قدم اول

پست مدرنیسم

ریچارد آپیگنانزی و کریس گارات/ فاطمه جلالی سعادت

پست مدرنیسم

قدم اول

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Postmodernism

Introducing

Richard Appignanesi and Chris Garratt

Published in 1999 by Icon Books Ltd.

آپیگنانسی، ریچارد، ۱۹۴۰ - Appignanesi, Richard

پست‌مدرنیسم (قدم اول) / ریچارد آپیگنانسی؛ مترجم فاطمه جلالی سعادت. ـ تهران: نشر و پژوهش شیرازه، ۱۳۸۰.

۱۷۶ ص.: مصور. ISBN 964-6578-79-9: ۱۲۰۰۰ ریال

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.

عنوان اصلی: Introducing postmodernism.

۱. فراتجدد. ۲. فلسفه جدید ـ قرن ۲۰. الف. گارات، کریس، Garratt, Chris ب. جلالی سعادت، فاطمه، ۱۳۵۴ - ، مترجم. ج. عنوان.

۵ پ ۲ آ / ۲ / ۸۳۱ B ۱۴۹/۹۷

۱۳۸۰

کتابخانه ملی ایران

محل نگهداری: ۱۸۵۷۷ - ۸۰ م

پست‌مدرنیسم

قدم اول

نویسنده: ریچارد اپیگنانسی

طراح: کریس گارات

مترجم: فاطمه جلالی سعادت

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.

تهران. صندوق‌پستی: ۱۱۳۸ / ۱۹۳۹۵

تلفن: ۲۵۶۰۹۸۳

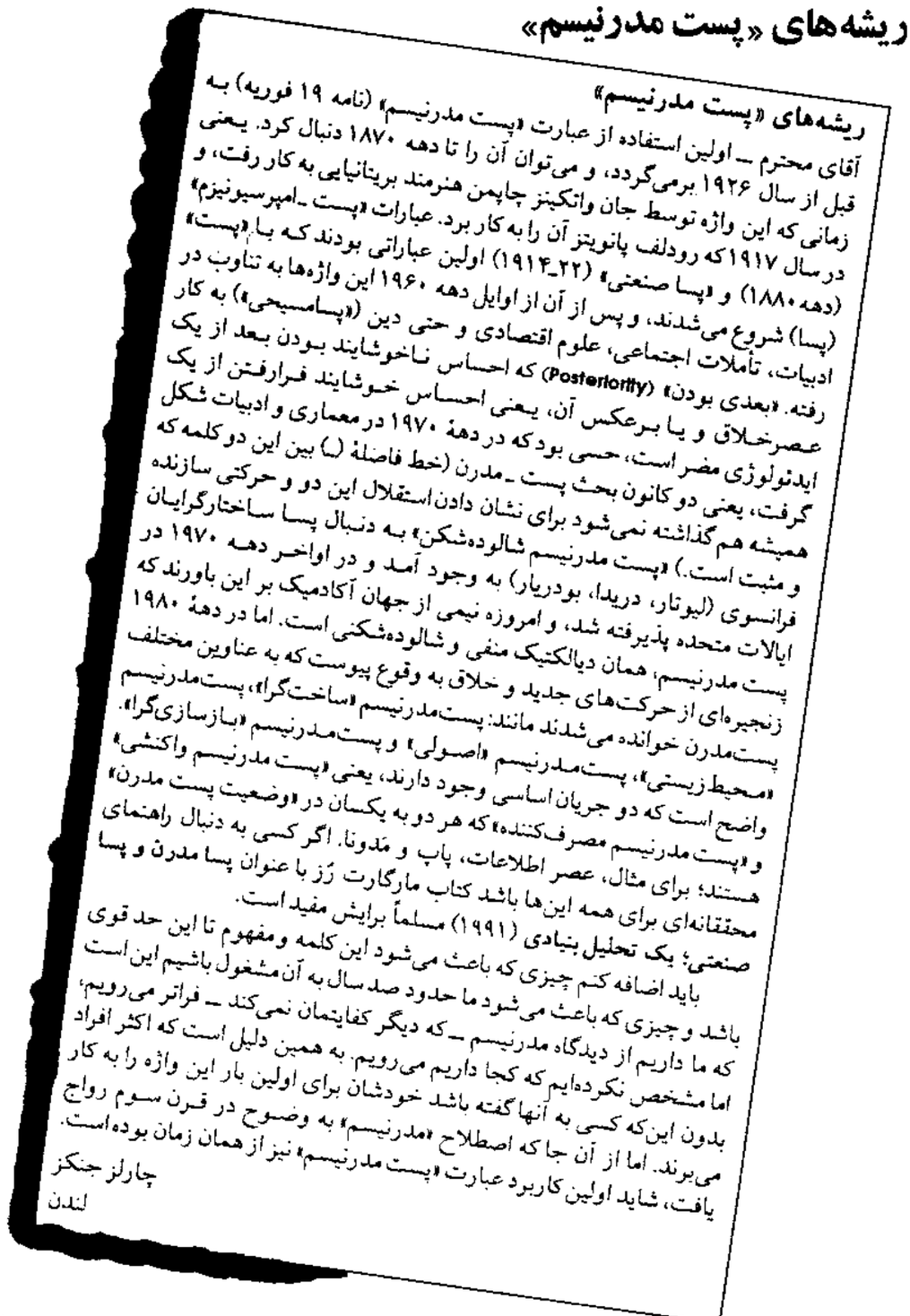
ISBN 964 - 6578 - 79 - 9 ۹۶۴ - ۶۵۷۸ - ۷۹ - ۹

پست مدرنیسم

قدم اول

نویسنده: ریچارد اپیگنانسی ـ طراح: کریس گارات
مترجم: فاطمه جلالی سعادت

ریشه‌های «پست مدرنیسم»



ریشه‌های «پست مدرنیسم»

آقای محترم ــ اولین استفاده از عبارت «پست مدرنیسم» (نامه ۱۹ فوریه) به قبل از سال ۱۹۲۶ برمی‌گردد، و می‌توان آن را تا دهه ۱۸۷۰ دنبال کرد. یعنی زمانی که این واژه توسط جان واتکینز چاپمن هنرمند بریتانیایی به کار رفت، و در سال ۱۹۱۷ که رودلف پانویتز آن را به کار برد. عبارات «پست ـ امپرسیونیزم» (دهه ۱۸۸۰) و «پسا صنعتی» (۲۲ـ۱۹۱۴) اولین عباراتی بودند که با «پست» (پسا) شروع می‌شدند، و پس از آن از اوایل دهه ۱۹۶۰ این واژه‌ها به تناوب در ادبیات، تأملات اجتماعی، علوم اقتصادی و حتی دین («پسامسیحی») به کار رفته. «بعدی بودن» (Posteriority) که احساس خوشایند بودن بعد از یک عصرخلاق و یا برعکس آن، یعنی احساس ناخوشایند بودن بعد از یک ایدئولوژی مضر است، حسی بود که در دهۀ ۱۹۷۰ در معماری و ادبیات شکل گرفت، یعنی دو کانون بحث پست ـ مدرن (خط فاصلۀ (ـ) بین این دو کلمه که همیشه هم گذاشته نمی‌شود برای نشان دادن استقلال این دو و حرکتی سازنده و مثبت است.) «پست مدرنیسم شالوده‌شکن» به دنبال پسا ساختارگرایان فرانسوی (لیوتار، دریدا، بودریار) به وجود آمد و در اواخر دهه ۱۹۷۰ در ایالات متحده پذیرفته شد، و امروزه نیمی از جهان آکادمیک بر این باورند که پست مدرنیسم، همان دیالکتیک منفی و شالوده‌شکنی است. اما در دهۀ ۱۹۸۰ زنجیره‌ای از حرکت‌های جدید و خلاق به وقوع پیوست که به عناوین مختلف پست‌مدرن خوانده می‌شدند مانند: پست‌مدرنیسم «ساخت‌گرا»، پست‌مدرنیسم «محیط زیستی»، پست‌مدرنیسم «اصولی» و پست‌مدرنیسم «بازسازی‌گرا». واضح است که دو جریان اساسی وجود دارند، یعنی «پست مدرنیسم واکنشی» و «پست مدرنیسم مصرف‌کننده» که هر دو به یکسان در «وضعیت پست مدرن» هستند؛ برای مثال، عصر اطلاعات، پاپ و مَدونا. اگر کسی به دنبال راهنمای محققانه‌ای برای همه این‌ها باشد کتاب مارگارت رُز با عنوان پسا مدرن و پسا صنعتی؛ یک تحلیل بنیادی (۱۹۹۱) مسلماً برایش مفید است.

باید اضافه کنم چیزی که باعث می‌شود ما حدود صد سال به آن مشغول باشیم این است که ما داریم از دیدگاه مدرنیسم ــ که دیگر کفایتمان نمی‌کند ــ فراتر می‌رویم؛ اما مشخص نکرده‌ایم که کجا داریم می‌رویم. به همین دلیل است که اکثر افراد بدون این‌که کسی به آنها گفته باشد خودشان برای اولین بار این واژه را به کار می‌برند. اما از آن جا که اصطلاح «مدرنیسم» به وضوح در قرن سوم رواج یافت، شاید اولین کاربرد عبارت «پست مدرنیسم» نیز از همان زمان بوده است.

چارلز جنکز

لندن

چارلز جنکز که در هنر و معماری پست مدرن صاحب‌نظر است بررسی جالبی دربارۀ اصطلاح **پست‌مدرنیسم** به دست داده. اما این عبارت در عمل به چه معنی است؟ آیا «پست مدرن» به واقع سرگذشت زندگی امروز ما را به دست می‌دهد؟ یا این‌که فقط یک واژۀ باب روز است که ما را در تاریکی و ناآگاهی از وضعیت واقعی تاریخی‌مان باقی می‌گذارد.

بگذارید در ابتدا خود کلمه را بررسی کنیم

منظورمان از پست مدرنیسم چیست؟ این ابهام به وسیله پیشوند Post (به معنی پسا) بر سر کلمهٔ مدرن (نو) به وجود آمده است. پست مدرنیسم خود را با آنچه که نیست معرفی می‌کند. چیزی که دیگر مدرن (نو) نیست. اما از چه نظر واقعاً پسا (پست) مدرن است؟

ـ به عنوان نتیجه مدرنیسم؟
ـ عواقب مدرنیسم؟
ـ زادهٔ مدرنیسم؟
ـ تکامل مدرنیسم؟
ـ انکار مدرنیسم؟
ـ ردّ مدرنیسم؟

پست مدرنیسم را به صورت ترکیبی از چند تا یا همهٔ این مفاهیم به کار برده‌اند. پست مدرنیسم مجموعه مفاهیم مبهم برگرفته از دو موضوع ابهام‌برانگیز است.

ـ در برابر معنای مدرنیسم مقاومت و با آن مخالفت می‌کند.

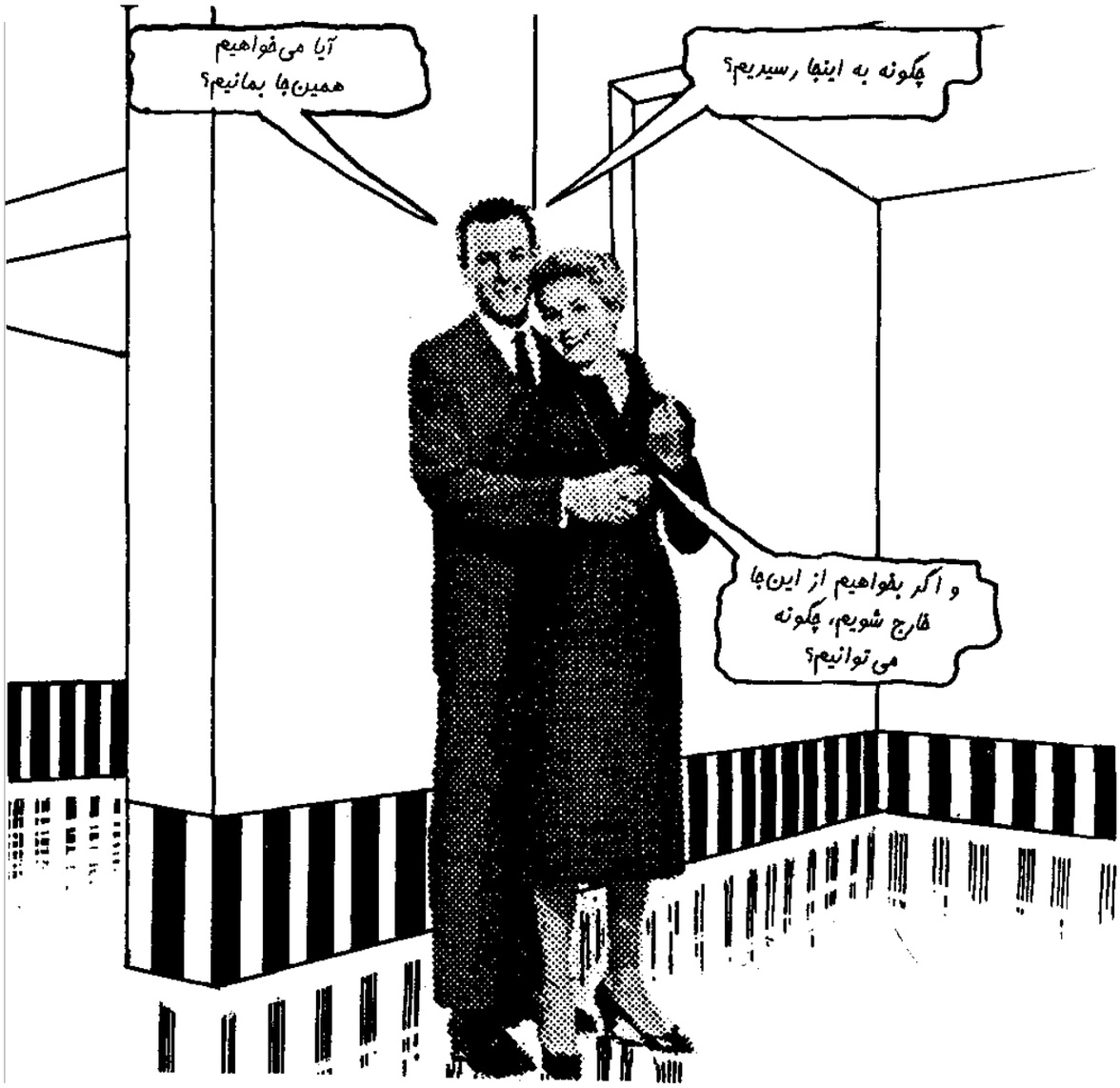
ـ فهم کاملی از مفهوم مدرن را که عصری نوین آن را پشت سر نهاده، القاء می‌کند.

عصری نوین؟ هر عصر، هر دوران به وسیله شواهد تغییرات تاریخی که ما می‌بینیم و می‌فهمیم و به‌وجود می‌آوریم توجیه می‌شود و ما می‌توانیم این تغییرات را به عنوان متعلقات قلمرو هنر، تئوری اقتصاد و تاریخ تشخیص دهیم و آنها را به منظور فهم پست مدرنیسم بررسی کنیم.

بگذارید از هنر شروع کنیم، با **پی‌گیری تبارشناسی هنر پست مدرنیسم.**

قسمت اول: تبارشناسی هنر پست مدرنیسم

می‌توانیم با دیدار از بنای هنرمند مفهوم‌گرا، دنیل بورن (متولد ۱۹۳۹) به نام بر روی دو سطح با دو رنگ شروع کنیم که شامل یک ردیف خط‌های راه‌راه عمودی در پایین دیوارهای دو سالن مجاور است که یکی از دیگری به فاصله یک پله قرار دارد. سالن‌هایی خالی و دیگر هیچ...



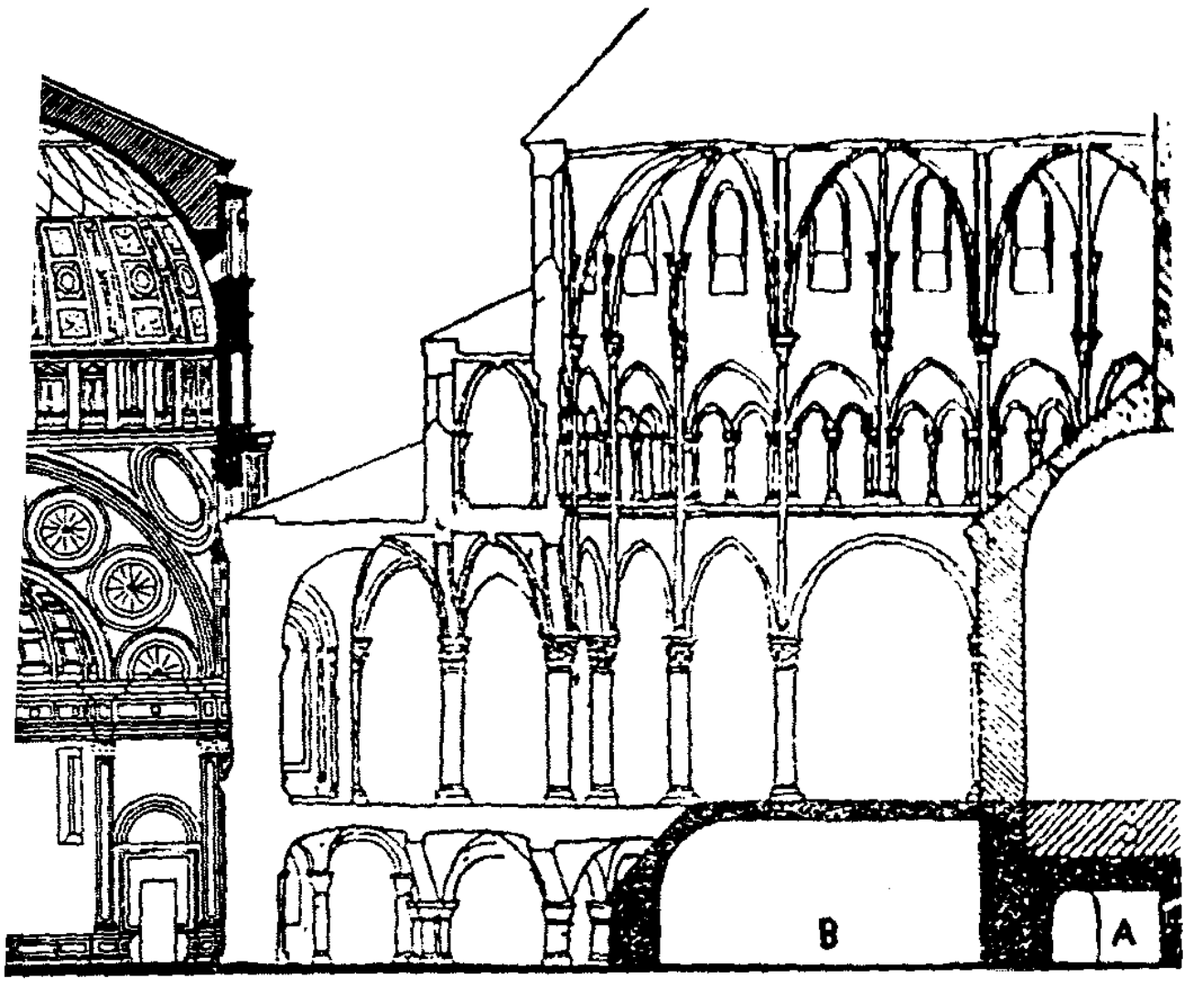
بنای بورن الزاماً نمونه مجسم هنر پست مدرنیسم نیست، اما نقطه خوبی برای شروع است. از این جهت که بدانیم مدرنیسم در طول تاریخِ ابداعِ مستمرّ به چه چیزی رسیده است.

مدرن چیست؟

مدرن از کلمه لاتین Modo به معنای «همین حالا» گرفته شده است. از چه زمانی ما مدرن بوده‌ایم؟ به طور تعجب‌آوری، از خیلی وقت پیش.

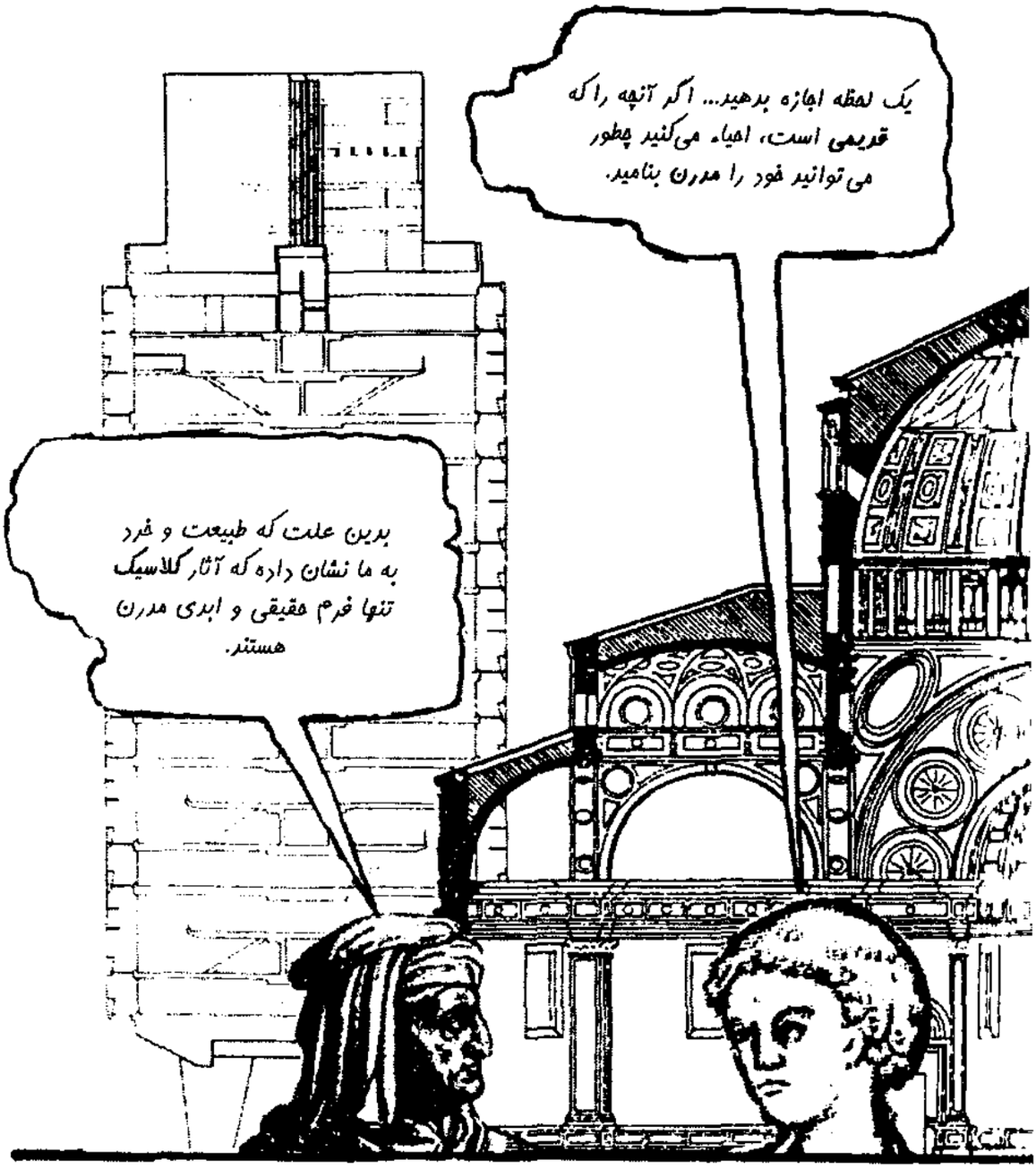
درحوالی سال ۱۱۲۷ میلادی، سوژِ، راهب بزرگ صومعه سن دونی در پاریس شروع به بازسازی آن نمود. نظریات معماری او در پایان حاصلی داشت با (ظاهری جدید) که به هیچ‌یک از آثار کلاسیک یونانی و رومی و حتی سبک‌های تخیّلی شباهت نداشت.

سوژِ از آنجایی که نمی‌دانست آن را چه بنامد از واژه لاتین **Opus Modernum** به معنی «**یک کار تازه**» استفاده کرد.



سوژِ، آغازگر سبک معماری مؤثری شد که به عنوان گوتیک شناخته می‌شود.

گوتیک درواقع اصطلاحی فریبنده بود که به وسیله نظریه‌پردازهای رنسانس ایتالیا ابداع شد و به معنی سبک بدوی شمالی یا آلمانی است.
سبک مطلوب معماران رنسانس و هنرمندان دوره یونانی کلاسیک همان چیزی بود که آن را سبک نوین خوب و باستانی می‌نامیدند.



از آن زمان تاکنون معماران همواره در این‌باره بحث کرده‌اند که کدام سبک، سبکِ ماندگار است: کلاسیک، گوتیک، مدرن و یا حتی پست مدرن.

مخالفت دیالکتیکی

حداقل از قرون وسطی به بعد یک حس خصومت همواره بین «گذشته» و «حال» و قدیمی و مدرن وجود داشته است. دوران‌های تاریخی بسیاری در غرب از پس هم آمده‌اند که نسبت به دوران قبل از خود علقه‌ای نداشته‌اند. این که هر دوره‌ای دورهٔ بلافصل قبل از خود را رد کند کمابیش ذاتی نسل‌هاست.

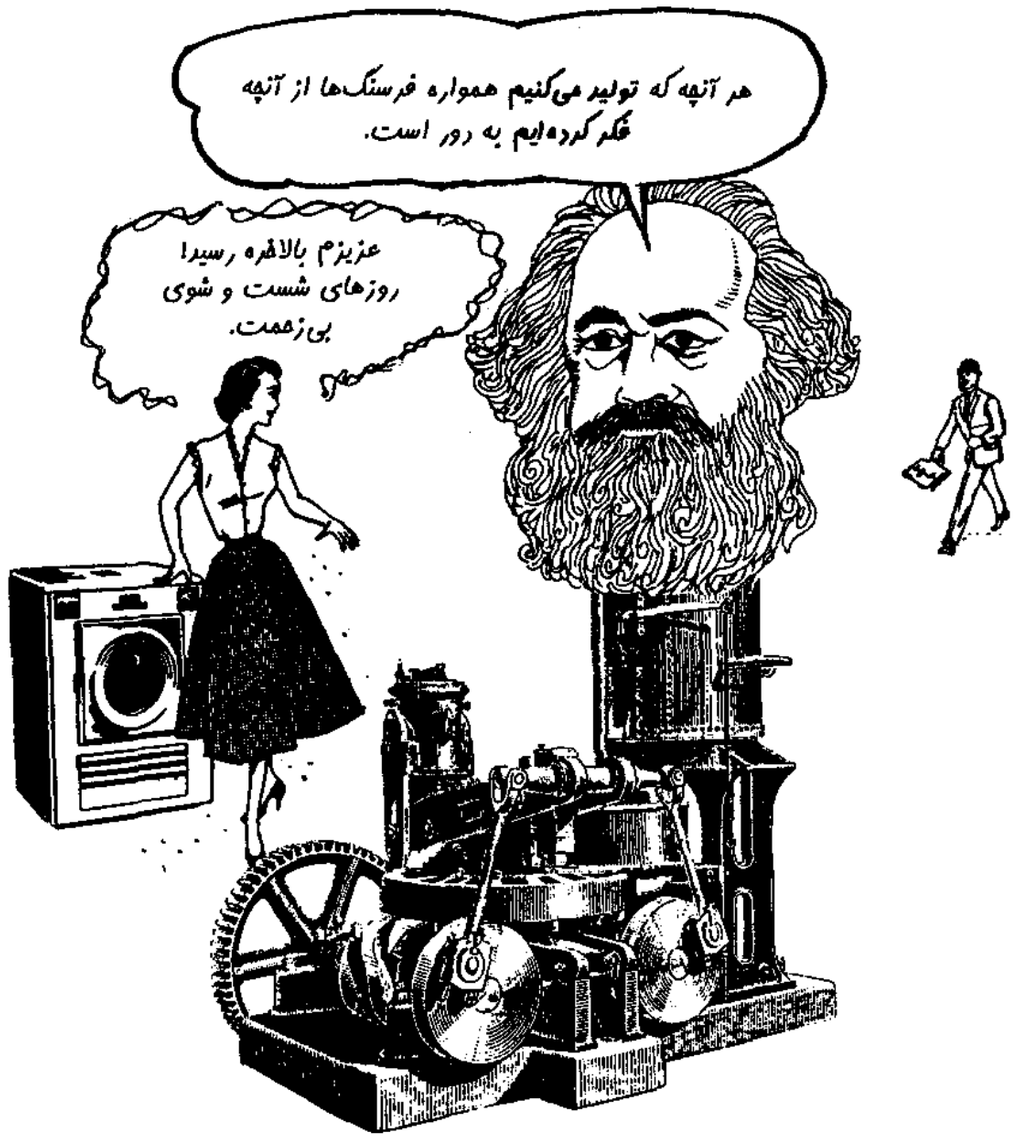
نتیجه این **دیالکتیک** تاریخی (دیالکتیک از ریشه یونانی به معنای **جدل و گفتگو** گرفته شده است) این است که فرهنگ غرب هیچ سنت واحدی را به رسمیت نمی‌شناسد.

تاریخ توسطِ دوران‌های مفهومی حک شده است:

و غیره. این دوران‌های متخاصم فرهنگ غرب، **مجموعهٔ** سنت آن را تشکیل می‌دهند: گونه‌ای از «جدول تناوبی» سنت.

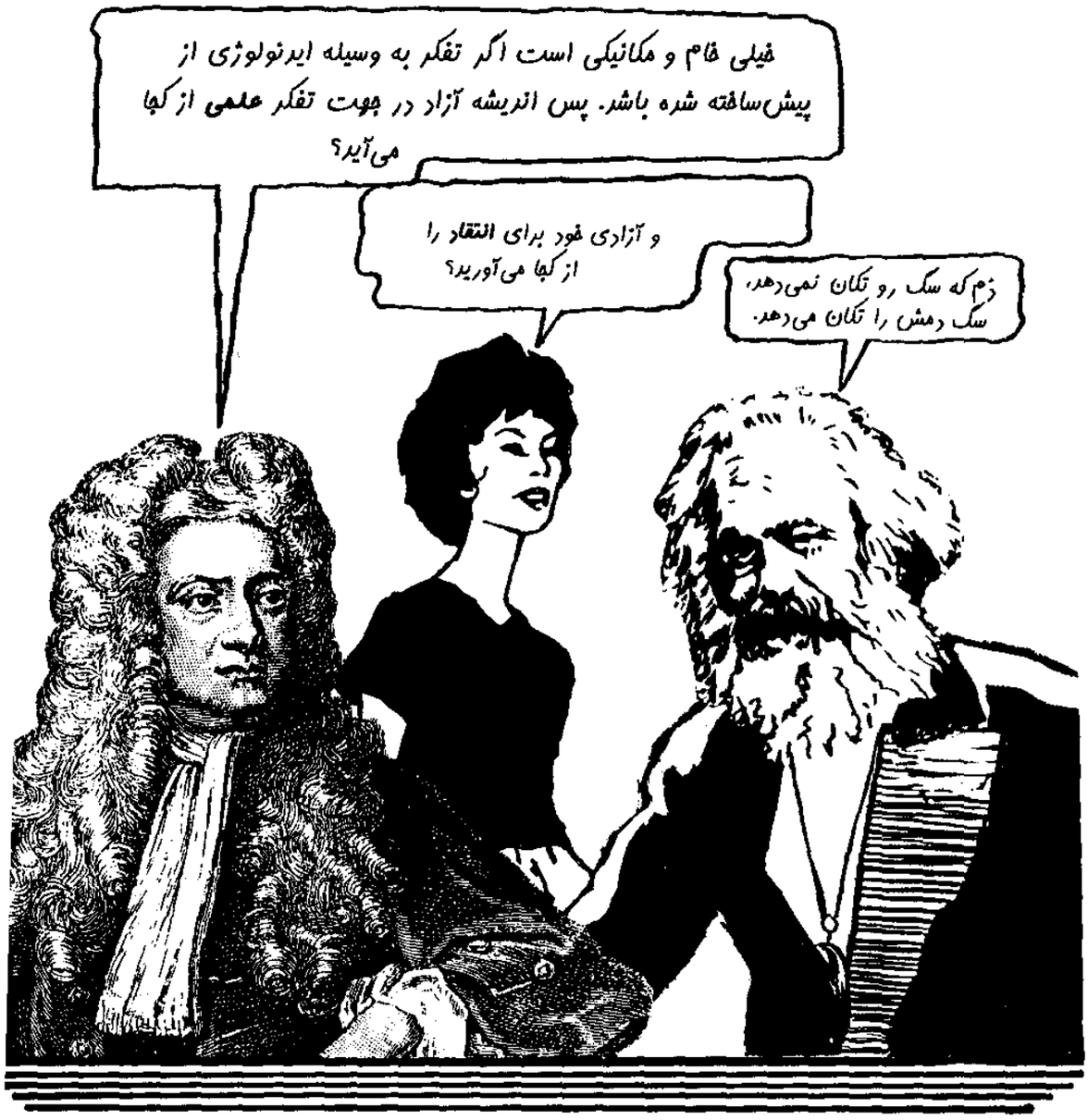
سنت در غرب مبتنی بر، و **نیرو گرفته** از چیزی است که با آن در تعارض می‌باشد.

ویژگی دیگر فرهنگ غرب «گرایش تاریخ‌گرایانه» آن است، یعنی این باور که تاریخ تعیین‌کننده هر آن چیزی است که باید باشد.



نظریه **ماتریالیسم دیالکتیکی** کارل مارکس، شکل‌بندی تاریخ‌گرایی کلاسیک را پدید آورد. مارکسیسم تفاوتی ساختاری بنیاد گذاشت، بین نهادهای فرهنگی و سنتی جامعه و نیروهای تولیدیِ اقتصادی آن. پیشرفت‌های سریع در زیربنا اتفاق می‌افتد، یعنی مجموعه فعالیت‌های اقتصادی تولیدی که نگه‌دارنده و در عین حال تضعیف‌کنندهٔ روبنا نیز هستند؛ روبنا یعنی مجموعهٔ ایدئولوژی جامعه که دربرگیرندهٔ دین، هنر، سیاست، قانون و همهٔ منش‌های سنتی است. روبنا در مقایسه با زیربنایِ اقتصادی، در مقابل تغییر، بسیار کندتر و مقاوم‌تر است؛ خصوصاً در دوران مدرن سرمایه‌داری صنعتی.

شیوهٔ تفکر ما ــ یا به عبارت بهتر فرضیات ما اساساً به‌وسیلهٔ ایدئولوژی روبنایی ساخته شده‌اند.



بشر همواره فقط مشکلاتی را مطرح می‌کند که می‌تواند آنها را حل کند... همیشه مسائلی را پیدا می‌کنیم که شرایط حل آنها وجود دارد یا در حال شکل‌گیری است.

کارل مارکس پیشگفتار **مقدمه‌ای بر نقد اقتصاد سیاسی** (۱۸۵۹)

مدرنیسم چیست؟

فرمول مارکس هنوز برای فهم خطوط اصلی تغییرات در حوزه‌های سنت و تولید جامعه کاربرد دارد.

مدرنیسم، آنجا که زیربنای تولید مَدِّ نظر است، در دههٔ ۹۰ قرن ۱۹ تا ابتدای قرن ۲۰ شروع می‌شود. دورانی که ابداعات تکنولوژیکی فراوان و دومین جزر و مَد موج انقلاب صنعتی را تجربه کرد که تقریباً یک قرن پیش شروع شده بود.

تکنولوژی مدرن

- موتورهای دیزلی و احتراق، توربین بخار و ژنراتورهای برقی
- الکتریسیته و بنزین به عنوان منابع جدید نیرو
- اتومبیل، اتوبوس، تراکتور و هواپیما
- تلفن، دستگاه تایپ، دستگاه پخش (نوار) به عنوان اساس کار دفاتر و سیستم‌های مدیریتی
- تولید مواد مصنوعی در صنعت شیمی مانند رنگ‌مو (رنگ‌های صنعتی) و پلاستیک و فیبرهایِ مصنوعی (ساخت بشر)
- مواد مهندسی جدید: بتون مسلح، آلومینیوم و آلیاژ کروم

رسانه‌های جمعی و سرگرمی‌ها (تفریحات)

- تبلیغات و انتشار روزنامه‌ها (دهه ۹۰ قرن ۱۹)
- گرامافون (۱۸۷۷)؛ سینماتوگرافی اختراع برادران لومیر و تلگراف بی‌سیم اختراع مارکُنی (۱۸۹۵)
- مخابره اولین امواج رادیویی توسط مارکُنی (۱۹۰۱)
- اولین تماشاخانه فیلم در پیتزبورگ نیکلدون

علم

- تأسیس علم ژنتیک در دهه‌اول قرن ۲۰
- در سال ۱۹۰۰ فروید تحلیل روانی (روانکاوی) خود را آغاز کرد.
- کشف اورانیوم و رادیوم رادیواکتیو به وسیله بکرل و کوری‌ها (۹-۱۸۹۷)
- مدل انقلابی جدید اتم رادفورد که فیزیک کلاسیک را برانداخت. (۱۹۱۱)
- تئوری نسبیت عام و نسبیت خاص انیشتین (۱۹۱۶-۱۹۰۵)

درک این مطلب که چگونه این ابداعات به پیشرفت‌های اطلاعاتی و علمی پست مدرنیسم منجر می‌شوند، چندان مشکل نیست. دو مثال:

۱. اساس جهان‌بینی پست مدرنی ـ تئوری اتم ـ کوانتوم و نسبیت بین دهه ۹۰ قرن ۱۹ و سال ۱۹۱۶ شکل گرفته است.

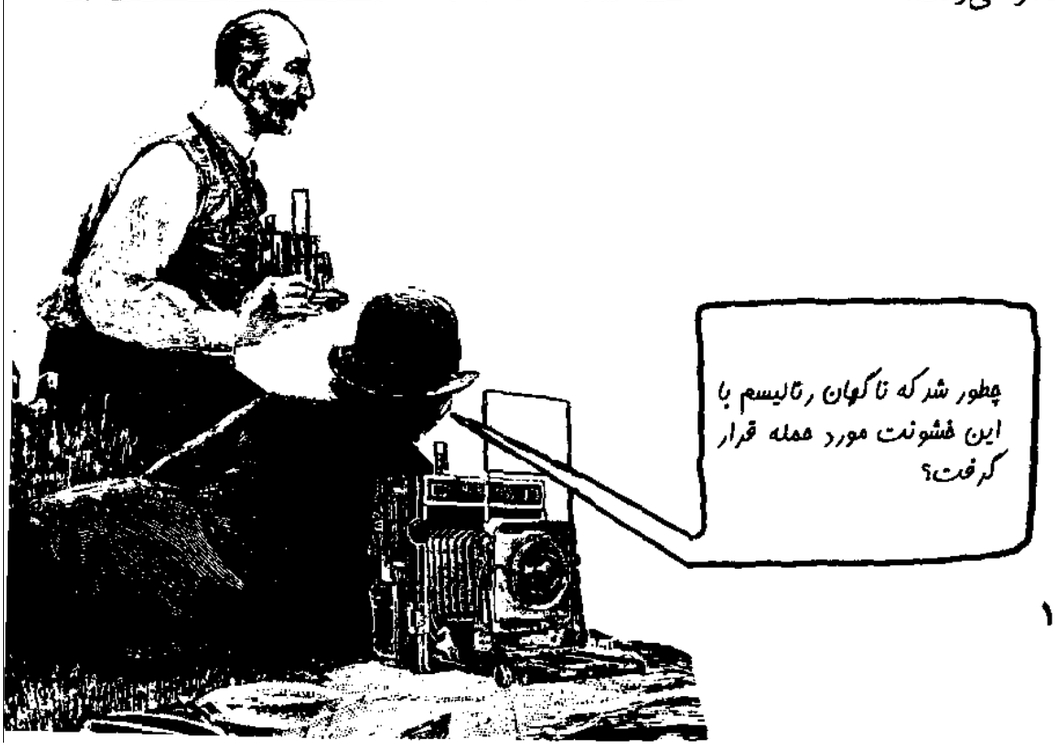
۲. سیم تلفن مسی مدرن به وسیله کابل مخابراتی پست مدرن فایبرگلاس جایگزین شد که ظرفیت حمل داده‌های اطلاعاتی را ۲۵۰۰۰۰ برابر افزایش می‌دهد (کل محتویات کتابخانه بادلین آکسفورد در ۴۲ ثانیه مخابره شد).

مدرنیسم در مفهوم فرهنگی و یا روبنایی شامل دورهٔ مشابه دهه اول قرن ۲۰ است و اولین فاز جسورانه تجربه مدرنیستی در حیطه ادبیات، موسیقی، هنرهای تجسمی و معماری بود.

«انفجار بزرگِ» پیکاسو

علیرغم اختراعاتی مانند تلفن، تلگراف و دیگر نوآوری‌های جدید تکنولوژی، تصویری اجمالی از زندگی روزمره حدود سال ۱۹۰۷ کاملاً به دور از مدرنیته به نظر می‌آید. به‌طور مثال هیچ چیزی، ما و مسلماً مردمی را که در سال ۱۹۰۷ زندگی می‌کردند را برای مواجهه با اولین نقاشی حقیقتاً مدرن «دوشیزگان آوینیون» اثر پیکاسو، آماده نکرده بود.

آن تصاویر زاویه‌دار و قناس با چهره‌های بهت‌زدهٔ ماسک مانند و آفریقایی‌وار، تجسم چهرهٔ روسپی‌هاست که تا حدی نمایانگر ترس خود پیکاسو از بیماری سفلیس بود، اما مهم‌تر از آن به نوعی رسمیت دادن به الگوی جدید ضد نمایشی یا صورت‌زدایی [de] FORM [ation] به شمار می‌رفت.



بحران نمایش یا تصویرسازی

گروهی از تاریخ‌شناسان هنر بر این باورند ــ تا حدی هم حق دارند ــ که اختراع عکاسی به اعتبار نقاشی در به تصویر کشیدن واقعیت پایان داد. تصاویر نقاشی از واقعیت به سادگی،منسوخ شدند. ابداع تکنولوژیک در زیربنا، بر روبنای سنت هنرهای تجسمی، پیشی گرفت. تولید انبوه عکاسی جایگزین اصالت هنر و صنعت شد.

این بحران از آنچه که این سناریوی تأثیرگذار الغاء می‌کند نیز عمیق‌تر است. دکترین رئالیسم خود در حال به پایان رسیدن بود.

رئالیسم وابسته به تئوری آیینه دانش است، مخصوصاً از این جهت که ذهن آیینه‌ای از واقعیت تلقی می‌گردد. بنابراین نظر، اشیاء موجود در بیرون ذهن را می‌توان (به‌وسیله یک مفهوم یا به وسیلهٔ کار هنری) به نحوی مناسب، دقیق و حقیقی به تصویر کشید.

سِزان: منظره، ناظر را در بر می‌گیرد

پُل سِزان (۱۹۰۶-۱۸۳۹) رئالیسم را رد نکرد بلکه آن را با گنجاندنِ «شک و عدم قطعیت» در دریافت ما از اشیاء اصلاح نمود.

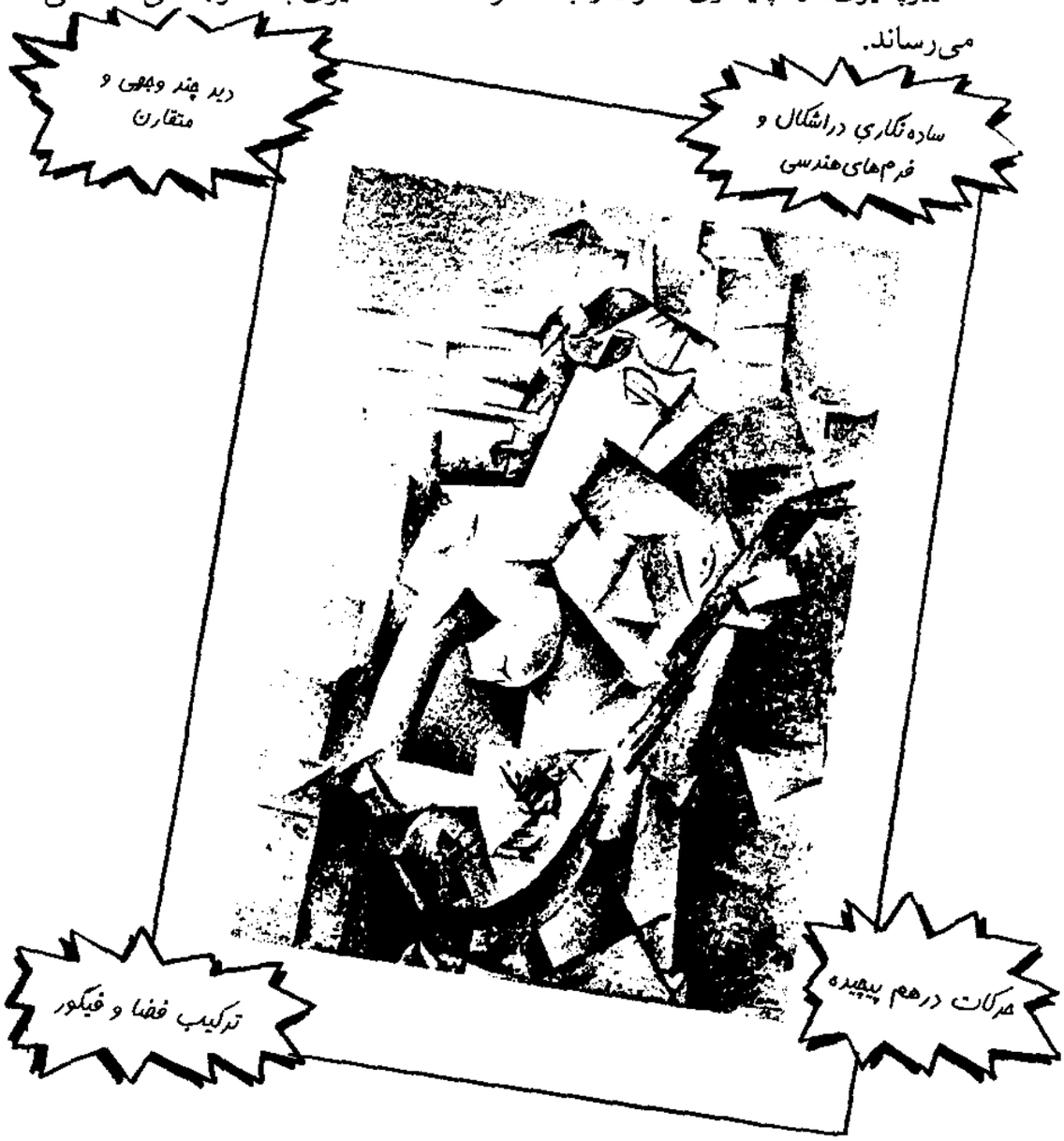
تصویرسازی می‌بایست به «تأثیر متقابلِ» دیدن و شیء، و نیز تنوع نقطه‌نظر و احتمال تردید در آنچه که شخص می‌بیند، توجه می‌کرد.

سِزان مسیر جدید انقلابی‌ای را پیش گرفته بود: نه نقاشیِ واقعیت بلکه نقاشیِ تأثیرِ «درک و دریافتِ» آن.

سِزان صرفاً به ایجاد تصویر ذهنی و پراکنده از واقعیت، علاقمند نبود، او به دنبال یک اصل اولیه بود، نظریهٔ «فضای واحد»، که می‌بایست زمینه‌ای باشد برای تغییرپذیری و تنوع ادراک.
او به‌وسیله «اجسام هندسی» ساده به این هدف خود رسید. در نامه مشهور ۱۹۰۴ او توصیه می‌کند که «... به طبیعت با استوانه، گوی و مخروط بپردازید».

سِزان یک فیزیک‌دان نبود؛ چه مدرن و چه سنتی. حتی پیروان و وارثانِ او، یعنی کوبیست‌ها نیز فیزیک‌دان نبودند. و آنچه که برای ما بجای مانده یکی از نادر اتفاقاتی است در تاریخ که علم و هنر مستقلانه به نقطه و وضعیت مکمل یکدیگر رسیده‌اند.

«کوبیسم» از تابلوی «دوشیزگان آوینیون» پیکاسو آغاز شد و سپس به وسیله خود او، ژرژ براک و دیگران در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۴ رشد و ترقی کرد.
یک نقاشی اصیل کوبیسم مانند تابلوی «دختر ماندولین به دست» نظریه‌های «تغییرپذیری» و «پایداری» سزان را به نحو شگفت‌انگیزی به فرجامی منطقی می‌رساند.



ساده کردن تصویر انسان در حد احجام هندسی در تعامل با فضای اطراف و پرداختن به‌این تصویررا ــ گویی‌که موضوع معماری است ــ شاید انسان‌زدایی بنامند. کوبیسم در رد ایدهٔ یک «پدیده منفرد تفکیک‌پذیر» با علم فیزیک هم عقیده است چراکه برای آنها نیز: منظره، ناظر را در بر می‌گیرد. و این مطلب لزوماً یک حصر ضدانسانی نیست بلکه نوعی آگاهی است به این امر که انسان از واقعیت مستثنی نیست.

پایان هنر اصیل؟

«واقعیت قابل تکثیر» به همراه عکاسی پدید آمد و هنر یک جهش کوانتومی دیگر در جهت «کوبیسم» جدید کرد. کوبیسم هنر را از هلاکت نجات داد و اعتبار خود را در به تصویر درآوردن واقعیت به طریقی که عکاسی قادر به آن نبود، دوباره بنیان نهاد.
اما عکاسی به گونه‌ای دیگر، هم هنر سنتّی و هم هنر پیشرو را تهدید می‌کرد و کسی تا حوالی سال ۱۹۳۶ به آن وقوف نیافت؛ یعنی تا زمانی‌که والتر بنیامین منتقد مارکسیست مقاله خود را با عنوان **اثرِ هنری در عصر بازتولید مکانیکی** منتشر کرد.

او مدعی بود که این هالهٔ مقدس به وسیلهٔ «تکثیر انبوه» و اساساً به وسیلهٔ چاپ تصویری آثار هنری اصیل در تیراژ بالای کتاب‌های پوسترها، کارت‌پستال‌ها و حتی تمبرهای تصویری حذف خواهد شد. و این قابلیت تکثیر مکانیکیِ هنرِ اصیل، باید به‌طور اجتناب‌ناپذیری تأثیر فروپاشنده‌ای بر خودِ امرِ «اصالت» نیز داشته باشد.

مدرن، پست مدرن است

از نظر تاریخی، مدرن همیشه در جدل با چیزی است که بلافصل قبل از آن است. با همین تعریف می‌توان گفت که مدرن همیشه (پست) (بعد از) «چیزی» است.

مدرن به جدل با خود پایان می‌دهد و باید ناچار به صورت «پست (پسا)» مدرن درآید. این منطق غریب پست مدرن شدن درواقع از اصل واژه لاتین مدرن یعنی Modo برگرفته می‌شود.

Modo به معنی «همین الان» است و نتیجتاً، به صورت تحت‌اللفظی، پست مدرن «بعد از همین الان» معنی می‌دهد.

جالب توجه است که یک تعریف مفید از هنر پست مدرنیسم از معمای غیرقابل حل «همین الان» که «همین الانِ» چند لحظه قبل را انکار می‌کند، ناشی می‌شود. البته به قولِ ژان فرانسوا لیوتار، فیلسوف فرانسوی...

پس پست مدرن چیست؟ بدون شک جزئی از مدرن است. هر آنچه که به ما رسیده است ــ حتی همین دیروز ــ باید مورد سؤال قرار گیرد. سِزان با چه فضایی در ستیز بود؟ با امپرسیونیست‌ها. پیکاسو و براک به چه نقطه نظری حمله می‌کنند؟ به نظریه سِزان. دوشان در سال ۱۹۱۲ چه فرضیه‌ای را مورد تعارض قرار داد؟ فرضیه‌ای را که هر کس که نقاشی می‌کند باید کوبیست باشد. و (دَنیل) بورن پیشفرض‌هایِ دیگری را که در آثار دوشان دست نخورده باقی مانده‌اند زیر سؤال می‌برد: یعنی محل نمایش اثر هنری را. نسل‌ها با سرعت شگفت‌انگیزی خود را دچار تلاطم می‌کنند. اثر هنری زمانی مدرن می‌شود که ابتدا پست مدرن باشد. پست مدرنی که بدین صورت تعبیر شود مدرنیسم در حال زوال نیست بلکه حالتی نوظهور است و این وضعیتی تغییرناپذیر و مداوم است.

شرایط پست مدرن ۱۹۷۹

درواقع ممکن است که این‌طور نباشد. بگذارید تبارشناسی خود را ادامه دهیم تا ببینیم که چگونه و آیا و در چه نقطه عطفی در هنر به پست مدرنیسم می‌رسیم.

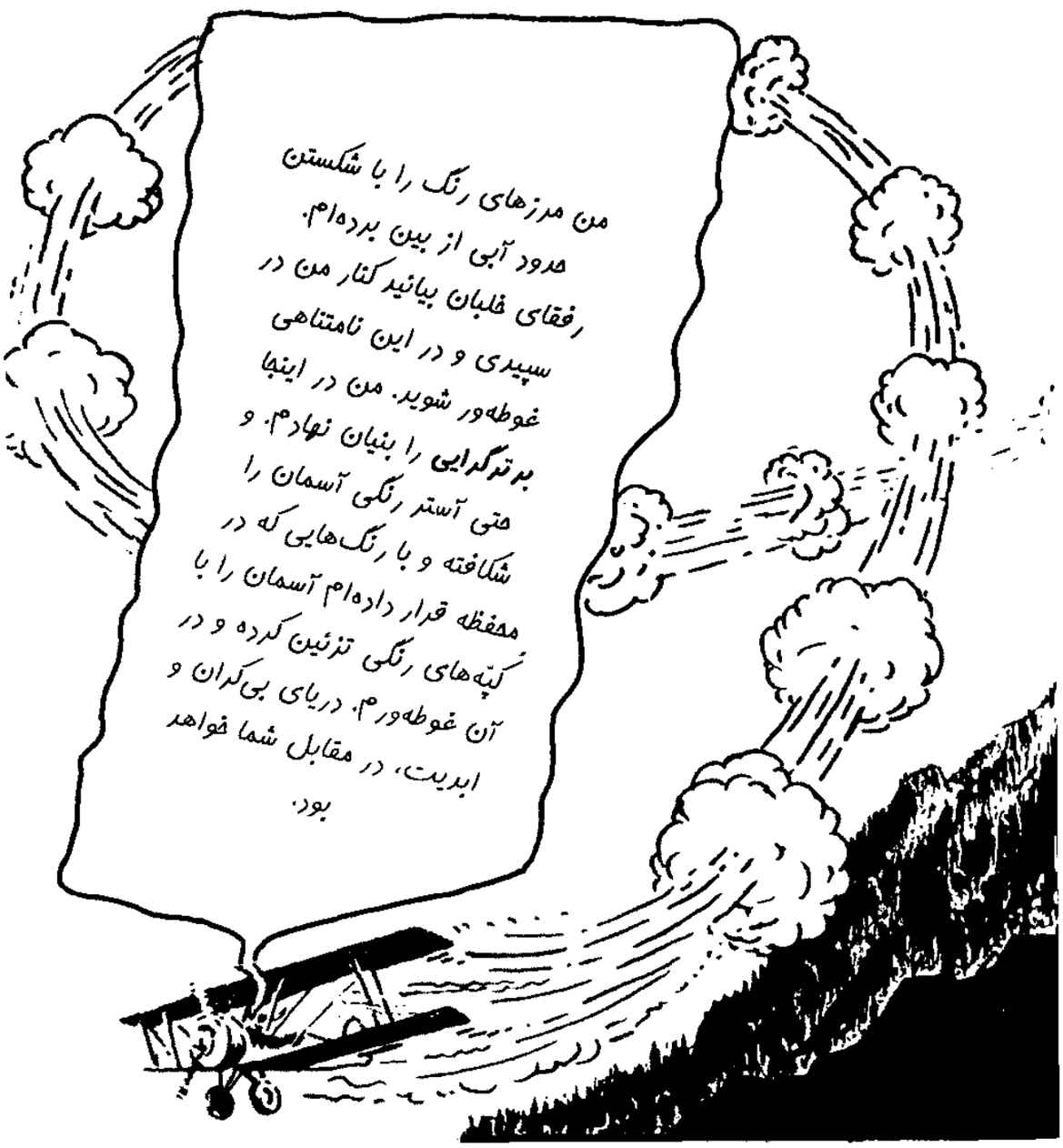
تعالی

لیوتار نیز تعریف مناسبی از هنر مدرن ارائه می‌دهد. هنر مدرن در نظر او هر چیزی است که نشان‌دهندهٔ این مطلب باشد، این حقیقت که «ارائه نشدنی وجود دارد و آشکار ساختن این مسئله که بعضی چیزها ادراکی و فهمیدنی هستند ولی قابل دیدن و آشکار کردن نیستند و این همان شرط اساسی در نقاشی مدرن است.»

تنها راه ارائه آنچه که مفهومی و غیرقابل نمایاندن است، تجرد و یا انتزاع می‌باشد.

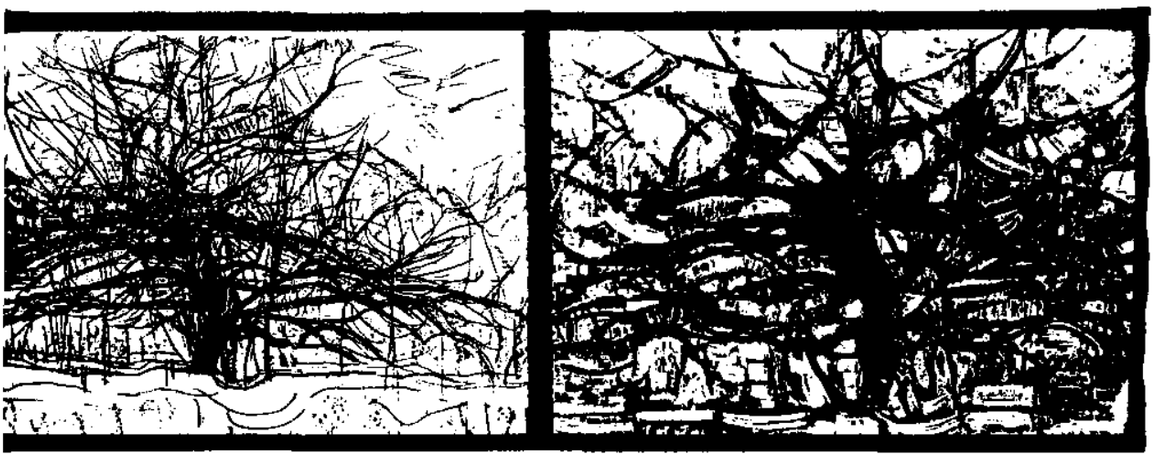
لیوتار بلافاصله کازیمیر مالویچ (۱۹۳۵-۱۸۷۸) هنرمند روسی را یادآور می‌شود که در سال ۱۹۱۵ به‌وسیله نقاشی یک مربع سفید بر زمینه‌ای سیاه «تعالی غیرقابل نمایاندن را ارائه نمود».

و مانیفیست **تعالی** مالویچ به روشنی نشان می‌دهد که او به نمایش تعالی واقف بود.



تبارشناسی درخت مدرنیست

نقاشی‌های پیه موندریان (۱۹۴۴-۱۸۷۲) به وضوح تکامل مدرنیستی بنیادین درختی را نشان می‌دهد.



از «نمایش و تصویر» به «انتزاعِ» حداقلی.

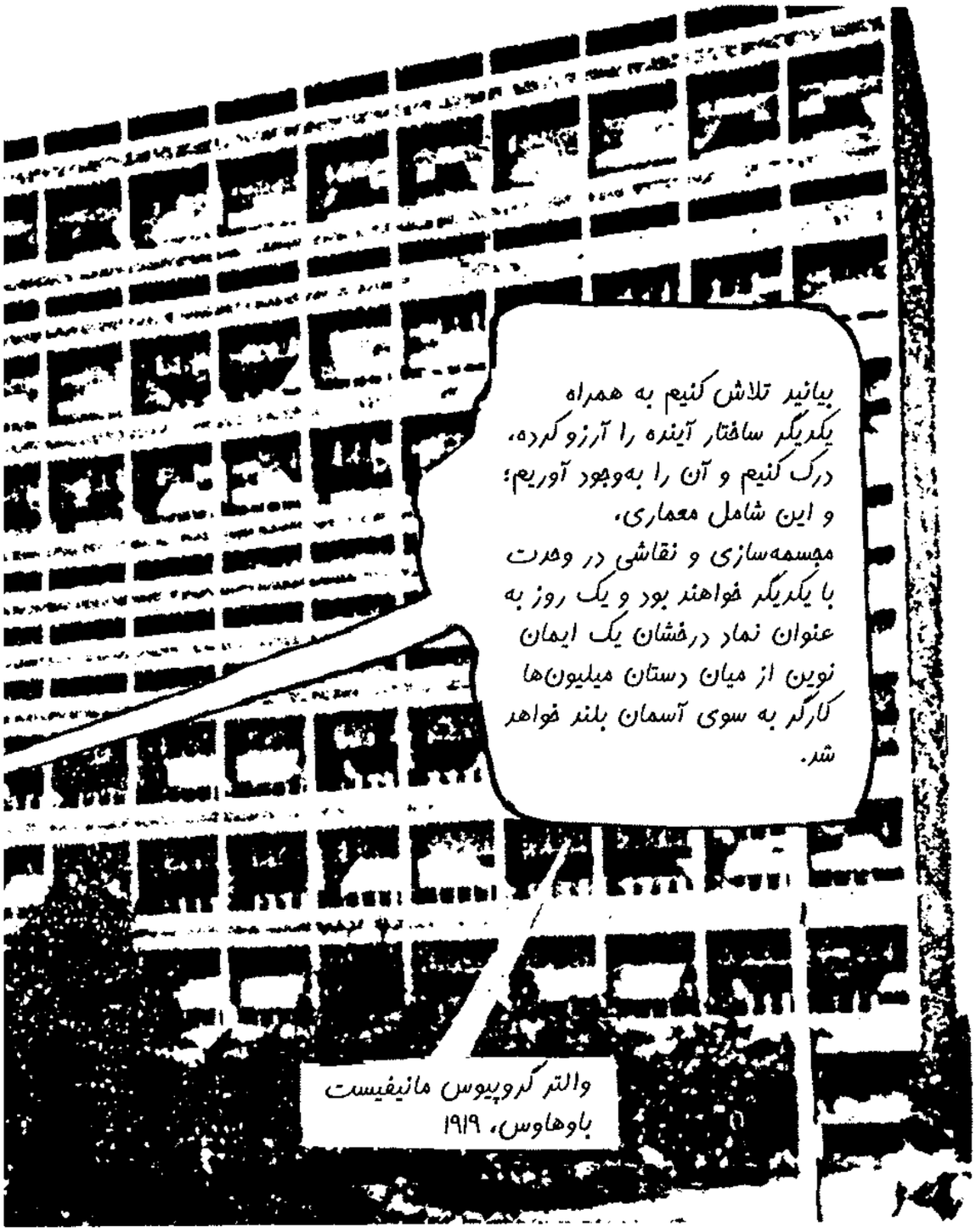
هنر انتزاعی موندریان تلاش کرد که خود را از هرگونه ارجاع نمایشی مبرّا سازد تا هر نوع «تصویر»پردازی از واقعیت را از میان ببرد.

منتقد انگلیسی هنر، کلیو بِل در سال ۱۹۱۴ یک قضیه افراط‌گرایانه را در مورد زیباشناسی واقعی مدرنیستی ارائه کرد:

مالِویچ و موندریان و دیگر پیشروان انتزاع‌گرا، «بحران تصویرگری» را خودآگاهانه حل نمودند. **مفهومِ** «نامناسب ــ برایِ ــ تصویرِ ــ واقعیت»، با حذف تمامی آثار «واقعیت» در تصویرپردازی از آنچه «به تصویر نیامدنی است»، هم ارتقاء یافت و هم از میان رفت. خودِ مفهوم، «واقعیت متعالی» گشت. (ممکن است بعضی آن را فوق واقعیت بنامند؛ اما این کلمه، کلمه‌ای پست مدرن است).

خوش‌بینی نسبت به زیبایی‌شناسیِ ماشینی

موندریان که یکی از اعضاء گروه هلندی دی استیل بود با هنرمندان مکاتب موازی دیگری، همچون کوبیسم، مکتب باوهاس وایمار، فوتوریسمِ ایتالیایی، ساخت‌گرایی روسی و غیره، هدف مشترکی را دنبال می‌کرد.



آنها همگی «زیبایی‌شناسی ماشینی» را با آغوش گرم پذیرفتند، عقیده‌ای خوش‌بینانه در مورد نقش انتزاع (تجرد یا ابستراکسیون) در زندگی انسان و تأکید بر «ظاهر سطح بی‌آرایش ماشین مانند». هدف آنها تشکیل یک «سبک مدرن» جهانشمول بود که در میان تمامی فرهنگ‌های ملی تکثیرپذیر باشد.

معماری مدرن که در حال حاضر ما می‌شناسیم (که این روزها مورد اعتراض پست مدرنیست‌هاست) از این سبک نشأت و به درستی «سبکِ بین‌المللی» نام گرفت.

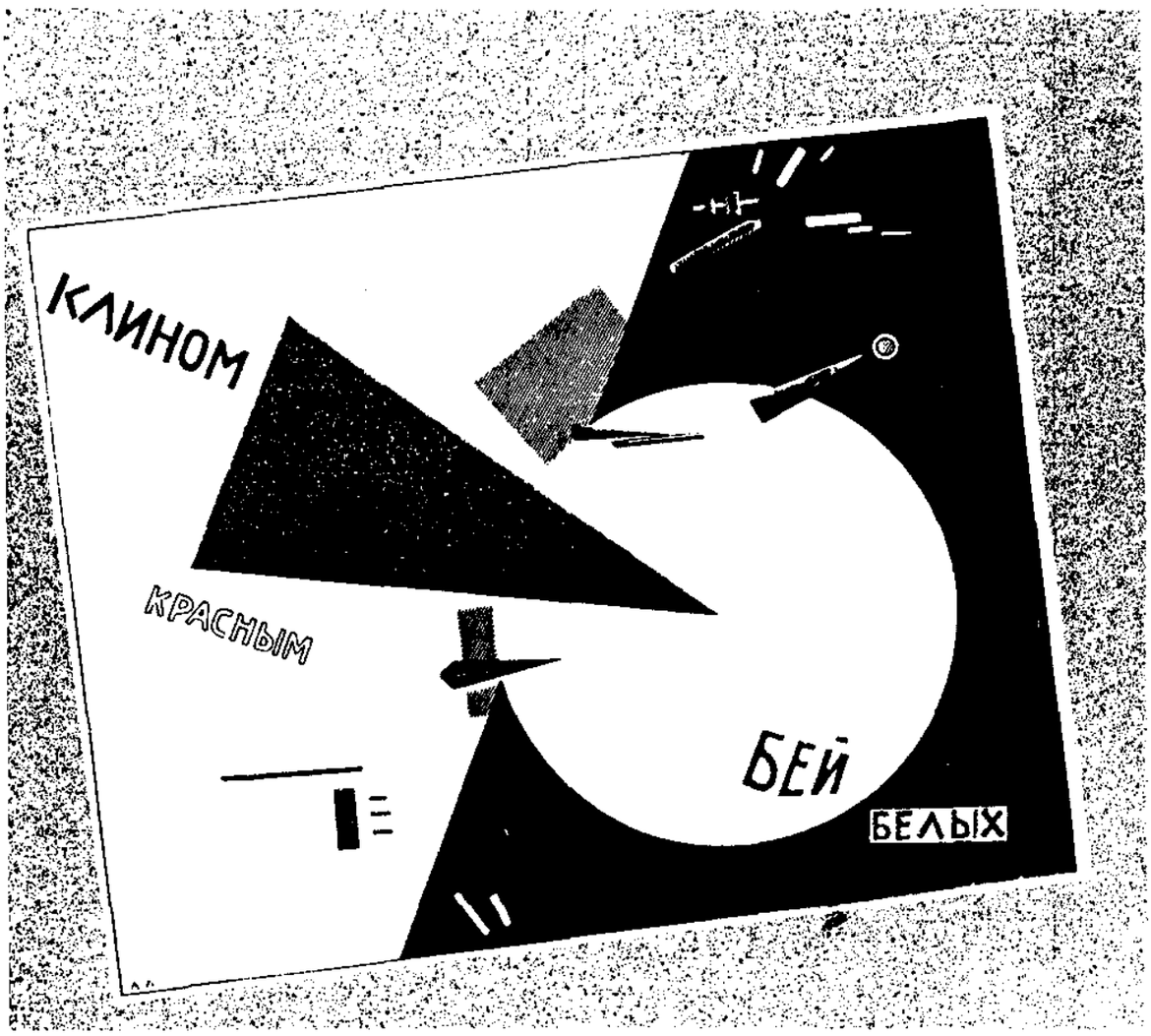
بزرگترین حرفه‌ای‌های این حرکت والتر گروپیوس، لو کُربوزیه و میز وان دِر رو بودند.

(«ساختمان‌ها: ماشین‌هایی که برای زیستن طراحی شده‌اند»).

ساخت‌گرایی

کوبیسم در روسیه در فاصله سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۰ به سمت ساخت‌گرایی پیش رفت. در واقع سه‌پایه نقاشی را کنار گذاشت تا به سمت هنر حرکتی و طراحی فنی برود که در صنعت چاپ، معماری و تولید به‌کار می‌رفت.

ساخت‌گرایی همان‌طور که از اسم جنجالی‌اش مشخص است پشتیبانِ جدّی و «سازندهٔ» انقلاب بلشویکی سال ۱۹۱۷ بود.

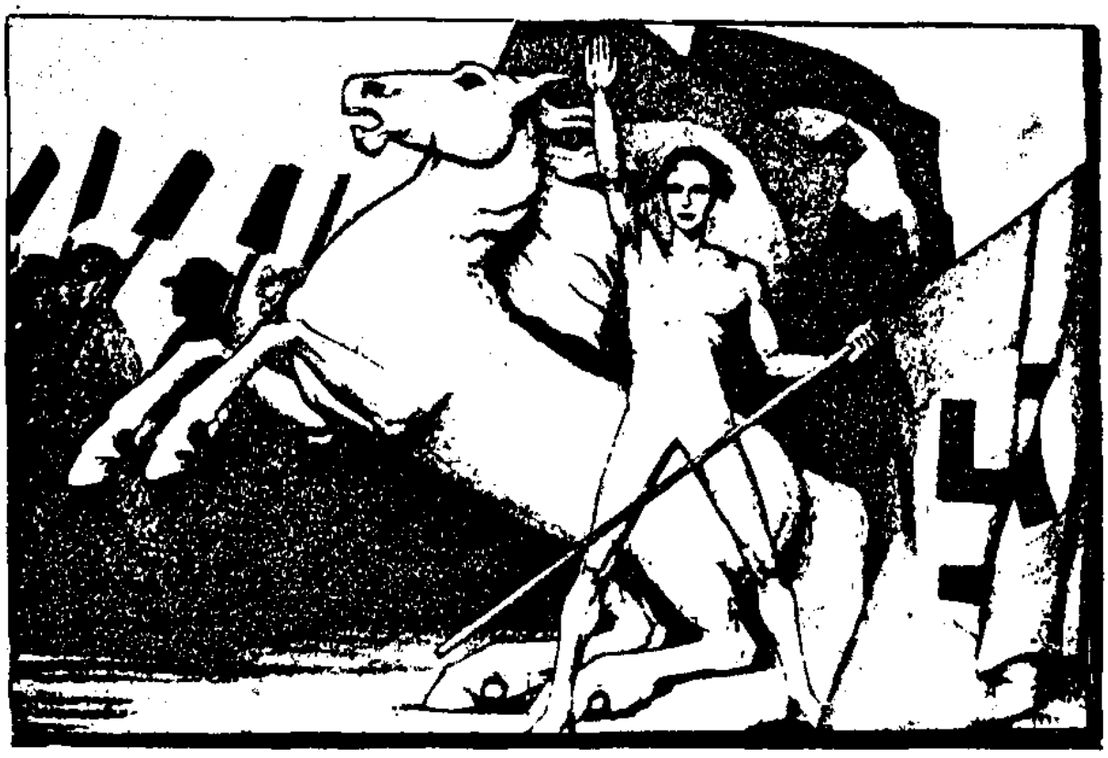


این هنر آرمان‌گرایِ خوش‌بینانه در ابتدا همزیستی پرثمر و مطبوعی با دوران لنینیستی انقلاب بین سال‌های (۲۴ـ۱۹۱۸) داشت و پس از آن با خط رسمی حزب کمونیست در حوزهٔ هنر، وارد کشمکش شد.

تمامیت‌خواهی استالینی

دوران دههٔ (۱۹۳۰)، ساخت‌گرایی به عنوان یک نوع خط‌مشی تبلیغاتی، رئالیسم حماسی را پذیرفت که **رئالیسمْ سوسیالیستی** نامیده می‌شد.

مدرنیسم آرمان‌گرا که در ابتدا با هدف جهانی شدن شروع شده بود به نفع نوعی رئالیسم «قابل درک» برای عامه مردم و سرمشق تکثیرپذیری برای کشورهای دیگر که در اشتیاق کمونیسم بودند، کنار زده شد.



همچنین آلمان نازیِ تمامیت‌خواه در دهه ۱۹۳۰ هنر مدرن را به عنوان عامل فساد، غیرآریایی و مادون بشری، ممنوع کرد.

شکست تراژیک اکسپرسیونیسم انتزاعی

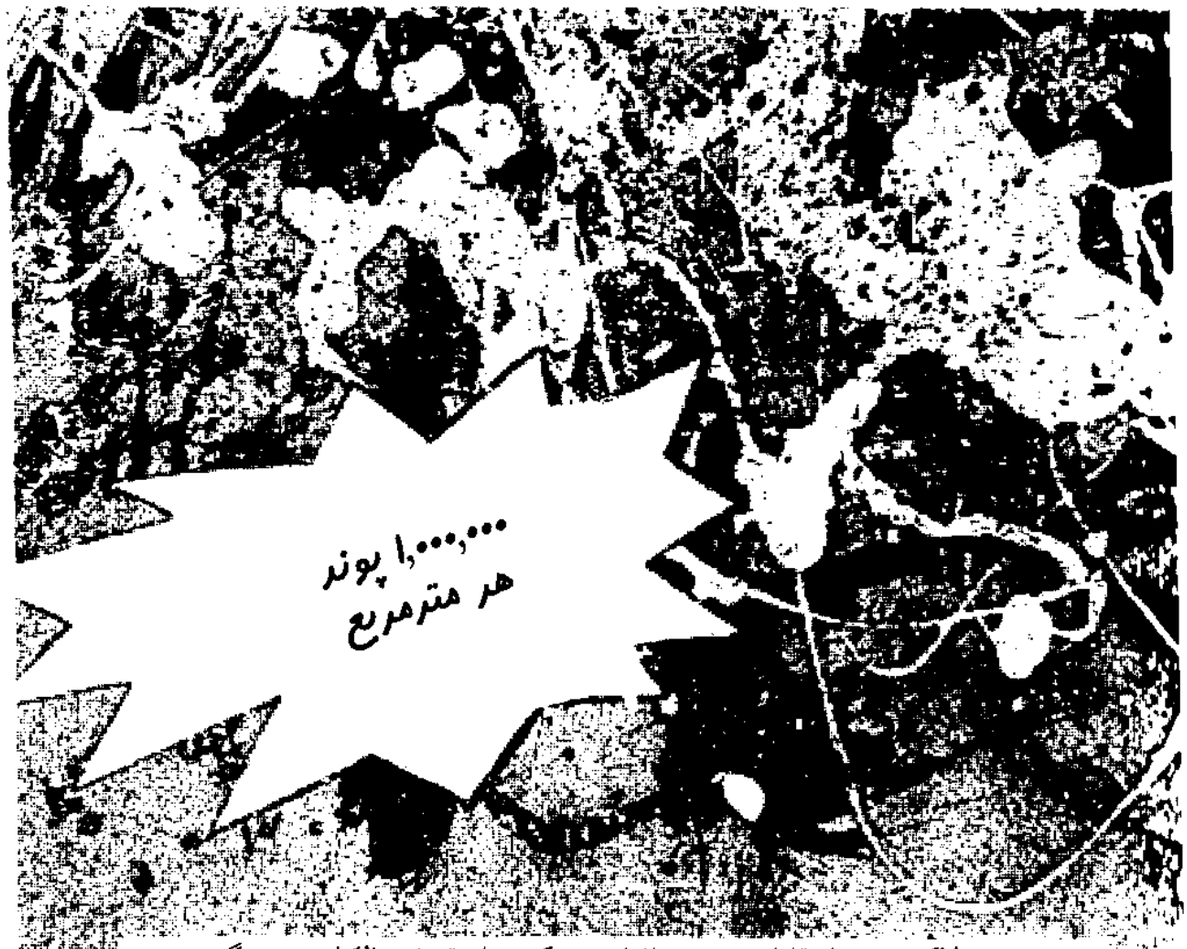
هنر تمامیت‌خواه‌ها (نازی‌ها و استالینی‌ها) با برقراری مجدّدِ رئالیسم بعد از جنگ دو نتیجه را به دنبال داشت: اولاً انتزاع مدرن را به عنوان سبکی منتخب دنیایِ آزادِ دموکراتیک تأیید نمود و ثانیاً تیر خلاص را به رئالیسم شلیک کرد.

جای تعجب نیست که امریکا به منظور تأیید خود، به سمت هنر انتزاعی بومیِ خودش روی آورد و آن را در سال ۱۹۴۶ اکسپرسیونیسم انتزاعی نامید (اصطلاحی که در ابتدا در سال ۱۹۱۹ برای توضیح نقاشی‌های انتزاعی واسیلی کندینسکی روسی به کار رفت.)

جکسون پولاک (۵۶-۱۹۱۲) نمونهٔ آرمانی و قربانی تراژیک اکسپرسیونیسم انتزاعی است. پولاک و دیگر پیروان اکسپرسیونیسم انتزاعی هنر خود را احساساتِ توأم با معنی می‌دانستند.

پولاک همچنین به منشأ و سرچشمه نقاشی‌های «سراسر مأیوسانهٔ» خود اعتراف کرد.

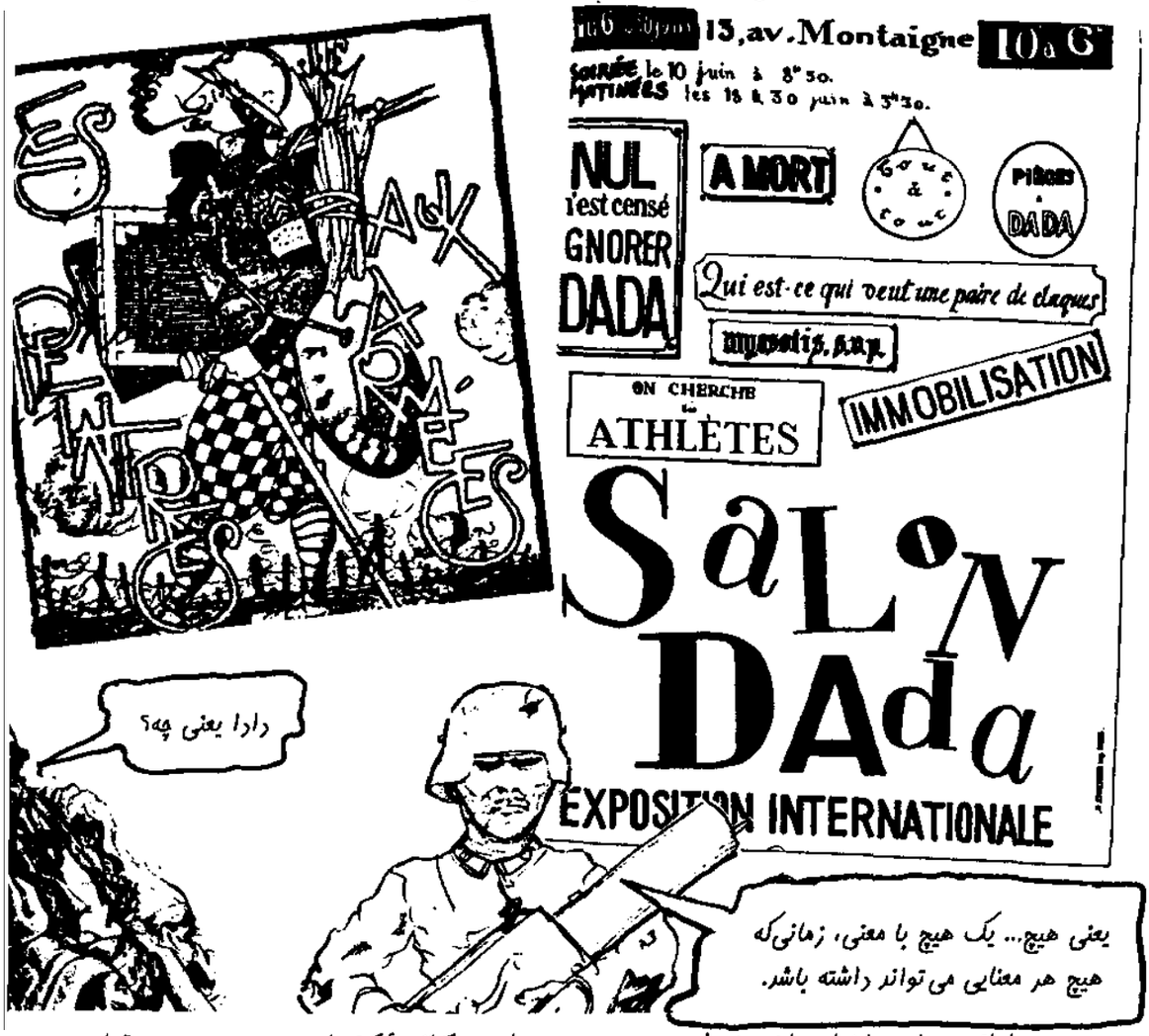
علی‌رغم بهت و حیرت پولاک و همکارانش، اکسپرسیونیسم به وسیله «بنگاه هنر امریکایی» ربوده شد و در سراسر دنیا به عنوان هنر صددرصد امریکایی و هنر کاملاً انتزاعی ترویج یافت. امروز این عمل به مثابه یک عکس‌العمل تند و سریع به نظر می‌آید: اگر کمونیسم رسماً «فرمالیسم» را ممنوع کرده است، پس فرمالیسم حتماً یکی از شاکله‌هایِ دموکراسی در سرمایه‌داری آزاد است.
استراتژی جنگ سرد متضمن یک هویت «کاملاً امریکایی» متمایز از اروپا و نیز از اپیدمی کمونیسم بود، مخصوصاً در اوایل دهه ۱۹۵۰ و ضدکمونیستی‌گری دیوانه‌وار مک کارتی.



پولاک و تعداد قابل توجهی افراد هم‌مکتبِ او قربانی الکلیسم، مرگ زودرس و خودکشی شدند و اکسپرسیونیسم انتزاعی آخرین پرده نمایش مدرنیسم رمانتیک بود که بر زمینهٔ امریکایِ متخاصم بازی شد.

دادا!!

سوررئالیسم یکی از منابع پولاک بود که تا دادائیسم امتداد یافت (۱۹۲۴ـ۱۹۱۶). دادائیسم نظریه خوش‌بین بودن مدرنیسم را دگرگون ساخت. و در سال ۱۹۱۶ با هیاهوی بسیار از دهان اشخاصی چون هوگو بال و تریستان تسارا و... در کاباره‌ٔ ولتر در زوریخ به دنیا آمد. و در مدت کوتاهی به مانند یک شعلهٔ عالم‌گیر گسترش پیدا کرد و همچنان با دوامی جالب توجه با نفوذ باقی مانده است.



دادائیسم از میان اعتراض نهیلیستی به مصنوعات مکانیزهٔ کشتار دسته جمعی و قتل عام جنگ جهانی اول برخاست، یعنی آخرین جنگی که بین حکومت‌های امپراتوری (بریتانیا ـ آلمان ـ اتریش ـ روسیه ـ ایتالیا ـ ژاپن و...) به وجود آمد. و اولین نبردی که تکنولوژی نوین، مسلسل، گاز سمی، تانک و هواپیما را به خدمت گرفت.

دادائیسم نقطه تلاقی موقتی برای بعضی از هنرمندان پیشرو مدرنیست بود؛ افرادی چون هانس آرپ، ماکس ارنست، فرانسیس پیکابیا و مارسل دوشان. کورت شویترز (۱۸۸۷ـ۱۹۴۸) دادائیستِ به‌طورِ شگفت‌انگیز فعالّی در هانوور آلمان بود که به خاطر آثار **Merz** خود، زبانزد خاص و عام بود (واژه **Merz** کلمه **Merde** فرانسوی را به معنای مزخرف (کثافت) تداعی می‌کند. تصاویر **Merz** و **Merzbaus** (به معنای گردآوری زباله‌های محیطی)، اشعار عملی و الفبای جدیدِ او عملاً سرآغازِ همهٔ آن بازتاب‌هایی هستند که بعدها هنر پست مدرن نامیده شد.

دادائیسم قطعاً در رهاشدن از اتوماتیسم نقش مهمی را ایفا کرد، یعنی: کنار گذاردن تمامی قوانین سنتی در هنر به سودِ «شانس»، به منزلهٔ دسترسی مستقیم و خلاق به ناخودآگاه.

نقاشی‌های «قطره‌ای» پولاک، پاسخ روشنی بود به دستورالعمل‌هایِ اتوماتیسم که بعدها توسط سوررئالیسم نظریه‌پردازی شدند.

مارسل دوشان و اشیاء از پیش ساخته

ابداع‌گران خوش‌بین کوبیسم که با بربریت و توحش مکانیزه جنگ جهانی اول مواجه شده بودند باید در دکترین خود تجدیدنظر می‌کردند.

مارسل دوشان (۱۹۶۸-۱۸۸۷)
در سال ۱۹۱۲ از این بحران پیشی گرفت و آخرین بوم‌های کوبیسمی خود را به عنوان تابلوی **برهنهٔ در حال پایین آمدن از پله‌ها** نقاشی کرد و در همان زمان همپای داوائیسم پیش از آنکه چنین نامی وجود داشته باشد، حرکت نمود.

در سال ۱۹۱۲
ادغامِ مستقیمِ اشیاء (از پیش ساخته‌شدهٔ) غیرهنری ــ مانند روزنامه، پارچه، حصیر و سبد، قوطی کنسرو ــ درنقاشی به وسیله پیکاسو ـ براک و دیگران وارد واژگان‌کوبسیم شدند.

دوشان اولین فردی بود که باور داشت که هر شیئی هنری را، اگر از محیط اصلی و مفهوم و طرز استفاده خود جدا شود، می‌توان به عنوان هنر عرضه کرد. بهترین و معروف‌ترین نمونه‌های هنرِ حاضرِ آمادهٔ او با امضای ر. مولت عرضه شدند.

عرضه انبوه اشیاء جای بدعت هنری و بی‌همتایی مقدس کارِ هنری بدیع را گرفت. در واقع دوشان قوطی گندیدهٔ کنسروی را باز کرد. اشیاء پیش‌ساخته او پیش‌بینی نتایجی را که به همراه داشتند و منجر به معمای هنر پست مدرن شد، نکرده بودند. بگذارید ببینیم که این مخمصمه‌ها ــ که هریک به نوبهٔ خود به منزلهٔ پاسخی مطرح شدند ــ چه بودند.

هالهٔ مقدس هنرمند

هالهٔ اثر اصیل هنری می‌تواند نهایتاً تبدیل به ارزش فرّهٔ خود هنرمند شود. چنین هنرمندی خود تصویر متجلی هنر می‌شود ــ مانند جریان پر سر و صدای هنرمندان لندن: گیلبرت و جورج که خود را در سال ۱۹۷۰ به عنوان «مجسمه‌های زنده» نمایش دادند.

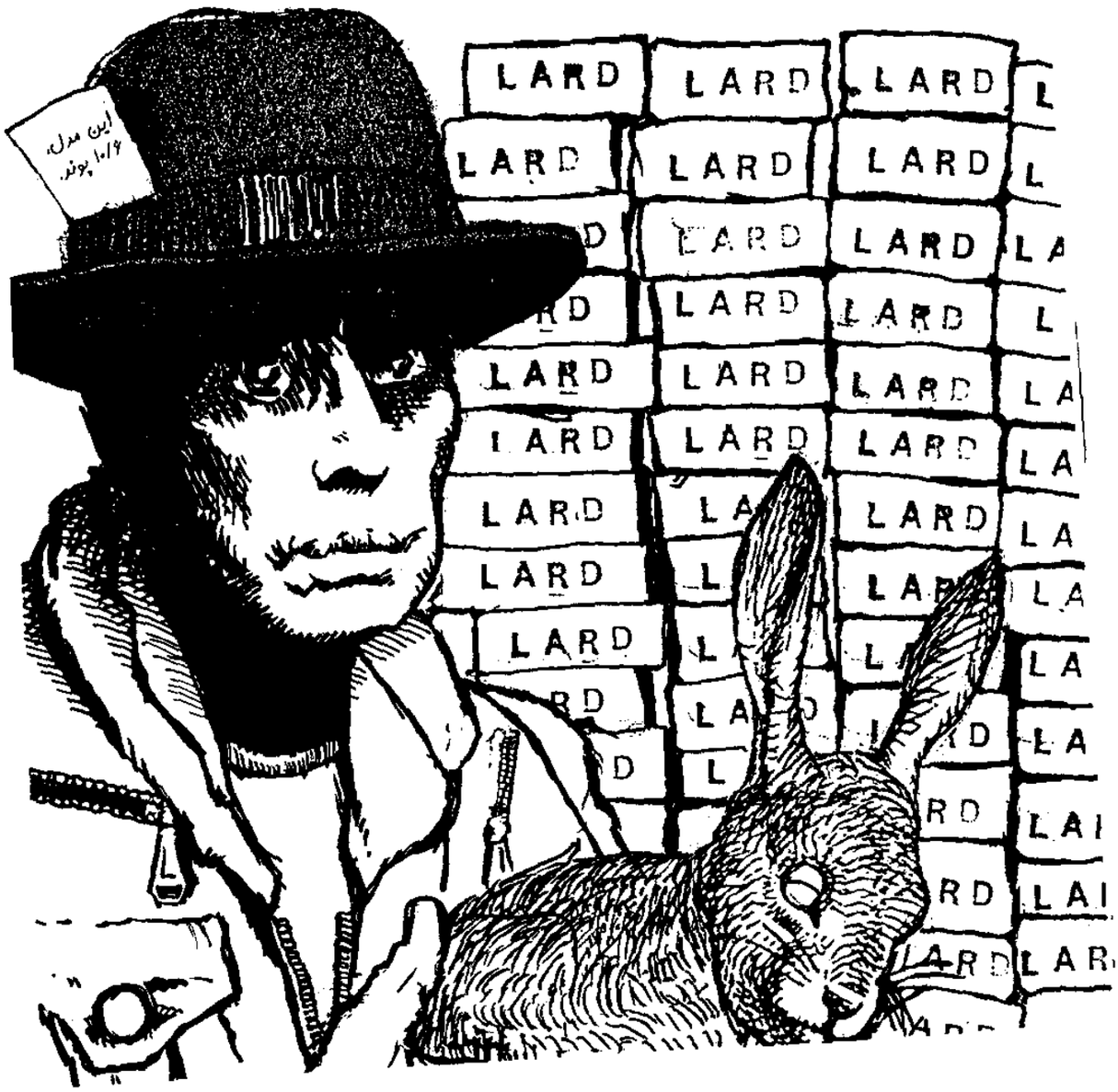
در اینجا نیز دوشان این حرکت را راهبری کرد و توجه عموم را به خود به عنوان معمایی جلب نمود که از هنر صرف‌نظر کرد تا شطرنج بازی کند. و هنرمندی که مدّعی ابوالهول بودن است نیز خود به نوعی از پیش‌ساخته شده است.

رویداد

یکی دیگر از تاکتیک‌های نئودادائیسم تبدیل هالهٔ هنرمند به یک رویداد و یا اتفاق است. مانند به صحنه بردن برنامه موسیقی کلاسیک هنرمندان پاپ امریکایی جیم دین و کلیس اُلدنبورگ در اوایل دهه ۶۰. ایوکلاین (۶۲ـ۱۹۲۸) نئودادائیست پیشرو در اروپا، کارگردانی نمایشی را به عهده گرفت که در آن دو زن برهنهٔ رنگ اندود بر روی صحنه روی تکه‌ای کرباس غلط می‌خورند و سمفونی تک نتی‌ای در پشت سرشان نواخته می‌شد.

چیدن

جوزف بیوز (۸۶-۱۹۲۱) نوعی روح جادوگرانه (هنرمند به معنی جادوگر) را با ابداع چیدن یا اشیاء هنری محیطی، عرضه کرد.

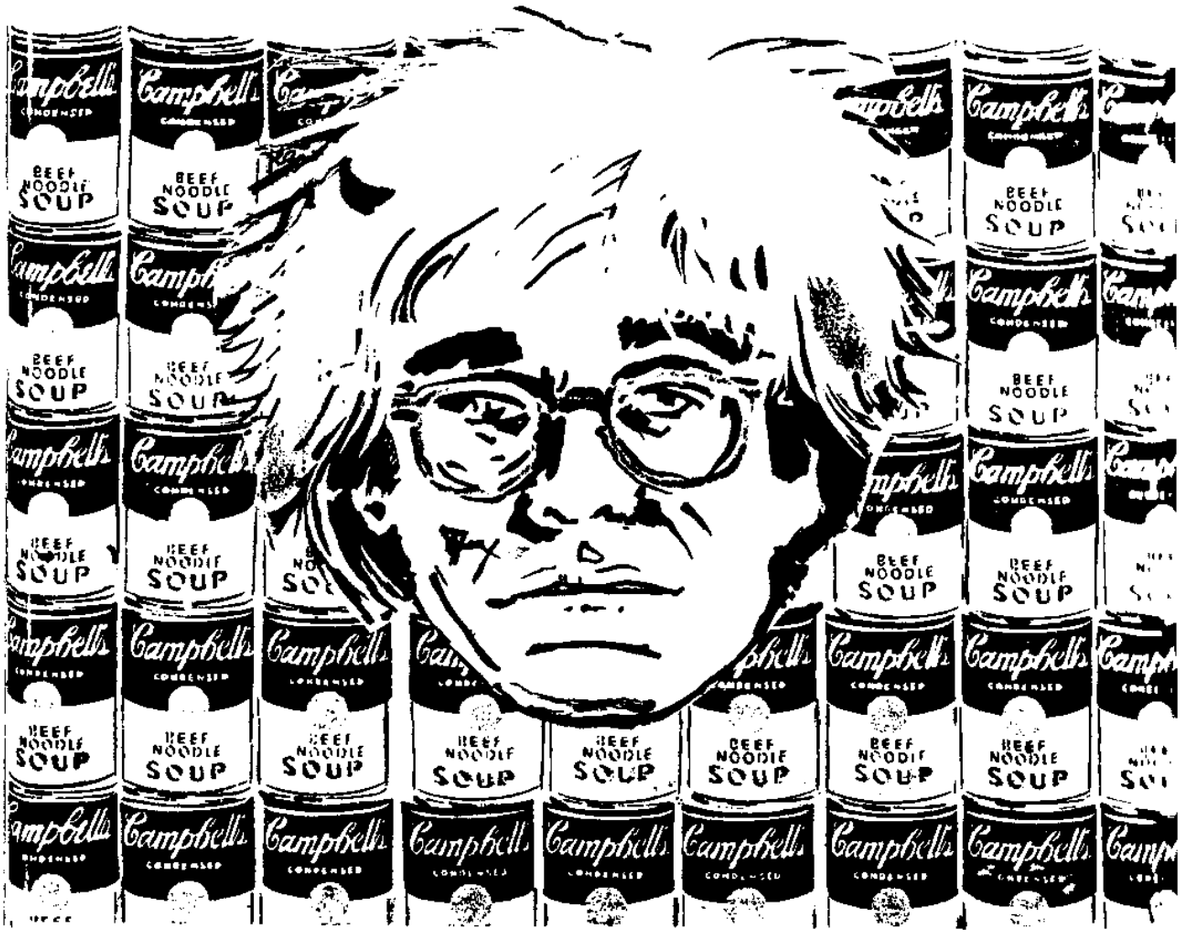


نصب اشیاء پیش ساخته دوشان تأثیر بنیادینی بر ارتقاء توان نمایش داشت. چیدن، هالهٔ مقدس تجلی را از شیء به مکان و یا به عبارت دیگر گالری و موزه منتقل نمود.

استاد اعظم هنرِ پست مدرنیسم؟

و سپس به معروف‌ترین کلاه‌گیس تاریخ هنر می‌رسیم یعنی کلاه‌گیس **اندی وارهول** (۸۷-۱۹۳۰) پیشوای هنر پاپ.

وارهول تولیدات مکانیزه را به خودی خود تبدیل به کار هنری نمود به این صورت که تصویری را با تکنیک سیلک اِسکرین بر روی بوم منتقل می‌کرد. و تنها وجهِ ناچیز «انسانی» در این صنایع اندی (بجای صنایع دستی!)، ریختنِ بی‌ذوقِ، رنگ مصنوعی بر روی آن بود.



نمونه‌سازی‌های مبتذل قوطی‌های کنسرو سوپ کمپبل با تصاویر مستهجنِ مرلین مونرو پس از خودکشی، همسر کندی پس از ترور شوهرش، جرعه‌های مشروب اوباش، تصادفات ماشین‌ها، صندلی برقی مرگ، تشییع جنازه کانگسترها، آشوب و اغتشاش نژادها، برابری می‌کند. زیباشناسیِ تحت درمان وارهُل تبدیل به نازیباشناسی یا فقدانِ زیباشناسی می‌شود.

مشکل بتوان گفت آیا اندی وارهول فردی فوق‌العاده جسور و به طور اعجاب‌آوری ناظری تیزبین بود، و یا اینکه شخصی بود به کل عاری از عقل. چهرهٔ وارهُل کاملاً بیانگر شعار کلیشه‌ای خِرَدِ پست مدرن است: «هر آنچه که درک می‌کنید همان را می‌بینید.» و قیافه به شخص ناظر بستگی دارد. اندی خود فردی خودستا با چهرهٔ نچسب، کینه‌توز، اشرافی و خسته‌کننده بود.

مصنوعات وارهُل، عرضه هنر یا حتی تولیدِ خود هنرمند نیستند بلکه یک «متاع غائی» و یک شهرت‌اند. بدین ترتیب هاله هنر تنها به واژهٔ سحرآمیز شهرتی تنزّل یافت که همه چیز را تبدیل می‌کند، بدون آنکه چیزی را تغییر دهد.

آیا باید دوشان را سرزنش کرد؟

آیا دور از انصاف نیست که دوشان را مسئول گشایش مسیر حرکت به وضع ناگوار پست مدرن بدانیم؟

او خود در سال ۱۹۶۲ بر ضد چنین «دنباله‌روی» که همیشه هم آن را رو می‌کرد اعتراض نمود.

بازی آخر

اعتراض دوشان کاملاً طعنه‌آمیز است. به نظر او بازتولیدهایِ مدبرانه‌اش ــ یعنی همان «حاضر ـ آماده‌هایش» ــ بی‌همتا، یکبارساز و غیرقابل بازتولید هستند.

تا اینجا برای یافتن ردیابیِ تبارشناسیِ مدرنِ پست مدرنیسم تلاش کردیم؛ اما آیا واقعاً به پست مدرنیسم «حال» رسیدیم. به طور مثال آیا **حداقل‌گرایی**، پست مدرن است؟ **۱۲۰ آجر نسوز** اثر کارل آندره (۱۹۶۸) در تِیت گالری نمونه‌بارزی از آن است؟

هنرِ حداقل، تمامی اصول **وصف تصویری** را حذف نمود و تنها فرایند زیبایی‌شناختی (یا آنچه که از این فرآیند باقی مانده) را بر لبهٔ مرز غیرهنر که آن نیز در حال تقلیل یافتن است، باقی گذاشته است.

حداقل‌گرایی، به دلیل اینکه هنوز غرقه در آزمایشی مدرنیستی است که به وسیله پیشروانی چون کازیمیر مالویچ آغاز شد، کاملاً پست مدرن نیست.

هنر مفهومی (همچنین در دهه ۶۰) پا را از این نیز فراتر نهاده و اصلِ «هنر» را به دلیل آلوده بودن به نخبه‌سالاری و بازار سیاهِ مضحک دنیای هنر، منسوخ و مردود شناخت.

پیرو مانزونی (۶۳-۱۹۳۳) از معروف‌ترین بنیانگذاران این حرکت بود که معتقد بود از هر ابزاری هرچقدر هم پیش‌پا افتاده می‌توان برای ابراز نظر هنری استفاده کرد.

مفهوم‌گرایی در دهه ۹۰، حضور خود را با جنجال‌هایی چون گوسفند مردهٔ دمیان هِرست (۱۹۹۴) که در آکواریومی مملو از فورمول به نمایش گذارده شده بود و یا پیکره‌هایی که در خون و یا پیشاب هنرمند قرار گرفته بود، اعلام کرد.

آیا این واقعاً پست مدرن است؟ نه واقعاً. استفاده از مواد عجیب و غریب، مانند پیکره‌تراشی در چربی اثر بیوز، خاکریزهای ریچارد لانگ ـ آهن‌پاره‌های خودروها و گوسفند مرده اثر کورت شویترز و مجسمه‌های زباله‌ای تِرنر.

خوب، ما کجایِ کار هستیم؟

با مدرنیسم گام برمی‌داریم...

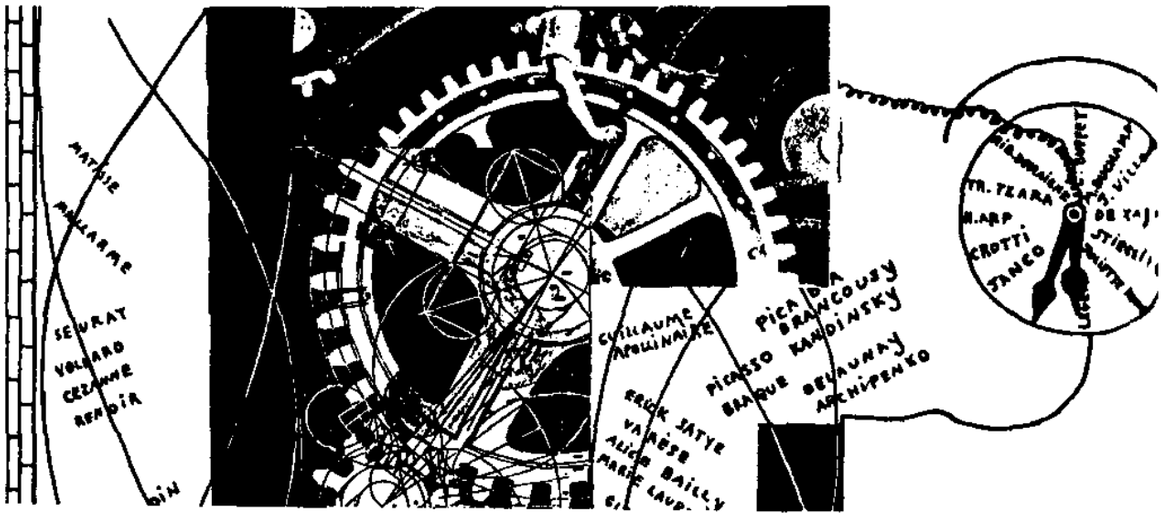
از اوایل دهه ۱۹۰۰ تا اواخر دهه ۱۹۷۰ که هنر متحمل تغییرات سریع مدرن‌سازی بی‌سابقه‌ای در تاریخ غرب شد، سه مرحله اساسی در پیشرفت مدرنیسم وجودداشته است.

از مرحلهٔ ۱) بحران بازنمایاندن حقیقت ..... سزان
کوبیسم
دادائیسم
سوررئالیسم

تا ۲) نمایش نمایش‌ندادنی‌ها
(انتزاع) ..... روبناگرایی
استیل
ساختگرایی
اکسپرسیونیسم انتزاعی
حداقل‌گرایی

و بالاخره ۳) باز ننمایاندن
طرد فرایند زیباشناسی ..... مفهوم‌گرایی

هر نوسان و گوناگونی نوین در هنر مدرن در رشته متوالی‌ای از پساهای مدرن به دنبال هم آمده‌اند. همانند، دنده‌های چرخان چرخ دنده که به نظر می‌آید در سرعت بالا با هم برخورد کرده، مخلوط شده و نهایتاً از بین می‌روند.



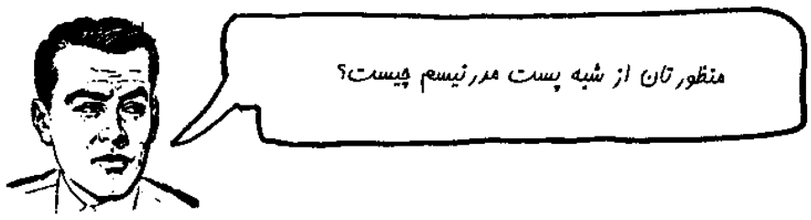
تاریخ انقضاء

طبق طرح مارکس، می‌توان چنین برداشت کرد که سنت‌های روبنایی در هنر، در تلاش برای ابداع حرکتی همگون با پیشرفت‌های زیربنایی مدرنیته در تکنولوژی، خود را به ورطه سقوط انداخته‌اند. به بیانی ساده، هنر در کاوش بلاانقطاع اصالت هنری نابود شد. چنین کاوشی ناگزیرانه و به طور مصیبت‌باری منقضی کننده بود.

هنر تنها می‌تواند به سوی زوال خویش پیش برود.

شِبهِ پست مدرن

آیا هنر پست مدرنیسم نهایتاً به معنی **غیرِ هنر** است؟ یا اینکه باید آن را **پسامرگ** هنر نامید، آنگونه که در دو شاخهٔ جعلی پست مدرنیسم متجلّی گشت؟



ژان فرانسوا لیوتار یک رشته بدیل از پست مدرنیسم را به عنوان ضدمدرنیسم شناسایی کرده و ارائه داد. از دهه ۸۰ فراخوانی وسیع برای «پایان آزمایشگری» داده شد. فراخوانی که وسایل ارتباط‌جمعی نیز آن را به نحو احسن پوشش دادند. **محافظه‌کاری** ضدمدرنیستی، بخشی از «دیدگاه» به اصطلاح پست مدرن و کلاف سردرگم نقطه‌نظرات مخالف، دلیل عدم امکان وجودِ اجماعِ بخردانه در پست مدرنیسم است.

پست مدرنیسم التقاطی

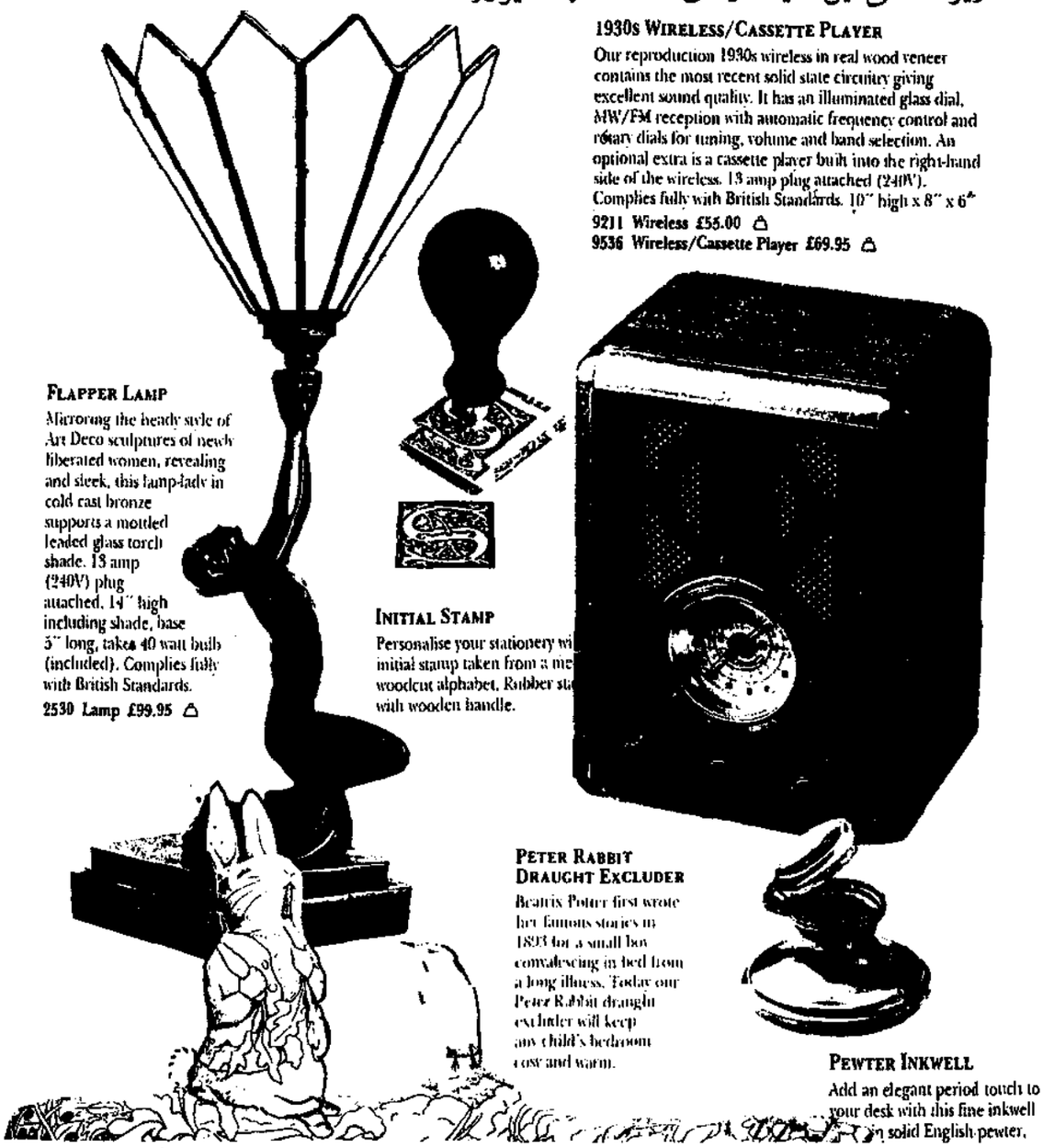
نوع دیگری پست مدرنیسم جعلی وجود دارد که کاملاً با رواج کاپیتالیسم بازار آزاد سازگاری دارد. لیوتار آن را پست مدرنیسم «التقاطی» یا بُنجُل می‌نامد. التقاط‌گرایی بی‌ارزش‌ترین درجه فرهنگ معاصر است. یکی به موسیقی رِگه گوش می‌دهد و دیگری فیلم وسترن می‌بیند، ناهار در مک دونالد می‌خورد و شام غذای محلی. در توکیو عطر پاریسی می‌زند و دیگری در هنگ کنگ لباس‌های قدیمی می‌پوشد و دانش فقط در سطح دانستن بازی‌های تلویزیونی است. و در فقدان معیارهای زیباشناسی، پول تنها ملاک اوست: تمام «سلیقه‌ها» و «تقاضاها» در بازار در نظر گرفته شده است.

پست مدرنیسم حقیقی؟

پست مدرنیسم «حقیقی» را می‌توان، اگر وجود داشته باشد، با به کاربردن سه دستورالعمل در اصول آن، تشخیص داد.

اولین اصل، معضل «قابلیت بازتولید» در دوران مصرف‌گرایی انبوه است. پیش‌گویی والتر بنیامین در سال ۱۹۳۶ مبنی بر حذف هاله آثار هنری اصیل از طریق بازتولید انبوه، حقیقت نیافت، و شاهد بوده‌ایم که اثری کاملاً برعکس داشت: می‌توان گفت قیمت‌های چند میلیون دلاری آثار اصیل منوط به قابل دسترس بودن از طریق بازتولید انبوه آنهاست که آنها را برای تملک مطلوب‌تر می‌سازد.

هالهٔ مصرف‌گرایی اکنون به هر آنچه که هالهٔ یادگار داشته باشد بسط پیدا کرده است. مثلاً لباسِ مِرلین مونرو، ماشینِ پونتیاکِ آل‌کاپون و یا هر چیز دیگر که ارزشی نوستالژیک دارد مانند رادیوی آرت دکو، تلفن‌های دیواری، قوطی‌های بیسکویت؛ زیرا همگی این‌ها یادگارهای صنعت کهنه دیروز هستند.



1930s Wireless/Cassette Player
Our reproduction 1930s wireless in real wood veneer contains the most recent solid state circuitry giving excellent sound quality. It has an illuminated glass dial, MW/FM reception with automatic frequency control and rotary dials for tuning, volume and band selection. An optional extra is a cassette player built into the right-hand side of the wireless. 13 amp plug attached (240V). Complies fully with British Standards. 10" high x 8" x 6"
9211 Wireless £55.00 △
9536 Wireless/Cassette Player £69.95 △

Flapper Lamp
Mirroring the heady style of Art Deco sculptures of newly liberated women, revealing and sleek, this lamp-lady in cold cast bronze supports a mottled leaded glass torch shade. 13 amp (240V) plug attached. 14" high including shade, base 5" long, takes 40 watt bulb (included). Complies fully with British Standards.
2530 Lamp £99.95 △

Initial Stamp
Personalise your stationery wi
initial stamp taken from a me
woodcut alphabet. Rubber st
with wooden handle.

Peter Rabbit Draught Excluder
Beatrix Potter first wrote her famous stories in 1893 for a small boy convalescing in bed from a long illness. Today our Peter Rabbit draught excluder will keep any child's bedroom cosy and warm.

Pewter Inkwell
Add an elegant period touch to your desk with this fine inkwell in solid English pewter.

این، **مصرف‌گراییِ تصویر** است. باز تولیدشده‌ها جای حقیقت را گرفته‌اند یا آن را با حادّ حقیقت جایگزین کرده‌اند. ما هنوز به شیوه‌ای زندگی می‌کنیم که قبلاً همچنان زندگی شده است و اکنون بدون هیچ حقیقتی مگر حقیقتِ تصویر پاره‌پاره شده، بازتولید می‌شود.

آنچه که می‌بینید همان را می‌گیرید...

چگونه یک هنرمند و یا هر شهروند ذی‌نفع از پست مدرنیته با تهدید حاد واقعیتِ تصنعی مواجه می‌شود؟ البته می‌توانید آن را قبول کنید چون («هر چیزی امکان دارد») و یا می‌توانید همانطور که لیوتار و تأکید می‌کرد با آزمایش پیش بروید. اما مشکل در اینجاست که دیگر هیچ قاعده و معیاری در تشخیص ناشناخته‌های قابل آزمایش وجود ندارد. آن قواعد و معیارها همان است که هنر خود به دنبال‌شان می‌گردد.

مسئله فقط آزمایش کردن نیست، بلکه این است که چه قدرتی به آنچه که به‌طور صحیح انجام می‌شود، مشروعیت می‌بخشد. و این مطلب ما را به سومین و مهم‌ترین مسئله مورد توجه پست مدرنیسم واقعی می‌کشاند یعنی مسئله **مشروعیت یافتن.**

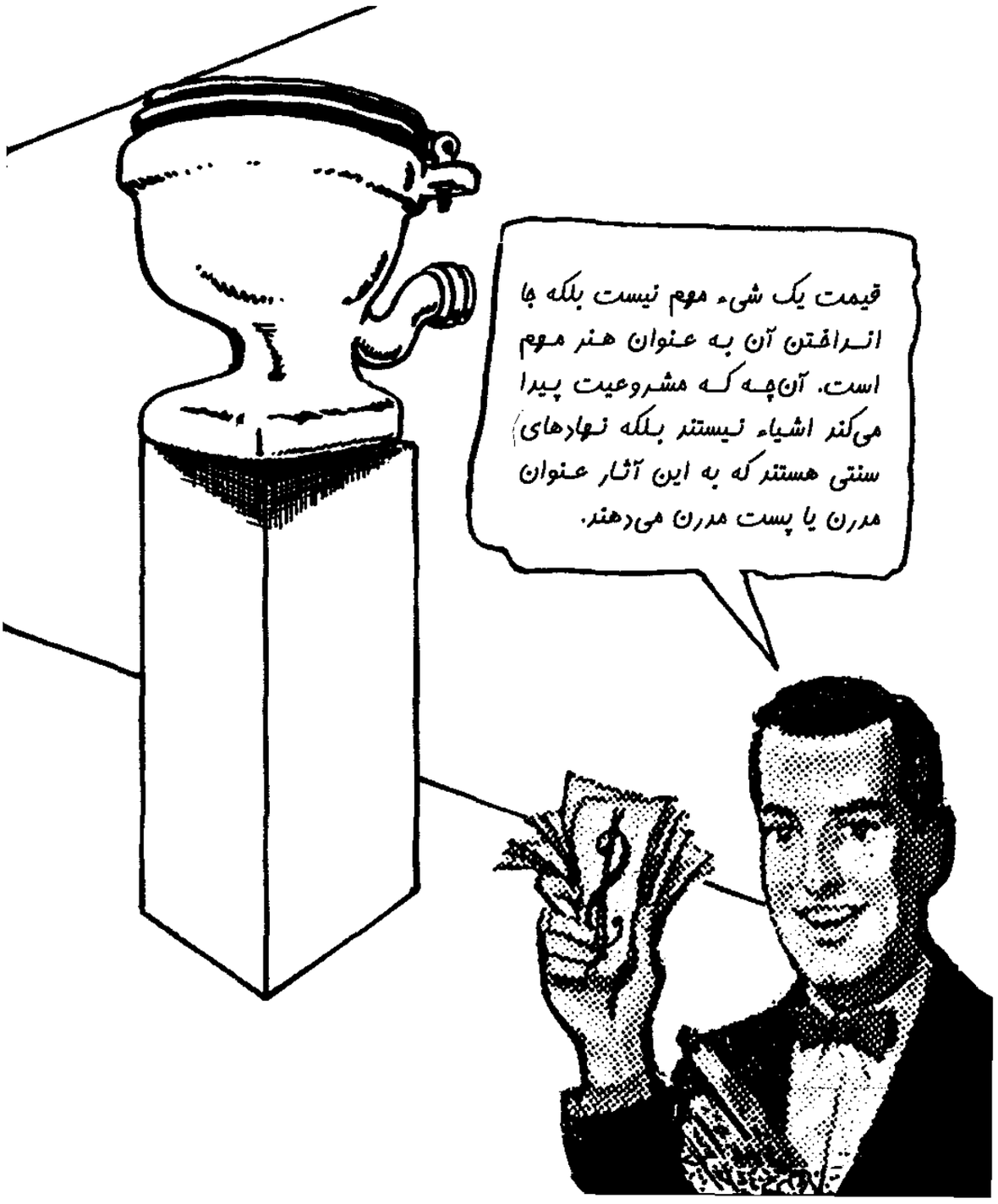
مشروعیت یافتن

مسئله‌ای که تاکنون بدان نپرداخته‌ایم این است که چگونه هنر مدرن پیشرو و غیرمردمی به عنوان معیار نهادین سلیقه مورد قبول واقع شد؟ و این سلیقه چه کسانی است؟ سلیقه گالری‌ها، موزه‌ها و دلالان و جماعت خریدار هنر و به‌طور خلاصه تاجران و کلکسیونرهای هنر.

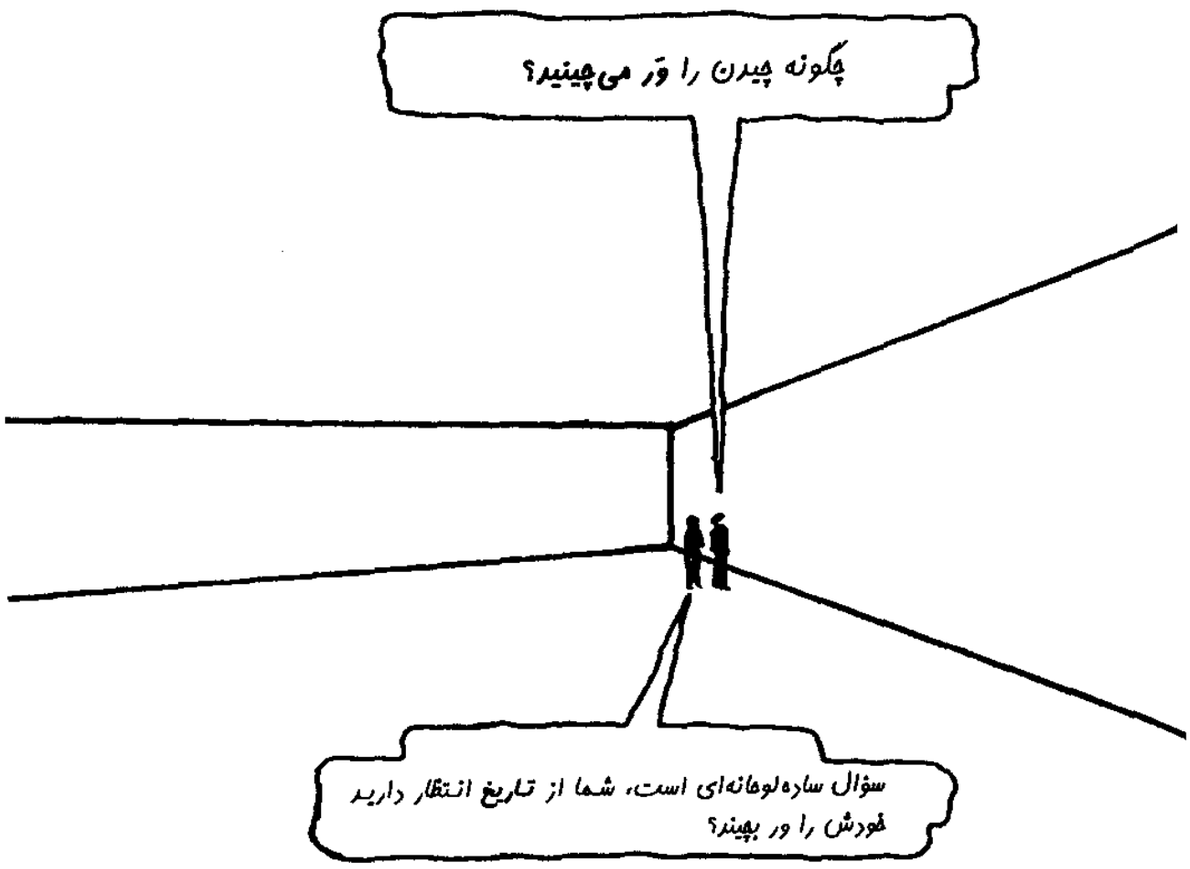
حتی افراطی‌ترین مبارزات ضدهنری هم به تضعیف سیستم دلالی هنر نینجامید. «دلالیِ پُر آوازه و پول‌ساز هنر که یکی از نمونه‌های کلاسیک اقتصاد بازار آزاد است و به سختی می‌توان شکل سالم آن را پیدا کرد، به طور اعجاب‌انگیزی تا امروز باقی مانده است» (ادوارد لوسی ـ اسمیت).

و این معما همچنان باقی می‌ماند که این ضدهنر که تا این حد مدرنیست (و حتی پست مدرنیست) است چگونه به صورت کالایی گران قیمت و ارزشمند مشروعیت می‌یابد؟

و این همان کیش ـ مات مشروعیت است. آزمایشگری تا حد ممکن استقلال و هاله تقدس هنر را با موفقیت تضعیف کرده است. استقلال و هاله هنر مانند اغلبِ دیگر هاله‌ها و استقلال‌ها، به‌طور انحصاری در تملّکِ قدرت‌های نمایش‌دهنده، منتقدان، دلالان هنری و مشتری‌های‌شان است.



حتی شیءترین ضدهنر هم نمی‌تواند از بازتولید شدن به عنوان «هنر» توسط قدرت‌های نهادینهٔ مشروعیت‌بخشی بگریزد.



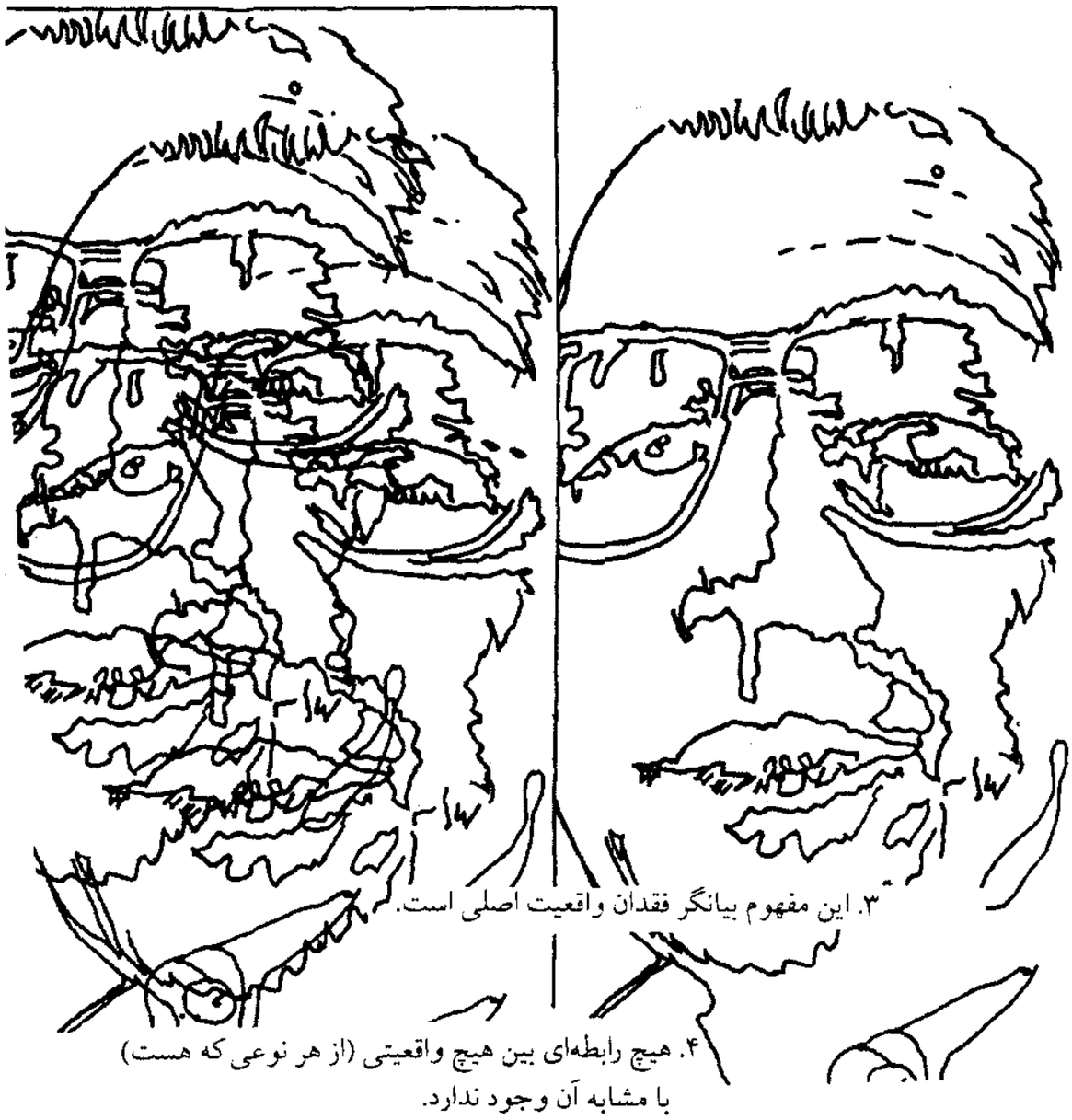
مدرنیست‌های پیشرو، ساده‌لوحانه بر این باورِ سادهٔ آرمان‌گرایانه بودند که تاریخ، خود ادعای آنها مبنی بر ارائه «مدرنیته» از طریق **فرمالیسم** و **نظم‌زدایی** را تأیید کرده و مشروعیت خواهد بخشید. برای مدرنیست‌های اخیر (یا پست مدرنیست‌ها)، فقط همین میراثِ نظم‌زدایی فرمالیستی باقی مانده و همچنین درک این مطلب که مسائلی چون نمایش، **بازتولید** و **مشروعیت** خیلی پیچیده‌تر از آن هستند که اسلافِ‌شان تصور می‌کردند.

وانمود

چنین به نظر می‌رسد که تبارشناسی هنر پست مدرن را فقط از نظر تئوری می‌توان از هنر مدرن بازشناخت. تئوری در این مفهوم به معنی کمال نیست بلکه یک نقیصه است، یعنی در حقیقت پایانی بر هنر. بگذارید نگاهی داشته باشیم به افراطی‌ترین نظریهٔ پست مدرنیستی که به‌وسیله جامعه‌شناس فرانسوی ژان بودریار بسط داده شد: علائم ـ نمادهای تصویری از چهار فاز تاریخی متوالی می‌گذرند.

و این بدان معنی است که مرز بین هنر و واقعیت به کلی از بین رفته بدین جهت که هر دو در وانمودی عامّ مضمحل شده‌اند.

زمانی با وانمود سروکار داریم که تمایز بین نمایش و واقعیت ــ بین علائم و آنچه که به آن در دنیای واقعیت منسوب است ــ فرو می‌ریزد.



۳. این مفهوم بیانگر فقدان واقعیت اصلی است.

۴. هیچ رابطه‌ای بین هیچ واقعیتی (از هر نوعی که هست) با مشابه آن وجود ندارد.

واقعیت امری زائد می‌شود و به یک **حاد / واقعیت** می‌رسیم که در آن تصاویر بدون هیچ ارجاعی به واقعیت و یا معنی با هم در می‌آمیزند. اما چگونه امکان دارد که به ابطال واقعیت حتی در حد تئوری برسیم؟ و **تبارشناسی تئوری‌ای** که منجر به این نتیجه‌گیری افراط‌گرایانه می‌شود چیست؟

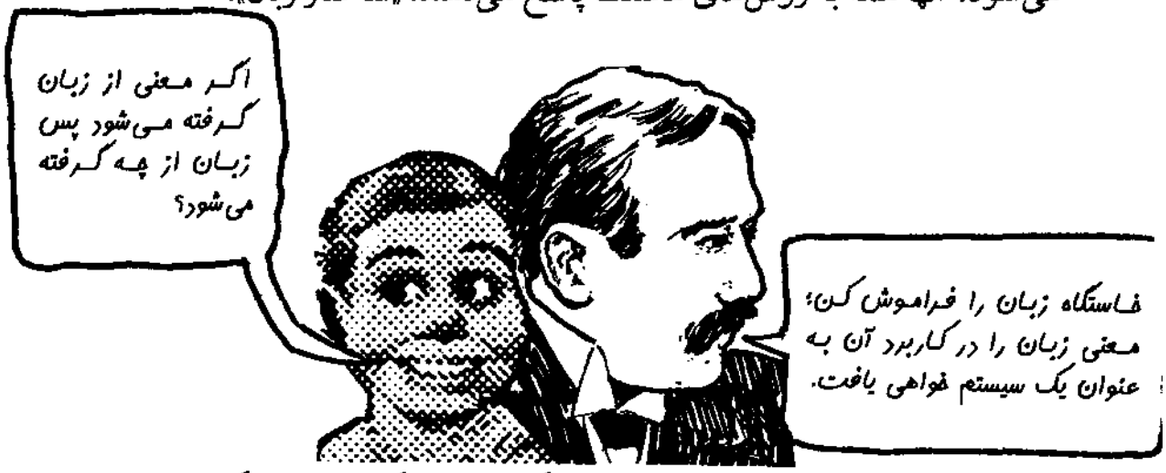
بخش دوم: تبارشناسی نظریهٔ پست مدرن

تئوری

از کلمه یونانی THEORJA گرفته شده
به معنای نگاه کردن، مشاهده کردن (اظهار کردن، گفتن) اندیشیدن و همچنین تماشاچی (تئاتر) بودن SPECERE در لاتین به معنی نگاه کردن (بازدید کردن)

SPECULATJON تأمل تفکر، تعمق، فکر
در جستجوی انتفاع

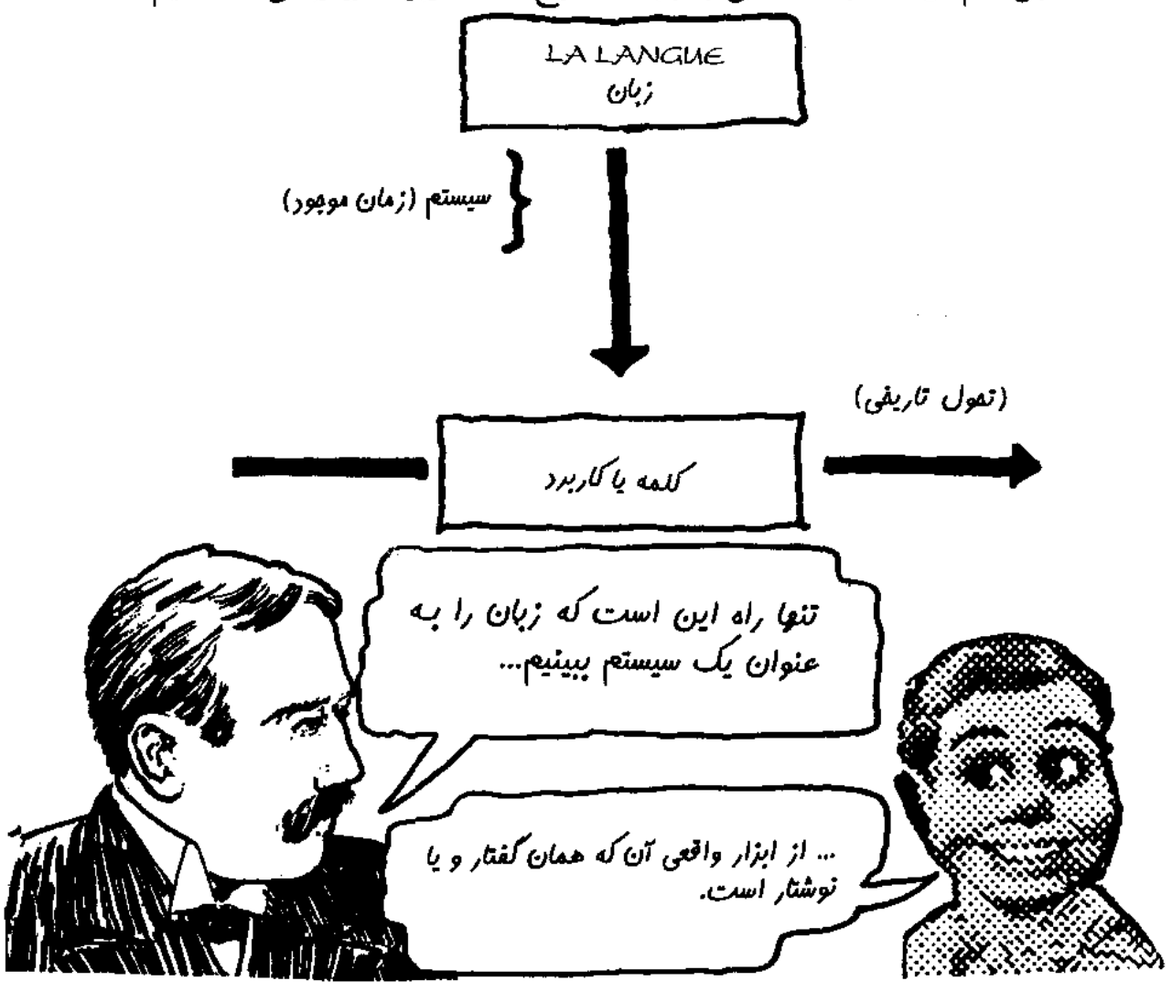
نظریهٔ پست مدرنیسم پیامد حساسیت نشان دادن بیمارگونهٔ متفکران این قرن به مسئله زبان است. مهم‌ترین متفکرانِ قرن بیستم مانند برتراند راسل، لودویگ ویتگنشتاین، مارتین هایدگر و سایرین، توجه‌شان را از ایده در ذهن به سوی زبانی معطوف ساختند که ایده از طریق آن بیان می‌شود. فیلسوفان یا منطق‌دان‌ها، زبان‌شناسان یا نشانه‌شناسان همگی کارآگاهان زبانند که به نظر می‌رسد در مورد پاسخ به یک سؤال توافق داشته باشند و آن این است که چه چیز باعث تفکر با معنی می‌شود؟ آنها همه به روش‌های مختلف پاسخ می‌دهند: «ساختار زبان».



ریشه‌های تئوری پست مدرنیسم به ساختارگرایی بر می‌گردد. ساختارگرایی یکی از مکاتب رسمی زبان‌شناسی است که به وسیله پرفسور زبان‌شناس سوئیسی، فردیناند دوسُسور بنیان گذاشته شد.

ساختارگرایی

زبان‌شناسی قبل از سُسور در جستجوی خاستگاه‌های تاریخی زبان بود که از طریق آنها معنی زبان را مشخص کند. سُسور به جای این رهیافت معنی زبان را به عنوان **کارکرد یک سیستم** در نظر گرفت و از خود پرسید که چگونه یک موضوع مشخّصِ قابل فهم توسط زبان‌شناسی را از باتلاق گیج‌کننده کاربردهای زبانی جدا کنیم.



- به دنبال قوانین و قواعد واقعی باشید که زبان را قادر به عمل می‌سازد.
- ابعاد اجتماعی و جمعی زبان را به جای گفتار واحد بررسی نمایید.
- و به جای کاربرد، دستور زبان را مطالعه کنید و به جایِ اصطلاحات، قوانین را و به جای داده‌ها **الگوهای** زبانی را.
- زیرساخت زبان را که نزد همهٔ گویندگان آن مشترک است در شرایط یکسان پیدا کنید. این «ساختار بنیادین» نیازی به ارجاع به تکامل تاریخی ندارد.

ساختارگرایی به جای دیاکرونیک (به معنی وجود داشتن و متحول شدن در گذر زمان) به **سینکرونیک** (آنچه در حال وجود دارد) می‌پردازد.

معنی و نشانه‌ها

از نظر سُسور کُلِّ مجموعهٔ معانی زبان‌شناسی (گذشته حال و آینده)، همگی در واقع از یک سری اصوات به نام واج‌ها به وجود آمده‌اند. یک واج کوچک‌ترین واحد در نظام آواهاست که می‌تواند در معنی تمایز ایجاد کند به طور مثال در کلمه انگلیسی سه واج و /t/ /a/ و /c/ وجود دارند که به ترتیب با جایگزینی واج دیگری به جای واج‌های این کلمه موجب تغییر در آن می‌شوند cap, cot, mat و... هر کدام از این واج‌ها مولد معانی متفاوتی می‌شوند که در کنار هم با یک قاعده زبانی و نحوی می‌توانند گفتار بسیط یا تکلم را به وجود آورند که ضابطهٔ زبانی برای بیان تفکر اشخاص را تشکیل می‌دهد.

به بهره‌مندی بشر از زبان توجه کنید؛ مثلاً اسپانیایی ــ امریکایی‌ها فقط با ۲۱ واحد نشانه‌ای (حرف) می‌توانند ۱۰۰,۰۰۰ واحد معنایی (کلمه) به وجود آورند.

دلالت

سُسور معتقد است که در یک نظام زبانی، **دال** (مثلاً کلمه یا نشانه صوتی گاو، ox) همان چیزی است که معنی را در خود دارد و **مدلول** (مفهوم گاو یا ox) چیزی است که به آن ارجاع می‌شود.

دال و مدلول با هم یک نشانه را به وجود می‌آورد.

دلالت فرایندی است که دال و مدلول را به هم پیوند می‌دهد تا نشانه را به وجود آورد. و یک نشانه باید به عنوان یک رابطه تفهیم شود که مفهومی خارج از نظام دلالت نداشته باشد.

انتخاب صدا برای نشانه‌ها براساس معنی بر ما تحمیل نمی‌شود (مثلاً کلمهٔ گاو صدای گاو را مشخص نمی‌کند) و این صدای نشانه‌ای در زبان‌های مختلف متفاوت است مثلاً در انگلیسی ox و در ایتالیایی bue است.

مسئله این است که آیا مدلول به تصویر یا مفهوم گاو بر می‌گردد یا به خود آن که یک شیء است؟

رابطه بین صدا و آنچه راکه بیان می‌کند ماحصل فراگیری تدریجی یا همان معنادهی است که در روابط اجتماعی به صورتی که ویتگنشتاین آن را بازی‌های زبانی می‌نامد، ظاهر می‌شود.

بنابراین معنی، حاصل یک نظام بازنمایی است که خود بی‌معنی است.

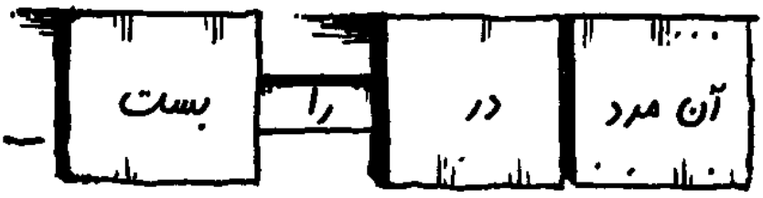
الگویِ دو دویی

سُسور **الگوی دودویی** مهمی برای تئوری پست مدرن به جای گذاشت. زبان یک نظام نشانه‌ای است که به وسیله یک عملگرِ نمادیِ **دودوییِ متقابل** کار می‌کند. یک نوع از تقابل دو دویی همان پیوند (دال / مدلول) است که دیدیم. تقابل دودویی مهم دیگر، تقابل صورت‌های صرفی ـ نحوی است که به صورت زیر عمل می‌کند.

دنبالهٔ نحوی (که **ترکیب** یا **پیوند** هم نام گرفته) که ارتباط خطی بین اجزاء زبان‌شناختی یک جمله است.

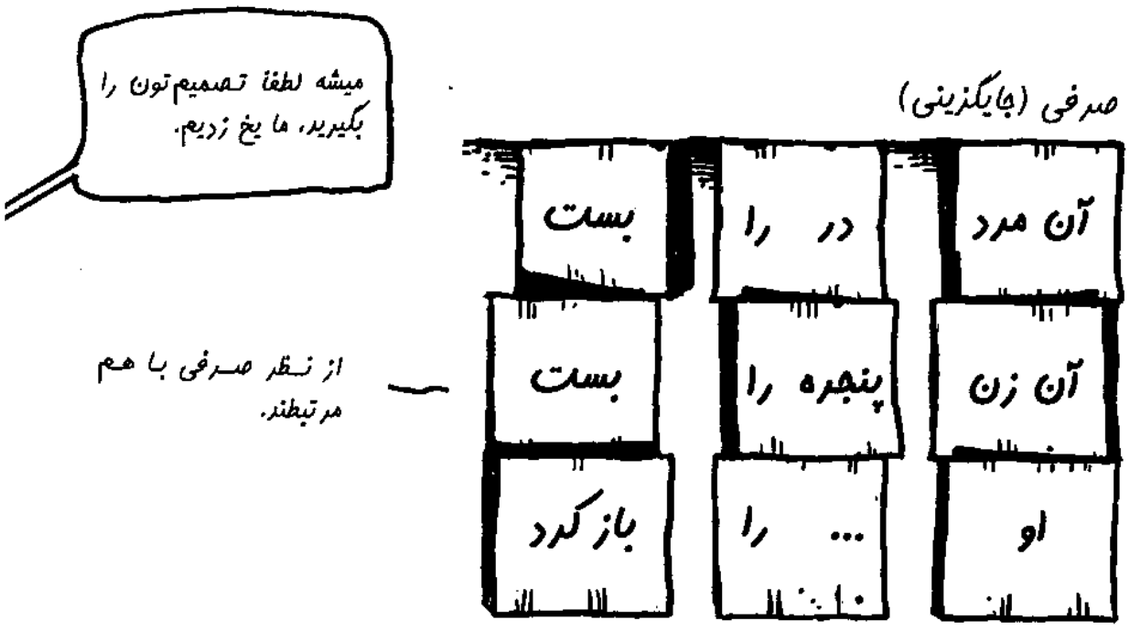
دنبالهٔ صرفی (که **گزینش** یا **جایگزینی** هم نام دارد) که ارتباط بین اجزاء بخش‌هایِ داخل یک جمله و اجزاء دیگری که از لحاظ صرفی قابل جایگزینی در جمله‌اند را برقرار می‌سازد.

نحوی (ترکیب)



فاعل، فعل و مفعول از نظر نحوی با هم مرتبطند.

صرفی (جایگزینی)

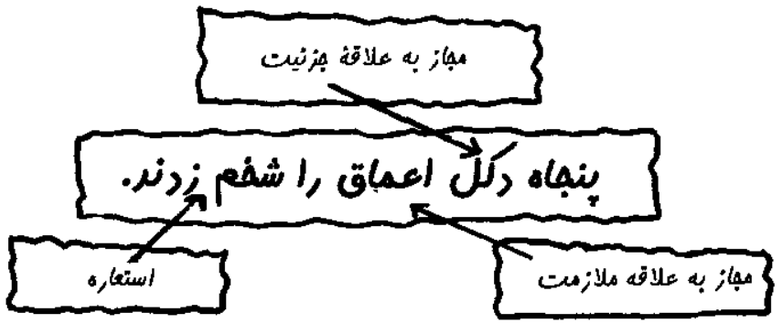


از نظر صرفی با هم مرتبطند.

صنایع ادبی: استعاره و مَجاز

این زوج متقابلِ به ظاهر سادهٔ جانشین و ترکیب منجر به پیچیدگی‌های بیشتری می‌شوند که می‌توان گفت به استفاده نمادین و خلاقانه از زبان می‌انجامد و به بیان دیگر مسبب پیدایش تخیّلاتِ با معنی می‌شود. به طور مثال جانشینی صرفی مستلزم قبول تشابه موکّدِ استعاره است: «برج استقامت» یا «اشتباه فاحش» توصیفاتی هستند که لفظاً صحیح نیستند.

ترکیب نحوی نیز منجر به قبول همنشینی یا پیوستگی می‌شود که مولد نوعی مجاز است (نامیدن خصیصهٔ یک شیئی به جای خود آن شیئی مانند تاج به جای سلطنت و یا پیست به جای مسابقه اسبدوانی)؛ این نوع مجاز را، «مجاز به علاقهٔ ملازمت» می‌گویند. نوع دیگری از مجاز نیز از ترکیب نحوی حاصل می‌شود که به آن «مجاز به علاقهٔ جزئیت» می‌گویند؛ مانند نامیدن بخشی از یک کل به جای همهٔ آن؛ مثلاً دَکَل به جای کشتی.



رومن یاکوبسن (۱۹۸۲-۱۸۹۵) زبان‌شناس روسی‌الاصل، الگوی دودویی سُسور را در توضیح زبان پریشی، یعنی نوعی آشفتگی بیان که به علت آسیب مغزی به وجود می‌آید به کار گرفت. او دو نوع اختلال زبان پریشی را تشخیص داد.

زبان پریشانی که از نارسایی جانشینی صَرفی رنج می‌برند، به عبارات مجازی متوسل می‌شوند.

کسانی که در ترکیب نحوی نارسایی دارند مجبور به استفاده از استعاره و یا همنشینی هستند.

این موضوع چه چیزی را می‌رساند؟ این را که نوع فعالیت ذهنی زیر ساخت استعاره و مجاز را شکل می‌دهند.

در نقد ادبی سنتی همواره استعاره و مجاز را در صنایع ادبی مرتبط می‌دانستند. درواقع آنها مرتبط نیستند بلکه متضادند. پیامد چنین نظری، وجود یک گفتار بسیط است که در آن یا ترتیب صَرفی وجود دارد یا ترتیب نحوی.

نشانه‌شناسی

نظریه دودویی سُسور و یاکوبسن کاربردهایی دارد که به سایر گفتارها از جمله به متن تسرّی می‌یابد و این حیطهٔ دانش نشانه‌شناسی است (semiology) (این کلمه از واژه یونانی Semeion به معنای علامت، نشانه، اثر یا طالع گرفته شده است.)

سُسور این‌راه را برای تحلیل خود فرهنگ به‌عنوان دستگاهی از نشانه‌ها گشود: به‌این ترتیب که او مدّعی شد که زبان‌شناسیِ ساختاری بخشی از نشانه‌شناسی است؛ علمِ عامِّ نشانه‌ها که سیستم‌های مختلف **سنن فرهنگی** را که به بشر امکان می‌دهد به حرکاتش معنا دهد و در نتیجه به نشانه **مُبدّل** شود را، مورد مطالعه قرار می‌دهد. زبان‌شناسی از آن رو الگوی نشانه‌شناسی است که طبیعت اختیاری و متداول زبان، امری واضح است.

نظریه سُسور در مورد نشانه‌شناسی بدین ترتیب است که معنی هر حرکت و یا شیئی ممکن است طبیعی به نظر برسد ولی درواقع همواره بر یک رشته **قراردادهای مشترک** (یک سیستم) استوار شده است. نشانه‌شناسی از این اشتباه معمول بر حذر است؛ اشتباهی مبنی بر اینکه نشانه‌ها که برای کسانی که از آنها استفاده می‌کنند طبیعی به نظر می‌رسند، حتماً به صورتی «ذاتی» و «اصالتاً» معنادار می‌باشند و به توضیح بیشتری در موردشان نیاز نیست.

مثال: صورت غذای رستوران

مرحلهٔ صرفی:

مجموعه‌ای از موادغذایی متفاوت و متشابه که غذایی را از روی آن براساس معانی مشخص انتخاب می‌کنند مانند انواع پیش‌غذا، غذای اصلی، انواع کباب‌ها و شیرینی‌ها. این مجموعه موادغذایی، **دال**‌ها هستند.

مرحلهٔ نحوی:

ترتیب واقعی (مجازی یا همنشینی) غذاهایی است که در طول مدت تناول انتخاب می‌شوند.

و **مدلول** ارزش فرهنگی یا مرجعِ یک وعده غذاست.

خواندن فهرست غذا به طور افقی (انتخاب پیش‌غذا به طور مثال) = کل سیستم.
خواندن عمودی (ترکیب ترتیب فهرست غذا) = ساختار نحوی.

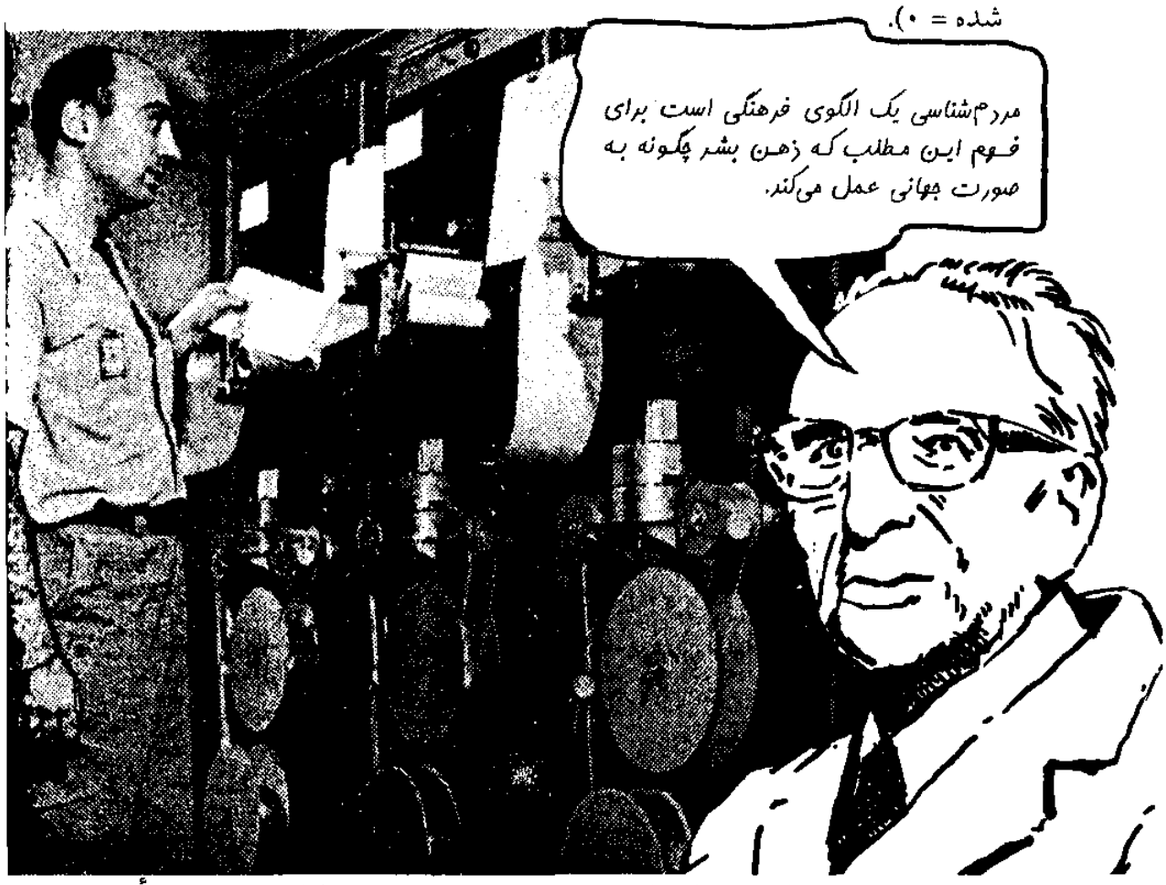
RESTAURANT
CHARTIER
7, Faub. Montmartre
TEL. (1) 47-70-86-29
Mêmes établissements : "LE DROUOT" 103, rue Richelieu PARIS 9e — RESTAURANT "LE COMMERCE" 51, rue du Commerce PARIS 15e
SUPPLEMENTS Beurre 3 coquilles 1,00 Cornichons 1,00 Mayonnaise 1,00 Sauce Tomate 1,00 Crème Chantilly 2,00 ½ citron 1,00 Radis 1,00 Sucre oriental 0,10
VENDREDI 12 SEPTEMBRE 1986
NOUS ACCUEILLONS LA CLIENTELE de 11 h 00 à 15 h 00 et de 18 h 00 à 21 h 30
MENU SUGGESTION
Salade Chinoise • ou 10.20
Noix des Ardennes avec beurre •
Rôti de porc Jardinières • ou 19.50
Darne de lieu sauce câpres •
Gâteau Cardinal • ou 9.10
Coupe Coupole fraise •
1/4 Vin rouge 4.50
45.10
Service non compris 12%
Carafe d'eau gratuite
Tout changement de garniture, 1.00 de supplément
Raie au beurre noisette • 26.40
Les chèques bancaires ou postaux de compte personnel ne sont pas acceptés
La Maison ne répond pas des objets ou vêtements volés, laissés ou échangés
Une note détaillée est remise au Client sur sa demande
Société Anonyme ANCIEN RESTAURANT CHARTIER
SERVICE NON COMPRIS 12 %
Potage: Portugais • 5.10
Oeuf dur mayonnaise • 6.10
Salade de tomates • 6.60
Panachés tomates concombres • 5.10
Carottes rapées citron 6.50
Céleri remoulade • 6.60
Radis roses avec beurre • 8.10
Salade de laitue • 8.10
Salade Romaine • 10.20
Epis de maïs grillé 37.00
Escargots: la douzaine 18.50
" la demi-douzaine
Noix des Ardennes avec beurre 10.20
Jambon de Paris cornichon 6.20
Terrine de canard • 9.10
Anguille au vire avec beurre • 7.60
Salade Chinoise • 10.20
Filet de hareng pmes à l'huile 10.20
Cœur de palmier vinaigrette • 7.00
Asperges vinaigrette • 45.00
Salade de choux rouge 5.10
Salade de roses avec beurre • 10.20
Crevettes roses avec beurre • 10.20
Melon(le tranche) 15.80
Avocat sauce diable •
POISSONS
Thon froid à la mayonnaise • 16.20
Calmar à l'Américaine 26.40
Limande meunière 22.50
Filet de poisson fumé à l'anglaise 20.50
Darne de lieu sauce câpres • 19.30
Saumonnette à la provençale 19.30
Raie au beurre noisette • 26.40
Quenelles de homard au gratin 19.30
PLATS
Escalope de veau panée milanaise 23.30 •
Rôti de porc jardinières • 19.30
Bœuf sauté bourguignon • 21.30
Choucroute garnie francfort • 22.30
Choucroute pommes frites 17.00
Poulet rôti sauce cresson 18.50
Rognons sautés sauce madère 19.00
Cervelle d'agneau Mc d'hotel • 17.00
Langue de bœuf charcutière
Entrecôte grillé pour(2 pers) pommes frites 55.00 •
Châteaubriand grillé frites 22.30
Côtes d'agneau grillées frites • 21.40
Steack au poivre pmes frites • 22.30
Merfteack haché pmes frites 17.00
Steack haché cru sce tartare • 23.00
Poulet froid mayonnaise 17.00
Le soir: Omelette parmentier • 8.10
LEGUMES
Pommes frites 6.80 Pâtes sauce tomate 5.70
Pommes anglaises avec beurre 5.70 Pâtes au fromage 5.70
Riz au calmar 6.80 Spaghetti sce napolitaine 6.80
Choux-fleurs sauce 6.80 Choucroute alsacienne 5.70
Champignons sautés à la provençale 8.10 •
Haricot vert au beurre 5.70
FROMAGES
Yaourt nature 2.20 Bleu d'Auvergne avec beurre • 7.30
Camembert 4.00 Gruyère • 6.20
Demi-Sel 4.50 Fromage pur chevre • 6.80
Fromage frais de campagne(gervais) 5.70
DESSERTS
Tartelette aux fruits • 7.10 Gâteau Cardinal • 9.10
avec chantilly 9.30 Baba au punch • 9.10
Orbe de marron nature • 7.10 Coupe chantilly • 7.20
avec chantilly 9.30 Raisins 6.00
Compote de poire 6.00 Pomme ou Orange 6.00
Framboises au sucre • 16.40 Banane 6.00
Framboises avec chantilly • 16.40 Melon(la tranche) • 10.00
GLACES
Tranche napolitaine • 7.10 Coupe Cafe Liégois • 18.20
Coupe coupole fraise • 9.10 Framboises Melba • 16.40
Parfait cafe • 12.70 Framboises Melba Chantilly • 18.60
LES PRIX DES PRESTATIONS SIGNALES PAR UN ASTERISQUE(•) SONT LIBREMENT DETERMINES(ACCORD DE REGULATION No 10)

از نشانه‌شناسی می‌توان در رمزگشایی، مُد، تبلیغات، افسانه‌ها، معماری و... استفاده کرد.

مردم‌شناسی ساختاری

کلود لوی استروس (تولد ۱۹۰۸) به دنبال رومان یاکوبسون و ان. اس. تروبتزکوی در پایان دهه ۱۹۵۰، مردم‌شناسی ساختاری را پدید آورد که نشانه‌شناسی فرهنگی را نظام‌مند می‌کرد.

در این زمان نظامِ دو دویی در سایبرنتیک و پیشرفت سریع کامپیوترهای دیجیتالی استفاده می‌شد. دیجیتالیسم براساس سیستم دو دویی به جای سیستم متداول ده‌دهی بنیان داشت. دستگاه دو دویی متشکل از ارقام ۰ و ۱ است. برای مثال ۲۵=۱۱۰۰۱ و ۹=۱۰۰۱ و ۲=۱۰. پردازش اطلاعات کامپیوتری براساس یک کلید روشن (یک نقطه مغناطیسی شده = ۱) و کلید خاموش یا فقدان نقطه مغناطیسی شده = ۰).



این نظام دودویی تکنولوژیکی که بخش دیجیتالی تئوری اطلاعات است تأثیر زیادی بر لوی استروس گذاشت و او را به سوی یک نظریهٔ مکانیکی ارتباطات سوق داد.

تئوری او چگونه عمل می‌کند؟

زبان، ساختاری است که فکر کردن را میسر می‌سازد. فکر کردن، محصول ساختاری است که در کنش متقابل بین توابع انسان (که در فرهنگ قرار دارند) و محیط (طبیعت) که موضوع فکر کردن است، به وجود می‌آید.

فرهنگ ـــــــ رابطه دودویی ـــــــ طبیعت
(انسان) (غیرِانسان)

بدین ترتیب فکر کردن از آن‌رو پدید می‌آید که زبان به ما مجال می‌دهد که ۱) روابط اجتماعی برقرار کنیم، ۲) محیط اطراف‌مان را چنان‌که نشانه‌ها (نمادها) نمایان می‌کنند، طبقه‌بندی کنیم.

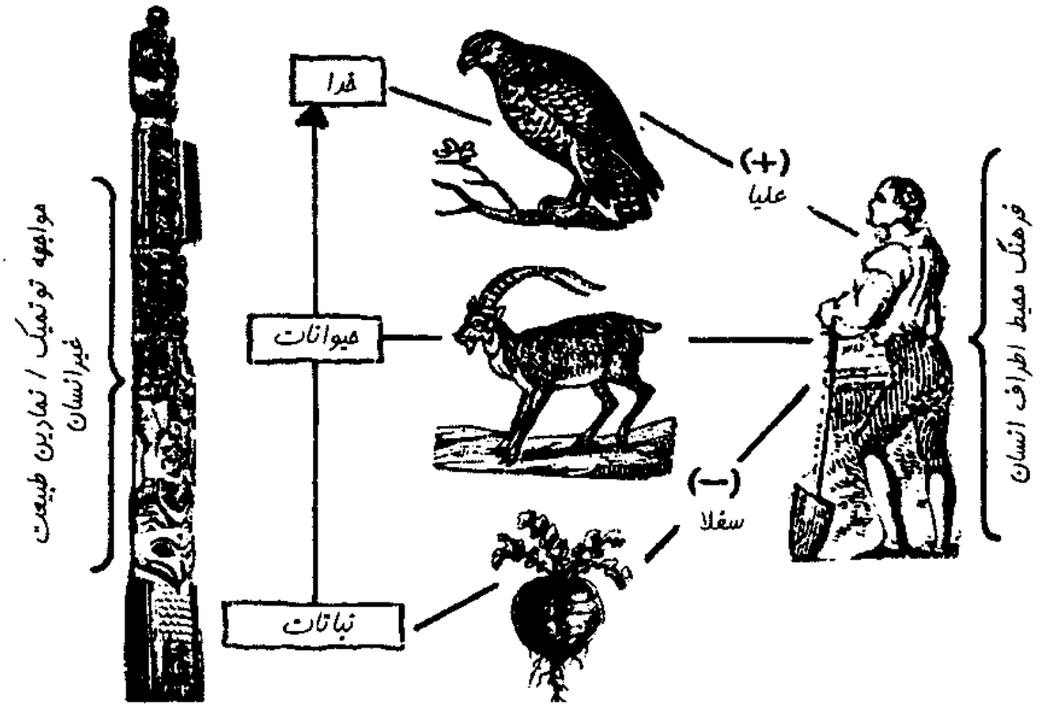
توتِم‌ها مقولاتی هستند که به طور دقیق مشخص می‌کنند (تقسیم‌بندی می‌کنند) که نمادهایِ فکر کردن به چه صورتی هستند؛ به بیانی دیگر طبقه‌بندی دودویی (دوتایی)

چیزهایی که می‌توان خورد و یا نمی‌توان خورد (و چرا)

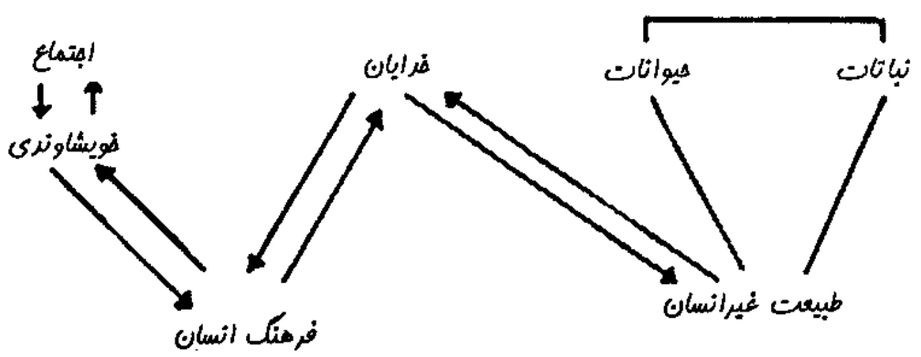
کسانی را که می‌توان و یا نمی‌توان با ایشان ازدواج کرد. (و چرا)

فکر کردن با چنین تعبیری به معنی (باز) **تولید جامعه** است.

چگونه جُفتِ **انسان / غیرانسان** در توتِمیسم بازتاب می‌یابد؟

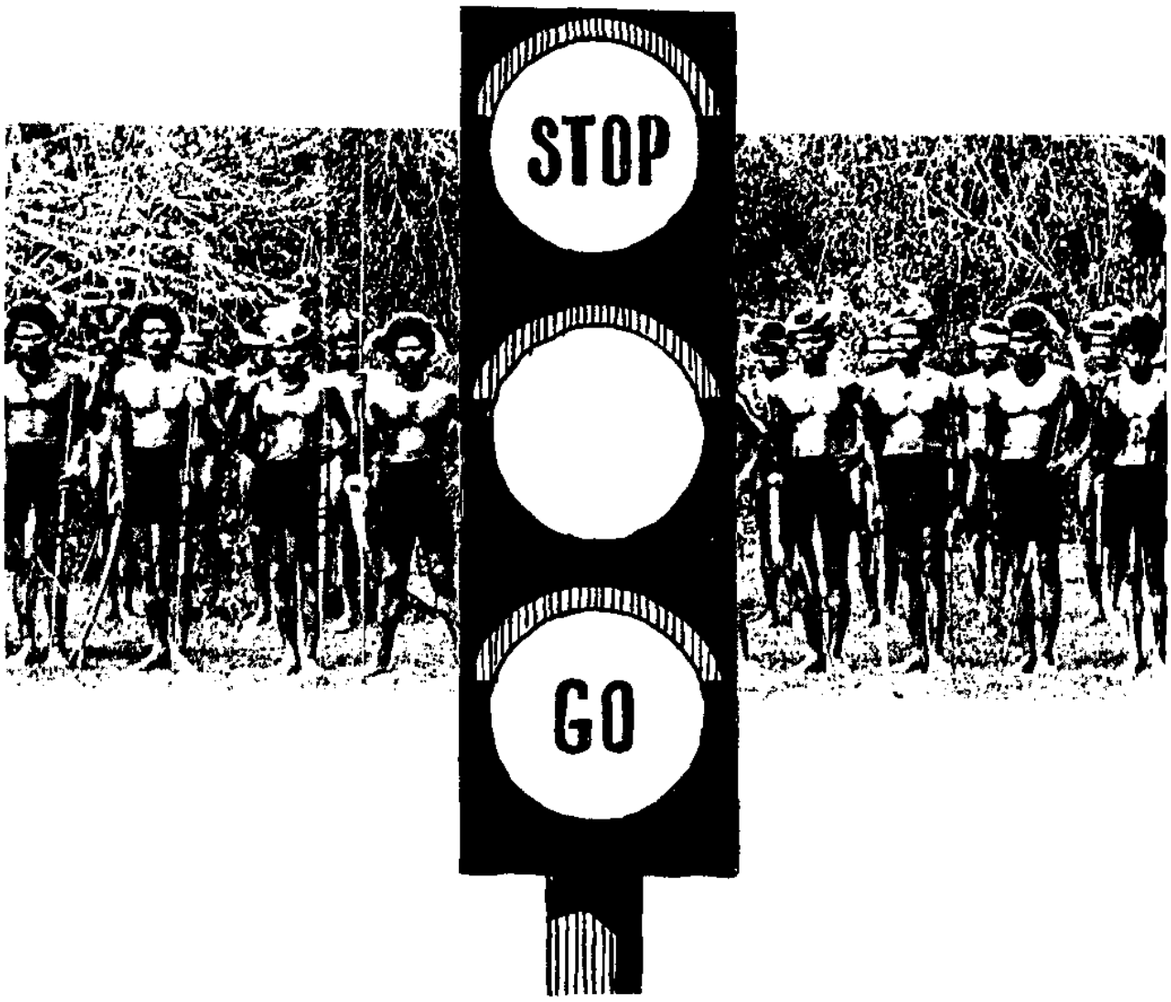


اجتماعات قبیله‌ای از **جایگزینی** (استعاره‌ها) و **ترکیبات** (مجازها) برای فکر کردن به طبیعت غیر انسان استفاده می‌کنند. نباتات فقط محض خوردن نیستند بلکه آنها را باید رمزهایی به شمار آورد که طبیعت را از طریق خدایان (غیرانسانِ متعالی‌تر) به اجتماع انسانی متصل می‌کنند. و این یک زنجیره رمزی دوسویه است.



ذهن انسان با یک الگوی دو دویی عمل می‌کند: صدا / سکوت، خام / پخته، برهنه / پوشیده، روشنایی / تاریکی، مقدس / کفرآمیز و غیره.

اذهانی که منطقی (براساس فرهنگ) کار می‌کنند به‌طور ناخودآگاه طبیعت را مضاعف می‌کنند مثلاً توجه کنیم که چرا رنگ‌های سبز، زرد و قرمز را برای چراغ راهنمایی رانندگی انتخاب کرده‌ایم؟



سبز طول موج کوتاه، قرمز بلند و زرد در میان آن دو است.

مغز در جستجویِ نمایشی برای زوج متضاد (رفتن)یا (توقف)، + / ـ است و سبز و قرمز را پیدا می‌کند و همچنین رنگ میانی زرد را (/) برای احتیاط کردن به کار می‌بریم.

نقدی کوتاه بر ساختارگرایی

فواید تحلیل ساختارگرایانه غیرقابل انکارند اما این نظام کاستی‌هایی نیز دارد.

۱. فرمالیسم و مادیّت‌زدایی

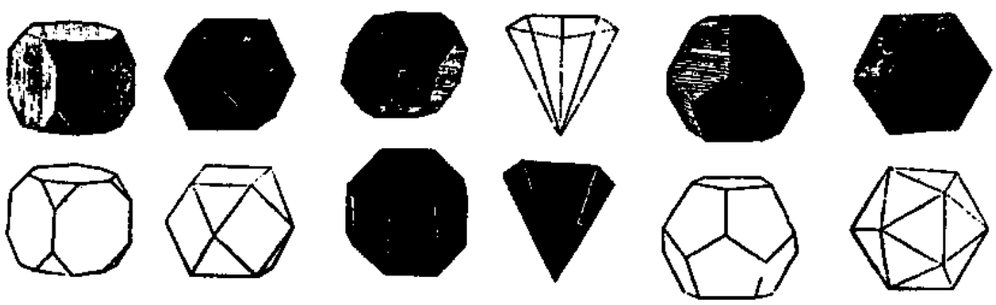
نظامِ زبانی سُسور اصالت محتوی را از بین برده و همچنین از آنجائی که به انگیزه‌های ناخودآگاه حتی در سطح بیولوژیکی نیازی ندارد روان‌شناسی‌زدایی می‌کند.

با اینکه سُسور از ساختارهای عمیق نیز صحبت می‌کند اما این مسئله هیچ ارتباطی به ضمیر ناخودآگاه، به تعبیر فروید ندارد. تحلیل ساختارگرایانه یک نوع خواندن سطحی انتزاعی است. برخلاف خواندن عمیق فرویدی‌ها و مارکسی‌ها که در علامت‌ها به اصل‌ها، علت‌ها و چاره‌ها می‌اندیشند، ساختارگرایی از هر نوع میل به درمان خالی است.

به همین ترتیب با اینکه یاکوبسون وجه مادّیِ (نورولوژیکی) زبان‌پریشی را انکار نمی‌کند اما تحلیل وی بیشتر به مادیّت‌زدایی گرایش دارد و تلاش در تبیین آن دارد.

ساختارگرایی بستر سؤال‌برانگیز یک فضای بی‌بعد تجریدی را گشود که ممکن است یادآور فلسفه (فکر کردن در مورد فکر کردن) و نیز وابستگی منحصر به فرد آن به قوانین تعقل و استدلال برای رسیدن به یک تصویر کلی از دنیا باشد.

ساختارگرایی در جهتِ فوقِ خردگرایی از این نیز فراتر می‌رود و چنین ادعا می‌کند که معنی، ماحصل دلالت یا معنی‌دهی است؛ فرایندی که به وسیله ساختارهای جهانی بدون محدودیت زمانی حفظ می‌شوند و یک نظام استوار و مستقل براساس تقابل‌های دو دویی را تشکیل می‌دهند. ارکان این نظام، همان دال‌ها، فقط در ارتباط با یکدیگر است که معنی را منتقل می‌کنند و رابطه‌شان با مدلول چه مفاهیم و چه کنش‌ها و یا اشیاء، اختیاری است و کاملاً براساس قواعد مقررات.



۲. صورت‌بندی کردن انسان

در دیدگاه ساختارگرا چه بر سر اثبات معروف دکارتی برای هویت شخصی، «فکر می‌کنم پس هستم» می‌آید؟ من، یا موضوع واحد انسانی، شالوده منطق و فلسفه غرب در **ابزار زبانی معنی‌دهی** محو می‌شود. من، یک پندار زبانی است که به وسیله **کاربرد** مشخص می‌گردد نه **معنی** و تقریباً به همان صورت که استعاره و یا مجاز خلق می‌شود. ساختارگرایی در ترجیح این‌که چه چیز کاربرد موضوعی زبان را (به‌طور مثال در مورد فرد) **برمی‌انگیزد** بی‌فایده است.

منطق چنین نظامی کاملاً از دلایل فاعل برای کاربرد زبان طفره رفته و از آن پیشی می‌گیرد. بدین صورت که می‌گوید «برای برقراری ارتباط، تفکرات شخصی فرد کافی نیستند». پس تفکرات شخصی چگونه به این نظام وارد شده‌اند؟

۳. غیر تاریخی

ساختارگرایی غیرتاریخی و یا به طور صحیح‌تر ضدتاریخی است. ساختارگرایی مدعی است که تحلیل‌هایش اصولاً درست هستند، فارغ از اینکه تاریخ چه باشد. این طرز برخورد کاملاً با روش ساختارگرایی مبنی بر نادیده گرفتن مبانی و انگیزه‌های تاریخی سازگار است. این خصوصیت‌های سخت و انتزاعیِ عقلانیِ، ساختارگرایی را به عنوان یک پروژهٔ مدرن معرفی می‌کنند. و همچنین آن را به سمت تئوری پست مدرنیسم پرتاب می‌کند و همان‌طور که قبلاً گفتیم «مدرن به‌طور اجتناب‌ناپذیری باید پست مدرن شود».

و این واقعه را با دیدن آنچه که در دهه ۶۰ در اوج شکوفایی ساختارگرایی اتفاق افتاد می‌توانیم دریابیم.

پسا ساختارگرایی

پیدایش تفکر پست مدرن را می‌توان در اواسط دهه ۱۹۶۰ همزمان با تداخل ساختارگرایی و تفکرات «پسا» ساختارگراییِ رولان باروت (۸۰-۱۹۱۵) مشاهده کرد.

نظریه بارت مبتنی بر این است که تحلیل نشانه‌شناسانه در زبان از هم پاشیده می‌شود ــ پیش‌درآمدی بر نظریه رادیکال بودریار مبنی بر اینکه «هنر تماماً در واقعیت رخنه کرده» و خط فاصل میان هنر و واقعیت از آنجایی که این دو در وانمودی تعمیم‌یافته، درهم فرو می‌ریزند، و در یک شباهت تام از بین می‌روند.

بارت در میانه دههٔ ۱۹۶۰ تا این حد پیش نمی‌رود؛ در این زمان او معتقد بود که نشانه‌شناسی را نیز می‌توان در طبقه‌بندی یاکوبسون در کنارِ **نمونه‌های استعاری**، اشعار غنایی، فیلم‌های چاپلین و سوررئالیسم قرار داد. بارت به وضوح بیان می‌کند که فَرا زبان که نشانه‌شناس تحلیل خود را در آن انجام می‌دهد یک **استعاره** است.
بارت (تاحدی) به درجه بالایی از قوهٔ **بازتابندگی** پاسخ می‌دهد؛ یک جزای پست مدرنیستی بابت تفرعن روشنفکرانهٔ مدرنیسم.

بازتابندگی به سادگی به معنای «بازتاب دادن» نیست بلکه آگاهی منتقدانه است نسبت به چیزی که شخص انجام می‌دهد، فکر می‌کند و یا می‌نویسد. به هر حال از آنجا که به انجام رساندن غیرمغرضانهٔ هر کاری در عصر غرض‌ورزی‌ها غیرممکن است، بازتابندگی به خودآگاهی کنایه‌آمیز، بدگمانی و تزویر مدبرانه کشانده می‌شود.

مرگ نویسنده

بارت یکی از اولین طرفداران نشانه‌شناسی و مبلّغانِ آن بود که اذعان داشت نه فقط نوشته‌ها، بلکه هر مقوله فرهنگی دیگری مانند: مُد، کُشتی، غذا و عکاسی و حتی شرکت‌های ژاپنی را می‌توان با نشانه‌شناسی رمزگشایی کرد.

در سال ۱۹۹۷ بارت با ادعای مرگ نویسنده جنجالی به پا کرد. او معتقد بود که خواننده معنی مورد نظر خود را بدون توجه به نیت نویسنده خلق می‌کند. متونی که بدین منظور استفاده می‌شوند متغیر و ناپایدار و سؤال برانگیز می‌باشند. این نظریه حتی به نویسندگان ساختارگرا و متون علمی‌ای که خارج از این تعبیر قرار می‌گرفتند نیز اطلاق می‌شد.

درجهٔ صفرِ نوشتار

از آنجا که نوشتار به یک درجهٔ صفر سوق داده می‌شود، تعابیر متفاوتی از آن اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. بارت چه می‌گوید؟

این درجه صفر نوشتار است یک انهدام، عدول و تعلیق معنایی.

خروجی از زبان وجود ندارد

فرا زبان، زبانی تخصصی مانند ساختارگرایی است که برای توجیح خصوصیات زبان عادی ابداع شد. ویتگنشتاین از همان آغاز دهه ۱۹۲۰ نسبت به محدودیت‌های منطق به عنوان یک فرا زبان هشدار داده بود.

حالت فرا زبانشناسی سرابی است که به وسیله خود زبان به وجود آمده است. ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و فرم‌های دیگر فرا زبانی که نوید رهایی از چیستان معنی را می‌دادند، فقط به بازگشت به زبان و به‌طور اجتناب‌ناپذیری به خطرات پیامد نقطه‌نظر نیهیلیستی و نسبی‌گرای تعقل بشر، رسیدند. **شالوده‌شکنی** که از شاخه‌های پسا ساختارگرایی است غالباً مورد اتهام نسبی‌سازی هر امری قرار گرفته، اما شالوده‌شکنی چیست؟

شالوده‌شکنی

تأثیرگذارترینْ پست مدرن، ژاک دریدا (متولد ۱۹۳۰)یِ فیلسوف است که یک تنه مبارزهٔ شالوده‌شکنی علیه تمامیت تفکر خردگرایانه سنتی غرب را به راه انداخت. دریدا بالاخص مرکز خِرَد فلسفه غرب، که آن را تحت سیطره متافیزیک وجود می‌داند، را هدف گرفته است.

تاریخ فلسفه از زمان افلاطون، پدر و بنیانگذار فلسفه و سپس ارسطو، کانت و هگل تا ویتگنشتاین و هایدگر یک مجادله کلام ـ محورگرا بوده است. کلام ـ محورگرایی (Logocentricism) از کلمهٔ یونانیِ Logos به معنای «کلمه‌ای که تفکرات درونی به وسیله آن بیان می‌شود» و یا «خودِ خِرَد»، گرفته شده است.

من متهم می‌کنم!

کلام ـ محورگرایی مستلزم زبان منطقی‌ای است که دنیای واقعی را بازنمایی کند. چنین زبان عقلانی‌ای، به‌طور حتم تضمین‌کنندهٔ این امر است که **حضور** دنیا ــ یعنی جوهره هر چیزی در دنیا ــ را به وضوح برای هر مشاهده‌گری که بتواند از آن به اطمینان صحبت کند بازمی‌نماید.

کلمات حقیقتاً معنی حقیقی همه چیز هستند، همچنان‌که یوحنا می‌نویسد «کلمه جسم را ساخت».

پیوند محض با دنیا: این است آن فریبِ خِرَدِ کلام ـ محورگرا.

دریدا از تکبر تمامیت‌گرای آشکار در ادعاهای خِرَد خشمگین است. خشم او چندان نامتعارف نیست زمانی که تاریخ ننگین فجایعی را به یاد بیاوریم که فرهنگ‌های خِرَدگرای غربی به آن دست زدند: نسل‌کشی دوران نازی‌ها، منطق علمی در باب یک بمب و کشتار دسته جمعی و انهدام هیروشیما و غیره.

دریدا مفهوم اصلی ساختارگرایی را در مبارزه با ایدهٔ بنیادین **یقین به معنی** به کار می‌گیرد به این ترتیب که: معنی نه از نشانه‌ها نشأت می‌گیرد و نه از آن‌چه که نشانه‌ها بدان اشاره می‌کنند و تنها به‌طور محض نتیجه ارتباط آنها است. دریدا این نکته را با بیان پسا ساختارگرایانه بنیادی چنین مطرح می‌کند: ساختار معانی (که هیچ چیز عاری از آن در نظر ما وجود ندارد) مشمول هر مشاهده‌کننده‌ای می‌شود و او را نیز به میان می‌کشد. درواقع مشاهده کردن همان تأثیر متقابل است. بنابراین ارائه هرگونه استدلال منطقی و یا طبقه‌بندی علمی از سوی ساختارگراها غیرقابل قبول است.

نگرش ساختارگرایی تا بدین‌جا قابل قبول است. اما نمی‌توان گمان برد که هر آنچه که موضوع تعقل قرار می‌گیرد برای همیشه عامّ، ابدی و پابرجاست. هر معنی و هویتی حتی هویت خود ما نسبی و موقتی است چراکه تمام عیار نیست و همیشه می‌توان منشاء آن را در شبکه‌ای پیشین از تضادها یافت که مدام باز می‌گردند. این تقریباً همان ازلیت درجه صفر عقل است، همان شالوده‌شکنی که به مثابه پوست کندن لایه‌های پیاز است لایه‌هایی ساخته شده از معنی.

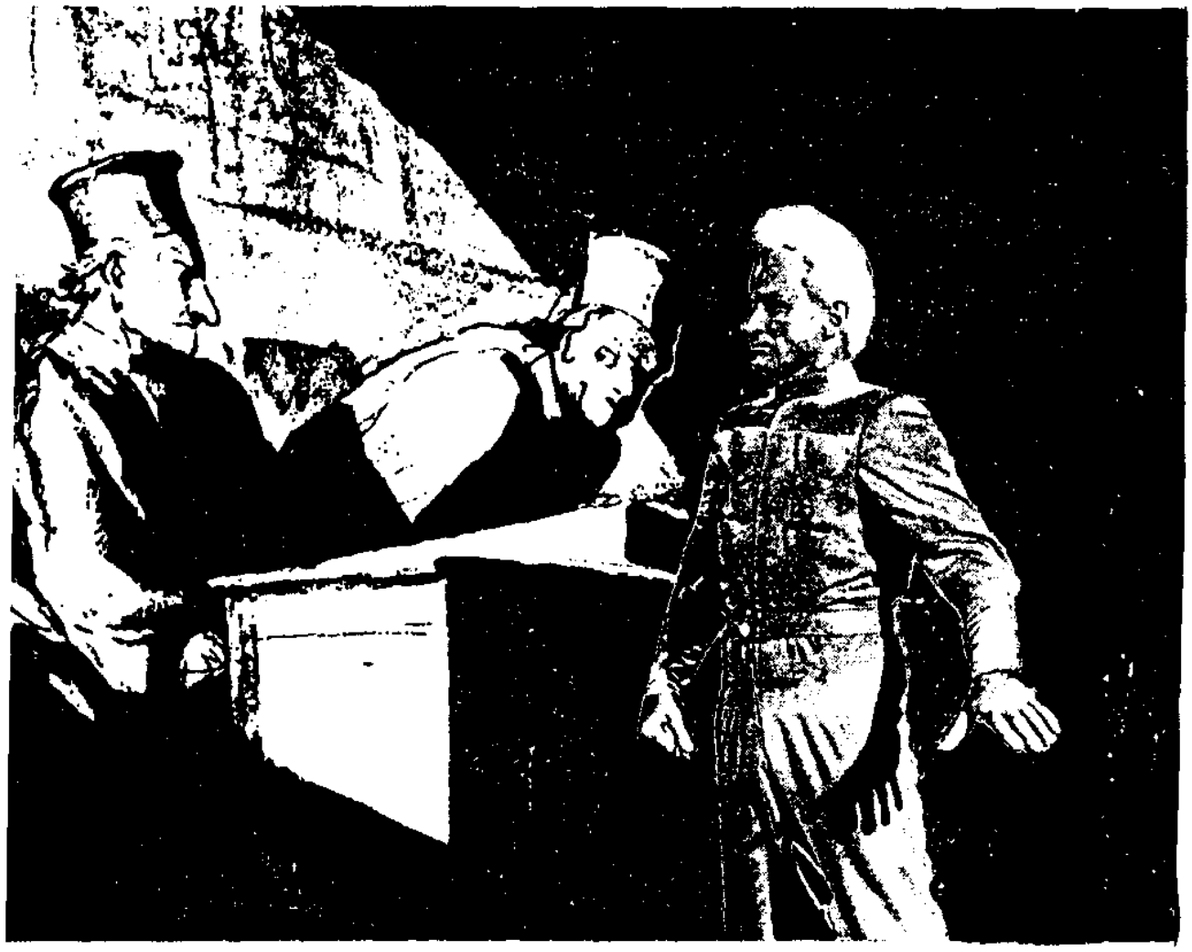
تفاوط

شالوده‌شکنی راهبردی است برای آشکار نمودن لایه‌های زیرین معانی درون یک متن که یا سرکوب شده‌اند و یا نوع تلقی از آنها باعث شده که شکل کنونی خود را بگیرند. به‌طور اخص شالوده‌شکنی یعنی در نظر گرفتن نمود که همان بازنمایی‌های پنهانِ یقینِ تضمین شده است.

متون به هیچ وجه یک یگانگی محض نیستند بلکه شامل تدابیری هستند که با نفس بیان خود و یا اهداف نویسندگان‌شان در تضادند.

معنی شامل همسانی آنچه که هست و تفاوت آنچه که نیست می‌شود و بدین ترتیب به‌طور مستمر در حال عقب‌افتادگی است. دریدا کلمه‌ای را برای این جریان ابداع نمود که از ادغام دو کلمه تفاوت (differance) و تعویق (defferal) به دست آورده بود. تفاوط (differance).

دریدا بر این سعی بوده که از شکست مأیوس‌کننده فرازبان ساختارگرا با به میان کشیدن شایستگی‌هایِ نظام زدایانهٔ آن، بهره بگیرد. با اینکار او خود را در معرض اتهامات نسبی‌گرایی و غیرعقل‌گرایی قرار داد.



متهم‌کننده، متهم می‌شود...

ساختارهای قدرت / دانش

میشل فوکو (۸۴-۱۹۲۶) تاریخ‌دان و نظریه‌پرداز پست مدرنیستی است که به‌طور مستقیم به مسائل قدرت و مشروعیت علاقمند بود. او قدرت را از دریچهٔ دانش به عنوان سیستم‌های فکری مسلط مشروع و پایه‌گذاری شده در جامعه بررسی می‌کند. فوکو ابتدائاً بررسی‌های دانش را باستانشناسی **باورها** (epistemes) می‌نامد. (از واژه یونانی epistomai به معنای فهمیدن، باور داشتن، یقین داشتن است که ما از آن واژهٔ epistemology می‌گیریم که همان نظریه تفکیک دانش براساس تشخیص دانش اصلی از دانش دروغین است).

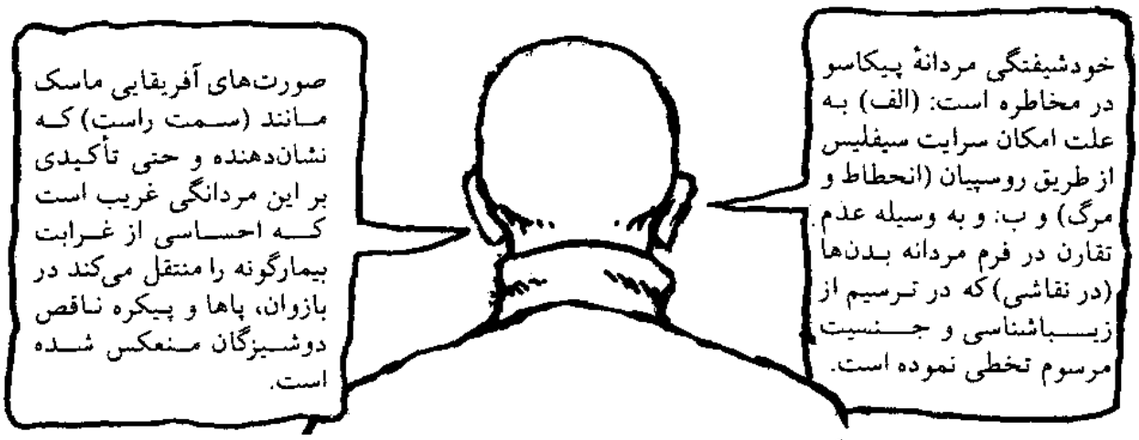
باور در نظر فوکو سیستمی از گفتارهایِ بالقوه است که به دلیلی نامشخص در هر دوره تاریخی غلبه دارد. فوکو توجه خود را بر این دلیل نامشخص که براساس آن، باور آنچه را که دانش و حقیقت است و آنچه را که حقیقت نیست تعیین می‌کند متمرکز می‌سازد.

فوکو انتظارات مرسوم ما از تاریخ را به عنوان امری طولی یعنی ترتیب زمانی‌ای از وقایع اجتناب‌ناپذیر که داستانی را بیان می‌کند، کاملاً به هم می‌ریزد. در عوض او از لایه‌های زیرین پرده بر می‌دارد که در تاریخ و در طول تاریخ واپس زده و مکتوم مانده‌اند؛ یعنی اصول و پیش‌فرض‌های نظم، ساختارهای حذف که به باورها مشروعیت می‌بخشند، باورهایی که جوامع از آنها هویت گرفته‌اند.

در اواسط دههٔ ۷۰ فوکو از باستانشناسی به طرف تبارشناسی رفت که خود آن را قدرت / دانش نامیده بود. او بیشتر توجه خود را به «میکرو فیزیکِ» قدرت معطوف کرد، یعنی به اینکه چگونه قدرت هر کسی را که با آن در ارتباط است (و نه تنها قربانیانش را) تحت تأثیر قرار می‌دهد. فوکو نشان داد که قدرت و دانش چگونه اساساً به یکدیگر وابسته‌اند و بدین‌سان بسط و گسترش یکی منجر به بسط دیگری می‌شود. به این جهت منطق خردگرایی به منظور تفهیم خود نه تنها مستلزم بلکه خالق مقوله‌های اجتماعی‌ای است از قبیل جانی، دیوانه و مخوف و از این رو است که در عمل تبعیض جنسی، تبعیض‌نژادی و امپریالیسم را بوجود می‌آوَرَد.

هنر و قدرت / ارزش

ادبیات و هنر پیوندِ نزدیکی با دانش موردنظر فوکو دربارهٔ تاریخ دارند. اینها درون باورها نمی‌گنجند بلکه محدودیت‌های باورها را مشخص می‌کنند. هنر، فرا باور است: هنر درباره باور به صورت اجمالی است، نمادی از توافقاتی که دانش را امکان‌پذیر می‌سازد. به عنوان مثال بیایید ببینیم که باستان‌شناسی فوکو با نگرش به نقاشی دوشیزگان آوینیون پیکاسو، چه تعبیری از به تصویر آوردنِ ابدانِ کج و قناس روسپی‌ها می‌توانست داشته باشد. نکات ناهمخوانی وجود دارد که باید آنها را نیز در نظر داشت.



چنین عدم هماهنگی که به‌طور واضحی تصویر شده در واقع مدعی نکته‌ای دربارهٔ **حذف طبقه‌ای اجتماعی** است. ببینیم که آن چیست؟

بِهْ نژادی: ارزیابی فرومایگانِ حذف شده

بیم انحطاط نژادی در اوایل قرن بیستم جوامع غربی را سخت تحت‌تأثیر قرار داد. خطری که به وسیله پیامدهای اپیدمیک سیفیلیس و خصوصاً به واسطهٔ تهدید **مجرمانِ پَست نژاد** احساس شد. .

بِهْ نژادی یک شِبه علم اصلاح‌نژادی بود که براساس نظریه انتخاب طبیعی داروین بنیان گذاشته شده و به وسیله علوم جدید نورولوژی و روان‌پزشکی و مردم‌شناسی توصیف می‌شود و متناسب را از نامتناسب تشخیص می‌داد.

انتروپومتریکس شاخه کاربردی انسان‌شناختی پزشکی است که شکل و حالت تعداد بی‌شماری سر، بینی، گوش، دست و پا را به منظور طبقه‌بندی نوع‌های انسانی متناسب (سالم / برتر) و شناسایی نوع پست ویرانگر اندازه‌گیری می‌کند. در میان نوع‌های پست، اقوامِ بی‌تمدن (نژادهایِ غیراروپایی)، دیوانگان، مجرمان و روسپی‌ها را می‌یابیم که همگی با چهره‌های نامتقارن طبقه‌بندی می‌شوند.

روسپی‌ها نمایانگر خصوصیات جسمی مردانه و ناهنجاریِ عدم تقارن صورت هستند.

نتیجه‌گیری‌های ممکن

ــ بِهْ نژادیِ نژادپرستانه رکن اصلی باور مدرنیته است.

ــ سیستم دانش سلطه‌گر منجر به راه‌حل نهایی نازیسم یعنی انهدام دسته‌جمعی نوع نامتناسب می‌شود.

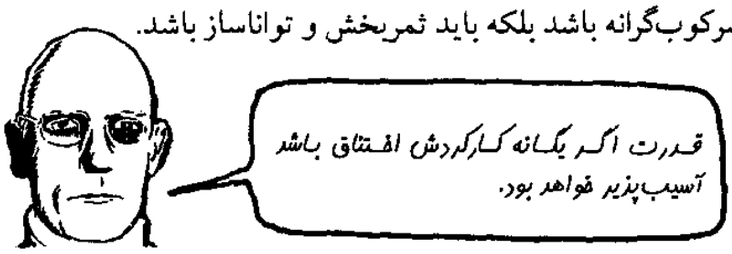
ــ نقاشی پیکاسو فرا ـ باوری است که به‌طور نابهنجاری نماد تمامی باورهای نمایان حذف‌شدنی‌هاست.

ــ این فراباور در واقع در ارتباط با مسئله بازنمایی در مدرنیته و این‌که چگونه دانش دربارهٔ خود و دربارهٔ دیگری پایه‌گذاری، باز تولید و مشروع گردیده است.

هنر مدرن پیشرو که گمان می‌رود با دوشیزگان آوینیون پیکاسو آغاز می‌شود می‌تواند از اعتراض و واکنشی برضد پروژه نامحدود کل‌گرای تبعیض‌نژادی مدرن نشأت گرفته باشد.

قدرت چیست؟

قدرت نباید تنها سرکوب‌گرانه باشد بلکه باید ثمربخش و تواناساز باشد.



فوکو الگوی فرویدی ـ مارکسیستی آزادسازی رفتارهای جنسی را به عنوان غریزه‌ای طبیعی که به وسیله عرف اجتماعی خانوادگی واپس‌زده می‌شوند را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

چگونه یک تجربه در نظامی از قوانین و قید و بندها بیان می‌شود تا ما بتوانیم خودمان را به عنوان سوژه‌ای دارای جنسیّت مشخص بشناسیم و به حوزه‌های مختلف دانش وارد شویم؟

فوکو مدعی می‌شود قدرت چیزی نیست که متعلق به گروهی باشد و دیگران از آن محروم باشند؛ بلکه قدرت روایتی خلاق و مصلحت‌نگر است. قدرت، شالودهٔ زندگی ماست که درواقع آن را نداریم بلکه زندگی‌اش می‌کنیم.

افسانهٔ خویشتن

ژاک لَکان (۸۱-۱۹۰۱) روانکاو فرانسوی بعد از اینکه از سازمان روانکاوی بین‌المللی بیرون رانده شد جنبش بازگشت به فروید را رهبری کرد. نوشته‌های گنگ لَکان الگو گرفته از سبک رازورانه شاعر سمبلیست فرانسوی استفان مالارمِه (۹۸-۱۸۴۲) و نیز برگرفته از تحریکات خودخواستهٔ سوررئالیستی است. بعضی از آثار اولیه وی در دهه ۳۰ در نشریه سوررئالیستی **مینوتور** منتشر شد.

در حالی که فروید به بیولوژی ماتریالیستی ذهن باور داشت، لَکان از زبان‌شناسی سُسور به منظور توضیح چگونه ساختار یافتن ذهن و قرارگرفتن آن در نظم اجتماعی بهره برد.

لَکان، ساختارهای **تصویری**، **تمثیلی** و **حقیقتی** را که نمایانگر مراحل بلوغ روانی انسان هستند را جایگزین تثلیث کلاسیک روانشناسی فروید یعنی: نهاد (Id)، خود (ego) و فراخود می‌کند.

مرحله آینه‌ای یا تصویری

بین ۶ تا ۱۸ ماهگی نوزاد اولین کشف شگفت‌آور خود را در آینه با دیدن تصویری کامل و واضح به دست می‌آورد.

درک از خود نهایتاً از یک تصویر و یا یک انعکاس خیالی به دست می‌آید. هویت نتیجه سوء شناخت و باور نادرستی از خویشتن است که به عنوان خودِ کاملاً مطلوب، تا آخر عمر همزاه ما می‌ماند. آینه بوجود آورندهٔ اولین مدلول است و نوزاد خود نقش اولین دال را بازی می‌کند.

لَکان مدعی است که همگی ما زندانی تالار آیینه دنیای دلالت‌ها هستیم و نه مشاهده‌گر حقیقت.

نظم نمادین

نظم نمادین به یک رشته ساختارهای اجتماعی از پیش تعیین شده از قبیل قرابت و آداب و رسوم، نقش جنسیت و مسلماً زبان گفته می‌شود که کودک در درون آنها متولد می‌شود. هویت که در دوره تصویری به دست آمده نهایتاً با نظم نمادین در قلمرو پدر که رابطه با محارم (رابطه مادر ـ فرزند) را ممنوع می‌کند ساخته می‌شود. زبان به پدر تعلّق دارد و این نظم پدرسالارانهٔ مردانگی است.

پسر، تعارضِ اودیپِ قاتلانه خود نسبت به پدرش را با شناسایی قدرت مردانگی‌اش رفع می‌کند. او از آن‌رو قادر به حل این تعارض است که دال مردانگی در قلمرو مدلول نمایانگر قدرت جنسی است.
موقعیت قدرت در زبان جنسی است که نظمِ تمثیلی را تحمیل می‌کند.

مردسالاری بر زنان مهر سکوت می‌زند.

نه کاملاً ساکت...

شگفت‌آور این‌که کنار راندن افراطی زنان توسط لَکان تئوری پست مدرن فمینیست را تقویت کرد.

به خاطر داشته باشید که پساساختارگرایی مدعی است که معنی، یک بازنمایی مستقل از دنیای واقعی نیست که به وسیله سوژه‌ای که از قبل شکل گرفته باشد، به چنگ می‌آید. بلکه بخشی از نظامی است که معناها، دنیا و امکان [وجود] سوژه را تولید می‌کند.

اگر هویت نه واقعیتی ثابت و قطعی بلکه تنها یک سازه باشد فرصت بزرگی برای تفکر فمینیستی ایجاد می‌کند. تمامی جریان تاریخی که هویت به عنوان یک یقینِ خود ـ پیدا، به وسیله آن معرفی شده، زیر سؤال می‌رود، حمله دریدا به یقین کلام مصور، پرده‌برداری فوکو از طرد تاریخی، و عقیده خود لَکان در باب خویشتن به عنوان افسانه را می‌توان به عنوان سلاح‌هایی دانست که فمینیسم پست مدرن از آنها استفاده می‌کند.

نداشتن جایگاه در تاریخ

بیائید بررسی فمینیسم پست مدرن را با نگاهی اجمالی به عقاید لوس ایریگاری (متولد بلژیک ۱۹۳۲) آغاز کنیم.

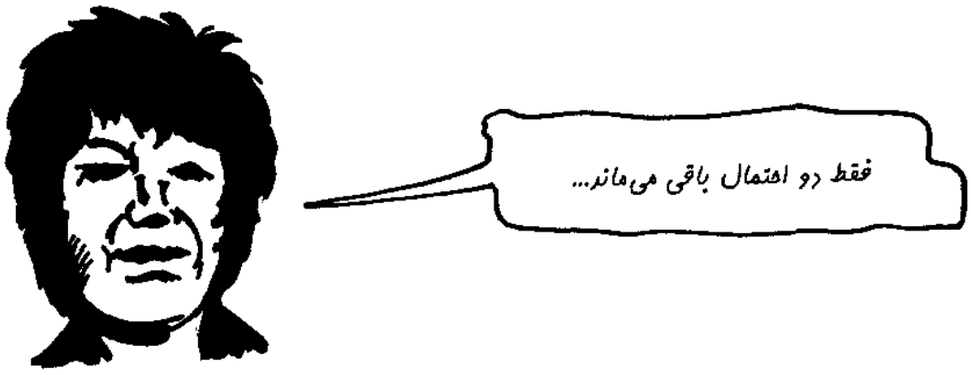
زنان تنها به عنوان بازنمایی خارجی چیز دیگری مثلاً بناهای عدالت، آزادی و صلح حضور یافته‌اند.

و یا به عنوال ابزارِ امیالِ مردان.

زن به عنوان فرمِ تمایزی کنایی بازنمایی می‌شود که این بازنمایی با حذف او از تاریخ موجب تضعیفش می‌گردد.

فرضیه‌های مردانهٔ فروید و یا لَکان به وضوح زن را چیزی جز تصویری منفی، ناکامل و دالّ تهی (زهدان تهی) نمی‌انگارند.

زنان جنسیتی هستند که جنسیّت ندارد.



یا جنسیت زنانه‌ای وجود ندارد به جز آن‌چه که مردان می‌پندارند.
و یا اینکه جنسیت زنانه یک دوگانگی مفرط است.
الف) تابع نیازها و امیال مردان
ب) خودمختار و تنها قابل بررسی در حرکت عزلت‌گزینی بنیادی زنان

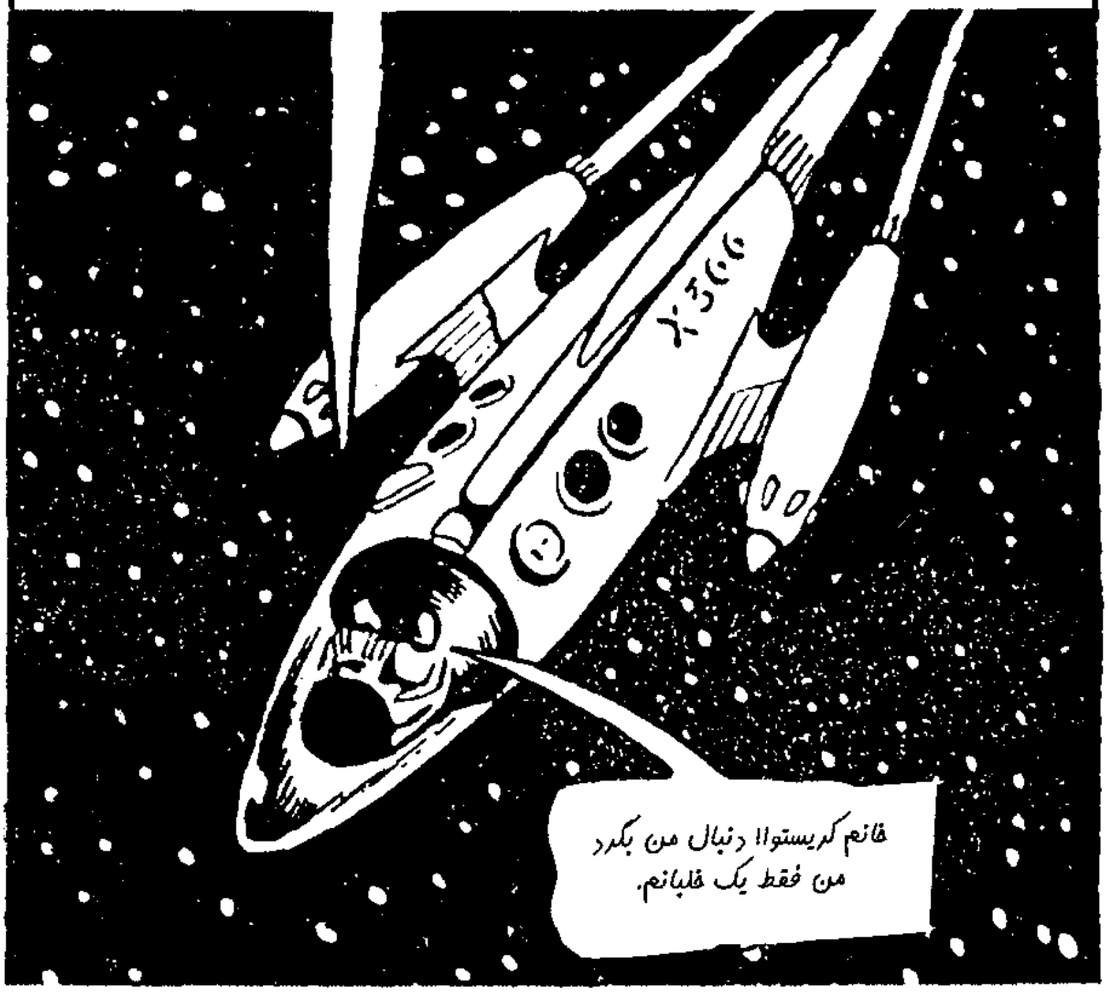
به دنبال همین نظریات بود که ایریگاری روانکاو بلژیکی در سال ۱۹۷۴ از مکتب روانکاوی لَکان رانده شد.

جولیا کریستِوا (متولد ۱۹۴۱ بلغارستان) روانکاو و روان‌شناس پیشگام با نظریات ایریگاری در ابطالِ توجیهات پیروان فروید و لَکان در باب هـویت کـه زنـان را از جریان تقوّمِ نـفس خـارج مـی‌سازد هـم‌عقیده است. مـعنی تـنها و آخـرین طـلوع ناخودآگاه نیست که هنگام دخـول عـامل دلالت بـه نـظم تـمثیلی روی مـی‌دهد، ناخودآگاه علی‌رغم این‌که هیچ‌گاه گفتاری نیست، پیش‌نیازی بیولوژیکی و به مثابه زهدان معنی است که همواره به عنوان نیرویی که قابلیت از هم پاشیدن معنی را دارد، باقی می‌ماند.

کریستِوا نشانه‌شناسی را در مرحله پیش اودیپیِ ناخودآگاه قرار می‌دهد و از این‌رو آن را هم **بازدارنده** و هم **مجال‌دهندهٔ** معنی می‌داند و به همین دلیل است که می‌تواند سلطه سرکوب‌گرانه گفتار نظم تمثیلی را متزلزل نماید.

کریستوا با رد مقوله مستقلی به عنوان زن، نظریه افراطی خود را بیان می‌کند. وی از قبول زن طبیعی به عنوان جنسیت ثابت خودداری ورزیده و سعی در معرفی عاملی فراتر از مقوله‌های جنسی دارد و مخالفت خود را در قبال فمینیسم میانجیگرانهٔ خالی از تعصب که معتقد است نیازهای مساوات‌طلبانه گذشته پاسخ داده شده‌اند، نشان می‌دهد.

تقسیم دودویی کامل، مرد / زن به عنوان تقابلی بین دو ماهیت رقیب را می‌توان به عنوان یک مقوله متافیزیکی پذیرفت. اما هویت و حتی هویت جنسی در فضای علمی و تئوری جدید که در آن حتی با مفهوم هویت نیز مخالفت می‌شود، چه معنایی می‌تواند داشته باشد.



فمینیست‌های مساوات‌طلب همواره کریستوا را به خاطر بی‌اعتنایی به مصیبت‌های حقیقی که به علت تفاوت‌های جنسی کماکان بر زن وارد می‌شود و نتیجتاً تجربه واقعی زن را بی‌اثر می‌کند مورد انتقاد قرار می‌دهند و او را در واقع به عنوان خطری برای برگرداندن زنان به «مهر مادری» می‌شناسند.

فمینیسم پست مدرن چیست؟

موقعیت فمینیسم در به اصطلاح پست مدرنیته، مجادله ساختگی بین مدرنیسم و پست مدرنیسم را نمایان می‌کند؛ این مجادله در جدایی فمینیسم خالی از تعصب مدرنیست از فمینیسم افراطی پست مدرن نقش به سزایی داشته است.

فمینیسم آزادمنش ریشه عمیقی در مدرنیته دارد و درواقع برنامهٔ **معقولی** برای رهایی است. برنامه‌ای که ابهام‌گرفته از آرمان‌های روشنگری انقلابی در امریکا و فرانسه است. و از نظر تاریخی برگرفته از اثر مِری وولستنکرافت با عنوانِ **احقاق حقوق زنان** که در سال ۱۷۹۲ منتشر شد.

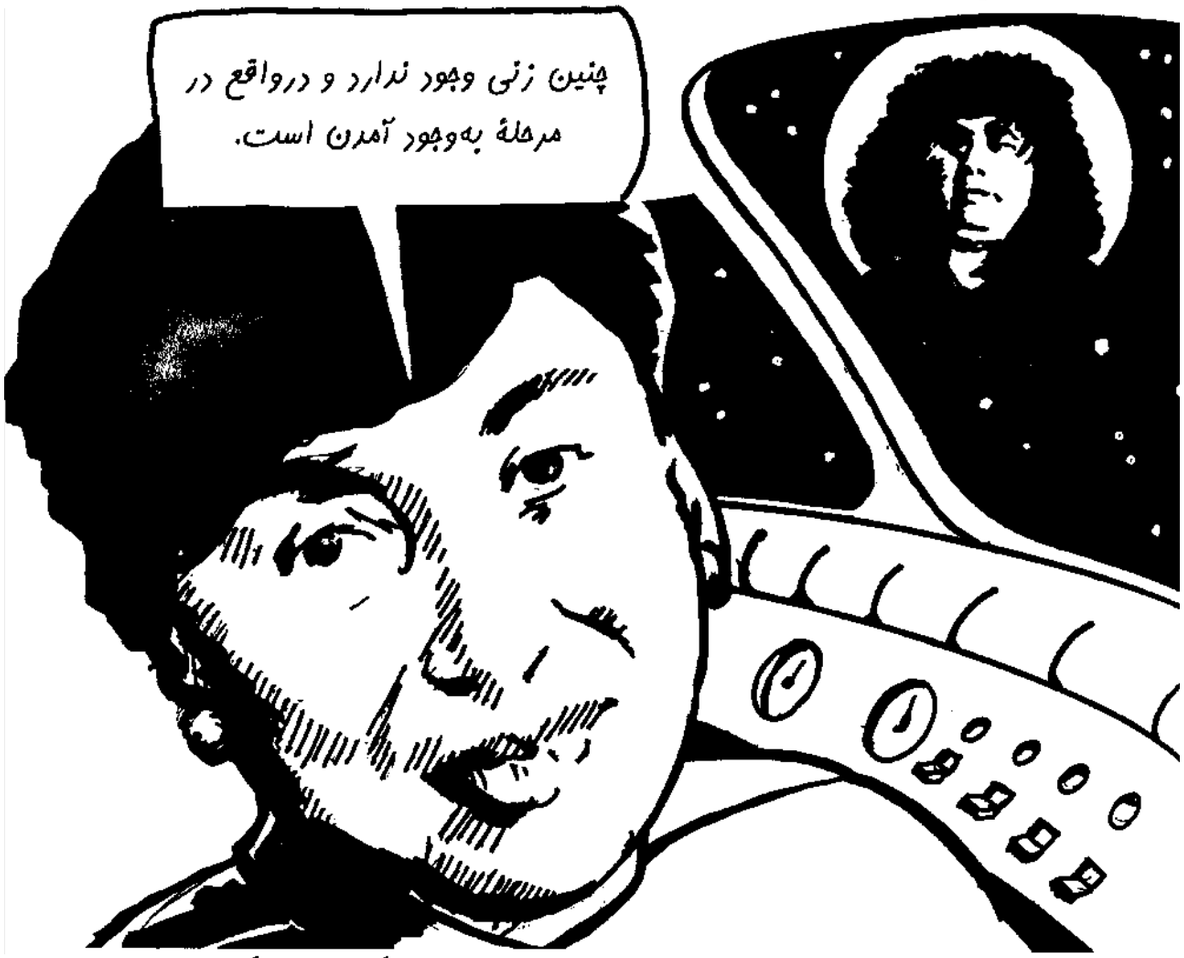
وی مدعی شد که حقوق محفوظ مردان در بیانیه استقلال امریکا را می‌توان بدون ایجاد هیچ‌گونه تزلزل در نهادهای موجود اجتماعی به زنان نیز تعمیم داد.

از زمان وولستنکرافت، فمینیسم مبارز با یک دوگانگی مواجه بوده که هنوز لاینحل باقی مانده است.

ــ همزیستی با مردان در مسیر لیبرالی مساوات‌طلبی

ــ و یا برخاستن برضد مردان بر مسیر افراطی جدایی‌طلبانه

مسیر دوم را می‌توان با گروه‌گرایی (کمونالیسم) زنان، همجنسگرایی افراطی زنان و ارزیابی آندرئا دوُرکین از مردان به عنوان متجاوزان بالفطره توصیف کرد. اما هر دو مسیر اساساً وارث مدرنیسم هستند و نمی‌توانند پایه‌گذار هیچ تعارضی بین مدرنیسم و پست مدرنیسم باشند. پست مدرنیسم تنها زمانی پدیدار می‌گردد که تفکری ساختارشکن در مورد عاملی ورای مقوله‌های ثابت جنسی به میان آید. اظهاراتی از آن دست که کریستوا بیان می‌کند:



چنین عقیده‌ای همانطور که خواهیم دید زمانی محقق می‌گردد که الگوی معین پیشرفت تاریخی مردود شود.

پایان داستان

هرگونه فعالیت سیاسی مساوات‌طلبانه بستگی به الگوی طولی زمان هدفمند دارد که در آن، دستاوردهای تاریخی یک نسل به نسل بعدی منتقل می‌شود. این الگوی مدرنیستی از تاریخ است که در آن حرکات آگاهانه خویش‌اندیشی به سوی تحقق هدف آرمانی نهایی پیش می‌روند.

مارکسیسم نمونه کلاسیکِ ایده مساوات‌طلبانه بلندمدت است که به وسیله خودِ تاریخ قطعی و محرز شده است.

آزادی انسانیت یک افسانه خویش مشروعیت بخشی است با یک روایت کلان یا فراروایت که پس از موفقیت روشنگری در تبدیل فلسفه به سیاست‌های افراطی به دست آمد.

لیوتار وضعیت پست مدرنیسم را به عنوان شک و ناباوری به تمامی فراروایت‌ها توصیف می‌کند. فراروایت‌ها حقایق غایی، مطلق و جهانی معروفی هستند که طرح‌های متفاوت علمی و سیاسی را توجیه کرده و مشروعیت می‌بخشند. به طور مثال آزادی انسانیت از طریق رهایی کارگران (مارکس)، خلق ثروت (آدام اسمیت)، تکامل بقا (داروین)، استیلای ذهن ناخودآگاه (فروید) و غیره.

لیوتار این شک‌گرایی را در سال ۱۹۷۹ و ۱۰ سال قبل از سقوط دیوار برلین اعلام کرده بود و تقریباً تمامی دنیا شاهد فروپاشی کامل یک روایت سوسیالیستی عظیم بود.

فروپاشی سوسیالیسمِ به اصطلاح واقعاً موجود در اروپای شرقی برهان قطعی بر ارجحیت شکگرایی پست مدرنیسم به فوق عقل‌گرایی مدرنیسم بود. که ادعای کریستوا در سال ۱۹۸۱ را توجیه کرد...

از نظر لیوتار سقوط و زوال فراروایت‌های مدرنیستی به علت تغییرات بی‌چون و چرای علم، اجتناب‌ناپذیر بود.
منظور وی از این ادعا چیست؟

مشروعیت علمی

لیوتار علاوه بر فراروایتِ «رهایی سیاسی» به مقابله با فراروایتِ دیگری نیز پرداخت و آن فراروایتی بود که نظریه مدرنیستی علم را جایز می‌شمرد، همان علم نظری واحد و هدف فلسفه رمانتیکِ آلمان که به وسیله متافیزیک ایده‌آلیست گ.و.ف هگل به نقطه اوج خود رسید.

این رؤیا که در دانشگاه‌های مدرن شامل دانشکده‌های متفاوت و نظریه‌پردازان متخصص تجلّی می‌یافت (چیزی مانند ذهنِ طبقه‌بندی شده)، به علت ماهیت جدید علم امکان ادامهٔ حیات ندارد.

دانش، نیروی پسا صنعتی تولید است

آنچه اخیراً پا به عرصه گذارده نوع کاملاً جدیدی از دانسته است.

«عقیده دیرین مبتنی بر این اصل که دانش از آموزش ذهن غیرقابل تفکیک است باوری کهنه و بی‌فایده است که مسلماً کهنه‌تر و بی‌فایده‌تر نیز خواهد شد. ارتباط بین عرضه‌کننده و کاربرد دانش با دانشی که عرضه و استفاده می‌شود بیشتر و بیشتر شکل همان رابطه‌ای را به خود می‌گیرد که پیش از این نیز میان تولیدکنندگان کالا و مصرف‌کنندگان آن با کالای تولید شده وجود داشت؛ یعنی شکل ارزش. دانش به منظور فروش تولید می‌شود و به منظور ارزش‌دهی به تولیدات جدید مصرف می‌شود. در هر دو صورت هدف اصلی تبادل است و نهایتاً دانش در خود به پایان می‌رسد و «ارزش مصرف» خود را از دست می‌دهد.

تبدیل شدنِ غیرقابل بازگشت **دانسته** به **مصرف‌کنندهٔ دانش**، شالوده و بنیانِ پست‌مدرنیته است. این همان تغییر تاریخی‌ای است که پست مدرنیسم را مشروعیت بخشیده و نه آنطور که ادّعا می‌شود «تغییر» در معماری و رویکرد به معماری پست‌مدرن.

پست مدرنیسم که در دههٔ ۱۹۷۰ شکل گرفت می‌توانست در چارچوب سردِ دانشگاهی اروپا باقی بماند اگر دو تحوّل دیگر به آن محتوای واقعی‌اش را نمی‌بخشید.

۱. علم:

ــ تکنولوژی جدید اطلاعاتی با هدف ایجادِ **فضای کامپیوتری جهانی**

ــ **کیهان‌شناسی نوین و ادعای آن مبنی بر نظریه‌پردازی در مورد همه چیز.**

ــ پیشرفت‌های نوین در ژنتیک و **پروژهٔ ژنوم انسانی**

۲. سیاست

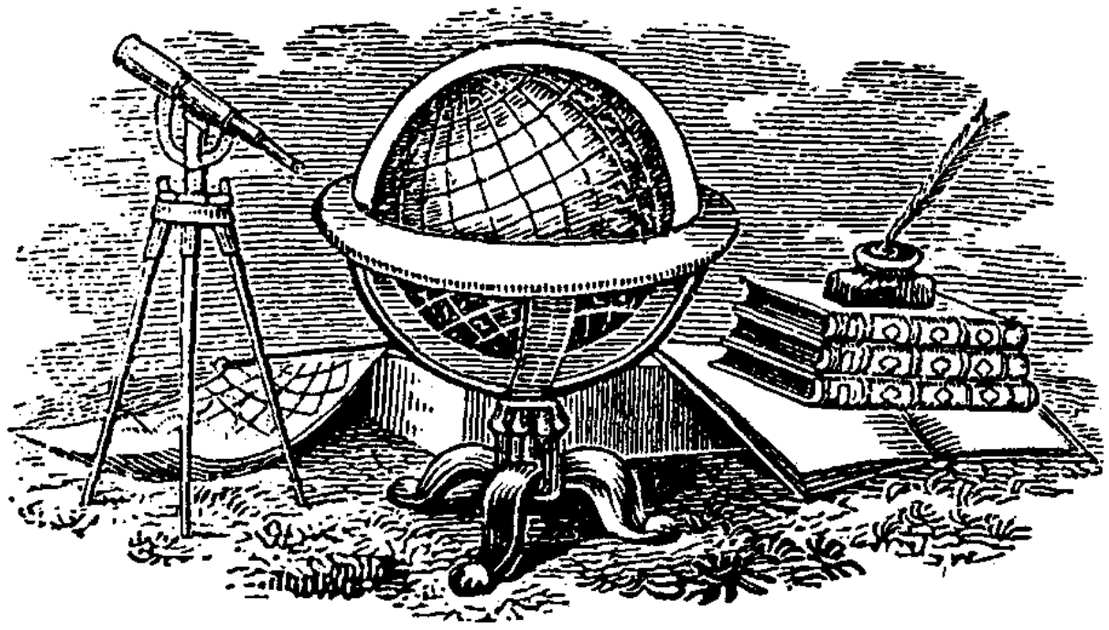
ــ شهرت و رواج **محافظه‌کاری نوین** و طلوع حقوق معتبر در دهه ۷۰.

ــ فروپاشی دیوار برلین به عنوان نماد پیروزی تام **اقتصاد بازار آزاد** بر اقتصاد کنترل شدهٔ سوسیالیستی.

تئوری هر چیز

استفان هاوکینگ نظریه‌ای را دربارهٔ کُلِّ کیهان در آخرین سطور کتاب معروف خود به نام **شرح مختصری از زمان** (۱۹۸۷) آورده است: «... زمانی می‌توانیم بگوئیم که نظریهٔ کاملی را کشف کرده‌ایم که همزمان اصول کلی آن برای همه قابل فهم باشد... این پیروزی نهایی خِرَد انسانی خواهد بود ــ آنوقت به درک شعور الهی نائل خواهیم آمد.» هرچه علم به این هدف نزدیک‌تر می‌شود، بیشتر ابعاد نسبی‌گرایی پست مدرن را به خود می‌گیرد. نسبیت به وسیله مکانیک کوانتوم وارد علم شد. هایزنبرگ (۷۶ـ۱۹۰۱) اصل عدم قطعیت اندازه‌گیری‌های علمی را بیان کرد: عدم امکان تعیینِ قطعیِ جِرم و سرعت ذره.

با کشف این مطلب که اتم نه تنها شامل پروتون، نوترون و الکترون است بلکه شامل شمار نامحدودی از کوارک‌ها، جاذبه‌ها و غیره نیز می‌باشد، مفهوم ذره بنیادی گنگ‌تر و پیچیده‌تر می‌شد. برخی، ذرات بنیادی در طبیعت را به صورت موج به جای ذره می‌دانند. بسیاری از دانشمندان تئوری موج را که توانسته مسائل تقارن داخلی و زمان فضا را حلّ کند به منزلهٔ نوعی نظریهٔ عام در مورد همه چیز به شمار می‌آورند. همچنین می‌توان به نظریه هیگز بوسون معروف به ذرهٔ خدایی در فهم ساختار ماده اشاره کرد؛ کشفی که ممکن است منجر به یافتن معادلهٔ واحدی برای کیهان بشود.



با این همه، پیشرفت‌های نوین در ریاضیات حاکی از وجود محدودیت‌های جدی در دانش علمی ماست. تئوری‌های جدید در مورد **آشوب** و **پیچیدگی** قطعیت و کنترل در علم را از بین برده است. آشوب را می‌توان نظم بدون تناوب تعریف کرد. پیچیدگی، ناظر به سیستم‌های پیچیده‌ای است که در آن تعداد بسیاری متغیرهای مستقل به طُرُقِ بسیار گوناگون با هم در تعاملند که به ایجاد نظم‌های مقطعی منجر می‌شود. هر دو این تئوری‌ها به یک‌انقلاب پست مدرن در علم براساس نظریهٔ کل‌نگری که باعث ایجاد پیوند و ترتیب بین آشوب و نظریه طبیعت خودگردان و مستقل می‌شود، منجر می‌شوند. نظریهٔ آشوب با پرسش‌های واقعاً بزرگی دست به گریبان است، زندگی چیست؟ چرا به جای اینکه چیزی نباشد، چیزی هست؟ چرا بازارهای سهام سقوط می‌کنند؟ چرا گونه‌هایی بعد از میلیون‌ها سال، از خود آثاری به شکل فسیل به جا می‌گذارند و غیره. علی‌رغم اینکه نظریه‌های آشوب و پیچیدگی ما را مجبور به طرح سؤالات معقول کرده و از حدسیات ساده‌لوحانه باز می‌دارد، قهرمانانِ‌شان هر دویِ آنها را به منزلهٔ نظریه‌ای برای هر چیز و همه چیز مطرح می‌کنند. پیچیدگی به طور مثال طیف وسیعی از چیزها را در بر می‌گیرد، از رشد جنین، پویایی اکوسیستم‌ها، جوامع پیچیده تا خودِ نظریه گایا: تئوریِ همه چیز!

چنین گرایش‌های تمامیت‌گرا در علم مورد حمله قرار می‌گیرد. منتقدانْ رشته‌های مختلف علم (جامعه‌شناسی، فلسفه، انسان‌شناسی و تاریخ)، علم را به خاطر ادعای حقیقت و تعلق و همچنین عینیت اصول علمی مورد حمله و انتقاد قرار داده‌اند. تمامی این انتقادات به اثبات رسانده که علم یک جریان اجتماعی است و نظم علمی بیشتر یک افسانه است و دانش علمی درواقع ساختگی است.

علم پست مدرن را می‌توان یک وضعیت **هرج و مرج** دانست. موقعیتی که فیلسوفِ مدعی دادائیست، پال فایرابند آن را موقعیت مطلوبی می‌داند.

تنها اصلی که مانع پیشرفت نمی‌شود این است که هر چیزی امکان‌پذیر است... بدون آشوب، دانشی وجود ندارد و بدون ردّ علیّت پیشرفتی نیست... آنچه به عنوان ولنگاری، آشوب، و یا فرصت‌طلبی ظاهر می‌شود مهم‌ترین نقش را در توسعه و پیشرفت تئوری‌ها دارد که آنها را امروزه به عنوان بخش‌های اساسی دانش خود می‌شناسیم... این انحرافات و این خطاها شروط لازم پیشرفت هستند.

ضدّ روش، ۱۹۶۸

اصلِ آنتروپی

تا به اینجا دیدیم که تئوری‌های پست مدرن چگونه قصد ناچیز شناختن موضوع انسان در حد یک «سازه» تخیلی را داشته‌اند. کیهان‌شناسی پست مدرن انسان را دوباره وارد جمع می‌کند، البته جایِ کوچکی متناسب با **اصل آنتروپی**، بیشتر برای او قائل نیست.

این اصل چنین بیان می‌کند که حیات بشر به گونه‌ای که هست تکامل یافته چون کیهان دارای اندازه‌ای خاص و سِنّی مشخص است.

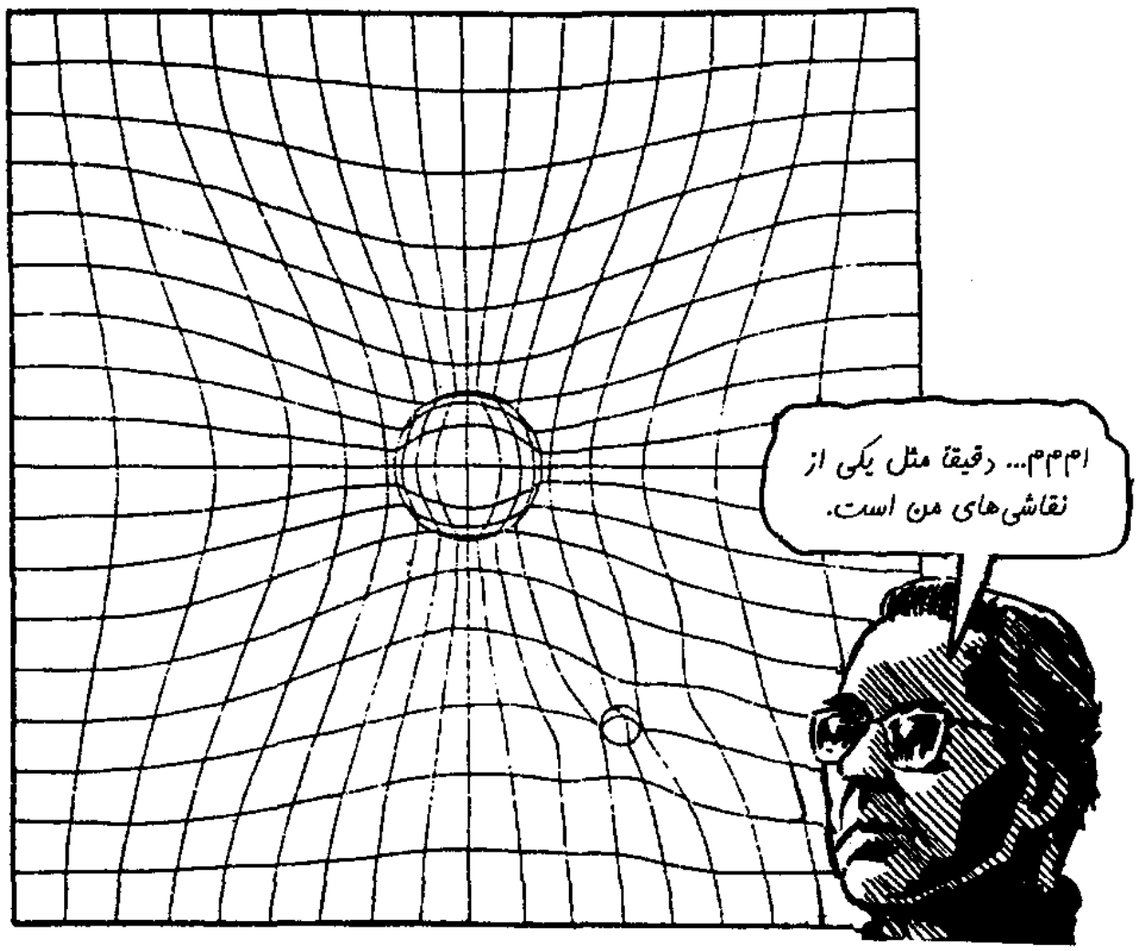
ادّعای پرطمطراق‌ترِ اصل آنتروپی این مسئله را القاء می‌کند که روان انسان نه تنها به عنوان جزئی از کیهان بلکه همانند یک **مشاهده** که به آن معنا می‌بخشد، به نحوی در قالب کیهان است.

نیلز بور (۱۹۶۲-۱۸۸۵) فیزیکدان کوانتوم پیشنهاد می‌کرد که هیچ پدیده‌ای را نمی‌توان گفت که وجود دارد مگر آنکه پدیده‌ای رصد شده باشد.

تکذیبیه...

در صفحه ۱۸ همین کتاب مدعی شدیم که کوبیسم و فیزیک نوین اینشتین کشف مشترکی داشتند، شیوه‌ای موازی در دیدن واقعیت. این کلیشه‌ای است که بعضی از تاریخ‌شناسان هنر آن را باور دارند، اما این اشتباه است.

ساده‌سازی فضا و اشکال به صورت‌های هندسی در کوبیسم، هیچ ارتباطی با قوانین نسبیت اینشتین که کیهانی را با فضای منحنی و زمان گسسته توصیف می‌کند، ندارد. هنر و علم دقیقاً از این نقطه از یکدیگر جدا می‌شوند. پس از کوبیسم هنر در راهی قدم گذاشت که بیشتر نیوتونی بود تا به بن‌بستِ تجسمی‌ای برسد که پاپ آرت و حداقل‌گرایی دهۀ ۱۹۶۰ بود. باور بنیادگرانه و منسوخ به خلوص کلاسیک را می‌توان در آثار ویکتور وزالی (متولد ۱۹۰۸) که در شاخۀ مجارستانی باوهاوس تعلیم یافته بود، مشاهده کرد.

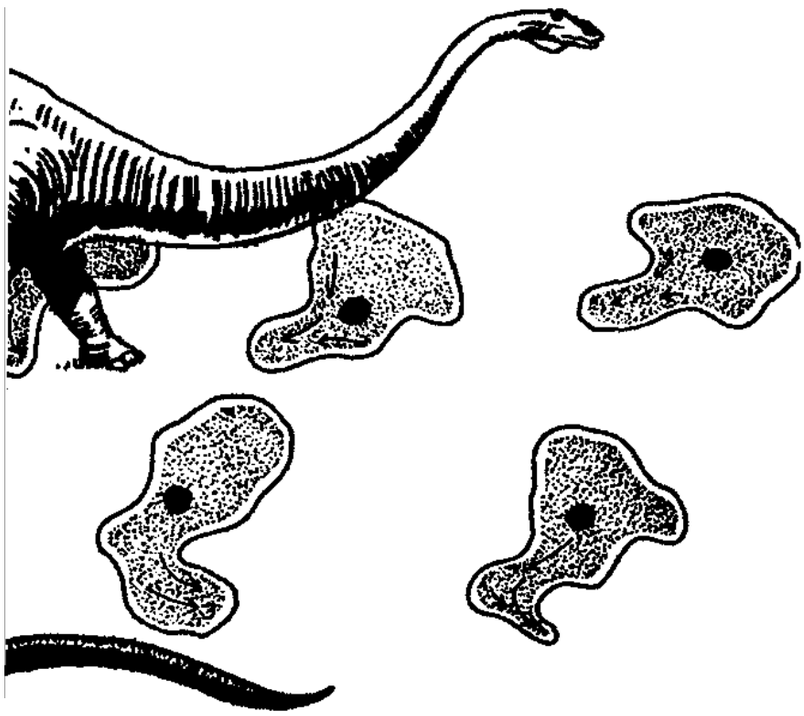


اشتباه این کلیشه را به حال خود می‌گذاریم تا در پرتو تئوری پست مدرن و علم بهتر شناسانده شود.

ژنتیک

ژنتیک علم مطالعهٔ ژن‌ها، یعنی اجزاء اصلی سازنده تمامی موجودات زنده است. ژن‌ها که از مولکول‌های DNA ساخته شده‌اند، نیروی محرک ما هستند. از طریق ژن‌هاست که تولیدمثل کرده و گونه‌مان را تکثیر می‌کنیم.بعضی از متخصصان ژنتیک بر این باور هستند که انتخاب طبیعی در طی هزاران نسل پاسخ‌های رفتاری و احساسی انسان را در ژن‌ها برنامه‌ریزی کرده است. دانشمندان در تلاشند که با شناسایی ژن‌هایی که بر رفتار ما مؤثرند، دریابند که چه هستیم و که هستیم.

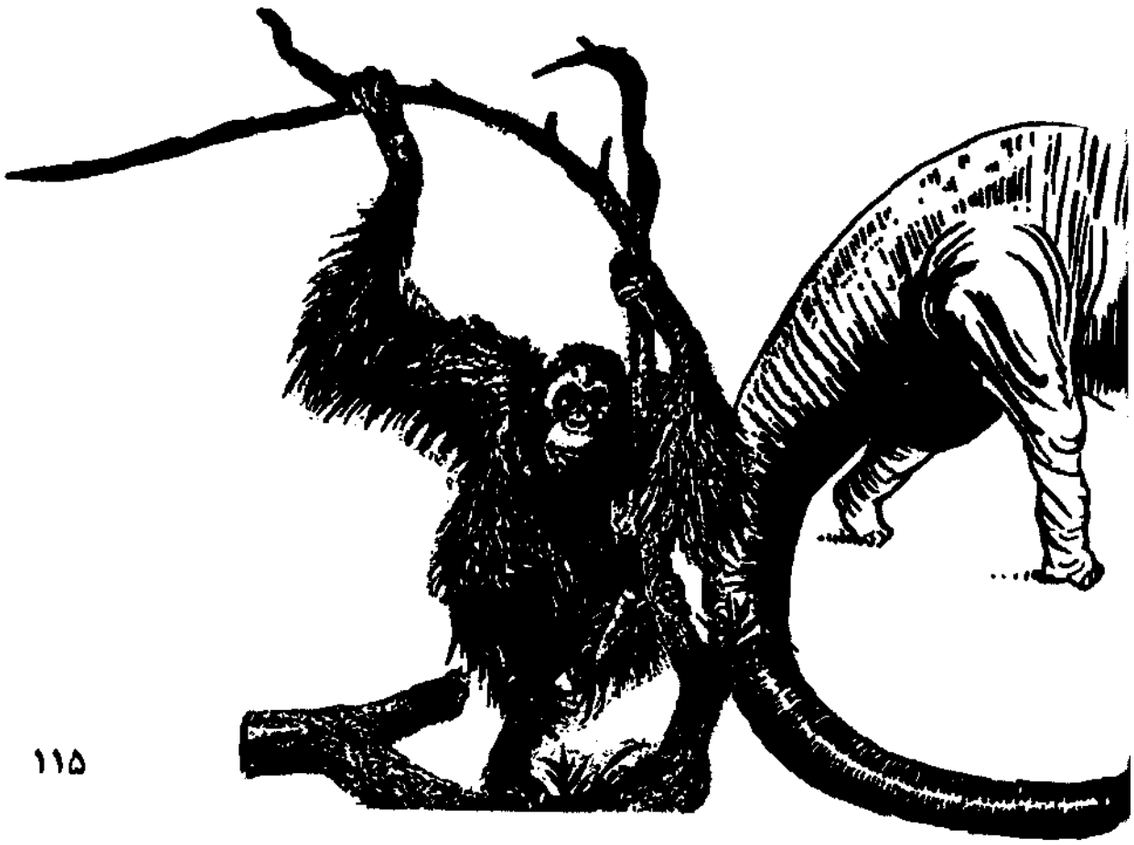
ژنتیک چندین دهه است که مورد استفاده مهندسان کشاورزی بوده: ژنتیک برای جلوگیری از بیماری‌ها و حشرات ویروسی، تولید سبزیجات و میوه‌های بهتر و بهبود زاد و ولد رمه‌ها و به طور فزاینده‌ای در پزشکی برای مبارزه با بیماری‌های ارثی به‌کار گرفته می‌شود. و اکنون تحقیقاتی چند میلیارد دلاری که در چندین دهه بسط یافته و قصد دارد طرح کامل ژنتیک یک انسان را آنالیز و برنامه‌ریزی کند. هر ژن، زنجیره طولانی از چهار نوع نوکلئوئید است که آنها را با حروف C.T.A و G نام‌گذاری نموده‌اند. این پروژه قصد دارد که رشته نوکلئوئیدی Aها، Tها، Cها و Gهایِ انسان‌ها را شرح دهد و تصویر نماید. این دانش در درمان و بهبودی بعضی از امراض ژنتیکی مانند فیبروزِ سیستیک و تالاسمی و کم‌خونی و سلول‌های داسی شکل تأثیر زیادی خواهد داشت.



اما پروژه ژنوم انسان تلاش می‌کند روشی برای توضیحِ دقیق انسان پیدا کند. به این ترتیب این پروژه درک موجود از ماهیت انسان را تغییر داده و انقلاب علمی‌ای را که به وسیله داروین آغاز شده بود به نقطه عطف خود خواهد رساند. یا حداقل اینکه پروژه ژنوم انسان، اثرات سودمند مستقیمی برای کسانی خواهد داشت که به دنبال مراقبت‌های پزشکی هستند؛ می‌خواهند تنظیم خانواده کنند؛ و سرمایه‌گذارانی که مایل به پس‌انداز بازنشستگی هستند، شرکت‌های بیمه‌ای که وظیفهٔ ارزیابی کارشناسانه مبالغ بیمه را به عهده دارند و کارفرمایان آینده‌نگری که توانایی‌های بالقوه و سلامت کارگران را بررسی می‌کنند.

منتقدین پروژه ژنوم انسان معتقدند که تنزل مقام انسان به اجزاء بیولوژیکیِ تشکیل‌دهندهٔ او که در برنامه DNA انسان کدبندی شده‌اند به پیامدهای اخلاقی وخیمی در روش نگرش به خود منجر خواهد شد.

جبرگرایان ممکن است در به در به دنبال ژن‌های «سیندرلایی» بگردند؛ همان ژن‌های مشخصی که می‌توانند همه چیز را از هوش گرفته تا هم‌جنس‌گرایی، سرمایه‌گذارای در بازار آزاد و استیلای مردانگی را مقدر و از پیش تعیین کنند. اگر بپذیریم که قابلیت‌ها و تفاوت‌های ذاتی ما در ژن‌ها نوشته شده و از طریق بیولوژیکی به ارث می‌رسند، پس باید گفت که سلسله‌مراتب نیز در طبیعت انسان تُدگذاری شده است. دنیا به همین صورتی که هست، خواهد بود، چراکه باید به همین صورت باشد. این یک توجیه علمی برای مشروعیت بخشیدن به **وضع موجود** است.



قسمت سوم: تبارشناسی تاریخِ پست مدرن

آیا می‌توان از «تاریخ» پست مدرن سخن گفت؟ درواقع اگر تئوری پست مدرن که با هرگونه عقیده‌ای مبتنی بر تاریخ خطی در تعارض است را جدی بگیریم، پاسخ این پرسش «نه» است. پست مدرنیسم نمی‌تواند توالی مدرنیسم به شمار آید چراکه در این صورت پذیرای پیشرفت تاریخ‌گونه و بازگشت بـه افسـانهٔ روایت‌هـای بـزرگ خواهد بود.

هنرمندان معمار ادعا می‌کنند که تاریخ دقیق شروع پست مدرنیسم را می‌دانند.

ساعت ۳ و ۳۲ دقیقهٔ بعدازظهر ۱۵ ژوئیه ۱۹۷۲

شهرک مسکونی پرویت ـ ایگو در سن لوییِ میسوری، مجتمعی بود که برای قشر کم‌درآمد طراحی شده بود و طرح آن جایزه‌ای هم بُرده بود. این مجتمع به علت غیرقابل سکونت بودن با دینامیت منهدم شد.

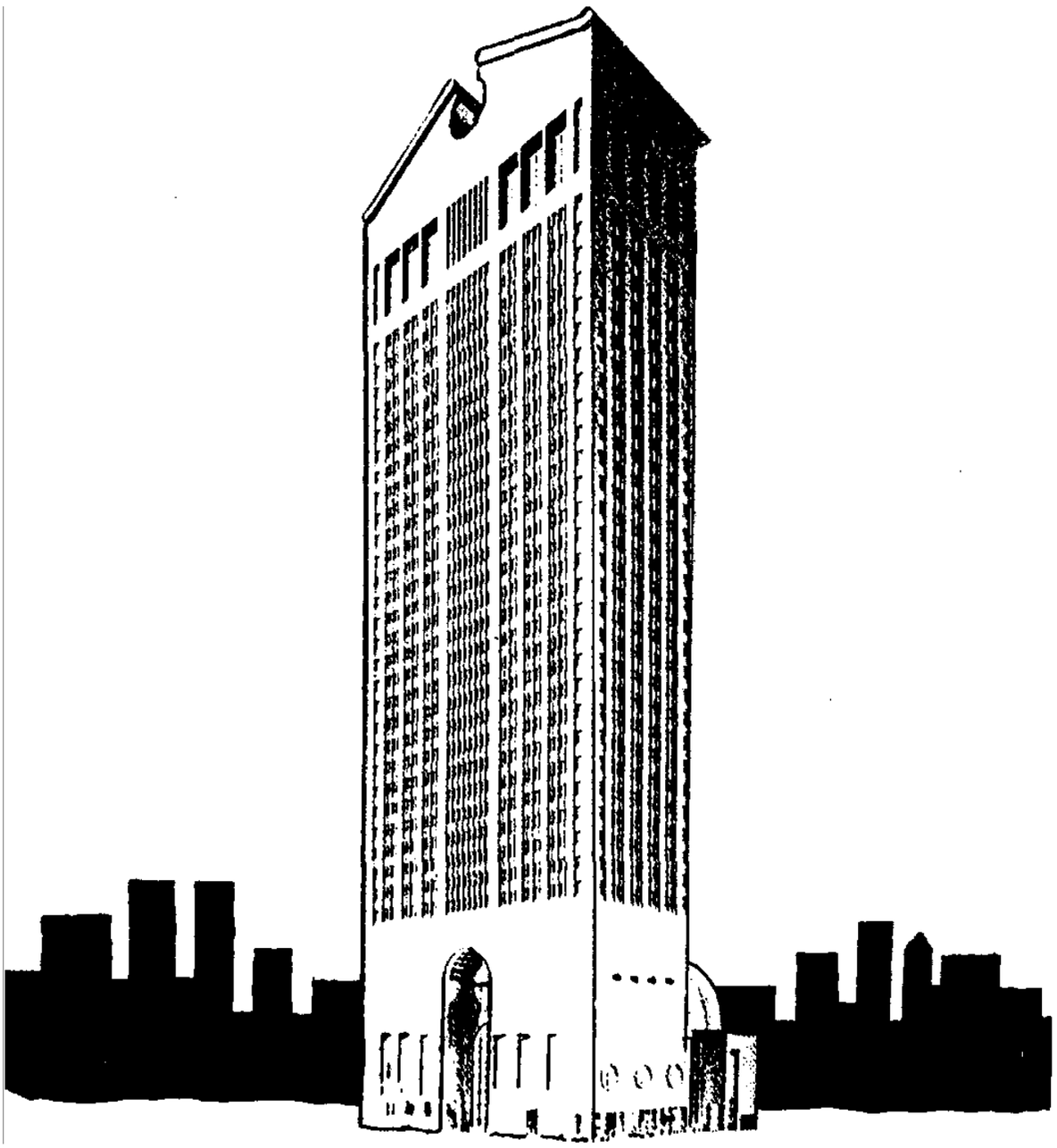
به باور چارلز جِنکز، این اتفاق، مرگِ سبک بین‌المللی معماری مدرنیست را اعلام نمود. پایان دوره ساختمان‌ها به عنوان ماشین‌های سکونت که به وسیله معمارانی چون «میز ون در رو»، «گروپیوس»، «لوکُربوزیه» و دیگر کارکردگراهای آبستره برای ما طراحی و ساخته شده بود.

پست مدرنیسمِ محلّی

همچنین در سال ۱۹۷۲ رابرت وِنتوری (متولد ۱۹۲۵) معمار امریکایی یک مـرام پست مدرن را پایه‌گذاری کرد.

معماری پست مدرن به جای جعبه‌های شیشه‌ای یک سویه بر بومی بودن تأکـید می‌کند، تأکیدی بر محلی بودن در برابر جهان‌گرایی مدرنیسم. این به معنی بازگشت به آرایه با اشاراتی به گذشته تاریخی و وجه نمادینِ آن اما با روش طنزگونهٔ التقاطی تقلیدی و ارجاعی است.

به‌طور خلاصه وِنتوری و دیگر معمارهایِ پست مدرن نوعی معماری یـا داسـتان فکاهی مصوری را معرفی می‌کنند که التقاطی، مبهم، طنزآمیز و بی‌مدعاست.



نمونه‌ای از این معماران فیلیپ جانسون است (یکی از کسانی که از مدرنیسم کناره گـرفته است) کـه سـاختمان A.T.&T در نـیویورک را بـه شکـل سـاعت قـدیمی پدربزرگ‌ها ساخت.

به نظر می‌آید نیروی طنزآمیز معماری پست مدرن که همان التقاط آن است، خیلی زود به تئوری پست مدرن اعتبار بخشید. چرا که خودِ ساختمان به مثابهٔ اثباتِ قابل رؤیتِ تئوری عمل می‌کند.

دوراندیشان رده‌بالای مدرنیست مانند لوکُر بوزیه باور داشتند که با تغییر شکل فضای معماری به عنوان جایگزینی برای انقلاب سیاسی می‌توان به دگرگونی زندگی اجتماعی دست یافت.

کامپیوتری کردن تفاوت

تجربه‌کنندگان مدرنیست در تغییر جهان سرمایه‌داری شکست خوردند. درواقع، خلوص آرمانی برج‌های شیشه‌ای آنها به تجلیل از قدرت بانک‌ها، خطوط هوایی و شرکت‌های چند ملیتی انجامید.

به همین ترتیب معماران پست مدرن نیز قادر به اجتناب از کار کردن برای سرمایه‌داری معاصر نیستند. به علاوه معمار پست مدرن نیز از همان مواد ساختاری و تکنیک‌های تولید انبوه مدرنیسم استفاده می‌کند، اما با افزودن یک نوآوری: **کامپیوتر**. نظریه‌پردازانی چون چارل جنکز بر این باورند که کامپیوتر می‌تواند **تکثیر تفاوت‌ها** را جایگزین یکنواختی کلیشه‌ای مدرنیسم کند.

واقعیتِ شبیه‌سازی شده و دیزنی لَند

تکثرگرایی، «تکثیر تفاوت‌ها» آرمان جسورانه و جدید پست مدرنیسم است. دستیابی به آن به وسیله کامپیوتر و یا **شبیه‌سازی الکترونیکی** یک وَهم است.

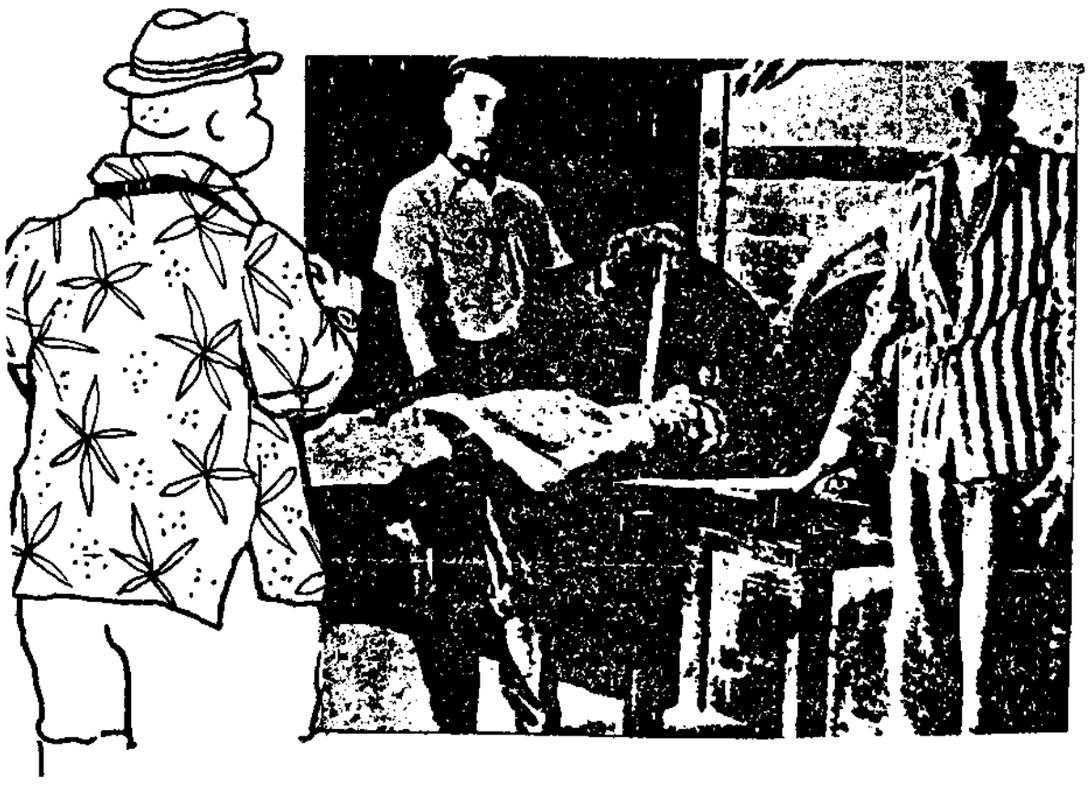
در این صفحات هیچ چیزی از دیزنی‌لند را پیدا نمی‌کنید، زیرا ما از اِعمال حق کپی‌رایت این بنگاهِ تمامیت خواه بیم داریم. بازتولید ۱۰۰٪ شبیه‌سازی شده، باز تولید را ممنوع می‌کند! اما می‌توانید دیزنی‌لند را در انعکاس شادی خوشایند در صورت بازدیدکنندگان آن ببینید.

به پارک موضوعی قتل عام خوش آمدید

نوع دیگری از گردش فراواقعی شبیه به گردش در دیزنی‌لند را می‌توان با گشت‌زدن در پارک موضوعی موزه یاد بود قتل عام در واشنگتن دی. سی. تجربه کرد.

در بدو ورود کارت شناسایی مطابق با نام و عکس یکی از قربانیان و یا بازماندگان واقعی قتل عام برایتان صادر می‌شود. با گذر از سه طبقه نمایشگاه می‌توانید کارت کُددار خود را در ایستگاه‌های کامپیوتری امتحان کرده و ببینید که سرگذشت شخص واقعی‌ای که شما به جای او مقرر شده‌اید چه بوده است. آیا مانند همان شخص در پایان نجات می‌یابید یا سوزانده شده و یا با گاز خفه و یا به ضرب گلوله کشته خواهید شد. در آنجا اطاق‌های اردوگاه‌های مرگ را می‌بینید که زندانیان به طور غیرقابل توصیفی در آنها چپانده شده و از سوءتغذیه و تیفوس در حال مرگ هستند. و کوره‌هایی راکه قربانیان گاز زیلدون ـ بی در آن سوخته شدند نیز می‌بینید. و بدتر از همه تکرار ناتمام فیلم ویدئویی کوتاه جوخه‌های **نیروی وظیفه** در حال قتل عام، شلیک گلوله، چاقو زدن و پر کردن گودال‌ها از لاشه‌های برهنه. شما در آنجا تصاویر **خاموشی تاریخ** را مشاهده می‌کنید.

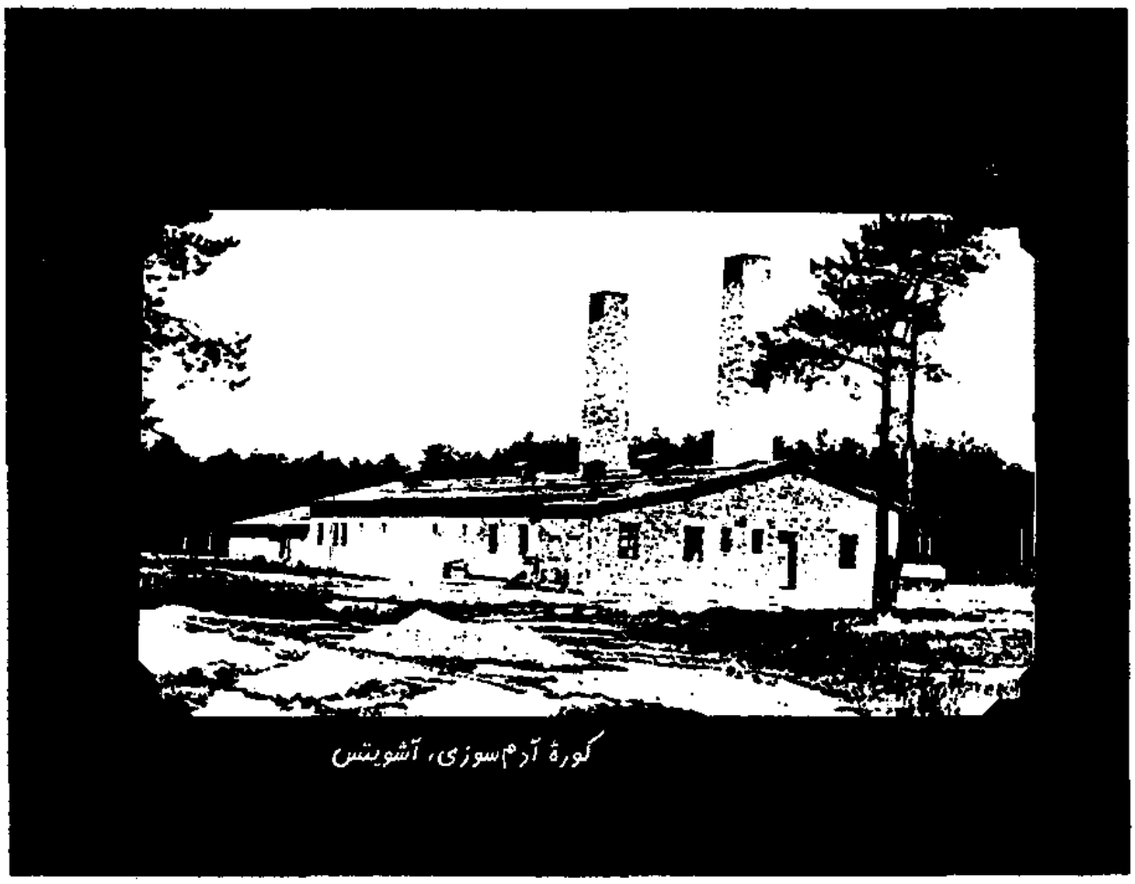
آیا تا به حال نسل‌کشی را در این پارک موضوعی تجربه کرده‌اید؟ در پایان کارت‌های شناسایی بازدیدکنندگان به درون سطل‌های زباله به میان کاغذهای شکلات و بطری‌ها انداخته می‌شود و گردش فراواقعی شما به پایان می‌رسد.



WHAT YOU SEE IS WHAT YOU GET

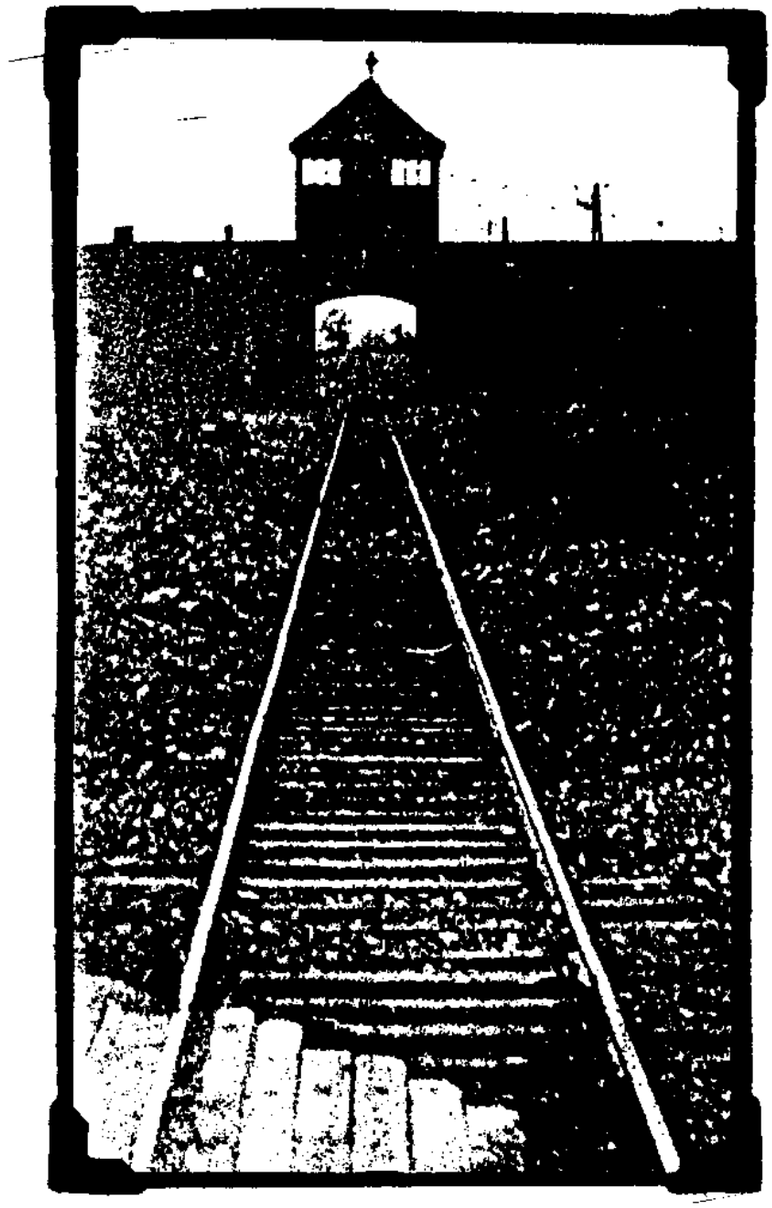
چیدنِ فراموشی

برای اِعمال تکنیک‌های چیدنِ موزهٔ قتل عام باید آن را به عنوان وسیله زیباشناسی بی‌زمان یا یک اثر حاضر آمادهٔ پست مدرن ارائه کرد.



کورهٔ آدم‌سوزی، آشویتس

قتل عام، به صورت تمثال نقاب مرگِ مدرنیته باقی خواهد ماند و همچنین این پرسش که آیا این همانجایی نیست که خِرَدگرایی به آن منتهی می‌شود؟ قتل عام صنعتی شده؟



فراموشی در دروازه‌های آشویتس... و فراتر از گذشتهٔ آن، در آینده...
حتی والاترین شعور و آگاهی از مرگ و تقدیر نیز در معرضِ سقوط و زوال به مهمل‌بافی بیهوده است ؟ نقدِ فرهنگی با آخرین صحنهٔ نمایش دیالکتیک میان فرهنگ و بربریت مواجه است. شعر گفتن پس از آشویتس جاهلانه است و این مسئله حتی آگاهی از این که چرا نوشتن شعر امروزه غیرممکن شده است را نیز تحلیل می‌برد. تجسم محض که پیشرفت فکری را یکی از ارکان خود فرض کرده بود، حال در شُرُف جذب تمامی ذهن است. تا زمانی‌که عقل نقّاد خود را به مقاصد ارضای شخصی محدود کند نمی‌تواند در حد چنین چالشی باشد.

تئودور آدورنو، منشور، ۱۹۵۶

فوق مدرنیسم: از دست دادنِ حافظهٔ واقعیت

ما در حال ورود (وارد شده‌ایم؟) به مرزِ خاطره‌زدایی پست مدرنیسم هستیم که درواقع باید آن را دوران فوق پست مدرنیسم نامید. معنی اصطلاح پست مدرنیسم را می‌توان تشدید تکنولوژیک مدرنیسم تعبیر کرد. تکنولوژی و اقتصاد به تدریج تلفیق و مبدل به عناوینی چون **پسا صنعتی، الکترونیک، خدمات، اطلاعات و اقتصاد رایانه‌ای** شده‌اند که هر کدام به پردازش و شبیه‌سازی فوق واقعی منجر می‌شوند به طور مثال: اولسترا یک پولیِستِر ساکاروزی است دارای چربی فوق واقعی.

امور مالیِ فوق واقعی

مثال خارق‌العاده دیگری از «بی‌اثری گوارشی» را بررسی می‌کنیم. بازارهای سرمایه‌گذاری جهان ۲۴ ساعته در تجارتی بی‌وقفه گیر افتاده‌اند و فضای موهوم تلفن‌های همراه، مُودم‌ها، رایانه‌ها و دستگاه‌های فکس و یا همان تجارت‌خانه متخصصان کارگزار وال استریت که به سرعت می‌توانند شرکت بزرگی را چپاول و صدها میلیون دلار را سرگردان کنند.

چه بلایی سر شرکت‌هایی می‌آید که شکل‌گیری‌شان سال‌ها طول کشید؟ آیا مهم است که چه تولید می‌کنند؟ اهمیت آنها برای امور مالی فوق واقعی مانند اهمیت پلی‌استر ساکاروز است برای گوارش.

به سایبرنتیک خوش آمدید!

اصطلاح **فضای سایبر** که به وسیله نویسنده داستان‌های علمی ـ تخیلی، ویلیام گیبسون در رُمان وی با نام **نورومانسِر** ساخته شد و به عنوان «توهم توافقی» تعریف می‌شود. این اصطلاح به هر اتاق و هر فضایی اتلاق می‌شود که به وسیله نرم‌افزار در رایانه ایجاد می‌گردد و تجربهٔ حقیقیت مجازی را تولید می‌کند. حقیقت مجازی یک تجربه چند حسّی به واسطه رایانه است که به منظور فریب حواس ما و متقاعد نمودن ما که در دنیای دیگری هستیم، طراحی شده است. در دنیای حقیقت مجازی، رایانه تمامی کنترل را به دست می‌گیرد و چگونگی، حس کردن و فهمیدنِ شرکت‌کنندگان را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. به‌طور کلی‌تر فضای سایبر، ناکجا فضایی است در خط تلفن بین شما و جایی که همه چیزها به‌صورت مستمّر در دسترسی است. سرزمین فضایی تصنعتی در اینترنت فضای سایبر است. سرویس‌های رایانه‌ای، شبکه‌های رایانه‌ای که میلیون‌ها کاربر را در سراسر جهان به هم متصل کرده، فضایی که در آن می‌توان حرکت کرده اطلاعات را به رایانه خود انتقال داده، با کاربرهای دیگر صحبت کرده و در مناظره یا مباحث خاص شرکت جسته، خرید کرده و در هتل یا خطوط هوایی جا رزرو کرده، همهٔ اینها فضای سایبر است.

سایبر یکی از پیشوندهای رایج در دهه ۹۰ است که نمایانگر دنیای تجربهٔ رها از جسم و تحت سلطهٔ رایانه است. تمامی کسانی‌که به دنبال استعلای کامپیوتری هستند و در فضای سایبر سفر می‌کنند، (cybernaut) سایبرنَوَرد نامیده می‌شوند. واژه‌ای که درواقع تمامی شور و شوقِ سایبرگونه را آغاز کرد، سایبرپانک (cyberpunk) بود. سایبرپانک به عنوان زیرمجموعهٔ ژانر علمی ـ تخیلیِ، پرطرفدار در اواخر دهه ۸۰ شروع شد و نمایانگر تخریب آینده در زمان حال و دخالت تکنولوژی بر زندگی انسان است. در این جهان، شرکت‌های عظیم بیشتر از دولت‌ها قدرت دارند و راهزنان کامپیوتری آنارشیست، از طریق مرزهای نوین شبکه‌های جهانی علیه آنها شورش می‌کنند. در اینجا بدن انسان، سایبورگ می‌شود، یعنی به‌وسیله مواد شیمیایی، جایگزین‌های زنده و پیوندهای عصبی تقویت می‌شود. فرهنگی که به وسیله سایبرپانک و سایبرنوردها اشاعه می‌یابد، چیزی نیست مگر **سایبرفرهنگ**. تمدنی نیز که از این طریق شکوفا می‌شود همان **سایبریاست**.

تفرّجی در محلّ‌های بِکر

نظریه‌پرداز واقعیِ نورمانسرِ سایبرِ پست‌مدرن، ژان بودریار است (همان کسی که در صفحه ۵۷ این کتاب، چهار مرحله تصویری را معرفی کرد). با بودریار تفرّجی در دنیای واقعیت مجازی می‌کنیم.

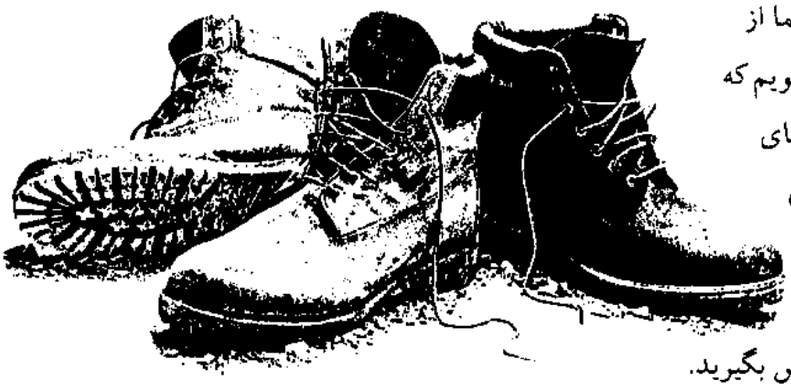
قدم ۱: تصویر، انعکاسی از یک واقعیت بنیادی است.

اثری از ونگوگ، یک جفت کفش زمختِ روستایی و نه چیزی بیش. درواقع نقاشی هیچ چیزی را نمایش نمی‌دهد. اما شما فوراً با آن‌چه که در تصویر هست تنها گذاشته می‌شوید، انگار این خود شما بودید که عصری در آخر پاییز بعد از خاموش شدن آخرین اشعه‌ها، با بیلِ خود خسته و کسل به خانه بازمی‌گردید.

مارتین هایدگر: **منشاء اثر هنری**

قدم ۲. تصویر، واقعیت بنیادی را منحرف کرده و آن را پنهان می‌کند.

قدم ۳. تصویر، فقدان یک واقعیت بنیادی را رقم می‌زند.

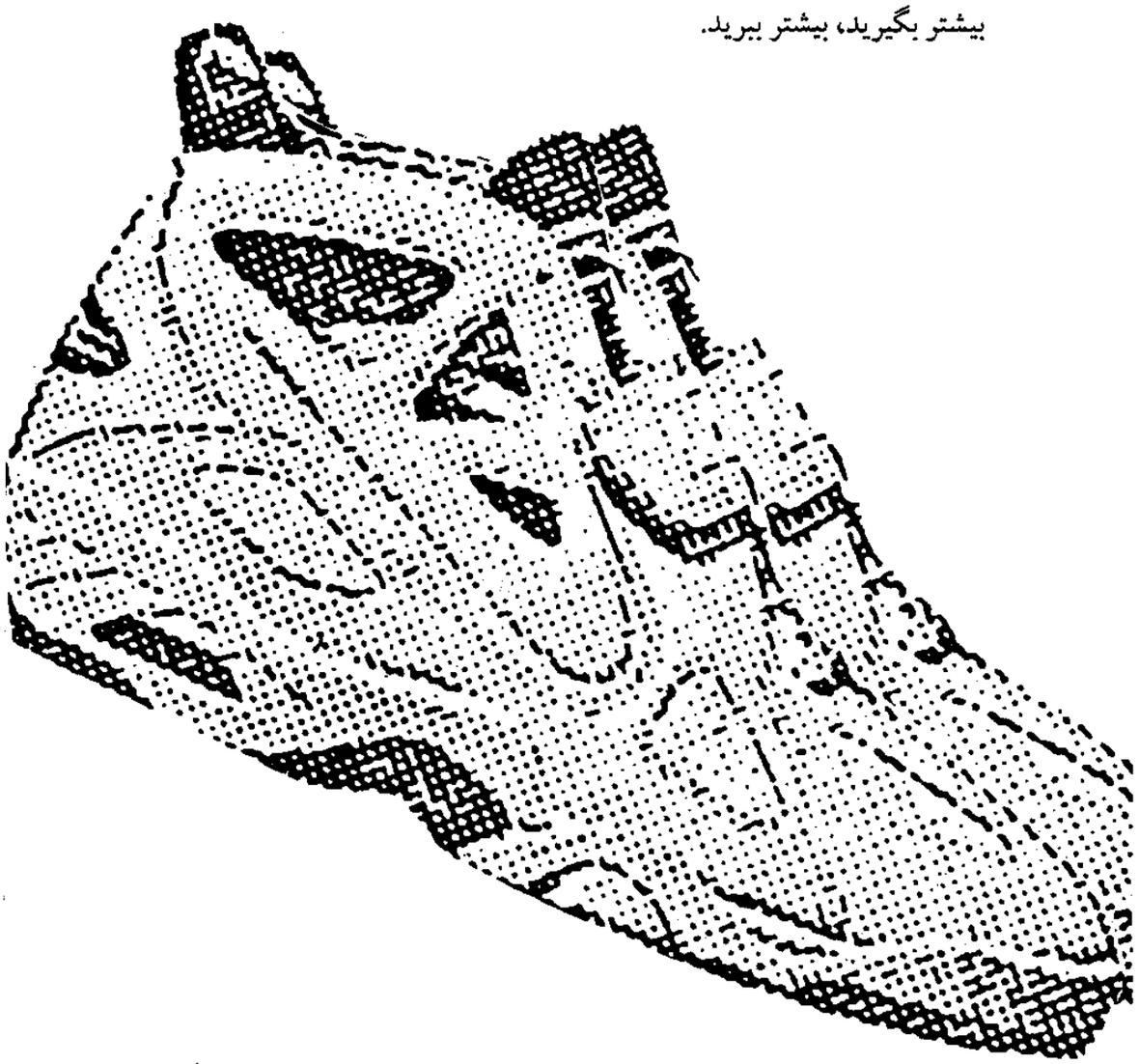


شیک و مُد؟ بستگی به تعبیر شما از مُد دارد. این روزها حتی می‌شنویم که در خیابان شانزه‌لیزه هم پوتین‌های تیمبرلند پوشیده می‌شوند. برای کسب اطلاعات بیشتر در مورد پوشش‌های زخیم و عاج‌دار ما با شماره: ۵۰۰ ۳۲۰ ۰۸۰۰ تماس بگیرید.

حال وارد دورهٔ صنعتی مدرنِ بازتولید انبوه می‌شویم.

قدم ۴. وانمودِ پست مدرن

یک جفت کفش ورزشی... وانمودی بیش نیست. مدل‌های گران‌قیمت و پر طرف‌دار بین جوانان؛ پوشش ورزشی‌ای که هیچ سروکاری با ورزش ندارد. کفش نایکی، مدل اِیرجُردن یک چنین شعار تبلیغاتی‌ای دارد: «بِخَر، بِخَر، بِخَر، بِـخَر» بـیشتر بـخرید، بیشتر بگیرید، بیشتر ببرید.



ممکن است به خاطر پوشیدن لباس ورزش پرطرفداری، مورد حمله قرار بگیرید و یا کشته شوید. شاون جونز ۱۳ ساله در دیترویت سال ۱۹۸۵ به خاطر کفش ورزشی مارک فیلا که به پا داشت، به ضرب گلوله کشته شد. هوستون (۱۹۸۸) چاقوکشی منجر به مرگ بر سر یک جفت کفش تنیس؛ دیترویت (۱۹۸۹) و فیلادلفیا ۱۹۹۰ دو دانش‌آموز پسر به خاطر کفش‌های ورزشی خود به قتل رسیدند. «بِخَر، بِخَر، بِخَر، ...»

جنگ آن‌گونه که در تلویزیون دیده نشد

در اوج جنگ خلیج‌فارس (۱۶ ژانویه تا ۲۸ فوریه ۱۹۹۱) بودریار جملهٔ معروفی گفت با این مضمون که آنجا نمی‌تواند جنگی اتفاق بیفتد، چرا که نه؟ «خودِ جنگ وارد بحرانی نهایی شده است. دیگر برای آغاز یک جنگ جهانی سومِ «گرم» خیلی دیر شده است. در واقع زمان آن گذشته و درگذر زمان، به جنگ سرد تبدیل شده و هیچ نوع دیگری از جنگ وجود نخواهد داشت. بازدارندگی متقابل دو بلوک (آمریکا علیه شوروی) کارگر افتاد به دلیل آنچه می‌توان ازدیاد ابزار مخرّب نامید. و امروزه به عنوان ابزار خود بازدارنده که تا خود فروپاشی بلوک شرق پیش‌رفت مفید فایده‌تر واقع شده است.

لیبراسیون، ۹۱/۱/۱۱

اولین جنگ سایبر

حتی پس از وقوعِ جنگ، بودریار کماکان مدعی بود که جنگی اتفاق نیفتاده و این تنها یک نمایش حاد واقعی در صفحات تلویزیون‌های ما بوده است.

گزارش‌های اشباع‌شده از اخبار موشک‌های هوشمند و تخریب‌های جنبی جایگزین میدان‌های جنگ قدیم شده بود. کارشناسان جنگ، سیاستمداران، نظریه‌پردازان خوانندگان روزنامه و تماشاچیان تلویزیون همگی وارد شبیه‌سازی ضداطلاعاتی شده بودند که همه آنچه را که می‌دیدند، فکر می‌کردند و انجام می‌دادند، برنامه‌ریزی می‌کرد. «... چنین به نظر می‌رسید که انگار نتیجه از پیش به وسیله یک ویروس انگلی یا همان ویروس قهقرایی تاریخ رقم زده شده بوده. به همین دلیل است که می‌توان چنین فرض نمود که این جنگ نمی‌توانسته اتفاق بیفتد. و حال که همه چیز تمام شده، نهایتاً فرض را بر عدم ـ وقوع آن گذاشت.»

آیا به این ترتیب ما گروگان‌های رسانه‌های جمعی و شاهد جنگ‌های دیگری که اتفاق نیفتادند نبوده‌ایم؟ نابودی نامتناهی بوسنی در یوگسلاوی سابق؟ نسل‌کشی توتسی‌ها در روآندا به وسیله هوتوها؟ نوعی از جنگ که چنانکه که بودریار می‌گوید بدان معنا است «که هیچ نیازی به رودررو شدن با جنگ نیست چراکه می‌توان آن را از طریق یک اتاقک سیاه مشاهده نمود».

بله، فوقِ شک‌گرایی: اندیشمندان روشنفکر باید از مشروعیت فکر وجود حقیقت اعلا در پسِ ظاهر دست بردارند. در چنین حالتی است که امکان دارد توده مردم پشت به رسانه‌ها کرده و سازماندهی افکار عمومی از هم فروپاشد.

بودریار همواره نهیلیسم افراطی را مورد انتقاد قرار داده. آیا او به واقع امیدی به توده مردم (یعنی همان‌هایی که آنها را اسرای تلویزیون و مصرف‌کنندگان رسانه‌های عمومی می‌نامند می‌دهد)؟

فقط (باز) تولید

فریب و اغفال در تقابل با دانش قرار می‌گیرند نه نادانی.

نظریه شک‌گرایی بودریار متقاعده‌کننده نیست، اما نگرش غلوآمیز وی در مورد قدرت سایبری رسانه‌ها وضعی را مشخص می‌کند که توجه جدّی به آن الزامی است.

۲۵ سالِ پایانی قرن بیستم به یک معنا به طور منحصر به فردی، تاریخی هستند. این سال‌های پست مدرن حاکی از فقدان کامل بدعت می‌باشند. منابع اندک ابداعات ما، طفیلی‌وار محصور در بازتولید هستند. هر چیزی که به ظاهر نو می‌آید از CD گرفته تا واقعیت مجازی، فضاهای سایبر تا حتی پروژهٔ ژنوم DNA و کیهان‌شناسی پست مدرن همگی از اصالت گذشته تغذیه می‌کنند. یک بانک اطلاعاتی که تنها شامل اطلاعات محض نیست بلکه محتوای آن **واقعیاتی است که پیش از این تجربه شده‌اند.** چرا ما به این نوع **آدمخواری** بی‌سابقهٔ تکنولوژیکی رسیدیم؟ آیا ممکن است که ما به وسیلهٔ اراده‌ای ناخودآگاه که از طریق بیولوژی از پیش تعیین شده (ژنی خودخواه) و به دلیلی که نمی‌دانیم، به انهدام کامل گذشته اقدام کرده‌ایم؟ آیا برای ظهور انسان تصنعی می‌خواهیم لوح ضمیر را کاملاً پاک کنیم.

این تصویری هولناک از بازتولید و پیدایشی بدبینانه همانند داستانی تخیلی از نا ـ انسان است.

شاید بهتر باشد که نظریه بازتولید سرمایه‌داری مارکس را دوباره مرور کنیم. واقعیت سرمایه‌داری جریانی است که در طول زمان برملا می‌شود، چرخه تولیدی به دنبال چرخه دیگر می‌آید: به طور خلاصه مسئلهٔ تداوم، که هم مسئله بازتولید اقتصادی است و هم بازتولیدِ اجتماعی.

برای اینکه تولید سرمایه‌داری تداوم زمانی داشته باشد، نه تنها باید به‌طور کامل خود را باز تولید کند، بلکه می‌بایست شرایط بنیادین شیوهٔ تولید خودش را نیز گسترش دهد. پرسش این است که این تداوم تولید چگونه به دست خواهد آمد در حالی‌که ارزش گسترهٔ جهانی این نوع تولید نتیجه تصمیمات تک‌تک هزاران سوداگری است که اهداف خود را از یکدیگر نیز پنهان می‌کنند؟

بازیگران بازی سرمایه‌داری به طور اجتناب‌ناپذیری در فریب به سر می‌برند و نوعی اجماع دربارهٔ خلاف باید پایه و اساس توسعهٔ مستمرِّ شیوهٔ تولید آن باشد.

به همین دلیل است که هر چیز «پست مدرنی»، چنین بی‌شائبه هم به بازتولید وابسته است و هم از آن نشأت می‌گیرد. بازی بر سر ساختنِ نوعی دانش است؛ دانشی که به نظر می‌رسد گسترش می‌یابد و به واسطهٔ شاهراه‌های اینترنتی در دسترس خیل عظیمی قرار می‌گیرد؛ اما درواقع به صورت صنعتی کنترل می‌شود.

پس هنگامی که لیوتار، دانسته به مثابهٔ مصرف کننده را جایگزین دانندهٔ تعلیم یافته سنتی می‌نماید درواقع نه این دانندهٔ جدید را ارج می‌نهد و نه رهاورد جدید دانش را، بلکه تلویحاً قدرت مطلق اقتصاد بازار آزاد را اعلام می‌دارد.

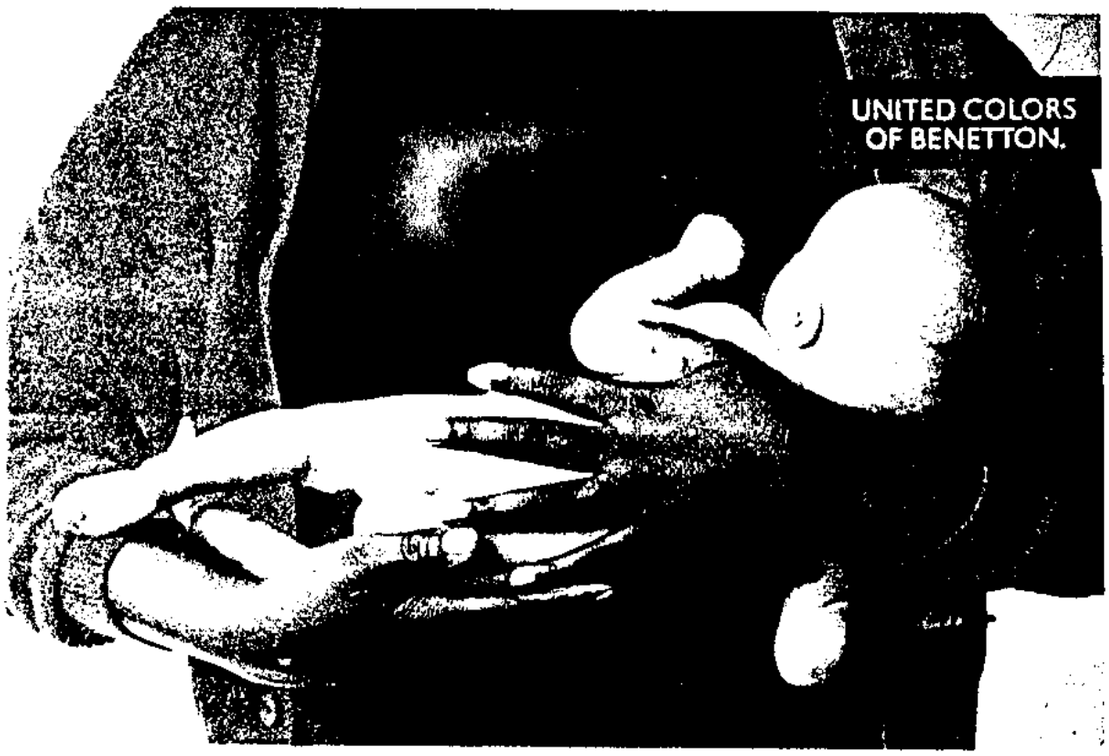
مصرف‌کنندهٔ نوزادِ دانش به همراه فراموشی خود وارد بازی فریبی می‌شود که قواعد آن از پیش تعیین شده‌اند. او، زن یا مرد اسطوره پست مدرنیته است.

اینک بیائید این «داننده به مثابهٔ مصرف کنندهٔ» اسطوره‌ای را در مقر زیست وی یعنی صحنه‌های خیابانی جهان سایبر دنبال کنیم.

صحنه‌های خیابانی سایبری

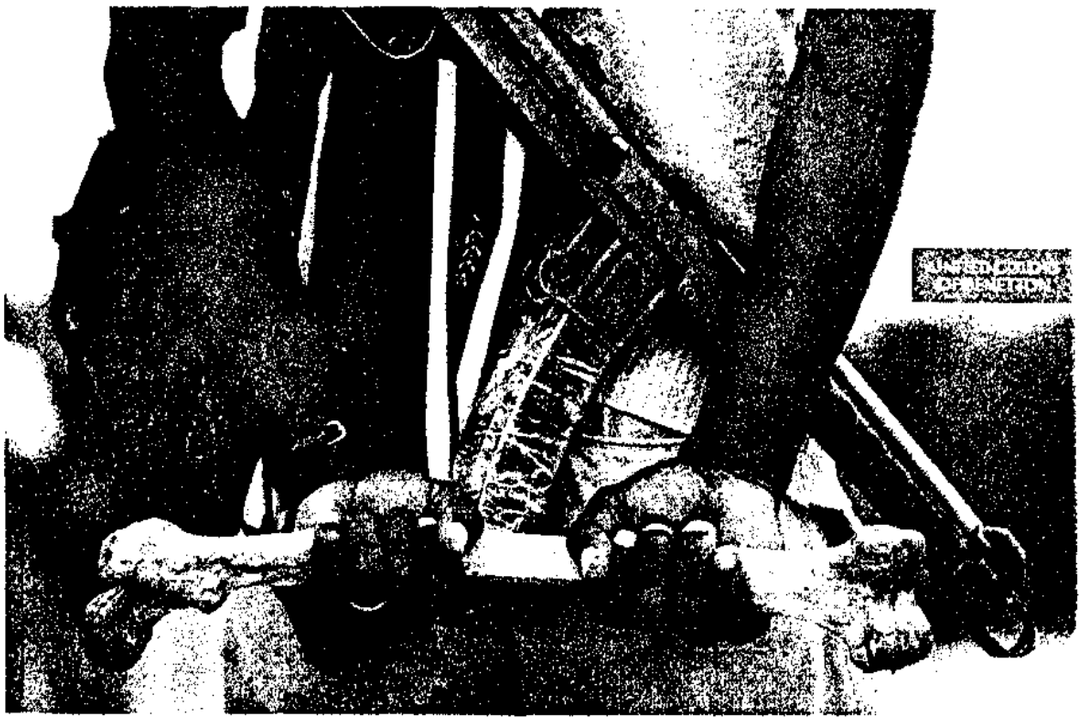
تبلیغ فراواقعی

در حال حاضر هدف تبلیغات تنها ایجاد رؤیا و خواست نیست بلکه نوعی واقعیت کالایی شده را از طریق نشان یا شعارهای تبلیغاتی عرضه می‌کند. تبلیغات چشمگیر بِنِتون، مثال مناسب روشن‌کننده‌ای از آمیختگی تبلیغات در پست مدرنیته است. این [مبارزه] تبلیغاتی به طور مثال شامل عکس‌های جسورانه‌ای است از یک زن سفیدپوست و یک زن سیاه‌پوست که کودک خاور دوری را که در حوله‌ای پیچیده شده به بغل گرفته‌اند و یا زن سیاه‌پوستی در حال شیر دادن به نوزاد سفید پوست، دست کودک سیاهی که بر روی دستان مرد سفیدی قرار گرفته است، به همراه نشان این شرکت دیده می‌شود.



عکس‌ها به تنهایی پیام روشن خرید لباس‌های بافتنی با رنگ‌های متنوع را نمی‌دهند بلکه شعار آن تداعی‌کننده تصویر مجازی شرکت است ــ نام یک مارک تجاری بین‌المللی برای هویت و تشخص جهانی.

بنتون عکاسیِ خبری را به خوبی تبدیل به عکاسی تبلیغاتی نموده تا به این وسیله نقبی به هنجارهای فرهنگی بزند. بدین جهت است که تصاویر تبلیغاتی غیرواقعی به نظر می‌رسند و به همین ترتیب است که فراواقعیت‌های خبری را کالایی نموده و به وسیله ارزش‌های خبریِ تصاویر، سود مالی بـه جـیب مـی‌زند. تـبلیغاتِ بِـنِتون، عکس‌هایی خبری مانند یک بیماری ایدزی در کـنار خـانواده پـریشانش؛ تـصویر قبرستانی با انبوهی از صلیب بعد از جنگ خلیج فارس و مزدوری آفریقایی را کـه استخوان ران انسانی در دستانش است نشان می‌دهد.



مزدور آفریقایی یک تصویر نمادین است: محروم از تاریخ و مـوقعیت، نـمایانگر تمامی نمادهایی است که آفریقائیان را به عنوان وحشی‌های آدمخوار و عاجز از به آغوش کشیدن تمدن معرفی می‌کند. تصویر اشاره بـه زمـان تـوحش دارد و هـیچ نشانه‌ای از اتفاقات متوالی که مـنتهی بـدین ذهـنیت شـود را نـمایان نـمی‌کند، در حالی‌که مردم آفریقا را از هر اظهارنظری در این مورد بی‌نصیب می‌گذارد. مبارزات تبلیغاتی بنتون، گذشته و حال و آینده را در یک چارچوب زمانی واحد مـحبوس کرده و بیانگر تصاویری است که عناصر تاریخی، آخرالزمانی را با منطق نژادی زنده کرده و به تصویر می‌کشد. این روش درواقع تبلیغی است به عنوان آگاهی اجتماعی نسبت به واقعیت تصنعی که تصویر مجازی هماهنگی را فرافکنی و در عین حـال کلیشه‌های فرهنگ غربی را بازتولید می‌کند.

می‌خوام کاکا سفید باشم!!

یک نوع دگرگونی در موسیقی رپ و هیپ ـ هاپ، رپ گنگستا، رپ گانگستری در اوایل دهه ۸۰ آغاز شد که فرم غالب این ژانر موسیقی گشت. رپ‌های گانگستر در حالی‌که از شعارهای خیابانی روز مثل کاکا سیاه، روسپی خیابونی و پلیس‌های بی‌خاصیت استفاده می‌کنند، جشن خشونت خود را با آزارِ زنان، پلیس، دِگرآزاری با تعصبات کورکورانه، هجوم‌های باندی، فروش مواد مخدر، خشونت جنسی و خشونت سیاهان نسبت سیاهان به پا می‌دارند. رپ‌های گانگستر آنچه را که باور دارند عمل می‌کنند و چنین چیزی است که آنها را پست مدرن می‌سازد. صحنه‌های خشنی که در آهنگ‌های‌شان وجود دارد، عیناً در زندگی آنها بازتاب می‌یابد: اسنوپ داگی داگ خواننده رپ که آلبوم او به نامِ سبک سگی از تمام آهنگ‌ها پیشی گرفت و با فروش ۳/۵ میلیون نسخه به جایگاه اول دست یافت به قتل متهم شد. توپاک شاکور هنرپیشه رپ به علت تیراندازی به دو پلیس در خارج از ساعت کاری‌شان در آتلانتا دستگیر شد. فیلورِ فلَوْ عضو گروه «دشمن مردم» با اتهامِ اقدام به تیراندازی به همسایه خود در نیویورک دستگیر شد.

با وجود این‌که خواننده‌های رپ گانگستر در مورد از بین بردن ساکنین محله‌های حومه و فقیرنشین می‌خوانند درواقع بیشتر طرفداران و مخاطبان‌شان نوجوانان سفیدپوست ساکن حومه شهر هستند که به دنبال آرمان و سبکی می‌گردند که نوعی احساس هویت به آنها دهد، کسانی‌که به زبان بومی «کاکا سیاهِ سفید می‌خوان باشن». بسیاری از سیاه‌پوستان رپ‌های گانگستر را به نژادپرستی متهم کرده و وجود آنها را تحقیری نسبت به سیاهپوستان می‌دانند.

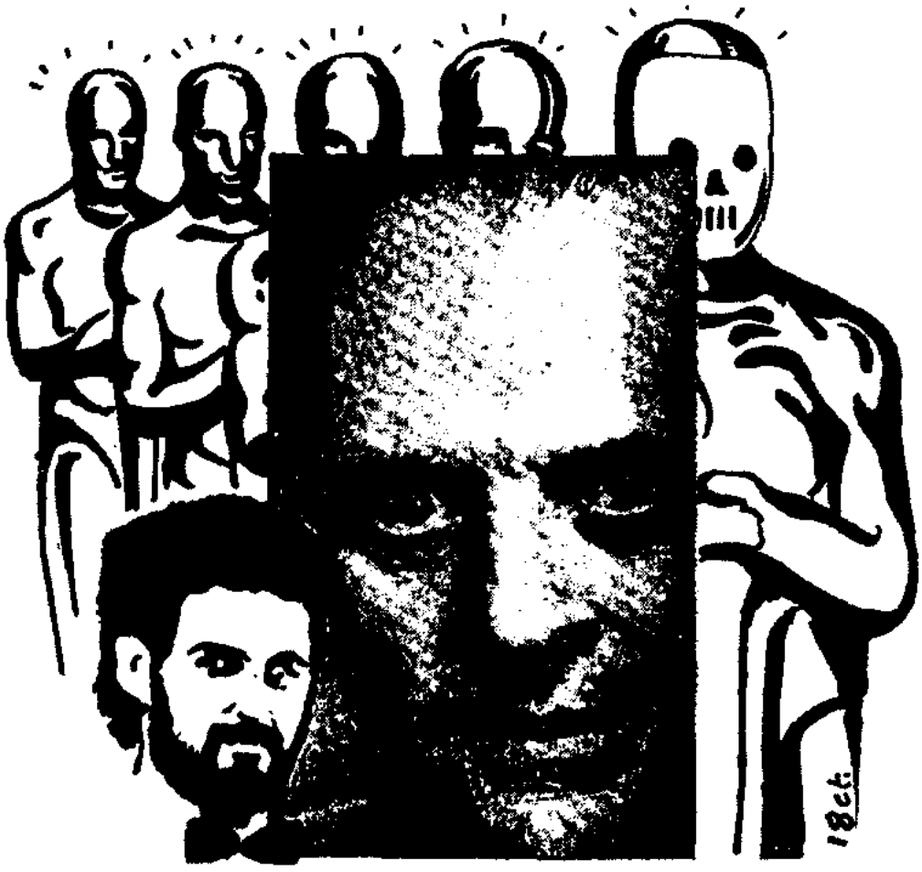
کارائوکی

در اصل نوعی زنگ تفریح خودزنی برای تخلیه استرس تجار و بازرگانان ژاپنی بود که به صورت بیماری جهانگیر یا مرض هنر مشارکتی تجسمی درآمده است.

این را هم باید اضافه کرد که ــ البته به طور کاملاً اتفاقی ــ پیشرفت و گسترش کارائوکی موقعی شروع شد که یک کمپانی عظیم، مهم‌ترین شرکت‌های صفحه پُرکنی را با گنجینهٔ آهنگ‌های‌شان خریداری کرد.

... قتل‌های زنجیره‌ای

رقیب جهانی کارائوکی و فرم معمول دنباله‌رو هنرهای نمایشی در زمینه فیلم، تلویزیون و زندگی واقعی هستند.

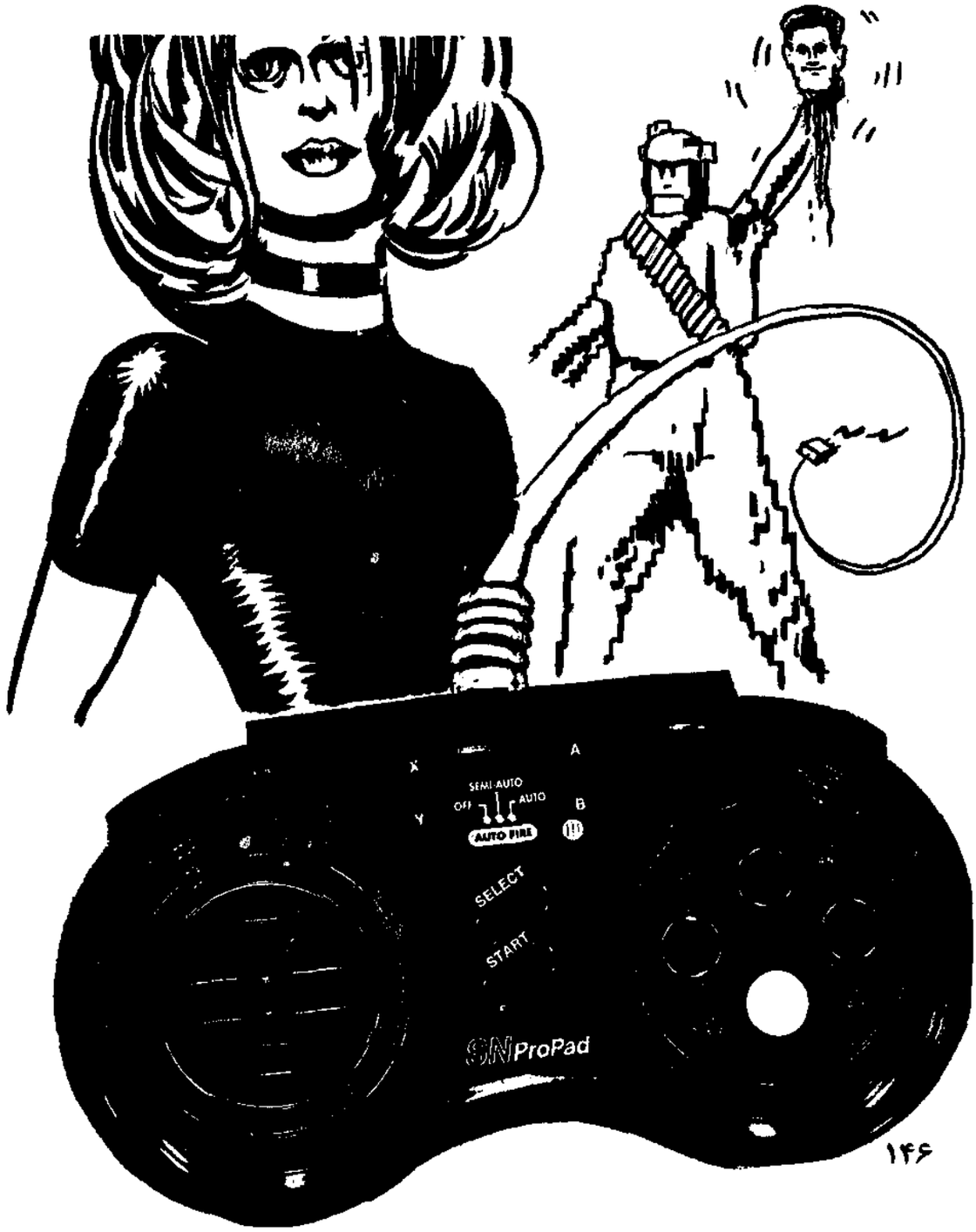


به‌طور مثال فیلم سکوت بره‌ها که براساس کتابی به همین نام در سال ۱۹۹۲ ساخته شد یک جنایتکار روانی را به عنوان نابغه‌ای خوش مشرب، با فرهنگ و دارای جاذبه‌ای افسونگر به تصویر می‌کشد که خود به تنهایی قادر به دام انداختن قاتل دیگری است. این فیلم یکی از سه فیلمی بود که در تاریخ اسکار، پنج جایزه اول را از آن خود کرد.

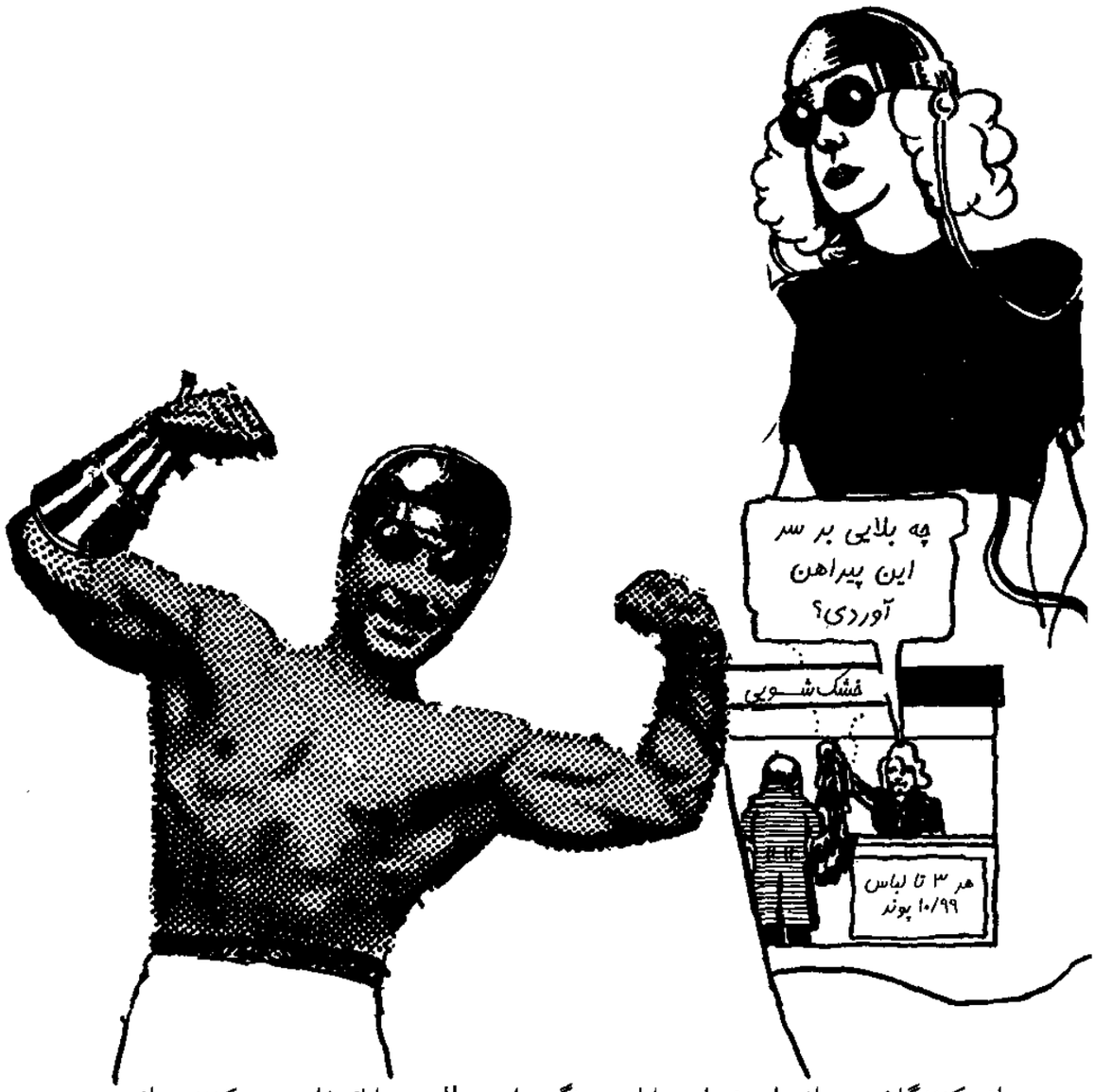
قاتلان زنجیره‌ای همواره با ما بوده‌اند اما مسئله این است که بر چه اساسی چنین تسلطی را بر ذهن مردم دارند؟ واقعاً بدین علت است که آنها در صدرِ جدول دلارسازان، روزنامه‌نگاران پولکی و، فیلم و سریال‌سازی تلویزیونی قرار دارند؟ و یا اینکه با ترویج صحنه‌های «فراواقعیِ» شرارت، انحرافات جنسی و درنده‌خویی به پول ارزش می‌دهند؟

بازی‌های کامپیوتری ممنوعه

هرزه‌نگاری موجود در شبکه اینترنت را می‌توان از شبکه‌های جهانی و تابلوهای خبررسانی به کامپیوتر انتقال داد. می‌توان با اولین ستاره دنیای واقعیت مجازی ارتباط برقرار و یا بازی کرد، یک CD-ROM که جلوه‌های ویژه سه بعدیِ آن، هر کاربَری را بدین تصور وامی‌دارد که در یک تجربه بی‌دردسر شرکت دارد. امروزه بازی‌های کامپیوتری ممنوعه در دسترس همگانند. کافیست دکمه فرمان کشت و کشتار آن را فشار دهید و پیروزی خود را پس از کندن سر قربانی خود در حالتی که رشته نخاعی از آن بیرون زده است، جشن بگیرید.



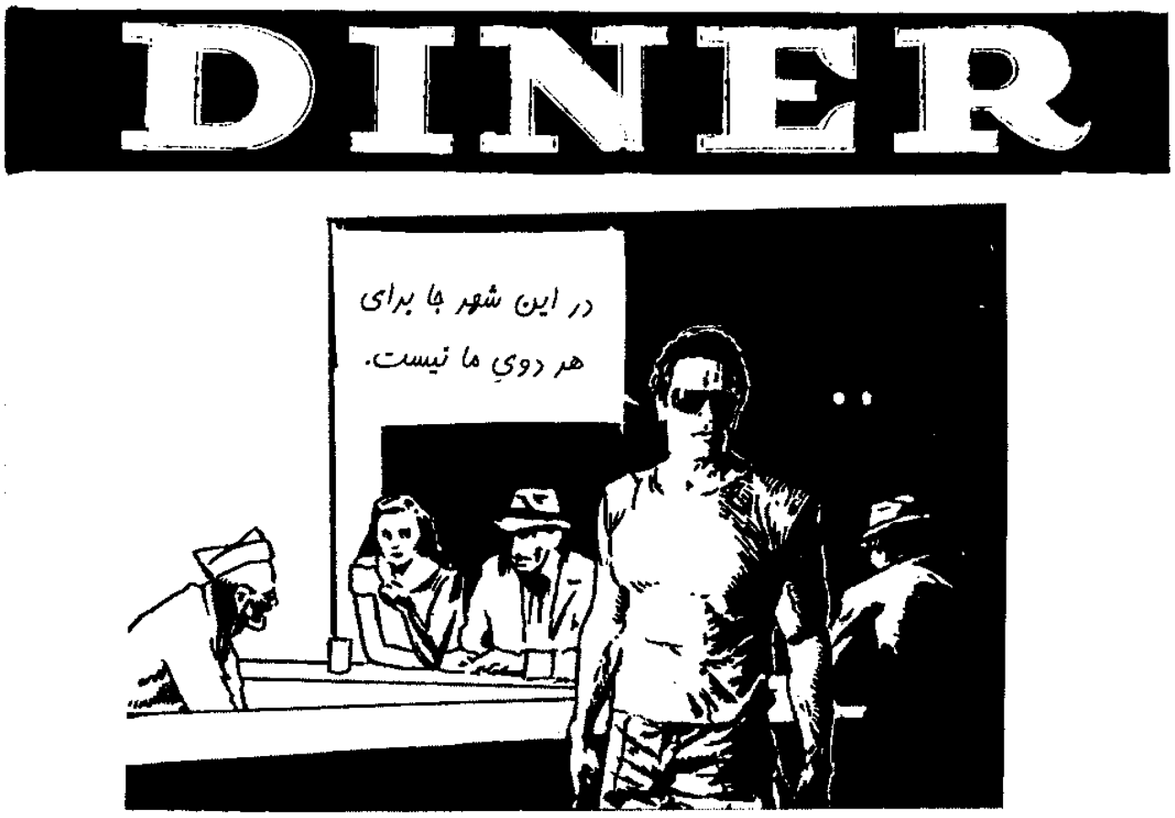
بازی‌های هرزه‌نگارانهٔ کامپیوتری با ورود ابزارهایِ جدیدِ «احساس از راه دور»، جهشی کوانتومی در جهت نزدیک شدن به واقعیت برمی‌دارند. این لباس شامل کلاهکی است همراه با یک عینک مخصوص و گوشی که می‌تواند تمامی حساسیت‌های استفاده کننده را تحریک کند.



بازی‌کنندگان، همبازی‌ای زیبا و دارای ویژگی‌های مطلوب را انتخاب می‌کنند و از تجربه‌ای دو نفره و یا در مقابل دیگر شرکت‌کننده‌هایِ همزمانِ شبکه، برخوردار می‌شوند. این تجربه از آنجائی‌که از راه دور، مطمئن، بی‌تعهد و بدون درگیری است تنها داروی نیرویخش برای اضطراب‌های فردیِ مملو از ترس بشری است.

سایبورگ و شوارتزنگِر

چشم‌انداز دیترویت در آینده: منظره‌ای حزن‌انگیز از شهری که غرق در هرج و مرج و جنایت است؛ پلیسی که به سختی مجروح شده و از طریق علم، «دوباره‌سازی» شده، نیمی انسان و نیمی ماشین بر تمامی نیروهای شرّ غلبه می‌یابد (۱۹۸۷). **روبوکاپ (پلیس ماشینی)**، یکی از اولین فیلم‌های نسل جدیدی از فیلم‌های پست مدرن بود که اختلاط واقعیت و تصویر را بزرگ می‌کردند و اختلال و به هم ریختگی‌ای در هویت و تاریخ شخصیت به وجود می‌آوردند.



در فیلم **مخمل آبی** (۱۹۸۶)، دیوید لینچ شخصیت اصلی فیلم، بین دو دنیای ناهماهنگ قرار دارد: از طرفی دنیای نوجوانی خود در دهه ۵۰ در شهر کوچکی در ایالات متحده با مسائل فرهنگی دبیرستان و داروخانه‌اش و از سوی دیگر دنیای همراه با خشونت و درگیر مسائل جنسی، مواد مخدر، اختلال مشاعر و انحرافات. قهرمان داستان قادر به تشخیص نیست که کدام‌یک واقعی و حقیقی است.
در سریال تلویزیونی **قلّه‌های دوقلو** ساخته دیوید لینچ که بُت و مُد روز شده بود نیز مرزهای بین توهّم و واقعیت در دنیایی متشکل از رؤیاها محو می‌شد.

آرتور شوارتزِنگِر نماد و مظهر سینمای پست مدرن است. بدنی عضلانی، کمی عاطفه، فقدان کامل خستگی، ناتوان از هرگونه مدارا؛ خلاصه لوح سفید ایده‌آلی که می‌توان پیام‌های رمزیِ مهارت‌هایِ قابل توجه پست مدرنیته را در آن بازنویسی نمود. آرنولد در فیلمِ **تِرمینیتور (تمام‌کننده)** (۱۹۸۴) یک سازهٔ سایبری است که از آینده فرستاده شده تا حال را تغییر دهد.

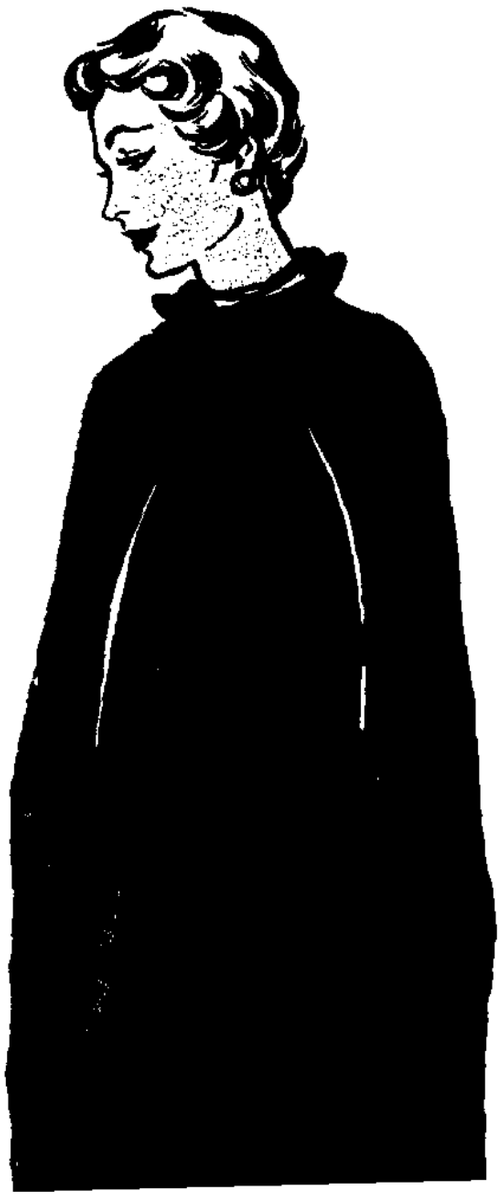
و این در حالی است که فیلم، داستان عهد جدید را در گونهٔ علمی تخیلی بازگویی می‌کند. در فیلمِ **یادآوری کامل** (۱۹۹۰)، او مأمور مخفی است که حافظه خود را از دست داده و از لحاظ هویتی سردرگم است و با سه دنیای، زمین، مریخ و «بنگاهِ یادآوریِ شرّ» که همگی با هم در جهت پاک کردن تاریخچه شخصی و تغییر هویت وی تبانی کرده‌اند، در نبرد است. در فیلمِ **آخرین قهرمانِ پویا** (۱۹۹۳) ما با سه شوارتزِنگِر مواجه هستیم: یکی که در فیلم و در مقابل ما بازی می‌کند یکی در فیلمی داخلِ این فیلم و آرنولد واقعی که به همراه همسر واقعی خود در نمایش اول فیلم خود در این فیلم شرکت می‌کند.

مادونا، زنِ سایبری

نماد پست مدرن دههٔ ۸۰ با چهره‌ای شناخته شده و بدنی با ماهیچه‌های پیچیده و درهم؛ او کیست؟

مادونا که به درستی ملقب به «ملکه تصرّف» شده همواره نقاب ستارگان هالیوود را به چهره داشته و حتی خود را به صورت ابزارِ چندمنظورهٔ هرزه‌نگاری ارائه می‌کند. در آلبوم **عمیق‌تر و عمیق‌تر**، او با تقلیدی هنری از تصاویر دهه ۷۰ دوره مریلین مونرو را دوباره به تجربه می‌گذارد و در آلبوم **Vogue** تناسخ گیج کننده ستارگان کلاسیک از لورِن باکال تا مارلن دیتریش را به نمایش می‌گذارد و در کتاب خود چهره یک گربه ولگرد سادومازوشیست از خود را بازآفرینی می‌کند. خوب اینها همه به چه معنی است؟ در نظر گروهی مادونا الگوی زنِ سایبری جدید است.

قهرمانان کتاب‌های تصویری مانند بَتمَن عادت دارند که لباس زیر خود را روی شلوارهای تنگ خود بپوشند. و مادونای سوپر استار نیز همین کار را می‌کند. مادونا دقیقاً در چیزی تبحر پیدا کرده که بسیاری از فمینیست‌ها آن را رد کرده و پرداختن به آن را در تبلیغات طرد می‌کنند: نوعی بت‌وارگی مثله شده از قسمتی از بدن زنان.



کانال بازی یا خودآگاهی صفر

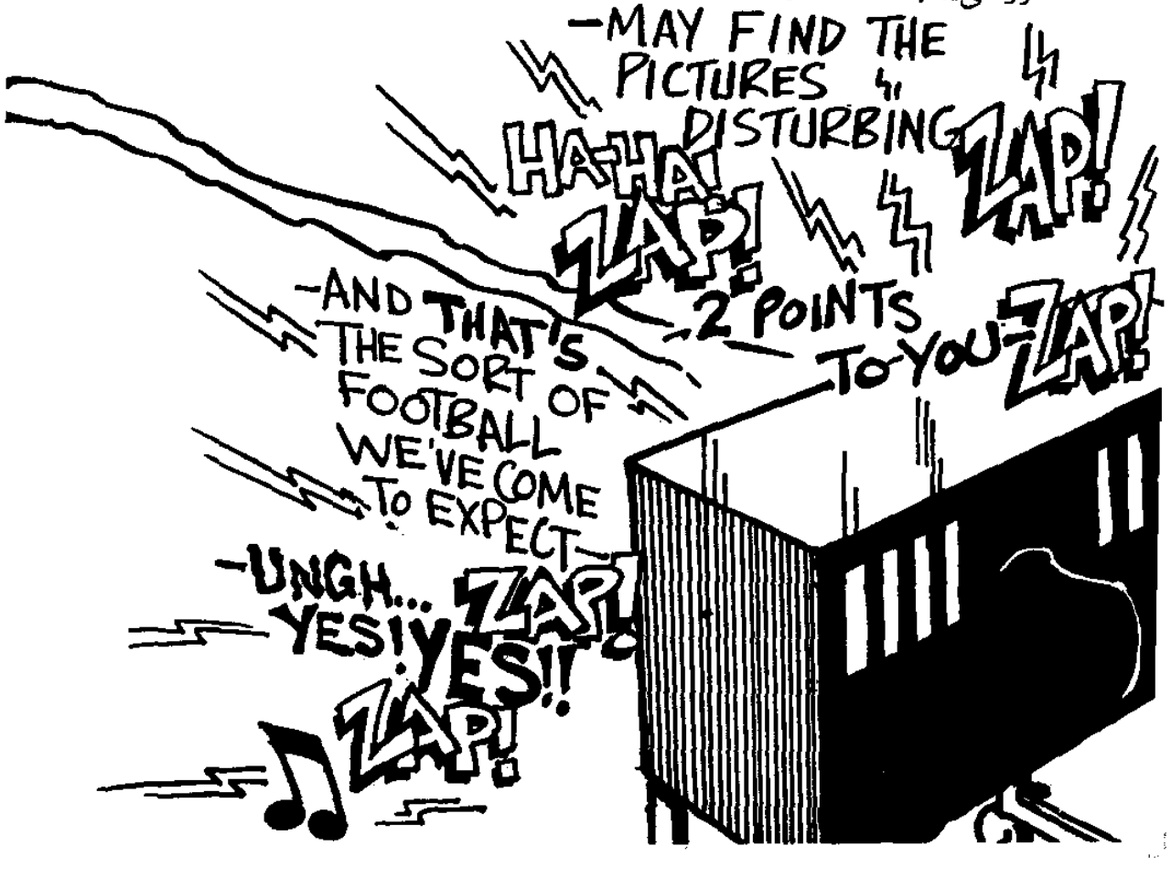
تلویزیون شخصی خود را با عوض کردن کانال‌ها از اخبار به سریال‌های خانوادگی، از فیلم‌های مستند به فیلم‌های سینمایی و غیره می‌توانید تجربه کنید. همچنین با عوض کردن حالت سیستم صوتی خود می‌توانید فریادی شبیه به فریاد کارائوکی را به وجود آورید. زَپینگ، یا کانالْ بازی تلویزیونی با ورود شبکه‌های کابلی و برنامه‌های ماهواره‌ای به دنیا آمد و به طور اجتناب‌ناپذیری جُفتِ کنترل از راه دور شد. این گنجینه به ظاهر متنوع و برآورنده علائق متفاوت افراد نهایتاً منجر به انتخاب هیچ می‌شود. و تمامی هنر در کانال بازی، صَرفِ خلق خودسرانه صحنه‌های کاملاً شخصی پست مدرن می‌شود.

فراموشی بی‌پایانِ معاصر

۱. فزون‌کاری

کانال بازی یا خودآگاهی صفر، علامت پست مدرن نوعی بی‌حوصلگی بدون عمق است، غنا و پرمایگی و باریک‌اندیشی مرسومِ طبیعت، هنر و مذهب در مقابل دیدگان ما محو شده و با یک عقب‌نشینی واقعیت تنها مانده‌ایم.

خودآگاهی صفر یا کانال بازی محصول فزون کاری و تنش حاد پسا صنعتی است که به علت نرخ بالای بیکاری و یا اصطلاح ژاپنی هم‌طراز آن یعنی «مدیریت تحتِ فشار روحی»، جا افتاده است.



۲. پاک کردن گذشته

رسانه‌های گروهی خود را جایگزین دنیای قدیم کرده‌اند. حتی اگر مجبور هم باشیم که دنیای قدیم را بازیابیم تنها به وسیله مطالعه عمیق راه‌هایی که رسانه‌ها آن را در خود فرو برده‌اند. موفق به این کار می‌شویم.

مارشال مک لوهان

تخریب گذشته یکی از خصوصیات و پدیده‌های خوف‌انگیز اواخر قرن بیستم است. اکثر زنان و مردان جوان در اواخر قرن در زمانی رشد و نمو پیدا کردند که فاقد ارتباط ارگانیک با گذشته زمانی‌ای است در آن می‌زیسته‌اند.

اریک هابس بام، دوران افراط: قرن کوتاه بیستم ۱۹۹۱-۱۹۱۴

جهشی به فرامدرنیسم

همانند بسیاری از چیزهای دنیای ما، خودآگاهیِ صفرِ فراموشی‌آورِ پست مدرنیته نیز حاصل مدرنیسم است.

مدرن از ابتدا یک اسم مشکل‌آفرین و به طور ناخوشایندی با نام‌های دوران‌های قبل مانند رنسانس، باروک، رومانتیک و غیره متفاوت بود. مدرن یک اصطلاح متغیر است که «تاریخ مصرف «گذشته بودنِ» آن، در روی خودش حکّ شده است. اصرار خاصی بر قابلیت دائمی نوسازی که خسته‌کننده است. مدرن در بهترین فرم بیان برای طبقه‌بندی مُد به کار می‌رود. و نه به عنوان اصطلاحی که هیچ تضمینی در پایداری‌اش وجود ندارد.

مدرن بیان سراسیمگی بود و با القای این حس به تاریخ وارد شد که تغییری فاجعه‌آمیز بر سنت غلبه کرده است. مدرنیسم نیز که به وسیله مجموعه‌ای از اَعمالِ هنری بدیع توجیه شد، با تداخلات تاریخی و فرهنگی گسترده‌تر مدرنیته گیج شد. به نظر می‌رسد که هنرمندان پیشرو، معیار ثبت امواج شوک‌آور فاجعه‌آمیز در تاریخند. یک «زمان حال» با شبیه‌سازیِ بالا و پایانی غیرقابل پیش‌بینی. هنر مدرنیسم مدعی بود که آثاری تولید می‌کند که از هر مرجعی مستقلند یعنی بازنمایی واقعیت نیستند بلکه علائمی محض هستند که چیزی جز خودشان نمی‌باشند.

این ادعا درواقع چنین بود که تاریخ به نوبه خود وارد هیجان مصرف‌گرایی زمان حال شده بود. که گذشته را کاملاً به حراج گذاشته است.

به همراه بروشور مجانی

قیمت‌ها شکسته شد

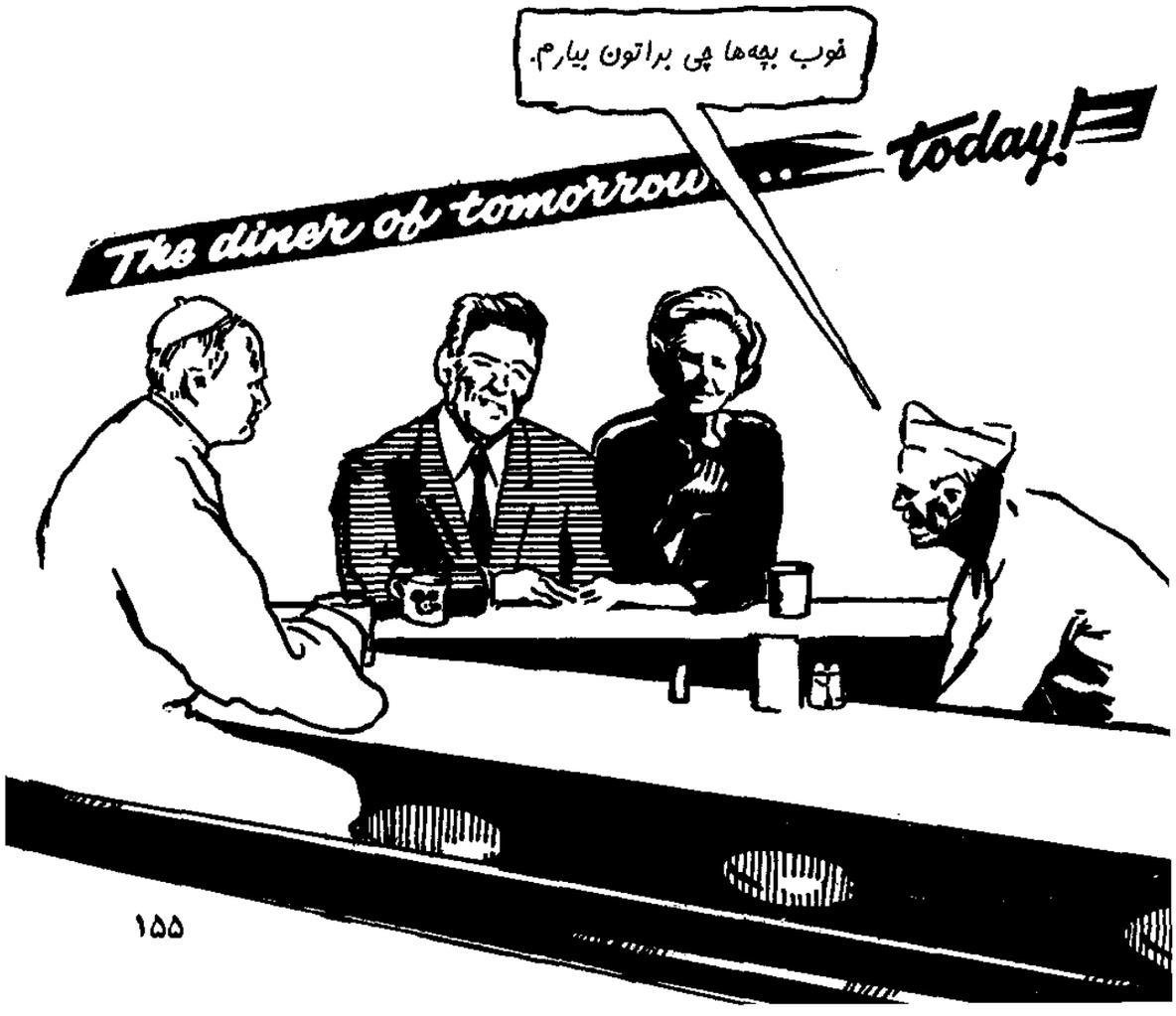
قیمت مخصوص

خودآگاهیِ صفر مصرف‌کنندهٔ پست مدرن به‌طور وضوح درجه بالاتری از فرامدرنیسم است که در آن هر تولیدی چیزی است مگر نشان محض خودش. شتاب همان وضع موجود است. حرکتی در سکون...

نمادهایِ «حقوقِ محترم»

حـرکت در سکـون را مـی‌توان در شکـل‌بندی مـتناقض هـمطرازِ خـودش یـعنی «محافظه‌کاری رادیکال» پیدا کرد. وارهُل، مادونا و شوارتزنگر و امثال ایشان پست مدرنیته را آن‌قدر که به طرز جالب توجهی به وسیله پاپ ژان پُل II، مارگارت تاچر و رونالد ریگان بیان شد خوب بیان نمی‌کنند. این سه، پست‌مدرنیته را به عنوان یک جهش و نه یک تغییر می‌دانند؛ جهشی در ساختار قدرت که به وسـیلهٔ پشـتیبانی گستردهٔ مردمی از محافظه‌کاری حمایت می‌شود.

پاپ ژان پل در سال ۱۹۷۸ پایانی به اصلاحات لیبرال کلیسای کاتولیک نهاد که به وسیله پاپ ژان بیست و دوم (۶۳ـ۱۹۵۸) آغاز شده بود.
مـتشابهاً، بـا ورود رئـیس‌جمهور ریگـان (۱۹۸۱) و نـخست‌وزیر تـاچر (۱۹۷۹) لیبرالیسم و دموکراسی اجتماعی دچار تحولی قهقرایی شدند.

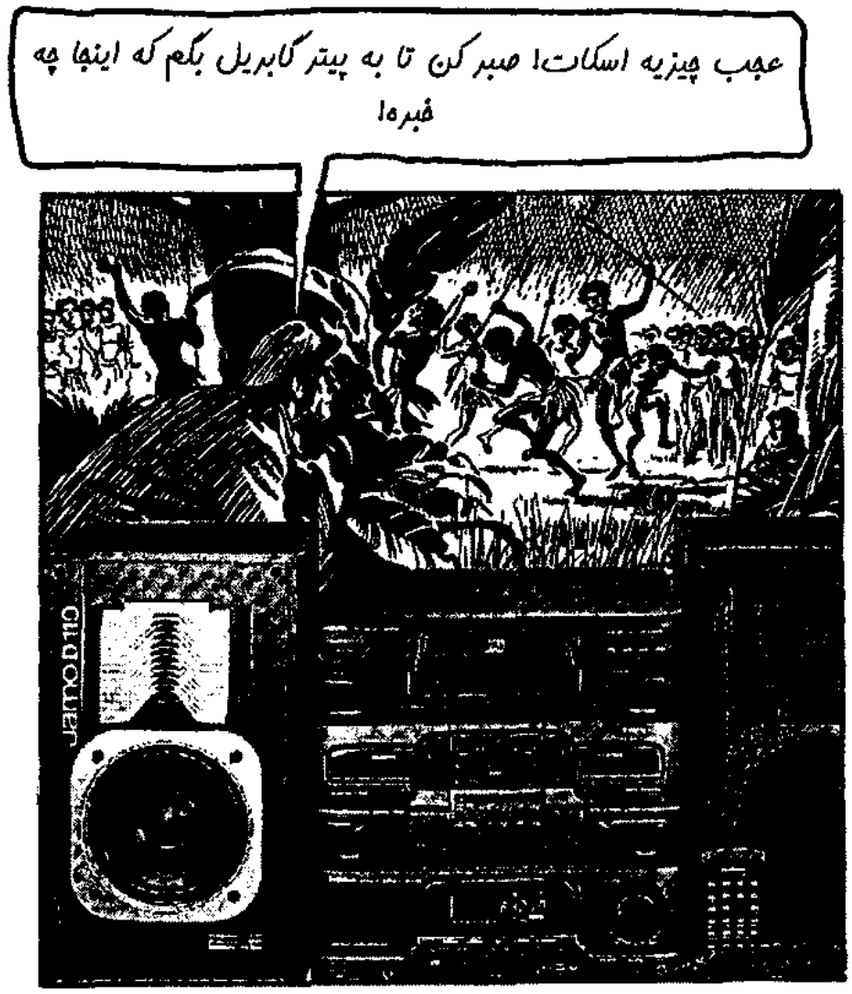


پایان جنگ سرد، در نتیجه موفقیت جهانی اقتصاد آزاد دقیقاً همان چیزی بود که رهبران و دیگر پست مدرن‌های دستِ راستی پیش‌بینی کرده بودند.

حالا فرض کنیم که کمونیست‌ها آن‌قدر باهوش باشند که دست به اصلاحات در بازار بزنند.
و این دقیقاً کاری است که گورباچف در اواخر دهه ۸۰ سعی در انجامش داشت و نتیجه‌اش چه بود؟ اتحاد جماهیر شوروی از هم پاشید و فُرد و خاکشیر شدا
و اگر کمونیسم متلاشی نمی‌شد پست مدرنیسم چنین نظریه قدرتمندی می‌بود؟
عالی‌جناب آیا تاکنون فکری در مورد مرتد اعلام کردن مادونا کرده‌اید؟
من نه، ولی مواردی را می‌شناسم.

پست مدرنیسم جهان سوم

جهان سوم از بسیاری جهات از پست مدرنیسم عقب مانده است. تعلیمات فوکو ظاهراً موفق به ارائه فرضیه‌ای برای توضیح علت محروم ماندن آنها از تاریخ نمی‌شود. پست مدرنیسم در جهان سوم چه آینده‌ای دارد؟ برای شروع نگاهی به موسیقی می‌اندازیم: قوالی موسیقی مذهبی هند، پاکستان و بنگلادش با خاستگاهی صوفیانه است که با ریتم ساده سازهای ضربی سنتی و کف زدن، خدا، پیامبر (ص)، حضرت علی (ع) و مشایخ تصوف را ستایش می‌کند. احیاء پست مدرنِ قوالی به طور قابل توجهی مدیون فیلم مارتین اسکورسزی **آخرین وسوسه‌های مسیح** است که در آن قوالی و دیگر موسیقی‌های اسلامی به عنوان موسیقی متن انتخاب شده بودند؛ اما طرفه آنکه روایتی را دنبال می‌کردند که سعی در شکستن قداست مضمون اصلی خود داشت.



اما این موسیقی در شبه قاره [امریکا] بدین گونه استحاله پیدا کرده است: موسیقی جاز با ریتم تند که توسط سنته سایزِر نواخته می‌شود. آنچه که در اصل برای بیان شعفی عارفانه به وجود آمده بود اکنون به ابزاری در دست‌های جنون‌زده موسیقی راک تبدیل شده است.

تقابلی که بین تفکرات بنیادگرایان هندو و نسل جوان هندو به وجود آمده است حتی از این نیز پست مدرن‌تر است. جوانانی با ریتم‌های مدرن شده موسیقی صوفیانه‌ای پایکوبی می‌کنند که تصاحب پست مدرن موسیقی سنتی غیرغربی آن را به صورت مضحکه‌ای درآورده است. موسیقی سرزمین‌های زئیر، جزایر سلیمان، بوروندی، ساحل عاج، ایران، ترکیه و غیره به طرز افسارگسیخته‌ای با موسیقی الکترونیک عصر حاضر و ریتم‌های راک آمیخته شده تا خوشایند ذائقه‌های غربی باشد. بومی‌های آفریقایی در غالب یک گروهِ راک به نامِ "Deep Forest" (جنگل عمیق)، پست مدرن شده‌اند.

پست مدرنیسم در جهان سوم جایگزین وابستگیِ استعماری و یا استعماری نوین شده و در کالاهای از مد افتاده و تاریخ مصرف گذشته، تکنولوژی بی‌فایده نامتناسب، داروهای گران قیمت یا توقیف شده که تمامی آنها به کشورهای در حال توسعه صادر می‌شوند جائی که مردمان آنها از زندگی درجه دو لذت می‌برند، بازتاب می‌یابد. همانند جنون مدرن‌گرایی در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، پست مدرنیسم از یک طرف توسط گروهی، نسنجیده و مشتاقانه پذیرفته شد و از طرف دیگر با مقاومت شدید گروهی دیگر مواجه گردید. سینمای جدید و موسیقی هند، موسیقی هارد راک مالزی و آثار رمان‌نویسان پست مدرن مانند سُم تؤیی تایلندی از صمیم قلب پست مدرنیسم را ستایش می‌کنند. موسیقی «جیو» محلی آفریقای جنوبی، سینمای معاصر فیلیپین و فرهنگ راک پانکی کوکائینی‌های زاغه‌نشین کلمبیایی همگی رویکردِ انتقادی‌تری نسبت به پست‌مدرنیسم اتخاذ کرده‌اند. تصمیم رمان‌نویس کنیایی، «نگوگی وا تیونگو» مبنی بر دست کشیدن از رمان‌نویسی و نوشتن گزارشات چشمگیر در بزرگداشت نهضت مقاومت سرخ‌پوستان گواتمالا از زبان ریگوبرتا مِنچو با خلق کتاب **من ریگوبرتا مِنچو**، پست مدرنیسم را به یک فرهنگ مقاومت مبدل کرد. گوناگونی پست مدرنیسم در جهان سوم به همان اندازهٔ تنوع فرهنگ‌هایش است.

در هیچ جایی از جهان سوم، پست مدرنیسم به اندازه آمریکای لاتین مورد اعتراض و مجادله قرار نگرفته است. در دوران ریاست جمهوری ریگان یک پست مدرنیسمِ دستِ‌راستی در سرزمین‌های امریکای لاتین به شکوفایی رسید. مبارزهٔ انتخاباتی ماریو وارگاس لوسایِ رمان‌نویس و رقیب وی آلبرتو فوجیموری در پرو در سال ۱۹۹۰، سیاست مردم‌باورانه رسانه‌ای کارلوس مِنِم در آرژانتین (۱۹۸۹) و فرناندو کولور در برزیل (۱۹۹۰)، دگرگونی در مکزیک به دنبال قرارداد تجارت آزاد با امریکای شمالی و سیاست و اقتصاد درهم ادغام شده در زمینه مواد مخدر و تروریسم مهم‌ترین رویدادهای پست مدرنیسم راست‌گرا هستند. این اتفاقات باعث شد که شاعر مکزیکی برندهٔ جایزهٔ نوبل، اوکتاویو پاز پست مدرنیسم را طرح وارداتی دیگری بخواند که متناسب با آمریکای لاتین نیست. از طرفی دیگر امریکای لاتینِ چپ‌گرا، طرح پست مدرن را وسیله مهمی در جهت احیاء طرح و دستور کار سیاست فرسوده و بی‌اعتبار خود می‌شمارد. پست مدرنیسم چپی که بر پایه خصیصه بقا استوار است به منظور مبارزه با منافع راستی‌ها پدیدار گشت.

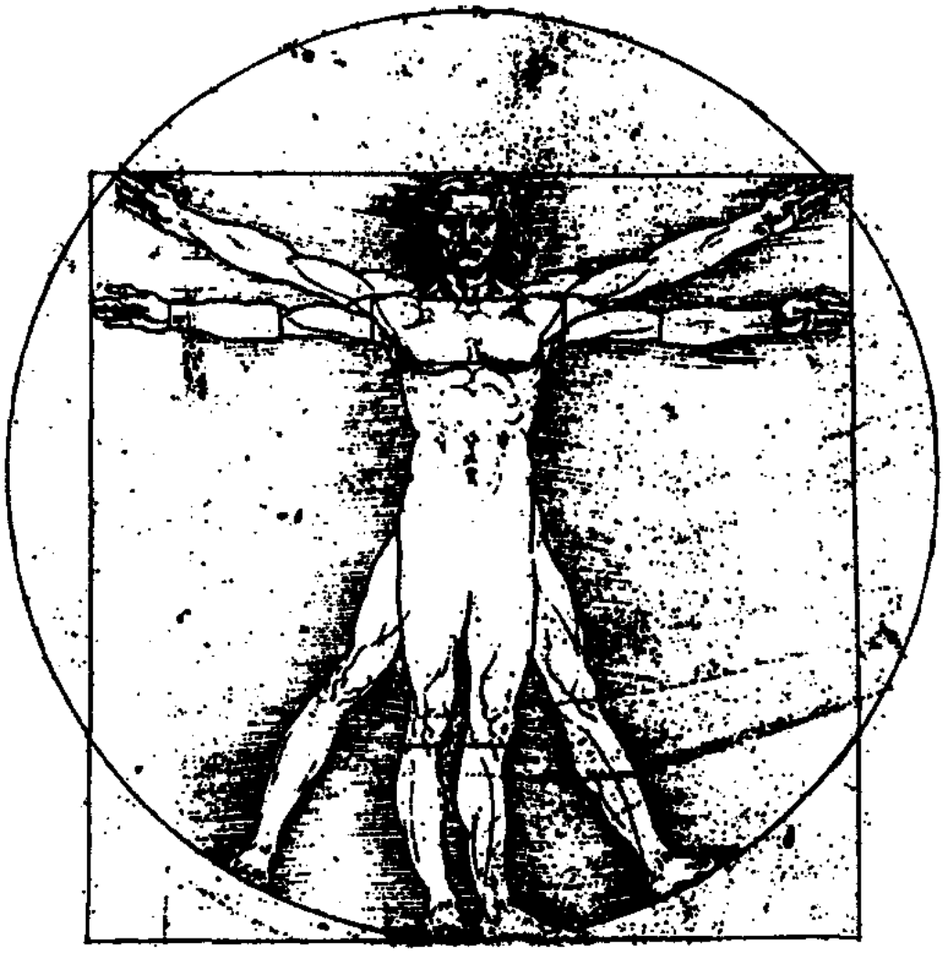
می‌توان گفت که مهم‌ترین قهرمانان این طیف از پست مدرنیسم امریکای لاتین ساندینیست‌های نیکاراگوئه هستند که بعد از شکست‌شان مجموعه وسیعی از اهداف و سیاست‌های پست مدرن را پذیرا شدند در حالی‌که هنوز به سیاست‌های سوسیالیستی‌شان وفادار بودند. نمونه‌های ذیل حاکی از جلوه‌های دیگری از پست مدرنیسم چپ‌گرا می‌باشد:

تبدیل فدراسیون FMLN (جبههٔ آزادی‌بخش ملی فرناندو مارتی) در اِل سالوادور از یک ائتلاف فرقه‌ای لنینیستی به یک جنبش وسیع چپ با لایه‌هایی از قبیل: احزاب انتخاباتی، گروه‌های چریکی، اتحادیه‌های کارگری، جبهه‌های فرهنگی و تشکل‌های مردمی؛ فعالیت‌های کارگری ـ زیست‌محیطی به نمایندگی چیکو هندس قبل از ترور شدنش در منطقه آمازون؛ جنبش سوسیالیستی در ونزوئلا (MAS)؛ حزب کارگران برزیل و یک جبههٔ عظیم از گروه‌های زنان.

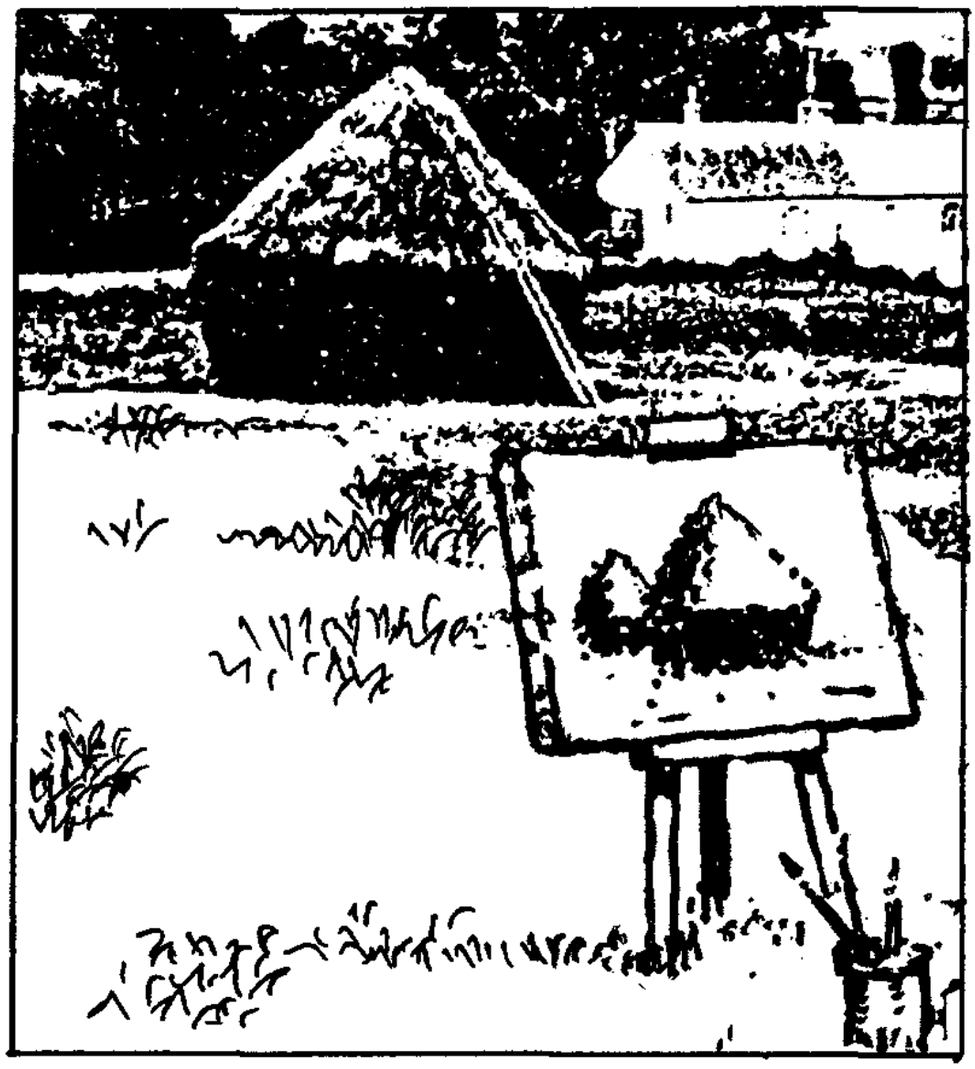
احـیاء دیـنی در آمـریکای لاتین، هـند و دنـیای اسـلام نـیز واکـنشی در مـقابل پست مدرنیسم است. فارغ از جهت‌گیری سیاسی‌اش، پست‌مدرنیسم عـلاقهٔ خـود را به‌دورگه‌زایی، نسـبیت‌گرایـی و نـاهمگنی، لذت‌گـرایـی زیـباشناختی، مـخالفت بـا ذات‌شـناسی و طـرد روایت کـلانِ (نـجات) نشـان داده است. در آمـریکای لاتین سیاست راست‌گرایانه و اصول‌گرایـی مـذهبیِ وارد شـده از ایـالات مـتحده، لطـمات عـظیمی را بـه طـبقه کـارگر و فـقیر جـامعه از بـرزیل تـا گـواتـمالا وارد آورده است.

و در جاهای دیگر، مبحث الهیات آزادی‌بخش سعی در جایگزین کردن مدرنیته و پست مدرنیسم اروپایی با خودآگاهی فرهنگی و شعور بومی تاریخی دارد. گفتمان اسلامی‌سازی دانش، اهداف مشابهی را در دنیای اسلام دنبال می‌کند.

پست مدرنیسم در آسیای جنوب شرقی شکل منحصر به فردی به خود گرفته است، در آنجا این فرض پست مدرن که واقعیت و شباهت تصنعی، غیرقابل تفکیک از یکدیگرند وسیله‌ای در جهت حمایتِ فرهنگ و اقتصادی پررونق گردیده است که برپایه جعل و بدل‌سازی استوار است. چه تفاوتی بین یک ساعت اصل مارکِ گوچی و بدلی آن وجود دارد؟ «بدل‌های اصل‌نما» به وفور در دسترسند، لوح‌های نوری تقلبی نه تنها از لحاظ شکل ظاهری هیچ تفاوتی با اصل ندارند بلکه دارای شبیه‌ترین کیفیت صدایی که قابل تصور است نیز می‌باشند، که حتی عملاً برای متخصصین این صنعت نیز غیرقابل تشخیص هستند.



اما تنها این ساعت‌ها، نوارها و لوح‌های تقلبی نیستند که در بازارهای تایلند، مالزی، اندونزی، و سنگاپور عرضه می‌شوند. فرهنگ بدل‌سازی به تولید همه چیز از طراحی لباس و کفش و کالاهای چرمی، وسایل آنتیک گرفته، تا قطعات یدکی ماشین و خطوط صنعتی می‌انجامد. به طور غیرقابل باوری ۲۰٪ از اقتصاد منطقه‌ای بر دوش این صنعت مشابه‌سازی است.



پایان تاریخ

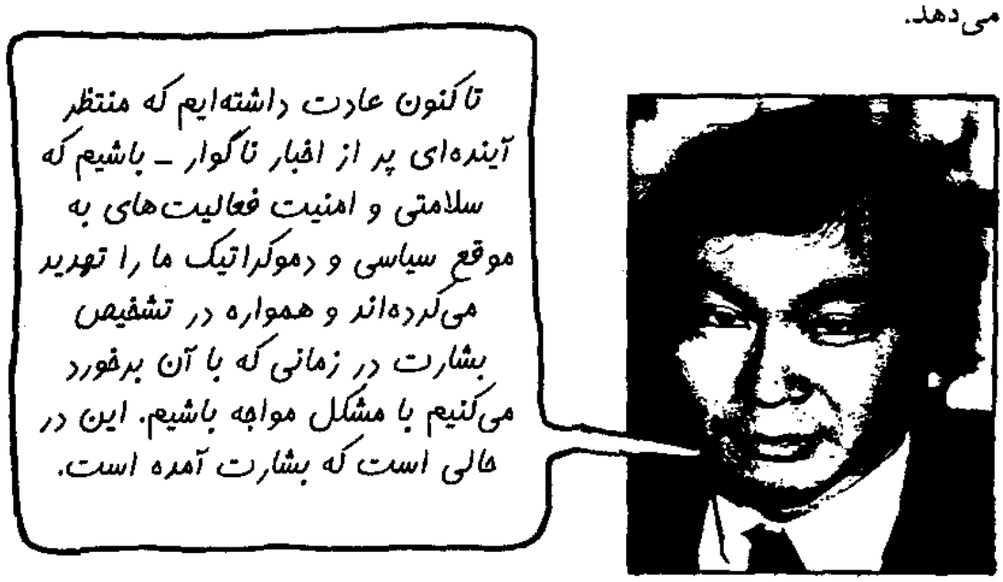
یک سؤال را بدون پاسخ گذاشتیم و آن این است که آیا پست مدرنیسم می‌تواند برای خود یک تاریخ مجزا داشته باشد، دارد یا خواهد داشت؟ و یا این‌که درواقع فقط ادامه‌ای از مدرنیسم است که وارد مرحله‌ای تشدید یافته از فوق مدرنیسم شده؟

آیا تاریخ پست مدرن یک واقعیت بالفعل است و یا یک واقعیت کاذب؟

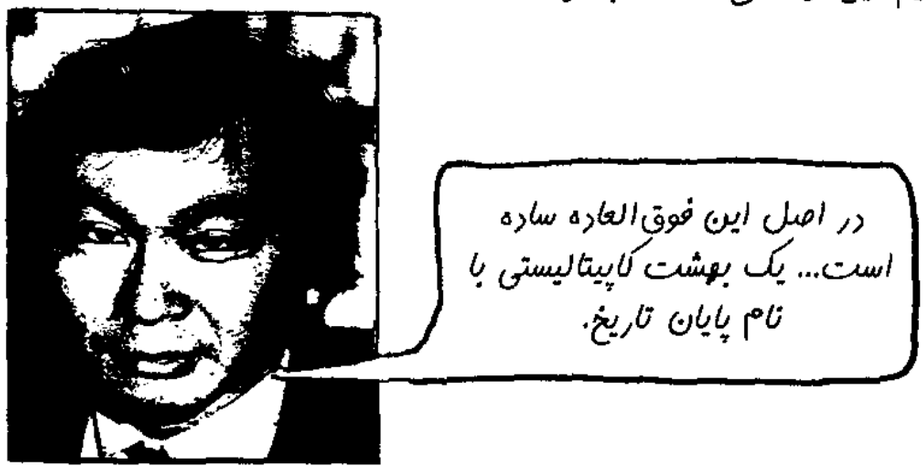
جواب دادن به این سؤال، اساساً به سؤال دیگری که پیش از این مطرح کردیم بر می‌گردد.

این سؤال در واقع پرسیدن این است که آیا پست مدرنیسم تنها پیامدی از جنگ سرد است یا تلویحاً همدستِ جنگ سرد بوده است؟

اگر یک کتاب وجود داشته باشد که تاریخ پست مدرن را همانند یک واقعیت بالفعل خلاصه و پیروزمندانه ستایش کرده باشد، آن **پایان تاریخ و آخرین انسان** (۱۹۹۲) نوشتهٔ تاریخ‌شناس آمریکایی فرانسیس فوکویاماست.
فوکویاما با لحن انجیل‌وار و پیش‌گویانه‌اش بشارتِ جدید آخر هزارهٔ دوم را نوید می‌دهد.



و همواره در تشخیص بشارت در زمانی که با آن برخورد می‌کنیم با مشکل مواجه می‌شویم. این در حالی است که بشارت آمده است.



ژاک دریدا شعله شالوده‌شکنی را به جان بشارت فوکویاما انداخت. بشارتی که ادامهٔ بقاء کاپیتالیسم دموکراتیک را در برابر تهدید مارکسیسم با شادمانی اعلام می‌کرد. دریدا به ما هشدار می‌دهد که این شادمانی، حقیقت را پنهان می‌دارد. «هیچ‌گاه در تاریخ، بقاء یک افق فکری، چنین در تاریکی، تهدیدآمیز و تهدیدکننده جشن گرفته نشده است».

غایت‌گرایی

در کمال تعجب، فوکویاما، مارکس و فیلسوف ایده‌آلیست پیش از او، گ.و.ف هگل را به جشن پیروزی کاپیتالیسم فرا می‌خواند.

مارکس و هگل هر دو بر این باور بودند که تحولِ جوامع بشر پایان‌ناپذیر نیست اما این پایان زمانی فرامی‌رسد که بشر به شکلی از فرم اجتماعی دست پیدا کند که پاسخگوی عمیق‌ترین و بنیادی‌ترین آرزوها باشد. هرچند که هر دو متفکر پایانی را برای تاریخ فرض کرده‌اند، برای هگل، پایان، رسیدن به یک حکومت لیبرال بود و برای مارکس از بین رفتنِ دولت بورژوایی.

واژهٔ غایت‌شناسی Teleology (برگرفته از کلمه یونانی Telos به معنای پایان)، فرض را بر این می‌گذارد که تمام پیشرفت‌ها به وسیله یک هدف یا طرح کلی شکل می‌گیرد. بنابراین پایان تاریخ از نظر فوکویاما به شرح زیر توضیح داده می‌شود: ۱) تاریخی که در آن مارکسیسم نقشی را به عهده داشت به پایان رسیده است.۲) و این به دلیل وجود یک هدف است. ۳) که آن هدف این است که تاریخ به پایان خود یعنی هدف نهایی رسیده است. و اما این هدف نهایی چیست؟

آن هدف «دموکراسی لیبرال» است؛ «تنها امید و آرمان مشترک سیاسی که فرهنگ‌ها و منطقه‌های مختلف را یکپارچه می‌کند.»

معادشناسی

اگر «پایان تاریخ» را غایت‌گرایانه بدانیم، قسمت دوم عنوان کتاب فوکویاما یعنی، آخرین انسان، معادشناسی eschatology را شامل می‌شود. این واژه (از کلمه یونانی eskhatos به معنی آخرین) جزئی جدایی‌ناپذیر از الهیاتِ مسیحی مرتبط با اصول اُخروی است مانند: مرگ، عدالت، بهشت و جهنم که در زندگی امروزه مسیحیان اهمیت بسزایی دارد. با این تعبیر آخرین انسان به چه معنی است؟ انسان به این تعبیر موجودی «تاریخ مند» و طبیعی است، موجودیتی متافیزیکی است که از واقعیت‌های تجربی تاریخ پا را فراتر گذارده دیگر فقط به شیوه‌ای «غیر» تاریخی سخن می‌گوید.

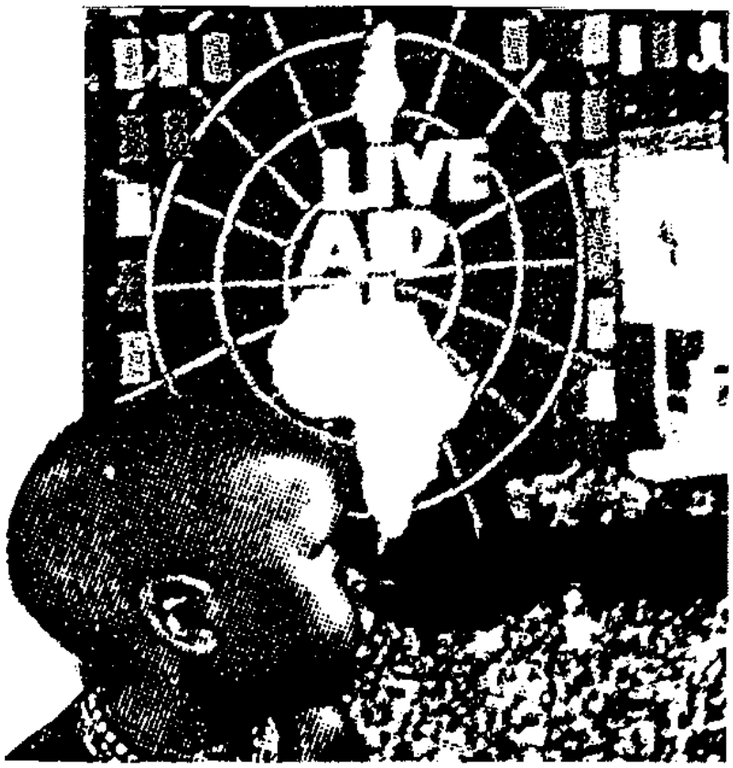
واقعیت مجازی

دریدا در این حیرت است که چرا کتاب «بشارت» فوکویاما در دنیای غرب این چنین جزء پرفروش‌ترین کتاب‌ها گشته و این که چرا دقیقاً در زمان پیروزیِ کاپیتالیسم، خاطرهٔ جمعی از بقایِ آن، چنین مهم می‌نماید؟

پیروزی رسانه‌های گروهی کاپیتالیسم، این حقیقت را که کاپیتالیسم بیش از پیش شکننده بوده و مورد تهاجمی فاجعه‌انگیز بوده است را کتمان می‌نماید. یک چیزی از مارکسیسم به رهبری شوروی تمامیت‌خواه و رقیب آن یعنی بازار آزاد لیبرالی پیشی گرفته است و آن چیز مجموعه‌ای از دگردیسی حاد واقعیت در حیطه علم، تکنولوژی و اقتصاد است، که اندیشه سنتی دموکراسی را به گورستان شک فرستاده‌اند.

مسئله بغرنج پست مدرنیته این است که دو «حال» وجود دارد. یکی حالِ کابوس‌گونه، شباهت تصنعی که حاصل از تکنیک رسانه‌هاست و واقعیتی کاذب است که حال واقعی دیگر را گذرا، فرّار و معلق می‌سازد.

مادیّت‌زدایی واقعیت همواره در تعقیب ما است و مقاومت ما را در برابر آن بی‌اثر می‌کند. مثال بارز آن نمایش فاجعه و بلاها در رسانه‌های دنیای غرب است که مثلاً رهایی اتیوپی از قحطی سترگ را با یک کنسرت راک خیریه به نمایش می‌گذارد. و مصیبت مسئله اینجاست که این پردازش واقعیتِ مجازیِ گذراست و در عین حال در پست مدرنیته جایز است.



برخلاف بشارت وقیحانهٔ پست‌مدرنیستی که جرأت می‌کند تحقق دموکراسی لیبرال و پایان تاریخ بشر را اعلام کند دریدا اعتراض خود را اینچنین بیان می‌کند:
...، باوجود ادعاهای بسیار، خشونت، نابرابری، طرد، فشارهای اقتصادی امروز بیش از هر زمانی در طول تاریخ بر نوع بشر وارد می‌شود... و هیچ درجه‌ای از پیشرفت نمی‌تواند توجیهی برای فراموشی این واقعیت باشد که هیچ‌گاه در گذشته به این تعدادِ زیاد زنان، مردان و کودکان در کره زمین مورد تبعیض، قحطی و هلاکت واقع نشده بودند.

پشیمانی پسا مارکسیستی

دریدا در مراسم خاکسپاری مارکس، همچون وجدانی زخم‌خورده بود. و مخالفت وی با پست مدرنِ نوین دست راستی، یعنی فوکویاما و افشایِ او به عنوان «لیبرال»، به این معنی است که باید عقب‌نشینی کرده و مارکسیسم را شالوده‌شکنی کند.

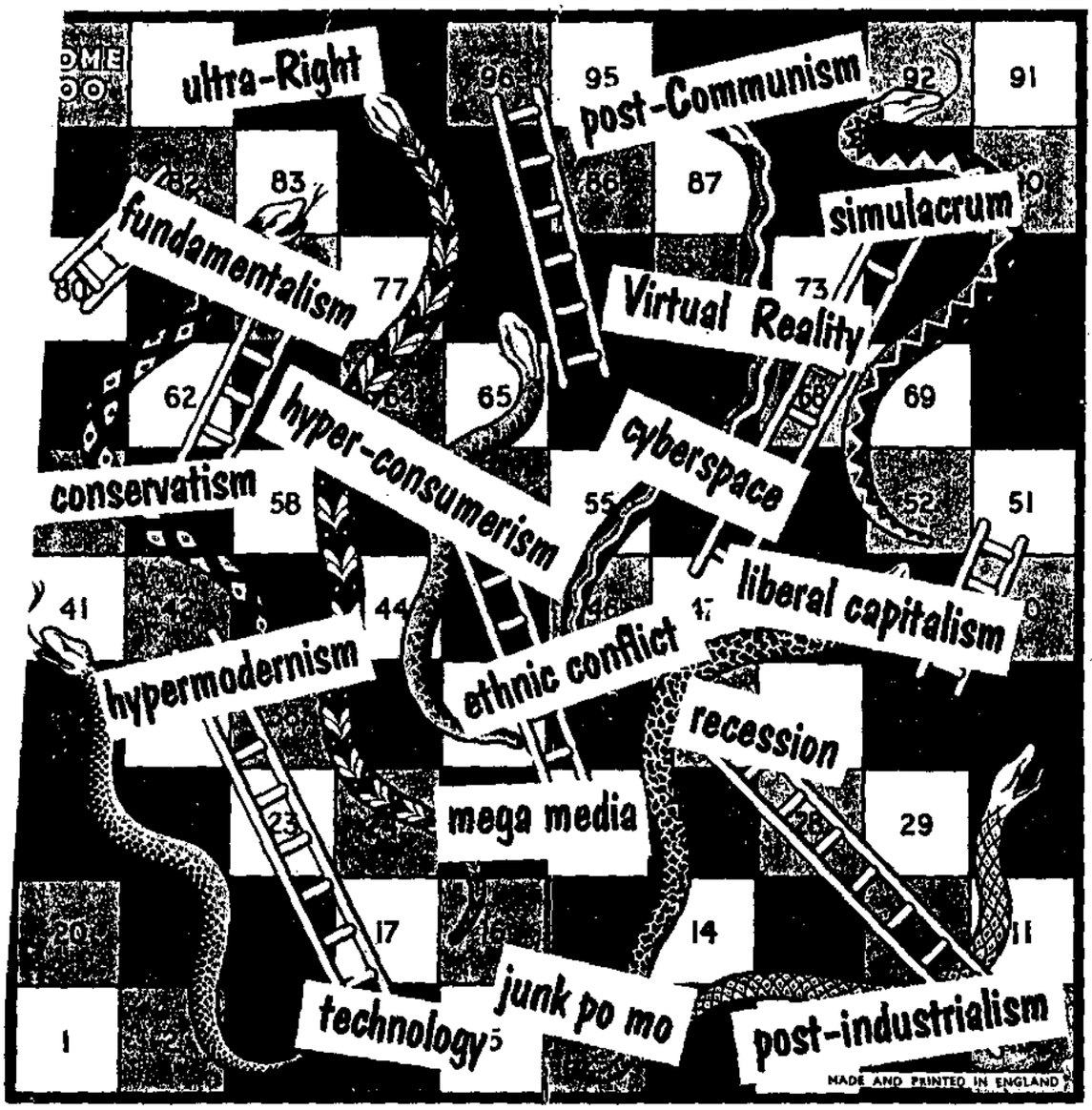
دریدا نماینده یک نسل ماقبل پست مدرن است که در اواخر دهه ۵۰ با نوع دیگری از پایان تاریخ مواجه شدند. این مخالفین در میانهٔ جنگ سرد، بین دو دیدگاه سنتی کاپیتالیسم طرفدار امریکا و مارکسیسم استالینی شوروی گیر کرده بودند. این بن‌بست ایدئولوژیکی به گفته دریدا آغاز و اصل شالوده‌شکنی بود.

بازی پایان

آیا می‌توان تصور کرد که پایان پست مدرنیسم چگونه خواهد بود؟ و کجا پایان می‌یابد؟ همانطور که دیدیم، حتی شروع مشخصی هم نداشته بلکه طفیلی مدرنیته بوده است. بعضی از مفاهیم آن به نظر تازه می‌آیند که درواقع جدید نیستند.

۱: نابودی کمونیسم از صحنه بنابر پیش‌بینی دهه ۵۰ بود اما چندان باورکردنی نبود.

۲: فضای سایبرنتیک تکنولوژی تمام اطلاعاتی و کلان رسانه‌ای که محصول پیشرفت‌های فرامدرن بوده است.



بازگشت فیلسوفانِ روایت کلان؟

او دو کمی قبل از مرگ خود در سال ۱۹۸۴ بازنگری به روشنگری را اعلام داشت. فیلسوفانی که به نظر می‌آمد در این برنامه به پایان کار خود رسیده باشند، ناگهان دوباره ظاهر می‌شوند.

هیولای دیگری در انتظار ظهور است: رمانتیسیسم. ممکن است این کابوس مرهمی از جنس خود را که به دنبالش هستیم با خود به ارمغان آورد.

تنها راه چارهٔ پست مدرنیسم

بیماری علاج‌ناپذیر رمانتیسیسم است.

پست مدرنیسم، این مفهوم معماگونه که مدعی توصیف وضعیت فرهنگی ما در آغاز قرن بیست و یکم می باشد چیست ؟

پست مدرنیسم مدعی است مدرنیته که با روشنگری آغاز شد و در عصر صنعتی شدن و انقلاب های اجتماعی و مارکسیسم رشد یافت ، به پایان رسیده است .

وما امروز در فضای فرهنگی '' روزمره '' ای به سر می بریم که از مفاهیم متناقض، میانفرهنگی و تقلبی مملو است. جهانی '' فراواقعی '' و صوری که روزی شاهد کشتار وقتل عام‌های جنگ دوم جهانی بوده و روز دیگر خود را با دیسنی لند و رسانه های چند منظوره سرگرم می کند: همان جهانی که فوکویاما از آن با عنوان '' پایان تاریخ '' نام می برد .

کتاب حاضر پیگیری ردپای پست مدرنیسم است در حوزه های هنر ، نظریه پردازی و تاریخ .وبه این اعتبار **قدم اولی** است در وادی نشانه شناسی ، شالوده شکنی و ساختار گرایی و آشنایی با اسطوره های پست مدرنیسم یعنی فوکو ، لوی ستروس ،بارت ، دریدا ، لکان و لیوتار.

۱۲۰۰ تومان

شابک ۹-۷۹-۸۷۵۶-۴۶۹ ISBN:964-6578-79-9