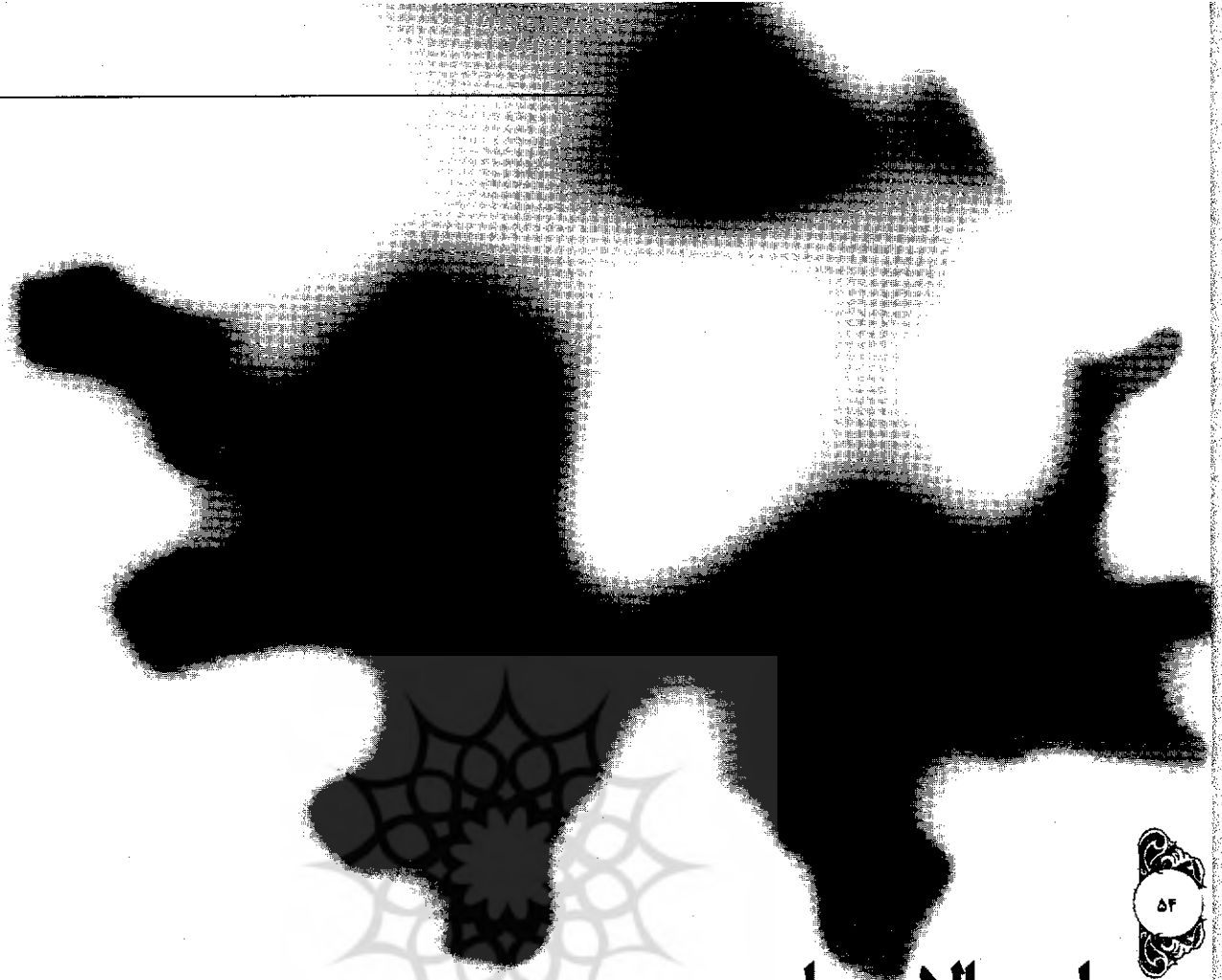


امر والای سایبر

بازنمایی امر بازنمایی‌ناپذیر در هنر و سیاست دیجیتال

Cybersublime: Representing the Unrepresentable in Dijital Art and Politics

● جان بایرن . ترجمه ی شهریار وقفی پور

پنج شنبه، ۳ سپتامبر ۱۹۹۸، «هیئت ملل رسانه‌ای نهمین سمپوزیوم بین‌المللی هنرهای الکترونیکی[۲]» (ISEA۹۸) از طریق ارتباط مستقیم ایستگاه ماهواره‌ی کُردی مد تی وی[۳] به هم پیوستند. برای یک ساعت، پخش ویژه‌ی برنامه‌ی منظم **زِنَگها مدَ** (دانشگاه مد)[۴] برنامه‌ی مباحثه‌ای صورت گرفتَ که به موضوع تأثیر فن‌آوریَ بر هویت فرهنگی می‌پرداخت. از ارتباط مستقیم تلفنی، نمابر و ای میل استفاده شد تا مهمانان در استودیوهای بلژیکی شبکه‌ی مد تی‌وی (شامل تولیدکننده‌ی برنامه و میزبان، جو کوپر، گایلین تاواردوس، مدیر اَین آی وی اِی[۵]، مصطفی رشید، مهندس کامپیوتر

و کارشناس فرهنگ عامه‌ی کرد، و سایمون تگالا، هنرمند) جمع شوند و از طریق تلفن، استاد امیر حسن‌پور از بخش فرهنگ خاورمیانه و خاور نزدیک دانشگاه تورنتو، و دی دی هالک و خوسه کارلوس ماریاتگی به سؤال‌های نشستی که در لیورپول در جریان بود، پاسخ دادند. خبرنامه‌ی مد تی‌وی، **استرکا مد**،[6] در اکتبر ۱۹۹۸ چنین نوشت:

ماهیت منحصر به‌فرد این رخداد به آن معنا بود که آژانس تلویزیونی یک ملت بدون دولت، در بخشی از یک همایش بین‌المللی شرکت داشت. از نظر حکمت تبک، مدیر وقت مد تی‌وی، این عمل مخاطره‌آمیز نشانگر آن بود که «مد تی‌وی چگونه خود را در مباحثات دانشگاهی با موضوع تعامل فن‌آوری و فرهنگ درگیر می‌کند». بنا به نظر تبک، همگام با ورود ما به هزاره‌ی جدید، مد تی‌وی «مثال شگفتی ارائه می‌دهد از این که فن‌آوری ماهواره‌ای دنیای مدرن، که غالباً وسیله‌ای به‌شمار می‌آید که تفاوت‌های فرهنگی را از میان برمی‌دارد، چگونه می‌تواند درعین حال ابزاری برای محافظت از این تفاوت‌ها باشد.»[7]

در طول بحثی که پس از این پخش تلویزیونی در لیورپول درگرفت، یکی از حاضران از استانداردهای ضعیف تولیدی پرسید که هدف از تقلید یک شبکه‌ی اقلیت کرد از شبکه‌ی بی‌بی‌سی چیست. بی‌شک، بخشی از موضوع یادشده برمی‌گردد به این مسئله که چنین آژانس‌های پخشی باید راه خود را در تولید برنامه پیدا کنند، و این به خوبی محدودیت خاص آن ایستگاه تلویزیونی را نشان می‌دهد. ساخت و تولید مباحثه‌ای زنده در میان مخاطبانی که برای تماشای نمایش حضور دارند، کمابیش هدفی معقول است. بااین حال، همان‌گونه که بعدها مشخص شد، «کیفیت» [پایین] این برنامه کم‌تر به خود رسانه مربوط می‌شد. به زبان ساده‌تر، در نتیجه‌ی تحولات خبری‌ای که در کردستان ترکیه رخ داده بود، تعهدات ژورنالیستی مد تی‌وی به آوارگی و بی‌وطنی کردها با استفاده از هات‌برد[8] (که اروپا، خاورمیانه، شمال آفریقا و بخش اعظم شوروی سابق را پوشش می‌داد) پررنگ‌تر از پخش تلویزیونی برنامه‌های فرهنگی و هنری یک اقلیت در انگلیس شده بود. این پرسش‌کننده، بیش از آن که خود تصور کند، نکته‌بین بود.

چند ماه بعد، همان‌گونه که داشتم بولتن داکیومنتا ایکس، **پولیتیکس - پوئتیکس**[9]، را ورق می‌زدم، اتفاقی چشمم به دو مقاله از ژان فرانسوا لیوتار در مورد بحران الجزایر افتاد. از دیدن این مقاله‌ها به هیجان آمدم و رفتم سراغ مدخل «داکیومنتا ایکس: راهنمای مختصر». در این مدخل آمده بود:

در عصر جهانی‌شدن و در دوران دگرگونی‌های گاه خشونت‌آمیز اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی که این عصر به بار می‌آورد، رویه‌های هنری کنونی، که توسط کسانی چون ژان بودریار به خاطر بی‌معنایی یا «خنثابودن» ظاهری‌شان نکوهش شده‌اند، درواقع منبع حیاتی و زنده‌ای از بازنمایی‌های خیالی و نمادین‌اند که تنوع آن‌ها را نمی‌توان به استیلای اقتصادی (تقریباً) کامل امر واقعی فرو کاست.[10]

آن‌چه در این جا نظرم را جلب کرد، مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌ها بود: «کسانی چون» بودریار، «عصر جهانی‌شدن» و بدیهی انگاشتن دگرگونی اساسی فرهنگی و اجتماعی. بااین همه، چیزهایی هستند که می‌توانند مرا همراه کنند با نقش سیاسی آرمان‌شهرانه و عملکرد هنر (حال هر چه می‌خواهد باشد)، همراه کنند با چنان پیش‌فرض‌هایی، مثل آن پرسشی که استانداردهای برنامه‌ی مد تی‌وی را نشانه رفته بود. معلوم است این‌ها پرسش‌هایی درباره‌ی خودبازنمایی در سطح پیش‌فرض، در سطح عقل سلیم، در سطح واقعیت‌اند.

جالب است که هر دو مقاله‌ای که در بولتن داکیومنتا ایکس بدان برخورده بودم، مانند نوشته‌ی بعدتر لیوتار در مورد امر والا و تمایز (differend)[11]، درباره‌ی ناتوانی دنیای غرب در بازنمایی است. لیوتار در هر دو مقاله، که برگرفته از رساله‌های «محتوای

اجتماعیِ منازعه‌ی الجزایر»[۱۲] و «تناقضات آشکارشده‌ی الجزایر»[۱۳] است (که اولین بار به ترتیب در سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۵۹ منتشر شده‌اند)، هم مشروعیت و هم امکان جناح چپ فرانسه در توجیه پیچیدگی و تمایز بحران الجزایر را به پرسش می‌گیرد. به طورخاص‌تر، لیوتار بنا به نگاه انتقادی‌اش، از ناتوانی جناح چپ فرانسه در توجیه پیچیدگی و تمایز بحران الجزایر بدون تحمیل تناقض‌آمیز اصطلاح‌های نابسنده، استعماری و تحریف‌کننده استفاده می‌کند.[۱۴]

آن‌چه در پی می‌آید، در پرتو این حکم و از نظرگاه جزئی و غربیِ من، تلاشی است برای ترسیم و توصیف دوباره‌ی برخی از مؤلفه‌هایی که در معضل دائمیِ بازنمایی و تولید هویت‌ها و ذهنیت‌ها (سوبژکتیویته‌ها) در سنت غربی حضوری مستمر دارد. من بر آنم که به طورخاص‌تر، به رابطه‌ی کلی‌ای اشاره کنم که میان هنر و سیاست برقرار است؛ آن هم پس از آن‌که این دو مقوله از طریق و در میان تغییر مسیر فرهنگی از اشکال تولید، بازتولید و مبادله‌ی آنالوگ به دیجیتال، دگرگون شده‌اند. در آخر، دوست دارم این فرصت را فراهم کرده باشمَ که معنای استفاده‌ی مد تی‌وی از فن‌آوری و شیوه‌ای از قرائت این کاربرد را نشان داده باشد.

از نظر مارتین هایدگر، شاخص عصر مدرن قابلیت درک خویش بر اساس تصویری از جهان خود است. از نظر او، همچنین مدرنیته حاکی از حرکت از هنر به زیبایی‌شناسی بود که به معنای آن است که اثر هنری به ابژه‌ی صرف تجربه‌ی ذهنی و درنتیجه، به بیان زندگی بشر بدل شده است. در این‌جا، هایدگر به توسعه‌ی معنای اصطلاح‌های «هنر» و

«زیبایی شناسی» اشاره می کند که در فلسفه ی غرب در قرن هجدهم رخ داد. در اروپای قرن هجدهم، نظام های دسته بندی دانش و تفکیک رایج کنونی میان دقت تجربیِ علم وَ حوزه ی ذهنیَ (سوبژکتیو) و محاسبه ناپذیرِ سلیقه برقرار شد. از دید هایدگر، این تفکیک مدرن در برقراری تعقل دکارتی به عنوان پایه ی تمامی اشکال نگاشت و توصیف علمیِ تجربی ریشه دارد که پیش تر رخ داده بود. تنها با پیدایش مدرنیته است ـ مدرنیته به عنوان دورانی که می تواند خود را به مثابه ی تصویر جهان خیال کند ـ که حقیقت به امری تبدیل می شود که یقین علمی تعریفش می کند و خود این یقین هم در سوژه‌ای مستقر می شود که ارزیابی یا محاسبه می کند.

در پرتو این موضوع است که قلمرو زیبایی شناسی از کانت به بعد، به کلیدی بدل می شود برای دفاع از مفهوم ذهنیت فردی در برابر تسلیم شدن قریب الوقوع آن به فرایندهای بازنماییِ علمی. به عبارت دیگر، سوژه ی دکارتی حضور و نمایشش در پیش خود، متقدم است بر بیرونی و دیگری بودن آن چیزی که ارزیابی و بازنمایی می کند. حال اگر این سوژه از طریق گرایشی همه خودگرایانه[15] و خودشیفته وار، پس از فرآیندهای نگاشتی که خود انجام می دهد، به سوژه ی نهایی بازگردد، آن گاه این سوژه دیگر چگونه می تواند حقیقت عینیت خود را تضمین کند؟ در این هم آیی یا گره گاه فلسفی است که هنر، زیبایی شناسی و امر والا (به معنایَ کانتیِ تجربه ای که ورای ابزار بازنمایی ما قرار دارد اما بااین حال ما را وامی دارد که [برای فرارفتن] تلاش کنیم) به مثابه ی مرزهای مشهودِ نوعی پوزیتیویسمِ تقلیل گرا عمل می کنند؛ پوزیتیویسمی که اگر قرار باشد بیش تر در این مسائل غور کند، بلافاصله امکان معناداشتن را از خویش سلب می کند.

هایدگر قصد داشت ریشه های این بن بست ـ یعنی تعقیب ریشه های مفارقت ایده آلیسم و مادی گرایی به ترتیب در برنامه های فلسفیِ افلاتون و ارسطو ـ را دنبال کند تا از طریق ماهیت هستی شناختی وجود به شیوه ای تفکر کند که از هیچ کدام از مکتب های فکری برنمی آید. او چنین کاری کرد، آن هم با این برداشت که ایده آلیسم متافیزیکی و تکنولوژی گرایی علمی هر دو «فراموشی» وجودند ـ فراموشی ای که به ازخودبیگانگیِ انسان مدرن در چارچوب جامعه ای وحشی و مصرف گرا منجر شده است. برای هایدگر، تقلیل ناپذیری اثر هنریِ اصیل نشانگر مقاومت وجود در برابر ماشینی شدنَ های بازنمایانه و بازتولیدیِ خودشناسی دکارتی است.[16] از دیدگاه هایدگر، اندیشَمند و شاعر به آن کسانی بدل می شوند که وجود از طریق آن ها خود را بازنمایی می کند یا به سخن در می آید ـ وضعیتی از مسئولیت پذیری که در تقابل با گفتمان های مهاجم علمیِ متجاوز است.

بنابراین، از این منظر، هم برای هایدگر و هم برای والتر بنیامین، اثر هنری دال بر مقاومت علیه شکلی از بازتولید است. اثر هنری، با این پس زدن، امکان شکلی دیگر و در عین حال غیرمتصور از ارتباط را وعده می دهد؛ ارتباطی که «سنت» بازتولیدپذیری یا نگاشت را نابود خواهد کرد، که به ضَرورت مبتنی است بر عمل پیشینی و تکمیلیِ اخراج سوبژکتیویته ی بورژوایی. آن سوبژکتیویته ای که باقی می ماند، صرفاً تا حدی حفظ می شود که ناهمسان با چیزی باشد که باید تولید شود. خلاصه ی کلام، مقاومتی که اثر هنری اصیل بدان دست می زند، فراخوانیِ تخریب کننده و انقلابی برای تخریب فرهنگ والا و پست و ایجاد شکلی اساساً نو از بازتولیدپذیری و ارتباط‌پذیری ای است که عاقبت ذهنیت حقیقتاً قابل عبور را از نو به شبکه ی گفتمانی هویت خویش راه می دهد.

اما این فراخوان ریشه ای از دهه ی ۱۹۳۰، این مقاومت آرمان شهرانه ی اثر هنری در عصر مدرن تولید، و بازتولید و مبادله ی آنالوگ صنعتی شده، خیلی سریع در طول شبکه ای از گزینش ها و انکارها که وجه مشخصه ی تغییر مسیر فرهنگی به دوران پسا است،

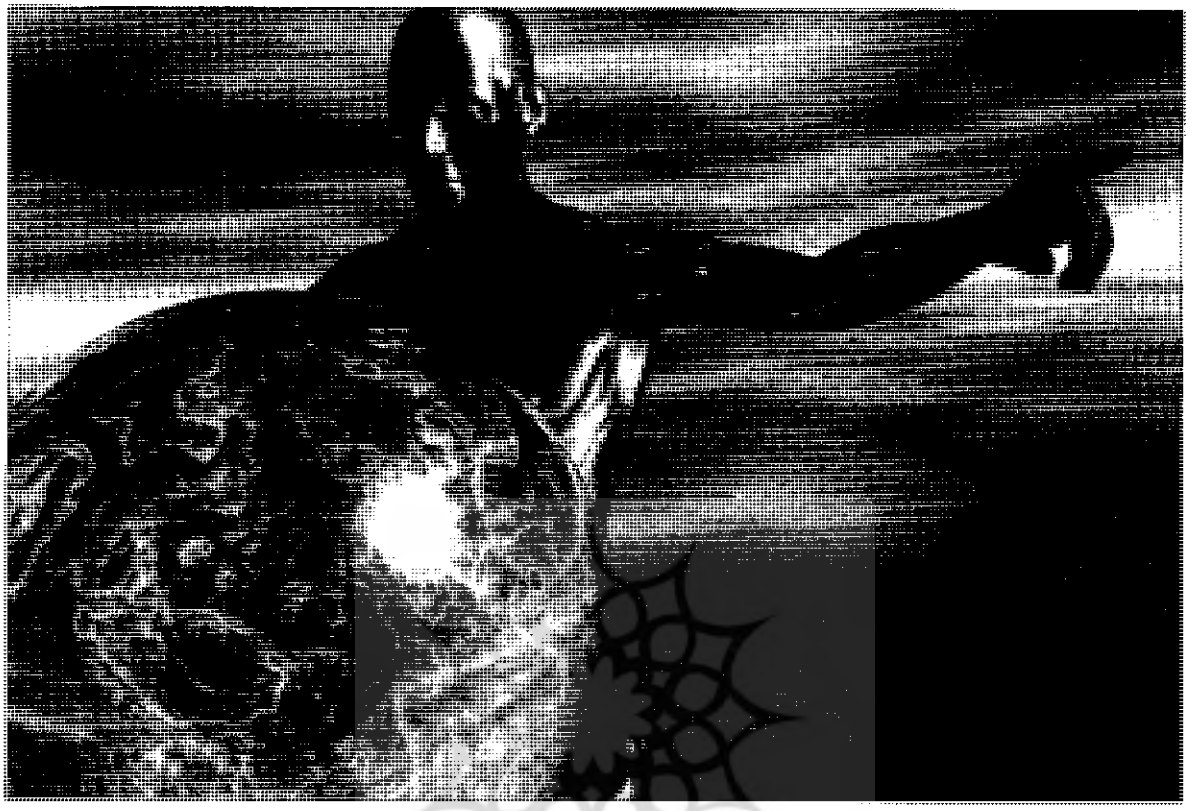
پخش شده است. در دورانی که از سال ۱۹۴۵ آغاز شده است، عملکرد ایدئولوژیک بازنمایی، که به شکل رؤیایی دیجیتالی است که نیازی به هیچ گونه نقطه‌ی ارجاعی ندارد، به کابوسی از وانمایی یا شبیه‌سازیِ درجه سوم دگرگون شده که پیشاپیش شبحی از سوبژکتیوته تسخیرش کرده است که از عهده‌ی کشتن برنمی‌آید. در چنین شرایطی، چگونه می‌توان هنر و سیاست را در عصر دیجیتال آشتی داد؟

به منظور روشن‌ترکردن برخی از معضلات ماندگار در چنین پرسش گسترده، پیچیده و بنیادینی، نگاه مجملی به کاتالوگ داکیومنتا ایکس می‌اندازم. مشخص‌تر آن‌که می‌خواهم نقل قولی از پاراگراف آخری [...] بیاورم که داخل جلد کتاب دیده می‌شود: «این کتاب ضرورتاً ناقص است و ضرورتاً با ذهنیت کسانی که سهمی در آن دارند، جانب‌دارانه شده است. حتی فراتر از آن، این که این کتاب از درون به واسطه‌ی گرایش‌های سازش ناپذیرانه‌ی آرمان شهرانه یا انتقادای‌ای که وجه مشخصه‌ی روابط هنر با امر واقعی است شکاف خورده است.»[۱۷] این بدان معنا نیست که از نظر من کاتالوگ یادشده خوب یا جذاب نبود؛ برعکس، به نظرم هر دو جنبه را داشت. آن‌چه می‌خواهم بدان اشاره کنم، مجموعه‌ای از شرایط متناقض است که از طریق آن، «سازش‌ناپذیری»، چه از نوع انتقادی و چه از نوع آرمان‌شهرانه، به کار گرفته می‌شود تا **روابط** هنر با امر واقعی را توصیف کند. با این وجود، این تفاوت ممکن است این باشد که تناقض منطقی مورد بحث، به جای این که در گفتمان فرهنگی موضعی ممتاز داشته باشد، صرفاً به موضعی در میان دیگر مواضع تبدیل می‌شود.

در حالی که دیگران نگران آن‌اند که رسانه‌ها ویران‌کننده‌ی هویت ملی‌اند، مد تی‌وی در کار اثبات آن است که عکس این حکم هم ممکن است درست باشد؛ حتی در بدترین اوضاع و احوال. رسانه می‌تواند نیروی متحدکننده‌ی خیره‌کننده‌ای باشد برای آن‌که ملتی را گرد آورد ـ و حتی خود خلقش کند.[۱۸]

همان‌گونه که در ابتدا بدان اشاره شد، مد تی‌وی یک ایستگاه تلویزیونی ماهواره‌ای است متعلق به زبان به یک اقلیت که دفتر مرکزی‌اش در خیابان ریجنت لندن است و استودیوهای تولیدی اصلی‌اش در بلژیک. این شبکه در مالکیت خصوصیِ تراست بنیاد کُرد[۱۹] است و هزینه‌ی آن را نیز همین بنیاد می‌دهد (بنیادی که در پروژه‌های آموزشی و امدادی در میان اجتماع کُردهای سراسر جهان سرمایه‌گذاری می‌کند) و سرمایه‌گذارانی مربوط به بخش خصوصی دارد و کاملاً بر اساس سرمشق‌های هیئت تلویزیون‌های مستقل (آی‌تی‌سی) انگلستان کار می‌کند. با این حال، مد تی‌وی یک شاهکار بین‌المللیِ منحصربه‌فرد است؛ شبکه‌ای کم‌هزینه که به شدّت متکی به پول کمک‌کنندگان داوطلب است اما در سراسر اروپا، خاورمیانه و شمال آفریقا برنامه‌های کردی را برای ملت متفرق کرد پخش می‌کند.

در دهه‌ی ۱۹۳۰، انگلستان و فرانسه مجموعه‌ای از مرزها را ایجاد کردند که کردستان را به چهار منطقه تقسیم می‌کرد و کردستان ترکیه را از ایران، عراق و سوریه جدا می‌ساخت. [...] در ۳۰ مارس ۱۹۹۵، مد تی‌وی شروع به پخش تصاویر خواننده‌های رادیو ایروان کرد؛ یعنی تصاویر کسانی که بسیاری از کردها صدایشان را شنیده اما تا به آن وقت تصویرشان را ندیده بودند. تا پیش از این تاریخ، رادیو ایروان تنها شبکه‌ی پخش منظمی بود که کردها می‌توانستند از طریق آن برنامه‌هایی به زبان خودشان بشنوند. برنامه‌های این ایستگاه در زمان شوروی، از ارمنستان پخش می‌شد و اگرچه عمدتاً اخبار جنگ سرد را به روی امواج می‌فرستاد، موسیقی سنتیِ کردی هم پخش می‌کرد. اگرچه مد تی‌وی قبل از شروع به کار، نه کنفرانس مطبوعاتی گذاشته و نه آگهی منتشر کرده بود، اما بنا به گفته‌ی حکمت تبک، مدیر سابق این شبکه، در اولین روز شروع به کار «کردها از راه تبلیغ دهان به دهان جلوی تلویزیون‌هایشان منتظر نشسته بودند.»[۲۱]



این شبکه از آن جا که تنها ایستگاه تلویزیونی به زبان کردی بود، هدفش ارتقای زبان و فرهنگ کردی بود و به معنای واقعی کلمه، در پی ایجاد برنامه‌ای منظم برای پخش اخبار، سرگرمی و برنامه‌های فرهنگی برای آوارگان بی‌سرزمین کرد بود. از نظر تبک، برخی از مقوله‌هایی که شبکه‌اش به آن دامن می‌زد، معضلات منطقه‌ای را برجسته می‌کرد که هنوز رابطه‌ی تعریف نشده‌ای با قدرت‌های غربی و فن‌آوری دنیای غرب پیدا نکرده است. به نظر او، فن‌آوری ماهواره به کردها این امکان را داده بود که گذشته‌شان را، آن‌گونه که اصلاً فکرش را هم نکرده بودند، دوباره بررسی کنند. به گفته‌ی دکتر امیر حسن‌پور از دانشگاه تورنتو، «مد تی‌وی از طریق فن‌آوری ماهواره فرهنگی بصری‌صوتی ایجاد کرده است که مرزها را در می‌نوردد و مخاطبی ملی یا، به زبان بهتر، فراملی خلق می‌کند.»[۳۲]

اهداف این شبکه تحدید یا دربرگرفتن هویتی نبود که به لحاظ جغرافیایی قابل تقلیل به یک ملت یا دولت باشد[...]. استلا اشمید، هماهنگ‌کننده‌ی کمتیه‌ی همبستگی کردستان، در سال ۱۹۹۹ در مصاحبه‌ای مطبوعاتی گفت که در عوض این که «سرزمین داشته باشیم، ملتی کرد به روی امواج رادیویی داشتیم.»[۳۳] حداقل از این منظر، شبکه‌ی مورد بحث عکس نقشه‌ی بودریار از بیش‌واقعیت[۳۴] عمل می‌کرد. از نظر بودریار، قلمروی امر واقعی ناپدید شده و ما را به اجتماعی بدل کرده است که عزادار فقدان نقطه‌ی ارجاعی هستیم که زمانی دانش ما را مستحکم و ما را از غرق‌شدن در اقیانوس نمایشی بی‌معنا حفظ می‌کرد. عملکرد شبکه‌ی مد تی‌وی برعکس، ایجاد همان هویت‌های سیاسی و نقاط ارجاع از طریق امواج رادیویی بود. [...] چگونه می‌توان، حتی به شکلی فرضی، این پروژه‌ی پیچیده را بازنمایی کرد که با نپذیرفتن فروپاشی تکنولوژیکیِ هویت به بی‌تفاوتیِ بی‌پایان دیجیتالی، خود در برابر تقلیل به سوءاستفاده‌ای استعماری از اصطلاحی

انتزاعی یا حکمی سیاسی مقاومت کند؟ و چگونه می توان در عصر دیجیتال، به اصطلاح هایی چون «هویت» و «نقطه ی ارجاع» پرداخت و درعین حال خطر بازگشت به پارادایم های سرکوبگر مدرنیستی را که از نظر سیاسی محافظه کارانه است، دفع کرد؟ برای پرداختن به این پرسش ها، می خواهم برخی نوشته های ژان فرانسوآ لیوتار را بررسی کنم؛ نوشته هایی که با امر والا، امر آوانگارد و وضعیت پسامدرن سروکار دارند و هدفم از این کار محک زدن مشروعیت انتقادی و سیاسی این نوشته ها در توضیح امر بازنمایی پذیر، امر بازنمایی ناپذیر و امر سیاسی در عصر دیجیتال است.

لیوتار در مقاله ی «پاسخ به پرسش پسامدرنیسم چیست»[25] تلاش می کند به طور مستقیم به معضل تداوم «بررسی مجدد و شدیدی» اشاره کند که «پسامدرنیته بر تفکر روشنگری اعمال می کند»[26] و درعین حال از تبدیل تنوع پسامدرن به تکه تکه کردن التقاطی پرهیز کند. او این کار را با درک پسامدرنیته به عنوان شکلی از مقاومت انجام می دهد. اصولاً این مقاومت باید در برابر هرگونه فعالیت نومحافظه کارانه ای صورت گیرد که در صدد مرخص کردن رادیکالیسم تکنیکی مدرنیته و برقراری پیوندی ایدئولوژیکی میان زبان و نقطه ی ارجاعی بیرونی است. بااین همه، لیوتار همچنین در صدد فرارفتن از هر گونه مصادره ی مجدد مدرنیسم است که مثلاً در هابرماس دیده می شود. لیوتار می خواهد «شکاف» میان گفتارهای شناختی، اخلاقی، سیاسی و زیبایی شناختی را پر کند؛ آن هم با نوع جدیدی از تجربه یا زیبایی شناسی که قادر به گشودن راهی به تجربه ای متحد و یک پارچه است. برای رسیدن به این مهم، لیوتار نیز مانند بنیامین شروع کرد به ارزیابی دوباره ی امری که از نظر او تأثیر و ضربه ی اصلی فن آوری های بازتولیدی بر ابزار بازنمایی در قرن نوزدهم و بیستم بود. به همین منوال، لیوتار مانند نویسنده ی مقاله ی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، هیچ گونه ارزش مهم ماندگاری در ماهیت انقلابی خود فن آوری ها نمی دید، بلکه از نظر او ارزش مهم در چالش این فن آوری ها در برابر گفتمان تنظیم کننده ی واقع گرایی بازنمودی است:

> عکاسی صنعتی و سینما بر نقاشی و رمان ارجح خواهند بود، به شرطی که هدف ثابت نگه داشتن نقطه ی ارجاع و آرایش آن بنا به نظرگاهی باشد که به این نقطه معنایی قابل تشخیص بخشد، و نحو و واژگانی از نو ایجاد شود که مخاطب را قادر سازد به سرعت از تصاویر رمزگشایی کند و از این طریق به راحتی به آگاهی هویت مختص خودش و همچنین تأییدیه ای برسد که از این طریق، از دیگران کسب می کند- چرا که ساختارهای تصاویر و سکانس ها رمزگان ارتباطی ای را در میان همه شان به وجود می آورد.[27]

این استدلال، اگرچه به شکلی بیش از حد ساده گرایانه، لیوتار را قادر می سازد که اجماع را دشمن رادیکالیسم آوانگارد و واقع گرایی را ابزاری در دستان سرکوبگر سیاست های حزبی تمامیت خواهانه بداند. در این جا، هرگونه حمله به تجربه گرایی، هر گاه که به نام حزب صورت گیرد، فطرتاً ارتجاعی است. به همین صورت، تمامی قضاوت های زیبایی شناختی که بر اساس این اجماع کلی باشد قضاوت هایی صوری، در معنای کانتی آن، خواهد بود و بنا به آن تنها تصمیمی که باید گرفته شود، چه در باب اثری خاص باشد و چه نباشد، هم نوا با معیار پذیرفته شده ی زیبایی است. بااین وجود، از دید لیوتار، وقتی قدرت دیگر نه از آن حزب تمامیت خواه بلکه از آن سرمایه است، فراآوانگاردیسم و التقاطگرایی منتقدانی چون آشیل بونیتو اولیوا و چارلز جنکز به راه حل بدل می شود. در این جا، هنر شروع می کند به تقلید از ماهیت تکه تکه ی سلیه های حامیانش و در دوران «هر چه پیش آید خوش آید»، هنر از نظر منفعت سنجیده می شود. برای لیوتار، چنان واقع گرایی ای تمامی ضروریات را هم ساز

می‌کند و خود هنر هم نه توسط سیاست فرهنگی، بلکه توسط بوالهوسی‌های بازار تهدید می‌شود.

از نظر او، علم در زمان سرمایه‌داری نیز به همین شیوه از نظر فرهنگی محدود می‌شود. علم با ظاهر فریبا و ایدئولوژیک آزادی و نوآوری جور در نمی‌آید اما اشیا و ابتکاراتی را پدید می‌آورد که عملکرد آن‌ها صرفاً بر اساس اجرای بهتر سنجیده می‌شود. از این طریق، توسعه‌ی علمی در شرایط سرمایه‌داری صرفاً حامل قاعده‌ای است که پایه‌ی امکان این توسعه است ـ این قاعده که (بار دیگر) هیچ گونه واقعیتی وجود ندارد، مگر آن که مبین اجماع میان احزاب باشد. لیوتار معتقد است چنین اجماعی که برای تبلیغ علم، فن‌آوری، هنر و سرمایه به مثابه‌ی «اجرا» ضروری است، گریزی از به پرسش گرفتن مدرنیته‌ی روشنگری است که نوآوری علمی را در وهله‌ی نخست به نوعی امکان بدل ساخت. برای وی، «مدرنیته در هر عصری که ظاهر شود، نمی‌تواند بدون متلاشی کردن باور و بدون کشف "فقدان واقعیت" واقعیت و همچنین ابداع دیگر واقعیات وجود داشته باشد».[۲۸] این «فقدان واقعیت» شبیه به امر والا در نزد کانت است و در وجه سلبی امر آوانگارد حضور دارد.

از نظر میگان موریس[۲۹]، نقایص انتقادی، نظری و سیاسی واضحی در استقرار دوباره‌ی پسامدرن اصطلاحی که بیش‌تر به کانت و برک مرتبط است، وجود دارد؛ به‌ویژه لیوتار که خود «برزخ لاقید اما کسالت‌بار دوران ما» را نکوهش می‌کند، خود می‌تواند متهم به باب کردن نوعی «احیای متودیستی (احیاشده)» شود. موریس می‌پرسد که به چه شکل دیگری می‌توان به موضع لیوتار رسید و چیزی جز «بنیادگرا و پروتستان، هر دو» بود.[۳۰] با این حال، موریس صرفاً از تحدید امر والا به عنوان مجموعه‌ای از گفتمان‌های هنری معاصر به نام لیوتار، سرباز می‌زند. او در عوض، به بازبینی امکانات سیاسی خود امر والا دست می‌زند؛ آن هم به عنوان گفتمانی در باب تجربه‌ی تاریخی که لیوتار در پیشرفت آن سهم بسزایی داشته است. بدین ترتیب، موریس می‌تواند استفاده‌ی لیوتار از امر والا را در بافت و زمینه‌ی گسترده‌تر آثار فلسفی خود او به کار گیرد.

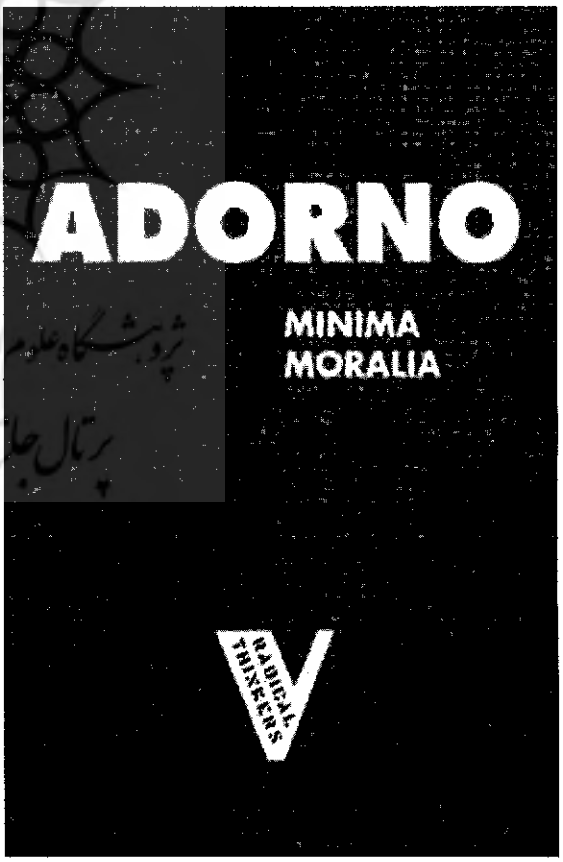
موریس در بدو امر، استفاده‌ی لیوتار از «امر والا» به مثابه «فقدان واقعیت» و ابداع واقعیات جدید را به نقش و عمل کرد پارالوژیسم[۳۱] در علم یا فلسفه تشبیه می‌کند. پارالوژیسم، استعاره‌ای صوری در فلسفه است، «حرکتی نامنتظره در خطمشی افکار عمومی» و «الزام سنتی به بریدن از سنت». موریس استدلال می‌کند که لیوتار خصلت «پارالوژیسم حقیقی» را این گونه مشخص می‌سازد: «"حرکت" کذب صوری که برای قدرت بخشیدن به تفکر و ازاین رو جابه‌جایی در کاربرد شناسی دانش صورت می‌گیرد، البته اگر "نوآوری" را اقتضای نظامی خاص برای ارتقای کارایی خویش بدانیم».[۳۲] از دید موریس، لیوتار با تخصیص حرکتی به پسامدرنیسم که به‌طور سنتی به امر آوانگارد مرتبط است، موفق می‌شود به دو هدف انتقادی مهم دست یابد. اول این که نقش و عملکرد سنتی امر آوانگارد تضمین می‌شود، حتی در زمانه‌ی بلاغت (رتوریک) «پسا» که خود را منوط به گریز از چنان سنت‌های مدرنیستی‌ای کرده است. دوم، و مهم‌تر آن که امکان پرهیز از دانشگاهی شدن هنر را حفظ می‌کند؛ هنری که از این به بعد مدرنیسم خوانده خواهد شد. این مهم با پافشاری لیوتار بر این نکته حاصل می‌شود که کنش آوانگارد والا، به عنوان لحظه‌ی گسست تاریخی، لحظه‌ی بازگشتی یا تکرارشونده‌ی پسامدرنیسم است. این لحظه، که ماقبل آن زمانی آمده است که ممکن است با یقین ناشی از اجماع درک شود، به معنای دقیق کلمه به گذشته‌ی تاریخی مدرن احاله می‌شود. از دید موریس، نتیجه‌ی این عمل آن است که تقابل تجویزی شدیدی را تحلیل می‌برد که میان، از یک طرف، مدرنیسم به عنوان معضل خودارجاعی، ناب‌گرایی و اشتغال و دلبستگی هستی‌شناختی به خاص بودگی رسانه‌ها، و از طرف دیگر، پسامدرنیسم (آوانگاردگرایی) به عنوان پافشاری بر مسائل ارجاع وجود دارد. از نظر او، نقطه‌ی ضعف

چنین کاری آن است که خطری را به کار می‌اندازد که همان تبدیل عمل آوانگارد به «معادل خام آن [یعنی] وضعیت انسانی در عصر ناباوری» و تبدیل «کل مسئله‌ی پسامدرنیسم به لطیفه‌ای مفصل» است.[۳۳]

موریس در رویارویی با چنین مشکلات هستی‌شناختی و اومانیستی‌ای است که به نوشته‌های متقدم‌تر و مبسوط‌تر لیوتار در مورد امر بازنمایی ناپذیر، امر تعین ناپذیر و امر بیان ناپذیر باز می‌گردد که بیش‌تر با مقوله‌های ارجاع و تعریف‌های استراتژیک از واقعیت سروکار دارد تا با الهام، بیان نفس یا امر توصیف ناپذیر. [...]

از دید لیوتار، در این نقطه است که تمایز (differend) خود به یکی از نام‌های ناسازگاری بدل می‌شود. اگر هیچ‌گونه مبنای مشترکی در مناقشه‌ی میان دو یا چند گروه پیدا نشود، و تحمیل حکمی نهایی بی‌انصافی نسبت به یکی از گروه‌ها با به کاربستن معیاری نامناسب باشد، آن‌گاه نتیجه‌ی این عمل قربانی‌سازی است. آن‌گونه که موریس نشان می‌دهد، لیوتار به سرعت چشم‌انداز تمایز را گسترش می‌دهد، آن هم با تابع کردن آن به پرس‌وجوی پیوسته. تمایز به عامل سازنده‌ی قربانی‌سازی بدل می‌شود چرا که قربانی نه تنها مورد بی‌انصافی قرار گرفته است، بلکه از ابزار اثبات این موضوع نیز محروم شده است [...] از همین‌رو، تمایز اصلاً به فقدان قابلیت اثبات وقوع عملی نامنصفانه تبدیل می‌شود چرا که اصطلاح‌ها و چارچوب آن‌چه اثبات به شمار می‌رود، تغییر کرده، کنار گذاشته شده یا صرفاً قابل کاربرد در موقعیتی خاص نیست. تمایز به امری بدل می‌شود که قابل نمایش نیست، امری که نمی‌توان بیانش کرد، امری که در فضای میان گفتمان‌های مشروع سرگردان است و از همین‌رو حامل الزام به گفتن این موضوع [فضای میان گفتمان‌ها] است. از دید لیوتار، این برای تاریخ‌نگاران الزامی است که قواعد رژیم‌های شناختی‌شان را بشکنند و به امری گوش بسپارند که در چارچوب واقعیت مختص آن‌ها قابل نمایش نیست.

در آوریل ۱۹۹۹، آی‌تی‌سی، بدنه‌ی هم‌آهنگ‌کننده‌ی تلویزیون و رادیوی بریتانیا، به‌طور رسمی به شبکه‌ی مد تی‌وی اخطاریه‌ای فرستاد که مجوز پخش برنامه‌های این شبکه را باطل می‌کرد. این حکم بیست‌وهشت روز دیگر اجرا می‌شد و تا آن وقت فعالیت‌های این شبکه معلق می‌بود. درواقع مجوز این شبکه ۲۲ مارس ۱۹۹۹، بنا به بند ۴۵ قوانین پخش مصوب سال ۱۹۹۰، باطل شده بود، چرا که از قرار معلوم چهار برنامه‌ی پخش‌شده شامل بیانیه‌هایی تحریک‌کننده بود که به «خشونت در ترکیه و دیگر جاها» دامن می‌زد.[۳۵] بنا به گزارش آی‌تی‌سی، این برنامه‌ها که «می‌توانند به جرم و جنایت دامن زده یا آن را تشویق کنند یا به بی‌نظمی منجر شوند» مغایر با قوانین پخش مصوب سال‌های ۱۹۹۰ و ۱۹۹۶ شناخته



شد. به گفته‌ی سردبیر بخش سیاسی روزنامه‌ی **گاردین**، بستن این شبکه در ادامه‌ی اتهامات مکرر دولت ترکیه انجام گرفت، مبنی بر آن‌که این شبکه از حزب کارگران کردستان (پ ک ک) حمایت می‌کند؛ حزبی که رهبرش، عبدالله اوجالان، اوایل همان سال در کنیا بازداشت شده و به ترکیه عودت داده شده بود تا به جرم خیانت به وطن محاکمه شود.[۳۶] دلیل‌های دیگری برای بستن این شبکه به‌طور وسیع در رسانه‌های بریتانیا مطرح شد، از جمله طرح موضوع اختلاف منافع: سر رابین بیگَم، رئیس آی‌تی‌سی، که عضو هیئت رئیسه‌ی اداره‌ی هوافضای بریتانیا نیز بود، قراردادهای گسترده‌ای با ترکیه داشت.[۳۷] علاوه بر این، قرار بود در همان زمان ترکیه متحد مهمی برای ناتو در منازعات دوباره‌ی بالکان باشد. با این حال، قضاوت کردن در مورد مشروعیت سیاسی، اجتماعی و اقتصادی عمل بستن این شبکه به هیچ وجه موردنظر ما نیست. درگیرشدن با اصطلاح‌های عامی چون «ترکیه»، «پ ک ک» و «خیانت به وطن» - بازی زبانی ضروری در روزنامه‌نگاری سیاسی - دقیقاً گرفتارشدن در همان دامی است که لیوتار در مقاله‌هایش در باب الجزایر به اجمال توصیفش کرده است؛ دامِ بازنمایی‌های انتزاعیِ تقویت‌کننده درباره‌ی موقعیتی پیچیده و گنگ که در برابر اجماعی بیرونی مقاومت می‌کند.

شبکه‌ی مورد بحث مجموعه‌ای منحصربه‌فرد از امکانات ارتباطی بود. این شبکه هویتی را برای ملتی آواره و بی‌دَولت فراهم می‌آورد. این هویت ثابت نبود، بلکه نتیجه‌ی متغیر و توسعه‌یابنده‌ی مباحثه‌ای پویا و درحال‌تکوین بود که از طریق امواج رادیویی جریان داشت و از خط‌های سنتی مرزهای ملی رد می‌شد. همین کافی است که فعالیت شبکه‌ی یادشده را والا بنامیم، بر این مبنا که مقیاس و پیچیدگی آن ورای قدرت‌های محدود توصیفات هر مفسر تلویزیونی و رادیویی است اما با نام امری آوانگارد، فعالیتی استعماری خواهد بود. بااین حال، بر آنم بگویم با مباحثات آتی‌ای که این شبکه و دیگر ابتکارات ارتباطی را دربر خواهد داشت، - مباحثاتی چه سیاسی، چه زیبایی‌شناختی و چه هر دو - لازم است نه تنها نتایج قابل‌محاسبه‌ی خصائص مخاطبان و نفوذ سیاسی را ارزیابی کنیم، بلکه در ضمن باید ضرورت استفهام پیوسته‌ی مرزهای میان والابودگی و بازنمایی را نیز تحلیل نماییم. به همین منوال، باید گوش به زنگ آوای تمایز (differend) (یا هرگونه که آن را توصیف کنیم) باشیم: گوش به زنگ شکاف فرهنگی، ایدئولوژیکی و سیاسی‌ای که در آن، گه‌گاه از این شبکه، و آوای مردم فراموش و بی‌وطن شده، شنیده می‌شود، آن هم به واضح‌ترین صورت در منازعه‌ی آن‌ها برای گفتن چیزی. سر آخر، ما باید همواره و به گونه‌ای انتقادی هوشیار باشیم، آن هم به هنگام دادن جوهر به امر بازنمایی‌ناپذیر و امر ناگفتنی، گو به هر زبانِ بازنمایی، در آینده‌ای که آرزوی ساختنش را داریم.

تئودور آدورنو در دست‌نویس ابتدایی **اخلاق صغیر** به این موضوع اشاره می‌کند، وقتی در مورد برداشت و عملکرد اصطلاح نسل‌کشی تأمل می‌کند. از نظر او امر ناگفتنی، وقتی در بیانیه‌ی جهانی حقوق بشر نام گرفت و رمزگذاری شد، «به خاطر اعتراض، سنجش‌پذیر شد».[۳۹] آدورنو در مورد این موضوع تأمل می‌کند که چه می‌شود اگر سازمان ملل متحد مجبور شود در مورد این موضع بحث کند که آیا سبعیتی جدید را باید زیر این عنوان آورد یا نه. آیا چنان تصمیمی حاکی از آن نیست که دولت‌های عضو باید از طرف جامعه‌ی بین‌المللی دخالت کنند؟ اگر این طور باشد، چنان دخالتی ضدمنافع خود آن‌ها نخواهد بود؟ اگر موضع این باشد، آیا مباحثه‌ای از پی خواهد آمد و بعد درعمل در نتیجه‌ی دشواری‌های موارد استفاده‌ی اصطلاح نسل‌کشی، این اصطلاح درکل از مصوبات حذف خواهد شد؟ آدورنو سپس بلافاصله می‌نویسد که ممکن است روزی بیاید که ببینیم: «در میان عناوین روزنامه‌ها: برنامه‌ی نسل‌کشی ترکستان شرقی به آخر نزدیک می‌شود».[۴۰]

یادداشت‌ها

۱. برگرفته از منبع زیر:

John Byrne, "Cybersublime: Represnting the Unrepresentable in Digital Art and Politics", in Rasheed Araeen, Sean Cubitt & Ziauddin Sardar (eds.), ***The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*** (London/New York: Continuum, 2002), pp. 300-309.

2. The Mediated Nations Panel of the Ninth International Symposium of Electronic Arts

3. Med TV

۴. ***زنینگها مِد*** *Zaningeha Med* روزانه به مدت یک ساعت در ساعت ۵ بعدازظهر به وقت گرین‌ویچ پخش می‌شد. تنها برنامه‌ی آموزشی بود که به کردی پخش می‌شد و شناختی مینحصربه‌فرد به بینندگانش می‌داد، حال آن که در عین حال بقا و ترویج زبان کردی را تضمین می‌کرد. ***زنینگها مِد*** را دکتر موسی کاوال برنامه‌ریزی کرده بود که با مهر و محبت پخش آن را تسهیل کرد. به این ترتیب، من شخصاً به ایشان احترام می‌گذارم و دعاگویشان هستم.

5. inIVA

6. ***Sterka Med***

۷. ***استرکا مد***، ش۲، اکتبر ۱۹۹۸، صص ۲-۱.

8. Hotbird

9. Catherine David & Jean-François Chevenier (eds.), ***Politcs-Poetics, Documenta to X, the Book*** (London: Editon Cantz, 1997).

10. Catherine David (ed.), ***Documenta X: Short Guide*** (London: Edition Cantz, 1997), p. 7.

۱۱. منظور از امر والا (sublime) در این‌جا اساساً اشاره به دو مقاله‌ی لیوتار است که در ***آرت‌فورم*** منتشر شده است.

Jean-François Lyotard, "Presenting the Unrepresentable: the Sublime", ***Artforum***, vol. xx, no. 8 (April 1982), pp. 64-70; & "The Sublime and the Avant-garde", ***Artforum***, vol. xxll, no. 8 (April 1984), pp. 36-43.

همچنین اشاره‌های آشکاری به «آوانگارد» و «امر والا» در ضمیمه‌ی منبع زیر وجود دارد که بعداً در همین مقاله به آن اشاره خواهم کرد:

Postmodern Condtion: A Report on Knowledge.

12. "The Social Content of the Algerian Struggle"

13. "Algerian Contradictions Exposed"

۱۴. نسخه‌هایی از این دو مقاله را می‌توان در کتاب زیر نیز یافت:

Jean-François Lyotard, ***Political Writings*** (Minneapolis: University of Minnesota Press. 1993).

در **پولیتیکس- پوئتیکس**، در بخشی با عنوان «بوداپست» نیز آمده‌اند (جالب این‌که در این بخش، بعد از «الجزایر» قرار گرفته‌اند): به ترتیب، صص ۲۰۵-۲۰۴ و ۲۰۸-۲۰۷.

15. solipsistic

۱۶. هایدگر به تفصیل درباره‌ی این مسئله بحث کرده است:

Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", in ***Poetry, Language, Thought*** (New York: Harper & Row, 1971).

۱۷. منسوب به «دبیران» **پولیتیکس- پوئتیکس**، منبع یادشده.

18. Nick Ryan, "Television Nation", ***Wired***, March 1997, p. 92.

19. Kurdish Foundation Trust

20. Independent Television Commission (ITC)

۲۱. حکمت تیک، مدیر مد تی‌وی، از سخنرانی‌ای منتشرنشده در ۳ سپتامبر ۱۹۹۸ در نهمین همایش بین‌المللی هنرهای الکترونیک در مدرسه‌ی هنر لیورپول، دانشگاه لیورپول جان مورز (Liverpool John Moores) انگلیس.

۲۲. همان‌جا.

۲۳. به نقل از نیک کوهن:

Nick Cohen, "Little Biggam Man", ***Guardian*** (19 May 1999).

24. hyperreality

۲۵. چاپ مجدد در:

Jean-François Lyotard, The Postmodren Condition: "A Report on Knowledge", trans. Geoff Bennington & Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1991), pp. 71-82.

۲۶. همان، ص۷۳.

۲۷. همان، ص۷۴.

۲۸. همان، ص۷۷.

29. Meaghan Morris, "Postmodernity and Lyotard's Sublime", in ***The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading,***

Postmdernism (London: Verso, 1988), pp. 213-39.

۳۰. همان، صص ۲۱۷-۲۱۶.

31. paralogism

۳۲. همان، ص ۲۳۵.

۳۳. همان، ص ۲۳۶.

۳۴. همان، ص ۲۱۸، به نقل از:

Jean-François Lyotard, ***The Differend: Phrases in Dispute***, trans. Georges van den Abbeele (Manchester: Manchester University Press, 1988).

۳۵. از مقاله‌ی:

"ITCrevokes Med TV's licence", the ITC's website: http://www.itc.org.uk (23 April 1999).

36. Ian Black, "Kurdish Anger as TV Station Closed down for Incitement", ***Cuardian*** (23 March 1999).

۳۷. برای مثال، رک:

David Pallister, "'Hypocrisy" Protest as BAc Meeting", ***Guardian*** (28 April 1999).

38. ***Minima Moralia***

۳۹. چاپ مجدد به شکل:

"Messages in a Bottle", in Slavoj Žižek, ***Mapping Idelology*** London: Verso, 1994), PP. 34-35.

۴۰. همان، ص ۳۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی