جای خالی معنا

مدرنیسم و پسامدرنیسم

نوشتهٔ

رضا قنادان

فهرست

پیش‌گفتار ۹
مقدمه ۱۱
فصل یکم: نسبت مدرنیسم با مدرنیته ۳۱
فصل دوم: بستر فلسفی مدرنیسم ۴۵
فصل سوم: تاریخچهٔ مدرنیسم ۵۹
کوبیسم ۶۴
اکسپرسیونیسم ۷۴
سوررئالیسم ۸۶
فصل چهارم: ویژگی‌های مدرنیسم ۱۰۱
فصل پنجم: پسامدرنیسم ۱۲۱
فصل ششم: نقد کاربردی ۱۵۷
سرزمین بایر ۱۵۸
قصر ۱۸۱
«عربی» ۱۹۸
کتاب‌نامه ۲۱۱

پیش‌گفتار

منظور از نام این کتاب اشاره به دورانی در تاریخ هنر و ادبیات فرهنگ‌های مغرب‌زمین است که در آن‌ها جنبشی فراگیر صورت پذیرفت و قلمروهای هنری و ادبی این فرهنگ‌ها را در تمام زمینه‌ها و شاخه‌ها از ریشه زیر و زبر کرد. این جنبش شامل آثاری است که هنرمندان‌شان کوشیده‌اند با تکیه بر نبوغ و خلاقیت خود مفاهیم و معناهایی بی‌سابقه را به گونه‌ای بیافرینند که در پرتوشان جای خالی معنا در جنبه‌های گوناگون فرهنگ مدرن غرب آفتابی شود. اما باید گفت این‌که فرهنگ‌های مدرن غرب خالی از معناست بدین مفهوم نیست که هنر مدرن غرب نیز هم‌زمان عاری از معناست، برعکس، در این گستره آثاری پیش روی ما قرار دارد که شاید بیش از هر دوران دیگری هنرمندانشان در ژرفای واقعیت‌های هستی فرو رفته‌اند و لایه‌های گوناگون معنا را برای محتوا بخشیدن به آن آثار از دل مفاهیم بیرون کشیده‌اند. برای نمونه، تنها با نگاهی به داستان کوتاه «عربی» مصداق این گفته‌را درمی‌یابیم که چگونه نبوغ جیمز جویس به او امکان داده است در کم‌تر از شش صفحه ظرافت‌های معناساز ادبی را در نقاط اوج حیرت‌آوری تصویر کند و به مخاطب فرصت دهد ذهن خود را هم‌زمان در چند لایه از آگاهی پیش راند. اما آن‌چه به نبودن این آگاهی محتوا می‌بخشد پوچی ناشی از نبود معنویت است که انسان مدرن را انگار در غربتی ازلی به دام انداخته است.

رضا قنادان

مقدمه

بستر زایش جنبش فراگیر غرب فرهنگ فرانسه است که در پرتو روحیهٔ نوجویی حاکم بر آن یکی از درخشان‌ترین تحولات ممکن در عرصهٔ زیبایی‌شناسی را به ثمر می‌رساند. این تحول در دو شاخه قابل بررسی است. یکی شاخهٔ آفرینش‌های هنری و ادبی که برخی از ممتازترین آثار زیبایی‌شناسانهٔ جهان را پدید می‌آورد و دیگر شاخهٔ گرایش‌های هنری که به مکتب‌ها و شیوه‌هایی هم‌چون امپرسیونیسم، سمبولیسم، کوبیسم، اکسپرسیونیسم، ایماژیسم، سوررئالیسم و غیره واقعیت می‌بخشد. آفرینندگان و سرایندگان این جنبش، که تعدادشان از شمار انگشتان دست فراتر نمی‌رود، در زمینهٔ شعر تی. اس. الیوت، ویلیام باتلر ییتس و ازرا پاوند؛ در عرصهٔ قصه جیمز جویس، فرانتس کافکا و مارسل پروست؛ در نقاشی پابلو پیکاسو؛ و در نمایشنامه‌نویسی ساموئل بکت هستند. هریک از این افراد با تکیه بر نبوغ فردی‌شان گام‌هایی راهگشا و دوران‌ساز در نوکردن ژانر مورد علاقهٔ خود برداشته و درمجموع آن‌چه را که از آن به مدرنیسم نام می‌بریم پی ریخته‌اند.

چنان‌که از عنوان این کتاب برمی‌آید، جنبش مورد بحث در دو موج پیاپی سربر می‌کشد. نخست مدرنیسم است که از سال‌های میانی قرن نوزدهم میلادی آغاز می‌شود و به دیدهٔ بسیاری از صاحب‌نظران از سال ۱۹۳۰ به این

طرف خرده‌خرده فرو می‌کشد. اما نمی‌توان آغاز و فرجام موج دوم را، که پسامدرنیسم نام دارد، با مرزبندی شفافی تصویر کرد. اما نشانه‌های موجود حکایت از آن دارد که با توجه به پاره‌ای از ناآرامی‌هایی که هم‌زمان در پاریس و برخی از شهرهای امریکا رخ می‌دهد سال‌های نیمهٔ دوم دههٔ شصت می‌تواند آغاز مناسبی برای این پژوهش باشد.

بستر رویش این گرایش همان پیش‌انگاره‌هایی را دربرمی‌گیرد که مدرنیسم درون آن شکوفا شده بود. به این سبب است که بسیاری از آن‌چه در این کتاب برای شناخت زمینهٔ هنری و فلسفی مدرنیسم آمده، حتی آن‌جا که سخن از ویژگی‌های مدرنیسم به میان می‌آید، به دوران پسامدرن نیز اطلاق می‌شود. به عبارت دیگر، وقتی انگیزه‌های فلسفی و هنری مدرنیسم و پسامدرنیسم را پیش می‌کشیم به فصل‌های مشترکی میان این دو برمی‌خوریم که ما را با بحران معنوی حاکم بر جهان غرب روبه‌رو می‌کند. با اتکا به این زمینهٔ مشترک است که برخی از نظریه‌پردازانْ موج دوم را نه یک دگرگونی بنیادی که ادامهٔ مدرنیسم، یعنی بازتاب دیگری از حساسیت‌های زیبایی‌شناسانهٔ آن، می‌دانند. مدرنیسم واکنشی بود که در برابر زوال معنوی فرهنگ غرب شکل گرفت، با این هدف که معنویت تازه‌ای را جایگزین ارزش‌های ازاعتبارافتادهٔ قرن نوزدهم کند. هنرمندان مدرنیست انگار جملهٔ معروف نیچه را پذیرفته بودند که از زبان زرتشت مرگ خدا را اعلام می‌کرد. بنیان‌گذاران اندیشهٔ پسامدرن نیز حتی با صراحت بیش‌تری با این نظر موافق بودند. این خود نشان می‌دهد که چرا در این کتاب یک فصل کامل به پسامدرنیسم اختصاص یافته است.

اگر بخواهیم برای رشد مدرنیسم و آن‌چه از درون آن بیرون می‌جهد، یعنی پسامدرنیسم، بذر یگانه‌ای بیابیم، آن بذر یگانه نظریهٔ معروف به چشم‌اندازباوری نیچه است. بنا بر این نظریه، که تنها در آخرین آثار نیچه نمایان می‌شود، جهان در ذات خود مقوله‌ای است خالی و فاقد مرکز. از این رو کوشش برای فهم هستی در پرتو یک «حقیقت» کلی و نهایی تلاشی است

عبث و بی‌معنی که تنها در نگاه انسانی ساده‌لوح ممکن است. حقیقت از دیدگاه نیچه بیان توهماتی است که هر فرد در پیوند با اجزای هستی در سر می‌پروراند و از آن‌جایی که هر برداشتی از جهان تنها از چشم‌انداز خاصی امکان‌پذیر است هرگز نمی‌توان دنیا را در تمامیتش قابل شناخت و ارزیابی دانست.

اگر تصویر ازرا پاوند از هستی را بر این چشم‌انداز بیفزاییم، جهان را از زاویهٔ دیگری خالی و فاقد از مرکز می‌بینیم که تنها با واژه‌ها، یعنی شعر ناب، می‌تواند پر شود. اما به دیدهٔ پاوند، که معمار مسلم مدرنیسم در حوزهٔ انتقادی به شمار می‌رود، «آن‌چه شعر زلال و نفیس را در این جنبش امکان‌پذیر می‌کند کوشش شاعر در دست یافتن به موسیقی ناب در شعر است، نه آفرینش معنا.»[1]

منظر حاکم بر این گفته روشن است: تولید معنا خود زادهٔ جهانی است که اجزای آن را بتوان در پیوند با نیروی برخاسته از یک مرکز معنادهنده سامان بخشید. در نبود چنین مرکزی در دنیایی قرار می‌گیریم که در آن امکان دست‌یافتن به چنین موقعیتی خنثی است. بنابراین، تنها با توسل به هنر ناب است که می‌توان زیبایی را به‌عنوان یک «حقیقت» نسبی و گذرا دریافت و زندگی را به تجربه‌ای ارزنده مبدل کرد.

چنان‌که در فصل‌های بعدی کتاب می‌بینیم، مدرنیسم زلزله‌ای توصیف می‌شود که بسیاری از بناهای زیبایی‌شناسانهٔ پیش از قرن بیستم و گفتمان‌های متکی بر آن‌ها را ویران می‌کند. ستون محوری این اندیشه‌ها را مجموعهٔ باورهایی به وجود می‌آورد که اومانیسم یا انسان‌باوری نام دارد. این خود سنت دیرینه‌ای است که از آغاز رنسانس به این سوی، یعنی با پیدایش دیدگاه‌های فرانچسکو پترارک در ایتالیا، با بینش‌های بنیادی فرهنگ‌های

1. Ezra Pound, *Literary essays of Ezra Pound* (New York: New Directions Publishing, 1968): q.