پسامدرنیسم

ربرت بی. ری، ترجمهٔ فرزان سجودی

از آن‌جا که در کاربرد معمول، واژهٔ «مدرن» صرفاً یعنی «معاصر و همزمان»، عبارت پسامدرن نیز از همان آغاز بیش‌تر شبیه واژگان داستان‌های علمی تخیلی به نظر رسیده است. آخر چطور ممکن است چیزی را که اکنون وجود دارد بتوان گفت که پس از اکنون آمده است؟ این لحن مکاشفه‌ایِ (پیشگویانهٔ) عبارت ـ مفاهیم ضمنی نوعی عدم پذیرش نهیلیستی که این عبارت در بر دارد ـ ناشی از این است که این عبارت نوعی استعارهٔ عنادیه (oxymoron ناسازه‌گویی) است که به نظر می‌رسد راهی بر سخن گفتن در مورد ناممکن پیش پای ما گذاشته است. گفتن این که «من پسامدرنم» در نظر بیش‌تر مردم مانند آن است که کسی بگوید: «من خوابم.» می‌توان چنین جمله‌ای را گفت اما معنایش چیست؟ البته هرگاه جای واژهٔ مدرن را به مدرنیسم بدهیم و این توضیح را بیفزاییم که مقصود از این واژه بیان مقطعی از زمان تاریخی نیست، بلکه منظور جنبش به‌خصوصی است در هنر و ادبیات، آن وقت آشفتگی و تناقض از میان می‌رود. هر چند، حتی با این اصلاح نیز، واژه‌های پسامدرن و پسامدرنیسم غریب نمایی بنیادین‌شان را از دست نداده‌اند؛ غریب نمایی‌ای که شاید متناظر باشد با گسست بنیادین از پیش‌فرض‌های سنتی در مورد معنا، گسستی که موقعیت پسامدرن در پی داشته است. همان طور که به‌تدریج با عبارت پسامدرن خو می‌گیریم، به تلویحات ضمنی آن نیز عادت می‌کنیم.

در ۱۹۲۴، دو سال پس از تحول بزرگ ادبی، یعنی انتشار دو کتاب *یولیسیز* و *سرزمین هرز*، ویرجینیا

ولف اظهار داشت که مدرنیسم، و یا دست‌کم «دنیای مدرن در تاریخی حدود دسامبر ۱۹۱۰» یعنی «زمانی که شخصیت انسان متحول شد» آغاز شده است. در ۱۹۷۷ چارلز جنکس با جدیتی تمسخرآمیز که از مشخصه‌های ویژهٔ پسامدرنیسم است، اظهار داشت که مدرنیسم در تاریخ ۱۵ ژوییهٔ ۱۹۷۲ در ساعت سه و سی و دو دقیقهٔ بعدازظهر به پایان رسیده است. از دیدگاه جنکس جنبهٔ نمادین این لحظه ناشی از وقوع رویدادی به خصوص در معماری بود؛ یعنی تصویب نشدن طرح خانه‌سازی مدرنیستی پرویت ـ ایگو (Pruitt-Ioe) که مینورو یامازاکی ارایه داده بود؛ چرا که اعضای شورای برنامه‌ریزی شهر سنت لوییز آن را مهجور و قدیمی ارزیابی کردند. عبارت پسامدرنیسم بی‌تردید نخست به طور گسترده در معماری به کار رفت؛ اما از آن جا به سرعت به حوزه‌های دیگری گسترش یافت، به گونه‌ای که امروزه آن را سبکی همه جانبه در زیبایی‌شناسی، موقعیتی فرهنگی، یک شیوه و سیاق نقد، وضعیتی اقتصادی و سرانجام نگرشی سیاسی می‌دانیم. بنابراین، بسته به تعریفی که از آن ارایه کنیم، تاریخ‌های متفاوت را می‌توانیم نقطهٔ آغاز آن چیزی بدانیم که «پسا» شمرده می‌شود.

برای مثال آیا پسامدرنیسم در سال ۱۹۸۴ آغاز شد، یعنی وقتی دادگاه عالی امریکا حکم داد که قوانین کپی‌رایت مانع از ضبط نوارهای ویدیویی خانگی نمی‌شود؟

یا در سال ۱۹۷۲ وقتی درصد امریکاییان شاغل در بخش خدمات به دو برابر تعداد امریکاییان مشغول به کارهای تولیدی رسید؟

یا در سال ۱۹۷۱، وقتی بری کامندر دو قانون اولیهٔ بوم‌شناسی را («هر چیز با چیز دیگری در پیوند است» و «هر چیزی باید به جایی برود») تحت عنوان «حلقهٔ بسته» مدون کرد؟

یا شاید در سال ۱۹۶۸، وقتی دانشجویان اعتصابی اروپایی و امریکایی، گسترده‌ترین جنبش‌های ضد جنگ، دفاع از حقوق اقلیت‌ها و زنان را به نمایش گذاشتند.

یا در سال ۱۹۶۲، وقتی اندی وارهول به نظر دوستانش دال بر آن که همهٔ ردهای باقی مانده از اکسپرسیونیسم آبستره را کنار بگذارد توجه کرد و نخستین Campbell Soup Cans خود را آفرید؟

یا در سال ۱۹۵۴، وقتی برای نخستین بار بیش از نیمی از امریکایی‌ها صاحب تلویزیون شدند؟

یا در سال ۱۹۵۲، وقتی حروف گرایان بین‌المللی [جنبش ادبی پاریسی که در ۱۹۴۶ بنیاد گذاشته شد، مبتنی بر پایهٔ دلبستگی شاعرانه و تصویری به حروف و علایم . ـ م.] (پیش نمونهٔ موقعیت‌گرایان) کنفرانس مطبوعاتی چارلی چاپلین در هتل ریتس را قطع کردند تا بگویند که «ما معتقدیم ضروری‌ترین اقدام در راه آزادی، شکستن بت‌هاست، به خصوص بت‌هایی که به نام آزادی پرستش می‌شوند.»

یا در ۱۹۴۶ وقتی آرنولد توینبی به یک عصر تاریخی پسامدرن اشاره کرد، و راندال ژارل ربرت لوئل را «پسامدرن یا ضد مدرن توصیف کرد.»

یا در ۱۹۱۳، وقتی مارسل دوشان (Marcel Duchamp) چرخ دوچرخه‌ای را روی یک چهارپایهٔ آشپزخانه سوار کرد و به این ترتیب نخستین readymade (آسان ساخته) را (نامی که خود او برای شیء روزمره‌ای که «هنر» نام می‌گیرد، نشانهٔ «هنر» است و یا به مثابهٔ «هنر» ارایه می‌شود، برگزیده است) «ساخت»؟

یا در ۱۸۶۳، وقتی شیک پوشانی که بودلر توصیف‌شان کرده است، در پاریس نوساختهٔ هاسمان (۱۸۰۹ ـ ۱۸۹۱: از مقامات عالی‌رتبهٔ فرانسوی در دوران ناپلئون سوم که به طور گسترده‌ای اقدام به بازسازی و نوسازی شهر پاریس کرده. ـ م.) پرسه می‌زدند و از لباس‌هایشان به مثابهٔ نشانهٔ نوعی شورش تردید آمیز استفاده می‌کردند؟

یا در ۱۸۵۲، وقتی بون مارشی، نخستین فروشگاه بزرگ، یک سال پس از کریستال پالاس و سه سال قبل از لوور، در پاریس افتتاح شد؟

یا در سال ۱۸۵۰، وقتی فلوبر نوشتن فرهنگ افکار دریافت شده را آغاز کرد؟

یا در ۱۸۳۶ وقتی *La Presse* ی پاریسی، نخستین روزنامه منتشر شد، «به واقع نخستین کالای مصرفی که تولید می‌شد تا پس از مدت کوتاهی دور انداخته شود.»

این که هر کدام از این تاریخ‌ها (و ده دوازده مورد دیگر)

می‌تواند نشان‌گر گسست قطعی باشد خود معرف این مسألهٔ بسیار مهم، یا به عبارتی مهم‌ترین مسأله در مورد پسامدرنیسم است: برخلاف امپرسیونیسم، کوبیسم، اکسپرسیونیسم و حتی مدرنیسم، پسامدرنیسم را نمی‌توان صرفاً جنبش هنری دیگری دانست. بدین ترتیب، شیوه‌های استانداردِ روش‌شناختی نقد ادبی برای تمایز پسامدرنیسم از اسلاف آن، به درستی کار نمی‌کند. اگر آنچه را «صناعات پسامدرنیستی» خوانده شده‌اند (بازتاب خود، هزل، و غیره) به کار گیریم، مشاهده می‌کنیم که بکت و ناباکف (که قبلاً از نویسندگان مدرنیست تلقی می‌شدند) از جمله بزرگ‌ترین نویسندگان پسامدرنیست از کار در خواهند آمد؛ و ما می‌دانیم که چنین چیزی درست نیست. پس، در این جا، با توسل به شش زمینهٔ مختلف می‌کوشم پسامدرن را توضیح دهم.

بازیابی

> پسامدرن... واژه‌ای که قبلاً درخشش خود را از داده است.
> (تامس کراو، در *Foster*، ۱۹۸۷، ص ۱)
>
> هر شخص، هر شیء، هر رابطه‌ای ممکن است به طور کامل به معنای چیزی دیگر باشد.
> (والتر بنیامین [۱۹۲۸]، ۱۹۷۷، ص ۱۷۵)

بهترین راه برای فهم پسامدرنیسم آن است که به سرگذشت داگلاس سیرک بیندیشیم. او که دانمارکی تبار و مقیم آلمان بود، تا سال ۱۹۳۴ در تآتر کار کرد، سپس کار با یوفا، بزرگ‌ترین استودیوی فیلمسازی آلمان را شروع کرد. سه سال بعد کار در این استودیو را نیز رها ساخت. سابقهٔ چپ‌گرا بودنش کم و بیش برایش دردسر درست کرده بود. در ۱۹۳۹ به امریکا رفت، در آن‌جا اقامت گزید و با استودیوهای وارنر برادرز و کلمبیا کار کرد. سرانجام جذب استودیوی یونیورسال شد و در آن استودیو پنج فیلم ساخت که شهرتش را مدیون آن‌هاست. این فیلم‌ها عبارت‌اند از: ***وسواس باشکوه*** (۱۹۵۲)، ***آنچه تقدیر من است*** (۱۹۵۵)، ***نوشته بر باد*** (۱۹۵۶)، ***فرشتگان لکه‌دار شده*** (۱۹۵۷)، و ***تقلید زندگی*** (۱۹۵۹)، این مجموعه از کارهای او همه وجوه مشترکی دارند: بودجهٔ کلان، ملودرام‌های به لحاظ تجاری موفق (به‌جز ***فرشتگان لکه‌دار شده***) و در همهٔ آن‌ها (به‌جز ***تقلید زندگی***) راک هادسن بازی می‌کند. این فیلم‌ها هنگام پخش مورد توجه انتقادی قرار نگرفتند؛ و مانند بسیاری از تولیدات هالیوودی، مردم را سرگرم کردند، سودآور بودند و بعد هم از خاطره‌ها محو شدند.

هر چند در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، وقتی که سیرک بازنشسته شده بود و در سوییس می‌زیست، به انجام مصاحبه‌هایی با پژوهش‌گران سینما پرداخت. در این حال ادعا می‌کرد که فیلم‌هایش (به خصوص آن‌ها که در طی ده پانزده سال گذشته ساخته بود) در واقع هزل‌هایی بوده‌اند انتقادی برای مخالفت با ارزش‌های بورژوایی جامعه امریکا و تمایل هالیوود به ساختن فیلم‌های ملودرام. به عمد یا ناآگاهانه، سیرک کار خود را بازیابی می‌کند و به روز درمی‌آورد. این شیوه به شدت مورد توجه جامعهٔ پژوهش‌گران امریکایی - انگلیسی سینما قرار گرفت که همزمان تحت تأثیر و هیجان زدهٔ دو شور ناسازگار بودند: کارگردان محوری -auteurism- (که کارگردان فیلم را در کانون توجه قرار می‌دهد) و دوم ایدئولوژی چپ‌گرا. سیرک پلی بین این دو زد؛ به مثابهٔ قهرمانی از دیدگاه کارگردان محوری (همچون کارگردانی که صاحب سبک است و نظارت خلاقه بر اثرش دارد)، کارگردانی که به جنگ با «نظام سرکوب‌گر استودیوهای فیلمسازی» هالیوود برخاسته است؛ و در عین حال موذیانه ارزش‌های سرمایه‌داری را نیز به نقد کشیده است، این که این ارزش‌ها در درجهٔ اول، بر همان نوع فردیتی متکی‌اند که مبنای کارگردان محوری است، کسی چندان توجهی نمی‌کند. موضوع سیرک به موضوع روز بدل شد و مجله‌ها و نشست‌های بسیاری به بررسی و تحلیل فیلم‌های او پرداختند. در سال ۱۹۷۸ دیگر به سختی می‌شد پژوهش‌گری را در عالم سینما یافت که از «زیر متن (subtext: معناهای ضمنی) کنایه‌آمیز سیرک» سخن نگوید. این حکایت چه ارتباطی با پسامدرنیته دارد؟ مصاحبه‌های سیرک، نوعی بازانگیزی فیلم‌های خود او محسوب می‌شوند. سیرک با اظهار نظر دربارهٔ فیلم‌های خودش، معنای آن‌ها را تغییر داد و موفق به بازیافت آن چیزی شد که

اگر آن کار را نمی‌کرد، ارزشی نمی‌داشت. بازانگیزی این چنینی تبدیل به شیوهٔ فرهنگی غالب آخر قرن بیستم شده است. در فرهنگ متعالی، این حرکت از «آسان ساخته‌های» دوشان ریشه می‌گیرد، در تلمیحات موسیقایی ایو (Ive)، گُلاژهای کوبیسم، «شعر عنوانی» (Headline Poetry) سوررئالیستی، هنر عامه‌پسند (پاپ) و... ادامه می‌یابد. مورد سیرک هم در واقع گسترش تاکتیک آسان ساخته‌های دوشان است، زیرا سیرک اشیایی را یافت که در *واقع همان آثار* خودش بودند، بی‌آن که به طریقی اصلاح یا تعدیل شده باشند.

قبل از چنین پدیدهٔ بازانگیزی، روش‌های صورت‌گرایانهٔ مدرنیسم (با اعتقاد به استقلال و قائم به ذات بودن هنر) به حدود غایی توان تبیینی خود رسیده بودند. به منزلهٔ نمونه‌ای از پسامدرنیسم، مورد سیرک نشان‌گر تغییر توجه از اثر به متن است. پسامدرنیسم مفهوم ابژهٔ هنری را حفظ می‌کند اما آن را به مثابهٔ یک ساختگاه (site) بازتعریف می‌کند؛ چند راهه‌ای که بزرگراه‌های ارتباطی پیوسته تحت تأثیر شرایط بیرونی، بیرون متنی، مسیرشان از آن گذر می‌کند. هر روشی که فقط به ابژه توجه کند، ناکافی خواهد بود. آیا، برای مثال، می‌توانیم ویژگی‌های آن گروه از متون را ـ که بیش‌تر از متون دیگر مستعد نوعی بازانگیزی سیرکی هستند ـ برشماریم؟

اگر چه سیرک روش خود را نوعی منش انتقادی مدرنیستی می‌دانست، پدیدهٔ سیرکی (موجودیتی متفاوت) معرف وضعیت تازه‌ای است که آن را پسامدرنیسم می‌نامیم: ناپایداری نشانه شناختی و مشارکت در فرایندی فاقد قطعیت. ۱. سیرک به گونه‌ای فرصت‌طلبانه از عدم ثبات دستگاه نشانه‌ای فیلم‌های خود استفاده کرد تا بگوید فیلم‌هایش دربرگیرندهٔ معنای دیگری هستند. ۲. نقد ایدئولوژیکی او، اگر چنین باشد، در صورت (فرم)های غالب و حتی به لحاظ ایدئولوژیکی آلوده، یعنی ملودرام، روایت کلاسیک، سینمای تجاری، زن ستیزی و سینمای ستاره ساز، خوب عمل می‌کردند. درسی که می‌گیریم این است: در پسامدرنیسم، تعهد مدرنیسم به تقدس هنر و سیاست مقابله به مفهومی انجامیده است که برشت آن را «نقش دهی مجدد» و «نیرنگ» نامیده است: سنت احیا می‌شود، اما در واقع بازنویسی می‌شود؛ جنگ در جریان است، اما نه در میدان‌هایی که دشمن از آن‌ها آگاه باشد.

چرا بازانگیزی در پایان قرن بیستم چنین رواج یافته است؟ این بازانگیزی، واکنش به کدام شرایط به‌خصوص است؟ طی پنجاه سال گذشته، والتر بنیامین در مقاله‌ای که می‌توان آن را بنیاد و اساس پسامدرنیسم تلقی کرد، این واقعیت مهم را بازتولید مکانیکی تلقی کرده است و محل تاریخی آن را پاریس اواسط قرن نوزدهم دانسته است؛ جایی که شکل‌های تازه (عکاسی، کتاب‌های ارزان، چاپ به روش لیتوگرافی) و فرهنگ همگانی ناشی از آن‌ها برای نخستین بار جایگاه متعالی زیباشناسی سنتی را به چالش طلبید. امروزه دیگر اثرات این بازتولید مکانیکی کاملاً آشکار شده است: افزایش فزون از حد تعداد نشانه‌ها و تکثیر مهار نشدنی قابلیت بافت‌یابی آن‌ها. عکاسی به خودی خود یک دستگاه (ماشین) کلاژ کامل و بی‌عیب و نقص است که قطعاتی از جهان را جدا می‌کند و آن‌ها را برای نوعی فرایند بی‌انتهای قاب‌بندی مجدد ارایه می‌دهد. در همین لحظه که مشغول نوشتن این مقاله هستم، صفحه‌ای از مجلهٔ *تنیس ویک* را مقابل رویم دارم که در آن جلد یکی از شماره‌های قبلی *نیوزویک* که در آن یک خانوادهٔ بی‌خانمان امریکایی دیده می‌شود، دوباره چاپ شده است، اما این بار با زیرنویسی تازه:

> اگر چه ت.و دوست دارد ادعا کند که ملچیور دیگیاکومو عکاسی که از ستاره‌ها عکس می‌گرفت متعلق به آن مجله است، باید پذیرفت که گاه گاه او در مجلات عالی‌تر نیز گشتی می‌زند. عکسی که مشاهده می‌کنید روی جلد *نیوزویک* دوم ژانویه منتشر شده است، و به گزارش مجله دربارهٔ بی‌خانمان‌های کشور مربوط می‌شود. ما به او تبریک می‌گوییم!

نویسنده‌ای بسا اطلاق واژهٔ «هواپیماربایی» به چنین بازانگیزی، نوعی همگونی بین روش‌های فرهنگی و زندگی روزمره را در جهان پسامدرن مطرح می‌کند. همان طور که حمل و نقل مدرن، مسافران را در معرض تهدید مسیرهای انحرافی برنامه‌ریزی نشده قرار می‌دهد، بازتولید مکانیکی،

از طریق انتشار گستردهٔ نشانه‌ها، آن‌ها را در معرض مسیریابی‌های مجددِ غیرقابل پیش‌بینی قرار می‌دهد. از زمان دوشان هنرمندان به وجود چنین حالتی پی برده‌اند. در دههٔ ۱۹۶۰ موقعیت‌گرایان از آن برای مجادله‌های سیاسی استفاده کردند؛ و به روشی عمل کردند که خود آن را detournement نامیدند، یعنی «باز تعریف قلمرو»ی (reterritorization) ابژه‌ها از طریق تغییراتی (تصرفاتی) چون بازنویسی زیرنویس زنجیره‌های نقاشی‌های کمیک. ژاک دریدا این موقعیت تاریخی را در یک قطعهٔ معروف، که امکان شناخت اهمیت عاجل آن فقط در عصر رسانه‌ها وجود دارد، توصیف کرده است:

> و این آن امکانی است که من می‌خواهم بر آن پافشاری کنم... هر نشانه، زبان‌شناختی یا غیرزبان‌شناختی، گفتاری یا نوشتاری... در واحدی کوچک یا بزرگ، را می‌توان نقل کرد، بین دو گیومه گذاشت و به این ترتیب می‌توان آن را از هر بافت از پیش تعیین شده و مقرر جدا کرد؛ بی‌نهایت بافت‌های تازه به وجود آورد، به طریقی که به طور مطلق حد و حدودی برای آن توان تعیین کرد، مقصودم این نیست که علامت (mark) بیرون از بافت اعتباری دارد، بلکه برعکس مقصودم این است که [جهان] فقط بافت‌هایی است بدون مرکز و بدون لنگری مطلق و [مهار نشده].

بازتولید مکانیکی اثر دیگری نیز دارد. با حفظ و توزیع غیر تبعیض‌آمیز حتی دورانداختنی‌ترین فراورده‌های فرهنگی (ببینید چطور تلویزیون همه چیز را احیا می‌کند)، بازتولید مکانیکی زیباشناسی‌ای را برمی‌انگیزد که مبنای درخور آن بوم‌شناختی است. اندی وارهول وجود چنین رابطه‌ای را به صراحت بیان می‌کند:

> همیشه دوست دارم روی پس‌مانده‌ها کار کنم. چیزهایی که دورانداخته شده‌اند، چیزهایی که همه می‌دانند به درد نمی‌خورند... اگر بتوانید این چیزها را بردارید و به کار مفید یا دست‌کم جالبی بزنید، آن وقت این قدر همه چیز هدر نمی‌رود. آن وقت کارمان بازیافت است. کارمان نوعی فراوردهٔ فرعی کارهای دیگر است، در واقع فراوردهٔ فرعی کار مستقیماً رقابتی دیگران. پس به لحاظ اقتصادی شیوهٔ بسیار مطلوبی است.

این استعارهٔ زیست شناختی (بازیافت) به درستی زیست بوم (echosystems)های فرهنگ معاصر را نشان می‌دهد، که در آن تقسیم بین متن و پیرامتن (paratext) (برای مثال اعلانات پشت جلد کتاب‌ها، خود جلد کتاب و نقد) به نظر روز به روز بیش‌تر قطعیت خود را از دست می‌دهند. مؤسسات آموزشی، هنری و تبلیغاتی که در واکنش به کالایی کردن اطلاعات به واسطهٔ این بازتولید مکانیکی سربرافراشته‌اند، برای این زیست‌بوم‌ها اهمیت بسیاری دارند. این گونه مؤسسه‌ها بی‌وقفه کار می‌کنند تا در مورد معنای ابژه‌های فرهنگی که تولید یا توزیع می‌کنند به مذاکره بپردازند، بر آن مفاهیم اعمال نفوذ کنند و یا حد و حدود آن‌ها را معین سازند. بدین ترتیب شبکهٔ هر متن را در معرض یک تغییر مسیر پیوسته، در معرض «تغییر ریل» پیوسته (به زبان اهل راه آهن) قرار می‌دهند. از این‌رو، نظام استودیویی در هالیوود، از انتشار مطبوعات، آگهی‌های تبلیغاتی، پوسترها، مجله‌های غیر حرفه‌ای که با حمایت استودیوها چاپ و پخش می‌شوند، نظام ستاره‌سازی و ستاره‌پروری، مصاحبه‌ها، جایزه‌های اسکار، بهره می‌گیرد، همه برای آن که تأکید بر نقش فیلم در تعیین خوانش خود را به حداقل ممکن کاهش دهد. رمزگشایی هنجار گریخته، مانند رمزگشایی سیرک، خوانندگان منفرد یا گروه‌ها (مانند منتقدان فمینیست) را نیز قادر به حضور در این بازی می‌کند؛ خوانشی در تقابل با نیات و بدین ترتیب بازانگیزی ثمربخش تولیدات هالیوودی برای مقاصدی دیگر از جمله اهداف سیاسی. پسامدرنیسم تشخیص می‌دهد که معنا به موضوعی دستگاهی بدل می‌شود: تولید، توزیع و مصرف همه بر معنا تأثیر می‌گذارند و لایه‌هایی که متن را در بر گرفته‌اند (بررسی‌ها، شایعه‌ها، خلاصه‌نویسی‌ها و غیره) تقریباً همیشه بر آن غالب‌اند. در این شرایط کل معنا صورتی از تبلیغ است.

ممکن است برای مثال بگوییم که پدیدهٔ سیرک کمتر بر فیلم‌های سیرک و بیش‌تر بر نوعی ابراز تمکین جامعهٔ مضطرب دانشگاهی (آکادمیک) به «روشنفکران اروپایی» و نیاز به انتشار افکار تازه است: سرانجام این‌جا موضوع

تازه‌ای مطرح شده است. دستگاه‌های اطلاعاتی حریص‌اند؛ بازتولید مکانیکی مصرف مواد اولیه و ساخت و ساز آن را سرعت داده است تا جایی که در سال ۱۹۸۷ دیگر پسامدرنیسم موضوعی کهنه محسوب می‌شد. از همان آغاز مدرنیست‌ها از این ترسیدند، شرایطی که تهدید می‌کرد آثار هنری را از حوزهٔ نظارت هنرمندان بیرون ببرد. اگر واکنش مدرنیستی می‌بایست با توسل به مشکل نویسی برای محافظت آثار در برابر همگانی شدن، از این صحنه عقب بنشیند، واکنش پسامدرنیستی باید در دل این صحنه باقی بماند و با امکاناتی که بازتولید مکانیکی به وجود آورده است، به تجربه بپردازد. سیرک با ورود به این بازی ابهام‌آمیز، واقعیت خاص پسامدرنیسم را نشان داد: امکان *بی‌حد و مرز خوانش‌های متفاوت*، برای به کار گرفتن یک «جنگ افزار چریکی نشانه شناختی»، در مورد ابژه‌های هنری که مدرنیسم تصور می‌کرد آسیب‌ناپذیرند.

تلویزیون -

هر آنچه در جهان هست، هست تا سرانجام در کتابی به پایان برسد.

مالارمه

ادبیات چه بود؟

لسلی فیدلر

همه چیز می‌خواهد تلویزیون باشد.

گریگوری ال. اُلمر

بهترین راه درک پسامدرنیسم این است که به این جناس نظری بیاندازیم: در فرانسه poste یعنی «دستگاه تلویزیون». پسامدرنیسم در حقیقت همان poste modernism است، یعنی آنچه در هنگام تلاقی مدرنیسم و تلویزیون روی داد. این‌ها واقعیت‌هایی آشنا اما همچنان تکان دهنده‌اند: نودونه درصد خانواده‌های امریکایی تلویزیون دارند. (بیش‌تر از آن تعدادی که یخچال و یا آب لوله‌کشی دارند)، و در این خانواده‌ها، تلویزیون تقریباً هشت ساعت در روز روشن است (یعنی بیش از ساعاتی که مردم می‌خوابند و یا کار می‌کنند.) نقش رسمی داستان‌گویی را، که زمانی از ویژگی‌های ادبیات بود، فیلم و تلویزیون برعهده گرفته‌اند؛ رسانه‌هایی که منش واقع‌گرایانهٔ داستان قرن نوزدهمی را نیز به خود اختصاص داده‌اند. نویسنده‌ای جایی گفته است که تلویزیون صرفاً بخشی از زندگی مدرن نیست، «تلویزیون عملاً خود زندگی مدرن است.» همان طور که جرج اشتینر در سال ۱۹۵۲ نوشت، ما تازه در آستانه درک این نکته قرار گرفته‌ایم «که 'کتاب آن گونه که ما می‌شناختیم' فقط در حوزه‌ها و فرهنگ‌های به خصوصی و فقط در دوران کوتاهی از تاریخ، پدیده‌ای حایز اهمیت بوده است.»

اگر به نظر مالارمه، مدرنیسم نقطهٔ اوج و تعالی کتاب بود، آن گاه پسامدرنیسم پدیده‌ای است که در پی آن می‌آید. هر چند، به بیان دیگر، پسامدرنیسم خود معرف «شروع» چیزی نیز هست، دومین دگرگونی تعیین کننده در تاریخ بشر که بر چگونگی انباشت، بازیافت و انتقال اطلاعات تأثیر گذاشته است. پسامدرنیسم لحظه‌ای است که سنت الفبایی، که در پی گفتار آمده است، در برابر الکترونیک سرخم می‌کند؛ تلویزیون، دستگاه ضبط صوت و رایانه‌ها نقش‌هایی را برعهده می‌گیرند که قبلاً نوشتار، کتاب و کتابخانه‌ها برعهده داشتند. هنوز از پیامدهای این دگرگونی آگاه نیستیم. ما به خوبی می‌دانیم که تحول نخست، از گفتار به نوشتار، دگرگونی‌ای ژرف در حافظه، استدلال و تخیلات انسان به وجود آورد. در فرهنگ الفبایی، حتی آدم بی‌سواد هم به گونه‌ای می‌اندیشد که برای اهالی تمدنی کاملاً شفاهی، ناآشنا و بیگانه است.

والتر اونگ معتقد است که عصر الکترونیک، در حقیقت یک دوران شفاهی ثانویه است که طی آن مفهوم‌سازی،درست مانند فرهنگ‌های شفاهی، کمتر بر انتزاعاتِ [سواد] نوشتاری و بیش‌تر بر داستان‌ها، انگاره‌ها و قهرمانان، کمتر بر قدرت مباحثه و بیش‌تر بر نظام‌های شنیداری ـ دیداریِ رشد و گسترش حافظه متکی است. نتیجه، آن گونه که منتقدان تلویزیون گفته‌اند، فقدان فرهنگ سنتی مشترک نیست، بلکه جایگزینی آن است با چشم‌گیرترین و فراگیرترین بینامتنی که بشر تا امروز شناخته است. کیست که (دست‌کم در غرب) این نام‌ها را نشناسد: میکی ماوس، الویس [پریسلی]، جنگ ستارگان، بیتل‌ها. در این میان، هنرهای تجربی انواع مختلف تفکر الکترونیکی را

به بوتهٔ آزمایش می‌گذارد و به دنبال متناظرهای مفهومی‌اند برای ناپیوستگی بی‌وقفهٔ تلویزیون.
در حالی که میل وافر ادبیات داستانی پسامدرن به گذارهای ناگهانی، شخصیت‌های کتاب‌های کمدی و داستان‌پردازی ملودرام، آشکارا از فرهنگ عامه ناشی می‌شود، سوال اصلی که الگوی الکترونیک در پی دارد، این است که آیا تفکر آن گونه که تعریف کردیم، اصلاً بدون وجود فاصله‌ای که تلویزیون آن را به کلی از میان برده است امکان‌پذیر است. هنوز پاسخ را نمی‌دانیم؛ پسامدرن، نامی که ما بر آغاز عصر الکترونیکِ اونگ گذاشته‌ایم، خیلی جدید است. به هر حال این تردید وجود دارد که تفکر (و همچنین ادبیات) دیگر بی‌نشان این تحول پیش نخواهد رفت؛ گرچه در تحول اول این گونه نبود. شاید جناس الگوی تفکر در عصر تلویزیون است، زیرا جناس بازی با کلمات (که بسیار مورد علاقهٔ دوشان، جویس، دریدا و لاکان) است جهش‌های نیانگیخته، اما مهم خود تلویزیون را، یعنی پیوند زدن دوره‌های دانش و تجربه را که در گذشته متمایز از هم نگه داشته شده بودند، باز می‌نماید. در پسامدرنیسم، جناس مکمل استعاره است؛ و بین نقاطی از دانش ما در حرکت است؛ و امکان تفکر الکترونیکی را فراهم می‌آورد که نه استقرایی است و نه قیاسی، بلکه انتقالی است.

بازگشت

خلق هنر برتر معمولاً دشوار و طاقت‌فرساست. اما در دوران مدرنیسم، درک آن، حتی بیش از خلق آن، سخت شده است؛ احساس رضایت و شعفی که باید از هنر جدید کسب شود، به آسانی به دست نمی‌آید... با این وجود، میل به آرامش همان جاست؛ همان طور که همیشه بوده است؛ استانده‌های کیفی را تهدید می‌کند و بر این کار خود پا می‌فشارد.

کلمنت گرینبرگ

سؤال: هنر پاپ همه‌اش همین است؟

پاسخ: بله، هنر پاپ یعنی دوست داشتن چیزها.

اندی وارهول، در سونسن، ۱۹۶۳

بهترین راه درک پسامدرنیسم، اندیشیدن به مفهوم لذت است. از [ادوار] مانهٔ [نقاش] تا رمان نو، دشواری مدرنیسم در قالب استانده‌هایی بیان شده است: کارکرد گرایی بدون پیرایه و زیور، بیان بدون سوز و گداز، «معنایی ناب برای واژگان قوم» (مالارمه). در عمل، این موضع به نوعی عقب‌نشینی تدریجی از نقاشی تصویری، موسیقی نغمه‌ای، داستان روایی و شعر تغزلی زندگی نامه‌ای ـ حرکت‌هایی که می‌توان آن‌ها را تحت عنوان کلی «خاموش کردن حکایت» نام نهاد ـ منجر شد. به‌ویژه مدرنیسم چپ‌گرا، همیشه بر این گمان بوده است که لذت راه ایدئولوژی را دنبال می‌کند؛ بنابراین، در استعاره‌ای که فلوبر از حرفهٔ جراحی و به عبارتی از پدرش وام می‌گیرد، عناصری که امکان خوشنودی سهل را فراهم می‌کند باید «قطع شوند». با سیاستی کاملاً متفاوت، شاخهٔ دیگری از مدرنیسم، سلیقهٔ تودهٔ مردم را محقر می‌شمارد و از «سختی» به مثابهٔ ابزاری برای پیشگیری از در دسترس [همگان] قرار گرفتن آثار بهره می‌گیرد. مالارمه به وضوح از چنین موضعی سخن می‌گوید:

این زمان، زمانی بسیار جدی است. روز به روز بر دانش و سواد مردم افزوده می‌شود، آموزه‌های بزرگ به سرعت گسترش می‌یابند. باید اطمینان حاصل کنیم که اگر گرایش به کار عامیانه است در حوزهٔ اخلاقیات است و نه هنر، و نباید اجازه دهیم تلاش‌هایمان از ما موجودی عجیب و شایستهٔ دلسوزی و شاعر عوام درست کند. بگذارید توده‌های مردم آثاری را در باب اخلاقیات بخوانند، اما به خاطر خدا شعر ما را به دست آن‌ها ندهید که ضایعش می‌کنند.

آی شاعران! شما همیشه با غرور و افتخار زیسته‌اید؛ حال، از آن هم فراتر روید و با نخوت و تکبر بنگرید!

هر چند، لذت نیز مانند هر واژهٔ سرکوب شدهٔ دیگری، همیشه حتی انعطاف‌ناپذیرترین و جدی‌ترین اشکال مدرنیسم را تحت شعاع خود قرار داده است؛ و همیشه به شکل نوعی ناهمگونی در شعرشناسی صوری تجلی کرده است. خود مالارمه می‌توانست روش‌هایش را به استهزا بگیرد و ناشر ناشکیبایی را با گفتن آن که «صبر کن تا دست‌کم کمی ابهام به آن بیفزایم» معطل کند. برشت

شخصیتی است مربوط به دوران گذار، در ۱۹۲۶، وقتی به شگرد معروف خود که اصطلاحاً «تأثیر از خود بیگانگی» نامیده می‌شود، دست یافته بود، مانند یک مدرنیست سخن می‌گفت: «هدف من دست‌یابی به یک سبک اجرایی کاملاً کلاسیک، سرد و روشنفکرانه است. من برای عوامی که فقط می‌خواهند سرشان گرم شود چیز نمی‌نویسم.» بیست سال بعد، او تغییر عقیده می‌دهد: «از همان آغاز، کار تآتر سرگرم کردن مردم بوده است؛ هنرهای دیگر هم همین طور. این هدف است که هنر را در جایگاهی متعالی قرار می‌دهد؛ هنر به هیچ برگهٔ عبور دیگری به جز توان ایجاد لذت و شور نیاز ندارد، اما این را باید به دست بیاورد.»

البته برشت از قبل پی برده بود که مدرنیسم در راستای هدف از خودبیگانگی، تا جای ممکن از «قلمرو آنچه صرفاً شعف‌آور است» دور شده بود؛ و برای مخاطب آوانگارد که به هنجارگریزی خو گرفته است «تنها چیزهای به واقع جذاب و تکان دهنده»، همان طور که هنرمندی بعدها اعتراف می‌کند «لطافت و زیبایی‌اند.» بی‌تردید بازگشت پسامدرنیسم به نقاشی تصویری، پیرنگ‌های قوی و ساختارهای موسیقایی ساده‌تر، دست‌کم تا حدی ناشی از تهی شدن خزانهٔ مدرنیسم است. همان طور که رولان بارت بارها اشاره کرده است در اوج جدیت مدرنیسم، بیان احساسات، یک جور رسوایی است.

از اکسپرسیونیسم انتزاعی تا هنر پاپ، از رب ـ گریه تا بورخس، از پاپ (نوعی سبک جاز) تا راک‌اندرول، گذار به پسامدرنیسم نشانگر بازگشت به چیزهایی است که دوست داشتن‌شان آسان‌تر است. البته ساده‌لوحی است که در این تحول کارکردهای اصل لذت فرهنگی را ببینیم.

هر چند، به بیان فرویدی، این بازگشت وجه سرکوب شدهٔ مدرنیسم است، فرهنگ توده و سلیقهٔ همگانی ـ کارتون و Soup cans، داستان‌های کارآگاهی و داستان‌های علمی تخیلی، ترانه‌ها و [موسیقی] ضربی. همان طور که فروید پیش‌بینی کرده است، این بازگشت در دل خطوط سرکوب اولیه آرایش یافته است. توجه به احساسات عامهٔ مردم که در پسامدرنیسم بسیار مهم است، در واقع لذت بردن از چیزی است که قبلا براساس ملاحظات سیاسی یا زیباشناختی سانسور می‌شد: چیزهایی که به موجب بهترین استانده‌ها بد تلقی می‌شدند، به مثابهٔ چیزهای خوب و قابل قبول (چون بامزه و لذت‌بخش‌اند) بازگشتند؛ کارمن میراندا، هنر تزیینی (art deco: سبک تزیینی سال‌های ۴۰-۱۹۲۵ که مشخصهٔ آن استفاده از طرح‌های هندسی، رنگ‌های تند و پلاستیک و شیشه است. ـ م.) *دیوانگی ماری‌جوانا* (فیلم تبلیغاتی دولت امریکا در سال ۱۹۳۶ بر علیه استفاده از ماری جوانا).

دو رگه

همیشه در گذشته رمان نبوده است و همیشه هم بنا نیست باشد؛ همین طور است تراژدی و آثار حماسی بزرگ؛ شکل‌های تفسیر، ترجمه و البته آنچه سرقت ادبی نامیده شده است و همهٔ آنچه در حاشیهٔ ادبیات بوده‌اند نیز چنین‌اند؛ آن‌ها نه تنها در نوشته‌های فلسفی، بلکه در ادبیات دنیای عرب و چین هم جایی داشته‌اند. بلاغت همیشه صورتی فرعی نبوده است و در گذشته در قلمروهای گستردهٔ ادبیات نشان بارز خود را برجای گذاشته است. همهٔ این‌ها را برای آن آورده‌ام تا زمینه را برای طرح این فکر فراهم کنم که ما در میانهٔ تحول بزرگ صورت‌های ادبی هستیم، نوعی فرایند ذوب که طی آن بسیاری از تقابل‌هایی که ما عادت کرده‌ایم برمبنای آن‌ها بیندیشیم، دارند قدرت خود را از دست می‌دهند.

والتر بنیامین

بدیهی است که بارت و دریدا نویسندگانی‌اند که اینک دانشجویان آثارشان را می‌خوانند و نه منتقدان.

رزالیند کراوس

بهترین راه درک پسامدرنیسم آن است که به *طوطی* (۱۹۸۵) فلوبرت و *اس / زد* (۱۹۷۴) رولان بارت بیندیشیم. *طوطی* فلوبرت که اسماً رمان است (و از رمان‌های متوسط پرفروش بوده است) داستان روایت دل‌مشغولی راوی، جفری برایت وایت، یا فلوبرت است؛ هر چند اصل جذابیت کتاب در گریزهایی است که از این موضوع می‌زند. در بافت روایت، جست‌وجوی برایت وایت برای یافتن قلبی ساده، گریزهای جالبی به زندگی‌نامه و نقد داریم که به

صورت‌های مختلف تجلی یافته‌اند: گاه شماری وقایع (وقایع خوب و وقایع بد در زندگی فلوبرت، و برخی به زبان خود فلوبرت)، مجموعه‌ای از استعاره‌های حیوانی فلوبرت با شرح و تفسیر (مثلاً او خرس‌ها را ترجیح می‌داده است)، یازده مورد روابط بین فلوبرت و قطار (او از قطارها متنفر است اما برای انجام کارهایش ناچار به استفاده از آن‌هاست)،... نقطهٔ تعیین کننده در مورد این معجون، چندان در بدعت‌گذاری‌های صوری‌اش نیست، بلکه در قابلیت آن در آشکار کردن دانش است «آن‌جایی که انتظارش نمی‌رود» (بارت ۱۹۸۶، ص۲۴۲). به لحاظ رسمی، نه زندگی‌نامه و نه نقد، بلکه در *طوطی* فلوبرت تأثیر هر دو حاصل می‌شود: تأثیر معرفت که از طریق گذر دانش ژرف از دل رمان حاصل شده است.

اس / زد که اسماً کاری است در حوزهٔ نقد (و از جمله آثار پرفروش دانشگاهی بوده است) به بررسی خط به خط داستان *ساراسین* بالزاک می‌پردازد. هر چند، جذابیت اصلی کتاب در «سرگردانی‌های آن، از این شاخ به آن شاخ پریدن‌هایش» در قطعه‌های کوتاه، دارای عنوان و شماره است که در آن‌ها با ورود «برخی عناصر داستانی» به خصوص آن داستان‌های دیگر که معنای تحت‌اللفظی ساراسین موجب می‌شود، شرح متن، سفت و سختی خود را از دست می‌دهد. قهرمان بالزاک در لحظهٔ بدی از راه می‌رسد؛ درست پس از اولین قرارملاقاتی که با معشوقه‌اش داشته است، غریبه‌ای سر راهش سبز می‌شود و به او در مورد خطراتی که در صورت ادامهٔ رابطه تهدیدش می‌کنند، هشدار می‌دهد. قهرمان داستان دچار تردید و دو دلی می‌شود؛ و در قطعه‌ای به نام «کشش داستان»، بارت آنچه را ممکن است در صورت کنار کشیدن ساراسین رخ دهد حدس می‌زند (داستان پایان خواهد یافت).

حتی بخش‌های تحلیلی *اس / زد* هم از آیین و تشریفات رایج نقدنویسی عاری است، کارهای نقد معمولاً پُرند از علایم سجاوندی و مشابه آن (اعداد رومی و عربی، ستاره، حروفی که به صورت ایتالیک نوشته شده‌اند، علایم اختصاری، واژه‌هایی که به طور کامل با حروف بزرگ نوشته شده‌اند) و استعاره‌های بسیار (متن همچون شبکه یا سیستم تلفن، قرارداد و... است). در حقیقت *اس/زد* یک آسان ساخته (داستان بالزاک) را از محل تجویزی آن در ادبیات داستانی سنتی جابه‌جا می‌کند و آن را (آن گونه که سیرک عمل کرد) بازانگیخته و به اثری آوانگارد بدل می‌کند.

در *طوطیِ* فلوبرت داستان با شرح و نقد قطع می‌شود، در *اس/ زدِ* بارت در میان تحلیل و بررسی، داستان آمده است. آنچه در این کتاب‌ها و در کل پسامدرنیسم به نظر یافت نمی‌شود، جدایی‌هایی است که افلاطون درباره‌شان سخن گفته است: گفتمان‌هایی که کار کشف و انتقال دانش را برعهده دارند نباید با گفتمان‌های غیر مسؤول هنر مخلوط شوند. بنابراین، در حالی که قراردادهای وضوح، پیوستگی و استدلال به گفتمان نوع اول مربوط می‌شوند، نوع دوم از مزایای یک شهروند درجهٔ دو برخوردار است؛ داستان، تصویرپردازی و ارایه. پسامدرنیسم تجلی امتزاج این دوست؛ تفکر زیباشناختی و هنر مفهومی. متن دو رگهٔ حاصله در دل خود، این اصل فرهنگی بنیادین را که فقط پسامدرنیسم به مثابهٔ روش مکاشفه پذیرفته است، باز تولید می‌کند؛ این که معنای رویدادها به طور کامل بستگی دارد به تفسیرهایی که پیرامون آن وجود دارد.

گرایش به متن دو رگه که هم منشأ در هنر دارد و هم در نقد. دوشان در اوایل این قرن گفته است: «من می‌خواستم یک بار دیگر نقاشی را در خدمت فکر قرار دهم» و بدین ترتیب تمایل خود را به گریز از عبارت فرانسوی bete comme un peinter نشان دهد. از سوی دیگر میل وافر به لذت متن، شور و شعف ناشی از هنر، مطرح است. بدین ترتیب این گفتهٔ دریدا را باید نقل کرد: «از آن‌جا که ما قبلاً همه چیز را گفته‌ایم، اگر باز هم ادامه دهیم خواننده باید تاب آورد و تحمل‌مان کند. اگر تحت فشار بازی خود را بسط دهیم. اگر آن گاه ذره‌ای بنویسیم.» و جالب این است که این جمله در صفحهٔ دوم مقاله‌ای ۱۰۸ صفحه‌ای آمده است.

این انگیزه، خلق متون غیرقابل طبقه‌بندی پسامدرنیستی را به دنبال داشت: *هزارتوهای* بورخس، *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری* کالوینو *Glas* دریدا، *رولان بارت و کلام یک عاشق* بارت، *Tristes tropiques* لوی استروس، فیلم‌های گدار، نوشته‌های کیج با عنوان *هیتلر ما* سیبربرگ و سمینارهای

لاکان. به مثابهٔ یک مجموعه، این آثار معرف فروپاشی تقابل‌هایی‌اند که وجه تمایز مدرنیسم محسوب می‌شدند: فرهنگ آوانگارد و فرهنگ عامهٔ مردم، قلمروهای خصوصی و همگانی، فعالیت‌های نظری و عملی. زندگی معاصر در همه جا شاهد استلزام دوسویهٔ قلمروهایی است که در گذشته متمایز بوده‌اند؛ یک رویداد همگانی، یک بازی فوتبال، وارد قلمرویی خصوصی می‌شود، میلیون‌ها تماشاگر تلویزیون بین دو نیمه، سیفون توالت‌هایشان را می‌کشند و فاضلاب نیویورک را با مشکل روبه‌رو می‌کنند. واژگانی چون شالوده‌شکنی، فروپاشی، شکافت و مشابه آن تأکیدهایی‌اند بر واکنش پسامدرنیسم به مدرنیسم. در بهترین حالت، پسامدرنیسم به عبارتی یعنی غریزهٔ فرهنگ برای یافتن راهی نو، راهی نو برای نوشتن و اندیشیدن دربارهٔ وضعیتی که ما در آن قرار گرفته‌ایم، راهی ورای رمان و مقاله، و شاید حاصل تلفیق این دو.

کار آرمانی

> نوشتن کتاب‌های حجیم نوعی اسراف‌کاری پرزحمت و طاقت‌فرساست؛ نوشتن چند صد صفحه برای بسط فکری که به صورت گفتاری ظرف چند دقیقه می‌توان آن را به طور کامل بیان کرد! شیوهٔ بهتر آن است که وانمود کنیم این کتاب‌ها از قبل وجود دارند و آن گاه یک خلاصه، شرح مختصری از آن را ارایه دهیم... معقول‌تر، نابه‌جاتر، کاهلانه‌تر، من ترجیح داده‌ام یادداشت‌هایی بر کتاب‌های خیالی بنویسم.
>
> بورخس

بهترین شیوهٔ درک پسامدرنیسم آن است که به کتابی بیندیشیم که والتر بنیامین هیچ گاه ننوشت. هدف اصلی بنیامین در مطالعهٔ پاریس میانهٔ قرن نوزدهم (طرح تاقگان Arcades Project) یکی از مشهورترین و دلالت‌کننده‌ترین ایده‌ها در اندیشهٔ معاصر شده است. بنیامین تحت تأثیر فن سینمایی مونتاژ (که در آن معنی حاصل مجاورت تصویرها و صداهای متمایز است) و علاقهٔ سوررئالیستی به جزء (قطعه) می‌خواست کتابی بنویسد که به کلی از نقل‌قول‌ها درست شده باشد: نقل‌هایی از بودلر، عکس‌ها، داده‌های عینی، گزارش‌های شاهدان عینی، داستان‌های روزنامه‌ها، اسناد تاریخی و قطعه‌هایی از داستان‌ها. او می‌خواست اظهارنظرهای خود را به حداقل ممکن کاهش دهد، شاید در حد زیرنویس‌عکس‌ها و چند سطر بین نقل‌قول‌ها. در خاطراتش نوشته است: «روش این کتاب: مونتاژ ادبی؛ من لازم نیست چیزی بگویم، فقط نشان می‌دهم.»

از آن‌جا که بنیامین توانایی‌های تحلیلی صریح انگاره‌های نشانه‌ای (اعم از تصویری یا نوشتاری) را پیش‌بینی می‌کرد، همه چیز به انتخاب‌های او و چگونگی آرایش مواد انتخاب شده بستگی داشت. فکر بنیامین این بود که داده‌های پربار «در برابر چشم خواننده بدرخشند درست مثل افکاری که در حافظهٔ انسان ناگهان زنده می‌شوند» و بدین ترتیب تاریخ مادی پاریس قرن نوزدهم شاید تجلی بیابد. یک مثال: در بحث مربوط به این موضوع که جنبش‌های انقلابی پاریسی بارها به دنبال نفی اجتناب‌ناپذیری ظاهری تاریخ و گسست از آن بوده‌اند، بنیامین مشاهده می‌کند که «در شب اولین روز جنگ (در انقلاب ژوییه [۱۸۳۰]) ساعت‌های برج‌های پاریس در نقاط مختلف شهر، همزمان به آتش کشیده شدند.»

بنیامین نوشت: «تاریخ در تصاویر فرو می‌شکند و نه در داستان‌ها» و آرایش این تصاویر به گونه‌ای که دنیایی را که آن‌ها باز می‌نمودند قابل درک کند، برای او (بنیامین) مانند تحلیل و موشکافی رویاها بود. وی در دفتر خاطراتش از نویسنده‌ای دیگر چنین نقل می‌کند:

> گذشته، درمتن‌های ادبی تصویرهایی از خود برجای گذاشته است که با تصویرهایی که نور بر کاغذ حساس عکاسی بر جای می‌گذارند قابل قیاس‌اند. فقط آینده داروی ظهوری در اختیار دارد که برای ظاهر کردن بی‌نقص این عکس‌ها به کفایت قوی است.

به چهار دلیل به نظر می‌رسد طرح تاقگان اثر آرمانی پسامدرنیستی باشد:

۱ـ با انتخاب پاریس میانهٔ قرن نوزدهم، بنیامین زمان و محل پیدایش سرچشمه‌های پسامدرنیسم را تشخیص داده است. فرهنگ مصرفی همگانی در تاقگان پاریس (نخستین مجتمع‌های تجاری بزرگ) آغاز شد. در حالی که انگلستان در

تولید صنعتی به کمال دست می‌یافت، پاریس بازاریابی پساصنعتی را پیش‌بینی کرد: فروشگاه‌های بزرگ، روزنامهٔ تجاری و عکس.

۲ـ با انتخاب مواد از سطوح مختلف فرهنگی، بنیامین به طور ضمنی با این اعتقاد مطلق‌گرای مدرنیسم به فرهنگ متعالی مقابله می‌کند. بنیامین قول می‌دهد: «هیچ چیز از قلم نمی‌افتد.» به این گردآوردن همه چیز باید به لحاظ آلودگی ایدئولوژیکی انتقاد کرد (نقد آدرنو) بلکه باید گذاشت تا خود از دل خود سخن بگویند. بنیامین این نگرش پسامدرنیستی را پیش‌بینی می‌کند که راه معرفت (علم، دانش) از دل افکار، نظرها و داستان‌هایی که یک فرهنگ پذیرفته است می‌گذرد.

۳ـ بنیامین با محدود کردن خود به یافتن مواد یا آسان ساخته‌ها توانست فقط از طریق تخصیص و بازانگیزی و نوعی خوشه چینی بوم شناختی عمل کند.به خصوص، اگر این روش، در همراهی با مارکسیسم اصیل بنیامین (که هنوز آرزویش در سر پرورانده می‌شود) به مثابهٔ نوعی راهبرد دیالکتیکی، توجیه خردورزانه شود، پاداش لذت را برای او می‌طلبد. او که از سوررئالیسم به شعف آمده است، و رمان *خاطرات آراگون، دهقان پاریسی*، (که خود متنی دانشگاهی است) او را شیفتهٔ خود کرده، نمی‌توانسته است به ابزارها و صناعات ادبی پشت کند. متن او متنی دو رگه می‌شد، آدرنو آن را یک «فانتزی محض» می‌نامد و این طرح را مردود می‌شمارد.

۴ـ کتاب هرگز نوشته نشد. ما آزادیم آن را در تخیلات خود بپرورانیم و شرح آن را بسط دهیم.

فهرست

ارزش فهرست‌های الفبایی به آن است که هر واژه به طور خودکار در آن نظام جایی خاص، اما به لحاظ منطقی دلبخواهی (arbitrary) می‌یابد. جایی که فقط آن مدخل می‌توانسته است آن را اشغال کند. بنابراین در نظام‌های بازیافت، پرداختن به توده‌ای از اطلاعات نامنظم از ارزش ویژه‌ای برخوردار است.

جک گودی

وسوسهٔ الفبا: انتخاب توالی حروف الفبا برای به هم پیوستن قطعات یعنی متوسل شدن به آنچه مایهٔ مباهات زبان است... یعنی نظمی نیانگیخته... که دل‌بخواهی نیست (برای آن که همه آن را می‌دانند، تشخیص می‌دهند، و با آن موافق‌اند). الفبا مایهٔ شادی و وجد است: پایان اضطراب طرح، پایان بلاغتِ بسط، پایان منطق پیچیده، پایان گفتار!

رولان بارت

بهترین راه درک پسامدرنیسم استفاده از یک فهرست است.

تمثیل، تخصیص، رمزگشاییِ هنجارگریخته، طرح تاقگان، آشبری (Ashbery) معمولی بودن، بریکلاژ (استفاده از دور ریختنی‌ها برای مصرفی دیگر)، بنیامین، بارت، بودلر، بورخس، بارتهلم.

جایگزینی، شیک پوشی، شالوده شکنی، تمایز، میل، دموکراتیک کردن، فرهنگ افکار پذیرفته شده، دریدا، دوشان ارزش مبادله، زندگی روزمره، بوم شناسی، آنتروپی، پینچن، (Pynchon نویسندهٔ امریکایی متولد ۱۹۳۷ که رمان‌هایش تاریک‌اند و بدبینانه. ـ م.)

کالج، پیچیدگی، عوام پسندی، هنر مفهومی، مصرف، رایانه، لوح فشرده (سی دی)، اقبال، کیج (موسیقی‌دان آوانگارد امریکایی، متولد ۱۹۱۲.ـ م.) کاوینو (نویسندهٔ ایتالیایی داستان‌های تمثیلی، ۱۹۲۳-۱۹۸۵ . ـ م.)

فمینیسم، فیلم، مد، گدار، نقاشی دیواری، انگاره، بینا متن، تکرارپذیری (دریدا)، فروپاشی به درون (بودریار).

دانش، ناقوس مرگ، لاکان، بازتولید مکانیکی، رسانه، ام تی وی، شرکت‌های چندملیتی، مونتاژ، فرهنگ عمومی، حاشیه‌ها، نمایش بدون کلام (mime دریدا).

هسته‌ای، نو، نوستالژی، هنر پاپ، جناس، هزل، هنر التقاطی، سینما، سرقت ادبی، عکاسی، همگانی کردن، اجرا، نقل قول، آسان ساخته، بازیافت، بازانگیزی، تکرار، راشنبرگ (هنرمند امریکایی متولد ۱۹۲۵ که شهرت او به خاطر آثار به خصوصی است که به وجود آورده است؛ از جمله آثاری که حاصل مونتاژ عکس و اجسام واقعی‌اند. ـ م.)

موقعیت گرایان، منظره، سرعت، نشانه، امضا، هنر مکان ـ ویژه، سیرک (مبدع آسان ساخته‌ها).

تلویزیون، ضبط صوت، متن بودگی، همگونی (وارهول ۱۹۳۰-۱۹۸۷ هنرمند امریکایی، از پیشتازان هنر پاپ. ـ م.) سیلان، نشانه شناسی، ویدیو، زبان بومی، واژه پرداز، واکمن، وارهول، زیراکس، اس / زد. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی