نقد اقتصاد سیاسی
دی‌ماه ۱۴۰۱

جنبش ژینا و هنر اعتراضی

پارادایم اخلاقی تولید اثر و مسئله‌ی «وساطت»

نسرین طالبی سروری

اثر چیدمانی به‌نام «مزرعه‌ی طنابِ دار» به ابتکار «دایره هنر تهران»، کالیفرنیا، ۱۹ آذر ۱۴۰۱

خیزش اعتراضیِ «زن، زندگی، آزادی» اینک پس از گذشت بیش از سه ماه توانسته است ابعادی از ماهیتِ همچنان شکل‌پذیر خود را عیان کند و همراهی بسیاری را در شکل‌دادن به کنش‌هایی داشته باشد که تحت نام هنر اعتراضی در جریان است. در طول تاریخ، تاکتیک‌های اعتراضی در برابر قدرت‌ها و اشکال انقیاد با شکل‌گیری انواع روایت‌های مقاومتیِ نهان و عیان همراه بوده، از ادبیات عامیانه و سرودهای زمزمه‌شده زیرلب دهقانان و رعایا گرفته تا هنرهای نمایشی و تئاتر، و همین‌طور دوره‌های متأخرترِ هنر آوانگارد. ارتباط میان هنر و سیاست، ارتباطی پیچیده است که بنا به شرایط تاریخی و سیاسیِ متفاوت عناوین گوناگونی مانند هنر متعهد، هنر انقلابی، هنر اعتراضی و ... به خود گرفته، و ارزیابی هر کدام نیازمند درنظرگرفتن الگوهای مسلط در فضای سیاسی، حوزه‌های عمومی اجتماعی و فرهنگی در نگاهی کلی‌تر، و تغییر تدریجی این الگوهاست.

هرچند نمی‌توان روایت‌های مقاومت در جنبش کنونی را یکپارچه قلمداد کرد و واجد ویژگی‌هایی یکسان دانست، اما بسیاری از آن‌ها با محوریت نمایش بدنِ سرکوب‌شده و شکنجه‌شده، و نمایش تجمیع بدن‌ها شکل‌گرفته‌اند و اکثراً در قالب پرفورمنس‌هایی نمودار می‌شوند که متضمن حضور ایرانی‌های داخل و- به‌خصوص- خارج از ایران است. این مطلب درباره‌ی این مجموعه از آثار و کارهای هنری است که خود حجم بسیاری از هنرهای اعتراضی را تشکیل می‌دهند و بنا بر آنچه توضیح داده خواهد شد از یک پارادایم کلی پیروی می‌کنند که ژاک رانسیر آن را «پارادایم اخلاقیِ تولید تصویر» می‌داند. مطلب پیش رو ابعاد این شکل از تولید تصویر و کارکرد آن در فضای اجتماعی ایران، تلاقی آن با حمله به نهاد هنر، و نهایتاً در دیدگاهی کلی‌تر، شکل‌گیریِ آن را در بستر جنبش کنونی بررسی می‌کند.

به‌طور کلی، در این پرفورمنس‌ها و بسیاری از آثار گرافیکیِ با محوریتِ تجمیع بدن‌ها قرار است رنج رفته بر بدن معترضان در ایران به‌نوعی تجربه شود: بازیگرانْ لحظه‌ی رنج و ستم را نمایش می‌دهند، آن‌ها بر زمین دراز کشیده و بخش‌هایی از تن‌شان به رنگ خون است (لحظه‌ی تیرخوردن و مردن)، طناب‌های دار را بر دست گرفته و خود را حلق‌آویز کرده‌اند (لحظه‌ی اعدام)، وضعیتی عکاسی‌شده از بدن خدانور

لجه‌ای را اجرا می‌کنند (لحظه‌ی شکنجه)، قالبی یخی به شکل ایران و به رنگ خون درآمده را به مدت چند ساعت با دستان و بدن نگه می‌دارند تا آب شود، و مواردی دیگر. در وهله‌ی اول به‌نظر می‌آید اجرای نمادین شکنجه، مرگ، اعدام و هر قسم ستم، هم همبستگیِ جمعی‌ای را که به‌وجود آمده است با زبان بدن و تصویر نمایش می‌دهد و هم خودْ نقشی فعال در این همبستگی ایفا می‌کند. بی‌آن‌که منکر این حقیقت شویم که در این جنبش، سویه‌هایی درخشان از همراهی دیده شده و خواهد شد، خودِ این پرفورمنس‌ها و چیدمان‌ها که هم هنرمندان و تصویرسازان و هم مردم خارج از عرصه‌ی هنر را به کنش‌گری واداشته اغلبْ عملاً از تأثیرگذاری و انتقال تجربه درمی‌مانند.

مؤثرنبودن این پرفورمنس‌ها را شاید بتوان در ارتباط با بازتولید یک لحظه از شکنجه‌ی خدانور لجه‌ای آشکار ساخت؛ بازتولیدهایی که در قالب پرفورمنسی واحد نیستند بلکه چیدمانی از اجراهای جداگانه‌اند، و تصور «جداگانه با هم بودن» را به ذهن متبادر می‌کند. از همین‌جا معضلات آغاز می‌شوند. می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا ایجاد حس همدلی لزوماً تنها زمانی صورت می‌گیرد که فردْ خود را عیناً در وضعیت ستم قرار دهد؟ مگر وقتی صحبت از *تخیل* رنج دیگری می‌کنیم (تخیلی که مفهوم جنبش و نهضت و مقاومت از خلال آن زاده می‌شود) منظورمان این نیست که درکِ درد ضرورتاً به‌واسطه‌ی «تجربه‌ی شخصی و بی‌واسطه» صورت نمی‌گیرد؟ از قرار معلوم برای انسان کنونی که روزبه‌روز سیاست‌زدوده‌تر می‌شود و «زندگیِ وقف سیاست» یا پراکسیس- با همان تعبیر مارکسیستی از آن- بیشتر و بیشتر رنگ می‌بازد، تکثری نیز که به‌گفته‌ی آرنت شرط زندگی سیاسی است تنها در قالب امری همسان درک‌پذیر می‌شود: من فقط زمانی در مبارزه به شما می‌پیوندم که مصیبت گریبان شخص خودم را گرفته باشد. از این رو، هنرِ زاده‌شده در دل جنبشِ ما نیز (در اغلب موارد) هیچ‌گونه امکانی را میسر نمی‌کند که بتوان به‌واسطه‌ی آن تکثرِ رنج انسانی در سطوح مختلف جامعه را تخیل کرد، در حالی‌که ازقضا در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که بخش قابل‌توجهی از آن به *اشکال گوناگون* به ستوه آمده است. حتی این همراهی و تکثر در خود جنبش بهتر دیده می‌شود تا هنری که قرار است هم‌دلانه و برانگیزاننده باشد (برای مثال همراهی بخشی از مردان با زنانِ آغازنده‌ی این جنبش). با وجود این، تصورِ *تجربه‌ی عینی*، اتفاقاً همان منطقی است که چنین اجراهایی از آن تبعیت می‌کنند- از

طرفی گویی باید به‌عین ستم را تجربه کرد تا به درکی از وضعیت ستم‌دیده رسید، از طرف دیگر واضح است که این نظامِ پیچیده‌ی دیگری‌سازْ که ستمی عریان را بر خدانور لجه‌ای تحمیل می‌کند، خود بر پایه‌ی توزیع ناعادلانه‌ی امکان‌هایی سوار است که شرایط را برای تجربه‌ی عینیِ ستم برای یک فرد و تجربه‌نکردن آن برای دیگری فراهم می‌کند. ازاین‌رو، چنین نمایشی که محتوای آنْ صورتِ بدن‌های یکی‌شده است، درحالی‌که بسیاری از این بدن‌ها حتی در ظاهر هم نتوانسته‌اند از پس این معادله برآیند (بدن فربه آن مرد ساکن اروپا را در نظر بیاورید)، تئاتری ناجور و چیدمانی یکدست از ناهمگن‌هاست و تا آنجا پیش می‌رود که حتی ماهیتی مزورانه و پوپولیستی پیدا می‌کند. کافی‌ست در نظر آوریم که آن «بدن» حتی در همان لحظه‌ی ژست «نمادین» در برابر دوربین هم حاضر نیست زیست یک بلوچ را تجربه کند، چه برسد به کلیت آن و تجربه‌ی فرایندِ پیرامونی‌شدن او را، فرایندی که دقیقاً این نمایش با تکرار فقط یک لحظه‌ی عکاسانه از آن، از آگاهی به آن طفره می‌رود. نباید از تکرار چندباره‌ی این کلمات و مفاهیم طفره رویم (به قول اسکار نگت کلمات منسوخ نمی‌شوند تا زمانی که موضوعاتی که بر آن‌ها دلالت دارند کماکان پا برجاست): هنر در جامعه‌ی مبتنی بر روابط سرمایه ارتباط ارگانیک خود با موضوعش را از دست داده است و ازهم‌گسستگیِ این ارتباط باعث تنزل‌یافتن آن به سطح بیرونی‌اش و تبدیل هنر به محصولی انتزاعی و مستقل از ارتباط شده است. این پرفورمنس مصداق تجزیه و گسست چنین ارتباطی با موضوعِ خود از طریق تقلید از محتوای یک عکس است. کار عکاسی، وقتی در فهم همگانی به محصول نهایی‌اش یعنی یک عکس فروکاسته می‌شود، منتزع‌کننده‌ی سوژه‌ی عکاسی‌شده از واقعیتِ تاریخی و عینی آن است. در اینجا برساخته‌شدنِ تاریخیِ سوژه‌ی طبقاتی به نمودِ بیرونیِ شیئیت‌یافته‌اش تنزل یافته، و آن چه محصول این ساختِ تاریخی است خاصیتی شیءواره می‌یابد و از طریق پرفورمنس در بدن‌ها قابلیت شبیه‌سازی پیدا می‌کند. در نهایت، ما با کاری انتزاعی مواجهیم و این انتزاع هم دقیقاً همان زمانی رخ می‌دهد که پرفورمنس می‌خواهد ارتباطی بی‌واسطه با جامعه و امر انضمامی برقرار کند. بدن‌های یکی‌شده همچون شبحی بر فراز جامعه شناور می‌شود.

این فقدان تخیل در چنین اجراهایی یا به‌عبارتی دیگر کنش هنری برپایه‌ی *محاکات*، چنان‌که ژاک رانسیر در ارتباط با اقسام هنر سیاسی معاصر توضیح می‌دهد، نمایان‌گر بازگشت به پارادایم اخلاقیِ تولید هنر است. این پارادایم متضمن ارتباطی ویژه یعنی ارتباطی علّی میان کار هنری یا کنش خلاق و تأثیرگذاری این کنش بر جامعه است: تأثیری بسیج‌کننده، شورانده و انگیزاننده؛ به این معنا که ارتباطی مشخص و مستقیم میان خودِ کار، آموزش اخلاقیِ تماشاگر و تحریک او به عمل و مداخله برقرار است. این منطقی است که به‌طور کلی قرار است تماشاگر را بیدار و فعال کند. البته این پارادایم که طبق آن «بدن‌های زنده در حکم تجسم سرراست حس امر مشترکند» و کارایی هنر را در آنجا می‌بینند که هنر خود را کنار زند، از خودش فراتر رود و مستقیم به قلب جامعه راه یابد، دست‌کم تا زمان افلاطون قدمت دارد. این در اولویتی که افلاطون برای رقص نسبت به تئاتر قائل بود قابل ردیابی است. اما امروز در کسوتِ مدرنِ ضدیت با بازنمایی خود را نمودار ساخته است، یعنی اگر بازنمایی ناکارآمدی خود را در تأثیرگذاری بر جامعه و ایجاد تغییرهای کلان به‌کرات نشان داده (مثلاً عکس ژورنالیستی بارها از این حیث به نقد کشیده شده که به بیننده‌ی بورژوا صرفاً فضای امن خودش را یادآوری می‌کند)، گویی باید اصولاً از «وساطت» عبور کرد و به‌طور مستقیم درگیر کنش شد. گویی باید آن سطحِ واسطه‌ی بازنمایی و، همانطور که در برخی کنش‌های هنری شاهدیم، احتمالاً رفته‌رفته خود هنرمند را کنار زد، یعنی هنرمند در تعریف رمانتیکِ آن را- او که در خلوت خود می‌نشیند و با یادآوری واقعه، از پی درنگ و تأمل، اثری هنری یا ادبی می‌آفریند.

این همان شعار هنرمندان آوانگارد است که نهاد هنر- یعنی واسطه‌ی ارتباط هنرِ خودآیین‌شده‌ی جامعه‌ی بورژوایی با خود جامعه- را نقد می‌کردند و درصدد بودند هنرِ خود را با زندگی و امر روزمره پیوند دهند و آن را واجد خصیصه‌ی کارایی اجتماعی سازند. هنر آوانگارد در پی شکستن این واسطه بوده است و همزمان با آن در آگاه‌ساختن هنرمندان و مخاطبان هنر به وجود این واسطه نقشی مهم داشته است. چه بپنداریم این جنبش هنری، در پی ایجاد ارتباط هنر با زیست روزمره، جنبشی شکست‌خورده است چه نقش مهم آن را در آگاه‌ساختن به نهاد و سطح وساطتْ پیروزی آن قلمداد کنیم، بی‌شک میل به تهییج بدن‌ها و درخواست از مخاطب برای مداخله‌کردن در امور

سیاسی و اجتماعی یا به‌عبارتی شکل‌گرفتن هنر مداخله‌گر، یکی از نتایج مهم جنبش آوانگارد است که نه‌تنها به‌موازات هنر سیاسیِ باواسطه (هنر متعهد برای مثال) در جریان است بلکه در زمانه‌ی شکل‌گیری جنبش‌ها دست بالا را می‌گیرد. (البته باید اشاره کرد آنچه امروز در بخش عظیمی از هنر اعتراضیِ جنبش کنونی می‌بینیم به‌شکلی تقلیل‌گرایانه و صرفاً در امر مداخله‌گری با جنبش تاریخی آوانگارد پیوند دارد.)

اما رانسیر این منطق علّی را به‌پرسش می‌کشد، و هنر را اصولاً برحسب تاثیرگذاری مستقیم بر جامعه قرائت نمی‌کند. می‌توان این سؤال را مطرح کرد که چه خط ربط مستقیمی میان این تجمیع انتزاعیِ بدن‌ها، آن‌گونه که توصیف شد، و عملی انقلابی برای سرنگونیِ رژیمِ منقادکننده‌ی بدن‌ها برقرار است؟ اگر تاکنون این اجراها نتوانسته‌اند چنین تأثیر عملی‌ای بگذارند می‌توان دست‌کم یکی از پاسخ‌ها را در همین توقع نهفته در آن‌ها جست. همان‌طور که گفته شد، این توقع در سنت محاکات ریشه دارد، محاکات از آنچه حقیقی است، از منشأیی خاص که حق است و غایتی که مبتنی بر تربیتی خاص است. محتوای این هنر به‌همین منوال برحسب حقیقت‌داشتن یا کاذب‌بودن آن تعیین می‌شود، یعنی هنرهای راستین و هنرهای دروغین؛ هنر راستین به‌زعم افلاطون آن است که اجتماعات را به‌درستی متأثر می‌سازد. به‌همین شکل، حقیقت یا حقْ آن زمان که به فاکت کاسته می‌شود، که اغلب در همین زمانه‌ی بحران‌های سیاسی و در بحبوحه‌ی رواج اخبار و پروپاگاندای سیاسی رخ می‌دهد، هنر نیز در تقلید از حق و حقیقت به محاکات از فاکت‌ها روی می‌آورد، یعنی تقلیل آن‌چیزی که باید باشد به آن چیزی که هست و جاری است. امروزه هنرِ مبتنی بر چنین حقیقتی هم می‌شود بازتولید خود واقعیتِ ستم، چون آن‌چه در فاکت‌ها داده شده چیزی جز ستم عیان نیست. اما در خود فقر یا ستم جنبه‌ای انقلابی نهفته نیست، بلکه باید در آن، شیوه‌ی رسیدن به شرایط انقلابی را جست. آنچه بعد از گذشت چند ماه شاهد آن هستیم چرخشی در بسیاری از معترضان، احتمالاً به‌دلیل شکل‌گرفتن حسی از سرخوردگی، از تشویق به مبارزات خلاقِ خودانگیخته به تکثیر لاجرم خودِ تصویر و خبرِ ستم است. اگر نتوان در مبارزات خلاقِ خودجوش به قدمی در راه پیروزی رسید،

لاجرم مبارزه در ساحت‌های گوناگونش که بی‌شک یکی از آن‌ها کنش‌گریِ هنرمندانه است، به این پناه می‌برد که ستمگری و سرکوب را همواره در پیش چشمان نگه دارد.

آنچه عجیب‌تر است، به‌خصوص برای جامعه‌ای که از آیین‌های دینی خسته شده و برای اعراض از مناسکِ تحمیلی و مزورانه‌ی تجربه‌ی گرسنگی و فقر در انواع مناسبت‌هایی چون رمضان و محرم و ... طغیان می‌کند، تکرار همین تجربه‌ورزیِ اخلاقی و میل به تقدیس مرگ و شهادت در اقسام مقاومت و همینطور هنر اعتراضی است. معمولاً در وضعیت‌های استثنایی که قیام‌ها فراگیر می‌شود و سوژه‌های سرکوب‌شده در اعتراض هم‌صدا می‌شوند، تمامیت‌های صوریِ بورژوایی فرومی‌پاشند. این‌که صوری‌بودن رابطه‌ی مناسک عزا و هم‌حسی با مظلومان در این نظام ایدئولوژیک دینی با شیوه‌ی تولید سرمایه‌دارانه‌اش که لحظه‌به‌لحظه فرودستان را فرودست‌تر می‌کند هویدا نمی‌شود شاید به این دلیل است که مناسکِ تظلم‌خواهی و جایگاه قربانی داشتنْ ریشه‌های عمیقی در بطن جامعه دوانده و چنان نهادینه شده که خود به‌عنوان الگویی برای اعتراض استفاده می‌شود، الگویی که مظهر آن ستاندن جان خود و در نمونه‌ی اخیرِ خودکشی یک معترض در رودی در فرانسه است.

حذف وساطت تقریباً از همان اوایل این خیزشْ خود را در داخل ایران در قالب روی‌گردانی از گالری‌ها هم نمودار کرده است. این اعلام موضع را که با پاشیدن رنگ خون بر در یکی از گالری‌های تهران به نمایش گذاشته شد باید فراتر از مسئله‌ی همکاری‌نکردن یک بنگاه اقتصادی کوچک با اعتصاب‌ها دید. جدای از ضرورتِ بررسیِ اینکه اعتصاب چه زمانی و از سمت چه کسانی کارساز است، این موضع ظاهراً بیشتر موضعی است علیه خود سازوکار هنر در ایران، هنری که هم در طول چندین دهه فعالیت خود به شکل کنونی به‌ندرت توانسته اثری عرضه کند که برهم‌زننده‌ی وضع موجود باشد و هم در کلیت خود، یعنی آنچه «مجموعه‌ی هنر» به ذهن متبادر می‌کند، بخشی مهم از روابط سرمایه قلمداد می‌شود. به‌هررو، درست است که تصور فعالیت یک چنین مجموعه‌ای در این شرایط بحرانی از سمت بخش قابل‌توجهی از معترضان پذیرفتنی نیست، اما این پرسش مطرح می‌شود که چرا یک مجموعه با تمام عوامل درگیر در آن، یعنی هنرمندان، دلالان، مخاطبان هنر و ... باید به یک مکانِ عینیِ فیزیکی تقلیل داده شود. مگر کلیت این مجموعه در گردش چنین نظامی مؤثر نیستند؟

چرا هنرمندی که تاکنون در همین فضاها اثر خودش را ارائه می‌داد می‌تواند «روال سابق» را در تحکیم سرمایه‌ی نمادین و اجتماعیِ خود ادامه دهد و به شکل دیگر، با تبلیغ کار خود در رسانه‌ها و فضاهای مجازی، به گردش این مجموعه کمک کند؟ («یادمان ژینا امینی» اثر باربد گلشیری را به‌ذهن بیاورید). این سؤال به‌جد پیش می‌آید که چرا تاکنون کم‌ترین مقاومت‌ها و اعتراض‌ها با چنین سازوکاری صورت نگرفته بود، آیا جز این است که به‌زودی (حتی در همین لحظه) این عرصه‌های عینی و ذهنی سرمایه به کار خود ادامه می‌دهند و جامعه‌ی هنر، حتی اگر شده در جایی خارج از یک گالری، گردهم می‌آید و همان نظام موجود برقرار می‌شود؟ بایستی کلیت مجموعه‌ی هنرِ کنونی ایران، با تمام عوامل و نیروهای سازنده و روابط گسترده‌تر فرهنگی، اجتماعی، فضایی و اقتصادی آن نقد شود، و این کاری است که نمی‌تواند صرفاً در مواقع بحرانی، آن هم با تقلیل مجموعه به یک مکان بیرونی صورت بگیرد. باید پذیرفت حذف وساطت در هیچ‌یک از اشکال خود، چه حذف مکان عرضه و فروش هنر و چه خود اثر به‌معنای کلاسیک آن یا بازنمایی، نتوانسته الگوهای غالب را برهم‌زند و رخنه‌ای در آن‌ها ایجاد کند، و حتی، به‌قول رانسیرْ خود از یک گفتمان غالبِ تثبیت‌شده تبعیت می‌کند که سعی شد تحت نام پارادایم اخلاقی تا حدی تشریح شود.

***

قیام «زن، زندگی، آزادی» جنبشی خودانگیخته و خودجوش است که با حذف و پشت‌کردن به میانجی انقلاب یعنی سازمان (میانجی بین نظریه و عمل در نگاه لوکاچ) ماهیت یافته است. بی‌آن‌که این مقاله قصد و یا حتی توان بررسی تاریخی این مقولات و ارزیابی آنها را داشته باشد، اجمالاً می‌توان اشاره کرد که این قیام مانند بسیاری دیگر از جنبش‌های خاورمیانه و حتی جنبش‌های اتونومیستیِ سال‌های اول قرن حاضر در اروپا و آرژانتین و... صرفاً به دلیل فقدان رهبری شکلی خودجوش نگرفت، بلکه این ماهیت خودخوشِ بی‌رهبر، به دلیل سرخوردگی از تجربه‌های مبارزات سازماندهی‌شده‌ی قرن پیشین و اعلام برائت از آنها و تقدیسِ شورش‌های خودانگیخته هم بود. اعتقاد به اتونومیسم (مستقل عمل‌کردن جنبش‌های اجتماعی) یا اراده‌باوری، مبتنی بر این ایده است که مبارزات سازمانی که در نظریه‌ی مارکسیسمِ ارتدوکس واجد

ساختاری دیالکتیکی یعنی برآمده از دیالکتیک بین ذهن و عین است، عملاً اختیار و عاملیت سوژه را فدای وضعیت عینی کرده است، و باید با پس‌دادن این اختیار به سوژه، عاملیت انقلابی او را فعال کرد. هرچند، چنان‌که در نقد این جنبش‌ها گفته شده است بهادادن بیش‌ازاندازه به خودمختاری و عاملیت سوژه می‌تواند منجر به چشم‌بستن بر واقعیت و پذیرفتنِ خوش‌بینانه‌ی شکست‌ناپذیریِ کارگران اجتماعی شود. گفتن اینکه «ما اکثریتیم، ما اینجاییم، ما شکست‌ناپذیریم» یا بخشیدن قدرت مطلق به «انبوه خلق» مانند همان تجمیع بدن‌ها، هاله‌ای از بدنه‌ای واحد بر فراز جامعه به‌وجود می‌آورد که فارغ از هر وساطتی هوای اتحاد را در سر آنانی می‌اندازد که جز زنجیرهایشان چیزی برای ازدست‌دادن ندارند ولی در نتیجه‌ی این رویکرد انتزاعی ممکن است دوباره در همان زنجیرها در لعابی تازه گرفتار شوند. این‌گونه است که نظریه، آن زمان که می‌پندارد انضمامی‌ترین امر را یافته است، چیزی انتزاعی را جایگزین آن می‌کند.

در نظرگاه‌های انقلابی پیشین نیز بی‌شک تأکید بر مبارزه‌ی خلق و عاملیت سوژه وجود داشت اما نه به این معنی که توده در نوعی کیفیت خودسامان رها شود با این ایده که تکرار مبارزات خودانگیخته در گذر زمان باعث می‌شود خلقِ مبارز خودْ منافع جمعی‌اش را پیدا کند، یا مبارزات محلی راه خود را در سازماندهی پیدا خواهند کرد. جدای از آنکه چه اعتقادی به نظریه‌های انقلابی پیشین داشته باشیم، واقعاً جای سؤال است که در جامعه‌ای که یک کارِ گروهی ساده به راحتی پیش برده نمی‌شود چگونه ایده‌ی مقاومت‌های خرد و مبارزات خلاقِ خودجوش به ذهن خطور می‌کند؟ چه رسد به اینکه آیا اصلاً می‌توان این خرده‌مقاومت‌ها را، حتی اگر شکل بگیرند و استمراری داشته باشند، به بدنه‌ای واحد و یک استراتژی کلان برای مبارزه‌ای عمومیت‌یافته و فراگیر پیوند زد و به آن‌ها جهت داد؟ راه‌حل بدیل در زمان حذف و فقدان استراتژی واحد چیست؟ هنر کنشگر و جنبشِ خودانگیخته در حذف این میانجی‌ها، بازتاب در رسانه و از همه‌مهم‌تر در خصایص توده‌وار (هرکسی می‌تواند هنرمند شود و هرکسی فعال سیاسی) به سرحد یکدیگر رسیده‌اند و در قالب مبارزه‌ی خلاق آیینه‌ی یکدیگر می‌شوند.

اگر نمی‌خواهیم با استیصال محض و از سر سرخوردگی چشم به راه مداخله‌های بیرونی و تحریم و انزوا باشیم (که ظاهراً به همین سمت هم پیش می‌رویم) شاید یک

راه برای ما این باشد که مجدداً به اهمیت وساطت توجه کنیم. در هنر باید از شر محاکات رهایی یافت و از پارادایم‌های اخلاقیِ هنجارگذار که الگوهای تولید را بر مصادیق حق و باطل سوار می‌کنند یا به‌عبارتی از «سلطه‌ی قانون‌گذارانه‌ی حقیقت بر گفتمان‌ها و تصاویر» خارج شد. شاید باید توهم ارتباط‌های عریان با جامعه را کنار زد، توهمی که خود را به صورت واقعیت نمودار ساخته است درحالی‌که در همین حالِ حاضر بزرگ‌ترین شکل ارتباط با واقعیت از طریق رسانه‌ها و فضاهای مجازی شکل می‌گیرد، فضاهایی که حتی برای کار مطبوعاتی هم اهالی خبر از آن حذف شده‌اند (گردانندگان خود ژورنالیست و کارشناس و شهروندان خودْ عکاس‌اند). رسانه چندی است که در فقدان حوزه‌های عمومیِ مولد دست بالا را در شکل‌دهی به تجربه‌ورزی گرفته است و به‌راستی در افق چنین فضاهایی یعنی رسانه‌ها و فضاهای ارتباطی‌ای چون اینستاگرام باید در این گفته با بنیامین همراه بود که تجربه‌گری از ارزش تهی شده است، آن‌چنان‌که بشر حتی به دنبال تجربه‌ی جدیدی هم نیست. بشر خود را از شر تجربه خلاص کرده است. دیگر از پیچیدگی زندگی هم خسته شده و به دنبال معجزه است: خود را بکشم، شاید در ورای آن معجزه‌ای رخ دهد. در واقع می‌توان گفت که رسانه، به‌واسطه‌ی دسترس‌پذیرکردن فرایندهای تولید و توزیع هنر برای عموم، می‌تواند مقوّم رژیمِ دیداریِ مبتنی بر محاکات یا همان پارادایم اخلاقی هنر باشد، چون این فرایندها را از نیاز به تخصص مبرا کرده است، درحالی‌که خود، به‌عنوان یک میانجی، جایگزین حوزه‌های عمومی مولد مانند هنرها و ادبیات شده است. مقاومت در برابر الگوهایی که رسانه بر ساخت تصویر غالب کرده است و نه شاید در برابر خود آن- که تلاشی بیهوده برای بازگشت به اقتضائاتِ پیش از عصر جهانی‌شدن است- می‌تواند نوید هنری را دهد که با برانگیختن کنجکاوی و حساسیت‌ها و نه خشم و احساسات، برای رسیدن به شرایط بهتری که مد نظرمان است یاری‌مان دهد، هنری که حتی بعضی از فضاها و چهره‌های رسانه‌ای را از خود دور و نه آنکه مجذوبِ خود کند. ما در وضعیت اضطراری به‌سر می‌بریم، ولی هنر و تصاویر تولیدشده در این وضعیت، اغلب با تبعیت از گفتمان هژمونیکِ رسانه، تثبیت‌کننده‌ی امر موجود شده‌اند به جای این‌که اضطراری را در آن ایجاد کنند. هنرِ به‌مثابه خبر و هم‌چنین هنر به‌مثابه موعظه، که بخش بزرگی

از این نمایش‌های کنونی است، گذرا و آنی است، در لحظه تحریک می‌کند و خاموش می‌شود، فریب‌دهنده و مزورانه است، فرصت‌طلب و منفعت‌طلب است، ظاهری اخلاق‌گرا و گرایشی آیینی دارد، زمخت و عاری از تخیل است، نمودی از یک جامعه‌ی توده‌ای است و همان خصایصی را ترویج می‌دهد که می‌خواهد از آن‌ها عبور کند. اگر این خصایص در مجموعه‌ی دولت آشکارا دیدنی است، باید پذیرفت در نسبتی دیگر در سطح جامعه هم پراکنده است، و فرافکنی آن‌ها به دولت و تبدیل‌کردن آن به یک شیء مستقل و بیرون از سطح جامعه تلاشی است جهت مبراکردن خود از آن خصایص و نادیده‌گرفتن نقش تاریخی خود در به‌وجودآمدن وضعیت کنونی. بنا به گفته‌ی کاوه احسانی دولتْ اتمی خودکفا نیست که با تحمیل اراده‌ی سیاسی خود در مقابل جوهر بسیط دیگری به نام جامعه ایستاده باشد، مرزهای آن با جامعه مغشوش است، هرچند به‌وضوح در شکل‌دهی به عرصه‌ی سیاسی، نیروی مادی بسیار مهمی است. همچنین، باید پذیرفت سطح وساطتِ هنر خودآیین که از خلال فاصله‌گیری از واقعیت داده‌شده، از خلال تفکر و تخیل شکل می‌گیرد، هنر را واجد موجودیت یا یک وضع وجودیِ خاص می‌کند که شرط لازم (و نه قاعدتاً کافی) برای سیاسی‌شدن هنر است، نه سیاست به‌معنای امر جمعی در هنر، بلکه به‌معنای تلاشی برای «تغییر شیوه‌های فعلی نمایش حسی و شکل‌های بیان» که امروزه همان شیوه‌ی غالب بیان در رسانه‌ها و بیانگری از طریق رسانه است. هنر رهایی‌بخش یا همان هنر وقف سیاست، با هر تعریفی که می‌خواهیم از آن داشته باشیم، باید در ایرانِ امروز بتواند در بخشی از وضع وجودیِ خویش با ظرافتْ در برابر خصایص توده‌وار که ناشی از رسانه‌ای‌شدنِ هنر و مقوم اشتراک دولت و جامعه‌اند موضع بگیرد و این تنها از رهیافتِ فاصله با واقعیت و توجه به واسطه‌مندیِ آن ممکن می‌شود نه غرق‌شدن بی‌واسطه در آن.

در شرایط کنونیِ تفوق رسانه و میل به‌دیده‌شدن توسط دیگریِ غربی و مددجویی از او، چنین سوژه‌ای که از شیوه‌های حسیِ کنونیِ بیان فاصله بگیرد و در آن گسستی ایجاد کند بسیار دشوار می‌نماید، اما بیایید به تعبیر بنیامین «امیدوار باشیم که هرازگاهی "فرد" اندکی انسانیت به توده‌ها ببخشد، آنها که روزی به او ادای دین خواهند کرد، با سرمایه‌ای چندین برابرِ آنچه به آن‌ها بخشیده بود».

منابع

ژاک رانسیر. *توزیع امر محسوس: سیاست و استتیک* و *رژیم‌های هنری و کاستی‌های انگاره‌ی مدرنیته*. ترجمهٔ اشکان صالحی. نشر بنگاه، ۱۳۹۳

ژاک رانسیر. *پارادوکس‌های هنر سیاسی*. ترجمهٔ اشکان صالحی. نشر بنگاه، ۱۳۹۲

ژاک رانسیر. *تماشاگر رهایی‌یافته*. ترجمهٔ اشکان صالحی. نشر نی، ۱۴۰۰

الکس کالینیکوس، آگوست نیمز و کریس هارمن. *نگری: امپراتوری، مبارزه‌ی طبقاتی و جنبش خودبه‌خودی*. ترجمه‌ی فاتح رضایی. نشر ژرف، ۱۳۹۸

سمیر امین. «علیه هارت و نگری». ترجمه صادق فلاح‌پور. نشریه‌ی آنلاین نقد اقتصاد سیاسی، ۱۳۹۵

کاوه احسانی، محیط مصنوع و شکل‌گیری طبقه‌ی کارگر صنعتی، ترجمه‌ی مارال لطیفی، نشر شیرازه، ۱۳۹۸

Walter Benjamin, “Experience and Poverty” .Published in *Die Welt im Wort (Prague),* December 1933. *Gesammelte Schriften, II, 213-219*. Translated by Rodney Livingstone.