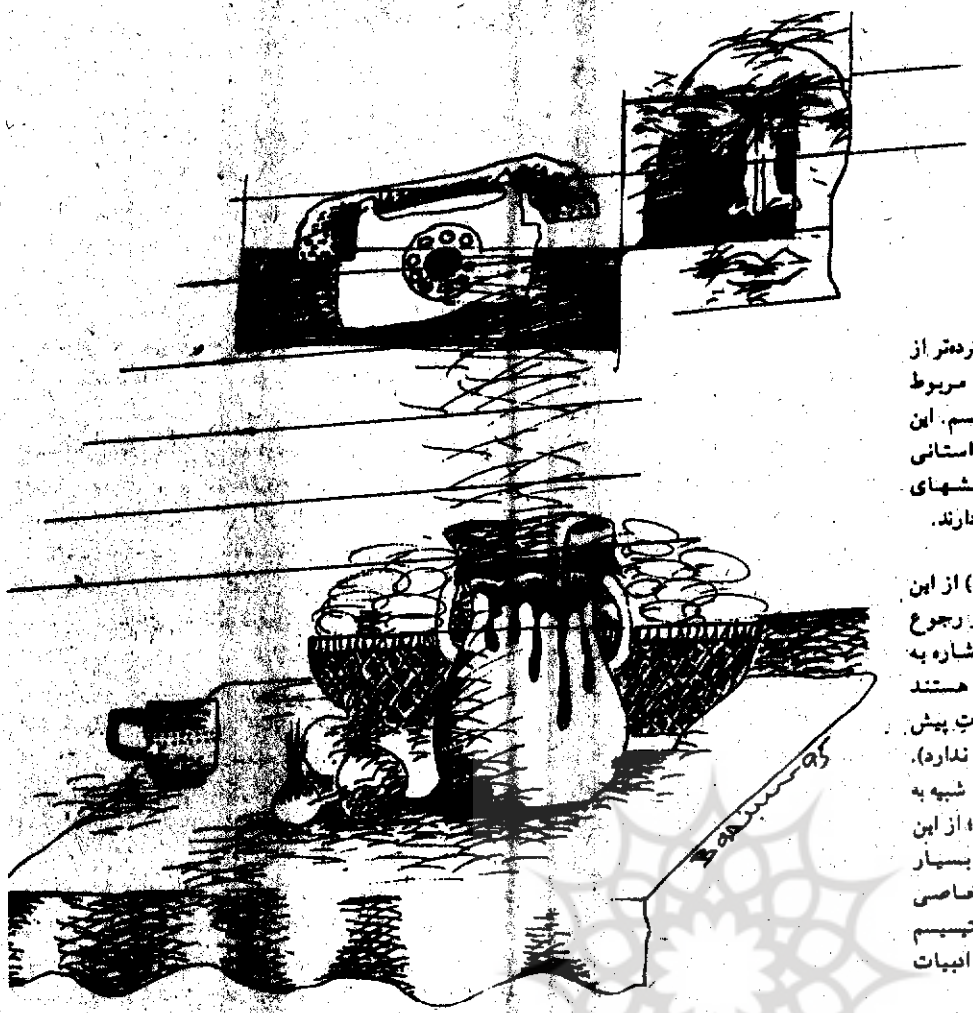


رئالیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی

جرمی هاثورن
ترجمهٔ مژده دقیقی

سه مفهوم وجود دارد که به مقوله‌ای گسترده‌تر از یک نوع خاص از رمان یا داستان کوتاه مربوط می‌شود: رئالیسم، مدرنیسم و پست مدرنیسم. این مفاهیم صرفاً به بحث ادبیات یا ادبیات داستانی مربوط نمی‌شوند، بلکه اساساً درگرایشهای گسترده‌تری درفرهنگ دو قرن گذشته کاربرد دارند.

دو مفهوم نخست (رئالیسم و مدرنیسم) از این نظر پیچیده‌تر هستند که هریک از آنها هم در رجوع به دوره‌های تاریخی در ادبیات و هم در اشاره به انواع فراتاریخی[1] ادبیات قابل استفاده هستند (اگرچه مفهوم مدرنیسم معمولاً در مورد ادبیات پیش از سالهای پایانی قرن نوزدهم کاربرد ندارد). مشکلات موجود در استفاده از این مفاهیم شبیه به مشکلات استفاده از مفهوم رمانتیسیسم است؛ از این مفهوم نمی‌توان برای نشان دادن دورهٔ بسیار محدودی از ادبیات و همچنین گونهٔ خاصی ازادبیات استفاده کرد. استفاده ازمفهوم رمانتیسیسم نیز ازاین نظر پیچیده است که صرفاً به ادبیات اختصاص ندارد.

دقیقاً همان طور که تمامی ادبیات دورهٔ رمانتیک لزوماً رمانتیک نیست، به همان ترتیب، تمام ادبیات داستانی دورهٔ مدرن نیزمدرنیست نیست، و روشن است که بسیاری از داستانهایی که امروزه نوشته می‌شود نه مدرنیست است نه پست مدرن. از این گذشته،همان گونه که در مورد ویژگیهای رمانتیسیسم بحث فراوان است، به همان ترتیب هم هیچ توافق مطلقی دربارهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ رئالیسم، مدرنیسم یا پست مدرنیسم وجود ندارد.

باتوجه به این پیچیدگیها، شاید عاقلانه‌تر آن باشد که کلاً از این مفاهیم استفاده نشود. اما متأسفانه این راه‌حل ساده، عملی نیست. تاریخ رمان به حدی به مقولهٔ رئالیسم وابسته است که بدون پرداختن به این مفهوم نمی‌توان دربارهٔ رمان صحبت کرد. از این گذشته، نمی‌توان انکار کرد که بخش عمده‌ای از هنر و ادبیات مدرن ویژگیهای جدیدی دارد و مفهوم مدرنیسم این امکان را به وجود می‌آورد که این ویژگیها رامجزا کنیم و مسیرهای بسیار متفاوت را در سیر تکامل هنرو ادبیات درقرن حاضر تشخیص دهیم. نهایتاً، با اینکه تئوری‌های پست مدرن فقط در حدود دههٔ گذشته به خوبی شناخته شده‌اند، اما نه تنها در بحث از داستان تجربی جدید، بلکه دربحث از بسیاری آثار قدیمی‌تر، بسیاراهمیت دارند.

اما هنگام بحث دربارهٔ پیدایش و تکامل رمان، می‌توانیم مشخصهٔ این نوع ادبی را رئالیسم صوری بخوانیم: این نوع ادبی سرشار است از آدمها و

مکانهایی که حتی اگر خیالی باشند، واقعی به نظر می‌رسند؛ درحالی که سایر انواع ادبی از قبیل رمانس [2] یا حماسه [3]، آدمها و مکانهایی دارد که عمدتاً غیرواقعی به نظر می‌آیند (وقصد نیز این بوده که این گونه به نظر برسند). به علاوه، باید توجه داشت که بسیاری از رمان‌نویسان به لزوم استفاده از مفهوم «رئالیسم» دربحثهای مربوط به رمان پی برده‌اند.

به طور ساده می‌توان گفت آن چیز ـ شخصیت، واقعه یا پسزمینه‌ای ـ «رئالیستی» است که نمونه‌ای از زندگی روزمره را در خاطرزنده کند. مسأله زمانی پیچیده‌تر می‌شود که به یاد بیاوریم رمان‌نویس با خلق شخصیتها ماجراها و پسزمینه‌هایی متفاوت با آنچه در زندگی روزمره ـ در واقعیت ـ انتظارش را داریم، می‌تواند ما را به تفکر جدّی و تفاخرانه دربارهٔ جهان واقعیت وادارد. به تعداد اتفاقات غیرعادی و ماجراهای غیرمعمول در رمان‌هایی توجه کنید که بسیار «رئالیستی» محسوب می‌شوند؛ به عنوان نمونه رمان میدل مارچ (۱۸۷۱ـ۱۸۷۲)، اثرجرج الیوت، را درنظر بگیرید. همچنین به هزل [4] و طنز [5] نیز توجه کنید که رمان‌نویس می‌تواند هر دو آنها را به شیوه‌ای مؤثر به کاربگیرد. هزل، از یک نظر، اغلب بسیار غیررئالیستی است؛ به قدری دستخوش اغراق و چنان جهت‌دار است که از نظر تشابه مستقیم وبک به یک با دنیای روزمره قابل مقایسه نیست. اماهزل و طنز به وضوح موجب می‌شود که دنیای روزمرهٔ خود را بسیار متفاوت ببینیم. تناقض اینجاست که گاه آنچه چهرهٔ جهان واقعیت را تغییر می‌دهد، در عمل موجب می‌شود که جهان واقعیت را دقیقتربینیم.

یکی از تأثیرگذارترین بحثها در زمینهٔ ماهیت رئالیسم در قرن حاضر، مربوط است به جرج لوکاچ، منتقدی که با رمانْ پیوند نزدیکی داشت. به نظر لوکاچ، که رئالیسم را هدف لازم و عاجل نویسندهٔ معاصر می‌دانست، هنرمند در هرمقطع از تاریخ باید تمامی واقعیت را تصویر کند، از لایه‌لای جلوه‌های سطحی نفوذ کند و فرآیندهای تغییر را نشان دهد. به اعتقاد لوکاچ، وظیفهٔ نویسنده مشابهٔ وظیفه‌ای بود که مارکس برای خود اوتعیین کرده بود: درک تاریخ جهان به صورت یک کلیت پیچیده و پویا ازطریق آشکارساختن قوانین زیربنایی خاص. این امر در عمل موجب شد که لوکاچ ارزش فوق‌العاده‌ای برای بعضی رمان‌های رئالیسم کلاسیک قائل شود ـ نامهایی چون تولستوی، بالزاک و توماس‌مان اغلب بر زبان یا قلم او جاری است ـ وبه مبارزه‌ای بی‌امان با جنبه‌های مختلف آن چیزی پردازد که خود به عنوان مدرنیسم طبقه‌بندی می‌کرد. لوکاچ در پایان کتاب رمان تاریخی [6] (۱۹۳۶ـ۱۹۳۷) اشاره می‌کند که دیدگاه او مبتنی بر این نظر که «منظور ما تجدید حیات صوری و تقلیدی هنرمندانه از رمان تاریخی کلاسیک بوده»، به غلط تعبیر شده است. اما از نظر بسیاری از منتقدین،مخالفت او با مدرنیسم به اندازه‌ای همه‌جانبه است که اظهارنظر فوق در واقع لازمهٔ تأمین نظرلوکاچ در مورد رئالیستی بودن یک اثر ادبی تلقی می‌شود. آشنایی با دیدگاههای لوکاچ برای ما حائز اهمیت است، زیرا صرف نظر از هدف لوکاچ (که خود بسیار جای بحث دارد)، مباحث اوکم وبیش بینشی دربارهٔ رمان رئالیستی کلاسیک قرن نوزدهم، به عنوان اوج پیشرفت هنری رمان، ایجاد کرد. پس از این مرحله، به دلیل اجتناب رمان‌نویسها از ملزومات این نوع ادبی، نوعی افت صورت گرفت. از آنجا که این تغییر از رئالیسم به مدرنیسم با فقدان جدی جایگاه پرطرفدار رمان همراه بود، خوانندهٔ معمولی نیز به مباحث نقش و فرم صحیح برای رمان کشیده شد.

به این ترتیب آن گاه که برتولت برشت، نمایشنامه‌نویس آلمانی، دربارهٔ مفهوم رئالیسم نوشت: «نباید رئالیسم رابه این شکل ازپرخی آثار موجود کسب کنیم.» [7]، آشکار بود که هدف ناگفتهٔ او لوکاچ است (به خصوص که در ادامهٔ صحبتش به بالزاک و تولستوی نیز اشاره می‌کند). به طورخلاصه، بحث برشت بر ضد اصول‌گرایی [8] است. به عبارت دیگر، از نظر او رئالیسم دریک اثر ادبی پدیده‌ای ذاتی نیست که مثل اسمی برای ابد روی سنگ حک شده باشد، بلکه عملکردی است از نقشی که آن اثر ایفا می‌کند یا می‌تواند ایفا کند؛ تأثیری است که برینش خواننده از جهان می‌گذارد. رئالیسم برشت نه بر مسائل فرم یا محتوا، بلکه بر عملکرد متمرکز است. این نکتهٔ مهم راباید به خاطر داشت که منتقد هنگام بحث از رئالیستی یا غیررئالیستی بودن یک رمان، ممکن است به محتویات رمان توجه کند، یا به عملی که آن رمان انجام می‌دهد. امروزه منتقدین و اساتید اغلب دراستفاده از این مفهوم بی‌دقتی نشان می‌دهند و آن را به واقع‌نمایی [9] محدود می‌سازند. اما باید توجه داشته باشیم که ممکن است یک رمان در حالت نخست غیررئالیستی و درحالت دوم رئالیستی باشد، یا بالعکس.

از این دید به مسأله نگاه کنید: اگر یک رمان دقیقاً شبیه به دنیایی باشد که هر روز تجربه می‌کنیم، کمتراحتمال دارد که ما را به تجربهٔ نقادانهٔ آن دنیا ترغیب کند و یا تشویقمان کند که آن را از زاویهٔ دیگری ببینیم و در مورد ظاهرفریبندهٔ آن سؤال کنیم. در مقابل، اگررمانی یک دنیای بسیار غیرعادی را ارائه کند، شاید ترغیب شویم بپرسیم که دنیای آشنای مادرواقع تا چه حد این گونه است، آن هم به شیوه‌هایی که پیشتر به‌آنها توجه نکرده بودیم. رمان‌هایی که بیشتر به واقعیت روزمره شباهت دارند، همیشه همان رمان‌هایی نیستند که بینشی نقادانه دربارهٔ واقعیت را موجب می‌شوند.

دراین زمینه نکتهٔ دیگری نیز وجود دارد: اکثر منتقدین امروزی براین عقیده‌اند که کتاب اولیس [10] (۱۹۱۴ـ۱۹۲۲) اثر جیمز جویس، بیش از آثار اکثر رمان‌نویسهای هم‌عصر او به تجربهٔ عملی انسانها در جهان نزدیک می‌شود. با این حال بسیاری از کسانی که اولین چاپ این رمان را خواندند، با این نظر موافق نبودند. به نظر آنها، این کتاب مقداری آگاهیهای سلیقه‌ای و حتی گمراه‌کننده ارائه می‌کرد. از این مسأله چه می‌آموزیم؟ شاید بیاموزیم که یکی از دستاوردهای هنر این است که به جای آنکه خود و تجربه‌های خود رابه سنتهای ناشناخته وابسته بدانیم، قادربه شناخت آنها باشیم. در این صورت با تناقضی مواجه خواهیم بود: اغلب اوقات آنچه رئالیستی است، در بدو امر غیررئالیستی به نظر می‌آید. (در ضمن، همان گونه که رومن یاکوبسن در مقالهٔ مهمی اشاره کرده است، باید بگوییم هنری که برای یک نسل رئالیستی است، شاید از نظر نسل بعد ساختگی باشد. [11])

پیش از این دیدیم که رمان در تضاد شدید با رمانس به وجود می‌آید و از این جنبهٔ مهم از رمانس رئالیستی‌تر است که توجه خواننده را، به جای فرار از دنیای واقعی، به جهان واقع معطوف می‌کند (این امر حتی آن گاه که مطالعهٔ یک رمان عملاً گریزی خوشایند از نگرانیها و مشکلات فوری است، به شیوه‌ای متناقض حقیقت دارد). اما همان‌طور که پیش از این نیز گفتیم، می‌توان عناصر رمانس‌گونه را برای کشف احساسمان نسبت به واقعیت به کار گرفت. به نحوهٔ استفادهٔ سویفت از جزئیات خیالی در سفرهای گالیور [12] به دیدگاه جیمز از مافوق طبیعی در چرخش پیچ [13] و به نحوهٔ استفادهٔ نویسندگان علمی ـ تخیلی از جهانهای خیالی توجه کنید.

بسیاری از اوقات مفهوم رئالیسم بدین معنا است که هنرمند (تکرار می‌کنم که منظور من از هنرمند صرفاً به نویسنده محدود نمی‌شود) دراثر خود تلاش کرده است که زندگی را در سطحی گسترده‌تر جامعتر درنظربگیرد. او دامنهٔ کار خود را به طور مشخص به زندگی پست وتجارب آدمهایی گسترش می‌دهد که از نظر سایر هنرمندان ارزش توصیف هنری ندارند. در بدو امر، در ذهن همگان، رئالیسم آشکارِ رمان اغلب به زندگی آدمهایی می‌پرداخت که نه تنهاهرگز دررمان توصیف

نمی‌شدند، بلکه توصیف آنها برای شاعرقرن هجده اساساً منطقی نبود. شخصیتهایی چون جوزف اندروز، فیلدینگ، مال فلاندرز، دفو، و هامفری کلینکر اسمولت پیامدادلهای زندهٔ آنان، جز درشکلهای خاصی از طنز یا نقیضه، هرگز نمی‌توانستند به دنیای مؤدب الکساندرپوپ وارد شوند. و این یکی از دلایلی است که جوزف اندروز (۱۷۴۲)، مال فلاندرز و هامفری کلینکر کلاً بیش از آثاری چون طوفان رئالیستی محسوب می‌شوند.

به علاوه رئالیسم مشخصاً به جنبش ادبی خاصی برمی‌گردد که در اوایل قرن نوزدهم در فرانسه آغاز شد و درنیمهٔ دوم این قرن شکوفا گردید. در این جنبش، رمان‌نویسانی چون بالزاک، استاندال و فلوبر بیش از دیگران سهم دارند. این نویسندگان تلاش زیادی کردند تا جزئیات مبتنی بر واقعیت آثارشان صحیح باشد. به عبارت دیگر، بتوان آنها را از طریق تحقیق تجربی با واقعیت خارجی مقایسه کرد. آنها این دقت را با تحقیق درازمدت و توان‌فرسا به دست آوردند. به این ترتیب، رئالیسم درارتباط با این نویسندگان از یک سو مفهومی است که گروهی از رمان‌نویسها را متمایز می‌کند، و ازسوی دیگر مفهومی است که به روش خاصی از ترکیب‌بندی اشاره دارد.

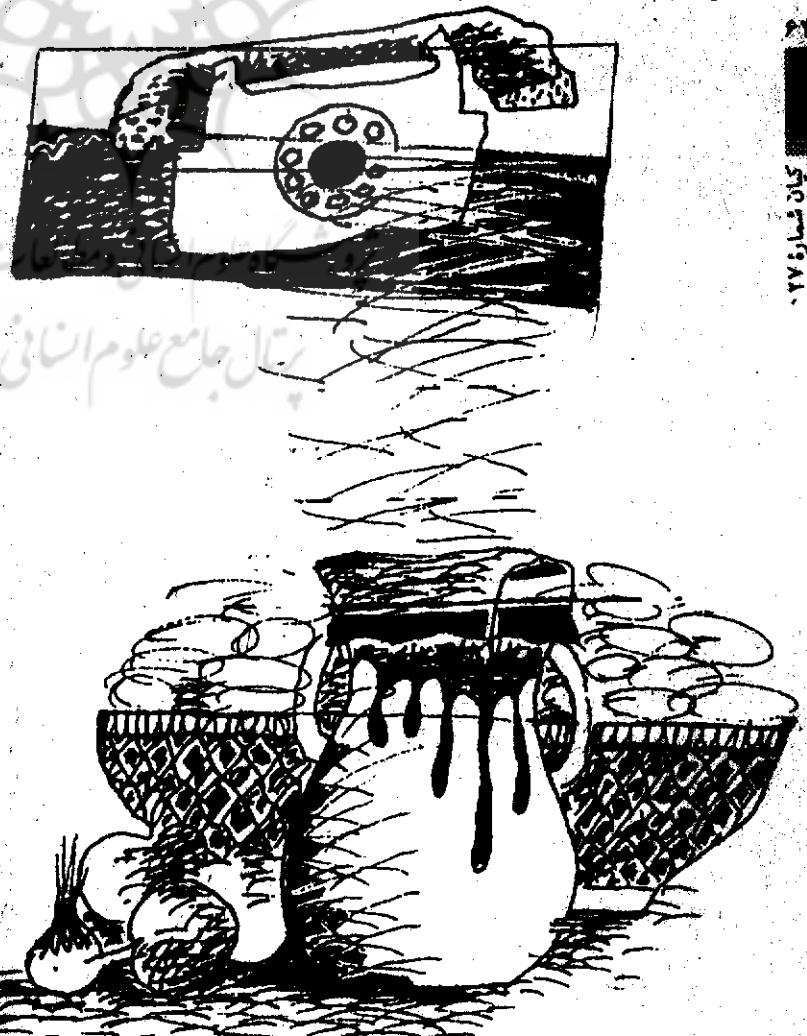
آرنولد بنت وجرج مور وارثین انگلیسی رئالیست‌های فرانسوی بودند. ویرجینیاوولف در مقاله‌هایی از قبیل آقای بنت و خانم براون، آرنولد بنت را متهم می‌کرد که ماتریالیستی است که بیشتربه جزئیات خارجی توجه دارد تا به زندگی درونی که به نظر وولف در آثاراو وجود ندارد.

یکی از نتایج مطالب فوق این است که استفادهٔ ازمفهوم رئالیستی در مورد یک رمان، فقط با دقت بسیار امکان‌پذیر است؛ این مفهوم بیش از آنکه روشن‌کننده باشد، مشکل‌آفرین است و سؤالهای پیچیده‌ای در مورد کم‌وکیف واقعیت (به هرحال، خیالهای ما نیز طبیعی هستند، به این مفهوم که درواقع وجود دارند و به تجربه‌های ما در جهان واقعیت وابسته‌اند) و درمورد شیوه‌های کشف واقعیت از سوی رمان‌نویس برمی‌انگیزد. با وجود تمام این صحبتها، تمایز قائل شدن بین رمان‌ها هنوز هم اهمیت دارد؛ بین رمان‌هایی که ـ به شیوه‌ای هرقدر پیچیده و غیرمستقیم ـ موجب می‌شوند که دربارهٔ واقعیت تفاوتی بیندیشیم و رمان‌هایی که ما را ترغیب می‌کنند به جای تلاش کردن، از واقعیت به دنیای خیالات فریبنده بگریزیم.

ناتورالیسم گونه‌ای از رئالیسم است؛ این مفهوم نیز تا حد زیادی به همان صورت، اما بنا تمرکزبیشتربرمورد استفاده قرار می‌گیرد. روشنتربگوییم، ناتورالیسم باید برای توصیف آن دسته از آثارادبی به کار رود که معتقدند برای مرآنچه وجود دارد یا رخ می‌دهد توضیحی طبیعی (ونه فوق طبیعی یا معنوی) وجود دارد. برادران گون کورت،امیل زولا، جرج مور، گرهارد هاوپتمان آلمانی، و امریکاییهایی چون تئودور درایزر و استیون کرین در شمار رمان‌نویسهای ناتورالیست هستند.

دراینجا تکرارنکتهٔ مهم دیگری ضرورت دارد. خواهیم دید که دیدگاههای برشت،که در بالا به‌آنها اشاره کردم، راه رابر این اعتقاد می‌گشایند که شاید بعضی سنتهای خاص رمان‌نویسی دریک مرحلهٔ زمانی یک اثررئالیستی خلق کنند؛ اما چون این سنتها به قواعدی آشنا و موجود تبدیل می‌شوند، ممکن است خواننده‌ای که برداشت جدیدی ازجهان ندارد، این قدرت را درمرحله‌ای بعدی از دست بدهد. بنابراین امروزه نباید به اشتباه فکر کنیم که تئوری‌ها و شیوه‌های ناتورالیستی (یا سایر تئوری‌ها و روشها) صرفاً به این دلیل نادرست هستند که به نظرما در حال حاضر نمی‌توانند مبنای خلق داستانی باشند که خوانندگان را به دیدگاهی متفاوت نسبت به دنیا تشویق می‌کند. در مقابل باید درک کنیم که این تئوری‌ها و روشها در زمان خود از چه منبعی تغذیه می‌شدند، و توجه داشته باشیم که شاید نحوهٔ دید ما نسبت به دنیا تا حدی مدیون تأثیر گذشتهٔ این تئوری‌ها بر خوانندگان باشد.

شاید ذکر این نکته ضروری باشد که اگرچه ادبیات داستانی قرن بیستم اغلب در شکلی بسیار کلی به ادبیات داستانی رئالیستی، مدرنیستی و پست مدرنیستی تقسیم می‌شود، اما این امر به این مفهوم نیست که داستانی از مدرنیست یا پست مدرنیست نباشد به نحوی قدیمی و غیرمدرن است؛ البته بسیاری از نویسندگان و منتقدین در عمل این مسأله را فرض قراردادهاند. از این گذشته، بقای سنتهای رئالیستی درادبیات داستانی مردم‌پسندتر (طرح داستانی برمبنای علت و معلول، شخصیتهای خوب



پرداخت شده، و این فرض کلی که دنیا شناخته شده و در مقابل پرسشهای منطقی حساس است) فکررابه خود مشغول می‌کند. می‌توان چنین فرض کرد که یا سلیقه‌های خوانندهٔ معمولی قدیمی است که خواستار ارائهٔ دنیایی آشنا و در نتیجه سهل است، یا اینکه نویسندگان و خوانندگان ادبیات مدرنیستی نسبت به واقعیت بینش متفاوتی دارند ـ بینش جهانی متفاوتی با تودهٔ مردم که داستانهای کارآگاهی و علمی ـ تخیلی و رمانس‌های مردم‌پسند می‌خوانند.

مفهوم مدرنیسم پس از جنگ جهانی دوم استفادهٔ همگانی‌تری پیدا کرده است، اگرچه تاریخچهٔ این مفهوم (مانند مفهوم پست مدرنیسم) به سالها پیش از پذیرش همگانی آن برمی‌گردد. مدرنیسم به آن دسته از آثار هنری (یا اصول زیربنایی آنها) برمی‌گردد که بعد از قرن نوزدهم خلق شده‌اند و سنتهای هنری گذشته را قاطعانه رد می‌کنند. در بین این سنتهای مردود، آنها که با رئالیسم ارتباط مستقیم‌تری دارند اهمیت بیشتری دارند. آثار مدرنیستی مشخصاً به خودآگاهی [۱۴] گرایش دارند، البته نوع این گرایش متناسب با نوع ادبی یا شکل هنری متفاوت است. آثار مدرنیستی به جای آنکه بخواهند پنجره‌هایی بر واقعیت باشند، تعمداً به خواننده یا تماشاگر یادآور می‌شوند که اثرهنری هستند. درحالی که آن گاه که در رمانی غرق می‌شویم، مثلاً در جنگ و صلح (۱۸۶۵ـ۱۸۶۸)، شاید فراموش کنیم که درحال مطالعهٔ یک رمان هستیم ـ و واکنش ما نسبت به شخصیتها و وقایع به صورتی است که گویی واقعی هستند ـ اما هنگام مطالعهٔ یک اثر مدرنیستی، مثل امواج (۱۹۳۱)، اثر ویرجینیا وولف، انسان مرتباً به یاد اثر می‌افتد. نفی هنرنمایشی [۱۵] و سنتهای پرسپکتیو را در نقاشیهای اولیهٔ پیکاسو می‌توان با نفی «سلطهٔ طرح داستانی» از سوی رمان‌نویسهایی چون جویس، وولف و مارسل پروست فرانسوی مقایسه کرد. رمان‌ها و دیگر آثار جوزف کنراد نمونهٔ خوبی از تغییر دیدگاه از رئالیسم به مدرنیسم است. او مرحلهٔ انتقالی بین سنتهای رئالیستی و مدرنیستی را به شیوه‌های بسیار نشان می‌دهد. کنراد در سال ۱۸۹۸ به دوستش کانینگهام گراهام نوشت:«باید طرح داستانی داشته باشی، وگرنه هر منتقد احمقی می‌تواند تو را موردحمله قرار دهد، چون ادبیات داستانی بدون طرح داستانی ممکن نیست.» [۱۶] و چهار سال بعد، در سال ۱۹۰۲، به آرنولد بنت (یکی از به اصطلاح «ماتریالیست»های وولف و در نتیجه یکی از کسانی که از مدرنیسم به مفهوم امروزی آن بسیار دور است) نوشت:«انسان صرفاً به دلیل وفاداری به جزم‌اندیشی‌های خود دربارهٔ رئالیسم،در نیمه راه واقعی بودن به معنی کامل، متوقف می‌شود. امروز، رئالیسم در هنرهرگز به واقعیت نزدیک نخواهد شد [۱۷]».

در اینجا شاهد روی دیگر سکه هستیم؛ نویسنده‌ای احکام کلی رئالیسم را رد می‌کند و به دنبال جایگزین است، به دنبال چیزهایی که به جای طرح داستانی خوش ساخت، شخصیتهای جامع و زنده ودنیایی شناخته شده، به طور کامل پاسخگوی پرسش مدلول و منطقی باشد. رمان مدرنیستی نوعاً به حالتها و فرآیندهای درون آگاهی شخصیتهای اصلی بیشتر توجه می‌کند تا به وقایع عمومی دردنیای خارج. اگر قرن بیستم قرن فروید و مارکس باشد، می‌توان گفت که رمان مدرنیستی بااولی نقاط مشترک بیشتری دارد تا با دومی (تصادفاً این امر نشان می‌دهد که چرا منتقد مارکسیست متعصبی چون جرج لوکاچ در مدت عمر طولانی خود به این شدت از رئالیسم دفاع می‌کند و در مقابل، مدرنیسم را مورد حمله قرار می‌دهد.) کتاب مدرنیسم و هرنوشت فردیت [۱۸]،اثر مایکل لونسن، این گونه آغاز می‌شود:

آنچه ما فرد می‌نامیم، این بخش از موضوع، این مقدار حافظه، این دارندهٔ یک نام کامل، این حجم در فضا، این زمزمه در زمان ، این غرابت شادی‌بخش و محکوم‌کننده ـ چیست؟ شاید عصر ما عصر خودشیفتگی باشد، اما در ضمن زمانه‌ای است که حملات بسیاری به ظواهر بزرگ خود [۱۹] وارد شده است تا خود ـ شفاف و مستقل شود.»

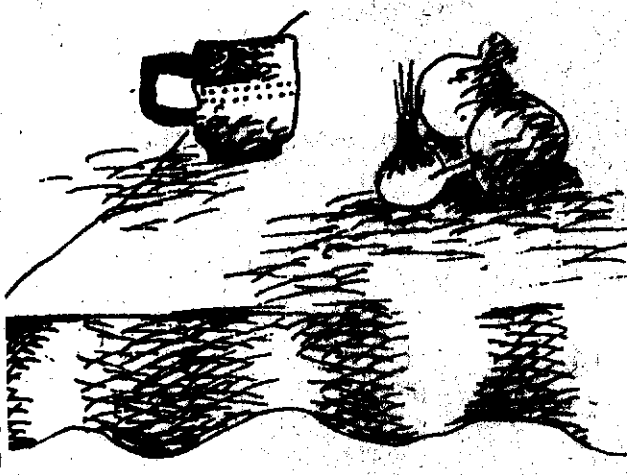
از نظر رمان‌نویسان مدرنیست بزرگ (لونسن توجه خاصی به کنراد، جیمز، فارستر، فورد مادوکس فورد، ویندهم لوییس، لارنس و وولف دارد)، شخصیت دیگر خود ـ شفاف نیست ـ در رمان مدرنیستی شخصیتها می‌پرسند «من کیستم؟»، بی‌آنکه جواب روشنی دریافت کنند. درضمن، خود دیگر منبع قدرت خود نیست ـ البته این امر به این معنی نیست که منبع قدرت دیگری وجود دارد.

تمرکز بر مشکلات خود و زندگی درونی، شیوه‌های جدید بیان داستانی را به وجود آورده است. اگر جنبهٔ منفی مدرنیسم در انکار سنتها و فرضیات رئالیستی باشد، جنبهٔ مثبت آن را می‌توان در پیدایش شیوه‌های فنی دانست. تکنیک‌هایی از قبیل جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی زیر سؤال بردن مفاهیم سنتی داستان وطرح داستانی، تأکید بیشتر و مشخص‌تر بر آنچه جویس تجلیات [۲۰] و ویرجینیا وولف لحظه‌ها [۲۱] می‌خواند ـ یعنی برشهایی از زمان که در آنها گویی واقعیت آشکار است و خود سخن می‌گوید ـ و استفادهٔ دیگرگون از آنچه می‌توان «بیان شاعرانه» در رمان نامید.

در اینجا اشاره‌ای کوتاه به شالوده‌های فلسفی مدرنیسم نیز ضروری است. غالباً این شالوده‌ها بیشتر تلویحی هستند تا واضح، اما اکثراً متوجه می‌شویم که لحن رمان‌های مدرنیستی بدبینانه است، در مورد نظام یا منطق جهان اطمینان ندارند و انسانها را منزوی وبیگانه می‌بینند. به نظرمی‌آید که پیامد فلسفی نفی پرسپکتیو در هنر و پیامد فلسفی بینشی جامع از دنیایی شناخته شده که در داستان از قوانین معینی پیروی می‌کند، همانند بینشی از واقعیت باشد که منطق واحدی ندارد، تا آن حد که احتمالاً باید بیشتر از «واقعیات» صحبت کرد تا از «واقعیت». (به طورکلی می‌توان گفت که مدرنیست‌ها نسبت به واقعیت بینشی مدرنیستی دارند، اما می‌پذیرند که دانش کامل از واقعیت غیرممکن است، در حالی که پست مدرنیست‌ها بر بینشی کثرت‌گرا تأکید دارند و صحبت از واقعیت مستقل رابی‌معنی می‌دانند.) به این ترتیب در مورد هنرمند مدرنیست، ادغام دیدگاههای مختلف ضرورت دارد، زیرا اگرچه امکان تناقض هست، اما راهی برای انتخاب از میان آنها وجود ندارد. البته این مسائل کلی‌گویی است و کلی‌گویی همیشه خطرناک است، اما ارزش آن را دارد که هنگام مطالعهٔ رمان‌های فرانتس کافکا، ویرجینیا وولف و دیگر مدرنیست‌ها این مسائل را درنظرداشته باشیم.

مفهوم «پست مدرنیسم»ما را به دشواریهای اصطلاح‌شناسی دیگری می‌کشاند. شاید یکی از آشفتگیهای اجتناب‌ناپذیر ناشی از آن باشد که با اینکه ریشهٔ این مفهوم به اواسط دههٔ ۱۹۳۰ [۲۲] می‌رسد، اما عملاً فقط در دههٔ گذشته در اروپا و ایالات متحده متداول شده است. در نتیجه بسیاری از آثاری که بیشتر به عنوان آثار «تجربی» یا «مدرنیستی» طبقه‌بندی می‌شدند، درطبقهٔ جدید و غالباً موردبحث «پست مدرنیست» قرار گرفتند. به قول آندراس هوسن «آنچه از نظر یک منتقد، پست مدرنیسم است، برای منتقد دیگر مدرنیسم محسوب می‌شود.» [۲۳] با این حال، سایر منتقدین ارزش مستقل این مفهوم را نمی‌پذیرند و مدعی هستند که پست مدرنیسم درواقع امر هیچ ویژگی خاصی را (درهنر، ادبیات یا فرهنگ) از مدرنیسم ممتاز نمی‌کند. این گروه اغلب به جای مفهوم «پست مدرنیسم» عمداً از «مدرنیسم جدید» استفاده می‌کنند. این کار معادل با یک حرکت سیاسی است. *

* جنبهٔ سیاسی این بحث ارزشی ندارد، زیرا مفهوم پست مدرنیسم نوعاً به شکلی گسترده‌تر از



مدرنیسم مورداستفاده قرار می‌گیرد. این مفهوم به همان میزان به هنر یا فرهنگ مربوط می‌شود که به شرایط عمومی انسانها یا کل جامعه (کتاب ژان فرانسوا لیوتارد به نام وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره دانش [۲۴] از این کاربرد حمایت می‌کرد).

به این ترتیب، امروزه مفهوم پست مدرنیسم را می‌توان به شیوه‌های مختلف به کار برد: ۱. در مورد هنر و ادبیات غیررئالیستی و غیرسنتی مربوط به بعد از جنگ جهانی دوم؛ ۲. در مورد هنر و ادبیاتی که برخی ویژگیهای مدرنیستی خاص را به حد افراط داراست؛ و ۳. درمورد ابعاد یک وضعیت انسانی کلی‌تر در درون آنچه به عنوان دنیای «سرمایه‌داری جدید» نامیده می‌شود. این دوران علاوه بر برخوردی کلاً مثبت و موافق نسبت به این ابعاد؛ بر زندگی، فرهنگ، ایدئولوژی و هنر (دربرخی کاربردها و نه در همهٔ آنها) تأثیری همه‌جانبه دارد.

آن دسته از ویژگیهای مدرنیستی که ممکن است در افراطی‌ترین شکل خود به پست مدرنیسم منتهی شوند عبارتند از: نفی تجسم *(representation)* به نفع ارجاع به خود ــ بخصوص به صورت «بازیگوشانه» و غیرجدی و غیرسازنده؛ نفی مشتاقانه و حتی همراه با آسودگی خاطرحال و هوای هنری (احساس قداست)؛ نفی بینش اثر هنری به صورت یک کل انداموار؛ جایگزینی تقابل و دست انداختن به جای همراهی با خواننده؛ نفی شخصیت و طرح داستانی به عنوان مفاهیم یا سنتهای معنی‌دار یا از نظر هنری قابل دفاع؛ حتی نفی معنی به خودی خود و در کنار آن نفی این اعتقاد که تلاش برای فهمیدن دنیا (یا اینکه دنیایی برای فهمیدن وجود دارد)، ارزشمند است.

من هم با نظر کریستفر باتلر موافقم که بسیاری از منتهای پست مدرن برای کسانی که آرزو دارند از طریق ترفندهای ایجاد انسجام در این متون انسجام بیابند، یا این انسجام را به آنها تحمیل کنند (منجمله منتقدین!) گیج‌کننده هستند. او می‌گوید:

«درداستانی نظیرداستان شورش سرخپوستی ، اثر دونالد بارتلمه، نمی‌توان گفت این سرخپوستها چه کسانی هستند، نماد چه چیز هستند، به چه دلیل راوی که با زنهای مختلف زندگی می‌کند از درهای توخالی میز می‌سازد، چرا همان‌گونه که *International Distress Coupon* به راوی خبر می‌دهد کوتوله‌ای چین را دریک گاف در تشریف کتک زده است، و به همین ترتیب. حتی اگر بتوانیم تک تک این عوامل را با مفاهیم تمادین توضیح دهیم، احتمال هماهنگی چنین توضیحاتی بسیار کم است.»

پست مدرنیسم، ایدآلیسم ذهنی مدرنیسم را تا مرحلهٔ نفس‌گرایی [۲۵] می‌رساند، اما عناصر بدبینانهٔ مدرنیسم را با این استدلال رد می‌کند که اگرنمی‌توان کاربنیادی انجام داد، بهتر است به کارهای کم‌اهمیتری پرداخت که امکان‌پذیرند. فراهم آمدن فهرستی از این ویژگیها موجب شده است که گروهی از منتقدین، برخی از آثار بسیار قدیمی‌تر را نیز پست مدرنیستی محسوب کنند: داستانهای فرانتس کافکا، داستان گرسنگی اثر نوت هامسن، و حتی تریستوام شندی ، اثر لارنس اشترن. با این حال باید بگویم که من با این نظرات موافق نیستم، زیرا تفاوتهای عمده‌ای را که من بین مدرنیسم و پست مدرنیسم قائلم، پنهان می‌کند. همچنین می‌توان ادعا کرد که در آثار منتقدان مختلف فراساختگرا [۲۶] و شالوده‌شکن [۲۷] نظیر ژاک دریدا، میشل فوکو و ژاک لاکان عناصر پست مدرن وجود دارد.

پست مدرنیسم از جنبه‌های بسیار نگرشی مثبت‌تر و موافق‌تر نسبت به دنیای مدرن دارد. افزایش فرزیاشیها، سلطهٔ فشارهای تجاری و ناتوانی انسان دربرابر تکنولوژی کورهر این دنیا، وجه افتراقی با مدرنیسم محسوب نمی‌شود. اما در حالی که واکنش مدرنیست‌های بزرگ در پرداشت از این واقعیتها با واهمه و یأس همراه است، پست مدرنیسم از یک نظر نوعاً واکنشی بسیار موافق‌تر دارد. بازتاب پست مدرنیسم از وقایع اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جدید در جوامعی که پست مدرنیسم در آنها وجود دارد، هنوز هم موردبحث است. گروه زیادی معتقد بودند که دنیاهای متفاوت وبدون ارتباطی که خواننده دربسیاری از رمانهای پست مدرن با آنها مواجه است، نشان می‌دهد که دردنیای مدرن تعداد هرچه بیشتری از مردم درمحله‌های منجزایی زندگی می‌کنند که دیگران دربارهٔ آنها چیزی نمی‌دانند یا خیلی کم می‌دانند. گروه دیگری معتقدند که احتمال دارد رمانهای مدرن صرفاً بازتاب انزوای کنونی بعضی هنرمندان خاص باشدکه تجربه‌های خود رابه این رمانها تعمیم می‌دهند و تلاش می‌کنند این تجربه‌ها را به وسیلهٔ هنر خود به بقیهٔ دنیا تحمیل کنند.

درسومین کاربرد احتمالی ما از مفهوم پست مدرنیسم، این برداشت نیز وجود دارد که جهان نسبت به سالهای آغازین قرن حاضر تغییر کرده است. پیشرفتهای صنایع ارتباطات و الکترونیک در کشورهای پیشرفته (سرمایه‌داری پیشین) جامعهٔ بشری را زیرورو کرده است (البته این مسأله هنوز موردبحث است). هنرمند پست مدرنیست می‌تواند، به جای آنکه به شیوهٔ لوحیت نسبت به این تغییرات واکنش نشان دهد، تحلیل از وضع موجود را پیشنهاد کند: تحلیل از فقدان حال وهوا یا قداست هنری که والتر بنجامین (یکی از مهمترین تئوریسین‌های مدرنیسم و همچنین تا حدودی، یکی از پیامبران پست مدرنیسم)، آن را «بازآفرینی مکانیکی» خوانده است. بسیاری از پست مدرنیست‌ها نیز، همچون بعضی از پیشگامان بسیار قدیمی‌تربیش از آنکه از مدرنیسم منزجر باشند شیفتهٔ آن هستند. مطالب «مردمپسنده» را به بهانه‌سطح پایین بودن رد نمی‌کنند، و به تأثیرفوری آثار خود بسیار بها می‌دهند: به ادعای خودشان نشر برای آنها بیشتر یک عمل استراتژیک است تا تلاشی برای جاودانگی.

این نویسندگان و آثارشان پست مدرنیست تلقی شده‌اند: ساموئل بکت، جان بارت، توماس پینچن، دانلد بارتلمه، ویلیام باروز، والتر ابیش، الن رب گری یه، و خورخه لوییس بورخس؛ اگر چه بورخس و بکت بیشترمدرنیست محسوب می‌شوند.

در نهایت برای هرچه پیچیده‌تر شدن موضوع باید به مفهوم «رئالیسم جادویی» نیز اشاره شود.

یادداشتها:

1. *Trans-historical*
2. *Romance*
3. *Epic*
4. *Parody*
5. *Satire*
6. *Georg Lukacs, The Historical Novel*
7. *"Brecht against Lukacs", Aesthetics and Politics*
8. *anti-essentialist*
9. *verisimilitude*
10. *James Joyce, Ulysses*
11. *Roman Jakobson, On Realism in Art*
12. *Swift, Gulliver's Travels*
13. *James, The Turn if the Screw*
14. *self-consciousness*
15. *representational*
16. *Fredrick R. Karl & Laurence Daules (eds), The Collected Letters of Joseph Conrad*
17. *Ibid*
18. *Michael Levenson, Modernism and the Fate of ndividuality*
19. *Ego6*
20. *epiphanies*
21. *moments*
22. *Ihab Hassan, The Culture of Postmodernism*
23. *Andreas Huyssen, After the Great Divide:Modernism, Mass Culture and Postmodernism*
24. *Francois Lyotard, The Postmodern Condition:A Report on Knowledge*
25. *Solipsism*
26. *post-structuralist*
27. *Deconstructive*