تبارشناسی پست‌مدرنیسم

علی‌اصغر قره‌باغی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بعد از آشنایی نسبی با برخی از اصول و مبانی و واژگان پست‌مدرنیسم، اکنون می‌توانیم به زمینه‌هایی که پیدایش این پدیده را میسر ساخت اشاره کنیم و بعد از آن به تبارشناسی پست مدرنیسم بپردازیم[1].

مدرنیسم به عنوان مجموعه‌ای از سبک‌ها و جنبش‌های هنری و فرهنگی، حرکتی بود که ضدیت با سبک‌های پیشین، به ویژه کلاسی‌سیسم در سرلوحهٔ اهداف آن قرار داشت... زیبایی‌شناسی مدرن هم از بطن همین تجدد و نوگرایی سر برآورد و در کنار مدرنیسم، برخی جنبش‌های نوگرایانه و خرده‌فرهنگ‌ها (مانند کولی‌وارگی و بوهمی‌گری) نیز پدیدار شد. بوهمی‌گری جنبشی بود بر ضد بیگانه سازی‌های صنعتی و همگون‌سازی‌ها و اصالت عقل و استدلال تعقلی که از عصر روشنگری به این سو بر آن تأکید ورزیده شده بود. سعی تمام این حرکت‌ها آن بود که چهرهٔ فرهنگ را دگرگون کنند و در هنر، نوعی استقلال، قائم به ذات بودن و استواری بر ارزش‌های درونی اثر را رواج دهند. روایت‌گری هنری کنار نهاده شد و جای خود را به فی‌البداهگی و طبیعت گسترده و بی‌حدومرز واقعیت سپرد. بدین‌سان مدرنیسم به وادی هنر گام نهاد و با آن درآمیخت. این آمیزش هم از راه هنر مدرن بود، هم از راه آن‌چه برای جامعهٔ مصرفی تولید می‌شد و هم از راه تکنولوژی و وسایل حمل‌ونقل وارتباطات. هنر مدرن، هنری شبه علمی به شمار می‌آمد و نظریه‌های خود را بر اساس ایمان و اعتقاد به تکنولوژی و آینده استوار ساخته بود. از این رهگذر هم بود که بسیار تجربی به نظر می‌آمد و هنرمندان مدرن، آفرینش فرم‌های تازه را بزرگترین دل مشغولی و وظیفه و تعهد خود می‌شمردند. میبر شاپیرو، یکی از منتقدان هنر مدرن می‌گفت: «هنرمند امروز به جای آن‌که صحنه‌ای را بازنمایی کند، فرم‌های تازه می‌آفریند.» به طور کلی از همان زمانی که امپرسیونیست‌ها به روش علمی دیدن چشم انسان پرداختند، هنر خود را درگیر روش‌ها و منطق علمی کرد. هندسهٔ کوبیست‌ها هم ظاهری علمی داشت. نگرش کانستراکتیویسم، فوتوریسم و باوهاوس و تمامی دستگاه نمایشی دادائیست‌ها نیز همه از تکنولوژی مایه می‌گرفت. حتی رویکرد سوررئالیست‌ها به جهان رؤیاها و روان‌شناسی فرویدی و بعد از آن اکسپرسیونیزم انتزاعی، همه به فرایندهای شبه‌علمی روان‌شناختی توجه داشتند. به بیان دیگر انگار هنر تعهد سپرده بود که همهٔ غیراستدلالی‌ها و غیرمنطقی‌های جهان را با روش‌های منطقی و استدلالی بیان کند. مدرنیسم به ذهنیت علمی اعتقاد داشت، نوآوری‌های علمی را می‌پذیرفت، می‌خواست هنر، منطق ساختاری داشته باشد و در این راه حتی از منطق رؤیا هم نمی‌گذشت. به منطق حالت‌ها و اشیا می‌اندیشید و همواره دلنگران تعالی، خلوص، نظم و صراحت بود. به همین سبب بسیار آرمان‌گرایانه، خوشبینانه و تا حدی پای‌بند ایدئولوژی به نظر می‌آمد و در چشم‌اندازها و افق‌های دور، آینده‌یی پرشکوه را برای خود تصور می‌کرد. بنیاد هنر مدرن هم مانند تکنولوژی، بر اساس اختراعات و نوآوری‌ها و فرم‌هایی نهاده شده بود که ساخته و پرداختهٔ دست انسان باشد.

هنر در یکی از ارزنده‌ترین مراحل فلسفی خود، یعنی از ۱۹۰۵ تا ۱۹۶۵ بیش از هر چیز به طبیعت، ماهیت و قابلیت‌های درونی خود پرداخت و می‌خواست از خود تصویری ناب و بی‌همتا به دست دهد. در این دوران شصت‌ساله، بیش از ادوار چندهزار سالهٔ پیش از آن، تئوری عوض کرد و تعریف و تعبیر تازه پذیرفت. در هیچ دورانی از تاریخ هنر، نقاشان به اندازهٔ دوران مدرنیسم از آزادی عمل برخوردار نبودند. دست کم می‌توان گفت و پذیرفت که در مورد بهره‌گیری از رسانه و تکنیک، مانعی سد راه هنر نبود. از دوران پاپ آرت به بعد دیگر هیچ معیاری که بتواند سنگ محک هنر شناخته شود وجود نداشت و نقاش هم برای خود وظیفه و تعهد معینی نمی‌شناخت. در دو دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در یک قطب گستردهٔ وسیع هنر، کانسپچوآل آرت با همهٔ تأکیدهایش بر تعقل و اندیشه و خردباوری نشسته بود و در قطب دیگر، سروصدا و فریادهای حسی و خردستیزانهٔ نواکسپرسیونیسم به گوش می‌رسید.

در میان این دو قطب حرکت‌هایی پدید آمد که برخی از آن‌ها، کم‌وبیش، شکل یک جنبش هنری را به خود گرفت و برخی دیگر، بیشتر تفنن و تجربهٔ هنری را به ذهن متبادر می‌کرد تا یک حرکت جدی هنری را. اغلب این حرکت‌ها هنوز چیزی نگذشته به تاریخ پیوسته‌اند و تنها نامی از آن‌ها برجامانده که آن‌هم بی گمان دیر نخواهد پائید. یکی از این‌ها Pattern Painting بود که بیشتر از نقش‌مایه‌های کاغذ دیواری سود می‌جست تا از گنجینه‌های تاریخ هنر، حرکت شبه مدرن دیگر Bad painting بود که اجرای آن با نوعی خام‌دستی و ناپختگی عمدی همراه بود. حرکت دیگر Wild Ones نام داشت که در واقع شورشی بر ضد آوانگاردیسم به شمار می‌آمد. یکی از سرشناس‌ترین اعضای این حرکت، جولیان اشنابل بود که در سطح گستردهٔ پرده‌های خود تکه‌های شکسته و خرد شدهٔ سفال و چینی را با چسب می‌چسباند و سپس روی آن‌را رنگ می‌زد. اشنابل می‌خواست به شکلی مفهوم‌گرایانه چنین وانمود کند که نقاش، با تلاشی بی‌حاصل، سعی کرده است که تکه‌های ایماژی شکسته و خرد شده را دوباره به هم پیوند دهد و در فرایند این کار به دام سرگشتگی گرفتار آمده است. یکی دیگر از اعضای این گروه ایماژهای خود را واژگونه نقاشی می‌کرد و عمداً می‌گذاشت که رنگ به طرف پایین نشت کند تا معلوم شود که تابلو واژگونه به دیوار آویخته نشده است. هدف او نیز نمایش تعلیق و بلاتکلیفی انسان امروز بود.

در این دوران، یک سلسله حرکت‌های جدی‌تر هم پدید آمد که هر کدام به طریقی راه را برای پست‌مدرنیسم بازگشودند و بی‌تردید در حافظهٔ تاریخ هنر خواهند ماند. در دههٔ ۱۹۶۰ پاپ آرت با نگرشی آشکار به فرایندها و دستاوردهای تولید انبوه پدیدار شد. می‌نی‌مالیسم هم به شکلی دیگر به آمیزش با مواد و روش‌های صنعتی پرداخت، یعنی همان نقطه‌یی که تکنولوژی به آن رسیده بود. در همان روزهایی که انسان به کرهٔ ماه سفر کرد، هنر هم در کارگاه‌های هنری مونتاژ می‌شد و نقشه‌ها و چاپ‌های اوزالیدی و فتوکپی و هر چیز تجربی دیگر می‌توانست ابزار کار هنرمند باشد. هنر فتوکپی رواج یافته بود و کار به جایی کشیده بود که دیگر نمایشگاه‌های هنری از نمایشگاه‌های تکنولوژی بازشناخته نمی‌شد. حتی در نمایشگاه IGA لندن نوعی هنر مصنوعی که ساختهٔ ماشین بود به تماشا گذاشته شد. چنین به نظر می‌آمد که سرانجام هنر نوین، به جهانی آرمانی و آینده‌یی که چشم به راه آن بود گام نهاده است. و دقیقاً در اوج همین خوش‌باوری‌ها و در آستانهٔ ورود به آرمان‌شهر خود بود که مدرنیسم از هم فروپاشید. دههٔ ۶۰ دوران جنگ ویتنام بود، دوران وودستاک، دوران هیپی‌گری، دوران کوبا، دوران راه‌پیمایی‌های صلح‌طلبانه، دوران شورش‌های دانشجویی، دوران حرکت‌های پی‌درپی بر ضد نژادپرستی و تبعیض‌های نژادی، سال ۱۹۶۸ را می‌توان حساس‌ترین سال این دهه دانست چراکه در این سال تماشاگر دیگر نمی‌خواست در هنر به دیدهٔ چیزی که پیشتر آن را می‌شناخت بنگرد. دیگر حتی خالص‌ترین فرم‌ها، اطناب‌آمیز و غیرضروری به نظر می‌آمد و تماشاگر دریافته بود که نوآوری‌های تکنولوژی کافی نبوده و دردی را از هنر دوا نکرده است. همین دریافت تازه سبب شد تا در نگرش و آثار بسیاری از نقاشان دگرگونی‌های ریشه‌ای پدید آید. می‌نی‌مالیسم، یعنی واپسین سبک و مشرب هنری مدرن بر تودهٔ پاره آجرهایی که به عنوان اثر هنری برکف نمایشگاه انباشته شده بود سقوط کرد و بلافاصله پدیده‌یی به نام کانسپچوآلیسم و اصالت اندیشه از آستین مدرنیست‌ها بیرون آمد. با پیدایش کانسپچوآلیسم، هنر شکل نوعی ارائهٔ سند را به خود گرفت. این کار در واقع نوعی آفرینش ناب بود، آفرینش یک پدیده از هیچ، با این همه، این حرکت یک حرف تازه هم داشت و بر آن بود که دوران هر چیز کهنه به سر آمده است.

واقعیت هم آن است که مدرنیسم در اواخر دوران سیطرهٔ خود بیش از حد کاهش‌دهنده، ساده، و در عین حال تلخ و عبوس شده بود. خلوص و سادگی آن به نوعی مذهب منزه‌طلبانه شباهت یافته و شکلی آکادمیک به خود گرفته بود. فرمالیسم، مانند عنق منکسر نه‌تنها بر ساختار و نوآوری‌های مدرنیسم سایه انداخته بود بلکه سیطرهٔ خود را بر انسجام و جاافتادگی فرم‌هایی که پیشتر پدید آمده و موقعیت خود را تثبیت کرده بودند نیز گسترش می‌داد. کار به جایی کشیده بود که برنارد هانری‌لهوی، یکی از فیلسوفان فرانسوی می‌گفت: «امروز جز احترام قایل شدن برای فرم هیچ آزادی دیگری وجود ندارد.» اما مدرنیسم هم مانند دمکراسی، بیشتر بر فرم و قانون تأکید داشت تا بر آزادی و اختیار. شاید همان‌گونه که میبرشاپیرو معتقد

بود، نگرش مدرنیستی در اصل اهداف دمکراتیک را در نظر داشت اما در دوران امکانات بی‌حد و مرز، بیش از اندازه سخت‌گیر شده بود و مته به خشخاش می‌گذاشت. بیشتر مردم، جماعتی که می‌توان آنان را تودهٔ مردم نامید. از هنر انتزاعی سر در نمی‌آوردند. هنر مدرن هم مانند علم‌نوین، بسیار تخصصی، جزمی و خشن شده بود. مردم اساس و مبانی نظری آن را درک نمی‌کردند و هنر انتزاعی بی‌اعتنا به تماشاگر، اصل و اساس، یعنی انسان را به یک سو نهاده بود و بر فرم و ساختار تأکید می‌ورزید. به بیان دیگر، بر چیزی تأکید می‌ورزید که نو باشد و پیشتر دیده نشده باشد، حالا هر چه می‌خواهد باشد.

از نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۶۰، نیاز به هنری تازه و نوآیین چهرهٔ خود را نشان داد و بازار آن نیز فراهم بود اما آن‌چه پدید می‌آمد بیشتر شکلی تجربی و تفننی داشت. انگار همه چیز از تکرار و تقلید و از بذر سبک‌های پیشین می‌روئید بی‌آن که دوامی داشته باشد و دیر بپاید. راهی نمانده بود که هنر نرفته باشد و شکلی نبود که چه از نظر ظاهر و چه از لحاظ روش اجرا نیازموده باشد. مدرنیسم ناگزیر رفته‌رفته به روش‌هایی روی آورد که در برخی جوامع هنری به آن انگ «اولترامدرنیسم» یا «فرامدرنیسم» زده شد[۲]. آخرین نمونهٔ این تلاش‌ها که در دههٔ ۱۹۸۰ انجام شد نو ـ اکسپرسیونیسم بود. این حرکت هم تلاشی افراطی و بیگانه با هر گونه محتوای هنری و فلسفی بود که تنها در پاسخ به نیاز بازار چهره نمایاند. نو-اکسپرسیونیزم هم چیزی نبود جز تکرار و تقلید گذشته. هنرمندان این سبک از پیله‌های بسته و تنگ و تاریک کلاستروفوبیایی که گویی نیروهای نامریی سال‌ها بر آن سایه انداخته بود بیرون آمدند و به چشم اندازهای باز و روشن‌تر روی آوردند. اما مگر صد و چند سال پیش از این، باربیزون‌ها همین کار را نکرده بودند؟ مدرنیست‌ها تلاش خود را کردند اما هرگز به آن‌چه اوکتاویو پاز آن را «مشارکت آفریننده» می‌نامید دست نیافتند و یا به آن تن ندادند. در هنرمندان نوعی بیگانگی و بیزاری از اجتماع، نوعی انزواگزینی و جدایی از دیگران دیده می‌شد که این هم در واقع ادامهٔ همان تجربه‌هایی بود که بیش از صدسال پیش رمانتیک‌های فرانسه طعم تلخ آن را چشیده بودند. اما واقعیت آن است که نواکسپرسیونیسم و سوپررئالیسم به هنر یک بعد تازه بخشیدند که سخت واسازی‌کننده (Deconstructive) بود و همان خط‌مشی پست استراکچرالیست‌ها و تمایلات پست‌مدرنی را داشت.

به هر حال اگر بخواهیم به چند حرکت جدی در اواخر دوران مدرنیسم اشاره کنیم بی‌گمان یکی از آن‌ها سوپررئالیسم است، دیگری همین نو-اکسپرسیونیسم و پیش از این دو کانسپچوآل آرت بود و در آخرین مرحله شاهد دیکانستراکشن یعنی نخستین مرحلهٔ پست مدرنیسم بودیم. از آن‌جا که پست‌مدرنیسم ادامهٔ همین جنبش‌ها شمرده می‌شود بد نیست که به هر یک از این حرکت‌ها هم اشاره‌یی بکنیم:

کانسپچوآل آرت یا هنر مفهوم‌گرا، که به سبب روائی بودن، «هنر اطلاعات» هم نامیده شده است، در دههٔ ۱۹۶۰ و در کنار Pop Art، Happening Art، Invironmental Art و Performance Art پدیدار شد و با این ادعا که هنر، اندیشهٔ ناب است، بیشتر از فرم‌های محیطی سود می‌جست. با آن‌که این جنبش دیر نپائید و تنها تا پایان دههٔ ۱۹۷۰ دوام آورد، بی‌تردید می‌توان گفت که رشدی سریع‌تر و همه‌گیرتر از سایر جنبش‌های سدهٔ بیستم داشت. هنرمندانی که این جنبش را پایه‌ریزی کردند عبارت بودند از داگلاس هیوبلر، ژوزف کاسوت، لارنس وینر و رابرت بری، که در سال‌های ۱۹۶۸ و ۶۹ با برپایی نمایشگاه‌های گروهی ابداعات خود را به نمایش گذاشتند. اما واژهٔ کانسپچوآل آرت از زمانی بر سر زبان‌ها افتاد که نقاشی به نام سل له‌ویت، که خود یکی از می‌نی‌مالیست‌ها بود، در تابستان ۱۹۶۷ مقاله‌ای به نام «یک پاراگراف در باب کانسپچوال آرت» نوشت[۳]. نابسامانی‌های سیاسی و رشد آگاهی‌های اجتماعی آن دهه هم به اندیشه‌های او دامن زد و ناگهان هنر مفهوم‌گرا شکلی همه‌گیر پیدا کرد. هنر کانسپچوال، که در آن اندیشه بر هر چیز دیگر سیطره دارد، قیامی بود بر ضد فرمالیسم پس از جنگ جهانی دوم و هنری که در دههٔ ۱۹۶۰ به رغم ادعاهای خود، به شدت بازاری و اقتصادگرایانه شده بود. ریشه‌های این جرکت از اندیشه‌های اوایل قرن بیستم و گفته‌های مارسل دوشان آب می‌خورد که بر اندیشهٔ هنرمند بیش از دستکار او تأکید می‌ورزید. کانسپچوآلیست‌ها می‌خواستند هنری پدید آورند که شباهتی به هنر سنتی نداشته باشد. بر این اعتقاد بودند که ثمرهٔ اندیشه‌ورزی هنرمند، یک عامل بالقوه است و نیازی ندارد که به زبان تصویر یا مجسمه ترجمه شود. آن‌چه در نمایشگاه‌های آنان دیده می‌شد در واقع سند و مدرکی بود دال بر آن‌که هنرمند، چه در حوزهٔ تصاویر و چه در قلمرو کلام و واژگان، اندیشیده است. دونالد جاد، یکی از هواداران این مشرب هنری می‌گفت: «اگر تنها یک نفر، اثری را هنر بنامد، آن اثر، بی‌برو‌برگرد هنر است. در هنر باید به دیدهٔ نوعی منطق نگریست.» دیری نگذشت که هنر مفهوم‌گرا به چیزی مبدل شد که نه می‌شد آن را نقاشی نامید و نه مجسمه‌سازی. از هر چیزی که دم دست بود استفاده می‌کرد، از کتاب، مجله، روزنامه، پست، تلگراف، بروشور، کاتالوگ، فتوکپی و ویدئو گرفته تا هزار جور خرت و پرت دیگر. حتی هیچ و پوچ، همه ابزار بیان هنری شمرده شد و اعتباری هم سنگ رنگ و بوم نقاشی و گل و گچ و برنز مجسمه‌سازی پیدا کرد. رابرت هیوز که منتقد هنری تایم است و هیلتون کرایمر که برای نیویورک تایمز می‌نویسد هنر کانسپچوآل را «امپراتور برهنه و بدون جامه» نامیدند. دامنهٔ این سبک چنان گسترده است که به دشواری می‌توان آن را جمع‌بندی کرد و نمونه‌های آن را برشمرد. مثلاً جولیو پائولینی در اثری که آن را «پرستش هومر» نامید ۳۲ عکس را روی سه پایه‌های نت موسیقی قرار داد و آن‌ها را در کف نمایشگاه پراکند. از نوار موسیقی نیز استفاده کرد و منظورش این بود که فضا و فضائیت و رابطهٔ تنگاتنگ این دو را مضمون اصلی هنر معرفی کند. دنیس اوپن‌هایم در یک حرکت شبه‌مازوخیستی در حالی که کتابی را روی سینهٔ خود نهاده بود چند روزی در آفتاب سوزان تابستان خوابید. همه جای بدن او از تابش آفتاب سوخت مگر جایی که کتاب آن را پوشانده بود و اثری هنری خود را «حالت خواندن» نامید. جان بالدساری یک نقشهٔ امریکا را به دست گرفت و حروف کلمهٔ کالیفرنیا را دقیقاً در همان مکانی که روی نقشه نوشته شده بود در گسترهٔ ایالت کالیفرنیا نصب کرد. گروهی

جولیان اشنابل: خواب انسانیت، ۱۹۸۲

از هنرمندان انگلیسی از جمله تری اتکینسون، دیوید بین‌بریج و مایکل بالدوین، ستونی از هوا به قطر و ارتفاع نامعلوم را در مکانی نامعلوم به نمایش گذاشتند. رابرت بری، در نمایشگاه خود هیچ چیزی را به نمایش نگذاشت و مدعی آن بود که در طول نمایش، چندین اثر هنری را با بهره‌جویی از هیپنوتیزم، به حاضران تلقین می‌کند. این گروه از هنرمندان بر آن بودند که کارهایی از این دست، سبب خواهد شد تا دیگر آثار هنری در موزه‌ها روی هم انباشته نشود. طنز قضیه این‌جاست که بیشتر این آثار به اصطلاح هنری خریدار هم داشت و فروخته شد.

حرکت بعدی یعنی سوپررئالیسم یا هایپررئالیسم که گه‌گاه فتورئالیسم هم نامیده شده، از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ آغاز شد و تا اواسط دههٔ ۱۹۸۰ دوام آورد[۴]. هایپررئالیسم یک آیین هنری تازه بود اما به هیچ رو نمی‌توان آن را پدیده‌یی بی‌تبار و بی‌پیشینه دانست. از روزگاران پیش، نقاشی و پیکره‌سازی واقع‌گرایانه این سبک را پایه‌ریزی کرده و با زبان معصومانهٔ خود راه دریافت بصری آن را بازگشوده بود. در متون کهن، در توصیف مهارت‌های تکنیکی و رنگ‌پردازی زوسکیس، نقاش یونانی سدهٔ پنجم میلادی آمده است که: «خوشهٔ انگور را چنان ماهرانه نقاشی می‌کرد که پرندگان آن را واقعی می‌انگاشتند و برای خوردن آن به دیوارنگارهٔ او هجوم می‌بردند.» اما مهارت پارهاسیوس از این هم بر گذشته بود و با پردهٔ حریر نازکی که بر روی دیوارنگارهٔ خود نقاشی کرد، حتی زوسکیس را نیز فریفت. زوسکیس که این پرده را واقعی انگاشته بود از پارهاسیوس خواست که آن را کنار بزند تا دستکار او را بهتر ببیند.

سوپررئالیسم را می‌توان وارث پاپ آرت دانست اما تفاوت میان این دو آن است که پاپ آرت، تصویرهای خود را از روی کالاهای مصرفی یا گرافیک‌های تجاری می‌کشید و هایپررئالیسم بر عکاسی تکیه داشت. این حرکت هر گونه جابه‌جایی مضمون هنری و واندیشهٔ هنری را نفی می‌کند و یکی از محافظه‌کارانه‌ترین و ساختار گرایانه‌ترین شکل‌های نقاشی و مجسمه‌سازی را ارائه می‌کند. نقاش سوپررئالیست بی‌هیچ تلاش و اندیشهٔ هنرمندانه، دقیقاً همان چیزی را ثبت می‌کند که دوربین عکاسی ممکن است ثبت کند و تنها چیزی که از دیدگاه او اهمیت دارد مهارت‌های تکنیکی است. هایپررئالیسم با این ویژگی‌ها چند هدف داشت: یکی از این اهداف مقابله با نقاشی انتزاعی بود که واقعیت را یکسره نادیده می‌انگاشت. هدف دیگر ضدیت با اکسپرسیونیسم انتزاعی و عرفان گرایی‌های آن بود و هدف سوم را می‌توان بی‌اعتبار نمایاندن اندیشه‌گرایی‌های کانسپچوآلیسم و ضدیت با تساهل‌ها و ساده‌انگاری‌های ظاهری می‌نی‌مالیسم دانست. هایپررئالیسم در واقع نوعی انتقاد هنری بود که کارکردهای فرهنگی و بارآور هنر را باور نداشت. اندیشه‌ستیز و آرمان گریزانه به نظر می‌آمد، با این همه هنری بود که نه روشنفکرانه بود و نه ضدروشنفکری. در آثار هایپررئالیست‌ها هیچ نشانی از احساس، الهام هنری و حتی طنز دیده نمی‌شد و همه چیز بر محور مهارت‌های تکنیکی و بازسازی‌های شبه مکانیکی می‌گشت. به بیان دیگر نقاش هایپررئالیست خود را متعهد به شکلی از تصویرگری می‌دانست که چیزی برای کاویدن باقی نگذارد. سوپررئالیسم می‌خواست پایان الهام و هرگونه کشف‌وشهود هنری را اعلام کند چرا که کشف‌وشهود همیشه یکی از عناصر لاینفک هنر نوین شمرده شده است. می‌خواست پایان حماسه و رمانتیسم باشد و سبک را از عرصهٔ هنر بیرون براند.

از همان آغاز، گروهی از هنرمندان به مخالفت با هایپررئالیسم برخاستند، آن را نگرشی واپس‌گرایانه دانستند و ارتجاع آن را تحمل‌ناپذیر نامیدند. اما آن‌چه آب به آسیاب این جنبش می‌ریخت و آتش آن را دامن می‌زد، بازار و اقتصاد هنر بود، خریدار می‌توانست بی‌نیاز از دانش خبرگان و مشورت با آنان، خود درجهٔ مهارت‌های تکنیکی نقاش را بسنجد و داوری کند. به عنوان نمونه آثاری که مالکولم مورلی و رالف گواینگز نقاشی می‌کردند تفاوت چندانی با عکس‌های یک بروشور سفرهای دریایی و توریستی نداشت و حاصل کار هم همان بود که از یک عکس رنگی چهار رنگ خوش چاپ انتظار می‌توان داشت. در مجسمه‌سازی سوپررئالیستی، حتی آن محدودیت‌های ترجمان شیء سه‌بعدی به سطح دو بعدی نیز وجود نداشت و مجسمه‌ساز می‌توانست اثرش را همانند واقعیت جلوه دهد. این مجسمه‌سازان هم در واقع وارثان و پیروان مجسمه‌سازانی همچون جورج سیگال بودند.

یکی دیگر از حرکت‌های آن دوران پست آستراکچرالیسم بود که در آغاز به مقابله با دعوی‌ها و لاف‌زنی‌های علمی استراکچرالیسم برخاست، چرا که استراکچرالیسم سر آن داشت که برای مطالعهٔ فرهنگ و هنر، مبانی علمی دست و پا کند، بر آن بود که معیاری برای اهداف مدرن به دست دهد و مدام به واژگانی مانند واقعیت، ذهنیت، اطمینان و سیستم می‌پرداخت. مخالفت پست‌استراکچرالیسم با استراکچرالیسم بیشتر از آن رو بود که تئوری‌های استراکچرالیسم به تمامی از اومانیسم و ذات و طبیعت انسان نگسسته بود و همان اندیشه‌های انسانی را بازآفرینی می‌کرد.

مرزهای دو حرکت بعدی، یعنی نواکسپرسیونیسم و دیکانستراکشن، با پست‌مدرنیسم بسیار سیال و نامشخص است. تنها می‌توان گفت که نو-اکسپرسیونیسم مرحلهٔ گذر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم بود و دیکانستراکشن مراحل اولیهٔ پست‌مدرنیسم را شکل می‌داد.

نو-اکسپرسیونیسم که بیشتر به اختصار آن را Neo Ex می‌نامند از ۱۹۸۲ وارد فرهنگ واژگان هنرهای بصری شد و واکنشی بود بر ضد کانسپچوال آرت و مدرنیسمی که تمامی ایماژهای تاریخ هنر را نفی می‌کرد. نو-اکس، که بیشتر با آثار گروهی از هنرمندان آلمانی و ایتالیایی شکل گرفت، به همان سنت نقاشی کارگاهی و در مجسمه‌سازی به همان روش تراشیدن سنگ و ریختن برنز روی آورد و منبع الهام آن هنر پیش از دوران مدرنیسم بود. نو-اکسپرسیونیست‌ها[۵] محدودیت‌های می‌نی‌مالیسم و سردی و بی‌روحی کانسپچوال آرت را به یک سو نهادند و به جای آن احساسی سرکش را به آثار خود راه دادند. این نمایش احساس از طریق نمایش چیزهایی بود که پیش از آن هولناک یا نمادین نامیده می‌شد. ظاهر و محتوای نو-اکس به گونه‌ای است که نمی‌توان آن را در یک شکل و طبقه‌بندی خاص جای داد چرا که ایماژهای آن ریشه در منابع گوناگون دارد، از روزنامه‌های محلی و مجلات گرفته تا ایماژهای سوررئالیستی و حماسه‌های کلاسیک و پشت جلد رمان‌های مبتذل همه می‌توانند دستمایه‌های نو-اکس شمرده شوند. این روش بسیار التقاطی است و واقعیت آن است که نوعی بستگی و تداوم میان آن و مدرنیسم اندی وارهول، هنر می‌نی‌مال، کانسپچوال آرت و سوپررئالیسم دیده می‌شود و همه از یک تفکر فلسفی واحد توشه و توان می‌گیرند.

از میان تمام حرکت‌هایی که نام بردم، دیکانستراکشن یا واسازی و ساختارشکنی بیش از همه با پست مدرنیسم درآمیخته است. دیکانستراکشن که پیشتر به مبانی نظری آن اشاره کردم، یک روش نیست بلکه نوعی هوشیاری و خودآگاهی و اشراف بر زمانه است. روزگاری تصور می‌شد که بی‌معنایی تمامیت زندگی را خدشه‌دار می‌کند و بیمارگونه می‌نمایاند. از سوی دیگر گمان می‌رفت که معنا، بسیاری از چیزها را ستایش‌انگیز جلوه می‌دهد و ستودنی می‌کند. آلبرکامو نوشت: «من مرگ بسیاری از مردم را به چشم دیده‌ام، مرگ مردمی که از دیدگاه آنان زندگی معنای خود را از دست داده و ارزش‌زیستن نداشته است. و از همین رهگذر دریافته‌ام که مقولهٔ معنا در زندگی مهمترین مسأله است». اگر بپذیریم که آفرینش معنا یکی از مهم‌ترین موارد آفرینش هنری است، این پرسش هم به میان می‌آید که چگونه باید نسبت به این معنا واکنش نشان داد. فلاسفهٔ پست‌مدرن که به دیکانستراکشن اعتقاد دارند، به ویژه متفکرانی همچون ژاک دریدا، از معنادار بودن سنتی که تا این زمان به عنوان انگیزهٔ زندگی انسانی شمرده می‌شد روی برگرفته‌اند. اینان معتقدند که معنا به‌وسیلهٔ واژگان و نشانه‌ها منتقل می‌شود اما این معنا از یک متن به متن دیگر فرق می‌کند و ممکن است یک واژه در دو متن متفاوت، دارای دو یا چند معنای متفاوت باشد. به کلام دیگر زبان را نمی‌توان چیزی ایستا و بی‌تغییر فرض کرد. این بریدن از معانی سنتی و دیکانستراکشن متن، به منظور واسازی یک نظم نوین و نمادین است و آن هم درست در میان از دست رفتگی‌ها و در جایی که فرهنگ معاصر ما به نوعی وانهادگی تن داده است. یعنی آن جایی که «توان به هم پیوستن»، آن نیرویی که بتواند همه چیز را به هم

پیوند دهد و یکپارچه کند و نظم پدید آورد از دست رفته است. معتقدان به دیکانستراکشن بر آنند که امروزه هر نوع همبافتی و همارایی از مد افتاده و منسوخ است. همین باور شالهٔ هنرمند را از زیر بار هر گونه تعهد سنتی آزاد می‌کند و به او آزادی و رهایی می‌بخشد. انسان امروز وارد معرکه و بازی‌یی شده است که قاعده و قانونی ندارد. هر چیز به هر چیز دیگر می‌خورد، ایماژها به آسانی بر هم منطبق می‌شوند یا از هم می‌گریزند و هیچ نیازی به این که از یک مرحله و یا نظم خاص بگذرند در میان نیست. هنگامی که سوررئالیست‌ها تصویرهای ناهمخوان و ناساز را کنار هم نهادند، هنگامی که در نخستین صحنهٔ «سگ اندلسی»، لویی بونوئل یک تیغ ریش‌تراشی را از میان مردمک چشم زنی عبور داد و آن را به دو نیم کرد منظورش بر هم ریختن پارامترها و اندیشه‌های منظم و تعقلی بود. پست‌مدرنیسم اما چنین دل‌نگرانی‌هایی ندارد، خنثی است و بدون قصد و هدف عمل می‌کند. ایماژها در همان حال که در کنار هم هستند هر کدام مستقل عمل می‌کنند و به آسانی از دیگری جدا می‌شوند بی‌آن‌که به تمامیت کار آسیبی وارد آید. درست مانند کلیدهای یک دسته کلید که هر یک بی‌نیاز از دیگری است و به تنهایی عمل می‌کند.

امروز دیکانستراکشن به عنوان یکی از مطرح‌ترین جنبش‌های روشنفکری فرانسه شناخته شده است و در واقع می‌توان آن را نوعی «پسابدیده‌شناسی» و پست استراکچرالیسم دانست. ضد استراکچرالیسم است چرا که امکان وجود یک قانون کلی همگانی در هر چیز را دور از ذهن می‌داند. بعد مسألهٔ عینیت و ذهنیت را پیش می‌کشد و بر این واقعیت انگشت می‌گذارد که عین بر ذهن تأثیر می‌گذارد و بر آن استوار می‌شود که بحثی فلسفی است و این جا مجال پرداختن به آن نیست[۶]. فقط به این نکته اشاره کنم که ژاک دریدا در مطالعهٔ ساختارشکنانهٔ «سنجش خرد ناب» اثر امانوئل کانت، به ویژه هنگام بحث دربارهٔ عناصر حاشیه‌یی و فرعی و بررسی تحلیل‌های کانت دربارهٔ زیبایی‌شناسی و سنجش‌های زیبایی شناسانه، نشان می‌دهد که ادراکی که کانت از فعالیت‌های هنری دارد بسیار مبهم است و نشانهٔ عدم توانایی‌های فلسفهٔ عصر روشنگری در قلمرو هنر است. به گفتهٔ ژان بودریار، «در این میان چیزی بر جا نمی‌ماند جز نوعی احساس سرگیجه که توان هر کاری را از انسان می‌گیرد.» این‌ها همه از آن روست که دیگر آن فرایند پیونددهنده، آن ایمان به نظم کیهانی، دیگر در فرهنگ غرب وجود ندارد. از اثر هنری هم دیگر برنمی‌آید که بینش یک پارچه‌یی را که مثلاً در دوران رنسانس وجود داشت نمایش دهد. به اعتقاد ساختارشکنان، معنا هم یکی از آن موارد گول‌زننده و خوش‌خیالی‌هایی است که باید از پرسپکتیو چشم‌انداز انسان معاصر زدوده شود چرا که تمام نمادها از ریشه‌ها و سرچشمه‌های خود گسسته‌اند و معنای «واقع‌بینی» در جهان امروز آن است که جهان را جدا و مستقل از معانی سنتی بدانیم. خوش‌بینی امروز چیزی تصنعی است، مترادف با خوش‌خیالی است و چیزی است مانند پایان خوش فیلم‌های هالیوودی در دههٔ ۴۰ و ۵۰. امروز شادمانی و همارایی، لعاب و بزکی کلیشه‌یی است درست مانند لایه‌های شیرینی است که با آن قرص‌های تلخ را می‌پوشانند. از یک سو، لیوتار معتقد است که زندگی امروز خود را به شکل مجموعه‌ای از رویدادها و پدیده‌های بی‌معنا می‌نمایاند و پست مدرنیسم هم با همین رویدادها و پدیده‌ها سروکار دارد نه با قلمرو معنا. از سوی دیگر، بودریار می‌گوید: «نقاب برداشتن از چهرهٔ ایماژهای امروز کاری است خطرناک چرا که در نهایت این واقعیت را آشکار می‌کند که پشت آن‌ها چیزی نیست.» او بر این اعتقاد است که ما اینک درگیر یک متافیزیک عجیب و غریب شده‌ایم و روان‌شناسی معاصر، جامعه‌شناسی و اقتصاد همه و همه در این شکست بزرگ مجرم شناخته می‌شوند. اینک زمان آن فرارسیده است که تمام پیش‌فرض‌ها و پیش‌پنداشت‌ها را ویران کنیم و این همان کاری است که پست‌مدرنیسم به آن پرداخته است. واقعیت هم آن است که آثاری که پست‌مدرنیسم پدید می‌آورد در واقع نوعی رقص و پایکوبی بر این ویرانه‌هاست و موسیقی متن آن‌هم صدای فروریختن‌ها و ویرانی‌های پی‌درپی است. حرکت پست‌مدرنیسم از آن‌جا اعتبار پیدا می‌کند که آینهٔ ترک برداشتهٔ مدرنیسم و فرهنگ معاصر، منعکس‌کنندهٔ آثار و محصولاتی است که یکی دیگری را تقلید می‌کند. هر هنرمند در عین حال که خود مقلد دیگری است، سرمشق چند هنرمند دیگر است و همه در این آینهٔ شکسته به رقابت برخاسته‌اند. تنها کاری که از دست انسان امروز برمی‌آید آن است که بگذارد تا ته‌مانده‌های مدرنیسم و فرهنگ پست‌مدرن آن‌قدر بتازد تا به نهایت برسد. البته در این میان بهایی گزاف نیز باید پرداخت و انسان باید تمام وسوسه‌ها و اندوهان نحلهٔ فلسفی پوچ‌گرایی و نیست‌اندیشی را یک بار دیگر پذیرا شود. ممکن است با توجه به آن‌چه گفته شد، دیکانستراکشن حدفاصل میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم به نظر آید اما اگر این طور هم نباشد، بی‌تردید دیکانستراکشن یکی از پایه‌ها و مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم است.

دیکانستراکشن، همان‌گونه که پیشتر نمونهٔ آن را دادم، در نقد هنری بیش از خود نقاشی‌کارایی دارد. دیکانستراکشن درونی راهی برای رسیدن به تعالی است و همیشه هم از تجربه‌های متعالی و از اندیشه‌های شارحان تجربه‌های متعالی یعنی کانت و برک بهره‌گیری کرده است. اما این پرسش هم به میان می‌آید که آیا اگر از بیرون نیز در آن نگریسته شود، همین تعالی را جلوه خواهد داد یا نه؟ برای این که نمونهٔ دیگری داده باشم، نقاشی ون‌گوگ را در نظر می‌گیریم: دو روش برای دیدن نقاشی ون‌گوگ وجود دارد و هر دو شامل نوعی دیکانستراکشن و واسازی است. در پوتین‌های روستائیان، که نفس را در سینه بند می‌آورد، اگر نخواهیم به عنوان یک شیء تزیینی نگاه کنیم. باید آن را نشانهٔ شرایط یک زندگی و زمان و مکانی بگیریم که این اثر از بطن آن برخاسته است. معنای این کار واسازی زمان از طریق مکانیزم بازنمایی، یا بگوییم نقاشی، است. آن زمان و مکانی که ون‌گوگ نقاشی کرده، در گذشته و تاریخ محو شده است اما پی بردن به این که نقاش، به شکلی نمادین، دنیایی مصیبت بار و فقر و کار توان‌فرسای روستایی را تصویر کرده است کار دشواری نیست. در این کفش‌ها فراخوانی خاموش زمین و به طور کلی تمامی جهان خاموش و غایب حاضر می‌شود و تماشاگر را به اندیشه وامی دارد. از همین خاکی که زادگاه روستاییان است، از همین خاکی که بر کفش‌های روستائیان نشسته و هنوز بخشی از آن در زیر

کارل آندره: اهرم، ۱۹۶۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ناخن‌های «سیب‌زمینی‌خورهای» این نقاش احساس می‌شود، درختانی سر برمی‌آورد که رشد آن نشانهٔ تحلیل رفتن زندگی روستایی است تا جایی که هر روستایی به کاریکاتور انسانی بدل شود. اما درست در لحظهٔ فاجعه، در آثار همین نقاش، ناگهان شوربختی زندگی روستایی قالب کلیشه‌ای خود را می‌شکند و درختان پرشکوفه سطوح تند و تابناک پرده‌های او را می‌پوشاند و آن را به جهان مادی و پررنگ و جلا و آرمان‌شهری فریبنده مبدل می‌کند. این آرمان‌شهر بر همان خاک تیره‌یی بنا شده که زندگی روستایی را تیره و غبار آلود کرده و او را به کام خود کشانده است. این جا گفتهٔ هایدگر مصداق پیدا می‌کند که: «اثر هنری از شکاف میان زمین و جهان سر بر می‌آورد، از مادهٔ بدون معنا و از موهبت معنا، از تاریخ و اجتماع». نمونهٔ دیگر «فریاد» اثر ادوارد مونک است، فریاد بیگانگی، انزوا و نمایش نمادین اجتماع و دورانی که می‌توان آن را دوران «هیجان» نامید. اما با واسازی متن، مفهومی تازه از آن استنباط می‌شود. در این اثر، افزون بر واقعیت‌های برون تمامی متافیزیک درون هم دیده می‌شود و می‌توان در آن به عنوان نوعی دراماتیزه کردن بیرونی احساس‌های درونی نگریست. یکی از ویژگی‌های دیکانستراکشن آن است که مدام تکرار می‌شود. ویژگی دیگرش آن است که مانند نقد سنتی دایره‌ای نیست که یک مرکز داشته باشد. نقد سنتی یک مرکز دارد، ممکن است این مرکز زیبایی‌شناسی باشد، ممکن است اخلاق یا مذهب و یا ایدئولوژی و یا هر اندیشهٔ دیگر باشد. اما نقد ساختارشکن درون یک بیضی قرار می‌گیرد که دو مرکز دارد، یک مرکز آن دیکانستراکشن است و مرکز دیگر، آزادی انتخاب. دیکانستراکشن از دیدگاه تئوری‌های سیاسی و اجتماعی یعنی از هم شکافتن فرمول‌های متافیزیکی تاریخ، جامعه و هر مضمون دیگر به گونه‌ای که تا حد ممکن به سوی نیهیلیسم، آنارشیسم و غیرسیاسی بودن که معمولاً در پیوند با تئوری‌های پست مدرن تصور شده‌اند، گرایش پیدا نکند. در فرهنگ و منطق پست‌مدرن چندگانگی مضمون و کوشش برای یافتن معانی چندگانه امری طبیعی است و از این رو دمکراسی، حقوق و هویت سیاسی هم واژگانی چندبعدی است. باز به عنوان نمونه، در حرکت‌های فمینیستی (یا زن آزادخواهی) برای دیکانستراکشن ایدئولوژی مردسالاری، از تئوری‌های میشل فوکو، دریدا و لیوتار و لاکان بهره‌گیری شده است.

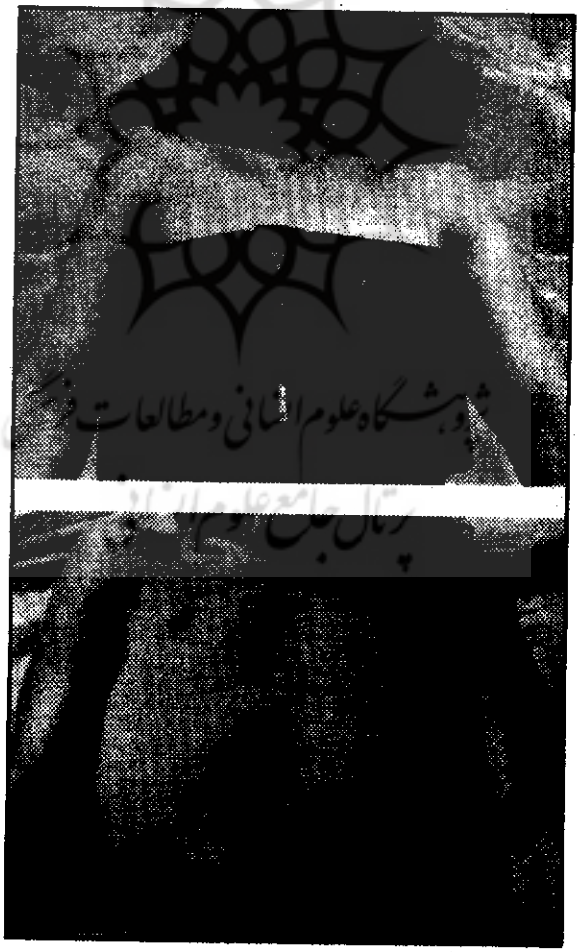
در قلمرو پست‌مدرن به نام اندیشمندانی همچون میشل فوکو، ژاک دریدا، یورگن هابرماس، اهب حسن، ژان فرانسوا لیوتار، ژان بودریار، ژولیا کریسته‌وا و... برمی‌خوریم. اینان مبانی نظری پست‌مدرن را پدید آوردند اما اگر بپذیریم که همگی بر دیکانستراکشن فلسفهٔ مدرن و هستی بخشیدن به یک فلسفهٔ رادیکال و پست‌مدرن تأکید ورزیده باشند، ریشه و آبشخور اندیشه‌های آنان را باید در اندیشه‌های نیچه و هایدگر و به ویژه در حملهٔ آشکار نیچه به فلسفهٔ غرب و در متافیزیک هایدگر جست‌وجو کرد. نیچه نخستین فیلسوفی بود که خردباوری و علم‌گرایی را نفی کرد و دشمن سرسخت مدرنیته‌یی بود که می‌خواست هواره بر قواعد عقلی تکیه کند. مارتین‌هایدگر نیز نخستین بار از تقدیر تکنولوژی سخن به میان آورد و به حق اندیشمندی است که ماجرای پست‌مدرن از او آغاز می‌شود. اما پرداختن به این موارد و پیشینه‌های فلسفی، هم در فرصت و مجال ما نیست و هم قرار است که مابه پست‌مدرنیسم از دیدگاه هنرهای تجسمی بپردازیم.

مؤلفه‌هایی که پیشتر برای مدرنیسم برشمردم بدان منظور بود که نشان دهم پست مدرنیسم چه ویژگی‌هایی را ندارد و یا دست کم داعیهٔ آن را دارد که از این کاستی‌ها مبرا است چرا که نخستین تلاش پست‌مدرنیسم، انتقاد از مدرنیسم است. آغازگاه این انتقاد، دگرگونی‌هایی بود که در طول دههٔ ۱۹۷۰ در جهان هنر اتفاق افتاد و در پایان دهه انتظار می‌رفت که یک دگرگونی اساسی در هنر پدیدار شود[۷]. چنین به نظر می‌آمد که تاریخ هنر از حرکت باز ایستاده است. همان گونه که پیشتر اشاره کردم هر ابداع و نوآوری، یا شکل بازنگری در گذشته‌های نزدیک را به خود می‌گرفت و یا سایه‌ای از تقلید و تکرار آن را بی‌رنگ و رمق می‌کرد. اکسپرسیونیسم انتزاعی، تئاتر گونگی، ادبی بودن، روایی بودن، تزیینی بودن و تمام واژه‌های به ظاهر توهین‌آمیزی که هنر مدرن از آن دوری می‌گرفت، بار دیگر احیا شده و در مورد خود هنر مدرن به‌کار گرفته می‌شد. واقعیت هم آن است که هنر بار دیگر تزئینی، اخلاق‌گرایانه، تبارشناسانه، باستان‌شناسانه، روایت‌گر، آکادمیک و در یک کلام تقلیدی و تکراری شده بود. به بیان دیگر، هنر مدرن به تمام آن‌چه روزگاری خلوص مدرنیستی آن را نهی کرده بود اعتنایی نداشت. مدرنیسم بر دو اصل کلی بیش از هر چیز دیگر تأکید می‌کرد: یکی اصالت و دیگری نامنتظربودن. اما آن‌چه به نمایش گذاشته می‌شد نه اصیل بود و نه نامنتظر، یک نقاش روشی را یافته بود و مدام به بهانهٔ جست‌وجو و یافتن راه تازه خود را تکرار می‌کرد، تماشاگر پیش از ورود به نمایشگاه او می‌دانست که چه نوع کاری خواهد دید. اصالت هم نداشت چون تکرار یک روش شناخته بود گیریم که این روش را خود نقاش یافته باشد. این همان روش و کاری است که امروز هفت کفن پوسانده است اما بسیاری از نقاشان ما هنوز آن را تکرار می‌کنند. پیکاسو می‌گفت تقلید از دیگران ضروری و ناگزیر است اما تقلید خود، فاجعه است. بگذریم. از بطن همین آشفتگی‌ها و تقلید و تکرارها بود که سر و کلهٔ می‌نی‌مالیزم و کانسپچوالیسم پیدا شد. یک چند گمان می‌رفت که دو شیوه چارهٔ درد باشد اما پیدا بود که مردم از همین تکرارها و خلوص‌های تصنعی خسته شده‌اند و هنر حوصلهٔ همه را سر برده است. پایان دههٔ ۱۹۷۰ دورانی بود که یک تندپیچ بزرگ در مسیر هنر پیدا شد: مدرنیته از مدافتاد. سبک‌گرایی، اختراع یک سلسله فرم‌های تازه و خلوص و ناب‌گرایی که سال‌های سال دلمشغولی نقاشان و مدرنیسم بود دیگر خریدار نداشت. آن‌چه هارولد روزنبرگ آن را «سنت نوین» نامیده بود جاذبهٔ خود را از دست داد و سنت نوین او سخت کهنه و ملال‌آور به نظر می‌رسید. در آغاز همین دهه، برخی از منتقدان مدرن مرگ هنر را پیش‌بینی کرده بودند اما در پایان دهه همه دیدند که این هنر نبود که واپسین دم حیات خود را می‌گذراند، بلکه تنها عمر یک دوران هنری خاص، یعنی مدرنیسم به سر آمده بود. دورانی که چندین سال کوشیده بود تا یک هویت تاریخی برای خود دست‌وپا کند. اینک در برابر دیدگان حیرت زدهٔ همگان محو و نابود می‌شد. در همان لحظه‌هایی که مدرنیسم آخرین نفس‌ها را می‌کشید، جهان هنر دریافت که زمان حال و معاصری ندارد. همه چیز زیر پای آن‌را خالی کرده است. بدیهی است که همواره در شرایطی از این گونه، راه حل‌ها و کلیدهای آینده در گذشته جست‌وجو می‌شود و درون گذشته است که کاویده می‌شود. اکنون از سبک‌های نوینی که در طی دهه‌های پیش آمده بود تنها برای افزودن به واژگان فرهنگ هنرهای تزئینی بهره گرفته می‌شد و تنها راه حل آن بود که تمامی دستاوردهای گذشته بار دیگر با یک فرایند پیچیده تقطیر و بازیافت شود تا شاید آن‌چه به دست می‌آید کارآیی داشته باشد. در چنین شرایطی بود که پست‌مدرنیسم، بی‌آن که ریشه و تبار یگانه‌ای داشته باشد، یا تعریف و تعبیر مشخصی را به خود بپذیرد، پدیدار شد و بی آن‌که پاسخی برای پرسش‌های بی‌شمار داشته باشد، بر جهان هنر سیطره یافت.

یکی دیگر از گام‌های نخستین برای شناختن پست مدرنیسم، پرداختن به زمینه‌ها و تبارشناسی آن است. باید «ماقبل تاریخ»، خاستگاه‌ها و معانی گوناگون آن را شناخت و درون لایه‌هایی که به مرور زمان پدید آمده و رسوب کرده به کاوش پرداخت. برای شناختن همین لایه‌ها و رسوبات است که از واژهٔ تبارشناسی و باستان‌شناسی بهره می‌گیریم. البته منظور جنبه‌های تکنیکی نیست اما این را هم باید گوشزد کرد که از همین آغاز بررسی، ناسازگاری‌ها و چندگانگی‌ها، حتی در مورد زمینه و پیشینهٔ پیدایش واژهٔ پست‌مدرن چهره خود را نشان می‌دهد. در یکی از قدیمی‌ترین لایه‌ها می‌بینیم که در محدودهٔ سال ۱۸۷۰، یک نقاش انگلیسی به نام جان واتکینزچاپمن، برای توصیف نقاشی‌هایی که به نظر او از پرده‌های آوانگاردها و امپرسیونیست‌های فرانسوی مدرن‌تر به نظر می‌رسیده، از واژهٔ پست‌مدرن بهره گرفته است. در سال ۱۹۱۷، رودلف پانویتس، برای توصیف نیهیلیسم و ویرانی ارزش‌ها در فرهنگ اروپا، از این واژه سود جست و به تبعیت از نیچه، از «انسان پست‌مدرن» نام برد. انسانی که تجسم ملیت‌گرایی روح نظامی‌گری و ارزش‌های گزیده است، همان پدیده‌یی که از بطن فاشیسم سربرآورد و می‌خواست همهٔ روابط با تمدن غرب را بگسلد. اما شاید بتوان گفت نخستین نویسنده‌یی که واژهٔ پست‌مدرن را به شکلی گسترده‌تر و جدی‌تر

به کار برد آرنولد توین‌بی بود. این نویسنده در اثر ارزندهٔ خود که «مطالعهٔ تاریخ» نام داشت و نوشتن آن را از سال ۱۹۳۹ آغاز کرد، بارها از اندیشهٔ پست‌مدرن نام برد. توین‌بی، می‌گفت دورانی که تاریخ‌نگاران آن را دوران مدرن می‌نامند، کمابیش در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم به سر آمده است. معنای سخن او این بود که از آن زمان گسستن از مدرنیسم و ورود به پست‌مدرنیسم آغاز شده است. توین‌بی در جلد پنجم کتاب خود نیز بار دیگر از واژهٔ پست‌مدرن استفاده کرد و بر آن بود که دوران مدرن با جنگ جهانی اول به پایان می‌رسد و پست‌مدرنیسم در فاصلهٔ دو جنگ جهانی یعنی از ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۹ شکل می‌گیرد. توین‌بی از نسل روشنفکران پایان سدهٔ نوزدهم بود که خیال پایه‌ریزی و شکل بخشیدن به یک تاریخ جهان شمول را در سر می‌پروراند و به چنین تاریخی ایمان شبه‌مذهبی هم داشت اما روایت او مانند یک اودیسه سرشار از حادثه بود و ساختار روایی دایره‌ای داشت. به اعتقاد توین‌بی، تمدن غرب یک بار هم در محدودهٔ ۱۸۷۵ از دورانی گذر می‌کند که آن را دوران پست‌مدرن می‌نامد. مشخصهٔ این دوران یک دگرگونی دراماتیک و گسستن از دوران نوین پیشین است. توین‌بی این دوران را دوران هرج و مرج توصیف می‌کند و آن را در برابر دوران بورژوازی طبقه متوسط قرار می‌دهد. با این همه توین‌بی نتوانست یک نظریهٔ منسجم و سیستماتیک دربارهٔ پست مدرنیسم به دست دهد و فلسفهٔ همگانی و جهان شمول او دربارهٔ اندیشهٔ تاریخی و ادوار اوج و آستانهٔ تمدن‌ها، به نوعی آرمان‌گرایی فلسفی شباهت داشت. توین‌بی، با رنگ مذهبی که به تجزیه و تحلیل‌های خود می‌زد نتوانست به مفهومی که امروز از پست‌مدرنیسم داریم نزدیک شود. در واقع می‌توان گفت که سناریوی توین‌بی در امتداد نظریه‌های نیچه و «سقوط غرب» اثر اسپنگلر بود.

دی سی سامرول، تاریخ نگار دیگری بود که همراه با توین‌بی معتقد بود که مفهوم عصر پست‌مدرن از ۱۸۷۵ آغاز شده و تمدن غرب گام به مرحلهٔ تازه‌یی نهاده است که پست‌مدرن نام دارد. آن‌چه این دوران را از ادوار پیشین متمایز می‌کرد، بحران‌ها، جنگ‌ها و انقلاب‌هایی بود که طبیعت آن‌ها با رویدادهای گذشته تفاوت بسیار داشت. این دوران، عصر هرج‌ومرج و نسبی‌گرایی شمرده می‌شد حال آن‌که دوران پیشین، یعنی عصر مدرن، دوران طبقهٔ متوسط، بورژوازی، خردگرایی و ثبات اجتماعی بود. در سال ۱۹۴۹، جوزف هادنات، در مقاله‌یی به نام «معماری و روح انسان» واژهٔ پست مدرن را به کار برد و از آن پس، چندین اندیشهٔ تاریخی و اجتماعی دربارهٔ پست‌مدرنیسم در کشورهای غربی پدیدار شد. برنارد روزنبرگ در مقدمهٔ کتاب مشهور خود، «فرهنگ عامه»، از واژهٔ پست‌مدرن برای توصیف شرایط نوین زندگی در شهرهای بزرگ بهره گرفت و به ابهام و ابهام جهان تازهٔ پست‌مدرن اشاره کردو می‌گفت، و من این جا نقل به مفهومش را می‌آورم که، زندگی دستخوش یک سلسله تغییرات ریشه‌یی و تازه‌یی شده که در سراسر تاریخ سابقه نداشته است. مثلاً در جهانی که به سرعت صنعتی و شهرنشین می‌شود، به همان نسبت که میزان تولد کاهش پیدا می‌کند،بر جمعیت شهرها افزوده می‌شود و در همه جا دگرگونی‌هایی پدید می‌آید که‌در هیچ دورانی دیده نشده است. در جوامعی از این گونه



کتیس اوپن‌هایم: حالت خواندن، ۱۹۷۰

است که کلمنت گرین‌برگ می‌تواند بحث «فرهنگ عامهٔ جهان شمول» را عنوان کند. چیزی که تا آن زمان وجود نداشته و به آسانی می‌تواند شهروندان ژوهانسبورگ را همسایگان شهروندان سیدنی، و هنگ‌کنگ قلمداد کند و مسکو و پاریس و نیویورک را به هم پیوند دهد. در چنین جهانی است که انسان پست‌مدرن، به ویژه اگر هنری داشته باشد خواه ناخواه شکل یک قطعهٔ یدکی را به خود می‌گیرد که به همهٔ فرایندهای فرهنگی همه جای جهان می‌خورد. بدین سان روزنبرگ ابهام و پیچیدگی جهان پست‌مدرن را توصیف کرد و در عین حال که نشانه‌های امیدوار کنندهٔ آن را نمایاند، چهرهٔ هولناک آن را نیز آشکار کرد و نتیجه گرفت که جهان پست‌مدرن یا به انسان همه چیز می‌دهد و یا همه چیز را از او می‌گیرد. پیشگویی هادنات چنان معتبر بود که سال‌ها بعد، فردریک جیمسون هم اعتقاد یافت که انسان امروز خود را در بازی غریبی گیر انداخته است که در آن برنده، بازنده است.

در همین سال‌ها، پیتردروکر نیز به گزارشی از جهان پست‌مدرن پرداخت و به دگرگونی فلسفه و روی برگرفتن از فلسفهٔ دکارتی و پدید آمدن کهکشان‌های تازه اشاره کرد. به طور کلی می‌توان گفت که در دو دههٔ ۱۹۴۰ و ۵۰ از واژهٔ پست‌مدرن بارها برای توصیف فرم‌های تازه در معماری و شعر بهره گرفته شد اما از آن در قلمرو نظریه‌های اجتماعی خبری نبود اما در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، بسیاری از نظریه‌پردازان از این واژه برای نشان دادن گسست از مدرنیسم در حوزه‌های گوناگون استفاده کردند. ایروینگ‌هاو (۱۹۷۰)، و هاری لوین (۱۹۶۶)، با نگرشی بدبینانه به این فرهنگ تازه نگریستند و آن را سقوط خردگرایی و روشنگری و نوعی عناد‌ورزی آشکار با روشنفکری نامیدند و همه را ناظر بر از دست رفتن امیدها و آرزوهای مدرنیسم دانستند. اما از دیدگاه سوزان سونتاگ (۱۹۷۲)، لسلی فیدلر(۱۹۷۱) و اهب حسن (۱۹۷۱)، فرهنگ پست‌مدرن به عنوان پدیده‌ای مثبت و در ضدیت با جنبه‌های سلطه‌جویانهٔ مدرنیسم و فرمالیسم حاصل از آن ارزیابی شد. بی‌تردید می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین اشاعه‌دهندگان فرهنگ و اندیشهٔ پست مدرن در جهان، اهب حسن بود که از ۱۹۷۱ تا ۱۹۸۷ با نوشتن یک سلسله مقالات در ترویج پست‌مدرنیسم کوشید اما سرانجام خود او نیز، با فاصله گرفتن از پست‌مدرنیسم آن را کافی ندانست و به چیزی فراسوی پست‌مدرنیسم روی آورد (۱۹۸۷)، اهب حسن در همان آغاز هم تردیدهای خود را نشان داده بود و می‌گفت (۱۹۷۵): «ما ساکنان فضا و زمانی دیگر هستیم و دیگر نمی‌دانیم چه واکنشی نسبت به واقعیت، درست و روا است. همه یاد گرفته‌ایم که می‌نی‌مالیست زمان و فضایی باشیم که از آنِ خود می‌پنداریم اگر چه تمامی جهان دهکدهٔ ما باشد.» چند سال بعد، مارک تیلور، (۱۹۸۴) هم به تبعیت از او به ذهن‌های تاراج شدهٔ انسان معاصر اشاره کرد و نوشت: «ما در زمانی در میان زمان‌ها و در مکانی در لامکان زندگی می‌کنیم.» در دههٔ ۱۹۷۰، چارلز جنکنز نیز هنگام توصیف سبک رقص جادسن، به تکرار از واژهٔ پست‌مدرن سود جست و آن را بر سر زبان‌ها انداخت. از اواخر دههٔ ۷۰ بسیاری از نویسندگان و منتقدان این واژه را به کار بردند اما همچنان تعریف مشخصی نداشت و آن‌چه از آن

استنباط می‌شد، رویدادی در کاپیتالیسم و نوعی ضدیت با مدرنیسم و یا چیزی فراسوهای مدرنیسم بود. در سال ۱۹۷۱، براین دوئرتی، بر آن بود که دوران مدرنیسم به سر آمده است. اما شکایت از آن داشت که با آن‌که همگان فضای مسلط بر هنر امروز را پست‌مدرن می‌نامند هیچ کس معنای درست و مشخصی از آن به دست نمی‌دهد و انکار نوعی توافق و سازش پنهان، همه را بر آن می‌دارد تا در این باره سکوت کنند و اگر هم معنایی به دست داده شود، تنها بر پیچیدگی‌ها می‌افزاید. در دو دههٔ گذشته گفتمان پست‌مدرنیسم بیش از هر بحث دیگر در محافل فرهنگی و گفت‌وگوهای هنری حضور داشته و بیش از هر جنبهٔ دیگر هنر، بر چشم‌اندازهای فرهنگی و روشنفکری جهان سایه انداخته است. نظریه‌پردازان پست‌مدرن هر یک کوشیدند تا نظریه‌های خود را شکل دهند. در فرانسه، بودریار و لیوتار اندیشهٔ دوران تازهٔ پست‌مدرن را پروبال دادند که همه بر گسست از خردگرایی دکارت استوار بود و شکل نوعی قیام بر ضد فلسفهٔ خردباوری را به خود می‌گرفت. خردگرایی دکارتی جای خود را به دگرگونی‌های اجتماعی داد و خردباوری جای خود را به علوم اجتماعی بخشید. همان گونه که پیشتر هنگام بحث دربارهٔ پست استراکچرالیسم اشاره کردم، پست‌استراکچرالیست‌ها نیز نظریه‌های خردگرایی و روشنگری را مورد حمله قرار دادند اما همهٔ این‌ها سبب پیدایش سنت تازه‌ای شد که بر ضدیت افراط گرانه با خردورزی استوار بود و از سرچشمهٔ انتقادهای ژرژ باتای، آنتونن ماری ژوزف آرتو، و دیگرانی آب می‌خورد که یورگن هابرماس (۱۹۸۷)، آنان را «نویسندگان تیرهٔ بورژوازی» نامید. در این میان سنت بوهمی گری و کولی‌واره گی که از روزگار شارل‌بودلر و رمبو آغاز شده بود نیز آنان را یاری داد تا نوعی زیبایی‌شناسی استوار بر طنز و نقیضه پدیدآورند و در نظریه‌های پست‌مدرنیستی بگنجانند. افزون بر این‌ها، پذیرش افراط‌آمیز اندیشه‌های نیچه و هایدگر نیز فرانسویان را تشویق کرد تا از نظریه‌های هگل و مارکس و پدیده‌شناسی و اگزیستانسیالیسم فاصله بگیرند و به سوی نظریه‌های تازهٔ پست‌مدرنیستی روی آورند.

به هر حال، انکار شدنی نیست که در زیبایی‌شناسی و تئوری‌های فرهنگی، بحث و جدل دربارهٔ این‌که دوران مدرنیسم به سر آمده و جای خود را به دوران پست‌مدرن داده رواج داشته و از سوی بسیاری از متفکران پذیرفته شده است. در قلمرو فلسفه، بحث پیرامون این‌که عمر سنت فلسفهٔ مدرن به پایان آمده و فلسفهٔ پست‌مدرن، بر اساس اندیشه‌های نیچه و هایدگر، به جای آن نشسته است نیز شکلی همه گیر یافته و بسیاری از فلاسفه این جابه‌جایی ناگزیر را پذیرفته‌اند. دیگر انکارشدنی نیست که پست‌مدرنیسم سبب پدید آمدن نظریه‌های سیاسی و اجتماعی تازه شده است و بسیاری از فلاسفه کوشیده‌اند تا برای خود پست‌مدرنیسم هم تعریفی به دست دهند اما بیست‌وهشت سال از روزی که مقالهٔ دوئرتی منتشر شد می‌گذرد و هنوز نه تعریفی از پست‌مدرن دیده شده و نه گامی برای کاستن از پیچیدگی‌ها و ابهام آن برداشته شده است.

تصور می‌کنم اکنون تکلیفمان تا حدی روشن شده باشد و دریافته باشیم که پست‌مدرنیسم تعریف بردار نیست. آن‌ها که تعریفی کلی به دست داده‌اند، یا همانند جیمسون (۱۹۸۴)، ایگلتون (۱۹۸۵) و نیومن (۱۹۸۵)[۸]، میانهٔ چندان خوشی با پست‌مدرنیسم نداشته‌اند و ما را با یک سلسله حدس و گمان رها می‌کنند تا خودمان از میان آن‌ها معنایی دست و پا کنیم و یا مانند کاراملو (۱۹۸۳)، از هواداران پست‌مدرنیسم بوده‌اند اما در نوشته‌های خود، حتی از دادن یک تاریخ مشخص طفره رفته و ما را با تعریفی گنگ و مبهم تنها گذاشته‌اند. نکته‌یی که باید همین جا به آن اشاره کنم این است که نه طرفداران و نه مخالفان پست‌مدرنیسم، هیچ یک تعریف مشخصی از آن‌چه با آن مخالفت می‌ورزند و یا از آن طرفداری می‌کنند نیز به دست نمی‌دهند. این‌ها همه بدان سبب است که پست‌مدرنیسم نه یک مکتب و مشرب و یا سبک و سیاق تازهٔ آفرینش هنری است، نه شکل و نحوهٔ بیان است و نه دل‌نگران آن است که نظریه‌های زیبایی‌شناختی خود را موجه جلوه دهد. جنبشی است که می‌خواهد محدودیت‌ها را بشکند، تمرکز زدایی کند، بپراکند و بر آن است که هر متن و اثری که پیدایش دوران‌های پیش از مدرنیسم و خود مدرنیسم را امکان‌پذیر ساخته است باید دوباره خوانی و واسازی شود و این بار، تفاوت‌ها و معانی بینامتنی آن نیز به دقت بررسی شود.

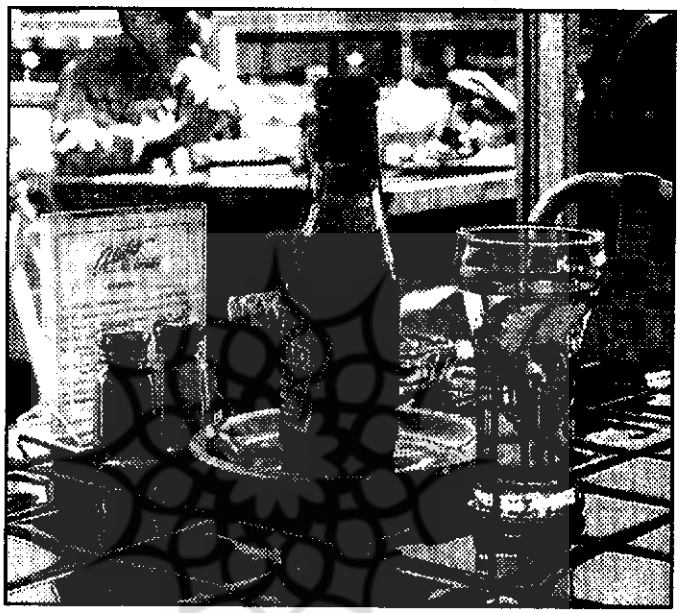
تعریف ناپذیری پست‌مدرنیسم بدان معنا نیست که مقوله‌یی بی‌معنا است. برای پی بردن به معنا و مفهوم پست‌مدرنیسم باید خودمان با مطالعهٔ زمینه‌ها و نظریه‌های گوناگون، تعریفی هرچند مبهم برای خود فراهم آوریم. مثلاً این که بگوییم: پست‌مدرنیسم نام جنبشی در فرهنگ کاپیتالیستی پیشرفته است، اما آن‌چه در به دست دادن یک تعریف کلی از پست‌مدرنیسم مسأله می‌آفریند، نحوهٔ کاربرد آن است که از یک سو در پیوند با رویدادهای اقتصادی و اجتماعی است و از سوی دیگر در ارتباط با گفتمان‌هایی است که در حوزهٔ فرهنگ و هنر قرار می‌گیرند. در بسیاری از موارد، تفکیک کردن موارد اجتماعی از موارد فرهنگی امکان‌پذیر نیست. به عنوان نمونه، بدون پناه بردن به اگر و مگرهای متعارف، به درستی نمی‌دانیم که تلویزیون در طبقه‌بندی فرهنگی جای می‌گیرد یا در طبقه‌بندی اجتماعی؟ آیا باید تلویزیون را خطری برای سلامت جامعه به شمار آورد (ماهواره هم تلویزیون است) یا ابزار اعتلای فرهنگی؟ آیا خطرات روان‌شناختی دارد و الگوسازی می‌کند یا ابزاری است برای پرداختن به هنر و میراث‌های فرهنگی و حتی هنر فولکوریک و بومی؟ آیا آن‌طور که اومبرتو اکو معتقد است، تلویزیون جای اندکی برای جهان واقعی باقی گذاشته است[۹]؟ به هر حال این را هم باید به یاد داشته باشیم که همان گونه که فرهنگ مدرن ناگزیر بود با دوران صنعتی کنار بیاید و با آن بسازد، پست‌مدرنیسم هم شکل سازش و همزیستی با عصر الکترونیک و مخابرات است، عصر سازش با ماهواره و تداخل‌های فرهنگی، عصر سازش با کامپیوترهای شخصی و خانگی، عصر سازش با صدای سرسام‌آور تی‌وی گیم‌ها و بازی‌های کامپیوتری، عصر سازش با آلودگی صوتی دزدگیرهای خانه‌ها و اتومبیل‌ها که پدیده‌یی تازه است و تا چندی پیش نشانی از آن نبود. به بیان دیگر همان گونه که مدرنیسم فرهنگ مدرنیته بود، پست‌مدرنیسم هم فرهنگ پست‌مدرنیته است[۱۰]. اما پیش از پرداختن به تعاریف و نظریه‌های پراکنده، باید این را هم به یاد داشته باشیم که برخی از منتقدان و نویسندگانی که به مدرنیسم ایمان داشتند در پدیدهٔ بی‌شکل و شبح‌گونه پست‌مدرنیسم به دیدهٔ یک شوخی و بازی نگریسته‌اند و آن‌چه را در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ اتفاق افتاد نتیجه و ادامهٔ منطقی مدرنیسم می‌دانند. گروهی از آن برای توصیف مباحث پیچیدهٔ فلسفی بهره می‌گیرند و برخی دیگر آن را دستاویز میانجی‌گری‌های ساده اندیشانهٔ نیست‌گرایی و پاره‌یی گرایش‌های پوچ‌گرایانه در فرهنگ معاصر قرار داده‌اند. به عنوان نمونه کلمنت گرین‌برگ، یکی از منتقدان سرشناس هنری و از طرفداران پروپا قرص مدرنیسم که مدرنیسم را سنت قرن حاضر می‌دانست در سال ۱۹۷۹ پست‌مدرنیسم را «آنتی‌تز تمام چیزهایی که به آن عشق می‌ورزیم» نامید و بر آن بود که پست‌مدرنیسم، معیارهای زیبایی‌شناسی را با دموکراتیزه (مردم‌سالارانه) کردن فرهنگ و هنر، پا بن آورده است. او با توهین آشکار به پست‌مدرنیسم گفت: «نمونهٔ تازهٔ بی‌فرهنگان متظاهر به مترقی بودن در ۱۹۷۸ زاده شد و در ۱۹۷۹ درگذشت[۱۱].

اما نظریه‌پردازان پست‌مدرن برآنند که بی‌تردید آینده از این پس همانی نخواهد بود که پیش از این بوده است. در جوامعی که تکنولوژی به نهایت خود رسیده است، نیاز و فرایند دگرگونی و گذر از شکل‌های پیشین به شکل‌های تازه‌تر، خود سبب پدیدآمدن جوامع پست‌مدرن شده است و این دوران یکی از پرشکوه‌ترین و اصیل‌ترین مراحل تاریخ است که به نظریه‌ها و هنر و فرهنگ خاص خود نیاز دارد. برخی از این نظریه‌پردازان مانند ژان بودریار و ژان فرانسوا لیوتار، برآنند که ابزاری مانند کامپیوتر، رسانه‌های گروهی و دانش جدید و دگرگونی در شرایط اقتصادی و اجتماعی، سبب پدید آمدن جوامع پست‌مدرن شده است. اما نظریه‌پردازان نو-مارکسیست مانند جیمسون و هاروی، پست‌مدرنیسم را مراحل برتر و نهایی کاپیتالیسم تعبیر می‌کنند، اثر و ردپای کاپیتالیسم را در آن بیش از هر زمان دیگر می‌بینند و آن را فرایندی می‌دانند که در سراسر جهان نوعی همگون سازی پدید آورده است. شرکت‌های چند

ملیتی، ماهواره و رسانه‌های گروهی مرزها را محو و سیال کرده‌اند. قرار بود که زیاد به جنبه‌های فلسفی و فرعی قضیه وارد نشویم اما شاید باز اشاره به این نکته هم ضروری باشد که به اعتقاد بسیاری از پست‌مدرن‌ها، مدرنیسم هنر دوران صنعتی بود. مسایلی که توجه مدرنیست‌ها را به خود معطوف می‌داشت، چیزهایی مانند سبک، اصالت و زیبایی‌شناسی، با جهان بینی خاصی پیوند داشت و در پیوند تنگاتنگ با تمام آن چیزهایی بود که روزگاری مهم شمرده می‌شدند اما امروز دیگر اهمیتی ندارند و کهنه و منسوخ به نظر می‌آیند. بسیاری از هنرمندان و دست‌اندرکاران هنر در آستانه‌یی تازه، رو در روی افقی تازه ایستاده‌اند و از این جا به بعد ادامهٔ آن‌چه پیشتر انجام می‌دادند ناممکن است. اما پرسش این است که یک فرهنگ چگونه باید خود را «بازتعریف» کند؟ آرتور دانتو، معتقد است که عمر تاریخ هنر به سر آمده است حال آن‌که هنر همچنان زنده است و پیش می‌تازد اما زندگی آن در یک قلمرو تازه جریان دارد، قلمرویی که در آن نشانی از پدرشاهی دیده نمی‌شود و رها از الگوها و آرمان‌های اروپایی است. روایتی تازه آفریده شده است که در آن شاهکارهای استادان پیشین و سبک‌ها و مکتب‌ها یکسره بی‌اعتبار است. به بیان دیگر هنر زنده است اما تاریخ هنر مرده است. ارزش‌ها باید بار دیگر تعریف و توصیف شوند و مجهز به این معانی تازه، به جهان و قلمروی تازه گام بگذاریم.

شاید با توجه به آن‌چه گفته شد چنین به نظر آید که برای جلوگیری از پیچیده‌تر کردن مطلب، یک راه حل ساده آن باشد که دوران پست‌مدرن را دورانی بدانیم که بلافاصله پس از مدرنیسم آغاز می‌شود اما این ساده اندیشی و ساده‌انگاری به گمان من مطلب را پیچیده‌تر می‌کند چون دقیقاً نمی‌دانیم پایان مدرنیسم کجاست، نه می‌توانیم تاریخ مشخصی به دست بدهیم و نه اصولاً می‌دانیم که مدرنیسم پایان یافته است یا نه. باید کمی جدی‌تر و عمیق‌تر به این مسأله پرداخت. ما در بررسی‌های خود، از هر دیدگاهی که باشد، ناگزیر از پذیرش آراء نظریه‌پردازانی خواهیم بود که پیشینهٔ پست مدرنیسم را به اواخر دههٔ ۱۹۶۰ ربط می‌دهند. یعنی به روزهایی که حدود اختیارات مدرنیسم مورد آزمایش قرار گرفت، و پذیرای این هم خواهیم بود که سروکلهٔ پست‌مدرنیسم در دو دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ پیدا شد. اگر بخواهیم نشانه تاریخی بدهیم، بگوییم از پایان جنگ ویتنام در ۱۹۷۵ تا اتحاد دو آلمان در ۱۵ سال بعد. هر یک از این دو رویداد نشانهٔ شکست یکی از دو ابر قدرتی بود که رو در رو قرار گرفتن آن دو، جنگ سرد را پدید آورده بود. امریکا به عنوان یک ابرقدرت از این مهلکه جان به در برد اگر چه اوضاع اقتصادی آن رو به وخامت و افول نهاد، اما اتحاد جماهیر شوروی از میان رفت و به بخش‌های کوچکتری که زمانی از آن‌ها شکل می‌گرفت تقسیم شد. ساختار جنگ سرد همیشه با تضاد و رودررویی همراه بوده است و نه تنها ناظر بر تضاد میان شرق و غرب و کمونیسم و کاپیتالیسم، بلکه به مفهوم تضاد میان تمام ارزش‌هایی که قرار است در حمایت یکی، رو در روی دیگری قرار گیرد نیز بوده است. بنابراین هرگاه در هنر مدرن به دیدهٔ یک الگوی هنری ناب و غیرسیاسی نگریسته شد، بلافاصله رئالیسم به عنوان یک فرم فرهنگی معاصر و حتی یک جزم‌اندیشی سیاسی در برابر آن قدعلم کرد. رئالیسم دارای بار سیاسی بود، هنری متعهدانه و هدفمند بود و در برابر آن، مدرنیسم انتزاعی و فرمالیسم مسلط بر آن، نوعی عرفان‌گرایی محسوب می‌شد و در سمت و سوی آرمان‌های بورژوازی به شمار می‌آمد.

اما ببینیم که پست‌مدرنیسم اصلاً چیست و چه مکانی را در تاریخ هنر اشغال می‌کند یا نمی‌کند، بی‌تردید باید پذیرفت که پست مدرن بخشی از مدرن است و همان‌گونه که پیشتر دربارهٔ تعریف «پست» اشاره شد، همهٔ سبک‌ها و مکتب‌ها بخشی از تاریخ هنر را اشغال می‌کنند و همیشه هم چنین به نظر آمده که فضایی که آخرین مکتب اشغال کرده آخرین فضا و نهایی‌ترین حد هنر است. هنرهای بعدی هر یک به نوعی با این فضا به نبرد بر می‌خیزند تا جای خود را باز کنند. دلاکروا و رمانتیک‌ها با فضایی که نوکلاسیک‌ها اشغال کرده بودند جنگیدند. رئالیسم کوربه، نبردی بر ضد رمانتیک‌ها بود، همین طور بیایید جلو تا امپرسیونیست‌ها که مدرن‌های روزگار خود بودند. سزان با فضایی که امپرسیونیست‌ها اشغال کرده بودند جنگید. پیکاسو و براک به اشیایی که سزان با آن‌ها این فضا را پر کرده بود حمله بردند. مارسل‌دوشان با یک سلسله پیش‌فرض‌های کوبیست‌ها جنگید، اگر چه برخی از این پیش‌فرض‌ها در هنر خود او نیز دیده شدند. همین ماجرا با سرعت بیشتر در نسل‌های بعد نیز ادامه یافت. در روزگاری نه چندان دور که امپرسیونیسم هنر پیشرو و مدرن بود، سزان با پست‌امپرسیونیسم در واقع یک هنر پسامدرن یا پست‌مدرن پدید آورد. هنر کوبیست‌ها شکل مدرن‌تر پست‌امپرسیونیسم یا به بیان دیگر پست‌مدرن آن بود. پس می‌بینیم که یک هنر تنها هنگامی می‌تواند مدرن باشد که پیشتر مرحلهٔ پست‌مدرن را گذرانده باشد. بنابراین همان‌طور که پیشتر هم اشاره کردم، پست‌مدرنیسم در پایان مدرنیسم قرار نمی‌گیرد بلکه در سرآغاز آن است. شاید با این تعریف، که بسیار خشک و مکانیکی هم به نظر می‌آید، بتوانیم پست‌مدرن را مدرن آینده بدانیم و یا دست‌کم این را بپذیریم که همواره میان مدرن و پست‌مدرن، یک رابطهٔ دیالکتیک وجود داشته است و همواره پست‌مدرن پیش از مدرن بوده است.



رالف گواینگرز: کاشی آبی و آب یخ، ۱۹۸۷، رنگ و روغن

به هرحال، این تعریف هم یکی از تعریف‌هایی است که می‌توان از پست‌مدرنیسم به دست داد و با این‌که نمی‌توان تعریف‌ها را یک جا به کیسه کرد، ببینیم این پدیدهٔ تازه بر اساس این تعریف‌ها چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه عمل می‌کند[۱۲]. پست‌مدرنیسم در واقع بازنگری مدرنیسم به خویش است. نوعی خودآگاهی و انتقاد از خویش است. نخبه‌گرا است اما به هیچ‌رو خالص و یکپارچه نیست، بسیار مقتصد است، درون گذشته را برای یافتن هر چیز ارزنده می‌کاود، آن‌چه را به درد خوردنی است بازیافت می‌کند و بقیه را دور می‌ریزد. این کار بی‌سابقه هم نیست. خانه‌یی راکه کهنه باشد و به کار زندگی امروز نیاید، ناگزیر ویران می‌کنیم تا به جای آن بنایی تازه و کارآمد بسازیم اما در فرایند این کار همه چیز را دور نمی‌ریزیم، از برخی مصالح و تزئینات آن که کارآیی داشته باشند استفاده می‌کنیم و در بنای تازه به کار می‌گیریم. پست مدرنیسم یک پدیدهٔ متناقض است. هم استفاده می‌کند و هم سوءاستفاده. هم استوار می‌سازد و هم ویران می‌کند. روش‌هایی که به کار می‌گیرد، تحلیلی نیست بلکه ترکیبی است. هم رها از سبک است و هم سبکی رها و آزاد است. هم سبکی بومی و اقلیمی است و هم سبکی

جهان شمول. برخی از هنرشناسان معتقدند که اصولاً نمی‌توان در پست‌مدرنیسم به دیدهٔ سبکی برای آفرینش آثار هنری نگریست. بسیاری از فلاسفهٔ پست‌مدرن برآنند که پست‌مدرنیسم به هیچ رو یک عرصهٔ هنری و فرهنگی و فلسفی مشخص نیست و زیبایی‌شناسی معینی ندارد. این فلاسفه پست‌مدرنیسم را نوعی گسست از سنت‌های پیشین و نوعی بازاندیشی برای یافتن راه‌های تازه و پایان دادن به سیطرهٔ مدرنیسم می‌دانند. سرشار از شک اندیشی‌هاست اما در عین حال بسیار شوخ و شنگ جلوه می‌کند. هیچ چیز را به تمامی نفی نمی‌کند و سر به زنگاه بسیار محافظه‌کارانه عمل می‌کند. بسیار با ظرفیت است. ایهام، تضاد، پیچیدگی، بی‌ربطی‌ها و گسستگی‌ها را تاب می‌آورد، دو پهلو و ضد و نقیض است با این همه به شکلی باورنکردنی توان سیطره یافتن دارد. بسیار ساده است اما سادگی آن بسیار پیچیده است. خامی و واپس‌نگری و ارتجاع را نه تنها تاب می‌آورد بلکه گاه و بی‌گاه به حمایت از آن نیز برمی‌خیزد. ساختار آن بر اساس فرم نیست بلکه بر مبنای زمان است. بیشتر بر محتوا تاکید می‌ورزد تا بر سبک، تاریخ‌گرا است و پیوند با گذشته را نفی نمی‌کند و از تمام حکایت‌های دیروزها و دیسال‌ها، از تمام نوشته‌ها و خاطرات و تحقیقات و افسانه‌ها، چه جدی و چه مبتذل، بهره می‌گیرد و با این همه بسیار جدی جلوه می‌کند[13]. آثار استادان گذشته را تقلید می‌کند و اگرچه جیمسون معتقد است که این تقلید، نوعی تقلید هنرمندانه است، ایگلتون بر آن است که چون این تقلید، هنر را به کالای مصرفی مبدل می‌کند، تقلیدش بسیار عادی و پیش‌پا افتاده است. ویژگی دیگر پست‌مدرنیسم آن است که عینی و مانوس است، مرزهای میان انسان و اشیای جهان و رویدادها را محو و سیال می‌کند. با هویت و رفتار انسانی سروکار دارد. به طبیعت بازمی‌گردد اما این بازگشت به معنای درگیری با طبیعت نیست بلکه ناظر بر ناتوانی‌های طبیعت انسان است. در این جا هم بار دیگر می‌بینیم که پست مدرنیسم، چه از سوی گوینده و چه از سوی شنونده یا خواننده، نمی‌تواند معنا و تعریف واحدی داشته باشد[14]. برخی آن را با نیهیلیسم و آنارشیسم مترادف می‌دانند، برخی دیگر آن را واژه‌ای می‌دانند که زیر سیطرهٔ فرهنگ تلویزیونی و ماهواره‌ای و کامپیوتری و نئون‌های پرزرق و برق لاس‌وگاسی و فرهنگ کوکاکولا و مکدونالیزه کردن جهان است. در هر صورت این واژه برای هر کس که به فرهنگ معاصر به طور جدی نگاه کرده باشد، نقشی آشوبنده و مسأله‌ساز داشته است.

یکی از جنبه‌های آشکار و شناختهٔ پست‌مدرنیسم ویران کردن طبقه‌بندی‌ها و گروه‌بندی‌های سنتی یا به بیان دیگر، جامعه‌شناسی جهان هنر است. تفاوت‌ها و مرزبندی‌های میان هنر، فرهنگ عامه و رسانه‌های گروهی را از میان برداشته و نوعی هنر «چندفرهنگه»، پرورشی و دورگه پدید آورده است. پست‌مدرنیسم بر آن است که مدرنیته، برخی از موفقیت‌های خود را به شکلی اغراق‌آمیز بزرگ نمایی کرده و سال‌های سال به رخ همگان کشیده است اما بر تمام شکست‌ها و مصیبت‌هایی که بار آورده سرپوش نهاده و آن را پنهان کرده است. زندگی فلاکت بار دهقانان، کارگران، پیشه‌وران و تمامی گروه‌هایی که از سوی صنعتی‌شدن کاپیتالیستی مورد ستم قرار گرفته‌اند از سوی مدرنیسم نادیده گرفته شده است. مدرنیسم در سراسر تاریخ خود، بی آن‌که خم بر ابرو بیاورد، از کنار توهین به انسان‌ها، به حاشیه راندن‌ها و حتی بیرون راندن زنان از جوامع، استعمار و چپاول سرزمین‌ها، استثمار و به بردگی گرفتن انسان‌ها بی‌اعتنا گذشته است. پست‌مدرنیسم بر آن است که تمام نویدها و وعده و وعیدهای مدرنیته نقابی بوده است بر چهرهٔ کریه بیدادگری و سلطه‌جویی و از همین واقعیت برای ضدیت با مدرنیسم بهره می‌گیرد. پست‌مدرنیسم بر آن است که جوامع انسانی به مرحلهٔ تازه‌ای از شعور و دریافت گام نهاده است. بر این اعتقاد است که انسان امروز در یک دوران تاریخی خاص قرار گرفته است که با ویژگی‌های بی‌همتای خود، از عصر مدرن متمایز می‌شود. ویژگی عصر مدرن با تمام نظریات ریز و درشت و گوناگونی که در آغاز و پایان آن ارائه شد، در ایمان به چند اصل کلی خلاصه می‌شد: ۱. رشد و پیشرفت ۲. خوش‌بینی ۳. خردگرایی و خردورزی ۴. وهم زدایی به یاری اندیشه و دانش مطلق. پست مدرنیسم اما برای این ایمان‌های دهان پرکن تره هم خرد نمی‌کند و به گفتهٔ اومبرتو اکو، نوعی بازگشت به دوران پیش از عصر خردورزی و دوران قرون وسطی است. بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها به جای آن‌که از سقوط روشنگری و خردورزی متأسف باشند، با پیش‌فرض‌های آن به مخالفت برخاسته و واژگونی آن را به فال نیک گرفته‌اند. پست‌مدرنیسم، حتی در حوزهٔ نظریه‌پردازی و تئوری‌های هنری نیز پرداختن به انسان‌هایی را که مدرنیسم «دیگران» می‌شناخت، تعهد خود دانسته و تفاوت‌های میان نقد هنری، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و ژورنالیسم را از میان برداشته است. در آثار نویسندگان پست‌مدرنی همچون لیوتار و بودریار و دریدا این تفاوت‌ها یکسره نادیده انگاشته شده است[15].

به هر حال، برای هنرهای تجسمی که منظور ما است، در دههٔ ۱۹۸۰ بازار پررونقی فراهم آمد اما مدرنیسم نه تنها نتوانست از آن بهره‌گیری کند بلکه به شدت آسیب دید و به همان نسبت که مدرنیسم لطمه دید، پست‌مدرنیسم از آن بهره‌مند شد. به تأثیر از پست‌مدرنیسم بود که ایماژ رمانتیک گونه و سانتی‌مانتال هنرمند، به عنوان تافتهٔ جدابافته و یک منزوی بیگانه، نادیده انگاشته شد. از دیدگاه پست‌مدرنیسم، دیگر با تمام دوگانگی، میان ونسان ون‌گوگ، هنرمند تنگدست آشفته سر، و پیتر پل‌روبنس، هنرمند ثروتمند و سیاستمدار جامعهٔ اشرافی اروپا تفاوتی وجود ندارد. روبنس یک نقاش است و ون‌گوگ هم یک نقاش. روبنس سرشار از توانایی‌های حیرت‌آور، کارگاه خود را می‌گرداند. خودش نقاشی می‌کرد، بر کار ده‌ها دستیار که برایش نقاشی می‌کردند نیز نظارت داشت و اگر نه چنین بود، اگر به جای شصت‌وسه سال، ششصد و سی سال هم زندگی می‌کرد، هرگز نمی‌توانست این میزان از پرده‌های عریض و طویل را تحویل تاریخ هنر دهد. هنگام نقاشی کردن، گروهی برایش موسیقی می‌نواختند. معیار و میزان زیبایی‌شناسی زمان خود را شکل داده بود و برای نقاشی‌هایی که به ارجاعات دانشورانه نیاز داشت، معیار دانش‌پژوهی تهیه می‌کرد. به شش زبان زندهٔ آن روز تسلط کامل داشت و سفیرکبیر هم بود. هلن فورمنت، زن دوم روبنس، آخرین فرزند او را نه ماه پس از درگذشت همسرش به دنیا آورد. ون‌گوگ و شیدایی او را هم‌که همه می‌شناسند و نیازی به معرفی ندارد. تا چندی پیش همه می‌خواستند ون‌گوگ باشند هیچ‌کس به ذهنش خطور نمی‌کرد که روبنس باشد اما پست‌مدرنیسم تفاوت‌ها را نادیده انگاشت. تنها پست‌مدرنیسم بود که به نقاشان جوان به همان اندازهٔ پیران و کاردیدگان اهمیت داد و با برپایی نمایشگاه مجموعه آثار نقاشان جوانی که هنوز سی‌سالگی را پشت سر نگذاشته بودند. این سنت کهن را که چنین نمایشگاهی مخصوص پیران و درگذشتگان است در هم ریخت. همین کار سبب شد که بسیاری از نقاشان در جوانی طعم نام‌آوری و موفقیت را بچشند و بسیاری از آنان به سازش تن دهند و به منظور مدارا با اقتصاد هنر، از آرمان‌ها و اهداف هنری خود چشم بپوشند.

طنز قضیه این جاست که آثار پست‌مدرن را هنرمندانی به وجود می‌آورند که خود را به شدت مدرن می‌دانند و باید پذیرفت که همهٔ هنرمندان امروز یعنی دست‌پروردگان دو دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، هنرمندانی دورگه هستند و یک دوران گذر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم را از سر گذرانده‌اند. به هر حال امروز هنوز زود است که پست‌مدرن را یک دوران مشخص در تاریخ هنر به شمار آوریم یا آن را تنها مرحلهٔ پایانی مدرنیسم بدانیم. با این همه، ژان فرانسوا لیوتار معتقد است که پست‌مدرنیسم به سه رویداد و گرایش عمده اطلاق می‌شود: ۱. گرایشی تازه در معماری که به سیطرهٔ معماری غرب و مدرنیسم آن پایان می‌دهد. ۲. پایان ایمان به پیشرفت و مدرنیزاسیون و ۳. پایان متافور (کنایه استعاره) هنر پیشرو و پایان این باور پا در هواکه هنرمندان در جبهه‌یی واحد می‌جنگند و در هنرشان نوعی آیندهٔ جهان شمول را ترسیم می‌کنند. اما جدا از دیدگاه فردی لیوتار باید به این هم اشاره بکنم که امروز انگ پست‌مدرن دست‌کم به سه چیز خورده است:

۱. به سبک یا آیین تازه‌یی که به سبب بیزاری از مدرنیسم و خشکی و فرمالیسم آن، در هنر و ادبیات پا به عرصه گذاشته است.

۲. به یک گرایش تازه در فلسفه به ویژه فلسفهٔ فرانسه یا بهتر بگوییم در تئوری پست‌استراکچرالیسم.

۳. به آخرین دوران فرهنگی غرب یا به تعبیر جیمسون، به منطق فرهنگی کاپیتالیسم نهایی.

در پایان اشاره به این نکته هم ضروری است که واژهٔ پست‌مدرنیسم در حوزهٔ هنرهای تجسمی از آغاز دههٔ ۱۹۸۰ بر سر زبان‌ها افتاد و سبب شد که دگرگونی‌های عمده‌یی در قلمرو هنرهای تجسمی پدید آید. اگر چه جروبحث زیاد بود، اما همگان بر آن بودند که هنر چاره‌ای جز کنار آمدن با شرایط و دگرگونی‌های تازه را ندارد. تا آن روز، مطالب جدی و تئوریک، چهرهٔ بیشتر نشریات و مجموعه‌های هنری معاصر را خشک و عبوس کرده بود و نهادها و نگارخانه‌ها به هنر شکلی رسمی و نخبه‌گرا داده بودند. سبک‌ها و ایسم‌های گوناگون به تأثیر از مینی‌مالیسم، نقاشی و مجسمه‌سازی را به چند فرم ساده کاهش داده بود. هنر مفهوم‌گرا با تمام ادعاهای خود، چیزی پا در هوا و بی‌جاذبه بود و آن چه زیر عنوان «اکشن» انجام می‌شد، تکراری و بی‌ربط و بیگانه با مسایل روزگار خود به نظر می‌آمد. با آغاز دههٔ ۱۹۸۰ ناگهان همه چیز دگرگون شد. فیگور انسان پس از سالیان دراز پا به عرصهٔ هنرهای تجسمی نهاد. کشیدن پرده‌های نقاشی عریض و طویل و مضمون‌های پرتحرک بار دیگر آغاز شد و در متن یک شکوفایی اقتصادی برای هنر، گروهی از نقاشان جوان و نوآور به مال و منال رسیدند. این بازگشت به نقاشی شبه‌سنتی از سوی بسیاری از منتقدان که از بازی‌های انتزاعی و فرامدرنیستی به تنگ آمده بودند پذیرفته شد. وسوسهٔ گذشته خود را می‌نمایاند، روش‌های کهنهٔ نقاشی و سبک‌های از مد افتاده بار دیگر رواج یافت و گه‌گاه هنرمندان همان آثار پیشینیان را در نقاشی‌های خود تکرار می‌کردند. در یک کلام، هنر بار دیگر شاداب و سرگرم کننده شد. این رویدادها از دیدگاه مدرنیسم که هنوز خیال پیشرفت هنر را در سر می‌پروراند و به آن اعتقاد می‌ورزید، یک روند منفی بود اما واقعیت آن است که بازی‌های انتزاعی و مینی‌مالیزم و هنر مفهوم‌گرا نقاشی را به این بن‌بست کشانده و فاتحهٔ هنر را خوانده بود. عملاً نشان داده بود که نقاشی به نهایت آن‌چه پیشرفت انگاشته می‌شد رسیده است و از این‌جا به بعد راهی برای آن متصور نیست. همه چیز که به نمونه‌هایی از آن اشاره کردم، آزموده شده بود و هیچ راه و روش دیگری برای آزمودن باقی نمانده بود. در این بن‌بست ناگزیر، از دیدگاه هنرمندان، دو امکان وجود داشت: یکی آن که بار دیگر به همان مراحلی که هنر در گذشته پیموده بود بپردازند و با تمه‌مانده‌های آن خود را سرگرم کنند و دوم آن‌که با آن‌چه مدرنیسم به آن اهمیت داده و اعتبار بخشیده بود به مبارزه برخیزند.

امروزه در نقاشی، دو تئوری پست‌مدرن وجود دارد. تئوری اول در واقع همان نظریهٔ چارلز جنکز و همفکران اوست که می‌توان آن را پلورالیسم (چندگانه‌گرایی و چند اندیشی) محافظه‌کارانه نامید. تئوری دوم بر محور نظریه‌های روزالین کراوس، داگلاس کریمپ، کریگ اوئنز و هال فاستر دور می‌زند و می‌توان آن را پلورالیسم انتقادی دانست. گروه نخست می‌کوشد تا با نشان دادن نااستواری‌های درونی مدرنیسم، به فراسوهای آن برود. معتقد است که هنر قادر است همان گونه که در طول تاریخ نشان داده، به زندگی ادامه دهد. باید رها از بازی‌های مدرنیستی و بی‌اعتنا به آن‌چه مدرنیسم آن را زشت و منسوخ و کهنه می‌شناخت، به شکل سنتی خود بازگردد و به زندگی ادامه دهد. به افق‌های آرمانی و همگانی مدرنیسم اعتقادی ندارد و بر آن است که هنر باید شکلی ماهرانه، جذاب و شگفت‌انگیز داشته باشد و هیأتی عملی، قطعی و بدیهی به خود بگیرد. گروه دوم می‌گویند پست‌مدرنیسم باید در ادامهٔ راه مدرنیسم با هر شکل و شیوهٔ سنتی، حتی اگر دست‌پروردهٔ خود مدرنیسم باشد بجنگد و توان آکادمیک آن را کهنه و منسوخ بداند.

به اختصار می‌توان گفت که از دیدگاه مدرنیسم، اغلب فرایند هنر بود که مضمون اصلی هنر شمرده می‌شد. اما پست‌مدرنیسم بازگشتی است به تاریخ هنر که مدرنیسم آن را یک سره نادیده می‌انگاشت، پست‌مدرنیسم در این رویکرد تازه، نه تنها از هنرهای تجسمی، که از ادبیات، حماسه و اسطوره و هر چیز دیگری که کارآیی داشته باشد نیز سود می‌جوید.

کریس بوردن: آستانهٔ بهشت، ۱۹۷۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانویس‌ها:

۱. شاید این یادآوری هم لازم باشد که پست‌مدرنیسم هنگام

پرداختن به زندگی امروز به موارد زیر نظر دارد:

- شکل زندگی، اجتماع و فرهنگ در سنجش با سی‌چهل سال گذشته و دگرگونی‌های ژرفی که در این دوران پدید آمده است.
- درگیری با مضامین مادی همچون دگرگونی و رشد در رسانه‌های گروهی، جامعهٔ مصرفی، سیر اطلاعات و تکنولوژی
- تأثیرگذاری این مضامین مادی بر ادراک ما از موارد انتزاعی و مضامینی همچون معنا، هویت و حتی واقعیت
- عدم‌کارآیی سبک و روش تجزیه و تحلیل و ضرورت ابداع روش‌ها و واژگان تازه. به طور کلی می‌توان گفت که پست‌مدرنیسم در جست‌وجوی یافتن راهی برای توصیف جهان است و از این دیدگاه، پروژه‌ای است که به تازگی آغاز شده و گام‌های نخستین را برای یافتن راهی تازه جهت رویارویی با دورانی تازه برداشته است.

۲. در ویژه‌نامهٔ هنر نقاشی گردون، بهار ۱۳۷۰، به نمونه‌هایی از آنچه فرامدرنیسم نامیده می‌شد اشاره کرده‌ام.

۳. Art Forum, Vol.5, No.10, 1967

۴. در مقاله‌ای با عنوان فتورئالیسم در مجلهٔ معیار، شماره ۷، شهریور ۱۳۷۳ به تفصیل به این شیوه پرداخته‌ام.

۵. از میان نوا کسپرسیونیست‌ها می‌توان از Luis Cruz Azaceta و Georg Baselitz که هر دو آلمانی هستند و چند هنرمند ایتالیایی از جمله Jean Michel Basquiat و Francesco Clemente و Sandro Chia نام برد.

۶. این عدم توانایی‌ها بیشتر در مورد یافتن رابطه یا وجه‌تمایز میان اندیشهٔ انسان و طبیعت و یا میان عین و ذهن است.

۷. Higgins, Dick; "A Dialectic of Centuries", New Youk, 1979

۸. Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural logic of Late Capitalism", New Left Reviwe, 146

Eagleton, Terry . "Capitalism, Modernism and Postmodernism", New Left Review, 152

۹. اومبرتو اکو بر آن است که جهان امروز رودرروی تلویزیونی است که دائم به خود تبریک می‌گوید، خود را می‌ستاید و تاریخ خود را می‌سازد. ژان بودریار هم فرهنگ رسانه‌ای را به باد انتقاد می‌گیرد و بر آن است که بدون هیچ گونه ارجاع به واقعیت، ایماژهایی می‌آفریند که ربطی به واقعیت ندارد.

Baudrillard: Selected Writing , 1988

۱۰. باید توجه داشت که همان گونه که هم مدرنیسم داشتیم و هم مدرنیته، و به تفاوت‌های آن دو اشاره کردیم، امروز هم، هم پست‌مدرنیسم داریم و هم پست‌مدرنیته که اولی جریانات فرهنگی و هنری را در برمی‌گیرد و دومی شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را.

۱۱. سخنرانی کلمنت گرین‌برگ در سیدنی، استرالیا، ۳۱ اکتبر ۱۹۷۹ که یک سال بعد در Arts Magazine چاپ شد.

۱۲. همان گونه که پیشتر هم اشاره کردم، پست‌مدرنیسم با سرعت چهره عوض می‌کند. اکنون به جای یک پست‌مدرنیسم با چندین گونه از پست‌مدرنیسم رودرروو هستیم: پست‌مدرنیسم محافظه‌کار، پست‌مدرنیسم رادیکال، پست‌مدرنیسم چپ و پست‌مدرنیسم راست. با این همه این واژه شکل یک رمزگان واحد برای ورود به قلمرو دگرگونی‌های فرهنگی ـ اجتماعی را به خود گرفته است.

۱۳. یکی از جنبه‌های مهم پست‌مدرنیسم حضور گذشته است اما این به معنای بازگشت نوستالژیک به گذشته نیست.

۱۴. این‌ها همه بدان سبب است که پست‌مدرنیسم یک نظریه‌پرداز یا سخن‌گوی واحد ندارد. نه یک مکتب اندیشگی مشخص است و نه حرکتی منسجم با هدفی معین.

۱۵. همینه هنر عوام و هنر متعالی یکی از مسایل مطرح در مدرنیسم بوده است. ممکن است این دو در برخی نقاط بر هم تأثیر بگذارند و در بسیاری از نمونه‌ها مدرنیسم از هنر عوام سود جسته است با این همه در دو طبقه جدا قرار گرفته است در این زمینه کتاب ارزندهٔ "postmodernism and Popular Culture" (1994) نوشتهٔ جان‌دکر، نویسندهٔ استرالیایی می‌تواند راهگشا باشد. مدرنیسم در قلمرو هنر خود را بیرون و برتر از فرهنگ عوام و اجتماع می‌داند. حال آن که پست‌مدرنیسم خط فارق میان هنر متعالی و فرهنگ عوام را قبول ندارد. مثلاً Andreas Huyssen (1986)، بر «دشمنی سنگدلانهٔ مدرنیسم با فرهنگ عوام» اشاره دارد و مقولهٔ فرهنگ متعالی و فرهنگ عوام را یک سره نفی می‌کند

Huyssen, Andreas, "After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernity", 1986

Art in Theory 1900-1990, an Anthology of changing Ideas" Charles Harrison and Paul wood.ed. London, Blackwell, 1993.

Benjamin, Andrew. "Art, Mimesis and the Avant-Garde" London, Routledge, 1991

Best, Steven and Kellner , Dougls. "Postmodern Theory, Critical Interrogation" New York, Clifford Press, 1991

Concepts of Modern Art, from Fauvism to Postmodernism" Nikos Stangos.ed., London, Thames and Hudson, 1994.

Deconstruction and the Visual Arts" Peter Brunette and David Wills.ed., Cambridge, University of Cambridge Press, 1994.

Caramello, Charles. "Silverless Mirrors: Book, Self and Postmoderns American Fiction" Tallahasse , University of Florida, 1983.

Eagleton, Terry. "The Ideology of the Aesthetic" Oxford, Basil Blackwell , 1989.

Hughes , Roubert. "The Shock of the new, Art and the Century of Change" London, Thames and Husn, 1993.

Jenks, Charles. "What is Postmodernism?" London, Academy Group, 1989.

Kosuth, Joseph. "Art afterPhilosophy' and After, Collected Writngs 1966-1990" Gabriele Guercio.ed. Cambridge, Mass. The MIT Press 1993 "Modernism, Realism, Alternative Contexts for Art" Charles Harrison and Fred Orton.ed. , London Harper and Row Publishers, 1984.

Newman , Charles. "The postmodern Aura; The Act of Fiction in an Age of Inflation" Evanston, Ill. Northwestern University Press, 1985

Norris, Chistopher, "Deconstruction, Theory and Practice" London , Routledge, 1991

Norris Christopher, "Deconstruction and the Interests of Theory" London , Pinter and Norman , 1988.

"Postmodern Arts, Critical Reder in Theory and Practice" Nigel Wheal.ed., London, Routledge, 1995

"Postmodernism , Jamson Critique" Douglas Kellner.ed., Washington, Maisonneuve press, "Postmodern Position Vol.4, 1995

"Postmodernism , Philosophy and the Arts "Hugh J. Silverman.ed., London, Routledge, 1990

Smith, Edward Lucie. "Movements in Art Since 1945" London, Thames and Hudson , 1992

Tagg, John, "Grounds of Disputs, Art history, Cultural Poaitics and the Discursive Field" London, Macmillan Education Ltd., 1992

" The Post-Avant-Garde Painting in the Eighties" Art and design, london, Academy Group, 1987

Varendoe, Kirk. "A Fine Disregard , What Makes Art Modern" New York, Harry N Abrams. 1994

Vattimo, Gianni. "The End of Modernity" Trans. Jon R. Snyder, London, Pilty Press, 1991

Wholheim, Richard. "Art and its Objects" Cambridge, Cambridge University Press, 1992

Wheeler, Daniel. "Art Since Mid-Century" New York, Vendome Press, 1991