

مقدمه ای بر ادبیات پست مدرن :: پتر ویدوسون :: مترجم: مینا صرافی

در بیست سال گذشته و بیشتر، منتقدان و مورخان فرهنگی درباره‌ی اصطلاح «پست مدرنیسم» بحث کرده‌اند. بعضی آنها را صرفاً ادامه و بسط اندیشه‌های مدرنیستی می‌دانند و بعضی دیگر عقیده دارند که هنر پست مدرن با گسلی جدی از مدرنیسم کلاسیک جدا می‌شود؛ عده‌ای دیگر نیز ادبیات و فرهنگ گذشته را از منظر زمان حال و با چشمان پست مدرن می‌نگرند و با متون و مؤلفان به گونه‌ای برخورد می‌کنند که گویی «از قبل» پست مدرن بوده‌اند. دیدگاه دیگری که معمار اصلی آن، فیلسوف و نظریه پرداز اجتماعی، یورگن هابرماس است ادعا می‌کند که طرح مدرنیت - که مشخص کننده‌ی ارزش‌های فلسفی، اجتماعی و سیاسی خرد، برابری و عدالت است و از جنبش روشنگری نشأت گرفته است - هنوز تحقق نیافته و نباید کنار گذاشته شود. این موضع گیری بحث مربوط به تداوم اعتبار مارکسیسم و آثار هنری مدرنیت را نیز شامل می‌شود. هر کجا که از طرح مدرنیت دفاع می‌شود (همراه با دفاع از مدرنیسم هنری یا بدون آن)، این کار در مقابل مجادلات عمده‌ی پست مدرنیسم صورت می‌گیرد که به شرح زیر است:

اول آنکه «روایت‌های کلان» پیشرفت تاریخی که در عصر روشنگری سکه زده شده فاقد اعتباراند؛ و دوم آنکه هر گونه زمینه‌یابی سیاسی این افکار در «تاریخ» یا «واقعیت» دیگر امکان پذیر نیست، زیرا تاریخ و واقعیت، هر دو در دنیای انگاره‌ها و شبیه‌سازی‌هایی که مشخصه‌ی دوران کنونی مصرف انبوه و تکنولوژی پیشرفته است به قالب متن ریخته شده‌اند.

این مواضع، دو «روایت» عمده‌ی تشکیل دهنده‌ی پست مدرنیسم‌اند که سایر صاحب نظران به درجات مختلف با آن موافقت یا آن را رد می‌کنند. این مفروضات، به پرسش‌های گسترده‌ی فلسفی، زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک دامن زده‌اند که مورد توجه و علاقه‌ی رشته‌های مختلف دانشگاهی (فلسفه، نظریه‌ی اجتماعی و سیاسی، جامعه‌شناسی، تاریخ هنر، معماری و مطالعات فرهنگی، شهری و رسانه‌ها)، انواع تولید فرهنگی (معماری، فیلم و ویدئو، موسیقی پاپ و راک) و نظریه‌ی نقد ادبی است و می‌تواند با رابطه‌ی میان ساخت گرایی و پسا ساخت گرایی نیز مرتبط باشد. به رغم تنوع روندهای موجود در هر یک از این جنبش‌ها، تردیدی وجود ندارد که اندیشه‌ی پسا ساخت‌گرا تا اندازه‌ای مجموعه‌ی تأملاتی درباره‌ی همان قضایایی است

که صاحب نظران ادبیات و فرهنگ پست مدرن از قبیل ایهاب حسن، فردریک جیمسون و لیندا هوچثون را به خود مشغول داشته است.

پیتر بروکر گزارش موجز زیر را از تحول اصطلاح پست مدرنیسم ارائه می کند:

اصطلاح «پست مدرنیسم» از نخستین کاربردهایش در اواخر دهه ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه ی ۱۹۶۰ تا به امروز، در مباحث دانشگاهی و روزنامه ای، سلسله ای آمیبی از صفات و معانی را به خود گرفته است. به طور کلی می توان گفت که توصیف نوعی حالت یا موقعیت فقدان هر گونه قطعیت و نوعی شک گرای خود آگاه و طنز آمیز نسبت به قطعیت های زندگی شخصی، فکری و سیاسی است. لذا در قابل اثرگذارترین روایت های دوگانه اش، به بیان ژرف لیوتار و ژان بودریار «چنین احساس می شود که «روایت های کلان» درباره ی پیشرفت و آزادی انسان که ریشه در اندیشه ی روشنگری دارند اعتبار خود را از دست داده اند؛ و این که نوعی فرهنگ ساخته شده از انگاره های سرد در رسانه های گروهی بر صحنه آمده است تا «دنیای واقعی» را سرکوب کند و بر آن پیشی گیرد و نگرانی های کهنه درباره ی رابطه ی انگاره و واقعیت را از میان بردارد. این بحران گسترده و دوگانه ی مشروعیت و بازنمایی، همه چیز را به هوا پرتاب کرده است. تعجب آور نیست که خود اصطلاح «پست مدرنیسم» نیز به پرواز درآمده است. پست مدرنیسم جدا شده از مقوله ها و سلسله مراتب ثابتی که هنر و فرهنگ را همچنان بر پا نگاه می داشت و آکنده از بی اعتمادی به اندیشه ی عقلانی و وفاق، در مسیر پریچ و خم فرم ها، رسانه ها و سخن هایی که قصد بررسی آنها را دارد به پیش می رود. لذا تثبیت کردن آن امری دشوار است.

علاوه بر این «پست مدرنیسم» به مثابه ی اصطلاحی، هم توضیحی و هم ارزیابی کننده به کار می رود و این کاربردهای متفاوت نیز همواره برای پدیده هایی یکسان نیست. لذا سه واژه ی پست مدرن، پست مدرنیته و پست مدرنیسم، جملگی برای دوره بندی تحولات اجتماعی و اقتصادی نظام سرمایه داری (معمولاً پس از جنگ)؛ توصیف تحول هنرها یا تحول در درون آنها (که ضرورتاً با تحولات دسته ی اول یا هر یک از آنها همزمان نیست) و نیز اشاره به نگرش یا موضع شخص نسبت به این تحولات به کار گرفته می شوند و این موضع گیری می تواند از شور و شوق انجیل گرایانه یا دانایی شکاک تا تسلیم یا مقاومت را شامل شود. به علاوه، پست مدرنیسم در مقام یک اصطلاح نسبی، گاهی ادامه ی جنبه های غالب موجود در هنر مدرنیسم یا پیشاهنگ و گاهی نوعی گسست از آن تلقی می شود و در این باره نیز طبعاً بحث و مجادله ی فراوان وجود دارد.

در بحث از پست مدرنیسم، هر مفهومی که مدنظر باشد، نمی توان از چنگ اصطلاحات پیشین نجات یافت ... نخستین مطلبی که باید درک کنیم آن است که مدرنیسم به لحاظ فرهنگی مقید به چارچوبی خاص بوده است، یا به عبارت دیگر، این اصطلاح در بحث های انگلیسی - آمریکایی بسیار منظم تر از جنبش های هنری اروپا به کار رفته است. در انگلستان و آمریکا از اصطلاح مدرنیسم برای مشخص کردن مجموعه ای از مؤلفان از قبیل تی.اس.الیوت، ازرا پاوند، جویس، وولف، فاکنر، والاس استیونس و چهره های کم اهمیت و حاشیه ای حول و حوش آنها از قبیل ویلیامز. ویندهام لويس، گرترود استاین، اچ.دی و دیگران استفاده شد. الیوت که یکی از چهره های برجسته ی مدرنیسم است در مواجهه با تجربه ی مدرنیت (دگرگونی تکنولوژیک و اقتصادی، نارضایتی سیاسی و تجربه ی ذهنی ترک خورده ی کلان شهر مدرن) در پی ثبت این از خودبیگانگی و وحدت تازه ی میان آگاهی و فرهنگ، زیر چتر فراگیر اسطوره و سنت برآمد. سپس این سنت گرایی شدید به دست نمایندگان برجسته اش تحکیم شد و به سرکردگی نوعی مدرنیسم وحدت یافته انجامید. به گفته ی ف.ر.لیویس، در دهه ی ۱۹۵۰ (آغاز دهه ای که پسامدرنیسم در آن زاده شده) الیوت «یک نهاد عمومی» بود... مدرنیسم انگلیسی - آمریکایی نوعی ساختمان فرهنگی بود که حول و حوش گلچینی از ارزش های زیبایی شناختی و ایدئولوژیک شکل گرفت ... و ضروری است که از پیشاهنگ تاریخی متمایز شود، منظور از پیشاهنگ تاریخی مجموعه ی متنوع و بی چون و چرایی از جنبش های گوناگون است (فورتیسم، دادا، کوبیسم و سورئالیسم) که وجه اشتراک آنها مخالفت با نهاد هنر بود و در پی آن بودند که با الهام از آنارشیسم، کمونیسم یا فاشیسم آمیزش ثمربخشی میان هنر و جهان ایجاد کنند. این گرایش، یعنی هجوم پیشاهنگ بر استقلال هنری، نوعی سلسله مراتب زدایی از مناسبات مرسوم میان فرهنگ های طبقات بالا و عامه ی مردم و نوعی در هم آمیختن انواع ادبی و هنری و رسانه ها بود که به مثابه ی جلوه ای از فرهنگ پست مدرن مادیت یافت و در نتیجه ی انفجار اطلاعات، شبکه ی جهانی تلویزیون و سینما و حضور همه جاگیر راک، پاپ و انواع مُد عمومیت یافت. هنر و ادبیات (که خود به لحاظ مفهومی ناپایدارند)، دست کم از زندان فرهنگ طبقات بالا رها شده و با عمل اجتماعی درآمیخته اند. بعضی ها بر این نظراند که بهای این جریان آن است که طرح سیاسی پیشاهنگ تاریخی ناکام مانده است، زیرا هنر صرفاً آزاد شده است تا به جریان گردش کالا بپیوندد و به محصولی دیگر و حائل برای سرمایه داری مصرفی پیروزمند تبدیل شود. بر سطوح شیشه ای و چرخان انتخاب آزاد و بازگشت سریع سرمایه ی این نظام، استراتژی های سیاسی تک بعدی چیزی نصیب شان نخواهد شد. گروهی دیگر، پست مدرنیسم را نظام های فکری و فرهنگی فراگیر قلمداد

می‌کنند، نوعی ذهنیت و موقعیت زودگذرا، زنجیره شده به حلقه‌های ثابتی که از هم بازشان می‌کند و به نوبت و به درجات با آنها معاضدت و از آنها انتقاد می‌کند.

عده‌ای از نظریه‌پردازان توجه خود را به شیوه‌ای معطوف کرده‌اند که منتقدان پست‌مدرن، نخبه‌گرایی، آزمایشگری صوری و پیچیده و حس تراژیک از خودیگانگی مندرج در آثار نویسندگان مدرنیت را نفی می‌کنند. به عنوان مثال، ایهاب حسن، «انسان‌زدایی از هنر» توسط پست‌مدرنیست‌ها را با مفهومی پست‌مدرنیستی «انسان‌زدایی از کره‌ی زمین و پایان کار بشر» مقایسه می‌کند. در حالی که جوینس در احاطه‌ی غیرشخصی‌اش بر هنر، «توانای مطلق» است، بکت در بازنمایی‌های موجز و کوتاهی که از آخر بازی ارائه می‌دهد «ناتوان» است. مدرنیست‌ها به گونه‌ای تراژیک قهرمان‌گرا باقی می‌مانند، حال آنکه پست‌مدرنیست‌ها از فرسودگی و خستگی حرف می‌زنند و «مایه‌های پوچی» را به نمایش می‌گذارند. حسن در فرایندها سیاهه‌ی جالبی از زیرنویس‌های پست‌مدرنیسم بر مدرنیسم ارائه می‌کند. این سیاهه موارد زیر را شامل می‌شود: «ضد‌نخبه‌گرایی، ضد‌آموخته‌گرایی، پراکندگی خود، مشارکت جمعی، اختیاری و آشوب‌گرا شدن هنر، پذیرش ... و در عین حال رادیکال شدن طنز، خود تحلیل‌برندگی نمایش و بی‌نظمی معنا.» در مقابل آزمایش‌گری مدرنیست‌ها، پست‌مدرنیست‌ها به تولید ساختارهای «باز، ناپیوسته، فی‌البداهه، غیرقطعی یا تصادفی می‌پردازند.» آنها همچنین نظرات زیبایی‌شناسی سنتی را در باب مفاهیمی نظیر «زیبایی» و «بی‌همتایی» رد می‌کنند. حسن با بهره‌گیری از مقاله‌ی مشهوری به قلم سوزان زونتاک اضافه می‌کند که همه‌ی این مقولات «مخل تفسیراند». اگر بتوان همه‌ی این مقولات را در یک فکر خلاصه کرد، این فکر «فقدان مرکز» است. عموماً عقیده بر این است که تجربه‌ی پست‌مدرن، از نوعی احساس عمیق عدم قطعیت هستی‌شناختی نشأت گرفته است.

یکه خوردن انسان، در مقابل پیشامدهای تصورناپذیر (آلودگی هوا، کشتارهای دسته‌جمعی و مرگ سوژه) به از دست رفتن مرجع‌ها و منظرهای مقایسه‌ای که برای شخص آشنا و مألوف بوده‌اند منجر می‌شود. دیگر نه جهان، وحدت، انسجام و معنایی دارد و نه خود. همه چیز به شدت «مرکززدایی» شده است.

این گفته به معنای آن نیست که ادبیات داستانی پست‌مدرن تماماً مانند آثار بکت غم‌انگیز است. همان طور که بعضی نظریه‌پردازان اشاره کرده‌اند، مرکززدایی از زبان، مقدار زیادی ادبیات داستانی شاد، خودبازتابنده و خودنقیض پدید آورده است. خورخه لوئیس بورخس استاد این شیوه است و آثار او به لحاظ اغنای کلامی، با آثار پس‌ساخت‌گرای رولان بارت یا ج. هیلیس میلر برابری می‌کند. برای مثال، نویسندگان

آمریکایی جان بارت و اشماعیل رید و نویسندگان اروپایی ایتال کالوینو، امبرتو اکو، سلمان رشدی و جان فولز نیز پست مدرنیست به شمار آمده‌اند.

در آثار بعضی از این افراد، به ویژه اکو، میان نظریه‌ی انتقادی و داستان رابطه‌ی آشکاری وجود دارد. از دید اکو (معناشناس، رمان‌نویس و روزنامه‌نگار) پست‌مدرنیسم با خصوصیت میان‌متنی و آگاهانه‌اش و رابطه‌اش با گذشته مشخص می‌شود - پست‌مدرنیسم در هر لحظه‌ی تاریخی که بخواید با طنز به دیدار گذشته می‌رود. رمان پرفروش او، نام گل سرخ (۱۹۸۰) نمونه‌ای از مقوله‌های قبلاً تفکیک شده‌ی داستان و غیرداستان و به گونه‌ای سرگیجه‌آور تاریخی است. یک داستان هیجان‌انگیز پلیسی که تعلیق سبک گوتیک را با وقایع‌نگاری و تحقیق در هم می‌آمیزد، دوران قرون وسطا را با عصر مدرن قطع می‌کند و از نوعی ساختار روایتی جعبه‌ی چینی بهره می‌گیرد تا به گونه‌ای درون‌نگر، داستانی مرموز و خنده‌دار درباره‌ی قدرت کارناوالی سرکوب و شفافبخشی سبک خنده‌آور پدید آورد. (از جمله نمونه‌های دیگر فراداستان پست‌مدرنیستی خودبازتابنده که متضمن همگرایی میان داستان و نظریه است می‌توان از رمان‌های جان فولز نام برد.) درست همان طور که پسا‌ساختارگرایان تمایزهای میان مراتب سنتی سخن (نقد، ادبیات، فلسفه، سیاست) را نفی می‌کنند و قلمروی بی‌شکل، یا «متنی کلی» بر جای می‌گذارند، نویسندگان پست‌مدرنیست نیز با درآمیختن صورت‌ها و اختلاط قلمروهای مختلف، همه‌ی مرزهای قابل تصور سخن را در هم می‌شکنند. به عنوان مثال، لیندا هوچنون در کار خود روی ادبیات داستانی معاصر، شیوه‌ای نقیضه‌ای و در عین حال انتقادی را دنبال کرده است که ادبیات پست‌مدرنیست نیز می‌تواند در این قلمرو متنی گسترده اتخاذ کند: همدستی و واژگون‌سازی همزمان. او می‌گوید در ادبیات داستانی پست‌مدرنیست (یا به عبارت خودش «فراداستان تاریخ‌نگارانه») خود و تاریخ کنار گذاشته شده‌اند، بلکه به تازگی قطعیت خود را از دست داده‌اند. از دیدگاه هوچنون، عدم قطعیت خودآگاهانه‌ی داستان‌پردازی و تاریخ‌نگاری، خصوصیت اصلی این مکتب است که در آن میان‌متنی بودن صرفاً نفی گذشته یا به طنز کشیده آن و یا بازتولید آن در قالب غم دورماندگی نیست. استفاده‌ی این مکتب از طنز و تناقض، اشاره به فاصله‌ی انتقادی در درون دنیای بازنمایی‌ها است و به طرح پرسش‌هایی درباره‌ی حقیقت چه کسی (نه نفس حقیقت) و ساختمان ایدئولوژیک و سخنی گذشته می‌پردازد. هوچنون می‌تواند برای این نوع از داستان، کارکردی سیاسی بیابد (به خلاف بسیاری از مفسران فرهنگی که پست‌مدرنیسم به طور عام و داستان پست‌مدرنیسم به طور اخص را بنا به تعریف غیرسیاسی می‌دانند)، البته تا آنجا که خود را ثبت می‌کند و در یک مجموعه‌ی سنتی معین

مداخله می‌ورزد. پاتریشیا داف نیز در کتاب فراداستان (۱۹۸۴) و داستان‌های زنانه: دیداری دوباره با پست مدرن (۱۹۸۹) این قضایا را بررسی می‌کند.

این دو نظریه‌ی اثرگذار درباره‌ی پست‌مدرنیسم که به سیطره‌ی نشانه و از دست رفتن واقعیت و شک نسبت به «روایت‌های بزرگ» تاریخ و پیشرفت بشر می‌پردازند، نظریاتی هستند که به ترتیب به وسیله‌ی فیلسوفان فرانسوی، ژان بودریار و ژان فرانسوا لیوتار مطرح شده‌اند.

سایت نصور؛ آرشیو مقاله های فارسی

Nasour.net

ایمیل:

Info@Nasour.net

Nasour@Live.com