نظریه‌پردازی برای پسامدرن

لیندا هاچن
مترجم: فتاح محمدی

پسامدرنیسم به چالش با چه چیزی برخاسته است؟ بیش از هر چیزی نهادها به پرسش گرفته شده‌اند: از رسانه‌ها تا دانشگاه، از موزه‌ها تا تئاتر. به عنوان مثال رقص پسامدرن با آمدن به خیابان، به مقابله با فضای تئاتری بر می‌خیزد. گاهی رقص آشکارا با ساعت اندازه‌گیری و از این طریق قراردادهای مکتومِ زمان تئاتری به رخ کشیده می‌شود. از قراردادهای واقع نمایی یا توهم‌آمیز هنر، اغلب پرده‌برداری می‌شود تا نهادهایی که این قراردادها در آن‌ها جا خوش کرده‌اند- و در آن‌ها معنا پیدا می‌کنند- به چالش کشیده شوند.

بحث‌های مهم معاصر که پیرامون حاشیه‌ها و مرزهای قراردادهای اجتماعی و هنری درگرفته، نیز نتیجه‌ی تخطی پسامدرن از محدوده‌های پیشتر پذیرفته شده است: محدوده‌های مربوط به هنرهای خاص، ژانرها، خودِ هنر. اثر روایی (یا گفتمانی) راشنبرگ به نام Rebus یا مجموعه متن‌های اسپنسریِ سی تامپلی، یا صفحه‌های پوستر مانند شوساکو آراکاوا به نام ساز و کار معنا، همه شواهدی هستند بر تخطی اخلاق از مرز بین ادبیات و هنرهای بصری. تئودور

زیولکوفسکی در ۱۹۶۹ گفته بود:

«هنرهای نوین چنان به هم گره خورده‌اند که نمی‌توان با غرور تکبر در پشت دیوارهای اصول [دیسیپلین‌های] خود بسنده پنهان شد: بوطیقا ناچار جای خود را به زیبایی‌شناسی عمومی می‌دهد، ملاحظات مربوط به رمان به راحتی سر از فیلم در می‌آورد، و این در حالی است که شعر نوین اغلب وجوه مشترک بیشتری با موسیقی و هنر [نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی] دارد تا با شعرِ گذشته.»

گذشت سال‌ها از آن زمان [۱۹۶۹] تاکنون، تنها به این برداشت تنوع بخشیده و تشدیدش کرده است. مرزهای بین ژانرهای ادبی سیال شده است: دیگر چه کسی می‌تواند بگوید که چه مرزی بین رمان و مجموعه‌ی داستان کوتاه (زندگی دختران و زنان، اثر آلیس مونرو)، بین رمان و شعر بلند (جان به در بردن از سلاخ‌خانه، اثر مایکل اونداتجه)، بین رمان و خودْ زندگی‌نامه (مردان چینی اثر ماکسین هونگ لینگستون)، بین رمان و زندگی‌نامه (کپلر اثر جان بانویله)، بین رمان و تاریخ... وجود دارد؟ اما در هر یک از این مثال‌ها، قراردادهای دوژانر مدام با هم درکلنجارند؛ همامیزی ساده و بی دردسری درکار نیست.

در رمان مرگ آرتیمو کروز اثر کارلوس فوئنتس، عنوان کتاب پیشاپیش اشارتی است بر وارونگی مطایبه‌آمیز قراردادهای مربوط به زندگی‌نامه: این مرگ است و نه زندگی که نوشته خواهد شد. پیچیدگی‌های روایی حاصل از حضور سه راوی (اول شخص، دوم شخص، سوم شخص) و سه زمان (حال، آینده، گذشته) همه جا حاضر است، اما در عین حال (به شیوه‌های خاص پسامدرنیستی) موقعیت بیانی [enunciative] یا بافت گفتمانی اثر را به رخ می‌کشد. راوی‌های دیگر، راوی سوم شخص سنتی را که تاریخ و رئالیسم را روایت می‌کند، هم به کار می‌گمارند هم بُرکنارش می‌کنند. در آثار دیگر، مثل عشق [Amore] اثر نویسنده‌ی ایتالیایی جورجو مانیانلی ژانرهای رساله‌ی تئوریک، دیالوگ ادبی، و رمان در برابر هم قد علم می‌کنند. نام گل سرخ اثر امبرتواکو دست کم شامل سه نسخه گفتمان است: گفتمان ادبی - تاریخی، گفتمان فلسفی - الهی، و گفتمان عامیانه - فرهنگی؛ و بدین طریق این سه

گفتمان با سه حوزه‌ی فعالیت انتقادی خود امبرتواکو در توازی قرار می‌گیرند.

با این حال حادترین مرزشکنی‌ها، در مرز بین قصگان [non-fiction]- و به تبع آن- بین هنر و زندگی رخنمون شده است. یرژی کازینسکی در شماره‌ی مارچ ۱۹۸۶ مجله‌ی اسکوایر [Esquire]، در بخش «مستندِ» آن، مقاله‌ای با عنوان «مرگ در کَن» چاپ کرد که روایتی بود از آخرین روزهای زندگی و به دنبال آن مرگ زیست‌شناس فرانسوی ژاک مونو. این متن که نوعاً متنی پسامدرم است از موضع همه چیز دان و همه جا حاضرِ راویِ سوم شخص تن می‌زند و در عوض، درگیر دیالوگی بین یک صدای روایی (که هم کازینسکی است هم کازینسکی نیست) و یک خواننده‌ی بالقوه می‌شود. منظر متن آشکارا محدود، ناپایدار و شخصی است. با این حال قراردادهای رئالیسم ادبی و اِسنادِ ژورنالیستی را به کار می‌گیرد (و با آن‌ها بازی می‌کند): نوشته با عکس‌هایی از مؤلف و موضوع او [ژاک مونو] همراه شده است. گزارش از این عکس‌ها استفاده می‌کند تا ما را در مقام خواننده بر انتظاراتی که از روایت و تفسیر تصویری داریم، از جمله اعتماد ساده‌دلانه اما رایجِ ما به [خصلت] بازنمایانه و راستگویانه‌ی عکس واقف سازد...

اغلبِ این متون تناقض‌آمیز پسامدرنیست، افزون بر درنوردیدن «مرز»ها، در روابط بینامتنی که با سنّت‌ها و قراردادهای ژانرهای دیگر برقرار می‌کنند، به صورت خاصی مطایبه‌آمیز [پارودیک] هستند. وقتی الیوت در سرزمین هرز، دانته یا ویرژیل را احضار می‌کند، حسی از نیاز آرزومندانه به تداوم، در ژرفای واگویه‌های تکه تکه به ما دست می‌دهد. دقیقاً همین است که در مطایبه‌ی پسامدرن به جدل کشیده شده است، تا جایی که این همان گسست (عدم تداوم) طنزآمیز (ironic) است که در بطن تداوم، تفاوت در بطن همانندی بر آفتاب می‌افتد. مطایبه، از برخی نظرها، یک فرم پسامدرن کامل است، چون به شکل تناقض‌آمیزی آن چه را که به مطایبه می‌گیرد، هم به خود راه می‌دهد هم پس‌اش می‌زند. در عین حال به بازاندیشی‌هایی از ایده‌ی اصل [origin] و خلاقیت [originality] دامن می‌زند که همگون است با دیگر چند و چون‌های

پسامدرن درباره‌ی فرضیات اومانیستیِ لیبرال. در حالی که نگره پردازانی چون جیمسن این فقدان یکّه بودن مدرنیستی [در آثار پسامدرن] را پدیده‌ای منفی، نوعی زندانی کردنِ متن در گذشته از طریق بدل نمایی [pastiche] می‌دانند، از نظر هنرمندان پسامدرن این کار کلنجاری رهایی‌بخش در برابر آن تعریف از ذهنیت و خلاقیت است که مدت‌های مدید به نقش تاریخ در هنر و اندیشه بی توجه بوده است...

پیامد دیگر این کندوکاو همه جانبه‌ی پسامدرن در خودِ ماهیت ذهنیت عبارت است از مبارزه‌ی دائمی با انگاره‌های سنتی درباره‌ی منظر [پرسپکتیو]، بخصوص در روایت و نقاشی. سوژه‌ی مُدِرک، دیگر موجودیتی یکپارچه و معنازساز به‌شمار نمی‌آید. راویان قصگان‌ها یا مجموعه‌ای ناساز و گریزپا هستند (چنان که در هتل سفید اثر دی. ام. تامس می‌بینیم) یا گذرا و محدود ـ اغلب ـ همه چیز دانیِ ظاهری خود را تحلیل می‌برند. به قول چارلز راسل ما، در پسامدرنیسم با هنری سروکار داریم و از سوی هنری به چالش کشیده می‌شویم که «منظرهای متغیر، خودآگاهیِ مضاعف، معنای محلی و فراگیر» دارد.

چنان که فوکو و دیگران گفته‌اند این چون و چرا درباره‌ی سوژه‌ی متحد و یکپارچه مرتبط است با آن تردید کلی درباره‌ی هر نظام، تمامیت‌گرا و همگون‌ساز. گذرا بودن و ناهمگونی هر کوشش کارسازی را برای یکپارچگیِ وحدت بخش (چه در فرم چه در مضمون) ناکام می‌سازد. تداوم و بستار تاریخی و روایی به چالش کشیده می‌شود، منتها باز هم از درون. غایت شناسیِ فرم‌های هنری - از قصگان تا موسیقی - هم نشان داده می‌شود هم دگرگون می‌شود. مرکز، دیگر به صورت کامل وجود ندارد؛ و از این منظرِ عاری از مرکز، امر «حاشیه‌ای»، آن چه من امر «بیرون از مرکز» می‌نامم (چه طبقه باشد، چه نژاد، جنسیت، جهت‌گیری، یا قومیت) در پرتو بازشناخت تلویحی ما مبنی بر این که فرهنگ ما دیگر واقعاً آن لوح یکپارچه که فرض می‌کردیم (که عبارت باشد از غربیِ طبقه متوسط، مذکر، دگر جنس خواه، سفید پوست) نیست، معنای نوینی پیدا خواهد کرد. مفهوم دگرپودگیِ [otherness] بیگانه شده (ی استوار بر

تقابل‌های دوگانه‌ای که سلسله‌ها را کتمان می‌کرد)، جای خود را به مفهوم تفاوت‌ها که تأییدی هستند نه بر همانندیِ متمرکز، بلکه بر جامعه‌ی عاری از مرکز- یک پارادوکس پسامدرن دیگر- می‌دهد.

با وجودِ فرهنگ عمومی و نوعی دهکده‌ی بزرگ اطلاعاتیِ جهانی که مک لوهان تنها می‌توانست آرزوی‌اش را داشته باشد، انگشت تأکید بر امر محلی و منطقه‌ای نهاده می‌شود. فرهنگ (به عنوان صیغه‌ی مفرد) تبدیل شده است به فرهنگ‌ها (صیغه‌ی جمع) به صورتی که جامعه‌شناسان ما به تفصیل ثبت کرده‌اند؛ و این ظاهراً به رغم - و شاید حتا به دلیل - غریزه‌ی همگون‌سازِ جامعه‌ی مصرفیِ سرمایه‌داری متأخر به وقوع می‌پیوندد: باز هم یک تناقض پسامدرن دیگر.

آشیل یونیتو اولیوا منتقد هنر اهل ایتالیا، در تلاش برای تعریف آن چه خود «فرا آوان گارد» می‌نامید، دریافت که ناگزیر است همان قدر از تفاوت‌های بین کشورها بگوید که از مشابهت‌هاشان: به نظر چنان می‌نماید که «حضور گذشته» وابسته است به ماهیت محلی و ویژه فرهنگیِ هر گذشته. چون و چرا کردن درباره‌ی امر فراگیر و کلی ساز با تکیه بر امر محلی و خاص خود به خود مستلزم پایان همه‌ی اتفاق نظرها نیست. چنان که ویکتور بورگین به ما یادآوری می‌کند: «البته اخلاقیات و تاریخ‌ها «نسبی» هستند، اما این بدان معنا نیست که وجود ندارند. پسامدرنیسم مواظب است که امر حاشیه‌ای را تبدیل به امر مرکزی نکند» چون به قول بورگین می‌داند که «آن چه عمرش به سر آمده همانا تضمین‌های مطلقی است که از سوی نظام متافیزیکی خودبین صادر می‌شد». هر قطعیتی که نزد ماست همان چیزی است که او [نظام] موضعی می‌نامد، یعنی [نظام] برآمده از شبکه‌ی پیچیده‌ی شرایط محلی و ممکن.

در دل این نوع بافت انواع مختلف متن‌ها واجد ارزش خواهد بود - متن‌هایی که آن چه را که دریدا «خلل‌ها و گسل‌ها» می‌نامد، فعال می‌سازند- چون همین متن‌ها هستند که ما را به بدگمانی در قبال خود مفهوم «هنر» رهنمون می‌شوند. به قول دریدا، این گونه رویه‌های هنری «ساختاری از مقاومت در برابر

مفهوم‌پردازی‌های فلسفی را نشان‌دار می‌کنند و سازمان می‌دهند، مفهوم‌پردازی‌های فلسفی‌ای که گفته می‌شود بر آن‌ها سیطره و شمول داشته‌اند، چه مستقیم، و چه غیر مستقیم از طریق مقوله‌های منبعث از بنیان فلسفی، مقوله‌های زیبایی‌شناسی، ریطوریقا، یا نقد سنتی». البته متن‌های خود دریدا از جنس گفتمان فلسفی هستند نه از جنس گفتمان ادبی، هر چند از هر دوی آن‌ها به شیوه‌ای که آگاهانه خودْبازتاب و تناقض‌آمیز (شیوه‌ی پسامدرن) است بهره می‌گیرند.

خودآگاهی همیشگی دریدا درباره‌ی شأن گفتمان خود او، سبب ساز پرسش دیگری است که می‌بایست هر کس -مثل خود من - که درباره پسامدرنیسم می‌نویسد به استقبال آن برود. ما از چه موضعی می‌توانیم یک پدیده‌ی فرهنگی ناساز، تناقض‌آمیز، چند سودایی، و شایع را «تئوریزه» کنیم. استنلی فیش هوشمندانه به آن پارادوکس «شالوده ستیز»ی اشاره می‌کند که من نیز در توضیح اهمیتِ خودآگاهی انتقادیِ دریدا گرفتارش می‌شوم. به زبان طنزآمیز فیش: «شماها خواهید فهمید که حقیقت آن چیزی نیست که می‌نماید و همان حقیقت تو را آزاد خواهد ساخت.» البته بارت پیشتر همین خطر را زمانی که دید راز زدایی [demystification] بخشی از دوکسا* شده است، احساس کرده بود. به همین‌سان کریستوفر نوریس اشاره کرده است که در متنْ‌مند کردن همه‌ی فرم‌های دانش، نظریه‌ی ساختارزدایی اغلب وقتی صحبت از پرده‌برداری از راهبردهای ریطوریقایی می‌کند، هنوز شأن «دانش نظری» را به خود نسبت می‌دهد اما، اغلب نظریه‌های پست‌مدرن بر این پارادوکس یا تناقض اذعان دارند. ازگفته‌های رورتی، بودریار، فوکو، لیوتار و دیگران ظاهراً چنین بر می‌آید که هیچ دانشی نمی‌تواند خود را از همدستی یا فرا روایت، با قصگانی که هر ادعایی بر «حقیقت» را، ولو موقتی ممکن می‌سازد، رها کند. با این حال چیزی

---

*- doxa مجموعه خفقان‌آوری از عقاید رایج و حاضر آماده، از کلیشه‌ها و اندیشه‌های جزمی، که از نظر بارت ویژگی بورژوازی بود (نک رولان بارت ص ۱۱۰ نوشته‌ی میسن کولی، ترجمه‌ی خشایار دیهمی انتشارات کهکشان، ۱۳۷۶)

که آن‌ها اضافه می‌کنند این است که هیچ روایتی نمی‌تواند یک «بزرگ» روایت طبیعی باشد: هیچ سلسله مراتب طبیعی‌ای در کار نیست؛ تنها سلسله مراتب‌هایی وجود دارند که ما خود می‌سازیم. این نوع چون و چرا کردنِ خودجوش [self-implicating] است که به نظریه‌پردازی پسامدرنیست اجازه می‌دهد به چالش با روایت‌هایی برخیزد که شأن «بزرگ» بودن برای خود قائل‌اند، البته بدون این که بخواهد این شأن را به خود نسبت دهد.

به همین سان هنر پسامدرن، اصولی چون ارزش، نظم، معنا، نظارت [کنترل]، و هویت را که پیش فرض‌های بنیادین لیبرالیسم بورژوایی هستند، می‌پذیرد و سپس عامدانه کنارشان می‌گذارد. این اصول انسان باورانه [اومانیستی] هنوز در فرهنگ ما حضور دارند، اما از نظر بسیاری، دیگر اصولی جاودانی و غیرقابل چالش نیستند. تناقض‌های نظریه و عملِ پسامدرن در درون این سیستم لانه کرده است و هنوز دست در کار است تا امکانی فراهم آورد که پیش فرض‌های آن به مثابه قصگان یا ساختارهای ایدئولوژیک تلقی شود. این لزوماً ارزش «حقیقی» [Truth Value] آن‌ها را زایل نمی‌سازد، اما شرایط آن «حقیقت» را تعیین [تعریف] می‌کند. چنین فرایندی به جای پنهان کردنِ ردّ پاهای سیستم‌های دلالتگری که دنیای ما را شکل می‌دهند - یعنی سیستم‌هایی که توسط ما در پاسخ به نیازهای ما شکل گرفته‌اند- آن‌ها را بر ملا می‌سازد. این سیستم‌ها هر قدر هم که مهم باشند، طبیعی، یا جهانشمول نیستند. خودِ محدودیت‌هایی که دیدگاه پسامدرن حقنه می‌کند نیز شاید راه‌هایی برای باز کردن درهای جدید باشد شاید اکنون بتوانیم روابط متقابل شالوده‌های اجتماعی، زیبایی شناختی، فلسفی، و ایدئولوژیک را بهتر بررسی کنیم. نقد پسامدرنیست برای انجام این کار باید به موضع خود به مثابه یک موضع ایدئولوژیک اذعان کند به گمان من از این تناقض‌های فرمال و مضمونیِ هنر و نظریه‌ی پسامدرن تنها این کار بر می‌آید: جلب توجه، هم به آن چه مورد مخالفت واقع می‌شود و هم به آن چه به عنوان یک پاسخ انتقادی به آن ارائه می‌شود، و انجام این کار به شیوه‌ای خودآگاه [Self-aware] که گذرا بودن خود را

می‌پذیرد. به زبان بارت، این نقادی است که در بطن گفتمان خود، تأمّلی ضمنی (یا آشکار) بر خود را نیز مستقر دارد.

پس من در حین نوشتن درباره‌ی این تناقض‌های پسامدرن، به هیچ وجه میل ندارم که در دام پیشنهاد یک «هویت استعلایی، یا جوهره‌ای برای پسامدرنیسم» نیفتم. برعکس، من آن را یک فرایند یا فعالیت فرهنگیِ رَوَنده می‌دانم و بر آن‌ام که ما به جای یک تعریف تثبیت شده و تثبیت کننده، به یک «بوطیقا»، به یک ساختار نظری باز و همواره در حال تغییر نیاز داریم تا توسط آن بتوانیم هم دانشِ فرهنگی‌مان و هم روال‌های انتقادی‌مان را سامان بدهیم. این، بوطیقایی به مفهوم ساختارگرایانه‌ی آن نخواهد بود، بلکه مطالعه‌ی گفتمان ادبی را پشت سر می‌گذارد تا رَویه‌ی فرهنگی نظریه را بررسی کند...

بوطیقایی برای پسامدرنیسم هیچ رابطه‌ی علت و معلولی یا هویتی را چه بین هنرها چه بین هنر و نظریه مسلم فرض نمی‌کند. در این جا این بوطیقا، پیش فرض‌هایی موقتی و درهم پوشی‌های ملموسی از قضیه را دقیقاً درخصوص تناقض‌هایی که من خصلتْ نمای پسامدرنیسم می‌دانم‌شان، پیشنهاد خواهد کرد. این بوطیقا به جای چسبیدن به نظریه، دست به خوانش ادبیات از خلال گفتمان‌های نظری پیرامونِ آن خواهد زد. این بدان معنا نخواهد بود که من نظریه‌ی ادبی را یک رَویه‌ی روشنفکری امپریالیستی می‌دانم که هنر را پایمال می‌کند؛ به این معنی هم نخواهد بود که هنر خودْ ارجاع را به خاطر پدید آوردن نظریه‌ای «درونزاد» [ingrown] که از طریق آن گرایش‌های ادبی و انتقادیِ خاص یکدیگر را در درون یک شبکه‌ی سیادت طلب [هژمونیک] تقویت می‌کنند، تخطئه می‌کنم. کنش و واکنش متقابل من نظریه و عمل در پسامدرنیسم، کنش و واکنش پیچیده‌ای متشکل از پاسخ‌های مشترک در برابر انگیزش‌های مشترک است؛ البته، هنرمندان پسامدرنِ بسیاری وجود دارند که نظریه پرداز نیز هستند: اکو، لاج، باودری، بارت، راسلر، بورگین - هر چند به ندرت نظریه پرداز یا مدافع اصلیِ آثار خود نیستند - برخلاف نویسندگان نئورمانس (از رب گری‌یه تا ریکاردو) و نویسندگان فراقصه [Surfiction] (بخصوص فِردمن و سوکنیک). آن

چه بوطیقای پسامدرنیسم می‌خواهد بیان کند بیشتر درهم پوشی‌های قضیه بینِ مثلاً فرم تناقض‌آمیزِ نوشتنِ نظریه در Le Differend (۱۹۸۳) اثر لیوتارو فرم تناقض‌آمیز رمانی چون Hawksmoor اثر پیتر آگروید است تا نظریه‌های اکو در ارتباط با **نام گل سرخ**. بخش‌های به دنبالِ هم آن‌ها به یکسان توسط شبکه‌ی بسیار پیچیده‌ای از روابط درونی وبینامتن‌ها از هم می‌پاشند، و هر کدام پارادوکس‌های تداوم و گسست، پارادوکس‌های تفسیر کلی نگر و ناممکن بودنِ معنای نهایی را بازآفرینی، یا اجرا، همچنین نظریه‌مند می‌کند. به قول لیوتار:

«یک هنرمند یا یک نویسنده‌ی پسامدرن در موقعیت یک فیلسوف قرار دارد: متنی که او می‌نویسد، اثری که او می‌آفریند، از اصولِ قوانین از پیش موجود تبعیت نمی‌کنند، و نمی‌توان آن‌ها را بر اساس یک حکم ایجابی، یعنی با تعمیم دادنِ مقوله‌های آشنا به آن متن یا اثر سنجید. قوانین و مقوله‌های آن‌ها همان‌هایی هستند که خودِ اثر هنری در جست و جوی‌شان است.» (۱۹۸۴، ص ۸۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی