

پست‌مدرنیسم: یک پیش‌گفتار

هال فاستر

ترجمه: مهدی قادرنژاد کردستانی

پست‌مدرنیسم: آیا چنین چیزی اصلاً وجود دارد؟ اگر چنین است، به چه معناست؟ یک مفهوم است یا یک شیوه رفتاری. مساله سبکی محلی است، یا دوره‌ای کاملاً جدید یا مرحله‌ای اقتصادی؟ اشکال، تاثیرات و مکان آن کجاست؟ پیدایش آن را چگونه مشخص کنیم؟ آیا حقیقتاً دوران مدرن را پشت سر نهاده، در عصری پسا‌صنعتی به سر می‌بریم؟

مقالات موجود در این کتاب این سوالات و پرسش‌هایی چند از این دست را پوشش می‌دهند. برخی از منتقدان مانند روزالیند کراوس و داگلاس کریمپ، پست‌مدرنیسم را بعنوان یک گسست در حوزه زیباشناسی مدرنیسم تعریف کرده‌اند. برخی نیز مانند گرگوری آلمر و ادوارد سعید، به «ابژه پسا-انتقادی» و سیاست‌های تفسیر امروزی توجه کرده‌اند. تعدادی هم، مانند فردریک جیمسون و ژان بودریار، لحظه پست‌مدرن را به مثابه یک حالت "شیزوفرنیک" جدید از فضا و زمان تشریح کرده‌اند. دیگرانی چون کرگ اوونز و کنت فرامپتون، برآمدن پست‌مدرنیسم را در سقوط اسطوره‌های مدرن پیشرفت و خبره‌گی چارچوب‌بندی کرده‌اند. اما تمامی منتقدان به جز یورگن هابرماس، در این باور مشترک‌اند که پروژه مدرنیته اکنون عمیقاً دچار مشکل است.

اگرچه مدرنیسم به یک اندازه مورد حمله پیش‌مدرن‌ها، ضد مدرن‌ها و پست‌مدرن‌ها قرار گرفته، با این وجود به مثابه یک رفتار شکست نخورده است. برخلاف آنچه که گفته شد، مدرنیسم حداقل بعنوان یک سنت برنده بوده است اما موفقیت آن پیروزی توأم با هزیمت بوده و تفاوتی با شکست ندارد چون آن در حال حاضر تا حد زیادی تحلیل رفته است. به گونه‌ای تناقض آمیز، اصالتاً مدرنیسم به مبارزه با نظم فرهنگی بورژوازی و «هنجارمندی کاذب» (هابرمس) تاریخ خویش برخاسته است؛ هرچند امروزه به عنوان فرهنگ رسمی به حساب می‌آید. همان‌گونه که جیمسون ادعان می‌کند، ما از این مساله استقبال می‌کنیم: محصولات آن که زمانی شرم‌آور بودند، امروزه در دانشگاه، موزه و خیابان موجود هستند. بطور خلاصه، مدرنیسم، همانگونه که حتی هابرمس نیز نوشته، اینگونه بنظر می‌رسد «مسلط اما مرده».

این وضعیت به این معناست که اگر پروژه مدرن تحت هر شرایطی باید حفظ شود، لازم است از آن فراتر رفت. این امر در دستور کار هنر امروزی بوده و یکی از اهداف این کتاب را نیز شامل میشود. اما چگونه می‌توان از امر مدرن فراتر رفت؟ چگونه می‌توان از برنامه‌ای که بحران را ایجاد می‌کند (مدرنیسم) یا فراتر از عصر پیشرفت پیشروی می‌کند (مدرنیته)، یا از ایدئولوژی پیشرو (آوانگاردیسم) برمی‌گذرد، گسست. هم آوا با پل دمان، می‌توان اینگونه گفت که هر دوره‌ای به جنبه‌هایی از « مدرن» بودن مبتلا است، جنبه‌هایی از بحران یا مکافات که به عنوان یک عصر خودآگاه شده است، اما در این مورد باید امر مدرن را بطور غیر تاریخی و تا حدودی همانند یک مقوله بررسی کرد. درست است که این واژه ممکن است « مرجع تاریخی ثابت‌اش را از دست داده باشد» (هابرماس) اما ایدئولوژی‌اش پابرجاست: مدرنیسم یک ساخت فرهنگی بر اساس شرایط خاص می‌باشد و دارای محدودیت‌های تاریخی می‌باشد. و یکی از انگیزه‌های این مقالات عبارت است از ردیابی این محدودیت تا تغییرات مدنظرمان را مشخص کنیم.

پس گام اول مشخص کردن این مطلب است که مدرنیته چه چیزی ممکن است باشد. آن‌طور که هابرماس می‌نویسد، پروژه آن، مشابه اهداف جنبش روشنگری است: توسعه عرصه علم، اخلاقیات و هنر « بر اساس منطق درونی شان». این برنامه هنوز هم در سال‌های پس از جنگ یا اواخر مدرنیسم، با تاکیدش بر خلوص هنر و خودآیینی فرهنگ بعنوان یک کلیت در جریان است. اگرچه این پروژه نظم دهنده/ انضباطی زمانی پروژه پرباری بود- و ضرورتاً دست‌اندازی‌های امر کیچ از یک سو و آکادمی از سوی دیگر متوجه آن شد- با این وجود به تصفیه فرهنگ منجر شد، تا اشکال آن را مادیت بخشد- چنانکه آن حداقل در هنر به یک ضد- پروژه در قالب یک آوانگارد قانون‌ستیزانه دامن زد (مخصوصاً می‌توان به مکتب دادایسم و سورئالیسم اشاره کرد). این مدرنیسم است که هابرماس آن را در مقابل "پروژه مدرنیته" قرار داده و آن را بعنوان یک نفی و نه یک حوزه، مطرود دانسته است. " هیچ چیزی از پس یک معنای والایش نیافته یا یک شکل درهم شکسته به جا نمی‌ماند؛ یک تاثیر رهایی بخش به دنبال آن نمی‌آید."

گرچه این « انقلاب سورئالیستی» در اواخر مدرنیسم سرکوب شد، اما آن در هنر پست‌مدرنیسم دوباره ظهور کرد (یا انتقادش از امر بازنمایی دوباره مورد تایید قرار گرفت)، چراکه حکم پست‌مدرنیسم نیز این‌گونه است: « خود شیء را تغییر بده.» بنابراین، همانطور که کراوس می‌نویسد: کنش پست‌مدرنیستی « در ارتباط با یک رسانه

ارایه شده تعریف نمی شود... بلکه در عوض در ارتباط با عملکردهای منطقی بر روی یک مجموعه اصطلاحات فرهنگی تعریف می شود». به این ترتیب ماهیت هنر و همچنین ابژه نقادی تغییر کرده است: همان گونه که آلمر می گوید کنش «پارا- ادبی» جدیدی پا به عرصه گذاشته است که مرز بین اشکال آفرینش گرانه و نقادانه را از بین برده است. همینطور تضاد دیرین نظریه و عمل مخصوصاً، آن گونه که اوونز اشاره می کند، از جانب هنرمندان فمنیست که مداخله نقادانه برای آنها یک ضرورت سیاسی و تاکتیکی است رد شده است. گفتمان دانش نیز کم تحت تاثیر نبوده است، آن گونه که جیمسون نوشته پروژه های فوق العاده جدیدی در میانه رشته های دانشگاهی پدیدار شده اند. « برای مثال، آیا کار میشل فوکو را باید فلسفه، تاریخ، نظریه اجتماعی یا علم سیاست نامید؟» (ممکن است در مورد « نقد ادبی» جیمسون یا سعید هم چنین پرسشی مطرح شود).

چنانکه اهمیت کار کسانی چون فوکو، ژاک دریدا یا رولان بارت گواه این مدعاست، درک پست مدرنیسم خارج از نظریه قاره ای مشکل می باشد، بویژه نظریه ساختارگرایی و پساساختارگرایی. هر دوی این نظریات ما را به این رهنمون می شوند که فرهنگ را به مثابه مجموعه ای از کدها یا اسطوره ها (در کار بارت)، مجموعه مشکل- گشایی های ذهنی برای ستیزه های راستین (نزد کلود لوی استراوس) ببنداریم. بر اساس این نگاه، شعر یا تصویر ضرورتاً دارای مزیت تلقی نمی شود، و با اثر هنری محتملاً کمتر به عنوان یک کار در اصطلاحات مدرنیستی برخورد شده- یعنی یک چیز یگانه، سمبولیک، خیالی- در عوض به مثابه یک متن در مفهوم پست مدرنیستی بیشتر فهمیده می شود- « یک چیز از قبل نوشته شده»، تمثیلی، ناضرور. با این الگوی متن بنیاد، یک راهبرد پست مدرنیست روشن می شود: به منظور واسازی مدرنیسم نه به منظور محبوس کردن آن در تصویر خودش بلکه بمنظور باز کردن آن، باز نگارش آن، باز کردن سیستم های بسته آن (مانند موزه) به روی « ناهمگونی متون» (کریمپ)، باز نگارش تکنیک های عام آن در قالب « امور متضاد ترکیبی» (فرامپتون)- و به طور خلاصه، به چالش کشیدن کلان روایت هایش با « گفتمان دیگری/ دیگران» (اوونز).

اما این تکرار ممکن است مسئله ساز باشد: چراکه اگر مدرنیسم در بردارنده الگوها بیگانه زیادی باشد (دی اچ لورنس، مارسل پروست، ...)، پس « اشکال متفاوت پست مدرنیسم به همان گونه خواهند بود که اشکال مدرنیسم متعالی در جای خود بودند، چراکه اشکال پیشین حداقل در ابتدا واکنشی خاص و محلی در مقابل این الگوها هستند» (جیمسون). در نتیجه، این اشکال متفاوت ممکن است تا حد بی تفاوتی تقلیل یابند، یا پست مدرنیسم به

مثابه نسبی‌گرایی در نظر گرفته شود (همان‌طور که پساساختارگرایی به مثابه یک مفهوم پوچ که می‌گوید چیزی «خارج از متون» وجود ندارد کنار گذاشته شده است). به نظر من، در مقابل این تلفیق باید مصون ماند، چرا که پست‌مدرنیسم کثرت‌گرایی نیست- مفهومی آرمان‌گرایانه که می‌گوید تمامی موقعیت‌ها در فرهنگ و سیاست امروز شفاف و برابر هستند. این اعتقاد آخرالزمانی که هر چیزی در گذران است، «پایان ایدئولوژی» فرارسیده است، می‌توان گفت به سهولت صورت‌بندی دیگری از این اعتقاد جبر باورانه است که هیچ چیزی پیش نمی‌رود، اینکه ما زیر نظر «سیستمی جامع» بدون امید جبران زندگی می‌کنیم - یک رضایت‌مندی/ تسلیم لذت‌بخش که ارنست مندل آن را «ایدئولوژی سرمایه‌داری متاخر» می‌نامد.

روشن است که هر موقعیتی درباره یا در درون پست‌مدرنیسم با پیوستگی‌های سیاسی (سعید) و رهنمودهای تاریخی مشخص می‌شود. بنابراین چگونگی فهم پست‌مدرنیسم در چگونگی ارائه حال و گذشته مهم است- اینکه کدام جنبه‌ها مورد تاکیدند و کدام‌ها نادیده گرفته می‌شوند. دوره‌بندی مفهوم پست‌مدرنیسم به کدام منظور است؟ برای بحث از اینکه زمانه ما زمانه مرگ سوژه است (بودریار) یا زمانه فقدان روایت‌های کلان (اوونز)، اذعان به اینکه ما در یک جامعه مصرفی زندگی می‌کنیم که مقاومت را به سختی سرکوب می‌کند (جیمسون) یا در میان یک میان‌مایه‌سالاری که در آن علوم انسانی در حاشیه قرار دارند (سعید)؟ چنین مفاهیمی آخر الزمانی نیستند: آنها نشان‌دهنده تحولات ناهمگون هستند، نه گسستی روشن و روزهایی نو. پس این‌گونه، پست‌مدرنیسم به بهترین نحو همچون تعارض شیوه‌های کهن و نو فهم می‌شود - شیوه‌های فرهنگی و اقتصادی، یکی که کاملاً خود مختار نیست و دیگری‌ای که به تنهایی تعیین‌کننده نمی‌باشد - و نیز علایق محول شده حاصل از آن. این مساله حداقل دستور کار این کتاب را روشن می‌کند: انفکاک اشکال فرهنگی و روابط اجتماعی پدیدار شده (جیمسون) و بحث در مورد اهمیت انجام آن.

البته حتی اکنون نیز دیدگاه‌های استاندارد برای فهم پست‌مدرنیسم وجود دارد: کسی ممکن است از پست-مدرنیسم بعنوان امری مردم‌گرا حمایت کند و به مدرنیسم به خاطر نخبه‌گرا بودنش حمله کند یا، برعکس، مدرنیسم را به خاطر نخبه‌گرا بودن آن تایید کنند- به مثابه فرهنگ واقعی- و به پست‌مدرنیسم به مثابه یک امر کیچ/ مبتذل محض حمله کند. چنین دیدگاه‌هایی نشان‌دهنده یک چیز است: اینکه پست‌مدرنیسم عموماً (بدون شک در مقابل معماری پست‌مدرن) به عنوان چرخشی ضروری به سوی «سنت» در نظر گرفته شده است. پس

بطور خلاصه، قصد من این است که یک پست مدرنیسم مخالف خوان را طرح‌ریزی کنم. گونه‌ای که این کتاب درصدد آگاهی بخشی در این مورد است.

در سیاست‌های فرهنگی امروز، تقابل اساسی بین دو گونه پست‌مدرنیسم مشاهده می‌شود، پست‌مدرنیسمی که در نظر دارد مدرنیسم را واسازی/ ساخت‌گشایی کرده و در مقابل وضعیت موجود مقاومت کند و پست‌مدرنیسمی که امر پیشین را به خاطر گرامی‌داشت بعدی انکار می‌کند: پست‌مدرنیسم مقاومت و پست‌مدرنیسم ارتجاعی/ واکنشی. مقالات حاضر اکثراً در مورد نوع اول پست‌مدرنیسم هستند- خواست آن برای تغییر ابژه و بافت اجتماعی آن. پست‌مدرنیسم ارتجاعی/ واکنشی خیلی بهتر شناخته شده است: هرچند منسجم و یکپارچه نیست، اما در انکار مدرنیسم منحصر به فرد است. این انکار، که شاید از سوی نومحافظه‌کاران بسیار تندتر بیان شده باشد اما در همه جا انعکاس یافته است، امری استراتژیک می‌باشد: همانگونه که هابرماس بگونه‌ای متقاعدکننده توضیح می‌دهد که نومحافظه‌کاران مسایل فرهنگی را از اجتماعی جدا کرده، بعد، از عمل کرد یکی (مدرنیسم) به دلیل مشکلات دیگری (مدرنیزاسیون) انتقاد می‌کنند. در نتیجه در هم آمیختن علت و معلول، فرهنگ «مخالف» محکوم می‌شود، هرچند به‌عنوان وضعیت موجود اقتصادی و سیاسی تایید شده است- در واقع، یک فرهنگ «اثباتی» جدید مطرح می‌شود.

بر این اساس، فرهنگ یک نیرو باقی می‌ماند اما بیشتر یک نیرو برای کنترل اجتماعی، صورتکی رایگان که بر رخ ابزارمندی کشیده شده است (فرامپتون). بنابراین آیا این پست‌مدرنیسم به عنوان یک مفهوم درمان‌گرانه، نه زینت بخش صرف، فهم شده است: همچون بازگشتی به گونه‌هایی از سنت (در هنر، خانواده، مذهب...). مدرنیسم به یک سبک تقلیل یافته است (به‌عنوان مثال «فرمالیسم» یا سبک بین‌المللی) و به‌عنوان یک خطای فرهنگی محکوم یا کاملاً حذف شده است؛ عناصر پیش‌مدرن و پسامدرن حذف شده و سنت اومانیزم حفظ شده است. اما اگر معنا و منظور از این بازگشت احیای سنت‌های از دست رفته قرار گرفته در مقابل مدرنیسم، یک طرح کلان تحمیل شده بر وضعیت ناهمگون کنونی نیست پس چیست؟

بنابراین، یک پست‌مدرنیسم مقاومت به‌عنوان یک ضد عمل کرد نه تنها در برابر فرهنگ رسمی مدرنیسم بلکه در برابر «هنجارمندی کاذب» یک پست‌مدرنیسم ارتجاعی برخاسته است. در مقابل (اما نه فقط در تقابل با)، یک پست‌مدرنیسم مقاوم مرتبط است با واسازی انتقادی سنت و نه اقتباسی ابزاری از فرم‌های پاپ- یا شبه تاریخی،

با نقدی به ریشه‌ها، نه بازگشتی به آنها. به‌طور خلاصه، آن در پی به پرسش کشیدن است به جای بهره‌برداری از کدهای فرهنگی، در پی کشف کردن است به جای پنهان کردن وابستگی‌های اجتماعی و سیاسی.

مقالاتی که در ادامه می‌آیند دارای زمینه‌های گوناگون هستند. موضوعات زیادی مورد بحث قرار گرفته‌اند (معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، عکاسی، موسیقی، فیلم و ...) اما به مثابه کنش‌های تبدیل یافته و نه مقوله‌های غیرتاریخی. بنابراین، روش‌های بی‌شماری را شامل شده‌اند (ساختارگرایی و پسا ساختارگرایی، روانکاوی لاکانی، نقد فمینیستی، مارکسیسم ...) اما به مثابه مدل‌های در تضاد با هم و نه « رویکردهای » گوناگون.

مساله اصلی که یورگن هابرماس در مورد یک میراث فرهنگی طرح می‌کند، مواجهه روشنگری در اشکال مدرنیسم و آوانگاردیسم با مدرنیته توسعه‌گرا و پست‌مدرنیسم ارتجاعی است. او امتناع مدرن از « هنجار » مندی را تایید می‌کند اما در عین حال نسبت به « نفی کاذب » هشدار می‌دهد، در عین حال او ضد مدرنیسم (نومحافظه‌کار) را به‌عنوان امری ارتجاعی تقبیح می‌کند. در مقابل هر دوی اینها، هابرماس به باز-رونمایی انتقادی پروژه مدرن دعوت می‌کند.

هرچند، به تعبیری، این نقد وجود بحران را رد می‌کند- بحرانی که کنث فرامپتون آن را در برابر معماری مدرن در نظر می‌گیرد. آرمان‌گرایی ضمنی موجود در جنبش روشنگری و مساله‌مندی مدرنیسم به فاجعه منتهی شده است- بافتارها/ مصنوعات فرهنگ‌های غیر غربی به ودیعه گرفته شده‌اند، شهر غربی به کلان‌شهر تقلیل یافته است. معماران پست‌مدرن تمایل دارند واکنش‌شان سطحی باشد- با زدن « ماسک »ی مردم‌گرایانه، یک « آوانگاردیسم » سبکی، یا به خدمت گرفتن کدهای اسرارآمیز. فرامپتون در عوض دعوت به یک میانجی انتقادی اشکال تمدن مدرن و فرهنگ محلی می‌کند، یک واسازی دوسویه‌ی تکنیک‌های عام و زبان بومی منطقه‌ای.

بحران مدرنیته در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۶۰ میلادی به صورت اساسی احساس شد، لحظه‌ای که غالباً از آن به‌عنوان گسست پست‌مدرنیست یاد می‌شود و هنوز هم معذالک محل تقابل ایدئولوژیکی (غالباً بصورت انکار) امروز است. اگر این بحران در حکم طغیانی برون فرهنگی تجربه شده بود دست کم به ایجاد شوری فرهنگی در داخل فرهنگ می‌انجامید. حتی در حوزه‌های بسیار نادرش، برای مثال در مجسمه‌سازی. روزالیند کراوس توضیح می‌دهد که چگونه منطق مجسمه‌سازی مدرن در دهه ۶۰ منتهی به واسازی خودش- و همچنین منجر به واسازی نظم مدرن هنرها شد، که بر اساس نظم موجود در فلسفه روشنگری از رشته‌های مجزا و خودمختار بود.

او شرح می‌دهد که امروز « مجسمه‌سازی » به‌عنوان اصطلاحی در « زمینه گسترده‌ای » از اشکال که همگی بصورت ساختارگرایانه بوجود آمده‌اند، موجود است. برای کراوس، این مسئله نشان‌دهنده گسست پست‌مدرنیست است: هنر در چارچوب ساختار فهم می‌شود و نه رسانه‌اش، نزدیک و متمایل به « اصطلاح‌های فرهنگی ».

داگلاس کریمپ همچنین وجود یک گسست در مدرنیسم، مخصوصاً در تعریف آن از ساحت بازنمایی را مسلم می‌داند. در کار رابرت راشنبرگ و هنرمندان دیگری، سطح « طبیعی » و یکنواخت نقاشی مدرنیستی از طریق روش‌های عکاسانه، بوسیله زمینه کاملاً متنی و فرهنگی تصویر پست‌مدرنیستی جایگزین شده است. کریمپ بر این باور است که این گسست زیباشناختی ممکن است نشان‌دهنده یک گسست معرفت‌شناسانه در « دستور » یا « اسناد » دانش مدرن باشد. وی سپس این قضیه را در مورد نهاد مدرن موزه مورد بررسی قرار می‌دهد، مرجعیتی که مبتنی به یک خودبینی بازنمایانه است - « دانشی » در مورد خاستگاه‌ها که مانع از مذاقه در آن نمی‌شود. بدین ترتیب، وی اذعان می‌کند که مجموعه همگونی از آثار حاضر در موزه‌ها، در اندیشه پست‌مدرنیسم، از جانب ناهمگونی متون در معرض تهدید هستند.

کریگ اوونز نیز پست‌مدرنیسم را به عنوان بحرانی در شیوه بازنمایی غربی، قدرتش و ادعاهای عام‌اش در نظر می‌گیرد - بحرانی که پیش از این به واسطه گفتمان‌های سرکوب شده و حاشیه‌ای از آن خبر داده شده بود، گفتمان‌هایی که فمینیسم مهم‌ترین آنهاست. آن‌گونه که اوونز بحث می‌کند، فمینیسم به مثابه نقدی رادیکال از کلان‌روایت‌های انسان مدرن، یک رخداد سیاسی و معرفت‌شناختی است - از این جهت سیاسی چون که آن نظم جامعه مردسالار را به چالش می‌کشد، و به این دلیل معرفت‌شناختی چرا که آن ساختار شیوه‌های بازنمایی آن را به پرسش می‌کشد. او توضیح می‌دهد که این نقد بر روی عمل‌کرد معاصر تعدادی هنرمند زن به دقت تمرکز کرده، که او هشت نفر از آنها را مورد بررسی قرار داده است.

همچنین نقد بازنمایی نیز با نظریه پسا‌ساختارگرایانه همبسته است، که در این مقالات گرگوری آلمر به آن اشاره می‌کند. آلمر توضیح می‌دهد که عمل نقادی، قواعد آن درباره بازنمایی، امروز تغییر کرده‌اند، همچنان که هنرها در هنگامه ظهور مدرنیسم دچار این تبدیل بودند. او این تبدیل و تغییر را با اصطلاحات کولاژ و مونتاژ (مرتبط با کار مدرنیسم‌های گوناگون)؛ واسازی (بویژه نقد از تقلید و نشانه، که به کارهای ژاک دریدا مرتبط است)؛ و تمثیل (فرمی که به مادیت تاریخی تفکر می‌پردازد، و به کارهای والتر بنیامین مرتبط است) توضیح می‌دهد.

آلمر توضیح می‌دهد که این عملکردها، منجر به شکل‌گیری فرم‌های جدید فرهنگی شده‌اند، همچون نوشته‌های رولان بارت و آهنگ‌های جان کیچ.

فردریک جیمسون در مورد تلاشی نشانه و فقدان بازنمایی کمتر خوشبین است. بعنوان مثال، او خاطر نشان می‌کند که اقتباس به سبک همیشه فراگیرمان (به ویژه در سینما) تبدیل شده است، که این امر نشان‌دهنده این است که نه تنها ما در دریایی از زبان‌های خصوصی مستغرقیم، بلکه همچنین امید داریم که به زمانه‌ای که نسبت به زمان خودمان کمتر مسئله‌دار است بازگردانده شویم. این امر به نوبه خود به امتناع از درگیری با زمان حال یا تفکر تاریخی اشاره دارد- امتناع/ انکاری که جیمسون به‌عنوان ویژگی «اسکیزوفرنی» جامعه مصرفی از آن یاد می‌کند.

ژان بودریار نیز تلاشی معاصرمان از فضا و زمان عمومی را باز می‌گوید. او می‌نویسد که در دنیایی از وانمودگری/ شبیه‌سازی، علّیت از بین رفته است: ابژه دیگر به‌عنوان آینه سوژه عمل نمی‌کند و دیگر هیچ "چشم‌اندازی" چه خصوصی و چه عمومی وجود ندارد- تنها اطلاعاتی "موهن" باقی مانده است. در نتیجه، خود/ self تبدیل به یک "اسکیزو-روانی"، یک "پرده ناب برای تمامی شبکه‌های تاثیرات شده است."

در دنیایی که این‌گونه توصیف شده است، حتی امید به مقاومت بی‌معنا به نظر می‌رسد: سرسپردگی‌ای که ادوارد سعید با آن مخالف است. وضعیت اطلاعات- یا در واقع امر، نقادی- خنثی است: چه کسی از این وضعیت سود می‌برد؟ و با این پرسش او این متون را در زمینه کنونی خود قرار می‌دهد: یعنی "عصر ریگان."

از نظر سعید، تخطی پسامدرن از خط و مرزها معمولاً امری واضح است: کیش پرستش "خبره‌گی/ استاد"، قدرت "عرصه‌ها/ حوزه‌ها"، هنوز دارای اعتبار است و طرفدار دارد. در واقع، یک «اصل عدم دخالت» به گونه تلویحی پذیرفته شده که به موجب آن «علوم انسانی» و «اندیشه سیاسی» از هم جدا شده‌اند. اما این مسئله تنها برای پالودن یکی و آزاد کردن دیگری، و به منظور پوشاندن پیوستگی هر دو آنها عمل می‌کند. در نتیجه، علوم انسانی به دو شیوه به کار می‌رود: به منظور پنهان کردن/ تغییر عمل‌کرد غیر انسان‌باورانه اطلاعات و نمایاندن در حاشیه بودن خصایل انسانی». پس اینجا، ما چرخه‌ای کامل را طی کرده‌ایم: عصر روشنگری، پروژه انضباطی مدرنیته، وضعیت رمزی‌وار امروز؛ آن برای «حوزه‌های مذهبی» مناسب بوده، نه «جوامع سکولار» و این امر وضعیت قدرت را تحریک می‌کند. از نظر سعید (و همین‌طور مارکسیست ایتالیایی آنتونیو گرامشی)،

چنین قدرتی به همان میزان در اختیار نهادهای مدنی است که در دست نهادهای سیاسی و نظامی. بدین ترتیب، همانند جیمسون، سعید به یک آگاهی نسبت به جنبه های «هژمونیک» متون فرهنگی تاکید کرده و یک مداخله ضد عملکردی را پیشنهاد می کند. اینجا (در همصدایی با فرامپتون، اوونز، آلمر ...) او به این راهبردها اشاره می کند: انتقادی از بازنمودهای مرسوم [روش بازنمایی مرسوم]، استفاده های بدیل از فنون اطلاع رسانی (مانند عکاسی)، و بهبود (تاریخ) دیگری.

مقالات این مجموعه اگرچه گوناگون هستند اما علایق مشترک زیادی را در بر می گیرند: نقدی از شیوه های بازنمایی غربی و « روایت های برین» مدرن؛ تمایلی به اندیشیدن با لحنی حساس نسبت به مساله تفاوت، شکاکیتی راجع به « حوزه های» خود مختار فرهنگ یا « عرصه های» جداگانه تخصص ها؛ ضرورت گذشتن از روابط مرسوم و به قاعده (از متنی به متن دیگر) به دنبال / گرده برداری کردن از بستگی های اجتماعی (" غلظت" بنیادین متن در جهان)؛ بطور خلاصه، خواستی برای فهم پیوند کنونی فرهنگ و سیاست و تصدیق کنشی که هم نسبت به مدرنیسم آکادمیک و هم عکس العمل سیاسی مقاوم باشد.

این موضوعات و علایق اینجا با عنوان " ضد زیباشناسی" معرفی شده اند، عنوانی که منظور از آن تایید انکار هنر یا همین طور امر بازنمایی نیست. این مدرنیسم است که با چنین انکاری مشخص شده است، از آن در امید آشوب زده/ بی قانون یک « تاثیر رهاننده» یا در خیال اتوپیایی وجود یک لحظه حضور ناب، فضایی در ورای بازنمایی، دفاع شده است. اما مسئله در اینجا این نیست: تمامی این نقدهای انجام شده پذیرفته اند ما هرگز بیرون از بازنمایی قرار نداشته ایم- یا به بیان دقیق تر، هرگز بیرون سیاست های آن نبوده ایم. پس اینجا، مفهوم " ضد زیباشناسی" نشانه یک نیست انگاری مدرن- که غالباً با تخطی از قانون تنها در پی تایید آن است- نیست بلکه در عوض نشانه نقادی ای است که که شیوه تداعی ها را تخریب کرده تا آنها را بازنویسی کند.

« ضد زیباشناسی» همچنین دلالت بر این دارد که مفهوم عینی زیباشناسی، شبکه ایده هایش، اینجا مورد پرسش می باشد: این ایده که تجربه زیباشناسی به صورت جداگانه وجود دارد، بدون هدفی، تقریباً ورای تاریخ، یا اینکه هنر امروز جهانی را عملی می کند که در عین حال میان- سوژه گانی، عینی و کل نگر است- یک کلیت نمادین. پس همانند « پست مدرنیسم»، « ضد زیباشناسی» مشخص کننده یک وضعیت فرهنگی امروز می باشد: اینکه آیا مقوله های حاصل از زیباشناسی هنوز معتبراند؟ (به عنوان مثال آیا الگوی ذوق ساژکتیو از جانب میانجی ای توده-

ای، یا نگاه کل‌نگر با بر آمدن دیگر فرهنگ‌ها مورد تهدید نیست؟) به گونه‌ای دقیقتر " ضد زیباشناسی " همچنین نشانگر یک رفتار، دارای یک ماهیت میان- رشته‌ای در ذات خود بوده، که به اشکال فرهنگی درگیر در سیاست (مانند هنر فمینیست) یا ریشه گرفته در یک زبان محلی، حساس است- یعنی، نسبت به اشکالی که ایده یک قلمرو زیباشناختی ممتاز را انکار می‌کنند.

سرگذشت زیباشناسی یکی از روایت‌های ممتاز مدرنیته را شکل می‌دهد: از زمان خودآیینی آن از طریق هنر برای هنر تا جایگاه آن به‌عنوان یک مقوله انکاری ضروری، سنجش‌گری‌ای اینچنینی از دنیا وجود داشته است. رها شدن از این آن/ هنگامه آخرین (که به گونه‌ای درخشان در نوشته‌های تئودور آدورنو شکل گرفته) است که مشکل می‌باشد: مفهوم استتیک/ زیباشناسی به مثابه امری ویرانگر، شکافی بحرانی در به گونه‌ای دیگر دنیایی ابزاری. هرچند، اکنون باید این نکته را در نظر بگیریم که این فضای زیباشناختی همچنین در فراموشی قرار گرفته است- یا اینکه سنجش‌گری آن امروز بیشتر چیزی وهمی (و همچنین ابزاری) است. در چنین اوضاعی، راهبرد « تعهد منفی » آدورنو، ناچاراً باید مورد تجدید نظر و اصلاح قرار گرفته یا رد شود، و راهبرد مداخله‌آمیز جدیدی (نزدیک به آرای گرامشی) طرح شود. حداقل، این مساله هسته اصلی مقالات این کتاب می‌باشد. البته، چنین راهبردی اگر از محدودیت‌هایش آگاه نباشد، امری خیال‌انگیز باقی می‌ماند، هر چند در دنیای کنونی امری بدیهی است. و با این وجود، این موضوع کاملاً روشن است: که در برابر یک فرهنگ ارتجاعی با همه جوانب آن، کنش مقاومت ضروری می‌باشد.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Foster, Hal, Postmodernism: A Preface, in: Foster, Hal, The Anti-Aesthetic, Bay Press, 1987, ix-xvi.