داستان پسامدرنیستی

سرشناسه: مک‌هیل، برایان، ۱۹۵۲ ـ م McHale, Brian
عنوان و نام پدیدآور: داستان پسامدرنیستی/برایان مک‌هیل؛ ترجمهٔ علی معصومی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری: ۵۴۹ ص.
شابک: ۹۷۸ـ۶۰۰ـ۲۷۸ـ۰۴۴ـ۷
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Postmodernist fiction, 1987
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: نمایه.
موضوع: داستان ــ قرن ۲۰ م ــ تاریخ و نقد
موضوع: فراتجدد (ادبیات)
شناسه افزوده: معصومی، علی، ۱۳۲۳ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ ۲ د ۷ م/PN۳۵۰۳
رده‌بندی دیویی: ۸۰۹/۳۰۴
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۲۱۴۹۰۶

داستان پسامدرنیستی

برایان مک‌هیل

ترجمهٔ علی معصومی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Postmodernist Fiction

Brian McHale

Routledge, 2004

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

برایان مک‌هیل

داستان پسامدرنیستی

ترجمهٔ علی معصومی

چاپ سوم

۲۷۵ نسخه

زمستان ۱۴۰۲

چاپ ناژو

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۷ ـ ۰۴۴ ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 044 - 7

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

فهرست

یادداشت مترجم ۱۱
پیشگفتار ۱۹

بخش اول: آغازها

۱. از داستان مدرنیستی تا داستان پسامدرنیستی: دگرگونی امر غالب ۲۵
امر غالب ۳۰
بکت ۴۳
روب‌گریه ۴۷
فوئنتس ۵۰
ناباکوف ۵۶
کوور ۵۹
پینچن ۶۳
۲. هستی‌شناسی‌های داستان ۷۷
دگرکیهان ۸۰
«همانندانگاری قدیمی مؤلف و خدا» ۸۳
اینگاردن ۸۶

جهان‌های ممکن ۹۱
ساختمان اجتماعی (نا)واقعیت ۹۹

بخش دوم: جهان‌ها

۳. در منطقه ۱۱۳
چگونه می‌توان منطقه ساخت ۱۱۸
اوهایو، آز، و دیگر منطقه‌ها ۱۲۵
منطقه‌های میان‌متنی ۱۴۰
۴. برخورد جهان‌ها ۱۵۱
خط‌های موازی ۱۵۷
علمی ـ تخیلی کردن پسامدرنیسم ۱۶۴
پسامدرنیستی کردن داستان علمی ـ تخیلی ۱۷۲
۵. جهان دیوار به دیوار ۱۸۳
دودلی ۱۸۵
پیش‌پا افتاده بودن ۱۸۹
ایستادگی ۱۹۲
از «جهان‌ها» تا جهان‌ها ۱۹۵
گونهٔ خیالپردازانهٔ جابجاشده ۱۹۹
۶. واقعی، در سنجش با چه چیز؟ ۲۰۷
واقع‌سازه‌های مقید ۲۱۲
تاریخ ساختگی ۲۱۹
زمان ـ آشوبی آفرینشگر ۲۲۶
خیالپردازی تاریخی ۲۲۹

بخش سوم: ساختمان

۷. جهان‌های آماج زدایش ۲۳۹
چیزی روی دایره است ۲۴۴
چیزی هست ۲۴۸
کنار نهادن گزینهٔ میانی، کوره‌راه‌های چندشاخه ۲۵۴
احساس (بی)پایانی ۲۵۹
۸. جهان‌هایی چون جعبهٔ چینی ۲۶۷
به سوی بازگشت‌های بی‌پایان ۲۷۱
دیده‌فریبی ۲۷۴
حلقه‌های غریب، یا جانشینی مجازها ۲۸۱
شخصیت‌ها در جستجوی مؤلف ۲۸۵
داستان‌های هاویه‌ای ۲۹۲
کدام حلقهٔ فیلم؟ ۳۰۰

بخش چهارم: واژگان

۹. جهان‌های مجازشناختی ۳۱۳
بار دیگر دودلی ۳۱۵
رشد ناهنجار اندام‌ها ۳۲۱
تمثیل پسامدرنیستی ۳۲۵
تمثیل رو در روی تمثیل ۳۳۲
۱۰. جهان‌های سبک‌دار ۳۴۵
جعبهٔ جای مدفوع گربه، چندباره‌خواهی، جمله‌های کمرشکن ۳۵۲
نامه‌ها ۳۶۲

ماشین ۳۶۸
۱۱. جهان‌های گفتمان ۳۷۷
گفتمان در رمان ۳۸۱
چندگفتمانی ۳۸۵
کارناوال ۳۹۶

بخش پنجم: شالوده‌ها

۱۲. جهان‌های روی کاغذ ۴۱۱
«جابجایی فضایی واژگان» ۴۱۵
نثر تجسمی ۴۲۱
تصویر و پادتصویر ۴۲۸
متن زبان‌پریش ۴۳۲
بسته‌های الگو ۴۳۹
۱۳. مؤلفان: مرگ و پسامرگ ۴۵۱
مؤلف مرده ۴۵۵
خودزندگینامه ۴۶۲
رمانِ خیالی با شخصیت‌های واقعی ۴۶۹
اقتدار (مؤلف بودن) ۴۷۸
اتصال کوتاه ۴۸۴

بخش ششم: چگونه یاد گرفتم که دیگر نگران نباشم و پسامدرنیسم را دوست بدارم

۱۴. عشق و مرگ در رمان پسامدرنیستی ۴۹۷

عشق... ۵۰۳
... و مرگ ۵۱۴

پس‌درآمد: مفهوم پایان‌های جویس ۵۲۹
واژه‌نامه ۵۳۵
نمایه ۵۳۷

یادداشت مترجم

دشوار می‌توان به این پرسش که پسامدرنیسم از چه زمانی آغاز شد؟ پاسخ داد؛ همان‌گونه که در بارهٔ گام‌های پیشین تحول ادبی پاسخ آسانیابی در دست نداریم. شاید سال ۱۹۴۱، سال مرگ دو اسطورهٔ ادبیات مدرن یعنی جیمز جویس و ویرجینیا وولف، را بتوان سال پایان مدرنیسم و آستانهٔ تقریبی آغاز پسامدرنیسم ادبی دانست. کیت هیوم رمان سومین پلیس از فلن اوبراین را که در دههٔ هفتاد منتشر شد، نخستین اثر پسامدرنیستی می‌داند و به هر حال در میان علما در این باره همچنان اختلاف است.

پیشوند «پسا» الزاماً بیانگر آغاز یک دوره نیست و پسامدرنیسم می‌تواند واکنشی به مدرنیسم سال‌های پس از جنگ جهانی دوم (زیر پا نهادن حقوق بشر پیش‌بینی‌شده در پیمان ژنو و بمباران شهرهای ژاپن و کشتارهای جمعی و...)، یا واکنشی تلویحی به رویدادهای برجستهٔ روزگاران پس از جنگ (جنبش حقوق مدنی در آمریکا، جنگ سرد، ادبیات پسااستعمارنگر، پیدایش داستان‌های آدم‌ـکامپیوتری، و داستان‌های پیشامتنی) باشد.

کسانی هم سال‌های انتشار رمان‌هایی چون آدمخوار از جان هاکس (۱۹۴۹)، ضیافت عریان از ویلیام باروز، یا شعر مویه از گینزبرگ، و نخستین اجرای در انتظار گودو از بکت را نامزد مقام آغازکنندهٔ این مقطع کرده‌اند. لحظه‌های مشخص در نظریهٔ انتقادی، مانند نظرهای ژاک دریدا در سخنرانی «ساختار، نشانه، و بازی» در ۱۹۶۶ یا نظرهای ایهاب حسن در «اندام‌شکافی اورفئوس» در ۱۹۷۱ هم نقطه‌های آغاز دیگری هستند.

کارهای نمایشنامه‌نویسان پیشتاز مدرن و رمان‌نویسانی که روی خط مرزی میان مدرنیسم و پسامدرنیسم جا دارند، در تدوین زیبایی‌شناسی پسامدرنیستی سهم داشته‌اند. بیش‌تر کارهای بکت شاخص تغییر مسیر از مدرنیسم به پسامدرنیسم هستند. بکت در ۱۹۴۵ به این نتیجه رسید که برای بیرون آمدن از زیر سایهٔ سنگین دوست نزدیکش جویس باید بر تهیدستی زبان و شکست و درماندگی انسان تمرکز کند. به قول هنس پیتر واگنر «تجربه ورزیدن‌های بکت با شکل روایت و از هم پاشاندن شخصیت و روایت در داستان و نمایش که عمدتاً به نکته‌هایی چون هویت شخصیت‌ها، آگاهی اعتمادپذیر، و اعتمادپذیری خود زبان می‌پرداخت که به نظر بکت ناممکن‌های داستان بودند، جایزهٔ نوبل ۱۹۶۹ را نصیب او کرد. آثار بعدی او بیش‌تر، تلاش‌هایی فرا-ادبی بودند که می‌بایست در پرتوِ نظرهای خود او و آثار پیشین او و توجه به کار او در ساختارشکنی گونه‌ها و شکل‌های ادبی خوانده شوند». بی‌گمان بکت در مقام یکی از پیشروان جنبش پسامدرنیستی ادبی همواره در اندیشهٔ سست کردن بنیان همپیوندی منطقی روایت، پی‌رنگ وابسته به فرم، توالی منظم زمانی و شخصیت‌هایی بود که از لحاظ روان‌شناختی توصیف‌پذیر بودند.

جنبش بیت در دهه‌های پنجاه و شصت با کارهای نویسندگانی چون

جک کروواک راه را بر پیدایش نویسندگانی چون جان اشبری، ریچارد براتیگان، گیلبرت سورنتینو، ویلیام باروز، و الن گینزبرگ گشود. پس بی‌دلیل نیست که گروهی پسامدرنیسم را ادامه یا گسترش مدرنیسم دانسته‌اند.

امروز در کدام وضعیت به سر می‌بریم؟ پسامدرن، پساپسامدرن، یا بازگشت به گونهٔ تازه‌ای از واقع‌گرایی؟ هر کدام که باشد، پسامدرنیسم دست‌کم بخشی از تاریخ وضعیت‌هایی است که تا امروز پشت سر نهاده‌ایم. پسامدرنیسم ادبی هرچه باشد به هر حال جهان ادبیات را اندکی از سنگدلی‌های مدرنیسم، مطلق‌گرایی آن در کشیدن مرز مشخص میان «هنر والا» و هنر و فرهنگ مردم‌پسند رهانیده است. دیگر کسی از دبستان ادبیات اخراج نمی‌شود؛ مردود می‌شود، اخراج نمی‌شود.

داستان پسامدرنیستی چگونه داستانی است؟ کتاب مک‌هیل می‌کوشد برای این پرسش ظاهراً بی‌پاسخ، پاسخی درخور بیابد. شاید بد نباشد در این‌جا به منظور پیش‌آگاهی، فهرست فشرده‌ای از ویژگی‌های آثار پسامدرنیستی را مرور کنیم:

۱. هزل، شیطنت، طنز سیاه: کاربرد هزل شیطنت‌آمیز در پرداختن به موضوع‌های جدی و پیچیده.

۲. میان‌متنی دانستن متن‌ها: پسامدرنیسم مفهوم بی‌مرکزی از جهان را بازنمایی می‌کند که در آن هیچ اثری را نمی‌توان آفریده‌ای بی‌پیشینه و منفرد و مستقل دانست. این نکته متضمن وام‌گیری آثار پسامدرنیستی از متن‌ها و گونه‌های مردم‌پسند است که بارزترین نمونهٔ آن را در وام‌گیری دانلد بارتلمه از قصه‌های پریان و داستان‌های کودکان و بهره‌گیری جان بارت و بورخس از هزار و یک‌شب می‌بینیم.

۳. روبرداری و تکه‌چسبانی: ستودن سبک‌های پیشین یا تقلید کردن

هزل‌آمیز از آن‌ها که می‌تواند نشان‌دهندهٔ جنبه‌های تکثرگرا و آشوبناک و غرقه در اطلاعات جامعهٔ پسامدرن باشد. اومبرتو اکو و تامس پینچن جنبه‌هایی از رمان‌های پلیسی را به کار می‌گیرند، باروز به شگرد بریدن قطعه‌ها و به هم چسباندن آن‌ها علاقه دارد و بی. اس. جانسن رمان بدیارها را به صورت برگ‌های جدا از هم در یک جعبه عرضه می‌کند تا خوانندگان به میل خود آن‌ها را جور کنند و بخوانند.

۴. بهره‌گیری از فراداستان: پرداختن به فرایند آفرینش و شکل‌دهی داستان در خود داستان، یعنی نوشتن در بارهٔ نوشتن. حتی تقلید هزل‌آمیز اثر هم تقلید هزل‌آمیز خود اثر است. فراداستان پایهٔ اقتدار مؤلف را سست می‌کند.

۵. پرداختن فراداستان تاریخ ـ نگاشتی: داستانی و خیالی کردن رویدادهای واقعی تاریخی. گابریل گارسیا مارکز در ژنرال در هزار توی خود، سیمون بولیوار و ای. ال. دکتروف، فورد و هودینی و بوکرتی واشینگتن و فروید و یونگ را به شخصیت‌های داستانی تبدیل می‌کنند.

۶. زمان‌آشوبی: در آثار پسامدرنیستی، زمان می‌تواند همپوشانی داشته باشد، تکرار شود، و به صورت چند امکان شاخه‌شاخه شود. رابرت کوور در «پرستار بچه» چندین رویداد ممکن و ناممکن را همزمان ارائه می‌کند.

۷. بازتاباندن ویژگی‌های فن ـ فرهنگ و بیش‌ـواقعیت: فردریک جیمسن پسامدرنیسم را منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر می‌خواند یعنی منطقی از آن روزگاران گذار از دورهٔ صنعتی به دورهٔ اطلاعات. ژان بودریار نیز پسامدرنیته را چرخش به درون بیش‌ـواقعیت می‌داند که در آن، همانندسازی و وانماسازی جای واقعیت را می‌گیرد. شخصیت‌های رمان سر و صدای سپید دان دلیلو آدم‌هایی هستند که با سر و صدای سپید تلویزیون و فرآورده‌ها و مارک‌ها و کلیشه‌ها بمباران می‌شوند.

۸. بازتاباندن پارانویایی: رسیدن به این باور که در پسِ آشوب‌های جامعه، دستگاه نظم‌دهنده‌ای وجود ندارد.

جان بارت در «ادبیات نفس تازه کردن» می‌گوید: «مؤلف پسامدرنیست آرمانیِ مورد نظر من صرفاً به بی‌اعتبار کردن پدران مدرنیست سدهٔ بیستمی یا پدربزرگ‌های پیشامدرنیست سدهٔ نوزدهمی خود، یا صرفاً به تقلید کردن از آن‌ها نمی‌پردازد. او بدون لغزیدن به درون ساده‌دلی اخلاقی یا هنری، صناعت‌پردازی پیش‌پاافتاده، پول‌پرستی به شیوهٔ رایج در خیابان مدیسن، یا خامیِ ساختگی یا واقعی به دنبال داستانی می‌گردد که جاذبه‌ای دموکراتیک‌تر از 'متنی برای هیچ' بکت داشته باشد. رمان پسامدرنیستی آرمانی، به نوعی از نزاع میان واقع‌گرایی و ناواقع‌گرایی، شکل‌گرایی و محتواگرایی، ادبیات ناب و ادبیات متعهد، داستان گزیده و داستان بی‌بها فراتر می‌رود.»

جوزف هلر بر این باور است که رمان خود او مادهٔ ۲۲ و بسیاری از دیگر رمان‌های آمریکایی فرصت‌های فراوان دیگری برای پرداختن به وضع آمریکای پس از جنگ دارند، «احساسات ضد جنگ و ضد حکومت به دورهٔ پس از جنگ جهانی دوم مربوط می‌شوند: جنگ کره و جنگ سرد دههٔ پنجاه. واپاشی عمومی باورها، شکل رمان را از هم پاشیده است. مادهٔ ۲۲ تکه‌چسبانی است، اگر نه از لحاظ ساختار، دست‌کم از لحاظ ایدئولوژی. من بدون آن‌که بدانم، عضو یک جنبش نیمه‌شکل‌گرفته در داستان‌نویسی بوده‌ام. در همان هنگام که من کتابم را می‌نوشتم جی. پی. دان لیوی مرد میانسال، جک کروواک در جاده، کن‌کسی دیوانه‌ای از قفس پرید، تامس پینچن *V* و کُرت وونِگات بازی نخ‌انگشتی را می‌نوشتند و من گمان نمی‌کنم هیچ یک از ما از کار دیگری باخبر بوده باشد، دست‌کم خودم آگاهی نداشتم. نیرویی که در کار شکل دادن به یک گرایش در هنر بود بر همهٔ ما تأثیر گذاشت.»

اومبرتو اکو می‌نویسد: «به نظر من برداشت پسامدرن مانند برداشت مردی است که زن فرهیخته‌ای را دوست دارد و می‌داند که نمی‌تواند به او بگوید 'دیوانه‌وار دوستت دارم'، چون می‌داند که (زن می‌داند و زن هم می‌داند که مرد می‌داند) این جمله از آنِ باربارا کارتلند است. ولی راه‌حلی وجود دارد. مرد می‌تواند بگوید 'به قول باربارا کارتلند، تو را دیوانه‌وار دوست دارم'. در این صورت با پرهیز کردن از معصومیت ساختگی و با گفتن این‌که دیگر سخن گفتن معصومانه ناممکن است، می‌تواند همان چیزی را که می‌خواست به زن بگوید، بر زبان بیاورد، یعنی نشان بدهد که در روزگار معصومیت بربادرفته، او را دوست دارد.»

دیوید فاستر والاس در مقالهٔ «بسیاری از میان یکی: تلویزیون و داستان‌نویسی در آمریکا» به رابطهٔ برآمدن پسامدرنیسم و تلویزیون می‌پردازد که به سوی خود ـ ارجاعی و کنار هم نهادن هزل‌آمیز دیده‌ها و شنیده‌ها گرایش دارد و همین نکته به نظر او برتری ارجاع‌های فرهنگ پاپ را در ادبیات پسامدرنیستی توضیح می‌دهد: جایی که در آن تأثیرهای پاپ بر ادبیات به صورت چیزی فراتر از امور فنی درآمد، آمریکای پسا ـ اتمی بود. همان هنگام که تلویزیون نخستین دم را زد و هوا را به درون کشاند، فرهنگ مردم‌پسند به رتبهٔ هنر والای پابرجا یعنی مجموعه‌ای از نمادها و اسطوره‌ها درآمد. رهبران معنوی این جنبش ارجاع به فرهنگ پاپ، نویسندگان طنز سیاه پسانابا کوفی و فراداستان‌نویسان و انواع فرانسه‌دوست‌ها و لاتین‌دوست‌هایی بودند که بعداً پسامدرنیست خوانده شدند. داستان‌های حکیمانه و هجوآمیز نویسندگان طنز سیاه، نسل تازه‌ای از داستان‌نویسان را وارد عرصه کرد که خود را پیشتاز، جهان ـ میهن، و چندزبان‌دان و برخوردار از دانش فنّاورانه‌ای می‌دانستند که چیزی بیش از یک ناحیه، میراث، نظریه، و شهروند فرهنگی به وجود

آورد که مهم‌ترین نکته‌های مربوط به خود را از راه رسانه‌های همگانی بیان می‌کرد.

این کتاب اگر هم نتواند دقیقاً پاسخگوی پرسش‌ها باشد، نخستین مرجعی است که پرسش را به‌درستی و در جای خود سامان می‌دهد که در میان آشفته‌گویی‌های رایج، خود نوعی کامیابی است. من هم به دور از هرگونه داوری ارزشی و بر پایهٔ ارزش فنی کتاب ترجمهٔ آن را پیشکش می‌کنم.

لازم است در بارهٔ دو اصطلاحی که کاربرد گسترده‌ای در این کتاب دارند توضیحی بدهم. واژهٔ projection را در روان‌شناسی فرافکنی یا گناه خود را به گردن دیگری انداختن معنی کرده‌اند، در این کتاب این واژه در همه جا به معنای انتقال ویژگی‌های جهان واقعی به جهان داستانی و بالعکس به کار رفته است و من برای پرهیز از یکی شمردن آن با کاربرد روان‌شناختی، اصطلاح فراگذاری و گاه به مناسبت، اصطلاح فرانهادن را به جای آن به کار برده‌ام. اصطلاح metalepsis در خود زبان انگلیسی هم واژه‌ای نه‌چندان مأنوس و در زبان فارسی بی‌پیشینه است و می‌توان آن را با اندکی تسامح، مجاز مرسل یا نشاندن یک مجاز به جای مجاز دیگر دانست؛ به عنوان مثال می‌توان ضرب‌المثل انگلیسی «کرم نصیب مرغ سحرخیز می‌شود» را در نظر گرفت که می‌شود مثلاً گفت «فردا کرم نصیب من می‌شود» و منظور این باشد که فردا صبح زود بیدار می‌شوم.

پیشگفتار

قانون هافستاتر: همیشه بیش از آن‌که انتظار دارید طول می‌کشد، حتی اگر قانون هافستاتر را در نظر بگیرید.
(داگلاس آر. هافستاتر، گودل، اشر، باخ: نوار زرین جاوید، ۱۹۷۹)

کتابی که ضد خود یا «پادکتاب» خود را در بر نگیرد ناقص شمرده می‌شود.
(خورخه لوئیس بورخس، «تلون، اوکبر، اوربیس ترتیوس»، از باغ کوره‌راه‌های چندشاخه، ۱۹۴۱)

این کتاب در شمار سخن‌سنجی‌های توصیفی جا دارد (کتابدارها و گردآورندگان کتاب‌شناسی‌ها لطفاً توجه کنند). منظور آن است که بلندپروازیِ مشارکت در نظریهٔ ادبی ندارد، ولی تا بخواهید نظریه در آن هست، بدون شک به نظر گروهی بیش از آنچه باید، و به باور گروهی تا اندازه‌ای کم‌تر از آنچه باید. هدف آن به کرسی نشاندن تفسیرهای متن‌های معین نیز نیست، ولی دربرگیرندهٔ تفسیرهای فراوانی است که عمدتاً اتفاقی هستند. نخستین هدف آن بنیاد کردن خزانه‌ای از بن‌مایه‌ها و

شگردها و نظام رابطه‌ها و اختلاف‌هاست که ردهٔ معینی از متن‌ها در آن‌ها شریکند. من بر «بنیاد کردن» تأکید دارم: موضع‌گیری من (امیدوارم به نحو منسجمی) بیش از آن‌که واقع‌گرایانه باشد نام‌گرایانه باشد، همان‌طور که کوشیده‌ام آن را در نخستین فصل روشن کنم.

حیات این طرح (دست‌کم در ذهن من) به صورت کتابچه‌ای نسبتاً کم‌حجم آغاز شد، ولی طی چند سال بر حجم آن افزوده شد و به صورت دست‌نوشته‌ای سنگین درآمد. در این‌جا سپاس خود را به کیت هیوم و لیندا هاچیون ابراز می‌کنم که پیشنهادهای دست و دلبازانه و خردمندانهٔ آنان مرا یاری داد تا به کتاب اساساً مختصری دست پیدا کنم که از درون آن کتاب پرحجم برای بیرون آمدن دست تکان می‌داد. قرار بود نام این کتاب به جای داستان پسامدرنیستی،[1] نوشتار پسامدرنیستی[2] باشد و تفاوت میان «نوشتار» و «داستان» نشان می‌دهد که چرا آنچه بر جا مانده است به صورت کتاب کم‌حجم‌تری درآمده است که اکنون در دست دارید. من افزون بر نمونه‌های سطحی و دیگر حشوها، همهٔ مطالب مربوط به شعر و نمایش پسامدرنیستی (که در مورد شعر بسیار و در مورد نمایش اندک بودند) و نیز مقاله‌های تاریخی مفصل در بارهٔ پیشاتاریخ (یا «دیرینه‌شناسی») پسامدرنیسم را کنار نهاده‌ام. گمان نمی‌کنم این پالایش‌ها در بحث پیش رو خلئی به وجود آورده باشند، این کار را برای احترام به زیرکی خواننده انجام داده‌ام، البته امیدوارم که دست‌کم بخشی از این مطالب «از دست رفته» نهایتاً جای دیگر چاپ شود.

این کتاب در بنیاد، کتابی تک‌مفهومی است ــ و اعتراف به این نکته احتمالاً باید بیش از این‌ها مایهٔ شرمندگی من باشد. این مفهوم به‌سادگی بیان شده است: داستان پسامدرنیستی با داستان مدرنیستی تفاوت دارد،

1. Postmodernist Fiction 2. Postmodernist Writing

همان‌گونه که سخن‌سنجی زیر فرمان موضوع‌های معرفت‌شناختی با سخن‌سنجی فرمانبردار موضوع‌های هستی‌شناختی تفاوت دارد.

این مفهوم چنان سرراست است که اگر شخص دیگری پیش‌تر به آن توجه نکرده باشد، مایهٔ شگفتی خواهد بود، و البته شمار زیادی از منتقدان و نظریه‌پردازان پیش‌تر، کم و بیش همین بحثی را که من طرح کرده‌ام، پیش کشیده‌اند. هم در دو فصل آغاز کتاب و هم در جاهای دیگر کوشیده‌ام حق پیشگامی آنان را ادا کنم. به‌ویژه از شاعر پیشتاز دیک هیگینز که در آستانهٔ پایان یافتن شکل‌گیری این کتاب به مقاله‌ها و بیانیه‌های او (در *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, 1984 و *A Dialectic of Centuries*, 1978) برخوردم سپاسگزارم. تضادی که هیگینز میان هنر «شناختی» و هنر «پساشناختی» در نظر می‌گیرد با تضادی که من میان سخن‌سنجی معرفت‌شناختی مدرنیستی و سخن‌سنجی هستی‌شناختی پسامدرنیستی در نظر می‌گیرم همانند نیست، ولی تا حدودی به هم نزدیک است.

بی‌گمان دیوید لاج، که سنخ‌شناسی راهبردهای پسامدرنیستی او در *The Modes of Modern Writing* (1977) مأخذ سنخ‌شناسی من در فصل‌های سوم تا سیزدهم این کتاب بوده است، دین ویژه‌ای به گردن من دارد و بالاتر از همه آنکه، بیش‌ترین انرژی لازم برای آماده شدن این کتاب از آرزوی من برای دستیابی به انگیزه یا زمینه‌ای سرچشمه گرفته است که از انگیزه و زمینهٔ سنخ‌شناسی لاج که خودِ او فراهم آورده است بهتر باشد. منظورم آن نیست که خودپسندانه بگویم در مواردی از لاج پیش افتاده‌ام، بلکه می‌خواهم بگویم که کتاب لاج در دستیابی به عملکرد راستین یک کتاب استادانه و پژوهشگرانه، یعنی برانگیختن اندیشیدن دوربردتر، کامیاب بوده است.

این کتاب را در شکل‌های گوناگون آن، روزگاری دراز با خودم به این سو و آن سو برده‌ام و با عرضهٔ آن به بسیاری از دوستان و همکارانم، بخش‌هایی از آن را محک زده‌ام. **بیش‌ترین** امیدواری من به همان چیزی است که جان اَشبری در شعر «دعا» از آن یاد کرده است:

بجاست
که منتقدان ما شاعران را
از آنچه می‌کنند آگاه‌تر سازند
تا شاعران نیز بتوانند از شعر خود دورتر بایستند و شیفتهٔ آن شوند
و برای همگان پیرامون آن جا باز شود
تا به گرد آن جمع شوند و آنان هم شیفتهٔ آن شوند...

بیش‌ترین آرزوی من هم همین است.

برایان مک‌هیل،
پیتسبرگ، مه ۱۹۸۶

بخش اول

آغازها

پرسش‌های شناختی (که بیشینهٔ هنرمندان سدهٔ بیستم، چه افلاطونی و چه ارسطویی، تا نزدیک به سال ۱۹۵۸ مطرح کرده‌اند):

«چگونه می‌توانم جهانی را تفسیر کنم که خودم بخشی از آن هستم؟ من در این جهان چه‌کاره‌ام؟»

پرسش‌های پساشناختی (که بیشینهٔ هنرمندان از آن زمان مطرح کرده‌اند):

«این چه جهانی است؟ با آن چه کار باید کرد؟ کدام یک از خویشتن‌های من باید به آن بپردازد؟»

(دیک هیگینز، جدل سده‌ها، ۱۹۷۸)

۱

از داستان مدرنیستی تا داستان پسامدرنیستی: دگرگونی امر غالب

به باور من مفهوم‌ها «در هوا» نبودند... بلکه همهٔ ما در شهرهای گوناگون در یک زمان، خود را روبروی چراغ‌های راهنمایی یکسانی یافته‌ایم. با تغییر رنگ چراغ، همگی از خیابان گذشته‌ایم.

(استیو کَتس، هر چیز می‌تواند روی بدهد، به ویراستاری لوکلر و مکفری، ۱۹۸۳)

«پسامدرن»؟ در بارهٔ این اصطلاح هیچ نکته‌ای بی‌اشکال یا یکسره خرسندکننده نیست. حتی روشن نیست چه کسی را باید به سبب وضع آن برای بار نخست ستایش یا سرزنش کرد: آرنولد توینبی؟ چارلز اولسن؟ رَندل جَرِل؟ شمار نامزدها بسیار است،[۱] ولی هر کس مسئول آن باشد، باید به پرسش‌های بسیاری پاسخ دهد.

«پسامدرن»؟ این اصطلاح **خوشایند** هیچ کس نیست. ریچارد کوستلانِتس شکوه می‌کند که «پسا»:

هم امروز و هم در طول تاریخ، پیشوندی خُردمایه است، چون

> جنبش‌های مهم به جای وصل شدن بـه یک چـیز دیگـر، هـمواره در چارچوب خاص خود تعریف شده‌اند... هیچ هـنرمند پـیشتاز اصـیلی نمی‌خواهد «پسا» چیزی باشد.[۲]

جان بارت نیز «پسامدرن» را اصطلاحی می‌داند که

> خشن و اندکی تقلیدی است و به جای عرضهٔ راستای نو نـیرومند یـا حتی جالب‌توجهی در هنر کهن داستان‌گویی، چیزی عرضه می‌کند که در حال فرود آمدن از اوج است، و به سستی به دنبال کنش بسیار سختی روانه است که باید دنبال شود.[۳]

حتی از این هم گزنده‌تر، اصطلاح «پسامدرن» به نظر چارلز نیومن «ناگزیر یادآور گروهی از هنرمندان خودستای روزگار ماست که پارو به دست به دنبال فیل‌های سیرک مدرنیسم روانند».[۴] این اصطلاح خوشایند کسی نیست، با همهٔ این‌ها افراد همچنان آن را بر اصطلاحات کم‌تر خرسندکنندهٔ جایگزین که گهگاه پیشنهاد می‌شوند برتری می‌دهند (از میان این گزینه‌ها می‌توان به «فراداستان» از فدرمن و «داستان پسـامعاصر» از کـلینکوویچ اشاره کرد). پرهیز از کاربرد این اصطلاح هر روز دشوارتـر از روز پـیش می‌شود.

«پسامدرن»؟ این اصطلاح حتی معنای روشنی نـمی‌دهد، چـون اگـر «مدرن» به معنای «مرتبط با اکنون» باشد، «پسامدرن» تنها مـی‌توانـد بـه معنای «مرتبط با آینده» باشد و در این صـورت داسـتان پسـامدرن بـجز داستانی که هنوز نوشته نشده است چه معنایی دارد؟ پس یا این اصطلاح غلط مصطلح است، یا «پسا»ی آن، همان معنایی را کـه فـرهنگ واژگـان می‌گوید ندارد و صرفاً همچون گونه‌ای پیشوند تأکید عمل می‌کند. به گفتهٔ جان گاردنر، «پسامدرن» «در جهانی که ارزش‌ها در حـال دگـرگونی‌انـد» درواقـع بـه مـعنای **نو!** و **بهسازی‌شده!** است.[۵] و کـریستین بـروک‌روز

می‌گوید: «این اصطلاح صرفاً به معنای مدرن‌تر از مدرن است (بسامدرن[1] به جای پسامدرن؟).»(۶)

«پسامدرن»؟ آن را هرچه بدانیم، و هر اندازه خرسند شدن ما از آن ناچیز باشد، آشکار است که: مرجع «پسامدرنیسم» یعنی **آنچه** این اصطلاح مدعی ارجاع به آن است **وجود ندارد**. البته وجود ندارد **نه** در معنای مورد نظر فرنک کرمود در جایی که استدلال می‌کند آنچه به اصطلاح پسامدرنیسم خوانده می‌شود، صرفاً بر جا ماندن مدرنیسم در نسل سوم و چهارم است، پس بجاست که در بهترین حالت آن را «نومدرنیسم» بخوانیم.(۷) اما آنچه پسامدرنیسم خوانده می‌شود در جهان بیرون وجود ندارد، همان‌گونه که «رنسانس» یا «رمانتیسیسم» در جهان بیرون وجود ندارند. همهٔ این‌ها افسانه‌هایی ادبی- تاریخی‌اند، ساخت‌هایی گفتمانی‌اند که یا نویسندگان و خوانندگان امروزی آن‌ها را ساخته‌اند یا خبرگان تاریخ ادبیات با نگریستن به گذشته آن‌ها را بنیاد کرده‌اند. و از آن‌جا که این‌ها ساخت‌هایی گفتمانی‌اند و اشیای جهان واقعی نیستند، می‌توان آن‌ها را به شیوه‌های گوناگون ساخت و همگی ما را همان‌گونه که روزی ای. او. لاوجوی انجام داد، برای نمونه ناگزیر به تشخیص و تمیز ساخت‌های گوناگون رمانتیسیسم کرد.(۸) به همین روال می‌توان به تمایز میان ساخت‌های پسامدرنیسم دست زد که هیچ یک کم‌تر از بقیه «واقعی» یا داستانی نیستند، چون در نهایت **همگی** داستانند. پس پسامدرنیسم جان بارت به معنای ادبیات از نو جان گرفته، پسامدرنیسم چارلز نیومن به معنای ادبیات اقتصاد تورمی، پسامدرنیسم ژان فرانسوا لیوتار به معنای وضعیت عام دانش در نظام اطلاعاتی امروزی، پسامدرنیسم ایهاب حسن به معنای مرحله‌ای در راه یگانگی

1. mostmodernism

معنوی نوع بشر و مانند این‌ها وجود دارند.[۹] حتی آنچه کرمود از پسامدرنیسم بنیاد کرده است و در واقع آن را یکراست از وجود ساخته است، وجود دارد.

اما بسیار بودن شمار ساخت‌های ممکن پسامدرنیسم به‌تنهایی بدان معنا نیست که همهٔ ساخت‌های آن به یک اندازه جالب توجه یا باارزشند، یا نمی‌توانیم از میان آن‌ها به گزینش بپردازیم. می‌توان معیارهای گوناگونی برای برتری دادن یکی از این ساخت‌ها بر دیگر ساخت‌ها پیشنهاد کرد، مثلاً معیار خودسازگاری و انسجام درونی. یا معیار گستره: پسامدرنیسم نباید چنان دست و دلبازانه تعریف شود که **همهٔ** شیوه‌های نویسندگی امروزی را در بر بگیرد، چون در این صورت بیرون کشیدن تمایز سودی ندارد، از سوی دیگر هم نباید آن را زیاده تنگ‌دامنه تعریف کرد. (کسی می‌گفت بجز پل سلن، شاعر پسامدرن واقعی وجود ندارد، در این صورت چرا پسامدرنیسم را یکسره به کنار نگذاریم و سخن‌سنجی آثار پل سلن را جانشین آن نکنیم؟) یک معیار دیگر می‌تواند فرآورندگی باشد: بالاترین ساخت پسامدرنیسم می‌تواند ساختی باشد که بتواند بینش‌های نو، ارتباط‌های نو یا پربارتر، همپیوندی از نوع یا درجهٔ متفاوت و در نهایت **گفتمان بیش‌تر** به صورت پژوهش پس از اجرا، تفسیرهای نو، انتقادها و پالایش‌هایی از خودِ ساخت، پیشنهادهای مخالف، ابطال‌ها و جدل‌های نو تولید کند. بالاتر از همه، این ساخت برتر باید معیار **علاقه** را برآورده کند. اگر مانند مورخان ادبی، متعلقات توصیفمان را («رنسانس»، «رمانتیسیسم»، «پسامدرنیسم») در خودِ عمل توصیف آن‌ها بسازیم، باید دست‌کم تلاش کنیم متعلقات **جالب‌توجهی** بسازیم. طبیعتاً معتقدم داستان پسامدرنیسمی که در این کتاب بنیاد کرده‌ام از همه برتر است. کوشیده‌ام که آن را از انسجام درونی برخوردار سازم؛ به باور من گسترهٔ آن

مناسب است، نه به شیوه‌ای تمایزناپذیر گسترده و نه به شیوه‌ای یاری‌نارسان تنگ است، و امیدوارم که هم فرآورنده و هم جالب توجه باشد.

«پسامدرن»؟ از آن‌جا که چه بخواهیم و چه نخواهیم، ظاهراً بار مسئولیت این اصطلاح بر شانهٔ ماست، و از آن‌جا که پسامدرنیسم به هر حال ساختی گفتمانی است، چرا راهی پیدا نکنیم که از این اصطلاح به سود و نه به زیان خود در راه بنیاد کردن مرجع آن بهره بگیریم؟ ایهاب حسن با نوشتن این اصطلاح به صورت **پسامدرن‌یسم**[1](۱۰) برای تأکید کردن بر پیشوند و پسوند آن در این راه ما را یاری می‌دهد.

(از آخر شروع می‌کنیم) این ایسم دو کار صورت می‌دهد: یکی آن‌که اعلام می‌کند که مرجع در این‌جا صرفاً تقسیمی گاه‌شناختی نیست بلکه نظام سخن‌سنجی سازمان‌یافته‌ای است، و در عین حال تشخیص می‌دهد که دقیقاً چه چیزی پسامدرنیسم را **پسا** می‌کند. پسامدرنیسم پس از مدرنیسم نیست، و به هر معنا به کار رود به این یک معنا نمی‌تواند به کار رود. پسامدرنیسم **پس از اکنون** نمی‌آید (غلط مصطلح)، بلکه پس از **جنبش مدرنیستی** می‌آید. بنابراین، اصطلاح «پسامدرنیسم»، در صورتی که کاملاً به معنای واژگانی به کار رود، به‌گونه‌ای سخن‌سنجی دلالت می‌کند که پیرو، یا شاید واکنشی در برابر سخن‌سنجی مدرنیسم آغاز سدهٔ بیستم باشد و نوشتاری فرضیه‌پرداز در بارهٔ آینده نیست.(۱۱)

اما در پیشوند پسا، می‌خواهم به جای تأکید بر **پس‌آیند** زمانی صرف، بر عنصر منطقی و تاریخی **پی‌آمد** تأکید کنم. پسامدرنیسم از یک لحاظ بیش از آن‌که **به دنبال** مدرنیسم بیاید، **پس از** مدرنیسم می‌آید. اگر گزاره‌های ریچارد کوستلانتس و جان بارت و چارلز نیومن نشان‌دهندهٔ

1. POSTmodernISM

نکته‌ای باشند، آن نکته این است که پسا بیش از هر چیز در مورد اصطلاح «پسامدرنیسم» آزاردهنده است. لازم نیست این‌طور باشد. گذشته از هر چیز حضور پیشوند **پسا** در سیاههٔ واژگان ادبی ــ و همین‌طور پیشوند **پیشا** ــ صرفاً **تاریخمندی** ناگزیر همهٔ پدیده‌های ادبی را نشان می‌دهد. هر لحظهٔ ادبی ـ تاریخی، **پسای** یک لحظهٔ دیگر است، همان‌گونه که **پیشای** لحظه‌ای دیگر است، هرچند البته ما در وضعیتی نیستیم که بتوانیم دقیقاً بگوییم **پیشا** چه چیزی است، یعنی پیشینی چه چیزی و آماده‌کنندهٔ راه برای چه چیزی است، تنها با گذشته‌نگری در اصل می‌توانیم همواره بگوییم **پسا** چه چیزی است، یعنی نسل بعدی چه چیزی. پسامدرنیسم نسل بعدی مدرنیسم است ــ البته این همان‌گویی است، همان‌گونه که اگر بگوییم پیشارمانتیسیسم نسل پیشین رمانتیسیسم است، همان‌گویی کرده‌ایم. اما اگر بتوانیم در بارهٔ چگونگی سرچشمه گرفتن یک پدیدهٔ پسینی از یک پدیدهٔ پیشینی برهانی فراهم کنیم و به سخن دیگر، نوعی **پسایندی** تاریخی را بنیاد کنیم، آن‌گاه در رابطهٔ میان مدرنیسم و پسامدرنیسم چیزی بیش از همان‌گویی خواهیم یافت.

برای دریافت این **پسایندی** یعنی پسای پسامدرنیسم که موضوع اصلی این کتاب است به ابزاری نیاز داریم که توضیح دهد چگونه مجموعه‌ای از شکل‌های ادبی از مجموعهٔ دیگری از شکل‌های ادبی که از لحاظ تاریخی بر آن‌ها پیشی داشته‌اند سرچشمه می‌گیرند. این ابزار را می‌توان در مفهوم شکل‌گرایانهٔ روسی از امر غالب یافت که هم‌اکنون به آن می‌پردازیم.

امر غالب

احتمالاً امتیاز برساختن این مفهوم باید نصیب یوری تینیانُف شود، ولی یکی از سخنرانی‌های رومن یاکوبسن در سال ۱۹۳۵ آن را به بهترین صورت به ما شناسانده است: