مدرنیسم

دیوید بروکس، ترجمهٔ فرزان سجودی

نقد ادبی به مفهوم دقیق کلمه علم نیست. تلاش‌های انجام شده برای ارائهٔ تعریفی دقیق، بیش‌تر به تعریف زمان و دوران آن تلاش‌ها انجامیده است تا تعریف خود این فعالیت. یکی از مشکلات اصلی تعریف مدرنیسم ناشی از آن است که درواقع دو مکتب فکری اصلی با این واژه مرتبط‌اند. مدرنیسم را می‌توان از یک سو در مورد گروه خاصی از نویسندگان و هنرمندان که در دورهٔ به‌خصوصی کار می‌کرده‌اند به‌کار برد؛ و از سوی دیگر، این واژه را توصیف‌کنندهٔ یک نگرش به‌خصوص هنری تلقی کرد؛ نگرشی نسبت به "مدرن"، که امروز، نیز به همان اندازه معتبر است که هفتاد سال پیش بود و قبل از آن هم می‌توانست.

مکتب نخست خود به گروه‌های دیگری تقسیم می‌شود؛ برخی بر این اعتقادند که مدرنیسم به مثابهٔ یک مجموعهٔ فراگیر عمل می‌کند که می‌توان برخی از تحولات دیگر را نیز در آن گنجاند (از جمله واقع‌گرایی، ناتورالیسم، نمادگرایی [سمبولیسم]، امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، ایماژیسم (انگاره‌گرایی)، ورتیسیسم [مکتبی در هنر و ادبیات انگلیس که تحت‌تأثیر کوبیسم و فوتوریسم در سال ۱۹۱۴ شکل گرفت و چندان نپایید. ـ م.]، فوتوریسم، داداییسم، سوررئالیسم و غیره) و برخی دیگر بر این‌باورند که مدرنیسم نیز خود مکتبی است در بین مکاتب دیگر، و یا آن که نوعی «مدرنیسم متعارف» وجود دارد که کاملاً محدود است به شخصیت‌های به‌خصوصی که در دورهٔ بلافاصله پس از جنگ اول

جهانی مطرح شدند یا آنکه در آن دوره اهمیت ویژه‌ای یافتند (از آن جمله‌اند ازرا پاوند، تی.اس. الیوت، ویندهام لویز، جیمز جویس و...)؛ پس در نتیجه مدرنیسم را به گروه کوچکی اطلاق می‌کنند که مشترکاتی صوری و مفهومی دارند؛ به‌این ترتیب مدرنیسم پدیده‌ای ادبی تلقی می‌شود. دو عامل دیگر مساله را پیچیده‌تر می‌کند: مدرنیسم پدیده‌ای چند حوزه‌ای بود ـ پدیده‌ای مربوط به موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی و همچنین ادبیات ـ و از طرف دیگر بین‌المللی بود؛ یعنی این بلوا صرفاً در هنر انگلیس (انگلیسی) رخ نداد، بلکه همهٔ هنر دنیای غرب، را در برگرفت. هرچند، حتی در همین آغاز کار هم باید مراقب بود که از بحث منحرف نشویم. یکی از شیوه‌های اصلی که نویسندگان مدرن با استفاده از آن، بدان جدایی مطلوب از سنت بلافصل و کاملاً بومی دست می‌یافتند، استفاده از الگوهای غریب و غیر بومی بود و بنابراین می‌توان یکی از خاستگاه‌های غیرقابل انکار مدرنیسم انگلیسی را در تلاش‌های نخستین برای تقلید از شکل‌ها و سبک‌هایی یافت که در آن زمان تازه در فرانسه و جاهای دیگر مطرح شده بود؛ با این حال تأکید افراطی بر تزریق [سبک‌ها و روش‌های] غیربومی را نباید بدین معنا تلقی کرد که هیچ تلاش همزمانی برای جدایی یا تحول مبتنی بر عوامل منحصراً انگلیسی وجود نداشته است؛ اگر چه این‌ها ـ برای مثال مدرنیسم خاموش تامس هاردی، ادوارد تامس یا د.د. لارنس ـ کارشان بسیار مشکل‌تر بود و نمودشان کم اثرتر.

عامل سومی نیز هست که باید منظور شود. نقد مدرنیسم از بوطیقای متداول تا حدودی شبیه نقد معاصر و هنوز ضعیف فمینیستی از بوطیقای پدرسالار است. توجه به نقش زنان نویسنده در این دوره می‌تواند سرانجام به طور قابل ملاحظه‌ای تاریخ این جنبش را دگرگون کند. راشل بلاو دو پلسیز موضوع را بدین شکل مطرح می‌کند:

> همراهی تاریخ ادبی مدرن با خودنمود (self-presentation) شاعران مذکر بی‌تردید امکان تشخیص بین متن‌های مدرنیسم، حتی حق ارشدیت نویسندهٔ زن و نه مرد را، به وجود می‌آورد. سبک مدرنیستی، به طرقی که هنوز باید بررسی و روشن شود، شاید مدیون مواضع جنس زن باشد. ماریان دکوون تحت تأثیر کریستوا «نوشتار، تجربه گرایانهٔ مدرنیستی را ضد پدرسالاری» می‌داند، موضعی که برای گسست از فرهنگ غالب با تمرکز توجه بر دال، و نه مدلول، لازم است و جالب است که از زنی به ارث رسیده است، به گرترود استین (۱۸۷۴ ـ ۱۹۴۶) نویسندهٔ امریکایی رمان‌های تجربی و همچنین مقالات و نمایشنامه‌های در خور توجه. (در دههٔ ۱۹۲۰ در پاریس او و ارنست همینگوی از جمله اعضای اصلی گروه نویسندگان امریکایی مهاجر بودند.ـم). جین کامر معتقد است که سبک مدرنیستی دیکینسن، [ماریان] مور و اچ.دی.(H.D.) تحت فشار سکوت متولد شد ـ «عادات زندگی در خلوت و تنهایی، استتار، و انزوا» ـ «به ایجاز و اقتصاد زبان» انجامید.

یکی از نظریاتی که دربارهٔ مدرنیسم داده شده و بسیار شایع است اما مسأله‌دار، تعریفی است که ام.اچ.آبرامز در کتاب *واژه‌نامهٔ ادبی* ارایه داده است. به اعتقاد او بیش‌تر منتقدان با این نظر موافق‌اند که مدرنیسم «عبارت است از گسستی آگاهانه و بنیادین از مبانی سنتی فرهنگ غرب و همچنین هنر غرب» و پیشگامان این گسست «متفکرانی که در قطعیاتی که تا آن زمان تکیه‌گاه سازمان اجتماعی، مذهب، اخلاقیات و خود مفهوم انسان بودند، تردید کردند ـ متفکرانی چون فردریش نیچه (۱۸۴۴ ـ ۱۹۰۰)، مارکس، فروید و جیمز فریزر (۱۸۵۴ـ ۱۹۴۱) که در کتاب معروف خود *شاخهٔ زرین* (۱۹۸۰) بر تشابه بین اصول اعتقادی مسیحیت و اساطیر و آیین‌های بربریت تاکید کرد.» آبرامز سپس مطرح می‌کند که مدرنیسم ادبی «پس از آنکه جنگ اول جهانی ایمان انسان به مبانی و استمرار فرهنگ و تمدن غربی را فرو ریخت» به طور گسترده فعال شد.

این تعریف را شاید بتوان به منزلهٔ تعریفی کلیشه‌ای یا قالبی پذیرفت، اما باید آن را از ابهام خارج کرد. مدرنیسم ادبی بی‌تردید ریشه در نویسندگانی دارد که دیدگاه آن‌ها نسبت به انسان به اندیشه‌های داروین، مارکس، نیچه و دیگران باز می‌گردد؛ اندیشه‌هایی که گرچه به ظاهر بسیار متفاوت‌اند اما در ژرفا در هم تنیده و به هم نزدیک‌اند. اگر (خیلی به اختصار

و کلی بگوییم که) پنداشت عموم از انسان قبل از داروین فرشته‌ای بود فرود آمده از آسمان، پس از *منشا انواع* (۱۸۵۹) این تصویر فروریخت و انسان فقط میمونی تکامل یافته تلقی شد. اگر پنداشت عموم از تاریخ، قبل از مارکس مقوله‌ای بود که در آن افراد می‌توانستند نقش حیاتی بازی کنند، پس از *انتشار سرمایه* (جلد اول، ۱۸۶۷) این تصویر فرو ریخت و تاریخ واکنش به ضرورت‌های اقتصادی تلقی شد. اگر پنداشت عموم از اعمال انسان قبل از فروید مبتنی بر احتمال خودآگاهی و حضور ذهن بود، *تعبیرروياها* (۱۹۰۰)، *آسیب شناسی روانی زندگی روزمره* (۱۹۰۱) و دیگر آثار، این احتمال برآشوبنده را پیش کشیدند که انسان هیچ‌گاه نمی‌تواند برای چنین اعمالی چیزی بیش از دلایل ظاهری بداند. اگر همگان قبل از نیچه اخلاقیات را چیزی می‌دانستند که در اساس، مسلم و قطعی تلقی می‌شد که با مفهوم خدایی بیرون از دستگاه انسان پیوند خورده بود، و بنابراین امکان نداشت به هوسبازی‌های انسانی دچار شود، پس از انتشار کتاب *چنین گفت زردشت* (۵ ـ ۱۸۸۳) یا *دانش شاد* (۱۸۸۲) به یک پندار لازم و مؤثر انسانی بدل شد که توسط خود انسان تغییرپذیر بود.

اگرچه چنین شرح مختصری بی‌تردید به نظر بسیار خام می‌رسد، این مفهوم به هررو روشن است که از اواسط قرن نوزدهم ـ حتی این تاریخ نیز قراردادی است ـ پایه‌های استنباط قبلی از طبیعت و جایگاه انسان چنان به لرزش درآمد که در پایان قرن، بسیاری از هنرمندان و نویسندگان جهان غرب دچار نوعی اضطراب دگرگونی شده بودند؛ این احساس که نگرشی نسبت به دنیا و مفهوم و جایگاه انسان از آن‌ها گرفته شده است و جایگزینی در حال رقابت، هنوز از راه نرسیده است؛ یا آن که مجموعهٔ شگفت‌انگیزی از جایگزین‌های محتمل در حال رقابت برای کسب برتری بودند. گسترده‌ترین دیدگاه در مورد مدرنیسم آن است که، آگاهانه و همچنین ناآگاهانه، به لحاظ فنی یا موضوعی، مدرنیسم نه تنها درک این تحول و انطباق با آن را دربر می‌گیرد، بلکه شامل دریافت اولیهٔ آن نیز می‌شود، و دامنهٔ آثار مدرنیستی از نوشته‌های جرج مور و جرج گیسینگ تا جویس و ویندهام لوییز، از براونینگ و آرنولد تا الیوت و پاوند را دربرمی‌گیرد.

اما به این ترتیب بسیار محدود می‌شود. پیدایش این دیدگاه جدید نسبت به انسان دوره‌ای نسبتاً طولانی را دربرمی‌گیرد و تلاش‌های انجام شده برای کنار آمدن با این دیدگاه جدید نیز از همان اوایل آغاز می‌شود. یا باید بپذیریم که مدرنیسم ادبی با امثال فلوبرت، ویتمن و پو (که بودلر بخش زیادی از عمرش را به ترجمه‌ی آثارشان گذراند) آغاز شده است و از طریق تعداد بسیاری نویسندگان دیگر، پیشرفت کم و بیش کُند و آهسته‌اش را به سوی انگلستان پی گرفته است (نمایش از اسکاندیناوی و با تاثیر نمایشنامه‌نویسی چون ایبسن برشاو یا جویس، رمان از فرانسه و روسیه، شعر از امریکا و یا از طریق ترجمه‌های ازرا پاوند از آثار ارنست فنولوسا، از خاور دور، از ژاپن یا چین)؛ یا آن که وجود یک دورهٔ پیشامدرن را قبول کنیم که تعدادی از جنبش‌های مذکور را دربرمی‌گیرد و معرف اولین مرحله از آن چیزی است که نهایتاً تحولی معرفت‌شناختی است و از مدت‌ها قبل از انتشار *منشا انواع* داروین شروع می‌شود و به نظر می‌رسد هنوز هم به پایان نرسیده است.

این که آیا با این اوصاف باز به وجود مدرنیسمی متعارف و یا مدرنیسم به معنای واقعی کلمه می‌رسیم که حوالی سال ۱۹۱۴ شروع شده است، سؤال دیگری است. تردیدی نیست که برای بسیاری از نویسندگان که امروز از جمله مدرنیست‌های برجسته به شمار می‌آیند، زمان مشخصی وجود داشته است که در آن همه چیز دچار دگرگونی شده است؛ اما همین لحظه یا مقطع تحول نیز یکسان نیست. دی.اچ.لارنس ادعا کرده است که «در سال ۱۹۱۵ بود که دنیای قدیم به پایان راه خود رسید»؛ ویرجینیا ولف مدعی است که «حدود دسامبر ۱۹۱۰ بود که شخصیت انسان به کلی دچار تحول شد»؛ درحالی که ازرا پاوند ظهور انگاره‌گرایی در چاپخانهٔ بریتیش میوزیوم در آوریل ۱۹۲۴ را مبدأ چنین تحولی منظور می‌کند و اچ.جی.ولز بحران مراکش در ۱۹۰۵ را نقطهٔ عطف می‌داند. حتی نظریه‌پردازان صاحب نام مدرنیسم دراین باره به توافقی نرسیده‌اند: برای مثال هری لوین به نظر می‌رسد سال‌های ۱۹۴۴ ـ ۱۹۲۲ را اوج جنبش بداند و ریچارد المان (۱۹۶۰) سال ۱۹۰۰ را

ترجیح می‌دهد.

با وجود این تفاوت‌ها، همه بر وجود عصری متمایز اتفاق نظر دارند و وقتی می‌بینیم که در گلچین‌های ادبی مربوط به آثار نوعی اشتراک وجود دارد و تقریباً همه چهار دههٔ ۱۸۹۰ تا ۱۸۹۰ را جزو این دوره برمی‌شمارند، نباید متعجب شویم. دوران بسیار طولانی ویکتوریا در ۱۹۱۰ به پایان رسید؛ حکومت انتقالی ادوارد هفتم در ۱۹۱۰ و مرگ الیزابت سه سدهٔ قبل، این خود ذوب تدریجی یخ رسوم و سنت‌ها را در پی داشت. ویرجینیا ولف معتقد است با مرگ ادوارد «همهٔ روابط انسانی دچار تحول شد ـ روابط بین اربابان و خدمتگزاران، شوهران و زنانشان و والدین و فرزندانشان. و هر گاه روابط انسانی دگرگون شود، دگرگونی در مذهب، رفتار، سیاست و ادبیات نیز هم‌زمان رخ می‌دهد.» سپس جنگ جهانی اول، بسیاری را متقاعد کرد که تمدن غرب را مشکلی پیش آمده است (درست همان چیزی که قبلاً نویسنده‌ای پیشرو پیش‌بینی کرده بود) نویسندگان و هنرمندان عقب مانده بودند و شیوه‌های جاری هنر و اندیشه نه تنها برای درمان این وضع به کفایت مجهز نبودند، بلکه توان ارزیابی اولیه را نیز گرفته بودند. بنابراین مشخصهٔ اصلی، و البته نه قطعی مدرنیسم عبارت شد از ارزیابی مجدد سنت ادبی و برهم ریختن الگوهای رسمی جاری؛ مدرنیسم به لحاظ گستردگی، شدت و سرعت با انقلاب‌های دیگر از این نوع متفاوت بود و همین مشخصه‌ها به ظهور آثار اصلی این دوره انجامید: «*یولیسیز* جویس، *سرزمین هرز* الیوت، *Duino Elegies* ریلکه و بسیاری آثار ارزشمند دیگر فقط در طی یک سال ۱۹۲۲ پدید آمدند (و از این جهت شاید بتوان این سال را اوج مدرنیسم دانست.)

هرچند، وقتی از میانهٔ رویدادی به آن بنگریم، وجود آشفتگی و برهم‌ریختگی در مورد کارایی و کفایت علل، محتمل است: رویدادهای فاجعه‌آمیز به نظر می‌رسد تحولات فاجعه‌آمیز در پی داشته باشند، اما در بسیاری موارد به‌خصوص، زمینه از مدت‌ها قبل آماده شده است. حتی اگر به پیروی از آبرامز، پاوند، جویس، الیوت، لویز و دیگران را به منزلهٔ هستهٔ همین گروه از نویسندگان قبل از جنگ نوشته شده است. (*دوبلینی‌ها* (۱۹۰۵) اثر جویس، *Prufrok* (۱۹۰۹) نوشتهٔ الیوت و سه اثر پاوند، *دریانورد* (۱۹۱۰) *لیوچه و درایستگاه مترو* (۱۹۱۳))، و آثار عمده‌ای که اینان پس از جنگ نوشتند، به یمن وجود آثار قبلی‌شان تحقق یافته‌اند و اصلاً بی‌ارتباط با آن‌ها نیستند؛ به علاوه خود همیشه معترف بوده‌اند که مدیون بزرگانی چون کنراد، جیمز، ایبسن، هولمه، براونینگ و نمادگرایان فرانسوی‌اند. سایه‌ای از بسیاری از صناعاتی که در به اصطلاح "مدرنیسم متعارف" به کار گرفته شد، در آثار نمادگرایان فرانسوی نیز مشهود است.

بدیهی است که محدود کردن مدرنیسم به یک دورهٔ قطعی خطراتی به همراه دارد. با توجه به نوع خوانشی که نیچه در مقدمهٔ *سپیده دم* (۱۸۸۱) توصیه می‌کند: کند و ژرف، با نگاه محتاطانه به قبل و بعد، در حالی که درها همه بازند و چشم‌ها و انگشتان هوشیار تقریباً هر متنی وجود نشانی از گذشتگان را در خود آفشا می‌کند؛ هر متنی همان‌قدر با گذشته اشتراک دارد که با لحظهٔ پیدایش خود، و به نظر می‌رسد این گفتهٔ پل دُمان و دیگران تایید می‌شود که عمدهٔ آنچه در نظر اول، گویی اثر دوره‌ای را از اثر آفریده شده در دوره‌ای دیگر متمایز می‌کند، در حقیقت در هر دو دوره یافت می‌شود؛ و جدا کردن دوره‌های مختلف در تاریخ ادبیات گویی بیش‌تر ناشی از عدم خوانش دقیق است تا تمایزهای بنیادین.

البته دُمان ترجیح می‌دهد بیش‌تر راجع به «مدرنیته» صحبت کند تا خود مدرنیسم. مدرنیته‌ای که به یک دورهٔ تاریخی به‌خصوص و قابل تفکیک ارجاع نمی‌کند، بلکه به مجموعه‌ای از لحظات بسیار درخشان میل به «زدودن آنچه قبلاً آمده است، با امیدِ دست کم رسیدن به نقطه‌ای که بتوان آن را لحظهٔ کنونی واقعی نامید، نقطهٔ مبدایی که نشان از آغازی تازه دارد.» تری‌ایگلتن به نظر می‌رسد کیفیت خاص همان لحظات را در نظر دارد، وقتی می‌نویسد:

> حس نوعی نگرانی تاریخی به‌خصوص، حس غریب آبستن بحران و تحول بودن... نوعی خودآگاهی غریب، آشفته و با این وجود کنجکاوانه و متعالی فرد از لحظهٔ تاریخی خود، هم زمان تردیدآمیز و خشنودکننده، همراه با بیم و در همان حال با نوعی احساس پیروزی... همراه

با هم و هم‌زمان نوعی بازداشتن تاریخ و انکار آن تحت‌تاثیر تکان ناگهانی لحظهٔ کنونی که از منظر برتر آن همهٔ پیشرفت‌های گذشته را می‌توان خودخواهانه به زباله‌دان "سنت" فرستاد.

براین اساس «مدرنیسم» را می‌توان صرفاً و تنها متأخرترین و شاید برجسته‌ترین چنین لحظاتی دانست و مدرنیته واژه‌ای که می‌توان آن را به دوره‌های متعددی در تاریخ ادبی ما نسبت داد؛ عبارتی که برای توصیف برخی نویسندگان دوران جیمز اول (پادشاه انگلستان)، یا نویسندگان دوران اعادهٔ سلطنت (در سال ۱۶۶۰ در بریتانیا) و اوایل قرن هجدهم و همچنین نویسندگان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به کاربرد.

شاید بهتر باشد به جای سخن گفتن از یک دورهٔ مدرنیسم از دوره‌های متعددی صحبت کنیم که در آن‌ها دغدغهٔ ذهنی مدرنیته وجود داشته است، و حتی، آن‌گونه که دومان مطرح می‌کند، دوره‌هایی که در آن‌ها نیاز تناقض‌آمیز و در عین‌حال اجتناب‌ناپذیر مردود شمردن و واپس زدن گذشته وجود داشته است؛ یعنی خصیصه‌ای که ویژگی همهٔ نوشته‌هاست. هرچند این‌که آیا چنین ضرورتی خود دغدغهٔ دورهٔ به‌خصوصی می‌شود یا نه را نباید به این مفهوم تلقی کنیم که پس واژهٔ مدرنیسم نمی‌تواند واژهٔ کارساز و مفیدی باشد و یا آن‌که بنابراین مجموعه عواملی وجود ندارد که مناسب و درخور همهٔ کاربردهای این واژه باشد. اگر بتوان گفت که مدرنیته، به مثابهٔ یک پدیده ادبی ـ تاریخی گسترده‌تر، معرف مراحل درک، شناخت و جذبِ نه صرفاً یک تحولِ درخور توجه، بلکه چیزی فراتر از آن، در نظام و ساختار دانش و باورهای بشری است؛ پس می‌توان گفت که رخداد چنین تحولاتی در گذشته برای خود از قبل نامی‌دارند و آنچه در پایان قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم رخ داد مشخصه‌های متمایزکنندهٔ خاص خود و همچنین شرایط تاریخی و فکری ویژه‌ی خود را داراست.

تردیدی نیست که مهم‌ترین این ویژگی‌ها عبارت است از ضرورت نوعی واکنش به جبریات آشکار اواخر قرن نوزدهم.این واکنش در برخی موارد به صورت تلاش برای دریافت و همگون‌سازی، و در موارد دیگر به صورت کوشش برای گریز و فراتر رفتن از این جبریات تجلی یافت؛ و این می‌تواند به تبیین برخی از صورت (فرم)ها، موضوعات و راهبردهای بسیار متفاوت مدرنیسم کمک کند. هرچند این‌که تقریباً در همهٔ موارد، این واکنش‌ها مستلزم نگرشی نسبت به گذشتهٔ بلافصل و بنابراین نسبت به خود مفهوم زمان بوده‌اند، نوعی عامل وحدت بخش قوی در این صورت‌ها، موضوعات و راهبردها تلقی می‌شود، ولی تردید و دودلی نسبت به گذشته، در درجهٔ اول حاصل تمایل به نوعی فراموش کردن بنیادین و حس گم گشتگی است که مستلزم آن است. ضرورت واپس زدن گذشتهٔ بلافصل و تمایل به ارائهٔ مجدد یا تفسیر مجدد تاریخ به طریقی محسوس است که دیگر توسط گفتمان میراثی تعیین نمی‌شود.

سرچشمهٔ این برداشت همگانی از مدرنیسم را ـ از تمایل آن به بیداری از "کابوس تاریخ" و دستیابی به تماس بلافصل با "واقعیتی" فرضی که در فنون و مفروضات فرهنگی انباشته و غالباً مطلق گرفتار نیامده است ـ دُمان در این ادعای نیچه می‌جوید که ناتوانی فراموشی گذشته، نه تنها انسان را از جانوران متمایز می‌کند، بلکه می‌تواند نقابی هم بر ماهیت و جوهر واقعی انسان شود. از دید نیچه فقط در لحظات ناب فراموشی بنیادین، یعنی زمانی که بتوان زندگی را به طریقی غیرتاریخی تجربه کرد، می‌توان چیزی به «واقع بزرگ و انسانی» را برپا کرد.

هرچند، دُمان گامی فراتر می‌نهد و می‌نویسد:

> به محض آن‌که مدرنیسم از راهبردهای خودآگاه شود ـ و ممکن نیست که چنین نشود ... به نام توجه و نگرانی نسبت به آینده ـ درمی‌یابد که قدرتی زاینده است که نه تنها تاریخ را به خطر می‌اندازد، بلکه بخشی از طرحی زایاست که در گذشتهٔ بسیار دور بسط می‌یابد.... مدرنیسم اگر به مثابهٔ یک اصل زندگی تلقی شود به یک اصل منشأیابی بدل می‌شود و به نیرویی‌زایا که خود تاریخی است. امکان ندارد به نام زندگی بر تاریخ غلبه کرد، یا به نام مدرنیته گذشته را فراموش کرد، زیرا هر دو با زنجیر زمان که سرنوشتی مشترک برایشان رقم می‌زند، به هم پیوند خورده‌اند.

از دید دُمان و هم‌چنین نیچه، این «فراموشکاری ظالمانه» که کانون و محور اصلی مدرنیسم است، نه تنها متناقض و سرانجام ناممکن است، بلکه چه بسا خود معرف یکی از کاراترین لحظات کل خلاقیت باشد. ادبیات را شاید بتوان گفت «چیزی نیست مگر تلاش پیوستهٔ محتوم و به بیان کنایه‌آمیز، خود ویرانگر، برای نو کردن خود، ناتوانی بی‌وقفه برای بیدار شدن از کابوس تاریخ.»

در بسیاری از آثار درخور توجه مدرنیستی ـ *سرزمین هرز*، *یولیسیز*،... ـ این مسأله به قوت دیده می‌شود. اگرچه هر یک ممکن است به طریقی بکوشند تا از کابوس تاریخ بیدار شوند، گذشته، و به ویژهٔ گذشتهٔ ادبی، به گونه‌ای بسیار متعالی و پیچیده در درون آن‌هاست. این آثار، نه این که بخواهند سنت را نادیده بگیرند یا در برابر آن بایستند، بلکه می‌کوشند تعریفی تازه از آن به دست دهند؛ چیزی فراتر از الزامات اجباری گذشتهٔ بلافصل را ببینند و از گسترهٔ پهناور ادبیات، بومی یا غیربومی، که در پشت سرشان قرار دارد، دست به انتخاب مجدد بزنند. آن‌ها که انگیزهٔ خود را در خلاقیتی به شدت آگاه، از نقطهٔ حرکت خود یافته‌اند، در نتیجه باید پیوسته آنچه را که می‌خواهند دور بریزند و یا اصلاح کنند، به ما یادآور شوند و به گونه‌ای متناقض نما حفظ کنند. چه چنین پدیده‌ای را مشخصهٔ خود مدرنیست بدانیم یا صرفاً آن را نشانهٔ مرحله‌ای ضروری در شکل‌گیری مدرنیسم بپنداریم، به نظر می‌رسد دیدگاه دُمان را باید پذیرفت و شاید بهتر باشد هویت مدرنیسم را در ماهیت، دامنه و تصویر گفت‌وگوی آن با تاریخ جستجو کنیم تا در جدایی آن از تاریخ.

به نظر می‌رسد در دهه‌های قبل از جنگ، در بسیاری از آثار ادبی نوعی حس گم‌گشتگی غالب است؛ نوعی حس سرگشتگی شخصی و فرهنگی. جستجوی دانش از حد خود گذشته است.

و به نوع ناآرامی سخت انجامیده است؛ احساس بیگانگی انسان از پنداری که قبلاً از خود داشته است و این به بهترین شکل در آثار متنوعی چون *قلب تاریکی* (۱۸۹۹) اثر کنراد، *تصویر دوریان گری* (۱۸۹۰) نوشتهٔ وایلد، *Esther's Waters* (۱۸۹۴) اثر مور، *Tono Bungay* (۱۹۰۹) کار ولز و *سرباز خوب* (۱۹۱۵) نوشتهٔ فورد مادوکس فورد دیده می‌شود؛ و در پایان، هر یک از شخصیت‌های اصلی که در لایه‌های ژرف دانش و تجربهٔ قبلی خود غور کرده‌اند و یا به گونه‌ای دیگر دانش خود را گسترش داده‌اند، احساس تنهایی و از خود بیگانگی می‌کنند و به طریقی به واسطهٔ آنچه خود کرده‌اند، خود را از دنیایی که کوشیدند بشناسندش و یا نجات دهند، محروم می‌کنند.

اگرچه اسطورهٔ فاوستی را جنگ ریشه‌کن نمی‌کند، ولی در بسیاری از کارهای درخور توجهی که پس از جنگ نوشته شدند ـ یعنی همان کارهایی که به اصطلاح مدرنیسم متعارف خوانده می‌شوند ـ چیزی کاملاً متفاوت غالب است. به تجربه و تحقیق به مثابهٔ نهادهای ایجاد انزوا و از خود بیگانگی نگریسته نمی‌شود، و برای آن‌ها که می‌توانند آشفتگی اولیه را تاب بیاورند، به منزلهٔ وسیلهٔ احتمالی بازگشت به وضعیت اولیه و انطباق تلقی می‌شود. به‌خصوص در *سرزمین هرز*، *یولیسیز* و *Cantos* نه تخریب ناخودآگاه، بلکه جستجو و پژوهش غالب است، جستجویی که ریشه در پایان کشمکش ویرانگر دارد. *یولیسیز* نمونهٔ برجسته‌ای از این نوع است. هنرمند که تا این‌جا با تحقیق و کاوش دچار انزوا می‌شد، حال خود به عامل آن بدل شده است. او که به خاطر بی‌حرمتی عقوبت دیده است، حال از طریق تجربهٔ سخت و دشوار درس‌هایی را فرامی‌گیرد و یا باز می‌آموزد که به عبارتی به گونه‌ای فاجعه‌آمیز فراموش شده بودند.

به علاوه، این کاوش و تحقیق چرخهٔ به‌خصوصی دارد؛ هم‌زمان، هم واکنش به انواع دانشی است که بر ادبیات دوران پیش از جنگ سایه انداخته است و هم اوج این دانش است. در هر حال، در دل موضوعات بررسی، نظام‌ها و یا ساختارهایی که تا آن زمان ناشناخته مانده بود، پرده از برتری‌های اصلی نظری آن دوره برداشته شد. برای بسیاری، این‌ها "غیرشخصی" و "غیرطبیعی"بودند، از آن جهت که جنبه‌ای از شخصِ معلوم، طبیعت شناخته شده در آن‌ها بود که اینان انکارش می‌کردند. از این دید، شاید شاعران انگلیسی «دوران افول» (decadent) در دههٔ ۱۸۹۰ (داوسن، جانسن، و پیتس) در بیان انزوا و از خود بیگانگی هنرمند و

پوچی و بیهودگی عمل فردی که غالباً موضوع آثارشان بود، و وایلد آن طور تکان‌دهنده در *Taedium Viate* (۱۸۸۱) به تصویر کشیده است، احساسات گسترده‌تری به خرج می‌دادند.

برخی نویسندگان ـ به‌خصوص شاعران انگاره‌گرا ـ قبل از جنگ، تلاش‌هایی را آغاز کردند تا این شکاف آشکار بین هنر و زندگی را از میان ببرند، و اما جنگ آن‌چه را این اندک نویسندگان بحث و بررسی کرده بودند، به طور گسترده‌ای به دغدغهٔ ذهنی بسیاری بدل کرد. برای مثال ازرا پاوند، از ۱۹۱۲ آنچه را اظهار می‌داشت که ویلفرد اُون بعدها در خاکریزهای جبهه کشف کرد و به فصاحت و روانی بسیار در مقدمهٔ معروف خود بیان داشت (این کتاب دربارهٔ قهرمانان نیست. شعر انگلیسی هنوز مهیای سخن گفتن دربارهٔ آنان نیست.)؛و این موضوع را که قراردادها و سبک و سیاق شعر انگلیسی، آن گونه که این نسل به ارث برده است ـ صورت‌ها و اوزان دیرینهٔ آن، لحن، شیوه‌های کلامی و موضوعات غالب در آن ـ توانایی آن برای نمود دقیق و بلافصل جهان واقعی را تحلیل برده است.

وقتی نویسندگان بعد از جنگ جهانی اول نقش فرهنگی خود را بار دیگر ارزیابی کردند، بر شیوه‌های دانستن و بر شیوه‌های نگریستن متمرکز شدند؛ همان‌طور که نگاهی به "سه اصل انگاره‌گرایی" (۱۹۱۲) از دیدگاه ازرا پاوند نشان می‌دهد.

۱. برخورد مستقیم با «چیز» چه ذهنی باشد چه عینی

۲. عدم استفادهٔ مطلق از واژه‌ای که کمکی به نحوهٔ ارایه (نمود) نمی‌کند

۳. در مورد وزن: سرایش به توالی بندهای موسیقایی، و نه به توالی میزانه شمار (مترونوم). این گروه از نویسندگان کوشیدند نه تنها با واقعیت فرضی ـ که در پس ناواقعیت‌های ظاهری که زمانی در ذهن و در صناعات مورد استفادهٔ نویسندگان دوره‌های قبلی جاودانه شده بود و بدین ترتیب آن‌ها را به حاشیه کشانده و منزوی کرده بود ـ مقابله کنند، بلکه سعی کردند با مجموعهٔ ابزارهای درخور این کار نیز همان کنند. نظام‌های نوشتن و نظام‌های ادبیات را باید دوباره ارزیابی کرد تا اطمینان حاصل شود که آن‌ها به خودی خود توان مقابله با واقعیت را بازنداشته‌اند، و باید در پرتو شناخت تازه از زبان و همچنین از اندیشه که حال خود به زبان به مثابهٔ نظام نظام‌ها اشاره دارد، ارزیابی دوباره‌شان کرد. بدین ترتیب، این است دورهٔ مدرنیسم متعارف جویس، پاوند، الیوت، استین و دیگران، که مشخصهٔ آن متونی است با خودآگاهی افزوده ـ متونی که «نوعی عدم رضایت بنیادین از دیدگاه عقل سلیم نسبت به واقعیت» را منتقل می‌کرد و شیوهٔ رایج روایت یا روش‌های نمود، برخی اوقات حتی جمله و واژه‌ها را، گسست و آن‌ها را بر هم ریخت؛ و در این روند نه تنها توجه را به برداشت رایج و قراردادی از چیستی رمان، شعر یا نمایشنامه جلب کرد و این پندارهای به ظاهر تغییرناپذیر را از بنیاد برهم ریخت، بلکه کوشید تا بر نفوذ گفتمان دیرینه و رایج به نمود آن‌ها غلبه کند، اعم از آن‌که نویسندگان آن‌ها را نمود واقعیت بدانند یا نه. بدین ترتیب، برای مثال هر یک از فصل‌های *یولیسیز* روش روایی متفاوتی را به کار می‌گیرد و خواننده را به مقایسهٔ شیوه‌های به کار گرفته شده فرامی‌خواند. بنابراین شیوهٔ اندیشه‌نگاری در *Cantos* کوششی برای گریز از بافت به هم‌پیوستهٔ گفتمان قراردادی مرسوم است و خواننده را فرا می‌خواند تا قطعات تصویرگرایانهٔ اثر را مطابق با میزان درک و توانایی خود سامان دهد و تبیین کند.

هرچند توجه بسیار زیاد به خودآگاهی متنی این گونه آثار، خطر فراموش کردن این نکته را به دنبال دارد که این خود بخشی از ـ هرچند بخش مرکزی ـ یک روند غیرطبیعی نمایاندن گسترده‌ای است. شاید گریزی نیست که بررسی و تحلیل گستردهٔ نظام‌هایی ژرف ساختی انسان یا حتی نظاماتی که به انسان مفهوم می‌بخشند، سرانجام به بررسی خود زبان فروکاسته می‌شود؛ زبان به مثابهٔ نظامی است که در قلب همهٔ نظام‌های دیگر قرار دارد. کمابیش در همین ایام بود که زبان‌شناسی سوییسی فردینان دوسوسور در *درس‌های زبان‌شناسی همگانی* (۱۹۱۶) نظریه‌ای را پرورش می‌داد که بنیادهای چنین برداشتی را قوت و استحکام می‌بخشید. به این ترتیب مدرنیسم متعارف پاوند، جویس و الیوت، به لحاظ خودآگاهی متنی، نقطهٔ اوج منطقی روندی گسترش یافته به شمار می‌روند، نقطهٔ اوجی که از همان آغاز در ذات

این فرایند شکل گرفته بود.
پذیرش وجود نوعی ساختگرایی اولیه در آثار دوران مدرنیسم متعارف، به هر شکل می‌تواند به درک بهتر برخی انتقادهای اساسی که علیه آن‌ها مطرح می‌شد کمک کند؛ طرح مسالهٔ (از جمله توسط لوکاچ، یا جیمسن) وجود گرایش به سمت غرق شدن در جهان فرد و در نتیجه نادیده گرفتن بافت‌های گسترده‌تر اجتماعی که یعنی آثار آنان نمونه و تجلی سیر قهقرایی دوران آن‌هاست و نه مقابله با آن، و یا اتهام گرایش به سوی نوعی نخبه‌گرایی روشنفکری (اتهامی که طرح آن ناشی از سخت بودن خواندن آثار مدرنیستی است) و حتی طرح مسألهٔ گرایش به سیاست‌های اقتدارگرا.
با ساختگرایی اولیه دانستن آثار این دوره، برای مثال می‌توان آثار جویس، پاوند، لوییز و دیگران را به مثابهٔ نوعی طبیعت‌زدایی تلقی کرد که کمتر به تمامیت ظاهری که ممکن است داشته باشند، اشاره می‌کند و بیش‌تر به نظام‌هایی اشاره دارد که اثر از دل آن‌ها پدید آمده است و یا آن‌که ناظر براثرند؛ بدین ترتیب اثر تداوم جهانی است که تا آن زمان به مثابهٔ چیزی بیرون از آن تلقی می‌شد.
این "سختی" نامطلوب بسیاری از متون مدرنیستی، بی‌تردید ناشی از عوامل چندی است. یکی از دلایلش شاید گرایش به متون نوشتنی باشد تا خواندنی، و یا ناشی از تمایل به برانگیختن قوای فکری و نه دیکته کردن جوهر به‌خصوص آنچه اندیشیده شده است. شاید هم ناشی از توجه نویسنده به حفظ حضور گذشته در بافت اثر باشد، یا ناشی از نوعی اصرار پسا - نیچه‌ای بر نقش اراده در غلبهٔ بر تکرار جاودانی. هرچند، منشا این "سختی" متون مدرنیستی هر چه که باشد، بهتر است آن را تکبر آگاهانهٔ نویسنده به خواننده تلقی نکنیم، بلکه در پرتو غریب نمایی - که ممکن است راه را برای دگرگونه دیدن باز کند - بدان بنگریم؛ مفهومی که برای بیش‌تر مدرنیست‌های انگلیسی ناشناخته بوده است و در همان زمان صورتگرای روس، ویکتور اشکلوفسکی و دیگران به طرح و پرورش آن پرداختند. البته استثناءهایی نیز وجود دارند. حمایت پاوند، لوییز و دیگران از رژیم‌های استبدادی و خودکامه برهیچ کس پوشیده نیست. اما موضع اینان به هر رو موضعی روشنفکری است که در زمان خودشان به کفایت رایج بوده است - و چندان تفاوتی هم با مواضع ییتس، الیوت یا دی.اچ. لارنس ندارد - و شاید امروز محکوم کردن آن کار ساده‌ای باشد، اما آیا در زمان خود مقاومت در برابر آن همین قدر ساده بوده است؟ سرانجام، این مساله ممکن است کمتر معرف گرایش ذاتی در راهبردها و موضوع‌های خود متون باشد و بیش‌تر نشانگر بحرانی باشد که تمدن غرب را در خود فروبرده بود و هم‌چنین ضرورت ارائهٔ راه‌حل های روشنفکری و اجتماعی که در حقیقت ریشه و علت همه‌ی کوشش‌های مدرنیستی‌اند. ❑