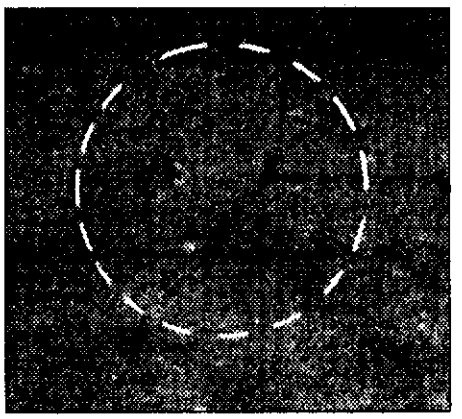
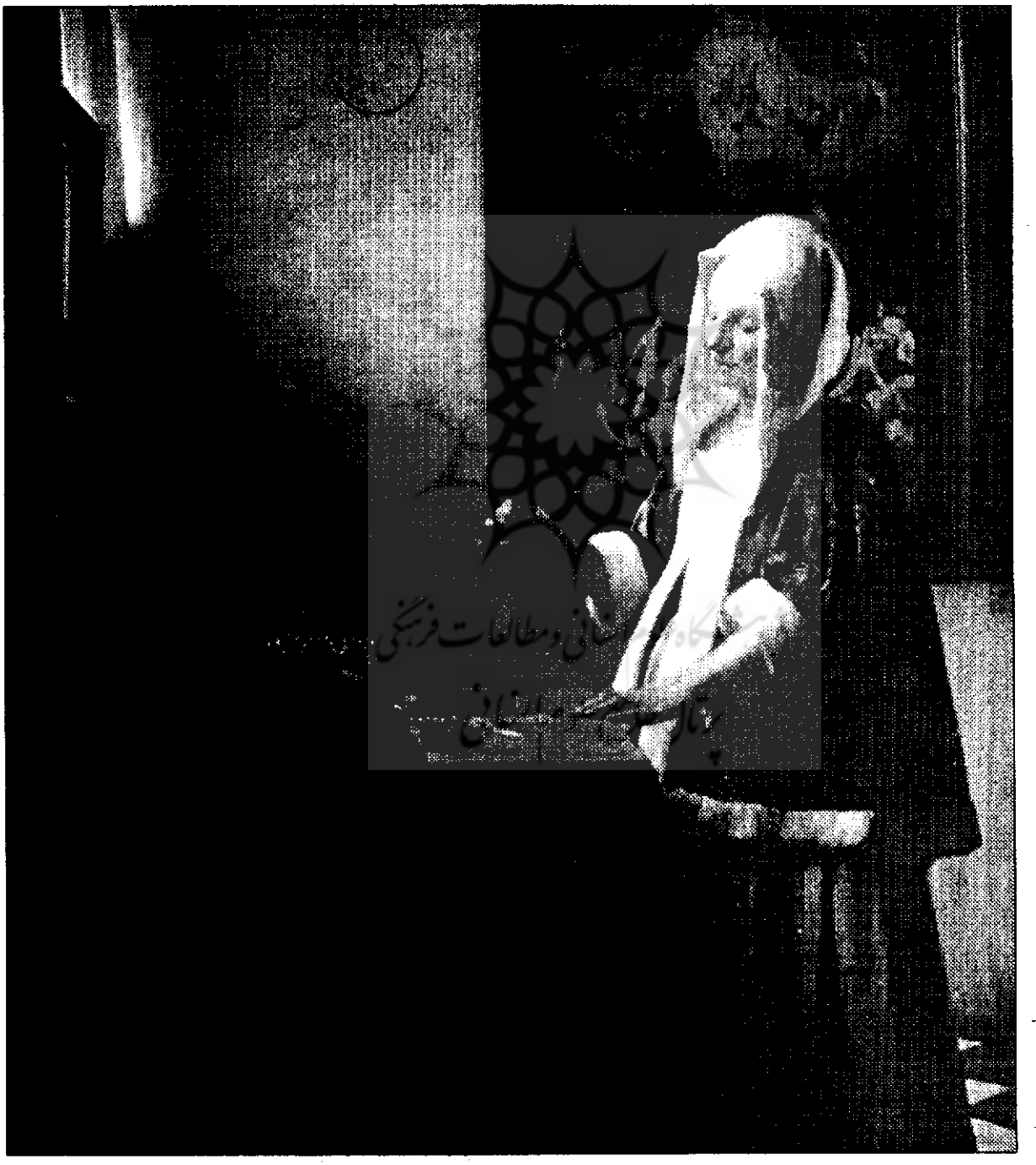
شناخت اصول و مفاهیم پست‌مدرنیسم (۱)

تبارشناسی پست مدرنیسم

علی‌اصغر قره‌باغی





یاد و رمز «زن و ترازو»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پست مدرنیسم پدیده‌ای است که شبح آن بر جهان امروز سایه افکنده و از آن به عنوان واژه‌ای برای توصیف یک دگرگشت گسترده در دهه‌های پایانی سدهٔ بیستم یاد می‌شود. با آن‌که هنوز تعریف معینی از پست‌مدرنیسم به‌دست داده نشده، اما این واقعیت پذیرفته شده است که شرایطی به نام پست‌مدرن وجود دارد. دههٔ ۱۹۸۰ دوران تاخت‌و تاز و رشد و در عین حال دگرگونی پست‌مدرنیسم بود. با آن‌که در این زمان کوتاه بارها چهره عوض کرد و حتی تا پای احتضار هم پیش رفت، همچنان به رشد خود ادامه داد. از همین رهگذر هم بود که یکی از مبلغان پست‌مدرنیسم، به نام اهب‌حسن در ۱۹۸۷ نوشت: «روزگاری بود که آکادمیسین‌های ملانقطی از به‌کار بردن واژهٔ پست‌مدرن پرهیز می‌کردند اما امروز این واژه به عنوان آزمون گرایش‌ها در هنر و فلسفه و معماری و سینما و رقص و موسیقی، کارآیی دارد. حتی روان‌شناسی، علوم‌دینی، تاریخ، علم و تکنولوژی هم جدا از اندیشه‌های پست مدرنیستی نبوده است.» واقعیت هم این است که پست‌مدرنیسم افزون بر موارد فوق، بر تمام جوانب زندگی، سیاست، اقتصاد، ادیان و اخلاقیات، ارتباطات و رسانه‌های همگانی و حتی «ساختار احساس» و روابط انسان‌ها با یکدیگر تأثیر گذاشته است.

برخی از فلاسفهٔ پست‌مدرن، مانند فردریک جیمسون و ژان بودریار، مرحلهٔ پست‌مدرن را یک حالت «روان‌پارگی تازهٔ زمان و فضا» توصیف کرده‌اند. کریک اوئنز و کنت فرامپتون، آن را «رویدادی» می‌دانند که «درست در آستانهٔ سقوط حماسه و سیطرهٔ مدرنیسم اتفاق افتاد.» روزالیندا کراوس و داگلاس کریمپ، آن را «گسست از قلمرو زیبایی‌شناسی مدرنیسم» تعریف کرده‌اند و ادوارد سعید و گریگوری آلمر، در آن به دیدهٔ «مضمون فراانتقادی» و «سیاست تعبیر و تفسیر امروز» نگاه می‌کنند. هدف از آوردن این نمونه‌ها آن است که از یک سو بر تعریف‌ناپذیری پست‌مدرن اشاره کنیم و از سوی دیگر بر ماهیت هر دم تغییریابندهٔ آن انگشت بگذاریم. دگرگونی پست‌مدرنیسم چنان با شتاب صورت می‌گیرد که به جرأت می‌توان گفت، پست‌مدرنیسم امروز با آن‌چه در آغاز به این نام خوانده می‌شد و حتی با پست‌مدرنیسم ده پانزده سال پیش تفاوتِ بسیار دارد. پست مدرنیسم دوران مارگارت تاچر و ریگان، که پست‌مدرنیسم «راست» نام گرفته است برای امریکای لاتین، به‌ویژه آرژانتین و برزیل و مکزیک، جز تجارت آزاد و رواج مواد مخدر و تروریسم چیزی به ارمغان نیاورد. در کلمبیا سبب‌ساز رواج فرهنگ راک و پانک و کوکائین بود و کار بدان‌جا کشید که اکتاویو پاز، آن را پروژه‌ای که به‌کار امریکای لاتین نمی‌آید توصیف کرد. اما به محض آن‌که پست مدرنیسم «چپ» سربرآورد و با آن چه پست مدرنیسم «راست» اشاعه می‌داد به مبارزه برخاست، به ابزاری کارآمد برای نوسازی و نیروبخشیدن به آرمان‌های خسته و از پا در آمده مبدل شد. نهادهای مردمی شکل گرفت و جبهه‌های فرهنگی تازه پدیدار شد که یک نمونهٔ آن جنبش چیکو مندز، در ناحیهٔ آمازون است. در گواتمالا هم ریگابرتو منچو، به مضمون مقاومت بومیان آن سرزمین پرداخت و پست‌مدرنیسم را به فرهنگ مقاومت مبدل کرد. پیشرفت زنان برزیل، حرکت‌های مترقی انکارناشدنی در ونزوئلا و پیدایی احزاب و گروه‌های فرهنگی، همه از نمونه‌های پست مدرنیسم «چپ» است.[۱] پست‌مدرنیسم «راست»، در کشورهای آسیای جنوب شرقی، شکل فرهنگ اقتصادی تازه‌ای را به خود گرفته است که بر اساس تقلب و تقلبی‌سازی استوار است. در تایوان و سنگاپور و مالزی، کالاهای تقلبی را چنان می‌سازند که تشخیص اصل از بدل، حتی برای طراحان و سازندگان اصلی این کالاها ناممکن است.

ماهیت پست‌مدرنیسم چنان است که دائم چهره عوض می‌کند و همواره باید از آخرین دگرگونی‌ها و نظرگاه‌های آن آگاهی داشت و با این همه، هنوز در سرزمین ما شکل ابتدایی این پدیده به درستی شناخته نشده و مورد بررسی قرار نگرفته است. انگار این تقدیر محتوم فرهنگی ماست که به همه چیز در سطح بپردازیم و از هر مطلب و مقاله‌ای فقط عنوان‌ها و سوتیترها را بخوانیم و بعد هم دلمان را به صدقه‌های فرهنگ شفاهی خوش کنیم و آسوده بخوابیم که از رویدادهای فرهنگی جهان باخبریم. همین‌جا اشاره به این نکته هم ضروری است که شکستن تمام کاسه کوزه‌ها بر سر خواننده، دور از انصاف است چرا که تمام دردسرهای ما با بسیاری از متونی که تاکنون در این مورد نوشته یا ترجمه شده از آن‌جا مایه می‌گیرد که نگاه کتاب‌ها یا رساله‌هایی که در غرب با تیراژ بسیار کم، و بیشتر از سوی دانشگاه‌ها منتشر می‌شود، معطوف به مخاطب غربی است و هر یک به جزئیات و گوشه‌هایی می‌پردازد که خوانندهٔ غربی با طرح کلی و نیمی از گفتمان آن آشنایی دارد. خواندن ترجمهٔ این کتاب‌ها، هر قدر هم که برگرداندن آن به فارسی با دقت و از سر امانت‌داری انجام شده باشد، به سبب ناآشنایی با پیش‌زمینه‌ها و همان طرح کلی، حاصلی جز سردرگمی و دلزدگی نخواهد داشت و خواننده دست از پا درازتر، از همراهی با متن باز می‌ماند. چراکه در کتاب به آن نیمهٔ اساسی و بنیادین اشاره‌ای نشده است، بخشی از آن به سبب روان نبودن ترجمه، مفهوم نیست و باقی مانده هم به علت ناآشنایی با مفاهیم واژگانی که به کار گرفته شده، مسأله‌ساز می‌شود. آن‌چه می‌ماند چند حرف و شعار است و چند نام و واژهٔ ناآشنا و تازه مصیبت وقتی آغاز می‌شود که خواننده در این گمان افتد که چیزی از خواندن متن دستگیرش شده و بخواهد دریافت‌های خود را برای دیگران بازگوید.

به هرحال، همین بی‌اعتنایی و کم توجهی، واقعیتی را مطرح می‌کند که در واقع نوعی سوءتفاهم است. کم نیست شمار روشنفکر نمایانی که می‌گویند: وقتی که با مدرنیسم آشنا نشده‌ایم و به آن نپرداخته‌ایم، وقتی که مدرنیزم را به تمامی تجربه نکرده‌ایم و هنوز با بسیاری از آثار و نشانه‌های عهد بوقی ماقبل مدرنیسم زندگی می‌کنیم، چه نیازی به پست‌مدرنیسم داریم! مدرنیسم چه بود که حالا پست‌مدرنیسم باشد! نه صنعتی شدن یک‌پارچه را تجربه کردیم و نه تکنولوژی را، نه کشاورزی مدرن داریم و نه سازمان و تشکیلات اجتماعی - سیاسی که، دست‌کم در ظاهر، استوار بر خردپذیری باشد، یعنی همان مقوله‌ای که از کانت تا وبر، در غرب عرف و عادت بوده است. سوءتفاهم بعدی که در میان دست‌اندرکاران فرهنگ و هنر رواج دارد، ترس از این احتمال است که مبادا پست‌مدرنیسم جای مدرنیسم را بگیرد. اما این سوءتفاهم‌ها نباید دست‌آویزی برای نپرداختن و بهانه‌ای برای ناآشنایی با پست‌مدرنیسم باشد.

هیچ‌گاه فقر فلسفی و فکری و جهل بر یک موضوع، فضیلت شمرده نشده است. پاز که می‌گفت پست‌مدرنیسم به درد ما نمی‌خورد، آن را شناخته بود اما ما چی؟ آیا ما هم همان شناخت را داریم و یا این‌که باید به دل‌خوشکنک فرهنگ شفاهی، همان را تکرار کنیم که پاز گفته است؟ آیا رواست که در مورد پست‌مدرنیسم، هم مانند مدرنیسم، آن‌قدر دست‌دست کنیم تا چهل‌پنجاه سالی از فراز سرمان بگذرد و تازه دریابیم که با یک پدیدهٔ فراگیر آشنا نشده‌ایم و وقتی به خود بیاییم که به بازار مصرف کالایی ته‌مانده و بی‌مصرف و بادکرده و از مدافتاده تبدیل شده باشیم؟ مگر نه این که هنوز بسیاری از هنرمندان ما گردن‌های خمیدهٔ پیکاسویی را اوج مدرنیسم می‌دانند و هنوز که هنوز است از آن تقلید می‌کنند؟ مگر نه‌این‌که هنوز رنگ‌مالی می‌کنند و خود را در این گمان می‌اندازند که نقاشی انتزاعی می‌کشند؟ آیا کم است شمار شبه‌نقاشانی که به خیال مدرن‌نمایی، تظاهر به خام دستی می‌کنند و مهارت‌های نقاشانه را دون شأن خود می‌شمارند؟ می‌شد به مدرنیسم، به سبب ویژگی‌هایی که داشت، تا اندازه‌ای بی‌اعتنا بود. اما ذات و ماهیت پست‌مدرنیسم چنان است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت. پست‌مدرنیسم را به ما تعارف نکرده‌اند که بگوییم فعلاً میل نداریم، باشد برای بعد. خوب یا بد، خواسته یا ناخواسته، بر ما تحمیل شده و در بافت زندگی هر روزمان تنیده شده است. غولی است که از شیشه بیرون آمده، بر همه جا سایه انداخته و صغیر و کبیر نمی‌شناسد. پست‌مدرنیسم در هوایی است که استنشاق می‌کنیم. ما امروز در دوران پست مدرن زندگی می‌کنیم و این بهانه که پست‌مدرنیسم منحصر به جهان غرب است پذیرفتنی نیست چراکه آثار و نشانه‌های آن همه جا دیده می‌شود و از قضا این مد تازهٔ روشنفکری معاصر، فراگیرترین و پردامنه‌ترین یورش فرهنگی بر جوامع غیرغربی است که تاکنون تجربه شده است. پست‌مدرنیسم، آن جا که به عنوان یک نظریهٔ رهایی‌بخش، در ظاهر از گفتمان چندگانگی و پدیده‌های چندفرهنگی و هنر دورگه، حمایت می‌کند و حتی به هنر بومی و فولکوریک می‌پردازد، تمامی جهان را زیر می‌گیرد. گفتن ندارد که پرداختن به هنر اقوام غیر اروپایی و آنان که همواره «دیگران» بوده‌اند و در سراسر تاریخ به حاشیه رانده شده‌اند خالی از جاذبه نیست. اگر چه

دم‌خروس‌هایی از زیر قبای پست‌مدرنیسم پیداست که در نهایت هدفی جز به حاشیه راندن واقعیت‌های غیرغربی ندارد و ریشه‌های آن را باید در استعمار و مدرنیته جست‌وجو کرد، با این‌همه، راه‌بردن به داوری درست و سنجیده، مستلزم شناخت همه سویهٔ این پدیده و کارکردهای آن است. تا زمانی که آن را به درستی نشناسیم، نمی‌توانیم بر جنبه‌های مثبت و منفی آن انگشت بگذاریم، قضاوتمان حرف مفت است و در نهایت از واگویی دریافت‌های یک فرهنگ شفاهی برنخواهد گذشت. هر قدر که سرمان را بیشتر زیر برف کنیم و با این پدیدهٔ همه‌گیر ناآشناتر باشیم، خود و هنر و فرهنگمان را آسیب‌پذیرتر کرده‌ایم. این واقعیت را هم باید در نظر داشت که به هر حال پرداختن به پست‌مدرنیسم و مطالعهٔ آن، سبب ساز بازاندیشی است و زمینه‌ای فراهم می‌آورد برای بازنگری در پیوندهای میان سنت، مدرنیسم و آن‌چه پست‌مدرنیسم نام گرفته است.

این ادعا که ما در دوران پست‌مدرن زندگی می‌کنیم بر چند زمینه و اصل کلی استوار است.

۱. امروز دیگر بخشی از اندیشه‌های پیشرفت، خردمندانه بودن امور و آن‌چه مدرنیتهٔ غرب را پدید آورد و مشروعیت بخشید، پذیرفتنی نیست، چرا که در نظریه‌ها و معادلات خود، تفاوت‌های فرهنگی ـ اجتماعی ملل و اقوام گوناگون را به حساب نیاورده است.

۲. روزگاری چنین پنداشته می‌شد که کشفیات علمی و پیشرفت‌های اقتصادی، اگر به سود انسان باشد، مشروعیت پیدا خواهد کرد اما امروز پس از گذشت چند قرن نشانه‌های غیرقابل انکاری وجود دارد که این پیشرفت‌ها تنها به سود گروه‌های خاص بود و هرگز نتوانست از جنایت و تعدی بر ضد انسان جلوگیری کند. پیشرفت در تکنولوژی و علوم نه تنها بر انواع بیماری‌ها افزود، بلکه هویت‌های انسانی، چه فردی و چه اجتماعی را نیز متزلزل کرد.

انسان امروز در برابر جهان علمی و تکنولوژیک، یک گالیور است، گاه بی‌اندازه بزرگ و گاه بی‌اندازه کوچک و هیچ‌وقت قدو قوارهٔ درست و متناسب خود را نیافته است.

از این دیدگاه انسان‌ها به دو گروه متمایز تقسیم می‌شوند. گروهی به چالش پیچیدگی‌ها می‌روند و گروهی دیگر، پا در بند همان تلاش‌های عهد دقیانوسی برای تنازع‌بقا، در عرصهٔ زندگی پرسه می‌زنند. این یکی از جنبه‌های دردآور شکست پروژهٔ مدرن است که قرار بود برای همهٔ انسان‌ها و انسانیت اعتبار داشته باشد.

۳. امروز دیگر اطمینانی نیست که آن‌چه فرهنگ برتر و فرهنگ پیشرو نامیده می‌شود، ارزش بیشتری از فرهنگ‌های فرودست‌تر و فرهنگ عامه و خرده‌فرهنگ‌ها، حتی فرهنگ‌های بومی و اقلیمی داشته باشد.

۴. در شرایط تاریخی و تکنولوژی امروز دیگر جدا کردن «اصل» از «کپی» و تفاوت گذاشتن میان «طبیعی» و «مصنوعی» امکان‌پذیر نیست. تکنولوژی تولیدکنندهٔ اطلاعات و منتشرکنندهٔ ایماژهاست و بر هر چیز سیطره یافته است. امروز در دوران نظم سوم مدرنیسم؛ یعنی دوران «وانمودگری» و مدل‌ها و الگوها زندگی می‌کنیم. در این نظم که پس از جنگ جهانی دوم شکل گرفت، اساس نظری سیستم قدرت، از اقتصاد سیاسی مارکسیستی، با نشانه‌شناسی استراکچرالیستی جابه‌جا شده و تبلیغات و رسانه و اطلاعات و شبکه‌های ارتباطی، یعنی آن‌چه روزگاری بخش غیراساسی شمرده می‌شد، شکل بنیادی‌ترین بخش را به خود گرفته است. به بیان دیگر، الگوها و وانمودگری‌ها و نشانه‌ها، جای ارزش‌ها، کیفیت‌ها و کارآیی تولیدات را گرفته است.

گفتیم که پست مدرنیسم در دو دههٔ اخیر دستخوش دگرگونی‌های بنیادین شده است و باید به‌دلایل آن هم اشاره کنیم. پست مدرنیسم برآمده از جنبش انتقادی غرب در هنر و معماری و ناظر بر واکنش‌های صریح بر ضد استیلای خفه‌کنندهٔ مدرنیسم و خردگرایی هدفمند و پیشرفت خطی اندیشهٔ کهنه و منسوخ سرآمد باوری و نخبه‌گرایی فرهنگی است. شورشی است بر ضد جنبش روشنگری سدهٔ هجدهم که می‌خواست تمامی رفتار و اندیشه‌های انسانی را در یک اندیشهٔ معین خرد و خردورزی جای دهد. همان حرکت روشنگری که می‌خواست از تمدن اروپایی و فرهنگ و اجتماع آن، متر و میزانی برای سنجش تمدن‌ها و فرهنگ‌ها و اندیشه‌های دیگر به‌دست دهد. پست‌مدرنیسم در آغاز جنبشی بود برضد اندیشهٔ سلطه‌جویی که غرب، از فرهنگ و تمدن در ذهن داشت. می‌خواست تمام نژادها و قومیت‌ها و طبقات را دربربگیرد و از همین رهگذر هم بود که کوشید تا این‌جا و آن‌جا چیزهایی را از سنت و مدرنیسم دست‌چین کند و به هم بیامزد. اما در فرایند این کار، ذات و ماهیت خود آن نیز دگرگون شد. برخی از رویدادهای کلیدی علمی، فرهنگی ـ اجتماعی و روشنگری دو دههٔ گذشته که نه تنها پایه و اساس مدرنیته را ویران کرد، بلکه هویت و ذات پست‌مدرنیسم را نیز تغییر داد، شامل موارد زیر است:

۱. راززدایی از عینیت علمی در نوشته‌های تامس کوهن، پال فیرابند و یک سلسله از منتقدان مارکسیست که به انتقاد از علوم پرداختند

۲. فروریختن همه سویهٔ فلسفهٔ سنتی غرب و کاسته‌شدن از اعتبار آن در نوشته‌های نسل تازه‌ای از فلاسفه مانند لودویک ویتگنشتاین و ژاک دریدا و ژان بودریار و ریچارد رورتی و...

۳. تأکید بر مرزناپذیری فیزیک کوانتوم و ریاضیات

۴. تأکید بر گسست و ناهمسانی و عدم تداوم و حضور تفاوت‌های انکارناپذیر در تاریخ. نوشته‌های میشل فوکو یکی از نمونه‌های برجستهٔ این تأکیدها است

۵. گسترش مکتب «رئالیسم جادویی» به سرکردگی بورخس و مارکز و شماری دیگر از داستان‌نویسان امریکای لاتین

۶. تأکید بر گفتمان «دیگران» و بازنمایی آنان در تاریخ، هنر، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و سیاست

۷. این جهانی کردن مسیحیت و نادیده گرفتن و بیرون راندن آن از جوامع غربی به عنوان یک نیروی پرتوان اخلاقی

۸. پیروزی اقتصاد بازار و ظهور دل‌نگرانی‌های آسیب‌شناسی و پیدایش پدیده‌ای به نام «گزینش مصرف‌کننده»

این دگرگونی‌ها به پست‌مدرنیسم هویتی تازه بخشیده است و از این رهگذر، پست‌مدرنیسم دیگر تنها به واژگونی اندیشه‌های روشنگری و خردورزی و صدابخشیدن به سکوت‌ها نمی‌اندیشد. خود را به هنر و معماری هم محدود نمی‌داند. شخصیتی چندگانه و چندریختی یافته و ریشه‌هایی در زندگی روزمرهٔ مردم دوانده است که هر یک را باید جداگانه بررسی کرد.

قصد ما این است که در چند مقالهٔ پی‌درپی، تا حد ممکن با زبانی ساده ضمن آشنایی با شجره‌نامه و تعریف پست‌مدرنیسم، اگر چه تعریف‌پذیر نیست، نقش و عطا و لقا و کارکرد آن را در زمینه‌های فرهنگی و هنری مورد بررسی قرار دهیم اما پیش از پرداختن به پست‌مدرنیسم، از یک سو باید با اصول و مبانی نظری آن آشنا شویم و از سوی دیگر، به شکلی فشرده، با مفاهیم واژگانی که از این پس با آن‌ها سروکار خواهیم داشت، آشنایی پیدا کنیم. اگر قرار است با پست‌مدرنیسم آشنا شویم باید اول معنا و ریشهٔ مدرن و مدرنیسم را بدانیم و از تفاوت‌های آن با مدرنیته و مدرنیزاسیون آگاه شویم چرا که در بسیاری از متون فارسی این واژگان جابه‌جا شده و بنا بر سلیقه‌های فردی، یکی به جای دیگری نشسته است. باید به این نکته هم اشاره کنیم که آن‌چه در

کمپ
نوعی سرآمدباوری کژروانه و گه‌گاه شریرانه و از سر فرقه‌گرایی است و سلیقه‌هایی را ارزش می‌نهد که از سوی عرف و میثاق‌های دیگران یا حیرت‌انگیز باشد یا خوار و حقیر شمرده شود

شرح و تعریف این واژگان می‌آید بسیار مختصر و گه‌گاه در محدودهٔ هنرهای تجسمی است. برای شناخت همه سویهٔ پست‌مدرنیسم، آشنایی گسترده‌تر با تعاریف کلی‌تر این واژگان نیز ضروری است.

اگر چه تکراری است، اما پیش از پرداختن به اصول پست‌مدرنیسم امروز، باید توقع یافتنِ یک تعریف کلی و جامع از پست‌مدرنیسم را از سر بیرون کرد. پست مدرنیسم آن پریزاد افسانه‌ای نیست که سحرگاه آن را ببینی و با فروکردن سوزنی در پیشانی‌اش، او را به‌خدمت و فرمان خود درآوری. پیچیده‌تر و پاچه‌ورمالیده‌تر از آن است که به تعریفی معین تن دهد. این پیچیدگی از آن روست که با هر چیز هم موافق است و هم سربه‌زنگاه مخالفت می‌کند. با مدرنیسم ضدیت دارد اما نامش را از آن می‌گیرد. طبیعت دست چین‌کنندهٔ پست‌مدرنیسم، شکلی پررمز و راز به آن بخشیده است و از این رو همانند یک نیروی روشنفکری «عمل باور» رفتار می‌کند که نه‌تنها نمی‌توان به‌کنه آن پی برد بلکه مقاومت ورزیدن در برابر برخی از وجوه آن نیز ناممکن می‌نماید. با این همه، اعتقاد من بر آن است که راززدایی چهرهٔ پست‌مدرنیسم و آشنایی با اصول آن، می‌تواند در شناختن آن نقشی یاری رسان داشته باشد.

اصول پست‌مدرنیسم

پست‌مدرنیسم، همان‌گونه که از نامش برمی‌آید، «پست‌مدرنیته» است. یعنی ادعای برگذشتن از مدرنیته‌ای را دارد که خود از سنت فراتر می‌رود. بنابراین، اصل اول پست‌مدرنیسم این است که آن‌چه در مدرنیته اعتبار داشته، در عصر پست‌مدرن بی‌اعتبار و منسوخ است. مدرنیته در چارچوبی قرار می‌گرفت که زبان حرفه‌ای مطالعات فرهنگی، آن را «فراروایت» یا «روایت بزرگ» می‌نامید. یعنی اندیشه‌های بزرگی همچون «خرد» و «حقیقت» و «سنت» و «اخلاقیات» و «تاریخ» که مسیر زندگی را معین می‌کرد و به آن معنا می‌بخشید. اما پست‌مدرنیسم بر آن است که چون این مفاهیم، با موشکافی‌های تجزیه و تحلیل‌گرانهٔ امروز سازگار نیست، معانی خود را یکسره از دست داده‌اند و تمامی نظریات استوار بر مفاهیم مطلق حقیقت، مذهب، علوم و خرد، در واقع چیزی بیش از یک مشت ساختارهای تصنعی نیستند و همهٔ ماهیتی توتالیتر دارند. حقیقت نسبی است و با احتمالات و امکانات خود، همسایهٔ دیواربه‌دیوار بسیاری از مفاهیم دیگر قرار می‌گیرد. یا آن‌گونه که ریچارد رورتی، یکی از قطب‌های مورد پرستش مدرنیست‌ها اعتقاد دارد، هیچ‌چیز، طبیعت ذاتی و فطری‌یی ندارد که بتواند به شرح و بیان درآید و هر چیز حاصل زمان و تصادف است. پس یکی از اصول پست‌مدرنیسم انکار حقیقت است و هر چیز را نسبی می‌داند. اما پرسش این است که وقتی پای حقیقت و خرد در میان نباشد، دانش چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ بنابراین، پست‌مدرنیسم به تمام علوم و منابع آن با نوعی شک‌آوری متساوی می‌نگرد. تفاوتی میان علوم و جادوگری نمی‌بیند و بر آن است که دانش از طریق تحقیق و جست‌وجو کسب نمی‌شود بلکه از طریق تصورات آموخته می‌شود. از همین رهگذر هم هست که افسانه را بهتر از فلسفه، و روایت را بهتر از نظریه می‌داند چراکه هر دو تأثیر بیشتر و ژرف‌تری بر رفتار انسان دارند. ویتگنشتاین بر آن بود که هر چه داریم از زبان است و تازه همین زبان، هنگامی که به بازنمایی واقعیت می‌پردازد، حتی در بهترین و ماهرانه‌ترین شکل خود، آکنده از اشتباه و تخمین و حدس و گمان است. پس طنز و نقیضه و تمسخر، بهترین ابزاری است که انسان به یاری آن منظور خود را بیان می‌کند.

اصل دوم پست‌مدرنیسم انکار واقعیت است. برآن است که هیچ واقعیت نهایی وجود ندارد و انسان، در پس پشت چیزها همان را می‌بیند، که می‌خواهد ببیند و تازه همین هم بستگی به شرایط زمان و مکان دارد و این‌که تا چه اندازه و اجازهٔ دیدن چه چیز به انسان داده شده باشد و باز این‌که دریافت فرهنگی-تاریخی بر چه چیز تمرکز داشته باشد. از این رو، حتی در علوم، آسان‌ترین چیز برای کشف کردن همان است که انسان در جست‌وجوی آن بوده است. هر قدر که علوم به اهداف نهایی خود نزدیکتر می‌شود، به همان نسبت به فرمول‌بندی «نظریه همه‌چیز» یعنی به ابعاد پست‌مدرنیستی خود هم نزدیک می‌شود. مکانیک کوانتوم پای گفتمان نسبیت را به حوزهٔ علوم باز کرد. نور توانست همزمان هم موج باشد و هم ذره‌ای کوچک، نامعین بودن و ابدی نبودن قواعد علمی، ناممکن بودن پیش‌بینی جرم و شتاب یک ذره در یک لحظهٔ خاص، مشخص شدن این‌که یک اتم تنها شامل پروتون و نوترون و الکترون نیست و انواع صداها و درخشش‌ها هم در آن حضور دارد، اعتراف انسان به محدودیت آگاهی‌های علمی، پیدایش نظریه‌های «بحران» و کمپلکسیتی» (هم‌تافتگی)[2] و بسیاری تردیدهای دیگر، تمامی اندیشهٔ مهارکردن و معین کردن محدودهٔ علوم را یکسره از میان برد. بحران، خود به عنوان نظمی بدون «هنگامداری» تعریف می‌شود و هم‌تافتگی، به‌سبب سیستم‌های پیچیده‌ای که دارد، تداخل یک سلسله عوامل مستقل در یکدیگر را ممکن می‌سازد و نوعی سازمان یافتگی‌های فی‌البداهه پدید می‌آورد. این یافته‌ها همه مبشر دگرگونی‌های گسترده در حوزهٔ علوم است و پیدایش نوعی واقعیت تازه و طبیعتی «خودسازمان یافته» را نوید می‌دهد که می‌تواند واقعیت نهایی نامیده شود.

اویری بردزلی، «دامن طاوس» ۱۸۹۴

بنابر آن‌چه گفته شد، انسان توان بازشناختن و تفاوت قایل شدن میان ایماژ و واقعیت را از دست داده است و اصل سوم پست‌مدرنیسم استوار بر این است که انسان، به جای واقعیت، با یک وانمودگر رودررو‌ست. پست‌مدرنیسم تمامی جهان را به چشم یک بازی ویدیویی می‌نگرد که در آن هر انسان، یکی از فیگورهای این بازی است. از یک گوشه به گوشه‌ای دیگر می‌دود، پایین و بالا می‌پرد. در زمین و فضا می‌جنگد و تمامی زندگی او، نه بر اساس واقعیت، که بر شالودهٔ الگوها و مانند سازی‌ها و ایماژها و بازنمایی‌هایی بنا شده است که هیچ کدام ربط و پیوندی با واقعیت ندارد. ژان بودریار، حملهٔ نظامی امریکا به عراق را یک پدیدهٔ پست‌مدرن نامید و چند روز پیش از آغاز حمله، در مصاحبه‌ای با گاردین با صراحت تمام گفت که جنگ هرگز اتفاق نخواهد افتاد[3] و همه چیز بر مبنای یک ساختار تصنعی است. بودریار بر آن بود که همه چیز یک بازی ویدئویی بر صفحهٔ تلویزیون جهان است. او حتی پس از وقوع جنگ هم هنوز بر همان حرف پیشین اصرار می‌ورزید و می‌گفت: «جنگ خلیج اتفاق نیفتاده است.[4]» از دیدگاه او، چون واقعیت وجود ندارد، پس کشتار انسان‌ها و بی‌خانمانی‌ها و مصیبت‌ها و هزار درد بی‌درمان دیگر هم غیرواقعی و نوعی وانمودگری است.

اصل چهارم پست‌مدرنیسم استوار بر بی‌معنایی است. در جهانی تهی از خرد و حقیقت، جایی که هیچ علم و دانشی معتبر نیست و واقعیتی وجود ندارد و زبان تنها پیوند باریک و لطیف با زندگی و هستی است، بسیار طبیعی خواهد بود که معنا هم معنایی نداشته باشد. اومبرتو اکو، در کتاب «آونگ فوکو» (۱۹۸۹)نشان داد که جهان چیزی نیست جز یک پیاز ساده و اگر آن را لایه‌به‌لایه واسازی کنیم سرانجام چیزی جز «هیچ» باقی نخواهد ماند. همین واسازی، یعنی روش‌شناسی تجزیه‌وتحلیل‌های گفتمانی، هنجار پست‌مدرنیسم را شکل می‌دهد. همه چیز باید واسازی شود و هنگامی که واسازی به نتیجه برسد، انسان با فضایی تهی و شکافی گسترده رودرو

خواهد شد. در این فضای تهی هیچ‌چیز نخواهد بود که انسان را به معنا راهنمایی کند و تفاوت‌ها را به او بنمایاند. این اصل چهارم، کم‌وبیش ناظر بر همان اصل اول، یعنی انکار حقیقت است و آنچه پست‌مدرنیسم بر آن تأکید می‌ورزد شک‌اندیشی است. به هیچ‌چیز و هیچ‌کس نباید اعتماد داشت و باید در هر چیز با تردید نگریست.

شک‌اندیشی اصل پنجم پست‌مدرنیسم است و ناگفته پیداست که در آن هیچ نظریه و هیچ مطلق‌اندیشی و هیچ تجربه‌ای ارزش و اعتبار نخواهد داشت. باید به هر چیز شک کرد و هیچ‌چیز را نباید به تمامی پذیرفت.

افزون بر این پنج اصل، یک اصل دیگر هم هست که ماهیتی مثبت‌تر دارد و از آن برای تعریف یکی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم استفاده می‌شود. پست‌مدرنیسم نظر به گوناگونی و کثرت دارد. بر چندگانگی فرهنگ‌ها، قومیت، نژاد، جنسیت، حقیقت و حتی خرد تأکید می‌ورزد و بر آن است که هیچ‌یک از این‌ها نباید بر دیگری ترجیح داده شود و همه باید به شکلی همسان بازنمایی شوند. با این ویژگی‌ها و با اتکا بر اصولی که برشمردیم، پست‌مدرنیسم ادعا می‌کند که مبشر آغاز عصری تازه در کرهٔ زمین است. عصری که از عصر مدرن فراتر می‌رود، آن را تعالی می‌بخشد و دریچه‌های جهانی دیگر را به روی انسان امروز بازمی‌گشاید.

اما گفتیم که افزون بر این اصول، شناخت واژگان پست‌مدرنیسم هم ضروری است و شاید که این نیاز تا همین جای بحث نیز احساس شده باشد اما ضروری‌تر از آن آشنایی با واژگان خود مدرنیسم است.

واژگان مدرنیسم

مدرن: کلمهٔ مدرن ریشهٔ در واژهٔ لاتین قدیم، modo و لاتین متاخر، modernus دارد. یعنی «هم‌اکنون» که به «امروزی» و «معاصر» هم تعبیر شده است. واژهٔ مدرن پیشینه‌ای دراز دارد و در همین شکل لاتین، نخستین بار در قرن پنجم میلادی برای متمایز کردن زمان حال، که همان دوران مسیحیت بود، از دوران رومیان و کفار به‌کار برده می‌شد و از آن زمان مفهوم گذر از کهنه به نو را داشت. به هرحال واژهٔ مدرن برای نشان دادن کیفیتی است که جاری است و با گذشته تفاوت دارد. بنابراین تعریف، انسان از زمانی بسیار دور مدرن شد. در محدودهٔ سال ۱۱۲۷ میلادی، کلیسای سن‌دنیس بازسازی شد و به شکلی در آمد که تا آن روز دیده نشده بود. نه شکل کلاسیک یونانی داشت و نه رومی. ابوت شوگر، که بازسازی این بنا را به عهده داشت، نمی‌دانست چه نامی برای این شکل تازه برگزیند، ناگزیر، آن‌چنان که مد روز بود، به واژهٔ یونانی پناه برد و آن را opus modernm (کارمدرن) نامید. این بنا در واقع پایه‌گذاری سبکی در معماری بود که بعدها گوتیک نامیده شد. همان سبکی که رنسانس با آن به مخالفت برخاست، آن را زشت و کهنه نامید و در برابر آن، کلاسیک یونان را «سبک مدرن» دانست. از سدهٔ شانزدهم به بعد از واژهٔ مدرن برای جدا کردن دوران‌های تاریخی استفاده شده است تا تفاوت‌های میان معاصر و سنتی نشان داده شود. اندیشهٔ مدرن همواره بر مفاهیم تحلیلی و استدلالی مبتنی بوده و با جادو و خرافه و پندارهای بی‌پایه مخالفت ورزیده است.

مدرنیته: یعنی تجدد و نوگرایی. بسیاری از نویسندگان و تاریخ‌نگاران بر آنند که مدرنیته با رنسانس پدید آمد، پیشرفت اقتصادی و مدیریت خردگرایانه را در پی‌داشت، حساب ارزش از حقیقت و اخلاقیات از قلمروهای نظری جدا شد و از دیدگاه وبر و سیمل، ماحصل این پیشرفت‌ها پیدایش دولت شهرهای سرمایه‌داری و صنعتی بود. اما این انتساب از دیدگاه تاریخی بسیار محدود است چراکه بسی پیش از آن، در سدهٔ دوازدهم، بسیاری از مردم خود را مدرن تصور می‌کردند و مدرن می‌نامیدند. به دشواری می‌توان به تمام عواملی که در پدید آمدن مدرنیته دخالت داشته‌اند اشاره کرد اما بی‌تردید سفرها و کشفیات سدهٔ پانزدهم، اصلاحگری‌های مذهبی سدهٔ شانزدهم و انقلاب علمی و صنعتی سدهٔ هفدهم نقشی بزرگ در دگرگونی اندیشه‌های انسانی ایفا کرده‌اند. این‌طور هم می‌توان گفت که مدرنیته با دگرگونی برداشت انسان از خویشتن همراه است که ریشه در اومانیسم دوران رنسانس دارد اما در سدهٔ هفدهم تبلور یافت. در سده‌های هفدهم و هجدهم نگرش انسان به جهان و تصویری که از آن داشت دگرگون شد و جهانی تازه‌پا به هستی گذاشت که در آن بسیاری از باورها، جای خود را به شک و تردید سپرد. از دیدگاه فلسفی، این دوران تازه بر مبنای اندیشهٔ «خرد» بود و به همین سبب هم هست که آن را «عصرخرد» می‌نامند و سدهٔ هجدهم با واژهٔ «روشنگری» همراه است. از این رو، معمولاً مدرنیته به دو دوران مجزا تقسیم می‌شود.

۱. مدرنیتهٔ اولیه که از دوران رنسانس تا آغاز انقلاب صنعتی را دربرمی‌گیرد.

۲. مدرنیتهٔ پس از انقلاب صنعتی که انسان را «به نظم دوم» و دوران تولید صنعتی و بورژوازی کشاند و در آغاز سدهٔ بیستم به اوج خود رسید. هابرماس، مدرنیته را یک پروژهٔ نیمه تمام می‌نامد و مدرنیسم را پدیده‌ای مسلط اما مرده می‌داند.

مدرنیسم: ناظر بر نو شدن و تحول در همهٔ جوانب فرهنگی، هنری و اجتماعی است و به‌طور کلی تمامی نمودهای تمدن جدید غرب را دربر می‌گیرد. این واژه بسیار پیچیده است چراکه از یک سو به فلسفه و فرهنگ دوران مدرن اشاره دارد و از سوی دیگر جنبش‌های تاریخ هنر در یک‌صد سال میان ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ را دربر می‌گیرد. یکی دیگر از دلایل پیچیدگی مدرنیسم آن است که هر نظم آکادمیک بر یکی از جنبه‌های آن تأکید می‌ورزد و آن را مهم می‌شمارد. مدرنیسم آغازگاه مشخصی ندارد. شروع مدرنیسم در موسیقی روزهای پایان سدهٔ نوزدهم است اما مدرنیسم در ادبیات با آثاری آغاز می‌شود که در دو دههٔ نخستین سدهٔ بیستم نوشته شده است و در تاریخ هنرهای تجسمی، آغازگاه آن دههٔ ۱۸۵۰ است. مدرنیسم در آغاز به هدف مخالفت با کلاسیسیسم و سبک‌ها و میثاق‌های کلاسیک پدید آمد و بر تجربه و پیداکردن حقیقت درونی در پس پشت ظاهر تأکید می‌ورزید اما برخی از هنرشناسان آغازگاه مدرنیسم را جنبش‌هایی می‌دانند که در سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۰۰ پدیدار شد. یعنی همان سال‌هایی که شاهد اختراعات و رشد تکنولوژی بود. به هر حال مدرنیسم ناظر بر مدرن بودن و مدرنیته است. هنگامی که شارل بودلر در سال ۱۸۶۳ «نقاش زندگی مدرن» را نوشت. از نقاشان خواست که تجربیات روزگار خود را به تصویر کشند. ویژگی‌های کلی مدرنیسم را می‌توان به این شکل خلاصه کرد، خودآگاهی زیبایی‌شناسانه و کشف تضادها و ابهام‌ها و نااطمینانی‌ها، طبیعت بی‌پایان واقعیت و نفی اندیشهٔ شخصیت منسجم و تأکید ورزیدن بر نظریه‌های فروید. مدرنیسم دربرگیرندهٔ یک سلسله جنبش‌های کوچکتر هم هست و از امپرسیونیسم و سمبولیسم گرفته تا فوویسم و کوبیسم و سوررئالیسم و... همه بر نظریه‌های خود، در قالب مدرنیسم تأکید می‌ورزند. مدرنیسم رشد همسان نداشته است و در هر جا در یک دوران و زمان خاص به اوج رسیده است. در آلمان در دههٔ ۱۸۹۰ و بار دیگر در چند سال پیش از جنگ جهانی اول، در روسیه در سال‌های پیش از انقلاب، در انگلستان در محدودهٔ سال‌های ۱۹۰۸، در امریکا پس از ۱۹۱۲، تنها در فرانسه است که مدرنیسم اوج و قله‌یی نداشته و بیشتر شکل فلات گسترده و مرتفعی را دارد که نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم تا اواخر دههٔ ۱۹۳۰ بر آن قرار می‌گیرد.

معمولاً مدرنیته و مدرنیسم با هم به‌کار برده می‌شوند و گه‌گاه یکی به جای دیگری می‌نشیند اما باید توجه داشت که با تمام شباهت‌ها، حساب این دو در مرزهایی مشخص از هم جدا می‌شود. مدرنیسم، نوشدن و تحول در عرصه‌های هنری، فرهنگی

اثری که اشلاک نامیده می‌شود تهی از هر ارزش و کیفیت هنری است نظیر نقاشی‌های روی بدنهٔ وانت‌بارها یا ماکت‌های بدقواره از یادمان‌های مشهور

و تکنولژی است اما مدرنیته، هم ناظر بر نوگرایی و تحول است و هم معنای دریافت ذهنی نو از جهان و زمان و هستی و تاریخ را دارد. به بیان ساده‌تر، مدرنیسم نمودهای بیرونی تمدن غرب را دربر می‌گیرد و مدرنیته عناصر فکری و فلسفی و درونی آن را.

مدرنیزاسیون: این واژه از سدهٔ هجدهم برای توصیف بناهای نوسازی شده به‌کار گرفته شد. والپول، از نخستین نویسندگانی بود که در سال ۱۷۴۸ از این واژه برای بازسازی یک بنا بهره گرفت و در سال ۱۷۵۲، فیلدینگ از مدرنیزه کردن زبان سخن به میان آورد[5]. اما به‌طور کلی مدرنیزاسیون به دگرگونی‌ها، رشدها و پیشرفت‌هایی که در جوامع مدرن در نتیجهٔ انقلاب صنعتی و مکانیزه کردن به دست می‌آید اشاره دارد. یک صنعت مدرنیزه شده با یک صنعت مدرن تفاوت بسیار دارد.

به هرحال یک راه شناخت رابطه میان واژه‌های مدرن، مدرنیته و مدرنیسم آن است که مدرنیسم دربرگیرندهٔ شکلی از هنر است که ویژگی‌های دوران مدرنیته را در خود دارد. یعنی دورانی که در آن زندگی اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی به معنای گستردهٔ کلمه به سبب مدرنیته دگرگون شده است. این اما بدان معنا نیست که هنر مدرنیستی بر مدرنیسم صحه می‌گذارد و یا اهداف آن را بیان می‌کند اما به این معنا هست که به ندرت می‌توان به هنر مدرنیستی بیرون از متن و بستر جامعهٔ مدرنیزه شده اواخر سدهٔ نوزدهم و سدهٔ بیستم اندیشید.

آدام رولستون «بدون عنوان» ۱۹۸۹

پیش از پرداختن به واژگان پست‌مدرنیسم این را به اشاره بگویم که پست مدرنیسم نام یک جنبش در فرهنگ کاپیتالیستی پیشرفته است. ادعا می‌کند که دوران مدرنیته به پایان خود رسیده است و اینک ما در فرهنگ معاصری زندگی می‌کنیم که پست‌مدرن است و در آن حتی از پایان تاریخ هم نام برده می‌شود. اما مسألهٔ ما با پست‌مدرنیسم از همین واژهٔ «پست» آغاز می‌شود. به بیان دیگر از هویتی آغاز می‌شود که از آن پست‌مدرنیسم نیست. «پست» به «مدرن» چسبیده است، به همان مدرنی که پست‌مدرنیسم آن را انکار می‌کند. این «پست» یعنی چه؟ آیا به معنی بعد از مدرنیسم است؟ آیا نتیجهٔ مدرنیسم است؟ آیا نشانهٔ رشد مدرنیسم است؟ آیا ردّ و انکار مدرنیسم است؟ و با حیرت می‌بینیم که پست‌مدرنیسم از تمام این مفاهیم بهره گرفته و تمام این معانی را به خود پذیرفته است. پیشتر گفتیم که مدرن برگرفته از واژهٔ لاتین «هم‌اکنون» است. آیا با توجه به این معنی، می‌توان گفت که پست مدرن یعنی «بعد از هم‌اکنون»؟ یکی از دشواری‌های تعریف پست‌مدرنیسم از همین تعبیر «هم‌اکنون» و «بعد از هم‌اکنون» سرچشمه می‌گیرد. یعنی پذیرفتن چیزی فراتر از هم‌اکنون، از دیدگاه ژان‌فرانسوا لیوتار، پست مدرن، از نظر زمانی، دنبال مدرن نمی‌آید بلکه مدرنیته همواره حامل پست مدرن خود هم هست. لیوتار پست‌مدرن را بخشی تفکیک‌ناپذیر از مدرن می‌داند و بر آن است که هر مکتبی با مکتب‌های پیش از خود به مبارزه برخاسته و در تضاد با آن بوده است. اگر این نظریه را بپذیریم، ناگزیر از پذیرش این هم هستیم که خود «مدرن» هم «پست» چیزی پیش از خود بوده است. مدرن، رفته‌رفته به سبب ذات و ماهیت مدرن بودن، در مقام مبارزه با باورهای خود برآمد و ناگزیر پست‌مدرن شد که اگر نمی‌شد، ایستا بود و مدرن و پویا نمی‌بود. پس پدیده‌ای می‌تواند مدرن باشد که پیشتر، پست مدرن بوده است و با این حساب پست‌مدرنیسم، در پایان مدرنیسم نیست بلکه در آغاز آن است، همان‌گونه که پست‌امپرسیونیسم در آغاز مدرنیسم بود، نه در پایان آن.

به‌هرحال مسأله به این ساده‌گی‌ها هم نیست و برای یافتن پاسخ باید شجره‌نامهٔ پست‌مدرنیسم را کاوید و دید که کجا هنر مدرن شکلی پست‌مدرن پیدا کرد. اما باز در این کاوش به واژگانی برمی‌خوریم که بدون آشنایی با مفاهیم آن راه به جایی نخواهیم برد. برخی از واژگان پست‌مدرنیسم، برخلاف مدرنیسم که به هر حال با پاره‌ای از جنبه‌های آن آشنایی داریم، واژگانی تازه و نامأنوس و امروزی است. به عنوان نمونه در کتاب «هنر پست‌مدرن» به ویراستاری نایجل ویل، جمله‌ای هست به این مضمون که «از التقاط‌گری برای آفرینش طنز و نقیضه بهره می‌گیرد اما سبک و سیاق آن همواره در جهت ارضای پسندهای اشلاک، و کیچ است و گاهی به کمپ نظر دارد. ممکن است که گاه شکلی تمثیلی به خود بگیرد اما بیشتر واقع‌گرایانه است.» این از آن جملاتی است که برای خوانندهٔ آشنا به این مفاهیم نوشته شده است، هیچ پیچیدگی ندارد، و پس از آشنایی با مفاهیم واژگان آن خواهیم دید که بسیار صریح و روشن بیان شده است. اما برای خوانندهٔ ناآشنا با این واژگان نامفهوم است، معنای روشنی ندارد و همان‌گونه که در آغاز اشاره کردم هر نوع واگویی آن، شکلی مصیبت‌بار پیدا خواهد کرد. این واژگان ترجمه‌شدنی نیستند، باید مفاهیم آن‌ها را دانست.

برخی از واژگان پست‌مدرنیسم و مفاهیمی هم‌چون هرمنوتیک (علم تأویل)، دلیل و مدلول، معنا و... بیشتر در حوزهٔ فلسفه به‌کار برده می‌شوند و بی‌تردید هنرمندان ما ضمن مطالعهٔ نوشته‌ها و ترجمه‌هایی دربارهٔ پست‌مدرنیسم با آن‌ها آشنایی نسبی یافته‌اند. از این‌رو در این‌جا به واژگانی می‌پردازیم که در گفتمان‌های مربوط به هنرهای تجسمی به‌کار گرفته می‌شود، برای هر یک نمونه‌ای می‌دهیم و در پایان، ضمن بررسی واژهٔ «دیکانستراکشن» به نمونه‌ای از نگرش امروزی و دیکانستراکتیویستی به یک اثر هنری مشهور خواهیم پرداخت.

discourse، (گفتمان)، مفهوم آرکائیک این واژه، توان یا عمل اندیشیدن منظم و منطقی و پیش بردن بحث، با سامان دادن و گذشتن از یک گفتار منطقی و پرداختن به گفتاری دیگر است. اما در مفهوم زبان‌شناسی، واژهٔ گفتمان به معنای گسترش زبان به چیزی فراتر از متن است که در آن توالی و ترادف و ساختار جملات درنظر گرفته می‌شود. در آثار پست‌مدرنیست‌هایی هم‌چون میشل فوکو، و به ویژه در «نظم چیزها» (۱۹۶۶)، تمرکز نه بر متن است و نه بر مؤلف، بلکه گانون توجه، حوزه و زمینه است. حوزه‌هایی مانند تاریخ طبیعی و اقتصاد و میثاق‌هایی که این‌ها را طبقه‌بندی و در هر دوران بازگو کرده است. فوکو، به گفتهٔ خودش، به «حفاری» دگرگونی‌های عمده در این میثاق‌ها پرداخته و این روش را «باستان‌شناسی روشنفکرانه» نامیده است. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که منظور از گفتمان، پرداختن جدی و سیستماتیک به یک مضمون خاص است.

Sublime، (نمونهٔ برین، پرارج و متعالی) این اندیشه از اواخر سدهٔ هفدهم و زمانی آغاز شد که مسألهٔ یافتن قانونی همگانی برای آفرینش هنر کنار نهاده شد و روش‌های کلاسیک و سنتی اعتبار خود را از دست دادند. ادموند برک، بومگارتن و بیش از آن دو، امانوئل کانت، کوشیدند تا راهکاری تازه پیدا کنند و این روش تازه، همان پدیده‌ای است که زیبایی‌شناسی نامیده می‌شود. زیبایی‌شناسی در پیوند تنگاتنگ با تعالی است، یعنی دریافت هنر بدون نیاز به قانون و قاعدهٔ خاص. به اختصار می‌توان گفت که تمامی هنر رمانتیک، استوار بر این اندیشه است. لیوتار تعریفی برای هنر مدرن دارد و می‌گوید: «در جهان چیزهایی وجود دارد که غیرقابل لمس و بازنمایی است، چیزهایی که می‌توان به آن اندیشید و آن را درک کرد اما نمی‌توان نشان داد، کار هنر مدرن، نشان دادن این چیزها است. مثلاً اگر بخواهیم بزرگی بی‌نهایت را نشان دهیم هرگز توان آن را

نخواهیم داشت، این دقیقاً معنای Sublime است و تنها راه نشان دادن آن، روش انتزاعی است. کاسیمر مالەویچ نقاش روسی نخستین کسی بود که در ۱۹۱۵ به «تعالی‌نانمایاندنی» پرداخت و تنها راه نشان دادن آن، نقاشی کردن یک مربع سفید بر پس زمینهٔ سفید بود. نقاش دیگری که در این راه گام زد، پیت موندریان بود که سیر رشد و تکامل یک درخت را نشان داد. یعنی خط سیری که از بازنمایی آغاز می‌شد و به انتزاع ناب خاتمه می‌یافت. افزون بر این دو، بسیاری از نقاشان دیگر هم در پی آن بودند که بحران بازنمایی را حل کنند و بر آن بودند که بازنمایی واقعیت، تنها موقعی میسر است که هنگام بازنمایی غیرقابل بازنمایی‌ها، تمام نشانه‌های واقعیت نادیده گرفته شود و این مفهوم، خود به شکل واقعیت متعالی جلوه خواهد کرد. حالا اگر این کار را فراواقعی یا hyper reality بنامیم خواهند گفت که این یک زبان و شعار پست‌مدرنیستی است.

parody: (نقیضه، مهاجات، رندی) در یونان کلاسیک معنای این واژه «خواندن در کنار کسی دیگر» بود. یعنی ساختن یک روایت تازه از یک روایت اصلی به گونه‌ای که شکل تقلید و کپی کردن طنزآمیز از سرلودگی را به خود نگیرد. اما از سدهٔ شانزدهم در زبان انگلیسی، معنای تقلید از سبک و سیاق یک اثر به‌هدف تمسخر و دست انداختن با مبالغه در کیفیت‌ها و کنار هم چسباندن تکه‌ها را هم به خود گرفت. آفرینش پارودی، به معنای کلاسیک آن، سهل و ممتنع است و برخلاف آن‌چه در ظاهر به نظر می‌رسد، کار ساده‌ای نیست. سلمان رشدی می‌خواست با «آیه‌های شیطانی» یک پارودی پدید آورد اما موفق نشد و اثرش آشکارا شکل دست انداختن و تمسخر را به خود گرفت[۶]. آن‌چه از این واژه مورد نظر پست‌مدرنیسم است همان مفهوم کهن و یونانی یعنی «خواندن افزون بر کسی دیگر» است که گه‌گاه به عنوان hybrid (دو رگه و پیوندی) هم به آن اشاره می‌شود. یکی از ویژگی‌های آثار دو رگه آن است که یک بخش آن بخشی دیگر را یا رد می‌کند و یا دربارهٔ آن به انتقاد و اظهار نظر می‌پردازد. در هنرهای تجسمی و عکاسی، نقیضه شکل «خواندن در کنار تصویرهای دیگر» را به خود می‌گیرد و به گونه‌ای است که متن و تصویر به‌هم می‌آمیزند. نمونه‌اش هم عکس‌هایی است که باربراکروگر می‌گیرد. عکاس پست‌مدرن دیگر، سیندی شرمن، بی‌آن‌که هویت ثابتی داشته باشد، از یک عکس به عکس دیگر تغییر هویت می‌دهد و با این‌کار نقیضهٔ قدرت ایماژ را به نمایش می‌گذارد. به هرحال از آن‌جا که هیچ متنی نمی‌تواند کنترل چگونه خوانده شدن خود را داشته باشد، متن نقیضه هم ممکن است به دام فرایند بازسازی خود بیفتد و شکلی تازه و ناخواسته بپذیرد. این همواره یکی از مسائل و دشواری‌های زیبایی‌شناسی سنتی بوده است. آیا به اطمینان می‌توان گفت که «تاجر ونیزی» شکسپیر، یک نمایشنامهٔ ضدسامی است یا انتقادی است از ضدیت با سامیت؟

eclectic: (التقاطی، آمیزگر) eclecticism: (آمیزش گری، درهم‌آمیزی)، می‌گویند پست‌مدرنیسم برای هستی دادن به پارودی (نقیضه)، از روش‌های التقاطی سود می‌جوید. این واژه نخستین بار در اواخر دوران کلاسیک و برای توصیف مکتب برخی از فیلسوفان یونان پدیدار شد. این فلاسفه بر آن بودند که بیشتر اندیشه‌هایی که به آن می‌پردازند از آن خودشان نیست و ایده‌های دست‌چین شده از مکتب‌های دیگر است. آمیزشکاری به‌معنای دست‌چین کردن و به‌هم آمیختن اندیشه‌ها و مکتب‌ها و مضمون‌ها در تمام فرهنگ‌ها دیده می‌شود اما در برخی موارد شکلی آگاهانه و عمدی به خود می‌گیرد. مترادف این واژه در حوزهٔ مذهب و اندیشه‌های مذهبی syncretism (درهم‌آمیزی) است، یعنی به هم آمیختن سنت‌های متضاد و ناساز در یک اندیشهٔ واحد مذهبی، در دوران رنسانس به هم آمیختن عناصر کلاسیک و مسیحیت رواج داشت و گاه شکل تجربیاتی مخاطره‌آمیز را به خود می‌گرفت. «ملکهٔ پریان» اثر ادموند اسپنسر، یک درهم‌آمیزی مذهبی-حماسی است و جان میلتون برای کنار هم نهادن اسطوره‌شناسی کفار و پیدایش مسیحیت در «بهشت گمشده» با دشواری بسیار روبه‌رو بود. نمایشنامه‌های متأخر شکسپیر همه التقاطی است و حتی می‌توان گفت که برخی از آن‌ها به کمپ نزدیک می‌شود. همواره از پست مدرنیسم انتقاد شده است که چه در هنرهای تجسمی و معماری و چه در ادبیات و سینما و عکاسی به شکلی ریشه‌ای و افراط‌گرانه، التقاطی است و از هر مکتب و مسلکی بهره می‌گیرد. آمیزش‌گری روشی بسیار مخاطره‌آمیز است چراکه به آسانی می‌تواند به کیچ و حتی یاوه‌گویی مبدل شود. یکی از دلایل این‌که در آغاز گفتیم ما در دوران پست‌مدرن زندگی می‌کنیم، همین آمیزش‌گری‌های بی‌حساب است که گه‌گاه شکلی کژرفتار و بی‌هدف و بی‌مورد را به خود می‌گیرد. تلویزیون بی‌وقفه تکه پاره‌های برنامه پیشین را به هم می‌چسباند و از آن یک برنامهٔ کوتاه بی هدف و بی‌ارزش سرهم‌بندی می‌کند. از صدای یک گوینده برای ده‌ها نقش و شخصیت بهره می‌گیرد. یک صدای واحد یک شب فیلسوفی فرهیخته است و شب دیگر کارگری بی‌سواد، یک شب تاریخ‌دان و هنرشناسی خبره است و فردا برای پفک و پوشک بچه تبلیغ می‌کند. مجری تلویزیون یک شب با اندیشمندان دربارهٔ مسایل فلسفی صحبت می‌کند و فردا در رادیو لودگی می‌کند. در یک کلام هیچ‌چیز در جای خود نیست.

پست مدرنیسم به تمام علوم و منابع آن با نوعی شک‌آوری متساوی می‌نگرد. تفاوتی میان علوم و جادوگری نمی‌بیند و بر آن است که دانش از طریق تصورات آموخته می‌شود و از همین رهگذر افسانه را بهتر از فلسفه و روایت را بهتر از نظریه می‌داند

irony: (طنز، نادان‌نمایی سقراطی، ریشخند) روش‌های التقاطی و نقیضه هر دو از طنز بهره می‌گیرند. همین جا بگوییم که واژهٔ طنز که در برابر irony آمده به هیچ‌رو به معنای لودگی و خنداندن و آن‌چه امروز به آن نسبت داده‌اند، نیست. معنای اصلی و یونانی این واژه، نادان‌نمایی و نایکرنگی است. سقراط هنگام بحث، به منظور به دام انداختن مخالفان، خود را به نادانی می‌زد. بنابراین طنز سرشار از حیله‌گری و گفتن یک چیز به هدف بیان چیزی دیگر و طعنه زدن است. طنز یک فرایند خودآگاه به منظور رساندن معنا و مفهومی است که در متن نیست و به ظاهر بیان نشده است اما خواننده یا شنونده از حضور آن آگاه می‌شود. بازنمایی‌های پست‌مدرنیستی اغلب شکلی طنزگونه دارد چرا که برای معتبر نمایاندن حقیقت‌ها و حق‌انگاری‌هایی که بیرون اثر هنری است، (مانند جهان واقعی یا اخلاقیات)، ارزشی قایل نیست. حتی نمایشنامه‌های پست‌مدرنیستی منکر هر گونه معنا است و مانند موسیقی ویدئویی است که یک سلسه ایماژها را بی‌هدف و به سرعت بی‌آن که تأثیری برجا بگذارد، از برابر چشم تماشاگر می‌گذراند، یک شکل جدی‌تر و قطعی‌تر متون پست‌مدرنیستی آن‌هایی است که خواننده یا تماشاگر را تمرین می‌دهد تا در گزینش معنا و در تعبیر و تفسیرهای خود اختیار داشته باشد. یک نمونهٔ اولیهٔ این روش، در نوول «زن ستوان فرانسوی»، اثر جان فوئل (۱۹۶۹)، دیده می‌شود که دو امکان کاملاً متمایز را پیش‌روی تماشاگر می‌گذارد.

allegory: (تمثیل، کنایه، مثال) هنگامی که یک روایت، پوشیده خوانده شود به‌طوری که معنا یا معانی دیگری را هم به خود بگیرد، آن را تمثیلی می‌نامند. تمثیل توصیف یک چیز است، زیر پوشش چیزی دیگر و برای رسیدن به اهداف نهایی خود از نمادهای گوناگون سود می‌جوید. بسیاری از بخش‌های تورات عهد عتیق به شکلی سنتی به عنوان تمثیل خوانده می‌شد و شکل پیش‌گویی کتاب عهد جدید یا انجیل را داشت. بنابراین تمثیل، از دیرباز تا اواخر سدهٔ هجدهم و دوران رمانتیک‌ها، یکی از تأثیرگذارترین روش‌های خواندن و نوشتن بود و از آن به بعد کنار نهاده شد. روش‌های

هنری پست‌مدرنیسم به شکلی انکارناپذیر همانند روش‌های تمثیلی است چرا که امکان تکثیر و باروری طنز و نقیضه را از راه‌های التقاطی فراهم می‌آورد. تمثیل ذاتاً همه چیز را از آن خود می‌کند، حتی مواد و مصالح خود را نیز مصادره می‌کند و روشی است که در آن متون از طریق یکدیگر خوانده می‌شوند. تمثیل اغلب تکه‌های مواد و مصالح از هم‌گسیخته و پاره‌پاره را برمی‌گزیند. تمثیل‌های قرون وسطی و رنسانس، اغلب بریده گویانه بود. یعنی یک جزء یا یک روایت را به شکلی سامان نیافته و نامنظم به روایت دیگر می‌افزود بی‌آن که ساختار منسجم و ارگانیک آن‌چه را پدید می‌آمد در نظر داشته باشد. ویژگی تمثیل آن است که ایماژها را به معانی شفاهی مبدل می‌کند و به واژگان همان اعتبار تصویر را می‌بخشد و بدین‌سان دوسویه‌گی معنا را که خصیصهٔ اثر پست‌مدرن است به نمایش می‌گذارد.

schlock: (بی‌ارزش، ارزان، بنجل) این واژه مخلوطی است از زبان عبری و آلمانی و برگرفته از اصطلاحی است که در میان یهودیان روسیه و لهستان و آلمان رایج است. از این واژه برای توصیف اشیای مبتذل و بی‌ارزشی که عوام می‌خرند و به عنوان هدیه به یکدیگر می‌دهند استفاده می‌شود. چیزی مانند عروسک‌هایی که به آینه یا شیشهٔ عقب اتومبیل می‌آویزند. گربه‌های گچی که سرشان با حرکت اتومبیل حرکت می‌کند و سگی که هنگام ترمز کردن اتومبیل، چراغ‌هایی که به منزلهٔ چشم‌های آن است روشن می‌شود و چیزهای نظیر آن که نه بازیچهٔ کودکان است و نه چیزی جدی. چیزهایی مانند آن‌چه در فروشگاه‌های کنار راه‌های ورودی و خروجی شهرها به عنوان سوغات عرضه می‌شود. اثری که اشلاک نامیده شود، چیزی است مورد پسند این سلیقه و تهی از هر ارزش و کیفیت هنری. نمونهٔ تجسمی آن هم نقاشی‌هایی است که بر بدنهٔ باربند وانت‌بارها می‌کشند، مجسمه‌های عروسک‌مانندی که رنگ می‌کنند و ماکت‌های کوچک و بدقواره‌ای که از بناها یا یادمان‌های مشهور می‌سازند.

kitsch: (مبتذل اما هدفمند و بامعنا) پس از انقلاب صنعتی اروپا و پیدایش صنایع و کارخانه‌ها، گروهی از روستائیان برای کسب درآمد بیشتر به شهرها روی آوردند و گروه‌های کارگری و سرکارگری را شکل دادند. گروه‌های فنی و مدیریت صنعتی پدیدار شد و در کنار اینان، با توسعهٔ همه سویهٔ شهرها، فروشگاه‌های بی‌شمار دایر شد و طبقهٔ متوسط و کاسبکار هم رشد کرد. تا آن زمان سواد خواندن و نوشتن در انحصار خواص بود اما از این پس باسواد بودن امری ضروری می‌نمود و هر کارگر و کاسبکار برای آگاهی از رویدادها و قانون‌کار نیازمند خواندن و نوشتن بود. بدین‌سان بسیاری ازمردم خواندن و نوشتن را آموختند. دهقانی که در روستا زندگی می‌کرد، با طلوع آفتاب کار در مزرعه را آغاز می‌کرد و با غروب آفتاب، خسته به خانه بازمی‌گشت تا غذایی بخورد و بخوابد و خود را برای کار روز بعد آماده کند. اما زندگی شهری و کار در ساعات معین کارخانه، به چیزی به نام اوقات فراغت نیز معنا بخشید. ساعات پس از کار روزانه و به‌ویژه روزهای تعطیل را هم پدید آورد که می‌باید به شکلی پر می‌شد. کارگران و طبقهٔ متوسط به سرگرمی و پرکردن ساعات فراغت نیاز داشتند و آن‌چه آنان را سرگرم می‌کرد نه نمایشنامه‌های شکسپیر بود و نه کمدی الهی دانته و نه موسیقی باخ و نه نوشته‌های فلسفی کانت و دکارت. آنان به حق در پی چیزی بودند که سرگرم کننده و سهل و زودهضم باشد. برآوردن این نیاز، خود کسب‌وکار عده‌ای دیگر شد و از همین رهگذر هم بود که رفته‌رفته پدیدهٔ و سلیقه‌ای به نام کیچ سربرآورد.

کیچ برگرفته از واژهٔ verkitschen است که در محدودهٔ ۱۸۷۰ در مونیخ سرزبان‌ها افتاده بود و معنای «پول درآوردن» را داشت. کیچ هنری است بدون ارزش‌های زیبایی شناختی و به تنها چیزی که نظر دارد آسان‌پسندی مردم ساده‌خواه و ساده‌اندیش است. اشلاک بی‌خطر است. متظاهرانه نیست. گه‌گاه نشانهٔ پاکی نیت و فروتنی است و در نهایت جفنگ سانتی‌مانتال است. اما کیچ یک مرحله بالاتر از این‌ها است. آشغال و ابتذال است با قصد و هدفی خاص، معرف سلیقه‌ای است که هم بد است و هم متظاهرانه، کیچ قلمرو سلیقهٔ بد است و دربرگیرندهٔ تمامی چیزهایی است که تکراری و تصنعی نامیده می‌شوند[7]. این واژه از نیمه‌های دههٔ ۱۹۳۰ به معنای سلیقهٔ بد وارد زبان انگلیسی شد و کلمنت گرین‌برگ نخستین منتقدی بود که از آن به شکل گسترده برای تعریف برابرنهادهای (آنتی‌تز) ارزش‌های زیبایی‌شناختی مدرنیسم بهره گرفت (۱۹۳۹)[8] کیچ نوعی احساس تقلبی است و به هر آهنگی می‌رقصد و رنگ عوض می‌کند اما همواره بی‌ارزش باقی می‌ماند. به گفتهٔ گرین‌برگ فشردهٔ تمام چیزهایی است که در زندگی ما دستکاری شده، تقلبی و جعلی است. یکی از خطرات کیچ آن است که مرزهای آن با هنر ارزنده و متعالی بسیار سیال است و به آسانی می‌تواند خود را به عنوان هنر جا بزند[9]. یک پوستر منظرهٔ باسمه‌ای کیچ است و پوستر مونالیزا کیچ نیست اما همین تصویر مونالیزا، هنگامی که روی تی‌شرت و زیردستی و سطل آشغال چاپ شود، کیچ است و معرف سلیقهٔ کیچ. برج ایفل کیچ نیست اما آبازوری که پایهٔ آن به شکل برج ایفل ساخته شود، کیچ است. میلان کوندرا می‌گوید: «دو قطره اشک پیاپی از چشم فرو می‌چکد. نخستین قطره می‌گوید: «تماشای [illegible] در چمن چه زیباست.» و قطرهٔ دوم می‌گوید چه‌قدر زیبا خواهد بود اگر دویدن

کن براون «فرشتهٔ اسفالت» ۱۹۵۴. تصویرگری برای تقویم دیواری

کودکان در چمن انسان را همراه تمامی مردم جهان به حرکت وادارد. این دومین قطره است که کیچ را کیچ می‌کند.

یکی از ویژگی‌های کیچ آن است که بیش از هر چیز دیگر دوروبر خودمان می‌بینیم و گه‌گاه بسیار پرخرج هم هست. ادبیات و نشریاتمان بیشتر کیچ است تا جدی. یک سریال سی‌وچند قسمتی را می‌توان در یک فیلم نیم ساعته گنجاند. چند دقیقه از وقت رادیو که هرلحظهٔ آن با هزینه‌ای هنگفت پخش می‌شود به پرسش و پاسخ دو نفر اختصاص می‌یابد تا معلوم شود که آیا شرکت‌کنندهٔ در مسابقه می‌تواند با بیست سئوال به نام مورد نظر که ذغال‌اخته بوده است پی ببرد یا نه و اصلاً این پرسش مطرح نمی‌شود که تمام این یاوه‌ها چه سودی برای شنونده خواهد داشت؟ از نمایشگاه‌های عکاسی هزار ویک شبی گرفته تا کاردستی‌هایی که به نام اثر هنری در نگارخانه‌ها ارائه می‌شود همه و همه نمونه‌های کیچ و سلیقهٔ کیچ است.

camp: (؟) برای خیلی چیزها در جهان نامی معین نشده است و بسیاری چیزها که نامی گرفته‌اند، به‌درستی تعریف نشده‌اند. یکی از این‌ها حساسیت مدرن و پیچیده و تعریف‌ناپذیری است که کمپ نامیده می‌شود. کمپ یک رمزگان فردی است. عشق‌ورزی به غیرطبیعی‌ها و تصنع و مبالغه است. حساسیتی است که هر چیز جدی را به چیزی تصنعی مبدل می‌کند. کمپ یک حالت خاص زیبایی‌شناختی و دیدن جهان از دیدگاه زیبایی‌شناسی است اما نه از طریق زیبایی متعارف بلکه از لحاظ درجات تصنع و استیلیزاسیون، کمپ، نگاه‌کردن به جهان از طریق زیبایی و سبک است اما سبکی که مبالغه‌آمیز باشد. کمپ زیبایی‌شناسی خاصی است از آن‌گونه که سوزان سونتاگ دارد. در «گفت‌وگو» می‌نویسد: «باید قلبی از سنگ داشت تا بتوان ماجرای مرگ نل کوچولو را خواند و نخندید.» کمپ شکل نگرش به اشیا و زندگی پیرامون و کشف کیفیت در انسان‌ها و اشیاء است، پس هم هنر کمپ وجود دارد و هم سلیقهٔ کمپ.

نظریه‌پردازان کیفیت و رفتار و پسند کمپ برآنند که این واژه برای تعریف فرهنگ و سلیقهٔ گروه‌های حاشیه‌ای و خرده‌فرهنگ‌هایی است که حقیقت حاشیه‌ای و میان‌مرزی بودن خود را پنهان نمی‌کنند. اگر چه گه‌گاه در پیوند با همجنس‌بازان هم به‌کار گرفته می‌شود اما معنایی گسترده‌تر دارد و ممکن است از سوی بسیاری از گروه‌های دیگر از جمله روشنفکرانی که از جایگاه طبقاتی خود گسسته‌اند، روشنفکران متظاهر یا اقلیت‌های قومی نیز به‌کار برده شود. بنابراین کمپ برآمده از یک زبان فردی خصوصی است که گروهی از آن به عنوان یک هویت مشترک و به منظور دفاع از خود در برابر نیروهای بیرونی سود می‌جویند[10]. هنگامی که پدیده‌ای به نام «پانک» در اروپا سربرآورد، پانک‌ها سلیقهٔ خاصی را در میان خود رواج دادند که کمپ بود. از لباس پوشیدن و آرایش گرفته تا کتاب‌ها و نشریاتی که از سوی آنان یا برای آنان چاپ می‌شد، همه معرف سلیقهٔ کمپ بود. می‌توان گفت که کمپ نوعی سرآمد باوری‌کژروانه و گه‌گاه شریرانه و از سر فرقه‌گرایی است. سلیقه‌ای را ارزش می‌نهد و از چیزهایی لذت می‌برد که ممکن است از سوی عرف و میثاق‌های دیگران یا حیرت‌انگیز باشد و یا خوار و حقیر شمرده شود. به بیان دیگر سلیقه‌ای که از سوی فرقه‌ای خاص به شکلی دقیق و آگاهانه، روشنفکرنمایانه شده باشد کمپ است. نمونهٔ برجستهٔ هنر کمپ [illegible] قوی‌ی چاپکوف[illegible] و کژگردانی سالومهٔ ویسکونتی است و ریشه‌های آن تا نقاشی‌های منریستی پونتورمو و کاراواجو و نورپردازی‌های تئاترگونه ژرژ دلاتور ادامه دارد. عنصر اصلی کمپ جدی بودن است اما جدی بودنی که به شکست انجامیده باشد. البته این بدان معنا نیست که هر چیز جدی که به شکست انجامیده باشد می‌تواند کمپ نامیده شود، منظور آن جدی بودنی است که در آن آمیزه‌ای از مبالغه و خیال‌پروری و شوروشوق نیز دیده شود.

استراکچرالیسم با به انزواکشاندن ساختارکلی فعالیت‌های انسانی و یافتن معادل‌هایی در زبان‌شناسی در پیدایی پست‌مدرنیسم تأثیر داشت

structuralism (ساخت باوری - ساختارنگری) و post -structuralism ، (پسا ساختارنگری) ساخت باوری در مفهوم زبان شناختی، یعنی جست‌وجوی تجزیه و تحلیل‌گرانه و یافتن راه‌کارهایی که بتوان از طریق آن و با بهره‌جویی از اصطلاح‌های ساختار و سیستم، ویژگی‌های یک زبان را تعریف و توصیف کرد. پایه‌های استراکچرالیسم با نوشته‌های مارسل مائوس، باختین، پونتی و تنی چند از اندیشمندانی که استراکچرالیست‌های نخستین نام گرفته‌اند، بنا نهاده شد. این گروه، نگاه خود را از توصیفی که اگزیستانسیالیست‌ها از جامعه و دانش به‌دست داده بودند بر گرفتند و به سوی اساس شناخت‌شناسی دانش و توجه به اجتماع به عنوان یک سیستم، معطوف داشتند. از دیدگاه آنان، دیگر تاریخ علوم بیان اندیشه نبود بلکه از طریق یک پیکربندی شناخت‌شناسی، چارچوب روشنفکرانهٔ مشخصی را شکل می‌داد. افزون بر این، تجربیات تازه در مورد اجتماع و افراد و تأثیرپذیری از نوشته‌های فروید نیز معنای گذشته را دگرگون کرده بود. گذشته دیگر با معانی و تعابیر گذشته ادراک نمی‌شد بلکه با تفکر و معانی معاصر مورد مطالعه قرار می‌گرفت.

استراکچرالیسم بیشتر یک روش و رهیافت است تا یک قاعده و نظم مشخص و از همین رهگذر هم هست که می‌تواند در زمینه‌های گوناگون کارآیی داشته باشد. این‌طور هم می‌توان گفت که استراکچرالیسم در واقع نوعی روش‌شناسی بود که رفتار و فعالیت‌های مشخص و انسانی (مانند زبان و سیستم خویشاوندی) را در یک جامعهٔ مشخص مورد مطالعه قرار می‌داد تا قانونی همگانی در یک ساختار خودگردان به دست دهد. اما دیر نگذشت که اندیشهٔ یک ساختار خودگردان و خود کنترل‌کننده، در مفاهیم مدرنیستی و اصول گوناگون و مجزای هنری هم پژواک یافت و از آغاز دههٔ ۱۹۷۰ تا پایان دههٔ ۱۹۸۰ به عنوان یکی از مباحث فلسفی و فرهنگی مطرح بود. در دههٔ ۱۹۷۰، حتی برخی از معماران نیز از نظریه‌های کلود لوی استراس و روش‌شناسی او در تجزیه و تحلیل معماری بهره گرفتند. استراکچرالیسم در کنار خود یک سلسله از ایدئولوژی‌های فرمالیستی را هم پرورش داد. این طیف گستردهٔ ایدئولوژی‌ها می‌خواستند تنها به زبان محدود نباشند و دامنهٔ زبان‌شناسی را به اشیا و رفتار انسان‌ها نیز بسط دهند[11]. از این رو در هر چیز به عنوان سیستمی که از مجموعهٔ نشانه‌ها شکل گرفته است می‌نگریستند. به بیان دیگر، استراکچرالیست‌ها اعتبار چندانی برای اشارتگرها و ارجاعات جهان واقعی قائل نبودند و از دیدگاه آنان، آن‌چه با اهمیت شمرده می‌شد، نشانه‌ای بود که ارجاعات را بازنمایی می‌کرد. این نشانه از دلالتگر (کلام، رنگ، ایماژ) و یک دلالت‌یاب (مفهوم، معنا) شکل می‌گرفت و در یک ساختار یا متن (داستان، شعر، نقاشی) که از ترکیب‌بندی نشانه‌های مجزا و قابل شناخت ساخته شده بود، کنار نشانه‌های دیگر می‌نشست. فردیناند ساسور، پیشتر این نظریه را بنا نهاده بود که در زبان‌شناسی تنها تفاوت‌ها وجود دارند و رابطهٔ میان دلیل و مدلول و نیز رابطهٔ میان هر نشانه و اشارتگر آن، تماماً خودسرانه بوده و اعتبار آن را میثاق‌های فرهنگی معین می‌کند.

استراکچرالیسم به موضوع متن کاری ندارد و به آن‌چه می‌پردازد کارکرد ساختار آن است. به گفتهٔ دریدا، ویژگی‌های یک ساختمان و تزلینات و برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های آن زمانی خود را به تمامی می‌نمایاند که محتوای آن، یعنی همان

انرژی و توان معانی ساختار، نادیده انگاشته شود. به بیان دیگر، استراکچرالیسم در پی آن است که یک متن «چه‌گونه» معنا می‌دهد.

استراکچرالیسم از سه راه در پیدایی پست‌مدرنیسم تأثیر داشت:۱. از زبان برای سازمان دادن و حتی ساختن واقعیت بهره گرفته می‌شود. به بیان دیگر، زبان به انسان توانایی می‌دهد که به جهان معنا ببخشد. واقعیت، مستقل از نحوه‌ای که بازنمایی می‌شود، یا روایتی که از آن به دست داده می‌شود نیست و در این میان نقش اساسی به عهدهٔ زبان است. این تعریف نه تنها در هستی یافتن پست‌مدرنیسم نقش داشت، بلکه یکی از مبانی نظری پست‌مدرنیسم را نیز شکل داد. ۲. معنا تنها در پیوند با ساختار تحقق می‌یابد، هیچ چیز به تنهایی معنایی نمی‌دهد و تنها از طریق رابطه با چیزهای دیگر معنا پیدا می‌کند. ۳. زبان شفاهی و نوشتاری روشن‌ترین و صریح‌ترین نمایش ساختار یا کیفیت ربطمندانهٔ معنا است. از این رو، مطالعهٔ روش کارکرد زبان، در ادراک این‌که چگونه تولیدات فرهنگی می‌توانند آفرینندهٔ معنا باشند بسیار یاری‌رسان بوده است.

به هر حال تأثیر این اندیشه‌ها بدان حد بود که‌تری ایگلتون در سال ۱۹۸۳ نوشت: «زبان، با تمام مسائل، رمز و راز و نهفتگی‌های خود، هم مثال‌وارهٔ زندگی روشنفکری قرن بیستم است و هم وسوسهٔ آن.»

واژهٔ استراکچرالیسم، در دههٔ ۱۹۷۰ با یاری رومان جاکوبسون، کم و بیش با معناشناسی و نشانه‌شناسی درهم آمیخت و حاصل آن نه تنها جدایی ساختار، یا متن، از اشارتگر بود بلکه سرانجام به جداکردن ساختار از مضمون، یعنی جدا کردن از مؤلف یا هنرمند نیز انجامید. کوشش استراکچرالیسم یکسره بر آن بود که ساختار کلی فعالیت‌های انسانی را به انزوا بکشاند و معادل‌های آن را در زبان‌شناسی جست‌وجو کند.

پست استکچرالیسم، همان‌گونه که از نامش پیداست، با رد و انکار قابلیت خودگردانی سیستم آغاز شد و با قواعدی که قرار بود سیستم در محدودهٔ آن عمل کند به مخالفت برخاست. در قلمرو زبان، بر محدودیت مطالعهٔ ساختارهای زبانی انگشت گذاشت و بر آن بود که کارکرد زبان را محدود به مبادلهٔ پیام و ایجاد ارتباط و یا تبادل اطلاعات دانستن نوعی ساده‌اندیشی است. ژاک دریدا نیز نخست امکان وجود یک‌قانون کلی را مورد تردید قرار داد. بعد پای مقولهٔ تضاد میان ذهن و عین را که امکان هر نوع توصیف عینی بر آن استوار است، به میان کشید و سرانجام مسألهٔ ساختار «تضاد دوگانی» را مطرح کرد.

در سی سال گذشته، استراکچرالیست‌ها و پست‌استراکچرالیست‌ها و نویسندگان و فلاسفه‌ای همچون لوی استراس، لاکان، دریدا، فوکو، دلوز و لیوتار در اعتلای ادراک انسانی نقشی بسیار حساس و یاری‌رسان داشته و آثاری ارزنده پدید آورده‌اند. اگرچه استراکچرالیسم و پست‌استراکچرالیسم با هم تفاوت بسیار دارند و به عنوان نمونهٔ پست‌استراکچرالیسم از «زبان‌شناسی ساختاری» بهره‌جویی نمی‌کند، با این همه شباهت‌هایی میان این دو دیده می‌شود و هر دو نظرگاهی انتقادی دارند. نخستین انتقاد معطوف به سوبژه یا گوهره و ذات انسانی است. واژهٔ «ذات» به چیزی کاملاً متفاوت از «فرد» که واژه‌ای مأنوس و آشناست اشاره دارد. واژهٔ «فرد» که در دوران رنسانس پدید آمد و در سده‌های هفده و هجده شکل تکامل یافتهٔ خود را یافت، ناظر بر این است که انسان موجودی باشعور و آزاد است و فرایند اندیشه زیرفشار و زورگویی شرایط تاریخی یا فرهنگی دگرگون نشده است. مثلاً «من» دکارت که می‌اندیشد، موجودی است آگاه و نه‌تنها یک سیستم خودگردان است، بلکه منسجم هم هست. در دوران رنسانس، انسان مرکز جهان بود اما لوی استراس، یکی از پیشروان مکتب استراکچرالیسم، گوهرهٔ انسانی را مرکز هستی نامید و بر آن بود که هدف نهایی علوم انسانی آن نیست که انسان را برپا دارد و رسمیت بخشد بلکه خواستار آن است که انسان را مستحیل کند. همین نظریهٔ استراس بعدها شعار استراکچرالیست‌ها شد.

استراکچرالیسم و پست‌استراکچرالیسم هر دو تاریخ‌باوری را نقد می‌کنند و از اعتقاد به این‌که تاریخ استوار بر یک طرح کلی است نفرت دارند. نمونهٔ بارز این نظریهٔ انتقادی، حمله‌ای است که لوی استراس به سارتر و نظریهٔ ماتریالیسم تاریخی او می‌کند با این تصور و فرضیهٔ سارتر، که اجتماع امروز از فرهنگ‌های گذشته برتر است، به مخالفت برمی‌خیزد[۱۲]

simulation: (وانمودگری، همانندنمایی) simulacrum: (وانموده) ریشه‌های این واژهٔ لاتین را باید در گفت‌وگوهای افلاطون جست‌وجو کرد که تا چندی پیش در متون انگلیسی به phantasm و یا semblance ترجمه می‌شد و در متون فلسفی فارسی، برای اولی معادل صور خیال، صورت وهمی و مجاز گذاشته می‌شد و برای دومی، ظاهر، نما و نمود. افلاطون از این مفهوم برای متمایز کردن «عقلانی» از «حسی» اندیشه از ایماژ و ذات و جوهره، از ظاهر بهره می‌گرفت. افلاطون، نقاشان را آفرینندگان وهم و خیال می‌دانست که از واقعیت آگاهی ندارند و چنان به صورتگران و نقش‌بندان بی‌اعتماد بود که می‌گفت باید از جمهوری بیرون رانده شوند، وانمودگری یعنی شباهت دروغین، و هنرهای تجسمی، دست‌کم از دوران افلاطون به این سو درگیر رابطه میان واقعی و کپی بوده است. در جهان مصرفی که کالاها به شکلی پایان نیافتنی تولید و همانندسازی می‌شوند، فرایند بدل‌سازی پیاپی منطق و شتاب خود را دارد و تا آن‌جا پیش می‌رود که دیگر تشخیص اصل از بدل ناممکن می‌شود. امروز می‌توان به یاری تکنولوژی پیشرفته، ادوار گذشته، ایماژها، اشیا، محیط و حتی خودمان را همانندسازی کنیم. امروز نوعی بیماری روانی که تاکنون در جهان سابقه نداشته و بیماری پستمدرن نام گرفته در جهان شیوع یافته است. مبتلایان به این بیماری می‌پندارند که خویشان و آشنایان آنان به وسیلهٔ جایگزین‌های همانند عوض شده‌اند. ویروس این بیماری را ژان‌بودریار در جهان پراکنده است که نظریه‌پرداز این خیال‌بافی‌ها است. جهانی که در آن واقعیت، واقعیت‌زدایی شده است، تا جایی پیش رفته که تفاوت قایل شدن میان حقیقت و نادرستی امکان‌پذیر نیست. هر وانمود شده جای اصل را می‌گیرد و از آن‌جا که این دو از هم تمیز داده نمی‌شوند، تمامی اعتماد به اصلیت و بی‌مانندی اشیا از میان می‌رود و آن‌چه به رقص و پای‌کوبی برمی‌خیزد کالای تقلبی و مصنوع است[۱۳]. تا چندی پیش، یک عکس یا نوار صدا می‌توانست سندی معتبر باشد و در دادگاه ارائه شود اما امروز حتی فیلم و نوار ویدئویی هم، از آن‌جا که می‌تواند یک وانموده باشد محکمه‌پسند نیست. تام هنکس، در فیلم فارست گامپ، سی و چند سال پس از کشته‌شدن جان کندی با او دست می‌دهد و گفت‌وگو می‌کند.

دیکانستراکشن با سه اصل تداخل متن، چندمعنایی و متزلزل بودن موقعیت دقیق معنا به چالش تاریخ هنر و اصالت‌های سنتی می‌رود

cybernetics: برای این واژه در زبان فارسی هم معادل «فرمانیک» را گذاشته‌اند و هم «خودبردار» را[۱۴]. سیبرنتیک گفتمانی است که از محدودهٔ سال ۱۹۴۲ آغاز شد و در ۱۹۴۷، نوربرت وینر و آرتورو روزنبلوث، این نام را بر آن نهادند. هدف از سیبرنتیک شناخت تفاوت‌های بنیادین میان فیزیک و ریاضیات بود و به عنوان علوم کنترل و ارتباطات، در حیوانات و ماشین، تعریف می‌شد. این تعریف ناظر بر آن بود که ۱. کنترل در پیوند تنگاتنگ با جریان اطلاعات است و ۲. قوانین ناظر بر کنترل، همگانی و جهان‌شمول‌اند و اتکایی به دو نیمگی و تفاوت‌های کلاسیک میان سیستم‌های ارگانیک و غیرارگانیک ندارند. این واژه رفته‌رفته به حوزه‌های علمی دیگر هم نفوذ

کرده است وامروز واژه‌هایی مانند سیبرنتیک مهندسی، سیبرنتیک روان نژندی، (که به کارکرد مغز انسان می‌پردازد)، سیبرنتیک زیست‌شناسی (که bionics هم نامیده می‌شود)، سیبرنتیک کامپیوتر و مدیریت و... بر سر زبان‌ها افتاده است.

multicultural: (چندفرهنگه)، intercultural: (میان‌فرهنگی)، transcultural: (ترافرهنگی) هر زمان و هر جا که دو یا چند فرهنگ، چه از سر مسالمت و چه با قهر و ستیز، رودرروی هم قرار گیرند، یک مرز مشترک سرشار از تجربه‌ها به‌وجود خواهد آمد. حاصل این برخورد را در کل «چندفرهنگی» نامیده‌اند که در واقع ستون فقرات تجربه‌های فرهنگی معاصر است. مهاجرت‌ها، پناهندگی‌ها، آسانی سفر به سرزمین‌های دیگر، کوچها و اسکان‌ها، تماشای فیلم و خبر و ماهواره و... همه سبب درهم‌آمیزی فرهنگ‌ها است. همین واقعیت، نیاز به یک سلسله واژگان و نام‌گذاری‌های تازه، طبقه‌بندی‌ها و تعریف و تفسیرهای نو را هم آشکار کرده است. به گفتهٔ گیلرمو گومزپنا، «وقت آن رسیده است که جهان را به روش خود دوباره غسل تعمید دهیم.» امروز نیاز به یک دیالوگ میان‌فرهنگی انکارناشدنی است و این را هم می‌دانیم که به احتمال بسیار این دیالوگ سبب پاره شدن زنجیرها و رهایی برخی فرشته‌ها و دیوها خواهد شد اما چاره‌ای هم نیست، برای درمان زخم نخست باید آن را باز کرد. گفت‌وگو با «دیگران» تجربه‌ای است که هم جذابیت دارد و هم دردناک و ترسناک است، چیزی است مانند گم شدن در جنگل انبوه سوءتفاهم‌ها و گام برداشتن در میدانی مین‌گذاری شده، امروز هنر هر سرزمین مانند یک خاطرهٔ مشترک انسانی عمل می‌کند. امروز هنرمند نقشی چندوجهی دارد، دیگر تنها یک تصویرگر و رنگ‌پرداز ماهر نیست، یک متفکر اجتماعی، یک آموزگار و یک مدافع حقوق انسان‌ها هم هست که در بطن و بستر جامعه عمل می‌کند نه در گوشه‌ها و حاشیه‌های تخصصی. آن‌چه هم پدید می‌آورد باید بخشی تکفیک‌ناپذیر از هستی چندبعدی او باشد، برخلاف آوانگاردهای روزگاران مدرنیستی، آوانگارد امروز در چند جبهه نبرد می‌کند و نه تنها در صحنه است بلکه در خط مقدم هم هست و باید مرزها را بگذرد و مانند یک پارتیزان به دو سوی خط نفوذ کند. باید هم در متن رویدادهای هنری حضور داشته باشد و هم در متن آن‌چه غیر هنری است. به بیان دیگر باید در تمامی جهان عمل کند نه‌تنها در جهان هنر.

یکی از ثمرات هم‌آمیزی فرهنگ‌ها، هنر «دورگه» یا هنر «پیوندی» است. هنر دورگه هم، می‌تواند از هنرهای فرهنگ‌ها و ملل مختلف شکل بگیرد و هم از هنرهای نامتجانس یک فرهنگ واحد. به عنوان نمونه، آثار جان کیج، آمیزه‌ای است از موسیقی، تئاتر و اپراکه در فضایی سیبرنتیک (خودبردار) اجرا می‌شود.

daconstruction: دیکانستراکشن را ساخت‌شکنی، دیگرسازی، شالوده‌شکنی، ضدساختار، ساختار شکنی و... معنی کرده‌اند اما به نظر می‌آید که درست‌ترین معادل فارسی آن «واسازی» باشد[15]. واسازی، بازسازی نیست بلکه دوباره‌سازی است همان‌گونه که وابینی، بازبینی نیست دوباره‌بینی است، حضرت حافظ می‌فرماید:

غمناک نباید بود از طعن حسود ای‌دل شاید که چو وابینی خیر تو در این باشد

نظریه‌پرداز اصلی دیکانستراکشن، ژاک دریدا است که یک تنه، نبرد دیکانستراکشن برضد سنت اندیشهٔ خردگرای غرب را آغاز کرد و چندین رساله و مقاله در این زمینه نوشت[16]. دریدا بر آن بود که اندیشه‌های غرب همواره زیر سیطرهٔ «متافیزیک حضور» بوده است. برای درک نظریهٔ دریدا نخست باید با مفهوم "sous rature" آشنا شد، یعنی نوشتن یک کلمه، خط زدن آن و بعد چاپ کردن آن به همان صورت خط خورده، بی‌آن که پاک شده باشد. منظور این است که این کلمه چون تارسا بوده یا کافی و مناسب نبوده خط خورده است اما ضروری هم هست که همچنان خوانا برجا بماند. این روش‌مارتین هایدگر بود که معمولاً واژه‌ها را خط می‌زد اما پاک نمی‌کرد و به همان شکل خط خورده در متن می‌آورد چرا که نامناسب بود اما ضروری هم بود. در زبان، هر کلمه یک نشانه است. ساسور، در نشانه به عنوان یک انسجام می‌نگریست اما از دیدگاه دریدا، دلیل و مدلول به شکل مستقیم با هم رابطه ندارند و واژه و اندیشه هرگز یکی نیستند. در نشانه نوعی «هم هست و هم نیست» وجود دارد. دلیل و مدلول دائم از هم جدا می‌شوند و بار دیگر، به شکلی تازه، به هم می‌پیوندند. دلیل و مدلول، درست مانند دو روی یک صفحه کاغذ، مدام به هم مبدل می‌شوند و سرانجام نمی‌توان به یک مدلول رسید که خود دلیل نباشد. به بیان دیگر، وقتی یک نشانه را می‌خوانیم، معنا بلافاصله روشن نمی‌شود. نشانه حاکی از چیزی غایب هم هست و بنابراین، همواره بخشی از معنا غایب می‌ماند[17]. معانی مدام در طول زنجیره‌ای از دلیل‌ها حرکت می‌کنند و ما نمی‌توانیم با دقت بر مکان دقیق آن‌ها انگشت بگذاریم چرا که هیچ وقت با یک نشانهٔ خاص گره نمی‌خورند و ایستا نمی‌مانند. بنابراین، معنا هیچ گاه یک‌سان نمی‌ماند و از یک متن به متن دیگر تغییر می‌کند. همین جابه‌جایی و تغییر معنا است که استعاره را هستی می‌بخشد و بدین‌سان، استعاره یا مجاز، می‌تواند نام فرایندی باشد که با آن معنا جابه‌جا می‌شود[18].

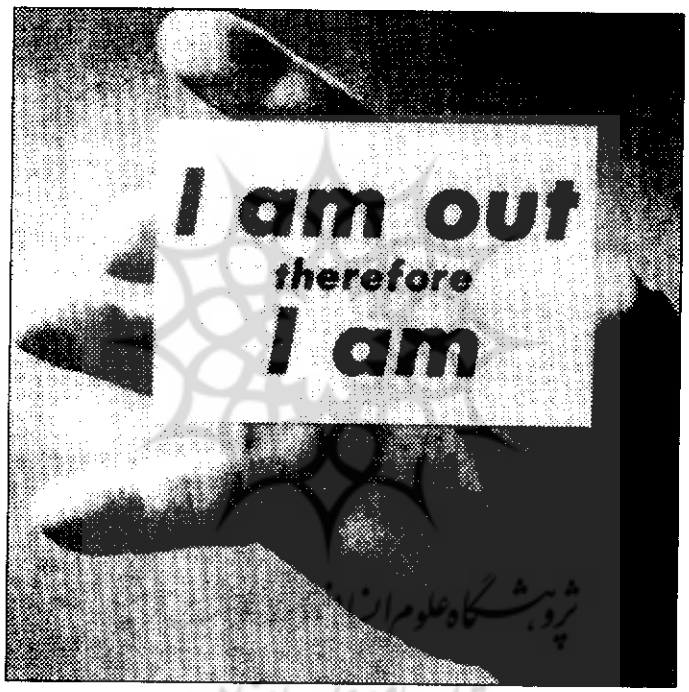
دیکانستراکشن در واقع نوعی عکسبرداری اشعه ایکس از متن است. همان روشی که امروز برای اطمینان از اصل بودن تابلوهای نقاشی به کار گرفته می‌شود و با کمک اشعهٔ ایکس و مادون قرمز تمام لایه‌های زیرین نیز مرئی می‌شود و گه‌گاه طرح‌ها و تصویرهای دیگری هم در زیر تصویر رؤئی به چشم می‌آید. به بیان دیگر دیکانستراکشن روشی است برای نشان دادن تفاوت‌هایی که میان هدف و محتوا از یک سو و محتوا و خواندن از سوی دیگر، وجود دارد. برای نمایان کردن لایه‌های زیرین و به ظاهر ناپیدای معانی در متنی است که گمان می‌رود بی‌تغییر است و شکل نهایی خود را یافته است. یکی از ویژگی‌های انکارناپذیر دیکانستراکشن آن است که نه تنها اثر هنری را واسازی می‌کند، بلکه روش اندیشیدن و دریافت تماشاگر یا خواننده و شنونده را نیز واسازی و گاه ویران می‌کند. دیگر برای کسی که با این روش آشنا باشد، چشم دوختن به یک پردهٔ نقاشی و گوش سپردن به یک سخنرانی و خواندن یک متن به روش متعارف امکان‌پذیر نیست چرا که اگر مثلاً گوینده‌ای متن سخنرانی خود را به سه بخش تقسیم کند، شنونده‌ای که به دیکانستراکشن می‌اندیشد، در این گمان می‌افتد که مبادا بخش اول، بخشی تفکیک‌ناپذیر از بخش سوم باشد و به احتمال بسیار جای دو بخش اول و دوم با هم عوض شده است. از همین رهگذر هم هست که گاهی اوقات نوعی اشتباه خوانی عمدی، برداشت نادرست و یا تساهل و بی‌تعهدی با دیکانستراکشن اشتباه گرفته می‌شود.

نگرش و بررسی دیکانستراکتیویستی

برای این‌که نمونه‌ای از خواندن متن (نگاه کردن به اثر هنری) به شیوهٔ دیکانستراکتیویستی در هنرهای تجسمی به دست داده شود، ضمن ادامهٔ بحث به بررسی یکی از آثار یان‌ورمیر نیز می‌پردازیم. علت انتخاب این اثر مشهور آن است که خواننده به احتمال بسیار پیشتر آن را دیده است، با آن آشنایی دارد وبه آسانی

می‌تواند به تفاوت‌های میان نگرش تازه ونگرشی که پیشتر داشته است پی ببرد. همین‌جا این نکته را هم یادآوری کنم که مرور واسازی کننده، از یک سو به سبب طبیعتی که دارد و از سوی دیگر به سبب مفاهیمی که از لایه‌های زیرین و هزارتوهای پنهان، سرک می‌کشند و ناخواسته خود را به ذهن متبادر می‌کنند، گه‌گاه در تضاد با خویش است و امکان دارد که حرفی راکه پیشتر با هزار دلیل و منطق به کرسی نشانده است، نفی کند به راهی دیگر کشانده شود.

«زن و ترازو»، اثر ورمیر، تصویر زنی است که لباس آبی به تن دارد، ترازویی را در دست گرفته و تابلویی با مضمون «قضاوت آخر»، همان مضمونی که بسیاری از نقاشان از جمله میکل‌آنژ، به آن پرداخته‌اند به دیوار پشت او آویخته است. نور از پنجرهٔ سمت چپ به درون اتاق نشت کرده و چشم‌اندازی تهی از حکایت و روایت را پیش چشم می‌گسترد. در آثار دیگر ورمیر، زنان یا نامه‌ای را می‌خوانند یا سازی می‌نوازند، یا به جواهرات خود نگاه می‌کنند و یا مصاحب کسی هستند و به‌طور کلی روایی‌تر به نظر می‌آیند. اما در این تصویر، زن مجذوب خویش است و گویی به درون خود می‌نگرد. کفه‌های ترازوی او تهی است اما این هم نوعی سنجش است، شاید درستی و دقت ترازو را می‌آزماید. همین عمل وزن کردن، در کنار پردهٔ «قضاوت آخر» که آن هم نوعی سنجش است، روایت نقاشی را به عهده می‌گیرد. نور این پرده سیال است، اشاره می‌کند، تأکید می‌ورزد، نگاه تماشاگر را از یک بخش به بخشی دیگر می‌کشاند و سرانجام به بخشی که مورد نظر نقاش بوده است معطوف می‌دارد. همین پخش کردن نور و انتشار روشنایی یکی از مفاهیم واسازی دریدایی را شکل می‌دهد اما اصلاً چرا هنرهای تجسمی باید از قوانینی که زبان بر آن تحمیل کرده است پیروی کند؟ چرا نباید به نور ورمیر فرصت و امکان داد تا خود سخن بگوید و اهمیت خود را آشکار کند؟



سه اصلی که دیکانستراکشن مجهز به آن، به چالش تاریخ هنر و اصالت‌های سنتی می‌رود عبارتند از: تداخل متن، چندمعنایی و متزلزل بودن موقعیت دقیق معنا. یعنی دقیقاً همان اصولی که تاریخ هنر هرگز در بررسی‌ها خود آن را در نظر نگرفته و از کنار آن بی اعتنا گذشته است.

تداخل متن ـ

گفتمان‌های بینامتنی کیفیت‌های حاضر آمادهٔ نشانه‌هایی است که نقش‌آفرینان و تولیدکنندگان ایماژها، در متن‌ها و نقش‌های فرهنگ‌های پیش از خود پیدا کردند. اما تاریخ هنر این کیفیت‌ها را بررسی و طبقه‌بندی نکرد. به عنوان نمونه، سه ویژگی خاص، تداخل متن را از شمایل‌نگاری متعارف متمایز می‌کند:

ـ نخست آن‌که تجزیه و تحلیل‌های امروز، پیشینه‌های تاریخی را به عنوان منبع و مأخذی که بر هنرمندان دوران‌های بعد و گزینش فرم‌های آنان تأثیر می‌گذارد می‌پذیرد. هنرمند با انتخاب فرم بر اساس یک کار قبلی، خود را وامدار هنرمندان ادوار پیشین می‌سازد و بدین‌سان ردپای هنر یک دوران در هنر دوران بعد برجا می‌ماند. این تأثیرگذاری تا بدان پایه است که برخی از هنرشناسان، از جمله میکائل باکساندال، برآنند که در آثار هر هنرمند باید به دیدهٔ تغییراتی که در سنت‌های پیشین پدید آورده است نگریست. به بیان دیگر آن‌چه در پردهٔ نقاشی دیده می‌شود، میراثی است که از گذشتگان به هنرمند رسیده است و تنها کاری که او می‌کند، اعمال یک سلسله تغییرات در این میراث‌ها است. بنابراین درجهٔ هنر و میزان نوآوری هنرمند نیز در اندازه‌گیری این تغییرات مشخص می‌شود. چنین نظریه‌ای بی‌گمان تمامی نظم تاریخ هنر راکه مدام بر نوآوری و مکتب‌ها تأکید ورزیده است یکسره در هم خواهد ریخت.

ـ دوم آن‌که شمایل نگاری معمولاً نسبت به معنای انگیزه‌هایی که آن‌ها را به عاریت گرفته است بی‌اعتنا می‌ماند و به آن اشاره‌ای نمی‌کند. این هم امکان دارد که نقاش انگیزه‌های بصری را وام گرفته باشد و به معانی آن کاری نداشته باشد. اما تحلیل‌های درون متنی این واقعیت را روشن می‌کند که همیشه اگر نشانه‌ای به عاریت گرفته شود، معنای آن نیز همراه آن خواهد بود و در این دو، جدا از یکدیگر نمی‌توان نگریست. ممکن است یک معنا تغییر کند و جای خود را به معنایی دیگر بدهد اما در همین معنای جایگزین، ردپای معنا یا معانی پیشین نیز همچنان برجا خواهد بود، خود را به رخ خواهد کشید و به بیان دیگر، پذیرش معنای تازه، دلیل ابطال معنای پیشین نیست.

ـ سومین تفاوت، ناظر بر شخصیت متن تازه‌ای است که برآمده از کنایات درون متنی است. به این معناکه هنرمند با بهره‌گیری مجدد از فرم‌هایی که در آثار پیشین وجود داشته، متن آن را نیز به اثر خود منتقل می‌کند. این فرایند، حتی هنگامی که هنرمند بخواهد به یاری این فرم‌ها به متنی تازه دست یابد. نیز اجتناب‌ناپذیر است... مثلاً سود جستن از یک حالت که در آثار پیشین و سنت شمایل‌نگاری دیگر دیده شده، شامل نوعی انتقال معنای هویت نیز هست. به عنوان نمونه اگر در اثری، حالت انسانی شریر به شکلی خاص نشان داده شود و در دوران بعد، انسانی نیکوکار را در همین حالت نقاشی کنند، ناگزیر بخشی از اندیشهٔ تماشاگر به سوی اثر پیشین و هویت قبلی کشانده خواهد شد. مونالیزا حالتی شناخته دارد و اگر امروز زنی در همان ژست و حالت نقاشی شود، ردپایی از معنا و هویت پیشین هم در اثر تازه دیده خواهد شد. هنگامی که کورو، سیصد و هشتاد سال پس از لئوناردو داوینچی، زنی را با همان حالت مونالیزا نقاشی کرد، نخستین چیزی که به چشم آمد همین هویت انتقال یافته بود. این همان قاعده‌ای است که امروزه سینه‌ی شرمن از آن سود می‌جوید و خود را در هیات شمایل‌های آشنا عکاسی می‌کند. این کار سبب می‌شود که روایتی تاریخی با یک گفتمان ذهنی درهم آمیزد و ماحصل آن در تعبیر و تفسیر اثر تازه تأثیر بگذارد.

زن در اثر ورمیر، در میان گفتمان‌های به هم پیوستهٔ تجربه‌های پیچیده ایستاده است. تابلو «قضاوت آخر» که نوعی وام‌گیری از سنت بازنمایی است، به ظاهر تناسبی با یک مضمون واقع‌گرایانه ندارد و بر ایهام فضای درون خانه می‌افزاید، اما این‌قدر هست که شکلی از تداخل متن و رابطهٔ بینامتنی را پدید می‌آورد. با این همه، هر کوششی برای پیوند دادن روایتی خاص به این اثر، یک سره بی‌حاصل می‌ماند چراکه جلوه‌های واقع‌گرایانهٔ آن، به تصویر زن و کاری که انجام می‌دهد محدود نمی‌ماند. در قسمت بالا و متمایل به چپ تصویر، بر دیوار سفیدی که تابلوی «قضاوت آخر» بر آن آویخته است، یک میخ به دیوار کوبیده شده است و کنار آن سوراخی در دیوار دیده می‌شود. این دو جزء کوچک که شاید به چشم هم نیایند در نوری که از پنجره می‌تابد نمایان شده‌اند و شاید در نگاه نخست نشانه‌ای از واقع‌گرایی افراط‌گرانه و در راستای همان سنت نقاشی

طبیعت بی‌جان هلندی‌ها به شمار آیند. اما این را نمی‌توان تداخل متن به شمار آورد چراکه نور بسیاری از جزئیات با اهمیت‌تر و کم‌اهمیت‌تر دیگر را نیز نمایان می‌کند و در همین نور است که باردار بودن زن نیز آشکار می‌شود، اما پرسشی که به میان می‌آید این است که چرا نمایش این جزئیات باید در نوری با این لطافت و رنگ‌هایی چنین جذاب صورت پذیرد؟ و در همین پرسش است که گفتمان چندمعنایی رخ می‌نمایاند.

چندمعنایی ـ

از آن جاکه تماشاگر با دیدن هر ایماژ، چیزی از کوله‌بار فرهنگی خود را نیز با آن در می‌آمیزد، هرگز نمی‌توان از معنایی پیش اندیشیده و یک سویه یا منسجم سخن به میان آورد و هر گونه اصرار در این مورد، نهایتاً به طنز و تضادی مسخره‌آمیز شباهت خواهد یافت. در این تصویر، هر گونه پیوند دادن حالت زن که ترازویی در دست دارد، با تابلوی «قضاوت آخر» که نمایش روز سنجش و داوری کردار انسان‌ها است، هم می‌تواند موجه باشد و هم مانند طنزی تلخ عمل زن را ناموجه و مبتذل نشان دهد، چرا که در روز جزا، پروردگار روح آدمیان را در کفهٔ ترازوی عدل می‌نهد و می‌سنجد حال آن‌که زن دقت ترازویی را می‌سنجد که خیال دارد جواهرات و مرواریدهای خود را با آن وزن کند.

عرصه‌ای که در آن معانی گوناگون با هم نبرد می‌کنند، عرصه‌ای اجتماعی است که خود، زیر فشار ساختارهای گوناگون و توانمندی‌های آن‌ها قرار دارد. با این همه یکی از این عرصه‌ها، عرصهٔ تمثیل و تعبیر اسطوره‌ها است. یعنی هنگامی که هر چیز به چیزی بیرون و مستقل از خود اشاره دارد و ماهیت چندمعنایی نشانه‌ها را به نمایش می‌گذارد. در نقاشی ورمیر، ارجاع تمثیلی، یعنی زن و نقشی که ایفا می‌کند، در مرکز تصویر نیست و آن‌چه در مرکز است و اهمیت دارد، عمل توزین است آن هم با ترازویی که هر دو کفهٔ آن خالی است. تراوزی خالی نمی‌تواند به وزن کردن معنا بدهد و از این رهگذر، تصویر هم نمی‌تواند روایتی خردمندانه را به خود بپذیرد. در اثر ورمیر، مسأله‌ای که در پیوند با تمثیل آن رو در روئیم، خود شکل تمثیلی پیدا می‌کند و مسأله‌ای بزرگتر چندمعنایی را مطرح می‌سازد و در همین جا است که مفهوم نظریهٔ رادیکال ژاک دریدا، که هیچ تعبیری معتبرتر از تعابیر دیگر نیست، اعتبار می‌یابد و این واقعیت را ثابت می‌کند که چندمعنایی امری اجتناب‌ناپذیر است.

نمونه‌هایی که داده‌شد هم می‌تواند تأکیدی بر اثبات، «چندمعنایی» باشد و هم تأکیدی بر غیرمنطقی بودن «چندمعنایی» و نیز این‌که انتساب یک معنای خاص به یک اثر هنری کاری است یکسره بیهوده و همیشه به تأثیر از فشارهای اجتماعی و سیاسی عمل کرده است، ویتگنشتاین با پیش کشیدن مفهوم «بازی زبانی» بر آن است که نشانه‌ها به شکلی کارآ و فعال عمل می‌کنند و ناگزیر باید، هم مطابق و متناسب با قوانین روز باشند و هم سازگار با مردم و اجتماعی که در آن به کار گرفته می‌شوند. بنابراین هر نشانه یک حادثه است، یک رویداد است که در شرایط خاص تاریخی و اجتماعی رخ می‌نمایاند و از آنجا که معنای آن هیچ حد و مرز مشخصی نمی‌پذیرد. تعهدی که بر دوش دارد صددرصد اجتماعی است. نشانه‌ها ممکن است گاهی در شرایط خاص و در تناسب با عرف و عادت‌هایی که از نظر فرهنگی معتبر جلوه می‌کند پدیدار شوند و هر تعبیر و تفسیر آن در چارچوب هنجارهای اجتماعی و به تأثیر از قوانین انعطاف‌پذیر باشد. هر رفتار تعریف‌پذیر، یا بگوییم تعبیرپذیر، یک چارچوب اجتماعی دارد و هر عمل قابل تعبیر، در محدودهٔ آن اتفاق می‌افتد. این چارچوب از دیدگاه دریدا، مانند مفاهیم و زیورهای فرعی، بیشتر در درون اثر قرار می‌گیرد تا در بیرون آن و بنابراین اگر برای انتشار مفاهیم حدومرزی قائل شویم، این محدودیت در درون اثر است نه بیرون آن.

تردید در موقعیت دقیق معنا

بی‌تردید میخ کوچک و سوراخی که نور آن‌ها را روشن کرده و می‌نمایاند، بی‌هدف و از سر تفنن نقاشی نشده‌اند و از همین رو، نه‌تنها نگاه، که اندیشهٔ کنجکاو و ژرف‌اندیش را نیز به سوی خود جذب می‌کنند. اما چرا این دو عنصر کوچک جزیی در این پرده حضور دارند و چه ربطی می‌توانند به معنای این اثر داشته باشند؟ یک راه آن است که در آن‌دو، به عنوان عناصری بی‌معنا که بخشی از واقع‌نمایی تصویر به عهدهٔ آن‌ها است و در بی‌روایتی پرده نقشی غیرروایی دارند بنگریم. اما این نشانهٔ سهل‌اندیشی است. آیا این دو عنصر به شکلی نمادین به دگرگونی در اهمیت «قضاوت آخر» و تصویر زن اشاره ندارند؟ به بیان دیگر آیا رابطهٔ فعلی میان تابلو «قضاوت آخر» و و تصویر زن و کاری که انجام می‌دهد، پیشتر به شکلی دیگر بوده است؟ اگر تابلو به این میخ یا اندکی آن سوتر در محل سوراخی که میخ پیشین در آن بوده آویخته می‌شد، به میانهٔ تصویر نمی‌آمد و به تعادل بصری آن کمک نمی‌کرد؟ در موقعیت کنونی، زن درست در زیر تصویر پروردگار ایستاده است و به رابطه میان داوری و توزین تأکید ورزیده می‌شود اما سر زن چنان بخشی از تابلو را پوشانده که متمایز کردن رستگاران از گناهکاران امکان‌پذیرنیست و به شکلی نمادین به این واقعیت اشاره دارد که مرز میان خوب و بد، به مویی بند است. اما هنگام درگیری با این معانی و درست هنگامی که می‌پنداریم به معنایی پذیرفتنی نزدیک شده‌ایم، به یاد می‌آوریم که به یک پردهٔ نقاشی و رنگ و نور و توازن و تعادل بصری و تجسمی نگاه می‌کنیم نه به یک اتاق واقعی و رویدادی که نیازمند این همه تعبیر و تفسیر باشد. با این همه، وسوسه رهایمان نمی‌کند. اگر این فقط یک پردهٔ نقاشی است و منظور نمایش نور و رنگ و توازن است، نقاش چه نیازی به نشان دادن این میخ و سوراخ کنار آن داشته است؟ آیا هنگامی که این صحنه را مدل قرار می‌داد جای تابلو «قضاوت آخر» را هم تغییر داده است؟ آیا پیش از این‌که آن را به این مکان بیاویزد، دوبار جای آن را تغییر داده است؟ یعنی تابلو یک بار در جایی که سوراخ نمایان است آویخته بوده، بار دیگر به میخی که در دیوار است آویخته شده و سرانجام به این مکان نهایی آورده شده است؟ اگر اتاق یک اتاق واقعی بود، با وجود میخ و سوراخ دیوار می‌شد پذیرفت که تابلو پیشتر بر دیواری دیگر و یا در اتاقی دیگر بوده و نقاش، آن را به این مکان آورده است. و تازه این همه تلاش برای چه؟ این تابلو که به این صورت تعادل پرده را برهم می‌زند و در پرده‌ای که مضمون اصلی آن تعادل و توازن است، نقشی آزاردهنده دارد. اما ناگزیر از اندیشیدن به این واقعیت هم هستیم که در این تابلو، تعادل بصری اهمیتی ندارد. نمایش رابطهٔ نمادین میان داوری و عملی که زن انجام می‌دهد، هدف نهایی است و همین تعادل اندیشه، از یک سو تعادل بصری را القا می‌کند و از سوی دیگر، بر دشواری ایجاد سازگاری میان «وزن کردن» و «داوری کردن» انگشت می‌گذارد. دشواری ایجاد تعادل میان داوری ذهنی و توزین عینی، اینک شکل نمادین دشواری آفرینندگی و اجرای نقاشی را به خود می‌گیرد. توازن نقاشی به خط و محور میانی تصویر بی‌اعتنا است، زن باردار است و توازن کامل هنگامی پدید می‌آید که فرزندی زاده شود و در بهره‌گیری از فضا و عناصر تصویر نقش داشته باشد. پس تمامی متن و زمینهٔ داستان پرده بر اساس پیش متن تاریخی و زندگینامه‌ای است. به بیان دیگر متن پرده، مانند زاده شدن فرزند، برآمده از بطن واقعیت است. تماشاگر می‌تواند به پرده نگاه کند و به روایت سادهٔ آن گوش بسپارد، همان‌گونه که عمل آفرینش هنری و نقاشی آن هم حاصل گوش سپردن و دیدن بوده است. فرایندی که انگار از هر گونه پیش‌اندیشی و هدف اصلی جدا شده و شکلی فی‌البداهه به خود گرفته است.

آن‌چه تا این جا گفته شد شاید پذیرفتنی به نظر آید اما بی‌تردید نوعی دل خوشکنک بصری است و نمی‌تواند اعتباری داشته باشد چراکه ناگزیر پای این پرسش را هم به میان می‌کشد که چرا نقاش به جای تغییر دادن جای تابلو، «قضاوت آخر»، جای ایستادن زن و زاویهٔ دید خود را تغییر نداده است؟ مطرح ساختن این پرسش با یک رویداد نامنتظر همراه است. یک‌باره تمامی صحنهٔ ساکت و ایستا به حرکت در می‌آید، سکوت می‌شکند و تماشاگر احساس می‌کند که نقاش حرکت می‌کند تا زاویهٔ دید خود را تغییر دهد، زن هم حرکت می‌کند و چند قدم این سوتر می‌ایستد.

هیچ معنای شمایل‌نگارانه را نمی‌توان به این میخ و سوراخ دیوار نسبت داد اما در این هم تردیدی نیست که میخ، به منزلهٔ ماشه‌ای است که اندیشهٔ تماشاگر را به حرکت می‌آورد. تماشاگر پیش از دیدن این میخ و سوراخ کنار آن، با دغدغهٔ کمتری به پرده می‌نگریست اما اکنون با آگاهی از واسازی پست مدرنیستی، می‌تواند از منظری گسترده‌تر و با نگرشی تحول یافته به اثر هنری نگاه کند. بدین سان، اثر هنری هم از انزوا بیرون می‌آید، دیگر تنها نیست و اندیشهٔ تماشاگر با آن در آمیخته است. اکنون «زن و ترازوی» ورمیر بی حرکت و ایستا نیست، اگر روایتی را بیان نمی‌کند، این قدر

هست که روایت آفرینش خود را باز می‌گوید.

ناگفته پیداست که واسازی این تمثیل بصری، تنها هنگامی امکان‌پذیراست که همانند متن نوشتاری خوانده شود و این سرنوشت تغییرناپذیر نشانه‌های بصری است که همواره از بندناف ادبیات تغذیه می‌شوند. به هر حال این خواندن هم مانند خواندن ادبیات، شعر، تاریخ هنر و هر روایت دیگر، اگر با نگرش و روش ساختارشکنانه باشد، معانی و تعبیر و تفسیرها را دگرگون می‌کند و متنی جایگزین فراهم می‌آورد.

پانوشت‌ها:

۱ ـ افزون بر این نمونه‌ها، نویسندگانی همچون تستور گارسیا کانسلینی، میرکولائر، جرارد و موسکوئرا، گویلرمو گومزپنا و ملری کامرون رامیرز نیز هر یک نقشی فرهنگی ایفا کرده‌اند.

۲ ـ در مقاله‌ای با عنوان «کارنامهٔ کدامین سال؟» در آدینه شماره ۱۲۵/۱۲۶، نوروز ۱۳۷۷، به این نظریه پرداخته و به شکلی فشرده ویژگی‌های آن را نشان داده‌ام.

۳ ـ گاردین، ۱۱ ژانویه ۱۹۹۱ (The Reality Gulf)

۴ ـ لیبراسیون، ۲۹ مارس ۱۹۹۱

۵ ـ والپول (۱۲۴۸)... و سایر بخش‌های خانه مدرنیزه شده است.

۶ ـ تری ایگلتون در کتاب Modernism and Postmodernism , capitalism، (۱۹۸۵) و فردریک جیمسون در Postmodernism , or the cultural logic of Late Capitalism بر آنند که نقیضهٔ پست مدرنیستی سطحی و حتی کیچ است چرا که یادآوری‌های آن از تاریخ، نه نوستالژیک است و نه زیبایی شناسانه، گنت فرامپتون نیز در کتاب خواندنی خود Towards a Critical Regionalism، عدم قابلیت کاهش به عناصر تزئینی را هم به دلیل جیمسون و ایگلتون می‌افزاید.

۷ ـ جرارد و موسکوئرا، کیچ را «سلیقهٔ بد در فرم خوب» توصیف می‌کنند.

۸ ـ Avant - Gard and Kitsch (۱۹۳۹) که در Partisan Review چاپ شد. گرین برگ آن‌چه را با مدرنیسم او همخوانی نداشت کیچ می‌نامید. این مقاله در نخستین جلد از مجموعهٔ مقالات او به نام Perception and Judgment (۱۹۸۶) آمده است.

۹ ـ مقالهٔ سلسته اولال کوئیا، با عنوان «کیچ مقدس» که در مجموعه مقالاتی به‌نام Beyond the Fantastic (۱۹۹۵)، آمده نیز یکی از مناقع ارزشمند برای مطالعهٔ این پدیده است. او با نگاهی دقیق شمایل‌نگاری کیچ را مورد بررسی قرار می‌دهد.

۱۰ ـ مقالهٔ Notes on Camp (۱۹۶۴)، نوشتهٔ سوزان سونتاک، که در مجموعه مقالات او، Against Interpretation (۱۹۹۶)، آمده، یکی از منابع مهم و بنیادین برای آشنایی با این زیبایی‌شناسی فرقه‌یی است.

۱۱ ـ به‌عنوان نمونه ویژگی استراکچرالیسم لوی استراس، جست‌وجوی ساختارهای تغییرناپذیر و همسان و یا همگانی‌ها صورتی است که در طبیعت خرد انسان بازتاب می‌یابد.

۱۲ ـ افزون بر لوی استراس، ژاک دریدا نیز بر آن است که هیچ نقطهٔ پایان در تاریخ وجود ندارد و میشل فوکو هم هنگام نوشتن دربارهٔ تاریخ، هیچ‌گونه باور و تصور رشد را در نظر نمی‌گیرد. یکی از مسائل میشل فوکو و دریدا آن است که هیچ یک در این زمینه خاص، «تئوری ذات و گوهر» ندارند اما نوشته‌های لاکان مبتنی بر نظریهٔ او است و سبب ساز آن گرایش‌های او به فلسفهٔ هگل و تعهدی است که به روان‌شناسی دارد. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه، کتاب The Savage Mind (۱۹۶۶) نوشتهٔ لوی استراس و نیز مطالعهٔ نظریه‌های ساسور، بلوم فیلد و به ویژه آن چه چامسکی آن را «ساختار سطحی» و «ساختار ژرف» نامیده است هم یاری رسان خواهد بود.

۱۳ ـ The Precession of Simulacra (۱۹۸۴)، عنوان یکی از تأثیرگذارترین مقالاتی است که بودریار در این زمینه نوشته است. بودریار با نگرشی مکاشفه‌گرانه که تفاوت‌ها را نادیده می‌انگارد، بر آن است که رسانه‌های گروهی واقعیت را خنثی کرده است. او این کار را Simulacrization می‌نامد.

۱۴ ـ معادل خودبردار را داریوش آشوری در فرهنگ علوم انسانی آورده است و معادل فرمانیک، در برابر نامهٔ واژگان کتاب «سرگشتگی نشانه‌ها»، نشر مرکز، ۱۳۷۴ آمده است.

۱۵ ـ گزینش این معادل را مدیون راهنمایی و همفکری اکبر معصوم بیگی هستم.

۱۶ ـ رساله‌ها و مقالاتی که دریدا در باب دیکانستراکشن نوشته عبارتند از: Otobiographies (۱۹۴۵)، این مقاله یکی از جامع‌ترین آثار دریدا است. در بخشی از آن به بیانهٔ استقلال امریکا می‌پردازد و این پرسش را مطرح می‌کند که چه‌چیز به امضای آنان که امضا کنندگان اولیهٔ آن بوده‌اند اعتبار می‌بخشد؟ Of Grammatology (۱۹۶۷)، دریدا، در این مقاله به بحث پیرامون اندیشه‌های روسو، ساسور، لوی استراس و مساله‌ساز بودن مقولهٔ نوشتن در سنت‌های غربی می‌پردازد. روسو، متن نوشتاری را بهترین ابزار مهار اجتماعی می‌داند چراکه در اختیار کسانی است که رشتهٔ قدرت را در دست دارند. این همان نظریه‌ای است که دریدا با آن به مخالفت می‌پردازد و بر آن است که روسو، سیستم اندیشگی خود را از طریق نادیده انگاشتن یا انکار گسست‌پذیری زبان، به خواننده تحمیل می‌کند.

Speech and Phenomena (۱۹۶۷) دریدا در این مقاله به نظریه‌های هوسرل دربارهٔ نشانه‌ها پرداخته است.

Writing and Difference (۱۹۶۷)، دریدا در این مقاله با پرداختن به اندیشه‌های هگل، فروید، میشل فوکو و لوی استراس، نشان می‌دهد که چگونه تعبیر و تفسیرهای گوناگون، برخی از عناصر یک متن را در اختیار می‌گیرند و آن را به جایی که می‌خواهند می‌کشانند.

Deconstruction and Criticism دریدا این مقاله را در ۱۹۷۹ نوشت و در همین سال بود که همراه هارتمن، هیلیس میلر، پال دمن و هارولد بلوم، یک جبهه متحد نظریهٔ ادبی را تشکیل داد. مسألهٔ عمده‌ای که در نوشته‌های دریدا وجود دارد آن است که حقیقت و منطق را معتبر نمی‌داند اما برای اثبات حقیقت نظریه‌های خود، از منطق یاری می‌گیرد.

۱۷ ـ بخشی از گفتمان دیکانستراکشن استوار بر نقد نیچه از بنای سیستماتیک فلسفهٔ هگل است. نیچه بر آن بود که در تلاش‌های گوناگون برای رسیدن به حقیقت از طریق منطق یا خرد انتزاعی، یک سلسله اشباهات و چشم‌پوشی‌ها اعمال شده است.

۱۸ ـ پال دمن، یکی از بنیان‌گذاران دیکانستراکشن بر آن است که اندیشه و معنا تنها در انحصار متن و اثر هنری نیست و بخشی از آن در نقد و فلسفهٔ هنر یافت می‌شود.

فهرست منابع

1. Beast, Steven and Kellner , Douglas . "Postmodern Theory, Critical Interrogation " New York; The Guilford Press, 1991

2. Greenberg, Clement. "Perceptions and Judgments" Chicago; The University of Chicago Press, 1988

3. Lechte, John. "Fifty Key Contemporary Thinkers, From Structuralism to Postmodernity" London, Routledge, 1994

4. Levin, Kim. "Beyond Modernism, Essays on Art From the 70s and 80s" New York, Harper and Row Publishers, 1988.

5. Norris, Christopher. "Deconstruction Theory and Practice" London; Routledge 1991.

6. Norris, Christopher. "Derida" London; Fontana press, 1987

7. Pears, David. "Wittgenstein" , ed. Frank Kermode. London; Fontana press, 1981.

8. Sarup, Madan. "Poststructuralism and Postmodernism" Hertfordshire, Hervester Wheatsheaf, 1993.

9. Rose, A. Margaret."The Postmodern and Post-industrial , a Critical Analysis" Cambridge, Cambridge University press, 1992.

10. Sontag, Susan. "Against Interpretation" London, Vintage, 1994.

11. Ward, Glenn. "Postmodernism" London, hodder Headline, 1997

12. Zurbrugg, Nicholas . "The Parameters of Postmodernism " London, Routledge, 1993.

13. " The Fontana Dictionary of Modern Thinkers"ed. Alan Bullock and R.B. Woodings . London; Fontana press, 1992

14. "The Fontana Dictionary of modern Thought"ed. Alan Bullock, Oliver "Stallybrass and Stephen Thombley. Second ed. London; Fontana Press, 1988.

15. "The Postmodern Culture"ed. Hal Foster. London. Pluto Press, 1993

16. "The Postmodern Arts"ed, Nigel Wheale, London; Routledge, 1995.

پسر رحیم

بهروز مشیری

بکوشش علی دهباشی