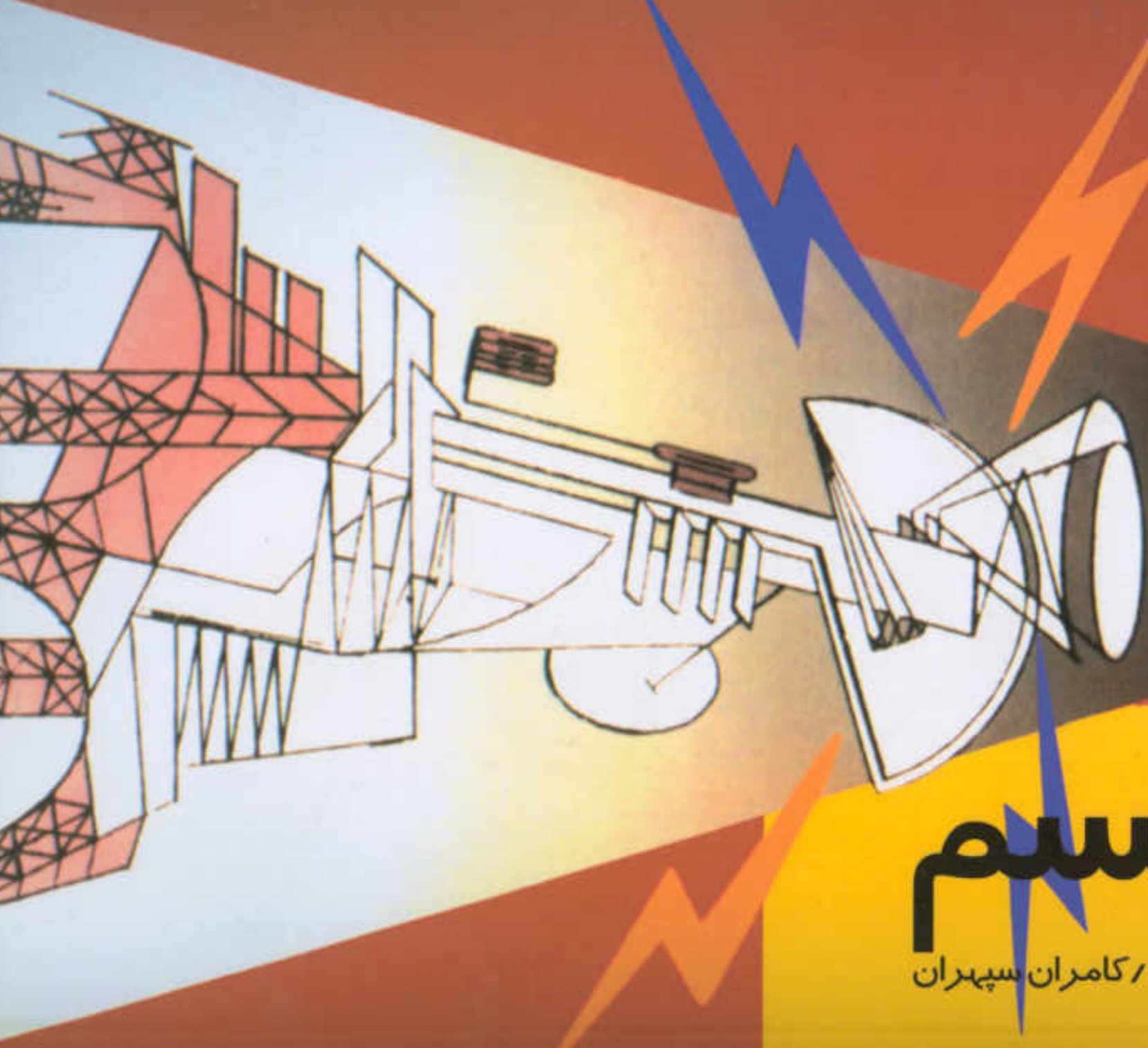


جلد اول

مدرنیسم

کریس رودریگز - کریس گارات / کامران سپهران

مدرنیسم

قدم اول

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Modernism

For Beginners

Chris Rodrigerz and Chris Garratt

Published in 1999 by Icon Books Ltd.

رودریگز، کریس Rodriguez, Chris

مدرنیسم (قدم اول) / کریز رودریگس، کریس گارات؛ مترجم کامران سپهران. ـ تهران: نشر و پژوهش شیرازه، ۱۳۸۰.

۱۷۶ ص.: مصور. ISBN 964-6578-87-x: ۱۲۰۰۰ ریال

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.

عنوان اصلی: Introducting modernism.

۱. تجدد. الف. گارات، کریس Garratt, Chris ب. سپهران، کامران، ۱۳۵۱ ـ ، مترجم. ج. عنوان.

۹ ر ۳ ت / B ۱۰۵ ۱۰۷

۱۳۸۰

کتابخانه ملی ایران

محل نگهداری: ۱۸۵۸۰ - ۸۰ م

مدرنیسم

قدم اول

نویسنده: رودریگز، کریس

طراح: کریس گارات

مترجم: کامران سپهران

طراح جلد: حمید خانی

حروفچینی و صفحه‌آرایی: مؤسسهٔ جهان کتاب

لیتوگرافی: کوثر

چاپ و صحافی: فاروس

چاپ جلد: نفیس

چاپ اول: ۱۳۸۰

تعداد: ۲۲۰۰

حق چاپ و نشر محفوظ است.

نهران. صندوق‌پستی: ۱۱۳۸ / ۱۹۳۹۵

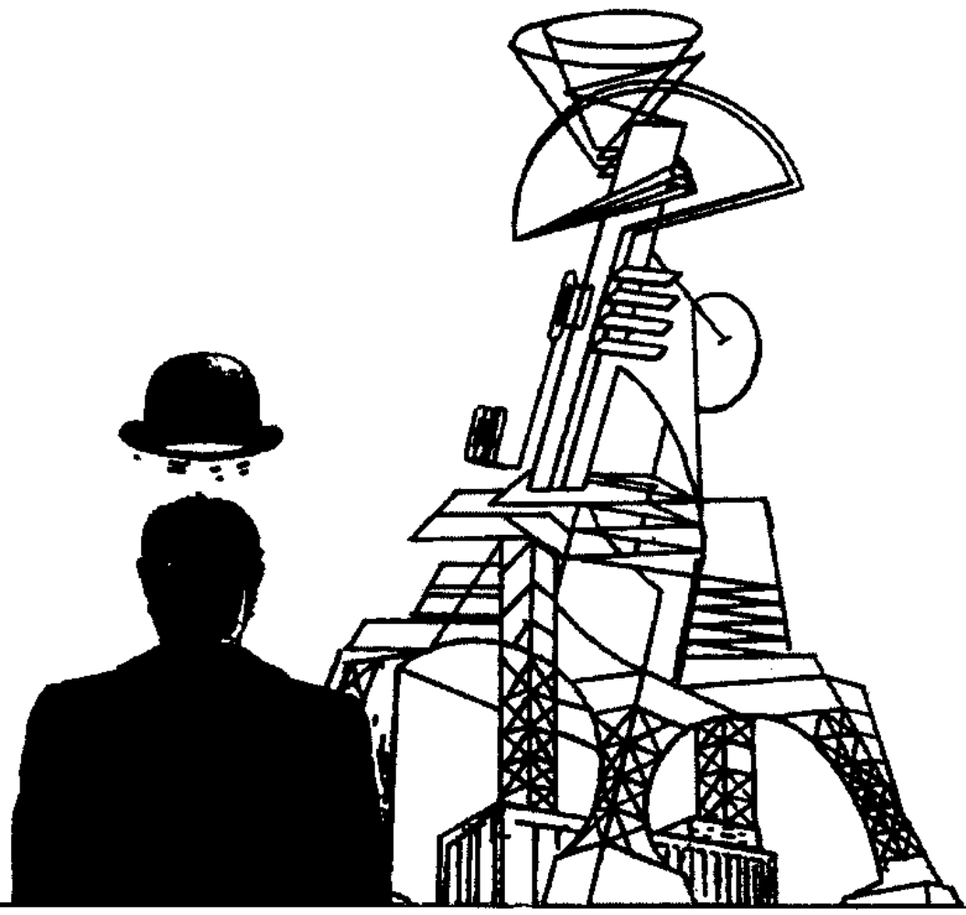
تلفن: ۲۵۶۰۹۸۳

ISBN 964 - 6578 - 87 - x ۹۶۴ - ۶۵۷۸ - ۸۷ - x

مدرنیسم

قدم اول

نویسنده: کریس رودریگز، طراح: کریس گارات
مترجم: کامران سپهران



درک مدرنیسم

این کتاب می‌کوشد به ۱۵ پرسش اساسی دربارهٔ مدرنیسم پاسخ گوید و در عین حال توجه خاصی نیز به مدرنیسم در هنر دارد.

۱. مدرنیسم چیست؟
۲. سرآغاز مدرنیسم چه زمانی است؟
۳. آیا مدرنیسم صرفاً واکنشی به مدرنیته است؟
۵. چگونه یک اثر «مدرنیستی» را تشخیص می‌دهیم؟
۶. آیا عملاً نظریه‌ای مدرنیستی وجود دارد؟
۷. ارتباط مدرنیسم با بدوی‌گرایی چگونه است؟
۸. ارتباط مدرنیسم با روان‌شناسی چگونه است؟
۹. نقش شهر در مدرنیسم چیست؟
۱۰. چرا مدرنیست‌ها این قدر «جلای وطن» می‌کنند؟
۱۱. نقشِ نخبگان و پیشتازها در مدرنیسم چیست؟
۱۲. مدرنیست‌ها از چه سیاستی پشتیبانی می‌کنند؟
۱۳. مدرنیسم با فرهنگ توده چگونه پیوندی دارد؟
۱۴. ارتباط سینما با مدرنیسم چگونه است؟
۱۵. آیا مدرنیسم پایان یافته است؟

مدرنیسم چیست؟

اولین مشخصهٔ مورد پذیرش همگان برای مدرنیسم چیست؟ اغلب ما در این نکته توافق داریم که اثر مدرنیستی به دشواری درک می‌شود و در این دشواری، غرابت و تمایز سهمی به سزا دارند. **دی. اچ. لارنس** (۱۹۳۰ ـ ۱۸۸۵)، که می‌بایست او را در ردهٔ نویسندگان مدرنیست به شمار آورد، احساس لذت و رنج ناشی از دشواری را چنین بیان کرده است:

«مطالعهٔ یک رمانِ حقیقتاً جدید همواره تا حدودی ما را به درد می‌آورد. مخالفت ما را برمی‌انگیزد. به همین سان، تابلوهای جدید، موسیقی جدید. با عنایت بـه ایـن واقعیت که آن‌ها مخالفت صریح ما را برمی‌انگیزانند و عاقبت ما را مقهور خویش می‌سازند است که می‌توانید حقیقت وجودی‌شان را داوری کنید.»

تمامی آثاری که در زیر چتر مدرنیسم ــ یا چنانکه خواهیم دید، مکتب مدرنیسم ــ قرار می‌گیرند با جهان مدرن در پیوند هستند، جهان مدرنی که با کلیهٔ وضعیت‌های فرهنگی و تاریخی پیشین تمایز دارد و به نحوی منحصر به فرد جدید است.

بدین ترتیب یک مشخصه، پیوند تاریخی تازگی و دشواری است. مشخصهٔ دیگر در پاسخی است که غالب افراد به پرسش «مدرنیسم چیست؟» می‌دهند. آن‌ها در اکثر موارد در پاسخ، به نام بردن از بت‌های مدرنیسم اکتفا می‌کنند.

اینکه چرا این نام‌ها بر زبان آورده می‌شوند، دلایل ــ مثبت و منفیِ ــ جالبی برای آن وجود دارد. بیایید صرفاً سه نام در این فهرست را در نظر بگیریم.

شهرت رسانه‌ای

چه چیزی یک بت را می‌سازد؟ جاودانگی پیکاسو تنها به این خاطر نیست که «هنرمندی بزرگ» بوده است. شهرت رسانه‌ای هم خیلی مهم است...

البته آرنولد شوئنبرگ شاید چهرهٔ بسیار مطرح رسانه‌ها نبوده باشد. موسیقی مدرنیستیِ («کلاسیکِ؟») خاص او، یکی از نخبه‌گراترین و از فهم جامعهٔ معاصر خارج‌ترین در کل مدرنیسم است. سبک «آتونال» یا آهنگ‌سازی به روش «سریال» چه معنا و مفهومی برای ما دارد؟ اغلب ما از موسیقی کمتر فکورانه‌ای که کمابیش مدرن هم هست بیشتر لذت می‌بریم.

آیا **جورج گرشوین** (۱۹۳۷ ـ ۱۸۹۸) مدرن است؟ آیا **چارلی چاپلین** (۱۹۷۷ ـ ۱۸۹۹) مدرن است؟ ما در خطر اشتباه گرفتن مدرنیسم با جریانات مد و رایج زمان هستیم.

مطابق مد

مد این حسن را دارد که به ما کمک می‌کند تا بگوییم مدرنیسم چه چیزی نیست، در مقابل چه قد علم کرده است و قصد دارد جای چه چیزی را بگیرد.

و این امر عوض این که ما صرفاً از اشخاصی نام ببریم ما را به جریانات یا جنبش‌های مدرنیسم ـ نظیر کوبیسم، دادائیسم یا سوررئالیسم رهنمون می‌سازد.

این ایسم‌ها ــ و درواقع خود مدرنیسم ــ سر نخی برای کلاف «روح زمانه» یا همان Zeitgeist فراهم می‌آورند. مدرنیسم بیانگر نیروی عظیمی است که از اواخر قرن ۱۹ دامن‌گستر می‌شود ــ و جرقه‌های این انقلاب به دست کسانی نظیر مارکس، فروید و نیچه زده شد.

بدین نحو مدرنیسم نه تنها تازگی و دشواری بلکه تغییر در جریان اجتماعی را نیز در مرکز توجه خود دارد. بی‌شک ما همچنان در قلمرو کلیات قرار داریم. چگونه مشخصات خاص مدرنیسم را در می‌یابیم؟ احتمالاً مسئلهٔ زمانمندی در مدرنیسم شروع مناسبی است.

وقایع‌نگاری و روزشماری اغلب بخش ملال‌آور تاریخ فرهنگی محسوب می‌شود. تکه‌ای که آن را سرسری می‌خوانیم و یا از آن می‌گذریم تا به جان کلام مطلب برسیم. اما وقایع شماری مدرنیسم خلاف این را ثابت می‌کند. سرآغازها و روزهای تاریخی موضوعیت پیدا می‌کنند. در حقیقت، تعریف مدرنیسم منوط به تهیهٔ وقایع‌نگاری آن است ــ چه کسی در چه زمانی در کدام مکان فلان کار را انجام داده است؟ اثبات اصالت، امری حیاتی برای مدرنیسم می‌باشد.

«اصالت‌ها» که در فراسوی مرزها بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، جدول زمانی گیج‌کننده‌ای دارند ــ اما در هر حال باید به یاد داشته باشیم که این تأثیرگذاری میان شهرهای عمده صورت می‌پذیرد: پاریس، لندن، برلین، مسکو، زوریخ، نیویورک...

مدرنیسم همچون بیماری شدیداً مُسری، روندی سریع و همه‌جا گستر دارد گویی با توطئه‌ای جهانی رویاروئیم. اما این نباید باعث شود فراموش کنیم که سرآمدان پیشتاز مدرنیسم گروهی اندک در مناطق شهری بودند ولی امواجی غیرقابل قیاس با خُردی‌شان به وجود آوردند. چگونه می‌توان شیوع و گسترش موفقیت‌آمیز مدرنیسم را تبیین کرد؟

البته تغییرات ریشه‌ای مدرنیستی در هنرهای تجسمی، ادبیات، موسیقی و معماری دقیقاً همزمان رخ نداد. اما تلاقی‌های زمانی چندان هست که ما را به وجود یک فضای مشترک تجربی در تمامی این حوزه‌ها متقاعد سازد.

همچنان با سه مسئله مواجه‌ایم: ۱. **مدرنیسم‌های** گوناگون؛ ۲. تداوم‌شان؛ ۳. انحطاط و فرجام‌شان. به مقیاس زمانی نیاز داریم. آندی لوفور سرانگشتی چنین حساب کرده است:

«مدرنیسم سلطهٔ مطلق خود را در حوالی دههٔ ۱۹۱۰ پیدا کرد؛ همراه با گسستی در واژگان کلاسیک و سنتی [...] پس از جنگ اول جهانی به این سلطه تحکیم بخشیده شد: کوبیسم، هنر انتزاعی، برآمدن مکتب باهاوس و امثالهم... این سلطه تا دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به طول انجامید: سپس عهد دیگری سربرآورده بود.

بنیان‌های فرهنگی مدرنیسم

حوالی ۱۸۹۰: مفاهیم متضاد پیشرفت، *بحران* و *گذار* در قالب اصطلاح «مدرنیسم» گردهم آمدند.

۱۸۶۳: شارل بودلر در نقد هنری خود، «نقاش زندگی مدرن»، مدرنیسم را پیشگویی می‌کند.

۱۸۷۲: سبکی هنری که الگویی برای آوانگاردیسم خواهد شد **امپرسیونیسم** نام گرفت.

۱۸۷۹: هنریک ایبسن با نمایشنامهٔ *خانهٔ عروسک*، فمینیسم را به صحنه می‌آورد.

۱۸۸۳: فریدریش نیچه با کتاب چنین گفت *زرتشت*، «ابر بشر» را معرفی می‌کند.

۱۸۸۸: اگوست استریندبرگ با نمایشنامهٔ دوشیزه *ژولی* با فمینیسم ایبسن مقابله می‌کند.

۱۸۹۳: نقاشی «جیغ» اثر ادوارد مونک ظهور اکسپرسیونیسم را بشارت می‌دهد.

۱۸۹۴: کلود دبوسی برای شعرِ «پرلود غروب خدای جنگل‌ها»یِ استفان مالارمه، شاعر نمادگرا، موسیقی امپرسیونیستی می‌سازد.

۱۹۰۰: زیگموند فروید با کتاب *تفسیر رؤیا*، روان‌شناسی را رسماً آغاز می‌کند (همان سال تولد فیزیک کوانتومی).

۱۹۰۱: پابلو پیکاسو با کارهای «دورهٔ آبی» در مرحلهٔ پیشا ـ کوبیستی خود قرار دارد.

۱۹۰۲: آلفرد ستیگلیتس نمایشگاه عکس در نیویورک دایر می‌کند و آثار متقدم هنر مدرن اروپا را به نمایش می‌گذارد.

۱۹۰۵: گروه **فووها** (وحوش) در پاریس عناصر «اکسپرسیونیستی» را وارد هنر می‌کنند...
در همین سال، گروه **دی بروکه** (پل) در درسدن آلمان **اکسپرسیونیسم** مدرن را ارائه می‌دهد.

۱۹۰۷: «دوشیزگان آوینیون»، الگو ــ اثر هنری مدرنیستی پیکاسو.

۱۹۰۸: پیکاسو و ژرژ براک شروع به نقاشی در مکتب **کوبیسم** می‌کنند.

۱۹۰۹: فیلیپو مارینتی نخستین بیانیهٔ فوتوریسم را در پاریس اعلام می‌کند.

۱۱ ـ ۱۹۰۹: سرگئی دیاگیلف باله مدرن روسی را برپا می‌دارد و در سراسر اروپا به نمایش می‌گذارد.

۱۹۱۰: شعر «ترانهٔ عاشقانهٔ جی. آلفرد پروفراک» تی. اس. الیوت، عناصر مدرنیستی فرهنگی را تصریح می‌کند.

۱۹۱۱: «**شش قطعهٔ کوتاه برای پیانو**»، اپوس ۱۹، اثر آرنولد شوئنبرگ، موسیقی اکسپرسیونیستی را به آتونالیتی سوق می‌دهد و او با آن نظامِ سریالی دوازده ــ درجه‌ای خود را آغاز می‌کند.

۱۹۱۱: واسیلی کاندینسکی به همراه افرادی دیگر (شوئنبرگ نیز با آنان متفق بود) گروه هنری اکسپرسیونیستی **در بلوئه رایتر** (سوار آبیفام) را در مونیخ بنیان می‌گذارند.

۱۹۱۲: پیکاسو نخستین اثر کُلاژ خود و مارسل دوشان اثر ماندگار کوبیستی ـ مکانیکی خود «برهنه از پلکان پایین می‌آید» را پدید می‌آورند.

۱۹۱۳: آنتون فن وِبرن، شاگرد شوئنبرگ، اثری انتزاعی آتونال به مدت سه و نیم دقیقه و با نام «شش باگاتل برای کوارتت زهی»، اپوس ۹، تصنیف می‌کند.

۱۹۱۳: کاندینسکی در کتابِ دربارهٔ معنویت در هنر اصول هنر انتزاعی را ترسیم می‌کند.

۱۹۱۳: موسیقی پرستش *بهار* ایگور استراوینسکی برای بالهٔ روسی دیاگیلف، در پاریس بلوا به پا می‌کند.

۱۹۱۳: نمایشگاه قورخانه ـ یا نمایشگاه بین‌المللی هنر مدرن ــ که در شهرهای نیویورک، شیکاگو و بوستون بر پا می‌شود، جامعه و هنرمندان امریکایی رابا آوانگاردیسم انقلابی هنر اروپایی آشنا می‌کند.

۱۹۱۴: جیمز جویس مجموعه داستان‌های کوتاه تجربی خود، *دوبلینی‌ها*، را منتشر می‌کند.

۱۹۱۶: در آستانهٔ انقلاب روسیه، **دادائیسم** ضدجنگ و قانون‌ستیز در زوریخ و در کابارهٔ ولتر بنیان گذاشته می‌شود.

۱۹۱۷: پیکاسو به همراه ژان کوکتو شاعر، اریک ساتی آهنگساز و لئونید مایسن طراح رقص دیاگیلف روی بالهٔ «پاراد» کار می‌کنند.

۱۹۱۹: چارلی چاپلین، دی.اس. گریفیت، مری پیکفورد و داگلاس فربنکس استودیوی فیلم **یونایتد آرتیستز** را بنیان می‌گذارند.

۱۹۲۰: **گروه شش نفره**. از جمله این آهنگ‌سازان: آرتور هونگِر، فرانسیس پولانک، داریوس میلو، در برابر آوانگاردیسم افراطی خواستار موسیقی با جذابیت بیانی و درک‌پذیر همراه با شوخ‌طبعی می‌شوند.

۱۹۲۱: لودویگ ویتگنشتاین اثر شاخص خود در منطق مدرن، *رسالهٔ منطقی ـ فلسفی* را منتشر می‌کند و کل تاریخ فلسفه را به هماورد می‌طلبد.

۱۹۲۱: مَن رِی مجموعه عکس‌هایی بدون استفاده از دوربین پدید می‌آورد؛ «پرتونگاری» دادائیستی.

۱۹۲۲: دو مظهر توأمان ادبیات مدرنیستی منتشر می‌شوند: *یولیسسِ* جیمز جویس و *سرزمین هرزِ* تی. اس. الیوت.

۱۹۲۴: آندره برتون نخستین بیانیهٔ سوررئالیست خود را منتشر می‌کند.

۱۹۲۵: سرگئی آیزنشتاین در *رزم‌ناو پوتمکین* جوهرهٔ تکنیک‌های مدرنیستی فیلم را به کار می‌بندد.

۱۹۲۵: اصطلاح **عینیت جدید** (Neue Sachlichkeit) برای توصیف واقع‌گرایی هراسناک هنرمندانی نظیر ژرژ گرس و اتو دیکس در آلمان پس از جنگ وضع می‌شود.

۶ـ۱۹۲۵: مدرنیسم به‌گونه‌ای متنوع در نوشته‌های امریکایی ظهور می‌یابد: *گتسبی بزرگِ* اف. اسکات فیتز جرالد، *انتقال منهتنِ* جان دوس پاسوس، *خورشید همچنان می‌درخشد* ارنست همینگوی، و آثار تجربی گرترود استاین.

۱۹۲۶: ادگار وارز با اثرش *آرکانا*، گونه‌ای «عینیت» جدید را وارد موسیقی پیشتاز می‌کند که بر آهنگسازان «پسا ـ سریال» نظیر جان کیج و کارل‌هاینتز اشتوکهاوزن تأثیر می‌گذارد.

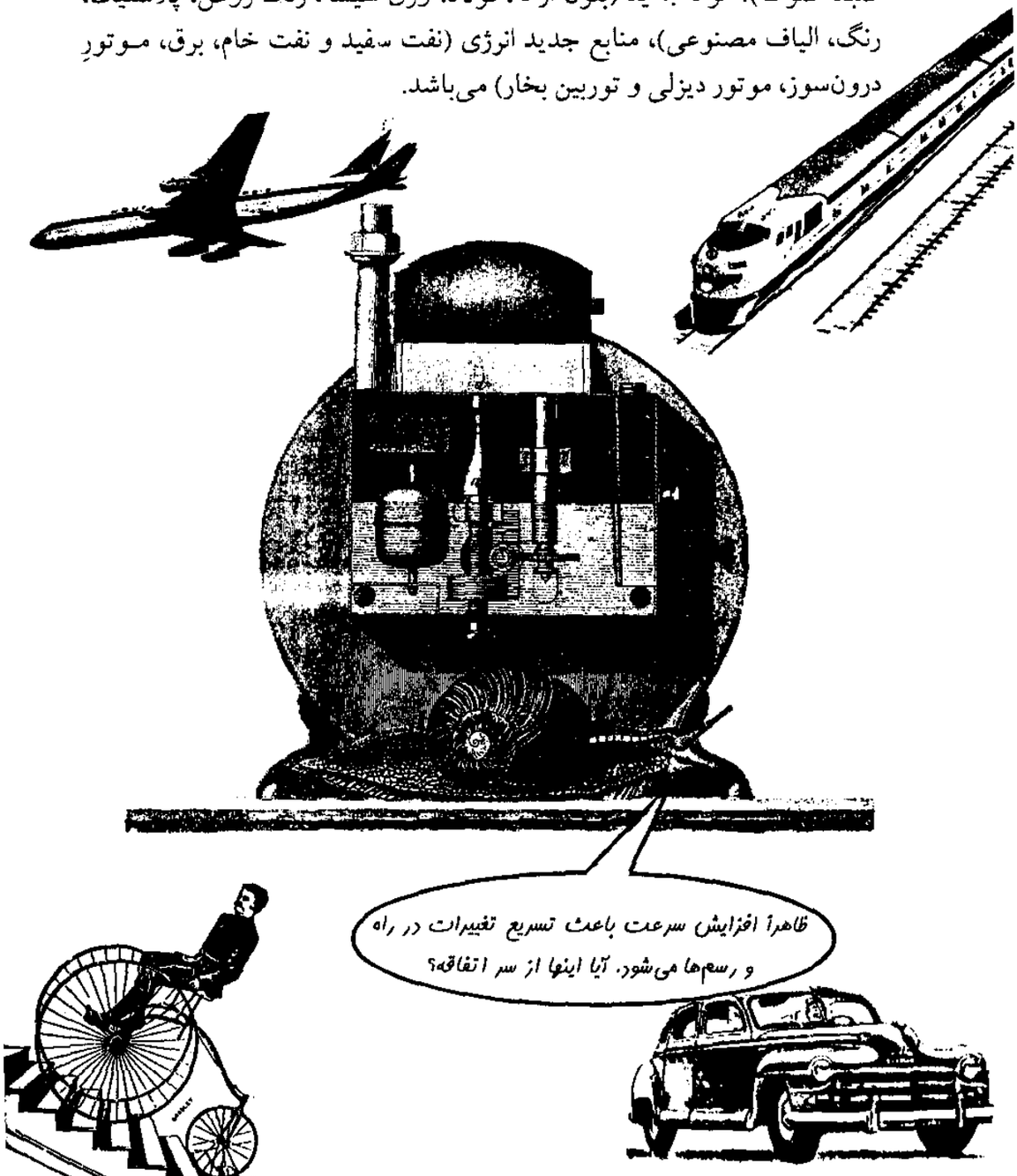
۱۹۳۴: کمیسر ژدانف در شوروی فرمان «پایان» مدرنیسم را صادر می‌کند.

۱۹۳۷: نمایشگاه نازی‌ها با عنوان «هنر منحط»، مدرنیسم را مسخره می‌گیرد و آن را متهم به تبهکاری می‌داند ــ «پایانی» دیگر بر مدرنیسم؟

۱۹۴۹: سناتور جرج داندرو مدرنیسم را «طرح و توطئهٔ کمونیست‌ها» برای تضعیف امریکا می‌خواند ــ «پایان» نهایی مدرنیسم؟

مدرنیسم با مدرنیته چه تفاوتی دارد؟

اولین و ساده‌ترین راه برای تعریف مدرنیته و تمایز آن با مدرنیسم را در قالب فن‌آوری جدید ـ تولید انبوه برای مصرف انبوه ــ می‌توان دید. مدرنیته به معنای واقعی کلیه شیوه‌های جدید حمل و نقل (اتومبیل، اتوبوس، هواپیما، تراکتور، قطار زیرزمینی)؛ رسانه‌های جدید (فیلم، عکاسی، پرتونگاری، تلفن، ماشین تحریر، ضبط صوت)؛ مواد جدید (بتون آرمه، فولاد، ورق شیشه، رنگ روغن، پلاستیک، رنگ، الیاف مصنوعی)، منابع جدید انرژی (نفت سفید و نفت خام، برق، موتورِ درون‌سوز، موتور دیزلی و توربین بخار) می‌باشد.



همهٔ این فن‌آوری‌ها به تجربهٔ نوعاً متفاوت «مدرن بودن» شدت می‌بخشند. اهالی غرب در قرن بیستم به حوزه‌های ـ جغرافیایی، اجتماعی، عاطفی و فرهنگی ـ به کل جدیدی پر گشودند.

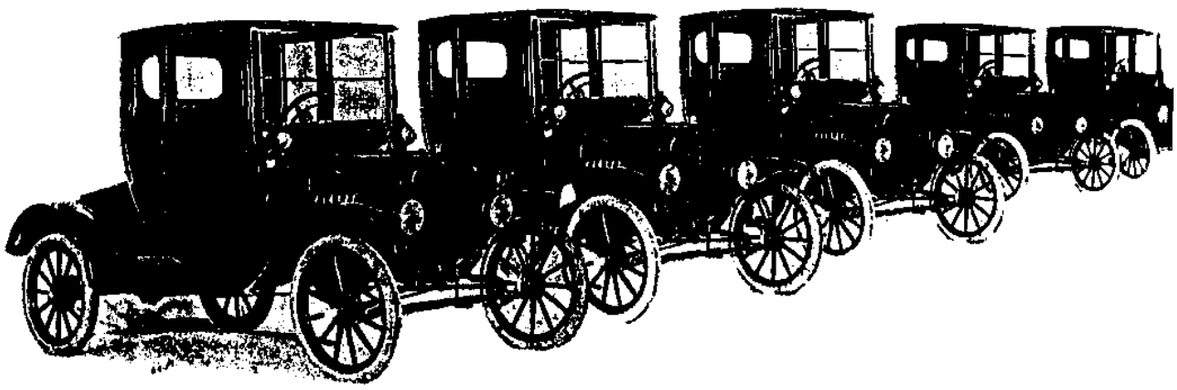
عوض دهکده دنج و چشم‌انداز بکر، مسافران و شهرنشینان با لحاف چهل‌تکه‌ای از تصاویر و صداها رویارویند. فضاهایی که در گذشته مستقل بودند، حال درهم آمیخته شده‌اند.

فن‌آوری زمان

نحوهٔ درک زمان در مدرنیته از بنیان تغییر کرد. فن‌آوری‌های جدید در مدیریت همچون «تیلوریسم» و «فوردیسم» شیوه‌های کار گروهی را دگرگون ساخت.

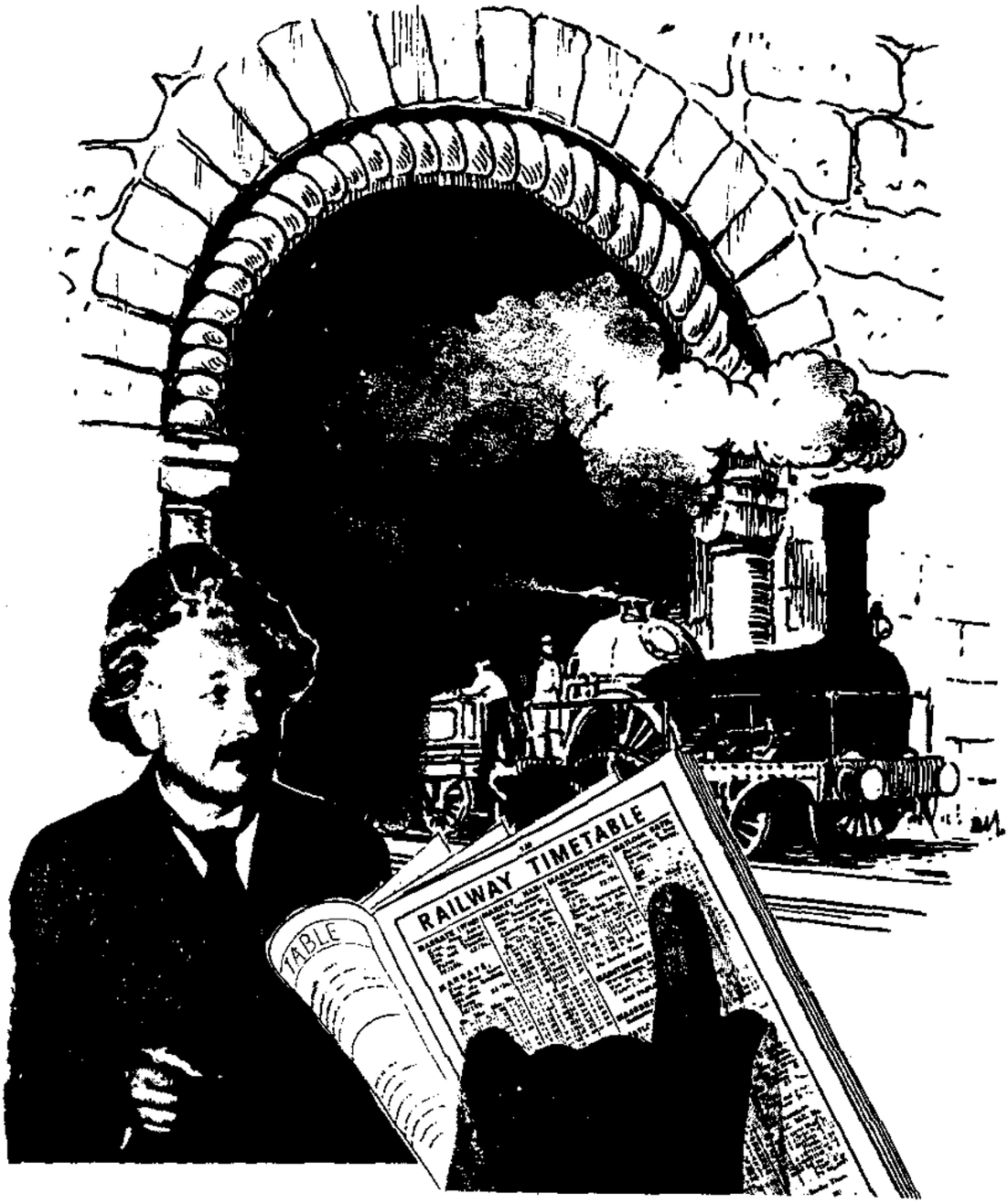
تیلوریسم به کاربرد اصول علمی فردریک و. تیلور (۱۹۱۵ ـ ۱۸۵۶) امریکایی در محل کار اطلاق می‌شود، این اصول را تیلور در کتاب *اصول مدیریت علمی* (۱۹۱۱) شرح داده بود.

فوردیسم غالباً به توسعهٔ تولید انبوه اطلاق می‌شود. و برگرفته از نام **هنری فورد** (۱۹۴۷ـ۱۸۶۳) است که در امریکا برای تولید خودرو، خط تولید را به کار گرفت.



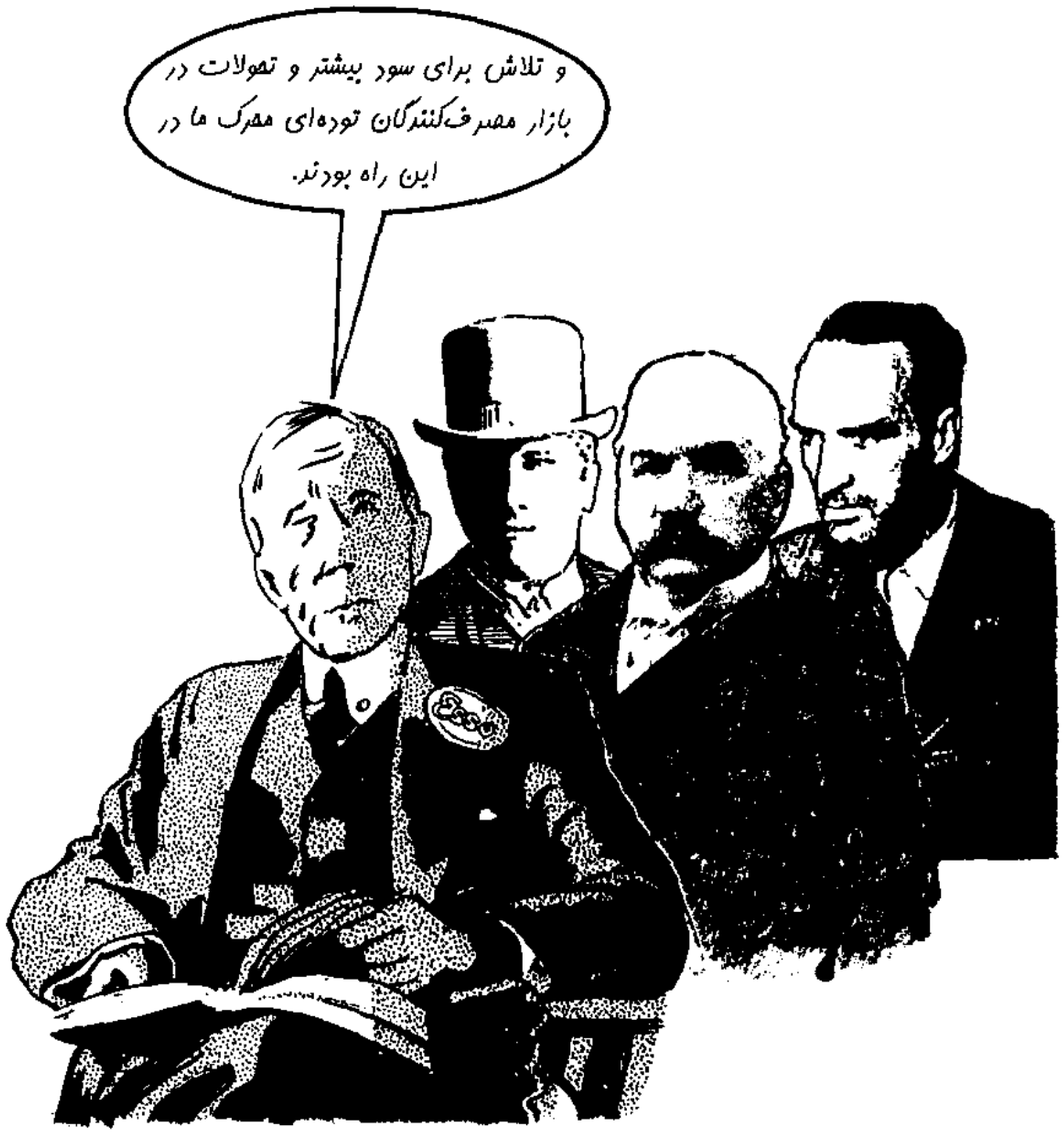
وقت استاندارد

در انگلیس قرن نوزدهم «وقت حرکت قطار» منجر به رسمیت یافتن «وقت ملی» به جای وقت خودْمحور محلی شد. قطارها براساس زمان‌بندی مقرر حرکت می‌کردند، البته اگر شما از لندن فرضاً به بریستول می‌رفتید «منطقهٔ زمانی» شما تغییر می‌کرد.



با کنفرانس بین‌المللی زمان در سال ۱۹۱۲، وقت استاندارد جهانی به رسمیت شناخته شد و زمان عقلانی گردید.

در پشت همهٔ این تحولات تکنولوژی مدرن، کارسالارانِ کلانْ ـ سرمایه‌دار قرار داشتند: صاحبان صنایعی نظیر هنری راکفلر (۱۹۳۷ـ۱۸۳۹) و جان پیرپونت مورگان (۱۹۱۳ـ۱۸۳۷) در امریکا؛ ویلیام لیور / لرد لیور هیوم (۱۹۲۵ـ۱۸۵۱) در بریتانیا و خانوادهٔ کروپ در آلمان.



کارخانهٔ دارای خط تولید، محیط کاری‌ای که با نور مصنوعی روشن می‌شد، فوج ماشین‌نویسان و صدای تق‌تق کردن‌شان، همگی در خدمت نیروی کاری شهری و صنعتی و نیازهای روبه‌رو شد و سیری‌ناپذیر آن گردآمده‌اند.

اختراعات اساسی مدرنیته

۱۸۴۳: آی.کی. برونل نخستین موتور بخار را برای گذر کشتی‌ها از آتلانتیک طراحی می‌کند. از ۱۸۵۵ خط کشتی‌های بخار کونارد به جابه‌جایی مسافران می‌پردازد.

۱۸۵۷: لویی پاستور نظریه میکروبی بیماری‌ها را تبیین می‌کند.

۱۸۵۸: شارل نادار با استفاده از بالون نخستین عکس هوایی را می‌گیرد.

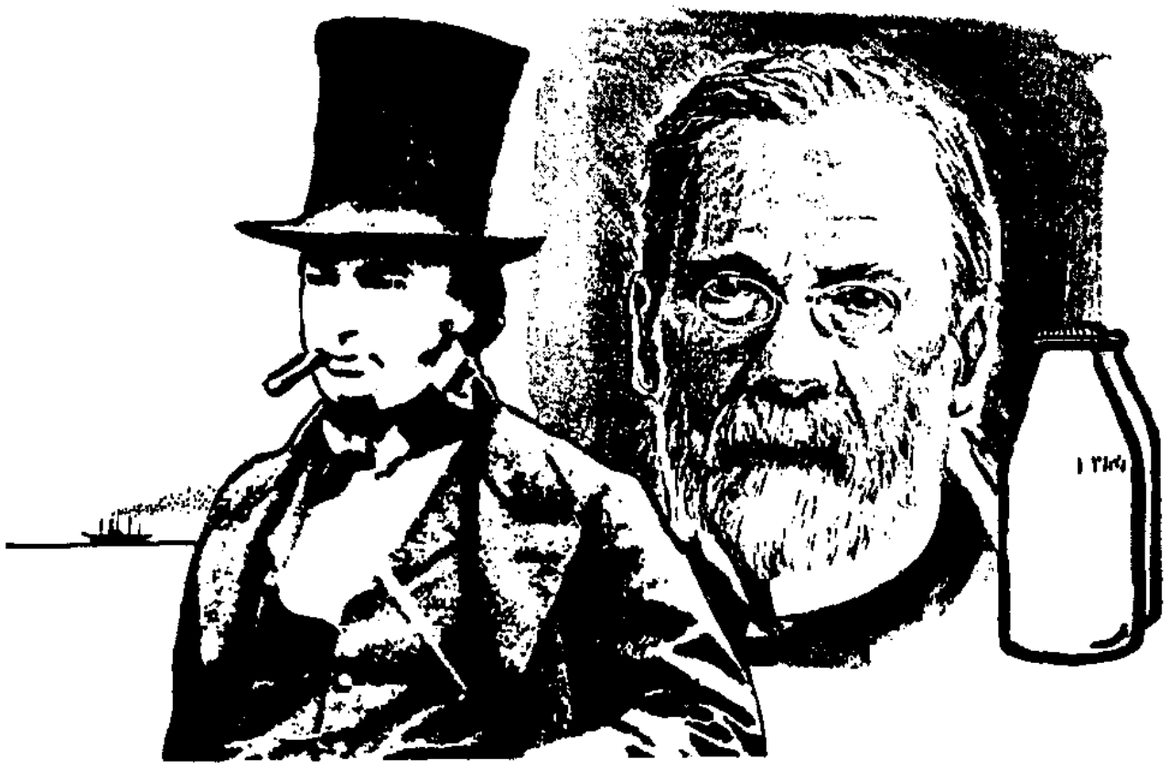
۱۸۶۴: اختراع چاپ سنگی چند رنگ برای تهیه تصاویر رنگی کتاب.

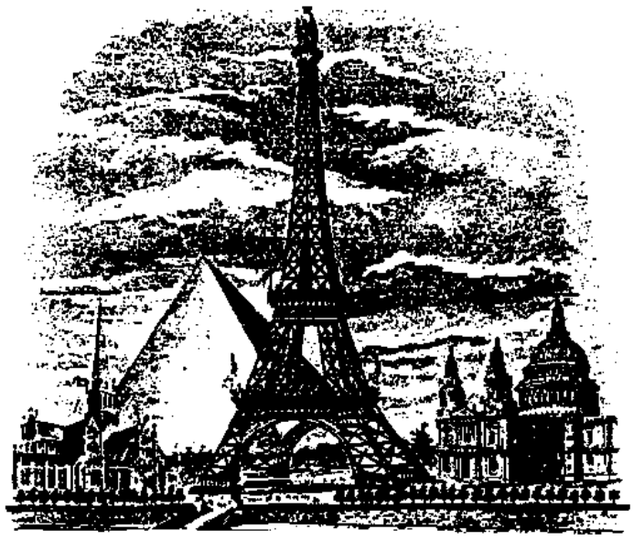
۱۸۶۵: گرگور مندل از یافته‌های خود دربارهٔ ژن‌های عامل وراثت ــ که بعداً «آلل‌های» ژن نامیده شدند ــ گزارش تهیه می‌کند.

۱۸۶۷: آلفرد نوبل دینامیت را اختراع می‌کند.

۱۸۶۹: خطوط راه‌آهن فرا ـ قاره‌ای در امریکا.

۱۸۷۲: فردینان کوهن علم باکتری‌شناسی را پی می‌ریزد.





۱۸۷۳: جیمز کلرک ماکسول، الکترومغناطیس و نور را در یک چارچوب واحد به هم پیوند می‌دهد.

۱۸۷۴: ویلهلم وونت، روان‌شناسی تجربی را پایه‌گذاری می‌کند.

۱۸۷۴: رمینگتون و پسران، نخستین ماشین تحریرهای تجاری را تولید می‌کنند که به همراه تندنویسی و سایر ابداعات در کار اداری توده‌ای انقلاب ایجاد می‌کنند.

۱۸۷۶: الکساندر گراهام بل، تلفن را اختراع می‌کند.

۱۸۷۷: توماس آلوا ادیسون، گرامافون را اختراع می‌کند.

۱۸۷۸: جورج ایستمن، صفحات خشک عکاسی را اختراع می‌کند.

۱۸۷۹: ادیسون لامپ برق را اختراع می‌کند.

۱۸۸۲: تراست‌های نفتی رایج شکل می‌گیرند.

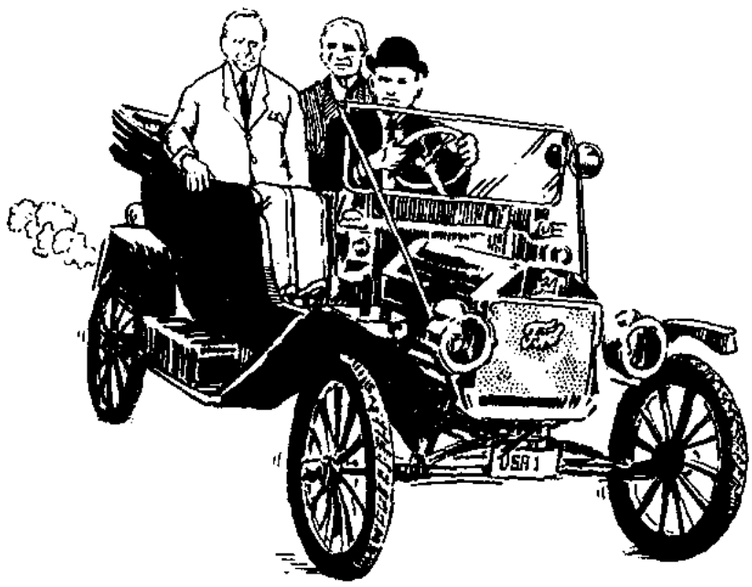
۱۸۸۴: قطار زیرزمینی لندن افتتاح می‌شود.

۱۸۸۵: گ.و.دایملر، موتور درون‌سوز را اختراع می‌کند و در ۱۸۹۰ کارخانه تولید اتومبیل را بنا می‌نهد.

۱۸۸۸: جورج ایستمن دوربین جعبه‌ای کداک را به ثبت می‌رساند.

۱۸۸۹: ادیسون کینتوسکوپ را اختراع می‌کند.

۱۸۸۹: ساخت برج ایفل برای نمایشگاه جهانی پاریس به اتمام می‌رسد.



۱۸۹۰: لوئیس سالیوان نخستین آسمان‌خراش با اسکلت فولادی را در سنت لوییس امریکا، طراحی می‌کند.

۱۸۹۲: ه.ا. لورنتس، نظریهٔ الکترون را تشریح می‌کند.

۱۸۹۴: ویلهلم روئنتگن، اشعه ایکس را کشف می‌کند.

۱۸۹۵: لویی و آگوست لومیر با تکمیل اختراع ادیسون، نخستین فیلم سینمایی را به نمایش عمومی درمی‌آورند.

۱۸۹۵: گولیلمو مارکونی، تلگراف بی‌سیم را اختراع می‌کند.

۱۸۹۷: جوزف جان تامسون در حین آزمایش، الکترون را کشف می‌کند.

۱۸۹۸: ماری و پیرکوری، رادیوم را کشف می‌کنند.

۱۹۰۰: ماکس پلانک با مطالعهٔ انرژی امواج الکترومغناطیسی، نظریهٔ کوانتومی را تشریح می‌کند.

۱۹۰۱: مارکونی، سیگنال‌های امواج رادیویی را به آنسویِ اقیانوس می‌فرستد.

۱۹۰۳: اورویل و ویلبر رایت، نخستین پرواز با هواپیما را با موفقیت انجام می‌دهند.

۱۹۰۳: هنری فورد کمپانی موتور فورد را افتتاح می‌کند و در ۱۹۱۲ اتومبیل مدل «تی» را در خط تولید می‌گذارد.

۱۹۰۴: ایرا روبل، لیتوگرافی افست را پدید می‌آورد.

۱۹۰۵: آلبرت اینشتین *نظریهٔ نسبیت خاص* را انتشار می‌دهد و در ۱۹۱۵ *اصول کلی* نسبیت و الگوی انقلابی و غیراقلیدسی مکان ـ زمان چهار بعدی آن انتشار می‌یابد.

۱۹۰۹: لویی بلِریو با هواپیمای تک نفره نخستین پرواز را برفراز کانال انگلیس انجام می‌دهد.

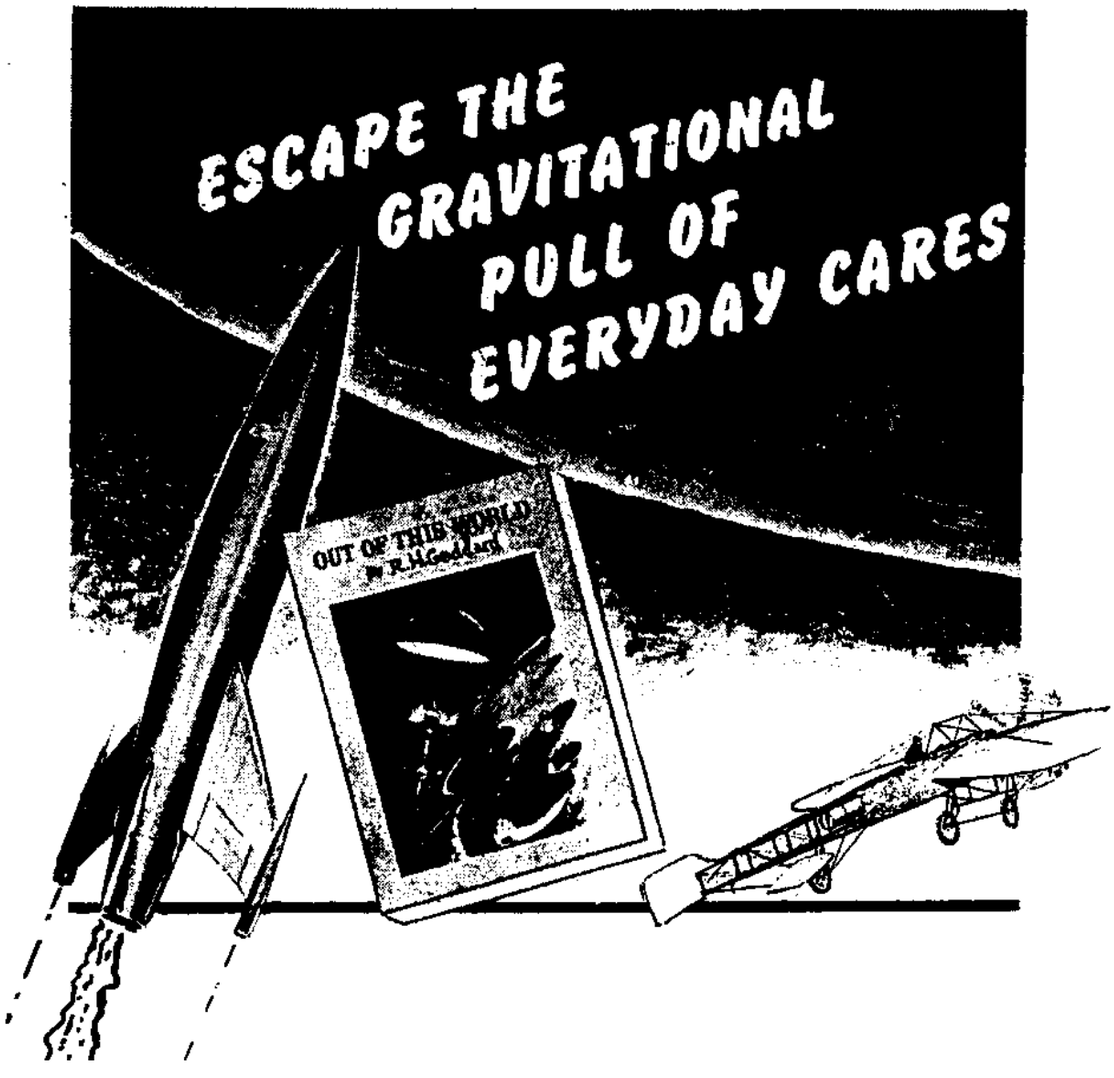
۱۹۰۳: نیلز بور در ساختار اتم از نظریهٔ کوانتومی بهره می‌گیرد.

۱۹۰۴: گشایش کانال پاناما.

۱۹۲۶: ر.ه. گُدار، نخستین موشک با سوخت مایع را طراحی و به پرواز در می‌آورد.

۱۹۲۷: چارلز لیندبرگ با هواپیمای تک نفره نخستین پرواز میان قاره‌ای را از نیویورک به پاریس انجام می‌دهد.

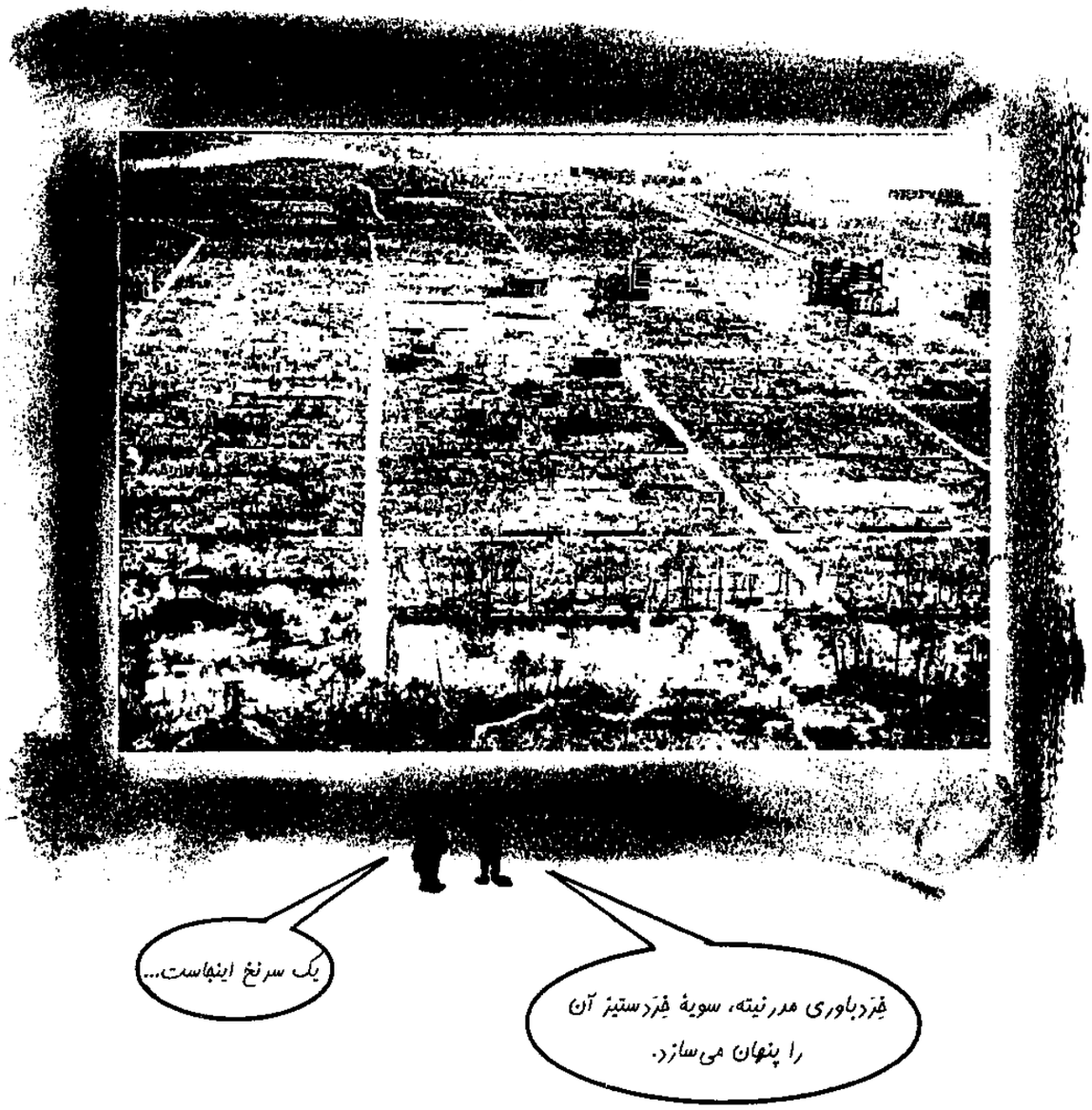
۱۹۲۸: الکساندر فلمینگ پنی سیلین را کشف می‌کند.



هنر صنعتیِ جدید

تبلیغات، به خصوص در امریکا از یک وسیله صرفاً تجاری به یک صنعت اصیل و شاخص بدل شد. حتی فراتر از صنعت به رسانه‌ای سازنده، نمایانگر امیال و آرزوها و هویت‌ساز تبدیل گشت. خیلی سریع، این «ترغیب‌گرِ پنهانِ» جامعهٔ مصرف‌گرای توده‌ای، راهبردهای مدرنیسم را برای خلق رسانهٔ جدید پاپ به کار گرفت: فنون سینمایی مونتاژ، طراحی آوانگارد، بیانیه‌های شوخ‌طبعانه، آواهای جاز ــ و علی‌الخصوص روان‌شناسی.

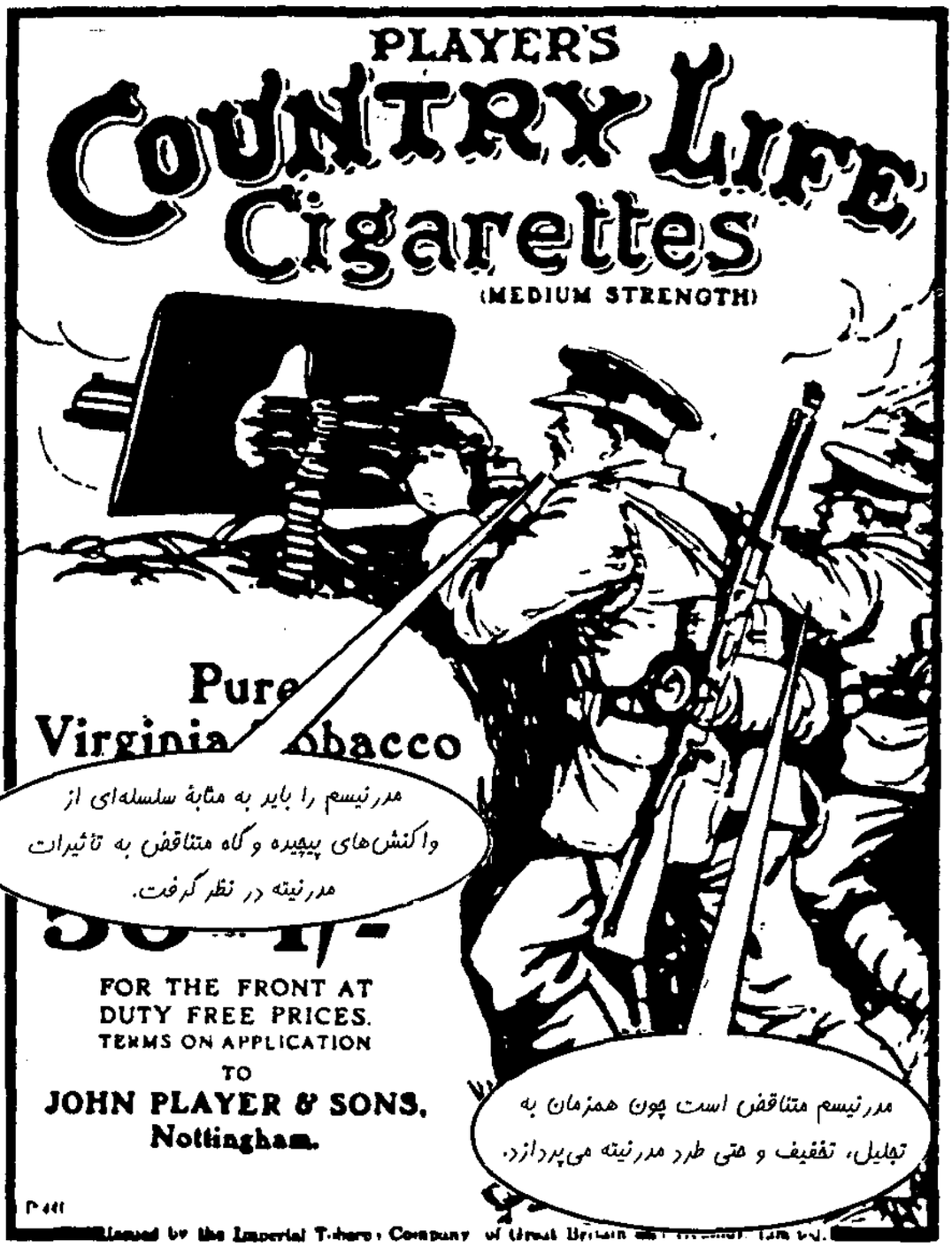
اما آیا مدرنیته را باید به فن‌آوری ختم کرد؟ آیا می‌توانیم انقلاب ۱۹۱۷ روسیه را تجربه‌ای در مدرنیته به حساب آوریم؟ اردوگاه‌های آدم‌سوزی نازی‌ها چطور؟ آیا آن همان مدرنیتهٔ مدیریتی تیلوریسم و خط تولید فوردیسم نبود که حال برای کشتار میلیونی به کار می‌رفت؟ آیا بمب اتمی تجسم مدرنیته نبود؟



زندگی در مدرنیته احتمالاً برای «مدرن» بودن کافیست ولی این امر ضرورتاً کفافِ «مدرنیست» بودن را نمی‌دهد. مدرنیسم در لایه‌های ناخودآگاه و عمیق‌تر مدرنیته کندوکاو می‌کند و با اضطراب‌های درونی آن مواجه می‌شود.

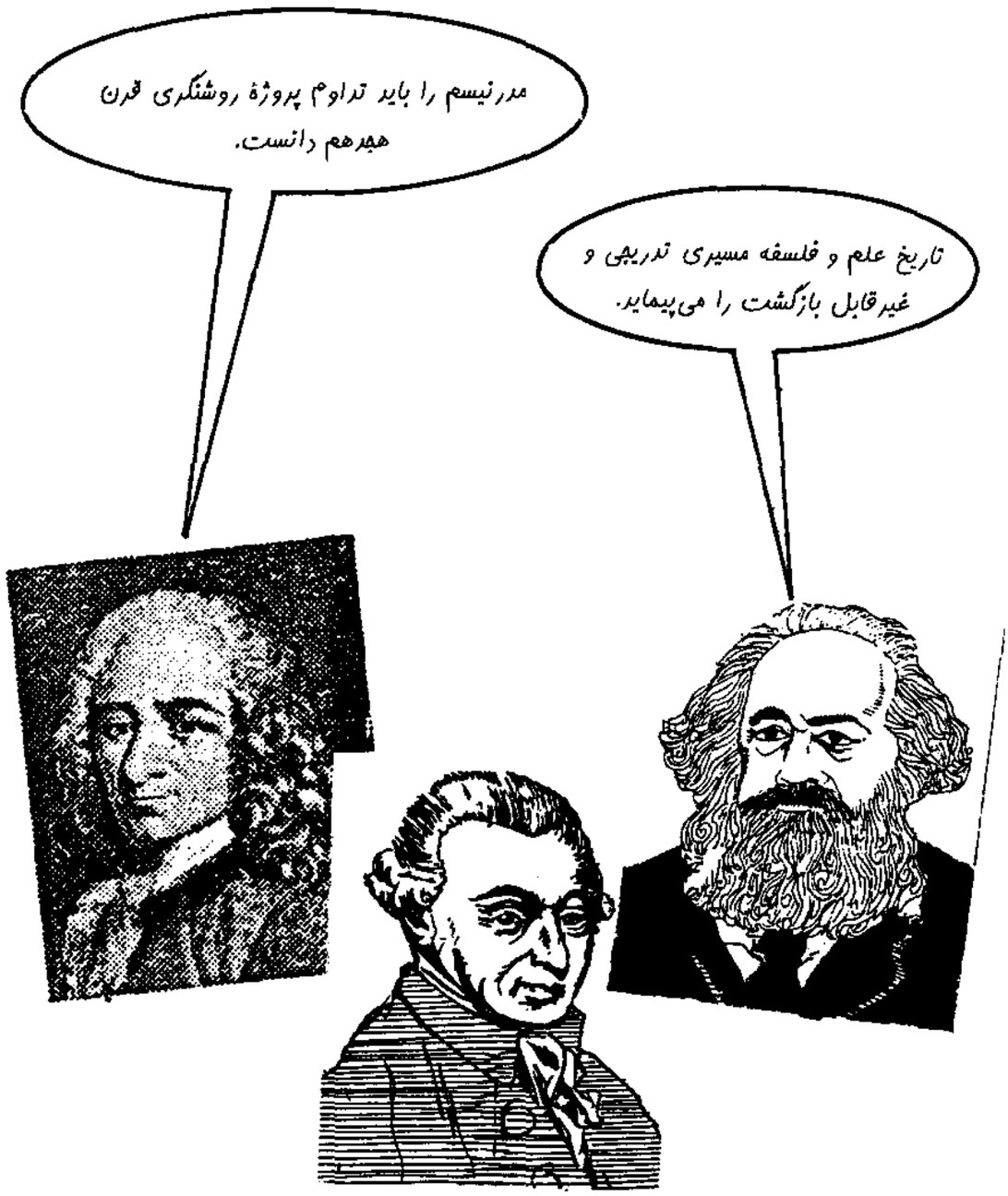
خوب... مدرنیسم با همهٔ این‌ها چگونه جور در می‌آید؟

این مسئله‌ای اساسی است و پاسخ ساده‌ای ندارد. مدرنیسم واکنشی صرفاً غیرارادی به مدرنیته نیست. علاوه بر آنکه بازتابی از مدرنیته است، رودررویی با آن نیز هست.



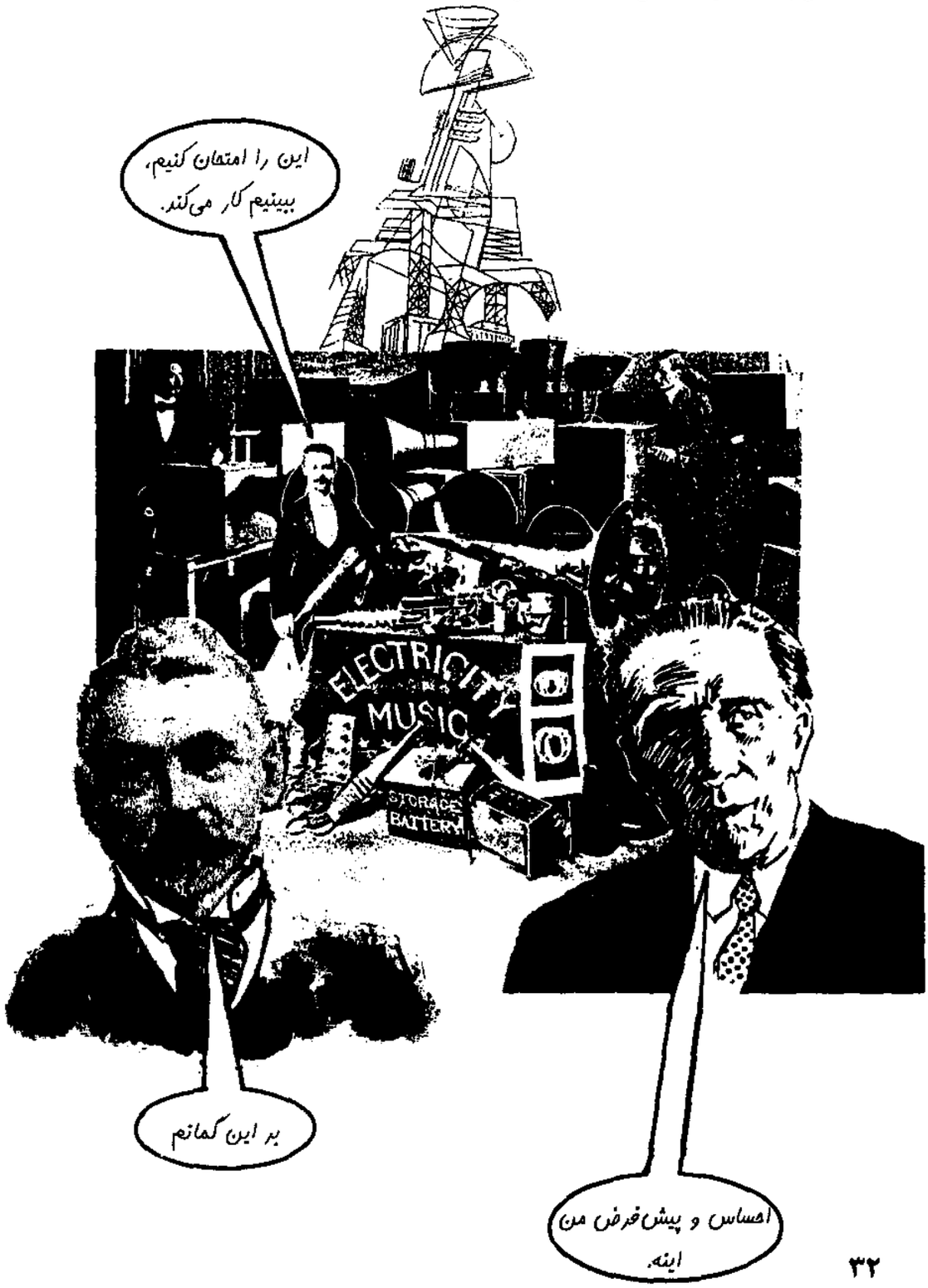
برای لحظاتی مواردی را در نظر بگیریم که مدرنیته را امری مثبت به شمار آورده‌اند.

اطمینان‌خاطر از توانایی و نبوغ نیست که مدرنیست‌های تراز اول را در خور توجه می‌سازد بلکه قابلیت‌های آثارشان در نوآوری و پیشتازی است که اعجاب‌آور است.



رویکردی تجربی

پیشتازها از ارزش اکتشافی آثارشان در فعالیت مستمرِ پرده‌برداری از حقیقت جهان مدرن اطمینان داشتند. آنها از تعلق‌شان به نگرش و دریافت جدید از جهان به تمام معنی خودآگاهی داشتند. بسیاری تقریباً رویکردی علمی به تحقیق داشتند، نه آزمایش به خاطرآزمایش، بلکه بیشتر...



یکی از نخستین جنبش‌های مدرنیستی، **فوتوریسم** ایتالیایی بود که به‌طور همه‌جانبه آرمانشهر مدرن را که بر ساخته از ماشین و انقلاب و جنبش و سرعت بود در آغوش کشید و از آن تجلیل کرد.

فوتوریسم با طرد «اروپای متحجر»، ظاهراً دلبستهٔ تصویری آرمانی از پیشرفت بود. اما دیری نپایید که چهرهٔ حقیقی آن هویدا گشت: «بدوی‌گرایی» جنون‌آمیز که در سودای جنگی تمام مکانیزه و نخبگان ابر بشر و کلیهٔ نمادهای نظامی‌گری فاشیسم بود و دههٔ ۱۹۲۰ شاهد به تحقق پیوستن دیوانه‌وار آن شد.

فوتوریسمِ همزمان

ف.ت. مارینِتی (۱۹۴۴ ـ ۱۸۷۶)، مبلغ، سخنگو و شاعر خلاق فوتوریست‌ها بود. او «نخستین بیانیهٔ فوتوریستی» را در پاریس سال ۱۹۰۹ در روزنامهٔ *لوفیگارو* منتشر کرد.

ما نغمهٔ توده‌های عظیمی را می‌سراییم که برای کار و فعالیت، خوشگذرانی و طغیان به حرکت درآمده‌اند؛ ما نغمهٔ امواج انقلابی رنگارنگ و پر طنین در پایتخت‌های مدرن، نغمهٔ شبانهٔ هیاهوی بارانداز و زرادخانه در پرتو نور ماه؛ ایستگاه‌هایی که حریصانه دود قطارها را فرو می‌بلعند، کارخانه‌هایی که با ریسمانی از دود از فراز ابرها حلق‌آویز گشته‌اند، پل‌هایی که همچون هیولایِ چراغ جادو دو ستون خود را بر این سو و آن سوی رودی زلال مستحکم ساخته‌اند؛ کشتی‌های بحرپیما که بو کشان به تعقیب افق می‌پردازند؛ لوکوموتیوهایی که بردبارانه رشته‌ای از واگن را به دنبال خویش می‌کشند، طیاره‌هایی که با ملخ‌هایی مزین سرخوشانه در پروازند و جمعیت مشتاق را به تحسین وا می‌دارند، را می‌سراییم.

فوتوریسم ایتالیایی به رغم آنکه جنبشی محدود بود اما اثرات گسترده‌ای داشت. سبک تجلیل‌گرای آن در بیانیهٔ رِیونیست‌ها (جنبش روسی سال ۱۹۱۳ که دست به ترکیب کوبیسم، فوتوریسم و اُرفیسم زده بود) طنین‌انداز شد.

مجدداً، فراخوانِ نَفَس‌گیر اشیاء و ماشین‌ها، همگی در آن واحد حاضرند. این ایدهٔ همزمانی بارها و بارها در نوشتار، نقاشی، موسیقی و تئاتر مدرنیستی تکرار می‌شود. در حقیقت این ازدحام تصاویر و آواها در مدرنیته که برای جلب توجه شهرنشینان در رقابت هستند، بدین‌گونه وجه بیان پیدا می‌کند.

معماری: مدرنیسم کارکردگرا

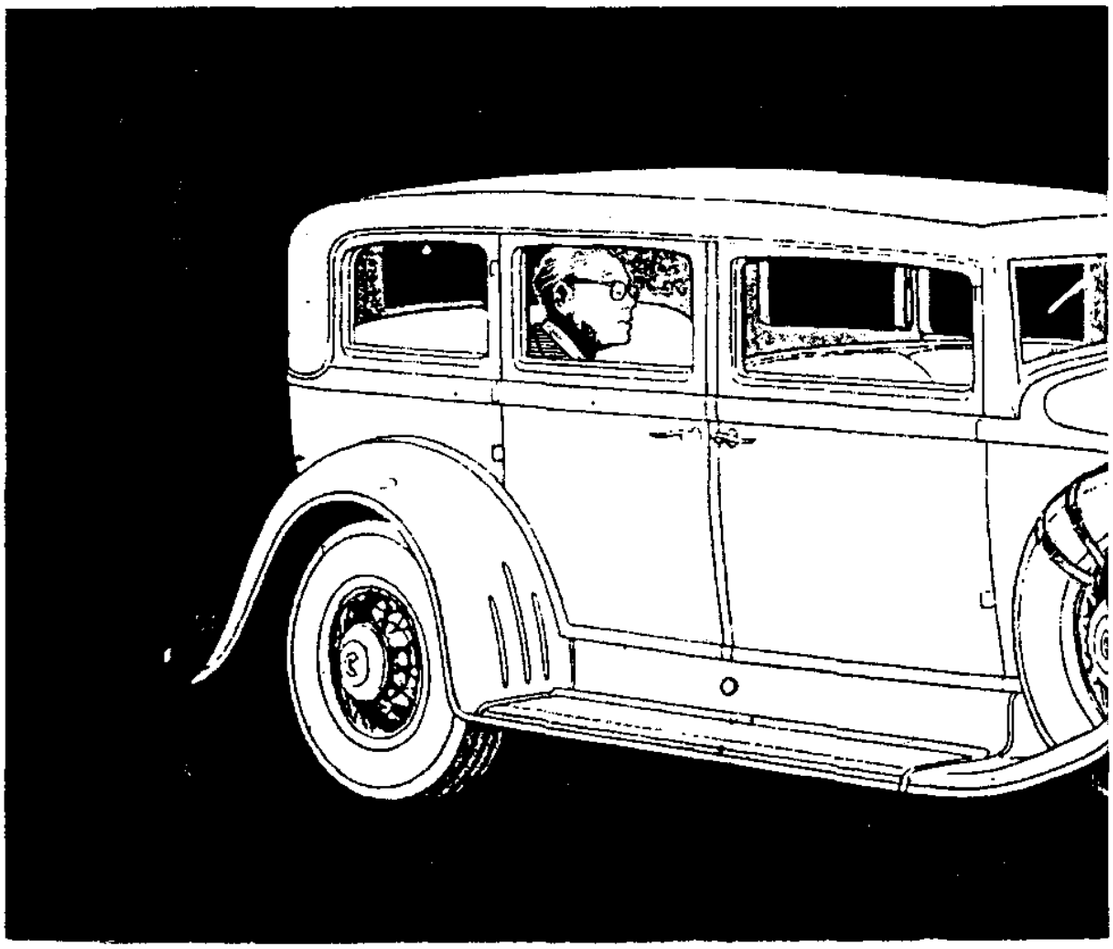
معماری با بکاربستن مصالح ساختمانی جدید نظیر بتونِ مسلح و ورق شیشه و همچنین در واکنش به محیط مدرن و شکل‌های جدید ارتباطات و حمل‌ونقل در آن، اجتماعات جدید شهری، روابط جدید در محل کار و خانه، دستاوردهای فنی مدرنیته را بی‌قید و شرط پذیرفت.

آدولف لوس (۱۹۳۲ ـ ۱۸۷۰) در اثرش تزئین و جنایت (۱۹۰۸)، جوهرهٔ معماری مدرنیسم را اعلام کرد: او تزئین را با جنایت یکی دانست.

لوکوربوزیه، که احتمالاً مشهورترین معمار مدرنیست است، در مقدمهٔ شهر فردا، ۱۹۲۴ وی بیانیهٔ مؤثری را برای معماری فراهم آورد. او در آنجا ذکر می‌کند که چگونه در یک بعدازظهر پاییزی سال ۱۹۲۴ برای قدم زدن به بیرون می‌رود اما به سبب ترافیک قادر به گذار از بولوار شانزلیزه نمی‌شود: «به یاد روزهایی که دانش‌آموز بودم افتادم؛ جاده متعلق به ما بود، در آن می‌خواندیم، بحث می‌کردیم، در همان حال واگن اسبی آرام‌آرام راه خود را می‌رفت...». اما این مرثیه‌خوانی نیست.

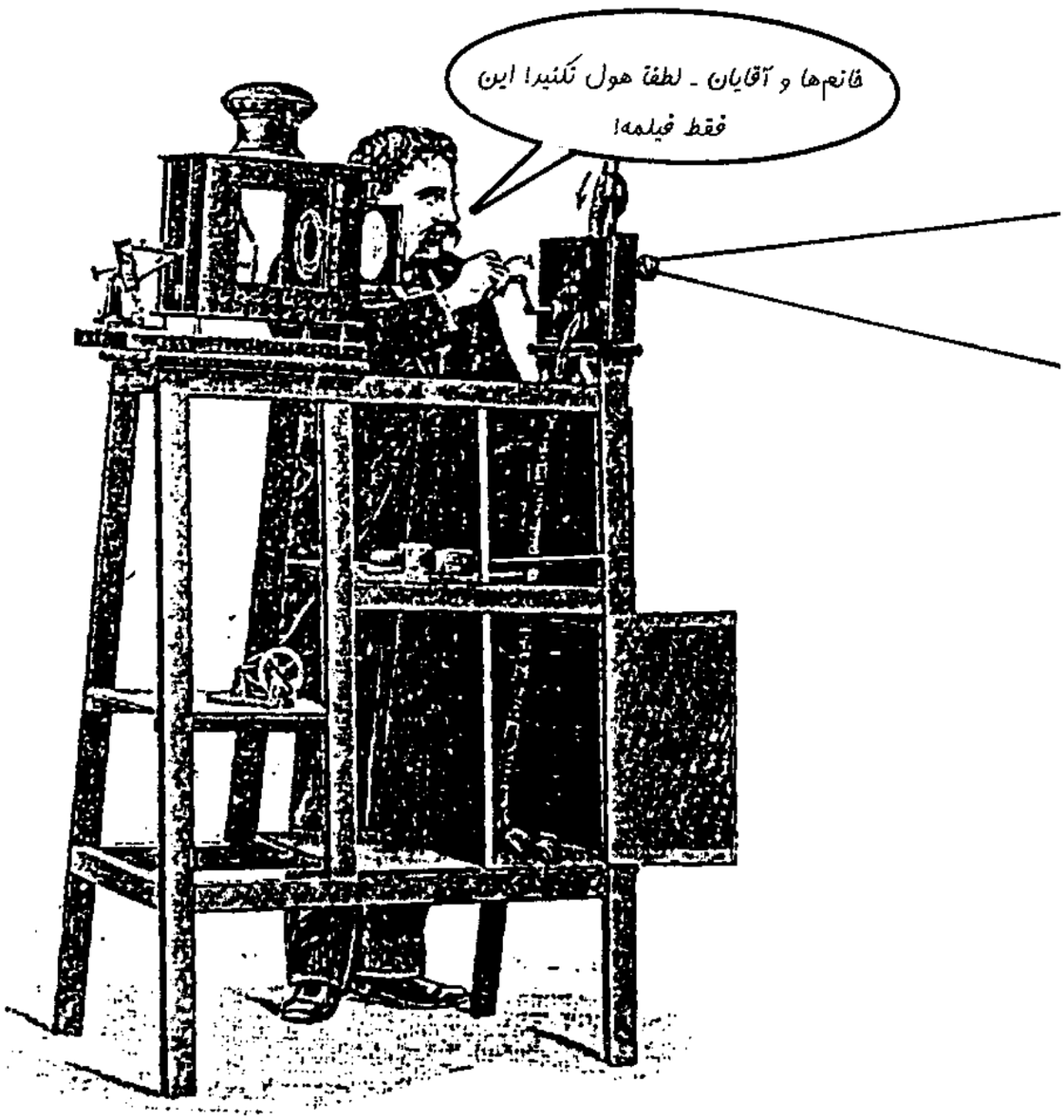
کتاب مقدس گیه دیون

این پیوند زیباشناسی و عبور و مرور ماشینی، مرجعی دائمی برای شکل‌های هنری مدرنیستی متنوع و روبه تکوین شد. در اینجا قسمتی از نوشتهٔ **زیگفرید گیه دیون** (۱۹۶۸ ـ ۱۸۸۸) که در سال ۱۹۳۹ دربارهٔ رابرت موزس، طراح شهری ساکن نیویورک نوشته شده است و برگرفته از کتاب مقدس معمای مدرن یعنی *فضا، زمان و معماری* است را می‌خوانیم.



«همچون بسیاری از خلاقیت‌هایی که در بطن روح زمانهٔ ما شکل گرفتند، زیبایی و معنای این بزرگراه را به یک نظر و یا نگریستن از پنجره‌ای در کاخ ورسای نمی‌توان دریافت. تنها در حرکت و در مسیر جریانی که قوانین آن را ترافیک تعیین می‌کند است که این امر میسر می‌شود. حسِّ زمان ـ مکان عصر ما را کمتر طریقی همچون رانندگی می‌تواند بر ما آشکار سازد.»

سینما در جایگاه پدیدهٔ مثالین مدرن صرفاً به تولید «تصاویر متحرک» نمی‌پردازد بلکه فنون جدید نگریستن را نیز ایجاد می‌کند.
برای یکی از نخستین فیلم‌هایی که اکران عمومی شد یعنی «قطار وارد ایستگاه می‌شود» ساختهٔ **لویی لومیر** (۱۹۴۸ ـ ۱۸۶۴) داستانی نقل می‌شود از این قرار که تماشاگران از وحشت زیر قطار رفتن سالن را سرآسیمه ترک می‌کنند.



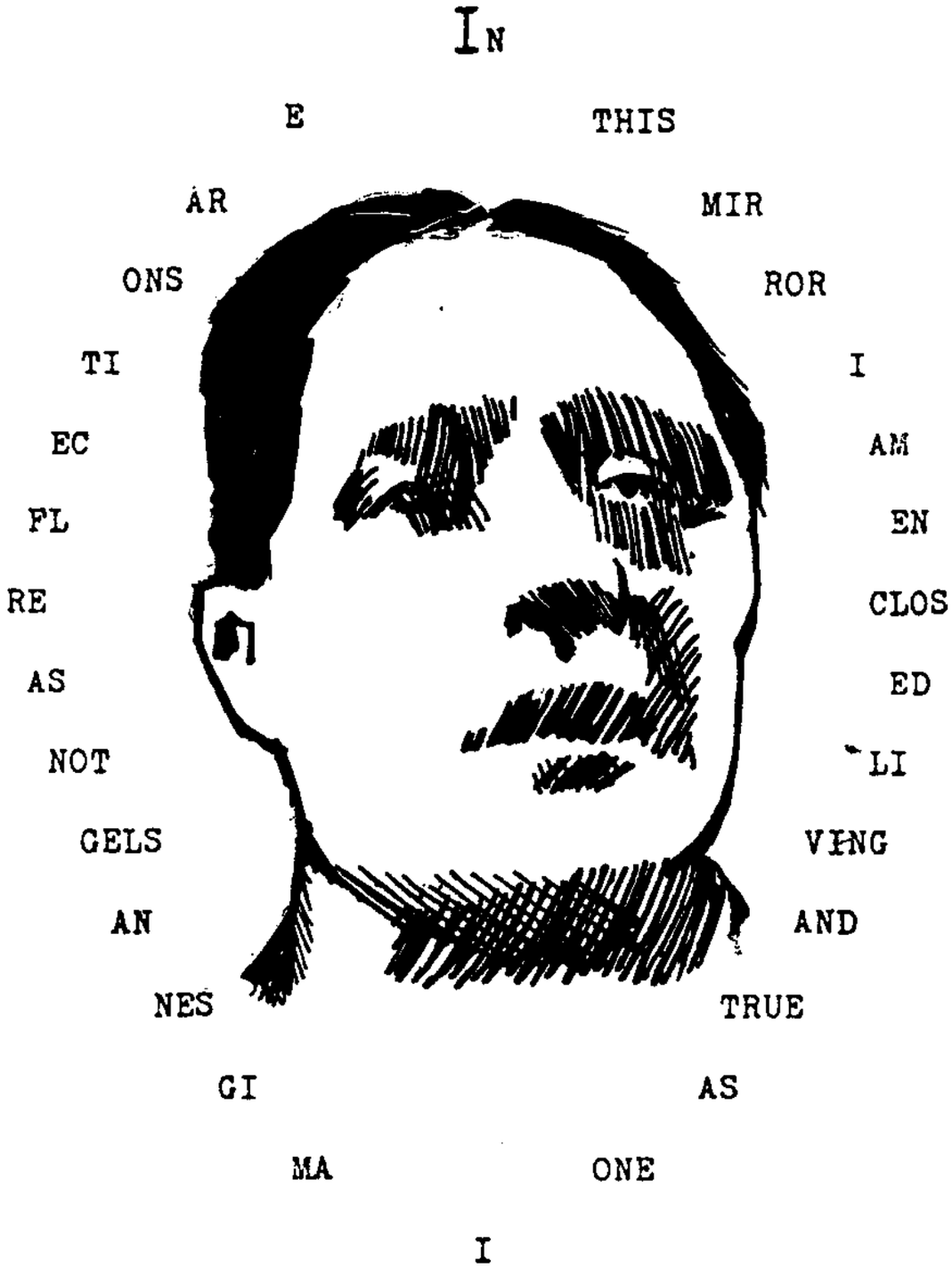
تقارن فن‌آوری‌های جدید در حمل و نقل و فن‌آوری‌های جدید در حوزهٔ سرگرمی را این واقعیت روشن می‌سازد که بسیاری از فیلم‌های اولیهٔ تاریخ سینما فیلم‌های قطاری بودند، دوربینی در جلوی لوکوموتیو نصب می‌شد و از مناظر تصویربرداری می‌کرد.

چسباندن چیزها به یکدیگر

فَنِّ کُلاژ (چسباندن)، مثال دیگری از فرایندی است که زندگی مدرن را وارد اثر مدرنیستی می‌کند. پیکاسو و ژرژ براک (۱۹۶۳ ـ ۱۸۸۲)، بریده عناوین جراید و سایر تکه‌پاره‌های جهان خارج را در نقاشی‌های‌شان به یکدیگر متصل ساختند.

کورت شویترز (۱۹۴۸ ـ ۱۸۸۷) سراسر زندگی خود را صرف جمع‌آوری آت و آشغال و کلاژ ساختن آنها کرد، کاری که خود آن را مرتس نام داده بود؛ برگرفته از واژهٔ «کمرتس» که روی تکه کاغذی پاره دیده بود.

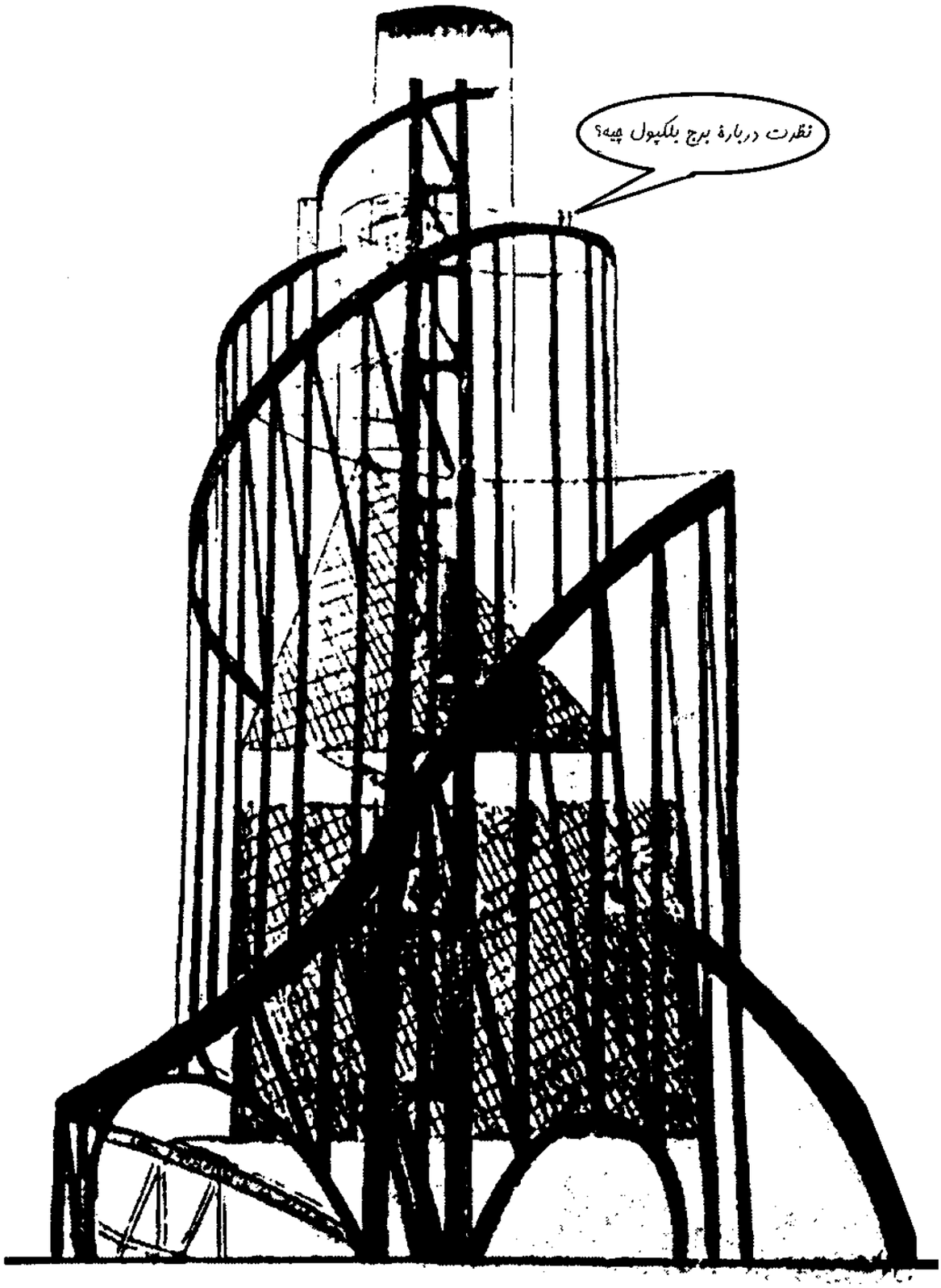
فن کلاژ با شیوه‌هایی که نویسندگانی نظیر گیوم آپولینر (۱۹۱۸ ـ ۱۸۸۰) یا تی.اس الیوت به کار می‌بردند قابل مقایسه بود. آنها اجازهٔ ورود گفتگوهای اتفاقی را به فضای شعرشان می‌دادند، و زبان کوچه بازار و اصطلاحات لاتی را در ساختار شعر و نثرشان به کار می‌بستند.



برج تاتلین

ولادیمیر تاتلین (۱۹۵۳ ـ ۱۸۸۵)، هنرمند روسی، در شوروی اثری را طراحی کرد که بیانگر برداشت مدرن از سوسیالیسم باشد. برج او که *یادمان بین‌الملل سوم* نام داشت در سال ۱۹۱۹ طراحی شد. هرچند که این برج هیچ‌گاه ساخته نشد اما همواره به عنوان نمادی از مدرنیسم حماسی که در سوادیِ درهم‌آمیزی ایدئولوژی انقلابی، فن‌آوری و زیباشناسی بود از آن یاد شد.

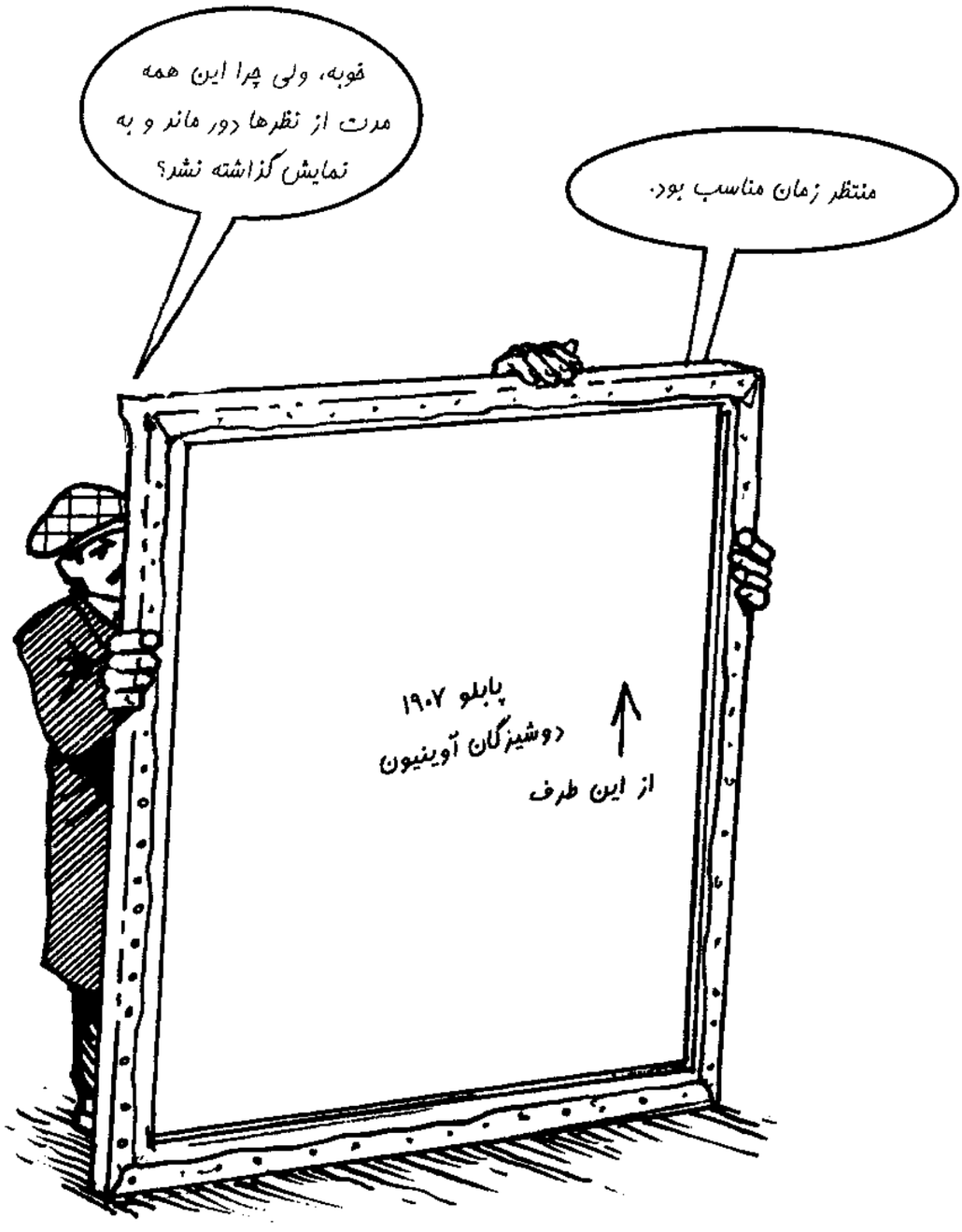
اظهاریه‌ای خوش‌بینانه نسبت به آینده بود. مارپیچی که به دور برج بود نشانهٔ «روح مدرن زمانه» بود.


نظرت دربارهٔ برج بلکپول چیه؟

چگونه اثر مدرنیستی را تشخیص دهیم؟

این نیز مسئله‌ای اساسی است. اجازه دهید با الگو ــ اثر پیکاسو «دوشیزگان آوینیون» (۱۹۰۷) که شاهکار مدرنیسم در دورهٔ اول آن یعنی پیش از جنگ اول جهانی است، بحث را آغاز کنیم. پرسش این است که چرا این اثر را بـه طـور خـاص مـدرنیستی محسوب می‌کنید؟

از نقاشی‌های سابق پیکاسو بزرگتر است. واجد کیفیتی است که در آن وسیلهٔ بنیادی مدرنیسم یعنی بیانیه (**manifesto**) سراغ کرده بودیم. حضور خود را بانگ می‌زند، تجدد و تندروی خود را با اعتماد به نفس کامل به بیان در می‌آورد.



آندره سالمون، منتقد هنری، در سال ۱۹۱۲ نوشت:
این نقاشی هرگز برای عموم به نمایش گذاشته نخواهد شد. اثر متشکل از تصویر بزرگ شش زن است که در حالتی عبوس ترسیم شده‌اند. پیکاسو نخستین فردی است که چنین چهره‌های بدون احساس و حتی بدون حس تراژیک را پدیدآورده است. آن‌ها گویی نقابی بر چهره دارند که آن‌ها را از انسانیت عاری ساخته است، با این حال نه خدایند، نه غول و نه ابربشر؛ آن‌ها حتی چهره‌هایی تمثیلی یا نمادین نیز نیستند.

آخرین جملهٔ سالمون، در حقیقت چکیدهٔ حرکتی است که به سوی انتزاع صورت گرفت، امری که به شاخصهٔ اصلی نقاشی مدرنیستی بدل شد. چهره‌ها، تمثیلی و یا نمادین نیستند، معنای آن‌ها را باید از روی بوم نقاشی و سطح تصویر دریافت.

پایان گذشته

نکات پایدار در این اثر، «نخستین مرتبگی» و «نو بودن» و طرد گذشته است ــ گرچه اثر ممکن است ردّپایی قوی از گذشته و کلاسیک و بدوی را در خود داشته باشد. **آندره برتونِ** سوررئالیست (۱۹۶۶ ـ ۱۸۹۶) دربارهٔ نقاشی پیکاسو در سال ۱۹۲۰ چنین گفت...

جان ریچارد که زندگینامه‌ای مفصل از پیکاسو نوشته است، چنین نگاهی دارد: «از زمان جوتو، نوآورانه‌ترین نقاشی... دستورزبان تصویری جدیدی را بنا گذاشت؛ باعث شد که مردم چیزها را به شیوه‌ای جدید نگاه کنند و به ادراک تازه‌ای برسند. *دوشیزگان آوینیون* قطعاً اولین شاهکار قرن بیستم، چاشنی اصلی جنبش مدرن و سنگ‌بنایِ هنر قرن بیستم است.»

گیوم آپولینر شاعر پیشرو مدرنیستی که معاصر پیکاسو و دوست او بود، نوشت: «پیکاسو همچون جراح به هنگام تشریح جسد به مشاهدهٔ یک شیء می‌پردازد».

اما آنچه بسیاری از هنرمندان، از جمله آپولینر، در آن با پیکاسو شریک بودند، «مادیت» هنر بود. «... سرپیچی از این امر که هنر آیینه تمام‌نمای جهان خارج باشد... طرح‌ها، خطوط، کلمات به یک خودکفایی تازه‌ای رسیدند و ما دیگر مجبور نبودیم برای تبیین و قضاوتِ اثر، به فراسوی آن نظر داشته باشیم.»

قرائت پیکاسو...

اما «دوشیزگان آویتیون» اصلاً اثری خودکفا و مستقل نیست. همچون تمامی آثار مدرنیستی، معنای آن هنگامی برای ما آشکار می‌شود که سایر تفاسیر و قرائت‌هایی که از اثر شده و همچنین ارجاعاتی که به آن شده را در نظر بگیریم. شما به طریق موشکافانه به درک نقاشی می‌رسید، البته این بستگی به میزان آشنایی شما با بافت و ساختار تاریخی ـ فرهنگی هنر دارد.

... و قرائت شباهت‌ها

آیا شباهت‌هایی با سایر متون شاخص مدرنیستی می‌توان یافت؟ بله. به طریقی مشابه دو اثر دیگر جنبش مدرنیستی از همان آغاز تا به امروز نیز ادامه داشته است، لقب مظهر مدرنیسم را یافته‌اند. سرزمین هرز رفته (۱۹۲۲) اثر تی.اس. الیوت و یولیسس (۱۹۲۲) اثر جیمز جویس از طریق شبکه‌ای از نشریات و کتابفروشان و سرمایه‌گذاران کوچک اما آگاه و روشن‌بین وارد جهان ادبیات شده‌اند.

• طنز بزرگ‌تر. این آثار که در اصل به عنوان شاخصهٔ تحول فرهنگی و ابزار جدید تفسیر جهان شمرده می‌شدند، حالا به سنت ماندگار جهان ادبیات تبدیل شده‌اند. آن‌ها حالا متون کلاسیک گروه‌های ادبیات انگلیسی در دانشگاه‌ها به شمار می‌آیند.

لذت متن؟

به جان کلام این آثار مدرنیستی از طریق تمرکز بر چگونگی درک آن‌ها می‌توان دست یافت؛ آن‌ها همگی دشوارند: در قیاس با یک رمان یا نقاشی قرن نوزدهم برای دریافت آن‌ها باید مرارت کشید.

اما چنین هم نیست که آن‌ها صرفاً معانی رسمی و مستقل داشته باشند ــ آن‌ها به رنگارنگی تجربهٔ روزمره نیز نظر دارند.

هر سه این آثار مطالبات خاصی را از بیننده یا خوانندهٔ خود طلب می‌کنند. برای اینکه شروع به فهم آن‌ها کنید نیاز به کار روی مصالح ــ کلمات و اَشکال ــ آن‌ها دارید.

چگونه هنرها با یکدیگر پیوند می‌یابند؟

نگریستن به هنرهای متفاوت برای یافتن شباهت‌ها و پیوندهای میان آن‌ها، دارای تاریخی طولانی می‌باشد. ضرب‌المثل کهن لاتین *Ut pictura poesis* (به مثابهٔ نقاشی به سان شعر) برای قرن‌ها به منزلهٔ ارتباط ثمربخش فعالیت‌های هنری بوده است. در قرن نوزدهم رمانتیک‌ها این گفته را باب کردند که «همهٔ هنرها در سودای رسیدن به جایگاه موسیقی هستند.» **شارل بودلر** (۶۸ـ۱۸۲۱)، شاعری که سرمشق مدرنیست‌ها قرار گرفت، با *Synaethesia* که به معنای درهم‌آمیزی حس‌های ادراک بود، این امر را به تجربه گذاشت.

این سودای «اثر هنری مطلق» (*Gesamtkunstwerk*) که در اپراهای حماسی **ریچارد واگنر** (۸۳ـ۱۸۱۳) حضور داشت به درهم‌آمیزی هنرهای مدرنیستی انگیزه بخشید.

اندیشهٔ ارتباط ثمربخش شکل‌های هنری مدرنیستی غالباً به صورت سامان یافته در بیانیه‌هایی **(manifisto)** ابراز می‌شد. این بیانیه‌ها که با حرارت بسیار شکل‌های متفاوت هنری را در خود جای می‌دادند گویی برای این بودند که برنامهٔ جدید زیبایی‌شناسی را به جهانیان اعلام دارند. **فوتوریست‌ها**، در پی **دادائیست‌ها**، در فعالیت‌های تبلیغاتی‌شان با مهارت نام این رسانهٔ قیل و قال‌برانگیز را به کار گرفتند. آنهاهوشیارانه از اتفاقات خودانگیخته بهره بردند. در حقیقت این «بیانیه‌های خودانگیختهٔ» مفصل و پرشور و شر، تماشاخانه‌های پیشتاز برای تبلیغ عقاید نوآورانه بودند.

اجرای هنرهای درهم‌گون

بسیاری از شکل‌های هنری درهم‌گون محصول انگیزه‌های سیاسی بودند. محصول برلین که حاصل همکاری **اروین پیسکاتور**، کارگردان تئاتر (۱۹۶۶ـ۱۸۹۳) و برتولت برشت، نمایشنامه‌نویس مارکسیست، و افرادی دیگر بود، منجر به اتحاد انقلابی هنرها شد. کلاژی زنده میان بازیگران، موسیقی، طراحی صحنه و فیلم درگرفت.

در آثار **ال لیسیتسکی** (۱۹۴۱ـ۱۸۹۰)، تبلیغات، عکس و شعار در پوستر و دیوار نگاره‌های ممزوج از کلمات و تصاویر انقلابی، درهم آمیخته شدند. تی.جی. کلارک، که یکی از سرشناس‌ترین مورخان تاریخ هنر مدرنیسم است، طراحی لیستیسکی برای غرفهٔ شوروی در نمایشگاه بین‌المللی مطبوعات کلن (۱۹۲۸) را «عظیم‌ترین اثر هنری مطلق (Gesamtkunstwerk) ...» خواند.

رویدادهای عمومی هنر، دستاویزی شدند تا هنرمندان حوزه‌های مختلف به همکاری خلاقیت‌آمیز با یکدیگر بپردازند. همچون بالهٔ ۱۹۱۷ «پاراد» که امروز آن را اثری حماسی می‌خوانیم. در این کار ــ با هزار حرف و حدیث ــ استعدادهای درخشان و جامع‌الاطرافی گردهم آمده بودند نظیر ژان کوکتو...

لئونید ماسین (۱۹۷۵ ـ ۱۸۹۵)

و سرگئی دیاگیلف (۱۹۲۹ ـ ۱۸۷۲) بانی بالهٔ روسی، کسی که این اثر در حقیقت به او تعلق داشت.

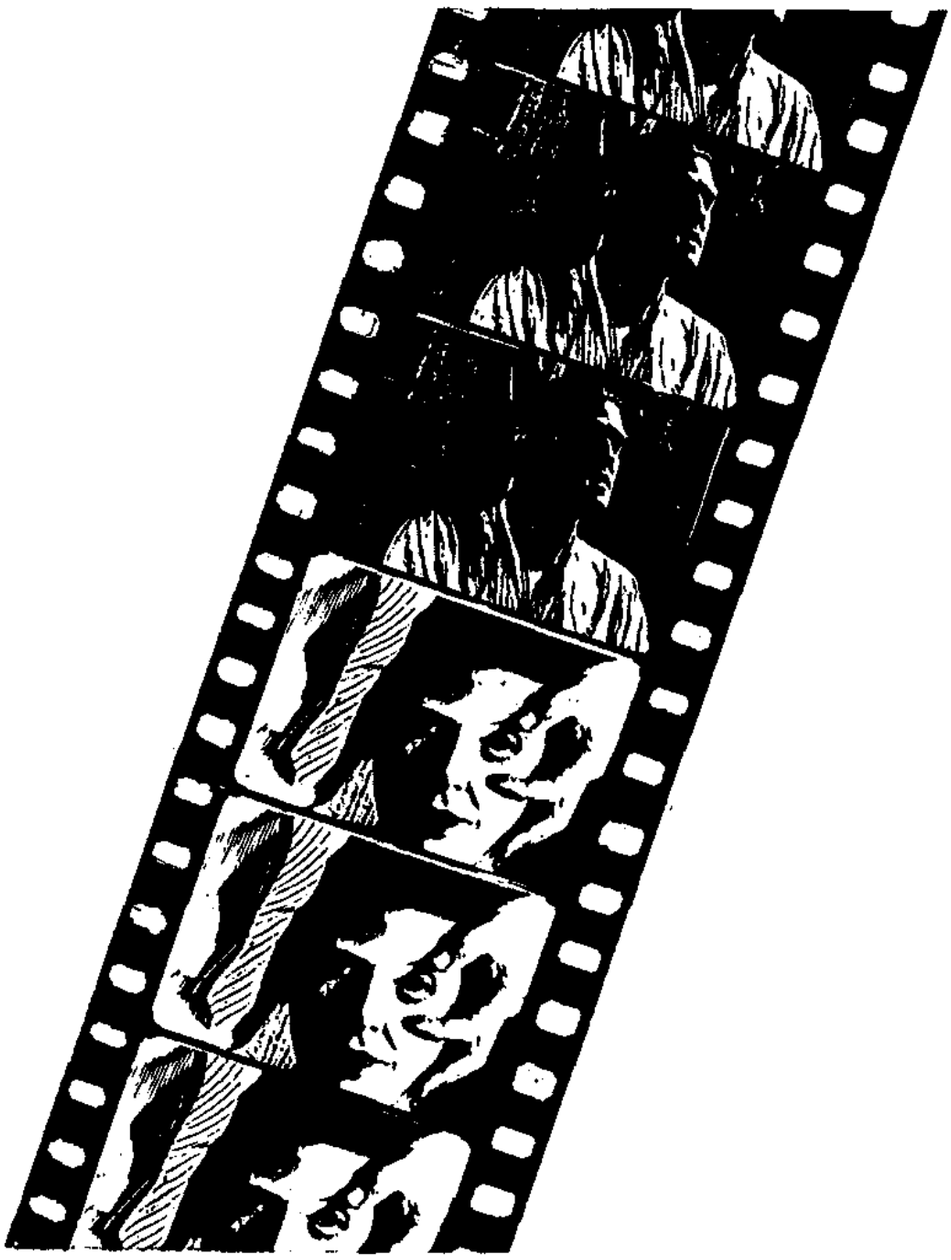
روح همکاری مدرنیستی

همکاری‌های بی‌شمار دیگری، گیریم در حجمی محدودتر، نیز اتفاق افتاد. مثلاً بلز ساندرار (۱۹۶۱ ـ ۱۸۸۷) از هنرمندانی نظیر سونیا دلائونی (۱۹۷۹ ـ ۱۸۸۵)، فرانسیس پیکابیا (۱۹۵۳ ـ ۱۸۷۹) و فرنان لژه (۱۹۵۵ ـ ۱۸۸۱) برای مکمل تصویری شعرهایش بهره برد. و بعدها برای مجموعه عکس‌های روبر دویستو (۹۴ ـ ۱۹۱۲) شعرهایی را سرود که در کتاب حومه‌های پاریس (۱۹۴۹) به چاپ رسید.

غالباً اختلاط شکل‌های هنری نتیجه‌ای مفرحانه داشت. شاخص‌ترین آن، چیدن اشعار به قصد تقلید از تصاویر بود. شعر ــ تصویر که ابداع آپولینر در خط مقدم جبهه بود، الهام‌بخش مکتب مدرنیستی کوچکی به نام «شعر انتزاعی» شد.

فیلم‌سازی آوانگارد

فیلم در ذات خود هنری گروهی است. همکاری نقاش سوررئالیست سالوادر دالی و کارگردان سینما **لویس بونوئل** (۸۳ـ ۱۹۰۰) در ساختن فیلم‌های بحث‌انگیز *سگ اندلسی* (۱۹۲۸) و *عصر طلایی* (۱۹۳۰)، مشهورترین مثال در زمینهٔ تولید مشترک فیلم‌های آوانگارد است:



نقاشیِ متحرک‌سازانِ انتزاعی نظیر **اسکار فیشینگر** (۶۷ـ ۱۹۰۰)، **لن لی** (۸۰ـ ۱۹۰۱) و **نورمن مک لارن** (۸۷ـ ۱۹۱۴)، موسیقی را به زبان سلسله‌ای از تصاویر متحرک ترجمه کردند.

به سوی بی‌نواختی و (آتونالیتی) انتزاع

رمانتیک‌ها پیش‌تر از همسان‌سازی زیبایی‌شناختی موسیقی و نقاشی سخن گفته بودند. مدرنیسم این ایده را گسترش داد. صدا و رنگ به طور هماهنگ «رها از نواخت» تلقی می‌شدند، امری که آن‌ها را به *انتزاع* سوق می‌داد.

آرنولد شوئنبرگ اصطلاح ملودی رنگ‌مایه *(Klangfarbenmelodie)* را در سال ۱۹۱۱ ابداع کرد یعنی سالی که خود را از دستور سنتی موسیقی تونالیته رها کرد؛ همزمان **واسیلی کاندینسکی** (۱۹۴۴ ـ ۱۸۶۶)، نخستین ترکیب‌بندی انتزاعی خود را در نقاشی خلق کرد.

شـوئنبرگ بـا مکـتب اکسـپرسیونیستی *سـوار آبـیفام (Der Blaue Reiter)* کـه کاندینسکی، **فـرانتس مـارک** (۱۹۱۶ - ۱۸۸۰)، **پـل کـله** (۱۹۴۰ ـ ۱۸۷۹) و چـند هنرمند دیگر در مونیخ ۱۹۱۱ بنیان گذاشته بودند، ارتباط داشت. مارک بـلافاصله پیوندهای تجربهٔ آتونال شوئنبرگ و انتزاع کاندینسکی را دریافت.

«آیا موسیقی بدون تونالیته (تونالیته‌ای که ضرورت هر گام موسیقایی است) را می‌توانید در ذهنتان تصور کنید؟ پیوسته مرا به یاد ترکیب‌بندی بزرگ کاندینسکی می‌اندازد که آن هم از هرگونه تونالیته‌ای عاری بود... همچنین با شنیدن این موسیقی، «نقطه پرانی» های کاندینسکی را به یاد می‌آورم که در آن هر مایه‌ای برای خود شخصیت مستقل دارد (انگار بومی سفید میان نقطه‌های رنگی گیر کرده!؟ شوئنبرگ بر این اساس عمل کرده است که مفاهیم هماهنگی و ناهماهنگی اصلاً وجود ندارند که ندارند.»

آیا نظریه‌ای مدرنیستی در ارتباط با عمل داریم؟

این مسئله که هنرهای مدرنیستی بر کار یکدیگر صحه می‌گذارند و تبیین‌گر هم هستند برای ما قابل درک است. اما آیا به معنایی عمیق‌تر هم می‌توان آنها را نشأت گرفته از یک فلسفهٔ مشترک دانست؟ آیا رشته‌ای مشترک درهم تافته در تار و پود کلیهٔ هنرها یافت شدنی است؟

اندیشه‌ای که هنر را امری «مصنوع» می‌داند ــ یعنی این اندیشه که تصاویر و کلمات به طور شفاف (انگار از طریق پنجره) به بازتاب جهان نمی‌پردازند ــ مضمونی رایج بوده است. هنرمندان کوبیست و فوتوریست توجه خود را بر فرآیند تصویر ذهنی در فضای تغییریافتهٔ مدرن متمرکز کردند.

هنرمندان پاسخی واحد به این پرسش ندادند؛ اما همگان علیرغم راهبردهای متفاوت تصویری، متفق‌القول بودند که مفهوم تجسمی جهان نه امری پیشاپیش موجود بلکه برساخته و مصنوع می‌باشد.

طرح مسائلی مشابه باعث پدید آمدن آثار آهنگ‌سازانی همچون شوئنبرگ و معماران آوانگارد شد. اما به نحوی مشخص‌تر در کاری که نویسندگان با زبان کردند، تأثیر گذاشت، مشخصاً در آثار رمان‌نویسانی همچون **جیمز جویس** (۱۹۴۱ ـ ۱۸۸۲) و **گرترود استاین** (۱۹۴۶ ـ ۱۸۷۴)، شاعرانی نظیر بلز ساندرار و اِزرا پاوند، و در طرح فوتوریست‌ها به نام «رهایی کلمات».

زبان‌شناسی ساختاری

آثار خلاق مدرنیست‌های آوانگارد را باید با *زبان‌شناسی ساختاری فردینان دوسسور* در ارتباط دانست. او در کتاب *درس‌گفتارهای زبانشناسی عمومی*، چاپ ۱۹۱۶ چگونگی ساخت زبان را در پیوند با واقعیت تشریح کرد. اساس اندیشهٔ او متمرکز بر ارتباط **دال** و **مدلول** بود.

براساس اصل دیگر سُسوری، معنای زبان تنها برخاسته از قضاوت‌ها و شباهت‌های زنجیرهٔ دال‌هاست. مدرنیست‌ها که قراردادهای زبان را متزلزل ساختند با نظر «برساختگی قراردادی» سسور موافق بودند.

میان زبان‌شناسی سُسوری و بازی خلاقانهٔ بسیاری از نویسندگان مدرنیست با کلمات صرفاً یک قرابت ظاهری وجود ندارد. طنز قضیه اینجاست که هیچیک از مدرنیست‌ها سسور را نمی‌شناختند، زیرا سُسور فقط پس از مرگش و با ترویج ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و پساساختارگرایی شهرهٔ آفاق شد.

رومن یاکوبسن (۱۹۸۲ ـ ۱۹۸۶)، زبانشناس تأثیرگذار نسل بعدی بود که در آثارش دانش زبان‌شناسی را در پیوند با اشعار آشفته معنایِ مدرنیستی مطالعه کرد.

ارتباط مدرنیسم با فلسفه

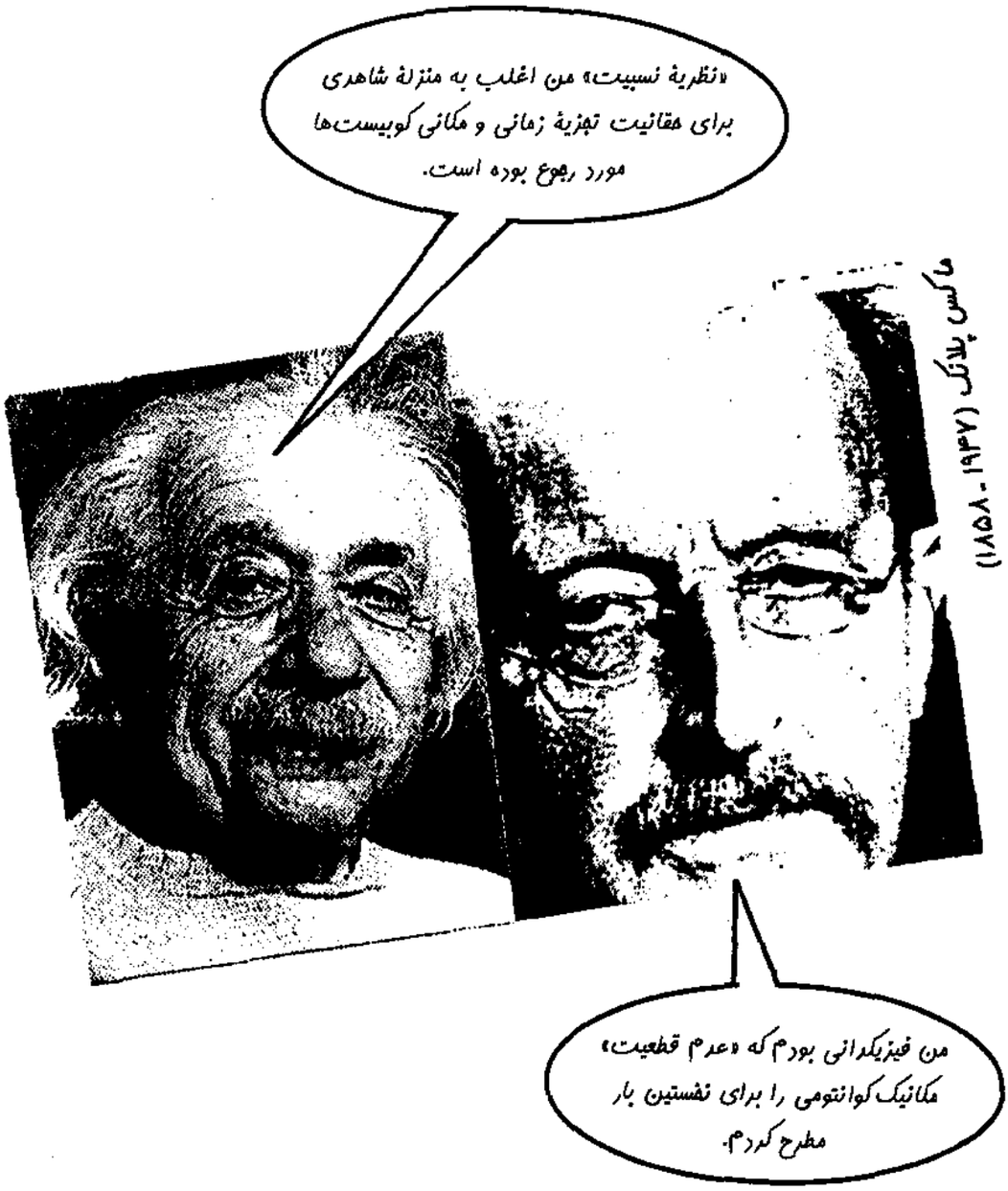
این تأثیر متقابل و پیچیده میان نظریه و فعالیت خلاق در ارتباط بین اصحاب مدرنیست و فلاسفهٔ شاخه مدرن نیز مشاهده می‌شود. در مواردی یکسانی مقاصد انکارناپذیر است. برشت دربارهٔ مارکس می‌گوید...

فلاسفه‌ای نظیر **لودویگ ویتگنشتاین** (۱۹۵۱ـ۱۸۸۹)، **آنری برگسون** (۱۹۳۸ـ۱۸۵۹)، **مارتین هایدگر** (۱۹۷۶ـ۱۸۸) و امثالهم، تأثیرات متنوعی ــ بعضی عمیق و بعضی دیگر سطحی ــ بر روشنفکران و هنرمندان مدرنیست گذاشتند.

پایه گذار مکتب **پدیدارشناسی** هوسرل بود: پدیدارشناس با فاصله گرفتن از **عقل‌گرایی** و **ایدئالیسم**، به مطالعه و درک چیزها آنگونه که فی‌نفسه هست پرداخت. هایدگر، که امروزه بار دیگر به خاطر همکاری مشکوکش با حزب نازی مطرح شده است، اندیشه‌های استادش را در مسیری پیچیده و گاه بسیار مبهم با تأملاتی بر «مسئلهٔ هستی» گسترش بخشید.

علم و جامعه‌شناسی

فقط فلاسفه در ساختار ادراکی مدرنیستی مؤثر نبودند، طیف وسیعی از دانشمندان، جامعه‌شناسان و سایر متفکران نیز در این امر سهیم بودند. یکی از شاخص‌ترین چهره‌ها آلبرت اینشتین (۱۹۵۵ ـ ۱۸۷۹) است.



امیل دورکهایم (۱۹۱۷ ـ ۱۸۵۸) و **ماکس وبر** (۱۹۲۰ ـ ۱۸۶۴)، دو بنیان‌گذار جامعه‌شناسی بودند. **آنتونیو گرامشی** که پلیس مخفی موسولینی بیست سالی او را محبوس ساخت بازنگری اصیلی از اندیشه‌های مارکسیستی پیرامون سیاست و فرهنگ به عمل آورد.

مارکس، نیچه و... چطور؟

کتاب بحث‌برانگیز مارشال برمَن دربارهٔ مدرنیسم، *هر آنچه سخت است و استوار، دود می‌شود و به هوا می‌رود* (۱۹۸۲) این بحث را مطرح می‌کند که مبدعان و بازیگران اصلی مدرنیسم را در قرن نوزدهم می‌بایست جُست. برمن مدعی است که گوته، مارکس، نیچه، بودلر و داستایوسکی راه را بر جامعهٔ پرتضاد مدرن گشودند. گرچه خود با این شرایط جدید سرستیز داشتند...

تأثیرات ناهمسو

کلیهٔ این متفکرین برجسته به نحوی از انحاء بر فعالیت‌های فکری و تخیلی تأثیرگذار بوده‌اند اما شکل و چگونگی این تأثیرات چندان بغرنج است که تبیین آن را در مواقعی دشوار می‌سازد. پاره‌ای اوقات مرزهایِ جغرافیایی در برابر این تأثیرات مانع ایجاد کرده‌اند.

فیلسوف آلمانی **گ.و.ف. هگل** (۱۸۳۱ ـ ۱۷۷۰) نه فقط بر سیرِ فلسفهٔ آلمانی بلکه از طریق آموزه‌های **الکساندر کوژِو** (۶۸ـ۱۹۰۲) بر کل نسل فلاسفهٔ مدرن فرانسه تأثیر بسزایی گذاشت. به همین نحو، سنت پدیدارشناختی نشأت گرفته از هوسرل و شاگردش مارتین هایدگر، نویسندگان و فیلسوفان اروپایی نظیر **موریس مرلوپونتی** (۶۱ـ۱۹۰۷) و **ژان پل سارتر** (۸۰ـ۱۹۰۵) را تحت تأثیر قرار داد. اما در انگلستان به کل از نظرها دور ماند. برگسون و مفهوم شور حیاتی‌اش نفوذی گسترده در فرانسه داشت. ویتگنشتاین و کل سنت ویَنیِ پوزیتویسم منطقی که ارتباط متقابل زبان، منطق و واقعیت را بررسی می‌کرد به طرز قابل توجهی جهان انگلیسی زبان را تحت‌الشعاع خود قرار داد.

مرزشکنی‌های ادبی

مثال‌های متعددی از نویسندگان، شاعران و رمان‌نویسان مدرنیست که به نقد و نظریه‌پردازی اشتغال داشتند می‌توان زد. **هنری جیمز** (۱۹۱۶ـ۱۸۴۳) در مقدمهٔ آخرین کتابش از حساسیت مدرنیستی و نحوه عملکرد آن در رمان بحث می‌کند. **ویرجینیا وولف** (۱۹۴۱ـ۱۸۸۲) در مقاله‌های «آقای نبت و خانم براون» و «ادبیات داستانی مدرن» بر تأثیرات متقابل روح مدرنیستی و جهان مدرن پرتو می‌افکند. مجموعه مقالات تی.اس. الیوت مکمل بر اشعارش هستند. **ریموند کوئینو** (۷۶ـ۱۹۰۳)، نویسندهٔ فرانسوی، و **اکتاویو پاز** (۹۸ـ۱۹۱۴)، نویسندهٔ مکزیکی با هر لغزش قلم از نظریه به شعر روی می‌آورد. آثار **خورخه لوئیس بورخس** (۱۹۸۶ـ۱۸۹۹) آرژانتینی را می‌توان ترجمهٔ فلسفهٔ مدرنیستی به داستان کوتاه تعبیر کرد.

همیاری نظریه و آثار خلاق دوسویه است. مثلاً نوشته‌های انسان‌شناس برجستهٔ فرانسوی، **کلود لوی استروس** (تولد ۱۹۰۸) به صورت صرفاً محققانه و دانشگاهی به قلم درنیامده‌اند. کتاب *استوایِ غمگین* (۱۹۵۵) به همان میزان که پژوهش فلسفی و انسان‌شناختی است، سیری در شرح حال نویسنده نیز می‌باشد. اکتاویو پاز دربارهٔ مطالعهٔ کتاب لوی استروس، *خام و پخته* (۱۹۶۴) نظر داده است که...

ارتباط مدرنیسم و بدوی‌گرایی به چه نحو است؟

پیوند دیگری نیز با نظریه ــ حال نه دقیقاً به معنای فلسفی آن، بلکه به منزلهٔ مجموعه‌ای از آراء و اندیشه‌ها ــ وجود دارد. نظریه در اینجا عبارت می‌باشد از مجموعه مفاهیمی که پیرامونِ «بدوی‌گرایی» و نامعقولی گردآمده‌اند.

مثلاً از نقاشی‌های پیه موندریان، اصیل‌تر و کلاسیک‌تر (یا کلیشه‌ای‌تر) در مدرنیسم وجود ندارد، در عین حال این آثار از علوم خفیه و گونه‌ای بدوی‌گرایی تأثیر گرفته‌اند.

آیا بدوی‌گرایی امری نژادپرستانه است؟

بدوی‌گرایی را می‌توان **قوم محورانه** ــ قضاوت دربارهٔ همهٔ مسائل از جمله افراد و ارزش‌های‌شان از منظرگاه خویش ــ نژادپرستانه به حساب آورد. همچنین آن را در **گفتار استعمارگرایانه** که در میان بسیاری مسائل، دلمشغولی و دغدغهٔ جنسیت و غرایز را دارد نیز می‌توان یافت.

بدویت را در مشخص‌ترین شکل آن در نقاشی ۱۹۰۷ پیکاسو «دوشیزگان آوینیون» می‌توان دید.

بدویت در موسیقی بالهٔ **ایگور استراوینسکی** (۱۹۷۱ ـ ۱۸۸۲)، پرستش بهار، حضور دارد. با اشاراتی به کتاب **جیمز فریزر** (۱۹۴۱ ـ ۱۸۵۴) دربارهٔ اسطوره‌های بدوی (شاخهٔ زرین) و به حواشی الیوت بر سرزمین هرز رفته به صورتی تصنعی (چنانکه خود الیوت در ۱۹۵۰ بدان معترف شد) نیز راه یافته است.

گروهی از هنرمندان که **فووها** (واژهٔ فرانسوی به معنای وحوش) نام گرفتند ــ از جمله **آنری ماتیس** (۱۹۵۴ ـ ۱۸۶۹)، **آندره دُرَن** (۱۹۵۴ ـ ۱۸۸۰) و **موریس دو ولامینک** (۱۹۵۸ ـ ۱۸۷۶) ــ نخستین هنرمندانی شمرده می‌شوند که به طور نظام‌مند هنر افریقایی را در آثار هنری‌شان به کار گرفتند.

این هنر جمعی ساده‌اندیش در نظر آن‌ها بازگشتی به معصومیت و کودک‌سانی اشیاء بود و سرریزی به دنیای بدوی و بهشت‌گون: «شکوه، *آسودگی و لذت*» (نام یکی از تابلوهای ماتیس) است.

بدوی‌گرایی اکسپرسیونیست

مکتب پُل (Die Brücke) که گروهی از نقاشان اکسپرسیونیستی در شهر درسدن (۱۹۰۵) بانی آن بودند، شدیداً از هنر افریقایی، اقیانوسیه‌ای تأثیر گرفت ــ به همین نحو نقاشی‌های **ونسان ونگوگ** (۹۰ـ۱۸۵۳) و **پل گوگن** (۱۹۰۳ـ۱۸۴۸) بر کار آنها تأثیرگذار بود. آنها این هنر قومی را در موزهٔ قوم‌نگاری درسدن مشاهده کرده بودند. **ارنست کیرشنر** (۱۹۳۸ـ۱۸۸۰) و **اریش هکل** (۱۹۷۰ـ۱۸۸) مشهورترین اعضای این مکتب بودند.

این تنش و تضاد را در اثر هکل *روز شیشه‌ای* می‌توانید ببینید، در این اثر زنی برهنه (نشانی از ذات زنانه و «بدویتی اصیل») غوطه‌ور در فضایی از قطعه‌های شیشه مانند، ترسیم شده است.

تلفیق بدویت، جنسیت مردانه، استعمارگرایی و عمل فیزیکیِ خلق نقاشی به نحوی فوق‌العاده روشن در گزارش کاندیسنسکی از فراگیری نقاشی آمده است.

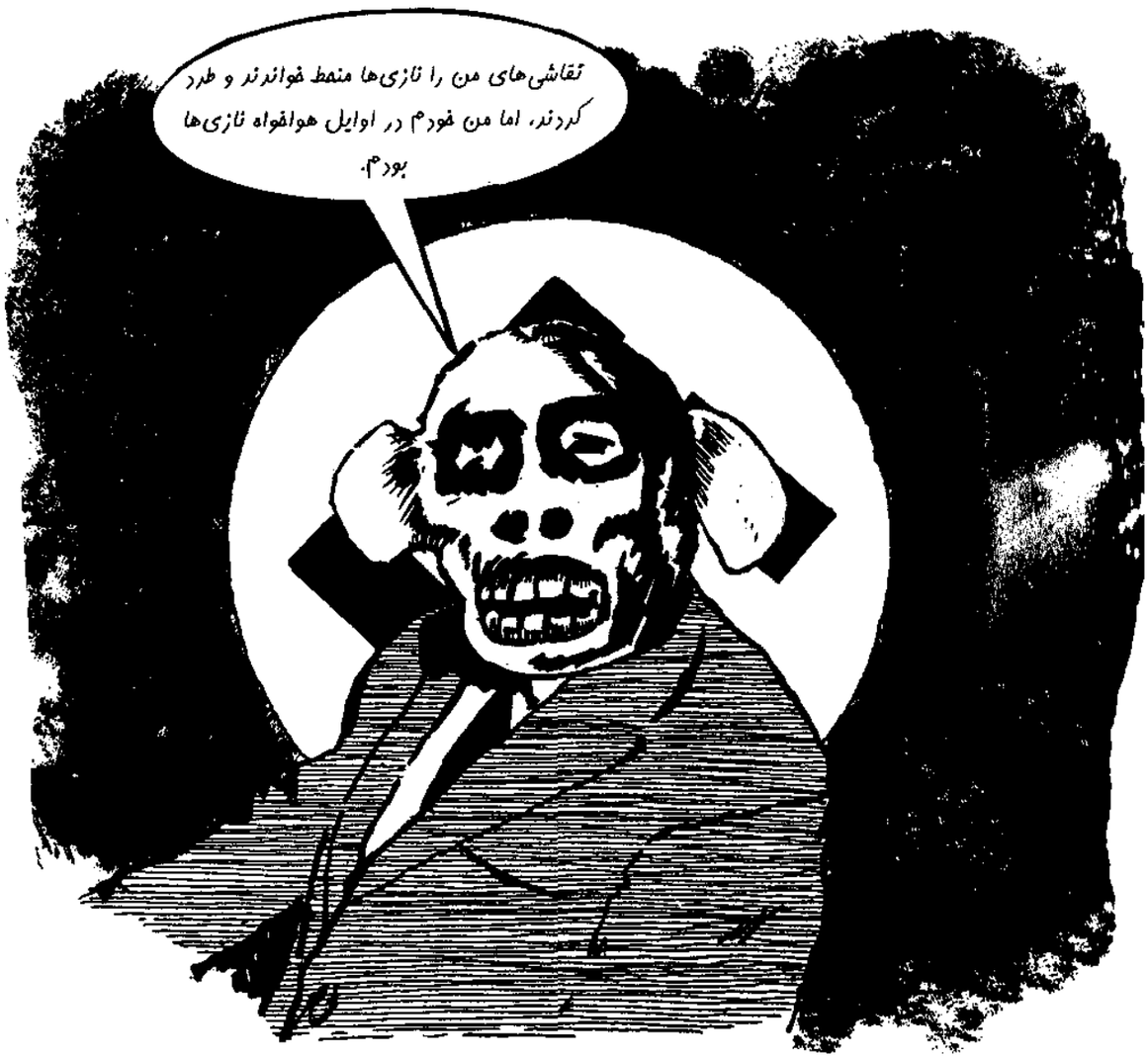
«وقتی فهمیدم که بوم نقاشی در برابر خواسته (=رویا) من مقاومت می‌کند برای اینکه به زور هم که شده خواسته‌ام را تحقق ببخشم، آموختم که با بوم دست و پنجه نرم کنم. در بدو امر مثل دوشیزه‌ای منزه و پاک با چشمانی معصوم و آکنده از شعف بهشتی در برابرم می‌ایستاد... بعد قلم‌موی مصمم اول اینجا، بعد آنجا را با انژری غریبش به تدریج فتح می‌کرد، مثل اروپائیان استعمارگر که به طبیعتی وحشی، بکر و دست‌نخورده با تبر و بیل و کلنگ تجاوز می‌کردند و آن را مطابق خواسته‌های خود شکل می‌دادند.»

بدوی‌گرایی در ادبیات

بدویت را به صورت غیرمستقیم اما پرمفهوم نیز می‌توان ارائه کرد، مانند صفحهٔ آغازین شعر «مرد توخالی» (۱۹۲۵) اثر الیوت که شروع رمان کوتاه «در قلب تاریکی» (۱۸۹۹) نوشتهٔ **جوزف کنراد** (۱۹۲۴ ـ ۱۸۵۷) را نقل می‌کند.

یا می‌توانیم رمان‌های دی.اچ. لارنس را در نظر بگیریم که از بدویت به عنوان امری کهن و اصیل تجلیل می‌کنند.

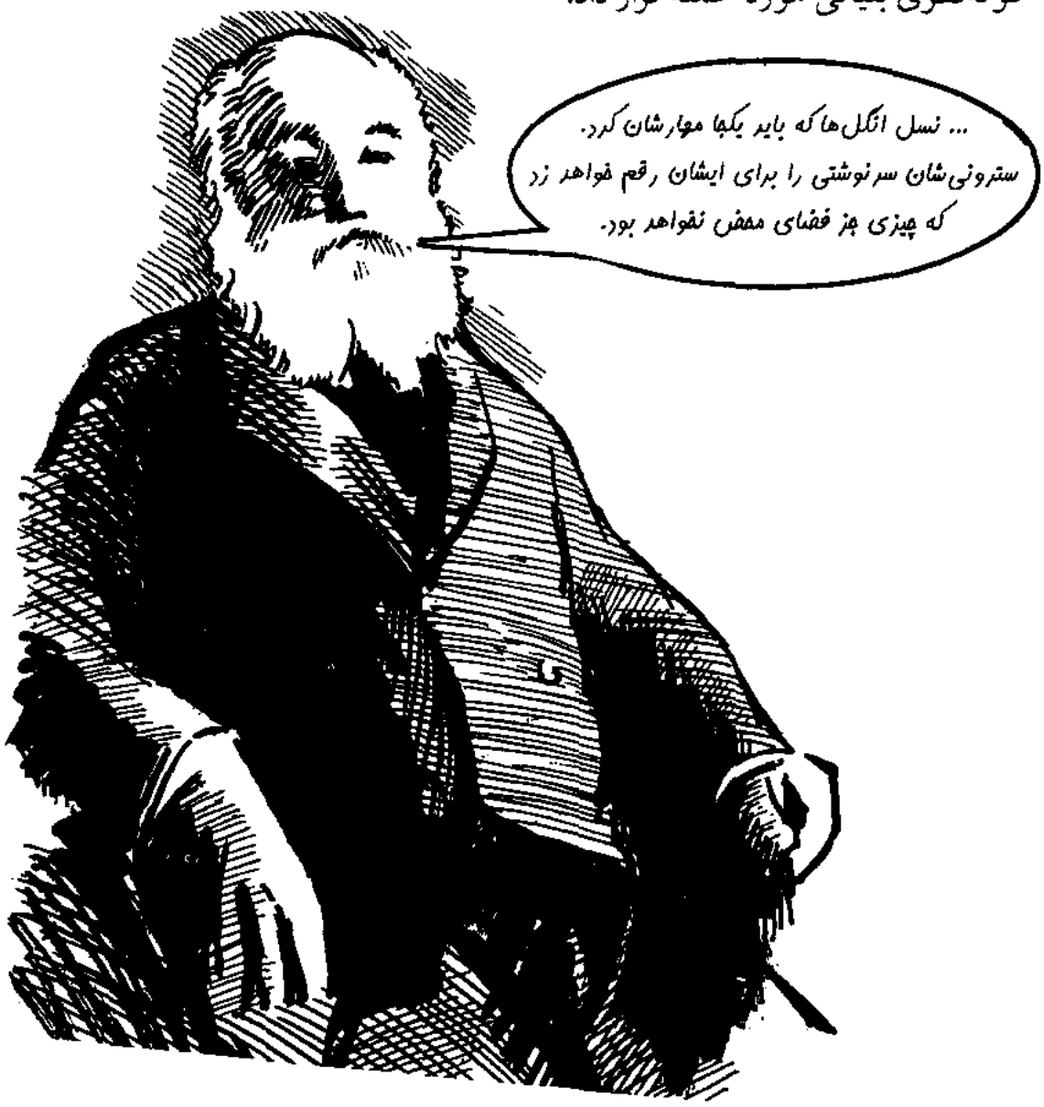
به کارگیری و بازنمایی «بدویت» مملو از تناقضات است. در نقاشی‌های منظره‌ایِ **امیل نولده** (۱۹۵۶ ـ ۱۸۶۷) بدوی‌گرایی اکسپرسیونیستی، از طریق سیلان رنگ‌های تند ظهور می‌یابد. ولی سویهٔ تاریک سیاست مدرنیستی هم حضور خود را اعلام می‌دارد.



فرد می‌تواند ردّی از ارتباط میان نقاشی‌های اکسپرسیونیستی خردستیز او و تمایلات فاشیستی به احساسات پرآب و تاب و ریشه‌های قومی را بیابد. به طریقی مشابه می‌شود حماسهٔ سینمایی **لنی ریفنشتال**، *پیروزی اراده* (۱۹۳۳) که برای هیتلر ساخته بود و عکس‌های بعد از جنگ او در بزرگداشت جنگجویان افریقایی را همچون یک اثر واحد در نظر گرفت.

ارتباط مدرنیسم با روانشناسی به چه نحو است؟

ماکس نوردو (۱۹۲۳ ـ ۱۸۴۹) در کتاب مفصلش *انحطاط* (*Entartung*, 1892) به تشخیص ناهنجاری‌های روانی انحطاطِ *آخرِ زمانیِ* مدرنیسم دست می‌زند. او کلیهٔ نخبگان هنر، موسیقی و ادبیات اروپا را بـه جـهت فسـاد درمـان‌ناپذیر، سسـتی و کوته‌نظری بنیانی مورد حمله قرار داد.



هنرهای مدرن نشانگان بیماری ژنتیکی انحطاط هستند که در آیندهٔ رو به پیشرفت (بهبودی) جایی نخواهند داشت. این نگرش به مدرنیسم که آن را نه در جـایگاهی مـرهون مـدرنیته بـلکه بـه عـنوان تـجلی بـه دردنـخورِ انـحطاطی از نَـفَس افـتاده می‌نگریست از همان ابتدا وجود داشت. روانپزشکی به همراه نـظریات اجـتماعی داروینیستی در جـرم‌شـناسی و اصـلاح‌نژاد، نگـرانـی عـمیق خـود را از «وضـعیت سلامت» نژادی اروپائیان اعلام داشتند.

بدوی‌گرایی زیگموند فروید

زیگموند فروید (۱۹۳۹ ـ ۱۸۵۶) با روانشناسی پویا و مدرنیستی خود بدیلی برای روانپزشکی زیست‌محور و تیره‌اندیش قرن نوزدهم ارائه داد.

کاوش علمی فروید به این قصد بود که برای آنچه به طور مرسوم مختار غیرعقلانی آدمی شمرده می‌شد تبیینی عقلانی و درمانی انسانی بیابد. برای تحقق این کار او رهیافت مدرنیستی نسبت به بدوی‌گرایی را پیشهٔ خود ساخت ــ مثلاً برای تحلیل روایی جنسیت در دورهٔ کودکی از اسطورهٔ ادیپوس استفاده کرد، یا در «تفسیر رویا» از پیشگویی‌های جادویی دوران باستان یاد کرد.

نفوذ فروید

نظریات فروید اثراتی محوناشدنی بر مدرنیسم و مدرنیتهٔ سراسر قرن گذاشت. نوشته‌های او بر گسترش و تحول روانشناسی چه از نظر درمانی و چه به منزلهٔ علمِ شناخت رفتارهای آدمی بسیار تأثیرگذار بودند.

آراء او ــ که بهتر است بگوییم ابداعات او ــ دربارهٔ ضمیرناخودآگاه (که اولین بار در کتاب تفسیر رویا (۱۹۰۰) مطرح شد)، جنسیت در دوران کودکی، عقدهٔ ادیپ، یادگارپرستی و بسیاری دیگر، منبعی لایزال برای نسل‌های بعدی هنرمندان و متفکران فراهم آورد.

اهمیت فروید در چه بود که طیف وسیعی از نویسندگان را بـه خـود جـلب کـرد؟ نویسندگانی نظیر **توماس مان** (۱۹۵۵ ـ ۱۸۷۵)، **فرانتس کافکا** (۱۹۲۴ ـ ۱۸۸۳)، **ژرژ باتای** (۱۹۶۲ ـ ۱۸۹۷)، یـا درام‌نـویسان مـتضادی هـمچون **اگـوست اسـتریندبرگ** (۱۹۱۲ ـ ۱۸۴۹) و **آلفرد ژاری** (۱۹۰۷ ـ ۱۸۷۳)، یا نـقاشان مـتنوعی مـثل **ادوارد مـــونش** (۱۹۴۴ ـ ۱۸۶۳)، **مکس بِکـــمَن** (۱۹۵۰ ـ ۱۸۸۴)،، **اتـــو دیکس** (۱۹۶۹ ـ ۱۸۹۱)، **هانس بِلمِر** (۷۵ ـ ۱۹۰۰)، **خوان میرو** (۱۹۸۳ ـ ۱۸۹۳)، **سـالوادر دالی** (۸۹ ـ ۱۹۰۴)، **جـــورجـــیو دِ کـیریکو** (۱۹۷۰ ـ ۱۸۸۸) و **رُنـه مگـریت** (۱۹۶۷ ـ ۱۸۹۸).

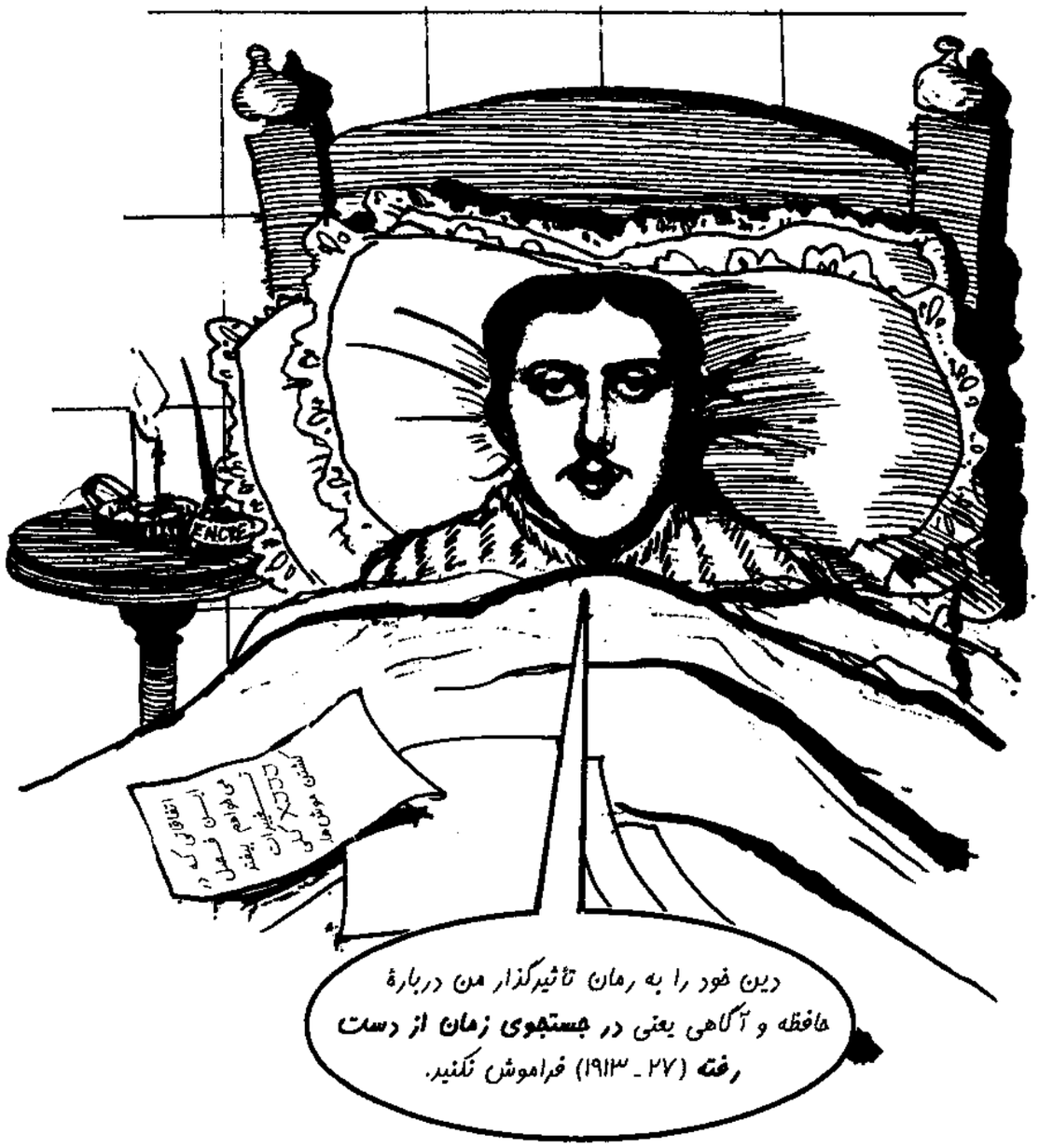
این تأثیر تنها از طریق نوشته‌های صرفاً علمی و تحقیقی نبود، بلکه همچون روایتِ غریبِ فروید از اسطوره و شعر، حکایت‌های جذابی ــ نظیر سرگذشت، مرد موشی، هانس کوچولو، دورا و امثالهم ــ پژوهش درباره نمادها و مضامین حافظه، سرکوب و مقاومت که خود شاهکارهایی مدرنیستی بودند نیز آن‌ها را به خود جلب کرده بود.

به فروید از چه دریچه‌ای نگریسته می‌شد؟

هنرمندان، نویسندگان، فیلسوفان، موسیقی‌دانان بی‌شماری بنا به اقتضای کاری‌شان به فروید روی آورده‌اند و به درک متفاوتی از او رسیده‌اند. بعضی، همچون دی.اچ. لارنس رمان‌نویس انگلیسی صرفاً به آن اندیشه‌هایی از فروید که به درد کارشان می‌خورد اعتنا می‌کردند، نزد لارنس آن دسته از کشفیات روانشناسی درخور اعتنا بود که در معنای جنسیت کاوش می‌کردند.

شیوهٔ معروف به «جریان سیال ذهن» که **دوروتی ریچاردسون** (۱۹۵۷ ـ ۱۸۷۳) در رمان طولانی و سیزده جلدی‌اش، *زیارت* (۳۸ ـ ۱۹۱۵) و جیمز جویس در اثر نامدارش، *یولیسس* (۱۹۲۲) آن را به کار گرفته‌اند، تا حدودی وامدار این اندیشهٔ فرویدی است که ضمیر ناخودآگاه، دریافت‌ها و انگاره‌های منقطع ذهن را به یکدیگر متصل می‌سازد.

مارسل پروست (۱۹۲۲ ـ ۱۸۷۱)



«جریان سیال ذهن» عمق وجودی شخصیت داستانی را می‌کاود ــ آنچه ویرجینیا وولف با اطلاق «روانشناسی بخش‌های تیره» از آن تجلیل می‌کند، امروزه به جنبه‌ای معمولی در رمان‌نویسی تبدیل شده است.

مستمعین بزرگ قرن

هرچند «جریان سیال ذهن» ــ اصطلاحی که **ویلیام جیمز** (۱۹۱۰ـ۱۸۴۲) روانکاو وضع کرده است ــ تکنیکی است که بیشتر در رمان‌نویسی رواج دارد، ولی سایر شکل‌های هنری هم خود را از منظر روانشناسی بی‌بهره نساخته‌اند. **سرگئی آیزنشتاین**، فیلم‌ساز روس ــ با جیمز جویس دربارهٔ امکان یک طرح سینمایی بحث می‌کرد.

تخمینِ اینکه فروید چه تأثیری ــ حتی صرفاً در حوزهٔ فرهنگ ــ بر جای گذاشته است، تقریباً امکان‌ناپذیر است. فروید پس از فرار از چنگ نازی‌های اتریش در تبعید و در لندن، به سال ۱۹۳۹ درگذشت، به هنگام مرگ دبلیو. اچ. اودن از «شگرد بنیان برافکن» او تجلیل کرد.

روانکاو شهیر درگذشت

دکتر زیگموند فروید، که به خاطر نظریات جنجال‌برانگیزش دربارهٔ روان مشهور بود، درخانه‌اش در لندن به سن ۸۳ سالگی درگذشت. او که مدت‌ها از بیماری رنج می‌برد اخیراً از وین، شهری که عمدهٔ سال‌های عمر خویش را در آن به درمان روان‌رنجوران و نگارش کتاب پرداخته بود، به لندن مهاجرت کرده بود. احتمالاً معروف‌ترین کتاب او «تفسیر رویا» است که در سال ۱۹۰۰ به چاپ رسید. اثری که به کاوش بخش‌های نامکشوف ناخودآگاه می‌پردازد و جهان علم آن را تحسین کرده است...

روانشناسی و سوررئالیسم

ولی جنبشی شاخص وجود دارد ــ که همان سوررئالیسم باشد ــ که برای کارهای خلاق خود، اندیشه‌های فروید را به تمام معنا از آنِ خود ساخت.

جنبش دادا، که در زوریخ به سال ۱۹۱۶ بوجود آمد، طلایه‌دار سوررئالیسم بود.

در میان اعضا و هواخواهان آن، هنرمندان حضور داشتند، همچون: **ماکس ارنست** (۱۹۷۶ ـ ۱۸۹۱) که در کُلن بود، **هانس آرپ** (۱۹۶۶ ـ ۱۸۸۶)، **تریستان تزارا** (۱۹۶۳ ـ ۱۸۹۶)، **فرانسیس پیکابیا** ـ۱۹۵۳ ـ ۱۸۷۹)، **کورت شویترز** (۱۹۴۸ ـ ۱۸۸۷) که در هانوفِر بود، **مارسل دوشان** (۱۹۶۸ ـ ۱۸۸۷)، هرچند که رسماً دادائیست نبود، ولی با آنها همفکر بود. «حاضر ـ آماده»های شرور او ــ ظرف ادرار، جابطری و سایر آثاری که به «یافت شده‌ها» معروف هستند، این پرسش را مطرح ساختند که عناصر متشکلهٔ هنر چیست؟

به طور کلی دادا غیرسیاسی و پوچ‌گرا بود، اما دادایِ برلینی هم بود که گرایشات سیاسی بیشتری داشت. بعضی از اعضای آن با حزب کمونیست آلمان (KPD) ارتباط داشتند، و زمینه‌های باروری چندین تن از هنرمندان را در دهه‌های بعد فراهم آوردند.

روی پرچمی که در نمایشگاه دادائیست‌ها در سال ۱۹۲۲ برگزار شده بود، آمده بود: «هنر مرده است. زنده باد ماشین جدیدِ هنری تاتلین».

مانیفیست و زایش سوررئالیسم

بسیاری از دادائیست‌ها بعداً به سوررئالیسم روی آوردند. و همراه با سوررئالیسم بود که روانشناسی حضوری آشکار پیدا کرد. اما سوررئالیسم رسماً در سال ۱۹۲۴ بـه دست آندره برتون و در پاریس پا به عرصه نهاد. این امر با مانیفیست (بیانیه) اتفاق افتاد...

«... بر بخشی از دنیای ذهن ما که مدت‌هاست به خود قبولانده‌ایم ما را کاری با آن نیست ــ و به زعم من مهمترین قسمت ذهن است ــ پرتو افکنده شده است. ما این اکتشاف را مدیون زیگموند فروید هستیم. این اکتشاف عرصه‌ای را فراهم آورده است که کندوکاوهای بشری گام‌های بلندی را بردارد و خود را صرفاً محصور در واقعیات پیش‌پا افتاده نسازد. در این مسیر بی‌شک تخیل دیگر قادر است قاطعانه ابراز وجود و حق خود را مطالبه کند.»

مانیفیست بسیاری از مضامین و موضوعاتی که مشغلهٔ ذهن سوررئالیست‌ها بود را در بر می‌گرفت.
«دنیای ذهن»: آنها همواره مجذوب روانشناسی و پرتوافکنی آن بر زندگی روزمره بودند ــ علی‌الخصوص همچنانکه برتون تأکید می‌کند، ناخودآگاه و ویژگی هایی که فروید بر آن مترتب می‌دانست.
«کندوکاوهای بشری: به این اندیشه اشاره دارد که هنرمند قلمرو بکر و بدوی هستی را می‌کاود. البته مسئلهٔ قوم‌نگاری نیز در آن ملحوظ است.
و فراتر از همه، حمایت از تخیل در برابرِ خودکامگی عقل.
مانیفیست جنبهٔ متناقض سوررئالیسم ــ یعنی ادعای «مرجعیت» داشتن ــ را نیز در بر داشت.

«رویای دست‌نیافتنی»

در برنامهٔ سوررئالیست‌ها «خواستی» محال وجود داشت که در نهایت هم قادر نشدند آن را تحقق بخشند.

بنابراین مسئله فقط استفادهٔ صحیح از نمادها و انگاره‌های فرویدی ــ نظیر عقدهٔ ادیپ ــ نبود، بلکه اساساً خلق متونی بود حاصل ضمیرناخودآگاه.چنین امری جنبه‌ای سیاسی نیز داشت ــ یعنی از کاوش رویاهای فردی فراتر می‌رفت و با شکستن مرزهای ظاهری واقعیت اجتماعی و اکتشاف معانی اصیل، به رؤیاهای جمعی و اسطوره‌های اجتماعی می‌پرداخت.

تعدادی از پرقدرت‌ترین و مخاطره‌آمیزترین «مرزشکنی‌های اجتماعی» حاصل کار **آنتوان آرتو** (۱۹۴۸ ـ ۱۸۹۶) بود. **تئاتر قساوتِ** (۱۹۳۸) او، نوعی جن‌گیری عصبی و هیجان‌زدهٔ خباثت‌های اجتماع بود.

ژرژ باتای (۱۹۶۲ ـ ۱۸۹۷)، سابقاً سوررئالیست، تابوهای فرهنگی را به سبب بهره‌گیری از هرزه‌نگاری، فلسفه و قوم‌نگاری درهم شکست. او «انجمن جامعه‌شناسی مقدس» را ایجاد کرد که تا به امروز جایگاهی پرشور و شر برای مطالعات غیرمعمول سوررئالیستی بوده است.

«سوررئال» امروزه کاربردی روزمره پیدا کرده است. ما معمولاً آن را برای اشاره به هر چیز عجیب و غریبی به کار می‌بریم.

رویای تجملاتی ـ امتحانش کنید.

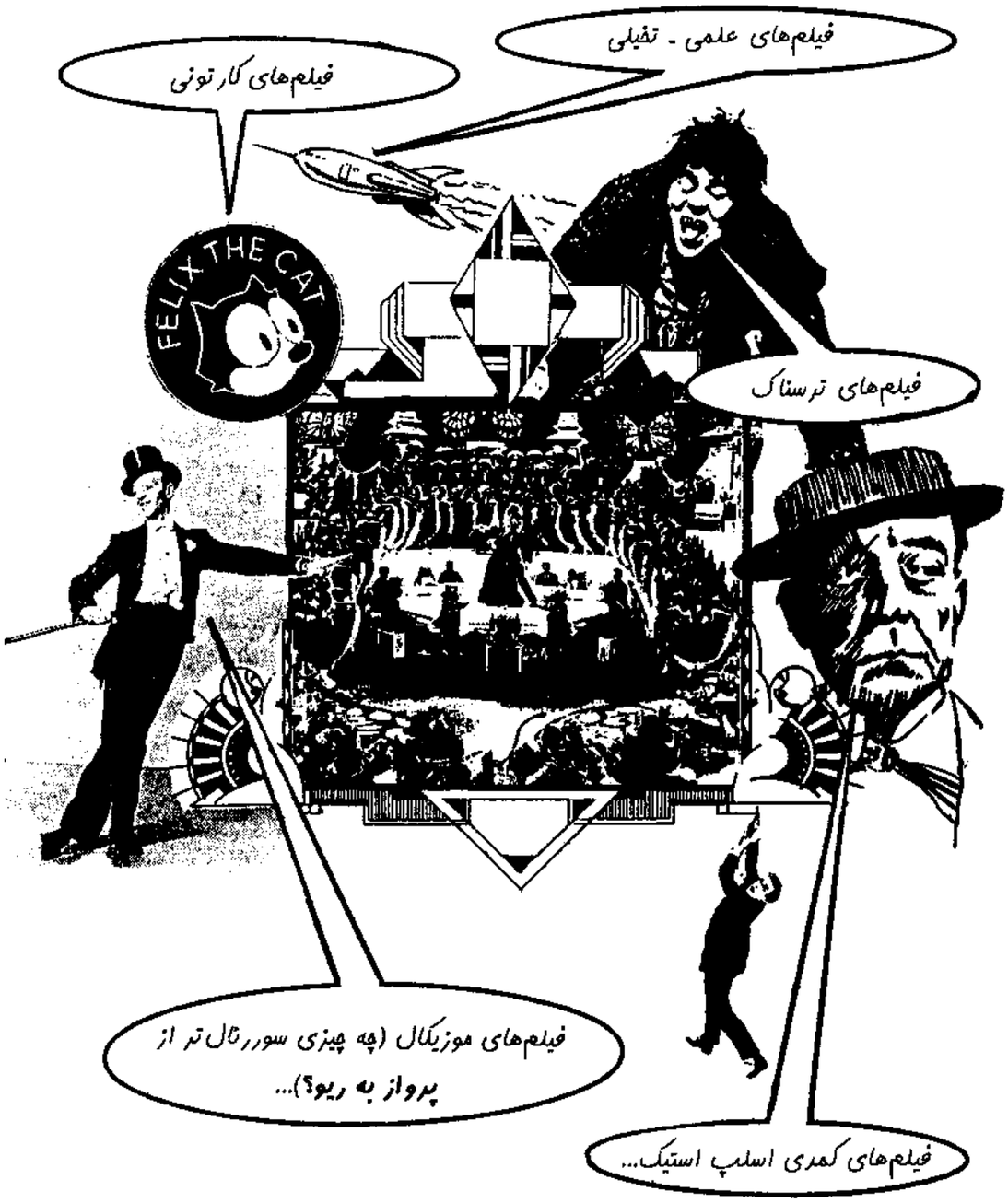
این طنز زمانه است که طرح اصیل سوررئالیست با آن سودای دگرگون ساختن ادراکات و تغییر نگرش ما نسبت به اشیاء روزمره، امروزه به عنوان یکی از بهترین شیوه‌های تبلیغات در جامعه مصرفی کاربرد پیدا کرده است. گویی باید آن جملهٔ قصارِ قرن نوزدهمی راکه می‌گفت «همهٔ هنرها در تمنای رسیدن به جایگاه موسیقی هستند» با «همهٔ هنرهای مدرنیستی در تمنای رسیدن به جایگاه تبلیغات هستند» جایگزین کرد.

تعدادی از فیلم‌های سورئالیستی مستقیماً از روانشناسی الهام گرفتند. همکاری لوئیس بونیوئل و سالوادر دالی منجر به تهیهٔ دوتا از مشهورترین این فیلم‌ها شد: *سگ آندلسی* (۱۹۲۸) و *عصر طلایی* (۱۹۳۲).

صدف دریایی و کشیش (۱۹۲۷) ساختهٔ **ژرمن دولاک** (۱۹۴۲ـ۱۸۸۲) با فیلمنامه‌ای از آنتون آرتو، فیلم سوررئال دیگری بود که امور غریب و روزمره را در روایتی از تعقیب و جستجو درهم تنیده بود.

کارخانهٔ رویاسازی

ولی این تنها در فیلم‌های سوررئالیستی نبود که روایت غریب و رویاگون ناخودآگاه حضوری آشکار پیدا کرده بود. حتی در فیلم‌های تجاریِ «کارخانهٔ رویاسازی» هالیوود هم رگه‌هایی از سوررئال یافت می‌شد. کلیهٔ گونه‌های سینمایی خود را برای مداوا به دست سوررئالیسم سپردند...



اتفاقی نیست که فیلم را غالباً با رویا مقایسه می‌کنند. فیلم از طریق نمای نزدیک، تدوین و گسترده‌ای از جلوه‌های عادی، ویژه و خارق‌العاده، قادر است از تقلید صرف ظاهر فراتر رود و اعماق را بکاود. والتر بنیامین (۱۹۴۰ـ۱۸۹۲) در «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» (۱۹۳۶) این مسئله را به خوبی تبیین می‌کند.

او همچنین به درستی دریافت که اندیشه‌هایی که در یک اثر دادائیستی (او می‌توانست به خوبی سایر هنرهای مدرنیستی «دشوار» را نیز مثال بزند) مخاطب از همه‌جا بی‌خبر را متحیر می‌سازد در رسانهٔ سینما به راحتی قابل درک می‌شوند. چارلی چاپلین و گروچو مارکس در کمدی‌هایِ‌شان، دادائیستی بودند.

نقش شهر در مدرنیسم چیست؟

مدرنیته و مدرنیسم عمدتاً در فرهنگ شهری و مراکز شهری بزرگ ـ پاریس (۳ میلیون)، لندن (۵ میلیون)، برلین (۲ میلیون) و نیویورک (۵ میلیون) ــ حضور خود را اعلام داشته‌اند. در سال‌های قبل از جنگ جهانی اول، این شهرها رشد جمعیتی و اقتصادی بی‌سابقه‌ای یافتند.

این تحولات منجر به ظهور جامعهٔ توده‌ای صنعتی شد، جامعه‌ای که به انحاء مختلف در تمنای گونه‌های مختلف مصرف، مد و سرگرمی می‌باشد. امیال و آرزوهای این جامعهٔ توده‌ای جدید آن‌ها را به سمت «مصرف تجملاتی» سوق داد (یعنی امری که موفقیت مادی و جایگاه اجتماعی خود را با آن بهتر می‌توانستند نشان دهند).

جمعیت

جمعیت شهری پدیده‌ای غریب بود زیرا هم فرد در آن می‌توانست پنهان شود و هم مکانی بود که برای فرد هویت‌آفرینی می‌کرد. (به خصوص در مواقعی، هویت سیاسی). جمعیت بدل به انگارهٔ اصلی نزاع ارزش‌ها در فضای شهری مدرن شد.

در سال ۱۹۱۷، لنین و تروتسکی برای جمعیت انقلابی سخنرانی آتشین کردند.
در سال ۱۹۳۳، توده‌های هواخواه هیتلر در دسته‌های مرتب به تظاهرات پرداختند.
کینگ ویدور (۱۹۸۲ ـ ۱۸۹۴) در فیلم جمعیت (۱۹۲۸) یا **مارسل کارنه** (۹۶ ـ ۱۹۰۰) در انتهای فیلم بچه‌های بهشت (۱۹۴۵)، جمعیت را همچون آشوبی سرخوشانه تصویر کردند.

رودخانهٔ بشری...

جمعیت نمادِ بالقوهٔ توده‌های درهم فشردهٔ شهری و «پیشرفت تاریخی» بـود. و در شعر سرزمین هرز رفته تی.اس.الیوت بخشی ماندگار را پدید آورده است...

سَیلانِ جمعیت، برداشتی از حرکت رود که در گذر است ــ گویی شهر ذات حقیقی خود را از نیروهای محتوم طبیعت وام گرفته است.

... و پرسه‌زن

شارل بودلر (۶۷ـ ۱۸۲۱) در نوشته‌هایش چهره اصلی پرسه‌زن شهری را به نمایش گذاشت. پرسه‌زن، قهرمان زندگی مدرن است. ناظری مشارکت‌جو...

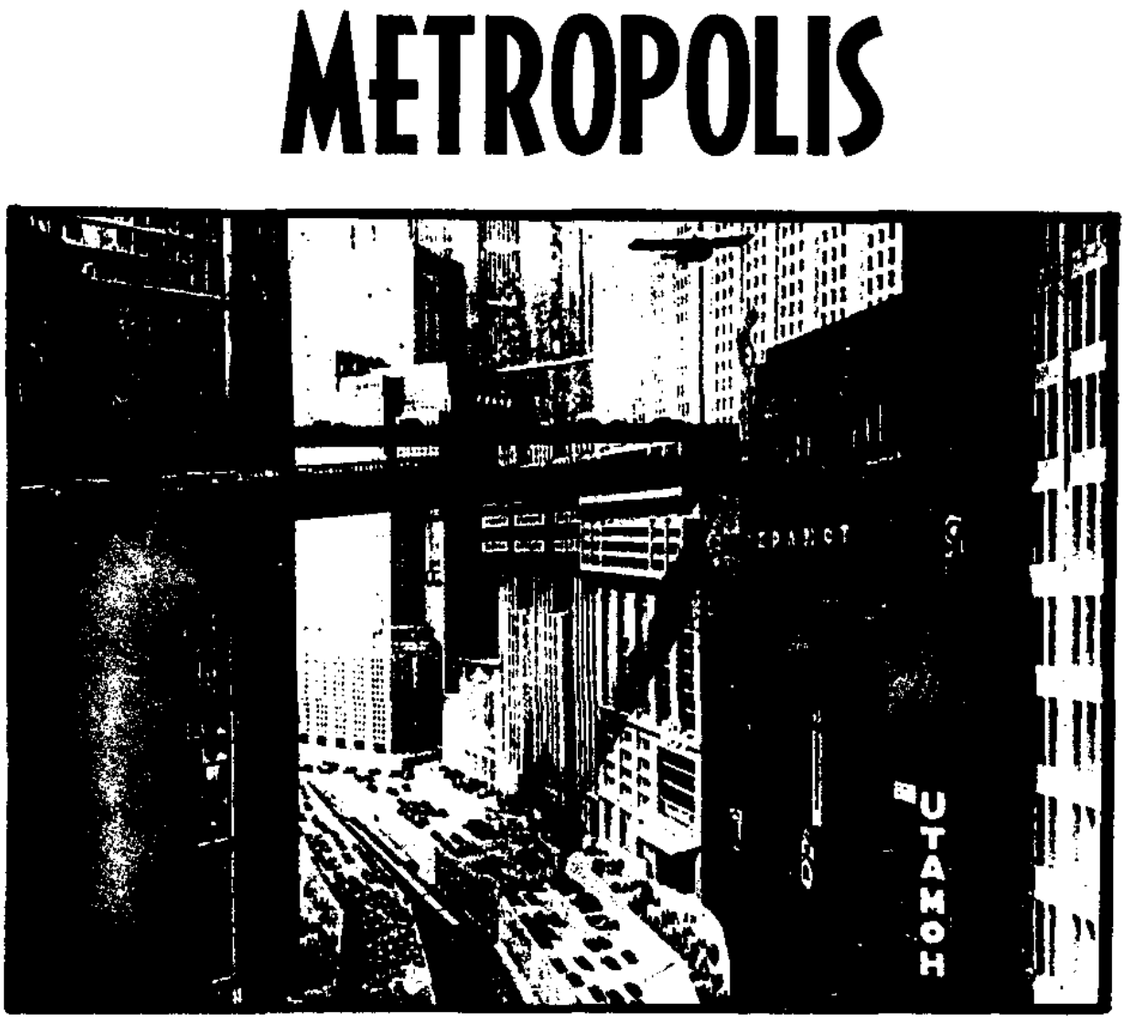
برای بنیامین جاذبه و کشش زندگی شهری مدرن، خود را در سطح قضیه نشان می‌داد، در ناپایداری، در بی‌دوامی و در تازگی آن، برای او گذرگاه‌های سرپوشیدهٔ شیشه‌ای یا پاساژها که در سراسر مرکز شهر پاریس گسترش‌یافته بودند، استعاره‌هایی بی‌همتا از زندگی شهری و مصرف‌گرایی بودند: زندگی خصوصی و همزمان اجتماعی، محیط داخلی و در عین حال خارجی.

روایت شهر

بدون شهر، هنرهای مدرنیستی تصورناپذیرند. حال چه در پس‌زمینه و چه در مقام قهرمان اصلی، شهر واقعی یا تخیلی به ندرت در رمان یا فیلمی غایب است. شهرها خمیرمایهٔ بسیاری از رمان‌های شاخص مدرنیستی را تشکیل می‌دهند. همچون رعیت پاریسی (۱۹۲۶) اثر **لویی آراگون** (۱۹۸۲ ـ ۱۸۹۷)، *انتقال منهتن* (۱۹۲۵) اثر **جان دوس پاسوس** (۱۹۷۰ ـ ۱۸۹۶)، *برلین الکساندر پلاتس* (۱۹۲۵) اثر **آلفرد دُبلین** (۱۹۵۷ ـ ۱۸۷۸)، *یولیسس* (۱۹۲۲) اثر **جیمز جویس**. این فهرست را می‌توان همچنان ادامه داد.

همزمانی سطوح مختلف فعالیت‌ها، برخورد خط‌سیرهای متفاوت و تقاطع مسیرها، برخوردهای تصادفی افراد و اشیاء، تمامی این‌ها برای سینما، ماجراها و طرح‌هایِ داستانیِ مطلوب و ذیقیمتی را فراهم آوردند.

فیلم‌های *متروپولیس* (۱۹۲۶) و *ام* (۱۹۳۱) ساختهٔ **فریتس لانگ** (۱۹۷۶ ـ ۱۹۸۰)، دو فیلم مشهوری هستند که نیروی بالقوه دراماتیک و پرشور و شر شهر را در خود به نمایش گذاشته‌اند. در سطحی تجربی‌تر، **ژیگاورتوف** (۱۹۵۴ ـ ۱۸۹۶) با فیلم *مردی با دوربین فیلمبرداری* (۱۹۲۹) و **والتر روتمن** (۱۹۴۱ ـ ۱۸۸۷) با فیلم *برلین، سمفونی یک شهر* (۱۹۲۷) به جستجوی شاعرانگی زندگی روزمره در شهر رفتند.



هالیوود، فیلم‌های بیشماری با پس‌زمینهٔ شهری تولید کرد. گونهٔ فیلم سیاه "film noir" به نحوی ماندگار گوشه و کنارهای تیره و تار و خیابان‌های سراسر خشونت ویرانشهر امریکا را به تصویر کشید.

معماران آرمانشهر

شهر را به طریق آرمانی نیز می‌شد ترسیم کرد. **آنتونیو سنت الیا** (۱۹۱۶ ـ ۱۸۸۸)، معمار فوتوریست، تصویر آرمانی خود از شهر را طراحی کرد (گرچه هیچگاه آن را اجرا نکرد). مکتب طراحی پرنفوذ **باوهاوس** را معماران، **والتر گروپیوس** (۱۹۹۶ ـ ۱۸۸۳) ــ که از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۸ آن را اداره کرد ــ و **لودویگ میس وان دِر روهه** (۱۹۶۹ ـ ۱۸۸۶) در آلمان بنیان گذاشتند.

بعضی اوقات دشوار است که میان آرمانشهر و ویرانشهر تفاوت بگذاریم. طرح جامع و چشم‌نواز شهری سنت الیا بسیار شبیه به آن حس کابوس‌گونهٔ متروپولیس لانگ به نظر می‌رسد.

اما گر قرار باشد تنها یک نام یادآور شهرسازی و ساختمان‌سازی با نگرش آرمانشهرگرایانه ــ هرچند با تحریفاتی ـ باشد، آن نام جز **لوکوربوزیهٔ** (۱۹۶۵ ـ ۱۸۸۷) جدل‌برانگیز نخواهد بود. برداشت او از خانه به منزلهٔ «ماشینی برای زندگی کردن»، شهر را نیز دربر گرفت یعنی جایی که خیابان‌هایش تبدیل به «ماشینی برای ترافیک» شدند.

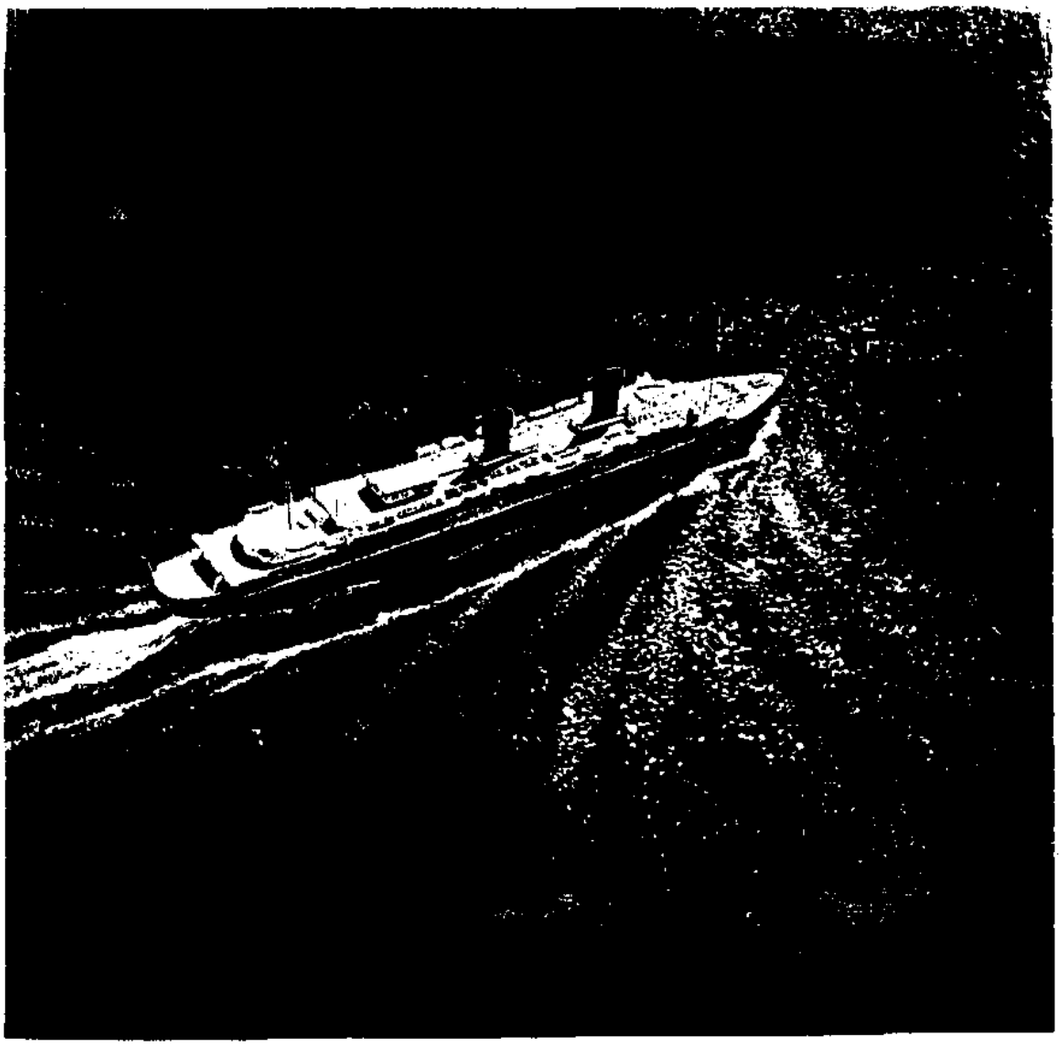
طراحی آرمانشهرگرایانهٔ او همان آرزوی تباه‌گشتهٔ مدرنیستی است که امروز شاهدیم، همان ویرانشهر معاصر خودمان.

نگرش لوکوربوزیه هرگونه انحراف و وقایع نامترقبه را در شهرسازی مردود می‌شمرد: «دیگر هیچ تناقضی وجود دارد. همه چیز سرجای خودش است، مرتب و در جایگاه مقرر.»

چرا مدرنیست‌ها این قدر «جلای وطن» می‌کنند؟

شهر در مدرنیسم مرکز تجمع استعدادها و نیروهای بالقوه است. شهرهای بزرگ اروپایی پناهگاهی برای مهاجرین مدرنیست بودند. بعضی، این مهاجرت را در داخل وطن خود انجام می‌دادند، مانند براک، نقاش کوبیست، که علیرغم تبار شهرسانی، زندگی در کلان‌شهر را برگزید: نوعی مهاجرت طبقاتی.

مدرنیست‌هایی هم بودند که کشور خود را تغییر دادند، نوعی مهاجرت توده‌ای در ابعاد کوچک. در حقیقت تعداد قابل توجهی از مدرنیست‌های سرشناس، ترجیح دادند که «جلای وطن» کنند. پیکاسو و **خوان گریس** (۱۹۲۷ ـ ۱۸۸۷) اسپانیایی‌هایی بودند که زندگی در فرانسه را برای خود انتخاب کردند. ازرا پاوند، تی.اس. الیوت و شاعر ایماژیست؛ H.D (هیلدا دو لیتل، ۱۹۶۱ ـ ۱۸۸۶) امریکا را به قصد زندگی در انگلیس ترک کردند.



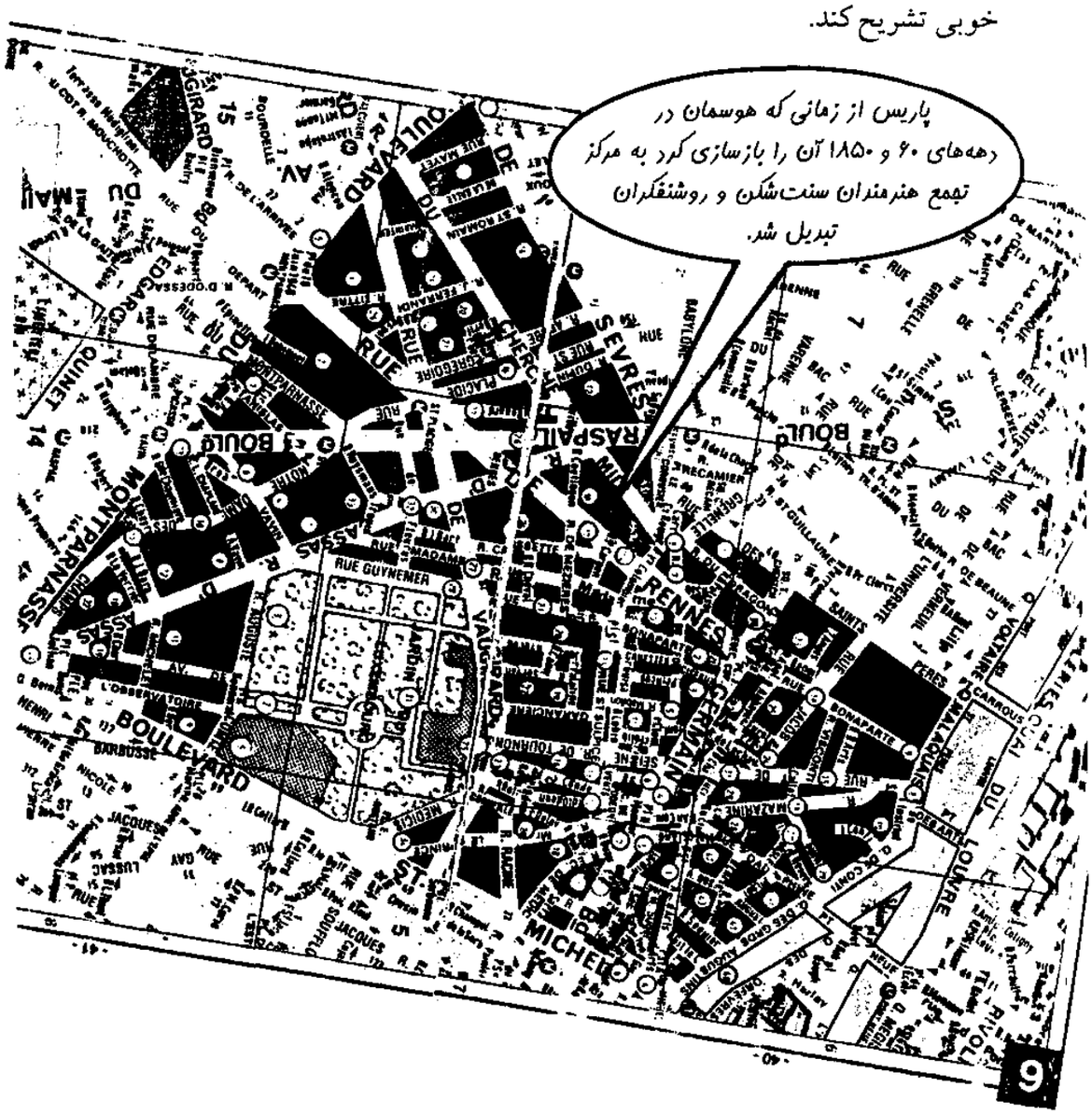
خانه به‌دوشی مدرنیستی

«نسل سرگشتهٔ» آمریکائیان جلای وطن کرده ــ یعنی **ارنست همینگوی** (۱۹۶۱ ـ ۱۸۹۹)، **اف. سکات فیتز جرالد** (۱۹۴۰ ـ ۱۸۹۶) و گرترود استاین، تبعید در اروپا و پاریس را برای خود برگزیدند.

جلای وطن کردهٔ مثالین، جیمز جویس است که آگاهانه به ایرلند پشت کرد.

گیوم آپولینر تباری لهستانی داشت. بلز ساندرار سویس را به قصد سیر و سیاحت چین، ایران و امریکا ترک کرد و عاقبت در پاریس اقامت گزید. دی.اچ. لارنس زندگی در محیط تنگ و ملال‌آور انگلیس دههٔ ۱۹۲۰ را تاب نیاورد و به اروپا و مکزیک سفر کرد.

به کَرّات پاریس را مقصد نهایی مسافرت‌ها می‌یابیم. پاریس مغناطیس‌وار هنرمندان و نویسندگان را به خود جلب می‌کرده درواقع می‌توان دوران ابتدایی یا همان عصر طلایی مدرنیسم را با بیان تاریخ فرهنگی پاریس در سّی سال نخست قرن بیستم، به خوبی تشریح کند.



پاریس در یکی از مشهورترین رمان‌های (پیشا) مدرنیستی، *سفیران* (۱۹۰۳) اثر هنری جیمز، به نحوی جاندار تجسم بخشیده شده است. دغدغهٔ تمامی آثار هنری جیمز کاوش در مسئلهٔ دوپهلوی تمایل اروپا، یعنی قارهٔ کهن، در به تملک درآوردن امریکائیان جسور، سوداگر، فعال و خوشبین می‌باشد.

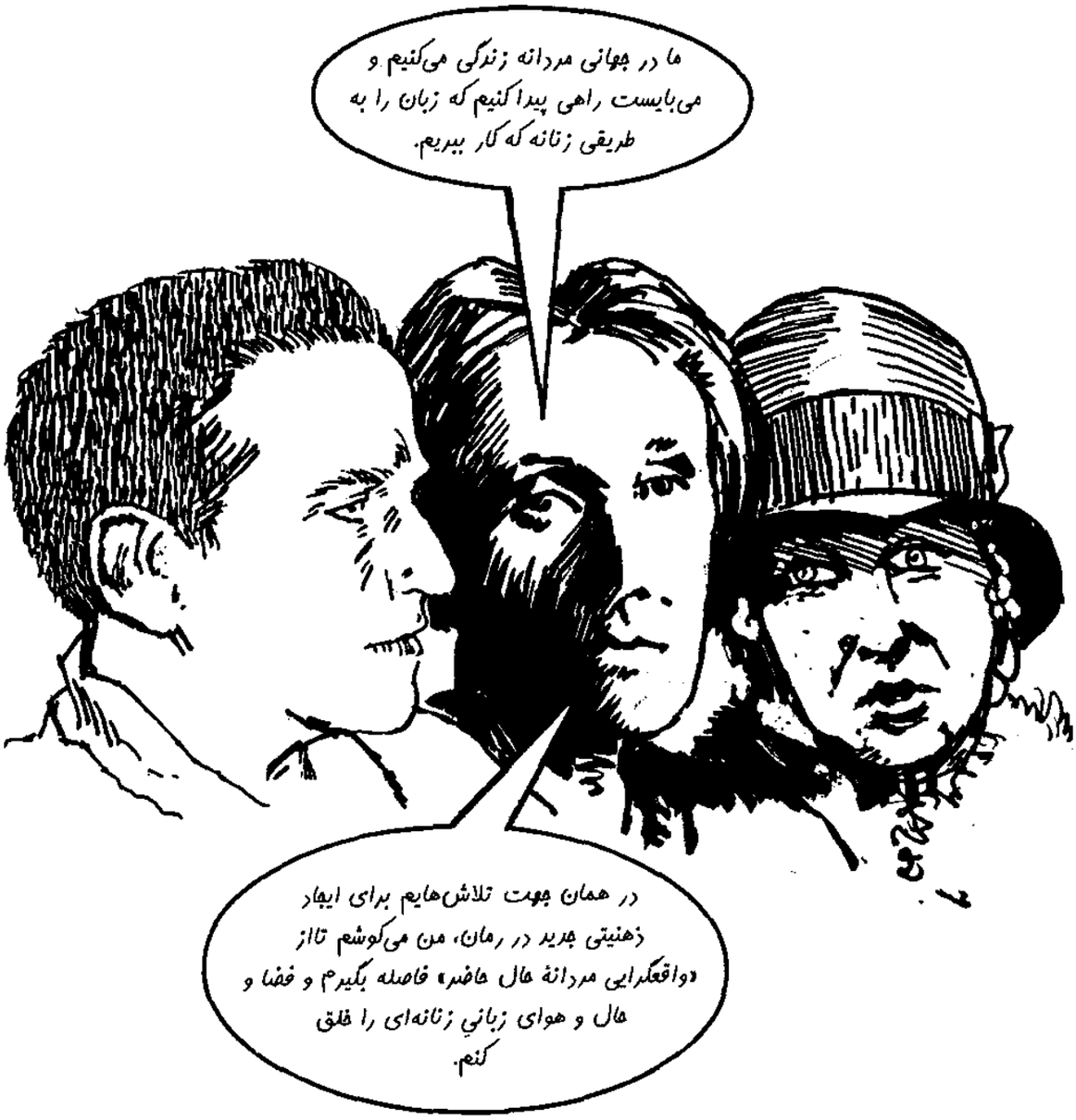
پاریس که تا دهه‌های ۵۰ و ۱۹۴۰ همچنان مشهورترین کلان‌شهر جهان بود، از این زمان به بعد مرکزیت فرهنگی جهان را به نیویورک سپرد. در حقیقت با جنگ جهانی دوم، مسیر حرکت از سواحل اروپا به سمت ایالات متحده تعیین شد. **دبلیو.اچ.اودن** (۷۳-۱۹۰۷) و **کریستوفر ایشروود** دو چهرهٔ شاخصی هستند که سواحل انگلیس را به قصد امریکا ترک گفتند. صدها یهودی آلمانی، هنرمند ضدفاشیست، نویسنده و فیلمساز نیز در دههٔ ۱۹۳۰ به سوی آمریکا عازم شدند. دلایل مهاجرت متفاوت بود.

رمان‌های برجستهٔ هنری جمیز، از تصویر یک *بانو* گرفته تا *سفیران* به کاوش در دغدغه‌ها و خوشی‌هایی می‌پردازند که اروپا فراروی بینش امریکایی قرار داده بود: این امر نزد ازراپاوند در لذت غرق گشتن در جهان شعر تروبادور و محلی تبلور می‌یافت و برای تی.اس. الیوت در یافتن رگه‌هایی از دنیای ماقبل صنعتی و عصر ماشین، یعنی زمانه‌ای که (آنچنان که او می‌پنداشت و از آن بحث می‌کرد)، همچون قرن هفدهم، فرهنگ و جامعه درهم تنیده بودند. الیوت در هاروارد یونانی و لاتین آموخته بود، به ایتالیایی، فرانسه و آلمانی مطالعه می‌کرد و یکی از نخستین شاعرانی که شیفته‌اش شد شاعر فرانسویِ مکتب انحطاط و زادهٔ مونته ویدئو اوروگوئه، ژول لافورگ بود.

تبعید زبانی

تبعید، گاه به صورت جغرافیایی است، در مواقعی به صورت زبانی و بعضی اوقات هر دو باهم. بارها دربارهٔ جوزف کونراد گفته شده است که انگلیسیِ صیقل‌خورده و موقر او، ناشی از آن بوده است که آن را به عنوان سومین زبان بعد از لهستانی و فرانسه فراگرفته است.

نویسندگان زن که مجذوب عملکرد مدرنیته بر خودآگاهی بودند، جنبهٔ دیگری از «تبعید زبانی» را مطرح ساختند. نویسندگانی نظیر دروتی ریچاردسون و ویرجینیا وولف در انگلستان، و گرترود استاین امریکایی (که در تبعید مضاعف جغرافیایی و زبان مردانه قرار داشت)، نمونه‌های خوبی هستند.



همچنانکه گرترود استاین در اواخر عمر اعتراف کرد احتمالاً او بیش از حد از سابقهٔ نوشتار مردانه گریزان بوده است.

«شاهد بوده‌اید که افرادی که بوی موزه‌ها را می‌دهند مورد احترام و پذیرش قرار می‌گیرند و نویی و تازگی احترامی را برنمی‌انگیزد. چون با چیزی کاملاً متفاوت رویارو می‌شوند. و پذیرش چنین امری بسیار سخت است. به همین سبب است که جیمز جویس مورد پذیرش قرار می‌گیرد و من نه. او دستی نیز به سوی گذشته دراز می‌کند، حال آنکه آثار من به جهت تازگی و تمایز بنیادگرایند.»

نخبگان و آوانگاردها چه نقشی در مدرنیسم دارند؟

مسئلهٔ نخبگان در سال‌های ابتدایی مدرنیته اذهان بسیاری را به خود مشغول داشته بود. تحلیل‌های روانپزشکانهٔ نوردو به طور عمده روی «پیشگیری اجتماعی» تمرکز یافته بود، به این معنا که تدبیری برای حفاظت نخبگان مترقی اروپایی از بلای انحطاط اندیشیده شود. جامعه‌شناسی **ویلفردو پارتو** (۱۹۲۳ـ۱۸۴۸)، **گائتانو موسکا** (۱۹۴۱ـ۱۸۵۸)، **ماکس وِبر** (۱۹۲۰ـ۱۸۶۴) و امثالهم به مسئلهٔ نخبگان و عملکرد آن‌ها در اجتماع توجه بسیاری داشت. «نیروی تاکتیکی» نخبگان در تفکر لنین نقشی عمده داشت، و آنارشیست‌ها، تروریست‌های مردم باور و سایر نظریه‌پردازان سیاسی همچون **ژرژ سورل** (۱۹۲۲ـ۱۸۴۷)، و کلاً نظریه‌پردازان چپ و راست در این امر شریک هستند.

آیا آوانگاردیسم همان مدرنیسم به معنای ناب آن است؟

اصطلاح آوانگارد غالباً یادآور مدرنیسم است. بسیاری از کارشناسان، جنبش‌های متنوع (آوانگارد) پیشتاز را با مدرنیسم یکسان می‌شمارند. این جنبش‌ها پروژه مدرنیسم را در ناب‌ترین و سرزنده‌ترین شکل ممکن عرضه می‌دارند. اما شاید تمایز گذاری میان جنبش‌های آوانگارد (در سر بزنگاه فرهنگی مرحله‌ای خاص از تاریخ) و مدرنیسم (که گرایشات عام‌تری را بازتاب می‌دهد) برای شناخت جایگاه نویسنده‌ای مثل ارنست همینگوی ما را یاری دهد.

او را به گونه‌ای کارا نویسنده‌ای مدرنیست توصیف کرده‌اند ــ البته چنانچه مدرنیسم را ساختاری از نگرش» به حساب آوریم. اما به او هیچگاه صنعت آوانگارد آن هم آوانگاردی در پیوند با بیانیه‌های نظری، اطلاق نشده است.

آوانگارد اصطلاح نظامی فرانسوی به معنای گروهان جلودار یا «صف شکن» می‌باشد. در قرن نوزدهم برای نخستین‌بار در فرانسه این استعاره برای نامیدن جنبش‌های هنری «پیشتاز» به نسبت سنت و آراء رایج در جامعه، به کار گرفته شد. استعاره‌های نظامی اشکالات خاص خود را دارند.

موفقیت آوانگارد تنها تا جایی است که اعتبار آن در ستیزه‌جویی و بُرّندگی به خطر نیفتاده باشد. از آن زمان که سبک و یا شیوه‌ای از آن مقبولیت عام پیدا کند، این هنر کارش پایان یافته است. در آن هنگام جنگ علیه توده‌های عاری از ذوق دیگر بی‌معنا گشته است.

یکپارچگی جنبش‌های آوانگارد

آوانگارد از جنبه‌های دیگری نیز آرایشی جنگی را بازتاب می‌دهد: سازندهٔ هویتی «مشترک» است و از آن دفاع می‌کند، تاکتیک خود را مشخص می‌کند و به اجرای مانور می‌پردازد. حس تعلق به گروه حتی در مخرب‌ترین گروه‌های آوانگارد هم حضور دارد. هنرمندان و نویسندگان بسیاری به این جنبش‌ها می‌پیوندند و از آن کناره می‌گیرند، اما همگی ــ حداقل در آغاز کار ــ مجموعه‌ای از آمال و آرزوهای مشترک را در خود می‌بینند که با رضایت‌خاطر با یکدیگر در میان می‌گذارند.

از پایه‌گذاران جنبش بودن بسیار تعیین‌کننده است. از میانهٔ راه به جنبش پیوستن کار را بسیار دشوار می‌کند. ویلیام امپسون (۸۴ـ۱۹۰۶)، شاعر و منتقد انگلیسی، که در ستایش شعر دههٔ ۱۹۳۰ اودن و آن لحن منحصر به فرد می‌نویسد، چنین نظری دارد:

شاید ما در «*جستجوی زمان از دست رفتهٔ*» خودمان صرفاً براساس چند عکسِ گرفته شده از روبروی کافه‌ای در مونپارناس، احتمالاً کافهٔ دُم، مشغول خیالپردازی دربارهٔ روابط مشترک و بوسه‌های پنهانی و اتفاقات آرمانی هستیم و داستان‌های تخیلی سرهم‌بندی می‌کنیم. **پل الوار** (۱۹۵۲ ـ ۱۸۹۵) دستی بر شانهٔ پیکاسو و دستی دیگر بر شانهٔ معشوقه‌اش دورا مآر انداخته است. جیمز جویس، **فورد مَدوکس فورد** (۱۹۳۹ ـ ۱۸۷۳) و سیلویا بیچ در خارج کتابفروشی شکسپیر و شرکا آمادهٔ عکس انداختنند.

بی‌شک، پیوندهای فوق‌العاده‌ای هم هست، نظیر دوستی خلاقانهٔ ازرا پاوند و تی.اس. الیوت، یا پیکاسو و براک که در مقطعی کوبیسم را خلق کردند.

وابستگی‌های پیکاسو

درواقع اینکه پیکاسو را به رغم اعتماد به نفس کاملش، جفت چند تن دیگر از هنرمندان می‌یابیم (البته این در صورتی است که پیش همسر جدید یا معشوقه‌اش نبوده باشد) از عجایب است. انگار می‌خواست برای آیندگان روایتی از همکاری‌های درخشان را بر جای گذارد: پیکاسو و آپولینر، پیکاسو و گرترود استاین، پیکاسو و الوار (این یکی به همان اندازه که هنری بود، سیاسی ــ حزب کمونیست فرانسه ــ هم بود). این همکاری‌های دو نفره سنجه‌ای برای شهرت خارق‌العادهٔ پیکاسو نیز هستند.

این به قول کلمنت گرینبرگ، «بندناف حیاتی»ای که آوانگاردهای به اصطلاح مخرب را به حامیان مالی، صاحبان نگارخانه‌ها و مجموعه‌داران ثروتمند متصل می‌ساخت. پیکاسو با نبوغ خود برای تبلیغ شخصی، این پیوند را بسیار مستحکم‌تر ساخته بود.

ولی آیا این دوستی‌ها و تشکیلات خلاقیت‌آفرین، چیزی اختصاصاً نو نیز در بر داشت؟ از روش‌های متمایزی که مدرنیست‌ها حس تعلق خود را (در تضاد با جهان خودپسندانه بورژوازی و بی‌اعتنایی آن به طبقه کارگر) با آن ابراز می‌داشتند انتشار بیانیه و برگزاری رویدادهای عمومی بود.

سوررئالیست‌ها

گردهم‌آیی سالانه، مختص اعضا

بعضی از گروه‌های آوانگارد به راحتی عضو می‌پذیرفتند. بعضی دیگر، نظیر سوررئالیست‌ها، تحت سلطهٔ شاعر جنجالی، آندره برتون فرانسوی، هرگونه انحراف از فرامین بیانیه را ارتداد می‌دانستند. (بلایی که سر سالوادر دالی آمد).

مدرنیست‌ها از چه سیاستی پشتیبانی می‌کردند؟

مدرنیست‌ها متقاعد شده بودند ــ و لحنی متقاعدکننده نیز داشتند ــ که در گفتارها و بیانیه‌هایِ شان چیز جدیدی برای عرضه کردن دارند، و این تازگی نه تنها آن‌ها را هنرمند ساخته است بلکه وجه متمایز آن‌ها با سایر هنرمندان را فراهم آورده است. ازرا پاوند در اظهارنظری این معنا را بیان داشته است...

یکی از جذاب‌ترین پدیده‌های فرهنگی زمانی رخ داد که پیشتازِ هنری با پیشتاز سیاسی تقارن پیدا کرد. این امر به نحوی تماشایی در روسیهٔ زمان انقلاب به وقوع پیوست، یعنی زمانی که هنوز کمیسرهای فرهنگی استالین با «واقعگرایی اجتماعی» خود به قلع و قمع فعالیت‌های هنری تجربی نپرداخته بودند.

تشکلات هنری نظیر **VKHUTEMAS** («استودیوی هنرو فن برتر»، ۱۹۲۰) و گروه تولید فیلم Feks (کارگاه هنرپیشگان نامتعارف)، هنرمندان منفصل را تشویق می‌کرد تا به خلق آثار گروهی روی آورند، آثاری که هم از نظر سیاسی الهام‌بخش باشند و هم از نظر هنری چالش‌برانگیز.

مدرنیسم ارتجاعی؟

گرایشات سیاسی مدرنیست‌ها همواره مسئله‌ای بغرنج بوده است، به خصوص اگر نویسندگان آنگلو ـ امریکایی را در نظر داشته باشیم. چنانچه در تعریفی کلی، مدرنیسم را پاسخی به تازگی، تغییرات ناگهانی و نوجویی جهان مدرن بدانیم این امر که بسیاری از نویسندگان برجسته و تعدادی از هنرمندان بزرگ مدرنیسم در حوزهٔ سیاست گرایشات ارتجاعی داشته‌اند، غیرعادی به نظر می‌رسد.

به یاد سپردن گفتهٔ معروف دی.اچ.لارنس ــ هیچگاه به هنرمند اعتماد نکنید، اعتمادتان را به اثر روا دارید ــ چنانچه درصدد درک رفتار سیاسی خطا، نابهنجار یا به عبارتی دیگر نامعقول بسیاری از نویسندگان و هنرمندان شاخص مدرنیست برآمده باشید، ضرورت دارد.

یهودستیزی تی.اس. الیوت در شعر «بربنک رسالهٔ آموزشی بیدکر در دست: بلیستین سیگاری بر لب»

که «یهود» را در جایگاهی دون قرار می‌دهد به خوبی بازتاب یافته است.

موش‌ها در آن پایین‌ها می‌لولند

جهودها از بخت خوش مسرورند.

پول در یک قدمی و...

این «لغزش» راگفتهٔ او در سخنرانی سال ۱۹۳۳ (که باتوجه به زمان کسی قادر نیست آن را به معصومیت سیاسی ربط دهد) تکمیل می‌کند.

او پیش از این به کاتولیسیسم انگلیسی روی بیاورد سیاست محافظه‌کاری را به‌طور کامل پیشهٔ خود ساخته بود.

مدرنیست‌ها و راست‌افراطی

دبلیو، بی، بیتس (۱۹۳۹ ـ ۱۸۶۵) رابطه‌ای بسیار پیچیده با سیاست ایـرلند داشت، آنچه روشن است او براساس تبار اشرافی به نحوی جسورانه از حکمرانـی آنگـلو ـ ایرلندی‌ها بر ایرلند حمایت می‌کرد و در دهۀ ۱۹۳۰ با جنبش فاشیستی میهن‌پرستان افراطی ایرلند در تماس بود.

ویندهام لوئیس (۱۹۵۷ ـ ۱۸۸۲)، نقاش و نویسنده‌ای که رهبر جنبش وُرتیسسیت (ترکیب انگلیسی فوتوریسم و کوبیسم) بود، آشکارا دیدگاهی فاشیستی اختیار کرد. و هیچ جای شگفتی ندارد که فـوتوریست‌هایی هـمچون مـارینتی بـا آن تـقدیس خشونت و جنون‌شان نسبت به ماشین، سرانجام به همراهی با موسولینی پرداختند.

مشهورترین شاعر مدرنیستی که از نظر سیاسی به بیراهه رفت، ازرا پاوند بود. در میان شاعران انگلیسی زبان، او به همراه تی.اس.الیوت مظهر روح مدرنیستی به شمار می‌رود. اما او عمیقاً یهودستیز بود و در طی جنگ جهانی دوم به همکاری با فاشیست‌های ایتالیایی پرداخت و از رادیو رم بیانات شدیدالحن علیه نیروهای امریکایی ابراز داشت.

او متعاقباً دیوانه شناخته شد و دوازده سال بعدی را در تبعید به سر برد. پاوند شاعری بود که خود را غرق در اشعار تروبادوری قرون میانه و غنایی، اشعار چینی، کنفوسیوس و تئاتر نو ژاپن، شعرای یونانی و کلاً تمدن‌های بیگانه ساخته بود.

خطاهای سیاسی مدرنیسم

می‌توان از مدرنیست‌های دیگری که به راست افراطی روی آوردند نیز نام برد. سالوادر دالی پس از جنگ داخلی اسپانیا به آنجا رفت و به صف حامیان رژیم فاشیستی فرانکو پیوست ــ امری که موجب بیزاری همکار سوررئالیست سابقش، بونیوئل شد. **لویی فردینان سلین** (۱۹۶۱ـ۱۸۹۴) از یهودستیزی افراطی حمایت می‌کرد و در زمان اشغال فرانسه با نازی‌ها همکاری کرد، درست همانند **پیر دریو لارونشِل** (۱۹۴۵ـ۱۸۹۳) که در پایان جنگ خودکشی کرد. چنانکه خواهیم گفت، تجربهٔ آن‌ها از جنگ جهانی اول ــ فریب و نیرنگ، خیانت، کشت و کشتار فجیع ــ در تصمیم‌گیری آنها نقشی به سزا داشته است.

طبعاً در چپ سیاسی هم انحرافاتی وجود داشت. در دههٔ ۱۹۳۰ که جنایات استالین علیه بشریت از پرده بیرون افتاده بود، نویسندگان و روشنفکران ساده‌لوح همچنان به حمایت خود از استالین ادامه می‌دادند.

تناقض را امروز است که در می‌یابیم. مدرنیست‌های با گرایش راست افراطی با مرتجع نام گرفتن لعن می‌شدند، اما همتایان‌شان در جناح چپ با عنوان «ترقی‌خواهی اجتماعی» مورد عفو قرار می‌گیرند. اما واقعیت به این سادگی‌ها نیست.

شواهدی از مدرنیست‌های ترقی‌خواه

پیکاسو را خیلی سرراست به حزب کمونیست فرانسه مربوط می‌کنند. نقاشی او، گرنیکا (۱۹۳۷) از مبارزه علیه رژیم فرانکو در اسپانیا حمایت می‌کرد. سپس می‌رسیم به همهٔ نویسندگان و هنرمندان متعهدی که نوآوری در سطح زیبایی صوری را با اندیشه‌های سیاسی مترقی درهم‌آمیخته می‌خواستند. این امر به خصوص دربارهٔ هنرمندان و نویسندگان سرشناس دههٔ ۱۹۲۰ روسیه صحت دارد ــ یعنی سال‌های قبل از سرکوب استالینیستی، ژدانونیسم و واقعگرایی اجتماعی ــ افرادی نظیر **کازیمیر مالویچ** (۱۹۳۵ـ۱۸۷۸)، **الکساندر رودچنکو** (۱۹۵۶ـ۱۸۹۱) ال لیسیتسکی، تاتلین، **ولادیمیر مایاکوفسکی** (۱۹۳۰ـ۱۸۹۳) **وزِولود مِیرهولد** (۱۹۴۰ـ۱۸۷۴).

قبلاً از برتولت برشت، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی، یاد کرده بودیم.

دبلیو، اچ، اودن حداقل تا زمانی که به امریکا مهاجرت کرد، چپ‌گرا بود. فرنان لِژه که نقاشی‌هایش انباشته از ماشین‌ها و هیئت‌های انقلابی درهم متداخل بود، مارکسیستی متعهد بود. **دیه‌گو ریورا** (۱۹۵۷ ـ ۱۸۸۶) دیوارنگار مکزیکی، از کمونیسم تروتسکیستی حمایت می‌کرد.

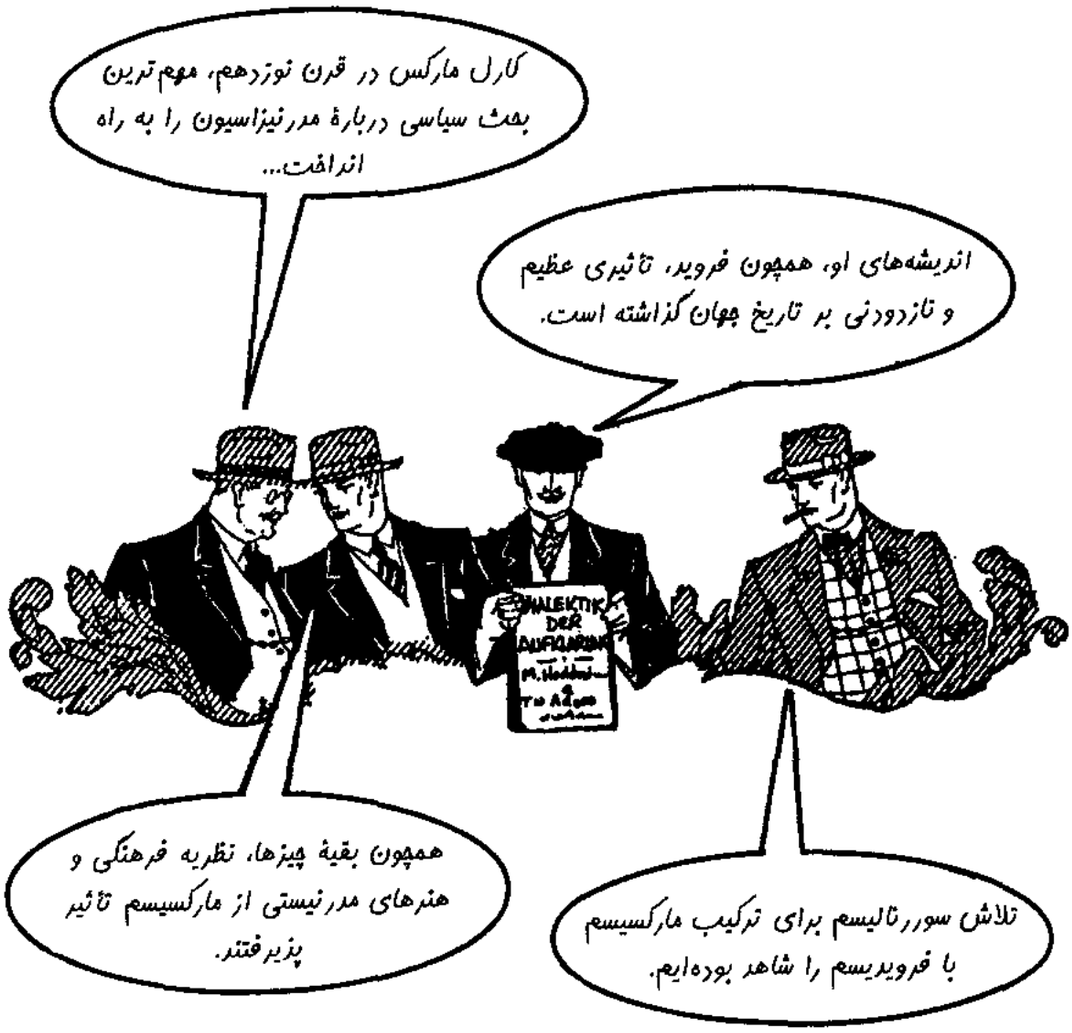
هیچکس بی‌عیب نیست...

البته باید در نظر داشت، در میان مدرنیست‌ها و منتقدان مدرنیته دیدگاه‌های ترقی‌خواهانه به وفور موجود است. البته استثناهایی هست. چهره‌های شاخصی همچون هایدگر، و حتی چپ‌گراها هم همواره بی‌عیب و نقص عمل نمی‌کردند.

اچ. دی. گرترود استاین، ویرجینیا وولف، **تینا مودوتی** (۱۹۴۲ ـ ۱۸۹۶)، **فریدا کالو** (۱۹۵۴ ـ ۱۹۱۰)، **مارینا تزوتایوا** (۱۹۴۱ ـ ۱۸۹۲)... . جنسیت و نژاد کمترین بازتابی در اکثر آعمال مدرنیستی نداشتند. رشدِ فمینیسم و نظریه‌های پسااستعمارگرانه تلاش‌هایی بودند در ارزیابی این مسائل؛ حتی اگر به هر حال در چارچوب ایدئولوژی‌هایِ فرادستِ دوران باقی ماندند.

پیوند مدرنیسم با فرهنگ توده به چه نحو است؟

نخبه‌گرایی، پیشتاز بودن و سیاست مدرنیسم رابطه‌ای بغرنج و معضل‌برانگیز با فرهنگ توده دارد. درک این رابطه به فهم ما از مسئلهٔ «واکنش» مدرنیسم در برابر مدرنیته کمک می‌کند.



مکتب فرانکفورت، تشکل پرنفوذی بود که از آموزه‌های مارکس و فروید الهام گرفته بود. این مکتب در سال ۱۹۲۴ پا گرفت و این افراد پایه‌گذار آن بودند: **تئودور آدورنو** (۶۹-۱۹۰۲)، زیبایی‌شناس و فیلسوف؛ **هربرت مارکوزه** (۱۹۷۹-۱۸۹۸)، متفکر سیاسی و به صورت غیررسمی والتر بنیامین. گروه، با قدرت گرفتن نازی‌ها در ۱۹۳۲ به نیویورک رفت. اما نفوذ آن در سیاست نو و همچنین در فرهنگ و هنر چندان بود که هرگونه شناخت تأثیرات مدرنیسم بر زندگی مدرن بدون ارجاع به آن امکان‌ناپذیر است.

علیه فرهنگ توده

آدورنو از آوانگارد به خصوص در موسیقی ــ سریالیسم ۱۲ ـ درجه‌ای **آرنولد شونبرگ** (۱۹۵۱ ـ ۱۸۷۴) و **آلبان برگ** (۱۹۳۵ ـ ۱۸۸۵) ــ تجلیل کرد. این امر او را وارد حوزه‌ای از مسائل پیچیده ساخت.

مباحث هنری او بغرنج هستند. گرچه «نخبه‌گرایی» صرف نیست اما تعصبات او چندان هست که موسیقی «بدوی» همچون جاز را مطرود بشمارد.

هنرمندان هم پارلوفون را انتخاب می‌کنند.
Parlophone
RECORD
هر کس که اجازه می‌دهد مقبولیت روزافزون فرهنگ توده به نفوی او را اغوا کند که ترانه‌های عامه‌پسند را با هنر مدرن یکی بپندارد آن هم صرفاً به خاطر چند تا ثالهٔ کلارینت...
... هرکس که یک گروه سه نفرهٔ جلف و موسیقی مستوجن‌شان را با آتونالیستی اشتباه می‌گیرد، مدت‌هاست که به جامهٔ بربریت درآمده است.

شناخت فرهنگ توده

والتر بنیامین برداشت مثبت‌تری از فرهنگ توده داشت، هرچند که نظریات او هم ظرایف و دقایق خاص خود را دارا بودند. اندیشه‌ها و نوشته‌های او چندان پربار و عالمانه بودند که تا امروز جذابیت‌های خود را حفظ کرده‌اند. درواقع او این توانایی را به ما بخشیده است که در برابر ارزش‌های ایدئولوژیکی آثار و جنبش‌های مدرنیستی موضعی انتقادی اتخاذ کنیم. مقالات او، «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» و «مؤلف همچون تولیدکننده»، در سیاست فرهنگی دهۀ ۱۹۳۰ نقشی سازنده ایفا کردند.

ما صرفاً می‌توانیم بر آثار مدرنیستی تمرکز کنیم و بکوشیم معنای جاری در این فضاهای تخیلی را که از طریق کلمات (یا ضربهٔ قلم‌مو یا صدا) به ذهن خواننده (یا تماشاگر یا شنونده) وارد می‌شوند را درک کنیم.

از همان ابتدا سیاست مدرنیسم، موضوعی مهم برای شناخت روشن‌تر مسائل مدرنیسم به شمار آمد. گاهی حتی طرد آن (نظیر کاری که گروه بلومزبری و ویرجینیا وُلف انجام دادند) و پیش کشیدن «هنر برای هنر» هم حاکی از موضع‌گیری سیاسی بود.

صنایع فرهنگی

سیاست مسئله‌ای است که هنرمندان و منتقدان پیوسته به آن اشاره داشته‌اند. تعدادی از شاخص‌ترین مباحثات سیاسی با تاروپود مدرنیسم پیوند یافته‌اند. مثلاً اندیشه‌های مکتب فرانکفورت دربارهٔ ارتباط زیبایی‌شناسی با سیاست یکی از مهم‌ترین فصل‌های مدرنیسم متأخر را رقم زده‌اند.

فن‌آوری‌های جدید رسانه‌ای و تکثیری ــ فیلم و رادیو، نشریات با تیراژ انبوه، عکاسی، تبلیغات ــ موجب رشد روزافزون فرهنگ توده شدند و چیزی را پدیدآوردند که بعدها «صنایع آگاهی» نام گرفت و انقلابی حقیقی در شیوه‌های زندگی، اعتقادات و آرمان‌های آدمیان به‌وجود آورد.

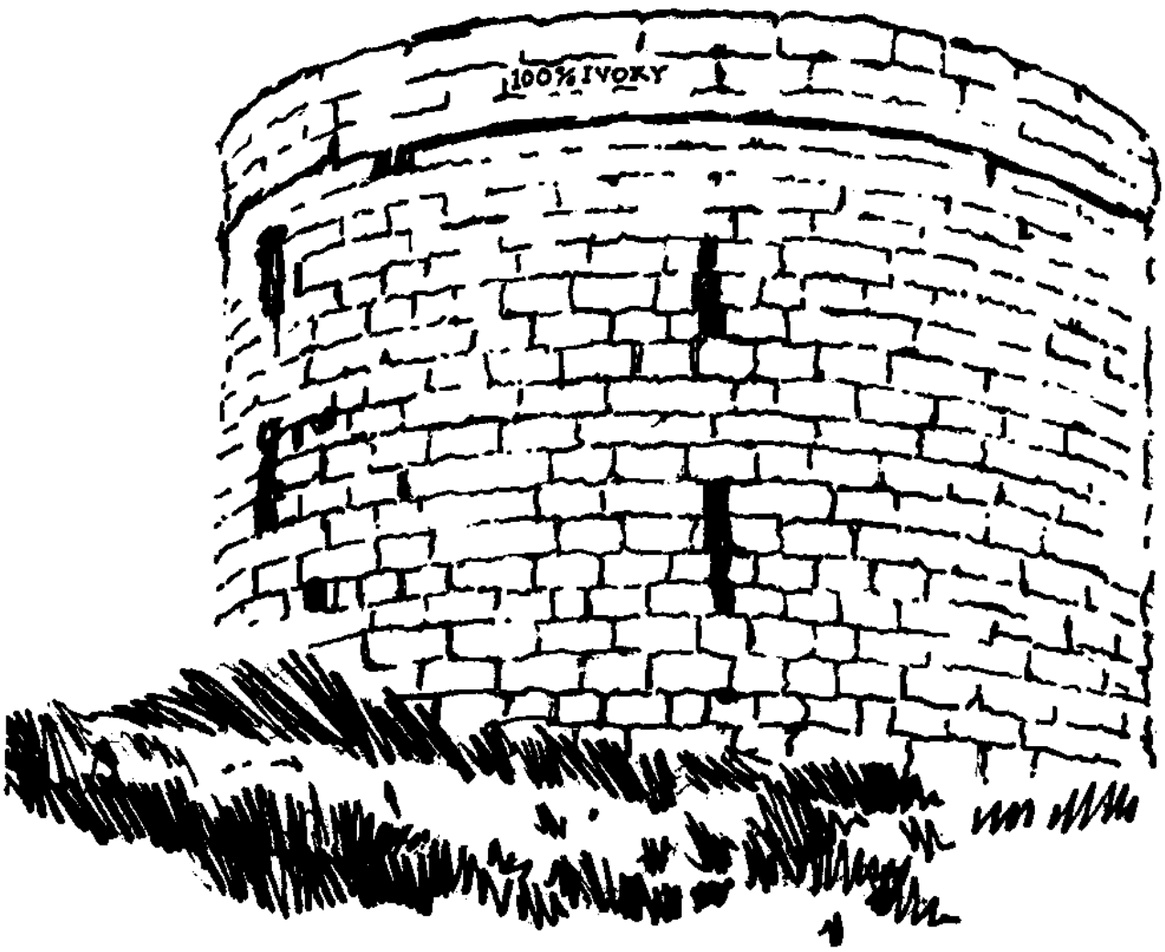
چنانکه قبلاً یادآور شدیم یکی از رویکردهای پیشتازان متقدم نظیر کوبیست‌ها و فوتوریست‌های روسی و ایتالیایی به مدرنیزاسیون آن بود که تمامی توان مدرنیزاسیون را با جان و دل در بر می‌گرفتند.

در چنین طرحی هنر می‌بایست بکوشد با یافتن شیوه‌های جدید در بکاربستن کلمات و تصاویر و کلاً رسیدن به ساختار ادراکی جدید با این انرژی و شور و اشتیاق پیوند برقرار کند.

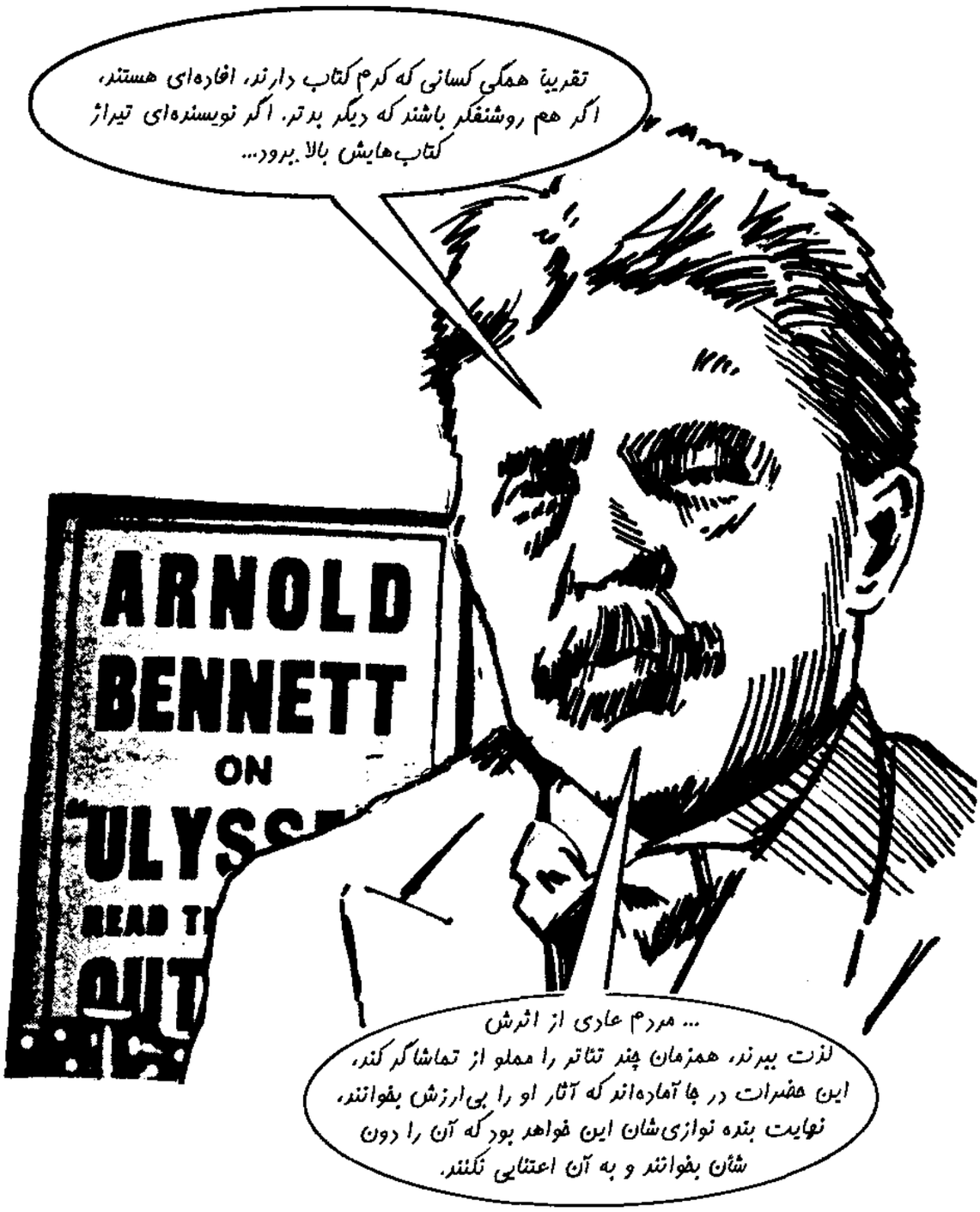
رویکرد دیگری که در اندیشه‌های محافظه‌کارانهٔ تی.اس. الیوت و افرادی دیگر بازتاب می‌یافت و قرائتی بدبینانه از مدرنیزاسیون داشت. در این طرح، حال و هوای شهر حاصلی جز انزوا و شلوغی ناهمگون و پرهیاهو نداشته است. سینمای عامه‌پسند به توده‌ها خوراک می‌داد.

۴

هنری که از این تفسیر مدرنیزاسیون نشأت می‌گرفت، قاعدتاً هنری در خلاف جریان رود، نخبه‌گرا و ضد- دموکراتیک بود: ارزش هنر نه در ارتباط پویای آن با جهان پیوسته در تغییر بلکه چون تسلی‌بخشی فوق‌العاده و مأمنی تخیلی می‌باشد. در نزد کسانی که ویندهام لوییس «مردان ۱۹۱۴» می‌خواند (یعنی، پاوند، الیوت، جویس و خود لوییس)، معنای اثر را ارتباط آن با واقعیت جهان خارج تعیین نمی‌کند، این مونتاژ و تلاقی کلمات، کنایات، برداشت و گلچین کردن از مکان‌ها و فرهنگ‌های متفاوت است که موجب معنابخشی به اثر می‌شوند. و روشن است که این رویکرد راهی به سوی تولید آثار عامه‌پسند و مردمی ندارد.



آرنولد بِنِت (۱۹۳۱ ـ ۱۸۳۷)، رمان‌نویس عامه‌پسند که داستان‌های «احساساتی» با شخصیت‌هایی به قول ئی.ام، فارتسر «گرد» می‌نوشت در سال ۱۹۲۸ همکاران مدرنیست خود را به باد انتقاد گرفت.



این تحقیرِ آشکارِ فرهنگ عوام یا توده با واقعیتی محتوم همراه بوده است: بخش معتنابهی از آثار مدرنیستی دشوار (گاهی فوق‌العاده دشوار) هستند.

تأثیر جنگ جهانی اول

بخشی از این دشواری را به اتفاقات خارجی باید نسبت داد. واکنش علیه مدرنیسم (امری که همواره با مدرنیسم همراه بوده است) با تیره‌تر شدن فضای سیاسی - اجتماعی سال‌های پس از جنگ جهانی اول شدت و حدّت بیشتری یافت. جنگ جهانی اول با آسیب‌های تکان‌دهنده‌ای که به بار آورد نحوهٔ نگرش مردم را به کل تغییر داد. فوتوریست‌های ایتالیایی با نغمه‌ای که از سر شادی برای جنگ سر دادند به دست خود گور خود را کندند...

«جنگ زیباست چون سلطهٔ آدمی بر ماشین‌آلات و ابزار مقهورکننده‌ای نظیر ماسک ضدگاز، بلندگوی دستی غول‌آسا، شعله‌افکن نظامی و تانک‌های کوچک را تثبت می‌کند. جنگ زیباست چون مراتع سرسبز را به سرخی سلاح‌های آتشین مزین می‌سازد. جنگ زیباست چون از ترکیب رگبار گلوله، شلیک توپ، آتش بس، بوهای خوش و بوی عفن گندیدگی به خلق سمفونی می‌رسد.»

در برابر کشت و کشتاری که به راه افتاد ــ قصابیِ ۸٫۵ میلیون نفر در جبهه‌های جنگ بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۸ ـ چنین خطابه‌گویی‌ای کاری مشمئزکننده بود. این که به چه سبب! چنین خونریزی به پا شد، دقیقاً مسئله‌ای بود که مدرنیسم را به خود مشغول داشته بود. اخبار رسمی که در طی جنگ منتشر می‌شود به دروغ آمیخته بود. دروغ و «آه تمسخرآمیز شکم‌دریدگان» آنچنانکه پاوند در شعر هیو سلوین *مابولی* (۱۹۲۰) خشمگینانه نوشت: «بیشمار مردند... چون لیچاری از دهانی در رفته بود، چون تمدنی گندش بالا آمده بود...»

بعضی‌ها به گور رفتند

نه از «جان و دل» نه به «خوشی»

چشم‌ها از حدقه درآمده در جهنم پرسه زدند

دروغ کهنهٔ آدمیان را باور داشتند، آنگاه ناباوری آمد

غرق در فریب به خانه بازگشتند

به سوی دروغ‌های کهن، رذالت‌های نو؛

در همه سو پیران و پوست کلفتان سوداگر

دروغزنان در رفت و آمد.

خوشا آنانکه جان در ره میهن بر کف می‌نهند

این میهن‌پرستی قهرمانانه که دانش‌آموزان سال‌های پیش از جنگ در اشعار شاعر رومی، **هوراس** (۸ـ۶۵ ق.م) می‌یافتند و آن را حفظ می‌کردند در نزد پاوند به شوخی کراهت‌آوری بدل شد.به چیزی منجوس برای **ویلفرد اوئن** (۱۹۱۸ـ۱۸۹۳)، شاعر جنگ که در عملیات کشته شد...

گاز! گاز! بجنبید بچه‌ها! ــ غوغایی بهت‌آور،
به موقع کلاه‌ها را دو دستی چسبیدیم،
ولی یکی نعره‌کشان، تلوتلوخوران، تقلاکنان
گویی گرفتار درکام آتش ــ
در تیرگی مه گرفته، او را دیدم، در این گردوغبار سبز رنگ،
دیدم که جان می‌داد، دریایی سبز به زیر می‌کشیدش.
در تمامی خواب‌هایم پیش از آنکه این دیدهٔ لاکردارگشوده شود او نفس بریده به من استغاثه می‌کند، نیاز می‌جوید، پناه می‌خواهد.
اگر تو هم از این خواب‌های خفگی دیدی،
تو همچون ما، می‌توانی او را به پشت واگنی پرت کنی،
زل بزنی به چشم‌های سفید سرگردانش
و چهره‌ای که همچون گناهکاری که گناه نمی‌شناسد، مبهوت مانده است
یا اگر توان شنیدنت بود، به هر لرزش گلویش گوش بسپاری
به خونی که با خس خس از ریه‌هایش بالا می‌آید.
به نشخوار حال به هم زنش، به تلخی درمان‌ناپذیر زبان خونین‌اش ــ
اما دوست من، از یاد نبرد که زبان درکام‌گیری و از این مهلکهٔ غریب
برای فرزندان شجاعت سخنی را بازنگویی
چه آنان در مسیر افتخارند و دروغ کهن را آویزهٔ گوش دارند:
خوشا آنانکه جان در ره میهن برکف می‌نهند.

«و به کدامین گناه؟»

دو نظام سیاسی چاره‌اندیش خیلی زود به این پرسش پاسخ دادند. از «منجلاب و مرگِ» جنگ جهانی اول، دو رویداد مهم نشأت گرفت ــ فاشیسم بنیتو موسولینی که نازیسم هیتلر آن را به نحوی خطرناک‌تر جلوه‌گر ساخت؛ و انقلاب ۱۹۱۷ روسیه که کمونیسم بلشویکی لنین در سال ۱۹۱۸ با آن همراه شد.

گزینه‌های پیش‌رو مشخص بود ــ انتخابی با نتایجی نامعلوم ــ: اقتصاد بهبود یافتهٔ سرمایه‌داری یا پیروزی فاشیسم و یا غلبهٔ کمونیسم. کدامیک انتخاب شوند؟ تنها کشت و کشتار خونین‌تری که در جنگ جهانی دوم به راه افتاد این مسئله را حل کرد، البته تا حدودی چون امریکا و همراهانش را از سال ۱۹۴۷ در جنگ سرد با بلوک کمونیست نگه داشت.

شما کدام را انتخاب می‌کنید؟

آنچه «کوریِ» مدرنیست‌هایی نظیر ازرا پاوند که بـه سـلک فـاشیست‌ها درآورد یـا بسیاری دیگر که به استقبال کمونیسم شوروی شتافتند ــ که بعدها نابودشان ساخت ــ خوانده می‌شود، چنانچه خود را جای آن‌ها بگذاریم بهتر درک خواهد شد. خوب، انتخاب شما کدام خواهـد بـود؟ بیایید وضـعیت نـمایشنامه‌نویس مـارکسیست، برتولت برشت را در نظر بگیریم...

گروهی بر این باورند که در دههٔ ۱۹۳۰ مدرنیسم به بدبینی درغلتید. اما گویا بیشتر در خطر خوش‌بینی سرمست‌کننده و مهلک قرار داشت.

جنایت علیه بشریت

هرگونه سرخوشی و چاره‌اندیشی با وقوع جنگ جهانی دوم به بادِ فنا رفت. هر دو سوی نزاع به جنایاتی هولناک و غیرانسانی دست زدند ــ قتل عامی که نازی‌ها به راه انداختند، میلیون‌ها نفری که استالین سر به نیست ساخت و متفقینی که بر شهر درسدن بمب‌های ناپالم ریختند و در ژاپن بمب اتمی انداختند و جنایات جنگی دیگری مرتکب شدند.

از اواخر دهۀ ۱۹۴۰ تا سقوط کمونیسم در سال ۱۹۸۹ یعنی سال‌های پردۀ آهنین و سال‌های جنگ اعلام نشده یا همان «جنگ سرد» میان امریکا (و همراهان غربی‌اش) و شوروی (و همراهان بلوک شرق‌اش) جهان در التهاب وقوع جنگ خانمانسوز اتمی به سر برد.

مدرنیسم به امریکا مهاجرت می‌کند

مدرنیسم در سومین و آخرین مرحلهٔ خود به مقصد امریکا تغییر مکان می‌دهد. مرکزیت آوانگارد در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و اوایل دههٔ ۱۹۵۰ از پاریس به نیویورک منتقل می‌شود، اما ارتباط از سال‌ها پیش برقرار شده بود. نگارخانهٔ ۲۹۱ متعلق به آلفرد استیگلیتس در ۱۹۰۸ هنر مدرن را به نمایش گذاشته بود. اما نقطهٔ عطف واقعی را نمایشگاه مشهور ۱۹۱۳ قورخانه می‌گذارد، در این نمایشگاه آثار برجستهٔ مدرنیست‌های اروپایی به امریکائیان معرفی می‌شود، از قبیل آثار پیکاسو و همچنین مارسل دوشان، چهرهٔ شاخصی که از ۱۹۱۵ در نیویورک اقامت می‌گزیند.

نمایشگاه، جمعیت انبوهی را در نیویورک، شیکاگو و بوستون به خود جلب کرد و کلکسیونرهایِ امریکایی آثار به نمایش گذاشته شده را خریداری کردند. این مجموعه‌ها در سال ۱۹۲۹ اساس موزه هنر مدرن در نیویورک (MOMA) راکه یکی از مشهورترین موزه‌ها در جهان است، تشکیل دادند.

آیا امریکا زیستگاه طبیعی مدرنیسم است؟

به این پرسش می‌توانید پاسخ مثبت بدهید. هیچ کشوری در جهان از نظر اشتهای سیری‌ناپذیر برای امر نو و تازه، از نظر انرژی و توان برای نوسازی گسترده با امریکا قابل مقایسه نیست. اعلام انقلابی استقلال و تدوین قانون اساسی در امریکا، سنگ بنای مدرنیته شد. شعر آزاد و طولانی **والت ویتمن** (۹۲-۱۸۱۹) پیشاپیش مانیفیست مدرنیسم محسوب گشته بود...

ورشکستگی عظیم و برنامهٔ بهبودیابی

خوش‌بینی بی‌حد و مرز امریکایی‌ها در دههٔ پررونق ۱۹۲۰ ــ بدمستی، جاز، ثروت اعجاب‌انگیز بورس سهام و اوراق بهادار ــ به اوج خود رسید و با ورشکستگی عظیم سال ۱۹۲۹ به ناگاه بر باد رفت. سرمایه‌داران وال استریت خود را از پنجره‌ها پرت کردند، بانک‌ها بسته شدند، رکود اقتصادی مهیبی سراسر امریکا و جهان را در بر گرفت.

دولت با تشکیل سازمان توسعهٔ کار (۱۹۳۹ و طرح هنر فدرال از نهاد هنر حمایت کرد. هرچند شیوهٔ هنری موردنظرِ سازمان توسعهٔ کار اغلب نادیده انگاشته شد (قابل مقایسه با «واقعگرایی اجتماعی» اتحاد شوروی) اما طرح، مشوق کسانی شد که بعداً ستارگان آوانگاردیسم لقب گرفتند: آرشیل گرکی، ویلم دو کونینگ، جکسون پولاک و مارک رُتکو.

مدرنیسم: فعالیت غیرامریکایی

«برنامهٔ نو» ــ گرایی در نظر امریکایی‌های محافظه‌کار، گونه‌ای سوسیالیسم نفرت‌برانگیز بود. و خود مدرنیسم؟ ــ خوب، بی‌تردید غیرامریکایی بود! در زیر قسمتی از سخنرانی سناتور میشیگان، **جورج دُندِرو** (۱۹۶۱ ـ ۱۸۸۳) در کنگره (سال ۱۹۴۹) و با عنوان «هنر مدرن در انقیاد کمونیسم» را می‌خوانید...

هنری که دارد در امریکا ریشه می‌دواند، هنر ایسم‌هاست، سلاح انقلاب روسیه... هنر موسوم به مدرن یا معاصری که در میهن عزیزمان شاهدیم، ایسم‌های هرزگی، انحطاط و نابودی را در بردارد...

قصد کوبیسم از طرح‌های مغشوش و بی‌نظم‌اش به جز تخریب، چیست؟

قصد فوتوریسم از اسطورهٔ ماشینی‌اش به جز تخریب چیست؟

قصد دادائیسم از لودگی‌هایش به جز تخریب چیست؟

قصد اکسپرسیونیسم از تقلید بدویت و جنون به جز تخریب چیست؟

قصد انتزاع‌گرایی از خلق به طریق سیال‌سازی ذهن به جز تخریب چیست؟

قصد سوررئالیسم از خردستیزی به جز تخریب چیست؟

... پرسش این است، ما مردم عادی امریکا به چه گناه ناکرده‌ای می‌باید این بلای خانمانسوز بر سرمان نازل شود؛ مسببین این مصیبت چه کسانی هستند؛ این انبوه هنرهای انگلی و سمی را چه کسانی به سرزمین ما به ارمغان آورده‌اند؟

این طرد و نفی محافظه‌کارانهٔ مدرنیسم از سوی داندرو فیلی به گوش آشنا می‌آید. قبلاً کجا به گوشمان خورده بود؟

هنر منحط

در سال ۱۹۳۷ هواخواهان هیتلر نمایشگاه جامعی از آثار هنری مدرن ــ یا «هنر منحط» ــ ترتیب دادند، نمایشگاهی که نوردو را ترغیب کرد (نگاه کنید ص ۷۶) جهت «پیراستن نژاد آلمانی از پلیدی» به روان‌درمانی این انحطاط بپردازد.

نمایشگاه زیرکانه به گونه‌ای چیده شده بود که مدرنیسم را «بیمارگونه، آشغالی بی‌مصرف و زاییدهٔ جنون» معرفی کند. (اما باید در نظر داشته باشیم پوستر تبلیغاتی نمایشگاه خود چگونه از تکنیک‌های مدرنیستی بهره برده بود!).

سانسور در شوروی

مدرنیسم که از سوی نازی‌ها تحریم گشته بود همزمان با ممنوعیتی مشابه در روسیه شوروی مواجه شد. در روسیه، تجربه‌گرایی آوانگارد «ابزار سرمایه‌داری بورژوایی منحط» شناخته و محکوم شد و در سال ۱۹۳۴ رسماً از سوی کمیسر فرهنگی استالین، **آندری ژِدانوف** (۱۹۴۸ ـ ۱۸۹۶) پایان یافته تلقی شد. از این پس آیین اعتقادی «معماران روح بشری» یا همان موسیقیدانان، هنرمندان و نویسندگان شوروی، **واقعگرایی اجتماعی** خواهد بود. ولادیمیر کِمِنوف این «آرمان» را در سال ۱۹۴۷ صراحتاً چنین بیان می‌کند...

هنر بورژوایی منحط از مردم فاصله گرفته و با نیازهای تودهٔ مردم بیگانه است، در آمیخته با فردگرایی و عرفان‌زدگی است، مرتجعانه و مردم‌گریز است، در تضاد با آن هنرمندان شوروی برای مردم و الهام‌گرفته از اندیشه‌ها، احساسات و دستاوردهای آن‌ها دست به خلق اثر هنری می‌زنند...

پیوند نامیمون

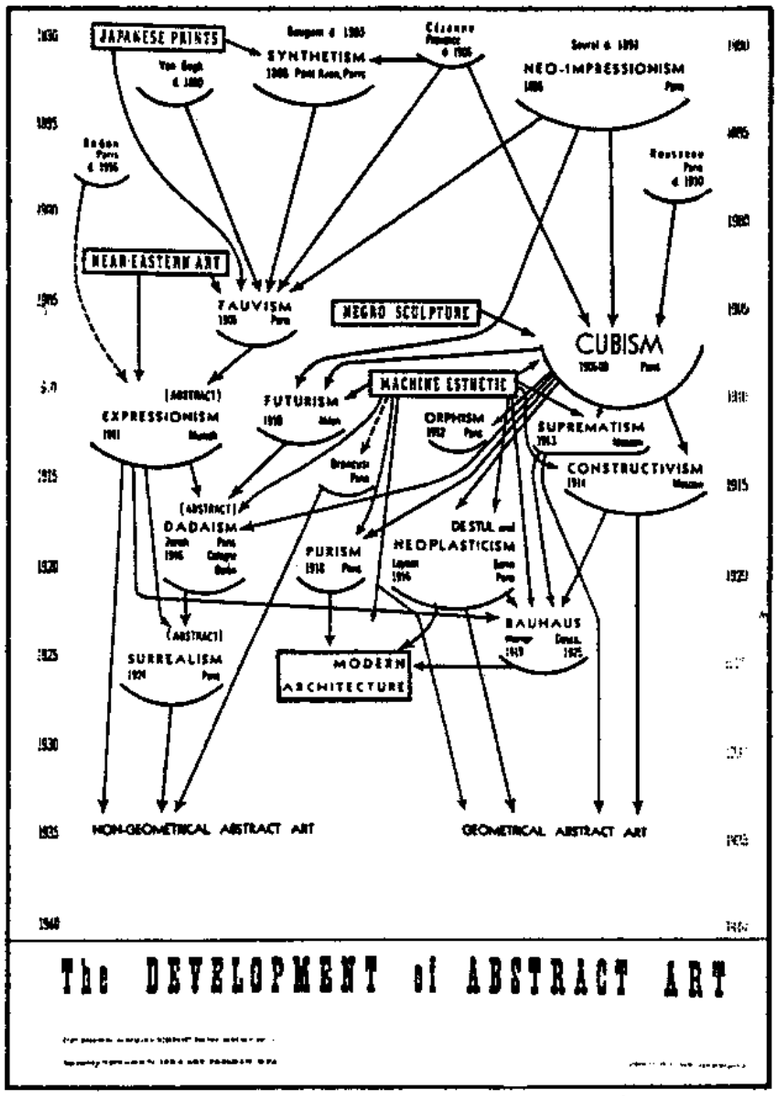
سناتور **جو مک کارتی** (۵۷ـ۱۹۰۸) به همراه سایر شکارگران ضدکمونیست (تحقیق و تفحص سنا برای «فعالیت‌های ضدامریکایی») دست به ارعاب روشنفکران و هنرمندان امریکایی زدند. داندرو نیز که مدرنیسم را توطئه‌ای کمونیستی برای انهدام دموکراسی امریکایی می‌دانست، این جنگ سرد «مک‌کارتی» علیه مدرنیسم را نمایندگی می‌کرد. حملهٔ او انعکاسی از نازیسم را در خود داشت و به نحوی عجیب زبان مرسوم در شوروی را تقلید می‌کرده چه خبر شده بود؟

پیداست که همگی در عداوت نسبت به مدرنیسم همدل بودند، در عین حال همدیگر را به «توطئهٔ» مدرنیستی متهم می‌ساختند. این امر را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ اگر لفاظی‌ها را کنار بگذاریم به فصل مشترکی می‌رسیم که به مدرنیسم آوانگارد این اتهام را می‌زند که نیازهای **فرهنگ مردمی و توده** را رفع نمی‌کند.

دفاع نخبگان از مدرنیسم

واکنش به حملهٔ عوامفریبانهٔ مک کارتی را جناح لیبرال دستگاه حاکمهٔ امریکا و روشنفکران به عهده گرفتند. روشنفکران چنین عنوان کردند که هنر انتزاعی آوانگارد دقیقاً از آزادی سخن می‌گوید که رژیم‌های خودکامهٔ نازی و استالینیستی با فرهنگ مردمی ـ نما و سرکوبگر خود با آن ستیز کرده‌اند.

آلفرد اچ. بار (۸۱ـ۱۹۰۲)، نخستین مدیر موزهٔ هنر مدرن نیویورک، این بحث را در سال ۱۹۳۶ هدایت می‌کرد و در اثبات نظر خود نمودار مشهوری را طراحی کرد که نشان می‌داد در مسیر پیشرفت و ترقی وجود هنر انتزاعی ضرورت عقلانی داشته است.



پس از شکست نازی‌ها آلفرد بار عمدهٔ توان خود را متوجه نبرد با دو دشمن همسان آزادی لیبرالی یعنی کمونیسم و مک‌کارتیسم ساخت. «آنان که صراحتاً و یا با گوشه و کنایه هنر مدرن را ابزار دست کرملین برای تخریب می‌دانند به سبب گمراهی حیرت‌انگیز خود مجرم می‌باشند.» (۱۹۵۲)

کار بازاری، فرهنگ والا و اکسپرسیونیسم انتزاعی

کلمنت گرینبرگ (۹۴ـ۱۹۰۹)، منتقد هنری، رهبری فکری مدرنیسم متأخر بود. اگر عادلانه قضاوت کنیم او را باید تئودور آدورنوی امریکا بخوانیم. اندیشه‌های گرینبرگ برگرفته از سوسیالیسم مهاجران یهودی، مارکسیسم آزاداندیش و زیباشناختی **امانوئل کانت** (۱۸۰۴ـ۱۷۲۴) بود. در مقالهٔ ضدسرمایه‌داری و تأثیرگذارش «آوانگارد و کاربازاری» (۱۹۳۹) او در برابر کاربازاری (سریعاً ارضاکننده و با مخاطبان منفعل) دست به تعریف فرهنگ والا (درگیرکننده، انتقادی و شاق) زد. شیوه‌های آوانگارد فرهنگ را به پیش می‌راند ــ نظری که او را واداشت به دفاع از «انتزاع محض» بپردازد.

تجلیل گرینبرگ از اکسپرسیونیسم انتزاعی ــ نقاشی‌های **جکسون پولاک** (۵۶ـ۱۹۱۲)، **ویلم دِکونینگ** (۹۷ـ۱۹۰۴)، **مارک رُتکو** (۷۰ـ۱۹۰۳) و افرادی دیگر ــ در امریکایی گشتن زیباشناسی انتزاعی تأثیری به سزا داشته است. در عین حال با توجه به بحران ضدکمونیستی مک کارتیسم، نظریات او را «غیرسیاسی» پنداشتن از محالات است.

دزدیدن اکسپرسیونیسم انتزاعی

اما اکسپرسیونیسم انتزاعی موفقیت جهانی خود را در طی دهۀ ۱۹۵۰ و جنگ سرد، برخلاف نظر گرینبرگ صرفاً از طریق زیباشناسی کسب نکرد، کارکردهای ایدئولوژیکی که در بر داشت نیز در این امر تأثیرگذار بودند. شواهدی وجود دارد که سیا از این «زاییدۀ افکار» لیبرالی در جهت مقابله با کمونیسم بلوک شرق استفاده کرده است.

آزاد، یعنی همه چیز متساویاً در معرض تمتع قرار داشتن. نقاشی‌های «رنگ‌پاشی» جکسون پولاک به همراه آخرین مدل بیوک، ماشین‌لباسشویی بندیکس و سیگار لاکی استرایک نمادهای رویای بزرگ امریکایی بودند. بی‌شک، سیل فراری مهاجران روشنفکر اروپایی از چنگال نازیسم در دهۀ ۱۹۳۰ به تصویر امریکا به عنوان «قلمرو آزادی» اعتبار بخشیده بود.

دوشان از پلکان پایین می آید...

مارسل دوشان یک پناهندهٔ اروپایی نبود، او کسی بود که در زمان جنگ ۱۹۱۵ امریکای بیطرف را برای زندگی انتخاب کرد. همین انتخاب از او چهرهٔ شاخص در مدرنیسم امریکایی ساخت ــ اولاً، همچون «پلی بین قاره‌ای» میان آوانگاردیسم پاریس و نیویورک وصلت برقرار کرد؛ ثانیاً، مرحلهٔ گذار به پست مدرنیسم را فراهم آورد. به دوشان هیچگاه نشد وصلهٔ هیچ «ایسمی» را به طور کامل چسابند. نقاشی *برهنه از پلکان پایین می‌آید*. شبیه نقاشی کوبیستی به نظر می‌رسد اما در واقع گامی به سوی «ریخت‌شناسی مکانیکی» او بود...

قصد دوشان طرد «نقاشی منظره»، و آثار هنری دست‌ساز و جایگزین ساختن اشیاء ماشینی با تولید انبوه به جای آن بود. پس از شاهکارهای خویش، شیشهٔ بزرگ یا *عروس را عَزَب‌ها برهنه می‌کنند*، حتی (۲۳ـ۱۹۱۵)، او چنین عنوان کرد که هنر را به خاطر «مجسمه‌های مکانیکی» بازی شطرنج ترک می‌کند.

پاپ آرت یا دادائیسم نو

دوشان، همچون اغلب اروپایی‌ها، داوری درستی دربارهٔ امریکا نداشت و ظهور پاپ آرت «دادائیستی نو» در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ او را سخت خشمگین ساخت. در سال ۱۹۶۲ از شیوهٔ پاپ آرت در سرهم‌بندی کردن اشیاء حاضر آمادهٔ جامعهٔ مصرفی، انتقادات تندی کرد.

این دادا ـ نو که ایشان رئالیسم نو، پاپ آرت، جفتکاری و... می‌خوانندش، عوضی و کاری سهل و ساده‌ای است و از مرده ریگ دادا می‌خورد. وقتی من حاضر ـ آماده‌ها را مطرح کردم قصد مقابله با زیباشناسی را داشتم. در دادای نو، آنها آمده‌اند حاضر ـ آماده‌های من را برداشته‌اند و در آن دنبال زیبایی می‌گردند. من از سر دعوا «جابطری» و «ظرف ادرار» را به طرف‌شان پرتاب کردم آنها برمی‌گردند و می‌گویند آه چقدر زیباست!

طنز غریبی در اینجاست. گرینبرگ از آوانگارد «اصیل» (کوبیسم، اکسپرسیونیسم انتزاعی) در برابر نوع «عامه پسند» آن دفاع کرده بود، نوعی که او از سر تحقیر «آوانگاردیسم» دادا و، درست حدس زدید، دوشان می‌نامید. «ناب خواهی» گرینبرگ به این معنا بود که هنر را از انحلال در سرمایه‌داری مصرفی در امان نگه دارد ــ تلاشی از سر استیصال که به گونه‌ای تناقض‌آمیز به حفظ «فرهنگ عامه‌پسند» امریکایی کمک کرد.

پایان مدرنیسم؟

بخشی از مصاحبهٔ سال ۱۹۶۳ **اندی وارهول** (۸۷-۱۹۰۳)، سلطان پاپ آرت.

یکی می‌گفت که برشت می‌خواست همه شبیه هم فکر کنند. من می‌خواهم همه شبیه هم فکر کنند. اما برشت به تعبیری می‌خواست این کار را از طریق کمونیسم بکند. در روسیه این کار از طریق حکومت صورت می‌گیرد. در این‌جا بدون فشارِ حکومت این کار خود به خود صورت گرفته است. همه شبیه به هم هستند، شبیه هم رفتار می‌کنند، و روز به روز هم این مسئله شدت می‌گیرد.

حق با وارهل است، مگر نه؟ ریخت‌شناسی مکانیکی دوشان را خیلی ساده می‌توان **ماشین ـ مانندی** نام نهاد. مدرنیسم (همچون مارکسیسم) می‌خواهد اعماق را بکاود، اما **سطح** است که برایش اهمیت دارد. چیزی که دریافت می‌کنی همانست که می‌بینی. معنا برخاسته از نشانه‌های قراردادی است ــ این مسئله ما را به حفرهٔ پست مدرنیسم و همچنین بارت، بودریار و دریدا می‌برد. «نو» امر روزمرّه در امریکاست، به مرور فرسوده می‌شود و نهایتاً برای بازیافت، سر از گورستان زباله‌ها در می‌آورد.

ارتباط سینما با مدرنیسم چگونه است؟

همچنانکه وارهول هم معترف بود، «سطحیّت» پست مدرن از سینمای هالیوودی و «کارخانهٔ رویاسازی» آن که بت‌های عامه‌پسندی نظیر مرلین مونرو، الیزابت تیلور و الباقی را تولید می‌کرد، خوراک اصلی خود را می‌گرفت. بدین ترتیب فیلم را باید پلِ میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم به حساب آوریم؟

سینما رسانهٔ همگانی نمونه است، هنر هفتم و جوهرهٔ مدرنیته. اما آیا مردم‌پسند بودن سینما با مدرنیسم جور در می‌آید؟ مدرنیسم در همهٔ بخش‌های هنر ـ رمان، شعر، نقاشی و حتی موسیقی ــ «واقعگرای» را سرنگون ساخت. و بدین طریق هنر را دشوار و بغرنج گردانید و لذت بردن از آن را نیز طبعاً مشکل کرد. سینمای هالیوود با الگوهای تجاری مسلط در آن، دقیقاً عملکردی متفاوت داشت...

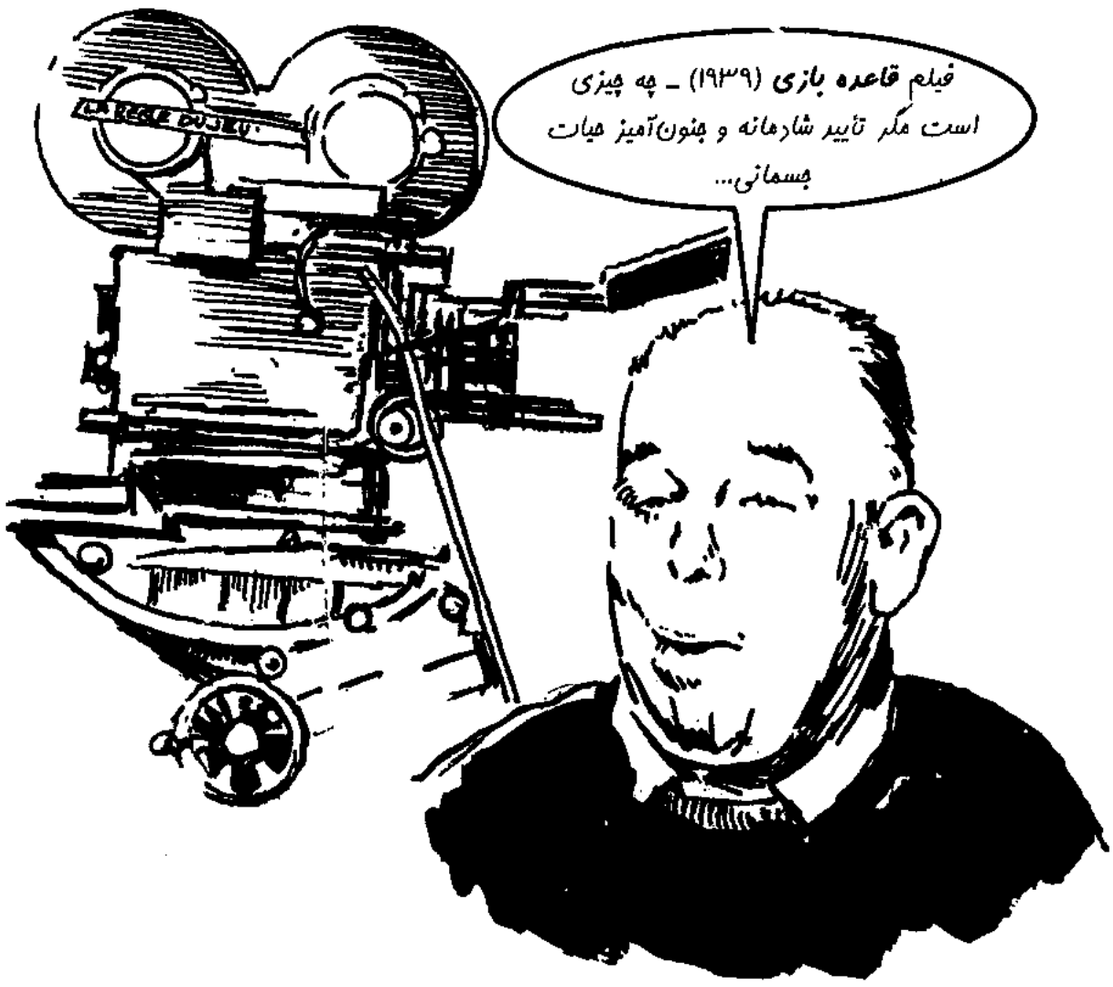
برخلاف طبیعت مدرنیست

به تعبیری، سینما اسباب رسوایی مدرنیسم است. در اغلب موارد، حاصل این حوزهٔ تجاری چیزی برخلاف طبیعت زیباشناسی مدرنیستی بوده است. هالیوود در بهره‌گیری از هنرمندان و نویسندگان وکارگردانان با استعداد مدرنیستی سابقهٔ بدی دارد.

فیلم‌های اریش فن اشتروهایم (۱۹۵۷ـ۱۸۸۵) قصابی شدند. سفر آیزنشتاین به هالیوود هیچ حاصلی در بر نداشت. فیلم‌های امریکایی رنوار بی‌روح هستند. برتولت برشت، اف. اسکات فیتزجرالد و سایر نویسندگان «نامی» که به استودیوی تردمیلز پا گذاشتند تنها در فیلمنامهٔ فیلم کوتاه مشارکت کردند. سال‌ها بعد هم با فیلمنامهٔ ژان پل سارتر درباره فروید که قرار بود جان هیوستون (۸۷ـ۱۹۰۶) فیلم آن را بسازد، مخالفت شد. و همینطور...

سینمای هنری اروپا

یک بدیل مهم در برابر هالیوود، «سینمای هنری» اروپا بوده است که بنا به ضرورت هویت فرهنگی ـ ملی شکل گرفته است. به خاطر نقش اساسی و پیشگامی که کارگردان در این سینما دارند، به آن سینمای *مؤلف* هم اطلاق شده است. به عنوان فیلمساز *مؤلف* کلاسیک باید از **ژان رنوار** (۷۹ـ۱۸۹۴)، پسر نقاش امپرسیونیست؛ **اگوست رنوار** (۱۹۱۹ ـ ۱۸۴۱)، نام برد که از پدر، خوشباشی را به ارث برده بود.



افراد دیگر این مکتب فرانسوی عبارت بودند از **رنه کلر** (۱۹۸۱ ـ ۱۸۹۸)، که از گونه‌ای سوسیالیسم غریب جانبداری می‌کرد، و **مارسل کارنه** (۹۶ـ ۱۹۰۰)؛ در آلمان، **گئورگ پابست** (۱۹۶۷ ـ ۱۸۸۵) و **ارنست لوبیچ** (۱۹۴۷ ـ ۱۸۹۲)، و بسیاری دیگر که رویکرد سطح بالای «مؤلف محور» را برگزیدند. در شاخهٔ روحانی‌تر مدرنیسم می‌توان از **کارل درایر** (۱۹۶۱ ـ ۱۸۸۹) و **روبر برسون** (۲۰۰۰ ـ ۱۹۰۷) نام برد. به هر حال این فیلمسازان هنرمند، محبوبیت مردمی خود را هم حفظ کردند.

سینمای آوانگارد: سوررئالیسم

فیلم‌های آوانگارد، بدیل دیگری در برابر سینمای مسلط هالیوود هستند که چون همان مشخصه‌های آوانگارد سایر هنرهای مدرن در آن‌ها مشاهده می‌شود، فیلم‌های «ناب» مدرنیستی تلقی می‌شوند، همانند فیلم سوررئالیستی بونیوئل و دالی (نگاه کنید ص ۹۱).

شمایل‌نگاری و لایه‌های جنسیتی پنهان در فیلم‌هایی همچون سگ *آندلس* صرفاً به نقاش بودن دالی و یا شعر سوررئالیستی مربوط نمی‌شد، بلکه مسائل دیگری هم دخیل بودند.

فیلم‌های اکسپرسیونیستی

فیلم‌های آلمانی نظیر *مطب دکتر کالیگاری* (۱۹۲۰)؛ *دیوانه‌خانه‌ای شیطانی* اثر روبرت ونید، *نوسفراتو* (۱۹۲۲)؛ خون آشامِ اثر اف. دبلیو. مورنائو، *دکتر مابوزه*، *قمارباز* (۱۹۲۲)؛ جنایتکار حرفه‌ای و روانی اثر فریتزلانگ و... از نقاشی، تئاتر و شعر اکسپرسیونیستی و همینطور داستان‌های «ترسناک گوتیکی» آلمان الگو گرفته بودند. یکی از طراحان صحنهٔ فیلم کالیگاری عنوان کرده بود: «فیلم باید نقاشی را جان ببخشد». اما این فیلم‌ها بحرانی وخیم را آبستن بودند.

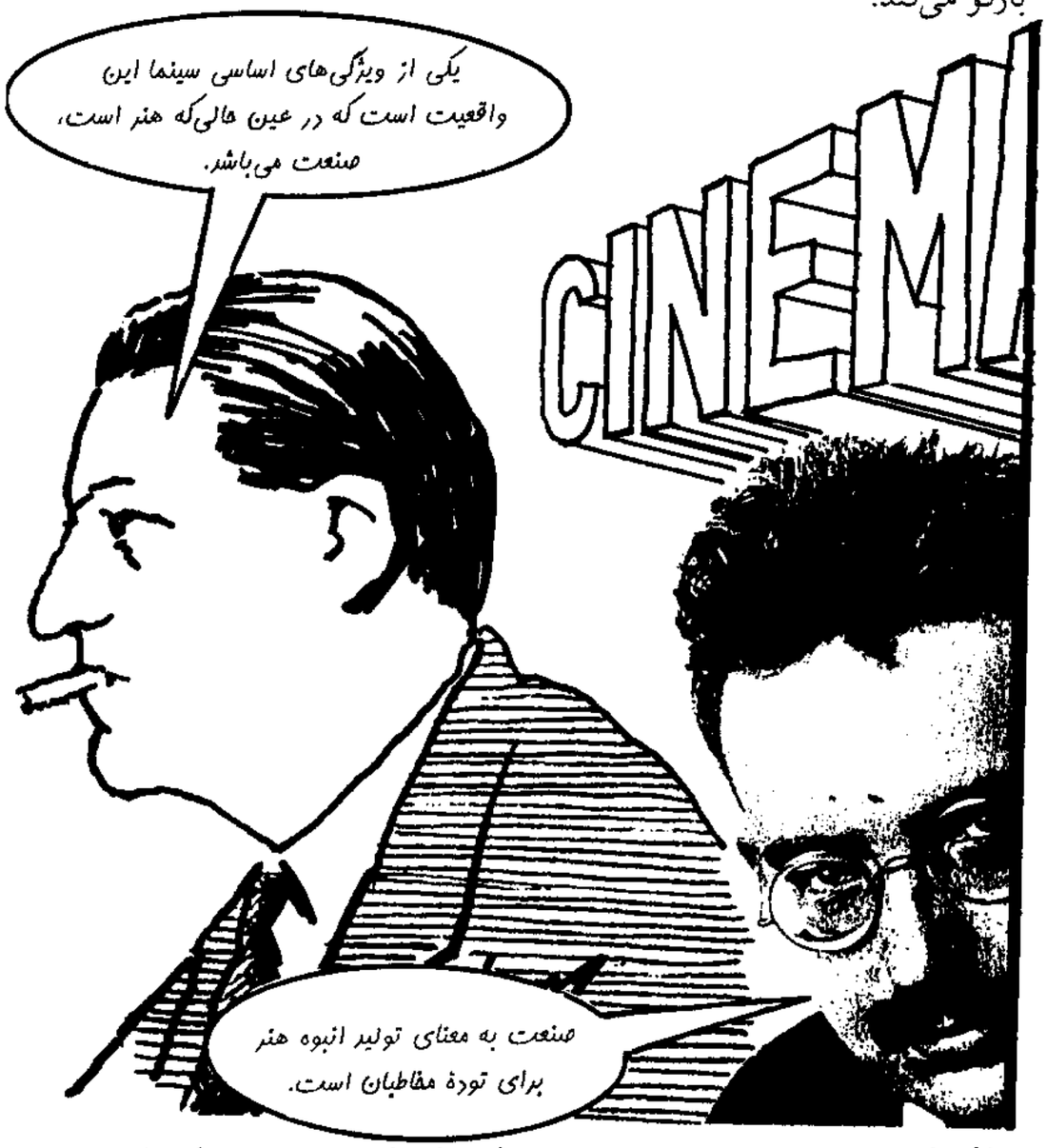
زیگفرید کراکوئر در کتاب کلاسیک خود، *از کالیگاری تا هیتلر* (۱۹۴۷)، صنعت فیلم آلمان (UFA) را از زمان بنیانش در سال ۱۹۱۷ به قصد تبلیغات جنگ تا قدرت گرفتن نازی‌ها را در پیوند با سینمای اکسپرسیونیستی بررسی می‌کند.

فیلم‌های آوانگارد شوروی

در حالی‌که صنعت فیلم آلمان در چنگال نازیسم گرفتار شد، وضعیت سینمای آوانگارد در اتحاد شوروی، حداقل در سال‌های ابتدایی، بسیار متفاوت بود. انقلاب اکتبر ۱۹۱۸ (به رهبری گروه کوچکی از نخبگان سیاسی) خود را در هماهنگی با آوانگاردیسم پیشاپیش موجود (به رهبری گروه کوچکی از نخبگان هنری) می‌دید. برای مدتی دو نیرو به همزیستی پرداختند ــ مدرنیسم تجربی همان هنر انقلابی بود، همچنانکه ــ علی‌الظاهر ــ سوپره ماتیسم مالویچ، کنستروکتیویسم تاتلین، اشعار فوتوریستی مایاکوفسکی بر این امر صحه می‌گذاشتند.

بی‌شک از اساتید مؤلف سینمای شوروی در سال‌های آغازین، یکی سرگئی آیزنشتاین بود با آثاری همچون *رزمناو پوتمکین* (۱۹۲۵) و دیگری ژیگا ورتوف با فیلم *مردی با دوربین فیلمبرداری*، فیلمی با ابداعاتی جسورانه که با تأمل در قاب به قاب تصاویر سینمایی در ذات نگرش سینمایی کاوش می‌کرد. در سال ۱۹۳۲ با «واقعگرایی اجتماعیِ» ژدانوف این تجربه‌گرایی خاتمه یافت، کلیهٔ گروه‌های هنری منحل شدند و اتحادیه‌های هنری دولتی جایگزین آن‌ها گشتند.

در اواخر دهۀ ۱۹۶۰، فیلمسازان آوانگارد ــ تبلیغاتی، زیرزمینی و گروه‌های محفلی ــ برای تشکیل یک گروه تولید فیلم در سطح جهانی فراخوانده شدند. آنها قرار نبود سینمای رایج را به نمایش بگذارند. جریان رایج در سینما همواره همچون معمایی لاینحل پیشاروی طرح مدرنیستی قرار داشته است. **آندره مالرو** (۷۶ـ۱۹۰۱)، نویسنده، سیاستمدار و تهیه‌کننده یک فیلم مستقل با ارزش، این مسئله را به خوبی بازگو می‌کند.



مقالۀ والتر بنیامین، «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» (۱۹۳۶)، یکی از متون شاخص مدرنیسم می‌باشد. در این مقاله بنیامین از فیلم و رسانه‌های تکثیری به خاطر شکستن هالۀ تقدس هنر سنتی و همچنین پررنگ‌تر کردن خصیصه‌های سیاسی و اجتماعی هنر، تجلیل کرد. فرهنگ توده به معنای فرهنگ فراگیرتر است و نه فرهنگ فروتر.

بازنگری هالیوود

هالیوود را به سبب تولید و اشاعهٔ توهمات توخالی و منحصراً براساس نبض بازار عمل کردن، به سادگی می‌شود به باد انتقاد گرفت. هالیوود همچنین قادر به درک رویاها و تخیلات مردمی و انتقال و تبدیل اعجاب‌انگیز آنها به ماجراها و تصاویر محکم سینمایی است. تجربهٔ تلخ لِه شدن کارگردان‌های مدرنیستی توسط ماشین تجاری هالیوود را می‌توان با مواردی دیگر از مهاجرت کارگردان‌ها از آلمان نازی به تعادل رساند ــ فریتس لانگ، **داگلاس سیرک** (۸۷ـ۱۹۰۰)، **ماکس افولس** (۵۷ـ۱۹۰۲)، **یوزف فن اشترنبرگ** (۱۹۶۹ـ۱۸۹۴)، **بیلی وایلدر** (۱۹۰۶ م) و بسیاری دیگر.

این محصولات هالیوودی را در نظر بگیرید ــ ملودرام‌های افولس همچون *نامهٔ یک زن ناشناس* (۱۹۴۸) یا ملودرام‌های سیرک مانند *وسوسهٔ باشکوه* (۱۹۵۳)، درام‌های پر تعلیق لانگ مانند *تب‌وتاب بزرگ*، کمدی‌های بیلی و ایلدر همچون *بعضی‌ها داغشو دوست دارند* (۱۹۵۹)، درام‌های پر زرق و برق فن اشترنبرگ: *سریع‌السیر شانگهای* (۱۹۳۲) و *امپراتریس ارغوانی* (۱۹۳۴).

این توانایی بهره‌گیری خلاقانه از فعالیتی عامه‌پسند و مردمی، محدود به کارگردانان مهاجر اروپایی نمی‌شد و طیف وسیع‌تری از فیلمسازان هالیوودی را در بر می‌گرفت.

موج نو

ژان لوک گدار (۱۹۳۰ م)، فرانسوا تروفو (۸۴-۱۹۳۲)، ژاک ریوت (۱۹۲۸ م)، اریک رومر (۱۹۲۰ م) و چند تن دیگر، فیلمسازانی بودند که در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ «موج نو» سینمای فرانسه را تشکیل دادند. آنها منتقدان و عشاق سینه‌چاک سینما بودند و خیلی زود به تناقض شگفتی‌آور هالیوود پی بردند.

ژان لوک گدار چهرهٔ تعیین‌کننده‌ای می‌باشد، که همچون مارسل دوشان در هنر، شیوه‌های رایج فیلمسازی را متزلزل ساخت و از مدرنیسم به سوی پست مدرنیسم نقب زد.

از نفس افتاده...

فیلم *از نفس افتاده* (A Bout de Souffle, 1960)، اثرِ گُدار، تجلیلی بود از فیلم‌های درجه دو و نازل امریکایی در عین حال به دلیل تکه‌پاره کردن روایت، اثری مدرنیستی نیز بود. پیه رویِ *دیوانه* (۱۹۶۵)، فیلمی عجیب و غریب‌تر و التقاطی، پیلهٔ مدرنیسم را پاره کرد. فیلم‌های *تعطیلات آخر هفته* (۱۹۶۷) و *باد شرق*، کل حوزهٔ آوانگارد را به تکان درآوردند. فیلم‌های سیاسی دو آتشهٔ او در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰ ظاهراً عقب‌گردی به فیلم‌های تبلیغاتی شوروی بودند.

او با فیلم *همه‌چیز روبراهه* (۱۹۷۲) که ترکیبی از سینمای مشخص و تجربی و فوق ستاره‌های سینما (جین فوندا، ایومونتان) بود، عملاً به حوزهٔ پست مدرن وارد شد. به کارگیری ویدئو و پروژهٔ متداوم *تاریخ سینما* (۲۰۰۰ـ۱۹۸۹) را نیز به دو طریق می‌توان تعبیر کرد: یا مرثیه‌ای بر مرگ سینما یا تجلیلی از همزیستی افول‌ناپذیر تاریخ با فن‌آوری‌های جدید.

فن‌آوری جدید ـ پست‌مدرنیسم؟

علاقهٔ گودار به ویدئو، پرسش دیگر را پیش روی ما می‌گذارد. آیا ما در اطلاق سینما به عنوان پلی به سوی «پست مدرنیسم» بر خطا نیستیم؟ آیا نباید در عوض، تلویزیون، ویدئو، انقلاب دیجیتالی، اینترنت ــ و کل جهان جدید «تِله اطلاعاتی» ــ را در نظر بگیریم؟ ما شاهد بودیم که فن‌آوری‌های گذشته چگونه مدرنیته و مدرنیسم را به حرکت در می‌آوردند و به واکنش وامی‌داشتند، اما حالا چه اتفاقی افتاده است؟

آیا مدرنیسم «پایان» یافته است؟

برای «مدرن» بودن پایانی را نمی‌توان تصور کرد. آیا می‌شود «بیشتر» مدرن شد؟ فرامدرن؟ ابرمدرن؟ یا کمتر مدرن؟ فراتر از مدرن چه مدرنی می‌باشد؟
اگر بخواهیم دقیق صحبت کنیم، «پست» مدرن بودن، حرفی بی‌معناست.

تاریخ نقاشی مدرنیستی با ورود پسا ـ نقاشی‌های مارک رتکو، بارنت فیومن، آد راینهارت و... به سر رسید.
... آنهایی که مرکش را باور کردند، خود را بالا کشیدند...
هنرمندان پاپ آرت، از وارهول به این سو، گفتارهای هنر بودند، خوراکشان لاشهٔ گندیدهٔ مدرنیسم بود و همهٔ شیوه‌های مقبول را دست می‌انداختند.

در موسیقی، تصنیف‌های مطلقاً سریالیستی که به دشواری بسیار زیاد نواخته می‌شدند و شنیدن‌شان از تحمل خارج بود منجر به ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه سکوت (۱۹۵۲) اثر تصادفی ـ انتهاری جان کیج شد.

ساموئل بکت عرصهٔ نمایش را به آدم‌های بی‌مصرف در سطل زباله، خاکستردان مرده و بستر تیره و تار مرگ تقلیل داد.

... و نهایتاً با نمایش ۴۵ ثانیه‌ای «تنفس» (۱۹۷۰) خاتمهٔ مدرنیسم را خواند.

موزه هنرهای مدرنِ پست مدرن

شوخ چشمی روزگار! بنای مدرنیستی از اعتبار افتاده تنها اعتبار خود را در این می‌بیند که سرپناهی برای بقایای «آثار برجستهٔ» هنر مدرن باشد، یعنی بتواره‌هایی با «هالهٔ تقدس»، هاله‌ای که بنیامین محو شده می‌پنداشت. موزهٔ هنر مدرن نیویورک (MOMA)،موزهٔ گوگنهایم، مرکز پومپیدو، گوگنهایم بیلبائو، خود آثار بر جا مانده از طرح قدیمی و آرمانشهرگرایانه لوکوربوزیه در سال ۱۹۲۳ هستند. موزهٔ هزارهٔ تیت مدرن که در نیروگاه خارج از ردهٔ **گیلبرت اسکات** (۱۹۶۰ ـ ۱۸۸۰) بر پا شده است، بهترین مثال برای معماری کارکردی مدرن است که در خدمت مقاصدی غیرکارکردی قرار گرفته است. دودکش غول‌پیکر آن، کورهٔ جسدسوزی را به ذهن متبادر می‌سازد...

بیرون از قیامت‌سرا

امـا شـاید بـاز پـیکربندیِ مـجددِ مـدرنیسم در مـرحلهٔ «پست مـدرن» مـدرنیته اجتناب‌ناپذیر بود. به سخنی دیگر از آنجا که مدرنیسم در برنامهٔ در دست جریان و ... ان‌ناپذیر مدرنیته جاگیر شده است، پایان نیز نپذیرفته است. به دو شیوه می‌توان ... مدرنیسم را در نظر گرفت...

با یک سلسله تناقض‌گویی سروکار نداریم، بلکه این راه‌های متفاوت از ملزومات درک وضعیت کنونی ما هستند و به ما یادآور می‌شوند که به بازنگری دائم در رابطهٔ بغرنج مـدرنیسم بـا حـیاتی‌ترین مسـائل زنـدگیمان بـپردازیـم؛ از اخـلاق‌گرفته تـا زیباشناسی، از سیاست تا مد، از فرهنگ والا تا فرهنگ توده، از نوآوری تا سنت. هیچگاه از صفر نمی‌توان شروع کرد ــ و مدرنیسم منبعی است که در کنار خود داریم. سرآغاز مدرنیسم همچون پایانش، گریزپا و مبهم بـاقی مـی‌ماند، عـرصه‌ای بـرای اظهارنظر، مجادله و **تجدیدنظر**.

* *نام‌ناپذیر* اثر ساموئل بکت (۱۹۵۳)

مدرنیسم چیست، چرا آغاز شد، تا چه زمانی ادامه یافت و ربط آن با پست مدرنیسم کدامست؟ پاسخ به این پرسش ها معمولا گنگ و سردرگم کننده اند. با این همه در این کتاب تلاش شده است تا به نحوی قابل دسترس این پدیده مهم و پیچیده فرهنگی قرن بیستم، تا حدودی مورد بررسی قرار گیرد.

مدرنیسم را عموما مجموعه ای از تغییرات اساسی زیباشناختی می دانند: موجی از نوآوری های مختلف در هنر و معماری، موسیقی و سینما و ادبیات.

مطالعه این کتاب، در حکم **قدم اولی** است برای آشنایی با پیشگامانی همچون پیکاسو، جویس، شونبرگ و دیگر اساتید مدرنیسم، و در همین حال قدمی دیگری در همراهی با یک تلاش عمیق تر در فهم مدرنیسم به منزله مجموعه ای از پاسخ ها به پدیده گسترده تری که همان مدرنیته باشد.

پاسخ هایی که اغلب در تضاد با یکدیگر بوده و سعی دارند حکایت انقلاب های تکنولوژیکی قرن بیستم را با عنایت به پس زمینه جریان های اجتماعی توده ای و شورش های انقلابی روایت کنند.

۱۲۰۰ تومان

شابک: ۹۶۴-۶۵۷۸-۸۷-X ISBN:964-6578-87-X