منادیان و پیشگامان پست‌مدرنیسم

علی‌اصغر قره‌باغی

گوته
تمام فرهنگ‌ها را ناگزیر از
گذر از چهار مرحله می‌دانست؛
قلمرو نگرش‌ها و نمادهای مشترک،
تجزیه و تحلیل‌گری و واپس‌گرایی
که در نهایت
هنروفرهنگ در مسیر پس‌رفتی خود
به سنت و هر چیز دیگر
متوسل می‌شود

یکی از منابع اصلی بحث
پیرامون پست‌مدرنیسم
را باید در نوشته‌های
بنیانگذاران
مکتب فرانکفورت
به ویژه
آثار هورکهایمر و
آدورنو
جست‌وجو کرد

ماهیت بسیاری از مکتب‌های هنری چنان است که به آسانی می‌توان زمینه‌سازان و راه‌گشایان آن را بازشناخت و منادیان و پیش‌آهنگان آن را برشمرد اما این کار در مورد پست‌مدرنیسم اگر ناممکن نباشد، باری، بسیار دشوار است. همان‌طور که پیشتر هم اشاره کردم، پست‌مدرنیسم نه یک مکتب و مشرب اندیشگی است و نه یک حرکت منسجم هنری و روشنفکری که چشم‌انداز معین و نظریه‌پرداز و سخن‌گوی واحدی داشته باشد. نه آندره‌برتون سوررئالیست‌ها را دارد و نه مارینتی فوتوریست‌ها را و نه حتی گرین‌برگ مدرنیسم را. این ویژگی بدان سبب است که اندیشه‌های پست‌مدرنیستی از منابع گوناگون، از فلسفه گرفته تا تاریخ و از زبان‌شناسی و مطالعات اجتماعی و روان‌شناختی گرفته تا جغرافی، دست‌چین شده است. در هر مورد و زمینهٔ پست‌مدرنیسم چندین کتاب و مقاله نوشته شده است اما هر یک این پدیدهٔ تازه را به دلخواه خود تعبیر و تفسیر کرده‌اند و از این رو، پست مدرنیسم به گیاهی شباهت یافته است که بارها با پیوند زدن و نشا کردن و قلمه‌زدن و... تکثیر شده و گونه‌های متفاوت پیدا کرده باشد. از همین رهگذر هم هست که گه‌گاه معنای آن در یک حوزه و زمینه، با معانی آن در عرصه‌های دیگر همخوانی ندارد. با این همه، پست‌مدرنیسم حتی در فرهنگ عامیانه جای خود را باز کرده است، از یک سو یکی از پژهای تازهٔ استوبیسم و روشنفکرنمایی است و از سوی دیگر مضمون گفت‌وگوها و مقالات جدی و تحقیقی. برخی از اندیشمندان، هنوز چیزی نگذشته و در آستانهٔ آزمایش و عملکرد نظریه‌های پست‌مدرن، از آن خسته شده‌اند و دربه‌در پی جایگزینی معتبر می‌گردند و برخی دیگر به تازه‌گی با آن آشنایی یافته و به مطالعهٔ آن پرداخته‌اند. گروهی آن را زمینه‌ساز بازنگری روش‌ها و ارزش‌های فرهنگی و دگرگونی روندهای اجتماعی و هنری می‌دانند و برخی دیگر در آن به عنوان پدیده‌یی بی‌بو و خاصیت می‌نگرند و حتی از بردن نام آن نیز خود را پرهیز می‌دهند.

به هر حال تا این‌جا از مبانی نظری و واژگان پست‌مدرنیسم گفتیم و به تبارشناسی و تعریف آن پرداختیم. اکنون باید پیش از پرداختن به عطا و لقا و نقش و کارکردهای آن، پیشینه‌های اندیشگی این پدیده را نیز بکاویم و با زمینه‌های فکری پیدایش آن آشنایی پیدا کنیم. در همین جا به این نکته هم اشاره بکنم که در آغاز این بحث گمان می‌کردم که می‌توان تا اندازه‌یی دامنهٔ سخن را به هنرهای تجسمی محدود نگه داشت و از پرداختن به قلمروهای فلسفی و ادبی دوری گرفت. اما از آن جا که بخشی از پست‌مدرنیسم برآمده از اندیشه‌های فلسفی است و پی‌آمدهای همین اندیشه‌ها بود که هنرهای تجسمی را به سوی پست‌مدرنیسم کشاند، ناگزیر در این زمینه جداکردن حساب هنرهای تجسمی از هنرهای دیگر ناممکن می‌شود و باید به این هنر هم همراه هنرهای دیگر پرداخت و پیشینه‌های مشترک را بررسی کرد. اما آن‌چه در همان گام‌های نخست این بررسی‌ها را دشوار و دیرانجام می‌کند، نامشخص بودن ماقبل تاریخ پست‌مدرنیسم، مبهم بودن قلمروها و سیال بودن مرزها است. ما اکنون از دیدگاه تاریخی وارد مرحله‌یی شده‌ایم که ویژگی‌های یکتای خود را دارد و سیال بودن مرزها به یک پدیدهٔ خاص محدود شدنی نیست. مثلاً تلویزیون، آن‌جا که در پیوند با ماهواره و گزارش‌های لحظه به لحظهٔ خبری و پخش مستقیم و زنده و کانال‌یابی‌های بی‌نهایت بررسی می‌شود، یک پدیدهٔ کاملاً پست مدرن است. اما همین ابزار می‌تواند یکی از تولیدات مدرنیته و در زمرهٔ رسانه‌هایی به شمار آید که پیدایش آن‌ها از اواخر سدهٔ نوزدهم آغاز شد. و یا در مورد تاریخ، گفتیم که پست‌مدرنیسم افسانه را بر تاریخ ترجیح می‌دهد اما نوشته‌هایی در دست است که همین ارجح دانستن افسانه بر تاریخ را نیز در دنبالهٔ سنتی کهنه و استوار بر اندیشه‌یی نشان می‌دهد که دست کم از زمان ارسطو به این سو، نه تنها افسانه را از تاریخ جدا کرده بلکه آن را بر تاریخ ترجیح داده است. دلیلش هم همواره آن بوده است که تاریخ تنها به بازنمایی ممکن‌ها و استثناها محدود می‌ماند اما افسانه گستره‌یی بیکران دارد و حدی را معین نمی‌دارد.

برای یافتن منادیان و پیش‌گامان قافلهٔ پست‌مدرنیسم هم باید مانند پیش به کندوکاو در درون لایه‌ها و رسوبات گوناگون بپردازیم و با نشانه‌ها و رگه‌های اصلی آن آشنا شویم. اما در آغاز جست‌وجوها با این پرسش ناگزیر روبه‌رو خواهیم بود که چه مفهوم و دریافتی از پست‌مدرن را در نظر داریم و منظور منادیان و پیش‌گامان چه نوع پست‌مدرنیسمی است؟ چرا که امروز رو در روی چندین پست‌مدرن، یا دست‌کم گونه‌های متفاوت پست‌مدرن قرار گرفته‌ایم که با چند مؤلفهٔ برجسته از هم متمایز و به سه گروه کلی تقسیم می‌شوند. البته باید این را هم در نظر داشت که وقتی پست‌مدرنیسم تعریف شناخته‌یی ندارد و تعبیر مشخصی را به خود نمی‌پذیرد، بالطبع طبقه‌بندی کردن و شناختن گونه‌های آن هم نسبی و تقریبی است. این سه گروه کلی عبارتند از:

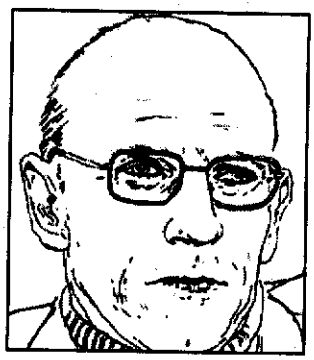
۱. پست‌مدرن تاریخی، که مدعی آن است که مدرنیته به پایان آمده، تمامی نشانه‌ها و اساس فرهنگی ـ سیاسی ـ اجتماعی آن از بیخ‌وبن دگرگون شده و انسان در تعارض با معیارها و هنجارهای گذشته، رو در روی افق‌های بیکران جهانی تازه ایستاده است.

۲. پست‌مدرنیسم روشمند، که اصولاً در نظر گرفتن هر گونه پایه و اساس را ناممکن می‌داند و در تمامی تفاوت‌ها و تمایزهای فلسفی میان «واقعی و آرمانی»، «عینی و ذهنی»، «واقعیت و ظاهر» و «نظریه و حقیقت» با شک و تردید می‌نگرد. تمام نظریه‌های سنتی دانش و معانی زبان‌شناختی را نقد می‌کند و بر آن است که بیشتر این مفاهیم، نه تنها یاری‌رسان نیست بلکه خود سرباری دیگر در سردرگمی‌ها و ساخته و پرداختهٔ دلبستگی‌های انسانی و سازندگان و پدیدآورندگان آن است. پست‌مدرنیسم روشمند، ضد واقع‌گرایی است و بر این اعتقاد است که اعتبار دانش به سبب ارتباط آن با اشیاء نیست بلکه به سبب پیوند داشتن با کشش‌های عمل‌باورانه و نیازهای انسانی است. این گونه از پست‌مدرنیسم، بسیار بدبین و منفی‌نگر است، با هر چیز سر عناد دارد و هر موردی را بی‌آن‌که جایگزینی به دست دهد، رد و انکار می‌کند.

۳. پست‌مدرنیسم مثبت، که دقیقاً رو در روی پست‌مدرنیسم روشمند و منفی قرار می‌گیرد. این نگرش در واقع نوعی تعبیر و تفسیر دوبارهٔ پدیده‌ها است. هر چیز را «بازیافت» می‌کند و برخلاف پست‌مدرنیسم منفی که جایگزینی ارائه نمی‌دهد، برای هر چیز یک جایگزین حاضر و آماده در آستین دارد.

نیچه
ادعا کرد که
یونان کهن
چیزی تصنعی است و
ژرفایی ندارد.
بیانیهٔ او
می‌توانست
درون مایهٔ
یک شعار پست‌مدرنیستی باشد

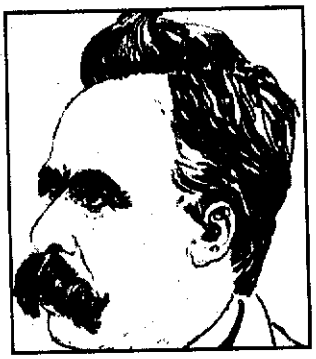
رولان بارت
بر آن بود که
خواننده یک متن را
برای لذت بردن،
آگاهی یافتن
و یا احساس و... می‌خواند
اما در پایان با
نوعی معمای ناگزیر
تنها می‌ماند



از آن‌جا که تمام این گونه‌ها زیر یک عنوان واحد، یعنی پست‌مدرنیسم، قرار می‌گیرند و بسیاری از نظریه‌پردازان آن نیز با جهش از یک طبقه به طبقهٔ دیگر مرزهای این سه گونه را سیال کرده‌اند، پرداختن به منادیان و پیش‌گامان آن نیز جز بر پایهٔ گزینش و نگرش معطوف به کل این پدیده امکان‌پذیر نیست و باید ناگزیر آن را مستقل از طبقه‌بندی‌ها، که اعتبار چندانی هم ندارد، بررسی کرد. به هر حال در ژرف‌ترین لایه‌ها به نام یوهان ولفگانگ گوته برمی‌خوریم.

گوته (۱۸۱۷) بر آن بود که تمام فرهنگ‌ها از چهار مرحلهٔ ناگزیر گذر می‌کنند. مرحلهٔ نخست، قلمرو نگرش‌ها و نمادهای مشترکی است که از دیدگاه همگانی پرتوان شمرده می‌شوند. مراحل دوم و سوم، از نظر صوری و انتزاعی تجزیه و تحلیل‌گرانه‌اند و مرحلهٔ چهارم، مرحله‌یی واپس‌گرایانه است که می‌توان آن را شکلی از رجعت به گذشته دانست. هنر و فرهنگ در این مرحله به سرگردانی کشانده می‌شود. نیازهای انسانی و تاریخ آن را گران‌بار کرده است و ناگزیر در سیر پس‌رفتی خود به سنت و هر چیز دیگر متوسل می‌شود. خود را در ابهام و ایهام غرقه می‌کند، افسانه را به جای شعر می‌پذیرد و این پذیرش را تا حد ایمان و و پرستش ارتقاء می‌دهد. پیش‌گویی گوته پس از گذشت صدوشصت‌و سه سال، در آغاز دههٔ ۱۹۸۰ تحقق یافت و نوعی تاریخ‌گرایی و حتی پریمیتیوگرایی توام با خردستیزی چهرهٔ خود را نمایاند. این دهه با رویدادهای نامنتظری آغاز شد که هر یک اعلان خطری جدی بر ضد تاخت‌وتازها و گستاخی‌های مدرنیسم به شمار می‌آمد. شماری از سفینه‌های فضایی دچار حادثه شدند و تکنولوژی با بی‌اعتبار شدن در عرصهٔ فضا، اعتبار خود را در قلمروهای دیگر نیز از دست داد. رویدادها و حوادث پرشتاب و نامنتظر محاسبات سیاسی ـ اقتصادی را یک‌سره در هم ریخت. تروریسم و خشونت بعدی تازه یافت و همه‌جا حتی صفحهٔ تلویزیون و پردهٔ سینما را زیر سیطرهٔ خود گرفت. مذهب و ایدئولوژی به سود «آدم»، بر ضد داروین شوریدند و یک هنرپیشهٔ درجه سوم و بی‌مایه، رئیس‌جمهور امریکا شد. «ریگانیسم» امریکا و «تاچریسم» انگلستان، که مشخصهٔ آن فقدان ایمان به آرمان‌های ارزنده بود، بر جهان سایه انداخت و آرمان‌شهرهای آینده و آرمان‌های مدرنیته یکی پس از دیگری دود و نابود شدند. در یک کلام، خردگرایی دیگر خریدار نداشت و رو به افول بود. در عرصهٔ هنرهای تجسمی یک سلسله حرکت‌های پی‌درپی پدیدار شد که هنوز به نمایش در نیامده، مانند نقشی که بر بخار پشت پنجره کشیده شده باشد، محو نابود شدند. درست در آغاز همین دهه بود که کلمنت گرین‌برگ (۱۹۸۰)، یکی از مدافعان سرسخت مدرنیسم، ادعا کرد که: «هنر دوران ما بددلانه و بدخواهانه است.[1]» مدرنیسم تاخت و تازهایش را کرده بود و هنر غرب، خسته و دلزده از مدرنیسم، بار دیگر به نقاشی واقع‌گرایانه و فیگوراتیو روی آورد. نه تنها فیگور انسان که تمامی اشیاء و مضمون‌هایی که مدرنیسم آن‌ها را کهنه و منسوخ می‌دانست و عمری خود را از آن پرهیز داده بود نیز به ساحت نقاشی بازگشت و مواد و مصالح کهنه و حتی قاب‌های پرزرق‌وبرق را نیز همراه خود به ساحت هنر باز آورد. باز همچون سده‌های پیش، فیگور انسان در هیأت بازیگر نخست و قهرمان نابه‌هنگام به پردهٔ نقاشی گام نهاد و پس از سال‌ها فراموشی، بار دیگر به جای ابداع فرم‌های تازه، بر فیگور مألوف و آشنای انسان و محتوای انسانی هنر تأکید ورزیده شد. سبک‌ها و مشرب‌های کهنه زندگی را از سرگرفتند و بسیاری از هنرمندان، که بیشتر آن‌ها خود مدرنیست‌ها بودند، با بهره‌جویی از کهنگی و بی‌اعتباری اندیشهٔ اصالت و پیشرفت و آن‌چه مدرنیسم بر آن تأکید کرده بود، به بازیافت گذشته پرداختند و به سوی روش‌ها و میثاق‌های گذشته و حتی روش‌های واپس‌گرایانه و تکنیک‌های آکادمیک بازگشتند. آثار ستیزه‌جویانه و کلبی منشانهٔ متأخر کی‌ریکو بار دیگر ستایش شد و هنرشناسان در فضای آن‌ها کلیدهای راهیابی به جهان رؤیاها را جست‌وجو کردند. بازگشت به سطحی‌نگری‌ها و بی‌مایگی‌های لطیف شاگال و دوفی بار دیگر مد شد و در کنار کندوکاو در گذشتهٔ تاریخی سبک‌ها و میثاق‌ها، بازگشت به سر نمون‌های فرهنگی و جمعی و حتی گذشته‌های فردی و دوران کودکی نیز رواج یافت. به بیان دیگر معصومیت و ناخودآگاهی و هر چیز بدوی ارزشی دوباره پیدا کرد. آن‌چه مدرنیسم آن را زباله‌های بصری نامیده بود از زباله‌دانی تاریخ بیرون کشیده شد، اشلاک و کیچ و کارتون بار دیگر رونق یافتند و نقاشی سبک‌مندانه و استیلیزاسیون زیر لوای هنر کمپ پا به عرصهٔ هنر نهاد. تا اواخر دههٔ ۱۹۷۰ هنرمندان به ابداع هنری و زمینه‌های بکر و نوآیین می‌اندیشیدند و می‌خواستند آثارشان به هر قیمت که شده نو و تازه باشد اما در آغاز دههٔ ۸۰ تمامی قوانین گریزناپذیر مدرنیسم و حد و مرزهای آن شکست و هنر به فکر گسترش مرزهای قلمرو خود افتاد. دیگر هنرمند تفاوتی میان هنر و زندگی روزمره قایل نبود و فرهنگ بصری و مشترک مردم، منبع و مرجع هنر شمرده می‌شد. به سبب همین دگرگونی‌های ریشه‌یی است که یافتن زمینه‌های اندیشگی پست‌مدرنیسم، هم امری ناگزیر به نظر می‌آید و هم کاری ناممکن که از پذیرش هر گونه روش تحقیقی شناخته تن می‌زند. به هر حال باید از نقطه‌یی شروع کرد و چنین به نظر می‌آید که ضدیت پست‌مدرنیسم با خردورزی و روشنگری یکی از مهم‌ترین آغازگاه‌ها باشد.

ژان‌فرانسوا لیوتار، برای به کرسی نشاندن نظریه‌های خود، بارها از واژگونی «روایت بزرگ» یاد کرده است. او این واژگونی را بیشتر به «روشنگری» و اندیشمندان فرانسوی و اسکاتلندی سدهٔ هجدهم ربط می‌دهد، یعنی اندیشمندانی که روش‌های پرسش‌گری نظری برآمده از انقلاب و تحولات علمی سدهٔ هفدهم را باور داشتند و می‌خواستند هر چیز را به میزان استدلال و تعقل بسنجند. لیوتار (۱۹۸۵)، به صراحت هگل و مارکس را جانشین فیلسوفان سدهٔ هجدهم فرانسه می‌داند و بر آن است که امرز تمامی برنامه‌های روشنگری فیلسوفان در هم فرو ریخته و خردورزی به بن‌بست و نهایت درماندگی خود رسیده است. او بر این باور است که هیچ یک از پی‌آمدهای روشنگری برای انسان سودی در بر نداشته و نه تنها سد راه تجاوز و تعدی به حقوق انسان‌ها نبوده بلکه سر به زنگاه بر سیطره‌جویی‌ها نیز افزوده و چیزی جز مصیبت به بار نیاورده است. لیوتار در تعریفی که از پست‌مدرن در برابر مدرن به دست داده است می‌گوید: «من از واژهٔ مدرن برای دلالت بر هر علمی که خود را با اشاره و ارجاع به یک فراگفتمان، مشروع جلوه می‌دهد و به خود مشروعیت می‌بخشد استفاده می‌کنم.[2]» هگل و مارکس بی‌تردید جزو مؤلفان «روایت بزرگ»ی که لیوتار تعریف می‌کند به شمار می‌آیند، یعنی اندیشمندانی که نه تنها گفتمان‌های نظری را مشروعیت بخشیدند بلکه به نهادهای اجتماعی نیز شکلی مشروع دادند. از سوی دیگر مارکس و فروید، دو اسطورهٔ بزرگ روشنگری رادیکال به شمار می‌آیند که لایه‌های زیرین و تیرهٔ امپراتوری



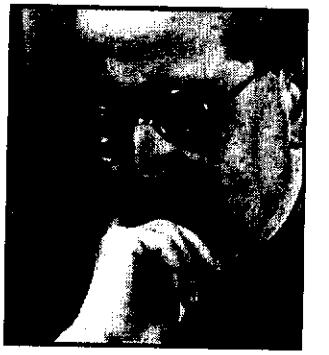
دریدا از خواننده می‌خواهد تقسیم‌بندی‌های قانون‌مند و به ظاهر گریزناپذیر سنتی را کنار بگذارد و به گفتمان روی آورد

نظریهٔ بارت در مورد گرفتاری محتوم نشانه‌شناسی به دامان زبان، زمینهٔ اعلان نظریهٔ «نفوذ هنر در واقعیت» از جانب بودریار را فراهم آورد

فیلسوفان را کشف کردند. مارکس از بهره‌کشی و تجاوز به حقوق انسان‌ها و استثماری پرده برگرفت که بدون آن رشد جوامع بورژوازی ناممکن بود و فروید تاریخ و روایت آرزوها و سرکوفتگی‌هایی را بازگفت که آثار آن هنوز در ذهن و ضمیر ناخودآگاه انسان برجا مانده است. لیوتار و پیروان نظریهٔ او با همین ویژگی‌های روشنگری و مدرنیسم ضدیت دارند، تمام عارضه‌های تاریخی را به جای مؤلفه‌های ذاتی مدرنیسم جا می‌زنند و می‌خواهند با این شگرد سنت مدرن را یک سره از یادها بزدایند. از دیدگاه لیوتار، دگرگونی‌هایی که در دانش پدید آمد، واژگونی و بی‌اعتباری «روایت بزرگ» را امری ناگزیر جلوه داد. لیوتار در واقع با دو «فراروایت» و حماسه رودررو بود، یکی رهایی سیاسی و دیگری روایتی که نگرش مدرنیستی به دانش را مشروعیت می‌بخشید یعنی همان گفتمانی که هگل فیلسوف رمانتیک آلمانی در متافیزیک ایده‌آل خود به آن پرداخته است. اما لیوتار، آن‌گونه که خودش می‌خواهد می‌برد و می‌دوزد و سبب‌ساز همهٔ این دگرگونی‌ها را سیبرنتیک، فرایند اطلاع‌رسانی و کاربرد کامپیوتر می‌داند. ناگفته پیداست که گفتهٔ لیوتار و بسیاری از رد و انکارهای روشنگری او از سرچشمهٔ ناباوری «روایت بزرگ» آب می‌خورد و به شکلی آشکار در پیوند با چندگانه باوری‌های پست‌مدرنیستی است. این رد و انکارهای و چندگانه‌باوری‌های پست‌مدرنیستی ریشه‌یی ژرف‌تر از لیوتار دارد و ملهم از اندیشه‌های نیچه است که بخشی از اندیشهٔ مسلط بر اروپای پایان سدهٔ نوزدهم را شکل می‌دهد. همین سنت، گیرم با پیچیدگی بیشتر، در نوشته‌های ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو (۱۹۴۴) نیز دیده می‌شود. به همین سبب هم هست که یکی از منابع اصلی بحث پیرامون پست‌مدرنیسم را باید در نوشته‌های بنیادگذاران مکتب فرانکفورت، به ویژه آثار هورکهایمر و آدورنو جست‌وجو کرد. لیوتار با بهره‌گیری از این نوشته‌ها بود که توانست گفتمان عصر روشنگری را طرح بریزد و با «تمامیت طلب» نامیدن آن گروهی را به دنبال خود بکشد[۳].

این هم گفتنی است که ناباوری «روایت بزرگ» در انحصار پست‌مدرنیسم نیست، پیشینه‌یی دراز دارد و به نظر می‌آید که تاریخی به قدمت همان «روشنگری» داشته باشد که خود آغازگر «روایت بزرگ» به حساب می‌آید. همواره از دیدگاه برخی از اندیشمندان، مدرنیته و پیشرفت، نوعی توهم شمرده شده است و یک سر پست‌مدرنیسم هم به همین ناباوری‌ها پیوند دارد. شماری از سرآمدان و نام‌آوران مدرنیسم نیز در آغاز قرن بیستم در اندیشهٔ پیشرفت تاریخی به تردید نگریستند و به عنوان نمونه، تی.اس.الیوت (۱۹۲۳)، در مروری که بر اولیس نوشت، بهره‌جویی جویس از حماسه را روشی برای تدبیر کردن و نظم بخشیدن و شکل دادن به تاریخ معاصر نامید[۴]. به هر حال نوعی نگرش شبه مکاشفه‌گرانهٔ پست‌مدرنیسم به فاجعهٔ نهایی تمدن غرب چندان هم دور از ذهن نیست و از همین رهگذر است که نویسندگانی همچون آرتور کروکر و دیویدکوک (۱۹۸۸) می‌نویسند: «ما در پایان یک هزارهٔ آگاهی به سر می‌بریم. امروز، در پایان تاریخ در پگاه فرامدرنیسم، در دوران تکنولوژی و فراپریمیتیویسم، رو در روی پس زمینه‌های کیچ و پاردوی ایستاده‌ایم[۵]». پست‌مدرنیسم نه تنها بر این ادعا است که از عواقب فاجعه‌آمیز روشنگری آگاهی دارد بلکه از این پی‌آمدها برای ضدیت با مدرنیسم، که خود را نمونه و نمودی از روشنگری می‌داند، بهره می‌گیرد. راسل برمن (۱۹۸۵)، به این واقعیت اشاره دارد که هم طرفداران پست‌مدرنیسم و هم هواخواهان روشنگری، مانند یورگن هابرماس، بر آنند که مفاهیم مدرنیته و مدرنیسم در واقع با شکل‌گیری‌های فرهنگی اومانیسم، که از دوران رنسانس، یا دست‌کم از سدهٔ نوزدهم، در اروپا همه‌گیر بوده است همسویی دارند و از این گونه جدل‌ها میان روشنگری و مخالفت‌های رمانتیک‌گونه با آن بارها در سدهٔ نوزدهم تکرار شده است. یکی از نتایج این جروبحث‌ها، انقلاب در زیبایی‌شناسی پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم و ظهور پدیده‌یی است که امروز آن را در سنجش با میثاق‌های کهنه و هنر سنتی، به نام هنر مدرن می‌شناسیم[۶]. آن‌چه راسل برمن بیان می‌کند تلویحاً گویای این واقعیت است که اصولاً برای یک برداشت کلی باید در مدرنیسم به عنوان پدیده‌یی که از نیمهٔ سدهٔ نوزدهم بر هنر فرانسه سایه انداخت و در آخر قرن تمامی قارهٔ اروپا را در برگرفت نگاه کرد. تنها با داشتن چنین برداشت و مفهومی از مدرنیسم است که می‌توان به بررسی تعریف‌هایی که پست‌مدرنیست‌ها به دست می‌دهند پرداخت و از ته و توی آن سر در آورد. مثلاً چارلز جنکز می‌گوید: «من تا امروز پست‌مدرن را پدیده‌یی دو وجهی می‌دانم، یعنی آمیزهٔ تکنیک‌های مدرن و یک چیز دیگر که معمولاً بناهای سنتی است. این آمیزش برای آن است که معماری بتواند با مردم و یک اقلیت دیگر که با معماری سروکار دارند، یعنی معماران ارتباط برقرار کند.» اگر قرار بر این باشد که از تعریف جنکز برای تعریف پست‌مدرن استفاده شود، باید گفت که تعریف کارآمد و به درد بخوری نیست و به شکلی آشکار با تلاش‌های سلسلهٔ درازآهنگ و به هم پیوسته‌یی از معماران از جمله رایت و کوربوزیه و معماران فوتوریست که در چندین دههٔ گذشته هر یک به طریقی می‌خواستند از میثاق‌های کهنه فاصله بگیرند و در نتیجه معماران مدرن نام گرفتند، همسویی دارد. افزون بر این، همین خصیصهٔ «دووجهی» که جنکز به آن اشاره دارد، در واقع با مؤلفه‌های مدرنیسم، یعنی فی‌البداهگی، کنار هم نهادن و مونتاژ، که به آن اشاره خواهم کرد، کاملاً جفت و جور است و در واقع یکی از تعریف‌های مدرنیسم به شمار می‌آید. بنابراین می‌بینیم که در تعریف جنکز، که به هر حال یکی از راهیان قافلهٔ پست‌مدرنیسم شناخته شده است، هیچ گونه قطعیت تاریخی در گسست از مدرنیسم دیده نمی‌شود و حتی پست‌مدرنیسم از برخی از جنبه‌های مدرنیسم برای هویت بخشیدن به خود سود جسته است.

امروز از هر دیدگاهی که در پست‌مدرنیسم نگریسته شود، آن را برآمده از اندیشه‌های نیچه و هایدگر خواهیم یافت. پیشتر، هنگام بحث پیرامون پیدایش واژه پست‌مدرن، گفتم که در محدودهٔ سال ۱۹۱۷، رودلف پانویتس، فیلسوف آلمانی، از این واژه برای توصیف پوچ‌گرایی فرهنگ غرب سدهٔ بیستم بهره گرفت. او این مضمون را از نیچه گرفته بود و تنها اندیشمندی هم نبود که خود را وامدار نیچه می‌دانست. نیچه ادعا کرد که یونان کهن چیزی تصنعی است و ژرفایی ندارد، بیانیهٔ او می‌توانست درون مایهٔ یک شعار پست‌مدرنیستی باشد و نیز این گفتهٔ او که «هر مؤلف، یک مؤلف مرده است»، در واقع نوعی انکار اصالت هم بود که از زمان والتر بنیامین (۱۹۳۶) تا دوران رولان بارت تکرار شد و سرانجام زیر عنوان «مرگ مؤلف»، شکل یک شعار پست‌مدرنیستی را به خود گرفت. هنگامی که ژان‌پل سارتر، مارکسیسم را «فلسفهٔ برتر قرن ما» می‌دانست و التوسر برای نهادی کردن آن به عنوان یک دانش دقیق و



بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها برآنند که نظریه‌های ژاک لاکان روانکاو فرانسوی در پیدایش پست‌مدرنیسم نقش داشته است

لاکان معتقد بود که ضمیر ناخودآگاه همانند یک زبان خاص ساخته و پرداخته شده است

انعطاف‌ناپذیر کوشید، برخی از روشنفکران و اندیشمندان فرانسه نیز، به ویژه در دهۀ ۱۹۶۰، در جست‌وجوی جایگزین‌های تازه برای دیالکتیک‌های هگل و مارکس برآمدند و به اندیشه‌های نیچه روی آوردند. نیچه اندیشمندی بود که در ضدیت با روشنگری و علوم، حتی پایه‌های دانش خداشناسی را هم ویران کرد. او بر ان بود که دانش جدید، متافیزیک را یک سره نابود کرده و به تباهی کشانده است. به تأثیر از نیچه و بهره‌گیری تمام از اندیشه‌های او بود که میشل فوکو در اواخر دهۀ ۱۹۵۰ به نقد تاریخ‌گرایی و انسان‌مداری پرداخت و بارها تکرار کرد که بسیاری از وجوه نظریه‌های خود را از اندیشه‌های نیچه برگرفته است. ژان فرانسوا لیوتار، پایگاه چپ خود را رها کرد و به نظریه‌های نیچه روی آورد. ژاک دریدا همواره در نوشته‌های خود از نیچه و آموزه‌های او یاد می‌کند. ژیل دلوز، خود را آشکارا وامدار نیچه می‌داند و بر آن است که نیچه، نخستین منتقد هگل و اندیشۀ دیالکتیک بوده است. دلوز بیش از دیگران به نیچه و اندیشه‌های او پرداخت. او در نیچه به دیدۀ یک منتقد رادیکال می‌نگریست که بر ضد تمامیت‌گرایی‌ها و سیستم‌سازی‌ها شوریده و با نگرشی پوچ‌انگارانه، چند گامی از فلسفۀ افلاطون و خردگرایی‌های فرانسوی و دیالکتیک آلمانی فراتر رفته است. دلوز با بهره‌جویی از اندیشه‌های نیچه نوعی شناخت‌شناسی پست‌مدرن را هستی بخشید که ناماهیت باور، غیربازنمایی، چند وجهی، ضد انسان‌مداری و ضد دیالکتیک بود.

یورگن هابرماس نیز نیچه را به سبب آگاهی‌های مدرنی که در انسان برانگیخت می‌ستاید و او را محوری می‌داند که پست‌مدرنیسم برگرد آن می‌چرخد. بسیاری از نظریه‌پردازان دیگر نیز در جست‌وجوی نظریه‌های تازه بر اساس آثار و اندیشه‌های نیچه بودند و همین رویکرد گسترده بود که درون مایه و پایه‌های پست‌استراکچرالیسم و پست‌مدرنیسم را فراهم آورد.

مارتین هایدگر هم یکی دیگر از اندیشمندانی است که از منادیان پست‌مدرنیسم به شمار می‌آید و بسیاری از پیش‌گامان و راهیان قافلۀ پست‌مدرنیسم به تجزیه و تحلیل آثارش پرداخته‌اند. هایدگر در آغاز از پدیده‌شناسی در راستای وجودگرایی (اگزیستانسیالیسم) بهره گرفت (۱۹۲۷) و به جست‌وجو در ریشه و معنای هستی پرداخت، اما دیری نگذشت که توجه خود را به جای «هستی» به «بودن»، یعنی ماهیت هستی، معطوف داشت. پیش از او ادموند هوسرل، خالق پدیده‌شناسی، برضد نگرش علمی افراط‌آمیز برخاسته و بر بازگشت به تجربیات انسانی تأکید ورزیده بود. هایدگر با نگاهی معطوف به همین اندیشه‌ها، پدیده‌شناسی را به عنوان ابزاری ضد علمی و ضد بنیادگرایی به کار گرفت و از آن در پرداختن به نظریه‌های خود سود جست. هایدگر هم مانند نیچه، بر خردورزی حمله برد و به طور کلی می‌توان گفت که ضدیت با خردورزی، نوعی عنصر مسیحایی و نجات‌بخش اندیشه‌های آن دو بوده است. اندیشه‌های هایدگر رفته‌رفته سمت و سویی ضد انسان‌مداری پیدا کرد و بر آن بود که وقتی که در تصویر جهان، انسان به عنوان مضمون اصلی در نظر گرفته شود، شبحی نامرئی بر همه چیز سایه می‌اندازد و نمی‌گذارد هیچ چیز در جای درست و بایستۀ خود قرار گیرد و بر شایستگی‌های خود استوار باشد. یورگن‌هابرماس، با آن‌که خود یکی از هواداران روشنگری است، در هایدگر به دیدۀ کاردینال و مبلغ مذهبی تازه می‌نگریست، او را مبشر فروپاشیدگی خرد می‌دانست و بر آن بود که بشارت‌های هایدگر تمامی هستی را به شکلی عرفانی در برمی‌گیرد. بسیاری از وجوه اندیشگی دریدا هم به تأثیر از هایدگر بود و میزان این تأثیرپذیری تا بدان‌جا است که برخی از نظریه‌های دریدا را در دنبالۀ اندیشه‌های هایدگر نشان می‌دهد. میشل فوکو، چند روزی پیش از درگذشتش گفت که: «هایدگر برای من همیشه فیلسوف بنیادین بوده است.[7]» بخشی از نوشته‌های آلتوسر نیز زیر سیطرۀ اندیشه‌های هایدگر است. تأثیر هایدگر بر فلسفۀ مدرن فرانسۀ بعد از جنگ جهانی دوم به اندازه‌یی بود که می‌گفتند تحول فلسفی فرانسه به تأثیر از گروه «سه H» و سه «استاد تشکیک» بوده است. هگل و هوسرل و هایدگر، گروه «سه H» را شکل می‌دهند و مارکس و نیچه و فروید، استادان تشکیک شناخته شده‌اند[8]. حاصل رویکرد همه سویه به آثار نیچه و هایدگر سبب شد که دو نوع نگرش و نحلۀ اندیشگی در فلسفۀ فرانسه پدیدار شود، یکی گرایشی که از نیچه آغاز و به ژرژ باتای و میشل فوکو ختم می‌شود، دیگری نگرشی که از نیچه آغاز و به هایدگر و دریدا می‌انجامد.

در میان منادیان پست‌مدرنیسم به اندیشمندانی برمی‌خوریم که حوزۀ فعالیت آنان «زبان» بوده است اما از نظریه‌پردازان بی‌چون و چرای پست‌مدرن شمرده شده‌اند و یا دست کم می‌توان گفت که نظریات آنان در پیدایی پست‌مدرنیسم نقش و سهم داشته است. واقعیت آن است که برخی از مطرح‌ترین اندیشمندان سدۀ بیستم یعنی برتراند راسل، لودویگ ویتگنشتاین، مارتین هایدگر و... کانون توجه خود را از «اندیشه» برگرفته و به زبان که اندیشیدن را ممکن می‌سازد معطوف داشتند. فیلسوفان، زبان شناسان، منطق‌دانان و نشانه‌شناسان هر یک به طریقی کارآگاهان زبان شمرده می‌شدند و دل‌مشغولی آنان این بود که: «چه چیز اندیشیدن معنادار را ممکن می‌سازد؟» همه به پاسخی یکسان رسیده بودند و آن «ساختار زبان» بود. اما از همان آغاز، این پرسش هم مطرح بود که اگر معنا ریشه در زبان دارد، پس خود زبان از کجا آمده است که هر پرسش‌گری منطقی و پاسخ‌گویی سنجیده و روشمند بر مبنای آن استوار می‌شود. بخشی از نظریۀ پست‌مدرنیسم ریشه در یکی از همین مکتب‌های زبان‌شناسی یعنی استراکچرالیسم دارد و از فردیناند ساسور آغاز می‌شود. زبان‌شناسی پیش از ساسور، پای در بند ریشه‌های تاریخی زبان داشت و به کندوکاوهای تاریخی و تجزیه و تحلیل متون گذشته محدود می‌ماند. ساسور برای نخستین بار در معنای زبان به دیدۀ کارکرد یک سیستم نگریست و سر آن داشت که این سیستم را به روان‌شناسی اجتماعی نیز تعمیم دهد. رومان یاکوبسون هم با بهره‌جویی از الگوهای ساسور به زبان‌شناسی بعدی تازه بخشید و بر اساس همین بررسی‌ها بود که دو نظام «مجازی» و «کنائی» به عنوان دو فعالیت ذهنی متمایز پدیدار شد. تا آن زمان معمولاً در نقدهای سنتی ادبی، «مجازی» و «کنائی» در پیوند با یکدیگر تصور می‌شدند حال آن‌که این دو هیچ ربطی به هم ندارند، به شکلی مستقل عمل می‌کنند و هر یک تعریف خاص خود را دارد.

- نظم مجازی و استعاری، «مثال واره»یی است، گزینش‌های جایگزین، شعر، برخی از آوازهای عاشقانه، بخش بزرگی از رمانتیسم، فیلم‌های چارلی‌چاپلین و نقاشی سوررئالیستی در این طبقه‌بندی جای می‌گیرند.

- نظم کنائی، «نحوی» است. ارتباط مفاهیم، هم‌آمیزی، نثر، داستان‌های حماسی، شاهنامۀ فردوسی، جنگ و صلح تولستوی، رئالیسم زولا، مونتاژ و ژورنالیسم در این

فوکو
برآن بود که
تاریخ وجود ندارد
و آن‌چه به نام تاریخ
جعل شده
پوشش چندجانبه و تداخل
یک سلسله رویدادهای
مشروع یا
طردشده است

در میانه‌های
دهۀ ۷۰
فوکو
با دوری گرفتن از
باستان‌شناسی،
به
تبارشناسی
«قدرت – دانش»
روی آورد

گروه‌بندی جای دارند.

مطالعات ساسور و یاکوبسون، زمینه‌های یک گفتمان دیگر، یعنی نشانه‌شناسی را هم فراهم آورد[9]. ساسور، بیش از یاکوبسون راه را برای تجزیه و تحلیل فرهنگ به عنوان یک سیستم نشانه‌ها بازگشود و از زبان‌شناسی، نظریۀ همگانی نشانه‌ها را به عنوان بخشی از روان‌شناسی اجتماعی پدید آورد. منظور از نشانه، تمام علائمی بود که فکر و ایده‌یی خاص را از ذهنی به ذهن دیگر منتقل می‌کند. مثلاً علائم راهنمایی یا نشانه‌های کنار راه‌ها و یا نشانه‌های سردر فروشگاه‌ها رسانندۀ پیامی روشن و آشکارند، هر نشانه، نشانه‌های دیگری را نیز در درون خود دارد و معناکنندۀ محتوایی گسترده است. ساسور بر آن بود که خود زبان‌شناسی یکی از الگوهای نشانه‌شناسی است چراکه طبیعت سنتی و خودسرانۀ زبان بسیار روشن است. ژان فرانسوا لیوتار بر آن است که ظرف چهل‌پنجاه سال گذشته، علوم و تکنولوژی بیش از هر زمان دیگر به زبان پرداخته و از آموزه‌های ساسور بهره‌مند شده است. نظریه‌های زبان‌شناختی، مسایل ارتباطات، سیبرنتیک، کامپیوتر و زبان آن، مسایل ترجمه از یک زبان به زبانی دیگر، انبار کردن و بانک‌های اطلاعات و... همه از دل‌مشغولی‌های اصلی تکنولوژی بوده است و نه تنها تأثیری ژرف و انکار ناشدنی بر دانش انسان داشته، بلکه شکل و روش یادگیری را نیز دگرگون کرده است.

کلود لوی‌اشتراس، در دهۀ ۱۹۵۰ در ادامۀ همان جست‌وجوها و با بهره‌جویی از آموزه‌های ساسور و یاکوبسون، به گفتمان «مردم‌شناسی ساختاری» یعنی سیستماتیک کردن نشانه‌شناسی فرهنگ پرداخت. اشتراس بر آن بود که مردم‌شناسی یک الگوی فرهنگی برای ادراک چگونگی عملکرد همگانی مغز و ذهن انسان است و هم او بود که سنت تمرکز بر تمدن اروپایی را گمراه کننده نامید. در این روزها رمزگان دوگانی در سیبرنتیک متداول شده و نسلی از کامپیوترهای دیجیتال پدیدار شده بودند که با شتابی سرسام‌آور رشد می‌کردند. این دو پدیدۀ تازه از نظریات اشتراس دربارۀ نظریۀ مکانیکی ارتباطات بهرۀ بسیار گرفتند.

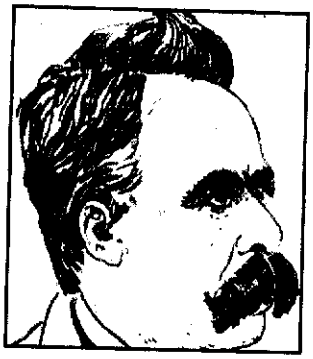
تمام این نظریه‌ها و جروبحث‌ها به یک نتیجه ختم می‌شد و آن این که هر مدرنی باید ناگزیر پست‌مدرن بشود. این ناگزیری شامل خود استراکچرالیسم هم بود و رولان‌بارت در نیمه‌های دهۀ ۱۹۶۰ با سیال کردن مرزهای میان استراکچرالیسم و پست‌استراکچرالیسم، به واژگون کردن نظریه‌های ساسور پرداخت. بارت بر این عقیده بود که زبان‌شناسی بخشی از علم کلی نشانه‌ها نیست و برعکس، این نشانه‌شناسی است که بخشی از زبان‌شناسی به شمار می‌آید. همین نظریۀ بارت در مورد این که تجزیه و تحلیل‌های نشانه‌شناسانه سرانجام به دامن زبان می‌افتد، زمینه‌یی فراهم آورد تا بودریار بر اساس آن نظریۀ «نفوذ هنر در واقعیت» را اعلان کند. نظریۀ رادیکال بودریار مرزهای میان هنر و واقعیت را از میان برداشت و هر دورا به دامن وانمودگرهای همگانی انداخت. بودریار بر آن بود که بازنمایی ایماژ از چهار مرحلۀ تاریخی گذر کرده است:

- در مرحلۀ نخست خود بازتاب یک واقعیت اصلی بوده است.
- در مرحلۀ دوم خودش یک واقعیت اصلی را ساخته است.
- در مرحلۀ سوم بر غیبت و عدم حضور یک واقعیت اصلی اشاره داشته است.
- در مرحلۀ نهایی و چهارم، هیچ ربطی به هیچ واقعیت نداشته و وانمودگر خود بوده است. در شرایطی از این گونه، ایماژها بدون نیاز به واقعیت یا معنا، با محرم‌آمیزی در میان خود زاد و ولد می‌کنند و تکثیر می‌شوند.

این نوعی سقوط هنر به ظاهر و بازنمود تمام بود و رولان بارت را تا بدان‌جا کشاند که سرانجام در ۱۹۶۷ «مرگ مؤلف» را اعلان کند. منظور بارت این بود که خواننده، مستقل از مؤلف، معنای دلخواه خود را می‌آفریند و این آفرینش ربطی به قصد و هدف مؤلف ندارد. بارت، پیشتر (۱۹۵۳)، در گفتمان نوشتار «درجۀ صفر» این نظریه را عنوان کرده بود که مراد از روشنی زبان، قانع کردن خواننده یا شنونده است چراکه نوشتار هیچ‌گاه ابزاری برای برقراری ارتباط نیست و صرفاً وسیله‌یی است که با آن بورژوازی شرایط دلخواه سیاسی، اقتصادی و اجتماعی خود را همگانی جلوه داده، به دیگران تحمیل می‌کند و از آن برای استثمار ذهن‌ها بهره می‌گیرد. نوشتار «درجۀ صفر» در واقع به نوعی پس‌نشینی و به بن‌بست رسیدن و معلق نگه‌داشتن معنا هم تعبیر شدنی بود. بارت بر آن بود که خواننده یک متن را برای لذت بردن، آگاهی یافتن و یا احساس و... می‌خواند اما در پایان با نوعی معمای ناگزیر تنها می‌ماند که همان احساس نهایی است. این چیزی نیست که متن بیان کرده باشد و یا قصد بیان نکردن آن راداشته باشد. آن‌چه در پایان متن برابر خواننده قرار می‌گیرد مانند چهرۀ نگرانی است که از خواننده می‌پرسد: «به چه چیز فکر می‌کنی؟»

فرازبان هم یک زبان تکنیکی و چیزی بود همانند آن‌چه استراکچرالیسم برای توصیف ویژگی‌های زبان عادی و روزمره تدبیر کرده بود. به بیان دیگر، فرازبان هم سرابی بیش نبود و همانند تمامی ادعاهای استراکچرالیسم و نشانه‌شناسی، که وعده و وعید رهایی از معماهای معنا را داده بود، به بن‌بست رسیده و به دیدگاه‌های پوچ‌گرایانه نزدیک می‌شد. افزون بر این، ویتگنشتاین در دهۀ ۱۹۲۰ بر ضد محدودیت‌های منطق به عنوان یک فرازبان شوریده و اعلان کرده بود که برای دریافت زبان هرگز نمی‌توان بیرون آن ایستاد و حاشیه‌نگار و کناره‌گزین بود. در این تنگنا، تنها راه نجات، پست‌استراکچرالیسم بود که به شکل دیکانستراکشن (واسازی) یعنی همان پدیده‌یی که متهم به نسبی کردن هر چیز شده است، از آستین ژاک دریدا بیرون آمد[10]. دریدا بر آن بود که خرد از دنباله‌روی نادرست قطعیت و تعین شکل گرفته است و این شکل‌گیری را «کلام محوری[11]» نامید. دریدا بر آن بود که سراسر تاریخ فلسفه، از افلاطون و ارسطو گرفته تا کانت و هگل و ویتگنشتاین و هایدگر، همواره یک جست‌وجوی کلام محور بوده است. البته این حرف به آن معنا نیست که دریدا و دیگر اندیشمندان پست‌مدرن فلسفه و جوامع مدرن را انکار می‌کنند. واقعیت آن است که آنان با متفاوت انگاری‌های بنیادین و طرح پرسش‌هایی در این زمینه، به نقد مدرنیته و مظاهر آن می‌پردازند و در نهایت بی‌آن که جایگزینی ارائه دهند، برخی از جنبه‌های آن راکهنه و منسوخ می‌نامند. برای نمونه هنگامی که دریدا به نقد و تعبیر و تفسیر فلسفۀ غرب می‌پردازد، در ظاهر همه را رد می‌کند اما خودش می‌گوید که جایگزینی برای کلام محوری یا بنیادگرایی سنتی غرب وجود ندارد. با این همه، دریدا هم مانند فوکو، از خواننده می‌خواست که نگرش خود را دگرگون کند، سطح تجزیه و تحلیل‌های خود را تغییر دهد. تقسیم‌بندی‌های قانون‌مند و به ظاهر گریزناپذیر سنتی را کنار

الیوت هنر
به حق پست‌مدرن
اولیس را بازگشت به هنر
کلاسیسیسم ناظر بر
می‌داند شباهت‌هاست
که به جای تکیه بر هنر
آکادمیسم خشک ناظر
از مصالح زندگی مدرن بر
بهره می‌گیرد تفکیک‌زدایی



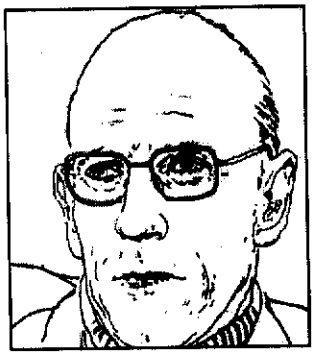
بگذارد و به سوی «گفتمان» روی آورد.

یکی دیگر از اندیشمندانی که خواسته یا ناخواسته از منادیان پست‌مدرنیسم شناخته شده است میشل فوکو است که در کنار نظریه‌های گوناگون به گفتمان قدرت و مشروعیت نیز پرداخت. فوکو مطالعات و پژوهش‌های خود در زمینهٔ دانش را «باستان‌شناسی شناخت» نامید. هم او بود که گفتمان شناخت‌شناسی را بر سر زبان‌ها انداخت و تمامی ادراک و احساس انسان از تاریخ را دگرگون کرد. فوکو بر آن بود که تاریخ وجود ندارد و آن‌چه به نام تاریخ جعل شده است، یک پوشش چند جانبه و تداخل یک سلسله از رویدادهایی است که برخی از آن‌ها مشروع شناخته شده و برخی دیگر طرد شده‌اند. فوکو بر این اعتقاد بود که تاریخ همواره پدیده‌یی خطی و گاه‌شناسانه بوده است که تنها واقعیت‌های ناگزیر و روایتی به ظاهر منطقی را بیان کرده است. باید این مفهوم را دگرگون کرد و از لایه‌های پنهان پرده برگرفت و از ته‌توی آن سر درآورد. فوکو در میانه‌های دههٔ ۱۹۷۰ با دوری گرفتن از باستان‌شناسی، به تبارشناسی آن‌چه «قدرت ـ دانش» می‌نامید روی آورد و نشان داد که چگونه قدرت و دانش در پایه و اساس به یکدیگر اتکا دارند و همواره گسترش یکی به معنای گسترش دیگری بوده است.

بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها بر آنند که نظریه‌های ژاک لاکان، روانکاو فرانسوی نیز در پیدایی پست‌مدرنیسم نقش داشته است. لاکان با بهره‌جویی از تعابیر و آموزه‌های فروید و رویکردی تازه به سبک و مشرب باطنیان و اهل‌راز، به ویژه استفن مالارمه، شاعر نمادپرداز فرانسوی و مطالعهٔ آثار سوررئالیست‌ها، کار خود را در عرصهٔ فلسفه آغاز کرد. لاکان با بهره‌جویی از آموزه‌های ساسور و اشتراس، بر آن بود که ضمیر ناخودآگاه همانند یک زبان خاص ساخته و پرداخته شده است. اما پرسشی که بر می‌انگیخت آن بود که چگونه ضمیر ناخودآگاه، که به شدت غریزی است و بنا بر تعریف قابل شناخت نیست، می‌تواند به عنوان یک زبان ساخته شود؟ فروید به نوعی زیست‌شناسی ماتریالیستی اندیشه ایمان داشت اما لاکان از زبان‌شناسی ساسور برای توصیف ساختار ذهن بهره می‌گرفت. لاکان معتقد بود که ضمیر ناخودآگاه هنگامی هستی می‌یابد که زبان آموخته و اکتساب شده باشد.

پست‌مدرنیسم در حضور نظریه‌پردازان زن نیز قلمرویی گسترده‌تر پیدا کرد. از میان توانمندترین نظریه‌پردازان پست‌مدرن زن می‌توان از ایری‌گری و کریسته‌وا نام برد. این دو بر آن بودند که زن در سراسر تاریخ به حاشیه رانده شده و هیچ جایگاهی به او داده نشده است[12]. راستی هم آن است که همواره زن یا نماد و بازنمایی بیرونی چیزی جز خود بوده است، مثلاً نماد صلح و عدالت و آزادی و همهٔ چیزهایی که تنها در حرف و کلام وجود دارد و در جهان واقعی نشانی از آن دیده نمی‌شود، و یا در او به عنوان شیئی برای برآوردن آرزوی مردان نگریسته شده است. نظریه‌پردازان جنسیت، مانند فروید و لاکان، نتوانسته‌اند در زن جز به عنوان یک دلالت‌گر میان‌تهی بیندیشند و حتی به درجاهایی که در طول تاریخ زده است اشاره کنند. از دیدگاه ایری‌گری، این نادیده انگاری‌ها می‌تواند به دو دلیل مبتنی باشد: یکی آن‌که اصلاً جنسیت زنانه‌یی جز آن‌چه مرد تصور می‌کند وجود ندارد و دوم آن‌که جنسیت زنانه، یک دوگانگی روان‌پاره است که اولی زیر سیطره، نیازها و آرزوهای مردان است و دومی تنها در جنبش‌های زنان نقشی خودمختار ایفا می‌کند. به سبب همین اندیشه‌ها هم بود که ایری‌گری در سال ۱۹۷۴ از مکتب روانکاوی لاکانی بیرون رانده شد. دریافتن نوشته‌های ایری‌گری به سبب ارجاعات بی‌شمار به فلسفهٔ آلمان بسیار دشوار است و بسیاری از واژگان او برگرفته از لاکان و دریدا است که اغلب دوباره‌سازی و یا بازتعریف شده‌اند. ایری‌گری اندیشه‌های خود را به شکلی تازه رقم زده است اما بیان و «زبان خاص» او ناهنجار و مبهم است و خواننده را از همراهی باز می‌دارد. شاید به همین جهت هم هست که می‌گوید «زنان زبان خاص خود را دارند.» ژولیا کریسته‌وا، یکی از راهیان نشانه‌شناسی نیز در توافق کامل با ایری‌گری در ابطال توصیفی که فروید و لاکان از هویت به دست داده‌اند، بر آن است که زن به جای متروک ماندن در بیرون معنا، خود فضا و مکان بازنمایی و معنا است. ایری‌گری و کریسته‌وا، افزون بر آشنایی با اندیشه‌های فروید و لاکان و کهنه دانستن برخی از جنبه‌های آن، در بسیاری موارد دیگر نیز همرایی دارند: هر دو با انسان‌مداری لاکان و ارجحیت زبان مخالفند و نیروی ارگانیک «پیش ـ اودیپی» را تأیید می‌کنند. کریسته‌وا به شکلی افراط‌آمیز طبقه‌بندی زن را انکار می‌کند و می‌خواهد زن را فراسوی طبقه‌بندی و چارچوب جنسیت مطرح کند و به همین سبب هم هست که بیش از زنان دیگر مورد حمله و نقد و نیش منتقدان محافظه‌کار قرار گرفته است. بر اساس این نظریه‌ها و جرو بحث‌های بی‌پایان میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، دو گونه نظریهٔ زن آزادخواهی هستی یافته است: یکی لیبرال (مدرنیست) و دیگری رادیکال (پست‌مدرن). زن آزادخواهی لیبرال ریشه در ژرفای مدرنیته و رهایی خردگرایانه دارد و ملهم از آرمان‌های عصر روشنگری است. اما زن آزادخواهی پست‌مدرن و رادیکال، به نوعی دیکانستراکشن در فراسوهای طبقه‌بندی و چارچوب‌های قراردادی جنسیت، اصرار می‌ورزد. در این میان گونهٔ سومی هم هست که ساخته و پرداختهٔ کریسته‌وا است اما خود او بر این اعتقاد پا می‌فشارد که زنی از این گونه هنوز هستی نیافته و در فرایند هستی یافتن است.

باید تا همین جا روشن شده باشد که تبارشناسی پست‌مدرن تنها در تئوری از هنر مدرن جدا می‌شود. اما جداکردن این تئوری‌ها از یکدیگر کار ساده‌یی نیست و تازه اگر هم شدنی باشد، نه تنها دردی را دوا نمی‌کند بلکه بر سردرگمی‌ها می‌افزاید. به عنوان نمونه، سوزی گابلیک در سال ۱۹۸۷ گفت: «در فضای چند وجهی و لغزندهٔ مدرنیسم، هر چیز به هر چیز دیگر می‌خورد و سازگاری دارد. بازی بی‌قاعده‌یی است که در آن معانی هر یک مستقل و بدون رابطه با معانی دیگر به نظر می‌آیند، درست مانند کلیدهای یک دسته کلید که هر یک کارکرد و هویت مستقل خود را دارند.[13]» اگر این گفتهٔ سوزی گابلیک را با آن‌چه هوگو هوفمن‌شتال در ۱۹۰۵، یعنی هشتاد و دو سال پیش از گابلیک، نوشته است مقایسه کنیم، آن وقت به دشوار بودن تفکیک نظریه‌ها پی خواهیم برد. هوفمن‌شتال می‌گوید: «ویژگی دوران ما، مرزناپذیری و چندگانگی است. هر چیز در حال حرکت، لغزندگی و عدم تعادل است و آن‌چه نسل‌های پیشین قطعی و ایستا پنداشته بودند نیز متحرک و لغزنده بوده است.[14]» هوفمن‌شتال و گابلیک، هر دو جهان را چند وجهی و چندمعنا توصیف می‌کنند با یان تفاوت که سوزی گابلیک دیدگاه خود را به پست‌مدرنیسم منتسب می‌داند و هوفمن‌شتال به مدرنیسم، هر دو نظریه برآمده از مفهوم واقعیتی است که در نهایت نیچه‌یی است که در اواخر سدهٔ نوزدهم



جان برجر
اعتقاد داشت که
نقاش با
فراهم آوردن
تأثیرات حسی بی‌واسطه
و حضور فیزیکی
ملموس و بی‌گسست
از سینما
متمایز می‌شود

اسکار وایلد
تنها
تعهد به تاریخ را
بازنویسی آن
می‌دانست
و از این رو
باید او را
نخستین پست‌مدرنیست
شمرد

رواج داشته است اما وقتی از زبان هوفمن‌شتال، که مدرنیست شناخته شده است بیان می‌شود، مدرنیستی است و از زبان سوژی گابلیک پست‌مدرن است. نمونه‌های این گونه از آن خود کردن‌های پست‌مدرنیستی فراوان است و همه برآمده از ذات و ماهیت خود مدرنیسم است که همواره بر چند خصیصه تأکید ورزیده است:

۱. خودآگاهی زیبایی‌شناسانه یا «خودبازتابندگی»: یعنی در مدرنیسم فرایند تولید اثر هنری است که کانون توجه قرار می‌گیرد. نمونه‌اش هم پروست و «در جست‌وجوی زمان از دست رفته» اوست.

۲. فی‌البداهگی، سرهم کردن یا مونتاژ: یعنی از دست دادن شکل ارگانیک اثر هنری و تبدیل شدن به یک چیز سرهم بندی شده از پاره‌ها و قطعات گوناگون که از این جا و آن جا جمع‌آوری شده است. نمونه تجسمی آن کلاژ و نقاشی سوررئالیستی و مجسمه‌های ساخته شده از خرت‌وپرت‌های دیوید اسمیت است که نمونهٔ یونانی آن را باید در آثار لوکاس کاماراس دید و نمونهٔ ایرانی‌اش را در آثار حجمی پرویز تناولی، نمونهٔ ادبی مونتاژ هم یک سلسلهٔ درازآهنگ از داستان‌هایی است که از فرهنگ‌ها و رسانه‌های دیگر به عاریت گرفته شده است و نمونهٔ سینمایی آن مونتاژهای ایزنشتاین و دیگر سینماگران مدرن است.

۳. تضاد، ایهام و عدم قطعیت: هنگامی که تمامی جهان، خردگرایی، انسجام و ساختار قطعی و یکپارچهٔ خود را از دست داده است و به گفتهٔ هوفمن‌شتال، که خود از صحابهٔ سرسخت مدرنیسم به شمار می‌آید، لغزنده و چندگانه و غیرقطعی شده است، نسبت دادن همین مؤلفه‌ها به هنری که در درون جهانی از این گونه تولید می‌شود و ناگزیر جهان معاصر خود را تصویر می‌کند نیز چندان دور از ذهن نخواهد بود. آثار مشهور گوستاو کلیمت یعنی «فلسفه»، «پزشکی» و «علم‌حقوق» که به سفارش دانشگاه وین نقاشی کرد، به سبب نامفهوم بودن و ایهام تصویرهای آن و ضدیتی که با خردگرایی در نهان و نهفت آن پنهان بود پذیرفته نشد حال آن‌که کلیمت روزگار معاصر خود را به تصویر کشیده بود.

۴. ناانسانی کردن و کنار نهادن شخصیت‌ها و فردیت‌های یکپارچه: پژواک بیانیهٔ مشهور رمبو که «من، دیگری هستم» در آثار بسیاری از نویسندگان مدرن، از جمله جویس دیده می‌شود و بارها مورد بهره‌برداری سوررئالیست‌ها نیز قرار گرفته است.

همین جا باید به این نکته اشاره بکنم که تمرکز بیش از اندازه بر بافت و ساختار متداول سوررئالیسم به عنوان یکی از راه‌گشایان پست‌مدرنیسم حاصلی در بر نخواهد داشت و دردی را درمان نخواهد کرد. راست است که سوررئالیسم تصویری جادویی از واقعیت به دست می‌داد اما واقعیت برای سوررئالیست‌ها حکم یا دلالت‌گر را داشت و از همین رو هم بود که گفتهٔ رمبو در باب این که شاعر با شگفت‌آفرینی و بی‌نظم و قاعده کردن حس‌ها، از خود یک نظاره‌گر می‌سازد، در نیمه‌های دههٔ ۱۹۲۰ یکی از رمزگان و شعارهای زیبایی‌شناسی سوررئالیستی شد. افزون بر این، خطابهٔ آندره برتون (۱۹۳۵)، در کنگرهٔ نویسندگان مدافع فرهنگ، به ویژه هنگامی که اعلان کرد که از دیدگاه ماگفتهٔ مارکس دربارهٔ دگرگون کردن جهان و گفتهٔ رمبو دربارهٔ تغییر زندگی، دو شعاری است که یک معنا دارد، در واقع تأکیدی بر سیاسی بودن سوررئالیسم به شمار می‌آمد[15]. همین هم‌آمیزی انقلاب سیاسی و زیبایی‌شناسی است که جای دادن سوررئالیست‌ها در جرگهٔ منادیان پست‌مدرنیسم را ناممکن می‌کند چرا که پست‌مدرنیسم، تا آن‌جا که بتواند، از تأکید ورزیدن بر دگرگونی‌های سیاسی که ثمرهٔ انقلاب‌های سیاسی باشد طفره می‌رود.

بی‌تردید با توجه به این موارد چهارگانه است که فرانکو مورتی و پری اندرسون (۱۹۸۸)، که از قضا از معتقدان به مدرنیسم هم هستند، بر آنند که هیچ انسجامی در فرایند هنر مدرن دیده نمی‌شود و مدرنیسم به عنوان یک ایده و مفهوم، تهی‌ترین و بی‌مایه‌ترین مقولهٔ فرهنگی است. مدرنیسم بر خلاف سبک‌های گوتیک و مکتب‌های رنسانسی و باروک و منریسم و رمانتیک و نوکلاسیک، هیچ مضمون وصف‌ناپذیری ندارد و تهی از هر گونه محتوای مثبت است[16]. شاید به نظر آید که اندرسون با نگاهی وسواس‌آمیز و افراط‌گرانه به طبقه‌بندی‌های سنتی تاریخ هنر می‌نگرد اما باید این واقعیت را هم در نظر داشت که اصل و بنیان بسیاری از این طبقه‌بندی‌ها خودسرانه بوده و قاطعیتی نداشته است. مورتی هم مانند اندرسون، اما با لحنی تندتر، شک و تردید خود دربارهٔ مدرنیسم را ابراز می‌کند و بر آن است که: مدرنیسم واژه‌یی چند معنا است و نباید زیاد از آن استفاده شود. من هرگز نمی‌توانم برشت را یک مدرنیست به شمار آورم... من نمی‌توانم به طبقه‌بندی معقولی فکر کنم که سوررئالیسم و جویس و برشت را همزمان در بر بگیرد. و تازه چنین کاری، گیرم که شدنی باشد، چه دردی را از هنر دوا خواهد کرد؟[17] اما واقعیت آن است که نمایشنامه‌های برشت به آسانی در درون مدرنیسم، با هر تعریفی که برای آن داشته باشیم، جای می‌گیرند. مثلاً گفتمان بیگانگی که در آثار برشت بر آن تأکید ورزیده می‌شود برای آن است که تماشاگر احساس کند که در تئاتر است، نه انسانی که در زندگی واقعی گوش ایستاده و استراق‌سمع می‌کند. افزون بر این، برشت بر مونتاژ، یعنی یکی از مؤلفه‌های مدرنیسم که در بالا به آن اشاره کردم، به عنوان یکی از ویژگی‌های مشخص کنندهٔ تئاتر حماسی خود تأکید می‌ورزد. بخشی از ویژگی نمایشنامه‌های برشت نیز در گرو نادیده انگاشتن ارضای تماشاگر دربارهٔ انسجام روایت و معانی صریح و آشکار است که آن هم با گفتمان تضاد و ایهام و عدم قطعیت مدرنیستی جفت‌وجور می‌شود.

اما در مورد مونتاژ شاید نظریهٔ پیتر اکروید (۱۹۸۵) دربارهٔ «سرزمین هرز» راه‌گشا باشد. می‌گوید: «الیوت در آغاز صدای خود را در تکرار و بازتولید صدای دیگران یافت. چنین به نظر می‌آید که الیوت تنها از طریق خواندن آثار دیگران و تأثیرپذیری از آن‌چه به دستش می‌افتاد و در یک کلام، بهره‌جویی از هر آن‌چه واقعی بود، توانست بنویسد. از همین رهگذر هم بود که اولیس بیش از هر نوول دیگر بر او تأثیر گذاشت. جویس برای الیوت، جهانی تازه آفریده بود که تنها از طریق بهره‌جویی چندوجهی از زبان و از طریق صداها و نقیضه‌های سبک و مشرب هستی می‌یافت. جویس از نوعی آگاهی تاریخی از زبان و نسبیت سبک‌ها و مکتب‌ها بهره‌مند بود و الیوت در فرایند کار هنری خود در این آگاهی‌ها شریک شد. الیوت با تأثیرپذیری از این نگرش بود که آخرین بخش «سرزمین هرز» را به شکل یک مونتاژ و کلاژی از نوشته‌های دانته، توماس کید، ژرار دو نروال و سانسکریت در آورد. در اثر او نشانی از حقیقت یافت نمی‌شود و آن‌چه به چشم می‌آید شماری از سبک‌ها و تعبیر و تفسیرهایی است که در یک فرایند پایان‌ناپذیر و بی‌معنا، یکی بر دیگری استوار می‌شود[18].

سوزی کابلیک و هوگو هوفمن شتال با ۸۲ سال فاصله از یکدیگر، هر دو، جهان را چندوجهی و چندمعنا توصیف می‌کنند، با این تفاوت که کابلیک دیدگاه خود را به پست‌مدرنیسم منتسب می‌داند و هوفمن شتال به مدرنیسم.

پست‌مدرنیسم با پیش کشیدن گفتمان «پایان»ها و «مرگ»ها، بازگشت به گذشته و تاریخ را تجویز می‌کند که نوعی ضدیت با فرمالیسم غیرتاریخی و زیبایی‌شناسی آن است

شعر لورکا هم کلاژی است از ایماژهای «درازمدت» مانند کولی و مهتاب و باد و ایماژهای «کوتاه مدت»، مانند «نرده‌های ماه» و «زهر سبزغروب» که در شعرها و نمایشنامه‌های او دیده می‌شود. لورکا از این واژه‌ها در ایماژهای بدیع و انتزاعی چشم‌اندازهای ذهنی خود سود می‌جست و به گفتهٔ استفن اسپندر، دستور زبان خاص خود را داشت[۱۹].

یکی از ویژگی‌هایی که با دستاویز کردن «ساعت صفر» لیوتار به پست‌مدرنیسم نسبت می‌دهند غیرتاریخی بودن آن است آن هم درست زمانی که تاریخ بار دیگر مطرح شده است و پست‌مدرنیسم، با پیش کشیدن گفتمان، «پایان»ها و «مرگ»ها، بازگشت به گذشته و تاریخ را تجویز می‌کند. بازگشت به تاریخ در واقع نوعی ضدیت با فرمالیسم غیرتاریخی و زیبایی‌شناسی آن است که همواره بخشی از مدرنیسم بر محور آن گشته است. به بیان دیگر کابوس تاریخ، که مدرنیسم از آن وحشت دارد، همان چیزی است که پست‌مدرنیسم به آن زوی آورده و بر آن است که امروز هنرمند و مخاطب و منتقد نباید بیرون تاریخ بایستند و یا این که خیال کناره‌گزینی و ایستادن بیرون تاریخ را در سر بپرورند. جان فوئل، به خوانندهٔ «معشوقه ستوان فرانسوی» اجازه نمی‌دهد که درس‌های گذشته را نادیده بگیرد و از کاربرد آن در زمان حال غافل شود. این همان کاری است که پیشتر، برشت با تماشاگر خود کرده است.

به سبب‌هایی که بر شمردم، می‌بینیم که هر یک از اندیشمندان و هنرمندان مدرن، به شکلی منادی و پیشگام جنبش پست‌مدرن هم بوده‌اند و پست‌مدرنیسم هم چیزی نیست بجز همین درهم‌آمیزی‌ها و مونتاژها و بهره‌جویی از منابع گوناگون که بی‌تردید تاریخ هم یکی از آن‌ها است. هنگامی که چارلز جنکز ادعا می‌کند که پست‌مدرنیسم بازگشت به سنت‌های بزرگ غرب است، می‌بینیم که یکی از دل‌مشغولی‌های الیوت هم همین بازگشت به گذشته و گسترهٔ وسیع سنت‌های اروپایی بوده است. الیوت می‌گفت و من نقل به مفهومش را می‌آورم که، حس تاریخ انسان را بر آن می‌دارد که تنها به نسل خود نپردازد و حضور تمامی ادبیات و هنر اروپا، از هومر گرفته تا ادبیات سرزمین خودش را نیز احساس کند[۲۰]. نیاز به گفتن ندارد که تنها الیوت نبود که از سنت‌های غرب بهره می‌گرفت، کنراد، پروست، ویرجینیا ولف، جویس، شوئنبرگ، پیکاسو و از نسل تازه‌تر، داکترو، اکو، جان فوئل و سلمان رشدی هم از این قبیله‌اند. بنابراین، به دشواری می‌توان با ادعای لیندا هاچئون در مورد این که «پست‌مدرنیسم از خودباز تابندگی فراتر می‌رود تا گفتمان را در متنی گسترده‌تر قرار دهد[۲۱]» همراهی داشت. هاچئون برای اثبات ادعای خود، شماری از نوول‌های معاصر را در یک کفهٔ خاص که آن را «فراروایت تاریخ‌نگارانه» می‌نامد قرار می‌دهد و همه را یک جا به کیسه می‌کند اما نمونه‌هایی که می‌آورد، یعنی «معشوقهٔ ستوان فرانسوی» جان فوئل و «بچه‌های نیمه‌شب» سلمان رشدی و «رگتایم» داکترو همان نمونه‌های شناخته‌یی است که از ابزرهای داستان‌ها و ادبیات مدرنیستی که سرآمدان آن، کنراد و پروست و جویس و ولف بوده‌اند به یکسان بهره می‌گیرند. برخی از محققان[۲۲] برآنند که شماری از نویسندگان از جمله شکسپیر، دانته، پاند، الیوت، ولف و جویس، زمان معاصر خود را نمایندگی کرده‌اند. به زبان معاصر خود نوشته‌اند و آگاهی خود از زمان را در آثارشان نشان داده‌اند. یکی از مشخصه‌های آثار این نویسندگان، پرهیز از احساساتی‌گری افراط‌آمیز و مشرب «زیبانویسی» بوده است که چیزی است همسان پرهیز کردن معماران از تزئینات افراطی، این نویسندگان هر یک به طریقی مرزهای میان زبان فخیم و فاخر فرهیختگان و زبان فرهنگ عامه را سیال کرده‌اند و از آن‌جا که از میان برداشتن مرزها یکی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم است، می‌توان آنان را از منادیان پست‌مدرنیسم به شمار آورد. به عنوان نمونه زبان جویس (۱۹۲۲) در اولیس، نوعی متن کلاسیک مدرن است که در آن سبک‌های متعالی را با نثر ژورنالیستی و نثر داستان‌های رمانتیک در آمیخته است. به پیروی از همین پیش‌گامان است که اومبرتو اکو، نویسندهٔ پست‌مدرن امروز، آمیزه‌یی از داستان‌های عامیانهٔ پلیس-جنایی و داستان‌های تخیلی-علمی را با متون تاریخی-مذهبی در می‌آمیزد. اومبرتو اکو بر آن است که سه راه برای روایت گذشته وجود دارد. رمانس، داستان‌های حادثه‌یی و جنایی و نوول تاریخی. خود او برای نوشتن «نام گل‌سرخ»، راه سوم را برگزید و معتقد بود که نوول تاریخی نه تنها رویدادهای امروز را در گذشته هویت‌یابی می‌کند، بلکه رد پای تمام «رایندهایی را که از طریق آن‌ها تأثیرات خود را القاء کرده‌اند نیز نمایان می‌کند[۲۳].

چنین به نظر می‌آید که یکی از نگرانی‌های پست‌مدرنیسم آن است که هر چه زودتر هنری به نام «پست‌مدرن» به رسمیت شناخته شود و جایگاهی در تاریخ برای خود دست‌وپا کند. این نگرانی بیشتر از آن جهت است که بسیاری از هنرشناسان، در پست‌مدرنیسم به عنوان گرایشی در درون مدرنیسم نگاه می‌کنند. در این میان لیوتار (۱۹۸۵) بیش از دیگران بر نگرانی‌ها می‌افزاید چرا که «پست»، در واژهٔ پست‌مدرنیسم را یک پی‌آمد ساده قلمداد می‌کند و آن را به نوعی زمان‌سپاری دوران‌هایی تعبیر می‌کند که هر یک قابل تشخیص و تفکیک‌اند و هویت خود را داشته‌اند. لیوتار بر آن است که ما، از آن‌جا که دورانی تازه را آغاز کرده‌ایم، باید عقربهٔ ساعت خود را در ساعت صفر قرار دهیم و اندیشهٔ گسست کامل از سنت، دقیقاً به معنای نادیده انگاشتن و فراموش کردن و سرکوب گذشته است نه سیطره یافتن بر آن[۲۴]. لیوتار در پاسخ این پرسش که اگر پست‌مدرنیسم جنبشی فراسوی مدرنیسم نیست پس چه هست؟ می‌گوید بی‌تردید بخشی از مدرن است[۲۵]. لیوتار بی‌تردید یکی از نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم است اما فردریک جیمسون بر آن است که نظریه‌های لیوتار گاهی اوقات به بزرگداشت مدرنیسم شباهت پیدا می‌کند و چارلز جنکز شکایت از آن دارد که لیوتار در نظریه‌های خود پست‌مدرنیسم را با آوانگاردیسم متأخر در هم می‌آمیزد و خواننده را به سرگردانی می‌کشد.

بی‌تردید منظور جنکز، هنر می‌نی‌مالیستی دو دههٔ ۱۹۶۰ و ۷۰ است و انصاف باید داد که لیوتار به شکلی آشکار دل‌بستهٔ این شکل از هنر است و شاید از همین رهگذر هم هست که پست‌مدرنیسم را گرایشی در درون مدرنیسم می‌داند، گرایشی که مؤلفه و مشخصهٔ آن کنار نهادن زنجه‌مورده‌های مدرنیستی است.

پیداست که لیوتار نظریهٔ خود را بر انگاشتی استوار می‌دارد که به عنوان بخشی از زیبایی‌شناسی کانت در «سنجش خرد ناب» آمده است. در فلسفهٔ کانت، به «تعالی» حتی در ابژه‌های عادی از شکل و فرم هم برای بازنمایی نامحدودها اشاره شده است. اهمیت فلسفی تعالی در آن است که تجربه‌یی از طبیعت فراهم می‌آورد و آن را در

پست‌مدرنیسم به ناتوانی انسان در تجربهٔ جهان به عنوان یک تمامیت هم‌آرا اذعان دارد، نسبت به گسترهٔ بیکران پوچی و هرج و مرج که بخشی از تاریخ معاصر ماست واکنش نشان می‌دهد

پست‌مدرنیسم بازگشت به تاریخ و گذشته را تجویز می‌کند اما هرگز نه راه بازگشت را نشان می‌دهد و نه معین می‌کند که به چه شکلی از گذشته و تاریخ باید بازگشت

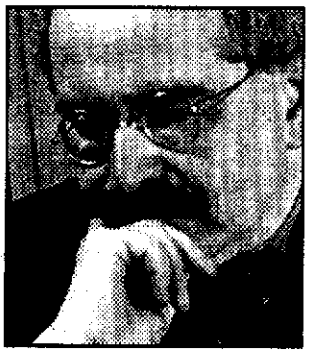
بحرانی‌ترین و رام‌نشدنی‌ترین و بی‌نظم و قاعده‌ترین شکل خود به عنوان نشانه‌های بزرگی و توانمندی پیش‌رو قرار می‌دهد. بنابراین، احساس تعالی، شکلی از تجربه‌های زیبایی‌شناسی است که مرزهای حساسیت را می‌شکند اما برداشت لیوتار از کانت شکل مذهبی ـ متافیزیکال معانی نهفته در تعالی کانتی را ندارد بلکه نوعی بیان اندازه‌ناپذیری واقعیت است که فلسفهٔ کانت به آن اشاره دارد. لیوتار با بهره‌جویی از این مفاهیم و رابطهٔ میان «قابل بازنمایی» و «قابل تصور»، تعریف خود را از مدرن و پست مدرن به دست می‌دهد. او بر آن است که زیبایی‌شناسی مدرن یک زیبایی‌شناسی متعالی است و اگر چه نوستالژیک به نظر می‌آید به غیرقابل نمایش دادنی‌ها، تنها به عنوان یک محتوای از دست رفته، اجازهٔ خودنمایی می‌دهد. شکل و فرم مدرن، به سبب یک دستی قابل شناخت خود، به خواننده یا تماشاگر نوعی مسکن ارائه می‌کنند حال آن‌که زیبایی پست مدرن به تمام غیرقابل نمایش‌دادنی‌ها مجال می‌دهد تا خود را بنمایانند[۲۶]. اما لیوتار در ارجاع به تعالی کانت فراموش می‌کند، یا مسامحه می‌کند، که شیفتگی‌های سدهٔ هجدهم نسبت به تعالی کیهان و کهکشان و جهان، نوعی آرزوی تمامیت و از آن گونه بازنمایی‌هایی بود که پست‌مدرن‌ها آن را نقد می‌کنند و حتی در نوشته‌های هابرماس هم به گفتمان «تعالی» به چشم بحثی ارتجاعی نگریسته شده است.

پست‌مدرنیسم به ناتوانی انسان در تجربهٔ جهان به عنوان یک تمامیت همارا اذعان دارد، نسبت به گسترهٔ بیکران پوچی و هرج‌ومرج که بخشی از تاریخ معاصر ما است واکنش نشان می‌دهد و به گذشته و روزگارانی که هنوز احساس تمامیت در انسان از میان نرفته بود و نیم‌نفسی داشت، با نگاهی نوستالژیک می‌نگرد. این همان نگرشی است که الیوت داشت و از این رو می‌توان او را یکی از پیشگامان پست‌مدرنیسم به شمار آورد. الیوت معتقد بود که در شعرهای متافیزیکی سدهٔ هفدهم نوعی تأثیرات حسی مستقیم و دریافت اندیشه، یا بازآفرینی و تبدیل اندیشه و تفکر به احساس دیده می‌شد. اما این اندیشه پس از گسستن از «حس پذیری»، که نشانه‌های آن در آثار میلتون و جان درایدن دیده می‌شود، ناپدید شد. پست‌مدرنیسم ادعای بازگشت به گذشته را دارد اما این جا به عمد نگاه خود را به سوی توانایی برای دریافت و اومانیسم معطوف می‌دارد و قواعد بازی خود، چه تجسمی و چه ادبی را به شکل قواعد تخطی‌ناپذیر معین می‌کند.

شاید می‌نی‌مالیسم با تعریف و توصیفی که لیوتار به دست می‌دهد سازگار باشد اما در همین زمینه، هنر آغاز دههٔ بیستم را هم داریم که باید تکلیف آن نیز روشن شود. دیدگاه لیوتار حتی در ارائهٔ نمونه‌ها هم پذیرفتنی نیست و نمی‌توان آن‌ها را دربست و یک جا قبول کرد. می‌گوید آثار پروست یک سره مدرنیستی است و در تمام آن‌ها، قهرمان داستان یک شخصیت نیست بلکه نوعی خودآگاهی درونی زمان است. اگر چه انسجام نوشته‌های او و اودیسهٔ خودآگاهی، از فصلی به فصل دیگر تغییر می‌کند، اما هرگز به مخاطره نمی‌افتد. اما در آثار جویس، غیرقابل بازنمایی‌ها، در شکل نوشته و در دلالتگرها، دریافتنی می‌شوند. یک سلسله روایات و طیف گسترده‌یی از افسانه‌های دم دست و حتی سبک‌مند، بدون هیچ گونه دغدغهٔ خاطر در مورد انسجام و وحدت کلی به بازی گرفته می‌شوند و هر امکان و هر چیزی آزموده می‌شود. لیوتار معتقد است که آثار پروست و جویس همواره به چیزهایی اشاره دارند که به آن‌ها مجال خودنمایی داده نشده است. بهایی که برای این اشاره و جناس پرداخت می‌شود. در آثار پروست، هویت خودآگاهی است و در آثار جویس، هویت نویسندگی. به بیان دیگر پروست با ابزار زبان که هنوز متعلق به دوران روایت‌گری و افسانه‌نویسی است و از بالزاک و فلوبر به ارث برده است به غیرقابل بازنمایی‌ها می‌پردازد اما جویس، غیرقابل بازنمایی‌ها را با «نویسندگی» دریافتنی می‌کند و در این راه از تمامی گسترهٔ روایت‌گری و مکتب‌ها و منش‌های آن بدون در نظر گرفتن انسجام و سامان یافتگی نهایی بهره می‌گیرد.

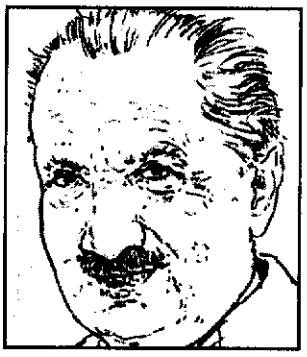
فردریک جیمسون، در مروری درخشان بر آثار ویندهام لوئیس، جویس را در زمرهٔ مدرنیست‌ها می‌داند و نشان می‌دهد که جنبش پست‌مدرن در درون مدرنیسم بوده است. از دیدگاه جیمسون، اهمیت لوئیس در طرد زیبایی‌شناسی امپرسیونیستی است که همواره یکی از ویژگی‌های مدرنیسم اروپایی ـ امریکایی شمرده شده است. الیوت، پاند، جویس، لارنس و پیتس همه از راهکارهای درون‌گرایی که منجر به سبک‌های فردی و زبان خصوصی و انحصاری آنان شد پیروی کردند. از این دیدگاه، مدرنیسم به زمان خصوصی تجربه‌های ذهنی می‌پردازد، یعنی به زمانی که به گفتهٔ برگسون، فرد در آن زندگی می‌کند، زمانی که پاره‌پاره است و ضرباهنگی نامنظم دارد و در تضاد با زمان خطی و متجانس زمان عینی است. شاید این نظریه در مورد پروست صادق باشد اما بی‌تردید در مورد بسیاری از نویسندگان دیگر صدق نمی‌کند. مثلاً الیوت در فراسوهای همهٔ این‌ها، گسترهٔ سنت اروپایی و یک نظم همزمان را نیز می‌دید و در نوشته‌های خود می‌نمایاند. الیوت بر آن بود که ویژگی مدرنیسم ادبی کنار هم نهادن ایماژهای پاره‌پاره است و در «سنت و استعداد فردی» نوشت: «شعر، رها کردن احساس نیست، بلکه نوعی گریز از احساس است. بیان شخصیت نیست، بلکه گریز از شخصیت است.[۲۷]» او تمام این‌ها را در گل سرسبد آثار خود، یعنی «سرزمین هرز» نشان داده و راهکارهای درون‌گرایی را به شکل آگاهی درونی از زمان نمایانده است. الیوت به حق اولیس را بازگشت به کلاسیسیسم می‌داند که به جای تکیه کردن بر آکادمیسم خشک و سترون، از مواد و مصالحی که زندگی مدرن فراهم آورده است بهره می‌گیرد. از دیدگاه لوئیس، مردان ۱۹۱۴، یعنی الیوت و پاند و جویس و خود او، کوشیدند تا هر چه بیشتر از رمانتیسم فاصله بگیرند و به هنر کلاسیک نزدیک شوند، چیزی مانند انقلاب پیکاسو در نقاشی.

شاید چنین به نظر آید که آثار الیوت و دیگرانی که نام بردم، با زیبایی‌شناسی امپرسیونیستی رابطهٔ چندانی نداشته باشد اما این‌جا منظور ساختار صوری آنان است و به هر حال تعبیر و تفسیر جیمسون در مورد مدرنیسم هم، بیرون از چارچوب محدودهٔ زبان انگلیسی اعتبار چندانی پیدا نمی‌کند. مثلاً معلوم نیست که اکسپرسیونیسم و انتقال مفاهیم اکسپرسیونیستی و بیرونی کردن هیجانات درون در کجای این تجزیه و تحلیل‌ها می‌گنجد؟ یا برای کوبیسم که به شکلی سیستماتیک اشیاء روزمره را تکه‌پاره می‌کرد و ساختار درونی و رابطهٔ بیرونی آن‌ها را نمایش می‌داد و یا هنر ویمار آلمان که واکنشی نسبت به شکوه و قدرت نمایشی اکسپرسیونیسم بود و گه‌گاه به هنر کلاسیک هم نزدیک می‌شد، چه جایگاهی در نظر گرفته شده است؟ در عرضهٔ هنرهای تجسمی، کوبیسم پیکاسو و براک، سیال بودن مرزها را به فیگور انسان



والتر بنیامین با از میان برداشتن شمیم و هالهٔ تقدس اثر هنری در عصر تولید مکانیکی، به انکار اصالت و بی‌همتایی پرداخت

اندی وارهول با پاپ آرت خود تمامی گفتمان «تکثیر مکانیکی» را به عنوان هنر جا زد



هم گسترش داد و با بهره‌جویی از دیدگاه‌های چندوجهی، ساده‌سازی، تداخل حرکت‌ها و درهم‌آمیزی فیگور و فضا به «غیرانسانی» کردن، یعنی مشخصهٔ چهارم مدرنیسم که در بالا به آن اشاره کردم، پرداخت و بر این اعتقاد بود که چشم‌انداز، حامل تماشاگر نیز هست و می‌خواست بر این اندیشه پافشاری کند که انسان هم از واقعیت‌های دیگر جدا و مستثنا نیست. اما دیری نگذشت که مخترعین خوش‌بین کوبیسم با کشتارهای وحشیانهٔ جنگ جهانی اول روبه‌رو شدند. مارسل دوشان، پیش از پیکاسو و براک، پارگی‌ها و تکه‌تکه شدن انسان‌ها را پیش‌بینی کرده بود. در سال ۱۹۱۲ آخرین پردهٔ کوبیستی خود را نقاشی کرد و پیش از آن که دادائیسم ظهور کرده باشد، به نوعی اندیشهٔ دادائی پرداخت. دوشان بر آن بود که هر چیز حاضر و آماده، حتی اگر یک کاسهٔ توالت باشد، می‌تواند در صورت جدا شدن از متن اصلی خود، به عنوان یک اثر هنری ارائه شود. این در واقع سرودی بود که دوشان یاد مستان داد تا هر رطب و یا بس و خرت‌وپرتی را سر هم سوار کنند و اثر هنری بنامند. از این دیدگاه باید او را به حق یکی از آغازگران درهم‌آمیزی‌های پست‌مدرنیستی شمرد.

واقعیت آن است که تمام این اندیشه‌های پرداختن به درون و برون و آگاهی‌های پاره‌پاره و از هم گسیخته، چه در نقاشی و تجربیات ذهنی و چه در نوشته‌های پروست و ولف و جویس، به تأثیر از فروید و روان‌شناسی او بود. بازگشودن و شرح دادن امیال ناخودآگاه، انسان را رو در روی تاریخ قرار داد آن هم نه تنها تاریخ مضامین فردی بلکه فرایند تاریخی که نهادهای اجتماعی را شکل داد و فراتر از خانواده، به «اودیسهٔ خویش» پرداخت. اما ژیل دلوز و فلیکس گاتاری تمایزی میان «فردی» و «اجتماعی» یا فردی و جمعی قایل نیستند بر آنند که گناه فروید آن است که این گفتمان را به اندازهٔ کافی پیش نبرد و به جای آن بر تاریخ اسطوره‌پردازی شده‌یی تکیه کرد که تصویرگر خانوادهٔ بورژوازی بود[۲۸].

به هر حال آن‌چه مسلم است این که روان‌شناسی ژرف و ریشه‌یی، خودآگاهی‌های درونی را کشف می‌کند و آن را از هم می‌شکافد و تکه‌پاره‌های آن را به نمایش می‌گذارد. این همان شبه منطقی است که در آثار دو هنرمند اتریشی یعنی گوستاو کلیمت و اسکارکوکوشکا دیده می‌شود. نقاشی کلیمت با نوعی هیجان درونی و اروتیسم پراکنده آمیخته است که نه تنها در کنترل و همارایی است بلکه رابطهٔ اجزای آن با کل، استیلیزه هم شده و به شکل هنر کمپ ارائه شده است. اما در آثار کوکوشکا، هیجانی که کلیمت بیش و کم قادر به کنترل آن بود منفجر شده است و گویی یک انرژی روان‌پریش هرج‌ومرج طلب همه چیز را زیر سیطرهٔ خود گرفته است.

اشاره به دو نمونهٔ کلیمت و کوکوشکا از آن جهت ضروری است که گه‌گاه گفته می‌شود پست‌مدرنیسم هم چیزی جز نتایج همین دیالکتیک درون و بیرون نیست و هنری است سطحی و کم ژرفا. اما باید در نظر داشت که اهمیت بخشیدن به مضمون از طریق فیگور، و نه از طریق واژگان، نوعی اهمیت بخشی شمایل‌نگارانه است و هر فیگوری که بخواهد اهمیتی را به شکلی شمایل‌نگارانه نشان دهد، ناگزیر می‌باید این کار را از طریق تشابه به راجع و اشارت‌گر انجام دهد. بنابراین هنر پست‌مدرن، هم ناظر بر شباهت‌ها است و هم ناظر بر تفکیک زدایی، از یک سو، دال می‌خواهد به عنوان راجع خود را به رخ بکشد و از سوی دیگر خود راجع به منزلهٔ دال عمل می‌کند. این دو همانند همان اردک ـ خرگوش ویتگنشتاین مدام تغییر معنا می‌دهند و در تسلسل زنجیروار، هم تکرار می‌شوند و هم ناپدید و هیچ وقت معلوم نیست که چه وقت یکی دیگری می‌شود. شاید به همین سبب هم هست که لیوتار، پست‌مدرنیسم را، به ویژه در شکل و هیأت سوررئالیسم که واقعیت را ترکیبی از عناصر دلالت‌گر و رسانا جلوه می‌دهد، ذاتی و درونی مدرنیسم می‌داند. و باز شاید از همین دیدگاه هم بود که آندره‌برتون جهان را یک «نوشتار خودکار» می‌نامید[۲۹]. یکی از اشکالات این گونه تجزیه و تحلیل‌ها آن است که هرگز به راهی برای پرداختن به تفاوت میان هنر پست‌مدرن و هنرهای دیگر ختم نمی‌شود. مثلاً نمی‌توان به یاری آن به تفاوت میان نقاشی و سینما، که بر حضور فیزیکی تأکید می‌ورزند و هر دو لزوماً هنری شمایل‌نگارانه به‌شمار می‌آیند پرداخت. جان برجر(۱۹۸۸)، بر آن است که نقاشی با فراهم آوردن تأثیرات حسی بی‌واسطه و حضور فیزیکی ملموس و بی‌گسست از سینما متمایز می‌شود[۳۰]. واقعیت هم آن است که یکی از جاذبه‌های اصلی نقاشی مدرنیستی رها کردن همین تأثیرات حسی بی‌واسطه‌یی است که از سوی ایدئولوژی‌های زیبایی‌شناسانهٔ فرم و بازنمایی در نقاشی به ودیعه نهاده شده است. مثلاً در نقاشی ماتیس، رهایی این نیروها به شکل تلاشی برای دستیابی به تأثیراتی است که معادل آن‌ها در شعر و انقلاب ادبی مدرنیستی دیده می‌شود. ازرا پاند، ایماژگرایی را شکلی از شعر می‌دانست که در آن گویی نقاشی و مجسمه به سخن آمده‌اند.

هنگامی که والتر بنیامین با از میان برداشتن شمیم و هالهٔ تقدس اثر هنری در عصر تولید مکانیکی، به انکار اصالت و بی‌همتایی پرداخت، تلویحاً مسألهٔ خود هنرمند و تقدس هنرمند را نیز مطرح کرد. با بهره‌گیری از همین اندیشه‌ها بود که دو هنرمند انگلیسی به نام‌های گیلبرت و جورج، خود را به عنوان مجسمه‌های زنده به نمایش گذاشتند. هنرمند هم می‌توانست یک «اثر هنری» باشد اما چون انسان بود و به شکل مکانیکی تکثیر شدنی نبود، پس می‌توانست هاله و شمیم تقدسی داشته باشد که با تکثیر مکانیکی شامل تقدس زدایی نشود. هر چه بود، این دو حاضر ـ آماده‌تر از اشیاء و خرت‌وپرت‌ها و کاسهٔ توالت مارسل دوشان بودند. اندی وارهول هم با پاپ آرت خود تمامی گفتمان «تکثیر مکانیکی» را به عنوان هنر جا زد وتصویر قوطی سوپ کمپبل و مرلین مونرو و الویس پریسلی و قتل کندی و صندلی الکتریکی و تصادف اتومبیل مضمون آثار او را فراهم آوردند. اندی وارهول در کنار پرت و پلاهایی که آفرید به یک اندیشه هم هستی داد که بعدها به صورت یکی از شعارهای پست‌مدرنیسم در آمد: «آن چه می‌بینید، همان چیزی است که به دست می‌آورید.» از این دیدگاه، هم والتر بنیامین و هم اندی وارهول از منادیان پست‌مدرنیسم شمرده می‌شوند.

پست‌مدرنیسم با بهره‌جویی از نظریه‌ها و مطالعات اندیشمندانی که به هر حال می‌توان آنان را منادیان و پیش‌گامان پست‌مدرنیسم نامید نشان داده است که تاریخ هرگز نمی‌تواند بدون تجزیه و تحلیل‌های ایدئولوژیکی و نهادینه، که شامل خود عمل نوشتن هم می‌شود، نوشته شود. دیگر نه شک و تردید کافی است و نه آگاهی از تاریخ و نه دست به قلم داشتن، همین جا باید بار دیگر تکرار کنم که پست‌مدرنیسم بازگشت به تاریخ و گذشته را تجویز می‌کند اما هرگز نه راه بازگشت را نشان می‌دهد و نه معین می‌کند که به چه شکلی از گذشته و تاریخ باید بازگشت. اسکار وایلد می‌گفت: «تنها

آرزوی الیوت پیاده‌کردن برخی از ضرباهنگ‌های موسیقی در شعرش بود

معرفی چند نام و نظریه‌پرداز به عنوان منادی و پیشگام پست‌مدرنیسم ناممکن به نظر می‌رسد

تعهدی که نسبت به تاریخ داریم آن است که آن را بازنویسی کنیم.» از این دیدگاه، اسکاروایلد پست‌مدرن‌تر از بسیاری از پست‌مدرنیست‌های امروز است و به همین سبب‌ها هم هست که انگشت‌گذاشتن بر چند نام و نظریه پرداز، به عنوان منادی و پیش‌گام پست‌مدرنیسم، امری ناممکن به نظر می‌آید.

پانویس‌ها:

۱. مصاحبهٔ کلمنت گرین‌برگ با Flash Art، آوریل ۱۹۸۰

۲. ICA Documments 4, 1985 و Defining the Postmodern و J.F.Lyotard در همین زمینه کتاب Figures of Romantic Anti-Capitalism نوشتهٔ M.Lowy و R.Sayre هم می‌تواند راهگشا باشد.

۳. Dialect of Enlightenment , 1944

۴. T.S.Eliot, "Selected Prose",ed.F.Kermonde, 1975

۵. A. Kroker and D.Cook, "The Postmodern Scene" 2nd.ed.1988

۶. R.A.Berman, "Modern Art and Desublimation" , Telos 62, 1984-5

۷. نقل قول از Ferry , Renaut (1979) Vincent Descombes ۸

۹. Semiology برگرفته از واژهٔ به ظاهر یونانی Semeion به معنای رد پا یا پیش‌نشان است.

۱۰. برای یادآوری و مرور بد نیست که به بخش نخست این نوشته‌ها در گلستانه، شماره ۷ مراجعه شود.

۱۱. این واژه برگرفته از واژهٔ یونانی Logos است که به یاری آن اندیشه‌های روبه درون بیان می‌شود.

۱۲. به این مورد در مقاله‌یی به نام «تجلی کدام احساس؟» در آدینه شماره ۱۳۷، نوروز ۱۳۷۸ اشاره کرده‌ام.

۱۳. سوزی گابلیک این نظریه را در ۱۹۸۷ در لوس‌آنجلس ابراز کرده است و زیر عنوان The Aesthetics of Duplicity در مجلهٔ Art and Design, 1987 آمده است.

۱۴. C.Schorske در کتاب خود، «پایان دوران در وین»، (۱۹۸۱) این گفتهٔ هوفمن‌شتال را آورده است.

۱۵. M.Nadea, "A History of Surrealism", 1973 البته این مقولهٔ دگرگونی چیزی نیست که به سوررئالیسم محدود بماند. حتی در ادبیات نیهیلیستی مدرن از کافکا گرفته تا بکت نیز بر دگرگونی زندگی تأکید رفته است. فلوبر بر آن بود که انسان‌های حساس و درستکار، در رویارویی با جهان نفرت آور، بی‌روح، تباه‌کار و ددمنشانهٔ بیرون، ناگزیر می‌شوند تا در درون خود مکان شایسته‌تری برای زندگی پیدا کنند. در همین زمینه، مقالهٔ سوررئالیسم، نوشتهٔ والتر بنیامین در «خیابان یک‌طرفه و نوشته‌های دیگر» نیز خواندنی است.

۱۶. P. Anderson, Modernity and Revolution, 1988

۱۷. F.Morety, "The Spell of Indecision" که در بخشی از کتاب «مارکسیسم و تعبیر و تفسیر» به ویراستاری نلسون و کراسبرگ آمده است.

۱۸. P.Akroyd, T.S. Eliot, London, 1985

۱۹. به کلاژهای شعر و دستور زبان ایماژهای لورکا در کتاب «زندگی و طرح‌های فدریکو گارسیالورکا»، سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، ۱۳۷۰ اشاره کرده‌ام.

۲۰. Eliot, Selected Prose، الیوت نه تنها به ادبیات که به دیگر مظاهر هنر هم عشق می‌ورزید. یکی از مشتریان پروپا قرص تالار موسیقی لندن و برنامه‌هایی بود که در آن جا اجرا می‌شد. آرزو داشت که برخی از ضرباهنگ‌های موسیقی را در شعرهای خود پیاده کند.

۲۱. Linda Hutcheon, "a Poetics of Postmodernism" 1992

۲۲. ازجمله F.R.Leavis در کتاب "For Continuity" (۱۹۳۳)

۲۳. Umberto Eco, "The Postscript to the name of the Rose, 1984

۲۴. J.F.Lyotard, "Defining the Postmodern", ICA Documents 1985

۲۵. J.F.Lyotard, "The Postmodern Condition, 1985

۲۶. همان ماخذ ۲۰

۲۷. همان ماخذ ۲۰

۲۸. G.Deleuze and F. Guattari, L'Anti-Odipe, 1973

۲۹. S.lash, "Discourse or Figure? Theory , Culture and Society, 5 , 2.3

۳۰. J.Berger, "Defending Picaso's Late Works", 1988

منابع

- A Roland Barthes Reader, ed. Susan Sontag, New York, Hill and Wang, 1982.
- Baudrillard, J. "Selected Writing", ed. Mark Poster, Cambridge, Polity Press, 1988.
- Benjamin, W. "One way street and other writting" , London, Verso, 1983.
- Best. S. and Kellner, D."Postmodern Theory", New York, The Guilford press. 1991.
- Callinicos, A. "against Postmodernism", London, Macmillan, 1990.
- Deleuze,G. "Nietzsche and philosophy " New York, Columbia University Press, 1983.
- Descombes, V. "Modern French Philosophy", Cambridge, University Press, 1980.
- Eribon, D. "Michel Foucault" trans. Betsy Wing, London, Faber and Faber, 1989.
- Hutcheon L. "A Poetics of Postmodernism , History, Theory and Fiction, London, Routledge, 1992.
- Kellner, D."Jean Baudrillard; From Marxism to Postmodernism and Beyond, Cambridge, Polity press, 1989.
- Merquior, J.G. "Foucault, Fontana Modern Masters", London, Fontana Press , 1991.
- Modern Thinkers", ed. Alan Bullock and R.B. Woodings, London, Fontana Press, 1992.
- Norris , C. "Fontana Modern Masters, Derrida" London, Fontana Press, 1987.
- "Postmodernism , Jameson Critique", ed. Douglas Kellner, Washington DC, Maisonneuve Press, 1989.
- " Postmodernism, A Reader", ed. Thomas Docherty, Hertfordshire, 1993.
- Rose, M.A. "The Postmodern and the Postindusrial", Cambridge, University Press, 1991.
- Steiner, G. "Heidegger, Fontana Modern Masters" London. Fontana Press, 1992.
- Stern, J.P. "Nietzsche, Fontana Modern Masters" London. Fontana Press, 1985.
- "The Fontana Dictionary of Modern Thought", ed. Alan Bullock, Oliver Stallybrass and Stephen Trombley, London, Fontana press, 1988
- "The Habermas Reader",ed. William Outhwaite, Cambridge, Polity press, 1996.
- "Understanding Brecht", trans. Anna Bostock, London , New Left Books, 1973.