پست مدرنیسم

گلن وارد

قادر فخر رنجبری
ابوذر کرمی

نشر ماهی

پست‌مدرنیسم

Glenn Ward
Teach Yourself Postmodernism,
Hodder Headline Ltd., London, 1997.

وارد، گلن،
پست‌مدرنیسم /گلن وارد؛ ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری، ابوذر کرمی. ــ تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۳.
۳۰۴ص.
ISBN 946-7948-53-0
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی:
Postmodernism.
۱. فراتجدد. الف. فخر رنجبری، قادر، ۱۳۵۵ـ ، مترجم. ب. کرمی، ابوذر، ۱۳۵۵ـ ، ج. عنوان.
کپ۲و/۲ /B۸۳۱ ۱۴۹/۹۷
۱۳۸۳
کتابخانه‌ی ملی ایران ۸۳ـ۱۴۶۱م

پست‌مدرنیسم

گلن وارد

مترجمان
قادر فخر رنجبری
ابوذر کرمی

نشر ماهی
تهران
۱۳۸۹

پست‌مدرنیسم

نویسنده	گلن وارد
مترجمان	قادر فخر رنجبری ابوذر کرمی

✦

چاپ سوم	پاییز ۱۳۸۹
چاپ دوم	پاییز ۱۳۸۷
چاپ اول	پاییز ۱۳۸۴
تیراژ	۱۵۰۰ نسخه

✦

مدیر هنری	حسین سجادی
حروف‌چینی	گنجینه
لیتوگرافی	گرافیک‌گستر
چاپ جلد	صنوبر
چاپ متن و صحافی	سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

✦

شابک ۱-۵۳-۷۹۲۸-۹۶۴-۹۷۸

همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد ۴
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵۱۸۸۰

"Double Elvis"
Andy Warhol
(1963)

فهرست

پیش‌گفتار
اهداف کتاب ۹
نحوه‌ی استفاده از کتاب ۱۰
۱ پست‌مدرنیسم‌ها
پست‌مدرنیسم همه‌جا هست ۱۴
دوران تکوین ۱۷
مدرنیته و عصر روشنگری ۲۰
مدرنیته و مدرنیزاسیون ۲۳
نتیجه‌گیری ۲۶
۲ مباحثی در فرهنگ روشنفکرانه و عوامانه بخش اول: معماری و ادبیات
معماری مدرنیستی ۳۳
رمزگذاری متکثر ۳۶
کارکرد معماری پست‌مدرن ۳۷
نگاهی به لاس‌وگاس ۴۲
ادبیات: فاصله را پر کنید ۴۴
۳ مباحثی در فرهنگ روشنفکرانه و عوامانه بخش دوم: هنر تجسمی
همه چیز را نو کنید! ۵۸
بازی در میان ویرانه‌ها: تاریخچه‌ی کوتاهی از پست‌مدرنیسم در دنیای هنر ۵۹
مدرنیسم و استقلال ۶۴
پست‌مدرنیستی به نام اندی وارهول ... ۶۹
آیا دنیای هنر مورد نظر آنها به پایان رسیده است؟ ۷۲
خلاصه ۷۸
۴ فقدان واقعیت
تلویزیون ۸۲
به سیاره‌ی بودریار خوش آمدید ۹۱
تصاویر در دنیای شناور ۹۵
خلاصه ۱۰۹
تأثیرات، مقایسه‌ها و گفت‌وگوها ۱۱۰
۵ شالوده‌شکنی معنا
سوسور ۱۲۴
ساختارگرایان در عمل ۱۲۸
پساساختارگرایی ۱۳۲
پساساختارگرایان در عمل ۱۳۴
شالوده‌شکنی تقابل‌ها ۱۴۴
نتیجه‌گیری ۱۴۷
نوشتار ۱۴۷
تاریخ‌گرایی جدید: رویکردی پست‌مدرن به تاریخ ۱۵۰
شالوده‌شکنی و معماری ۱۵۲
اندیشه‌های پایانی ۱۵۶

فهرست

۶ هویت‌های پست‌مدرن
بخش اول: دگرگونی «خود»
طبیعت متغیر 'خود' ۱۶۰
سبک‌زدگی زندگی ۱۶۳
هویت در شهر ۱۶۶
افراد مجازی ۱۶۹
آیا انقلاب جنسی دیگری در راه است؟ ۱۷۲
مدونا: شما هیچ وقت من واقعی را نخواهید شناخت ۱۷۵
هویت در مقام شالوده ۱۸۲
خلاصه ۱۸۵

۷ هویت‌های پست‌مدرن
بخش دوم: نظریه‌های سوبژکتیویته
میشل فوکو: ابداع انسان ۱۹۰
و اما سکس ۱۹۳
خلاصه ۱۹۷
'خود' شالوده‌شکنی‌شده: ژاک لاکان . ۱۹۷
آیا وضعیت پست‌مدرن شیزوفرنیک است؟ ۲۰۶
خلاصه ۲۰۷
داستان بیان ۲۰۹
رمانتیک‌های نو، رمانتیک‌های کهنه ... ۲۱۲
مرگ مؤلف ۲۱۳
خلاصه ۲۲۱

۸ سیاست پست‌مدرن
لیوتار: وقتی دنیاها با هم برخورد می‌کنند ۲۲۵
تحول مارکسیسم ۲۲۹
خرده‌سیاست پست‌مدرن ۲۳۱
شیوه‌های زندگی روزمره ۲۳۳
نقدهای پسامارکسیسم ۲۳۵
پست‌مدرنیسم، حقیقت و تاریخ ۲۳۹
فضای پست‌مدرن ۲۴۱
نظریه‌پردازیِ شهر ۲۴۸
فرهنگ بومی در مقابل فرهنگ جهانی ۲۵۰
نامکان‌ها ۲۵۲
پسااستعمارگری ۲۵۵
آیا پست‌مدرنیسم یعنی بی‌اعتقادی به همه چیز؟ برخی مسائل نسبی‌گرایی فرهنگی ۲۶۰
کلام آخر ۲۶۴
گاهشمار ۲۶۷
واژه‌نامه‌ی توصیفی ۲۷۵
منابع پیشنهادی
کتاب‌ها ۲۹۱
سایت‌های اینترنتی ۲۹۹

پیش‌گفتار

اهداف کتاب

انتخاب این کتاب برای مطالعه نشان می‌دهد که شما مطالبی در مورد پست‌مدرنیسم شنیده‌اید و احتمالاً می‌خواهید بدانید پست‌مدرنیسم چیست. شاید هم در مورد موضوعات مربوط به این اصطلاح تصوراتی دارید و می‌خواهید بیشتر بدانید. البته ممکن است پست‌مدرنیسم شما را کاملاً گیج کرده باشد و در نتیجه به‌دنبال تعریف مشخصی از آن باشید. در هر صورت، امیدوارم این کتاب نیازهای شما را برآورده سازد.

با این‌که عنوان کتاب "teach yourself postmodernism" است نمی‌توان پست‌مدرنیسم را مثل خودآموز اقتصاد یا رُویه‌دوزی یا قوانین شطرنج آموخت. به‌عبارت دیگر، قرار نیست برای فراگیری آن به یک سری مهارت‌های خاص تسلط یابید. همچنین قوانین و مطالب خاصی وجود ندارد که با به خاطر سپردن آنها بتوان یک پست‌مدرنیست تمام‌عیار شد. پست‌مدرنیسم هر چه باشد یک رشته فعالیت، توانایی یا سرگرمی خاص نیست. البته این بدان معنا نیست که آموختن پست‌مدرنیسم هیچ فایده‌ای ندارد. اصلاً این‌طور نیست. یقین دارم این کتاب ایده‌ها

و مباحثی را مطرح می‌کند که هم جذاب هستند و هم ارزشمند. امیدوارم هنگام مطالعه‌ی کتاب، این نکته برایتان روشن شود.

همان‌طور که خواهیم دید یکی از مشکلات و شاید یکی از نقاط قوت پست‌مدرنیسم این است که قطعیت و حد و حدود مشخصی ندارد. پست‌مدرنیسم در مقابل این‌که به‌راحتی در چند جمله خلاصه شود مقاومت می‌کند و نمی‌خواهد یک تعریف مشخص و قطعی داشته باشد. در نتیجه، این کتاب در صدد حل مسئله‌ی پست‌مدرنیسم نیست و ادعا نمی‌کند مطالبش قطعی و کاملاً جامع است. کتاب حاضر به‌جای ایفای نقش دایرةالمعارف پست‌مدرنیسم، بیشتر به‌عنوان یک راهنما در حوزه‌ای عمل می‌کند که هدفش ارائه‌ی مطالب مفید درباره‌ی نحوه‌ی شروع و آشناسازی مخاطبان است. در این چارچوب، و برای پرهیز از سردرگمی و تراکم در این فضای بسیار محدود، کتاب بایستی به صورت گزینشی عمل می‌کرد. به‌ناچار بعضی از جنبه‌ها، نسبت به جنبه‌های دیگر، با عمق بیشتری مطرح شده‌اند و مباحثی هم وجود داشته است که آنها را به کلی حذف کرده‌ام.

عدم بررسی کامل یک موضوع از روی ضرورت، به معنای ناقص‌بودن بحث نیست. یکی از مشکلات متون مقدماتی در این عرصه، آن است که چنین متونی 'وضعیت پست‌مدرن' را در حوزه‌ی یک رشته‌ی دانشگاهی یا از یک دیدگاه خاص توصیف می‌کنند. خطری که در اینجا وجود دارد آن است که مفهوم پست‌مدرنیسم از منظر یک حوزه‌ی مشخص لزوماً با معنای آن در حوزه‌ای دیگر تطبیق نمی‌کند یا آن را توضیح نمی‌دهد. یکی از نتایج بحث تخصصی این است که موضوع برای خواننده‌ی عادی مشکل می‌شود و او تصور می‌کند نویسنده رویکردی خشک و محدود پیش گرفته است. برای اجتناب از این وضعیت تلاش کرده‌ام رویکردی بینارشته‌ای[1]تر برگزینم. بنابراین، کتاب حاضر تا حد امکان طیف گسترده‌ای از متفکران و دیدگاه‌ها و ایده‌ها را معرفی می‌کند، بدون آن‌که از موضوع بحث دور بیفتد.

نحوه‌ی استفاده از کتاب

فصل‌های این کتاب به‌جای این‌که بر اساس ایدئولوژی‌ها یا مکاتب فکری یا قالب‌های هنریِ جداگانه تدوین شود، بر پایه‌ی موضوعات و مسائل کلی شکل

1. cross-disciplinary

گرفته است. در نتیجه، این امکان برای شما فراهم می‌شود تا موضوع را با علایق و نیازهای خود تطبیق دهید. اگر کتاب را از اول تا آخر مطالعه کنید احتمالاً بیشترین بهره را خواهید برد. با این حال، هر فصل طوری تنظیم شده است که به خودیِ خود منسجم باشد و خواننده بتواند فصل‌های کتاب را به انتخاب خود مطالعه کند. توجه کنید که در این کتاب به همه‌ی تناقض‌ها و روابط موجود اشاره نشده است. در واقع، امیدوارم در روند مطالعه‌ی خود به نکته‌ها و تعارض‌هایی پی ببرید که من از آنها بی‌اطلاع بوده‌ام. فهرست راهنما، واژه‌نامه، گاهشمار و منابع پیشنهادی انتهای کتاب در این مورد راهگشا خواهند بود.

ممکن است درک تفکرات برخی از نظریه‌پردازان مورد بحث در این کتاب مشکل باشد. ادعا نمی‌کنم کتاب حاضر این تفکرات را به شکل معجزه‌آسایی روشن و شفاف کرده است. این مشکل به قوت خود باقی است. با این حال، بسیاری از ایده‌های اساسی در حوزه پست‌مدرن روشن خواهند شد. پس، از این نظر می‌تواند به خودیِ خود منبعی خودکفا باشد. اما آرزوی من آن است که بعد از خواندن این کتاب تصمیم بگیرید از دامنه‌ی بحث آن فراتر بروید: امیدوارم این کتاب، چارچوبی از ایده‌ها و نظریات را در اختیار شما قرار دهد تا از این طریق به تحقیقات خود جامه‌ی عمل بپوشانید.

۱ پست‌مدرنیسم‌ها

در این فصل می‌آموزیم:

- **مفهوم واژه‌ی پست‌مدرنیسم**
- **تاریخچه‌ی واژه‌ی پست‌مدرنیسم**
- **بعضی از کاربردهای متفاوت واژه‌ی پست‌مدرنیسم**

پست‌مدرنیسم همه‌جا هست

با این‌که از زمان رواج اصطلاح پست‌مدرنیسم سه دهه می‌گذرد اما نحوه‌ی گسترش آن در عرصه‌ی فرهنگ سرگذشتی نسبتاً پیچیده دارد. صرف‌نظر از این‌که این اصطلاح قبلاً چند بار به صورت پراکنده به‌کار رفته بود (که در ادامه‌ی این فصل به برخی از آنها می‌پردازیم) پست‌مدرنیسم عمدتاً به‌عنوان مقوله‌ای دانشگاهی و مرتبط با تحولات خاصی در عرصه‌ی ادبیات و علوم انسانی آغاز شد اما خیلی زود به اصطلاحی توصیفی برای انواع تغییرات مطرح‌شده در عرصه فرهنگ و جامعه‌ی معاصر تبدیل شد. به‌عنوان مثال، یک استدلال این بود که مردم دیگر به پیشرفت تکنولوژیک اعتقادی ندارند و از آنجایی که اعتقاد به پیشرفت تکنولوژیک به یک دوره‌ی مشخص تاریخی 'مدرنیستی' تعلق دارد، تصور بر این بود که اصطلاح 'پست‌مدرنیسم' می‌تواند عصر جدید ما را، که عصر سرخوردگی و ناامیدی است، به نحو شایسته‌ای توصیف کند. در هر حال، پست‌مدرنیسم تا اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰ به شکلی در آمد که بعضی مواقع می‌شد آن را به‌عنوان اصطلاحی مبهم و کلی برای هر چیز به کار برد.

تا اواسط دهه‌ی هشتاد، پست‌مدرنیسم اغلب در بسیاری از حوزه‌ها (مانند معماری، سیاست یا ادبیات) در برنامه‌های هنری رادیو، ساعت‌های 'فرهنگی' آخر شب تلویزیون و ضمیمه‌های مردم‌پسند روزنامه‌های یکشنبه بحث و بررسی می‌شد. آنچه در این مباحث مطرح می‌شد غالباً تلاش برای یافتن معنای احتمالی واژه‌ای همچون پست‌مدرنیسم یا ردکردن صریح آن بود. طرفداران دیدگاه دوم بر این عقیده بودند که پست‌مدرنیسم شعار روز دهن‌پرکنی است که تاریخ مصرف آن به‌زودی به پایان خواهد رسید.

امروزه سیل کتاب‌هایی که در مورد پست‌مدرنیسم نوشته می‌شود کاهش چشمگیری یافته و بحث‌های داغ و احساساتی جای خود را به ارزیابی و سنجش خردمندانه داده است. در برخی حوزه‌ها (مثلاً در دنیای هنر)، به نظر می‌آید این واژه، البته نه ضرورتاً، و مباحثی که به آن ارتباط دارد، رفته‌رفته آگاهانه به دست فراموشی سپرده می‌شود، در حالی‌که مباحث نظریه‌ی پست‌مدرن در دنیای غرب با رشته‌های علوم انسانی کاملاً تنیده و تلفیق شده است.

بنابراین با کمی اغراق می‌توان گفت که پست‌مدرنیسم بر این نکته تأکید دارد که به

بخشی از گفت‌وگوی روزمره تبدیل شده است. در نتیجه، بررسی دقیق آن چه‌بسا خالی از فایده نباشد. این کتاب راهنمایی برای تحقق این امر است.

معانی چندگانه

می‌توان روانکاوی خواند و بنیانگذار آن، زیگموند فروید، را شناخت و مفاهیم اساسی روش روانکاوی را توصیف کرد، اما در مورد پست‌مدرنیسم کار به این سادگی‌ها نیست. پست‌مدرنیسم به معنای دقیق کلمه یک مکتب فکری نیست؛ جنبش فکری یکپارچه‌ای هم نیست که هدف یا زاویه دید مشخصی داشته باشد و نظریه‌پرداز یا سخنگوی واحدی نیز ندارد.

این امر ناشی از آن است که تقریباً همه‌ی رشته‌ها، از فلسفه و مطالعات فرهنگی گرفته تا جغرافی و تاریخ هنر، آرائی در زمینه‌ی پست‌مدرنیسم مطرح کرده‌اند. در هر حوزه، کتاب‌ها و نشریات ادواری با زاویه‌ی دید خاصی در مورد پست‌مدرنیسم منتشر شده‌اند و هر یک از این حوزه‌ها آن را به شیوه‌ی خود تعریف کرده‌اند. خلاصه این‌که، پست‌مدرنیسم به‌سرعت فراگیر شده است. با در نظر گرفتن کثرت رشته‌ها و ارجاعات پست‌مدرنیسم، معانی آن زیاد شده و همه‌ی اینها به‌طور کلی به‌جای روشن‌کردن آن، ماهیتش را مبهم‌تر کرده‌اند. مشکل از اینجا ناشی می‌شود که معنای پست‌مدرنیسم در یک حوزه لزوماً با معنای آن در حوزه‌ی دیگر همخوانی و سازگاری ندارد.

بنابراین در حال حاضر پست‌مدرنیسم مفهومی است پیچیده و مشکل؛ آن‌قدر که حقیقتاً چندین پست‌مدرنیسم وجود دارد و یا، حداقل، دیدگاه‌های متنوعی در این زمینه وجود دارد. عجیب این‌که پست‌مدرنیسم از یک طرف در فرهنگ عامه (پسند)[1] به چشم می‌خورد و از طرف دیگر در مجلات و کتب دانشگاهی، موضوعی بحث‌انگیز است. برخی از حوزه‌ها از پست‌مدرنیسم خسته شده‌اند، و به‌دنبال جایگزین‌هایی برای آن هستند. برخی نیز تازه به آن عادت می‌کنند. در بعضی حوزه‌ها، پست‌مدرنیسم میانبری کاملاً تثبیت‌شده برای طیفی از تغییرات اجتماعی و فرهنگی است. در عین حال، برخی حوزه‌ها همچنان درباره‌ی سودمندی پست‌مدرنیسم تردید دارند.

---

1. popular culture

حتی در گفت‌وگوهای روزمره بین افرادی که معمولاً در مورد موضوعات سیاسی یا اجتماعی اظهارنظر می‌کنند پست‌مدرنیسم چندین کاربرد دارد. به‌عنوان مثال، پست‌مدرنیسم را می‌توان به‌مثابه‌ی یک اصطلاح مبهم برای توصیف هر ساخته‌ی معاصر بشر به کاربرد که تا حدی عجیب و غریب بنماید. از این هم مبهم‌تر، آن را می‌توان همچون عنوانی کلی برای دوره‌ی تاریخیِ فعلی ما به کار برد. این واقعیت را نیز در نظر داشته باشید که معنای پست‌مدرنیسم دقیقاً در حوزه‌هایی (مثل نقد ادبی) که خود منشأ پست‌مدرنیسم بوده‌اند بررسی شده است و به نظر می‌رسد تنها چیزی که قطعیت دارد این است که پی‌بردن به ماهیت پست‌مدرنیسم آسان نیست.

یک اصطلاح انعطاف‌پذیر

ممکن است این تصور برای شما ایجاد شود که می‌توانیم پست‌مدرنیسم را بر هر چیزی که بخواهیم اطلاق کنیم، و شاید این نکته تا اندازه‌ای حقیقت داشته باشد. در این کتاب، پست‌مدرنیسم را به چند صورت تعریف کرده‌ایم:

- وضعیت فعلی جامعه
- مجموعه نظراتی که در تلاشند این وضعیت را تعریف کرده یا توضیح دهند
- سبکی هنری یا رویکردی در ساخت چیزها
- واژه‌ای که در متون متفاوت برای در برگرفتن جنبه‌های مختلف همه‌ی موارد فوق به کار می‌رود.

تعاریف فوق تنها چهار برداشت درباره‌ی ماهیت پست‌مدرنیسم است. ممکن است برداشت‌های دیگری نیز وجود داشته باشد. البته عملاً جداکردن این رویکردها از یکدیگر کار چندان ساده‌ای نیست. به‌عنوان مثال، در صورتی که چیزی به نام سبک هنری پست‌مدرن وجود داشته باشد، نظریه‌پرداز پست‌مدرنیسم ممکن است این نکته را بررسی کند که این سبک چگونه به وضعیت پست‌مدرن در جامعه مربوط می‌شود و یا چگونه از آن نشأت می‌گیرد.

در این کتاب، به همه‌ی چهار تعریف بالا اشاره شده است اما دومین تعریف در فهرست بالا به تعریف پذیرفته‌شده در این کتاب نزدیک‌تر است. بهترین کار این است که به‌جای تلاش برای ارائه‌ی تعریفی جامع از پست‌مدرنیسم آن را به‌عنوان مجموعه‌ای از دیدگاه‌های متعدد در مورد اوضاع و شرایط فعلی در نظر بگیریم، یعنی این‌که پست‌مدرنیسم را مجموعه‌ای از مفاهیم و مباحث بدانیم نه یک چیز

خاص. حتی می‌توانیم تا آنجا پیش برویم که بگوییم پست‌مدرنیسم به‌جز همان مجموعه و مباحث مربوط به خود پست‌مدرنیسم چیز دیگری نیست.

دوران جدید

پست‌مدرنیسم انعطاف‌پذیری زیادی دارد، اما بی‌معنا نیست و پی‌بردن به معنای آن نسبتاً آسان است. البته پست‌مدرنیسم همچنان معانی ضمنی خاصی دارد از قبیل ابهام و پیچیدگی و نخبه‌گرایی[1]، که ظاهراً همیشه به واژه‌هایی مربوط می‌شوند که دارای خاستگاه به‌اصطلاح روشنفکرانه‌اند. اگر چه نظریه‌های مربوط به پست‌مدرنیسم اغلب به صورت بسیار انتزاعی بحث می‌شوند، پست‌مدرنیسم می‌تواند به همان اندازه به موضوعات بسیار ملموس و عینی‌تر نیز بپردازد.

چند موضوع مشخص وجود دارند که در اَشکال متفاوت پست‌مدرنیسم پیوسته مطرح می‌شوند و فصل‌های این کتاب روی‌هم‌رفته بر محور آنها تنظیم شده است. در مجموع، محور این موضوعات این است که معنای زندگی در عصر حاضر چیست و این‌که چگونه می‌توان آنها را به بهترین وجه توصیف کرد؛ به عبارت دیگر این موضوعات:

- بر این اشاره دارند که جامعه، فرهنگ و سبک زندگی امروز با صد، پنجاه یا حتی سی سال پیش تفاوت چشمگیری دارد.
- به اموری ملموس[2] از قبیل توسعه‌ی رسانه‌های همگانی، جامعه‌ی مصرفی و فن‌آوری اطلاعات می‌پردازند.
- بر این اشاره دارند که انواع پیشرفت‌های فوق بر درک ما از امور انتزاعی‌تر مانند معنا، هویت و حتی واقعیت تأثیر می‌گذارند.
- بر این نکته تأکید دارند که روش‌های قدیمی تحلیل، دیگر مفید نیستند و برای درک اوضاع عصر حاضر باید رویکردها و واژه‌های تازه‌ای ایجاد کرد.

دوران تکوین

شاید بزرگ‌ترین مشکل پست‌مدرنیسم خودِ واژه پست‌مدرنیسم باشد. پیشوند post به معنای پس است و واژه‌ی modern را می‌توان به معنای فعلی یا امروزی دانست. حال این سؤال مطرح می‌شود که چگونه می‌توان پس از مدرن بود؟ چگونه

---

1. elitism 2. concrete

می‌توان از چنین مفهوم متناقضی چیزی فهمید؟ یکی از کارهایی که می‌توانیم انجام دهیم این است که تاریخچه‌ی این واژه را بررسی کنیم.

دوران شکوفایی پست‌مدرنیسم دو دهه‌ی گذشته بوده است، اما در حقیقت پست‌مدرنیسم از مدت‌ها قبل وجود داشته است. در واقع، اصطلاح پست‌مدرنیسم چند نمونه‌ی مجزای اولیه داشت که نوعی دوران تکوین برای آن به حساب می‌آمد. قبل از بررسی این نمونه‌ها، بهتر است به یاد داشته باشیم که نباید این نمونه‌ها را قطعی و نهایی بدانیم. در غیر این صورت، چنین تصوری گاه شما را به بن‌بست می‌کشاند، زیرا معنای قبلی پست‌مدرنیسم با معنای فعلی آن مطابقت ندارد. پس از بیان این نکته بهتر است به شش نمونه‌ی زیر توجه کنیم. این نمونه‌ها به شکل جالبی با گونه‌های امروزی پست‌مدرنیسم همپوشانی دارند. همان‌طور که خواهیم دید این نمونه‌ها تا حدی پیش‌درآمد اصطلاحات و مباحث پست‌مدرنیسم‌های جدیدتر و توسعه‌یافته‌تر هستند. تلاش‌های مورخان در یافتن نخستین کاربرد اصطلاح پست‌مدرنیسم تا به حال بی‌نتیجه بوده است اما کاربردهای اولیه آن به شرح زیر است:

دهه‌ی ۱۸۷۰

نقاش انگلیسی به نام جان واتکینز چاپمن[1] از اصطلاح پست‌مدرنیسم برای توصیف تابلویی استفاده کرد که آن را از تابلوهای هنرمندان امپرسیونیست فرانسوی از قبیل کلود مونه[2] و اوگوست رنوآر[3] پیشروتر می‌دانست. آثار هنرمندان امپرسیونیست به‌عنوان آخرین نمود دوران مدرن، یعنی مدرن‌ترین هنر مدرن، شناخته شده بود. در نظر چاپمن، منظور از پست‌مدرنیسم هنر جدیدی (پساامپرسیونیستی) است که از امپرسیونیسم پا فراتر گذاشته تا جلوه‌های زودگذر و کوتاه طبیعت را با رنگ تسخیر کند.

سال ۱۹۱۷

در این سال، نویسنده‌ای آلمانی به نام رودولف پانویتس[4] از 'انسان‌های پست‌مدرن' نیهیلیست بی‌اخلاق جدیدی سخن به میان آورد که از ارزش‌های ریشه‌دار و قدیمی تمدن مدرن اروپا گسسته بودند.

---

1. John Watkins Chapman
2. Claude Monet
3. Auguste Renoir
4. Rudolph Pannwitz

سال ۱۹۴۷

دی سی سامرول[1] در خلاصه‌ای بر اثر شش جلدی مطالعه‌ی تاریخ[2] آرنولد توین‌بی[3]، مورخ انگلیسی، بر این نکته اشاره دارد که می‌توان تمرکز توین‌بی را بر تاریخ 'پست‌مدرن' نامید. توین‌بی بعدها این رویکرد را ادامه داد و در جلدهای بعدی اثر خود، ایده‌ی 'عصر پست‌مدرن' را مطرح کرد. این دوران پس از دوران تاریکی[4] (از سقوط دولت روم در سال ۴۷۶ تا قرن دهم میلادی)، قرون وسطی[5] (۱۴۷۵ـ۱۰۷۵) و عصر مدرن[6] (۱۸۷۵ـ۱۴۷۵) شکل گرفت و در نظر توین‌بی 'عصر مدرن' عصر ثبات اجتماعی و پیشرفت بود، اما از حدود ۱۸۷۵ به بعد، تمدن غرب با رشد شهرهای صنعتی دچار آشوب‌های اجتماعی و تشویش و دگرگونی شد.

سال ۱۹۵۷

برنارد روزنبرگ[7] مورخ فرهنگی امریکایی، شرایط جدید زندگی در جامعه‌ی آن زمان را پست‌مدرن نامید. استدلال او این بود که تغییرات مهم اجتماعی و فرهنگی در حال وقوع هستند. این تغییرات عبارت بودند از افزایش سیطره‌ی فن‌آوری و رشد فرهنگ توده‌ای[8] در چارچوب همسانی[9] جهانی.

کار روزنبرگ و توین‌بی و دیگران به‌خوبی نشان می‌دهد که کاربردهای اولیه‌ی پست‌مدرنیسم همیشه با نحوه‌ی استفاده‌ی امروزی آن منطبق نیست. آنها تغییر ارزش‌ها و شرایط جامعه را به‌طور مؤثری در نتیجه‌ی گسترش صنعت می‌دانستند. استفاده‌ی آنها از اصطلاح پست‌مدرن در توصیف گسترش صنعت، هم تخصصی بود و هم می‌توانست باعث سردرگمی شود. تخصصی بود، زیرا می‌خواست توجه ما را به تفاوت بین جهان معاصر با جنبه‌های سیاسی، اقتصادی و فلسفی عصر 'مدرن' جلب کند، و می‌توانست باعث سردرگمی شود، زیرا دوره‌ی انتقال از یک عصر به عصر دیگر (تقریباً از اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم) معمولاً بیشتر به‌عنوان دوره مدرنیته[10] مشهور بود. به‌زودی ویژگی‌های مدرنیته را با جزئیات بیشتری توصیف خواهیم کرد.

---

1. D C Somervell
2. *A Study of History*
3. Arnold Toynbee
4. Dark Ages
5. Middle Ages
6. Modern Ages
7. Bernard Rosenberg
8. mass culture
9. sameness
10. modernity

سال ۱۹۶۴

لسلی فیدلر[۱] نوعی 'پسا ـ' فرهنگ[۲] را توصیف نمود که ارزش‌های نخبه گرایانه هنر و ادبیات مدرن روشنفکرانه را رد می‌کرد.

سال ۱۹۶۸

منتقد هنری امریکایی به نام لئو استاینبرگ[۳] در هنرهای تجسمی معاصر (به‌عنوان مثال، پاپ آرت[۴]) تغییر گرایشی را از بازنمایی طبیعت به بازنمایی 'مسطح' تصاویر ساخته‌ی دست بشر مشاهده کرد. او این گرایش را پست‌مدرن نامید، زیرا در حالی‌که انواع قدیمی‌تر هنر مدرن (از امپرسیونیسم به بعد) به‌دنبال حقیقت بصری یا عاطفی بودند، پاپ آرت به تصنعی و غیرطبیعی‌بودن علاقه داشت.

بین این پست‌مدرنیسم‌های متنوعِ دوران تکوین و معانی پست‌مدرنیسم امروزی دو همپوشانی مهم وجود دارد. اولین همپوشانی به این ایده مربوط می‌شود که ما وارد مرحله‌ای از تاریخ شده‌ایم که خصوصیات منحصربه‌فرد خود را دارد و دومین همپوشانی به تفاوت مهم (و به همان اندازه درآمیختگی مهم) نظریه‌های پست‌مدرنیسم در جامعه و نظریه‌های پست‌مدرنیسم در ادبیات و علوم انسانی مربوط می‌شود. این دو جنبه در ادامه‌ی این فصل بررسی خواهند شد. این بررسیِ هر چند مختصر، مبانی لازم را برای تحقیقات بعدی فراهم می‌کند.

مدرنیته و عصر روشنگری

برخی از پیشگامان پست‌مدرن درباره‌ی جامعه‌ای سخن می‌گفتند که وارد مرحله‌ی جدیدی می‌شد. آنها ادعا می‌کردند ما در دوره‌ای از تاریخ به سر می‌بریم که ویژگی‌های جدیدش آن را از هر دوره‌ی دیگری متمایز می‌کند. بخصوص این‌که قرار بود این دوره با عصر مدرن یعنی دوران پیش از خود متفاوت باشد. مورخان موشکافانه ویژگی‌های عصر مدرن و تاریخ دقیق آغاز و پایان آن را با روش‌های

---

۱. Leslie Fiedler؛ منتقد امریکایی متولد نیوآرک نیوجرسی است که در سال ۱۹۴۱ از دانشگاه وینکوتسین درجه دکتری خود را دریافت کرد. مهم‌ترین اثر او، « عشق و مرگ در رمان امریکایی » (۱۹۶۰) بود. م.

۲. منظور از post-'culture' فرهنگی است که مفاهیم آن دارای پیشوند « پسا » از قبیل پساساختارگرایی و پساانسان هستند. م.

3. Leo Steinberg

۴. Pop Art ؛ سبکی از هنر که در دهه‌ی ۱۹۶۰ رشد پیدا کرد، بر فرهنگ عامه‌پسند متکی بود و از ابزارهایی مانند تبلیغات، فیلم، تصویر و غیره استفاده می‌کرد. م.

متفاوتی توصیف کرده‌اند، اما غالباً عصر مدرن را با ویژگی‌های زیر می‌شناسند:

- پیشرفت
- خوش‌بینی
- عقلانیت
- جست‌وجوی شناخت مطلق[1] در علم، فن‌آوری، جامعه و سیاست
- این ایده که شناخت خودِ واقعی[2]، یگانه پایه‌ی همه‌ی شناخت‌های دیگر است.

در بحث‌های مربوط به پست‌مدرنیسم، ارزش‌های فوق اغلب آرمان عصر روشنگری[3] نامیده می‌شوند. به عبارت دیگر، این آرمان‌ها مربوط به عصر خردگرایی[4] (روشنگری) بودند که از اروپای قرن هفدهم و هجدهم سرچشمه گرفتند و به‌سرعت تفکر غربی را تحت تأثیر قرار دادند. همان‌طور که فهرست بالا نشان می‌دهد، آرمان‌های اولیه‌ی عصر روشنگری شامل جست‌وجوی عقلانی و اعتقاد به پیشرفت بود. این آرمان‌ها از یک طرف، جست‌وجوی عقلانی را اصل راهنمای همه‌ی شناخت‌ها می‌دانستند و از طرف دیگر معتقد بودند که صرفاً پیشرفت از طریق روش‌های عقلی است که می‌تواند دنیایی آکنده از نظم، امنیت، درک اجتماعی و شادی به وجود آورد.

البته این به‌اصطلاح پروژه‌ی روشنگری یا پروژه مدرنیته هم تضادهایی درونی دارد، و مانند هر مرحله‌ی تاریخی دیگری، جر و بحث‌ها و تردیدهای زیادی را برانگیخته است. بر اساس تعریف توین‌بی از این اصطلاح، شاید اغراق باشد اگر عصر مدرن را پروژه‌ای جداگانه یا دارای پروژه‌ای جداگانه بدانیم. با وجود این، فلسفه‌ی کلی این دوره بر طبق این باور تعریف می‌شود که پیشرفت جامعه از طریق کمال تدریجی انسان (افزایش خودشناسی و روش منسجم عقلانی) به دست می‌آید. متفکران این سنت، کانت[5]، هگل[6] و ولتر[7] هستند. جنبه‌ی مثبت این تفکر، کمک به تقویت حقوق بشر در جهان است که در نهایت به انقلاب فرانسه و اعلامیه‌ی حقوق بشر امریکا انجامید و جنبه‌ی منفی این تفکر آن است که متفکران عصر روشنگری با اعتقاد به این‌که ارزش‌های آنها باید در سراسر جهان پیاده شود متکبرانه اروپا را پیشرفته‌ترین و روشنفکرترین بخش جهان می‌دانستند. آنها اروپا را متمدن‌تر از بقیه‌ی جهان می‌دیدند و در نتیجه این تفکر خطرناک به وجود آمد که دیگر کشورها

---

1. absolute knowledge
2. true self
3. Enlightenment Ideals
4. Age of Reason
5. Kant
6. Hegel
7. Voltaire

و نژادها را باید استعمار و استثمار یا اصلاح کرد. همان‌طور که در مورد آرنولد توین‌بی دیدیم بعضی از تعابیر اولیه‌ی پست ـ مدرنیسم زوال این ارزش‌ها را نشان داده یا کاملاً از آنها بریده‌اند.

این به‌اصطلاح زوال یا بریدن از ارزش‌ها، بخش مهمی از مباحث امروزی درباره‌ی پست‌مدرنیسم را هم تشکیل می‌دهد. اغلب استدلال می‌شود که جامعه‌ی امروزی این آرمان‌ها را فراموش کرده است. جامعه‌ی پست‌مدرن در تقابل آشکار با ویژگی‌های عصر مدرن، که در بالا ذکر شد، اغلب بدبینانه با ویژگی‌های زیر شناخته می‌شود:

- مصرف بی‌رویه
- بدبینی
- عدم عقلانیت
- ناامیدی و سرخوردگی از ایده‌ی شناخت مطلق

موضوع وقتی پیچیده‌تر می‌شود که توجه داشته باشیم در نتیجه‌ی این به‌اصطلاح ویژگی‌های فراگیر مقطع فعلی تاریخ، اومبرتو اکو[1]، نظریه‌پرداز فرهنگی و رمان‌نویس ایتالیایی، بازگشتی را در عصر ما به‌سمت نگرش‌های قرون وسطی مشاهده کرده است.

از طرف دیگر، بسیاری از متفکران پست‌مدرن به‌جای آن‌که از انحطاط عصر روشنگری اظهار تأسف کنند به صورت جدی در صدد به چالش‌کشیدن مفروضات آن بوده‌اند و یا زوال ظاهری آن را جشن گرفته‌اند. همان‌طور که خواهید دید این موضوع در مورد بسیاری از متفکران مورد بحث در این کتاب صادق است. در بخش‌های بعدی، استدلال این متفکران را تشریح خواهیم کرد، اما فعلاً به موضوعات کلی زیر اشاره می‌کنیم:

- کاهش تفاوت سنتی بین فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عوامانه (فصل‌های ۲ و ۳)
- علاقه‌ی مفرط به این‌که چطور زندگی ما ظاهراً بیش از پیش تحت تسلط رسانه‌های تصویری است (فصل ۴)
- زیر سؤال بردن ایده‌های مربوط به معنا، ارتباط و این‌که چگونه نشانه‌ها به جهان ارجاع دارند (فصل ۵)

---

1. Umberto Eco

- تعاریف مربوط به هویت انسان تغییر می‌کنند یا باید تغییر کنند (فصل‌های ۶ و ۷)
- تردید در مورد ایده‌ی پیشرفت و افسانه‌هایی که برای توصیف 'نژاد انسان' بیان می‌کنیم. (فصل ۸)

مدرنیته و مدرنیزاسیون

نام دیگر عصر مدرن، مدرنیته است. مدرنیته با ایده مدرنیزاسیون ارتباط دارد. مدرنیزاسیون به معنای هماهنگ یا به‌روزکردن یک چیز با نیازها یا شیوه‌های امروزی است. به‌عنوان مثال، اگر در مورد مدرن‌کردن آشپزخانه سخن بگوییم، منظورمان این است که آن را با آخرین و جدیدترین امکانات و تجهیزات، به سبکی 'امروزی' تزئین کنیم. البته این روزها سبک 'امروزی' ممکن است سبک 'فردا' (فوتوریستی)[1] و سبک 'دیروزی' (عهد باستان) را در برگیرد. به همین ترتیب، مدرن‌سازی محل کار (مثل کارگاه، کلاس درس، بیمارستان یا اداره) معمولاً به معنای به‌روز نگه‌داشتن آن همگام با پیشرفت‌های فن‌آوری معاصر و عمل‌کردن به آخرین توصیه‌ها به منظور دستیابی به حداکثر کارایی و بهره‌وری است. روندهای مشابه مدرن‌سازی را می‌توان در اکثر بخش‌های جامعه، از پزشکی گرفته تا برنامه‌ریزی شهری، آموزش و پرورش یا مخابرات، مشاهده کرد. البته این روند، همیشگی و بی‌وقفه است. همین که نوآوری یا ابداعی به کار گرفته می‌شود، تغییرات یا اصلاحاتی بر روی آن انجام می‌گیرد و یا مدلی بهتر و جدیدتر جانشین آن می‌شود. در نتیجه، مدهای لباس یا آشپزخانه همیشه از دور خارج می‌شوند و همیشه پودرهای لباس‌شویی جدیدتر و بهتری تولید می‌شوند. کارفرمایان همیشه 'بازده' نیروی کار خود را افزایش می‌دهند. پویایی این دگرگونیِ سریع و دائمی به‌ویژه از آغاز قرن‌های نوزدهم و بیستم شتاب بیشتری گرفته است.

مدرنیته یا پس از آن

این عوامل در کنار عوامل دیگر، همگی به‌عنوان بخشی از یک مرحله‌ی منحصربه‌فرد تاریخ اجتماعی، یعنی دوره‌ای که نشان‌دهنده‌ی تفاوت‌های زیاد و مهمی بین جامعه‌ی سنتی و امروزی است، مطرح بوده‌اند. تا این مقطع، جامعه‌ی فعلی ما را می‌توان نتیجه یا حالت تشدیدشده‌ی ویژگی‌های اصلی مدرنیته‌ی فوق‌الذکر دانست. به‌عنوان مثال، به نظر می‌رسد روش‌های جدید ارتباطات هنوز

---

1. futuristic

هم در حال پیشرفت است (اینترنت و تلفنِ همراه دو نمونه‌ی نسبتاً جدید هستند.) دیگر این‌که دائماً به ارتفاع ساختمان‌ها افزوده می‌شود و شهرها گسترش می‌یابند و روند نو شدن (حداقل در حوزه‌هایی مانند مد) مثل همیشه سریع است.

بنا به همین دلایل، برخی از اَشکال پست‌مدرنیسم (چه موافق و چه مخالف) آن را نه گسست بلکه نتیجه یا بسط مدرنیته می‌دانند. در این صورت، پست‌مدرنیسم به‌عنوان آخرین نقطه‌ی پیشرفت مدرنیزاسیون دانسته می‌شود و با آنچه مدرنیزاسیون تا به حال ایجاد کرده است ارتباط پیدا می‌کند. به‌عنوان مثال، در فصل ۶ خواهیم دید که چگونه پیشرفت‌های اخیر در فن‌آوری‌های سایبرنتیک [۱] را می‌توان به نظریه‌های پست‌مدرنیسم ربط داد. با این حال، این پیشرفت‌ها را می‌توان جدیدترین محصول روند اختراعات پایان‌ناپذیر ناشی از انقلاب صنعتی دانست، نه بخشی از یک دوره‌ی منحصربه‌فرد تاریخی که اخیراً از گذشته گسسته است.

مثال دیگر تلویزیون است. زمانی تلویزیون نماد خود پست‌مدرنیسم بود. امروزه تلویزیون با پخش ماهواره‌ای، کانال‌های متفاوت، گزارش‌های زنده از مناطق جنگی و غیره، در حقیقت، مانند یک نوآوری منحصربه‌فرد به نظر می‌رسد. روشن است که تلویزیون را می‌توان حاصل توسعه‌ای دانست که در بیست و پنج سال انتهایی قرن نوزدهم در رسانه‌های همگانی صورت گرفت. به‌عنوان مثال، همزمان با این دوره بود که مارکونی [۲] 'تلگراف' را اختراع کرد و برادران لومیر [۳] 'صنعت سینما' را در پی آزمایش‌های بی‌شمار عکس‌برداری تکامل بخشیدند. در نتیجه، امروزه می‌توان تلویزیون را به خاطر تازگی و پیچیدگی فن‌آوری‌اش محصول دیگر مدرنیته به حساب آورد. بعضی از جنبه‌های تلویزیون که اخیراً توجه نظریه‌پردازان پست‌مدرن را به خود جلب کرده است در مباحث بعدی به‌ویژه در فصل ۴ بررسی خواهد شد.

این پرسش که آیا پست‌مدرنیسم انشعابی از دوره‌ی قدیمی‌تر، یا بخشی از چرخه‌ی بی‌پایان تغییر، یا فقط جنبه‌ی دیگری از 'عصر مدرن' (شاید در تقابل با دوره‌ی واقعی پست‌مدرن که هنوز فرا نرسیده است) هست یا نه، کانون توجه و بحث جدی بوده است. پاسخ به این سؤال عمدتاً به این بستگی دارد که جدول‌های زمانی

---

۱. cybernetics ؛ علم بررسی تطبیقی سیستم‌های کنترل انسانی، مانند مغز و دستگاه عصبی، و سیستم‌های پیچیده‌ی الکترونیکی. م.

2. Marconi 3. Lumiere brothers

تاریخ چگونه ترسیم می‌شوند و دیگر این‌که مرزهای بین دوره‌های تاریخی را در کجا ترسیم می‌کنند. استدلال هر نظریه‌پرداز پست‌مدرنیسم این خواهد بود که چنین دوره‌هایی بیشتر زاییده‌ی فکر بشر به منظور جداکردن گذشته و حال است نه بخش‌هایی واقعی از زمان با آغاز و پایان واقعی و تعیین‌کننده.

دقیقاً همان‌طور که نمی‌شود قرون وسطی و عصر مدرن را به‌طور کامل از هم جدا کرد، بین عصر مدرن و پست‌مدرن نیز نمی‌توان تمایزی روشن و عینی قائل شد. همچنین نمی‌توانیم به یک تاریخ خاص اشاره کنیم و مدعی شویم که این تاریخ، نشان‌دهنده‌ی شکاف اصلی یا نقطه‌ی انتقال بین دو دوره است.

تمایز

اگر شش کاربرد اولیه‌ی واژه پست‌مدرنیسم را مورد بازنگری قرار دهید، خواهید دید که می‌توان آنها را به دو مقوله‌ی اصلی تقسیم کرد. از یک طرف، پست‌مدرنیسمی که رویدادی اجتماعی و اقتصادی محسوب می‌شد و اساساً درنتیجه‌ی گسترش تولید انبوه صنعتی به وجود آمده بود، از طرف دیگر، پست‌مدرنیسمی که آن را با مسامحه می‌توان امری فرهنگی دانست، امری مربوط به دگرگونی‌های ادبیات و علوم انسانی.

در بعضی موارد، تمایز بین این حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی کاملاً مصنوعی و ساختگی است. به‌طوری که می‌توان گفت این دو مقوله به‌قدری بر هم تأثیرگذارند که عملاً نمی‌توان آنها را از هم جدا کرد. مثلاً، شما تلویزیون را در مقوله‌ی فرهنگی جای می‌دهید یا اجتماعی؟ و دوباره این پرسش مطرح می‌شود که چرا باید هنر را از مقوله‌ی اجتماعی جدا دانست. با وجود این، وقتی وارد حوزه‌ی پست‌مدرنیسم می‌شوید توجه به این تمایز سودمند است. به‌عنوان مثال، علت این‌که رمان‌های اخیر (مثلاً رمان‌های جان فاولز[1]، کرت وونه‌گات[2] یا دان دلیلو[3]) پست‌مدرنیستی نامیده می‌شوند شاید این است که این رمان‌ها شرایط اجتماعی پست‌مدرن را منعکس یا بیان می‌کنند و یا به یک ویژگی پست‌مدرن قالب‌های دیگرِ هنر شبیه‌اند. ولی علت دیگر ممکن است این باشد که این رمان‌ها با فاصله‌ی زمانی زیادی بعد از مدرنیسم ادبی نوشته شده‌اند. فعلاً بدون این‌که مجبور باشیم مدرنیسم ادبی را (که

---

1. John Fowles
2. Kurt Vonnegut
3. Don Dellillo

موضوعی بحث‌انگیز است) تعریف کنیم به این نکته اشاره می‌کنیم که به‌طور کلی، مدرنیسم ادبی ضرورتاً با مدرنیته در جامعه یکسان نیست. حال همان‌طور که از مطالب فوق متوجه می‌شوید می‌توان بین پست‌مدرنیسم و پست‌مدرنیته تمایزی قائل شد.

به لحاظ فنی، پست‌مدرنیسم به تحولات فرهنگی و هنری (از قبیل موسیقی، ادبیات، هنر، فیلم، معماری و غیره) مربوط می‌شود، در حالی‌که پست‌مدرنیته به شرایط اجتماعی و 'حال و هوای' حاصل از این شرایط ارتباط دارد.

بعضی مواقع این تمایز در نظریه‌ی پست‌مدرن لحاظ می‌شود و بعضی مواقع لحاظ نمی‌شود. با این حال، این روزها پست‌مدرنیسم می‌خواهد هر چه بیشتر به هر دو طرف یاری برساند. به منظور یکدستی و هماهنگی کار، مایلم این نحوه‌ی کاربرد پست‌مدرنیسم را برای توصیفِ هر دو مقوله به کار گیرم.

نتیجه گیری

تاکنون بیشتر به شیوه‌ای سلبی پست‌مدرنیسم را تعریف کرده‌ایم. به‌رغم یا به علت شهرت پست‌مدرنیسم همچنان ابهاماتی آن را در برگرفته است که برخی از آنها را مورد توجه قرار داده‌ایم. همچنین مسیر کلی نظریه‌ی پست‌مدرن را نشان داده‌ایم و نکاتی در مورد این‌که چه چیزی پست‌مدرنیسم نیست بیان کرده‌ایم. آنچه تا به حال از آن دوری گزیده‌ایم ارایه‌ی تعریفی واحد و روشن است درباره‌ی این‌که پست‌مدرنیسم چه هست.

وقتی درباره‌ی پست‌مدرنیسم سؤال می‌شود به نظر می‌رسد غالباً انتظار این است که پست‌مدرنیسم نام چیزی یگانه و قابل مشاهده باشد. آن چیز می‌تواند یک شیء، وضعیت مربوط به انسان یا هر چیز دیگری باشد. در هر صورت، چیزی است که فرض می‌شود به‌سادگی وجود دارد. فرض بر این است که بی‌تردید می‌توان بر چنین چیزی برچسب پست‌مدرنیسم زد و با تعریف این چیز می‌توانیم خرسند و مطمئن باشیم که پست‌مدرنیسم را شناخته‌ایم. با این حال، استدلال بسیاری از نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم این است که کار به این سادگی‌ها هم نیست. این‌طور نیست که در این دنیا چیزهایی قطعاً پست‌مدرن معطل این باشند که من و شما به‌طور عینی هویت پست‌مدرن آنها را به رسمیت بشناسیم. پست‌مدرن نامیدن یک چیز (خواه یک نظریه، اثر هنری یا جنبه‌ای اجتماعی) صرفاً کشف حقیقت عینی و

فعلی آن نیست. هیچ چیز 'ماهیت پست‌مدرنیستی' قابل حصولی ندارد و شما نمی‌توانید این ماهیت را زیر ذره‌بین ببرید و نشانه‌های سرشت بنیادی یا رمز ژنتیکی پست‌مدرنیستیِ آن را بررسی کنید.

به بیان دقیق‌تر، اگر چیزی را پست‌مدرن بنامید آن را در یک مقوله‌ی خاص قرار داده‌اید یا شکل خاصی به آن می‌دهید، یعنی به‌جای کشف کیفیت خاص درون آن چیز، یک صورت ذهنی به آن می‌بخشید و با این کار آن را نهایتاً به مجموعه‌ای از تصورها درباره‌ی رابطه‌ی ما با جهان مرتبط می‌سازید.

بنابراین، پست‌مدرنیسم در مفیدترین حالت به‌عنوان مقوله‌ای انتقادی و انعطاف‌پذیر با دامنه‌ای از برداشت‌های بالقوه و کاربردها تلقی می‌شود. پست‌مدرنیسم نوعی اصطلاح 'قابل انتقال' است که ما را قادر می‌سازد با ایده‌های مبهم و متنوعی درباره‌ی ویژگی‌های خاص دنیای امروز آشنا شویم. تا به حال، صرفاً به بعضی از این ایده‌ها اشاره کرده‌ایم و در ادامه‌ی کتاب به توضیح و تشریح آنها خواهیم پرداخت.

به روش‌های متعددی می‌توان این ایده‌ها را دسته‌بندی کرد. یک روش عبارت است از تعریف پست‌مدرنیسم بر اساس 'مرگ‌ها' و 'پایان‌ها'، که گفته می‌شود پست‌مدرنیسم نشان‌دهنده‌ی آنهاست:

پایان تاریخ. که به شک و تردید پست‌مدرنیست‌ها در مورد ایده‌ی پیشرفت می‌پردازد و با مباحثی از قبیل چگونگی تقریر تاریخ و این تفکر که رویدادها یکپارچه و جهت‌دار نیستند مربوط می‌شود.

پایان 'انسان'. یعنی این‌که پست‌مدرنیست‌ها 'بشریت' را که یک ابداع اجتماعی و تاریخی تصور می‌شد زیر سؤال می‌برند و دیگر این‌که فن‌آوری‌های جدید ما را وارد مرحله‌ای از توسعه می‌کنند که 'پساانسانی' است.

مرگ واقعیت. یعنی این‌که پست‌مدرنیسم از جست‌وجوی حقیقت مطلق دست می‌کشد و چیزهای موقتی، ظاهری و واضح را ترجیح می‌دهد. این موضوع با تفکرات فلسفی درباره‌ی رابطه‌ی بین واقعیت و بازنمایی و همچنین این دیدگاه که واقعیت بیش از پیش توسط نشانه‌ها ساخته می‌شود مرتبط است.

این سه 'پست‌مدرنیسم'، مضمون‌هایی هستند که در سرتاسر کتاب تکرار می‌شوند.

منابع دیگر

برای آگاهی بیشتر در مورد عصر روشنگری، ایده‌های آن و چالش‌های پست‌مدرنیسم می‌توانید به منابع زیر مراجعه کنید:

Postmodernism: A reader, edited by Thomas Docherty (1993)

The Enlightenment and its Shadows, edited by Peter Hulme and Ludmilla Jordanova (1990).

۲

مباحثی در فرهنگ روشنفکرانه و عوامانه
بخش اول: معماری و ادبیات

در این فصل می‌آموزیم:

- **فرهنگ پست‌مدرنیست چگونه و چرا تفاوت‌های سنتی بین فرهنگ 'روشنفکرانه' و فرهنگ 'عامیانه' را به چالش می‌کشد؟**
- **نقش چالش رویکردهای التقاطی و کثرت‌گرا با سبک**
- **نقش خودآگاهی و طنز در پست‌مدرنیسم**

در این بخش، بر روی نمونه‌هایی از ادبیات و معماری متمرکز خواهیم شد، زیرا این دو حوزه در تعیین هویت اولیه‌ی 'گرایش'[1] پست‌مدرن در ادبیات و علوم انسانی از اهمیت خاصی برخوردار بودند. خواهیم دید که معنای پست‌مدرنیسم در ادبیات دقیقاً با معنای آن در معماری برابر نیست و لذا این دو فرم هنری همیشه نسبت به یک پدیده‌ی کاملاً یکسان واکنش نشان نمی‌دهند. 'پست‌مدرنیسم‌های' هر یک از آنها، الزاماً با نیازهای خاص‌شان هماهنگ می‌شوند، نکته‌ای که توجه به آن همواره اهمیت دارد. با وجود این، بسیاری از ایده‌ها، روش‌ها و مباحث پست‌مدرن در این هنرها مشترک است، بنابراین می‌توانیم به نتیجه گیری‌های کلی برسیم. به‌عنوان مثال، اقتباس[2] و التقاط گرایی[3]، راهبردهای مشترک رایج هنری در فرهنگ پست‌مدرن به حساب می‌آیند. این فصل به این نکته می‌پردازد که چنین راهبردهایی چگونه در کم‌کردن شکاف بین فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عوامانه، که اغلب ویژگی اساسیِ زندگی در عصر پست‌مدرن به حساب می‌آید، دخالت دارند.

منتقدی به نام آندریاس هویسن[4] گفته است که مدرنیسم خود را در ادبیات و علوم انسانی لزوماً بالاتر و جدا از بقیه‌ی فرهنگ و جامعه می‌داند. از سوی دیگر، پست‌مدرنیسم شکاف بزرگی را که زمانی هنر و نقد مدرنیستی تلاش می‌کرد بین خود و فرهنگ توده‌ای ایجاد کند از میان برمی‌دارد. بنا به دلایل متعددی، دست‌کم از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، فاصله‌ی این به‌اصطلاح شکاف بین فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عوامانه در نظر بسیاری از هنرمندان و منتقدان روز به روز کاهش یافته است. در نظر هویسن، پست‌مدرنیسم «خصومت پایان‌ناپذیر» مدرنیسم را «نسبت به فرهنگ توده‌ای» کنار گذاشته است و به‌سمت موقعیت جدیدی حرکت می‌کند که در آن «هنر و فرهنگ روشنفکرانه دیگر مثل گذشته از جایگاه ویژه و ممتازی برخوردار نیست». این سخن بدان معناست که هر چند نقش ادبیات و علوم انسانی، در نظر هویسن، حفظ دیدگاه انتقادانه در قبال جامعه‌ی امروزی است، هنر و فرهنگ روشنفکرانه دیگر از موضع خیالیِ قدرت دست به چنین کاری نمی‌زند.

ادبیات و علوم انسانیِ پست‌مدرنیستی واقع‌بینی بیشتری دارد و اذعان می‌کند که دنیای آن با همه‌ی جنبه‌های زندگیِ فرهنگی مشترک است.

حال ببینیم این قضیه در عمل چگونه از آب درمی‌آید.

---

1. turn 2. pastiche 3. eclecticism' 4. Andreas Huyssen

شکست معماری مدرنیستی

اگر از مرکز خریدی دیدن کنید که حدود بیست سال اخیر ساخته شده باشد به احتمال زیاد حداقل بعضی از ویژگی‌های زیر را در آن خواهید دید:

- آمیزه‌ای از سبک‌های معماری گذشته (شاید بتوانید تقلیدهایی از گلخانه‌های عصر ویکتوریا، سینمای آرت دکو[۱]، معماری عصر جورجی[۲] و غیره در آن پیدا کنید)
- آمیزه‌ای از سبک‌های معماری مناطق مختلف (از قبیل رستوران سبک امریکایی، پیتزافروشی سبک ایتالیایی، مشروب‌فروشی سبک لندن، کافه‌ی فرانسوی[۳] سبک برتون[۴])
- ویژگی‌های متعدد تزئینی یا تصویری (مانند نقاشی‌های دیواری، برجسته‌نمایی، سنتوری[۵]، برج‌های ساعت و ستون‌هایی که هیچ چیز روی آنها قرار نمی‌گیرد)
- تأثیرات متقابل رنگ‌ها، مواد و سطوح مختلف (مثل سطوح مرمر، پلکسی گلاس[۶]، آینه، شاه‌تیرهای نمایان، پلاستیک‌های صاف و هموار، چوب، مواد مصنوعی چوب‌نما و کروم)
- مقدار متناهی 'تقلب' (به‌عنوان مثال، اگر به یکی از ستون‌های داخل ساختمان دست بزنید احتمالاً صدایی تو خالی خواهید شنید و اگر سنگ‌های تخت کف را لمس کنید خواهید دیدکه از جنس سنگ واقعی نیستند)
- مقدار متناهی 'ارجاعات' همچون (ارجاعاتی به سبک‌های مناطق و اعصار مختلف؛ نمای خارجی ساختمان هم شاید تقلیدی از اَشکال و مواد محیط اطراف باشد)

همان‌طور که تا به حال حدس زده‌اید، همه این ویژگی‌ها اغلب با دیدگاهی پست‌مدرنیستی بیان شده‌اند، یعنی این ویژگی‌ها نشان‌دهنده‌ی نوعی انحراف و تخطی از قوانین و قراردادهای معماریِّ مدرنیستی هستند. به‌طور کلی، ساختمان‌های مدرنیستی را به‌راحتی می‌توان شناخت. به هر ساختمان اداری بزرگ

---

۱. art deco ؛ سبکی تزئینی است که در نمایشگاه بزرگ بین‌المللی هنرهای تزئینی (دکوراتیو) و صنعتی مدرن، که در سال ۱۹۲۵ در پاریس برپا شد، شکل گرفت؛ اما در حقیقت وارث مستقیم سبک «آرت نوو» پیش از سال ۱۹۱۴ بود. م.

۲. Georgian ؛ منظور از عصر جورجی، دوران سلطنت جورج اول و دوم و سوم و چهارم (۱۸۳۰ـ۱۷۱۴) در بریتانیا است. م.

3. crêperie 4. Breton 5. pediment 6. plexi-glass

و خاکستری، یا کارخانه، یا منطقه‌ی نوساز مسکونی که در سال‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ ساخته شده باشد فکر کنید، احتمالاً یک نمونه‌ی کلاسیک مدرنیسمِ روشنفکرانه را در ملال‌آورترین هیئتِ آن در نظر خواهید آورد. این ساختمانِ احتمالاً چنین ویژگی‌هایی دارد:

- تکرار یک شکل ساده (مربع‌ها، مستطیل‌ها، مکعب‌ها)
- یکپارچگی و یکدستی طرح (تقریباً یکسان در همه‌جا)
- عدم استفاده‌ی مطلق از جلوه‌های زینتی (بدون تزئین)
- مواد و مصالحی با ظاهر زمخت و صنعتی (مخصوصاً بتون آرمه)
- سقف مسطح (که در کشورهای پرباران کاملاً غیر قابل استفاده است)
- مشرف‌بودن به محیط اطراف (ساختمان‌های بسیار بزرگ و بلند در کنار بناهای قدیمی‌تر؛ حتی ممکن است ساختمان‌های اطراف برای ایجاد فضا تخریب شده باشند)
- صدور سریع مجوز تخریب.

احتمالاً وضعیت فوق با ویژگی‌های مجتمع تفریحی خارج از شهر نزدیک محل سکونت‌تان به کلی متضاد است.

بعضی از بناهای مدرنیستی رسماً به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی ما محافظت شده‌اند. مقامات محلی دائماً، با کمی رنگ و لعاب، دیگر بناها را می‌آرایند. حتی در بعضی مناطق، زندگی در ساختمان‌های مرتفع به‌جای ضرورت به یک مد، یعنی انتخاب سبک، تبدیل شده است. با وجود این، در حال حاضر بسیاری از این ساختمان‌ها تخریب می‌شوند. علت آن، در اغلب موارد، خرابکاری و 'سرطان بتون'[1] (ولع زیاد به استفاده از بتون) و دردسر زندگی در این ساختمان‌های جعبه‌مانند بی‌نام و نشان در آسمان می‌باشد. یکی از اولین تخریب‌های عمده‌ی مناطق نوساز مدرنیستی به سال ۱۹۷۲ برمی‌گردد، یعنی زمانی که پروژه‌ی مسکونی پرویی ایگو[2] غیر قابل سکونت اعلام شد و در نتیجه مقامات شهر سنت لویس میسوری[3] آن را با دینامیت منفجر کردند (این پروژه در سال ۱۹۵۵ تکمیل شده بود). بسیاری از ساکنان کم‌درآمد این ساختمان، که روزگاری برنده‌ی جایزه هم شده بود، آن‌قدر از مسکن خود، که مجبور به تحمل آن بودند، نفرت داشتند که چندین بار به آن آسیب جدی وارد کردند. یک معمار پست‌مدرن به نام چارلز

1. concrete cancer 2. Pruitt-Igoe 3. St. Louis, Missouri

جنکس[1] این حادثه را روز مرگ مدرنیسم اعلام کرده است. به‌زودی درباره‌ی جنکس صحبت خواهیم کرد.

به‌سختی می‌توان باور کرد که زمانی سبک مدرنیستی، چشم‌انداز امیدبخش برنامه‌ریزی شهری به حساب می‌آمد. با این حال، مبتکرانِ این سبک، خود را بخشی از یک گرایش اصیل آرمان‌گرایانه می‌دیدند. اعتقاد واقعی آنها این بود که می‌توانند وضعیت جهان را بهبود بخشند و دیگر این‌که مدرنیسم می‌تواند نقشی اساسی در بالابردن کیفیت زندگی بشر ایفا کند.

معماری مدرنیستی

چند معمار اروپایی و امریکایی، که در اوایل قرن بیستم فعال بودند، چهره‌های شاخص مدرنیسم در معماری هستند: میس وان دِر روهه[2]، والتر گروپیوس[3]، آنری لوکوربوزیه[4] و فرانک لویدرایت[5]. نظرات این معماران به‌سرعت در مقیاس وسیع گسترش یافت. معماران در سراسر جهان، دنباله‌رو بسیاری از تکنیک‌ها و ظواهر بناهای آنها شدند و در نتیجه سبکی بین‌المللی به‌وجود آمد که در مباحث قبلی به آن اشاره شد. البته تفاوت‌هایی بین نظرات آنها وجود داشت، با این حال، هسته‌ی اصلی اعتقاد آنها به قرار زیر بود:

۱. تازگی[6]

باید 'به‌روز' بود. معماران باید روح عصر مدرن و صنعتی را نشان دهند و اسیر گذشته نباشند. دنیای جدید، ویژگی‌ها و پویایی خاص خود را دارد و معماری باید فارغ از قید و بند سنت، نشان‌دهنده‌ی این پویایی باشد و به آن کمک کند. همچنین دنیای مدرن باید از روش‌ها و مصالح ساختمان‌سازی جدید بیشترین بهره را ببرد.

مهندسان، هنرمندان مدرن و جدید هستند. امروزه معماری با ریاضیات و علوم و کاربردگرایی سر و کار دارد. ساختمان‌ها باید دستگاه‌های منطقی[7] و کارآمدی شوند. منظور از منطقی‌شدن این است که ساختمان‌ها باید دقیقاً بر اساس استدلال علمی محکم (نه استدلال ذهنی) ساخته شوند. خانه‌سازی باید دقیقاً بر اساس

---

1. Charles Jencks
2. Mies van der Rohe
3. Walter Gropius
4. Henri Le Corbusier
5. Frank Lloyd Wright
6. novelty
7. rational machines

اصول طراحی کارخانه‌ها و اتومبیل‌ها انجام شود. در طراحی شهرهای مدرن باید سرعت را در نظر گرفت.

۲. پیشرفت[1]

بشر تنها با کنار گذاشتن دوران گذشته، استقبال از عصر ماشین و تولید انبوه می‌تواند از بدبختی رهایی یابد. معماری مدرن با درآمیختن صنعت و علم و هنر، منطقی‌کردن سازمان‌دهی فضاهای اجتماعی شهری و از بین بردن تراکم خیابان‌های قدیمی شهرها قادر است آرمان‌شهر را خلق کند. این هدف، در مقیاس بین‌المللی، با بریدن از گذشته و سنت‌های بومی‌خشک و خفقان‌آور میسر می‌شود. با مصالح ارزان‌تر و واحدهای استاندارد می‌توان به‌سرعت مجتمع‌های جدیدی ساخت. مدرنیته یعنی پیشرفت تکنولوژیکی؛ تولیدکنندگان صنعتی و طراحان ماشین در جست‌وجوی هماهنگی و کمال جهان‌شمول هستند. در این حرکت تکاملی، نقش معماری باید حرکت به‌سمت جامعه‌ای موفق و سالم و کارآمد باشد.

۳. قهرمان‌گرایی[2]

معماران مدرنیست خود را آفرینندگان خداگونه‌ی دنیای نو می‌دانند، آفرینندگانی که به کلیدهای پیشرفت تمدن دسترسی خاصی دارند و بنابراین طرح کلی آینده را ترسیم می‌کنند.

۴. ناب‌بودن

با سختگیرانه‌ترین روش‌ها باید به این بینش آرمان‌گرایانه دست یافت. ساختمان‌ها باید در ناب‌ترین شکلِ خود خلاصه شوند. زیبایی آنها در کاربرد، سادگی، منطقی‌بودن، تازگی و انسجام آنهاست. زیبایی چیزی نیست که بتوان با تزئین یا دکور به ساختمان‌ها اضافه کرد. تزئینات باید کنار گذاشته شوند، زیرا سطحی و فریبنده هستند و باعث اسراف می‌شوند. ساختمان مدرن باید 'بی‌آلاف و اولوف' باشد. تنها کاری که ظواهر پوچ و زائد می‌کنند این است که از انسجام ساختمان می‌کاهند.

همان‌طور که می‌بینید همه‌ی این موارد مستقیماً به نکاتی برمی‌گردند که در فصل‌های قبل درباره‌ی عصر روشنگری بیان کردیم. مطلب را می‌توان چنین

---

1. progress 2. heroism

خلاصه کرد که به اعتقاد معماران مدرنیست کل دنیا می‌تواند با رهبری دانش برتر و منطقی‌تر تفکر غربی هدایت شود. با ارزش‌هایی که 'سبک بین‌المللی' مظهر آن است می‌توان بقیه‌ی دنیا را به معنای واقعی کلمه متمدن کرد.

پس مشکل در کجا بود؟

معمار مدرنیست سرسختانه و قاطعانه کمر همت بسته بود تا از گذشته دل بکند و دنیایی نو بنا کند که نظم دقیق و روشنی داشته باشد. او برای خود مبنا و اصولی داشت و متعهد شده بود که معماری دموکراتیک را برای همگان به ارمغان آورد. مشکل این بود که او متعصب و خودکامه شد و در نتیجه به خود جرئت داد که هر چه را از نظر خود برای 'توده‌ها' مناسب می‌دانست به آنها تحمیل کند و تلاش می‌کرد آنها را با نظام‌های انتزاعی و منطقی هماهنگ سازد. لوکوربوزیه می‌خواست خانه‌ها 'ماشین‌هایی برای زندگی' باشند، اما غالب مردم نمی‌خواهند در چنین ماشین‌هایی زندگی کنند. همچنین بسیاری از مردم از شعار میس وان در روهه که می‌گفت «کم، زیاد است»[1] پیروی نمی‌کنند. مدرنیست‌ها از تزئینات 'غیر ضروری' بیزارند، اما بسیاری از مردم آن را کاملاً ضروری می‌دانند. در دفاع از پست‌مدرنیسم می‌توان گفت که پست‌مدرنیسم صرفاً تلاش می‌کند به این واقعیت گردن بنهد. پست‌مدرنیسم کارکردگرایی و عقلانیت و ناب‌بودن مدرنیسم را کنار می‌گذارد و رویکردی بازیگوشانه که بیشتر دموکراتیک و کمتر نخبه‌گراست در پیش می‌گیرد.

سؤال مهمی که در اینجا مطرح می‌شود این است: آیا مدرنیسم 'شکست' خورده است، و چرا؟ آیا 'فجایع' زشت و شرم‌آور معماری پیامد اجتناب‌ناپذیر منطق بی‌رحم مدرنیسم است یا این‌که عامل دیگری را باید مقصر دانست؟

یورگن هابرماس[2]، متفکر آلمانی، در یکی از سخنرانی‌هایی که در سال ۱۹۸۱ ایراد کرد این سؤال را پیش کشید که «آیا این فجایعْ نشان‌دهنده‌ی چهره واقعی معماری مدرن هستند یا اَشکال تحریف‌شده‌ی روح واقعی آن می‌باشند.»

هابرماس در دفاع از مدرنیسم به این نکته اشاره می‌کند که 'روح' آینده‌نگر مدرنیسم مقصر نیست، بلکه باید شرکت‌های بزرگ و انبوه‌سازان بی‌وجدان و

---

1. Less is more
2. Jurgen Habermas

طراحان ضعیف شهرسازی را، که از اصول مدرنیسم چیزی نمی‌فهمند، مقصر دانست. پس از جنگ جهانی دوم، بروکراسی و نیروهای بازار، به‌ویژه در بازسازی شهرها، باعث شده بودند مدرنیسم پیوند خود را با زندگی امروزی و تجربیات متنوع مردم عادی از دست بدهد. استانداردهای ساخت کارخانه هرگز نباید با استانداردهای ساخت مسکن اشتباه گرفته می‌شد. بنابراین، مشکل نه در خود مدرنیسم هنری بلکه در ارتباط آن با مدرنیزاسیون سرمایه‌داری بود. دگرگونی اجتماعی و سیاسی، مدرنیسم را قادر می‌ساخت تا به آرزوهای خود جامه‌ی عمل بپوشاند؛ مدرنیسم به پایان نرسیده بود، ناتمام مانده بود.

رمزگذاری متکثر[1]

چارلز جنکس، معمار و نظریه‌پرداز، پست‌مدرنیسم را به خاطر این‌که توانسته از نخبه‌گرایی مدرنیستی پا فراتر بگذارد ستوده است. هدف ایده‌های مدرنیستی این بود که ابهام و چندمعنایی را از معماری بگیرند. منظور آنها این بود که ساختمان باید تنها ظاهر مدرن و با شکوه خود را نشان دهد و هیچ تداعی یا پیوند دیگری نداشته باشد. جنکس این جنبه از ایده‌ال مدرنیستی را تک‌ارزشی[2] می‌نامد. منظور او این است که تصور می‌شد ساختمان‌ها باید یک معنا داشته باشند. به‌عنوان مثال، 'سبک بین‌المللی' ترجیح می‌داد ساختمان‌ها با تکرار یک صورت‌بندی ساده‌ی هندسی ساخته شوند.

یکی از مشکلات این رویکرد آن بود که این ساختمان‌های مدرنیستی اغلب نمی‌توانستند رضایت ساکنان خود را فراهم کنند (به‌استثنای خانه‌های مجللی که معماران مدرنیست به سفارش حامیان توانگر برای استفاده‌ی خصوصی می‌ساختند). جنکس می‌گوید پست‌مدرنیسم، برعکس، چندارزشی[3] است (معانی بسیار متفاوتی دارد)، یا رمزگذاری متکثر دارد، یعنی تفسیرها و برداشت‌های بسیار متفاوت را با آغوش باز می‌پذیرد. ساختمان‌های پست‌مدرنیستی به‌جای تحمیل یک معنا یا فرمول یا روش واحد، آزادی سبک بیشتری دارند و این امکان را برای فرد فراهم می‌کنند که از یافتن تداعی و ایجاد ارتباط لذت ببرد. این ساختمان‌ها برای آنچه ممکن است معماری ناب یا بی‌نقص تصور شود چندان ارزش قائل نیستند و ترجیح می‌دهند به عرصه‌ی فرهنگی گسترده‌تری که خود بخشی

---

1. plural coding 2. univalence 3. multivalence

از آن هستند وارد شوند. بنابراین در تلاشند نظام ارتباطی گسترده‌تری برقرار کنند.

به‌عنوان مثال، می‌توان به یکی از مشهورترین نمونه‌ها یعنی ساختمان A.T.&T. نیویورک، با طراحی فیلیپ جانسون[1]، اشاره کرد. در بالای این آسمان‌خراش تقریباً مستطیل‌شکل حیرت‌انگیز، که ظاهراً نمونه‌ای از مدرنیسم روشنفکرانه‌ی بین‌المللی است، سنتوریِ شکسته‌ای قرار دارد که به سبک کلاسیک ساخته شده است. در کل، می‌توان گفت این ساختمان (حداقل برای کسانی که ارجاعات آن را درمی‌یابند) یادآور یک آسمان‌خراش مدرنیستی، یک عبادتگاه ایتالیایی خاص دوره‌ی رنسانس، مبلمان چیپندیل[2] و حتی رادیاتور یک اتومبیل رولزرویس[3] است. بعید است منتقدان مدرنیست به شباهت بین ساختمان A.T.&T. و ساعت پدربزرگ‌ها علاقه چندانی داشته باشند. آنها چون مدرنیست هستند بیشتر به هماهنگی و انسجام و نظم فرم‌ها و مواد توجه دارند تا به ارجاعات تلویحی آنها. بقیه‌ی ما از یافتن شباهت به چیزهای دیگر و یا از تأثیر آمیختن چیزهای مدرن و کهنه در یک ساختمان واحد لذت می‌بریم.

البته امروزه می‌توان نمونه‌های خوب دیگری در همه‌ی مراکز شهری یافت: جالب اینجاست که پست‌مدرنیسمِ رمزگذاری‌شده‌ی متکثر، خود به سبک بین‌المللی جدیدی بدل شده است.

کارکرد معماری پست‌مدرن

بنابراین ساختمان‌های پست‌مدرن مجموعه‌ای از سبک‌های بصری و زبان‌ها یا رمزهای متفاوت هستند که همزمان به سنت‌های محلی، فرهنگ عامه‌پسند، مدرنیسم بین‌المللی و فن‌آوری فرامدرن اشاره دارند و، در عین حال، به هیچ یک از این مؤلفه‌ها اجازه نمی‌دهند بر مؤلفه‌های دیگر مسلط شوند. استدلال جنکس این است که معماری رمزگذاری‌شده‌ی متکثر با این نوع استفاده از آمیختگی و ناهماهنگی، مخاطبان بیشتری پیدا می‌کند. معماری پست‌مدرنیستی شکلی است از 'زیبایی ناموزون'، پر از نشاط و سرزندگی و ابهام و طنز، که برحسب نیازها و سلیقه‌ها و روحیات گروه‌های متفاوت اجتماعی کارکردهای متفاوتی دارد. این

---

1. Philip Johnson

۲. Chippendale furniture: مبلمان انگلیسی به سبک «روکوکو»، که مملو از تزئینات و برجسته کاری چوب و غالباً به صورت مشبک‌کاری است. م.

3. Rolls Royce

معماری به زبان‌های زیادی سخن می‌گوید تا بیشترین مخاطب را جذب کند و همه‌ی آنها بتوانند زبان ساختمان را بر طبق اصول خود بفهمند و آن را به آگاهی و تجربه‌ی خود پیوند دهند.

بنابراین، معماری پست‌مدرن عبارت است از 'کنار هم قرار دادن' دموکراتیک سلیقه‌ها و جهان‌بینی‌ها، و پاسخی به این واقعیت که ما، به قول جنکس، بیشتر در 'فرهنگ' جهانی و کثرت‌گرای 'گزینش‌ها' زندگی می‌کنیم تا در فرهنگ یکسانی و یکنواختی تحمیلی. این مضمونِ تنوع فرهنگی در نظریه و عمل پست‌مدرن مکرراً به چشم می‌خورد، و چندین بار در ادامه‌ی کتاب (مثلاً در بحث ژان فرانسوا لیوتار[1] در فصل ۸) تکرار خواهد شد.

جنکس، با انتقادی که گاه علیه پست‌مدرنیسم مطرح می‌شود، مبنی بر این‌که پست‌مدرنیسم ضرورتاً گرایشی است محافظه‌کارانه یا صرفاً نوستالژیک[2] مخالف است. او می‌گوید به‌جای آن‌که پست‌مدرنیسم را تکرار مقلدانه‌ی سنت بدانیم، می‌توان آن را 'التقاط گرایی رادیکال'[3] دانست که فعالانه وارد گفت‌وگوی گذشته و حال می‌شود و (برخلاف افسانه‌ی تازگی مطلق مدرنیسم) نشان می‌دهد هر یک از این دو (حال و گذشته) در شناخت ما از دیگری تأثیر می‌گذارد. او همچنین می‌گوید پست‌مدرنیسم با رمزهای متفاوت و متضاد بر روش‌های مختلفی تأکید می‌کند که 'فرهنگ‌های سلیقه‌ای' متنوع به‌وسیله‌ی آنها از این ساختمان‌ها استنباط‌های متفاوتی دارند. برخلاف ایدئولوژی مدرنیسم، این روش‌ها نشان می‌دهند که معناها هرگز مطلق یا جهان‌شمول نیستند. بنا به این استدلال، این تفکر که حقایق مطلق یا جاودان زیبایی‌شناختی وجود دارد و همه ما باید یاد بگیریم که به آنها ارج بگذاریم، حاصل عملکرد یک گروه اجتماعی مرفه ('فرهنگ سلیقه‌ای' مدرنیستی) با محدوده‌ی شناختیِ خاص و برنامه‌ی کاریِ ویژه است. ایده‌های پیشرفت و زیبایی و ناب‌بودن به هیچ وجه مفاهیمی خنثی نیستند، بلکه سرپوش‌هایی برای پایگاه‌های اجتماعی و تاریخی و سیاسی قدرت‌اند که معماران طرح‌های خود را با توجه به آنها تهیه می‌کنند.

برخی از خرده‌گیری‌ها از معماری پست‌مدرن

بعضی از منتقدان، پست‌مدرنیسم را نشانه‌ی ناتوانی و عدم شجاعت معماران

---

1. Jean-Francois Lyotard
2. nostalgic
3. radical eclecticism

دانسته‌اند و آن را به‌مثابه‌ی تنزل استانداردها، انحطاط تخیل هنری و گرایش محافظه کارانه‌ی عوامانه‌ترین معیارها تلقی می‌کنند. البته ساختمان‌های پست‌مدرنیستی آخرین و جدیدترین مواد و تکنیک‌های ساختمانی را با آغوش باز می‌پذیرند، اما طراحان آنها جرئت خود را از دست داده‌اند و دیگر روحیه‌ی انقلابی ندارند. آنها مسئولیت‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی خود را با توده‌گرایی[1] سهل‌الوصول عوض کرده‌اند و دیگر فکر نمی‌کنند فعالیت شان برای ایجاد فردایی بهتر ضرورت حیاتی دارد. یکی از دلایل این وضعیت، این است که فعالیت معماران با تجارت پیوند خورده است. انتقاد دیگر، آن است که اصول پیشرفته‌تر پست‌مدرنیستی (که در ادامه می‌آید) بیشتر در حیطه‌های تجارت، تفریح و یا خرید به کار می‌روند و طراحی ساختمان، مثل گذشته، فاقد خلاقیت باقی می‌ماند. بنابراین پست‌مدرنیسم صرفاً کوششی است برای این‌که مردم وقت بیشتری را در فروشگاه‌ها صرف کنند. ظاهراً این معماری، مثل ادبیات اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ (که در قسمت‌های بعدی همین فصل خواهد آمد) به معماری مصرف بی‌رویه[2] تبدیل شده است. در نتیجه، این معماری بیشتر قهقرایی و ارتجاعی است تا پیشرو و رادیکال. چنین تمایزهایی در مباحث مربوط به پست‌مدرنیسم معمول و رایج است. به‌عنوان مثال، جنکس بین موارد زیر تمایز قائل می‌شود:

احیاگری مطلق[3]

در نظر جنکس، ساختمان‌هایی که در این مقوله قرار می‌گیرند، حالت ارتجاعی یا محافظه کارانه دارند. هر ساختمان نوسازی که کهنه بنماید در این مقوله می‌گنجد. چنین ساختمانی طوری جلوه می‌کند که گویی اصلاً مدرنیسمی رخ نداده است و به‌جای این‌که سنت را به چالش بکشد آن را تکرار می‌کند. همچنین با حالتی نوستالژیک بر تکرار گذشته‌ی خیالی پافشاری می‌کند و هیچ وقت آن را زیر سؤال نمی‌برد. این وضعیت، بازتابی از گرایش عمومی فرهنگ ما به غرق‌شدن در تصورات مربوط به گذشته و فراموشی همزمان تاریخ واقعی است. (انتقادهای مشابهی اغلب در مورد پارک‌ها و پیاله‌فروشی‌های تک‌منظوره، پارک‌های میراث فرهنگی و نمایش‌های تاریخی مطرح می‌شود).

---

1. populism 2. architecture of exhaustion 3. straight revivalism

جنکس نوعی از معماری را در این مقوله قرار می‌دهد که سبک‌ها، اشارات و ارجاعات را به شکل طنزآمیزی در هم می‌آمیزد و به‌طور مؤثری، با ترکیب سبک‌های مختلف، ساختمان‌ها را داخل گیومه قرار می‌دهد و دیدگاه انتقادی‌تری نسبت به سنت و خود معماری در پیش می‌گیرد.

معماری جدیدتر ساخت‌شکنانه[1] در تلاش بوده است این روحیه‌ی انتقادی را ادامه دهد. این معماری، که تحت تأثیر آرای ژاک دریدا[2] فیلسوف فرانسوی، بوده است، مواد و روش‌های پیشرفته را با تکثرگرایی[3] پست‌مدرنیستی و طراحی کولاژ مانند[4] ترکیب می‌کند. در فصل ۵ با ساختارشکنی بیشتر آشنا خواهیم شد.

منتقد دیگری بنام فردریک جیمسون[5] یک طبقه‌بندی ساده دو بخشی را در کل حوزه‌ی فرهنگ پست‌مدرن به شرح زیر مشخص کرده است:

اقتباس[6]

همانند دیدگاه 'احیاگری مطلق' جنکس، جیمسون نیز پست‌مدرنیسم را یک هنر اقتباسی می‌داند که صرفاً ارجاعات را در یک منظره‌ی تهی و مجوّف ترکیب می‌کند. در نظر جیمسون، اقتباس با حالت نوستالژیک خود از سبک‌های گذشته لذت زیادی می‌برد، اما چیزی از تاریخ نمی‌فهمد و علاقه‌ای به آینده هم ندارد. اقتباس، سبک‌های گذشته را پهلوی هم می‌چیند، زیرا نمی‌تواند کاری بهتر از این انجام دهد و از آنجایی که تمایل آرمانگرایانه‌ی مدرنیسم را ندارد با آنچه تا به حال ساخته شده است خود را سرگرم می‌کند و گزینه‌های دیگری ارائه نمی‌دهد. در نتیجه، اقتباس، نشانه‌ی جامعه‌ی 'سرمایه‌داری متأخر'[7] است که هر احتمال تغییر را کنار گذاشته است (جیمسون خاطر نشان می‌کند که تصور پایان دنیا از تصور پایان سرمایه‌داری راحت‌تر است). در نظر جیمسون، اقتباس به‌تدریج ویژگی اصلی پست‌مدرنیسم می‌شود.

---

1. deconstructivist
2. Jacques Derrida (1930, 2004)
3. pluralism
۴. collage یا تکه چسبانی، روشی است که پیکاسو و براک آن را در مرحله کوبیسم تحلیلی خود ابداع کردند. م.
5. Fredric Jameson
6. pastiche
7. late capitalism

هجو[1]

هجو، که از نظر جیمسون بیشتر متعلق به مدرنیسم است، به معنای تقلید دوباره سبک‌های قدیمی است، اما برخلاف اقتباس، به‌جای تاراج صرف سنت، بیشتر آن را مسخره می‌کند. هجو، مانند 'التقاط گرایی رادیکال' جنکس، لحن تند نقادانه‌ای دارد. هجو یک چیز به معنای زیر سؤال بردن آن است، در حالی‌که اقتباس یعنی به رخ کشیدن 'ارجاعات' صرفاً برای تحت تأثیر قرار دادن دیگران.

جیمسون و جنکس ضرورتاً در مورد عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک ساختمان 'محافظه کارانه' و یک ساختمان 'رادیکال' با یکدیگر توافق ندارند. آنچه در نظر یک منتقد، اقتباسی پوچ و بی‌معنی به نظر می‌آید، اغلب در نظر منتقد دیگر، کنار هم قرار دادن جسورانه‌ی رمزها می‌نماید. بی‌تردید جنکس درباره‌ی ظرفیت 'انتقادی' پست‌مدرنیسم خوش‌بین‌تر از جیمسون است.

یک سؤال

مراکز خرید یا سینمای چندسالنه‌ی جدیدی که در حومه‌ی شهرتان وجود دارد انتقادی هستند یا غیر انتقادی؟ فلان فیلم برادران کوئن[2] یا بهمان قسمت کارتون خانواده سیمپسون[3] نمونه‌ای از هجو است یا اقتباس؟ سعی کنید خودتان مثال‌هایی بیاورید که با تمایزهای مورد نظر جیمسون و جنکس متناسب باشند. سپس از خود بپرسید که تفاوت قائل‌شدن بین این اصطلاحات، در عمل چقدر ساده است. آیا می‌توانید فرق سبک انتقادی به کار رفته در یک ساختمان را با سبک صرفاً نوستالژیک تشخیص دهید؟آیا این تفاوت‌ها واقعاً مؤثرند و به شکلی که جنکس و جیمسون تصور می‌کنند از هم قابل تمایز هستند؟

منابع دیگر

دو کتاب ارزشمند جنکس عبارت‌اند از:

What is Postmodernism? 1987

The Language of Post-Modern Architecture, 1991

---

1. parody 2. Coen Brothers 3. The Simpsons

نگاهی به لاس‌وگاس[1]

به‌رغم همه‌ی آنچه گفته شد، چارلز جنکس تا حدی از مضمون مدرنیستیِ فولاد و بتون و مکعب‌های شیشه‌ای حمایت می‌کند. رویکرد دموکراتیک او در مورد ساختمان، «چیزی برای همه اعضای خانواده»، بدین معناست که سبک مدرنیستی هنوز جایگاه خاص خودش را دارد. در نظر جنکس، مدرنیست‌ها هنوز اعتبار دارند؛ او صرفاً نمی‌خواهد یک قاموس واحد معماری بر همه چیز تسلط پیدا کند.

نظریه‌پرداز مهم دیگر در حوزه‌ی معماری پست‌مدرنیستی رابرت ونتوری[2] است. ونتوری در تلاش خود برای حذف نخبه‌گرایی از طراحی ساختمان و برنامه‌ریزی شهری از جنکس فراتر می‌رود. (در واقع، او اعتقاد دارد که تا حد امکان باید ساختمان‌های کمتری در شهرها طراحی شوند.)

ونتوری مثل جنکس به ایجاد سبکی که ناب و قراردادی و بدون نشاط و جذبه باشد علاقه‌ای ندارد، بلکه از ارزش‌هایی حمایت می‌کند که بر اساس آنها بناها و ساختمان‌ها طبق سفارش و نیازهای مشتری و متناسب با شرایط محلی ساخته می‌شوند. او مصرانه از معماران می‌خواهد که تزئینات را از لحاظ هنری اشتباه ندانند و، در عوض، به تنوع روش‌هایی که افراد به‌وسیله‌ی آنها از محیط خود معنا اخذ می‌کنند، احترام بگذارند. ونتوری معتقد است هدف از طراحی ساختمان باید بیشتر، ارتباط و معنا باشد نه تکامل و کارایی. او که تحت تأثیر پاپ آرت (به فصل بعد مراجعه کنید) قرار دارد، نشاط و معنا را نه در قالب‌های اصلی[3] بلکه در چیزهایی می‌بیند که مدرنیست‌ها آنها را غیر ضروری و بی‌اهمیت می‌دانند.

ونتوری و همکارانش از سنت‌های ساختمان‌سازی محلی و معمولی الهام می‌گیرند. او همچنین به خیابان‌های لاس‌وگاس توجه می‌کند و آنها را بزرگ‌ترین مظهر معماری واقعاً دموکراتیک و آزاد می‌داند. ونتوری در لاس‌وگاس تأثیر متقابل پویایی را بین نشانه‌ها و بافت‌ها کشف می‌کند. شهرهایی مثل لاس‌وگاس به‌جای این‌که زیبایی‌شناسیِ نقشه‌ی اصلی‌شان بی‌کم و کاست توسط یک متخصص مدرنیست قهرمان‌گرا به آنها تحمیل شود، از آشفتگی و پیچیدگی و 'به‌هم‌ریختگی زندگی‌بخش' لذت می‌برند.

---

1. Las Vegas 2. Robert Venturi 3. essential forms

ونتوری منطقه‌های درهم برهمِ شهری، 'سرپناه‌های تزئین‌شده'، کلیشه‌ها، و افزایش سریع تصاویر کنار شاهراه‌های امریکا را به ساختمان‌های خشک و بی‌حس مدرنیستی ترجیح می‌دهد. این ناحیه‌های درهم برهم شهری به‌جای این‌که ایستا باشند و خود را تحمیل کنند، به شکل یک داستان یا اُمیزه‌ای از داستان‌ها جلوه می‌کنند که دائماً در حال بازگوشدن هستند. معماران سنتی و هیئت‌های بازنگری طرح‌ها از این منطقه‌های درهم برهمِ شهری متنفرند، با این حال، این مناطق را می‌توان روند همواره جهش‌یابنده‌ای از واکنش خلاق به نیازهای فعلی و مواد و مصالح موجود دانست.

ونتوری 'جلوه‌های معماری زشت و معمولی شهری' را تحسین می‌کند. او تابلوهای تبلیغاتی، علایم چشمک‌زن، نماها، سوداگری بی‌شرمانه، امتزاج‌های زمان‌پریشانه [1] پیشخان‌های سوسیسی‌شکل غذاهای حاضری را مولد معنا و تجربه می‌داند، نه حاصل بی‌ذوقی و خطاهای سلیقه‌ای. به‌عنوان مثال، ونتوری شهروند انگلیسی ساکن حومه شهر را که یک چرخ گاری عتیقه و تزئینی در جلوی خانه‌اش نصب کرده است تحقیر نمی‌کند. او به‌جای این‌که مثل بعضی از منتقدان مدرنیست چنین مواردی را نقض زیبایی شناسی بداند آنها را به‌مثابه‌ی نمونه‌های کوچک مبتکرانه‌ای از بریکولاژ [2] و نشانه فردیت و ایستادگی آگاهانه در مقابل منزه‌طلبی نخبه‌گرایانه‌ی سلیقه‌سازانِ آینده‌ی اجتماع، و نشانه‌ی علاقه به ارتباط با گذشته می‌داند. خلاصه این‌که، ونتوری 'سمبولیسمی از امور معمولی' در آن تشخیص می‌دهد.

دو کتاب مهم در این حوزه عبارت‌اند از:

Learning from Las Vegas , by Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour (1972 , revised 1977)

Complexity and Contradiction in Architecture, by Robert Venturi (1966 , revised 1972)

نتیجه‌گیری

از زمان چندشاخه‌شدن معماری در دهه‌ی ۱۹۷۰، افول فرضی مدرنیسم با واکنش‌های بسیاری روبه‌رو شده است. 'احیاگرایی'، 'تاریخ‌گرایی' یا پست‌مدرنیسمِ محافظه‌کارانه با حالتی نوستالژیک به سبک‌های گذشته (پیش از

---

۱. anachronism ؛ بازنمایی چیزی در غیر تاریخ واقعیِ رخ‌دادن یا هستی داشتنِ آن. م.

۲. bricolage ؛ ساختن چیزی از مواد و مصالح مختلفِ دم دست. م.

مدرنیسم) پناه می‌برند. 'فن‌آوری پیشرفته' و 'مدرنیسم متأخر'[1] به فن‌آوری مدرن اعتقاد دارند، اما این اعتقاد بیشتر به خاطر تأثیر نمایشی‌اش است تا مقصودی کاربردی. 'مکان‌گرایی'[2] و 'بافت‌گرایی'[3] در اشکال محلی و سنتی ساختمان در جست‌وجوی هویت فرهنگی هستند. 'کثرت‌گرایی' مواد و روش‌های مدرن را با ترکیبی التقاطی از ویژگی‌ها و سبک‌ها در هم می‌آمیزد. با استدلال می‌توان نشان داد که 'ساخت‌شکنی' شکل رادیکال‌تر کثرت‌گرایی است. در فصل ۵ دوباره به ساخت‌شکنی بازخواهیم گشت.

ادبیات: فاصله را پر کنید

مدرنیسم در نمادهای هنری اغلب بر ایده‌هایی در زمینه‌ی رابطه‌اش با فرهنگ عوامانه یا توده‌ای یا عامه‌پسند تکیه دارد (برای سهولت کار این سه صفت را به صورت مترادف به کار می‌بریم). بسیاری از اشکال مدرنیسم، فرهنگ روشنفکرانه و عوامانه را دو حوزه کاملاً متفاوت می‌دانند؛ البته احتمال می‌دهند که این دو، تا حدودی برهم تأثیر بگذارند، ولی اساساً آنها را دو دنیای کاملاً متفاوت می‌دانند.

یک مورخ استرالیایی در امور فرهنگی به نام جان داکر[4] در کتاب خود با عنوان پست‌مدرنیسم و فرهنگ عامه‌پسند[5] از منتقد ادبی بریتانیایی به نام اف. آر. لیویس[6] به‌عنوان نمونه بارز نوع خاصی از دیدگاه مدرنیستی نام می‌برد. لیویس در کتاب‌های خود از قبیل برای تداوم[7] تصویر کلی فرهنگی را ترسیم می‌کند که در اقلیت است و قوه‌ی تشخیص دارد و پیشگام هر چیزی است که از نظر هنری و اخلاقی صحیح ودقیق باشد. لیویس می‌گوید که چند نویسنده‌ی انگلیسی و امریکایی و اروپایی، از جمله شکسپیر، دانته، ازرا پاوند، تی. اس. الیوت، ویرجینیا وولف و جیمز جویس، مظهر 'عالی‌ترین آگاهی عصر' هستند. او حمایت از آثار ارزشمند این نویسندگان را وظیفه‌ی منتقدانی چون خود می‌داند. این اعتقاد شباهت آشکاری به غرور معماران مدرنیستی دارد: به عبارت دیگر، دو متفکر فوق تصور می‌کنند که در تشخیص آنچه برای مردم بهترین گزینه است بصیرتی بی‌نظیر دارند و می‌دانند مردم از چه هنرهایی باید برخوردار باشند.

---

1. late modernism
2. regionalism
3. contextualism
4. John Docker
5. *Postmodernism and Popular Culture (1994)*
6. F.R.Leavis
7. *For Continuity* (1933)

نویسندگانی که لیویس از آنها حمایت می‌کند نسبتاً متنوع هستند، با وجود این، استدلال او این است که نقطه‌ی مشترک آنها عدم پذیرش موضوعات بیش از حد احساساتی و سبک‌های نوشتاری پرآب و تاب است. در اینجا نیز مشابهتی با تنفر معماران مدرنیستی از تزئینات پوچ و سطحی به چشم می‌خورد. لیویس مشاهیر ادبی خود را برخوردار از قدرت فکری، ظرافت، لطافت و زیرکی می‌داند. او وقتی نویسندگان عصر مدرن را مورد بحث قرار می‌دهد، با مباهات می‌گوید که آنها زبان دنیای کنونی را می‌دانند. به نظر می‌رسد از دیدگاه رابرت ونتوری معنای این توجه به زندگی روزمره این است که باید زندگی را ارج نهاد و در آن مشارکت کرد، اما لیویس معنای آن را در بوته نقد گذاشتن زندگی روزمره می‌داند. در نظر لیویس، نقش ادبیات مدرن مخالفت با جامعه و محصولات کلیشه‌ای رسانه‌های همگانی (که اغلب به سبک امریکایی در آمده‌اند) است. فرهنگ اقلیت و نخبه گرا باید دائماً در مقابل گسترش هالیوود، تبلیغات، 'کارهای بازاری'[1] و بی‌ارزش و دیگر مظاهر فرهنگ عامه‌پسند و سطحی و کم‌مایه از خود مراقبت کند. به‌ویژه در مقابل سینما که باعث آشفتگی و نگرانی می‌شود، زیرا مخاطب خود را با لذت‌های سطحی و کم‌مایه و آنی افسون می‌کند. در این دیدگاه، ویژگی هنر توده‌ای عصر صنعتی، روحیه‌ی سوداگری و یکسان‌سازی است و این دو، تهدیدی جدی برای جست‌وجوی قاطعانه هنر برای یافتن ارزش‌های ماندگار به حساب می‌آیند. دنیای مدرن، مردم را آن‌قدر با انواع و اقسام تفریحات و سرگرمی‌های پوچ و بی‌معنی مشغول می‌کند که مردم وسوسه می‌شوند از معیارهای اصیل‌تر و سنتی هنر دور شوند.

در مقابل، استدلال می‌شود پست‌مدرنیسم حد و مرز آنچه فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عوامانه نامیده می‌شود را به چالش می‌خوانَد. پست‌مدرنیسم از ما می‌پرسد آیا چنین تمایزهایی هنوز هم اعتبار دارند (البته اگر بتوان گفت که قبلاً اعتبار داشته‌اند) و از ما می‌خواهد اصولی را که بر طِبق آنها این تمایزها به‌وجود می‌آیند زیر سؤال ببریم. پست‌مدرنیسم تصدیق می‌کند که جامعه‌ی کنونی طیف گسترده‌ای از سرگرمی‌ها و تفریحات را در اختیار ما قرار می‌دهد، اما در مقابل آنها کمتر از 'برج عاج'[2] دفاع می‌کند.

---

1. pot-boilers

۲. ivory tower؛ منظور موقعیتی است که در آن، فرد از مشکلات و جنبه‌های عملی زندگی روزمره دوری می‌گزیند و در نتیجه خود را از دغدغه‌های جامعه رها می‌کند. م.

در حوزه‌ی مطالعات ادبی، یکی از آثاری که اغلب به‌عنوان نقطه‌ی عطفی در دیدگاه پست‌مدرنیسم از آن یاد می‌کنند رساله‌ی لسلی فیدلر[1] با عنوان از آن مرز بگذرید ـ فاصله را پر کنید[2] است. فیدلر از نویسندگان معاصری همچون فیلیپ رات[3] و کرت وونه‌گات به خاطر توانایی‌شان در گشودن درهای برج عاج تمجید می‌کند. با این‌که منتقدانی چون لیویس ادبیات 'روشنفکرانه' را گنجینه‌ی یکپارچه‌ای محصور در دریایی از مسائل پیش‌پاافتاده و بی‌اهمیت می‌دانستند، فیدلر از ادبیاتی پست‌مدرنیستی حمایت می‌کرد که نسبت به پسند عامه، انعطاف‌پذیر و کثرت‌گرا و پذیرا بود. نکته‌ی بسیار مهم در نظر فیدلر این بود که اکثر سنجش‌های ارزش ادبی، به شیوه‌ای پنهان، ریشه در ساختارهای طبقات اجتماعی دارند. فیدلر امیدوار بود با کمک نوشته‌ها و نقدهای پست‌مدرنیستی بتوان بدون اتکا به سلسله مراتب طبقاتیِ روشنفکر در مقابل عوام، کیفیت را ارزیابی کرد.

حال و هوای پست‌مدرن

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، از 'مرگ رمان'[4]، که جان بارت[5] نویسنده‌ی امریکایی از آن با نام 'ادبیات خستگی' یاد می‌کند، زیاد صحبت می‌شد. در این زمان، ناگهان تکنیک‌های سنتی داستان‌نویسی، کهنه و به‌دردنخور به نظر رسیدند. این امکان وجود نداشت که بتوان با سبک رئالیستی سنتی به پیچیدگی‌های عصر مدرن پی برد. اما روش‌های 'تجربی‌تر' و یا آوانگارد[6]، نخبه‌گرا و بیهوده یا بی‌رمق به نظر می‌رسیدند. بنابراین نویسندگان این دوره با یک دوراهی روبه‌رو شدند: یکی یافتن 'صدایی' جدید و متناسب با عصر ارتباطات و دیگری یاری‌گرفتن از مخاطبان عام، بدون این‌که در عین حال به کلیشه‌های داستانی (از قبیل پایان روشن و مشخص، توالی منطقی حوادث، رابطه‌ی علّی و معلولی) پناه ببرند. این وضعیت، به خودی خود، به اندازه کافی مشکل بود. در عین حال این احساس وجود داشت که همه‌ی این راه‌ها (این ایده‌های خوب) قبلاً پیموده شده است. به نظر می‌رسید نویسندگان بزرگ مدرنیستی از قبیل پروست[7] و کافکا[8] به اشیاء قدیمی و ارزشمند ولی گرد و خاک‌گرفته‌ای تبدیل شده‌اند که در موزه‌ها نگهداری می‌شوند.

---

1. Leslie Fiedler
2. *Cross that Border-Close that Gap (1964)*
3. Philip Roth
4. The death of novel
5. John Barth
6. avant-garde
7. Proust
8. Kafka

این حالت خستگی، یکی از ویژگی‌های رایج پست‌مدرنیسم در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بود. در فصل بعد، با احساسی مشابه در دنیای هنر روبه‌رو خواهیم شد. فردریک جیمسون، در سال ۱۹۸۳ این وضعیت را به‌طور خلاصه چنین توصیف کرد: «نویسندگان و هنرمندان امروزی، دیگر نمی‌توانند سبک یا دنیایی جدید خلق کنند ... تنها چند ترکیب محدود امکان‌پذیر است؛ قبل از ما، دیگران امکانات منحصربه‌فردترین سبک‌ها را بررسی کرده‌اند.»

در معماری، اقتباس یکی از شیوه‌های برخورد با این مشکلات بود. چنین استدلال می‌شد که شاید نتوان حرف تازه‌ای زد و یا اثری که مثل آثار گذشتگان پرهیبت باشد خلق کرد، اما حداقل کاری که می‌توان کرد این است که قالب‌های موجود را از هم جدا کنیم و تکه‌های به‌دست‌آمده را دوباره خلاقانه روی هم سوار کنیم. متن پست‌مدرنیستی، آشکارا از ژانرها[1] و سبک‌های متفاوتی تشکیل شده است. در بررسی اخیر مجله‌ی موسیقی وایر[2] چنین آمده است: «نبوغ، بیشتر به کارگیریِ مهارت و تعادل در ترکیب است تا ابداع طاقت‌فرسای تک‌تک اجزای آن ترکیب.»

روش دیگر، التقاط گرایی است. همان‌طور که در معماری دیدیم این روش مستلزم پذیرش طیف وسیعی از قالب‌ها و سبک‌هاست. هنرمندان پست‌مدرن به دلخواه خود از ژانرهای مختلف استفاده می‌کنند و در عین حال امتیاز خاصی برای هیچ‌کدام از آنها قائل نمی‌شوند. همان‌طور که نمی‌توان سبک جدیدی خلق کرد، به همان ترتیب نمی‌توان فاقد سبک بود. صرف‌نظر از این‌که هنرمندان چقدر مبتکر هستند، همیشه در محدوده‌ی زبان‌ها و آداب و رسوم فرهنگی گذشته کار می‌کنند. التقاط گرایی به معنای جمع‌کردن همه اینها و بُرزدن مجدد ورق‌های بازی است. چنین هنرمندانی بر این باورند که کل فرهنگ را صرف‌نظر از روشنفکرانه یا عوامانه‌بودن آن باید به یغما برد. به‌عنوان مثال، می‌توان از جان زورن[3]، موسیقی‌دان و آهنگساز امریکایی، نام برد. سبک‌های متعددی از قبیل جاز بی‌قید و بند، موسیقی متن کارتون‌ها، ایگور استراوینسکی[4]، موسیقی پانک[5]، موسیقی غریب و آرام، گیتار پرسر و صدا، انیو موریکونه[6] و عناصر گوناگون دیگری وارد دایره‌ی واژگان موسیقیایی زورن شده‌اند. در نظر پست‌مدرنیست‌ها، 'ناب‌بودن' مزیتی به حساب نمی‌آید.

---

1. genre
2. Wire
3. John Zorn
4. Igor Stravinsky
5. punk
6. Ennio Morricone

نقدی کوتاه

یکی از وجوه تمایز ادبیات مدرنیستی و پست‌مدرنیستی که باعث سردرگمی بیشتر می‌شود این است که در هر دوی آنها، اشارات روشن و واضحی به فرهنگ 'عوامانه' می‌توان یافت. برای مثال، رمان اولیس[1] جیمز جویس یک متن کلاسیک مدرنیستی به شمار می‌آید، در حالی‌که این کتاب آگاهانه سبک‌های ادبی برجسته را با ادبیات داستانی رمانتیک شهوانی و نثر ژورنالیستی درهم می‌آمیزد. در عین حال، رمان‌نویسانی مانند اومبرتو اکو و کرت وونه‌گات، پست‌مدرنیست به حساب می‌آیند، زیرا به قالب‌های عامه‌پسند مثل ادبیات علمی ـ تخیلی و رمان پلیسی ارجاع می‌دهند.

بعضی مواقع، این تفاوت ناشی از انگیزه‌هاست. هدف مدرنیست‌ها از ارجاع به فرهنگ عامه‌پسند، به مسخره گرفتن یا اصلاح آن است. حتی ممکن است برای تفریح و سرگرمی، به سراغ ادبیات داستانی عامه‌پسند بروند، مثلاً تلاش کنند با انتخاب سبک‌های منثور از میان متن‌های تبلیغاتی یا کتاب‌های پرفروش، 'فرهنگستان' را به جنب و جوش وادارند. اما با این‌همه، آنها هنوز بهترین جایگاه را به فرهنگ روشنفکرانه اختصاص می‌دهند.

وقتی پست‌مدرنیست‌ها همین کارها را انجام می‌دهند، گفته می‌شود آنها تکثر حیات فرهنگی معاصر را با آغوش باز می‌پذیرند. با این حال، استقبال یا نقل‌قول‌کردن پست‌مدرنیسم از فرهنگ عامه‌پسند به معنای این نیست که دقیقاً همان فرهنگ است. به‌عنوان مثال، گفته می‌شود وونه‌گات ارجاعاتی به ادبیات علمی ـ تخیلی عامه‌پسند دارد. آیا به‌آسانی نمی‌توان وونه‌گات را نویسنده‌ی ادبیات علمی ـ تخیلی عامه‌پسند قلمداد کرد؟

در بعضی از تفاسیر پست‌مدرنیسم، مسئله‌ی تعیین مرز میان فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عوامانه هنوز همچون امری سلسله مراتبی مطرح می‌شود، همچون مسئله‌ی خاصی که بیشتر به هنر مربوط می‌شود تا به نحوه‌ی تفکر ما نسبت به کل فرهنگ. سؤالی که همچنان باقی می‌ماند این است: «هنر ما می‌خواهد چه‌کاری در قبال فرهنگ عامه‌پسند انجام دهد؟» بنابراین، این سلسله مراتب تا حد زیادی به قوت خود باقی‌ست.

---

1. *Ulysses* (1929)

فراداستان[1]

یک رمان را زمانی 'فراداستان' می‌نامیم که تصنعی‌بودن آن کاملاً روشن و مشخص باشد. طبق تعریف پاتریشیا وو[2]، فراداستان عمدتاً قواعد و قراردادهای داستان را آشکارا در معرض دید قرار می‌دهد و توجه مخاطب را به زبان(ها) و سبک(های) به‌کار رفته جلب می‌کند. خلاصه این‌که فراداستان، داستانی است درباره‌ی داستان. نمونه‌هایی که وو نام می‌برد عبارت‌اند از: کتاب‌های جان فاولز[3] (زن ستوان فرانسوی[4])، کرت وونه‌گات (سلاخ‌خانه شماره‌ی پنج[5]) و جان اروینگ[6] (دنیا از نگاه گارپ[7]). این نویسندگان در چارچوب سنت رمان به‌عنوان یک شکل هنری و در عین حال با آگاهی نقادانه و طنزآمیز از آن سنت عمل می‌کنند. همان‌طور که وو می‌گوید، هدف این نویسندگان «خلق داستان و اظهارنظر همزمان در مورد خلق آنهاست». تمهیدات چنین کاری عبارت‌اند از:

- ترکیب چند سبک یا ژانر در نوشتار
- اظهارنظر (مثلاً از طریق هجو) در مورد دیگر آثار داستانی
- نشان‌دادن صدای گوشخراشی که جریان 'طبیعی' رمان را از بیرون 'چارچوب' داستانی قطع می‌کند
- استفاده عمدی از زمان‌پریشی
- شروع‌کردن و پایان‌دادن به داستان با بحث در مورد قواعد و مشکلات نحوه‌ی شروع و اتمام داستان‌ها
- شخصیت‌ها در مورد زندگی داستانی خود مطالعه می‌کنند
- مخاطب قرار دادن مستقیم خواننده در حین خواندن داستان.

با استفاده از چنین تکنیک‌هایی، خواننده از یک طرف میان واردشدن تخیلی به دنیای شخصیت‌ها (باورکردن و نگران‌شدن) و از طرف دیگر آگاهی از چگونگی شکل‌گرفتن تصور خیالیِ آن دنیا، معلق باقی می‌ماند. به‌عنوان مثال، وو از کتاب اگر شبی از شب‌های زمستان، مسافری[8] نوشته‌ی ایتالو کالوینو[9] نقل می‌کند: «رمان از یک ایستگاه قطار شروع می‌شود ... دود زیادی قسمت اول این پاراگراف را می‌پوشاند».

---

1. metafiction
2. Patricia Waugh
3. John Fowles
4. *The French Lieutenant's Woman (1969)*
5. *Slaughterhouse Five (1969)*
6. John Irving
7. *The World According to Garp (1969)*
8. *If on a Winter's Night a Traveler (1981)*
9. Italo Calvino

با این جمله، رمان‌بودن رمان به ما یادآوری می‌شود. (یعنی رمان به‌مثابه‌ی یک شیء فیزیکی، و از لحاظ فرهنگی نوع خاصی از نوشتار). 'پاراگراف' مورد نظر، هم در دنیای 'واقعی' ما (بخشی از متن واقعی که می‌خوانیم) وجود دارد و هم بخشی از داستان است. چند سطح یا روایت مختلف از 'واقعیت' بر روی هم سوار می‌شوند و در آخر همه‌ی آنها طوری به نظر می‌رسند که گویی خیالی هستند.

بدین ترتیب، فراداستانِ پست‌مدرنیستی رئالیسم را از درون زیر سؤال می‌برد، به این صورت که تظاهر نمی‌کند پنجره‌های روشنی را رو به جهان باز کرده و 'برش‌هایی از زندگی' تصویری از 'واقعیت' را ارائه می‌دهد بلکه با جلب توجه به جنبه‌ی ساختگی (هنری) بودن خودش، اذعان می‌کند که نمی‌تواند هیچ بازنمایی عینی، کامل و یا کلاً معتبر را ارائه دهد.

با این حال، همین وضعیت در مورد متون مدرنیستی اوایل قرن بیستم، از قبیل اولیس جیمز جویس یا به‌سوی فانوس دریایی[1] ویرجینیا وولف، صادق است. یک پاسخ به این وضعیت آن است که همه‌ی رمان‌ها گرایش فراداستانی دارند، زیرا با این‌که در تلاش‌اند واقعیت را به چنگ آورند، تا حدی از وضعیت خود در مقام داستان آگاهی دارند. پست‌مدرنیسم صرفاً این گرایش را تشدید کرده یا آن را به رخ می‌کشد. با وجود این، بعضی از تفاوت‌های رئالیسم و مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

ادبیات رئالیستی

در رمان رئالیستی (که در قرن نوزدهم غالب بود) یک نویسنده دانای کل و قابل اعتماد شخصیت‌هایی را توصیف می‌کند که رفتار و انگیزه آنها را می‌توان به صورت منطقی توضیح داد و نیز زنجیره‌ی علت و معلولی حوادثی را شرح می‌دهد که به ترتیب زمانی یکی پس از دیگری رخ می‌دهند. این قواعد، بازتاب و تقویت‌کننده‌ی اعتقاد به جهانی هستند که همگان می‌توانند آن را تجربه، درک و تشریح کنند.

ادبیات مدرنیستی

در رمان مدرنیستی، واقعیت از چند دیدگاه خطاپذیر و گزینشی نشان داده می‌شود.

---

1. *To the Lighthouse* (*1927*)

وقایع ممکن است از یک منظر نامشخص (یا چند منظر متفاوت) توصیف شوند. این وقایع ممکن است بر اساس یک تجربه‌ی ذهنی بیان شوند که در آن واقعیت و ادراک و ناخودآگاه درهم گره می‌خورند. زمان تاریخی یا 'واقعی' ممکن است با زمان شخصیِ مربوط به احساسات و خاطرات و عواطف اشتباه گرفته شود. شخصیت‌ها تلاش می‌کنند در مواجهه با زندگی مدرن متلاشی نشوند. وقتی نویسنده به آزمایش‌های تکنیکی دست می‌زند تا به دید و بصیرت عمیقی نسبت به زندگی دست یابد، سطحِ هموار و شفافِ زبانِ طبیعی ناهموار و مبهم می‌شود. می‌توان به حقایق ژرفی درباره‌ی جهان و جایگاه ما در آن پی برد، البته به صورتی گذرا. مدرنیسم به آگاهی و تجربه می‌پردازد و این سؤال را مطرح می‌کند: چگونه می‌توانیم واقعیت را بشناسیم؟

ادبیات پست‌مدرنیستی

رمان پست‌مدرنیستی به داستان‌بودن و درباره‌ی داستان‌بودن می‌پردازد و می‌پرسد: آیا می‌توان حقیقت را از داستان‌هایی که درباره‌ی آن می‌گوییم جدا کرد؟

رمان پست‌مدرنیستی از ابزار فراداستان استفاده می‌کند تا این نکته را بیان کند که رمان تنها یک نوع داستان است از میان انواع بی‌شمار داستان، و هیچ یک از اینها نمی‌تواند به اندازه‌ی کافی پیچیدگی‌های تجربه‌ی زندگی امروز را نشان دهد. مدرنیسم در نظر رمان پست‌مدرنیستی، صرفاً یک سبک از مجموعه سبک‌هایی‌ست که نویسنده می‌تواند از میان آنها دست به انتخاب بزند.

خودآگاهی

بخش اعظم آنچه در بالا آمد، به این نکته اشاره دارد که یک ویژگی اصلی شکل‌های هنری پست‌مدرنیستی پرس و جو در مورد شرایط هستی خودشان است. این خصوصیت باعث ایجاد تأثیرات طنزآمیز می‌شود. داستان پست‌مدرنیستی علاوه بر استفاده از زبان، فرایندهای آن را نیز بررسی می‌کند. نه‌تنها بخشی از ژانر است بلکه درباره‌ی ژانر هم سخن می‌گوید. هم به ارائه‌ی داستان می‌پردازد و هم از ما می‌خواهد توجه داشته باشیم که داستان از چه عناصری تشکیل شده است. لیندا هاچین[1] این ویژگی را «اقدام جسورانه و متناقض» پست‌مدرنیسم می‌داند. او

---

1. Linda Hutcheon

می‌گوید: «اشکال هنری پست‌مدرنیسم ... از قوانین، استفاده و سوءاستفاده می‌کنند، آنها را مستقر نموده و سپس متزلزل می‌سازند.»

بنابراین، طنز، اقتباس، رمزگذاری متکثر و التقاط گرایی ظاهراً حکایتِ خواستن خدا و خرماست و به نظر می‌رسد پست‌مدرنیسم گاه ممکن است بی‌معنا باشد. اما علت این‌که پست‌مدرنیسم پیام‌ها را در داخل گیومه قرار می‌دهد این است که مطابق تعریف خودآگاه است و خود را مورد انتقاد قرار می‌دهد و این چه‌بسا کاری سخت خطیر باشد (ژاک دریدا، متفکر پساساختارگرای معاصر، می‌گوید پست‌مدرنیسم پیام‌ها را 'زیر سؤال'[1] می‌برد). زیرا متن پست‌مدرنیستی دائماً این سؤالات را مطرح می‌کند: معانی را چگونه خلق کنم؟ چگونه می‌توانم بازنمایی 'دقیقی' از واقعیت ارائه دهم؟ برای چه کسی و از چه موضعی سخن می‌گویم؟

می‌توان با استدلال نشان داد که خودآگاهی آثار هنری پست‌مدرن با آگاهی از عناصری از قبیل عناصر زیر ایجاد شده است:

- تاریخ آنها
- فرهنگ و سنت‌های دیگر
- رسانه‌های همگانی به‌عنوان تولیدکنندگان بازنمایی‌های مؤثر
- مخاطب یا مخاطبان آنها
- حوزه‌ی تجاری که در آن قرار دارند
- نظریه‌ی پست‌مدرن.

منابع دیگر در زمینه‌ی ادبیات پست‌مدرن

The Origins of Postmodernity, by Perry Anderson (1998)

Modernism, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane (1976)

A theory of Parody: The teachings of twentieth century art forms, by Linda Hutcheon (1985)

The Postmodern Turn: Essays in postmodern theory and culture, by Ihab Hassan (1987)

Postmodernist Fiction, by Brian McHale (1987)

---

۱. erasure : عملی در چاپ است که ژاک دریدا از آن برای زیر سؤال بردن تک‌معنایی‌بودن واژه استفاده می‌کند. این اصطلاح در مبحث دریدا و شالوده‌شکنی اهمیت زیادی دارد. در این شیوه، روی واژه‌ی مورد نظر علامت ضربدر کشیده می‌شود که این کار «زیر سؤال بردن» نامیده می‌شود. م.

Metaficton: The theory and practice of self-conscious fiction, by Patricia Waugh (1984)

Postmodernism: A reader, edited by Patricia waugh (1992) .

This includes an essay by Fiedler

آمیزه‌ی فرهنگی

به موارد زیر توجه کنید:

تبلیغات به شکل جدیدی از هنر تبدیل شده است. در حال حاضر، بسیاری از تبلیغات تلویزیونی و سینمایی، پرشورتر و مهیج‌تر و تخیلی‌تر از بخش اعظم هنر روشنفکرانه است.

بسیاری از آگهی‌های تبلیغاتی از هنر الهام می‌گیرد، اما بخش عمده‌ای از آثار هنری نیز از دنیای تبلیغات ملهم می‌شود. فرق آنها در چیست؟

به هرحال، فرهنگ عامه‌پسند چیست؟ سالانه، چند نفر به بازدید از موزه‌ی هنرهای معاصر کشور شما نیاز پیدا می‌کنند و یا کارت‌پستال‌های هنری این موزه‌ها را، قبل از آن‌که بتوان آنها را عامه‌پسند خواند، خریداری می‌کنند؟

بسیاری از تبلیغات تجاری از موسیقی کلاسیک استفاده می‌کنند. موسیقی بسیاری از فیلم‌ها (به‌ویژه فیلم‌های ترسناک) را نمی‌توان از موسیقی تجربی مدرنیستی متمایز کرد. فروشگاه‌های موسیقی پر از موسیقی‌های کلاسیک، پاپ، راک، ورلد[1] (نوعی موسیقی پاپ)، موسیقی آرام و غیره هستند. بسیاری از ما از چندین نوع موسیقی متفاوت لذت می‌بریم. ما معمولاً خود را تنها به یک نوع خاص از موسیقی محدود نمی‌کنیم. ما اغلب در سی‌دی‌های خود با کمال میل انواع متفاوتی از موسیقی را جمع‌آوری می‌کنیم. شاید منتقدان مدرنیست از ما بخواهند فقط آثار مورد تأیید آنها را بشنویم یا تماشا کنیم یا بخوانیم، ولی بیشترِ ما رویکردی بس التقاطی‌تر (و کمتر متعصبانه) در پیش می‌گیریم. به عبارت دیگر، طیف بسیار وسیعی از کالاها را، که حامل تجربه‌های خیلی متفاوتی هستند، مصرف می‌کنیم.

به نظر می‌رسد که با استفاده از رادیو، تلویزیون، دی وی دی و کامپیوتر مجموعه‌ی فرهنگ دنیا در اختیار شماست. بعضی از کارشناسان می‌گویند رسانه‌های همگانی

---

1. world music

فضاهای تخیلی بدون مکانی هستند که تمایز روشنی بین امور مختلف قائل نیستند. آگهی بستنی یا کرم ضدآفتاب، برنامه‌ی [تلویزیونی] تاریخ هنر را قطع می‌کند. با فشاردادن یک دکمه می‌توان به فضاهای واقعی متفاوتی پا گذاشت. به هر جا می‌نگرید پیام‌ها و تصاویر و ایده‌های متفاوت، و شاید متضاد، سرسختانه در رقابت‌اند تا توجه شما را به خود جلب کنند. در این قلمرو جدید رسانه‌ها، هر چیزی مثل یک بازی بی‌قاعده می‌تواند با یک چیز دیگر همراه شود. یا حداقل، خودتان می‌توانید قوانین را وضع کنید: بر فرهنگ نمی‌توان حکومت کرد، در مورد این‌که چه چیزی را می‌توان یا نمی‌توان مصرف کرد قانونی وجود ندارد. مدرنیست‌ها با ابراز ناراحتی از این وضعیت، آن را سست‌شدن معیارهای زیبایی‌شناختی می‌دانند و با این‌که پست‌مدرنیست‌ها از این جهت با مدرنیست‌ها موافقند، این وضعیت را 'چیز مفیدی' ارزیابی می‌کنند. آنها می‌پرسند: این معیارها در اصل از آن چه کسانی بود و چرا باید همه به آنها توجه کنند؟

از بین بردن سلسله مراتب

> روزی روزگاری رسانه‌های همگانی بودند، که البته شرور هم بودند، و یک گروه مجرم نیز وجود داشت. بعد صداهای حق‌به‌جانبی به گوش رسید که تبهکاران را متهم می‌کرد. و هنر (اوه، عجب شانسی!) راه‌های دیگری را جلوی پای کسانی که اسیر رسانه‌های همگانی نبودند گذاشت. خیلی خوب، همه چیز تمام شد. باید دوباره از نو شروع کنیم و از دیگری بپرسیم که چه خبر است.
>
> (امبرتو اکو، سفرهایی در بیش‌واقعیت[1]، ص. ۱۵۰)

حالا که دارم این مطلب را می‌نویسم بر روی میزم مقاله‌ای از یک روزنامه وجود دارد که درباره‌ی این حقیقت تردید می‌کند که امروزه از دیدگاه نظریه‌پردازان فرهنگی هر چیزی، از کاپشن گرفته تا کاناپه و یخچال و اتومبیل، پدیده‌ای فرهنگی به حساب می‌آید؛ یعنی دیگر به هیچ وجه نمی‌توان قضاوت کرد یا تعریفی ارائه نمود. پست‌مدرنیسم در تشخیص مهم از غیر مهم و خوب از بد ناتوان است. فرض کنیم این حرف درست باشد. چه اهمیتی دارد؟

با توجه به مثال‌های فوق، برخی از نوشته‌های اخیر در مورد پست‌مدرنیسم بر این

---

1. *Travels in Hyperreality*

نکته تأکید دارند که تاریخ مصرف الگوی روشنفکرانه/عوامانه‌ی مطرح‌شده توسط لیویس و دیگران سپری شده است. همان‌طور که در بخشی از کتاب اومبرتو اکو دیدیم دیگر نمی‌توان فرهنگ را در دو سطح متمایز عرضه کرد. نقشه‌ی حیات فرهنگی دوباره ترسیم شده است. در واقع، فرهنگ پست‌مدرن، همین نقشه‌ی جدید است. به‌عنوان مثال، هیچ دلیل روشنی در دست نیست که طبق آن باخ باید جایگاه رفیع‌تری نسبت به بَکِرَک[1] داشته باشد. این سخن بدان معنا نیست که آنها یکسان‌اند، بلکه به این معناست که آن دو با هم برابرند. همه‌ی چیزها در سپهر اجتماعیِ یکسانی از نشانه‌ها و تصاویر و معانی قرار دارند.

بنابراین، از این پس، منتقدان و نظریه‌پردازان نباید فرهنگ را ساختمانی دوطبقه بدانند. فرهنگ، به یک معنا، مسطح است و سلسله مراتب ندارد: به عبارت دیگر، میدانی افقی است که در آن علایق و سلیقه‌های متفاوتی با هم گفت‌وگو می‌کنند، در هم می‌آمیزند، تغییر می‌کنند، و بعضی مواقع هم با یکدیگر درگیر می‌شوند. فرهنگ، ساختمانی عمودی نیست که در آن تأثیرات و یا تضادها بین طبقات بالا (هنر و ادبیات) و طبقات پایین آن (فرهنگ توده‌ای یا عامه‌پسند) در حرکت باشند. فرهنگ توده‌ای وجود ندارد، هر چه هست توده‌ای از فرهنگ‌هاست.

منابع دیگر

برای آگاهی بیشتر در مورد نظرات منتقدان پست‌مدرنیستی مثل اکو درباره‌ی وضعیت فعلی به منابع زیر مراجعه کنید:

Uncommon Cultures: Popular culture and postmodernism, by Jim Collins (1991)

Postmodernism and Popular Culture, by John Docker (1995)

High - pop: making culture in to popular entertainment, by Jim ollins (2002)

---

۱. Burt Bacharach، آهنگساز امریکایی متولد کانزاس‌سیتی که کار نوازندگی را با نواختن پیانو در کلوب‌های شبانه آغاز کرد. م.

۳

مباحثی در فرهنگ روشنفکرانه و عوامانه
بخش دوم: هنر تجسمی

در این فصل می‌آموزیم:

- **تأثیر پست‌مدرنیسم بر دنیای هنر**
- **مسائلی در مورد رابطه‌ی هنر با فرهنگ توده‌ای و مصرف‌گرایی**
- **مباحثی در مورد مفاهیم سیاسی هنر پست‌مدرنیستی**

هشدار!

نمی‌توان پست‌مدرنیسم را یک سبک یا دوره نامید. نمی‌توان به نقطه‌ای خاص اشاره کرد که پست‌مدرنیسم از آنجا آغاز شده است. مشکل دیگر آن است که خود مدرنیسم نیز در مقابل خلاصه‌شدن مقاومت می‌کند. مدرنیسم در کشورها و جنبش‌های مختلف شکل‌های متفاوتی به خود گرفته است. این نکته را نیز در نظر داشته باشید که پست‌مدرنیسم با بازنگریِ گذشته، مدرنیسم را دوباره تعریف می‌کند. روشن است که تفاوت‌های بین این دو به هیچ وجه مشخص و واضح نیست. نکته مهمی که باید به یاد داشت این است که 'پست'بودن به معنای 'ضد'بودن نیست پست‌مدرنیسم معمولاً گفت‌وگوی نقادانه با مدرنیسم است، نه رد آن.

با توجه به نکات فوق، نخست شرحی مختصر و 'رسمی' از میراث مدرنیسم و سپس تاریخچه‌ی کوتاه و ساده‌ای از پست‌مدرنیسم در حوزه‌ی هنر ارائه خواهد شد.

همه چیز را نو کنید!

در بیشتر تعاریف مدرنیسم در هنر، پیدایش این دوره را به اواسط تا اواخر قرن نوزدهم، همزمان با نقاشی هنرمندان امپرسیونیست و پساامپرسیونیست فرانسوی (از قبیل مونه[1]، دگا[2] و گوگن[3]) نسبت می‌دهند. این دوره اغلب سرآغاز دوره‌ی عظیم تجربی هنر به حساب می‌آید، دوره‌ای که در آن، هنر اهداف جدیدی را دنبال می‌کرد و خود را از قید و بند همه‌ی سنت‌های بازنمایی رها می‌ساخت. در این نگاه اجمالی به سیر وقایع، امپرسیونیست‌ها از گذشته بریدند، گسستی که طی آن هنر آموخت که از سبک‌های رئالیستی بازنمایی روی برگرداند و به اشکال انتزاعی‌تر بیان نزدیک شود.

در این تحول انقلابی، هنر با کمک آزمایش‌های 'جسورانه'، یعنی حملات برق‌آسای 'سنت جدید'، به‌سوی موقعیت بسیار خودآگاه 'هنر برای هنر' گام برداشت. این تحول بر این ایده متکی بود که هنر باید بر اساس ملاک‌های خود و بدون اجبار در داشتن رابطه‌ای آشکار با دنیای بصری اعتبار پیدا کند. نوآوری‌های کوبیسم (که با آثار پابلو پیکاسو[4] و ژرژ براک[5] در حدود سال ۱۹۰۷ آغاز شد و

---

1. Monet 2. Degas 3. Gauguin 4. Pablo Picasso
5. Georges Braque

اکسپرسیونیسم آبستره[۱] (که اغلب در نقاشی‌های هنرمندان امریکایی دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ از قبیل جکسون پولاک[۲]، مارک روتکو[۳] و دیگران دیده می‌شود) و همچنین بسیاری از جنبش‌های دیگر، مدرنیسم به آنجا رسید که گاه در مورد آن گفته‌اند که به برخی فرم‌های هنری بسیار تجزیه‌گرا (مینیمالیستی)[۴]، در دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، انجامیده است.

در هنر تجسمی، بسیاری از اصطلاحات کلیدی در تعریف مدرنیسم یادآور اصطلاحات معماری هستند که عبارت‌اند از:

- آزمایش
- نوآوری
- فردگرایی
- پیشرفت
- ناب‌بودن
- اصالت

مدرنیسم در هنر را به‌اختصار می‌توان سرمایه‌گذاری هنگفتی در این ایده‌ها دانست.

بازی در میان ویرانه‌ها: تاریخچه‌ی کوتاهی از پست‌مدرنیسم در دنیای هنر

در این بخش، شرحی مختصر و کلی از این‌که هنر جدید چه برداشتی از پست‌مدرنیسم دارد ارائه می‌شود. در نتیجه، زمینه‌ای برای مباحث گسترده‌تر بعدی در اختیار خواهیم داشت.

اصطلاح پست‌مدرنیسم برای اولین بار در دنیای هنر در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ رواج یافت. اگر چه در مورد درستی آن به‌عنوان توصیف هنری که در آن زمان طرف توجه بود بحث‌های بسیار داغی درمی‌گرفت، همه متفق‌القول بودند که

---

۱. Abstract Expressionism: سبکی از نقاشی غیر تصویری (غیر تمثالی) یا ترکیبی از مواد و اشیای نامتجانس که در دوران پس از جنگ جهانی دوم در نیویورک به وجود آمد. نقاشانی چون پالک، نیومن، دکونینگ و ... در به وجود آمدن این سبک نقش بسزایی داشتند. آثار این سبک معمولاً احساسی و عاطفی است و در آنها به نمودهای تصادفی و اتفاقی پرداخته می‌شود. م.

2. Jackson Pollock 3. Mark Rothko

۴. مینیمالیسم: یکی از جنبش‌های هنری امریکا در زمینه‌ی آثار حجمی (سه‌بعدی) است که در دهه‌ی ۱۹۶۰ آغاز شد. ساختار این آثار معمولاً به صورت اتصالی و فضایی با قابلیت جابه‌جایی و گسترش است. آندره و رابرت ماریس از جمله هنرمندانی به شمار می‌آیند که در این زمینه کار کرده و مطالبی نوشته‌اند. م.

پست‌مدرنیسم دست‌کم نشان می‌دهد که تغییرات مهمی در عرصه هنر در حال وقوع است.

تا ابتدای دهه‌ی ۱۹۸۰، مجله‌های بین‌المللی هنر و مجموعه‌های بزرگ هنر معاصر پر از آثار ساده و بی‌پیرایه بود. اگر چه همیشه شخصیت‌های هنری غیر معمول و تک‌رو وجود داشته‌اند، هنری که می‌خواست مورد توجه جدی و 'رسمی' اصحاب هنر (به محوریت نیویورک) باشد عموماً هنری خشک و بی‌احساس و مربوط به اندیشه و تفکر بود. به‌عنوان مثال، شکل‌های متعدد مینیمالیسم در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، مجسمه‌ها و نقاشی‌ها را به ساده‌ترین شکل ممکن (آجر، مکعب، بلوک سنگی، تخته چوبی، ورقه فلزی، شبکه، مربع و زمینه‌های مسطح رنگ) تقلیل دادند. بخش اعظم هنر مفهومیِ این دوره هم دیگر جذبه‌ای نداشت؛ روند طبیعی و روزمره عبارت بود از عکس‌های تک‌رنگ همراه با زمینه‌های بی‌روح، حفره‌هایی که در دیوارهای نگارخانه‌ها ایجاد می‌شد و هنرمندانی که دستمایه‌شان 'کار'های تکراری بود.

در حدود سال ۱۹۸۰، وضع تغییر کرد. ناگهان نقاشی‌های پررنگ و لعاب و بسیار بزرگ اشیاء مد شد. نقاشی پیکره انسان دوباره رواج یافت و چند هنرمند جدید (که معمولاً مرد و تا حدی ماچو[1] بودند) در این رونق اقتصادی دنیای هنر، از طریق نقاشی، پول‌های هنگفتی به‌دست آوردند. منتقدان سنتی‌تر هنر این بازگشت به نقاشی را بازگشت به عقل سلیم می‌دانستند و از آن استقبال می‌کردند، اما هنرمندان و منتقدان دیگری که هنر (مدرنیستی) را پیشتاز پیشرفت و تجربه در فرهنگ می‌دانستند از این بازگشت نگران و مضطرب شدند. این شکل اولیه‌ی پست‌مدرنیسم با نگرشی کثرت‌گرا و «هر چیزی ممکن است»[2] همراه بود و تمام توجه آن به گذشته معطوف بود. سبک‌ها و تکنیک‌های قدیمی تکرار می‌شدند و هنرمندان از آثار یکدیگر نقل قول می‌کردند. هنر انتزاعی همچنان دنبال می‌شد، اما این بار طنز و عدم جدیت آن بیشتر از آن چیزی بود که قبلاً از امر انتزاعی انتظار می‌رفت. هنر بیش از پیش بازیگوشانه و (گهگاهی) سرگرم‌کننده و مفرح شد.

تصور بر این بود که این روند، نفی پیشرفت در هنر است و هنر مینیمالیستی و

---

۱. macho: صفتی است مردانه که به خصایصی از قبیل قدرت، جسارت، بی‌باکی و ستیزه‌جویی دلالت می‌کند. م.

2. anything goes

مفهومی هم چیزی جز یک بن‌بست نیست. هنر در مسیر پیشرفت خود به نقطه‌ی پایان رسیده بود. همه‌ی کارها از قبل انجام شده بود. چه چیزی می‌توانست جای منظره‌ی مضحک نوظهور ردیف‌های آجر، توده‌های خاک و حتی نگارخانه‌های خالی هنر را که تحت عنوان هنر عرضه می‌شدند بگیرد؟ برخی احساس می‌کردند هنر تا آنجا که توانسته پیش رفته و حالا فقط دور آخر آن باقی مانده است که در آن، هنرمندان تنها می‌توانند از گذشته تقلید یا با ته‌مانده‌های آن بازی کنند. همان‌طور که خواهیم دید دیگران نیز از این‌که روحیه‌ی کاسبکاری، هنر را در خود بلعیده است شکایت داشتند.

چند رویکرد پسامدرنیستی در این دوره عبارت‌اند از:

نئوژئو[1]: ترکیبی است از زیبایی‌شناسی انتزاعی مینیمالیستی با ارجاعاتی به فرهنگ و کالاهای عامه‌پسند. شخصیت‌های برجسته پیتر هَلی[2]، جف کونز[3]، راس بلکنر[4]. تأثیرگذار بر: دامین هرست[5]، یان دَوِنپورت[6] و بسیاری دیگر.

اقتباس[7] **یا شبیه‌سازی**: این رویکرد متأثر از بودریار و دیگران و به معنای بازتولید یا تقلید آثار دیگر هنرمندان است. شخصیت‌های برجسته: شری لوین[8]، مایک بیدلو[9]. تأثیرگذار بر گلن براون[10]، نامزد دریافت جایزه‌ی ترنر. در حال حاضر، بسیاری از هنرمندان معاصر آثار دیگر هنرمندان را (اغلب با بازگرداندن آنها در رسانه‌ای دیگر) دوباره 'روی صحنه' می‌آورند.

فراآوانگارد[11]: یک جنبش ایتالیایی که (به طنز؟) مواد و مصالح سنتی، موضوعات خیالی و عناصر تزئینی را به کار گرفت. شخصیت‌های برجسته: فرانچسکو کلمنته[12] و ساندرو چا[13]. این جنبش بی‌تردید همسنگ 'احیاگرایی' نئوکلاسیک (در معماری) در عرصه‌ی نقاشی است.

نواکسپرسیونسیم[14]: نقاشی‌های زمخت، سریع، بزرگ و پیکرنمای هنرمندان آلمانی.

---

1. Neo-geo
2. Peter Halley
3. Jeff Koons
4. Ross Bleckner
5. Damien Hirst
6. Ian Davenport
7. Appropriation
8. Sherrie Levine
9. Mike Bidlo
10. Glenn Brown
11. Trans-avant-garde
12. Francesco Clemente
13. Sandro Chia
14. New Expressionism

پر از ارجاعات به تاریخ و فرهنگ آلمان. اغلب به‌عمد با ظاهری 'بدوی'. شخصیت‌های برجسته: ژورش بازلیتس [1] و مارکوس لوپرتس [2].

التقاط‌گرایی: بسیاری از هنرمندان تصاویری را به‌کار گرفتند که از فرهنگ 'روشنفکرانه' و 'عوامانه' اقتباس شده بود. و آنها را با طیفی از سبک‌ها ترکیب کردند (یا در کنار یکدیگر قرار دادند). شخصیت‌های برجسته: دیوید سال [3]، زیکمار پولکه [4]. تأثیرگذار بر فیونا رِی [5] و کریستین گلاس [6].

تصور بر این بود که نقاشی جدید به‌جای این‌که شیوه‌های مرسوم فکری مربوط به هنر و جامعه را در معرض آزمایش مداوم و حمله سرسختانه قرار دهد، به همه‌ی آنچه مدرنیسم حامی آن بود پشت پا زد.

سنجش‌های محتاطانه‌تر نشان دادند که ایده‌های مربوط به پیشرفت و بنیادستیزی و اصالت به اسطوره بدل گشته‌اند و در جامعه‌ی پیچیده و مملو از رسانه‌ها دیگر قابل تداوم نیستند. نقاشی پست‌مدرنیستی را می‌توان به‌مثابه‌ی بنایی دانست که از ویرانه‌های به‌جای‌مانده از این اسطوره‌ها سر برآورده است. در دنیای رسانه‌ها و ارتباطات جمعی، هنر اهمیت (و موضوعیت) خود را از دست داده است. یک هنرمند هم مثل دیگران پای تلویزیون می‌نشیند و از تماشای شو لذت می‌برد. از طرف دیگر، نقاشی جدید را می‌توان چالشی جدی برای ایده‌های غالب مدرنیستی دانست، زیرا فرضیات منتقدان مهم مدرنیستی را محک زد و سؤالات مهمی مطرح کرد. سؤالاتی از این دست که هنر قرار است چه کاری انجام دهد و چگونه.

ایده‌های پیچیده‌تری در مورد پست‌مدرنیسم به‌سرعت وارد دنیای هنر شد. پس از نقاشی، در اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰، عکاسی و آثار رسانه‌ای مجدداً رواج یافتند، زیرا به نظر می‌رسید می‌توانند پست‌مدرنیسم سیاسی روشن‌تری عرضه کنند. چند هنرمند که در این زمینه فعالیت می‌کردند به خاطر گنجاندن فمینیسم خاصی در پست‌مدرنیسم با استقبال روبه‌رو شدند. دیگر هنرمندان کم‌کم به خاطر خلق آثار سه بعدی که عمدتاً کالاهای خریداری‌شده از مغازه‌ها را نمایش می‌داد انگشت‌نما شدند. پرسش پست‌مدرنیسم اکنون دیگر این نبود که آیا پیشرفت هنر کند شده است یا خیر، چنان که در ابتدای دهه‌ی ۱۹۸۰ بود، بلکه سؤال این بود که هنرمندان

---

1. George Baselitz
2. Marcus Lupertz
3. David Salle
4. Sigmar Polke
5. Fiona Rae
6. Kirstin Glass

چگونه باید به فرهنگ عامه‌پسند واکنش نشان دهند. از این دیدگاه، محصولات و رسانه‌های همگانی، ابزارهای یک نظام سرمایه‌داری فاسد به حساب می‌آمدند. اگر قرار بود هنر در دنیای کنونی هدفی را دنبال کند، می‌بایست خود را در تقابل با این نظام قرار می‌داد. هنرمندان چگونه می‌توانستند رسانه را از اریکه‌ی قدرت سرنگون سازند (یا حتی با آن رقابت کنند)؟ چگونه می‌توانستند بدون این‌که خودشان به کالایی لوکس تبدیل شوند با دنیای کالاها مقابله کنند؟

برای پاسخ به این سؤالات، لازم شد بین هنر معاصر و هنر مفهومی دهه‌ی ۱۹۷۰ و هنر پاپ دهه‌ی ۱۹۶۰ و غیره دوباره پیوندهایی ایجاد شود. همچنین بررسی آثار چند نظریه‌پرداز مشهور پست‌مدرن در اروپا ضرورت یافت. به‌ویژه، آثار متفکر فرانسوی، ژان بودریار، اغلب در خدمت شاخه‌هایی از هنر پست‌مدرن که آگاهی رسانه‌ای بیشتری داشتند قرار گرفت و در بین دانشجویان دهه‌ی ۱۹۸۰ به صورت یک مد در آمد. در فصل بعد، در مورد نظریات مهم بودریار، مفصل بحث خواهیم کرد. اکنون، دیگر این تفکر که هنر پست‌مدرن صرفاً هنر نوستالژیک یا خنده دار یا بدبین نقل‌قول‌هاست، بیش از حد ساده‌انگارانه به نظر می‌رسید.

امروزه در دنیای هنر نگرش 'هر چیزی ممکن است' دیگر بحث‌انگیز و جنجالی نیست و واژه 'پست‌مدرنیسم' هم به‌ندرت تعجب یا مخالفتی برمی‌انگیزد. با وجود این، بسیاری از تغییرات و موضوعاتی که پست‌مدرنیسم پیام‌آور آنها بود هنوز هم به قوت خود باقی است.

می‌توان گفت هنر بسیار متأخر (مثل آثار دامین هرست، جیک[1] و دینوس چاپمن[2]) تحت تأثیر ایده‌ها و مباحث پست‌مدرنیسم است و باید در ارتباط با این ایده‌ها و مباحث شناخته و درک شود.

منابع دیگر

در مورد دیدگاه‌ها و مباحث مراحل آغازین پست‌مدرنیسم هنری می‌توانید اطلاعات ارزشمندی را در آثار زیر بیابید:

Beyond Modernism; Essays on art from the '70s and '80s, by Kim Levin (1980)

---

1. Jake 2. Dinos Chapman

Art Talk:the early Eighties' edited by Jeanne Siegel (1988)

Thinking Art: Beyond traditional aesthetics, edited by A. Benjamin and P. Burger (1991)

On the Museum's Ruins, by Douglas Crimp (1993)

Art of the Postmodern Era: From the late 1960s to the early 1990s, by Irving Sandler (1996)

مدرنیسم و استقلال

چند طرز فکر متداول در مورد هنر وجود دارد. یکی این است که هنرمندان بدون این‌که انگیزه‌ای پنهانی و مخصوصاً تجاری داشته باشند عمر خود را وقف هنر می‌کنند. عقیده‌ی دیگر آن است که هنرمندان بصیرتی منحصربه‌فرد دارند، و نهایتاً فرض غالب ما نیز این است که هنر، ماندگار و جاودانه است. همه‌ی این ایده‌ها نشان می‌دهند که هنر در قلمروی خارج از زندگی عادی و روزمره جریان دارد.

مدرنیسم نیز معتقد است هنر اساساً مستقل و خودمختار است. ایده‌ی استقلال هنر به شکل‌های متعدد و متفاوتی بیان شده و یکی از معمول‌ترین آنها این است که آثار هنری ذاتاً با همه‌ی انواع چیزهای دیگر متفاوتند. حتی اگر بتوان در زمینه‌ی هنر احکامی صادر کرد، این احکام بر اساس قوانین و منافعی وضع می‌شود که منحصر به خود این آثار است. آثار هنری واکنش‌های خاصی را در مخاطبان خود برمی‌انگیزند. هنر مجبور نیست خود را از نظر اقتصادی، سیاسی، اخلاقی یا برحسب کاربردش توجیه کند. هنر از قید و بند قراردادهای اجتماعی آزاد است. هنر فقط هنر است. یکی از مؤثرترین گزاره‌های این نگرش، که هنر و نظریه‌ی پست‌مدرن اغلب آن را به چالش می‌طلبد، متعلق به منتقد هنری امریکایی، کلمنت گرینبرگ[1]، است. او با نوشتن مقالات و نقدهایی در مجلات هنری اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ تا اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ به شهرت رسید. در اینجا به دو مورد از مشهورترین آثار او که در مجله هنری چپ‌گرای نقد پارتیزانی[2] در سال‌های ۱۹۳۹ و ۱۹۴۰ منتشر شد، نگاهی می‌اندازیم.

به‌سوی لائوکوئون جدیدتر

گرینبرگ می‌گوید هر دوره تاریخی 'یک شکل هنری غالب' دارد که این شکل

1. Clement Greenberg
2. *The Partisan Review*

غالب از قرن هفدهم تا اواسط قرن نوزدهم 'ادبیات' بوده است. یعنی ادبیات نمونه‌ی نخستینی شد که همه اشکال دیگر هنر تلاش کردند از آن تقلید کنند. به‌عنوان مثال، نقاشی‌های نمایشگاهی قرن نوزدهم می‌کوشیدند داستان‌های احساسی و ملودرام (رومانتیک) را بیان کنند، زیرا می‌خواستند با این کار جایگاه ادبیات را به‌دست آوردند.

گرینبرگ این تلاش را زیر پا نهادن هنر ارزیابی می‌کند. او علاقه و گرایش نقاشی و دیگر فرم‌های هنری را به مضمون‌های ادبی 'آشفتگی هنر' می‌نامد که باید بر آن تأسف خورد. در این آشوب، دیگر معیاری قابل اعتماد که هنرمندان و منتقدان بتوانند بر اساس آن قضاوت کنند باقی نمی‌ماند. ارزش زیبایی‌شناختی یک نقاشی، مسئله‌ای است که تنها در ارتباط با ویژگی‌ها و قواعد و تاریخچه‌ی خاص خود آن قابل طرح است. وقتی به توانایی یک نقاشی در بیان یک داستان یا در تقلید از یک شیء سه‌بعدی توجه کنیم در حقیقت از توجه به خود نقاشی و معیارهای خاص آن غفلت کرده‌ایم. نقاشی صرفاً نقاشی است و کتاب یا مجسمه نیست. این طرز تفکر از اینجا ناشی می‌شود که فرم‌های مختلف هنری ویژگی‌های خاص خود را دارند یا باید داشته باشند، ویژگی‌هایی که آنها را از دیگر قالب‌های هنر متمایز می‌سازد. تأکید گرینبرگ این است که هنر مدرن در مسیری حرکت می‌کند که هنرمندان آن می‌کوشند هنر خود را آن‌قدر تلخیص کنند که تنها عصاره‌ی (اصول) آن باقی بماند و ناخالصی‌های آن از بین برود و در نتیجه به کیفیت ناب دست یابند. او این تصفیه‌ی روبه رشد را روند خودانتقادی دقیق و همه‌جانبه می‌داند.

روند خودانتقادی نقاشی شامل نوآوری‌های زیر می‌شود:

- کنار گذاشتن الگوهای سایه‌دار و پرسپکتیو
- تأکید بر استفاده از حرکات قلم مو
- استفاده بیشتر از رنگ‌های تند به‌جای رنگ سایه[1]های ملایم
- تأکید بر استفاده از خط (خط عنصری انتزاعی است چون که در طبیعت وجود ندارد)
- استفاده از اشکال هندسی
- استفاده از ترکیب‌بندی‌های 'سرتاسری'
- ساده کردن شکل‌ها

---

۱. tone: اصطلاحی است مربوط به نتایج حاصل از تغییرات فام و درخشندگی رنگ‌ها. م.

با این توصیفات، نقاشی دیگر نمی‌خواست مردم را بفریبد. نقاشی به‌جای این‌که ادعا کند که داستان یا پنجره‌ای روبه جهان دیگر است توجه مردم را به این واقعیت جلب می‌کرد که همه‌ی این نقاشی‌ها جز سطوحی تخت و رنگین بر روی بوم چیزی بیش نیستند. گرینبرگ به این مسطح‌بودن نقاشی توجه خاصی داشت، زیرا مسطح‌بودن تنها ویژگی‌ای بود که هنر تصویری را از دیگر فرم‌های هنر متمایز می‌کرد.

نقاشی درنتیجه‌ی این تأکید تازه مواد و مصالح، یعنی یکپارچگی امکانات و پایداری رسانه، بر دیگر هنرها غلبه کرد. نقاشی، در کمال موفقیت، ماهیت منحصربه‌فرد خود را مشخص کرد. در نتیجه، دیگر مجبور نبود خود را توجیه کند. حالا دیگر نقاشی، همچون طبیعت، خود دلیل حقانیت خویش بود.

آوانگارد و کیچ[1]

منتقد هنری بریتانیایی به نام کلایو بل[2] در سال ۱۹۱۴ در یکی از آثار خود می‌نویسد: «اگر می‌خواهیم اثر هنری را درک کنیم و به ارزش هنری آن پی ببریم باید زندگی را کنار بگذاریم». گرینبرگ با الهام از این دیدگاه به این نکته اشاره می‌کند که اگر می‌خواهیم وارد دنیای هنر شویم باید بار سنگین اجتماع، سیاست، منطق و اخلاقیات را از دوش خود برداریم. همه‌ی اینها مانع می‌شوند که حقیقت هنر را دریابیم. او خاطرنشان می‌کند پول همیشه هنر را در خود محصور کرده است و مدرنیسم (در اواسط قرن نوزدهم) می‌خواست بازاری پررونق از طبقه‌ی متوسط را برای هنر توسعه دهد. از نظر گرینبرگ، عوامل اقتصادی و اجتماعی مانند نگارخانه‌ها، حامیان هنر و کلکسیونرها در یک طبقه‌ی مرفه، چیزی از ناب‌بودن مدرنیسم نمی‌کاهد، بلکه می‌تواند شرایط مساعدی را برای رشد یک هنر مستقل فراهم آورد.

کیچ دائماً فرهنگ 'اصیل' را تهدید می‌کند. در مقاله گرینبرگ، کیچ در دو معنا به کار رفته است. از یک طرف، کیچ نوعی شبه‌هنر احساساتی است که محصولات 'سنگین' فرهنگ متعالی را می‌دزدد. شاید بتوان کار برخی از نوازندگان موسیقی سرگرم‌کننده و، در دنیای نقاشی، آثار هنرمندانی را که برنامه‌هایی تلویزیونی تحت عنوان 'نقاشی برای لذت و سود' عرضه می‌کنند از این نوع دانست. گرینبرگ نوع

---

1. kitsch 2. Clive Bell

بی‌ارزش فرهنگ متعالی را نیز در این تعریف می‌گنجاند. می‌توان نقاشی‌های احساساتی بسیاری از هنرمندان عصر ویکتوریا را نمونه‌های بارزی از این آثار سبُک دانست.

از طرف دیگر، گرینبرگ با آمیزه‌ای از نفرت و تمسخر درباره‌ی کیچ می‌گوید: «آلمانی‌ها به چیزهای زیادی عنوان شگفت‌انگیز کیچ می‌دهند که از آن جمله می‌توان به هنر و فرهنگ عامه‌پسند و تجاری، جلد مجلات، تصاویر، تبلیغات، داستان‌های بازاری پرزرق و برق، نشریات فکاهی مصور، موسیقی 'تین پان الی'[1]، رقص استپ[2]، فیلم‌های هالیوودی و غیره اشاره کرد.» با این حال، تنها چیزی که در بین این فرم‌های متنوع هنری مشترک است این است که همه‌ی آنها مظاهر فرهنگ توده‌ای یا عامه‌پسند هستند. به نظر می‌رسد گرینبرگ حق دارد آنها را رد کند. تنها چیزی که او قبول می‌کند 'هنر و ادبیات متعالی' است، یعنی چیزی که به موقعیت به اصطلاح 'مستقل و قائم‌به‌ذاتی' دست می‌یابد که گرینبرگ در کتاب به‌سوی لائوکوئون جدیدتر[3] به صورت کلی مطرح کرده بود. 'فرهنگ متعالی' و کیچ دو دنیای متفاوتند و نمی‌توان آنها را با هم آشتی داد. هر تلاشی در جهت کم‌رنگ‌کردن یا عبور از مرزهای بین این دو، تنها یک فاجعه‌ی هنری به بار خواهد آورد.

اگر با دیدن هنر متعالی، آن را تشخیص ندهیم، احتمالاً این ماییم که مقصریم نه دیدگاه قاطع گرینبرگ. موضع او در این مورد بازتابی است از موضع منتقدان ادبی و معماران مدرنیستی که در فصل قبل بحث شد. همه‌ی اینها در مورد ذوق و سلیقه‌ی خودشان اعتمادبه‌نفسی باورنکردنی دارند و به نظر می‌رسد همگی اینها معتقدند که برخلاف توده مردم، معیار صحت و فضیلت را در عرصه‌ی فرهنگ در دست دارند. رویکرد پست‌مدرنیستی این طرز تفکر را خودخواهانه و گمراه می‌داند.

خلاصه

به یُمن تلاش انفرادی هنرمندان و آثاری که خلق می‌کنند، هنر به‌سوی رهایی و خودبسندگی پیش می‌رود. هنری که عقب بماند یا در این پیشرفت سهمی نداشته باشد چنگی به دل نخواهد زد.

---

1. Tin Pan Alley
2. tap dancing
3. *Toward a Newer Laocoon*

هنر اصیل با حرکت به‌سوی استقلال و ناب‌بودن در نقاشی و دیگر فرم‌های هنری، در مقابل فرهنگ عوامانه و فرودست به نوعی از خود دفاع می‌کند. هنر تصویری نباید داستان‌سرایی کند (یا در معنای معمول، 'محتوا' داشته باشد) زیرا این کار به عهده‌ی ادبیات و هنر کیچ است. نقاشی مدرنیستی در مقام یک رسانه یا مهارت توجه ما را به خود جلب می‌کند، ولی کیچ این‌طور نیست. اگر هر یک از فرم‌های هنر بخواهد به کیفیت اصیل خود دست یابد، باید جایگاه خود را بشناسد.

مدرنیسم مورد نظر گرینبرگ، فرمالیستی است. این سخن بدان معناست که مدرنیسم گرینبرگ کمتر به محتوای بیان یا بازنمایی و بیشتر به موضوعاتی انتزاعی از قبیل ترکیب‌بندی عناصر، فرایندهای مواد و تحریک بصری می‌پردازد. همچنین همه‌ی تفاسیری را که عمدتاً بر اساس تجربه‌ی ناب و بصری آثار هنری نباشند رد می‌کند.

بعضی از نقدهای پست‌مدرنیستی

در چند دهه‌ی اخیر، انتقادهای متعددی بر گرینبرگ و فرضیات کلی ایده‌های او درباره‌ی هنر صورت گرفته است.

- تاریخ هنر گرینبرگ بسیار گزینشی عمل می‌کند. به عبارت دیگر، تنها آن دسته‌ی معدودی از هنرمندان را برمی‌گزیند که آثارشان در جهت کمک به روند پیشرفتی است که مورد نظر خود گرینبرگ است.
- این روند پیشرفت، در خدمت علائق ملی‌گرایانه است، زیرا گرینبرگ بر این نکته تأکید می‌کند که نقاشی و مجسمه‌سازی انتزاعی امریکایی از جایگاهی 'بس والاتر' برخوردار است. از نظر او، هنر مانند یک مسابقه‌ی اسبدوانی است که در آن، همه به‌سوی یک خط پایان واحد در حرکت‌اند.
- محور بحث او، تصویری ساده‌انگارانه از فرهنگ است. او فرهنگ را نبرد بین دو جبهه یعنی آوانگارد و کیچ می‌داند، اما فرهنگ بسیار پیچیده‌تر و چندلایه‌تر از مدل دوقطبی گرینبرگ است.
- گرینبرگ بسیار تجویزی عمل می‌کند. او بدون تأمل و بی‌درنگ همه‌ی روش‌ها و گزینه‌هایی را که برای شناخت و فهم آثار هنری پیشنهاد می‌شود رد می‌کند و همه‌ی رویکردهای دیگر نظری را بی‌ربط تلقی می‌کند. لذتی که مردم از یافتن تداعی در یک اثر هنری مثل یک نقاشی می‌برند بی‌اهمیت و نامربوط و ابتدایی تصور می‌شود و به حاشیه رانده می‌شود. در نتیجه، لذت‌بردن از هنر به یک

مهارت خاص تبدیل می‌شود. این کار صرفاً هنر را در هاله‌ای از ابهام می‌پیچد و از موقعیت اجتماعی فرادستی که هنر به ناحق به دست آورده است محافظت می‌کند.

در واقع استدلال گرینبرگ خود را نقض می‌کند. به این معنی که اگر بخواهیم از تجربه‌ی صرفاً بصریِ ناب و مستقل یک نقاشی لذت ببریم باید از قبل در مورد نظریه‌ی مدرنیسم مطالب بسیار زیادی خوانده باشیم.

منابع دیگر

کتاب‌های زیادی، شاخه‌ی فرمالیستی مدرنیسم را مورد بحث قرار می‌دهند از جمله:

Pollock and After: The critical debate, edited by Francis Frascina (1985)

The End of Art Theory: Criticism and postmodernity , by Victor Burgin (1986)

Art and Discontent, by Thomas McEvilley (1991)

پست‌مدرنیستی به نام اندی وارهول[1]

ارزیابی مجدد افکار گرینبرگ و کل نظریه‌ی مدرنیسم او، یکی از پروژه‌های اصلی پست‌مدرنیسم در عرصه هنر بوده است. این نقدها هم در عمل و هم در نظریه‌ی پست‌مدرن دیده می‌شوند (در بعضی از تفسیرها و گزارش‌ها آمده است که مرز معمول بین نظریه و عمل در هنر پست‌مدرن از بین رفته است). هنرمندان زیادی در این عرصه فعالیت داشته‌اند، اما در اینجا هنرمندِ پاپ آرتِ اهل امریکا، اندی وارهول، (۸۷-۱۹۳۰)، را انتخاب کرده‌ایم که به‌طور مختصر به معرفی او خواهیم پرداخت. علت انتخاب اندی وارهول این نیست که هنر پست‌مدرن به نوعی ابداع اوست، بلکه علت این است که آثار او در خارج از مرزهای دنیای هنر، آوازه‌ای بس‌گسترده و عالمگیر یافته است.

بیشتر مردم حداقل با برخی از کارهای وارهول آشنا هستند. چاپ‌های سیلک اسکرین متعدد او از مرلین مونرو[2] که در دهه‌ی ۱۹۶۰ تولید شد، از شهرت زیادی برخوردارند. این آثار اغلب بر روی پوسترها، کارت‌های تبریک، تقویم و غیره

---

1. Andy Warhol
2. Marilyn Monroe

چاپ می‌شود، قوطی‌های سوپ کمبل [1] و بطری‌های کوکاکولای او نیز تقریباً به همین اندازه مشهور هستند. ویژگی‌های هنر وارهول بسیار سرراست است (و شاید خود 'سرراستی' یکی از ویژگی‌های کار وارهول باشد):

- تکثیر مکانیکی هر تصویر با استفاده از چاپ سیلک‌اسکرین عکس‌ها روی بوم
- استفاده از تصاویر ردی‌مِید [2] از روی مجلات، تبلیغات و غیره
- تکرار یک تصویر به تعداد زیاد روی یک بوم
- استفاده نامنظم از رنگ‌های غیر طبیعی
- فقدان خیال‌پردازی (پرسپکتیو، سایه‌ی رئالیستی و ...) به‌رغم استفاده از امکانات عکاسی
- عدم تصحیح اشتباهات: بسیاری از عکس‌ها نقص چاپی دارند، بیش از حد کم‌رنگ یا پررنگ هستند و یا کج افتاده‌اند.

همچنین باید از مهارت وارهول نیز یاد کنیم، زیرا توانست به یک چهره‌ی محبوب رسانه‌ای بدل شود و جار و جنجال زیادی به راه اندازد. هنر او مرزها را پشت سر گذاشت و وارد جریان اصلی‌تر فرهنگ شد (بر روی کارت‌پستال‌ها و تی‌شرت‌ها از بهترین تصاویر و کارهای اندی وارهول استفاده می‌شود و همچنین آثار تبلیغاتیِ بسیاری از سبک تصویری وارهول تقلید می‌کنند). وارهول نه‌تنها یک هنرمند بسیار موفق در حوزه‌ی هنرهای زیبا بود، بلکه در عرصه‌های متعددی مثل تصویرگری، فیلم‌سازی و تهیه‌کنندگی، سردبیری مجله و مدیریت گروه‌های موسیقی هم فعالیّت داشته است. برخلاف باور اسطوره‌ایِ مدرنیسم که هنرمند باید خود را تنها وقف یک حرفه یا رسانه کند، وارهول در طیف وسیع و گوناگونی از نقش‌ها و حرفه‌ها ظاهر شد و به‌راحتی با آنها کنار آمد.

نگرش دوگانه: 'دورگه‌بودن' پست‌مدرن وارهول

از نظر گرینبرگ، آثار وارهول نشان‌دهنده‌ی آشفتگی و سردرگمی هنرهاست، زیرا او از منابع و تصاویر عامه‌پسند در بافت هنری، و از راهکارهای نیمه‌صنعتی در بافتی که به‌طور سنتی به آثار منحصربه‌فرد و اصیل ارج می‌نهد استفاده می‌کند. آثار

---

1. Campbell

۲. ready-made ؛ شیء روزمره (و غالباً فراورده‌ی صنعتی) که توسط هنرمند انتخاب می‌شود و به منظور القای فکر خاصی بدون هیچ گونه تغییری در آن به نمایش درآید. مارسل دوشان این اصطلاح را در امریکا به‌کار برد و تفاوت آن را با «شیء یافته» مورد تأکید قرار داد. م.

وارهول جایی میان چاپ سیکل اسکرین و نقاشی، اصل و کپی، اثر دست‌ساز و اثر تکثیرشده، انتزاع و بازنمایی، و مهم‌تر از همه، فرهنگ روشنفکرانه و عامه‌پسند قرار دارد.

جنبه‌های خاصی از کار وارهول را می‌توان به گونه‌ای تغییر داد که با توصیه‌های گرینبرگ در مورد نقاشی مدرنیستی همخوانی داشته باشد. در آثار وارهول، از طرح‌های رنگی غیر رئالیستی، قسمت‌های رنگی مسطح و کمپوزیسیون‌های سرتاسری استفاده می‌شود. وارهول طوری آنها را کار کرده است که عمداً مصنوعی و ساختگی به نظر برسند و بی‌هیچ پنهان‌کاری روند تولید خود را بروز دهند.

وارهول آشکارا با تولید آثاری که از تفسیر انتزاعی مدرنیستی پیروی می‌کرد توانست در بازار هنر روزگار خود خیلی سریع به موفقیت دست یابد. وقتی آثارش در ظاهر به بعضی از معیارهای مورد نظر گرینبرگ دست یافت، خیلی زود به جرگه‌ی هنرمندان مهم، برجسته و ارزشمند مدرن پیوست.

اما برخلاف نوع مدرنیسمی که در بالا به آن پرداختیم، کار وارهول عمداً ناخالص بود، زیرا شیوه‌های انتزاعی را با تصاویر فرهنگ عامه‌پسند ترکیب می‌کرد. او تصاویری را در اختیار مردم عادی و غیر مدرنیست قرار می‌داد که آنها (و خود وارهول) می‌توانستند با این تصاویر همذات‌پنداری کنند. از دیدگاه معماری 'چندارزشی' پست‌مدرن چارلز جنکس (فصل ۲)، هنر وارهول نیز به اعتبار فرهنگ‌های سلیقه‌ای متفاوت احترام می‌گذارد. هنر وارهول از کثرت تجربه‌ها و شناخت‌هایی که گروه‌های متفاوت می‌توانند در تصاویر ارائه دهند استقبال می‌کند. این کار با نخبه‌گرایی و تخصص‌گرایی مدرنیسم تضاد آشکاری دارد.

هاوارد فاکس[1] می‌گوید:

> هدف پست‌مدرن یک تجربه‌ی واحدو کامل نیست، بلکه می‌کوشد به‌سوی وضعیتی دایرةالمعارف‌گونه حرکت کند؛ یعنی به هزاران نقطه دسترسی داشته باشد، با بی‌نهایت واکنش تفسیری.
>
> (از فرهنگ پست‌مدرن[2] نوشته‌ی استیون کانر[3] ص. ۹۰)

---

1. Howard Fox
2. *Postmodernist Culture* (1989)
3. Steven Conner

این‌که شما یک اثر وارهول را نقد مدرنیسم یا تصویری از یک هنرپیشه یا هر دو بدانید بستگی به این دارد که شناخت و تجربه‌ی شما در مورد آن اثر چیست. برخلاف این ایده‌ی مدرنیستی که هنر می‌تواند خود را تعریف کند، رمزگذاری متکثر و ناخالص وارهول تأکید می‌کند معانی هنر (در واقع تعریف هنر) بستگی به این دارد که هنر کجا باشد، چه کسی یا کسانی آن را ببینند و چه ابزارهای ذهنی برای درک و فهم آن به کار رود.

می‌توان گفت هنر پست‌مدرن هم مثل هنر وارهول این حقیقت را می‌پذیرد که هنرمند، صرفاً یک هنرمند نیست. شاید دنیای هنر گزینه خاصی را در انتخاب سبک زندگی به هنرمندان عرضه کند، اما این به معنای حذف همه‌ی گزینه‌های دیگر نیست.

امروزه زندگی اجتماعی طیفی از نقش‌ها و کارکردهای متفاوت را عرضه می‌کند و هنر یکی از اینهاست. اکنون هنرمندان تمام وقت خود را در برج عاجی که با جهان خارج تماسی ندارد صرف نمی‌کنند و این‌طور نیست که تمام زندگی‌شان هنر باشد. آنها مثل هر فرد دیگری به سینما یا خرید می‌روند، به بازی‌های کامپیوتری می‌پردازند، مجله می‌خوانند و تلویزیون تماشا می‌کنند. به عبارت دیگر، هنرمندان (و منتقدان) مشتری نیز هستند. کار پست‌مدرنیست‌ها جست‌وجو و کاوش نقاطی است که این فعالیت‌های متعدد فرهنگی در آنجا به حیطه‌ی هنر پا می‌گذارند، با آن یکی می‌شوند و در عین حال با هنر در تعارض قرار می‌گیرند. بنابراین پست‌مدرنیسم بیشتر به‌جای این‌که از هنر یا فرهنگ عامه‌پسند طرفداری کند، بر این نکته تأکید می‌کند که هنرمندان و مخاطبان آنها در میان 'فضاهای فرهنگی' متفاوت (مثل دنیای هنر، فروشگاه‌ها، خانه‌ها، طبقات اجتماعی متفاوت و ...) موقعیت حساس و خطیری دارند. بنابراین رمزگذاری متکثر پست‌مدرن را می‌توان آزمودن حد و مرزها یا بازی‌کردن با آنها دانست.

آیا دنیای هنر مورد نظر آنها به پایان رسیده است؟

در عرصه پست‌مدرنیسم، قوانین قاطعی وجود ندارد که بتواند حدود و هدف و جایگاه هنر را دقیقاً برای ما تعریف کند. کمتر کسی را می‌توان یافت که بخواهد معیارها (فراروایت‌ها)یی کلی و مطلق را به منظور اندازه‌گیری کیفیت هنر وضع کند. ظاهراً هنر نیز به یکی از گزینه‌های مصرف‌کننده تبدیل شده است.

بنابراین بعضی از منتقدان، تحولات پست‌مدرنیسم را سقوط ارزش‌ها دانسته و از

این وضعیت ابراز تأسف کرده‌اند. منتقدی امریکایی به نام سوزی گابلیک[1] می‌گوید هنر معاصر دیگر حس تعهد شخصی یا قدرت اخلاقی ندارد. هدف مدرنیسم، تجدید حیات معنوی دنیای غرب بود و این کار را با مخالفت جدی و قاطع با ارزش‌های مادی انجام داد. از طرف دیگر، پست‌مدرنیسم به شکل مخربی جذب تجارت و تولید بی‌وقفه و فرهنگ توده‌ای شده است (وارهول اتاق کار خود را 'کارخانه' نامیده است). از این دیدگاه، فرهنگ توده‌ای معاصر فاسد است، زیرا ابزار سرمایه‌داری است و وظیفه‌ی هنر مخالفت با آن است. با ظهور پست‌مدرنیسم، هنر از جایگاه معنوی نابش به زیر کشیده شده و دایره‌ی نفوذ و قدرت رسانه‌ها و تبلیغات و بت‌وارگی کالا آن را در کام خود فرو برده است. بنابراین دیگر نمی‌توان با این نظام به مخالفت برخاست. در نتیجه، تفاوت بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، یعنی تفاوت بین هنر معنوی جدی با یک هسته‌ی اخلاقی و هنر سست و بی‌ریشه‌ای که تجارت و پول معنا و عاطفه را از آن ربوده است.

منتقد مارکسیست امریکایی به نام فردریک جیمسون اعتراضاتی بجا، ظریف و متنوع در زمینه‌ی پست‌مدرنیسم مطرح کرده است. او می‌گوید ارزش نقاشی مدرنیستی در توانایی آن در بیان انزوای زندگی، پراکندگی و از خود بیگانگی حاصل از جامعه مدرن است. او از یک نقاشی مشهور به نام جیغ[2]، اثر ادوارد مونک[3] نام می‌برد و آن را اثری کلاسیک می‌داند که از این مضامین به‌عنوان بخشی از مخالفتش با دنیای مدرن استفاده می‌کند. جیمسون ادعا می‌کند که مدرنیسم همیشه در آرزوی آن بوده است که دنیای بهتری را به ارمغان آورد.

در برنامه‌های آرمان‌گرایانه معماری مدرنیستی، نقاشیِ 'طراز اول' مدرنیستی به‌دنبال یافتن روش‌های جدید زندگی بود. پست‌مدرنیسم این رویکرد را کنار گذاشته است. فرهنگ متعالی و فرهنگ تجاری آنچنان درهم آمیخته‌اند که هنر دیگر نمی‌تواند جایگاه مشخصی داشته باشد تا از آن جایگاه، قدرتمندانه جامعه را مورد انتقاد قرار دهد. دیگر تفاوتی واقعی بین هنّر و تبلیغات وجود ندارد.

آیا پست‌مدرنیسم از لحاظ سیاسی ضعیف است؟

جیمسون و دیگران پست‌مدرنیسم را از لحاظ سیاسی ضعیف و ناتوان می‌دانند، زیرا پست‌مدرنیسم روش زندگی بهتری را ارائه نمی‌دهد و چیزها را همان‌طور که

---

1. Suzi Gablik 2. The Scream 3. Edward Munch

هستند قبول دارد و به‌جای مخالفت با وضع موجود با آن تبانی و همدستی می‌کند. این مسئله که آیا هنر پست‌مدرنیستی نقادانه/پیشرو است یا توطئه‌آمیز/قهقرایی بسیار مورد بحث قرار گرفته است. بعضی از منتقدان در پاسخ به این قبیل سؤالات، تلاش کرده‌اند پست‌مدرنیسم را به دو نوع 'خوب' و 'بد' تقسیم کنند.

نمونه‌هایی از جر و بحث‌ها و مشاجرات مربوط به این‌که چه نوع پست‌مدرنیسمی خوب است یا بد را می‌توان در آثار بعضی از منتقدان که در نشریه‌ی هنری امریکایی اکتبر چاپ شده است یافت. در کل، منتقدان اکتبر پست‌مدرنیسم را به دو نوع ضعیف و قوی به شرح زیر تقسیم می‌کنند:

پست‌مدرنیسم ضعیف

نمونه‌ی آن، نقاشی ساده و قدیمی بر روی بوم است که اغلب گرایش به گذشته دارد، عادات فکری قدیمی را تکرار می‌کند، دنیای معاصر را نادیده می‌گیرد، فرهنگ روشنفکرانه و جریان غالب فرهنگ را نقد نمی‌کند و هدف آن حمایت از کلکسیونرهای ثروتمند است (هنوز هم نقاشی پرفروش‌ترین فرم هنری است).

پست‌مدرنیسم قوی

عکاسی، یا هنری که بر اساس رسانه باشد، ظرفیت و توانایی نقادانه‌تری دارد، زیرا تصاویر و سبک‌های بازنمایی را در رسانه‌های همگانی به کار می‌گیرد. رسانه‌های همگانی به‌مثابه‌ی بانکی از تصاویر تلقی می‌شوند که پر از کلیشه‌های بازدارنده، سرکوب‌کننده و ایدئولوژی سرمایه‌داری هستند. پست‌مدرنیسم قوی، زبان رسانه‌ها و جامعه‌ی مصرف‌گرا را از بین می‌برد و در عین حال از خشنودی خاطر دنیای هنر بورژوا (سرمایه‌داری) انتقاد می‌کند.

در نظر جیمسون و نویسندگان اکتبر، سؤال اصلی حول این محور است که آیا هنر پست‌مدرن بعد از هنر پاپ، سرمایه‌داری را مورد ستایش قرار می‌دهد یا از آن انتقاد می‌کند.

این نویسندگان وقتی با مسائلی از این دست روبه‌رو می‌شوند به‌دنبال نقاط پیوند و جدایی هنر پست‌مدرنیستی و سنت‌های هنری رادیکال قدیمی‌تر می‌گردند.

هنر آنها متعلق به دادا[1] است

اوایل قرن بیستم، چند جنبش متفاوت مثل پست‌مدرنیسم وارهول در مقابل دیدگاه خشک و مرکزگرای 'هنر برای هنر' ظهور کرد. آنچه در اینجا برای ما بیشترین اهمیت را دارد برخی جنبش‌های هنری فعال در حدود سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ است. دادا اغلب اولین نمونه‌ی اصلی دانسته می‌شود که نشان داد هنر چگونه باید رادیکال شود. دادا، که متشکل از جمع متنوع و پرهیاهویی از هنرمندان بود، می‌خواست طبقات متوسط اروپا و نیویورک را در بحبوحه‌ی جنگ جهانی اول آشفته کند. در نتیجه، از چند روش برای درهم‌ریختن پندارهای بوژروایی درباره‌ی هنر استفاده کرد. مهم‌ترین این روش‌ها، استفاده از 'اشیای یافته'[2] بود که به‌طور متعارف با هنرهای زیبا ارتباطی نداشتند. این شیوه‌ها مواد و مصالح کار خود را از طبقات پایین جامعه، تصاویر را از فرهنگ توده‌ای و سبک‌های بازنمایی را از ویترین مغازه‌ها می‌گرفتند.

مشهورتر از همه، مارسل دوشان[3]، شیءهای روزمره‌ی امضاشده‌ای از قبیل مستراح سرپایی، جابطری، شانه و غیره را نمایش داد که نهایتاً به آنها هنر (یا ضدهنر) نام داد. در نظر گروه نشریه‌ی اکتبر و دیگران، چنین شیوه‌های دادائیستی به معنای نقد دنیای خشک، کسل‌کننده و هنر متعالی بود. گروه نشریه ویژگی‌های روش‌های دادائیستی را به شرح زیر می‌داند:

- جلب توجه به این حقیقت که جامعه‌ی مدرن سرمایه‌داری، هنر را صرفاً به مجموعه‌ای دیگر از کالاهای مصرفی تبدیل کرده است.
- هجو بیهودگی هنر مدرن. مستراح سرپایی که در یک نگارخانه هنری به صورت واژگون نمایش داده می‌شود از کاربرد طبیعی خود جدا شده است. به همین ترتیب، مدرنیسم هنر را از زندگی روزمره جدا کرده است. اشیاء روزمره این حقیقت را که دیگر هنر هیچ کاری برای هیچ‌کسی انجام نمی‌دهد به تمسخر می‌گیرند ...

---

1. Dada

۲. found material؛ شیء دم‌دست که هنرمند آن را تغییر می‌دهد و یا چیزی بر آن می‌افزاید و چون اثر هنری عرضه می‌کند (مثل صدف، سنگ، تنه‌ی درخت و اشیای طبیعی از این دست). به این دلیل که هنرمند در انتخاب و تغییر شیء، سلیقه یا درک زیباشناختی خود را دخالت می‌دهد از شیء روزمره (ready-made) متمایز است. م.

3. Marcel Duchamp

- تمسخر قیمت گزافی که برای نقاشی‌ها و مجسمه‌ها پیشنهاد می‌شود...
- بیان این نکته که هنر مقوله‌ای است اجتماعی، نه طبیعی. دنیای هنر و طبقه اجتماعی (که بخشی از آن است) تعیین می‌کند چه چیزی باید هنر و چه چیزی غیر هنر نامیده شود.
- بت هنر را شکستن...

دادا مثل مدرنیسم گرینبرگ، شکلی از هنر است که خود را باز می‌نمایاند، اما دادائیست‌ها برخلاف مدرنیسم 'ناب' گرینبرگ، بر این نکته اصرار دارند که باید با جدیت تمام در بافت ملموس و عینی فعالیت‌های روزمره باقی ماند. دادا را می‌توان نقطه شروع طیف گسترده‌ای از هنر دانست که بر هنر می‌تازد و در تلاش است هنر و زندگی روزمره را با هم آشتی دهد.

از زمان ظهور 'پاپ آرت'، پست‌مدرنیسم بازتابی از ابعاد مختلف دادا بوده است. پست‌مدرنیسم و دادائیسم، هردو، این عقیده را که هنر مستقل و آزاد است به چالش می‌کشند و هر دو، تصاویر و اشیاء خود را از بطن فرهنگ توده‌ای می‌گیرند. با این حال نویسندگان نشریه‌ی اکتبر اغلب درگیر این سؤال دشوار هستند که آیا پست‌مدرنیسم، تداوم این سنت اعتراضی است یا خیانت به آن. آنها هنوز مطمئن نیستند که هنر پست‌مدرن فرهنگ توده‌ای را مورد ستایش قرار می‌دهد یا از آن انتقاد می‌کند. در عوض می‌گویند موزه‌ها شیوه‌های تکان‌دهنده‌ی دادا را نهادینه کرده‌اند. این موزه‌ها آثار دادا را با این تصور که 'اصل و معتبر' هستند جمع‌آوری می‌کنند (یعنی همان چیزی که دادا هرگز نمی‌خواست باشد). آنها در عین حال به اشتیاقِ هنرمندان به بازار از زمان پیدایش پاپ آرت با نگرانی نگاه می‌کنند. در نظر برخی از منتقدان، دادا از یک سنت زنده و رادیکال به سبک کهنه‌ی دیگری تبدیل شده است تا دنیای هنر پست‌مدرن که سخت در پی شکار ایده‌هاست آن را مانند یک ماشین اوراق کند. بسیاری بر این عقیده‌اند امروز کل آنچه که هنر می‌تواند به آن دست یابد تقلید سترون اشاره‌ها و نشانه‌های رادیکال است، زیرا بازار هنر می‌تواند هر چیزی را جذب یا دفع کند وفرهنگ توده‌ای، کل هنر را به یک موضوع فرعی سرگرم‌کننده و جذاب یا منبعی برای آگهی‌های تبلیغاتی تبدیل می‌کند. از این دیدگاه، پست‌مدرنیسم صرفاً نشانه‌ی خستگی و سرخوردگی و فروگذاشتن انگیزه‌ی سیاسی است که نوعی شبیه‌سازیِ[1] صرف آوانگارد را ارائه می‌کند.

---

1. simulation

منابع دیگر

کتاب‌های مفیدی که ابعاد مختلف این سلسله مباحث را پوشش می‌دهند عبارت‌اند از:

Art in the Age of Mass Media, by John A. Walker (1983)

After the Great Divide: Modernism,mass culture and postmodernity, by Andreas Huyssen (1986)

نقدی بر نقد

یکی از فرضیات جیمسون و منتقدان نشریه‌ی اکتبر این است که هنر نمی‌تواند به‌طور همزمان هم کالایی گرانبها و هم بیانگر نقد اجتماعی باشد، بلکه باید یکی از این دو باشد. این رویکرد اغلب در مقایسه با خودِ هنر مورد بحث تجزیه گرا[1]تر است و بر طبق آن همه چیز یا سیاه است یا سفید. چنین رویکردی در تلاش است هنرمندان خاصی را چنان به تفاسیر انحصاری محدود کند که خود هنر هم (دست‌کم آن‌طور که در این فصل شرح داده‌ایم) از ارائه‌ی چنین تفاسیری، سر باز زده است. یک هنرمند دادا به نام هانس ریشتر[2] می‌گوید: «همین شیوه فکری مرسومِ بله / خیر بود که دادا در صدد از بین بردن آن بود.» و آنچه را که ما بینیت[3] و رمزگذاری متکثر هنر پست‌مدرن نامیده‌ایم به‌طور مشابه از این‌که خود را به معنا یا تفسیری انحصاری الصاق کند سر باز می‌زند. بعضی مواقع گفته می‌شود که پست‌مدرنیسم شیوه‌ی فکری هم این / هم آن را جایگزین شیوه فکری یا این / یا آن می‌کند.

هنر پست‌مدرن وارهول به‌جای انتخاب یک سطح فعالیت فرهنگی و کنار گذاشتن سطح دیگر، موقعیت پیچیده و مبهمی در بین این دو اتخاذ می‌کند که می‌توان آن را تنش مرزی یا تداخل مرزی نامید. لیندا هاچین در صفحه‌ی اول کتاب خود با نام سیاست پست‌مدرنیسم می‌نویسد:

> مشخصه بارز پست‌مدرنیسم، همین تعهد 'مشوقانه‌ی' فراگیر به ابهام و دوپهلویی و دورویی است.

---

۱. reductive؛ در کل، تجزیه گرایی یا مکتب اصالت تحویل (reductionism) به معنای این باور است که امور و مسائل پیچیده را می‌توان به صورت بخش‌های ساده یک کل در نظر گرفت و در نتیجه آنها را توضیح داد و تبیین نمود. م.

2. Hans Richter

3. between-ness

به عبارت دیگر، هنرمندان پست‌مدرنیست ممکن است هم از فرهنگ توده‌ای ستایش کنند و هم انتقاد. بسیاری از منتقدان (مدرنیست) از هنر می‌خواهند که این فرهنگ توده‌ای را صرفاً محکوم کند. هنرمندان پست‌مدرنیست در عین حالی که از نهاد هنر انتقاد می‌کنند از آن بهره‌برداری هم می‌کنند.

خلاصه

فرم‌های هنر پست‌مدرنیستی:

- هدفشان جذب مخاطب بیشتر است.
- در مورد رابطه‌ی بین هنر و فرهنگ عامه‌پسند بازاندیشی می‌کنند و به‌اصطلاح تفاوت‌های میان آثار هنری و دیگر کالاهای مصرفی را مورد بازنگری قرار می‌دهند.
- با این ایده‌ی مدرنیسم که هنر خود را تعریف می‌کند مخالف‌اند و بیان می‌دارند که 'خاصیت هنری' اشیاء و تصاویر را تفاسیر اجتماعی تعریف می‌کنند.
- پیشنهاد می‌کنند که همه‌ی محصولات فرهنگی در روابط پیچیده‌ی اجتماعی درگیر هستند. هنرمندان تا حد زیادی در داخل جامعه هستند. موضع انتقادی در مقابل موضع محافظه کارانه فرض می‌کند که هنرمندان باید در موقعیتی خارج از فرهنگ عامه‌پسند و کالایی‌شدن باشند تا بتوانند آن را به صورت اصولی و بنیادی نقد کنند، در حالی‌که پست‌مدرنیسم می‌گوید چنین موقعیتی شاید نه ممکن باشد و نه مطلوب.
- ابعاد فرهنگ را 'از درون' نقد می‌کنند. به‌عنوان مثال، هنرمند پست‌مدرن به‌جای این‌که زبان رسانه‌های همگانی را رد کند و زبانی 'بهتر' پیشنهاد کند، اثری ارائه می‌دهد که از این زبان به صورت طنزآمیز یا برای 'زیر سؤال بردن' آن استفاده می‌کند.
- خود را با عدم پذیرش مدرنیسم یا فرهنگ عامه‌پسند تعریف نمی‌کنند، بلکه همچون ناحیه‌ی نامشخصی میان آن دو عمل می‌کنند.
- دنیا را بازنمایی یا به آن اشاره می‌کنند، اما به شکلی که عمل بازنمایی را زیر سؤال می‌برند و توجه ما را به رمزها و گفتمان‌هایی که به کمک آنها این کار را انجام می‌دهند جلب می‌کنند (برای یافتن علت این امر به فصل‌های ۳ و ۴ مراجعه کنید.)

حرف آخر

یک دیدگاه مدرنیستی: هنرمندی که در اتاق زیرشیروانی از گرسنگی در حال مرگ است در آخرین شاهکارش از فرهنگ عامه‌پسند الهام می‌گیرد و در نتیجه فرهنگستان را به خشم می‌آورد.

یک دیدگاه پست‌مدرنیستی: ستاره‌ی هنری معاصر بریتانیا به نام دامین هرست با استفاده از ستاره‌های جوان و آینده‌دار صنعت هرزه‌نگاری [1] بریتانیا، یک فیلم ویدیویی شاد تبلیغاتی برای گروه بلر [2] تولید می‌کند و هیچ کس را هم به خشم نمی‌آورد.

---

1. pornography
2. Blur

۳

فقدان واقعیت

در این فصل می‌آموزیم:

- **سؤال پست‌مدرنیسم مبنی بر این‌که آیا بازنمایی‌ها بازتابی از 'واقعیت' هستند یا نه (و چگونه)**
- **مفاهیم مربوط به 'نمایش' رسانه‌ای و این عقیده که تجربه 'رسانه‌مدار' شده است**
- **این ایده که تمایز بین 'واقعی' و 'جعلی' کم‌رنگ شده است**
- **برخی از تفکرات ژان بودریار درباره‌ی 'شبیه‌سازی' و 'بیش‌واقعیت'.**

گهگاهی می‌گویند نظریه‌های پست‌مدرنیسم 'پایان واقعیت' را اعلام می‌کنند. با این‌که این سخن ممکن است اغراقی بیش نباشد، اگر بگوییم بسیاری از این نظریه‌ها در صدد ایجاد شک و تردید درباره‌ی رابطه‌ی بین واقعیت و بازنمایی هستند سخنی به گزاف نگفته‌ایم. ادعای پست‌مدرنیسم این نیست که دیگر هیچ واقعیتی وجود ندارد، بلکه این است که رابطه‌ی ساده و مستقیمی بین بیان واقعیت در کلمات و تصاویر و خود واقعیت وجود ندارد.

در نظریه‌های پست‌مدرنیسم، بعضی مواقع این مسائل در زمینه‌ی تحولات نسبتاً تازه در عرصه‌های ارتباطات جمعی و تکثیر الکترونیکی صدا و تصویر و متن مطرح می‌شود. تلویزیون اغلب در این میان، نقش کلیدی داشته است. این سخن بدان معنا نیست که تلویزیون در ایجاد شرایط پست‌مدرن مقصر است یا این‌که به‌تنهایی باعث شده ما با واقعیت مشکل پیدا کنیم، بلکه تلویزیون اغلب مظهر موضوعاتی بوده است که نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم در صدد توصیف آنها بودند.

در این فصل، به چند رویکرد پست‌مدرنیستی در مورد تلویزیون خواهیم پرداخت و مباحثی را مورد توجه قرار خواهیم داد که نظریه‌ی پست‌مدرن درباره‌ی رابطه‌ی مشکل‌آفرین واقعیت و تصویر در عرصه فرهنگ معاصر ارائه کرده است. در این بحث، تمرکز بیشتر ما بر روی نظریه‌پرداز فرانسوی به نام ژان بودریار خواهد بود.

تلویزیون

مدت‌ها قبل از این‌که دغدغه‌های پست‌مدرنیسم رایج شود تلویزیون موضوع تحقیق و اختلاف‌نظر مجامع دانشگاهی بود. رویکردهای زیادی در زمینه‌ی تحلیلِ عالمانه‌ی تلویزیون اتخاذ شده است. یکی از این رویکردها به تأثیراتی که تلویزیون می‌توانست بر 'سلامت' فرهنگی افراد داشته باشد می‌پرداخت. مخصوصاً در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بسیاری از منتقدان از این بابت نگران بودند که تلویزیون (و دیگر فرم‌های هنریِ عامه‌پسند، از رمان‌های جلدنازک گرفته تا راک اندرول[1]) تهدیدی برای میراث محلی و عامیانه‌ی 'مردم' و هنرهای متعالی‌ست. می‌توان گفت بررسی‌هایی که اخیراً در مورد فواید و جذابیت‌های رسانه‌های عمومی صورت گرفته، فضای کاملاً نخبه‌گرایانه و حمایتی آثار قبلی را در این عرصه به خطر انداخته است.

---

1. rock 'n' roll

مطالعات فرهنگی بر چندمعنایی[1] و تکثرگرایی تأکید کرده است که این بازتابی از دغدغه‌های نظریه‌ی پست‌مدرن و پساساختارگرایی (فصل ۵ را ببینید) است: معناها به شکلی یکدست و یکنواخت توسط مخاطبان 'همگانی' دریافت نمی‌شوند، بلکه گروه‌های بسیار متعددی در مورد آنها بحث و گفت‌وگو می‌کنند.

در حوزه‌ای دیگر، روان‌شناسان و جامعه‌شناسان بی‌شماری در تلاش بوده‌اند تا تأثیر تلویزیون را بر روی روان‌شناسی و رفتار بینندگان، مخصوصاً کودکان و نوجوانان، ارزیابی کنند. تحقیقات جاری در مورد این تأثیرات فرضی تلویزیون، در بهترین حالت بسیار متعارض بوده است و نتایج پروژه‌های تحقیقاتی مختلف، به هیچ وجه همخوانی و تناسبی با هم ندارند.

هیچ کدام از این کوشش‌های معمول نتوانسته‌اند توصیف دقیق و کاملی از تأثیرات اجتماعی و زیبایی‌شناختی تلویزیون ارائه دهند. تعریف جامعی از تلویزیون، یا دست‌کم ارائه‌ی یک مدل تحلیلیِ واحد و کاملاً قابل قبول برای نظریه‌پردازان مشکل بوده است. حتی در دنیای نظریه‌ی پست‌مدرن، در مورد این‌که بهترین روش توصیف معانی و کاربردهای تلویزیون چیست اتفاق نظر ناچیزی وجود دارد که علت آن تا اندازه‌ای تنوع بسیار زیاد برنامه‌های آن است، زیرا یافتن عاملی واحد که در همه‌ی محصولات تلویزیون مشترک باشد دشوار است. مشکل دیگر این است که هیچ محققی نمی‌تواند از همه‌ی مخاطبان متفاوت هر برنامه یا از چگونگی واکنش یا عدم واکنش آنها اطلاع داشته باشد. تلویزیون از این جهت که در مقابل تعمیم یا ساده‌شدن مقاومت می‌کند گاه یکی از روشن‌ترین مظاهر پست‌مدرنیسم تلقی می‌شود.

همچنین می‌توان گفت تلویزیون به‌عنوان یک رسانه، پست‌مدرن است زیرا به نظر می‌رسد با بعضی از اصول اساسی هنر مدرنیستی تضاد آشکاری دارد. از این دیدگاه، باید برروی ویژگی‌های صوری و ابعاد پویاییِ کلیِ تلویزیون تمرکز کرد. به‌عنوان مثال، می‌توان به چگونگی استفاده از صدا و تصویر، تجربه‌ی انتقال و جایگزینی دائم تصاویر تلویزیون و توانایی بینندگان در عوض‌کردن کانال‌های آن اشاره کرد.

از دیدگاه نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم، یک عامل مهم دیگر، نقش تلویزیون در گسترش و توسعه فرهنگ مصرف‌گرایی است. تلویزیون را می‌توان از این لحاظ که

---

1. polysemy

در جوامع 'پیشرفته' چه رابطه‌ای با رشد صنعتی و اقتصادی و تکنولوژیکی دارد مورد بررسی قرار داد. بعضی از رویکردها نه‌تنها به نقش اقتصادی و صنعتی تلویزیون در رشد فرهنگ جدید و توده‌ای جهانی توجه دارند، بلکه بر روی محتوای برنامه‌های خاصی نیز متمرکز می‌شوند و این کار را با بررسی این‌که چگونه داستان‌های بخصوصی بازتاب شرایط اجتماعی پست‌مدرن هستند انجام می‌دهند.

نهایتاً این‌که تلویزیون در نظر محققانی که خود را مفسران پست‌مدرنیستی فرهنگ عامه‌پسند می‌دانند از اهمیت زیادی برخوردار است. ممکن است هم جنبه‌ی زیبایی‌شناختی و هم جنبه‌ی اجتماعی ـ سیاسی تلویزیون مورد توجه قرار گیرد، اما آنچه جالب است بیشتر، بررسی فرهنگ عامه‌پسند به شکلی است که از چشم‌اندازهای انتقادی پیشین فاصله می‌گیرد. ادعا می‌شود که این رویکردهای مدرنیستی پیشین (همان‌طور که در فصل ۲ دیدیم) تمایز دقیق و نخبه‌گرایانه‌ای را بین فرهنگ متعالی و فرهنگ توده‌ای قائل شده‌اند، بنابراین مدل جدیدی از فرهنگ لازم است که افقی باشد.

البته دیدگاه‌های فوق‌الذکر در مورد تلویزیون از همه لحاظ با هم همپوشانی دارند. به‌عنوان مثال، سبک‌های تصویری تلویزیون ممکن است با وابستگی‌های پیچیده‌ی صنعتی و اقتصادی آن در ارتباط باشد. و این به‌نوبه‌ی خود یکی از موضوعاتی است که نظریه‌پردازان و محققانی به آن می‌پردازند که می‌خواهند رویکرد تثبیت‌شده‌ی مدرنیستی به نقد فرهنگی را زیر سؤال ببرند.

آیا تلویزیون شکلی از هنر پست‌مدرن است؟

برای روشن‌شدن مطلب، بعضی از تفاوت‌های مدرنیسم هنری و تلویزیون پست‌مدرن در سه مقوله تولید، نمایش و دریافت به شرح زیر ارائه می‌شود:

سبک تولید

به‌طور ساده می‌توان گفت ایده‌های مدرنیستی و رمانتیک درباره‌ی هنر بر خلاقیت فرد نابغه تأکید می‌کرد و چون این نابغه تلاش می‌کرد احساسات، عواطف، بینش و دریافت خود را در رسانه‌ی انتخابی خود بیان کند مورد احترام بود. به عبارت دیگر، تمام مسئولیت پیشرفت هنری مدرنیسم با تأکیدِ بسیار متوجه فرد بود. همچنین مدرنیسم به ویژگی‌های فیزیکی خودِ اثرِ هنری اهمیت زیادی می‌داد و این

ویژگی‌ها را که در حرکات قلم‌مو، علائم (به‌جامانده از) اسکنه، خواص سبکی فردی و ... ظاهر می‌شد با مفاهیمی مثل 'یکپارچگی'، 'اصالت' و 'خلاقیت' پیوند می‌داد. اغلب تصور بر این بود که این ارزش‌ها در مقابل سرمایه‌داری و فرهنگ مصرف‌گرایی مقاومت خواهند کرد. صرف‌نظر از این سؤال که آیا این ارزش‌ها واقعاً شیوه‌های مناسبی در بررسی هنر هستند یا خیر، این نکته باید روشن شود که این ارزش‌ها را نمی‌توان ضرورتا در مورد تلویزیون به کار برد.

یک برنامه‌ی تلویزیونی برخلاف بسیاری از آثار هنری تنها یک پدیده‌آورنده ندارد. با این‌که ممکن است شخصیت‌های مشهور، نویسندگان چیره‌دست و غیره در کار تولید یک برنامه دخالت داشته باشند یا برخی از کارگردان‌ها سبک خاصی داشته باشند، محصول نهایی تقریباً همیشه تلاشی گروهی است که نمی‌توان آن را کار یک نفر دانست. قبل از این‌که گیرنده‌های ما برنامه‌ای را دریافت کنند، شبکه‌ی گسترده‌ای از کارکنان ایستگاه تلویزیونی در تولید آن دخالت دارند و حتی اگر مستقیماً بر محتوای آن تأثیر نداشته باشند باز هم در پخش آن دست دارند. از این رو، شیوه‌ی ساخت برنامه‌های تلویزیونی با هنرهای مرسوم مثل هنرهای دستی یا اثری که یک نابغه درونی‌ترینِ افکار خود را در آن بیان کرده متفاوت است. به‌علاوه، رشد فزاینده‌ی میزان تکرار برنامه‌ها در شبکه‌های ماهواره‌ای و کابلی را نیز در نظر داشته باشید. به نظر می‌رسد تلویزیون، گواه روشنی است بر 'مرگ مؤلف' (فصل ۷ را ببینید) البته این وضعیت باعث نمی‌شود که تلویزیون اسطوره‌های رمانتیک را درباره‌ی 'نوابغ' خود کنار بگذارد. برنامه‌های ابتکاری هنوز به کمک و مشارکت افراد خلاق و نوآور نیاز دارند، اما این افراد نمی‌توانند از ماهیت جمعی رسانه پا فراتر بگذارند و نهایتاً همه‌ی 'نابغه‌ها' در مقابل رقابت برنامه‌های تلویزیونی برای جذب مخاطب بیشتر و همچنین در مقابل دیگر شکل‌های فشار عواملِ تجاری آسیب‌پذیر هستند.

سبک نمایش

اغلب انتظار داریم که تابلوهای نقاشی و مجسمه‌ها را در مکان‌هایی نسبتاً اختصاصی مثل نگارخانه‌ها و موزه‌ها ببینیم. برخی از نویسندگان (مخصوصاً جامعه‌شناسی به نام پیر بوردیو[1]) این نکته را بررسی کرده‌اند که این مکان‌ها

1. Pierre Bourdieu

چگونه سازماندهی می‌شوند تا بتوانند دیدگاه‌های خاص مدرنیستی در مورد چیستی هنر و چگونگی بررسی آن را تشویق و ترغیب کنند. پیش از هر چیز، باید گفت انتخاب و نمایش هر شیء در نگارخانه یا موزه باعث می‌شود که این شیء بار فرهنگی پیدا کند و در زمره‌ی آثار هنری قرار گیرد. در کل، شیوه‌ی معمول نمایش (و بحث در زمینه‌ی) هنر این ایده مدرنیستی را تقویت می‌کند که آثار هنری به‌طور طبیعی، مستقل از بقیه‌ی زندگی، در قلمرو تجربه وجود دارند. از دیرباز رسم بر این بوده است که مخاطبان خاص و محدودی با آثار هنری از نزدیک در محیط فرهنگی خاص و نخبه‌گرایانه‌ای روبه‌رو شوند. تلویزیون به خاطر سبک نمایش خود در تقابل جدی با این سنت است.

قبلاً گفتیم که برنامه‌های تلویزیونی را گروه کثیری از افراد می‌سازند نه‌فقط یک فرد خلاق. به همین ترتیب، با این‌که هر برنامه فقط یک بار تولید می‌شود، همیشه می‌تواند به صورت بالقوه قابلیت بی‌نهایت نمایش را بر روی بی‌نهایت صفحه‌ی تلویزیون یا پرده‌ی سینما داشته باشد. به‌طور معمول، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها کمیاب و محدود هستند، اما هر برنامه‌ی تلویزیونی که پخش می‌شود گویی عنصری به نام 'تکثیر' در خود نهفته دارد. از یک طرف، این برنامه ممکن است در سراسر جهان بارها و بارها بر روی نوارهای ویدیویی یا دی‌وی‌دی کپی و ذخیره و مبادله شود و به نمایش درآید. در نتیجه، برنامه‌های تلویزیونی نوعی از هنر هستند که به لحاظ نظری هر کسی می‌تواند مالک آنها باشد. از طرف دیگر، هر برنامه به‌طور همزمان به میلیون‌ها 'مکان' مختلف ارسال و پخش می‌شود و به یک معنا بدون مکان یا موقعیت ثابت است (تا حدی مثل اطلاعات داخل اینترنت).

سبک‌های دریافت

به نظر می‌رسد در هنرهای زیبای سنتی، هم معماریِ خود فضای نمایشگاه و هم اصول اخلاقی ظاهراً ویژه‌ی هنر طوری تنظیم شده‌اند تا رابطه‌ی متقابل و خصوصی میان بیننده و اثر هنری را ترغیب کنند. نمایش اثر هنری در یک اتاق قدیمی و اغلب سفید رنگ، این حس را تقویت می‌کند که هر قطعه‌ی هنری باید برحسب معیارهای خاص خودش و بدون تأثیرپذیری از آثار مجاور یا دنیای خارج مورد توجه قرار گیرد. بنابراین درک اثر هنری در فضایی بسیار ساکت و پرهیبت صورت می‌گیرد که در این فضا هر اثر ظاهراً از بیننده نوعی تأمل و تعمق

خاص زیبایی‌شناختی (فرمالیستی) طلب می‌کند. در نتیجه، می‌توان تماشای اثر هنری را فعالیتی نسبتاً 'قانونمند' دانست.

هنر معمولاً به مکان‌های خاص و در نتیجه مخاطبان نسبتاً خاص محدود می‌شود، ولی به نظر می‌رسد تلویزیون نقطه‌ی مقابل آن است، زیرا تلویزیون رسانه‌ای همگانی است که مخاطبان نامحدودی در مکان‌های آشنا (مثل خانه، مشروب‌فروشی، رستوران غذاهای بخر و ببر چینی‌ها و کلاس درس) آن را تماشا می‌کنند. تعداد مکان‌هایی که در آنها می‌توان تلویزیون تماشا کرد تقریباً به اندازه‌ی تعداد کل دستگاه‌های تلویزیون در سراسر دنیاست. روش‌های استفاده از آن نیز به همین ترتیب زیاد است، اما از لحاظ نظری در مورد این‌که کجا باید عرضه شود و چه کسی می‌تواند آن را تماشا کند یا چگونه باید آن را تماشا کرد محدودیتی وجود ندارد. باز هم از لحاظ نظری می‌توان گفت که برخلاف نحوه‌ی به‌کارگیریِ هنر، قانون یا اصول اجتماعیِ تثبیت‌شده‌ی در مورد تماشای مناسب یا نامناسب تلویزیون وجود ندارد.

نقاشی و مجسمه‌سازی مدرنیستی بر اساس این ایده شکل گرفته که موضوعات آن را باید با نگاه زیبایی‌شناختی نسبتاً خالص و طولانی و هدفمند نگریست، ولی برنامه‌های تلویزیونی را می‌توانید با شوق فراوان تماشا کنید یا در حالی‌که کار دیگری انجام می‌دهید بدون دقت کافی به آن نگاه کنید یا وقتی در اتاق دیگر هستید آن را روشن بگذارید یا به آن ناسزا بگویید و با آن بگومگو کنید یا صدای آن را بالا ببرید تا صدای دیگری را نشنوید و یا آن را برای سرگرمی یا آموزش تماشا کنید. اگر چه برنامه‌ریزان و مسئولان تبلیغات می‌خواهند شما را مجذوب این جعبه‌ی جادویی کنند، به احتمال زیاد شما از آن به شیوه‌های مختلف و برای اهداف مختلف استفاده می‌کنید و آنچه را که مد نظر برنامه‌ریزان است نادیده می‌گیرید. بنابراین استفاده از تلویزیون، به‌طور نسبی غیر قانونمند و غیر قابل پیش‌بینی است.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد یکی از کاربردهای تلویزیون این است که از آن برای ایجاد آرشیوهای ویدیویی خصوصی استفاده کنیم. در این روش، برنامه‌های خاصی را 'به تملک خود درمی‌آوریم' و با این کار لحظات زودگذری را که گاه جریان صدا و تصویر تلویزیون نامیده می‌شود ماندگار می‌کنیم. اگر تماشاگر تصمیم بگیرد برنامه‌های تلویزیونی خاصی را بر روی نوار یا سی‌دی ذخیره نکند چندین بار آن را تماشا نکند، تصویر را در لحظات مورد علاقه‌اش نگه ندارد و در

نتیجه، برنامه را به متن‌های متفاوت تبدیل نکند برنامه تلویزیونی ماهیتی گذرا پیدا می‌کند که آن را از آنچه پیوند سنتی بین هنر و 'بی‌زمانی'[1] می‌پنداشتیم متمایز می‌کند.

شیوه‌های تماشای تلویزیون: یک نمونه‌ی باز و بسته

نظریه‌های مدرنیسم در عرصه‌ی هنر، این اندیشه را می‌پروراندند که با یک اثر هنری می‌توان و باید برحسب قابلیت‌ها و ملاک‌های خاص آن، به خاطر خود آن و بدون ارجاع به دیگر چیزها در دنیای خارج روبه‌رو شد. این نظریه‌ها اغلب طوری ارائه می‌شوند که گویی برای همه‌ی اعصار و تا ابد باید کاربرد داشته باشند، نیازی به استدلال و توجیه بیرونی ندارند و از هر گونه تأثیر 'خارجی' در امان هستند. آثار هنری تا حدی به خودی خود اظهار وجود می‌کنند، اما برنامه‌ها و تصاویر تلویزیونی در مقابلِ، یا در محاصره‌ی، محیطی فرهیخته و بی‌طرف نیستند، بلکه به نظر می‌رسد آنها در یک محیط پر ازدحام (که بعضی‌ها آن را تب‌آلود وسطحی و برخی دیگر نشاط‌آور می‌دانند) برای جلب توجه ما با یکدیگر در حال نزاع دائمی هستند. در این محیط، بازنمایی‌ها تکثیر می‌شوند و با هم برخورد می‌کنند. بنابراین آنها را نمی‌توان برحسب این‌که از لحاظ زیبایی‌شناسی چقدر ناب یا مستقل هستند توصیف کرد.

نمونه‌ی جالبی که می‌توان از آن نام برد سوپ اُپرا[2]ست. برخلاف اکثر رمان‌ها که روند آنها طوری است که به پایان معینی می‌رسند، سوپ اپراها غالباً داستان‌هایی هستند که پایانی برای آنها نمی‌توان متصور شد. گاه ممکن است سال‌ها طول بکشند و بعضی مواقع به نظر می‌رسد قسمت‌های بعدی آنها ضمن پخشِ قسمت‌های قبلی ساخته می‌شود و روابط در بطن داستان دائماً پیچیده و پیچیده‌تر می‌شود. تحولات یک طرح داستانیِ منفرد به‌طور طبیعی به نوعی فرجام می‌انجامد، اما در دنیای سوپ اپرا ماجرا هیچ‌وقت حقیقتاً پایان نمی‌یابد. در سوپ اپرا، هرقدر جلوتر می‌رویم جزئیات تازه‌ای در مورد حوادث قبلی داستان روشن می‌شود، اسرار بیشتری لو می‌رود، شخصیت‌های فراموش‌شده دوباره ظاهر

---

1. timelessness

۲. soap opera؛ داستانی است تلویزیونی یا رادیویی درباره‌ی زندگی و مشکلات گروهی از افراد که هر روز یا چند روز در هفته پخش می‌شود. موضوعات آن شامل عشق، ازدواج، شکست و روابط فرزند و مادر و غیره است. م.

می‌شوند تا برنامه‌ها و نقشه‌های داستانی را به هم بزنند، بخش‌های قبلی طرح داستان دائماً بازسازی و تجدید نظر می‌شوند و تا جایی که ممکن است نهایت استفاده را از آنها می‌کنند تا بتوان حوادث غیر منتظره‌ی تازه‌ای به داستان افزود. در این دنیای سوپ اپرا، هر قسمت از قسمت‌های قبلی خود تأثیر می‌گیرد و بستر مناسبی برای حوادث جدید و گوناگون می‌شود. یک رویداد در یک قسمت می‌تواند چنان پیامدهایی داشته باشد که باعث شود داستان سال‌ها طول بکشد، با وجود این، عامل یک حادثه‌ی معین گاه ممکن است یک رشته‌ی بی‌انتها از وقایع قبلی و اغلب جزئی بوده باشد. به تعبیری، می‌توان گفت قسمت‌های مختلف یک سوپ اپرا با هم ترکیب می‌شوند تا داستانی بی‌انتها خلق شود که، برخلاف بسیاری از آثار هنری معمول، هیچ قسمتِ آن نمی‌خواهد به صورت یک موجودیت کامل و خودبسنده متجلی شود.

بنابراین گر چه از یک لحاظ به نظر می‌رسد سوپ اپراها اغلب در دنیای جزیره‌مانند و محدود خود محبوس می‌شوند، آنها را می‌توان نمونه‌هایی از برنامه‌های ذاتاً 'باز' به شمار آورد. به همین ترتیب، می‌توان تبلیغات تلویزیونی را نام برد، که آنها هم از این لحاظ باز هستند که به دیگر محصولات رسانه‌ای اشاره می‌کنند. در بسیاری از تبلیغات تجاری، فرض بر این است که بینندگان آگاهی گسترده‌ای از فرهنگ عامه‌پسند دارند. این تبلیغات با ارائه‌ی طیف وسیعی از نقل‌قول‌ها، لطیفه‌های خصوصی، طنز، اقتباس و تقلید از فیلم‌های هالیوودی، برنامه‌های تلویزیون و دیگر تبلیغات تجاری، از این آگاهی به سود خود استفاده می‌کنند. علاوه بر این، این تبلیغات تجاری ، اغلب موسیقی متن خود را از موسیقی عامه‌پسند یا کلاسیک یا حتی موسیقی ملی سایر کشورها می‌دزدند. تبلیغات تجاری در صدد این نیستند که مستقل کار کنند یا به صورت کلیّتی محصور در خود نگریسته شوند، بلکه آشکارا مهر محیط‌های فرهنگی‌شان بر روی آنها نقش بسته و روشن است که محصول این محیط هستند.

پس می‌توان تصویری از تلویزیون و، به‌طور کلی، رسانه ترسیم کرد که در آن بخش‌ها و اجزا آماده‌ی تأثیرپذیری از یکدیگر هستند، اما این سخن به این معنا نیست که آنها در مقابل دنیا نیز چنین رویکردی دارند، بلکه از نظر برخی وقایع‌نگاران پست‌مدرن این سخن بدان معناست که چشم‌انداز رسانه‌ای کنونی بیشتر شبیه یک مدار بسته است تا یک تریبون آزاد. بنابراین محصولات رسانه‌ها

چنان درگیر بحث‌های درون خود هستند که در عمل در را به روی جهان بیرون بسته‌اند.

این وضعیتی است که اومبرتو اکو در رساله‌ی خود در سال ۱۹۸۴ با نام راهنمای نئوتلویزیون دهه‌ی ۱۹۸۰[1] توصیف کرده است. اکو در این رساله می‌گوید امروزه تلویزیون آن‌قدر در خود غرق شده که عملاً به جهان خارج پشت کرده است.

به‌عنوان مثال، به نمونه‌های زیر توجه کنید:

- میزگردها
- مراسم اهدای جوایز
- عنوان‌های خبری تلویزیونی در مورد شخصیت‌های مشهور تلویزیونی
- برنامه‌های مستند تلویزیونی درباره‌ی نحوه‌ی تولید برنامه‌های تلویزیونی
- مسابقات اطلاعات عمومی، که در آنها از شرکت‌کنندگان (که بعضی مواقع خود شخصیت‌های تلویزیونی هستند) در مورد برنامه‌های تلویزیونی سؤال می‌شود
- برنامه‌هایی که مردم در آنها از برنامه‌های تلویزیونی تعریف یا انتقاد می‌کنند
- برنامه‌های مربوط به صحنه‌های حذف‌شده‌ی فیلم
- تبلیغاتی که ادای تبلیغات قدیمی را درمی‌آورد و آنها را به تمسخر می‌گیرد یا تکرار می‌کند
- مسابقات تلویزیونی که در آنها شخصیت‌های معروف به رقابت با یکدیگر می‌پردازند
- پخش قسمت‌های گمشده‌ی سریال‌های کمدی که تازه پیدا شده‌اند.

در چنین دنیایی که اومبرتو اکو آن را نئوتلویزیون می‌نامد، هر چیزی که بر روی صفحه‌ی تلویزیون ظاهر می‌شود به خودی خود قابل توجه است یا ارزش خبری دارد. مثلاً در برنامه‌هایی که در مورد طبیعت ساخته می‌شود، روش‌های جفت‌گیری حیوانات نیست که حیرت‌انگیز است، بلکه آنچه باعث تعجب و حیرت می‌شود این است که این صحنه‌ها برای اولین بار توسط دوربین ضبط می‌شوند. در مورد مصاحبه‌هایی که با اعضای خانواده‌ی سلطنتی با دوربین مخفی انجام می‌شود نیز وضعیت این چنین است، یعنی صرف این‌که فلان شخصیت برجسته‌ی سلطنتی

---

1. *A Guide to the Neo-Television of the 1980s*

سفره دل خود را در تلویزیون باز کرده است دنیا را تکان خواهد داد، حتی اگر او حرف‌های کاملاً تکراری و پیش‌پاافتاده‌ای بزند (مخصوصاً در صورتی که قبلاً این حرف‌ها به مطبوعات درز کرده باشد). اگر تلویزیون نبود و تصاویر دیجیتالی تقویت‌شده و رنگی دریافتی از سفینه‌های بدون سرنشین را پخش نمی‌کرد، چه کسی به این سفینه‌های کاوشگر اهمیتی می‌داد؟ روشن است که تعیین‌کننده‌ی ارزش هر خبر، چیزی است که از آن فیلم‌برداری می‌شود. جلوی دوربین قرارگرفتن غالباً خود به‌منزله‌ی خبر است.

در همه‌ی این موارد، اکو می‌گوید آنچه ما را مسحور می‌کند جرم آسمانی یا شخصیت برجسته‌ی سلطنتی یا حیوان در حال جفت‌گیری، یعنی چیزی که تصویر به آن اشاره دارد نیست، بلکه **خود ظهور تصویر تلویزیونی** است. به قول اکو، نه‌تنها مخاطبان بلکه خود تلویزیون نیز مجذوب محصولات خود می‌شود و همیشه به خاطر تولید آنها و عملکرد و توانایی‌اش در ساختن تاریخ به خود تبریک می‌گوید.

هشدار!

همه‌ی این بحث‌ها رفته‌رفته این تصور را در ذهن ایجاد می‌کند که تلویزیون دنیای مجزایی از آنِ خود دارد. با این‌که همان‌طور که قبلاً گفته‌ام، هیچ موضوعی در رسانه، موجودیتی منزوی و خودبسنده ندارد، تصور اکو از گفت‌وگوی نئوتلویزیون با خودش بدین معناست که تلویزیون را می‌توان به‌طور کلی به صورتی مستقل بررسی کرد و آن را از تأثیرات محیط خارج آزاد و مبرا دانست. به این ترتیب، برخی از تعاریف پست‌مدرن درباره‌ی تلویزیون، آن را یکپارچه‌تر و یکدست‌تر از آنچه احتمالاً هست نشان می‌دهند.

به سیاره بودریار خوش آمدید

امبرتو اکو می‌گوید دنیای نئوتلویزیون آن‌قدر درگیر مشکلات خود شده و سر در لاک خود فرو برده که کمتر مجالی برای دنیای واقعی باقی مانده است. ژان بودریار نیز نوعی فرهنگ رسانه‌ای را توصیف می‌کند که توسط آن چیزی که او آن را 'عارضه‌ی خودارجاعی[1] جنون‌آمیز' می‌خوانَد تحلیل می‌رود، اما او در بررسی

---

1. self-referentiality

معانی ضمنی این عارضه از اکو نیز بسیار فراتر می‌رود. در حال حاضر، رسانه‌ها مجبور نیستند با حقیقت لزوماً در ارتباط باشند، به‌علاوه، ما اکنون با موقعیتی روبه‌رو هستیم که، به قول بودریار، تصویر «هیچ رابطه‌ای با هیچ واقعیتی ندارد، بلکه تصویر تمثال خالص خود است.» (منتخب آثار، ۱۹۸۸، ص. ۱۷۰).

در مبحث پست‌مدرنیسم، بودریار یکی از چهره‌های کلیدی به شمار می‌رود. بیشتر تحقیقات در این زمینه برای آثار او اهمیتی خاص قائلند. چند نظریه‌پرداز، ایده‌های او را پذیرفته و آنها را تعدیل کرده‌اند. اگر چه بودریار از اصطلاح پست‌مدرنیسم به‌ندرت و با احتیاط استفاده کرده است، در آثار او اغلب توصیف‌های تند و احتمالاً ثقیل دنیای نو جامعه پست‌مدرن دیده می‌شود. واکنش‌هایی که مخصوصاً از اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ به بسیاری از کتاب‌ها و مقالات او صورت گرفته، از انزجار و سرگردانی و سردرگمی تا علاقه و اشتیاق غیرانتقادی نوسان داشته است. صاحبنظران او را خالق متن‌های خیره‌کننده و غامضی دانسته‌اند که به‌سختی قابل توصیف یا تعریف هستند، متونی که با معناها و نامعناهای [1] دنیای محصور در رسانه بازی می‌کنند. برخی بودریار را توجیه‌گر اعصاب‌خردکنِ همه‌ی نقایصی می‌دانند که بعضی منتقدان به رسانه‌ها و جامعه‌ای که آنها را خلق کرده نسبت داده‌اند. اکنون در ادامه‌ی بحث به‌طور مختصر به بخشی از آثار او از زمان انتشار اولین کتابش با عنوان نظام اشیاء [2] خواهیم پرداخت.

بسیار شنیده‌ایم که می‌گویند به هر جا نگاه کنی تصویر می‌بینی. آری، بر روی تی‌شرت‌ها، تابلوهای تبلیغاتی، پوسترها، بسته‌بندی‌ها، روزنامه‌ها، مجلات، تلویزیون، پرده‌ی سینما، صفحه‌ی کامپیوتر و در بازی‌های ویدیویی تصویر می‌بینیم. بسیاری از ما نیز دوربین عکاسی و وب‌کم [3] و دوربین فیلم‌برداری ویدیویی داریم، به‌علاوه دوربین‌های مداربسته‌ای که در مغازه‌ها و خیابان‌های اصلی شهر نصب شده‌اند بی‌آن‌که بدانیم به‌طور منظم حرکات و رفتار و سخنان ما را ثبت و ضبط می‌کنند. بعضی از والدین از تولد نوزادشان فیلم‌برداری می‌کنند. آنها همچنین تصاویر جنین را قبل از تولد به صورت خصوصی تماشا می‌کنند. در نظر بودریار، این مشغولیت ذهنی با تصاویر به‌طور بنیادی دنیای ما را عوض کرده است.

به زبان ساده، بودریار می‌گوید همه‌ی این بازنمایی‌ها واقعیت را اشباع کرده است،

---

1. non-meaning
2. *The System of Objects* (1968)
3. webcam

به‌طوری که تجربه تنها می‌تواند یک قدم دورتر از واقعیت صورت گیرد. ما دنیا را تنها به‌وسیله‌ی فیلتری از تصورات و انتظارات قبلی تجربه می‌کنیم که خود این فیلتر از قبل توسط فرهنگی غرق در تصاویر ساخته شده است. بودریار این سؤال را مطرح می‌کند، که آیا شما می‌توانید بدون تأثیرپذیری از این‌همه فیلم و برنامه‌ها و گزارش‌های خبری در مورد نیویورک، از این شهر دیدن کنید یا حتی در آن زندگی کنید؟یا این‌که چگونه می‌توانید بدون به یاد آوردن و تأثیرپذیری از سوپ اپراها و فیلم‌هایی که هر روز ناملایمات عشق را نمایش می‌دهند عشق خود را به معشوقتان ابراز کنید؟ اگر از قبل، هزاران بار جمله «دوستت دارم» را نشنیده و شاهد گفتن آن نبوده باشید، آیا بازهم این جمله تأثیر عاطفی عمیقی بر شما خواهد گذاشت و آیا بازهم دلتان خواهد خواست که دریک فرصت مناسب آن را به معشوقتان بگویید؟

آثار بودریار چیزی فراتر از بررسی صرف تأثیرات رسانه‌هاست. او دامنه‌ی وسیعی از پدیده‌های فرهنگی را از همه‌ی ابعاد در نظر داشته است و بخش اعظم آثارش به‌جای این‌که یک رشته یا مکتب فکری خاص باشد، نوعی محل تلاقی و اجتماع آرای زبان‌شناسی، جامعه شناسی، فلسفه، نظریهٔ سیاسی و داستان‌های علمی ـ تخیلی به حساب می‌آید. البته تحلیل فیلم و تلویزیون سهم مهمی در آثار بودریار دارد، اما تنها یک جنبه از نظریه‌پردازی او درباره‌ی وضعیت پست‌مدرن به شمار می‌رود.

این وضعیت به شکل‌های متفاوتی در آثار بودریار ظاهر می‌شود، که او دوست دارد عناوینی پرطمطراق و آخر زمانی مثل 'بیش‌واقعیت'[1]، 'انفجار به درون'[2]، 'شبیخون مجازی'[3] و 'رمز'[4] به آن بدهد. همه‌ی اینها معانی ضمنی نسبتاً متفاوتی دارند و معنایشان در آثار بودریار متغیر است، اما همگی رابطه‌ی تنگاتنگی با آنچه بودریار، شبیه‌سازی می‌نامد دارند. ویژگی‌های گوناگون زندگی کنونی از قبیل مد، طرح‌های زیست‌محیطی، نظرسنجی‌ها، پارک‌های تک‌منظوره، ارتباطات راه دور و سایبرنتیک، همه به‌عنوان مظاهر نظام پرزرق و برق و یگانه و جدید شبیه‌سازی بودریار رخ می‌نمایند. بودریار آن‌قدر از این اصطلاح به صور گوناگون استفاده می‌کند که باعث سردرگمی و حیرت می‌شود اما اغلب، معنایی که از این اصطلاح به دست می‌دهد قدری گسترده‌تر از حوزه‌ی کلی نسخه‌برداری و تصویر و بازنمایی و

---

1. hyperreality
2. implosion
3. cyberblitz
4. code

مدل است. به‌عنوان مثال، بودریار در کتاب خود به نام شبیه‌سازی‌ها[1]، با دیزنی‌لند[2] و بیماری‌های جسمی و روانی، رسوایی واترگیت[3] و هواپیماربایی، رفتار یکسانی در پیش می‌گیرد.

در لغت‌نامه‌ها، شبیه‌سازی را با کلماتی از قبیل تقلبی، بدلی، قلابی، جعلی و تصنعی معنا می‌کنند. بودریار تا حدی این معانی را حفظ می‌کند، اما آنها را تا آنجا پیش می‌برد که شبیه‌سازی در تقابل آشکار با حقیقت قرار نگیرد. به‌طور طبیعی، می‌توان گفت شبیه‌سازی یا حاصل تکثیر است یا از یک حقیقت از پیش مفروض صادر می‌شود. منظورمان این است که شبیه‌سازی و واقعیت پیوندی ضروری با هم دارند. اما از نظر بودریار، این پیوند مدت‌هاست که گسیخته است. پس دیگر شبیه‌سازی نمی‌تواند تقلید یا تحریف واقعیت یا رونوشتی از اصل باشد. در دنیای گیج‌کننده‌ی بودریار، دیگر واقعیت پایدار و نابی باقی نمانده است که بتوانیم حقیقت را برحسب آن اندازه گیری کنیم یا نادرستی یک شبیه‌سازی را نشان دهیم. تکثیر الکترونیکی نیز آنچنان پیشرفت کرده است که مفهوم اصالت دیگر معنایی ندارد یا نباید داشته باشد.

تصاویر و فضاهای کامپیوتری، روشن‌ترین نمونه‌های این وضعیت هستند. این تصاویر و فضاها حس واقعیت خاص خود را دارند (این حس گهگاهی 'حضور از راه دور'[4] نامیده می‌شود) که به چیزی که خارج از دنیای مجازی نباشد بستگی ندارد. منتقدی به نام مایکل هایم[5] می‌گوید: «امور مجازی، بازنمایی نیستند، زیرا چیزی را باز-نمایی نمی‌کنند. به عبارت دیگر، چیزی را که از قبل در جایی دیگر نمایان است بازنمایی نمی‌کنند.» (به نقل از کتاب **فضای مجازی| اجسام مجازی| سایبرپانک**[6]، ویراسته‌ی فدرستون[7] و باروز[8]، ۱۹۵۵).

مایکل هایم از بودریار نام نمی‌برد، اما این توصیف شبیه تعریف بودریار از شبیه‌سازی است. در نظر بودریار، شبیه‌سازی عبارت است از «تولید مدل‌های یک امر واقعی بدون اصل یا واقعیت آن». اما برای این‌که دریابید شبیه‌سازی چگونه عمل می‌کند لازم نیست تمام روز پشت کامپیوترتان بنشینید یا حتی در مجتمع

---

1. *Simulations* (1981)
2. Disneyland
3. watergate
4. telepresence
5. Michael Heim
6. *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*؛ سایبرپانک نوعی از داستان علمی- تخیلی است که ماجراهای آن در جوامع آینده می‌گذرد که زیر سلطه‌ی فن‌آوری کامپیوتر قرار دارند. م.
7. Featherstone
8. Burrows

نزدیک به محل زندگیتان برنامه‌های پر زرق و برق و چند میلیون دلاری جلوه‌های ویژه را تماشا کنید. از نظر بودریار، شبیه‌سازی، یک وضعیت فرهنگی فراگیر است نه یک 'رویداد' محدود به یک فن‌آوری خاص. او می‌گوید ما وارد مرحله‌ای شده‌ایم که در آن، «اصل شبیه‌سازی است که کل زندگی اجتماعی را کنترل و اداره می‌کند نه اصل واقعیت». (منتخب آثار، ۱۹۸۸، ص. ۱۲۰).

تصاویر در دنیای شناور

بودریار در سخنرانی عفریت پلید تصاویر[1] که در سال ۱۹۸۷ در دانشگاه سیدنی ارائه داد و به صورت جزوه‌ای در سال ۱۹۸۸ منتشر شد می‌گوید:

> این اصل ارجاع تصاویر است که باید درباره‌ی آن شک کرد، همان راهبردی که بر طبق آن تصاویر همیشه ظاهراً به اشیاء دنیای واقعی ارجاع می‌دهند و چیزی را تکثیر می‌کنند که از لحاظ منطقی و زمانی مقدم بر خودشان است. این اصل ابداً صحیح نیست ... . تصاویر تا آنجا بر امر واقعی پیشی می‌گیرند که ترتیب منطقی و علّت و معلولی امر واقعی و بازتولید آن را معکوس می‌کنند. (ص. ۱۳)

همان‌طور که می‌بینید موضع بودریار گیج‌کننده و نسبتاً افراطی به نظر می‌رسد. در ادامه‌ی بحث برای روشن‌شدن نظرات بودریار، مطلب فوق را به دو گزاره‌ی اصلی تقسیم می‌کنیم و به صورت مفصل به بررسی هر یک می‌پردازیم.

اولین گزاره‌ی بودریار: باید درباره‌ی اصل ارجاع تصاویر شک کرد

این بخش، ادامه‌ی همان مباحثی است که راجع‌به نئوتلویزیون مطرح شد. در نظر بودریار، رسانه‌ها نه‌تنها با یکدیگر سخن می‌گویند (مثل دیدگاه اکو) بلکه نوعی کولاژ مجازی از تصاویر شناور و آزاد هستند که خود را از قید این‌که باید چیزی غیر از خود را بازنمایی کنند خلاص کرده‌اند. در طرّحی که بودریار از اشیاء ارائه می‌دهد، بازنمایی را به یک هدایت‌گر خودکار تشبیه کرده است. یعنی بازنمایی، در مدار خود، بدون این‌که مجبور شود بر واقعیت‌ها و حقایق و تاریخ فرود آید به فعالیت خود ادامه می‌دهد. به دو مثال زیر توجه کنید که شاید بتوان گفت باعث تشکیک در مورد اصل ارجاع می‌شوند:

---

1. *The Evil Demon of Images*

فرض کنید در صحنه‌ای از یک فیلم ویدیویی، تصویری از یک زن را در حال سیگار کشیدن تماشا می‌کنید. این زن، ظاهری آرام و وسوسه‌انگیز و نسبتاً خطرناک دارد. سیگار کشیدن اوست که این حال و هوا را ایجاد می‌کند. زن به شکلی خاص سیگارش را روشن می‌کند ...این کار توجه شما را جلب می‌کند. شاید دلتان بخواهد قیافه‌ی شما نیز مثل او باشد. چه چیزی شما را علاقه‌مند کرده است؟سوختن تدریجی سیگار، یا زنان افسونگری که قبلاً در دنیای سینما آنها را در حال روشن‌کردن سیگار دیده‌اید؟ آیا در واقع سیگارکشیدن است که شما را مسحور می‌کند یا خود 'فیلم‌بودن' تصویر؟

فرض کنید کفش و گرمکن ورزشی با مارک گران‌قیمتی را فقط به خاطر مدبودنش می‌پوشید و هیچ علاقه‌ای هم به ورزش ندارید. کفش و لباس شما به چه واقعیت اساسی و نهفته‌ای اشاره دارد؟ آیا تلاش در جهت توجیه و تبیین مد، یا جست و جوی علت پنهانی که این مد خاص معلول آن است معقول می‌نماید؟ آیا قیمت کفش ورزشیِ شما با چیزی مشخص‌تر از تصویر مارک تجاری آن تعیین می‌شود؟ این مارک چه واقعیتی را به‌جز واقعیت خودش نشان می‌دهد؟ آیا آگهی‌های تجاری در مورد کفش شما چیزی بیشتر از کاربرد 'عملی' آن را تبلیغ می‌کنند؟ یا شاید کاربرد کفش شما فقط نمایش یک مارک است؟

آنچه در همه‌ی این مثال‌ها برای بودریار مهم است موقعیتی است که در آن، بازنمایی‌ها دیگر با رابطه‌ی اساسی میان خودشان و امور بازنمایی‌شده تعیین نمی‌شوند؛ به عبارت دیگر، بازنمایی‌ها نشانه‌هایی شناور و آزاد هستند.

نظریه‌پردازان دیگر نیز در این مورد با بودریار موافقند. منتقدی امریکایی به نام فردریک جیمسون در کتاب خود به نام **پست‌مدرنیسم، یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر**[1]، که صورت بسط‌یافته‌ی چند مقاله‌ی منتشرشده در دهه‌ی ۱۹۸۰ است، درباره‌ی آنچه 'کم‌مایگی'[2] محصولات فرهنگی معاصر می‌نامد به نکته‌ی مشابهی اشاره می‌کند. او 'ویژگی‌های صوری' پست‌مدرن را در هنر، معماری، فیلم، ویدیو و تلویزیون برمی‌شمارد و می‌گوید عملکرد آنها صرفاً بریدن و چسباندن سطحی تصاویر و سبک‌هایی است که از قبل آماده بوده است. جیمسون این امور را نشانه‌هایی می‌داند که از خاستگاه واقعی خود جدا شده‌اند و در ترکیب‌های جدید و

---

1. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1922)
2. depthlessness

بی‌معنا، در فضایی تجارت‌زده و کم‌مایه که حاصل فرهنگ عامه‌پسند است، دوباره مورد استفاده قرار می‌گیرند. جیمسون، برخلاف بودریار، تنفر خود را از کم‌مایگی محصولات پست‌مدرن کمتر پنهان می‌کند. برای روشن‌شدن دیدگاه او، بهتر است به تضادی که او بین دو تابلوی مشهور کفش قائل است توجه کنیم. او نخست به تابلوی **کفش‌های دهقان**[1] اثر وان‌گوگ[2] می‌پردازد. جیمسون این نقاشی را عمیق و مدرنیستی می‌داند. ماده تشکیل‌دهنده‌ی برآمدگی‌ها و چروک‌ها و تکه‌های قلنبه و خشک‌شده‌ی رنگ روغن بی‌اختیار دنیای واقعی فقر در روستا و فلاکت و بیچارگی کشاورزان را در ذهن ما زنده می‌کند. در نظر جیمسون، این نقاشی ریشه‌ای عمیق در وضعیت خاص اجتماعی، جغرافیایی، تاریخی و شخصی ما دارد و بنابراین شایسته است آن را یکی از «آثار بزرگ و کانونی مدرنیسم متعالی» بدانیم.

سپس جیمسون به تابلوی **کفش‌های الماس غبارآلود**[3] اثر اندی وارهول نظر می‌کند. جیمسون ادعا می‌کند برخلاف نقاشی وان‌گوگ نمی‌توان از این مطلب چیز مهمی دریافت. **کفش‌های دهقان** حقیقتی نهفته است که جیمسون با تماشای آن به کار و زندگی زجرآور دهقان پی می‌برد، اما اثر وارهول صرفاً خود را به شکل صفحه‌ای سفید و خالی نشان می‌دهد. علت آن تا حدی این است که این اثر به صورت چاپ سیلک اسکرینِ عکاسی تولید شده و کاملاً مسطح است و کم و بیش کاری است مکانیکی. در نتیجه، در نظر جیمسون، تفسیر آن برحسب بیان شخصی کار دشواری است. مسئله‌ی دیگر این است که در این تابلو کفش‌ها به گونه‌ای تصویر شده‌اند که گویی «زندگی اولیه‌شان از آنها گرفته شده است». یعنی این تصویرها بی‌آن‌که در مکان خاصی قرار داشته باشند صرفاً به دلایل تزئینی شناورند. اینها، در واقع، تفسیرهای خالص هستند، به این معنا که برخلاف اثر وان‌گوگ (یا شاید آن‌طور که جیمسون تصور می‌کند) نه از واقعیت بلکه از دیگر تصاویر اخذ شده‌اند. این‌طور نبوده است که وارهول یک جفت کفش واقعی دیده باشد و تلاش کرده باشد از طریق آنها زندگی واقعی را، که کفش‌ها بخشی از آن هستند، بیان کند. در عوض، او صرفاً آنچه را که جیمسون نمونه بی‌ارزش و کم‌مایه‌ی تصویر پرزرق و برق تبلیغاتی می‌داند کپی کرده است.

این تنها یکی از مواردی است که جیمسون آنها را علامت بیمارگونه‌ی وضعیت

---

1. *Peasant Shoes*
2. Van Gogh
3. *Diamond Dust Shoes*

فعلی اجتماعی ما می‌داند، وضعیتی که در آن «سطح (ظاهر) جای عمق (باطن) را گرفته است». نویسنده‌ی دیگری که دغدغه‌های مشابهی دارد دیک هبدیج[1] است، بخصوص در کتابش با عنوان نهفته در روشنایی[2]. هبدیج به‌جای این‌که مثل جیمسون این دو نقاشی را در تقابل هم قرار دهد، اولی را نشان‌دهنده‌ی دنیای قدیم و اصیل و دومی را نماد دنیای جدید و سطحی می‌داند. هبدیج دو مجله‌ی معاصر را مثال می‌زند و به این نکته اشاره می‌کند که شکاف بزرگی بین دیدگاه‌های آنها وجود دارد. او در یک سوی این شکاف، مجله‌ی *Ten.8* را قرار می‌دهد که مجله‌ی وزین عکاسی در زمینه‌ی نظریه و سیاست است و خوانندگان آن غالبا دانشگاهیان هستند، و در طرف دیگر، نشریه‌ی *The Face* را قرار می‌دهد که شاید بهترین و قطعاً مؤثرترین مجله مد بریتانیا در دهه‌ی ۱۹۸۰ بود.

هبدیج *Ten.8* را نماینده‌ی دیدگاهی قدیمی‌تر و جدی‌تر به تصویر می‌داند. در این نشریه، صاحب‌نظران عکاسی، تصاویر را برحسب چارچوب‌های نظری و مفاهیم سیاسی و پیش‌زمینه‌های تاریخی خود تحلیل می‌کنند. در این مجله، کلمات برای استحکام و استقرار و کنترل تصاویر به کار می‌روند. این نویسندگان تصاویر را محتاج به توضیح می‌دانند.

در حالی‌که در نشریه‌ی *The Face* تصاویر هستند که غلبه دارند. این نشریه به‌جای آن‌که تلاش کند تصاویر را توضیح دهد یا راز آنها را بگشاید، آنها را از آنچه هبدیج «قید و بندهای تحمیل‌شده از سوی الهیات خردگرای بازنمایی» می‌نامد رها می‌سازد. به عبارت دیگر، این نشریه از تصاویر بیشتر به دلیل ارزش سبکی‌شان استفاده می‌کند، نه به دلیل مفهوم و معنای عمیق‌شان. در واقع، نشریه‌ی *The Face* برخلاف *Ten.8* و خوانندگان آن، به خاستگاه یا معنای تصاویر اهمیتی نمی‌دهد. آنچه برای این نشریه مهم است تأثیر تصویربودن تصویر است (تأثیری که جیمسون آن را شدت می‌نامد در مقابل معنا) البته امروزه انبوهی از مجلات مد ما را احاطه کرده‌اند که تنها هدف‌شان اغوای بصری مخاطبان است: زرق و برق تصویر توجیه‌کننده‌ی حضور خویش است، بی‌آن‌که (محققاً) معنای 'عمیق‌تری' داشته باشد. با همه‌ی این تفاسیر، پست‌مدرنیست‌ها بر این نکته تأکید می‌کنند که خود 'عمق' نیز صرفاً تأثیر سطح است و سطحی‌بودن می‌توانند 'عمیق' باشد.

---

1. Dick Hebdige
2. *Hiding in the Light* (1988)

همان‌طور که خواهید دید ویژگی‌هایی که جیمسون و هبدیج بیان کردند به هیچ وجه به یک شکل خاص هنر محدود نیست. مثلاً فقط در عرصه‌ی تصاویر متحرک منتقدان بسیاری ویژگی‌های مشابهی را در فیلم‌های ویدیویی موسیقی راک، فعالیت‌های تبلیغاتی، برنامه‌های تلویزیونی و فیلم‌هایی مثل داستان عامه‌پسند[1] ساخته‌ی کوئنتین تارانتینو[2] یافته‌اند. در این فیلم، احساس نمی‌کنیم که تارانتینو می‌کوشد دنیایی واقعی تصویر کند. حدس می‌زنیم او اطلاعات کمی درباره‌ی دنیای تبهکارانی دارد که فیلم ظاهراً به تصویر می‌کشد و این‌که او تقریباً یکسره به نشانه‌ها و نقل‌قول‌ها و کلیشه‌های سینمایی می‌پردازد. اما این‌که آیا شما متوجه 'ارجاعات' می‌شوید یا خیر، به اندازه‌ی این سؤال بی‌ربط است که بپرسیم آهنگ‌های رقص، الگوهای خود را از کدام ترانه‌ها می‌گیرند. در فیلم تارانتینو، قرار نیست از دیدن اعمال خشونت‌آمیز خشمگین شویم، و واکنش‌های انتقادی به این فیلم از بحث بازنمایی نژادپرستی و تبعیض جنسی و همجنس‌بازهراسی[3] در کار تارانتینو پرهیز می‌کنند. دلیلش این است که به نظر می‌رسد این فیلم همه چیز را داخل علامت نقل‌قول سینمایی قرار می‌دهد. به هیچ‌وجه نمی‌توانیم بپذیریم که این فیلم چیزی جز دنیای سینما را به ما نشان می‌دهد. این فیلم در صدد نیست که ماهیت واقعی امور را بر ما آشکار کند، بلکه صرفاً به شور و حدّت خود می‌پردازد، به تأثیر خود در مقام یک فیلم داستانی. به نظر می‌رسد خود عنوان فیلم (مثل رمانس واقعی[4]، فیلمنامه‌ای نوشته تارانتینو) از ما می‌خواهد آن را زیاد جدی نگیریم. فیلم داستان عامه‌پسند، نیز، مثل همه‌ی نمونه‌هایی که پیش‌تر به آنها اشاره کردیم، اثری است که بودریار آن را «رهایی نشانه از قید هر اجبار کهنه می‌داند، اجباری که بر اساس آن، نشانه باید چیزی را مشخص کند» (منتخب آثار، ۱۹۸۸، ص. ۱۲۵). به‌کارگیری ارجاعات در فیلم‌های برادران کوئن نیز شاید به همین ترتیب باشد: مثلاً فیلم لبوسکی بزرگ[5] که یک سکانس آن به سبک فیلم‌های موزیکال دهه‌ی ۱۹۳۰ است، و فیلم بعدی با نام مردی که آنجا نبود[6] که اقتباسی از فیلم سیاه[7] است. اگر بخواهیم به موضوع 'واقعی' این فیلم‌ها پی‌ببریم، اُمَل یا سختگیر به حساب خواهیم آمد.

---

1. *Pulp Fiction* (1994)
2. Quentin Tarantino
3. homophobia
4. *True Romance*
5. *Big Lebowki*
6. *The Man Who Wasn't There*

۷. film noir؛ یا فیلم سیاه اصطلاحی است که منتقدان سینمایی فرانسه برای توصیف نوعی فیلم جنایی با فضای دلهره آور و تیره به کار برده‌اند. فیلم‌هایی از این نوع به‌ویژه در دهه‌ی ۴۰ و اوایل دهه‌ی ۵۰ ساخته شده‌اند. م.

بنابراین، در چشم‌انداز رسانه‌ای پست‌مدرن آنچه به ما عرضه می‌شود از مقوله‌ی سطوحِ در حال گردش است، یعنی منطقه‌ای که درآن، نشانه‌ها می‌توانند بدون این‌که مجبور باشند به دنیایی بنیادی و واقعی وصل شوند عمل کنند. بودریار می‌گوید آنچه داریم شبکه‌ای از ارتباطات است که کانونی ندارد و پیوسته محصول شبیه‌سازی‌های خود را تکثیر و اوراق می‌کند. وضعیتی که تصویر در آن «شبحی از اصالت است و همیشه با واقعیت فاصله دارد.» (انتقام بلور)[1]

دومین گزاره بودریار: تصاویر تا آنجا بر امر واقعی پیشی می‌گیرند که ترتیب منطقی و علت و معلولی امر واقعی و بازتولید آن را معکوس می‌کنند.

تناقض عمده‌ای که در کار بودریار دیده می‌شود این است که شبیه‌سازی‌ها از یک طرف از قید ارجاع به واقعیت رها می‌شوند و از طرف دیگر در زندگی ما ریشه دوانده‌اند. شاید این شبیه‌سازی‌ها به واقعیت شبیه‌سازی‌نشده و طبیعی اشاره نکنند، اما تأثیرات بسیار واقعی دارند. در طول یک روز ممکن است با دیدن یک فیلم سوزناک گریه کنیم، وقتی به آگهی تبلیغات آبجو نگاه می‌کنیم احساس تشنگی کنیم، با شنیدن چند خبر نظرمان در مورد طبیعت انسان عوض شود، با تماشای یک فیلم ترسناک به وحشت بیفتیم، با دیدن یک فرد مشهور در خیابان هیجان‌زده شویم... به این معنا، می‌توان گفت شبیه‌سازی‌ها به هیچ‌وجه در دنیای کوچک خودشان وانهاده نشده‌اند، بلکه ارتباط عمیقی با زندگی واقعی دارند.

بودریار لزوماً با این نکته مخالف نیست، اما شاید نتیجه‌گیری نسبتاً عجیبی از آن ارائه بدهد. او چه‌بسا به نکاتی از این قبیل اشاره کند:

- بله، زندگی پر از شبیه‌سازی است، اما...
- این صرفاً نشان می‌دهد که واقعیت با نشانه‌هایی پوچ و توخالی اشتباه گرفته شده است
- بله، می‌توان گفت چون شبیه‌سازی‌ها تأثیرات واقعی خاصی بر افراد دارند پس واقعی هستند، اما...
- قضیه را وارونه فهمیده‌اید: شبیه‌سازی تنها در صورتی واقعی است که واقعیت از قبل شبیه‌سازی شده باشد

---

1. *The Revenge of the Crystal* (1990)

- بله، این سخن به تعبیری نشان‌دهنده‌ی این است که شبیه‌سازی‌ها به چیزها ارجاع می‌دهند، اما....
- با این فرض که واقعیت همیشه از قبل شبیه‌سازی می‌شود تنها می‌توان به شبیه‌سازی ارجاع داد، نه به واقعیتی ناب و صِرف.

این صرفاً کاریکاتوری است خام از نوشته‌های مبهم و ظریف بودریار، اما حداقل این تصور را به ما می‌بخشد که منطقی غیر طبیعی آن را در برگرفته، منطقی که به قول بودریار مشخصه‌ی 'نظام' فعلی ماست.

در دنیای بودریار، تمایز بین شبیه‌سازی و واقعیت از بین رفته است. او در سخنرانی خود به نام عفریت پلید تصاویر این وضعیت را انفجار تصویر به درون واقعیت یا ادغام آن با واقعیت می‌نامد. زمانی که خاطر نشان کردیم تصاویر چگونه با تجربه‌های دنیا تلاقی می‌کنند (و بد نیست اضافه کنیم که تصاویر زمینه‌ساز این تجربه‌ها می‌شوند) به شیوه‌هایی اشاره کردیم که این انفجار به درون و ادغام تصویر با واقعیت چگونه رخ می‌دهد. حتماً تعجب نخواهید کرد اگر بدانید بودریار از این مشاهده‌ی ساده بسیار فراتر می‌رود. در واقع، او تفکر رایج در مورد «ترتیب منطقی واقعیت و بازتولید آن را» وارونه می‌کند، در نتیجه، تصاویر نه‌تنها با امر واقعی تلاقی می‌کنند، بلکه از آن پیشی می‌گیرند و آن را پیش‌بینی و جذب و تولید می‌کنند. حتی در مورد مثال‌های فوق نیز بودریار ادعا می‌کند که واقعیت 'تجلی' بازنمایی است. او در سفرنامه‌ی خود به نام امریکا[1] این نکته را چنین توضیح می‌دهد:

> تقدیر آن است که همه چیز به صورت شبیه‌سازی دوباره ظاهر شود. شبیه‌سازیِ چشم‌انداز و زن و اندیشه به ترتیب عکاسی و سناریوی جنسی و نوشتار است. شبیه‌سازیِ تروریسم هم مد و رسانه‌هاست. گویی چیزها صرفاً به‌واسطه‌ی همین تقدیرِ غریب هستی می‌یابند. شاید بپرسید که آیا خود این جهان، نسخه‌ی بدلِ تبلیغاتی دنیای دیگری نیست. (ص. ۳۲)

چند مثال

تلویزیون را روشن می‌کنید و در یک برنامه‌ی مستند تلویزیونی، حوادث زندگی

---

1. *America* (1988)

روزمره‌ی یک خانواده‌ی معمولی را تماشا می‌کنید. همه چیز واقعی به نظر می‌رسد. احساس نمی‌کنید که اعضای خانواده بازیگر هستند. این افراد آدم‌های واقعی هستند و ما واقعیتی را پیش روی خود می‌بینیم که هر لحظه آشکارتر می‌شود، هرچند صرفاً در قالب سوپ اپرای واقعی. به نظر می‌رسد زندگی این افراد پر از حادثه است و بعضی مواقع بگومگوها و دعواهایی جالب و جدی بین آنها در می‌گیرد. سپس از خود می‌پرسید (انگار فرقی داشته باشد): این افراد تا چه حد دارند مقابل تجهیزات فیلم‌برداری بازی می‌کنند؟ اگر شما آنجا نبودید که تماشا کنید، هیچ چیزی که ارزش تماشاکردن داشته باشد در آنجا بود؟ ناگهان به تردید می‌افتید و کانال را عوض می‌کنید و سراغ اخبار می‌روید. خانم گزارشگری از محل یک اغتشاش بزرگ شهری به صورت زنده گزارش می‌دهد. او در ابتدای خیابانی پوشیده از تیر و تخته و سنگ و آجر ایستاده و، اندکی با دلسردی، می‌گوید: «در حال حاضر وضعیت آرام است.» از استودیو به او اشاره می‌کنند او نیز با کمی بیم، و شاید هم کمی امید، چنین ادامه می‌دهد: «نگرانی از این بابت وجود دارد که اغتشاش ممکن است دوباره امشب شروع شود.» بدیهی است که پیشگویی او درست از آب درمی‌آید. آیا اغتشاشگران این گزارش خبری را دیده‌اند؟ آیا آنها نمایشی ساختگی در برابر دوربین‌ها به راه انداخته‌اند؟

بودریار در سخنرانی خود، **عفریت پلید تصاویر**، این سؤال را مطرح می‌کند: «رسانه به‌جز این‌که با حضور خود، حادثه بیافریند چه چیز دیگری را در سر می‌پروراند؟» (ص. ۲۲)

فرض کنیم در یک انتخابات عمومی شرکت می‌کنید. آیا بر اساس اعتقاداتی مبتنی بر سیاست واقعی رأی می‌دهید یا سیل بی‌پایان شعارهای تبلیغاتی، جلسات عکس‌برداری، تبلیغات روابط عمومی‌ها، مسابقه‌های پوستر و عکس، و لبخندهای رضایتمندانه‌ی نامزدها که امروزه عرصه‌ی سیاسی را می‌سازند بر رأی شما تأثیر می‌گذارند؟ آیا می‌توانید سیاست را جدا از رسانه تصور کنید؟ آیا بین سیاست واقعی (ژرف) و سیاست غیر واقعی (سطحی) می‌توان تمایزی قائل شد؟ در این مورد، می‌توان گفت تصویر و واقعیت کاملاً درهم آمیخته‌اند. به عبارت دیگر، مفاهیم مربوط به 'حقیقت' در مقابل 'مَجاز' در یک معادله قرار نمی‌گیرند.

موقع خرید مواد غذایی، انتخاب شما از بین موارد زیر صورت می‌گیرد: مواد

غذایی اسم و رسم‌دار، بهداشتی، نامتعارف، کم‌حجم، حرام، پرزرق و برق، طبیعی، خانگی، حاضری و 'آماده'. بعضی از غذاها (مخصوصاً دسرها) به اندازه 'غذای دستپخت مامان‌بزرگ' خوشمزه‌اند. دیگر غذاها (مخصوصاً هله‌هوله) به سبک 'اغذیه‌فروشی‌ها' یا به سبک 'امریکایی' هستند. آیا امروزه مثل گذشته غذا فقط غذاست، یا این‌که به یک سبک شخصی یا سبک زندگی یا تیپ اجتماعی و جسمانی بستگی دارد؟ انتخاب نوع غذایی که می‌خورید شاید بستگی به تصوری دارد که شما از خود دارید. اما راستی این تصور از کجا حاصل می‌شود؟ آیا می‌توانید آن را از هویت‌های گوناگونی که هر روز به شما عرضه می‌شود جدا کنید؟ این هویت‌ها در تبلیغات، مجلات مد/ سبک زندگی/ تزئین داخلی، فیلم‌های آموزش امور جنسی، ویترین فروشگاه‌ها، برنامه‌های تناسب‌اندام و موسیقی پاپ برای فروش به شما عرضه می‌شود. آیا دلیلی دارید که بر طبق آن بگویید آنچه هستید، یا می‌توانید باشید، تحقق الگوهای فکری و رفتاریِ 'از پیش موجود' نیست؟ آیا در واقع شما صرفاً یک تیپ بیش نیستند؟

همه‌ی این مثال‌ها نشان می‌دهد که چگونه مرز بین شبیه‌سازی و واقعیت (همان‌طور که بودریار می‌گوید) از میان رفته است. به قول بودریار، به هیچ طریق نمی‌توان امر واقعی را که خارج از شبیه‌سازی وجود دارد شناسایی کرد، زیرا ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که مطابق انواع و اقسام باورها، ایده‌ال‌ها و طرح‌های کلی ساخته شده است. خلاصه این‌که، واقعیت بر اساس مجموعه‌ی قواعد ساخته می‌شود. بعضی از قواعد، مثل پیش‌نویس لوایح، تصویب و اجرای قوانین و غیره، به‌طور مستقیم در روش‌های سیاسی ظاهر می‌شوند. بعضی دیگر در نهادهای معینی مثل آموزش و پرورش، صنعت و زندان‌ها اِعمال می‌شوند. برخی نیز به طرزی پوشیده‌تر در حوزه‌هایی مثل رسانه‌های تفریحی، کالاهای مصرفی، معماری و محیط‌های طراحی‌شده ظهور می‌یابند. حتی مواردی هم وجود دارند که در تحقیقات و نظرسنجی‌ها و پرسش‌نامه‌هایی که جمعیت نمونه را بر اساس الگوهای مصرف، میزان درآمد، تمایلات جنسی و غیره طبقه‌بندی می‌کنند خود را نشان می‌دهند. هیچ کدام از این قواعد را نمی‌توان حقیقتاً طبیعی یا ماندگار دانست، بلکه می‌توان گفت همه‌ی آنها مقدم بر امر واقعی هستند، زیرا نظم اجتماعی واقعی را ایجاد می‌کنند که همه ما در آن سهیم هستیم. می‌توان گفت همه‌ی اینها واقعاً وجود دارند به این معنا که بر افراد واقعی تأثیر می‌گذارند. بودریار در سفرنامه‌ی خود به نام امریکا می‌نویسد:

> یگانه زیبایی فیزیکی با جراحی پلاستیک، یگانه زیبایی شهری با جراحی چشم‌اندازها و یگانه اعتقاد و نظر با جراحی نظرسنجی ایجاد می‌شود ... و امروزه ارمغان مهندسیِ ژنتیک، جراحی پلاستیکِ نوع بشر است. (ص. ۳۲)

او در کتاب شبیه‌سازی می‌نویسد:

> اکنون دیگر نمی‌توان فرایندهای مربوط به واقعیت را به‌طور جداگانه مطالعه کرد یا واقعیت را به اثبات رساند. همه‌ی سرقت‌های مسلحانه، هواپیماربایی‌ها و مواردی از این قبیل گویی شبیه‌سازی‌هایی هستند ... که از قبل، در مراحل رمزگشایی و سازماندهی رسانه‌ها ثبت شده‌اند. (صص. ۲ـ۴۱)

سخن بودریار در مورد هواپیماربایی افراطی به نظر می‌رسد. اما شاید منظور او صرفاً اتکای تروریست‌ها به هدف‌های تبلیغی است. به عبارت دیگر، رسانه‌ها تنها وسیله‌ی گزارش حادثه نیستند، بلکه بخشی از شرایطی هستند که این حوادث را ممکن می‌سازند. این‌که بعضی از تروریست‌ها فعالیت‌هایشان را بر گرته‌ی فیلم‌های پرحادثه طراحی کرده‌اند نیز جای خود دارد.

از آنجا که بودریار می‌گوید امر واقعی پیامد شبیه‌سازی است به‌راحتی می‌توان تمامی این بحث را این‌طور مطرح کرد که چگونه افراد تحت تأثیر فرهنگ‌های مختلف قرار می‌گیرند یا توسط آنها فریفته می‌شوند. برای نمونه، می‌توان دیدگاه بودریار را با سنتی انتقادی تطبیق داد که به این نکته می‌پردازد که سیستمی که می‌خواهد سرپا بماند چگونه افراد را تشویق یا وادار می‌کند مصرف‌کننده‌ی خوب و مطلوب آن باشند. تلاش در جهت یافتن شواهد و مدارک نظریه‌ی بودریار مبنی بر تأثیر تلویزیون بر توده‌های ظاهراً تأثیرپذیر می‌تواند جذاب باشد. شاید هم بخواهیم شواهد نظریه‌های بودریار را در وجود افرادی بیابیم که به بازیگران تلویزیون نامه می‌نویسند، چون گمان می‌کنند بازیگران همان شخصیتی را دارند که به نمایش می‌گذارند.

اما بودریار اصرار دارد که خوانندگان از آثارش چنین استنباط‌هایی نداشته باشند. این طرز تلقی که مردم تحت تأثیر قرار می‌گیرند یا فریفته می‌شوند گمراه‌کننده است، زیرا فرض را بر آن می‌گیرد که به‌طور طبیعی بین افراد و نیروهایی که

به‌اصطلاح در شکل‌گیری آنها مؤثرند فاصله‌ای وجود دارد. به عبارت دیگر، این سخن بدان معناست که مردم می‌توانند مستقل و اساساً تأثیرنپذیرفته زندگی کنند، البته تا وقتی که سیستم هنوز شکل نگرفته و بر روی آنها تأثیر نگذاشته است. در نظام مورد نظر بودریار، چنین چیزی امکان ندارد. از نظر او، ما همیشه اسیر عملکرد شبیه‌سازی‌ها هستیم. او می‌گوید: «قرارداد شبیه‌سازی به یک قرارداد وانمایی تبدیل شده که رسانه‌ها و اطلاعات بر آن مهر تأیید و قطعیت زده‌اند»، بنابراین ما همیشه، پیشاپیش، بخشی از این شبکه‌ایم. از نظر بودریار، هیچ چیز بیرون از دایره‌ی نشانه‌ها و رمزها و شبیه‌سازی‌ها وجود ندارد.

چگونه باید در مقابل این سناریو واکنش نشان دهیم؟ این سناریو بر زندگی ما و چیزهایی که می‌سازیم و به‌کار می‌بریم چه تأثیری دارد؟ پاسخ بودریار این است که اینَ وضع ما را به هراس می‌اندازد. ما مذبوحانه تلاش می‌کنیم وقایع، تصاویر و چیزهایی را به وجود آوریم که ما را از واقعی‌بودن خودشان (و خودمان) مطمئن کنند تا در نتیجه بتوانیم از فرایند شبیه‌سازی رهایی یابیم. برای جبران زوال تدریجی واقعیت ترس بیمارگونه‌ای از صحت مفروضِ آن در خود احساس می‌کنیم. همان‌طور که بودریار می‌گوید: «ما، هراسان، شکل تشدیدیافته‌ی تجربه زندگی ... و مجموعه‌ای از امور واقعی و ارجاعی» ایجاد می‌کنیم (شبیه‌سازی‌ها صص. ۱۳-۱۲).

بودریار این حقیقت را بیش‌واقعیت یا واقعی‌تر از واقعی می‌نامد که نمونه‌هایی از آن عبارت‌اند از:

- تمرین با وزنه، دو آهسته، فعالیت‌های اروبیک، سوراخ‌کردن برخی قسمت بدن برای آویختن حلقه‌های تزئینی، بانجی (پرش از مکان‌های مرتفع به کمک طناب قابل ارتجاع)، قایقرانی در آب‌های خروشان، تعطیلات پر ماجرا
- گفت‌وگو درباره‌ی زندگی خصوصی افراد در میزگردها، گزارش زندگی واقعی افراد، افشاگری‌های روزنامه‌های جنجالی، خودزندگی‌نامه‌ها
- تلویزیون‌های تعاملی، نظرسنجی‌های مستقیم تلفنی از طریق رادیو و تلویزیون، پخش مستقیم جلسات دادگاه‌ها، پخش تلویزیونی حوادث واقعی، تصاویر مربوط به تصادف اتومبیل‌ها، اعدام و عمل جراحی
- سی‌دی‌هایی با قطعات ضبط‌شده‌ی موسیقی رَپ، صدای زیر جان لنون[1] در

1. John Lennon

آلبوم تک‌قطعه‌ای 'جدید' بیتل‌ها[1]، گروه‌هایی که در MTV آثارشان تبلیغ نمی‌شود، ضبط زنده

- صفحه‌های بزرگ تلویزیونی که شما را در جریان رویدادهای ورزشی و هنری و گردهمایی‌های حزبی قرار می‌دهند
- جلوه‌های ویژه دیجیتالی، صدای سراند[2]، واقعیت مجازی
- آوازها، آگهی‌های تبلیغاتی و کتاب‌های خودآموزی که از شما مصرانه می‌خواهند خودتان را دریابید، خودتان باشید، با روش خود عمل کنید، نظر خود را ابراز کنید، خود واقعی‌تان را کشف کنید و بروز دهید، کودکی درونی خود را بیابید.

شما نیز می‌توانید نمونه‌های بیشتری به فهرست بالا اضافه کنید. همه‌ی این نمونه‌ها نشان‌دهنده‌ی این ادعای بودریار است که «وقتی امر واقعی، دیگر آنچه قبلاً بود نیست، نوستالژی به معنای واقعی کلمه مصداق می‌یابد. اسطوره‌های خاستگاه و نشانه‌های واقعیت، اسطوره‌های حقیقتِ با واسطه و عینیت و اصالت به‌سرعت افزایش یافته‌اند» (شبیه‌سازی‌ها، ص. ۱۲). همه‌ی اینها در تلاش‌ند که نابودی واقعیت به دست شبیه‌سازی را به تعویق انداخته یا عذری برای آن بتراشند. در هر حال، کنایه‌ی مورد نظر بودریار در اینجاست که خود این تلاش‌ها که به منظور تشدید احساسِ واقعیت صورت می‌گیرند شبیه‌سازی هستند. اصیل‌بودن آنها یک جلوه‌ی ویژه است. آنها به‌جای آن‌که واقعاً واقعی باشند بیش‌واقعی هستند.

ما واقعیت را به خاطر شبیه‌سازی ایجاد می‌کنیم. در نتیجه، بار دیگر درمی‌یابیم که واقعیت بیشتر از آنچه فراهم شود تولید می‌شود. معنای اصلی این سخن آن است که ما کاری از دست‌مان برنمی‌آید. به همین دلیل است که بودریار می‌گوید «تصاویر بر واقعیت پیشی می‌گیرند»، و رابطه‌ی واقعیت و شبیه‌سازی وارونه می‌شود. ترتیب منطقی اشیاء شاید این باشد که واقعیت خود را از طریق شبیه‌سازی‌ها ابراز کند، اما این ترتیب وارونه شده است.

فرجام نظریه

از نظر بسیاری از منتقدان، آثار بودریار از اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد بیش از پیش سطحی و بی‌معنی شده است. می‌گویند بودریار همه‌ی اصول استدلال منطقی را

---

1. The Beatles
2. surrond

فراموش کرده است. او بر فرضیات صرف، اغراق غیر منطقی و شباهت‌های نسنجیده بین وقایع نامربوط تکیه دارد و سراپای رویکرد او بر اساس مبالغه به منظور جلب توجه بنا شده است. او مرز فلسفه و علوم اجتماعی را با ادبیات علمی ـ تخیلی مخدوش می‌کند. در آثارش، همچنان که در دنیایی که توصیف می‌کند، 'واقعیت مفقود شده است'. البته این نکته را می‌توان نقطه‌ی قوت او دانست. به مثال زیر توجه کنید:

بودریار در اثری به نام شفافیت شرارت: مقالاتی درباره‌ی پدیده‌های افراطی[1] بدون هیچ قید و بندی درباره‌ی 'پاکسازی تکنولوژیک بدن' در فرهنگ کنونی قلم‌فرسایی می‌کند. او به این تناقض اشاره می‌کند که سیستم ایمنی بدن ما به‌رغم (یا به دلیل) وسواس زیادی که نسبت به بهداشت و نظافت به خرج می‌دهیم ضعیف‌تر می‌شود. هرقدر بیشتر از خودمان محافظت می‌کنیم، بیشتر در معرض خطر قرار می‌گیریم. این وضعیت باعث ایجاد ترس می‌شود، ترسی که ما را به 'ضدعفونی‌کردن مصنوعی محیط' وابسته می‌سازد و این هم به‌نوبه‌ی خود 'سیستم دفاعی سست درونی بدن' را بیش از پیش ضعیف‌تر می‌کند. قبلاً دیدیم که چگونه بیش‌واقعیت عذری (و مدرکی) برای فقدان واقعیت است. بودریار می‌گوید که تنها علت وجودی دیزنی‌لند ایجاد این تصور است که بقیه‌ی امریکا واقعی است. به همین ترتیب، او در مورد مفهوم پست‌مدرنِ بدن ما اصطلاح 'جبران' را به کار می‌برد. به این معنی که کاهش مداوم نیروی دفاعی بدن با افزایش محافظت مصنوعی جبران می‌شود. وابستگی و اتکای ما به تکنولوژی فقدانِ جسم 'طبیعی' انسانی را جبران می‌کند، که خود شاهدی است بر همین فقدان. شناخت روزافزون ما از بدن خودمان (DNA، عکس‌برداری پزشکی)، این احساس را که ما ارتباط خود را با بدن‌مان از دست داده‌ایم جبران (و ایجاد) می‌کند.

بودریار، که از این موضوعی که پیش کشیده به شوق آمده است، «در مورد 'پسربچه‌ای در حباب' که در چادر اهداییِ ناسا با عصاره‌ی جوّیِ دانش پزشکی محصور شده» به فکر فرو می‌رود و بعد این‌طور نتیجه گیری می‌کند که این زندگیِ بسته‌بندی‌شده و بی‌منفذ بسیار شبیه زندگی خود ماست. بودریار، به شیوه‌ی مبتلایان به پارانویا، گمان می‌کند که اکنون ما همه «مانند کاست‌های نوارِ ضبط‌صوت بسته‌بندی و وکیوم شده‌ایم.» او چنین ادامه می‌دهد:

---

1. *Transparency of Evil: Essays on extreme phenomena* (1993)

ما خود، از مدت‌ها قبل در این حباب زندگی می‌کنیم ... پوششی شفاف که درون آن پناه می‌گیریم و باقی می‌مانیم، محروم از همه چیز و در عین حال با محافظت بیش از حد، محکوم به ایمنی مصنوعی و تزریق مداوم خون، و با کوچک‌ترین تماسی با جهان خارج، مرگ آنی.

سپس بودریار از ما می‌خواهد در مورد آنچه او ماهیت 'ویروسیِ' ناامنی و ترس جهان معاصر می‌نامد کاوش و تحقیق کنیم. ایدز، تروریسم و ویروس‌های کامپیوتری به شکلی تصادفی کنار هم قرار می‌گیرند و به هیئت استعاره‌های این سیستم درمی‌آیند:

اینها همگی از دستورالعمل یکسان زهرآگین‌بودن و پرتوافکنی [رادیواکتیو] پیروی می‌کنند ... مثلاً یک عمل تروریستی باعث می‌شود کل سیاست در پرتو خواسته‌های تروریستی مورد تجدید نظر قرار گیرد. شیوع بیماری ایدز ما را بر این می‌دارد که طیف گسترده‌ی بیماری‌ها را در پرتو اختلال ایمنی بدن بررسی کنیم؛ ساده‌ترین ویروس کامپیوتری توانایی این را دارد که همه‌ی داده‌های ذخیره‌شده در سیستم‌های اطلاعاتی را مختل سازد.

این وضعیت باعث می‌شود ما بدون این‌که خودمان متوجه باشیم همه چیز را از شایعه گرفته تا مد به‌عنوان شکل‌هایی از اپیدمی در نظر بگیریم. بودریار می‌گوید ما سخت علاقه داریم از «گردش بسیار سریع نشانه‌ها در یک تراز سطحی» تأثیر بپذیریم.

این نقل قول آخری، مدرکی در مورد بودریار در اختیار ما می‌گذارد. منتقدان بودریار می‌گویند مشکل آثار او این است که این آثار هم سخت به تأثیرات سطحی علاقه‌مند هستند. او دیگر در صدد آن نیست که دلایل (تاریخی، اجتماعی یا اقتصادی) آنچه را توصیف می‌کند توضیح دهد.

آیا جنگ خلیج فارس واقعاً اتفاق افتاد؟

وقتی بودریار در سال ۱۹۹۱ اعلام کرد که جنگ خلیج فارس یک شبیه‌سازی بوده است بسیاری از او روی برگرداندند. ظاهراً آنچه او در ذهن داشت از این قرار بود:

- شباهت بین صحنه‌های جنگ واقعی و بازی‌های ویدیویی بر صفحه تلویزیون
- نقش گزارش بیست و چهار ساعته شبکه خبری سی‌ان‌ان

- این احتمال که اعلام جنگ می‌تواند یک مانور (تبلیغاتی) در عرصه‌ی روابط عمومی باشد
- این مسئله که اصلاً وجه تمایز 'جنگ' چیست (بخصوص وقتی یک طرفِ آن ۲۰۰۰۰ کشته داده باشد و طرف دیگر ۷۰ کشته)
- این حقیقت که ما به‌واسطه‌ی سیاست دروغ‌پردازیِ تلویزیون و دخالت دولت نمی‌توانیم بفهمیم واقعاً چه اتفاقی افتاد.

منظور بودریار این نبود که اصلاً کسی در جنگ کشته نشده است، اما این‌طور تلقی شد که او به رنج و مصیبت واقعی، خیلی که خوشبین باشیم، بی‌اعتناست. کریستوفر نوریس[1] در کتاب نظریه‌ی غیر انتقادی: پست‌مدرنیسم، روشنفکران و جنگ خلیج فارس[2]، با اشاره به این سخن بودریار، نه‌تنها خود بودریار، بلکه عدم وفاداری پست‌مدرنیسم به حقیقت و ارزش را نیز مایه‌ی بی‌آبرویی می‌داند (در فصل‌های ۵ و ۸ به این موضوع آخری خواهیم پرداخت). در حالی‌که ادعای بودریار مبنی بر این‌که «جنگ خلیج فارس اتفاق نیفتاده است» مشکل‌آفرین به نظر می‌آید، به راه‌افتادن بحثی مشابه راجع‌به 'جنگ علیه تروریسم' که بعد از حملات تروریستی به امریکا در سال ۲۰۰۱ آغاز شد جالب خواهد بود.

خلاصه

بودریار می‌گوید باید در برداشت خود از واقعیت و این‌که واقعیت نسبت به بازتولید فرضی‌اش در چه موقعیتی قرار دارد تجدید نظر کنیم.

در شیوه فکری 'متعارف'، تصاویر و دیگر شکل‌های بازنمایی رابطه‌ای سست با واقعیت دارند، به عبارت دیگر، آنها نسبت به واقعیت اهمیت کمتری دارند. اولویت با واقعیت است و این واقعیت است که زمام امور را در دست دارد. واقعیت است که به نحوی 'شبیه‌سازی' خود را تعیین و تولید می‌کند.

در شیوه‌ی فکری بودریار، واقعیت رابطه‌ای سست با تصاویر و دیگر شکل‌های بازنمایی دارد. واقعیت است که نسبت به بازنمایی اهمیت کمتری دارد. اولویت با بازنمایی است و بازنمایی زمام امور را در دست می‌گیرد. و شبیه‌سازی است که واقعیت را تعیین و تولید می‌کند.

---

1. Christopher Norris
2. *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War* (1992)

دیگر کتاب‌های بودریار به شرح زیر است:

دفاع از نقد اقتصاد سیاسی نشانه[1]

امریکا[2]

پندار پایان[3]

پندار حیاتی[4]

مبادله‌ی ناممکن[5]

منع‌شده[6]

شبح تروریسم و دعای آمرزش برج‌های دوقلو[7]

برای شرح آثار اخیر بودریار به ژان بودریار: در تردید بنیادی[8] نوشته‌ی مایک گین[9] مراجعه کنید.

تأثیرات، مقایسه‌ها و گفت‌وگوها

اگر چه آثار بودریار لحن خاص خود را دارد، حقیقت این است که آبشخور آنها ایده‌های چند متفکر دیگر است. همان‌طور که خواهید دید، فرضیات او درباره‌ی این‌که شبیه‌سازی‌ها چگونه رابطه‌ی بین واقعیت و بازنمایی را تغییر داده‌اند وجوه اشتراک زیادی با بعضی از دیگر نظریه‌پردازان پست‌مدرن دارد که در ادامه به آنها خواهیم پرداخت. آثار او تأثیرات چند متفکر را، که نظریه‌هایی درباره‌ی فرهنگ رسانه‌ای در یک چارچوبِ کمابیش مارکسیستی ارائه کرده‌اند، نشان می‌دهد. بعضی از این متفکران نه‌تنها در شکل‌گرفتن نظریات بودریار اهمیت داشته‌اند، بلکه به‌طور کلی، در تشکیل نظریه‌ی پست‌مدرن مؤثر بوده‌اند. بیشتر آنها برای بسیاری از ایده‌هایی که در بقیه‌ی این کتاب بررسی می‌کنیم معیار و محک درخور اهمیتی به دست می‌دهند.

---

1. *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1981)
2. *America* (1989)
3. *The Illusion of the End* (1995)
4. *The Vital Illusion* (2000)
5. *The Imposible Exchange* (2001)
6. *Screened out* (2002)
7. *The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers* (2002)
8. *Jean Baudrillard: In redical uncertainty* (2000)
9. Mike Gane

کارل مارکس (۱۸۱۸ـ۱۸۸۳)

شاید بتوان گفت کارل مارکس، فیلسوف سیاسی، تأثیرگذارترین روایت مدرنیته را فراهم آورد. عقاید او درباره‌ی پیامدهای صنعتی‌شدن و توسعه‌ی سرمایه‌داری، در شکل‌گیری آرای تحلیل‌گران اجتماعی بی‌شماری در طول قرن بیستم مفید بوده است و بسیاری از نظریه‌های پست‌مدرنیسم به نحوی به ایده‌های او می‌پردازند. در اینجا نمی‌توانیم حق مطلب را در مورد عقاید مارکس ادا کنیم. با این حال، به‌اختصار به بعضی از ایده‌هایی که بر نگرش بودریار در مورد فرهنگ پست‌مدرن تأثیر گذاشته است می‌پردازیم.

زمانی که مارکس آثار خود را می‌نوشت صنعت مدرن آن روزگار در جست‌وجوی مدام برای یافتن منابع جدید کار، مواد خام، فن‌آوری‌ها و روش‌های جدید توزیع در زندگی اجتماعی بود. مارکس با دیدگاهی انتقادی به بررسی آن شرایط پرداخت، ولی نیروی نهفته‌ای هم در آن تشخیص داد که می‌توانست زندگی مادی مردم را بهبود بخشد. مدرنیته آن‌قدرها هم بد نبود و ظرفیت زیادی برای بهبود استانداردهای زندگی مردم داشت. با این حال، مارکس این را هم تشخیص داد که عامل نوآوری‌های مدرنیته نظام اقتصادی سرمایه‌داری است، و او منتقد سرسخت این نظام بود.

مارکس یک ماتریالیست تاریخی بود. به عبارت دیگر، معتقد بود که اگر بخواهیم جوامع را در بستر تاریخ بشناسیم ناگزیر باید نحوه‌ی سازماندهی کارِ افراد را در آن جوامع بررسی کنیم (مارکس کار را تعامل طبیعی انسان با محیط خود تعریف می‌کرد). زندگی افراد در همه‌ی جوامع با کار تعیین می‌شود، اما مارکس معتقد بود کارکردن در نظام سرمایه‌داری زندگی را به شیوه‌ای بس غیراخلاقی تعیین می‌کند. اساس انتقاد او این است که در نظام سرمایه‌داری همه‌ی جنبه‌های فرهنگ به‌وسیله‌ی عوامل اقتصادی تعیین می‌شود و پیامد کلی این وضع، غیرانسانی‌شدن و زوال خلاقیت است. مارکس معتقد بود:

مردم برای خرید مایحتاج خود مجبورند نیروی کار (توانایی کار) خود را در ازای دستمزد بفروشند. کار آنها مثل یک کالا خرید و فروش می‌شود. به عبارت دیگر، به هر کس یک برچسب قیمت می‌زنند. فرد به ابزار سودآوری تبدیل می‌شود.

مبادله‌ی کار در ازای پول، معامله‌ی منصفانه‌ای نیست. کارگران می‌خواهند دقیقاً

همان‌قدر کار کنند که در قبال دستمزدی که دریافت می‌کنند لازم است. اما کارفرمایان نیاز دارند کارگران ثروتی بسیار بیشتر از نیازهای اولیه‌ی زندگی تولید کنند. بنابراین تنها بخشی اندک از هفته‌ی کاری، صرف جایگزین‌کردن ارزش دستمزدها می‌شود. بقیه‌ی هفته، کار اضافه‌ای است که برای سرمایه‌داران ثروت تولید می‌کند، و این یعنی استثمار.

سرمایه‌داران 'ارزش مصرف'[1] طبیعی کالاهایی را که کارگران تولید می‌کنند می‌گیرند و به‌جای آن 'ارزش مبادله'[2] به آنها می‌دهند. تحت سیطره‌ی بازار، آنچه مهم است قیمت کالاست نه معنا یا کاربرد واقعی آن. همه چیز با پول سنجیده می‌شود. پول است که در مناسبات اجتماعی حیاتی نقش ایفا می‌کند نه ارتباط رو در رو.

بسیاری از مردم از کار خود راضی نیستند و آن را فاقد خلاقیت می‌دانند. کارگران با محصولاتی که تولید می‌کنند و همچنین با امکان یک زندگی اجتماعی واقعی بیگانه می‌شوند. آنها نمی‌توانند استعدادهای واقعی خود را شکوفا کنند. تضاد بین مطالبات کارگران و نظام سرمایه‌داری باعث کشمکش دائم طبقاتی می‌شود که آن هم به‌نوبه‌ی خود در پایان منجر به انقلاب می‌گردد.

جامعه دارای دو سطح است:

- **زیربنای**[3] **اقتصادی**. که سطح تولید و توزیع کالاهاست و زمانی مترقی و زمانی ارتجاعی است...
- **روبنای**[4] **فرهنگی**. که عبارت است از سطح هنر، دین، خرید، تفریح، زبان و سیاست حزبی.

بسیاری از محصولات روبنا باعث ایجاد ولع سیری‌ناپذیر مصرف‌کننده می‌شود که آن را اصطلاحاً 'بت‌وارگی کالا'[5] می‌نامند. ما، به‌عنوان مصرف‌کنندگان خوب، عملاً در نظامی که ما را به بردگی می‌کشاند سهیم هستیم و آن را پابرجا نگاه می‌داریم. روبنا تلاش می‌کند چشم ما را به روی ماهیت واقعی و نهفته‌ی سرمایه‌داری ببندد و اجازه نمی‌دهد زیربنای اقتصادی را، که نظام سرمایه‌داری را پدید آورده، ببینیم. در مقابل، مارکسیسم مانند علمی است که ما را قادر می‌سازد به حقیقت ایدئولوژی پی ببریم و فریب آن را نخوریم.

---

1. use value 2. exchange value 3. base
4. superstructure 5. commodity fetishism

ایده‌های بودریار در مورد جامعه‌ی شبیه‌سازی، تا حدی ملهم از مارکسیسم است. بودریار بسیاری از معیارهای نقد مارکس از مدرنیته را حفظ کرد، اما در عین حال تلاش کرد که از آنها فراتر رود. بودریار، متأثر از بسیاری روشنفکران دیگر در جبهه‌ی چپ سیاسی و با توجه به این حقیقت که شهروندان غربی میلی به متحدشدن و سرنگون‌کردن نظام ندارند، معتقد بود که باید مارکسیسم را روزآمد کرد. در دنیای کنونی، مارکسیسم باید به رشد فن‌آوری اطلاعات، مصرف‌گرایی، برنامه‌های اوقات فراغت و شرکت‌های چندملیتی توجه کند. ما اکنون در دوره‌ی فرامدرنیته، بیش‌مدرنیته، مدرنیته‌ی متأخر و پست‌مدرنیته به سر می‌بریم. مارکس هم باید همگام با این تحولات تغییر کند.

بودریار در اثر نخست خود با مارکس کاملاً موافق بود که توسعه‌ی سرمایه‌داری موجب تغییرات اجتماعی بنیادی شده است. او در این مورد موافق بود که یک نظام انتزاعی از ارزش‌ها جایگزین ارزش‌هایی 'واقعی' که به تصور او مشخصه‌ی جوامع پیش از مدرن بود، شده است. او معتقد بود این نظام بسی فراتر از آنچه مارکس تصور می‌کرد در همه‌ی ابعاد زندگی رسوخ کرده است. بودریار مانند مارکس (گهگاهی با لحنی رمانتیک) ادعا می‌کند که جوامعِ ماقبل مدرنیته ارزش‌های 'طبیعی‌تری' داشتند. او معتقد بود این جوامع از یک هستیِ بی‌واسطه و جمعی بهره می‌بردند که نظام‌های بیرونی ارزش، مثل اقتصاد سرمایه‌داری، آن را نیالوده بودند. اساس این جوامع نه بهره‌وری یا کالایی‌شدن نیروی کار، بلکه فعالیت‌های معنوی، خودجوش و ارتباطی از قبیل هدیه‌دادن و آیین‌های مذهبی و جشن‌ها وغیره بود. مارکس این فعالیت‌ها را بر اساس ارزش مصرف‌شان توصیف کرد، اما بودریار می‌گوید مارکس با این کار، ندانسته، ایده‌های سودگرایانه‌ی سرمایه‌داری را به روش‌های 'بدوی' زندگی نسبت می‌دهد. بودریار اصطلاح مبادله‌ی نمادین[1] را در توصیف چنین فعالیت‌های پیش از سرمایه‌داری ترجیح می‌دهد و معتقد است که این فعالیت‌ها از تفکر عصر مدرن، که هر چیزی باید مصرف و قیمت خاصی داشته باشد، در امان هستند. او همچنین با اعتقاد به ایده‌های زیر، از مارکس متمایز می‌شود:

---

1. symbolic exchange

- جامعه‌ی تولید به جامعه‌ی بازتولید تبدیل شده است. امروزه تصاویر و اطلاعات از خود کالاها مهم‌تر شده‌اند.
- روبنای فرهنگی قدرت خاص خود را دارد. به عبارت دیگر، روبنا تنها بازتاب منفعل هر آنچه در زیربنای اقتصادی روی می‌دهد نیست.
- مصرف‌گرایی ممکن است از ابزار و روابط تولیدی مورد نظر مارکس مهم‌تر باشد.

در نتیجه‌ی این عوامل، سرکوب سیاسی ریشه در هیچ گروه، یا مکان یا کنش خاصی ندارد و از خاستگاه نهفته‌ی اقتصادی سرچشمه نمی‌گیرد؛ از طبقات بالا نیز توسط گروه مشخصی از سرمایه‌داران کله‌گنده بر مردم تحمیل نمی‌شود. قدرت مثل هواست. به داخل همه چیز نفوذ می‌کند. تعجبی ندارد که نمی‌توانیم از کارگران انتظار داشته باشیم به صورتی خودانگیخته در جریان شورش با هم متحد شوند.

والتر بنیامین (۱۸۹۲ـ۱۹۴۰)

دلیل اشاره‌ی ما به بنیامین به سبب رساله‌ی مشهوری است که او با عنوان اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی[1] در سال ۱۹۳۶ منتشر کرد. او در این رساله به این‌که فن‌آوری‌های جدیدِ تکثیر در مقیاس انبوه می‌توانند از لحاظ سیاسی به شکل‌گیری فرم‌های هنریِ پیشرو کمک کنند علاقه نشان داد. مدعای اصلی بنیامین این بود که با کمک فن‌آوری‌های جدید، هنر از جایگاه رفیع و دسترسی‌ناپذیر خود به زیر کشیده می‌شود و در دسترس همگان قرار می‌گیرد.

بنیامین خاطر نشان کرد که آثار 'اصیل' هنری، مثلاً نقاشی، بخش اعظم اعتبار و وجهه‌ی خود را به این ترتیب به‌دست می‌آورند که معمولاً تنها یک نسخه از آنها خلق می‌شود. این امتیاز، خصیصه‌ای منحصربه‌فرد و اصیل به این آثار می‌بخشد که بر اهمیت 'دست و پنجه' و 'قلم' هنرمند می‌افزاید. در نتیجه، گویی اثر هنری به خاطر شکوه و عظمتش مانند بت مورد پرستش قرار می‌گیرد. 'هاله'ای غیر ضروری آن را در بر می‌گیرد و ارزش مادی آن چنان بالا می‌رود که مضحک و احمقانه می‌نماید.

تکثیر چندگانه آثار هنری به صورت تصاویر رنگی، کارت‌پستال، پوستر و غیره، این آثار را از این هاله محروم کرد. هنر جدیدی به نام سینما نیز بنا به دلایل مشابه در

---

1. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*

نظر بنیامین اهمیت داشت. این سخن بودریار را که «شبیه‌سازی یعنی نسخه‌بدل‌های بدون اصالت» می‌توان برآمده از این بحث بنیامین دانست مبنی بر این‌که تکثیر در مقیاس انبوه اهمیت اصالت و اعتبار را کاهش داده است.

اما بودریار نیز چه‌بسا با بنیامین مخالفت کند و بگوید که غلبه‌ی شبیه‌سازی نه‌تنها هاله‌ی اصالت را از میان نمی‌برد، بلکه به‌جای اصالت، چیزی جز همین هاله باقی نمی‌گذارد. تکثیر بی‌وقفه تابلوی وان‌گوگ تنها شهرت نسخه‌ی اصلی و اشتیاق برای دیدن آن را افزایش می‌دهد (و یا ایجاد می‌کند). اگر اثر وان‌گوگ فاقد این هاله بود، چه کسی به آن علاقه‌مند می‌شد؟ بودریار می‌گوید نسخه‌بدل‌های بی‌شمار تنها میل نوستالژیک برای دیدن نسخه‌ی اصلی را برمی‌انگیزد. با این حال، واقعیت همچنان از طریق تکثیر تولید می‌شود.

آنری لوفِور[1] (۱۹۹۱ـ۱۹۰۱)

آنری لوفِور، جامعه‌شناس مارکسیست، که زمانی معلم بودریار بود، بیشتر به‌واسطه‌ی اثر سه جلدی‌اش به نام نقد زندگی روزمره[2] مشهور است. او در این اثر بعضی از ایده‌های مارکس را درباره‌ی بیگانگی، در زمینه‌ی شرایط زندگی اجتماعی روزمره به کار بست. لوفور با تکیه بر آرای مارکس می‌گوید در حال حاضر سرمایه‌داری زندگی روزمره را کاملاً استعمار یا 'بوروکراتیک' کرده و فرد به صورت یک خریدار محض درآمده است. در نتیجه، لوفور تلاش کرد ایده‌های مارکسیتی را از اتکای سنتی‌شان بر خط تولید، و کارخانه‌ها و اتحادیه‌های کارگری فراتر ببرد. او در جست‌وجوی نشانه‌های انقلاب در همه‌ی جنبه‌های زندگی دنیای مدرن بود.

بودریار در کتاب‌های اولیه‌ی خود، نظام اشیاء و جامعه‌ی مصرفی[3] به جنبه‌های مختلف دیدگاه انتقادی لوفور می‌پردازد. او در این آثار شیوه‌ی لوفور را در تحلیل امور روزمره از قبیل سرگرمی‌های اوقات فراغت، مد، اسباب و اثاث خانه و وسایل خانگی به کار بست، که متأثر از ایده‌های مارکس بود. بودریار که از گی دوبور[4] و دیگران تأثیر گرفته بود، از لوفور فراتر رفت و به‌جای تولید، مصرف را کانون نظریه‌ی سیاسی خود قرار داد.

---

1. Henry Lefebvre
2. *Critique of Everyday Life* (1947-1981)
3. *The Consumer Socity* (1970)
4. Guy Debord

گی دوبور (۱۹۹۴ـ۱۹۳۱)

دوبور سخنگوی گروهی از هنرمندان و منتقدان اجتماعی رادیکال، معروف به 'موقعیت‌گرایان بین‌المللی'[1]، بود. این گروه در فرانسه متمرکز بود و اوج فعالیت آن به دهه‌ی ۱۹۶۰ مربوط می‌شود. این گروه فرهنگ مصرف‌گرایی و رسانه‌ای را شکل پنهان و در عین حال مصیبت‌بار ظلم و ستم می‌دانستند. موقعیت‌گرایان قدرت لذت‌گرایی را به‌منزله‌ی نیروی مقاومت می‌دانستند و هنر و نظریه‌ای ارائه کردند که امیدوار بودند شورشی شادمانه علیه دنیای مدرن جعلی و خفقان‌آور به راه اندازد.

دوبور در کتاب خود با نام جامعه‌ی نمایش[2] پیش‌بینی کرد که اقتصاد اواخر قرن بیستم بیشتر با تصاویر هدایت می‌شود تا با تولید صنعتی کالاهای مادی. استدلال او این بود که با ظهور جامعه‌ی رسانه‌ای و مصرفی، خود تجربه هم به کالا تبدیل شده است. او خاطر نشان کرد که امروزه از ما می‌خواهند نه از طریق آنچه تولید می‌کنیم، بلکه از طریق آنچه می‌خریم مقصود خود را بیان کنیم. بنابراین در نظر دوبور روابط به‌واسطه‌ی تصاویر برقرار می‌شوند و زندگی اجتماعی کاملاً به تصرف کالا در آمده است. دوبور نمایش را «تأیید ظاهر و تأیید کل زندگی انسان ... به‌مثابه‌ی ظاهر صِرف» تعریف می‌کند و معتقد است مردم دیگر نمی‌توانند بر شادی‌ها، تجربیات، آرزوها و علایق خود تسلط داشته باشند یا فعالانه در خلق آنها شرکت کنند. مردم مانند تماشاگرانی هستند که به زندگی خود می‌نگرند.

بنابراین هدف دوبور و موقعیت‌گرایان، که بسیار مرهون آرای آنری لوفور بودند، عبارت بود از تبدیل خود زندگی روزمره به پروژه‌ای انقلابی، یعنی تبدیل این دنیای بی‌روح و یکنواخت به یک فرم بی‌واسطه و شورانگیز زندگی.

آثار بودریار متأثر از حشر و نشری است که او در دهه‌ی ۱۹۶۰ با دوبور داشت. همان‌طور که می‌بینید توصیف‌های بودریار در زمینه‌ی شبیه‌سازی و انفجار به درون با نظریات دوبور در مورد این‌که نمایش و کالا چگونه بر جامعه‌ی اجتماعی سیطره یافته نقاط مشترک زیادی دارند. او همچنین با دوبور در این احساس مشترک بود که اکنون مصرف تصاویر از لحاظ اقتصادی و سیاسی بیشتر اهمیت دارد تا تولید اشیاء.

---

1. Situationist International
2. *The Society of the Spectacle* (1967)

با این حال، توصیف دوبور از نمایش مستلزم آن بود که او بتواند میان درست و غلط تمایز روشنی قائل شود. همچنین او و موقعیت گرایان می‌گفتند که می‌توان فضای معینی بین نمایش و مصرف‌کنندگان آن یافت. در این فضاست که می‌توان تغییرات اجتماعی آزادی‌بخش پدید آورد. بودریار اعتقاد دارد چنین تمایزها و فاصله‌هایی اکنون از میان رفته است و در مورد این امکان، خوش‌بینیِ به‌مراتب کمتری دارد.

مارشال مک‌لوهان[1] (۱۹۸۰ـ۱۹۱۱)

مک‌لوهان، نظریه‌پرداز کانادایی، به تأثیر رسانه‌ها بر جامعه و خودآگاهی علاقه‌ی ویژه‌ای داشت. مشهورترین کتاب او فهم رسانه‌ها؛ مصداق‌های انسان[2] نام دارد. او در این کتاب مرحله‌ی گذار را از فن‌آوری‌های چاپ به شکل غالب ارتباطات امروزی، یعنی نظام‌های 'بی‌روح' رسانه‌های الکترونیکی، بررسی می‌کند. مک‌لوهان می‌گوید فن‌آوری‌های جدید محیط‌های جدید انسانی به وجود می‌آورد. او معتقد است در طول قرن‌های متمادی، توسعه‌ی ابزارهای ارتباطی عامل تعیین‌کننده‌ی نحوه‌ی عمل و اندیشه‌ی انسان بوده است.

در نظر مک‌لوهان، آنچه مهم است ماهیت فن‌آوری رسانه‌ای (یعنی چگونگی کارکردن آن، چگونگی استفاده از آن، چگونگی ارتباط آن با جسم انسان) است نه محتوای آن (یعنی آنچه نشان می‌دهد). او این اندیشه را در جمله‌ی معروف خود، «رسانه همان پیام است»[3]، ابراز داشت.

مک‌لوهان می‌گوید انقلاب رسانه‌ای عصر الکترونیک، تغییرات ظریف و نامحسوس و سرنوشت‌سازی در عادت‌های ادراکی ایجاد می‌کند و اجتماع مجازی نامتمرکزی را که او 'دهکده‌ی جهانی' می‌نامد به وجود می‌آورد. بودریار اصطلاح 'انفجار به درون' را، در توصیف تأثیر این محیط جدید، از کتاب فهم رسانه‌ها اخذ کرد. مک‌لوهان می‌نویسد:

> دنیا در نتیجه‌ی استفاده از الکتریسته کوچک شده و دیگر چیزی بیش از یک دهکده نیست. سرعت الکترونیکی گرد هم آوردنِ همه‌ی

---

1. Marshal McLuhan
2. *Understanding Media; The Extentions of Man* (1964)
3. the medium is the message

> کارکردهای اجتماعی و سیاسی، در یک انفجار ناگهانی به درون، آگاهی انسان را از مسئولیت خویش به‌شدت افزایش داده است.
>
> (ص. ۲۰)

از نظر مک‌لوهان، این دهکده‌ی الکترونیکی، نوع جدیدی از پیوند اجتماعی و میزان بالایی از مشارکت مخاطبان را دارد. به‌عنوان مثال، او با اشاره به مراسم تدفین جان. اف. کندی که از تلویزیون پخش شد قدرت تلویزیون را در متحدکردن توده‌ی بی‌شماری از مردم در این مراسم خاطر نشان کرد. مثال دیگر از این نوع، تصاویر جنگ و قحطی است که هر روز، بر روی صفحات تلویزیون به نمایش در می‌آید. اغلب ادعا می‌شود عصر رسانه تصاویر زیادی را از دنیا در اختیار ما قرار داده است، که در غیر این صورت هرگز نمی‌توانستیم به آنها دسترسی پیدا کنیم. از دیدگاه خوش‌بینانه‌ی مک‌لوهان، این وضعیت افراد را با نوعی آگاهی تکنولوژیکِ نسبتاً فراطبیعی در کنار هم جمع می‌کند. منتقدان خاطر نشان کرده‌اند که این 'دهکده‌ی جهانی' که مک‌لوهان از آن سخن می‌گوید نه‌تنها جهانی نیست، بلکه در واقع از یک مرکز بسیار خاص اروپایی ـ امریکایی صادر می‌شود. همه‌ی مردم در نقاط مختلف دنیا فروریختن برج‌های دوقلو را در سپتامبر ۲۰۰۱ مشاهده کردند، اما این بدان معنا نیست که همه‌ی مخاطبان 'برداشت' یکسانی از این حادثه دارند. هیچ 'دهکده‌ای' را نمی‌توان یافت که هماهنگ و متوازن باشد. این در حالی است که بودریار رسانه را نیرویی بسیار پلیدتر می‌داند که مانع از ایجاد ارتباط یا معنای واقعی می‌شود و صرفاً، تجربه‌ای سطحی و منفعل در اختیار ما می‌گذارد.

بودریار هم مثل مک‌لوهان به انفجار اطلاعات و قدرت ارتباطات در تغییر نگرش مردم و این‌که رسانه نوعی محیط به وجود می‌آورد علاقه دارد. همچنین بودریار تصور سیبرنتیکیِ مردم را که به تصویری فراگیر و شبکه‌ای از اطلاعات متصل شده است از مک‌لوهان قرض گرفته است. مک‌لوهان در کتاب بعدی و 'مصور' خود، رسانه همان پیام است[1]، می‌نویسد:

> چرخ مصداق پا ... کتاب مصداق چشم ... لباس مصداق پوست ...
> مدار الکتریکی مصداق دستگاه عصبی مرکزی است.
>
> (صص. ۳۱ـ۴۰)

---

1. *The Medium is the Massage* (1967)

مک‌لوهان در کتاب فهم رسانه ادعا کرد: «بیننده‌ی تلویزیون، خودِ صفحه‌ی تلویزیون است.» (ص ۲۷۲).

بودریار چند سال بعد این تصور را در رساله‌ای به نام شعف ارتباط[1] دوباره مطرح کرد. (این رساله در کتاب فرهنگ پست‌مدرن ویراسته‌ی هال فاستر[2] در سال ۱۹۸۳ چاپ شده است.) او در این رساله می‌نویسد:

> تلویزیون هدف غایی و مطلق عصر جدید است. با تصویر تلویزیون بدن ما و جهان اطراف به یک صفحه‌ی کنترل تبدیل می‌شود. (ص. ۱۲۷)

به نظر می‌رسد پیشرفت‌های اخیر در سایبرتکنولوژی[3] و شبکه‌های کامپیوتری و ماهواره‌ای شاهدی بر صحت این ایده‌هاست. ایده‌های مشابهی نیز در آثار نویسندگان متعددی در عرصه‌ی ادبیات علمی ـ تخیلی و سایبرپانک از قبیل جِی. جی. بالارد[4]، فیلیپ کی. دیک[5]، ویلیام گیبسون[6]، بروس استرلینگ[7] و در فیلم‌های زیادی از قبیل ویدئودروم[8]، بلیدرانر[9]، ماتریس[10] دیده می‌شوند. در بعضی از این آثار، نوعی تکنولوژی کنترل‌ناپذیر توصیف می‌شود که بر نژاد انسان غلبه می‌کند، و تصمیمات خطرناک خود را می‌گیرد، و الی آخر. بعضی از نویسندگان از این‌که بودریار نیز مثل مک‌لوهان طوری از فن‌آوری صحبت می‌کند که گویی انگیزه‌های انسانی دارد انتقاد کرده‌اند. به نظر می‌رسد رسانه‌های مورد نظر بودریار درنتیجه‌ی پیشرفت‌های تکنولوژیکی خودشان به‌وجود می‌آیند، گویی می‌خواهند از مداخله شخصی، تاریخی، سیاسی و اقتصادی برکنار باشند.

اینها تنها برخی از کسانی بودند که می‌توان ردّ پایشان را در آثار بودریار یافت. نام افراد زیادی نیز ذکر نشده است. برخی از این تأثیرات نیز از مکتب‌هایی مشهور به ساختارگرایی[11] و پساساختارگرایی[12] سرچشمه می‌گیرند. در فصل بعد، مطالب زیادی درباره‌ی این مکاتب ارائه خواهد شد.

---

1. *The Ecstasy of Communiction*
2. Hal Foster
3. cybertechnology
4. J.G.Ballard
5. Phillip K. Dick
6. William Gibson
7. Bruce Sterling
8. *Videodrome*
9. *Bladerunner*
10. *The Matrix* (1999)
11. structuralism
12. poststructuralism

۵

شالوده‌شکنی معنا

در این فصل می‌آموزیم:

- **رویکردهای پست‌مدرنیستی به معنا و بازنمایی**
- **رابطه‌ی بین رویکرد ساختارگرایی و رویکرد پساساختارگرایی در زمینه‌ی چگونگی عملکرد نشانه‌ها**
- **برخی از نظریه‌های دخیل در شالوده‌شکنی**
- **نمونه‌هایی از تأثیرات این نظریه‌ها**

در فصل قبل، در زمینه‌ی رابطه‌ی میان واقعیت و بازنمایی به اندیشه‌هایی پرداختیم که با فهم متعارف به چالش برمی‌خاست. با کمک آثار بودریار، بر این نکته تمرکز کردیم که چنین چالشی چگونه از جامعه‌ای که بر محور رسانه و نمایش الکترونیکی سازمان‌یافته بود ناشی شده است. با این حال، این مقوله تنها بخش کوچکی از رویکرد نظریه پیست‌مدرن درباره‌ی بازنمایی است. در واقع، نظریات بودریار متأثر از نظرات اخیر در مورد زبان، معنا، رسانه‌ها و جامعه است.

برای شناخت پست‌مدرنیسم، ابتدا باید اطلاعاتی در مورد ساختارگرایی داشته باشیم.

اگر چه ساختارگرایی بیشترین تأثیر را در زمینه‌ی نظریه و نقد ادبی داشته است، بیشتر به‌عنوان یک رویکرد یا روش در نظر گرفته می‌شود، نه یک رشته‌ی کاملاً مجزا. ایده‌های ساختارگرایی از لحاظ نظری می‌تواند در حوزه‌های متفاوتی به کار رود. این ایده‌ها نخست با آثار انسان‌شناسی به نام کلود لوی‌استروس [1] به‌طور گسترده‌ای مورد توجه قرار گرفت و همچنین بر آرا و عقاید روان‌شناسی به نام ژاک لاکان [2] هم تأثیر گذاشت. این ایده‌ها را می‌توان در انواع بسیار زیادی از متون به کار برد. اصطلاح ساختارگرایی به مجموعه موضوعات نسبتاً محدودی اشاره می‌کند، با وجود این، مجموعه قوانین یگانه‌ای که همه‌ی متفکران ساختارگرا آنها را دقیقاً رعایت کرده باشند وجود ندارد.

ساختارگرایی کمتر به موضوع متن و بیشتر به چگونگی تأثیرگذاشتن متن می‌پردازد و برای این‌که به مکانیسم‌های متن بهتر و واضح‌تر پی ببرد عمداً از اهمیت محتوای متن می‌کاهد (مثلاً ارزشی برای نکته‌ی اخلاقی داستان یا پیام یک داستان عامیانه قائل نیست). فیلسوف فرانسوی، ژاک دریدا، در مورد ساختارگرایی چنین می‌گوید: «برجسته‌کاری و طرح ساختارها زمانی بهتر دیده می‌شود که محتوا، یعنی انرژی حیات‌بخش معنا، بی‌اثر و خنثی شود.» به عبارت دیگر، ساختارگرایی بیشتر به این نکته می‌پردازد که متن چگونه معنا می‌دهد، نه این‌که متن چه معنایی دارد.

ساختارگرایی در کلی‌ترین مفهوم خود، درباره‌ی معنا و بازنمایی و تألیف سؤالاتی مطرح می‌کند و روابط بین زبان و معرفت را مورد بررسی قرار می‌دهد. از این لحاظ، آن را می‌توان بخشی از دل‌مشغولی گسترده به زبان دانست که در طول قرن

---

1. Claude Levi-Strauss
2. Jacques Lacan

بیستم بر شیوه‌های فکری زیادی (از جمله آنچه ما اکنون پست‌مدرنیسم می‌نامیم) تأثیرگذار بوده است. مخصوصاً فلسفه‌ی انگلیسی ـ امریکایی مجذوب زبان شده است و حتی گهگاهی به این باور رسیده که موضوع نهایی فلسفه درباره‌ی زبان است و در نتیجه، در روشن‌کردن پیچیدگی‌های زبان‌شناختی، که متأثر از دیگر رشته‌ها از قبیل نظریه‌ی سیاسی و علوم بوده‌اند، توانایی خاصی داشته است. با وجود این، فیلسوفی به نام لودویک ویتگنشتاین[1] به این امر می‌پرداخت که حد و مرز زبانی که او مجبور به بیان مقصودش در قالب آن زبان بود ناگزیر اندیشه‌ی او را محدود کرده است. مارتین هایدگر[2] جمله‌ی مشهوری دارد که می‌گوید: «زبان است که ما را می‌گوید.»

سه مضمون اصلی ساختارگرایی، روند تحول اندیشه‌ی پست‌مدرنیسم را به شرح زیر تحت تأثیر قرار داده است:

زبان را به کار می‌بریم تا واقعیت را سازماندهی کنیم ــ و حتی بسازیم. زبان ما را قادر می‌سازد تا به دنیا معنا دهیم.

واقعیت را نمی‌توان بی‌درنگ از شیوه‌ای که ما آن را بازنمایی می‌کنیم یا داستان‌هایی که درباره‌ی آن می‌گوییم جدا کرد. بنابراین زبان نقش فعالی در شکل‌گیری درک ما از واقعیت ایفا می‌کند. این طرز تفکر، بخش مهمی از نظریه‌ی پست‌مدرن است. به‌عنوان مثال، نشانه‌های آن در اندیشه‌های بودریار در مورد قدرت شبیه‌سازی (فصل قبل) کاملاً پیداست.

معناها تنها در ارتباط با ساختارها رخ می‌دهند.

از هیچ شیء جداگانه‌ای به خودی خود معنا 'ساطع' یا 'منتشر' نمی‌شود: این کار تنها از طریق رابطه‌ای که این شیء با اشیاء دیگر دارد صورت می‌گیرد.

زبان گفتاری و نوشتاری روشن‌ترین مظهر این ویژگی‌های ساختاری یا نسبی معناست.

بررسی نحوه‌ی عملکرد زبان می‌تواند ما را از چگونگی تولید معنا توسط محصولات فرهنگی آگاه سازد.

---

1. Ludwig Wittgenstein (1889-1951)
2. Martin Heidegger (1889-1976)

سوسور[1]

در چهارچوب پست‌مدرن، این ایده‌ها عمدتاً متأثیر از اندیشه‌های فردینان دو سوسور است که بنیانگذار زبان‌شناسی مدرن و ساختارگرایی به حساب می‌آید. او در اثر خود به نام دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی[2] (که برای اولین بار بعد از مرگش در سال ۱۹۱۵ منتشر شد) در پی بررسی روندی بود که زبان از طریق آن برای ما معنی‌دار می‌شود. او می‌گفت اگر بخواهیم برای درک سازوکار زبان به‌دنبال ریشه‌های تاریخی و یا 'طبیعی' تک‌تک واژه‌ها برویم به بیراهه رفته‌ایم، بلکه باید واژه‌ها را عناصر به‌هم‌پیوسته‌ای در کلیتی به نام زبان در نظر بگیریم.

سوسور با پرداختن به چگونگی عملکرد زبان به‌عنوان نظام خودمختار فعلی و عدم توجه به چگونگی تکامل زبان در طول زمان رویکردهای قبلی را در مطالعه‌ی زبان کنار گذاشت. او با رد اهمیت تاریخچه‌ی واژه‌ها (ریشه‌شناسی) و امتناع از بررسی مبناهای آنها در طبیعت، راهی را گشود که بعدها به ترجیح پست‌مدرنِ سطح به 'ژرفا' منتهی شد.

واژه‌ها و اشیاء

فهم متعارف به ما می‌گوید دنیا از اشیائی ساخته شده که وجود مستقلی از یکدیگر دارند و با نامی که ما به آنها داده‌ایم به‌طور طبیعی سازگار هستند. این سخن بدان معناست که مثلاً گل رز خاصیت یا حالتی دارد که واژه 'رز' بی‌چون و چرا باید برای آن به کار رود، اما سوسور می‌گوید بین گل رز و حروف این واژه (ر-ز) هیچ رابطه‌ی مستقیم یا علّت و معلولی وجود ندارد، یعنی هر مجموعه حروف دیگری مثل این دو حرف می‌توانست به کار رود. این‌که رز، رز نامیده شده است صرفاً قراردادی اجتماعی است. بنابراین سوسور با این فرض که زبان از واحدهای جداگانه‌ای تشکیل شده که با اشیاء و ایده‌ها پیوند و ارتباط طبیعی دارند مخالفت کرد.

از آنجا که پیوندی طبیعی یا ضروری بین واژه‌ها و اشیاء وجود ندارد، سوسور زبان را یک نظام تصادفی می‌دانست و از همین روست که نظریه‌ی ساختارگرایی و نهایتاً نظریه‌ی پست‌مدرن مسئله‌ی زبان 'حقیقت' را کنار می‌گذارند. ساختارگرایی می‌گوید زبان هیچ‌گاه نمی‌تواند بازتاب شفاف و راستین واقعیت باشد.

---

1. Ferdinand de Saussure (1857-1913)
2. *Course in General Linguistics*

دنیای نشانه‌ها

سوسور معتقد بود که کل فرهنگ از نشانه‌ها ساخته شده است، یعنی مشخصه‌ی زندگی اجتماعی جریان و تبادل شکل‌هایی است که قرارداد(ها) به آن(ها) معنا داده(اند). در نظر سوسور، یک نشانه صرفاً وسیله‌ای است که از طریق آن انسان‌ها با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. این سخن را، از آنجا که هر چیزی می‌تواند معنایی متصل به خود داشته باشد، می‌توان به این معنا دانست که تقریباً هر چیزی را می‌توان نشانه نامید.

یکی از معانی ضمنیِ این سخن آن است که اساس ساختارگرایی ارزیابی ویژگی‌های هنری موضوعاتی که بررسی می‌کند نیست. بنابراین، بررسی‌های ساختارگرایانه‌ای در عرصه‌های آشپزی، مد، تبلیغات، عکاسی، موسیقی، سینما، داستان‌های عامیانه و بسیاری عرصه‌های دیگر انجام شده است. در رویکرد ساختارگرایی، هر چیزی، به یک اندازه، به یک دردی می‌خورَد، و این سخن در کل به این معناست که ساختارگرایی با تبعیض معمول میان فرهنگ متعالی و فرهنگ مبتذل مخالف است.

علم نشانه‌ها

سوسور می‌گفت زبانِ گفتاری و نوشتاری بهترین الگوی چگونگی پدیدآمدن معنا توسط نشانه‌ها را در نظام قراردادهای تصادفی و اجتماعی نشان می‌دهد. بنابراین زبان‌شناسی توانست مبنای مستحکمی برای بررسی زندگی نشانه‌ها در جامعه فراهم کند.

این علمِ پیشنهادی نشانه‌ها نشانه‌شناسی [1] نامیده شد. ساختارگرایی و نشانه‌شناسی معنای یکسانی ندارند، اما پیوند تنگاتنگی با هم دارند. در واقع، می‌توان گفت نشانه‌شناسی شاخه‌ای از ساختارگرایی است. همچنین می‌توان ادعا کرد که نشانه‌شناسی به جنبه‌های اجتماعی و سیاسی نشانه‌ها می‌پردازد، در حالی‌که ساختارگرایی همان‌طور که از نامش پیداست به صورت انتزاعی‌تر به نظام‌های کلی و ساختارهای نهفته و زیرین می‌پردازد. با این حال، عملاً تمایز قطعی و روشنی بین این دو وجود ندارد.

---

۱. semiology یا semiotics؛ این دو اصطلاح کم و بیش معنای یکسانی دارند.

قوانین بازی

از دیدگاه ساختارگرایی، زبان دارای نظامی از قوانین ترکیب است. این قوانین امکان تولید تعداد زیادی واژه‌ی متفاوت را در محدوده‌ی بیست و شش حرف الفبا در زبان انگلیسی فراهم می‌کنند. هر زبانی در مورد این‌که چگونه حروف می‌توانند کنار هم چیده شوند تا واژه‌هایی معنادار (یا حتی قابل تلفظ) ایجاد کنند قوانین خاص خود را دارد. نمی‌توانیم با حروف، هر کاری که می‌خواهیم انجام دهیم (یا حروف جدیدی اختراع کنیم) و بعد انتظار داشته باشیم که آنها برای اهل زبان معنی داشته باشند.

یک مثال

قوانین ترکیب در زبان انگلیسی (که محور 'هم‌نشینی'[1] نامیده می‌شوند) به این معنا هستند که مثلاً واژه‌ی rose را می‌توان با ترتیب جدیدی به صورت sore یا eros که معنادار هستند نوشت. در عین حال، زبان انگلیسی اجازه نمی‌دهد این حروف به صورت معناداری کنار هم چیده شوند و واژه‌ی rseo ساخته شود. همچنین قوانین انتخاب وجود دارد (که محور 'جانشینی'[2] نامیده می‌شود). این قوانین بدین معنا هستند که می‌توان حرف "o" را از این واژه برداشت و به جایش حرف "u" یا "i" را جانشین کرد، که در نتیجه، واژه‌های ruse یا rise که معنادار هستند به وجود می‌آیند، اما تعداد این حروف جانشین چندان زیاد نیست.

البته این قواعد ساده را می‌توان تعمیم داد و به این نکته پرداخت که چگونه می‌توان کلمه‌ها را کنار هم قرار داد تا عبارت‌ها، جمله‌ها، رمان‌ها، شعرها، یادداشتی برای شیرفروش و غیره ساخته شوند.

همچنین این قوانین همه‌ی زبان‌های دیگر را هم دربرمی‌گیرد. مثلاً در زبان لباس، قوانین انتخاب به این معنا هستند که می‌توانیم به‌جای چکمه، کفش‌های مخصوص برف بپوشیم، اما قوانین ترکیب حکم می‌کنند که پوشیدن چکمه یا کفش برف همراه با یک لباس نیمه‌رسمی عمل بسیار جسارت‌آمیزی به نظر خواهد آمد (یا نمی‌توان کفش را روی اندام دیگری از بدن پوشید).

از دیدگاه ساختارگرایی، هنجارها و قراردادهایی از این دست در همه‌ی ابعاد

---

1. syntagmatic axis
2. paradigmatic axis

فرهنگ کاربرد دارند. زبان در معنای گفتار و نوشتار روشن‌ترین مظهر اصولی است که بر همه‌ی نظام‌های مبتنی بر نشانه حاکم است.

اگر بخواهیم تعریفی کاملاً مقدماتی از نشانه ارائه دهیم باید بگوییم نشانه، بر طبق تعریف سوسور، شیء، کلمه، تصویر یا هر چیز دیگری است همراه با معنای خود. به عبارت تخصصی‌تر، نشانه واحد معناست که در رابطه‌ی یک دال[1] با یک مدلول[2] تولید می‌شود:

- دال عبارت است از شیء مادی، تلفظ واژه‌ها، حروف روی یک صفحه و غیره. مثلاً 'یک دسته گل سرخ'.
- مدلول عبارت است از مفهوم یا تصویر ذهنی که از دال برمی‌آید. به‌عنوان مثال 'عشق یا علاقه'ای که یک دسته گل سرخ بر آن دلالت می‌کند.

مدلول، معنایی است که از نشانه فهمیده می‌شود. دال، چیزی است که آن معنا را می‌رساند.

همان‌طور که در مورد رابطه‌ی بین واژه‌ها و اشیاء دیدیم، رابطه‌ی دال و مدلول قراردادی و تصادفی است. به‌عنوان مثال، هیچ دلیل 'طبیعی' در مورد این‌که چرا یک دسته گل سرخ باید نشان‌دهنده‌ی عشق یا علاقه باشد وجود ندارد. این امر، صرفاً قراردادی است. فرهنگ، گل سرخ را این‌طور رمزگذاری کرده است و ما هم این رمزگذاری را مسلم فرض کرده و پذیرفته‌ایم.

این رابطه‌ی تصادفی و قراردادی بین نشانه و معنای نشانه به این مفهوم نیست که می‌توانید هر معنایی که می‌خواهید به نشانه‌ها نسبت دهید. افراد نه می‌توانند نشانه‌هایی من‌درآوردی اختراع کنند و نه می‌توانند هر جور که دلشان خواست نشانه‌ها را تفسیر کنند. شما هیچ‌گاه مجاز نیستید که تفسیرهایی صرفاً شخصی از اشیاء ارائه دهید. درک و فهم ما همیشه به تعبیری با قوانین و قراردادها محدود می‌شود. این به تصمیم و اختیار من و شما نیست که اگر گل سرخی را برای کسی بفرستیم، او به احتمال قوی این کار ما را امری عاشقانه تفسیر کند یا آن را کاری پیش پا افتاده و ریاکارانه بداند. ما شخصاً به گل سرخ معنای عاشقانه نمی‌دهیم، بلکه خیلی پیشتر از آرزوهای عاشقانه ما این معانی رمزگذاری شده‌اند.

---

1. signifier 2. signified

بنابراین ساختارگرایی و نشانه‌شناسی بیان می‌دارند که معنای نشانه‌ها از نیت یا خواست شخصی افراد بسیار فراتر می‌رود. این نکته در عرصه‌ی هنر و ادبیات مهم است، زیرا تلقی مدرنیستی و رمانتیک از آثار هنری اصیل و منحصربه‌فرد را، که زاییده نبوغ فردی است، زیر سؤال می‌برد. در بخش‌های بعدی، مفصل‌تر به این بحث خواهیم پرداخت.

نشانه‌های تفاوت

تفاوت تثبیت‌شده و دیرینه میان rose و nose چیزی است که به هر یک از این دو واژه، که از جهات دیگر با هم مشابه‌اند، معنایی متفاوت می‌دهد. در زبان انگلیسی صدای r و صدای n از این لحاظ اهمیت دارند که به قدر کافی از هم متمایزند. می‌توان تصور کرد که تمایز این دو صدا در زبان دیگری مشخص (یا مهم) نباشد. حروف r و n به خودی خود معنایی ندارند. آنها تنها به کمک حروفی که با آنها ترکیب می‌شوند معنا پیدا می‌کنند.

یکی از علل این‌که چرا گل سرخ بر عشق و علاقه دلالت دارد این است که گل سرخ بوته‌ی خشخاش یا گل داوودی نیست.

همچنین ذکر این نکته مهم است که گل سرخ در طرف مثبت تمایزی است که بین گل‌ها و علف‌های هرز قائل می‌شویم. کمتر کسی پیدا می‌شود یک دسته علف هرز را نشانه‌ی محبت بداند.

مثال‌های فوق به این اصل ساختارگرایی اشاره دارند که معنای نشانه از چیزی ناشی می‌شود که ساختار زبان آن را مجاز دانسته است. در این دیدگاه، نشانه‌ها تنها در ارتباط با زبان، به صورت یک کل، اهمیت دارند (یعنی واقعاً نشانه هستند). بنابراین سوسور به نشانه‌های منفرد اهمیت چندانی نمی‌دهد. تنها نکته‌ی مورد توجه او، روابط بین نشانه‌ها در چارچوب نظامی مستقل و متشکل از تفاوت‌هاست. معنای یک نشانه هیچ‌گاه از آنِ خودش نیست، بلکه حاصل تفاوتش با دیگر نشانه‌هاست.

ساختارگرایان در عمل

مفاهیمی که در بالا به آنها اشاره شد عملاً به شیوه‌های متفاوتی تبیین شده‌اند. در اینجا نمونه‌هایی ذکر می‌شود:

دکور داخلی و اثاث خانه را می‌توان به‌عنوان نظام‌های نشانه که مثل زبان نظم و سازمان داده شده‌اند تحلیل کرد. مدرنیته همه چیز را به کالا تبدیل کرده و قوانین جدیدی در زمینه‌ی زندگی روزمره وضع کرده است. آنچه در این قوانین اهمیت دارد این است که پا به پای مد حرکت کنیم و کالاهایی (مثل لباس و اسباب و اثاث منزل) را جمع‌آوری کنیم؛ کالاهایی که:

- با هم جور باشند
- سلیقه، طبقه‌ی اجتماعی و ... شما را از دیگران متمایز کنند.

در نظام سرمایه‌داری، همه‌ی اتاق‌های یک خانه‌ی طبقه‌ی متوسط بر اساس نظام‌های کالا نظم و ترتیب یافته‌اند (مثل نمای 'آشپزخانه‌ی خانه‌ی ییلاقی'). طراحی محیط داخل خانه به صورت نظامی از اشیاء و سبک‌هاست که بر اساس منطق مدرنیته عمل می‌کند: محیط مصرف‌گرا زندگی را زیر سلطه‌ی خود درمی‌آورد، محیطی که در آن همه‌ی کالاها معنای خود را از جایگاه‌شان در شبکه‌های 'کالا ـ نشانه' می‌گیرند.

مدل خاصی از مبلمان به خودی خود مهم نیست، بلکه در ارتباط با دیگر اشیاء است که اهمیت می‌یابد. برای فهم آن، باید به روابط زیر توجه کنید: رابطه‌ی مبل با آپارتمانی که بخشی از آن به همین مبل اختصاص یافته، رابطه‌ی مبل با دکور اتاق یا دیگر طرح‌ها، رابطه‌ی میان معنای اتاق نشیمن و معنای دیگر اتاق‌های خانه، و نهایتاً شیوه‌ی به رمز درآمدنِ اموالتان به‌وسیله‌ی نشانه‌های به تولید انبوه رسیده‌ی 'فردیت'.

نشانه‌ها و معنا در سینما[1] اثر پیتر وولن[2]

منتقد ساختارگرای فیلم باید مراقب نظام تفاوت‌ها و تقابل‌ها باشد. وقتی یک منتقد ساختارگرای فیلم، فیلم‌های یک کارگردان را بررسی می‌کند به بازگویی صِرفِ ماجراهای فیلم یا بررسیِ خصوصیات سبکیِ چند فیلم آن کارگردان نمی‌پردازد، بلکه به‌دنبال ساختار نهفته و رمز آلود و زیرین تقابل‌های دوتایی است که مجموعه کاملی از معنا را در لایه‌های زیرین طیف کامل آثار فیلم‌ساز آشکار می‌کند. بررسی

---

1. *Signs and Meaning in Cinema* (1972)
2. Peter Wollen

فیلم‌های وسترن جان فورد[1] تعبیرهای متغیر تقابل‌های دو تایی «باغ در مقابل بیابان»، «تمدن در مقابل توحش» و «قهرمان در مقابل شخصیت منفی» را آشکار می‌کند. این تقابل‌ها ساختارهای اجتماعی هستند که معانی ضمنی سیاسی دارند. به‌علاوه، صرفاً از اندیشه‌ی خود کارگردان پدید نمی‌آیند. به عبارت دیگر، ساختارگرایی افراد را صرفاً مجراهای انتقال معانی اجتماعی می‌داند. وقتی ابراز وجود می‌کنیم، بدون این‌که از طنین و پژواک گسترده‌تر ایده‌ال‌ها آگاه باشیم، ناخودآگاه آنها راتکرار می‌کنیم.

رمزگشایی تبلیغات[2] اثر جودیت ویلیامسون[3]

پیام بازرگانی شکل ظریفی از تبلیغات[4] است که صرفاً برای فروش کالاها به ما طراحی شده است. ساختارگرایی و نشانه‌شناسی ابزارهایی هستند که ما را قادر می‌سازند اجزای تشکیل‌دهنده‌ی تبلیغات را از هم تفکیک کنیم و از سازوکار واقعی آن پرده برداریم. تبلیغات، معنایی را پدید می‌آورَد که با واقعیت هیچ ارتباط مستقیمی ندارد. هدف همه‌ی آگهی‌ها، تلاش در جهت ایجاد تمایز میان چیزهایی است که (به قول ویلیامسون) اساساً یکسانند و با هم تفاوتی ندارند. در تبلیغات ادوکلن‌های مردانه، فلان کالای بخصوص با چنان تصاویر فوق‌العاده‌ای نشان داده می‌شود که گویی آن کالا اساساً با دیگر کالاها (حتی با شبیه‌ترین آنها) متفاوت است. دو بسته قهوه‌ی فوری با مارک‌های متفاوت در واقع تفاوتی با هم ندارند، ولی تبلیغات تلاش می‌کند بین آنها فرق بگذارد و در نتیجه میل کاذب ایجاد کند، و این کار را از طریق آرایش درونی واژه‌ها و تصاویرِ خود انجام می‌دهد. تبلیغات ساختارهای خاص نشانه‌ها هستند که با ایجاد پیوند بین اشیاء عمل می‌کنند. یک مثال آشکار می‌تواند تبلیغات سیگار باشد: کنار هم قرارگرفتنِ یک مارک سیگار و تصویر کابویی سوار بر اسب زنجیره‌ای از تداعی میان سیگار کشیدن، مردانگی، سلامت، فعالیت و هوای آزاد خارج از شهر را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند.

در یک سطح، خود تبلیغ، دال (یعنی نشانه‌ی مادی) است و محصول، مدلول (مفهوم ارجاع‌داده‌شده). در یک سطح دیگر، محصول دال است و مدلول‌هایش معانی ضمنی‌ای هستند که ساختار تبلیغ، به‌صورت کلی، بر آنها دلالت دارد. این

---

1. John Ford 2. *Decoding Advertisements* (1978) 3. Judith Williamson
4. propaganda

ساختار به معنای یک نشانه (مثلاً کابوی) امکان می‌دهد که به معنای نشانه‌ای دیگر (مثلاً مارک سیگار) منتقل شود.

یک انتقاد پست‌مدرن از ویلیامسون

نویل ویک‌فیلد[1] در کتاب خود به نام پست‌مدرنیسم، دوره افول واقعیت[2] از رویکرد ساختارگرایی ویلیامسون انتقاد کرد. او این رویکرد را متکی بر اصول کهنه‌ی مدرنیستی تحلیل مبتنی بر ژرفا می‌دانست. ویلیامسون تبلیغات را تنها از نظر معنای عمیق شان مورد توجه قرار می‌دهد این‌که این تبلیغات می‌خواهند ما را وادار به خرید محصولات و کالاها کنند. دیدگاه پست‌مدرن بر لذتی تأکید می‌کند که ما از خود آگهی تبلیغاتی می‌بریم، نه از محصول تبلیغ‌شده. روش‌های پست‌مدرنِ 'خوانش' رسانه عبارت‌اند از عوض‌کردن کانال‌های تلویزیونی، ورق‌زدن مجلات، استفاده از اینترنت، پرسه‌زدن در سینماهای چندسالنه و غیره.

هیچکدام از این کارها معنایی عمیق ندارد و یا نیروی پنهانی آن را تحمیل نمی‌کند. مصرف‌کننده‌ی پست‌مدرن مانند دوره‌گردی است که غرق تماشای ویترین‌هاست و می‌تواند از بین تجربه‌های متعددی که فرهنگ در اختیار او می‌گذارد دست به انتخاب بزند، اما در عین حال مجبور نیست هیچ دلبستگی شخصی خاصی به آنها داشته باشد.

بنابراین پست‌مدرنیسم ایده‌ی خردگرای معناهای عمیق را، که ساختارگرایی و دیگر شکل‌های مدرنِ تحلیل بر آن دلالت دارند، بی‌ربط می‌داند. دیک هبدیج (با این‌که علاقه‌ی زیادی به این امر نداشت) در کتاب خود به نام نهفته در روشنایی به نکته‌ای مشابه اشاره می‌کند:

> در اصل، گشت و گذار در متن به‌عنوان راهبردی پساساختارگرایانه معرفی شد برای فراتر رفتن از قید و بندهای خشکه‌مقدسانه‌ی فعالیت انتقادی و برای جست‌وجو و منقادکردنِ... مدلول ایدئولوژیک. 'خواننده' با گشت و گذار می‌تواند از متن لذت ببرد بدون این‌که مجبور باشد در آنِ واحد پیمان زناشویی ببندد یا خانه‌اش را به رهن بگذارد. (ص. ۱۶۲)

---

1. Neville Wakefield
2. *Postmodernism; The Twilight of the Real* (1990)

پساساختارگرایی

قبلاً دیدیم که ساختارگرایی این سؤال را مطرح کرد که معنا از کجا می‌آید. آیا از خود متن می‌آید؟ آیا از بافتی می‌آید که متن در آن به کار می‌رود؟ آیا خواننده در خلق معنای مورد نظر خودش آزاد است؟ نویسنده‌ی یک متن تا چه حد می‌تواند مهار تفسیرهای متن خود را به دست داشته باشد؟ آیا معنا درنتیجه‌ی تعامل این عوامل به وجود می‌آید؟ در این صورت، این عوامل چگونه با هم تعامل می‌کنند؟

پساساختارگرایی هم همین پرسش‌ها را مطرح می‌کند، ولی نمی‌خواهد تنها به یک پاسخ واحد برسد.

ساختارگرایی و پساساختارگرایی بخش اعظم زمینه‌ی فلسفی نظریه‌ی پست‌مدرن را تشکیل می‌دهند. در واقع، امروزه پساساختارگرایی اغلب فلسفه‌ی پست‌مدرن تلقی می‌شود. یکی از خطرات این تلقی آن است که ممکن است این تصور پیش آید که پساساختارگرایی یک مکتب فکری یا رشته‌ی دانشگاهی یگانه است. در حقیقت، اصطلاح پساساختارگرایی معمولاً طیف نسبتاً گسترده‌ای از اندیشمندان را در برمی‌گیرد که معدودی از آنها خود را پساساختارگرا نامیده‌اند. اگر چه واژه‌ی 'پساساختارگرایی' نشان‌دهنده‌ی این است که در دوره‌ای از تاریخ جای ساختارگرایی را گرفته است، صحیح‌تر آن است که بگوییم این دو، مخصوصاً در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در امتداد یکدیگر پیش رفته‌اند و اغلب با هم تلاقی پیدا کرده‌اند.

با وجود این، می‌توان به برخی از جریان‌های اصلی در اندیشه‌های پساساختارگرایی اشاره کرد. وجه اشتراک پساساختارگرایان مختلف، عبارت است از:

- سؤالات فوق
- این حقیقت که آثار آنها نظریه‌ی سیاسی، نقد ادبی، فلسفه، نظریه‌ی روانکاوی، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و (در بعضی موارد) فمینیسم را به هم می‌آمیزد
- پیچیده‌بودن بسیاری از آثارشان.

آنها از ساختارگرایان سه ایده‌ی کلی را (که با یکدیگر هم پوشانی دارند) به ارث بردند:

- زبان نمی‌تواند به خارج از خودش اشاره کند

- زبان معنا را منعکس نمی‌کند، بلکه آن را تولید می‌کند
- زبان فردیت را بیان نمی‌کند.

بنابراین، شباهت‌های خاصی بین پساساختارگرایی و سلف آن ساختارگرایی وجود دارد. یکی از علل اضافه‌شدن پیشوند 'پسا' این است که معنای ساختارگرایی را بیش از آنچه احتمالاً مورد نظر سوسور و لوی‌استروس بود بسط می‌دهد. همچنین به این عامل مهم نیز باید توجه کرد که پساساختارگرایی در چند مورد (که باز هم با یکدیگر همپوشانی دارند) با ساختارگرایی مخالفت می‌کند. برای سهولت کار، این نکات را می‌توانیم به سه مقوله تقسیم کنیم:

پساساختارگرایی، بیشتر [از ساختارگرایی] 'ضدبنیان‌گرا' است

ساختارگرایی متن را از بنیان‌هایی به نام واقعیت و تألیف شخصی جدا می‌کند. از این لحاظ، می‌توانیم آن را یک گرایش 'ضدبنیان‌گرا' بنامیم. اما ساختارگرایی در عین حال اعلام می‌کند با این‌که متن را می‌توان به صورت یک سطح صاف دید، هر متن بر پایه‌ی ساختارهایی عمیق، نهفته و بنیادی بنا می‌شود. با این حال، پساساختارگرایی را می‌توان انکار هر گونه مبنای بنیادی و نهفته در زیر معنا دانست.

پساساختارگرایی جامعیت کمتری دارد

پساساختارگرایان اغلب ساختارگرایی را به این متهم می‌کنند که با حالت خودستایانه‌ای خود را دیدگاهی عینی و برتر جلوه می‌دهد که از آنجا می‌توان 'واقعیت‌های جهان‌شمول' ازلیِ ورای همه‌ی متن‌ها را مشاهده کرد. پساساختارگرایان این رفتار را نگرشی توتالیتر (استبدادی) یا امپریالیستی می‌دانند که اهمیت و نفوذ متفکرانی را که در شرایط خاص اجتماعی و تاریخی فعال هستند نادیده می‌گیرد. پساساختارگرایان معتقد نیستند که فاصله گرفتن از موضوع مورد مطالعه و آشکارساختن علت نهایی و جامع هر چیزی ممکن یا مطلوب است.

پساساختارگرایی، بیشتر به تفاوت اهمیت می‌دهد

ساختارگرایی ادّعا می‌کرد که، در زبان، هیچ نشانه‌ای به خودی خود معنایی ندارد. معنا همیشه حاصل تفاوت است. با وجود این، زبان ساختاری نسبتاً ثابت، محکم و حتی مستبد به حساب می‌آمد.

پساساختارگرایی تفاوت را برجسته‌تر می‌سازد تا هرگونه مفهوم ثبات یا

یکپارچگی معنا را بر هم زند. در ساختارگرایی، متن کامل فرض می‌شود. در پساساختارگرایی، متن همیشه ناتمام و پر از ایراد و تناقض است.

پساساختارگرایان در عمل

پیر ماشُره[1]

ماشره منتقدی مارکسیست در حوزه‌ی ساختارگرایی/ پساساختارگرایی بود. دغدغه‌ی او به‌عنوان یک مارکسیست این بود که متن‌ها چگونه ارزش‌های سرمایه‌داری را از نو تولید می‌کنند. او پیرو سنتی در نقد ادبی مارکسیستی بود که می‌گفت معمولاً نحوه‌ی استفاده‌ی ما از متن‌ها (و دیگر کالاها) کم و بیش منفعل و کورکورانه است.

وضع موجود برای این‌که بتواند دوام بیاورد مجبور است این‌طور وانمود کند که کارها بر وفق مراد است. همچنین به مردم می‌قبولاند که وضع فعلی همان است که باید باشد. به عبارت دیگر، وضع موجود می‌بایست توجه مردم را از این ایده که شرایطی که در آن زندگی می‌کنند از لحاظ تاریخی نتیجه‌ی مستقیم یک ساختار خاصِ اجتماعی و سیاسی است منحرف کند. از نظر ماشره، اکثر متن‌ها و استفاده کنندگان از آنها در ایجاد و حفظ این تصور بدیهی که وضع موجود، منسجم و تغییرناپذیر است مشارکت دارند. خلاصه این‌که متن‌ها (و شیوه‌هایی که ما آنها را به کار می‌بریم) به‌دنبال آشتی‌دادن ما با شرایط موجود هستند.

متن‌ها این کار را با ایجاد نوعی یکدستی یا یکپارچگی انجام می‌دهند. به‌عنوان مثال، وقتی خیلی از فیلم‌ها را تماشا می‌کنیم تنها به حوادث فیلم علاقه‌مند می‌شویم. سؤالاتی که می‌پرسیم فقط در مورد این است که چه حوادثی در ادامه رخ خواهد داد و آیا فلان شخصیت پیروز خواهد شد یا خیر. بنابراین، با این‌که هنرپیشه‌ی فیلم را تحسین و با او همذات‌پنداری می‌کنیم یا کارهای هنرپیشه را بر صفحه‌ی تلویزیون دنبال می‌کنیم، کمتر به این فکر می‌کنیم که هنرپیشگی نوعی حرفه است و فیلم نیز نوعی تولید صنعتی است. کمتر به جر و بحث‌های اتحادیه‌ی کارگران استودیو در پشت صحنه و به دستمزدهای نابرابر عوامل فنی و هنرپیشه‌ها فکر می‌کنیم. در واقع، ما قادر به دیدن این جنبه‌های تولید فیلم نیستیم، و اینجاست

---

1. Pierre Macherey

که ماشره می‌گوید ما با غرق‌شدن در داستان فیلم، که هر لحظه آشکارتر می‌شود، خود را این‌چنین کور کرده‌ایم.

ما از الگوهای پیچیده‌ی تدوین، فلاش‌بک‌ها، جامپ‌کات‌ها[1] و همه‌ی تمهیدات دیگری که در تولید یک فیلم دخیل هستند غفلت می‌کنیم. حقیقت این است که بیشتر فیلم‌ها از قسمت‌های مجزا و بسیار پیچیده‌ای تشکیل شده‌اند، اما این حقیقت در روند تماشای فیلم به دست فراموشی سپرده می‌شود. وقتی درگیر داستان فیلم می‌شویم (یا تلاش می‌کنیم درگیر شویم) مجموعه‌ای از عناصر فیلم (از قبیل فریم‌ها، صحنه‌ها، پلان‌ها و سکانس‌ها) را به صورت ناخودآگاه به هم پیوند می‌دهیم. در نتیجه، توجه ما از بافت اجتماعی و اقتصادی و سیاسی که فیلم در آن ساخته شده است منحرف می‌شود.

از نظر ماشره، همه‌ی متن‌ها تنها در ایجاد چنین حسی، نوعی سلاست و روانی، توفیق دارند. در زیرِ سطح متن، همیشه آشوبی برپاست. اگر به متن اجازه دهیم، خیلی راحت به یک آشوب و هرج و مرج تبدیل می‌شود، زیرا متن‌ها از عناصر و تکه‌های ناهماهنگ و ناسازگار، خلأها، تناقض‌ها، نابسامانی‌ها و بی‌نظمی‌ها تشکیل می‌شوند.

خلاصه

در تقابل با پروژه‌ی ساختارگرایی که در جست‌وجوی نظم بنیادین نهفته در متن است، ماشره به‌دنبال آشوبی است که در زیر پندار انسجام متن قرار دارد. او می‌گوید: «نظم پنهان متن در مقایسه با بی‌نظمی معین و واقعی‌اش (یعنی درهم‌ریختگی‌اش) از اهمیت کمتری برخوردار است». ماشره همیشه مترصد یافتن لحظات نادر سرکوب و دوگانگی در متن است (متنی که تلاش می‌کند یک جهان‌بینی منسجم ارائه دهد) و می‌گوید حقیقت این است که همه‌ی متن‌ها از معجونی از ایده‌های متفاوت تشکیل شده‌اند. این ایده‌ها ممکن است با یکدیگر در تضاد باشند و پیام صریح و روشن متن را به هم بریزند یا به چالش بکشند.

متن نه‌تنها تلاش می‌کند شکاف‌ها و تضادهای درون خود را بپوشاند، بلکه از

---

۱. jump-cut (قطع ناگهانی): جهش غیرمنتظره در جریان روایت تصویر است که بیشتر برای خلاصه و فشرده کردن سلسله وقایع به کار می‌رود. مثلاً مردی از منزل خارج می‌شود، ــ قطع ــ به اتاق کارش در اداره وارد می‌شود. م.

معناهایی که حذف یا سرکوب می‌کند ساخته می‌شود؛ به عبارت دیگر، آنچه را که متن متعلق به خود نمی‌داند و پس می‌زند تعیین‌کننده‌ی معنای متن است.

این نمونه‌ای است از این‌که چگونه پساساختارگرایی تلاش می‌کند گره متن را باز کند و معناها را آزاد و رها سازد، در حالی‌که ساختارگرایی زبان را یک نظام بسته می‌داند و تلاش می‌کند هر متن را به چارچوب خشک و محکم زبان‌شناختی‌اش متصل کند. پساساختارگرایان ضرورتاً معتقد نیستند که همه چیز بی‌معناست، بلکه می‌گویند معنا هیچ‌گاه قطعی و نهایی نیست.

اثر کلیدی:

Theory of Literary Production (1966) (first English translation 1978)

ژولیا کریستوا[1]

به دست دادن خلاصه‌ای از آثار گسترده و پیچیده‌ی کریستوا بسیار مشکل است، اما می‌توان نوشته‌های او را تا حدی جلوه‌ی فمینیستی نظریه‌ی پساساختارگرایی دانست. به عبارت دیگر، او سیاست جنسیت را وارد چارچوب پساساختارگرایی می‌کند. با این‌همه، جالب است به یاد داشته باشیم که کریستوا علاقه‌ی خاصی به پروژه‌های فیمینیستی، از قبیل بازیابی آثار بزرگ ادبی زنان یا بررسی کلیشه‌هایی که تصویر غلطی از زن ارائه داده‌اند، ندارد. او از نظریه‌ی روانکاوانه و نیز ساختارگرایی و نشانه‌شناسی بهره می‌برد و به پیوندهای انتزاعی‌تر میان زبان یا ادبیات و جنسیت می‌پردازد.

کریستوا معتقد است که می‌توان در ادبیات صدای 'زنانه' خلق کرد. اما در عین حال این ایده را رد می‌کند که یک مقوله‌ی زنانه‌ی بنیادی و جاودان وجود دارد که این صدا را می‌توان از آن گرفت. در نظر کریستوا، هیچ متنی نمی‌تواند تجربه‌ی زنانه جهانی و اصیلی را بیان کند که دوباره توسط خواننده تجربه شود.

شاید زنان با این توانایی که به زبانی 'زنانه' سخن بگویند زاده نمی‌شوند. اما آنها به حاشیه‌ها یا خارج از نظام‌های 'جریان غالب' بازنمایی رانده می‌شوند. مثلاً توجه کنید که من (که مذکرم) از زنان با ضمیر 'آنها' نام بردم و هنوز بسیاری از

---

1. Julia Kristeva

نویسندگان از واژه‌های "he" و 'آدم' برای اشاره به کل بشر (زن و مرد) استفاده می‌کنند. درنتیجه، می‌توان گفت زنان به لحاظ زبان‌شناختی سرکوب شده‌اند. کریستوا در ادامه می‌گوید زنان می‌توانند از این موقعیت حاشیه‌ای خود به‌عنوان فضایی برای براندازی استفاده کنند. بنابراین می‌توان نوشتاری (و همچنین برخی روش‌های خواندن) خلق کرد که از آنچه کریستوا ارزش‌های سنتی مردانه از قبیل قدرت، ذکاوت، پایداری و ساختار می‌داند فراتر رود. او می‌گوید متن (و منتقدان ادبی) باید معانی بازیگوشانه، متنوع، لغزنده و ناپایداری ایجاد کنند؛ این صفات به صورت تدریجی و لذت‌بخشی باعث تضعیف زبان مردانه می‌شود.

محاکمه‌ی 'خود'

کریستوا می‌گوید جامعه‌ی مردسالار از ایجاد شکل‌های متعدد خود[1] ممانعت می‌کند (برای جزئیات بیشتر به فصل‌های ۶ و ۷ مراجعه کنید) یکی از علل آن این است که زبان ما تنها تقابل‌هایی از قبیل her/him, she/he و غیره ایجاد می‌کند و هویت ما عمدتاً به تعاریف انعطاف‌ناپذیر جنسیت محدود می‌شود. با این حال از نظر کریستوا شیوه‌های تجربی در استفاده از زبان می‌توانند تعاریف سنتی 'خود' را متزلزل سازند و آشوب به پا کنند.

کریستوا در کتاب خود با عنوان انقلاب در زبان شاعرانه[2] ادعا می‌کند زبان شعر و ادبیات آوانگارد می‌تواند هویت را سست کند و از محدودیت‌های اجتماعی که بر آن تحمیل شده است آزاد و رها سازد. می‌توان 'متن‌هایی حاشیه‌ای' به وجود آورد که موقعیت‌های خیالی همذات‌پنداری را، که خوانندگان به‌طور طبیعی در حین خواندن در پیش می‌گیرند، بر هم زند. متون 'دشوار' یا 'لجام‌گسیخته'[3] (مانند بیداری فینیگان[4] اثر جویس یا نمایش‌نامه‌های آنتونن آرتو[5]) مانع از پندار غرق‌شدن منفعل در جریان حوادث داستانی می‌شوند. از نظر کریستوا و بعضی از همکاران پساساختارگرای او، چنین همذات‌پنداری‌هایی محصول عادت‌اند و تنها برای تأیید برداشت‌های فرد از خودش به کار می‌روند. از طرف دیگر، آثار حاشیه‌ای به آنچه کریستوا تخریب انقلابی و آزادی‌بخش وحدت خیالی 'خود' می‌داند کمک می‌کند.

---

1. selfhood
2. *Revolution in Poetic Language*
3. transgressive
4. *Finnegans Wake*
5. Antonin Artaud

از نظر کریستوا، آثار برجسته و پیشروِ هنری تکه‌تکه و ناقص و غیرروشمند و نهایتاً غیر قابل توضیح هستند. آنها زبان طبیعی و رایج را سرنگون می‌کنند و با این کار هویت‌هایی را که بر اساس جنسیت ساخته شده‌اند به پای میز محاکمه می‌کشند. به عبارت دیگر، کاربردهای تجربیِ زبان می‌تواند افراد را از محدودیت‌های جنسیت آزاد کند.

هشدار!

یکی از انتقادهایی که به این دیدگاه می‌شود این است که ظاهراً اندیشه‌های کریستوا، مانند آرای ماشره، عمدتاً از ادبیات غیر رایج دفاع می‌کند و برای فرهنگ عامه‌پسند یا توده‌ای احترام کمی قائل است. از این لحاظ، می‌توان گفت نظریه‌های آنان نخبه‌گرا هستند. راستش، اگر کسی به خود زحمت ندهد ادبیاتی را که کریستوا از آن طرفداری می‌کند مطالعه کند، آیا این نوع ادبیات واقعاً می‌تواند آن‌طور که کریستوا فکر می‌کند 'پیشرو' باشد؟ آیا نظریه‌ی او این است که مردم باید چیزی را بخوانند که او تجویز می‌کند؟ و اگر چنین باشد، چه کسی به او چنین حقی داده است؟

آثار کلیدی:

Revolution in Poetic Language (1974) (English translation 1984)

Desire in Language : A semiotic approach to literature and art (1980)

ژاک دریدا

اغلب نمی‌دانیم منظور واقعی افراد از گفته‌هایشان چیست. نمی‌دانیم افراد مشهور چگونه آدم‌هایی هستند. وقتی یک رمان یا شعر را می‌خوانیم، نمی‌دانیم پیام آن چیست. وقتی جنایتی تکان‌دهنده روی می‌دهد، نمی‌دانیم آیا علت واقعی آن، پلیدی و شرارت فطری جنایتکار است یا این‌که در روند تربیت او حادثه‌ای وحشتناک رخ داده است، یا شاید هم، عاشق فیلم‌های خشونت‌آمیز بوده است. ما همیشه عادت کرده‌ایم به‌دنبال معنای اصلی و دلیل ریشه‌ای باشیم.

همان‌طور که می‌دانید، اندیشه‌ی پست‌مدرن این ایده را که اشیاء معنایی واحد و بنیادی دارند رد می‌کند. در عوض، از تجربه، پراکندگی، تضاد و گسستگی در تاریخ و هویت و فرهنگ استقبال می‌کند. پست‌مدرنیسم در مورد این‌که می‌توان نظریه‌های جامع و کامل ارائه داد بدگمان است. همچنین این ایده را که پدیده‌های

فرهنگی را می‌توان معلول یک علت عینی موجود و بنیادی دانست رد می‌کند.

یکی از شخصیت‌های بسیار تأثیرگذار در این چرخش پست‌مدرن علیه اصل‌ها و مرکزها و بنیان‌ها ژاک دریدا است. دریدا در سلسله‌ای طولانی از کتاب‌هایی به‌شدت بغرنج، که از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد منتشر شد، نوعی پساساختارگرایی خاص خود را ارائه کرده است، که آمیزه‌ای از فلسفه و زبان‌شناسی و تحلیل ادبی است که آن را **شالوده‌شکنی** نامیده‌اند.

ایده‌ی شالوده‌شکنی دریدا، که در این فصل به آن خواهیم پرداخت، بخشی از پروژه‌ای است که در آن از مفهوم معنا پرسش به عمل می‌آید. این ایده مانند ساختارگرایی در پی تحلیل شرایطی است که باعث معنادار شدن متنها می‌شود و مانند ساختارگرایان به روابط بین زبان و اندیشه توجه دارد. با این حال، هماهنگ با مباحث ساختارگرایانه‌ای که تاکنون درباره‌ی آنها بحث کرده‌ایم، دریدا خیلی بیشتر به این توجه دارد که معانی متن چگونه می‌توانند متکثر و ناپایدار باشند و کمتر به‌دنبال آن است که این معانی را به یک ساختار سفت و سخت متصل کند.

شرایط دانش

اگر دچار حساسیت پوستی در ناحیه‌ی گردن شده باشید و به پزشک مراجعه کنید و پزشک به‌جای معاینه و تشخیص صحیح بیماری، با شور و هیجانِ بسیار از زیبایی‌های ناحیه‌ی مبتلا به بیماری سخن بگوید، احتمالاً احساس خواهید کرد که پزشک‌تان 'معنای' غلطی در آن ناحیه یافته است. اما این بدان معنا نیست که 'برداشت' یا 'استنباط' پزشک غلط است و یا واقعیت را به نادرست تفسیر کرده است. به‌جای این‌که بگوییم سخنان او غلط است، باید بگوییم سخنان او نابجاست، یعنی معیارهای عرصه‌ی هنر به عرصه‌ی پزشکی منتقل شده‌اند. به عبارت دیگر، پزشک شما از حد و مرز گفتمان پزشکی پا فراتر گذاشته است. هر معنا جای خود را دارد.

این مثالی است از این‌که، به قول دریدا، چگونه عرصه‌های دانش همیشه در مورد این‌که چه چیزی می‌تواند یا نمی‌تواند در آن عرصه‌ها معتبر باشد حد و حدودی ضروری دارند. هر گفتمانی ــ پزشکی، هنری، حقوقی و غیره ــ با روش‌ها و دریافت‌هایی تعریف می‌شود که در دسترس قائلان به آن گفتمان قرار می‌دهد و، به این ترتیب، نمی‌گذارد معناها در جهت‌های نامناسب دچار سرگردانی شوند.

دریدا می‌گوید رشته‌های خاصی معناها و حقایق را بدیهی فرض می‌کنند. با این حال در واقع، حقیقت یا معنا آن چیزی است که به‌وسیله‌ی محدودیت‌های رشته‌ای تعیین می‌شود که به‌اصطلاح آنها را 'کشف' و توصیف می‌کند. یکی از پروژه‌های دریدا این است که نشان دهد هیچ معنا یا حقیقتی مطلق یا جاودانه نیست، بلکه همیشه به‌وسیله‌ی شرایط خاص اجتماعی و تاریخی دانش شکل می‌گیرد بنابراین وقتی پزشک شما بالاخره به معاینه‌ی بیماری پوستی شما می‌پردازد، عملاً با این سؤالات روبه‌رو می‌شود که اصولاً بیماری چیست، علائم بیماری چه ارتباطی با بیماری‌ها دارد، پزشکان چه کاری انجام می‌دهند و پزشکی از چه تشکیل شده است.

هیچ کدام از این موارد، خارج از تاریخ و فرهنگ نیستند. به همین ترتیب، نحوه‌ی مداوایی که پزشکان تجویز می‌کنند به شرایط جاری دانش بستگی دارد، که اینها هم به‌نوبه‌ی خود در معرض تغییر هستند (آنچه امروز درمان محسوب می‌شود ممکن است فردا به سم تبدیل شده باشد).

البته هیچ کدام از این موضوعات وارد گفت‌وگوی شما و پزشک‌تان نمی‌شود. فقط می‌خواهید نسخه‌ی خود را بگیرید و به خانه بروید. این‌که شما با پزشک عمومی خود مشورت می‌کنید طبیعی به نظر می‌رسد. نه شما و نه پزشک‌تان، هیچ‌کدام، علم پزشکی را موضوعی اجتماعی نمی‌دانید. می‌توان گفت عرصه‌ی پزشکی مستلزم مفاهیم خاص مربوط به بیماری و نشانه و معالجه است. این عرصه منوط به برخی اندیشه‌های غربی درباره‌ی عقلانیت و عینیت علمی نیز هست. به‌عنوان مثال، پزشکیِ مدرن غربی خود را علم می‌داند و به صورت بنیادی با جادو مخالفت می‌کند. همه‌ی رشته‌های علم بر اساس معیارهای خود نظام می‌یابند و ساخته می‌شوند، ولی در آشکارکردن فرایند شکل‌گیریِ خود ناتوانند.

یک مثال مختصر متفاوت این است که نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی می‌خواهند عمل تعبیر و برداشت خود را از متن طوری ارائه دهند که گویی امری بدیهی و طبیعی است. آنها به ما نمی‌گویند که چرا نقد ادبی می‌تواند راه مناسبی برای امرار معاش باشد و به چه دلیل بعضی از متن‌ها جزو ادبیات به حساب می‌آیند و برخی دیگر خیر. بنابراین ادبیات و نقد، هر دو، بدیهی و مسلم فرض می‌شوند، گویی که حقایق بدیهی زندگی هستند که نیاز به اثبات ندارند. بنابراین منتقد می‌تواند از مجموعه به‌ارث‌رسیده از معیارهای نقد ادبی استفاده کند بدون این‌که مجبور باشد

این معیارها را فاش سازد یا زیر سؤال ببرد. اکثر منتقدان فیلم از این لحاظ نمونه‌ی مناسبی به‌حساب می‌آیند، زیرا آنها این ایده را که کارگردان آفریننده‌ی اصلی است که به فیلم معنا می‌دهد زیر سؤال نمی‌برند. آنها می‌گویند معنا در متن 'حضور' دارد، و منتقد معتقد است که به طریقی نیروی بخصوصی دارد که می‌تواند این معنا را روشن کند.

شالوده‌شکنی فرضیات پنهان را کشف می‌کند. خارج از جامعه یا فرهنگ یا زبان، هیچ دانش 'نابی' وجود ندارد.

این سخن بدان معناست که همه‌ی نظام‌های اعتقادی، هرقدر هم 'منطقی' به نظر برسند، در معرض نقد قرار دارند (آنچه دریدا در نظر دارد صرفاً 'متافیزیک غربی' است). هرقدر یک دیدگاه خود را 'طبیعی‌تر' یا 'عادی‌تر' جلوه دهد، دریدا نیز تمایل بیشتری می‌یابد که آن را شالوده‌شکنی کند.

علیه حضور

این‌که ما به 'معنای واقعیِ' چیزها می‌اندیشیم عادت فکری ماست، که برای ما کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد و تصور شیوه‌ی جایگزینی برای آن مشکل است. به‌عنوان مثال، من در اینجا درباره‌ی گروهی از متن‌ها می‌نویسم که گویی مجموعه‌ای یکپارچه و واحد را تشکیل می‌دهند و به یک نویسنده (دریدا) تعلق دارند و ما برخی مضامین بنیادی در آنها می‌یابیم. همچنین از اندیشه پست‌مدرن طوری نام برده‌ام که گویی برش یگانه‌ای از دانش است. اگر آثار دریدا تنها یک هدف عمده داشته باشند، همانا از بین بردن این عادت فکری است، که دریدا آن را اعتقادی موهوم به قطعیت و 'حضور' می‌داند.

منظور دریدا از حضور این است که شکل‌های غربی دانش در علم، فلسفه، 'عقل سلیم' و غیره خود را بر شالوده‌ی 'مراکز' و 'خاستگاه‌ها'ی خاصی بنا می‌کنند. یکی از نکات مورد توجه شالوده‌شکنی این است که نشان دهد این مراکز و خاستگاه‌ها ریشه‌ای در واقعیت ندارند. آنها اسطوره‌اند. (به این نکته توجه داشته باشید که خطرناک است اگر به گونه‌ای از دریدا صحبت کنیم که گویی او یک پروژه‌ی یگانه در دستور کار دارد، یا شالوده‌شکنی یک دغدغه‌ی عمده دارد.)

نقد دریدا از حضور، هم ساختارگرایی سوسور را بسط می‌دهد و هم با آن به جدل

برمی‌خیزد. او این ایده را که زبان نمی‌تواند به خارج از خود اشاره کند از سوسور اخذ می‌کند. به عبارت دیگر، زبان نظامی است خودارجاع و خودقانونمند. ساختارگرایی می‌گوید لازم نیست برای یافتن معنا به خارج از نظام نشانه بنگرید، بلکه معنا توسط روابط درونی عناصرِ هر ساختار ایجاد می‌شود. بنابراین ساختارگرایی از یافتن سرچشمه‌ی معنا در طبیعت یا مؤلف خودداری می‌کند.

دریدا و پساساختارگرایی، از این جهت با ساختارگرایی موافقند. هردو برای نیّات شخصی یا تجربه‌ی فردی در ایجاد معنا، اهمیتی قائل نیستند. آنچه برای آنها مهم است بیان عمدی مقصود فرد نیست؛ بلکه عملکرد زبان است که ما به ارث می‌بریم، یعنی وسیله‌ی بیان هم بر تصمیماتی که انسان می‌گیرد تقدم می‌یابد و هم از آن فراتر می‌رود.

اما دریدا می‌گوید پساساختارگرایی از بسط این موضوع شانه خالی می‌کند. او ادعا می‌کند اگر چه ساختارگرایی فردیت و طبیعت را شالوده‌ی ناب معنا نمی‌داند، اما هنوز به الگوی عمیق معنا وفادار است. به عبارت دیگر، ساختارگرایی فرض را بر این می‌گذارد که می‌توانیم با استفاده از ایده‌های ساختارگرایی سطح متن را بشکافیم و به نظام واقعی زبان‌شناختی آن دست یابیم. در نتیجه، می‌توان مسئله‌ی متن را حل کرد.

بنابراین ساختارگرایی خاستگاه معنا را تغییر داد، ولی باز هم شالوده‌ای را برای معنا در ساختارهای پیچیده در نظر گرفت. به‌عنوان مثال، کلود لوی‌استروس می‌گفت ساختاری یگانه و جهانی در زیر همه‌ی فرهنگ‌ها (ی صرفاً به‌ظاهر متفاوت) وجود دارد.

دریدا این امر را 'متافیزیک حضور' می‌نامد. متافیزیک حضور می‌گوید اشیاء قبل از این‌که واژه‌ای به آنها اختصاص بدهیم معنادار هستند.

برای مثال، از آنجا که ما واژه‌ی 'پست‌مدرنیسم' را داریم فرض می‌کنیم که یک شیء منفرد نیز در هستی وجود دارد که این واژه به آن اشاره می‌کند. در حقیقت، نام 'پست‌مدرنیسم' به پیدایش چیزی منجر شده است که ما پیوسته از خود می‌پرسیم «پست‌مدرنیسم چیست؟» و این پرسش صحیح‌تر را مطرح نمی‌کنیم که «کلمه‌ی پست‌مدرنیسم چه کاری انجام می‌دهد؟» دریدا می‌گوید ما یک بار دیگر تسلیم متافیزیک حضور شده‌ایم: پست‌مدرنیسم چنان موضوع (یا حضوری) شده است که می‌توانیم چیزهایی را پست‌مدرن‌تر از دیگر چیزها بدانیم.

با ارجاع به چنین حضورهایی است که تفسیرها و نظریات می‌توانند ادعا کنند که اطلاعات معتبری را بازنمایی می‌کنند؛ اما شالوده‌شکنی دریدا به‌دنبال آشکار ساختن این نکته است که چگونه زبانی که در حوزه‌های خاص مورد استفاده قرار می‌گیرد هم آن حضور اساسی را خلق می‌کند که دانش از طریق آن می‌تواند ادعا کند درست است و هم وسیله‌ای را پنهان می‌کند که با آن این حضور را می‌آفریند.

لوگوس محوری

مثال مهم متافیزیک حضور، این فرض است که واژه‌ها معانی را از خودآگاه گوینده به ذهن شنونده منتقل می‌کنند، یعنی گفتار وسیله‌ای شفاف برای بیان اندیشه‌های گوینده است و تلاش نوشتار در سبقت‌گرفتن از این رابطه بیهوده است. دریدا این پندار را 'لوگوس‌محوری' می‌خوانَد و معتقد است که این ایده نشان‌دهنده‌ی کل تفکر غرب است. او با این استدلال که گفتار و نوشتار، هر دو، متن هستند این پندار را شالوده‌شکنی می‌کند و اضافه می‌کند که بنابراین مشخصه‌ی گفتار و نوشتار 'تفاوط'[1] است.

تفاوط

در زبان فرانسه، واژه‌ی *différer* هم به معنای 'متفاوت‌بودن' و هم به معنای 'به تأخیر انداختن' است. ژاک دریدا در کتاب خود با نام **حواشی فلسفه**[2] به بازی بی‌پایانی با کلمات می‌پردازد و از آن لذت فراوانی می‌برد (البته مطالعه‌ی این کتاب به همان اندازه لذت‌بخش نیست). تفاوط واژه‌ای نیست که به سادگی بتوان آن را تعریف کرد: دریدا می‌گوید «تفاوط نیست، وجود ندارد» و «نه یک واژه است و نه یک مفهوم». اما منظور دریدا مفهوم نشانه‌شناختیِ زبان به‌مثابه‌ی نظامی از تفاوت‌هاست. این ایده به دریدا تلقین می‌کند که ردپای نشانه‌ها را در یکدیگر می‌توان یافت و در نتیجه، نشانه‌ها معنای 'اصلی' و خاصی ندارند. وقتی به یک واژه در فرهنگ واژگان مراجعه کنید، اغلب لازم می‌شود که به چند کلمه‌ی دیگر نیز مراجعه کنید؛ در واقع، همیشه نشانه‌های بیشتری در اختیار شما گذاشته می‌شود. بنابراین معنا برای مدت نامعلومی به تأخیر می‌افتد (دریدا آن را 'دور زدن، تأخیر و انتقال' می‌نامد.) در عین حال، هر نشانه تنها به‌واسطه‌ی تفاوت، معنادار است (مثلاً در یک تقاطع، چراغ قرمز یعنی 'توقف'، زیرا چراغ سبز به معنای 'حرکت' است).

---

1. différance 2. *Margins of Philosophy*

بنابراین تفاوط، هم حالت منفعل متفاوت‌بودن و هم عمل متفاوت‌بودن ... ('تفاوت ایجادکردن') است. هدف آن نشان‌دادن بی‌قراری زبان و بی‌اعتباری معناست.

شالوده‌شکنی تقابل‌ها

همان‌طور که در مورد فرضیات پنهان پزشک‌مان درباره‌ی تمایز روشن علم و جادو اشاره کردیم، معنای حضور که توسط عرصه‌های دانش بنا می‌شود به نظام‌های تقابل وابستگی زیادی دارد. در این مثال پزشکی، 'علم' همان اصطلاح ترجیحی یا غالب (حضور) است، در حالی‌که 'جادو' اصطلاح دون‌رتبه‌ای است که علم در تقابل با آن می‌تواند تعریف شود. علم، که خود را در طرف 'مثبت' این تقابل قرار داده، خود را جایگاه عینیت و حقیقت می‌داند.

دریدا معتقد است کل اندیشه، چنین شکاف‌های تصادفی را ایجاد می‌کند. بنابراین ما از روی عادت، تقابل‌هایی را در ذهن خود داریم؛ تقابل‌هایی از قبیل خصوصی/ عمومی، طبیعت/ فرهنگ، جسم /روح و عینی/ ذهنی. نیمی از این تمایزها همیشه در مقایسه با نیم دیگر نازل، اشتقاق‌یافته، کمتر، اخلال‌گر یا القایی تلقی می‌شوند. آن نیم دیگر هم در این روند حضوری ناب و اساسی، و مقامی برتر و ممتاز دارند. همیشه در دفاع یا ترجیح یکی از این دو، تعصب یا جانبداری به خرج می‌دهیم و این وضع به زمینه‌ی فرضیِ بحث و استدلال و تفسیر و اثبات بدل می‌شود.

مباحث مربوط به ماهیت پست‌مدرنیسم اغلب چنین است. این مباحث چه در دفاع از پست‌مدرنیسم باشند چه علیه آن، اغلب آن را از حیث رابطه‌اش با مدرنیسم (رابطه‌ی تقابلی/ تداومی‌اش) مطرح می‌کنند. در نتیجه، مدرنیسم به چیزی منفرد بدل می‌شود که وقتی به گذشته می‌نگریم، متوجه می‌شویم توسط پیشوند 'پُستِ' مفروضش ایجاد شده است. در این روند، هم مدرنیسم و هم پست‌مدرنیسم یکدیگر را تعریف می‌کنند. در نتیجه، مباحث راجع‌به این‌که پست‌مدرنیسم یا تأثیرات آن چیست می‌توانند بر این اساس ادامه پیدا کنند که پست‌مدرنیسم در مواردی با آنچه که زمانی به ساخته‌شدنش کمک کرده متفاوت است.

بنابراین یک نکته‌ی عمده‌ی شالوده‌شکنی، تحلیل سازوکار تقابل‌های دوتایی است. شالوده‌شکنی با این کار، ساختارهای گسترده‌تر قدرت را که این تقابل‌ها در آنها لانه کرده‌اند برجسته و نقد می‌کند. به‌عنوان مثال:

بسیاری از مدرنیست‌ها تقابل دوتایی فرهنگ متعالی/ فرهنگ توده‌ای را مسلم می‌دانند. در این تقابل، فرهنگ 'توده‌ای'، در واقع، نسبت به فرهنگ 'متعالی'، 'بیگانه' محسوب می‌شود، 'بیگانه‌ای' که نفرت‌انگیز و زشت است. در نتیجه، فرهنگ 'متعالی' فرهنگ 'توده‌ای' را نسبت به خود 'بیگانه' می‌داند، اما به خاطر ابراز هویت خودش به آن نیاز دارد (زیرا فرهنگ متعالی خود را از طریق ایجاد تفاوت تعریف می‌کند). ویژگی‌های 'اساسی' یک طرف تقابل (مثل فاعل‌بودن فرهنگ متعالی و مفعول‌بودن فرهنگ توده‌ای) مستلزم وجود ویژگی‌های طرف دیگر تقابل است. یعنی فرهنگ 'متعالی' با 'توده‌ای‌نبودنش' و فرهنگ 'توده‌ای' با مبتذل‌بودنش نسبت به فرهنگ 'متعالی' تعریف می‌شود. در نتیجه، هر دو آن چیزی 'هستند' که 'نیستند' و هیچ یک ماهیتی ندارند. تنها چیزی که وجود دارد تفاوط است. و اگر 'فرهنگ متعالی' ماهیتی نداشته باشد پس دلیل ندارد بر 'فرهنگ توده‌ای' آقایی کند. اینجاست که یک شالوده‌شکنیِ به تمام معنی روی می‌دهد.

شما نیز تلاش کنید رویکردی مشابه را در مورد دیگر تقابل‌های این‌چنینی مثل غرب/ شرق، خیر/ شر، متمدن/ بدوی و ما/ آنان به کار ببرید. خواهید دید که امکانات 'سیاسی' شالوده‌شکنی روشن خواهد شد. به همین دلیل، دریدا برای نظریه‌ی 'پسااستعماری'[1] و برخی از اندیشمندان فمینیست مفید بوده است.

پشت و رو

برای این‌که این کتاب تا جای ممکن معنای روشنی داشته باشد مجبور شده‌ام بسیاری از مشکلات و تناقض‌ها را مطرح نکنم. ناگزیر بوده‌ام در مورد این‌که چه چیزی را بیاورم و چه چیزی را حذف کنم همه‌ی تصمیمات لازم را بگیرم. مجبور شده‌ام بین دیدگاه‌های نظری مختلف و نیز لحظات خاصی در تاریخ تمایز نسبتاً روشنی قائل شوم. از طرف دیگر، مجبور شده‌ام به تأثیرات و تداوم‌ها و گرایش‌های در حال تکوین اشاره کنم، در حالی‌که شاید اینها در نظر دیگران، تضاد و گسست و تنوع بنماید. و نکته‌ی آخر، در این زمینه که برای پیدا کردن تاریخچه‌ی یک ایده در تاریخ چقدر به عقب برگردم و در توضیح گرایش‌ها و تأثیرات مختلف چقدر از هسته‌ی اصلیِ مفروضِ بحث فاصله بگیرم دائماً مجبور به تصمیم‌گیری بوده‌ام.

---

1. post-colonial

بنابراین این کتاب هویت خود را از انبوهی چیزها بـه دست مـی‌آورد کـه تـصمیم گرفته‌ام آنها را 'مطرح نکنم'. اگر برخی از این جنبه‌های حذف شده را وارد مـتن می‌کردم (یعنی اگر درباره‌ی این‌که چه چیزی مهم و اسـاسی است و چـه چـیزی نیست به انتخاب‌های دیگری دست می‌زدم) هم‌اکنون کتابی متفاوت با این کتاب در دست گرفته بودید.

همه‌ی این کارها به خاطر این است که کتابی تهیه شود که به لحاظ منطقی منسجم باشد، مخصوصاً کتابی که می‌خواهد 'مقدمه‌ای' بر بحث خاصی باشد. نـه‌تنها در متون مقدماتی بلکه در همه‌ی متن‌ها، شیوه‌ی کار ایجاد پندار انسجام است نه خود انسجام. کار شالوده‌شکنی ایـن است کـه نشـان دهـد ایـن پـندار خـطرناک است. شالوده‌شکنی نشان می‌دهد علت این‌که مطالبی در این کتاب جـایگاهی اصـلی یـا مرکزی پیدا کرده‌اند این است که نویسنده تصمیم گرفته مطالبی را در حاشیه قـرار دهد. در نتیجه، این کتاب تا حدودی آن چیزی 'هست' که 'نیست'.

وقتی دریدا متن را شالوده‌شکنی می‌کند، به‌سراغ جزئیاتی می‌رود که این رونـد را فاش می‌کنند. او چیزهایی را که متن تظاهر می‌کند به آنها نیازی نـدارد بـرجسـته می‌کند و به‌دنبال چیزهایی است که آنها را غیاب‌های حاضر[1] یا سکوت‌های پرثمر می‌نامد. او بعضی اوقات، پانوشت‌های کتاب را دقیق‌تر از مطالب اصلی و مهم متن مورد تحلیل قرار می‌دهد. پانوشت‌ها، اطلاعاتی اضافی یا مخالفت‌های بی‌اهمیت و جزئی یا تناقض‌های احتمالی هستند که نویسنده آنها را از متن خارج کرده و بیرون می‌گذارد. اگر این پانوشت‌ها را وارد متن کنیم، بدنه‌ی اصلی متن را به هم می‌ریزند و استدلال و روند بحث را آشفته می‌کنند، و این دقیقاً کاری است که شالوده‌شکنی دریدا می‌کند.

خلاصه

اگر چه کار شالوده‌شکنی پرده‌برداشتن از پنهان‌سازی‌ها و حذف‌های ناپیدایی است که متن‌ها بر روی آنها بنا شده‌اند، این کار به هیچ وجـه نـوعی تـفسیر بـه مـعنای متعارف نیست. شالوده‌شکنی تلاش نمی‌کند 'معنای واقعی' متن را تشخیص دهد، بلکه می‌خواهد نشان دهد اصول و مبناهایی که مـتن‌ها و نـظریه‌ها ظـاهراً از آنـها سرچشمه می‌گیرند همیشه متغیر و ناپایدار هستند. یکی از راه‌های دست‌یافتن به

---

1. present absences

این هدف توجه به نقش فعال مطالب ناپیدا یا به حاشیه رانده شده در هر متن است. روش دیگر، فاش‌کردن نظام تقابل خیالی متن است.

نتیجه گیری

- فلسفه‌های غربی (که شامل فهم متعارف روزمره هم می‌شود) بر اساس متافیزیک حضورِ موهوم شکل گرفته‌اند. این نکته را در پندارهایی مثل 'ذات'، 'معنا'، 'علت' و 'خود' می‌توان مشاهده کرد.
- اما چنین حضوری هرگز به‌طور مطلق حاضر نیست. این‌طور نیست که معانی اصلی از قبل موجود باشند، بلکه به‌وسیله‌ی ابزارها و علوم و فرضیاتی که در جست‌وجویشان به کار می‌بریم در آنجا قرار می‌گیرند.
- آنچه که معنای عمیق یا اصلی یک متن به حساب می‌آید بستگی به دیدگاه ما دارد.
- زبانی که ما از آن برای نامگذاری اشیاء استفاده می‌کنیم نقش مهمی در شناساندن آن اشیاء ایفا می‌کند.
- همه‌ی نظریه‌ها، مباحث، متن‌ها و غیره به نظام‌های انتزاعی خاصی از روابط اتکا دارند. بنابراین آنها هرگز بر زمینه‌های استوار یک واقعیت ناب و از پیش موجود بنا نمی‌شوند.
- ساختارگرایی به‌دنبال 'حقایق' متن‌ها بود. از دیدگاه پساساختارگرایی (و پست‌مدرنیسم) حقیقتی وجود ندارد. تنها چیزی که وجود دارد تفسیر و برداشت است.

نوشتار

وقتی تلاش می‌کنیم پساساختارگرایی را بفهمیم شاید این سؤال را مطرح کنیم که «دریدا در مورد چه چیزی صحبت می‌کند؟» در کلاس‌های ادبیات، استاد اغلب از دانشجویان خود می‌پرسد فلان نوشته چه می‌گوید؟ در هر دو سؤال، ما نوشتار را با گفتار اشتباه گرفته‌ایم. اما از نظر دریدا و پساساختارگرایی، نویسنده‌ای وجود ندارد که با ما سخن بگوید: هر چه هست نوشته‌ای است بر روی صفحه.

دریدا معتقد است (یا آن‌طور که من از آثاری که نام 'دریدا' بر روی آنها حک شده استنباط کرده‌ام) همه‌ی علوم و فلسفه‌ها اهمیت نوشتار را رد می‌کنند. نوشتار صرفاً ابزار آسان و راحت ارتباط است که از طریق آن ایده‌ها می‌توانند منتقل شوند. اولاً، ایده وجود دارد. ثانیاً، این ایده نوشته می‌شود. ثالثاً، به‌وسیله‌ی نوشتار به خواننده

منتقل می‌شود. به عبارت دیگر، تصور ما این است که نوشتار شفاف است. یعنی می‌توانیم به داخل آن نگاه کنیم و اندیشه‌های طرف دیگر آن را ببینیم.

بنابراین، شکل‌های مختلف نوشتارِ مبتنی بر واقعیت، مثل نوشتارهای فلسفی و علمی و غیره، از لحاظ سنتی با این پندار رشد و پیشرفت کرده‌اند که نوشتار خنثی و بی‌طرف است. در یک مقاله‌ی علمی، یا در یک عنوانِ خبری، از شما خواسته نمی‌شود به زبانی که مورد استفاده قرار می‌گیرد توجه کنید. اگر فقط به خود نوشتار (مثلاً واژه‌ها یا سبک) توجه کنید این کار شما نامربوط به نظر می‌رسد: باید فراتر از نوشتار، به مباحث یا حقایق مقاله یا خبر نظر داشته باشید.

اما آثار دریدا و دیگر پساساختارگرایان، این ایده را که نوشتار می‌تواند پنجره‌ای رو به حقیقت باشد رد می‌کنند و به عبارت روشن‌تر ترجیح می‌دهند آن را تیره و تار ببینند. به‌عنوان مثال، یک تکه از نوشته‌ی روزنامه را در نظر بگیرید. این نوشته خود را به صورت گزارشی بی‌غرض و بی‌طرف و موثق جلوه می‌دهد (یا این‌که ما عادت کرده‌ایم آن را با این دید بخوانیم). البته می‌دانیم که بعضی مواقع خبرهای نادرست به روزنامه‌ها داده می‌شود و باز هم می‌دانیم که روزنامه‌ها در مورد آنچه به مخاطبان خود ارائه می‌دهند اغلب گزینشی عمل می‌کنند. اما ساختارگرایی و پساساختارگرایی از این هم فراتر می‌روند، یعنی آنها به این نکته نمی‌پردازند که مقاله چگونه می‌تواند (یا نمی‌تواند) حقیقت را بیان کند، بلکه به نحوه‌ی استفاده از خود زبان توجه می‌کنند. این ایده که زبان شفاف است تنها می‌تواند توجه ما را از این احتمال که داستان یا مقاله را می‌شد به صورت‌های بسیار متنوع دیگری بیان کرد باز دارد. به‌عنوان مثال، استفاده از واژه‌های متفاوت، معانی متفاوت ایجاد می‌کند (نمونه‌های بارز آن عبارت‌اند از به کار بردن 'عوام‌الناس' به‌جای 'مردم' و 'تروریست' به‌جای 'آزادی‌خواه'). ایده‌ی بی‌طرف‌بودن زبان با این ایده که نوشتار همیشه بناهای خاصی از واقعیت برپا می‌کند و این بناها همیشه در تاریخ و جامعه و سیاست تنیده شده‌اند مخالفت می‌کند.

به دلایل مشابه، مردم اغلب در مورد طهارتِ سیاسی در موضوعات زبان و بازنمایی با یکدیگر بحث می‌کنند. دولت‌ها هم مثل دست‌اندرکاران تبلیغات از قدرت واژه‌ها در تحت تأثیر قرار دادن اندیشه‌ها آگاه‌اند. به‌عنوان مثال، زمانی دولت بریتانیا به سازمان تأمین اجتماعی دستور داد که افراد بیکار را 'جویای کار' بنامد و مددِ معاش آنها را به 'فوق‌العاده' تغییر دهد.

بنابراین، پساساختارگرایان اصرار دارند که همه‌ی متن‌ها بیش از آن‌که روایت‌های مختلف گفتاری باشند نوشتارهایی مات و مبهم هستند. ما (به‌اشتباه) باور داریم که وقتی کسی سخن می‌گوید واژه‌هایی که از دهان او خارج می‌شود مانند یک خط مستقیم تلفن از اندیشه‌های موجود در ذهنش برمی‌آید و در نتیجه به آنها اعتماد می‌کنیم. در مقابل، از دیدگاه پساساختارگرایان، نوشتار از این امتیاز برخوردار نیست (حتی گفتار نیز این امتیاز را ندارد زیرا شکلی از نوشتار است). بنابراین، این گفته که همه‌ی متن‌ها تار و مبهم هستند به این معناست که به هیچ متنی نمی‌توان اعتماد کرد. همیشه باید مواظب ترفندهایی باشیم که متن‌ها برای متقاعدکردن ما در بی‌غرضی و صداقت‌شان به کار می‌برند.

منتقدان بسیاری با عنایت به دلایل و ایده‌های فوق، متن‌هایی را که عمداً توجه ما را به سبک شان یا چگونگی شکل‌گیری‌شان جلب می‌کنند ستایش کرده‌اند. گفته می‌شود با این کار، متن به بی‌طرفی تظاهر نمی‌کند.

به‌عنوان مثال، می‌توان به فیلم **فهرست شیندلر**[1] اشاره کرد. این فیلم استیون اسپیلبرگ که درباره‌ی قتل عام یهودیان در آلمان نازی است به صورت برفک‌دار و سیاه و سفید، و با چند سکانس رنگی، ساخته شده است. این وضعیت، ساختگی‌بودن فیلم را به ما یادآور می‌شود، یعنی ما در حال تماشای یک نوار سلولوئیدی هستیم، نه تماشای حقیقت. این نکته نشان‌دهنده‌ی این است که هیچ فیلمی نمی‌تواند عظمت حوادث واقعی تاریخ را بیان کند و آنچه اسپیلبرگ و گروهش در قالب محدودِ یک فیلم معمولی سه ساعته ساخته‌اند تنها روایتی ناقص از آن وقایع است. می‌توان گفت این فیلم با برجسته کردن ساختگی‌بودنش (روشن‌ترین نمونه آن، سکانس سیاه و سفیدی است که در آن بارانیِ یک دختر به رنگ قرمز است) اعتراف می‌کند که به‌تنهایی نمی‌تواند کل حقیقت ماجرا را بازگو کند، زیرا با همه‌ی این احوال، فقط یک فیلم است.

علاوه بر این، می‌توانید راهبردهای مشابهی را که مانع همذات‌پنداری می‌شود در فیلم‌های دیگری بیابید. به سه مثال زیر توجه کنید: در دهه‌ی ۱۹۹۰، افزایش نوع خاصی از چاپ بر روی جلد کاست‌ها و بروشور کلوپ‌ها و غیره که نسبتاً نامفهوم بودند. عنوان‌بندی آغازین فیلم **هفت**[2] هم عمداً خش‌دار و خط‌خطی بود و زمخت

---

1. Schindler's List
2. *Seven* (1995)

به نظر می‌رسید (سبک فیلم هفت در بسیاری از آگهی‌های تجاری تلویزیونی تقلید شده است). بسیاری از فیلم‌های ویدیویی موسیقی پاپ، سبک‌ها و بافت‌های متفاوت را با آمیختن سکانس‌های ویدیوئی سوپر هشت با فیلم‌های ۱۶ میلیمتری، فورمت‌های تصویریِ صفحه‌ی عریض با تمام‌صفحه، سیاه و سفید با رنگی ترکیب می‌کنند. احتمالاً شما نیز مثال‌هایی در ذهن دارید. شاید بتوان همه‌ی اینها را روش‌های شالوده‌شکنانه نامید، زیرا مانند نشانه‌های بصریِ گفتار توجه ما را به مواد و مصالح فیزیکی خود جلب می‌کنند.

برخی از این ایده‌ها، بر آثار چند نظریه‌پرداز در زمینه‌ی سیاست فرهنگی بازنمایی تأثیر گذاشته‌اند. به‌عنوان مثال، ترین تی. مینها[1] مطالبی جالب درباره‌ی تکنیک‌های ذهنی (و قطعاً جانبدارانه‌ی) ساخت فیلم مستند نوشته است. (برای اطلاعات بیشتر به کتاب او با عنوان **وقتی که ماه به‌تدریج کامل و قرمز می‌شود**[2] مراجعه کنید.)

تاریخ‌گرایی جدید: رویکردی پست‌مدرن به تاریخ

تاریخ‌گرایی جدید رویکرد خاصی به تفسیر متون است که تلاش می‌کند روش‌های انسان‌شناختی و تاریخی را با دریافت‌های پست‌مدرنیسم ترکیب کند. این رویکرد ابتدا یک مکتب مطالعات ادبی در امریکا بود (استیون گرین‌بلات[3] در سال ۱۹۸۲ آن را شناسایی و نام‌گذاری کرد)، و تأثیر آن اکنون در حوزه‌های بسیاری از مطالعات فرهنگی احساس می‌شود. هدف تاریخ‌گرایان جدید محدودکردن معناهای متن‌ها (به صیغه‌ی جمع توجه کنید) در شرایط خاص تاریخی تولید و توزیع و مصرف‌شان است. ویژگی 'جدید' این تاریخ‌گرایان این است که دیدگاه‌شان درباره‌ی تاریخ ومعنا به‌شدت متأثر از شالوده‌شکنی است. ایچ. آرام ویزر[4] در مقدمه‌اش برگزیده‌ی نوشته‌ها در زمینه‌ی تاریخ‌گرایی جدید شمه‌ای از دیدگاه و رویکرد آن را به شرح زیر ارائه می‌دهد:

> مقالات ارائه‌شده در این کتاب کمتر به رویکردهای فراگیر می‌پردازند و بیشتر به هم‌پوشانی‌های عجیب و غریب اشاره می‌کنند: ... درگیری خیابانی در حمایت از حق رأی زنان که به خردشدن شیشه‌ی پنجره‌ها

---

1. Trinh T. Minh-Ha
2. *When the Moon Waxes Red*
3. Stephen Greenblatt
4. H. Aram Veeser

انجامید و ماجرای 'دامن تنگ'[1] مزون پاریسی 'ورث'[2]؛ محاکمه‌ی جنایی یک شخص دوجنسی[3] (نرماده) در قرن هفدهم، نمایشنامه‌ی 'شب دوازدهم' شکسپیر و دستکش‌های چرمی و لاستیکی ... ؛ طبقه‌ی مالیاتی روم باستان و نظام آموزشیِ رتبه‌ای[4] در دبیرستان‌های مدرن ... ؛ چارلز دیکنز، مردسالاری و رابطه‌ی نامشروع ادبی در یک رمان عامه‌پسند دهه‌ی چهل ... .

تاریخ‌گرایان جدید، تحت تأثیر شالوده‌شکنی، از موارد زیر دوری می‌کنند:

- فرضیه‌های گسترده و دامنه‌دار، توضیحات کلی، روایت‌های تاریخی همه‌جانبه و فراگیر
- ایده‌ی جداکردن کامل دوره‌های تاریخی از یکدیگر
- این ایده که هر 'دوره'ی تاریخی یک 'جهان‌بینی' واحد دارد
- صحبت از 'حقایق' تاریخی به گونه‌ای که مستقل از متن‌ها، می‌توان به آنها دسترسی پیدا کرد
- ایده‌ی عینیت یا بی‌طرفی انتقادی
- تمایزهای فرهنگ روشنفکرانه و عوامانه
- تمایزهای آثار ادبی و غیر ادبی
- تمایزهای امور اجتماعی و فرهنگی
- تمایزهای پس‌زمینه‌ی (بافت) سیاسی/ تاریخی و پیش‌زمینه‌ی فرهنگی، و این ایده که متن‌ها بی‌طرفانه تاریخ را 'منعکس' می‌کنند
- این ایده که آثار هنری، کامل و یکپارچه هستند
- این ایده که نویسنده متن، منبع منحصربه‌فرد معناست.

آنها به موارد زیر توجه می‌کنند:

- آثار غیر 'اصیل' یا 'حاشیه‌ای'، و حوادث یا حکایات ظاهراً بی‌اهمیت و پیش‌پاافتاده
- این‌که چگونه متن‌ها و کنش‌ها در شبکه‌ای از عملکردهای اجتماعی گرفتار و درگیر می‌شوند

---

۱. hobble skirt ؛ دامن زنانه‌ی بلندی که زیر زانوها چنان تنگ می‌شود که راه‌رفتن را برای زنی که آن‌را پوشیده دشوار می‌کند. این دامن‌ها بخصوص در سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۴ در کشورهای غربی رواج فراوان داشت. م.

2. Worth 3. hermaphrodite 4. Track-system

- تبادل ایده‌ها بین متون 'ادبی' و 'غیر ادبی'
- گردش معناها در طیفی از عملکردها و نهادها
- شرکت فعال هنر در ساختارهای قدرت و اقتصاد
- تولید دانش بومی
- بحث درباره‌ی معنا
- فرهنگ و تاریخ به‌مثابه‌ی شبکه‌های پویای متون
- پیوندها و هماهنگی‌های بین حوادث ظاهراً بی‌ربط
- انگیزه‌ها و علایق شخصیِ تاریخدان/ منتقد.

تاریخ‌گرایان جدید به دلایل زیر مورد انتقاد قرار گرفته‌اند:

- رویکرد نادرست به تاریخ
- 'اصالت‌ستیزی'
- جعل تاریخ و ظاهرِ آکادمیک دادن به آن
- بی‌توجهی به معیارهای آکادمیک در زمینه‌ی شواهد و مدارک
- درهم‌آمیختن رشته‌های مختلف دانشگاهی به صورت سهل‌انگارانه

(در فصل ۸ درباره‌ی برخی موضوعات در زمینه‌ی دیدگاه‌های پست‌مدرن درباره‌ی تاریخ بحث خواهیم کرد.)

آثار مهم در این حوزه

Political Shakespeare, edited by Jonathan Dollimore (1985)
Renaissance Self-fashioning, by Stephen Greenblatt (1980)
Shakespearean Negotiations, by Stephen Greenblatt (1990)
The New Historicism, edited by H. Aram Veeser (1989)

شالوده‌شکنی و معماری

از اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰، برخی از اندیشه‌های ژاک دریدا بر نظریه و عمل معماری پست‌مدرنیستی تأثیر گذاشته است. در سال ۱۹۸۸، نمایشگاه مهمی در زمینه‌ی 'معماری شالوده‌شکن' در موزه‌ی هنرهای معاصر نیویورک برپا شد. معمارانی که در نمایشگاه حضور داشتند از جمله عبارت بودند زها حدید[1]، برنارد چومی[2]، پیتر

1. Zaha Hadid
2. Bernard Tschumi

آیزنمن[1] و فرانک گری[2]. دریدا در ساخت پروژه‌ی پارک ویلت[3] در پاریس با برنارد چومی همکاری کرد (این پروژه در سال ۱۹۸۳ آغاز شد)، پروژه‌ای که معمارش آن را 'تجربه‌ی گسیختگی' توصیف کرده است. او می‌گوید:

> پروژه‌ی پارک ویلت را می‌توان ... مشوق تضاد، پراکندگی، دیوانگی و بازیگوشی به ترتیب در مقابل 'سنتز'[4]، وحدت، تدبیر و چاره‌اندیشی دانست. این پروژه ایده‌هایی را که در 'دوره‌ی مدرن' مقدس بودند سرنگون می‌کند و در نتیجه می‌تواند به دیدگاه خاصی از پست‌مدرنیته نسبت داده شود.

از نظر دریدا، سطح هموار متن (مثل یک استدلال متقاعدکننده یا رساله‌ی فلسفی) پنداری است که سرکوب تناقض‌های درونی باعث ایجاد آن می‌شود. هدف شالوده‌شکنی پایان‌دادن به این پندار است. شالوده‌شکنی، مضامین و ایده‌ها و ارزش‌هایی را که متن در تلاش است به حاشیه براند به مرکز می‌راند. و خودشکنیِ متن‌ها را با استفاده از تناقض‌ها، گسیختگی‌ها و آشفتگی‌هایی که در درون خود آنها به کمین نشسته‌اند تشویق می‌کند.

هیچ نظریه یا متنی دارای نظامی مستقل و کاملاً منسجم نیست، بلکه همیشه به‌واسطه‌ی یک 'دیگری' موجودیت پیدا می‌کند که آن را نسبت به خود 'بیگانه' می‌داند. این بدین معناست که متن برای این‌که 'هویت' داشته باشد به ساخت یک 'خارج'[5] وابسته است. بنابراین خارج و داخل نمی‌توانند بدون یکدیگر وجود داشته باشند. پس حد و مرزهای بین آنها متزلزل و بی‌ثبات است. دریدا نیز به حد و مرزها علاقه‌مند است؛ او در مورد این‌که چه چیزی داخل یا خارج مرزهای 'دقیق' متن قرار دارد اظهار تردید می‌کند. او بیست صفحه از کتاب خود به نام مهمیزها[6] را به بحث درباره‌ی یک جمله‌ی حاشیه‌ای پنج کلمه‌ای نیچه اختصاص می‌دهد: «من چترم را فراموش کرده‌ام.»

معماران شالوده‌شکن نیز چنین باوری داشتند. آنها معتقد بودند که ساختمان یک گزاره‌ی مستقل نیست. به عبارت دیگر، هر ساختمان تنها در پیوند با فضاهای فرهنگی اطراف خود است که اهمیت می‌یابد. از آنجایی که ساختمان به‌واسطه‌ی

---

1. Peter Eisenman
2. Frank Gehry
3. Park de la Villette
4. synthesis
5. outside
6. *Spurs* (1978)

رابطه‌اش (و تفاوت‌هایش) با دیگر ساختمان‌ها 'معنا' پیدا می‌کند، آن را مستقل از موقعیتی که به آن 'شکل و قالب' می‌دهد نمی‌توان تجربه کرد. در نتیجه، ساختمان‌های شالوده‌شکن مرزهای بین فضاهای متفاوت معماری و اجتماعی را می‌سنجند. این ساختمان‌ها عموماً با محیط اطراف خود وارد گفت‌وگوی نقادانه می‌شوند. (به عبارت دیگر، منفعلانه 'همرنگ جماعت' نمی‌شوند). این ساختمان‌ها وجوه مشترک بین خارج و داخل و رابطه‌ی قالب و محتوای آن را کاوش و جست‌وجو می‌کنند.

جنبش مدرنیسم و برخی ساختمان‌ها و خود معماری را می‌توان متون 'قابل شالوده‌شکنی' دانست. به‌عنوان مثال، مدرنیسم بین اسکلت‌بندی ساختاری ساختمان و تزئیناتی که در ساختمان به کار می‌رود تمایز قائل می‌شود. ساختار، طرف ترجیحیِ (یا ممتاز) این 'تقابل دوتایی' است. اما این وضعیت با تقابل‌های بعدی نیز پیوند پیدا می‌کند. زاویه‌های قائم، قطعات پیش‌ساخته‌ی مکرر و دیوارهای سفید مدرنیسم رد منطقی سبک 'سطحی' تلقی می‌شوند. عینیت بر مُد صِرف ترجیح داده می‌شود، اما یک شالوده‌شکن لابد خاطر نشان می‌کند که این ارزش‌های به‌اصطلاح ابدی و جاودانه همیشه به شکل‌های مشابهی بیان می‌شوند. به عبارت دیگر، ایده‌ای از 'عقلانیت' به کمک قالب‌های متداول و رایج شکل گرفت. 'عینیت' رایج بود. به‌جای طرد سبک، دیوار سفید یک سبک بود. اینها همه، نمونه‌هایی از شالوده‌شکنی تقابل‌های دوتایی است.

معماری مدرن با تلاش در پنهان‌کردن علاقه‌ی خود به مد/سبک در پسِ عقلانیت یا عینیت، جنبه‌های مهمی از ارزش‌های خود را نیز (مخصوصاً در مورد نژاد، طبقه و جنسیت کسانی که از آن پیروی می‌کنند) مخفی می‌کند.

از آنجایی که شالوده‌شکنان از این موضوعات آگاهی دارند، هدفشان کندوکاوِ آن چیزی است که آیزنمن آن را 'متافیزیک معماری' نامیده است. این 'متافیزیک' شامل موارد زیر می‌شود: ایده‌هایی درباره‌ی 'ماهیت' طرح خوب؛ مفاهیم کلاسیک در زمینه‌ی تناسب و هماهنگی بر اساس اندام انسان؛ ادعای بازنمایی تجربه‌ی انسان، و 'بینش' معماری. همان‌طور که در رویکرد دریدا به آثار ادبی و فلسفی دیدیم با همه‌ی نظام‌ها یا طرح‌های به‌اصطلاح 'کامل' با شک و تردید برخورد می‌شود. بنابراین یک ساختمان شالوده‌شکن به‌جای این‌که یک گزاره‌ی جامع به نظر برسد به‌وسیله‌ی تیرآهن‌های بیرون‌زده، مصالح ساختمانی عریان یا

پنجره‌هایی با زاویه‌ای نامعمول به صورت ناتمام به نظر می‌رسد. قطر جانشین زاویه‌ی قائم 'منطقی' مدرنیسم می‌شود. شالوده‌شکنان به‌جای بررسی طرح‌های کلی مدرنیسم، به جست‌وجو و کاوش پراکندگی و بی‌نظمی می‌پردازند. در واقع، ساختمان را اوراق می‌کنند و اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن را بررسی می‌کنند. ساختمان ممکن است بیشتر دارای تناقض باشد تا هماهنگی. ('هماهنگی' را نادرست و سرکوبگر می‌دانند)، و مصالح و سبک‌ها و فضاهای مختلف با هم تلاقی یا برخورد می‌کنند. در شالوده‌شکنیِ تقابل ساختار اساسی و تزئین سطحی، ممکن است درون ساختار 'برای تزئین' در بیرون نمایش داده شود.

با این حال، این‌که ایده‌های دریدا واقعاً چه تأثیری بر معماران (به‌جز چومی) گذاشت قابل بحث است. برخی اعتراض کرده‌اند که در واقع، معماران مورد بحث سخنان دریدا را نمی‌فهمیدند. از نظر آنها، 'شالوده‌شکنی' صرفاً یک اصطلاح مد روز بود که برای پرزرق و برق نشان‌دادن بیشتر حرفه‌ی طراحی ساختمان‌ها به کار می‌رفت. علت این تصور تا حدی شاید این باشد که شالوده‌شکنی معنایی شبیه به واژه‌ی 'تخریب' به ذهن متبادر می‌کند. بحث وقتی پیچیده‌تر می‌شود که بدانیم مکتبی نیز به نام ساخت‌گرایی[1] در شوروی شکل گرفته بود (ساخت‌گرایی یک جنبش آوانگارد در حدود سال‌های ۱۹۳۰ـ۱۹۱۵ بود که ولادیمیر تاتلین[2]، الکساندر رودچنکو[3] و دیگران از اعضای آن بودند). ساخت‌گرایی حجم‌ها را به عناصر تشکیل‌دهنده‌شان تجزیه می‌کرد و سپس آنها را با ترکیبی جدید دوباره روی هم سوار می‌کرد. گفته می‌شود شالوده‌شکنی مرحله‌ی دوم این روند را رها می‌کند، گویی که موتور اتومبیل را اوراق می‌کند، ولی در مورد سوارکردن اجزاء روی هم دستورالعملی ارائه نمی‌دهد.

هدف همه‌ی اینها این است که معماری به صورت متنی دیده شود که هم طراحان و هم استفاده‌کنندگان از ساختمان‌ها آن را شالوده‌شکنی کنند. بنابراین، به قول چومی، «آنچه بیش از همه توسط اصول شالوده‌شکنی فرّسایش می‌یابد شکاف تاریخی بین معماری و نظریه‌اش است».

---

۱. Constructivism ؛ ساخت‌گرایی جنبشی با گرایش انتزاعی در پیکره‌سازی بود که در حدود سال ۱۹۱۷ در روسیه آغاز شد. در خلق آثار ساخت‌گرا از فلز، چوب، گچ، حلبی و مواد صنعتی دیگر استفاده می‌شد. هدف ساخت‌گرایی این بود که فاصله‌ی میان هنر و زندگی روزمره را پر کند. م.

2. Vladimir tatlin

3. Alexander Rodchenko

منابع دیگر

Postmodern Design, by Michael Collins (1994)

Architecture from the Outside: Essays on virtual and real space, by Peter Eisenman and Elizabeth Grosz (2001)

What is Deconstruction? by Christopher Norris and Andrew Benjamin (1998)

Rethinking Architecture: A reader in critical theory, edited by Neil Leach (1997)

Architecture and Disjunction, by Bernard Tschumi (1996)

The Architecture of Deconstruction: Derrida´s haunt, by Mark Wigley (1993

White Walls, Designer Dresses: The fashioning of modern architecture, by Mark Wigley (1995)

اندیشه‌های پایانی

در این کتاب به مثال‌های زیادی از نگرش ضدبنیان‌گرایی پست‌مدرن برمی‌خوریم. در این فصل دیدیم ژاک دریدا و پیر ماشره ساختارگرایان را به خاطر اعتقاد به نظم بنیادی در زیر سطح متون مورد انتقاد قرار دادند. در فصل قبلی نیز به بحث بودریار اشاره شد که بیان می‌داشت تصاویر در دنیای شبیه‌سازی‌ها، فارغ از واقعیت شناورند و واقعیت خاص خود را می‌یابند. در دو فصل بعدی به ایده‌های مشابهی که در مورد 'خود' تأثیرگذار بودند خواهیم پرداخت. به همه‌ی این دلایل و به بسیاری دلایل دیگر، پست‌مدرنیسم این اعتقاد را که هر چیزی صرفاً بر بنیانی یگانه و ثابت و عینی شکل گرفته کنار گذاشته است.

این تردیدِ پست‌مدرن در مورد بنیان‌ها، مخصوصاً دو مکتب فکری بسیار مؤثر مارکسیسم و روانکاوی فروید را تعدیل کرده و مورد انتقاد قرار داده است. شاخه‌هایی از نظریه‌ی پست‌مدرن بر این ادعای مارکسیست سنتی که می‌گوید هر چیزی که در فرهنگ رخ می‌دهد نهایتاً بازتاب شرایط بنیادی در چارچوب زیربنای اقتصادی سرمایه‌داری است سخت خرده گرفته‌اند. همان‌طور که در فصل بعد خواهیم دید، این عقیده‌ی فروید که حالات روانی بزرگسالان ریشه در کودکی و امیال ناخودآگاه آنها دارد به خاطر بیش از حد بنیادی‌بودنش، به همان ترتیب، مورد انتقاد قرار گرفته است.

تردیدها

از آنجایی که این تصور ایجاد می‌شود که حقایق قطعی وجود ندارند و هر چه هست تنها روایت‌هایی از حقیقت است منتقدان دریدا در آثار او، نوعی پوچ‌گرایی می‌یابند. آنها فلسفه‌ی او را فلسفه‌ی «هر چیزی ممکن است» و «هیچ چیز واقعی نیست» می‌دانند؛ فلسفه‌ای که در آن، همه چیز به یک اندازه بی‌معناست. به این ترتیب، دیگر نمی‌توان در مورد هیچ چیز اظهارنظر کرد، ارزش‌های سیاسی و اخلاقی خنثی و بی‌اثر می‌شوند، تلاش برای فهم چیزها بی‌فایده است، و احتمالاً قطع امید می‌کنیم و در مقابل هرج و مرج و آشوب تسلیم می‌شویم.

دفاع

نظرات دریدا ظرفیت پیشروانه‌ی بیشتری دارد، زیرا:

- از ما می‌خواهد به‌دنبال فرضیاتی باشیم که در باورها و تعصبات گسترده و متداول جاخوش کرده‌اند
- تأکید می‌کند که ما باید همیشه اصول ارزش‌داوری[1]های خود را زیر سؤال ببریم
- ما را به این‌که همیشه از یک موضع مشخص عمل و فکر می‌کنیم آگاه می‌کند
- هیچ دیدگاه عینی‌ای وجود ندارد که ما را به یک حقیقت ناب و جهان‌شمول برساند
- پس ما می‌توانیم (و باید) همیشه پذیرای احتمالات جدید باشیم.

در فصل ۸ درباره‌ی این ایده‌ها بیشتر بحث خواهیم کرد.

آثار کلیدی دریدا:

Of Grammatology (1967) (English translation 1976)
Writing and Difference (1967) (English translation 1978)
Margins of Philosophy (1967) (English translation 1979)
Positions (1972) (English translation 1981)
Dissemination (1972) (English translation 1982)

---

1. value judgement

هویت‌های پست‌مدرن
بخش اول: دگرگونی «خود»

در این فصل می‌آموزیم:

- **چگونه ایده‌های مربوط به هویت شخصی تحت تأثیر پست‌مدرنیسم قرار می‌گیرند**
- **چگونه افزایش تغییرات اجتماعی و تکنولوژیک ظاهراً ماهیت 'خود' را به چالش می‌کشد**
- **برخی از پیامدهای دگرگونی 'خود' در مسئله‌ی جنسیت و امور جنسی**

هویت پست‌مدرن، که در حال آشکارشدن است، سرگذشت مفصلی دارد، اما نقطه‌ی آغازش این است که 'خود' اساساً اجتماعی است. البته پست‌مدرنیسم این رویکرد مبنایی را ابداع نکرده است. دیرزمانی است که این رویکرد وجود داشته است. به‌عنوان مثال، کارل مارکس بر آن اصرار می‌ورزید و جامعه‌شناسی نیز از برخی جنبه‌ها بر اساس این ایده پایه‌ریزی شده است. با وجود این، پست‌مدرنیسم مفهوم 'خود' اجتماعی را به شیوه‌های خاص خود به کار می‌گیرد. از نظر ژان بودریار (فصل ۴) این ایده مستلزم نوعی تهاجم ویروسیِ شبیه‌سازی‌ها به زندگی خصوصی افراد است، به‌طوری که نمی‌توان بین هویت‌ها و امیال طبیعی و مصنوعی تمایزی قایل شد. از نظر منتقدانی چون داگلاس کلنر[1] و آنجلا مک‌رابی[2] این ایده به معنای توجه به این نکته است که مصرف اشیاء و تصاویری که به تولید انبوه رسیده‌اند می‌توانند معانی هویت را شکل دهد. همان‌طور که در فصل بعد خواهیم دید، از نظر دیگر اندیشمندان، پیامد این امر بازاندیشی ایده‌ی بیان 'خود' در شکل‌های متعدد تولید فرهنگی بوده است.

بسیاری از الگوهای متفاوت 'خود پست‌مدرن' بر اساس ایده‌ی 'خود' اجتماعی ساخته شده‌اند. اما چندین سؤال متفاوت همچنان به ذهن خطور می‌کنند:

- محدودیت‌های 'خود' چیست؟
- رابطه‌ی بین 'خود' خصوصی و عمومی یا درونی و بیرونی چیست؟ آیا می‌توان به‌طور واضح و آشکار بین آنها تمایز قایل شد؟
- آیا 'خود'، یگانه، یکپارچه و کامل است؟ یا بهتر است از 'خود'های متکثر یا چندپاره سخن بگوییم؟

طبیعت متغیر 'خود'

داگلاس کلنر در مقاله‌ی خود با عنوان «فرهنگ عامه‌پسند و ساخت هویت‌های پست‌مدرن»[3] (در کتاب مدرنیته و هویت[4] ویراسته‌ی لَش[5] و فریدمن[6]، آنچه را که مرحله‌ی انتقال به شکل‌های پست‌مدرن هویت می‌داند توصیف می‌کند. او اساساً از سه مرحله نام می‌برد:

---

1. Douglas Kellner
2. Angela McRobbie
3. Popular Culture and the Construction of Postmodern Identities
4. *Modernity and Identity* (1992)
5. Lash
6. Friedman

۱. هویت پیشامدرن

در جوامع پیشامدرن، هویت ماهیتی اجتماعی دارد، اما شک یا تعارض بر آن تأثیر نمی‌گذارد. هویتِ شخصی پایدار است، زیرا اسطوره‌های کهن و نظام‌های از پیش تعریف‌شده‌ی نقش‌ها آن را حفاظت و تعریف می‌کنند. شما بخشی از یک نظام خویشاوندی کهن هستید. اندیشه و رفتار شما در چارچوب یک جهان‌بینیِ محدود محصور شده و مسیر زندگی‌تان کم و بیش برای شما مشخص شده است. بنابراین نیازی نیست جایگاه‌تان را در دنیا زیر سؤال ببرید. هویت اصلاً 'مسئله' نیست.

شاید بگویید در نظر کلنر، این نگرش به گذشته‌ی پیشامدرن بخشی از فرهنگ عامیانه‌ی انسان‌شناختی به شمار می‌رود که بیشتر بر خواب و خیال استوار است تا حقایق. همچنین می‌توانید رد و نشانه‌ی این خواب و خیال‌ها را در برداشت بودریار از فرهنگ‌های 'سنتی' که مبتنی بر مبادله‌ی سمبولیک هستند (فصل ۴) و همچنین در آثار چند متفکر دیگر که تلاش کرده‌اند ویژگی خاص هویت معاصر را تعریف کنند بیابید. با این حال، کلنر در مورد جوامع پیشامدرن به‌جای این دیدگاه نسبتاً اسطوره‌ای، دیدگاه دیگری را پیشنهاد نمی‌کند.

۲. هویت مدرن

در دوره‌ی مدرن (که با عصر روشنگری شروع می‌شود) هویت برای اولین بار دچار بحران می‌شود. هویت شخصی همچون فرهنگ‌های پیشامدرن هم‌چنان بر اساس روابط شخص با دیگران باقی می‌ماند. این هویت تا حدی ثبات خود را حفظ می‌کند، اما گرایش‌ها و تأثیراتش شروع به تکثیر می‌کنند. در جوامع پیشامدرن دقیقاً می‌دانستید موقعیت‌تان در طایفه کجاست، ولی در جوامع مدرن مجموعه‌ی وسیع‌تری از نقش‌های اجتماعی به شما واگذار می‌شود. کلنر می‌گوید: «فرد می‌تواند مادر، پسر، تگزاسی، اسکاتلندی، استاد دانشگاه، جامعه‌شناس، کاتولیک، همجنس‌باز باشد ــ یا ترکیبی از این امکانات و نقش‌های اجتماعی را داشته باشد.»

بنابراین اینها نقش‌های بالقوه‌ی گسترده‌ای هستند که شما می‌توانید داشته باشید. در نتیجه، به‌جای آن‌که با هویت‌تان به دنیا آمده باشید کم‌کم می‌توانید آن را انتخاب کنید. به‌تدریج نگران می‌شوید که واقعاً چه هویتی دارید و این سؤال را مطرح

می‌کنید که چه وظیفه‌ای در زندگی برعهده دارید. با این خودآگاهی جدید درباره‌ی این‌که چه کسی هستید یا می‌توانید باشید یا باید باشید به کسب یک هویت ثابت و مورد تأیید محتاج‌تر می‌شوید. کم‌کم نگران می‌شوید که شاید هویت‌تان ناپایدار یا شکننده یا غلط است. همه‌ی اینها بخشی از شکل خاص و مدرن هویت است.

در این دیدگاه، تصور بر این است که در زیر نقش‌های آشکاری که بازی می‌کنید هنوز هم نوعی 'خود' واقعی و ذاتی وجود دارد، اما باید تلاش کرد تا آن را یافت و به آن وفادار بود. فلاسفه نیز همگام با این دغدغه‌های فراگیر، طبیعت 'خود' را زیر سؤال می‌برند و با گذشت زمان این سؤال نگران‌کننده‌تر می‌شود. زیگموند فروید و روانکاوی به جست‌وجوی ریشه‌های 'خود' می‌روند و آنها را بازیچه‌ی غرایز ناخودآگاه و خانواده‌ی بورژوا می‌یابند. در عین حال، رشته‌ی جامعه‌شناسی توسعه می‌یابد و بر این نکته تأکید می‌کند که همه‌ی هویت‌ها ریشه در جامعه دارند و نباید آنها را به صورت امور جداگانه و انتزاعی بررسی کرد، بلکه باید چگونگی تعامل آنها را با دیگر امور اجتماعی در موقعیت‌های خاص اجتماعی مورد بررسی قرار داد. در کل، استدلال جامعه‌شناسان مدرن این است که برخوردهای نخستین، مثلاً در خانه یا مدرسه، به ایجاد یک هویت هسته‌ای نسبتاً پایدار کمک می‌کند؛ هویتی که زیر بنای فعالیت‌های اجتماعی شما را در دوره‌ی بزرگسالی تشکیل می‌دهد.

در مدرنیته، این باور وجود دارد که کنارگذاشتن قید و بندهای سنت، پیشروی به‌سوی رهایی انسان را سرعت می‌بخشد، اما ارج‌گذاشتن به حال و آینده و باطل دانستن گذشته‌ای که مبنای 'خود' و فعالیت شخص به حساب می‌آید افراد را مجبور می‌کند طبیعت هویت‌شان را زیر سؤال ببرند.

خلاصه این‌که، هویت 'مسئله' می‌شود.

۳. هویت پست‌مدرن

زندگی اجتماعی در قیاس با دوره‌ی مدرنیته سریع‌تر و پیچیده‌تر، و مقتضیاتِ آن بیشتر و بیشتر می‌شود. هویت‌های محتمل بیشتری در برابر چشمان ما به نمایش گذاشته می‌شوند، و ما همچنان که جامعه رفته‌رفته چندپاره می‌شود باید نقش‌های زیادی را که سریعاً در حال گسترش هستند بپذیریم.

برخی نظریه‌پردازان (مانند جیمسون، بودریار و دوبور ــ فصل ۴) به این نکته

توجه کردند که چگونه 'خود'، تحت تأثیر مدرنیته، متعاقب مصرف‌گرایی و فرهنگ توده‌ای و بوروکراتیک‌شدنِ بیش از پیش زندگی از بین رفته است. دیگر اندیشمندان (از قبیل لاکان و فوکو) می‌گویند 'خودِ' ثابت و یکپارچه همیشه یک خیال خام بوده است. اگر چه هویت در زندگی روزمره همچنان به‌عنوان یک مسئله باقی می‌ماند، نظریه‌پردازان پست‌مدرن مفهوم 'خودِ' بنیادی یا اساسی یا پایدار را به دور انداخته‌اند. ما به‌جای جست‌وجوی جدی و مستمر مدرنیستی برای یافتن 'خود' عمیق و اصیل، به تأیید و گاه ستایش فروپاشی و امیال پراکنده و جنبه‌ی ظاهری و هویت، به منزله‌ی چیزی که خرید و فروش می‌شود، می‌پردازیم. برخی جامعه‌شناسان می‌گویند بهترین راه شناختِ هویت بررسی آن از لحاظ نقش‌ها یا مدیریت سبک است (به اروینگ گافمن[1]، در ادامه‌ی این فصل، مراجعه کنید). اکنون فقط تصویر اهمیت دارد. در برخی فلسفه‌های اوایل قرن بیستم، 'خود' ماهیتش را از دست می‌دهد و محصول جست‌وجوی ما برای یافتن اصالت می‌شود (مثل آثار ژان پل سارتر). در پست‌مدرنیسم، 'خود' هنوز فاقد ماهیت است، اما احکام مد و گزینه‌های خرید و سبک زندگی باعث شده اصالت از این معادله بیرون گذاشته شود.

مسلماً آنچه گفتیم تاریخچه‌ای ساده‌شده از ایده‌های متغیر در زمینه‌ی هویت شخصی است، اما برخی مفاهیم کلیدی را روشن می‌کند. حال، با توجه به برخی از حوادث مهم در حوزه‌ی هویت‌های پست‌مدرن، به بررسی دقیق‌تر و مفصل‌تر این مفاهیم می‌پردازیم.

سبک‌زدگی زندگی[2]

رویکرد برخی از اندیشمندان مانند کلنر در مورد 'خود' پست‌مدرنیستی این است که شرایط اجتماعی خاصی باعث تشدید توجه به ظاهر و سبک می‌شود. این اندیشمندان، در ادامه‌ی بررسی‌های خود به این نکته می‌پردازند که چگونه شکل‌گیری هویت بیش از پیش با آنچه می‌خریم (یا می‌خواهیم بخریم) ارتباط یافته است. امروزه هویت خود را با استفاده از کالاهایی شکل می‌دهیم که نشانه‌ی فردیت (تفاوت با گروه‌های اجتماعی) و همبستگی (احساس تعلق به دیگر گروه‌های اجتماعی) به حساب می‌آیند. در این روند، هنر از مبناهای 'پیشامدرن'

---

1. Erving Goffman
2. stylization of life

رهایی یافته است. با وجود این، دیوید هریس[1] در کتاب خود به نام جامعه‌ای از نشانه‌ها[2] می‌نویسد:

> از آنجایی که بازار مصرف، منعطف‌تر و پویاتر از روش‌های قدیمی‌تر تنظیم هویت‌هاست، بی‌ثباتی و تغییرپذیری بسیار بیشتری به چشم می‌خورد: افراد می‌توانند بیش از پیش هویت‌های خود را تغییر دهند، آنها را آزمایش کنند. در فروشگاه‌های فرهنگی، نسبت به گذشته، قدرت انتخاب بیشتر و در عین حال تعهد کمتر داشته باشند.
>
> (ص. ۲۰۷)

این یعنی خرید سبک زندگی، که برخی منتقدان آن را زیبایی‌سازی[3] یا سبک‌زدگی نامیده‌اند. مایک فدرستون[4] در اثر خود با عنوان فرهنگ مصرف و پست‌مدرنیسم[5]، این 'خودِ' سبک‌زده را با ظهور چند تحول اجتماعی و فرهنگی پست‌مدرن که ریشه در مدرنیته دارند مربوط می‌داند. این تحولات عبارت‌اند از:

۱. افزایش تولید تصویر

هجوم روزافزون نشانه‌ها و تصاویر (در رسانه‌ها، نمایش‌ها، تبلیغات و غیره) به بافت زندگی روزمره باعث شده رؤیای سبک‌های ایده‌آل زندگی را در ذهن بپروریم و با آنها همذات‌پنداری کنیم. به‌عنوان مثال، بسیاری از تبلیغات تجاری بیشتر به ارتباط سبک زندگی با کالا و کمتر به مشخصات خود کالا می‌پردازند. بنابراین دلیل، ما به همان اندازه که از کارکرد عملیِ کالاها رضایت پیدا می‌کنیم از مصرف تصاویر مربوط به کالاها نیز خرسند می‌شویم.

۲. تکثر واسطه‌های فرهنگی

که عبارت‌اند از:

- کارشناسان گوناگونی که در رسانه‌ها فعالیت دارند و در مورد هر چیزی، از تعطیلات و مدل مو گرفته تا طراحی داخل ساختمان و مراسم چشیدن شراب، توصیه و سفارش می‌کنند.

---

1. David Harris
2. *A Society of Signs* (1996)
3. aestheticisation
4. Mike Featherstone
5. *Consumer Culture and Postmodernism* (1991)

- افزایش روزافزون صفوف مفسران فرهنگ عامه‌پسند که کارشان بسط‌دادن همه‌ی چیزهای تازه‌ای است که در دنیای هنر، تفریح، رسانه و مد پدید می‌آید
- سردبیران مجله‌های مد و شیوه‌ی زندگی
- سازندگان فیلم‌های تلویزیونی در زمینه‌ی میراث فرهنگی، معماری، عتیقه‌جات و غیره
- افزایش دامنه‌ی مشاغل مددکاری، درمانگران در انواع متفاوت و کارشناسان آموزش و پرورش

۳. تأثیر سنت بوهمی[1]

بسیاری از آهنگسازان راک، که اغلب به صورت گروه‌های موسیقیِ شکل گرفته در مدرسه‌ی هنر فعالیت می‌کنند، تلاش کرده‌اند زندگی را وارد آثار هنری کنند. اثر قبلی دیوید بوئی[2] یکی از مؤثرترین و مهم‌ترین نمونه‌های این کوشش است. بسیاری از گروه‌های موسیقی و مدیران آنها، در شکل‌بخشیدن به شمایل ذهنیِ خود و ایده‌ی از بین بردن شکاف میان هنر و زندگی، از خرده‌فرهنگ‌های هنری رادیکال مثل دادائیسم دهه‌ی ۱۹۲۰ و موقعیت‌گرایان دهه‌ی ۱۹۶۰ الهام گرفته‌اند (برای آشنایی بیشتر با دادا و موقعیت‌گرایان به ترتیب به فصل‌های ۳ و ۴ مراجعه کنید). به‌عنوان مظهر این تأثیر، غالباً از موسیقی پانک نام می‌برند.

همچنین بسیاری از آهنگسازان، سنت رمانتیک 'دندی'[3] هنری را ادامه می‌دهند. فدرستون می‌گوید هدف نسبتاً اشرافی 'دندیسم'[4] عبارت است از پی‌ریزیِ نوعی سلوک اجتماعی سازش‌ناپذیر که الگوی زندگی هنریِ برتر است. نمونه‌ی کلاسیک این پیوند هنر با موسیقی راک، یک گروه نیویورکی به نام 'وِلوِت آندرگراند'[5] است. پیوندهای این گروه با نقاش پاپ اندی وارهول و هنر زیرزمینیِ نیویورک در دهه‌ی ۱۹۶۰، آنها را هم به دندیسم اشرافی و رمانتیک و هم به زیبایی‌شناسی مبتذل مربوط می‌سازد.

امروزه ستاره‌های پاپ و راک نیز سرمشق‌هایی برای شیوه‌ی زندگی ارائه می‌دهند،

---

1. Bohemian؛ منسوب به بوهم، منطقه‌ای سابقاً در اتریش و امروزه در چکه و اسلوا کی. بوهمی در اصطلاح به کسی یا رفتاری اطلاق می‌شود که از شیوه‌های مرسوم و قراردادی زندگی پیروی نکند. م.
2. David Bowie
3. dandy؛ صفت مردی است که زیاد به سر و وضع خود می‌رسد. م.
4. dandyism
5. The Velvet Underground

اما در حال حاضر طیف گسترده‌ای از چنین الگوهای زندگی در دسترس قرار دارد.

در بخش‌های بعدی، در مورد این تغییرات بیشتر بحث خواهیم کرد و فعلاً فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که بسیاری از تجربه‌های پست‌مدرنِ هویت را می‌توان خصوصاً شهری دانست. به‌عنوان مثال، در شهر است که سبک‌های خرده‌فرهنگ‌ها، سلیقه‌ها و مدهای مختلف، تأثیرات متعدد قومی و غیره، چشمگیرتر از هر جای دیگری با هم می‌آمیزند.

هویت در شهر

به نظر می‌رسد اکثر اندیشه‌های پست‌مدرن در زمینه‌ی هویت به‌طور ویژه به زندگی شهری می‌پردازند. در واقع این اندیشه‌ها بر اساس ایده‌های مربوط به شیوه‌های زندگی شهری شکل گرفته‌اند، شیوه‌هایی که از اوایل پیدایش کلان‌شهرهای مدرن حضور داشته‌اند. از این لحاظ، نگرش پست‌مدرن را می‌توان بیشتر تقویت تجربه‌ها و شرایطی دانست که در طول بیش از یک و نیم قرن وجود داشته‌اند، نه گسست ماهوی از آنها. در نتیجه، آثار زیادی که اخیراً در مورد شهر پست‌مدرن نوشته شده‌اند مضامینی را تشدید می‌کنند که اساساً به‌وسیله‌ی نظریه‌پردازان پیشین مدرنیته بسط یافته‌اند.

سرچشمه‌های شکل‌های مدرن جامعه، که داگلاس کلنر به آنها اشاره کرده، عموماً در رشد ناگهانیِ تجربه‌ی شهرنشینی گسترده‌ای نهفته است که در اواسط قرن نوزدهم رخ داد، یعنی زمانی که بیش از نیمی از جمعیت انگلیس شهرنشین بودند. این وضعیت خیلی زود به روند طبیعی زندگی تبدیل شد و، در عین حال، روند مدرنیزاسیون نیز در سراسر جهان گسترش یافت. همچنین، چند نویسنده دریافتند که تجربه‌ی جدید شهرنشینی برخی از ایده‌ها و پرسش‌های مربوط به 'خود' را، که فیلسوفان مدت‌های مدیدی مشغول بررسی آنها بوده‌اند، برجسته می‌کند. به نظر می‌رسید شهر مدرن به نحوی عینی مشکلاتی را در زمینه‌ی، مثلاً، رابطه‌ی فرد و گروه از سر می‌گذراند. با گسترش شهر، دوباره بر ماهیت ناپیوسته و بی‌ثبات تجربه تأکید شد. در نتیجه، همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم، فرد در مورد شیوه‌ی زندگی‌اش خودآگاه‌تر و درباره‌ی نقش اجتماعی‌اش حساس‌تر و علاقه‌مندتر شد و توجه بیشتری به جایگاهش در جهان پیدا کرد.

به‌عنوان مثال، شاعر فرانسوی، شارل بودلر[1]، با اشاره به پاریس اوایل قرن نوزدهم می‌گوید که خودآگاهیِ شهر تحت سیطره‌ی حسی درآمد که «زودگذر، ناپایدار و اتفاقی» بود. از نظر بودلر، این تصویر شهر با آن حسِ گسسته و آشفته‌ای از زمان، همان گوهر مدرنتیه است. در عین حال، جامعه‌شناس آلمانی به نام گئورگ زیمل[2] به صورت روشمندتر این نکته را بررسی می‌کند که چگونه تجربه‌ی مدرنیته خودآگاهی شهرنشینِ معاصر را در مورد فضا و زمان تجزیه و تکه‌تکه می‌کند.

این تأکید بر ماهیت متغیر نحوه‌ی روبه‌رو شدن ما با فضا و زمان چند اندیشمند علاقه‌مند به دنیای پست‌مدرن را تحت تأثیر قرار داده است. در فصل ۸ به هنگام بحث در زمینه‌ی جغرافیای پست‌مدرن دوباره به این نکته اشاره خواهیم کرد.

زیمل و بودلر تعاملی را بین کلان‌شهر و ذهن توصیف کردند که در آن، احساس تنهایی جایگزین همبستگی جمعی شد. در این وضعیت، تجارت و صنعت رفته‌رفته بیش از حد در امور انسان مداخله می‌کنند. زیمل خاطر نشان کرد که در حال حاضر، پیوندهای اجتماعی بین افراد به‌وسیله‌ی نهادهای رسمی و سازمان‌های بوروکراتیک و پول ایجاد می‌شود. اکنون پول بیش از هر چیز دیگر، نیروی اجتماعی ناشناسی است که واسطه‌ی روابط بین افراد شده و این روابط را به 'شیء' تبدیل کرده است. این وضع باعث ایجاد حس ازخودبیگانگی و غیر انسانی شدن می‌شود، زیرا افراد احساس رضایت و ثبات و تعلق خود را از دست می‌دهند.

با این حال، از نظر زیمل، نتیجه‌ی اینها به هیچ وجه مأیوس‌کننده نیست. برعکس، او دریافت که تأثیرات بنیادی شهر با تشدید حس فردیت باعث می‌شود فرد بتواند آزادی خلاقانه بیشتری داشته باشد. اگر چه کلان‌شهر توانست موجب احساس مأیوسانه‌ی انزوا شود، اما به همان راحتی هم فردرا از قید و بندهای سنت آزاد کرد. زیمل می‌گوید درست است که ساکنان شهر مدرن در شیوه‌ی زندگی خود بی‌خیال‌تر و سرسری‌تر می‌شوند، اما حساسیت مهیج‌تر و عمیق‌تر هم نسبت به شرایط زندگی شان پیدا می‌کنند. از نظر زیمل، این حالت دروازه‌ای است به‌سوی آزادی شخصیِ بیشتر.

---

1. Charles Baudelaire
2. Georg Simmel (1895-1918)

بنابراین فرهنگ پست‌مدرنیستی را می‌توان شکل تشدید شده‌ی شرایطی دانست که زیمل و دیگران، به‌جای این‌که آنها را کاملاً کنار بگذارند، توصیف کرده‌اند. با این حال، مارک پوستر[1] در مقاله‌ی خود با عنوان «مجازی‌های پست‌مدرن»[2] (در مجموعه‌ی آینده- طبیعی[3]) بر این عقیده است که در پست‌مدرنیسم شکل‌های جدید هویت فردی ظهور پیدا می‌کند. به گفته‌ی پوستر، مدرنتیه فرد خردگرا و در مرکز توجه قرار گرفته را کمال مطلوب می‌داند (او، به‌عنوان مثال، از 'انسان خردگرای' قانونمدار و شهروند فرهیخته‌ی دموکراسی نام می‌برد)، اما پست‌مدرنیته‌ی سوبژکتیویته[4] جدیدی را به وجود می‌آورد که از دید محدود فرد مدرن، بسیار جلوتر است. (برای اطلاع بیشتر در مورد سوبژکتیویته به بخش واژگان در انتهای کتاب مراجعه کنید.)

از تلفن و رادیو گرفته تا ویدیو و 'چندرسانه‌ای'ها، فن‌آوری‌های ارتباطات باعث به وجود آمدن 'شکل‌های جدید فردیت' شده‌اند: مدرنیست‌ها خود را در رابطه‌ی با شهر تعریف می‌کردند در حالی‌که پست‌مدرنیست‌ها از طریق شبکه‌های بی‌مرکز فن‌آوری اطلاعات ساخته می‌شوند. در این عصرِ دوم رسانه، ما بیش از پیش از طریق سیستم‌های ارتباطی با دیگران رابطه برقرار می‌کنیم؛ سیستم‌هایی که 'شیوه‌ی ساخته‌شدن هویت' را تغییر داده است و شیوه‌های جدید گفتار و کردار را می‌طلبد. فضای مجازی اینترنت، اساسی‌ترین و کامل‌ترین مظهر این وضعیت است، زیرا:

- مرزهای هویت ملی را متزلزل می‌کند
- شیوه‌های 'ناپایدار، متکثر و پراکنده' ارتباط افراد با یکدیگر را ترغیب می‌کند
- منطق سنتی ارتباط را واژگون می‌کند، زیرا فرستنده‌ی پیام، گیرنده می‌شود و مصرف‌کننده، در عین حال، تولیدکننده هم هست
- نشانه‌هایی که بین اعضا رد و بدل می‌شوند زیر سیطره‌ی هیچ اقتدار مرکزی نیستند.
- اجتماعات شبیه‌سازی شده، از قبیل اتاق‌های گفت‌وگو، گروه‌های خبری، حیطه‌هایی با چند کاربر و غیره، تمایزهای قدیمی بین 'خود' عمومی و خصوصی را به‌تدریج از بین می‌برند

---

1. Mark Poster
2. Postmodern Virtualities
3. *Futurenatural* (1996)
4. subjectivity

• هویتِ 'اصیل' اعضای اجتماع را زیر سؤال می‌برد. اصالت بی‌اهمیت و بی‌ربط می‌شود. پوستر از قول هاوارد راین‌گلد[1] می‌گوید: «آیا روابط و تعهدات، آن‌گونه که ما آنها را می‌شناسیم، در جایی که هویت‌ها بی‌ثبات و متغیر هستند حتی امکان وجود پیدا می‌کنند؟ ... ما هویت‌های خود را تا حد کلمات روی صفحه‌ی نمایش تقلیل می‌دهیم و رمزگذاری می‌کنیم؛ هویت‌های دیگران را نیز رمزگشایی و تحلیل می‌کنیم.»

افراد مجازی

> در دهه‌ی ۱۹۹۰، انسان به نقطه‌ی روشنی بر روی صفحه‌ی نمایش تبدیل شده است؛ نقطه‌ای غیر واقعی و زودگذر که به صورت الکتریکی پردازش می‌شود.
>
> (منطقه بیگانه[2]، اثر اسکات بیوکاتمن[3]، ویراسته‌ی آنت کون[4]، ص. ۱۹۶)

در طول دهه‌ی گذشته، علاقه‌ی بسیار زیادی به امتزاج بشر با فن‌آوری الکترونیکی به وجود آمده که نقل قول بالا بیانگر آن است. این علاقه هم در پژوهش‌های فرهنگی و نشریات علمی و هم در فیلم‌ها، بازی‌های کامپیوتری، کتاب‌های مصور و رمان‌های علمی ـ تخیلی ابراز شده است. ایده‌ی اتحاد فن‌آوری ـ انسان به شکل‌های متفاوت و متعددی مطرح شده است و دیگر پدیده‌ای نو به حساب نمی‌آید، اما اخیراً 'سایبورگ'[5] و تحولات جاری فن‌آوری اطلاعات مورد توجه جدی قرار گرفته‌اند.

فیلم‌هایی مانند بلیدرانر (۱۹۸۲، نسخه‌ی 'تدوین کارگردان' ۱۹۹۳)، ترمیناتور[6] (۱۹۸۴) و ماتریس (۱۹۹۹) هم توجه اهل سینما و هم مفسران فرهنگی را به خود جلب کرد. برخی این فیلم‌ها را به معنای طرح مجموعه سؤالاتی دانسته‌اند که مشخصاً پست‌مدرن هستند. به‌عنوان مثال، جولیانا برونو[7] می‌گوید: «بلیدرانر سؤالاتی در مورد هویت، همذات‌پنداری و تاریخ در پست‌مدرنیسم مطرح

---

1. Howard Rheingold
2. *Alien Zone* (1987)
3. Scott Bukatman
4. Annette Kuhn

۵. cyborg؛ در ادبیات علمی ـ تخیلی، سایبورگ موجودی است نیمه‌انسان نیمه‌روبات، یا روباتی که به انسان شباهت دارد. م.

6. *Terminator*
7. Giuliana Bruno

می‌کند.» (منطقه‌ی بیگانه، ص. ۱۹۳) و این در حالی است که کوین رابینز[1] خاطر نشان می‌کند که ما با بازنمایی‌های فضای مجازی، «آزمایشگاهی مجازی برای تحلیل وضعیت پست‌مدرن و شاید پساانسان در اختیار داریم.» (فضای مجازی/اجسام مجازی/سایبرپانک، ص. ۱۴۰)

به‌هم ریختگیِ مرزها

اصطلاح سایبورگ، که مخفف 'سایبرنتیک ارگانیسم'[2] است برای اولین بار در دهه‌ی ۱۹۶۰ به وجود آمد، و معنای آن، در اصل، توصیف نوعی ترکیب انسان/ماشین بود که بتواند دوره‌های طولانی را در فضا تحمل کند. مفهوم کلی‌تر آن، هر نوع هیبرید[3] ماشین/انسان است که به کمک آن بدن و کارکردهایش قدرت بیشتری می‌یابند تا محیط خود را بهتر کنترل کنند، یا قطعاتی به بدن اضافه می‌شود تا عملکرد یا طول عمر آن را افزایش دهد. برخی از مفسران گفته‌اند که دیرزمانی است که ما در مسیر تبدیل‌شدن به سایبورگ، به این معنا، قرار گرفته‌ایم. نمونه‌های آن عبارت‌اند از: دستگاه تنظیم ضربان قلب، عضو مصنوعی، جراحی پلاستیک، قطعات درون‌کاشته‌ی سیلیکون، دستگاه دیالیز، نوزادان آزمایشگاهی، مهندسی ژنتیک، لنزهای طبی، دستگاه‌های کنترل و اینترنت (شکی نیست که می‌توان موارد بیشتری به این فهرست اضافه کرد). با این حال، امروزه استفاده از واژه‌ی سایبورگ برای اشاره به هر نوع جدیدی از ربات یا آدم‌آهنی یا آدم‌ماشینی[4] به کار می‌رود. در بخش بعد نیز از این اصطلاح به همین معنای کلی استفاده خواهم کرد.

شاید مهم‌ترین ویژگی سایبورگ واقعی یا تخیلی، ابهام بنیادین آن است. بسیاری از منتقدان گفته‌اند سایبورگ مرزهای اساسیِ ادراک را دوباره ترسیم یا حذف می‌کند، مخصوصاً مرزهای میان ذهن و جسم، بشر و غیر بشر، طبیعی و مصنوعی، دنیای درون و دنیای بیرون، زیست‌شناسی و فن‌آوری. سایبورگ‌ها و 'نسخه‌بدل'هایی که در فیلم‌هایی مثل ترمیناتور و بلیدرانر دیده می‌شوند به صورتی کاملاً گویا و قابل فهم این اغتشاش مرزها را جست‌وجو و بررسی می‌کنند. آنها با این کار ما را مجبور می‌کنند که سؤالاتی مطرح کنیم مبنی بر این‌که چگونه اصطلاحاتی از قبیل 'بشریت' و 'خود' را ما تعریف می‌کنیم. در نتیجه، به نظر می‌رسد سایبورگ‌ها

---

1. Kevin Robins
2. cybernetic organism
۳. hybrid؛ پیوند، آمیزه، ترکیب. م.
4. automaton

مظهر ادعاهای چند نظریه‌پرداز پست‌مدرن هستند. به‌عنوان مثال، ژان بودریار ادعا می‌کند فن‌آوری‌های جدید دل‌نگرانی‌های جدیدی را در مورد معنای انسان به وجود آورده‌اند. کلودیا اسپرینگر[1] در اثر خود به نام لذت میانجی[2] (اسکرین ۲: ۳۲، ص. ۳۱۰) می‌نویسد:

> آیا من انسانم؟ آیا من ماشینم؟ رابطه‌ی کارگران و ماشین‌های سنتی هیچ ابهامی ندارد. کارگر همیشه با ماشین بیگانه است و در نتیجه به‌وسیله‌ی آن بی‌خویشتن شده است. او کیفیت ارزشمند یک انسان بی‌خویشتن را با خود حمل می‌کند. در حالی‌که فن‌آوری جدید، ماشین جدید، تصاویر جدید و صفحه‌های نمایش دو سویه مرا بی‌خویشتن نمی‌کنند، بلکه با من مداری مجتمع را تشکیل می‌دهند.

در فیلم بلیدرانر، حرفه‌ی هریسون فورد[3] نابودکردن یا 'بازنشسته کردن' ربات‌ها (نسخه بدل‌ها)ی خودسر و مزاحم است. این کار ساده نیست، زیرا این ربات‌ها 'آدمک'های بی‌نقصی هستند، یعنی ماشین‌هایی هستند که کاملاً واقعی به نظر می‌رسند و مانند انسان واقعی عمل و احساس می‌کنند. مسئله دیگر آن است که آنها هیجان و احساس دارند و درد را حس می‌کنند. بنابراین دو ویژگی اصلی که مختص 'انسان‌نمایی' می‌دانیم نیز در این شبیه‌سازی‌های انسان به چشم می‌خورد. این وضع باعث می‌شود دکارد[4] (فورد) بتواند با رِیشل[5] (شون یانگ[6]) احساس نزدیکی و دوستی کند. ریشل آدمکی است که حتی نمی‌داند خودکیست. در انتهای فیلم مخصوصاً در نسخه‌ی 'تدوین کارگران' که خود دکارد به یک ربات شبیه‌سازی شده تبدیل می‌شود ما می‌مانیم و این سؤال که معیار و مبنای ما در مورد آنچه انسان را می‌سازد چیست. همان‌طور که فارست پایل[7] می‌گوید: «وقتی سایبورگ‌ها را حداقل در فیلم‌ها می‌سازیم، تصورات و مفاهیم 'خود' را می‌سازیم و در مواردی خراب می‌کنیم. (نظریه‌ی فیلم به سینما می‌رود[8]، ویراسته کالینز[9]، ردنر[10] و دیگران، ص. ۲۲۸)

فرق شما با یک ربات شبیه‌سازی شده چیست؟ امتیاز شما نسبت به یک آدم

---

1. Claudia Springer
2. *The Pleeasure of the Interface* (1991)
3. Harrison Ford
4. Deckard
5. Rachel
6. Sean Young
7. Forest Pyle
8. *Film Theory Goes to the Movies* (1993)
9. Collins
10. Radner

مصنوعی چیست؟ می‌توان گفت با احتمال ظهور قریب‌الوقوع هوش مصنوعی چنین سؤالاتی بسیار ضروری و مهم شده‌اند.

آیا انقلاب جنسی دیگری در راه است؟

رابطه‌ی متقابل با فن‌آوری کامپیوتر، در بسیاری از فیلم‌ها و داستان‌های مصور و رمان‌های سایبرپانک، نوع جدیدی از هویت انسانی ابداع کرده است که در آن، اغلب، گریز از محدودیت‌ها، آسیب‌پذیری‌ها، ناپختگی‌ها و ناشی‌گری جسم، و حرکت به‌سوی نوعی وقوف ناب‌تر و سایبرنتیکی، به چشم می‌خورَد (نویسندگان سایبرپانک جسم را با بی‌اعتنایی 'گوشت' می‌نامند). یک مضمون مشترک (که در حال حاضر، مخصوصاً در عصر ایدز، نامناسب به نظر می‌رسد) عبارت است از آمیزش جنسی خیالی. این مفهوم نسبتاً 'ناب' از آمیزش جنسی، که در آن تماس بدنی وجود ندارد، رؤیا (یا کابوس) اکثر داستان‌های علمی ـ تخیلی بوده است. در فیلم قدیمی جین فاندا[1] به نام باربارلا[2] شاهد آمیزش جنسی ذهنی هستیم و در فیلم ویرانگر می‌بینیم که سیلوستر استالون[3] و سندرا بولاک[4] از طریق کلاه‌های ایمنی فوتوریستی خود با هم ارتباط جنسی برقرار می‌کنند.

برخی ادعا کرده‌اند که ما در فضای مجازی می‌توانیم از 'خود'های واقعی و فیزیکی‌مان فرار کنیم، هر که می‌خواهیم بشویم و سر فرصت، آزاد از قید و بندهای جسم و مکان، هویت‌های جنسی را تجربه کنیم. در این انقلاب آمیزش جنسی مجازی، می‌توانیم هویت‌های جنسی متفاوتی داشته باشیم. نه‌تنها می‌توانیم جنسیت خود را عوض کنیم، بلکه این امکان نیز وجود دارد که از مقوله جنسیت خارج شویم. برخی از نظریه‌پردازان فمینیست به این جنبه از فن‌آوری مجازی علاقه نشان داده‌اند، که از بین آنها می‌توان به سَدی پلانت[5]، کلودیا اسپرینگر[6] و دانا هاراوی[7] اشاره کرد.

هاراوی در مقاله‌ی همچنان تأثیرگذار خود در سال ۱۹۸۵ با عنوان «بیانیه‌ی سایبورگ»[8] از سایبورگ به‌عنوان شیوه‌ی تصور دنیایی استفاده کرد که در آن می‌توان از تعاریف اجتماعی مردانگی و زنانگی فراتر برویم. گفته می‌شود جامعه‌ی

---

1. Jane Fonda
2. *Barbarella*
3. Sylvester Stallone
4. Sandra Bullock
5. Sadie Plant
6. Claudia Springer
7. Donna Haraway
8. A Cyborg Manifesto

مردسالار تفاوت‌هایی 'اساسی' بین زن و مرد ایجاد کرده، و سپس از آنها استفاده می‌کند تا بتواند به موجودیت خود ادامه دهد. اما از نظر هاراوی، سایبورگ را می‌توان موجودی در 'دنیای پساجنسیت' دانست که همه‌ی انتظارات و قید و بندهایی را که جامعه تحمیل کرده است زیرپا می‌گذارد. فن‌آوری‌های سایبرنتیک، با ایجاد تصاویر ذهنی تازه و مغشوشی از 'خود'، روش‌های جدیدی برای رهایی از محدودیت‌های اجتماعی (و شاید حتی بیولوژیکی) مربوط به هویت ارائه می‌دهد. در نتیجه، پیوندهای جدید سیاسی شکل می‌گیرد که دیگر در قید و بند جنسیت، طبقه، رهیافت جنسی، قومیت یا مکان نیست.

همچنین سَدی پلانت خاطر نشان می‌کند که زنان می‌توانند فن‌آوری کامپیوتر را از دست مردان بگیرند و از آن برای کاوش و جست و جوی شکل‌های جایگزینِ هویت خیالی استفاده کنند و تسلط مردان را برهم زنند (البته ممکن است به‌طور کامل نتوانند از این تسلط رها شوند). در کتاب فضای مجازی/ اجسام مجازی/ سایبرپانک آمده است:

> سیستم‌های نرم افزاری هم مثل زنان همچون ابزار و رسانه و اسلحه‌ی مرد مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ همه‌ی اینها در جهت منافع مرد است، اما در عین حال آنها کمین کرده‌اند که به او خیانت کنند. تکثر و جهانی‌شدنِ فن‌آوری‌های نرم‌افزاری، آزادی زنان را حفظ و احیا می‌کند، و سیستم‌های خودسامان از همه‌ی اینها مایه می‌گیرند و به نفع زن وارد میدان می‌شوند. (ص. ۵۸)

هشدار!

پلانت و هاراوی در فن‌آوری سایبورگ، ظرفیت فراتر رفتن از تعاریف مرسوم جنسیت را تشخیص داده‌اند، اما این نکته نیز بیان شده است که دنیای مجازی عمدتاً مردسالار باقی مانده است. اگر چه نشانه‌هایی وجود دارد که طیف گسترده‌ای از رهیافت‌های جنسی، سوای تصور مردانه ناهمجنس‌خواه معمول، در شمایل سایبورگ ابراز شده است (مثلاً در داستان‌های مصور و فیلم‌های انیمیشن ژاپنی)، اما بخش اعظم آن هنوز به توصیف‌های کلیشه‌ای از مرد و زن وفادار است. برخی اعتقاد دارند اغراق در نشانه‌های مردانگی آرنولد شوارتزینگر[1] (پیکر عضلانی،

---

1. Arnold Schwarzenegger

قیافه خشک و خشن و ...) در فیلم‌های ترمیناتور و غیره، تلاش بیهوده‌ای است برای حفظ بازنمایی‌های مرسوم و سنتی در زمینه‌ی تفاوت بین زن و مرد در زمانه‌ای که هر لحظه احتمال دارد فن‌آوری (مثلاً مهندسی ژنتیک) این تفاوت را منسوخ سازد. شاید بتوان در موارد دیگری هم نتیجه‌ی مشابهی گرفت: تصویر آشنای روبات درخشنده‌ی مونثی که در نقاشی‌های علمی تخیلیِ خوش آب و رنگ رایج است، با اندامی از نوع مانکن‌های پلی‌بوی، یا 'زن ایده آلی' که پسران نوجوان خوره‌ی کامپیوتر در فیلم علم عجیب و غریب[1] خلق می‌کنند. کم‌کم به نظر می‌رسد که هنوز با دنیای مجازی تکثرگرای پساجنسیت فاصله زیادی داریم.

دانا هاراوی فضای جدیدی را برای عصر سایبر تصور می‌کند که پر از هویت‌های بی‌ثبات و متغیر و زودگذر است. در واقع، این نمونه‌ی آرمانیِ فضا که در آن، هویت عملاً از همه‌ی قید و بندهای اجتماعیِ پیشین رها می‌شود، بازتابی است از بسیاری اندیشه‌های پست‌مدرن که در ادامه به آنها خواهیم پرداخت. این تصویر آرمانی مخصوصاً برخی اندیشه‌های تأثیرگذار ژیل دُلوز[2] و فلیکس گاتاری[3] را به یاد می‌آورد، که در فصل بعد به آثار آنها هم اشاره خواهیم کرد.

بدن پساانسانی

آرتور کروکر[4] و ماری لوییز کروکر[5] مضامین مشابهی را در اثر خود باعنوان مهاجمان بدن[6] کاوش و جست‌وجو کرده‌اند. در این کتاب، سرنوشت بدن در وضعیت پست‌مدرن بررسی شده است. در مقاله‌ی آنها، که تحت تأثیر بودریار است و «آمیزش جنسیِ پرهول و هراس در امریکا»[7] نام دارد، چنین ارزیابی شده است که به دلیل بیماری ایدز وحشت زیادی از مایعات بدن ایجاد شده و در مورد تخریب دستگاه ایمنی بدن نیز نگرانی زیادی وجود دارد. از نظر کروکرها، چنین ترس‌هایی نشانه بدگمانی به جامعه‌ی غرب (مخصوصاً امریکا) است. این فرهنگ وحشت، که در فیلم‌های ترسناک و هنر بدنی[8] و تبلیغات و مد به چشم می‌خورَد (و

---

1. *Weird Science* (1985)
2. Gilles Deleuze
3. Felix Guattari
4. Arthur Kroker
5. Marilouise Kroker
6. *Body Invaders* (1988)
7. Panic Sex in America

۸ body Art؛ اصطلاحی است که در مورد برخی از اجراهای نمایشی (غالباً معترضانه) در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ رواج یافت. در این گونه نمایش‌ها، از بدن آدمی و حرکات جسمانی و سخنرانی طولانی استفاده می‌شد. م.

کروکرها به طرز دراماتیکی آن را «زیبایی‌شناسی اندام انسانی در پایان جهان» توصیف می‌کنند)، واکنشی است به 'نابودی' و 'بی‌خویشتن' بدن طبیعی. به دو مثال زیر توجه کنید:

- نابودی روند طبیعی و بیولوژیکی آبستنی در نتیجه‌ی استفاده از 'فن‌آوری' در تولید مثل و 'تلقیح مصنوعی'
- هجوم به جنسیت با تصاویر و گفتمان‌های رسانه‌ای پایان‌ناپذیر.

آثار کروکرها مظهر فرجام جنون‌آمیزتر و آخر زمانیِ نظریه‌پردازی پست‌مدرنیسم، است و از این رو به تب یا موجی می‌ماند که از اینترنت ناشی شده باشد. این آثار تأمل‌برانگیزند، اما می‌توان همان نقدهایی را به آنها وارد دانست که در مورد مرشد آنها، بودریار، مطرح کردیم (فصل ۴).

مدونا[1]: شما هیچ وقت من واقعی را نخواهید شناخت

در میان همه‌ی ستاره‌های بزرگی که در فرهنگ عامه‌پسند فعالیت دارند، تنها مدوناست که حجم انتقادی که در مورد او صورت گرفته تقریباً برابر با حجم آهنگ‌ها، کلیپ‌ها و نمایش‌های ویدیویی و دیگر محصولات فرعی اوست. از مدونا دیگر مثل دهه‌ی ۱۹۸۰ دیوانه‌وار استقبال نمی‌شود، با این حال، برای نظریه‌پردازان پست‌مدرن و مخاطبان عام به یک اندازه چهره‌ای محبوب باقی مانده است.

مدونا برای اولین بار در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ مورد توجه قرار گرفت، یعنی از زمانی که مجموعه‌ای از آهنگ‌های موفق را برای مخاطبان نوجوان عرضه کرد. نخستین ترانه‌های مدونا، از لحاظ موسیقیِ رقصِ رایج در آن زمان، ویژگی غیر معمولی نداشت. او در ادامه‌ی کار، در دهه‌ی ۱۹۹۰، هم به‌طور کامل در قالب‌های موسیقی رایج پاپ باقی ماند. در واقع، می‌توان گفت آهنگ‌های او تنها بخشی از پدیده‌ی مدوناست و جذبه و محبوبیت او در رسانه‌ها، اگر از دنیای موسیقی بیشتر نباشد، قطعاً کمتر نیست. او در کسب شهرت توانایی فوق‌العاده‌ای دارد. بسیاری از کنسرت‌ها، نمایش‌های ویدیویی و دیگر محصولات او آن‌قدر بحث‌انگیز بوده‌اند که توانسته‌اند فروش گسترده‌ای را تضمین کنند. در نتیجه، مدونا حضور برجسته‌ی خود را در رسانه‌ها حفظ کرد.

---

1. Madonna

بسیاری معتقدند شهرت مدونا تا حد زیادی ناشی از شیوه‌ای است که او ضمن آن عمداً تصاویر جنسی (خودش؟) استفاده کرد. به نظر می‌رسد همین که زنی این عمل را انجام دهد جار و جنجال زیادی به پا خواهد شد، و یقیناً مدونا هم از این قاعده مستثنا نیست. ولی آیا مدونا برای فمینیسم مفید بوده است؟ آیا مدونا کلیشه‌ها را زیر پا می‌گذارد یا تقویت می‌کند؟

این پرسش‌ها تنها بخشی از مباحث مربوط به مدوناست. اما داگلاس کلنر در فصلی از کتاب خود با نام فرهنگ رسانه[1] در مورد اتخاذ هر گونه موضع صریح و قاطعی هشدار می‌دهد. او معتقد است تصاویر زیادی که مدونا از خود به نمایش می‌گذارد مانع از این می‌شود که به ماهیت اصلی او پی ببریم. کلنر به طیف گسترده‌ای از قیافه‌های گوناگونی که مدونا خود را به شکل آنها درآورده است می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که این قیافه‌ها صرفاً بر تناقض و تکثر و معمای شخصیت او می‌افزایند. همان‌طور که خود مدونا در فیلم مستندش با نام هم‌بستر با مدونا[2] (مشهور به حقیقت یا جرئت[3]) می‌گوید: «می‌توانید این فیلم را تماشا کنید و بگویید ولی من باز هم مدونا را نشناختم، که خوب است. زیرا شما هیچ وقت من واقعی را نخواهید شناخت.» این فیلم ثابت می‌کند که امکان ندارد بتوان 'روایت' مدونا را همچون یک زنجیره یا جریان تکاملی عرضه کرد، که تعجبی هم ندارد. اما با نگاهی اجمالی به زندگی حرفه‌ای مدونا، این دوره‌های مهم را می‌توان برشمرد:

۱۹۷۸-۱۹۸۰

در ابتدا مدونا به‌عنوان یک رقصنده در کلوپ‌های لوئر ایست ساید[4] نیویورک توجه دیگران را به خود جلب می‌کند. اولین آهنگ تکی و آلبوم خود را در سال ۱۹۸۳ عرضه می‌کند و در اولین ظهور خود در بین عموم، سرکش، مغرور، متظاهر و بسیار وسوسه‌کننده و جذاب است. لباس‌هایش جوراجور هستند و به هم می‌آیند: بند مشکی، پوتین مشکی، دامن کوتاه، سگک، کمربند، پاپیون، جوراب ساق‌کوتاه، مروارید بدلی، شمایل عیسای مصلوب. اینها لباس‌های ارزان و جوان‌پسندی هستند و به‌آسانی در دسترس هزاران زن جوانی قرار دارند که خیلی زود از سبک خیابانی مدونا تقلید می‌کنند.

---

1. *Media Culture* (1995)
2. *In Bed With Madonna* (1991)
3. *Truth or Dare*
4. Lower East Side

از جمله کارهای ویدیویی مدونا عبارت‌اند از: دختر مادی[1] (که در آن از مرلین مونرو[2] در فیلم آقایان بلوندها را ترجیح می‌دهند[3] تقلید کرده است)؛ بابا، موعظه نکن[4] (که در نقش یک نوجوان با موهای بلوند و کوتاه ظاهر می‌شود)؛ سفره‌ی دلت را باز کن[5] (که در نقش یک رقاص استریپ‌تیز در شهر فرنگ ظاهر می‌شود).

تغییرات زیادی در رنگ و درازای مو، همراه با لباس‌های «آشغالی که فقط زرق و برق دارند» (فلش ترش)[6]. فروشگاه‌های پوشاک سبک مدونا به نام 'بوی-توی'[7] ایجاد می‌شود.

مدونا بازی در سینما را با بازی در ناامیدانه در جست‌وجوی سوزان[8] آغاز می‌کند.

۱۹۸۶-۱۹۸۹

در این دوره، با شکل و شمایلی تازه و اندامی بسیار عضلانی ظاهر می‌شود. در نمایش‌های ویدیویی، الگوهای پوشش زن و مرد و 'زبان تن'[9] را به هم می‌آمیزد. معمولاً با ظاهری پرجاذبه‌تر و گران‌تر ظاهر می‌شود، غالباً مشابه شخصیت‌های سینمایی از قبیل دیتریش[10] و گاربو[11]. بسیاری از نقش‌های او در فیلم‌ها و برنامه‌هایش بر روی صحنه، انواع متفاوتی از مدونا را نشان می‌دهند.

از ۱۹۹۰ تا حال

نمایش ویدیویی عشق مرا توجیه کن[12] به آزارگری-آزارخواهی (سادومازوخیسم) اشاره دارد. کنسرت‌های مدونا بیشتر محتوای جنسی پیدا می‌کند. او اغلب لباس‌های مردانه می‌پوشد. مدونا پرچم‌دار حرکتی است که در آن، لباس‌های زیر به‌جای لباس‌های رو پوشیده می‌شوند. او در یکی از تورهای خود به نام بلندپروازی بلوند[13] با لباس با دوام و مدرنی با طراحی گولیته[14] ظاهر می‌شود. با انتشار کتابی مصور جنجالی به راه می‌اندازد؛ کتابی که در آن خود را در تصاویر شیک، مُدروز و

---

1. *Material Girl*
2. Marilyn Monroe
3. *Gentlemen Prefer Blondes*
4. *Papa Don't Preach*
5. *Open Your Heart*
6. flash trash
7. Boy-Toy
8. *Desperately Seeking Susan*
9. body language
10. Dietrich
11. Garbo
12. *Justify My Love*
13. *Blonde Ambition*
14. Gaultier

تئاتری نشان می‌دهد و سلسله‌ای چندجنسیتی از تخیلات و هویت‌ها نمایش می‌دهد. اخیراً هم به خواننده‌ی ترانه‌های احساساتی با مایه‌های عاشقانه‌ی بدفرجام، و نیز ستاره‌ی فیلم اویتا[1]، تبدیل شده است.

در نظر برخی منتقدان، کل پدیده‌ی مدونا نشان‌دهنده‌ی چیزی نیست جز بیشترین افراط در سوءاستفاده تجاری. او محصول طبیعی سوءاستفاده خودخواهانه‌ی رسانه‌ای است، و میلیون‌ها طرفدار مدونا در واقع آدم‌های ساده و احمقی هستند که توطئه‌ی بزرگ سرمایه‌داری آنها را فریب داده است. در بررسی فرهنگ عامه‌پسند، چنین تحقیری معمول است و به موسیقی پاپ به دیده‌ی تحقیر و تنفر نگریسته می‌شود. حتی منتقدانی که در نحوه‌ی استفاده مدونا از تصاویر متکثر جنسیت و تخیل نکته‌ای جالب می‌یابند درمورد انگیزه‌های مدونا اظهار تردید می‌کنند. کِلنر اعتراف می‌کند که بسیاری از کارهای ویدیویی مدونا جالب‌اند و حتی قابلیت تخریب سیستم را دارند و علت آن، چگونگی ارائه‌ی دیدگاه‌های اقلیت است. اما کلنر نتیجه می‌گیرد راهبردهای ظاهراً مخرب مدونا در واقع تنها برای جذب مخاطب بیشتر (از قبیل اقلیت‌های قومی، همجنس‌بازان، دختران طبقه‌ی کارگر، مردان ناهمجنس‌خواه) و نهایتاً افزایش فروش است، به این ترتیب که برای هرکس چیز اندکی برای عرضه داشته باشد. مدونا اندام زن را برای منافع شخصی خود به‌عنوان شیء مورد استفاده قرار می‌دهد. او خود را همچون یک منظره‌ی تماشایی جنسی به نمایش می‌گذارد و اهمیتی را که فرهنگ تبعیض‌گر جنسی و کلیشه‌ساز ما برای ظاهر زنان قائل است همچنان حفظ می‌کند.

دیگران نقش بسیار مثبت‌تری در مدونا یافته‌اند و ادعا کرده‌اند که او الگوی قدرتمندی از حق‌طلبی و استقلال زنانه ارائه می‌دهد. آنها معتقدند مدونا قربانی سیستم نیست، بلکه بر رهیافت جنسیت خود کاملاً تسلط دارد و هر طور که آن را مناسب بداند از آن استفاده می‌کند و به طرفداران خود این قدرت را می‌دهد که مانند او عمل کنند. مدونا ثابت می‌کند که خودنمایی (خود را، برای جلب توجه جنسی، به نمایش گذاشتن) می‌تواند تأثیرگذار باشد نه تأثیرپذیر، می‌تواند مهارت باشد نه ضعف. به همین دلایل بود که، در سال ۱۹۹۲، یک منتقد پسافمینیستی به نام کامیل پاگلیا[2] ادعا کرد مدونا به خاطر مهارتش در خوب استفاده کردن و به بازار عرضه‌کردن جنسیت یک 'فمینیست واقعی' است.

---

1. *Evita* 2. Camille Paglia

بنابراین مدونا به این دلیل که در به یغما بردنِ قواعد بازنمایی‌های سکس و جنسیت توانایی دارد و همچنین به خاطر این‌که همه‌ی اینها را به صورت ساخته‌های مصنوعی اجتماعی نشان می‌دهد برای پست‌مدرنیسم اهمیت دارد. به عبارت دیگر، مدونا سکس و جنسیت را از حالت 'طبیعی' خود خارج می‌کند و ما را تشویق می‌کند آن‌طور که دوست داریم با این ساخته‌ها بازی کنیم. پیام مدونا این است که تنوع نقش‌ها، که عامل آن فرهنگ امروزی است، این امکان را برای هویت فراهم می‌سازد تا بر طبق میل شما متکثر و بازیگوش باشد. به این ترتیب، مدونا سؤالاتی را در مورد سیاست مربوط به هویت چنان به صورت عمومی و گسترده مطرح می‌سازد که به‌سختی می‌توان با هنر آوانگارد و نظریه‌ی روشنفکری به آن دست یافت. این‌که آیا گروه‌های اسپایس گرلز[1]، بریتنی اسپیرز[2] یا اِمینم[3] توانسته‌اند کار بزرگی مشابه کار مدونا عرضه کنند جای بحث دارد.

صورتک‌های زنانگی

کار مدونا را می‌توان با آثار هنرمند امریکایی سندی شرمن[4] مقایسه کرد. شرمن برای نخستین بار در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ به خاطر مجموعه‌ی عکس‌هایی که از خود گرفته بود مورد توجه قرار گرفت. شرمن در این عکس‌ها با قیافه‌های متعدد سینمایی ظاهر شد. هر کدام از این عکس‌های سیاه و سفید، که عکس‌های سینماییِ بدون عنوان[5] نام داشت، شرمن را به شکل یک 'تیپ' سینمایی زنانه نشان می‌داد و در این کار از مهارت بیننده در تفسیر تصاویر رسانه‌ای بهره می‌برد. شناختی هر چند ناخودآگاه از سبک‌های نورپردازی، لباس و قیافه که در فرهنگ ما معنایی خلق می‌کند بیننده را قادر می‌ساخت تا، ولو به‌طور مبهم، بلافاصله تصاویر را به جا آورد. این تصاویر، در آنِ واحد هم خاص و هم عام هستند، زیرا با دیدن آنها به‌سختی می‌توانید از منبع خاصی نام ببرید، ولی در عین حال به صورت شهودی می‌توانید تیپ را تشخیص دهید: شخصیت‌های زن در آثار هیچکاک، الهگان فیلم‌های هنریِ فرانسه که تا حّدی فراموش شده‌اند، زنان افسونگر سینما، دختران زیبا، نوجوانان آشفته، نوجوانان آسیب‌دیده‌ی فیلم‌های تعقیب و گریز و جنایی و ده‌ها نقش اصلی دیگر در عکس‌های فیلم‌های خیالی.

شرمن نیز مثل مدونا گویی داشت با تصاویر ذهنی چندگانه‌ی 'زنانگی' بازی

---

1. Spice Girls
2. Britney Spears
3. Eminem
4. Cindy Sherman
5. *Untitled Film Stills*

می‌کرد. اگر در یک کتاب یا نمایشگاه، عکس‌های او را مرور کنید اضطراب و نگرانی به شما دست می‌دهد. با این‌که می‌دانید این تصاویر عکس‌هایی هستند که شرمن از خودش گرفته است، اما باز هم عکس‌ها کیفیت صحنه‌ایِ آشکاری دارند (یعنی صحنه‌هایی از فیلم‌های دروغین به نظر می‌آیند نه تکه‌هایی از زندگی واقعی). از همان ابتدا نیز روشن بود که شرمن بیشتر با کلیشه‌ها کار می‌کند و کمتر به‌دنبال ارائه‌ی تصویر ساده‌ای از دنیای خصوصی و درونی‌اش است. این عکس‌ها از چه لحاظ، این حالت را به‌خوبی توصیف می‌کردند؟ رابطه‌ی بین تصاویر عمومی و به تولید انبوه رسیده‌ی زنانگی و 'خود' واقعی شرمن چه بود؟ آیا تکثر تصاویر به معنای این است که 'خود'او متکثر یا چند تکه است؟ آیا ماهیت 'خود'او دیگر روشن شده و نیاز به بحث و تردید ندارد؟

مدونا امیدوار بود که ما هیچ‌گاه واقعیت او را نشناسیم. به همین ترتیب، تأثیر فزاینده‌ی همه‌ی نقش‌های شرمن اغلب این است که هرقدر تصاویر بیشتر می‌شوند، ما از شرمن واقعی دورتر می‌شویم. هرقدر تلاش کنید که 'خود'واقعی او را پیدا کنید باز هم با صورتکی دیگر روبه‌رو خواهید شد.

چهره‌های متغیر

جودیت ویلیامسون در نقدی که در نشریه‌ی اسکرین[1] در سال ۱۹۸۳ نوشت اعلام کرد عکس‌های شرمن مرا به یاد دشواری انتخاب لباس می‌اندازد. ویلیامسون نوع لباسی را که هنگام صبح برای بیرون‌رفتن انتخاب می‌کنیم به انتخاب یک شخصیت تشبیه می‌کند. نحوه‌ی تلقی دیگران از ما تا حدی به پوشش ما بستگی دارد. نوع لباس، نوع آرایش مو، حرکات و اشارات، همه و همه، شخصیت خاص ما را می‌سازند. لباس ما هویت خاصی به ما می‌دهد و در نتیجه ما را از دیگران متمایز می‌کند. در عین حال، مجبور نیستیم به چنین هویت عامی وفادار باشیم. ما هویت‌های زیادی در اختیار داریم. از این‌که می‌توانیم در لباس‌ها، شکل‌ها، قیافه‌ها و چهره‌های مختلف 'سخن بگوییم' لذت می‌بریم. ویلیامسون می‌گوید به‌عنوان مثال، اگر من یک دامن کوتاه به تن کنم یا یک دست کت و شلوار آراسته بپوشم، مسلماً معانی ضمنی متفاوتی به ذهن خواهد رسید. هر نوع پوششی می‌تواند شما را بر اساس موقعیت اجتماعی خاصی که دارید تعریف کند، اما نمی‌تواند به همه‌ی

---

1. *Screen*

'شماهایی' که می‌توانید داشته باشید اشاره کند. مثلاً اگر رییس یا یک مقام عالی‌رتبه باشید و کت و شلوار یا کت و دامن بپوشید در ذهن مخاطبان این تداعی ایجاد می‌شود که شما فردی جدی و اهل کار هستید، اما اگر مثل زنان خیابانی لباس بپوشید وضعیت این‌گونه نخواهد بود. ویلیامسون می‌گوید: «اغلب آرزو می‌کنم ای‌کاش می‌توانستم در آنِ واحد با هر لباسی ظاهر شوم تا از شما بپرسم که چگونه به خود جرئت می‌دهید بگویید کدام یک از آنها من هستم. اما باز هم می‌گویم می‌توانم همه‌ی آنها باشم.» (تمناهای بی‌امان[1]، ص. ۹۱) در دنیای پست‌مدرن، مجبور نیستید تنها یک 'خود' داشته باشید و به آن بچسبید.

دفاع از خود

توصیف ویلیامسون در مورد این‌که چگونه می‌توانید با هویت‌های متکثر بازی کنید تا حد زیادی بستگی به این دارد که چگونگی برداشت و تصور مردم را از خود کنترل کنید؛ یعنی دیگران با توجه به ظاهر شما درباره‌ی شما قضاوت می‌کنند و این وضع باعث می‌شود که هویت‌های کلیشه‌ای در وجود شما القا شود. یک منتقد هنری به نام کِریگ اوئنز[2] این نکته را خاطر نشان کرد که این روند مخصوصاً برای زنان معنا و طنین خاصی دارد، زیرا بنا به گفته‌ی او «زنان زیر سلطه‌ی میل مردانه‌ای زندگی می‌کنند که می‌خواهد زنان را در یک هویت ثابت و تثبیت‌کننده نگهدارد.»

اما ویلیامسون خاطر نشان می‌کند که عکس‌های شرمن اقتضا می‌کنند آنها را تصاویری بدانیم که ذخیره‌ی هویت‌های زنانه را «به جایی که به آن تعلق دارند برمی‌گردانند، یعنی به ادراک بیننده.» این عکس‌ها به این نکته اشاره دارند که زنان می‌توانند با مهم‌تر جلوه‌دادن یا استفاده‌ی طعنه‌آمیز از صورتک‌های مشترکی که در اختیار دارند از شیءشدن به دست امیال مردان دوری کنند. این کار نوعی دفاع از خود در برابر سیطره‌ی مردان است و شاید بتوانیم آن را در مدونا نیز ببینیم.

(اخیراً تعدادی از نظریه‌پردازان فمینیست این ایده‌ی نقاب زنانه را که بدان اشاره شد مورد بررسی و کاوش قرار داده‌اند. این نظریه‌پردازان مخصوصاً متأثر از اندیشمند روانکاو فرانسوی به نام لوس ایریگاره[3] هستند. برخی از نظریه‌پردازان

---

1. *Consuming Passions* (1986)
2. Craig Owens
3 Luce Irigaray

فمینیست سینما، از قبیل مری ان دون[1]، اغلب این ایده‌ی نقاب زنانه را مفید می‌دانند.)

بنابراین شرمن و مدونا در رویکرد پست‌مدرن به 'خود' اهمیت داشته‌اند، زیرا باعث می‌شوند همه‌ی هویت‌ها از جمله هویت‌های مربوط به جنسیت به یک اندازه مصنوعی به نظر برسند. شرمن و مدونا ادعا نمی‌کنند که شما به‌راحتی می‌توانید از شرایط اجتماعی هویت تخطی کنید، بلکه نشان می‌دهند فرهنگ انبوهی از تصاویر 'خود' را در اختیار شما قرار می‌دهد و توانایی در ترکیب آنها به صورت‌های تازه باعث 'بازی نشانه‌ها' می‌شود که در آن می‌توانید حس فردیتی را بسازید که به شما اختیار و قدرت می‌دهد.

بنابراین کسانی مثل مدونا و شرمن را می‌توان عوامل برهم‌زننده یا شالوده‌شکن برخی از کلیشه‌هایی دانست که رسانه‌های همگانی تداوم می‌بخشیدند، اما آنها این کار را از طریق یک راهبرد طرد نخبه‌گرایانه انجام نمی‌دهند. یعنی به‌جای این‌که خود را مبتکرانه عامل سرنگون‌کننده‌ی فرهنگ عامه‌پسند نشان دهند یا از ایفای نقش در بازی‌های آن پرهیز کنند، عمداً بر روی آنچه که فرهنگ عامه‌پسند در اختیارشان می‌گذارد کار می‌کنند و مخصوصاً مدونا این کار را بر اساس معیارها و چارچوب‌های فرهنگ عامه‌پسند انجام می‌دهد. در نتیجه، آنها هر دو به معنایی که در فصل ۳ بیان شد هنرمندان پست‌مدرن هستند.

هویت در مقام شالوده

با بحث در مورد برخی از آثار مدونا و شرمن، به بررسی این مسئله می‌پردازیم که رابطه‌ی بین الگوهای عمومی و خصوصی هویت چیست؟ این سؤال مبین آن است که ارتباط بین 'خود' درونی و ظاهر بیرونی که شما به جهان نشان می‌دهید صرفاً رابطه‌ی بیانی نیست. به عبارت دیگر، هویت اجتماعی شما نشان‌دهنده‌ی این نیست که در اعماق درونتان چه می‌گذرد.

به همین ترتیب برخی از گونه‌های پست‌مدرنیستی 'خود' خاطر نشان می‌کنند که هویت 'عمقی' ندارد، یعنی این‌حقیقت که مدونا وشرمن این‌همه چهره‌ی متفاوت به خود می‌گیرند نشان‌دهنده‌ی آن است که 'خودِ' واحد و واقعی که در زیر همه‌ی

---

1 Mary Anne Doane

'خود'های دیگر باشد وجود ندارد. هرقدر هم به عمق بروید، باز تنها چیزی که به‌دست می‌آورید سطحی دیگر است.

این تأملات را می‌توان تحت عنوان دیدگاه‌های پست‌مدرنیستیِ 'ضدماهیت‌باور' یا 'شالوده‌گرا'ی هویت عرضه کرد.

ضدماهیت‌باوری[1]

این مکتب با این ایده که افراد یک ماهیت دائمی و پایدار و جهان‌شمول دارند، که نهایتاً اعمال آنها را توضیح می‌دهد، مخالف است. ضدماهیت‌باوری در آثار فمینیستی اخیر به بحثی داغ بدل شده و اغلب بر این نکته تکیه کرده است که جنسیت مقوله‌ای فرهنگی است، نه طبیعی یا اساسی. با توجه به این‌که گاه‌گاهی تلاش‌هایی برای تعریف جایگاه 'صحیح' و طبیعی زن صورت گرفته است، این بحث همیشه اهمیت داشته که چگونه جامعه، از روی عادت، 'طبیعت' را علت نهایی اموری می‌داند که در چارچوب 'فرهنگ' رخ می‌دهند. آثار جودیت باتلر[2] (مثلاً مشکل جنسیت[3]) نمونه‌ای مناسب و چالش‌برانگیز در این عرصه است. موضوعات مشابه دیگری، از دیدگاه ضدماهیت‌باوری، در رابطه با سیاست همجنس‌بازان و ایده‌های هویت نژادی و قومی مورد بحث قرار گرفته‌اند.

شالوده‌گرایی[4]

در واقع بر دو گونه است:

- ما با یک جوهره‌ی خاص و فطری متولد نمی‌شویم، بلکه بر اثر مجموعه‌ای از تأثیرات عوامل اجتماعی شکل می‌گیریم. امور اجتماعی شالوده ما را می‌سازد و نهایتاً هویت ما را تعیین و مشخص می‌کند.
- ما کم و بیش می‌توانیم خودمان هویت‌مان را بسازیم. ما در این زمینه که چگونه خود را نشان دهیم تا حدی حق انتخاب داریم.

ملاحظه می‌کنید که این دو نوع شالوده با یکدیگر تعارض زیادی دارند. در نتیجه، مباحث مربوط به شکل‌های پست‌مدرنیستیِ 'خود' به تکرار همان بحث قدیمی فلسفی درباره‌ی جبر و اختیار منجر می‌شود. مجبور نیستیم وارد این بحث شویم.

---

1. anti-essentialism
2. Judith Butler
3. *Gender Trouble*
4. Constructionism

اگر طرفدار یکی از این دو 'خود' ساخته شده باشید و دیگری را به کلی رد کنید، احتمالاً به لحاظ نظری دچار دردسر می‌شوید. در نتیجه، منطقی است که بگوییم هویت شخصی از تعارض بین این دو به‌وجود می‌آید و این تعارض می‌تواند در شرایط مختلف خود را به شیوه‌های مختلفی نشان دهد. پست‌مدرنیست‌ها نظریه‌ی واحد و یگانه و جهان‌شمول را در مورد 'خود' رد می‌کنند و به‌جای آن، به چگونگی تعامل گونه‌های آزاد و از پیش تعیین‌شده‌ی 'خود' و تأثیر آنها بر یکدیگر مطابق با شرایط متغیر اجتماعی‌مان می‌پردازند.

ظهور 'خود'

نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم در تلاش برای ارائه‌ی طرحی کلی از مفاهیم جدید هویتِ 'خود' الزاماً از منابع متعددی استفاده می‌کنند. در برخی موارد، این کار مستلزم آن است که آثار نظریه‌پردازان قدیمی‌تر را از منظر دغدغه‌های کنونی مجدداً بررسی کنیم و همچنین آنها را پست‌مدرنیست‌هایی جلوتر از زمان خود بنامیم. یکی از این نظریه‌پردازان، جامعه‌شناس امریکایی به نام اروینگ گافمن[1] است. گافمن را پیشگام مهم 'خود' پست‌مدرن دانسته‌اند، زیرا افراد را نه از لحاظ این‌که ماهیت 'درونی'شان چیست، بلکه از این دیدگاه که چگونه در شرایط اجتماعی عمل می‌کنند مورد مطالعه قرار داده است. کتاب او به نام **ظهور 'خود' در زندگی روزمره**[2] اثری مهم در این زمینه به شمار می‌رود. گافمن در این کتاب، چگونگی تعامل افراد را نسبت به یکدیگر در شرایط اجتماعی عینی و ملموس بررسی کرده است. او با این کار، در چارچوب معیارهای رسمی و تثبیت شده جامعه‌شناختی عمل می‌کرد و از این لحاظ کار او را نباید منحصربه‌فرد دانست. با این حال، به نظر می‌رسد اثر او به خاطر تأکیدش بر محوریت آنچه او 'مدیریت تصویر' در زندگی ما نامیده نظر پست‌مدرنیسم را به خود جلب کرده است. گافمن، نهادهای متعددی را مورد بررسی قرار داد که زندگی اجتماعی را بر پایه‌ی آنچه او چشم‌انداز 'نمایشنامه‌ای' نامیده می‌سازند. گافمن، که عمدتاً علاقه‌مند بود بداند افراد چگونه در شرایط خاص نقش‌های اجتماعی خود را ایفا می‌کنند، زندگی را اساساً تئاترگونه می‌دانست. در کتاب او، زندگی به لحظات 'روی صحنه' و 'پشت صحنه' تقسیم شده و افراد هم 'بازیگر' نامیده شده‌اند.

---

1. Erving Goffman
2. *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959)

گافمن از پرسش‌های 'مدرنیستی' درباره‌ی این‌که آیا 'خود' اصالت دارد یا خیر، متنفر بود. تنها پرسش مورد علاقه‌ی او این بود که آیا عملکردهای متعدد ما می‌تواند با موفقیت به بقای اجتماعی کمک کند. بنابراین بنا به گفته او، 'خود' «چیزی منسجم و یگانه نیست که مکان خاصی داشته باشد و تقدیر بنیادی آن، تولد و بلوغ و مرگ باشد، بلکه تأثیری دراماتیک است که به صورت مبهم و پراکنده از یک صحنه (تئاتر در حال اجرا) ناشی می‌شود و موضوع خاص و دغدغه اصلی‌اش، این است که آیا پذیرفته می‌شود یا نه.» (ص. ۲۲۳)

بنابراین گافمن 'خود' را مجموعه‌ای از صورت‌های ظاهری می‌داند که پیش روی مخاطب‌های مختلف افراشته شده است. این صورت‌ها تنها 'در ظاهر' از 'خود' فطری درون بازیگر اجتماعی ساطع می‌شوند. در واقع، 'خود' معلول صورت ظاهر است نه علت آن. همچنین 'خود' چیزی نیست که هر کسی جداگانه آن را داشته باشد. 'خود' از تعامل با دیگر بازیگران صحنه‌ی اجتماع به وجود می‌آید. بنابراین، آن‌طور که گافمن می‌گوید، «شما به‌مثابه‌ی قلاب یا گیره‌ای هستید که تا مدتی محصولی که به صورت مشترک تولید شده به شما آویخته خواهد شد».

اِفرات تسیلون[1] در مقاله‌ای که در سال ۱۹۹۲ نوشته (و در نشریه‌ی نظریه، فرهنگ و جامعه[2] جلد نهم، منتشر شده است) ادعا می‌کند که گافمن پست‌مدرنیست است. تأکید گافمن بر 'خود ظاهری' با دیدگاه پست‌مدرن که فرهنگ را دنیایی پر از تصاویر تخت و شبیه‌سازی‌ها می‌داند به‌خوبی تطابق و سازگاری دارد (به‌عنوان مثال، به بحث ما در مورد آثار بودریار در فصل ۴ مراجعه کنید). در این دنیا، به‌راحتی نمی‌توان فرق واقعیت را از تصنع تشخیص داد. همچنین نمی‌توان 'خود'ها را به‌مثابه‌ی افرادی مستقل دانست که جوهره‌ی خود را هر طور که شخصاً دوست داشته باشند بروز می‌دهند. به قول تسیلون، در پست‌مدرنیسم، ایده‌ی 'خود' واقعی یا ژرف از بین می‌رود و مجموعه‌ای از ساخته‌های اجتماعی جای آن را می‌گیرد. بنابراین گافمن را می‌توان اندیشمندی دانست که تصویری اولیه از این دوره‌ی گذاری پست‌مدرن ارائه می‌دهد.

خلاصه

پست‌مدرنیسم به شیوه‌های متعددی متذکر می‌شود که هویت 'خود' چیزی است

---

1. Efrat Tseelon
2. Theory, Culture and Society

که 'در بیرون' ساخته می‌شود. ما این نکته را در بررسی مدونا و سندی شرمن و نیز تردید جودیت ویلیامسون درباره‌ی این‌که چه 'هویتی' را هر روز به تن کند مشاهده کردیم. همه‌ی اینها اقتضا دارند که ظاهر و رفتار، 'خود' را هم تولید و هم بیان می‌کنند.

هویت شما چیزی ساختگی است که می‌توانید آن را به دلخواه کم و بیش کنترل کنید. حتی جنسیت شما می‌تواند چیزی باشد که شما دارید یا عمل می‌کنید، نه آنچه هستید. هویت شما، در سطح، از کاری که انجام می‌دهید و ظاهری که از خود به نمایش می‌گذارید ساخته می‌شود. همان‌طور که منتقد بریتانیایی به نام آنجلا مک‌رابی در مورد مدونا گفته است، مدونا می‌تواند خود را به شکل 'همه کس' درآورد.

بنابراین بینش 'خود' پست‌مدرن، که در این بخش بحث شد، بیان می‌دارد که شما بازی سطح‌ها و مجموعه‌ای از نشانه‌های در حال تغییر هستید. شما در زیر همه‌ی چهره‌هایی که به جهان نشان می‌دهید هیچ 'خود' اصیل و یگانه‌ای ندارید و علت آن این است که در شبکه‌ای پیچیده از نیروهای اجتماعی، پخش و پراکنده شده‌اید.

این ایده‌ها را می‌توان، حداقل به سه دلیل، عامل تشکیل‌دهنده‌ی تصویری خاص و پست‌مدرن از هویت دانست:

- این ایده‌ها چالشی برای دیدگاه مدرنیستی در مورد فرد به حساب می‌آیند. زیرا در این دیدگاه، افراد منابعی مستقل و منفرد برای بیان بینش‌ها و تصورات منحصربه‌فرد خود هستند. در فصل بعدی، این موضوع به صورت مفصل‌تر بحث خواهد شد.
- پیچیدگی روزافزون زندگی تحت شرایط پست‌مدرنیته اجتماعی، آگاهی بیشتری را در مورد نقش‌ها و هویت طبقه‌ی اجتماعی، که در فرهنگ مصرف‌گرا به ما عرضه می‌شود، پدید می‌آورد. بدین ترتیب، مقتضیات مفهوم 'خود'، که در مدرنیته مطرح بود، افزایش می‌یابد. بنابراین، ایده‌ی 'خود' پست‌مدرن در بحث عمومی درباره‌ی روش‌های جدید زندگی در جامعه‌ی ما نقش دارد، و ما را وارد این بحث می‌کند.
- تا آنجایی که به 'خود' مربوط می‌شود، هیچ تمایز روشن و واضحی بین عمومی/خصوصی، درونی/بیرونی، اصیل/غیر اصیل نمی‌توان قائل شد.

منابع دیگر

Modernity and Postmodernity: Knowledge, power, and the self , by Gerard Delanty (2000)

Identity Crises: A Social Critique of modernity, by Robert G Dunn (1998)

Power/ Knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977 , by Michel Foucault (1981)

Identity in Transformation: Postmodernity, postcommunism and globalization, by M. Kempny and A. Jawlowska (2002)

"The Effects of multiform narrative on subjectivity", in *Screen* Vol. 36 no.2, by Alison McMahan (1995)

The Mode of Information: Post - structuralism and social contents, by Mark Poster (1990)

Futurenatural, edited by George Robertson et al. (1996)

Digital Diversions: Youth culture in the age of multimedia, by Julian Sefton - Green (1998)

Life on Screen: Identity in the age of the Internet, by sherrie Turkle (1995) *Cybersexualities; A reader in feminist theory, cyborgs and cyberspace*, edited by Jenny Wolmark (1999)

۷

هویت‌های پست‌مدرن
بخش دوم: نظریه‌های سوبژکتیویته

در این فصل می‌آموزیم:

- **مطالب بیشتری در مورد مفاهیمی که بر تحولات بازگوشده در فصل قبل تأثیر می‌گذارند و آنها را توصیف می‌کنند.**
- **نظریه‌هایی درباره‌ی ساخت سوبژکتیویته**
- **مفاهیم پست‌مدرنیستی میل**
- **رویکردهای پست‌مدرنیستی یا پساساختارگرایی به ایده‌ی بیان 'خود'.**

میشل فوکو: ابداع انسان

در مباحث مربوط به 'خود' در پست‌مدرنیسم اغلب به آثار میشل فوکو ارجاع می‌شود. فوکو تاریخ‌های مشروحی بر نهادهای اجتماعی گوناگونی مانند نظام کیفری، روان‌پزشکی و علوم اجتماعی نوشت. او معتقد بود چنین نهادهایی مستقل یا بی‌طرف نیستند و بررسی پیوندهای آنها با کارکردهای پیچیده‌ی قدرت در جامعه‌ی ما وظیفه‌ی سیاسی مهمی است. این قدرت از طریق نظارت، کنترل و دیگر شکل‌های تنظیم زندگی افراد اعمال می‌شد.

در نظر فوکو، مفهوم امروزی 'خود' مبتنی بر نحوه‌ی عملکرد ساختارها و نهادهای اجتماعی و از آن جدایی‌ناپذیر است. این بدان معناست که هیچ یک از ما نمی‌تواند ادعا کند که از این اعمال قدرت در امان است. اما، همان‌طور که خواهیم دید، فوکو در این زمینه نظریه‌ای ارائه نمی‌دهد که چگونه افرادی که به‌طور طبیعی آزاد هستند توسط قوانین طبقه یا گروه غالب، از بالا سرکوب می‌شوند، بلکه او خاطر نشان می‌سازد بشریت صرفاً یک ایده است و مثل هر ایده‌ای تاریخچه‌ای دارد. او می‌گوید: «دیرینه‌شناسی تفکر ما به‌وضوح نشان می‌دهد که انسان ابداعی تازه است و شاید به پایان خود نزدیک می‌شود.» در بررسی آثار فوکو، که اغلب دشوار هستند، باید دو اصطلاح پرکاربرد مهم را درک کنید. این دواصطلاح عبارت‌اند از سوژه[1] و گفتمان[2].

سوژه

در نظریه‌ی پست‌مدرن و همچنین در سنت انتقادی که اغلب از آن نشأت می‌گیرد (مخصوصاً ساختارگرایی و پساساختارگرایی: فصل ۵) 'فرد' اغلب مطرح نیست. در این آثار، اغلب 'سوژه' جایگزین 'فرد' می‌شود.

در گفت‌وگوی روزمره، وقتی از 'شخصی' بودن[3] سخن می‌گوییم، منظورمان این است که ایده‌های خود را بر اساس تجربه شخصی بنا می‌کنیم، امور را از دیدگاه خودمان تفسیر می‌کنیم و شاید ایده‌های‌مان مقداری از منافع شخصی مغرضانه ما را آشکار می‌کنند. این مفهوم به تعریف ساده‌ای از سوژه، یعنی نوعی اندیشیدن و احساس‌کردن 'خودِ' آگاه نزدیک است.

---

1. Subject 2. discourse 3. Subjectivity

همان‌طور که کایا سیلورمن[1] در کتاب خود به نام سوژه نشانه‌شناسی[2] خاطر نشان می‌کند، این ایده بدیهی و مربوط به فردیت به عصر رنسانس برمی‌گردد و خودآگاهی فرد را به‌مثابه‌ی عامل شخصی، اساساً آزاد، تصمیم‌ساز و منبع معنا تعیین می‌کند. این ایده‌ی مدرن 'انسان' منفرد، فرض می‌کرد که 'او' یک هویت مستقل و ثابت و یک 'طبیعت بشریِ' عاری از هر گونه شرایط تاریخی و فرهنگی دارد. این اعتقاد باعث به‌وجود آمدن این اندیشه‌ی رمانتیک شد که بشریت می‌تواند از طریق فلسفه و دین و هنر به حقیقت متعالی طبیعت دست یابد. به همین ترتیب، راسل دبلیو بلک[3] در کتاب خود به نام جمع‌آوری در یک جامعه‌ی مصرف[4] خاطر نشان می‌کند که کاربرد واژه‌هایی مثل self-regard (خودنگری) و self-consciousness (خودآگاهی) که دارای پیشوند 'self' هستند، در زبان انگلیسی، نسبتاً جدید است. او هم، همصدا با فوکو، 'بشر' را یک ابداع مدرن و 'خود' را محصول مدرنیته می‌داند و ظهور آن را به عوامل زیر ربط می‌دهد:

> افزایش اتوبیوگرافی، ازدیاد خانواده و تصاویری که افراد از خود ترسیم می‌کنند، علاقه و توجه روزافزون به آینه، رشد مفهوم شخصیت، استفاده از صندلی به‌جای نیمکت، افزایش قسمت‌های اختصاصی و خصوصی در منازل، نمایشنامه‌ها و ادبیات درون‌نگر و پیدایش روانکاوی.

البته این خصیصه درون‌مایه‌ی فرهنگ عامه‌پسند نیز هست. به‌عنوان مثال، مضمون بیشتر فیلم‌ها پیروزی اراده، مبارزه‌ی فرد در مقابل جمع، ضرورت رو راست‌بودن با خود و غیره است. با این حال، این‌که چنین بازنمایی‌های 'خود' می‌تواند یک عامل مثبت باشد یا خیر، ظاهراً مورد توجه فوکو نیست. او ترجیح می‌دهد سؤالاتی مانند سؤالات زیر مطرح کند: چرا این نگرش‌های مربوط به 'خود' در این دوره از تاریخ به وجود آمده‌اند؟ منشأ آنها کجاست؟ رابطه‌ی آنها با توزیع قدرت در جامعه چیست؟

متفکران متعددی، به صور مختلف، ایده‌ی سوبژکتیویته (به معنی سوژه‌بودن) را به کار برده‌اند. بنابراین نمی‌توان گفت که این ایده معنای واحدی دارد. با وجود این، در کل، وقتی نظریه‌پردازانی مثل فوکو از این اصطلاح استفاده می‌کنند سوژه صرفاً به

---

1. Kaja Silverman
2. *The Subject of Semiotics* (1983)
3. Russell W. Belk
4. *Collecting in a Consumer Society* (2001)

معنای یک فرد آگاه نیست، بلکه منظور حقیقت خاص اجتماعی یا موجودی است که دست‌کم تا حدودی تابع محدودیت‌ها و تقسیم‌بندی‌های اجتماع می‌شود. بنابراین فوکو برای سوژه ماهیت درونی قائل نیست. در نظر او، تمایز بین 'خود' عمومی و خصوصی، که توسط 'طبیعت انسان' تلویحاً بیان می‌شود، تمایزی غلط یا حداقل بی‌ربط و بی‌اهمیت است. سوژه را نمی‌توان به آگاهی فردی تقلیل داد. تنها چیزی که وجود دارد عملکردها یا راهکارهای 'خود' است.

از نظر فوکو، تعاریف 'خود' تنها در روابط اجتماعی که ما به‌واسطه‌ی آنها زندگی می‌کنیم وجود دارد. 'خود' یک امر سیاسی است و آگاهی از آن با قدرت مرتبط است.

گفتمان

گفتمان مانند سوژه، بسته به این‌که چه کسی از آن استفاده می‌کند، معانی متفاوت بسیاری دارد. با این‌که گفتمان گاه کمابیش به یک حوزه‌ی عمومی بازنمایی‌ها اطلاق می‌شود، اغلب به نهادها و رشته‌های اجتماعی خاص ارتباط دارد. مثلاً می‌توان از گفتمان نقد ادبی صحبت به میان آورد، زیرا نقد ادبی، هم شیوه‌ی خاصی از کاربرد زبان (مثلاً نوشتن نقد) و هم یک رشته (ادبیات) است که در یک نهاد خاص (محیط دانشگاهی) شکل گرفته است. به گفته‌ی فوکو، گفتمان همه‌ی جنبه‌ها را به صورت برابر شامل می‌شود. یعنی نهاد و رشته و کاربرد زبان با هم همراه‌اند. به عبارت دیگر، یکی دیگری را توانا می‌سازد.

گفتمان‌ها را می‌توان نظام‌های کنترل‌شده‌ای برای تولید آگاهی دانست. این نظام‌ها قانونمند هستند، اما کاملاً بسته هم نیستند و مجبورند به مخالفت‌های محدود و دگرگونی‌ها میدان دهند. به‌عنوان مثال، منتقدان ادبی در مورد کیفیت یک شعر یا معنای یک نمایشنامه بحث می‌کنند و این بحث، خود گفتمان نقد ادبی را تهدید می‌کند. در واقع، این گونه مخالفت‌های درونی برای حفظ و جلوگیری از افول گفتمان حیاتی هستند. با وجود این، گفتمان‌ها آنچه را که در هر زمان قابل گفتن است محدود می‌کنند. گفتمان‌ها آنچه را که گزاره‌ی 'صحیح' یا 'ناصحیح' به حساب می‌آید تعریف می‌کنند.

فوکو گفتمان‌ها را در همه‌جا می‌بیند. گفتمان‌ها در خمیره‌ی جامعه سرشته‌اند و در همه‌ی ابعاد زندگی تأثیر دارند. اما گفتمان تنها یک حوزه‌ی عمومی انتزاعی از واژه‌ها و تصاویر نیست، بلکه در موقعیت ملموس و عینی اجتماعی وجود دارد و

تأثیرات بسیار واقعی به‌جای می‌گذارد. یکی از این گونه گفتمان‌ها، روان‌شناسی است. همان‌طور که هنریکیز هالووِی[1] و دیگران در کتاب‌شان با نام تغییر سوژه[2] خاطر نشان می‌کنند روان‌شناسی نقش مهمی در دیدگاه‌های عقلانی فعلی ما درباره‌ی 'خود' و رابطه‌ی آن با جامعه دارد.

روان‌شناسی، فرد را موضوع مطالعه خود قرار می‌دهد و با این کار به این تصور کمک می‌کند که فرد باید مورد مطالعه قرار گیرد. از نظر فوکو، تنها دلیل انجام چنین مطالعه‌ای کنترل بشریت و ممانعت از اخلال در نظم اجتماعی و ملزم‌کردن مردم به رعایت قانون است تا مردم بتوانند عضو 'مفیدی' از جامعه باشند.

فوکو در پژوهش‌های خود درباره‌ی تیمارستان‌ها (مثلاً در **دیوانگی و تمدن**[3]) به این نکته می‌پردازد که چگونه گفتمان حرفه‌ای برای ایجاد تمایز بین عاقل و دیوانه یا طبیعی و غیر طبیعی از معرفت 'علمی' استفاده می‌کند. دیگر گفتمان‌ها، بر اساس این‌که چه رفتاری قابل قبول است تمایزاتی قائل می‌شوند. به‌عنوان مثال، میان کشتن قانونی و غیر قانونی یا رابطه‌ی جنسی مشروع یا نامشروع تمایز قائل‌شویم. این قضاوت‌ها، که فوکو آنها را 'رویه‌های متمایزکننده' می‌نامد، همیشه از لحاظ تاریخی، خاص، و از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت هستند. همچنین این قضاوت‌ها در معرض تغییرند.

نتیجه‌گیری

جامعه خود را با آنچه واپس می‌زند تعریف می‌کند. جامعه با تعریف و به حاشیه راندن گروه‌های 'نابهنجار' مانند مجرمان و دیوانگان و بیماران، از بهداشتی‌بودن و سالم‌بودن و طبیعی‌بودن خود اطمینان حاصل می‌کند. بنابراین گفتمان‌ها نظام‌هایی مبتنی بر طبقه‌بندی و حذف هستند که جامعه به آنها وابسته است و ما همه جزئی از آنها هستیم.

و اما سکس

تصور معمول ما از جامعه‌ی مدرن جامعه‌ای است که باعث می‌شود غریزه‌ی جنسی خود را سرکوب کنیم. مقتضیات زندگی مدرن، قوانین و سانسور آن، همه و همه

---

1. Henriques Holloway
2. *Changing the Subject* (1984)
3. *Madness and Civilization*

دست به دست هم می‌دهند تا آزادی میل جنسی را به غل و زنجیر بکشند. ما انواع امیال پلید را در سر می‌پرورانیم، ولی قراردادهای دنیای مدرن ما را از ابراز آنها بازمی‌دارد. این سرکوب باعث ایجاد عذاب و حتی بیماری می‌شود. کشف جنسیت واقعی می‌تواند احساس رضایت و آزادی به‌دنبال داشته باشد.

این همان چیزی است که فوکو در کتاب سه جلدی خود، تاریخ جنسیت[1] (چاپ‌های انگلیسی در سال‌های ۱۹۸۶ـ۱۹۸۰) آن را با لحنی تحقیرآمیز 'فرضیه‌ی سرکوبی' می‌نامد. او معتقد است که ایده‌ی فراگیر سرکوبی به افسانه شبیه است. او می‌گوید جامعه‌ی مدرن غربی نه‌تنها جنسیت را سرکوب نمی‌کند، بلکه عملاً، جنسیت را به شکل رشته‌ای بی‌پایان از گفت‌وگوی جنسی، مطالعه مسائل جنسی و نظریه‌ی جنسی رواج می‌دهد. سکس، به‌جای این‌که از دوره‌ی به‌اصطلاح خفقان ویکتوریایی به بعد سرکوب شود، اهمیت یافته و به موضوعی جدید برای مطالعه تبدیل شده است و اکثر مردم در مورد آن صحبت می‌کنند. گفتمان‌های سکس دائماً در حال افزایش است.

استدلال فوکو روشن است. مردم اغلب می‌گویند مشخصه‌ی ذهنی فرهنگ ما سکس است. سکس مضمون اصلی بسیاری از فیلم‌های عامه‌پسند است، بسیاری از کالاها از طریق جاذبه‌ی جنسی تبلیغ می‌شوند، روزنامه‌های یکشنبه، همیشه آخرین یافته‌های 'جنجالی' در مورد نظرسنجی‌های مربوط به سکس را ارائه می‌دهند، در ستون‌های مشاوره، دغدغه اصلی، سکس است. مشکلات جنسی دستمایه‌ی متخصصان فراوانی است که از طریق آن در میزگردهای رادیویی یا تلویزیونی کتاب‌های خود را تبلیغ می‌کنند. سکس‌شناسان از کشف راه‌های جدیدِ رسیدن به اوج لذت جنسی، پول هنگفتی به جیب می‌زنند و الی آخر. به این قبیل موضوعات، مسائل بسیار جدی‌تر زیر را نیز اضافه کنید:

تبلیغ آمیزش سالم برای پرهیز از خطر بیماری ایدز، بحث‌های داغ مربوط به همجنس‌بازی در نیروهای مسلح، توجه گسترده رسانه‌ها به زندگی جنسی نوجوانان، فیلم‌های مستند و اخبار مربوط به جرائم جنسی و عاملان و قربانیان آنها. واضح است که فرهنگ از گفتمان‌های جنسیت اشباع شده است.

از یک لحاظ، شما این حالت را 'طبیعی' می‌دانید؛ اما از نظر فوکو، مسئله‌ی

---

1. *History of Sexuality*

'طبیعی‌بودن' اهمیت چندانی ندارد و در حاشیه قرارگیرد. او می‌گوید گفتمان جنسیت پدیده‌ای جدید است و تنها کارش ایجاد این تصور است که چیزی به نام سکس 'طبیعی' وجود دارد.

شما نیز می‌توانید بگویید که کل گفتمان سکس، علامت مثبتی است در جاده روشن‌بینی و آزادی جنسی. اما بازهم فوکو می‌گوید شما اشتباه می‌کنید. کل این گفتمان، تنها شکل دیگری از کنترل اجتماعی است. او می‌گوید:

> آیا این‌همه بحث که باعث شده نگران و درگیر موضوع جنسیت شویم متأثر از این دغدغه اصلی نیست ... که جنسیتی بسازیم تا از لحاظ اقتصادی مفید و از لحاظ سیاسی محافظه کار باشد؟ »
>
> (خودآموز فوکو[1]، ویراسته‌ی پل. رابینو[2]، ص. ۳۱۷)

گفتمان، سکس را آزاد نمی‌کند، بلکه آن را ابداع می‌کند. بحث و بررسی و تحقیق، جنسیت را آزاد نمی‌کند، بلکه آن را به یک مسئله تبدیل می‌کند. علتش این است که گفتمان جنسیت این ایده را ایجاد می‌کند که امر جنسی مقوله‌ای مطلق و انتزاعی است. سکس و جنسیت عناوینی شده‌اند که برای پوشش‌دادن همه‌ی جسم‌ها و لذت‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند. هم‌اکنون مفهوم 'سکس' تمایلی بنیادی است که انگیزه‌ی همه‌ی زندگی انسان است، یک راز پنهان، یک معمای ژرف. بنابراین دیگر ایجاد لذت جسمانی به خاطر خود لذت کافی نیست. همه‌ی فعالیت‌های زمان خواب (یا هر جایی، هر زمانی) اکنون رنگ و بوی جنسی به خود می‌گیرند، زیرا مظاهر یک بنیان جنسی یگانه و مشترک بین همه‌ی انسان‌ها تلقی می‌شوند، که در همه انسان‌ها مشترک است. در حال حاضر، شناخت ما از لذت‌های جسمانی بر این اساس است که این لذت‌ها چقدر از سکس دور می‌شوند، چقدر با آن هماهنگ و موافق می‌شوند و چقدر آن را افزایش می‌دهند یا از آن اجتناب می‌کنند. سکس اصطلاح غالب و معیاری است که 'جسم و لذت' برحسب آن اندازه گیری می‌شود.

در جامعه‌ی ما، این معیار ناهمجنس‌خواهی است. شاید همجنس‌خواهی یا برخی از اعمال جنسیِ 'خلاف یا نابهنجار' و غیره تحمل شود، اما بازهم آنها را با تفاوت‌شان با هنجار ناهمجنس‌خواهی می‌سنجیم. حضور این هنجار، جامعه را قادر می‌سازد تا برخی از اعمال جنسی را با برچسب 'غیر طبیعی' به حاشیه براند و،

---

1. *The Foucault Reader*
2. Paul. Rabinow (1984)

در نتیجه، طبیعی‌بودن تک‌همسری و ارزش‌های خانواده را اثبات کند و روند غالب جامعه خود را بر اساس آنها بنا سازد.

اما با این‌همه، فوکو مدل «جنسیت در مقابل جامعه‌ی سرکوبگر» را رد می‌کند. او خاطر نشان می‌سازد که گفتمان‌های سکس به یک معنی باعث تنوع جنسی می‌شوند. او می‌گوید:

> 'طرح گفتمان' سکس نه‌تنها دستخوش روند محدودیت‌ها نشده، بلکه برعکس در معرض مکانیسم تحریک بیش از پیش قرار گرفته است ... راهکارهای قدرت که بر سکس اعمال شده‌اند نه از یک اصل انتخاب دقیق، بلکه از اصل اشاعه و ترویج جنسیت‌های چندشکلی پیروی کرده‌اند. (خودآموز فوکو، ص. ۳۰۰)

به عبارت دیگر، گفتمان سکس دایرةالمعارف رو به رشد ترجیحات و رضایت‌ها و انحرافات را کشف و طبقه‌بندی می‌کند. این گفتمان با کشف و به‌کارگیری این دایرةالمعارف و اظهارنظر در مورد آن، حوزه‌ی انحراف را مشخص می‌کند و گفتمان سکس این انحراف را موضوع مطالعه خود قرار می‌دهد و با این کار، کسانی را که ساکن دنیای زیرزمینی و مخفی 'انحراف' هستند طبقه‌بندی و به شیء تبدیل می‌کند. افراد، دیگر صاحب لذت خود نیستند، بلکه به نمونه‌هایی از تیپ‌های جنسی ثبت‌شده (یک مشخصه‌ی جدید فردی) تبدیل می‌شوند. جنسیت و 'خود'های ما به یک مسئله تبدیل شده‌اند و این مسئله ما را تشویق می‌کند تا درباره‌ی آن سخن بگوییم و از این طریق ما را وادار می‌کند که به‌دنبال راه‌حل باشیم. فوکو می‌گوید: «ما باید این سؤال را از خود بپرسیم که چرا از این‌که زمانی سکس را گناه می‌دانستیم این‌قدر احساس گناه می‌کنیم.» (خودآموز فوکو، ص. ۲۹۷)

لذت‌های مقاومت یا مقاومت در برابر لذت

همه‌ی اینها ممکن است بیش از حد دیکتاتورمآبانه به نظر برسد، اما فوکو به واقع کمبودهای ساز و کار گفتمان‌ها را در نظر می‌گیرد. او می‌گوید هر جا گفتمانی وجود داشته باشد، بین کسانی که آن را کنترل می‌کنند (یعنی کسانی که برای آنچه در آن قابل گفتن است محدودیت قائل می‌شوند) و آنهایی که حق اظهار وجود از طریق آن گفتمان را ندارند تضاد ایجاد می‌شود. هر جا سرکوب وجود داشته باشد، سرنگونی نیز وجود دارد. هرقدر هم یک حکومت وحشتناک باشد، باز هم مردم

راه‌هایی برای مقاومت پیدا می‌کنند. در حقیقت، این دو لازم و ملزوم یکدیگرند. جامعه بدون سرنگونی، چیزی برای سرکوب ندارد و بدون سرکوب هم، چیزی برای سرنگونی وجود ندارد. بنابراین برخی از اعمال جنسی متمردانه (مانند خودآزاری جنسی و سادومازوخیسم) را می‌توان نتیجه‌ی ظلم دانست، نه قربانی صِرف آن. فوکو این حالت را 'انگیزش دوگانه'ی رو به رشدِ قدرت به لذت یا لذت به قدرت می‌نامد.

خلاصه

تصویر انسان‌گرایانه‌ی ما از فردیت، حاصل نظام‌های مدرن و غربی معرفت است. این نظام‌ها با پیدایش علوم انسانی در عصر روشنگری به وجود آمدند و فوکو به این‌که آیا این نظام‌ها می‌توانند تأثیر مثبتی بر زندگی فرد بگذارند یا خیر علاقه‌ای نداشت. دغدغه او این است که این نظام‌ها چگونه ایده‌های بالقوه مستبدانه‌ی مربوط به 'خود' را که هنوز هم به آنها پایبندیم تغذیه می‌کنند. گفتمان‌های مدرن، مثل روان‌پزشکی و جرم‌شناسی و سکس‌شناسی، رویه‌های متمایزکننده‌ای هستند که ما را به شیء تبدیل کرده و طبقه‌بندی می‌کنند و، در نتیجه، تأثیری بنیادی بر تجربه‌ی ما از هویت شخصی و اجتماعی می‌گذارند.

'خود' شالوده‌شکنی شده: ژاک لاکان

ژاک لاکان نظریه‌پرداز و پزشک روانکاوی است که، در پرتو نظریه معاصر، دنباله‌رو فروید (بنیانگذار روانکاوی) شد. او معتقد بود که فروید اطلاعاتی بنیادی درباره‌ی ذهن در اختیار ما قرار داد، اما خودِ دوره‌ای که او آثارش را در آن تألیف کرد مانع از این شد که طبیعت کاملاً بنیادی نظریات و کشفیات خود را درک کند.

فروید

فروید متون اساسی روانکاوی را تألیف کرد و بسّیاری از اصطلاحات کلیدی آن را فراهم آورد. در آثار فروید (مثلاً تعبیر رؤیا[1])، وضعیت روانی فعلی بیمار ریشه در حوادث فراموش‌شده‌ی دوره‌ی کودکی دارد (یعنی حوادثی که روانکاوان به روشن‌شدن آنها کمک می‌کنند). از نظر فروید، واحد خانواده محل اصلی وقوع ماجراها و تضادهای متعددی است که بر شکل‌گیری زندگی روانی بیمار تأثیر

1. *The Interpretation of Dreams* (1900)

می‌گذارد. با این‌که فروید به خانواده (و تا حدی بـه 'خـود') بـه‌عنوان یک واحـد اجتماعی تأکید می‌کند، بسیاری از نظریه‌های فروید اصـولاً مـبتنی بـر الگـوهای زیست‌شناختی هستند. نوزاد به صورت توده‌ی نامنسجمی از غرایز اصلی که به‌طور طبیعی وجود دارند متولد می‌شود. حوادث دوران کودکی، مثل شیردادن و از شـیر گرفتن، امیال و گرایش‌های زیست‌شناختی انسان 'حک می‌شوند' و آنها را جهت می‌دهند و، به این ترتیب، کودک را از ارگانیسم صرفاً زیست‌شناختی بـه مـوجود اجتماعی آگاه تبدیل می‌کنند. به بیان ساده، آثار فروید تاریخچه‌ی تعارض‌هایی را ثبت می‌کنند که در روانِ آدمی میان نـیروهای غریزی و فرهنگی درمی‌گیرد. فروید درمی‌یابد که هرچند تلاش می‌کنیم سرپوشی بر امـیال طـبیعی نـاخودآگـاه خـود بگذاریم، آنها 'تصادفاً به‌عمد' در زندگی روزمره به شکل رؤیا و لطـیفه و اشـتباه لفظی یا تیک‌های کلامی و دیگر مواردِ ظاهراً بی‌اهمیت ظاهر می‌شوند.

لاکان

لاکان چارچوب نظریات فروید را حفظ می‌کند، اما تغییرات مهمی در آن صورت می‌دهد. او همه‌ی روش‌های معمول در تبیین ایده‌های فروید را رد می‌کند، و از آن ایده‌ها نوعی الگوی حیات روانی اخذ می‌کند که پر از تضاد درونی و شکاف است. فروید (دست‌کم در برداشت‌های نه‌چندان تندی که پـیروانش از انـدیشه او ارائـه کرده‌اند) خاطر نشان می‌سازد که تضادهای حـیات روانـی را مـی‌توان حـل کـرد، در حالی‌که لاکان این تضادها را اساساً غیر قـابل اصـلاح مـی‌دانـد. نـاهماهنگی و شکستگی را نمی‌توان از روان پاک کرد، زیرا آنها خـودِ روان 'هسـتند'. بـنابرایـن اندیشه‌ی لاکان این بود که آنچه مانع رادیکالیسم بالقوه‌ی فروید شده این است که او، اغلب، تمایل‌های پایدار و جهان‌شمول را علت نهفته و زیرین اختلالات روانی می‌داند. لاکان به‌جای تأکید بر علل به‌اصطلاح طبیعی ادعا می‌کند که روانکاوی باید به علل فرهنگی و زبان‌شناختی روی آورد.

زبان

بر این سخن که حوادث مستقل در چارچوب ذهن، سرچشمه‌ی رؤیاها و تداعـی واژه‌ها و لغزش‌های فرویدی و غیره هستند کمتر باید تأکید کرد، زیرا این حوادث در وهله‌ی اول تحت تأثیر عوامل فرهنگی قرار دارند، نه عوامل شخصی. بنابراین لغزش‌های فرویدی همان‌قدر که محصول تـمایلات نـاخودآگـاه فـرد هسـتند از

کلمات هم تأثیر می‌پذیرند. لاکان، که بسیار تحت تأثیر نظریه‌های ساختارگرایی در زمینه‌ی زبان و بازنمایی (فصل ۵) بود، ادعا می‌کند که ناخودآگاه ساختاری مانند زبان دارد.

زیست‌شناسی به ما کمک چندانی نمی‌کند. طبق تعریف، ناخودآگاه شناخت‌ناپذیر است و فقط می‌توان آن را در زبان 'بازسازی' کرد. واژه‌هایی که بیمار در زمان معاینه و تحلیل به زبان می‌آورد نمی‌تواند همچون پنجره‌ای رو به اعماق ناخودآگاه او باشد. تحلیل‌گر تا وقتی درگیر عمل خوانش نشده است چیز چندانی از معنای واژه‌های بیمار دستگیرش نمی‌شود: او تصاویر رؤیا (که بیمار آنها را توصیف می‌کند) یا جریان تداعی واژه‌ها را مثل هر متن دیگری تعبیر و تفسیر می‌کند. بنابراین می‌توان روانکاوی را بیشتر از طریق زبان‌شناسی آموخت و روانکاوی باید جدی‌تر به روندهای زبان‌شناختی فعال در خواندن و سخن‌گفتن بپردازد. به همین دلیل، نوشته‌های لاکان مثل ژاک دریدا مملو از جناس و بازی با کلمات است. از نظر لاکان، ناخودآگاه خود را به شکلی بروز می‌دهد که کلمات در بیان آن درمی‌مانند. در نتیجه، بیمار ناخودآگاه را به صورت صریح بیان می‌کند.

مرحله آینه‌ای

دیدگاه کلی لاکان در مورد 'خود' در رساله‌ی مشهورش به نام مرحله آینه‌ای: عامل سازنده‌ی کارکرد من[1] آمده است، که برای اولین بار در سال ۱۹۴۹ منتشر شد. (البته این رساله از یک سخنرانی که در سال ۱۹۳۶ ایراد کرد گرفته شده بود). او در این مقاله نشان می‌دهد چگونه در دوره‌ی خردسالی حس فریب‌خورده‌ای از هویت خود را به‌واسطه‌ی همذات‌پنداری با تصاویر و بازتاب‌ها به دست می‌آوریم.

در اولین ماه‌های نوزادی‌مان آشفته هستیم. هماهنگی نداریم، نمی‌توانیم عملکردهای بدن را کنترل کنیم و خود را به شکل مجموعه‌ای از قطعات یدکی ناجور و نامناسب تجربه می‌کنیم (لاکان، این نوزاد را hommelette می‌نامد، یعنی انسان کوچکی که مثل نیمرو او را هم زده‌اند). اما در این مرحله‌ی آینه‌ای، که بین شش الی هیجده ماهگی روی می‌دهد، طفل مشاهده می‌کند که رفتارش در حرکات و ایما و اشاره‌های بزرگترها و دیگر بچه‌ها و در آینه بازتاب می‌یابد. او مجذوب و مسحور این بازتاب می‌شود و برای اولین بار خود را به‌عنوان یک موجود کامل،

---

1. *Mirror Stage as Formative of the Function of the I*

به‌درستی (یا به‌غلط)، می‌شناسد. نوزاد تصویر خود را به‌مثابه‌ی فرد واحد و یکپارچه‌ای می‌داند؛ تصویری که به طفل وعده می‌دهد که به‌زودی به هماهنگی کامل بدن خود دست خواهد یافت. این hommelette نامنسجم، تصویر خود را به صورت موجودی مستقل ارائه می‌دهد و می‌آموزد که با این تصویر همذات‌پنداری کند و این همان زمانی است که من[1] (یعنی این حس که خود را یک فرد بدانی) شکل می‌گیرد.

بنابراین دریافت شما از 'خود' اساساً رابطه‌ی تنگاتنگی با تصویر 'بیرونی' شما دارد. هویت شما به‌جای این‌که از درون نشأت بگیرد از موقعیتی به وجود می‌آید که شما در آن، خود را برای اولین بار از بیرون می‌بینید. از نظر لاکان، این بدان معناست که از همان آغاز، بی‌خویشتنی و شکاف در هویت شما پدید می‌آید. نتیجه‌ی آن در دوره‌ی بزرگسالی این است که همیشه به‌دنبال یکپارچگی و ثبات درونی و خیالی هستید تا آنها را با یکپارچگی و ثباتی که فکر می‌کنید در دوران کودکی داشتید مطابقت دهید. ما عمر خود را صرف 'تکامل' خود می‌کنیم (و شکست می‌خوریم).

بنابراین لاکان می‌گوید روانکاوی فرویدی بیش از حد به اصول به‌اصطلاح پایدار 'خود' وفادار مانده است. در واقع، 'خود' چیزی نیست به‌جز توده‌ای ناپایدار، ناقص و بی‌انتها از امیال که نمی‌توانند تحقق یابند. او در نوشته‌های گزیده[2] (ویرایش انگلیسی ۱۹۷۷، ص. ۲۲۳) می‌نویسد: «انسان نمی‌تواند کمال را هدف خود قرار دهد. شخصیت کامل، فرض نادرست دیگری در روان‌درمانی مدرن است.»

سوژه‌ی پراکنده

در سال ۱۹۷۲، فیلسوف متأثر از فوکو به نام ژیل دُلوز و روانکاو متأثر از لاکان به نام فلیکس گاتاری[3] با همکاری یکدیگر کتابی به نام آنتی‌اودیپ: سرمایه‌داری و شیزوفرنی[4] تألیف کردند. آنها در این کتاب از یک دنیای فروپاشی و تغییر دائمی حمایت می‌کنند که در آن، فرد از مفاهیم 'سرکوب‌کننده‌ای' مثل عقلانیت یا یکپارچگی یا ثباتِ 'خود' رها می‌شود. این کتاب به خاطر تأکید بر این نکته، اغلب، یکی از بیانیه‌های اصلی و اولیه‌ی پست‌مدرن در مورد هویت و جامعه به حساب می‌آید.

---

1. ego
2. *Ecrits: a Selection*
3. *Felix Guattari*
4. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*

نکته‌ی مورد توجه دلوز و گاتاری، مثل میشل فوکو، رابطه‌ی قدرتِ میان جامعه‌ی مدرن و میل بود. آنها ادعا می‌کردند نهادها و گفتمان‌های مدرنیته نوع ملایمی از فاشیسم هستند که با سرکوب‌کردن همه‌ی ابعاد زندگی روزمره سلطه‌ی خود را اعمال می‌کنند. در نظام سرمایه داری مدرنیته، سرکوب و سلطه بیش از آنکه بر مردم تحمیل شود از سوی آنان پذیرفته می‌شود.

از این لحاظ، دلوز و گاتاری ایده‌های خود را در یک چارچوب عقلی رادیکال و بسیار خاص طرح‌ریزی کردند. علاوه بر آثار فوکو در زمینه‌ی این‌که چگونه سوژه‌ها و لذت‌های آنها توسط نهادهای دولت مدرن تعریف و کنترل می‌شوند، به گی دوبور و موقعیت‌گرایان هم به‌عنوان عوامل مؤثر می‌توان اشاره کرد. این دو نیز مثل دلوز و گاتاری معتقد بودند سرمایه‌داری در سراپای زندگی رسوخ کرده و حتی امکان تجربه‌ی آزادی واقعی و تجربه‌ی بیان و رضایت واقعی را از افراد سلب کرده است. همه امیال تحت سلطه‌ی سرمایه‌داری، امیالی 'دروغین' و 'باواسطه' هستند.

آثار آنها با آثار مکتب فرانکفورت در نظریه‌ی انتقادی هم پیوند داشت. این گروه از منتقدان با دو کتاب مشهور زیر شناخته می‌شوند:

انسان تک‌ساحتی[1] اثر هربرت مارکوزه[2]

مارکوزه به بسط فن‌آوری‌های ارتباطی و مصرف‌گرایی توسط مدرنیته در زندگی ما بدگمان بود و آنها را هسته‌ی نوع خزنده‌تر و پنهان‌تر و جدید نظام استبدادی می‌دانست که با ایجاد 'نیازهای کاذب' به‌دنبال این بود تا به درون خودِ آگاهی نفوذ کند، همه‌ی صداهای مخالف را از بین ببرد و همه‌ی ما را به شکل قطعات قابل تعویض ماشین سرمایه‌داری درآورد.

دیالکتیک روشنگری[3] اثر تئودور آدورنو[4] و ماکس هورکهایمر[5]

آدورنو و هورکهایمر با بدبینی معتقدند که حتی در جوامع به‌اصطلاح دموکراتیک (مانند امریکا) فرهنگ توده‌ای به‌مثابه‌ی نیروی اقتدارطلب عمل می‌کند که باعث

---

1. *One-dimensional Man* (1964)
2. Herbert Marcuse
3. *Dialectic of Enlightenment* (1944)
4. Theodor Adorno
5. Max Horkheimer

می‌شود افراد منفعلانه با جامعه هماهنگ و همرنگ شوند. در نظر آنها، کل فرهنگ توده‌ای موقعیت موجودِ سرمایه‌داری را به درون ناخودآگاه افراد تزریق می‌کند و باعث می‌شود قربانیان آن، فردیت خود را از دست بدهند و آنها را متقاعد می‌کند تا از روی رضایت و میل، ارزش‌های آن را قبول کنند.

کار دلوز و گاتاری به‌واسطه‌ی ارائه‌ی مفهوم 'حوزه‌بندی'[1] با مطالب فوق ارتباط پیدا کرد. از نظر آنها، حوزه‌بندی روندی است که هم جامعه و هم نظریه (مخصوصاً نظریه‌ی فرویدی و مارکسیستی) تلاش می‌کنند از طریق آن، میل انسان را رام سازند. نظام‌های سرمایه‌داری، میل و خلاقیت را با هدایت‌کردن آنها در حوزه‌ها (یا مرزها)ی سازمان‌یافته‌ی اجتماعی از قبیل مصرف‌گرایی، سرمایه، قانون، روان‌پزشکی، خانواده هسته‌ای، طبقه‌ی اجتماعی و نقش‌های معمول جنسیت، حوزه‌بندی می‌کنند. نظام‌های سرمایه‌داری به این ترتیب میل و خلاقیت را به طرز مؤثری کنترل می‌کنند: آنها میل را به تولید و مصرف کالا ربط می‌دهند و سوژه‌های اجتماعی را در شبکه‌ای از ساختارها و روندهای اجتماعی غیرشخصی و عادی‌کننده گرفتار می‌سازند. این نگرانی در مورد تأثیرات نظام‌های 'منطقی' و عادی جامعه‌ی مدرن، از بعضی جهات، آثار جامعه‌شناسان اولیه‌ی مدرنیته را به یاد می‌آورد، که به رشد شیوه‌های زندگی شهری می‌پرداختند. (به‌عنوان مثال، به بحث مختصر ما در مورد گئورگ زیمل در فصل قبل مراجعه کنید). اما مشخصه‌ی اصلی کار دلوز و گاتاری و آنچه اخیراً توجه پست‌مدرنیسم را جلب کرده است حمله به مارکسیسم و روانکاوی متعارف و معمول است.

جدل با مارکسیسم

دلوز و گاتاری به‌رغم این‌که به تلاش برای تدوین نظریه‌ی انقلابی و همچنین چگونگی حوزه‌بندی زندگی توسط سرمایه‌داری علاقه دارند، با جنبه‌های اصلی مارکسیسم (و مکتب‌های فکری مشتق از مارکسیسم، مثل مکتب فرانکفورت) مخالفت می‌کنند.

مارکسیسم طبقه‌ی اجتماعی را جایگاه سرکوب و نهایتاً انقلاب می‌دانست، ولی دلوز و گاتاری، یکپارچگی و وحدت طبقه‌ی کارگر را اسطوره‌ای می‌دانند که تنوع را سرکوب می‌کند. به‌عنوان مثال، مارکسیست‌ها غالباً زنان و یا گروهای قومی را به

---

1. territorialization

حاشیه‌های کشمکش طبقاتی می‌رانند، یا با یک طبقه‌ی یگانه و فراگیر همه‌ی آنها را پوشش می‌دهند. دلوز و گاتاری با رد این سلسله مراتب می‌گویند طبقه‌ی اجتماعی تنها یکی از محمل‌های متعدد هم ستم و هم نافرمانی است. کشمکش‌های طبقاتی تنها بخشی از زندگی اجتماعی است، نه محور آن.

سرمایه‌داری دائماً در تلاش است همه‌ی جنبه‌های زندگی را قانونمند و منظم کند، اما با سوق‌دادن همزمان امیال در جهت‌های مختلف، هویت را از بین می‌برد. سرمایه‌داری همواره خود را با ابداع حوزه‌های جدید برای میل خریدار، بی‌ثبات می‌سازد. با افزایش کالا چیزهای بیشتری طلب می‌کنیم، با تصاویر بیشتری همذات‌پنداری می‌کنیم و راه‌های فرار بیشتری داریم. وقتی یاد می‌گیریم در دنیایی از امیال متناقض و همذات‌پنداری‌ها زندگی کنیم، درهای آزادی و مخالفت به رویمان باز می‌شود. وقتی زیاد مصرف می‌کنیم و به مصرف‌کننده‌های 'بی‌مرکز' تبدیل می‌شویم، می‌توانیم تهدیدی برای حوزه‌بندی زندگی خصوصی و اجتماعی باشیم.

بنابراین دلوز و گاتاری برخلاف اعضای مکتب فرانکفورت، دولت را یک سازمان واحد و یکپارچه و یکدست نمی‌دانند. آنها معتقدند سرمایه‌داری به خودی خود در تلاش برای ایجاد یکسانی و همرنگی موفق نیست. در حقیقت، دلوز و گاتاری برخلاف آدورنو و هورکهایمر، که نظام سرمایه‌داری را همگون‌سازی اجباری می‌دانند، معتقدند که سرمایه‌داری می‌تواند تکثر بیشتری ایجاد کند و در نتیجه عملاً بذرهای انقلاب را در دل خود دارد.

جدل با فرویدگرایی

دلوز و گاتاری همچنین با برخی از ادعاهای بنیادی روانکاوی مخالفت می‌کنند. آنها معتقدند 'نهادینه'کردن مفهوم روانکاوی (حتی در مورد لاکان) کل زندگی را به ساختار واحد خانواده هسته‌ای تقلیل داده است.

فروید و پیروانش منحصراً بر تضادهای موجود در رابطه‌ی مادر-کودک-پدر تمرکز کردند و آن را مرکز و مبنای همه‌ی بیماری‌های روانی بعدی دانستند. هر حالت روانی در بزرگسالی با میل‌های دوره‌ی کودکی که در این رابطه‌ی مثلثی شکل می‌گرفتند ارتباط یافت. دلوز و گاتاری این ایده را نشان‌دهنده‌ی کاهش شدید پیچیدگی جنسی می‌دانند به صورتی که بتوان آن را در زمان حال بیان کرد. از نظر

فرویدگرایی، خانواده مقوله‌ای از پیش مفروض و جهان‌شمول است. به‌عنوان مثال، موضوعاتی از قبیل طبقه یا موقعیت یا نژاد وارد آن نمی‌شود؛ همه‌ی خانواده‌ها به صورت یکسان و بر اساس ناخودآگاه عمل می‌کنند و با تاریخ یا اوضاع اجتماعی کاری ندارند. از لحاظ فرویدگرایی مهم نیست که آیا پدر خانواده معدنچی، بانکدار، عضو اتحادیه‌ی کارگری است یا بیکار؛ آیا خانواده کاخ نشین است یا کوخ‌نشین، و همچنین این‌که والدین از قوم یا دین متفاوت هستند مهم نیست. حتی اگر اکنون فروید زنده بود، احتمالاً به این‌که اعضای خانواده چه فیلمی تماشا می‌کنند، چه موسیقی را گوش می‌کنند یا چه مجله‌ای را می‌خوانند علاقه‌ای نشان نمی‌داد (مگر این‌که اینها علتی نهفته و ناخودآگاه داشته باشند). اساساً هیچ کدام از اینها بر مثلث مادر ـ کودک ـ پدر تأثیر نمی‌گذارد. خلاصه این‌که، فروید سیاست و فرهنگ را از خانواده جدا می‌کند. بنابراین دلوز و گاتاری معتقدند تحلیل هویت فردی باید از محدوده‌ی کوچک «مامان، بابا، من» خارج شود و به حوزه‌های اجتماعی وسیع تری سوق داده شود. آنها می‌گویند:

> کودک هرگز خود را به اتاق بازی و بازی‌کردن نقش بابا یا مامان محدود نمی‌کند. او نقش جادوگر، کابوی، پلیس، دزد، قطار، یا ماشین کوچولو را نیز بازی می‌کند. قطار ضرورتاً بابا و ایستگاه قطار لزوماً مامان نیست.

از آنجایی که ایده‌های فروید (مثلاً در فیلم‌های هیچکاک و کتاب‌های تعبیر خواب) به صورت ساده بیان شده‌اند عادت کرده‌ایم که هسته‌ای ناخودآگاه را در اعماق ذهن خود و جدا از دنیا تصور کنیم؛ تصور غالب این است که نقش‌های اجتماعی، سیاست و رویدادهای معمول، اموری هستند که در سطوح روانی متعددی برما تأثیر می‌گذارند، اما به اعماق این هسته ناخودآگاه نفوذ نمی‌کنند. ناخودآگاه بر ما تأثیر می‌گذارد، اما در عین حال، خودش دست نخورده باقی می‌ماند.

در مقابل، دلوز و گاتاری معتقدند جامعه و تاریخ دائماً ناخواسته شما را 'بازنویسی' می‌کنند و از طریق تماس مستقیم با دنیای خارج مدام شما را از نو می‌سازند.

یکی از تأثیرات فرویدگرایی، این عقیده‌ی پرطرفدار است که عادت‌های مصرفی

افراد را می‌توان توسط ناخودآگاهشان توضیح داد. به‌عنوان مثال، می‌توان ادعا کرد که اگر فرد به صورت افراطی فیلم‌های ترسناک تماشا کند، علت این علاقه و اشتیاق می‌تواند چنین باشد: حادثه‌ای که در گذشته‌های دور در زمان آموزش استفاده از توالت برایش اتفاق افتاده است، امیال جنسی نامشروع سرکوب‌شده، عدم گذر موفقیت‌آمیز از مرحله‌ی دهانی، یا (به احتمال زیاد) اضطراب اختگی. بنابراین پاسخ این سؤال را می‌توان در گذشته‌ی به‌اصطلاح مرموز فرد دنبال کرد و امیدوار بود که او درمان شود.

اما از نظر دلوز و گاتاری چنین دیدگاهی باعث می‌شود نگرش فرد به لذت‌ها و دردهایی که در حال حاضر بیان می‌شوند بیش از حد ساده شود. این‌طور نیست که فرد در رابطه‌ی مداربسته‌ی میان خودش و دستگاه ویدیو و 'تصاویر اولیه‌ای' که خیلی وقت پیش فراموش شده‌اند محدود شده باشد. باید رابطه‌ها (و تفاوت‌ها)ی لذت‌ها و دردهای ناشی از تماشای فیلم‌های مبتذل، فیلم‌های هنریِ فرانسوی، نمایش‌های دیدنی بازبی برکلی[1]، فیلم‌های وسترن اسپاگتی، تئاترهای کارگری و غیره را نیز در نظر گرفت.

همچنین باید کل زندگی اجتماعی فرد را مورد توجه قرار داد، از جمله؛ شغل‌های فرد، افرادی را که می‌شناسد، افرادی را که الگوی خود قرار می‌دهد، افرادی را که از آنها اجتناب می‌کند، مجله‌ها و کتاب‌هایی که مطالعه می‌کند، مکان‌هایی که از آنجا خرید می‌کند و....

علاوه بر همه‌ی این موارد، حتماً باید به نکات زیر توجه کرد: شرایط اجتماعی و تکنولوژیکی که باعث تولید دستگاه ویدیو شده است، مناسبات تولید و توزیع در صنعت فیلم‌سازی ارزان، نقش سانسور و، در برخی موارد، ممنوع‌کردن فیلم‌های خاص در ایجاد تمایل برای تماشای آنها، و نهایتاً ویژگی‌های دیگر سنت‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه غرب، که فیلم‌های موردِ نظر ما در آنها سهیم است.

نکته‌ی مهم این است که، در حقیقت، هیچ یک از این عوامل در ایجاد تمایل مصرف‌کننده نقش حاشیه‌ای ندارد. در واقع، در آثار دلوز و گاتاری، تمایزی بین مرکز و حاشیه وجود ندارد، بلکه آنچه هست شبکه‌ای آزاد و شناور از روابط، درهم‌تنیدگی‌ها، تقویت‌ها و تضعیف‌هاست. هیچ وجود یکپارچه و واحد و

---

1. Busby Berkeley

ناخودآگاهی این شبکه را 'رهبری نمی‌کند' و در مرکز آن قرار ندارد. بنابراین امیالِ مصرف‌کننده به‌جای این‌که معنای واحد و ذهنی و پنهانی را بیان کنند، در شبکه‌ای از 'جریان‌های اجتماعی' تولید و (به‌روشنی) بیان می‌شوند.

بنابراین دلوز و گاتاری می‌گویند سوبژکتیویته را باید امری دانست که از طریق مدارهای پیچیده‌ی فرهنگ و جامعه بسط یافته یا در سراسر این مدارها پخش شده است. یعنی خودآگاه «چیزی از گستره‌ی نشانه‌ها را از میان جریان‌های متفاوت مادی و اجتماعی در خود دارد». از این دیدگاه، خواست‌ها و گرایش‌ها به‌مثابه‌ی تجربه شخصی به شما تعلق ندارند، بلکه عمومی هستند. به عبارت دیگر، آنها به‌طور مداوم در تجربه و شرایط اجتماعیِ عینی تولید و بازتولید می‌شوند.

ماشین امیال

فرویدگرایی بیشتر تمایل داشته است ناخودآگاه را نیرویی تاریک و خطرناک و در عین حال ثابت و نامتغیر نشان دهد. در حالی‌که دلوز و گاتاری آن را 'ماشین امیال' می‌نامند.

دلوز و گاتاری، 'میل' را نوعی نیروی خلاق می‌دانند که دائماً خود را نو می‌کند و آشفتگی به‌دنبال می‌آورد. اگر ترکیب ملایم ***The Thing*** در فیلمی به همین نام ساخته‌ی جان کارپنتر[1]، morphing T1000 در ترمیناتور ۲ و Borg در پیشتازان فضا: نسل بعد را با هم در نظر بگیرید، به چیزی شبیه به تلقی دلوز و گاتاری از میل خواهید رسید. نیروی محرک همه‌ی این کنش‌ها و تعامل‌های اجتماعی و شخصی، یعنی میل، دائماً در ارتباطات متکثر و تصادفی با افراد و اشیاء جریان دارد و دائماً از مرزهایی که ساختارهای اجتماعی مدرن تلاش می‌کنند تحمیل کنند فراتر می‌رود. از نظر دلوز و گاتاری، میل، نیرویی اساساً متغیر و همیشه در حال انعطاف است زیرا همواره در صدد فراتر رفتن از محدودیت‌هاست و به موضوعات سرکوبگرایانه از قبیل سود، بهره‌وری یا کارایی نظر مساعدی ندارد.

آیا وضعیت پست‌مدرن شیزوفرنیک است؟

دلوز و گاتاری در جست‌وجو برای یافتن شکل‌های جدید میل و هویت خاطر نشان می‌کنند که تلاش برای 'معالجه'ی این شیزوفرنی به نوعی کنترل اجتماعی

---

1. John Carpenter

می‌انجامد. آنها معتقدند روان‌پزشکی و روانکاوی، فرد مبتلا به شیزوفرنی را یک فرد به‌دردنخور، منزوی و مبتلا به اوتیسم[1] می‌دانند که از دنیای واقعی جدا شده و از زندگی حذف شده است، اما این فرد، در واقع، زبان را به صورت بنیادی در هم ریخته است. از نظر آنها، شیزوفرنی یعنی تولید فعال سوبژکتیویته 'حوزه‌زدایی‌شده'[2] آنها معتقدند:

> فرد مبتلا به شیزوفرنی از یک رمز به سراغ رمز دیگر می‌رود، ... عمداً با تغییر شتابان رمز، همه‌ی رمزها را به هم می‌زند ... . وقتی کم و بیش ناگزیر باشد و در شرایط روحی مناسبی نباشد، شاید حتی رمز پیش‌پاافتاده‌ی عقده‌ی اودیپ را هم قبول کند تا بتواند آن را پر از همه‌ی گسستگی‌هایی کند که این رمز قرار بوده آنها را بزداید.

خلاصه

دلوز و گاتاری:

- هویت‌های پایدار را پنداری مضر می‌دانند و از تفاوت و بی‌نظمی و روند جاری تغییر به‌عنوان تنها راه آزادی تجلیل می‌کنند و بر نیاز به تحقق میل‌های متکثر ما تأکید می‌کنند
- این ایده را که روان طبیعتاً یکپارچه یا واحد یا منسجم است رد می‌کنند
- احتمال این‌که بتوان نظریه‌ای کلی یا جهان‌شمول را در مورد روان ارائه داد رد می‌کنند
- رویکردی پیشنهاد می‌کنند که در آن 'تفاوت‌های ناب' غلبه دارند و نمی‌توان آن را به بنیان‌ها یا ماهیت‌های نهفته تقلیل داد.
- 'خود' را به‌مثابه‌ی جریان تغییر وحرکت دائم امیال و 'عطش‌ها' می‌دانند که هم در بسیاری جهات گسیل می‌شود و هم بسیاری از تأثیرات را جذب می‌کند
- معتقدند تولید و جریان میل در جامعه، بیشتر برای شناخت هویت مهم است نه شناخت نیازها یا غرایز.

در دیدگاه پست‌مدرن، سوبژکتیویته‌ی شما به‌منزله‌ی نوعی ترکیب رمزها و ایدئولوژی‌های متفاوت است که به نژاد، طبقه اجتماعی، خانواده، سن، موقعیت و

---

۱. autism؛ نوعی بیماری روانی که فرد مبتلا نمی‌تواند با دیگران ارتباط برقرار کند. م.

2. deterritorialized

جنس شما ارتباط دارد و بر آنها تأثیر می‌گذارد. این‌که شما در هر لحظه کیستید یا چیستید ناشی از این است که چگونه این گفتمان‌های متفاوت، روندهای تضاد یا ترکیب را در شما به نمایش می‌گذارند؛ شما همیشه در بطن اجتماع تعریف می‌شوید، اما ضرورتاً تنها یک تعریف ندارید؛ به عبارت دیگر، وقتی این عوامل متفاوت در تعادل‌های چندسطحی درگیر می‌شوند و تلاش می‌کنند برهم تسلط یابند، تغییراتی در 'خود' صورت می‌گیرد.

نقدها

جیمز ام. گلاس[1] در مورد آنچه او آن را تجلیل پست‌مدرن از 'خود'های 'خردشده' می‌خواند شک و تردید عمیق خود را بیان کرده است. او می‌گوید وقتی نظریه‌ی پست‌مدرن، 'خود' را از لحاظ اجتماعی تعریف می‌کند و آن را متکثر می‌نامد، معنا و ماهیت را به‌کلی از هویت می‌گیرد. از نظر او، این کار غیرمسئولانه و ناآگاهانه است. پست‌مدرنیسم از شکاف و تضاد و روند شکل‌گیری هویت حمایت می‌کند و، با این کار، چند اشتباه مرتکب می‌شود.

پست‌مدرنیسم نمی‌تواند این حقیقت را که، در نظر بسیاری از افراد، خصوصیات به‌اصطلاح پست‌مدرن سوبژکتیویته به صورتی دردآور تجربه می‌شوند، به اندازه کافی جدی بگیرد. وقتی از نظر بسیاری، تجربه‌ی تضاد میان 'خود' درونی و بیرونی آشکارا باعث نگرانی و اضطراب واقعی می‌شود، حال این سخن برخی از پست‌مدرنیست‌ها که معتقدند این دو واقعاً هیچ تعارضی با هم ندارند چه سودی دارد؟ منتقدان دیگری هم به‌طور مشابه با برخی از نظریه‌پردازان (از جمله فردریک جیمسون، دلوز و گاتاری) که فرهنگ پست‌مدرن را شیزوفرنیک دانسته‌اند مخالفت کرده‌اند. آنها معتقدند این نظریه‌پردازان، به صورتی تصادفی و سرسری، از اختلال روانی ضربه‌ای همچون استعاره‌ای چشمگیر برای جذاب‌کردن لفاظی‌های پست‌مدرن استفاده می‌کنند. از این لحاظ، گناه فوکو سنگین‌تر است، زیرا به صورتی اغراق‌آمیز افرادی را که از لحاظ روحی و عاطفی مشکل دارند عناصر برانداز در جامعه می‌داند.

گلاس می‌گوید تمجید از طنز و بازیگوشی و تظاهر در موضوعاتِ مربوط به هویت بسیار خوب است، اما در درمان بیمارانی که از نظریه‌ی پست‌مدرن چیزی

---

1. James M. Glass

نمی‌دانند چه سودی دارد؟ انکار این‌که شخصیت آنها هیچ اساس و واقعیتی ندارد چه تأثیرات مثبتی می‌تواند ایجاد کند؟ این سخن نه‌تنها با بخش اعظم تجارب روزمره‌ی ما مغایرت دارد، بلکه بدین معناست که درمان یا تحلیل هیچ سودی ندارد. علاوه بر این، با این‌که بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها برای به‌اصطلاح 'تکنیک‌های نافرمان بدن' و 'عملکردهای خود' اهمیت زیادی قائلند، از نظر گلاس، آشتی‌دادن این جنبه از تفکر آنها با این ایده که افراد توسط رمزها و ساختارهای اجتماعی تنظیم و کنترل می‌شوند کار ساده‌ای نیست. در تفسیر گلاس از نظریه‌ی پست‌مدرن، مردم بخش اعظم آزادی انتخاب خود را از دست می‌دهند. بنابراین پست‌مدرنیسم، برخلاف انگیزه‌های آشکارش، جایی برای کنترل فرد بر زندگی خویش باقی نمی‌گذارد.

دیگر منتقدان، بیش از گلاس بر این مسئله تأکید می‌کنند که در مقابل دیدگاه کم‌مایه‌ی «هر چیزی ممکن استِ» پست‌مدرنیسم باید با سلاح سیاست ایستادگی کرد (برای اطلاع بیشتر به فصل بعدی مراجعه کنید). آنها به این نکته اشاره می‌کنند که الگوی «بازی، طنز و سطح» در مورد سوبژکتیویته به‌طور نسبی بی‌اهمیت است. چنین برداشتی از هویت، و توصیف آن با این اصطلاحات، تجملی است که استادان و محققان دانشگاهی در کشورهای آزاد و نسبتاً مرفه می‌توانند از آن برخوردار باشند، اما به هیچ وجه نمی‌تواند واقعیت شکل‌های متکثر سرکوب و فلاکتی را بیان کند که 'خود'های میلیون‌ها انسان در سرتاسر جهان با آنها دست به گریبان است.

اثری دیگر در این حوزه:

Shattered Selves: Multiple Personality in a Postmodern Word, by James M. Glass, 1993.

داستان بیان

اکنون این نکته را بررسی می‌کنیم که چگونه برخی از سؤال‌های پست‌مدرنیسم در مورد 'خود' در تصور ما از خلاقیت و بیان 'خود' تأثیر گذاشته است. اگر آن‌طور که پست‌مدرنیست‌ها اصرار می‌کنند 'خود' بی‌مرکز و متکثر و شکسته است و اگر هویت شخصی را بتوان اساساً امری اجتماعی دانست، پس منظورمان از این‌که افراد خودشان را بیان می‌کنند چیست؟ مفاهیمی مثل خلاقیت و نبوغ هنری، که خیلی وقت پیش تثبیت شده‌اند، به چه معنا هستند؟

ما عادت کرده‌ایم با این مفاهیم درباره‌ی فرهنگ و دیگر قالب‌های فعالیت هنری سخن بگوییم. این عقیده که ارزش نقاشی‌های وان‌گوگ در این است که به‌اصطلاح جنون او را در قالب رنگ روغن به نمایش می‌گذارد، مثال روشنی است از این‌که ما چگونه، از روی عادت، معانی هنر را با بیان حال نابغه یا نوابغی که آن را خلق کرده‌اند ربط می‌دهیم. دیدگاه‌های مشابهی به صورت عام در مورد هنرمندان درویش‌مسلکِ عجیب و غریب و تیپ‌های خلاق دمدمی‌مزاج مطرح هستند. علاوه بر نقاشان و آهنگسازان، این نوع شخصیت هنری را می‌توان در مستندهای تلویزیونی مربوط به طراحان مد و نوازندگان موسیقی پاپ یافت. نهایتاً این‌که گرایش عمومی به پخش نسخه‌های بازسازی‌شده‌ی 'تدوین کارگردانِ' فیلم و همچنین فوق‌ستاره دانستن برخی از کارگردانان نشان می‌دهد گر چه بیشتر فیلم‌ها به‌صورت گروهی و دسته‌جمعی ساخته می‌شوند، اما ما گرایش داریم کارگردان‌ها را خالقان اصلی فیلم‌ها بدانیم و فیلم را با کارگردانش بشناسیم.

افزایشی ناگهانی در تولیدات فرهنگی صورت گرفته که به نظر می‌رسد بدون این‌که دست نابغه‌ای در کار باشد به پیش می‌رود. به مثال‌های زیر توجه کنید:

- در عرصه‌ی موسیقی، به‌طور معمول، موسیقی رپ و هیپ‌هاپ و دیگر فرم‌های موسیقی الکترونیکی با هم ترکیب می‌شوند. همچنین قطعات موسیقی خش‌دار و میکس به‌منزله‌ی نوعی فرم سفارشی موسیقایی یا کولاژ صوتی رواج یافته‌اند. دسترسی به تنظیم‌کننده‌های دیجیتالی و دیگر تجهیزات کامپیوتری موسیقی، این امکان را برای مبتدیان فراهم می‌کند که، با هزینه کمتر و سهولت بیشتر، موسیقی الکترونیکی پیشرفته خلق کنند. در حال حاضر، بسیاری از موسقیدانان موسیقی، به معنای واقعی کلمه، اجرا نمی‌کنند. یعنی ساختنِ موسیقی عامه‌پسند دیگر به اجراهای استادانه‌ی 'شخصیت‌های' مشهور وابسته نیست. (امروزه تهیه کنندگان و میکسرها تحت لوای شرکت‌های ناشناس قطعات فراوانی از موسیقی رقص با 'برچسب‌های سفید' عرضه می‌کنند. این عوامل و عوامل دیگر تا حدی جایگاه سنتیِ ستارگان پاپ را از مرکز صحنه به حاشیه رانده است.)
- در معماری، نشانه‌های حرکت به‌سوی پروژه‌های جمعی و پرهیز از اجراهای هنرمندانه‌ی معمار چیره‌دست آشکار شده است. یک مثال مشهور، پروژه‌ی

نوسازی مسکن اهالی منطقه بایکر در نیوکاسل انگلیس توسط رالف ارسکاین[1] است. اهالی این منطقه تشویق شدند تا از همان آغاز در روند طراحی آن پروژه شرکت کنند. بنابراین (برخلاف معماری رایج مدرنیستی) به معمار حرفه‌ای، که از ساختمان همچون سکویی برای به رخ کشیدن دیدگاه والای هنرمندانه خویش استفاده می‌کند، توجه بسیار کمی شد.

- به پیروی از هنر پاپ اندی وارهول (فصل ۳)، بسیاری از هنرمندان متأخر، ابژه‌ها و تصاویر و دیگر آثار هنری ردی-مید را بازتولید کرده‌اند. در اینجا دو هنرمند امریکایی را به‌عنوان مثال نام می‌بریم: یکی از آنها شری لوین[2] است که آثار عکاسان مشهور هنر را به نمایش گذاشت و دیگری مایک بیدلو[3] است که از روی آثار پیکاسو و دیگران (کپی‌شده از کتاب‌ها و مجله‌های هنری) نقاشی کرده است. به نظر می‌رسد، همچون ترکیب فرم‌ها در موسیقی، استفاده از مواد موجود باعث شده است دیگر به اهمیت مصالح اصیل توجهی نشان ندهیم. وقتی یک نقاش تصویر یک کپی را نقاشی می‌کند، در واقع، نقش متداول خود، یعنی مشاهده کننده‌ی فرم‌ها یا روایتگر عذاب، را کنار گذاشته است. یعنی فرصت کمتری برای تأمل در مورد تجارب ذهنی‌اش وجود دارد. علاوه بر این، گرایش به‌سمت رسانه‌های 'غیر شخصی‌تر'، از قبیل تجهیزات ویدیویی، و همچنین در بین هنرمندان علاقه‌ی گسترده‌ای به انجام کارهای مشترک و استفاده از دستیاران در انجام کارها دیده شده است. بنابراین امروزه در دنیای هنر به سلیقه‌ی شخصی هنرمند توجه کمتری می‌شود.

همه‌ی این امور، پست‌مدرن نامیده شده‌اند و علت اصلی آن، این است که گفته می‌شود اینها ایده‌های مدرنیسم در مورد اهمیت مؤلف در خلق یک اثر را واژگون می‌کنند. در ادامه‌ی بحث، من از واژه‌ی 'مؤلف' برای اشاره به همه‌ی انواع دست‌اندرکاران فرهنگی (مثل مجسمه‌ساز، فیلم‌ساز، طراح رقص یا شاعر) استفاده خواهم کرد. به همین ترتیب، باز هم اصطلاح 'متن' را به صورت کلی و به معنای هر ساخته‌ی مصنوعی، که یک مؤلف آن را تولید کرده باشد و بخواهد برای مخاطب یا مخاطبان نمایش دهد، به کار خواهم برد (مثل آهنگ و موسیقی، نقاشی، رمان یا فیلم).

---

1. Ralph Erskine
2. Sherri Levine
3. Mike Bidlo

رمانتیک‌های نو، رمانتیک‌های کهنه

آنچه، اغلب، مفهوم مدرنیستی تألیف نامیده می‌شود بسط رمانتیسم است. رمانتیسم جنبشی در فلسفه و هنر اروپا در قرن هیجدهم و نوزدهم بود که تعریف چندان دقیقی نداشت. رمانتیسم با تکیه بر این ایده که جهان خارج، به یک معنا، ساخته‌ی ذهن است (یا حداقل نمی‌تواند از آن منفصل باشد) از 'خودِ' فردی تمجید کرد و قدرت‌های متعالی تخیل را مورد ستایش قرار داد. البته این‌طور نبوده است که این دیدگاه در لحظه‌ی مشخصی از تاریخ از بین برود. این دیدگاه نه‌تنها در برخی از جنبش‌های مدرنیستی همچنان وجود دارد، بلکه در ایده‌های عامه‌پسند هم یافت می‌شود، ایده‌هایی که هنوز درباره‌ی هنرمندان 'درویش‌مسلک' و نوابغ مطرح می‌شود. از دیدگاه رمانتیسم، نقش راستین هنر، منعکس‌کردن تجربه‌ی هنرمند هم از واقعیت 'درونی' و هم از واقعیت 'بیرونی' است. کار هنرمند رخنه در تجربه و خلق تجربه است. منتقد و تاریخدان هنری قرن نوزدهم، جان راسکین[1]، ادعا می‌کرد هنرمند «باید از سرصدق و با تمام وجود به سراغ طبیعت برود، آهسته با آن قدم بردارد، به آن اعتماد کند، به هیچ چیز فکر نکند مگر این‌که چگونه می‌تواند هر چه بهتر در دل طبیعت رسوخ کند، راهنمایی‌های او را به خاطر داشته باشد ... و همیشه از دست‌یافتن به حقیقت خوشحال و شادمان شود» (توجه کنید که چگونه هنرمند و طبیعت در این نقل قول، جنسیت پیدا می‌کنند). وظیفه‌ی هنرمند مسیحی این است که به بیننده‌ی منفعل نشان دهد چگونه عظمت طبیعت (و خدا) در تخیل هنری آشکار می‌شود. هنرمند موجودی خوش‌قریحه است که بینش‌های منحصربه‌فرد دارد و اثر هنری از این بینش استثنایی اشباع شده است.

در نقاشی، سبک فردی هنرمند اغلب این بود که به‌طور مستقیم به 'خود' شکل مادی بدهد. همان‌طور که نقاش پساامپرسیونیستی، پل گوگن[2]، می‌گوید: «اگر کسی بصیرت داشته باشد، اثر هنری برای او مثل آینه‌ای است که روح هنرمند را منعکس می‌کند.» به همین ترتیب، راجر فرای[3] در مقاله‌ای در باب زیبایی‌شناسی[4] خاطر نشان می‌کند احساساتی که خالقان آثار با رنگ بیان کرده‌اند باعث شده است بیننده‌ی حساس «پیوندی عمیقاً خاص و عاطفی با فردی که آنها را بیان می‌کند»

---

1. John Ruskin
2. Paul Gauguin
3. Roger Fry
4. *Essay in Aesthetics* (1909)

برقرار کند. فرض این ایده‌ها آن است که هر هنرمند محملی است برای انتقال حقیقت و اصالت، و این‌که او می‌تواند این دو را با بینش صرف هنری به علاقه‌مندان نگارخانه‌ها منتقل کند. اگر چه حساسیت مفسر اثر هنری مورد توجه است، با این حال، معنای هنر اساساً مسیر یک‌طرفه‌ای تلقی می‌شود که از هنرمند آغاز می‌شود، از اثر هنری عبور می‌کند و به دریافت‌کننده می‌رسد.

بنابراین دیدگاه رمانتیسم (و فهم متعارف) در مورد 'تألیف' این است که سرنخ معنایی را که از متن دریافت می‌شود می‌توان به‌راحتی در نویسنده جُست. نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی، رولان بارت[1]، می‌گوید مثل این است که «گویی معنا همیشه در انتهاست ... یعنی صدای شخص یگانه‌ای است، مؤلف، که راز دلش را به ما می‌گوید.»

منتقدان پست‌مدرنیست به این رویکرد رومانتیک، که به شخص مؤلف اهمیتی غیرواقعی می‌بخشد، حمله می‌کنند. برخی از تاریخدانان فمینیست، از قبیل گریزلدا پالوک[2]، به تصویرپردازی ماچو و تصورات متعصبانه‌ی مردانه، که اغلب اساس این رویکرد را تشکیل می‌دهد، حمله کرده‌اند. تنها کافی است به سخنان فوق‌الذکر فرای و راسکین دقت کنید تا به ویژگی‌های مورد نظر آنها پی ببرید.

رولان بارت یکی از شخصیت‌هایی است که به شکل‌گیری دیدگاه پست‌مدرنِ 'تألیف' کمک کرد. او، که بیشتر با ساختارگرایی و نشانه‌شناسی و پساساختارگرایی پیوند داشت (فصل ۵)، در برخی آثار خود این سؤال را مطرح می‌کند که چگونه معنا در آثار هنری تولید می‌شود. چگونه معناها به مؤلف‌شان ارتباط پیدا می‌کنند؟ نقش مخاطب در 'یافتن' و 'ساختن' این معناها چیست؟

مرگ مؤلف

در سال ۱۹۶۸، بارت مقاله‌ای کوتاه را به نام «مرگ مؤلف» در یکی از مجله‌های ادبی نه‌چندان معروف پاریس چاپ کرد. در سال ۱۹۷۷، این مقاله دوباره به شکل ترجمه‌ی انگلیسی در مجموعه مقالات بارت به نام تصویر ـ موسیقی ـ متن[3] (ویراسته و ترجمه‌ی استیون هیت[4]) منتشر شد. نخستین باری که این مقاله چاپ شده بود تأثیرات اندکی در دنیای نظریه‌پردازیِ اروپایی بر جای گذاشت، اما یک

---

1. Roland Barthes
2. Griselda Pollock
3- *Image-Music-Text*
4. Stephen Heath

دهه‌ی بعد ظهور مجدد آن با مخاطبان بیشتری روبه‌رو شد و موجی از اظهارنظر برانگیخت.

این مقاله خیلی زود به حد کافی اعتبار یافت و در کتاب‌ها و دوره‌های دانشگاهی در زمینه‌ی نظریه‌ی انتقادی مطرح شد. هنوز هم این مقاله در کنار برخی مقالات بارت منظماً مطرح می‌شود و از آن به‌عنوان یکی از بیانیه‌های مهم اولیه‌ی پست‌مدرنیسم یاد می‌شود، هر چند بارت هیچ‌گاه از این اصطلاح استفاده نکرد. مفهوم 'مرگ مؤلف' بر دنیای هنر هم تأثیر گذاشت و در آنجا اغلب در ارتباط با نوعی از اثر هنری مطرح می‌شد که در بالا مطرح کردیم.

بارت الگوی رمانتیک را به سه دلیل مورد انتقاد قرار می‌دهد:

- «تولد خواننده باید به قیمت مرگ مؤلف تمام شود»
- «متن بافتی از نقل قول‌هاست که از مراکز بی‌شمار فرهنگ گرفته شده‌اند»
- «زبان است که سخن می‌گوید نه مؤلف»

هر یک از جمله‌های فوق، از مقاله‌ی بارت گرفته شده و هر یک را می‌توان به‌نوبه‌ی خود شعار پست‌مدرنیسم دانست. پس اجازه بدهید به ترتیب توضیحات بیشتری در مورد هر یک از آنها ارائه دهیم.

تولد خواننده باید به قیمت مرگ مؤلف تمام شود

به‌طور معمول، این ایده که معنا چگونه تأثیر می‌گذارد شامل سه مرحله می‌شود: نخست این‌که در ذهن مؤلف یک ایده یا تجربه یا حس یا حالت روحی مستقل از هرگونه زبان کلامی یا تصویری وجود دارد. این ایده هنوز هیچ معنایی ندارد. فقط 'وجود' دارد. این شبیه چیزی است که ما آن را 'لحظه‌ی الهام' می‌نامیم. دوم این‌که مؤلف این الهام را با به کار گرفتن یک رسانه‌ی خاص به شکل معنا در می‌آورد. به عبارت دیگر، الهامِ مؤلف به صورت نشانه‌ها (یعنی واژه‌ها، تصویرها و...) درمی‌آید. مرحله‌ی سوم این است که این نشانه‌ها معنای موردنظر مؤلف را منتقل می‌کنند و مخاطب می‌تواند آنها را بخواند. از طریق نشانه‌ها می‌توان به معنایی که در ذهن مؤلف شکل می‌گیرد دست یافت.

این الگوی معنا فرض می‌کند مؤلف در مرکز اثر قرار دارد و سرچشمه‌ی اصلیِ غالبِ معناست. متن صرفاً ظرفی است که مؤلف معناها را داخل آن می‌ریزد.

بنابراین زبان صرفاً معنا را منتقل می‌کند. نقش خواننده به‌عنوان مفسر متن اساساً دریافت معناست نه خلق آن.

اما بارت به ما یادآوری می‌کند که هر متنی می‌تواند در زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی وجود داشته باشد که وقتی مؤلف برای اولین بار آن متن را می‌نوشت نمی‌توانست آنها را پیش‌بینی کند. متن در طول تاریخ و فرهنگ و جغرافیا حرکت می‌کند و در این مسیر دائماً معانی جدیدی می‌یابد و معانی قدیمی را بازنگری می‌کند. مثلاً اگر بگوییم معنای نمایشنامه‌ی شکسپیر که امروزه اجرا می‌شود دقیقاً با اولین اجرای آن نمایشنامه برابر است سخنی منطقی نگفته‌ایم. با این حال، وقتی منتقدان بر جایگاه نابغه‌ای که اثر هنری را خلق کرده تمرکز می‌کنند، در صددند که ماهیت تغییرپذیر معنا را محدود کنند. به عبارت دیگر، تلاش می‌کنند معانی متن را ماندگارتر و پایدارتر از آنچه هست جلوه دهند.

بارت در جایی دیگر در مقاله‌ی خود می‌نویسد: «یکپارچگی و وحدت متن نه در منشأ بلکه در مقصد آن نهفته است.» متن صرفاً توده‌ای تصادفی از نشانه‌هاست تا این‌که خواننده‌ای از راه برسد و آنها را به شکلی به هم پیوند دهد که انسجام داشته باشند. همان‌طور که دیده‌ایم متداول‌ترین شیوه‌ی این پیوند و اتصال نشانه‌ها شیوه‌ی مؤلف است. اما دلیلی ندارد که بگوییم هر متنی 'باید' منسجم باشد. با نادیده گرفتن آنچه بارت 'استبداد' نابغه می‌داند به نشانه‌ها آزادی عمل بیشتری می‌دهید و خواننده را آزاد می‌گذارید تا معانی جدیدی کشف کند. بنابراین 'مقصد' متن لحظه‌ای است که خوانده می‌شود. البته تنها یک مقصد وجود ندارد، و تازه اگر مؤلف کنترلی داشته باشد این کنترل در مورد این‌که متن کجا می‌رود و افراد با آن چه می‌کنند بسیار محدود می‌شود.

متن بافتی از نقل قول‌هاست که از مراکز بی‌شمار فرهنگ گرفته شده‌اند

میشل فوکو در کتاب خود به نام دیرینه‌شناسی معرفت[1] (۱۹۶۹، اولین ترجمه‌ی انگلیسی در سال ۱۹۷۲) می‌نویسد:

> حد و مرز یک کتاب به هیچ وجه روشن و واضح نیست. در روی عنوان کتاب، آن سوی اولین سطر و آخرین نقطه، در ورای ترکیب‌بندی

1. *Archaeology of Knowledge*

> درونی کتاب ... کتاب در شبکه‌ای از ارجاعات به دیگر کتاب‌ها، دیگر متن‌ها، دیگر جملات و ... گرفتار شده است ... کتاب صرفاً آن چیزی نیست که در دست می‌گیریم ... یکپارچگی آن متغیر و نسبی است.
>
> (ص. ۲۳)

بارت، اصطلاح بینامتنیت [1] را، که از اندیشمند هم عصر خود ژولیا کریستوا (فصل ۵) اخذ کرده بود، برای توصیف شرایط متون از دیدگاه فوکو به کار برد. یکی از راه‌های فهم این اصطلاح، نوعی محیط متنی است که مؤلف در آن محیط کار کرده و از روی آن تقلید می‌کند. ایده‌ی اصیل مؤلف هر چه باشد، شرایط خاصی باید وجود داشته باشد تا این ایده‌ها 'روی دهند'. جنبه‌ی مهم این شرایط، این واقعیت است که متن مؤلف، و حتی شوقِ تولید آن، رابطه‌ی تنگاتنگی با دیگر متن‌ها و دیگر مؤلفان دارد. پس هیچ متنی در خلأ پدید نمی‌آید و سخنش از آنِ خودش نیست. مؤلفان باید ایده‌های خود را از جایی بگیرند و خوانندگان تنها می‌توانند در پرتو آنچه از قبل دیده‌اند متن را بخوانند.

برخی از آثار هنری آشکارا بینامتنی هستند، یعنی علناً به دیگر متن‌ها ارجاع می‌دهند. بسیاری از فیلم‌های تقلیدی (هجوی) مانند *Hot Shots* یا *Spy Hard* از این لحاظ بینامتنی هستند که آشکارا در آنها همه نوع ارجاع به فیلم‌های دیگر وجود دارد (در آنها، فیلم‌های زیادی از قبیل رمبو، داستان عامه‌پسند، جان‌سخت، اینک آخرالزمان و غیره هجو شده‌اند). همچنین رمان‌های مدرنیستی، از قبیل اولیس جیمز جویس، آگاهانه به دیگر نوشته‌ها ارجاع می‌دهند؛ جیمز جویس مضامین ادیسه‌ی هومر را در اولیس به کار برد و با همه‌ی انواع سبک‌ها، از چاسر گرفته تا ستون‌های ژورنالیستی آرایش و زیبایی، بازی کرد.

آیا بینامتنیت سبکی پست‌مدرن است؟

برخی از منتقدان، بینامتنیت را یک توصیف مناسب و نوعی زیبایی‌شناسی منحصراً معاصر دانسته‌اند. به‌عنوان مثال، همه ما می‌توانیم آهنگ‌های جدیدی را که به‌صورت مختلط به موسیقی زمان‌ها و مکان‌های بسیار متفاوت اشاره می‌کنند در نظر بگیریم. طراحی مد نیز دامنه‌ی گسترده‌ای دارد و می‌تواند از کل تاریخ و جغرافیای لباس الهام بگیرد. اگر شما هم بخواهید کتاب، ویدیو

---

1. intertextuality

و یادگارهای 'التقاطی' خود را به نمایش بگذارید شاید قفسه‌های کتاب و ویدئوی شما نیز این‌گونه به نظر بیایند. از آنجایی که می‌توان گفت موارد فوق «از مراکز بی‌شمار فرهنگی گرفته شده‌اند» پس همه‌ی آنها را می‌توان شکل‌های هنری بینامتنی دانست. بینامتنیت در این معنا سبکی است که ماهیتِ بیش از پیش تکثرگرا و جهان‌وطنِ جامعه و رسانه‌های پست‌مدرن آن را تشدید (و شاید خلق) کرده‌اند.

ژان بودریار به چنین برداشتی از بینامتنیت پست‌مدرن علاقه زیادی نشان نمی‌دهد. او بینامتنیت را دوباره تعریف می‌کند و می‌گوید بینامتنیت یک 'بُعدِ' اصوات و تصاویر 'آشفته' است و خاطر نشان می‌کند که کل دنیا ظاهراً به صورت آمیزه‌ای تصادفی از اطلاعات متناقض در تلویزیون و رادیوهای ما آشکار می‌شود. از نظر بودریار، بینامتنیت به معنای غرق‌شدن در باتلاق «پورنوگرافی اطلاعات است... پورنوگرافیِ همه‌ی کاربردها و موضوعات در قابلیت خوانایی و سیالیت و در دسترس‌بودن‌شان»، مسئله این است که در این روند هر چیزی یکسان می‌شود و در نتیجه معنا و واقعیتِ حقیقی خود را از دست می‌دهد.

اما در واقع 'همه'ی متن‌ها بینامتنی هستند. در همه‌ی انواع تألیف، از گنجینه‌ی عظیم رمزها و قواعد و رسوم و تأثیرات، هر چند اندک، استفاده می‌کنیم. به‌عنوان مثال، اگر دو حرف و علامت قلب را بر روی پوست یک درخت حک کنیم، این عمل متأثر از همه‌ی علامت‌های قلبی بوده است که قبلاً روی تنه‌ی درختان دیده‌ایم و آن 'بازنمایی‌ها'، خود، بازتابی از روش‌های بی‌شمار به تصویر کشیدن محبت هستند. این‌چنین است که زنجیره‌ای بی‌نهایت از تأثیرات و ارجاعات به وجود می‌آید.

بنابراین بینامتنیت با سبک رابطه‌ی چندانی ندارد و کیفیتی ساختاری نیست که به خوانندگان اجازه دهد بخوانند و به متن‌ها اجازه دهد تولید شوند. متن تنها معنا را گردآوری می‌کند، زیرا همان‌طور که بارت می‌گوید: «متن کاملاً با نقل و قول‌ها، ارجاعات، بازتاب‌ها و زبان‌های فرهنگی درهم بافته شده است». متن نیز با نشانه‌های متن‌هایی که قبلاً ساخته شده‌اند نگاشته می‌شود و نیز، در حین خواندن، با دایرةالمعارفی از ارجاعات شکل می‌گیرد که ما همگی به‌عنوان مشارکت‌کنندگانِ در فرهنگ با خود همراه داریم.

دانش‌ها و انتظاراتی که در 'چشم‌انداز بینامتنی' ما تولید می‌شوند همیشه امکان خواندن متن را فراهم می‌آورند. منتقد فیلم، لسلی استرن[1]، در کتاب خود با عنوان ارجاعات اسکورسیزی[2] نشان می‌دهد این اصول را پذیرفته است. او ظاهراً در این کتاب به بحث درباره‌ی کارگردان امریکایی، مارتین اسکورسیسی[3]، می‌پردازد، اما بیشتر وقت خود را صرف توضیح و توصیف بازتاب‌های عجیب دیگر فیلم‌ها می‌کند و کمتر به آثار خود اسکورسیسی می‌پردازد. یکی از فصل‌های این کتاب، به‌تنهایی همه‌ی انواع پیوندهای موجود بین آثار زیر را در بر می‌گیرد: فیلم‌های جری لوییس[4]، مخمل آبی[5]، جادوگر اونس[6]، فیلم‌های ترسناک، سینمای زیرزمینی نیویورک، آلفرد هیچکاک[7] و کارگردان فیلم‌های گروه B (بازاری) راجر کورمن[8]. چند فیلم از اسکورسیسی هم هست، اما به هیچ وجه به آنها نقش محوری داده نمی‌شود. فیلم‌های اسکورسیسی به‌جای این‌که آثار منحصربه‌فرد یک هنرمند باشند، به‌عنوان بخشی از زمینه بینامتنی تلقی می‌شوند که هیچ فیلم‌سازی نمی‌تواند بر آن غلبه یابد. همه‌ی فیلم‌ها پر از تصاویر و معناهای یکدیگر هستند. همان‌طور که بارت می‌گوید فیلم «فقط فضایی است که در آن مجموعه‌ای متنوع از تصاویر که هیچ یک اصیل نیستند با هم در می‌آمیزند و برخورد می‌کنند.» بنابراین تلاش در جهت توصیف اسکورسیسی از لحاظ استعداد یا داستان زندگی یا هدف‌هایش معنایی ندارد. از آنجایی که شما صرفاً می‌توانید فیلم را از طریق بقیه‌ی زمینه‌ی فرهنگی‌اش تماشا کنید، کتاب استرن بیشتر به 'محیط اطراف' اسکورسیسی می‌پردازد نه خود او.

زبان است که سخن می‌گوید نه مؤلف

این سخن شاید بنیادی‌ترین ایده‌ی مقاله‌ی بارت باشد. آنچه بارت در اینجا با آن مخالفت می‌کند این دیدگاه بدیهی است که ایده‌ها خودبه‌خود در ذهن مؤلف شکل می‌گیرند و در مرحله بعد است که به صورت واژه یا دیگر نشانه‌ها در می‌آیند. بر اساس این دیدگاه متداول، حوزه‌ی خالصی از ایده‌ها وجود دارد که قبل از زبان موجود است و ما می‌توانیم آزادانه بهترین نشانه‌ها را برای بیان آن ایده‌ها انتخاب کنیم.

---

1. Lesley Stern
2. *The Scorsese Connnection* (1995)
3. Martin Scorsese
4. Jerry Lewis
5. *Blue Velvet*
6. *The Wizard of Oz*
7. Alfred Hitchcock
8. Roger Corman

از دیدگاه بارت، در اینجا دو مسئله نظری وجود دارد که عبارت‌اند از:

- شما نمی‌توانید ایده‌ای داشته باشید، مگر این‌که 'قبلاً' به شکل نشانه به شما رسیده باشد. شما نمی‌توانید اندیشه‌ی فاقد زبان داشته باشید.
- بنابراین زبان فعال است، یعنی سخن می‌گوید. نشانه‌ها به‌جای این‌که منفعلانه معنا را (مثل آینه) منعکس کنند، آن را تولید می‌کنند.

به این مثال توجه کنید: نقاشی مونه تأثیرات گذرای نور خورشید روی سطح دریاچه را آن‌طور که هست نشان نمی‌دهد. ما صرفاً آموخته‌ایم نشانه‌ها را طوری بخوانیم که فلان تصویر را برای ما ایجاد کنند (نه این‌که منعکس کنند). یک مثال بسیار متفاوت این است که لباس و رفتار شخص فردیت او را نشان نمی‌دهد، بلکه آن را می‌سازد. این سخن به این مفهوم است که معنا (در این مثال، فردیت) صرفاً وجود دارد و منتظر نشانه‌های مناسب است تا با آن ترکیب شوند و به آن شکل ببخشند. (که در این مثال، این نشانه‌ها، مد و 'زبان تن'[1] هستند)؛ اما تا زمانی که لباس و رفتار خاصی انتخاب نشود 'هویت فردی'ای وجود نخواهد داشت. خصوصیاتی که بیانگر ما هستند یک‌مرتبه به وجود نمی‌آیند. دلیل به وجود آمدن آنها این است که فرهنگ ما آنها را به شیوه‌های خاصی رمزگذاری کرده است. به یک معنا، این کل فرهنگ است که سخن می‌گوید نه 'مؤلف'. بنابراین معنا از خلأ به نشانه حرکت نمی‌کند. خودِ نشانه معناست.

خلاصه

مؤلف مرده است (یا باید بمیرد)، زیرا:

- مؤلف برای مطالعه در دسترس نیست؛ آنچه در مقابل خود داریم، نه مؤلف بلکه متن است
- هیچ مؤلفی نمی‌تواند تفاسیر متعددی را که افراد از اثرش می‌کنند کنترل کند. شما نمی‌توانید 'چندمعنایی' متن را از آن بگیرید.
- واژه‌ها معناها را فارغ از خواسته‌های مؤلف تولید می‌کنند و مؤلفان نمی‌توانند کلیّت زبان را 'مهار کنند'
- ایده‌ی نبوغ، نوعی پیچیده کردن هنر است و توجه ما را از معناهای اجتماعی و سیاسی هنر منحرف می‌کند.

---

1. body language

پست‌مدرنیست‌ها منکر نیستند که افرادی در دنیا وجود دارند که وقتی چیزی می‌نویسند یا نقاشی می‌کنند یا فیلمی می‌سازند یا کاری دیگر انجام می‌دهند هدفی در سر دارند. آنها فقط از ما می‌خواهند در اعتقادی که به آنها داریم تجدید نظر کنیم.

نقدهای ممکن

اعتقاد به اهمیت مؤلف همچنان ارزشمند است، زیرا:

- اگر بگوییم مؤلف مرده، منظور این است که متن 'فقط' متن است، یعنی ترکیبی آزاد و شناور از واژه‌ها و تصاویر. بنابراین برخلاف برخی از ادعاهای فوق، 'مرگ مؤلف' را می‌توان یک رویکرد ضدتاریخی و غیراجتماعی افراطی دانست.
- وقتی به یاد می‌آورید که مولفِ متن کیست آن را به شرایطی باز می‌گردانید که متن برای نخستین بار در آن شرایط تألیف شد. شما بدون این‌که بدانید «چه کسی، کجا و کی» متن را نوشته است به درک درستی از آن نمی‌رسید.
- نادیده گرفتن و حذف مؤلف باعث می‌شود سیاستِ هویت بی‌اهمیت شود. به این ترتیب، سؤالات مهمی درباره‌ی این‌که کدام هویت‌های اجتماعی و فرهنگی فرصت اظهارنظر پیدا می‌کنند مطرح نمی‌شوند. به‌عنوان مثال، این‌که مؤلف سفیدپوست است یا سیاه‌پوست، مرد است یا زن، همجنس‌خواه است یا ناهمجنس‌خواه، قطعاً اهمیت دارد. اما 'مرگ مؤلف' این موضوعات را نادیده می‌گیرد.
- 'مؤلفان' می‌توانند اغلب الگوی ارزشمندی باشند تا مردم با آنها همذات‌پنداری کنند یا بخواهند مثل آنها شوند.
- اگر قصد و نیت بی‌اهمیت باشند و اگر معنا غیر قابل مهار باشد، شاید ما نیز از تلاش برای گفتن چیزی دست برداریم.

و هشدار نهایی

مقاله‌ی بارت تقریباً همیشه اندیشه‌ای کلی در مورد همه‌ی انواع تألیف و مؤلف دانسته می‌شود، اما برداشت دیگری نیز وجود دارد که بر اساس آن، در واقع، این مقاله شکل پوشیده و نهفته‌ای از نخبه گرایی است. مطابق این دیدگاه، مؤلفی که بارت کمر به قتل او بسته صرفاً مؤلف رمان‌های متداول رئالیستی است. بارت را می‌توان موافق همان انواع خاص نوشته‌های 'مشکل' و مؤلفان این‌گونه آثار دانست. بنابراین 'تولد خواننده' یک انقلاب خودجوش مصرفی یا یک تغییر ساده

در آنچه نقادان ادبی بدان توجه می‌کنند نیست، بلکه پیامد ادبیات تجربی است، یعنی ادبیاتی که ظاهراً می‌خواهد خواندن را، در مقایسه با آنچه مردم معمولاً موقع مصرف 'فرهنگ عوامانه' از سر می‌گذرانند، به فرایندی خلاقانه‌تر بدل کند (بارت لابد از برشت[1]، جویس، مالارمه[2]، سوررئالیسم[3] و غیره ستایش می‌کند).

خلاصه

همان‌طور که دیدیم نظریه‌پردازی هویت پست‌مدرن ابعاد مختلفی دارد، اما بُعد اصلی آن 'خودِ' اساساً اجتماعی است. نظریه‌ی پست‌مدرن شاید حق استفاده‌ی انحصاری از این ایده بنیادی را نداشته باشد، اما به روش‌های خاص خود آن متمرکز می‌شود. به‌عنوان مثال، به قول بودریار (فصل ۴)، وانمایی آن‌قدر وارد زندگی خصوصی افراد شده که دیگر نمی‌توان بین هویت‌ها و امیال 'طبیعی' و 'مصنوعی' تمایزی قائل شد. برخی از منتقدان تلاش کرده‌اند درباره‌ی این‌که چگونه دریافت‌های مربوط به هویت از طریق مصرف اشیاء و تصاویر انبوه ایجاد می‌شوند، دیدگاه مثبت‌تری را جست‌وجو کنند. از نظر بارت و دیگران، نتیجه‌ی این کار تجدید نظر در ایده‌ی 'بیان هنری خود' بوده است.

پرسش‌های اصلی، که پست‌مدرنیسم از 'خود' می‌پرسد، عبارت‌اند از:

- حد و مرزهای 'خود' کجاست؟
- آیا می‌توان به‌روشنی میان 'خود'های خصوصی/عمومی یا درونی/بیرونی تمایز قائل شد؟
- آیا زمان آن فرا رسیده است که الگوی متکثر و تکه‌تکه (چندپاره) و سطحی، جایگزین 'خودِ' کامل و یکپارچه و عمیق شود؟

چگونه با این حقیقت که شاید سایبورگ بوده‌ایم کنار می‌آییم؟ با این حقیقت که هویت همیشه چندپاره و ناپایدار است چه می‌کنیم؟ البته پاسخ‌های حاضر و آماده‌ای برای این سؤالات وجود ندارد. 'خود' پست‌مدرن‌شده هنوز به شیوه‌های متعددی در حال تعریف‌شدن است. توصیف‌های نظری آن عمدتاً (مانند 'خود' مورد توصیف آنها) جزئی و چندپاره باقی مانده‌اند. فوکو می‌گوید 'انسان مدرن' شاید در حال انقراض باشد، اما شاید هنوز خیلی زود باشد که بدانیم با مرگ 'او' چگونه کنار خواهیم آمد.

---

1. Brecht 2. Mallarmé 3. surrealism

۸

سیاست پست‌مدرن

در این فصل می‌آموزیم:

- **نقد پست‌مدرنیسم بر ایده‌های 'کلی‌نگر'**
- **ترجیح پست‌مدرنیسم: چندپارگی و تفاوت**
- **ایده‌هایی درباره‌ی 'نسبی‌گرایی' فرهنگی و نتایج آن**
- **تضادهای بین فضاهای بومی و جهانی**

اغلب، سیاستمداران در سخنان خود از عبارت «ما مردم...» استفاده می‌کنند تا تصویر اجتماع و هویت ملی را در ذهن زنده کنند. آنها وقتی از این عبارت استفاده می‌کنند می‌خواهند بگویند که ما همه عضو 'یک تیم' هستیم. اما بسیاری از نظریه‌پردازان پست‌مدرن، نظری مخالف آنها دارند و می‌گویند نکته‌ی مهم آن است که جامعه انسجام ندارد و هیچ دیدگاه منفرد و یگانه‌ای نمی‌تواند پیچیدگی و سیالیت شرایط فعلی را درک کند. جامعه آن‌قدر به تکه‌های دانش، هویت، دیدگاه‌ها و نیازهای متضاد تقسیم شده که نه ممکن است و نه مطلوب که نژاد انسان را یک خانواده‌ی بزرگ بدانیم.

این وضعیت تا حدی ناشی از آن است که جوامع ما بیش از پیش چندفرهنگی، و سبک‌های زندگی ما نیز بیش از پیش جهان‌وطن می‌شوند. معنای این سخن می‌تواند این باشد که یا دیگر در مورد این‌که اعتقاد به چیزی (یا آگاهی از آن) ارزش دارد یا خیر، توافقی وجود ندارد؛ یا شرایط اجتماعی به صورت وحشتناکی به بن‌بست و ناامیدی رسیده است؛ و یا ترکیبی از هر دو مورد. برخی از پست‌مدرنیست‌ها فکر می‌کنند شکایت از این وضع سودی ندارد. آنها این روند را بسیار سازنده می‌دانند، به‌طوری که می‌گویند تا آنجا که امکان دارد باید چندپارگی را به پیش برد و از آن به نفع خود استفاده کرد.

وقتی سیاستمداران و دیگران از واژه‌ی 'ما' استفاده می‌کنند، اغلب در تلاش‌اند اختلافات و مشاجرات و تنوع را از میان بردارند یا مخفی کنند. بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها ترجیح می‌دهند رویکرد مخالفی در پیش بگیرند. آنها پیشنهاد می‌کنند که ما باید تفاوت‌های میان افراد و فضاهای فرهنگی آنها را فعال کنیم؛ این تنها راه برای ایجاد ایده‌ها و تجارب جدید است. در نتیجه، هم امکان خلاقیت، و هم امکان تضاد خشونت‌بار بالقوه آشکارا فراهم می‌شود. اما به نظر می‌رسد برخی از متفکران پست‌مدرن خشونت را به تحمل اجباری ترجیح می‌دهند.

با تمرکز بر یکی از مؤثرترین آثار در حیطه‌ی نظریه‌ی پست‌مدرن یعنی وضعیت پست‌مدرن[1] اثر ژان فرانسوا لیوتار بررسی نکات فوق را آغاز می‌کنیم. تمرکز لیوتار در این اثر عمدتاً بر روی علم است، اما خواهیم دید که چگونه برخی از موضوعات مورد بحث او پیامدهایی در بررسی کلی فرهنگ داشته است.

---

1. *The Postmodern Condition*

لیوتار: وقتی دنیاها با هم برخورد می‌کنند

وضعیت پست‌مدرن برای اولین بار در سال ۱۹۷۹ به شکل یک گزارش به سفارش «شورای دانشگاه‌های کِبِک» در مورد دانش علمی و اطلاعات در اواخر قرن بیستم منتشر شد. نکته‌ی اصلی مورد توجه لیوتار معرفت است. او علاقه‌مند است بداند چگونه شکل‌های مختلف معرفت به‌وجود می‌آیند، چه کسی آنها را کنترل می‌کند و به آنها دسترسی دارد و آنها چگونه اعتبار پیدا می‌کنند؟ بحث اساسی او این است که به علت تغییرات گسترده در فرهنگ و جامعه، اکنون دیگر رشته‌های علمی فرض نمی‌کنند که نظریات یا کشفیات‌شان اعتبارِ پایدار و جهانی دارند.

واقعیت در جهان بیرون وجود ندارد

از آنجایی که در آگهی‌های تبلیغاتی از 'تکنیسین‌های آزمایشگاهی' به‌عنوان شاهدی بر قابلیت‌های میکروب‌زدایی مواد سفیدکننده‌ی مارک‌های خاص یا شاهدی بر توانایی بالینی نوع خاصی از خمیردندان برای از بین بردن جرم دندان استفاده می‌شود، عادت کرده‌ایم که دانشمندان را صاحبان حقیقت بنامیم. وقتی مدرک یا شاهدی را علمی می‌دانیم، منظورمان این است که جانبدارانه نیست و بنابراین از عقیده‌ی صرف به حقیقت نزدیک‌تر است. اخبار تلویزیون و برنامه‌های مستند اغلب از این روش استفاده می‌کنند. وقتی مردی را با روپوش سفید در تلویزیون می‌بینیم و او، در آزمایشگاه یا در اتاق کاری پر از کتاب، درباره‌ی آخرین کشف خود توضیح می‌دهد، چنین تصور می‌کنیم که او حقیقت را می‌داند. همچنین شاید باور کنیم که تحقیق او با یک روحیه‌ی کاوش علمی و عینی صورت گرفته است، به‌طوری که کشفیات او به دانش روزافزون ما درباره‌ی جهان اضافه می‌شود، بالاخره این‌که اگر علم هدفی داشته باشد، همانا بهبود وضعیت بشریت است.

لیوتار در تحلیل خود در مورد وضعیت فعلی معرفت علمی، بر این نکته تأکید می‌کند که این نوع ایده‌ها اسطوره‌هایی منسوخ هستند. او می‌گوید نظریه هیچ‌گاه بی‌طرف نیست. لیوتار در این‌که چگونه معرفت همیشه توسط نهادهای تولیدکننده‌اش محدود شده است پیرو نظرات متفکرانی چون میشل فوکو و ژاک دریداست. (برای اطلاع بیشتر به فصل ۵ مراجعه کنید). بر اساس این دیدگاه، دانشمندان نمی‌توانند بیش از فلاسفه یا مورخان به حقیقت دسترسی مستقیم داشته باشند. از نظر لیوتار، اینها همگی راوی هستند و داستان‌هایی که بیان می‌کنند (از

قبیل مقالات تحقیقاتی، فرضیات، تاریخ‌ها و ...) همیشه توسط شرایط موضوعی که در آن کار می‌کنند کنترل و مهار می‌شوند. هر رشته مثل یک بازی است؛ به این صورت که زبان خاصی دارد که تنها در چارچوب حد و مرزهای خود معنادار است. نظریه‌پرداز یا محقق، به‌جای این‌که با احتمالات نامحدودی روبه‌رو باشد تنها در چارچوب نظامی از حرکت‌های مُجاز بازی می‌کند.

بنابراین علم از 'بازی‌های زبانی' ساخته شده که شکل‌های خاص روایت را ایجاد می‌کنند. روشن است این سخن در تضاد با دیدگاه متداولی است که علم را شکل برتر معرفت می‌داند. همچنین این سخن تناقض دیدگاه علم مدرن را درباره‌ی خودش نشان می‌دهد. علم به منظور حفظ موقعیت برترش اغلب تلاش کرده است حضور و مشارکت خود را در داستان‌گویی انکار کند و تظاهر می‌کند که فراتر از روایت است. علم چگونه این کار را انجام می‌دهد؟ عجیب این است که علم با استمداد از آنچه لیوتار آن را 'فراروایت' می‌نامد این کار را انجام می‌دهد.

یک فراروایت (با فرا داستان فصل ۲ اشتباه نگیرید) داستان عمده و فراگیری است که می‌تواند در مورد اعتبار همه‌ی داستان‌های دیگر، دلیل بیاورد، توضیح دهد و اظهارنظر کند؛ یک مجموعه‌ی جهان‌شمول یا مطلق از حقایق که ظاهراً از محدودیت‌های اجتماعی یا نهادی یا بشری فراتر می‌رود.

به‌عنوان مثال، یک روایت مختصر و بومی یا یک بازی زبانی (مثلاً نتیجه‌ی یک آزمایش علمی، یا داستان زندگی یک فرد) معمولاً به خاطر توانایی‌اش در منعکس‌کردن یا حمایت‌کردن از روایت‌های روشنگری 'جهانی' مثل پیشرفت و حقیقت و عدالت اهمیت پیدا می‌کند.

از علم بزرگ تا علم‌های کوچک

لیوتار فرض می‌کند در اوایل دوران مدرن (حدود قرن هیجدهم به بعد) مردم به علم اعتقاد داشتند و علم را منبع روشنگری می‌دانستند. به‌عنوان مثال، به‌جای این‌که دین ضامن حقیقت تلقی شود، سیاست و اقتصاد متحول شدند که ادعا می‌کردند از جایگاه علم برخوردارند. 'علم' و 'خرد' نشانه‌ی اعتبار بود. تسلط بر معرفت علمی به این معنی بود که می‌توانید از ابهامات و خرافات سر در بیاورید، حقایق جهان را آشکار سازید و کل بشریت را به‌سوی فردایی روشن‌تر هدایت کنید.

چند فرض مهم درباره‌ی علم در این دیدگاه فشرده شده است:

- علم پیشرونده است و به‌سوی 'معرفت کامل' حرکت می‌کند.
- علم یکپارچه است؛ درست است که حوزه‌های مختلفی در چارچوب علم وجود دارند، اما همه‌ی آنها در اصل هدف یکسانی دارند.
- علم جهان‌شمول است و برای کمک به ما عمل می‌کند. هدف علم کل حقیقت‌هاست که به همه‌ی زندگی بشر سود خواهند رساند.

از عصر روشنگری تا اواسط قرن بیستم، علم خود را با این ادعا که علم نیازی به توجیه ندارد توجیه کرد. یعنی از این ایده که فعالیت‌هایش به نام فراروایت‌های ماندگارِ پیشرفت و آزادی و معرفت دنبال می‌شدند سوءاستفاده کرد. علم با استمداد از ایده‌هایی که معنایشان بدیهی تلقی می‌شود و همه آنها را قبول دارند توانست خود را همچون پروژه‌ای عینی که برای کمک به 'نژاد بشر' انجام شده است جا بزند.

لیوتار ادعا می‌کند که تقریباً از اواخر جنگ جهانی دوم به بعد، این اسطوره‌ها سقوط کرده‌اند. برخی از دلایل او برای این سقوط به شرح زیر است:

نقش علم در فاجعه‌ی زیست‌محیطی و رشد و گسترش سلاح‌های هسته‌ای و شیمیایی باعث شده است مرتبط دانستنِ منطق علمی با 'پیشرفت' مشکل شود. درنتیجه، هم اکنون نسبت به فراروایت‌های روشنگری بدگمانی وجود دارد. به همین دلیل، لیوتار پست‌مدرنیسم را نگرشی تعریف می‌کند که «به فراروایت‌ها باور و اعتماد ندارد.»

بررسی‌هایی که در مورد فلسفه و جامعه‌شناسی علم صورت گرفته تأثیر فرایندهای اجتماعی بر علم را تصدیق کرده‌اند و ایده‌ی 'عینیت' را زیر سؤال برده‌اند (کتاب تامس کون[1] با عنوان **ساختار انقلاب‌های علمی**[2] تأثیر عمده‌ای در این امر داشت.

رویکردهایی مثل 'نظریه‌ی آشوب'[3]، مکانیک کوانتومی و غیره عدم قطعیت در اندازه‌گیری را برجسته کردند. درنتیجه‌ی این عوامل، اکنون تصورکردنِ علم به‌منزله‌ی فعالیت یک معرفت عقلانی در رویارویی با واقعیت عینی، دشوارتر شده است.

---

1. Thomas Kuhn
2. *The Structure of Scientific Revolution* (1960)
3. Chaos theory

روحیه‌ی بازار آزاد تجاری در فعالیت‌های پژوهشی دمیده شده و به رشد سریع وسایل کامپیوتریِ پردازش اطلاعات کمک کرده است. درنتیجه، نظریات و کشفیات بر اساس عملکرد و کارایی‌شان مورد قضاوت قرار می‌گیرند، نه بر اساس حقیقت یا هدف. دانشمندان قبل از هر چیز علاقه‌مند هستند که تحقیقات بیشتری را انجام دهند تا به قدرت و وجهه‌ی آنها در چارچوب 'بازار' آکادمیک بیفزاید.

روزگاری ایده‌هایی که در 'فلسفه طبیعی' رشد می‌کردند به الهیات مرتبط می‌شدند. حد و مرزهای مشخص و واضحی فلسفه را از علم، یا آنچه را امروز 'فیزیک' می‌دانیم از آنچه را امروز 'شیمی' می‌دانیم، جدا نمی‌کرد. دانش هنوز به مرحله‌ای نرسیده بود که ایجاد این رشته‌های جداگانه لازم باشد، مرحله‌ای که تسلط بر یکی از این رشته‌ها کار یک عمر بود. این امکان وجود داشت که یک فرد در دوران رنسانس بتواند به معرفت کاملی از بسیاری از ابعاد مختلف فلسفه‌ی طبیعی دست یابد. علم، به‌جای این‌که در جهت واحدی تلاش کند تا به هدفی واحد برسد، به انبوهی از تخصص‌ها تقسیم شد. هم اکنون ما به‌جای فراروایت‌های متمرکزی که همه‌ی این تخصص‌ها را به هم پیوند می‌دهند مجموعه‌ای از رشته‌های اصلی و فرعی داریم که دستور کار خود را دارند و به زبان‌های خود سخن می‌گویند. بنابراین، به قول لیوتار، اکنون علم در مورد احتمال راه پیدا کردن به حقیقت و یافتن پاسخ بیشتر بدگمان است.

بنابراین امروزه علوم در سطح پایین‌تر و محدودتری پیش برده می‌شوند. علوم نمی‌توانند به هر چیزی پاسخ‌های قاطع و همیشگی بدهند، بلکه صرفاً اظهارنظرهای موقتی ارائه می‌دهند و به‌دنبال حل مشکلات عاجل و محلی هستند.

بنابراین، از دیدگاه پست‌مدرنیسم، علم:

- منسجم نیست.
- دیگر نمی‌توان برای آن، به خاطر کمکی که به پیشرفت انسان می‌کند، ارزش قائل شد.
- از این عقیده که روزی کل معرفت به یک مرحله‌ی اطلاعات کامل خواهد انجامید دست کشیده است.
- به انبوهی (به قول لیوتار، قیاس‌ناپذیر) از علوم کوچک که جز تحقیقات بیشتر هدف دیگری ندارند تبدیل شده است.

تقسیم معرفت، که مورد بحث لیوتار است، به مفهوم گسترده‌ای از فروپاشی اجتماعی و فرهنگی تشبیه می‌شود. در نتیجه، نظرات لیوتار در زمینه‌های مختلفی مثل نظریه‌ی سیاسی، نظریه‌ی فرهنگی و نقد هنری بازتاب‌های زیادی پیدا کرده است. در واقع، ویرایش‌های بعدی این کتاب لیوتار شامل 'یادداشت ضمیمه‌ای' بود که بر موضوعات زیبایی‌شناختی تمرکز داشت، نه علمی. متن را می‌توان به صورت کلی از این لحاظ بررسی کرد که چگونه 'قوانین بازی' در فرهنگ به صورت گسترده و آشکار تغییر کرده‌اند. بنابراین شاید عجیب نباشد اگر بدانید 'وضعیت پست‌مدرن' بیشتر بر علوم انسانی تأثیرگذار بوده است تا علوم 'جدی و خشک'. برای بررسی بخشی از این تأثیر نگاهی خواهیم انداخت به این‌که موضوعات مورد توجه لیوتار در اندیشه‌ی سیاسی و اجتماعی چه پیامدها و نتایجی داشته است.

تحول مارکسیسم

اندیشه‌ی سیاسی، تحت تأثیر مارکس، طبقه‌ی اجتماعی را عامل اصلی ظلم و ستم و تضاد ناشی از آن را، که بین طبقات فرادست و فرودست ایجاد می‌شود، عامل انقلاب‌های آینده می‌داند. از این دیدگاه طبقه‌ی کارگر (پرولتاریا[1]) طبقه‌ای جهانی است که ما را به سوسیالیسم رهنمون خواهد شد. ساختار اقتصادی نیز به‌عنوان عامل تعیین‌کننده در زندگی اجتماعی و فرهنگی تلقی می‌شود. اما بخش اعظم اندیشه‌ی پست‌مدرن این ایده را به چالش می‌کشد که هر طبقه یا ساختار یا عاملی می‌تواند یک‌تنه تاریخ را تبیین کند و یا باعث تغییر آن شود. تحت تأثیر اندیشه‌های لیوتار و فوکو و بودریار، با رویکردی روبه‌رو می‌شویم که پسامارکسیسم (پسافراروایت) نام دارد و نگرشی تحویلی به تاریخ و جامعه دارد و تلاش می‌کند گونه‌ی رادیکال‌تری از دموکراسی را در مقایسه با آنچه مارکسیسم اغلب ارائه داده است ایجاد کند. پسامارکسیسم نظریه‌ی سیاسی را در چشم‌انداز اجتماعی آشفته‌تری به کار می‌گیرد که پر از هویت‌های سیال و گروه‌های اجتماعیِ متنوع است، و این سؤال را مطرح می‌کند که آیا انقلابّ، در عصری که ظاهراً ارزش‌های مشترک ندارد، همچنان ممکن است و آیا جنبش‌های رادیکال می‌توانند، در دنیایی که قادر است همه‌ی تلاش‌ها را برای براندازی خنثی کند، تأثیر داشته باشند.

این تغییر دو جنبه‌ی اصلی دارد که عبارت‌اند از:

---

1. proletariat

جغرافیای تازه‌ی قدرت

می‌توان گفت نقشه‌ی سیاسی جهان با سقوط کمونیسم و پایان ظاهری جنگ سرد بین دو کشوری که زمانی ابرقدرت جهان بودند (از اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰) از نو ترسیم شده است. این وضعیت در گفت‌وگوهای احزاب اصلی چپ و راست سیاسی در برخی کشورها بازتاب یافته است (مثلاً دموکرات‌ها و جمهوری‌خواهان در امریکا و حزب کارگر و حزب محافظه کار در بریتانیا، که بیش از پیش به هم شبیه شده‌اند.) ژان بودریار این حالت را 'انفجار درونی' می‌نامد. بسیاری آن را پایان ایدئولوژی دانسته‌اند.

چندپارگی طبقه

هویت سیاسی و اجتماعی را نمی‌توان به یک تصویر کامل و واحد از یک نظام طبقاتی که بر مبنای اقتصاد شکل گرفته است فروکاست. جنسیت، هویت قومی، سن، گرایش جنسی و غیره، همگی، تصویر طبقه را می‌شکنند و تکه‌تکه می‌کنند و فرو می‌پاشند. همچنین در تولید صنعتی، تغییرِ روندی از یکسان‌سازی به تنوع فراورده‌ها دیده شده است (حرکتی که با ایده‌های هنری فورد[1] در زمینه‌ی تولید انبوه متفاوت است). یکی از نتایج این وضعیت، تشدید فعالیت‌های بازاریابی است که به کمک آن سلیقه‌های گروه‌های مختلف و بیشتری شناسایی می‌شود و مورد 'سوءاستفاده' قرار می‌گیرد.

تا حدی در نتیجه‌ی این تأثیرات، اعضای مرفه جوامع سرمایه‌داری معاصر بیشتر می‌توانند سلایق و سمبُل‌ها و سبک‌های زندگی را مورد آزمایش قرار دهند و در نتیجه هم‌اکنون احتمال این‌که با خاستگاه‌های طبقاتی‌شان همذات‌پنداری کنند بسیار کمتر است.

سیاست فرهنگی مبنی بر این‌که گروه‌های اقلیت چگونه در رسانه‌ها ارائه می‌شوند ظاهراً اکنون نقش و تأثیر بیشتری نسبت به سیاستی دارد که در امتداد خطوط سنتی تضاد بین بورژوا و پرولتاریا ترسیم شده است. کشمکش‌های مربوط به حق مردم در ابراز هویت‌های جنسی و فرهنگی‌شان شدت یافته‌اند. موضوعاتی متنوع مثل حقوق معلولان، اعتراضات زیست‌محیطی، کاهش جمعیت روستایی و حقوق

---

1. Henry Ford

حیوانات نیز بیش از پیش اخبار داغ روز شده‌اند. در هند، گروه‌هایی از زنان تهدید کرده‌اند که در اعتراض به مسابقه‌ی ملکه‌ی زیبایی خود را آتش خواهند زد. در امریکا، محور بحث‌های انتخاباتی سقط جنین بوده است. در بریتانیا، اعضای سفیدپوست پارلمان خود را درگیر مباحث مربوط به اشعار برخی از آهنگ‌های رپ سیاهان امریکا کرده‌اند. این کشمکش‌ها و درگیری‌های متعدد همه مثال‌هایی از سیاست فرهنگی و سیاست هویت است. به نظر می‌رسد همه‌ی اینها (و البته موارد بی‌شمار دیگر) جنگ طبقاتی را از مرکز فعالیت سیاسی به کنار زده‌اند. امروزه افراد بیشتر به مبارزه و درگیری در مورد موضوعات جداگانه می‌پردازند تا سیاست گسترده و جامع حزبی. مشارکت عمومی در انتخابات هر ساله کمتر می‌شود. با این حال، با روشن‌شدن تنوع واقعی و بیش از پیش زندگی انسان، تعداد موضوعاتی که می‌توان در مورد آنها بحث و مشارکت کرد روزبه روز در حال افزایش است. تغییر در 'سیاست‌های مردمی' در مباحث بعدی روشن‌تر خواهد شد.

خلاصه این‌که پست‌مدرنیسم سه معیار سیاست مدرن را به‌تدریج نابود می‌کند. این سه معیار عبارت‌اند از:

- ملت
- طبقه
- اعتقاد به تحول فراگیر و گسترده‌ی جهان

خرده‌سیاست پست‌مدرن

همان‌طور که لیوتار می‌گوید طرح کلی‌ای در دست نیست که همه‌ی 'بازی‌های زبانی' را به هم پیوند دهد. پس دلیلی ندارد معتقد باشیم تکه‌های متفاوت معرفت، مبنای مفهومی مشترک دارند، یا این‌که نهایتاً به یک آرمان بزرگ انسانی کمک می‌کنند. لیوتار، که تصویر آشوب را بر تصویر پیشرفت ترجیح می‌دهد، دنیایی را تصویر می‌کند که در آن همه‌ی ایده‌های بزرگ فرو می‌ریزند و تنها ارزشی جزئی پیدا می‌کنند. در اینجا حقیقت قراردادی است کوتاه‌مدت. شما نمی‌توانید به نام اصول جهان‌شمول انسانی سخن بگویید و انتظار داشته باشید این اصول، معیاری ثابت برای قضاوت دیدگاه‌های دیگر افراد باشند. دیگر نمی‌توانید اموری مانند اخلاق، عدالت، روشنگری یا طبیعت انسان را مبنایی پذیرفته و جهان‌شمول برای دیدگاه خودتان بدانید. نمی‌توان نقشه‌ی کامل دنیا را به گونه‌ای ترسیم کرد که هر کس قادر باشد آن را نماینده‌ی دانش و تجربه‌ی خود بداند. پست‌مدرنیست‌ها

می‌گویند دیگر نمی‌توان 'نظریه‌ی کلی' نوشت؛ تنها می‌توانید بر اساس پراگماتیسم[1] و نسبی‌گرایی، خطی بکشید که بر طبق آن مشخص شود برخی حقیقت‌ها از دیگر حقیقت‌ها در شرایط خاصی مفیدترند.

خرده‌سیاست

بسیاری از نظریه‌پردازان جامعه‌ی پست‌مدرن معتقدند دیگر قدرت توسط یک دولت یا طبقه‌ی یکپارچه و یکدست و یگانه، که خودش را بر مردم تحمیل کند، اِعمال نمی‌شود. نمی‌توان به‌راحتی مردم را از بالا مورد ظلم و ستم و سوءاستفاده قرار داد، بلکه قدرت از طریق شبکه‌های ظاهراً کوچک و معمولی زندگی روزمره اِعمال می‌شود. امروزه هر چیزی، از تبلیغات و دیگر اشکال بازنمایی گرفته، تا روابط فردی و خریدکردن را می‌توان درگیر نظام‌های متکثر قدرت دانست. تا اینجا فرض بخش اعظم نظریه‌ی پست‌مدرن این است که هر چیزی می‌تواند 'سرکوبگر' باشد، و از طرف دیگر، خاطر نشان می‌سازد که شما می‌توانید به‌سادگی در جاهای به‌ظاهر بی‌اهمیت نیز مقاومت در برابر ظلم را مشاهده کنید.

بنابراین پست‌مدرنیسم نسبت به این‌که چه چیزی عمل سیاسی به حساب می‌آید تصور ساده‌تری دارد. سیاست پست‌مدرن به‌جای این‌که اعتقادات شما را متوجه مدینه‌ی فاضله‌ای کند که روزی سرنوشت انسان را تغییر خواهد داد، می‌گوید که بهتر و ارزشمندتر آن است که قدرت را در سطح روزمره به چالش بکشیم. بنابراین سیاست پست‌مدرن به‌دنبال راه‌هایی است که همه‌ی ما، به قول لیوتار، از آن راه‌ها بتوانیم «ابزار و اسباب روایی نهادینه‌شده و بزرگ را با افزایش حملاتی که از حاشیه‌ها وارد می‌شود از بین ببریم. این همان کاری است که زنانی که سقط جنین کرده‌اند، زندانیان، مشمولان خدمت سربازی، روسپی‌ها، دانشجویان و دهقانان انجام داده‌اند ...» و گفته می‌شود این کاری است که همه‌ی ما می‌توانیم آن را انجام دهیم.

به‌جای این‌که در صدد رهایی کامل بشریت باشیم، می‌توانیم با انجام این کارها به همان اندازه سیاسی باشیم: با یک همسایه‌ی نژادپرست مجادله کنیم، مارک خاصی از شیر تغلیظ‌شده را نخریم یا در محل کار با اینترنت کار کنیم. هر کاری، از خط‌خطی‌کردن تابلوهای تبلیغاتی گرفته، تا فروش نوارهای ویدیویی قاچاق را

---

1. pragmatism

می‌توان تلاشی دانست که پایگاه‌های قدرت را از درون تحلیل می‌برد. (و به قول بودریار مثل ویروس به آنها حمله می‌کند). شاید به نظر شما هیچ‌کدام از این کارها افراطی نباشد ــ و شاید هیچ وقت به انقلاب نینجامد ــ اما از دیدگاه لیوتار، آنها را می‌توان کشمکش‌هایی مخرب در نظام اجتماعی دانست.

این‌که لیوتار از مخالفت‌های جزئی تمجید می‌کند و تعهد سیاسی را به‌مثابه‌ی بازی‌ها و تکنیک‌های شخصی می‌داند می‌تواند بخشی از رگه‌ی آزادی‌خواهانه نظریه‌ی پست‌مدرن به حساب آید. او آزادی فرد را در مرکز فلسفه خود قرار می‌دهد. قبلاً دیدیم که متفکرانی چون فوکو و دریدا و دیگران چنین گرایشی داشتند و به هر نوع اندیشه‌ی کلی‌نگر یا مرکزگرا بدگمان بودند. اگر چه تفاوت‌هایی بین این متفکران وجود دارد، اما همه‌ی آنها نظریه‌های به‌اصطلاح جهان‌شمول عصر روشنگری (مثل تاریخ، پیشرفت، دانش و غیره) را کم و بیش شیوه‌های اقتدارطلب برای ایجاد هم‌شکلی دانسته‌اند. این دیدگاه در آثار بسیاری از فعالان بازتاب دارد. اعتراضات ضدجهانی‌سازی و یا ضدسرمایه‌داری از ائتلاف‌های موقت، که دغدغه‌های متعددی دارند، تشکیل می‌شود. در راه‌پیمایی‌هایی که در حمایت از 'طبیعت و محیط زیست' در بریتانیا برگزار می‌شود گروه‌های متعددی که همیشه با هم منافع مشترک ندارند شرکت می‌کنند. در این هر دو مورد، شناسایی 'دشمن' دشوار است و راه‌حل‌های اندکی برای مصالحه پیشنهاد می‌شود. هویتی جمعی که بر اساس یک فراروایت یگانه شکل گرفته باشد وجود ندارد.

دیگر آثار مهم لیوتار عبارت‌اند از:

Libidinal Economy (1974 , English translation 1993)

The Differend:Phrases in dispute (1983 , English translation 1986).

شیوه‌های زندگی روزمره

تلقی پست‌مدرن از عمل سیاسی، به‌منزله‌ی چیزی که می‌تواند در معمولی‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین سطوح روی دهد، متأثر از کتاب میشل دو سرتو[1] به نام زندگی روزمره[2] است (این کتاب در سال ۱۹۸۹ برای اولین بار به زبان انگلیسی ترجمه شد) دو سرتو خاطر نشان می‌کند. که اگر می‌خواهید شیوه‌ی زندگی کنونی حال را دریابید، باید کمتر به تصویر کلی جامعه به صورت یکپارچه بنگرید و در عوض

---

1. Michel de Certeau
2. *The Practice of Everyday Life*

باید بیشتر به جزئیات ظاهراً بی‌اهمیت زندگی مردم توجه کنید. با این کار، در زندگی امروزی، به‌جای روحِ به‌غلط یکپارچه‌ی عصر حاضر، توده‌ای پیچیده از امیال و دغدغه‌ها و ماجراهای به هم تنیده و متناقض خواهید یافت.

از نظر دو سرتو، زندگی روزمره خلاق است. بر اساس رویکرد او، وقتی به خرید می‌رویم نقشه‌های ذهنی خود را در خیابان‌های شهر ترسیم می‌کنیم. وقتی کانال‌های تلویزیون را عوض می‌کنیم کولاژهای متحرکی از آنچه رسانه‌های همگانی در اختیارمان قرار می‌دهند خلق می‌کنیم. زمانی که اجناس تقلبی با مارک‌های معتبر خریداری می‌کنیم در واقع نظام نخبه‌گرایانه‌ی مد را تضعیف می‌کنیم. بنا به گفته دو سرتو، زندگی روزمره پر از کارهایی است از قبیل «شکار غیر قانونی، حقه‌زدن، سخن‌گفتن، گردش، لذت.»

بنابراین دو سرتو ما را قربانی منفعل جامعه مصرف‌گرا نمی‌داند. او می‌گوید این‌طور نیست که کالاها و محیط و سبک زندگی صرفاً توسط یک نظام سرمایه‌داری قدرتمند بر ما تحمیل شده باشد، بلکه ما عناصر مختلف و ناهمگون اطراف‌مان را گرد هم می‌آوریم تا شرایط زندگی خود را قابل تحمل کنیم و دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم بشناسیم. ما هر روز درگیر تولید خلاق جنگ‌های قدرت و لذت‌ها و نافرمانی‌های خود هستیم. ما با این کارها در بدنه‌ی یکپارچه‌ی 'نظم غالب اجتماعی' شکاف‌هایی اساسی ایجاد می‌کنیم. دو سرتو می‌گوید شاید نتوانیم دنیا را عوض کنیم، اما حداقل می‌توانیم به محیط‌های فرهنگی مختلف مهاجرت کنیم و از تجربه‌ها و محصولاتی که در دسترس هستند توشه‌ای بیندوزیم. خلاصه این‌که زندگی روزمره یعنی مقابله با سیستم.

خلاصه

- نظریه‌ی پست‌مدرنیسم به هر تلاش کلی‌نگر برای دستیابی به هماهنگی جهانی از طریق به‌کارگیری گسترده‌ی آرمان‌های جهان‌شمول بدگمان است.
- آرزوی این‌که روزی مدینه‌ی فاضله‌ای ایجاد خواهد شد را کنار می‌گذارد و به‌جای آن از سیاست 'اینجا و حالا' حمایت می‌کند.
- تلقی نظریه‌ی پست‌مدرن از امور رادیکال در عوض، از مقاومت موقتی در چارچوب شرایط و مطالبات منطقه‌ای استقبال می‌کند. (این دیدگاه را می‌توان با حرکت‌های مشابه در معماری پست‌مدرنیسم مقایسه کرد. به بخش رابرت ونتوری در فصل ۲ مراجعه کنید.)

- پست‌مدرنیسم دنیایی را ستایش می‌کند که اصول آن دائماً به چالش کشیده می‌شوند و مجدداً تعریف می‌شوند. پست‌مدرنیسم دلیلی نمی‌بیند که امیدوار باشیم این روند روزی به پایان خواهد رسید.

نقدهای پسامارکسیسم

چند متفکر که خود را جزء جناح چپ سیاسی می‌دانند در مورد ادعاهای فوق تردید می‌کنند. آنها معتقدند نظریه‌های لیوتار، دو سرتو و دیگران خیانت به آرمان‌های اصیلِ سیاسیِ رادیکال است، و این نظریه‌ها سست‌عنصرانه هر چه را پیش آید می‌پذیرند. از این دیدگاه، پست‌مدرنیسم برخلاف تعابیر به‌ظاهر رادیکالش پاسخی است کاملاً محافظه‌کارانه به ایده‌ال‌های مدرنیته. نظریات پست‌مدرنیسم به ایده‌هایی که ادعای مخالفت با آنها را دارند بیش از حد نزدیک است. برخی از ویژگی‌های این نظریات به شرح زیر است:

- به نظر می‌رسد ستایش پست‌مدرنیسم از چندپارگی و تجزیه و تفاوت در جامعه، نقطه‌ی مقابل ایمان بنیادگرایانه‌ی سوسیالیستی به اجتماع عمل جمعی است. پست‌مدرنیسم با رغبت از ایده‌ی 'بازار آزاد' پیروی می‌کند.
- رد اندیشه‌ی پیشرفت نشان‌دهنده‌ی این است که تلاش برای بهترکردن دنیا راه به جایی نخواهد برد.
- شیفتگی پست‌مدرنیسم به کالا و مد و رسانه نشان می‌دهد که چنان به افسون سرمایه‌داری دچار شده که قدرت نقد خود را از دست داده است.
- علاقه‌ی پست‌مدرنیسم به این‌که چگونه مصرف‌کنندگان از شرایط نامطلوب به بهترین شکل استفاده می‌کنند بیش از حد بی‌خیال و ناامیدانه به نظر می‌آید.
- تأکید پست‌مدرنیسم بر 'سیاست‌های هویت' جایگزین ضعیفی برای فعالیت سیاسی واقعی و 'جدی' است.

یکی از شخصیت‌های کلیدی در واکنش انتقادی به نظریه‌ی پست‌مدرن یورگن هابرماس است.

انتقاد هابرماس از پست‌مدرنیسم

هابرماس بررسی‌هایی را ادامه می‌دهد که در مکتب نظریه‌ی انتقادی فرانکفورت صورت گرفت، که در بخش‌های قبلی (مثلاً فصل ۶) با برخی از آثار آنها آشنا شدیم. هابرماس هم مثل مکتب فرانکفورت و بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها با

نظام‌های منطقی اختلاف نظر دارد، و با این گفته موافق است که باید به منطق تکنیکی علم شک کرد. هابرماس نیز مانند لیوتار و دیگران معتقد است که محصولات مدرنیته (از قبیل فن‌آوری، علم، نظام‌های اقتصادی سرمایه‌داری و غیره) هنوز نتوانسته‌اند قابلیت‌های خود را تحقق بخشند و خواسته‌اند مردم را برده کنند، نه آزاد. و به‌جای این‌که خلاقیت را تقویت کنند، اغلب آن را تضعیف کرده‌اند. با این حال، هابرماس اندیشه‌ی پست‌مدرن را 'پایان روشنگری' می‌داند، و با اعتقاد به این‌که پروژه‌ی مدرنیته هنوز هم ارزش پیگیری دارد با لیوتار مخالفت می‌کند.

اگر چه هابرماس بسیار نگران نظام‌های سیاسی و اقتصادی فعلی است (چه سرمایه‌داری و چه کمونیستی) که زندگی مردم را کنترل می‌کنند، اما طرفدار هرج و مرج نیست. او استقبال آشکار پست‌مدرنیسم از عدم عقلانیت را نشان‌دهنده‌ی ورشکستگی اخلاقی می‌داند و برخلاف لیوتار معتقد است که نوعی چارچوب مشترک جهان‌شمول هم ممکن و هم لازم است تا این اطمینان را ایجاد کنیم که آزادی و عدالت به‌دست آمده‌اند. با آشتی‌دادن مجدد حوزه‌های اخلاق و علم و هنر می‌توان به‌سوی این هدف حرکت کرد و این حوزه‌ها را از وجود متخصصان و افراد حرفه‌ای که در حال حاضر آنها را به انحصار خود درآورده‌اند پاک کرد و آنها را به دست مردم سپرد. هابرماس با این ادعای متفکران پست‌مدرن که هویت انسانی، متغیر و چندپاره یا 'در حال شدن' است مخالفت می‌کند و می‌گوید همه‌ی ما در اعماق وجود خود نیازها و امیال مشترکی داریم. اشتباه پست‌مدرنیست‌ها این است که راهی برای تحقق این امیال و نیازها پیشنهاد نمی‌کنند.

لیوتار گفت نمی‌توان طرح اخلاقی یکسانی ارائه داد که اقلیت‌ها را سرکوب یا از خود بیگانه نکند. اما هابرماس در جواب می‌گوید اگر بتوانیم آزادانه با یکدیگر ارتباط برقرار کنیم روزی فرا خواهد رسید که درباره‌ی ارزش‌های واقعی و چگونگی ایجاد آنها به توافق برسیم. او با این ادعای 'نسبی‌گرای' پست‌مدرنیست‌ها که همه‌ی مفاهیم اخلاقی را می‌توان به شکل‌های مختلف تفسیر کرد مخالف است و می‌پرسد: چگونه می‌توانید از اخلاقیاتی که خود به جهان‌شمول‌بودن آن اعتقاد ندارید پیروی کنید؟ تا زمانی که به این باور نرسیم که آرمان‌های بزرگی چون آزادی، عدالت و دموکراسی را می‌توان کاملاً محقق کرد، به

هیچ وجه نخواهیم توانست به‌سوی ایده‌ی 'رهایی بشر در سراسر جهان' پیش برویم. ما باید در روند گفت‌وگوی آزاد و منطقی زمینه‌ی مشترک اخلاقی را، که در زیر تفاوت‌های ظاهری‌مان پنهان است، جست‌وجو کنیم.

بنابراین لیوتار با بیان این‌که پروژه‌ی روشنگری فرسوده شده است مرتکب اشتباه می‌شود. این دیدگاه محافظه کارانه است، زیرا اصول را چیزی جز بازی‌های زبانی نمی‌داند و راه پذیرش هر گونه دیدگاه نابهنجار را هموار می‌کند. هابرماس برخلاف لیوتار معتقد است ایده‌های مدرنیته از قبیل روشنگری، استدلال و منطق اشتباه نیستند، بلکه این تاریخ است که در مواردی از آنها سوءاستفاده کرده است. ممکن است اشتباهاتی به اسم مدرنیته صورت گرفته باشد، اما هنوز حداقل به حفظ برخی از آرمان‌های آن نیاز داریم. با در دسترس گذاشتن معرفت و رسانه‌های ارتباطی می‌توانیم شناخت خود و دیگران را افزایش دهیم و به این ترتیب با سرعتی بیشتر به‌سوی سعادت انسان گام برداریم. بنابراین باید به وعده‌ی 'پروژه' مدرنیته به‌طور کامل جامه‌ی عمل پوشاند، نه این‌که آن را رها کرد.

یکی از آثار کلیدی هابرماس کتاب گفتمان فلسفی مدرنیته[1] است. مشهورترین مقاله‌ی او «مدرنیته: پروژه‌ای ناتمام»[2] نام دارد. این مقاله در کتاب خودآموز پست‌مدرنیسم[3] ویراسته‌ی تامس داخرتی[4] آمده است.

دفاع لیوتار

به نظر می‌رسد پست‌مدرنیسمِ لیوتار اخلاقیات را کاملاً رد می‌کند. می‌توان گفت گرایش او جست‌وجوی هر چه بیشتر لذت است، نه مسئولیت اخلاقی. تمایل آرمان‌گرایانه‌ی او برای دست‌یافتن به حداکثر آزادی و خلاقیت عمدتاً باعث شد او از ایده‌آل‌های 'جهان‌شمول' دست بکشد. او درنتیجه‌ی همین تمایل، نگرانی خود را از کنترل معرفت در جامعه بیان کرده و می‌گوید برای بازپس‌گرفتنِ قدرت از نظام‌ها به افراد، مردم باید آزادانه به همه اطلاعات دسترسی داشته باشند. بنابراین لیوتار اخلاقیات کاملاً محکمی دارد. او صرفاً اعتقاد ندارد که این اخلاقیات را می‌توان در همه‌ی زمان‌ها شامل همه‌ی افراد دانست. پس مشکل اینجاست که چگونه باید دیگران را متقاعد کنیم که ارزش‌های ما صحیح است، بدون این‌که در

---

1. *The Philosophical Discourse of Modernity* (1995)
2. 'Modernity: An Incomplete Project'
3. *Postmodernism; a Reader* (1993)
4. Thomas Docherty

عینِ حال به خشونت و خودکامگی متوسل شویم (با تلاش برای سرکوب کردن صداهای 'حاشیه‌ای').

لیوتار سخن‌گفتن را با جنگ مقایسه می‌کند و می‌گوید هدف ما نباید رضایت حاصل از پیروزی باشد، بلکه باید به‌دنبال لذت ناشی از ادامه‌ی جنگ باشیم. تفاوت همیشه مطلوب‌تر از توافق است، زیرا تفاوت است که ابداع را به وجود می‌آورد. درها باید باز نگه داشته شوند. باید از توافق عمومی درباره‌ی ارزش‌ها ممانعت کرد، نه این‌که آن را تشویق کرد (حتی اگر چنین توافقی قابل حصول باشد). به قول لیوتار، توافق عمومی «تنها کاری که می‌کند این است که آتش خشونت را به خرمن ناهمگن بازی‌های زبانی می‌ریزد.» بنابراین پست‌مدرنیست‌ها از این بیم دارند که اصول جهان‌شمول با تحمیل روشی یکسان در زندگی افراد، تنوع فرهنگی را تهدید کنند. لیوتار می‌گوید تنها راه برای پرهیز از یک‌چنین سرکوبِ تجربه‌ها و هویت‌ها و بیان‌های متفاوت این است که چشم از ایده‌ی یکپارچگی و وحدت بپوشیم و هر نهادی را که بخواهد «روابط اجتماعی را کنترل کند» برچینیم. استیون بست[1] و داگلاس کلنر در صفحه ۸۹کتاب خود به نام نظریه‌ی پست‌مدرن: سؤالات انتقادی[2] آورده‌اند:

> آنچه امروزه به نظر من برای تصمیم‌گیری در امور سیاسی لازم است، ایده کلیت یا وحدت یا جسم نیست. بلکه صرفاً ایده تکثر یا تنوع است. (ص. ۸۹)

مسائل

سیاست پست‌مدرن یا پسامارکسیستی منتقدان را با طیفی از مسائل روبه‌رو می‌کنند. می‌توان استدلال کرد که رویکرد پست‌مدرن در جست‌وجوی فرصت‌های جدید برای افراط‌گرایی سیاسی است و، در عین حال، به‌آسانی و به صورت بسیار منفعل به نگرش 'هر چیزی ممکن است' منتهی می‌شود. بنابراین نقطه قوت این نگرش‌ها در تمایل‌شان برای حمایت از همه‌ی شکل‌های تنوع فرهنگی و فردی است، اما نقطه ضعف آنها در این واقعیت نهفته است که این تمایل اغلب می‌تواند به نوعِ سازشکاری از نسبی‌گرایی بینجامد. به‌عنوان مثال، یکی از نتایج این نگرش در

---

1. Steven Best
2. *Postmodern Theory: Critical Interrogations* (1991)

حوزه‌ی مطالعات فرهنگی این است که اکنون بسیاری از محققان می‌خواهند از فرهنگ عامه‌پسند تمجید کنند، نه انتقاد. وقتی مهارت‌های انتقادی خود را در سیاست‌های جزییِ هویت و مصرف به کار می‌بریم، در واقع لاقیدانه از مشکلات واقعی مثل فقر و بی‌عدالتی، که هنوز هم دامنگیر این جامعه‌ی سرمایه‌داری به‌اصطلاح متأخر است، غفلت می‌کنیم. نظریه‌ی مصرف انبوه برای کسی که مجبور است در خیابان‌ها زندگی کند به چه درد می‌خورد؟ از این‌رو، منتقد بریتانیایی به نام سایمون فریت[1] گفته است تحلیل‌گران بسیار زیادی در عرصه‌ی فرهنگ تعهد سیاسی را کنار گذاشته و به‌جای آن گوش به آوای صندوق حساب سپرده‌اند. به همین ترتیب، منتقد دیگری به نام کالین مکِیب[2] اخیراً گفته است که پست‌مدرنیسم 'شلختگی' فرهنگی بسیار زیاد را ترغیب می‌کند، نه اندیشه ژرف را. او می‌گوید زمان آن فرار رسیده است که نظریه‌پردازان، این‌همه تکثرگرایی دست و پاگیر را رد کنند و دوباره ارزش‌داوری را بیاموزند.

منابع دیگر در زمینه‌ی پیامدهای سیاسی پست‌مدرنیسم به شرح زیر است:

The Origins of Postmodernity, by Perry Anderson (1998)

The Illusions of Postmodernism, by Terry Eagleton (1996)

The Politics of Postmodernity, by James Good (1998)

Religion, Modernity and Postmodernity, edited by Paul Heelas (1998)

"Feminism and Postmodernim", by Joanna Hodge in *The Problems of Modernity*, edited by Andrew Benjamin (1989)

Political Theory, Modernity and Postmodernity: Beyond enlightenment critique, by N.J. Reagger (1995)

پست‌مدرنیسم، حقیقت و تاریخ

در این کتاب، مثال‌های زیادی درباره‌ی این‌که چگونه نظریه‌ی پست‌مدرن ایده‌های مربوط به حقیقت را به چالش می‌کشد وجود دارد. یک مضمون همیشگی این است که حقایق تنها در ارتباط با 'گفتمان'های خاصی وجود دارند. به‌عنوان مثال، لیوتار (با تکیه بر نظرات متفکرانی چون پل فایرابند[3] و توماس کون) معتقد است ادعاهای علمی در مورد حقیقت تنها می‌توانند در چارچوب 'بازی زبانی' خاصی

---

1. Simon Frith
2. Colin MacCabe
3. Paul Feyerabend

که در آن ساخته شده‌اند معتبر باشند. واقعیت‌های مطلق یا جهان‌شمول وجود ندارد، هر چه هست داستان‌هایی است که در زمان‌های خاصی برای 'گویندگان' خاص خود 'عمل می‌کنند'. پراگماتیسم[1] (عمل‌گرایی) در فلسفه، بحث مشابهی را مطرح می‌کند. ساختارگرایان، پساساختارگرایان و 'تاریخ‌گرایان[2] جدید' معتقدند نمی‌توان به واقعیت دست یافت مگر از طریق 'متن'. فوکو و دیگر نظریه‌پردازان 'گفتمان' می‌گویند آنچه مهم است خود حقیقت نیست، بلکه فردی است که آن را تعریف می‌کند، و کاربردهایی که حقیقت به‌وسیله‌ی آن فرد پیدا می‌کند؛ معرفت در اِعمال قدرت مورد استفاده قرار می‌گیرد. خلاصه این‌که:

- ناظران هیچ‌گاه بی‌طرف یا بی‌غرض نیستند. ادعاهای مربوط به حقیقت در خدمت منافع خاصی هستند
- شما می‌توانید به موضوع تحقیق خود صرفاً از دیدگاه خاصی و با مجموعه‌ی خاصی از انتظارات و مقتضیات بنگرید
- هیچ واقعیت تاریخی، عاری از داستان‌پردازی نیست، زیرا شما نمی‌توانید گذشته را همان‌طور که 'واقعاً' اتفاق افتاده دوباره بازسازی کنید. فقط می‌توانید داستان‌هایی درباره‌ی آن بازگو کنید.

این نگرش می‌تواند نسبی‌گرایانه تلقی شود. به‌آسانی می‌توان بر صحت آن تأکید کرد، اما نتایج مهمی در پی دارد. یک جنبه‌ی مثبت این است که می‌تواند به برخورد انتقادی به تاریخ منجر شود. در نتیجه، تاریخ‌های تازه‌ای می‌توان نوشت که اهمیت گروه‌های نادیده گرفته‌شده را نشان دهند و تفسیرهای رایج اما متعصبانه را به چالش بکشند. تاریخ‌های فمینیستی یا مارکسیستی، دو نمونه از این نوع تفسیرها هستند. جنبه‌ی منفی قضیه این است که چون کل تاریخ داستان است، پس لازم نیست تاریخدانان نگران شواهد یا صحت و اعتبار آنها باشند؛ بلکه به نظر می‌رسد از تاریخ خواسته شده داستانی سرهم کند. بنابراین برخی از منتقدان گفته‌اند که نظریه‌ی پست‌مدرن (ندانسته) در را بر روی بازنگری‌های غیر مسئولانه و حتی خطرناک در زمینه‌ی تاریخ باز می‌کند، اما مبنا و اصولی که بر اساس آنها بحث کند برای خود قائل نیست. به‌عنوان مثال، نسبی‌گرایان چگونه نظر تاریخدانانی را که می‌گویند کوره‌های آدم‌سوزی هیتلر وجود نداشته است رد می‌کنند؟ اگر بگوییم حد و مرزهای قاطعی بین تاریخ و داستان وجود ندارد، این سخن ما چه فایده‌ای

---

1. pragmatism
2. historicist

خواهد داشت؟ در چنین مواردی، یقیناً نیاز داریم که باور داشته باشیم چنین چیزهایی حقایق غیر قابل انکار یا عینی هستند.

برهان‌های مربوط به این موضوع، پیچیده و اغلب دوری[1] هستند، در حالی‌که از دیدگاه پست‌مدرنیسم چند دفاع صورت گرفته است (البته این‌که این دفاعیات قوی هستند یا خیر، اهمیت زیادی دارد). این دفاعیات عبارت‌اند از:

- بحث در مورد این نیست که بین واقعیت‌های ناب و تخیل کدام یک را انتخاب کنیم. بدون این‌که فرض کنید معرفت شما کامل است یا حقایق جدید کشف نخواهند شد، می‌توانید ثابت کنید که یک روایت از روایت دیگر صحیح‌تر است.
- نسبی‌گرایی پست‌مدرنیسم ما را از قوانین و قراردادهایی آگاه می‌کند که ادعاها بر اساس آنها ساخته می‌شوند. می‌توان گفت کسی که وجود این کوره‌ها را انکار می‌کند در واقع با قوانین مورد توافق اجتماعِ تاریخی 'بازی نمی‌کند' (عدم کاربرد استانداردها). همان‌طور که لابد لیوتار می‌گفت، او 'در' بازیِ زبانی تاریخ نیست؛ او اصلاً مورخ نیست.

منابع دیگر

Telling the Truth about History, by Joyce Appleby et al. (1994)

What is History? by E. H. Carr

Postmodernism and Holocaust Denial, by Robert Eaglestone (2001)

In Defence of History, by Richard Evans (1997)

The Differend: Phrases in dispute, by Jean - François Lyotard (1988)

The Postmodern History Reader, edited by Keith Jenkins (1997)

فضای پست‌مدرن

تا حدی درنتیجه‌ی این علاقه به تاکتیک‌های بسیار ظریف مقاومت سیاسی (چیزی که میشل فوکو [فصل ۷] آن را 'تاکتیک‌های جزئیِ زیستگاه' نامیده تفکر اخیر پست‌مدرنیسم به فضا و مکان علاقه‌ی خاصی پیدا کرده است. به چند مثال زیر توجه کنید.

---

1. circular

ادوارد سوجا[1]

جغرافیدان امریکایی به نام سوجا گفته است که ماگرایش داریم تاریخ (یا زمان) را عامل اصلی در فرهنگ و جامعه بدانیم؛ گویی تاریخ بدون اتکا به دیگران حرکت می‌کند و، در حین حرکت، بر افراد و مکان‌ها تأثیر می‌گذارد. یک بار دیگر، هدف سوجا این است که مارکسیسم را خانه‌تکانی کند. او ادعا می‌کند که مارکسیسمِ سنتی به ایده‌ی پیشرفت تاریخ به‌سوی یک هدف واحد بیش از اندازه اهمیت می‌دهد. این ایده، جغرافیا را به پس‌زمینه یا حاشیه می‌برد و آن را بومی می‌داند که تاریخ، خودش را بر آن ترسیم می‌کند. به عبارت دیگر، فضا چیزی تلقی می‌شود که صرفاً در کنار زمان عمل می‌کند. سوجا این الگو را بیش از حد ساده‌انگارانه می‌داند و می‌خواهد با برجسته کردن فضا از آن فراتر رود. او با اشاره به این‌که ما به همان اندازه در محیط‌های ملموس و عینی زندگی می‌کنیم که در ساخته‌های انتزاعی مثل جامعه و زمان، می‌گوید فضاها بیشتر فعالانه بر تاریخ تأثیر می‌گذارند و کمتر منفعلانه آن را دریافت می‌کنند.

سوجا تصریح می‌کند متفکرانی که آرمان‌های سیاسی رادیکال دارند اگر نابودی پست‌مدرنیسم را بخواهند، کاری بیهوده انجام داده‌اند. پست‌مدرنیسم یک نگرش نیست که شما بتوانید آن را انتخاب کنید یا از آن خوشتان بیاید، بلکه مجموعه‌ای است از شرایط ملموس و عینی که در حال حاضر بر همه‌ی جنبه‌های زندگی معاصر تأثیر گذاشته است و خواه ناخواه این شرایط به کار خود ادامه می‌دهند. او معتقد است که آینده‌ی سیاست رادیکال به این بستگی دارد که چقدر بتواند با این شرایط کنار بیاید.

در طول چند دهه‌ی اخیر، نوعی سازمان‌دهی مجدد پست‌مدرن فضا رخ داده است که هم شیوه‌ی زندگی و هم نحوه‌ی نگرش ما را به دنیا از اساس عوض کرده است. سوجا خصوصاً به شهر پست‌مدرن نگاه می‌کند (و آن را 'پساکلان‌شهر' می‌نامد) و آمیزه‌ای از تحولات را در آرایش مکان‌های شهری مشاهده می‌کند. شهرها دستخوش روندهای بسیار پیچیده پست‌مدرنیزاسیون شده‌اند که بر آنچه سوجا آن را روش‌های 'شهری' زندگی و تفکر می‌نامد تأثیر می‌گذارند. برخی از بازسازی‌های مورد نظر سوجا (که گاه متناقض هستند) عبارت‌اند از:

---

1. Edward Soja

تغییرات اساسی در صنعت

این تغییرات شامل موارد زیر می‌شود: طراحی و تولید کامپیوتری کالا در کنار صنایع دستی، رشد صنایع (از جمله‌ی بورس اوراق بهادار و مشاوران مالی) بر اساس فروش اطلاعات، افزایش شکاف میان فقیر و غنی (که اغلب در مجاورت یکدیگر زندگی می‌کنند) و تضعیف قدرت اتحادیه‌ی کارگری.

رشد شهرهای جهانی

سوجا روش‌هایی را نام می‌برد که شرکت‌های چندملیتی با آنها ادارات، نمایندگی‌ها، مبارزات تبلیغاتی، کارخانه‌ها و آرم شرکت‌های خود را در سراسر جهان گسترش می‌دهند. اینترنت به رشد خود ادامه می‌دهد، با افزایش تعداد کسانی که برای یافتن کار از کشور خود خارج می‌شوند 'هویت‌های جهانی' نیز افزایش می‌یابند و بین کشورهای جهان 'اول'، 'دوم' و 'سوم' تقسیم بین‌المللی کار صورت می‌گیرد.

افزایش نظارت

سوجا خاطر نشان می‌کند که دغدغه‌ی اصلی اجتماعات و افراد، بیش از پیش مسئله‌ی امنیت است. در امریکا حدود سی هزار جامعه‌ی شهری برای دفع مزاحمان از حصار امنیتی استفاده می‌کنند. ممانعت از جرم نیز به‌نوبه‌ی خود به یک حرفه تبدیل شده است. در اکثر خیابان‌های شهرها، از دوربین‌های مخفی استفاده می‌شود. برنامه‌های زیادی در مورد کارت شناسایی و طرح‌های حفاظت محله‌ها انجام می‌شود. فضای پست‌مدرنیزه محل ممانعت و نظارت است.

اثر اصلی سوجا جغرافی‌های پست‌مدرن: تأکید مجدد بر فضا در نظریه اجتماعی انتقادی[1] نام دارد.

فردریک جیمسون

در جایی دیگر از این کتاب خاطر نشان کرده‌ایم که گرچه جیمسون تا حدی از ویژگی پویا و جذاب فرهنگ پست‌مدرن به هیجان آمده است، اما در عین حال، در مورد آنچه 'سطحی‌بودن' می‌نامد اظهار نگرانی کرده است. او در کتاب خود

---

1. *Postmodern Geographies: The reassertion of space in critical social theory*, 1989

به نام پست‌مدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر[1] می‌گوید بخش اعظم فرهنگ امروزی، از معماری و ادبیات گرفته تا ویدیو و سینما، از نشانه‌های پوکی که در ترکیبات بی‌معنی کنار هم جمع شده‌اند تشکیل شده است. جیمسون در همه‌جا روند کلی تأثیر را کاهشی می‌داند و این وضعیت را فقدان آگاهیِ تاریخی تعریف می‌کند که باعث می‌شود همه چیز به یک اندازه سبک و کم‌مایه به نظر رسد. ما اکنون در یک 'زمان حال دائمی' زندگی می‌کنیم که به شکل خطرناکی کوته‌بینانه است و در آن، جامعه توانایی خود را در شناخت گذشته‌اش از دست داده است. معانی و تفاسیر ژرف و پر مایه جای خود را به ظواهری داده‌اند که در فضای بی‌مرکز رسانه‌های جهانی با خودشان بازی می‌کنند.

از نظر جیمسون، این فرهنگ پست‌مدرنِ ظواهر رابطه‌ی تنگاتنگی با تغییرات خاص تکنولوژیکی و اقتصادی و سیاسی دارد. جیمسون با وام‌گرفتن برخی مضامین از نظریه‌پردازانی مثل دانیل بل[2] و ارنست مندل[3] در مورد جامعه‌ی 'پساصنعتی' می‌گوید که پست‌مدرنیسم، 'منطقِ فرهنگیِ' مرحله‌ی کنونی توسعه‌ی سرمایه‌داری است و خاطر نشان می‌سازد که هر چه در چارچوب آن ساخته شود ذاتاً پست‌مدرن خواهد بود. اگر چه زمان انتقال به این منطق تاریخ مشخصی ندارد، اما جیمسون تغییرات کلی زیر را پیشنهاد کرده است:

سرمایه‌داری بازار

این مرحله، که در قرن‌های هجدهم و نوزدهم رخ داد، بر اساس رشد صنعتی در درون هر کشور شکل گرفت و ویژگی آن، رشد 'انسان خودساخته' بود (مثل مالک کارخانه یا سرمایه‌دار متمکن).

سرمایه‌داری انحصار

این مرحله، که از اوسط قرن نوزدهم تا اواسط قرن بیستم روی داد، همان مرحله‌ی به‌اصطلاح امپریالیستی است که سرمایه‌داری در آن از ایجاد بازارهای بیشتر خارجی برای تولید و مصرف کالا بهره برد. ملت‌های مستعمره (ملت‌های 'جهان سوم') به‌خاطر کار ارزان و مواد خام استثمار شدند.

---

1. *Postmodernism , or the Cultural Logic of Late Capitalism*
2. Daniel Bell
3. Ernest Mandel

سرمایه‌داری چندملیتی

این مرحله به سرمایه‌داریِ 'مصرف' یا 'متأخر' یا 'پساصنعتی' نیز مشهور است، یعنی وضعیت کنونی که ما در آن شاهد رشد یک بازار بین‌المللی در تصاویر و اطلاعات هستیم. جیمسون این مرحله را دنیای شبکه‌های ارتباطی جهانی و شبکه‌های رسانه‌ای گسترده، که در سراسر قاره‌ها پراکنده شده‌اند، می‌نامد. در چنین وضعیتی، بازنمایی‌ها و داده‌ها به کالاهایی تبدیل می‌شوند که به شکل الکترونیک در شبکه‌های مجازی مبادله می‌شوند و از مرزها می‌گذرند و یک شبکه‌ی گسترده متشکل از شرکت‌های تجاری چندملیتی قدرتی به‌مراتب بیش از تک‌تک دولت‌ها دارد.

در عین حال، گسترش سرمایه‌داری باعث به وجود آمدن گروه‌های کوچکی از مشتریان (با سلیقه‌ها و علایق خاصی) برای خرید طیف گسترده‌ای از کالاهای متفاوت شده است. در نتیجه‌ی این تغییرات، مصرف‌کنندگان ظاهراً میان بازارهای متنوع و پیچیده‌ای تقسیم شده‌اند تا کالاهای دلخواه خود را خریداری کنند. همان‌طور که جیمسون می‌گوید، هویت‌های فردی و ملی توسط بازار جهانیِ تصاویر، که «بازتاب فقدان طرح‌های جمعی بزرگ است» خرد شده‌اند. با این حال، اینها نهایتاً تحت سلطه‌ی یک 'کلیت جهانی' (سرمایه‌داری متأخر) در می‌آیند که دائماً در همه‌ی کشورها و در همه‌ی جنبه‌های زندگی ریشه می‌دواند. اکثر نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم از 'همسانی' هراس دارند. جیمسون نیز از این بیمناک است که سرمایه‌داری متأخر دنیا را به شکل یک سیستم یکپارچه درآورد و تفاوت‌های فردی و فرهنگی را بی‌اثر کند. در چنین دنیایی، فرهنگ‌های بومی تلاش می‌کنند حداقل کمی در امان باشند، و ما نیز حس موقعیت تاریخی و جغرافیایی خود را از دست می‌دهیم.

جیمسون در این‌باره سخن می‌گوید که ما چگونه در انبوهی از شبکه‌های ارتباطی بی‌مرکز، 'بی‌عمق'، گسترده و پیچیده، که حتی نمی‌توان آنها را تصور کرد، گرفتار می‌شویم. در نتیجه، او پست‌مدرنیسم را بر مبنای تحولی که در رابطه‌ی ما با فضا ایجاد کرده است توصیف می‌کند.

ورود جیمسون به فضای پست‌مدرن

جیمسون در یکی از کتاب‌های خود با اشاره به دیدارش از هتل بوناونچر [1] در لوس‌آنجلس، که طراح آن جان پورتمن [2] بوده است، این نکته را خاطرنشان می‌کند که پست‌مدرنیسم تجربه‌ی ما را از فضا تغییر می‌دهد. اگر چه جیمسون به این ساختمان توجه زیادی نشان می‌دهد، ولی آن را بی‌همتا نمی‌داند. جیمسون می‌گوید در مورد مرکز پومپیدو [3] در پاریس یا مرکز ایتون [4] در تورنتو نیز می‌توان به نکات مشابهی اشاره کرد. شاید بتوانید در خلاصه‌ی زیر، مشخصات ساختمان‌هایی را بیابید که خودتان آنها را دیده‌اید.

به قول جیمسون، لحظه‌ی ورود به یک ساختمان مشهور، که هم اهالی منطقه و هم گردشگران از آن بازدید می‌کنند، به خودی خود تجربه‌ای گیج‌کننده است. پیدا کردن ورودی‌ها مشکل است ــ در مثال مورد نظر جیمسون (هتل بوناونچر)، ورودی ظاهراً ساختمان را دور می‌زند و از یک گذرگاه سرپوشیده رو به بالا می‌رود ــ و ناگهان خود را در بخشی از ساختمان می‌بینید که نمی‌خواستید آنجا بروید. وقتی وارد ساختمان می‌شوید، شاید بخواهید تلاش کنید بخش پذیرش را پیدا کنید، اما شما از راهروهای متعددی (که ظاهراً به قدر کافی نشانه‌ی راهنمایی هم ندارند) عبور می‌کنید که شما را به مسیر اشتباهی می‌اندازند. تجربه‌ی شما در هتل بوناونچر تجربه‌ای ناامیدکننده و آزاردهنده است، اما در عین حال هیجان‌آور نیز هست. در این هتل، خود را در فضایی پر از لذت‌ها و تجربه‌ها می‌بینید. پله‌های برقی و بالابرها بدون این‌که شما را به نقطه خاصی برسانند در حرکتند (جیمسون اینها را به کرجی‌های ونیزی در حال پرواز تشبیه می‌کند). بالکن‌ها، فروشگاه‌ها، باغچه‌ها، ستون‌ها و نوارهای رنگی بزرگ و آویخته باعث می‌شود بخش داخلی هتل مانند یک شهر کوچک و محصور در خود جلوه کند. آنچه این تصور را تقویت می‌کند این است که پیدا کردن راه ورودی ساختمان مشکل است و همچنین ساختمان نمایی از شیشه‌های رفلکس دارد. از نظر جیمسون، تأثیر این شیشه‌ها مانند شیشه‌های عینک‌های آفتابی است و، همان‌طور که شیشه‌ی این عینک‌ها مانع می‌شود که چشمان فرد را ببینید، این دیوارهای شیشه‌ای نیز شهر لوس‌آنجلس را پس می‌زنند، که تأییدکننده‌ی سخن جیمسون است که این هتل به خودی خود

---

1. Bonaventure
2. John Portman
3. Pompidou
4. Eaton

دنیای کوچکی است. اگر سعی کنید بفهمید این هتل چگونه مکانی است، هم به هیجان می‌آیید و هم گیج و سرگردان می‌شوید، زیرا خود را در این 'بیش‌فضای'[1] پرازدحام و در عین حال سطحی غرق می‌کنید.

جیمسون هتل بوناونچر را نماد عصر پست‌مدرن می‌داند ــ به دلیل نحوه‌ی ترکیب تصاویر و تجارب متفاوت، متعدد، موقت و بیش از حد مهیج در یک فضای 'بدون عمق'. جیمسون می‌گوید که در این فضای عجیب و غریب، راهروها و بالابرها هستند که شما را به‌دنبال خود می‌کشند. به نظر می‌رسد که ساختمان می‌تواند بر شما مسلط شود و این احساس را در شما به وجود می‌آورد که منفعل شده‌اید و اعتراضی نمی‌کنید. شما دریافت حسی‌تان را از مکان و پرسپکتیو از دست می‌دهید. به قول جیمسون، در این روند غرق‌شدن در پیچیدگی و جذبه‌های ساختمان، توانایی قضاوت منطقی و منصفانه‌ی خود را از دست می‌دهید و همه چیز یکسان و بی‌وزن می‌شود. از این جهات، هتل بوناونچر نشانه‌ی یک تجربه‌ی کامل و جهانیِ پست‌مدرن است.

نقد جیمسون

جیمسون، برای مقابله با دیدگاه پست‌مدرن در حمایت از تفاوت و خرده‌سیاست، از نظریه‌ی اجتماعیِ فراگیر و کلان دفاع می‌کند، اما منتقدان، فراروایت‌های او را در مورد وضعیت پست‌مدرن بیش از حد کلی و فراگیر می‌دانند.

از یک طرف، جیمسون معتقد است وضعیت‌های پست‌مدرن بیش از حد عظیم و پیچیده هستند و آن‌قدر در زندگی روزمره آمیخته‌اند که نمی‌توانیم آنها را کاملاً بفهمیم. از طرف دیگر، او این پیچیدگی را به یک نظام واحد قدرتمند که به نظر او می‌تواند هر چیزی را تبیین کند تقلیل می‌دهد. دیدگاه جیمسون آن‌قدر کلی و یکپارچه است که او سرانجام همان یکدست‌کردن تفاوت‌های فرهنگی را تکرار می‌کند که خود کمر به محکومیت آن بسته بود.

جیمسون، از همین موضع، چیزهای منفرد (مثل یک هتل، یک تابلوی نقاشی اندی وارهول و ...) را مثال می‌زند و فرض را بر این می‌گذارد که شما می‌توانید با بررسی آنها نظام‌های اجتماعی گسترده را تعبیر کنید. چگونه چنین چیزی ممکن است؟ در

---

1. hyperspace

مورد معناهای متفاوت این چیزها از دیدگاه افرادی که به نظریه‌های پست‌مدرنیسم و سرمایه‌داری متأخر علاقه‌ای ندارند چطور؟

علاوه بر این انتقادها، این هم هست که جیمسون اختیار بیش از اندازه‌ای برای خود قائل است. او می‌گوید در شرایط پست‌مدرن، تاریخ دیگر برای 'ما' معنایی ندارد، اما این بدین معناست که آگاهی تاریخی خود جیمسون به طرز معجزه‌آسایی دست‌نخورده باقی مانده است. باید اذعان کرد او واقعاً در بوناونچر گم شده است، اما در عین حال می‌تواند نقدی بی‌طرفانه (در اعماق خود، مارکسیستی) از تجربه‌ی خود ارائه دهد. ما مسحور دنیای پرزرق و برق سرمایه‌داری مصرف می‌شویم، اما جیمسون می‌تواند از آن در امان بماند و دنیا را آنچنان که هست ببیند. او این قدرت را از کجا به دست آورده است؟

این غرور از این اعتقاد ناشی می‌شود که صرفاً یک مجموعه ابزار (که در مورد جیمسون، برخی مفاهیم مارکسیستی است) می‌تواند برای (الف) توضیح هر چیز و (ب) ترسیم یک الگوی واحد برای سرنوشت جمعی بشر به کار رود.

نظریه‌پردازیِ شهر

'پساکلان‌شهرِ' مورد نظر سوجا و جیمسون و دیگران ناگهان از غیب پیدا نشده است، بلکه بر اساس اصول زندگی شهری ساخته شده است، که از روزهای آغازین شکل‌گیریِ شهر مدرن وجود داشته‌اند. در نتیجه، وضعیت اجتماعی پست‌مدرن، به‌جای این‌که شرایطی را که در بیش از یک و نیم قرن گذشته روی داده است به صورت بنیادی کنار بگذارد، آنها را تقویت می‌کند. به‌همین علت، بسیاری از آثار اخیر درباره‌ی شهر پست‌مدرن مضامینی را تقویت می‌کنند که، اولین بار، نخستین نظریه‌پردازان مدرنیته آنها را بسط دادند.

مراحل آغازین شکل‌های مدرن جامعه را معمولاً در رشد ناگهانی تجربه‌ی شهرنشینیِ گسترده‌ای که در اواسط قرن نوزدهم صورت گرفت می‌توان یافت، یعنی وقتی که بیش از نیمی از جمعیت انگلیس به زندگی در شهر روی آورند. این وضعیت خیلی زود به روند طبیعی امور، یعنی روند مدرنیزاسیون در سراسر جهان، تبدیل شد. در عین حال، تعدادی از نویسندگان دریافتند که تجربه‌ی جدید شهری برخی از ایده‌ها و پرسش‌های مربوط به 'خود' را، که فیلسوفان از مدت‌ها قبل در جست‌وجویش بوده‌اند، برجسته می‌کند. به‌عنوان مثال، به نظر می‌رسید شهرمدرن

مشکلات مربوط به رابطه‌ی فرد و جمع را به صورت ملموس و عینی محقق می‌سازد. با توسعه‌ی شهر، تأکید تازه‌ای بر ماهیت چندگانه و سیال تجربه صورت می‌گیرد و فرد، در سبک زندگی شهری مدرن، درباره‌ی شیوه‌ی زندگی‌اش خودآگاه‌تر می‌شود، درباره‌ی نقش اجتماعی‌اش دقت بیشتری می‌کند و بیشتر نگران جایگاه خود در دنیاست.

لیوتار این مضمون را ادامه می‌دهد. او از انواع تجربه‌های جهان‌وطن در دنیای رسانه‌های جهانی و سفرها و شرکت‌های مورد نظر جیمسون الهام می‌گیرد. لیوتار در وضعیت پست‌مدرن با حالتی هیجان‌زده و ناراحت می‌نویسد:

> التقاط گرایی درجه‌ی صفرِ فرهنگ است: فلان شخص به موسیقی رِگِی[1] گوش می‌کند، فیلم وسترن تماشا می‌کند، برای ناهار غذای مک‌دونالد و برای شام غذای بومی می‌خورد، در توکیو عطر فرانسوی می‌زند و در هنگ‌کنگ لباس دوباره مدشده می‌پوشد؛ معرفت به موضوعی برای بازی‌های تلویزیونی تبدیل شده است. (ص. ۷۶)

بهتر است به یاد داشته باشیم که لیوتار به‌طور جدی درباره‌ی این نوع رویکرد التقاطی به فرهنگ اظهار تردید کرده است. او از این‌که مسابقات تلویزیونی اغلب بی‌محتواست و راحت‌طلبی را دامن می‌زند اظهار تأسف می‌کند. همه چیز بیش از حد ساده، بی‌مزه، یکنواخت، پیش‌پاافتاده و آبکی شده است. جایی برای تلاش و کوشش باقی نمانده است. (جالب است بدانید بخشی از این تأسف ناشی از این احساس است که در این 'دوره‌ی ابتذال'، هنر دیگر از جایگاه خاصی برخوردار نیست.)

یکی از نویسندگانی که بیشتر به تصویر پیشنهادیِ لیوتار علاقه دارد منتقد بریتانیایی ایئن چیمبرز[2] است. برخلاف تصویری که جیمسون از 'غلبه‌ی فرهنگیِ' پست‌مدرن ارائه می‌دهد و آن را نیرویی نسبتاً قاهر و تغییرناپذیر می‌داند، توصیف چیمبرز از فضای پست‌مدرن بر ویژگی‌هایی از قبیل تحرک، سرزندگی، تحول همیشگی، آزمایش و گسستگی تأکید می‌کند. چیمبرز در صدد آن نیست که نقشه‌ای کامل از این فضا ارائه دهد و فکر می‌کند چنین کاری ناممکن است (به

---

۱. reggae؛ نوعی موسیقی تند، با ریشه‌ی جامائیکایی. م.

2. Iain Chambers

بخش مربوط به تواضع انتقادی که در ادامه خواهد آمد مراجعه کنید). اما چیمبرز در اغلب نوشته‌های جذاب خود شیوه‌هایی را بررسی می‌کند که در آنها سطوح و گونه‌های متفاوت واقعیت، می‌توانند با یکدیگر هم‌پوشانی و تلاقی کنند و تضاد (گاه شدید) و تعامل داشته باشند. او در قطعه‌ی زیر، موضوع آمیزه‌ی فرهنگی را، که لیوتار به آن اشاره کرد، ادامه می‌دهد، اما این دغدغه را نیز به آن می‌افزاید که گروه‌های مختلف قومی، نژادی و فرهنگی می‌توانند با هم زندگی کنند. او می‌گوید:

> ...بسیاری از سیاه‌پوستان جوان انگلیسی، چه زن چه مرد، لباس‌های ورزشی ایتالیایی مد روز را می‌پوشند، آهنگ‌های گروه بدبویز[1]، ریتم‌های رگی، موسیقی داب[2] و نواهای الکترونیکی خش‌دار را به ترتیب با مایه‌های جامائیکایی، ریتم‌های رپ، و جمله‌بندی انگلیسی ترکیب می‌کنند و به این ترتیب سنت‌های چندقومی کشوری را که زمانی استعمارگر بود بومی و محلی و بی‌واسطه‌تر می‌کنند. این وضع به معنای درآمیختن سیاه‌پوستان است، طبعاً کمتر با فرهنگ غالب سفیدپوستان، و بیشتر با امکانات گسترده‌تری که فرهنگ کلان‌شهر امروزی در اختیار می‌گذارد. امروزه ریشه‌های مختلف کنار گذاشته می‌شوند و به مسیرهای مشخصی بدل می‌شوند که در زمان حال امتداد دارند.
>
> (گفت‌وگوهای مرزی؛ سفرهایی در پست‌مدرنیته[3] نوشته‌ی ایئن چیمبرز، ص. ۷۵)

فرهنگ بومی در مقابل فرهنگ جهانی

در بررسی آرای سوجا و جیمسون خاطر نشان کردیم که فضاهای جدید پست‌مدرنیته تعامل پیچیده‌ای را میان عوامل جهانی و منطقه‌ای نشان می‌دهند. از یک طرف، بازارهای جهانی موسیقی، مُد و غیره، همراه با نظام‌های فراملیتی رسانه‌ها و ارتباطات، مدام در حال گسترش هستند. از طرف دیگر، موضوعات منطقه‌ای و خاص مورد حمایت لیوتار و دو سرتو حساسیت زیادی پیدا کرده‌اند. تناقض آشکار این دو جنبه، که شاید بتوانیم آنها را به تعبیری تعارض پویا بین

---

1. B-Boys

۲. dub؛ نوعی موسیقی یا شعر متعلق به منطقه‌ی کارائیب که ریتم تندی دارد. م.

3. *Border Dialogues; Journeys in Postmodernity* (1990)

همسانی و تفاوت بنامیم، می‌تواند یکی از ویژگی‌های اصلی چشم‌انداز پست‌مدرن باشد که در مباحث زیر بررسی خواهیم کرد.

مرزهای بی‌ثبات

دیوید مورلی[1] و کوین رابینز[2] نیز مانند فردریک جیمسون در کتابشان به نام فضاهای هویت[3] خاطر نشان می‌کنند که سیستم‌های ماهواره‌ای و پخش کابلی، محیط پست‌مدرنی ایجاد کرده‌اند که شکل هویت‌های ملی و قومی و فرهنگی را تغییر داده است. آنها با تکرار ایده‌ی 'حوزه‌زدایی'[4] ژیل دلوز و فلیکس گاتاری (فصل ۷) بر این عقیده‌اند که فن‌آوری‌های اخیر ارتباطات و حمل و نقل، جغرافیای جدیدی ایجاد کرده که کمتر بر اساس مرزهای زمینی و بیشتر برمبنای جریان اطلاعات و نشانه‌هاست. در پست‌مدرنیته، افراد، اطلاعات، تصاویر و اشیاء در سراسر جهان در گردش‌اند. در این روند، تعریف حد و مرزهای یک اجتماع مشکل‌تر می‌شود. البته مرزهای ملی و حتی طبیعی همچنان به قوت خود باقی هستند، اما کل واقعیت را بازگو نمی‌کنند. این مرزها به‌طور مداوم به‌وسیله‌ی 'فضاهای ارتباطی رادیو تلویزیونی'، که مرزهای خاص خود را دارند، پایمال و متزلزل می‌شوند. بنابراین مقولات قدیمی هویت ملی و نژادی و فرهنگی باید با مرزهای گسترده‌تر و نمادین زبان و فرهنگ به حالت تعادل درآیند، مرزهایی که رسانه‌های همگانی، بازارهای جهانی، کامپیوتر و غیره ترسیم می‌کنند.

مورلی و رابینز معتقدند این جغرافیای جدید، مفهوم ملت را دچار بحران کرده، اما در عین حال آگاهی جدیدی را از موقعیت و فعالیت‌های منطقه‌ای شکل داده است. به‌عنوان مثال، با آزادشدن بیش از پیش پخش امواج، تعداد ایستگاه‌های رادیویی که برنامه‌های خاص و محلی را پخش می‌کنند بیشتر می‌شود. از یک طرف، تولید برنامه‌های تفریحی توسط برخی از شرکت‌های چندملیتی، که تعدادشان دائماً در حال کاهش است، کنترل می‌شود (مثال بارز این انحصار، شبکه‌ی تولید و توزیع فیلم است) و از طرف دیگر، از رسانه‌ها انتظار می‌رود که دایره‌ی انتخاب مصرف‌کننده را به بالاترین حد خود برسانند. باز هم توسعه‌ی اینترنت در حوزه‌ای هر چه گسترده و استفاده از آن در منازل و سازمان‌ها، به‌طور مشابه، باعث ایجاد طیف گسترده و حیرت‌انگیزی از سایت‌های اختصاصی شده است. نهایتاً این‌که،

---

1. David Morley
2. Kevin Robins
3. *Spaces of Identity*
4. deterritorialization

یک کانال تلویزیونی برنامه‌ای واحد را به‌طور همزمان در میلیون‌ها دستگاه تلویزیونی پخش می‌کند. افراد متفاوتی در مکان‌های متفاوت و به شکل‌های متفاوت این برنامه را می‌بینند. در همه این موارد، آنچه می‌بینیم ترکیب پیچیده‌ای از 'اجتماعات مجازی' جهانی و دغدغه‌های محدود است.

نامکان‌ها[1]

انسان‌شناس فرانسوی، مارک اوژه[2] معتقد است که ما در جامعه‌ای 'سوپرمدرن'[3] زندگی می‌کنیم که 'نامکان‌ها' بیش از پیش بر آن غلبه یافته‌اند. به‌عنوان مثال، ما بیشتر وقت خود را در سوپرمارکت‌های بسیار بزرگ، مجتمع‌های تفریحی خارج از شهر، جایگاه‌های پمپ بنزین اتوبان‌ها، سالن‌های انتظار و غیره سپری می‌کنیم. بیشتر معاملات روزمره‌مان از طریق تلفن انجام می‌شود، به صدای دیجیتالی گوش می‌کنیم، با کامپیوتر کار می‌کنیم و... «در کلینیک متولد می‌شویم و در بیمارستان می‌میریم».

اوژه می‌گوید روزگاری یک رابطه‌ی نظام‌یافته، منسجم و خلاق بین یک مکان و ساکنان آن وجود داشت (البته زمان‌بندی اوژه زیاد دقیق نیست). ساکنان این مکان‌ها به آنها شکل می‌دادند و بر طبق آداب و رسوم و عادات محلی و بومی خود در آنها زندگی می‌کردند. در نتیجه، این ساکنان حافظه‌ی فرهنگی پرمایه‌ای داشتند. آنها، به قول اوژه، «مزیّن به تاریخ بودند.» امروزه شناخت و تجربه‌ی ما از یک مکان، از قبل تعیین شده است و متأثر از «رشد فزاینده‌ی ارجاعات خیالی و موهوم» است. به‌عنوان مثال، در فرانسه، روی تابلوهای کنار جاده این عبارت نوشته شده است: «به منطقه بوژوله[4] وارد می‌شوید» (در بریتانیا می‌نویسند 'هاردی کانتری' و 'برونته کانتری') مجسمه‌های یادبودی که با نورافکن روشن شده‌اند و مناطق تاریخی ثبت‌شده، مکان‌ها را به موزه تبدیل می‌کنند. پانل‌های اطلاعاتی، بازدیدکنندگان را به 'نقاط دیدنی' هدایت می‌کنند و محل‌هایی را که برای پیاده‌روی تعیین شده‌اند نشان می‌دهند. در بروشورهایی که به بازدیدکنندگان داده می‌شود مکان‌ها به چشم‌انداز و تاریخ به تصویر تبدیل می‌شود.

بنایی که در میدان اصلی یک روستا دیده می‌شود شاید مظهر این تفکر باشد که اهالی

---

1. non-places
2. Marc Augé
3. supermodern
4. Beaujolais

روستا همیشه در کنار هم خواهند بود و روستا همیشه به آنها تعلق خواهد داشت. برعکس، نامکان‌ها مرکز و میدان و حد و مرزی ندارند. مکان جایی است که مردم به آن تعلق دارند. نامکان جایی است که شما از آن عبور می‌کنید: «اتوبان ... از همه‌ی مکان‌های عمده‌ای که از طریق آن به آنها دسترسی می‌یابیم احتراز می‌کند.» وقتی به یک مرکز اطلاعات تلفنی زنگ می‌زنید و زمان حرکت قطارها را می‌پرسید، شاید با یک اپراتور در قاره‌ای دیگر صحبت می‌کنید. در شهرهای مختلف، فروشگاه‌ها یکسان‌اند. در همه‌ی ماه‌های سال، محصولات و تولیدات خارج از فصل و غیر بومی در دمای کنترل‌شده در سوپرمارکت‌ها موجود و در دسترس است. دنیا از طریق تلویزیون ماهواره‌ای و اینترنت و حمل و نقل جهانی هم کوچک‌تر و هم پیچیده‌تر شده است. در گذشته، فواصل ساعات شلوغ در مرکز شهر بیشتر بود، بازار در روزهای خاصی باز و فعال بود، فروشگاه‌ها در ساعات خاصی باز می‌شدند، اما نامکان‌ها چنین برنامه زمانی ندارند، آنها بیست و چهار ساعته، و هفت روز هفته، فعال هستند.

اوژه می‌گوید: اینها همه باعث می‌شوند 'مشخصات فردی' رنگ ببازند و به‌تدریج از بین بروند و در نتیجه فاقد مکان و اجتماع و هویت جمعی می‌شویم و اینها یعنی شکل‌های جدیدتر تنهایی. این موارد نیز به‌نوبه‌ی خود باعث نوستالژی (احساس غربت)، ملی‌گرایی یا تضاد می‌شود، زیرا افراد در جست‌وجوی سرزمین مادری و دلبستگی‌های خود هستند.

با این حال، نمی‌توان مکان را کاملاً نابود کرد. میشل دو سرتو معتقد است عامه‌ی مردم زندگی روزمره را از طریق حقه‌های خودبخودی در حین کار می‌آفرینند. اوژه، که از این فکر الهام گرفته، خاطر نشان می‌سازد که «افراد هر روز به بهانه یا دستاویزی تلاش می‌کنند تا از مدرنیته‌ی جهانی یا شهری بگریزند.» آنها با جست‌وجوی شیوه‌های شخصی و به کار گرفتن دکور مورد نظر خودشان، در چارچوب فرهنگی یکدست و همگن، جایی برای خود باز می‌کنند. سفارشی‌کردن فضاهای شهری توسط اسکیت‌سواران یا هنرمندان خالق تصویرهای روی دیوار، نمونه‌هایی از این آفرینش ابتدایی و ساده‌ی مکان معنادار محلی هستند.

منابع دیگر

Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity by Marc Augé(1995)

The Production of Space by Henri Lefebvre(1991)

منابع دیگر در مورد فضای پست‌مدرن

Space and Social Theory: Interpreting modernity and postmodernity, edited by Georges Benko(1997)

The Spaces of Postmodernity: Readings in human geography, by Michael J.Dear and Steven Flusty(2002)

City of Quartz, by Mike Davis(1998)

Magical Urbanism, by Mike Davis(2000)

Postmodern Urbanism, by Nan Ellin(1995)

هویت‌های جهانی‌شده

یک منتقد امریکایی به نام جورج لیپ‌زیتس [1] هم به موضوعات مشابهی اشاره کرده است. او با این ایده موافق است که تغییرات اجتماعی مورد نظر سوجا، جیمسون، مورلی و رابینز هویت‌ها و فرهنگ را تغییر داده‌اند، اما می‌گوید این تغییرات باید با شکل‌های متعدد و مداوم سرکوب و بی‌عدالتی که مردم هنوز در معرض آنها هستند سنجیده شوند. دنیای سرمایه‌داری متأخرِ مصرف انبوه، کامپیوتر و ارتباطات چندملیتی ممکن نیست بر روی هر فرد به‌طور یکسان تأثیر بگذارد.

لیپ‌زیتس به این نکته پرداخته است که چگونه موسیقی هیپ‌هاپ و رپ در کشورهای مختلف جهان ریشه دوانده‌اند. خاستگاه این دو موسیقی، که در سراسر جهان طرفدار دارند، مناطق فقیرنشین امریکای شمالی است. به قول لیپ‌زیتس، گویی کل جهان به آنچه در 'برانکس جنوبی' [2] [نیویورک] اتفاق می‌افتد گوش فرامی‌دهد. او معتقد است فرهنگ‌های افریقایی از لحاظ تاریخی به دلیل مهاجرت کارگران سیاه‌پوست با دستمزد پایین از کشوری به کشور دیگر پراکنده شده‌اند. هویت قومی و فرهنگی از طریق تولید و توزیع و استفاده از موسیقی عامه‌پسند احیا و بیان می‌شود. بنابراین نوعی موسیقی که خاستگاهش منطقه‌ای خاص است مبنای یک جامعه‌ی موهوم جهانی قرار می‌گیرد و این جامعه مرزهای کشورها را می‌نوردد. به‌علاوه، این موسیقی شکلی از موسیقی است که از دامنه‌ی گسترده‌ی تأثیرات مختلف اقتباس می‌کند و آنها را با هم درمی‌آمیزد. به‌عنوان مثال، بسیاری از

1. George Lipsitz
2. South-Bronx

ریتم‌ها و نمونه‌ها از موسیقی سیاهان (مثل جاز، سول[1]، فانک[2]) گرفته می‌شوند و با قطعاتی که از فرهنگ غالب سفیدپوستان (مثل موسیقی پخش اخبار و موسیقی متن فیلم‌ها) اقتباس شده‌اند ترکیب می‌شوند.

از نظر لیپ‌زیتس، موارد فوق نمونه‌هایی از 'بریکولاژ' و 'اقتباس' هستند و به صورت انتقادی عمل می‌کنند. در عین حال، اقتباس سفیدپوستان از موسیقی سیاهان امریکا ظلم و، به معنای واقعی کلمه، استعمار محسوب می‌شود.

نقدی بر لیپ‌زیتس

پل گیلروی[3] دیدگاه خوش‌بینانه‌ی لیپ‌زیتس را مبنی بر این‌که موسیقی‌های خاص ذاتاً به گروه‌های قومی ویژه‌ای تعلق دارند مورد انتقاد قرار داد. گیلروی توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که امروزه، از بچه‌مدرسه‌ای‌های سفیدپوست طبقه‌ی متوسط در مناطق روستایی گرفته تا جوانان سیاه‌پوست محروم که در محلات فقیرنشین زندگی می‌کنند، همه به موسیقی هیپ‌هاپ گوش می‌کنند. به عبارت دیگر، شما نمی‌توانید انتظار داشته باشید که موسیقی خاصی در حد و مرزهای مخاطبان مشخص باقی بماند. دلیل دیگر او این است که یکی از هدف‌های ترکیب موسیقی و میکس مجدد، تضعیف این باور است که هر فرهنگ به گروه خاصی تعلق دارد. نهایتاً گیلروی اظهار می‌دارد که اگر موسیقی‌های هیپ‌هاپ و رپ را نمادهای اصیل ابراز وجود نژادی بدانیم، این دیدگاه منکر وجود هویت سیال و متناقض می‌شود، زیرا بیان می‌کند که نوع خاصی از نگرش یا تجربه اساساً و ذاتاً متعلق به 'سیاهان' است. دنیای پست‌مدرن، دنیای چندفرهنگی و چندنژادی و التقاطی است. در چنین دنیایی، هویت‌ها و سبک‌های زندگی می‌توانند، مثل همین موسیقی سیاهان، کولاژها و آمیزه‌هایی از بسیاری تأثیرات متفاوت باشند. آنها آن‌قدر پراکنده و گذرا هستند که اجازه نمی‌دهند کسی به ماهیت قومیِ نهفته‌ی آنها استناد کند.

پسااستعمارگری

یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های جغرافیای پست‌مدرن مورد نظر لیوتار و سوجا و دیگران این است که دنیا در حال 'پسااستعماری' شدن است، یعنی نقشه‌ی سیاسی

---

1. soul 2. funk 3- Paul Gilroy

امپریالیسم و استعمار در سراسر جهان دوباره ترسیم می‌شود. البته اگر بگوییم امروزه دنیا بر استعمارگری غلبه یافته است اغراق کرده‌ایم (به‌عنوان مثال، سرخ‌پوستان امریکا این سخن را که «پسااستعمارگرایی به معنای برابری است» به چالش می‌کشند). پس منطقی است که بگوییم دنیا اخیراً شاهد سقوط امپراتوری‌ها بوده است. تضعیف شدید امپراتوری بریتانیا نمونه‌ی روشنی از این وضعیت است. در موارد دیگر، وضعیت پسااستعمارگری بیشتر با این واقعیت سر و کار دارد که در سراسر جهان مردمان زیادی به مهاجرت روی می‌آورند. بنابراین، این سخن که دنیا شاهد پسااستعمارگرایی است حاکی از آن است که تغییرات مهمی در حوزه‌های سیاسی و اقتصادی و اجتماعی در مقیاس بین‌المللی در حال وقوع است. فضاهای پست‌مدرن مورد نظر سوجا و جیمسون و چیمبرز بخشی از این تغییرات هستند. این فضاها مکان‌های فیزیکی یا تخیلی هستند که در آنها صداهای مختلف با هم درمی‌آمیزند، و می‌توان آنها را پسااستعماری دانست، زیرا به نظر می‌رسد آنها مرزهای خشک و انعطاف‌پذیر ملیت و نژاد را تحلیل می‌برند و می‌فرسایند.

همچنین ایده‌ی پسااستعماری به این نظریه و در مواردی به این رویه می‌پردازد که صداهای حاشیه‌ای فرصتی برای ابراز وجود پیدا کنند. این نوع از پسااستعمارگرایی درباره‌ی این است که هنر و رسانه چگونه می‌توانند، یا چگونه باید در یک دنیای چندنژادی و چندقومی به زندگی پاسخ گویند. متفکرانی که در این معنا اغلب پسااستعمارگرا نامیده می‌شوند عبارت‌اند از ادوارد سعید[1]، هومی بهابها[2] و گایاتری اسپیواک[3]. در این فرصت اندک، نمی‌توان حق مطلب را در مورد این متفکران ادا کرد. در نتیجه، به شرح مختصری از دغدغه‌های آنها بسنده می‌کنیم.

چه کسی سخن می‌گوید؟

شاید متوجه شده باشید که در این کتاب به‌طور غیرمعمول از برخی اسامی به صورت جمع استفاده کرده‌ام؛ واژه‌هایی مانند 'دانش‌ها'، 'تاریخ‌ها' و 'رهیافت‌های جنسی'. شاید این کار عادت دستوریِ عجیب و غریبی باشد (برنامه‌ی غلط‌گیر کامپیوتری من هم متوجه آن نشده است)، اما حقیقت آن است که بسیاری از نظریه‌پردازان متأثر از پست‌مدرنیسم از این شیوه استفاده می‌کنند. در این کتاب مشاهده می‌کنیم که پست‌مدرنیسم نسبت به ایده‌ی 'تفاوت' حساسیت نشان

---

1. Edward Said
2. Homi BhaBha
3. Gayatri Spivak

می‌دهد. تمایل به سخن‌گفتن با استفاده از صورت جمع برخی اسامی، که زمانی مفردبودن آنها مطلوب بود، بخشی از این دغدغه است تا تنوع به هر قیمتی که شده حفظ شود. به‌عنوان مثال، صحبت از رهیافت‌های جنسی، بدین معناست که تنها یک رهیافت جنسی و تنها یک گرایش وجود ندارد. منتقدان فمینیست و پسافمینیست نیز معتقدند که منظور از یک میل یا گرایش عمومی در جنسیت، همان ناهمجنس‌خواهی مردانه است. وقتی هم که از یک تاریخ سخن می‌گوییم این ایده را که حوادث 'صحیح' یا عینی تاریخ ممکن است توسط گروه‌های مختلف با علایق متفاوت و به شکل‌های متفاوتی تفسیر شوند رد می‌کنیم. معنای این سخن آن است که شما به تنها روایت درست و معتبر دسترسی دارید. با مراجعه به تاریخ‌های متعدد به این نتیجه می‌رسید که هیچ شرحی نمی‌تواند به‌تنهایی همه‌ی پیچیدگی حوادث تاریخی و تأثیرات آنها را بیان کند و این سؤال برای شما پیش می‌آید که این تاریخ‌ها را چه کسانی برای شما روایت کرده‌اند. استفاده از اسم به صورت جمع در اینجا بدان معناست که دیدگاه‌ها و تجارب متعدد همیشه وجود دارند تا فراروایت‌ها را درهم بریزند.

این یکی از تأثیراتی است که به‌واسطه‌ی آگاهی‌یافتن روزافزون از تنوع در علوم انسانی ایجاد شده است. این وضعیت بخشی از حس عمومی احتیاطی است که پست‌مدرنیسم با خود به مطالعه‌ی فرهنگی و جامعه آورده است. یکی از موضوعات اصلی، طرح این سؤالات در مورد بازنمایی است که چه کسی مجاز است در این بازنمایی سخن بگوید، برای چه کسی و با چه هدفی؟ چه کسی آن را 'می‌شنود' و چه کسی از آن حذف می‌شود؟

منتقدانی که تحت تأثیر 'پست'ها و 'پسا'ها هستند معتقدند که بهتر است به‌جای افراد مظلوم و به حاشیه رانده‌شده ز محروم صحبت نکنیم و اجازه دهیم خودشان سخن بگویند. همه‌ی گروه‌ها باید این فرصت را داشته باشند که ابراز وجود کنند و خود را نشان دهند. همان‌طور که لیوتار می‌گوید «سخن گفتن به‌جای دیگران، نوعی خشونت زبانی است» که به کمک آن، ارزش‌های خود را به 'دیگران' نسبت می‌دهیم. این نکته ما را به بحث بعدی هدایت می‌کند.

حساسیت نسبت به مرکزگرایی‌ها

به اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ برگردیم، یعنی زمانی که گروهی از موسیقیدانان در بریتانیا

آهنگ موفقی را عرضه کردند که درآمد حاصل از فروش آن برای کمک به مردم قحطی‌زده صرف می‌شد. نام آهنگ این بود: «آیا آنها می‌دانند کریسمس رسیده است؟» شعر این آهنگ به این مسئله می‌پرداخت که بچه‌های اتیوپیایی از گرسنگی می‌میرند و در شادی‌های آغاز سال نو شریک نیستند و این مسئله مردم را به‌شدت متأثر می‌کرد. با وجود این، مردم بریتانیا بابانوئل واقعی شدند و با خرید این آهنگ ارزشمندترین هدیه را برای این کودکان به ارمغان آوردند. هدیه‌ی آنها، زندگی دوباره بود. اما مسئله اینجاست که دلیلی ندارد کودکان اتیوپیایی بدانند ما در اینجا کریسمس را جشن می‌گیریم. آن‌طور کریسمس، به معنایی که ما در ذهن داریم، مفهومی جهان‌شمول نیست. بسیاری از آداب و رسوم آن اروپایی است و اخیراً شکل گرفته است. بسیاری از ادیان دنیا آن را تأیید نمی‌کنند و حتی در کشورهایی که آن را جشن می‌گیرند تنوع آداب و رسوم زیادی دیده می‌شود. بنابراین سؤال گروه موسیقی فوق، کاملاً خاستگاه اروپایی دارد، به عبارت دیگر، اروپامحور است. موارد مشابهی از این اروپامحوری در تعریف اروپایی‌ها از 'بدوی' در مقابل 'متمدن' و در توصیف عجیب و غریب‌بودن 'شرق' دیده می‌شود. آنها شرق را سرزمینی اسرارآمیز و پر از ظرفیت‌های شرقی می‌دانند. تقسیم جهان به 'جهان‌های' اول و دوم و سوم نیز این‌گونه است. مردم اتیوپی که در کشور خود زندگی می‌کنند از چه لحاظ در 'جهان سوم' زندگی می‌کنند؟

شاید بحث ژاک دریدا را در فصل ۵ به یاد داشته باشید که نظریه‌ی پست‌مدرن همیشه در مقابل مرکزها موضع می‌گیرد. بعضی مواقع، این نگرش در میل به برملاکردن مرکزهای متعدد، از نوعی که به آنها اشاره کردیم، نمود پیدا می‌کند. بنابراین منتقدان پسااستعمارگرا به‌دنبال نشانه‌ها و آثار اروپامحوری در رسانه‌ها و ادبیات هستند. منتقدان دیگر، نشانه‌های پنهان 'نره‌محوری'[1] (تعصب 'مردانه') 'ناهمجنس‌محوری'[2] (تعصب ناهمجنس‌خواهی) و سایر 'مرکزگرایی'های متن‌های ظاهراً بی‌طرف را جست‌وجو می‌کنند.

منابع دیگر

Postcolonial Studies, by Bill Ashcroft et al . (2000)

Islam, Globalization and Postmodernity, edited by Akbar S. Ahmed (1994)

---

1. phallocentrism
2. heterocentrism

Postcolonial Theory, by Leela Gandhi (1998)
Colonialism/Postcolonialism, by Ania Loomba (1998)
Beginning Postcolonialism, by John McLeod (2000
A Companion to Postcolonial Studies, by Ray Sangeeta (2002)

تواضع نقادانه

در نتیجه‌ی تأثیرات فوق و بسیاری موضوعات دیگرِ پست‌مدرن، که در این کتاب به صورت کلی مطرح شده‌اند، اکنون بیشترِ قضاوت‌های منتقدان محتاطانه‌تر است. جامعه‌شناس بریتانیایی، زیگمونت بومن[1]، این وضع را تغییر نقش متفکران از 'قانون‌گذاری' به 'تفسیر' نامیده است. منظور او این است که دانشگاهیان اکراه دارند بین 'خوب' و 'بد' تمایز اخلاقی یا زیبایی‌شناختی قائل شوند. همین که خود من این دو واژه را داخل گیومه گذاشته‌ام نشان‌دهنده‌ی این احتیاط است.

روشنفکران از قدرت و نفوذ خود صرف‌نظر می‌کنند. آنها به‌جای این‌که در صدد این باشند ما را هدایت کنند و (در مقام رهبرانی که صلاح ما را می‌دانند) بایدها و نبایدها را به ما گوشزد کنند، امروزه بیشتر تمایل دارند وقت خود را متواضعانه صرف این کنند که امور ظاهراً چگونه‌اند. در دنیای پست‌مدرن، از وجود دیگر تفاوت‌ها و از این‌که چقدر به لحاظ تاریخی و اجتماعی محدود هستیم آگاه می‌شویم که از این پس با دقت بیشتری قدم برمی‌داریم.

با مطالعه‌ی آثار لیوتار و دریدا و بسیاری از متفکران دیگر، می‌آموزیم که ارزش‌های جهانی را فراموش کنیم. وقتی یقین‌های قدیمی به‌تدریج درهم می‌شکنند، احساس می‌کنیم که همه‌ی دیدگاه‌ها به یک اندازه معتبر هستند. با سقوط فراروایت‌های لیوتار، توجه بیشتری به خرده‌روایت‌ها در موضوعات منطقه‌ای و زندگی روزمره می‌شود. امور پیش‌پاافتاده به فرهنگ تبدیل می‌شوند. هاله‌ای از نسبی‌گرایی و سیلی از 'اندیشه‌های' عملاً 'سست' همه‌جا را فرامی‌گیرد. این گفته‌ی اخیر متعلق به فیلسوف ایتالیایی، جانّی واتّیمو[2]، است. او تا اندازه‌ای با اشاره به آثار بودریار می‌گوید که عصر ارتباطات همگانی چنان «تکثر ظاهراً شدید و غیر قابل مقاومتی» را به وجود می‌آورد که ما را از غل و زنجیر اصول اقتدارگرای

1. Zigmunt Bauman
2. Gianni Vattimo

واقعیت رها می‌سازد. همان‌طور که خود بودریار می‌گوید رسانه آن‌قدر از اطلاعات و صداهای متفاوتِ بسیاری که می‌خواهند شنیده شوند اشباع شده است که دیگر نمی‌دانید چه چیزی را می‌دانید یا چه چیزی را می‌خواهید. در پست‌مدرنیسم، نظام‌های ارزش و هویت‌ها آن‌قدر متکثر و شکننده می‌شوند که رویکردی متواضعانه و بی‌غل و غش‌تر به فلسفه ضرورت می‌یابد، رویکردی که به همه‌ی باورهای پیشین خود درباره‌ی حقیقت پشت پا بزند.

آیا پست‌مدرنیسم یعنی بی‌اعتقادی به همه چیز؟ برخی مسائل نسبی‌گرایی فرهنگی

درنتیجه‌ی این بحث‌ها و به دلایل دیگر، پست‌مدرنیسم را می‌توان رویکردی 'نسبی‌گرا' دانست. به عبارت دیگر، تأکید آن بر امور بومی است نه 'جهانی'. همه‌ی ارزش‌ها به‌واسطه‌ی شرایط خاصی (مانند فرهنگ) ایجاد می‌شوند و صرفاً به این شرایط مربوط هستند. این وضعیت ما را مجبور می‌کند اقرار کنیم که نظرات و مشاهدات ما بی‌طرفانه و غیر مغرضانه نیستند. ما همیشه از یک موضع خاص سخن می‌گوییم. به‌عنوان مثال، در مورد این‌که عدالت چیست توافق جهانی وجود ندارد؛ تعاریف زیادی وجود دارد و هر یک از این تعاریف تنها در ارتباط با بازی زبانی خاصی که در آن قرار گرفته، معنادار است. مدرنیسم این سؤال را مطرح می‌کند: «آیا فلان چیز خوب است؟» اما پست‌مدرنیسم می‌پرسد: «برای چه کسی یا برای چه چیزی خوب است؟»

به نظر می‌رسد معنای این سخن آن است که ایده‌ها و ارزش‌های همه‌ی افراد به‌طور یکسان اعتبار دارند. در نتیجه، دلیلی ندارد فرض کنیم که باورهای 'غربی' و 'عصر روشنگری' باید هر جهان‌بینی دیگری را تحت نفوذ یا سلطه خود داشته باشند. 'ما' مبنای اخلاقی والایی نداریم که از آن جایگاه، 'اَعمال دیگران' را مورد انتقاد قرار دهیم. نظرات 'آنها' از نظرات 'ما' معتبرتر نیستند. ما هرگز به هنجارها و قوانین پذیرفته و جهانی دست نخواهیم یافت (و نباید هم برسیم، زیرا تنها راه دست‌یافتن به آنها زور و اجبار است). از نظر لیوتار، جامعه نمی‌تواند یک کل نظام‌یافته باشد، بلکه شبکه‌ای است از زبان‌های قیاس‌ناپذیر. بنابراین معیارهای مشترک کنار گذاشته می‌شوند و تکثرگرایی جای آن را می‌گیرد. اما این دیدگاه پرسش‌هایی برمی‌انگیزد که به‌راحتی پاسخ داده نمی‌شوند:

ظاهراً لیوتار و دیگران تفاوت را تمجید می‌کنند اما باید پرسید حد و مرز مدارا تا کجاست؟

چگونه شما تضمین می‌کنید که تکثر حفظ می‌شود؟ با نظام‌هایی که با شما موضع نسبی‌گرایانه مشترک ندارند چه می‌کنید؟

آیا اگر اعتقاد نداشته باشید که از جهاتی 'حق' با شماست، می‌توانید از ارزش‌هایتان دفاع کنید یا با چیزی مخالفت کنید؟ از آنجایی که باید فکر کنیم دلایل محکمی برای دیدگاه‌هایمان داریم پس قطعاً نمی‌توانیم همیشه یک کثرت‌گرا باشیم.

هدف پست‌مدرنیسم این است که تعداد نظام‌های ارزش را که با هم در حال رقابت هستند در حداکثر ممکن نگاه دارد. لیوتار این خصوصیت را 'احتمال تداومِ بازیِ عادلانه یا منصفانه' می‌خوانَد. بنابراین به نظر می‌رسد پست‌مدرنیسم بینشی آزادی‌بخش و دموکراتیک عرضه می‌کند، اما آیا چندگانگی و تنوع همیشه خوب است؟ آیا ظلم از اصل 'تفرقه بینداز و حکومت کن' بهره نمی‌برد؟

برخی واکنش‌ها

منتقدان وقتی فهمیدند پست‌مدرنیسم پاسخ مثبتی به این سؤالات نمی‌دهد، اعلام کردند که نسبی‌گرایی به بن‌بست رسیده است. از نظر این منتقدان (مثلاً دیوید هاروی[1]، تری ایگلتون[2] و آلکس کالینیکاس[3])، پست‌مدرنیسم بی‌آن‌که نتیجه‌ای داشته باشد می‌گوید که تحمل ظلم و بهره‌کشی بهتر از این است که ارزش‌های خود را 'تحمیل' کنیم. مفهوم عدالت مسئله‌ساز می‌شود، و به ما نمی‌گوید که چرا یک فرهنگ، می‌بایست رویه‌های مستبدانه‌ی فرهنگ دیگری را به چالش کشد. این استدلال، ادعای پست‌مدرنیسم مبنی بر نسبی‌دانستن همه‌ی حقیقت‌ها را بیشتر بازدارنده می‌بیند تا آزادی‌بخش: ارزیابی‌های اخلاقی یا زیبایی‌شناختی ناممکن می‌شود. از آن هم بدتر این است که این موضع، نوعی تجمل مخصوص افراد مرفه است، زیرا در حالی‌که پست‌مدرنیست‌ها از فقدان ثبات و قطعیت به هیجان می‌آیند، بسیاری از مردمی که از حقوق خود محروم شده‌اند مذبوحانه در پی به‌دست آوردن همین ثبات و قطعیت هستند.

---

1. David Harvey
2. Terry Eagleton
3. Alex Callinicos

اما اغلب گفته می‌شود قضاوت‌های شخصی اجتناب‌ناپذیر است: اعلام جنگ لیوتار علیه توتالیته (تمامیت) ضرورتی اخلاقی است. متفکر پراگماتیست، باربارا هرنستاین اسمیت[1]، در کتاب خود به نام غیرقطعی‌بودن ارزش‌ها[2] می‌گوید که دیدگاه نسبی‌گرا توانایی شما را در تصمیم‌گیری بر اساس ضوابط اخلاقی از بین نمی‌برد. از نظر او، عواملی که شما را قادر می‌سازند 'عمل اخلاقی' انجام دهید عبارت‌اند از: «حافظه، تمرین اولیه و الگو، وفاداری‌های شرطی، همدردی‌ها و تنفرهای غریزی».

در عین حال، دیوید هاروی بیان می‌دارد که پست‌مدرنیست‌ها از روی شرمساری این حقیقت را که حتی نمی‌توانند از ارزش‌های جهانی طفره بروند پنهان می‌کنند. مشکل اینجاست که چگونه این ارزش‌ها را با احترام به تکثرگرایی سازگار کنیم. جوامع مجبورند به نحوی بین 'استثناهای' ضروری و به رسمیت شناختن تفاوت و اختلاف آشتی ایجاد کنند (همه‌ی دیدگاه‌ها را نمی‌توان تحمل کرد). توافق جهانی در مورد اصول عدالت اجتماعی چیز مطلوبی است، اما باید طوری صورت گیرد که از پندار روشنگریِ مدرنیستی و ماهیت‌باوری دوری کند. هاروی می‌گوید ما باید موضعی بین 'مطلق‌گرایی'[3] و دیدگاه 'هر چیزی ممکن است' اتخاذ کنیم.

کیت سوپر[4] هم می‌گوید رد ایده‌ی حقیقت فراگیر به معنای این نیست که ایده‌ی عملی‌تر معیارهای پذیرفته‌ی جهان را کنار بگذاریم. او خاطر نشان می‌سازد که به منظور شناخت کثرت و گفت‌وگوی باز و نامحدود، نظام‌های کلی و مشترک بازنمایی باید به وجود آیند.

منابع دیگر

Situating the Self, by Seyla Benhabib (1992)

The Idea of Culture, by Terry Eagelton (2000)

Uncritical Theory, by Christopher Norris (1992)

Principled Positions: Postmodernism and the recovery of value, edited by Judith Squires (1993)

از مرکز به حاشیه

نظریه‌ی پست‌مدرن و/یا پسااستعماری به‌دنبال آن است که وسیله‌ی بازنمایی را در

---

1. Barbara Herrnstein Smith
2. *Contingencies of values*
3. absolutism
4. Kate Soper

اختیار 'دیگرانی' قرار دهد که به‌طور طبیعی در نتیجه‌ی سرکوب فرهنگی به حاشیه‌ها رانده شده‌اند. هدف از این کار، فروپاشیدن همه‌ی روایت‌های 'محوریِ' تاریخ و فرهنگ و جامعه، و ایجاد آمیزه‌ای بسیار متکثرتر و فراخ‌تر از جهان‌بینی‌هاست.

بخشی از این پروژه شامل مطالعه‌ی متونی است که نشانی از ماهیت حوزه‌زدایی‌شده‌ی جغرافیای پست‌مدرن داشته باشند. کتاب‌هایی که آینه‌ی تمام‌نمای احساس پست‌مدرن از یک هویت تکه‌تکه‌شده و متکثر فرهنگی هستند. در این متون، که می‌توانند آمیزه‌ای ناهمگن از سنت‌های شرق و غرب باشند، تنش غیر قابل حلی میان تجربه‌ی زندگی دوگانه در مهاجرت و احساس تعلق به یک ملیت خاص وجود دارد. احساس آزادی و رهایی و بی‌مرزی که توسط فضاهای جدید پست‌مدرن، مثل مسافرت با سرعت مافوق‌صوت و مهاجرت و رسانه‌ها، در اختیار ما گذاشته شده با حساسیت متناقض نسبت به مرزهای بین فرهنگ‌ها توأم است. این احساس هم وجود دارد که در دنیای پست‌مدرن روی مرزهای گاه ناسازگار و گاه درهم‌آمیخته‌ای زندگی می‌کنیم؛ مرزهای جهانی و بومی، سیال و ثابت، قدیم و جدید.

این آثار می‌خواهند به ما بگوید وقتی از تاریخ‌ها و دیدگاه‌ها و نیازهای دیگر مردم آگاه‌تر می‌شویم، تردیدمان نیز بیشتر می‌شود. مشکل از اینجا ناشی می‌شود که چنین بلاتکلیفی و تردیدی در نظام اعتقادی عده‌ای نمی‌گنجد و همین امر تنش‌ها و برخوردهایی را در پی دارد که بیانگر این حقیقت است که این آثار، هم نشان‌دهنده و هم قربانی عدم اطمینان پسااستعمارگری هستند.

این حقیقت که چنین عدم اطمینانی در نظام اعتقادی برخی افراد نمی‌گنجد پرسش‌های آزاردهنده‌ای را پیش می‌کشد:

- آیا کسی حق دارد از اعتقادات دیگران انتقاد کند؟
- آیا پست‌مدرنیست‌ها حق دارند مردم را مجبور کنند عقاید 'آنها' را بپذیرند؟
- آیا پست‌مدرنیسم از تجارب کسانی که جهان‌بینی‌شان، به اندازه جهان‌بینی نظریه‌پردازان پست‌مدرن، 'ترکیبی' و جهان‌وطن نیست اطلاع مفیدی در اختیار ما قرار می‌دهد؟
- آیا پست‌مدرنیسم وضعیتی اجتماعی در کل جهان است و بر همه به‌طور یکسان تأثیر می‌گذارد؟

خلاصه این‌که، این پرسش‌ها شاید بیانگر دغدغه بنیادی (و لاینحل) پست‌مدرنیسم باشد. این دغدغه چیزی جز دشواری زندگی با تفاوت‌ها نیست.

کلام آخر

گفته‌اند که بزرگ‌ترین امتیاز اصطلاح 'پست‌مدرنیسم' این است که دقیق و واضح نیست. پست‌مدرنیسم از مدت‌ها قبل وجود داشته است، اما هنوز هم نمی‌خواهد تعریف واحدی داشته باشد. همان‌طور که دیدیم، یکی از مضامین مکرر پست‌مدرنیسم این است که معنا پایدار و ثابت نیست، یعنی معناها هرگز متحد و یکپارچه نمی‌شوند؛ بلکه در همه‌ی سطوح به‌واسطه‌ی تفاوت فرومی‌پاشند. در این حد، می‌توان گفت پست‌مدرنیسم به آنچه می‌گوید عمل می‌کند، و با این کار این امکان را برای ایده‌ها فراهم می‌آورد تا شناور و سیال بمانند، دائماً در حال نوسازی خود باشند و خود را با شرایط متغیر وفق دهند. چون پست‌مدرنیسم به یافتن شیوه‌های جدید در توصیف جهان می‌پردازد، می‌توانیم آن را همچنان که‌هابرماس مدرنیته را ناتمام اعلام کرد ناتمام تلقی کنیم. پست‌مدرنیسم را می‌توان پروژه‌ای دانست که راه‌های جدید نگرش به دوران جدید را می‌یابد.

بنابراین مشکل است یک نتیجه‌گیری جامع بر این کتاب بنویسم، زیرا بحث‌های خاتمه‌نیافته آن‌قدر زیادند که به‌راحتی نمی‌توان آنها را تمام‌شده دانست. در هر حال، نظریه‌پردازانی مثل دریدا و لیوتار و دیگران خواهند گفت این همان چیزی است که باید باشد، و در مقابل این ایده که آثارشان را به صورت یک بسته‌ی جمع و جور خلاصه کنیم مقاومت می‌کنند. معهذا این همان کاری است که من تلاش کرده‌ام انجام بدهم.

البته برخی از موضوعات، دیگر از 'تب و تاب' افتاده‌اند. به‌عنوان مثال، امروزه از تکثرگرایی در دنیای هنر کمتر بحث می‌شود. همچنین امروزه تمایز 'کم‌رنگ‌شده' بین فرهنگ متعالی و مبتذل بیشتر طبیعی به نظر می‌آید تا تازه. در واقع، درنتیجه‌ی پست‌مدرنیسم، اکنون اصطلاحاتی مثل 'فرهنگ متعالی' رنگ طنز به خود گرفته‌اند. بنابراین نشانه‌ای دال بر این‌که پست‌مدرنیسم به سرآمده باشد وجود ندارد. برعکس، شاید بیش از پیش در پست‌مدرنیسم 'غرق' شده‌ایم. وقتی از این دیدگاه نگاه می‌کنیم، بحث‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ شبیه یک دوره‌ی انتقالی به نظر می‌رسند. در آن زمان، تغییرات مورد بررسی قرار می‌گرفت و اغلب در مقابل آن

مقاومت‌هایی به وقوع می‌پیوست؛ 'مدرنیست‌ها' به ایده‌هایی متوسل می‌شوند که از نظر 'پست‌مدرنیست‌ها' قدیمی و منسوخ شده بود. گرد و غباری که از این کشمکش‌ها به هوا برخاست حالا دیگر فرو نشسته است. شاید دیگر اصطلاح 'پست‌مدرنیسم'، بابِ روزترین نام برای عصر ما نباشد، اما هنوز چیزی هم جای آن را نگرفته است. حتی شاید امروزه 'ناباوری به فراروایت‌ها'ی مورد نظر لیوتار آن‌قدر فراگیر و گسترده باشد که یافتن عنوانی برای عصر ما ناممکن به نظر رسد.

در هر حال، ممکن است بسیاری از مسائل وشرایطی که پست‌مدرنیسم آنها را تشخیص می‌دهد تداوم داشته باشند و حتی در مواردی شدت یابند. امروزه تضاد بین فرهنگ‌های بومی و جهانی و مسائل مربوط به تفاوت فرهنگی، حادتر از گذشته به نظر می‌رسند. فن‌آوری اطلاعات و 'چشم‌انداز رسانه‌ها'، که نظریه‌پردازانی چون بودریار و جیمسون درباره‌ی آنها سخن گفته‌اند، هنوز هم در حال گسترش هستند. پیوسته روش‌های جدیدی برای کالایی‌کردنِ زندگی ما پیدا می‌شود که متفکرانی مثل گی دوبور حتی خوابش را هم نمی‌دیدند. توسعه‌ی علم ژنتیک و هوش مصنوعی کاملاً نشان می‌دهد که بحث‌های پست‌مدرنیستی در مورد حد و مرزها و ماهیت 'خود' بجا و مناسب بوده است. شما هم می‌توانید موارد بیشتری به این فهرست کوتاه اضافه کنید.

بنابراین به نظر من این ادعاها که ما به 'پایان' پست‌مدرنیسم رسیده‌ایم نه‌تنها خام هستند، بلکه حواس ما را از توجه به برخی چالش‌های مهم پست‌مدرنیسم منحرف می‌کنند.

امیدوارم توانسته باشم شرحی، هرچند مختصر، از پست‌مدرنیسم ارائه دهم. اصطلاح پست‌مدرنیسم هرقدر هم تناقض و ابهام داشته باشد، روشی است برای بحث درباره‌ی جوامع و فرهنگ‌ها و سبک‌های زندگی امروزی. همچنین امیدوارم بعد از مطالعه‌ی این کتاب این توانایی را پیدا کرده باشید که یکراست سراغ خودِ آثار برخی از نظریه‌پردازان مورد بحث بروید.

گاهشمار

اگر این کتاب را مطالعه کرده باشید، متوجه شده‌اید که زیاد نباید گاه‌شمار پست‌مدرنیسم را باور کرد. تاریخ، شباهت اندکی به یک جدول زمانی منظم دارد. حوادث گذشته که امروزه مهم به نظر می‌رسند در زمان وقوع‌شان بی‌اهمیت بوده‌اند. اگر دو حادثه در یک تاریخ زمانی مشترک اتفاق افتاده باشند، لزوماً به هم ربطی ندارند، بنابراین وقایع‌نگاری زیر را زیاد جدی نگیرید، اما در مواردی می‌توانید به‌عنوان راهنما نگاهی به آن بیندازید. این وقایع‌نگاری بازتابی است از چشم‌انداز کلی این کتاب، بنابراین شکاف‌های زیادی در آن وجود دارد. اگر می‌خواهید آن را کامل کنید، باید وارد حوزه‌های جدید دیگری شوید.

۱۸۰۷ اختراع نیای دوربین عکاسی، یعنی «دوربین لوسیدا»، که زندگی واقعی را ثبت می‌کند.

۱۸۲۶ نیپس[۱] عکسی را روی صفحه‌ی حساس ثبت می‌کند.

۱۸۶۳ شارل بودلر در اثر خود به نام «نقاش زندگی مدرن» به‌دنبال هنری است که ناپایداری و کوتاهی تجربه‌ی مدرن را ثبت کند.

---

۱. Niépce؛ ژوزف نیسفور نیپس، چاپخانه‌دار فرانسوی، ثبت‌کننده‌ی اولین عکس پایدار در تاریخ عکاسی است. م.

اولین پیام فاکس توسط 'تایپ تلگراف' بین لندن و لیورپول مخابره می‌شود.

۱۸۶۷ کارل مارکس، سرمایه[1] (جلد اول) را تألیف می‌کند.

۱۸۷۵ اختراع دستگاه فونوگراف توسط ادیسون

۱۸۷۶ گراهام بل تلفن را اختراع می‌کند.

۱۸۸۰ برای اولین بار در روزنامه‌ها عکس چاپ می‌شود.

۱۸۸۶ فردریش نیچه در اثر خود به نام چنین گفت زردشت[2]، 'مرگ خدا' را اعلام می‌کند.

۱۸۸۸ با ورود دوربین‌های جعبه‌ای کداک، عکاسی متولد می‌شود.

۱۸۹۵ برای اولین بار، تماشاگران برای تماشای یک فیلم بلیت می‌خرند.

۱۹۰۰ زیگموند فروید تعبیر رؤیا را تألیف می‌کند.

۱۹۰۱ اولین ارتباط بی‌سیم میان اروپا و ایالات متحد امریکا.

۱۹۰۷ پابلو پیکاسو تابلوی دوشیزگان آوینیون[3] را نقاشی می‌کند (می‌گویند کوبیسم یک سال بعد آغاز شد). تجربه‌ی مدرنیته به صورت چندتکه ترسیم می‌شود؛ دیدگاه منطقی رنسانس در هم شکسته است.

اولین دستگاه فتوکپی وارد بازار می‌شود.

۱۹۱۳ ایگور استراوینسکی آیین بهار[4] را می‌سازد.

صفحه‌های مسطح پلاستیکی جایگزین صفحه‌های استوانه‌ای می‌شود.

اینشتین نظریه‌ی عمومی نسبیت را اعلام می‌کند.

۱۹۱۶ فردینان دو سوسور با تألیف دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی ساختارگرایی و نشانه‌شناسی را بنیان می‌گذارد.

---

1. *Capital*
2. *Thus Spake Zarathustra*
3. *Les Demoiselles d'Avignon*
4. *The Rite of Spring*

۱۹۱۷ فواره[1]، اثر مارسل دوشان، یک دستشویی سرپایی «ردی‌مید» که امضای 'R.Mutt' را دارد، از اولین نمایشگاه انجمن هنرمندان مستقل امریکا کنار گذاشته می‌شود. آیا ردی‌مید یک ژست مدرنیستی یا ضدمدرنیستی یا پیشاپست‌مدرنیستی است؟

۱۹۱۹ مکتب 'باو هاوس' در آلمان بنیانگذاری می‌شود. والترگروپیوس، میس وان در روهه و دیگران ایده‌هایی را درباره‌ی معماری جدید منطقی که بر کاربرد و 'اصول' تکیه دارد ارائه می‌دهند.

۱۹۲۲ اولیس، اثر جیمز جویس، به صورت بنیادی به آزمایش با زبان و سبک می‌پردازد.

۱۹۲۳ کداک برای اولین بار تجهیزات خانگی فیلم را وارد بازار می‌کند.

۱۹۲۵ رزم‌ناو پوتمکین[2] به کارگردانی سرگئی آیزنشتاین در هنر مونتاژ گام‌های بلندی برمی‌دارد.

۱۹۳۶ والتر بنیامین «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» را ارائه می‌دهد.

۱۹۴۵ انفجار بمب اتمی در هیروشیما.

۱۹۴۶ آدورنو و هورکهایمر دیالکتیک روشنگری را تألیف می‌کنند.

۱۹۴۷ شروع برچیده‌شدن استعمار بریتانیا.

۱۹۵۴ آرنولد توین‌بی، 'تمدن پست‌مدرن' را با ویژگی‌هایی مثل عدم عقلانیت، تناقض و تسلط فن‌آوری توصیف می‌کند.

۱۹۵۹ جامعه‌شناس اهل نیویورک به نام سی رایت میلز 'دوره‌ی پست‌مدرن' را دوره‌ای می‌داند که در آن، هم‌شکلی و یکدستی و مصرف‌گرایی جای عصر مدرن را می‌گیرند.

ارو ینگ هائو در اثر خود به‌نام «جامعه توده‌ای و داستان پست‌مدرن» (که در مجله‌ی نقد جانبدارانه چاپ شد) معتقد است که 'جامعه‌ی توده‌ای' باعث

---

1. *Fountain* 2. *Battleship Potemkin*

زوال ذکاوت و شجاعت ادبیات مدرنیستی شده است.

۱۹۶۰ دانیل بل در پایان ایدئولوژی[1] خاطرنشان می‌کند دنیای پر رونق غرب از مرحله‌ی صنعتی و سرمایه‌داری فراتر رفته و در عصر مصرف‌گرایی و تضاد طبقاتی عملاً به پایان رسیده است. تحلیل او ژان بودریار و فرانسیس فوکویاما را هم تحت تأثیر قرار داده است.

۱۹۶۲ اولین بازی کامپیوتری به نام 'جنگ فضایی' ساخته می‌شود.

توماس کون ساختار انقلاب‌های علمی را تألیف می‌کند.

مارشال مک‌لوهان کهکشان گوتنبرگ[2] را تألیف می‌کند.

۱۹۶۵ مقاله‌ی لسلی فیدلر به نام «جهش یافته‌های نوین» (چاپ‌شده در *Partisan*) از 'ادبیات پست‌مدرن' که به ژانرهای مختلف سرک می‌کشد و بر داروهای توهم زا و حقوق مدنی و فرهنگ حاشیه‌ای مبتنی است تمجید می‌کند.

۱۹۶۶ میشل فوکو نظام اشیاء را تألیف می‌کند.

ژاک دریدا نوشته‌ها[3] را تألیف می‌کند.

۱۹۶۷ ژاک دریدا درباره‌ی گراماتولوژی[4] را تألیف می‌کند.

۱۹۶۷ حوادث ماه مه، بورژوازی پاریس را نگران می‌کند، زیرا دانشجویان و کارگران و موقعیت‌گرایان خیابان‌ها را تصرف می‌کنند و تلاش می‌کنند زندگی روزمره را از بیخ و بن دگرگون کنند. نتیجه‌ای به دست نمی‌آید و نومیدی و سرخوردگی بر روشنفکران فرانسوی سایه می‌افکند. لیوتار و بودریار هیچ‌گاه به وضع عادی برنمی‌گردند.

۱۹۶۸ رابرت ونتوئری پیچیدگی و تناقض در معماری[5] را تألیف می‌کند.

۱۹۶۹ انسان بر کره‌ی ماه فرود می‌آید.

---

1. *The End of Ideology*
2. *The Gutenberg Galaxy*
3. *Écrits*
4. *Of Grammatology*
5. *Complexity and Contradiction in Architecture*

آغاز کار اینترنت: آژانس پروژه‌ی تحقیقات پیشرفته‌ی امریکا به راه می‌افتد.

۱۹۷۱ ایهاب حسن تکه‌تکه کردن اورفه: به‌سوی ادبیات پست‌مدرن[1] را تألیف می‌کند.

اولین واژه‌پرداز تولید می‌شود.

۱۹۷۲ دلوز و گاتاری در آنتی‌اودیپ بیان می‌دارند که «بیمار شیزوفرنیکی که برای پیاده‌روی بیرون رفته باشد بهتر از بیمار عصبی است که بر روی تخت معاینه پزشک دراز کشیده است».

اولین بازی ویدیوئی خانگی تولید می‌شود.

شرکت سونی اولین سیستم نوار ویدیویی را به نام بتامکس تولید می‌کند. شیوه‌های جدیدی در تماشای تصاویر ایجاد می‌شوند.

پروژه‌ی ساختمانی پرویی‌ایگو در سنت‌لوییس میسوری، که برنده‌ی جایزه نیز شده بود تخریب می‌شود. جنکس این واقعه را مرگ معماری مدرنیستی می‌داند.

۱۹۷۴ پل فایرابند علیه روش[2] را تألیف می‌کند. او دیدگاهی نسبی‌گرایانه در مورد علم دارد و می‌گوید هیچ حقیقتی بی‌طرف و بی‌غرض نیست.

رولان بارت تصویر ـ موسیقی ـ متن را تألیف می‌کند.

۱۹۷۵ چارلز جنکس زبان معماری پست‌مدرن[3] را تألیف می‌کند.

ارنست مندل سرمایه‌داری متأخر را تألیف می‌کند.

۱۹۷۶ بنووآ مندل‌برو هندسه‌ی چندپاره‌ی طبیعت[4] را تألیف می‌کند.او مدلی از هندسه بر اساس چندپارگی، تصادف، تقسیمات بی‌پایان و تکرار ارائه می‌کند. لیوتار مندل‌برو را یک دانشمند پست‌مدرن می‌داند.

۱۹۷۹ ژان فرانسوا لیوتار وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره‌ی دانش را تألیف

---

1. *The Dismemberments of Orpheus: Towards a postmodern literature*
2. *Against Method*
3. *The language of Post-Modern Architecture*
4. *The Fractal Geometry of Nature*

می‌کند.

اولین آزمایش‌های تلفن همراه انجام می‌شود.

واکمن سونی وارد بازار می‌شود.

موسیقی رقص با استفاده از صدای گوشخراش و ترکیب آهنگ‌های دیگران رواج می‌یابد.

۱۹۸۰ یورگن هابرماس در شهر فرانکفورت یک سخنرانی با عنوان مدرنیته ـ پروژه‌ای ناتمام ایراد می‌کند. او در این سخنرانی، محافظه کاری مدرنیست‌ها (مخصوصاً لیوتار) را محکوم می‌کند. پروژه‌ی روشنگری باید احیاء شود تا چندپارگی دانش را که تحت سلطه‌ی سرمایه‌داری متأخر است التیام بخشد. او تصریح می‌کند ارتباط و توافق بین بازی‌های زبانی، هم ممکن است و هم مطلوب.

پخش اخبار به صورت بیست و چهار ساعته از شبکه‌ی تلویزیونی سی. ان. ان.

۱۹۸۱ شبکه‌ی تلویزیون MTV به صورت کابلی و بیست و چهار ساعته کار خود را شروع می‌کند.

۱۹۸۲ ریدلی اسکات بلیدرانر را می‌سازد. دیدگاه این فیلم نسبت به شهر یکی از عناصر پست‌مدرنیسم است.

نمایشگاه بنیاد هنری بوستون به نام 'آخرِ بازی'[1]، هنر 'شبیه‌سازی' و 'هنر کالا' را تبلیغ می‌کند.

ریچارد رورتی پیامدهای پراگماتیسم[2] را تألیف می‌کند. این فیلسوف نیز از جست‌وجوی اصول جهان‌شمول واقعیت و نیکی و حقیقت دست می‌کشد. از نظر او، چیزِ مفید مهم‌تر از چیزِ درست است.

ژان بودریار شبیه‌سازی‌ها را تألیف می‌کند.

لوح‌های فشرده وارد بازار می‌شود.

---

1. End game 2. *The Consequences of Pragmatism*

۱۹۸۳ ویلیام گیبسون *Neuromancer* را تألیف می‌کند.

فردریک جیمسون مقاله‌ای با عنوان «پست‌مدرنیسم یا منطق فرهنگی متأخر» می‌نویسد که در *New Left Review* چاپ شد و نهایتاً به یک کتاب قطور تبدیل شد.

در موزه‌ی هنرهای معاصر نیویورک، نمایشگاه «معماری شالوده‌شکنی» برپا می‌شود.

اومبرتو اکو نام گل سرخ[1] را تألیف می‌کند.

Cd-Rom تولید می‌شود. مقادیر بیشتری از اطلاعات در فضای کمتری جای می‌گیرد. در مواردی، نرم‌افزارهای 'تعاملی' تولید می‌شود.

رابط (Interface) دیجیتالی آلت موسیقی (MIDI) تولید می‌شود که از طریق آن می‌توان هر صدایی را به کد دیجیتالی تبدیل کرد. ترکیب آواهای موسیقایی، پیچیدگی را افزایش می‌دهد.

۱۹۸۶ دیوید لینچ[2]، مخمل آبی را کارگردانی می‌کند.

نوار شنیداری دیجیتال[3] ادیوتیپ (DAT) وارد بازار می‌شود.

۱۹۸۹ دیوار برلین سقوط می‌کند. این سقوط نماد فروپاشی کمونیسم است. میلیون‌ها نفر (از جمله فرانسیس فوکویاما) به شادمانی می‌پردازند. گویی کفته‌ی دانیل بل، که ما به 'پایان ایدئولوژی' رسیده‌ایم، تأیید می‌شود.

سلمان رشدی با تألیف کتاب آیات شیطانی[4] خشم بسیاری از مسلمانان را برمی‌انگیزد.

آیت‌الله خمینی در یک حرکت سیاسی فتوایی علیه سلمان رشدی صادر می‌کند. این موضوع برای نسبی‌گرایان فرهنگی چالشی ایجاد می‌کند.

دوربین یک‌بار مصرف تولید می‌شود.

---

1. *The Name of the Rose*
2. David Lynch
3. Digital Audiotape
4. *The Satanic Verses*

۱۹۹۱ پخش مستقیم جنگ خلیج فارس از شبکه خبری سی. ان. ان.

ژان بودریار معتقد است جنگ خلیج فارس صورت نگرفته است (روزنامه‌ی لیبراسیون[1]، ۲۹ مارس سال ۱۹۹۱).

۱۹۹۲ فرانسیس فوکویاما پایان تاریخ و آخرین انسان[2] را تألیف می‌کند.

مرورگر متنی دروازه‌های اینترنت را برای استفاده‌ی همگان می‌گشاید. آیا اطلاعات دموکراتیک شده‌اند؟

افزایش سریع اجتماعات مجازی. علاقه‌ی عمومی به فوق‌متن[3] یعنی: خواندن متن به روش جدید غیرخطی و 'ریزومی'.

۱۹۹۷ پس از مرگ پرنسس دایانا، شاهزاده خانم ولز، روایت تجدید نظرشده‌ی ترانه‌ی التون جان با نام 'شمع در باد' فروش میلیونی پیدا می‌کند و هر چه صحنه‌های عزاداری بیشتری از تلویزیون پخش می‌شود، افراد بیشتری به خیابان‌ها می‌ریزند. نظریه‌های توطئه به‌سرعت در اینترنت پخش می‌شوند.

۲۰۰۰ درست همان‌طور که ویروس سال ۲۰۰۰ باعث اختلال عمومی در سیستم‌های کامپیوتری نشد، در واقع هزاره‌ی جدیدی نیز در کار نبود. همان‌طور که بودریار خاطر نشان می‌سازد سال‌هاست که ما به «آخر خط» رسیده‌ایم.

۲۰۰۱ حملات تروریستی به برج‌های مرکز تجارت جهانی در نیویورک صورت می‌گیرد. نظریه‌های توطئه لحظه به لحظه در اینترنت افزایش می‌یابند. بالاخره فوکویاما اعتراف می‌کند تاریخ هنوز به پایان نرسیده است.

---

1. *Libération*
2. *The End of History and the Last Man*
3. Hypertext

واژه نامه‌ی توصیفی

مطالب زیر برای تکمیل متن اصلی کتاب ارائه می‌شود. در این قسمت، تلاش کرده‌ام مجموعه‌ای ارائه دهم که مفیدتر و خواندنی‌تر از یک فهرست ساده باشد. همچنین چند اصطلاح را که در کتاب به کار نرفته است آورده‌ام، زیرا اگر بخواهید بحث پست‌مدرنیسم را بیشتر دنبال کنید با آنها روبه‌رو می‌شوید.

اقتباس یا تقلید سبکی (pastiche) تقلید سبکی به التقاط گرایی مربوط می‌شود و تقلید یک سبک مشخص است. بنا به گفته‌ی فردریک جیمسون، تقلید سبکی در مقایسه با 'هجو'، ضعیف و سرسری است. کم‌مایه است، زیرا به صورت تصادفی و از سبک‌های مرده تقلید می‌کند و، در عین حال، چیز جالب و ارزشمندی برای ارائه ندارد. جیمسون می‌گوید که تقلید سبکی، ویژگی بارز آثار هنری پست‌مدرن است.

اقتباس (appropriation) بدون اجازه، چیزی را تصاحب‌کردن یا به تملک درآوردن. اقتباس، راهبرد اصلی پست‌مدرنیسم و نشانه‌ی پایان 'اصالت' است. در دهه‌ی ۱۹۸۰، چند هنرمند مهم امریکایی به خاطر نمایش مجدد (کپی) چند تصویر شهرت پیدا کردند. در موسیقی عامه‌پسند، ترکیب نغمه‌های مختلف شکلی از اقتباس است. این کار نوعی 'سیاست' است، زیرا خرده‌فرهنگ‌ها تصاویر را از

فرهنگ غالب اقتباس می‌کنند و با این کار معنای آنها را مخدوش می‌کنند. از طرف دیگر، گاه یک فرهنگ به خاطر اقتباس از فرهنگی دیگر مورد انتقاد قرار می‌گیرد (مثلاً موسیقی عامه‌پسند و مد لباس به ترتیب از موسیقی جهانی و طرح‌های لباس‌های بومی اقتباس می‌کنند). به‌سختی می‌توان اقتباس را از نقل قول و تقلید سبکی و دیگر شکل‌های بینامتنیت تمیز داد.

التقاط گرایی (eclecticism) یعنی گردآوری مضامین، سبک‌ها، ایده‌ها و غیره از منابع متعدد. می‌توان گفت همه‌ی آثار خلاقانه التقاطی هستند، اما دوره‌ی پست‌مدرنیسم به صورت آشکار و خودآگاهانه‌ای یک دوره‌ی التقاط گرا دانسته می‌شود. فن‌آوری‌های متعدد، از چاپ گرفته تا تلویزیون و اینترنت، منابعی بسیار زیاد (و در حال افزایش) را در اختیار ما قرار می‌دهند. این کار در بعضی موارد عملکردی منفعل به حساب می‌آید (یعنی التقاط گرایی از خود ایده‌ای ندارد و همه چیز را به صورت یکسان معتبر می‌داند). از طرف دیگر، التقاط گرایی را می‌توان بی‌احترامی عمدی به زیبایی‌شناسیِ فاخر و عدم پذیرش سلسله مراتب سلیقه و ارزش دانست. در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، امتیازات التقاط گرایی (مثلاً در معماری) بسیار مورد بحث بود، اما امروزه آن‌قدر عادی شده که دیگر مسئله‌ی مهمی به نظر نمی‌رسد.

بازی زبانی (language game) جامعه از جماعت‌هایی تشکیل شده است که از 'گفتمان'های خاصی استفاده می‌کنند و رمزهای خاص خود را دارند. این رمزها بر گفتار و کردار ما تأثیر می‌گذارند. اینها چارچوب احتمالات معنا را می‌سازند و زمینه‌هایی را ایجاد می‌کنند که می‌توان بر اساس آنها به ادعاها مشروعیت بخشید. دست‌زدن به یک بازی زبانی یعنی عمل‌کردن در این حد و مرزها. به‌عنوان مثال، اگر کسی می‌خواهد تاریخدان باشد، باید در یک بازی زبانی شرکت کند که قوانینی (یعنی نوعی استانداردهای معین و مورد توافق) از قبیل دلیل، گواه، مدرک، استناد، چگونگی ارائه‌ی استدلال و غیره در آن دخیل هستند. از نظر لیوتار، این امر نتایج مهمی در پی دارد که عبارت‌اند از:

مفاهیمی مثل معنا و حقیقت را تنها می‌توان به صورت منطقه‌ای یا بومی تعریف کرد (یعنی نسبی هستند).

شاید بین بازی‌های زبانی متفاوت هیچ زمینه‌ی مشترکی وجود نداشته باشد.

جامعه دائماً در حال پراکندگی است، زیرا بازی‌های زبانی با یکدیگر رقابت می‌کنند.

لیوتار معتقد است توافق عمومی بین بازی‌های زبانی نه ممکن است و نه مطلوب، اما حد و مرزهای آنها نفوذپذیر است. در واقع، وضعیت پست‌مدرن اثر لیوتار به صورت التقاطی، همه‌ی گفتمان‌های علمی و فلسفی و زیبایی‌شناختی را پوشش می‌دهد. این‌که این بازی‌های زبانی متفاوت به‌راحتی با هم درمی‌آمیزند یا با هم ناسازگارند قابل بحث است.

بریکولاژ (bricolage) انسان‌شناس ساختارگرا، کلود لوی‌استروس، از این اصطلاح برای توصیف هر خلاقیتی در بازی با موادی که در دسترس هستند استفاده کرد. یعنی به آنچه داریم اکتفا کنیم، و در این روند، کاربرد آنها را تغییر دهیم (مثلاً استفاده از یک کتاب برای جلوگیری از تکان خوردن میز). زبان‌ها از طریق بریکولاژ به صورت غیر قابل پیش‌بینی رشد می‌کنند. واژه‌ها به‌وسیله‌ی به‌کاربرندگان‌شان 'سفارشی می‌شوند' و در موقعیت‌های جدیدی به‌کار می‌روند و بنابراین دائماً معنای جدیدی پیدا می‌کنند.

بیش‌واقعیت (hyperreality) این اصطلاح را نباید با 'عدم واقعیت' اشتباه گرفت. بیش‌واقعیت، اصطلاح ژان بودریار در توصیف 'نشانه‌هایی' است که واقعی‌تر از واقعیت به نظر می‌رسند. اغلب تصاویر تبلیغاتی، بیش‌واقعیت هستند. یعنی حقیقت را تشدید می‌کنند و آن را ارتقا می‌بخشند (مثل قطرات آب بر روی بطری کوکاکولا). در حالی‌که حقیقت امر این‌گونه نیست (در واقع، بطری‌های کوکاکولا چنین خاصیتی ندارند). این تناقض مانع از ایجاد تأثیرات واقعی نمی‌شود (ما احساس تشنگی می‌کنیم). استفاده از کامپیوتر در طراحی، این کیفیت را بالا برده است. وقتی یک تصویر به تصاویر دیگری که بخشی از تجربه‌ی واقعی ما هستند اشاره می‌کند می‌تواند بیش‌واقعی باشد (مثلاً فیلم داستان عامه‌پسند بیش‌واقعی است زیرا به نظر می‌رسد حس واقعی‌بودن آن، از دنیای فیلم گرفته شده است). گهگاهی بودریار از بیش‌واقعیت به‌عنوان زیاده‌روی در «تأثیرات واقعیت» سخن می‌گوید. برخی مسابقه‌های تلویزیونی شاید نمونه‌ای از بیش‌واقعیت باشند.

بینامتنیت (intertextuality) یعنی شیوه‌ی ارجاع متن به دیگر متن‌ها، که اغلب به معنای ارجاع به دیگر آثار مثلاً در حیطه‌های التقاط‌گرایی و طنز و غیره به کار

می‌رود. در این معنا، هر چیزی از گارگانتوآ و پنتاگروئل [1] (اثر رابله) گرفته تا آستین پاورز[2] بینامتنی است، اما از نظر متفکرانی مثل ژولیا کریستوا و رولان بارت، همه‌ی متن‌ها بینامتنی هستند زیرا (دانسته یا ندانسته) از تأثیرها، تعبیر، بازتاب‌ها، قوائد ژانر، گفتمان‌ها و غیره تشکیل شده‌اند. بینامتنیت را می‌توان شرط لازم خلاقیت و معنا دانست. شاید انواع متفاوتی از بینامتنیت وجود داشته باشد، اما هیچ متنی مستقل از شبکه‌های متن‌هایی که آن را احاطه کرده و برآن تقدم دارند نیست.

پراگماتیسم یا عملگرایی (pragmatism) یعنی پرداختن به امور از حیث نتیجه‌های عملی‌شان. اندیشه‌ی پست‌مدرن اغلب پراگماتیک (عملگرا) است. زیرا به تأثیرات و شرایط موضعی توجه دارد نه فراروایت‌ها یا ایده‌های به‌اصطلاح ماندگار و ابدی. این مکتب در دنیای سیاست بدین شکل عمل می‌کند که به‌جای تأکید بر طرح‌های عظیم ایدئولوژیک (مثل مارکسیسم) به چیزی که کاراست توجه می‌کند، که البته گاه آن را حاصل ناهنجاری یا سرخوردگی دانسته‌اند. فیلسوف پراگماتیست، ریچارد رورتی، معتقد است فلسفه باید بیشتر به‌دنبال 'کارایی' باشد نه 'درستی'. او برخلاف لیوتار می‌گوید این‌که فرهنگ‌های مختلف در مورد برخی چیزها با یکدیگر توافق داشته باشند امری ممکن و مفید است، و بدون این‌که فرض کنیم ارزش‌های کلی یا جهان‌شمول وجود دارند می‌توان به این توافق دست یافت (البته او با لیوتار هم‌رأی است که چنین کلیاتی وجود ندارند). ماهیت ذاتی انسان در این روند نقشی ندارد، بلکه آنچه مهم است این است که چه چیزی در چه زمانی به درد می‌خورد.

پسااستعمارگرایی (postcolonialism) این اصطلاح به ادبیات و نقدی اشاره می‌کند که در پی استعمارگری به وجود آمد (مثل پایان استعمار انگلیس)، و به تأثیر امپریالیسم در فرهنگ می‌پردازد. مباحث راجع‌به هویت، سوبژکتیویته، جنسیت و نژاد از مسائل اصلی پسااستعمارگرایی است. اغلب، پروژه‌های مدرنیته و روشنگری 'غربی' و همچنین مفهوم 'حاشیه' (مثل هویت‌ها و صداهای حاشیه‌ای و ...) شالوده‌شکنی می‌شوند. زبان و بازنمایی غالباً مبنای تحلیل قرار می‌گیرند. برخی از نظریه‌پردازان پسااستعمارگرا (مثل ادوارد سعید) گفتمان‌هایی را مورد بررسی قرار می‌دهند که از طریق آنها فرهنگ‌های غالب، 'دیگری' را بیگانه می‌دانند. هویت ترکیبیِ سوژه‌ی پسااستعماری اغلب مورد بحث قرار می‌گیرد.

---

1. *Gargantua and Pentagruel* 2. *Austin Powers*

منتقدان پسااستعمارگرا در رد فراروایت‌های جهانی با پست‌مدرنیسم همنوایی می‌کنند. هویت‌های بومی (یا کشمکش به خاطر هویت) جایگزین ایده‌ی 'انسان' جهانی می‌شود. همچنین تاریخ‌های جزئی جایگزین 'تاریخ' جهان‌شمول می‌شوند.

پسافمینیسم (post-feminism) نقطه‌ی مشترک دغدغه‌های فمینیسم (مثل برابری جنسیت) و نگرش‌های پست‌مدرنیسم (مثل نسبی‌گرایی یا ضدماهیت‌باوری) است. یکی از شخصیت‌های اصلی آن مدوناست، زیرا او توانست برابری ظاهری را در یک 'دنیای مردانه' (موسیقی) با اجرای روی هم رفته طنزآمیز جنسیت زنانه ترکیب کند. می‌توان گفت گِرل پاور[1] نسخه‌ی دهه‌ی ۱۹۹۰ از آن است. برنامه‌ی تلویزیونی **سکس و شهر**[2] را شاید بتوان متنی پسافمینیستی دانست. پسافمینیسم، خصومت فمینیسم با لذت را رد می‌کند. خلاصه این‌که فیمینیست دهه‌ی ۱۹۷۰ نظام مد را نوعی تحکم می‌دانست (زیرا نگاه‌های خیره‌ی مردان به‌دنبال مدهای جدید لباس زنانه بود)، اما یک پسافمینیست مد را ناشی از خلاقیت ماهرانه‌ی زنان می‌داند. در عین حال، کسانی که کمتر خوشبین هستند معتقدند پسافمینیسم آلت دست یک سیستم نابرابر است.

پیوند یا آمیزه (hybridity) حالت ترکیبیِ عناصر متفاوت پست‌مدرنیته را می‌توان تجربه‌ی نوعی آمیزه دانست، مانند هویت‌های آمیخته (مثل آمیزه‌ی انسان/ماشین)، فرهنگ‌های آمیخته، اشکال هنری آمیخته. آمیزه‌ها همیشه غیر قطعی هستند، زیرا جوهره یا اساسی ندارند.

تاریخ‌گرایی جدید (new historicism) گرایشی است در نقد ادبی که تلاش می‌کند ایده‌های پست‌مدرنیسم را با رویکردی تاریخی به تحلیل ترکیب کند. چهره‌ی اصلی این گرایش، استیون گرینبلات[3] است. در عین حال، تاریخ‌گرایان جدید با تحلیل متون در ارتباط با موقعیت‌های تاریخی‌شان مفهوم تاریخ را زیر سؤال می‌برند و متن‌ها را بازتاب محض واقعیت‌ها نمی‌دانند. آنها رد تاریخ توسط پست‌مدرنیسم را نقد می‌کنند، اما در بسیاری از موارد (مثل تأکید بر چندمعنایی و تشکیک در مورد ایده‌ی 'منشأ' با پست‌مدرنیسم دغدغه‌های مشترکی دارند و به آثار فوکو و دریدا نیز استناد می‌کنند.

---

1. Girl Power
2. *Sex and the City*
3. Stephen Greenblatt

تفاوط (différance) ژاک دریدا این نکته را خاطر نشان کرد که تفاوط 'نه واژه است و نه مفهوم'. زبان، نظامی از تفاوط‌هاست که در آن، نشانه‌ها تنها در ارتباط با یکدیگر معنا دارند. بنابراین چون نشانه‌ها همیشه ردپای دیگر نشانه‌ها را در خود دارند، به خودی خود، معنای 'ذاتی' ندارند. وقتی به یک واژه در فرهنگ واژگان مراجعه می‌کنید، اغلب لازم می‌شود به چند کلمه‌ی دیگر نیز مراجعه کنید. در واقع، همیشه نشانه‌های بیشتری در اختیار شما گذاشته می‌شود. بنابراین، معنا همیشه به تأخیر می‌افتد. در عین حال، هر نشانه تنها از طریق تفاوت، معنادار می‌شود (مثلاً در یک تقاطع، چراغ قرمز از آن رو به معنای 'توقف' است که چراغ سبز به معنای 'حرکت' است). بنابراین، تفاوط هم حالت منفعل متفاوت‌بودن و هم عمل 'ایجاد تفاوت' است.

تکثرگرایی (pluralism) اگر پست‌مدرنیسم یک ایده‌ی کلیدی داشته باشد، همانا تکثرگرایی است. به ساده‌ترین بیان، تکثرگرایی یعنی ترجیح چند (و بسیار) بر یک. یک جامعه‌ی تکثرگرا به فرهنگ‌های اقلیت اجازه می‌دهد سنت‌های خود را حفظ کنند. فلسفه‌ی تکثرگرا بیش از یک اصل را می‌پذیرد. متن، ظرفِ تنها یک معنایِ عمیق نیست، بلکه جایگاهی است برای تکثر خوانش‌ها. یک هنرمند تکثرگرا در چند سبک و رسانه کار می‌کند، بدون این‌که بگوید یکی کاملاً برتر از دیگری است.

چندارزشی (multivalency) مراجعه کنید به **چندمعنایی**.

چندمعنایی (polysemy) یعنی وجود معناهای بسیار (یا قابل دریافت) در متن. می‌توان گفت همه‌ی متن‌ها تا حدی چندمعنایی هستند. چندمعنایی در عمل و نظریه‌ی پست‌مدرنیسم یک اصل مهم است. منتقد ادبی که چندمعنایی را تائید می‌کند دیگر نمی‌تواند ادعا کند برداشتِ او از متن، تنها برداشت صحیح است. 'چندارزشی' تا حد زیادی به همین معناست.

رمز (code) به طور کلی، یعنی قراردادهایی که 'نشانه‌ها' را قادر می‌سازند در نظام‌های معناداری سازمان یابند. اگر متنی بخواهد معنادار باشد، مخاطبش باید با این قراردادها آشنا باشد. هجو، فراداستان و التقاط گرایی به آگاهی از این رمزها بستگی دارند. آثار هنری پست‌مدرنیستی اغلب نشان می‌دهند که آنها به رمزشدگیِ خودشان آگاه هستند. پساساختارگرایان بر این نکته تأکید می‌کنند که رمزها پویا هستند نه ایستا. وقتی متوجه می‌شوید که مخاطبان مختلف می‌توانند رمزهای

متفاوتی به یک متن بدهند و، در عین حال، این متن‌ها به یک اندازه معنادار هستند مسئله پیچیده‌تر می‌شود. در نتیجه، این بحث همیشه مطرح بوده است که آیا عمل 'خوانش'، رمزگشایی (تفسیر رمزها برای دست‌یافتن به معنای متن) است یا رمزگذاری (واردکردن کدهای فرهنگی خواننده به متن). اندیشیدن به چنین سؤالاتی ما را به بحث‌هایی از قبیل نسبی‌گرایی و چندمعنایی می‌کشاند.

رمزگذاری دوگانه (double coding) اصطلاحی است که چارلز جنکس آن را برای تکثرگرایی و سبک معماری پست‌مدرنیسم به کار برده است. ساختمان‌هایی که رمزگذاری دوگانه دارند، تکنیک‌های امروزی را با سبک‌های ساختمان‌های سنتی ترکیب می‌کنند. در نتیجه، هم با عموم مردم و هم با 'کارشناسانِ' معماری ارتباط برقرار می‌کنند (البته این بدان معنا نیست که همه‌ی افراد این ساختمان‌ها را ترجیح می‌دهند). آنها مدهای قدیمی یا 'احیاء شده' نیستند و مدرنیسم را رد نمی‌کنند، بلکه آن را با دیگر احتمالات وارد گفت‌وگو می‌کنند. سبک‌های معماری، از این لحاظ، نسبی می‌شوند و زیر سؤال می‌روند. بسیاری از هنرهای دیگر از این رمزها به صورتی ترکیبی استفاده می‌کنند تا با مخاطبان مختلف ارتباط برقرار کنند (به‌عنوان مثال، فیلم دیوید لینچ به نام جاده‌ی مالهالند[1]، ویژگی‌های فیلم نوآر و سینمای جنایی را با تکنیک‌های آوانگارد ترکیب می‌کند، و موسیقی دهه‌ی ۱۹۷۰ مایلز دیویس[2]، موسیقی فانکِ جیمز برون[3] و جازِ دوک الینگتون[4] و کارهای آوانگاردِ کارل‌هاینز اشتوک‌هاوزن[5] را با هم ترکیب می‌کند). جنکس این نوع ترکیب را رویکردی کلی و غیرنخبه‌گرا می‌داند. توصیف او از معماری، از لحاظ رمزگان و ارتباط، بازتابی از تأثیر نشانه‌شناسی و دلمشغولی کلیِ پست‌مدرنیسم به بینامتنیت است. گاه از اصطلاح 'رمزگذاری متکثر' استفاده می‌شود.

ریزومی (rhizomatic) یک ریزوم (rhizome) ساقه‌ی زیرزمینی بی‌نظمی است که ریشه و جوانه می‌زند و مثل یک گیاه منفرد به نظر می‌رسد، اما در واقع به یک سیستم وصل است (مثل غده‌های زیرزمینی). ژیل دلوز از این اصطلاح به‌عنوان استعاره‌ای برای شبکه‌های زبان و معنا در پست‌مدرنیسم استفاده می‌کند. این اصطلاح مدل مطلوبی است، زیرا افقی و دموکراتیک است و مرکز واقعی ندارد، یعنی می‌تواند در هر جایی ایجاد شود. ریزوم مدل مناسبی برای نظام‌های اجتماعی

---

1. *Mullholland Drive*
2. Miles Davis
3. James Brown
4. Duke Ellington
5. Karlheinz stockhausen

است، زیرا حاکی از گروه‌بندی‌های افراد/ فعالیتها/ بازنمایی‌ها به شیوه‌های غیر قابل پیش‌بینی است و پیوندهای غیر قابل پیش‌بینی ایجاد می‌کند. اینترنت واضح‌ترین نمونه‌ی یک سیستم ریزومی است. همچنین، به صورت‌کلی، گردش نشانه‌ها را می‌توان ریزومی دانست.

زیر سؤال بردن (erasure) شالوده‌شکنی دریدا غالباً، ایده‌ها را زیر سؤال می‌برد. در برخی از متونِ دریدا روی برخی از واژه‌ها علامت ضربدر کشیده می‌شود. این عمل، همچون شکل قوی‌تری از کاربرد گیومه برای نشان‌دادن طنز، متضمن استفاده از یک مفهوم برای مقاصد راهبردی است، بی‌آنکه شخص به همه‌ی معانیِ آن مقید بماند. دریدا، در مقام یک فیلسوف، ناگزیر بود از زبان فلسفه استفاده کند: 'زیر سؤال بردن' چیزی، در قاموس دریدا، به معنای این است که می‌بایست آن چیز را شالوده‌شکنی کرد.

ساخت‌شکنی (deconstructivism) جنبشی در معماری که گویا متأثر از ژاک دریدا بوده است و مواد و روش‌های پیشرفته‌ی تکنولوژیک را با پست‌مدرنیستی و طرح‌های کولاژمانند ترکیب می‌کند.

سایبورگ (cyborg) یعنی ترکیبی از ماشین و بدن. ماهیت 'پیوندی' سایبورگ باعث می‌شود سایبورگ نماد هویت پست‌مدرن باشد. با اینکه سایبورگ صرفاً یک احتمال است، اما بسیاری گفته‌اند ما هم مثل سایبورگ‌ها زندگی می‌کنیم. این تفکر در برخی از آثار دهه‌ی ۱۹۶۰ مارشال مک‌لوهان دیده می‌شود و برخی از ایده‌های مربوط به فن‌آوری‌های جدید آن را توسعه داده‌اند. سایبورگ پدیده‌ی خوشایند و دلخواه پست‌مدرنیست‌هاست، زیرا تقابل‌هایی از قبیل انسان/ غیر انسان، طبیعی/ غیر طبیعی، ارگانیک/ تکنولوژیک و خود/ دیگری را زیر سؤال می‌برد. با این‌که متفکرانی از قبیل دانا هاراوی (شبه‌انسان‌ها، سایبورگ‌ها و زنان[1]) از سایبورگ استقبال می‌کنند، اما بسیاری از فیلم‌های علمی ـ تخیلی بر این باورند که از هویت سایبرنتیکی باید ترسید.

سرمایه‌داری متأخر (late capitalism) عبارت است از تعبیر ارنست مندل از نظم اجتماعی و اقتصادی فعلی ما (سرمایه‌داری متأخر[2]). در سرمایه‌داری متأخر،

---

1. *Symians, Cyborgs and Women* (1991)
2. *Late Capitalism* (1975)

شرکت‌های چندملیتی رشد می‌کنند، فن‌آوری اطلاعات توسعه می‌یابد و بازنمایی به کالا تبدیل می‌شود. توصیف مندل بر کار فردریک جیمسون تأثیر زیادی گذاشت. 'کالایی‌شدن' (و افزایش سبک‌ها و مدها به‌دنبال آن) بر هر چیزی از هنر گرفته تا سبک زندگی تأثیر می‌گذارد.

سوژه/ سوبژکتیویته (subject / subjectivity) سوژه با توجه به متن معانی متفاوتی دارد. گاه سوژه یعنی فرد به‌مثابه‌ی موجود یکپارچه و یگانه‌ای که دارای آگاهی خصوصی و 'خود' یا هویت منحصربه‌فرد است. این الگوی سوژه در اندیشه‌ی غرب از اهمیت و محدودیت خاصی برخوردار است و هنوز در هر چیزی، از سوپ‌اپراها و ترانه‌های عاشقانه گرفته تا تفکرات سیاسی آزادی‌خواهانه، همچنان پرطرفدار و متداول است. اکثر متفکران در حیطه‌ی پست‌مدرنیسم (یا حداقل کسانی که با آن همدلی می‌کنند) این دیدگاه به سوژه را نمی‌پذیرند. استدلال این متفکران این است که ما 'ماهیت' نداریم، بلکه 'در حال شدن' هستیم و از طریق گفتمان تعریف می‌شویم. اصطلاح سوبژکتیوتیه می‌تواند اشاره به شیوه‌ای باشد که طبق آن 'خود' به واسطه‌ی شرایط اجتماعی خاصی ساخته می‌شود. به‌عنوان مثال، تماشای تلویزیون به ما سوبژکتیویته‌ی نظربازی (چشم‌چرانی)[1] می‌دهد. غالباً 'سوژه' در مقایسه با 'خود' واژه‌ی مناسب‌تری دانسته می‌شود، زیرا به مفهومِ در معرض چیزی‌بودن اشاره دارد.

شالوه‌شکنی (deconstruction) شالوده‌شکنی، که بیشتر به آثار ژاک دریدا مربوط می‌شود، روش خوانشی است که متن را کاملاً علیه خود می‌شوراند تا بتواند چندمعناییِ سرکوب‌شده‌ی متن را آشکار سازد. یعنی به‌دنبال لحظاتی است که استراتژی بیانی سرکوب‌شده‌ی متن (مثل زبان مورد استفاده و روش ساخت زبان) با ادعای مؤلف تناقض داشته باشد. شالوده‌شکنی چندارزشیِ بودنِ کلمات خاصی را برملا می‌کند و به‌دنبال غیاب‌هاست (یعنی آنچه مؤلف نمی‌گوید)؛ به دنبال سلسله مراتب پنهان است و آنچه را که متن به حاشیه می‌راند بررسی و مطالعه می‌کند (مثل پاورقی‌ها). همچنین شالوده‌شکنی نشان می‌دهد رشته‌های متن که به هم بافته شده‌اند خودشان با هم در تناقض هستند. منتقدان شالوده‌شکنی آن را چیزی جز نوعی بازی با کلمات آکادمیک نمی‌دانند. با این حال، روش‌های دریدا ــ و فلسفه‌ای که در پشت آنها قرار دارد ــ برنقد پسااستعماری (مثل گایاتری

---

1. voyeuristic subjectivity

اسپیواک) و برخی از فمینیست‌ها (مثل جودیت باتلر) تأثیر گذاشته‌اند. شالوده‌شکنی مترادف تحلیل نیست.

شبیه‌سازی (simulation) اصطلاحی است که بودریار از آن در دهه‌ی ۱۹۷۰ استفاده کرد و در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ مشهور شد، اما هنوز هم بر شیوه‌ی نگرش افراد به بازنمایی‌های رسانه‌ها، تصاویر دیجیتالی، کلون[1]، هوش مصنوعی و غیره مؤثر است. بعضی مواقع، شبیه‌سازی (یا وانموده) تصویرِ یک تصویر دانسته می‌شود نه کپی یک اصل یا نمونه‌ی بدلی، بلکه یک نشانه‌ی سیال که توسط سیستم‌های شبیه‌ساز تولید شده باشد. در نتیجه، می‌توان گفت فایل‌های موسیقی یا بازی‌های کامپیوتری که از اینترنت گرفته شده باشند در این معنا نمونه‌هایی از شبیه‌سازی هستند. شبیه‌سازی غیر واقعی نیستند، بلکه شکاف بین واقعیت و 'مصنوعی' را پر می‌کنند. از نظر بودریار، جامعه به شبیه‌سازی خودش بدل شده است.

عصر روشنگری (enlightenment) در نظریه‌ی پست‌مدرن، روشنگری پروژه‌ای است که در اروپای قرن هیجدهم شروع شد. این اصطلاح، که گهگاهی به‌جای مدرنیته به کار می‌رود، جنبشی پیشرو است که اعتقاد دارد علم و جست‌وجوی عقلانی و بحث آزاد می‌توانند انسان را از ظلم و ترس رها سازند. هدف روشنگری، کنترل طبیعت و سازماندهی جامعه و پیشرفت اخلاقی بشریت است. اما در عین حال، جنبه‌ای منفی نیز دارد. پست‌مدرنیست‌ها (مثل لیوتار) آن را یک فراروایت سرکوبگر می‌دانند، زیرا بر اساس کلیاتی از قبیل بشریت، حقیقت، پیشرفت و تاریخ بنا شده و این کلیات، تکثرگرایی و تفاوت فرهنگی را رد می‌کنند. رؤیای مدینه‌ی فاضله‌ی روشنگری که بر اساس عقلانیت است به کابوس نظام استبدادی (مثل مهندسی اجتماعی) بدل می‌شود.

فراروایت (metanarrative) بازی‌های زبانی از طریق بازگوکردن روایت‌های بومی (یا روایت‌های خرد) مشروعیت می‌یابند. اما فراروایت‌هایی وجود دارند که ادعا می‌کنند در سراسر جهان اعتبار دارند و جهان‌شمول‌اند. پس، فراروایت نظریه‌ای است که متکبرانه پاسخ‌های کلی و فراگیر می‌دهد و به این ترتیب تلاش می‌کند بازی‌های زبانی دیگر و ضعیف‌تر را تحت‌الشعاع قرار دهد و تفاوت‌های بین آنها را محو کند. پروژه‌های مارکسیسم و روشنگری اغلب فراروایت نامیده

---

۱. clone: موجودی است که به صورت مصنوعی یا در آزمایشگاه تولید شده باشد ـ م.

مـی‌شوند. نشـانه‌شناسی اولیـه را مـی‌توان یک فـراروایت دانست زیـرا بـه‌دنبال به‌کارگیری مدل جهان‌شمول معنا و زبان در متن‌های متنوع بود. لیوتار فراروایت‌ها را خطرناک، سلطه‌جو و اقتدارگرا می‌داند. او می‌گوید 'ما' در پست‌مدرنیته به آنها شک می‌کنیم. با در نظر گرفتن این نکته کـه گـروه‌های بسـیاری از انسـان‌ها فکـر می‌کنند اگر کل مردم دنیا به اعتقادات آنها ایمان بیاورند دنیا بهتر خواهد شد شاید این شک فراگیر لیوتار، خواب و خیالی بیش نباشد. در واقع، پست‌مدرنیته را نـیز می‌توان یک فراروایت دانست.

قیاس‌ناپذیری (incommensurability) یعنی نداشتن مقیاس یا مبنای مشترک. تامس کون در کتاب خود به نام ساختار انقلاب‌های علمی ، فقدان معیار مشترک میان پارادایم (سرمشق)های علمی متمایز را مورد بحث قرار می‌دهد. لیـوتار بـا اخـذ ایـده‌هایی از او خـاطر نشـان مـی‌سازد پست‌مـدرنیته، تکـثرِ بـازی‌های زبـانیِ قیاس‌ناپذیر است. به عبارت دیگر، هیچ زبـان یـا فـرهنگ یـا نـظامی از ایـده‌ها را نمی‌توان به زبان یا فرهنگ یا نظامی از ایده‌های دیگر ترجمه کرد. از نظر لیوتار، تنها از طریق فشار و زور می‌توان بر قیاس‌ناپذیری غلبه کرد. تفاهم یا توافـق تـنها در صورتی ایجاد می‌شود که یک بازی زبانی غالب شود. در نتیجه، بحث دائم بر توافق عمومی ارجحیت دارد.

کالایی‌شدن (commodification) بسیاری از اندیشمندان، چـه مـوافـق و چـه مخالف، اعتقاد دارند که جامعه‌ی معاصر، بیش از پیش در مقابل منطق بازار تسلیم می‌شود. در سرمایه‌داری متأخر، هر چیزی به شیئی (یا نشانه‌ای) بدل می‌شود که مورد خرید و فروش قرار می‌گیرد. یعنی ارزش تجاری/کالایی، تنها ارزشی است که به حساب می‌آید. بعضی مواقع، این حالت اساس ناهنجاری پست‌مدرن تـلقی می‌شود. برخی نظریه‌پردازان منتقد معتقدند که شکل‌های مختلف هنر پست‌مدرن، به‌جای مقاومت در برابر کالایی‌شدن، پیروزی آن را به‌طور مطلق پذیرفته‌اند.

گفتمان (discourse) این اصطلاح معانی متفاوت بسیاری دارد. اما می‌توان آن را شیوه‌ای (هر چند آگاهانه) از کاربرد از زبان تعریف کرد کـه شـامل مـجموعه‌ای خاص (بخصوص تاریخی و فرهنگی) از باورها یـا مسـایل مـی‌شود. مـنظور از گفتمان در نشانه‌شناسی و پساساختارگرایی شیوه‌ای است که در آن، ایده‌ها و معناها در بسیاری از متن‌ها به جریان می‌افتند. آثار میشل فوکو به بررسی روابط پیچیده‌ی گـفتمان‌ها، نـهادها و عـرف‌های اجـتماعی مـی‌پردازنـد (از قـبیل گـفتمان‌های

جرم‌شناسی، نهادهای کیفری و روش‌های ایجاد نظم). از نظر فوکو، گفتمان عبارت است از 'نظام' یا قلمرو زبان که از 'صورت‌بندی‌های' اجتماعی که آن را سازمان می‌دهد یا به کار می‌برد غیر قابل تفکیک است. همچنین، فوکو اصطلاحی دارد به نام 'گفتمان معکوس' که شیوه‌ی یک گروه سرکوب‌شده است که از زبان سرکوبگر اقتباس می‌کند. واژه‌ی queer مثال مشهور آن است. به‌ویژه، پست‌مدرنیست‌ها به این نکته توجه خاصی دارند که ما چگونه در قالب گفتمان‌هایی که ما را محدود می‌کنند 'به سر می‌بریم' (مثل گفتمان‌های طبقه، نژاد، ملیت، جنسیت و غیره) و دیگر این‌که گفتمان‌ها چگونه با یکدیگر در تناقض‌اند.

لوگوس‌محوری / لوگوس‌محورگرایی (logocentricity/logocentricism) بنا به گفته‌ی دریدا اسطوره‌ای است که بر طبق آن، واژه‌ها معانی موجود در ناخودآگاه فرد گوینده را منتقل می‌کنند و شنونده این معناها را دریافت می‌کند. تصور بر این است که واژه‌ها، نشانه‌های شفاف و روشنی هستند و گفتار افکار گوینده را بی‌واسطه و فوراً بیان می‌کند، در حالی‌که نوشتار (بیهوده) تلاش می‌کند تا از این رابطه تقلید کند. دریدا این وضعیت را 'متافیزیک حضور' نامیده و آن را زیر بنای کل اندیشه‌ی غرب می‌داند. دریدا متافیزیک حضور را با این استدلال شالوده‌شکنی می‌کند که سخن و اندیشه، متنی هستند (یعنی سخن شکل دیگری از نوشتار و مانند دیگر موارد چندمعنایی است). در نتیجه، تفاوط از ویژگی‌های سخن و اندیشه است. این معنای تفاوط اغلب بسط پیدا می‌کند تا هر شیوه‌ی فکری را، که به‌دنبال خاستگاه‌های واحد یا هسته‌ی معنا می‌گردد، شامل شود.

ماهیت‌باوری (essentialism) این باور که هر چیزی ویژگی‌های ذاتی یا ماهیت بنیادی دارد. پست‌مدرنیسم ضدماهیت‌باوری است، زیرا بر فرهنگ و سطح و تفاوت تکیه می‌کند نه ماهیت و عمق و یکسانی (اینها همه تقابل‌های دوتایی هستند که پست‌مدرنیسم آنها را شالوده‌شکنی می‌کند).

متن / متنیت (text / textuality) این اصطلاح که به طرز عجیبی پیچیده است و به این بستگی دارد که چه کسی از آن استفاده می‌کند و آن را در مقابل چه چیزی قرار می‌دهد. از نظر نشانه‌شناسی، متن ساختار محصور و بسته‌ای است که معناهای آن از روابط داخلی میان نشانه‌هایی که به کار می‌برد سرچشمه می‌گیرند. رولان بارت، متن را در تقابل با 'اثر' (work) قرار می‌دهد. وقتی چیزی را (مثلاً یک رمان) اثر می‌نامیم، آن را یک محصول نظام‌مند و یکپارچه می‌دانیم که دارای معنای عمیق

مورد نظر مؤلفش است. متن‌نامیدن یک اثر یعنی آن را منبعی برای تفسیرهای بی‌پایان دانستن. نظریه‌های پست‌مدرن هر چیزی را متن می‌دانند. به عبارت دیگر، هیچ چیز خارج از زبان وجود ندارد. هر چیزی از نشانه‌ها و رمزها و گفتمان‌ها تشکیل شده و بنابراین تعابیر و برداشت‌های متفاوت بسیاری می‌توان از آن ارائه کرد. یک نظریه‌ی علمی یا اثر تاریخی را متن‌نامیدن یعنی آن را یک نوشتار دانستن؛ زیرا از تمهیدهای خاصی استفاده می‌کند، به بازی زبانی خاصی تعلق دارد و در برابر شالوده‌شکنی آسیب‌پذیر است. 'متنیت' یعنی وضعیت متن‌بودن؛ گهگاهی هم تنها به معنی تأثیراتی است که به‌واسطه‌ی تألیف یک متن تولید می‌شوند.

مشروعیت‌بخشی (legitimation) یعنی این‌که چگونه یک اجتماع یا رویه یا شکلی از دانش، قدرت و نفوذ پیدا می‌کند. به‌عنوان مثال، سرمایه‌داری از طریق ایده‌های 'عقلانی' در مورد حقوق بشر، وظیفه و آزادی انتخاب به خود مشروعیت می‌بخشد (خود این ایده‌ها باید به‌وسیله‌ی مجموعه‌ای از قدرت‌های دیگر مشروعیت پیدا کنند). لیوتار معتقد است همه‌ی گفتمان‌ها اعتبار خود را از طریق روایت به دست می‌آورند. بنابراین علم مدرن مشروعیت خود را از طریق روایت‌هایی از قبیل دانش عینی و رهایی از خرافات و پیشرفت بشر به دست می‌آورد. بنا به گفته‌ی لیوتار، پست‌مدرنیته با بحران مشروعیت روبه‌روست، زیرا اعتقاد به فاروایت‌ها در حال فروپاشی است؛ اکنون بازی‌های زبانی به‌دشواری می‌توانند از اصول کلیِ مفروض مشروعیت کسب کنند. شکل‌های مختلف معرفت بیش از پیش به‌وسیله‌ی پراگماتیسم و سود و بهره‌وری مشروعیت می‌یابند (مثلاً استادان دانشگاه مقاله می‌نویسند تا بودجه بگیرند که باز هم مقاله‌های بیشتری بنویسند و در نتیجه موقعیت‌شان ارتقاء می‌یابد).

ناهنجاری (anomie) گاه پست‌مدرنیسم (به‌وسیله‌ی مخالفانش) عصر ناهنجاری خوانده می‌شود. یعنی دوره‌ای از بی‌ثباتی اجتماعی که در آن، ارزش‌ها و معیارهای مشترک از بین رفته‌اند.

نسبی‌گرایی (relativism) یعنی اعتقاد به این‌که دانش و ارزش‌ها و غیره نسبی هستند نه مطلق. هر نوع ادعایی تنها در نسبت با ادعایی دیگر 'صحیح' است (چیزی مثل یک بافت، فرهنگ یا یک دیدگاه خاص)؛ این بدان معناست که هیچ ادعایی نمی‌تواند مطلقاً صحیح باشد. نسبی‌گرایی یک ایده‌ی قدیمی و رایج است. یک ضرب المثل مشهور می‌گوید: «علف باید به دهان بُزی شیرین بیاید»، که

تأییدی بر نسبی‌گرایی در دنیای زیبایی‌شناسی است. اگر بخواهیم سیاست‌مان درست باشد، گاه باید ارزش‌های فرهنگی را نسبی بدانیم. اغلب گفته می‌شود نظریه‌ی پست‌مدرن نسبی‌گراست یا به آن منجر می‌شود. مخالفان این موضع می‌گویند نسبی‌گرایان نمی‌توانند به چیزی معتقد باشند و در نتیجه از لحاظ اخلاقی و سیاسی ناتوان هستند (زیرا مبنایی ندارند تا بر اساس آن از چیزی انتقاد کنند). نسبی‌گرایان می‌گویند شما می‌توانید به درست‌بودن چیزی اعتقاد داشته باشید بدون این‌که بپذیرید آن چیز مطلقاً یا کاملاً درست است (با وجود این، خود نسبی‌گرایان هم باید حداقل به درستی نسبی‌گرایی‌شان اعتقاد داشته باشند).

نشانه / دال (sign / signifier) کل ارتباط بر اساس نشانه‌هاست. در نشانه‌شناسی، نشانه واحد معنا است و دو عنصر دارد: یکی شکل فیزیکی (یعنی دال، مثل صدای یک واژه) و دیگری ارجاع (یعنی مدلول، مثل معنای یک واژه). نشانه‌تنها می‌تواند چیزی باشد که یک اجتماع آن را می‌شناسد و از آن به‌عنوان چیزی معنادار استفاده می‌کند. رولان بارت می‌گوید که هر چیزی، از برج ایفل گرفته تا مدل مو، می‌تواند نشانه باشد. زبان‌شناس معروف، فردینان دو سوسور، در اوایل قرن بیستم اظهار داشت نشانه‌ها تنها به این سبب معنادار هستند که به یک نظام زبانی تعلق دارند. در نتیجه، معنا از رابطه‌ها (و همچنین تفاوت‌ها)ی بین نشانه‌ها ناشی می‌شود نه از واقعیت یا طبیعت. اندیشمندان دیگری بر شناسایی انواع متفاوت معنا تمرکز کرده‌اند. فیلسوف امریکایی، سی. اس. پیرس[1]، سه نوع نشانه را بر می‌شمارد:

شمایل[2] (نشانه‌ای که شبیه مدلولش باشد، مثل عکس)

نگاره‌ی ذهنی[3] (نشانه‌ای که با رابطه‌ی علت و معلولی به مدلولش اشاره دارد، مثل دود به نشانه‌ی آتش)

نماد[4] (نشانه‌ای با معنای صرفاً قراردادی، مثل واژه)

با این‌که این ایده‌ها در پست‌مدرنیسم اهمیت دارند، اما متفکرانی مثل دریدا و بودریار بر خاصیت سیالیت و پویایی نشانه‌ها تأکید می‌کنند. پساساختارگرایان خاطر نشان می‌سازند که نشانه‌ها معنا را تنها از زبان نمی‌گیرند، بلکه به گفتمان‌ها و

---

1. C. S. Pierce
2. icon
3. image
4. symbol

بافت‌ها نیز نیاز دارند. به‌عنوان مثال، معنای واژه‌ی شمایل (icon) در نشانه‌شناسی و تاریخ هنر یکسان نیست. بودریار می‌گوید هیچ تجربه‌ای آزاد و رها از نشانه‌ها نیست. همچنین او به مدلول‌های آزاد و شناور اشاره می‌کند. منظور او این است که مدلول‌هایی که پایه و مبنایی در واقعیت ندارند ارزش‌های جدیدی به خود می‌گیرند. سفرهای ریزومیِ تصویر یک بچه با یک پالتوی قرمزرنگ کلاه‌دار نمونه‌ای از آن است (نسخه‌بدل‌های بی‌پایان «شنل قرمزی»[1]، حالا نگاه نکن[2]، فهرست شیندلر، تبلیغات متعدد و غیره).

نشانه‌شناسی (semiotics) بررسی این‌که چگونه نشانه‌ها در جامعه عمل می‌کنند «علمی» است از شاخه‌های زبان‌شناسی که روندهایی را بررسی می‌کند که متن به‌وسیله‌ی آنها معنادار می‌شود. نشانه‌شناسی زبان‌ها را به‌منزله‌ی نظام‌ها یا ساختارها بررسی می‌کند. از دیدگاه نشانه‌شناسی، هر چیزی را، از سینما و طراحی داخلی ساختمان گرفته تا آشپزی، می‌توان زبان نامید. امروزه نشانه‌شناسی رشته‌ی چندان متداولی نیست، اما ایده‌های نشانه‌شناختی بسیار مؤثر و مهم هستند.

نمایش (spectacle) بنا به گفته گی دوبور (در جامعه‌ی نمایش) رسانه‌های همگانی و کالایی‌شدن ما را به تماشاگران منفعل زندگی تبدیل کرده‌اند. نمایش چیزی است که بیشتر تماشا می‌کنیم و کمتر در آن به‌طور فعال شرکت می‌کنیم. سرمایه‌داری با تبدیل هر چیزی، از جمله روابط اجتماعی، به نمایش، ما را وسوسه می‌کند ــ تا همان‌طور که کل دنیا به علفی برای خوردن تبدیل می‌شود ما نیز در صدد تغییر آن نباشیم. حالا وقت آن است که از نمایش اقتباس کنیم و نشانه‌های آن را پس بگیریم. در بسیاری از جنبه‌های مطالعات فرهنگی، این دیدگاه منفی به نمایش به چالش کشیده می‌شود (مثلاً این‌که مصرف از چه نظر منفعل است؟). با وجود این، نظریات دوبور هنوز مورد توجه بسیاری از فعالان و برخی از منتقدان موسیقی و دیگرانی است که علیه 'جریان غالب' جامعه موضع می‌گیرند.

هجو (parody) هجو، نوع خنده‌دار تقلید سبکی است. هجوِ یک اثر (مثلاً کار یک نویسنده‌ی خاص) عبارت است از تقلید از آن اثر به صورت برجسته کردن برخی از ویژگی‌های آن برای ایجاد خنده (یا تمسخر). فرهنگ عامه‌پسند پر از هجو است. جریان سریع متن‌ها در رسانه‌ها و آگاهی مخاطبان آنها باعث می‌شود هجو با

---

1. Little Red Riding Hood 2. *Don't Look Now*

سرعت بسیار زیادی صورت گیرد. فیلم ترسناک[1] هجو فیلم‌هایی مثل جیغ بود که فیلم‌های ترسناک مورد پسند نوجوانان در دهه‌ی ۱۹۸۰ را هجو می‌کرد. با این‌که این فیلم‌های 'اصیل' دهه‌ی ۱۹۸۰ غالباً تقلید سبکی از یکدیگر بودند، اما اغلب ژانر خودشان را نیز هجو می‌کردند (مثل ارجاعات تمسخرآمیزی که به سکانس حمام در فیلم روانی[2] صورت می‌گیرد). هجوها موضوعاتی مبهم هستند، زیرا برای ایجاد تأثیر باید به نسخه‌ی اصلی اثر نزدیک باشند. موسیقی فرانک زاپا[3] می‌تواند یک مطالعه‌ی موردی باشد، زیرا بسیاری از آهنگ‌های زاپا ژانرهای موسیقی (مثل جاز) را هجو می‌کنند و، در عین حال، نمونه‌ها یا حتی شکل‌های بهتر آنها هستند.

1. *Scary movie* 2. *Psycho* 3. Frank Zappa

منابع پیشنهادی

کتاب‌ها

کتاب‌نامه‌ی کامل آثار مربوط به پست‌مدرنیسم هزاران مدخل خواهد داشت. آنچه در این بخش می‌آید فهرست مختصری است از آثاری که (به خاطر ارجاعات زیاد به آنها) یا بسیار مفید بوده‌اند یا تأثیرگذار. این آثار به‌طور طبیعی در کتابفروشی‌ها یا کتابخانه‌های معتبر یافت می‌شوند. متفکران حوزه‌ی پست‌مدرنیسم حد و مرزهای سنتی رشته‌های دانشگاهی را در نظر نمی‌گیرند و پست‌مدرنیسم تمایزهای فرهنگ و اجتماع را کم‌رنگ می‌کند. بنابراین انتخاب کتاب‌های زیر به‌عنوان منابع مطالعاتی بر اساس اصول انعطاف‌ناپذیری صورت نگرفته است (مثلاً ممکن است فردریک جیمسون در اکثر گروه‌ها بگنجد). تاریخ‌هایی که داخل کروشه قرار دارند تاریخ چاپ اول را نشان می‌دهند.

برای آگاهی بیشتر در مورد پرسش‌های پست‌مدرنیسم درباره‌ی رابطه‌ی بین واقعیت و بازنمایی و همچنین ایده‌های مربوط به 'واسطه' و 'نمایش' به آثار زیر مراجعه کنید:

Baudrillard, Jean. *Simulations* (Semiotext(e), 1983)

در دهه‌ی ۱۹۸۰، این کتاب در دست هنرمندانی دیده می‌شد که خود را روشنفکر می‌پنداشتند. این کتاب هنوز هم معیاری برای تحقیقات در حوزه‌ی 'فرهنگ دیجیتالی' است و حاوی فشرده‌ترین بیانات بودریار در مورد 'ادبیات علمی ـ تخیلی اجتماعی' است.

Baudrillard , Jean. *America*(Verso, 1988 [1986])

این اثر مجموعه‌ای از تأملات بودریار در مورد تجربه‌اش از امریکاست. او در این اثر در هیئت یک استاد دانشگاه با رفتار عجیب ظاهر می‌شود که تعطیلات خود را سپری می‌کند. این کتاب که از کلیشه‌های فرهنگی و کلی‌گویی واهمه‌ای ندارد به جست‌وجوی هیجان‌انگیز و جذاب بیش‌واقعیت می‌پردازد.

Best, Steven and Kellner, Douglas. *The Postmodern Turn* (Guilford Press 1997)

نقدی است عالی بر اندیشه‌ی پست‌مدرن که مسائل فلسفی و تکنولوژیک و هنری را به صورت تأمل‌برانگیز مطرح می‌کند.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle* (Black and Red, 1970)

این اثر مهم‌ترین بیانیه‌ی اندیشه‌ی موقعیت‌گرایان و یکی از عوامل اصلی و مؤثر بر کار بودریار بود. این کتاب هنوز هم روایت‌های معاصر نقش 'نمایش' را در زندگی روزمره تحت تأثیر قرار می‌دهد.

Kellner, Douglas Jean Baudrillard. *From Marxism to Postmodernism and beyond* (Polity Press, 1989)

این اثر تحلیل مفصل و نقادانه‌ی اندیشه‌ی بودریار، از ساختارگرایی دهه‌ی ۱۹۶۰ تا بیش‌واقعیت در دهه‌ی ۱۹۸۰، است و به بسیاری از ارتباطات بین بودریار و دیگر متفکران می‌پردازد.

Norris, Christopher *What's Wrong with Postmodernism:Critical theory and the ends of philosophy*(Harvester Wheatsheaf, 1990)

شرحی است بسیار نقادانه از پست‌مدرنیسم که با اشاره به این‌که بودریار مفاهیمی مثل حقیقت و واقعیت را به صورت (ظاهراً) 'غیر منطقی' رد کرده است به مباحث خاصی می‌پردازد.

برای آگاهی بیشتر در مورد پساساختارگرایی از جمله شالوده‌شکنی به منابع زیر مراجعه کنید:

Belsey, Catherine. *Critical Practice* (Routledge, 1980)

مقدمه‌ای است عالی بر نقد ادبی پساساختارگرایانه که به‌طور جدی به ایده‌های بارت، دریدا و لاکان می‌پردازد.

Barthes, Roland. *Image-Music-Text* (Fontana 1977)

مجموعه‌ای است از مقالات بارت از منابع مختلف که موضوعات مهمی مثل 'مرگ مؤلف' و 'معنای سوم' را نیز در بردارد.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology* (John Hopkins University Press, 1976 [1967]

این کتاب مدت‌ها مشهورترین کتاب دریدا بوده است که به 'برتری' گفتار بر نوشتار در اندیشه‌ی غربی می‌پردازد (محور اصلی این کتاب بحث درباره‌ی سوسور و ژان ژاک روسو است).

Derrida, Jacques. *Writing and Difference* (University of Chicago Press, 1978[1967])

در این کتاب، مقاله‌ی مهمی آمده است به نام «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی». دریدا ساختارگرایی (سوسور و کلود لوی‌استروس) را مورد انتقاد شدید قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که ساختارگرایی، استلزامات بنیادی خود را درباره‌ی نقش 'تفاوت' در زبان سرکوب می‌کند. سوسور گفتار را زبانِ 'موثق' و نوشتار را وابسته‌ی ضعیف آن می‌داند، ولی دریدا گفتار را صورت دیگری از نوشتار می‌داند که از هیچ نوع نشانه‌ی دیگری به اندیشه نزدیک‌تر نیست.

Derrida, Jacques. *Positions* (Athlone Press, 1981 [1972])

شامل سه مصاحبه با دریدا است و بحث نسبتاً ساده‌ای در زمینه‌ی شالوده‌شکنی در آن مطرح شده است. شاید بهترین اثری باشد که از طریق آن می‌توان با خود دریدا روبه‌رو شد.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An archaeology of the human sciences* (Random House,1974)

این کتاب به‌خاطر بررسی ظهور (و مرگ قریب‌الوقوع) 'انسان' اهمیت دارد.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge* (Tavistock. 1979 [1969])

این کتاب تحلیلی است درباره‌ی این‌که چگونه 'گفتمان‌ها' شکل می‌گیرند، منتقل می‌شوند، مشروعیت پیدا می‌کنند و قانونمند می‌شوند.

Norris, Christopher. *Derrida* (Fontan, 1987)

مقدمه‌ای است جامع بر آثار دریدا که بیشتر بر جایگاه آنها در فلسفه‌ی غرب تکیه می‌کند و کمتر به نقد ادبی می‌پردازد.

برای آگاهی بیشتر در مورد پست‌مدرنیسم در هنر، فرهنگ عامه‌پسند و مباحث مربوط به سلسله مراتب فرهنگی به منابع زیر مراجعه کنید:

Docherty,Thomas, ed. *Postmodernism: A Reader* (Harvester Wheatsheaf, 1993)

در این اثر، از دیدگاه‌های مختلف مقالات و خلاصه‌های مهم و متعددی جمع‌آوری شده‌اند و گستره‌ای از اشکال متفاوت هنر مورد بحث قرار گرفته‌اند. همچنین مقالات مفیدی درباره‌ی سیاست پست‌مدرن ارائه شده است.

Foster, Hal, ed. *Postmodern Culture* (Pluto Press, 1985)

این کتاب که اولین بار به نام The Anti-Aesthetic در امریکا چاپ شد ازجایگاهی مانند یک اثر کلاسیک برخوردار شده است. در این کتاب، بخش‌هایی از آثار یورگن هابرماس، فردریک جیمسون و ژان بودریار آمده است. این اثر تلاشی است در جهت تعریف ظرفیت رادیکال یا مقاوم پست‌مدرنیسم. در آن زمان،پست‌مدرنیسم را عموماً گرایش محافظه کار یا مرتجع می‌دانستند.

Hutcheon, Linda. *the Politics of Postmodernism* Routledge, 1989)

این کتاب نگارشی ساده دارد و هاچن در آن هنر پست‌مدرنیسم را به‌مثابه‌ی رویه‌ی سیاسی می‌داند که از درون بازنمایی را نقد می‌کند. در این اثر، مخصوصاً موضوعاتی نظیر طنز و بینامتنیت و فراداستان به‌خوبی بحث شده‌اند. هاچن کتاب‌های جالبی در این حوزه تألیف کرده است.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide:Modernism, mass culture, postmodernism*(Indiana University Press, 1986)

از نظر هویسن، پست‌مدرنیسم یعنی پایان جدایی (مدرنیستی و نخبه گرایانه) میان هنر متعالی و فرهنگ عامه‌پسند.

Jencks, Charles. *The Languge of postmodern Architecture,* 4 th Revised Editio Academy Editions, 1984 [1975])

در این اثر، تعریف مهم و مؤثر جنکس از معماری پست‌مدرنیسم آمده است که سبک‌های مختلف را با هم ترکیب و فضاهای 'بدون مرکز' و غیر منطقی ایجاد می‌کند.

McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture* (Routledg 1994)

مک‌روبی پست‌مدرنیسم را ظهور صداهای متعددی که قبلاً به حاشیه رانده شده بودند می‌داند، که بنابراین باید از آن استقبال کرد. مدرنیسم روایتی است اقتدارطلب و امپریالیست که تنوع را سرکوب می‌کند

Venturi, Robert. *Learning From Las Vegas* (MIT Press 1977 [1972])

ونتوری از ساختمان‌های لاس‌وگاس به این دلیل تمجید می‌کند که در آنها «نشانه مهم‌تر از معماری است.» او با این کار مدرنیسم را رد می‌کند و معماری صریح و روشن بازیگوش و متنوع را بر آن ترجیح می‌دهد.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self - conscious fiction* (Methuen , 1984)

این کتاب به بررسی دقیق راهبردهای 'خودشالوده‌شکنی' در رمان‌های پست‌مدرنیستی و این‌که چگونه این رمان‌ها روابط پیچیده‌ی بین داستان و واقعیت را بررسی می‌کنند می‌پردازد.

Wallis, Brian , ed. *Art After Modernism: Rethinking representation* (David R. Godine, 1984)

مجموعه‌ای است از مقالاتی که تأثیر پست‌مدرنیسم را بر هنر نشان می‌دهد. مقالات مشهوری از والتر بنیامین، رولان بارت، میشل فوکو و دیگران به محتوا و ارزش کتاب می‌افزایند.

برای آگاهی بیشتر در مورد هویت، سوبژکتیویته و جسم به منابع زیر مراجعه کنید:

Butler, Judith. *Gender Trouble:Feminism and the subversion of identity* (Routledge, 1990)

این اثر احتمالاً مهم‌ترین بیانیه‌ی مربوط به 'عملکرد' جنسیت است. یکی از مباحث 'ضدماهیت‌باوری' آن این است که تفاوت‌های جنسیت نه‌تنها 'طبیعی' نیستند، بلکه دروغی هستند که جامعه برای تنظیم جنسیت آنها را ساخته است.

Deleuze, Gilles and Guattari Felix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (The Athlone Press, 1984 [1972])

اثری است مفصل و مشکل که یک فیلسوف و یک روانکاو آن را نوشته‌اند. کتابی است بنیادی در مبحث پساساختارگرایی که تلاش می‌کند از میل و سرکوب آن تحلیلی سیاسی ارائه دهد و همچنین نقدهای مهمی در زمینه‌ی روانکاوی و مفاهیم فرویدی در مورد ناخودآگاه دارد.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An introduction* (Penguin, 1981 [1976])

Harraway, Donna Simians. *Cyborgs and Women* (Free Association Books, 1991)

اثری بسیار تأثیرگذار است و مثل آثار جودیت باتلر از فمینیسم 'ضدماهیت‌باوری' که متأثر از نظریه‌ی پست‌مدرنیسم باشد دفاع می‌کند. کتابی است مهم در نظریه‌ی سایبر (مجازی‌ها) و تکنوتئوری که تأثیرات (بالقوه‌ی) فن‌آوری بر سوبژکتیویته و جنسیت را بررسی می‌کند.

برای آگاهی بیشتر در مورد تأثیرات سیاسی و شرایط اجتماعی پست‌مدرن به منابع زیر مراجعه کنید:

Anderson, Perry. *The Origins Of Postmodernity* (Verso, 1998)

این اثر تاریخچه‌ای است کوتاه و در عین حال کامل از ایده‌ی پست‌مدرن. سپس به نقد مفصل فردریک جیمسون می‌پردازد و او را مهم‌ترین و موجه‌ترین نظریه‌پرداز مدرنیسم می‌داند. اندرسون مانند بسیاری از متفکران، پست‌مدرنیسم را شکست فرهنگ در مقابل سرمایه‌داری مصرف‌گرا می‌داند.

Callinicos, Alex. *Against Postmodernism: A Marxist perspective* (Polity Press, 1990)

کالینیکاس نظر مساعدی نسبت به پست‌مدرنیسم ندارد. او آن را ترکیبی از مصرف‌گرایی و سرخوردگی سیاسی لجام‌گسیخته می‌داند. پست‌مدرنیسم علامت بیماری سرمایه‌داری (متأخر یا غیرمتأخر) است (استثمار و جنگ طبقاتی از بین نرفته‌اند بلکه پنهان‌تر شده‌اند).

Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An introduction to theories of the Contemporary*(Basil Blackwell, 1989. Revised edition, 1996)

زمانی که دانشجو بودم این کتاب برای من ارزش زیادی داشت. این اثر که دامنه‌ی وسیعی دارد بیشتر به ادبیات و کمتر به فرهنگ عامه‌پسند می‌پردازد. چاپ تجدید نظر شده آن بیشتر به سیاست فرهنگی می‌پردازد و مباحث مربوط به پساساختارگرایی را بررسی می‌کند.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the New International* (Routledge 1994 [1993])

دریدا فوکویاما را نقد می‌کند و با استناد به مدارکی از دنیای واقعی و بحث عقلانی تعجب همگان را برمی‌انگیزد.

Eaglestone, Robert. *Postmodernism and Holocaust Denial* (Icon Books, 2001)

مقاله‌ای است بسیار جالب، مختصر و مفید که سوژه را به چالش می‌کشد. این مقاله بخشی از مجموعه کتاب‌های *Postmodern Encounters* متعلق به Icon Books است. هر کتاب در این مجموعه به بررسی یک مسئله‌ی خاص در این حوزه می‌پردازد. دیگر عناوین عبارت‌اند از دریدا و پایان تاریخ نوشته‌ی استوارت سیم و نیچه و پست‌مدرنیسم نوشته‌ی دیو رابینسون.

Fukuyama, Francis. *The end of History and the Last Man* (The Free Press, 1992)

در این کتاب جنجال‌برانگیز آمده است که اقتصاد مصرفی و دموکراسی در همه‌ی مباحث سیاسی 'پیروز' شده‌اند و به‌زودی بر سراسر جهان حاکم خواهند شد. فوکویاما این وضعیت را مثبت ارزیابی می‌کند، زیرا معتقد است بازار آزاد آزادی سیاسی به دنبال می‌آورد. تاریخ انسان با پیروزی سرمایه‌داری کامل می‌شود.

Harvey David. *The Conditin of Postmodernity* (Blackwell, 1989)

هاروی به‌طور مفصل نظریه‌ی شرایط اقتصادی مورد نظر جیمسون و دیگران را در این کتاب شرح می‌دهد.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, orThe Cultural Logic of late Capitalism* (Duke University Press, 1991)

کتاب مفصلی است که جنبه‌های مختلف و متعدد زندگی امروزی را به‌طور گسترده توضیح داده است. از آنجایی که بسیاری از مطالعات موردی در این کتاب (در حیطه‌ی معماری، فیلم، شعر و ...)، نشانه‌های مجموعه شرایط اجتماعی/تاریخی یکسان به حساب می‌آیند، لازم نیست آن را از اول تا آخر به‌طور کامل مطالعه کرد. نظرات جیمسون در مورد پست‌مدرنیسم جذاب و جالب هستند اما او پست‌مدرنیسم را نمی‌پسندد. به نظر من، گاه خوانندگان تحلیل‌های جیمسون را چشمگیر و در عین حال سطحی می‌دانند (مثلاً در زمینه‌ی هنر وارهول یا رمان‌های داکتروف)؛

Lyotard Jean-Francois. *The Postmodern Condition : A report on knowledge* (Manchester University Press, 1984, [1979])

این کتاب در گسترش اصطلاح پست‌مدرنیسم در مجامع دانشگاهی در دهه‌ی ۱۹۸۰ از اهمیت خاصی برخوردار بود، اما باید گفت آن چنان‌که عنوان یا موضعش نشان می‌دهد مفید نیست. خود لیوتار این اثر را زیاد ارزشمند نمی‌داند. بخش اصلی کتاب به وضعیت دانش در علم امروزی می‌پردازد. پرخواننده‌ترین بخش آن «پاسخ به یک سؤال: پست‌مدرنیسم چیست؟» نام دارد که بعدها به کتاب ضمیمه شد و ارتباط چندان روشنی با بقیه‌ی کتاب ندارد. این کتاب شامل نقل قول‌های مشهوری است درباره‌ی ناباوری پست‌مدرنیسم به فراروایت‌ها و این‌که دانش، موضوع مسابقات تلویزیونی شده است و بسیاری موارد دیگر.

Soja Edward. *Postmodern Geographies: The reassertion of space in critical social theory* (Verso, 1989)

سوجا با این استدلال که نظریه‌پردازان فرهنگی باید به جغرافیا توجه بیشتری داشته باشند تأثیر پست‌مدرنیته را بر سازمان‌دهی فضای فیزیکی نشان می‌دهد. سرمایه‌داری، جامعه را به‌مثابه‌ی وسیله‌ی انضباط و کنترل 'فضابندی' می‌کند. او مانند بسیاری از متفکران در حوزه‌ی شهری، لوس‌آنجلس را مثال می‌زند. او متأثر از لفبور و فوکو است و کتاب جدیدش پساکلان‌شهر: مطالعات انتقادی شهرها و منطقه‌ها (۲۰۰۰) نام دارد که به بررسی بیشتر این موضوعات می‌پردازد.

Squires, Judith, ed. *Principled Positions: and the rediscovery of value* (Lawrence and Wishart, 1993)

مجموعه‌ای است از مقالات (نوشته‌ی کیت سوپر، دیوید هاروی ودیگران) که تلاش می‌کند در پست‌مدرنیسم نظامی ارزشی بیابد: آیا پست‌مدرنیسم مجبور است ایده‌هایی از قبیل کیفیت ارزیابی یا ارزش را رد کند؟ آیا نیاز به 'مواضع اصولی' را می‌توان با بی‌اعتمادی 'نسبی‌گرایانه' پست‌مدرنیسم به‌طور مطلق آشتی داد؟ اکثر نویسندگان مقالاتِ این کتاب مایل‌اند پست‌مدرنیسم را بپذیرند، اما از نتایج اخلاقی و سیاسی چنین کاری نگران‌اند.

سایت‌های اینترنتی

جست‌وجو در اینترنت برای یافتن مطالب مربوط به پست‌مدرنیسم کاری وقتگیر و بی‌فایده است. با این حال، سایت‌های زیر مفید هستند:

واحد تحقیقات Erratic Impact در حوزه‌ی فلسفه:

http://www.erraticimpact.com

فرهنگ عامه‌پسند: http://www.popcultures.com

فلسفه‌ی معاصر، نظریه‌ی انتقادی و اندیشه‌ی پست‌مدرن:

http://carbon,cudenver.edu/~mryder/itc-data/postmodern.htm

مرکز مطالعات فرهنگی: http://www.culturalstudies.net

تصاویر: http://uta.edu/huma/illuminations

مطالعات فرهنگی و نظریه‌ی انتقادی:

http://eserver.org/theory/action/lasso

همه چیز پست‌مدرن: http://www.ebbflux.com/postmodern

دایرةالمعارف وحشت: http://www.freedonia.com/panic/

اندیشه‌ی انتقادی: http://www.crasis.com

انتخاب این کتاب نشان می‌دهد که شما مطالبی در مورد پست‌مدرنیسم شنیده‌اید و یا درباره‌ی موضوعات مربوط به آن تصوراتی دارید، و احتمالاً می‌خواهید بدانید پست‌مدرنیسم چیست. گرچه عدم‌قطعیت و نداشتن حد و حدود مشخص یکی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم است، با این حال، سعی شده تا با پرهیز از بررسی یک حوزه‌ی خاص و با رویکردی بینارشته‌ای به طیف گسترده‌ای از مباحث و متفکران پرداخته شود. مباحثی همچون چالش میان فرهنگ روشنفکرانه و عوامانه، رسانه و بازنمایی واقعیت، دنیای نشانه و شالوده‌شکنی معنا، دگرگونی «خود» و هویت‌های پست‌مدرن، چندپارگی و نسبی‌گرایی فرهنگی، پساساختارگرایی، مرگ مؤلف، پسااستعمارگرایی، . . . و متفکرانی همچون یورگن هابرماس، مارشال مک‌لوهان، ژاک دریدا، میشل فوکو، ژاک لاکان، ژیل دلوز، فلیکس گاتاری، تئودور آدورنو، ژولیا کریستوا، والتر بنیامین، فرانسوا لیوتار . . .

نشر ماهی

ISBN 978-964-7948-53-1
9789647948531

کتابخانهٔ کوچک سوسیالیسم