

ژاک رانسیر

کلام خاموش

درباره ادبیات و تناقض هایش

ترجمه مهدی امیرخانلو



نشرنی

کلام خاموش

ایده‌های رادیکال

دبیر مجموعه: مهدی امیرخانلو

ایده‌های رادیکال مجموعه‌ای است از متن‌های نظری و فلسفی معاصر، به قلم نویسندگانی که در پی تغییری ریشه‌ای در نگرش ما و طرح ایده‌هایی نو اند. بعضی می‌کوشند در حوزه نظریه و نقد ادبی چشم‌اندازی نو برای مطالعه ادبیات بکشایند، بعضی دیگر از منظری فلسفی به ماهیت هنر می‌نگرند یا تعریفی نو از آفرینش هنری ارائه می‌کنند. بعضی مفهومی جدید از سیاست می‌پرورند یا امکان سیاست رهایی‌بخش را بار دیگر همچون پرسشی مهم پیش می‌کشند، بعضی دیگر می‌کوشند از راه بازخوانی متون کلاسیک پتانسیل‌های نهفته آن‌ها را از نو فعال کنند.

□

ژاک رانسیر

□

کلام خاموش

درباره ادبیات و تناقض هایش

□

ترجمه مهدی امیرخانلو

□



سرشناسه: رانسیر، ژاک، ۱۹۴۰- م. Ranciere, Jacques • عنوان و نام پدیدآور: کلام خاموش: درباره ادبیات و تناقض هایش؛ ژاک رانسیر؛ ترجمه مهدی امیرخانلو • مشخصات نشر: تهران، نشر نی، ۱۴۰۱ • نوبت چاپ: چاپ اول، ۱۴۰۱ • مشخصات ظاهری: ۲۹۶ ص • فروست: ایده های رادیکال، دبیر مجموعه: مهدی امیرخانلو، ۱۳۶۵- • شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۴۸۸-۴ • وضعیت فهرست نویسی: فیبا • یادداشت: عنوان اصلی: Parole muette, c2011؛ کتاب حاضر از متن انگلیسی با عنوان Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics به فارسی برگردانده شده است • موضوع: ادبیات فرانسه - قرن ۱۹م - تاریخ و نقد، French Literature - 19th century - History and Criticism؛ ادبیات - فلسفه، Literature - Philosophy • شناسه افزوده: امیرخانلو، مهدی، ۱۳۶۵-، مترجم • رده بندی کنگره: PQ۲۸۱ • رده بندی دیویی: ۸۴۰/۹۰۰۷ • شماره کتابشناسی ملی: ۹۰۶۰۰۵۲

قیمت: ۱۴۵۰۰۰ تومان



نشرنی

کلام خاموش
درباره ادبیات و تناقض هایش
ژاک رانسیر

مترجم: مهدی امیرخانلو
صفحه آرا: الهه خلیج زاده
لیتوگرافی: باختر • چاپ و صحافی: غزال
چاپ اول: تهران، ۱۴۰۱، ۱۰۰۰ نسخه
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۴۸۸-۴

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شماره ۲۰
کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۸۸۰۴۶۵۸-۹، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴
www.nashreny.com • email: info@nashreny.com • nashreny

© تمامی حقوق این اثر برای نشر نی محفوظ است. هرگونه استفاده تجاری از این اثر یا تکثیر آن، کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است.

فهرست مطالب

۷.....	یادداشت مترجم
۱۵.....	مقدمه ترجمه انگلیسی: آن سوی آینه؛ برانداختن باورهای مدرنیستی (گابریل راکهیل)
۵۳.....	مقدمه: از ادبیاتی به ادبیات دیگر

بخش اول: از بوطیقای محدود به بوطیقای عام

۶۷.....	فصل اول: از بازنمایی به بیان
۸۳.....	فصل دوم: از کتاب سنگ به کتاب زندگی
۹۹.....	فصل سوم: کتاب زندگی و بیان جامعه

بخش دوم: از بوطیقای عام به حرف خاموش

۱۱۵.....	فصل چهارم: از شعر آینده به شعر گذشته
۱۳۳.....	فصل پنجم: کتاب قطعه قطعه
۱۴۳.....	فصل ششم: قصه حرف
۱۵۵.....	فصل هفتم: جنگ نوشتارها

بخش سوم: تناقضات اثر ادبی

فصل هشتم: کتابی بر پایه سبک.....	۱۶۹
فصل نهم: نوشتار ایده.....	۱۸۹
فصل دهم: صنعت، جنون، اثر.....	۲۱۵
فرجام سخن: هنر شکاک.....	۲۴۹
یادداشت‌ها.....	۲۶۱
واژه‌نامه.....	۲۸۹
نمایه.....	۲۹۱

یادداشت مترجم

ادبیات که شاید تا مدت‌ها برای ما امری بدیهی و خالی از ابهام می‌نمود با طرح پرسش از ماهیت آن بداهت خود را مثل هر پدیده‌ی کهنی از دست می‌دهد و به تصویری مبهم و مناقشه‌انگیز بدل می‌شود. عصر مدرن، که ادبیات نیز در شکل‌های مختلفش یکی از مظاهر اصلی آن است، میان درک سابق ما از این پدیده و درک جدیدمان از آن شکافی مسئله‌آفرین می‌اندازد و پرسش از ماهیت ادبیات به نوبه خود مدخلی برای درک ماهیت این عصر جدید می‌شود. حال، «ادبیات چیست؟»، پرسشی که دست‌کم از زمان انتشار کتاب دوران‌ساز سارتر پرسشی آشناست برای ما، بار دیگر در کانون تحقیق موشکافانه ژاک رانسیر قرار گرفته و کلام خاموش به یک معنا نظام‌مندترین پاسخی است که رانسیر به این پرسش پیچیده داده است. گذر از ادب کهن به ادبیات، که در زبان فارسی ظاهراً نمودار تغییری لغوی هم نیست، منشأ تحولی چنان عظیم در درک ما از هنرها شده است که رانسیر از آن به انقلاب تعبیر می‌کند، هرچند تحول مذکور چنان کند و بطنی رخ داده است که تنها می‌تواند انقلابی خاموش خوانده شود. رانسیر در کلام خاموش می‌کوشد نقشه‌ای از این گذار تعیین‌کننده و پیامدهایش ترسیم کند، گذاری که به موجب آن ادبیات از دل ویرانه‌های عمارت بوطیقای کهن سر برمی‌آورد.

عنوان فرعی کتاب، «رساله‌ای در باب تناقضات ادبیات»، در ترجمه دیرهنگام این متن مهم به زبان انگلیسی (۲۰۱۱) تغییر کرد و تبدیل به عنوان مبهم «ادبیات، سیاست و نظریه انتقادی» شد تا احتمالاً با عنوان کلی مجموعه‌ای که کتاب در آن منتشر شده (سمت‌وسوهای جدید نظریه انتقادی) هماهنگ شود. در ترجمه فارسی بار دیگر از عنوان فرعی کتاب در اصل فرانسوی آن استفاده کردم تا بر درک غایی رانسیر از ماهیت ادبیات در مقام پدیده‌ای مدرن تأکید کنم. این درک غایی به نوعی در عنوان اصلی کتاب هم منعکس شده است و در این مقدمه کوتاه می‌کوشم با گره‌گشایی از این عنوان تناقض‌آمیز بخشی از گفتارهای نظری اصلی کتاب را بازسازی کنم که حول عنوان «کلام خاموش» در هم تنیده شده‌اند و تاروپود برداشتی جدید از ادبیات را تشکیل می‌دهند. زیرا ادبیات به روایت رانسیر در نهایت همچون گرهگاهی است که در آن نیروهایی متعارض نظیر بوطیقایهای رقیب با هم تلاقی می‌کنند و ایده‌های مختلف نوشتار با هم می‌ستیزند.^۱

سفر کلام خاموش نه از متنی درباره زبان یا ادبیات، بلکه از متنی که مستقیماً درباره سیاست است آغاز می‌شود. اشاره به کلام در عنوان اصلی کتاب رانسیر در وهله نخست یادآور قابلیت اضافی است که ارسطو به انسان نسبت می‌دهد. در کتاب سیاست، ارسطو انسان را بر اساس قوه تکلم یا نطق از سایر جانوران جدا می‌کند: «... و از میان جانداران فقط انسان است که توانایی نطق دارد. راست است که صوت محض می‌تواند نمودار درد یا خوشی باشد و از این رو جانداران دیگر نیز قادر به تولید آنند، زیرا طبیعت آن‌ها فقط تا جایی رشد کرده است که بتوانند

۱. گابریل راکهیل، به‌عنوان شارح برجسته آراء رانسیر، در مقدمه‌ای که برای ترجمه انگلیسی کتاب نوشته است زمینه‌های فکری انتشار کلام خاموش، روش تاریخ‌نگاری خاص رانسیر و مهم‌تر از همه جایگاهی را که رانسیر از آن سخن می‌گوید به خوبی توضیح داده است. شرح نسبتاً مفصل او قطعاً برای ورود به کتابی که اطلاع‌خواننده از بعضی امور را مسلم فرض می‌گیرد بسیار مفید است، اما از آن‌جا که این شرح عالمانه حواشی زیادی را در بر می‌گیرد تا ضمناً زمینه را برای نوعی درگیری انتقادی با کار رانسیر فراهم کند، من در این‌جا به تأکید بر چند نقطه عطف مهم بسنده می‌کنم تا به این واسطه صرفاً طرحی از رهیافت کلی رانسیر به پرسش از چیستی ادبیات ترسیم کنم، رهیافتی که در آن واکاوی نسبت ادبیات با مقوله قدیمی کلام یا سخن یا نطق تقدیر آن را بار دیگر به نحوی سراپا نو به تقدیر سیاست گره می‌زند.

درد و خوشی را احساس کنند و این احساس را به هم نشان بدهند. اما نطق به کار بازنمایاندن سود و زیان و درست و نادرست نیز می‌آید. زیرا آن خصیصه آدمی که او را از جانداران دیگر ممتاز می‌کند، توانایی او به شناخت نیکی و بدی و درست و نادرست و صفات دیگری از این گونه است و اشتراک در شناخت این چیزهاست که خانواده و شهر را پدید می‌آورد.^۱ این قابلیت اضافی همان چیزی است که انسان در مقام حیوان ناطق را به موجودی سیاسی بدل می‌کند که بر اساس تشخیص خیر و شر و درست و نادرست قادر به تشکیل دولت و اجتماع است. اما ارسطو تأکید می‌کند که این قابلیت صرفاً شامل بعضی از افراد است که می‌توان آن‌ها را انسان‌های کنشگر یا اهل عمل دانست، افرادی که کلام را برای انجام کاری نظیر فرمان دادن یا حکم کردن یا مشورت دادن یا مجاب کردن مستمعان در محکمه و میدان شهر به کار می‌گیرند. مثلاً برده‌ها داخل در کلام نیستند، یا سهمی از کلام به معنی واقعی کلمه ندارند، بیشتر شبیه حیواناتند که صدایی از خود درمی‌آورند؛ در عین حال، به اندازه کافی قادر به تشخیص زبان انسان هستند تا از دستورات اطاعت کنند. به این ترتیب، محدود کردن کلام به افراد کنشگر، افرادی که با سخن خود عمل می‌کنند، محدوده سیاست را نزد ارسطو مشخص می‌کند. این ساختار سلسله‌مراتبی ضمناً انعکاسی در ساختار هنجارمند بوطیقای ارسطویی می‌یابد. رانسیر عقیده دارد که بازنمایی همین فعل کلامی یا کلام در مقام کنش است که بیش از قواعدی چون وحدت‌های سه‌گانه یا اصل اجتناب‌ناپذیری چارچوب بوطیقای ارسطو را تشکیل می‌دهد.^۲ در قرن هفدهم نیز آنچه به عنوان بوطیقای بازنمودی کلاسیک شناخته می‌شود بر پایه همین ایدئال کلام فعال یا اثربخش و پیوند آن با زندگی افراد کنشگر

۱. به نقل از سیاست، ترجمه حمید عنایت، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۴۹، ص ۵.

۲. نمونه‌ای از اهمیت کلام برای ادب کهن را در ستایش شاعران پارسی‌گو از سخن می‌توان دید. تصادفی نیست که بسیاری از منظومه‌های مشهور ما با ستایش سخن در مقام وجه تمایز انسان از سایر مخلوقات آغاز می‌شوند. در واقع سخن در کانون سامانی جای دارد که مراتب آن را مدح خدا و اولیای او و در مرحله بعد پادشاه به عنوان نماینده کلام فعال بر زمین تشکیل می‌دهند. در این میان، شاعر کسی است که به جایگاه سخن استشعار دارد و محاکات این کلام فعال را بر عهده می‌گیرد. حکمرانی کلام فعال، یا آنچه افلاطون «کلام زنده» می‌نامد، صرف نظر از نیت سرایندگان، تا مدت‌ها به واسطه این محاکات تقویت می‌گردد.

شکل می‌گیرد و صحنهٔ تئاتر، مخصوصاً در فرانسه، بار دیگر به محل عرض اندام «ماشین‌های ناطق» بدل می‌شود. حتی پدیدهٔ شگرفی چون انقلاب نیز خللی در حکمرانی ایدئال کلام اثربخش وارد نمی‌کند و این بار مجامع انقلابی به صحنهٔ سخنوری خطیبان جمهوری‌خواهی بدل می‌شوند که قوهٔ نطق را به عنوان قابلیت ویژهٔ موجود سیاسی به اجرا می‌گذارند. به لطف این کلام گویا، پیوند میان بوطیقا در مقام فن شعر و بلاغت در مقام فن سخنوری از نو برقرار می‌شود.

تحول واقعی زمانی رخ می‌دهد که شعر پیوند خود را با کلام در مقام کنش می‌گسلد و به وجهی از زبان بدل می‌گردد. رمانتیک‌های آلمانی طبیعت را به سان شعری که به زبانی رمزی نوشته شده تلقی می‌کنند و می‌کوشند شعر این شعر را بسرایند. هر ابژه‌ای از قدرت بیان خاص خود برخوردار می‌شود و به اشیاء خاموش قوهٔ سخنوری تعلق می‌گیرد. نوالیس، در یادداشت‌هایی که برای یک دائرةالمعارف رمانتیک تدارک می‌دید، در تعارضی آشکار با ارسطو می‌نویسد: «تنها انسان نیست که سخن می‌گوید. جهان نیز گویاست. همه چیز سخن می‌گوید. زبان‌های نامتناهی.» برابری نهفته در ایدهٔ زبان‌های نامتناهی پایه‌های سلسله‌مراتب بوطیقای کهن را سست و زمینه را برای شکل‌گیری بوطیقای رمانتیک فراهم می‌کند. منتقدان رمان کلیسای تتردام پاریس، نوشتهٔ هوگو^۱، به نویسنده خرده می‌گیرند که در اثر هیولاش او گویی کلام انسان سنگ‌واره می‌شود و هم‌ردیف شعر پیکره‌ها و نقوش کلیسای جامع در مقام بیان روح جمعی مردم می‌گردد، هم‌ردیف آنچه رانسیر «شعر سنگ» می‌نامد. در قالب بوطیقای رمانتیک، بدن‌ها دیگر محملی برای کنش یا وسیله‌ای برای انجام کاری نیستند، بلکه محملی برای خواندن نشانه‌ها و بیان حالت‌ها و ژست‌ها می‌شوند. اشیا در مقام نمادهایی شاعرانه به شاهدانی خاموش مبدل می‌شوند که مورخان و رمان‌نویسان برای رمزگشایی از نشانه‌های مندرج بر پیکر آن‌ها از یکدیگر سبقت می‌گیرند. وجه شعری کالاها در ویتترین فروشگاهی

۱. در فارسی بیشتر به نام گودپشت تتردام شناخته می‌شود اما در این کتاب همه‌جا، به خاطر اهمیت خود کلیسا برای بحث رانسیر، با وفاداری به عنوان اصلی رمان، کلیسای تتردام پاریس ترجمه شده است.

در یکی از پاساژهای پاریس نویسنده‌ای چون زولا را وامی‌دارد که منطق ارسطویی روایت را فدای توصیف اشیاء بی‌جانی کند که به لطف آن وجه شعری به موجوداتی دوپاره بدل شده‌اند. قدرت بیانگری اشیا که ادبیات در آستانه ظهور خود می‌کوشد آن را به چنگ آورد و مال خود کند همزمان بر خاموشی و گویایی همه چیز استوار است. پیکر اشیا گرچه مانند نشانه رمزی یا هیروگلیفی است که بر وفور معنا دلالت می‌کند، به واسطه سکوت خود می‌تواند ادبیات را که در پی رمزگشایی از آن و صدا دادن به آن است به وراجی وادارد. به این ترتیب، خود ادبیات در فاصله پرگویی و مقاومت در برابر این پرگویی به نوسان درمی‌آید. در هر حال، ایده شعر در مقام وجهی از زبان منشأ تحولی می‌شود که رانسیر از آن به عنوان گذار از بوطیقای محدود به بوطیقای عام یاد می‌کند و این بوطیقای جدید را «بوطیقای بیان» می‌نامد.

خصیلت مسیحی این بیانگری رماتیک را نباید نادیده گرفت. بی‌دلیل نیست که متنی که ثقل یک کلیسای جامع در آن بر کنش قهرمانان سایه انداخته است در کانون شرح رانسیر از گذار مذکور جای می‌گیرد. آنچه پیوند میان رمان در مقام کلیسای کلمات و کلیسا در مقام شعر سنگ را ممکن می‌کند توانایی هر دو آن‌ها برای انتقال قدرت تجسد کلمه است. همین قدرت است که به عنوان محتوای ایمان مسیحی در هیئت کلیسا مادیت یافته و اثری که سلسله مراتب بوطیقای کهن را بر هم می‌زند بداعت خود را از محوریت همین کلمه تجسد یافته می‌گیرد. اگر بوطیقا همان اصل ترجمه‌پذیری هنرها به یکدیگر باشد که در قدیم بر محاکات کلام حاضر یا فعال مبتنی بود، بوطیقای جدید اصل ترجمه‌پذیری هنرها را از قدرت مشترک کلمه می‌گیرد، کلمه در مقام زبان نخستین همه زبان‌ها، در مقام قدرت تجسد نهفته در زبان‌های نامتناهی، که همچون علتی غایب منشأ اثرگذاری اصل بیان می‌شود و میان یادمان کتاب و شعر سنگ در مقام دو اثر ساخته زبان شباهت برقرار می‌کند. نوشتار عظیم اشیا از لحاظ بیانگری یا قدرت تجسد بخشیدن به کلمه رقیبی می‌شود برای نوشتار دموکراتیک ادبیات. حروف پرسه‌زن متن مکتوب مدام زیر پای این نظم نمادین جدید را خالی می‌کنند. تعارضی در دل خود بوطیقای بیان پدیدار می‌شود که به موجب آن پیکر اشیا که نماد وفور معنا و دلالت شده است به دست حروف

یتیمی که در جهان سرگردانند تجسدزدایی می‌شود. هراس از بی‌بنیاد بودن حرف پرسه‌زن پیشاپیش در نقد افلاطون از نوشتار بیان فلسفی یافته بود. تقابل افلاطونی کلام زنده و کلام نوشته، که در مکالمه فایدروس صورت‌بندی شده، زمینه اصلی ظهور کلام خاموش را در کار رانسیر فراهم می‌کند. کلام نوشته کلامی است که قادر به دفاع از خود نیست و چون از آن سؤال می‌شود نمی‌تواند پاسخ دهد، به عبارت دیگر گنگ و صامت است. اما همین گنگی و بی‌صدایی آن را وامی‌دارد که زیاده از حد سخن بگوید و اهل و نااهل را به یک اندازه مخاطب قرار دهد. همه این‌ها ظاهراً ظننی دریدایی دارند، اما رانسیر به جای آن‌که از تقدم کلام زنده بر کلام نوشته سیطره «متافیزیک حضور» بر فلسفه غرب را نتیجه بگیرد یا در پی واسازی این تقابل باشد، می‌کوشد به دنبال تحول رمانتیک نسبتی نو میان کلام و سیاست برقرار کند. به واسطه این نسبت جدید ادبیتی آشوبناک سر بر می‌آورد که هم نظم سلسله‌مراتبی جایگاه‌ها و بدن‌ها را بر هم می‌زند و هم شکل پیکره‌های نمادین را، بدون آن‌که نظمی نو برپا کند. سفر کلام خاموش، در واقع، از حیوان ناطق به جانوری ادبی می‌رسد که با همه تعارض‌هایش دیگر نمی‌تواند مبنای اجتماعی یکپارچه و به‌هم‌پیوسته باشد. با این حال، ادبیات خود در پی چاره‌ای برای مبنای آشوبناکش می‌گردد. رانسیر نشان می‌دهد که افلاطون با پیش کشیدن نوشتار به‌عنوان نوعی کلام زمینه را برای مضاعف شدن خود نوشتار فراهم می‌کند. در حقیقت، در قرن نوزدهم که هراس افلاطونی از حرف پرسه‌زن دموکراتیک بار دیگر اوج گرفته است، مقاومت در برابر نوشتار ادبی به صورت علم کردن نوشتاری دیگر، نوشتاری که با ثبات و پایداری‌اش شناخته شود، ظهور می‌کند. نمونه‌ای از این جنگ نوشتارها را در رمان کشیش دهکده‌ی بالزاک می‌یابیم. بالزاک در رمان خود قهرمان زن نمونه‌واری را نشان می‌دهد که مواجهه با کتابی که مناسب حالش نبوده او را به مسیر جنایت می‌کشاند. زن برای جبران مافات خود را وقف بارورسازی زمین‌های بایر می‌کند و تحت هدایت کشیش نواندیش دهکده متن ندامت‌نامه خود را بر زمینی که با دست انسان شیار خورده است می‌نویسد. ادبیات به صحنه جنگ نوشتارها بدل می‌شود: کشمکش میان نوشتاری که از خود پیکری ندارد و از پیکره‌های ثابت

نیز تجسد‌زدایی می‌کند و واکنش به این نوشتار که می‌کوشد پیکره‌های اجتماعی جدیدی را به کمک شکل خوبی از نوشتار تأسیس کند.

تناقض‌های درونی بوطیق‌ای بیان و تعارض بیرونی آن با بوطیق‌ای بازنمایی منشأ واکنش‌های ادبی فراوانی می‌شود که رانسیر در این کتاب سه نمونه شاخص از آن‌ها را در قالب پروژه‌های ادبی فلوربر، مالارمه و پروست بررسی می‌کند. او با این کار در واقع خصلت ضروری و مولد این تناقض‌ها را نشان می‌دهد. برخلاف رویه مطلق‌سازی، که ناممکنی ادبیات را اساس مطالعه آن قرار می‌دهد، رانسیر تأکید می‌کند که بن‌بست و ناممکنی ادبیات زمانی ظهور می‌کند که ادبیات می‌کوشد بر تناقضات خود سرپوش‌گذارد و برای خود انسجامی دست و پا کند. در مقابل مطلق‌گرایی، و همین‌طور نسبی‌گرایی ساده‌انگارانه، رانسیر از هنر شکاکی دفاع می‌کند که با تناقض‌های خود نیز بازی می‌کند و می‌کوشد از دل آن‌ها اثری خلق کند. اصطلاحات مربوط به بوطیقا و ادبیت و بیانگری در آثار بعدی رانسیر کم‌کم جای خود را به اصطلاحاتی چون «توزیع امر محسوس» و «رژیم زیباشناختی هنر» می‌دهند و مباحث و نتایج رانسیر در کلام خاموش برای مباحث گسترده‌تری در خصوص رژیم‌های هنری به کار گرفته می‌شوند، اما ادبیات و تناقض‌های ایجابی آن هرگز اهمیت خود را برای آنچه رانسیر «سیاست زیباشناسی» می‌خواند از دست نمی‌دهند، همچنان که این کتاب جایگاه خود را در مقام نقطه عطف یا گرهگاهی اساسی در میان آثار رانسیر حفظ می‌کند. در پایان، ذکر این نکته ضروری است که همه پانویس‌های متن متعلق به مترجم‌اند و یادداشت‌های نویسنده، که در متن با اعداد درون قلاب مشخص شده‌اند، به انتهای کتاب انتقال یافته‌اند.

مقدمه ترجمه انگلیسی

آن سوی آینه

برانداختن باورهای مدرنیستی [۱]

گابریل راکهیل

بداعت تاریخی اصطلاح «ادبیات» در همین است: ادبیات زبانی خاص نیست، بلکه روشی جدید است برای مرتبط ساختن امور دیدنی و امور گفتنی، الفاظ و اشیا. ژاک رانسیر

انقلاب خاموش

در تابستان ۱۹۶۶ اتفاقی استثنایی در عرصه فکری پاریس رخ داد: اثری فلسفی که بالغ بر ۳۹۸ صفحه مطلب پیچیده و دشوار بود و با یک عالم چهره بیگانه با قلمرو اصلی فلسفه درگیر می‌شد با چنان سرعتی فروش رفت که به ندرت روی قفسه کتابفروشی‌ها می‌ماند. سه هزار و پانصد نسخه اولی که در بهار چاپ شده بود بلافاصله نایاب شد. پنج هزار نسخه دیگر در تابستان چاپ شد و آن‌هم سریع‌تر از چاپ اول فروش رفت. ناچار، سه هزار نسخه دیگر چاپ کردند و سه هزار و پانصد نسخه هم در پاییز منتشر شد. تا پایان سال، بیست هزار نسخه از کتاب فروش رفته بود. [۲] تره‌های سنت‌شکنانه کتاب ضمناً دامنه وسیعی را در بر می‌گرفتند و شرحی مفصل از پیکربندی گفتاری و معرفتی عصر جدید به دست می‌دادند، شرحی که دو لحظه شاخص و نظرگیر «تولد انسان» که با ظهور علوم انسانی همراه بود و «مرگ انسان» که گفتار خلاف جریان ادبیات منادی‌اش بود همچون نقاط عطفش بودند. صدا البته این کتاب همان الفاظ و اشیا (نظم اشیا) نوشته میشل فوکو بود.

در ۱۹۹۸ اتفاق استثنایی مشابهی رخ داد. کتابی با همان وسعت نظر و بداعت سنت‌شکنانه منتشر شد که گویی، در قالب نوعی کنترپوان جدلی، طنینی از کار فوکو در الفاظ و اشیا را به گوش می‌رساند. در واقع از راه رسید تا عنصری حاشیه‌ای و بسط‌نیافته در کار فوکو را — که همان شرح ادبیات به‌عنوان گفتاری خلاف جریان در اپیستمه یا نظام معرفتی مدرن باشد — برگیرد و بدان موقعیتی ممتاز بخشد. در نگاه اول به راحتی می‌توان به آن لقب الفاظ و اشیا در ساحت زیباشناسی داد. اما محدوده‌اش خیلی فراتر از این‌هاست، زیرا، چنان‌که خواهیم دید، یکی از تیزبینانه‌ترین بازنگری‌های انتقادی در روش تاریخ‌نگاری فوکو در آن آمده است و شرحی از ظهور ادبیات ارائه می‌کند که از حوزه محدود هنرها بس فراتر می‌رود و بحث دربارهٔ دگرگونی سیاست در جهان مدرن، ظهور علوم تاریخی و سیاسی و اجتماعی، و بازپیکربندی کاملی از معنا و گفتار در جهان غرب از زمان رنسانس را در بر می‌گیرد. پس این کتاب نه‌فقط حاشیه یا پانویسی بر کتاب فوکو نیست بلکه در اصل پرسش تاریخ ادبیات را مطرح می‌کند تا به کمک شرحی سراپا نواز خصوصیات بنیادی جهان «مدرن» مداخله‌ای انتقادی در پیکربندی معاصر دانش ترتیب دهد. [۳]

آدم وسوسه می‌شود که برای معرفی‌اش از آن تعریف و تمجید فزاینده‌ای وام گیرد که در پیشگفتار رابرت مک‌آیور بر دگرگونی بزرگ کارل پولانی دیده می‌شود: «با کتابی سروکار داریم که اغلب کتاب‌های حوزه خود را از رده خارج می‌کند. اتفاقی چنین نادر از عجایب دوران است. در مقطعی حیاتی، اثری به دست‌مان رسیده است که درکی تروتازه از شکل و معنای امور بشری عرضه می‌کند.» [۴]

این کتاب، به قلم ژاک رانسیر و با عنوان کنایه‌آمیز کلام خاموش، در مقایسه با آن زلزلهٔ فکری تابستان ۱۹۶۶، صرفاً لرزه‌ای خفیف به راه انداخت که ظاهراً آسین به بنیادهای حیات فکری فرانسه نرساند. در محیط فکری جدیدی که زمین تا آسمان فرق داشت با آن خیزش دههٔ ۱۹۶۰ که کتاب فوکو را به صف اول صحنهٔ نظری پیش انداخته بود، کاروبار نظری — به استثنای چند واکنش مهم — به روال سابق ادامه یافت و کتاب در سکوت عنوان مبهمش فرو رفت. با این حال، ظهور بی‌سروصدای کلام خاموش به نحوی کنایی یکی از تزه‌های اصلی کتاب را اثبات می‌کند: تاریخ

از گسست‌های چشم‌گیر تشکیل نشده است و بلاغت متکی به سازه‌های گفتاری و رخداد‌های بنیان‌کن باید کنار گذاشته شود تا جا برای نقشه‌ای روشن‌تر از لایه‌ها و تنش‌های مختلف تاریخ باز شود. [۵] خلاصه، ظهور آرام و کم‌ویش بی‌صدای کلام خاموش، دست‌کم در قیاس با ورود چشم‌گیر الفاظ و اشیا، از قضا بازتابی از تره‌های بدیل تاریخ‌نگاری در این دو کتاب است: اصرار قاطع فوکو (در دوره اولیه‌اش) بر تاریخ گسسته پیکربندی گفتاری علوم انسانی در مقابل سرپیچی رانسیر از قبول درامای گسست به منظور میدان دادن به مطالعه انقلاب‌های خاموش گذشته بر بستر چیزی که من آن را دگرگونی‌های متاستازی یا گسترشی می‌خوانم.

اقبال نسبتاً کم جامعه فکری به شاهکار رانسیر در حوزه زیباشناسی — و ترجمه باتأخیر آن به انگلیسی — ناشی از عوامل مختلفی است که بزنگاه صحنه فکری فرانسه و اقبال جهان انگلیسی‌زبان به آن یکی از آن‌هاست. بدون شک سبک نگارش رانسیر هم بی‌تأثیر نیست: در تضاد با وضوح شاعرانه صریح سبک فوکو، با کار پرزحمت و دائمی رانسیر روی زبان در مقام پیکر زنده نمادها سروکار داریم که به همان اندازه که مطلب را می‌رساند مخفی می‌کند و در هر گزاره و تعبیری طبیعت و تاریخ زبان را در مقام نیروی اجتماع جلوه‌گر می‌سازد. اما در هر حال پای یک دلیل نظری مهم هم در میان است: گسست اساسی رانسیر از روایت‌های تاریخی قدرتمندی که در انواع و اقسام نظریه‌های زیباشناسی مسلط بر قرن بیستم و آثار بسیاری از پیشینیانش عمده‌تأ به شکل قالب‌های پذیرفته و مسلم درآمده‌اند. چارچوب اصلی این روایت‌ها را تقابل کلاسیسیسم و مدرنیسم تشکیل می‌دهد که بر اساس آن روند عصر کلاسیک بازنمایی مدون و قاعده‌مند با ظهور گسستی غیرمتعدی و غیربازنمودی در عصر مدرن متوقف می‌شود. پارادیم مدرنیته هنری غالباً بر این فرض استوار است که عصر کلاسیک عصری بود که در آن مجموعه‌ای از قواعد سفت و سخت ماهیت آثار تولیدشده را به هنرمند دیکته می‌کردند. در یک کلام، هنر نهایتاً مترادف بود با پیروی از قواعد و بنابراین گرایشی اساساً محافظه‌کار به پشتیبانی از قدرت مستقر داشت. اما آنچه به‌عنوان مدرنیته می‌شناسیم — مدرنیته به‌عنوان ظهور هنر و ادبیات مدرن در قرن نوزدهم، ظهور تاریخی آوانگاردها

در آغاز قرن بیستم، یا قدرت ابداع منحصر به فردی که به طور منظم در طول تاریخ هنرها از نو پدیدار می‌شود — ظاهراً پیوند خود را با ماهیت سخت‌گیرانه هنر کلاسیک می‌گسلد تا بیان و زبان و فرم را آزاد کند، آن‌هم به طریقی که توان و قابلیت منحصر به فرد برای رهایی سیاسی به ارمغان می‌آورد. [۶] بدون شک انبوهی از روایت‌های بدیل و حتی ناسازگار از مدرنیسم وجود دارد که از تقابل‌های رایج زیر به انحاء مختلف استفاده می‌کنند: متعددی و غیرمتعدی^۱، بازنمودی و ضدبازنمودی، روایی و خودارجاع، و غیره، و قصد من هم در این جا این نیست که بیهوده همه این روایت‌های متفاوت را یک‌کاسه و یکدست کنم. اشاره به چارچوب فراگیر مدرنیته و تجسدهای مختلفش برای هدفی که دارم کفایت می‌کند، زیرا دقیقاً سلطهٔ بادوام همین چارچوب و همهٔ فرضیات الزامی‌اش است که در پیچیدگی و ابهام نسبی کلام خاموش و احساس نارضایتی خواننده، اگر نگوییم مقاومت آشکار او، نسبت به این کتاب نقش دارد. رانسیر، به جای کشف [دوباره] آینهٔ تسلی‌بخش آن باورهای مدرنیستی که همواره همان تصویری را نشان‌مان می‌دهد که از قبل می‌شناختیم و عصر کلاسیک تولید هنری قاعده‌مند را در مقابل عصر جدید رهایی زیباشناختی قرار می‌دهد، ما را به آن‌سوی آینه می‌برد. اگر او را در این مسیر دنبال کنیم چشم‌اندازهایی سراسر نو در تاریخ هنر و ادبیات به روی‌مان می‌گشاید و ابزارهایی غیرمنتظره برای بسط یک نظریهٔ انتقادی بدیع زیباشناسی در اختیارمان می‌گذارد. هدف من در این مقدمه این است که — به منظور بسط چنین نظریهٔ انتقادی‌ای — بر آن عمل برانداختن باورهای مدرنیستی تأکید کنم که به شکلی یکتا در کار رانسیر رخ می‌دهد و جزء لاینفک پروژهٔ اوست. هدفم در واقع این است که با برجسته ساختن آن بخش‌هایی از این پروژه که از همه تحریک‌آمیزتر و نویدبخش‌تر می‌دانم گسست از چارچوب مدرنیستی را که او آغازگرش بوده اندکی پیش ببرم.

۱. این اصطلاحات که در اصل به دستور زبان و حالت افعال مربوط می‌شوند از زمانی که ادبیات نوعی زبان قلمداد شد به مطالعات ادبی راه یافته‌اند. غیرمتعدی بودن ادبیات یعنی ادبیات کاری نمی‌کند یا وظیفه‌ای ندارد و از لحاظ اجتماعی زائد و بی‌فایده است. حال آن‌که در چارچوب تعهد ادبی تصور این‌که ادبیات وسیله‌ای بی‌هدف باشد باطل و مردود است. رولان بارت، که روایت مدرنیستی‌اش از ادبیات را در مقابل این دیدگاه قائل به تعهد قرار می‌دهد، عقیده داشت فعل نوشتن اساساً فعلی لازم و غیرمتعدی است.

خورخه لویس بورخس زمانی ادعایی بس پیشگویانه را به نویسنده‌ای چینی نسبت داد: «اسب تک‌شاخ در آینده نادیده گرفته خواهد شد، چون نامتعارف و نابهنجار است. چشم‌های ما فقط آن چیزی را می‌بینند که به دیدنش عادت کرده‌اند.» [۷] با توجه به هشدار بورخس، خوب است در همین ابتدای کار تأکید کنیم که رانسیر در موقعیت‌های مختلف از تمایزش برای گسستن از باورهای مدرنیستی پرده برداشته است و مخصوصاً برای خوانندگانی که هنوز نسبت به بداعت پروژه او شک دارند و مایلند این پروژه را با خیال راحت در همان پارادایم مدرنیستی بگنجانند نمونه‌ای از این ابراز تمایل ذکر کنیم:

می‌توان گفت رژیم زیباشناختی هنرها نام واقعی چیزی است که عنوان نامنسجم «مدرنیته» بدان اطلاق می‌شود. هرچند «مدرنیته» چیزی بیش از عنوانی نامنسجم است، زیرا، در نسخه‌ها و روایت‌های مختلفش، مفهومی است که مصرانه بر خاص‌بودگی این رژیم هنرها و اصلاً معنای خاص‌بودگی رژیم هنرها حجاب می‌اندازد. مدرنیته، در واقع، چه به قصد تمجید و چه به قصد تقبیح، نشانگر خط ساده‌گذار یا گسستی است میان کهنه و نو، بازنمودی و غیربازنمودی یا ضدبازنمودی. [۸]

رانسیر، در مصاحبه‌ای با عنوان «سنگ مزار پایان تاریخ»، پروژه‌اش را از نزاع میان «سنت‌گرایان و متجددان» جدا می‌کند و حمله‌اش به مفهوم مدرنیته را با برشمردن بعضی از نابسندگی‌های این مفهوم توضیح می‌دهد:

این مفهوم [مدرنیته] ابتدا به غلط تحولات هنر را با گسست‌هایی شاخص و نمونه‌وار یکی می‌کند: مثلاً انتزاع در نقاشی یا اثر حاضرآماده که فرم‌های خاصی از یک پارادایم ضدبازنمودی بس عام‌ترند. سپس گسستی را که بدین نحو ساخته شده با انجام تکلیفی سیاسی یا تحقق تقدیر تاریخی یک دوره یکی می‌سازد، که در نظر من مثل افتادن در دام نوعی «هستی-خداشناسی» عام است که یک آبردال اعظم برای حکمرانی بر یک دوره تاریخی برپا می‌کند. چنین مفهومی سرانجام کارش به حل کردن هنر در ملودرامی آبکی می‌کشد که امر والای کانتی را با قتل [تمثال] پدر مخلوط می‌کند و ممنوعیت بازنمایی را با تکنیک‌های بازتولید

مکانیکی و غیبت خدایان و نابودی یهودیان اروپا. به جای این تعاریف و تعینات متافیزیکی عصرمان، من در پی وانهادن این شور و شوق رقت‌آمیز بوده‌ام تا خود را وقف شناسایی رژیم‌های خاص هنر گردانم. [۹]

او در خصوص برجیدن بوطیقای بازنمایی، به ترتیبی که در کلام خاموش شرح داده شده، به صراحت می‌گوید: «من این [شرح] فروپاشی منطق بازنمایی را در مقابل روایت‌های ساده‌ای قرار دادم که معرف مدرنیسم‌اند، روایت‌هایی که صرفاً استوارند بر تقابلی میان محدودیت‌های بازنمایی و خودآیینی اثر هنری.» [۱۰] چون زبانی که رانسیر به کار می‌برد گاه ممکن است گمراه‌کننده باشد، مخصوصاً در مورد نظام بازنمودی هنرها که در ادامه بحثش را پیش می‌کشم، ذکر نمونه‌ای نهایی خالی از فایده نیست. در این نقل قول رانسیر بر تلاش مشترکی تأکید می‌کند که برای جدا کردن راهش از دیدگاه‌های تاریخی ساده‌انگارانه‌ای به خرج داده که دکسای مدرنیستی مروج‌شان بوده است:

من تلاش کرده‌ام — و البته در این راه تنها نبوده‌ام — که پیوند خود را با آن دیدگاه کم‌وبیش ساده‌انگارانه‌ای قطع کنم که گذار از هنر بازنمودی به هنر غیربازنمودی را در قالبی چون گذار از نقاشی فیگوراتیو به نقاشی اصطلاحاً آبستره یا انتزاعی می‌بیند. در نظر من، نظام بازنمودی هنرها صرفاً از مقوله نمایش فیگوراتیو یا غیرفیگوراتیو و شباهت یا عدم شباهت نیست، بلکه مجموعه منظمی از نسبت‌ها است میان امور گفتنی و امور دیدنی. [۱۱]

باید این نکته را تذکر داد که سرپیچی از باورها و عقاید مدرنیستی به معنای زمینه‌چینی برای تصدیق پست‌مدرنیسم نیست. برعکس، رانسیر پست‌مدرنیسم را نیز مقوله‌ای به همان اندازه فریبنده و گمراه‌کننده می‌داند. پست‌مدرنیسم به اشتباه القا می‌کند که فروپاشی مرز میان هنرها، انحلال «وجوه ممیز» رسانه‌های هنری (و اصلاً خود هنر) و فروپاشی غایت‌باوری عام مدرنیته امری نو است، اما صرفاً اقدام به ثبت عناصری از هنر می‌کند که باورهای مدرنیستی بر آن‌ها حجاب افکنده بودند. و قدمت‌شان دست‌کم به اوایل قرن نوزدهم برمی‌گردد:

مدل غایت‌باورانه مدرنیته و تقسیماتی که میان «وجوه ممیز» هنرها قائل بود، یا جدایی قلمرو ناب هنر، همه یکباره غیرقابل دفاع شدند. به یک معنا، پست‌مدرنیسم نامی بود برای آنچه بعضی از هنرمندان و متفکران از ماهیت مدرنیسم دریافتند: تلاشی عبث برای استقرار «وجه ممیزی برای هنر» از راه برقراری پیوندی میان هنر و غایت‌باوری ساده‌ای که از ترکیب تکامل و گسست تاریخی تشکیل شده بود. [۱۲]

اگر گسست پست‌مدرنی در کار نیست، دلیلش فقط این نیست که گسست مدرنی هرگز در کار نبوده (و، به این ترتیب، هیچ گسست کاملی در کار نبوده)، بلکه ضمناً دلیلش این است که پست‌مدرنیسم، در چنین سطحی، خودش عنوانی است که بر دریافت با تأخیر بعضی سرپوش می‌گذارد، دریافتی ناظر به ناتوانی مدرنیسم از به دست دادن روایتی مکفی از تاریخ هنر. بنابراین رانسیر امیدي ندارد که از پست‌مدرنیسم هم کار بیشتری برآید. [۱۳]

تاریخ‌گرایی رادیکال؟

رانسیر از همان صفحات آغازین کلام خاموش موضعی اتخاذ می‌کند که می‌توان گفت نزدیک است — و فقط نزدیک است — به آنچه من «تاریخ‌گرایی رادیکال» می‌نامم. [۱۴] منظور من از این اصطلاح در درجه اول این است که او می‌داند و به وضوح تصدیق می‌کند که موضوع مطالعه و مقوله‌های تحلیلش به لحاظ تاریخی حادث و امکانی‌اند. برای رانسیر چیزی تحت عنوان هنر یا ادبیات به طور کلی وجود ندارد؛ هیچ هسته فراتاریخی‌ای در کار نیست که دگرذیسی‌هایش مقوم مفهوم تاریخ باشند. [۱۵] برعکس، خود این موضوعات به نحوی تاریخی تولید شده‌اند. [۱۶] البته این به آن معنا نیست که او صرفاً می‌خواهد شرحی تجربی از ماهیت تاریخی واقعیِ کردارهای هنری و ادبی ارائه کند، بلکه، در حرکتی منحصر به فرد که نتایجی گسترده در بر دارد، رانسیر بر ضرورت سنجش کردارها به همراه گفتارهای نظری تأکید می‌کند، گفتارهایی که اصلاً ادبی یا هنری خواندن این کردارها مشروط به تعاریف

و گزاره‌های آن‌هاست و شرط‌هایی را معین می‌کنند که این کردارها در چارچوب‌شان کردار ادبی یا هنری تلقی می‌شوند. رانسیر با این کار خط بطلان می‌کشد بر آن فرض شایعی که می‌گوید تاریخ ادبیات یا تاریخ هنر را می‌توان از تاریخ نظریه زیباشناسی جدا کرد. [۱۷] اگر آن چارچوب نظری‌ای را به حساب نیاوریم که جایگاه هنر یا ادبیات را در یک بزنگاه تاریخی خاص تعریف می‌کند با این خطر مواجه می‌شویم که یا ایدئالیسم کسانی را بپذیریم که کورکورانه به نوعی ایده ابدی هنر باور دارند یا در ورطه تجربه‌گرایی ساده‌انگارانه کسانی بغلیم که گمان می‌کنند می‌توانند کردارها را در خود و با اتکا به خودشان تحلیل کرد (چنان‌که گویی این کردارها در چارچوب گفتاری خاصی که مفهوم‌شان می‌کند رخ نمی‌دهند). در شرح یکتای رانسیر، نظریه و عمل دست در دست هم پیش می‌روند: هوگو و فلوبر و مالارمه و پروست بر همان صحنه تاریخی‌ای پای می‌گذارند که افلاطون و اسپینوزا و کانت و هگل بدان پا گذاشته‌اند. مثلاً در مقدمه کلام خاموش، رانسیر با هوشیاری یادآوری می‌کند که نمایش‌نامه بریتانیکوس ژان راسین در قرن هفدهم به معنی دقیق کلمه اثری ادبی نبود، بلکه تراژدی قلمداد می‌شد و در نتیجه به مقوله شعر تعلق داشت. اصطلاح «ادبیات» (*littérature*)، در قرن هفدهم، نه به هنری خاص بلکه به نوعی دانش اشاره داشت که تا حدی عالمانه و تا حدی مبتدیانه بود و به فرد اجازه می‌داد به‌عنوان شخصی مطلع درباره آثار ادب کلاسیک سخن بگوید. این ایده که ادبیات به یک تجربه زبانی خاص و یک بدنه مشخص آثار اشاره دارد که تجربه مذکور در آن تجلی یافته است در قرن هجدهم رفته‌رفته ظهور کرد و در قرن نوزدهم تثبیت شد. تغییری که در درک ما از ادبیات، از دوره ادب کلاسیک تا خود عصر ادبیات، رخ داد نشانگر تحول عظیمی در کل هنرهاست که البته آنچنان کند و بطیء بوده که عموماً اشاره‌ای به آن نشده است. رانسیر از این تغییر با عنوان انقلاب خاموش یاد می‌کند.

پافشاری بر این نکته اهمیت دارد که ظهور چارچوب نظری - عملی جدیدی برای هنرها در حکم گسستی مطلق از گذشته نیست. رانسیر برداشت گسست‌باور فوکو از تاریخ و آن منطق دوره‌ها و رخدادها را که به بخش اعظم آثار اولیه او ساختار می‌دهد کنار می‌گذارد. یکی از دلایلی که او از به کار بردن واژگانی نظیر

هنر کلاسیک، کلاسیسیسم، عصر مدرن و مدرنیته پرهیز می‌کند همین است، مگر آن‌که بخواهد به‌عنوان نوعی کوتاه‌نویسی مفهومی از آن‌ها استفاده کند تا به این وسیله مقوله‌هایی زمانی را فهرست کند که به یک اندازه مفید و محدودکننده‌اند. البته همه این‌ها به معنای دفاع رانسیر از بازگشت ساده‌دلانه به روایت‌های مبتنی بر پیوستگی تاریخی نیست که فوکو بی‌اعتبارشان کرده بود. او می‌کوشد، به جای فکر کردن به تاریخ بر حسب مجموعه‌ای از گسست‌های بنیان‌کن یا خط سیری پیوسته، نقشه‌ای از روابط متقابل رژیم‌های هنر ترسیم کند [۱۸]: رژیم اخلاقی تصاویر، رژیم بازنمودی هنرها، و رژیم زیباشناختی هنر. [۱۹] حقیقت این است که رژیم آخر تنها رژیم هنر جدید از زمان یونان باستان است، و این خود موجب طرح پرسش‌ها و معماهایی درباره‌ی عامل تاریخی دخیل در ظهور رژیم زیباشناختی می‌شود. [۲۰] با این حال، رژیم اخلاقی و رژیم بازنمودی همچنان در عصر جدید به کار خود ادامه می‌دهند.

پیش از آن‌که به سراغ تفاوت‌های اصلی رژیم بازنمودی و رژیم زیباشناختی — یا، طبق واژگانی که در کلام خاموش استفاده شده، بوطیقای بازنمایی و بوطیقای بیانگری — برویم، می‌خواهم بر نقش مهم عاملی تأکید کنم که می‌توان نامش را «بارورسازی متقابل یا متقاطع تاریخی» گذاشت. اگر، تا اندازه‌ای، استفاده از واژگان «تاریخ‌گرایی رادیکال» را برای تشریح موضع رانسیر در قبال هنرها پیشنهاد می‌کنم، تا حدی به خاطر این است که او نمی‌خواهد تولید هنری را به مجموعه ثابتی از تعین‌ها که مختص یک دوره تاریخی مشخص اند تقلیل دهد. به عبارت دیگر، رانسیر «تاریخ‌گرایی تقلیل‌گرا» را رد می‌کند. خود او پروژه‌اش را نوعی «تبارشناسی» می‌داند، «تبارشناسی‌ای که نسبت به باستان‌شناسی فوکو گشوده‌تر است به روی رخداد، اما از آن مسیح‌باوری یا مسیانسیسمی که در بنیامین دیده می‌شود نیز بری است» [۲۱]. به جای مجموعه‌ای از تعین‌ها [یا، به بیان فوکو، سامان‌های اثباتی] که گسست‌هایی ناپیوسته یا لحظاتی مسیحایی در آن‌ها وقفه می‌اندازند، او بر چیزی تأکید می‌کند که خودش در جایی دیگر آن را درهم‌تنیدگی چندوجهی ابعاد افقی و قطری تاریخ می‌داند:

در واقع من در همه کارهایم پیوسته از همین دو بعد تحلیل استفاده کرده‌ام: از یک سو، نوعی زمینه‌سازی افقی که به‌عنوان مثال شعر وردزورث را در زمینه و متن جشن انقلابی فدراسیون^۱ درج می‌کند و، از سوی دیگر، خطی مورب یا قطری که دلمشغولی وردزورث به نوشتاری نزدیک به حواس را در زمینه‌ای از گفتارهای مختلف درج می‌کند که در آن این نوشتار همزمان با نقد افلاطونی نوشتار، «جنون» دن کیشوتی سنجش جسمانی حقیقت کتاب‌ها و رویای رمبویی زبانی در دسترس همه حواس ملاقات می‌کند. [...] گشودن این بعد قطری که زمینه‌های تاریخی را قطع می‌کند برای درک جنگ نوشتارها و تبعات آن بر حسب توزیع امر محسوس یا پیکربندی نمادین امر مشترک ضروری است. [۲۲]

خلاصه، اذعان به درج امور در زمان [تاریخی] و تلاش برای وفق دادن تحلیل با آن لزوماً به تاریخ‌گرایی تقلیل‌گرا نمی‌انجامد، و کار رانسیر در آثار اولیه‌اش، مخصوصاً شب‌های کارگران، تا حد زیادی مؤید همین امر است. در کلام خاموش نیز «زمینه‌سازی افقی»، که به صورت تحلیل تاریخی دقیق و مفصلی از دگرگونی هنرها از حدود رنسانس ارائه شده است، مرتب به واسطه «خطوط قطری» که زمینه‌های مختلف را قطع و همچون اشکالی از بارورسازی متقابل تاریخی عمل می‌کنند مختل می‌شود.

یکی از نمونه‌های شاخص این مدل نقشی محوری است که چهره تاریخی خلاف جریانی مانند افلاطون ایفا می‌کند. برخلاف این واقعیت که افلاطون در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن چهارم پیش از میلاد زیست و آثاری به نگارش درآورد، آراء او در نقش نقطه ارجاع مهمی ظاهر می‌شوند که گاه و بیگاه در طول بحث‌های کلام خاموش به پیش‌زمینه می‌آیند و برجسته می‌شوند. به طور مشخص،

۱. وردزورث در جوانی شیفته انقلاب فرانسه شده بود و از نزدیک به پاریس رفته بود تا در حال و هوای انقلاب و جشن‌های آن قرار گیرد، از جمله جشن مشهور «فدراسیون» که در تابستان ۱۷۹۰ برای گرامی‌داشت انقلاب برپا شد. وجه تسمیه این رویداد از آن‌جا می‌آید که پس از وقایع انقلاب ۱۷۸۹، زمانی که رژیم سابق جای خود را به یک نظام سلطنت مشروطه داد، شهرها و روستاهای کشور در مقام فدراسیون‌ها یا انجمن‌های برادری به یکدیگر پیوستند و ساختار سیاسی جدیدی برپا کردند. وردزورث بعدها در اشعار خود، از جمله شعر بلند دیباچه (Prelude) به توصیف این حال و هوا پرداخت.

نقد افلاطون از نوشتار در مقام حرف دموکراتیکی که هیچ جا و مکان معینی ندارد و مثل خانه به دوشان پرسه می‌زند و با این کار نظم سلسله‌مراتبی امور را به هم می‌ریزد، صحنه را برای رویارویی بعدی قدرت آنارشیک یا بی‌اصل و بنیاد ادبیات و توزیع سلسله‌مراتبی بدن‌ها فراهم می‌کند. [۲۳] به همین نحو است که بعضی اصول افلاطونی زمان را درمی‌نوردند و توزیع زمینه‌محور رویدادها را بر هم می‌زنند. [۲۴] همین اصول، در عین حال، گویی رژیم‌های هنری را درمی‌نوردند، زیرا افلاطون در سیاست زیباشناسی [کتاب دیگر رانسیر] به‌عنوان یکی از چهره‌های کلیدی رژیم اخلاقی تصاویر معرفی می‌شود. در این رژیم اخلاقی، که در کلام خاموش به طور مستقل نظریه‌پردازی نشده، هنر در وجه مفرد آن وجود ندارد، آنچه هست صرفاً تصاویری است که بر حسب خط جداکننده اساسی میان وانموده‌های زیان‌بار و تصاویر متکی به حقیقت توزیع شده‌اند، تصاویری که مقصودشان آموزش شهروندان با توجه به توزیع درست بدن‌ها در اجتماع است. نقد نوشتار و حرف دموکراتیک، در چارچوب منطق چنین رژیمی، همان نقد وانموده‌هاست، یعنی تصاویر بی‌بنیاد و گمراه‌کننده‌ای که مردم را از مسیر نظم «حقیقی» اشیا منحرف می‌کنند. خلاصه، نوشتار همچون حرف یتیمی تلقی می‌شود که اصل و خاستگاهش را فراموش کرده و با اتکا به خود سخن می‌گوید و نسبت به خواننده‌ای که نوشته به دستش می‌رسد بی‌اعتناست. با این حال، مشخص نیست که این همه چه معنایی دارد وقتی به چارچوب رژیم‌های بازنمودی یا زیباشناختی منتقل یا به اصطلاح به این رژیم‌ها ترجمه می‌شود، زیرا رانسیر به اندازه کافی به مسئله ترجمه‌پذیری یا انتقال میان رژیم‌های هنر (دست‌کم در مورد رژیم اخلاقی) نپرداخته است. [۲۵] اما این طور به نظر می‌رسد که خود پروبلماتیک نوشتار به همان ترتیبی رژیم‌های هنر را درمی‌نوردد که بعضی اصول افلاطونی زمینه‌های تاریخی را درمی‌نوردند. [۲۶] در هر حال، این شکل از بارورسازی متقابل یا عرضی می‌تواند به غایت غنی و مولد باشد، مخصوصاً از راه زیر سؤال بردن شکل‌های جبرگرایانه یا موجیت‌گرای زمینه‌باوری [۲۷]، یا تلاش برای تقلیل تحولات تاریخی به الگوهای تأثیر مستقیم [نویسندگان بر یکدیگر]. در این خصوص، اظهار نظر گذرای رانسیر درباره نسبت

فلو بر با اسپینوزا به طور خاص جالب توجه است، جایی که رانسیر اشاره می‌کند که با وجود تصویری کاریکاتورگونه از اصالت وحدت وجود که فلو بر از عصر رمانتیک به ارث برد، در نهایت آنچه در قالب نوع خاصی از اسپینوزاگرایی اساسی بود به چنگ آورد و به کمک آن «رنالیسمی» برپا کرد که مبتنی بر هماهنگی میان امر ایدئال و امر واقعی بود. با این همه، همیشه در فراتر بردن بعضی مواضع از زمانه‌ای که در آن درج شده‌اند خطری نهفته است: خطر این که آن‌ها را به اصولی کم‌وبیش فراتاریخی — اگر نه متافیزیکی یا هستی‌خداشناسانه — بدل کنیم، به جای آن که آن‌ها را اصول موضوعی بدانیم که از راه بسیج شدن در بزنگاه‌های تاریخی — اجتماعی مختلف مداخله می‌کنند (همچنان که مورد مصادره به مطلوب افلاطون توسط رمانتیک‌ها به وضوح نشان می‌دهد [۲۸]). تاریخ «اصولی» به راحتی ممکن است در اثر شیفتگی به قلمرو اثیری ایده‌های ابدی از مسیر تاریخ «واقعی» خارج شود. [۲۹]

رانسیر به توصیف محض منطق پیچیده گذشته علاقه ندارد، بلکه به وضوح می‌خواهد در بزنگاه تاریخی خود مداخله کند و پیکربندی جدیدی از تصویر کنونی گذشته فراهم سازد و آن را وادارد که با زمان حال مرتبط گردد. بار دیگر، کافی ست خواننده به تحقیق اولیه او در شب‌های کارگران یا تحلیلی که از ژاکوتو در استاد نادان ارائه داده رجوع کند تا تصدیق نماید که توصیف تاریخی و مداخله جدلی در زمان حال چگونه اغلب — اگر نه همیشه — دو بعد اصلی پروژه رانسیر را تشکیل می‌دهند. خود او روشش را با تعابیر زیر توصیف کرده است:

شیوه برخورد من با گذشته، برعکس، مبتنی بر خلاصی از این موقعیت دشوار قضاوت و فاصله‌گیری است. از یک سو مسئله بر سر انتقال گذشته در حضور تمام و کمالش است، انتقالی که به ما اجازه دهد زبان و بلاغت و سبک و طنین یک دوره را حس کنیم. [...] از سوی دیگر، مسئله بر سر فرا فکندن [تصویر] گذشته به حال با تکنیکی بدنی بیگانه است. [۳۰]

بازگشت به گذشته و به «خود اوضاع مورد نظر» همیشه در حکم تلاشی هوشمندانه برای نفوذ به خاص‌بودگی تکین گفتارها و کردارهاست، و رانسیر هم

استاد مسلم تحلیل درون ماندگار است که جزئیات و ظرایف امور خاص فرهنگی را کنکاش می کند نه آن که صرفاً نظام فلسفی تثبیت شده ای را بر آن ها فرا فکند. در عین حال، او بدون شک مدافع این حکم ارزشمند ایمانوئل کانت است که «من هرگز ذهنم را به پوست نوشته بدل نمی کنم تا سراسری اطلاعاتی کهنه و نیمه پاک شده از آرشیو را روی آن یادداشت کنم.» [۳۱] او کار یکنواخت و ماشینی به شیوه ای پوزیتیویستی روی مواد آرشیوی را رد می کند تا خود را وقف درگیری جدی و فکورانه با گذشته کند، درگیری ای که حاصلش پیکربندی مجدد درک ما از گذشته و دگرگونی عرصه امکان هاست:

بنابراین ویژگی موضعی که من اتخاذ می کنم این است که، از یک سو، خود را محدود به احکامی نمی کنم که مبتنی بر فرض های قبلی اند و در عوض ابژه ها و شکل های تفکر را در چشم انداز تاریخی شان قرار می دهم، اما در عین حال می کوشم قالب های ضرورت تاریخی را نیز به چالش بکشم و باستان شناسی اکنون مان را به نوعی موضع نگاری امکان ها بدل کنم که ماهیت این امکان ها را در مقام امکان حفظ می کند. [۳۲]

با رجوع به مضمون تاریخ گرایی رادیکال می خواهم ادعا کنم که مداخله گرایی شایع در کار رانسیر وجهی اساسی از هر تاریخ رادیکال است. از آن جا که تاریخ هرگز کامل نیست، به این معنا که به «پایان» رسیده باشد، و همواره در حال ساخته شدن است، بعدی اساسی از هر مفهومی از تاریخ دقیقاً همین ساختن تاریخ است، به عبارت دیگر، مداخله کردن در گذشته و حال برای معنا بخشیدن به آنچه رخ داده، رخ می دهد، و ممکن است رخ دهد. [۳۳]

بوطیقای رقیب

شکافی میان بوطیقای بازنمایی و بوطیقای بیان در کانون کلام خاموش جای دارد. سنت شعری ادب کلاسیک، که سنت مسلط بر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم بود (اما خاستگاهش به بوطیقای ارسطو برمی گردد و تا امروز به حیات خود ادامه داده است)، بیشتر مبتنی است بر نسبتی میان کلام و کنش تا نظامی مرکب از

قواعد صوری. رانسیر عقیده دارد که سنت مذکور حول چهار اصل سازمان یافته است. اصل اول اصل داستان است، اصلی که به موجب آن ذات شعر برابر است با بازنمایی کنش‌ها، نه به کار بردن نظام عروضی. معنای این اصل این است که شعر به‌عنوان وجهی خاص از زبان تعریف نمی‌شود — برخلاف آنچه اغلب در چارچوب باورهای مدرنیستی گفته شده است — بلکه اساساً نوعی چینش یا ترتیب کنش‌ها تلقی می‌شود. صفت وحدت‌بخش هنرها را باید در اتحاد محاکاتی‌شان یافت که همان عمل مخصوص ساختن داستان و حکایت از راه بازنمایی کنش‌هاست. بر این مبناست که رانسیر پیوند خود را با درک رایج از محاکات قطع می‌کند، درکی که در آن محاکات برابر است با نوعی «اصل هنجاری که مقرر می‌کند که هنر باید به تقلید از مدل‌ها رونویس‌هایی خلق کند که شبیه مدل‌ها باشند» [۳۴]. به باور او، «ذات شعر همین است، ساخت یک پیرنگ به منظور چینش کنش‌هایی که بازنمود افعال انسان باشند، مسئله در درجه اول این است، ولو به بهای ذات تصویر باشد و آن را به رونویسی بدل کند که با توجه به نمونه یا مدلش سنجیده می‌شود» [۳۵]. هنرها، که این‌گونه در قدم نخست بر مفهومی از تقلید استوار شده‌اند که در حکم بازنمایی کنش‌هاست تا دلمشغولی نسبت به شباهت «محاکاتی»، در قدم بعدی به‌واسطه مدل انسجام اندام‌وار وحدت می‌یابند، مدلی که آثار را — صرف نظر از ماده یا فرم تقلید — کل‌های یکپارچه اندام‌واری تلقی می‌کند که هدفی خاص را دنبال می‌کنند. ضرب‌المثل حکمت‌آمیزی که اصل ترجمه‌پذیری بوطیقای بازنمایی را خلاصه می‌کند — «شعر همچون نقاشی، نقاشی چون شعر»^۱ — به معنی واقعی کلمه یعنی نقاشی و شعر را می‌توان به‌واسطه وجه اشتراکی که دارند به هم مرتبط یا حتی به هم تبدیل کرد، وجه اشتراکی که همان چینش و تنظیم هنرها در قالب کلی اندام‌وار است. یکی از دلایلی که در ترجمه‌ها و مطالب انتقادی منتشرشده در قالب این بوطیقای خاص اولویت با سازماندهی [مجدد] کنش‌هاست تا وفاداری به فرم زبان همین است. [۳۶]

۱. *ut pictura poesis*، اصلی که هوراس در هنر شاعری آورده است و بعدها مبنای مشابهت نقاشی و شعر شد.

اصل داستان همچنین وجود زمان و مکانی معین برای داستان را مفروض می‌گیرد. به همین دلیل است که دن کیشوت، قهرمان رمان سروانتس که از قبول این ویژگی جهان داستان سر باز می‌زند، اولین ترک را در بنای نظام بازنمودی ایجاد می‌کند. باید این مطلب را متذکر شد که، برخلاف آنچه باورهای مدرنیستی حکم می‌کنند، اصل داستان صرفاً عبارت از اولویت محتوا بر فرم نیست، بلکه نفس نسبت میان محتوا و فرم در این بوطیقا تغییر می‌کند. در نظام بازنمایی، مقوله اینوتیو یا همان انتخاب موضوع بازنمایی، که در چارچوب کلاسیک معرف بازنمایی کنش‌هاست، فراتر از دو مقوله دیسپوزیتیو (سازماندهی اجزا) و الوکوتیو (طرز سخن یا زینت کلام) است و بر آن‌ها تسلط دارد. در مورد اصول دیگر نیز خواهیم دید که همین عامل فکری انتخاب موضوع است که آرایش اجزا (اصل ژانر) و بیان مادی مناسب (اصل برازندگی) را تعیین می‌کند. در واقع این نظم سلسله‌مراتبی خیلی بیشتر از عواملی چون شباهت تقلیدی یا پیروی از قواعد اصلی یا «وحدت‌های سه‌گانه» و کاتارسیس بیانگر یکی از خصوصیات محوری بوطیقای بازنمایی است.

اصل دوم همان اصل ژانر یا اتکا به انواع ادبی است، یعنی ضرورت درج ترتیب داستانی کنش‌ها در چارچوب ژانری خاص. برخلاف تعریف ژانر در قاموس مدرنیسم، رانسیر بر این نکته تأکید می‌کند که ژانر برابر با مجموعه خاصی از قواعد صوری نیست بلکه معرف ماهیت ابژه داستان است. رانسیر، با تأکید بر محوریت بوطیقای ارسطو در نظام بازنمایی، توضیح می‌دهد که اساساً دو سنخ از افراد یا کنش‌ها هستند که تقلید می‌شوند: یکی بلندمرتبه‌گان، والاتباران و فرادستان، دیگری فرومرتبه‌گان، افراد معمولی و زیردست. شاعران حماسه‌سرا و تراژدی‌سرا اولی را انتخاب می‌کنند، شاعران کمدی‌نویس و هجونویس بر دومی متمرکز می‌شوند.

بنابراین نظام ژانر مبتنی است بر سلسله‌مراتب موضوعات بازنمایی، و هر ژانری معرف شیوه خاصی از بازنمایی است. به این ترتیب، اصل ژانر گره می‌خورد به اصل برازندگی یا تناسب، که به موجب آن کنش‌ها و گفتارهای منتسب به شخصیت‌ها باید درخور سرشت و طبیعت آن‌ها و درخور ژانر موردنظر باشد. مسئله بر سر رنگ و بوی محلی یا حقیقت‌نمایی داستانی نیست، بلکه پای سازگاری با طبیعت بشر به

طور کلی و شخصیت خاص گروه یا فردی معین در میان است (راسین مارک تواین یا ویلیام فاکتر نیست و توصیف‌های متناسب در آثار او هم الزاماً مترادف با تقلیدی کمابیش مستقیم از واقعیت نیستند). به علاوه، کنش‌ها و گفتارها باید در عین حال که از منطق کنش‌ها و شخصیت‌های سازگار با ژانری خاص پیروی می‌کنند با حس اخلاقی نزاکت زمانه نیز مطابقت داشته باشند. نمود کامل این نظام شعری را با پیروی دقیق از مجموعه‌ای از قواعد نمی‌توان محقق کرد، بلکه برعکس، نتیجه نوعی توانایی مبتکرانه و نبوغ‌آسا برای در هم تنیدن اشکال طبیعی و تاریخی و اخلاقی و قراردادی تناسب یا برازندگی است. هیچ قاعده مطلق در کار نیست که بتوان آن را برای تحقق این هدف آموخت، زیرا اصل برازندگی در نهایت فقط ممکن است به‌عنوان امری رضایت‌بخش احساس یا تجربه شود. در واقع تماشاگر، یا لاقل نوع خاصی از تماشاگر، است که می‌تواند قضاوت کند که اثری خاص توانسته «متناسب» باشد یا نه. بنابراین، چنان‌که خواهیم دید، میان نویسنده و شخصیت بازنمایی‌شده و تماشاگر نسبتی مبتنی بر برابری وجود دارد.

تماشاگران ممتاز قالب بازنمودی خود مردان و زنانی کنش‌ورز یا اهل عمل‌اند، مشخصاً مردان و زنانی که به میانجی کلام عمل می‌کنند: فرماندهان، خطیبان، شاهزادگان، وکیلان و غیره. این جماعت از افرادی تشکیل شده است که [به تالار نمایش] می‌آیند تا بر مبنای کاربرد مؤثر کلام [شیوه درست] حکم راندن و تعلیم دادن و تحریک کردن و خرسند کردن و مجاب ساختن و محکوم کردن را بیاموزند. به این ترتیب، چهارمین و آخرین اصل نظم بازنمودی همان اصل گفتار اثربخش است، اصل حضور یا همزمانی، که اولویت کلام در مقام کنش و اجرا در زمان حال را مقرر می‌کند. چنین داستانی کنش‌ها اساساً شکلی از به صحنه آوردن عمل سخن گفتن است، به صحنه آوردن قدرت اثربخش کلام که از راه آموزش قدرت بلاغی صدا نقشی تعلیمی ایفا می‌کند. این اصل نهایی تناقضی با اصل اولیه داستان ندارد، اما در عین حال عرصه «خودآیین» تقلید لذت‌بخش و متناسب کنش‌ها را به جهان «واقعی» گفتارها پیوند می‌زند، گفتارهایی که افراد را مجاب می‌کنند و تعلیم می‌دهند، جان‌ها را نجات می‌دهند، سرکشان را مجازات می‌کنند، سربازان را به شور

می‌آورند، و به شاهان مشورت می‌دهند. ایدئال کلام اثربخش هنری است که بیش از هنر است، زیرا هنر زیستن در اجتماع، نوعی روش زندگی، یا شیوهٔ بلاغت در حیات معاصر است.

در مجموع، مسئلهٔ بوطیقای بازنمایی مسئلهٔ پیروی از قواعدی سفت و سخت نیست که بعداً به دست مدرنیست‌های سنت‌شکن شکسته شده باشند. در واقع می‌توان ادعا کرد که خوانش رو به عقبِ مدرنیست‌ها از تاریخ است که کلاسیسیسم را به‌عنوان هنری برخاسته از پیروی دقیق از قواعدی خاص عرضه می‌کند. تصویر خیالی تاریخ هنر در قالب باورهای مدرنیستی شبیه آینه‌ای است که عده‌ای از روی خودشیفتگی در برابر گذشته گرفته‌اند تا از دیدن داستان خود و ضرورت پیش‌روندهٔ دلمشغولی‌های خود در آن لذت ببرند. رانسیر با شوری زائدالوصف دست به کار برچیدن این روایت قفانگر مدرنیستی از تاریخ ادبیات و هنر می‌شود، روایتی که به اکثر مناقشات نظری قرن بیستم سرایت کرده است. در قالب بوطیقای بازنمایی قصه‌ها عبارتند از چینش‌های خاصی از کنش در زمان و مکانی داستانی که به ژانری معین تعلق دارند، و خود این ژانرها نیز بر اساس موضوع بازنمایی‌شان تعریف می‌شوند و حول ماهیت متناسب کنش و گفتار در دل قلمرو واقعی کلام اثربخش سازمان می‌یابند. رانسیر همچنین تقابل ساده‌سازی‌شدهٔ میان ماهیت ظاهراً محافظه‌کار هنر کلاسیک و وجوه مترقی هنر مدرن را کنار می‌گذارد و در عوض بر این نکته تأکید می‌کند که محصولات نظام بازنمودی می‌توانند به همان سادگی که در ساختارهای سلسله‌مراتبی پادشاهی ادغام شده‌اند در نظم برابری طلبانهٔ خطیبان جمهوری‌های نوظهور نیز ادغام شوند. نباید فراموش کنیم که برابری نویسنده، شخصیت و تماشاگر در قلمرو واقعی کلام در مقام کنش (اصل حضور) از شدت سلسله‌مراتب اینوتیو (اصل داستان)، دیسپوزیتیو (اصل ژانر) و الوکوتیو (اصل برازندگی) می‌کاهد. تبعیت شعر از کلام اجرایی، نه فقط بازتاب سادهٔ سلسله‌مراتب حکومت مطلقه نیست، بلکه اصلاً در زمان شوراها و مجامع انقلابی مطرح می‌شود. برای درک بهتر توزیع خاص امر محسوس در بوطیقای بیانگری، که در قرن نوزدهم و بیستم به طور کامل به ثمر رسید، خوب است از این نکته آغاز کنیم که

نظام بازنمایی بر تبعیت وجه مادی هنر (الوکوتیو) از وجه فکری آن (اینوتیو) استوار است. رانسیر از کلیسای نتردام پاریس (۱۸۳۱)، رمان مشهور ویکتور هوگو، به عنوان یکی از نمونه‌های اصلی فروپاشی شعر، بر اساس درکی که در نظم بازنمودی از آن وجود داشت، یاد می‌کند. شعر منشور هوگو [به یک معنا] کلام انسانی را سنگ‌واره می‌کند و به سنگ‌های رفیعی که — در هیئت کلیسای جامع — در قلب رمان جای دارند صدایی از آن خود می‌بخشد. همین که قدرت مادی کلمات نوشته شده و سنگ‌هایی که به سخن درمی‌آیند کیهان‌شناسی بوطیقای سابق را سرنگون می‌کند، نسبت سلسله‌مراتبی میان امور فکری و مادی، یا روح و جسم، فرومی‌پاشد. به این ترتیب چهار اصل نظام بازنمایی وارونه می‌شوند. اصل داستان جای خود را به اولویت زبان می‌دهد (زبانی که نباید با کلام به معنای دقیق کلمه اشتباه شود). پس از آن که سنگ‌های بی‌زبان کلیسای نتردام تاریخ تمدن فرانسه را بر زبان می‌آورند، قلمرو خاموشی که از عرصه قصه و حکایت حذف شده بود زبانی از آن خود می‌یابد. به عبارت دیگر، الوکوتیو خود را از بند اینوتیو یا انتخاب موضوع می‌رهاند و از زیر سلطه آن خارج می‌شود. به این ترتیب خود را در معرض قدرت بیان مندرج در ابژه‌های جدید هنر و نیز قوه سخنوری اشیاء خاموش قرار می‌دهد. ثانیاً اصل برابری همه موضوعات بازنموده بساط توزیع ژانرها را برمی‌چیند. رمان در مقام ژانری کاذب به قدرت می‌رسد، ژانری ناژانر که آزادانه در بین گروه مختلفی از مخاطبان می‌چرخد و خود را به عرصه‌هایی خاص یا مکان‌هایی ممتاز محدود نمی‌کند. ثالثاً اصل برازندگی را هم بی‌تفاوتی سبک نسبت به موضوع بازنمایی واژگون می‌کند. همزمان با الغای ژانرها، سبک — به تعبیر فلوبر — به شیوه مطلق دیدن چیزها بدل می‌شود، شیوه‌ای که دیگر برایش موضوع زیبا و زشت یا والا و پست وجود ندارد. [۳۷] بالاخره، مدل نوشتار جایگزین ایدئال کلام اجرایی می‌شود. مکان ممتاز تناتر یا همان صحنه نمایش، که عرصه تقدس یافته کلام در مقام کنش و بلاغت اثربخش بود، جای خود را به رمان در مقام حرف دموکراتیک می‌دهد که مکان ممتازی ندارد و همچون خانه به دوشی اخلاط‌گر در عرصه‌های معنا پرسه می‌زند.