنده از یک سو و ابژهٔ شناخت از سوی دیگر است. در این‌جا سوژهٔ شناسنده، ابتدا ابژهٔ شناخت و کیفیات آن را در قالب کلمات باز می‌نماید(عنوان اصلی فرانسوی نظم چیزها، کلمات و چیزها بود) و سپس از این کلمات برای طبقه‌بندی ابژه‌های مورد مشاهده بهره می‌جوید. در این‌جا به‌سان وصفی که هگل از عقل مجرد به دست می‌دهد، هم سوژه و هم کلمات، از بنیاد، متمایز و جدا از ابژهٔ شناخت هستند. برعکس، در دانش مدرن فوکویی که مبتنی بر اصلی درون‌ماندگار است، بنا به برداشت هگل، خود عقل است که تبدیل به صفت ابژهٔ شناخت می‌شود. به نظر فوکو، این امر به دو لحاظ تحقق یافته است. (۱) علوم مدرن، دیگر علوم مبتنی بر طبقه‌بندی نیستند، بلکه متوجه مجموعه‌ای از پیوندهای ساختی در درون خود ابژهٔ شناختند، یعنی علوم متوجه عقلانیتی شده‌اند که خاصِ خود ابژه آن‌هاست (فوکو ۱۹۷۰، ص ۲۴۴). (۲) در تاریخ علم مدرن، ابتدا «ارگانیسم زنده» و سپس انسان به ابژهٔ شناخت تبدیل شدند. انسان، پیش‌تر، فقط سوژهٔ شناخت بود. فوکو به زحمت زیاد، استدلال می‌کند که این درون‌ماندگاری مدرن، هم صفت علوم طبیعی است و هم صفت علوم (انسانی) اجتماعی.[۱]

این درون‌ماندگاری جدید دانش‌مدرن، در عین حال، نقطهٔ آغاز جدیدی در عملکرد عقل ابزاری است. نخست این‌که اَشکال جدید قدرت و سلطه از طریق عقل و گسترش علوم انسانی است که امکان ظهور پیدا می‌کنند. دوم این‌که، عقل و علم هستند که شیوه‌های مشروعیت‌بخشیدن به این سلطه را نشان می‌دهند. نکته این است که اشکال درون‌ماندگار گفتار، در عین حال به اشکال درون‌ماندگار قدرت تبدیل شده‌اند. یعنی این‌که قدرت در دورهٔ کلاسیک، در نوعی مقام برشوندهٔ گفتاری-قضایی، در دولتی برشونده، جای گرفته بود؛ اما در دورهٔ مدرن حاکمیت در خود جامعه جای می‌گیرد و قدرت به صورت درون‌ماندگار در «مویرگ»های جامعه به گردش درمی‌آید؛ دولت دیگر برفراز سر ما نایستاده است، بلکه در میان ماست. قدرت کلاسیک، به‌گونه‌ای سلبی، از طریق طرد دیوانگان، جنایتکاران، ولگردان و تهیدستان، از [قلمرو] گفتار و شهروندی، تعریف می‌شود. در مقابل، قدرت مدرن به نحو اثباتی عمل می‌کند؛ این قدرت از طریق فردی کردن، بهنجار کردن، و بسیج کردن بدن‌ها (به‌واسطهٔ گنجاندن[1] آن‌ها در قلمرو شهروندی) به نفع بازتولید جامعه ــ هم به لحاظ اقتصادی و هم به لحاظ نظامی / جمعیتی ــ عمل می‌کند.

قدرت کلاسیک بر بدن‌ها اعمال می‌شد؛ قدرت مدرن به طور درون‌ماندگار بر روان‌ها اعمال می‌شود. معنای این امر، تغییر از قدرت قهری به شکل اخلاقی و درمانیِ قدرت است. در دیوانگی کلاسیک، صحبت از «سیاه‌چال، شکنجه، زنجیر» و «نظارت دائم» است (فوکو، ۱۹۶۷، ص ۲۶۰)؛ دیوانگی کلاسیک موضوع قدرتی قهری و سلبی است. اما چیزی که در آسایشگاه مدرن سلطه پیدا کرده است، مدلی درمانی است، یا، به بیان دقیق‌تر، چنان‌که فوکو خاطرنشان کرده است، راهبردی «اخلاقی» با منشأ درمانی مشروعیت‌بخش است. راهبرد اخلاقی، از طریق «روان» یا «وجدان» دیوانه عمل کرده است. پزشک در این‌جا، «گناه را برای دیوانه، همچون

---

1. *inclusion*

آگاهی خود او شکل می‌دهد.» پزشک می‌کوشد در درون آگاهی دیوانه، حکم مطلق درونی شده‌ای به وجودآورد و بدین‌سان، به‌واسطهٔ روان او، جسمش را بسیج کند. دیوانه، از طریق نوعی نظام ظریف مشاهده، پاداش، تنبیه، «گناه» خود را باز می‌شناسد و، از این‌رو، به خودش، به عنوان سوژه‌ای آزاد و مسئول آگاه می‌شود و، در نتیجه، به عقل دست می‌یابد (۱۹۶۷، ص ۲۴۷). به این ترتیب فرد به عوض آن‌که در معرض عمل سادهٔ سلبی [دورهٔ کلاسیک] قرار بگیرد که بندها را سست می‌کرد و عمیق‌ترین نوع عقل را در دیوانگی می‌جست، به انقیاد عمل ایجابی [و مدرن] درمی‌آید که دیوانگی را در نظامی از پاداش‌ها و تنبیه‌ها محصور می‌کند و آن را مرحله‌ای از آگاهی اخلاقی در نظر می‌گیرد(۱۹۶۷، ص ۲۵۰).

این‌که قدرت مدرن به این ترتیب از طریق آگاهی اخلاقی بر روان‌ها اعمال می‌شود، مستلزم گسست از اشکال قضایی-گفتاری قدرت است. این امر بیش از همه به معنی انحلال انسان به مثابهٔ سوژه‌ای صاحب حقوق، در دورهٔ مدرن است. این ناپدید شدن دولت برشونده و تضعیف بنیادها در دورهٔ مدرن فی‌الواقع به معنی پایان آموزهٔ حقوق طبیعی کلاسیک است. از نظر فوکو، ویژگی سلبی قدرت در دورهٔ کلاسیک، حوزهٔ مهمی از استقلال را حتی برای زندانی و دیوانه دست نخورده باقی می‌گذاشت که در موارد مهمی، در نقش سوژه‌های صاحب حقوق عمل می‌کردند. از این‌رو، در دورهٔ کلاسیک دیوانگی متضمن وجود رابطه‌ای متقارن و دوسویه بین محافظ و دیوانه بود و در آن ترس بر هر دو سوی دروازه سایه افکنده بود، و استقلال دیوانه تضمین شده بود و مشاهده تنها منحصر بود به وجه خوفناک دیوانه؛ وجهی که آدم صاحب عقل با آن، در دیوانه لحظهٔ قریب‌الوقوع [سرنوشت] خود را می‌خواند» (فوکو، ۱۹۶۷، ص۲۴۹). به نظر فوکو، در دورهٔ کلاسیک «گفتگویی فحاشانه بین عقل و بی‌عقلی در جریان بود که تنها ناظر آن خود عنصر آزادی دیوانه بود (ص ۱۹۶۸، ص ۲۶۱). از سوی دیگر، دورهٔ مدرن

محوِ حقوق را به دنبال دارد که طی آن دیوانه «پایگاه قضایی آدم بالغ» را از دست می‌دهد. حقوق محو می‌شود، اما قانونگذاری به قوت خود باقی می‌ماند و تشدید می‌گردد و از طریق تیمارستان و پزشک به آگاهی اخلاقی دیوانه منتقل می‌شود که بعد خودِ آگاهی اخلاقی به قانونگذار تبدیل می‌گردد.[۲]

تردیدی که چه بسا در فهم دورهٔ مدرن نزد فوکو بر حسب مدرنیسم دست دهد، این است که او آغاز دورهٔ مدرن را در پایان قرن هجدهم می‌داند، حال آن‌که مدرنیسم زیبایی‌شناختی پدیدهٔ دهه‌های آخر قرن نوزدهم است. اما اگر فرد اصرار داشته باشد که امر مدرن را بر حسب امر متکثر، ضد بنیادگرایی و عقلانیت درون‌ماندگار ابزاری درک کند ــ چنان که بنا به استدلال من فوکو چنین می‌کند ــ آن‌گاه مناسب‌تر به نظر می‌رسد که تاریخ آغاز آن را مقارن با پایان قرن نوزدهم بدانیم؛ یعنی نه در آغاز سرمایه‌داری، بلکه در بدو شکل‌گیری «سرمایه‌داری سازمان‌یافته». عقلانی شدن مدیریت و کارگاه،[1] بوروکراتیک شدن دولت سرمایه‌داری، عقلانی شدن عملیات فرانهادی کارگران اجتماعی در مقابل دیوانگان، جنایتکاران، فقرا، ولگردان و دیگر منحرفان پدیده‌ای است که مقارن است با تولد دولت رفاه در پایان قرن نوزدهم. در غالب تحقیقات (حتی در بعضی از تحقیقات خود فوکو)، زمان آغاز ناسیونالیسم ــ و از این رو ارجح شمردن امر اجتماعی ــ در کنار مرکزیت یافتن علائق دموگرافیک، و خویگان شهروندی اجتماعی (مثلاً بنگرید به کوکا، ۱۹۷۴) و نیز تولد خود علوم انسانی، بیش‌تر پایان قرن نوزدهم در نظرگرفته شده است. گاهشماری خاص فوکو نامتعارف است؛ از آن‌رو که ناسیونالیسم و بوروکراسی در فرانسه زودتر از هر جای دیگری شکل گرفت و نیز از آن رو که او بر خاستگاه‌های گفتار مدرن (در کانت) تأکید می‌کرد ــ به عوض تأکید بر سرایت بعدی آن در علوم انسانی و مدرنیسم زیبایی‌شناختی که

---

1. shopfloor

انقلاب کانتی شرایط ظهور و وجود آن بود. به هر حال، هیچ‌کس به اندازهٔ فوکو نتوانسته است با این دقت، عقلانیت ابزاری مدرنیستی، مخصوصاً اشکال مدرنیستی دانش/قدرت را بررسی کند. بدین‌سان درون‌مایه‌ای که در سراسر آثار فوکو مضمر است، پارادوکس بزرگی است که در آن عصر کلاسیک، عصر عقل، در مقابل آشفتگی واقعیت اجتماعی، معرفت‌شناسی نظم را عَلَم می‌کند، حال آن‌که عصر مدرن(یستی) طرح نوعی معرفت‌شناسی آشفتگی را در می‌اندازد و در عین حال واقعیت اجتماعی ابزاری و عقلانی و پرقید و بندی از سازمان و نظم می‌آفریند.

مدرنیسم در مقام عقلانیت ذاتی

اگر بل تصویری از مدرنیسم در قالب بحران عقلانیت به دست می‌دهد و فوکو تصویری از آن به صورت عمیق‌تر شدن ضد بنیادگرایانه و درون‌ماندگارانهٔ عقلانیت ابزاری ترسیم می‌کند، نظریهٔ انتقادی ضلع سوم مثلثی را تکمیل می‌کند که فضای فرهنگی-ایدئولوژیک مدرنیسم را می‌سازد و مدرنیسم را به عنوان عقلانیت ذاتی در نظر می‌گیرد. منظور از عقلانیت ذاتی تقویت جنبهٔ رهایی‌بخش طرح روشنگری در زمینهٔ عقل است. عقل روشنگری ــ در نقد هگل ــ مجرد، کلی و صوری است و به «انسان مجرد» و «اخلاق مجرد» مربوط است. در مدرنیته، عقل ملموس و ذاتی می‌شود. این عقل دیگر با «ظاهر»[1] انسان سروکار ندارد بلکه به گونه‌ای درون‌ماندگار وارد ماهیت بیرونی و درونی و اجتماعی او می‌شود.

در این خصوص آدرنو نوعی زیبایی‌شناسی مدرنیستیِ عقلانیت ذاتی به دست می‌دهد ــ یعنی آن‌گونه زیبایی‌شناسی که به تقویت طرح روشنگری دامن می‌زند. این عقلانیت نه تنها به شکل نظام‌مند و فرمالیستی در مصالح

1. surface

زیبایی‌شناختی مدرنیست‌های بلندپایه‌ای مثل پیکاسو و شوئنبرگ به چشم می‌خورد، بلکه همچنین در کارکردهای یوتوپیایی و انتقادی که آدرنو به هنر نسبت می‌دهد دیده می‌شود (بنگرید به بورگر، ۱۹۸۵، ص ۱۲۲؛ جی ۱۹۸۵، صص ۲۶-۲۷؛ ولمر، ۵-۱۹۸۴، صص ۹۲-۹۴). اما اجازه دهید یکراست بپردازیم به ملاحظات مربوط به مفهوم مدرنیتهٔ اصیل[1] آن‌گونه که هابرماس در نظر دارد.

اولین نکته‌ای که باید در مورد مفهوم مدرنیته نزد هابرماس بیان کرد این است که این مفهوم پساروشنگرانه است، و عجیب این‌که با مفهوم مدرنیتهٔ فرهنگی نزد بل و فوکو بسیار قرابت دارد؛ از نظر هر سهٔ این‌ها، کانت الهام‌بخش مدرنیتهٔ فرهنگی بود که پیشرفت مدرنیسم زیبایی‌شناختی آن را یکسره متبلور می‌کند. هابرماس به تبع وبر و پیاژه، در تعیین شروع دورهٔ مدرن، آن را نه تنها پسامسیحی که پساعقل‌گرایانه و پسابنیادگرایانه می‌داند (هابرماس، ۱۹۸۱، صص xli، ۱۶۳، ۱۹۸۵، صص ۶-۱۹۵). به عبارتی، واقعیت مدرن، واقعیتِ «متکثری از خدایان و شیاطین» به تعبیر وبر است. اما هدف هابرماس نجات ما از همین تکثر بی‌بنیان، از طریق تحقق طرح روشنگری و یونان باستان در قلمرو نه چندان دوستانهٔ مدرنیسم است(۱۹۸۴، ص ۱۰). هابرماس در این طلب، با به دست دادن شرحی از عقلانیت ذاتی در علوم اجتماعی و در تعامل روزمره در «جهان زندگی» زیبایی‌شناسی آدرنو را پشت‌سر می‌گذارد.

هابرماس در خصوص زیبایی‌شناسی، موافق دفاع آدرنو از جدایی حوزهٔ زیبایی‌شناختی و جهان زندگی است(جی، ۱۹۸۵، ص ۱۰۹). به‌علاوه، ظاهراً او هم از نوعی زیبایی‌شناسی مبتنی بر آزمایشگری نظام‌مند دفاع می‌کند. اما در همین جاست که راهش از راه آدرنو جدا می‌شود. نخست از این لحاظ که به نظر هابرماس، اهمیت آثار هنری، اساساً در تأثیر آن‌ها بر جهان زندگی و در

---

1. authentic modernity

تشویق کنش عقلانی ارتباطی است. از این‌رو، فرمالیسم آدرنو، منجر به تأکید بیش از حد بر خود اثر هنری، بنابر معیارهای حکم زیبایی‌شناختی می‌شود، حال آن‌که نویسندگانی چون هابرماس و ولمر(۱۹۸۵، ص ۱۰۹) و بورگر (۱۹۸۵، ص ۱۳۰) خواهان «معنادار کردن هنر»[1] هستند. این امر همچنین مربوط است به چیزی که آن‌ها تأکید یک‌جانبه بر تولید هنری نزد آدرنو می‌دانند و [برای رفع این نقص] نظریهٔ کنش ارتباطی (که در عین حال نظریهٔ میان‌کنش نیز هست)، با زیبایی‌شناسی دریافت[2] تکمیل می‌شود.

در این‌جا اولویت به تأثیرات عقلانی‌ساز [آثار هنری] بر جهان زندگی داده می‌شود. در این‌جا تنها زبان ارزشگذار ما نیست که تحت این تأثیرات قرار می‌گیرد، بلکه تفسیرهای شناختی ما و انتظارات هنجاری ما هم از آن‌ها اثر می‌پذیرند و، در نتیجه، کلیتی که این آنات در آن به هم پیوسته‌اند دگرگون می‌شود (هابرماس، ۱۹۸۵، ص ۲۰۲).

از نظر هابرماس، رشد عقلانیت، متضمن فرایند انباشتی یادگیری و، شاید بیش از هر چیز، «نقد استدلالی» گزاره‌ها (ی توصیفی، اخلاقی و ارزشگذارانه) باشد. از آن رو که این معیارها را نمی‌توان بدون گرفتار آمدن به تناقض در مورد گزاره‌های زیبایی‌شناختی به‌کار برد، هابرماس برخلاف آدرنو، از سخن گفتن در بارهٔ «عقلانی شدن زیبایی‌شناختی»[3] خودداری می‌کند. اما نکتهٔ مهم این است که منطق نظریهٔ هابرماس در بارهٔ کنش ارتباطی، سخن گفتن از حقیقت و حتی عقلانیت تولید هنری را روا می‌دارد. فهم هابرماس از مدرنیته، عمیقاً مبتنی است بر جدایی حوزه‌های نظری، اخلاقی، عملی و زیبایی‌شناختی در فرهنگ. این جدایی به واسطهٔ بی‌مرکز شدن سوبژکتیویته در جهان زندگی نشان داده می‌شود که طی آن طبیعت بیرونی، طبیعت اجتماعی و طبیعت درونی، به ترتیب از آن جدا می‌شوند. در این‌جا حوزهٔ هنجاری معادل طبیعت اجتماعی است و حوزهٔ زیبایی‌شناختی

---

1. semanticization of art 2. Rezeptionsaethetik 3. aesthetic rationalization

معادل طبیعت درونی. حال، طبیعت درونی در جهان زندگی مورد نظر هابرماس می‌تواند کمابیش عقلانی شود. وقتی عقلانی شد، این امکان هست که گزاره‌های «بیانی» یا بُعد بیانی گزاره‌هایی که کنشگران اجتماعی به وجود می‌آورند عقلانی شود. از نظر هابرماس، گزاره‌ها وقتی عقلانی‌اند که «ساده و خودانتقادگر» باشند (۱۹۸۴، ص ۴۳). به‌زعم او، گزاره‌های شناختی، هنجاری، ارزشگذار و بیانی در عین حال ادعاهای اعتبار و مدعی صدقند. این ادعاها وقتی موجهند و گزاره‌ها وقتی عقلانی‌اند که به طور استدلالی نقدکردنی یا احرازشدنی[1] باشند. از نظر هابرماس، در پس هر نوع گزاره یک «گفتار» قرار دارد که در آن مبنای ادعاهای اعتبار به پرسش گرفته می‌شود. از این رو، در پس گزاره‌های بیانی، «گفتار بیانی» قرار دارد. «ما کسی را عاقل می‌نامیم که میل، قصد، احساس یا حالتی را بیان کند، رازی را در میان گذارد، به انجام دادن عملی اعتراف کند و بعد بتواند با ترسیم نتایج عملی آن، و از آن پس با رفتار منطقی مطابق آن، اطمینان خاطر منتقدانش را فراهم کند.» (۱۹۸۴، ص ۱۵). این امر بسیار به چیزی نزدیک است که هابرماس آن را «نقدِ درمانی»[2] می‌نامد. در این‌جا «روان‌درمانگر به درمان‌شونده آموزش می‌دهد تا بتواند وجههٔ نظر بازاندیشانه‌ای نسبت به اظهارات بیانی خودش پیدا کند.» صداقت در این‌جا واجد کمال اهمیت است، چون آن کس که «خود را در بارهٔ خودش فریب بدهد، غیرعقلانی رفتار کرده است (۱۹۸۴، صص ۲۰-۲۱). نکته این است که هابرماس با همین لحن از محصولات هنرمند سخن می‌گوید. این امر در آرای او در بارهٔ عقلانیت گفتار زیبایی‌شناختی دیده می‌شود. در این‌جا عقل دارای این وظیفهٔ خاص است که ما را در دیدن اثر یا نمایشی هنری به‌گونه‌ای هوشیار کند که بتوانیم آن را به صورت بیان اصیل یک تجربه‌ای مثالی درک کنیم (ص ۲۰) بدین ترتیب نزد هابرماس،

---

1. redeemable 2. therapeutic critique

عقلانیت گزاره‌های بیانی به اعتبار اثر هنری شباهت دارد و این ناسازگار با چارچوب فراگیر او نیست که از عقلانیت زیبایی‌شناختی سخن بگوییم.

وقتی هابرماس می‌گوید می‌خواهد با سلطهٔ «بُعد شناختی ـ ابزاری» مدرنیته بر ابعاد اخلاقی ـ عملی و زیبایی‌شناختی ـ بیانی آن مقابله کند، به نظر می‌رسد که در واقع از ارزش قلمرو زیبایی‌شناختی می‌کاهد. اما از ارزش ابعاد بیانی ـ تقلیدی زبان به نفع بعد ارتباطی آن کم می‌کند و، چنان‌که جی می‌گوید (۱۹۸۵، ص ۱۳۷)، «واقف به ماهیتِ شاید بیش‌تر تناقض‌آمیز (و کم‌تر تکمیلی‌تر) رویکردهای زیبایی‌شناختی و شناختی نسبت به طبیعت نیست.» به نظر می‌رسد که هابرماس در مواردی (۱۹۸۱a؛ ۱۹۸۳) تقریباً با تشخیص‌های بل موافق است و تلویحاً قبول دارد که مدرنیتهٔ زیبایی‌شناختی، به تضعیف مدرنیتهٔ نظری و عملی کمک می‌کند؛ گو این‌که انصاف حکم می‌کند که بگوییم این امر را به اشکال خاصی از هنر مدرنیستی محدود می‌سازد. شاید کاستن از ارزش قلمرو زیبایی‌شناسی، نتیجهٔ گسست او از چارچوب هگلی نزد آدرنو باشد. مقولات عقل، اندیشه و آگاهی در آثار آدرنو صبغه‌ای بسیار بنیادگرایانه و حتی متافیزیکی دارند. گفته می‌شود هابرماس به خاطر دست یافتن به فلسفهٔ زبان، با این فلسفهٔ آگاهی قطع رابطه کرد. اما او سخت نیازمند آن بود که مفهوم عقل را حفظ کند. در مدرنیته‌ای که تا حد زیادی از معرفت‌شناسی‌های رئالیستی و متافیزیک حقوق طبیعی پیوند گسسته بود، تنها راهی که او می‌توانست در پیش گیرد فهم عقل در قالب ادعاهای اعتبارِ نقدکردنی به طور استدلالی است. این مدل «سمینار»ی عقلانیت، در نسبت با گزارهٔ توصیفی قلمرو نظری مسئله‌ای ایجاد نمی‌کند. اما وقتی در قلمرو اخلاقی ـ عملی و مخصوصاً زیبایی‌شناختی به‌کار گرفته می‌شود و نیز در مورد ارتباطات زندگی روزمره، بر نوعی جانبداری شناخت‌گرایانه[1] ناگزیر تأکید می‌کند. مثلاً هابرماس آن چیزی را که از لحاظ

1. cognitivist bias

فلسفهٔ آگاهی «بازتاب»[1] به شمار می‌رفت، «آزمون اعتبار»[2] می‌داند. جهان‌شناسی هگلی آدرنو به او امکان می‌داد که به‌واسطهٔ «وحدت‌هایِ در رفع»[3] عقل و طبیعت، امر روحی و امر تقلیدی (محاکات)، نشانه و ایماژ، تفکر کند ــ ترکیب‌هایی که به رغم خاستگاه آن‌ها، به‌نظر می‌رسد از لحاظ تجربی بسیار ثمربخش باشد، درست همان‌طور که مفهوم نهایتاً هگلیِ عقل ذاتی چنین است. هابرماس در فلسفهٔ زبان اخیر خود، نمی‌تواند به متافیزیک کهن بازگردد. از این‌رو، ناچار است در بهترین حالت به شیوه‌ای نامعهود، از تمامیت تأثیر تکمیل‌کننده قلمروهای فرهنگیِ زیبایی‌شناختی، نظری و اخلاقی ـ عملی بر جهان زندگی سخن بگوید و در بدترین حالت، در قالب کاستن ارزش امر زیبایی‌شناختی و بیانی چنین کند.

واقع امر این است که هابرماس به رغم تنزل مقام دادن قلمرو زیبایی‌شناختی و تأکید بر نقد استدلالی، نظریه‌پرداز عقلانیت ذاتی است. عقلانی کردن جهان زندگی نزد هابرماس، به معنایی هگلی و برخلاف اخلاق انتزاعی کانتی، عقلانی کردن جوهر اخلاقی، عقلانی کردن sittlichkeit / اخلاق است. طرح هابرماس فقط عقلانی‌کردن هنجارمندی[4] یا عقلانی کردن طبیعت اجتماعی نیست، بلکه ایده‌های او در بارهٔ نقددرمانی، آن‌سان که پیش‌تر گفتیم، شامل طرح عقلانی‌کردن طبیعت درونی، عقلانی‌کردنِ ذهنیت‌های بیانی ما هم هست. بار دیگر تأکید می‌کنیم که مدرنیتهٔ هابرماس، مدرنیته‌ای پساروشنگری و پسابنیادگرایانه است که بسیار به مدرنیسمی شبیه است که بل و فوکو به آن نظر دارند و قبلاً از آن سخن گفتیم. بدین‌سان مدرن شدن نزد هابرماس مبتنی بر فرایند «تجزیه و تفکیک»[5] است که به خلق سوبژکتیویته‌ای «از قید رسته» و «بی‌مرکز» منجر می‌شود (۱۹۸۴، ص ۱۹۹). اما در حالی که به نظر بل، مدرنیته به پیدایی غیرعقلانیت و فرهنگ ارضای

---

1. reflection
2. validity testing
3. unities - in - sublation
4. normativity
5. decomposition and differentiation

امیال دامن می‌زند، از نظر هابرماس «تکثر بسیار مدرنیستی خدایان و شیاطین» به نحو پارادوکس‌واری احتمال پیدایی عقلانیت ذاتی و ارتباطی را بیش‌تر می‌کند (بنگرید به الکساندر، ۱۹۸۷، فصل ۹).

در این‌جا ادعای هابرماس این است که تنها در مدرنیته است که با تفکیک بسندهٔ سوبژکتیویته، امکان آن‌که ارتباطات به صورت ادعاهای اعتبارنقدکردنی به طور استدلالی درآیند فراهم می‌شود. از آن‌جا که هابرماس ترجیح می‌دهد عقلانیت را، تاحد زیادی، بر حسب این ادعاهای اعتبار تعریف کند، همین مدرنیته است که نوید برآورده شدن درخشان‌ترین امیدهای عقل را می‌دهد. جان کلام او این است که قبل از مدرنیته، ادغام و آمیختگی ابعاد ارتباطی (شناختی، علمی- اخلاقی، ارزشگذارانه، بیانی و هرمنوتیک) چنان بود که امکان نداشت ارتباط عقلانی شود. هابرماس در این زمینه، ضمن تأیید پیاژه، نظر او را در بارهٔ دوره‌بندی سه مرحله‌ای جهان‌بینی‌ها به صورت اسطوره‌ای-روایتی، مذهبی -متافیزیکی، و مدرن نقل می‌کند و می‌نویسد جهان‌بینی اسطوره‌ای جامعهٔ ابتدایی، تمایزی ناکافی بین جهان طبیعی و جهان اجتماعی، بین این دو و جهان درونی، و بین زبان و اوضاع[1] برقرار کرده بود، به نحوی که امکان عقلانیت ارتباط‌ها وجود نداشت. این غیبت تفکیک، پیدایش «شرایط اعتبار درونی» را ناممکن می‌ساخت و منجر به بروز تناقض در کنش بهنجار جوامع قبیله‌ای می‌شد(هابرماس، ۱۹۸۴، صص ۵۷-۵۸ و ۴۶-۴۹). به‌علاوه، ارزیابی ادعاهای اعتبار منوط است به حس گسترش‌یافتهٔ فردیت، امری که در جوامع ابتدایی به خاطر نبودِ ماهیتِ ذهنی (یا درونی) تفکیک یافته ناممکن است؛ از این رو هویت‌ها، به فردیت نرسیده‌اند و، در عوض، در دانش جمعیِ اسطوره‌ها و مناسک تحلیل‌رفته‌اند (۱۹۸۴، ص ۵۱-۵۲). اما تفکیک نابسنده در ارتباط‌های مربوط به ادعاهای اعتبار نقدکردنی به طور استدلالی در خود

---

1. states of affirs

عصر عقل و روشنگری هم دوام می‌آورد. عقل، هنگامی که متافیزیک همچنان برجاست، هنوز نمی‌تواند در درجهٔ اول به موضوع حقانیت عقلانی تبدیل شود و هنوز نمی‌تواند از نظم‌های هنجاربخشی مثل قانون طبیعی یا از نظم خود طبیعت بیرونی منفک شود. این بقایای بنیادگرایی نقد عقلانی را ناممکن می‌سازد. عقل (مثلاً زیبایی‌شناسی آلبرتی را در نظر بگیرید) در مقام نظم‌دهندهٔ متافیزیکی هنر هنوز آن‌قدر تفکیک نشده است که قبل از مدرنیسم، آثار کاملاً فردی هنری آفریده شود(مگر چند استثنای با اهمیت). تنها با پیدایش تفکیک مدرنیستی در حوزه‌ها، جهان‌ها و ابعاد بیان و گفتار است که نوعی سوبژکتیویتهٔ از بند رسته پدید می‌آید که از نظر هابرماس، شرط ضروری نقد عقلانی و عقلانیت ذاتی است.

تا این‌جا، از طریق بررسی آرای سه نظریه‌پرداز مهم اجتماعی به طور مبسوط استدلالی را در مورد یک دوره‌بندی جامعه‌شناختی مطرح کرده‌ام. این دوره‌بندی مخصوصاً دوره‌بندی کلاسیک جامعه‌شناختی (گذر از گماینشافت به گزلشافت، از منزلت به قرارداد، از همبستگی مکانیکی به همبستگی ارگانیکی و در کل از سنت به مدرنیته) را به چالش می‌طلبد. استدلال من این است که بعد از مدرنیته، و در بعضی موارد چه بسا طی مدرنیته، امر تازه‌ای رخ داد. این امر تازه را «پست‌مدرنیته» خوانده‌اند (مثلاً لیوتار، ۱۹۷۹). اما من آن را «مدرنیسم» نامیده‌ام؛ چرا که خصایص مدرنیسم زیبایی‌شناختی، پارامترهای کلی آن را نیز توصیف می‌کند. من استدلال کردم که این سه تحلیلگر اجتماعی (از طریق مفاهیم «مدرنیسم» بل، «مدرن» فوکو، و «مدرنیته» هابرماس) دیدگاهی در بارهٔ جامعهٔ غربی معاصر عرضه‌می‌کنند که تا حد زیادی دیدگاه مربوط به مدرنیسم است.

گفتم که این سه‌تحلیلگر، سه بُعد عمده از فرهنگ مدرنیستی را نشان داده‌اند ــ ضد عقلانیت، عقلانیت ابزاری دورن‌ماندگار و عقلانیت ذاتی. به

نظر من، این سه بُعد اساساً به هم پیوسته‌اند. بحث در بارهٔ چگونگی پیوند آن‌ها از حوصلهٔ این نوشتار خارج است. با این حال، به عنوان مثال، نظریهٔ فروید می‌تواند اعتبار این به هم پیوستگی را نشان دهد. این گفتارِ عمدتاً مدرنیستی [نظریهٔ فروید] به سه مفهوم یادشده از عقل روشنگری فاصله گرفت. بذل توجه آن به غیرعقلانیت چنان است که از در ناسازگاری با این فرض درمی‌آید که ما حیواناتی عقلانی هستیم. این نظریه، عقلانیت ابزاری را تقویت می‌کند تا آن‌جا که مثلاً تیمارستان‌ها و مددکاری اجتماعی از آموزه‌های آن متأثر بوده‌اند. این نظریه چنان تجسدی به عقلانیت ذاتی می‌بخشد که عقل دیگر مجرد و صوری نیست، بلکه پرده از روان انسان برمی‌دارد، یعنی از عقل برای فهم ناعقلانیت خود ما استفاده می‌شود، و احتمالاً این اتفاقی نیست که نظریهٔ جامعه‌شناختی کلاسیک تقریباً همزمان با فرویدیسم و مدرنیسم زیبایی‌شناختی مطرح می‌شود. کسی که پیوند مهمی با این سه بعد مدرنیسم فرهنگی دارد، ماکس وبر است که در این‌جا به او می‌پردازیم.

مقام وبر

وبر، برخلاف دانش‌پژوهان معاصر، نمی‌توانست با خودآگاهی چندانی از مدرنیسم زیبایی‌شناختی مطلب بنویسد. با این حال، آثارش را همزمان با پیدایش مدرنیسم زیبایی‌شناختی پدید آورد و نوشته‌هایش وجوه اشتراک مهمی با آن دارد. بگذارید برخی از این اشتراک‌ها را به اختصار بیان کنم. خویگان غیربازنمودی هنر مدرنیستی و علاقهٔ آن به خود مصالح زیبایی‌شناختی حکایت از آن دارد که این هنر در اصل هنری است که به خود ارجاع می‌دهد یا خود مرجع خویش است. به همین سان، معرفت‌شناسی وبر (و دورکیم) حاشا می‌کند که دانش آینهٔ طبیعت (اجتماعی) باشد. در عوض، دانش به خود ارجاع می‌دهد از این لحاظ که مقولات وقواعدش فقط در متن

صورت‌های معین زندگی معنی پیدا می‌کند.[۳] وبر این مفهوم ارجاع به خود را نه فقط در معرفت‌شناسی، بلکه در علم اخلاق خود نیز به‌کار می‌گیرد. در این‌جا مثلاً اعتبار مطلق اخلاقی که در قالب مفاهیم کانتی «ارادهٔ تجربی» و «ارادهٔ عملی محضِ» (حکم مطلق) پرورده شده‌اند، به ترتیب، شکل جامعه‌شناختیِ کنشگرِ اجتماعی ابزاری عقلانی و کنشگر اجتماعی ارزشی-عقلانی را پیدا می‌کنند. برای تبدیل این مقولات اخلاقی به مفاهیم جامعه‌شناختی، باید آن‌ها را از خصلت مجردشان پیراست و از آن‌ها مقولات به خود ارجاع‌دهندهٔ شکل‌های خاص زندگی اجتماعی ساخت.

بهترین مؤید مدرنیسم جامعه‌شناختی وبر را می‌توان در «تأملات میانی»[۱] او در بارهٔ جامعه‌شناسی دین پیدا کرد (وبر ۱۹۴۶، صص ۳۲۳- ۳۵۹). در این‌جا او از پنج حوزهٔ ارزشی (اقتصادی، سیاسی، زیبایی‌شناختی، کامجویانه و فکری) صحبت می‌کند که در دورهٔ مدرن از هم تفکیک می‌شوند. او از هر حوزه، در قالب نوعی دوره‌بندی سه‌مرحله‌ای سخن می‌گوید، مراحلی که بی‌شباهت به مراحل ابتدایی، مذهبی- متافیزیکی و مدرن نزد هابرماس نیست. مذاهب جهانی و تلویحاً معرفت‌شناسی‌های مکانیکی و عقلانی در مرحلهٔ دوم قرار گرفته‌اند. مرحلهٔ سوم توصیف‌کنندهٔ «تکثر خدایان و شیاطین» است ــ تکثری مدرن که آوازه یافته است. وبر در مورد هر حوزهٔ ارزشی بر شباهت‌های میان دورهٔ مدرن و دورهٔ ابتدایی و عدم شباهت میان دورهٔ مدرن و دورهٔ متافیزیکی ـ مذهبی تأکید می‌کند. آنچه وجه اشتراک دورهٔ مدرن و دورهٔ ابتدایی است، وجه مشخصهٔ مدرنیسم زیبایی‌شناختی نیز هست.این وجه عبارت است از نوعی جزءگرایی مجدد[۲] در مقایسه با کل‌گرایی دورهٔ مذهبی ـ متافیزیکی و نیز گسستن از بنیادهای عقلانی. بدین‌سان هنر مدرنیستی از مفروضات جهان‌شناسی‌های مکانیکی که مبتنی بر علوم طبیعی‌اند به سرعت می‌گسلد، و هر کدام از این حوزه‌ها، از نظر وبر،

---

1. Intermediate Reflections
2. renewed particularism

به لحاظ گسست خود از احتمال وجود زمینه‌ای غایی در عقل یا در اخلاق مذهبی کل‌گرا و عقلانی، بار دیگر تبدیل به حوزه‌هایی ابتدایی می‌شوند. همین تشخص‌یابی مدرن «خدایان و شیاطین»، یزدان‌شناسی‌های متکثری را بازمی‌آفریند که مقدم بر مذاهب جهانی هستند و می‌توان آن‌ها را به سه معنا درک کرد: اول این‌که مثل دورهٔ یونان باستان، خود حوزه‌های ارزشی مختلف به شکل خدایان متجلی می‌شوند. دوم این‌که تنازع خدایان و شیاطین درون یک حوزه نمی‌تواند زمینه‌ای برای مشروعیت فراهم کنند (برویِیکر، ۱۹۸۴، ص ۷۳)؛ و سوم این‌که خدایان ابتدایی و مدرن (اما نه خدایان مذاهب جهانی) بر حسب زمان و مکان ملموس، جهانشمول نیستند، بلکه خدایان شهرهای خاص یا ملل خاصند (هابرماس، ۱۹۸۴، صص ۱۸۳ و بعد)؛ شرح مبسوط این مورد اخیر در جامعه‌شناسی دین و به خصوص در یهودیت قدیم[1] آمده است.

در ملاحظات عام‌تر وبر در بارهٔ حوزه‌های ارزشی، تصوری از مدرنیته وجود دارد که حداقل در دوازده ویژگی با مدرنیسم زیبایی‌شناختی (و با حساسیت مدرنیستی زیبایی‌شناختی) مشترک است. این‌ها عبارتند از(۱) ارجاع به خود؛ (۲) ضد عقلانیت؛ (۳) تکثرباوریِ ارزشی؛ (۴) اهمیت یافتن مجدد کامجویی؛ (۵) نوعی مفهوم هاله زیبایی‌شناختی؛ (۶) ممکن شدن زیبایی‌شناسی مدرنیستی عقلانی شده؛ (۷) نزدیک شدن به دورهٔ ابتدایی؛ (۸) نوعی فردباوری ریشه‌دارتر؛ (۹) ناپدید شدن امر مقدس؛ (۱۰) نوعی درون‌ماندگاری مجدد؛ (۱۱) ضد بنیادگرایی؛ (۱۲) بدبینی نسبت به نظریه در کل و نظریهٔ کلان به طور خاص. اشلوشتر[2] به ویژه (۱۹۸۱) و هابرماس (۱۹۸۱b) نطفهٔ این تلقی مدرنیستی تفسیرهای وبر را در آثار خود پرورانده‌اند. اما قلمروی که این تلقی به‌وضوح در آن غایب است جامعه‌شناسی سیاسی وبر به طور عام و جامعه‌شناسی حقوق او به طور

---

1. Ancient Judaism 2. schluchter

خاص است. حال بگذارید استدلال کنیم که می‌توان این قلمرو کاملاً غیرفرهنگی را بر حسب مدرنیسم درک کرد.

مدرنیسم، علم سیاست و اثبات‌گرایی حقوقی وبر

جامعه‌شناسی حقوق ماکس وبر به‌وضوح با هر یک از این سه بعد مدرنیسم مرتبط است. این جامعه‌شناسی، به عنوان نوعی جامعه‌شناسی توصیفی، می‌تواند هر یک از این سه بعد را تبیین کند و نیز امکانات بالقوهٔ آن‌ها را نشان دهد. استدلال خواهم کرد که این جامعه‌شناسی به عنوان آموزه‌ای رهنمودی برای رویهٔ قضایی از سویی، دربردارندهٔ عقلانیت ذاتی و از سوی دیگر، شامل غیرعقلانیت در اشکال بسیار افراطی «تصمیم‌باوری» است. علاوه بر این، دفاع وبر از «عقلانیت حقوقی»، به عنوان آموزه‌ای رهنمودی ــ همان‌طور که متون تفسیری در این مورد به طور معمول می‌گویند ــ معادل دفاع از عقل ابزاری است.

از نظر وبر، عقلانی‌شدن قانون مبتنی بر دو فرض اساسی است؛ اول جدایی قانون و اخلاق، و دیگر این‌که قانون باید تبدیل به نظامی شود که به لحاظ استنتاجی منسجم و عقلانی باشد. بدین‌سان از نظر وبر عقلانی شدن قانون شامل (۱) تفکیک‌هایی تدریجی که به تفکیک قانون از اخلاق می‌انجامد و (۲) فرایند تدریجی صوری شدن[1] است. وبر این عقلانی شدن را تا جایی دنبال می‌کند که به چهار مرحلهٔ مثالی‌ـ ایده‌آل می‌رسد که بیش‌تر منطبق است بر منطق درونی عقلانی شدن تا تاریخ تقویمی. این چهار مرحله عبارتند از: (۱) مرحلهٔ ابتدایی، که درآن قانون صوری و غیرعقلانی است؛ (۲) مرحلهٔ سنتی که در آن قانون ذاتی و غیرعقلانی است؛ (۳) مرحلهٔ «انتقالیِ» قانون طبیعی که در آن قانون ذاتی و عقلانی است؛ (۴) مرحلهٔ

1. Formalization

مدرن، که قانون در آن صوری و عقلانی است (وبر ۱۹۷۸، صص ۱۵-۸۰۹، ۵-۸۵۲). پس از نظر وبر، عقلانیت ذاتی در قانون بدون شک نوعی وضعیت پیش‌مدرن است.

وبر بر آن است که قانون ذاتی و عقلانی، در نظام‌های حقوقی دین‌سالار،[1] در حقوق طبیعی و در رویهٔ قضایی اجتماعیِ نوعِ رفاه‌گستر مشاهده می‌شود. این قانون از آن‌رو ذاتی است که بر ارزشی غایی مبتنی است، و از آن رو عقلانی است که دانشمندان دانشگاه‌رفتهٔ کلیسا یا دانشمندان حقوقدان درباره‌اش اندیشیده و آن را نظام داده‌اند(کرونمان، ص ۷۸). نزد وبر، تفاوتی که میان مبنای دانشگاهی قانون عقلانی و تکیه‌گاه صنفی قانون غیرعقلانی عرفی انگلیسی وجود دارد واجد اهمیت است.[۴] در واقع کل تلقی وبر از عقلانی شدن، وزنی غیرمعمول به اندیشه‌ور شدن[2] می‌بخشد که از رهگذر آن کارمندان حوزهٔ اندیشه، یعنی متکلمان نظام‌بخش یا دانشمندان حقوقدان (وبر، ۱۹۷۸، صص ۴-۸۸۳) نقشی «امپریالیستی» در عقلانی کردن حوزه‌های دیگر به عهده می‌گیرند. رویهٔ قضایی قانون طبیعی، که از نظر وبر خالص‌ترین شکل عقلانیت ارزشی است، عملاً زمینه را برای گذار از قانون سنتی به قانون مدرن فراهم می‌کند. قانون طبیعی تا آن‌جا که حوزه‌های اخلاقی و حقوقی هنوز از هم جدا نشده‌اند، پیش‌مدرن است و باز به این معنا پیش‌مدرن است که متضمن مجموعه‌ای از اصول ثابت حقوقی و، از این‌رو، فاقد فرایند تغییر حقوقی است. نمونهٔ این موضوع را در این آموزهٔ فیزیوکراتیک می‌بینیم که می‌گوید قوانین حاکم بر نظم طبیعی جامعه باید سیاست را تنظیم کنند، قوانینی که حاکم به‌واسطهٔ افکار عمومی روشن‌بینانه بر آن‌ها واقف می‌شود (بنگرید به ترنر و فاکتور، ۱۹۸۴، فصل ۹). اما آموزهٔ قانون طبیعی، به لحاظ فکری، عقلانی شده بود. اگرچه قانون دولتی باید با قوانین طبیعت منطبق

1. Theocratic 2. intellectualization

می‌شد، قانون طبیعی، اصل قانونگذاری[1] و نوعی مشروعیت مبتنی بر رویهٔ دادرسی[2] را از رهگذر استدلال عقلانی تشویق می‌کرد (هابرماس، ۱۹۸۴، ص ۲۶۴). وبر به درستی پذیرفته بود که با وجود این خصایص عقلانی، غلبه ارزشی غایی نظیر عقلانیت حقوقی، در نهایت به پیش‌بینی‌پذیری حقوقی و، از این رو، به عقلانیت حقوقی لطمه می‌زند (کرونمان، ۱۹۸۳، ص ۹۵).

بنابراین، نظریه‌های قانون طبیعی و به طور کلی نظریه‌های ذاتاً عقلانی حقوقی، از نظر وبر، در مدرنیته دفاع‌ناپذیرند. با این حال، اخیراً کوشش‌هایی برای احیای این آموزه‌ها به نحوی که از مفروضات متافیزیکی قانون طبیعی دورهٔ روشنگری پیوند گسسته باشد، صورت گرفته است که در عوض مبتنی بر حقوق طبیعیِ متکی به گفتار منطقی است(رالز۱۹۷۲، دورکین ۱۹۷۷). نظریهٔ کنش ارتباطی هابرماس هم معمولاً علم اخلاقی ذاتاً عقلانی به شمار رفته است. این‌نظریه، چنان‌که در فصل سوم به آن پرداختم، صورت دیگری از قانون طبیعی مبتنی بر گفتار است. آنتونی کرونمان با دقتی خاص نشان داده است که جامعه‌شناسی حقوق وبر دست‌کم به طور ضمنی از موضع مشابهی دفاع می‌کند. از نظر کرونمان، (۱۹۸۳، ص ۲۱)، رویهٔ قضایی نزد وبر مبتنی بر این فرض راهنماست که ایجاد قوانین و رویدادهای حقوقی، «فرض‌ها»[3] یا اعمال انتخابی‌اند.[۵] نکتهٔ مهم این است که، بنابراین، رویدادهای مرتبط با قانون را باید از طریق تحلیل منطقی معنای حقوقی فهمید و این‌که این معنای قضایی رویداد حقوقی «بیانگر هدف‌ها یا مقاصد انسانی است» (کرونمان، ۱۹۸۳، صص ۸۴-۸۵). این قانون با قانون پیش‌مدرن متفاوت است که معنای حقوقی را معنایی نهفته در داده‌های محسوس بیرونی می‌دانست. پس، از نظر کرونمان، قانون مدرن متضمن امکان «شخصیت» یافتن کنشگران حقوقی (قانونگذاران، نظریه‌پردازان حقوقی، آدم‌های عادی) است؛ یعنی متضمن

---

1. principle of enactment
2. procedural legitimation
3. posits

ایدهٔ رفتار معنادار زندگی. در این‌جا کنش حقوقی صرفاً تحقق خودآگاهانه ارزش‌هاست و کنشگران حقوقی بیش‌تر در مقولهٔ اصل وبری verstehen / تفهم یا درون‌فهمی قرار می‌گیرند و کم‌تر تحت مقولهٔ erklaren / تبیین و علیت. این بینش نسبت به کنش حقوقی به مثابهٔ کنش منطقی و ارادیِ خودبازاندیشانه،[1] با نظریه‌های جدید مبتنی بر گفتار قانون عقلانیت ذاتی پیوندیافته است. استفاده کرونمان از آثار وبر روشی جذاب و خوشایند برای بررسی علم حقوق عرضه می‌کند. اما این کار به دو دلیل ناموجه است: نخست این‌که تصور وبر از مشروعیت حقوقی، رفتار بازاندیشانه کنشگران حقوقی را نادیده می‌گیرد، کنشگرانی که هنجارها را تنها از رهگذر «عادت» یا «ایمان» می‌پذیرند. دوم این‌که تأکید وبر بر جدایی میان حوزه‌ها، اجازه می‌دهد که فقط عناصر حقوقی وارد عملِ خودبازاندیشی کنشگر حقوقی شوند، مخصوصاً به این معنا که وبر فرض می‌کند که زمینهٔ فراحقوقی نظام‌های حقوقی مدرن از عمل بازاندیشی کنار نهاده می‌شوند.

رابطهٔ وبر با بعد دوم مدرنیسم، یعنی عقلانیت ابزاری، روی‌هم رفته پیچیده‌تر است. تحلیلگرانی چون مومزن و هابرماس (۱۹۸۴)، تا حد زیادی عقلانیت حقوقی وبر را معادل عقلانیت ابزاری یا هدفمند دانسته‌اند. استدلال مومزن این است که وبر صریحاً عقلانیت حقوقی را در برابر قانون طبیعی قرار داده است، و دیگر این‌که در برداشت وبری، نظام پارلمانی متصور نیست (مومزن، ۱۹۸۴، صص ۴۲۳-۴). یک مسئله در مورد تفسیر مومزن (و تفسیر هابرماس) در این‌جا فقدان روشنی در مورد معنای قانون «عقلانی هدفمند» است. شیوه‌های مختلفی برای عقلانی کردن قانون به صورت هدفمند وجود دارد و این به دو مسئله وابسته است: (۱) کدام باشنده است که به صورت ابزار به خدمت منافع خاص درمی‌آید؟ (۲) این ابزار به خدمت کدام منافع درمی‌آید؟ پاسخ سؤال اول یا قاعدهٔ حقوقی

---

1. self-reflexive

مشخص یا نظامی حقوقی است. پاسخ سؤال دوم منافع یک ملت، طبقه‌ای اجتماعی یا یک فرد است. جامعه‌شناسی حقوقی وبر در اقتصاد و جامعه چندان به بحث نظام‌های حقوقی و قواعد حقوقی در مقام ابزار هر کدام از این منافع نمی‌پردازد. بحث آن کم‌تر مصروف این شده است که قانون به صورت ابزاری برای منافع اقتصادی درمی‌آید، بلکه بیش‌تر به این نکته می‌پردازد که چگونه ساخت‌های حقوقی مشخص به صورت پیش‌شرط‌های توسعهٔ سرمایه‌داری درمی‌آیند (بنگرید به هابرماس، ۱۹۸۴، ص ۲۵۶). این بحث حتی در مقایسه با درونمایهٔ اصلی جامعه‌شناسی حقوق یعنی عقلانی شدن صوری قانون، در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد.[۶] به این معنا، جامعه‌شناسی حقوق با مطالعات مربوط به مذهب همسوست. اگرچه طرح مطالعات مربوط به مذهب، کشف پیش‌شرط‌های مذهبی سرمایه‌داری است، بیش‌تر بحث آن صرف موضوع عقلانی شدن مذاهب جهانی شده است. در مورد قانون و مذهب، عقلانی‌شدن و نوعی فرایند بسیار اندیشمندانه عقلانی شدن است که «مسیرها»[1]یی برجا می‌گذارد که بر روی آن‌ها نبردهای منافع صورت می‌گیرد.

اما از نظر وبر، قانون، گذشته از چیزهای دیگر، به منافع طبقاتی و ملی مرتبط است. در نتیجه، به نظر می‌رسد که وبر دو مفهوم ظاهراً متناقض مانعةالجمع را دنبال می‌کند. مفهوم اول، چنان‌که اشاره شد، مدافع نظامی عقلانی به لحاظ صوری و حقوقی است. مفهوم دوم بر رابطهٔ عقلانی هدفمند یا ابزاری قانون با منافع دلالت می‌کند. اندیشهٔ حقوقی‌ای که این مفهوم اخیر را نمایش می‌دهد، به «حقوق جامعه‌شناختی» معروف شده است(بنگرید به استون، ۱۹۶۶، صص ۱۷-۵۰۲). این آموزهٔ حقوقی را ابتدا رودلف یِرینگ[2] مطرح کرد (بنگرید به ترنر و فاکتور، ۱۹۸۷)، کسی که تأثیر عمیقی بر وبر

---

1. tracks
2. Rudolf Ihering

گذاشت. ایدهٔ یرینگ در بارهٔ قانون به مثابهٔ غایاتِ[1] منافع اساساً با پارادایم «حقوقی ـ پوزیتیویستی»، که عقلانیت صوری وبر بر مبنای آن قرار گرفته است، ناسازگار است (هانت، ۱۹۷۸، ص۱۰۴). با این حال، در آثار وبر عناصری از هر دو آموزه وجود دارد و من تصور می‌کنم این مفاهیمِ ظاهراً متناقض، آشتی‌پذیرند. اگرچه پوزیتیویسم حقوقی، برخلاف نظریهٔ حقوق طبیعی، تأکید می‌کند که «قانون، احکام دولتی است» با این حال، در نهایت، نظام حقوقی پیوسته، روشن، منطقی و به‌هم پیوستهٔ آن باید بر مبنای هنجاری بنیادی قرار بگیرد. این هنجار را نمی‌توان به لحاظ عقلانی توجیه کرد، چنان‌که در نظریهٔ قانون طبیعی هم نمی‌توان. و این هنجار که همچون اصل راهنمای کل نظام قواعد حقوقی به‌کار می‌رود، می‌تواند چنان باشد که عملاً در خدمت منافع طبقاتی یا ملی درآید.[۷] بدین‌سان نظام حقوقی تجویزی وبر که به هیچ‌وجه قابل تقلیل به عقلانیت ابزاری نیست، با آموزهٔ دوم سازگار است.

این ملاحظات ما را وسوسه می‌کند که پای فوکو را هم به میان بکشیم. عقلانیت صوری قانون نزد وبر، منطبق است با اشکال «قضایی‌ـگفتاریِ» پیش‌مدرن قدرت نزد فوکو. عام بودن و غیرشخصی بودن قانون عقلانی صوری، و این واقعیت که ریشه‌های آن در توانایی‌های فکری حقوقدانان در شکل دادن به رویهٔ قضایی منطقی‌تر و مستدل‌تری قرار دارد، مستلزم دیدگاهی است که قانون را امری برشونده نسبت به منافع اجتماعی در نظر می‌گیرد. فوکو (۱۹۷۵، صص ۵۳ـ۵۲) بر آن است (و وبر هم در اصل موافق است) که این شکل کلی، غیرشخصی و «سرکوبگر» برای فرد شأن بیش‌تری قائل است تا قانون مدرن که عمدتاً بر مبنای اصلی درمانی[2] قرار دارد. بدین‌سان حقوق وبری مادامی که مدافع عقلانیت صوری است، دارای خصوصیاتی پیش‌مدرنیستی، به اصطلاح امروز ماست. تصور وبر از حقوق،

---

1. objectives
2. therapeutic principle

تا جایی که تجسم عقلانیت ابزاری است، در مقایسه با معیار فوکو، کاملاً مدرنیستی است. دلیلش آن است که عقلانیت ابزاری وبری مرتبط با منافع طبقاتی یا ملی است و براثر آن قانون، ویژگی‌های برشوندهٔ خود را از دست می‌دهد. فوکو (۱۹۷۵، صص ۱۲-۲۱۰) در این زمینه تأکید می‌کند که نظام‌های حقوقی مدرن افراد را در جهت منافع ملت‌ها به‌خدمت می‌گیرند و بسیج می‌کنند.[۸]

عنایت به بُعدسوم و ضدعقل‌گرایانهٔ مدرنیسم در جامعه‌شناسی حقوقی وبر، لزوماً عنایت به مسئلهٔ «تصمیم‌گرایی»[1] است. در این‌جا لازم است که نظام قانون به هنجارهایی غایی متکی شود که انتخابشان موکول به «تصمیم» نامقید[2] است (ترنر و فاکتور، ۱۹۸۴، صص ۴۳-۴۷). معنی ضمنی این عنایت، آن است که برای انتخاب نوعی نظام قانون، هیچ مبنای عقلانی وجود ندارد و موضوع بحث در این‌جا بیش‌تر قانون مشروطه است (ترنر و فاکتور، ۱۹۸۵). از این لحاظ، وبر تصمیم‌گرا است و این مستقیماً از تعهد او به علم اجتماعیِ فارغ از ارزش ناشی می‌شود (اشتراوس، ۱۹۵۳). در این حال، اگر واقعیت‌ها (در علوم اجتماعی) باید فارغ از ارزش باشند، آن‌گاه ارزش‌ها هم (در اخلاق و حقوق) باید از قید واقعیت‌ها رها شوند، یعنی از نظر وبر، هیچ‌گونه زمینهٔ عقلانی غاییِ ارزش‌های اخلاقی وجود ندارد.پس، همین نکته در مورد آن هنجارهای غایی که مبنای نظام‌های قانونِ مشروطه‌اند صدق می‌کند.

---

۱. decisionism: «نظریهٔ... موسوم به 'تصمیم‌گرایی'... [را] اشمیت در دههٔ قبل [۱۹۲۰] ساخته بود و، به موجب آن، مشروعیت نهایی هر نظام حقوقی به تصمیم بستگی داشت نه به ارادهٔ مردم. اشمیت می‌گفت این حق بنیادی آدمی بر اساس حق سرپیچی‌ناپذیر حیات است که چرخهٔ کشنده اعمال مکرر و ملال‌انگیز و بی‌روح روزانه را بشکند و در اوضاع اضطراری یا بحرانی، تصمیمی قاطع بگیرد. منتها در عرصهٔ حیات ملی، این تصمیم را باید کسی بگیرد که از خلاقیت و دید بلند برخوردار باشد، و او کسی بجز رهبر و فرمانروای جامعه نیست.» (به نقل از مقدمهٔ عزت‌الله فولادوند بر پیترسینگر، هگل، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران، طرح نو، ۱۳۷۹، ص ۱۳).- م.

2. un rounded

اما بی‌شک حمله به وبر در مقام تصمیم‌گرا، اتهامی جدی‌تر از این در بر دارد. این حمله پای کارل‌اشمیت، نظریه‌پرداز حقوقی رایش سوم، را به میان می‌کشد که تصمیم‌گرایی‌اش قرائتی بود از هابز.[۹] این قرائت ایجاب می‌کند که «تصمیم» بر مبنای هنجار غایی نظامی حقوقی گرفته شود، و این هنجار خودش هدف غایی باشد. از این‌رو، شکل مشروطهٔ منتخب مردم باید تابع هدف غایی باشد. مقایسه با اشمیت، شاید به نحوی مهم‌تر مربوط باشد به عنصر دیگری از ضد عقلانیت: مخالفت او با «قانونیت» از یک سو، و با «مشروعیت» از سوی دیگر.

اشمیت عمدتاً قانونیت را معادل حکومت پارلمانی، نمایندگی منافع مادی محض، دولت قانونی، عقلانیت هدفمند و تکثر منافع در کل می‌داند. مطابق نظر او، هیچ‌کدام از این‌ها قابلیت آن را ندارند که پایهٔ مشروعیت باشند. منظور اشمیت از مشروعیت، یکپارچه کردن تمام‌عیار توده‌ها در نظمی ملی است. این مشروعیت باید از طریق «دموکراسی رهبری ریاست جمهورانه و مبتنی بر آرای انتخاباتی مردم» فراهم شود که به منافع ملی خدمت می‌کند و «نقطهٔ عطف» «نظم ذاتی» جدیدی است (مومزن، ۱۹۸۴، ص ۳۸۷). همچنان‌که جمهوری وایمار در سال ۱۹۳۰ از حاکمیت پارلمانی دور می‌شد، نیروهای سیاسی مختلف به آموزهٔ اشمیت رو آوردند که مشوق نوعی حمایت مبتنی بر ریاست جمهوری از قانون اساسی «واقعی» آلمان بود که در تضاد با قانون اساسی پارلمانی ۱۹۱۹ قرار داشت. در این‌جا اشمیت به دفاعی رو می‌کند که وبر از اصل همه‌پرسی و ریاست جمهوری برای جمهوری وایمار می‌کند ــ اصلی برگرفته از نمونهٔ ایده‌آل کلی‌تر وبر، یعنی مشروعیت کاریزماتیک. البته خود وبر نسبت به ارزش ذاتی نهادهای پارلمانی مشکوک بود و بر آن بود که این نهادها در آلمان احتمالاً چندان بیش از میدان نبردهای برآمده از تکثر منافع محض مادی نیستند (همان، ص ۴۵۲).

با این همه، نباید در مورد رابطهٔ وبر و اشمیت اغراق کنیم. اول این‌که وبر

در مقایسه با اشمیت تعهد بیش‌تری به قانونیت و دولت قانونی داشت. این تعهد از آن‌رو بیش‌تر از تعهد اشمیت نبود که قانونیت اصل مشروعیت را به توده‌ها نسبت می‌داد، بلکه از آن‌رو بود که محاسبه‌پذیری معاملات اقتصادی را بیش‌تر می‌کرد و فضایی برای حقوق فردی ـ هرچند مطمئناً مشروط ـ فراهم می‌آورد. تبعیت نظام حقوقی اشمیت از «نظمی ذاتی» به ناگزیر اصل عقلانیت صوری وبر را زیر پا می‌گذاشت، امری که در رایش سوم ثابت شد. به‌علاوه، توجه اشمیت به قانون اساسی مبتنی بر همه‌پرسی و ریاست جمهوری در مقایسه با تلقی وبر، پیوند بس بیش‌تری با ادغام و بسیج توده‌ها داشت. وبر، چنان‌که پیش‌تر گفتیم، توده‌ها را منفعل می‌دانست. خویگان نخبه‌گرای او اهمیت نیاز به ایدئولوژی غالبی را در سرمایه‌داری سازمان‌یافته نادیده می‌گیرد (بنگرید به اَبرکرامبی، هیل، و ترنر، ۱۹۸۰). دفاع او از نهاد ریاست جمهوری قدرتمند عمدتاً ریشه در زمینهٔ سیاست قدرت بین‌المللی داشت.

ملاحظات نهایی

در این فصل به نفع این نظر استدلال کردم که توافقی عجیب بین مفاهیم مربوط به امر مدرن که در اندیشهٔ اجتماعی معاصر ـ در آثار بل، فوکو و هابرماس ـ مطرح شد و اندیشهٔ جامعه‌شناختی کلاسیک ماکس وبر وجود دارد. دیگر این‌که تأکید کرده‌ام که مفهوم مدرن در هر یک از این موارد وجه اشتراک بیش‌تری با مدرنیسم اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم داشته است تا با مدرنیتهٔ دوران رنسانس و روشنگری. استدلال کرده‌ام که مدرنیسم را نه فقط باید تضعیف‌کنندهٔ عقلانیت روشنگری دانست، بلکه باید آن را فرایندی در نظر گرفت که همزمان، این عقلانیت را در قالب عقلانیت ذاتی تقویت می‌کند و با این‌حال فرایند غالب آمدن عقلانیت ابزاری درون‌ماندگار جدیدی هم هست. همچنین، به کمک استدلالی از وبر نشان دادم که

مدرنیسم فقط منحصر به قلمرو فرهنگی نیست، بلکه خویگان آن به قلمرو قانون و سیاست قرن بیستم نفوذ کرده است.

امیدوارم که این ملاحظات، حداقل نزد جامعه‌شناسان، انگیزه‌ای برای تأمل شود. چیزی که باید از خودمان بپرسیم این است که آیا باید تمایز میان سنتی و مدرن را که میراث تونیس، دورکیم و وبر است، بازنگری کنیم؟ علاوه بر این، آیا باید جامعه‌شناسی را ــ که در گذشته تلویحاً و حال تصریحاً به موضوع مدرنیسم می‌پردازد ــ همچون جزءلاینفک خود این پدیده در نظر بگیریم؟ جامعه‌شناسی کلاسیک، چنان‌که در مورد وبر گفتم، در شماری از خصایص سازنده با مدرنیسم مشترک است. در واقع، جامعه‌شناسی همزمان با مدرنیسم (زیبایی‌شناختی) گسترش یافت نه با مدرنیته. طرح این سؤالات نشانهٔ تردید در میراث عموماً پذیرفته‌شدهٔ جامعه‌شناسی پارسونزی است که منحصراً سروکارش با کارکردهای مدرن‌سازی، عقلانی کردن و بهبودبخشی است. وقت آن است که استعاره «بوم مینروا»[1]ی هگل را جدی بگیریم و آن را برای بازاندیشی خود جامعه‌شناسی به‌کار بریم.

1. Owl of Minerva

بخش دوم

فرهنگ پست‌مدرنیستی

۶

نظریهٔ انتقادی و فرهنگ پست‌مدرنیستی: محاق هاله

دو موضوع در سال‌های اخیر اهمیت پیدا کرده است. در «مطالعات فرهنگی» بحث بر سر مدرنیته در مقابل پست‌مدرنیته و مدرنیسم در مقابل پست‌مدرنیسم بوده است ـ بحثی که به سرعت به موضوع مطالعهٔ جامعه‌شناختی‌تر فرهنگ تبدیل شده است. در نظریهٔ اجتماعی و بیش از پیش در نظریهٔ جامعه‌شناختی در مناظرات میان نظریهٔ انتقادی و پساساختارگرایی، مکتبی از نویسندگان، که اصلاً آلمانی‌اند و چهره‌های شاخص آن‌ها هابرماس، آدرنو و بنیامین هستند، در برابر نویسندگانی با پیشینهٔ فرانسوی قرار گرفتند که چهره‌های شاخص آن‌ها عبارتند از فوکو، دریدا و لیوتار. در این بحث‌های موازی که سخنگویان آن‌ها معمولاً یکی هستند فرضی اغلب ناگفته وجود دارد مبنی بر این‌که قرار داشتن در جانب مدرنیته و مدرنیسم یعنی قرار داشتن در جانب نظریهٔ انتقادی، و پست‌مدرن بودن در عین حال حاکی از همدلی با پساساختارگرایی است. کاری که من می‌خواهم در این مقاله انجام دهم مصاف با این فرض است.[۱]

از میان سه چهرهٔ اصلی و مهم نظریهٔ انتقادی که ذکرشان رفت، کسی که بیش‌تر از بقیه به ارائهٔ نوعی جامعه‌شناسی فرهنگ نزدیک شد، والتر بنیامین بود. یورگن هابرماس، به دلیل خلق و خوی خود و بنا به اعتراف خودش، چندان

در بارهٔ حوزهٔ زیبایی‌شناختی نیندیشیده است. برعکس، شاید تئودور آدرنو نظرگیرترین و مؤثرترین و مطول‌ترین تحلیل را از هنر مدرنیستی به دست داده باشد، اما این تحلیل‌ها فرمالیستی بودند و قلمرو فرهنگ مردمی را نادیده می‌گرفتند و کانون توجهشان بیش‌تر منحصراً صورت‌های فرهنگی بود تا مبانی اجتماعی دریافت این صورت‌ها ــ تنها بنیامین است که در نوشته‌هایش در بارهٔ شهر و در مقالاتش در بارهٔ سوررئالیسم و در آثار دیگرش، پیوسته بین فرهنگ و پدیده‌های اجتماعی زندگی روزمره رابطه برقرار می‌کند. من می‌خواهم از این پس استدلال کنم که بنیامین ــ کسی که احتمالاً اصلی‌ترین جامعه‌شناس فرهنگ در نظریهٔ انتقادی است ــ به هیچ وجه صرفاً مدرنیست نیست، بلکه در عوض تحلیل‌هایش پیوند نزدیکی با زیبایی‌شناسی اخلاق و سیاست پست‌مدرن دارد. مایلم این استدلال را با استفاده از چارچوب مفهومی بنیامین در تحلیل صورت‌های فرهنگی پست‌مدرنیستی دنبال کنم.

با این حال، می‌خواهم قبل از اثبات ادعاهای خود، طرحی خلاصه از برخی پارامترهای کلی تحلیل هنر و فرهنگ به دست دهم که نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت ارائه می‌کند. نظریهٔ انتقادی از بسیاری جنبه‌ها با روایت‌های پوزیتیویستی‌تر جامعه‌شناسی فرهنگ متفاوت است. اول این‌که پوزیتیویسم متوجه واقعیت‌های «خام» زندگی فرهنگی است، حال آن‌که نظریهٔ فرهنگی تمایلی به جداکردن واقعیت از ارزش یا نظریه از عمل ندارد، یعنی صورت‌های فرهنگی نیز بر حسب ظرفیتشان برای نقد شرایط اجتماعی موجود در نظر گرفته می‌شوند. تحلیلگران مکتب فرانکفورت به چون و چرا در مورد چیزی می‌پردازند که آدرنو آن را «همان‌اندیشی»[1] مضمر در پوزیتیویسم می‌نامد. پوزیتیویسم متضمن در ذیل قرار دادن[2] واقعیت

---

۱. identity-thinking: اندیشه‌ای که بین تفکر و وجود قائل به همانی است. تز «ناهمانی» در عوض تفاوت‌های موجود بین تفکر و ابژه‌هایش را حفظ می‌کند. ـ م.

2. subsumption

اجتماعی به وسیلهٔ مفاهیم بود. آدرنو تأکید می‌کند که تفکر در عوض باید «تقلیدی»[1] و حاوی «لحظه‌ای یوتوپیایی» باشد که نقد بتواند بر مبنای آن آغاز به‌کار کند. نقد «همان‌اندیشی» پوزیتیویستی با شیوهٔ دیگری مرتبط است که نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت به کمک آن از پوزیتیویسم فاصله می‌گیرد. این شیوه، ارزیابی زیبایی‌شناختی آثار هنری است. در این‌جا نظریهٔ انتقادی، عناصری از پوزیتیویسم را نیز در «رئالیسم اجتماعی» تحلیلگران فرهنگی مارکسیست سنتی نظیر لوکاچ می‌یابد. از این رو، آدرنو استدلال می‌کند که زیبایی‌شناسی لوکاچ نمونه‌ای از «همان‌اندیشی» است، چون رئالیسم او بر آثاری ارج می‌گذارد که با واقعیت اجتماعی منطبق باشند. آدرنو می‌گوید که هنر غیررئالیستی مثل آثار کافکا و بکت، فراهم آورندهٔ آن لحظه یوتوپیایی است که لازمهٔ نقد است (اسلیتر، ۱۹۷۷، صص ۱۱۹-۱۴۶).

علاوه بر این، نظریهٔ انتقادی از لحاظ فهم واقعیت‌های فرهنگی در قالب کلیتی اجتماعی، از پوزیتیویسم فاصله می‌گیرد. از این نظر، فرهنگ دربردارندهٔ خصایص مهم کلیت اجتماعی سرمایه‌داری است و در فرهنگ توده‌گیر و «صنعت فرهنگ»، دارای کارکردِ بازتولید نیروی کار و توسعاً بازتولید صورت‌بندی اجتماعی سرمایه‌داری در مقام نوعی کلیت است. تحلیل بر حسب کلیت ریشه در زمینهٔ هگلیِ نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت و رابطهٔ نزدیکی با تفکر تاریخی دارد که نزد هگل بسیار با اهمیت بود و پوزیتیویسم از آن سخت بیزار. آدرنو، مارکوزه و هابرماس، مانند لوکاچ، از دوره‌بندی مشابهی در مورد فرهنگ استفاده کردند که خصایص بنیادی آن را می‌توان در نوشته‌های زیبایی‌شناختی هگل پیدا کرد. این گاهشماری، فرهنگ را تا زمان پیدایش مدرنیتهٔ سرمایه‌دارانه، بخشی از کلیت اجتماعی واحدی می‌داند (مثالی که بیش‌تر از بقیه نقل می‌شود، حماسهٔ همری است). در دورهٔ

---

1. mimetic

سرمایه‌داری است که حوزهٔ فرهنگی مستقل می‌شود و از زندگی روزمره جدا می‌گردد (کاتس، ۱۹۸۹، صص ۳۷-۵۵).

حال می‌خواهم نقد فرهنگی بنیامین را بر بستر نقد تحلیلگران دیگر مکتب فرانکفورت قرار دهم و خلاصه‌ای از آن را بیان کنم. بنیامین مسن‌ترین نویسندهٔ مکتب فرانکفورت بود و در مقایسه با آدرنو و مارکوزه، ارتباط مستقیم‌تری با نوکانتیسم نسل قبلیِ دانشوران آلمانی مثل زیمل و وبر داشت. مفهوم محوری او، «تمثیل»،[1] نوعی جامعه‌شناختی کردن نوکانتیِ مقولات کانتی است؛ درست به همان سان که مثلاً انواع کنش اجتماعی نزد وبر یا طبقه‌بندی‌های ابتدایی نزد دورکیم و موس چنین است. تمثیل در برداشت دوگانه‌انگار بنیامین، اشاره دارد به خرده‌ریزهای[2] زندگی روزمره ــ اشیایی که اغلب دور می‌ریزیم و گاهی نگه می‌داریم ــ که به اتفاق «اسطوره‌ها»یی می‌سازند که افراد در یک دورهٔ تاریخی مشخص، به‌واسطهٔ آن‌ها، جهان اجتماعی را می‌فهمند. بدین‌سان، در مطالعه‌ای که بنیامین در بارهٔ درام تراژیک باروک آلمانی انجام داد، ویرانه‌ها، یادگارها و سنگ‌گورها عناصر این تمثیل‌ها را تشکیل می‌دادند. این عناصر در نوشته‌هایش در بارهٔ پاریس قرن نوزدهمِ بودلر عبارت بودند از پاساژها، حومه‌های شهر، داستان‌های پلیسی و فاحشگان شب. تحلیلگران هگلی‌تر مکتب فرانکفورت، مخصوصاً آدرنو، از دوگانه‌انگاری و ذهن‌گرایی شدید بنیامین ناخشنود بودند. به گفتهٔ آدرنو، بنیامین «شیءوارگی کالایی» را بخشی از تمثیل و نیز جزء جدایی‌ناپذیر آگاهی انسان در نظر می‌گیرد. آدرنو، در مقابل، ترجیح می‌دهد شیءوارگی را بخشی از کلیت اجتماعی عینی و نه ویژگی ذهنیت انسانی بداند (فریزبی، ۱۹۸۵، صص ۷۲-۲۳۳).

تفاوت دیگر بنیامین با نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت و نیز با هابرماس، در ارزیابی او از فرهنگ مردمی است؛ آدرنو و مارکوزه، هر دو معتقدند که

---

1. allegory
2. bits and pieces

فرهنگ مردمی فاقد توان انتقادی است و نمی‌تواند بخشی از حوزهٔ فرهنگی مستقلی باشد، آن سان که آثار هنری فرهنگی والا چنین است. اینان فرهنگ مردمی را به‌سان «صنعت فرهنگ» در نظر می‌آورند که نمی‌تواند منفک از فرایندی باشد که در نهایت به «جامعهٔ تک‌ساحتی» می‌انجامد. در عوض، فرهنگ مردمی، آدم‌های در اصل منفعل را به صورت نیروی کار برای سرمایه‌داری انحصاری آماده می‌کند. بنیامین نیز فرهنگ مردمی را بخشی از امر اجتماعی می‌داند، اما از نظر او این فرهنگ می‌تواند توانی بالقوه سیاسی برای توده‌ها باشد (فراموش نکنیم که بنیامین هم تحت تأثیر برشت بود و هم تحت تأثیر سوررئالیسم) (روز، ۱۹۷۸، صص ۳۵-۱۰۹). از نظر بنیامین، مدرن شدن پاریس و ساختن بلوارها توان تمثیلی و رادیکال پاساژهای قدیمی‌تر و حومه‌های شهر را از بین برده است. اما مدرن شدن، صورت‌های فرهنگی جدیدی خلق کرده است، مثل سینما و رادیو که می‌تواند تمثیلات جدیدی پدید آورد که خود واجد امکاناتی تمام‌عیار برای توده مردم است.

تفاوت دوم خط فاصل قاطعی است که در خصوص معیارهای حکم زیبایی‌شناختی بین بنیامین از یک سو و تحلیلگران دیگر مکتب فرانکفورت ـ مارکوزه، آدرنو، هورکهایمر و هابرماس ـ از سوی دیگر، وجود دارد. ارزشگذاری آثار والای فرهنگی هنر، که امکانات نقد را تنها در قلمروی زیبایی‌شناختی در نظر می‌گیرد که از قلمرو اجتماعی جداست، زیبایی‌شناسی مدرنیستی نظریهٔ انتقادی مرسوم را شکل می‌دهد. ارزیابی بنیامین از محصولات فرهنگ مردمی که نقد را از بعدی زیبایی‌شناختی و جدایی‌ناپذیر از قلمرو اجتماعی در نظر می‌گیرد، با زیبایی‌شناسی پست‌مدرنیسم سازگار است. در تأیید این فرض، در بخش اصلی این مقاله استدلال‌های مفصل‌تری خواهیم آورد.

در این تحلیل مفهوم «هالهٔ» بنیامین دارای اهمیت است. بنیامین هاله را تا حد زیادی به معنی بی‌نظیری یا یکتایی اثر هنری می‌فهمید. به نظر او،

بازتولید مکانیکی هنر همراه با هنر آوانگارد تاریخی دههٔ ۱۹۲۰، این یکتایی را به چالش گرفتند. این‌بی‌نظیری و یکتایی اثر هاله‌صفت هنری، ضمناً به معنی جدایی آن از قلمرو اجتماعی، هم به لحاظ دسترس‌ناپذیری‌اش و هم به لحاظ فقدان اثرگذاری سیاسی‌اش، بود (بنیامین، ۱۹۷۷b، ص ۲۲۵). اثر هنری مدرنیستی، فرضاً آثار نمونهٔ ایده‌آل آدرنو یعنی آثار پیکاسو و شوئنبرگ، در این جنبه‌ها هاله‌صفت است. اما صورت فرهنگی پست‌مدرنیستی چنین نیست (بورگر، ۱۹۸۴، ص ۱۲۲). با بررسی آوانگارد تاریخی دههٔ ۱۹۲۰ بهتر می‌توانیم این جدایی از مدرنیسم والا را درک کنیم که، بنا به استدلالی که خواهم کرد، اولین جلوهٔ فرهنگ پست‌مدرنیستی بود. از این‌رو، من در این مقاله به شیوه‌ای منظم گسست از هالهٔ مدرنیستی والا را در دههٔ ۱۹۲۰ و در دهه‌های اخیرتر از نظر خواهم گذراند.

زوال هاله

ماکس وبر در اثری مشهور به نام *Zwischenbetrachtungen* نظام‌مندترین مفهوم‌پردازی‌اش را در بارهٔ مدرنیته عرضه می‌کند. او مدرنیته را برحسب جدایی میان حوزه‌های ارزشی و نظم‌های زندگی (Lebensordungen) درک می‌کند. بنا به استدلال وبر، حوزه‌های ارزشی اقتصادی، سیاسی، اخلاقی، حقوقی و کامجویانه،[1] که پیش‌تر ساختاری داشتند مبتنی بر اصل وحدت‌بخش مذاهب جهانی و بعد هم بر مبنای عقل روشنگری، حال به سوی نظم‌های متفاوتی روی می‌آورند (ویمستر و لش، ۱۹۸۷). آنچه بیش‌تر از هر چیز نزد وبر به این «تکثر خدایان و شیاطین» که مدرن و بی‌بنیان است، کمک می‌کند، استقلال‌یابی حوزه‌های ارزشی، به‌ویژه حوزهٔ ارزشی زیبایی‌شناختی است. بسیاری از همعصران وبر تصور می‌کردند که با زوال

1. erotic

مذهب، تنها جایی که زندگی معنادار از هر نوعی می‌تواند در آن در برابر حملات عقلانیت هدفمند حدنشناس پناه بگیرد، قلمرو زیبایی‌شناسی است (ویمستر، ۱۹۸۷). نکتهٔ مهم در این‌جا این است که اگر مدرنیتهٔ فرهنگی را باید بر حسب جدایی و حتی برشوندگی یا «هاله» رئالیسم زیبایی‌شناختی درک کرد، آن‌گاه پست‌مدرنیته را باید تخطی از مرزهایی دانست که زیبایی‌شناسی را از حوزه‌های دیگر فرهنگی و از خود قلمرو اجتماعی جدا می‌کند.

پیتر بورگر (۱۹۸۴) که تحلیلگر آلمانی همعصر ماست و مبنای اندیشه‌اش، انتقادی ـ نظری است، گاهشماری مشابهی، هرچند این بار متأثر از مارکسیسم، ارائه می‌دهد. از نظر او (۱۹۸۴، ص ۴۸)، مخصوصاً «هنر بورژوایی» است که به صورت قلمروی خودسامان درمی‌آید. هنر قبلاً سخت با امر اجتماعی آمیخته بود. «هنر مقدس» دوران ابتدایی و قرون وسطی دارای وظیفه‌ای آیینی بود، حال آن‌که خلف آن، یعنی «هنر درباری» قرون شانزدهم و هفدهم، «مردم‌آمیزی»[1] را در میان طبقهٔ درباری تشویق می‌کرد. تنها از قرن هجدهم به بعد است که هنر بورژوازی خود را به مثابهٔ قلمروی جدا از حوزهٔ اجتماعی، همراه با شبکهٔ «نهادی» خاص خودش در تولید، توزیع و دریافت صورت‌های زیبایی‌شناختی عرضه می‌دارد. فردریک جیمسون (۱۹۸۴)، فرهنگ «رئالیستی» را در پیوند با سرمایه‌داری اولیه و لیبرال و فرهنگ «مدرنیستی» را در پیوند با سرمایه‌داری سازمان یافته یا انحصاری دانسته است. بورگر در این مورد هم هنر رئالیستی و هم هنر مدرنیستی را هنر بورژوازی و خودسامان می‌داند با قید این تفاوت که مدرنیسم از لحاظ دسترس‌ناپذیری و کیش پرستش آفرینندهٔ اثر، در مقایسه با رئالیسم، خودسامان‌تر و «هاله‌صفت»تر است (۱۹۸۴، ص ۱۱). چنان‌که وُلین[2] (۵-۱۹۸۴، ص۱۱)، خاطر نشان کرده است، رئالیسم از لحاظ

---

1. sociability 2. Wolin

دسترس‌پذیری‌اش، حداقل برای طبقات متوسط، ابزاری بود در شکل‌گیری هویت که نوعی حوزهٔ عمومی بورژوازی را در قرن نوزدهم خلق کرد؛ حال آن‌که مدرنیسم والا چنین نقشی ایفا نکرد. اما هم رئالیسم و هم مدرنیسم عمدتاً در نقش فرهنگ «تأییدگر»[1] به معنایی که مارکوزه (۱۹۶۸) از آن مراد می‌کند، ظاهر شدند. همین جدایی نهادهای هنری از جامعه تمایل انتقادی مدرنیسم را خنثی می‌سازد و رئالیسم هم به جای تضعیف هویت بورژوازی آن را تقویت می‌کند.

«آوانگارد تاریخی» دههٔ ۱۹۲۰ ــ به خصوص دادا و سوررئالیسم، اما همچنین ساختمان‌گرایی،[2] دِ استایل،[3] [سبک معماری] باوهاوس و Neue sachlichteit / عینیت جدید[4] ــ به این معنا پست‌مدرن بود که به ریشهٔ استقلال و هاله و امر زیبایی‌شناختی ضربه می‌زد. با این‌که بسیاری از تحلیل‌های بورگر (۱۹۸۴، ص ۵۷) را می‌پذیرم، این ادعای او را قبول ندارم که می‌گوید «شکست» آوانگارد تاریخی از آن رو بود که هرگونه حملهٔ ریشه‌ای به نهادهای هنری در جامعهٔ بورژوازی ناممکن بود. من نمی‌پذیرم که این حملهٔ پست‌مدرن به فرهنگ مستقل و مبتنی بر هاله، لزوماً حمله‌ای به هنر «بورژوایی» باشد. به تصور من، دلیل آن‌که آوانگارد پست‌مدرن دههٔ ۱۹۲۰ تأثیرات اجتماعی دامنه‌داری ایجاد نکرد عدم پیوند میان امر فرهنگی و امر اجتماعی یا ناهمزمانی آن‌ها بود. در این زمان شرایط اقتصادی و ایدئولوژیک مناسب برای پیدایش مخاطبان فرهنگ پست‌مدرن وجود نداشت؛ تنها از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد است که این مخاطبان، به مقیاس زیاد به وجود آمدند.

---

1. affirmative
2. constructivism

۳. Destijl : جنبشی هنری که مدافع انتزاع و سادگی محض بود؛ شکل به مستطیل و دیگر اشکال هندسی تقلیل داده شد و رنگ به رنگ‌های اصلی سیاه و سفید. چهرهٔ اصلی این گروه پیت‌موندریان بود. ـ م.

۴. عینیت جدید: نامی که هارتلوب، مدیر نگارخانهٔ مانهایم، بر آثار بکمان، دیکس، و گرُس گذاشت تا آن‌ها را از جنبش اکسپرسیونیسم متمایز کند. صراحت، ریزه‌کاری، موضوع‌های طنزآمیز و گاه گروتسک از مشخصات آن بود. (به نقل از دایرةالمعارف هنر). ـ م.

به نظر من، آوانگارد دههٔ ۱۹۲۰ پست‌مدرن است. به این دلیل و به سبب آن‌که این هنر مخصوصاً به روشنی در تقابل و تمایز با فرهنگ مدرنیستی قرار می‌گیرد، در این مقاله بیش‌تر به این موضوع خواهیم پرداخت. حال اجازه دهید بکوشیم فرهنگ پست‌مدرن را ــ در دههٔ ۱۹۲۰ و امروز ــ از طریق مفهوم «هاله» نزد بنیامین درک کنیم. منظور بنیامین از هاله یا هنر «هاله صفت» تا حد زیادی همان حرف وبر است که زیبایی‌شناسی در مدرنیته خود را به‌سان حوزهٔ ارزشی جداگانه درمی‌آورد. اما منظور بنیامین تنها همین نیست؛ از نظر بنیامین، ابژه‌های طبیعی هم مثل ابژه‌های فرهنگی ممکن است صاحب هاله شوند. بنیامین (۱۹۷۵b، ص ۲۲۵) مثال می‌زند که کوهستانی دوردست و باشکوه همان‌قدر ممکن است هاله‌صفت باشد که فرضاً شاهکاری از پیکاسو که از آن عکسبرداری نشده است. بنیامین می‌نویسد (۱۹۷۹a، صص ۲-۲۵۱) «هاله، تنیدگی غریب مکان و زمان» است. بدین‌سان صفت ابژه‌های فرهنگی (یا طبیعی) هاله‌صفت، یکتایی جلوهٔ آن‌ها، «هیئت دور دست» و «دوام» آن‌هاست. بر همین قیاس، زوال هاله، که بنیامین آن را نه فقط به هجوم بازتولید مکانیکی بلکه به فعالیت‌های آوانگارد دههٔ ۱۹۲۰ و مخصوصاً سوررئالیسم نسبت می‌دهد، با از بین رفتن یکتایی و نیاز به در دسترس قرار دادن چیزها برای مردم و گذرایی [اثر هنری] مشخص می‌شود.

حال اجازه دهید دلالت‌های تحلیل بنیامین را به طور منظم از نو تدوین کنم: (۱) متنی فرهنگی با در نظر گرفتن این موارد ممکن است هاله‌صفت یا غیرهاله‌صفت باشد: (الف) ابژه‌ای که به تصویر درآمده است (ب) ابزاری که با آن عمل به تصویر کشیدن صورت گرفته است و (ج) این‌که آیا متن به طور مکانیکی (یا الکترونیکی) بازتولید شده است یا خیر. (۲) مصرف یا دریافت متن ممکن است هاله‌صفت باشد یا نباشد، و این بستگی دارد به این‌که فرد آن را مصرف می‌کند یا جمع، یا این‌که مخاطبان، ابژهٔ فرهنگی را در وضع جذبه درک می‌کنند یا در وضع سرگرمی.

(۳) خود فرایند تولید ممکن است هاله‌صفت باشد یا نباشد، و این بسته به آن است که آیا فرایند تولید فردی است یا جمعی، و بستگی دارد به این‌که آیا این تولید مبتنی بر بیان احوال درونی (هاله‌صفت) است یا غیرشخصی (غیرهاله‌صفت) است. (۴) نهادهای هنر ــ یعنی ایده‌های مشوق نقد هنری، موزه‌ها و مدارس هنری ــ می‌توانند هم هنر هاله‌صفت را بپرورانند و هم هنر غیرهاله‌صفت را.(۵) هنر غیرهاله‌صفت حاصل بده‌بستان فرهنگ والا و فرهنگ مردمی است. (۶) هنر غیرهاله‌صفت، از نظر بنیامین، در عین حال تا حدی «سیاسی» است که این امر در مورد صورت‌های فرهنگی هاله‌صفت، صحت ندارد. (۷) زوال هاله به معنی محو شدن تمایز میان حوزهٔ اجتماعی و حوزهٔ فرهنگ است. من به این موارد به ترتیب خواهم پرداخت.

(۱. الف) ابژهٔ تصویرشده در متنی فرهنگی ممکن است هم هاله‌صفت باشد هم غیرهاله‌صفت. بنیامین در «تاریخچهٔ مختصر عکاسی» (۱۹۷۹a، ص ۲۴۸) خاطر نشان می‌کند که در نیمهٔ اول قرن نوزدهم، در روزگار آغاز کار عکاسی، «مشتری»‌ای که برای گرفتن عکس می‌آمد، عضو طبقهٔ «نوخاسته»‌ای بود آراسته به هاله‌ای که از تاخوردگی‌های فراک یا کراوات آویزانش بیرون می‌تراوید؛ اما بعدها «بورژوازی امپریالیستی»، هاله‌اش را با «انحطاط شدیدی» که به آن دچار شد و با عکس‌های Jugendstil [یوگنت اشتیل][1] از دست داد ــ عکس‌هایی که «شامگاهی» باب روز و «ژستی غیرهاله‌ای» را تصویر می‌کرد. بنیامین (۱۹۷۹، صص ۲۸۴، ۲۵۰، ۲۵۶) می‌نویسد عکس‌های مشهور اوژن آتژه،[2] «آغازگر جدایی ابژه از هاله است» که با «نام‌های غریب و مطنطن رمانتیک شهرها» درمی‌افتد. عکس‌هایی مثل حیاط‌های خالی و نشانی فاحشه‌خانه‌ها «به صحنهٔ جنایت تشبیه شده‌اند» و واقعیت را از هاله تهی کرده‌اند چنان‌که کشتیِ غرق شده را از آب تهی کرده باشند.

---

۱. سبک جوانان، هنر جدید. ـ م.

2. Eugene Atget

(۱.ب) ابزاری که با آن ابژه در متنی فرهنگی تصویر می‌شود، ممکن است هاله‌ای یا غیرهاله‌ای باشد. در این‌جا دو شِق وجود دارد. اولی استفاده فزاینده از ابزار تکنولوژیک تولید متن‌های فرهنگی است که در آن، رسانهٔ ساخت، تا حدی بازآفریدنی و جانشین‌پذیر است. این امر را می‌توانیم مثلاً در تغییر جهت باوهاوس از تکیه بر پایهٔ فن و هنر به تکیه بر پایهٔ تکنولوژیک در طی دههٔ ۱۹۲۰ ببینیم و نیز در تغییر جهت کوبیسم به سمت ابزار هندسی‌تر ترکیب‌بندی لژه[1] بعد از جنگ جهانی اول (ویلت، ۱۹۷۸، صص ۱۳، ۹ـ۱۱۸). با این حال، مهم‌ترین چیز در این گسست از هالهٔ مدرنیستی، جدایی پست‌مدرنیستی از مفهوم «وحدت ارگانیکِ» «اثر هنری تمام و کمال» است. شاید این اساسی‌ترین مایهٔ جدایی زیبایی‌شناسی مدرنیستی والای آدرنو و چیزی باشد که می‌توانیم آن را بدیل پست‌مدرنیستی بنیامین بدانیم. هالهٔ مدرنیستی والا متضمن تولید اثر هنری یکه است که مولد خلاق یگانه‌ای آن را به‌وجود می‌آورد (باوری که مشروعیتش ریشه در رمانتیسم دارد.) این یگانگی اثر هنری، خودِ ایدهٔ «اثر هنری» و جدایی آن از امر اجتماعی، به متن مدرنیستی والا، خودبسندگی، تمامیت و وحدت ارگانیک نسبت می‌دهد. از این‌رو، آدرنو خواهان کاربرد نوعی اصل سبک‌شناختی یکتاست ـ مثل کوبیسم پیکاسو یا موسیقی دوازده تُنی شوئنبرگ ـ که معانی ضمنی و جایگشت‌های[2] آن باید مدام در کار رسیدن به «عقلانیت زیبایی‌شناختی» باشد (بورگر، ۵ـ۱۹۸۴، ص ۱۲۷). بنیامین به استقبال شوق‌آمیز آدرنو از اصل جدایی وبری حوزه‌های مدرنیته بدبین بود. او، همچنین وبر، دریافته بود که استقلال زیبایی‌شناختی و جدایی حوزه‌ها، در کل، منجر به «تنزل تجربه»[3] یا چیزی می‌شود که وبر آن را پدید آمدن طبقه‌ای از «متخصصان بدون احساس» می‌نامید. بنیامین، در عوض، از اصل کولاژ و مونتاژ مکتب دادا و سوررئالیسم استقبال کرد که اصل وحدت ارگانیک سبک نزد آدرنو را شدیداً

---

1. Léger 2. permutations 3. shrinkage of experience

رد می‌کرد. او از این کاربرد ضد ارگانیکِ آوانگارد ناهمخوانی[1] و خرده‌ریزهای متکثر زندگی روزمره به صورت ابزاری هنری، در تصورش از «تمثیل» استفاده کرد. پس کولاژ و مونتاژ پست‌مدرن، برای او، در مقام تمثیل، همان کاری را انجام می‌داد که برای مکتب دادا و ساختمان‌گرایی روسی و سوررئالیسم می‌کرد.

(۱.ج) سرانجام این‌که هاله هنگامی از دست می‌رود که متن‌ها خود تکثیرپذیر باشند، و این مضمون اصلی «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی» است. دامنهٔ آن از تکثیر فیلم شروع می‌شود ــ که اکنون به تلویزیون و ویدئو کشیده شده است ــ تا اپرا یا کنسرت که تکثیر آن به‌واسطهٔ صفحات گرامافون صورت می‌گیرد که از دههٔ ۱۹۲۰ به بعد در دسترس مردم است و نیز تا تکثیر خودنقاشی‌ها به کمک ابزارهای عکاسی در کتاب‌ها و مجلات و تلویزیون ادامه می‌یابد. روزالیند کراوس[2] می‌گوید اصل تکثیر متن در خود مدرنیسم غالب بود، منتها از لحاظ ایدئولوژیک حاشا می‌شد. او به حیرت مخاطبان علاقه‌مند به هنر هاله‌ای در زمان پرده‌برداری از قالب جدید [مجسمهٔ] دروازه‌های دوزخ رودن در سال ۱۹۷۸ اشاره می‌کند. آیا این کار، اصل است؟ آیا دارای اصالت است؟ در واقع رودن به میل خود، حق ساختن قالب‌های برنزی از مدل‌های گچی‌اش را به ملت فرانسه واگذار کرده بود که مجلس ملی آن را به ۱۲ قالب از هر مدل محدود کرد؛ نخستین قالب برنزی دروازه‌های دوزخ در سال ۱۹۲۱، درست پس از مرگش، ریخته شد. قطعه‌قطعه‌شدن گچ قالب اصلی مصادف شد با مرگ او. معلوم نیست که رودن چطور می‌خواست آن را دوباره روی هم سوار کند. آیا حتی رودن، این هنرمند مدرنیست والا، این «صورت‌بخش» این تجسم «صورت خیالی دست خدا که به طور غیرارادی در نظر گرفته شده است» نیز خود نمونه‌ای از تکثیر مکانیکی نزد

1. disparate 2. Rosalind Krauss

بنیامین نیست؟ کراوس خاطرنشان می‌کند که حتی در سه ایزددخت[1] رودن، از قالب گچی یکسانی برای هر کدام از پیکره‌ها استفاده شده است. در همین زمینه باید از کاربرد «شبکه»[2] در نقاشی‌های بسیار مدرنیستی موندریان و راینهارت و بسیاری دیگر یاد کرد. آیا وضوح، تکثیرپذیری ناشی از شبکه، نیست که با اصرار مدرنیستی بر «تیره و تار کردن عرصهٔ کار تصویری» در تناقض است؟ کراوس به مورد دیگری اشاره می‌کند، یعنی به تکثیر انبوه در سبک «خط تولید» مانه[3] در نقاشی مستمرِ شمار زیادی تابلو در یک زمان. او بر آن است که «گفتار نسخه‌برداری»[4] نیز در مدرنیسم پیشرفته وجود داشت، ولی سرکوب می‌شد. اما می‌بینیم که این گفتار در پست‌مدرنیسم یکسره وارد قلمرو آگاهی می‌شود؛ چنان‌که در سیلک اسکرین‌های راوشنبرگ[5] مشاهده می‌کنیم (کراوس، ۱۹۸۱).

(۲) امر دریافت آثار هنری در هنر دورهٔ ابتدایی و قرون میانه و درباری امری جمعی بود. دریافت در هنر خودسامان و هاله‌ای، فردی است و مخاطب نوعاً در خودِ اثر هنری مستغرق می‌شود. بنا به استدلال بنیامین، در هنر فراهاله‌ای، دریافت بار دیگر جمعی می‌شود و این بار دیگر شکل «استغراق»[6] ندارد، بلکه مصرف فرهنگ بر وجه «سرگرمی» صورت می‌گیرد. نمونهٔ اعلای بنیامین در این زمینه سینماست (۱۹۷۵a، صص ۲-۲۴۱) که در آن توالی بی‌وقفه تصویرها، مداقه[7] را ناممکن می‌سازد و امر پذیرش هم شکل جمعی دارد. دریافت بر وجه سرگرمی، در حالت افراطی آن، در تلویزیون نمود پیدا می‌کند که می‌توان برنامه‌های آن را نصفه‌نیمه نگاه کرد به طوری که در همان حال، امکان پرداختن به فعالیت‌های دیگر هم باشد، امری که مخصوصاً بین بچه‌ها معمول است؛ در عوض، دست تماشاگر

---

1. *Three Nymphs*
2. grid
3. Manet
4. discourse of the copy
5. Rauschenberg
6. immersion
7. contemplation

به ندرت دستگاه کنترل از راه دور را کنار می‌گذارد و مرتب از این کانال به آن کانال می‌پرد (الیس ۱۹۸۲، ص ۱۳۷). همین امر در مورد دریافت ما از نقاشی پست‌مدرنیستی صادق است. در این‌جا دیگر خبری از «استغراق» مبتنی بر مداقه، که در هنر مدرنیستی وجود داشت، نیست. در عوض، نیت [هنرمند] منقلب کردن مخاطب است. مثلاً وقتی به تابلویی اثر فرانسیس بیکن می‌نگریم تأثیر آن آنی و دلشوره‌آور است (دولوز، ۱۹۸۱). اجراهای چند رسانه‌ای پست‌مدرن، نمونه‌ای افراطی از مصرف تحت شرایط سرگرمی‌اند.

(۳) مولد اثر هنری هاله‌ای، مشخصاً فرد خلاق و یکه و استثنایی است؛ اثر هنری بی‌اندازه شخصی است. در بدیل پست‌مدرن آن، می‌توان محصولی جمعی تولید کرد (و اغلب چنین است) و تولید ممکن است غیرشخصی باشد. در وهلهٔ اول، شاهد آنیم که تئاتر برلینی اروین پیسکاتور[1] در نیمه و اواخر دههٔ ۱۹۲۰، گروه تئاتری به وجود آورد که کارش نوشتن نمایشنامه و اجرای آن بود، و از جمله اعضای این گروه برتولت برشت بود. سرپرست اجرا، والتر گروپیوس[2] عضو سابق باوهاوس، بود که کارش طراحی یک تئاتر تام و تمام[3] برای محصولاتِ پیسکاتور بود. گئورگ گروس،[4] شوایک [سرباز پاکدل] اثر هاشک را برای اجرای تئاتری آماده کرد که پیسکاتور آن را در ۱۹۲۸ روی

---

1. Erwin Piscator 2. Walter Gropius

۳. totaltheater: «تئاتر تام و تمام» اصطلاحی آلمانی است که اولین بار در نیمهٔ دههٔ ۱۹۲۰ درمورد شکلی از اجرای تئاتری به‌کار رفت که والتر گریپوس برای اروین پیسکاتورِ کارگردان (۱۸۹۳ ـ ۱۹۶۶) طراحی کرد. رویکرد پیسکاتور بسیار فردی بود. او متن‌ها را تغییر می‌داد و آن‌ها را متناسب با اهدافش می‌ساخت و اولین کسی بود که فیلم و کارتون را برای سرعت‌بخشیدن به عمل روی صحنه به‌کار گرفت. او خواهان آن بود که تماشاگر پیام‌ها(ی اغلب تبلیغاتی‌اش) را دریابد. نورپردازی نظرگیر، موسیقی، رقص، حرکات آکروباتیک و بالماسکه ابزارهایی بودند که او با آن‌ها متن را برای ایجاد تأثیر تغییر می‌داد. تمام منابع مکانیکی تئاتر مورد استفاده قرار می‌گرفت. تئاتر تام و تمام بعداً به شکل تئاتر داستانی درآمد. به نقل از:
J.A.Cuddon, *A Dictionary of literary Terms*, penguin Books , 1984.P.701.

4. George Grosz

صحنه برد. در ۱۹۲۹، پیسکاتور از دو عضو باوهاوس، اول اسکار شلمر[1] و بعد از لوزلو موهوی ـ نادی[2] به عنوان طراح صحنه دعوت به همکاری کرد. برشت این اصل فعالیت جمعی را در کارهای بعدی خود به‌کار گرفت (ویلت، ۱۹۷۸). نکتهٔ مهم دیگر، غیرشخصی بودن این ناتورالیسم جدید بود که، حداقل در آلمان، بخشی از نقد فرهنگ هاله‌صفت اکسپرسیونیستی دورهٔ پیش از جنگ به شمار می‌رفت. از این‌رو، پیسکاتور به ایدهٔ «تئاتر مستند»ی که به لحاظ سیاسی متعهد بود روی آورد. تئاتر حماسی یا داستانی‌اش،[3] تحت تأثیر آیزنشتاین، از زبان ناتورالیستی و دکور صحنه‌ای که از لحاظ فنی پیشرفته اما بدون تزیین بود استفاده می‌کرد به این نیت که تئاتر را آمیزه‌ای بسازد از «سالن سخنرانی و تالار مباحثه» (ویلت، ۱۹۷۸، ص ۱۵۱). برشت بعداً این قالب را برای تئاتر داستانی متفاوت مختص به خودش به‌کار گرفت. او در جنگل شهرها[4] برای هر اپیزود از زمان‌ها و تاریخ‌های دقیق ساختگی استفاده کرد. نظرش این بود که داستانش را به «شیوه‌ای کاملاً خشک و معقول» بیان کند(ویلت، ۱۹۷۸، ص ۱۵۴). احتمالاً بانفوذترین پیشگام این غیرشخصی بودن و ناتورالیسمِ سبک استنادی او، آیزنشتاین بود. استفادهٔ او از فیلم‌برداری سرصحنه، نورطبیعی، و بازیگران معمولی، در تقابل کامل با سینمای اکسپرسیونیستی قدیم‌تر بود. این ناتورالیسم جدید، ضمناً در تقابل با روایت سرراست رئالیسم کلاسیک قرار می‌گرفت. مثلاً فیلم اول آیزنشتاین،

---

1. Oskar Schlemmer 2. Laszlo Moholy-Nagy

۳. شکلی از نمایش که در آلمان دههٔ ۱۹۲۰ رونق گرفت. بانی آن پیسکاتور و بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس آن برشت بود. به گفتهٔ برشت: «هدف اصلی تئاتر داستانی توسل به عقل تماشاگر است نه احساس او.» اصل این اصطلاح از ارسطوست، و منظور از آن شکلی از روایت و بازی آموزشی است که در قید وحدت زمان نیست و رشته‌ای از اپیزودها را به شیوه‌ای سرراست و ساده نمایش می‌دهد. ویژگی‌های مهم آن عبارتند از استفاده از گروه همسرایان، راوی، اسلاید، فیلم، پلاکارد و موسیقی. آثار مهمی که پیسکاتور به این شیوه روی صحنه برد یکی شوایک، سرباز پاکدل و دیگری جنگ و صلح تولستوی بود. دو اثر مهم دیگر عبارتند از اپرای سه پولی و نه دلاور و فرزندانش از برشت (Cuddon op.cit.1984,p.234).

4. *Jungle of the Cities*

اعتصاب «مونتاژی از شوک‌ها و تصویرها» بود که طرحشان به قصد درآوردن موارد پراکنده به صورت کلیّ هنری بود(ویلت، ۱۹۷۸، صص ۸-۱۰۷). در آلمان نیز کارگردانانی چون جی.دبلیو.پابست[1] از سینمای اکسپرسیونیستی، که نمونه‌اش سینمای فریتس لانگ بود، رو برگرداندند. پابست در فیلم عشق ژان نی،[2] از جزئیات زندگی واقعی مثل آینه‌های شکسته و تشت‌های آهنی استفاده کرد. منتقدان معاصر این سینما را از این لحاظ ستودند که دیگر مردم را به «عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی»[3] تبدیل نمی‌کرد (ویلت، ۱۹۷۸، ص ۱۴۶). جنبهٔ غیرشخصی این ناتورالیسم به چالشی پست مدرن در برابر کیش مدرنیستیِ هنرمند بی‌نظیر و خلاق شکل داد.

(۴) ما تا این‌جا در بیان ویژگی هنر پست‌مدرن به عنوان هنری مابعد هاله‌ای، از متن فرهنگی، از دریافت و تولید آن، بر حسب هاله‌ای بودن یا هاله‌ای نبودن حرف زده‌ایم. [اما] شاید مهم‌تر از این سه عنصر، «نهادها»ی فرهنگ باشد. در این‌جا «نهادها» را باید به معنایی نزدیک به معنای مورد نظر در جامعه‌شناسی دین ماکس وبر در نظر گرفت که در آن نهادهای کلیسا میان منادیان ایده‌های دینی و «مردم غیرروحانی»[4] واسطه می‌شوند (بوردیو، ۱۹۸۷). در این‌جا پیامبر با پدیدآورندهٔ هنر، ایده‌های دینی با متن فرهنگی، و «مردم غیرروحانی» با مخاطبین [هنر] قابل قیاس هستند. پیتر بورگر (۱۹۸۴، ص ۲۲)، به همین منوال، «نهاد هنر» را به مثابه (۱) «شبکه تولید و توزیع هنر» تعریف کرده است. در این‌جا به ویژه تأکید بورگر بر «ایده‌هایی» که در نقد بیان می‌شوند واجد اهمیت است. این ایده‌ها نه تنها بر نحوه‌ای که مخاطب متون فرهنگی را دریافت می‌کند، بلکه همچنین بر نحوهٔ دریافت آنچه در موزه‌ها به نمایش درمی‌آید و بر نحوهٔ دریافت نقاشی‌هایی که در کتاب‌ها و مجلات و تلویزیون می‌بینیم و بر نحوهٔ دریافت آنچه در مدارس هنری یاد می‌گیریم اثر

---

1. G.W.Pabst
2. *The Love of Jeanne Ney*
3. artificial dolls
4. laity

می‌گذارد. نکته این است که نهادها گفتارها و روایت‌هایی را تعیین می‌کنند که به‌واسطهٔ آن‌ها تجربه زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد. از این لحاظ مفهوم اثر هنری یکپارچه و هاله‌ای، خود مفهومی است که بر مبنای گفتار خلق شده است و، چنان‌که ذکر شد، می‌تواند به صورت‌بندی هویت در «حوزهٔ عمومی بورژوازی» کمک کند. در «حوزه‌های عمومی متضاد»، نهادها می‌توانند اثری سراپا متفاوت به وجود آورند (شولت ـ ساس، ۱۹۸۴). گفتارها در حالت دوم می‌توانند از متون فرهنگی، قرائت‌هایی غیرهاله‌ای و سیاسی به دست دهند.

مثلاً راجر فرای[1] و کلمنت گرینبرگ[2] نقش مفرطی در شکل‌دادن به حساسیت نسل‌های متوالی مخاطبان مدرنیسم والا داشتند. از نظر گرینبرگ، که امتیاز جهان مدرنیستی هنر را «مسطح بودن»[3] آن می‌دانست، شاهکار هنری «شکلی فراتاریخی و جهانشمول» است. گرینبرگ مدعی بود که هنر مدرنیستی بدون وقفه یا گسست، از گذشته به این سو، گسترش یافته است و هرگاه که به نهایت خود برسد، به لحاظ استمرار هنر، همیشه فهم‌پذیر خواهد بود (کراوس، ۱۹۸۵a، صص ۱ـ۸). اگر نویسندگانی مثل گرینبرگ بر نسل دههٔ ۱۹۶۰ چنین تأثیراتی گذاشته‌اند، نظریهٔ پساساختارگرایی نیز به همین‌سان در مقام واسطه‌ای نهادی، بر هنرمندان و معماران پست‌مدرن معاصر، تأثیرگذار بوده است، امری که اسباب رنجش منتقدان آن‌ها شده است. مسئله این است که بخش زیادی از این مداخلهٔ نهادی به سرعت به جزءلاینفک جامعهٔ علمی رسمی[4] تبدیل شده است و این در تقابل آشکار با نقش نهادی ضد هاله‌ای باوهاوس، وخوتماس[5] روسی و دِاستایل در دههٔ ۱۹۲۰ است که جنبهٔ انتقادی و مخالفت‌آمیز خود را حفظ کردند.

(۵) زوال هاله منجر به از میان برداشته‌شدن محدود و انتخابی مرزهای

---

1. Roger Fry 2. Clement Greenberg 3. flatness
4. established academy
۵. Vkhutemas: کارگاه‌های عالی فنی ـ هنری دولتی در روسیه. ـ م.

میان فرهنگ والا و مردمی شد. گونه‌های مختلفی از همجواری فرهنگ والا / مردمی با دلالت‌های سیاسی و زیبایی‌شناختی متفاوت وجود دارد. می‌توانیم در وهلهٔ اول به اقتباس فرهنگ والا از ابژه‌های فرهنگی در فرهنگ مردمی اشاره کنیم. نمونهٔ این امر در دههٔ ۱۹۲۰ تأثیر تقریباً فراگیر چاپلین و جاز در هنر آوانگارد است. حساسیت موسیقایی استراوینسکی، می‌یو،[1] کورت ویل و هیندمیت[2] شدیداً از جاز تأثیر گرفته بود. این حساسیت تا حدی بر اثر نارضایتی از تمایلات اکسپرسیونیستی و حتی نمادگرایانهٔ موسیقی دوازده لحنی شوئنبرگ و مریدان او شکل گرفت. در عوض، موسیقی جدید، که «ناموزون و چند صدایی و از لحاظ ریتم نیرومند بود» به عواطف بهایی نمی‌داد (ویلت، ۱۹۷۸، ص ۱۶۲). مثلاً اتو کلمپرر[3] در *Kroll-Oper* تحت تأثیر این رگهٔ ناتورالیستی، اوج‌گیری،[4] ویبراتو[5] و احساساتی‌گری را کنار می‌نهد و اپرا نقش اصلی را به میان‌پرده‌های جاز می‌دهد. در این زمینه وِیل بر آن بود که روایت در اپراهای سبک مستند متقارنش، نباید با آواز آمیخته شود بلکه آن‌ها باید عمداً از هم جدا شوند (ویلت، ۱۹۷۸، ص ۱۶۷).

(۶) ویلت (۱۹۷۸، ص ۱۱۰) بین دو استفادهٔ متفاوت دیگر فرهنگ والا از فرهنگ مردمی تمایز می‌گذارد: کاربرد اولی به دلایل سیاسی است؛ چنان‌که در آوانگارد آلمانی و به ویژه در جنبش دادا[6] شاهد آن هستیم. کاربرد دوم آن به دلایل صوری است و می‌توان آن را در سوررئالیسم و به طور کلی در [هنر] آوانگارد پاریسی دههٔ ۱۹۲۰ دید. این تمایز هنگام بررسی فرهنگ

---

1. Milhaud
2. Hindemith
3. otto klemperer
4. crescendi
5. Vibrato

۶. دادائیسم (مأخوذ از واژهٔ فرانسوی dada به معنای «اسب» در زبان بچه‌ها) جنبشی در هنر و ادبیات بود که در سال ۱۹۱۶ در زوریخ شکل گرفت؛ بانیان آن کریستیان ترزای رومانیایی، هانس آرپ اتریشی و دو آلمانی به نام‌های هوگو بال و ریچارد هولسنبک بودند. دادائیسم با قواعد، سنت و ایده‌آل‌ها مخالف است. واژهٔ مهم در واژگان دادائیسم «هیچ» است. کولاژ از ابزارهای مهم بیانی این جنبش است: کنار هم چیدن اتفاقی اشیا یا کلمات در جوار هم. این جنبش در شعر بر پاند و البوت و در نقاشی بر ارنست و مگریت اثر گذاشت (Cuddon op.cit.1985.p.17).

پست‌مدرن معاصر مفید است. نمونهٔ پست‌مدرنیسم «سیاسی» در هنرهای زیبا را می‌توان در آثار اد کینهولتس[1] دید که منتقدانش بر او برچسب نودادائیست زده‌اند. کینهولتس با لحنی سراپا بنیامینی گفته است که آدم، تنها با «رفتن به خرت‌وپرت‌فروشی‌ها و کهنه‌فروشی‌ها می‌تواند جامعه را بشناسد.» او در تفسیرش در سال ۱۹۶۰ از مبارزات ضد تبعیض نژادی در لیتل راک آرکانزاس (حادثه لیتل ایگل راک)[2] و انستالاسیونش[3] به نام *Five Car Stud*، صریحاً علیه نژادپرستی موضع می‌گیرد. این یک، زیر چادری برپا شده است و پنج مرد سفید متعصب را نشان می‌دهد که مرد سیاهپوستی را زیر نور تند چراغ‌های جلوی اتومبیل کتک می‌زنند. در واپسین‌دم،[4] به جنگ در ویتنام توجه می‌کند که انستالاسیونی است از اتاق نشیمنی که در آن صفحهٔ تلویزیون تصویر ثابتی از اخبار شب را نشان می‌دهد که از جملهٔ آن‌ها اسامی کشتگان و سر جدا شده یک کودک ویتنامی است. او و نانسی ردین کینهولتس،[5] اخیراً در زنان برلین[6] (۱۹۸۲) به مسائل مربوط به نابرابری جنسی توجه کرده‌اند. کینهولتس خیلی زود و به استقلال در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ شروع به استفاده از آشغال‌ها کرد، اگرچه این کار همزمان شد با آغازهای جنبش پاپ. انستالاسیون‌های او مثل روسپی‌خانه روکسی، که روسپی‌های سربریده را با حرکات مکانیکی لگن خاصره در روسپی‌خانه‌ای نشان می‌دهد، و صندلی عقب دوج ـ مدل ۳۸،[7] که بازدیدکنندگان خود را در جایگاه چشم‌چرانی از زوجی قرار می‌دهد که در حال بوسیدن هم، سرهایشان در یکدیگر ذوب شده است، به شکل ناتورالیستی به جنبه‌های نامطبوع و نادیده‌انگاشتهٔ زندگی اجتماعی توجه می‌دارند. آثار او گاهی

---

1. Ed kienholz
2. *The Little Eagle Rock Incident*
۳. انستالاسیون [کارگذاری یا] استقرار شیء [یا اشیای معمولاً ناهمگون] در مکان یا وضع معین به منظور ارائه ایده‌ای خاص (به نقل از دایرةالمعارف هنر، تألیف روبین پاکباز).ـ م.
4. *The Eleventh Hour final*
5. Nancy Reddin Kienholz
6. *Berlin Women*
7. *The Back Seat Dodge-'38*

به صورت نقیضهٔ تزاراگونهٔ[1] هنر مدرنیستی والا درمی‌آید. کینهولتس با توجه به‌کار رابرت راوشنبرگ که یکی از نقاشی‌های دوکونینگ را در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ به حالت محو درآورد، در سال ۱۹۶۰ نفرت نثار راوشنبرگ[2] را سرهم کرد. این یک باید در جعبه‌ای قرار می‌گرفت که یک سیم برق به آن وصل بود. وقتی دو شاخه این سیم را به پریز می‌زدند، زبانی از دستگاه بیرون می‌زد؛ علاوه بر این، دستگاه دارای ابزار الکتریکی بود که تصویر تلویزیونی آن را در همان نزدیکی نشان می‌داد. تقریباً دو دههٔ بعد، انستالاسیون او به نام نمایش هنری[3] در مرکز پمیدو، پیکره‌هایی را به نمایش می‌گذارد که به جای قلب، دکِ ضبط‌صوت دارند که به زبان نامفهوم هنریِ ساختگی صداهایی پخش می‌کنند، و از مخرجشان عیناً هوای داغ بیرون می‌زند (ریکی ۱۹۸۳).

نمونهٔ معنای سیاسی عوامانه کردن فرهنگ والا، قضیهٔ پیچیده‌تر اندی‌وارهول است. جروبحث فراوانی بر سر این امر درگرفته است که آیا آثار او روابط قدرت را تضعیف یا تقویت کرده است (لیوتار ۱۹۸۰، جیمسون ۱۹۸۴، ص ۶۳). در پست‌مدرنیسم وارهول شاهد نوعی اضافه تولید کالاهای فرهنگی در نسبت با کمیت معانی‌ای هستیم که مصرف‌کنندگان از بازار فرهنگی به دست می‌آورند؛ نوعی اضافه‌بار صداها و ایماژها و کلمات وجود دارد به حدی که شماری از این کالاهای فرهنگی نمی‌توانند معنایی بیابند که بتوان برای آن‌ها قائل شد. در فیلمی که وارهول در سال ۱۹۶۵ ساخت، یعنی در آشپزخانه، نه طرحی است و نه بسط شخصیتی و در واقع، شخصیت‌ها دارای نام‌های قابل تعویضند. با این حال، کاری که این شخصیت‌ها انجام می‌دهند رقابت بر سر جلب توجه دوربین است و در تمام طول فیلم به خاطر آن ژست می‌گیرند و نقشه می‌چینند. همین خویگان اضافه تولید که در اصل کالاهای تکثیرپذیر فرهنگی را بر مبنای کار بی‌مهارت به وجود می‌آورد و

---

1. Tzara-like parody
2. *Odious to Rouschenberg*
3. *Art Show*

برای آن‌ها فقط می‌توان معانی ناموجه [نه اثبات‌پذیر] قائل شد، در مجموعهٔ «اکسایش»[1] او بارز است، مجموعه‌ای که در آن طرح‌های رنگی الله‌بختی، به شیوهٔ وارهول در پاشیدن رنگ روی تابلوهای مسی یا نقره‌ای‌پوش به وجود آمده است. این امر در اثر «مشترک» او با ژان ـ میشل باسکوا[2] و فرانسیسکو کلمنت که در سال ۱۹۸۴ خلق شد نیز صادق است که در آن او نقاشی‌های این دو هنرمند جوان را به صورت سیلک‌اسکرین درآورد (راتکلیف، ۱۹۸۵، ص ۷۰). مطابق نظر کارتر راتکلیف (۱۹۸۵، ص ۷۴) کمیابی معانی در بازار فرهنگی، ضمناً نوعی «کمیابی خود»[3] است. وارهول این نکته را به حد نهایت خود رسانید و این وفور عرضهٔ موضوعیِ دال‌ها را در کَلَکی که در دههٔ ۱۹۸۰ ترتیب داد آشکار ساخت که در آن آدم دیگری را (با موی نقره‌فام) برای ایراد سخنرانی در یک گردهمایی به جای خود فرستاد. اگرچه ایماژهای وارهول کاملاً به جوهر اضافه‌تولید فرهنگی پست‌مدرن دست می‌یابند، اما چون او در فرهنگ، زیادی کارسالار[4] است، به این امر وقوف کم‌تری دارد. وارهول به طور قطع متوجه است که مخاطبان پست‌مدرن از بن‌متفاوت با مخاطبان قبلی هستند، از این لحاظ که مجموعه‌ای از منافع ایده‌آل را در بازار جستجو می‌کنند که دیگر به معانی پیوسته نیستند، بلکه تقاضای آن‌ها در این بازار، بیش از پیش معطوف به دال‌های مجزا، تهی و بی‌معناست که او از سر لطف تولید می‌کند.

(۷) هنر مابعدهاله‌ای متضمن تخریب تمایز بین امر فرهنگی و امر اجتماعی است. هرچند سونتاگ (۱۹۷۹) در این بیان اغراق آمیزش به خطا رفته است که بنیامین بسیار تحت تأثیر سوررئالیسم بود، اما مسلم است که بنیامین با سوررئالیسم هم به عنوان نوعی جنبش در هنرها و هم به عنوان سیاستی غالباً آشکار، همدلی می‌کرد. بنیامین به ویژه از برتون و آراگون تأثیر

---

1. oxidation
2. Jean-Michel Basquiet
3. scarcity of self
4. entrepreneur

گرفته بود که از این لحاظ به پساساختارگرایانی چون فوکو، دریدا و دولوز شبیه است، اگرچه نزد اینان، سوررئالیست‌هایی چون باتای، آرتو و مگریت اهمیت بیش‌تری داشتند. هم بنیامین و هم پساساختارگرایان نسب سوررئالیسم را به رمبو، لوتره‌آمون، مالارمه و نیچه می‌رسانند. به نظر من، سوررئالیست‌ها و بنیامین از تخریب تمایز (مدرنیستی و هاله‌ای) بین هنر و زندگی سخن به میان آوردند. تصور بنیامین از مفهوم «تمثیل» که، بنا به استدلال سونتاگ (۱۹۷۹، ص۱۷)، مفهوم حاکم بر آثار او در بارهٔ پاریس بودلر و ریشه‌های نمایش تراژیک آلمانی[1] بود، در سوررئالیسم ریشه دارد.

نشانه‌شناسی، معمولاً از مدل سه‌تایی دال و مدلول و مصداق سخن گفته است که در آن دال، معمولاً کلمه یا گزاره‌ای است، مدلول مفهوم یا اندیشه‌ای است و مصداق، شیئی در جهان واقعی (و اجتماعی) است که دال و مدلول به آن مرتبطند. در زبان نشانه‌شناسی، ویژگی مدرنیسم والا، جدایی بنیادین دال از امر واقعی (و اجتماعی) و صورت‌باوری نسبت به ماده معنادار است. در پست‌مدرنیسم و در سوررئالیسم، مصداق، خودِ امر واقعی، است که تبدیل به دال می‌شود. از این‌رو، استدلال می‌کنند که عکاسی نمونهٔ هنر سوررئالیستی است، و عکس‌ها مانند «صورتک‌های مرگ»اند، مانند جای پاهایی که به تعبیری از «تأثیرات امر واقعی» بر جا مانده‌اند (کراوس، ۱۹۸۵b، ص ۱۱۰). آندره‌برتون، سخنگوی سوررئالیسم، دوربین را با خودانگیختگی روانی مقایسه می‌کند از این حیث که فرایندهای ضبط مکانیکی در هر دو وجود دارد. در واقع، عکاسی سوررئالیستی تکنیک‌هایی را پروراند که خودآگاهانه، بر این هم‌کناری امر واقعی به عنوان دال و دال به عنوان امر واقعی تکیه داشت. این بود دعوی عکاسان سوررئالیست در تکنیک نوشتن یا نقاشی روی عکس‌ها، یا عکس انداختن از برش‌هایی از واقعیت مثل شست پا اثر

1. *The Origins of German Tragic Drama*

ژ.آ.بوافَر[1] که در آن نمایی از یک شست پا در حالتی که تلسکوپ‌وار بزرگ شده است نشان داده می‌شود، که در اصل به نظر می‌رسد دال (در مورد شست پا، دال قضیبی) باشد. نمونهٔ دیگر این امر، تکنیک «مضاعف کردن» در استفاده از عکس‌برداری مضاعف است که درآن، عکس اول را نه از جنبهٔ عکاسی، بلکه به عنوان عنصری دلالتگر که مصداق آن، عکس دوم است، در نظر می‌گیرند (کراوس، ۱۹۸۵b، ص ۱۰۹). سوررئالیست‌ها نه تنها هنر که واقعیت را هم مرکب از عناصر دلالتگر می‌دانستند. مثلاً پیر ناویل[2] با شوق می‌گوید که ما باید از خیابان‌های شهر که در آن کیوسک‌ها، اتومبیل‌ها و نورها تاکنون به معنایی در حکم بازنمود بوده‌اند لذت ببریم و برتون از جهان به مثابه «نگارش خودکار» سخن می‌گوید (کراوس، ۱۹۸۵b، ص ۹۹).

این درونمایه که امر واقعی یا مصداق را چونان دال در نظر می‌گیرد و در راهبرد سوررئالیستی اهمیت بسیار دارد، چیزی است که بنیامین آن را «تمثیل» می‌نامد. به گفتهٔ برتون، تمثیل سوررئالیستی «در کنار هم قراردادنِ دو واقعیتِ کمابیش دور از هم است.» این واقعیت‌ها «ترکیبی مبتنی بر پیوندهای گزیده» به وجود می‌آورند (کاسپیت، ۱۹۸۳، ص ۵۸). در این‌جا نکته این است که این دال‌های سوررئالیستی در «تمثیل»، دال‌های واقعی‌اند، مصداقند. علاوه بر این، نزد بنیامین تمثیل سوررئالیستی روشی است که به‌واسطهٔ آن، این دال‌های شکلی،[3] از امر راکد، امر بی‌اهمیت، از «لباس‌های پنج‌سال پیش»[4] نزد برتون برمی‌آیند (سونتاگ، ۱۹۷۹، ص ۲۶). این کنار هم

---

1. J.A.Boiffard 2. Pierre Naville 3. Figural signifiers

۴. بنیامین می‌نویسد: «یک سوررئالیست می‌تواند از کشف‌های شگفت‌آور به خود ببالد. او نخستین کسی است که نیروی انقلابی که در چیزهای 'از رواج افتاده' (در نخستین ابزار فلزی، نخستین محصولات کارخانه‌ای، نخستین عکس‌ها، همهٔ آن چیزها که آغاز به فسادکرده‌اند، پیانوهای بزرگ، لباس‌های پنج سال پیش، رستوران‌های مشهور که دیگر کارشان از رونق افتاده) ظاهر شده را کشف کرده است.» (به نقل از والتر بنیامین، نشانه‌ای به رهایی، ترجمه بابک احمدی، تهران، نشر تندر، ۱۳۶۶، ص ۱۷۹).- م.

آوردن دو واقعیتِ کمابیش دور از هم، «نقطهٔ اوج»[1] سوررئالیسم را رقم می‌زند. این «اشراق دنیوی»، این «شاعرانه کردن امر مبتذل»، از نظر برتون، نه فقط هدف نقاشی و ادبیات و عکاسی است، بلکه همچنین هدف زندگی و عشق است که در این یکی تا حد زیادی ریشه در از خود بیخود شدگی در برابر متعلقات معشوق دارد.[۲]

بنیامین (۱۹۷۹b، ص ۲۲۶ [متن فارسی:نشانه‌ای به رهایی، ترجمه بابک احمدی، ص ۱۷۵])، در بارهٔ جنبش سوررئالیستی می‌نویسد: «زندگی تنها آن‌گاه به نظر ارزش زیستن دارد که آستانهٔ خواب و بیداری هر کس از میان برخیزد، آن‌سان که زبان با گام‌های بی‌شمار ایماژهایی که به پس و پیش روانند، آن‌گونه که هست ظاهر شود؛ آن‌جا که صدا و ایماژ، ایماژ و صدا، چنان به سهولت در هم فرو می‌روند که دیگر جایی برای امر بی‌ارزشی به اسم 'معنی' باقی نمی‌ماند.» در این عبارت، بنیامین فقط به سیطرهٔ ایماژ و احساس و بی‌ارزش شدن معنا در سوررئالیسم و به الگوپذیری ویژهٔ آن بر اثر فوران‌های فرایند اولیه در آگاهی اشاره نمی‌کند، بلکه همچنین و به‌ویژه به امتناع نامشروط سوررئالیسم از ملاحظهٔ هنر به عنوان نظمی متفاوت با زندگی نظر دارد.

ملاحظات نهایی

کوشیدم نشان دهم که چگونه می‌توان از تصور والتر بنیامین در بارهٔ «هاله» (و نیز «تمثیل») در تجلیل فرهنگ پست‌مدرنیستی بهره جست. در عین حال، این نکته را مطرح کردم که زیبایی‌شناسیِ خود بنیامین، نوعی زیبایی‌شناسی بسیار پست‌مدرنیستی است. چنان‌که دیدیم، خوشبینی بنیامین نسبت به بازتولید مکانیکی در فرهنگ، بی‌ارزش شدن معنی، دفاعش از تمثیل اقتباس‌گونه در تمایز با «اثر هنری ارگانیک»، همگی جزء لاینفکِ گسست او

1. point sublime

از مدرنیسم والا و زیبایی‌شناسی هاله‌ای است. همدلی او با سوررئالیست‌های ضد هاله، گرایشش به یافتن دال‌های زیبایی‌شناختی میان آشغال‌های زندگی روزمره، امتناعش از این‌که هنر را نظم دیگری متمایز از زندگی بداند و تأیید ماهیت سیاسی زیبایی‌شناسی نیز از برنامهٔ پست‌مدرنیستی لاینفک است.

یک فرض مهم در مناقشات مربوط به مدرنیته / پست‌مدرنیته این است که چپ سیاسی، که مرکب از مارکسیست‌ها و نظریه‌پردازان انتقادی است، همراه با مدرنیست‌ها در یک صف قرار می‌گیرند؛ حال آن‌که کسانی که به پست‌مدرنیسم نزدیکند (مخصوصاً پساساختارگرایانی که تحت تأثیر مکتب فرانسوی هستند) غیرسیاسی‌اند و علاقهٔ چندانی به نزاع‌های سیاسی معاصر ندارند. پست‌مدرنیسمِ کاملاً سیاسی بنیامین، این فرضیه را زیر سؤال برد. چه بسا بنیامین هرگز نتوانسته باشد با اطمینان تعهدش را به این نوع طرح زیبایی‌شناختی با اعتقادات مارکسیستی‌اش آشتی دهد. اما می‌نویسد:

«امر جمعی، نوعی بدن نیز هست و جسمانیتی[1] که برای آن در قالب تکنولوژی سازمان می‌یابد، با همهٔ واقعیت بالفعل وسیاسی‌اش، تنها در آن حوزهٔ ایماژی می‌تواند تولید شود که اشراق دنیوی [سوررئالیستی] ما را وارد آن می‌کند. تنها هنگامی که بدن و ایماژ در تکنولوژی چنان به هم آمیختند که همهٔ تنش انقلابی به آمیختگی جسماً جمعی تبدیل شد و همهٔ آمیختگی جسمانی امر جمعی به برون‌ریزشی انقلابی بدل گشت ـ آری تنها آن‌گاه است که واقعیت خود را به آن حدی برمی‌کشد که مانیفست کمونیستی می‌طلبیدش. تا آن زمان، تنها سوررئالیست‌ها هستند که فرمان‌های آنی‌اش را درمی‌یابند.» (بنیامین، ۱۹۷۹b، ص ۲۳۹ [ترجمه فارسی: ص ۱۹۳]).

آلتوسر (۱۹۷۲، صص ۲۳-۲۴) زمانی گفته بود انقلاب‌های علمی و اجتماعی ـ علمی تنها زمانی رخ می‌دهند که پیش‌تر انقلابی در فلسفه رخ داده

1. physis

باشد. امروز بعضی از تحلیلگران (فریزبی، ۱۹۸۵؛ بنگرید به فصل ۵) آغاز به طرح این نکته کرده‌اند که برای یافتن شرایط تعیین‌کنندهٔ تغییر پارادایمی در علوم انسانی باید [به جای فلسفه] در حوزه زیبایی‌شناسی به جستجو پرداخت. بدین‌سان، استدلال شده است که مجموعه‌ای از عقایدِ دست کم ضمنی که مدرنیسم زیبایی‌شناختی را تقویت کرده‌اند، ضمناً به تولد نظریهٔ کلاسیک در آثار وبر، زیمل و دورکیم یاری رسانده‌اند. به همین سان، عنوان شده است که پست‌مدرنیسم در قلمرو زیبایی‌شناختی، شرط مهم شکل‌گیری پساساختارگرایی در علوم انسانی است (هایسن، ۱۹۸۴، بنگرید به فصل ۳ همین کتاب)، و من استدلال کرده‌ام که این پست‌مدرنیسم ابتدا در سوررئالیسم و به طور کلی‌تر در هنر آوانگارد تاریخی دههٔ ۱۹۲۰ صورت بسته است. سهم بنیامین در علوم انسانی، که به نحو چشمگیری با پساساختارگرایی همخوان است، نیز نشان از برنامهٔ زیبایی‌شناختی پست‌مدرنیستی دقیقاً در چهل‌سال قبل از این یک دارد. پس در واقع، رابطهٔ نظریه انتقادی و پست‌مدرنیسم و پساساختارگرایی پیچیده‌تر از آن است که معمولاً تصور می‌شود. اگر هابرماس قلمرو زیبایی‌شناختی را به خاطر عقل نظری و عملی کنار نهاد و اگر آدرنو تفوق را به زیبایی‌شناسی بخشید ــ منتها نوعی زیبایی‌شناسی عقلانی و صورت باور ــ پس احتمالاً بنیامین اولین جامعه‌شناس فرهنگ در نظریهٔ انتقادی است که مانند پساساختارگرایان فرانسوی، نوعی زیبایی‌شناسی و فهمی سیاسی شده از هنر و فرهنگ عرضه کرد که از لحاظ نکات اساسی‌اش عملاً پست‌مدرنیستی است.

قدردانی

این فصل اولین‌بار به صورت مقاله‌ای به سال ۱۹۸۷ در چشم‌اندازهای کنونی نظریهٔ اجتماعی، جلد ۸، صص ۱۹۷-۲۱۳ منتشر شد و با اجازه JAI Press Inc. آمریکا، در این کتاب آمده است.

۷

گفتار یا شکل؟
پست‌مدرنیسم همچون «نظام دلالت»

برخی از بانفوذترین و بهترین منتقدان پست‌مدرنیسم، علیه این ادعا که ما به معنایی در دورهٔ پست‌مدرن زندگی می‌کنیم، استدلالی فوق‌العاده مشابه، اما بسیار محکم، مطرح کرده‌اند.[۱] تحلیلگرانی چون اندرسن (۱۹۸۴)، فریزبی (۱۹۸۵) و کالینیکوس (۱۹۸۵) با بی‌پروایی در این گفتهٔ مشهور لیوتار تردید کرده‌اند که شک‌باوری معاصر، پیش از «فراروایت‌ها» در زایش وضعیت پست‌مدرن نقش داشته است. این تحلیلگران خاطرنشان کرده‌اند که نفی «کلان‌روایت‌ها» و «بنیادگرایی‌ها» در یکی ـ دو دهه گذشته صورت نگرفته است، بلکه جزء جدایی‌ناپذیر خود مدرنیسم بوده است. بدین‌نحو، بودلر، که محققاً پدر مدرنیسم زیبایی‌شناختی است، مفروضات بنیادگرایانه رئالیسم را کنار نهاد تا ناپایداری، گذرایی و تصادف را بستاید و نیچه، درست پیش از تغییر قرن، بنیادگرایی را نه تنها در قلمروهای زیبایی‌شناختی به باد انتقاد گرفت، بلکه به همین‌سان از قبول قطعیت اخلاق غیرمشروط و معرفت‌شناسی‌های رئالیستی طبیعت‌نما[1] سر باز زد. در واقع، مجموعهٔ اخیری از نوشته‌ها نشان از نزدیکی چشمگیر عقیدهٔ کسانی دارد که این فرض را تأیید می‌کنند که خود ماکس وبر هم ایده‌ای از جنس پساروشنگری و پسارواییتی از مدرنیته داشته است (ویمستر و لش، ۱۹۸۷).

---

1. mirror-of-nature

چنان‌که در قالب مدل ساختاری ـ کارکردیِ جامعه‌شناسی سنتی بیندیشیم که فرایند تفکیک را بازمی‌نماید، گسست مدرنیستی اواخر قرن نوزدهم از بنیادگرایی را بهتر خواهیم فهمید. با این حال، بگذارید این فرایند تفکیک را تنها به قلمرو فرهنگی محدود کنیم. به این معنا می‌توان ماهیت غیرارجاعی و ضد رئالیستیِ مثلاً نقاشی و ادبیات را به مثابهٔ تفکیک صورت‌های زیبایی‌شناختی از جهان واقعی در نظر گرفت. و نقد مدرنیستیِ معرفت‌شناسی‌های رئالیستی (که مثلاً در «معرفت‌شناسی جامعه‌شناختی» دورکیم نمایان است) محلِ تفکیک «قلمرو نظری» از جهان واقعی است. به همین‌سان می‌توانیم در آثار وبر و آثار فیلسوفان انگلیسی مثل مور و استیونسون شاهد تفکیک واقعیت از ارزش و تفکیک حوزه‌های اخلاقی از حوزه‌های نظری باشیم (مک‌اینتایر، ۱۹۸۱).

این فرایند تفکیک، جزءلاینفک فرایند «مدرن شدن» است. البته مدرن شدن رکن اصلی جامعه‌شناسی پارسونزی تصور شده است، اما می‌توان رد آن را در کارهای وبر و حتی لوکاچ بازجست و در نوشته‌های زیبایی‌شناختی ایام‌کمال هگل پیگیری کرد (کاتس، ۱۹۸۲)، و اگر مدرنیسم حاصل مرحله‌ای از تفکیک است که دقیقاً در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم پدیدار شده است، پس مدرنیته محصول مرحله‌ای بسی پیش‌تر در طی فرایند تفکیک است. بر این مبنا، رنسانس نشانهٔ تفکیک امر فرهنگی از رئالیسم مذهبی و تفکیک قلمرو زیبایی‌شناسی از قلمرو اجتماعی به بیان هگل است. پس رواست که از مدرنیته «پیشینِ» رنسانس و روشنگری و مدرنیته‌ای «پسین» یا دست‌کم پسین‌تر سخن به میان آوریم که با پیدایش قدری دیرترِ مدرنیسم زیبایی‌شناختی همگستر[1] بوده است. این هر دو، حاصل فرایند مدرن شدن مستمر بر اساس اصل تفکیک فرهنگی بودند.

بدین‌سان منتقدان پست‌مدرنیسم، در مدعای خود مبنی بر این‌که آنچه

---

1. co - extensive

لیوتار پست‌مدرنیسم می‌داند در واقع بخش لاینفک مدرنیسم است، محق هستند. با این حال، معنی‌اش این نیست که فرهنگ پست‌مدرنیستی وجود ندارد. به نظر من، مسلماً وجود دارد؛ اما لیوتار نتوانسته است درست حق مطلب را ادا کند. تصور می‌کنم اگر مدرنیسم و مدرنیته نتیجه فرایندی از تفکیک یا، به قول دانشمندان علوم اجتماعی آلمانی، Ausdifferenzierung باشند، در این صورت پست‌مدرنیسم، نتیجه فرایندِ کمی دیرهنگام‌تر تفکیک‌زدایی یا Entdifferenzierung است. در این معنا می‌توانیم تفکیک‌زدایی را در کوشش پست‌مدرنیستی برای تهی کردن اثر هنری از هاله ببینیم و نیز در امتناع آن از جدا کردن مؤلف از اثر و در شکستن مرزهای میان ادبیات و نظریه، میان فرهنگ والا و فرهنگ مردمی، میان آنچه اصلاً فرهنگی است و آنچه اصلاً اجتماعی است (کوششی که کمابیش موفق بوده است).

من در فصل سوم، این تفکیک‌زدایی خاص را در درک پست‌مدرنیته در قالب مفهوم «میل» تصویر کردم. از این بابت، نظریهٔ «مدرنیستی» فرویدی، روان را به دو حوزه تفکیک می‌کند: میل در یک سو و ذهن آگاه در سوی دیگر. در مقابل این نظریه، روان‌درمانی پست‌مدرنیستی دیگر از این تفکیک سخن به میان نمی‌آورد و در عوض می‌گوید میل باید بر «سطح» شبکه‌ای روانی قرار گیرد که دیگر تاحد زیادی تفکیک‌زدایی شده است. به همین‌سان، در حالی که نقاشی مدرنیستیِ غیربازنماینده، منطبق با اصول صوری عقلانیتِ فرایند ثانوی است، نقاشی پست‌مدرنیستی، مثلاً نقاشی فرانسیس بیکن، از اصول عقلانیت صوری می‌گسلد و دیگر بار میل را بر سطح پرده نقاشی نشان می‌دهد (دولوز، ۱۹۸۱).

مایلم بعد از این بیش‌تر در بارهٔ دلالت‌های فهم پست‌مدرنیسم بر مبنای تفکیک‌زدایی، سخن بگوییم. در این‌جا می‌خواهم به چیزی توجه کنم که ممکن است شیوهٔ دلالت پست‌مدرنیستی یا «نشانه‌شناسی» پست‌مدرنیستی نام گیرد.

در فصل سوم استدلال کردم که فرهنگی پست‌مدرنیستی که به میل بها می‌دهد به نوعی نشان‌دهندهٔ طرد دلالت است. نتیجهٔ این امر نوعی «ناتورالیسم» است که دلالت و نشانه‌شناسی را امری صرفاً مدرن تلقی می‌کند، و من از دلالت‌های ممکن سیاسی این تلقی چندان خشنود نیستم. ادعای من در ادامهٔ این نوشتار این است که صورت‌های فرهنگی پست‌مدرن بدون شک حاوی معنا هستند، منتها دلالت معنایی آن‌ها به گونه‌ای دیگر است. استدلال خواهم کرد که معانی فرهنگی مدرنیستی، تا حد زیادی به شیوهٔ «گفتاری» نهاده می‌شوند، حال آن‌که دلالت پست‌مدرنیستی دلالتی اساساً شکلی [یا «فیگورال»] است. البته اصطلاحات «گفتار» و «شکل» از لیوتار است. همچنین، درک من از تفکیک‌زدایی پست‌مدرنیستی، همراه با زیبایی‌شناسی میل، تا حد زیادی به‌کار لیوتار وابسته است. مختصری از این کار متکی به وضعیت پست‌مدرن لیوتار (۱۹۷۹) است که سایهٔ سنگین تحلیل‌های آثار جنبی بر آن است و، همان‌طور که در بالا گفتم، به نظر من، تا حد زیادی بد مطرح شده است. فکر می‌کنم لیوتار در آثار قبلی خود در بارهٔ پست‌مدرنیسم راهگشاتر است؛ در این آثار او اصلاً مستقیماً به موضوع نپرداخته است. من در فصل سوم میل را در مقابل دلالت گفتاری قرار دادم. مفهوم دلالت فیگورال که در این فصل پرورانده شده است، با مفهوم میل در فصل سوم کاملاً سازگار است.

پس مجموعهٔ این فصل، تلاشی است برای ساختن حساسیت پست‌مدرنیستی و «فیگورال» در مقابل حساسیت مدرنیستیِ «گفتاری» به عنوان نمونه‌های ایده‌آل مغایر هم. بر این سیاق، امر گفتاری (۱) کلمات را بر ایماژها ارجح می‌شمارد؛ (۲) کیفیات صوری ابژه‌های فرهنگی را واجد ارزش می‌داند؛ (۳) دیدگاه عقلانی فرهنگ را رواج می‌دهد؛ (۴) اهمیت زیادی به معانی متون فرهنگی می‌دهد؛ (۵) بیش‌تر متوجه اِگو است تا اید ؛ (۶) عمل آن مبتنی بر فاصلهٔ ناظر از ابژهٔ فرهنگی است. در مقابل، امر

فیگورال، (۱) بیش‌تر حساسیتی بصری است تا ادبی؛ (۲) صورت‌باوری را نادیده می‌گیرد و دال‌هایی را در جوار هم قرار می‌دهد که برگرفته از چیزهای پیش‌پا افتادهٔ زندگی روزمره‌اند؛ (۳) دیدگاه‌های عقل‌باورانه یا «تعلیمی» فرهنگ را رد می‌کند؛ (۴) سؤالش این نیست که متن فرهنگی چه «معنایی» دارد، بلکه می‌پرسد که این متن «چه می‌کند»؛ (۵) از گسترش فرایند اولیه به معنای فرویدی آن در قلمرو فرهنگی دفاع می‌کند؛ (۶) عمل آن بر مبنای استغراق ناظر و سرمایه‌گذاری نسبتاً بی‌واسطهٔ میل او در ابژهٔ فرهنگی است.

در ملاحظات نظری‌تر، می‌توانیم این تقابل میان دو «رژیم دلالت» گفتاری و فیگورال را نخست در تقابلی ببینیم که سوزان سونتاگ بین نوعی زیبایی‌شناسیِ احساس[1] (و به نظر من پست‌مدرنیستی) و زیبایی‌شناسی تفسیر (و به نظر من مدرنیستی) گذاشت، و در مرتبهٔ دوم آن را، به ایجاز، در تمایز نظام‌مندتری بررسی کنیم که لیوتار بین «گفتار» و «شکل» قائل شد. پس از آن به جنبش آوانگارد دههٔ ۱۹۲۰ (که تا حد زیادی پست‌مدرن است) خواهم پرداخت و به این موضوع توجه می‌کنم که چگونه سوررئالیسم از طریق تقابل میانِ فرهنگی ایماژ محور، که مبتنی بر ناخودآگاه بود، و فرهنگی کلام محور، که مبتنی بر ذهن آگاه بود، عمل می‌کرد. در نهایت، به همین شیوه، سینما و تجربهٔ سینمایی را بررسی خواهم کرد. در این‌جا خاطرنشان می‌شود که حتی در سینمای مرسوم هم، محتوای روایتی، اهمیت خود را بیش از پیش از دست داده و جای خود را به سینمای ایماژ محورترِ «نمایشی»[2] سپرده است. پس از آن هم استدلال خواهم کرد که در سینمای انتقادی غیرمرسوم، ممکن است یک شیوهٔ جدید ایماژمحور، که مبتنی بر نوعی «رژیم یا نظام لذت» بدیل است، بیش از پیش جایگزین نوع انتقادی غالب‌تر در سینما شود که مدرنیستی، گفتاری و روشنفکرانه است.

---

1. sensation 2. spectacular

احساس در مقابل تفسیر

شاید سوزان سونتاگ منتقد بود که اولین بار در دههٔ ۱۹۶۰ بیانی نظام‌مند از حساسیت جدید پست‌مدرن فراهم آورد. سونتاگ زیبایی‌شناسی احساس را در مقابل چیزی قرار داد که نامش را زیبایی‌شناسی «تفسیر» گذاشت. او مدعی شد که در فرهنگی که دو راهی کلاسیکش، تورم هوش به قیمت کاهش انرژی و توانایی حسی است، تفسیر، انتقامجویی هوش از هنر است (سونتاگ، ۱۹۶۷، ص ۷). و در ادامه گفت: «این امر همزمان، انتقامجویی هوش از جهان است. تفسیر، فقیر کردن جهان، تقلیل جهان برای به دست دادن سایه‌ای از «معانی» است. حملهٔ سونتاگ به تفسیر حمله‌ای دوسویه بود و هدفش هم آثار هنری بود و هم نقد هنری. حملهٔ او به مفهوم هنر به مثابهٔ امری «بیانی»، به معارضه با آثار هنری‌ای کشیده شد که تأثیر اصلیشان بر مخاطب از «معانی» آن‌ها برمی‌آمد. از این‌رو، او سینمایی را که تکیهٔ اصلی‌اش نمادپردازی بود تحمل نمی‌کرد و متعصبانه شعر نمادپردازانه را در تقابل با آثار شاعری مثل ازرا پاوند قرار می‌داد که جهانش را نه از طریق معانی، بلکه از طریق «تأثیر مستقیم کلمات» می‌ساخت. از نظر سونتاگ که «اروتیک‌شناسی هنر»[1] را در مقابل «هرمنوتیک هنر» قرار می‌داد، اثر هنری باید نه «متن»، که شیء «حسی» دیگری در جهان باشد (سونتاگ، ۱۹۶۷، صص ۷-۱۶۵).

پیداست که منظور سونتاگ از «حساسیت جدید»، حساسیت ادبی نبود، بلکه طرح «هنری سردتر» با «محتوای حداقلی» بود که نه به رمان بلکه به موسیقی، رقص، معماری، نقاشی و پیکرتراشی التفات دارد. او شرح می‌دهد که در این زمینه، در قرن بیستم، دو تحلیلگر تئاتر تأثیر بیش‌تری داشتند: برشت و آنتونَن آرتو. سونتاگ (۱۹۶۷، ص ۲۱) در برابر «تئاتر مبتنی بر

---

1. erotics of art

دیالوگِ» برشت، از «تئاتر مبتنی بر حواسِ» آرتووار دفاع می‌کند که هدایتگر اصلی‌اش نه نمایشنامه‌نویس، بلکه کارگردان است. این نوع تئاتر، ادبیات نیست، بلکه تئاتری بصری است و تأثیرش را به‌واسطهٔ صداها و ایماژها به وجود می‌آورد. [بدین‌سان] «تئاتر مبتنی بر جادو، اطوار و 'قساوت' در برابر 'تئاتر تعلیمی' یا 'تئاتر مبتنی بر هوشِ' برشتی قرار می‌گیرد» (سونتاگ، ۱۹۶۷، ص ۱۷۳).

زیبایی‌شناسی پست‌مدرنیستی سونتاگ در مقابل نقد «هرمنوتیکی» معاصر شکل گرفت که، به نظر او، تفسیرهای فرویدی و / یا مارکسیستی را بر معانی ادبیات بار می‌کرد. با این حال، در این‌جا هماورد اصلی او چیزی بود که در میان روشنفکران نیویورک به محافظه‌کاری فرهنگی شهرت داشت و نویسندگانی چون دانیل بل و ایروینگ هاو پرچمدارش بودند و بانفوذترین چهره‌هایش لایونل تریلینگ و کلمنت گرینبرگ بودند. محافظه‌کاران فرهنگی، اثر هنری هاله‌صفت را ارج می‌نهادند، چه این اثر رئالیستی می‌بود، چه مدرنیستیِ والا، چه مبتنی بر اهمیت محتوایش و چه مبتنی بر زمینه‌های آپولونی کیفیات صوری‌اش. در مقابل، نقد پست‌مدرن سونتاگ، بی‌پروا در این جدایی متن از زندگی تردید می‌کرد. او (۱۹۶۷، ص ۳۰۰) از این دیدگاه که تلویحاً آپولونی بود و هنر را «نقد زندگی» می‌شمرد، فاصله گرفت و در مقابل از زیبایی‌شناسی نیچه‌ای دفاع کرد که در آن حتی ایده‌ها باید تابع «انگیختارهای حسی» باشند و هنر، امتداد زندگی یا مکمل آن است.

ژان- فرانسوا لیوتار، با قرار دادن «گفتار» در مقابل «شکل»، مبنایی نظری برای تمایزی فراهم کرد که سونتاگ بین هرمنوتیک مدرنیستی و زیبایی‌شناسی احساس گذاشته بود. «گفتار» نزد لیوتار، همان فرایند ثانویهٔ فرویدی است که اگو در آن بر حسب اصل واقعیت عمل می‌کند. شکل، برعکس، همان فرایند اولیهٔ ناخودآگاه است که بر مبنای اصل لذت عمل می‌کند (لیوتار، ۱۹۷۱، ۱۹۷۳، ۱۹۸۴). لیوتار مفهوم شکل را تا حدی برای

انتقاد از این گزارهٔ لاکانی تدبیر کرده است که ناخودآگاه مانند نوعی زبان، ساختار یافته است. لیوتار معتقد است که ما با بررسی دقیق این امر که ماهیت ناخودآگاه چگونه مانند زبان، ساختار یافته است، می‌توانیم ناخودآگاه را به نیکوترین وجه بفهمیم و این‌که مهم‌ترین معیار تمایزگذاری میان ناخودآگاه و اگو، در شیوه‌هایی است که ناخودآگاه به مثابهٔ زبان عمل نمی‌کند. این نظر واجد اهمیت زیادی برای مطالعات فرهنگی انگلیسی ـ آمریکایی و اروپای قاره‌ای است که گرایش لاکانی آن‌ها، به ظن قوی مانع تعیین تمایزات مهم بین صورت‌های فرهنگی بوده است. در این‌جا باید خاطرنشان کنیم که لیوتار بر آن نیست که ناخودآگاه فاقد معناست، بلکه می‌گوید معنای آن مانند معنای نوعی زبان نیست.

فهم لیوتار از «امر گفتاری»، ریشه در فهم او از زبان به مثابهٔ ابزاری دارد که اگو با آن، انرژی را مطابق با اصل واقعیت، تخلیه می‌کند؛ یعنی انرژی، در فرایند ثانویه، «از طریق فعالیت‌هایی چون دگردیسی [جهان‌بیرونی] و زبان‌آوری[1]» تخلیه می‌شود. برعکس، انرژی در فرایند اولیه، از طریق مایه‌گذاری روانی[2] تخلیه می‌گردد (و میل ارضا می‌شود)؛ به تعبیری از طریق سرمایه‌گذاری در «خاطرات ادراکی». لیوتار در بحث از پندارها[3] و وهم،[4] این تمایز را روشن‌تر می‌کند. به نظر او، پندارها مثل فرایند اولیه عمل می‌کنند که طی آن، میل بدون دگردیسی واقعیت بیرونی از طریق مثلاً مایه‌گذاریِ خاطرهٔ (ایماژ) ادراکی یک عضو «تخلیه» می‌شود و اوهام به فرایند اولیه از این لحاظ شبیهند که در آن‌ها انرژی، باز به وسیلهٔ سرمایه‌گذاری در خاطرات ادراکی، از طریق انتقال انرژی از آنچه لیوتار حد «کلامی ـ حرکتی»[5] دستگاه روانی می‌نامد به حد «ادراکی»، تخلیه می‌شود. سپس لیوتار، در بدو امر، «گفتار» و «شکل» را به عنوان دو ابزار بدیل تخلیهٔ انرژی روانی تعریف می‌کند. گفتار

---

1. verbalization
2. cathexis
3. fantasies
4. hallucination
5. verbal-motor end

انرژی را از طریق دگردیسی جهان بیرونی تخلیه می‌کند، حال آن‌که شکل‌ها، خاطراتی ادراکی‌اند که انرژی روانی، با سرمایه‌گذاری در آن‌ها، مستقیماً به‌واسطهٔ آن‌ها تخلیه می‌شود. در نزد لیوتار فرایندهای اولیه و ثانویه به طریق مهم دیگری نیز به‌واسطهٔ تقابل ایماژ / زبان مشخص می‌شوند. این امر باز مربوط است به تأکید لیوتار بر ادراک در ناخودآگاه، که ناشی از تأثیر پدیدارشناسی ادراکِ مرلو-پونتی در کارهای اوست. در این‌جا فرایند ثانویه تنها از طریق گفتار عمل نمی‌کند، بلکه مثل گفتار ساختار می‌یابد؛ در حالی که فرایند اولیه نه تنها انرژی را از طریق استفاده از خاطرات ادراکی تخلیه می‌کند، بلکه مثل «حوزه‌ای ادراکی»[1] ساختار می‌یابد. در این حال، حرکت بی‌قید چشم در «حوزهٔ مستمر و بی‌تقارن بصری» به «حرکت بی‌قید مایه‌گذاری در فرایند اولیه» شباهت دارد. از سوی دیگر، گفتار فاقد تحرکی بی‌قید، بدین‌گونه است. گفتار باید مطابق با مجموعه‌ای از موانع و قواعد، یعنی از طریق «فرایند انتخاب و ترکیب زبان»، شکل بگیرد که خود به جای تحرک، بیش‌تر در ماهیت تفکیکی و مفصل‌دار زبان محدود مانده است. به همین‌سان، سرمایه‌گذاری انرژی در فرایند ثانویه، از طریق قواعد و موانعی که مکانیسم‌های دفاعی اگو آن‌ها را به وجود می‌آورند و امکان تخلیه انرژی را تابع «دگردیسی رابطهٔ بین شبکهٔ روانی و جهان بیرونی» می‌کنند، هدایت می‌شود (لیوتار، ۱۹۸۴، ص ۵۸؛ دیوز، ۱۹۸۴).

بدین‌سان لیوتار مدعی وجود دو اقتصاد بدیل میل شده است. در اولی، یعنی در امر گفتاری، فرایند ثانویه، هجوم‌هایی را به فرایند اولیه صورت می‌دهد. مثلاً لیوتار خودِ «گفتاردرمانی»[2] فروید را در ایجاد اقتصاد گفتاری میل، از طریق مستعمره‌کردن ناخودآگاه به کمک گفتار، و از طریق براندازی فرایند اولیهٔ به وسیلهٔ زبان و انتقال،[3] مؤثر می‌داند (لیوتار، ۱۹۸۴، ص ۱۰۶). البته آنچه پسند اوست اقتصاد فیگورال میل است؛ او خواهان نوعی

---

1. perceptual field 2. talking cure 3. Transference

حساسیت است؛ خواهان فرهنگ و سیاستی است که در آن فرایندهای اولیه مانند «اِعمال نیرویی بر متن» به درون فرایندهای ثانویه «فوران کنند» (دیوز، ۱۹۸۴، ص۴۷). زیبایی‌شناسی لیوتار، زیبایی‌شناسیِ «فضای ناخودآگاه» فرویدی است (۱۹۸۴، صص ۶۰-۶۱) که (۱) فشردگی[1] و تناقضات دیگر را روا می‌دارد؛ (۲) تحرک انرژی‌های مایه‌گذار و، از این‌رو، جابجایی را روا می‌دارد؛ (۳) زمانمندی را از قید قاعده رها می‌کند؛ این زیبایی‌شناسی فیگورال، آموزه‌ای است که در برابر تابعیت ایماژ از احکام[2] معنای روایتی یا بازنمایی روایتی، در برابر تابعیت آن از زبان نظیر فرمالیسم‌های قاعده‌مند (از همین روست که لیوتار، کِیج را به شوئنبرگ ترجیح می‌دهد) یا در برابر احکام سرمایه‌داری و قانون ارزش می‌ایستد (نمونه‌ای که لیوتار می‌دهد، (۱۹۸۴، ص۸۰) ایماژهای تبلیغاتی است).

چیزی که هم سونتاگ و هم لیوتار می‌پسندند، نوعی زیبایی‌شناسی پست‌مدرنیستی بر مبنای پارادایم تفکیک‌زدایی است. سونتاگ بر بستر جامعهٔ روشنفکری آغاز دههٔ ۱۹۶۰ استدلال می‌کرد؛ از این‌رو، قلمرو بحث تا حد زیادی، به‌واسطهٔ قطبی‌شدن فرهنگ مدرنیستیِ جدی و اخلاق‌گرا و والای «بالا شهر» در مقابل فرهنگ خودآگاه‌تر مردم‌باور و «باحال»،[3] اما به همان اندازه نخبه‌گرای «پایین‌شهر»، شکل گرفت، که محققاً امروز هم چنین است. در نتیجه، سونتاگ علیه آنچه به واقع حالت تفکیک شدهٔ دلالت مضمر در مفروضات فرهنگ بالاشهر بود، استدلال می‌کرد. حملهٔ او متوجه «هرمنوتیک» بود، چه از نوع آدرنویی، چه از نوع فرویدی و چه از نوع مارکسیستی (رفورمیستی) آن. حملهٔ او به هرمنوتیک، دفاع از تفکیک‌زدایی به سه معنای مهم بود. اول، او تفوق «معنا» را نمی‌پذیرفت و حمایتش از مفروضات زیبایی‌شناسی «سرد» در مقابل زیبایی‌شناسی «بیانگر»، در عین حال دفاع از متلاشی‌شدن نوعی سطح عمیق مدلول در دال بود. دوم این‌که

---

1. condensation 2. dictates 3. funky

امتناع او از قراردادن متن و واقعیت در مقابل هم و عزمش در این‌که اثر هنری را چونان «شیء حسی» در نظر بگیرد، همزمان اصرار بر این بود که این دال سنگین‌بار، در واقع چندان تفاوتی با مصداق ندارد. سوم، این‌که، مجادله‌اش با «تفسیر»، که نزد او مجادله با هر نوع نظریهٔ انتقادی نیز هست، به دلیل مفروضات تفکیک فرهنگیِ مندرج در هر دوی این‌ها بوده است. هم در نظریهٔ انتقادی و هم در تفسیر، نوعی سطح تفکیک‌شدهٔ نقد وجود دارد که بر فراز هنر و زندگی قرار می‌گیرد. سونتاگ در مقابل نظریهٔ انتقادی که از مارکس و فروید مایه می‌گرفت، زیبایی‌شناسی تفکیک‌زدایی شده و آری‌گویانهٔ نیچه را قرار داد که در آن تحلیل زیبایی‌شناسی مکمل هنر و هنر مکمل زندگی بود.

لیوتار هم از نوعی نشانه‌شناسی تفکیک‌زدایی شده حرف می‌زند. او که در فضای روشنفکری پاریس دههٔ ۱۹۷۰ [که بسیار متفاوت با دوران سونتاگ است] استدلال می‌کند، مفروضات دلالت تفکیک شده را با تحلیل‌های روانی سنتی فرویدی و لاکانی، شکل کالایی در سرمایه‌داری، زمانمندی نظم‌یافتهٔ رئالیسم روایتی و نیز با فرمالیسم عقلانیت زیبایی‌شناختی آدرنویی مشابه می‌داند. لیوتار، برخلاف لاکان، با دقت تمام بین دلالت مبتنی بر ایماژ (در خاطرات ادراکی) ناخودآگاه و دلالت گفتاری اگو تمایز می‌گذارد. در نتیجه، جانبداری بعدی او از مورد اول، یعنی از دلالت فیگورال، جانبداری از تفکیک‌زدایی فرهنگی به دو معنای مهم است. اول به این معنا که ایماژها، برخلاف کلمات یا پاره‌گفتارها،[1] معنایی شمایلی[2] دارند؛ یعنی از طریق شباهت معنادار می‌شوند و، از این‌رو، در مقایسه با دال‌های دقیقاً زبان‌شناختی، با مصداق‌های خودشان کم‌تر متفاوتند. دوم این‌که دفاع او از مستعمره کردن فرایند ثانویه از طریق فرایند اولیه در هنر و در تحلیل روانی، انکار روان به صورت سطوح سخت سلسله مراتبی و پذیرفتن معنایی برای آن

---

1. utterances 2. iconically

است که در آن دیگر میل، «جوهر» تعیین‌کننده نیست. برعکس، میل در خودِ ظاهر اعمال اجتماعی و فرهنگی حی و حاضر است.

اجازه بدهید اکنون سطح نظریهٔ فرهنگی را رها کنیم و به «عمل» فرهنگی بپردازیم. در این‌جا، در مورد سوررئالیسم، با وضعیتی نه چندان متفاوت روبرو خواهیم شد. در ادامهٔ بحث که استدلال خواهم کرد سوررئالیسم هم نمونه‌ای از دلالت تفکیک‌زدایی شده است، بر همین مبنا، مدلل خواهم ساخت که سوررئالیسم نمونه‌ای از پست‌مدرنیسم هم هست.

سوررئالیسم: امر واقعی به دال تبدیل می‌شود

سوررئالیسم از این لحاظ که به امر بصری اهمیت داد، جنبشی بود واقف بر «فیگورال» بودن خود. آندره برتون، «پاپ» خودخواندهٔ جنبش سوررئالیستی، این ایده سوررئالیستی (و ضمناً پست‌مدرنیستی) را که همهٔ هنرها باید از یک شیوه بصری تبعیت کنند، در تقابل با زیبایی‌شناسی مدرنیستی والا قرار می‌دهد که در آن همهٔ هنرها باید مبتنی بر مدلی موسیقایی باشند. به راستی که تأملات کسانی چون فلوبر، کله، اگوست مَک، در مورد هنر، نشان می‌دهد که آن‌ها برآنند که ادبیات و نقاشی در جستجوی دست‌یافتن به کیفیات صوری و جدا شدن از مفاهیم رئالیستی بازنمایی، باید چونان موسیقی باشند. از سوی دیگر، برتون، «چشم وحشی»[1] را در مقابل «گوش فرهیخته»[2] قرار می‌دهد و آنیت امر بصری را ارج می‌نهد (کراوس، ۱۹۸۵، ص ۹۳). نگارش خودکار سوررئالیستی که مبتنی بر ناخودآگاه فرویدی بود و از طریق تداعی آزاد و خاطرات ادراکی شکل می‌گرفت، خودِ دیداره[3] را همچون شکلی مکتوب عرضه می‌داشت، چیزی که نه جریانی «گفتاری»[4] بلکه جریان

---

1. Savage eye
2. educated ear
3. vision
4. discursive

[یا خطی] سرهم[1] [یا شکسته] بود و به عقیدهٔ برتون، نه بازنمودی [که لازمه‌اش فاصله است] بلکه بلافصل بود.

معمولاً از نشانه‌شناسی در قالب مدل سه‌گانهٔ دال و مدلول و مصداق سخن می‌گویند که در آن دال اغلب کلمه یا گزاره‌ای است و مدلول مفهوم، یا اندیشه‌ای است و مصداق شیئی در جهان واقعی که دال و مدلول هر دو با آن پیوند دارند. در زیبایی‌شناسی فیگورال و پست‌مدرن که لیوتار مطرح کرد و پیش‌تر آن را بررسی کردیم، ایماژ جای کلمه به عنوان دال را می‌گیرد. برعکس، در جنبش سوررئالیسم، مصداق، خودِ امر واقعی ــ که به همان اندازه فیگورال است ــ به دال تبدیل می‌شود. به همین سبب است که روزالیند کراوس استدلال می‌کند که عکاسی نوعی قالب هنری سوررئالیستی ناب[2] است. به نظر او (۱۹۸۰، ص ۱۱۰) عکس‌ها به مانند صورتک‌های مرگ، به مانند ردپاهایی به مفهوم «نقش‌هایی از امر واقعی»اند. برتون دوربین را با خودکاری روانی مقایسه می‌کند که ، از نظر او، هر دو واجد توانایی ضبط مکانیکی‌اند. در واقع، عکاسان سوررئالیست تکنیک‌هایی را بسط دادند که آگاهانه معطوف به همجوار کردن امر واقعی به مثابهٔ دال و دال به مثابهٔ امر واقعی بود. نشانهٔ این امر تکنیک آن‌ها در نوشتن یا نقاشی روی عکس‌ها بود؛ یا عکس انداختن از تکه‌هایی از واقعیت ــ مثل عکسی که جِی.اِی.بوافار انداخته است به نام شست پا، که تصویر بزرگ شدهٔ تلسکوپ‌واری است از یک شست پا ــ به این قصد که در بدو امر دال به نظر آید (دال در مورد شست پا، همان قضیب است). مثال دیگر این امر، تکنیک «مضاعف‌ساز» استفاده از عکس‌هایی است که در آن عکس اول، عنصر معناداری قلمداد می‌شود که مصداقش عکس دوم است. نکتهٔ حائز اهمیت در این‌جا این است که سوررئالیست‌ها نه فقط هنر را مرکب از عناصر معناداری می‌دانستند که از امر واقعی برگرفته شده است، بلکه واقعیت را هم متشکل از عناصر معنادار

---

1. cursive 2. quintessential

می‌دانستند. از همین‌روست که ناویل از سرشوق می‌گوید ما باید لذت را از خیابان‌های شهر به دست آوریم که تا به حال در آن کیوسک‌ها و اتومبیل‌ها و نورها به معنایی بازنمود بودند و برتون از خودِ جهان به مثابهٔ «نوشتار خودکار» سخن به میان می‌آورد.

بنیامین این مضمون امر واقعی یا مصداق به عنوان دال را که برای راهبرد سوررئالیستی بسیار مهم است، «تمثیل» خوانده است. مطابق نظر برتون، تمثیل سوررئالیستی باید «دو واقعیتِ کمابیش دور از هم را در کنار هم قرار دهد.» این واقعیت‌ها «گردآمدگی[1] را بر مبنای پیوندهای گزیده» شکل می‌دهند (کوسپیت، ۱۹۸۳، ص ۵۸). نکتهٔ مهم در این‌جا این است که دال‌های سوررئالیستی در «تمثیل»، واقعی‌اند؛ دیگر خود مصداقند. دیگر این‌که از نظر بنیامین، تمثیل سوررئالیستی روشی است برای برگرفتن این دال‌های شکلی «از امر مهجور و بی‌اهمیت» و از چیزی که برتون «لباس‌های پنج سال پیش» می‌نامیدش (سونتاگ، ۱۹۷۹، ص ۲۶). این کنار هم نهادن دو یا چند واقعیتِ کمابیش دور، پدیدآورندهٔ نقطهٔ اوج سوررئال است ؛ «اشراقی دنیوی» است؛ به شعر درآوردن امر مبتذل است، و برتون آن را نه فقط هدف نقاشی و ادبیات و عکاسی، که هدف زندگی و عشق می‌دانست؛ عشقی که جزءجزء آن حاصل نشئهٔ پیوند با متعلقات معشوق است. بی‌شک نوعی درونمایهٔ مهم از گونهٔ تمثیل بنیامینی در نقاشی‌های سوررئالیستی، در نقاشی‌های دِکیریکو[2]ی جوان و ارنست، صرف نظر از دالی، در شعری کردن ترکیب‌های مهجور، یا حتی در نقاشی‌های بعدی دِکیریکو وجود دارد که در آن‌ها از شیوهٔ التقاطی‌تر کنار هم نهادن صحنه‌هایی از دوران باستان و صحنه‌هایی از حالِ مبتذل استفاده شده است (دل‌آرکو، ۱۹۸۴، ص ۸۲). خود دِکیریکو، هنگام دیدار از نیویورک در نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰، معماری آن را ــ«که همگونی و همخوانی‌اش، به‌گونه‌ای خارق‌العاده، با عناصر نامتجانس و

1. aggregation 2. De chirico

ناهمخوان شکل گرفته بود» ــ با نقاشی‌های متافیزیکی خودش مقایسه کرد. این تمثیل سوررئالیستی، فرایند جابجایی و فشردگی در خواب‌ها و به طور کلی در فرایند اولیه را به تصویر می‌کشد.

بنیامین (۱۹۷۹b، ص ۲۳۶) در بارهٔ جنبش سوررئالستی می‌نویسد «زندگی تنها آن‌گاه به نظر می‌رسد ارزش زیستن دارد که آستانهٔ خواب و بیداری هر کس از میان برخیزد، آن‌سان که زبان با گام‌های بی‌شمارِ ایماژهایی که به پس و پیش روانند، آن‌گونه که هست ظاهر شود؛ آن‌جا که صدا و ایماژ، ایماژ و صدا، چنان به سهولت در هم فرو می‌روند که دیگر جایی برای امر بی‌ارزشی به اسم 'معنی' باقی نمی‌ماند.» بنیامین در این عبارت، نه تنها به غلبه امر فیگورال و بی‌ارزش شدن معنا در سوررئالیسم و نه تنها به الگوپذیری خاص آن از طریق فوران فرایند اولیه در خودآگاه، بلکه همچنین به امتناع بلاشرط از پذیرش هنر به عنوان نظمی متفاوت از زندگی اشاره می‌کند. گویاترین نمونهٔ این حکم مطلق[1] سوررئالیستی، آنتونن‌آرتو بود. شهرت اصلی آرتو در جامعهٔ ادبی فرانسه به‌واسطهٔ «زندگی» بود، نه هنر؛ شهرتی که نتیجهٔ انتشار مکاتبات شخصی‌اش با سردبیر نوول رُوو فرانسز،[2] ژاک ریوی‌یِر، بود که پیش‌تر شعرهای آرتو را رد کرده بود، چون بعضی قواعد صوری در آن‌ها رعایت نشده بود. همان طور که دریدا (۱۹۷۸b، ص ۱۳۴) گفته است، تئاتر آرتویی ربطی به زندگی یا بازنمایی آن نداشت، بلکه خود زندگی بود. تئاتر باید به واقعیتی ناب، به «رویداد» تبدیل می‌شد، به قول آرتو، به رویدادی مثل حملهٔ پلیس به روسپی‌خانه. در رساله‌ای نظری که در مجموعه‌ای به نام تئاتر و بدل‌هایش[3] منتشر شد، می‌گوید: «چون اگر تئاتر بدل زندگی است، زندگی بدل تئاتری واقعی است... بدل تئاتر، واقعیتی است که نوع بشر امروز آن را بلااستفاده گذاشته است.» (سلین، ۱۹۷۶).

---

1. categorical imperative
2. *Nouvell revue Francaise*
3. *Theatre and Its Doubles*

تئاتر آرتویی تئاتری عمیقاً فیگورال است. در این‌جا تأثیر صورت‌های فرهنگی غیرغربی بر آرتو بااهمیت است ــ پیش از هر چیز اهمیت دادن به حرکات هنرپیشه‌ها و فقدان لوازم صحنه در تئاتر ژاپنی، سپس آشنایی‌اش با رقص کامبوجی در سال ۱۹۳۲ ؛ اما از همه مهم‌تر، تئاتر رقص بالی[1] است که آرتو در نمایشگاه استعماری پاریس در سال ۱۹۳۱ شاهد آن بود و پس از آن سلسله‌ای از مقالات نظری در بارهٔ تئاتر نوشت که اکنون حکم قاعده را پیدا کرده‌اند. چنان‌که سلین می‌گوید (۱۹۷۶، ص ۳۵ در جاهای مختلف)، «به نظر می‌رسد که در رقص بالی همه ایده‌های آرتو در بارهٔ تئاتر غیرکلامی و جادوییِ نور و رنگ و جامه‌آرایی تحقق پیدا می‌کند.» ظاهراً برخی از جنبه‌های رقص بالی، آن طور که آرتو تفسیرشان می‌کرد، از این جهت در فهم فرهنگ پست‌مدرن اهمیت دارند که در آن‌ها شاهدِ نوعی تفکیک‌زدایی فرهنگی هستیم. اول این‌که این تئاتر، به معنایی که یادآور هنر پست‌مدرن است، به کارکردهای آیینی اهمیت می‌دهد؛ به این معنی که این تئاتر (پست‌مدرن)، برخلاف تئاتر خودسامان مدرنیستی، باید به شکل آیینی فرهنگی درآید. دوم این‌که از نظر آرتو، فقدان صراحت در این مورد که آیا رقص بالی هنر است یا زندگی، اهمیت حذف جدایی میان این دو قلمرو را نشان می‌دهد. سوم این‌که اهمیت حرکات بدنی در چنین تئاتری به آرتو کمک می‌کند تا «زیبایی‌شناسی بدن» خود را بپروراند. چهارم این‌که از نظر آرتو فریادها در رقص بالی قدرتی کیهانی دارند که نه از طریق قلمرو تفکیک شده و «واهی» معنا، بلکه به‌واسطهٔ خود ضربه مستقیماً منتقل می‌شوند.

چیزی که شاید بیش از همه بر آرتو اثر نهاد اهمیت حرکات بدنی هنرپیشه‌ها بود. او از هنرپیشه‌ها می‌خواست از طریق ــ مثلاً ــ تنفسِ اغراق‌آمیز، بین بدن خود و بدن تماشاگران وحدت ایجاد کنند. آرتو دیدگاهی غیرجنسی نسبت به بدن داشت و از «بدن بدون اعضا» سخن می‌گفت که به

---

1. Balinese Dance Theatre

نظر او بدنی بود عاری از کارکردهای تولید مثل و قضای حاجت؛ بدنی که در اصل کانون حس و احساس بود. اما تصورش از تئاتر این بود که قصد تئاتر، برخلاف شعر یا رمان، «رسیدن مستقیم به ارگانیسم است، و در دوران روان‌پریشی و احساس نازل که داریم در آن غرق می‌شویم، حمله به این احساس نازل به یاری این ابزارهای فیزیکی است، آن‌سان که توان مقاومت در برابر آن را نیابد.» (سلین، ۱۹۷۶، ص ۷۰، دولوز و گتاری، ۱۹۸۴، صص ۹-۱۵).

پس تئاتر از نظر آرتو، در بارهٔ زندگی نیست، بلکه مکمل زندگی است. وظیفهٔ تئاتر «در هم کوبیدن زبان به منظور لمس زندگی» است؛ نشان دادن این نکته است که قدرت امر شنیداری در صدا نهفته است (که از نظر آرتو، معنایی را دوچندان می‌کند که رؤیاها به صداها در سخن می‌دهند) و نه در کلمات (سلین، ۱۹۶۸، صص ۴۹-۵۲). به این ترتیب، سخن نه در مقام حامل معانی، بلکه همچون افسون عمل می‌کند؛ افسونی که در آن گویی صداها تأثیری جادویی مستقل از معانی کلمات دارند. سخن افسون‌آمیز در تئاتر آرتویی معاصر و به طور کلی در سوررئالیسم و پست‌مدرنیسم، امری پارادایم‌گونه است، و این‌ها به نظر من گونه‌ای زیبایی‌شناسی تنانی هستند. این زیبایی‌شناسی در تقابل با زیبایی‌شناسی «رئالیستیِ» معنا و صورت‌باوری مدرنیستی است. والتر بنیامین (۱۹۷۹b، ص ۲۳۹) در متنی تقریباً مشابه، خواهان سیاستی شد که در آن «تکنولوژی، بدن و ایماژ چنان در هم تنیده شوند که هرگونه تنش انقلابی بدل به حساسیت تنانی جمعی شود و همه حساسیت‌های تنانی جمعی بدل به خروجی انقلابی شوند.» آرتو، که از غیرسیاسی‌ترین سوررئالیست‌هاست، نوعی زیبایی‌شناسی را پیشنهاد می‌کرد که در آن «امر تنانی» هم شامل ابزار تولید و هم شامل شرایط دریافت بود. او نه تنها ادبیات را هنری صوری نمی‌دانست، بلکه نوشتن را فرایندی

تنانی در نظر می‌گرفت، فرایندی که آن را همچون دردی سوزان، رنج‌آور و ویرانگر در بدن خود تجربه می‌کرد (سلین، ۱۹۶۸، ص ۸۳).

سوررئالیسم در استفاده از امر واقعی یا مصداق به عنوان دال، به وضوح نمونه‌ای از دلالت تفکیک‌زدایی شده است. زیبایی‌شناسی سوررئالیستی مدافع دلالت از طریق ضربه و نه از طریق معناست، و این ضربه از طریق خاصی حاصل می‌شود، یعنی از طریق «شهود دنیوی» که با همجوار کردن دو یا چند شکل ظاهراً ناجور دست می‌دهد. بدین‌سان ابداع سوررئالیستی نه تنها ماهیت نقاشی مدرنیستی والا و ماهیت دال، بلکه حتی آنچه را سازندهٔ امر واقعی است، مسئله‌آمیز می‌کند. ما این امر را در سیلک‌اسکرین‌های وارهول می‌بینیم که نه فقط هنر والا را مسئله‌آمیز می‌کنند بلکه خود امر واقعی نیز در آن‌ها مسئله‌آمیز می‌شود، آن‌سان که به صورت امری مرکب از ایماژها درمی‌آید. با این حال، مسئله‌آمیزکردن دال و مصداق در هنر سوررئالیستی و هنر پاپ آبشخور متفاوتی دارند. در هنر پاپ، منشأ این تفاوت، جامعهٔ بودریاری مبتنی بر ایماژ است و در سوررئالیسم، ناخودآگاه فرویدی است. تمثیل سوررئالیستی که نقطهٔ اوج و تأثیرش حاصل همجواری «دو یا چند واقعیت کمابیش دور از هم» است، در سه سطح عمل می‌کند. نخست در مقام دلالت بر ناخودآگاه از طریق جابجایی و فشردگی؛ دوم در اثر هنری؛ و سوم در واقعیت روزانه. در هر مورد، حاصل کار نه تنها مسئله‌آمیز کردن امر واقعی، بلکه مسئله‌آمیزکردن جایگیری[1] سوژه است. آن‌ها به نوعی سوژه پروبال می‌دهند که دولوز و گتاری (۱۹۸۴) آن را در مقابل نوعِ سوژهٔ تثبیت شده، «سوژهٔ کوچرو»[2] می‌نامند. این جابجایی مدام سوبژکتیویته، امری است فی‌نفسه سیاسی، از این لحاظ که جایی را برای اشکال بدیل سازندهٔ هویت و نیز مدارا با «امر متفاوت» در ساخت هویت در نظر می‌گیرد.

جنبهٔ دوم و مهم تفکیک‌زدایی فرهنگی که مورد توجه سوررئالیسم قرار

---

1. positioning
2. nomadic subject (سوژهٔ ایلیاتی)

گرفت قضیهٔ آوانگاردهاست. هرچند سوررئالیسم (برخلاف پست‌مدرنیسم معاصر) نوعی جنبش آوانگارد خودآگاهانه بود، منطق اخلاق سوررئالیستی حاوی ستیزه با خود ماهیت آوانگارد بود. جدا شدن از «بدل» به شیوهٔ آرتویی و توسل به «امر مکمل»، متضمن نفی آوانگاردیسم در زیبایی‌شناسی، سیاست و نظریه است. اگر هنر دیگر نظمی متفاوت با زندگی نیست، پس باید در ایدهٔ آوانگاردهای زیبایی‌شناختی تردید روا داشت. اگر نظریه دیگر «بدل» هنر یا زندگی نیست، پس آری‌گویی نیچه‌ای است که در برنامهٔ کار روشنفکری قرار می‌گیرد، نه نظریهٔ انتقادی. در این‌جاست که آثار بنیامین به لحاظ کیفی از آثار آدرنو و هابرماس متفاوت است. شاید بتوان گفت تمثیل بنیامینی همان‌قدر در مقام تکمیل‌کننده اهمیت دارد که در مقام «نقد». در نهایت باید گفت چالش با آوانگاردیسم سیاسی، که نمونه‌اش دعوت گیرای بنیامین به سیاست تکمیل بود و در بالا ذکرش رفت، تغییری است در جهت تفکیک‌زدایی در فرهنگ سیاسی. این چالش، محکومیتِ دولت نیرومند و نیز حزب طراز اول مرکزگرای مارکسیستی و حرکت به سوی پذیرش ضمنی آموزه‌های آنارشیستی است. این نفی حکومت و حزب طلایه‌دار با ملازماتش که جا را برای تکثرباوری و امر متفاوت باز می‌کند، اهمیت بالقوه‌ای برای فرهنگ سیاسی چپ دارد.

سینما: از بازنمایی تا واقعیت

سینما را اگر به طور کلی در نظر بگیریم، نمایانندهٔ شیوه‌ای تفکیک زدوده است. از میان بازنمایی‌های فرهنگی، فقط سینماست که می‌تواند به گونه‌ای سراپا فیگورال درآید، کاری که از عهدهٔ نقاشی، ادبیات و حتی تلویزیون برنمی‌آید. یعنی دلالت سینمایی، مخصوصاً در عصر تکنولوژی پیشرفته و فیلم ۳۰ میلیون‌دلاری، بیش از هر شکل دلالت دیگری به واقعیت شباهت پیدا کرده است.

دلالت سینمایی، به طور کلی، بیش‌تر از شکل‌های دیگر تفکیک زدوده است، از این لحاظ که فرایند اولیه و جنسیت را، نه به عنوان نوعی غیریت ژرف، که به‌سان فورانی بر خود سطح بازنمودها به تصویر می‌کشد. این امر به چهار دلیل، موجه است:

(۱) آن‌طور که متس (۱۹۸۲، صص ۹ ـ ۱۰۶) اظهار می‌دارد، تجربهٔ دیدن فیلم، تاریکی، توالی ایماژها («خاطرات ادراکی»)، شگفتی و ارضای نفس، وجوه مشترک زیادی با تجربهٔ رؤیابینی و فرایندهای ناخودآگاه دارد.

(۲) چنان‌که بنیامین (۱۹۷۳) گفته است، ادراک سینمایی، برخلاف ادراک نقاشی یا رمان، نه در وضعیت «تأمل»، که در وضعیت «سرگرمی» صورت می‌گیرد. سینما مرکب از مجموعه‌ای از ایماژهاست که به صورت مکانیکی تولید می‌شوند و می‌توان آن‌ها را در راستای خطوط مبتنی بر علیت زمانی رئالیسم روایتی قرار داد. اما آن‌ها در قالب توالی واقعی ایماژها، بیش‌تر به زمانمندی گسستهٔ توالی خاطرات ادراکی در ناخودآگاه شبیهند.

(۳) چنان‌که دولورتی (۱۹۸۴، صص ۸۵ـ۸۶) می‌گوید، خود فیلم گفتار جنسیت است (گفتار به معنای فوکویی‌اش). سینما تقریباً همزمان با دیگر گفتار بزرگِ جنسیت، یعنی روانکاوی، زاده شد. دیگر این‌که ساختار سینما بیش از هر محصول فرهنگی دیگر، بر مبنای جنسیت شکل گرفته است یا، به عبارت دیگر، بر مبنای عینی شدن میل مردانه در ایماژهای زنان روی پرده ــ یعنی خودِ روایت‌های فیلم بر مدار این اقتصاد پدرسالارانهٔ میل شکل گرفته‌اند. این خاستگاه‌ها حتی در تولیدات سینمایی معاصر هم اثر مشخص خود را حفظ کرده‌اند.

(۴) سینما همیشه به ایماژها اهمیت بیش‌تری داده است. سینما همیشه «ماشین خیال‌سازی»[1] است. این نکته‌ای است که نباید در زمینهٔ نقد فیلم، که بر مطالعات فرهنگی انگلیسی ـ آمریکایی غالب است، از آن غافل ماند. این

---

1. imaging machine

نقد، که از آثار بارت و لاکان مایه می‌گیرد، در عوض به این امر می‌پردازد که سینما چگونه همچون نوعی زبان عمل می‌کند. ضمناً این نقد مایل است تمایزات مهم بین ماهیت زبان و ماهیت ایماژها را نادیده بگیرد. تحلیلگرانی چون دولورتی (۱۹۸۴، ص ۴۵)، برخلاف این دستورِ زبانی کردنِ عملکردهای متنی و گفتاری، می‌خواهند ببینند سینما چطور از طریق آنچه مختص ایماژهاست بر تماشاگران اثر خاص می‌گذارد. به نظر او، ایماژها دال‌هایی هستند که نظمی متمایز از نظم زبان دارند. عناصر زبانی از لحاظ ارجاع به مصداق خود در جهان واقعی، نسبتاً دلخواهانه‌اند، حال آن‌که ایماژها، به خاطر شمایلی بودنشان، از طریق شباهتی که با مصداقشان در جهان واقعی دارند، بیان می‌شوند (اکو، ۱۹۷۶، صص ۱۹۱FF). علاوه بر این، ایماژها به شیوه‌ای معنا و میل را بیان می‌دارند که کلمات یا «پاره گفتارها» از عهدهٔ آن برنمی‌آیند، به این معنی که نه فقط ارزش‌های اجتماعی و معناشناختی بلکه تأثیر و توهم نیز، بیش‌تر به ایماژها پیوسته‌اند تا به کلمات (دولورتی، ۱۹۸۴، صص ۳۸ و ۸).

سخن گفتن از فیلم‌های رئالیستی، مدرنیستی و پست‌مدرنیستی وقتی معنا پیدا می‌کند که این «سوگیری» فیگورال دستگاه سینما را در نظر بگیریم. از جمله راه‌های فهم این پارادایم‌های متفاوت، تمایزی است که لورا مالوِی[1] (۱۹۸۱)، بین «روایت» و «نمایش»[2] گذاشته است. مالوی استدلال می‌کند که سینمای بازاری عامه‌پسند برگرد «نمایش» ایماژهای زنان شکل گرفته است. او «روایت» فیلم را با اگوی فرویدی و منظره را با غرایز جنسی اید یکسان می‌داند. لورا در بررسی خود در بارهٔ سینمای رئالیستی نشان می‌دهد که آغاز فیلم [رئالیستی] بر نظارهٔ آزاد، تحریک‌آمیز و شاید تا حدی خطرناکِ بازیگر زن نقش اول متمرکز است، اما همچنان‌که فیلم پیش می‌رود، همچنان‌که ستارهٔ مرد فیلم، همتای زن خود را رام، اسیر و بالاخره تصاحب می‌کند، جایگاه

---

1. Laura Mulvey 2. spectacle

منظره، به تدریج، تابع جایگاه روایت می‌شود. بر این مبنا، من معتقدم که در فیلم‌های سال‌های اخیر، نمایش ـ مخصوصاً اگر تعریف نمایش را چنان وسیع در نظر بگیریم که ایماژهای نشاندار از غریزه سرکوفته را نیز دربر بگیرد ـ دیگر تابع روایت نیست. یعنی ما شاهد تغییری از سینمای رئالیستی به سوی سینمای پست‌مدرنیستی هستیم، تغییری که طی آن نمایش، سخت بر روایت غالب می‌آید.

شماری از تحلیلگران به این نکته توجه کرده‌اند. مثلاً کوتس (۱۹۸۵، صص ۷۷ و ۲۷) استدلال می‌کند که در دهه‌های اخیر، روایت در هم شکسته شده است تا جای آن را سینمای «حوادث مجزای ناهمگون بگیرد که سازه‌های زهوار در رفتهٔ ملودرام ویکتوریایی آن‌ها را به هم وصل می‌کند»، و این‌که ما از نیمهٔ دههٔ ۱۹۶۰ شاهد از بین رفتن تفاوت میان سینمای رئالیستی و غیررئالیستی هستیم. هیت به حضور جدید بدن در فیلم‌های معاصر اشاره می‌کند؛ مثلاً در فیلم‌هایی مثل آرواره‌ها که مثله شدن بدن را نشان می‌دهد. او (۱۹۸۱، صص ۸ـ۱۸۵) اشاره به غالب آمدن فیلم‌های هرزه‌نگار در سینمای عامه‌پسند دارد که در آن‌ها «تکرار وسواس‌آمیز تمایل جنسی» جای روایت را گرفته است. او (۱۹۸۱، ص ۱۹۰) به «سرکوب صدا» در سینمای هرزه‌نگار توجه می‌کند، پدیده‌ای که به طور کلی در سینمای تجاری گسترش یافته است و در آن، «صدا بیش از پیش به مبنایی برای حضور دیدارپذیر بدن تبدیل می‌شود.» این تغییر جهت از سینمای روایتی به سینمای پست‌مدرنِ نمایشی را می‌توان در برخی از فیلم‌های بسیار پول‌ساز اواسط دههٔ ۱۹۶۰ دید که ساختار روایتی فیلم‌های رئالیستی را نقض می‌کنند؛ چه مثل وسترن‌های ایتالیایی پر از حوادثی باشند که می‌توان آن‌ها را جابجا کرد یا اصلاً اضافی‌اند و چه فیلم‌هایی باشند که بنا ندارند هیچ‌وقت تمام شوند، مثل خیابان‌های مفلوک[1] از اسکورسیزی.[2] این گرایش در نیمه و اواخر دههٔ ۱۹۸۰ شدت پیدا

---

1. *Mean streets*

کرد، یعنی زمانی که فیلم‌های پرفروش دارای گیشه، فیلم‌هایی بود از قبیل فیلم‌های ایندیاناجونز و جن‌گیر و فیلم‌های استالونه و شوارتسنگر[3] که مخصوصاً در همان آغاز شکل‌گیریشان، باب طبع مخاطب خاصی بودند و وجود طرح در آن‌ها فقط بهانه‌ای برای توالی حوادث بود.

این تغییر در جهت فیلم‌های فیگورال و پست‌مدرن، در سینمای هنری نیز رخ داد، با این تفاوت که در فیلم‌های بازاری عامه‌پسند، پست‌مدرنیسم تا حدی جای فیلم‌های رئالیستی روایتی را گرفت، حال آن‌که در سینمای تخصصی، از در مخالفت با سینمای مدرنیستی والا درآمد. سینمای مدرنیستی در قالب برشتی فاصله‌گذاری شکل گرفته است و دارای خصایصی صورت‌باورانه یا فرمالیستی است. محور این سینمای «گفتاری»، ژان‌لوک گدار است. او این هدف را با استفاده از تکنیک‌هایی دنبال کرد که قراردادهای سینمایی را عریان می‌کردند. مک‌کِیب (۱۹۸۰، ص ۴۴) در این زمینه به بحث در بارهٔ کاربرد «مونتاژ» می‌پردازد که گُدار آن را در مقابل «ایماژ» قرار می‌دهد. مونتاژ عبارت است از همجواری ایماژها و صداها «بدون وحدتی که کارگردان تحمیلش کرده باشد.» مونتاژ همیشه «نگاه نظاره‌گر را به مسئله تبدیل می‌کند. مونتاژ مسئلهٔ شکل‌گیریِ آن را مطرح می‌کند و نهاد سینما را به مسئلهٔ هر فیلمی تبدیل می‌کند.» فاصله‌گیری و انتقاد از آنیت و خودمانی بودن [در فیلم‌های رئالیستی] سبب به‌وجود آمدن شیوه‌هایی می‌شود مثل کاربرد جدول برای گسستن استمرار روایی و کمک به نظاره‌گر برای کنار ایستادن [از فیلم] و مخصوصاً روشن‌سازی روابط تولید در فرایند تولید به شیوهٔ گدار (کوک، ۱۹۸۵، صص ۱۶۶، ۱۳۷).

گدار از تکنیک‌های متفاوتی برای ایجاد فاصله و، در نتیجه، جلوگیری از سرمایه‌گذاری میل در ایماژها استفاده می‌کند. در این‌جا مهم‌تر از هر چیز، ارزشمندی بی‌حد خود کلمات نزد اوست. گدار از صدا روی تصویر در

---

2. Scorsese 3. Schwarznegger

سبکی از نوع مستند استفاده می‌کند که آن را از کارگردان اهل شوروی، ورتوف،[1] اقتباس کرده است. این امر مخصوصاً در مورد فیلم‌های سیاسی‌اش صدق می‌کند. در این‌جا او از طریق همجوار کردن بحث سیاسی و ایماژهایی که در بدو امر بی‌ارتباطند رابطهٔ بین زبان و ایماژ را مورد تردید قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد فیلم‌هایی مثل صداهای انگلیسی «به قصد تصویر کردن نبرد میان ایماژها و صداها ساخته شده‌اند.» و «به خصوص با این مسئله درگیرند که چگونه می‌توان از صدا علیه ایماژ استفاده کرد.» از همین روی، در دو ـ سه چیز[2] که در سال ۱۹۶۶ به نمایش درآمد، صدای راوی، رنگ مو و اعمال روسپیِ پاره‌وقتِ فیلم را خلاف آنچه واقعاً هست توصیف می‌کند. همین تدبیر را در [دانش‌شادان][3] می‌بینیم که در سال ۱۹۶۸ ساخته شد؛ این فیلم برداشتی است از امیلِ ژان ـ ژاک روسو، و به طرح این امر می‌پردازد که مسئلهٔ اصلی آموزش، کمک به فهم صداها و ایماژهایی است که زندگی روزمرهٔ ما را بمباران کرده‌اند (مک‌کِیب، ۱۹۸۰، ص ۲۰).

اگر گدار در فیلم‌های خود بعد از سال ۱۹۶۸، عمداً به صداها در برابر ایماژها امتیاز می‌بخشد، در فیلم‌های کم‌تر آموزشی قبلی‌اش، به انتقاد از سیاست ایماژمحور و مخصوصاً به انتقاد از استفادهٔ سیاسی از ایماژها در تبلیغات می‌پردازد. از این لحاظ، در یک زن شوهردار[4] با علم به این‌که «ایماژ محصولی فرهنگی» است، متوجهٔ تبلیغات، بدن، کالاهایی که برای زنان تولید می‌شود و ایماژی که کالاها را به فروش می‌رساند، می‌شود» (مالوِی و مک کِیب، ۱۹۸۰، ص ۹۲). در این فیلم، شارلوت در یک دفتر نمایندگی تبلیغاتی کار می‌کند. هم فاسق دارد و هم شوهر، و به هر دو دروغ می‌گوید. نگاه او دائماً خیره به ایماژهای تبلیغاتی است که بعداً ایماژ خودش می‌شوند. در دو ـ سه‌چیز، «موقعیت [روسپی ـ قهرمان فیلم] همچنین با تبلیغاتی که مدام برای

---

1. Vertov
2. *Deux ou trois choses*
3. *Le Gai Savoir*
4. *Une femme mariée*

او ایماژهایی تولید می‌کنند تعیین می‌شود.» گدار صریحاً گفته است که سینما از دو حیث به سرمایه‌داری وابسته است: اول از لحاظ ساختن فیلم و دوم از این لحاظ که در فیلم، پول در قالب ایماژ، بازمی‌گردد» (مک کیب، ۱۹۸۰، ص ۲۷). به این ترتیب، به سؤال گداریِ «چه کسی در ایماژ سخن می‌گوید؟» با آهنگی آدرنویی پاسخ داده می‌شود: «به حکم نظام است که نظم پول، نظم ایماژ را تعیین می‌کند» (مک‌کیب، ۱۹۸۰، ص ۴۵). گدار در مقابل، نوعی سینمای انتقادی عرضه می‌کند که به ناظر نقشی فعال می‌دهد. او با شک کردن در سرمایه‌گذاری لیبیدویی ناظر در ایماژ، مسئلهٔ میل را به چشم خود ناظر حواله می‌کند. گدار با نفی رئالیسم روایتی و تصویری و خلق تأثیر فاصله‌گذاری، امر دخالت فعال در تغییر واقعیت را برعهدهٔ خود ناظر می‌گذارد (هیت، ۱۹۸۱، ص ۶۳).

«ضد سینما»ی گدار، به‌رغم انتقاد بسیار تند و تیزش از اقتصادِ پدرسالار و سرمایه‌داری میل، دارای محدودیت‌های چندی است(ولن، ۱۹۸۲). به سختی می‌توان رژیم «بی‌لذتیِ روشنفکرانه»[1] را به جای لذت بصری نشاند، امری که حتی برای مخاطب سینمای هنری هم ممکن نیست. در عوض، چنان‌که دولورتی گفته است، ظاهراً گرایش‌های متفاوت‌تر و تازه‌تری در حال شکل گرفتن است. به گفتهٔ او (۱۹۸۴، ص ۴۶):

> چیزی که بار دیگر، مثل روزهای اول سینما، اهمیت دارد نمایش است. تناقض، پارادوکس، ابهام موجود در ایماژ و نیز درهم‌تنیدگی صدا و زبان و ایماژ دیگر به قصد ایجاد تأثیرات فاصله‌گذاری از طریق افشای تدبیر سینمایی و بدین‌سان تحصیل عقلانیت و آگاهی، شکل نمی‌گیرند. آن‌ها نمایش یا مایهٔ نگاهند، مایهٔ لذتی که دیگر ساده نیست، بلکه مایهٔ لذتی مفرط و «منحرف» در سینمای امروزند.

مسلماً این گرایش معاصر در جهت سینمای فیگورال معطوف به نمایش

---

1. intellectualist displeasure

در [هنر] آوانگارد امروز، در مورد طبقات تحصیل‌کردهٔ بالا، غالباً منجر به تکرار اقتصاد پدرسالاری و سرمایه‌داری می‌شود. اما، همان طور که دولورتی استدلال می‌کند، این سینمای فیگورال به ندرت مسئلهٔ «چگونگی بازسازی و سازماندهی دیداره را از جایگاه ناممکن میل زنانه مطرح می‌کند.» او (۱۹۸۴، صص ۸۷ و ۶۹) خواهان تولید فیلم بر مبنای نوعی اقتصاد میلِ بدیل، برای «تحلیلی خرد» از سینما همراه با «ایجاد مقاومت و رد سرمایه‌گذاری»[1] است.

پس می‌توان از چهار نمونهٔ ایده‌آل دلالت سینمایی سخن گفت: (۱) سینمای رئالیستی یا روایتی، که ریشه‌هایش عبارتند از (الف) از جنبه دیداری، پرسپکتیوِ قرن پانزدهمی، و (ب) از جنبه روایتی، زمانمندی علّی غیر یزدان‌شناختی که مبتنی است بر آغاز، میانه و پایان در رمان قرن نوزدهمی.

(۲) سینمای پست‌مدرن مرسوم. در این‌جا سروکار ما با فیلم‌هایی است که اساساً شکلی‌اند و نمایش را به روایت ترجیح می‌دهند. به عنوان مثال، می‌توان از برخی فیلم‌های اسپیلبرگ و بسیاری از فیلم‌های گوتیک و ترسناک دههٔ ۱۹۸۰ و فیلم‌های رمبو و شوارتسنگر یاد کرد. ناظر در این فیلم‌های پست‌مدرنیستی، مثل ناظر در فیلم‌های مرسوم روایتی، جایگاهی ثابت و انعطاف‌ناپذیر دارد. تحلیلگرانی مثل مالوِی و دولورتی فرض می‌کنند که تمام اشکال سینما، به جایگیری ناظر از طریق سرمایه‌گذاری انرژی جسمانی‌اش در فیلم‌ها کمک می‌کنند. این امر در سینمای رئالیستی یا روایتی در اصل از طریق هم‌هویت شدن اگوی ناظر با قهرمان روایت صورت می‌گیرد که کار نوعی مدل یا «اگوی ایده‌آل» را می‌کند. در سینمای فیگورال مرسوم که به نمایش اهمیت می‌دهد، سرمایه‌گذاری انرژی فیزیکی و، از این‌رو، جایگیری سوژه، نه از طریق اگو و فرایندهای ثانویه، بلکه از طریق فرایندهای اولیه صورت می‌گیرد: نکته این است که سوژه در هر دو مورد، یعنی در سینمای

---

1. Counterinvestment

رئالیستی و سینمای پست‌مدرنیستی مرسوم، جایگاهی ثابت، انعطاف‌ناپذیر و قالبی دارد.

(۳) سینمای مدرنیستی یا «گفتاری». در این‌جا، جایگیری سوژه ابهام‌آمیزتر و آزادتر است. این حالت ناشی از مسئله‌آمیز شدن بازنمایی سینمایی است که از تفکیک فرهنگی لاینفک است، چون فرایند دلالت را از واقعیت جدا می‌کند. این سینما، با توجه به تعریف فوکو از «گفتار» (در دیرینه‌شناسی دانش)، گفتاری است که در آن خودِ قواعد و هنجارها و قراردادهای دلالت سینمایی اهمیت دارند. سینمای مدرنیستی از جنبهٔ دیگری هم فوکویی (و نمونه‌ای از تفکیک فرهنگی) است و آن این‌که به این جدایی سطح فرهنگی و گفتاری اهمیت بیش‌تری می‌دهد.

(۴) سینمای پست‌مدرنیستی «مرزشکن». این سینما، مانند سینمای پست‌مدرنیستی مرسوم، فیگورال است و به نمایش اهمیت می‌دهد. تفاوت آن این است که مانند سینمای‌مدرنیستی، به‌جای آن‌که ناظر را در موقعیت یکجانشینی[1] قرار دهد، او را در موقعیت «کوچ‌روی» جای می‌دهد. با این حال، این کار را مثل سینمای مدرنیستی از طریق مسئله‌آمیز کردن بازنمود انجام نمی‌دهد، بلکه از طریق مسئله‌آمیز کردن امر واقعی چنین می‌کند. در همین‌جاست که بلافاصله متوجه شباهت‌های آن با نقاشی می‌شویم. نظریه‌پردازان متفاوتی چون آدرنو، گرینبرگ (۱۹۸۳) و ولهایم (۱۹۸۰) عقیده دارند که نقاشی مدرنیستی به‌جای واقعیت، به سطح خود تصویر توجه می‌کند و به پرورش نظام‌مند امکانات در مادهٔ زیبایی‌شناختی اهمیت می‌دهد؛ در یک کلام، به فرایند معنابخشی توجه دارد و این برخلاف سوررئالیسم پست‌مدرنیستی و هنر پاپ است؛ چرا که در این‌جا نه فرایند معنابخشی، بلکه ماهیت ثابت واقعیت است که محل تردید است. به عنوان

---

1. sedentary

مثال، فیلم مدرنیستی مد روز و اخیرِ عجیب‌تر از بهشت،[1] اثر جیم جارموش را در نظر بگیرید. در این فیلم جارموش از این هنجار سینمایی تبعیت نمی‌کند که اول باید یک سکانس به اوج برسد تا نوبت سکانس بعدی شود. در عوض، می‌گذارد یک سکانس تا مدت‌ها بعد از آن‌که اوجش را پشت‌سر گذاشته، ادامه پیدا کند؛ اوجی که دوربین پس از آن، تا مدت‌ها روی شخصیت‌هایی که بی‌کار نشسته‌اند و از توان افتاده‌اند درنگ می‌کند. در این‌جا جارموش توجه ناظر را به قراردادهای سینمایی جلب می‌کند و با آن به آزمایشگری می‌پردازد. از این‌رو، او توجه مخاطب را به فرایند معنی‌سازی جلب می‌کند.

اگر عجیب‌تر از بهشت را با فیلم‌هایی پست‌مدرنیستی مثل دیوا[2] از بنیس[3] یا مخمل آبی[4] از دیوید لینچ مقایسه کنیم، می‌بینیم که دو فیلم اخیر، ناظر را در فاصله قرار نمی‌دهند یا سعی نمی‌کنند توجهش را به «سطح تصویر» جلب کنند. در عوض این فیلم‌ها، با بهره‌گیری از آنیّتی نظرگیر، توجه بیننده را به خود فیلم جلب می‌کنند. اما با این کار، «امر واقعی» که ناظر یکسر به درون آن کشیده می‌شود، به صورت امر مصنوع درمی‌آید. از این‌رو، در پایان خمیر کاغذ، دوربین بر یک گل متمرکز می‌گردد که بعد معلوم می‌شود از خمیر کاغذ درست شده است. این فیلم در پایان خود، نوعی بازگشت به حالت عادی را نشان می‌دهد که در واقع تقلیدی تمسخرآمیز [از واقعیت] است و بنا دارد که سستی و بی‌ثباتی خود واقعیت را نشان دهد. فیلم‌برداری در دیوا بیش‌تر به برجسته‌کردن اندرونی اقامتگاه دو قهرمان اصلی فیلم، ژول و برادین، می‌پردازد. اما واقعیت محل زندگی ژول به مجموعه‌ای از ایماژها تبدیل شده است، یعنی گاراژی متروک که در آن هنر پاپ در جوار اتومبیل‌های مستعمل

---

1. *Stranger than Paradise*
2. *Diva*
3. Beneix
4. Blue Velvet

دههٔ ۱۹۵۰ ــ از نوعی که در شورش بی‌دلیل[1] نیکولاس رِی دیدیم ــ قرار می‌گیرد.

تفاوت این فیلم‌های فیگورال و مرزشکن با همتاهای آن‌ها در سینمای مرسوم دیگر باید روشن شده باشد. سینمای فیگورال، یا سینمایی که به جای روایت یا گفتار، به نمایش اهمیت می‌دهد، بنا به نظر مالوِی، تا حد زیادی بر مبنای مدل فرایند اولیه (و از طریق آن) عمل می‌کند. به عنوان نمونه یک فیلم فیگورال به سبک مرسوم مثل جذبهٔ کشنده[2] را در نظر بگیرید، فیلمی که از لحاظ سیاسی قابل اعتراض است. این فیلم که به نظر بعضی از منتقدان بریتانیایی نوعی فیلم مابعدایدزی است، از این لحاظ پست‌مدرنیستی است که ترکیبی است از انواع ژانرها: فیلم با ملودرامی ساده شروع می‌شود و بعد قالب ژانری ترسناک یا پر زدوخورد به خود می‌گیرد. به همین‌سان، به جای آن‌که روایت (مثل سینمای رئالیستی) کم‌کم در پیشروی خود بر نمایش غالب شود، نمایش است که بر روایت غالب می‌گردد. اما تلقی این فیلم از رابطه یا تمایل جنسی و خشونت، نگرش آن به زن تنهای کارگر فیلم، انگار که او نوعی ویروس است (که بعد از آن به صورت قطب مخالفی در مقابل واحد «سالم» خانواده قرار داده می‌شود) می‌خواهد ناظر را در موضعی ثابت قراردهد (ویلیامسن، ۱۹۸۸). از سوی دیگر، برخی آثار دیوید کرونبرگ[3] را در نظر بگیرید. خود کرونبرگ نظر داده است که فیلم مگس[4] و سایر فیلم‌هایش به این امر می‌پردازند که ویروس‌ها چگونه بدن را ناکار می‌کنند و این‌که بدعت او در این است که او جانب ویروس‌ها را می‌گیرد. در این معنی مگس نیز فیلمی مابعدایدزی است. با این حال، کارگردان موفق می‌شود همدلی ناظر را نسبت به قهرمان نیمه‌انسانی‌اش ــ که جف گلدبلام[5] نقش او را بازی می‌کند ــ برانگیزد و نیز در ضمن به ابهام‌آمیزی ویروس و خود مرگ دامن بزند. در

---

1. *Rebel Without a Cause*
2. Fatal Attraction
3. David Cronenberg
4. *The Fly*
5. Jeff Goldblum

این‌جا ناظر در موضعی ابهام‌آمیزتر قرار می‌گیرد، چنان‌که در ویدئوستانِ[1] کرونبرگ، وضعیت او[ناظر]، به دلیل مسئله‌آمیز شدن بازنمایی و واقعیت، چنین است. همین حرف را باید در مورد مخمل‌آبی گفت که در آن میل یا رابطهٔ جنسی و خشونت به هم می‌آمیزند. بعضی از منتقدان فمینیست، این فیلم را محکوم کردند چرا که خشونت علیه زنان را محکوم نکرده است. اما آیا دیوید لینچ نیست که مرزهای سوبژکتیویته را پس زده و استواری‌اش را تضعیف کرده است وقتی که نشان می‌دهد شخصیت شریر فیلمش ــ که نقش آن را دنیس هوپر بازی می‌کند ــ نیست که دست به رفتارهای سادیستی می‌زند، بلکه قهرمان اوست که چنین می‌کند؟ آیا این کل مفهوم قهرمان (یا ضد قهرمان) یک روایت نیست که بدین نحو مسئله‌آمیز می‌شود؟ آیا مسئلهٔ رفتار سادیستی نسبت به زنان، از طریق این‌گونه تصویرپردازی به صورتی عمیق‌تر و مبرم‌تر درنمی‌آید تا مثلاً از طریق محکوم کردن سادهٔ اخلاقی قهرمان شریری که زنی را کتک می‌زند؟

نتیجه‌گیری

امیدوارم از رغبتی که به موضوع بحث بالا نشان دادم، این طور استنباط نشود که من بی‌چون و چرا از زیبایی‌شناسی یا سیاست پست‌مدرن حمایت می‌کنم. به عنوان مثال، معتقدم که در هنرهای بصری، آثار بارنت نیومن ارزشی بیش از آثار اندی‌وارهول دارد. واقعیت این است که در امر سیاست، جهان منتقدان پست‌مدرنی چون سوزان سونتاگ و روزالین کراوس فاقد تصور دنیایی بهتر است، حال آن‌که این تصور در آثار مدرنیست‌های نسل پیشین وجود داشت؛ در آثار لایونل تریلینگ، ایروینگ هاو، گرینبرگ، دانیل بل و دیگرانی که بعضاً دارای خاستگاه‌های مارکسیستی بودند.[۲] با این حال، نمی‌توان انکار کرد که

1. *Videodrome*

ما در فرهنگی زندگی می‌کنیم که در مقیاس وسیعی، فرایند تفکیک‌زدایی و، از این‌رو، «پست‌مدرن شدن» را از سر می‌گذراند.[۳] از این لحاظ حماقت است که چپ فرهنگی و سیاسی این فرایند را نادیده بگیرد به این دلیل که از آن خوشش نمی‌آید. در این عرصهٔ فرهنگی جدید است که رویارویی بسیاری از تضادهای آینده شکل خواهدگرفت و جریان چپ نیازمند فهمی بهتر از آن است. این تضادها را با داشتن تصویری از دنیای بهتر، راحت‌تر می‌توان حل کرد، تصویری که امیدوارم بخشی از آن را در بحث بالا ارائه کرده باشم.

من سعی کردم در قالب این نوشته فهم بهتری از فرهنگ پست‌مدرن از لحاظ وجه فیگورال و شیوه تفکیک‌زدایی دلالت در آن ارائه کنم. وانمود نمی‌کنم از نوعی دانش تخصصی در امر نشانه‌شناسی برخوردارم، آن‌گونه که دانشجویان زبان‌شناسی واجد آنند. با این حال، مدعی‌ام که تحلیل جامعه‌شناختی بالا نشان می‌دهد که ابژه‌های فرهنگی پست‌مدرن، به طریقی متفاوت با ابژه‌های فرهنگی مدرن، معنا می‌آفرینند. از این‌رو، نشان داده‌ام که دلالت پست‌مدرن، نوعی «نظام تفکیک‌زدودهٔ دلالت» بر مبنای وجوه زیر است:

(۱) این فرهنگ، نظامی فیگورال به عنوان نظامی متمایز از نظام گفتاری است. معنادار بودن از طریق شکل‌ها بیش از آن‌که به کلمات مربوط باشد، معناداری بر وجه شمایلی است. ایماژها یا دیگر شکل‌هایی که به صورت شمایلی معنا پیدا می‌کنند معنای خود را از طریق شباهت به مصداق خود می‌یابند و دال‌ها (شکل‌ها)یی که به مصداق‌ها شبیهند در مقایسه با دال‌ها (کلمات، گفتارها)یی که شباهتی به مصداق‌ها ندارند، تفاوت کم‌تری با مصداق‌ها دارند.

(۲) بی‌اعتباری معنا در دلالت پست‌مدرن، همزمان به معنی تفکیک‌زدایی میان دال و مدلول است. از این لحاظ، شایع شدن اخیر کاربردشناسی زبان در زبان‌شناسی آکادمیک پدیده‌ای پست‌مدرن است. اهمیت یافتن نظریهٔ کنش

زبانی در علوم اجتماعی در یکی دو دههٔ اخیر نیز از همین‌روست. مطالعهٔ کاربرد یا کارآیی زبان، مدلول یا معنا را بی‌مقدار می‌کند. به‌علاوه، مطابق نظریهٔ کنش زبانی، بازنمایی (سخن) در امر واقعی (کنش) مضمحل شده است. ضمناً این تفکیک‌زدایی میان دال و مصداق، در ادعاهای پیروان آلتوسر در دههٔ ۱۹۷۰ مبنی بر این‌که اعمال ایدئولوژیک، اعمالی مادی‌اند و در ادعاهای پیروان دریدا در دههٔ ۱۹۸۰ در بارهٔ «مادیت زبان»، دیده می‌شود. مطابق این برداشت‌ها، دال‌ها به‌سان مصداق یا کلمات به‌سان چیزها عمل می‌کنند.

(۳) اگر در کاربردشناسی زبانی معاصر، مدلول آغاز به محو شدن کرده است، و دال به صورت مصداق درآمده است، در سوررئالیسم (و از این لحاظ سوررئالیسم جنبشی پست‌مدرن است) مصداق نقش دال را ایفا می‌کند. اگر نزد آلتوسری‌ها و پساساختارگرایان، دال تبدیل به امری مادی (مصداق) شده است، در نزد سوررئالیست‌ها و والتر بنیامین، امر مادی (مصداق) به دال تبدیل می‌شود. در هر دو مورد، نوعی تفکیک‌زدایی و محققاً نوعی آمیختگی و مطمئناً مسئله‌آمیز شدنِ رابطهٔ بین دال و مدلول در کار است. بدین‌سان سوررئالیست‌ها این نکته را مطرح کردند که ما زندگی را چنان تجربه می‌کنیم که گویی مادیت آن، چیزی جز شبکه‌ای از دال‌ها نیست. از این لحاظ ادعای پساساختارگرایان در بارهٔ مادیت زبان، تنها روی دیگر ادعاهای آن‌ها در این باره است که زندگی عبارت از نوعی «متن» است.

(۴) این تفکیک‌زدایی میان دال و مصداق، تنها مسئلهٔ تجربه شدن زندگی روزمره در قالب ترکیب‌بندی زمانی و مکانی دال‌ها نیست، بلکه همچنین مسئلهٔ محتوای خود ابژه‌های حقیقتاً فرهنگی نیز هست. از این‌رو، عکس‌وارنگاری[1] [در نقاشی] شباهتی به عرضه‌داشت‌های رئالیستی مصداق و بی‌قدر کردن مدرنیستی مصداق ندارد. در واقع، عکس‌وارنگاری ارزشی

1. photorealism

فوق‌العاده به مصداق می‌بخشد، اما خود مصداق را دال در نظر می‌گیرد. همین نکته را می‌توان در نقاشی‌های فکاهی مصور هنر پاپ اثر لیختنشتاین[۱] یا استفاده اَلکس‌کاکس از تدبیر وی در فیلم خود *Repo Man* ملاحظه کرد.

در این‌جا در هیچ‌موردی توجه بیننده به خود مصالح زیبایی‌شناختی جلب نمی‌شود، (برخلاف روشی که در مدرنیسم رایج بود) یا به «سطح پرده»، چنان‌که گرینبرگ در نظر داشت؛ در عوض، توجه بیننده به مصداق، به جهان واقعی جلب می‌شود، اما مصداق (در آن‌جا که به بیننده یادآوری می‌شود که جهان واقعی تا چه حد به داستان فکاهی مصوری تبدیل شده است، یا اکنون این جهان واقعی تا چه حد مرکب از داستان‌های فکاهی مصور است) دگرباره به دال تبدیل می‌شود. همین نکته را در فیلم‌های رایجی مثل متروی لوک‌بسون و فیلم‌هایی که ذکرشان رفت مشاهده کرد. این فیلم‌ها، مثل سینمای رئالیستی و برخلاف سینمای مدرنیستی، «تدبیر» را آشکار نمی‌سازند یا توجه بیننده را به قراردادهای سینمایی جلب نمی‌کنند. توجه در این فیلم‌ها، مثل فیلم‌های رئالیستی، به مصداق جلب می‌شود، جز این‌که در این‌جا مصداق، مانند گوش یا گل‌ها در مخمل آبی و اتومبیل‌های خیالی و واقعی در محل زندگی ژول در دیوا، به مجموعه‌ای از دال‌های کاذب، خوشنما و هیولاوش تبدیل می‌شوند.

اجازه بدهید با یک گمانه‌زنی، که هم نظری و هم سیاسی است، به بحث خاتمه دهم، به این صورت که به پیروی از هابرماس می‌گویم مدرن شدن فرهنگی، فرایند تفکیک و استقلال‌یابی است و پست‌مدرن شدن فرایند تفکیک‌زدایی و فروریزی[۲] است که باید با نوعی تحلیل توصیفی محض

---

۱ Lichtenstein: «نقاش، پیکره‌ساز و چاپگر آمریکایی (۱۹۲۳ ـ ۱۹۷۷). یکی از سردمداران جنبش پاپ‌آرت آمریکایی به شمار می‌آید. موضوع کارهایش غالباً، اشیایی پیش‌پا افتاده از جامعهٔ مصرفی آمریکا، داستان‌های فکاهی مصور، تقلید هزل‌آمیز از آثار مشهور هنرمندان دیگر [...] است.» (دایرةالمعارف هنر، ص ۴۸۹). ـ م.

2. implosion

در بارهٔ تغییر فرهنگی، آن را روشن کرد. آدمی از خود می‌پرسد «نیروی محرک» همهٔ این تغییرات کدام است؟ حتی اگر کسی، مثل من، با مارکسیسم کارکردی باریک‌بینانه‌ای از نوع مثلاً مارکسیسم جی.ای.کوهن همدلی کند و از ناسازگاری یا سازگاری مجموعه مشخصی از اشکال فرهنگی با مجموعهٔ مشخص دیگری از روابط تولید سخن بگوید، باز خواهان تبیین ویژگی‌های خاص این اشکال فرهنگی است. شاید جواب همهٔ این سؤالات در خود قلمرو فرهنگ نهفته باشد. فرضاً با تمایز خام میان «طبیعت اجتماعی» و «فرهنگ اجتماعی» شروع کنیم که در این میان فرهنگ اجتماعی معنای محدود بازنمایی را دارد نه معنای وسیع نماد را. با قبول این فرض، تاریخ فرهنگی غرب (و نه فقط غرب) به تسخیر فرایندی در می‌آید که در آن تمامیت «امور واقع اجتماعی»[1] بیش از پیش، بخش بیش‌تری از «امور واقع فرهنگی» را و بیش از پیش بخش کم‌تری از «امور واقع طبیعی» را در بر می‌گیرد. در برههٔ مشخصی از این گاهشماری (آغازِ مدرنیسم؟) امور واقع فرهنگی به نقطه‌ای می‌رسند که در آن دیگر بازنمایی صرف در نظرگرفته نمی‌شوند و باید کل مسئلهٔ مادیت آن‌ها و، از این‌رو، ویژگی آن‌ها به عنوان بازنمایی، بااهمیت تلقی گردد. این زمانی است که کامل‌ترین تفکیک و استقلال امور واقع فرهنگی رخ می‌دهد. امور واقع فرهنگی، کمی بعد در این سناریو، چنان غالب می‌شوند که برای دست یافتن به هژمونی، به چالش با امور واقع طبیعی می‌پردازند و حتی تا حدی هنجارساز می‌شوند. آنچه اکنون مسئله‌آمیز شده است نه ویژگی بازنمودها، آن‌سان که در مدرنیسم بود، که خود واقعیت است.

حال اگر پست‌مدرنیسم را فی‌نفسه تفکیک‌زدایی فرهنگی در نظر بگیریم، دلالت‌های سیاسی آن کدام است؟ چه بسا جواب این باشد که بعضی از گونه‌های تفکیک‌زدایی پست‌مدرنیستی، تلویحاً «ارتجاعی»اند و گونه‌هایی

---

1. social facts

دیگر، به‌طور بالقوه در بازسازی فرهنگ سیاسی چپ مؤثرند، و باز گونه‌هایی دیگر می‌توانند از لحاظ سیاسی در یکدیگر تداخل کنند: پیشنهاد من در بالا این بود که امتناع پست‌مدرنیستی از انواع هنر آوانگارد و نقد و، در عوض، پذیرش «آری‌گویی» و تکمیل الزاماً محافظه‌کارانه نیست. نتایج آن مخالفت با دولت مقتدر و حزب پیشتاز و همدلی با برخی اشکال آنارشیسم است. واکنش پست‌مدرنیستی نسبت به کالایی شدن، معمولاً رنگ‌های مختلفی به خود می‌گیرد. تفکیک مدرنیستی، چه از نوع آدرنویی‌اش باشد، چه از نوع برشتی و گداری‌اش، فاصله‌ای ایجاد می‌کند برای نقد بدون ابهامِ («عدم سرمایه‌گذاری میل») شکل کالایی و کالایی شدن فرهنگ. از سوی دیگر، پیام‌آوران نیمهٔ دههٔ ۱۹۶۰، ونتوری و وارهول، از تداخل فرهنگ و کالا استقبال کردند. مسلماً فرایند تفکیک‌زداییِ مورد ستایش آن‌ها به‌طور تصاعدی و به‌وضوح افزایش یافته است؛ فقط ظاهراً مکانیسمش تغییر کرده است. چیزی که حالا بیش‌تر نمایان است نه مستعمره شدن بازنمودها از جانب کالا (هرچند این یکی هم هنوز وجود دارد) بلکه مستعمره شدن کالا از جانب فرهنگ است. بنابراین، آگهی‌ها به عنوان واحدهای اطلاعات شکل گرفتند تا به فروش کالاهای بازار کمک کنند. سپس با ظهور مؤسسات تبلیغاتی، خود آگهی‌ها به کالا تبدیل شدند. طولی نکشید که ایماژها بیش از اطلاعات به محتوای این کالاهای جدید تبدیل شدند (لایس، ۱۹۸۳). گام نهایی در سال‌های اخیر ملازم شدن بازنمایی‌های فرهنگی موجود در موسیقی پاپ با ایماژها بود. سرانجام این‌که خود این آگهی‌های جدید، تا حدی مسبب احیای موسیقی سولِ آغاز دههٔ ۱۹۶۰، در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ بودند. همین حکایت مستعمره‌شدن کالا از جانب فرهنگ را می‌توان در بارهٔ پاپ‌ویدئوها گفت(فریث[1] و هورن،[2] ۱۹۸۷). از این‌رو، به نظر می‌رسد

---

1. Frith

تفکیک‌زدایی فرهنگی پست‌مدرنیستی میان بازنمودها و کالاها به‌وضوح نتایج فرهنگی و سیاسی مرتجعانه دارد.

استدلال اصلی پست‌مدرنیست‌هایی که با چپ سیاسی همدلی دارند ظاهراً این است که پست‌مدرنیسم می‌تواند از نوعی چپ سیاسی حمایت کند که ریشه در اصول کثرت‌باوری و «تفاوت» دارد. این امر ظاهراً حاوی تناقضی در خود است. چگونه پارادایم فرهنگی‌ای که اصل اساسی‌اش تفکیک‌زدایی است می‌تواند به فرهنگ سیاسی‌ای که ریشه در اصلِ ظاهراً عکسِ آن، یعنی «تفاوت»، دارد یاری رساند؟ شاید نمونه «ترجیح جنسی» در آگهی‌های معاصر و فرهنگ مردمی به طور کلی، کلیدی در این زمینه باشد. ابهام عمدی در ترجیح جنسی و سکسی ایماژها، واقعیت و امر هنجاری را مسئله‌آمیز می‌کند، روشی که چندان تفاوتی با شیوهٔ عمل سوررئالیسم و هنر پاپ (که پیش‌تر ذکرش رفت) ندارد. نتیجه این امر، دوسویگی بیش‌تر و تثبیت کم‌تر در جایگیری سوژه است. اگر سوژه کم‌تر تثبیت شود، آن‌گاه جا برای ساخته شدن هویت‌ها و هویت‌های جمعیِ منحرف از هنجار فراهم می‌آید (لوری، ۱۹۸۷)، یعنی فضا برای تفاوت باقی می‌ماند. پیش‌شرط دیگر تفاوت و تکثر چپ، رواداری است. ظاهراً رواداری سیاسی ـ فرهنگی نیز با «استقلال نسبی» سوژه در جایگیری فراهم می‌شود که بازنمایی تفکیک‌زدایی شده به آن پروبال می‌دهد.

---

2. Horne

بخش سوم

مدرنیسم و پست‌مدرنیسم:

همبستگی‌های اجتماعی

۸

مدرنیسم و هویت بورژوازی: پاریس / وین / برلین

در دهه‌های واپسین قرن بیستم، زندگی فرهنگی شهرهای بزرگ غربی تغییر کرد. یکی از مسائل مهم در مباحثات فعلی مربوط به «مدرنیته» و «مدرنیسم» ماهیت و اهمیت این تغییرات است. آیا این مدرنیسم، به تعبیر هابرماس، عمیق‌کردن و گسترش پروژهٔ روشنگری عقل‌باورانه است؟ [۱] یا این پروژه را تضعیف می‌کند؟[۲] در این‌جا می‌کوشم با بررسی تغییراتی که در هنر و معماری در پاریس و وین و برلین در طول این دوره رخ داده، نشان دهم که امر «مدرن» واحدی در کار نیست و آنچه هست انواعی از مدرنیسم است که هر کدام ویژگی‌ها و معانی ملی خاصی دارند. استدلال خواهم کرد که می‌توان مدرنیسم وینی را، به معنایی، نوعی مدرنیسم «باروک»[1] در نظر گرفت که تا حد زیادی در مقابل پروژهٔ روشنگری قرار می‌گیرد، و این‌که مدرنیسم پاریسی، در واقع نشان از عقلانیت تشدیدیافتهٔ روشنگری داشت. در این میان، مدرنیسم برلینی، روی هم رفته معجون متفاوت و به یقین غریب‌تری بود. درونمایهٔ این مدرنیسم گاهی ناعقلانیتی شدید بود و گاهی عقلانیتی حاد

---

۱. Baroque : «در متون هنری به عنوان صفت و اسم به‌کار می‌رود، و نیز در معانی تاریخی و انتقادی مصطلح است. ریشهٔ لغوی آن محتملاً واژه 'باروکو 'ی پرتغالی (یعنی مروارید غیرمنظم) بوده است. تا سدهٔ نوزدهم، واژهٔ 'باروک ' [با واژگانی] چون غیرمعقول، بی‌تناسب و کج و معوج ترادف معنا داشت. بورکهارت (۱۸۵۵) و ولفین (۱۸۸۸) به این واژه اعتبار تازه بخشیدند و آن را تا حد یک اصطلاح فنی در تاریخ هنر و نقد هنری ارتقا دادند» (دایرةالمعارف هنر، ص ۶۶). ـ م.

و باز در مواقعی به نظر می‌رسید که به منطق هیچ‌کدام از این دو مقوله تن نمی‌دهد.

من برای آن‌که این تفاوت‌ها و ویژگی‌ها را نشان دهم، به جایگاه بورژوازی‌های متفاوت ملی، به‌ویژه در این سه شهر، نظر خواهم افکند. در هر سه مورد، رابطهٔ بورژوازی با دیگر کارگزاران جمعی و با «دیگریِ با اهمیتِ»[1] آن است که شکل بورژوازی ــ و ماهیت مدرنیتهٔ شهر ــ را تعیین می‌کند. استدلال خواهم کرد که باید مدرنیسم وینی را، در بدو امر، از جهت رابطهٔ بورژوازی آن با اشراف‌سالاری درک کرد. در پاریس، رابطه با خرده‌بورژوازی است که اهمیت دارد و در برلین، رابطه با دولت مهم تلقی می‌شود.

فیلسوفان و نظریه‌پردازان زبان مدرن و مورخان معماری در مکتوبات پرحجم کنونی در بارهٔ مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، بیش از دیگران دست داشته‌اند. این امر منجر به نادیده‌گرفتن عجیب بُعد اجتماعی و مخصوصاً اهمیت طبقهٔ اجتماعی شده است. دو استثنای مهم از این حیث آثار مورخان فرهنگی، تی.جِی.کلارک و کارل شورسکه، است. کتاب‌های آن‌ها، نقاشی زندگی مدرن[2] و وینِ پایان قرن،[3] اگرچه نزد حلقه‌های خاص شناخته شده‌اند، انعکاس چندانی در مباحثات عمومی نداشته‌اند. به نظر من، دلیل این امر، نه به‌رغمِ، بلکه به علت آن است که کار آن‌ها در نهایت، کاری جامعه‌شناختی است. یکی از اهداف این مقاله، نشان دادنِ غنای جامعه‌شناختی کار کلارک و شوارسک است، هم از جنبهٔ فهم آنچه مدرنیسم است و هم در تبیین مدرنیسم از طریق هویت بورژوازی در پاریس و وین.

در این فصل دو نکته را مطرح می‌کنیم: یک برنهاد کلی و یک برنهاد تطبیقی.

---

1. significant other
2. *The Painting of Modern Life*
3. *fin-de-siecle Vienna*

برنهاد کلی این است که گسست هویت ثابت بورژوازی، امکان پیدایش مدرنیسم را فراهم آورد و این در نوعی دور مطبوع[1] به تزلزل هویت بورژوازی کمک کرد. با این حال، هدف اصلی این مقاله بررسی این برنهاد تطبیقی است که نشانه‌های خطوط اصلی مدرنیسم‌های گوناگون را می‌توان با بررسی انواع مختلف هویت‌های (گسیختهٔ) بورژوازی یافت؛ علاوه بر این، می‌خواهم به این نکته بپردازم که این تنوع در هویت بورژوازی و، از این‌رو، در مدرنیسم‌های ملی، تا حد زیادی ناشی از جایگاه طبقات متفاوت و خرده طبقات است در (۱) بلوک قدرت و (۲) بلوک آن‌هایی که با بلوک قدرت در مبارزه‌اند.

پس این فصل به چهار بخش تقسیم می‌شود. بخش اول به ملاحظهٔ نظام‌مند چیستی مدرنیسم می‌پردازد. ادعای اصلی در این‌جا آن است که مدرن شدن فرایند تفکیکِ (۱) حوزه‌های فرهنگی و (۲) قلمرو فرهنگی از قلمرو اجتماعی است. مدرنیسم که نوک کوه یخش در نیمهٔ قرن نوزدهم پدیدار می‌شود ولی شرایط اجتماعی آن از لحاظ وجودی، فقط در انتهای قرن نوزدهم غالب می‌آید، حد نهایی این تفکیک است، نقطه‌ای که در آن حوزه‌ها به استقلال کامل می‌رسند. بر این مبنا، استقلال کامل و خود ارجاع‌گریِ حوزهٔ زیبایی‌شناختی، با استقلال‌یابی خودِ امر اجتماعی قرین می‌شود. پس دو حوزهٔ زیبایی‌شناختی و اجتماعی، هر یک بر مبنای «واقع‌بودگی»[2] خود، همزیستی دارند. عرضهٔ «واقع‌بودگی» امر اجتماعی از طریق «واقع‌بودگی» امر زیبایی‌شناختی، مرحله‌ای بس مهم، (نخست به صورت رئالیستی و بعد به صورت ناتورالیستی) از این فرایند مدرن شدن است. پس از این مرحله است که مدرنیسم زیبایی‌شناختی به خود ارجاع‌گریِ تام و تمام نایل می‌شود.

در بخش دوم این فصل نگاهی می‌اندازیم به پاریس و وین و سپس به

---

1. virtuous circle
2. facticity

هنرهای بصری و ساخت اجتماعی فضای شهری که تا حد زیادی به ترتیب مدیون کارهای کلارک و شورسکه است. در هر دوی این عرصه‌ها، نوعی مدرنیسم پاریسیِ مشخصاً «مردمی»، در مقابل همتای وینی «باروک»اش قرار داده شده و مبنای طبقاتی این تقابل روشن شده است.

پس از آن به بررسی انواع مختلفی از منابع جهت تحقیق در مدرنیسم برلینی به صورتی مفصل‌تر و عمیق‌تر خواهم پرداخت. با این کار در جوار تبیین طبقاتی اجتماعی مدرنیسم به درونمایهٔ دیگری دست خواهیم یافت. این درونمایه عبارت است از تقابل جامعهٔ مدنی با دولت. استدلال من در این‌جا این است که هویت بورژوازی آلمانی از اساس مبتنی بر ایدئولوژی دولتی بود و مدرنیسم فرهنگی در چالش با این هویت، در عین حال به چالش با ساخت دولت آلمانی پرداخت. بخش سوم این مقاله، بررسی نقش دولت است ــ اول از لحاظ بازسازی بافت شهریِ برلینِ در حال مدرن شدن و سپس به عنوان دشمن اصلی جنبش «انشعاب»[1] شهر در هنرهای بصری.

در چهارمین و آخرین بخش فصل نگاهی می‌اندازیم به نقش یهودیان در برلین مدرنیست. یهودیان در این‌جا به عنوان بخشی از خرده طبقه‌ای جدید در بورژوازی آلمانی دارای اهمیت زیادی هستند. آن‌ها در این نقش، اساساً سهم اصلی را در مقام مولد و مصرف‌کننده، در نهادهای مدرنیسم زیبایی‌شناختی دارند. یهودیان برلین که از دولت و به لحاظ نمادین از بورژوازی بیرون رانده شده‌اند، متحدان مدرنیسم و در عین حال هوادار جامعهٔ مدنی در برابر دولت آلمانند.

---

۱. secession: انشعاب [آلمانی: زنسه‌سیون] اصطلاحی است در بارهٔ گروه‌هایی از هنرمندان آلمانی و اتریشی که در دههٔ ۱۸۹۰ از سازمان‌های آکادمیک خارج شدند و به جنبش‌های جدید (عمدتاً امپرسیونیسم و آرنوو) پیوستند. مهم‌ترین آن‌ها انشعاب مونیخ (۱۸۹۲)، انشعاب وین (۱۸۹۷)، انشعاب برلین (۱۸۹۹) است. در این میان، انشعاب برلین پیشروترین بود که پس از رد آثار مونش از سوی انجمن هنرمندان برلین شکل گرفت. بعداً از انشعاب برلین، گروه دیگری با عنوان 'انشعاب جدید' جدا شدند.» (دایرةالمعارف هنر، ص ۵۳). ـ م.

مدرنیسم: «واقع‌بودگی» فرهنگی و اجتماعی

شاید بتوان از طریق چارچوب زمان‌آزمود[1] جامعه‌شناسی مدرن شدن، مسئلهٔ مدرنیسم زیبایی‌شناختی را بهتر درک کرد. اشارهٔ من به جامعه‌شناسی کارکردی ـ ساختاری اولیه است که در آن مدرن شدن، با صراحت کامل، فرایندِ تفکیک‌ساختاری (Ausdifferenzierung) در نظر گرفته می‌شود. در این‌جا جوامع مدرن شده در مقایسه با جوامع سنتی به طور کاملاً آشکاری دارای ساختارهای اجتماعی بسیار تفکیک‌شده هستند. یورگن هابرماس در نظریهٔ کنش ارتباطی[۳] از این چارچوب، به خصوص در تحلیل قلمرو فرهنگی، استفاده کرده است. بیان خام این شاکله چنین است: می‌توان از طریق مقایسهٔ «مذاهب جهانی» مدرن‌تر با فرهنگ‌های جوامع ابتدایی، گام‌های آغازین مدرن شدن فرهنگی از طریق تفکیک را دید. مذاهب جهانی در مقایسه با جوامع ابتدایی، بانی «پیشرفتی» شدند که طی آن افراد آموختند بین بازنمایی‌ها در قالب کلمات، مفاهیم و مقولات، و فرایندها و ابژه‌های محسوس و واقعی فرق بگذارند. علاوه بر این، در مذاهب جهانی، امر مقدس از امر اجتماعی جدا شد. یعنی، همان طور که پارسونز تأکید می‌کند، مذاهب ابتدایی «درون‌ماندگار»ند، حال آن‌که مذاهب جهانی «برشونده»اند.[۴] این جهانی شدن در دورهٔ به اصطلاح «مدرن اولیه»، که طی آن هستی‌های نمادین از هستی‌های واقعی بیش‌تر جدا می‌شوند، نشان از گامی دیگر به جلو دارد، و شاید بشود مثل ماکس وبر گفت که این نوعی مرحله انتقالی در حرکت به سوی مدرنیته‌ای تمام‌عیار است که در قرن‌های هفدهم و هجدهم پدید آمد. اکنون می‌توان از پیشرفت «نظم‌های زندگی» خودسامان یا «حوزه‌های ارزشی» و مخصوصاً از استقلال‌یابی قرن نوزدهمی حوزه‌های نظری اخلاقی و زیبایی‌شناختی سخن به میان آورد[۵] اما هنوز استقلال‌یابی تمام و کمال و

---

1. time - tested

بدین‌سان تفکیک فرهنگی کامل صورت نپذیرفته است. مثلاً هنوز در قانون طبیعی روشنگری، حوزهٔ اخلاقی و نظری جدا نشده‌اند، تا حدی که اعتبار عملی اخلاقی یا هنجاری، باز هم غالباً موکول به حقیقت(نظری) است. به علاوه، حوزه‌های فرهنگی هنوز کاملاً از واقعیت بیرونی جدا نشده‌اند، همچنان‌که مفروضات غیرمسئله‌آمیز رئالیسم زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی هنوز غالبند.

تنها با گسترش تفکیک بنیادی‌تر در دهه‌های نزدیک به پایان قرن نوزدهم است که امکان سخن گفتن از مدرنیتهٔ فرهنگی تفکیک‌شدهٔ درخور و تمام‌عیار به وجود می‌آید. این استقلال‌یابی بنیادین در حوزه‌های فرهنگی به معنی جدایی مشخص از آن چیزی است که به «بنیادگرایی»[۱][۶] معروف است. «بنیادگرایی» به این معنی است که مجموعه‌ای از پدیده‌های بیرونی، نظمی را به عملی فرهنگی تحمیل می‌کنند یا در مقام بنیادی برای آن عمل می‌کنند. مثلاً در حوزهٔ نظری یا معرفت‌شناختی، بنیادگرایی متضمن این باور است که مفاهیم یا گزاره‌ها تا حدی مطابق با جهان واقعی‌اند؛ بنیادگرایان در اخلاق ممکن است به اخلاق غیرمشروط باور داشته باشند. آن‌ها در زیبایی‌شناسی چه بسا به شرایع[۲] رئالیستی اهمیت دهند که در هنرهای بصری به چشم‌انداز قرن پانزدهمی و در ادبیات به نوعی ساخت نظم‌یافتهٔ روایتی از بیرون ارزش می‌نهد. تمامی این بنیادگرایی‌ها دستخوش چالش‌هایی به تمام معنی‌اند، چالش‌هایی که شاید مستقیم‌ترین و تأثیرگذارترین جلوهٔ خود را در شک‌ورزی معرفت‌شناختی، اخلاقی و زیبایی‌شناختیِ ریشه‌ای نیچه در مدرنیسم فرهنگی آغاز قرن [بیستم] یافتند.

دلالت‌های این گسست ریشه‌ای از انواع بنیادها و این استقلال‌یابی ریشه‌ای حوزه‌های فرهنگی کدام است؟ به بیان ساده، این دلالت‌ها عبارتند

---

1. foundationalism 2. canons

از احتمال[1] و واقع‌بودگی و آنچه وبر Elgengestzlichkeit / خودقانونگذاری نامید.[۷] به این معنی که اعمال در حوزه‌های نظری، اخلاقی، عملی و زیبایی‌شناختی به‌واسطهٔ استقلالشان از نظم تحمیلی بیرونی «احتمالی» می‌شوند. این اعمال فرهنگی، در استقلالشان، صاحب نوعی «واقع‌بودگی» مشروط یا «جسمیت»[2] می‌شوند که بسیار شبیه مادیت نامقدس اعمال زندگی روزمره است. Elgengestzlichkeit یعنی خودقانونگذاری، یعنی این‌که دانش‌های علمی مختلف و هنرها، در غیبت «قانونگذاری» بنیادانگارانه یا تحمیلی از بیرون، خود باید حدود قانون و شرایط اعتبار خود را مشخص کنند.

پس مدرنیسم را می‌توان غیبت نظم تحمیلی از بیرون بر اعمال زیبایی‌شناختی دانست. این امر دو امکان از نوع ایده‌آل پدید می‌آورد. اعمال زیبایی‌شناختی یا می‌توانند این غیبت نظم بیرونی را ارج بگذارند و بر بی‌نظمی، اتفاقی بودن و غیرعقلانی بودن در ابژه‌های فرهنگی تأکید کنند یا این‌که برای خود نظمی خودسامان به‌وجود آورند. این امکان دوم برای مدرنیسم تا حدی آن چیزی است که آدرنو، وقتی صحبت از «عقلانیت زیبایی‌شناختی» می‌کند، به آن اشاره دارد. این دو نوع استقلال مدرنیستی را می‌توان در سیر کار آرنولد شوئنبرگ دید. در موسیقی غربی، چارچوب ثابتِ استواری و نظم، عبارت بود از نظام هارمونیک دیاتونیک[3] که در دوران رنسانس شکل گرفت. موومان، در موسیقی غربی، حتی از همان آغاز قرن هفدهم و هجدهم، همیشه برخلاف نظام دیاتونیک و متمایل به تنافر یا ناهمخوانی بوده است. اما این موومان همیشه در پایان به نظم یا به «کادانس»، به قالب آکورد سه لحنی، رجعت می‌کند که مبنای «اقتدار، ثبات، همخوانی و

---

1. contingency 2. materiality

۳. diatonic: «گام طبیعی که مجموع فواصل بین نت‌های آن شامل پنج پرده و دو نیم‌پرده است. گاهی شامل دو تتراکورد یا دانگ که به وسیلهٔ یک فاصله دوم بزرگ از هم جدا می‌شوند، مانند گام کوچک و بزرگ» (فرهنگ تفسیری موسیقی، ترجمه و گردآوری بهروز وجدانی، ص ۱۶۶).ـ م.

وقار است.»[۸] در قرن نوزدهم، بتهوون و مخصوصاً واگنر در جهت بسط ناهمخوانی حرکت کردند. شوئنبرگ در نخستین اثر خود، در «آتونالیته» ناهمخوانی را از هرگونه قیدی رها ساخت. شوئنبرگ در این‌جا هنگام تأکیدش بر احتمال به اولین نمونهٔ ایده‌آل کاربست مدرنیستی نزدیک می‌شود. وی بعداً با بسط نظام دوازده لحنیِ خود دومین نمونهٔ ایده‌آل مدرنیستی را جلوه‌گر می‌سازد؛ به این معنی که کاملاً روشن است که این نظم جدید، نظمی خلق شده و مفروض است. چنان‌که شورسکه می‌گوید، شوئنبرگ با موسیقی دوازده لحنی‌اش، «بَر ایمان به تصوری عریان از دنیا پای می‌فشارد که هم پذیرای واقعیتی غربال‌شده است و هم نظمی را بر آن بار می‌کند که جزءلاینفک آن نیست.»[۹]

استقلال بسیار بنیادین اَشکال فرهنگی مدرنیستی باعث می‌شود تبیین تاریخی ـ اجتماعی آن‌ها سخت دشوار گردد. چگونه می‌توان برای اعمالی که اصل اساسیشان استقلال از جامعه است تبیینی اجتماعی به دست داد؟ در سال‌های اخیر، بعضی تحلیلگران مانند شورسکه، بل، مارشال برمن و تی.جِی.کلارک[۱۰] کوشیدند به این مسئله بپردازند، هرچند، به نظر من، در این راه چندان موفق نبودند. چیزی که روشن است، چنان‌که دانش‌پژوهان دیگر به کرات نشان داده‌اند، این است که در قلمرو زیبایی‌شناسی و جامعه، تغییراتی تقریباً ملازم هم رخ داده است. چنان‌که اشاره کردم، آنچه در حوزه زیبایی‌شناسی رخ می‌دهد گسست آشکار از نقطهٔ اتکایی است که نظم بیرونی تحمیل می‌کرد. در حوزهٔ اجتماعی می‌توان چهار پدیدهٔ موازی را به صورت زیر تشخیص داد که همگی متضمن گسست از بنیادها، نظم و ثبات هستند:

(۱) نفی تاریخ. مدرنیسم در پاریس، وین و برلین، گسستی بود از سبکِ تاریخی یا تاریخگرای مقدم که به ویژه در نقاشی و معماری غالب بود. نقاشان، چهره‌های تاریخی را مطابق نمونه تصویر می‌کردند و آکادمی‌های

ملی هنر، سبک کلاسیک این نقاشی‌ها را به عنوان سبک «رسمی» تقدیس می‌کردند. در معماری از سبک‌های تاریخی بزرگ پیشین تقلید می‌شد. مطمئناً این پذیرش پیش‌مدرنِ تاریخ، با تغییر و حرکت ناسازگار بود. از سوی دیگر، تاریخ به ثبات و انسجام و هویت‌های فردی و ملی مربوط بود. به علاوه، این انسجام از مفروضات لیبرالی در بارهٔ پیشرفت تاریخی لاینفک بود. انکار مدرنیستی سبک تاریخی و تاریخ، فی‌نفسه به معنی پذیرش حرکت و تاریخ بود. این انکار به معنی انکار نسل‌های تاریخی و، از این‌رو، مرکززدایی از هویت‌های ملی و فردی بود. تخریب مدرنیستی و نیچه‌ایِ ایدهٔ پیشرفت تاریخی ضمناً تخریب مفروضات مربوط به نظم، اقتدار، انسجام، همخوانی و وقار بود.

(۲) شهرنشینی و گسیختگی در احساس پایدار زمان و مکان. شهرنشینی همراه شد با ساختن راه‌آهن شهری و ملی. استفاده از این وسیلهٔ حمل و نقل به معنی تغییری عظیم در تجربهٔ گذرایی[1] و در این میان افزایش حادِ کمیت انگیختارهایی بود که در واحدی مشخص از زمان به ادراک درمی‌آمد. این امر می‌توانست حاوی تجربهٔ به‌هم ریختهٔ زمان یا، برعکس، حاوی نوعی گذراییِ دوبارهٔ نظم‌یافته باشد آن‌گونه که در تجربهٔ نیروهای جدید کار کارخانه‌ای پیش آمده بود. نه تنها تجربهٔ زمان بلکه تجربهٔ مکان هم، در مقایسه با تجربهٔ آن‌ها در روستا یا شهرِ «پیش‌مدرن»، دگرگون شده بود. فضای شهری مختلط جدید حاوی تجربهٔ شمار بیش‌تر و انواع بیش‌تری از تأثیرات بود.[۱۰] این فضا متضمن خلق فضاهای عمومی گشوده و غیرشخصی بود. وین و برلین، از هر لحاظ، همچون شهرهای آمریکایی مثل شیکاگو، شهرهای نوعاً «مدرنیست»تری بودند تا شهرهایی مثل لندن و پاریس که رشد کندتر و ارگانیک‌تری داشتند. جمعیت وین و برلین در نیمهٔ قرن، از سال ۱۸۶۰ تا ۱۹۱۰، دست‌کم چهار برابر شده بود. این گسست از مفروضات مکانی ـ

1. temporality

زمانی نه فقط در دنیای هنر، که در فلسفه نیز قراینی داشت؛ از آمیختگی زمان و مکان در سوژه در «زیبایی‌شناسی برشوندهٔ» کانت تا نوشته‌های [ژولیوس] برگمان.

(۳) ایدِ و اگو. البته در این برهه شماری از مفروضات مربوط به آگاهیِ عقلاً نظم‌یافتهٔ انسان با تردید روبرو شد. این «غلیان غرایز» در عین حال غلیان احتمال در دنیای نظم بود. این انرژی لیبیدویی، همین که رها شد، توانست خود را به قالب نوعی نظم درآورد، چنان‌که در نظریهٔ فروید و کاربست روانکاوی چنین شد، یا این‌که توانست از همین وضع احتمالی‌اش محظوظ شود، چنان‌که در نظریه خواست قدرت نیچه می‌بینیم. خوانندهٔ آثار پروست، مان یا موزیل بی‌درنگ می‌تواند این مفهوم را دریابد که این تجربه به قلمرو نظریه محدود نماند و به درون لایه‌های بورژوازی نفوذ کرد.

(۴) مبارزه با استیلای بورژوازی. مدرنیسم زیبایی‌شناختی همزمان با گذار سرمایه‌داری «لیبرال» به سرمایه‌داری «سازمان‌یافته» پدید آمد.[۱۱] مشخصهٔ این گذار، از جمله، نفوذ طبقات عامه به صحنهٔ اجتماعی و سیاسی بود. هژمونی اجتماعی و سیاسی بورژوازی شاید به معنایی، چندان بی‌شباهت به تجربه‌ای نبود که در قالب نظم و انسجام صورت می‌گرفت و پیش‌تر از آن سخن گفتیم. در واقع، نزدِ بسیاری از دانشمندان علوم اجتماعی هژمونی بورژوازی مبنای انواع دیگری از انسجام بود که اکنون ذکرشان رفت. ظهور ناگهانی طبقهٔ کارگر سازمان‌یافته‌ای که در سطحی بسیار چشمگیر به کنش صنعتی می‌پرداخت، یا نه فقط دستیابی طبقهٔ کارگر به حق رأی، بلکه شکل‌گیری احزاب توده‌ای برای اولین بار، به خصوص احزاب طبقهٔ کارگر، حداقل باید تا حدی چونان نفوذ احتمال و آشوب به دنیای نظم، تجربه شده باشد. به همین ترتیب هم باید از ورود نیروهای سیاسی ضد یهود خرده‌بورژوازی رشد یابنده به عالم سیاست یاد کرد. از لحاظ اجتماعی نیز، با پیدایش بلوارها و فروشگاه‌های بزرگ و ایستگاه‌های راه‌آهن، طبقات عامه

بیش‌تر در چشم بورژوازی نمود پیدا کرد؛ این‌ها دیگر در حلبی‌آبادهای گم‌وگور سنتی خود دور از نظر نبودند.

هر یک از این عوامل اجتماعی، در قلمرو زیبایی‌شناسی نیز قرینه‌ای مدرنیستی داشت. هر کدام از آن‌ها جزءلاینفک بحران‌های تغییر قرن در استیلای بورژوازی بود. آن‌ها بر روی هم در تبیین زایش و دوام مدرنیسم زیبایی‌شناختی سهم بسزایی دارند.

اما سخن گفتن از فرایندهای موازی همزیست در حوزه‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی، تبیین چندان مجاب‌کننده‌ای نیست، چرا که دقیقاً به مکانیسم‌های علّی که دو حوزه را به هم مربوط می‌کند نپرداخته است. به نظر تی. جِی. کلارک شاید بتوان این مکانیسم‌ها را در محتوای آثار مدرنیستی و کهنهٔ مدرنیستی[1] کشف کرد. انقلاب مدرنیستی در هنر تا حد زیادی انقلابی فرمالیستی است یا انقلابی که در آن مبنای داوری در هنر بیش از آن‌که محتوا باشد، صورت است. البته انقلاب مدرنیستی به معنای گسست از زیبایی‌شناسی سنتی امر زیباست که ضمناً نوعی زیبایی‌شناسی بنیادگرایانهٔ نظم هم هست. بر این اساس، این انقلاب نه تنها به معنی بی‌توجهی به محتواست، بلکه همچنین از بی‌توجهی به صورت زیبایی‌شناختی سنتی و تثبیت شده نیز حکایت می‌کند. نزد مدرنیست‌ها (و در این مورد منتقدان بسیار متفاوتی مثل آدرنو و کلمنت گرین، اتفاق نظر بسیاری دارند) مهم‌ترین امر در تعیین ارزش زیبایی‌شناسی، کار نظام‌مند [هنرمند] روی امکانات نهفته در ماده‌ای زیبایی‌شناختی است.[۱۲] مع‌هذا، مفتاح فهم این انقلاب صورت‌باورانه، بررسی محتوای آثار اولیه و کهنه‌مدرنیستی است.

استدلال اصلی، چنان‌که کلارک مطرح کرده، به صورت زیر است: نقاشی کهنه‌مدرنیستی، مثلاً تصویرهای ناتورالیستی و امپرسیونیستی «نقاشی‌هایی از زندگی مدرن»اند. یعنی محتوای این نقاشی‌ها، برخلاف نقاشی تاریخی،

---

1. proto-modernist

زندگی مدرن است. برای حضور چنین محتوایی در قلمرو زیبایی‌شناختی، لازم بود که زندگی مدرن در قلمرو اجتماعی به وجود آمده باشد. این نکته آغاز مکانیسمی تبیینی است که رابطهٔ بین حوزه‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی را روشن می‌کند. حال باید مکانیسمی را شناسایی کرد که محتوا و صورت را در قلمرو زیبایی‌شناختی به هم پیوند می‌دهد. مبارزهٔ امپرسیونیسم با نقاشی آکادمیک مبارزه‌ای بود هم بر سر صورت و هم بر سر محتوا. هم در محتوا و هم در صورت، تغییری قرینه از امر کلاسیک و ایده‌آل به امر روزمره و محتمل رخ داده بود. مانه و سورا[1] و نقاشان دیگر، با نقاشی تفریحات عمومی در پارک‌ها و کافه‌های ساز ضربی و روسپی‌خانه‌ها، به جای ترسیم چهره‌های ایده‌آل تاریخی، دیگر نه نظم بلکه احتمال را تصویر می‌کردند. آن‌ها با جدا شدن از اصول طراحی کلاسیک، جانب ترسیم احتمال را در صورت گرفتند. نتیجهٔ منطقی این امر، گام کوتاهی بود که از ملاحظهٔ واقعیت اجتماعی به مثابهٔ احتمال و واقع‌بودگی به ملاحظهٔ خود فرایند نقاشی در قالب این احتمال و واقع‌بودگی برداشته شد.[۱۳] اگر زندگی اجتماعی دیگر فاقد نظم ایده‌آل تلقی شود بلکه برساخته از اعمال مادی روزمره به شمار آید، پس نقاشی هم که جزء لاینفک زندگی اجتماعی است، باید از اعمال مشابهی ساخته شده باشد. پس کانون توجه باید به خود فرایند نقاشی معطوف شود (چنان‌که در مدرنیسم چنین شده بود)، نه به آنچه نقاشی می‌شد. از این‌رو، ما از مدرنیسم در محتوا به مدرنیسم در صورت می‌رسیم. یا، چنان‌که کلارک با اشاره به المپیای مانه به عنوان مثالی از انقلاب در محتوا و صورت می‌گوید: «المپیا نه رمز است نه فاحشه‌ای سطح بالا، بلکه وجود واقعی و قطعی (زن‌برهنه‌ای) روی بستر، مفتاح فهم این نقاشی است.»[۱۴]

در پرتو این تبیین، «رئالیسم» و مدرنیسم اولیه یا کهنه مدرنیسم یکسره در

---

1. Seurat

مقابل هم قرار نمی‌گیرند، بلکه آن‌ها دو جنبه (یا صورت و محتوای) فرایند یکسان مدرن شدن در حوزه زیبایی‌شناسی‌اند. بدین‌سان می‌توان بدون تناقض‌گویی، بودلر و فلوبر را هم رئالیست دانست و هم مدرنیست اولیه. هنگامی که بودلر به مانه نوشت: «شما اولین فردی هستید که از هنر خود می‌بُرید»[۱۵]، احتمالاً قصد داشت بر «شما» تأکید بگذارد تا برساند که او هم اولین فرد در «بریدن» از هنر خویش است. بودلر اولین فرد در هنر خود بود که هم از محتوا و هم از صورت برید. بریدن بودلر، یعنی جدایی او از محتوای کلاسیک و ایده‌آل، گزینش محتوای رئالیستی خیابان‌های پاریس بود. بودلر به لحاظ بریدن از صورت، یعنی به لحاظ جدایی‌اش از هنجارهای مرسوم شاعرانه، کهنهٔ نمادگرا یا مدرنیست بود. در رمان، بالزاک و استندال و مخصوصاً زولا از امر کلاسیک و ایده‌آل رو برمی‌گردانند و متوجه امر روزمره و اجتماعی می‌شوند و به تصویر گسترش مدرن شدن در محتوا می‌پردازند، به نحوی که نهایتاً در آثار زولا شاهد تصویری از احتمال محض هستیم. با این حال، مدرن شدن در صورت، در آثار این نویسندگان، برخلاف آثار فلوبر که به همان اندازه رئالیست است، هنوز رخ نداده است. از میان این نویسندگان، تنها فلوبر است که درس‌های مربوط به احتمال در محتوا را در مورد احتمال در صورت به‌کار می‌بندد. برای زولا، محتوای مدرنیستی، اگرچه به واقع‌بودگی و احتمال پیوسته بود، اما از نهایت معنا برخوردار بود. فلوبر با اختیار کردن احتمال در محتوا و، در نتیجه، محتوای ناتورالیستی در مادام بواری، تحت تأثیر خصلت جزئی و بی‌معنای چنین محتوایی قرار دارد. آنچه برای او اهمیت داشت، برعکس، کلمات خود رمان بودند که به نظر او باید همچون مدل موسیقی جدا از محتوای روایت جریان می‌یافتند و ارزش زیبایی‌شناختی خود را از طریق روابط مبتنی بر همخوانی و ناهمخوانی به دست می‌آوردند. فلوبر مظهر تحول دیگری در مدرن شدن بود که طی آن

مصداق اثر هنری پس از تبدیل امر ایده‌آل و بی‌زمان به امر محتمل، اکنون از امر محتمل به بی‌معنایی محض می‌رسید. حالا دیگر تا تغییر به سوی استقلال‌یابی آشکار و خودقانونگذاری و ناپدیدشدن کامل مصداق به شیوهٔ آثار موندریان و پولاک گامی بیش نمانده بود.

در این بخش کوشیدم طرحی مقدماتی برای تعریف مدرنیسم ترسیم کنم و سعی کردم رابطهٔ عام میان مدرنیسم و بورژوازی را نشان دهم. رشتهٔ بحث از حوزهٔ اجتماعی به حوزهٔ زیبایی‌شناسی کشیده شد. ادعای اصلی این بود که چالش با نظم و ثباتِ هژمونی بورژوازی در حوزهٔ اجتماعی، چالشی بود در مقابل نظم و استواری، ابتدا در محتوا و بعد در شکل در حوزهٔ زیبایی‌شناختی.

مدرنیسم مردمی در برابر مدرنیسم باروک: پاریس و وین

اولین بخش این فصل اختصاص یافته است به مجموعه‌ای از برنهادها و استدلال‌ها در مورد توصیف مدرنیسم (زیبایی‌شناختی). بخش اصلی این فصل را به تبیین مدرنیسم اختصاص داده‌ام. از این رو، می‌خواهم ابتدا به کمک نهادهٔ شورسکه و کلارک به موارد وین و پاریس بپردازم. در این‌جا خواهیم دید که مدرنیسم زیبایی‌شناختی در هر دو شهر، تحت تأثیر تزلزل هویت بورژوازی بر اثر سرریز طبقات عامه و «خطرناک» به درون حوزهٔ عمومی است. این امر در مدرنیسم فرهنگی وینی به صورتی کمابیش روان‌شناختی رخ می‌دهد، یعنی در قالب تهدید غرایز نسبت به عقلانیت اگو ظاهر می‌شود. اما در پاریس، به صورتی سرراست‌تر و گویی به نحوی جامعه‌شناختی، در مادهٔ کار و سبک نقاشی هنر مدرنیستی و کهنه‌مدرنیستی منعکس می‌شود. در وین، چالش بنیادین این زیبایی‌شناسی خام غرایز، سریعاً به زیبایی‌شناسی تزئینی و بدون چالش باروک تبدیل می‌شود. این امر تا حد زیادی ناشی از تأثیر هژمونی نمادین اشراف‌سالاریِ درباری در تعیین

هویت بورژوازی وینی است. در پاریس، قدرت چالش ضد هژمونیک مردمی و، بنابراین، چالش بنیادین مدرنیسم فرانسوی از بین نرفت.

هنرهای بصری: مدرنیسم «روان‌شناختی» درمقابل مدرنیسم «جامعه‌شناختی»

هژمونی سیاسی و اجتماعی بورژوازی اتریش[1] بسیار دیر و بسیار ناگهانی شکل گرفت و اندک زمانی بیش نپایید. پس از شکست لیبرالیسم در سال ۱۸۴۸، توالی حوادث نشان از پیروزی بعدی لیبرالیسم دارد. از این‌رو، سال‌های ۱۸۴۸ و ۱۸۴۹ سال‌های اصلاح بزرگ نظام آموزشی اتریش بود؛ در پی شکست ارتش از فرانسه / پیمونته[2] در سال ۱۸۵۹، حکومت مشروطه مستقر شد و شکست ارتش از پروس در سال ۱۸۶۶، لیبرالیسم را آن‌قدر به قدرت دولتی نزدیک کرد که به نظر می‌رسید دارد قدرت کامل را به دست می‌گیرد، و این امر در سال بعد منجر به استقرار سلطنت دو نفره شد. با این حال، نظم جدید در اوایل دههٔ ۱۸۸۰، از یک سو، در معرض تهدید پیدایش جنبش‌های توده‌ای ضد یهودی و از سوی دیگر، در معرض تهدید جنبش‌های طبقه کارگر قرار گرفت. در سال‌های ۹۰-۱۸۷۵ دانشگاه‌های اتریش زیر نفوذ ناسیونالیسمی فراگیر بودند. در دههٔ ۱۸۸۰ اجتماعات هوادار یهودستیزی شکل‌گرفت، و در سال ۱۸۹۷ کارل لوگر[3] ضد یهود، شهردار وین شد و دولت پارلمانی در سال ۱۹۰۰ جای خود را به حکومت بوروکراتیک ارنست فن کوربر[4] داد.

بنابه نظر شورسکه، فرهنگ وینی را باید بر حسب دو نمونهٔ ایده‌آل متباین درک کرد؛ نمونه اول، فرهنگ اشراف‌سالار کاتولیک و زیبایی‌شناختی است، و نمونه دوم، فرهنگ بورژوازی، قانون‌گرا، عقل‌باور و اخلاقی ـ عملی

---

1. Burgertum

۲. منطقه‌ای در ایتالیا ـ م.

3. Karl Lueger

4. Ernest von Koerber

است.[۱۶] خود طبقهٔ متوسط وینی به اندازهٔ همتایانش در کشورهای دیگر واجد صفات نمونهٔ آرمانی دوم نبود. حتی در دهه‌های خوشباشی لیبرالی ـ دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ ـ این طبقه، طبقه‌ای به‌وضوح واگنری بود و بی‌اندازه دلمشغولِ سبک و دارای ذوق باروک بود. اما دهه‌های ۱۸۶۰ تا ۱۸۸۰، دهه‌های بورژوازی ـ لیبرالی وینی بود. مدرنیسم اولیه وینی در این زمان و درست پس از انشعاب سال ۱۸۹۰، همزمان با پیدایش جنبش‌های سیاسی مردمی، از «پایین» به مبارزه با این مَلَکهٔ طبقهٔ متوسط پرداخت. پالاس آتنا،[1] اثر رهبر جنبش انشعاب، گوستاو کلیمت[2] «اندرونهٔ شهوانی آیینهٔ مرد مدرن» را به طور نمادین نشان می‌دهد. زنان در نقاشی‌های کلیمت، جنسیت را به گونهٔ کلی‌تری باز می‌نمایند و با حالتی تهدیدآمیز رویاروی اگوی لیبرال مرد بورژوا قرار می‌گیرند. داوری[3] اثر کلیمت، که نگاره‌ای سقفی بود برای دانشگاه وین، به جای بیان اعتقاد به قانون، نشان از آن دارد که چهرهٔ اصلی آن، قربانی عاجز قانون است. این مبارزهٔ مدرنیستی اولیهٔ وینی با انسجام طبقهٔ متوسط، از هر نوع زیبایی‌شناسی مبتنی بر هماهنگی و نظم قطع رابطه کرد. نگارخانهٔ جنبش انشعاب اثر یژی اولبریشت،[4] که در سال ۱۸۹۸ ساخته شد، تحت تأثیر این خویگان شباهت بسیاری به معابد بت‌پرستان داشت.[۱۷]

تکامل بعدی جنبش انشعاب وینی و مدرنیسم وینی در جهتی سازگار با یک ملکهٔ بورژوازی بود ـ ملکه‌ای که حال تا حدی تعدیل یافته بود ـ و دیگر نمی‌خواست با آن قطع رابطه کند. حال این جنبش جنبشی بود به دور از زیبایی‌شناسی «زندگی» و غرایز و معطوف به زیبایی‌شناسیِ سنتی امر زیبا، حرکتی بود به سوی نوعی تزئین‌گرایی بی‌رمق که نخبگان طبقهٔ حاکم آن را کاملاً پذیرفته بودند. بدین‌سان، درونمایهٔ نمایشگاه جنبش‌انشعاب در سال

---

1. Pallas Athena

۲. Gustav Klimt: نقاش و طراح اتریشی (۱۸۶۲-۱۹۱۸). ـ م.

3. Jurisprudence

4. Jerzy Olbricht

۱۹۰۲ به نام بتهوون، هنر در مقام جانشین مذهب بود. کتیبهٔ کلیمت در نمایشگاه این بار مبارزه‌ای نیچه‌ای با ارزش‌های زیبایی‌شناختی و سیاسی غالب مطرح نمی‌کرد، بلکه در عوض به نظر می‌رسید که حاوی دفاعی از رستگاری به‌واسطهٔ دنیای خیالی هنر بود.[۱۸] تغییر موضع کلیمت در حرکت او از هنر نو به هنر تزئینی نمایان می‌شود. طراحان معروف کارگاه وین،[۱] کولو موزر[۲] و یوزف هوفمان،[۳] تحول مشابهی را از سر گذراندند. در این‌جا اشکال دارای خطوط راست، هندسی، پرزرق‌وبرق و کریستالی هنر تزیینی جای خطوط حسی، ارگانیک و سیال هنر نو را می‌گیرد. این تغییر از هنر نو به هنر تزئینی، تغییری بود از حرکت به سکون، از ژرفا به سطح، و نشان از نوعی تزئین‌گرایی بیزانسی خودپسندانه داشت. این تغییر را مخصوصاً می‌توان در کلاه فرنگی هوفمان دید که آن را برای نگارخانهٔ جنبش انشعاب در سال ۱۹۰۸، طراحی کرده بود.[۱۹] در این‌جا، به جای سادگی اسپارتی نگارخانهٔ اصلی جنبش انشعاب، ساختمانی پرزرق و برق و سراپا تزئین شده و خودنما قرار گرفته بود.

اتفاقی که افتاده بود این بود که طبقهٔ متوسط وین بخش بزرگی از ارزش‌های لیبرال را رد کرده بود تا در اصل، سنت کاتولیک، باروک و اصالت زیبایی‌شناختی اشراف‌سالاری درباری را بپذیرد. مدرنیست‌های وینی، کلیمت، فن هوفمانشتال، هوفمان و موزر، با این رویکرد آن‌ها همرأی بودند. نقاشی‌های اکسپرسیونیستی کوکوشکا[۴] و مقالات تلخِ کارل کراوس و طراحی اسپارتی و کارکردی آدلف لوس،[۵] در پایان قرن، بار دیگر به این رضایت خاطر پایان داد.[۲۰] اما کوکوشکا و کراوس در برلین بیش‌تر احساس راحتی می‌کردند و اصول مورد نظر لوس، تنها از طریق معماری باوهاوس بود که در مقیاس وسیع تحقق پیدا کرد.

---

1. Wiener Werkstatt
2. Kolo Moser
3. Josef Hoffmann
4. Kokoschka
5. Adolf Loos

مدرنیسم وینی که دورهٔ کوتاه‌تری از شکوفایی را نسبت به مدرنیسم شهرهای بزرگ دیگر از سر گذرانده بود، ضمناً در مقایسه با سایر انواع مدرنیسم، کم‌تر ستیزه‌جو و کم‌تر اجتماعی ـ انتقادی بود. حتی پیش از مدرنیسم، هیچ معادل اتریشی برای رمان رئالیستی اجتماعی فرانسوی وجود نداشت، اما در عوض رمان رشد[1] فردباورانه و درون‌گرایانه در کار بود که با سنت باروک مبتنی بر خیال‌پردازی مخالفتی نداشت بلکه در آن ادغام شده بود. کارگاه وین به اندازهٔ جنبش انگلیسی پیشه‌ها و هنرها[2] انتقادی ـ اجتماعی نبود. نقاشی و ادبیات وینی، برخلاف همتایان فرانسوی‌اش، هرگز توجهی به چشم‌اندازهای بی‌رحم شهری نداشت. مسئله این بود که اشرافیت درباری، اصالت زیبایی‌شناختی اشراف‌سالارانه را به فرهنگ بورژوازی وینی تحمیل کرده بود. این امر مانع از آن شد که زیبایی‌شناسی مدرنیستی تقابل‌جو باشد. به گفتهٔ شورسکه فقط در اتریش بود که زیبایی‌شناسی «قالب اعتراض علیه تمدن بورژوازی را نداشت» بلکه «بیان آن تمدن و تأیید نگرشی به زندگی بود که در آن ایده‌آل‌های اخلاقی و اجتماعی نقش مسلطی ایفا نمی‌کردند.»[۲۱]

پس، در مدرنیسم وینی، اشراف سالاری درباری در نسبت با طبقهٔ متوسط، مهم‌ترین طبقهٔ اجتماعی بود. سرریز کردن طبقات عامه (یعنی خرده‌بورژوازی و طبقهٔ کارگر) تا اندازه‌ای به سست شدن هویت بورژوازی در وین کمک کرد و این امر با مرحله‌ای بنیادین در مدرنیسم وینی قرینه بود. با این حال، مرکزیت اشراف‌سالاری و فرهنگ آن در وین، امکان انسجام مجدد فرهنگ bürgerliche [شهری، مدنی] را تا حدی از طریق ادغام عنصر ذاتی فرهنگ اشرافی زیبایی باور در مَلَکهٔ بورژوازی فراهم آورد. بدین قرار مدرنیسم وینی در مقیاسی وسیع به صورت مدرنیسمی محافظه‌کار درآمد.

اشراف‌سالاری در پاریس اواخر قرن نوزدهم، فاقد این نقش مرکزی بود. در واقع، پاریس هرگز جایی برای باروک و ساز و برگ آن، به صورتی که وین

---

1. Bildungsroman 2. The British Arts and Crafts

برایش فراهم کرده بود، نداشت. در عوض، خود طبقات عامه بودند ــ مخصوصاً خرده‌بورژوازی ــ که مهم‌ترین طبقات اجتماعی را در نسبت با بورژوازی پاریسی تشکیل می‌دادند. این‌ها همان طبقاتی بودند که با شکافی که در هویت بورژوازی به وجود آوردند، امکان شکل‌گیری مدرنیسمی زنده، مخالف‌خوان و رادیکال را فراهم کردند. از این‌لحاظ، مدرنیسم پاریسی، توانست به صورت نیرویی زنده و رادیکال باقی بماند. وقتی از «دیگریِ با اهمیت» در میان طبقات اجتماعی، در نوعی مدرنیسم ملی معین سخن به میان می‌آوریم، ضمناً از فرهنگی که طبقهٔ دیگرِ با اهمیت با آن مرتبط است، سخن می‌گوییم. از دید آدمی آموزش ندیده، به خصوص روشن نیست که آیا سوژه‌های نقاشی‌های کلیمت از فرهنگ بورژوازی اخذ شده‌اند یا ازفرهنگ اشراف‌سالار. اما پیداست که سوژهٔ هنرمندان جنبش انحطاط در فرانسه و نیز سوژهٔ ناتورالیست‌ها و امپرسیونیست‌ها، فرهنگ طبقات عامه است. تنها در اواخر قرن نوزدهم می‌شد برای اولین‌بار فرهنگی توده‌ای و مردمی را دید که متمایز از «فرهنگ قومی» پیشین بود. بدین‌سان فرهنگ مردمی و مدرنیسم والا در مکان‌ها و زمان‌هایی یکسان پدید آمدند.[۲۲] علاوه بر این، فرهنگ مردمی، سوژه (و قطعاً شرط وجودِ) فرهنگ مدرنیستی والا بود.

تضعیف هویت بورژوازی در پاریس از سه جهت رخ داد: از ناحیهٔ طبقات عامه، از ناحیهٔ غرایز و از ناحیهٔ خودِ شکلِ کالایی. در سال ۱۸۶۳ از نمایش تابلوی ناهار در چمنزار اثر مانه در نمایشگاه سالانه جلوگیری به عمل آمد؛ که به هر حال در سالنِ مردودین[۱] به نمایش گذاشته شد. نمایشگاه سال ۱۸۶۵، المپیای مانه را به نمایش گذاشت اما بلافاصله آن را به محلی منتقل کردند که دیدن آن را برای عموم تقریباً ناممکن کرد. منتقدان، مطبوعات و افکار

---

۱. salon des Refusés: نام نمایشگاه خاصی متشکل از آثار مردود شده در نمایشگاه رسمی. این نمایشگاه در پی اعتراض شدید گروهی از مردودین، در سال ۱۸۶۳ به دستور ناپلئون سوم در پاریس برگزار شد... تابلوی ناهار در چمنزار اثر مانه جنجالی برانگیخت که به بسته شدن نمایشگاه انجامید. ـ م.

عمومیِ متعهد از این نقاشی به خشم آمدند. چرا؟ منتقدان و عامهٔ بینندگان به دیدن برهنگان و حتی روسپی‌ها در نقاشی کاملاً عادت داشتند. اما نکتهٔ مهم این است که المپیا، نقاشی از برهنگان به مفهوم کلاسیکش یا حتی تصویری از روسپی‌هایِ سطح بالا نبود؛ بلکه، همان طور که کلارک خاطرنشان کرده است، تصویری از «دختری عامی»، «دختری حاشیه‌نشین» بود.[۲۳] این امر ترکیب تهدیدکننده‌ای بود از سکس، طبقه، و کالا که برنگاه بورژوازیِ بی‌خبر از عامه تحمیل می‌شد. سورا با نقاشی تابلوی بعد از ظهر یکشنبه در جزیرهٔ گراند ژات متوجه انتزاع و یکسانی هم در صورت و هم در محتوا شد و با این کار، دیدن تمایزات طبقاتی را در میان چهره‌هایی که در گردش روز یکشنبه تصویر کرده بود دشوار ساخت. به‌همین سان، مانه با ترسیم المپیا در همین زمان، ویژگی‌هایی را که در تعریف روسپیان عنوان می‌شد بی‌رنگ کرد. از طرفی، مانه با ترسیم دختر حومه شهری «تفاوت میان طبقه متوسط و حاشیه نظم اجتماعی را مخدوش کرد.» برهنگان پیشین، حتی آن‌جا که فاحشهٔ سطح بالا بودند، هرگز اجازه نمی‌دادند از شکل کلاسیک آن‌ها بوی پول به مشام رسد و آن را لکه‌دار کند، حال آن‌که در المپیا، پول به‌وضوح دارای اهمیت است و جنسیت تبدیل به کالا شده است. جدایی مانه از کلاسیسیم سه وجه داشت: او نه امر عام که امر خاص را تصویر می‌کرد؛ نه اندام مدل برهنه که تن لخت را ترسیم می‌کرد و از این رو بار دیگر سکس را به نحو بسیار شرم‌آوری به صحنه آورد، و بالاخره این‌که نه زیبارویان و ثروتمندان که طبقات عامهٔ نامؤدب و آشفته را تصویر می‌کرد. المپیا این واکنش را برانگیخت چون «هویت‌هایی را تغییر می‌داد و به بازی می‌گرفت که فرهنگ قصد حفظ آن‌ها را داشت» و «چون این هویت‌ها با این شیوهٔ بی‌رحم و سبع از پرده بیرون می‌افتادند.»[۲۴]

نقاشی‌هایی مثل زنان جلوی کافه و در کافهٔ ساز ضربی اثر دگا و کافه‌ای در فُلی بِرژِر اثر مانه، صرفاً ویژگی‌های «کارمندان را در جوار دخترکان شاد» بازآفرینی

می‌کردند. این‌ها ضمناً شرکت‌کنندگان اصلی در «کافه‌های سازضربی» معروف بودند. برخی مفسران محافظه‌کار، ترانه‌های مستهجنی را که در کافه‌های سازضربی خوانده می‌شد، به قیام کمون پاریس مربوط می‌کردند و دستگاه سانسور می‌کوشید جنس این ترانه‌ها را بی‌خطرتر کند. کافه‌های سازضربی، محل تولد فرهنگ مردمی بودند. جمعیت‌هایی که تصویر می‌شدند از طبقات عامه بودند. سربه‌هواییِ گاه‌به‌گاه تماشاگران این آثار نشان از این داشت که آن‌ها همان‌قدر که شرکت‌کننده در کل نمایش فرهنگی مردمی بودند، مجریان آن نیز بودند. آوازخوان امکان بیان زندگی متلاطم طبقات عامه را فراهم می‌کرد و نقاش زبانی در خورِ کل فرایندهای فرهنگی مردمی به وجود می‌آورد.[۲۵] منظره کافه‌های ساز ضربی، بیش از هر چیز، محل بی‌نظمی و به خصوص جدایی از ملکهٔ نظم بورژوازی بود.

برجستگی خاص خرده بورژوازی رادیکال فرانسوی تا مدت‌ها موضوعِ تفسیر مورخان و دانشمندان علوم سیاسی بوده است. طبقات عامه در فرانسه، قبل از هر جای دیگری، وارد صحنهٔ سیاست شدند و خرده‌بورژوازی تا مدت‌ها نماینده و داور عامه بود. اگرچه قیام‌های سال‌های ۱۷۸۹، ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸ به طور قطع قیام‌های پرولتاریایی نبودند، این قیام‌ها و کمون با توجه به شرکت چشمگیر خرده‌بورژوازی و صنعتگران در آن‌ها، مطمئناً قیام‌های عامه بودند. احزاب رادیکال و رادیکال سوسیالیست، تا حد زیادی، احزاب خرده‌بورژوازی به معنای واقعی کلمه بودند. در بارهٔ ویژگی بخش بزرگی از دهقانان فرانسوی که از لحاظ تاریخی، ابتدا رادیکال و سپس انقلابی شدند، هم داستان بسیار است و هم اسناد محکمی وجود دارد. تا مدت‌ها، جریان اصلی سوسیالیسم سیاسی فرانسوی اولیه را خرده‌بورژوازی تشکیل می‌داد؛ هم از جهت آشتی‌ناپذیری‌اش با اتحادیهٔ کارگری، هم از جهت شکل سازمان حزبی‌اش، و هم از جهت منشأ اجتماعی نمایندگان و اعضایش.[۲۶] این رهبری خرده‌بورژوازی را در طبقات عامهٔ فرانسه، که غالباً

متحد بودند، نمی‌توان با قاطعیت با موارد اتریشی و آلمانی آن مقایسه کرد؛ مواردی که در آن خرده بورژوازی اساساً به راست گرایش دارد و طبقهٔ کارگر تا حد زیادی بر پای خود ایستاده است.

طبقهٔ اجتماعی و مصارف فضای شهری

شاید مهم‌ترین نکته در فهم مدرنیسم در پاریس، همین دیدارپذیری اجتماعی طبقات عامه بود، و برای فهم این نکته، باید به فرایند تطبیقی توسعهٔ شهری دقت کنیم. همهٔ شهرهایی که در دهه‌های آخر قرن نوزدهم به شهرهای مدرن تبدیل شدند تغییرات زیر را در سازماندهی فضای عمومی خود از سر گذراندند؛ (۱) گسترش بخش‌های تجاری مجزا. این امر مرتبط است با بسط عظیم فرایند کالایی شدن که نزد زیمل دلیل ایجاد ویژگی خصلتاً دلزدهٔ[1] شهر است که عاری از هویت و معنای درونی است؛ (۲) تغییرات فضایی که اجتماع‌پذیری عمومی را به جای اجتماع‌پذیری خصوصی نشاند یا، اگر بتوان گفت، اشکال «عام» اجتماع‌پذیری را جایگزین اشکال «خاص» آن کرد. این تغییرات فضایی عبارت بودند از ساختن فروشگاه‌های بزرگ، ایستگاه‌های راه‌آهن، سالن‌های نمایش و کارخانه‌های بزرگ؛ (۳) اهمیت یافتن خیابان‌ها و ترافیک برای اولین‌بار، که مخصوصاً ساخت بلوارها، استفاده از تراموا‌ها و خطوط راه‌آهن شهری را دربرمی‌گرفت؛ (۴) گسترش اصل صفحهٔ شطرنج در آرایش خیابان‌های شهر؛[۲۷] (۵) سازمان‌یابی خاص فضاهای عمومی به عنوان «منظره»ای که توده‌ها بتوانند از آن استفاده کنند.[۲۸]

این تغییرات در تمام کلان‌شهرهای مدرن، جنبهٔ عام داشت. با این حال، مسئلهٔ مهم برای جامعه‌شناسی تطبیقی مدرنیته شهری، مسئله‌ای که متغیرها را تعیین می‌کند نه ثابت‌ها را، چنین است : آن محتوای اجتماعی و مخصوصاً محتوای طبقاتیِ اجتماعی که این سازمان‌یابی مجدد فضای عمومی را ارج

---

1. blasé

می‌نهد کدام است؟ و این سؤال را می‌توان حداقل تا حدی به صورت زیر درآورد: چه کسی از فضای جدید شهری استفاده می‌کند؟ در وین، اشراف‌سالاری و فرهنگ آن، نشان خود را بر این فضای عمومیِ دوباره سازمان یافته نهاد. در پاریس، این فضا بیش از هر جای دیگری همگانی و بی‌طبقه شده بود، یعنی گویی معماری هوسمان در پاریس، طبقات عامه را در فضای جدیدی که خلق کرده بود رها ساخته بود، و همین دیدارپذیری اجتماعی برای عامه در پاریس، ویژگی مدرنیسم زیبایی‌شناختی به شمار می‌رود.

بلوارهای جدید و فضاهای عمومی‌ای که بارون هوسمان ایجاد کرد امکان جابجایی ۳۵۰/۰۰۰ نفر را فراهم ساخت، و این یک‌پنجم خیابان‌های پاریس‌مرکزی را تشکیل می‌داد. همچنان‌که مرکز پاریس به غرب منتقل می‌شد، توده‌های کارگر از مرکز شهر بیرون می‌افتادند و بعضی همراه با کارخانه‌های جدید به حومهٔ شهر نقل مکان می‌کردند. تبدیل بلوارهای بزرگ و بورس به مرکز شهر، اکثریت مطلق کارگران را در سکونتگاه‌های خود برجا گذاشت و بیش‌تر سکونتگاه‌ها همچنان دست‌نخورده باقی ماند. اما این سکونتگاه‌ها دیگر ملاک کار، داد و ستد و مصرف برای طبقات عامه نبود. مثلاً فروشگاه‌های بزرگ جدید، نمایندگان خود را به منظور خرید صنایع دستی و کالاهای دیگر به این سکونتگاه‌ها می‌فرستادند.[۲۹]

سرریز شدن طبقات عامه به قلمرو عمومی، نوعی خصلت «بی‌طبقه» به پاریسِ هوسمان بخشید؛ خطوطی که تقسیم طبقات را مشخص می‌کرد محو شد و عرصه‌ای برای ارتباط‌های درون‌طبقاتی و تعامل گشوده شد. در دههٔ ۱۸۶۰، قبل از اجرای طرح هوسمان، مرزهای طبقاتی چنان استوار بود که هنوز «شیوهٔ بیان عمومی»[1] به نحو رضایت‌بخشی استاندارد نشده بود. اجتماع‌پذیری در پاریسی که پروست توصیف می‌کرد یا مانه در موسیقیِ

1. public Idiom

سفال‌سازی‌ها تصویر کرد، اصولاً در کثرتی از قلمروهای عمومیِ دقیقاً تحدید شده، به صورتی میان‌طبقه‌ای صورت می‌گیرد. اما با رسیدن دههٔ ۱۸۸۰، سر و کله مشتریان جدیدی از جمله فروشندگان و بورس‌بازان در رستوران‌ها و کاباره‌ها و در فروشگاه‌ها به عنوان خریدار پیدا شد. طبقات عامه در حالی که در خیابان‌ها قدم می‌زدند، می‌توانستند شاهد غذاخوردن بورژواها در رستوران‌های کنار خیابان باشند، کاری که پیش‌تر برایشان ممکن نبود. محو شدن هویت‌های طبقاتی، چه بسا بر مانه از این لحاظ تأثیر گذاشته بود که او بیش‌تر تحت تأثیر «غرابت» مردمی بود که از خیابان‌ها استفاده می‌کردند نه خود خیابان‌ها.[۳۰] همین «همسطح شدن» هویت در خلق شخصیت دلزدهٔ شهری است که موجب می‌شود کلارک بگوید: «لذت‌های دیدن در پاریسِ هوسمان متضمن نوعی فقدان، نوعی 'بی‌چشم و رویی' بود.» وی در ادامه می‌گوید : شهر، که «نشانهٔ سرمایه» بود، «انواع اعمال اجتماعی را در خود داشت؛ آن‌ها را از درون تهی می‌کرد و بسان لعبتکی بازپس می‌داد.»[۳۱]

بدیل منش مردمی شهر مدرن پاریس، منش باروکی است که اشراف درباری آن را به مدرنیتهٔ شهری وین منتقل می‌کنند. ابتدا باید چند نکته را در خصوص معنای باروک روشن کرد. باروک، قبل از هر چیز، ملغمه‌ای است از مجموعه‌ای از خصایص ضد اصلاح؛ از جمله اهمیت دادن به نمادگرایی، عظمت‌گرایی، هوس‌انگیزی و شکوه. جلوهٔ آن در فضای عمومی، در مونیخ، پراگ، و قبل از هر جا در رم، در مقایسه با طراحی‌های خیابان‌های هزارتووار گوتیک، به نحو شگفت‌آوری مدرن می‌نماید. به همین سان، طراحان شهری سبک باروک، در ساخت نظام‌مند خیابان‌های دارای زاویهٔ قائمه، از معماری مدرن الهام می‌گرفتند. برنامه‌ریزان سبک باروک، دورنماهای گسترده سازمان‌یافته‌ای را در فضای عمومی ایجاد کردند تا به اجزای مهم برجستگی بدهند. این ایده بنا داشت که چارچوبی فضایی بیافریند که مسیر نگاه بینندگان را به کانونی مرکزی هدایت کند. این ایده به ساختمان‌ها و

نمادپردازی آن‌ها اهمیت می‌داد. اگر فضاهای باز و خیابان‌های شطرنجی مدرن بودند، نمادپردازی باروک و عظمت و شکوه آن، بی‌شک چنین نبود. به همین‌سان حجم‌های بلوک گونهٔ مفصلی و سنگین بناهای باروک، در مقایسه با ساختمان‌های [دورهٔ] رنسانس، غیرمدرن بودند.[۳۲]

رینگ‌اشتراسه[1] که در دهه ۱۸۶۰ و دهه ۱۸۷۰ شکل گرفت، بدیل وینی بلوارهای هوسمان بود. رینگ‌اشتراسه در ناحیه‌ای بسیار وسیع از زمین‌های باز اطراف شهر بنا شد که پیش‌تر به عنوان استحکاماتِ نظامی از آن استفاده می‌کردند. زوال پایگاه ارتش و بهبود موقعیت بورژوازی و لیبرالیسم در دولت اتریش، همراه با آغاز خودگردانی شهری در سال ۱۸۵۰ اهمیتی اساسی در قطعی شدن توسعهٔ رینگ‌اشتراسه داشت.[۳۳] اما شیوه‌ای که طبقهٔ متوسط وینی رینگ‌اشتراسه را خلق کرد همچنان صبغه‌ای از بینش‌های باروک داشت. برخلاف پاریس، که مدرنیته در آن، به گفتهٔ بنیامین، ساخت هزارتویی پیشین را درهم شکست، محلات قدیمی شهر وین تا حد زیادی باروک باقی ماندند و این حالت در وین مدرن نیز دوام آورد. در «شهرهای جدید»، در کلان شهرهای اروپایی و در شهرهای بزرگ آمریکایی خویگانی «کارکردی» غالب بود، حال آن‌که در وین چنین نبود. در این‌جا اهمیت ساختمان‌های جدید در رینگ‌اشتراسه، در نمادپردازی آن‌ها نهفته بود. بخش قدیمی و باروک شهر، تحت نفوذ نمادهای رسته‌های طبقاتی اول و دوم قرار داشت. رینگ‌اشتراسه مدرن تحت نفوذ نمادهای رستهٔ سوم بود.

در این‌جا رستهٔ سوم، بر خلاف نمونهٔ آن در شهرهای دیگر، بیش‌تر جنبهٔ فرهنگی داشت تا اقتصادی. پارلمان، ساختمان شهرداری، دانشگاه (جالب توجه این‌که این‌ها در شهر جدید ساخته شدند نه در شهر قدیمی) و تئاتر شهر هرکدام به سبک‌های تاریخی مختلف ساخته شدند که اصول و اهداف هر ساختمان را به نحو نمادین نشان می‌داد و بر مبنای مقیاسی از عظمت

---

1. Ringstrasse

متصور می‌شدند که در هیچ‌جای دیگر اروپا نظیر نداشت. نه فقط مقیاس و شکوه رینگ‌اشتراسه، بلکه مکان‌های باز در جلوی بناها و درون ساختمان‌ها و در میدان‌های فراخِ پیوسته به خیابان‌ها، قدرت پایدار باروک را القا می‌کردند. خانه‌های آپارتمانی بورژوازی جدید رینگ‌اشتراسه نیز نشانی از اشرافیت درباری کهن داشت؛ چنان که شورسکه می‌گوید، راه‌پله‌ها و راهروهای پهن آن‌ها نشان از معماری قصرهای کهن داشت و هدفش ایجاد تأثیری بلاغی[1] بود.[۳۴]

سوای نمادپردازی طبقهٔ سوم، چه چیزی در رینگ‌اشتراسه اختصاصاً مدرن بود؟ شاید تأکید بسیار بر فضای افقی خیابان، بیش از هر چیز، تأکیدی مدرن بود. در پاریسِ هوسمان نیز همه چیز تابع ترافیک بود؛ همه چیز برگرد آمد و شد، در خطوط مستقیم، از ایستگاه راه‌آهن، در طول بلوارها سازمان داده شده بود. در مرکز شهر جدید پاریس، روشنی‌ها و آمد و شد بود که بیش از ساختمان‌ها اهمیت داشت؛ در خیابان اپرا، بلوار مادلِن، بلوار کاپوسین، کوی اوبر و بلوار ایتالیایی‌ها چیزی که بینندهٔ غریبه را جلب می‌کرد و مونه[2] و رنوار در دههٔ ۱۸۷۰ آن را در شهرنماهای خود ثبت کرده بودند، همین روشنایی‌ها و آمد و شد بود.[۳۵] به نظر شورسکه، در رینگ‌اشتراسهٔ وین بناهای نمونه یا بازنمایندهٔ جدید هیچ‌گاه روبروی هم ساخته نشدند، بلکه همه رو به خیابان داشتند؛ به این قصد که اهمیت جریان آمد و شد را نشان دهند. این بینش شهری جدید نسبت به خیابان، در کارهای اتو واگنر گسترش بیش‌تری پیدا کرد که ابتدا معمار و نظریه‌پرداز تثبیت‌شدهٔ رینگ‌اشتراسه بود و سپس رهبر جنبش انشعاب و منتقد رینگ‌اشتراسه. ساختمان بانک دولتی اتریش، اثر واگنر، فاقد هرگونه خط عمودی در بخش پایینی خود بود؛ در عوض سنگ‌کاری افقی آن، خط سیر خیابان را برجسته می‌کرد. فلسفهٔ واگنر، مدافع «خط سیر زمانمند» بود که به جریان حرکت اهمیت می‌داد. در اواخر

---

1. rhetorical 2. monet

دههٔ ۱۸۹۰، خط راه‌آهن شهری، جای بلوار بزرگ را، به عنوان نماد پیشرفت شهری، گرفت. واگنر بازیگر اصلی در ساخت نظام وین از سال ۱۸۹۴ تا ۱۹۰۱ بود که طی آن از آهن به عنوان نماد تغییر تکنیکی در ساخت ایستگاه استفاده کرد.[۳۶]

انتقاد کارکردگرایانهٔ واگنر و بعد از آن مخصوصاً انتقاد آدلف لوس از عظمت‌گرایی نمادین رینگ‌اشتراسه، سبب سست شدن عناصرِ باروک، که زیربنای مدرنیته وینی را تشکیل می‌داد، گردید. در مقابل، انتقاد سنت‌گرایانه و اجتماع‌باورانهٔ کامیلو سیت[1] از رینگ‌اشتراسه، متوجه پیوستگی باروک و مدرن بود؛ که پیش‌تر از آن سخن گفتیم. سیت در مقابل سرراستی[2] خیابان‌ها در سبک باروک و مدرن، مدافع خیابان‌های رها از شکل و گوتیک قرون وسطایی بود. در مقابل آزاردهندگی «حکومت خیابان»، به نفع «فضای مسدود» استدلال می‌کرد. به جای تبدیل فضا به میدان‌های شهری بزرگ و غیرشخصی باید آن را درونی کرد تا به شکل‌گیری ارزش‌های اجتماع‌باورانه کمک کند. او در مقابل معمارِ باروک یا مدرن، از ارزش‌های استادکار قرون وسطی دفاع می‌کرد.

فضای شهری بازسازی شده و هنرهای بصری در شهر مدرنیستی تصاویر آینه‌ای یکدیگر بودند. در وین، مبارزه با ثبات بورژوازی، از سویی از ناحیهٔ گرایش جنسی عنان‌گسیخته در نقاشی، مثلاً آثار کلیمت در جوانی و آثار کوکوشکا صورت گرفت و از سوی دیگر، از جانب واگنر و لوس که مفهوم محیط مصنوعی را مطرح می‌کردند، مفهومی که اساسِ ردِ سنت‌گرایی و ایده‌آلیسم تاریخ‌باورانه بود. این چالش در مقابل گرایش سنتی، مدافع پاکیزگی اسپارتی مسیر و شهر آیینی ماتریالیستیِ تحرک بود که خود در طرح‌های خیابانی و ایستگاه شهری وین تحقق یافت؛ اما همچنان که مدرنیسم در وین به صورت «منبعی فرهنگی» به تسخیر درآمد و برای تقویت

---

1. Camillo Sitte 2. rectilinearity

هویتِ اکنون تغییر یافتهٔ بورژوازی به‌کار گرفته شد، همهٔ این مخالفت‌ها رنگ باخت، یا به سازش منتهی شد. بدین‌سان شکوه و عظمت تزئینی هنرهای بصری که دیگر ستیزجو نبود، در جوار عظمت‌گرایی، خودپسندی و تفوق نماد برکارکرد در محیط مصنوعی وین قرار گرفت.

برلین مدرنیستی: دولت در مقابل جامعهٔ مدنی

شهر و مدرن شدن دولتی

اگر پیوند با بورژوازی در پاریس از طریق طبقات عامه شکل می‌گیرد، و در وین از طریق اشراف‌سالاری درباری، این پیوند در برلین از طریق دولت صورت می‌بندد. پیش‌تر مدرنیسم را به لحاظ گسست از ارزش‌های نظم، وقار، ثبات، اقتدار و همخوانی مرتبط با بورژوازی ملی (یا شهری) تعریف کردم. اگر این ارزش‌های بورژوازی در وین تا حدی با فرهنگ اشراف‌سالار کاتولیک سازگار بود، در برلین قویاً تحت تأثیر دولت‌گرایی قرار داشت. دولت پروس، چنان‌که غالباً می‌گویند، صرفاً هویتی بیرونی نبود، بلکه هویتی بود که عمیقاً با وجدان آلمانی‌ها آمیخته بود. Beamtenbewusstsein [وجدان کارمندی] معروف آلمانی از همین‌روست. شمار بیش از حد کارمندان آلمانی به همین جهت است. از همین‌رو، وقتی مدرنیته در برلین ــ در هنرها، در توسعه عظیم شهر ــ شکل گرفت، گویی ضمناً در تقابل با هویت طبقهٔ متوسط صورت بست. همین ماهیت دولت‌گرایانهٔ عناصر مقوم هویت بورژوازی از ناسیونالیسم آلمانی پدیده‌ای ساخت اساساً متفاوت با ناسیونالیسم در کشورهای دیگر.[۳۷] اگر بخواهیم دریابیم که مدرنیسم در برلین در چه جاهایی شکل گرفت، یکی از جاهایی که نباید در آن جستجو کرد دولت است. یعنی امر مدرن در برلین، به معنایی بس مهم، ضد دولتی یا حداقل غیردولتی بود، و بی‌دلیل نیست که یهودیان و پرولتاریا طلایه‌داران امر مدرن بودند.

عوامل بسیاری در شکل‌گیری منش دولت‌گرایانهٔ برلین سهیم بود: نظام صنفی، نسبتاً، و ساخت‌های شهری قرون وسطی، در کل، کم‌توسعه پیدا کرده بود؛ ضعف نسبی noblesse de robe [اشرافیت اصیل] پروسی؛ موقعیت نسبتاً فاقد قدرت بورژوازی تجاری در مقابل خودکامگی. شاید از همه مهم‌تر، بروز تأخیر در توسعهٔ دولت استبدادی بود. این امر سبب شد که برلین و پروس چیزی را به ارث برند که می‌توان آن را «عقب‌ماندگی سیاسی در چشم‌انداز» نامید و منجر به ایجاد نوعی شبکه بوروکراسی و ارتشی نیرومند به حد افراط شد.

تقاضای زمین از سوی این مکانیسم دولتیِ در حال گسترش، در برلین پیش از دوران مدرن، ارزش زمین را بسیار افزایش داد. از این لحاظ، کارگران در برلینِ پیش از دوران صنعتی، در مکان‌های بیش از حد کوچکی که امروز Mitte [مرکز] نامیده می‌شود جا گرفته بودند و از فقدان نور و هوا چنان در رنج بودند که در مقایسه با وضع آن‌ها، کارگران لندن و پاریس در شرایط مطلوبی به‌سر می‌بردند.[۳۸] این فرایند در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بار دیگر تکرار شد. این بار، با فرایند مدرن شدن برلین و نیازهای دولت برای فضای عمومی که روزبه‌روز بیش‌تر گسترش می‌یافت و نیز تجاری شدن سریع مرکز و مخصوصاً محور خیابان فریدریش ـ خیابان لایپزیگر، طبقهٔ کارگر تا حد زیادی از مرکز به بیرون رانده شد. خود مرکز تقریباً به طور کامل «پاکسازی» شد ـ جمعیت برلین قدیم، طی سال‌های ۱۸۷۱ تا ۱۹۱۳ از ۳۲۰۰۰ نفر به ۹۰۰۰ نفر و جمعیت کلن قدیم از ۱۶۵۰۰ نفر به ۶۲۰۰ نفر رسید. همچنین، جمعیت فریدریش اشتات اشتاتیلِ پر جمعیت که در سال ۱۸۷۱، ۷۶۳۵۰ نفر در آن ساکن بودند، در سال ۱۹۱۳ به ۳۵۵۰۵ نفر کاهش پیدا کرد. کارگران رانده شده در برلینِ سریعاً در حال صنعتی‌شدن، به تازه‌واردان دیگر پیوستند تا در بخش‌های کارگری شهری بیرون از مرکز سکنی گزینند. بدین‌سان جمعیتِ رِد ودینگ در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۷۱ تا ۱۹۱۳ ده برابر، یعنی بالغ بر

۲۵۴۰۰۰ نفر، شد؛ جمعیت روزنتالر فورشتات، که اکنون بخش زیادی از آن پرنتسلاوربرگ فعلی در شرق برلین است، به هفت‌برابر رسید یعنی در سال ۱۹۱۳ بالغ بر ۳۱۹۰۰۰ نفر شد و جمعیت اشترالاور ویرتل و کونیشسویرتل که بخش زیادی از آن اکنون فریدریش‌شاین است به سه یا چهار برابر، یعنی به ۴۸۹۰۰۰ نفر، رسید.[۳۹]

با این حال، این میزان رشد در مقایسه با گسترش جمعیت «حومه‌ها» رنگ می‌بازد که در سال ۱۹۲۰، در زمان تقسیم‌بندی کشوری، در برلین ادغام شدند. چهار حومهٔ پر جمعیت طبقهٔ متوسط، به ویژه رشد زیادی داشتند ــ جمعیت شارلوتنبورک از ۲۰۰۰۰ نفر در سال ۱۸۷۱ به ۳۲۳۰۰۰ نفر در سال ۱۹۱۹ رسید و رشدی معادل ۱۶۶۷ درصد داشت؛ جمعیت شونبرک از ۴۵۰۰ نفر در سال ۱۸۷۱ به ۲۶۲۰۰۰ نفر در سال ۱۹۱۹ رسید؛ جمعیت استگلیتس از ۱۹۰۰ نفر در سال ۱۸۷۱ به ۸۳۴۰۰ نفر در سال ۱۹۱۳ و جمعیت ویلمرسدورف از ۱۶۶۲ نفر به ۱۳۹۴۰۰ نفر بالغ شد. روی‌هم رفته، افزایش جمعیت حومه‌های طبقهٔ متوسط از ۲۸۰۰۰ نفر در ۱۸۷۱ به حدود ۸۰۸۰۰۰ نفر یعنی بالغ بر سه چهارم میلیون نفر درست پس از جنگ جهانی اول بود. حومه‌های پرجمعیت دیگر، با جمعیت‌های آمیخته‌ای که اکثر آن‌ها را طبقهٔ کارگر تشکیل می‌داد، همین مسیر را طی کردند. جمعیت لیشتنبورگ از ۴۷۰۰ نفر در سال ۱۸۷۱ به ۱۴۵۰۰۰ نفر در سال ۱۹۱۹، جمعیت ریکسدورف / نویکولن از ۸۱۴۵ نفر به ۲۶۲۰۰۰نفر و جمعیت اشپانداو از ۲۰۵۰۰ نفر به ۹۵۵۰۰ نفر بالغ گردید.[۴۰] رشد کل جمعیت سه‌بخشی که در بالا ذکرشان رفت ــ که عمدتاً از طبقهٔ کارگر بودند ــ از سال ۱۸۷۱ تا جنگ جهانی اول به ۱/۳ میلیون نفر رسید؛ پدیده‌ای که با در نظرگرفتن شورش انقلابی سال ۱۹۱۸، برای طبقه متوسط برلین، به نحوی که امروز تصورش دشوار است، تهدیدآمیز بود.

همتای برلینیِ هوسمانی کردنِ پاریس و رینگ‌اشتراسه وین

[Bebauungsplan برنامه آبادانی] سال ۱۸۶۲ بود. این برنامه، که جیمز هولبرشت، معمار برلینی، در اواخر دههٔ ۱۸۵۰ آن را مطرح کرد، خود از مفهومی نقشه‌نگارانه اخذ شده بود که هوسمان آن را جا انداخته بود. این برنامه شامل توسعهٔ حومه‌ها، ترعه‌سازی و ایجاد بلوارها و رینگ‌اشتراسه، ساخت محله‌های مسکونی، نظام جدیدی برای خیابان و توسعهٔ چشمگیر حمل و نقل بود. نظر این بود که جمعیت برلین به ۱/۵ میلیون نفر برسد. هولبرشت، به‌رغم قدرت حکومتی و نظامی و سرکوبگر، نتوانست قدرت عمومی کافی را در مقابل منافع و مانورهای مالکان مستغلات بسیج کند (برخلاف آنچه در پاریس و وین روی داده بود). صاحبان منافع و قدرت در شرکت‌های راه‌آهن به ایده‌های هولبرشت در بارهٔ ساخت یک رینگ‌اشتراسه و ایجاد بلواری سراسری از شمال به جنوب توجه نشان دادند. از این گذشته، توانایی‌های او در برنامه‌ریزی، نتوانست مقاومت نواحی باقی‌ماندهٔ قدیمی‌تر را برای ساختن بلوارهایی از نوع بلوارهای پاریس درهم شکند. موفقیت‌های او فقط به ساخت دو ایستگاه راه‌آهن مرکزی، یعنی پُستدامر و آنهالتر بَنهوفس، و ساخت رشته بلوارهایی در بخش جنوبی شهر خلاصه می‌شد (که چنان‌که انتظار می‌رفت) نام ژنرال‌های سرشناسی چون یورک، گنایزِناو، بولو، کلاسیت و تاوئنتسین بر آن‌ها نهاده شد.[۴۱]

طرح‌های خیابانی هولبرشت به منظور برنامه‌ریزی برای محلات مسکونی ارائه شده بود، یعنی برنامه‌ریزی برای بلوک‌های ساختمانی و بناهایی در این بلوک‌ها. ایدهٔ او این بود که با قطعه‌قطعه‌کردن زمین ساختمانی، ساخت بلوک‌هایی میسر می‌شود که بین ۱۲۰ تا ۱۵۰ متر پهنا و حدود ۷۵متر ارتفاع داشتند. این «Mietkaserne»ها [که معنی تحت‌اللفظی‌شان «پادگان‌های اجاره‌ای» است] که برای اجتناب از مسئلهٔ محلات کثیف لندن یا مرکز برلین ساخته می‌شدند، متشکل از چهار طبقه بودند که رو به یک فضای سبز داخلی و فراخ قرار می‌گرفتند، آن‌قدر که دسترسی به نور و هوای تازه به قدر

کافی مقدور می‌شد. هولبرشت مدافع آمیختگی طبقات اجتماعی در یک ساختمان بود؛ طرح کلی او شامل یک واحد آپارتمانی تک در طبقهٔ اول، دو واحد آپارتمانی در طبقهٔ دوم، دو واحد آپارتمانی در طبقهٔ سوم و چهار واحد آپارتمانی در طبقهٔ چهارم بود ،گذشته از واحدهای آپارتمانی کوچکی که در طبقهٔ همکف و حیاط ساخته می‌شد. نتیجه امر این بود که براثر اعمال قدرت سفته‌بازان و صاحبان مستغلات Mietkaserneها به نماد خانه‌نشینی زیر سطح استاندارد در سراسر غرب تبدیل شدند. جمعیت آن‌ها آمیخته نبود، بلکه منحصراً از طبقهٔ کارگر بود که بسیاری از کارگران غیرماهر و بیکار را دربرمی‌گرفت. بساز و بفروش‌ها، به جای حیاط‌های بزرگ هولبرشت، حیاط پشتی ساختند با چند خانه فکسنی و دلگیر در آن. ساختمان‌ها به اندازهٔ پنج تا شش طبقه ارتفاع داشتند و این همراه با حیاط‌های کوچک، تقریباً هیچ نوری برای ساکنان فراهم نمی‌آورد و حداقل گردش هوا را امکان‌پذیر می‌کرد. واحدهای آپارتمانی کوچک و فراوانی مشرف به این حیاط‌های پشتیِ دائماً در حالِ کوچک‌شدن بودند و (برخلاف بیانیه‌های هولبرشت) زیر زمین‌ها را مسدود می‌کردند. در واقع، طی دورهٔ به اصطلاح مدرن شدن از سال ۱۸۶۱ تا ۱۸۷۵ شاهد افزایش میزان نامطلوب ساکنان در هر مترمربع فضای زندگی هستیم.[۴۲]

بدین‌سان دولت که تا حد زیادی اضافه جمعیت شهروندان طبقهٔ کارگر را به بیرون از بخش مرکزی راند، نتوانست قدرتی کافی را به نحوی درخور، برای سکونت دادن این افراد در بیرون از مرکز به‌کارگیرد. این قدرت حتی به آن اندازه نبود که بتواند، صرف نظر از چند خیابان که به نام ژنرال‌های سرشناس شناخته می‌شد، اجرای طرح شبکهٔ مدرن بلوارها را به درستی پیش ببرد. بخش تجاریِ جدیدِ رسماً مدرن، کمابیش از سرِ اتفاق در لایپزیگر اشتراس ساخته شد؛ یعنی درست در غرب مرکز شهر قدیم. ایجاد بلواری واقعی به دورِ مجلس نمایندگان، بلواری که اکنون در مرکز غرب برلین واقع

است، مستلزم کشیدن انتظار زیادی بود؛ انتظار شروع به‌کار آن در دههٔ ۱۹۲۰ و پایان آن در دوران حکومت متفقین در دههٔ ۱۹۶۰.

نقش دولت در حوزهٔ فرهنگی حتی از این هم نمایان‌تر است. برلین به عنوان شهری نظامی ـ بوروکراتیک، بدون سنت اشرافیت درباری، بدون دانشگاه مهمی با سابقهٔ قرون وسطایی یا حتی فرهنگ تجاری مستقلی مثل آنچه در هامبورگ یا لوبک وجود داشت، از جنبهٔ تطبیقی، گویی از فرهنگ بی‌بهره بود. فرهنگ در برلین، نخست در نهادهای دولتی شکل گرفت و خیلی دیر و یکباره گسترش پیدا کرد. دانشگاه فریدریش ـ ویلهلم تنها بعد از اصلاحات بارون‌فن‌اشتاین در سال ۱۸۱۰ دایر شد، اما در سال ۱۸۷۰ بود که معیارهای بین‌المللی را در تاریخ، ادبیات کلاسیک، فیزیک، شیمی و طب مقرر کرد. پیشرفت مهم در این زمینه، تحت نظر وزیر ـ مدیر تحصیلات عالیه در دولت پروس، فریدریش آلتهوف، صورت گرفت. او دانشگاه را(که اکنون دانشگاه آزاد است) از مرکز شهر به دالِم[1] منتقل کرد. برساخت نهایی کالج فنی (که اکنون دانشگاه فنی نام دارد) با ادغام دانشکدهٔ کشاورزی و مدرسهٔ هنرها و صنایع در سال ۱۸۸۲ در شارلوتنبورک نظارت داشت و درست پس از دورهٔ وزارت او بود که انجمن قیصر ـ ویلهلم به منظور تشویق علم دایر شد (۱۹۱۰)، که چهره‌های مهم آن عبارت بودند از ماکس پلانک و آلبرت اینشتاین. این انجمن در سال ۱۹۴۸ به مؤسسهٔ ماکس پلانک تغییر نام یافت. سوای تحصیلات عالی، پیشرفت‌های دیگر فرهنگی صورت نگرفت. اپرای سلطنتی، که تا مدت‌های مدید ضد واگنری بود، فقط در آخرین دههٔ قرن نوزدهم بود که پایگاه جهانی پیدا کرد. کالج موسیقی خیلی دیر در سال ۱۸۶۹ و ارکستر فیلارمونیک برلین در سال ۱۸۸۲ دایر شد. به همین‌سان، برلین از لحاظ انتشارات، ادبیات، تئاتر و نقاشی تا مدت‌های مدید فاقد هرگونه شأن و منزلتی بود.[۴۳]

---

1. Dahlem

مدرنیسم زیبایی‌شناختی: «ضد دولت»

محرک اصلی شهر در دستیابی به جایگاه فرهنگی جهانی، نه دولت که اغلب مخالفت با دولت بود. این امر شاید قبل از هر چیز، در جنبش انشعاب نمود یافته باشد. دولت ویلهلم می‌توانست از شماری نهادهای هنری استفاده کند تا مانع حمایت جنبش انشعاب از نقاشی مستقل و مدرنیستی شود. این نهادها عبارت بودند از:

(۱) کالج سلطنتی هنر.

(۲) آکادمی سلطنتی هنر. این آکادمی در سال ۱۶۹۶ دایر شد؛ آکادمی‌های موسیقی و نقاشی، جداگانه در سال ۱۸۳۳ دایر شدند. وزیر فرهنگ، ارتباطات محکمی با آکادمی و تعیین بودجه آن داشت. شهرهای دیگر آلمان نیز دارای کالج و آکادمی بودند.

(۳) انجمن هنرمندان برلینی. این انجمن شاخهٔ محلیِ اتحادیه هنرمندان برلینی و آلمانی بود، اتحادیه‌ای که در سال ۱۸۵۶ دایر گردید و در سال ۱۸۶۷ به رسمیت شناخته شد. این امر به معنی حمایت سلطنتی از برگزاری نمایشگاه‌ها و چاپ مجلات و غیره بود که جانشینی بود برای حق وتوی شاهانه در مورد تغییرات و تصمیمات حکومتی و سازمانی.[۴۴] این انجمن‌ها با مدل مدرنیتهٔ تفکیک‌شده و استقلال یافته مخالف بودند، که پیش‌تر در بارهٔ آن سخن گفتم. آن‌ها گروه‌های ذی‌نفع بزرگ اقتصادی بودند ــ یعنی کارکرد اقتصادیشان هنوز از کارکرد زیبایی‌شناختیشان تفکیک نشده بود؛ بدین‌سان اغلب از چیزی حمایت می‌کردند که رهبرانشان از آن سر درمی‌آوردند ــ هنر متوسطی که باب میل همهٔ اعضا بود.

(۴) سالن برلین. این سالن، نمایشگاهی سالانه بود. شهرهای بزرگ دیگر آلمان سالن‌های نیم‌سالانه داشتند. مدل آن، سالن پاریس بود که در سال ۱۸۳۰ دایر شد. آکادمی هر شهری برای خود سالنی دایر کرده بود و تابلوهایی را که باید نمایش داده می‌شد برمی‌گزید. در برلین، آنتون فن‌ورنر،

هم مدیر کالج سلطنتی بود و هم رهبر انجمن هنرمندان. او رابطهٔ نزدیکی با خانوادهٔ قیصر داشت. انجمن از سال ۱۸۸۸ تا ۱۹۱۰ بودجهٔ هنگفتی از قیصر دریافت می‌کرد. از این روی، توانست ساختمان جدیدی بخرد و نیز ادارهٔ سالن را به دست گیرد. سالن، که غالب اوقات فقط آثار نقاشان آلمانی و برلینی را نمایش می‌داد، در سال‌های ۱۸۹۱ و ۱۸۹۲ به نمایشگاه‌های خود جنبه‌ای بین‌المللی داد. در سال ۱۸۹۲ نمایش نقاشی‌های ادوارد مونش رسوایی به‌بار آورد و نظارت دولتی را بر سالن دوچندان کرد. این حوادث به جنبش‌های انشعاب از انجمن‌های رسمی در شماری از شهرهای آلمان میدان داد. در برلین گروهی انشعابی درون انجمن شکل گرفت اما تا سال ۱۸۹۸ از آن جدا نشد. دو تا از آخرین انشعاب‌های این جنبش‌ها انشعاب‌های معرف وینی و برلینی بودند. شکل غالب نقاشی که دولت از آن حمایت می‌کرد و در میان طبقات میانی و بالا هم هواخواه داشت، نقاشی تاریخی بود. فُن ورنر نقاش تاریخی بود و اغلب صحنه‌هایی از تاریخ را تصویر می‌کرد. قیصر ویلهلم هم در مورد اهدای جوایز در سالن سالانه برلین، دارای حق وتوی اثرگذاری بود.[۴۵]

(۵) گالری ملی. مدیر این گالری از سال ۱۸۹۶ به بعد هوگو چودی[1] لیبرال بود که با جنبش‌های مدرنیستی همدلی می‌کرد. او مسئول کمیسیون تصمیم‌گیری در بارهٔ ماهیت نمایشگاه آلمان در نمایشگاه جهانی سن‌لویی در سال ۱۹۰۴ بود. کمیسیون تصمیم گرفت آمیزه‌ای از آثار جریان غالب و آثار آوانگارد هنرمندان آلمانی را به نمایش بگذارد. قیصر و فن‌ورنر مخالفت کردند. فقط آثار هنرمندان جریان غالب در نمایشگاه سن‌لویی به نمایش درآمد. و فُن‌ورنرِ همیشه حاضر جای فُن‌چودی را در گالری ملی گرفت.[۴۶]

در برابر این نهادهای دولتی، مجموعهٔ دیگری از نهادها قرار داشت که کمابیش نمایانندهٔ مدرن شدن و، به عبارتی، نمایانندهٔ «جامعهٔ مدنی» بودند.

---

1. Hugo Tschvdi

در میان این نهادها، قبل از همه خود جنبش انشعاب بود. هدایت جنبش انشعاب به دست ماکس لیبرمان بود وآدم‌های مهمی مثل ماکس اسلِفوکت و لویی کورینت به آن پیوستند. لیبرمان استاد دانشگاه و عضو آکادمی هنرها بود. او در سال ۱۸۴۷ به دنیا آمد و از این لحاظ حدود ۴۰ تا ۴۵ سال بزرگ‌تر از اکسپرسیونیست‌های جوانی بود که قریب یک دهه بعد از آن‌که جنبش انشعاب شکل گرفت، خصلتی مدرن به نقاشی آلمانی بخشیدند. لیبرمان، که تحت تأثیر نقاشی هلندی قرن هفدهم قرار داشت، امپرسیونیست هم بود.[۴۷] او در دورهٔ «پوزیتیویستی»، درست پس از اتحاد آلمان، درس خوانده بود و دیدگاه‌هایش همیشه رنگ عقل‌باوری قاطعانه‌ای داشت. لیبرمان بورژوایی مغرور بود و خود ادعای بورژوا بودن می‌کرد. او رهبر گروه انشعابی سال ۱۸۹۲ در انجمن برلین بود. مع‌هذا، دریافت یک مدال طلا (که هم ورنر و هم قیصر با اهدای آن موافق بودند) برنقش نهادی قدرتمند او صحه گذاشت. لیبرمان رهبر انشعاب سال ۱۸۹۸ بود که به ریاست آن برگزیده شد؛ منصبی که تا سال ۱۹۱۱ عهده‌دار آن بود. در سال ۱۸۹۹ جنبش انشعاب اولین نمایشگاه اختصاصی خود را دایر کرد (که جانشینی بود برای سالن)؛ در این‌جا آثار هیچ نقاش خارجی نمایش داده نشد، اما در عین حال هیچ‌کدام از آثار تعلیمی و میهن‌پرستانه خاص سالن هم به نمایش درنیامد. جالب این‌که نمایشگاه انشعاب سال ۱۹۰۰، نمایشگاهی بین‌المللی بود، اما همچنان به نمایش آثار اقلیتی از نقاشان آوانگارد محدود مانده بود. مطبوعات بورژوازی برلین نسبت به این نمایشگاه‌ها نظر مساعدی داشتند. به همین سان، حامیانی چون والتر راتناو و بانکداری مثل کارل فورستنبورگ مبالغی پول به نگارخانهٔ انشعاب وام دادند. آنتون‌فن‌ورنر، مخالف اصلی انشعاب، ضد یهود نبود. اما ملّی‌گرایان آلمانی مایل بودند مدرنیست‌ها و جنبش انشعاب را جهان وطن، جهان‌گرا و فرانسوی و یهودی بدانند. کاریکاتوریست‌های ضد یهود، در کاریکاتورهای خود هتاکانه به لیبرمان حمله می‌کردند.[۴۸] با شروع سال

۱۹۰۴ اغلب نقاشان غیرآکادمیک آلمانی عضو انشعاب شده بودند و بعد از نمایشگاه سن‌لویی، دیگر کسی به نقاشی آکادمیک توجهی نشان نمی‌داد. از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۰ هنرمندان خارجی مثل مونش و وان دِ وِلده و نیز نمایندگان آلمانیِ سبک‌های جدیدتر مثل بکمان، نُلده و لیونل فاینینگر به عضویت انشعاب درآمدند. بخشی از دشمنی شرکت تعاونی هنرمندان آکادمیک با اتحادیه هنرمندانِ جنبش انشعاب ناشی از موقعیت ضعیف نقاشان آکادمیک بود.[۴۹] این دشمنی همچنین ناشی از انزجار کم‌استعدادها از بااستعدادها بود. از این لحاظ، می‌توان حملهٔ نقاش متوسط و ناموفقی مثل کارل وینن به «هنر غیرآلمانی» را درک کرد. وینن، که زخم زبان ضد یهودی‌اش متوجه چهرهٔ پاول کاسیرر بود و از منتقدان به دلیل آن‌که به خدمت سفته‌بازان و سهامداران درآمده بودند سخت خرده می‌گرفت، از مردم دعوت می‌کرد که خرید آثار هنر غیرآلمانی را تحریم کنند. رئیس آکادمی هنر اعلامیه وینن را امضا کرد، و شگفت‌آور این که کِته کولویتس[1] نیز همین کار را کرد. اما شخصیت‌های تثبیت‌شده و نیز مدرنیست‌های جوان‌تر مثل بکمان، پششتاین و کاندینسکی، مارک و ماکه علیه آن موضع گرفتند.[۵۰]

اگر ارتجاع در برلین، امپرسیونیست‌های تثبیت‌شدهٔ جنبش انشعاب را، به دلایلی، «فرانسوی» و «یهودی» می‌خواند، از آثار اکسپرسیونیست‌های جوان‌تر حتی بیش از این رنجیده‌خاطر می‌شد، آثاری که آن‌ها را «سیاه‌ریخت»[2] و «ابتدایی» می‌خواند. آثار اکسپرسیونیست‌ها، مخصوصاً نقاشان پیشتاز [گروه] Brücke [پل]،[3] یعنی نُلده، اریک هِکِل، ارنست کیرشنر و اشمیت ـ رُتلوف، در نمایشگاه‌های جنبش انشعاب نمایش داده می‌شد، هرچند منتقدان و عامه مردم نسبت به آن‌ها دشمنی می‌کردند یا بی‌تفاوت بودند. در این حال، در سال ۱۹۱۰، کمیتهٔ اجرایی نسبتاً محافظه‌کار و تحت

---

1. Käthe Kollwitz
2. negroide
۳. نام نخستین گروه از نقاشان اکسپرسیونیست آلمانی. ـ م.

تسلط امپرسیونیست‌ها (لیبرمان، اسلفوکت، کورینت و دیگران) از اختصاص جایی برای نمایش آثار نقاشان گروه پل در نمایشگاه خودداری کرد. این امر منجر به خروج گروهیِ نقاشان و ایجاد انشعابی نو به رهبری ماکس پشتاین شد. لیبرمان و باقی‌ماندهٔ اکثریت، در سال ۱۹۱۳، به دلایلی مشابه، جنبش انشعاب را ترک کردند، اگرچه آدم‌های مهمی مثل کورینت در سازمان باقی ماندند.[۵۱]

به هر روی، تجربهٔ انشعاب برلینی، سبب دشمنی دولت با مدرنیته شد که قابل مقایسه با همین مورد در وین است. اگر در برلین، جنبش انشعاب جامعهٔ مدنی را در برابر دولت قرار داد، در وین، نبرد در خود حوزه‌های جامعهٔ مدنی رخ داد و دولت در مقام میانجی دو خصم ظاهر شد. یعنی در حالی که انشعاب برلینی خود را در تقابل با دولت ویلهلمی تعریف می‌کرد، همتای وینی‌اش در مقابل ارزش‌های بورژوازی فرهنگ رینگ‌اشتراسه دههٔ ۱۸۶۰ و دههٔ ۱۸۷۰ تعریفی از خود به دست می‌داد. این امر هنگامی آشکار می‌شود که به رابطهٔ دولت و جنبش انشعاب در وین دقت کنیم. جنبش انشعاب در وین، مقام نمایندهٔ دولت را پیدا کرده بود. مثلاً می‌توانست آثارش را در نمایشگاه‌های خارجی ارائه کند. اتو واگنر و رهبر اصلی انشعاب کلیمت، از سال ۱۸۹۴ در آکادمی هنرهای زیبای وین دارای مناصب رسمی بودند. واگنر در اواخر دههٔ ۱۸۹۰ مأمور ساختن ایستگاه‌های راه‌آهن محلی شد، و در سال ۱۹۰۵ دولت ساختمان بخش پس‌انداز ادارهٔ پست [طرح واگنر] را ساخت، که شاید مدرن‌ترین ساختمانی بود که دولتی اروپایی از زمان ساختن برج ایفل برای آن هزینه کرده بود.[۵۲] دولت کروبر از سال ۱۹۰۰ برنامهٔ مدرن‌سازی فرهنگی و اقتصادی را آغاز کرد. این امر به معنی حمایت دولت از جنبش انشعاب، مخصوصاً از طریق وزارتخانهٔ وزیر جدید فرهنگ، ویلهلم فن هارتل، بود. فن‌هارتل از طریق شورای مشورتی هنر عمل می‌کرد که واگنر عضو آن بود. هارتل در سال ۱۹۰۳ نگارخانه‌ای مدرن تحت حمایت مالی

دولت افتتاح کرد و برای کولاموزر و یوزف هوفمان شغلی آموزشی در مدرسهٔ هنرها و صنایع دست‌وپا کرد. حتی زیگموند فروید، «مدرنیست نظریه‌پرداز»، برای تضمین ارتقای حرفهٔ خود از دوستان هارتل استفاده کرد.[۵۳] این پدیدهٔ وینی ــ دولت و فرهنگ مدرنیستی به عنوان هم‌بالین یکدیگر ــ در برلین دیگر غریبه نبود، آن چنان که مشاهده‌گری حتی در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ آن را چنین توصیف می‌کند:«شهری آکنده از دولت‌های پروتستانی و فلسفهٔ نظامی.»[۵۴]

خرده طبقات جدید: مدافعان جامعهٔ مدنی

هرگونه بحثی در بارهٔ نهادهای هنر یا، کلی‌تر بگوییم، نهادهای فرهنگ در برلین کامل نخواهد بود یا حتی ناممکن خواهد بود اگر از نقش یهودیان سخنی به میان نیاید. رابطهٔ بین یهودیان و مدرنیته ــ که در این‌جا منظور مدرن شدن اقتصادی و فرهنگی است ــ از دیرباز یکی از موضوعات مورد توجه جامعه‌شناسان بوده است و دست‌کم شروع بحث در بارهٔ آن را باید در آثار ورنر زومبارت جست. فردریک ویلهلم، یهودیان و پروتستان‌های فرانسوی را بعد از جنگ سی‌ساله با آغوش باز پذیرفت به این امید که بر ویرانه‌های جنگ به رشد سریع اقتصادی دست یابد. کمی بعد در سال ۱۶۷۰ یهودیان از وین بیرون رانده شدند و بسیاری از آن‌ها در اطراف شهر سکونت گزیدند.[۵۵] اما نکتهٔ واجد اهمیت در بحث من، نقش یهودیان در دورهٔ مدرن آغازین نیست، بلکه نقش آن‌ها در مدرنیته است که در این‌جا، به صورت مدرنیسم تعریف شده است، یعنی نقش آن‌ها در مدرنیتهٔ اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم. و این تفاوت بس با اهمیت است. یهودیان مدرنیتهٔ آغازین، چنان که مشهور است، «نه یک ملت» بلکه «مردمی مقید»[1] به تمام معنی بودند. با این حال، آن‌ها در قرن نوزدهم، به میزان زیادی وارد جامعهٔ مدنی شدند. رهایی

1. State People

آن‌ها در وین با اصلاحات لیبرال ۱۸۴۸ شروع شد و در دههٔ ۱۸۶۰ یهودیان حق کامل مهاجرت آزاد را پیدا کردند. جمعیت یهودی وین از سال ۱۸۵۷ تا ۱۸۸۰ افزایشی تصاعدی داشت و در سال ۱۸۹۰، دوازده درصد جمعیت شهر را تشکیل می‌داد.[۵۶] در آلمان تغییری بزرگ در هویت یهودی در قرن هجدهم و مخصوصاً قرن نوزدهم رخ داد؛ زبان پدیش دیگر زبان غالب یهودیان نبود و جای آن را زبان آلمانی گرفته بود. در ۱۸۶۹ قانونی از تصویب اتحادیهٔ شمال آلمان گذشت که به یهودیان حقوق شهروندی برابر می‌بخشید. این قانون در سال ۱۸۷۱ در سراسر آلمان به اجرا درآمد. جمعیت یهودی برلین نیز افزایش یافت و در زمان جنگ جهانی اول بالغ بر سه تا چهار درصد جمعیت برلین شد.[۵۷] یهودیان در وینِ چند قومیتی، هرچند ملتی متفاوت و اغلب انگ خورده بودند، باز ملتی دیگر[1] [در میان بقیهٔ ملت‌ها] بودند. [اما] یهودیان در برلین، که از لحاظ قومی یکدست‌تر بود، به‌وضوح بیش‌تری، آن ملت دیگر[2] بودند.[3] به‌علاوه، همچنان‌که شمار یهودیان زیاد می‌شد و شکلی ماهیتاً اقتصادی و فرهنگی به نوعی جامعهٔ مدنی مدرنیستی جدید می‌بخشیدند، وین و برلین دوباره به قطب‌های متضاد تبدیل شدند. در تقابل با «ادغام» تقریباً راحت‌تر دولت و جامعهٔ مدنی در برخی نقاط، در وین، دشمنی دیرینهٔ پروسی و ناسازگاری دو قلمرو قرار گرفته بود.

توجه ما در این زمینه معطوف به نهادهای فرهنگ است. و در نقاشی، یهودیان همه جا حاضر بودند. رهبر جنبش انشعاب، ماکس لیبرمان، یهودی بود، همان‌طور که رهبر انشعاب نو، پشتاین، نیز یهودی بود. پشتاین و معمار یهودی، اریش مندلسون، بعداً در Novembergruppe [گروه نوامبر] به فعالیت پرداختند. پل کاسیرر مهم‌ترین بخش‌های نگارخانه را ــ که حالا از

---

1. another nationality 2. *the* other nationality

۳. منظور نویسنده این است که یهودیان در برلین، برخلاف وین، تبدیل به «دیگری» شده بودند، یعنی بیرون از دایرهٔ «خودی» قرار داشتند. ـ م.

نهادهای دولتی جدا شده بود ـ ابتدا به امپرسیونیست‌ها و بعداً به اکسپرسیونیست‌ها اختصاص داد. نگارخانهٔ کاسیرر هنر آوانگارد را به‌زودی در سال ۱۸۹۵ به نمایش گذاشت. او نگارخانهٔ انشعاب نخستین را در کورفورِستندام سازمان داد و بعد همراه دو نقاش دیگر، در سال ۱۹۰۴ نگارخانهٔ جدید دیگری در شرق کورفورِستندام بنا کرد. کاسیرر در سال ۱۹۱۲ به عنوان رئیس جنبش انشعاب انتخاب شد و در سال ۱۹۱۳ نمایشگاهی را به راه انداخت که احتمالاً مؤثرترین نمایشگاه جنبش انشعاب تا آن زمان بود. انتشارات برادر کاسیرر، برونو، هم آثار انشعابیون و هم آثار شاعران اکسپرسیونیست را منتشر می‌کرد، در عین‌حال که مجلات *Kunst und Kunstler* [هنر و هنرمند] و *pan*را که سردبیرشان بود، انتشار می‌داد. برادران کاسیرر در طول جنگ سردبیری فصلنامه‌های لیبرال و وطن‌پرست *Bildermann* [تصویرگران] و *Kriegzeit* [زمان جنگ] را برعهده داشتند.[۵۸] کاسیرر دوست و حامی معمار جوان، اریش مندلسون، بود. در نوعی دور مطبوع، معماران باقریحهٔ یهودی مثل آلفرد برسلاوئر یا آلفرد مِسِلِ بااستعداد (طراح فروشگاه وِرتهایم در خیابان لایپزیگر) خانه‌هایی تک‌خانواری در تیِرگارتن برای فروشندگان یهودی آثار هنری مثل آلفرد فِلِچهایم (و نیز سردبیر *Der Querschnitt*) و کاسیرر ساختند. نگارخانهٔ خود کاسیرر در خانه‌اش در خیابان ویکتوریا، نه چندان دور از مجموعهٔ کلی گالری‌ها و تئاترهای جدید در بخش غربی قدیم برلین، نزدیک لوتسوپلاتس و خیابان پستدامر بود. سرمایه‌گذاران یهودی در هنرها مثل رودلف موزه و جولز و جیمزسیمون، حامیان موزهٔ ملی قیصر ـ ویلهلم، در ویلاهای اطراف زندگی می‌کردند.[۵۹]

هروارت والدن (با نام خانوادگی پدریِ لِوین) به امپرسیونیسم بسیار نزدیک بود و، از این‌رو، با «محافظه‌کارانی» مثل لیبرمان مخالفت می‌کرد و همسو با چپ سیاسی بود. والدن در برلین به دنیا آمد؛ موسیقیدانی بود که

نمایشنامه و شعر می‌نوشت. مدت زمانی با شاعر برجستهٔ اکسپرسیونیست (یهودی)، الزه لاسکر ـ شولز، رابطه عاشقانه داشت. والدن که نام خودمانی‌اش «der Bürgerchreck» [شهروند ترسناک] بود، بر مبنای تصویری که کوکوشکا از او کشیده است، ظاهراً درخور این نام بود.[۱] او با سوسیالیسم و کمونیسم بعدی‌اش، نماد صحنهٔ فرهنگیِ سیاسی‌شده‌تر جمهوری وایمار بود. زیبایی‌شناسی او، مبتنی بر ایدهٔ مورخ هنرِ وین آلویس ریگل در بارهٔ kunst wallen [خواست هنرِ] مطلق بود که طی آن هنر بر مبنای بینشی درونی، جای مذهب را می‌گرفت. مجلهٔ والدن، *Per Sturm* [طوفان]، به طور منظم، نقاشان صاحب‌نام گروه Bruke [پل] مخصوصاً کوکوشکا را معرفی می‌کرد. والدن تحت لوای حمایت این مجله و کمک‌های مالی کسانی چون کارل کراوس، یک مؤسسهٔ انتشاراتی، یک کتابفروشی و رشته نمایشگاه‌هایی دایر کرد.[۶۰]

یهودیان در تئاتر نهادهایی به‌وجود آوردند که کمک کرد تا برلین به شکل شهری فرهنگی در سطح جهانی درآید. در این‌جا این نهادهای مدرنیستی، فرهنگ در جامعهٔ مدنی، بار دیگر جدا از دولت و تا حد زیادی در برابر آن شکل گرفتند. مثل مورد نقاشی، در تئاتر برلین نیز تغییر به سمت امر مدرن در دو مرحله صورت گرفت. اولین گام، همسو با انشعاب، شکل‌گیری جنبش Freie Bühne [صحنهٔ آزاد] بود که با ناتورالیسم در تئاتر پیوند داشت. گام دوم، جدا شدن از ناتورالیسم بود که ماکس راینهارت هدایتش می‌کرد و راه را برای تئاترِ اکسپرسیونیستی هموار می‌ساخت. معادل تاریخ‌گرایی در نقاشی و معماری که تحت حمایت دولت و طبقهٔ متوسط قرار داشت، ایده‌آلیسم شاعرانهٔ گوته و شیلر [در تئاتر] بود؛ با زیبانمایی‌اش و با دیالوگ کلاسیک‌نما و غیررئالیستی‌اش.[۶۱] نظم و کلاسیسیسم شاعرانهٔ این تئاتر قراردادی را یک «افتضاح» به هم ریخت که نظیر نمایش نقاشی‌های مونش در زمینهٔ هنرهای

---

۱. این تصویر در کتاب دایرةالمعارف هنر، تألیف رویین پاکباز، ص ۴۳۳ آمده است. ـ م.

تجسمی بود. این قیل و قال در حلقه‌های رسمی و در میان عوام، با اجرای نمایشی که نمایشنامه‌نویس ناتورالیست ، گرهارت هاوپتمان، نوشته بود و در سال ۱۸۸۹ در تئاتر لسینگ روی صحنه رفت به وجود آمد. در همین سال چهار نفر که یهودی بودند، در کافهٔ شیلر در دیداری تاریخی با هم ملاقات کردند. این‌ها عبارت بودند از تئودور رودلف (که بعدها سردبیر روزنامهٔ برلین شد)، ماکسیمیلیان هاردر (بازیگر و روزنامه‌نویس) ساموئل فیشرِ ناشر و اتو برامِ کارگردان. این دیدار از این لحاظ تاریخی بود که شرایط اصلی ایجاد «صحنهٔ آزاد» را مشخص کرد، که خود تجسم نهادی تئاتر مدرن در برلین بود یا به گفتهٔ زیور[1] «نقطهٔ آغازی که بعدها به نوزایی تئاتر آلمانی انجامید.» برام تبدیل به کارگردان ناتورالیست بانفوذ برلین شد. او با ناتورالیسم خود می‌خواست مخاطبان را وادارد «تئاتر را فراموش کنند» و بر این اساس، صحنه‌هایی بی‌ربط و حالاتی بی‌اهمیت را به نمایش می‌گذاشت. ناتورالیسم برلین که در قالب «انجمن صحنهٔ آزاد» به اوج شکوفایی رسید ــ انجمنی که بخش زیادی از حامیان و اعضایش یهودی بودند ــ «Areme-leute Theater» [تئاتر بی‌چارگان] و به گفتهٔ مخالفانش «Juden-Theater» [تئاتر یهودی] نامیده می‌شد.[۶۲]

در سال ۱۹۰۰ شاگرد برام، ماکس راینهارت، با گروهی از بازیگران جوان دیگر در کافه مونوپل برلین دیدار کرد. این گروه مخالف چیزی بودند که به نظرشان «سبک سترون ناتورالیستی» محصولات برام بود. در سال ۱۸۸۸ استریندبرگ سخن از «تئاتری خصوصی» به میان آورد. و راینهارت به این نکات توجه کرد و از پیتر بِرِنس خواست تئاتر آرنیم را (با عنوان لیندن ۴۴) به میل او بازسازی کند. در این بازسازی، تئاتر سبک کلاسیسیتیِ بسیار تزئینی یافت و ستون‌های دوریک[2] یونانی و پرده‌های تزئینی به آن افزوده شد. صحنه در این تئاتر کوچک بود و جایگاه تماشاگران فقط برای ۳۶۶ نفر جا داشت.

---

1. Ziver
2. doric

اولین موفقیت عمومی راینهارت، نمایش ضدناتورالیستی پناهگاهِ گورکی بود. راینهارت، که همکار معمار یهودی‌تبار تئاتر ــ اُسکار کافمان ــ بود، اولین کسی بود که اقدام به استفادهٔ کامل از ausgebauten Bühnenapparates، انعطاف‌پذیری کامل در صحنه‌آرایی، و کاربردهای جسارت‌آمیز نورپردازی کرد. راینهارت نه فقط نمایش‌های مدرنیستی که آثار مختلف بزرگ نمایشی را هم به صحنه برد. کارگردان دیگر یهودی که بیش‌تر در سال‌های پس از جنگ به فعالیت پرداخت، لئوپولدیسنرِ نامدار بود. شهرت یسنر مدیون اجرای آثار کلاسیک در قالب سبک اکسپرسیونیست بود.[۶۳]

مثال‌هایی از این دست در خصوص حضور یهودیان در نهادهای مدرنیستی فرهنگ برلین را تا بی‌نهایت می‌توان ارائه داد. در دنیای مطبوعات، رودلف موزه و لئوپولد اولشتاین دو روزنامهٔ بزرگ لیبرال به نام‌های *Vossische Zeitung* و *Berliner Tageblatt* را منتشر می‌کردند. آیا این مطبوعات عامل رأی چشمگیر بورژوازی برلینی به حزبی چپ‌گرا و لیبرال به نام حزب آزادیخواه مردم در سال‌های بلافصل پیش از جنگ جهانی اول نبود؟ شمار زیادی از روزنامه‌نگاران یهودی در این مطبوعات کار می‌کردند و برخی از آن‌ها به عنوان منتقد در پیدایش مخاطبانی برای جنبش‌های جدید نقاشی، تئاتر، ادبیات و موسیقی نقش داشتند.[۶۴] نهادهای مهم دیگر، مکان‌های عمومی بودند که در آن‌جا آوانگاردها با هم دیدار می‌کردند، مکان‌هایی مثل مکان افسانه‌ایِ «کابارهٔ احساسات نو».[1] این محل فرصتی فراهم می‌آورد برای عرض اندام شاعران جوانی مثل گئورگ‌هایم. با آغاز سال ۱۹۱۰ غالباً ماهانه یک بار آثاری از ــ مثلاً ــ نیچه، ریلکه و وِدِکینت و دیگران قرائت می‌شد. چهره‌های جوان‌تری که شاید مهم‌تر از همهٔ آن‌ها شاعر جوان و پرشور اکسپرسیونیست، ژاکوب فن هودیس، بود، سازمانی به نام «کلوپ نو» را اداره می‌کردند که مسبب این رویدادها بود. این کلوپ نزدیک به ۲۵۰ عضو داشت

1. Neopathetisches cabarett

که آدم‌های بنامی مثل کارل کراوس، هاینریش‌مان و الزه لاسکر ـ شولز عضو آن بودند و دارای پوشش خبری گسترده‌ای بود. اغلب اعضای فعال اصلی کلوبِ نو یهودی بودند که چند تایی از آن‌ها برای نشریاتی مثل طوفان، دموکرات، انقلاب و عمل مطلب می‌نوشتند.[۶۵]

نتیجه‌گیری

بدین‌سان در ۲۵ سال قبل از جنگ جهانی اول، مجموعه‌ای از نهادهای مدرنیستی فرهنگ وارد جامعهٔ مدنی آلمان شدند که اغلب در تقابل با دولت بودند، و غریب این بود که یهودیان عهده‌دار این کار بودند. با آغاز جنگ، برلین تقریباً ناخواسته به یک مرکز فرهنگی جهانی تبدیل شد. در طول سال‌های حکومت جمهوری وایمار، تقابل سخت دولت و جامعهٔ مدنی از بنیان دچار دگرگونی شد؛ در این زمان مجموعهٔ دوستانه‌تری از مراکز دولتی، تا حدی کارِ نوعی چارچوب را برای باوهاوس و تئاتر برشت و پیسکاتور کردند. تغییر شکل دولت در سال‌های حکومت وایمار، به خوبی در ترکیب اعضای آکادمی هنر نمایان شده است. هاینریش مان رئیس بخش ادبیات بود که اعضایش عبارت بودند از آلفرد دوبلین، توماس مان، فرانتس ورفل و یاکوب واسرمان. اعضای بخش هنرهای تجسمی عبارت بودند از کوکوشکا، مندلسون، پششتاین، برونو، تاوت، ارنست بارلاخ، اتودیکس، ارنست لودویگ کیرشنر، کولویتس، میس وان در روهه و اشمیت ـ روتلوف. بخش موسیقی هم شامل آرنولد شوئنبرگ بود. بروز مجدد تقابل دولت / جامعهٔ مدنی در این حقیقت نمایان می‌گردد که همهٔ کسانی که نام‌هایشان در بالا ذکر شده است در سال ۱۹۳۳ یا از آکادمی اخراج شدند یا آن را ترک کردند.

اکنون به انتهای راه رسیده‌ایم. در وصفی که از مدرنیسم متفاوت شهری و ملی در پاریس، وین و برلین به دست دادیم، کار را با Bürgertum یا بورژوازی آغاز کردیم و با bürgerliche Gesellschaft یا جامعهٔ مدنی خاتمه دادیم.

مدرنیسم را از همان آغاز برمبنای گسستش از بورژوازی تعریف کردیم. آنچه مدرنیسم‌های ملی را از هم متمایز می‌کرد عبارت بود از (۱) منشأ نیروی گسلنده و (۲) هویتی که از هم می‌گسلید. من همعقیده با تی.جِی کلارک استدلال کردم که مدرنیسم پاریسی از لحاظ این نیروی گسلنده وضعیتی خاص داشت. این نیرو در مورد فرانسه عبارت بود از «طبقات عامه» و مخصوصاً خرده‌بورژوازی. در وین آنچه بیش از همه منحصر به‌فرد بود نوع هویت بورژوازی بود که، به عقیدهٔ من، هویتی باروک بود و، همان طور که کارل شوراسک استدلال کرده است، تا حد زیادی تحت تأثیر وجود نمایان نوعی اشرافیت درباری کاتولیک قرار داشت و در قضیهٔ آلمان تحت تأثیر وجود نمایان دولت بود. پس از آن، بحث در بارهٔ دولت به ملاحظهٔ رابطهٔ دولت و جامعهٔ مدنی کشیده شد.

با همهٔ این حرف‌ها، معنی رابطهٔ Bürgertum یا بورژوازی و bürgerliche Gesellschaft در چیست؟ دومی، از نظر من، همان معنای انگلیسی ـ آمریکاییِ «جامعهٔ مدنی» را دارد. وقتی تحلیلگران سیاسی انگلیسی ـ آمریکایی از اصطلاح «جامعهٔ مدنی» استفاده می‌کنند، اغلب نمونهٔ لهستان مورد نظرشان است. در لهستان، حزب همبستگی نمودار شکوفایی جامعهٔ مدنی در برابر دولت بود. جامعهٔ مدنی از این لحاظ، به معنای مجموعه کاملی از حقوق شهروندی کامل، اتحادیه‌های آزاد تجاری، دولت مبتنی بر پارلمان و فرهنگِ مستقل از نظارت دولت است که وعدهٔ لیبرالیسم روشنگری بود. این چیزی است که من از bürgerliche Gesellschaft می‌فهمم. پس به عنوان مدلی کلی، منصفانه آن است که بگوییم بورژوازی در سرمایه‌داری اولیه غالباً در جانب توسعهٔ جامعه مدنی بود و در سرمایه‌داری متأخر غالباً مخالف چنین توسعه‌ای. اگر توسعهٔ جامعهٔ مدنی، در سرمایه‌داری متأخر، به معنی رشد اتحادیه‌های قدرتمند تجاری احزاب سوسیالیست و دولت رفاه باشد، این امر ممکن است در نظر بورژوازی ناسازگار با منافع مادی‌اش باشد. اگر

توسعهٔ جامعه مدنی، در سرمایه‌داری متأخر، بگیریم از پایان قرن نوزدهم، به معنی رشد حوزهٔ مستقل زیبایی‌شناختی و فرهنگی باشد، چه بسا، چنان‌که پیش‌تر استدلال کردم، این امر به معنی اخلال در منافع ایده‌آل و در واقع اخلال در همان هویت بورژوازی باشد. این تنش یا، اگر این تعبیر را می‌پسندید، این تناقض میان بورژوازی و جامعهٔ مدنی، ظاهراً در منطق توسعهٔ جوامع غربی مستتر است. در قرون اولیه مدرنیته، مدرن شدن شامل استقلال جزئی حوزه‌های فرهنگی و زیبایی‌شناختی بود. با استقلال‌یابی بیش‌تر و ظهور مدرنیسم، فرهنگ [مدرنیستی] یا [برای بورژوازی] دسترس‌ناپذیر شد و، از این‌رو، دیگر کارکرد مثبتی در ساختن این هویت تثبیت شده نداشت یا، چنان‌که پیش‌تر استدلال کردم، و این عام‌تر است، به تضعیف و ناپایدار کردن هویت بورژوازی پرداخت. اگر تفاوت میان منافع بورژوازی و کارگران، تناقض اجتماعی سرمایه‌داری است، پس ظهور فرهنگ مدرنیته، آن‌چیزی است که دانیل بل آن را به درستی تناقض فرهنگی سرمایه‌داری خوانده است و این تناقض‌های سرمایه‌داری هر دو، به خاطر وجود ناسازگاری روبه‌فزونی بورژوازی و جامعهٔ مدنی بوده است.

بورژوازی ملی هر کشوری را می‌توان، چنان‌که وبر و اخیراً پیر بوردیو نشان داده‌اند، به دو بخش تقسیم کرد: یکی ریشه در «سرمایهٔ اقتصادی» دارد و دیگری ریشه در «سرمایهٔ فرهنگی». مورخان اجتماعی آلمان در اشاره به بخش اقتصادی از اصطلاح «Wirtschaftsbürgertum» [بورژوازی اقتصادی] و در اشاره به سرمایه‌فرهنگی از اصطلاح Bildungsbürgertum [بورژوازی فرهنگی] استفاده می‌کنند. با توجه به این زمینه، چگونه می‌توان قضیهٔ آلمان را درک کرد؟ می‌توان گفت دو عامل بورژوازی آلمان را از همتایانش در میان ملت‌های غربی و شرقی متمایز می‌کند. اولین عامل موقعیت بیش از اندازه مناسب‌تر بورژوازی فرهنگیِ (مبتنی بر سرمایه فرهنگی) در مقایسه با بورژوازی اقتصادی (مبتنی بر سرمایهٔ اقتصادی) است. عامل دوم حضور

غیرمعمول دولت، گویی به عنوان بخش لاینفک بورژوازی است. اشراف‌سالاری در انگلستان، فرانسه و اتریش نقشی بسیار تعیین‌کننده در ساختن هویت بورژوازی داشت. در آلمان چنین نبود. جدایی بسیار ریشه‌ای طبقات متوسط و اشراف‌سالاری در آلمان، دست دولت را (دولت در این‌جا به معنی مجموعه‌ای از نهادهای نمایندگی مثل آمریکا نیست) در ساختن هویت بورژوازی تا حد زیادی باز گذاشت. علاوه بر این، در آلمان، برخلاف جهان انگلوساکسون، بورژوازی فرهنگی به عنوان نیرویی عمده، از لحاظ تاریخی، پیش از بورژوازی اقتصادی وجود داشت. این قدرت بورژوازی فرهنگی آلمان به این معنی بود که نه فقط به عنوان «روشنفکر ارگانیک» به بورژوازی خدمت می‌کرد بلکه (برخلاف کشورهای دیگر) نیروی هژمونیکی بود که نوع خاص هویت خود را به کل بورژوازی می‌بخشید. یعنی می‌توان با استفاده از اصطلاحات بوردیو گفت که بورژوازی فرهنگی همانقدر بر «ملکهٔ» بورژوازی آلمانی مسلط بود که بورژوازی اقتصادی بر «ملکهٔ» معادل‌های انگلیسی ـ آمریکایی آن سلطه داشت. نهایت این‌که بورژوازی فرهنگی در آلمان بیش از هر جای دیگری ارزش‌های دولت‌گرایانه را تأیید می‌کرد. هیچ کشور دیگری جز آلمان صاحب این همه کارمند با تحصیلات عالی نبود و هیچ کشور دیگری را جز آلمان نمی‌شد پیدا کرد که نسبت تحصیلات عالی کارمندان آن این‌چنین زیاد باشد.

ویژگی سه‌گانه بورژوازی آلمانی ـ یعنی دولت قدرتمند، بورژوازی فرهنگی قدرتمند، بورژوازی فرهنگی دولت‌گرا ـ موقعیت را برای مدرنیسم فرهنگی و جامعهٔ مدنی سخت دشوار کرده بود. استدلال من این بود که در آلمان تضاد بین بورژوازی و جامعهٔ مدنی، آن‌گونه که تناقض مدرنیسم فرهنگی و دولت نمودار آن است، نسبت به جاهای دیگر بسی حادتر بود. سال ۱۹۸۱ در لهستان نشانهٔ انتقام از دولت است؛ نه فقط انتقام‌طبقهٔ

کارگر سازمان‌یافته، بلکه در کل، انتقام جامعهٔ مدنی از آن. در آلمان، در سال ۱۹۳۳ نه فقط شاهد انتقام دولت از طبقهٔ کارگر، از مدرنیسم فرهنگی و از یهودیان هستیم، بلکه انتقام بورژوازی از جامعهٔ مدنی را نیز مشاهده می‌کنیم.

۹

مدرن شدن و پست‌مدرن شدن در آثار پیر بوردیو

حوزهٔ پیشگام در جامعه‌شناسی، در دههٔ پایانی قرن بیستم، در آمریکا، در بریتانیا، در آلمان و بی‌شک در هر جای دیگری جامعه‌شناسی فرهنگ بوده است و اثرگذارترین جامعه‌شناس فرهنگ کسی نیست جز پیر بوردیو، که همتایی برای او متصور نیست. اگر نمایندگان «مطالعات فرهنگی» در حوزهٔ فلسفه، میشل فوکو، در زبان‌های مدرن، ژاک دریدا، در نشانه‌شناسی، رولان بارت و اُمبرتو اکو، در نظریهٔ فیلم، کریستین مِس،[1] در شهرآیینی، آنری لوفِور[2] و در تحلیل روانی، ژاک لاکان باشند، نمایندهٔ آن در جامعه‌شناسی پیر بوردیو است.

شهرت بوردیو، مدیون کارش در بارهٔ جامعهٔ قبیله‌ای در الجزایر، مطالعاتش در خصوص آموزش و پرورش، جامعه‌شناسی هنر و کتاب حجیمش، تمایز،[3] در بارهٔ جنبهٔ مصرفی قشربندی اجتماعی است. او به خاطر ملاحظات نظری‌اش در بارهٔ «ملکه» و «سرمایهٔ فرهنگی» معروف است.[۱] اما «مدرن شدن و پست‌مدرن شدن» چه؟ مسلماً به نظر می‌رسد که هیچ موضوعی به اندازهٔ این دو موضوع از نظر این دانشمند اجتماعی، که به لحاظ فکری در سیر و پویایی است، دور نمانده است. بوردیو در مورد جوامع

---

1. Christian Metz 2. Henri Lefebvre 3. *Distinction*

سنتی و جوامع مدرن مطلب نوشته است، اما هیچ به نظر نمی‌رسد که بر این مبنا، صاحب نظریه‌ای در بارهٔ مدرن شدن باشد. بسیاری از تحلیلگران او را به دلیل فقدان نظریهٔ مدرن شدن و نیز فقدان هرگونه مکانیسم و شرح تغییر اجتماعی در آثارش، شدیداً به باد انتقاد گرفته‌اند. پروفسور بوردیو در جواب مدعی شده است که پدیدهٔ غالب در واقعیت تجربی ایستایی اجتماعی است نه تغییر اجتماعی، و از این لحاظ توجه او به ایستایی اجتماعی طی کار علمی‌اش برحق بوده است. علاوه بر این، پیر بوردیو، مشخصاً در مناظرات مربوط به پست‌مدرنیسم و مدرنیسم شرکت نکرده و نسبت به وجود چیزی به نام فرهنگ پست‌مدرن مشکوک است. ظاهر امر چنین است که نوشته‌های «پاپ»های پست‌مدرنیسم، بودریار و لیوتار، را با تحقیری که دشوار می‌تواند آن را پنهان سازد می‌نگرد. علاوه بر این، فرصت چندانی برای پرداختن به اتوپیاگرایی انتقادی هابرماس نداشته است.

با این حال، در این فصل به حرف‌های بوردیو و منتقدانش نخواهیم پرداخت. در عوض، استدلال خواهیم کرد در آثار او نوعی نظریهٔ مدرن شدن و پست‌مدرن شدن مضمر است و این‌که چه پروفسور بوردیو بخواهد چه نخواهد، می‌توانیم با تحلیل دقیق آثار او چیزهای زیادی در بارهٔ پست‌مدرنیسم و مدرنیسم بیاموزیم.

مدرنیسم و پست‌مدرنیسم حکایت از دو مجموعه پدیده دارند. اولی مجموعه پدیده‌هایی است که در جامعه رخ می‌دهند، و دومی مجموعه پدیده‌هایی است که مشخصهٔ نظریهٔ اجتماعی است. هدف ما در این فصل پرداختن به این دو وجه در آثار بوردیو است. از این لحاظ، از سویی، به تحلیل‌های مدرن شدن و پست‌مدرن شدن در جامعه نظر خواهیم افکند و، از سوی دیگر، به این امر خواهیم پرداخت که آیا می‌توان خود نظریهٔ بوردیو را نظریه‌ای مدرنیستی یا پست‌مدرنیستی تلقی کرد یا خیر. بر این مبنا، اقرارهای تکرارشدهٔ او مبنی بر این‌که کار او علمی است، ظاهراً سبب می‌شود که

بوردیو در صف مدرنیست‌ها قرار گیرد. با این حال، من استدلال خواهم کرد که فرضیه‌های مربوط به قدرت / دانش که اساس چارچوب مفهومی بوردیو را می‌سازد، او را به فوکو و پست‌مدرنیست‌های انتهای طیف نظری نزدیک می‌کند.

به این ترتیب، این فصل به چهار بخش تقسیم می‌شود. در بخش‌های اول و دوم به فرایند مدرن شدن در آثار بوردیو خواهم پرداخت و این کار را به‌واسطهٔ مفهوم «عرصه»[1] نزد بوردیو انجام خواهم داد. در این‌جا استدلال خواهم کرد که عرصه‌های بوردیو، شباهت بسیاری به «نظم‌های زندگی» (lebensordnungen) (اقتصادی، زیبایی‌شناختی، سیاسی و غیره) نزد وبر دارد و این‌که مدرن شدن حاصل تفکیک فزایندهٔ این عرصه‌ها از دل وحدت اولیهٔ موجود در جوامع سنتی است. بوردیو شماری از این عرصه‌ها را نام می‌برد. مثلاً عرصهٔ زیبایی‌شناختی، عرصهٔ حقوقی، عرصهٔ سیاسی، عرصهٔ فرهنگی، عرصهٔ آموزش و پرورش و عرصهٔ مذهبی. او هر کدام از این عرصه‌ها را «بازار»ی در نظر می‌گیرد با مولدان و مصرف‌کنندگان کالای فرهنگی که در هر عرصه تولید می‌شود. مثلاً عرصهٔ هنر را نقاشان، خریداران آثار هنری، و منتقدان و موزه‌داران و این قبیل افراد تشکیل می‌دهند. نکتهٔ حائز اهمیت این است که فرایند مدرن شدن و تفکیک، ضمناً فرایند استقلال یافتن این عرصه‌ها از هم است. یعنی در جوامع مدرن، عرصه‌های مختلف برای توسعهٔ خود از منطق مستقلی پیروی می‌کنند. آن‌ها در طی مدرن شدن واجد چیزی می‌شوند که وبر آن را Eigengesetzlichkeit [خودقانونگذاری] خوانده است.

در بخش سوم این فصل مدرنیسم بوردیویی را رها می‌کنیم تا به ملاحظهٔ شرح ضمنی یا صریح او از جوامع سنتی و پست‌مدرن بپردازیم. در این‌جا می‌بینیم که قدرت در جوامع سنتی مطابق با اصولِ نوعی نظریهٔ کنش عمل

---

1. field

می‌کند که در آن یک کنشگر اجتماعی بر کنشگری دیگر اعمال قدرت می‌کند؛ حال آن‌که قدرت در جوامع مدرن، مطابق با نوعی ساختارگرایی به تصور درمی‌آید که در آن، ساخت‌های غیرشخصی، قدرت را بر افراد اعمال می‌کنند: اگر مشخصهٔ مدرن شدن تفکیک عرصه‌های بوردیویی است، پس پست‌مدرن شدن، چنان‌که خواهیم دید، تفکیک‌زدایی از این عرصه‌هاست. غالب‌آمدن این اصل تفکیک‌زدایی، مستلزم پدیدآمدن مجموعهٔ جدیدی از کنشگران اجتماعی، یعنی طبقات متوسط پساصنعتی جدید، است که با این فرایند بیش‌تر می‌شوند.

در بخش چهارم و بخش نهایی فصل، جامعه را رها می‌کنیم تا نگاهی به قلمرو نظریه بیندازیم. این کار را با نقد بوردیو در بارهٔ ساختارگرایی و ملاحظاتش در خصوص بازاندیشی انجام خواهیم داد. در این‌جا خواهیم دید که بوردیو از مفروضات ساختارگرایی، یعنی عینیت بسیار زیاد، و نه بسیار کمِ آن، انتقاد می‌کند و نیز این‌که در دیدگاهش نسبت به بازاندیشی، برخلاف مثلاً هابرماس، بازاندیشی‌ها را نه بر مبنای محتوای قضیه‌ای علمی یا هنجاری اجتماعی، بلکه بر مبنای موقعیت کنشگر در روابط اجتماعی قدرت در نظر می‌گیرد که مسبب ایجاد آن قضیه یا هنجار است. به نظر من، مفروضات بوردیو در مورد پیوند دانش و قدرت، بیش‌تر او را در صف پساساختارگرایان قرار می‌دهد تا در صف ساختارگرایان؛ بیش‌تر او را در میان پست‌مدرنیست‌ها جای می‌دهد تا در میان مدرنیست‌ها.

مدرن شدن: بازارها و عرصه‌ها

مفهوم «اقتصاد فرهنگی» تا حد زیادی، کل جامعه‌شناسی پیر بوردیو را بیان می‌کند. بوردیو، چنان‌که بعداً خواهم گفت، جامعه‌شناسِ مدرن شدن است، به این صورت که کارش را با گونه‌ای شقاق موجود میان جوامع سنتی و مدرن آغاز می‌کند. مطالعاتش در بارهٔ جوامع سنتی متکی است بر بررسی‌های

انسان‌شناختی‌اش در الجزایر. تحلیل‌هایش از جوامع سنتی و مدرن، متکی به نوعی روش اکتشافی اقتصادی[1] است: در این‌جا جوامع سنتی بر مبنای مبادلهٔ بی‌واسطهٔ هدایا در نظر گرفته می‌شوند و جوامع مدرن بر مبنای مبادلهٔ به‌واسطهٔ بازار. مقالات بوردیو در بارهٔ بازارها چند سالی قبل از مطالبی منتشر شدند که در بارهٔ «عرصه‌ها» نوشته بود. در آغاز دههٔ ۱۹۷۰ بود که او به بررسی بازارها پرداخت؛ یعنی زمان انتشار طرحی کلی از نظریهٔ عمل.[2] بررسی عرصه‌ها، سوای مطالب اولیه‌ای که در نشریهٔ *Temps modernes* [دوران مدرن][3] منتشر کرد، بیش‌تر در نیمهٔ دههٔ ۱۹۷۰ تاکنون است که در کارش اهمیت پیدا می‌کند.[۲] بی‌شک بررسی عرصه‌ها با توجه به موضوع ساخت در مقابل عامل [در جامعه‌شناسی] واجد اهمیت است، زیرا نزد بوردیو عرصه‌ها همان ساخت‌ها هستند. بازارها در عین حال که با عرصه‌ها یکسان نیستند، چارچوب آن را تشکیل می‌دهند. بنابراین، اجازه دهید قبل از پرداختن به عرصه‌ها، بازارها را به تفصیل بیش‌تری بررسی کنیم.

نکتهٔ مهم در آثاری که بوردیو در بارهٔ بازارها نوشت، ملاحظاتش در خصوص تغییر در مذاهب جهانی و در نقاشی است. بوردیو در آغاز دههٔ ۱۹۷۰ سخت تحت‌تأثیر جامعه‌شناسی دین وبر بود. او در نوشته‌ای که بعداً در سال ۱۹۸۷ به زبان انگلیسی هم منتشر شد، مدل وبری تغییر مذهبی را در قالب بازارهای فرهنگی به‌کار گرفت. به این نحو که کشیشان (بوروکراتیک) و پیامبران کاریزماتیک وبری، [نزد بوردیو] تبدیل به مولدان «کالاهای نمادین» شدند که بر سر جذب مصرف‌کنندگانِ عادی[4][۳] با هم در رقابتند. از این لحاظ ما با سه عنصر اقتصادِ فرهنگ روبروییم: (۱) جنبهٔ عرضه، یا مولدان کالاهای فرهنگی؛ (۲) خود کالاها یا محصولات نمادین؛ (۳) جنبهٔ تقاضا یا

---

1. economic heuristic 2. *Outline of a Theory of Practice*

۳. مجله‌ای که ژان پل سارتر در ۱۹۴۵ با همکاری سیمون دو بووار و مرلو پونتی بنیان گذاشت. ـم.

4. Laity

مصرف‌کنندگان کالاهای فرهنگی. کالاهای نمادین تنها زمانی می‌توانند ارزش‌های خود را متحقق سازند که در نوعی «پیوند گزیده» با مصرف‌کنندگان قرار گیرند؛ یعنی در خویشاوندی با منافع مادی و ایده‌آل آن‌ها. بوردیو مفهوم‌پردازی وبر را از تغییر اجتماعی به‌واسطه نبرد میان کشیشان بوروکراتیک و پیامبران کاریزماتیک بر سر گرفتن بیعت از توده‌هایی که از لحاظ اجتماعی در قشرهای مختلفی قرار دارند بازسازی می‌کند، بی‌آن‌که آن را تغییر دهد.

به نظر من، گزارش معیار در بارهٔ اقتصاد فرهنگی مقاله‌ای است با عنوان «بازار سرمایه‌های نمادین».[1] بوردیو در این مقاله که در بارهٔ نقاشی است به‌وضوح از پارادایم جامعه‌شناسی دین وبر استفاده می‌کند. در این‌جا نقاشان کهنه‌مدرنیست فرانسه در اواخر قرن نوزدهم، حکم پیامبران را دارند و کشیشان هم البته نقاشان آکادمیک‌اند. به‌علاوه، بوردیو در این مقاله، نهادهای فرهنگ را بخشی از محصول نمادین تلقی می‌کند. در این‌جا نهادهای هنر نمونه‌هایی از عمل «حفظ و تخصیص»[2][۴] به شمار می‌روند. او یادآور می‌شود که فرهنگستان زبان فرانسه از این لحاظ، به کلیسا(ی بوروکراتیک وبر) شباهت دارد. نهادها دربردارندهٔ موزه‌ها، منتقدان و روزنامه‌ها، دلال‌ها / صاحبان گالری و کالج‌های هنری است. نقاشان درست‌آیین[3] و «مرتدان» آوانگارد در رقابت بر سر تخصیص نهادها به خودند. در جوامع سنتی «تفکیک‌نشده» این‌گونه بازارهای نمادین برای کالاهای هنری و «عرصه»های متناظر با آن‌ها وجود نداشت. این بازارها فقط وقتی به‌وجود آمدند که در فرایند مدرن شدن، تفکیک صورت گرفت، یعنی، از نظر بوردیو، مدرن شدن تا حد زیادی منوط است به «تفکیک و استقلال‌یابی عرصه‌ها ــ و بوردیو در این‌جا مقالات «سیاست در مقام پیشه» و «علم در مقام پیشه» و مقالات

---

1. Le marché des biens symboliques
2. conservation and consecration
3. orthodox

روش‌شناختی وبر را در بارهٔ ادیان جهانی، به عنوان مدل، به‌کار می‌گیرد. بجاست بگوییم که عرصه‌های بوردیو (عرصه‌های عملی، سیاسی، فکری و غیره) در مقایسه با روبناهای آلتوسر، از منافع طبقاتی مستقل‌ترند (و در این‌جا بوردیو بیش‌تر از آلتوسر نقل قول می‌کند تا از وبر) اما در مقایسه با «Lebensordnungen» [نظم‌های زندگی] وبری استقلال کم‌تری دارند، یعنی درجهٔ خودقانونگذاری آن‌ها کم‌تر است.[۵]

پس نزد بوردیو، این استقلال‌یابی به این معنی است که در قلمروی مفروض دو «عرصهٔ تولید» در کار است: از یک سو، «عرصهٔ محدود تولید» و از سوی دیگر «عرصهٔ گسترده[1] تولید.» عرصهٔ محدود تولید معادل خود عرصهٔ تخصصی است، حال آن‌که تولید گسترده، معادل «عرصهٔ اجتماعی» وسیع‌تر است. تولید در عرصهٔ محدود تولید به خاطر سایر تولیدکنندگان صورت می‌گیرد، یعنی برای کارگزاران و نهادهای موجود در این عرصه. به عبارت دیگر، در عرصهٔ محدود، جنبهٔ عرضه، در عین حال جنبهٔ تقاضا هم هست.[۶] پس، در عرصهٔ هنرِ پاریسِ اواخر قرن نوزدهم، بوهمی‌های آوانگارد، برای بوهمی‌ها و نقاشان دیگر آوانگارد نقاشی می‌کردند. در این بازار محدود، دیگران عبارت بودند از گالری‌های آکادمیک و آوانگارد، موزه‌ها، مجلات و کاتالوگ‌ها به‌علاوهٔ نقاشان آکادمیک، منتقدان، گالری‌ها و کاتالوگ‌های موزه‌ها از طریق قدرت‌های خود در عملِ «انتصاب»،[2] نوع خاصی از هنر را تقدس می‌بخشند.[۷] بدین‌سان آن‌ها از قدرت «نصب» مدارس هنری، ارزش بخشیدن به آن‌ها و تحمیل این انتصاب‌ها با اِعمال «زور نمادین» به مصرف‌کنندگان معمولی در عرصهٔ اجتماعی گسترده‌تر برخوردارند. به این ترتیب عرصهٔ محدود تولید که مشتمل بر کارگزاران و نهادهاست، شاهد سه نوع نبرد است ـ نبرد بین «بازارهای» هنر (مثلاً بین پدیدآورندگان هنر تقدس یافته و پدیدآورندگان هنر آوانگارد، هنر ملحدانه و

---

1. large-scale 2. nomination

پدیدآورندگان «art moyen» [هنر «میانمایه»][1] مثل عکاسی، سینما و جاز که ضمناً نبردی است بین نهادها برای تقدس بخشیدن) نبرد بین پدیدآورندگان و «بازاریان»[2] (که در اصل همان نهادها هستند) و نبرد بین بازاریان.[۸]

نزد بوردیو، نظام آموزشی واسطه‌ای است بین عرصهٔ محدود هنر (و دیگر عرصه‌های دقیقاً فرهنگی) و عرصهٔ اجتماعیِ گسترده‌تر؛ به عبارت دیگر، واسطه‌ای است بین عرصهٔ تولید و عرصهٔ مصرف. نظام آموزشی، برخلاف نهادهای هنری که به تولید ابژه‌های فرهنگی کمک می‌کنند، ابژه‌های فرهنگی تولید نمی‌کند؛ بلکه کارش تولید مصرف‌کنندگان هنر است تا به این شکل با تولیدات فرهنگی متناسب شوند. نظام آموزشی است که نوعی «ملکه» و در این‌جا «ملکه‌ای هنری» به‌وجود می‌آورد.[۹]

آنچه در آموزش و پرورش به مصرف‌کنندگان هنر تلقین می‌شود، از وجه دریافت است و مجموعه‌ای است از شاکله‌های طبقه‌بندی‌کننده،[3] که به مصرف‌کننده امکان می‌دهد اثر هنری را «رمزگشایی» کند؛[4] مجموعه‌ای از رمزها که نه تنها با جنبه‌های صوری اثر هنری ارتباط دارد، بلکه مرتبط است با شمایل‌نگاری[5] و شمایل‌شناسی[6] آن. بوردیو می‌نویسد ملکهٔ هنری فرد هر چه پرورش‌یافته‌تر باشد، عمل طبقه‌بندی را با ظرافت بیش‌تری انجام می‌دهد.[۱۰] اگر مدرن‌شدن متضمن تفکیک عرصهٔ مستقل زیبایی‌شناختی است، پس فهم هنر (مدرن)، که حاصل آن است، مستلزم تلقین ملکه‌ای «تفکیک‌شده» است. دیدارکنندهٔ موزه‌ای هنری که از آموزش یا ملکهٔ تفکیک‌شده برخوردار نیست، برای فهم اثر هنری از طبقه‌بندی‌هایی استفاده می‌کند که واقعیت روزمره را به یاری آن‌ها درک می‌کند.[۱۱] بدین‌گونه او شاید نقاشی منظره را بفهمد اما نقاشی‌های پولاک و موندریان را رد می‌کند.

عرصهٔ تولید هنری، مثل سایر عرصه‌ها، نسبتاً از عرصهٔ اجتماعی مستقل

---

1. middle brow
2. marketers
3. classificatory
4. to decipher
5. iconography
6. iconology

است. توجه داشته باشید که عرصهٔ مذهبی نیز نزد وبر فقط به نسبت مستقل است. منافع تولیدی در عرصهٔ هنری با منافع طبقاتی در عرصهٔ اجتماعی «همخوان» می‌شوند. چون طبقات عامه در اغلب موارد، به دلیل سرمایه فرهنگی تفکیک نشده، حتی از عرصهٔ اجتماعی گسترده تولید هنری بیرون گذاشته می‌شوند، پس منافعی که در این‌جا مناسبت می‌یابند منافع دو بخش از طبقهٔ حاکم است: بورژوازی و روشنفکران. بورژوازی متمایل به همخوانی است، یعنی می‌خواهد مصرف‌کننده درخور تولیدات «هنرمندان منتخب» (کشیشان) [وبری] باشد، (یا پیوندهای گزیده با آن‌ها داشته باشد)، حال آن‌که روشنفکران با هنرمندان آوانگارد یا «artistes maudits» [هنرمندان نفرین‌شده] همخوانی دارند.[۱۲] نکتهٔ درخور توجه سرریز کردن انبوه هر دو بخش (حتی بخش چشمگیری از خرده‌بورژوازی) به درون عرصهٔ محدود خود تولید فرهنگی است. توجه کنید به استخدام روزافزون این افراد در روزنامه‌ها و مجلات و تلویزیون (مخصوصاً با حذف نظارت دولت) و صنعت موسیقی، نوازندگان تمام‌وقت و پاره‌وقت موسیقی، تولید ویدیویی و آگهی‌های هنر تجاری و عوام‌پسند و افزایش شمار مستخدمان موزه‌ها و مواردی از این قبیل. عرصهٔ محدود اکنون خود بازاری انبوه را تشکیل می‌دهد. موفقیت مؤسسات خبرپراکنی «تخصصی»،[1] مثل شبکهٔ چهارِ مبتکرانهٔ تلویزیون بریتانیا از همین روست.

نبرد برای استقلال مدرنیستی

عمل عرصه‌ها (و بازارهای) بوردیو را می‌توان در قالب چهار گزاره بیان کرد: (۱) عرصه‌های خاص و تفکیک شده، میدان‌های[2] نبردهای نمادین جمعی و راهبردهای فردی‌اند؛ (۲) هدف این راهبردها و نبردها تولید (یا در مورد

---

1. specialist 2. sites

نهادها و بازاریان، سهیم بودن در تولید) کالاهای فرهنگی باارزش است؛ (۳) ارزش کالاهای نمادین بستگی دارد به ارزشی که اجتماع مصرف‌کننده مربوطه به آن نسبت می‌دهد؛ (۴) در بیش‌تر عرصه‌ها مقدار سرمایهٔ فرهنگی‌ای که تولیدکننده (یا تولیدکنندگان) انباشته‌اند، چگونگی این احکام ارزشی را تعیین می‌کند؛ (۵) پیروزی در نبردی نمادین نشانهٔ آن است که کالاهای نمادین فرد واجد ارزش بیش‌تری نسبت به کالاهای رقیبان دانسته شده‌اند؛ (۶) ثمرات این پیروزی، حقِ تحمیل کالاهای نمادین فرد به حوزهٔ اجتماعی است، یعنی اِعمال زور نمادین بر «مصرف‌کنندگان» در عرصهٔ اجتماعی است، و این امر مستلزم همدستی کسانی است که چنین تحمیلی بر آن‌ها اعمال می‌شود.

«استقلال نسبی» به چه اندازه؟

بگذارید به وضعیت این قضایا در قالب عرصه‌های گوناگون رسیدگی کنیم و آن‌گاه در معانی آن‌ها دقت کنیم. پاراگراف بالا وصف آن‌چیزی است که در کلِ طیف عرصه‌های بوردیویی ثابت باقی می‌ماند. محور مرکزی تنوع آن‌ها درجهٔ استقلالشان است. بوردیو در کل اصراری ندارد که بگوید این استقلال از کجا ناشی می‌شود. او در بعضی جاها این استقلال را ناشی از طبقات حاکم در «عرصهٔ قدرت» می‌داند (مثلاً در انسان آکادمیک[1]) و در جاهایی دیگر آن را ناشی از تمامیت[2] عرصهٔ اجتماعی. بوردیو استادانه درجهٔ این استقلال را از طریق پژوهش اقتصادی نشان می‌دهد. هرچه عرصه‌ای مستقل‌تر باشد، درجه‌ای که تولید در آن عرصه منحصراً برای تولیدکنندگان دیگر و نه برای مصرف‌کنندگان در عرصهٔ اجتماعی (یا عرصهٔ قدرت) صورت می‌گیرد بیش‌تر است.[۱۳] بدین‌سان مستقل‌ترین عرصه، عرصهٔ علمی است. عرصهٔ آکادمیک و عرصهٔ هنری (فرهنگ والا) مواضع میانی‌تر را اشغال می‌کنند؛

---

1. Homo Academicus 2. entirety

استقلال در اولی استقلال از عرصهٔ قدرت است و در دومی استقلال از مصرف‌کنندگان در عرصهٔ اجتماعی. عرصهٔ قضایی هنوز از استقلال کم‌تری برخوردار است و حداقلِ استقلال را عرصه سیاسی دارد که مرتبط است با عرصهٔ اجتماعی (با همهٔ طبقات در عرصهٔ اجتماعی).

نبردها و راهبردهای موجود در عرصه‌ها، نقش مؤثری نه فقط در تعیین ارزش کالاهای نمادین بلکه همچنین در درجهٔ استقلال عرصه‌ای مفروض ایفا می‌کنند. به عنوان مثال، همچنان‌که عرصهٔ علمی، به لحاظ تاریخی از درون عرصهٔ مذهبی سر برمی‌کند، بعضی از کارگزاران[آن] در مقابل کارگزاران دیگر برای دست یافتن به چنین استقلالی به نبرد برمی‌خیزند.[۱۴] به طور کلی، «پیامبران» خواهان استقلال عرصه‌هایند، حال آن‌که «کشیش»ها مخالف آنند. بدین‌سان جنبش‌های مختلف «انشعاب» در هنرها (در پاریس، برلین، وین) برای دستیابی به چنین استقلالی از عرصهٔ قدرت نبرد می‌کنند، حال آن‌که هنرهای مرتبط با «آکادمی‌ها» در مقابل این استقلال مقاومت می‌ورزند. یا در عرصهٔ آکادمیک، «کشیش»های مرتبط با مدرسهٔ ملی مدیریت (ENA)، سوربن، بنیاد علوم سیاسی، کارکرد انباشت و آموزش و بازتولید مایل بوده‌اند در مقابل نبرد برای استقلال از عرصهٔ قدرت مقاومت کنند؛ حال آن‌که «پیامبرانِ» مدرسهٔ مطالعات عالی علوم اجتماعی، دکترای دورهٔ آموزشی سوم و تولید فرهنگی و تحقیقاتی برای دست‌یافتن به چنین استقلالی نبرد می‌کنند.[۱۵] پارادایم استقلال، عرصهٔ علمی است. بوردیو خاطرنشان می‌کند که هرچه عرصه‌ای استقلال بیش‌تری از عرصهٔ اجتماعی و عرصهٔ قدرت داشته باشد، بیش‌تر به زبان علم سخن می‌گوید. منطق آن عرصه در این‌جا منطق «صدق / کذب» است نه منطق «دوست/دشمنِ» عرصهٔ قدرت.[۱۶] اما مطابق نظر بوردیو، نکتهٔ اصلی در عرصهٔ علمی، تولید گزاره‌های معتبر نیست؛ بلکه آن نوع توانایی سخن گفتن و عمل به صورت مشروع است که به لحاظ اجتماعی به رسمیت شناخته شده باشد. این امر در

عین حال قدرت تحمیل تعریف علم است، یعنی قدرت ترسیم حدود عرصه تا معلوم شود چه کسی در درون است و چه کسی در بیرون. پس نکتهٔ اصلی، «انحصارِ»[1] «قابلیت علمی» یا «اقتدار» است.[۱۷] اگر این‌ها ثمرات پیروزی‌اند، پس راه نبرد نمادین پیروزمندانه کدام است؟ این راه، حداقل نه در وهلهٔ اول، ضابطه‌بندی روشن، دقیق و منسجم قضایایی نیست که مبتنی بر شواهد و استدلال‌های کافی باشد؛ برعکس، این راه، انباشتِ «سرمایهٔ علمی» است. این سرمایه بیش از آن‌که سرمایهٔ فرهنگی قابلیت علمی باشد، سرمایه‌ای نمادین است مبتنی بر اعتبار دانشگاهی که فرد در آن درس خوانده، دانشگاهی که فرد تحصیلات تکمیلی‌اش را در آن‌جا انجام داده، منابع [یا معرف‌های] فرد، عضویت فرد در شورای سردبیری مجلات معتبر، کمیته‌های [پرداخت] کمک هزینه و انستیتوهاست.[۱۸] ملکه‌ای که این نوع انباشت را به‌وجود می‌آورد از نوعی است که اساساً نه در پیوند با قابلیت علمی بلکه در نسبت با انباشت سرمایه نمادین قرار دارد. با این حال، بوردیو استدلال می‌کند که این وضع مانع «پیشرفت علمی» نمی‌شود، بلکه محرک آن است. چرا؟ اول از آن رو که رقابت میان کشیشان متکی به «راهبردهای حفظ» و پیامبران متکی به راهبردهای واژگونی بر سر سرمایهٔ نمادین، محرک نوآوری است. دوم از آن‌رو که القای سرمایهٔ فرهنگی علمی، در قالب روشی علمی، که منافع خودخواهانه خود فرد کارگزار را هم به‌کار می‌گیرد، نظارت چندجانبه را بر نتایج [کار علمی] رواج می‌دهد.[۱۹] پس حقیقت علمی احاله می‌شود به جایگاه نتیجهٔ قصد نشدهٔ عقلانیت ابزاریِ (و نه ذاتیِ) کارگزاران در اقتصاد عمل علمی.

بوردیو طی ملاحظات بصیرت‌آمیزش در مورد اَشکال اقتصاد عرصهٔ قضایی، نکات مهمی را در خصوص عمل قضایی بیان می‌کند. فقدان نسبی استقلال در این عرصه، به سبب غیبت پیامبران در آن است. اهمیت نهادهای

---

1. monopoly

سلسله مراتبی در این عرصه (و پیوند آن‌ها با عرصهٔ قدرت) به معنای آن است که نبردهای جمعی بین «کشیش»هایی رخ می‌دهد که در این نهادها به پایگاه امنی رسیده‌اند.[۲۰] دو دسته از قهرمانان اصلی این نبردها عبارتند از «پروفسورها» و «قاضیان». پروفسورها از استقلال‌یابی و تدوین «نظریهٔ محض قانون» به شیوه هانس کلسن[1] نفع می‌برند. قاضیان به عرصهٔ قدرتِ روابط «دوست در مقابل دشمن» میان طرفین دعوی نزدیک‌ترند. مفاهیم انگلیسی عدل و انصاف[2] نشانه‌ای از نظام حقوقی تفکیک‌نشدهٔ سنتی، و نه مدرن، است که در آن عدل و انصاف زبان عرصهٔ قدرتِ و زبان دوستان در برابر دشمنان است. اگر بریتانیا کشور نمونه قاضیان است، آلمان احتمالاً کشور نمونهٔ پروفسورهاست. اما جریان کلی در غالب کشورها، جریان مدرن شدن حقوقی و، از این‌رو، استحالهٔ «آموزگارانهٔ»[3] منطقِ دوست در مقابل دشمنِ عرصهٔ قدرت به منطق صدق /کذب عرصهٔ علمی مستقل است.[۲۱] این جابجایی قانون را از شمولی برخوردار می‌کند که به آن نوعی کارایی نمادین جهت محو کردن یا پنهان ساختنِ خودسرانگی[4]اش می‌بخشد. نکتهٔ مهم در عرصهٔ حقوقی، «دست‌یافتن به حق سخن گفتن بر مبنای قانون» است که «عملی» است «انتصابی». اعمال انتصابی در عین حال اعمال طبقه‌بندی‌کننده‌اند و کارگزاران به‌واسطهٔ انباشت سرمایهٔ نمادین، مخصوصاً در قالب مناصب نهادی، می‌توانند در عرصهٔ حقوقی به این مهم نایل شوند.[۲۲]

در حالی که در عرصهٔ مستقل علمی، گزاره‌ها توصیفی‌اند، گفته‌های[5] حقوقی به لحاظ تأثیرات قدرت آن‌ها بر عرصهٔ اجتماعی، کرداری‌اند.[6][۲۳] البته این قدرت، قدرتی نمادین است. در این صورت، جنبهٔ تقاضای عرصهٔ گستردهٔ تولید قضایی (در عرصهٔ اجتماعی) کدام است؟ از یک سو، این جنبه

---

1. Hans Kelsen
2. equity and fair
3. professorial
4. arbitrariness
5. utterance
6. Performative

را باید در میان «مرتدان»[1] جست که از خدمات حقوقی در نبردهای دادخواهی خود استفاده می‌کنند و، از سوی دیگر، در میان توده‌های کم‌تر اهل دادخواهی که در اعتقادشان به شمولیت این نمادهای حقوقی انبازند.

در میان عرصه‌ها، استقلال عرصهٔ سیاسی از همه کم‌تر است، به این معنی که این عرصه در دورترین نقطه از منطق صدق/کذب قراردارد و باید به زبان دوست/ دشمن سخن بگوید. این امر، نزد بوردیو، بیش از هر چیز به معنی آن است که ارزش محصولات سیاسی را، تا حد زیادی، عرصه‌ای بیرون از آن تعیین می‌کند.[۲۴] اما حتی بازار سیاسی هم میل به افزایش استقلال از عرصهٔ اجتماعی طی فرایند مدرن‌شدن دارد ـ حزب توده‌ای گروه‌سالارانهٔ میشله‌ای[2] گامی در این جهت است. گام بعدی،[۲۵] که اخیراً رخ داده است، جایگزینی سیاست از طریق رسانه‌هاست. با این حال، این عرصه کم‌ترین استقلال را دارد. پس ارزش محصول سیاسی (که البته حاصل کار اهل فن در عرصهٔ سیاسی است) به دو عامل بستگی دارد: (۱) سرمایه نمادین کارگزار سیاسی و حزب او (سرمایهٔ سیاسی ـ نمادین شامل در اختیار داشتن مقام‌های حزبی و مناصب محلی و نه‌چندان مهم ملی است. به حداکثر رساندن این سرمایه مستلزم همنوایی بیش از حد با هنجارهای اجتماعی است.)[۲۶](۲) میزان انطباق این نمادهای سیاسی (بوردیو آن‌ها را با «دال‌ها» مقایسه می‌کند) با منافع و معانی اصلی («مدلول»های) مصرف‌کنندگانی که در عرصهٔ اجتماعی به صورت قشرهای مختلف درآمده‌اند.[۲۷] به شباهت این امر با «پیوندهای گزیده» در عرصهٔ دینی توجه کنید.

این محصولات سیاسی چه هستند؟ آن‌ها محصولات نمادین یا، به معنایی، «دال»اند و شامل مواضع، برنامه‌ها، تحلیل‌ها، تفسیرها، مفاهیم و حوادثی هستند که اهل فن (شامل روزنامه‌نگاران و کارشناسان انتخابات[3] و

---

1. *Profanes*
2. Michelsian oligarchic mass party
3. Psephologists

غیره) تولید می‌کنند. این نمادهای سیاسی، در نسبت با «طبقات دریافت‌کنندهٔ»[1] مرتبط در جهان اجتماعی، دارای سه کارکردند: آن‌ها (۱) ابزارهای ادراک (۲) ابزارهای بیان و (۳) ابزارهای تهییج هستند.[۲۸] ابزارهای تهییج برای صورتبندی طبقاتی مهمند. اگرچه طبقات به لحاظ ساختی، از طریق «روابط عینی» در جهان اجتماعی وجود دارند، اما چیزی که بوردیو «طبقات تجربی» می‌نامد هنوز به وجود نیامده است. در عوض، این‌ها باید در قالب احزاب طبقهٔ کارگر و اتحادیه‌های کارگری «ساخته» شوند، و این امر مستلزم کار اهل فن در عرصهٔ سیاسی است.

سنت و پست‌مدرنیته

ملاحظات بوردیو در تحلیلش از جوامع قبیله‌ای و سنتی، منظورش را از مدرن‌شدن و مدرنیته روشن می‌کند. البته او مدل خود را از مطالعات انسان‌شناختی‌اش در بارهٔ قبیله کابیلیا[2] در الجزایر اخذ کرده است. تعامل اجتماعی در جوامع سنتی، مثل جوامع مدرن از طریق مبادله صورت می‌گیرد، و، در واقع، همچون جوامع مدرن از طریق مبادلات نمادین؛ جز این‌که مبادلات در مدرنیته به‌واسطهٔ «بازار» صورت می‌گیرد، حال آن‌که در جوامع قبیله‌ای بدون واسطه است. از نظر بوردیو، چهار مبادلهٔ پراهمیت‌تر در جوامع سنتی عبارتند از (۱) هدایا (۲) ضرر[3] (۳) همسران (۴) زمین.

دو نوع اول مطابق با منطق هدیه نزد مارسل موس‌اند. در کابیلیا، مهم‌ترین هدایا، هدایای مربوط به ازدواج، تولد و ختنه‌سوران است. اگر هدیه‌گیرنده نتواند در زمان مقتضی هدیه را پاسخ دهد(هدایای متقابل بلافاصله بعد از گرفتن هدیه داده نمی‌شوند؛ چون این کار نوعی حسابگری قلمداد می‌شود و قدرت نمادین مبادله را از بین می‌برد) آن وقت هدیه‌دهنده، بستانکار می‌شود

---

1. reception classes 2. Kabylia 3. injury

و هدیه‌گیرنده بدهکار، و بستانکار از «سلطه‌ای نمادین» بر بدهکار برخوردار می‌شود. احترام بستانکار یا سرمایه نمادین او به «افزایش تولید» منجر می‌شود، حال آن‌که بدهکار به «کاهش انباشت»[1] دچار می‌گردد. مبادلهٔ ضررها در چرخه‌ای صورت می‌گیرد که بی‌شباهت به نوع اول نیست، اما در این‌جا مبادلهٔ توهین[2] و پاسخ دندان‌شکن[3] است. وقتی هماوردطلبی، در موعد معین، پاسخ دندان‌شکن نمی‌گیرد، آن‌گاه شخصی که از این رهگذر ضرر دیده است، به انقیاد قدرت نمادین فرد هماوردطلب درمی‌آید و این دومی مقام «بستانکار» را در مقابل اولی پیدا می‌کند.[۲۹]

هدف هر دو چرخه، چرخهٔ هدایا و چرخهٔ توهین و انتقام، حفظ یا انباشت سرمایهٔ نمادین است. مبادلهٔ زنان و زمین تا حدودی با انگیزهٔ سود اقتصادی صورت می‌گیرد، گو این‌که هدف اولیه‌اش سود نمادین است. تفاوت تا حدی در این است که هدایا و چرخهٔ توهین و انتقام در مسیر تحرک درون‌نسلی[4] است، حال‌آن‌که مبادلهٔ زنان و همسران بیش‌تر با تحرک میان‌نسلی[5] مربوط است. اهمیت سرمایهٔ نمادین در جوامع سنتی بیش‌تر است تا در جوامع مدرن. در جوامع قبیله‌ای، دودمان‌ها عموماً منابع مادیشان را تابع منافع نمادینشان می‌کنند. مثلاً اگر شاخه‌ای از یک دودمان، مقداری «زمینِ مرکزی»[6] را (یعنی زمینی را که اصلاً معنایی نمادین در میراث دودمان دارد) در معرض فروش بگذارد، شاخهٔ دیگری از دودمان آن را در ازای زمین حاصلخیز دوردست‌تری خریداری می‌کند تا از این طریق شرافت دودمان (یا سرمایه نمادینش) را حفظ کند؛ یا سودهای مادی‌ای که مستلزم تقسیم مالکیت یک دودمان است به پای سودهای نمادین ملازم با حفظ میراث دودمان از تعرض قربانی می‌شود.[۳۰]

بوردیو در بیش‌تر موارد هنگام بررسی قبیلهٔ کابیلیا از سخن‌گفتن در بارهٔ

---

1. disaccumulation
2. offence
3. riposte
4. intragenerational
5. intergenerational
6. core land

سرمایهٔ نمادین اکراه دارد. او بیش‌تر از «شرافت»[1] سخن می‌گوید. مثلاً می‌نویسد که ملکه در جوامع سنتی، توانایی «ایجاد همهٔ اعمال و احکام شرافت» را در اختیار کارگزار قرار می‌دهد و این‌که «حس شرافت» میلی پایدار است که حتی در بدن‌های کارگزاران هم سرشته شده است. نه تابعیت نسبت به قواعد، بلکه «حس شرافت» است که کارگزار را قادر می‌سازد «همهٔ اعمال سازگار با منطق مبارزه‌طلبی و پاسخ دندان‌شکن را انجام دهد.»[۳۱]

مدرن‌شدن همچون فرایند

بوردیو، همسو با کل سنت نظریهٔ اجتماعی، معتقد است که مدرن شدن نوعی فرایند تفکیک است. اولین اصل این نظریه آن است که مشخصهٔ دنیای ایده‌ها در جوامع سنتی یک «عقیده»[2] بی‌چون‌وچرای واحد است، حال آن‌که در جوامع مدرن اصول «دگراندیشی»[3] و «راست‌اندیشی» با هم در کشاکشند.[۳۲] چنان‌که پیش‌تر گفتیم، به‌نظر می‌رسد که نشانهٔ بلافصل این امر مقابلهٔ منطق دگراندیش و پیامبران کاریزماتیک با منطق راست‌اندیشی و «کشیشان» بوروکراتیک نزد وبر باشد. جز این‌که وبر بر خلاف دورکیم (وجدان جمعی) و برخلاف بوردیو، سخنی از خاستگاه عقیده به میان نمی‌آورد. مفهوم تقابل دگراندیشی و راست‌اندیشی در مقام «نیروی محرک» فرایند مدرن شدن، جزءلاینفک آن تبارشناسی نظری است که تغییر را نتیجهٔ تنش میان «باید» و «هست» می‌داند؛ چه این تنش، تنش هگلی امر کلی و امر خاص، تنش میان قانون نهاده یا موضوعه[4] و قانون طبیعی، باشد و چه در «لحظهٔ اتوپیایی» معروف آدرنو نهفته باشد.

اهمیت این امر در جامعه‌شناسی نظام‌مند بوردیو چیست؟ چنان‌که دیدیم، اصل اساسی مبارزهٔ جمعی در مدرنیته (و در عرصه‌ها) تقابل میان

---

1. honour
2. doxa
3. heterodoxy
4. Positive law

الحـاد[1] و راست‌انـدیشی است. از ایـن‌رو، بـدون وجـود ایـن تـقابل مـیان دگراندیشی و راست‌اندیشی، مبارزات جمعی در جوامع سنتی تا حد زیادی اهمیت خود را از دست می‌دهند. مقولات اصلی عمل نزد بوردیو عبارتند از: «نبردها» و «راهبردها». هدف راهبردها انباشت سرمایه (معمولاً «نـمادین») است. هدف نبردها به دست یافتن قدرت وضع مـجموعه‌ای از هـنجارهای نمادهای راست‌انـدیشانه یـا دگـرانـدیشانه است. در غـیبت چـنین وضـعی، احتمال کمی وجود دارد که نبردی پدیدآید. از نظر بوردیو، عمل در جوامع ابتدایی باید در جهت راهبردها باشد و، در واقع، او در بیش‌تر بحثش در بارهٔ قبیلهٔ کابیلیا (و در آثار روش‌شناختی‌اش) بر این نظر است. راهبردها معمولاً با دودمان‌ها یا افراد دودمان‌ها سر و کار دارند. آن‌ها خواهان انباشت سرمایه‌اند و نمی‌خواهند اصول قدرت را به کل جامعه تسری دهند. در مدرنیته چه بسا افراد و خانواده‌های مورد نظر بوردیو راهبردهایی داشته باشند؛ اما نـبرد از نظر بوردیو بین «گروه‌ها» و «طبقات» اجتماعی رخ می‌دهد. به این مـفهوم، «گروه‌ها» اهمیت کم‌تری در جوامع سنتی دارند. دیگر این‌که این مفهوم‌سازی سازوکار تغییر در مدرنیته را بیان می‌کند و نیز مدل تغییر را در جهت افزایش عقلانیت ارائه می‌دهد. بدین‌سان جامعهٔ سنتی، متضمن «جهان عقیده» است، اما نبرد دگراندیشی و راست‌اندیشی در مدرنیته متضمن «جهان‌گفتار» و لزوم «مشروعیت» است. دگراندیشی یا الحاد در اصل در تقابل بـا عـقیده شکـل می‌گیرد و این یک شکـل راست‌انـدیشی را بـه خـود مـی‌گیرد تـا در مـقابل چالش‌طلبیِ بدعت از خود دفاع کند. این شکل راست‌اندیشانه باید احکـام خود را نظام‌مند کند و به آن‌ها مشروعیت ببخشد. الحاد هم در مـقابل بـاید چنین کند.[۳۳] این امر راه را بـرای نـوعی عـقلانیت ارتـباطیِ هـابرماس‌گونه می‌گشاید، اما الزام انباشت ابزاریِ عقلانی سرمایهٔ نمادین (که از آن سـخن گفتیم) آن را در نطفه خفه می‌کند. در هر صورت، این راه مدلی اصیل برای

---

1. heresy

تغییر اجتماعی ذاتی ارائه می‌کند. روشن است که بوردیو در این‌جا به چیزی نظر دارد که طبقه‌بندی نبردهای مربوط به انواع کالاهای نمادین نیست که موضوع اصلی کتاب تمایز او (همچنین مقایسه کنید با هنر میانه حال) است. منظور او تغییر بنیادی نظم طبقاتی یک جامعه است. در واقع، او می‌گوید اصل «الحاد»، نوعی صورت‌بندی اجتماعی را تدارک می‌بیند؛ چه از طریق تماس فرهنگی و چه از طریق تقسیمات طبقاتی بومی‌اش.[۳۴]

نظریهٔ بوردیو در بارهٔ دگراندیشی / راست‌اندیشی همچنین به بازنمایی‌های (یا ملکه) کارگزاران اجتماعی مربوط است. همان طور که دورکیم و موس مطرح کرده‌اند این «رده‌بندی‌های عملی»،[1] «اَشکال استحاله‌یافته و تشخیص‌ناپذیر تقسیمات واقعیِ (سن، طبقه، جنس) نظم اجتماعی[اند].» آن‌ها در جوامع سنتی در قالب نظام‌های اسطوره‌ای دینی، مثل مناسک گذار (سن) و آرایش و پوشش (جنس) مجسم می‌شوند. آن‌ها به سهم خود «از طریق تولیدِ... اعمالِ منطبق با این تقسیمات به بازتولید نظم یاری می‌رسانند.»[۳۵] در جهان مبتنی بر عقیده در جوامع دینی، «انطباق کاملی بین (این) ساخت‌های ذهنی» و عقیده وجود دارد و، از همین‌روی، شاهد ملکه‌ای نسبتاً تفکیک نشده هستیم. در مدرنیته، برای آن‌که جایی برای خلق و دریافت الحاد فراهم شود، این انطباق کامل دیگر نباید وجود داشته باشد و ملکه باید تفکیک شود.

پست‌مدرنیسم

من برآنم که چارچوب مفهومی بوردیو، مطالعهٔ علمی ـ اجتماعی پست‌مدرنیسم را به شیوه‌های گوناگونی میسر می‌سازد. مطابق این تحلیل، می‌توان گفت که نوآمدگان به هر دو جزء طبقه مسلط و نیز بخشی از خرده‌بورژوازی، طبقات دریافت‌کنندهٔ فرهنگ پست‌مدرنیستی‌اند. این

---

1. practical taxonomies

[دریافت] در بدو امر در میان مولدان فرهنگی طبقات متوسط جدید شکل می‌گیرد. این گروه‌ها، از «جنبهٔ تقاضا»، درگیر مبارزه‌ای ردگانی با اعضای تثبیت‌شده‌تر طبقات مسلطند که ذوق زیبایی‌شناسیشان به هنر مدرنیستی والا راغب است. تا آن‌جا که من می‌دانم، اولین کسی که به این موضوع پرداخت مایک فدرستون[1] بود ــ من و جان یوری آن را بسط دادیم و فصل مربوط به مدرنیسم را در کتاب پایان سرمایه‌داری سازمان‌یافته بر مبنای آن نوشتیم. به ویژه آن را در چارچوب کتابی قرار دادیم که در اصل نوعی اقتصاد سیاسی مقایسه‌ایِ جوامع پیشرفتهٔ سرمایه‌داری است. این ایده را همچنین تعدادی از جامعه‌شناسان شهری و جغرافی‌دانان بسط داده‌اند.[۳۶] نکات اصلی تبیین پیشنهادی من عبارتند از:

(۱) نوآمدگان به طبقات متوسط که مخاطبان فرهنگ پست‌مدرنیستی‌اند، اعضای طبقات متوسط پساصنعتی هستند. طبقات متوسط جدید سرمایه‌داری صنعتی، نمادهایی تولید می‌کردند که به کالاهای صنعتی ارزش می‌بخشید. طبقات متوسط پساصنعتی نمادهایی تولید می‌کنند تا به نمادهای دیگر ارزش ببخشند.

(۲) فرهنگ پست‌مدرنی که این طبقات به مصرف می‌رسانند(مخصوصاً در معماری و نقاشی) در عین‌حال فرهنگ میانه حال (art moyen [هنر میانه حال]) است و مبارزه‌ای است آوانگارد با مدرنیسم راست‌اندیش. از این لحاظ، مبارزات ردِگانی در هر دو جنبهٔ عرضه و تقاضا به شکل پیچیده‌ای درمی‌آید.

(۳) این طبقات جدید، بر مبنای (و در شرایط) انباشت سرمایه در دورهٔ پسافوردی و پساصنعتی معاصر به وجودآمدند. عوامل متعددی درکارند که پست‌مدرنیسم و شیوهٔ جدید تنظیم اقتصادی را دقیقاً به هم متصل می‌کند، مثلاً تغییر در اخلاق کار یا پیدایش «مصرف تخصصی» یا تغییر از

---

1. Mike Featherstone

«سرمایه‌داری تولیدی» به «سرمایه‌داری مصرفی» که در آن مثلاً اصل توزیع در مقابل اصل تولید عرض‌اندام می‌کند. اما شاید در این‌جا مهم‌ترین عنصرِ پیونددهندهٔ اقتصاد و فرهنگ، خود طبقات «جدید» با منافع مادی (اقتصادی) و ایده‌آل (فرهنگی)شان باشند. بدین‌سان یک جنبهٔ طبقهٔ اجتماعی، جنبهٔ اقتصادی آن است و جنبهٔ دیگرش، جنبهٔ نمادین آن ــ بیش‌تر مثل دو جنبهٔ خود کالاها. چارچوبی این‌گونه، در مقایسه با تحلیل‌های خود بوردیو، به اقتصاد موجود و واقعی اهمیت بیش‌تری می‌دهد.

(۴) چنین وضعیتی خود را در شرایط مکانی، در بازسازی مرکز شهرهای بزرگ ما و شکل‌گیری گروه بزرگی از مرکزنشینان شهریِ «تازه به دوران‌رسیده‌ها» [یا نودولتان] از میان طبقات متوسط پساصنعتی آشکار می‌کند، امری که در وهلهٔ اول ناشی از تأثیرات اقتصادی انباشت سرمایه است؛ یعنی این‌که رشد پساصنعتی، موج دومِ «سه‌لایه شدن» شهرهای ما را به دنبال می‌آورد که در آن گسترش انبوه ساختمان‌های اداری، اغلب به شیوهٔ معماری پست‌مدرن، وجه تمایز دههٔ ۱۹۸۰ می‌شود. در عین حال، شاهد نوسازی سکونتگاه‌ها نه چندان دور از این نواحی شهری مرکزی پساصنعتی هستیم. (مقایسه کنید با «صنعت میراث»[1] که این هم پست‌مدرن است.) همهٔ این‌ها به دلایل اقتصادی است. اما متمول‌پسندسازی[2] جدید (یا نودولتانه کردن)[3] خود مشروط به وجود کارگزاران اجتماعی، یعنی خود «متمولان»[4] دارد که رفتن به این نواحی را انتخاب کرده‌اند.[۳۷] دلیل این‌که آن‌ها چنین می‌کنند تا حدی فرهنگی است و باید ناشی از خویشاوندی انتخابی میان ملکات آن‌ها و فرهنگ پست‌مدرن باشد. از این‌روست که به نظر می‌رسد

---

۱. heritage industry : تجاری کردن تاریخ و صورت‌های فرهنگی که تجسم دوران پست‌مدرن است و بارزترین شکل آن را در موزه‌ها و نمایشگاه‌هایی می‌بینیم که صورت‌های فرهنگی گذشته را در ازای دریافت ورودی به مشتریان نشان می‌دهند. رک:

David Harvey. *The condition of postmodernity*. 1995. pp. 62-63.

2. gentrification 3. yuppification 4. gentrifiers

رشد اقتصادی و تغییر فرهنگی (پسافوردیسم و پست‌مدرنیسم) تشکیل‌دهندهٔ دو روی این طبقات شهری متوسط پساصنعتی باشند.

(۵) به نظر می‌رسد که فرهنگ پست‌مدرن در عین‌حال که اعلام می‌کند دیگر آوانگاردی وجود ندارد، خود مدعی آوانگارد بودن است. چارچوب نظری بوردیو کمک می‌کند که وجوه گوناگون این امر را دریابیم:

(الف) دریافت فرهنگ مدرنیستی مستلزم ملکهٔ تفکیک‌شده و گونه‌ای سرمایهٔ فرهنگی تخصصی است. چشم آموزش ندیده آدم «کنج خیابان»[1] نمی‌تواند طبقه‌بندی زندگی روزمره را در مورد هنر مدرنیستی والا به‌کار گیرد. اما مصرف‌کنندگان فرهنگ پست‌مدرنیستی (مثلاً فیلم پلیس آهنی)، گو این‌که به نحوی متفاوت، بر دو گروهند: (۱) آن‌ها که برای فهم آن از طبقه‌بندی زندگی روزمره کمک می‌گیرند و (۲) آن‌ها که نوعی چارچوب طبقه‌بندی تخصصی دارند و پست‌مدرنیسم را همچون شکستن مرز قراردادهای مدرنیستی در نظر می‌گیرند.

(ب) اگر مدرن شدن به معنی تفکیک میان عرصه‌ها باشد، پست‌مدرن شدن، حداقل در هم رفتن محدود عرصه‌ها در یکدیگر است. مثلاً، چنان‌که اشاره کردم، فوران عرصهٔ زیبایی‌شناختی به درون عرصهٔ اجتماعی، یا در هم رفتن عرصهٔ زیبایی‌شناختی در عرصهٔ اقتصادی در طی فرایند «کالایی شدن».

(ج) در یکی ـ دو دهه گذشته، مخاطبانی توده‌ای برای اشکال فرهنگی‌ای که قبلاً تخصصی بودند پدید آمدند. بخشی از این امر ناشی از افزایش ناگهانی جمعیت دانشجویی است که در حال حاضر این افزایش ناگهانی «عاملی ریخت‌شناختی» در عرصهٔ اجتماعی است.[۳۸]

---

1. off the street

بنابراین، اکنون شمار بسیار زیادی از اینان در صنایع فرهنگی کار می‌کنند. این امر شمار زیادی مخاطب پدید می‌آورد که باعث می‌شود عرصهٔ محدود تولید فرهنگی دیگر محدود نباشد؛ به این معنی که گویی دگراندیشی یا انواع آوانگارد با تودهٔ مخاطبان آمیخته شده است. اکنون دیگر پیشگامان مولدان فرهنگی، ضرورتاً جلوتر از مخاطبان یا جنبهٔ تقاضا نیستند، زیرا حال دیگر خود مخاطبان تودهٔ مولدان فرهنگند.

(د) [فرهنگ] آوانگارد همیشه رویاروی [فرهنگ] «آکادمی» بوده است. اما اکنون به نظر می‌رسد که در آکادمی ادغام شده است، مخصوصاً با پیشرفت و توسعهٔ دانشگاه‌های جدید اروپایی و گسترش علوم انسانی از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، این امر سرعت گرفته است. چنان‌که بوردیو گفته است، اکثر اعضای «آکادمی جدید» متشکل از بورژواهایی‌اند که تحرک اجتماعی نزولی داشته‌اند و «از سرمایه آکادمیک چندانی برخوردار نیستند» و باید از آکادمی بیرون گذاشته می‌شدند.[۳۹] اما آن‌ها با اشغال مناصب خود در عرصهٔ آکادمیک به عنوان مدرس و دانشجوی دانشگاه، به صورت نوعی bas-clergé [روحانی دون‌پایه] برای نهادها و رشته‌های جدید درآمده‌اند و واسطه‌های نهادی مهمی برای غالب شدن پست‌مدرنیسم در عرصهٔ فکری بوده‌اند، غلبه‌ای که پیش‌تر از آنِ مارکسیسم بود. به علاوه، این‌ها تا حدی «میانه حال»، تا حدی برخوردار از فرهنگ پیچیدهٔ والا هستند؛ اما مطمئناً آوانگارد نیستند.

(۶) دریافت فرهنگ پست‌مدرنیستی نه فقط با نوع جدیدی از ملکه پیوند دارد، بلکه به ویژه مرتبط است با ملکه‌ای فاقد مرکز، که در آن ممکن است شاکلهٔ ردگانی از دست برود و مرزهای آن محو شود. از این رو، مواضع اجتماعی این طبقهٔ جدید دانشگاهی که بوردیو در انسان آکادمیک وصف

کرده، «مبهم» است و آیندهٔ آن‌ها را «هاله‌ای از عدم تعیین و ابهام پوشانده است» که باعث می‌شود «دانشجویان تا آن‌جا که ممکن است به نوعی بی‌تعینی هویت اجتماعی گردن بگذارند.» بوردیو این نکته را به «حرفهٔ نویسنده یا هنرمند» پیوند می‌زند و یادآور می‌شود که این کارگزاران اغلب در «حرفه‌های جدید»، در سرحدات عرصه فکری یا دانشگاهی جایی برای خود پیدا کرده‌اند.[۴۰] دلمشغولی پست‌مدرن به «سطح‌ها» همچنین ممکن است با بی‌تعینی فزاینده و عام‌تر طبقات متوسط مربوط باشد که نیازمندآنند که گافمن‌گونه[1] خودی نشان دهند تا «قدرت‌های انتصابی»[2] خود را اِعمال کنند.[۴۱]

(۷) سرانجام این‌که برنهاد بوردیو مبنی بر این‌که مدرن شدن فرایند تغییر از وضعیت تفوق عامل[3] به تفوق ساختار است، با مناقشات درون معماری معاصر متناظر است. در این مناقشات، مثلاً پیتر آیزنمان،[4] جوامع پیش‌مدرن را جوامع کهن (کلاسیک) می‌داند، نه جوامع قبیله‌ای ابتدایی. اما این‌جا هم معماری کهن، انسان‌گرا دانسته شده است و معماری مدرن، ساختارگرا.[۴۲] پست‌مدرنیسم از این لحاظ انسان‌گرایی جدیدی را رقم می‌زند.

مدرنیسم / پست‌مدرنیسم در مقام نظریهٔ اجتماعی

پیر بوردیو شاید بیش از هر کس دیگری به مسئلهٔ رابطهٔ ساختار و عامل پرداخته است. مسئله‌ای که می‌خواهم به آن بپردازم این است که ببینم اهمیت دیدگاه بوردیو در بارهٔ مسئلهٔ ساختار/ عامل برای فهم موضوعاتی مثل بازاندیشی، حقیقت و اعتبار چیست. چنان‌که خواهیم دید، موضع بوردیو در بارهٔ این موضوعات، سخت متفاوت با مدرنیسم جهانشمول هابرماس است. در عوض، پاسخ او به مفروضات مربوط به قدرت/ دانش از نوع

---

1. Goffman-like 2. nominative powers 3. agency
4. Peter Eisenman

پست‌مدرنِ فوکو نزدیک‌تر است. بوردیو ضمن برپا داشتن چشم‌انداز نظری خاص خود، واکنش‌هایی نسبت به ساختارگرایی نشان داد که بسی مهم‌تر از جواب‌های او به نظریه‌های کنش است. در ابتدا باید خاطرنشان کرد که ضدساختارگرایی بوردیو، سخت متفاوت با نقدهای دیگران از آن است. بوردیو، بر خلاف نظر جان الستر،[1] با ساختارگرایی به دلیل کارکردگرایی معروف آن مبارزه نمی‌کند. در واقع، بوردیو عادت دارد از کارکردها یا از معادل‌های کارکردی سخن بگوید. همچنین، باید گفت که هر مجموعه دانشی، مثل کار بوردیو، که به فرایند بازتولید اهمیت می‌دهد، خود را در معرض برچسب‌هایی چون کارکردگرایانه قرار می‌دهد. اما من گمان نمی‌کنم نقد الستر از کارکردگرایی خاص بوردیو معتبر باشد. نقد او از کارکردگرایی بیش‌تر بر این مبناست که کارکردگرایی فاقد «سازوکاری تبیینی» است تا بتواند بین ساختار مورد بحث و تأثیرات فراهم‌کنندهٔ بازتولید آن رابطه برقرار کند.[۴۳] بوردیو راه درازی را می‌پیماید تا این کاستی را در تلقی‌اش از اعمال بالفعل در ساختار مورد نظرش(عرصه‌ها) جبران کند. علاوه بر این، ایرادهایی که بوردیو از ساختارگرایی می‌گیرد ربطی به بحث‌های اخلاقی مربوط به آزادی انسان ندارد که در دههٔ ۱۹۷۰ علیه ساختارگرایی رواج داشت و بسیار آشنا بود.

به‌نظر می‌رسد که نقد بوردیو از ساختارگرایی دارای سه‌جزء اصلی است. اولین جزء آن مقابله با «عینی‌گرایی» معروف ساختارگرایی است. این جزء بی‌ارتباط با اعتراض‌های بوردیو به نخبه‌گرایی در آموزش عالی فرانسه نیست. نزد بوردیو، فلسفه و ساختارگرایی علوم اجتماعی اخیر به سبک لوی‌استروس در «عینی‌گرایی»شان تا حدی ورای غوغا[ی زندگی روزمره]اند. بوردیو خاطرنشان می‌کند که فیلسوفانی مثل آلتوسر و فوکو در

---

1. Jon Elster

ارزش بخشیدن به علمیت[1] عینیت‌گرا از لوی‌استروس (در این‌جا الگو کانگییِم بود) پیروی کردند. نزد بوردیو، عالِم اجتماعی مثل هر عامل اجتماعی دیگر درگیر هنگامه یا غوغای زندگی روزمره است. این امر به معنی «سرمایه‌گذاری بلافصل» در اعمال زندگی روزمره در دانشگاه‌ها به عوض اتخاذ نخبه‌گرایانهٔ موضعی عینی‌گرایانه و «ریاست‌مآبانه» است. همچنین به معنی صحه‌گذاشتن بر مفروضات قدرت / دانش فوکویی است که به سختی با مقتضیات جهانشمول‌گراییِ مدرنیستی سازگار است.[۴۴]

بدین‌سان این نقد بوردیو از ساختارگرایی ــ که اولین نقد او به این مکتب است ــ معطوف است به سوژه [عامل] تحقیقات اجتماعی و نه ابژه [موضوع] آن. این امر نزد بوردیو واجد اهمیت فوق‌العاده‌ای است؛ چنان‌که در اثر مهمش به نام انسان‌آکادمیک، مقالات اخیرش در باره مدارس عالی و در آثاری که به طورکلی در بارهٔ نظام مدرسه‌ای و عرصهٔ فکری نوشته، آشکار است. به عبارت دیگر، نقد عمدهٔ او از ساختارگرایی در آثاری که در بارهٔ جامعه مدرن نوشته است نقد ارزش‌های نسبی ساختار در مقابل عامل نیست و بیش‌تر توجه آن به فقدان عینیت، تعلیق و برشوندگی در کار علمی و فکری است. اگر از دیدگاه ارادهٔ آزاد در مقابل موجبیت به قضیه بنگریم، این به شکل تناقض‌آمیزی دلالت بر آن دارد که در این مدل، در مقایسه با مدل ساختارگرایانه، دانشمندان، روشنفکران و هنرمندان حتی از ارادهٔ آزاد کم‌تری، و نه بیش‌تری، برخوردارند. یعنی این‌که ما در اقتصاد مبتنی بر کالاهای نمادین، تولیدگرانی چون دیگرانیم و، از این‌رو، تابع الزامات بازارهای نمادین هستیم. طنز قضیه این است که مطابق نظریهٔ کنش بوردیو، در مقایسه با ساختارگرایی آلتوسر یا لوی‌استروس، ما آدم‌های دانشمند تابع الزامات ساختاری بیش‌تری هستیم.

انتقاد دوم بوردیو از لوی‌استروس این است که او ماهیت خاص اِعمال

---

1. scientificity

قدرت را در جوامع سنتی نادیده گرفته است. در جوامع سنتی، قبل از آن‌که تفکیک میان عرصه‌ها پیش بیاید، قدرت نمادین به طور میان‌ذهنی اعمال می‌شود. این نکته را وبر در تقابلی که بین امر سنتی و امر حقوقی ـ عقلانی قائل شده است و پارسونز از طریق متغیرهای الگویی خود، بیان کرده‌اند. لوی‌استروس با تعبیر قدرت به ساختارها حتی در جوامع سنتی همهٔ این نکات را نادیده می‌گیرد. از این‌رو، لوی‌استروس در جوامع پیش‌مدرن نوعی «قانون‌گرایی» کلسنیِ[1] بسیار مدرنیستی می‌بیند و به همین دلیل هم شکل بسیار خاص روابط قدرت را در آن‌ها نادیده می‌گیرد.[۲۵]

در جوامع قبیله‌ای (و شاید فئودالی) اعمال زور نمادین از طریق تعهدات و ضررهایی صورت می‌گیرد که طی آن فرادست فرودست را یا مجهز می‌کند یا حمایت. این امر شامل «بافته‌ای از پیوندهای عاطفی»[2] پیچیده و مستمر است. در مقابل، در جوامع مدرن اِعمال زور نمادین مستقیم بین سوژه‌ها از بین می‌رود. در عوض، نهادها هستند که سلطه را بازتولید می‌کنند. «مکانیسم‌های موجود در عرصه‌ها» بازتولید خود را از طریق کارآییشان[3] تضمین می‌کنند. قدرت از اشخاص برمی‌گذرد و به «عناوین»،[4] به «مقام‌ها»[5]ی شغلی و به «چیزها» می‌رسد.[۲۶] اگر در جوامع سنتی سوژه‌ها زور نمادین را اعمال می‌کردند، در مدرنیته، عرصه‌ها یا ساختارها، کالاهای نمادین تولید می‌کنند و بر این مبنا زور نمادین را اعمال می‌کنند. شماری از نظرپردازان دیگر هم قدرت را در مدرنیته از آنِ ساختارها دانسته‌اند. از این لحاظ تحلیل‌های روش‌شناختی فردباورانهٔ قدرت بی‌اندازه این نکته را نادیده گرفته‌اند. چنان‌که پیداست، نزد مارکس قدرت نه در سرمایه‌دار که در (ابزار تولید به عنوان) سرمایه در مقابل کارگر قرار دارد. نزد آلتوسر قدرت در همهٔ

---

1. Kelsenian legalism
2. affective
3. Functioning
4. titles
5. places

ساختارهاست. نزد فوکو این قدرت در گفتار قرار دارد و نزد بودریار در رسانه‌های جمعی.

اما برداشت بوردیو از ساختار در مدرنیته (تا حدی به دلیل آن‌که شامل مفهوم عام است) نسبت به برداشت این تحلیلگران امتیازاتی دارد. این مفهوم از ساختار به ویژه دیرفهم است، زیرا نه به یک صورت که به دو صورت جلوه می‌کند. اول این‌که ساختارهایی وجود دارند که در مقام روابط بین عاملان (که واجد هر سه نوع سرمایه‌اند) در عرصه‌ها جلوه می‌کنند. دوم این‌که خود عرصه‌هایند که در مقام ساختار ظاهر می‌شوند. ساختارهای نوع اول، یعنی «روابط عینی»، هم به ملکات و هم به عرصه‌ها شکل می‌دهند. گویی آن‌ها با این کار به ساختارها ساختار می‌بخشند. بدین‌سان آن‌ها دو نقش را بدون میانجی اجرا می‌کنند: (۱) ملکه را تعیین می‌کنند و (۲) پایه‌های تعامل‌های تجربی را در عرصه‌ها به وجود می‌آورند. این تعامل تجربی، تا حد زیادی، به‌واسطهٔ اقتصاد نمادین در عرصه‌های محدودِ تولید رخ می‌دهد. تعامل تجربی در عرصه‌ها محصولی، یعنی ابژه‌ای نمادین، تولید می‌کند که بر عرصهٔ اجتماعی، قدرتی نمادین اعمال می‌کند. کل عرصه است که چنین محصولی به بار می‌آورد که خود سپس بر عرصه یا ساختار تأثیر می‌گذارد. از این‌رو، این ساختاری است که بر «عوام» در عرصهٔ اجتماعی در اقتصاد نمادین «عرصهٔ کلان‌مقیاس تولید» تأثیر می‌گذارد. در این عرصه، ساختار، جنبهٔ عرضه را به وجود می‌آورد و افراد در عرصهٔ اجتماعی جنبهٔ تقاضا را. نقد بوردیو از لوی استروس نقدی قدرتمند است. این نقد نشان می‌دهد که قدرت پیش‌مدرن، از رهگذر مجموعه‌ای از مبادلات بی‌میانجی، بر سوژه‌ها اعمال می‌شود؛ حال آن‌که قدرت مدرن ناشی از روابطی است که میان عرصه‌ها به وجود می‌آید (عرصه‌هایی که اقتصاد نمادین ساختارشان را به وجود آورده است) و مصرف‌کننده تابع این قدرت است.

مصاف‌جویی سوم بوردیو با ساختارگرایی در مورد عدم کفایت تجربی آن

در تحقیق در بارهٔ جوامع سنتی است. این امر تجربهٔ تعیین‌کنندهٔ او را در مقام انسانی‌شناس جوان در برمی‌گیرد. به گفته بوردیو، لوی‌استروس مفهوم هدیه را از موس می‌گیرد ــ مفهومی که مربوط به مبادله بین سوژه‌هاست ــ و آن را تبدیل به ساختار می‌کند، به «ابژه‌ای برساخته»[1] که سپس به مقام «اصلی ناخودآگاه» دست می‌یابد. بوردیو در ادامه می‌گوید که لوی‌استروس «ماهیت زمانمند» و چرخهٔ دادوستد مضمر در مبادلات نمادین و نیز واقعیت سختِ تجربیِ قدرت نمادینی را که بستانکار بر بدهکار اعمال می‌کند نادیده می‌گیرد.[۴۷]

مهم‌ترین وجه مصاف‌جویی بوردیو این است که در ملاحظات او در بارهٔ کابیلیا، اصل لوی‌استروس در خصوص ازدواج‌های برون‌همسری صادق نیست. به عوض آن، قاعدهٔ ازدواج دخترعمو با پسرعمو رایج است. اما در شرایطی، حتی این قاعده هم نقض می‌شود. بوردیو نتیجه می‌گیرد که نکته این است که ما نباید مانند ساختارگرایان به دنبال قاعده باشیم، بلکه باید به جستجوی «راهبردها» برآییم. ازدواج‌های برون‌گروهی (مثلاً ازدواج با دختردایی) می‌تواند به تقویت اتحادها بینجامد ــ یعنی شبکهٔ پیوندها را گسترش دهد و چه بسا دایی صاحب منزلتی را وارد دودمان کند. از طرف دیگر، ازدواج با دخترعمو دارای معانی متفاوتی است. این ازدواج می‌تواند مثلاً استحکام دودمان را تضمین کند. می‌تواند شرف عمو را که از لحاظی قادر نیست ترتیب ازدواج دخترش را بدهد، نجات بخشد و در مورد عمویی که پسر ندارد، می‌تواند میراث او را در دودمان حفظ کند.[۴۸]

بوردیو در مواردی سخن از راهبردهایی فردی به میان می‌آورد که به قصدِ تقویت موقعیت فرد درون تبار صورت می‌گیرد. مثلاً مواردی را از رقابت برادرانه در کابیلیای پدرسالار و پدرمکان و پدرتبار ذکر می‌کند. یا از مواردی حرف می‌زند که طی آن مادری ترتیب ازدواجی از نوع ازدواج با دختردایی را

---

1. constructed object

می‌دهد به نحوی که از طایفهٔ خود عضو جدیدی را وارد طایفهٔ انتخابی خودش می‌کند تا خود کم‌تر در طایفهٔ انتخابی احساس غریبی کند. اما غالب راهبردها راهبردهای خودطایفه‌اند. طایفه است که مبتنی بر «همانندی تمایلات و منافع» است و «مالکیت مشترک میراث نمادین و مادی پدری» را در اختیار دارد.[۴۹] نکته‌ای که بوردیو در مقابل انسان‌شناسی ساختاری مطرح می‌کند این است که قاعدهٔ ازدواج (و تبارشناسی آن) نیست که اهمیت دارد، بلکه آنچه مهم است راهبردهای اقتصادی و سیاسی طایفه است. حتی در جایی که طایفه از «قاعدهٔ» ازدواج با دخترعمو استفاده می‌کند، این امر بیش‌تر «راهبردی از نوع دوم» است. یعنی آن‌ها از قاعده آگاهند و بیش از آن‌که به اجبار از آن پیروی کنند، به نفع خود از آن بهره می‌گیرند؛ یعنی مثل نوعی راهبردِ «مبتنی بر وظیفه» و «همه‌گیر» به این منظور که «پوششی از مشروعیت» به آن بدهند. بوردیو متعجب است که چگونه انسان‌شناسان ساختارگرا به خطا وجود قاعده‌ای را فرض گرفته‌اند که آگاهان طایفه از آن فقط به عنوان راهبرد استفاده می‌کنند.[۵۰] البته همهٔ این راهبردها به‌واسطه مبادلات به منظور به حداکثر رساندن انباشت سرمایهٔ مادی و نمادین طایفه صورت می‌گیرد.

بازاندیشی و اعتبار

هیچ نظریهٔ خالصی در بارهٔ ساختار یا عاملیت نمی‌تواند متضمن مفهوم بازاندیشی[1] باشد. بازاندیشی دربردارنده (۱) نوعی سوژه (۲) نوعی ابژه و (۳) نوعی میانجی بازاندیشی است. نظریه‌های مربوط به بازاندیشی تا جایی که این سه پارامتر تنوع‌پذیر باشند، متفاوتند.

(الف) سوژه بازاندیش ممکن است فرد، طبقهٔ اجتماعی یا کل جامعه

1. reflexivity

باشد. این فرد ممکن است روشنفکر، هنرمند، دانشمند یا جامعه‌شناس باشد.

(ب) ابژه ممکن است هنجارهایی باشد که ساختار جامعه را به وجود می‌آورد، یا هنجارهایی که بخشی از جامعه را می‌سازد. ابژه‌ها ممکن است نمادین باشند، یا زیبایی‌شناختی یا اخلاقی. آن‌ها ممکن است محصولات دانشی مثل جامعه‌شناسی باشند.

(ج) میانجی بازاندیشی معمولاً یا آگاهی است یا زبان.

از این‌رو، مثلاً در آثار هابرماس، شاهد اجتماعی مبتنی بر سخن هستیم که به‌وسیلهٔ زبان عمدتاً بر مبنای هنجاری اجتماعی یا اخلاقی دست به بازاندیشی می‌زند. نزد لوکاچ، سوژه‌ها به‌واسطهٔ آگاهی در مورد امر اجتماعی، بازاندیشی می‌کنند. از لحاظ گیدنز، بازاندیشی تا حد زیادی بر مبنای قواعد اجتماعی انجام می‌گیرد.

آنچه این نویسندگان در آن اتفاق نظر دارند این است که بازاندیشی تنها در مدرنیته میسر است، و این‌که در مدرنیته کنشگران می‌توانند قواعدی را که پیش‌تر تلویحاً به آنان فهمانده شده است، بازشناسند و به طور عقلانی بر مبنای آن‌ها اندیشه کنند (احتمالاً گیدنز از همه صریح‌تر این حکم را بیان می‌کند). این امر البته امکاناتی برای تغییر اجتماعی مثبت فراهم می‌آورد. از چهار نوع کنش نزد وبر، تنها کنش عقلانی هدفمند و کنش عقلانی معطوف به ارزش خصلتاً مدرن هستند. معنی این امر آن است که کنشگر مدرن قادر به تدوین یا بازاندیشی ابزارها و اهداف کنش است، و این امر در کنش سنتی امکان نداشت ــ کنشی که مبتنی بر عرف غیربازاندیشانه بود. «اخلاق مسئولیت» نزد وبر (و صورت‌بندی‌های نو وبری بعد از آن) نیز نمونه‌ای از کنش بازاندیشانه است که طی آن مطالبات lebensordungen [نظم‌های زندگی] متفاوت برآورد و ارزیابی می‌شود.

بازاندیشی همچنین به معنی بازاندیشی سوژه در بارهٔ خود سوژه است.

مصداق آن Selbstbewusstsein [خودآگاهی] هگل است. این نوع بازاندیشی حداقل به طور ضمنی در دعوت گولدنر به جامعه‌شناسی بازاندیشانه که آن را در بحران آینده[1] اعلام می‌کند وجود دارد. به‌نظر می‌رسد بازاندیشی از نظر بوردیو، به این نوع نزدیک‌تر است، و از همین‌روست که هدف بیان شدهٔ انسان‌آکادمیک «طبقه‌بندی طبقه‌بندی‌کننده‌ها» است. به این معنا، بازاندیشی متوجه مولدان دانش است. این مولدان را بر حسب شرح بوردیو، می‌توان از طریق ملکه، راهبردهای فردی و مبارزات جمعی آن‌ها بهتر درک کرد. این راهبردها و مبارزات (و بازاندیشی نسبت به خود)[2] در موضع ساختاریشان از سه لحاظ تفکیک‌ناپذیرند (۱) موضع آن‌ها در روابط عینی عرصهٔ آکادمیک یا جامعه‌شناختی (۲) موضع و مسیر آن‌ها در روابط عینی عرصهٔ اجتماعی (۳) موضع آن‌ها در مبارزات میان راست‌اندیشی و دگراندیشی که تعیین‌کنندهٔ بازده ساختار عرصهٔ آکادمیک / جامعه‌شناختی است.

با این اوصاف، حقیقت و اعتبار چه معنایی پیدا می‌کنند؟ بوردیو در انسان آکادمیک می‌گوید که ایدهٔ این کتاب نه سست کردن پایه‌های تفکر جامعه‌شناختی که استوار کردن آن است[۵۱] و شیوهٔ کار در این‌جا نباید «تفکر برشونده» بلکه «طبقه‌بندی طبقه‌بندی‌کنندگان» باشد. او مدعی است که بازاندیشی نسبت به خود [از جانب] جامعه‌شناسی منجر به ضدنسبی‌گرایی و «منافع علمی» خواهد شد. بوردیو همچنین در مصاحبه‌ای گفته است دست‌یافتن به «امر جهانشمول» نه از طریق «بنیان‌ها» که از طریق «نقد بازاندیشانه» میسر است.[۵۲]

چگونه می‌توان این امر را درک کرد؟ با در نظر داشتن این فرض که در علمِ اقتصادِ بوردیو در بارهٔ عمل نمادین، کنش، ابزاری و متوجه نفع خود است،

---

۱. ترجمهٔ فارسی: بحران جامعه‌شناسی غرب، ترجمهٔ فریده ممتاز، تهران، شرکت سهامی انتشار، ۱۳۶۸.ـ م.

2. self-reflexibility

سه‌راه برای رسیدن به حقیقت و امر جهانشمول وجود دارد: (۱) از رهگذر نوآوری‌های «دگراندیشی»؛ (۲) از رهگذر نظارت همه‌جانبه‌ای که روش علمی اعمال می‌کند؛ (۳) از رهگذر مستقل کردن عرصهٔ مورد نظر. او این عناصر را هنگامی که از اعتبار در عرصهٔ زیبایی‌شناسی سخن می‌گوید، به شیوه‌ای مؤثر به‌کار می‌گیرد. در این‌جا می‌نویسد که آوانگاردها با انشعابی که کردند جای آوانگاردهای تثبیت‌شده را گرفتند و با «پالایش» شعر، آن را به «مصالح خاص» خودش «تقلیل» دادند.[۵۳] این نکته طنینی از «عقلانیت زیبایی‌شناختی» آدرنو دارد. هنری که پیوند بسیار نزدیکی با عرصهٔ قدرت دارد چندان نگران آوانگاردها نیست. این حقیقت حتی وقتی «نظارت همه جانبه» از عرصه قدرت جدا می‌شود، به قوت خود باقی می‌ماند. برای نقد مبتنی بر «بازاندیشی نسبت به خود» در جامعه‌شناسی نیز می‌توان نسخه‌های مشابهی تجویز کرد. این نسخه‌ها عبارتند از: (۱) بررسی و نقدِ [میزان] گشودگی [یا سعه‌صدر] جامعه‌شناسی نسبت به دگراندیشی‌های مصاف‌جو، (۲) کوشش برای تضمین استقلال جامعه‌شناسی از حوزهٔ قدرت، (۳) تندوتیز کردن روش‌های کنترل همه‌جانبه .آیا این آن چیزی است که بوردیو مدافعش است؟ تا چه حدی با بازاندیشی نسبت به خود در مقام بازاندیشی طولانی و نظام‌مند ملکهٔ جامعه‌شناختی، چنان‌که در بالا ترسیم شد، متفاوت است؟ این نسخه‌ها در هر دو مورد، نسخه‌هایی برای وارسی مولدانند نه محصولات آن‌ها. آیا نقد نظام‌مند گفته‌های توصیفی جامعه‌شناسی (مثلاً جامعه‌شناسی محصولات) راه امیدبخش‌تری به سوی حقیقت و امر جهانشمول نیست؟

از این گذشته، به نظر می‌آید که پیش‌فرض‌های بوردیو چنانند که گویی عرصهٔ سیاسی کمابیش عاری از شیوه‌ای عقلانی است. عرصه‌های مستقلی چون عرصهٔ علمی و تا حد کم‌تری عرصهٔ هنری، از «منطق صدق و کذب» (معتبر و نامعتبر) پیروی می‌کنند؛ اما عرصهٔ سیاسی بر حسب منطق دوست و

دشمن توصیف شده است. گزاره‌ها در عرصهٔ سیاسی، گفته‌های توصیفی نیستند بلکه کرداری‌اند. در این‌جا، برخلاف عرصهٔ علمی، بهای زیادی به «مسلح شدن به حربهٔ عقل» داده نمی‌شود. در این صورت، چگونه دیدگاه بوردیو در بارهٔ نقد بازاندیشانه امیدی به آینده‌ای سیاسی فراهم می‌آورد؟

خلاصه و نتیجه‌گیری

پیر بوردیو، «طبقه‌بندی طبقه‌بندی‌کنندگان» را به ما می‌آموزد. پس چگونه می‌توانیم بوردیو را به لحاظ جامعه‌شناختی طبقه‌بندی کنیم؟ چنین می‌پندارم که اندیشهٔ او را می‌توان در مقام اندیشه‌ای که مجموعه‌ای از تناقضات اجتماعی آن را پاره‌پاره کرده‌اند به نیکوترین وجه طبقه‌بندی کرد. بوردیو از سویی، دشمن آوانگاردهاست؛ بیگانه‌ای است که «پاریسِ مشتری‌جمع‌کن» را دست می‌اندازد؛ دشمن پروپاقرص زیبایی‌شناسی و سیاست‌های چپ مد روز است. این بوردیو آدمی است که ریشه‌های محکمی در لایه‌های مردمی[1] شهرستانی دارد؛ او پرولتری «اهل عمل» است که شیوهٔ تحقیقش، تجربی به معنای انگلیسی ـ آمریکایی آن است. اما بوردیو، از سوی دیگر، بسیار پاریسی و در جامعه‌شناسی بسیار آوانگارد است؛ چنان‌که فوکو، لاکان، بارت، لوفور، دریدا و دولوز در شاخه‌های دیگر دانش چنینند. این بوردیوی دوم بود که در این فصل به او پرداختیم یا، دقیق‌تر بگوییم، برای درک بهتر مدرن شدن، مدرنیسم و پست‌مدرن شدن، از او استفاده کردیم.

پس عناصر اصلی این نظریه که در آثار بوردیو ارائه شده‌اند کدامند؟

(۱) سنت در مقابل مدرنیته

(۱) در جامعهٔ سنتی، قدرت، بدون میانجی از سوی یک فرد بر فرد دیگر

---

1. couches populaires

اعمال می‌شود. روابط قدرت عملاً «روابط مبادله»اند که مبتنی بر بدهی‌های فرودست نسبت به فرادست است. این روابطِ مبتنی بر بدهی نزد بوردیو، چنان‌که نزد نیچه و موس، ضمناً تعیین‌کنندهٔ منزلت و ارزشگذاری‌های فرهنگی و طبقه‌بندی‌هاست. قدرت در مدرنیته به‌واسطهٔ میانجی‌های عرصه‌های بوردیو اعمال می‌شود که در نهایت در ساختارها نهفته‌اند. این عرصه‌ها تعیین‌کنندهٔ ارزشگذاری‌های فرهنگی (مثلاً ارزش‌های اجتماعی یک اثر هنری، یک قانون، یک نظریهٔ علمی، یک خط مشی سیاسی) و طبقه‌بندی‌ها از لحاظ ساختارند.

(۲) آنچه در جوامع سنتی ساختار فرهنگ را می‌سازد، «عقیده»ای واحد است؛ حال آن‌که فرهنگ در مدرنیته هدفی است که بر سر آن راست‌اندیشان و دگراندیشان می‌جنگند. در تقابل با «جهان عقیدهٔ» سنت، «جهان‌گفتارِ» مدرنیته قرار می‌گیرد که مستلزم آن است که ایده‌ها برای رسیدن به هژمونی به مشروعیت دست یابند و، از این‌رو، مقتضی آن است که ایده‌ها به نوعی از روابط قدرت مستقل باشند.

(۳) بدین‌سان، در جامعهٔ سنتی بوردیو، مثل شرق نزد هگل، آنچه قاعده است ایستایی است نه تغییر. تغییر اجتماعی در مدرنیته به‌واسطهٔ دگراندیشی میسر می‌شود. علاوه بر این، تغییر مستلزم وجود طبقات اجتماعی (غالباً در حالِ ظهور) یا خرده طبقاتی است که ارزش‌های دگراندیشانه پاسخگوی منافع ایده‌آل آن‌هاست.

(۴) از نظر بوردیو، تمایز میان «راهبردها» و «نبردها» اهمیت دارد. راهبردها را افرادی برمی‌گزینند که مشابهند. آن‌ها معطوف به انباشت سرمایهٔ نمادین هستند؛ هدفشان تحرک و دستیابی به ثروت و قدرت و منزلت است. راهبردها مستلزم وجود زمینهٔ اجتماعی ـ فرهنگی ایستا و مشخصی است.«نبردها» میان جماعت‌ها[1] رخ می‌دهد ـ جماعت‌های حامی

1. collectivities

دگراندیشی در مقابل جماعت‌های حامی راست‌اندیشی ــ و چه بسا به تغییر اجتماعی ـ فرهنگی منجر شود. در جامعهٔ سنتی (اگر به عنوان نمونهٔ ایده‌آل در نظر گرفته شود) فقط راهبردها وجود دارد. در مدرنیته، هم راهبردها و هم نبردها واجد اهمیت است.

(۲) مدرن شدن

(۱) عرصه‌های بوردیو، ساختارهایی هستند که راهبردها و نبردها در آن‌ها شکل می‌گیرند. مدرن شدن فرایند تفکیک و استقلال‌یابی «عرصه‌های محدود» است، یعنی استقلال عرصه‌های حقوقی، سیاسی، فکری، هنری، آکادمیک، فرهنگی و دینی از ساخت کلی‌تر قدرت.

(۲) تنها از طریق نبردهاست که مدرن شدن می‌تواند صورت بگیرد. نبردهای بین دگراندیشی و راست‌اندیشی نه فقط برای تغییر است، بلکه برای استقلال‌یابی عرصه‌ای معین از عرصهٔ قدرت نیز هست. بدین‌سان این نبردها در راه مدرن شدن است. بوردیو مدل جامعه‌شناسی دین نزد وبر را به این نبردها تعمیم می‌دهد و سخن از «پیامبران» آوانگارد به میان می‌آورد که از دگراندیشی و استقلال مدرنیستی در برابر «کشیشان» بوروکرات حامی راست‌اندیشی حمایت می‌کنند. کشیشان نمایندهٔ سنت و نمایندهٔ عرصهٔ قدرت علیه چنین استقلالی‌اند. توجه داشته باشید که مفهوم وبری و حتی نیچه‌ایِ «کاریزمای خلاقیت»[1] را به طور ضمنی در این‌جا می‌بینیم که در آن هنرمندان، دانشمندان و قهرمانان دینی، کمابیش در نقش مترادف پیامبر ظاهر می‌شوند.

(۳) عرصهٔ قدرت مطابق منطقی کارل‌اشمیت‌گونه، بر مبنای «دوست در مقابل دشمن»، عمل می‌کند؛ حال آن‌که خودسامانی عرصه‌های محدود، همراه با مدرن شدن، بیش از پیش بر پایهٔ منطق «صدق و کذب» عمل می‌کند.

---

1. charisma of creativity

این منطق لازم می‌آورد که گزاره‌ها در همهٔ عرصه‌های خودسامان، یعنی عرصه‌های زیبایی‌شناختی، علمی، هنجاری و حقوقی بر پایهٔ میزان اعتبارشان سنجیده شوند. این مدرنیته به‌وضوح «جهان‌گفتار» (هابرماس‌گونه) است.

(۴) مدرن‌شدن فقط فرایند تغییر در ساختار نیست. علاوه بر این، تغییر در عامل نیز هست. بدین‌سان ملکهٔ بوردیویی نیز فرایند تفکیک را در مسیر مدرن شدن از سر می‌گذراند. سرمایهٔ فرهنگی این ملکه مدرن شده و تفکیک یافته، قادر است از شاکلهٔ طبقه‌بندی‌کننده تفکیک‌یافته‌ای برای فهمِ، مثلاً، آثار هنری مدرنیستی بر حسب قراردادهای زیبایی‌شناختی خاص آن استفاده کند. ملکهٔ کم‌تر تفکیک‌شدهٔ سنتی‌تر، آثار هنری را بر حسب همان طبقه‌بندی بصری زندگی روزمره می‌فهمد.

(۳) مدرن شدن و پست‌مدرن شدن

(۱) مدرنیتهٔ تمام‌عیار یا مدرنیسم تمام‌عیار، مستلزم استقلال تمام‌عیار عرصه‌هاست. این امر هرگز در عمل رخ نمی‌دهد؛ عرصه‌ها همیشه جایگاه‌های نبردند ــ نبرد برای رسیدن به هدف استقلالی نسبی.

(۲) پست‌مدرن‌شدن نوعی فرایند تفکیک‌زدایی و برخلاف استقلال‌یابی است. این امر مستلزم فرایند تفکیک‌زدایی از عرصه‌ها یا ساختارها و تفکیک‌زدایی از عامل یا ملکه است. تفکیک‌زدایی عامل متضمن درهم شکسته شدن جزئیِ شبکهٔ قواعد طبقه‌بندی یا مرکززدایی آن است که ملکه را می‌سازد.

(۳) در پست‌مدرنیسم هم، مثل مدرنیسم، دو «نیروی محرکه» وجود دارد. اولین نیرو در ظهور طبقات اجتماعی به عنوان بُردار نهفته است؛ بردار هم به معنی بردار تولید و هم به معنی بردار مصرف اشکال فرهنگی جدید پست‌مدرنیستی. نکتهٔ مهم در این‌جا توسعهٔ طبقات متوسط پساصنعتی است

و جدایی طبقهٔ مبتنی بر سرمایهٔ فرهنگی از بورژوازی. در دوران معاصر، عرصهٔ فرهنگی این طبقات متوسطِ مولدِ نماد چنان گسترش یافته و چنان «توده‌ای» شده که خود به عرصه‌های اجتماعی کلی‌تر سرریز کرده است. بدین‌سان عرصهٔ فرهنگی تا جایی گسترش می‌یابد که مرزهای قبلاً مشخصِ عرصهٔ محدود را در هم می‌شکند.

(۴) دومین نیروی محرکهٔ پست‌مدرن شدن در ارائه نوع جدیدی از پیامبر نهفته است، نوع جدیدی از آوانگارد. این نوع نه الحاد و استقلال‌خواهی مدرنیستی، بلکه راست‌اندیشی و عدم استقلال‌خواهی را تشویق می‌کند. بدین‌سان معماران پست‌مدرنی چون ونتوری و دُنیز اسکات ـ براون، تجربه‌گرایی کوربوزیه و ون درروهه را رد می‌کنند و با غرور مدعی می‌شوند که «ما قرارداد را دوست داریم.» بدین ترتیب مارتین پاولی پست‌مدرنیسم را «آوانگاردی که رو به عقب دارد» توصیف می‌کند.

یک فرایند پست‌مدرن شدنِ متناظرِ این در قلمرو نظریه رخ داده است که در آن استقلال‌طلبیِ (چه نسبی چه مطلق) ساختارها و خودِ نظریه به چالش گرفته شده است. از همین روست که پساساختارگرایی دریدا با علم مدرنیستی و مستقل ساختارهای زبان‌شناختیِ مستقل نزد سوسور و بارت مخالفت می‌کند و فوکو با پساساختارگرایی نیچه‌ای آثار متأخر خود (آثار تبارشناختی‌اش) از مطالعهٔ علمیِ ساختارهای مستقل دانش و گفتار در نظم‌چیزها و دیرینه‌شناسی دانش پیوند می‌گسلد. بر همین بستر است که می‌توانیم منازعهٔ پساساختارگرایانهٔ بوردیو را با مفاهیم یا تصورات آشکارا مدرنیستی آلتوسر و لوی استروس از ساختارهای عینی و مستقل بفهمیم. معرفت‌شناسی بوردیو، مانند پساساختارگرایان، فقط استقلالی اندک از عرصهٔ قدرت برای اعمال علمی ـ انسانی قائل است.

همین‌طور، چنان‌که پیش‌تر دیدیم، بوردیو در مقابل علمیت مدرنیستی، مفهوم بازاندیشی را قرار می‌دهد. بدین‌لحاظ دانشمندان علوم اجتماعی

یادگرفته‌اند که نه بر مبنای اعتبار گزاره‌ها و قضایا بلکه بر مبنای موضع اجتماعی و قدرت مولدِ این گزاره‌ها بیندیشند. بدین‌سان، توجه نه به «جهان گفتار» مستقل و منطق «صدق در مقابل کذب» آن، بلکه به عرصهٔ قدرت و منطق «دوست و دشمنِ» آن جلب می‌شود.

بدین‌سان آثار بوردیو را در واقع دو نوع تناقض شقه کرده است؛ او یکی از مبلغان بزرگ فضایل علم است، اما به استقلال و عینیت و حتی احتمال اعتبار گزاره‌های علمی باور ندارد. زمینه‌ساز موفقیت علمیِ اجتماعی او نکوهشی بوده است که نثار جریان آوانگارد روشنفکری پاریس می‌کرده است که خود جزئی از آن بوده است. جریان آوانگارد پساساختارگرای پاریسی در امتناع خود از پذیرش استقلال مدرنیستی اعمال فرهنگی، عملاً همچون «کشیشان» عمل کرده است؛ گو این‌که در هیئت پیامبران بوده است. از همین‌رو، فقدان هرگونه بازاندیشی نسبت به خود در بخشی از این «کشیشانِ در لباس مبدل» قابل تأمل است. بوردیو از این لحاظ که علقه‌های خودآگاهانه‌ای با طبقات مردمی شهرستانیِ دور از پاریس و آوانگاردها دارد، حداقل می‌داند کجا ایستاده است.

طنز قضیه این‌جاست که ساختارهای مستقل و عینیت خوش‌باورانهٔ علمی نزد آلتوسر و قلمروهای فرهنگی استقلال‌یافته و گفتار عقلانی نزد هابرماس، به معنایی مهم، دو نیمهٔ یک معادلهٔ مدرنیستی و نومارکسیستی‌اند. نقد ناظر به دانش / قدرتِ ساختارگرایی از چشم‌انداز پست‌مدرنیسم نظری فرانسوی، باید همان‌گونه که آلتوسر را رد می‌کند هابرماس را هم رد کند. آثار پروفسور بوردیو واجد ارزش بسیار زیادی است و یکی از منابع اصلی الهام من در جامعه‌شناسی فرهنگ در این کتاب بوده است. اما مفروضات ناظر به دانش / قدرت آثار بوردیو، وی را به رقیبان اصلی پساساختارگرایش نزدیک می‌کند. هم بوردیو و هم پساساختارگرایان تا حدی آوانگاردهایی هستند که «رو به عقب» دارند. تفاوت در این است که پساساختارگرایان خود را پیامبران

بدعتگذار معرفی می‌کنند و تبدیل به کشیشان معتقد می‌شوند، حال آن‌که بوردیو، که عذرخواهانه مدعی کهانت و راست‌اندیشی است، به هیئت جامعه‌شناس بسیار آوانگارد فرهنگ درمی‌آید. تنها قربانی در این میان چه بسا اعتبار مدرنیستی دانش علمی ـ اجتماعی باشد، و این به‌راستی مایهٔ نگرانی است.

یادداشت‌ها

فصل ۱: پست‌مدرنیسم: به‌سوی تبیینی جامعه‌شناختی

1. T. Parsons, *The Structure of Social Action,* New York: Free Press, 1968, vol. 2, pp. 563 ff.
2. M. Weber, *Ancient Judaism,* New York: Free Press. 1967.
3. See, for example, R. Boyer (ed.), *La flexibilité du travail en Europe,* Paris: Editions de la Découverte, 1986.
4. J. Baudrillard, *In the Shadow of Silent Majorities*, New York: Semiotexte, 1983.
5. M. Weber, 'Religious rejections of the world and their directions', in H. Gerth and C. W. Mills (eds), *From Max Weber*, New York: Oxford University Press, 1946, pp. 323-62; M.S. Whimster and S. Lash, Introduction to id. (eds), *Max Weber, Rationality and Modernity,* London: Allen & Unwin, 1987, pp. 1-33.
6. J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handels,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
7. G. W. F.Hegel, *On Art, Religion, Philosophy,* New York: Harper & Row, 1970.
8. Stuart Hall (ed.), *Resistance Through Rituals,* London: Hutchinson, 1976.
9. See, e.g., S. Heath, 'Narrative space', in id., *On Cinema,* London: Macmillan, 1981, pp. 19-75, 27-35.
10. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film,* Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1985.

11. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature,* Oxford: Blackwell, 1980.
12. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics,* Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1976, pp. 66-72.
13. Clement Greenberg, 'Complaints of an art critic', in C. Harrison and F. Orton (eds), *Modernism, Criticism, Realism,* London: Harper & Row, 1984, pp. 3-8.
14. C. Schorske, *Fin-de-Siécle Vienna, Politics and Culture,* New York: Vintage, 1981; D. Bell, *Cultural Contradictions of capitalism*, London: Heinemann, 1976; D. Frisby, *Fragments of Modernity,* Cambridge: Polity, 1985; T. Adorno, *Aesthetic Theory,* London: Routledge, 1984.
15. Martin Jay, 'Scopic regimes of modernity', in S. Lash and J. Friedman (eds), *Modernity and Identity,* Oxford: Blackwell, 1990.
16. See S. Heath, 'The cinematic apparatus: technology as historical and cultural form', in T. de Lauretis and S. Heath (eds), *The Cinematic Apparatus,* Landon: Macmillan, 1980, pp. 1-13.
17. F. Jameson, 'Postmodernism or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review* 146, 1984, pp. 53-92.
18. S. Gablik, *Magritte,* London: Thames & Hudson, 1970.
19. N. Abercrombie, S. Lash, and B. Longhurst, 'The crisis of classic realism?', in S. Lash and J. Friedman (eds), *Modernity and Identity.*
20. See Annette Lavers, *Roland Barthes, Structuralism and After,* London: Methuen, 1982, pp. 59-70.
21. S. Lash, *The Militant Worker,* Landon: Heinemann, 1984, che 1, 2.
22. M Berman, *All that is Solid Melts Into Air,* London: Verso, 1983.
23. S. Lash and J. Urry, *The End of Organized Capitalism,* Cambridge: Polity, 1987.
24. J. E. Berendt, *The Jazz Book,* London: Paladin, 1984, pp. 240-3.
25. L. Mulvey, 'Visual pleasure and narrative Cinema', in T. Bennett *et al.* (eds), *Popular Television and Film,* London: Open University, 1981, pp. 206-15.
26. See E. Durkheim and M. Mauss, *Primitive Classification,* Chicago: University of Chicago, 1967.
27. P. Bourdieu, *Distinction,* London: Routledge, 1984.

28. M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.
29. M. Featherstone, 'Lifestyle and consumer culture', *Theory, Culture and Society* 4(1), 1987, pp. 55-70.
30. T. De Lauretis, *Alice Doesn't,* London: Macmillan, 1984.
31. P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire,* Paris: Fayard, 1982.
32. J. Stacey, 'Desperately seeking difference', *Screen* 28(1) 1987, pp. 48-61.
33. W. H. Walsh, *Kant's Criticism of Metaphysics,* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1975.
34. S. Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918,* London: Weidenfeld & Nicolson, 1983.
35. A. Kroker and D. Cook, *The Postmodern Scene,* New York: St Martin's, 1986.
36. See, F. Jameson, 'Reification and utopia in mass culture', *Social Text* 1, 1979, pp. 130-46.
37. D. Hebdige, *Subcultures,* London: Methuen, 1979.
38. B. Martin, *A Sociology of Contemporary Popular Culture,* Oxford: Blackwell, 1981.
39. S. Hood, 'John Grierson and the documentary film movement', in J. Curran and V. Porter (eds), *British Cinema History,* London: Weidenfeld & Nicolson, 1983, pp. 99-112.
40. See P. Gourevitch *et al., Unions and Economic Crisis: Britain, West Germany and Sweden,* London: Allen & Unwin, 1984.
41. A. Touraine, *Production de la société,* Paris: Seuil, 1973.
42. S. Beer, *Britain Against Itself,* London: Faber, 1982; K. Middlemas, *Politics in Industrial Society,* London: Andre Deutsch, 1979.
43. S. Huntington, 'The United States', in M. Crozier *et al.* (eds), *The Crisis of Democracy,* New York: New York University Press, 1975.
44. J.-F. Lyotard, *The Post-Modern Condition,* Manchester: Manchester University Press, 1984.
45. Examples of the former are the journals *Economic Geography* and *Environment and Planning D: Society and Space;* of the latter, commentators such as Tafuri, Aldo Rossi, Lewis Mumford, and Leon Krier.

46. See, e.g., D. Harvay, *Social Justice and the City,* Landon: Edward Arnold, 1973; M. Castells, City, *Class and Power,* London: Macmillan, 1978.
47. Aldo Rossi, *The Architecture of the City,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.
48. See, e.g., S. Zukin, *Loft Living,* London: Radius, 1988.
49. This paraphrases L. Mumford's description in *The City in History,* Harmondsworth: Penguin, 1966, pp. 313-23.
50. See E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts,* Chicago: University of Chicago Press, 1983.
51. Mumford, *City in History,* pp. 486 ff.
52. W. Benjamin, *Charles Baudelaire,* London: New Left Books, 1973.
53. See M. Tafuri and F. Dal, *Modern Architecture,* vol. 2, New York: Rizzoli, 1987.
54. Lash and Urry, *End of Organized Capitalism,* ch. 1.
55. O. Williamson, *The Economic Institutions of Capitalism,* New York: Free Press, 1985. اشمیتر، استریک و راجرز هالینگزورت در حال گردآوری دو کتاب در بارهٔ سلطهٔ بخش‌های اقتصادی هستند که انتشارات Sage در لندن آن‌ها را منتشر خواهد کرد.
56. M. Piore and C. Sabel, *The Second Industrial Divide,* New York: Basic Books, 1984.
57. See C. Offe, *Contradictions of the Welfare State,* London: Hut-chinson, 1984.
58. I am indebted on these points to discussions with Martin O'Brien.
59. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign,* St Louis, Mo.: Telos Press, 1981.
60. See A. Ellis and K. Kumar (eds), *Dilemmas of Liberal Democracies,* London: Tavistock, 1983.
61. C. Lasch, *The Culture of Narcissism,* London: Sphere, 1980.
62. See, e.g., Gunther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen, 2, über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution,* Munich: Beck, 1987.
63. J. Gershuny, *After Industrial Society?,* New York: Humanities Press, 1978.

64. J. Urry, 'Cultrual change and contemporary holiday-making', *Theory, Culture and Society 5(1),* 1988, pp. 35-56.
65. C. Offe, 'The future of the labour market', in id., *Disorganized Capitalism,* Cambridge: Polity, 1985, pp. 52-79.
66. See P. Hirst, *Law, Socialism and Democracy,* Landon: Allen & Unwin, 1986.
67. K. Marx, *Capital,* vol. I, Harmondsworth: Penguin, 1976, p. 128.
68. Benjamin, 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in id., *Illuminations,* London: Fontana/Collins, 1973. pp, 219-54.
69. M. Horkheimer and T. Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* New York: Seabury Press, 1972, 120-67.

فصل ۲ : تبارشناسی و بدن: فوکو/ دولوز / نیچه

۱. مایلم از روی بوین، برایان لانگ‌هرست، جورج استاوت و مایک فدرستون به خاطر اظهار نظرشان در بارهٔ نسخه دستنویس این فصل تشکر کنم.
۲. این نکته در مقالهٔ دولوز (۱۹۷۳) به نامه «تفکر کوچرو» به روشنی بیان شده است که در آن، او از میان «سه [متفکر] مدرن» اندیشه‌های نیچه را بـه عـنوان «طـلیعهٔ ضـد فرهنگ» در مقابل بوروکراسی‌های مارکسیستی و فرویدی معرفی می‌کند.
۳. من در بحث زیر وسیعاً از خواست قدرت استفاده کـرده‌ام. خواست قدرت مـتشکل از یادداشت‌های نیچه است که بعد از مرگ او ویرایش و منتشر شد. این یادداشت‌ها، که از سال ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۹ را دربرمی‌گیرند، مبنای بسیاری از آثار نیچه پس از چنین گفت زرتشت است، یـــعنی فراسوی خیر و شر، تبارشناسی اخلاق، ضد مسیح و غروب بت‌ها. ایده‌هایی که در این آثار اخیر در قالبی ادبی و گاهی فقط بـا اشـاراتـی بـلاغی بـیان شده‌اند در یادداشت‌ها به صورت مستدل و روشن مورد بحث قرار گرفته‌اند. چـون خود نیچه یادداشت‌ها را ویرایش و منتشر نکرده است، مسائلی، اگرچه نه چـندان زیاد، در مورد اعتبار آن‌ها وجود دارد. بدین‌سان من ادعایی در مورد مفهوم بدن از نظر نیچه ندارم که با آثار منتشر شده‌اش از سال ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۹ ناسازگار باشد. در واقع، همهٔ نکاتی که بیان خواهم کرد حداقل در این آثار منتشر شده در نظرگرفته شده‌اند.
۴. دولوز این تصور از «رویداد» را در منطق حس به‌کار گرفت. بنگرید به بالا.
۵. در این‌جا می‌خواهم بر این نکته تأکید کنم که من مدعی نیستم که غالب بحث نیچه در بارهٔ اخلاق نجبا و اخلاق بردگان در قالب مفهوم بدن ارائه شده است. با این حال، مقدار زیادی از بحث او در بارهٔ اخلاق در چنین قالبی ارائه گردیده و بقیهٔ تلقی او از اخلاق با این قالب مفهومی سازگار است. همچنین، در این فصل من بیش از نـیچه

اصطلاح «بدن» را به کار برده‌ام که، چنان‌که اشاره کردم، نیچه از آن به صورت کلی‌تری سخن می‌گوید که در آن «امر ارگانیک»، «ارگانیسم» و «فیزیولوژی» نقشی به اهمیت نقش بدن ایفا می‌کنند. با این حال، استفادهٔ من از مفهوم بدن در این بخش، با کاربرد نیچه از آن سازگار است و نیز با مفاهیم کلی‌تر «امر ارگانیک» و «فیزیولوژی.»

فصل ۳: پست‌مدرنیته و میل

1. Jürgen Habermas, 'Modernity versus postmodernity', *New German Critique (22),* 1981, pp. 3-14; J. Habermas, 'The entwinement of myth and enlightenment: re-reading and dialectic of the Enlighten-ment', *New German Critique (26),* Spring 1982, pp. 13-30

این مقاله پیش‌تر در کنفرانس سالانهٔ انجمن جامعه‌شناسی سوئد در اوربرو (Örebro) در فوریهٔ ۱۹۸۴ ارائه شد. از برایان لانگهرست و جان یوری به خاطر تفاسیر و نقدشان در مورد این مقاله تشکر می‌کنم.

2. J. Habermas, 'Neo-conservative culture criticism ic the United States and West Germany: an intellecual movement in two political cultures', *Telos (56),* Summer 1983, pp. 75-89; Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism,* London: Heinemann, 1976. For criticism of Habermas see Andreas Huyssen, 'The search for tradition: avant garde and postmodernism in the 1970s', *New German Critique (22),* 1981, pp. 23-40; Peter Bürger, 'The significance of the avant-garde for contemporary aesthetics: a reply to Jürgen Habermas', *New German Critique (22),* 1981, pp. 19-22; Anthony Giddens, 'Modernism and postmodernism', *New German Critique (22),* 1981, pp. 15-18.
3. Habermas, 'Modernity versus postmodernity', p. 13; id., 'Neoconservative cultural criticism', p. 89.

۴. برای آگاهی از معیاری متمایز، مثلاً نگاه کنید به Huyssen. «The Search for tradition»

5. See, e.g. Vincent Descombes, *Modern French Philosophy,* Cambridge: Cambridge University Press, 1980; Sherry Turkle, *Psychoanalytic Politics, Jacques Lacan and Freud's French Revolution,* London: Burnett, 1979.
6. 'Structuralism and post-structuralism: an interview with Michel Foucaul', by Gerard Rauler, *Telos (55),* Spring 1983, pp. 195-211.

7. Michel Foucault, *Madness and Civilization, A History of Insanity in the Age of Reason,* London: Tavistock, 1967; M. Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines,* Paris: Gallimard, 1966. For the distinction between 'hermeneutics' and 'semiology' see Foucault, 'Nietzsche, Freud, Marx' in Cahiers du Royaumont, *Nietzsche,* Paris, Editions, du Minuit, 1967. On nondiscursive language and 'transgression' see, for instance, David Carroll, 'Disruptive discourse and critical power: the conditions of archaeology and genealogy', *Humanities in Society 5* (3, 4), 1982, pp. 175-200. Also see C. Lemert and G. Gillan, *Michel Foucault: Social Theory as Transgression,* New York: Columbia University Press, 1982.
8. M. Foucault, 'Language to infinity', in id., *Language, Counter-Memory, Practice,* David Bouchard (ed.), Oxford: Blackwell, 1977, p. 54.
9. Ibid., p. 54.
10. Michel Foucault, *Surveillir et punir. Naissance de la prison,* Paris: Gallimard, 1975; M. Foucault, *Moi, Pierre Rivière,* Paris, 1973.
11. 'Language to infinity', p. 59.
12. Ibid., pp. 62-3.
13. Ibid., p. 66.
14. Michel Foucault, 'A preface to transgression', in *Language, Counter-Memory, Practice, pp. 29-52.*
15. Ibid., p. 30.
16. Ibid., p. 33
17. Ibid., pp. 30, 32.
18. Ibid., p. 48.
19. Ibid., pp. 34-5.
20. Ibid., pp. 46.
21. Michel Foucault, 'La prose d'Acteon', *Nouvelle Revue Française 135,* 1964, pp. 444-59.
22. Ibid., pp. 446.
23. Ibid., pp. 448.
24. Ibid., pp. 457.
25. Foucault, *Les mots et les choses, pp. 394-5.*
26. *Edward Said,* 'An ethics of language', *Diacritics 4(2),* 1974, pp. 28-37.

27. See Pamela Major-Poetzl, *Michel Foucault's Archaeology of Western Culture,* Brighton: Harvester, 1983, pp. 28-33.
28. Michel Foucault, *This Is Not a Pipe,* Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 32-49.
29. S. Gablik, *Magritte,* Greenwich, Conn.: New York Graphic Society 1971.
30. 'Structuralism and poststructuralism' p. 204.
31. See discussion of e.g. Descombes, *Modern French Philosophy.*
32. M. Foucault, *The History of Sexuality,* New York: Vintage, 1980 pp. 81-4.
33. M. Foucault, 'Structuralism and post-structuralism', pp. 200-2; Letter from M. Foucault to S. Lash 9 May 1984; A. Scheridan, 'Diary', *London Review of Books,* 19 July to I August 1984, p. 21.
34. See, for example, M. Bradbury and J. McFarlane (eds), *Modernism 1890-1930,* Hassocks, Sussex: Harvester, 1978; E. Gombrich, *Art and Illusion*, London: Phaidon, 1977.
35. Foucault, *Les mots et les choses,* pp. 388-93.
36. Sheridan, 'Diary'.
37. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne, rapport sur le savoir,* Paris: Editions de Minuit, 1979; J. -F. Lyotard, *Discours. figure,* Paris: Klincksieck, 1971.
38. See, e.g., J. -F. Lyotard, 'Freud selon Cézanne' in id., *Des dispositifs pulsionnels,* Paris: Christian Bourgois, 1980, pp. 67-88.
39. J.-F. Lyotard, 'La peinture comme dispositif libidinal', in *Des dispositifs,* pp. 227-68.
40. J.-F Lyotard, 'Adorno comme diavolo', in *Des dispositifs,* p. 120.
41. Ibid., p. 115.
42. Ibid., pp. 116-17.
43. Ibid., pp. 118-20.
44. Lyotard, 'Sur une figure de discours', in *Des dispositifs,* pp. 132-3
45. Lyotard, 'La peinture', p. 243.
46. Ibid., p. 259.
47. Ibid., p. 265.
48. Ibid., p. 266.

49. Ibid., p. 234.
50. *Condition postmoderne,* pp. 8-9.
51. Ibid., p. 31.
52. Ibid., pp. 37-46.
53. Ibid., pp. 50-1.
54. Ibid., pp. 54-9.
55. Ibid., pp. 24-9, 61.
56. Ibid., pp. 71-7.
57. Ibid., pp. 63, 66-8.
58. Ibid., p. 13.
59. Ibid., p. 76.
60. Ibid., p. 98.
61. Ibid., pp. 105-6.
62. Ibid., p. 8.
63. Ibid., pp. 102-4.
64. J.-F. Lyotard, Jean Loup Thebaud, *An Juste, Conversations,* Paris: Christian Bourgois, 1979, p. 33.
65. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus* , New York: Viking, 1977.

دولوز و گتاری، چند سال بعد از انتشاز نسخهٔ فرانسوی ضد ادیپ در سال ۱۹۷۲، پروژه خود را «سیاست‌های خُردِمیل» نامیدند؛ بنگرید به:

Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris: Flammarion,1977.

66. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation,* Paris: Editions de la Différence, 1981, 2 vols: all citations are from vol. I.
67. Ibid, p. 33.

۶۸. این زیبایی‌شناسی پست‌مدرنِ احساس را در بستر مفهوم بدن از نظر دولوز بهتر می‌توان درک کرد. دولوز از «بدن بدون اعضا» سخن گفت، اصطلاحی که تا حدی گمراه‌کننده است، چون تصور او از بدن در واقع متضمن عضو است. آنچه دولوز در نظر دارد بدنی است که «سازمان‌یافته» نباشد، به آن معنایی که ما معمولاً تصور می‌کنیم بدن‌های بیولوژیکمان سازمان‌یافته‌اند. دولوز بی‌درنگ شباهت میان این تصور غیرارگانیکی از بدن و تصور مرلو-پونتی از «بدن‌زیستمند» را می‌پذیرد. فرق دولوز با مرلو-پویتنی این است که او بدن وحدت یافته را نمی‌پذیرد؛ انکاری که مانند انکار آرتو است. این بدان معناست که احساس «نه نوعی واکنش وحدت زندهٔ [بدن] که بیش‌تر نقض این وحدت از طریق نیروهایی است که در آن سرریز می‌کنند و از آن

برمی‌گذرند و بدن را به زور فتح می‌کنند.» معنی این امر جدایی از پیش‌فرض‌های مرلو ـ پونتی در بارهٔ نیت‌مندی است. بنگرید به:
Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris: Editions de Minuit, 1980. pp.185-204.

برای مقایسه فوکو و مرلو ـ پونتی بنگرید به هیوبرت.ال.دریفوس و پل رابینو، میشل‌فوکو، فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، برایتون، هاروستر، ۱۹۸۲ [ترجمهٔ فارسی: حسین بشیریه، تهران، نشر نی، ۱۳۷۹]. و نیز بنگرید به:
Patrick vaudray,"Ecrit a vue: Deleuze-Bacon" *Critique* 38,1982,P.963.

اگرچه بدن از نظر دولوز در تسخیر اعضاست، آن‌ها عضو به معنای بیولوژیکی یا به معنای معمول آن نیستند. آنچه اعضای بدن را تعین می‌بخشد احساسات است و فقط بعد از آن است که موقتاً اعضا در فضاهای تداخل میان نیروها و امواج شکل می‌گیرند. نقاشی بیکن تا جایی که او بدن بدون عضو را رسم می‌کند، بر مبنای منطق احساس است. در جایی که او نیروها و تأثیرات مثله‌کنندهٔ آن‌ها را بر بدن‌ها ترسیم می‌کند، احساس را نقاشی می‌کند (فرانسیس بیکن،ص ۳۴). به اعتقاد دولوز، ما می‌توانیم بیکن را از طریق نوعی «زیبایی‌شناسی بالینی» بفهمیم. بدنی که بیکن نقاشی می‌کند، بدنِ فرد هیستریک است. فرد هیستریک احساس می‌کند که بدنش گویی در ذیل ارگانیسم است. او اعضای زودگذر را در ذیل ارگانیسم تثبیت شده احساس می‌کند. هیستری همیشه امری بیش از آشفتگی‌های کارکردی بدن بوده است؛ هیستری همچنین موضوع «افراط‌های حضور» هم بوده است. وقتی بیکن معصوم دهم ولاسکز را در قفسی از شیشه نقاشی می‌کند که از وحشت فریاد می‌زند، او فرد هیستریک را نقاشی می‌کند و به هنر هیستریک مادیت می‌بخشد (همان، صص ۷-۳۶).

69. Lyotard, *Discours, figure.*
70. Deleuze, *Bacon,* p. 39.
71. Ibid., p. 42, ch. 8.
72. Ibid., p. 36.
73. Ibid., pp. 79-80.
74. Ibid., p. 38.
75. Hyotard, 'La dent, la paume', in *Des dispositifs pulsionnels,* pp. 97-8.
76. See, e.g., Huyssen, 'The search for tradition'; Bürger, 'The significance of thd avant-garde'; Giddens, 'Modernism and postmodernism'.
77. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handels, Band 1, Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, pp. 225-61.

78. J. Habermas, 'A reply to my critics', in J. B. Thompson and D. Held (eds), *Habermas, Critical Debates,* London: Macmillan, 1982, pp. 219-83.
79. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics,* Bloomington: Indiana University Press, 1979, pp. 68-72
80. Thomas McCarthy, *The Critical Theory of Jürgen Habermas,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981, p. 279; Eco, *Theory of Semiotics,* pp. 48-53.
81. J. Habermas, 'What is universal pragmatics?', in id., *Communication and the Evolution of Society,* London: Heinemann, 1979, pp. 3-20; McCarthy, *Critical Theory,* pp. 272-91.
82. McCarthy, *Critical Theory,* pp. 291-333.
83. R. Dworkin, 'Is law a system of rules?', in id. (ed.), *The Philosophy of Law,* Oxford: Oxford University Press, 1977, pp. 38-65.
84. Max weber. *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: Mohr, 1980, P, 500.

این بحث تا حدی با بحث مربوط به جامعه‌شناسی حقوق در بارهٔ عقلانیت صوری و مادی قانون متمایز است. بنگرید به: *Wirtschaft und Gesellschaft*, PP.468-82.

85. Agnes Heller, *The Theory of Need in Marx* , London: Allison & Busby,1976; Mccarthy, *Critical theory,*pp.314-15.

برای آگاهی از بحثی در بارهٔ مفهوم حقوق با توجه به آثار مارکس و وبر بنگرید به : Scott Lash, *The Militant Worker, Class and Radicalism in France and America, London:* Heinemann, 1984, pp. 10-46.

86. G. A. Cohen, 'Freedom, justice and capitalism', *New Left Review* 126, 1981, pp. 3-16.
87. Immanuel Kant, *THe Metaphysical Elements of Justice,* Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965, pp. 51-67, 75-113.
88. Russell Keat, *The Politics of Social Theory,* Oxford: Blackwell, 1981, pp. 191-4; Steven Lukes, 'Of gods and demons: Habermas and practical reason', in *Habermas, Critical Debates,* pp. 138-143.
89. R. Dworkin, *Taking Rights Seriously,* London: Duckworth, 1977, pp. 82-108.
90. McCarthy, *Critical Theory,* p. 83.

۹۱. این نکته را مدیون بحث با پروفسور دبلیو مومزن و پروفسور یی.بوکنفورد هستم.

92. Richard Rorty, 'Beyond Nietzsche and Marx', *London Review of Books 3(3)*, 19 February to 4 March 1981, pp. 5-6; Foucault, 'On popular justice: a discussion Maoists', in id., *Power/ Knowledge,* Brighton: Harvester, 1980, pp. 1-36.
93. Foucault, 'Truth and power', in *Power/Knowledge,* pp. 121-5.
94. See, e.g., J. Finnis, *Natural Law and Natural Rights,* Oxford: Clarendon, 1980, pp. 199-204.
95. Foucault, 'Power and strategies', in *Power/Knowledge,* pp. 136-44.
96. See Peter Dews, 'Power and subjectivity in Foucault', *New Left Review* 144, 1984, pp. 72-3..
97. For a useful discussion of rights and powers, see G. A. Cohen, *Karl Marx's Theory of History, a Defence,* Oxford: Clarendon, 1978, pp. 35, 216.
98. J.-F. Lyotard, 'Réponse à la question: Qu'est-ce que Ie postmoderne?', *Critique* 419, 1982, pp. 357-67.
99 See J. B. Thompson, 'Rationality and social rationalization: an assessment of Habermas' theory of communicative action', *Sociology* 17(2), 1983, pp. 278-94, p. 291.
100 See also Keat, *Politics of Social Theory,* pp. 196-7.
101 Lyotard, 'Qu'est-ce que Ie postmoderne', p. 358; Habermas, 'Reply', p.249.
102 Lukes, 'Of gods and demons', pp. 146-7.
103 Lyotard, 'Qu'est-ce que Ie postmoderne', p. 359.
104 Ibid., p. 367.
105 Habermas, 'Reply', pp. 235-6.
106 Lyotard, 'Qu'est-ce que Ie postmoderne', p. 365.
107 Ibid, pp. 363-4.
108 Habermas, 'Reply', p. 229.

۱۰۹. کواین معتقد است که سخن گفتن از حقوق در فقدان بنیان‌های فلسفی تناقض‌آمیز نیست. در این مورد بنگرید به :

R.Rorty, *philosophy and the Mirror of Nature,* oxford: Black well,1980.

۱۱۰. بنگرید به :

M.Bakhtin, *The Dialogic Imagination,* Austin : Texas university press, 1981,

که در آن مفهوم گفتگو زیربنای رابطه و تأثیر دوسویهٔ امر دیونیزوسی و امر آپولونی است. لاکان رابطهٔ اگو و ناخودآگاه را نیز به شیوه‌ای مشابه درک کرده است. مثلاً در *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, paris: Navarin/seuil,1984.

111. Habermas, 'Reply', p. 232.

112. Lyotard, 'Qu'est-ce que le postmoderne', pp. 359-62.

۱۱۳. این درونمایه، مثلاً در

E.P.Thompson, *The Making of the English Working* Class, Harmondsworth: penguin,1968 و H.G.Gutman, *Work, Culture and Society in Industrializing America*, New York: vintage,1977.

درونمایهٔ اصلی است.

۱۱۴. به نظر می‌رسد که این امر برداشتی است نه فقط از [désirantsمیل‌باوران] بلکه همچنین مضمونی اصلی است که حول آن و علیه آن، ادبیات «محافظه‌کاری فرهنگی» سازمان یافته است. مثلاً نگاه کنید به :

Daniel Bell, *cultural Contradictions;* c.lasch, *The Culture of Narcissism*, New York: warner Books, 1983.

۱۱۵. دو تا از مهم‌ترین نمونه‌های بسیار این امر که چگونه تصورات انسان‌شناختی از نماد در پیوند با صورت‌بندی هویت جمعی در مطالعات تاریخی به‌کار گرفته شده‌اند عبارتند از :

Eric wolf , *Europe and the People without History* , Berkeley: university of california press, 1982; Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition*, cambridge:

برای آگاهی از کاربردی مشابه در مورد این‌که چگونه نماد به شکل‌گیری مقاومت در ادبیات فرهنگ عامه کمک می‌کند،البته بنگرید به :

Birmingham University , Centre for Contemporary Cultural Studies, *Culture, Media, Language,* London: Hutchinson, 1980; CCCS, *Unpopular Education*, London:Hutchinson, 1980.

به نظر می‌رسد که لیوتار با نوآوری‌های مهمش در مسئله‌شناسی میل در نیم دهه گذشته، به جایی رسیده است که فهمی از این امر به دست دهد. مع هذا، با وجود استفادهٔ اخیر او از بازی‌های زبانی و نقش زبان در تفسیر مقاومت در مقابل قدرت، او به وضوح کاربست این مفاهیم را در مورد فرهنگ مردمی و مقاومت مردمی نادیده می‌گیرد.

فصل ۴: عقلانیت ارتباطی و میل

1. Manfered Frank, 'The world as will and representation: Deleuze and

Guattari's critique of capitalism as schizo-analysis and schizo-disacoursé *Telos 57,* Autumn 1983, pp. 166-76.

2. Anthony Wilden, 'Lacan and the discourse of the other', in Jacques Lacan, *The Language of the Self,* New York, 1975; see also Vincent Descombes, *Modern French Philosophy,* Cambridge: Cambridge University Press. 1980. especially ch. 5.

۳. این نکته را ملاحظهٔ مفهوم سوبژکتیویته که در نقد دولوز و گتاری از ساختارگرایی لاکان بسط یافته است تقویت می‌کند. فرانک این نکته را که در ضد ادیپ نقش بسیار اساسی دارد، نادیده می‌گیرد. این امر از آن‌جا آشکار است که او میل را چونان «خواست» در نظر می‌گیرد. دولوز و گتاری قویاً از تصور لاکان در مورد میل به مثابهٔ خواست و، از این‌رو، به مثابهٔ فقدان انتقاد می‌کنند (لیوتار نیز چنین می‌کند) و می‌خواهند میل را به مثابهٔ لیبیدو در نظر بگیرند. دولوز و گتاری به طور کلی مدعی‌اند که میل به دلیل [عقدهٔ] ادیپ به صورت فقدان (به عنوان خواست) درمی‌آید. آن‌ها عقدهٔ ادیپ را همچون خلق موقعیتی می‌بینند که در آن سرمایه‌گذاری انرژی جنسی در پاره‌ابژه‌ها، یا در اشخاص دیگرِ با اهمیت به سرمایه‌گذاری نمادین لیبیدو در «مامان ـ بابا ـ من» تبدیل می‌شود. پس این نیروگذاری ابژه‌های غایب است؛ این میل به صورت خواست یا فقدان است. ادیپوس به عنوان دال قضیبی، مفهومی که حاصل تبحر لاکان است، ناخودآگاه را به عنوان امر نمادین، به عنوان نوعی زبان شکل می‌دهد. دولوز و گتاری می‌خواهند با این نوع ایده‌ها مقابله کنند؛ بنابر این ایده‌ها، که در آثار فروید و لاکان به‌وفور وجود دارد، سرمایه‌گذاری نمادین انرژی جنسی به ناخودآگاه شکل می‌دهد. دولوز و گتاری می‌خواهند نیروگذاری در دیگرانِ با اهمیت را چون سرمایه‌گذاری واقعی لیبیدو، و نه به عنوان سرمایه‌گذاری نمادین، در مادر، پدر یا قضیب، ببینند. این برداشت از سوبژکتیویته و میل به صورت نقد ساختارگرایی امر نمادین لاکان در آمده است.

۴. بنگرید به مقالات مختلف در لوموند در ماه ژوئیه ۱۹۸۳.

5. G. A. Cohen, 'Freedom, justice and capitalism', *New Left Review (126),* March-April 1981.

6. Jean-Françios Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels,* Paris, 1980.

7. Jürgen Habermas, 'Psychic thermidor and the rebirth of rebellious subjectivity', *Berkeley Journal of Sociology (25),* 1980.

8. Jürgen Habermas, 'New social movements', *Telos (49),* Fall 1981.

9. Jürgen Habermas, 'Modernity versus postmodernity', *New German Critique (22),* Winter 1981, p. 13.

۱۰. با این حال، عنصر «بازگشت به طبیعت» در این فرهنگ همنوا با تفکر

پساساختارگرایی نیست: فرانک از این لحاظ که دولوز و گتاری را در قالبی اشپنگلری می‌بیند بر خطاست، چون سرمایه‌داری با «رمزگشایی»اش از میل، پیشرفتی است نسبت به اشکال اجتماعی پیشین که «سراسر رمزگذاری شده» بودند.

فصل ۵: مدرنیته یا مدرنیسم؟ وبر و نظریهٔ اجتماعی معاصر

باید از سم ویمستر به دلیل نقدهای سودمندش تشکر کنم.

۱. توصیف فوکو از علوم مدرن در نظم چیزها، شامل مدرنیسم زیبایی‌شناختی هم می‌شود، چون تغییر مدام را در آن مفروض داشته است. در مقابل ثبات نسبی دانش کلاسیک، در گاهشماری علوم انسانی مدرن که فوکو آن را روایت می‌کند، هر گفتار جانشینی از بنیان‌های اسلاف خود پیوند می‌گسلد. بدین‌سان فوکو، به شکل کمابیش غیرمعمولی دیدگاهی را بیان می‌کند که در آن جامعه‌شناسی ساختار جای جامعه‌شناسی کنش را می‌گیرد. پس نشانه‌شناسی، جامعه‌شناسی ساختار را تحلیل می‌برد و این یک را نیز، روانکاوی نقد می‌کند و از اعتبار می‌اندازد (فوکو، ۱۹۷۰، صص ۷۹-۳۵۶).

۲. بدین‌سان از نظر فوکو آسایشگاه مدرن «برای اخلاق بورژوازی کلیتی از حقیقت را تضمین می‌کرد و روا می‌داشت که آن کلیت به عنوان قانون بر همه اشکال بی‌خردی تحمیل شود (۱۹۶۷، ص ۲۵۹).

در دورهٔ مدرن بی‌خردی دیگر بیرون از حیطهٔ داوری نیست، بلکه تشخیص داده می‌شود، طبقه‌بندی می‌گردد و برای همیشه طی حکمی همیشگی از گناه مبرا دانسته می‌شود... عملی که به‌واسطهٔ آن صورت می‌گیرد که انسان، نمونهٔ قضایی را درونی می‌کند (صص ۹-۲۶۸). انضباط مدرن از طریق خلق نوعی آگاهی اخلاقی و عقلانی در انسان دیوانه، ضمن این‌که مشروعیت بخش‌های درمانی، آن را استوار می‌دارد، بر مبنای مدل خانواده صورت می‌گیرد. در این‌جا دیوانه در آسایشگاه، کودک می‌شود ــ جایی که دیوانه «در آن تابع اقتدار و منزلت انسان صاحب عقل است که برای دیوانه چهرهٔ ملموس آدم بزرگسال را به خود می‌گیرد.» این فرایند در روانکاوی بدتر می‌شود. در این‌جا «قدرت‌های آسایشگاه ناپدید می‌شود و در شخص پزشک متمرکز می‌گردد. اکنون آگاهی اخلاقی و عقلانی به سوپراگو تبدیل می‌شود؛ پزشک از طریق فرایند انتقال به شکل واقعی‌تری تبدیل به پدر یا مادر فرد می‌شود (فوکو، ۱۹۶۷، ص ۲۷۸). از این پس «فشار غرایز دیگر تنها علیه آگاهی اخلاقی و عقلانی نیست، بلکه علیه خود نهاد خانواده و علیه نمادهای باستانی آن نیز هست» (۱۹۶۷، ص ۲۵۴).

۳. به همین‌سان، از نظر وبر، همسو با دیدگاه‌های نوکانتی ریکرت، دانش غربی اعتبار بیش‌تری کسب کرده است چون از طریق ارزش‌های غربیِ عقلانی شدهٔ مدرن عمل می‌کند. مع‌هذا، این امر شامل نوعی معرفت‌شناسی رئالیستی نیست که در آن دانش

تا حدی با واقعیت منطبق می‌شود (بورگر، ۱۹۷۶، صص ۴۹-۵۶؛ اشلوستر، ۱۹۸۱، ص ۱۴۴ ؛ هابرماس، ۱۹۸۴، ص ۱۸۶).

۴. در مورد همجواری عناصر متفاوت در حقوق انگلستان نگاه کنید به تحقیق آموزنده‌ای که دیوید شوگرمن عرضه کرده است:
David Sugerman : *Weber,Modernity and "The Peculiarities of the English": The Rationality and Irrationality of Law,State and society in Modern Britain,* 1986.

۵. این توجه به وضع و فسخ اصول فراقضایی در حقوق اثبات‌گرایانه قانونی وبر با خویگان بی‌ثبات‌ساز و مدام فسخ‌کنندهٔ مدرنیسم سازگار است.

۶. عقلانی شدن کامل قانون تنها در عقلانیت صوری مدرن رخ می‌دهد که طی آن فرایند اندیشمندانه کردن آغاز به شک کردن دوباره در بنیادهای عقلانی خود قانون طبیعی و سپس تضعیف آن می‌کند. قانون صوری مدرن با جدایی قانون از اخلاق و با تمرکز بر قانونگذاری در فقدان اصول فراقضایی و با جدایی روشن و پایدار قواعد حقوقی عام از رخدادهای قانونی خاص که می‌توان در ذیل این قواعد قرارشان داد، و با قائل شدن اهمیت زیاد برای نیات کنشگران حقوقی مشخص می‌شود. اثبات‌گرایی حقوقیِ عقلانی و صوریِ وبر متضمن «نوعی نظام منطقاً روشن و به لحاظ درونی منسجم... و کامل از قواعد [است] که می‌توان همهٔ موقعیت‌های درک‌پذیر امر واقع را به لحاظ منطقی در ذیل آن گنجاند» (وبر، ۱۹۷۸، ص ۶۵۶).

۷. استدلال شده است که مطلوبِ خود وبر نوعی نظام قانون مدنی بود که منافع بورژوازی را به عنوان یک طبقه ملحوظ دارد، و نوعی قانون اساسی که مبتنی بر هنجاری باشد که از منافع ملی حمایت کند (بنگرید به مومزن، ۱۹۸۴، صص ۴۰۶، ۱-۴۵۰).

۸. ظهور حقوق جامعه‌شناختی که مشخصهٔ تصوری ابزاری و عقلانی (یعنی مرتبط با منافع) از قانون است تقریباً با ظهور مدرنیسم زیبایی‌شناختی همزمان بود (بنگرید به دایسی، ۱۹۶۲).

۹. در این نکته من مدیون پروفسور بوکنفورد هستم.

فصل ۶: نظریهٔ انتقادی و فرهنگ پست‌مدرنیستی: محاق هاله

۱. در این فصل از آرای برایان لانگهرست، جان یوری و جان ویلسون بهره برده‌ام.

۲. مطمئناً درونمایهٔ مهمی از تمثیل بنیامینی در نقاشی سوررئالیستی، در شاعرانه کردن فیگورهای مات و مبهوت از جانب دِکیریکو و ارنست، صرف نظر از دالی، یا حتی در کارهای اخیر دِکیریکو وجود دارد که در آن به روشی التقاطی‌تر، صحنه‌هایی از دوران گذشته با صحنه‌های روزمرهٔ زندگی امروز در کنار هم قرار گرفته است. خود دِکیریکو

هنگامی که از نیویورک دیدن می‌کرد، معماری آن را با نقاشی‌های متافیزیکی‌اش، به شیوه‌ای بسیار بنیامینی این‌گونه مقایسه کرد: «تجانس و عظمتی هماهنگ که عناصر پراکنده و نامتجانس به آن شکل داده‌اند.» این تمثیل سوررئالیستی، منعکس‌کنندهٔ فرایند جابجایی و فشردگی یا فروکاستن در رؤیاها و در فرایند اولیه به طور کلی‌تر است. بنگرید به دل‌آرکو(۱۹۸۴).

فصل ۷: گفتار یا شکل؟

۱. از سیلیا لوری، نیک اَبِرکرامبی، نورمن فئرکلو، دوگ کلنر، جان یوری، برایان لانگهرست و مارک پوستر به خاطر اظهار نظرهایشان در بارهٔ دستنوشتهٔ این فصل سپاسگزارم.

۲. این نکته را مدیون گفتگویی با ریچارد روتی در ژوئیه ۱۹۸۷ در برلین هستم.

۳. این ایده که اگر بخواهم امر مدرن را بر حسب تفکیک (Ausdifferenzierung) درک کنم، باید پست‌مدرنیته را بر حسب تفکیک‌زدایی (Entdifferenzierung) دریابم، در گفتگویی با پروفسور یورگن کوکا به تاریخ دسامبر ۱۹۸۶ در بیلفلد دست داد.

فصل ۸: مدرنیسم و هویت بورژوازی: پاریس/وین/برلین

1. See, e.g., J. Habermas, 'Modernity verus postmodernity', *New German Critique (22),* 1981, pp. 3-14.
2. Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism,* London: Heinemann, 1976.
3. J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handels, Band I, Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, pp. 225-61.
4. Talcott Parsons, *The Structure of Social Action,* London: Free Press, 1968.
5. Sam Whimster and Scott Lash, Introduction to id. (eds), *Max Weber, Rationality and Modernity,* London: Allen & Unwin, 1987.
6. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature,* Oxford: Blackwell, 1980.
7. Whimster and Lash, op. cit.
8. Carl Schorske, *Fin-de-siécle Vienna, Politics and Culture,* New York: Vintage, 1981, pp. 344-64.
9. Ibid., p. 360.

10. Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air,* London: Verso, 1983; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life,* London: Thames & Hudson, 1985.
11. Scott Lash and John Urry, *The End of Organized Capitalism,* Cambridge: Polity, 1987.
12. Clement Greenberg, 'Master Leger', in F. Frascina and C. Harrison (eds), *Modern Art and Modernism,* London: Harper & Row, 1983, pp. 109-14.
13. Clark, *Painting,* p. 21.
14. Ibid., p. 138.
15. Cited in ibid., p. 82.
16. Schorske, *Vienna,* p. xxvi.
17. Ibid., pp. 214-24.
18. Ibid., p. 254.
19. Ibid., pp. 266-9.
20. Karl Kraus, *Literatur und Lüge,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987; Aldo Rossi, *The Architecture of the City,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982, pp. 169-70.
21. C. Schorske, *Fin-de-Siécle Vienna, Politics and Culture,* New York: Vintage, 1981.
22. F. Jameson, 'Reification and Utopia in Mass Culture', *Social Text 1,* 1979.
23. Clark, *Painting,* p. 88.
24. Ibid., pp. 79, 100.
25. Ibid., pp. 213-16.
26. See S. Lash, *The Militant Worker, Class and Radicalism in France and America,* London: Heinemann, 1984.
27. Lewis Mumford, *The City in History,* Harmondsworth: Penguin, 1966, pp. 480 ff.
28. Clark, *Painting,* pp. 15 ff.
29. Ibid., pp. 49-54.
30. Ibid., p. 78.
31. Ibid., p. 69.
32. Mumford, *City,* pp. 396-400.

33. Schorske, *Vienna,* pp. 85-9, 97.
34. Ibid., p. 69.
35. Berman, *All That Is Solid,* pp. 134 ff.
36. Schorske, *Vienna,* pp. 85-9, 97.
37. Scott Lash, 'Coercion as ideology: the German case', in .N. Abercrombie, S. Hill, and B. Turner (eds), *Discourses in Dominance,* London: Allen and Unwin, 1990.
38. Gunter Richter, 'Zwischen Revolution und Reichsgründung (1848-1870)', in Wolfgang Ribbe (ed.), *Geschichte Berlins, Zweiter Band, Von der Marzrevolution bis zur Gegenwart,* München: Beck, 1987, pp. 660-1.
39. Michael Erbe, 'Berlin im Kaiserreich (1871-1918)', in Ribbe (ed.), Ibid., p. 697. On Berlin as a 'cleaned out' city, see D. Frisby, *Fragments of Modernity,* Cambridge: Polity, 1985.
40. Erbe, ibid., p. 694.
41. Richter, 'Revolution and Reichsgrundung', pp. 663-4.
42. Ibid., pp. 665-7.
43. Erbe, 'Kaiserreich', pp. 778-81.
44. Peter Paret, *Die Berliner Secession, Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland,* Frankfurt am Main: Ullstein, 1983, pp. 17-40.
45. Ibid., pp. 93 ff.
46. Ibid., pp. 137 ff.
47. Peter Gay, 'Begegnung mit der Modern, Deutsche Juden in der deutschen Kultur', in Werner Mosse (ed.), *Juden im- Wilhelminischen Deutschland 1890-1914,* Tübingen: Mohr, 1976, pp. 241-311, pp. 249-52.
48. Paret, *Secession,* pp. 47 ff.
49. Ibid., pp. 229-35.
50. Ibid., pp. 266-85.
51. Ibid., pp. 298-300.
52. Schorske, Vienna, pp. 90-1, 227.
53. Ibid., pp. 237-45.
54. Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin* (Neuausgabe von *Spazieren in Berlin),* Berlin: Das Arsenal, 1984, p. 146.

55. Ivar Oxaal, 'The Jews of Pre-1914 Vienna', Department of Sociology, University of Hull, 1981, pp. 55-6.
56. Ibid., p. 66.
57. Gay, 'Begegnung', pp. 255-6.
58. Irmgard Wirth, 'Juden als Kunstler und Kunstförderer in Berlin', *Emuna 9(1),* 1974, pp. 31-8, p. 35.
59. Ibid., pp. 37-8; Julius Posener, 'Jüdische Architekten in Berlin', in *Leistung und Schicksal 300 Jahre Judische Gemeinde zu Berlin,* Berliner Museum: Ausstellungskatalog, 1971, pp. 61-4.
60. Gay, 'Begegnung', pp. 276-9; Kathe Brodnitz, 'Die Futuristische Geistesrichtung in Deutschland. 1914', in Paul Raabe (ed.), *Expressionismus, Der KamPf um eine literarische Bewegung, 2nd edn,* Zurich: Arche, 1987.
61. Georg Zivier, 'Die Verdienste der Juden um das Theater in Berlin', in *Leistung und Schicksal,* p. 56.
62. Ibid., pp. 59-60.
63. Heinrich Hüesmann, 'Max Reinhardts Berliner Theaterbau', *Emuna* 9(1), 1974, pp. 46-54.
64. Hans Wallenberg, 'Jüdische Leistungen in der Berliner Presse', in *Leistung und Schicksal,* pp. 49-54.
65. Thomas B. Schumann, 'Geschichte des "Nueun Clubs" in Berlin als wichtigster Anreger des literarischen Expressionismus, Eine Dokumentation', *Emuna* 9(1), 1974, pp. 55-70.

فصل ۹: مدرن شدن و پست‌مدرن شدن در آثار پیر بوردیو

1. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice,* Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
2. Bourdieu, 'Champ intellectuel et projet créateur', *Les temps modernes,* Nov. 1966, pp. 865-906.
3. Bourdieu, 'Legitimation and structured interests in Weber's sociology of religion', in S. Whimster and S. Lash (eds), *Max Weber, Rationality and Modernity,* London: Allen & Unwin, 1987, pp. 119-36.
4. 'Le marche des biens symboliques', *Annee sociologique 22,* 1971, pp. 49-126.

5. S. Whimster and S. Lash, Introduction to *Max Weber, Rationality and Modernity,* pp. 1-34.
6. 'Marché des biens symboliques', pp. 54-5.
7. Ibid., p. 58.
8. Bourdieu, 'The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods', *Media, Culture Society* 2(3), 1980, pp. 261-94, p.264.
9. 'Marché des biens symboliques', p. II4.
10. 'Outline of a sociological theory of art perception', *International Journal of Social Science Research* 20, 1968, pp. 589-612, pp. 592-3.
11. Ibid., p. 598.
12. Ibid., pp. 600-1.
13. 'The specificity of the scientific field and the social conditions of the progress of reason', *Social Science Information* 14, pp. 19-47, p. 21.
14. Ibid., pp. 32-3.
15. *Homo Academicus,* Cambridge: Polity, 1988, ch. 3.
16. 'La force du droit, éléments pour une sociologie du champ juridique', *Actes de la recherche en sciences sociales* 198, pp. 3-19, p. 10.
17. 'Scientific field', pp. 26 f.
18. Ibid., p. 25.
19. Ibid., pp. 32-4.
20. 'Force du droit', p. 4.
21. Ibid., p. 6.
22. Ibid., pp. 8, 12.
23. Ibid., p. 13.
24. 'La représentation politique, éléments pour une théorie du champ politique', *Actes de la recherche en sciences sociales* 198, pp. 3-24, p.13.
25. Ibid., p. 6.
26. Ibid., p. 18.
27. Ibid., p. 8.
28. Ibid., pp. 5-6.
29. Outline of a *Theory of Practice,* pp. 6, II-12.
30. Ibid., pp. 67-8.
31. Ibid., pp. 14-15.

32. *Outline,* p. 164.
33. Ibid., p. 168.
34. *Distinction,* London: Routledge, 1984; with L. Boltanski *et al., Un Art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie,* Paris: Minuit, 1965; Outline, pp. 168-9.
35. *Outline,* p. 164.
36. M. Featherstone, 'Lifestyle and consumer culture', paper delivered to conference on Everyday Life, Leisure and Culture, Catholic University of Tilbury, Holland, December 1985; S. Lash and J. Urry, *The End of Organized Capitalism,* Cambridge: Polity, 1987, pp. 292-6.
37. S. Zukin, *Loft Living,* London: Radius, 1988.
38. *Homo Academicus,* p. 130.
39. Ibid., pp. 170-1.
40. Ibid., pp. 167-8.
41. P. Bourdieu, 'Espace sociale et pouvoir symbolique', *Choses dites,* Paris: Minuit, 1987, p. 159.
42. S. Lash, 'Postmodernism as humanism: architecture and social theory', unpublished paper, Annual Convention of American Sociological Association, San Francisco, August 1989.
43. S. Lash and J. Urry, 'The New Marxism of collective action: a critical analysis', *Sociology* 18, 1984, pp. 33-50.
44. P. Bourdieu, '"Fieldwork in philosophy" ' " in *Choses dites,* pp. 13-46, pp. 26-7.
45. *Outline,* p. 17.
46. Ibid., p. 184.
47. Ibid., pp. 5-8.
48. Ibid., pp. 66-7.
49. Ibid., p. 35.
50. Ibid., pp. 39-40.
51. *Homo Academicus,* preface to English edition.
52. '"Fieldwork in philosophy" ' , p. 45.
53. P. Bourdieu, 'Le champ intellectuel: un monde à part', *Choses dites,* pp. 167-77, p. 170.

منابع

Abercrombie, N., Hill, S., and Turner, B. (eds) (1990) *Discourses in Dominance,* London: Allen & Unwin.

Alexander, J. C. (1987) 'The dialectic of individuation and domination: Weber's rationalization theory and beyond', in S. Whimster and S. Lash (eds) *Max Weber, Rationality and Modernity,* London: Allen & Unwin.

Althusser, L. (1972) *Lénine et la philosophie,* Paris: Maspero.

Anderson, P. (1984) 'Modernity and revolution', *New Left Review* (144): 96-113.

Barthes, R. (1975) *The Pleasure of the Text,* New York: Hill & Wang.

—— (1979) *A Lover's Discourse, Fragments,* London: Cape.

Bell, D. (1976) *Cultural Contradictions of Capitalism,* London: Heinemann.

Benjamin, W. (1975a) 'The storyteller', in *Illuminations,* London: Fontana.

—— (1975b) 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in *Illuminations,* London: Fontana.

—— (1979a) 'A small history of photography', in *One Way Street and Other Writings,* London: New Left Books.

—— (1979b) 'Surrealism - the last snapshot of the European intelligentsia', in *One Way Street and Other Writings,* London: New Left Books.

Berman, M. (1983) *All that is Solid Melts into Air,* London: Verso.

Bouchard, D. (1977) Introduction to D. Bouchard (ed.) *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice,* Oxford: Blackwell.

Bourdieu, P. (1987) 'Legitimation and structured interests in Weber's sociology of religion', in S. Whimster and S. Lash (eds) *Max Weber, Rationality and Modernity,* London: Allen & Unwin.

Brubaker, R. (1984). *The Limits of Rationality: An Essay on the Social and Moral Thought of Max Weber,* London: Allen & Unwin.

Bürger, P. (1984) *Theory of the Avant-Garde,* Manchester: Manchester University Press.

___ (1984-5) 'Decline of the modern age', *Telos* (62): 117-30.

Callinicos, A. (1985) 'Poststructuralism, postmodernism, postmarxism?', *Theory, Culture Society 2(3):* 85-102.

Coates, P. (1985) *The Story of the Lost Reflection,* London: Verso.

Cook, P. (1985) 'Authorship and cinema', in P. Cook (ed.) *The Cinema Book,* London: British Film Institute.

De Lauretis, T. (1984) *Alice Doesn't,* London: Macmillan.

Deleuze, G. (1969a) *Difference et répétition,* Paris: PUF.

___ (1969b) *Logique du sens,* Paris: Editions du Minuit.

___ (1978) 'Nomad thought', *Semiotexte 3(1):* 12-20; trans. of 'Pensée nomade', *Nietzsche aujourd'hui,* Paris: UGE 10/18, 1973.

___ (1981) *Francis Bacon,logique de la sensation,* Paris: Editions de la Difference.

___ (1983) *Nietzsche and Philosophy,* London: Athlone Press; trans. of *Nietzsche et la philosophie,* Paris: PUF, 1962.

Deleuze, G. and Foucault, M. (1967) Foreword to F. Nietzsche, *Oeuvres philosophiques complètes: Le gai savoir,* trans. Pierre Klossowski, Paris.

___ (1977) 'Intellectuals and power', in D. Bouchard (ed.) *Language, Counter-Memory, Practice,* Oxford: Blackwell; trans. of 1972 interview.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1977) *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia,* New York: Viking Press; trans. R. Hurley *et at.* from *L'Anti-Oedipe,* Paris, 1972.

___ (1980) *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie,* Paris: Editions du Minuit.

___ (1984) *Anti-Oedipus,* London: Athlone.

Dell'Arco, M. F. (1984) 'De Chirico in America: his metaphysics of fashion', *Artforum,* September: 78-83.

Derrida, J. (1978a) 'Cogito and the history of madness', in *Writing and Difference,* London: Routledge.

___ (1978b) 'The theatre of cruelty and the closure of representation', in *Writing and Difference,* London: Routledge.

Descombes, V. (1980) *Modern French Philosophy,* Cambridge: Cambridge University Press.

Dews, P. (1984) 'The letter and the line', *Diacritics 14(3):* 40-9.

Dicey, A. V. (1962) *Lectures on the Relation between Law and Public Opinion during the Nineteenth Century,* London: Macmillan.

Dreyfus, H. L. and Rabinow, P. (1982) *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics,* Brighton: Harvester.

Dworkin, R. (1977) *Taking Rights Seriously,* London: Duckworth.

Eco, U. (1976) *A Theory of Semiotics,* Bloomington: University of Indiana.

Ellis, J. (1982) *Visible Fictions,* London: Routledge.

Esslin, M. (1976) *Artaud,* London: Fontana.

Foucault, M. (1964) 'La prose d'Actéon', *Nouvelle Revue Française (135):* 444-59.

—— (1965) *Madness and Civilization,* New York; trans. of abridged version of *Folie et déraison, Histoire de la folie à l'âge classique,* 1961.

—— (1967) 'Nietzsche, Freud, Marx', in Cahiers du Royaumont, *Nietzsche,* Paris: Editions du Minuit.

—— (1967a) *Madness and Civilization,* London: Tavistock.

—— (1970) *The Order of Things,* London: Tavistock; trans. of *Les mots et les choses,* Paris: Gallimard, 1966.

—— (1971) *L'ordre du discours,* Paris: Gallimard.

—— (1972) *The Archaeology of Knowledge,* London: Tavistock; trans. of *L'archeologie du savoir,* Paris: Gallimard, 1969.

—— (1973a) *Birth of the Clinic,* London: Tavistock; trans. of *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical,* 1963.

—— (1973b) Présentation, in *Moi, Pierre Rivière,* Paris.

—— (1975) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison,* London; Allen Lane.

—— (1977a) *Discipline and Punish,* Harmondsworth: Penguin; trans. of *Surveillir et punir, Naissance de la prison,* Paris: Gallimard, 1975.

—— (1977b) Preface to G. Deleuze and F. Guattari, *Anti-Oedipus,* New York.

—— (1977) 'Nietzsche, genealogy and history', in D. Bouchard (ed.) *Language, Counter-Memory and Practice,* Oxford: Blackwell; trans. from an essay which appeared in *Hommage à Jean Hippolyte,* Paris, 1971.

——— (1977d) 'Theatrum philosophicum', in D. Bouchard (ed.) *Language, Counter-Memory, Practice,* Oxford: Blackwell; trans. of an essay which appeared in *Critique* (282), 1970.

——— (1980a) *The History of Sexuality,* vol. 1, New York: Vintage; trans. of *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité,* Paris: Gallimard, 1976.

——— (1980b) 'Truth and power', interview published in C. Gordon (ed.) *Michel Foucault, Power/Knowledge,* Brighton: Harvester.

——— (1983) 'Structuralism and poststructuralism: an interview', *Telos (55),* Spring: 195-211.

Frayling, C. (1981) *Spaghetti Westerns,* London: Routledge.

Freud, S. (1958) *Psycho-analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides),* Standard edn, vol. 12, London: Hogarth Press.

Frisby, D. (1985) *Fragments of Modernity,* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Frith, S. and Horne, H. (1987) *Art into Pop,* London: Methuen.

Giddens, A. (1981) 'Modernism and post-modernism', *New German* Critique 22: 15-18.

Greenberg, C. (1983) 'Master ledger', pp. 109-14 in F. Frascina and C. Harrison (eds) *Modern Art and Modernism,* London: Harper & Row.

Habermas, J. (1981) 'Modernity versus postmodernity', *New German Critique* (22): 3-14.

——— (1981a) *Theorie des Kommunikativen Handels,* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

——— (1981b) 'Modernity vs. postmodernity', *New German Critique* (22): 3-14.

——— (1983) 'Neo-conservative culture criticism in the United States and West Germany: an intellectual movement in two political cultures', *Telos* 56: 75-89.

——— (1984) *The Theory of Communicative Action, Vol. One,* London: Heinemann.

——— (1985) 'Questions and counter-questions', in R. Bernstein (ed.) *Habermas and Modernity,* Cambridge: Polity.

Heath, S. (1981) *Questions of Cinema,* London: Macmillan.

Hunt, A. (1978) *The Sociological Movement in Law,* London: Macmillan.

Huyssen, A. (1984) 'Mapping the postmodern', *New German Critique* (33).

Jameson, F. (1984) 'Postmodernism or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review* (146): 53-92.

Jay, M. (1985) 'Habermas and modernism', in R. Bernstein (ed.) *Habermas and Modernity,* Cambridge: Polity.

Kàtz, B. (1982) *Herbert Marcuse and the Art of Liberation,* London: Verso.

Klein, M. (1932) *The Psycho-analysis of Children,* London: Hogarth Press.

Kocka, J. (1974) 'Organisierter kapitalismus oder staatsmonopolisticher kapitalismus', in H. Winkler (ed.) *Organisierter Kapitalismus,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Krauss, R. (1981) 'The originality of the avant-garde: a post-modernist repetition', *October* 18: 47-66.

___ (1985a) Introduction to *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* Cambridge, Mass.: MIT Press.

___ (1985b) 'The photographic conditions of surrealism', in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Kronman, A. (1983) *Max Weber* (Jurists: Profiles in Legal Theory), London: Edward Arnold.

Kuspit, D. (1983) 'Dispensable friends, indispensable ideologies: André Breton's surrealism', *Artforum,* December: 56-63.

Lacan, J. (1958a) 'Les formations de l'inconscient', *Bulletin de Psychologie* 12(4): 250-6.

___ (1985b) 'D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose', *La Psychoanalyse* IV: 1-50.

Lash, S. (1990) 'Coercion as ideology: the German case', in N. Abercrombie, S. Hill, and B. Turner (eds) *Discourses in Dominance,* London: Allen & Unwin.

Lash, S. and Urry, J. (1984) 'The new Marxism of collective action: a critical analysis', *Sociology* 18(1), February.

Lavers, A. (1982) *Roland Barthes, Structuralism and After,* London: Methuen.

Leigh, J. (1978) 'Free Nietzsche', *Semiotexte* 3(1): 1-6.

Leiss, W. (1983) 'The icons of the marketplace', *Theory, Culture Society* 1(3): 10-21.

Lury, C. (1987) 'Women's writings groups: an aesthetics of experience', unpublished paper, Sociology Department, University of Lancaster.
Lyotard, J.-F. (1971) *Discours, figure.* Paris: Klincksieck.
—— (1973) *Dérive á partir de Marx et Freud,* Paris: UGE.
—— (1979) *La condition postmoderne.* Paris: Minuit.
—— (1980) 'La peinture comme dispositif libidinal', in *Des dispositifs pulsionnels,* Paris: Christian Bourgois.
—— (1984) *Driftworks,* New York: Semiotext(e).
MacCabe, C (1980) *Godard.* London: BFI/Macmillan.
MacIntyre, A. (1981) *After Virtue.* London: Duckworth.
Major-Poetzl, P. (1983) *Michel Foucault's Archaeology of Western Culture,* Brighton: Harvester.
Marcuse, H. (1968) 'The affirmative character of culture', in *Negations,* Boston: Beacon.
Metz, C. (1982) *Psychoanalysis and Cinema,* London: Macmillan.
Mommsen, W. J. (1984) *Max Weber and German Politics,* Chicago: University of Chicago Press.
Mulvey, L. (1981) 'Visual pleasure and narrative cinema', pp. 206-15 in T. Bennett *et al.* (eds) *Popular Television and Film,* London: BFI/ Macmillan.
Mulvey, L. and MacCabe, C. (1980) 'Images of woman, images of sexuality', in C. MacCabe, *Godard,* London: BFI/Macmillan.
Nietzsche, F. (1956a) *The Birth of Tragedy,* trans. F. Golffing, New York: Anchor; orig. German edn 1872.
—— (1956b) *The Geneaology of Morals,* trans. F. Golffing, New York: Anchor.
—— (1961) *Thus Spake Zarathustra,* trans. R. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin; orig. German edn 1883-92.
—— (1966) *Werke in drei Banden,* Munich: Carl Hauser Verlag.
—— (1968) *The Will to Power,* New York: Vintage.
—— (1968) *Twilight of the Idols, The Antichrist,* trans. R. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin; orig. German edn of *Twilight and Antichrist* 1888.
—— (1973) *Beyond Good and Evil,* trans. R. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin;orig. German edn 1886.

—— —— (1974) *The Gay Science,* trans. W. Kaufmann, New York; orig. German edn 1882.

—— —— (1982) *Daybreak,* trans. R. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press.

Racevskis, K. (1983) *Michel Foucault and the Subversion of the Intellect,* Ithaca: Cornell University Press.

Ratcliff, C. (1985) 'Andy Warhol: inflation artist', *Artforum,* March: 68-75.

Rawls, J. (1972) *A Theory of Justice,* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Rickey, C (1983) 'Unpopular culture (travels in Kienholzland)', *Artforum,* Summer: 47-53.

Rose, G. (1978) *The Melancholy Science, An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno,* London: Macmillan.

Rycroft, C. (1972) *A Critical Dictionary of Psychoanalysis,* Harmondsworth: Penguin.

Schluchter, W. (1981) *The Rise of Western Rationalism: Max Weber's Developmental History,* Berkeley: University of California Press.

Schulte-Sasse, J. (1984) 'Theory of modernism versus theory of the avantgarde', foreword to Bürger, *Theory of the Avant-Garde,* Manchester: Manchester University Press.

Seem, M. (1977) Introduction to Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus,* New York.

Sellin, E. (1968) *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud,* Chicago: University of Chicago Press.

Sheridan, A. (1980) *Michel Foucault: The Will to Truth,* London: Tavistock.

Slater, P. (1977) *Origin and Significance of the Frankfurt School,* London: Routledge.

Sontag, S. (1967) *Against Interpretation,* London: Eyre & Spottiswoode.

—— —— (1979) Introduction to W. Benjamin, *One-Way Street,* London: Verso.

Stone, J. (1966) *Social Dimensions of Law and Jurisprudence,* London: Stevens.

Strauss, L. (1953) *The Political Philosophy of Hobbes: its Basis and Genesis,* trans. E. M. Sinclair, Chicago: University of Chicago Press.

Sugarman, D. (1986) 'Weber, modernity and "The Peculiarities of the

English"', "Working Paper Series, Madison: University of Wisconsin Institute of the Legal Studies.

Taylor, C. (1975) *Hegel,* Oxford: Oxford University Press.

Turkle, S. (1979) *Psychoanalytic Politics,* London: Burnett.

Turner, S. P. and Factor, R. A. (1984) *Max Weber and the Dispute over Reason and Value,* London: Routledge &: Kegan Paul.

——— (1987) 'Decisionism as politics: Weber as constitutional theorist', in S. Whimster and S. Lash (eds) *Max Weber, Rationality and Modernity,* London: Allen & Unwin.

Weber, M. (1946) 'Religious rejections of the world and their directions', in W. W. Garth and C. Wright Mills (eds) *From Max Weber,* New York: Oxford University Press.

——— (1978) *Economy and Society, Vol. 2,* Berkeley, CA: University of California Press.

Wellmer, A. (1984-5) 'Truth, semblance and reconciliation: Adorno's aesthetic redemption of modernity', *Telos* (62): 89-116.

Whimster, S. (1987) 'The secular ethic and the culture of modernism', in S. Whimster and S. Lash (eds) *Max Weber, Rationality and Modernity,* London: Allen & Unwin.

Whimster, S. and Lash, S. (1987) Introduction to S. Whimster and S. Lash (eds) *Max Weber, Rationality and Modernity,* London: Allen & Unwin.

Wilden, A. (1968) Commentary in J. Lacan, *Speech and Language in Psychoanalysis,* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Willett, J. (1978) *The New Sobriety, Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933,* London: Thames & Hudson.

Williamson, J. (1988) 'Nightmare on Madison Avenue', *New Statesman,* 15 January: 28-9.

Wolin, R. (1984-5) 'Modernism vs postmodernism', *Telos* (62): 9-30.

Wollen, P. (1982) 'The two avant-gardes', in *Readings and Writings,* London: Verso.

Wollheim, R. (1980) *Art and its Objects,* Cambridge: Cambridge University Press, 2nd edn.

نمایهٔ نام‌ها

آتژه، اوژن، ۲۲۸
آدرنو، تئودور، ۲۸، ۳۳، ۶۵، ۸۷، ۱۲۷، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۵۷، ۱۶۷، ۷-۱۹۵، ۲۰۰-۱۹۹، ۲۴-۲۱۹، ۲۲۹، ۲۴۴، ۵-۲۵۴، ۲۶۳، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۹، ۲۸۹، ۲۹۳، ۳۴۹، ۳۶۵
آراگون، لویی، ۲۳۹
آرتو، آنتونَن، ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۳۶، ۲۴۰، ۲۵۰، ۶۰-۲۵۹
آستین، جان، ۱۵۳، ۱۵۷
آکویناس، توماس، ۱۱۷
آلبرتی، لئون باتیستا، ۲۳، ۶۲، ۱۸۹، ۲۰۲
آلتوسر، لویی، ۱۰۰، ۲۴۳، ۲۷۶، ۳۳۹، ۹-۳۵۷، ۱-۳۷۰
آلتهوف، فریدریش، ۳۱۵
آلن، وودی، ۴۲
آیزنشتاین، سرگئی میخاییلوویچ، ۲۳۳
آیزنمان، پیتر، ۳۵۶

اَبرکرامبی، نیکولاس، ۲۱۴
ارسطو، ۲۴
ارنست، ماکس، ۲۳۶، ۲۵۸، ۳۸۸
اسپیلبرگ، استیون، ۲۷۰
استالونه، سیلوستر، ۲۶۷
استراوینسکی، ایگور، ۲۳۶
استریک، ولفگانگ، ۶۷
استریندبرگ، اگوست، ۳۲۵
استندال، ۲۹۵
استون، جِی، ۲۱۰
استیونسون، سی. ال. ۲۴۶
اسکات ـ براون، دُنیز، ۳۷۰
اسکورسیزی، مارتین، ۲۶۶
اسلِفوکت، ماکس، ۳۱۸، ۳۲۰
اسلِیتر، پی.، ۲۲۱
اشتاین، بارون‌فن، ۳۱۵
اشتراوس، لئو، ۱۷۵، ۲۱۲
اشلوشتر، ۱۸۳، ۲۰۵
اشمیت ـ رُتلوف، ۳۱۹
اشمیتر، فیلیپ، ۶۷
اشمیت، کارل، ۱۴۵، ۱۷۵، ۴-۲۱۲، ۳۲۷، ۳۶۸
اکو، اُمبرتو، ۳۳۳
الستر، جان، ۳۵۷
الکساندر، جفری، ۲۰۱
الیس، جان، ۲۳۲
الیوت، تی. اس.، ۱۳۸، ۲۳۶

اندرسن، پری، ۲۴۵
اندرسن، لوری، ۳۰
اوفه، کلاوس، ۷۸
اولبریشت، یژی، ۲۹۸
اولشتاین، لئوپولد، ۳۲۶
اینشتاین، آلبرت، ۳۱۵

باتای، ژرژ، ۳۰-۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۷۸، ۲۴۰
بارت، رولان، ۹۶، ۱۰۱، ۱۲۵، ۱۵۰، ۳-۱۵۲، ۱۶۰، ۱۷۴، ۱۸۸، ۲۶۵، ۳۳۳، ۳۶۶، ۳۷۰
بارلاخ، ارنست، ۳۲۷
بازِلیتس، گئورگ، ۱۸، ۳۹
باسکوا، ژان ـ میشل، ۲۳۹
باشلار، گاستون، ۱۰۰
بالزاک، اونوره دو، ۲۹۵
بتهوون، لودویگ وان، ۲۹۰، ۲۹۹
برام، اتو، ۳۲۵
برتون، آندره، ۴۲-۲۳۹، ۸-۲۵۶
برسلاوئر، آلفرد، ۳۲۳
برشت، برتولت، ۴۴، ۲۲۳، ۳-۲۳۲، ۱-۲۵۰، ۳۲۷
برگمان، اینگمار، ۸۶
برگمان، یولیوس، ۲۹۲
برمن، مارشال، ۵۷، ۱۸۵، ۲۹۰
بِرِنس، پیتر، ۳۲۵
بروبِیکر، ۱۸۳، ۲۰۵
بروک، پیتر، ۱۲۴، ۱۵۰
برونو، ۳۲۳، ۳۲۷
بسون، لوک، ۲۷۷
بکت، ساموئل، ۲۲۱
بکمان، ماکس، ۲۲۶، ۳۱۹
بلانشو، موریس، ۱۲۸
بل، دانیل، ۲۸، ۵۵، ۷۱، ۱۲۱، ۳-۱۸۱، ۲۵۱، ۲۷۴، ۳۲۹
بنونیست، امیل، ۱۳۹
بنیامین، والتر، ۲۹، ۶۳، ۲۱۹، ۲-۲۴۱، ۲۶۱، ۲۷۶
بنیس، ژان ـ ژاک، ۲۷۲
بوافَر، ۲۴۱
بودری، ۳۳
بـــودریار، ژان، ۷، ۱۷، ۲۱، ۲۹، ۸۷، ۲۶۲، ۳۳۴، ۳۶۰
بودلر، شارل، ۲۲۲، ۲۴۰، ۲۴۵، ۲۹۵
بود، هنری، ۲۳۴، ۲۵۰
بورخس، خورخه لوییس، ۱۳۱
بوردیو، پیر، ۶، ۱۴، ۱-۴۰، ۴۳، ۴۵، ۶۸، ۷۵، ۱۱۸، ۲۳۴، ۳۰-۳۲۹، ۴۴-۳۳۳، ۵۱-۳۴۶، ۸-۳۵۳، ۲-۳۶۰، ۷۲-۳۶۴، ۳۹۲
بـورگر، پـتر، ۷-۱۹۶، ۶-۲۲۴، ۲۲۹، ۲۳۴، ۳۸۸
بوشار، ۶-۹۵
بیر، ساموئل، ۵-۵۴، ۷۱
بیکن، فرانسیس، ۴۵، ۱۴۷، ۲۳۲، ۲۴۷، ۳۸۲

پابست، جی. دبلیو، ۲۳۴
پـارسونز، تـالکوت، ۲۰، ۱۱۸، ۱۴۴، ۲۱۵، ۲۴۶، ۲۸۷، ۳۵۹
پارکر، چارلی، ۳۹
پاولی، مارتین، ۳۷۰
پاوند، ازرا، ۲۵۰
پروست، مارسل، ۱۶۱، ۱۸۷، ۲۹۲، ۳۰۵
پشتشتاین، ماکس، ۲۰-۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۷
پلات، سیلویا، ۱۲۴
پوئنزل، میجر، ۱۰۰-۹۹
پوانکاره، ژول هانری، ۱۸
پولاک، جکسون، ۲۹۶، ۳۴۰
پیاژه، ژان، ۲۱، ۱۹۶، ۲۰۱
پیرس، ۱۵۳

پیسکاتور، اروین، ۳-۲۳۲، ۳۲۷
پیکاسو، پابلو، ۳۳، ۱۶۱، ۱۹۶، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹
پیور، مایکل، ۷۲

تاچر، مارگارت، ۱۷۴
تاوئنتسین، ۳۱۳
تاوت، برونو، ۳۲۷
ترکل، شری، ۱۰۰، ۱۰۵
ترنر، اس. پی.، ۱۸۳، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۲
ترنر، بی، ۲۱۴
تریلینگ، لایونل، ۲۵۱، ۲۷۴
تورِن، آلن، ۵۴
تونیس، فردیناند، ۱۸۸، ۲۱۵
تیلور، چارلز، ۱۹۱

جارموش، جیم، ۲۷۲
جویس، جیمز، ۱۲۷، ۱۳۳، ۱۶۱
جیکوبز، جین، ۶۰
جِی، مارتین، ۱۹۹
جیمسون، فردریک، ۳۳، ۵۰، ۲۲۵، ۲۳۸
چاپلین، چارلی، ۲۳۶

دالی، سالوادور، ۱۲۰، ۱۷۵، ۲۵۸، ۳۸۸
دریدا، ژاک، ۳۳۳
دریفوس، اوبر ال.، ۹۲، ۹۶، ۱۰۵، ۳۸۲
دکارت، رنه، ۹۲، ۱۱۳
دکومب، ونسان، ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۰۸
دِکیریکو، ۲۵۸
دگا، ادگار، ۳۰۲
دوثم، پیر موریس ماری، ۱۸
دوبلین، آلفرد، ۳۲۷
دورکیم، امیل، ۸-۲۷، ۴۰، ۱۷۵، ۱۸۸، ۲۰۳، ۲۱۵، ۲۲۲، ۲۴۴، ۲۴۶، ۳۴۹، ۳۵۱
دورکین، رونالد، ۱۵۷
دولورتی، ۵-۲۶۴، ۷۰-۲۶۹
دولوز، ژیل، ۸، ۹، ۱۳، ۲-۹۱، ۹۶، ۱۱۰-۹۹، ۱۱۲، ۹-۱۱۸، ۱۲۲، ۵-۱۲۴، ۱۳۴، ۱۳۷، ۵۱-۱۴۷، ۹-۱۵۸، ۱۶۹، ۲-۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۷، ۲۳۲، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲-۲۶۱، ۳۶۶، ۳۷۷، ۲-۳۸۱، ۷-۳۸۶
دیکس، اتو، ۳۲۷
دیوز، پیتر، ۴-۲۵۳

رابینو، پل، ۹۲، ۹۶، ۱۰۵، ۳۸۲
راتکلیف، کارتر، ۲۳۹
راتناو، والتر، ۳۱۸
رالز، جان، ۱۵۷، ۱۷۵، ۲۰۸
رانر، کارل، ۱۱۷
راوشنبرگ، روبرت، ۲۳۱، ۲۳۸
راینهارت، ماکس، ۲۳۱، ۳۲۵
رمبو، آرتور، ۲۴۰، ۲۷۰
رن، کریستوفر، ۶۲
رنوار، اگوست، ۳۰۸
رودلف، تئودور، ۳۲۵
رودن، اگوست، ۱-۲۳۰
رورتی، ریچارد، ۱۲۳، ۱۵۸، ۱۷۳
روزالیند، ۲۵۷
روز، گیلیان، ۲۲۳
روسل، ریمون، ۱۳۴
روسو، ژان ـ ژاک، ۲۵، ۲۶۸
روسی، آلدو، ۶۰، ۲۳۰، ۲۳۵
ریگل، آلویس، ۳۲۴
ریلکه، راینر ماریا، ۳۲۶
رِی، نیکولاس، ۲۷۳
ریوی‌یِر، ژاک، ۲۵۹

زولا، امیل، ۲۹۵

زومبارت، ورنر، ۳۲۱
زیمل، گئورگ، ۲۸، ۲۲۲، ۲۴۴، ۳۰۴
زیور، گئورگ، ۳۲۵

ساد، مارکی دو، ۹۳، ۷-۱۲۶، ۱۲۹
سارتر، ژان ـ پل، ۱۱۷، ۱۸۸
سرل، جان، ۱۵۳، ۱۵۷
سزان، پل، ۱۴۱
سعید، ادوارد، ۱۳۲
سلین، اریک، ۶۲-۲۵۹
سورا، ژرژ، ۲۹۴، ۳۰۲، ۳۴۷
سوسور، فردینان دو، ۲۵، ۴۵، ۱۲۵، ۱۳۸، ۱۵۳، ۳۷۰
سونتاگ، سوزان، ۴۱-۲۳۹، ۵۱-۲۴۹، ۵-۲۵۴، ۲۵۸، ۲۷۴
سیبل، چارلز، ۷۲
سیت، کامیلو، ۳۰۹
سیمون، ژول و جیمز، ۳۲۳

شریدان، اِی.، ۹۱
شلایرماخر، فریدریش، ۱۴۳
شلمر، اسکار، ۲۳۳
شوئنبرگ، آرنولد، ۴۰-۱۳۸، ۱۹۶، ۲۲۴، ۲۲۹، ۲۳۶، ۲۵۴، ۹۰-۲۸۹، ۳۲۷
شوارتسنگر، آرنولد، ۲۶۷، ۲۷۰
شورسکه، کارل، ۲۸، ۲۸۴
شولت ـ ساس، ۲۳۵
شیلر، یوهان کریستف فریدریش فن، ۵-۳۲۴

فاکتور، آر. اِی.، ۱۸۳، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۲
فاینینگر، لیونل، ۳۱۹
فدرستون، مایک، ۳۵۲، ۳۷۷
فرانک، مانفرد، ۱۶۹، ۱۷۶
فرای، راجر، ۲۳۵
فروید، زیگموند، ۸، ۲۸، ۳۴، ۶۸، ۹۴، ۹۶، ۲-۱۰۰، ۹-۱۰۵، ۸-۱۱۷، ۱۲۸، ۱۳۷، ۱۴۰، ۴-۱۶۳، ۲۰۳، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۱، ۶-۲۵۳، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۹۲، ۳۲۱، ۳۷۷، ۳۸۶
فروید، لوسین، ۴۵
فریث، سیمون، ۲۷۹
فریزبی، دیوید، ۲۸
فِلِچهایم، آلفرد، ۳۲۳
فلوبر، گوستاو، ۱۱۷، ۱۸۷، ۲۵۶، ۲۹۵
فن کوربر، ارنست، ۲۹۷
فن‌ورنر، آنتون، ۳۱۶
فورستنبورگ، کارل، ۳۱۸
فوکو، میشل، ۸، ۱۳، ۲۰، ۱۰۴-۹۱، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۲، ۹-۱۱۸، ۵-۱۲۲، ۳۸-۱۲۶، ۱-۱۵۰، ۹-۱۵۸، ۱۶۶، ۷۰-۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۴، ۸-۱۷۷، ۲-۱۸۱، ۹۶-۱۸۸، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲-۲۱۱، ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۴۰، ۲۶۴، ۲۷۱، ۳۳۳، ۳۳۵، ۸-۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۶، ۳۷۰، ۳۷۷، ۳۸۲، ۳۸۷
فیشر، ساموئل، ۳۲۵

کاپولا، فرانسیس، ۴۲
کاتس، باری، ۲۲۲، ۲۴۶
کاسپیت، دی.، ۲۴۱
کاستلز، مانوئل، ۶۰
کاسیرر، پاول، ۳۱۹
کافکا، فرانتس، ۲۲۱
کافمان، اُسکار، ۳۲۶
کاکس، آلکس، ۲۷۷
کالینیکوس، اِی.، ۲۴۵
کانت، ایمانوئل، ۲۵، ۸-۴۶، ۱۲۶، ۷-۱۵۶، ۵-۱۶۴، ۱۹۰، ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۹۲

کاندینسکی، واسیلی، ۱۸، ۳۱۹
کانگییم، ژرژ، ۱۳۳
کراوس، روزالیند، ۱-۲۳۰، ۲۳۵، ۱-۲۴۰، ۷-۲۵۶، ۲۷۴، ۲۹۹، ۳۲۴، ۳۲۶
کرونمان، آنتونی، ۹-۲۰۷
کروننبرگ، دیوید، ۳۱، ۲۷۳
کلارک، تی.جِی.، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۹۰، ۴-۲۹۳، ۲۹۶، ۳۰۲، ۳۰۶، ۳۲۸
کلاول، موریس، ۱۷۷
کلاین، ملانی، ۱۰۹
کلسن، هانس، ۱۷۵، ۳۴۵
کلمپرر، اتو، ۲۳۶
کلمنته، فرانسیسکو، ۲۳۹
کلوسووسکی، پیر، ۱۰۰، ۱۳۰
کله، پل، ۱۸، ۱۴۸، ۲۵۶
کلیمت، گوستاو، ۲۹۸
کوتس، پی.، ۲۶۶
کوربوزیه، ۶۴، ۳۷۰
کورینت، لوئیس، ۳۱۸، ۳۲۰
کوک، پی.، ۲۶۷
کوکوشکا، اسکار، ۲۹۹، ۳۰۹، ۳۲۴، ۳۲۷
کولبرگ، ۳-۱۶۲
کولترِین، جان، ۳۹
کولمن، اورنت، ۳۹
کولویتس، کِته، ۳۱۹، ۳۲۷
کوویه، ژرژ بارون، ۱۰۰
کوهن، جی.اِی.، ۱۵۶، ۱۷۳، ۲۷۸
کِیب، مک، ۹-۲۶۷
کیج، جان، ۱۳۹
کیرشنر، ارنست لودویگ، ۳۱۹، ۳۲۷
کیفر، آنسلم، ۳۹
کینهولتس، اد، ۲۳۷
کینهولتس، نانسی ردین، ۲۳۷
گافمن، اروینگ، ۳۵۶
گتاری، فلیکس، ۹۲، ۱۰-۱۰۴، ۱۱۹، ۱۳۷، ۱۵۱، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۷، ۲-۲۶۱، ۳۸۱، ۷-۳۸۶
گُـــدار، ژان ـ لـــوک، ۳۳، ۴۴، ۹-۲۶۷، ۲۷۹
گُرتس، آندره، ۵۴
گرشانی، جاناتان، ۷۴
گروپیوس، والتر، ۲۳۲
گروس، گئورگه، ۲۳۲
گرینبرگ، کلمنت، ۲۶، ۳۳، ۲۳۵، ۲۵۱، ۲۷۱، ۲۷۷
گلدبلام، جف، ۲۷۳
گلوتس، پتر، ۱۶
گلوکسمان، آندره، ۱۷۷
گوته، یوهان ولفگانگ فُن، ۳۲۴
گولدنر، آلوین دبلیو.، ۳۶۴
گیدنز، آنتونی، ۱۸۲، ۳۶۳

لاسکر ـ شولز، الزه، ۳۲۴، ۳۲۶
لاکان، ژاک، ۹۶، ۱۰۰، ۸-۱۰۶، ۱۲۵، ۱۵۲، ۱۷۰، ۱۷۶، ۲۵۵، ۲۶۵، ۳۳۳، ۳۶۶، ۶-۳۸۵
لاک، جان، ۲۵، ۲۹۶، ۳۴۰
لانگ، فریتس، ۲۳۴
لاورز، آنت، ۱۸۸
لایس، ویلیام، ۲۷۹
لش، اسکات، ۱۶۹
لش، کریستوفر، ۷۳
لوتره‌آمون، ایزیدور دوکاس، ۲۴۰
لوری، سیلیا، ۲۸۰، ۳۸۹
لوس، آدلف، ۲۹۹، ۳۰۹
لوفِور، آنری، ۳۳۳، ۳۶۶

لوکاچ، گئورگ، ۸-۳۷، ۱۵۶، ۲۲۱، ۲۴۶، ۳۶۳
لوکز، استیون، ۱۶۳
لوگر، کارل، ۲۹۷
لومان، نیکولاس، ۶-۱۴۴
لِوی، آنری، ۱۰۱، ۱۷۷
لوی ـ استروس، کلود، ۹-۳۵۷، ۱-۳۶۰، ۳۷۰
لیبرمان، ماکس، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳-۳۲۲
لیختنشتاین، روی، ۱۸، ۲۷۷
لینچ، دیوید، ۴۲، ۲۷۲، ۲۷۴
لیوتار، ژان ـ فرانسوا، ۹-۸، ۱۳، ۱۹، ۵۵، ۱۰۱، ۵-۱۲۲، ۱۳۳، ۴۸-۱۳۶، ۱۵۰، ۶۵-۱۵۸، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۷۹، ۲۰۲، ۲۱۹، ۲۳۸، ۲۴۵، ۴۹-۲۴۷، ۵۵-۲۵۱، ۲۵۷، ۳۳۴، ۶-۳۸۵

مارتین، استیو، ۱۸
مارتین، برنیس، ۵۱، ۵۵
مارکس، کارل، ۷، ۲۷، ۸۲-۷۹، ۹۴، ۱-۱۰۰، ۱۰۵، ۱۵۶، ۱۷۱، ۲۵۵، ۳۵۹، ۳۸۳
مارک، فرانتس، ۳۱۹، ۳۸۹
مارکوزه، هربرت، ۱۵۷، ۱۶۶، ۱۷۶، ۳-۲۲۱، ۲۲۶
ماکه، اگوست، ۳۱۹
مالارمه، استفان، ۱۰۰، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۳۶، ۲۴۰
مالوِی، لورا، ۲۶۵
ماله، سرژ، ۵۴
مامفورد، لوییس، ۶۰
مان، توماس، ۳۲۷
مانه، ادوارد، ۵-۲۹۴، ۲-۳۰۱، ۶-۳۰۵
مان، هاینریش، ۳۲۶
مئس، کریستین، ۲۶۴
مرلو ـ پونتی، موریس، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۱۷، ۳۸۲
مِیلِ، آلفرد، ۳۲۳
مَک، اگوست، ۲۵۶
مک‌اینتایر، اِی.، ۲۴۶
مک‌کیب، کالین، ۹-۲۶۸
مک‌لین، بروس، ۳۰
مگریت، رنه، ۴-۱۳۳، ۲۳۶، ۲۴۰
مندلسون، اریش، ۳-۳۲۲، ۳۲۷
مور، جی. ای.، ۱۴۴، ۲۴۶
موریس، ویلیام، ۱۶۵
موزر، کولو، ۲۹۹، ۳۲۱
موزه، رودلف، ۳۲۳، ۳۲۶
موزیل، روبرت، ۲۹۲
موندریان، پیت، ۲۲۶، ۲۳۱، ۲۹۶، ۳۴۰
مونش، ادوارد، ۱۸۴، ۲۸۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۴
مونه، کلود، ۳۰۸
موهوی نادی، لوزلو، ۲۳۳
میدلمس، کیت، ۵۴
می‌یو، داریوس، ۲۳۶

ناویل، پیر، ۲۴۱
نُلده، امیل، ۳۱۹
نیچه، فریدریش ویلهلم، ۱۳، ۸-۲۷، ۳۷، ۲-۹۱، ۹۴، ۱۰۰-۹۶، ۱۰۲، ۵-۱۰۴، ۱۲۲-۱۰۹، ۶-۱۲۴، ۴-۱۳۰، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۶، ۲-۱۵۱، ۱۶۰، ۷-۱۶۴، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۵، ۲۴۰، ۲۴۵، ۲۵۱، ۲۵۵، ۲۶۳، ۲۸۸، ۲-۲۹۱، ۲۹۹، ۳۲۶، ۸-۳۶۷، ۳۷۰، ۸-۳۷۷
نیومن، بارنت، ۲۷۴

وارهول، اندی، ۱۸، ۳۱، ۴۳، ۲۳۸، ۲۷۴
واسرمان، یاکوب، ۳۲۷

واگنر، اتو، ۹-۳۰۸، ۳۲۰
واگنر، ریشارد، ۲۹۰
والدن، هروارت، ۳۲۳
وایلدن، آنتونی، ۷-۱۰۶، ۱۷۰
وبر، ماکس، ۷، ۱۳، ۲۰، ۳۲، ۱۵۲، ۱۸۱، ۱۸۳، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۳۴، ۲۴۵، ۲۸۷
وِدِکینت، بنجامین فرانکلین، ۳۲۶
ورفل، فرانتس، ۳۲۷
ولاسکز، دیگو رودریگوئز دِ سیلوا، ۱۴۸، ۳۸۲
ولده، هنری وان دِ، ۳۱۹
ولمر، آلبرشت، ۱۵۲، ۷-۱۹۶
وُلن، پتر، ۲۶۹
ولهایم، ریچارد، ۲۷۱
وُلین، آر.، ۲۲۵
ونتوری، رابرت، ۲۷۹، ۳۷۰
ویتگنشتاین، لودویگ، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۳
ویلت، جان، ۲۲۹، ۴-۲۳۳، ۲۳۶
ویل، کورت، ۲۳۶
ویلهلم، فردریک، ۳۲۱
ویلیامسن، اولیور، ۶۷
ویمستر، سم، ۵-۲۲۴، ۲۴۵، ۳۸۷
وینن، کارل، ۳۱۹

هابرماس، یورگن، ۱۳، ۷-۱۶، ۲۱، ۲۶، ۲۸، ۷۷، ۹۱، ۳-۱۲۱، ۱۳۲، ۷-۱۳۶، ۶-۱۴۵، ۶۷-۱۵۱، ۸۳-۱۶۹، ۲۰۲-۱۹۶، ۵-۲۰۴، ۱۰-۲۰۸، ۲۱۴، ۲۱۹، ۳-۲۲۱، ۲۴۴، ۲۶۳، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۷، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۵۰، ۳۵۶، ۳۶۳، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۸۸
هابز، توماس، ۲۵، ۱۴۵، ۲۱۳
هارتل، ویلهلم، ۱-۳۲۰
هاردر، ماکسیمیلیان، ۳۲۵
هاروی، دیوید، ۶۰
هاشک، یاروسلاو، ۲۳۲
هانت، آلن، ۲۱۱
هانتینگتون، ساموئل، ۵۵، ۷۲
هاو، ایروینگ، ۲۵۱، ۲۷۴
هاوپتمان، گرهارت، ۳۲۵
هایدگر، مارتین، ۱۱۷، ۱۲۸
هایسن، آندریاس ۲۴۴
هایم، گئورگ، ۳۲۶
هدروم، ماکس، ۴۷
هِکِل، اریک، ۳۱۹
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، ۲۲، ۴۸، ۱۵۶، ۱-۱۷۰، ۱-۱۹۰، ۱۹۵، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۴۶، ۳۶۴، ۳۶۷
هودیس، ژاکوب فُن، ۳۲۶
هورکهایمر، ماکس، ۱۲۷، ۱۵۶، ۲۲۳
هورن، هاوارد، ۲۷۹
هوسمان، ژرژ اوژن، بارون، ۳۸، ۶۳، ۸-۳۰۵، ۳۱۳
هوفمانشتال، هوگو فن، ۲۹۹
هوفمان، یوزف، ۲۹۹، ۳۲۱
هولبرشت، جیمز، ۴-۳۱۳
هولدرلین، یوهان کریستیان فریدریش، ۱۲۹
هیرش، فِرِد، ۷۱
هیل، اس.، ۲۱۴
هیندمیت، پاول، ۲۳۶
یِرینگ، رودلف ۱-۲۱۰
یسنر، لئوپولد، ۳۲۶
یوری، جان، ۱۱۷، ۳۵۲، ۳۷۸، ۹-۳۸۸

نمایهٔ موضوعی

آوانگـــارد، ۴۰-۳۹، ۴۳، ۶۵، ۱۶۳، ۱۷۵، ۲۲۴، ۷-۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۷۹، ۸-۳۱۷، ۳۲۳، ۳۲۶، ۹-۳۳۸، ۳۴۱، ۳۵۲، ۵-۳۵۴، ۶-۳۶۵، ۳۶۸، ۲-۳۷۰

اجتماع، ۸، ۱۷، ۲۳، ۵۳، ۵۶، ۶۶، ۷۰، ۹۵، ۱۴۳، ۵-۳۰۴، ۳۰۹، ۳۴۲

احســـاس، ۴۹، ۶۰، ۵۰-۱۴۸، ۱۶۹، ۱۸۶، ۱۹۸، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۴۲، ۵۱-۲۴۹، ۲۶۱، ۲۹۱، ۲۹۹، ۳۶۲، ۲-۳۸۱

اخلاق، ۲۰، ۵-۲۴، ۲۷، ۷۳، ۹-۹۷، ۷-۱۱۶، ۴-۱۲۳، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۵۶، ۳-۱۶۲، ۱۶۷، ۶-۱۷۵، ۱۷۹، ۱۹۵، ۲۰۰، ۶-۲۰۴، ۲۱۲، ۲۲۰، ۲۴۵، ۲۵۴، ۲۶۳، ۲۸۸، ۳۶۳، ۳۷۷، ۸-۳۸۷

اخلاق کار، ۵۵، ۴-۷۳، ۳۵۲

اخلاقیات، ۲۵، ۱۸۴

ادراک، ۸-۴۶، ۱۰۴، ۲۵۳، ۲۶۴، ۲۹۱، ۳۴۷

ادعاهای اعتبار، ۱۵۴، ۹-۱۹۸، ۲۰۱، ۴۱۶

ادیپی کردن، ۱۰۳، ۱۰۸، ۱۱۰

ارتباطات، ۶-۱۸۵، ۱۹۹، ۲۰۱، ۳۱۶

ارتدوکس، ۴۱۶

ارزش، ۱۱، ۱۶، ۲۶، ۵۸، ۷۵، ۸۲-۷۹، ۱۲۰، ۱۳۳، ۱۳۸، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۷۶، ۱۹۰، ۲۰۰-۱۹۹، ۳-۲۱۲، ۲۲۰، ۲۴۲، ۲۴۶، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۸۸، ۲۹۳، ۲۹۵، ۳۱۱، ۳۳۹، ۳۴۲، ۳۴۶، ۳۵۲، ۳۷۱

ارزش نشانه، ۶۹، ۷۵، ۲-۸۱

ارزش‌های استفاده، ۱-۷۰، ۱۴۵

ارگـــانیسم، ۹۳، ۱۰۴، ۱۱۰، ۲-۱۱۱، ۱۱۶، ۱۴۷، ۱-۱۹۰، ۲۶۱، ۳۷۸، ۳۸۲

اطلاعاتی شدن، ۱۴۵، ۴۱۶

اعمال زبانی، ۱۵۴

اقتصاد، ۷، ۱۲، ۱۴، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۹، ۳۰، ۳۶، ۳۹، ۲-۵۱، ۵۵، ۵۹، ۷۱-۶۵، ۶-۷۳، ۸۴، ۹۵، ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۵۵، ۱۷۴، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۲، ۲۰۴، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۵۳، ۲۶۴، ۷۰-۲۶۹، ۳۰۷، ۳۱۶، ۲-۳۲۰، ۳۰-۳۲۹، ۸-۳۳۵، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۸، ۴-۳۵۲، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۷۶، ۴۱۶

اکسپرسیونیسم، ۲۸، ۱۴۷، ۱۶۱، ۲۲۶، ۴۱۱، ۴۱۶

اکسپرسیونیسم آلمانی، ۱۶۱

اگو، ۸، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۷۰، ۲۹۶، ۳۸۵

امر والا، ۴-۱۶۳

انقلاب فرانسه، ۹۳

ایدز، ۲۷۳

این‌همانی، ۴۱۶

بازارها، ۶۲، ۷۰، ۷۴، ۹-۷۸، ۹-۳۳۶، ۳۴۱، ۳۵۸

بـــازاندیشی، ۱۶۷، ۲۰۹، ۲۱۵، ۳۳۶، ۳۵۶، ۵-۳۶۲، ۱-۳۷۰

بـازنمایی، ۲۲، ۵-۳۲، ۴۴، ۹۳، ۱۴۱، ۱۵۰،

۱۶۱، ۱۹۱، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۷۴، ۲۷۶، ۸۰-۲۷۸، ۲۸۷، ۳۵۱
بازی‌های زبانی، ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۶۰، ۱۶۲، ۳۸۵
باوهاوس، ۶۴، ۲۲۶، ۲۲۹، ۳-۲۳۲، ۲۳۵، ۲۹۹، ۳۲۷
بدعت، ۲۷۳، ۳۵۰
بدن، ۸، ۳۱، ۵-۹۱، ۹-۹۷، ۵-۱۰۱، ۲۰-۱۰۹، ۱۲۴، ۱۳۴، ۱۳۹، ۵۰-۱۴۷، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۷۶، ۲۴۳، ۲-۲۶۰، ۲۶۶، ۲۷۳، ۸-۳۷۷، ۲-۳۸۱
بورژوازی، ۵، ۷، ۱۴، ۴۳-۳۶، ۴۹، ۶-۱۵۵، ۱۵۹، ۱۸۱، ۱۸۴، ۶-۲۲۵، ۲۲۸، ۲۳۵، ۶-۲۸۳، ۳-۲۹۲، ۸-۲۹۶، ۴-۳۰۰، ۱۱-۳۰۷، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۱-۳۲۶، ۳۴۱، ۳۵۱، ۳۷۰، ۹-۳۸۷
بوهمی‌ها، ۳۸، ۳۳۹

پارادایم، ۷، ۷-۱۶، ۲۰-۱۹، ۲۹، ۳۲، ۳۴، ۳۶، ۴۳، ۴۷، ۱-۶۰، ۷۳، ۱۵۹، ۱۸۶، ۲۱۱، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۶۵، ۲۸۰، ۳۳۸، ۳۴۳
پساساختارگرایان، ۴۱۶
پساساختارگرایی، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۷۱، ۴-۱۷۳، ۱۷۶، ۱۷۹، ۲۱۹، ۲۳۵، ۲۴۴، ۳۷۰، ۳۸۷
پساصنعت‌گرایی، ۱۹، ۱۳۷
پسافوردی، ۳۵۲
پسافوردیسم، ۳۵۴
پست مدرنیسم، ۳۶، ۴۰، ۴۶، ۶۶، ۶۹
پوزیتیویسم، ۱۵۵، ۱۷۵، ۲۱۱، ۱-۲۲۰
پوزیتیویسم حقوقی، ۱۵۵، ۲۱۱
پویایی‌شناسیِ اسکیزوئیدی، ۶-۱۰۵، ۱۰-۱۰۹
پیکرتراشی، ۲۵۰

تئاتر، ۱۳، ۳۰، ۱۲۴، ۱-۱۵۰، ۳-۲۳۲، ۱-۲۵۰، ۶۱-۲۵۹، ۳۰۷، ۳۱۵، ۷-۳۲۳
تبارشناسی، ۵، ۲-۹۱، ۹-۹۶، ۲-۱۰۱، ۱۰۴، ۲۰-۱۱۸، ۱۳۴، ۳۴۹، ۳۶۲، ۳۷۷
تبلیغات، ۳۰، ۵۰
تجویزی، ۵-۱۴۴، ۱۵۶، ۲۱۱
تصمیم‌گرایی، ۱۲۲، ۳-۲۱۲
تفکیک‌زدایی، ۷، ۴-۱۲، ۲۱، ۳۱-۲۹، ۳۵، ۴۰، ۵۶، ۶۵، ۷-۸۶، ۸-۲۴۷، ۶-۲۵۴، ۲۶۰، ۳-۲۶۲، ۸۰-۲۷۵، ۲، ۳۳۶، ۳۶۹، ۳۸۹
تلویزیون، ۴۷، ۵۹، ۷۶، ۶-۸۵، ۱۸۶، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۶۳، ۳۴۱
تمثیل، ۲۲۲، ۲۳۰، ۲-۲۴۰، ۹-۲۵۸، ۳-۲۶۲، ۳۸۸، ۳۸۹، ۴۱۲، ۴۱۶

جاز، ۳۰، ۳۹، ۲۳۶، ۳۴۰
جامعه‌شناسی، ۲، ۷، ۱۱، ۱۳، ۲۱، ۸-۲۷، ۵۱، ۹۱، ۸-۱۱۷، ۱۴۴، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۷۵، ۱۸۱، ۱۸۳، ۶-۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۰-۲۱۹، ۲۳۴، ۲۴۶، ۲۸۷، ۳۰۴، ۳۳۳، ۸-۳۳۶، ۳۴۹، ۶-۳۶۳، ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۸، ۳۸۳، ۳۸۷
جمهوری وایمار، ۵۵، ۲۱۳، ۳۲۴، ۳۲۷
جنبش محیط زیست، ۴۱۶
جنسیت، ۹۴، ۹۶، ۱۰۳، ۳۰-۱۲۶، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۴۱، ۲۶۴، ۲۹۸

حزب کارگر، ۵۴
حساسیت، ۳-۱۸۲، ۶-۱۸۵، ۱۸۸، ۲۰۵، ۶-۲۳۵، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۶۱
حقوق، ۳۷، ۸۳، ۱۲۳، ۱۵۲، ۶۰-۱۵۵، ۷-۱۶۵، ۵-۱۷۳، ۴-۱۹۳، ۱۹۹، ۱۱-۲۰۵، ۲۱۴، ۳۲۲، ۳۲۸، ۴-۳۸۳، ۳۸۸

خودآیینی، ۱۷۹

خودقانونگذاری، ۷-۲۶، ۳۵، ۶۵، ۲۸۹، ۲۹۶، ۳۳۵، ۳۳۹، ۴۱۶

دال، ۸، ۱۳، ۲۱، ۲۵، ۳۱-۲۹، ۴۵، ۵۸، ۹۳، ۹۶، ۱۰۷، ۱۱۷، ۱۲۵، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۷۶، ۱-۲۴۰، ۸-۲۵۴، ۲۶۲، ۷-۲۷۵، ۳۸۶
دگرآیین، ۱۶۵
دگرآیینی، ۴۱۶
دگراندیشی، ۱۴۶، ۳۴۹، ۱-۳۵۰، ۳۵۵، ۵-۳۶۴، ۸-۳۶۷
دموکراسی رادیکال ـ عقلانی، ۱۷۹
دولت رفاه، ۷۰، ۷۸، ۸۳، ۱۹۴، ۳۲۸
دیالکتیک خدایگان و بنده، ۱۷۰
دین، ۲۲، ۴۵، ۱۸۳، ۵-۲۰۴، ۲۳۴، ۸-۳۳۷، ۳۶۸
دیوانگی، ۹۱، ۹۳، ۱۰۸، ۱۱۹، ۸-۱۲۷، ۱۳۶، ۱۹۲، ۱۹۳

ذهنیت، ۵۲، ۱۹۰، ۲۲۲

رئالیسم، ۸، ۲۰، ۴-۲۲، ۸-۳۱، ۴۴، ۶۱، ۶۳، ۶۵، ۱۳۴، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۷-۲۲۵، ۳۰-۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۲، ۶-۲۴۴، ۲۴۹، ۷-۲۵۵، ۲۵۹، ۴-۲۶۱، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۸، ۲۹۴، ۴۱۶
رایش سوم، ۱۵۸، ۱۷۵، ۴-۲۱۳
رمانتیسم، ۲۸، ۷۸، ۱۳۹، ۲۲۹
رنسانس، ۱۳، ۲۲، ۶۱، ۱۴۱، ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۱۴، ۲۴۶
روانپزشکی، ۹۳، ۱۰۱، ۱۰۵
روان درمانی، ۴۱۶
روانکاوی، ۹۵، ۸-۱۰۷، ۱۲۰، ۲۶۴، ۲۹۲، ۳۸۷
روایت، ۵۰، ۹۴، ۱۰۰، ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۸۴، ۱۸۸، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۶۶، ۲۷۰، ۴-۲۷۳، ۲۹۵، ۳۸۷
روشنگری، ۱۳، ۲۸، ۳۸، ۱۴۳، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۸۲، ۱۸۸، ۱۹۵، ۳-۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۴، ۲۴۶، ۲۸۳، ۳۲۸

زبان، ۱۳، ۲۵، ۵۰، ۹۵، ۹۹، ۱۰۳، ۱۰۶، ۳۲-۱۲۵، ۷-۱۳۶، ۱۴۴، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۲، ۴-۲۵۲، ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۵، ۲۸۴، ۳۱۹، ۳۲۲، ۸-۳۳۷، ۳۴۳، ۶-۳۴۵، ۳۶۳، ۶-۳۸۵
زوال خانواده، ۱۸۶
زوال معنا، ۷۴
زیبایی‌شناسی، ۲۲، ۲۷، ۶۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۳۲، ۴-۱۳۳، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۴۷، ۵۱-۱۴۹، ۵-۱۶۳، ۶-۱۷۴، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۹، ۷-۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۵، ۱-۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۹، ۴-۲۴۲، ۲۴۶، ۵۱-۲۴۸، ۷-۲۵۴، ۳-۲۶۰، ۲۷۴، ۲۸۸، ۲۹۰، ۳-۲۹۲، ۶-۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۲۴، ۶-۳۶۵، ۲-۳۸۱
زیبایی‌شناسیِ برشونده، ۱۲۳، ۲۹۲
ساختارگرایی، ۱۲۵، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۵۵، ۱۵۸، ۴-۱۷۱، ۱۷۶، ۱۷۹، ۲۱۹، ۲۳۵، ۲۴۴، ۳۳۶، ۸-۳۵۷، ۳۶۰، ۱-۳۷۰، ۳۸۲، ۷-۳۸۶

سبک لباس پوشیدن، ۶۹
سرمایه‌داری، ۱۹، ۴۳، ۷۰، ۹۱، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۴۶، ۱۶۱، ۱۷۷، ۱۸۷، ۱۹۴، ۲۲۱، ۲۵۵، ۷۰-۲۶۹، ۳۲۸، ۳-۳۵۲، ۳۸۷
سوررئالیسم، ۴-۳۲، ۱۳۴، ۲۲۰، ۲۲۳، ۷-۲۲۶، ۲۳۶، ۴۰-۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۴،

۲۴۹، ۲۵۶-۷، ۲۵۹، ۲۶۱-۳، ۲۷۱، ۲۷۶، ۲۸۰
سیاست، ۱۳۲، ۱۳۹، ۲۰۶-۷، ۲۱۴-۵، ۲۶۳، ۲۷۴، ۲۹۲، ۳۰۳، ۳۴۶
سینما، ۸، ۷۴، ۲۲۳، ۲۳۴، ۲۴۹، ۲۶۴-۵، ۲۶۷، ۲۶۹-۷۰، ۳۴۰

شالوده‌گرایی، ۱۵۷
شهر، ۱۴، ۱۸، ۴۷، ۵۷-۸، ۶۰-۱، ۶۳-۴، ۶۷-۸، ۱۷۱، ۱۸۶، ۲۲۰، ۲۲۳، ۲۴۱، ۲۵۸، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۹۱، ۳۰۴-۱۰، ۳۱۳-۶، ۳۲۱
شهرآیینی، ۳۰۹، ۳۳۳
شهرنشینی، ۹-۳۸، ۵۷، ۵۹، ۲۹۱

ضد حافظه، ۹۵، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۲۵
ضد سینما، ۲۶۹
ضد فرهنگ، ۱۷۹، ۳۷۷

طبقات متوسط، ۸-۳۷، ۲-۴۱، ۴۵، ۵۶، ۶۶، ۲۲۶، ۳۳۰، ۳۳۶، ۳-۳۵۲، ۳۵۶، ۷۰-۳۶۹
طبقه، ۱۴، ۲۷، ۳۶، ۴۳، ۴۹، ۵-۵۳، ۵۷، ۶۶، ۹۷، ۱۸۶، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۸۴، ۳۰۲-۲۹۸، ۸-۳۰۷، ۳۱۰، ۴-۳۱۲، ۳۲۴، ۳۴۱، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۶۲، ۳۷۰، ۳۸۸
طبقهٔ کارگر، ۷-۳۶، ۳۹، ۵۷-۴۹، ۴-۶۲، ۶۶، ۶۹، ۸۳، ۸۵، ۱۵۵، ۱۶۶، ۱۷۲، ۲۹۲، ۲۹۷، ۳۰۰، ۳۰۴، ۲-۳۱۱، ۳۱۴،

عاملیت، ۱۰۵، ۳۶۲
عدالت، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۰، ۵-۱۶۴، ۱۶۷
عدالت طبیعی، ۱۵۶، ۱۶۵
عقدهٔ ادیپ، ۱۱۰، ۳۸۶
عقلانیت، ۹-۲۸، ۳۳، ۴-۶۳، ۷۳، ۸۵، ۱۲۲، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۹، ۳-۱۸۲، ۱۸۸، ۱-۱۹۰، ۲۰۳-۱۹۴، ۹-۲۰۵، ۴-۲۱۱، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۴۷، ۲۵۵، ۲۶۹، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۶، ۳۴۴، ۳۵۰، ۳۶۵، ۳۸۳، ۳۸۸
عقلانیت ارتباطی، ۵، ۱۲۴، ۱۳۲، ۱۴۶، ۱۵۲، ۱۶۲، ۷۱-۱۶۹، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۷۹، ۳۵۰، ۳۸۵
عقلانی شدن زیبایی‌شناختی، ۱۹۷
عکاسی، ۲۳۰، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۵۷
عکس‌وارنگاری، ۲۷۶
علم، ۱۸، ۲۸، ۴۸، ۹۵، ۱۳۳، ۱۴۳، ۷-۱۴۵، ۱۴۹، ۱۶۲، ۲-۱۹۰، ۱۹۵، ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۶۸، ۳۱۵، ۴-۳۴۳، ۳۶۴، ۱-۳۷۰
علم اخلاق، ۲۴، ۲۷، ۱۳۲، ۱۷۵، ۲۰۴
علیت، ۲۴، ۸-۳۷، ۲۰۹، ۲۶۴
عینیت جدید، ۲۲۶

فراروایت‌ها، ۶-۵۵، ۶-۱۴۳، ۱۵۶، ۱۶۱، ۲۴۵
فراغت، ۶۰، ۸۴، ۸۶
فردگرایی، ۳۷، ۵۴، ۵۶، ۶۷، ۱۱۹
فرویدیسم، ۲۰۳
فرهنگ، ۵، ۲-۱۱، ۱۴، ۱۸، ۲۱، ۴-۲۲، ۳۰، ۳۲، ۶-۳۴، ۴۰، ۳-۴۲، ۵۲-۴۸، ۷-۵۴، ۵۹، ۶۱، ۶۴، ۹-۶۸، ۷۱، ۶-۷۳، ۷-۸۴، ۱۰۶، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۳۸، ۱۴۹، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۹، ۱۸۰، ۴-۱۸۳، ۱۸۶، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۸-۲۱۹، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۴۲، ۲۴۴، ۸-۲۴۷، ۲۵۴، ۲۶۳، ۲۷۵، ۸۰-۲۷۸، ۲۹۷، ۳-۳۰۰، ۳۰۵، ۳۱۰، ۳۱۵، ۲-۳۲۰، ۷-۳۲۶، ۳۲۹، ۴-۳۳۳، ۳۳۷، ۲-۳۵۱، ۵-۳۵۳، ۳۶۷، ۲-۳۷۱، ۶-۳۸۵، ۳۸۸
فرهنگستان، ۳۳۸

فیگورال، ۱۰۱، ۹-۱۴۸، ۹-۲۴۸، ۷-۲۵۳، ۶۰-۲۵۹، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۶۹، ۱-۲۷۰، ۲۷۳، ۲۷۵

قانون، ۲۵، ۲۷، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۷۳، ۲۰۲، ۱۴-۲۰۶، ۹-۲۸۸، ۲۹۸، ۳۲۲، ۳۴۵، ۳۴۹، ۳۸۳، ۸-۳۸۷
قدرت، ۱۴، ۲۸، ۶۲، ۶۷، ۸۱، ۹۱، ۶-۹۴، ۲-۱۰۰، ۱۰۷، ۱۰۱۱، ۶-۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۳، ۵-۱۳۳، ۶-۱۴۵، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۷۶، ۱۷۸، ۹-۱۸۸، ۳-۱۹۲، ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۳۸، ۲۶۱، ۲۸۵، ۲۹۲، ۲۹۷، ۳۰۸، ۳۱۱، ۴-۳۱۳، ۳۳۰، ۶-۳۳۵، ۳۳۹، ۵-۳۴۳، ۳۴۸، ۳۵۰، ۳۵۹، ۱-۳۶۰، ۳۶۵، ۸-۳۶۷، ۱-۳۷۰، ۳۷۷

کاربردپذیری، ۱۴۲، ۶-۱۴۴، ۱۵۱
کاربردشناسی، ۳-۱۴۲، ۱۴۶، ۱۵۳، ۶-۲۷۵
کارکردگرایی، ۱۴۴، ۳۵۷
کالاهای فرهنگی، ۶۸، ۷۲، ۷۵، ۲۳۸، ۸-۳۳۷، ۳۴۲
کالایی شدن، ۱۲، ۴۳، ۷۶، ۹-۷۸، ۷-۸۱، ۲۷۹، ۳۰۴، ۳۵۴
کثرت‌گرایی، ۴۱۶
کوبیسم، ۲۸، ۲۲۹

گزلشافت، ۲۰۲
گفتار، ۵، ۱۷، ۴۵، ۶۸، ۶-۹۲، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۹-۱۱۷، ۳۲-۱۲۵، ۷-۱۳۴، ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۵۱، ۷-۱۵۵، ۱-۱۶۰، ۱۶۶، ۱۷۴، ۱۸۹، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۸، ۳-۲۰۲، ۲۰۸، ۲۳۱، ۲۳۵، ۳-۲۵۲، ۲۶۴، ۳۶۰، ۱-۳۷۰، ۳۸۷، ۳۸۹
گفتاری، ۱۳، ۱۲۷، ۴-۱۳۳، ۱۴۲، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۹۲، ۹-۲۴۸، ۲۵۳، ۲۷۱، ۲۷۵
گماینشافت، ۶۱، ۲۰۲

لیبیدو، ۸، ۶۸، ۹۶، ۹-۱۰۶، ۲۰-۱۱۹، ۱۲۴، ۱۳۳، ۹-۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۶۴، ۱۶۶، ۶-۱۷۵، ۲۶۹، ۲۹۲، ۳۸۶

مائویستی، ۴۱۶
مارکسیسم، ۸-۱۶، ۳۷، ۵۵، ۹۱، ۱۴۴، ۱۵۶، ۱۶۶، ۱۷۲، ۲۲۵، ۲۷۸، ۳۵۵
ماشین‌های میل‌گر، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۷۷
مجازات، ۹۵
مدرن شدن، ۶، ۴-۱۲، ۲-۲۱، ۲۹، ۳۲، ۳۵، ۸۷، ۱۲۱، ۲۰۰، ۲۲۳، ۲۴۶، ۲۷۵، ۲۷۷، ۷-۲۸۵، ۲۹۵، ۱-۳۱۰، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۲۱، ۳۲۹، ۶-۳۳۳، ۳۳۸، ۳۴۵، ۳۴۹، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۶۶، ۷۰-۳۶۸، ۳۹۲
مدرنیته، ۵، ۷، ۲۵، ۲۷، ۶۱، ۶۴، ۹۳، ۶-۹۵، ۱۰۰، ۱۱۹، ۵-۱۲۱، ۲-۱۳۱، ۸-۱۳۷، ۱۴۰، ۴-۱۴۲، ۲-۱۵۰، ۶۲-۱۵۸، ۱۷۵، ۱۷۸، ۴-۱۸۱، ۸-۱۸۷، ۱۹۰، ۷-۱۹۵، ۲۰۲-۱۹۹، ۲۰۵، ۲۰۸، ۵-۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۵-۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۴۳، ۷-۲۴۵، ۴-۲۸۳، ۸-۲۸۷، ۳۰۴، ۷-۳۰۶، ۱۰-۳۰۹، ۳۱۶، ۱-۳۲۰، ۳۲۹، ۳۴۷، ۳۴۹، ۱-۳۵۰، ۶۰-۳۵۹، ۳۶۳، ۹-۳۶۶، ۳۷۸، ۳۸۷، ۳۸۹
مدرنیسم، ۵، ۸-۷، ۴-۱۲، ۱۸، ۲۰، ۲۶، ۲۸، ۳۰، ۴۰-۳۲، ۵۰-۴۶، ۵۷، ۴-۶۳، ۶۶، ۷۸، ۸۵، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۷۴، ۴-۱۸۱، ۹-۱۸۷، ۶-۱۹۴، ۶-۲۰۲، ۲۰۹، ۲۱۲، ۵-۲۱۴، ۲۱۹، ۶-۲۲۴، ۱-۲۳۰، ۲۳۵، ۲۴۰، ۷-۲۴۳، ۸-۲۷۷، ۶-۲۸۳، ۹۰-۲۸۹، ۴-۲۹۲، ۸-۲۹۶، ۱-۳۰۰، ۵-۳۰۴، ۳۱۰، ۳۲۱، ۳۱-۳۲۷، ۵-۳۳۴، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۶۹، ۹-۳۸۷
مدرنیسم پاریسی، ۲۸۳، ۲۸۶، ۳۰۱، ۳۲۸
مدرنیسم وینی، ۴-۲۸۳، ۲۹۸، ۳۰۰

مدلول، ۱۳، ۲۱، ۲۵، ۲۹-۳۰، ۵۸، ۶۵، ۷۴، ۷۷، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۵۳، ۱۶۳، ۲۴۰، ۲۵۴، ۲۵۷، ۶-۲۷۵
مذهب، ۲۲، ۷۳، ۳۰-۱۲۹، ۲۱۰، ۲۹۹، ۳۲۴
مسیحیت، ۲۲، ۶۱، ۱۳۱
مشروعیت، ۴۲، ۶۷، ۷-۱۴۲، ، ۱۷۴، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۰۹، ۴-۲۱۲، ۳۵۰، ۳۶۷، ۳۸۷
مطالعات فرهنگی، ۲۳، ۴۰، ۶۶، ۱۶۸، ۲۱۹، ۲۵۲، ۲۶۴، ۳۳۳
معرفت، ۱۱۹، ۱۷۵
معرفت‌شناسی، ۲۲، ۲۷، ۱۱۳، ۱۲۳، ۱۵۹، ۱۷۵، ۱۹۵، ۱۹۹، ۴-۲۰۳، ۶-۲۴۵، ۳۷۰، ۳۸۷
معماری، ۸، ۱۳، ۶-۱۵، ۴۱، ۶۰-۵۷، ۶-۶۲، ۹-۶۸، ۷۸، ۱۷۵، ۱۸۶، ۲۵۸، ۲۸۴، ۱-۲۹۰، ۲۹۹، ۶-۳۰۵، ۳۰۸، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۸۹
مکتب فرانکفورت، ۷-۱۳۵، ۱۴۴، ۳-۱۵۲، ۱۵۶، ۳-۲۲۰
ملکه، ۳۹، ۴۳، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۴۰، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۶۰، ۳۶۵، ۳۶۹
موسیقی، ۳۰، ۴۰-۳۹، ۱-۵۰، ۵۷، ۷۶، ۸۴، ۴۰-۱۳۹، ۱۴۹، ۱۷۵، ۱۸۷، ۲۲۹، ۲۳۶، ۲۵۶، ۲۷۹، ۹۰-۲۸۹، ۲۹۵،
مونتاژ، ۳۰-۲۲۹، ۲۶۷
میدان، ۶۱، ۲۱۳، ۳۱۷
میل، ۸، ۴۴، ۵۳، ۵۵، ۵۷، ۹۶، ۹۸، ۸-۱۰۴، ۱۲۲، ۶-۱۲۴، ۱۲۹، ۱۳۲، ۵-۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۲، ۶۰-۱۵۸، ۱۶۵، ۱۶۷، ۷۱-۱۶۹، ۱۷۳، ۷-۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۴، ۲۳۰، ۹-۲۴۷، ۳-۲۵۲، ۲۵۶، ۵-۲۶۴، ۲۶۷، ۷۰-۲۶۹، ۲۷۴، ۳۱۶، ۳۴۶، ۶-۳۸۵
میل جنسی، ۱۲۶، ۹-۱۲۸، ۱۴۱، ۲۷۳

ناتورالیسم، ۴-۲۳۳، ۲۴۸، ۳۲۴، ۳۲۵
ناسیونالیسم، ۱۹۴، ۳۱۰
نخبگان، ۳-۴۲، ۵۰، ۷۱، ۲۹۸
نشانه‌شناسی، ۲۱، ۱۲۷، ۱۳۸، ۱۶۰، ۲۴۰، ۸-۲۴۷، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۷۵، ۳۳۳، ۳۸۷
نظام دلالت، ۵، ۱۹، ۲۱، ۶۰، ۶۶، ۶۸، ۲۴۵، ۴۱۶
نظریهٔ اجتماعی، ۵، ۲-۱۱، ۸۹، ۱۱۷، ۵-۱۲۳، ۱۳۷، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۸۱، ۲۱۹، ۲۴۴، ۳۳۴، ۳۴۹، ۳۵۶، ۳۸۷
نظریهٔ انتقادی، ۵، ۱۲۱، ۱۵۱، ۶-۱۵۵، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۷۳، ۱۷۶، ۸۰-۱۷۹، ۱۹۵، ۲۱-۲۱۹، ۲۲۳، ۲۴۴، ۲۵۵، ۲۶۳، ۳۸۸
نظریهٔ فیلم، ۳۳۳
نقاشی، ۸، ۱۳، ۲۳، ۲۶، ۲۸، ۳۱، ۶۲، ۶۳، ۸۵، ۱۳۸، ۱-۱۴۰، ۹-۱۴۸، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۰،۲-۲۳۱،۲۳۶، ۲۴۰، ۲۴۲، ۷-۲۴۶، ۲۵۰، ۷-۲۵۶، ۲۶۲، ۲۷۱، ۲۸۴، ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۶، ۳۰۰، ۳۰۲، ۹-۳۱۵، ۳۲۴، ۹-۳۳۷، ۳۸۲، ۳۸۸
نقد، ۳۰، ۴۶، ۷۸، ۷-۸۶، ۹۵، ۱۰۵، ۱۱۴، ۸-۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۸، ۳-۱۳۲، ۴۱-۱۳۶، ۱۴۴، ۲-۱۵۱، ۶-۱۵۵، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۷۸، ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۰۲، ۳-۲۲۰، ۲۲۸، ۲۳۴، ۲۴۶، ۱-۲۵۰، ۲۵۵، ۵-۲۶۴، ۲۷۹، ۲۸۳، ۳۳۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۰، ۶-۳۶۵، ۳۷۱، ۷-۳۸۶
نقدْدرمانی، ۲۰۰
نماد، ۱-۵۰، ۹-۵۷، ۷۱، ۷۵، ۷۷، ۱۵۹، ۱۶۷، ۲۷۸، ۳۰۹، ۳۱۴، ۳۲۴، ۳۷۰، ۳۸۵
نوزایی، ۱۰۰، ۱۵۷، ۳۲۵
نیروگذاری، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۴۱، ۳۸۶
نیروی کار، ۷۸، ۸۳، ۲۲۱، ۲۲۳

واقع‌بودگی، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۸۹، ۵-۲۹۴
واقعیت نو، ۴۱۶
وجدان جمعی، ۲۸، ۴۰، ۴۵، ۳۴۹
وخوتماس، ۲۳۵

پست مدرنیسم چه معنایی دارد؟ و چرا بحث دربارهٔ آن برای درک زندگی اجتماعیِ امروز ضروری است؟

این کتابِ معتبر و روشنگر اولین بررسی تفصیلی جامعه‌شناختیِ پست‌مدرنیسم به شمار می‌رود. اسکات لش تفاوت‌های مدرنیسم و پست مدرنیسم را بررسی و زمینه‌های تاریخی و اجتماعی تکوین آن‌ها را توصیف می‌کند، و دلایل اهمیت پست‌مدرنیسم را به روشنی شرح می‌دهد.

این کتاب راهنمای سودمند برای آشنایی خواننده با یکی از مفاهیم اساسی روزگار مدرن است.

کتابخانهٔ کوچک سوسیالیسم

ISBN 964-311-496-1
9 789643 114961
۳۵۰۰ تومان