پسامدرن

سرشناسه: مالپس، سایمون، ۱۹۶۹ ـ م. Malpas, Simon
عنوان و نام پدیدآور: پسامدرن / سایمون مالپاس؛ ترجمه بهرام بهین.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۸۸.
مشخصات ظاهری: ۲۰۰ ص.
شابک: 978-964-311-835-8
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: *The postmodern, 2005*
موضوع: فراتجدد
شناسه افزوده: بهین، بهرام، ۱۳۳۸ ــ ، مترجم.
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۸ ۲م۴ف/B۸۳۱/۲
رده‌بندی دیویی: ۱۴۹/۹۷
شماره کتابشناسی ملی: ۱۷۶۹۶۰۵

پسامدرن

سایمون مالپاس

ترجمهٔ بهرام بهین

این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Postmodern

Simon Malpas

Routledge, 2005

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

سایمون مالپاس

پسامدرن
ترجمهٔ بهرام بهین
چاپ سوم
۲۷۵ نسخه
۱۴۰۳

چاپ ناژو
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۸ ـ ۸۳۵ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 964 - 311 - 835 - 8
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

فهرست

مقدمه: کثرت پسامدرن ۷
تعریف پسامدرن ۱۰
پسامدرنیسم‌ها و پسامدرنیته‌ها ۱۲

۱. مدرنیسم و پسامدرنیسم ۲۱
معماری: مدرنیسم و پسامدرنیسم ۲۳
مدرنیسم و پسامدرنیسم در هنر ۲۹
خواندن متن پسامدرن: پسامدرنیسم و ادبیات ۳۶
پسامدرنیسم به عنوان نقد درون‌ماندگار ۴۳
پسامدرنیسم و پسامدرنیته ۴۹

۲. مدرنیته و پسامدرنیته ۵۳
وضع پسامدرن: ژان ـ فرانسوا لیوتار ۵۶
معنای «پسا» ۶۴
تعریف مدرنیته ۶۹
یورگن هابرماس و گفتمان مدرنیته ۷۵

۳. ذهنیت (سوبژکتیویته) ۸۳
سوژهٔ مدرن: دکارت، کانت و وردزورث ۸۵

گسیختن ذهنیت: فروید، فانون و سیکسو ۹۴
سوژهٔ پسامدرن: غیرانسان، موجودات ماشینی و ماتریس‌ها .. ۱۰۵

۴. تاریخ ۱۱۵
تاریخ مدرن: هگل و اسکات ۱۱۹
پسامدرنیته و «پایان تاریخ»: فوکویاما و بودریار ۱۲۶
تاریخ متناهی و تاریخ به عنوان روایت ۱۳۶
تجسم دوبارهٔ تاریخ: داستان پسامدرن ۱۴۱

۵. سیاست ۱۴۷
سیاست و نقد مدرن: مارکس ۱۵۳
پسامدرنیته و «سرمایه‌داری متأخر»: جیمسون ۱۶۱
مصرف و شبیه‌سازی پسامدرن: بودریار ۱۶۸
سیاست پسامدرن: مقاومت بدون اساس ۱۷۷

شرح اصطلاحات ۱۸۵
راهنمای مطالعهٔ بیش‌تر ۱۸۹
کتابنامه ۱۹۳

مقدمه

کثرت پسامدرن[1]

پسامدرن بودن در چیست؟

فرهنگ معاصر با سرعتی تقریباً پیش‌بینی‌ناپذیر در حال تحول است. آن فرصت‌ها و سبک‌های زندگی که پیش روی مردم اروپا و آمریکای شمالی قرار دارد به شکلی صعودی در حال افزایش به نظر می‌رسد، زیرا ایده‌ها، فن‌آوری‌ها و مدهای جدید با سرعت فزاینده‌ای در حال پیدایشند. فواصل زمانی و مکانی به حداقل می‌رسند، زیرا با سرعت سرسام‌آوری به اطراف و اکناف جهان سفر می‌کنیم. تمدن‌ها، سنت‌ها و شیوه‌های تعاملات اجتماعی تغییر می‌یابند یا حتی از بین می‌روند، زیرا مرزها بی‌ثبات‌تر و آداب و رسوم و شیوه‌های زندگی که زمانی سرزمین‌ها را از هم جدا می‌کردند به موضوع انتخاب مشتری بین‌المللی بدل می‌شوند. اکنون جهان به معنای حقیقی کلمه زیر سرانگشتان ما قرار دارد، زیرا شیوهٔ زندگی خود را از هر کجا که می‌پسندیم انتخاب و خریداری می‌کنیم و تکه‌پاره‌های نشانه‌ها و شمایل‌ها را به شکلی التقاطی در کنار هم می‌چینیم تا هویت خود را بسازیم. کوچک شدن دنیا فقط نتیجهٔ جابجایی‌های فیزیکی تجار هواپیمانشین و مسافران تورهای تفریحی نیست،

1. The plurality of the postmodern

بلکه بیش‌تر پیامد فرهنگی است که استفاده‌کنندگان از تلفن موبایل، که همواره در «تماس»اند، تماشاگران تلویزیون، که با اخبار اقصا نقاط جهان تقریباً در همان لحظه‌ای که وقایع اتفاق می‌افتند تغذیه می‌شوند، و کاربران اینترنت، که با فشار دکمه‌ای می‌توانند به تازه‌ترین اطلاعات محرمانه و حتی شگفت از هر گوشهٔ جهان دسترسی داشته باشند، ایجاد می‌کنند. ما ساکنان بازار جهانیِ چندملیتی، چندرسانه‌ای و مبتنی بر وابستگی متقابل هستیم و، اگر بخواهیم از کلمه‌ای باب روز استفاده کنیم که بعداً به تفصیل به آن خواهیم پرداخت، باید بگوییم «جهانی شده‌ایم». به گفتهٔ ژان ـ فرانسوا لیوتار، نظریه‌پرداز فرانسوی در زمینهٔ پسامدرن، ما اکنون در جهانی زندگی می‌کنیم که

> التقاط‌گرایی اساسی‌ترین شکل فرهنگ عمومی معاصر شده است: به موسیقی رِگه[1] گوش می‌دهیم؛ فیلم وسترن می‌بینیم؛ ظهر مک‌دونالد و شب غذای محلی می‌خوریم؛ در توکیو از عطر فرانسوی استفاده می‌کنیم و در هنگ کنگ رترو[2] می‌پوشیم؛ دانش، موضوع برنامهٔ مسابقهٔ تلویزیونی است. همه با هم، هنرمند نقاش، صاحب‌گالری، منتقد و عامهٔ مردم همدیگر را به [شعار] «هر چیزی رواست» مهمان می‌کنند ــ زمانهٔ آسودن است. (۱۹۹۲:۸)

بعضی از منتقدان ممکن است این توصیف از فرهنگِ «هر چیزی رواست» را که اندیشه‌ها و مدها را آزادانه از سراسر دنیا انتخاب می‌کند و به هم می‌آمیزد ماهیت پسامدرنیسم تلقی کنند. ما می‌توانیم در دنیای پسامدرن چندفرهنگیِ خود، جایی که قادریم حتی مبهم‌ترین میل خود را، با اندکی تخیل، به سرعت ارضا کنیم بیاساییم.

اما جهان پسامدرن دیگری وجود دارد، جهانی که ناآرام در کنار این جهان قرار دارد و تقریباً به صورت تصویر معکوس آن عمل می‌کند. لیوتار چنین ادامه می‌دهد:

---

1. reggae 2. retro

> این واقع‌گراییِ مبتنی بر «هر چیزی رواست»، واقع‌گرایی مبتنی بر پول است... این واقع‌گرایی برآورندهٔ هرگونه تمایلی است درست همان‌طور که سرمایه‌داری برآورندهٔ هرگونه «نیاز»ی است ــ تا زمانی که این تمایلات و نیازها با قدرت خرید همراه باشند. (۸: ۱۹۹۲)

فرهنگ معاصر با تمامی تنوعش تکیه بر «پول» و «قدرت خرید» دارد و دنیای پسامدرنِ بی‌مرز ظاهراً فقط برای نخبگان غربی است، یعنی کسانی که ثروت و قدرت آن را دارند که سفر کنند، مصرف کنند و آزادانه سبک زندگی خود را انتخاب کنند. در تضادی شدید با این ثروتمندان، مردمان ندار بخش‌هایی از دنیا قرار دارند که در آن‌ها جهانی شدن اغلب به معنی فقدان امنیت و تصمیم‌گیری است تا فراوانی فرصت‌ها. در غرب بسیاری از اَشکال معمول استخدام از بین رفته است، زیرا شرکت‌ها به مناطقی در خارج نقل مکان می‌کنند که در آن‌ها کار ارزان‌تر یا کم‌تر قانونمدار است، و این شرکت‌ها معمولاً به دنبال خود جوامعی را بر جا می‌گذارند که فاقد کار و ثروت و خودباوری‌اند. در کشورهای در حال توسعه، شرکت‌های بین‌المللی منابع محلی را خریده‌اند و همهٔ مردم آن مناطق در معرض تغییرات شدید بازارهای جهانی قرار دارند بدون آن‌که نظام‌هایی شبیه نظام حمایت‌های مالی غربی داشته باشند که آن‌ها را در جریان رکود اقتصادی از فقر و حتی مرگ بر اثر گرسنگی برهاند. برای این دسته از مردمان شیوهٔ زندگی مصرف‌گرایانهٔ ثروتمندان چیزی شبیه خیال‌پردازی و آرزوهای دست‌نیافتنی است. در مقابل مسافران بین‌المللی، جهان پر از آوارگان و پناهندگانی است که می‌کوشند برای رهایی از گرسنگی، خطر و استبدادِ موطن خود از مرزهای هر چه بیش‌تر مراقبت شدهٔ ملل ثروتمند عبور کنند و به کشورهایی بروند که به نظر می‌رسد آزادی و موفقیت در آن‌ها تضمین شده است.

پس الزاماً در کنار پسامدرنیسمِ سبکِ زندگی و حق انتخابِ مصرف‌کننده، پسامدرنیسم دیگری وجود دارد: پسامدرنیسم بی‌قاعدگی و بی‌قانونی، تشتت

و بی‌نظمی که با انهدام مداوم امنیت سنت‌ها و جوامع همراه است. بین این دو حد افراط و تفریط معاصر، کشمکشی وجود دارد که ثبات هر دو را تهدید می‌کند. نقش متفکر یا هنرمند پسامدرن باید تحقیق و تفحص در وضع موجود باشد تا فرصت‌های ناشی از آن را دریابد و به چالش‌انگیزی‌های آن پاسخ دهد.

هدف این کتاب معرفی طیفی از نظریه‌پردازان و نظریه‌های مهم است که، تحت لوای پسامدرن، سعی در تحقق این امر داشته‌اند. در این کتاب به برخی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین تعاریف پسامدرن نگاه می‌کنیم و به بررسی پیامدهای آن در حوزه‌هایی چون هویت، تاریخ، هنر، ادبیات، فرهنگ و سیاست می‌پردازیم. از این طریق تصویری از پسامدرنیسم و پسامدرنیته ترسیم می‌شود که به خوانندگان کتاب امکان آن را خواهد داد که با اعتماد به نفس به متون اصلیِ نظریه و فرهنگ پسامدرن نزدیک شوند. همچنین، سعی خواهیم کرد حقانیت این مطلب را ثابت کنیم که نظریه و فرهنگ پسامدرن امکان می‌دهد که بتوانیم فرصت‌ها و چالش‌هایی را که زندگی جهانی‌شدهٔ امروز پیش روی ما می‌گذارد دریابیم.

تعریف پسامدرن

خوب می‌شد اگر می‌توانستیم با تعریف روشنی از پسامدرن، تعریفی که موضوع تعریف را خلاصه کند و بگوید که پسامدرنیسم ذاتاً ناظر به چیست، کار خود را آغاز کنیم. این تعریف را می‌شد توضیح و بسط داد تا اساس محکمی برای فهم پسامدرن فراهم آید و نشان داده شود که این پدیده چگونه به فرهنگ معاصر مربوط می‌شود و برای آینده اهمیت دارد. این توضیح می‌توانست به شکل مؤثری امر پسامدرن را در مفهوم عام‌تر فرهنگ جا دهد و سرنخ‌هایی مثلاً در بارهٔ نحوهٔ توضیح و تبیین ساختارهای روایی رمان‌های پسامدرن، پیامدهای سیاسی هنر و معماری پسامدرن، و اهمیت فهمی از پسامدرنیسم و

پسامدرنیته برای نظریهٔ سیاسی و اجتماعی در جهانِ به سرعت در حال تغییر به دست دهد.

متأسفانه یافتن چنین معنی ساده و بی‌مناقشه‌ای برای واژهٔ «پسامدرن» تقریباً ناممکن است. در حقیقت، چنان‌که خواهیم دید، این نوع فرایند تشخیص هویت و بیان تعریف روشن و جامع، از عناصر اصلی عقلانیت است که پسامدرن خودِ آن را به چالش می‌طلبد. در زندگی هرروزهٔ خود انتظار عقل سلیم و قابل فهم بودن امور را داریم. از منظر خرد علمی یا منطق فلسفی، دقت و شفافیت باید یگانه هدف اندیشه باشد. اما، در مقابل، در پسامدرنیسم اغلب فهمِ مواردی که از این فرایندهای تعریف می‌گریزند مدّ نظر است و به آنچه در برابر این فرایندها مقاومت می‌کند و آن‌ها را بر هم می‌زند اهمیت داده می‌شود. نتیجه این می‌شود که تعریفی ساده نه تنها برای بیان پیچیدگی‌های پسامدرن کافی نیست بلکه خطر دست‌کم گرفتن اصول اساسیِ آنچه پسامدرن را به حوزه‌ای چنین زیربنایی و هیجان‌انگیز از اندیشهٔ انتقادی و عملکرد هنری معاصر بدل کرده است به همراه دارد.

با توجه به این نکته، تعریف پسامدرن مسئله‌ای حل‌ناشدنی می‌نماید. اما موضوع از این هم پیچیده‌تر است. اندکند منتقدانی که حتی بر سر ماهیت دقیق آنچه با آن سر و کار دارند توافق داشته باشند. در بارهٔ این که پسامدرن چیست، به کدامین جنبه از فرهنگ و اندیشه و اجتماع مربوط است، و چگونه می‌توان یا نمی‌توان از آن برای فهم جهان معاصر استفاده کرد توافق چندانی میان حامیان و منتقدان فراوان پسامدرن وجود ندارد. به جای کمبود حرف و حدیث و شواهد و قرائن در این خصوص، بحث‌ها و گفتگوها و نیز مجادله‌های غالباً پرالتهابی برای حل و فصل مسئلهٔ ماهیت دقیق پسامدرنیسم و پسامدرنیته در کار است. تضادی که این کتاب با آن شروع شد نمونه‌ای از همین مباحث است: برخی منتقدان، پسامدرن را دورهٔ آزادی شوق‌انگیز و انتخاب مفرح مصرف‌کننده می‌دانند، برخی آن را فرهنگی تلقی می‌کنند که به بیراهه رفته

است زیرا با گسترش سرمایه‌داری جوامعی در اقصا نقاط جهان سنن خود را در معرض نابودی می‌بینند، و به نزد بعضی دیگر نظریه‌های پیچیده و تولیدات فرهنگی عجیب و غریب آن اصلاً نشان کناره‌گیری از هر گونه ارتباط با جهان واقعی است. این کثرت تعاریف برای مفهومی که امروز کلمهٔ «پسامدرن» دارد اساسی شده است، و بنابراین برای کسی که می‌خواهد پسامدرن را بفهمد مهم است که ماهیت چندوجهی آن را دریابد و به زمینه‌سازی آن برای مجادله بین گروه‌های متعددی که هر کدام سهمی در تعریف آن دارند توجه کند.

بنابراین، اگر قرار است در این کتاب پسامدرنیسم و پسامدرنیته معرفی شوند، باید برخی روایت‌های متفاوت از پسامدرن نیز بررسی شوند، پیامدهای آن‌ها سنجیده و مشخص شود و نقش‌های مهمی که این روایت‌ها در طیفی از مباحث معاصر دارند شرح داده شوند. به عنوان بخشی از این فرایند، برخی از مهم‌ترین متفکران، هنرمندان و متون پنجاه سال اخیر مورد بحث قرار می‌گیرند و برای آنانی که با نظریهٔ انتقادی اخیر کم‌تر آشنا هستند نقشه‌ای از وادی پسامدرن فراهم می‌آید تا بتوانند در بارهٔ معنی، اعتبار و اهمیت آن، خود تصمیم بگیرند.

پسامدرنیسم‌ها و پسامدرنیته‌ها

برای بسیاری از مردم، صرف بیان کلمهٔ «پسامدرنیسم» بلافاصله یادآور انکسار، گسست، عدم تعین و کثرت است که همگی در واقع از ویژگی‌های مهم پسامدرنند. اما قبل از بررسی مفصل بحث‌های انتقادی متعدد در مورد آنچه ممکن است در پسامدرنیسم در مورد این مفاهیم گفته شود، مهم است بدانیم که پسامدرنیته خود گفتمانی گسسته و پاره پاره است. اگرچه بسیاری از جنبش‌های ادبی، فرهنگی و هنری‌ای را که پسامدرن نام گرفته‌اند می‌توان در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ یافت، و حتی برخی از منتقدان، سال‌های پیش‌تر را نیز مد نظر دارند، ولی در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و دههٔ ۱۹۸۰ و اوایل دههٔ ۱۹۹۰

بـود کـه واژه‌هـای «پسـامدرنیسم» و «پسـامدرنیته» در فـرهنگ اروپـایی و آمریکای شمالی فراگیر شد. در دورهٔ کوتاه این سه دهه بود که هر اثر و اتفاق و ابداع جدیدی در معرض آن قرار داشت که پسـامدرن نـامیده شـود، و ایـن زمانی بود که رسانه‌های خبری این اصطلاح را تقریباً به صورت روزمره به کار می‌بردند و مؤسسات انتشاراتی دانشگاهی مدام کتاب‌ها و مقالات جدید و متعددی بیرون می‌دادند که به توصیف پسامدرن پرداخته بودند و آن را برای پـدیده‌هایی از ایـن سـر تـا آن سـر گسـترهٔ فـرهنگ بـه کـار مـی‌بردند. از عروسک‌های Cabbage Patch Kids گرفته تا نظریهٔ آشـوب،[1] از مـوسیقی Band Aid گرفته تا جنگ بالکان، تـقریباً هـر آنـچه در آن زمـان در عـرصهٔ فرهنگ ظهور کرد به گونه‌ای نـمونهٔ جـدیدی از پسـامدرن نـامیده شـد. در سال‌های اخیر به نظر می‌رسد از اشاعهٔ پسامدرن کاسته شده است با وجود این، ایده‌ها، مفاهیم و مقوله‌هایی که هواداران آن ایجاد کرده‌اند همچنان برای بسیاری از بـحث‌ها در فـرهنگ مـعاصر اسـاسی‌انـد. انـدیشهٔ پسـامدرن بـا فمینیسم، پسااستعمارگرایی و سیاست جهانی‌سازی، و نیز حوزه‌هایی چون مطالعات زیست‌محیطی، تاریخ، فلسفه و نقد ادبی تعامل داشته است و دارد، هر چند که قابل تقلیل به هیچ یک از این‌ها نیست.

چون از پسامدرن به عنوان یک واژهٔ مصطلح روز برای تعریف روح زمانه در رسانه‌ها و بسیاری از رشته‌های مختلف دانشگاهی استفاده شده است، تحلیل‌ها و توصیفات کثیر آن به زبان یک رشته یا نوعی تفکر خاص تقلیل‌پذیر نیست. در حقیقت، یکی از بنیادستیزانه‌ترین ویژگی‌های پسامدرن این است که در چند دههٔ گذشته غالباً موانع بین حوزه‌های مطالعات دانشگاهی را شکسته و آن‌ها را در اَشکال جدید همکاری یا مقابله به هم نزدیک کرده است. پسامدرن مقوله‌ای اصلی در رشته‌های علوم انسانی شده است. اما معنی آن برای محققان

1. chaos theory

ادبیات اغلب متفاوت با نحوهٔ استفادهٔ عالمان الهیات، فیلسوفان، دانشمندان علوم سیاسی، مورخان و جامعه‌شناسان از آن است، زیرا اهل هر رشته معانی مورد نظر خود از پسامدرنیسم و پسامدرنیته را وارد مباحث مطرح در زمینه‌های یاد شده می‌کنند. حتی بعد از این که تب و تاب رسانه‌ها در بارهٔ پسامدرنیسم در اواسط دههٔ ۱۹۹۰ فروکش کرد، بحث‌های درون این رشته‌ها به سرعت ادامه داشته است و به طیفی از پسامدرنیسم‌ها و پسامدرنیته‌ها با ساختارهای متفاوت انجامیده است. در این ملغمهٔ پیچیدهٔ مفاهیم و جنبش‌ها، ایجاد توافق بین منتقدان در بارهٔ چیستی پسامدرنیسم و پسامدرنیته تقریباً ناممکن است. اما آنچه در باره‌اش مطمئن هستیم این است که به هر نحوی که منتقدان این اصطلاحات را به کار گیرند، از نظرات آن‌ها بسیاری چیزها در بارهٔ این که امروزه چگونه با محیط فرهنگی خود می‌آمیزیم و به موجب آن شکل می‌گیریم می‌آموزیم.

پسامدرن به عنوان روشی برای اندیشیدن در بارهٔ جهان معاصر به انحای متفاوت و متعددی تعریف شده است: نوعی شکل‌بندی زیبایی‌شناسانهٔ جدید (حسن، ۱۹۸۲، ۱۹۸۷)، نوعی وضعیت (لیوتار، ۱۹۸۴؛ هاروی، ۱۹۹۰)، نوعی فرهنگ (کانر، ۱۹۹۷)، نوعی امر مسلط فرهنگی (جیمسون، ۱۹۹۱)، مجموعه‌ای از جنبش‌های هنری که در آن‌ها از شیوهٔ نقیضه‌وار بازنمایی خودآگاهانه استفاده می‌شود (هاچن، ۱۹۸۸، ۲۰۰۲)، دستوری اخلاقی یا سیاسی (باومن، ۱۹۹۳، ۱۹۹۵)، دوره‌ای که در آن به «پایان تاریخ» رسیده‌ایم (بودریار، ۱۹۹۴؛ فوکویاما، ۱۹۹۲؛ واتیمو، ۱۹۸۸)، «افق جدیدی برای تجربهٔ فرهنگی، فلسفی و سیاسی ما» (لاکلو، ۱۹۸۸)، نوعی «توهّم» (ایگلتن، ۱۹۹۶)، نوعی شکل‌بندی سیاسی ارتجاعی (کالینیکاس، ۱۹۸۹)، یا حتی تنها اشتباهی نسبتاً ناگوار (نوریس، ۱۹۹۰، ۱۹۹۳). پسامدرن یادآور مفاهیم طنز، گسست، تفاوت، بی‌تداومی، بازیگوشی، نقیضه، فزونْ واقعیت[1] و

1. hyper-reality

شبیه‌سازی[1] است. به نزد برخی، پسامدرن تغییری اساسی در هنر مدرن بوده که تجربهٔ آوانگارد را به مرزهای جدید رسانده است، و به نزد برخی دیگر، دمکراتیزه کردن مطالعات فرهنگی بوده که به منتقدان امکان داده است همان‌قدر به اسباب سرگرمی مردمی توجه کنند و ارزش دهند که به شاهکارهای قدیمی. اما از نظر برخی دیگر، فرهنگ و هنر پسامدرن صرفاً پدیده‌هایی سطحی و ظاهری‌اند که تغییرات بسیار دامنه‌دارتر اجتماعی، سیاسی یا فلسفیِ رخ داده در جهان مدرن باعث و بانی آن‌ها بوده است.

یکی از نخستین نویسندگانی که از واژهٔ «پسامدرن» استفاده کرد ایهب حسن، منتقد ادبی آمریکایی، بود. حسن در دومین ویراست کتاب تأثیرگذارش از سال ۱۹۷۱، یعنی مثله کردن اورفئوس: به سوی ادبیات پسامدرن (۱۹۸۲) فهرستی جهت‌دار از تفاوت‌های بین مدرنیسم و پسامدرنیسم تهیه کرده است. این فهرست قرار است نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های کانون توجه در هنر مدرن و هنر پسامدرن بر حسب مسائلی باشد که این جنبش‌ها در بارهٔ بازنمایی مطرح می‌کنند. اگرچه بسیاری از مقوله‌های ارائه شده در این فهرست شدیداً بحث‌انگیزند، اما ارزش دارد که به آن به عنوان راهنما توجه کنیم:

مدرنیسم	پسامدرنیسم
رمانتیسیسم/ نمادگرایی	پتافیزیک[2] / دادائیسم
فرم (وصل‌کننده، بسته)	ضد فرم (فصل‌کننده، باز)
هدف	بازی

1. simulation

۲. pataphysics: اصطلاحی است که نویسندهٔ فرانسوی آلفرد ژاری (Alfred Jarry) آن را ابداع کرد و مقصود از آن فلسفه‌ای است که به مطالعهٔ آنچه در پس حیطهٔ متافیزیک قرار دارد می‌پردازد. پتافیزیک نقیضه‌ای است بر نظریه و روش‌های علم جدید. (به نقل از دانشنامهٔ اینترنتیِ ***Wikipedia***). ـ م.

طرح	تصادف
سلسله‌مراتب	هرج و مرج
تسلط/ لوگوس	خستگی/ سکوت
شیء هنری/ اثر تکمیل‌شده	فرایند/ اجرا/ رخداد
فاصله	مشارکت
آفرینش/ کلیت‌بخشی	آفرینش‌زدایی[1]/ واسازی[2]
سنتز	آنتی‌تز
حضور	غیاب
مرکزیت	پراکندگی
ژانر/مرز	متن/ بین متن
معنی‌شناسی	بلاغت
جانشینی	همنشینی
ناهمپایگی	همپایگی
استعاره	مجاز مرسل
انتخاب	ترکیب
ریشه/ عمق	ریزوم/ سطح
تفسیر/ قرائت	علیه تفسیر/ قرائت
	نادرست
مدلول	دال
خواننده‌محور[3]	نویسنده‌محور[4]
روایت/ تاریخ کلان	ضدروایت/ تاریخ خرد
زبان اصلی	گویش
علامت	میل

1. decreation
2. deconstruction
3. lisible (readerly)
4. scriptible (writerly)

نوع	موجود جهش‌یافته
تناسلی / قضیبی	چندشکلی / دوجنسیتی
پارانویا	شیزوفرنی
سرچشمه / علت	تفاوت ـ تفاوط [1]
خدا در مقام پدر	روح‌القدس
متافیزیک	طنز (آیرونی)
تعین	عدم تعین
تعالی	درون‌ماندگاری [2]

(حسن، ۸ ـ ۱۹۸۲:۲۶۷)

بسیاری از این اصطلاحات برای خوانندگان ناآشناست، در عین حال که همهٔ آن‌ها در تعاریف دیگر منتقدان از پسامدرن جایگاه اصلی را ندارند و با برخی از این اصطلاحات هم به شدت مخالفت شده است. حتی این فهرست با وجود ظاهر پیچیده و طویل آن دربردارندهٔ همهٔ مطلب نیست، زیرا توصیف‌ها و تعریف‌ها را می‌توان ادامه داد. همچنین، حسن به صورت معنی‌داری مقوله‌های خود را مسئله‌انگیز می‌کند از این طریق که می‌گوید «دوگانگی‌های این جدول نااستوار و مبهم است، زیرا تفاوت‌ها تغییر می‌کنند، به تعویق می‌افتند و حتی از بین می‌روند... دگرگونی‌ها و استثناها، در مدرنیسم و پسامدرنیسم، فراوانند» (حسن، ۱۹۸۲:۲۶۹). اما به طور کلی تفاوت اساسی بین دو ستون جدول را می‌توان در سفت و سخت بودن و فروبستگی اصطلاحاتِ ذیلِ مدرنیسم (با مفاهیمی چون «فرم»، «سلسله‌مراتب»، «تسلط» و «تعین») در مقابل گشودگی اصطلاحات مربوط به پسامدرن (با مفاهیم «بازی»، «تصادف»، «پراکندگی»،

۱. différance: واژه‌ای که دریدا از ترکیب دو واژهٔ différer (به معنای تعویق یا به تأخیر انداختن) و différer (به معنای تفاوت داشتن) ابداع کرده و با آن بر تفاوت و دگرسانی و تعویق و غیاب (به جای اینهمانی و حضور) انگشت تأکید می‌گذارد. ــ م.

2. immanence

«ترکیب»، «تفاوت» و «میل») مشاهده کرد. چنان که در فصل‌های بعدی کتاب خواهیم دید، این تقابل آشکار بی‌نهایت مسئله‌دار است و تعاملات مختلف بین مدرن و پسامدرن را بسیار تقلیل می‌دهد، در عین حال که مفهوم بسیار روشنی از هیجان و تلاش بنیادستیزانهٔ جنبش پسامدرن ارائه می‌کند. آنچه این فهرست به شکلی روشنگر نشان می‌دهد این است که مقوله‌های سبک‌شناختی، ادبی و فلسفی در هر تعریفی از پسامدرنیسم و پسامدرنیته به هم می‌آمیزند. اگرچه بحث خود حسن تماماً معطوف به فرهنگ ادبی است، تلفیق مقوله‌های مختلفی که وی در این فهرست آورده نشان می‌دهد که در اندیشهٔ پسامدرن هنر، فلسفه، سیاست، روان‌شناسی و تحلیل اجتماعی به هم وابسته‌اند.

بنابراین، چنین می‌نماید که در سه دههٔ آخر سدهٔ گذشته، پسامدرن تقریباً در هر حوزه‌ای از مباحث فکری سهمی داشته، و با این حال هر یک از تجلیات ذکر شده در این جا، که در فصول بعدی کتاب به آن‌ها بیش‌تر خواهیم پرداخت، کانون توجه و تأثیر متفاوتی داشته است. چنان که در بالا گفته شد، اصطلاح «پسامدرن» در نوشته‌های انتقادی به دو شکل اصلی «پسامدرنیسم» یا «پسامدرنیته» مورد استفاده است. این تمایز غالباً اساسی‌ترین افتراق در کل گفتمان گسستهٔ پسامدرن شناخته شده است. به طور کلی، از پسامدرنیسم درتمرکز بر مسائل مربوط به سبک و بازنمایی هنری استفاده شده و پسامدرنیته در تعیین بافت فرهنگی یا دورهٔ تاریخی خاصی به کار رفته است. بنابراین، مثلاً رمان **بچه‌های نیمه شب**[1] (۱۹۸۱) با ساختار گسستهٔ روایت آن را می‌توان نمونه‌ای از پسامدرنیسم در ادبیات تلقی کرد، در حالی که آرای ژان ـ فرانسوا لیوتار در بارهٔ تغییر ماهیت و وضع دانش و سیاست نوآوری در فن‌آوری در وضع پسامدرن (۱۹۸۴) و غیرانسانی (۱۹۹۱) گام‌هایی در نظریهٔ پسامدرنیته تلقی شده‌اند. بنابراین، پسامدرنیسم غالباً به عنوان نوعی سبک یا ژانر توصیف می‌شود، در حالی که پسامدرنیته به عصری و دوره‌ای اشاره دارد.

---

1. Midnight's Children

البته نمی‌توان بین پسامدرنیسم به عنوان سبک و پسامدرنیته به عنوان دوره، تمایز قاطع و بی‌درنگ نهاد. با این حال، در دو فصل اول کتاب به قصد معرفی آنچه در پسامدرن مطرح است این افتراق رعایت خواهد شد. در فصل ۱ پسامدرنیسمِ فرهنگی از طریق بحث‌هایی در بارهٔ معماری، هنر و ادبیات بررسی می‌شود، در حالی که در فصل ۲ با معرفی برخی از نظریات مهم در بارهٔ پسامدرنیته، پسامدرنیسم در بافت وسیع‌تر اجتماعی و سیاسی آن مطالعه می‌شود. بخش دوم کتاب با نقض این تمایز شروع خواهد شد تا نشان داده شود که چگونه این دو اصطلاح به شکلی تفکیک‌ناپذیر اما مسئله‌دار به هم مربوطند. در فصل‌های ۳ و ۴ و ۵ روابط غالباً پرتنش بین مدرنیسم و پسامدرنیسم بررسی خواهد شد که این از طریق پرداختن به سه حوزهٔ ویژه، یعنی مسائل ذهنیت (سوبژکتیویته) و هویت، راه‌های فهم تاریخ و پیشرفت، و آن امکان‌های مقاومت سیاسی که از اندیشهٔ مدرن و پسامدرن برمی‌آید صورت خواهد گرفت. در کل، هدف این کتاب نشان دادن اهمیت پسامدرن و معرفی راه‌های چالش‌برانگیزی است که پسامدرن می‌کوشد از طریق آن‌ها تصورات ما از فرهنگ، جامعه، سیاست و فلسفه را دگرگون کند.

۱

مدرنیسم و پسامدرنیسم

چارلز جِنکس آمریکایی، منتقد و نظریه‌پرداز معماری، در مقدمهٔ کتاب خود پسامدرنیسم چیست؟ مدعی است:

> پسامدرنیسم اینک جنبشی جهانی در همهٔ هنرها و رشته‌هاست. سیاست پسامدرن از سیاست اعتقادی مارگارت تاچر و تونی بلر تا جستجوی لیبرالیسم جدیدی که بتواند چندفرهنگی و حقوق جهانشمول را به هم بیامیزد در نوسان است؛ غذای پسامدرن از کامبوزولا (که ترکیبی با کیفیت بهتر از کامِمبرت و گورگونزولاست) تا غذای کالیفرنیایی (غذایی فرانسوی و در عین حال مربوط به مناطق اطراف اقیانوس آرام و به ظاهر سالم) در نوسان است. در بارهٔ پسامدرنیسم بیش از سرمنشأ آن، یعنی مدرنیسم، کتاب موجود است؛ البته این به معنی بهتر یا پخته‌تر بودن آن نیست، بلکه به این معنی است که پسامدرن تداوم دارد. دیگر دورهٔ این نگرش به سر آمده است که به سادگی این «ایسم» جدید را بپذیریم یا رد کنیم؛ حضور این جنبش فراگیرتر از آن است که رویکرد قبول یا رد را اختیار کنیم. (جنکس، ۱۹۹۶:۶)

از نظر جنکس، پسامدرنیسم سبک عصر ماست ــ آن هم سبکی فوق‌العاده تناقض‌آمیز. از سیاست جهانی گرفته تا غذای مد روز، پسامدرنیسم در همهٔ

جنبه‌های فرهنگ معاصر و مخصوصاً در هنر «حی و حاضر» است. به دلیل این حضور فراگیر، مقوله‌بندی آن بر اساس مجموعهٔ ساده‌ای از قواعد و مشخصه‌ها دشوار است. در این فصل کتاب هدف این است که به معرفی برخی از روش‌های مهم طرح پسامدرنیسم در نظریه‌های معاصر و فعالیت‌های فرهنگی عملی بپردازیم، و این از طریق بررسی تعدادی از مباحث مهم که اخیراً در مورد معماری، هنر و ادبیات در گرفته است صورت خواهد گرفت.

پسامدرنیسم، با تأکیدش بر سبک و سیاق و نحوه‌های بازنمایی، غالباً جایگزین مدرنیسم، یعنی مجموعه‌ای از جنبش‌های ادبی و فرهنگی که در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم و نیمهٔ اول سدهٔ بیستم در اروپا و آمریکای شمالی ظهور کردند، تلقی می‌شود. مدرنیسم‌هایی در ادبیات، موسیقی، هنر، نمایش، رقص، معماری و حتی عکاسی وجود دارد. دوباره، مثل موضوع کثرت یا چندگانگی پسامدرنیسم‌ها، مشکلی که منتقد با آن مواجه است این است که هر یک از این‌ها با مابقی متفاوت است، و برخی (مانند ادبیات، هنر و موسیقی) رگه‌های متعددی در درون مدرنیسم خاص خود دارند که هر یک خود به اشکال دیگری از پسامدرنیسم می‌انجامد.

در این بخش، به دلیل کثرت مدرنیسم‌ها و پسامدرنیسم‌ها که همهٔ جنبه‌های فعالیت هنری و فرهنگی را در بر می‌گیرند، سعی نمی‌شود که تعریفی همه‌جانبه از کل این جنبش عرضه شود، بلکه دو مثال از نظریه‌های فرهنگی متفاوت پسامدرن، یعنی معماری و هنر، ارائه می‌گردد تا نشان داده شود که این نظریه‌ها چگونه با نظریه‌های مدرنیسم که قرار است جایگزینشان شوند در تعاملند. مقصود این نیست که در این دو زمینه، بحث جامعی در بارهٔ امکانات مدرنیسم و پسامدرنیسم طرح شود یا همهٔ گرایش‌های موجود در آن‌ها بررسی گردد. بلکه هدف این است که طرق مختلف نشئت گرفتن پسامدرن از مدرنیسم را مشخص کنیم و نشان دهیم که چگونه نظریهٔ پسامدرنیستی به فعالیت فرهنگی

معاصر مربوط می‌شود. اما مهم است به خاطر داشته باشیم که پسامدرنیسم به عنوان یک سبک در خودِ آثار نیز پرورده می‌شود، و برای روشن کردن این مطلب، بحث سوم ما در بارهٔ پسامدرنیسم معطوف به یک متن ادبی، یعنی رمان طفلکی‌ها نوشتهٔ السدیر گری،[1] خواهد شد تا نشان داده شود که سه منتقد ادبیات پسامدرن چه رویکردهایی ممکن است به آن داشته باشند.

بخش چهارم سمت و سوی متفاوتی دارد: در این بخش به بررسی نکته‌ای می‌پردازیم که برخی منتقدان مطرح کرده‌اند. نکته این است که اگر پسامدرنیسم مقوله‌ای صوری و سبک‌شناختی باشد، تأثیر آن را می‌توان در آثار دوره‌های پیشین نیز دید، و در این صورت پسامدرنیسم فقط پدیده‌ای معاصر نیست. بنابراین، هدف از این فصل معرفی نمونهٔ گویایی از تنوع نظریه و عمل پسامدرنیستی است تا تصویری کلی از موضوعی فراهم شود که در فصل‌های بعدی کتاب شفاف‌تر خواهد شد.

معماری: مدرنیسم و پسامدرنیسم

بسیاری از مقدمه‌ها در باب پسامدرنیسم با بحث در مورد نقش آن در معماری شروع می‌شود. دلایل متعددی برای این امر وجود دارد. اولاً، سبک معماری تأثیری بلافصل بر زندگی روزانهٔ مردم دارد: محیط‌هایی که مردم در آن‌ها زندگی، سفر و کار می‌کنند می‌توانند عمیقاً بر نحوهٔ شناخت مردم از خود، ارتباط آن‌ها با یکدیگر و تجارب آنان از جهان تأثیر بگذارند. ثانیاً، به جهت نیاز معماران به جذب پول فراوانی در قالب کمیسیون‌ها و کمک‌هزینه‌ها برای تکمیل پروژه‌های خود، طیفی از نویسندگان توانمند که از زبان غیرتخصصی سهل و آسان برای به دست دادن تعریف‌هایی روشن از اَشکال و اهداف و آرمان‌های پسامدرنیسم بهره می‌برند، در مورد اصول پسامدرنیسم در معماری نظریه‌پردازی می‌کنند.

1. Alasdair Gray's *Poor Things*

ثالثاً و، از لحاظ نگارش مقدمه‌ای بر مفهوم کلی‌تر پسامدرنیسم، مهم‌تر از همه در جنبش معماری پسامدرن مفهوم بسیار دقیقی از مدرنیسم وجود دارد که این جنبش «پسا»ی آن تلقی می‌شود.

مدرنیسم در معماری در قالب سبک بین‌الملل[1] ظهور کرد که در دورهٔ بعد از جنگ جهانی اول بالید و در بازسازی اروپا بعد از جنگ جهانی دوم فراگیر شد. سبک بین‌الملل جنبشی بود که در پی نو کردن فرایندهای ساخت و ساز و طراحی از طریق نفی محیط‌های سنتی بی‌طرح و قواره به نفع «دستور زبان» جهانشمولی برای معماری بود که در آن در ساخت و ساز مراکز تجاری و خانه‌سازی چه در منچستر چه در ماساچوست، خواه در برلین خواه در بانکوک از قواعد یکسانی تبعیت می‌شد. این معماری جدید قرار بود دارای نظمی خردمندانه، و کاربردی باشد، از مواد جدید مثل شیشه و بتن و فولاد استفاده کند و از آنچه بسیاری از معماران مدرن تزئینات غیر ضروری تلقی می‌کردند اجتناب ورزد. بنا بر یک اساسنامهٔ مهم معماری که از سال ۱۹۲۸ به جا مانده و بسیاری از مدرنیست‌های معروف اروپایی آن را امضا کرده‌اند، «برای معماری عجالتاً ضروری است... که متکی بر واقعیت‌های موجود فن‌آوری صنعتی باشد، هر چند که چنین دیدگاهی ضرورتاً به محصولاتی می‌انجامد که اساساً متفاوت با محصولات دوره‌های پیشین است» (کنرادز، ۱۱۰:۱۹۷۰). شهرهای صنعتی جدید نیاز به اشکال جدیدی از سکونت و نظام داشتند و سبک بین‌الملل معماری مدرنیستی آن‌ها را فراهم می‌کرد: شهر به «ابزاری کارا» (کنرادز، ۸۹:۱۹۷۰) بدل می‌شد که جریان سیال و ادارهٔ درست زندگی شغلی را ممکن می‌کرد.

چارلز جنکس، که شاید تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز پسامدرنیسم در معماری باشد، در آغاز کتاب خود زبان معماری پسامدرن با لحنی سرزنده در بارهٔ گذر از مدرنیسم سبک بین‌الملل به پسامدرنیسم توضیح روشنی می‌دهد.

---

1. International Style

خوشبختانه می‌توانیم تاریخ مرگ معماری مدرن را دقیقاً تعیین کنیم. بی‌شباهت به موت آدم‌ها، که دارد به موضوع پیچیدهٔ امواج مغزی در مقابل ضربان قلب بدل می‌شود، معماری مدرن به یکباره از بین رفت... . معماری مدرن در سن لوئیس میسوری به تاریخ پانزده ژوئیهٔ ۱۹۷۲ ساعت ۳:۳۲´ بعدازظهر (یا حوالی آن) وقتی که پروژهٔ مسکونی بدنام پرویت ـ ایگو[1] و، به عبارت دقیق‌تر، تعدادی از بناهای بتنی آن با دینامیت به هوا رفت به پایان رسید. قبلاً ساکنان سیاهپوست این بناها آن‌ها را خراب و ویران کرده و از ریخت انداخته بودند، و اگرچه میلیون‌ها دلار برای بازسازی هزینه شده بود تا آن را برای استفاده سرپا نگه‌دارند (با تعمیر آسانسورهای خراب و پنجره‌های خرد شده و نقاشی ساختمان)، در نهایت راحتش کردند. بوم، بوم، بوم. (جنکس، ۲۳:۱۹۹۱)

پرویت ـ ایگو پروژهٔ مسکونی مدرنی شبیه بسیاری از برج‌های ساختمانی و مستغلات چندطبقه بود که همچنان در شهرهای اروپا و آمریکای شمالی، اغلب در محله‌های فقیرنشین و در وضعی خراب و آسیب‌دیده، قابل مشاهده است. به گفتهٔ جنکس، این پروژهٔ مسکونی دارای «ساختمان‌های چهارده‌طبقه با 'خیابان‌های هوایی' مناسبی بود (که از آمد و شد اتومبیل‌ها در امان بودند، اما چنان که معلوم شد از جرم و جنایت در امان نبودند)». در این پروژه «فضای آمد و شد افراد پیاده و خودروها از هم مجزا، فضا برای بازی ایجاد، و امکانات محلی از قبیل رختشوخانه، مهدکودک و مراکز تجمع فراهم شده بود، که همگی جایگزین‌های عقلانی الگوهای سنتی بودند» (جنکس، ۲۳:۱۹۹۱). اهداف این معماری کاملاً انسان‌دوستانه بود: قرار بود شهروندان همهٔ نیازهای خود را در آن‌جا به شکلی سازمان‌یافته برآورده ببینند، در حالی که محیط‌های سنتی آن‌ها، یعنی بیغوله‌های صنعتی سدهٔ نوزدهم با امکانات بهداشتی ناچیز و زیرساخت‌های اجتماعی خُرد، عملاً از برآوردن نیازهای آن‌ها ناتوان بود. اما علی‌رغم این اهداف تحسین‌برانگیز، تأثیر برنامه‌های عظیم

1. Pruitt - Igoe

طراحی و ساخت و ساز صنعتی که دولت‌های اروپایی و آمریکایی اجرا می‌کردند مردم را در چارچوب محیط‌های یک‌شکلی قرار می‌داد که جوامع سنتی را از هم می‌پاشید. از مردم انتظار می‌رفت خود را با این طرح‌های عقلانی وفق دهند، اما ناتوانی افراد در انجام دادن این کار معمولاً آن‌ها را به جرم و جنایت، خرابکاری و انزوای اجتماعی سوق می‌داد، که موجب آسیب دیدن بسیاری از پروژه‌های خانه‌سازی روزگار نوِ ما شد.

به نظر جنکس، این نوع ساخت و ساز نشان از اوج جنبش مدرن در معماری دارد که اصول بنیادین آن را عقلانیت، جهانشمولی و مهندسی انسانی تشکیل می‌داد. مردم آن‌طور که در سبک بین‌الملل تصور می‌شد مثل موم نبودند. در مقابل، در طرح معماری پسامدرنیستی به برخورد انتقادی با فضاها و سبک‌های از پیش موجود، پذیرش هویت‌های منطقه‌ای و ارجاع به سنت‌های محلی توجه می‌شود. معماری پسامدرنیستی از طریق فرایندی که جنکس آن را «رمزگذاری دوگانه» می‌نامد و همزمان به ذائقهٔ خبرگان و عوام، طراحان و مشتریان، خوشایند است، می‌کوشد با وام‌گیری سبک‌هایی از دوره‌های مختلف و «نقل قول» جنبه‌هایی از دیگر بناها در طرح‌های خویش، جنبهٔ التقاطی یا بِه‌گزینانه داشته باشد. بنابراین، به نظر جنکس معماری پسامدرنیستی به «بازگشت به گذشته و به همان اندازه به حرکتی رو به پیش منجر می‌شود.... اما این رفت و برگشت‌های همزمان، سنتِ همراه با تفاوت است و این تفاوت، دخالت دنیای مدرن است» (۱۹۸۷:۱۱). البته این صرفاً بازگشت به کلاسیسیمِ پیش از دورهٔ مدرن در معماری نیست، بلکه با تاریخ به شکلی دوپهلو و کنایه‌آمیز برخورد می‌شود، مثلاً طاق‌های کلاسیک با فولاد تابدار بازسازی می‌شود یا دیوارهای بلندبالای کلیساهای محله با شیشه به شکل حفاظ پله‌های برقی شبیه‌سازی می‌شود. «رمز دوگانه» با استفاده از مواد و طرح برای خلق محیطی که بازیگوشانه به طیفی از سبک‌ها و دوره‌ها اشاره می‌کند تا فضایی چندلایه برای ساکنان آن فراهم

آورد، هم از سنت‌های پیشین یاد می‌کند و هم به بافت معاصر اعتنا می‌ورزد.

نویسندهٔ مهم دیگری در معماری پسامدرن کِنِت فرمپتن[1] است که «منطقه‌گرایی انتقادی»[2] را پیشنهاد کرده است (ر.ک. فرمپتن، ۱۹۸۵)؛ این شکلی از معماری است که در برابر تفاوت‌زدایی، که در مدرنیسم اتفاق افتاد، مقاومت می‌کند و در آن بر اشکال، سنت‌ها و مواد منطقه‌ای تأکید می‌شود. نمونه‌ای از چنین معماری پسامدرنِ بازیگوشانهٔ ویژهٔ مناطق و استنادی میدان ایتالیا[3] اثر چارلز مور[4] در نئواورلئان است که ریشه‌های ایتالیایی اجتماع محلی را با تقلید و نقیضه‌پردازی از «چشمهٔ تروی،[5] طاق‌های کلاسیک رومی، و حتی شکل جغرافیایی خود کشور» منعکس می‌کند و «شکل‌های تاریخی آن‌ها را در قالب مواد امروزی (مثل نئون و فولاد ضدزنگ) به رمزگانی دیگر منتقل می‌کند تا معماری‌ای مناسب برای بازنمود نمادین جامعهٔ ایتالیایی ـ آمریکایی باشد» (هاچن، ۲۰۰۲:۱۲). همچنین، می‌توان به گالری دولتی جدید[6] در اشتوتگارت آلمان اشاره کرد که جنکس آن را «چشمگیرترین بنای پسامدرن تا سال ۱۹۸۴» قلمداد می‌کند. در این بنا با کاربرد قرنیزها و طاق‌ها و پنجره‌های کلاسیک مصری و رومی و حتی نشان دادن پارکینگ به مثابهٔ نوعی قلعهٔ ویران با حفره‌هایی در دیوارهایش و سنگ‌های رهاافتاده در اطراف کف پارکینگ از «بازنمایی کنایه‌آمیز و واکنش زمینه‌ای » (جنکس، ۱۹۸۷:۲۷۴) استفاده شده است. این بنا، که طرح و دکوراسیون آن عمداً «هنری» بوده، به شکلی کنایه‌آمیز به زمینه و محتویات هنر فاخر (مدرن) موجود در آن واکنش نشان می‌دهد و محیطی می‌سازد که خود، مثل آثاری که در آن جای دارند، در معرض نقد و بررسی زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرد.

شاید آن نمونهٔ معماری پسامدرن که بیش‌تر از همه ذکر شده هتل وستین

---

1. Kenneth Frampton
2. critical regionalism
3. *Piazza d'Italia*
4. Charles Moore
5. Trevi
6. *Die Neue Staatsgalerie*

بوناونتور در لس آنجلس باشد. طیف وسیعی از اندیشمندان در بارهٔ این بنا نظر داده‌اند که تأثیرگذارترینِ این اظهارنظرها از آنِ فردریک جیمسون، منتقد پسامدرن، است. جیمسون این بنا را به چشم میل به «فضایی تام، دنیایی کامل، شهری مینیاتوری» (۱۹۹۱:۴۰) می‌بیند که در آن انواع جدیدی از تعامل و اجتماع قابل تحقق است. جیمسون می‌گوید که «جدارهٔ [ساخته شده از] شیشهٔ رفلکس عظیم» آن و ورودی‌هایی که به سختی قابل تشخیص هستند باعث «نوعی خاص و لامکان از گسست» می‌شوند که در آن، شهرِ بیرون بنا دیگر «حتی فضای بیرونی نیست، زیرا وقتی به دیوارهای بیرونی هتل نگاه می‌کنی، هتل را نمی‌بینی بلکه فقط تصویر اعوجاج‌یافتهٔ همهٔ چیزهایی را می‌بینی که آن را احاطه کرده‌اند» (۴۲). به نظر جیمسون، این جا «فزون‌فضا»[1]یی است که در آن در میان طبقات متعدد با گذرگاه‌ها، آسانسورها، مراکز خرید و محل‌های تجمعِ پیوسته متحرکشان «ناممکن است دقیقاً بدانی کجایی» (۴۳). به نظر او، نتیجهٔ این وضعیت، سردرگمی شدید یا حتی تجربه‌ای شیزوفرنیک از فقدان عمق می‌شود که شیوه‌های سنتی تجربه و شناسایی فضاها را ناکارآمد می‌کند (این نکات را در فصل ۵ دقیق‌تر بررسی می‌کنیم).

بنابراین، پسامدرنیسم در معماری در پی تغییر بنیادین مدرنیسم است؛ این معماری از مواد مدرن استفاده می‌کند اما در برابر متحدالشکل کردن و مهندسی اجتماعی نظام‌یافته به دست دولت، که سبک بین‌الملل به آن متکی بود، مقاومت می‌ورزد. اما استفاده‌های غالباً کنایه‌آمیز آن از سبک‌های قدیمی‌تر نشانهٔ برگشت به دورهٔ پیشامدرن نیست، بلکه از عناصر پیشامدرن به اشکالی یاد می‌شود که هم به سنت‌هایی اعتنا شود که معماری معاصر سرچشمه گرفته از آن‌هاست و هم آن سنت‌ها به نحوی بازیگوشانه به شکل طرح‌هایی فوتوریستی باز با هم تلفیق شوند. اما این به معنی برچیده شدن عناصر پیشامدرن از جوامع

1. hyperspace

امروزی نیست. زاغه‌های جنوب شرقی آسیا و شهرک‌های آمریکای لاتین که در آن‌ها بی‌چارگان با پسمانده‌های همسایه‌های شهرنشین ثروتمند خود زنده‌اند، نه مدرنیستی‌اند نه پسامدرنیستی، گرچه، همان‌طور که در فصل‌های بعدی خواهیم دید، ممکن است نتیجهٔ نظام اقتصادی سرمایه‌داری چندملیتی پسامدرن باشند. از اهداف نظریهٔ معماری پسامدرن انسانی کردن محیط‌های اجتماعی است، نه تغییر ساکنان آن‌ها برای این که مناسب نظام‌های عقلانی از پیش تعیین شده باشند؛ در عین حال، این نیز هدف است که در این نوع معماری از مواد مدرن و نوآوری‌ها در فن‌آوریِ ساخت و ساز بیش‌ترین استفاده صورت گیرد. اما این‌که آیا چنین تلاشی موفق بوده یا خواهد بود هنوز جای بحث دارد و در ادامهٔ کتاب بیش‌تر به آن خواهیم پرداخت.

مدرنیسم و پسامدرنیسم در هنر

اگر مشخصهٔ پسامدرنیسم در معماری نفی جهانشمولی سبک بین‌الملل و رجعتی کنایه‌آمیز به فرهنگ‌ها و سنت‌های منطقه‌ای است، تفاوت بین مدرنیسم و پسامدرنیسم در هنر بسیار پیچیده‌تر است. استیون کانر در کتاب خود فرهنگ پسامدرنیستی: درآمدی بر نظریه‌های معاصر در مورد مدرنیسم هنری می‌نویسد: «تلاش برای استنتاج هنجاری سبک‌شناختی از آثار خلق شده در نقاشی و مجسمه‌سازی در پنجاه سال گذشته و در سه قاره به این منظور که بتوانیم نقطهٔ عزیمت واحدی از مدرنیسم به پسامدرنیسم پیدا کنیم خودکشی نظری است» (۱۹۹۷:۸۸). در هنر مدرنیستی سبک بین‌الملل وجود ندارد، و در نتیجه، پسامدرنیسم هنری بسیار بیش‌تر از [پسامدرنیسم در] معماری گسسته و پراکنده است.

اگر پدیده‌ای باشد که مشخصهٔ فراگیر و اصلی هنر مدرنیستی در میان تنوع آن محسوب شود، آن پدیده گرایش هنر مدرنیستی به مقابله با سبک‌ها و

اشکال تثبیت شده است. همچنان که غالباً ذکر شده است، مدرنیسمِ هنری از طیفی از جنبش‌ها و دسته‌ها شکل گرفته که برای براندازی هر نوع اجماعی آغاز شدند که ممکن است در اجتماعی در خصوص این که هنر چیست و چگونه باید دنیا را نشان دهد وجود داشته باشد. هر یک از این جنبش‌ها خود را آوانگارد نشان می‌داد، به این مفهوم که گروهی از هنرمندان دور هم جمع شده بودند تا قواعد هنر را بازنویسی کنند. این دسته‌ها شامل گروه‌هایی همچون سوررئالیست‌ها بود که برای به چالش کشیدن تفوق عقلانیت، صور خیال رویایی را در آثار خود جای دادند؛ دادائیست‌ها که اهدافی مشابه را از طریق کند و کاو در بی‌معنایی و پوچی دنبال کردند؛ فوتوریست‌ها که می‌خواستند فن‌آوری‌های جدید و قابلیت آن‌ها در تغییر طبیعت آدمی را بزرگ دارند و بازنمایی کنند؛ همچنین جنبش‌های فراگیرتر همچون اکسپرسیونیسم انتزاعی که از مفاهیم بازنمایی تصویری کناره گرفت تا تأثیر احساسی شکل و رنگ محض را بیازماید. آنچه می‌توان از این مفهوم هنر آوانگارد دریافت این نکته است که در مدرنیسم هدف مهم هنر به چالش کشیدن و تغییر دریافت‌های عمومی از چیستی اثر هنری بود. چنان که آرتور سی. دانتو، فیلسوف و منتقد هنری آمریکایی، متذکر شده است،

> تاریخ مدرنیسم، که سرآغازش اواخر دهۀ ۱۸۸۰ بوده است، تاریخ پایان بخشیدن به مفهومی از هنر است که در طول بیش از پانصد سال شکل گرفته بود. هنر لازم نبود زیبا باشد؛ لازم نبود تلاشی برای نوازش چشم با مجموعه‌ای از حالات معادل آنچه جهان واقعی ارائه می‌دهد باشد؛ لازم نبود موضوعی تصویری داشته باشد؛ لازم نبود اشکالش را در فضایی تصویری سامان دهد؛ لازم نبود کارِ جادویی دست هنرمند باشد. (دانتو، ۱۹۹۲:۴)

هر یک از جنبش‌های آوانگارد، برای به چالش کشیدن توقعات، متزلزل کردن و آشفتن ذائقۀ عمومی و تغییر شیوه‌های بازنمایی جهان، با روشی متفاوت