زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمرّه

نوشتهٔ مایک فدرستون

ترجمهٔ مهسا کرم‌پور

چنانچه تعاریف پست‌مدرنیسم را بررسی کنیم، آنچه می‌یابیم تأکیدی است بر محو شدن مرز میان هنر و زندگی روزمرّه، فرو ریختن تمایز بین هنر والا و فرهنگ توده‌ای/ عامیانه، آشفتگی سبکی کلّی و در هم آمیختن بازیگوشانهٔ نشانه‌ها و رمزها. این ویژگیهای کلّی نظریه‌های پست‌مدرن که بر متعادل و هتراز کردن سلسله‌مراتب نمادین، ضدّ بنیادگرایی و تمایلی کلّی به سوی طبقه‌بندی‌زدایی فرهنگی پا می‌فشارند، می‌توانند به اموری که به عنوان تجارب نوعی پست‌مدرن در نظر گرفته می‌شوند، مرتبط گردند. در اینجا می‌توان استفادهٔ بودلر از اصطلاح مدرنیته را مبنایی نهاد برای اشاره به تجربهٔ نو مدرنیته: شوکها و تکانها و تأکید بر زمان حال که خود، گسستی از مراودهٔ اجتماعی سنتی به شمار می‌رود، صوری هستند که به نظر می‌آید شهرهای مدرنی چون پاریس از اواسط قرن نوزدهم به بعد، به معرض نمایش گذاشته‌اند. به شیوه‌ای مشابه شاید بتوان از تجربهٔ پست‌مدرنیته سخن گفت و بر دگرگونیهای محسوس در تجارب فرهنگی و وجوه دلالت اتکا کرد. در اینجا، تأکیدی بر زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره و تبدیل واقعیّت به ایماژها را در آثار بودریار (۱۹۸۳a) می‌یابیم. جیمسن (۱۹۸۴a) نیز بر فقدان درکی از تاریخ و گسستگی و تجزیهٔ زمان به مجموعه‌هایی از زمانهای حال مداوماً تأکید می‌ورزد که در آن تجربهٔ هیجانات شدید در یک آن در چند جای ذهن رخ می‌دهد. در نوشته‌های پیروان آنان می‌توان به شیوه‌ای مشابه، زیبایی‌شناختی کردن تجربه و از هم گسیختگی زنجیر منظم دالها را یافت، جایی که تأکیدی بر «محو شدن نشانه‌ها و کالاها»، «کم‌رنگ شدن مرز میان امر واقعی و ایماژ»، «دالهای شناور»، «گزاف واقعیّت»* (hyperreality)، «فرهنگ بدون عمق»، «غوطه‌خوردنی گیج‌کننده»، «اضافه‌باری حسی» و

* برای توضیحات بیشتر دربارهٔ «گزاف واقعیّت» و «شبیه‌سازی» به یادداشت مترجم در پایان مقاله رجوع شود.

«هیجانات شدید دارای بار عاطفی» یافت می‌شود (Kroker and Cook, 1987; Crary,1984). درحالی‌که بسیاری از این مثالها حاکی از شدت یافتن تولید ایماژ در رسانه‌های گروهی و فرهنگ مصرفی به طور کلّی هستند، آدمی می‌تواند آنها را در توصیفهای شهر امروزی بیابد. در اینجا تأکید فقط بر نوع معماری جدید نیست، خصوصاً نوعی از آن که پست‌مدرن خوانده می‌شود، بلکه تأکید بر معجون سبک التقاطی کلّیتری هم هست که در بافت شهری محیطهای ساخته‌شده یافت می‌گردد. مضافاً زمینه‌زدایی مشابهی از سنّت، و هجوم به تمامی صور فرهنگی برای استنتاج معانیی از سویهٔ خیالی زندگی در میان «سوژه‌های مرکز زدودهٔ» نسل جوان به چشم می‌خورد که در حین این‌که در میان فضاهای «هیچ کجای» (no place) پست‌مدرن می‌پلکند، از تجربه و بازی با مد و سبک‌مند کردن زندگی لذّت می‌برند (Chambers, 1987 : Calefato, 1988). به طور آشکار میان پروژهٔ زیبایی‌شناختی کردن و سبک‌مند کردن زندگی روزمره، بین چنین گروههایی و سنت مکاتب هنری رمانتیک و بوهمین*، که موزیک راک خصوصاً از سالهای ۱۹۶۰ تاکنون از آن تغذیه کرده‌اند و در پی راههای گوناگونی برای تخطی از مرزهای میان هنر و زندگی روزمره بوده‌اند، پیوندهای محکم و نقاط مشترک بسیاری یافت می‌گردد (نگاه کنید به فریت و هورن، ۱۹۸۷). بنابراین، این امر بدین‌معناست که تجربهٔ پست‌مدرنیته، و به طور خاص تأکید بر زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره و فرموله کردن و منظم کردن و تبلیغ آن به دست متخصصان فرهنگی، تاریخی طولانی داشته باشد. سخن کوتاه، کاوش تبارشناسی پست‌مدرنیته *(generalogy of postmodernité)* می‌تواند سودمند باشد و خاصّه وارسی پیوند میان مدرنیته و پست‌مدرنیته می‌تواند به سوی پیش‌قراولان قدیمیتر هدایتمان کند. این موضوع بدین‌معنا نیست که ما دست به این استدلال بزنیم که امر پست‌مدرن وجود ندارد یا مفهومی گمراه‌کننده است، بلکه فقط با کاوش جریانهای پیشین و فرآیند فرهنگی بلندمدت ــ که در آن تحولات اولیهٔ مشابهی وجود داشته باشد ــ ما می‌توانیم بکوشیم میان آنچه خاص پست‌مدرنیسم است با آنچه می‌تواند مبین انباشت و تشدید گرایشهای بلندمدت در دوران مدرن و حتی پیشامدرن باشد تمیز بگذاریم و آن را بفهمیم.

زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره

به سه معنا می‌توانیم از زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره سخن گوییم:

اوّلاً می‌توانیم به آن خرده‌فرهنگهای هنری رجوع کنیم که دادا و آوانگاردِ تاریخی و جنبشهای

* گروهی از هنرمندان سنّت‌شکن. ــ م.

سوررئالیستی را در جنگ جهانی اوّل و دههٔ بیست قرن بیستم ایجاد کردند و کوشیدند که در آثار و نوشته‌هایشان و در بعضی موارد در زندگیهایشان در پی محو کردن مرز میان هنر و زندگی روزمره برآیند. هنر پست‌مدرن در دههٔ شصتِ قرن بیستم، در واکنش به آنچه نهادی‌شدن مدرنیسم در موزه و آکادمی تلقی می‌شد، استراتژی این خرده‌فرهنگها را مبنای کار خود قرار داد. جالب است توجه کنیم مارسل دوشان که اساساً در جنبش دادائیستی اولیه، با آثار انگشت‌نمایش که از چیزهای دم‌دستی ساخته شده بودند، حضور داشت در سالهای شصت قرن بیستم مورد احترام هنرمندان ماوراء آوانگاردِ پست‌مدرن نیویورک قرار گرفت. در اینجا حرکتی دوسویه را کشف می‌کنیم. در وهلهٔ اول مبارزه‌جویی مستقیم بر ضدّ اثر هنری وجود دارد و تمایل برای هاله‌زدایی هنر و پنهان کردن هالهٔ مقدس آن و به مبارزه طلبیدن احترام آن در موزه و آکادمی. همچنین در وهلهٔ دوم، فرض این است که هنر می‌تواند در هر کجا یا در هر چیز مستتر باشد. آت و آشغال فرهنگ توده‌ای یعنی کالاهای مصرفی کم‌ارزش، می‌توانند هنر باشند. (در اینجا آدمی به اندی وارُل و پاپ آرت می‌اندیشد.) هنر را همچنین می‌شود در ضدّ اثر یافت: در «رخداد»، در اجراهای از دست‌رفتهٔ ناماندگار که قابلیت عرضه در موزه را پیدا نمی‌کنند. هنر را همچنین می‌توان در تن و بدن و سایر ابژه‌های حسی که در جهان وجود دارند، یافت. توجّه به این موضوع نیز ارزشمند است که بسیاری از استراتژیها و صناعات هنری دادا و سوررئالیسم و آوانگارد با تبلیغات رسانه‌های گروهی در درون فرهنگ مصرفی به کار گرفته شدند (نگاه کنید به Martin ,1981).

دوم این‌که زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره می‌تواند مبیّن طرح تبدیل زندگی به اثری هنری باشد. جاذبهٔ این پروژه برای هنرمندان و روشنفکران، و هنرمندان و روشنفکرانِ بالقوه، قصه‌ای دراز دارد. به عنوان مثال، در گروه بلومزبری، در حوالی تغییر قرن، این امر می‌تواند به چشم بخورد. همین‌جا بود که جی. ای. مور (G.E. Moore) استدلال کرد که بزرگترین خیرها در زندگی دربرگیرندهٔ عواطف شخصی و لذایذ زیبایی‌شناختی‌اند. شکلی مشابه از اخلاقِ زندگی به مثابهٔ اثر هنری را می‌توان در نوشته‌های والتر پتر و اسکار وایلد به چشم دید. گفتهٔ وایلد آن بود که زیبایی‌شناس آرمانی باید «خود را در صور عدیده و از هزار راه گوناگون تحقق بخشد و مشتاق و جویای احساسات نو باشد». در این باره می‌توان بحث کرد که پست‌مدرنیسم خصوصاً تئوری پست‌مدرن پرسشهای زیبایی‌شناختی را در مرکز توجّه قرار داده است و تداومهای آشکاری میان وایلد و مور و گروه بلومزبری و نوشته‌های رورتی (Rorty) وجود دارد، کسی که معیارهایش برای زندگی خوب، حول تمایل به وسعت بخشیدن خودِ (self) آدمی و جستجوی ذوقها و احساسات نو وکشف امکانات بیشتر و بیشتر می‌گردد (Shusterman , 1980). همان‌گونه که ولین

(Wolin, 1986) اشاره کرده است، همچنین می‌توانیم محوریّت رهیافت زیبایی‌شناختی به زندگی را در آثار فوکو دریابیم. فوکو (۲-۴۱: ۱۹۸۶) به نشانهٔ تأیید، به برداشت از مدرنیته بازمی‌گردد که در آن شخصیت محوری قرتی (dandy) ای است که از تن و جسمش، رفتارش، احساسات و امیالش و نفس وجودش، اثری هنری می‌سازد. در نتیجه انسان مدرن، انسانی است که می‌خواهد خود را جعل و خلق کند، قرتی‌گرایی (dandyism) ــ که ابتدائاً بیو برامل (Beau Brummel) آن را در اوایل قرن نوزدهم در انگلستان اشاعه داد ــ از طریق ساختن سبک زندگی مصالحه‌ناپذیر نمونه‌وار جستجویی را مورد تأکید قرار داد که هدفش به دست آوردن برتری خاصی است که در آن اشرافیتِ روح خود را در تحقیر توده‌ها و علاقه‌ای قهرمانانه به دست یافتن به نوآوری و برتری در لباس و رفتار و عادات شخصی و حتّی اسباب خانه، یعنی آنچه اینک ما سبک زندگی می‌خوانیم، می‌نمایاند (نگاه کنید به: R.H. Williams, 1982 : 107ff)؛ این امر مضمونی مهم در گسترش خرده‌فرهنگهای هنری گردید: خرده‌فرهنگهای بوهمینها و آوانگاردها از اواسط تا اواخر قرن نوزدهم در پاریس. می‌توان شیفتگی به این نحوه زندگی را از نوشته‌ها و زندگی بالزاک و بودلر و کنت دو اُرسی گرفته تا ادموند دو گنکور و دومنتسکیو و داسنت ــ قهرمانِ کتاب [*بیراه*، اثر] هویسمان ــ یافت. توجه دوگانهٔ خرده‌فرهنگهای هنرمندانه و روشنفکرانه بر زندگی مبتنی بر مصرف زیبایی‌شناختی و نیاز به شکل دادن زندگی در قالب کلیّتی که از لحاظ زیبایی‌شناختی خوشایند باشد می‌تواند به گسترش مصرف انبوه به طور کلّی و جستجوی ذوقها و سلایق نو و ایجاد سبکهای زندگی متمایز ربط داده شود، عواملی که در فرهنگ مصرفی مرکزیت می‌یابند (Featherstone , 1987a).

سومین معنای زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره به شیوع سریع نشانه‌ها و ایماژهایی بازمی‌گردد که اجزای متشکلهٔ زندگی روزمرهٔ جامعهٔ امروزی را در خود غرق می‌کند. نظریه‌پردازی دربارهٔ این فرآیند، بیشتر از نظر مارکس در باب بت‌وارگی کالاها نشأت گرفته است، نظریه‌ای که لوکاچ و مکتب فرانکفورت و بنیامین و هاگ و لفور و بودریار و جیمسن آن را از جهات گوناگون بسط و گسترش داده‌اند. از نظر آدورنو استیلای فزایندهٔ ارزش مبادله نه فقط ارزش مصرف اصیل اشیاء را از بین می‌برد و آن را با ارزش مبادلهٔ انتزاعی جایگزین می‌کند، بلکه کالا را آزاد می‌گذارد تا ارزش مصرفی بدلی (ersatz) و ثانوی به خود گیرد، یعنی همان‌چه که بودریار بعدها به عنوان «ارزش ـ نشانه» (sign-value) از آن یاد کرد. بنابراین، محوریّت دستکاری تجاری ایماژها به وسیلهٔ تبلیغاتِ رسانه‌ها و ویترین‌آراییها و شوها و جلوه‌های تماشایی بافت شهری‌شدهٔ زندگی روزمره، مستلزم به کارگیری پی‌درپی آرزوها از طریق ایماژهاست. از این رو جامعهٔ مصرفی نباید به عنوان رهایندهٔ ماتریالیسمی غالب به حساب آید، زیرا که این جامعه مردم را با ایماژهایی

رؤیایی روبه‌رو می‌سازد که روی سخنشان با آرزوهاست و واقعیّت را زیبایی‌شناختی و غیرواقعی می‌سازد (Haug,1986:52;1987:123) و این همان سویه‌ای است که بودریار و جیمسن بدان پرداخته‌اند، کسانی که تأکیدشان بر نقشی نو و محوری است که ایماژها در جامعهٔ مصرفی بازی می‌کنند، نقشی که به فرهنگ اهمیتی بی‌سابقه می‌بخشد. از نظر بودریار گسترهٔ مصنوعی و فشرده و بلاوقفه و همه‌جاگیر تولید ایماژ در جامعهٔ معاصر است که ما را به سوی جامعه‌ای رانده است که از لحاظ کیفی نو است و در آن تمایز میان واقعیّت و ایماژ از بین رفته است و زندگی روزمره زیبایی‌شناسانه‌شده است: جهان شبیه‌سازانه (simulational) یا فرهنگ پست‌مدرن. شایسته است بیفزاییم که نویسندگان فوق این فرآیند را به طور کلی با دیدی منفی ارزیابی کرده‌اند و بر ابعاد فریبکارانهٔ آن تأکید ورزیده‌اند. (بنیامین تا اندازه‌ای و بودریار در نوشتهٔ بعدی‌اش از این گروه مستثنا هستند.) این امر برخی را برانگیخته است تا از ادغام فزایندهٔ هنر و زندگی روزمره جانبداری کنند ــ همان‌طور که برای مثال در *مقاله‌ای دربارهٔ آزادی (Essay on Liberation)* نوشتهٔ مارکوزه (۱۹۶۹) شاهد این امر هستیم. همین‌طور این امر را در مفهوم انقلاب فرهنگی درمی‌یابیم که لفور (Lefebvre) (۱۹۷۱) به شیوه‌های گوناگون با شعار «بگذارید زندگی روزمره اثری هنری شود» آن را بسط داده است و همچنین این مفهوم [ادغام هنر با زندگی روزمره] نزد موقعیت‌گرایان (situationist) بین‌المللی مشهود است (نگاه کنید به: Poster، ۱۹۷۵).

همین سویهٔ سوم زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره بی‌تردید امری محوری برای تحول فرهنگ مصرفی است و ما نیازمندیم از تأثیر و تأثّر آن با سویهٔ دومی که مشخص کردیم آگاه باشیم. در نتیجه نیازمندیم روند بلندمدت تحوّل نسبت‌مندانهٔ (relational) آنها را بررسی کنیم که موجب تحوّل جهانهای رؤیایی فرهنگ مصرفی توده‌ای و حوزه‌های فرهنگی و حوزه‌های ضدّفرهنگی متمایز می‌شوند، [حوزه‌هایی] که در آنها هنرمندان و روشنفکران استراتژیهای گوناگون فاصله گذاری (distantiation) را اختیار می‌کنند و همچنین می‌کوشند این جریان را بفهمند و دربارهٔ آن نظریه‌پردازی کنند. در ابتدا نوشته‌های بودریار را با جزئیات بیشتری بررسی خواهیم کرد تا به درک قویتری از معنای زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره در نسبت با پست‌مدرنیسم دست یابیم.

بودریار در نوشته‌های اولیه‌اش دربارهٔ جامعهٔ مصرفی نظریه‌ای از کالا ـ نشانه (commodity-sign) را مطرح کرد که در آن به شیوه‌ای اشاره کرد که بر مبنای آن کالا به نشانه‌ای به معنای سوسوری بدل شده است. معنایی که در شبکهٔ خودارجاعِ (self-referential) دالها، موقعیتش به طور دلبخواهی معین گردیده است. بودریار در نوشته‌های متأخرترش (۱۹۸۳b و

a ۱۹۸۳)، منطق خود را حتی پیشتر برده است تا نظر را به بار اضافی اطلاعات جلب کند که رسانه‌های گروهی آن را به وجود آورده‌اند، رسانه‌هایی که ما را با جریان بی‌پایان ایماژهای جذّاب و شبیه‌سازانه روبه‌رو می‌سازند، به گونه‌ای که «تلویزیون جهان است». بودریار (۱۴۸ : a ۱۹۸۳) در کتاب *شبیه‌سازیها* می‌گوید که در این گزاف واقعیّت، واقعیّت و ایماژ با یکدیگر خلط شده‌اند و جذابیت زیبایی‌شناسانه همه‌جا حضور دارد، به گونه‌ای که «نوعی از تقلید بی‌غرض، نوعی از شبیه‌سازی فنی (technical simulating)، نوعی از شهرت تعریف‌ناپذیر که لذّتی زیبایی‌شناختی آن را همراهی می‌کند بر همه‌چیز سایه افکنده است». از نظر بودریار (۱۵۱ : a ۱۹۸۳) هنر دیگر واقعیّتِ محصور و مجزایی نیست بلکه وارد جریان تولید و بازتولید شده است، به گونه‌ای که همه‌چیز «حتی اگر واقعیّتی پیش پا افتاده و روزمره باشد، زمانی که تحت نفوذ این جریان تابع نشانهٔ هنر شود به امری زیبایی‌شناختی بدل می‌گردد». پایان واقعیّت و پایان هنر ما را به گزاف واقعیّتی رهنمون می‌شود که در آن سرّی که سوررئالیسم آن را کشف کرده است، فراگیرتر و همگانی‌تر می‌شود. همان‌طور که بودریار (۱۴۸ : ۱۹۸۳) متذکر شده است:

> امروزه خود واقعیّت است که گزاف واقع‌گراست. سرّ سوررئالیسم قبلاً این بود که پیش پا افتاده‌ترینِ واقعیّت می‌تواند امر سوررئال باشد، امّا فقط در لحظه‌های ممتاز خاصّی که هنوز به هنر و امر خیالی مربوط‌اند. امروزه واقعیّت روزمره در تمامیّت خود ــ سیاسی و اجتماعی و تاریخی و اقتصادی ــ است که از حال به بعد ابعاد شبیه‌سازانهٔ گزاف واقعیّت را در خود ادغام می‌کند. ما مدّت زمانی است که همه‌جا در سایهٔ توهّم «زیبایی‌شناختی» از واقعیّت زندگی می‌کنیم.

جهان شبیه‌سازانهٔ معاصر از زمانی که واقعیّت تهی شد و تضاد میان امر واقعی و خیالی محو گشت، شاهد پایان توهّمِ تسکین و منظر و عمق بوده است. بودریار (۱۵۱ : a ۱۹۸۳) اضافه می‌کند:

> بنابراین، هنر همه‌جا هست، زیرا مصنوع در صمیم دلِ واقعیّت قرار دارد. پس هنر مرده است؛ نه فقط برای این‌که تعالی نقادانه‌اش از بین رفته است، بلکه به این سبب که واقعیّت که خود تماماً آغشته با زیبایی‌شناسیی است که از ساختار خود جدایی‌ناپذیر است، با ایماژ خود خلط شده است.

در مرحلهٔ سومِ فرهنگ شبیه‌سازانه، که اینک بودریار آن را پست‌مدرن می‌خواند (Kellner, 87)، یکی از اشکالی که غالباً به عنوان مثال مورد استفاده قرار می‌گیرد، MTV* است (نگاه کنید به:

---

* کانال تلویزیونی ماهواره‌ای مخصوص موسیقی. ــ م.

Chen,1987;Kaflan,1986,1987). از نظر کاپلان (Kaplan, 1986)، به نظر می‌رسد که MTV در هم‌اکنونِ بی‌زمان قرار دارد و هنرمندان متخصص ویدیو همراه آنند، هنرمندانی که ژانرهای فیلم و جنبشهای هنری از اعصار مختلف تاریخی را چپاول می‌کنند و به غارت می‌برند تا مرزها و مفهومِ تاریخ را در هم بریزند. تاریخ به امری فضایی (spacialized) مبدل می‌شود و سلسله‌مراتب و تحولات زیبایی‌شناختی با اختلاط ژانرها و در هم آمیختن شکلهای هنر والا و مردمی و تجاری فرومی‌ریزند. استدلال می‌شود که سیلان مداوم ایماژهای مختلف این امر را دشوار می‌سازند که آنها را بتوان به یکدیگر پیوند زد و پیامی بامعنا از آنها برخاست، و فشردگی و درجهٔ اشباع دالها هر نوع نظام‌مندکردن و روایتمند کردن را به مبارزه می‌طلبند. با این همه، باید این پرسش را مطرح سازیم که چگونه آن ایماژها کار می‌کنند؛ آیا MTV به ورای نظام نشانه‌ای که زبانی ساختمند را در معنای سوسوری شکل می‌دهد، حرکت کرده است؟

تمایز میان گفتمان *(discourse)* و شکلواره* *(figure)*، که اسکات لش (۱۹۸۸) از آثار لیوتار (۱۹۷۱) برگرفته است، می‌تواند تا حدودی در جهت پاسخ به این پرسش کمک کند. لش، به تعدادی از این ویژگیها اشاره می‌کند که فرهنگ پست‌مدرن را بصری می‌کنند: ویژگیهایی که تأکیدشان بر روندهای نخستینِ (primary processes) میل (desire) است تا روندهای دومین خود (ego)**؛

---

* لش در مقالهٔ «پست‌مدرنیسم به عنوان "نظام دلالت"» با استناد به آثار اولیهٔ ژان فرانسوا لیوتار، دست به تفکیک دو نوع دلالت می‌زند، یکی دلالت گفتمانی و دیگری دلالت شکلوارانه. او دومی را به احساس و حساسیت پست‌مدرن منتسب می‌سازد و اولی را به عقلانیت و حساسیت مدرن. از نظر او، نظام دلالتِ مبتنی بر گفتمان ۱) برای کلمات ارجحیّت قائل است تا بر ایماژها؛ ۲) بر کیفیّات صوری موضوعات فرهنگی ارزش قائل است تا بر ایماژها؛ ۳) دیدگاهی عقل‌گرا دربارهٔ فرهنگ را بسط و گسترش می‌دهد؛ ۴) اهمیّتی حیاتی برای معانی متون فرهنگی قائل است؛ ۵) بیشتر ناشی از خود (ego) است تا نهاد (id)؛ ۶) کارکرد آن از طریق جدایی مشاهده‌گر از موضوعات فرهنگی میسر است. امّا برعکس، نظام دلالت شکلواره ۱) بصری است تا کلامی؛ ۲) برای فرمالیزم ارزشی قائل نیست و دالهایی را که از مسائل پیش پا افتادهٔ زندگی روزمره برگرفته است کنار هم می‌چیند؛ ۳) با دیدگاههای عقلگرا و آموزشی در فرهنگ مخالف است؛ ۴) از معنای متون فرهنگی پرسشی به عمل نمی‌آورد، بلکه توجه خود را «بر آنچه متون فرهنگی انجام می‌دهند» معطوف می‌دارد؛ ۵) از طریق غوطه‌ور شدن مشاهده‌گر و سرمایه‌گذاری بلاواسطهٔ آرزوی مشاهده‌گر در موضوع فرهنگی عمل می‌کند. به همین سبب ما اصطلاح فیگورال را به شکلوارانه ترجمه کرده‌ایم. ـ م.

** «Primary and Secondary Processes»، روندهای نخستین و دومین عبارت از دو نوع کارکرد ذهنی هستند. اولی مشخصهٔ فعالیت ذهنی ناخودآگاه است و دومی مشخصهٔ تفکر آگاهانه. روندهای نخستین متضمن تلخیص و جابه‌جایی هستند، یعنی ایماژها با یکدیگر تلفیق می‌شوند یا به جای یکدیگر می‌نشینند و بدین‌ترتیب، یکی به نماد دیگری بدل می‌گردد. بدین‌ترتیب ایماژها از انرژی جنبنده‌ای نشأت می‌گیرند که مقولات زمان و ←

تأکیدشان بر ایماژهاست تا واژه‌ها؛ تأکیدشان بر غوطه‌ور شدن بیننده و سرمایه‌گذاری میل در ابژه در تقابل با حفظ فاصله است. علاوه بر این، لش، این کیفیّات را به روند تفکیک‌زدایی مرتبط می‌کند. این مفهوم، مبتنی بر معکوس ساختن روند *تفکیک یافتن (differentiation)* فرهنگی‌ای است که وبر و هابرماس بدان اشاره می‌کنند (روندی که منجر به تفکیک یافتن) صور زیبایی‌شناختی از جهان واقعی می‌گردد). تفکیک‌زدایی متضمن معکوس ساختن همان روندی است که هدف آن مطلوب جلوه دادن هاله‌زدایی (de-auratization) از هنر، و دستیابی به زیبایی‌شناسی میل، و شور و هیجان، و بلاواسطگی است.

بنابراین، از نظر لش، تفکیک‌زدایی و نظامهای شکلوارانه دلالت (figural regimes of signification) به شیوه‌ای اشاره می‌کنند که در آن ایماژها بر خاطره‌های محسوسی استوارند که از ناخودآگاه نشأت گرفته‌اند، ناخودآگاهی که برخلاف زبان با قواعد سیستماتیک ساخت نیافته است. ایماژها به شیوه‌ای نمادین (iconically) دلالت می‌کنند، یعنی از طریق شباهتها، درحالی‌که شکلواره‌ها در نظامهای بصری (visual regimes) دلالت، چون سینما و تلویزیون و تبلیغات یافت می‌شود؛ همچنین می‌توان گفت که شکلوارگی ویژگی کلی فرهنگ مصرفی است. اینک ما می‌توانیم به تأکید بنیامین (۱۹۸۲ b) بر معنای نشئه‌مند کردن (intoxication) و شعری ساختن امر پیش پا افتاده در جهانهای رؤیایی مصرف انبوه اشاره نماییم که اساس بحثهای او دربارهٔ گذرگاههای (arcades) اواسط قرن نوزدهم پاریس در اثر خود به نام *Passagen-werk** است. مطالعه‌ای که در آن با تأکید بر پاریس قرن نوزدهم، سرچشمه‌های زمانی و مکانی دومین و سومین معنای زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره را که از آن سخن راندیم، گرد هم می‌آورد.

پس سرچشمه‌های زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره به وسیلهٔ نظامهای شکلوارانهٔ دلالت ــ که لش (۱۹۸۸) آنها را به عنوان محوری برای پست‌مدرنیسم در نظر می‌گیرد ــ در رشد فرهنگ

← مکان را به دست فراموشی می‌سپرد و «اصل لذت» بر آنها حکمفرماست، بدین‌معنا که آنها تنشهای غریزی را به کمک خیالبافیهای مبتنی بر تحقق آرزو کاهش می‌دهند. جایگاه روندهای نخستین در نهاد (id) است. در روندهای دومینِ تفکر از قوانین دستور و منطق صوری تبعیت می‌کنند و «اصل واقعیّت» بر آنها حکمفرماست، بدین‌معنا که به کمک رفتار سازگار با محیط، رنجهای تنشهای غریزی را کاهش می‌دهد. جایگاه روندهای دومین در خود (self) است. روندهای نخستین در خواب و رؤیا رخ می‌دهند و روندهای دومین در تفکر. خیالبافی روزانه و فعالیتهای تخیلی و خلاق و تفکر عاطفی، تلفیقی از این دو روند است. این دو اصطلاح را فروید جعل کرده است. ــم.

* نام یادداشتهای ناتمام بنیامین دربارهٔ گذرگاههای پاریس و به طور کلی پاریس. این اصطلاح را در همهٔ زبانها با عنوان آلمانی آن به کار می‌برند. ــم.

مصرفی در شهرهای بزرگ جوامع سرمایه‌داری قرن نوزدهم نهفته است؛ شهرهایی که به جایگاههایی بدل شدند برای جهانهای رؤیایی نشئگی، یعنی جریان دائماً متغیر کالاها و ایماژها و تن و بدنها (پرسه‌گرد = *Flâneur*). مضافاً این‌که آن شهرهای بزرگ جایگاههایی برای خرده‌فرهنگهای هنری و روشنفکرانهٔ بوهمینها و آوانگاردهای هنری بودند که برخی از اعضای آنها مجذوب و متمایل به این امر شدند که طیفی از احساسات جدید را در رسانه‌های گروهی گوناگون ابراز کنند، یعنی کسانی که در عین حال واسطه‌هایی بودند برای برانگیختن و فرموله کردن و اشاعه دادن این حساسیتها به حاضران و جماعتهای وسیعتر (نگاه کنید به: Seigel, 1986). در حالی که مطالب مربوط به مدرنیته به محوریّت این تجربه از مدرنیته توجه می‌کند، یعنی شوکها و تکانها و خیالمندیهای (phantasmagoria) مراکز شهری جدید که در بحث بودلر در مورد پرسه‌گرد و بنیامین در مورد گذرگاهها مورد مداقه قرار گرفته‌اند، لازم است توجه کنیم چگونه این امر به فهم تجربهٔ پست‌مدرنیته مرتبط است.

از این رو نیازمندیم که تداومها و گسستها را در کنشها و مکانهای اواخر قرن بیستم بررسی کنیم. این امر می‌تواند به سویی هدایتمان کند که به نوسازی شهری از طریق فرآیند پست‌مدرنیزاسیون توجه کنیم (Cook, 1988; Zukin, 1988 a) که ناظر است بر اَشرافی ساختن مناطق درون‌شهری و ظهور فضاهای شبیه‌سازانه که از ایماژهای تماشایی در مجتمعهای تفریحی ـ تجاری و مراکز خرید و پارکهای ویژه و هتلها استفاده می‌کنند. به علاوه، این امر مورد بحث قرار گرفته است که تغییراتی مهم در نهادهایی در حال به وقوع پیوستن است که رسماً به عنوان فضاهای محدودشده برای صاحبنظران تحصیلکرده و بازدیدکنندگان جدّی در نظر گرفته شده بود: موزه‌ها. امروزه موزه‌ها درصددند پاسخگوی طیف وسیعتری از مخاطبان باشند و از این‌که جایگاه انحصاری فرهنگ والا باشند سر باز می‌زنند، تا به مکانهایی برای جایگاههای تماشایی و شور و هیجانات و پندارها و مونتاژ بدل گردند، مکانهایی که به جای آن‌که جایگاههایی باشند برای تجلی و القای معرفت از آثار اصیل و سلسله‌مراتب نمادین معتبر، جایگاههایی هستند که افراد در آن دست به تجربه می‌زنند (Roberts,1988). همچنین نیازمندیم که فرآیند تدوین و انتقال و اشاعهٔ تجربهٔ این فضاهای نو برای مخاطبان و اجتماعات گوناگون را مورد مداقه قرار دهیم، فرآیندی که روشنفکران و واسطه‌های فرهنگی اشاعه‌دهندهٔ آن هستند و نیز نیازمندیم شیوه‌ای را بررسی کنیم که بر مبنای آن، آموزش این حساسیتهای «نو» با کنشهای روزمره ادغام می‌شوند.

این امر به لزوم بررسی زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره در جایگاههای خاص در زمان و مکان اشاره می‌کند. درحالی‌که زیبایی‌شناختی کردن تامّ زندگی روزمره بتواند منجر به فرو ریختن

مرزهای میان هنر و حساسیت زیبایی‌شناختی و زندگی روزمره به گونه‌ای شود که امر مصنوع به یگانه واقعیّت در دسترس بدل گردد، نباید فرض کنیم که [این امر]، امری است مقدّر یا چیزی است که در طبیعتِ ادراک انسان نهفته است، امری که به محض کشف شدن بتوان تمامی هستی قبلی بشری را در پرتو آن ملاحظه کرد؛ بلکه باید فرآیند شکل‌گیری این امر را بررسی کنیم. بنابراین، لازم است پرسشهای بی‌پردهٔ جامعه‌شناختی را دربارهٔ موقعیّتهای خاص و درجهٔ عامیّت آن مطرح سازیم. در اینجا سرچشمه‌های تاریخی و تکوینی ـ اجتماعی سبکهای شناختی خاص و وجوه ادراک را بررسی می‌کنیم که در وابستگیهای متقابل متغیّر و کشمکشهای میان گروه‌بندیهایی از مردم مطرح می‌گردند. دو مثال کوتاه می‌آوریم: همان‌طور که رابینز (۱۹۸۷) در تحقیقش دربارهٔ کوهنوردان انگلیسی قرن نوزده نشان داده است، در خلال فرآیند اجتماعی مشخصی که متضمن توسعهٔ آموزش و نهادی شدن ذوقهای جدید در طبقهٔ متوسط بود، کوهها که مدت زمانی طولانی مورد بی‌اعتنایی مسافران و اهالی محل بودند، به موضوعاتی زیبا بدل شدند که می‌توانستند لذایذی زیبایی‌شناختی در خود نهفته داشته باشند. بر همین سیاق در اوایل قرن هجدهم، ظهور سیاحت به دور اروپا (The Grand Tour)، شروع به جذب اشراف و مردم طبقات بالا کرد که تمایل داشتند ویرانه‌ها و گنجینه‌های هنری اروپا را ببینند، درحالی‌که در گذشته، نگرش کلی بر این بود که مکروه است آدمی بِلاد خود را ترک کند، بِلادی که همواره به عنوان مهیاگر تمامی احساسات و لذایذی در نظر گرفته می‌شد که انسان اساساً می‌توانست نیازمند آنها باشد (Hazard,1964:23).

روشن است که نیازمندیم معنای واضحتری از آنچه به عنوان زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره مستفاد می‌شود به‌دست دهیم. به طور کلّیتر، زیبایی‌شناسی در پی آن بوده است که سرشتِ هنر و زیبایی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی و معیار حکم زیبایی‌شناختی را بررسی کند (Wolff,1983:13,68ff). از زمان تحول زیبایی‌شناسی مدرن در قرن هجدهم، سنّتی بانفوذ که تحت تأثیر *نقد حکم زیبایی‌شناختیِ (Critique of Aesthetic Judgement)* کانت بوده است بسط و تحول یافته است که در آن خصوصیت برجسته و شاخص حکم زیبایی‌شناختیِ ذوق، اتخاذ موضع بیطرفانه است و از این منظر به هر چیزی می‌توان با دیدی زیبایی‌شناختی نگریست که من‌جمله شامل طیف کاملی از تمام امور و موضوعات زندگی روزمره می‌گردد. از این رو، زیمل نفوذ این سنّت را با اشاره به لذایذی نشان می‌دهد که ناشی از مشاهدهٔ امور و موضوعات از دیدگاهی فاصله‌دار و متفکرانه است، مشاهده‌ای بدون غرق شدن مستقیم در آن امور (Frisby,1981:151). این بینش فاصله‌دار و چشمچرایانه در علاّف (stroller) شهرهای بزرگ به چشم می‌خورد، کسی که

سیلاب منظرها و تأثرات و شور و هیجانات جدید، که او را غوطه‌ور می‌سازند، حواس او را به شدّت برمی‌انگیزانند. با این همه، همچنان با پرسش لزوم فاصله‌گیری مواجه هستیم و این‌که آیا معکوس‌سازی آن در [نظامِ] شکلوارانه بتواند به عنوان چیزی توصیف شود که موجب جهتگیری زیبایی‌شناختی می‌شود. بر همان سیاق که لش (۱۹۸۸) دربارهٔ تفکیک‌زدایی سخن می‌گوید، این امر مفید فایده خواهد بود که به فاصله‌زدایی یا بلافاصلگی (instantiation) بپردازیم، یعنی لذّت غوطه‌ور شدن در امور و موضوعاتی که دربارهٔ آن به سیر و نظر می‌پردازیم. (در اینجا ما فاصله گذاری را به شیوه‌ای متفاوت از مانهایم (۱۹۵۶) به کار می‌بریم. مانهایم در بحث خود راجع به دموکراتیزه کردن فرهنگ از این مقوله نام می‌برد.) فاصله‌زدایی این سود را دارد که ظرفیت نگاه به ابژه‌ها و تجاربی را که معمولاً خارج از ابژه‌های زیبایی‌شناختیی هستند که به طور نهادی تعیین شده‌اند، به شکلی درک کند که بر بی‌واسطگی ابژه‌ها اشاره کند؛ یعنی غرق شدن در تجربه از خلال سرمایه گذاری میل. تفکیک‌زدایی به طور مؤثر متضمن قابلیت بسط و تحول کنترل‌زدایی از عواطف است، یعنی گشودن خود به طیف کاملی از شور و هیجاناتی در دسترس که ابژه می‌تواند آنها را فراهم کند. پرسش بعدی که لازم است مورد توجه قرار گیرد این است که تا چه حدّی شکلوارگی و تفکیک‌زداییی که لش آنها را مورد بحث قرار داده است و همچنین مقولهٔ فاصله‌زدایی که در بالا به آن اشاره شد می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد تا ما را به مقوله‌های وابستهٔ بعدی رهنمون شود، مقوله‌هایی از قبیل پیش-تفکیک (pre-differentiation) و پیش-فاصله گذاری (pre-distantiation) که به غوطه‌ور شدنی مشابه و رها کردن کنترلهای رمزگذاری‌شده و طرد چارچوب‌مند کردن تجاربی که مقدّم بر فرآیندهای تفکیک شدن و فاصله گذاری‌اند، اشاره می‌کنند، یا می‌توان گفت که این مقولات همزمان با رخ دادن لحظات تحریک‌آمیزِ (liminal moments) محدود ظاهر می‌شوند و بسط و گسترش می‌یابند. در سطحی نظری، مفید فایده است که این امر را مورد مداقه قرار دهیم، آن هم بعداً و برحسب تعادلهای متغیری که میان درگیری و فاصله گیری رخ می‌دهد. الیاس (c ۱۹۸۷) به شیوه‌ای اشاره می‌کند که در آن هنرمند میان درگیری و فاصله گیری شدید عاطفی در نوسان است. البته این امر قابلیتی اساسی است که در خرده‌فرهنگهای هنری ایجاد شده است، خرده‌فرهنگهایی که قابلیتی را پرورش و سامان می‌دهند که قادر است هم در فرآیند تولید اثر هنری و هم در تحول سبک زندگی ملازم با آن، میان اکتشاف کامل و کنترل عواطف در رفت‌وآمد باشد (این موضوع بعداً با جزئیات بیشتر مورد بحث قرار می‌گیرد). در پایان باید اضافه گردد که اگر زیبایی‌شناسی به عنوان امری که حول پرسشهای مربوط به ذوق می‌گردد در نظر گرفته شود، می‌توان به تضادی اشاره کرد که بوردیو (۱۹۸۴) بر اساس آن، ضدّیت

میان دو نوع زیبایی‌شناسی را بسط و گسترش داده است، یعنی زیبایی‌شناسی کاملاً کانتی که متضمن فهم‌شناختی و فاصله گذاری و پرورش کنترل‌شدهٔ ذوق ناب است با آنچه که زیبایی‌شناسی کانتی آن را نفی می‌کند؛ یعنی لذت بردن آنی و حسی و به عبارت دیگر لذات جسمانی «گروتسکِ» متعلق به طبقات عامی. در متن زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره ناگزیریم بپرسیم که تا چه اندازه تأثرات مستقیم و شور و هیجانات و ایماژهای «جهانهای رؤیاییِ» فرهنگ مصرفی در شهرهای بزرگ که در نظامهای شکلوارانهٔ دلالتِ پست‌مدرنیسم طنین‌انداز می‌شوند، تاریخی بس طولانیتر در فرآیند تحول طبقات عامی و فرهنگ آنان دارند. اما در ابتدا باید به بررسی موجز تجربهٔ مدرنیته در شهرهای بزرگ اواسط و اواخر قرن نوزدهم اروپا بازگردیم که بودلر و بنیامین و زیمل به آن پرداخته‌اند.

مدرنیته

بودلر و بنیامین و زیمل، همگی در پی این امر بودند که تجارب جدید مدرنیته را در شهرهای بزرگ از اواسط تا اواخر قرن نوزدهم توصیف کنند. بودلر توجه خود را بر پاریس دهه‌های ۴۰ و ۵۰ معطوف کرد که متعاقباً بنیامین را هم مجذوب ساخت. دنیای بودلر با توجه به رشد فرهنگ عامیانهٔ مستتر در آن، موضوع *Passagen-werk* ناتمام بنیامین (b ۱۹۸۲) شد. فلسفهٔ پولِ *(Philosophy of money)* زیمل که در سال ۱۸۹۰ نوشته شد و در سال ۱۹۰۰ منتشر گردید، توجه خود را بر تجربهٔ علّافها و مصرف‌کنندگان فضاهای شهری پُرجمعیت شهر برلین معطوف کرده است. برلینِ زیمل همچنین موضوع تأمّلات بنیامین در مورد دوران کودکی‌اش بود: *کودکی در برلین سال ۱۹۰۰ (Berliner Kinheit um 1900)* و *گاه‌شمار برلین (Berlin Chronicle)*. (Benjamin , 1979).

بودلر مجذوب زیبایی و زشتی فرّار و گذرای زندگی در پاریس اواسط قرن نوزدهم شد: نمایش متغیّر زندگیِ مدّ روز؛ پرسه گردهایی که در میان تأثّرات فرّار جمعیتها پرسه می‌زدند؛ قرتیهایی که قهرمانان زندگی مدرن‌اند و لفور (Lefebvre , 1987) آنان را هنرمندان خودانگیخته (در برابر هنرمندان حرفه‌ای) دانسته است، یعنی کسانی که در پی آن بودند که زندگیشان را به‌اثر هنری بدل سازند (به نقل از: Frisby , 1985b : 19). از نظر بودلر، هنر باید بکوشد این سناریوهای مدرن را دریابد. او از هنرمندان همعصرش، که نقاشیهایشان را با لباسها و وسائل یونان و رم قدیم یا قرون وسطی یا مشرق زمین می‌آراستند، بیزار بود. از نظر او، هنرمند باید آگاه باشد که «هر عصر، مَشی و

نگاه و ژستهای خود را دارد... نه‌فقط در آداب و ایماها، که حتّی در فرم چهره» (Boudlaire,1964:12). به همین سیاق، هر صنف و حرفه‌ای نشان خود را در مورد آنچه زشت و زیبا می‌پندارد، بر صورت و بدن خود می‌زند. از این رو نقاش زندگی مدرن، همچون کنستانتین گی (Constantine Guys)، کسی که بودلر ستایشش می‌کرد، باید بکوشد در پی امری گذرا و فرّار باشد، یعنی آن نوع زیبایی که بتوان به طرفةالعینی آن را از نو بیان کرد.

بودلر مجذوب جمعیت شده بود. بنیامین (۱۶۹: ۱۹۷۳) مقایسه‌ای میان نفرتِ فردریش انگلس از جمعیت با شرح ادگار آلن‌پو از خوف و تهدید ناشی از جمعیت و همچنین با پرسه‌گردِ بودلر به‌عمل می‌آورد؛ پرسه‌گردی که در جمعیتی متفاوت و در گذرگاههایی می‌زیست که در آنها آزادی‌عمل داشت و می‌توانست با راحتی و فراغت در آنها بپلکد (Benjamin;1973:194). گذرگاههای جدید پاریسی موضوعِ *Passagen-werk* بنیامین (۱۹۸۲ b) بودند. گذرگاهها در لغت عبارت بودند از: محلهای عبور و مرور؛ دنیاهایی بدون پنجره که «روحکده‌های جان» بودند (Van Reijen, 1988). این «جهانهای رؤیایی» فرهنگ مصرفی، یعنی گذرگاهها و فروشگاههای بزرگ، از نظر بنیامین به فعلیّت درآمدن خیالمندیهایی است که مارکس از آنها در بخش مربوط به بُت‌وارگی کالاها، در جلد اول کتاب سرمایه سخن رانده است. فروشگاههای بزرگ جدید و گذرگاهها، معابدی بودند که در آنها، کالاها به عنوان بت پرستیده می‌شدند. بنیامین در پی آن بود که «جاذبهٔ جنسی غیر آلی (anorganic)، در خصلت بت‌گون کالاها» را شرح دهد (Von Reijan, 1988). (برای بحثی از فروشگاههای بزرگ جدید و گذرگاهها، نگاه کنید به: R.H. Williams, 1982; Geist, 1983).

در عصر صنعت‌گرایی، قدرت هنر به عنوان وهم، و اقتدار آن به عنوان اثری بدیع، و سرچشمهٔ «هالهٔ» آن به دست صنعت سپرده می‌شود تا فرهنگی توده‌ای تولید گردد؛ یعنی آن زمان که نقاشی به تبلیغ، و معماری به مهندسی فنی، و صنایع دستی و مجسمه‌سازی به هنرهای صنعتی بدل می‌گردند. پاریس به مثال بارزِ پدیدهٔ جدید شهری سراسرنما (panorama) از تجلیات بصری بدل شد. همان‌گونه که باک ـ مورس (Buck-Morss) (۲۱۳: ۱۹۸۳) اشاره می‌کند:

می‌توان گفت پوباییهای نظام صنعتی سرمایه‌داری باعث چرخشی شگفت‌انگیز شدند که در آن «واقعیّت» و «هنر» با یکدیگر جابه‌جا گردیدند. واقعیّت، مصنوعی گشت، خیالپردازی دربارهٔ کالاها و ساخته‌های معماری با فرآیندهای صنعتی جدید امکان‌پذیر شد. شهر مدرن، چیزی به جز تکثیر ابژه‌هایی اینچنین نیست، ابژه‌هایی که تراکم آنها منظره‌ای مصنوعی از ساختمانها و اقلام مصرفی را خلق کردند که به اندازهٔ منظرهٔ طبیعی و اولیه، تمامی منظر دید را می‌پوشاند. در حقیقت، برای کودکانی (چون بنیامین)، که در فضاهای

شهری زاده شده بودند، چنین به نظر می‌آمد که خود طبیعت چنین باشد. درک بنیامین از کالاها فقط انتقادی نبود؛ او صراحتاً کالاها را به عنوان اموری یوتوپیایی مورد تأکید قرار داد که دارای ایماژهایی بودند که «به شیوه‌ای خلّاقانه از هنر رها شده بودند. همان‌طور که در قرن شانزدهم، علم خود را از بند فلسفه رهانیده بود» (Passagen-werk:1236,1249). این خیالپردازی دربارهٔ ابژه‌هایی مادّی که صنعت تولیدشان کرده بود، یعنی ساختمانها و بلوارها و تمام اشکال کالاها از کتابهای راهنمای گردشگری گرفته تا لوازم آرایش، از نظر بنیامین، فرهنگ توده بودند؛ و این موضوع دغدغهٔ اصلیِ پروژهٔ Passagen-werk است.

رسانه‌های گروهی قرن بیستم، با فیلمهای هالیوود، و صنعت تبلیغات رو به رشد و تلویزیون می‌توانستند این جهان‌کالاها را به شیوه‌ای بی‌پایان تکثیر کنند. اگرچه بنیامین کماکان معتقد بود که رسانه‌های گروهی، خصوصاً فیلم، می‌توانند به شیوه‌ای انتقادیتر مورد استفاده قرار گیرند؛ شیوه‌ای که در آن اوهام تکرار نشوند بلکه نشان دهند که واقعیّت، وهم بوده است.

بازیافت مستمر مضامین هنری و تاریخی در جهان‌کالاییِ زیبایی‌شناختی‌شده بدین‌معنا بود که چشم‌اندازهای شهری، بر خاطرات دوران کودکی رنگی از رؤیاهای جذاب نیمه‌فراموش‌شده زند. در جهان اسطوره‌ای و جادویی شهر مدرن، کودک امر نو را از نو کشف می‌کند و بزرگسال، امر کهنه را در امر نو از نو کشف می‌کند (Buck-Morss;1983:219). قابلیّت مناظر شهریِ همواره در حال تغییر، برای ایجاد تداعیها و همانندیها و خاطرات، مخزنی است برای کنجکاوی علّاف در میان توده‌ها. از نظر فرد بی‌خیالی که در خیابانها وِل می‌گردد، ابژه‌ها از زمینه‌شان جدا می‌گردند و تابع پیوندهای رمزآلودی می‌شوند که در آنها، جایگاه معانی بر سطح چیزها قرار دارد (Buck-Morss;1986:106). بودلر (1964:4) در پی این بود که این امر را با استفاده از استعاره بیان کند، یعنی این استعاره که بر اساس آن آدمی پس از بیماری طولانی، این توانایی را پیدا می‌کند که هر چیز را از نو در بلاواسطگی آن ببیند. او به ما می‌گوید که نقاهت چون بازگشتی به دوران کودکی است: «کسی که دورهٔ نقاهت را می‌گذراند، مانند کودک تا بالاترین درجه، قدرت آن را دارد که مشتاقانه به اشیاء علاقه نشان دهد. کودک، همه‌چیز، حتی آن چیزهایی را که آشکارا کاملاً پیش پا افتاده‌اند، در حالت تازگی مشاهده می‌کند؛ او همواره سرمست است» (به نقل از: Frisby;1985b:17). این قطعه از آن جهت جالب است که همانند گفتهٔ فردریک جیمسن (۱۹۸۴b: ۱۱۸) است یعنی، هنگامی که او از هیجاناتی شدید سخن می‌گوید، هیجاناتی که در شیزوفرنی به چشم می‌خورد و یکی از مشخصه‌های کلیدی فرهنگ پست‌مدرن محسوب می‌گردد و به تجارب قدرتمند روشنی اشاره می‌کند که سرشار از تأثیرگذاری است. این امر به نابودی رابطهٔ

میان دالها و گسسته شدن و تجزیه شدن زمان به سری‌هایی از حالهای مدام منجر می‌گردد؛ یعنی همان گسستیهایی که در شیزوفرنی یا ادراکات پس از بیماری یافت می‌شود. به نظر می‌رسد که این امر مثال خوبی از زیبایی‌شناسی شکلوارانه باشد.

دیوید فریزبی (۱۹۸۵a)، در بحث خود در مورد جرج زیمل به عنوان اولین جامعه‌شناس مدرنیته، به شیوه‌ای اشاره می‌کند که در آن مضامین ضعف اعصابِ کلانْ شهرنشینها و مصرف‌کنندگانی که بنیامین (۱۰۶: ۱۹۷۳) در کار بودلر یافت، در بحث زیمل دربارهٔ مدرنیته نیز در درجهٔ نخست اهمیت قرار دارند. زیمل، مباحث بصیرانهٔ جالبی را دربارهٔ ابعاد زیباشناختی معماریِ نمایشگاههای جهانی ارائه می‌کند که طبیعت زودگذر و وهمی‌اش همانند سویهٔ زیبایی‌شناختی کالاهاست، یعنی همان مطلبی که از آن سخن راندیم. در مُد نیز می‌توان فرآیندی مشابه از کاربستِ زیبایی‌شناسی در زمینه‌های غیرزیبایی‌شناختی یافت. آهنگ پیشرفتِ تشدیدشوندهٔ مُد، زمان ـ آگاهی ما را فزونی می‌بخشد؛ و لذّتی که از کهنه و نو در یک زمان می‌بریم، به ما حسّ نیرومندی از زمان حال می‌دهد. مُدهای متغیّر و نمایشهای جهانی به تکثّر گیج‌کننده و بهت‌آوری از سبکها در زندگی مدرن اشاره می‌کنند. برای طبقات متوسط، خلوت‌گزیدن در کنج خانه نتوانست منجر به گریز آنها از سبک گردد، زیرا به هنگام تغییر قرن، هنگامی که زیمل مشغول مطالعات علمی خود بود، جنبشی که معاصر او به شمار می‌رفت، یعنی جنبش *Jugenstil* (در بریتانیا، جنبشی شبیه به آن موسوم به *زیبایی‌گرایی Aestheticism* به راه افتاد)، در پی این بود که هر «خُرد و ریزی» (pots and pans) را سبْک‌مند نماید. سبکی کردن درون خانه، کوششی پارادوکسی بود برای این‌که پس‌زمینه‌ای ملایم و نسبتاً باثبات برای ذهن‌گرایی زندگی مدرن فراهم آورد (Frisby,1985a:65).

از نظر فریزبی (۱۹۸۵a:۵۲)، نظریهٔ زیمل راجع به مدرنیتهٔ فرهنگی، بر نظریهٔ هابرماس مرجح است. گرچه هابرماس (۱۹۸۱a) زیبایی‌شناسی مدرنیته را مطابق آرای بودلر بحث می‌کند، اما اساساً تعریف او از مدرنیتهٔ فرهنگی بر مبنای نظریهٔ مدرنیتهٔ ماکس وبر استوار است، نظریه‌ای که متضمّن تفکیک یافتن قلمروهای زندگی است (Habermas,1984). از نظر فریزبی موضع زیمل مرجح است زیرا این نظریه بیشتر می‌کوشد تا حوزهٔ زیبایی‌شناختی را در درون جهان زندگی مدرن استوار کند تا این‌که آن را به عنوان صورتی مجزّا از دیگر قلمروهای زندگی ببیند.

می‌توانیم از این موضع متضاد استفاده بریم تا نکاتی را روشن کنیم که به وسیلهٔ آنها این بحث را به نتیجهٔ خود برسانیم. اوّلاً، این مسأله، مسألهٔ برتری بخشیدن به هابرماس یا زیمل نیست، بلکه این

است که هر دو به ابعاد گوناگونِ یک فرآیند می‌نگرند. موضع هابرماس استوار است بر مبحثِ وبر در مورد ظهور خرده‌فرهنگهای هنری مجزا از هم، همچون بوهمینهای اواسط قرن نوزدهم؛ درحالی‌که اصطلاح «قلمرو فرهنگی» که شامل علم و حقوق و دین و همچنین هنر می‌شود، می‌تواند توجه ما را از وابستگیهای متقابلی که این قلمرو با سایر قلمروهای جامعه دارد منحرف سازد، امّا به کارگیری اصطلاح «قلمرو فرهنگی» این شایستگی را دارد که توجه را بر حاملان *(carriers)* معطوف دارد ــ یعنی توجه ما را به افزایش عددی و نیروی بالقوهٔ متخصصان در تولید امر نمادین و خاصّه به افزایش هنرمندان و روشنفکران جلب کند (یعنی کسانی که برای بحث ما اهمیت بسزایی دارند). خرده‌فرهنگهای هنری از نظر فضا، در کلان‌شهرهای قرن نوزدهم جای داشتند، خصوصاً در پاریس (seigel,1986)، که بنیامین آن را «پایتخت قرن نوزدهم» خوانده است. بنابراین باید موضع هنرمند و روشنفکر را به عنوان علّافی در نظر گیریم که در میان فضاهای نوِ شهری حرکت می‌کند و در شوکها و تکانها و طغیانهای جمعیت و جهانهایی رؤیایی شرکت می‌جوید که قبلاً از آنها سخن گفته‌ایم.

آنچه در مورد این گروه، که اعضایش به طور حرفه‌ای قابلیت مشاهده و ضبط تجارب را دارند، اهمیت دارد این است که تجاربی که آنان به هنگام پلکیدن در فضاهای شهری به دست آورده‌اند، به عنوان تجارب مسلّم این‌گونه مکانها درک می‌شوند. در آثار بودلر و زیمل و بنیامین، ما اول شاهد ارجاعاتی بی‌شمار به حسّ فاصله گرفتنِ (detachment) مشاهده‌گر هستیم که پس از آن نوبت به حرکتِ غوطه‌ور شدن (درآمیختگی = involvement) می‌رسد؛ ولی اینان همه، جمعیت شهر را توده‌ای از افراد ناشناس فرض می‌کنند که هنرمندان و روشنفکران می‌توانند درون آن بلغزند و توده آنها را همراه ببرد. برای مثال، بودلر (۹: ۱۹۶۴) از لذّت دیدنِ «جهان، بودنِ در مرکز جهان و با اینهمه پنهان ماندنِ از جهان» سخن می‌گوید. با وجود این، مشاهده‌گر نامرئی نیست و ما می‌توانیم از پی‌یر بوردیو (۱۹۸۴) تبعیت کنیم و دلیلی مناسب بیاوریم مبنی بر این‌که چرا روشنفکر یا هنرمند خرده‌بورژوا می‌تواند در پی چنین نامرئی بودنی باشد و حس کند که در فضای اجتماعی شناور است. به هر حال، او نه دستگاه ضبط کامل است و نه عکاسی که با دوربین از زوایای گوناگون عکس می‌گیرد؛ او (و ما برای توصیف او نیازمندیم که از اصطلاح حساب‌شده‌ای استفاده کنیم که جنت ولف (۱۹۸۵) در مقالهٔ **«پرسه‌گردهای نامرئی»** استفاده کرده است) انسانی است «جسم‌مند» (embodied) که صورت ظاهر و طرز رفتارش تأثرات و نشانه‌هایی قرائت‌شدنی در اختیار اطرافیان قرار می‌دهد. این نشانه‌ها نه فقط در شاغلان و فواحش مندرج‌اند، بلکه در هنرمندان و روشنفکران نیز وجود دارند. گرچه جمعیت با جریان سریع جسمانی می‌تواند فضایی برای مواجهه‌های

غیرکلامی به وجود آورد، فرآیند نشانه‌زدایی و لذّت در خواندن صورت ظاهری مردمان دیگر، همان‌طور که بودلر اشاره می‌کند، به سرعت پیش می‌رود. بودلر نه فقط از شیوه‌هایی آگاه بود که در آن فعالیتهای هنری و فکری، که کار خود او نیز شامل آنها است، به کالا مبدّل شده است، بلکه تلاشهای هنرمندی را که ذهنی اثیری و معنوی داشت و درصدد گریز از فرآیند درگیر شدن در زندگی عموم بود، تحقیر می‌کرد. بنابراین او در شعری منثور به نام «فقدان هاله» شاعری را به سخره می‌گیرد که می‌اندیشد می‌تواند به طور نامرئی میان جمعیت شناور شود. بودلر نشان می‌دهد که هنرِ چنان هنرمندی، خاکی و دنیوی است و نقابش از نظر اجتماعی قابل شناسایی است (نگاه کنید به اسپنسر ۷۱: ۱۹۸۵ و برمن، ۱۵۵: ۱۹۸۲).

به محض این‌که این قلمرو تحریک‌کننده را پشت سر گذاریم و وارد مواجهه‌های اجتماعی مستقیم در مغازه‌ها و دفاتر و نهادها شویم، جریان آرام می‌شود و فرآیند قرائت دقیقتر پیش می‌رود، یعنی زمانی که مشارکت‌کنندگان قادر به شناسایی و کنترل و واکنش نشان دادن به قدرت نمادینی می‌شوند که در نشانه‌ها و ایماهای جسمانی، ناخودآگاهانه بروز می‌کند: لباس و سَبک و لحن صدا و حالت چهره و طرز رفتار و طرز برخورد و ایستادن و طرز راه رفتن، و چیزی که مربوط به اندازهٔ تن و قد و وزن و جز آن است؛ یعنی همان صفاتی که منشأ اجتماعی حاملان خود را برملا می‌سازد. در نتیجه هنرمند و روشنفکر را باید برحسب سبک زندگیشان شناخت، سبکی که از حیث اجتماعی می‌توان آن را در فضای اجتماعی قرار داد و شناخت. هنرمند و روشنفکر همچنین تمایلی اجتماعی دارند دائر بر ۱) پذیرش برداشت آنها از زندگی در سطح وسیع، یعنی همان نگاه زیبایی‌شناختی، حتی زمانی که آن را به مبارزه می‌طلبند و نفی می‌کنند و همچنین ارزش کالاهای فرهنگی و فکری به طور کلّی و نیاز به آموزش این‌که چگونه از آنها استفاده نمایند و تجربه‌شان کنند؛ ۲) اعلام تفوق سبک زندگی خودشان که در خرده‌فرهنگشان متجلی است، آن هم به گونه‌ای که دیگران خود را با مُدها و سبکها و نگرشهایی «غیرمتعارف» که آنها تجسّم آنند، تطبیق دهند. این تقلید حتی اگر مربوط به همهٔ مواردی نباشد که آوانگاردها در همین لحظه رعایت می‌کنند، می‌تواند مربوط به گذشته باشد که حاصل آن، حفظ فاصلهٔ مفید میان اهل نظر و مخاطبان و پیروان مشتاق آنهاست، مخاطباتی که عقبتر از اهل نظر حرکت می‌کنند. در حالی‌که می‌توانیم از وبر و هابرماس استفاده کنیم تا به سوی ذوقها و سبکهای زندگی هنرمندان و روشنفکران و علاقهٔ آنان به تعمیم ادراکات و حساسیتهای زیبایی‌شناختی هدایت شویم، زیمل و بنیامین می‌توانند مورد استفاده قرار گیرند تا ما را به راهی هدایت کنند که در آن چشم‌اندازهای شهری، زیبایی‌شناختی و افسون‌زده شده‌اند آن هم از طریق معماری و تابلوهای آگهیهای بزرگ و فریبندگی فروشگاهها و تبلیغات و بسته‌بندیها و علائم و

نشانه‌های خیابان و حتی خود افراد حیّ و حاضری که در این فضاها رفت‌وآمد می‌کنند، یعنی افرادی که با درجات مختلف، از لباس و مدل مو و آرایش مد روز استفاده می‌کنند یا به سبکهای خاصّی حرکت می‌کنند یا بدنهای خود را حفظ می‌کنند و می‌نمایانند. زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره در این معنای دومین، به بسط و توسعهٔ تولیدات مصرفی در شهرهای بزرگ اشاره می‌کند که ساختمانهای نو و فروشگاههای بزرگ و گذرگاهها و مراکز تفریح و خرید و جز اینها در آنها ایجاد شده‌اند و انواع پایان‌ناپذیری از کالاها تولید شده‌اند تا مغازه‌ها را پُر کنند و برای کسانی که از میانشان می‌گذرند، غذای آماده و پوشاک فراهم شود و تسهیلات در اختیارشان قرار گیرد. کالا قابلیّت دوگانه دارد: ۱) ارزش مبادله و ارزش مصرف بدلی است و ۲) کارکرد یکسان دارد با اشکال متفاوت [شلوار نوعی پوشش یکسان است، اما اشکال متفاوتی دارد]. همین قابلیت است که بدان اجازه می‌دهد ایماژی زیبایی‌شناختی‌شده به خود گیرد، یعنی هر آنچه که فرد هم‌اکنون در آرزوی آن است. برای مثال، سِنِت (Senett) (۱۹۷۶) می‌گوید که در سال ۱۸۵۰، کمی پس از باز شدنِ نخستین فروشگاه بزرگ در پاریس، یعنی بن‌مارشه (Bon marché) چگونه این فروشگاه در یکی از نخستین ویترین‌آراییها، ویترین خود را پُر از خرد و ریز کرد، خرد و ریزهایی که از نظر سبکی ملهَم از خرد و ریزهای ویترین‌آراییهای جزیرهٔ جنوبی نیوزیلند بودند و عبارت بودند از گردن‌بندهای مرجان و آلوها و چیزهایی از این دست. قصد از این امر تولید تأثیر زیبایی‌شناختی بود. همچنین باید این پرسش را مطرح کنیم که «چه کسی این ویترین‌آراییها را ترتیب می‌دهد؟» پاسخ می‌تواند ویترین‌آرایان باشد، اما با این همه می‌توانیم به سایر کارکنان وابسته‌ای اشاره کنیم که در زمینه‌هایی چون تبلیغات و بازاریابی و طراحی و مد و هنر تجاری و معماری و روزنامه‌نگاری فعال‌اند، کسانی که به طراحی و خلق جهانهای رؤیایی کمک می‌کنند. ذوقها و تمایلات و قواعد طبقه‌بندی آنها به طرق گوناگون شبیه به قواعد طبقه‌بندی هنرمندان و روشنفکران است. این گروه همواره با آخرین پیشرفتها در قلمروهای هنری و فکری در تماس‌اند. بنابراین آنها همچنین با شیوه‌های آشکار و ظریف چندی، تمایلات و حساسیتهای زیبایی‌شناختی و مفهوم «هنرمند به عنوان قهرمان» و اهمیّت «زندگی سبک‌مند» را به مخاطبان وسیعتر انتقال می‌دهند (نگاه کنید ابتدا به: آلن ۱۹۸۳ و سپس هورن ۱۹۸۷، و زوکین ۱۹۸۸b). در نتیجه آنها به عنوان واسطه‌های فرهنگی نقشی مهم را در آموزش سبکها و ذوقهای جدید به عامّهٔ مردم داشته‌اند.

نکتهٔ دومی که می‌توانیم بدان توجه کنیم این است که بسیاری از اجزا و مشخصه‌های مربوط به زیبایی‌شناختی‌کردنِ پست‌مدرنِ زندگی روزمره، ریشه در مدرنیته دارند. می‌توان گفت که تفوّق ایماژها و تحریک‌پذیری و هیجانات شدیدی که مشخصهٔ ادراکات کودکان و نیز آنانی است که از

بیماری بهبود یافته‌اند و شیزوفرنها و دیگران و نظامهای شکلوارانهٔ دلالت، جملگی، همان‌گونه که بودلر و بنیامین و زیمل شرح داده‌اند، شباهتهایی به تجارب مدرنیته دارند. در این معنا ما می‌توانیم به رشته‌های پیوند میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم اشاره کنیم، همان‌گونه که لیوتار (۷۲: ۱۹۸۴) به آن اشاره می‌کند؛ زمانی که می‌گوید «پست‌مدرنیسم، مدرنیسم در نقطهٔ پایان نیست بلکه وضعیتی در حال ظهور است، و این وضعیت تداوم خواهد داشت». هنگامی که لیوتار به مدرنیسم هنری اشاره می‌نماید و دیدگاهی کانتی دربارهٔ پست‌مدرنیته اتخاذ می‌کند، آن هم به منزلهٔ تلاشی آوانگارد که می‌کوشد به شکلی مستمر امر ناگفتنی را بگوید و امر بازننمودنی را باز نماید، ما نیز می‌توانیم بینش او را به مناظر و فضاهای شبیه‌سازی‌شدهٔ اواخر قرن بیستمی یعنی فضاهای شبیه‌سازی‌شده در بازارها و مراکز خرید و فروشگاههای بزرگ و پارکهای تفریحی موضوعی و دیزنی ورلد و جز اینها بسط و گسترش دهیم (نگاه کنید به: Urry, 1988) یعنی مکانهایی که در مشخصه‌های بسیاری با فروشگاههای بزرگ و گذرگاهها و نمایشگاههای جهانی (world fairs) که بنیامین و زیمل و دیگران توصیفشان کرده‌اند، مشترک‌اند. مثالی کوتاه ذکر می‌کنیم: نمایشگاه پاریس در ۱۹۰۰ دربرگیرندهٔ شماری از شبیه‌سازیها بود که عبارت بودند از چشم‌اندازهای بومی با حیوانات خشک‌شده و گنجینه‌ها و کالاهای بازرگانی و ماکتِ اسپانیای اندلسی در زمان سلطهٔ اعراب با اندرونیها و بیرونیهای شبیه‌سازی‌شده و سراسرنمایی از ماورای سیبری که بینندگان را در کوپهٔ قطاری قرار می‌داد که روی یک ریل حرکت می‌کرد، درحالی‌که پرده‌ای در بیرون از پنجره تعبیه شده بود تا حسّی از سیبری را ایجاد کند. همچنین نمایشی از منظرهٔ چندپروزکتوری برپا بود یعنی اولین طلیعهٔ سینه‌راما (نگاه کنید به: R.H. Williams).

سوم این‌که تأکید شکلوارانه، بر فرآیندهای نخستین و جریان ایماژها و کیفیت رؤیاگونهٔ مدرنیته با شورهای شدیدش و حسّ حیرت دربارهٔ زیبایی‌شناسی کالاها به هنگام عرضهٔ نمایشی را می‌توان تا دوران قبل از مدرنیته پیگیری کرد. ما به اختصار به طلیعه‌داران کارناوالها و بازارهای مکّاره و تئاترها و سایر مکانهای اجتماعی خواهیم نگریست. چنین مکانهایی موجد هیجان و طیف جدیدی از احساسات نو و کنترل‌زدایی کلّی عواطف بودند، یعنی رهایی موقتی از کنترل عمومی احساساتی که از فرآیندهای متمدن‌شدن ناشی می‌شوند و همچنین در تقابل با آن قرار می‌گیرند.

چهارم، ما باید کمی از ابعاد پیشرونده (progressive) یا پس‌روندهٔ (retrogressive) این فرآیند بگوییم؛ فرض ما بر این است که دربارهٔ خصوصیات جدلی خرده‌فرهنگهای هنرمندانه و روشنفکرانهٔ متعلق به مدرنیسم و هجومشان به زندگی روزمره از طریق تحول فرهنگ مصرف به اندازهٔ کافی سخن گفته شده است. در نتیجه از نظر بل (۱۹۷۶)، هنر، اخلاقیات را متزلزل کرده

است و اخلاقِ کار پاکیزه‌گرا جای خود را بـه «خـودِ بـی‌بند و بـاری» داده است کـه در جسـتجوی خوشباشانه برای مسرتها و احساسات نو است. ممکن است بل دربارهٔ تأثیر کیفیات تخطی‌کننده و از نظر اجتماعی متزلزل‌کنندهٔ هنر مبالغه کرده باشد و بر نقش باورها به عنوان امری در تقابل با کنشها در تولید نظم اجتماعی کارآمد و ماندنی و بر تهدید اجتماعی و اثر اخلاق‌زدایانهٔ هـنر بـر جـامعه بیش از حد پای فشرده باشد. مـضافاً، عـلی‌رغم بسـیاری از تـلاشهای هـنرمندان بـرای ایـن‌که در تمایلشان به رسوا نمودن خرده‌بورژوازی روی دست یکدیگر بلند شوند، این امر قابل بحث است که کنشها و سبکهای زندگی هنرمندان بیش از آن‌که به قهقرا رفتن ساده‌لوحانهٔ عاطفی باشد، لزوماً متضمن «کنترل‌زدایی کنترل‌شدهٔ عواطف» است که می‌تواند منجر به احترام دوطرفه و کـفّ نـفس (self restraint) مشارکان و حتی طالب آن باشد، آن هم به عنوان امری در تقابل با واپس‌رویـهای خودشیفته‌واری که پیوندهای اجتماعی را به نابودی تهدید می‌کند.

طبقات متوسط و کنترل امر کارناوالی

از نظر دانیل بل (۱۹۷۶)، مدرنیسم با کیفیات جدلی و تخطی‌کننده‌اش، از اواسط قرن نوزده در هنر تفوق یافته است. البته از اواسط قرن نوزده، خصوصاً در پاریس پس از انقلاب ۱۸۴۸، شاهد ظهور بـوهمینهایی هسـتیم کـه راهـبردهای تـخطّی* را در هـنر و سـبک زنـدگیشان اتـخاذ مـی‌کنند (Seigel,1986). نمایندگان بوهمینها خارج از مرزهای جامعهٔ بورژوا وجود داشتند و با پرولتاریا و چپ یکسان شمرده می‌شدند. هاورز (۱۹۸۲) از بوهمینها به عنوان اولین پولترهای هنری یاد می‌کند که شامل مردمانی‌اند که کاملاً ناپایدارند. البته ایشان در همسایگی طبقات فرودست، در بخشهای ارزان‌قیمت شهرهای بـزرگ مـی‌زیستند. آنـها در رفـتارشان آداب مشـابهی در پـیش مـی‌گرفتند، خودانگیختگی را ارج می‌نهادند و منشِ کاری ضدّ سیستماتیکی داشتند و همچنین به فضای زندگی منظم و کنترلها و رسوم طبقهٔ متوسط اعتنایی نداشتند، نمادها و سبک زندگیی که به نظر مـی‌رسید چیزی نو در طبقات متوسط باشد. راهبردهای تخطّی که آنها پیش رو گرفتند، تاریخی طولانی دارد. در طبقات متوسط کوششهایی وجود دارد تا از نمادهای تخطّی‌کننده برای ایجاد شوک استفاده گردد که این امر به موازات فرآیندهای متمدن شدن پیش می‌رود، فـرآیـندهایی کـه در پـی آن بـوده‌انـد تا کنترل احساسات را بـه مـدد آداب مـعاشرت در دست گـیرند. بـنابرایـن، ایـن امـر مـمکن است که به تـبعیت از سـتلی‌برس (Stallybrass) و وایت (White)، بـوهمینها را کـسانی بـینگاریم کـه

* منظور اتخاذ شیوه‌هایی است که از قواعد مرسوم تبعیت نمی‌کنند و از آنها تخطی می‌کنند. ــم.

مجموعه‌های نمادین استعلایی* (liminoid symbolic repretaires) را تولید می‌کنند، یعنی شبیه به آنچه انواع کارناوالهای اولیه انجام داده‌اند. بوهمینهای طبقهٔ متوسط، خصوصاً اصحاب سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم، به شیوه‌ای جابه‌جاشده بسیاری از واژگونیها و تخطّیهای نمادین را اتخاذ کرد که در کارناوال به چشم می‌خورد. این امر ممکن است که ردّ پای بسیاری از جنبه‌های شکلوارانه را که اکنون ملازم پست‌مدرنیسم و زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره شمرده می‌شود تا کارناوال قرون وسطی پی گیریم، جنبه‌هایی از قبیل توالی گسستهٔ ایماژهای فرّار و هیجانات و کنترل‌زدایی عواطف و تفکیک‌زدایی.

ستلی‌برس و وایت در اثرشان، *سیاست و بوطیقای تخطّی* (*Politics and Poetics of Transgression*) (۱۹۸۶)، دربارهٔ طبیعتِ نسبت‌مندانهٔ (relational nature) کارناوالها و فستیوالها و نمایشگاهها بحث می‌کنند و آنها به عنوان واژگونیهای نمادین و تخطّیها در نظر می‌گیرند که بر مبنای آنها تمایز میان والا / پست، رسمی / عامّی، گروتسک / کلاسیک، به شکلی دوجانبه هم برساخته و هم واساخته شده است. آنها از آثار باختین (Bakhtin) (۱۹۶۸) استفاده می‌کنند تا شیوه‌هایی را نشان دهند که بر مبنای آن کارناوال شامل ستایش از تنِ گروتسک (*grotesque body*) ــ غذای چرب و چیلی، مشروبات سکرآور، بی‌بند و باری جنسی ــ است، آن هم در جهانی که در آن فرهنگ رسمی وارونه می‌شود. تن گروتسک مخالف تن کلاسیک است. تن گروتسک همان تن متعلق به کارناوال، همان تن سطح پایینِ ناپاک و بی‌تناسب و دهانی و دارای حوائج فوری و همان تن جسمانی است و تن کلاسیک (*classical body*) زیبا و متقارن و پیراسته و دارای حریم و همان تن آرمانی است. تن گروتسک و کارناوال، معرّف «دیگری بودن» (otherness) اند که از فرآیند شکل‌گیری هویّت و فرهنگ طبقهٔ متوسط طرد شده‌اند. گسترش فرآیند متمدن شدن به طبقات متوسط و نیاز به اِعمال کنترلهای سخت‌تر بر عواطف و کارکردهای جسمانی، موجب تغییراتی در آداب و کردارهایی شد که حسّ اشمئزاز از ابراز عواطف و حالات جسمانی مستقیم را شدّت بخشید (الیاس، b ۱۹۷۸، ۱۹۸۲). در نتیجه، آن دیگریی که به عنوان بخشی از فرآیند شکل‌گیری هویّت طرد شده بود، موضوعِ میل گشت.

وایت و ستلی‌برس بحث جالبی را در مورد نقش دوگانهٔ نمایشگاهها مطرح کردند، اوّلاً به عنوان فضای گشودهٔ بازار که در آن مبادلات بازرگانی در بازارهای محلّی رخ می‌دهد که بازارهایی است که کالاهای سایر بازارهای ملّی و بین‌المللی در آن نمایش داده می‌شود و مورد معامله قرار می‌گیرد.

---

* مردم‌شناسی به نام ویکتور ترنر واژهٔ Liminoid را جعل کرد تا به فضاهایی تحریک‌کننده اشاره کند که در آنها تجربهٔ زندگی روزمره پشت سر گذاشته می‌شود و مردم در آن فضاها به تجارب استعلایی دست می‌یازند. ــ م.

ثانیاً، نمایشگاهها جایگاههای لذّات‌اند: آنها محلی شاد و اجتماعی و غیرمرتبط به جهان واقعی‌اند. بنابراین نمایشگاهها فقط حافظان سنن محلّی نیستند، بلکه جایگاههایی برای تغییر سنن رایج از طریق تلاقی فرهنگهای گوناگون‌اند؛ جایگاههایی هستند برای آنچه باختین آن را پیوند عناصر متفاوت *(hubridization)* می‌نامد، پیوندی که امر غریب و آشنا، دهاتی و شهری، اجراکنندهٔ حرفه‌ای و بینندهٔ بورژوا را گرد هم می‌آورد. پس این جایگاهها به عنوان کارگزاران پلورالیسم فرهنگی فقط «دیگریِ» گفتمان رسمی نبودند، بلکه مسبب اختلال و آشوب در عادات شهرستانی و سنن محلّی از طریق معرفی مردم و ابژه‌های فرهنگی متفاوت و جهانیتر بودند. آنها کالاهای غریب و خارجی را از اقصی نقاط عالم به نمایش می‌گذاشتند که این امر همراه بود با همجواریهای عجیب، مردمانی با لباسها و رفتارها و زبانهای متفاوت، آدمهای غیرعادی و پدیده‌ها و جلوه‌های تماشایی که آرزو و هیجان را برمی‌انگیختند. آنها در نتیجه، پیشگامانِ روباز فروشگاهها و نمایشگاههای اواخر قرن نوزده بودند و می‌توانیم حدس بزنیم برخی از تأثیرات مشابه را به شیوه‌ای حادتر و کنترل‌نشده‌تر بر جای گذاشتند. جنبه‌هایی از عواطف افسارگسیخته و واژگونیها و تخطّیها که کماکان موجد نوعی «سرگیجهٔ اجتماعی» و بی‌نظمی شادند در سالنهای موسیقی به بقای خود ادامه می‌دهند (نگاه کنید به: بِیلی a ۱۹۸۶ و b ۱۹۸۶؛ کلارک، ۱۹۸۵). هیجانات و ترسهایی که نمایشگاه می‌تواند به‌وجود آورد، امروز کماکان در فیلمهایی وجود دارند که شیوه‌ای را برجسته می‌سازند که بر مبنای آن این فضاهای تحریک‌آمیز جایگاههایی هستند که در آنها هیجان و ترس یا شوک گروتسک با رؤیاها و خیالپردازیها در هم می‌آمیزد و بیم آن می‌رود که تماشاگران را مجذوب و مسحور سازد. امروزه نمایشگاههای تفریحی و پارکهای موضوعی چون دیزنی‌لند، کماکان چنین جنبه‌هایی را دارند، گرچه به شیوه‌ای کنترل‌شده‌تر و امنتر، تا فضاهای محافظت‌شده‌ای را برای کنترل‌زدایی کنترل‌شدهٔ عواطف فراهم آورند، جایی که افراد بالغ اجازه داشته باشند دوباره چون کودکان رفتار کنند.

عناصر کارناوالی از نمایشگاهها به ادبیات راه یافتند. نوشتن در مورد نمایشگاه می‌توانست به عنوان عملی باشد که معطوف بر تغییرشکل افسارگسیختگی کارناوالی یا فاصله گرفتن از این لذایذ سطح پایین باشد. در قرن هفدهم، کماکان می‌توانیم تلاشهای درایدن (Dryden) و دیگران را ببینیم که می‌خواستند مخاطبان تئاتر را از اراذل و اوباش بی‌توجه و شلوغ و کارناوالی به جمعیت تئاتررو و بورژوا و بافهم و احساس و مؤدّب و کنترل‌شده و منضبط بدل سازند. این فشارهای مخالف فرهنگ عامیانه و ظهور فرهنگ فرهیخته‌تر و متشخصتر در طبقات متوسط فضاهایی را برای آنتروپرونورهای فرهنگی باز کرد. سر رابرت ساوتول (Sir Robert Southwell)، در سال

۱۶۸۵، برای نصیحت به پسرش نوشت که او باید بازار مکّارهٔ بارتولمو (Bartholemew) را به عنوان موضوع مناسبِ کتابی سودمند در نظر گیرد. برای نوشتن کتاب، پسر او می‌بایست قواعد شباهتها و تفاوتهای بازار مکّاره با تئاتر را با تماشای آن از مکانی رفیع بیاموزد تا رفتار عوام‌النّاس را بررسی کند. او همچنین توصیه کرد که پسرش نمایشنامهٔ بن جانسون (Ben Jonson) را دربارهٔ بازار مکّاره بخواند (ستلی‌برس و وایت، ۱۹-۱۱۸: ۱۹۸۶). در اینجا مثالی اولیه داریم از پروژهٔ آموزشی طبقهٔ متوسط، آن هم با تحول و توسعهٔ تفاسیر و آموزشهای ساخت‌یافته برای جماعتهای جدید دربارهٔ این‌که چگونه تجارب فرهنگی عامیانه را به شیوه‌ای زیبایی‌شناختی قرائت کنند. ساوتول از خطرات این عمل و این‌که پسرش در تمایزات بی‌پایانی غرق شود که سرانجام آن «گیجی و گنگی» باشد، آگاه است. تهدیدِ بی‌نظمی است که نیاز به فاصله‌گیری و غوطه‌ور نشدن را ایجاب می‌کند تا ارزیابی زیبایی‌شناختی بیطرفانه و منفکّی میسر گردد.

نمونه‌ای مشابه را در وصف وردزورث (Wordsworth) از بازار مکّارهٔ بارتولمو می‌یابیم که در شعر *The Prelude* نگاشته‌شده در ۱۸۰۵ آمده است. درحالی‌که بازار مکّاره «مخوف» است او از «رنگ و حرکت و شکل و دیدنیها و شنیدنیها»ی عجایب اقصیٰ نقاط عالم حظ می‌برد، عناصری که در کنار هم تلنبار شده‌اند تا تخطّی و آشفتگی مرزهایی را ایجاد کنند که در آن حیوانها به انسان مبدّل می‌شوند، انسانها به حیوان و جز آن (ستلی‌برس و وایت، ۱۲۰: ۱۹۸۶). از نظر وردزورث ازدیاد تفاوت و زوال مرزها در نمایشگاه و شهر «زنجیرهٔ سخن را به گسستن تهدید می‌کند» و یکپارچگی نفس او را به گنگی و گیجی درمی‌افکند (وایت و ستلی‌برس، ۱۲۳: ۱۹۸۶). وردزورث مسألهٔ ترس از غوطه‌ور شدن کامل، فقدان مرزها و فقدان نفس را با توسل به الههٔ کلاسیک «Muse» حل می‌کند. در نتیجه، سلسله‌مراتب نمادین زیبایی‌شناسی کلاسیک به کمک گرفته می‌شود، تا مفهومی نئوکلاسیک از پروژهٔ آموزشی حفظ گردد که در آن آداب و اشکال پست‌تر به دست شاعر ارتقا داده می‌شوند و وقار می‌یابند. برای اشکال و انواع مدرنیسمهایی که در اواخر قرن نوزده و پست‌مدرنیسمهایی که در قرن بیستم بسط یافته‌اند، انتخاب نئوکلاسیک دیگر مطرح نیست و بی‌نظمیهای شکلواره‌ای کشف و پرورش یافته‌اند. این امر به معنای رها ساختن وظیفهٔ آموزشی نیست، فراتر از آن است. فزونتر، پروژهٔ آموزشی به امری بدل می‌شود که در آن فنون لازم برای کنترل‌زدایی کنترل‌شدهٔ عواطف تحول یافته‌اند. تکنیکهای نفس (techniques of the self) تحوّل حساسیتها را مجاز می‌دارند، تکنیکهایی که به ما اجازه می‌دهند که از نوسان میان‌قطبین، یعنی درگیر شدن و فاصله گرفتن زیبایی‌شناختی، لذت بریم، به گونه‌ای که از لذایذ غوطه‌ور شدن و فاصله‌گیری بیطرفانه، هر دو، محظوظ شویم.

بنابراین روند متمدن شدن، متضمن کنترل فزایندهٔ عواطف و حسّ اشمئزاز از بی‌آبروییهای جسمانی و بوها و عرق کردن و صداهای پایین تنه و حساسیت به فضاهای جسمانی خود آدمی است. در جریان این فرآیند طبقهٔ متوسط به شیوه‌ای پیچیده از امر عامیانه و دیگریِ گروتسک فاصله می‌گیرد. با این همه، ستلی‌برس و وایت (۱۹۱: ۱۹۸۶) استدلال می‌کنند که این بالا رفتن آستانهٔ تحریک کارکردِ اشمئزاز که الیاس (۱۹۷۸b) از آن سخن گفته همچنین متضمن تشدید آرزو برای دیگری طردشده است، دیگریی که به سرچشمهٔ جذابیت و اشتیاق و نوستالژی بدل می‌شود. از این رو ما جذابیت جنگل و بازار مکاره و تئاتر و سیرک و حلبی‌آباد و حیات وحش و استراحتگاه کنار دریا را برای بورژوازی شاهدیم. اگر اهمیّت این موارد به رسمیّت شناخته نشود، اگر چارچوبهای فرآیند متمدن شدن بسیار قوی باشند، آنگاه امکان دارد که این ناحیهٔ خطر که در **خارج** از آگاهی قرار دارد به **داخل** بخزد، به ناخودآگاهی که آمادهٔ مبارزه برای طرد آن است. هیستریِ زنان طبقهٔ متوسط در اواخر قرن نوزدهم مثالی است برای پرداختن بهای طرد مسائل پایین‌تنه و بی‌نظمیهای نمادین مربوط به آن. همچنین باید اضافه کنیم که برخلاف ستلی‌برس و وایت (۱۸۵: ۱۹۸۶) که قطب‌بندی افراطی ناشی از «دوگانه‌گرایی کارکردی نمادین» (binarysm of symbolic fuctioning) را مرکز تولید فرهنگی می‌دانند، ما بر آنیم که این امر نیز امکان‌پذیر است که تغییراتی در تعادلهای میان فرآیندهای متمدن شدن و فرآیندهای غیررسمی شدن (کنترل‌زدایی عاطفی) مشاهده گردد. فرآیندهایی که خود مبیّن سطح والاتری از کنترل عواطف‌اند نه مبیّن فرآیند به قهقرا رفتن و بازگشت: یعنی «کنترل‌زدایی کنترل‌شده عواطف» (۱۹۸۷، wouters). در این برداشت، همان‌طور که در جایی دیگر استدلال کرده‌ام، پست‌مدرنیسم به میزان زیادی از موجهای اجتماعی و فرهنگی غیررسمی شدن دههٔ ۶۰ برآمده است. عناصر کارناوالی که به عنوان هنر جا زده شده‌اند و در جایگاهها و منظرهای فرهنگی مصرفی و در جلوه‌های تماشایی و در رسانهٔ فیلم و تلویزیون ابقا شده‌اند، اینک طیف وسیعتری از بینندگان طبقهٔ متوسط را به خود جلب می‌کنند، بینندگانی که از شخصیت بسته‌تری فاصله گرفته‌اند که با اخلاق پیورتین عجین است و بِل (۱۹۷۶) از آن سخن رانده است، بینندگانی که قادرند از پس عواطف تهدیدکننده برآیند. در نتیجه، بخشهایی از طبقهٔ متوسط جدید بیشتر با کنترل‌زدایی کنترل‌شدهٔ عواطف و هیجانات و ذائقه‌ها آشنا شده‌اند، یعنی همان عواملی که مقوّم فهم و قبول زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره هستند.

در این نوشته در پی آن بوده‌ام که شرح کلّی خصوصیات زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره را بیان کنم و استدلال کرده‌ام که زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره نه فقط منحصر به پست‌مدرنیسم

نیست بلکه به تجارب شهرهای بزرگ اواسط قرن نوزدهم بازمی‌گردد، همان‌گونه که بودلر و بنیامین و زیمل آن را شرح داده‌اند. همچنین استدلال کرده‌ام که به نظر می‌آید در کارناوالها و بازارهای مکّاره، تجارب زیبایی‌شناختی مشابه ایجاد شده‌اند، یعنی جاهایی که طبقات متوسط در حال ظهور برای دست و پنجه نرم کردن با واژگونیهای نمادین و تنِ گروتسکِ طبقات فرودست تقلّا می‌کنند؛ اموری که به نظر می‌آید به عنوان دیگریِ همیشه حاضری باقی مانده‌اند که به موازات فرآیند متمدن شدن پیش می‌روند. در نتیجه برای برساختن هویّت، برای دانستن این‌که آدمی کیست، آدمی نیازمند آن است که بداند چه کسی نیست و مواد و مصالحی را بشناسد که به محبسهایی طرد یا محدود شده‌اند که ممکن است همچنان جلوه‌هایی از جذابیت و فریبندگی باشند و اشتیاق و آرزو را تحریک کنند.

جذابیت جایگاههای «بی‌نظمی نظم‌یافته» از همین‌روست: کارناوال و نمایشگاهها و سالنهای موزیک و جلوه‌های تماشایی و استراحتگاهها و امروزه، مراکز تفریح و خرید و توریسم. همان‌طور که ستلی برس و وایت (۱۹۸۶) با شیطنت می‌گویند، بورژوازی هرگز از سفر باغ دلگشا بازنگشته است و کماکان در برابر جذابیتی که ناشی از دیگریِ عجیب و غریب است سر خم می‌کند.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Mike Featherstone, "The Aesthetization of Everyday Life", in *Consumer Culture & Postmodernism*, Sage Publication, London, 1991.

یادداشت مترجم

hyperreality، که آن را به «گزاف واقعیّت» ترجمه کردیم یکی از مقولات مهم ژان بودریار فیلسوف فرانسوی است. اما برای توضیح این مقوله، نخست باید مقولهٔ مهم دیگر او یعنی simulation را توضیح دهیم که خود نوع خاصی از simulacra به معنای شباهت یا بازنمود به طور کلی است. ما simulation را به شبیه‌سازی ترجمه کرده‌ایم. ساموئل بکت در *مولوی* نوشته است: «دست‌آخر، سایه بهتر از جسم نیست». می‌توان به این گفتهٔ بکت افزود که سایه، دست‌آخر با جسم یکی می‌شود. اگر این دو عبارت را در نظر بگیریم فضای نظریه‌پردازی بودریار دربارهٔ شبیه‌سازی و فرهنگ روشن می‌شود. در دههٔ ۷۰ بودریار اغلب به تأثیر شبیه‌سازی نظامهای نشانه‌ای سازمان‌یافته اشاره می‌کرد. بودریار در این مرحله در واقع با مقولات مارکسی کلنجار می‌رفت. مارکس بر آن بود که مقولاتی مثل «نیاز» یا «ارزش مصرف»، مقولاتی زیست‌شناختی و انسان‌شناختی هستند، درصورتی که مقولهٔ «ارزش مبادله» مقوله‌ای مصنوعی است که اقتصاددانان بورژوا به غلط آن را امری طبیعی می‌پندارند. قصد مارکس در اینجا جدا کردن امر طبیعی از امر مصنوعی بود.

بودریار تلاش مارکس برای نجات دادن مقولات طبیعی (نیاز و ارزش مصرف) از مقولهٔ مصنوعی (ارزش مبادله) را تلاشی عبث می‌داند زیرا که بر آن است که در اقتصاد مبتنی بر کالا در زمانهٔ ما، کالا که بنا به نظریهٔ مارکس متشکل از ارزش مصرف و ارزش مبادله است با چیزی به اسم ارزش ـ نشانه در هم آمیخته است تا دستگاهی به نام ابژه‌های نشانه‌ای را که نظام کاملاً بستهٔ قدرتمندی است به وجود آورد. همین نظام است که موجد شبیه‌سازی می‌گردد، یعنی این توهّم جمعی را به وجود می‌آورد که چیزهایی واقعی در ورای سیستم وجود دارد، چیزهایی از قبیل ارزشهای طبیعی (نیاز، ارزش مصرف، کارکردی بودن) یا چیزهایی از قبیل نقاطِ مرجعِ معیار (انسان، سلامت، سعادت، آزادی، برابری، عدالت)، چیزهایی که اعتبار نظام از آن ناشی می‌شود. بودریار به تبعیت از مارکس که مراحل متفاوت تحول تاریخی و نیز به تبعیت از فوکو که تحول اپیستمه‌ها را دوره‌بندی کرده بود، دست به دوره‌بندی نظم شبیه‌سازی می‌زند که بر اساس جهشهای متوالی قانون ارزش از زمان رنسانس به بعد در سه مرحله تحول یافته است. این سه نظم شبیه‌سازانه عبارت‌اند از:

۱) جعل (counterfeit) که در دورهٔ کلاسیک یعنی از رنسانس تا انقلاب صنعتی مسلط بود.

۲) تولید (production) که در دورهٔ صنعتی مسلط بود.

۳) شبیه‌سازی (simulation) که در دورهٔ فعلی، که رمز (code) بر آن حکمفرماست، مسلط است.

نظم نخستین بر مبنای قانون طبیعیِ ارزش عمل می‌کرد، نظم دوم بر مبنای قانون بازارِ ارزش و نظم سوم بر مبنای قانون ساختاریِ ارزش.

بنابراین، جعل به آن نوع شبیه‌سازی گفته می‌شود که طی آن کپیِ واضح و آشکاری از واقعیّت فراهم می‌شود؛ در دورهٔ دوم، این کپی آنچنان دقیق است که مرز میان واقعیّت و بازنمایی مخدوش می‌شود. در مرحلهٔ سوم، شبیه‌سازی به گونه‌ای است که حاصل آن واقعیّت خود را داراست بدون آن‌که کوچکترین ارتباطی با «جهان واقعی» داشته باشد. بهترین مثال در این مورد «واقعیّت مجازی» (virtual reality) است، یعنی همان جهانی که زبان یا زبان کامپیوتر آن را می‌سازد. همین مرحلهٔ سوم است که بودریار آن را «گزاف واقعیّت» می‌نامد. برای فهم بهتر این مقوله می‌توان آن را با مقولات آشناتری که با آن شباهت خانوادگی دارند، مقایسه کرد. گزاف واقعیّت بودریار همچون شیءوارگیِ تامِّ آدورنوست، و یا بهتر از آن همچون گشتل هایدگرست، که عبارت است از نحوهٔ ظهور هستی در عصر تکنولوژی و تبدیل جهان به تصویر؛ منتهی در این معنا که خود جهان به تصویر تبدیل می‌شود نه این‌که ما تصویری از آن را ترسیم می‌کنیم. گزاف واقعیّت بودریار نیز مقوله‌ای جدای از «خودِ» واقعیّت نیست، شبیه‌سازی نیز نیست. شبیه‌سازی شیوه‌ای از عرضه و دریافت واقعیت است که در آن دیگری بودن (otherness) از واقعیّت زدوده شده است. شبیه‌سازی، فضایی را که درون آن «صحنهٔ» (scene) واقعیّت می‌تواند بازنمایانده شود از میان برده است. لازم است گفته‌های فوکو در کتاب *نظم اشیاء* دربارهٔ طبقه‌بندی بورخس از حیوانات را به یاد آوریم. آنچه از نظر فوکو، طبقه‌بندی بورخس از میان برده است «جایگه» و «فضایی» است که درون آن طبقه‌بندی می‌تواند انجام گیرد، نه حرفهای عجیب و غریب بورخس. گزاف واقعیت بودریار همچون طبقه‌بندی بورخس واقعیّتی است بدون جایگه؛ اما باز باید تأکید کرد که گزاف واقعیّت چیزی نیست به جز همین واقعیّتی که روبه‌روی ماست، همان‌طور که تصویر جهان از نظر هایدگر چیزی به جز همین جهان نیست. بودریار برای توصیف گزاف واقعیّت به استعاره‌های گه‌گاه متضاد متوسل می‌شود. او در جایی گزاف واقعیّت را «وقیح» (obscene) می‌نامد. از نظر او وقاحت زمانی شروع می‌شود که دیگر چیزی تماشایی باقی نمانده باشد ــ نه صحنه‌ای، نه تئاتری، نه توهّمی؛ یعنی زمانی که همه‌چیز بلاواسطه شفاف و ورانما و هویدا شده باشد و در پرتو خام و برگشت‌ناپذیر اطلاعات و ارتباطات قرار گرفته باشد. در جایی دیگر وی گزاف واقعیّت را شکلِ «وجدآمیز» (ecstatic)

واقعیّت می‌نامد، بدین‌معنا که انگار گزاف واقعیّت، واقعیّتی است که در گریزی جنون‌آمیز از خود کاملاً فاش شده باشد و به نهایت رانده شده باشد. در این حال فاصله‌ای که از آن بتوان چیزی را به عنوان واقعی درک کرد یا چیزی دیگر را در تخیل به جای آن گذاشت از میان می‌رود. در این حال، واقعیّت، واقعیّتی است صلب و گزاف. شکافهایی که از لابه‌لای آن بتوان دیگری را مشاهده کرد کاملاً پُر شده‌اند و دیگر نه سرّی به جای مانده است نه توهّمی و نه اندرونی. از نظر بودریار، فهم ما در دوران شبیه‌سازی از گزاف واقعیّت همچون فهم خواب‌بیننده‌ای است که از خواب دیدنِ خود آگاه است و جریان خواب بلاوقفه ادامه دارد. از سوی دیگر، برداشت بودریار از شبیه‌سازی و گزاف واقعیّت ما را به چیزی حساس می‌کند که همان احساس مبهم وجود «دیگری» است، دیگریی که اکنون کاملاً غایب است.

مراجع:

Allen, J.S. (1983) *The Romance of Commerce and culture.* Chicago: Chago University Press.

Bailey, P. (1986a) *Music Hall: The Business of Pleasure.* Milton Keynes: Open University Press.

Bailey, P. (1986b) "*Champagne Charlie*", *in J.S. Bratton (ed),* music hall: Performance and Style. *Milton Keynes: Open University Press.*

Bakhtin, M.M. (1968) *Rabelais and his World.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Baudlaire, C. (1964) *The Painter of Modern Life and Other Essays.* Oxford: Phaidon Press.

Baudrillard, J. (1983a) *Simulations.* New York: Semiotext(e).

Baudrillard, J. (1983b)*In the Shadow of the Silent Majorities.* New York: Semiotext(e).

Bell, D. (1976) *The Cultural Contradictions of Capitalism.* London: Heinemann.

Benjamin, W. (1973) *Charles Baudlaire: A lyric Poet in the Era of High Capitalism.* London: New Left Books.

Benjamin, W. (1979) "Berlin Chronicle", in *One Way Street and Other Writtings.* London: New Left Books.

Benjamin, W. (1982b) *Das Passagen-Werk,* 2 vols, edited by R. Tiedermann. Frankfurt: Suhrkamp.

Berman, M. (1982) *All that is Solid Melts into Air.* New York: Simon and Schuster.

Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste,* trans. R. Nice. London: Routledge & Kegan Paul.

Buck-Morss, S. (1983) "Benjamin's Passagen-Werk", *New German Critique,* 29.

Buck-Morss, S. (1986) "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique,* 39.

Calefato, P. (1988) "Fashion, the Passage, the Body", *Cultural Studies,* 2(2).

Chambers, I. (1987) "Maps for the Metropolis: A Possible Guide to the Postmodern", *Cultural Studies,* 1(1).

Chen, K.H. (1987) "Baudrillard's Implosive Postmodernism", *Theory, Culture & Society,* 3(1).

Clark, T.J. (1985) *The Painting of Modern Life.* London: Thames & Hudson.

Cooke, P. (1988) "Modernity, Postmodernity and the City", *Theory, Culture & Society,* 5(2-3).

Cray, J. (1984) "The Eclipse of the Spectacle", in B. Wallis (ed.), *Art after Modernism.* New York: New Museum Press.

Elias, N. (1978b) *The Civilizing Process.* Volume I: *The History of Manners.* Oxford: Basil Blackwell.

Elias, N. (1982) *The Civilizing Process.* Volume II: *State Formation and Civilization.* Oxford: Basil Blackwell.

Elias, N. (1987c) *Involvement and Detachment.* Oxford: Basil Blackwell.

Featherstone, M. (1987a) "Consumer Culture, Symbolic Power and Universalism", in G. Stauth and S. Zubaida (eds), *Mass Culture, Popular Culture and Lifeworlds in the Middle East.* Frankfurt: Campus Verlag.

Foucault, M. (1986) "What is Enlightment?", in P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader.* Harmondsworth: Pinguin.

Frisby, D. (1981) *Sociological Impressionism: A Reassessment of George Simmel's Social theory.* London: Heinmann.

Frisby, D. (1985b) *Fragments of Modernity.* Oxford: Polity Press.

Frith, S. and Horne, H. (1987) *Art into Pop.* London: Methuen.

Geist, H. (1983) *Arcades: The History of a Building Type.* Boston: MIT Press.

Hauge. W.F. (1986) *Critique of Commodity Aesthetics.* Oxford: Polity Press.

Hauge. W.F. (1987) *Commodity Aesthetics, Ideology and Culture.* New York: International General.

Hauser, A. (1982) *The Sociology of Art.* London: Routledge & Kegan Paul.

Hazard, P. (1964) *The European Mind 1680-1715.* Harmondsworth: Penguin.

Jameson, F. (1984a) "Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review,* 146.

Kaplan, E.A. (1986) "History, Spectator and Gender Address in Music Television", *Jurnal of communications Inquiry* 10(1).

Kaplan, E.A. (1987) *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London: Methuen.

Kellner, D. (1987) "Baudrillard, Semurgy and Death", *Theory, Culture & Society,* 4(1).

Kroker, A. and Cook, D. (1987) *The Postmodern Scene.* New York: St Martins Press.

Lash, S. (1988) "Discourse of Figure? Postmodernism as a Regime of Signification", *Theory, Culture & Society,* 5(2-3).

Lefebvre, H. (1971) *Everyday Life in the Modern World.* London: Allan Lane.

Lefebvre, H. (1978) *Einführung in die Modernitat.* Frankfurt: Suhrkamp.

Lyotard, J.F. (1971) *Discourse, figure.* Paris: Klincksiek.

Lyotard, J.F. (1984) *The Postmodern Condition.* Manchester: Manchester University Press.

Mannheim, K. (1956) "The Democratization of Culture" in *Essays on the Sociology of Culture.* London: Routledge & Kegan Paul.

Marcuse, H. (1969) *An Essay on Liberation.* Harmondsworth: Penguin.

Martin, B. (1981) *A Sociology of Contemporary Cultural Change.* Oxford: Basil Blackwell.

Poster, M. (1975) *Existential Marxism in Postwar France.* Princeton University Press.

Robbins, D. (1987) "Sport, Hegemony and the Middle Class: The Victorian Mountaineers", *Theory, Culture & Society,* 4(4).

Roberts, D. (1988) "Beyond Progress: The Museum and Montage" *Theory, Culture & Society,* 5(3-2).

Seigel, J. (1986) *Bohemian Paris.* New York: Viking.

Senett, R. (1976) *The Fall of Public Man.* Cambridge: Cambridge University Press.

Spencer, L. (1985) "Allegory in the World of Commodity: The importance of Centeral Park", *New German Critique,* 34.

Stallybrass, P. and White, A. (1986) *The Politics & Poetics of Transgression,* London: Methun.

Urry, J. (1988) "Cultural Change and Contemporary Holiday-making", *Theory, Culture and Society,* 5(1).

van Reijen, W. (1988) "The Dialectic of Enlightenment Read as Allegory", *Theory, Culture and Society,* 5(2-3).

Williams, R.H. (1982) *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France.* Barkeley: California University Press.

Wolin, R. (1986) "Foucault's Aesthetic Decisionism", *Telos,* 67.

Wolff, J. (1983) *Aesthetic and the sociology of Art.* London: Allen & Unwin.

Wolff, J. (1985) The Invisible Flâneuse. *Theory, Culture & Society,* 2(3).

Wouters, C. (1986) "Formalization and Informalization: Changing Tension Balances in Civilizing Processes", *Theory, Culture & Society,* 3(2).

Wouters, C. (1987) "Developments in the Behavioural Codes Between the Sexes: The Formalization and Informalization in Netherlands 1930-1985", *Theory, Culture & Society,* 4(2).

Zukin, S. (1988a) "The Postmodern Debate Over Urban Form", *Theory, Culture & Society,* 5(2-3).

Zukin, S. (1988b) *Loft Living,* 2end edition, London: Hutchinson/ Radius.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست شماره‌های پیشین ارغنون

شمارهٔ ۱: فرهنگ و تکنولوژی

پرسش از تکنولوژی	مارتین هایدگر / ترجمهٔ شاپور اعتماد
تکنولوژی و منش اخلاقی (شرحی بر «پرسش از تکنولوژی»)	ریچارد برنشتاین / ترجمهٔ یوسف اباذری
علم و تکنولوژی در مقام ایدئولوژی	یورگن هابرماس / ترجمهٔ علی مرتضویان
الهیات در عصر فرهنگ تکنولوژیک: مروری بر آرای پل تیلش	آ. آرنولد وتشتاین / ترجمهٔ مراد فرهادپور
هنر و فن: جان کیج و الکترونیک و بهبود جهان	کاتلین وودوارد / ترجمهٔ محمّد سیاهپوش
چگونه باید از جامعه در برابر علم دفاع کرد	پل فایرآبند / ترجمهٔ شاپور اعتماد
سپیده‌دمان فلسفهٔ تاریخ بورژوایی	ماکس هورکهایمر / ترجمهٔ محمّد پوینده
هایدگر و کوندرا و دیکنز	ریچارد رورتی / ترجمهٔ هاله لاجوردی
ارسطو و منطق جمله‌ها: تاریخ یک اشتباه	ضیاء موحّد
تأملاتی در باب شعر	مراد فرهادپور

شمارهٔ ۲: رمانتیسم

در باب فلسفهٔ رمانتیک زندگی	گئورگ لوکاچ / ترجمهٔ مراد فرهادپور
رمانتیسم در ادبیات	رنه ولک / ترجمهٔ امیرحسین رنجبر
بخش‌هایی از مقدمهٔ ترانه‌های غنایی	ویلیام وردزورث / ترجمهٔ حسین پاینده
تخیّل رمانتیک	موریس باورہ / ترجمهٔ فرحید شیرازیان
تمثیل و نماد	پل دومن / ترجمهٔ میترا رکنی
ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم	حسین پاینده
بینوایان	شارل بودلر / ترجمهٔ سیاوش سرتیپی
رمانتیسم و تفکر اجتماعی	رابرت سه‌یر و میشل لووی / ترجمهٔ یوسف اباذری
رمانتیسم در اندیشهٔ سیاسی	علی مرتضویان
رمانتیک‌های آلمان	ماکسیم‌الکساندر و اریکا تونر / ترجمهٔ عبدالله توکّل
شیطان، ماخولیا و تمثیل	مراد فرهادپور
مصاحبه با تام باتامور	تیلور و آوت ویت / ترجمهٔ هاله لاجوردی
مصاحبه با هانس گئورگ گادامر	روی بوینی / ترجمهٔ هاله لاجوردی

شمارهٔ ۳: مبانی نظری مدرنیسم

هرمنوتیک: احیای معنا یا کاهش توهّم	پل ریکور / ترجمهٔ مراد فرهادپور
یادداشتی دربارهٔ ریکور	هالهٔ لاجوردی
یادداشتی دربارهٔ مارکس	مراد فرهادپور، مجید مددی
قطعات برگزیده از آثار اولیهٔ مارکس	کارل مارکس / ترجمهٔ مجید مددی
مارکس و مدرنیسم و مدرنیزاسیون	مارشال برمن / ترجمهٔ یوسف اباذری
نکاتی دربارهٔ فلسفهٔ فردریش نیچه	مراد فرهادپور
در باب حقیقت و دروغ به مفهومی غیراخلاقی	فردریش نیچه / ترجمهٔ مراد فرهادپور
در باب فواید و مضار تاریخ برای زندگی	ـــــ / ـــــ
نیچه و خاستگاه مفهوم مدرنیسم	رابرت ب. پی‌پین / ترجمهٔ محمدسعید حنایی‌کاشانی
یادداشتی دربارهٔ فروید	حسین پاینده
خود و نهاد	زیگموند فروید / ترجمهٔ حسین پاینده
داستایوسکی و پدرکشی	ـــــ / ـــــ
آرای فروید دربارهٔ تمدن و جامعه	ریچارد ولهایم / ترجمهٔ امیرحسین رنجبر
یادداشتی دربارهٔ وبر و زیمل	علی مرتضویان، یوسف اباذری
مقدّمهٔ اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری	ماکس وبر / ترجمهٔ حسن چاوشیان
تفسیر وبر از جهانِ بورژوا ـ سرمایه‌داری از نظر عقلانیت	کارل لوویت / ترجمهٔ علی مرتضویان
پول در فرهنگ مدرن	گئورک زیمل / ترجمهٔ یوسف اباذری

شمارهٔ ۴: نقد ادبی نو

نقد ادبی قرن بیستم	رابرت کان‌دیویس و لاری فینک / ترجمهٔ هاله لاجوردی
نظر اجمالی به فرمالیسم روس	ژرژ نیوا / ترجمهٔ رضا سیدحسینی
مفاهیم بنیانی ساختگرایی	ژان پیاژه / ترجمهٔ علی مرتضویان
نظریهٔ شعری: یاکوبسن و لوی‌ـاستروس در برابر ریفاتر	رابرت شولس / ترجمهٔ مراد فرهادپور
از اثر تا متن	رولان بارت / ترجمهٔ مراد فرهادپور
زبان، قدرت، نیرو	امبرتو اکو / ترجمهٔ بابک سیدحسینی
گفتار تاریخی	رولان بارت / ترجمهٔ فضل الله پاکزاد
نقد روانکاوانهٔ مدرن	الیزابت رایت / ترجمهٔ حسین پاینده
نقد روانکاوانهٔ هملت	رامن سلدن / ترجمهٔ حسین پاینده
بررسی ساختاری اسطوره	کلود لوی ـ استروس / ترجمهٔ بهار مختاریان، فضل الله پاکزاد
اسطوره، نمادگرایی و حقیقت	دیوید بیدنی / ترجمهٔ بهار مختاریان
هرمنوتیک	ک. ام. نیوتون / ترجمهٔ یوسف اباذری
یادداشتهای انتقادی	برتولت برشت / ترجمهٔ مجید مددی
نقد سیاسی	مایکل رایان / ترجمهٔ حسینعلی نوذری

روایت: بازنمایی گفتار	ریمون کنان / ترجمهٔ محمّدرضا پورجعفری
ژاک دریدا و واسازی متن	راجر وبستر / ترجمهٔ عباس بارانی
دون کیشوت و مسألهٔ واقعیت	آلفرد شوتز / ترجمهٔ حسن چاوشیان

شمارهٔ ۵ و ۶: الهیات جدید

مقدمه‌ای در باب الهیات	شهرام پازوکی
مسیحیت از عیسی تا یوحنا	د.ل. کارمُدی، ج.ت. کارمُدی / ترجمهٔ حسین پاینده
درآمدی بر تفکر تومائی نو	شهرام پازوکی
خدا در فلسفهٔ جدید و تفکر معاصر	اتین ژیلسون / ترجمهٔ شهرام پازوکی
گزیده‌ای از یادداشتهای «واپسین سالها»	سورن کی‌یر که‌گور / ترجمهٔ فضل اللّه پاکزاد
عیسی مسیح و اسطوره‌شناسی	رودلف بولتمان / ترجمهٔ هاله لاجوردی
بولتمان و الهیات وجودی	ویلیام نیکولز / ترجمهٔ یوسف اباذری
ولفهارت پانن برگ: الهیات تاریخی	آلن گالووی / ترجمهٔ مراد فرهادپور
ایمان چیست؟	پل تیلیش / ترجمهٔ علی مرتضویان
کارل بارت و الهیات دیالکتیکی	کارل بارت / ترجمهٔ محمّدرضا ریخته‌گران
کلیاتی در باب فلسفهٔ دین	هدایت علوی‌تبار
حقایق سرمدی	آنتونی کِنی / ترجمهٔ هدایت علوی‌تبار
الهیات تطبیقی	دیوید تریسی / ترجمهٔ بهاءالدّین خرّمشاهی
دین طبیعی	امانوئل کانت / ترجمهٔ منوچهر صانعی
کتاب مقدّس به منزلهٔ اثری ادبی	جان گیبل، چارلز ویلر / ترجمهٔ حسین پاینده
پولُس	محمّد ایلخانی

شمارهٔ ۷ و ۸: فلسفهٔ تحلیلی

زبان حقیقت و حقیقت زبان	یوسف ص. علی‌آبادی
فلسفهٔ تحلیلی و فلسفهٔ زبان	ک. س. دانلان / ترجمهٔ ش. اعتماد و م. فرهادپور
گوتلوب فرگه و تحلیل منطقی زبان	ضیاء موحد
در بارهٔ فرگه	برتراند راسل / ترجمهٔ ضیاء موحد
اندیشه	گوتلوب فرگه / ترجمهٔ محمود یوسف‌ثانی
مقدمهٔ مبانی حساب	گوتلوب فرگه / ترجمهٔ منوچهر بدیعی
برهان عالم خارج	ج.ا. مور / ترجمهٔ منوچهر بدیعی
توصیفها	برتراند راسل / ترجمهٔ سید محمّد علی حجتی
کارنپ و فلسفهٔ تحلیلی	علی پایا
در باب آنچه هست	ویلرد وَن اُرمن کواین / ترجمهٔ منوچهر بدیعی
دو حکم جزمی تجربه‌گرایی	ـــــــ / ـــــــ
مقدمه‌ای بر مقالهٔ «پیرامون اشاره»	رضا محمّدزاده
پیرامون اشاره	پ. ف. استراوسون / ترجمهٔ رضا محمّدزاده
آیا معرفت باور صادق موجه است؟	ادموند گِتیه / ترجمهٔ شاپور اعتماد
فیزیکالیسم	اُتو نُویْرات / ترجمهٔ علی مرتضویان

تأملاتی در باب فرهنگ و هنر و ادبیات	لودویگ ویتگنشتاین / ترجمهٔ حسین پاینده
خدا در فلسفهٔ ویتگنشتاینِ متقدّم	سیرِل بارِت / ترجمهٔ هدایت علوی‌تبار
محدودیتهای معرفت	ویلرد ون ارمن کواین / ترجمهٔ هاله لاجوردی
فلسفهٔ تحلیلی در فرانسه	پاسکال آنژل / ترجمهٔ منوچهر بدیعی
نشریات عمدهٔ بین‌المللی در زمینهٔ فلسفهٔ تحلیلی	یوسف ص. علی‌آبادی
جایگاه راوی در رمانِ معاصر	تئودور آدورنو / ترجمهٔ یوسف اباذری
گادامر و هابرماس	محمّدرضا ریخته‌گران

شمارهٔ ۹ و ۱۰: دربارهٔ رمان

قصه‌گو: تأملاتی در آثار نیکلای لسکوف	والتر بنیامین / ترجمهٔ مراد فرهادپور، فضل‌الله پاکزاد
یادداشتی دربارهٔ زمان و روایت	مراد فرهادپور
استحاله‌های طرح داستان	پل ریکور / ترجمهٔ مراد فرهادپور
جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر	پی‌یر بوردیو / ترجمهٔ یوسف اباذری
استاندال: سیاست بقا	ایروینگ هاو / ترجمهٔ علی مرتضویان
شرایط اجتماعی و تاریخیِ ظهور رمان تاریخی	گئورگ لوکاچ / ترجمهٔ مجید مددی
رمانِ نو	رِمون ژان / ترجمهٔ رضا سیدحسینی
چند نکتهٔ عمده در آثار فاکنر	صالح حسینی
چندگانگی قرائت رمان: سازمان اجتماعی تفسیر	مارجری ال. دی والت / ترجمهٔ حسن چاوشیان
لوکاچ و جامعه‌شناسی ادبیات	جی. پارکینسون / ترجمهٔ هاله لاجوردی
رمانِ امروز	الن رَسی / ترجمهٔ حسین پاینده
ادبیات بازپروری ـ داستان پُست‌مدرنیستی	جان بارت / ترجمهٔ محمّدرضا پورجعفری
آلتوسر و استدلالهای ایدئولوژیک بر ضد واقعگرایی: واقعگرایی، ایدئولوژی و تناقضات سرمایه‌داری	ریموند تالیس / ترجمهٔ حسینعلی نوذری
رمان واقعگرا در اروپا	ف. و. ج. همینگز / ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده
ویلکی کالینز و دیکنز	تی. اس. الیوت / ترجمهٔ مجید مددی
رمان به‌منزلهٔ پژوهش	میشل بوتور / ترجمهٔ رضا سیّدحسینی
مارسل پروست و نشانه‌ها	بهزاد برکت
نکاتی دربارهٔ ادبیات کلاسیک روس	والنتین گیترمن / ترجمهٔ فاروق خارابی
رؤیا و تخیل در اُبلوموف	فِیْث ویگزل / ترجمهٔ حسینعلی نوذری

شمارهٔ ۱۱ و ۱۲: مسائل مدرنیسم و مبانی پُست مدرنیسم

عصرِ تصویرِ جهان	مارتین هایدگر / ترجمهٔ یوسف اباذری
هایدگر و علم	یوسف اباذری
هایدگر، انسان‌گرایی و تفکیک / تخریبِ تاریخ	گایل سوفر / ترجمهٔ محمّدسعید حنایی کاشانی
هایدگر و ناسیونال سوسیالیسم	تام راکمور / ترجمهٔ فضل اللّه پاکزاد
هایدگر و مفهوم مدرنیسم: «عصر بی‌معنایی تمام»	رابرت ب. پی‌پین / ترجمهٔ محمّدسعید حنایی کاشانی
حیث التفاتی و جهان: بخش نخست وجود و زمان	هریسون هال / ترجمهٔ بهزاد برکت

هایدگر، انسان، هستی	محمّدسعید حنایی کاشانی
مفهوم روشنگری	تئودور آدورنو ـ ماکس‌هورکهایمر/ ترجمهٔ مراد فرهادپور
دربارهٔ مضامین و ساختار دیالکتیک روشنگری	مراد فرهادپور
درهم تنیدگی اسطوره و روشنگری: ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو	یورگن هابرماس/ ترجمهٔ علی مرتضویان
تزهایی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ	والتر بنیامین/ ترجمهٔ مراد فرهادپور
صنعتی شدن و سرمایه‌داری در آثار ماکس وبر	هربرت مارکوزه/ ترجمهٔ هاله لاجوردی
مدرنیته و تناقضهای نظریهٔ انتقادی	شیلا بن حبیب/ ترجمهٔ حسن چاوشیان
رمان و جهانِ مدرن	آندرو فین‌برگ/ ترجمهٔ فضل اللّه پاکزاد
یادداشتی دربارهٔ موری	هدایت علوی‌تبار
انسان بی‌خدای عصر نوگرایی و عصر فرانوگرایی	جان کورتنی موری/ ترجمهٔ هدایت علوی‌تبار
جامعه‌شناسان آلمانی و مدرنیته	دیوید فریزبی/ ترجمهٔ مجید مددی
طنز کنایی و آشفتگیهای روح	دیوید گراس/ ترجمهٔ حمید محرمیان معلّم

شمارهٔ ۱۳: نوسازی

نوسازی و پسانوسازی	رونالد اینگلهارت/ ترجمهٔ علی مرتضویان
نوتکامل‌گرایی و نظریهٔ نوسازی	دیوید هریسون/ ترجمهٔ یوسف اباذری
مفهوم اخلاقی‌ـسیاسی توسعه	پیتر والاس پرستون/ ترجمهٔ محمّدسعید حنایی کاشانی
باور به‌پیشرفت	جان پلامنتاتس/ ترجمهٔ محمّد ساوجی
تجدد و ناخرسندیهای آن	پیتر برگر ـ بریگیت برگر ـ هانس فرید کِلنر/ ترجمهٔ محمّدرضا پورجعفری
شکستهای نوسازی	س. ن. آیزنشتات/ ترجمهٔ هاله لاجوردی
تکنیک و تمدن	نوربرت الیاس/ ترجمهٔ مراد فرهادپور
حسرت‌زدگی، پسامدرنیسم و نقد فرهنگ توده	برایان ترنر/ ترجمهٔ محبوبهٔ مهاجر
کارل پوپر و مسألهٔ قوانین تاریخی	هربرت مارکوزه/ ترجمهٔ مراد فرهادپور

شمارهٔ ۱۴: دربارهٔ شعر

شعر و تفکر انتزاعی	پل والری / هالهٔ لاجوردی
دربارهٔ برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر	والتر بنیامین / مراد فرهادپور
افلاطون و شاعران	هانس گئورگ گادامر / یوسف اباذری
شاعران و متفکران	ج. گلن گری / محمّدسعید حنایی کاشانی
مقدمه‌ای بر مجموعهٔ اشعار استفان مالارمه	ژان پل سارتر / مراد فرهادپور
سیلویا پلات	ضیاء موحد
پدیدارشناسی شعر	گاستون باشلار / سیدعلی مرتضویان
اعتقاد در شعر	کریستیان اشمیت / محمّدسعید حنایی کاشانی
شعر ناب و سیاست ناب	میکائیل هامبورگر / مراد فرهادپور

اندیشه‌های شعر: تی. اس. الیوت	استیون اسپندر / محمدرضا پورجعفری
نمونه‌هایی از شعر مدرن	

شمارهٔ ۱۵: عقلانیت

عقل و تصمیم: آموزهٔ محوری وبر و انتخابهای ارزشی	استیفن ترنر / علی مرتضویان
عقل‌گرایی و بحران تمدن اروپایی	ادموند هوسرل / مراد فرهادپور
علم و عقلانیت و فاقد قدر مشترک بودن	ریچارد برنشتاین / یوسف اباذری
عقلانیت	چارلز تیلور / مراد فرهادپور
عقلانیت علمی و اتنومتدولوژی	راجر تریگ / هالهٔ لاجوردی
مفهوم‌عقل از دکارت تا هگل(از منظری‌فمینیستی)	ژنویه لُوید / محبوبهٔ مهاجر
عقل علیه عقل: ملاحظاتی در باب روشنگری	ماکس هورکهایمر / ی. اباذری، م. فرهادپور
عقلانیت سنتها	السدیر مک‌اینتایر / مراد فرهادپور
معقولیت	جاناتان کوهن / سعید ناجی
نقد چیست؟	میشل فوکو / محمّدسعید حنایی کاشانی

شمارهٔ ۱۶: فلسفهٔ اخلاق

به‌سوی اخلاق پایان این قرن: پاره‌ای از گرایشها	ا. داروال، آ. گیبارد، پ. ریلتن / مصطفی ملکیان
سرچشمهٔ ارزش از نظر ارسطو و کانت	کریستین کُرسگارد / محسن جوادی
پیامدگرایی	دیوید مکناوتون / سعید عدالت‌نژاد
الزام و انگیزش در فلسفهٔ اخلاق متأخّر	ویلیام ک. فرنکنا / سیّدامیر اکرمی
معنای توصیفی و اصول اخلاقی	ر. م. هیر / امیر دیوانی
ماهیت ذهنی ارزشها	ج. ل. مکی / مراد فرهادپور
اِشکالهای واقعی و ادعایی نظریهٔ سودگرایی	ریچارد برانت / محمود فتحعلی
اخلاق مسأله‌محور	ادموند پینکافس / سیّد حمیدرضا حسنی
لوکاچ و ایدئولوژی به‌مثابهٔ آگاهی کاذب	رویزن مک دوناف / شهرام پرستش
جهانی آرمانی: وضعیت آرمانی رابطهٔ خود با دیگری	محمدرفیع محمودیان
اخلاق در جهان دستخوش دگرگونی	پل تیلیش / سیّدعلی مرتضویان
خطابه‌ای در باب اخلاق	لودویگ ویتگنشتاین / مالک حسینی
هویت اخلاقی و استقلال شخصی	ریچارد رورتی / یوسف اباذری
اخلاق غیراصولی	جرالد دورکین / محبوبه مهاجر
گفتگو با امانوئل لویناس	فیلیپ نمو / مراد فرهادپور
گزیده‌هایی از اخلاق صغیر	تئودور آدورنو / هالهٔ لاجوردی
معنای درست و نادرست	توماس نیگل / سعید ناجی، مهدی معین‌زاده
روانشناسی و معرفت	ادوارد اروین / سعید ناجی

شمارهٔ ۱۷: نظریهٔ سیستمها

نظریهٔ سیستمهای لومان به‌مثابهٔ نظریه‌ای در باب مدرنیته	هارو مولر / مراد فرهادپور
نیکلاس لومان و نظریهٔ نظامهای اجتماعی پیچیدگی و دموکراسی، یا	پل هریسون / یوسف اباذری
اغواگریهای نظریهٔ سیستمها	تامس مک‌کارتی / علی مرتضویان
در جستجوی مجمع الجزایر لیوتار	ویلیام راش / مراد فرهادپور
به‌سوی معرفت‌شناسی غیربنیادگرا: مناظرهٔ بازنگریستهٔ هابرس/لومان	اوا نات / رضا مصیّبی
جامعهٔ مدنی و نظریهٔ سیاسی در آثار لومان	اندرو آراتو / هالهٔ لاجوردی
نتایج کار لومان: نظریهٔ سیستمها و پژوهشهای ادبی	رابرت هولاب / سایهٔ میثمی
تکوین تاریخیِ زیباشناسیِ ناب	پی‌یر بوردیو / مراد فرهادپور
بنیانهای کلاسیک در پارادایمهای جامعه‌شناسیِ خُرد	اچ. جی. هیل / مریم رفعت‌جاه
جامعه‌شناسی آگاهی: هوسرل، شوتس، گارفینکل	رندل کالینز / شهرام پرستش

شمارهٔ ۱۸: مسائل نظریِ فرهنگ

خودشیفتگی در زمانهٔ ما	کریستوفر لَش / حسین پاینده
کریستوفر لَش و فرهنگ خودشیفتگی	حسین پاینده
صنعت فرهنگ‌سازی	هورکهایمر و آدورنو / مراد فرهادپور
اسطوره در زمانهٔ حاضر	رولان بارت / یوسف اباذری
رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی	یوسف اباذری
دین و فرهنگ در جامعهٔ پساصنعتی	دانیل بل / مهسا کرم‌پور
منازعات فرهنگ	تری ایگلتون / رضا مُصیّبی
تضاد فرهنگ مدرن	گئورگ زیمل / هالهٔ لاجوردی
دربارهٔ «تضاد فرهنگ مدرن»	هالهٔ لاجوردی
به‌سوی جامعه‌شناسی فرهنگ	ریموند ویلیامز / علی مرتضویان
تحلیل فرهنگی و نظریهٔ سیستمها	آلن سوینج وود / محمّد رضایی
بیم و مدرنیزاسیون تأمّلی	دبورا لاپتن / مریم رفعت‌جاه
جوازِ شاعرانه	جرج اُروِل / ابوتراب سهراب ، کامیار عابدی
آرتور کوئستلر	جرج اُروِل / مجید مددی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Table of Contents

Editorial Note		VII
Generational Consciousness	Christopher Bollas	1
The Eiffel Tower	Roland Barthes	31
Concerning the Fulfilment of Desire in Exchange Value	Jean Baudrillard	45
Goods and Good Objects	Barry Richards	57
Mass Media Culture	Jean Baudrillard	83
Television Culture	John Fiske	125
Two Ways for Avoiding the Real	Slavoy Žižek	143
The Heroic Life & Everyday Life	Mike Featherstone	159
The Aesthetization of Everyday Life	Mike Featherstone	187

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ORGANON

A Quarterly Journal of

Philosophy , Literature, and the Humanities

No. 19 / Winter 2002

CULTURE & EVERYDAY LIFE (1)

Organon is a journal of critical studies devoted to the presentation of the main currents in contemporary Western thought through a realistic selection of seminal texts in the fields of philosophy, theology, literature and the humanities.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Organon's Bureau

Tehran , I.R. IRAN

Tel & Fax: (021) 6415052