پست‌مدرنیسم ناخواسته

مالکوم برادبری
مانی قوافی

زمانی دراز، هنگامی که ذهن در جهانِ بی‌حرکتی، که آرزویش را دارد، سکوت می‌کند؛ همه چیز در احساسِ نوستالژی آرامش می‌یابد و آن حس را منعکس می‌کند؛ ولی با اولین ضربه، این جهانِ ترک‌خورده، به لرزش درمی‌آید: بی‌نهایت چیز و تصویر لرزان باید درک شوند و ما مأیوس می‌شویم از اینکه به هر چیز آشنا و آرام، که می‌توانست قوت قلبمان دهد، شکل دهیم.

آلبرکامو، اسطورهٔ سیزیف (۱۹۴۲)

واقعیت فقط بخشی از میدان تصویریِ ما است؛ میدانی که توافق کرده‌ایم از خیالاتمان حذفش کنیم. این بخش تماماً با میدانِ خیالی احاطه شده، که رضایتِ خاطرمان را از ادامهٔ رویاهامان فراهم می‌آورد.

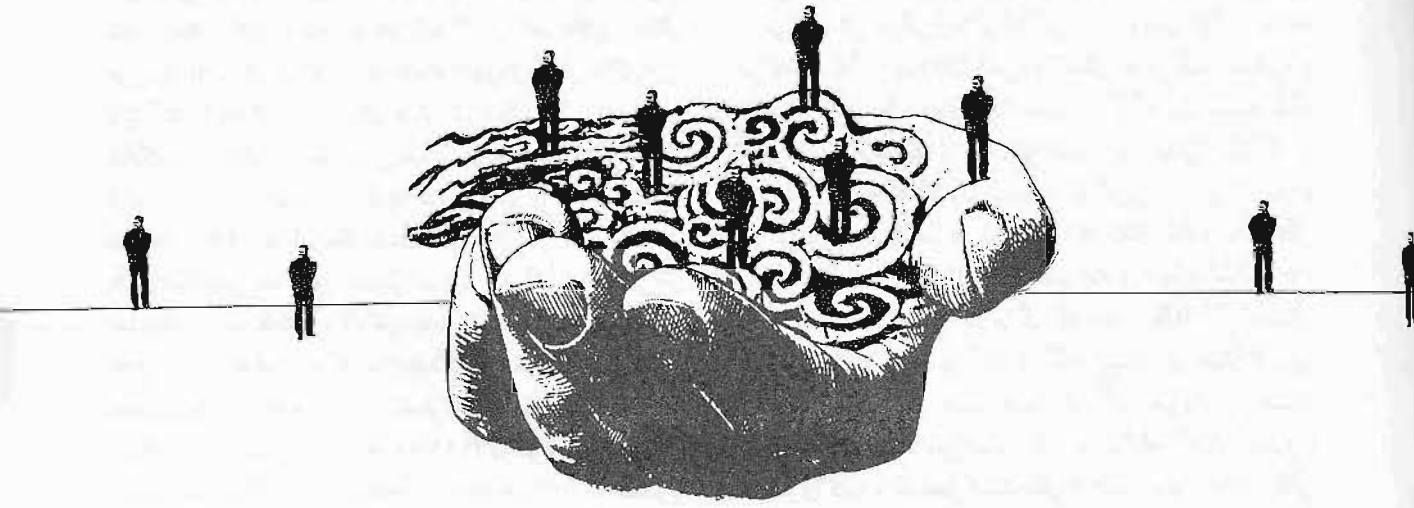
ژان فرانسوا لیوتار، گفتمان / صورت (۱۹۷۱)

مقدمه

روحیهٔ انقلابی‌گری که بر هنرِ دههٔ ۶۰ تأثیر به‌سزایی داشت، در دههٔ ۷۰ تغییر جهت عمده‌ای داد: شور سیاسی جایش را به دلواپسی‌های شخصی داد و اصطلاحات جدیدتر ــ نظیر حقوقِ زنان، حقوق هم‌جنس‌گرایان و جنبش سبز ــ به حوزهٔ عمومی اجتماع آمریکا وارد شد. در همان زمان، هیجانات تجربه‌گرایی، که در داستان به‌شدت بارز بود، رو به افول گذاشت؛ به عبارتِ بهتر در سال‌های دههٔ ۶۰ در حال و هوا و سبکِ رمان جهان تغییر بزرگی روی داده بود و ادبیات، هم از فضای رئالیستی پس از جنگ دوم و هم از بیانِ شیک مدرنیسم متأخر تغییر جهت داده، به سوی ادبیاتِ تجربی حرکت کرده بود. همچنان که تجربه‌گرایی می‌رفت تا کم‌کم به میثاقی عمومی در ادبیات تبدیل شود، ادعاهای بزرگی، که برخاسته از روزهای پرامید و والای دههٔ ۶۰ که پست مدرنیسم را ممکن می‌کرد، به ناچار مورد بازبینی قرار گرفت. در سال ۱۹۶۹ در مجموعهٔ «مرگ رمان و دیگر داستان‌ها»ی رونالد ساکنیک مشاهده می‌شود که ساکنیک تمامی این اتفاقات را به مثابه اضمحلالِ بزرگ بررسی می‌کند: عصر رئالیسم به سرآمده و ادبیات در معنای مرسوم و عرفی‌اش دیگر وجود ندارد. «نویسندهٔ معاصر ــ نویسنده‌ای که در تماس با زندگی‌ای است که خود نیز جزئی از آن است ــ ناچار است که از هیچ آغاز کند.» برای بعضی نویسندگان نظیر جان بارث (در مقالهٔ «ادبیات فرسودگی»اش) پایانِ ادبیات معنای متفاوتی داشت. به نظر او، رمان نویس حالا در عصرِ غائیت زندگی می‌کرد، پس:

اگر پیش می‌آمد که شما ولادیمیر نوباکف باشید، احساسِ به پایان رسیدن را با نوشتن «آتش پریده‌رنگ» نشان می‌دادید: یک رمان دلپذیر از زبان یک استاد کرم کتاب با فرمِ یک تفسیر فاضل‌مآبانه بر شعری که با سوءنیت جعل شده است؛ اگر بورخس می‌بودید، ممکن بود «هزارتوها» را می‌نوشتید: داستان‌هایی به صورت تبصره‌ای، بر کتاب‌های خیال‌انگیز یا فرضی، که عالمی کتابدار آن را توضیح می‌دهد و... اگر شما جای مولفِ این سطور بودید، چیزهایی می‌نوشتید مثل «پیر پسر پست» یا «فاکتور هرزهٔ الکی»، رمان‌هایی که از فرمِ رمان تقلید می‌کنند، نوشتهٔ نویسنده‌ای که از نقش مؤلف تقلید می‌کند.

در خلال دههٔ هفتاد، این توقع صریح برای ادبیات دیگرگون جای خود را به چیزی داد که بیش‌تر به واقع‌گرایی



نزدیک بود. بارث در سال ۱۹۷۹ موضعش را بازبینی کرد. او حالا پست مدرنیسم را یک صنعت آکادمیک می‌دید و آن را برنامه‌ای تئوریک می‌دانست که نویسندگانی را در یک گروه کلاسه می‌کند و بقیه را در گروهی پایین‌تر قرار می‌دهد. قهرمانان او به کالوینو و مارکز تغییر صورت داده بودند، به نویسندگان بازیِ کمیک و کیهانی و رئالیسم جادویی. از نظر او دیگر وظیفهٔ نویسنده تبیین موضعی صریح علیه رئالیسم یا مدرنیسم نخبه‌گرا نبود؛ بلکه نشستن و عرق‌ریختن برای نوشتنِ آن چیزی بود که «بهترین چیز بعدی» می‌نامیدش.

گفته بالا موضع بسیاری از نویسندگان جدید و قدیم است، آن‌ها که در خلال دههٔ هفتاد و هشتاد بیش‌تر از آنکه خود را با بحث‌های گندهٔ تاریخی سرگرم کنند، درگیر نوشتن «بهترین چیز بعدی» بودند. بعضی کارشان را با همان روحیهٔ پست مدرن، پژوهشی ادامه دادند و بعضی انرژی‌شان را به سمت‌های دیگر تغییر جهت دادند. اغلبِ آن‌ها رابطه‌شان را با «رئالیسم» که زمانی خصم خویش به شمارش می‌آوردند، مورد ارزیابی مجدد قرار دادند. در موقعیتی، که کریستوفرلچ «فرهنگ خودشیفتگی» نامید و در فرهنگ آمریکا دغدغه‌ای غریب و افسونی در موردِ طبیعتِ خود (Self) و نقش بازی ایجاد کرد، کتاب‌هایی منتشر شده نظیر «حضور خود در زندگی هر روزه» (۱۹۶۹) اثرِ اروینگ گافمن یا تعمقِ پرشور و شخصیِ رابرت ام. پرسیگ در کتابِ «ذن و هنر نگهداری موتورسیکلت» (۱۹۷۴). به نظر می‌رسید در این کتاب‌ها روحِ معاصر کشف و بیان شده است. در کنارِ این‌ها، آثاری نوشته شد که اشتیاق درمان را، که مُد غالب شده بود، نشان می‌داد؛ آثاری نظیر «پروفسور اشتیاق» (۱۹۷۷) نوشتهٔ فیلیپ راث که خیال‌پردازیِ جنسی را با موضوعات اجتماعی در هم می‌آمیخت یا «تاریخ کور» (۱۹۷۷) یرزی کازینسکی یا «هنرمندان مشتاق» (۱۹۷۹) اثر جان هاوکز، که داستان‌هایی بودند که غالباً کم‌تر در «دنیای واقعی» اتفاق می‌افتادند و بیش‌تر در قلمرو، آگاهی مولف می‌گذشتند و در آن‌ها قوانین خیال به قوانین واقعی برتری داشتند و در اعتبارِ روابط بین آدم‌ها شک می‌کرد، روابطی که به نظر می‌آمد نشانهٔ فرهنگی بدون عیب است. در این مقاله در مورد بعضی از این آثار که در آن واحد، تجربیات داستانی را هم ادامه می‌دهند و هم جهت آن را تغییر می‌دهند، نوشته‌ام.

۲. والتر آبیش
«آلمانی چه‌طور است»؟

بنا به تئوری ادبیات مدرنیستی یکی از وظایف ادبیاتِ جدی آشنایی‌زدایی است. وظیفهٔ ادبیات آرامش دادن به ما به‌وسیلهٔ تصدیق میثاق‌ها نیست، شکل‌دادنِ ما به کمک نوشتارِ غالب و شناخت‌پذیر نیست، بلکه هدایتِ ما به یک دیدگاهِ تجربی، نظمِ روایی و تمامیت زیباشناختیِ جدید است. در دههٔ ۷۰ و ۸۰ این گونه ادبیات بیش‌تر در اروپا دیده می‌شد: نویسندگان اتریشی نظیر پترهاندکه و توماس برنهارد با آثاری که دارای دیدگاه شدیداً مدرن و بیگانه‌گردانیِ بی‌روح هستند؛ ایتالو کالوینو، نویسندهٔ ایتالیایی، با آثار بازیگوشانه‌ای که در آن جابجایی آگاهی و اشیا اتفاق می‌افتد، نویسندهٔ چک، میلان کوندرا، یا نویسندهٔ اسرائیلی آموس اُز. اگر قرار باشد در میان نویسندگان

آمریکایی نظیری بر این نویسندگان پیدا کنیم، والتر آبیش را باید انتخاب کنیم، نویسنده‌ای که کم‌تر آمریکایی به‌نظر می‌رسد. او در اتریش در یک خانوادهٔ یهودی موفقِ ساکن وین دنیا آمد. آن‌ها از دستِ قوای هیتلر گریختند و سرانجام در شانگ‌های ساکن شدند. آبیش بعد از آن به تل‌آویو رفت و در ارتش اسرائیل تعلیم دید و حرفهٔ طراحی شهری را آموخت. او در سال ۱۹۶۰ به آمریکا رفت و تا به حال در آن‌جا اقامت دارد. با این تفاصیل تعجبی ندارد که آثار داستانی‌اش چشم‌اندازی بین‌المللی و روحی چند زبانه را ارائه می‌دهد و نشان دهندهٔ علاقه‌ای موکد به پیچیدگی و انحراف زبانی است. داستان‌های کوتاهش در مجموعه‌های «ملاقات ذهن‌ها» (۱۹۷۵) و «کامل در آینده» (۱۹۷۷) درگیری شدیدی را با زبان، روند نام‌گذاری و طریقه‌ای، که ما جهان را به تصویر می‌آوریم، نشان می‌دهد. در رمان «جایگشتی»اش، «آفریقایی از الفبا» (۱۹۷۴)، آفریقایی خیالی را در سیستمی از زبان بنا می‌کند، تصویری که از نظمِ الفبا سامان می‌یابد. بهترین کارش «آلمانی چطور است؟» رمانی است که در جستجوی تعریفی برای آلمان است، کشوری که او واقعاً هیچ وقت جز از راه ادوات زبان، آن را ندیده است. البته آمریکا نیز هیچ وقت برایش بی‌اهمیت نبوده است؛ چرا که او یک بار در مصاحبه‌ای گفته بود: «من آشنا را می‌شناسم»

این عبارت واقعاً با معنی است چرا که آشنایی و بیگانگی تم‌های اصلی در کار ابیش هستند. او گفته است که خطر داستان انس دادنِ ما با جهان و دل‌خوش کردن ما به آگاهی ساده‌ای است که از خودمان داریم. فقط وقتی که خود را فراموش کنیم، وقتی که به جهانی وارد شویم که از ناآرامی و سبعیت شکل گرفته است، وقتی جهانِ خارج را به مثابه وهم بدانیم، رمان می‌تواند نوآور باشد. آثار ابیش او را با جریان‌های جدی‌تر و فلسفی‌تر پست‌مدرن پیوند می‌دهد: به عنوان نمونه، او به دونالد بارتلمی شباهت می‌برد، چرا که زبان را برای واژگونی ایمان ما، به وجودِ لایه‌های عمیقِ زیرِ سطوح زبانی به کار می‌برد، شباهت دیگر، در امتناع از از پذیرفتن واقعیت به مثابه وجودِ چیزهایی واقعی و شناخته شده و استفاده از قوانینِ عرفیِ روایت برای شکل و نظم دادن به تجربیاتی است که به زمینه‌ای آشنا بازمی‌گردند. او علاقهٔ خاصی به سینما و نقاشی آمریکا و شیفتگی آن‌ها به قاب کردن و شکل دادن، ثابت کردن و نگاه داشتن رابطهٔ سطوح و اعماق دارد. هم چنین او پیوندی واضح با «مکتب نیویورک» و شاعرانی نظیر کنت کُچ و جان اشبری دارد و اغلب از آن‌ها، نقل‌قول می‌آورد. او داستانی دارد درباره دنیایی بی‌مرکز که ممکن است هر کجا باشد و او برای خودش بنا می‌کند. این درگیری‌ها نوشتارش را با روندی دوگانه مواجه می‌کند ؛ مثلاً در «ملاقات ذهن‌ها» داستان به این صورت شروع می‌شود: «این یک جهان آشنا است. این یک فیلم نیست بلکه عملی صریح برخاسته از بی‌ایمانی است. این جهانی است که با چهره‌ها و وقایع آشنا شلوغ شده است، آفرین بر زبانی که مغز با آن می‌تواند هضم کند هر آن چه را که اتفاق افتاده یا ممکن است اتفاق بیفتد، سه سال پیش خانم ایته در جهان آشنایش قدم زد و کشف کرد بعضی چیزها گم شده‌اند» وظیفهٔ این داستان مشخص کردن مرزی بین آشنا و بیگانه است، ولی همان قدر نیز با عکس آن درگیر است. همان‌طور که خودش در همان مصاحبه گفته است: «من تمایل دارم در بیگانه، آشنا را بسازم یا بازسازی کنم» و مشخص است یکی از اهداف او ساخت مکانی در یک دنیای ظاهراً بی‌مکان است.

این هدف به قدری باشکوه است که ابیش را از اغلب آثار تصادفی و بازیگوشانهٔ دیگر پست مدرن‌های آمریکایی متمایز می‌کند. در آثار او سبک می‌خواهد به اعتبار دست یابد، در دنیایی که ظاهراً تصادفی است سعی می‌کند نشانه‌ای معنادار را به دست آورد یا احساسِ صحت نماید. بعضی داستان‌های «کامل در آینده» با موضوع ایجاد اصطلاحاتِ بنیادینی که روایت ممکن است بسازد، درگیرند؛ از این‌رو داستان «در بسیاری کلمات» با بیان امکاناتی شروع می‌شود که کلمات می‌توانند در اختیار داستان در ساخت صحنه، ساختار و روایت بگذارند.

علاوه بر این روایت‌های او عموماً داستان‌هایی هستند از بحران یا خشونتی که از تحریف‌ها یا فقدان‌های روانی و زبانی ما برمی‌خیزد، که اغلب این داستان‌ها با بی‌اعتنایی و طنز کنایی تعریف می‌شوند، همان‌طوری که در یکی از داستان‌های «ملاقات ذهن‌ها» تعریف می‌کند:

وقتی کلمه‌ای فهمیده نمی‌شود، مردم خود را مجبور می‌کنند آن را با صدای بلند ادا کنند... در بعضی بخش‌های روستایی‌تر آمریکا مردم لغات مشکل را ادا نمی‌کنند... آن‌ها هر وقت یک چاقوی سرتیز را داخلِ شکمِ طرف کنند، فریاد می‌زنند: «آآآ».«ا» اولین حرف الفبا هم هست البته، به بعضی دلایل، این اتفاق بیش‌تر برای آدم‌های متزلزل می‌افتد.

بیش‌تر داستان‌های این مجموعه و «کامل در آینده» کوشش‌هایی برای پیداکردن رابطهٔ بین کلمات و اشیا هستند، هم‌چنین کشفِ مقصدی برای روندِ دلبخواهیِ نامیدن یا گوش سپردن. داستانِ «غیرت /وحشت /خشونت» بر سه دسته از بیان و کلمات آشفتهٔ هر یک از حروف الفبا بنا شده است. ابیش به

مصاحبه‌گرش گفت: من واقعاً با زبان درگیر نیستم، مثل هر نویسنده‌ای با معانی سروکار دارم. همچنین او خودش را یک نویسندهٔ بالقوه می‌داند، کسی که موقعیت زبان را هنگامی که معانی تفاوت می‌کنند؛ بررسی می‌کند؛ به هر حال در بعضی داستان‌ها نظیر «گذر از پوچی بزرگ» این موضوع در حد نهایت خودش ظاهر می‌شود، گویا مکان‌هایی را در بیابان شرح می‌دهد. او موقعیت‌هایی را در زندگی توضیح می‌دهد که در برابرِ توضیح مقاومت می‌کنند «هنوز توضیح می‌دهیم و تفسیر می‌کنیم همه چیز و هیچ چیز را.» از این رو به نظر می‌رسد که داستان‌های ابیش غالباً شرح و توضیح را به تعویق می‌اندازند.

بهترین و بازیگوشانه‌ترین داستان مجموعهٔ «کامل در آینده»، «در باغ انگلیسی» نام دارد که اثر کم‌تری از آن دلمشغولی‌های ابیش در آن دیده می‌شود. داستان با نقل‌قولی از جان اشبری آغاز می‌شود: «باقی‌مانده‌های توحش کهن برماندن پافشاری می‌کنند ولی همگی به سمت تغییر صحنهٔ متکرانه‌ای هم‌نوا می‌شوند، یک جور «باغ انگلیسی» که هوای موردنیاز طبیعت، ترحم و امید را تهیه می‌کند»

البته پیداکردن جایی که احساسِ «توحش کهن» سر برمی‌آورد، در نوشتار نویسنده‌ای که در کودکی از قتل‌عام (هالوکاست) گریخته، کار چندان مشکلی نیست. البته کازوئوایشی گورو در جایی به خطر نقلِ سرراست وحشیگری‌های عظیم مدرن در داستان اشاره کرده بود. فی‌المثل روایت مستقیم بمباران هسته‌ای هیروشیما و ناگازاکی با قاب‌کردنِ آن در زبان و فرمی دلپذیر می‌تواند آن‌ها را کاملاً آشنا، متعارف و بی‌روح کند؛ از همین رو به نوشتاری کنایی و خاموش نیاز است که نشانی‌های مستقیم به واقعیات را بپوشاند تا خواننده بتواند به اعماق فاجعه برسد و آن را تحلیل کند. پیوند بین داستان ایشی گورو، که غالباً با قوانین خاموشی و کدهای ممنوعیات اجتماعی معین می‌شود، و روح نوشتار ابیش به راحتی دیده می‌شود. «در باغ انگلیسی» یک نویسندهٔ آمریکایی از شهر «بروم هولدشتاین» که یک شهر جدید آلمانی است دیدن می‌کند، این شهر بر اساس ایدهٔ اردوگاه اسرای جنگی ساخته شده است و در آن شهروندان در آشناسازی و محوِ گذشته موفق شده‌اند، همچنین بروم هولدشتاین پس از بحث یک فیلسوف آلمانی دربارهٔ چیزها نامیده شده است:

شهر بر اساس اسم یک فیلسوف آلمانی، که مثل بیش‌تر پیشینیانش از طبیعت یک چیز پرسش می‌کند، نامیده شده است. او پژوهش فلسفی‌اش را از یک پرسش ساده آغاز کرد: «یک چیز چیست؟» برای بیش‌تر ساکنان بروم‌هولدشتاین این پرسش مسأله بزرگی نبود. آن‌ها از همان اول می‌دانستند که مثلاً بیش‌تر شیر آب سرد و گرمِ حمام چیز هستند، همان‌طور که پنجره‌های یک مرکز خرید چیز هستند. چیزها در هر برخورد و هر عملی وجود دارند.

نویسندهٔ آمریکایی با نقشهٔ ساده‌ای که از آلمان دارد مجبور است جهان را در سطوح چیزها نگاه کند، ابیش دیدگاهش در این داستان را در رمان «آلمانی چه‌طور است؟» یکی از بهترین رمان‌های جدید آمریکا بسط داده است. شخصیت اصلی اولریخ هارگلناو نویسنده‌ای است که از دنیای بروم‌هولدشتاین دیدن می‌کند و با پرسش آلمانی «چیست؟» روبه‌رو می‌شود. او فقط از نظرگاه شخصیت اصلی با این موضوع برخورد نمی‌کند؛ بلکه از دیدگاه یک نویسندهٔ واقعی هم که به این دیدار ربطی ندارد، با آن کلنجار می‌رود. از این رو در رفتار و زبانش زندگی می‌کند. کتاب بر اساس تکنیک‌های سینمایی بنا شده؛ چرا که باید تصاویر مدرن را به مثابه نشانه‌ها خواند: این جامعه از سیستم‌های دلالتی ساخته شده است که البته عتیقه‌های فرهنگی، ماشین‌های سریع و آپارتمان‌های تمیز مدرن ــ چیزها ــ را طراحی می‌کنند. این داستان روایت کوششی است برای تعریف و تبیین جهان از طریق شناسایی تدریجی و مطابق کردن زبان با نمونه‌ها، و نقشهٔ شهر با خود شهر. البته این داستان یک آلمان رئالیستی را نیز بنا می‌کند و خطر رئالیسم نیز این است که ترک‌ها، درزها، سیستم‌های زیرزمینی و تبارشناسی خشونت پنهان را با کاغذ می‌پوشاند. آلمان بیش از یک مکان است، توضیحی است از نوعی فلسفه، و ابیش از یگانه راه آلمانی برای دیدن و ارزیابی یک شی می‌نویسد. در مقابل شهر فیلسوفی، بروم هولد، شکل می‌گیرد، که آشکارا بر اساس شخصیت مارتین هیدگر ساخته شده است، فیلسوفِ چیزها که به خدمت نازیسم درآمد. داستان هم چنین دربارهٔ راهی است که ما از قدرت‌های ذهن‌مان برای تقویت نسیان تاریخی‌مان استفاده می‌کنیم. در ضمن داستانی است در مورد این واقعیت که تمامی پدیدارشناسی‌ها نقشه‌ای از سطوح اعجاب‌آور هستند که بر اعماقِ به هم ریخته قرار گرفته‌اند.

ابیش «کامل در آینده» را با یک قطعهٔ هجایی از آلن تانر، فیلمساز سوئیسی که به نظر می‌رسد از کارهایش تأثیر گرفته، آغاز می‌کند: «کشور من سال‌های بسیاری است که تاریخ را فراری داده است» در یک فصل مهم در «آلمانی چه‌طور است؟» برادر شخصیت اصلی معنای متناقض وجود آلمانی را

منعکس می‌کند. از یک طرف او اظهار می‌کند که «ما نمی‌توانیم دریافتمان از وجود را از دریافتمان از تاریخ جدا کنیم» ولی «همراه بروم‌هولد می‌توانیم درک کنیم که جستجوی فلسفی‌اش برای دازاین به این یا آن واقعه و یا به امسال یا سال بعد (پس از این‌همه، ما کم‌تر یا بیش‌تر آلمانی نیستیم چرا که وقایع ۱۹۱۴ یا ۱۹۴۵ تصادفاً یک یا دو سال، کم‌تر یا بیش‌تر، را فرا گرفته است)، منظور از تاریخ یک تاریخ جهان شمول است.، تاریخ آگاهی انسان.»

ایپش ممکن است یک نویسندهٔ بی‌روح پست مدرن به نظر آید چرا که او با این قضیه درگیر است که اشیا و کلمات تاریخ‌هایی دارند و جهان واقعیات هم‌زمان جهان توهم است. مقالهٔ انتقادی جروم کلین کویتز به درستی این نوشته‌ها را «رئالیسم تجربی» نامیده است. نظیر جمعی از نویسندگان جدیدتر، ایپش ابزار اضطراب‌آور زبان را به کار می‌گیرد و از جریان‌های عمدهٔ تفکر انتقادی (نظیر نقد ساختارشکنانه) سود می‌برد و آن‌ها را به مثابه ابزاری به کار می‌گیرد برای جستجو میان جهان درهم پیچیده‌ای از آشنایی‌ها و ناآشنایی‌ها، وحشت و سبعیت، به این امید یا ایمان که می‌توانیم اعماق را زیر سطوح بیابیم و مسئولیت اخلاقی گفتارمان را بپذیریم.

۳. جان بارث
تعطیلات، یک رمانس (۱۹۸۲)

جان بارث هنگامی که در مقالهٔ «ادبیات بازپروری» (۱۹۷۹) موافقت خود را با این موضوع اعلام کرد که وظیفهٔ نویسندهٔ متأخر مدرن، بیش‌تر پرداختن به «بهترین چیز بعدی است» تا این که خود را با تئوری‌ها و نوآوری‌ها سرگرم کند؛ احتمالاً خودش را نیز مدنظر داشت. رمان بعدی او «تعطیلات: یک رمانس» تغییری را در روح نوشتار وی نشان می‌دهد. البته بارث در این رمان نیز فراموش نکرده است که داستان غالباً؛ پژوهشی در خودِ مفهوم داستان است. در «تعطیلات» ما با پانوشت‌های فراوان، داستان‌هایی که با داستان‌های دیگر آمیخته می‌شود، و با یک اثر ترکیبی روبه‌رو هستیم، داستانی که مؤلفی دوگانه دارد؛ فن و سوزان زوجی هستند که هشت سال از ازدواجشان می‌گذرد و تعطیلات را در قایقشان، Pokey, wye I در مناظر دریایی که مورد علاقهٔ بارث است، در جزایر و پناه‌گاه‌های خلیج چساپیک در کارولند. کتاب هم‌چنین پس‌زمینهٔ غالبی نیز از سرچشمه‌های روایت دارد؛ که البته اندیشه‌ای است که در آثار بارث تازگی ندارد؛ ولی این جا راهی متفاوت به کار گرفته شده است. داستان بسیاری از مصالح داستان‌های کلاسیک دریایی را به کار می‌گیرد، سفرها و رمزها، حاشیه‌روی‌ها و قطعات؛ هیولاهای دریایی و جزایر ناشناخته و پرحرفی‌های دریانوردان. داستان از دریا آغاز می‌شود و توازی‌هایی با آثار هومر، ویرژیل و صد البته جویس دارد. هم چنین توازی‌هایی نیز در روایات موازی دارد: هر راوی همزادی دارد و هر همزاد قصه‌ای. بعضی قصه‌ها سانتی‌مانتال هستند و بعضی گروتسک. دختری در داستان حضور دارد که بارها مورد تجاوز و شکنجه قرار گرفته است و خودش را برای سقط جنین آماده می‌کند؛ اما ناگاه در این میان به زندگی خانوادگی رهنمون شده، پس از اندکی زندگی زناشویی آرامشی را برایش فراهم می‌کند؛ اما داستان همان قدر که مایه‌های قصه‌های عشقی را دارد، مایه‌های جاسوسی را نیز داراست؛ پس از همهٔ اینها ماریلند به واشنگتن مرکز توطئه‌ها و دسایس سیا می‌رسد. فن خودش عضو سابق سیا بوده است. او هم چنین بازسازی شدهٔ فرانسیس اسکات‌کی است، همان کسی که The star spangled Bannen را نوشته و نام مستعارش اِف اسکات فیتز جرالد است. سوزان ادبیات درس می‌دهد و بازسازی شدهٔ ادگار آلن پو است، کسی که «داستان آرتورگوردون پیم» را نوشته و داستان‌های معمایی را اعتلا بخشیده است. پو و کی هر دو از نویسندگان قدیمی منطقه خلیج چساپیک، هستند هر دو رمانس آمریکا را نوشته‌اند، یکی وحشت و دیگری میهن‌پرستی سانتی‌مانتال آن را نوشته است. بارث هر دو دیدگاه آمریکایی را منعکس می‌کند و می‌خواهد از این طریق خیر و شر را باز نماید.

مسائل گفته شده حتا در نام قایق هم وجود دارد:«Wye I، Pokey». «تعطیلات» ممکن است اثری تجربی باشد؛ اما اثری در مورد چیزهای مختلف است. دربارهٔ زرق و برق زندگی سیاسی آمریکا، و در عین حال دربارهٔ بحران هویت و منازعات در روابط بین دو جنسیت؛ و همین‌ها (و وجود دو راوی) تفسیر آن را مشکل می‌کند. رمان با استعاره‌ای آشنا آغاز می‌کند که هر روایت خودش، شکلی از عمل جنسی است که یک شروع و اوجی دارد ولی از آنجا که دو قصه‌گو وجود دارند و هر دو وجود و عشق مستقل دارند، جنسیت در هم پیچیده می‌شود و استعارهٔ قدیمی پایه‌ای برای تمثیلی جدید می‌شود. به همین صورت پس تمامی این بازی‌های داستانی ـ پارودی‌ها و ارجاعات ادبی، همزادها و مضاعف‌ها، توطئه‌ها و ضد توطئه‌ها ـ معنایی نهفته است که مهم‌ترین دلیل خلاقیت بارث است، یعنی ترکیب اسپرم و تخمک برای تجسم بخشیدن (مثل دریا) به عمیق‌ترین اصل خلقت. تجربهٔ بارث قصه‌ای را در پس قصه‌ای دیگر مشخص می‌کند: تولید یاخلق. این دیدگاهِ بدیهی

است که رشد کرده، و چیزهای جدیدی به وجود می‌آورد که حداقل تا به حال دو نتیجه داشته است: قصه‌های مد (۱۹۸۷) آخرین سفر دریانوردان (۱۹۹۱) که بر اساس این ایده، که قصه‌های دریایی سرچشمه اصلی روایت هستند، شکل گرفته‌اند. به نظر می‌رسد با یک سفر دریایی تمثیلی، بارث به ادبیات بازپروری رسیده است.

۴. رابرت کوور
مهمانی جرالد (۱۹۸۶)

امروز کوور از جمع نویسندگان مهم رمان تجربی در آمریکا است و با استعداد ویژه و آتشینش در ارائه تم‌های گوناگون و ماجرایی داستانی توانسته خودش را به چهرهٔ مرکزی در ادبیات جدید تبدیل کند. از همان مجموعه اولش Prickrsongs & Descants (۱۹۶۹) که مجموعهٔ قدرتمندی است، او کاشفِ ماجراجوی طبیعت، جادو، اروتیسم و قصه‌گویی نشان داده شد. موضوعاتِ او از بیس بال (یا افسانه‌ای دروغین دربارهٔ آن که به حقیقت می‌پیوندد) تا اجراهای روزنبرگ و دامنهٔ آن از فانترهای جنسی تا هزلیات سیاسی گسترده است. «آتش سوزی عمومی» (۱۹۷۷) او را با جستجو در زندگی درونی ریچارد نیکسون درگیر کرد و «یک حکایت سیاسی» (۱۹۸۰، ۱۹۶۸) او نیاز ملی را برای یک شکل جادویی و مسخ شده، که بتواند کل روح مدرن آمریکا را در بایت‌های کوچک رسانه‌ای بازسازی کند، به سخره می‌گیرد. او نظیر هاوکز و بعضی نویسندگان، که رئالیست جادویی نامیده می‌شوند، حالت جدیدی را در داستان به وجود آورده که امروزه به نظر می‌رسد ترکیبی است از زیباشناسی و وسواس گوتیک آلن پو، دیوانگی جنسی ساد و ژنه و سمبولیسم سلین، همراه با چاشنی‌های معاصرِ هجو و پارودی.

به نظر می‌رسد پارودی یکی از خصوصیات اصلی نوشتار پست مدرن است. در «مهمانی جرالد»، جایی که در مورد همهٔ مسائل صحبت می‌شود؛ با یکی از مهمانان، تانیا، (کسی که کمی بعد در حمام جرالد مرده پیدا می‌شود) در مورد این که، پارودی چیست، می‌گوید: «دخول شکل یا مرگ (او این‌ها را برابر می‌گیرد) به زندگی». مهمانی شیک و پرزرق و برق آغاز می‌شود. بیش‌تر مهمان‌ها اندیشه‌هایی قوی دربارهٔ زیبایی‌شناسی دارند. یکی از همسر جرالد می‌خواهد بحثش را دربارهٔ ماهیت تئاتر عوض کند. با آنکه مهمان‌ها، محصول اندیشه‌های پیچیدهٔ زیبایی‌شناسی خود به نظر می‌آیند، چندان عجیب نیستند. همچنین آن‌ها جمع کثیری از خصوصیات مهمانی را برجسته می‌کنند، نظیر غذاخوردن، نوشیدن، لباس پوشیدن‌های تماشایی، سکس، ادرار کردن، اِشغال دستشویی زیر راه پله‌ها، به هم ریختن ظرف‌ها، اشتباه شدن هویت‌ها و در نهایت، قتل. در واقع آنچه تانیا گفت (دخول فرم یا مرگ... به زندگی) خیلی زود در صفحه ۱۲ اتفاق می‌افتد. وقتی جسد رُس، هنرپیشه، مدل، ستارهٔ فیلم‌های پورنو و فاحشه (همین‌طور هزار موضوع دیگر)؛ روی فرش اتاق‌نشیمن پیدا می‌شود. این صحنه برای پارودی یک ژانر بسیار مناسب است، و حالا با یک قصهٔ پلیسی روبه‌رو هستیم. بازرس پاردیو یک کارآگاه فیلسوف است که به چند راستایی زمان معتقد است (مهم‌ترین وظیفه او مشخص کردن انگیزه‌ها و نیات است) و در آخر چنین استنباط می‌کند که قتل نیم‌ساعت پس از ورود او اتفاق افتاده است. دیگر کسانی که بعداً به خانه وارده شده‌اند عبارتند از پلیس‌های سنگین وزن، عکاس‌ها و کارمندان تلویزیون و تعداد زیادی خبرنگار، هنرپیشه و فیلم‌ساز که گزارش تهیه می‌کنند یا لااقل وقایع را داستانی می‌کنند. کنار جسد وقایع دیگری نیز اتفاق می‌افتد و تا قبل از آن که این موقعیت آگاتاکریستی‌وار رخ دهد، مهمانی جرالد ادامه پیدا می‌کند. «مهمانی جرالد» رمانِ شلوغی است(خیلی شلوغ‌تر از رمان‌های گادیس جونیور): گپی دربارهٔ صداها، نام‌ها، چهره‌ها، مدفوع، نوشیدنی‌ها، ظرف‌ها، استراق سمع‌ها، شایعات بی‌پایان و قصه‌گویی که در منحنی پرزرق و برقی از وقایع نامحدود و امیال شدید و محرک قرار گرفته است.

باید گفت که کوور یک رمان باارزش نوشته است. «مهمانی جرالد» یک هجو جنایی ـ معمایی خوانده می‌شود، ولی قصهٔ پلیسی سالنی فقط یکی از شکل‌هایی است که کوور برای هجوکردن و بازی‌کردن با آن در یک رمان ابداعی و جعلی برگزیده است. این مهمانی به یک تأتر، داستان جذاب، فیلم ـ داستان و در نهایت به یک سفر پرشتاب در فضای بین واقعیت مشهود و فانتزی آشکار بدل می‌شود. به نظر می‌رسد این رمان نظیر یک مهمانی فضایی از میل و رویا است که تغییر شکل پیدا کرده و با اهانت‌ها و توهین‌های منقطع و راهنمایی‌های ناگهانی از اعمال و آیین‌های عجیب پر شده است. «قتل با چاقو»، «دار زدن میزبان» و «پلیس مقرراتی» بعضی وقایع و بازی‌هایی هستند که برای جذب‌کردن خواننده ترتیب یافته‌اند. قصه‌ها (قصه‌هایی که به تنهایی کامل هستند و قصه‌هایی که درون قصهٔ دیگری می‌روند) در نهایت روایت حیله‌های آزارندهٔ شخصیت‌ها است که سر هم می‌آورند و در اینجا به انحای گوناگون، دست انداختن یکدیگر مطابق با قواعد مختلف زیباشناسی و اروتیک

است، قواعدی نظیر: بیگانه گردانی، باژگونی، تزویر و اوج‌های کاذب. طبق قاعده مرسوم معما واقعاً حل می‌شود؛ اما صریحاً اتفاقی نیفتاده است. ماجرای جنسی جرالد با آلیسون باتوهین آغاز می‌شود و به فاجعه‌ای ختم می‌شود. آن‌چه خواننده را ترغیب به خواندن می‌کند، چیره دستی و مهارتِ کامل نویسنده به شکل دادن به یک طرح بزرگ و تصاویر پرجزییات و عوض شونده است و در این میان تکثیر و درهم‌رفتن سبک‌ها و موقعیت‌ها که همگی از پس قیل و قال ،بی‌نظمی و مداومت صداهای بشری را نشان می‌دهند.

مهمانی جرالد یک رمان زیبایی‌شناسیک و در عین حال اروتیک است، نمایشی پرشکوه و درخشان از خواست‌های ابداعیِ نویسنده، به زبان بهتر یک شاهکار بزرگِ سرخوشانه. این رمان بسیاری از تمهیدات پست مدرنی را به کار می‌گیرد: شخصیت‌ها صدا هستند و صداها و بدن‌ها در یک دگرگونی مستمر به لباس دیگری یا بدن دیگری وارد می‌شوند.

پرگویی و پارازیت‌های زیادی در رمان وجود دارد که ممکن است بعضی خوانندگان را آزار دهد هم چنین بُعد آشکارا فلسفیِ رمان و پرسش نسبت فرم و واقعیت که در طول رمان مدام تکرار می‌شود، نظیر پرسشی که بین قصه‌گو و عاشق در ساختِ اوج‌ها و پیش‌زمینه‌ها ردوبدل می‌شود.

هم چنین باید به مرگ‌های فراوان، انواع رسوایی‌ها و مجموعهٔ جذابی از وحشی‌گری‌ها و شکنجه‌های گوتیک اشاره کرد؛ شکی نیست که مکتب گوتیک به داستان‌نویسی آمریکا بازگشته است (البته اگر بشود گفت که آن را ترک کرده بود). مهمان‌ها یا کسانی که ماجرا را طی ۳۱۲ صفحه در یک خانه و در یک غروب پیش برده‌اند، عاقبت می‌بینند که وقت زیادی داشته‌اند. مهمانی که تمام می‌شود، یک غروبِ پرخاطره هم به پایان می‌رسد و شاید این مهمانی همهٔ مهمانی‌ها را ختم می‌کند. در داستان، حداقل یک نفر شاد است که فرصت مهمانی را از دست نداده و او پست مدرنیسم است که قطعاً چیزهای بسیاری در این مهمانی به او اشاره می‌کنند.

۵. پل اُوستر
سه‌گانهٔ نیویورکی (۶ـ۱۹۸۵)

در دههٔ ۸۰ نوشتار پست‌مدرن از گرایش‌های داستان‌نویسی آمریکا حذف نشد، اما حالا خود را کم‌تر درگیر مسائل نوآوری نشان می‌دهد و در پی تعمیق روابطش با واقعیت است. اگر همان‌طور که ناباکف می‌گوید «واقعیت» واژه‌ای است که هیچ معنایی جز نقل‌قول ندارد و اگر «واقع‌گرایی» و «تجربه‌گرایی» پرچم‌هایی بوده‌اند که جنگجویان در جنگ برافراشته بودند، حالا به طور روزافزونی در معامله‌ای آرام و تجارتی پرسود شریک شده‌اند و همان چیزی است که جروم کلین کویتز در فرمولاسیون کارآمدش، «رئالیسم تجربی» بیان کرده است. یک مثال خوب برای این گرایش پل اوستر است.

نویسنده‌ای که همراه والتر ابیش و لئونارد مایکلز اعضای دیررسیده و متمایز آن چیزی هستند که حالا بهتر است «سنتِ پست مدرن» نامش بگذاریم. «سه گانه نیویورکی» پل اوستر که از سه رمان درهم تافتهٔ «شهر شیشه‌ای» (۱۹۸۵)، «اشباح» (۱۹۸۶)، و «اتاق قفل‌شده» (۱۹۸۶) به عنوان تخریب عبارت تزوتان تودورف، در مقالهٔ مشهورش دربارهٔ داستان پلیسی، ظاهر می‌شود. تورودف می‌نویسد: «هیچ مؤلف داستان‌های پلیسی نمی‌تواند به خودش اجازه دهد، همان‌طور که در «ادبیات» اتفاق می‌افتد، یک شخصیت خیالی را وارد قصه کند.»

اُوستر نظیر تودورف و دیگر منتقدان مدرن قصهٔ پلیسی را یک سرنمون می‌داند، همان‌طور که کوور در همان زمان در «مهمانی جرالد» این ایده را به کار می‌گیرد. در این جا، نویسنده، کارآگاه و خواننده می‌توانند به یکدیگر بدل شوند. خواننده از میان چشم‌های کارآگاه می‌بیند و از کارش در دیدن نشانه‌ها در همه جا سهم می‌برد اما نمی‌تواند به این جهان داده شده طرح یا شکلی ببخشد، تا این که نظمِ قطعی و طرح‌های اولیه مشخص شوند. از همین رو «سه گانه نیویورکی» دنباله‌ای است که در آن هیچ چیز نمی‌تواند نقطهٔ ثقل باشد؛ حتا اعمال و حسِ نیرومندی که از یک واقعیت سراسری متمدن، که داستان آن را فاش می‌کند، برمی‌آید. تنها چیزی که اهمیت دارد طبیعتِ زبان و قواعد نویسنده، شخصیت و خواننده است. در «شهری از شیشه» یک مشتری دیروقت کین، نویسندهٔ داستان‌های پلیسی، را برای کار صدا می‌کند، البته نه خودِ کین، که نویسنده، پل اُوستر، را می‌خواهد. در «اشباح» کارآگاهی را که Blue نام دارد، White برای پاییدن Black استخدام می‌کند و در نهایت او خودش را در یک دنیای وهمیِ مضاعف می‌بیند. در «اتاق قفل شده» راوی کشف می‌کند که دوست قدیمی‌اش، فان شاو، که او هم نظیر راوی یک نویسنده است ولی گم شده است، او را تعقیب می‌کند. فان‌شاو هم زن و بچه، و هم دست‌نوشته‌هایش را برای راوی باقی گذاشته است.

«سه گانه نیویورکی» قصه‌هایش را با یک تعلیق قابل توجه می‌گوید، در عین حال قالب داستان را برای تبدیل آن به یک تحقیق حقیقی می‌شکند. این سه گانه هم‌زمان تحقیقی در واقعیت اجتماعی شهری در جهان امروز است و هم تحقیقی در

زبان نوشتار و تاریخ ادبی است. کین که نویسنده‌ای است که در مورد یک کارآگاه قهرمان ـ ماکس ورک ـ می‌نویسد؛ خود به کارآگاه و شخصیتِ اصلیِ نویسندهٔ دیگری ـ پل استر ـ تبدیل می‌شود؛ نویسنده‌ای که خود به شخصیتی در داستان تبدیل شده است. او در مورد معما تحقیق کرده، حتا آن را خلق می‌کند و کم‌تر حل می‌کند. به همین صورت بلو نمی‌داند استخدام شده که کسی را بیابد یا خود پاییده شود، هم‌چنین نمی‌داند گزارش‌هایی که می‌نویسد او را به ثروت می‌رساند یا که قرار است اسنادی باشند که علیه‌اش استفاده شوند. ناپدیدشدن فان‌شاو، دوست راوی، آغازِ شکل دادن به زندگی راوی است، کسی که احتمالاً پل اوستر است. در واقع او توضیحی را برای این کتاب و دو کتاب قبلی آماده می‌کند که او واقعاً این‌ها را ننوشته است، بلکه حتا خودش را آن‌ها نوشته‌اند. هر کتاب جدید قاعدهٔ تازه‌ای را بر آنچه تا به حال نوشته شده، اضافه می‌کند و افزایش پیچیدگی و رشدِ این اطمینان تئوریک را نشان می‌دهد که نویسنده‌ای از میان بسیاری چیزها در خودش کندوکاو می‌کند؛ و هم‌زمان طبیعت و سرچشمه‌های ژانری را، که مورد استفاده قرار داده، بررسی می‌کند. از طرفی هر قصه‌ای سرچشمه‌های ادبی را پنهان می‌کنند، همان‌طور که بسیاری قصه‌های معاصر این کار را می‌کنند چرا که به نظر می‌رسد نویسندگان می‌خواهند دلبستگیِ قابل قبولشان به ساخت یک سنت را نشان دهند. در «شهر شیشه‌ای» ادگار آلن‌پو وجود دارد، یکی از سرچشمه‌های ادبیات گوتیک آمریکا و اولین نویسندهٔ داستان‌های پلیسی ذهنی (هم‌چنین او متذکر شده که داستان پلیسی، قصهٔ «استدلال» است). در «اشباح» اشباح داستانیِ کتاب «تعالی گرایان» بزرگ آمریکا نظیر ملویل، تورو و ویتمن را شامل می‌شوند. ناتانیل هاثورن در جوانی رمانی خیالی با نام فان شاو نوشته بود که آن را از بین برد، هم چنین داستانی دارد با نام «Worofield» که در آن مردی خود را پنهان می‌کند تا در زندگی‌اش غور و تأمل کند.

کتاب‌های اوستر پست مدرن هستند چرا که صراحتاً داستان بازتاب داستان‌های دیگر است، ولی این پایان داستان یا جستجو نیست. اوستر استاد ادبیات خلاقه در دانشگاه نیویورک است؛ هم چنین یک شاعر، منتقد و مترجم نیز هست که نوشته‌هایش همیشه به تجربیات شخصی یهودی‌اش نزدیک است. او قبلاً شرح‌حالِ قابل توجه «ابداع انزوا» (۱۹۸۲) را نوشته است که در آن خاطرات وحشتناک خانوادگی (جنایتی در خانواده) و جستجویش برای کشفِ زبان را به مثابه بیان تنهایی بنیادی بشری آشکار می‌کند. نظیر ابیش او به رابطهٔ بین زبان و خود (Self)، هم‌چنین ضرورت و خودگرایی ما در نام نهادن بر چیزها تأکید می‌کند، هر چند به نتایج جداگانه‌ای می‌رسد: «هر چیز به یک زندگی مضاعف اشاره می‌کند، اول در جهان و بعد در ذهن...و انکار هر کدام از این‌ها، از بین بردن اشیا در هر دو حالت است.» کتاب کوششی برای بناکردن قدرت خاطره در جهانی است که همواره ما را از نظر پنهان می‌کند. هم‌چنین او همراه ابیش و بیش‌تر نویسندگان جدید دغدغهٔ بحث‌های فلسفی و تاریخی معاصر در مورد زبان را دارند، (خصوصاً ساختارشکنی)، دغدغه‌ای که نویسندگان باید آن را با بیان اتوبیوگرافی‌وار و پدیدارشناسانه باز ترکیب کنند. آثار داستانی اوستر عموماً قطعه‌های مختلف را نشان می‌دهد. «در کشور چیزهای گذشته» در یک شهر خیالی ویران شده می‌گذرد؛ که یک رمان آخرالزمانی با دغدغه‌های عمیقِ تاریخی است. «قصرِ ماه» یک اثر جذاب و فانتزی پیچیده است که بر اساس تصویر عصر فضا ساخته شده است. «موسیقیِ بخت» با یک فضای اتفاقی سروکار دارد (که با سفر و تصادف پرشده) و مابین مرگ پدر و به جاگذاشتن میراث، و بازگشتش در یک سال بعد، اتفاق می‌افتد. آثار اوستر نظیر کارهای ابیش روایت مهاجرت هستند، آن جابه‌جایی که در وهلهٔ اول بارها، بر سر قوم یهود آمده. هم چنین این جابه‌جایی و تغییر در بافت زندگی معاصر نیز رخ داده؛ به طوری که هر چیز آشنا، غریبه می‌نماید. نظیر ابیش او جهان را به مانند یک هزارتو و متنِ مغشوش می‌بیند که باید آن را در چند حالت کشف کرد. او وظیفهٔ داستان را بازسازی خاطره، رام کردن انزوا، یافتن بخت خوب در تصادف و کشف انعکاسِ زندگی در چیزها می‌داند. داستان باید بهترین روش جستجو را برای کشف تعهد نویسنده به کار گیرد؛ جستجویی در میان هرج و مرج، در ماهیتِ قصه و شاید سرانجام در خود واقعیت.

منبع ترجمه:
The Modern American Novel, Malcolm Bradbury, oxford University press, 1992.