مدرنیسم و پست مدرنیسم: رمان و نظریهٔ ادبی*

جرمی هاوثورن

ترجمه حسینعلی نوذری

اشاره

در سالیان اخیر به کرات و اینجا و آنجا تعبیر «پست مدرن» در گفته‌ها و نوشته‌های اهل فرهنگ ما پدیدار شده است. ایضاح معنای این تعبیر از رهگذر بیان تفاوتها و تشابهات آن با «مدرنیسم»، هدف اصلی نوشتار زیر است. نویسنده برای نیل به این هدف خواننده را با کاربردهای متعدد دو واژه «مدرنیسم» و «پست‌مدرنیسم» در بحثهای هنری، اجتماعی و بخصوص ادبی آشنا می کند.

مدرنیسم و پست مدرنیسم از مرزهای فرهنگی ملی و منطقه‌ای فراتر رفته و ابعادی جهانی به خود گرفته‌اند. عرصهٔ کاربرد و دامنهٔ حضور این دو جریان، دیگر محدود به حوزه‌های هنر و معماری نیست، بلکه اکثر رشته‌ها و حوزه‌های تفکر انسانی در رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی اعم از فلسفه، سیاست، ادبیات، نقد ادبی، نظریه ادبی، رمان و داستان نویسی، جامعه شناسی، روانکاوی، تاریخ، اقتصاد و... را نیز تحت‌الشعاع خود قرار داده‌اند.

تعریف و توصیف مدرنیسم و پست مدرنیسم به طور مستقل و جدا از هم کار چندان ساده‌ای نیست، زیرا مرزهای میان این دو اصطلاح نیز با توجه به کاربردهای متفاوت آنها با هم فرق می کند. در مقالهٔ حاضر به مدرنیسم و پست مدرنیسم در عرصهٔ رمان، داستان نویسی، نقد ادبی و نظریهٔ ادبی خواهیم پرداخت. همان طور که گفته شد ارائهٔ تعریف از این دو تعبیر باتوجه به کاربردهای متفاوت آنها همانند تعیین مرزها و محدوده‌های بین این دو تعبیر یا مرزبندی میان آنها امری دشوار و تقریباً غیرممکن است. همین امر سبب شده است بسیاری از نظریه پردازان از به دست دادن تعریفی معین برای آنها طفره بروند و به ارائهٔ کلیات یا کلی‌گویی اکتفا کنند. برای مثال همان طور که **آندرئاس هویسن** در این زمینه خاطرنشان می کند:

> ماهیت بی‌شکل، آشفته، نامنظم و غیرشفاف و به لحاظ سیاسی ناپایدار، فرار، سیال و متغیر پست مدرنیسم، خود این پدیده را بی‌اندازه گمراه کننده و ابهام‌آمیز ساخته وتعریف و تعیین مرزها و محدوده‌های آن، اگر نگوییم غیرممکن، بی‌اندازه دشوار می‌گردد. علاوه بر این چیزی که در نظر یک منتقد، پست مدرنیسم به شمار می‌رود برای منتقد دیگر مدرنیسم به حساب می‌آید (یا بالعکس)، در حالی که اشکال کاملاً جدیدی از فرهنگ معاصر (نظیر ظهور فرهنگهای مستقل و مشخص گروههای اقلیت و ظهور شمار کثیر و متنوعی از آثار فمینیستی در ادبیات و هنر) تاکنون به ندرت تحت عنوان اشکال پست مدرن موردبحث قرار گرفته بودند.[1]

در واقع همان طور که **ایهاب جسن** بیان می کند این بی تکلیفی و عدم تعین را می توان در قالب اشکال، تعابیر و اصطلاحات دیگری نظیر آوانگارد نیز نشان داد:

> پست مدرنیسم نیز همانند سایر اصطلاحات و تعابیر - مثلاً پساساختگرایی، یا مدرنیسم، یا رمانتیسم - دچار بی‌ثباتی و تزلزل معنایی مشخصی است و در واقع این بی‌ثباتی معنایی به صورت عارضه‌ای همیشگی و همه جایی به آن آسیب می‌رساند و آن این است که هیچگونه اجماع روشن و اتفاق نظر صریح درخصوص معنی پست مدرنیسم در میان محققان و پژوهشگران وجود ندارد... بدین ترتیب منظور بعضی از منتقدان از پست مدرنیسم چیزی است که عده‌ای دیگر آن را آوانگاردیسم یا حتی نئوآوانگاردیسم می خوانند.[2]

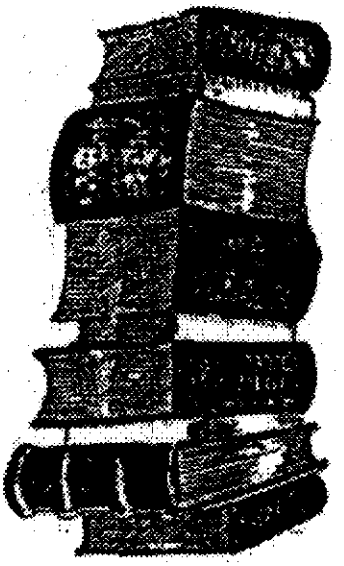
به همین منوال **دیوید هاروی** نیز عقیده دارد که در حرکت از مدرنیسم به سمت پست‌مدرنیسم، تداوم، تشابه و استمرار به مراتب بیش از تفاوت و گسست به چشم می‌خورد. به زعم هاروی پست مدرنیسم بیانگر بحرانی است در مدرنیسم که طی آن تجزیه، پراکندگی، چندگانگی، سیالیت و گذرا بودن تثبیت گشته، قطعیت می‌یابند؛ در حالی که امکان هرگونه ثبات، پایداری، وحدت، اجتماع (عدم پراکندگی)، یگانگی، دیرپایی و ماندگاری با شک و تردید و بدبینی بیش ازحد توأم است.[3]

الکس کالینیکوس نیز عقیده دارد که تمایزی صریح و روشن بین مدرنیسم و پست مدرنیسم وجود ندارد، و این عقیده را که «چنین تمایزی وجود ندارد» می‌توان در ارتباط با ناخرسندیها و ناکامیهای سیاسی و فرهنگی خاص نسل ۱۹۶۸ در اروپای غربی و ایالات متحده تبیین کرد.[4]

در میان عبارات و اصطلاحاتی که تاکنون به آنها اشاره شد، به نظر می‌رسد روشنترین و بی‌ابهامترین آنها تعبیر آوانگارد باشد. این اصطلاح از واژگان عبارات و اصطلاحات نظامی برگرفته شده است و به گروه معمولاً کوچکی از گارد پیشرو یا پیشتاز [advance guard] اطلاق می‌شود که مسیر پیشروی را برای ارتش، سپاهیان یا نظامیانی که در پی آنان می‌آیند، هموار می‌سازند، چیزی که بعدها به گروه ضربت یا گروه تهاجمی [shock troops] موسوم شد. این واژه درمتون و آثار سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، ادبی و

هنری اوایل قرن بیستم به جنبشهایی اطلاق می‌شد که هدف آنها حمله به موازین و نگرشهای قراردادی بویژه در حوزهٔ فرهنگ و هنر بود. از این رو کوبیسم، فوتوریسم، دادائیسم، سوررئالیسم و سازه‌گرایی جملگی به لحاظ ماهوی جریانهایی آوانگارد توصیف و معرفی شده‌اند. جالب اینجاست که از آوانگارد معمولاً در شکل جنبشها و نهضتها بحث می‌شود. در حالی که از مدرنیسم معمولاً در قالب هنرمندان و آثارشان صحبت به میان می‌آید. شاید دلیل این امر حداقل تا حدودی این مسأله باشد که جنبشهای آوانگارد اساساً رسالت فرهنگی خود را به مثابه بخشی از یک مبارزهٔ فرهنگی - سیاسی گسترده‌تری می‌دانند که خود را وقف مبارزه با معیارهای بورژوازی و نابودی آنها ساخته است و از حضور همین عنصر صراحتاً سیاسی وعملگرا در بسیاری از جنبشهای آوانگارد همواره به عنوان معیاری برای تمیز بین آوانگاردیسم و مدرنیسم استفاده می‌شود. خود عنوان آوانگارد بیانگر نوعی دغدغه و نگرانی بابت تأثیرات احتمالی آتی است یا هر آنچه که قرار است رخ دهد، در حالی که بسیاری از هنرمندان مدرنیست اغلب نسبت به احتمال اینکه آثار آنان ممکن است منشأ تحول گستردهٔ اجتماعی یا فرهنگی گردد، عمیقاً بدبین بودند. بهترین کارهایی که دربارهٔ آوانگارد صورت گرفته‌اند عبارتند از: **نظریهٔ آوانگارد اثر رناتو پوگیولی**[5] و **نظریهٔ آوانگارد اثر پیتر بورگر**.[6]

اصطلاح مدرنیسم طی دهه‌های گذشته معنای ثابت و مشخصی برای خود پیدا کرده است، گرچه تلاش برای ریشه‌یابی پست مدرنیسم در گذشته و به‌واسطهٔ اطلاق واژهٔ مذکور به آن دسته از آثار ادبی و هنری که قبلاً مدرنیست توصیف شده بودند، تا حدودی این ثبات معنایی را دستخوش تزلزل کرده است. درهمین رابطه قابل ذکر است که برخی آثار نظیر امواج اثر **ویرجینیا وُلف** و رمان معروف **جیمز جویس** با عنوان **رستاخیز بعد از مرگ فینگان‌ها** که تا مدتهای مدید باعرض قاطع در زمرهٔ آثار مدرنیستی توصیف شده بودند، در دههٔ ۱۹۸۰ از سوی بسیاری از منتقدان به تعبیر پست مدرنیست در مورد آنها به‌کار گرفته شد و جزء آثار پست مدرنیستی قلمداد شدند. ولی در کاربرد عام، مدرنیسم بیانگر هنری (نه صرفاً ادبیات) است که درصدد گسستن با قراردادهای حاکم بر هنر و فرهنگ قرن نوزدهم برآمد، که از جمله مهمترین این قراردادها احتمالاً رئالیسم یا واقعگرایی است؛ اکنون دیگر هنرمند مدرنیست مهمترین یا عالیترین آزمون هنر خودرا آزمون راست‌نمایی [درست نمایی، عین نمایی/ verisimilitude] نمی داند. این بدان معنی نیست که کل هنرهای مدرنیستی قرن نوزدهمی، رئالیسم را که درقالب قراردادهای بی‌چون و چرا تثبیت شده بودند، نفی کردند. در عوض اثر هنری مدرنیستی مشخصاً واجد نوعی عنصر خوداندیشانه و خودبازتابی است؛ برای مثال موقعی که داستان جین آستین را می‌خوانیم، ممکن است خود را در «دنیای» افسانه‌ای غرور و تعصب گم کنیم. ولی وقتی رمان آلیس اثر



جیمزجویس یا امواج اثر وُلف را بخوانیم، ممکن است کاملاً متوجه باشیم که داستان می‌خوانیم. درست همان‌طور که ممکن است به یک نقاشی اثر ترنر نگاه کنیم وخود را در صحنه‌های خلق شده و تصویرپردازی شده در تابلو گم کنیم ولی وقتی به یک اثر نقاشی از پیکاسو نگاه کنیم، نقاشی بودن اثر به راحتی خود را به مامی‌نمایاند.

می‌توانیم حمله به پرسپکتیو [چشم‌انداز، منظر] در هنرهای تصویری و حمله به تونالیته (آهنگ و تم صدا) در موسیقی را با تلاش نویسندگان مختلف مدرنیست برای فرار از قید و بندها و موانع دیدگاههای سنتی دربارهٔ کاراکتر [شخصیت] و طرح کلی [plot] مقایسه کنیم. ازاین‌رو مدرنیسم خود را نوعی گسست و جدایی ازگذشته‌ای می‌داند که از برخی جهات مشابه باحمله به ارزشهای سنتی آمیخته با رمانتیسم است. ولی یکی از ویژگیهایی که مدرنیسم را ازرمانتیسم متمایز می‌کند، نگرش عموماً بدبینانه‌تر و حتی تراژیک نسبت به جهان است. در اینجا تعمیم بخشی خطرناک است و به نظر می‌رسد که مدرنیسم ادبی انگلیسی (که بسیاری از نویسندگان غیرانگلیسی در شکل‌گیری و تدوین آن سهم ارزشمند و بسزایی داشتند) شاید به مراتب بیش از مدرنیسم اروپایی بدبینانه باشد. ویژگی شاخص آثار **تی.اس.الیوت، ازرا پاند، فرانتس کافکا، کنوت همسان** [Knut Hamsun] - فقط اسامی نمایندگان اصلی را ذکر کردیم - نگرش بدبینانه به دنیای مدرن است؛ دنیایی تجزیه شده، پراکنده وروبه تباهی و فساد که در آن ارتباط میان انسانهابسیار دشوار و یا غیرممکن است؛ دنیایی که در آن پول و ارزشهای بازاری مانع سعادت بشری وپیشرفت فرهنگی به شمار می‌روند.

در کل مدرنیست‌ها نسبت به جریانها و پیشرفتهای حاصله در علوم و تکنولوژی معاصر موضع خصمانه یا حداقل بدبینانه‌ای دارند و باسوءظن و تردید بدان می‌نگرند. البته این مسأله را نباید در مورد تمام مدرنیست‌ها تعمیم داد؛ برای مثال در مورد **ولادیمیر مایاکوفسکی** یا فوتوریست‌های ایتالیایی به هیچ‌وجه صدق نمی‌کند. ولی گفته می‌شود این جریانها قبل از آنکه مدرنیست باشند، آوانگارد محسوب می‌شوند. این سوءظن و بدبینی نسبت به علم وتکنولوژی که در بسیاری موارد مستقیماً ناشی ازتبدیل تکنولوژی به ابزار کشتار دسته‌جمعی میلیونها تن از انسانها در جریان جنگ جهانی اول است و غالباً با نوعی نفرت نسبت به بازاری شدن روابط همراه است، یکی از صریحترین و روشنترین راههای تمییز مدرنیسم از پست مدرنیسم است.

در اینجا شایان ذکر است که صرف درگیر بودن در یک انقلاب فرهنگی و هنری ضرورتاً به معنای پیشرفت سیاسی نیست؛ آثار کنوت همسان، تی.اس.الیوت، ازرا پاند، **لوئیجی پیراندلو، دی.اچ.لارنس و ویلیام باتلر ییتس** آثار محوری مدرنیسم به شمار می‌روند. لیکن بینش سیاسی - اجتماعی که می‌توان از این آثار استخراج کرد، عمدتاً واپس‌نگر است تا آینده‌نگر و به تعبیر سیاسی بیشتر محافظه‌کارانه است تا مترقی وپیشرو. این نکته بیانگر آن است که تجربیات هنری و فرهنگی، ابتکار، نوآوری و ضدیت با سنت‌گرایی به خوبی می‌تواند با سنت‌گرایی سیاسی، محافظه‌کاری و حتی فاشیسم همصدا شده و با آنها همراهی کند؛ سرسپردگی پاند وهمسان به فاشیسم بسیار طولانی مدت بود و(حداقل بر پایهٔ برخی تحقیقات و بررسیهای به‌عمل آمده) حتی با آشکار شدن سبعیتها و درنده‌خوییهای نازی‌ها در جریان جنگ جهانی دوم نیز به خود نیامدند. در مقابل، نویسنده‌ٔ مدرنیست مهمی چون ویرجینیا وُلف متعهد به‌نوعی لیبرالیسم سازگار و فارغ از تناقضی بود که‌طی سالهای دههٔ ۱۹۳۰ به حمایت از حزب کارگرروی آورد، و همانند بسیاری از دیگر نویسندگان‌مهم مدرنیست هیچ‌گاه و در هیچ زمان دست ازمبارزه با فاشیسم برنداشت.

اشاره به ولف شاید یادآور این نکته باشد که روند تکامل مدرنیسم ظاهراً ملازم با نوعی «مذکرسازی» هنر است؛ درمقایسه با موضع مسلط زنان نویسنده در قرن نوزدهم، زنان بایدزمان زیادی را سپری کنند تا بتوانند مجدداً در پی انقلاب مدرنیستی این موضع مسلط و برتر خودرا مجدداً کسب کرده، آن را حفظ کنند. همان‌طورکه ولف (در جریان بحثی متفاوت) در مقالهٔ «اطاقی از آن خود» ذکر کرده شاید بخشی ازتبیین این مسأله به پیوند مدرنیسم با تحرک اجتماعی و جغرافیایی و اتخاذ شیوهٔ زندگی کولی‌وار و خانه‌به‌دوشی که برای زنان به مراتب دشوارتر از مردان است، باز گردد.

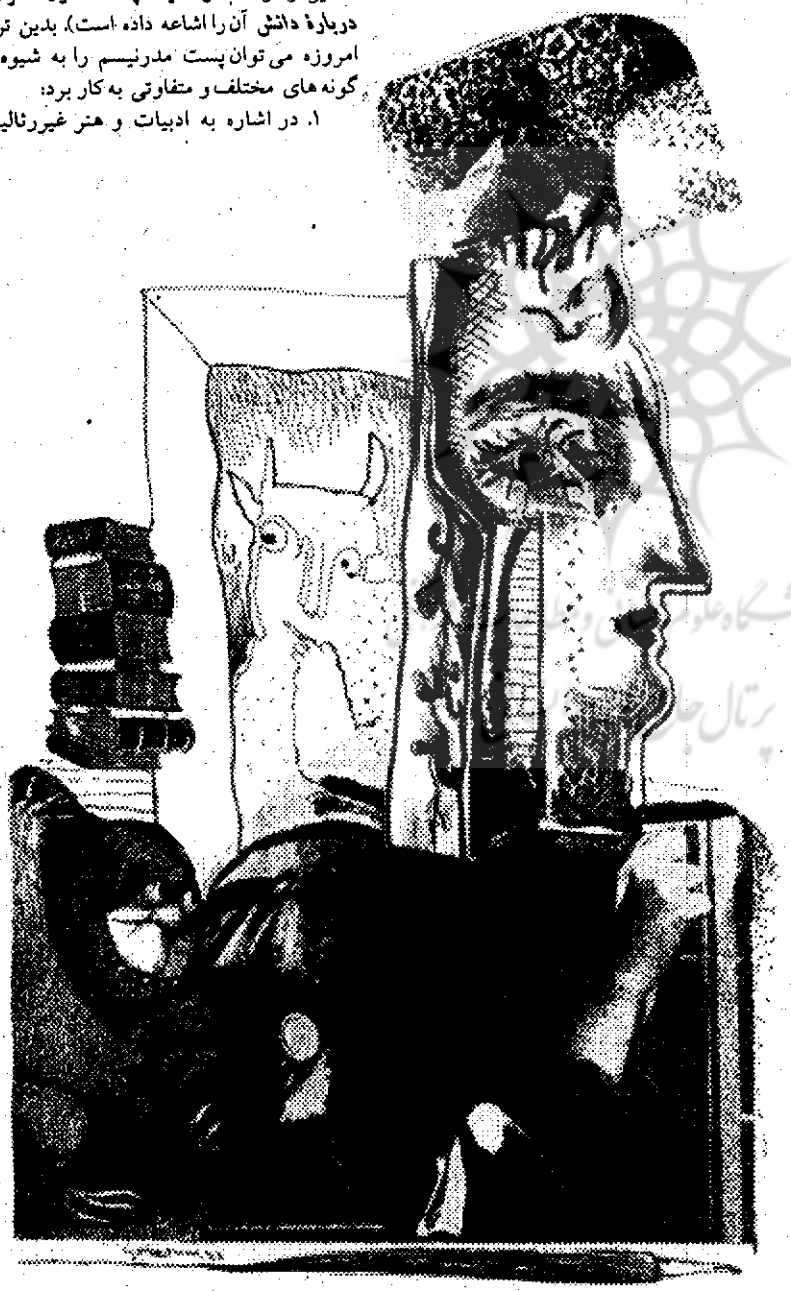
در پس بدبینی مدرنیستی صرفاً این کشف تجربی نهفته نیست که برقراری ارتباط کامل بین‌اعضای بشر در عصر مدرن امری دشوار است، بلکه اعتقاد فلسفی‌تری نهفته است مبنی بر اینکه گرچه جهان ممکن است واحد و قابل

شناخت باشد، تنها در قطعات و اجزای کوچکتر قابل شناخت است. دیوید هاروی عقیده دارد مدرنیسم، منظرگسرایی (پرسپکتیویسم) و نسبیت گرایی چندگانه‌ای را به عنوان مبنای معرفت شناسی خود انتخاب کرده است تا ماهیت راستین واقعیتی واحد، اساسی، منسجم، یکپارچه و در عین حال پیچیده‌ای را آشکار کرده، عرضه نماید (هاروی، ۱۹۸۹، ص ۳۰). در عوض پست مدرنیسم ضمن تمایل به حفظ نسبیت گرایی، اعتقاد به واقعیتی واحد و اساسی را کنار گذاشته و آن را قبول ندارد. در این خصوص هاروی به تعریف لیوتار از پست مدرنیته استناد می کند، یعنی «ناباوری و بی ایمانی به هرگونه فرا روایت» (هاروی، ۱۹۸۹، ص ۴۵)؛ تعریفی که خود به گونه‌ای پارادوکسی نوعی فراروایت به شمار می رود. شباهت میان پست مدرنیسم و شالوده شکنی در اینجا کاملاً مشهود است. بنابراین از نظر فرد مدرنیست، انسانها محکوم به زیستن در وضعیت تجزیه و پراکندگی اجتماعی و حتی وجودی هستند، در حالی که (برخلاف پست مدرنیست ها) بی تابانه در اشتیاق فرار از این وضعیت هستند. در اینجا احتمالاً تأثیر فروید مهمتر است، زیرا فروید توجه بسیاری از نویسندگان را به سمت درون، یعنی به تجربیات ذهنی معطوف ساخت تا به سمت دنیای برون وعینی. این امر از یک سوی سبب بسط و پالایش تکنیک ها و شیوه‌های مهم جدیدی شد؛ بسط وتوسعهٔ تکنیک تک گویی (مونولوگ) درونی وجریان خودآگاهی توسط ولف و جویس، وپالایش تک گویی دراماتیک توسط الیوت. و ازسوی دیگر با نوعی عقیدهٔ بدبینانه نیز گره خورده بود، مبنی بر اینکه شکاف موجود بین تجربهٔ ذهنی و دنیای عینی غیرقابل ترمیم و پرناشدنی است، این عقیده که: «غیرممکن است دقیقاً بتوانم بگویم که منظور من چیست!»

وانگهی تأثیری که این بیگانگی با خود به همراه دارد عبارت است از: پیچیده ساختن و معضل آفرینی در ارتباط با هویت و فردیت انسانها. برنارد یکی از شخصیتهای رمان امواج اثر ولف، سؤال می کند که «من کیستم؟» و این سؤال وی در واقع نشانهٔ ظهور معضلی جدید برای هنرمندان مدرنیست به شمار می رود. از این رویکی از قراردادهایی که مورد حملهٔ نویسندگان مدرنیست قرار گرفته، قرارداد کاراکتر یا شخصیت در داستانهاست، که طی آن شخصیت یا کاراکتر باید بیانگر یا نمایندهٔ شخصی واحد، ثابت، پایدار، سازگار و عاری از هرگونه تناقض باشد، که هم برای خودش و هم برای دیگران شناخته شده و قابل شناسایی باشد. همان طور که برنارد (قهرمان داستان ولف) نمی داند که چه کسی است یا اطمینان ندارد که کیست، به همین نحو «ک»، قهرمان داستان **قلعه** اثر کافکا، نیز متوجه می شود که نمی تواند توصیف دقیق و پایداری دربارهٔ شخصیت کلام [Klamm] ارائه کند، یعنی دربارهٔ شخصیتی که افراد مختلف وی را به گونه‌ای متفاوت می بینند و توصیفهای متفاوتی دربارهٔ وی دارند. [illegible] من و واحد درزمانهای مختلف نیز توصیفات متفاوتی از وی دارند. این وابستگی یا اتکای هویت به ناظر شایددر ادبیات مدرنیستی، در برخی از نمایشنامه های لوئیجی پیراندلو تا حد افراطی آن دنبال شود، و صراحتاً در انواع مختلفی از فلسفه های «خودتنهاانگاری» یا «خودمحورپنداری» [sollpsism] خاتمه پیدا می کند. باید اضافه کرد از این منظرآثاری نظیر **اُلیس** اثر جویس نسبتاً قراردادی به نظر می رسند.

ایهاب حسن نخستین بار ردپا یا ریشهٔ تاریخی واژهٔ پست مدرنیسم را در کاربرد آن به شکل «پست مدرنیسمو» [postmodernismo] توسط **فردریکو دُانیس** در کتاب **گلچین اشعار اسپانیولی و امریکای جنوبی**[۷] (۱۹۳۴) می بیند، لیکن این واژه تنهادر سالهای دههٔ ۱۹۵۰ و به طور برجسته تنها دردههٔ ۱۹۶۰ وارد عرصهٔ گفتمان انتقادی انگلیسی - آمریکایی گردید. در وهلهٔ نخست این واژه ظاهراً بیانگر دوره بندی و تبویب تاریخی یا مرحلهٔ تاریخی خاصی است: هنر یا فرهنگ پست مدرن، عبارت از هنر یا فرهنگی است که طی سالهای پس از جنگ جهانی دوم به کمک تکنیک ها وقراردادهای مدرنیستی بسط پیدا می کند یا حتی از آنها دور شده و با آنها گسست پیدا می کند، بدون آنکه به مواضع رئالیستی یا ماقبل مدرنیستی بازگشت کند. ولی در چند دههٔ اخیرمنتقدان از این واژه برای اشاره یا ارجاع به ویژگیهای خاص فرهنگی، هنری و اجتماعی استفاده کرده‌اند. کاربرد واژهٔ «اجتماعی» در این میان حائز اهمیت خاصی است: پست مدرنیسم مشخصاً در معنایی وسیعتر و عامتر از مدرنیسم به کار برده می شود. و به وضعیت عام انسانی یا به جامعه در سطح کلی و گستردهٔ آن و همین طور به هنر یا فرهنگ اشاره دارد (کاربردی که لیوتار درکتاب **وضعیت پست مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش** آن را اشاعه داده است). بدین ترتیب امروزه می توان پست مدرنیسم را به شیوه ها و گونه های مختلف و متفاوتی به کار برد:

۱. در اشاره به ادبیات و هنر غیررئالیستی



وغیرسنتی دوران پس از جنگ جهانی دوم.

۲. در اشاره به هنر و ادبیاتی که برخی از ویژگیهای معین مدرنیستی را به مرحلهٔ افراط آن می رسانند.

۳. در اشاره به جنبه هایی از وضعیت عام انسانی در دنیای «سرمایه داری متأخر» سالهای پس ازدههٔ ۱۹۵۰: جنبه هایی که تأثیری همه جانبه وفراگیر بر زندگی، فرهنگ، ایدئولوژی و هنر دارند.

۴. در اشاره به نوعی نگرش عموماً مثبت وتحسین برانگیز نسبت به جنبه های مذکور (البته در پاره‌ای از کاربردهای این واژه و نه همهٔ آن).

بدین ترتیب آن دسته از ویژگیهای مدرنیستی که در افراطی ترین شکل کاربرد خودمی توانند سبب ایجاد پست مدرنیسم شوند،عبارتند از:

۱. نفی بازنمایی به نفع خودارجاعی، بویژه از نوع طنزآمیز، غیرجدی و غیرسازه‌ای آن.

۲. نفی حال و هوا یا رایحهٔ هنری و نفی اثرهنری به مثابه یک کل انداموار (گرچه دیویدها روی معتقد است هنر مدرنیستی برخلاف هنرپست مدرنیست، اساساً هنری رایحه‌ای و حال و هوایی است (هاروی، ۱۹۸۹، ص ۲۲).

۳. نفی کاراکتر (شخصیت) و بن مایه یا طرح اصلی [plot] در داستانها، به مثابه مفاهیم یاقراردادهایی معنادار یا به لحاظ هنری قابل دفاع.

۴. نفی همراهی و همکاری یا موافقت باخواننده و در عوض مقابله و ضدیت با خواننده وآزردن و اذیت کردن وی.

۵. حتی نفی خود معنی به مثابه نوعی اوهام نومیدانه و هذیانی پوچ، این عقیده که هرگونه تلاش برای درک و شناخت جهان امری پوچ،بی ارزش و بی فایده است، یا عقیده به مهملاتی ازاین دست که «پدیده‌ای به نام جهان وجود داردکه باید به درک و فهم آن پرداخت».

پست مدرنیسم، ایده آلیسم ذهنی مدرنیسم را به حد «خود تنهاگرایی» یا خودمحورپنداری می رساند، ولی عناصر تراژیک و بدبینانهٔ مدرنیسم را رد می کند، با این استنباط که اگرنمی توان مانع آتش سوزی رُم شد، حداقل می توان با بی اعتنایی ناظر حوادث ناگوار بود و ازآن بهره برد. این نوع تعریف و دیگر تعاریف کلی و گسترده از پست مدرنیسم به راحتی این امکان را فراهم می کنند تا بسیاری از آثار ادبی و هنری سالهای آغازین قرن حاضر یا حتی قرن گذشته راکم و بیش به عنوان آثار پست مدرن جا زد:داستانهای تخیلی کافکا، **گرسنگی (نام)** اثرکنوت همسان، **سرودها** اثر ازرا پاند، و حتی **بریستوام شندی** اثر لارنس استرن. تعاریف مذکور همچنین این امکان را فراهم می کنند که عناصر پست مدرنیستی را در آثار شمار متنوعی از نویسندگان، نظریه پردازان و منتقدان پساساختگرا و ساختارشکن نظیر ژاک دریدا، **میشل فوکو** و **ژاک لاکان** نیز مشاهده کنیم.

از بسیاری جهات ویژگی شاخص پست مدرنیسم با نگرش تحسین آمیز به دنیای مدرن همراه است و از این نظر که دنیای مذکور راعرصهٔ تجزیه و پراکندگی فزاینده و رو به ازدیاد،دنیای سلطهٔ فشارهای اقتصادی، دنیای ناتوانی انسانها در مواجهه با تکنولوژی کور می داند،مناقشه و اختلافی با مدرنیسم نمی بیند. لیکن ازآنجایی که مدرنیست های عمده در پذیرش ودریافت این واقعیتها با ترس و نومیدی عمل کردند، از یک منظر خاص می توان گفت تنهاپست مدرنیسم است که به گونه‌ای باز و راحت این واقعیتها را پذیرفته و بر آنها صحه می گذارد.بدین ترتیب نفس قبول یا پذیرش این امر به صورت یکی از ویژگیهای شاخص پست مدرنیسم درآمده و آن را به نوعی از مدرنیسم متمایزمی کند. دیوید هاروی عقیده دارد پست مدرنیسم ادا و تقلیدی است از کاربستهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جوامعی که پست مدرنیسم در آن جوامع ظاهر می شود. وی ازدیاد تعدادعوامل یا دنیاهای متفاوت و غیرارتباطی یا تحمیل آنها را در بسیاری از زمان های پست مدرنیستی با «روند رو به گسترش اماکن مسکونی اقلیتی (گتوسازی)، تضعیف قدرت و منزوی کردن فقر و توده های اقلیت در شهرهای مرکزی بریتانیا و ایالات متحده» مقایسه می کند (هاروی، ۱۹۸۹، ص ۱۱۳). وی همچنین مقایسه های صریحی بین ساختارهای سازمانی جدید در نظام سرمایه داری پسافوردی (توزیع وپراکندگی تولیدی در کنار تمرکز سرمایه) وایدئولوژی پست مدرنیستی به عمل می آورد.

در سومین کاربرد ممکن واژهٔ پست مدرنیسم نیز این معنا نهفته است که جهان ازنخستین سالهای قرن حاضر دستخوش تغییر وتحولات عدیده‌ای شده است. در کشورهای توسعه یافته (سرمایه داری متأخر)، رشد وگسترش ارتباطات و صنایع الکترونیکی، انقلابی عظیم در زندگی انسانها و جوامع بشری ایجادکرده اند. پست مدرنیست ها به جای واکنش دربرابر این تحولات به شیوه‌ای همانند کارگران خرابکار قرن نوزدهم - که به خیال اینکه ماشین سبب بیکاری آنان خواهد شد، اقدام به خرابکاری در ماشین آلات کارخانه ها می کردند - تمجید و تحسین از حال و استقبال از آن راتوصیه می کنند؛ یعنی تمجید و تحسین از فقدان رایحه یا حال و هوای هنری ناشی از چیزی که والتر بنیامین (که بسیاری از نویسندگان وی رابزرگترین پیامبر پست مدرنیسم می دانند) آن را «بازتولید ماشینی» می نامد. بدین ترتیب نقاشیهای **اندی وارهول** یا **رُوی لیختن اشتاین** (که غالباً در زمرهٔ پیشتازان هنر پاپ و هنر مدرنیستی قلمداد می شوند و در عین حال عده‌ای نیز آنان راجزء هنرمندان پست مدرن می دانند) ما راوامی دارند تا با دقت و فراست بیشتری به وجوه و ابعاد مختلف فرهنگ تجاری عصر خودبنگریم؛ این آثار در حقیقت به نوعی بیانگر حال وهوای کارهای هنری **مارسل دوشان**، هستند که درسال ۱۹۱۹ نمایشگاهی از آثار تولید انبوه خودترتیب داده بود، بویژه با آن ظرف پیشابدان ابتکاری که گویی مجسمه‌ای را می مانست.همانند بسیاری از جریانات آوانگارد پیشین،پست مدرنیست ها نیز قبل از آنکه از تکنولوژی بیزار باشند، بیشتر مجذوب و مسحور آن هستند،و هنر «عامه» رابه عنوان هنری که در لایهٔ زیرین آثار آنان قرار دارد، نفی نمی کنند و بیش از حد به فکر تأثیرات آنی و نتایج فوری آثار خود هستند: چاپ و نشر، بیشتر یک گام استراتژیک است تا کوششی برای جاودانگی. الکس کالینیکوس خاطرنشان می کند این قبیل نظرات و ارزیابیهاسعی دارند روابط میان بسیاری از«مدرنیست های پیشرفته و عالی» و «فرهنگ توده های عامی» را ناچیز جلوه دهند، و برای نمونه به علاقهٔ وافر تی.اس.الیوت به تالارهای موسیقی مردمی و مدیسون بودن استراوینسکی به رگتایم[۸] اشاره می کند (کالینیکوس، ۱۹۸۹، ص ۱۵).

البته در عرصهٔ ادبیات شاید با درگیری کمتری بتوان نویسندگان زیر و آثارشان را در زمرهٔ نویسندگان و آثار پست مدرن تلقی کرد: **ساموئل بکت، اوژن یونسکو، جان بارت، جان اشبری، توماس پینکن، دونالد بارتلمه، ویلیام باروز، والتر آبیش، آلن روب - گریه، پیتر هنکه، کارلوس فوئنتس** و **خورخه لوئیس بورخس**. در پایان باید به دو اصطلاح که نوعاً بیانگر داستانهای پست مدرنیستی به شمارمی روند، اشاره کرد: **افسانه سازی** یا **افسانه پردازی** [fabulation] و **فراتخیلی** [surfiction]. این دو تعبیر بیانگر شرح و بسط یاتکثیر و فراوانی تهاجمی و سرزنده در عرصهٔامور غیربازنمایی هستند که در آن نویسنده از هنرنوشتن یا نویسندگی لذت می برد و مجذوب و مسحور آن می شود، به جای آنکه از آن برای توصیف واقعیت فراتخیلی یا ایجاد رابطه با آن استفاده کند.

یادداشتها

* Jeremy Hawthorn, *A Concise Glossary ofContemporary literary Theory* (London: Edward Arnold, 1992), pp. 106-111.

1. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (London: Macmillan, 1988) pp.58-9.

2. Ihab Hassan," The Culture of Postmodernism", in *Theory, Culture and Society*, 2(3), 119-131, 1985,p.121.

3. David Harvey, *The condition of Postmodernity*, (Oxford: Blackwell, 1989) p.116.

4. Alex Callinicos, *Against Postmodernism* (London: Polity Press, 1989).

5. Renato Poggiolo, *The Theory of the Avant - Garde* trans. by Gerald Fitzgerald (New York: Harper and Row, 1971).

6. Peter Burger, *Theory of the Avant - Garde*, trans. by Michael Show (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

7. Frederico de Onis, *Antologia de la Poesia Espanolae Hispanoamericana.*

۸ Ragtime نوعی موسیقی عامیانهٔ امریکایی.