هنر، کار و سیاست در جوامعِ انضباطی و جوامعِ امنیتی

موریتزیو لاتزاراتو

به گفته‌ی میشل فوکو مدتی‌ست که جوامع انضباطی را ترک کرده‌ایم تا به جوامع امنیتی قدم بگذاریم که برخلاف جوامع قبل «دسته‌ی کاملی از رفتارها را برمی‌تابد که نسبت به هم متفاوت، متنوع یا حتی منحرف و متخاصم هستند».[۱] این جوامع ما را به ورای انضباط‌ها می‌برند، چون خط‌مشی‌هایی را برقرار می‌کنند که به سیطره بر رفتارها نظر دارند، و با مدیریت دیگرگونی‌ها و «بهینه‌سازی سیستم‌های تفاوت‌ها»، یعنی از طریق حکومتِ تفاوت‌گذارِ نابرابری‌ها (ناهم‌خوانی‌ها در موقعیت، درآمد، پایگاه یا شأن، دانش، و مانند این‌ها) عمل می‌کنند.

باز هم به قول فوکو، در جوامع امنیتی، کارکردِ خط‌مشی‌های لیبرال در رابطه با حکمرانی بر رفتارها عبارت است از «تولید، شوراندن و افزایش آزادی‌ها» و «عرضه‌ی مازادی از آزادی»، اما این عمل «با مازاد کنترل و مداخله» انجام می‌شود. فوکو می‌گوید حکومت بر رفتارها «آزادی را تولید می‌کند، اما با ژستی مشابه ایجاب می‌کند که محدودیت‌ها، کنترل‌ها، و اجبارها در جای خود برقرار شوند».

می‌توانیم پیرو فلیکس گتاری این اظهارات را دقیق‌تر کنیم. کاپیتالیسم متأخر یک «کنترل عمومیت‌یافته» را تولید می‌کند اما مجبور است که حداقلی از درجات آزادی، آفرینشگری و ابتکار در قلمرو علوم، تکنولوژی‌ها و هنرها را که سیستم بدون آن‌ها در یک اینرسیِ آنتروپیک فرومی‌پاشد حفظ کند.[۲] تولیدِ آزادی، درست مثل تولیدِ ناهمخوانی‌ها یا نابرابری‌ها، تفاوت‌گذار است. بسته به موقعیت‌ها، فعالیت‌ها، گروه‌های اجتماعی، و توازنِ نیروهای موردبحث با انگاره‌ی «ضرایبِ آزادی» نزد گتاری یا با ضرایبِ مطلقاً دیگرگونِ آزادی طرف‌ایم. در نتیجه، حکومت بر رفتارها با مدولاسیونِ ضرایبِ دیگرگونی و ضرایبِ آزادی انجام می‌گیرد.

شاید مفید باشد که برای فهمیدن این وجوه یا کیفیاتِ حکومت بر کاپیتالیسمِ متأخر آن‌چیزی را تحلیل کنیم که مدرنیته همچون خودِ پارادایمِ آزادی، دیگرگونی، تفاوت، و انحراف در نظر گرفته است: هنر و هنرمند. برای گذار از جوامعِ انضباطی به جوامعِ امنیتی، استحاله‌ای در عمل‌ها و تکنیک‌های هنری، در فهم و کارکردِ هنر، هنرمندان و عامه وجود دارد، همین‌طور در رابطه‌ای که طی آن دومی (جوامع امنیتی) از طرف جامعه، اقتصاد و سیاست پذیرفته می‌شود. برای تحلیل این گذار از «رژیم زیباشناسی هنرها»ی ژاک رانسیر (که در نظرم

به‌نحوی عالی معلوم می‌کند ما دیگر چه چیزی نیستیم) در کنار کار مارسل دوشان و تفسیر آزادانه‌ی داستان‌کوتاه کافکا استفاده خواهیم کرد، چون به ما اجازه می‌دهد چیزی را بفهمیم که داریم به آن بدل می‌شویم.

عمل و اندیشه‌ی ضددیالکتیکیِ یک غیرهنرمند[1]

در «رژیم زیباشناسی هنرها» نزدِ رانسیر هنر فعالیتی ویژه است که پیوندهای متعارف و مختصاتِ فضایی‌ـزمانیِ تجربه‌ی حسی را به تعلیق درمی‌آورد و با دوگانگی‌های فعالیت و انفعال، فرم و ماده، حس‌پذیری و فاهمه مشخص می‌شود. این دوگانگی‌ها، که رانسیر به‌منزله‌ی «سهمی [جزئی] از امر محسوس» تعریف می‌کند، بدین‌معنا سیاسی هستند که جامعه را براساسِ مناسباتِ سلطه جدا و سلسله‌مراتبی می‌کنند، مناسباتی که قدرت انسان‌های «فرهنگ پالوده» (فعالیت) را ورای انسان‌های «طبیعت ساده» (انفعال)، قدرت انسان‌های فراغت (آزادی) را ورای انسان‌های کار (ضرورت)، و قدرت طبقه‌ی کار فکری (خودآئینی) را ورای طبقه‌ی کار یدی (فرمانبرداری) سازماندهی می‌کنند.

این فهم از هنر به‌عنوان یک «نظام حسی ویژه» و دیگرگون در مقابل نظام حسی کار به‌منزله‌ی سلطه، همراه با دو مدالیته‌ی متفاوت یا عملاً دو سیاست زیباشناسی، فسخ جدایی بین «بازی» و «کار»، فعالیت و انفعال، و خودآئینی و فرمانبرداری را نوید می‌دهند. به گفته‌ی رانسیر، این دو مدالیته از سیاست هنر برای همین امروز خبر می‌دهند. اولی (حیات شَوَنده‌ی هنر) با فرونشاندن جدایی بین هنر و زندگی و از این‌رو با فرونشاندن خودش از راه فعالیتی مجزا سیاست می‌ورزد و دومی (هنر مقاومت) با پاسداشتِ سرشار از حسادت از خودِ همین جدایی، به‌منزله‌ی تضمینِ خودآئینی از قید جهان کالاها، بازارها و ارزش‌افزایی[2] کاپیتالیستی.[۳]

از زمانِ پایانِ جنگِ جهانیِ دوم داشتیم این سهم امر محسوس را که مکان‌ها و کارکردها را در جامعه، اقتصاد و سیاست، و به همان اندازه در هنر توزیع می‌کند، پشت سر می‌گذاشتم. تحتِ شرایطِ کاپیتالیسمِ معاصر، تمامِ این تقابل‌های دیالکتیکی دیگر به‌هیچ‌وجه بدیل‌ها را بازنمایی نمی‌کنند. آن‌ها به گزینه‌های صِرف برای سرمایه تبدیل شده‌اند.

بازی ــ که رانسیر، پیرو شیلر، به‌منزله‌ی حق ویژه‌ی انسانیت تلقی می‌کند چون فعالیت مجانی و بی‌غایتی را شامل می‌شود که هر دو «خودآئینی سلطه‌ی مناسب هنر و ساختِ فرم‌های یک زندگی جمعی جدید را مستقر می‌سازد»[۴] ــ دیگر بدیلی برای کار به‌منزله‌ی سلطه نمی‌سازد. تقابلِ دیالکتیکی بینِ بازی و کار به یک پیوستار استحاله می‌یابد که در آن بازی و کار تنها دو سرحد هستند. بین این دو سرحد، این امکان وجود دارد که ضرایب کار و بازی، خودآئینی و فرمانبرداری، فعالیت و انفعال، کار فکری و کار یدی، که ارزش‌افزایی کاپیتالیستی را تغذیه می‌کنند، به هزار شیوه‌ی متفاوت سامان یابند.

1 Anartist

2 Valorization

مارسل دوشان دعوت‌مان می‌کند که درون فواصل تقابل‌های دیالکتیکی ضابطه‌ی سومی را تعبیه کنیم که نه به‌منزله‌ی یک وساطت‌گر، نه همچون یک عامل چیرگی، بلکه در مقام یک عملگر انفصال عمل می‌کند که آن تقابل‌هایی را که نه فقط به اصول زیباشناختی‌مان، که به‌نحوی عام‌تر به شیوه‌های گفتن و عمل‌کردن‌مان سامان می‌دهند برطرف می‌سازد. پخش‌وانتشار این عمل و اندیشه‌ی هنری (که به‌طور کلی در آغاز قرن به هم رسید) پیوند تنگاتنگی با رشد قدرت و تحکیم حکومت بر رفتارها دارد، یعنی با آنچه رفته‌رفته با اتمام جنگ جهانی دوم گسترش یافت و شتاب نیرومندی را از دهه‌ی ۶۰ به بعد تجربه کرد. دوشان مشهورترین ابداعش یعنی حاضرآماده[1] را در فاصله‌ی بین اثر هنری و ابژه‌ی صنعتی جای داد. حاضرآماده‌ها به‌پروازدرآمدنِ ارزش‌استفاده را موجب شدند؛ پریدن از فراز هردو ابژه‌ی صنعتی (سودمندی و کارکردپذیری‌اش) و اثر هنری (یک ناسودمندی که کارکردش، و یک ناقطعیت که جایگاهش را در جامعه و ارزش‌افزایی کاپیتالیستی دارد).

حاضرآماده هم مصنوع کارگر، و هم استعداد و ذوق هنرمند را اتصال‌کوتاه و مسأله‌دار می‌کند. حاضرآماده پس از «قرن دست‌ها»ی رمبو فرامی‌رسد ــ دستان پیشه‌ور هنرمند همچون کار یدی کارگر. حاضرآماده هیچ ذوق یا فوت‌وفن خاصی ندارد، پس کارکرد هنرمند را «تقدس‌زدایی» و حرفه‌ای‌زدایی می‌کند و به «فروکاستن شأن اجتماعی هنرمند» امکان می‌دهد. هر کسی می‌تواند هنرمند شود، هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد، فقط باید برای هر مورد عامه‌اش (و گزاره‌ها و رویت‌پذیری نهاد) را پیدا کنی.

می‌توان انتخاب را در فاصله‌ی بین بازی و کار وارد کرد. حاضرآماده نه ساخته‌وپرداخته بلکه انتخاب شده است. «انتخاب‌کردن برایم دشوار بود.» برای دوشان اما این انتخاب نه ارادی‌ست و نه آگاهانه؛ این انتخاب نه درونیت را بیان می‌کند و نه ذوق‌وذائقه‌ی هنرمند را. او به‌جای‌آنکه با دستانِ خودش چیزی بسازد، انتخاب‌کردن را برمی‌گزیند. دوشان حتی می‌گوید «حاضرآماده را انتخاب نمی‌کنیم، حاضرآماده انتخاب‌مان می‌کند»، طوری‌که انتخاب° تقابل بین تعین‌مندی و اراده‌ی آزاد را رفع می‌کند. می‌توانیم «هیچ‌کاری‌نکردن» را در فاصله‌ی بین فعالیت و انفعال تعبیه کنیم که خودش امتناعی‌ست از انجامِ آنچه از شما خواسته می‌شود، خواه انفعال کارگر باشد خواه فعالیت هنرمند (یا کارگر غیرمادی). «کمترین میزان فعالیت» و نه افتادن به دام بدیل بین آفرینش هنری و کار یدی. برای دوشان هر دو این‌ها کارکردها یا مشغله‌هایی هستند که به‌شان گمارده می‌شویم. از یک طرف، «امروزه هنرمندان ادغام شده‌اند، تجاری بس بسیار تجاری شده‌اند.» از وقتی بازاری برای نقاشی در کار بوده نقاش‌ها هم «نه دیگر نقاشی، بلکه چِک می‌کشند.» از طرف دیگر، «رسوایی‌ست که مجبور باشی کار کنی تا زنده بمانی.» «هیچ‌کاری‌نکردن»، «کمترین میزان فعالیت»، یعنی کسرکردنِ خود از توزیعِ صلاحیت‌ها در کاپیتالیسمِ معاصر.

می‌توانستیم با منفجرکردنِ تقابل‌های دیالکتیکی همین‌طور به تفریح‌مان ادامه دهیم. به اقتضای وقت، تنها یک موردِ دیگر را ذکر می‌کنم بی‌آنکه چندان آنرا پیش ببرم: پیرو دوشان، در فاصله‌ی تقابل بین امر محسوس و امر معقول می‌توانیم «باور»[2] را وارد کنیم.

---

1 readymade

2 belief

خودِ دوشان صراحتاً درباره‌ی دیگرگونگیِ[1] کاذبی توضیح می‌دهد که جفت‌های تقابلیِ دیالکتیکی نمایندگی‌اش کرده‌اند. در واقع، اگر دو چیز در تقابل با هم باشند، خود این تقابل بابت همگونگی[2]شان است.

> به این دلیل علیه واژه‌ی «ضد» (anti) هستم که کمی به واژه‌ی خداناباور (atheist) در قیاس با باورمند/معتقد (believer) شباهت دارد. یک خداناباور تقریباً همان‌قدر دینی‌ست که یک باورمند، و یک ضدهنرمند (anti-artist) هم تقریباً همان‌قدر هنری‌ست که یک هنرمند... «غیرهنرمند» (an-artist)، البته اگر می‌شد این لفظ را تغییر داد، بسیار بهتر از «ضدهنرمند» است.[۵]

دوشان با این شوخی‌اش با عرف از یک حاضرآماده استفاده می‌کند تا منطقِ دیالکتیکیِ انفصالِ حذفی[3] از سنخ «این/یا آن» را از پایه ویران کند، او مجال می‌دهد که منطقِ انفصال‌های ادغامیِ[4] «واو» عمل کنند.

> در پاریس در آپارتمان کوچکی زندگی می‌کردم. برای اینکه از آن فضای ناچیز بیشترین استفاده را کنم تصمیم گرفتم از یک قالبِ در استفاده کنم که به‌تناوب بر دو چارچوب بسته می‌شود. به بعضی از دوستانم نشانش دادم و به‌شان می‌گفتم که ببینید ضرب‌المثلی که بر طبقش «یک دَر یا باید باز باشد یا بسته»، با این در به یک خطای فاحش، به یک بی‌دقتی دچار است.

آن دَر در *rue Larrey*، که توأمان باز و بسته می‌شود، نمونه‌ای‌ست از «هوشِ مشترکِ اضداد»، که به‌نظرم نزدیک‌ترین همتایش در عرصه‌ی فلسفه سنتزِ انفصالی‌ست.

1 heterogeneity [ناهمگنی]

2 homogeneity [همگنی]

3 exclusive disjunction

4 inclusive disjunction

حاضرآماده‌ها به گذارِ دیالکتیکی از جهانِ بی‌روحِ کالاها به جهانِ شایسته‌ی هنر گواهی می‌دهند نه به مرزِ مبهمِ بین هنر و ناهنر؛ و در واقع ملغمه (یا تصادمِ) ساده‌ای بینِ عناصرِ دیگرگون را نیز برنمی‌سازد. در منطقِ دیالکتیکیِ رانسیر، هنرِ مدرن و معاصر خودِ همین گذار، همین مبهم‌سازی، و همین تصادم است. با حاضرآماده‌ها، ابژه‌ی صنعتیِ مصنوع یا ساخته‌وپرداخته‌شده به عرصه‌ی زیباشناختی وارد نمی‌شود، بلکه برعکس ما را به «عرصه‌ای کاملاً تهی وارد می‌کند که ترجیحاً از همه‌چیز تهی‌ست، تا آن حد که می‌توان از بی‌حسیِ کاملش گفت.» این ناحیه‌ی تهی «که در آن نه زمان حاکم است و نه فضا» مکانی‌ست که شیوه‌های ساختِ اثرِ هنری و کالا توأمان در آن مساله‌دار می‌شوند و نیروها، اصول، و دیسپوزیتیف[1]هایی که آن‌ها را ایجاد و در ارزش‌ها ادغام می‌کنند به پرسش می‌کشند.

آن‌طور که در رژیمِ زیباشناختیِ هنرها نزدِ رانسیر می‌بینیم هنر وعده‌ی چیرگیِ سلطه را بازنمایی نمی‌کند، چون ژستِ دوشان نه فقط پیش‌شرط‌های لازم برای به‌کارانداختنِ این رژیم، بلکه همچنین ارزش‌ها و ذائقه‌های زیباشناختی را هم به‌همان‌اندازه به تعلیق درمی‌آورد. آنچه در «کنشِ آفرینشگر» مورد علاقه‌ی دوشان است نه آنقدرها اثر هنری به‌معنای‌دقیق‌کلمه بلکه «مکانیزمِ سوبژکتیوی‌ست که اثری هنری را تولید می‌کند»؛ به‌عبارتی، آن فرایندِ تولیدِ اجتماعی که هنر، هنرمند، اثر هنری، و عامه را برمی‌سازد. تکنیک‌های دوشان نه تکنیک‌های منحصراً هنرمندانه، بلکه «تکنیک‌های ذهنی» (ژان‌فیلیپ آنتون) یا «تکنیک‌های سوبژکتیوسازی» (فلیکس گتاری) بودند. تکنیک‌های دوشان معادل بودند با شیوه‌ای برای رهاکردنِ شخص از دست همه‌ی ارزش‌های مستقر، آن‌ها صرفاً تکنیک‌های زیباشناختی نبودند. چطور می‌توانیم با درنظرگرفتنِ یک چیز، یک کلمه، و یک نسبت بین این دو، از دست کلیشه‌هایی اجتماعی که همین نسبت حمل‌شان می‌کند خلاص شویم؟

> گیج شده‌ایم از انباشت اصول و ضداصولی که معمولاً با اصطلاح‌شناسی‌شان بر ذهن‌هایمان سایه انداخته‌اند.

خلاء، «آزادی بی‌تفاوتی»، و بی‌حسیِ کامل نه حاملانِ یک‌جور نیهیلیسمِ پسامدرن، بلکه تکنیک‌هایی هستند که حسیّت‌ها، عادت‌ها، و (پیش)داوری‌های ازپیش‌ساخته‌ی متبلور در ذائقه‌ها و کلمه‌ها را به تعلیق درمی‌آورند.

> ذائقه احساسی شهوانی می‌بخشد نه هیجانی زیباشناختی. ذائقه تماشاگری اقتدارطلب را پیش‌فرض می‌گیرد که آنچه دوست دارد یا دوست ندارد را وضع و تحمیل می‌کند و آنچه را خوشایند یا ناخوشایند می‌یابد به «زیبا» و «زشت» ترجمه می‌کند [ترجمه‌ای از امر ناشناخته به امر شناخته، به امر پیشاپیش‌ـآنجاحاضر]. به شیوه‌ای کاملاً متفاوت، «قربانیِ» پژواکِ زیباشناختی [که به تفکر و احساس مجبور می‌شود] در وضعیتی‌ست قابل‌قیاس با یک عاشق، یا حتی با معتقدی که به‌نحوی خودانگیخته درخواست‌های اگویش را پس می‌زند،

---

1 dispositif

[مکانیسم‌های نشانه‌ای، مادی، عاطفی، اجتماعی، و ماشینی تولید سوبژکتیویته، و نه صرف دم‌ودستگاه یا سامانه یا آپاراتوس. م.]

همین‌طور با کسی که اکنون عاری از هرگونه حمایتی خودش را به الزامات رازآمیز و خوشایند مقید می‌کند. او با به‌کارگیری ذائقه‌اش حالتی از اقتدار را به خود می‌گیرد درحالی‌که همان انسان وقتی تحت‌تاثیر کشفی زیباشناختی قرار می‌گیرد، در حالتی شبه‌وجدآمیز، پذیرا و فروتن می‌شود.

جدایی هنر و ذائقه به گشودگیِ آن «ابله» می‌انجامد که عاشق می‌شود، به معصومیتِ آن ابله که به خدا باور دارد، خدایی که ابلهِ دادائیست چیزی جز یک تجسمش نیست. ابله با پس‌زدنِ پیش‌داوری‌ها، قراردادها، و ارزش‌های مستقر ــ که خود (self) را هم باید در میان‌شان قرار داد ــ به این «نقطه‌ی ظهورِ تولیدِ سوبژکتیویته» بازمی‌گردد که برای گتاری رسالت خاص هنرمند را برمی‌سازد.

«شوک یکی از مضامین اصولی هنر مدرن یا یکی از موادخامش بوده است.» اما شوک در دوشان، به‌سادگی کارکردِ «انتقادیِ» پرده‌برداشتن از جهانِ کالاها را ندارد و فرصتِ یک دسترسیِ احتمالی به آگاهی را هم نمایندگی نمی‌کند. تعلیقِ ارزش‌های مستقر (که شوک می‌تواند مولد این تعلیق باشد) پیش‌شرطِ لازم برای تحریک و تجهیز در «کنشِ آفرینشگر» است: نه خودآگاهیِ مؤلف و عامه، بلکه عواطف‌شان (آن‌طور که شاید یک میانجی یا شمن انجامش داده باشد)، نشانه‌شناسیِ غیرکلامی (موادخامِ بی‌حرکتی که بیانگر می‌شوند)، و نامعنا (کارکردِ وجودیِ نادلالتگر، غیرگفتمانی، و اجتماعی که فرایندی را به راه می‌اندازد مولدِ معنا، گفتمان، دلالت‌ها، و جامعه‌پذیری). شوک پیش‌شرطی برای گشودگی به فرایندِ استحاله‌ی سوبژکتیویته است.

بازی با کلمات که در سرتاسر آثار دوشان حاضرند و نیز دیسپوزیتیف‌ها بیانگر مدالیته[1]های گسست از صورت‌بندی‌های گفتمانی[2]اند. برای بیان هنرمندانه‌ی خود در جوامع امنیتی باید ارتباط/همرسانی[3] را قطع کنیم تا قدرتِ دلالتگرِ زبان را از کار بیندازیم. کلمات به‌منزله‌ی اسلحه‌هایی به کار می‌روند که در اجماع همگانی و در آلودگیِ نشانه‌ای که احاطه‌مان کرده شکاف باز می‌کنند. دوشان تقابل‌های دیالکتیکی را اتصال‌کوتاه می‌کند تا فرایندی «تصمیم‌ناپذیر» بسازد. فرضیه‌های هنرمندانه و عملیِ دوشان به این دلیل تصمیم‌ناپذیرند که ــ با ترجمه‌ی این مفهوم از دلوز و گتاری به مقولاتِ دیالکتیکی رانسیر ــ خودآئینی و دگرآئینی، فعالیت و انفعال، آزادی و استیلا همچنان برای یک نظامِ حسیِ متفاوت و ویژه (نظامی مربوط به هنر و کار به‌منزله‌ی سلطه) تخصیص نمی‌یابند، بلکه در سرتاسرِ پیوستاری توزیع می‌شوند که در آن ضرایبِ آزادی و استیلا، فعالیت و انفعال، از هنر و به همان اندازه از کار درمی‌گذرند.

شوک در دوشان، همچون کشمکشِ امروز برای ما، در قضایای تصمیم‌ناپذیر به نتیجه می‌رسد، چون نه فلسفه‌ی تاریخ نه دیالکتیکِ پیکارِ طبقاتی هیچ‌کدام نمی‌توانند به‌منزله‌ی استاندارد و راهنمایی برای کنش به کار روند یا در مقامِ ضامنی برای تکاملش عمل کنند. این قضایا تصمیم‌ناپذیرند چون تقدیرشان تماماً به شدنِ

1 modality [حالتمندی]

2 discursive formations

3 communication

درونماندگارشان بستگی دارد. این یک موقعیتِ درونماندگاریِ مطلق است، زیرا هیچ مدلی ــ خواه مثبت («بازی» در هنر) یا منفی (سلطه در کار) ــ وجود ندارد که بتوانیم برای مبارزه با آن یا درکش به آن ارجاع دهیم.

هدفِ این شیوه‌ها و تکنیک‌ها (که دشوار بتوان منحصراً زیباشناختی تعریف‌شان کرد)، هدفِ این قضایای تصمیم‌ناپذیر، تولیدِ سوبژکتیویته یا تولیدِ یک حالتِ زندگی (*modus vivendi*) است. این‌ها تکنیک‌های اتیکی‌ـسیاسی‌ـزیباشناختی‌اند آن‌طور که در پارادایمِ زیباشناختیِ گتاری یا تولیدِ سوبژکتیویته نزد فوکو می‌بینیم. هنر نه سرتاسر به زندگی گذر می‌کند، نه خودش را همچون رویای آوانگاردها در یک خودآئینیِ باشکوه نگه می‌دارد، چون همواره شکافی پرنشدنی بین هنر و زندگی وجود دارد. اما تولیدِ سوبژکتیویته هم می‌تواند براساس همین شکاف یا با نشاندنِ شخص در فاصله‌اش اتفاق بیفتد.

> به جای صرف زندگی‌ام در راه ساخت آثار هنری به صورت نقاشی، می‌خواستم از نقاشی استفاده کنم، از هنر به‌منزله‌ی ابزاری برای برقراری یک *شیوه‌ی زیست*، یک‌جور روش فهمیدن زندگی، که شاید دست‌وپایی بزند و باعث شود که خود زندگی‌ام به اثر هنری تبدیل شود. [...] موضوع مهم زندگی‌کردن و داشتن یک کردار است. همین کردار بر نقاشی‌ام، بر بازی‌هایم روی کلمات و بر هرچه ــ دست‌کم از نظرگاه عموم ــ ساخته‌ام حکم‌فرماست.

فروکاستنِ این تکنیک‌های سوبژکتیوسازی به فردگراییِ اشتیرنر، که دوشان پیگیرانه مطالعه‌اش می‌کرد، همان‌قدر تقلیل‌دهنده است که معادل‌دانستنِ اتوسِ نظری و عملیِ فوکو در قبال شیک‌پوشی. جالب‌تر این است که در این حالاتِ زندگی مسأله‌ای سیاسی را ببینیم که نارساییِ رابطه‌ی بین آوانگاردهای سیاسی و زیباشناختی برای‌مان به ارث گذاشت: ناممکنیِ جداکردنِ انقلاب سیاسی از انقلابِ امر محسوس، انقلابِ کلان‌سیاسی از انقلابِ خردسیاسی، مسأله‌ی سیاست از مسأله‌ی اتیک.

کافکا، هنر، کار، هنرمند و عامه

در طول دهه‌ی ۹۰ و پس از آن، در پیکارهای *intermittents du spectacle* (کارگران عاریه‌ای [کار متزلزل، پرخطر، بی‌ثبات] صنعت رسانه و سرگرمی در فرانسه) کشمکش‌های همه‌جانبه‌ای بین نیروهای چپ (احزاب سیاسی، اتحادیه‌ها، روشنفکران، هنرمندان) به راه افتاد تا معلوم شود چه کسانی به‌بهترین‌نحو با آن خصیصه‌ی انضباطی که کارکردها و نقش‌های هنر، هنرمند، و اثر را تعریف می‌کند (و کالبدشکافیِ بی‌رحمش در دستانِ دوشان را نیز بررسی کردیم) هم‌نوا شده‌اند. «اتحادی مقدس» شکل گرفته بود برای دفاع از نوآنارشیزمِ هنر در مقامِ استثناء (یک استثناءِ فرهنگیِ فرانسوی) و نوآنارشیزمِ هنرمند در مقامِ حرفه‌ایِ حرفه‌اش (بر حسبِ دفاع از اشتغالِ هنریِ تمام‌وقت).

تفسیرِ تحولاتِ ژرف در تمرین‌های هنری و فرهنگی ذیلِ نشانه‌ی «هنرِ عظیم»، برای محکوم‌کردنِ آن به‌خاطرِ نخبه‌سالاریِ ضدپرولتاریایی، مانندِ بولتانسکی و چیاپللو یا بوردیو، یا تجلیل از نیرویِ «انقلابی»اش

طوری که بدیو (دیگر مدافعِ اندیشه‌ی دیالکتیکی) می‌انگارد، گواهی بر ناتوانیِ اندیشه‌ی انتقادی‌ست. هواداریِ بدیو از یک «هنرِ عظیم» برای کارگران و مردم دقیقاً همان‌قدر ارتجاعی‌ست که تفکیک‌های بین «نقدِ هنری» و «نقد اجتماعی»، که جامعه‌شناسانی مؤلفِ روحِ جدیدِ کاپیتالیسم به وجودش آوردند.

بهتر است به کافکا برگردیم تا کلافِ درهم‌پیچِ معاصر را بهتر بفهمیم، به او که در آخرین داستانش در ۱۹۲۴، با فاصله از دوشان، به گفتگو با وی وارد می‌شود. در «یوزفینه‌ی آوازه‌خوان و جماعت موش‌ها»[۶] با دو قطب هنر-تولید مواجه می‌شویم. اگر با دوشان نظرگاهِ هنرمندی را شاهد بودیم که با تاثیرِ صنعتی‌سازی، تولدِ بازارِ هنر، و تحولات امر عمومی مواجه شده بود، نزدِ یوزفینه و جمعیتِ موش‌ها همین موردِ آخر موضوعِ بحث است: یک عامه (public) که با مردم مقارن و همبود است.

جماعتِ موش‌ها «مردمی کاری» هستند، برخوردار از یک «زیرکیِ عملیِ مشخص»، نه از فلاکت‌ها می‌ترسند و نه از «کار». یوزفینه‌ی آوازه‌خوان، آن‌طور که راوی به اطلاع‌مان می‌رساند، از همین مردم است؛ یعنی کار می‌کند تا همچون هر «کارگرِ» دیگری زندگی‌اش را بگذراند و برای مسحورکردنِ جماعتِ موش‌ها آواز هم می‌خواند. به عبارت دیگر، او به دو پیشه عمل می‌کند. نژادِ موش‌ها عاشقِ موسیقی نیست و از حیثِ موسیقایی استعدادی ندارد. موش‌ها، سرگرمِ دغدغه‌های هرروزه‌شان، نمی‌توانند «به مقوله‌ای مانندِ موسیقی که با زندگیِ روزمره‌ی ما سخت و بیگانه است»[۱] رو بیاورند. تنها یوزفینه می‌داند چطور عشق به موسیقی را در مردم برانگیزد. این توانِ آوازخوانیِ او برای تاثیرِ عمیق بر شنوندگان از کجا می‌آید؟ شورِ چنین هنری از کجا ناشی می‌شود؟ و همان‌طور که راوی از خودش می‌پرسد، اگر مردم عاشقِ موسیقی نیستند پس با چه هنری سروکار داریم؟

چنان‌که پیداست با اصولِ کلاسیکِ زیباشناختی مواجه نیستیم، چون هنرِ یوزفینه آن‌قدر عظیم نیست که «حتی در دلِ بی‌احساس‌ترین افراد هم تاثیر بگذارد»؛ آوازش این احساس را نمی‌دهد «که با چیز فوق‌العاده‌ای سروکار داریم» و آنچه مردم می‌شنوند چیزی نیست که «کسی جز یوزفینه استعدادِ شنیدنش را در ما پدید آورد». راوی می‌پرسد «ما در محافلِ خصوصی خود بی‌پرده اعتراف می‌کنیم که آواز یوزفینه به‌عنوان آواز از ویژگی فوق‌العاده‌ای برخوردار نیست. چیزی که یوزفینه ارائه می‌کند واقعاً آواز است؟» آواز یوزفینه «از حد و اندازه‌های متعارف هم فراتر نمی‌رود ــ و چه‌بسا، از استعدادِ جیرجیرکردنِ عادی هم به حد کافی برخوردار نیست، درحالی‌که هر کارگرِ ساده‌ای که با کندوکاوِ زمین سروکار دارد تمام روز در حینِ کار بی‌هیچ‌زحمتی از عهده‌ی آن برمی‌آید.»

جیرجیرکردن «وجه‌مشخصه‌ی بارز» جماعتِ موش‌هاست. «ما همه جیرجیر می‌کنیم، اما کسی به صرافت نمی‌افتد که اسمِ هنر روی آن بگذارد.» در نتیجه، هیچ چیزِ استثنائی، هیچ نبوغ، هیچ والایی، هیچ تکنیک و هیچ استعدادی در هنرِ یوزفینه وجود ندارد، چون قابلیتِ جیرجیرکردن در همه هست و به هیچ فضیلتی نیاز

---

۱. ترجمه‌ی تقریباً همه‌ی عباراتِ مربوط به داستان «یوزفینه‌ی آوازخوان و جماعت موش‌ها»ی کافکا را از این منبع گرفته‌ایم: داستان‌های کوتاه کافکا، ترجمه علی‌اصغر حداد، نشر ماهی، ۱۳۸۸، ص۲۶۳-۲۸۵. ترجمه‌ی انگلیسی مورد ارجاع لاتزاراتو بعضاً تفاوت‌هایی جزئی با ترجمه‌ی فارسیِ صورت‌گرفته از آلمانی و انگلیسی دارد. م.

ندارد. به‌نظر نه فقط «هرکس» (حتی کارگر ساده‌ی مزرعه هم حین کار جیرجیر می‌کند) و «هرچیز» (جیرجیری آن‌قدر ضعیف که دشوار بشود گفت از سکوتِ پیرامونش جداست) بلکه همچنین «هرجا» است که هنرِ او را تعریف کند. «کنسرت‌ها»ی یوزفینه، درست مثل هواوهوسش، دستخوشِ اتفاقی‌بودنِ شرایط‌اند. «فرقی هم نمی‌کند کجا چنین حالتی [آوازخوانی] به خود بگیرد. آن نقطه نباید حتماً میدانی باشد که از فاصله‌ی دور دیده می‌شود. هر گوشه‌ی پرت و خلوتی هم که او به حکمِ تصادف و بنا به هوشِ آنی انتخاب کند، برای این منظور مناسب است.»

حقیقت دارد که یوزفینه قطعاً ادعای شأنِ هنرمند را حاشا می‌کند. این واقعیت که جایگاه یا شأنش «نامشخص است» مشوش و عصبی‌اش می‌کند. راوی برای حلِ معمای این هنرِ «کم‌مایه» سوالات را تکثیر می‌کند و چند راه پیشنهاد می‌دهد. همه‌ی این سوالات بی‌پاسخ باقی خواهند ماند و عامه‌ی خوانندگان را با آزادیِ تام‌وتمامِ تفسیر رها خواهند کرد ــ درست مثلِ «نوادگانِ» دوشان، «آن فاحشه‌ی زیبا».

حاضرآماده اولین مسیری را که در داستان به آن برمی‌خوریم به دست می‌دهد. شاید تاثیراتِ یوزفینه بر عامه بابت یک «فرمِ تکینگی» نو باشد، بابت این واقعیت که کسی «از دلِ امور معمول، از دلِ جیرجیرکردن‌های هرروزه‌ی عادی، یک اجرایِ آئینی» را به‌وجود می‌آورد. راوی در این‌جا، با ابداعِ فرمی که دوشان در نظر نیاورده بود، تعریفی غیرعادی از حاضرآماده تدارک می‌بیند ــ آنچه وجودش را خودِ کافکا هم قطعاً نادیده گرفت: کنشِ روزمره‌ی حاضرآماده، کنشی که مثل جیرجیرکردن هرکسی قادر به بازتولیدش است.

> شکستنِ فندق احتمالاً هنر به حساب نمی‌آید، بنابراین کسی جرأت نمی‌کند مردم را دور خودش جمع کند و به قصد سرگم‌کردن آنها برای‌شان فندق بشکند. ولی اگر کسی دست به چنین کاری بزند و موفق هم بشود، در آن‌صورت کاری که می‌کند فقط فندق‌شکستنِ صاف‌وساده نیست، یا اگر هست، در آن‌صورت معلوم می‌شود ما تا به حال از این هنر غافل بوده‌ایم. چون به‌واقع ما همگی به آن تسلط داریم و حالا این فندق‌شکن جدید معنا و مفهوم آن را برای ما روشن کرده است. در ضمن برای تاثیرگذاری هرچه بیشتر بد نیست اگر چنین کسی در شکستنِ فندق کمی کندتر از اکثر ما عمل کند. («یوزفینه‌ی آوازه‌خوان و جماعت موش‌ها»)

همان‌طور که در دوشان می‌بینیم، حاضرآماده تکنیکی ذهنی‌ست که فرد را به تفکر و به پرس‌وجوی امر «واقع» وامی‌دارد، چون موش‌ها پس از تجربه‌ی این جیرجیرکردنِ عجیب می‌توانند تصدیق کنند که «ما در وجود او چیزی را تحسین می‌کنیم که در وجودِ خود به آن ارج نمی‌گذاریم.» اما راه‌های بسیاری برای امتحان و فهمِ سرچشمه‌های هنرِ یوزفینه وجود دارند. جماعتِ موش‌ها مردمانی کاری‌اند که به خاطرِ روحِ عملی‌شان اساساً هیچ کودکی‌ای ندارند، چون خیلی زود بزرگسال می‌شوند، دقیقاً به این خاطر که کار کنند. هنر یوزفینه فضا-زمانِ ملالِ هرروزه را با تکنیک‌هایی نه زیبا نه شگرف و نه والا به تعلیق درمی‌آورد تا این‌گونه راهی باز کند به معصومیتِ کودکی، به جهانِ پیشازبانی و پیشاشناختی‌اش، پیش از آن‌که این جهان در کلمات، ذائقه‌ها، عقاید، و داوری‌ها تثبیت شود.

> زبانِ قبیله‌ی ما جیرجیر است. البته هستند کسانی که یک عمر جیرجیر می‌کنند بی‌آنکه خود بدانند. ولی اینجا جیرجیر از قیدوبند زندگی روزمره آزاد می‌شود و ما را هم زمانی کوتاه از آن می‌رهاند. به راستی دل‌کندن از این برنامه‌ها برای ما مقدور نیست.... [اینجا در این وقفه‌های کوتاه... مردم دل به رویا می‌سپارند...] در میان چنین رویاهایی گه‌گاه جیرجیر یوزفینه طنین می‌اندازد ... [و] چیزی از کودکیِ کوتاه و حزن‌انگیز [ما] در آن حس می‌شود.

اما شاید اثراتی که هنر یوزفینه به بار می‌آورد به‌سبب تکنیک‌های ویژه‌ی مورداستفاده‌اش هم باشد. آوازخوانیِ یوزفینه، «این آوازه‌خوانِ الکن، این صفرِ فاقدِ کارایی [مطلقاً هیچ در صدا، مطلقاً هیچ در اجرا]» تولیدِ هیچ تکنیکی نیست. وقتی قرار باشد از تکنیک‌های مرتبط با خبرگیِ موسیقایی استفاده کند هیچ جذبه و افسونی برای جماعت موش‌ها ندارد: «به فرض اگر روزی یک هنرمندِ واقعی میانِ ما ظهور کند، بی‌شک در چنین لحظاتی تابِ تحمل آوازِ او را نخواهیم داشت و همگی یکصدا با اجرای چنین برنامه‌ی نابه‌هنگامی مخالفت خواهیم کرد»

شاید او به همین دلیل، یعنی بابت این واقعیت که «وسایلش بسیار نابسنده‌اند»، چنین اثراتی تولید می‌کند. عدمِ خبرگی و ضعفِ موادخام تکنیک‌هایی «دموکراتیک» برای خنثی‌کردن و از کارانداختنِ اقتدارِ سنت، مؤلف، و اثر بر عامه هستند. اما شاید نیرویِ آوازخواندن او از چیزی دیگر ناشی شود. یوزفینه خودش را با تاریخِ هنر و سنت‌هایش نمی‌سنجد، بلکه خودش را به امر خارج، به آنچه رخ می‌دهد وصل می‌کند. او هنرش را همان‌قدر با رخدادهای کوچک می‌سازد که با رخدادهای بزرگ.

در بینِ جماعت موش‌ها «سنتِ موسیقی کمابیش در نظر گرفته می‌شود» هرچند «بی‌آنکه کار را بر ما دشوار کند». برعکس، «هر مسأله‌ی پیش‌پاافتاده، هر حادثه‌ی پیش‌بینی‌نشده، هر ناهماهنگی، کوچک‌ترین صدایی در کفپوش چوبی، قرچ‌وقروچِ دندان‌ها یا اختلالی در نورِ سالن بهانه‌ای به دست او می‌دهد که تأثیرِ آوازِ خود را تشدید کند... از اینرو هر مزاحمتی را به فال نیک می‌گیرد و از هر عنصر خارجی که به خلوصِ آوازِ او لطمه بزند، بهره می‌گیرد تا به خیل جمعیت ادب‌واحترام بیاموزد». اما یوزفینه «به‌ویژه دوست دارد در ایام پرتلاطمی آواز بخواند که گرفتاری‌ها و دردسرهای بسیار ما را پراکنده کرده است»، در دلِ رخدادهای عظیمِ معاصر، و همین‌جاست که سیاستی متفاوت بینِ هنرِ یوزفینه و مردم باز می‌شود.

رابطه‌ی بینِ یوزفینه و مردم (اجتماعِ موش‌ها با عامه هم‌گستره است) رابطه‌ای مسأله‌زاست، چون نسبتِ بین فرد و مردم، اجتماع و تکینگی، آزادی و برابری را دربرمی‌گیرد (یکی از مضامین عمده‌ای که مجموعه‌آثارِ دوشان را هم به خود معطوف می‌کند).

> کاری که همه با هم انجام می‌دهند از عهده‌ی یک فرد تنها ساخته نیست. نیروی فرد با توانایی توده‌ی مردم قابل مقایسه نیست. فقط کافی است مردم کسی را در آغوش گرم خود بگیرند تا آن کس از هر لحاظ احساس امنیت کند. البته کسی جرأت ندارد پیش یوزفینه چنین چیزی را به زبان بیاورد. اگر این حرف به گوش

او برسد، خواهد گفت: «مراقبت شما به اندازه‌ی یک جیرجیر من ارزش ندارد»... به گمان او این اوست که از مردم مراقبت می‌کند.

وقتی یوزفینه علیه دریافتِ اشتراکیِ مردم می‌شورد، وقتی می‌کوشد از «توده‌ی ثابت» این دریافت، از «پشتیبانیِ جمعی»اش بگریزد، با یک کودک هم‌تراز می‌شود، و مردم نیز با یک پدر معادل می‌شوند. (برای فوکو، پدرسالاری وجهی از رژیمِ حاکمیتی‌ست که خودش را درونِ رژیمِ انضباطی بازتولید می‌کند، و البته خود رژیم انضباطی هم بدونِ آن نمی‌توانست کار کند.)

درست است که «هر وقت خبر بدی پخش می‌شود... بلافاصله یوزفینه از جا برمی‌خیزد» و آواز سر می‌دهد، اما این او نیست که مردم را نجات می‌دهد، «مردمی که همواره خود به نحوی منجی خود بوده‌اند.» بولتانسکی و چیاپللو به‌خوبی می‌توانند در نظرگاهِ راوی سهیم باشند، چون «نقدِ اجتماعی» برای نجاتِ خودش به «نقد هنری» نیاز ندارد. همان‌طور که آن‌ها می‌گویند، رخدادهای ۶۸ یک «استثناء» بودند. جنبشِ کارگران همواره خودش را نجات داده است. این جنبش به یوزفینه نیازی ندارد. با وجود این،

در مواقعِ درماندگی بهتر از مواقع دیگر به آواز یوزفینه گوش می‌دهیم... دور هم جمع‌شدن ما بیشتر نوعی گردهم‌آیی قبیله‌ای است تا مجلس آوازخوانی... ولی یوزفینه حاضر نیست صدای خود را فدا کند و صرفاً در حاشیه‌ی یک گردهم‌آیی قبیله‌ای در گوشه‌ای خلوت برای عده‌ای محدود آواز بخواند.

آوازه‌خوانْ تفاوط‌ها[1]ی دیگر را با مردم‌ـعامه تیمارومراقبت می‌کند، و بخش عمده‌ی این توجه به جایگاهِ اقتصادیِ فعالیتِ وی ربط دارد. او به دو حرفه می‌پردازد (کارکردن و آوازخواندن) و نبردی راستین را برای تصدیق‌وبازشناسیِ آوازخوانی‌ـجیرجیرکردنش ــ حتی از نوعِ اقتصادی‌اش ــ به راه می‌اندازد.

یوزفینه در پی این است که به‌اعتبارِ هنرش از هرگونه کاری معاف شود. گویا دیگران وظیفه دارند غمِ نانِ روزانه‌ی او را به عهده بگیرند و تمامِ مسئولیت‌های او را [...] از دوش بردارند و ــ احتمالاً ــ به دوشِ کل قبیله بگذارند.

او ادعای چیزی چون یک درآمدِ تضمین‌شده را دارد، یا دست‌کم مایل است از استمرارِ درآمدش مطمئن باشد، چون نه دستمزدی مستقیم بلکه دستمزدِ دریافتی از مجموعِ درآمدهای موش‌ها را می‌خواهد. این‌جا ظاهراً یوزفینه به همان چیزی متوسل می‌شود که قبلاً پس می‌زد، یعنی «پشتیبانیِ» (اجتماعیِ) مردم، پشتیبانیِ اجتماع. اما احتمالاً این مسأله را باید نه درمقام یک تناقض، بلکه در عوض به‌عنوان نیاز به برقراریِ رابطه‌ای جدید بین «پشتیبانی» (اجتماعی) و «آزادیِ فردی»، اجتماع و تکینگی، آزادی و برابری دید.

بنا به ادعای آوازه‌خوان، این خودِ جایگاه یا مرتبه‌ی کار است که تصمیم‌ناپذیر می‌شود، چون به‌قولِ یوزفینه تقلاوفشاری که آوازخواندن تولید می‌کند بیشتر از فشارِ کارِ ضروری برای تهیه‌ی قوتِ روزانه‌اش است:

---

1 differend [مفهوم لیوتار]

برای مثال، یوزفینه مدعی است فشار کار به صدای او لطمه می‌زند، گویا فشاری که در اثر کار به او وارد می‌شود، در مقایسه با نیرویی که صرف آواز می‌کند چیزی به حساب نمی‌آید، ولی این امکان را از او سلب می‌کند که در پی هر آواز با استراحت کافی خود را برای آواز بعدی تقویت کند...

پس می‌توان فهمید چرا مقام‌ومرتبه‌ی یوزفینه هرگز روشن نمی‌شود. اگر هنر در جوامعِ انضباطی در تقابلِ با کار تعریف می‌شود، وقتی یوزفینه برای «تصدیقِ» فشارِ آوازخوانی‌اش به روش‌های مختلف می‌ستیزد، درست همین تقابل است که دیگر هیچ معنایی ندارد. این جایگاه یا شأن هر دو هنر و کار است که باید روشن شود. این به ابداعِ یک سیستمِ نو ــ توأمان اقتصادی، سیاسی، و زیباشناختی ــ می‌انجامد که شرایطش نمی‌تواند حتی درونِ چارچوبِ نظریِ چپِ امروز در نظر آورده شود.

چه حیرت‌آور که این هنرمندان‌اند که مقوله‌ی کار را (مثل حرکت *intermittents du spectacle* در فرانسه‌ی امروز) به پرسش می‌کشند.

جماعت موش‌های کارگر و رنجبر، مانندِ چپِ اصلاح‌گر و انقلابی، هنوز آمادگی‌اش را ندارند که بپرسند کار امروزه به چه تبدیل شده است. نسخه‌ی کاریکاتوریِ این گرایش را در «رادیکالیسمِ جدیدِ» خودخوانده‌ی آلن بدیو می‌توان یافت که می‌خواهد از هر دو «هنرِ عظیم» و «بازارزشگذاریِ» فیگورِ کارگر و کارخانه‌ـدرمقام‌ـمکانی‌ـسیاسی دفاع کند آن‌هم درعین‌حالی‌که امروزه سه‌چهارمِ محل‌های کار (۹۰ درصد در ایالات متحده) هرگز از آستانه‌ی درهای ورودیِ کارخانه نمی‌گذرند. ما هنوز درونِ تقابلِ هنرـکار، هنرِ عظیم و کارگران قرار داریم ــ یعنی، درونِ جهانی که در هر دو سویه‌ی هنر و کار یکسره وارونه شده است.

در داستانِ کافکا، کشمکشِ سرسختانه‌ی یوزفینه و امتناعِ مطلقِ مردمِ کارگر از ادعاهای او، به ناپدیدشدنِ یوزفینه می‌انجامد: «مردم گفته‌های او را می‌شنوند، ولی به درخواست او اعتنایی نمی‌کنند. در این مردمی که به‌آسانی تحت تأثیر قرار می‌گیرند، گاهی از رقت قلب نشانی نیست. گاهی پاسخِ نفی به او چنان شدیداللحن است که حتی موجودی همچون او مات و مبهوت می‌ماند.» برای من این صفحاتِ کافکا به شیوه‌ای کاملاً دلبخواهی رابطه‌ی بین آوانگاردهای سیاسی و هنری در اتحاد جماهیر شوروی را به یاد می‌آورد. یوزفینه رویاروی مردمی قرار می‌گیرد که «اقتدارگرایانه» حاکم هستند، درست همان‌طور که فوتوریست‌ها و کنستراکتیویست‌ها «توده‌ی ثابت» و «حاکمیتِ» طبقه‌ی‌کارگرـکله‌پاکننده‌ی‌ـدولت را هدفِ حمله قرار می‌دادند. این یادآوری به‌نوبه‌ی خود باعث می‌شود درباره‌ی گفته‌ای از دوشان بیاندیشم که او برمبنایش به یک «جنبه‌ی ذاتیِ» جهان‌شمول و ابدی برای هنر باور ندارد. برای دوشان «می‌توان جامعه‌ای ساخت که از هنر امتناع کند، روس‌ها نزدیکش شدند. این اصلاً خنده‌دار نیست. می‌شود در نظرش گرفت». برای راوی، «ستاره‌ی اقبالِ یوزفینه رو به افول خواهد گذاشت»، او «فراموش» خواهد شد، درحالی‌که مردم، مردمی «اقتدارگرایانه حاکم»، به مسیرشان «ادامه» خواهند داد.

با بسط تفسیرمان می‌توانیم تأیید کنیم که امتناع از مردم/طبقه برای یکپارچه‌کردنِ این تمرین‌های زیباشناختیِ جدید و شرایطِ اقتصادی و سیاسیِ جدیدشان، به‌نوبه‌ی خود، نخست به زوال و سپس به ناپدیدیِ مردم/طبقه می‌انجامد.

در نتیجه: هیچ سیاستِ هنری به معنای واقعی کلمه در کار نیست، درست همان‌طور که افزون بر آن هیچ سیاستِ سیاستی به معنای دقیق کلمه وجود ندارد. استحاله‌های تمرین‌های زیباشناختی، سیاسی، اقتصادی عناصرِ یک سرهم‌بندیِ واحد هستند که بر محورِ مساله‌ای واحد می‌چرخد که کار، هنر، و سیاست وجوه یا نظرگاه‌های متفاوتی از آنرا می‌سازند. یک سیاستِ قادر به مواجهه با حکومتِ کاپیتالیستی و مدیریتِ تفاوت‌ها نه تنها استراتژی‌ای را ایجاب می‌کند که انقلابِ سیاسی را با انقلابِ امر محسوس و امر کلان را با امر خرد مفصل‌بندی می‌کند، بلکه همچنین سیاستی را ایجاب می‌کند که نسبت به مراتب مجزای امر هنرمندانه‌ی اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی تراگذرنده است ــ سیاستی که خطوط کلی‌اش در داستان کافکا ترسیم شده است.

ترجمه پویا غلامی

یادداشت‌ها:

1. Michel Foucault, 'La sécurité et l'état', in *Dits et écrits*, vol. 2, Gallimard, Paris, 2001, p. 386.

2. Félix Guattari, *Chimère* 28, p. 18.

3. Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Le Fabrique-Éditions, Paris, 2000; translated by Gabriel Rockhill as *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Continuum, London and New York, 2004.

4. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004.

5. All Duchamp quotations are from Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Flammarion, Paris, 2007.

6. All quotations are taken from Franz Kafka, 'Josephine the Singer, or the Mouse Folk', trans. Willa and Edwin Muir, in *The Complete Stories*, Schocken Books, New York, 1971, pp. 360–76.

منبع:

Maurizio Lazzarato, *Art, Work and Politics in Disciplinary Societies and Societies of Security,* in *Radical Philosophy*, n.149, May/June 2008, pp.26-33.