داستان‌های پست‌مدرنیستی

فتح‌الله بی‌نیاز

نگاهی به رمان «زمان لرزه» اثر "کورت ونه‌گات" و داستان بلند «رُز خارزار» نوشته "رابرت کوور" با اشاره‌ای بسیار موجز به داستان «پست‌مدرنیستی» به‌ویژه مؤلفه‌های «فراداستان» و «بینامتنیت»

ادبیات پست‌مدرنیستی مانند اندیشه پست‌مدرنیسم نه نقطه اوج تمدن بشری است و نه واپسین دوره انحطاط تمدن آن. اصولاً پروسه زندگی اجتماعی به گونه‌ای است که نمی‌توان جایگاهی را که ناظر (اندیشمند و صاحب‌نظر) در آن ایستاده است، رفعت یا ذلت خواند و آن را نشانه «آخرین روایت اضطراب‌آلود و خودآگاهانه» پریشانی و زوال متافیزیکی بشر خواند، و به آن مرحله نهایی پژمردگی و ویرانی اطلاق کرد و مدعی شد که بشر بعد از این مرحله حرفی برای گفتن ندارد و علت را در این دانست که همه حرف‌ها قبلاً به‌وسیله اسطوره‌ها، ادیان، احادیث و متفکرین دیگر گفته شده است.

اما درباره داستان پست‌مدرنیستی، با توجه به این‌که طی این چند سال چند داستان ایرانی به چاپ رسید که مؤلفه‌هایی از عناصر

پست‌مدرنیستی در آنها وجود دارد و بعضی از خوانندگان با این نوع متن‌ها به‌سادگی ارتباط برقرار نمی‌کنند، از این رو بر آن شدیم که با ذکر مثال از دو کتاب، به خطوط کلی این‌گونه داستان‌ها اشاره کنیم. بیان کلیه ویژگی‌های داستان پست‌مدرن به امکانات وسیع‌تری نیاز دارد و در ظرفیت یک شماره از روزنامه نیست، از این رو دیگر ویژگی‌ها و خصلت‌های این نوع داستان‌ها در آینده ارائه خواهند شد.

الف - داستان بلند رز خارزار: کسانی که کتاب جهان افسانه نوشته یاکوب و ویلهلم گریم (آلمانی) را خوانده باشند، احتمالاً داستان نسترن وحشی یادشان مانده است؛ داستان شاهزاده زیبایی که از طرف سیزدهمین زن جادوگر - زنی که به مهمانی دعوت نشده بود - نفرین شد:«در پانزده‌سالگی سوزن دوک نخ‌ریسی انگشت شاهزاده‌خانم را سوراخ کند و در دم بمیرد.» دوازدهمین جادوگر نتوانست این افسون را باطل کند، اما آن را تخفیف داد: «شاهزاده خانم نمیرد، ولی صد سال به خواب فرو رود.» از آن‌پس دوک‌های نخ‌ریسی به دستور شاه سوزانده شدند، اما درست زمانی که شاهزاده پانزده‌ساله و خیلی هم زیبا، فروتن، مهربان و دانا بود، از پلکان برج بالا می‌رود و در اتاقی دور از چشم، دوکی را از پیرزنی می‌گیرد و سوزن انگشتش را سوراخ می‌کند. روی تخت دراز می‌کشد و به خواب می‌رود. طی سال‌ها بوته‌های خار اطراف کاخ به‌حدی بلند و انبوه می‌شوند که کاخ را می‌پوشانند. شاهزاده‌های بسیاری از گوشه و کنار می‌آیند که خود را به شاهزاده‌خانم برسانند و نجاتش دهند، اما در خارزار به دام می‌افتند و می‌میرند. سرانجام در صدمین سال، زمانی‌که شاهزاده‌ای از سرزمینی دوردست سراغ شاهزاده‌خانم می‌رود، خارها به گل‌های زیبا تبدیل می‌شوند و با دور شدن از هم راه را برای شاهزاده باز می‌کنند. شاهزاده بوسه‌ای بر گونه دختر می‌زند و او از خواب صد ساله بیدار می‌شود.این داستان برادران گریم را شارل پرو (فرانسوی) حدود صد و پنجاه سال پیش از آن، به‌نام زیبای خفته در مجموعه قصه‌هایش نوشته بود. در قرن نوزدهم چند آهنگساز، از جمله چایکوفسکی بر اساس این قصه باله‌هایی تصنیف کردند که هنوز هم جذابیت خود را حفظ کرده‌اند.

رابرت کوور نویسنده آمریکایی این قصه را با تکنیکی موسوم به بینامتنیت (Intertextuality) از همین داستان گرفته است؛ یعنی نویسنده متن خود را با ارجاع به متن یا متن‌های دیگر نوشته است. اما این کار را به‌سادگی و کپی‌برداری انجام نداده است، بلکه از طریق پارودی(Parody) یا به زبان ساده‌تر نقیضه‌پردازی صورت داده است. یک‌جا قصه را تغییر جهت داده است و جای دیگر از منظر طنز و هزل و هجو به آن برخورد کرده است و حتی کار را از مرز تمسخر عبور داده:«شاهزاده‌خانم می‌خواهد بداند: من که هستم؟ من چه هستم؟... شاهزاده هم می‌پندارد که برگزیده سرنوشت است (من آنم که زیبا را بیدار می‌کند) اما

دهان شاهزاده که به دهان شاهزاده‌خانم نزدیک می‌شود، شاهزاده محو می‌شود و از شاهزاده‌خانم هم خبری نیست. او نه در نمازخانه است نه در در بستر بیماری - او به احتمال زیاد - در آشپزخانه‌ای است که در آن عجوزه پیر کنار دری نشسته است که در نیست.» (از صفحه‌های ۱۲ تا ۱۵) اگر خواننده تمام این صفحه‌ها و حتی کل متن را بخواند متوجه می‌شود که نویسنده دست به بازیافت مبتکرانه و طعنه‌آمیز چیزهای «قبلاً گفته شده» یا بازیافت طعنه‌آمیز تصاویر نخ‌نما و نظام‌های ولایت سنتی زده است؛ یعنی برای او بازتولید یا بازیافت بر تولید اصل و اصیل برتری داشته است.در ادبیات خودمان هم نویسنده می‌تواند کل داستان «حسین کرد» یا «دوازده قزلباش» را به‌شکلی نو و ابتکاری، بازنویسی کند؛ اما به گونه‌ای که به‌رغم مشابهت داستانی، «تأثیر» متفاوت داشته باشد. در داستان‌های پست‌مدرن، نویسنده، شخصیت‌ها یا رخدادهای متن‌های دیگر (حال و گذشته) را در ساختار متن خود می‌گنجاند و به این ترتیب امکانی خلق می‌کند تا شخصیت‌ها و رخدادها از یک دنیای تخیلی به دنیای تازه‌ای انتقال پیدا کنند. این انتقال، به‌دلیل ماهیت آن، کنایی، طنزآمیز، بازیگوشانه و انتقادی است و بیشتر خصلت بازی دارد تا خصوصیت یک ادبیات مدرن. مثلاً نویسنده می‌تواند داستان خود را در تهران سال ۲۰۰۵ بنویسد، ولی شخصیت‌های "امیرارسلان" و رخدادهای مربوط "رستم" و «زندگی "عبید زاکانی" را هم در آن بگنجاند. درضمن،

پارودی، به‌معنای غلط‌اندیشی رسمیت‌یافته نیز می‌باشد؛ مثلاً ممکن است شاهزاده‌خانم بگوید:«دیشب شش سوزن و هفت دوک نخ خوردم.» و شاهزاده خیلی جدی از او بپرسد:« نخ‌ها و سوزن‌ها چه رنگی بودند؟» پارودی حتی می‌تواند درنام داستان هم جلوه پیدا کند.

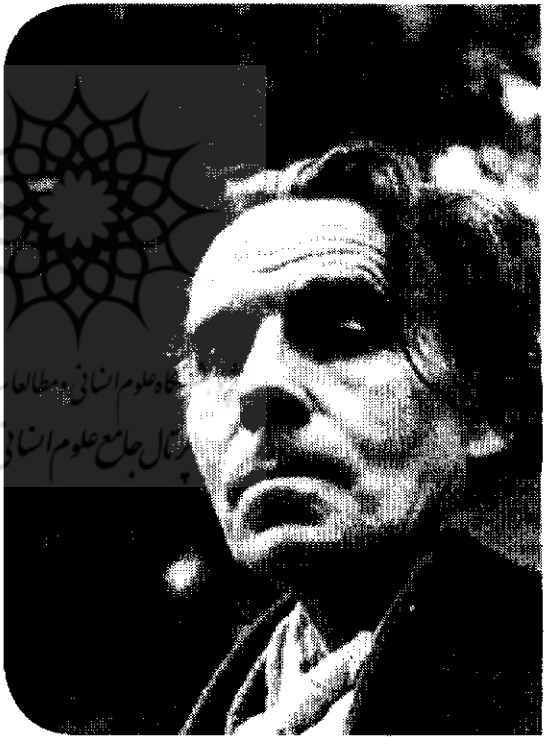
در همین داستان، در چند سطر فوق، خصوصاً در کل متن، ملاحظه می‌شود که نویسنده از تقلید ادبی یا صنعتی‌یاالتقاط (Pastiche) استفاده کرده است تا همان داستان اولیه را به خواننده عرضه نکند. التقاط مجموعه‌ای است از آراء و عقاید، دیدگاه و نقطه‌نظرات مبهم، سیال، شناور، آشفته و پراکنده، بی‌نظم، قاعده،

بی‌ترتیب، فاقد هرگونه انتظام و قاعده‌بندی همانند اختلاط فضاها و رنگ‌های مختلف که به گونه‌ای درهم و برهم گردآوری و سرهم‌بندی شده‌اند. تقلید ادبی یا صنعتی (یا التقاط) ترکیبی است از عناصر متضاد، نظیر کهنه و نو. این مقوله منکر هرگونه قاعده‌مندی، انتظام، منطبق یا تناسب و سازگاری است؛ به تناقص و آشفتگی دامن زده و آن را وجه امتیاز شاخصی دانسته و به آن می‌بالد. مثلاً ممکن است در همین داستان، به‌جای شاهزاده، شخصیتی حقیقی (مثلاً انیشتین یا ناپلئون) و یا شخصیتی داستانی یا مجازی (مثلاً رابینسون کروزئه یا بیلی‌باد) به تخت شاهزاده‌خانم نزدیک شوند. چه‌بسا که مقدمات این نزدیکی را شخصیتی واقعی و نوعدوست (مثلاً آلبرت شوایتزر) یا پیرزنی مجازی و فضول (مثلاً دوشیزه مارپل) فراهم آورند.

ب - رمان زمان‌لرزه: این‌رمان، یک فراداستان است. به‌عقیده والاس مارتین: «اگر داستان وانمود است، در فراداستان که نویسنده به خود وانمود توجه نشان می‌دهد، گفتمان را به سطح حقیقی ارتقاء می‌دهد. در این‌صورت چه‌بسا منتقد اخلاق‌گرا سخن کسی را که صراحتاً می‌گوید «دارد وانمود می‌کند»، نشانه صداقت و جدی بودن او نداند، بلکه به سبکسری او نسبت دهد.» اما در فرهنگ گسترده ادبیات امروز، به اعتقاد "پاتریشیا واف" یک متن روایی زمانی فراداستان می‌شود که در پوششی از تصنع پیچیده شده باشد. یعنی حقیقتی که مارتین از آن سخن می‌گوید، نزد خانم واف تصنع معنی می‌دهد. اما درواقع معنای هر دو یکی است. دروغگو اعتراف کند یا راستگو حرف خود را معکوس سازد. درنهایت نویسنده آگاهانه قواعد داستان را برملا می‌کند و توجه خواننده را به زبان‌ها و سبک‌های ادبی خود معطوف می‌کند. به زبان خودمانی نتیجه نهایی، داستانی درباره داستان است. خوب به‌همین رمان زمان‌لرزه دقت کنیم: ونه‌گات با آگاهی طنزآمیز و منتقدانه‌ای در عرصه رمان، به‌مثابه یک هنر، به خلق اثری هنری می‌پردازد. به‌قول خانم واف: «هدف چنین نویسنده‌ای همزمان خلق داستان و صدور بیانیه در مورد خلق آن داستان است.» از این نظر فرادستان پست‌مدرنیستی از درون به پرسش درباره واقع‌گرایی می‌پردازد. وانمود نمی‌کند که دریچه‌هایی شفاف روی جهان، برش‌های زندگی یا توهمات اصالت باز می‌کند، بلکه با جلب توجه به منزلت خود به‌مثابه یک تولید انسانی، اعتراف می‌کند که نمی‌توان هیچ بازنمود معتبر عینی، فراگیر و کاملی ارائه داد.

در عین حال اگر خوب دقت شود، با مواردی مثل زلزله در زمان و بازگشت به ده سال پیش و حضور شخصیت‌های داستانی در یک متن روایی روبه‌رو هستیم که به‌سبب نوع کاربردشان، مغالطه‌گرایی یا سفسطه‌آمیزی یا مغالطه (Paralogism and Paralogical) خوانده می‌شود. به‌طور کلی مغالطه‌گرایی به موارد مجهول و ناشناخته اشاره دارد؛ چیزی که قطعاً دانش کاذب است، ولی به‌گمان

نویسنده پست‌مدرنیست، مفهوم مغالطه یا مغالطه‌آمیز در عین حال می‌تواند به‌منظور مشخص ساختن این دانش واقعی باشد. در این صورت صرفنظر از ناچیزی آن و این نکته که چه میزان از قراردادهای محض زبان‌شناسی یک شخصیت اختیاری و ارادی است، به کاربست‌هایی دلالت می‌کند که «از عدم‌تثبیت بازی‌های زبانی حقیقت بهره می‌برند.» برای نمونه در رمان «زمان‌لرزه» که در اثر یک اتفاق زمان از سال ۲۰۰۱ به ۱۹۹۱ برمی‌گردد، از نویسنده‌ای حرف زده می‌شود به‌نام کیگور تراوت که ساخته و پرداخته ونه‌گات است، اما نویسنده (ونه‌گات) از دو همسرش و شش بچه‌اش و طلاق دادن همسر اول و عمه مرحوم پدرش که از چینی‌ها متنفر بود و بمب‌های اتمی جنگ دوم جهانی و گونتر گراس و سه خواهر زیبا که یکی نقاش و دیگری نویسنده داستان‌های کوتاه و سومی دانشمند ترمودینامیک و درضمن حسود بود، و بردگی سیاه‌پوست‌ها و سیاره بوبو که ساکنانش مغزهای بزرگی دارند و دوران رکود اقتصادی و علاقه مادر خود به ثروتمند شدن و ضیافت‌های شبانه و مصوبه‌های کنگره آمریکا در سال ۱۹۰۶ و کتاب سلاخ‌خانه شماره پنج نوشته خودش و مذاکرات نیتروژن و سدیم و جانبداری آهن و منزیم از تصمیم سدیم و خلاصه هر چیزی که فکرش را بکنید، حتی افکار هیتلر و یارانش در هنگامه خودکشی، حرف زده است.



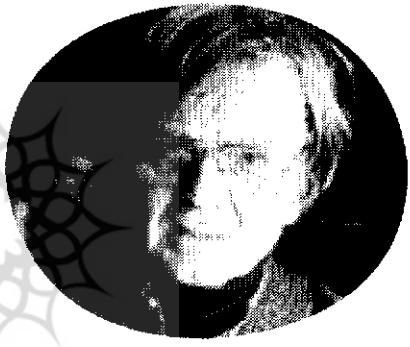
ساده‌تر بگوییم: در هر دو داستان با شیوه‌ای از نگارش روبه‌رو هستیم که گویی نویسنده زمان یا مکان یا هر دو و حتی رخداد را نیمه‌کاره رها می‌کند و سراغ موضوع دیگر می‌رود و به اصطلاح از این شاخه به آن شاخه می‌پرد. سرعت بیان این بخش‌ها و نوع ارتباطشان با هم، طوری است که شخصی که برای اولین‌بار یک داستان پست‌مدرن

می‌خواند، ممکن است متن را به سیاه‌مشق درهم و برهم و نویسنده را به پرت و پلاگویی متهم کند. یا از ضعف خود در درک متون جدید گله‌مند باشد. چنین خواننده‌ای اگر کمی بردباری به‌خرج دهد، کم‌کم می‌فهمد که نه خودش مشکل «کم‌سوادی دارد» و نه ونه‌گات تُرهات سرهم کرده است. اتفاقاً دوبار که رمان را بخواند، می‌فهمد که او نکته‌های روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی را با تردستی لابلای قطعه‌ها گنجانده و بیشتر جاها نوک تیز حمله‌اش متوجه قدرت‌های قهار سیاسی و یورش به تهاجم‌های فرهنگی و برنامه‌های مغزشویی و اشاعه ابتذال و حرص مالی و جنسی شده و در مقابل، از حاشیه‌نشین‌ها، صداهای خفه‌شده، مردمان مهجور، فریب‌خوردگان، استثمارشدگان و... به دفاع برخاسته است. اما پرداخت او به‌شیوه دیکنز یا تولستوی و چخوف و حتی فاکنر نیست، چون این نویسندگان صرف‌نظر از برخوردشان نسبت به مقوله زمان و شیوه روایت، جملگی برای روایت خود مرکز قائل هستند و پاره‌روایت‌های‌شان به‌نوعی به این مرکز معطوف می‌شوند.

این تکنیک قطعه‌قطعه‌شدگی (Fragmentation) خوانده می‌شود و اساس ادبیات پست‌مدرنیسم است. هر قطعه به‌طرف قطعه بعدی که عملکرد دیگری در زمان است، حرکت می‌کند و مکان نیز قطعه قبلی را کاملاً نفی می‌کند. در نتیجه ما استمرار عادی روایی نداریم. اما ممکن است تکرار داشته باشیم. در این امر، تکرارها، انگاره‌های دوقلوی همدیگر هستند. آنها همزادهای یکدیگرند نه عین هم؛ و اگر عمل نوشتن قوی باشد، طبیعی است که به‌رغم وجود تکرار، هر صفحه به اندازه کل کتاب لذت می‌دهد - مثل گفته‌ها و نوشته‌های اشخاص اسکیزوفرنیک که مکالمات‌شان کوتاه است؛ چون شخصیت‌شان تکه‌تکه شده است و نمی‌توانند موضوعی را از اول تا آخر دنبال کنند. ناتمام‌گذاری و پرش از یک قطعه به قطعه دیگر، و به طور کلی پراکندگی به‌معنای نبود قصه و حذف کامل گره داستان نیست، بلکه به‌مفهوم یک راهبرد (استراتژی) گریز از انسجام و کنار گذاشتن موقتی گره محسوب می‌شود - چیزی که سیمای اولیه آن را می‌توان در شماری از کارهای ساموئل بکت دید؛ مثلاً در «نام‌ناپذیر» و «مولوی».

نکته دیگر این‌که شما در همین رمان زمان‌لرزه تکنیکی می‌بیند به‌نام کولاژ یا تکه‌گذاری (Collage). در این تکنیک نویسنده از قطعه ادبی، شعر، اخبار روزنامه‌ها یا حتی بریده‌های آنها، عکس، قطعه‌ای از یک نمایشنامه و سرگذشت شخصیت‌های واقعی یا داستانی (مجازی) استفاده می‌کند. ممکن است بخش‌هایی از خود نویسنده باشند و بخش‌هایی از طریق بینامتنیت به کار گرفته شده باشند. یکی از اولین آثار برجسته در کاربرد کولاژ، سه‌گانه ۱۳۰۰ صفحه‌ای و معروف U.S.A منتشره در سال ۱۹۳۸ (مشتمل بر خیابان چهل و دوم

موازی، سال ۱۹۱۹ و پول کلان) اثر جان دوس پاسوس نویسنده آمریکایی (۱۸۹۶-۱۹۷۰) است که در آن نویسنده حتی از اخبار روزنامه‌ها و ترانه‌های مد روز مردمی هم استفاده کرد و بعد دنباله خبر یا ترانه را گرفته و به این یا آن داستان یا سرگذشت یا حتی اساطیر و در نقطه مقابل آن فرهنگ و زبان گفتاری لمپن‌ها و اوباش و اراذل رسیده است. امروزه کولاژ جزیی از هنر یک نویسنده مدرنیست و پست‌مدرنیست محسوب می‌شود.



باری، اگر هر دو داستان را بخوانید، متوجه می‌شوید که آنها به پایان‌های قطعی نمی‌رسند. در رمان‌های کلاسیک و مدرنیستی، ما هنگام خواندن رمان درنهایت با ابهام روبه‌رو هستیم تا «حقیقت واحد» به شکل سرراست در اختیار ما قرار داده نشود. البته به هرحال می‌توان با ابزار لازم به این حقیقت دست یافت، اما عدم قطعیت(Indeteminacy)، مثلاً میانه‌ها و پایان‌بندی همین دو کتاب، به‌رغم تمام گسیختگی‌های‌شان به شما نشان می‌دهند که همه قطعیت‌ها و محمل‌های اخلاقی، ذهنی، ادبی و روانشناختی مورد تردید و حتی حمله قرار می‌گیرند. بنابراین هر کلمه، مفهوم و نقشی در جایی از داستان، با ضد خود همراه می‌شود. برای مثال در رمان «شب مادر» نوشته "ونه‌گات"، راوی یعنی شخصیت اصلی رمان در آن واحد، هم سادیست است و هم مازوخیست. هم در جایگاه ظالم قرار دارد و هم مظلوم. در ضمن فاعل، کنشگر یا علت مشخص نیست و می‌تواند یک یا چند چیز باشد مثلاً فریب‌خورده،فریبکار هم هست و خواننده به شمار کثیری از شخصیت‌ها شک می‌کند. پس این موضوع را به دلیل اهمیتش دوباره مرور می‌کنیم:در ابهام، خواننده تصور می‌کند که حقیقت واحدی وجود دارد که می‌تواند به اتکاء قرائت خود از متن - و نیز دانش و ابزار علمی - آن را کشف کند.اما عدم‌اعتقاد به حقیقت واحد، سبب عدم‌قطعیت می‌شود. عدم‌قطعیت داستان پست‌مدرن تابع منطقی غیر از منطق متداول است.بهتر است گفته شود که به‌دلیل برخورداری ساختار داستان پست‌مدرن از یک منطق درونی غیرعادی،عدم‌قطعیت حاصله نیز از همین منطق پیروی می‌کند نه منطق مرسوم. اما این منطق یک‌باره در متن پایان نمی‌پذیرد. توضیح بیشتر آن‌که ته‌رنگی از روایت وجود دارد که شاید بتوان آن را روایت پدیده در پدیده نامید. همین ته‌رنگ تداوم منطقی داستان را حفظ می‌کند؛ هر چندکه پراکندگی

بسیار وجود دارد.در عین حال در داستان پست‌مدرن، عدم‌قطعیت به این معناست که علت‌های یکسان حتی در شرایط یکسان، معلول‌های یکسان پدید نمی‌آورند. ثانیاً بعضی از معلول‌ها بدون علت باقی می‌مانند؛ به این ترتیب که از «منطق بشری» خارج و به «هستی دیگری» تعلق می‌یابند. مثالی بزنیم: وقتی گره‌گوار سامسا در داستان «مسخ» به سوسک تبدیل می‌شود یا مرده‌ای در رمان «زمان‌لرزه» زنده می‌شود تا بقیه داستانش را بنویسد، علت یا علت‌ها ناگفته می‌مانند.علت باید به عرصه زیست‌شناختی مربوط شود، اما هنرمند که خود را اسیر «الگوی‌های مطلقاً واقعی» نمی‌کند، می‌تواند به این نتیجه برسد که عوامل «جامعه‌شناختی و روان‌شناختی و خصوصاً روان‌شناختی اجتماعی و تنش‌های ناشی از بیگانگی و از خودبیگانگی»در«فرایندی غیرقابل‌ارجاع» در «وانموده‌ای نامحسوس» به حیطه زیست‌شناختی نفوذ و ساخت و ساز این عرصه را تغییر می‌دهند. اتفاقی که فشارهای همه‌روزه تکنولوژی در داستان «کشور آخرین‌ها» نوشته "پل اُوستر" به شیوه دیگری و البته نازل‌تری نسبت به کارهای "کافکا" پدید می‌آورد.

حال که با کلیاتی از داستان پست مدرنیستی آشنا شدیم، بد نیست که چند تعرف هم درباره آن بدانیم:

داستان پست‌مدرن به تعبیر "دیوید لاج" داستان پست‌مدرنیستی دارای مشخصات زیر است:

الف) تناقض(هر قطعه، قطعه بعدی را نقض می‌کند- مثلاً در «نام‌ناپذیر» اثر بکت

ب) عدم‌انسجام و تناقض که نمودش را در فاشیسم گراهای بشردوست می‌بینم

ج) فقدان قاعده(وجود تصادف)و مطرح شدن امر پوچ (Absurd) مثلاً تا این حد که نویسنده کتاب اصلی را پاره کند، سپس صفحه‌ها را درهم بریزد و بی‌هیچ قاعده‌ای آنها را پشت‌سر هم بیاورد.

د) افراطگرایی و زیاده‌روی

ح) اتصال کوتاه(پرش از امری به امری دیگر، تقاطع موضوع با موضوعی دیگر یا به‌اصطلاح (short circuit)

داستان پست‌مدرن به تعبیر"ایهاب حسن"

الف)اعتیاد به زندگی شهری

ب) ناگزیری استفاده از آخرین تکنولوژی‌ها

ج) حذف انسان به‌عنوان عنصر مرکزی داستان

د) عشق به بدویت

ح) اروتیسم

ط) اخلاق‌ستیزی و معیارشکنی

ی) تجربی بودن حیات.

تعریف "ژان بودریار" از داستان پست‌مدرنیستی از نظر بودریار، در داستان پست‌مدرنیستی، تصویر هیچ‌گونه مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد؛ تصویر وانموده‌ای ناب از خودش است. این تصویر به نظام جلوه‌ها تعلق ندارد، بلکه به‌نظام وانمودن متعلق است. در این مرحله، وانمایی ادبیات در خودش است که باید آن را مشخصه

دوران پست‌مدرنیسم در ادبیات دانست؛ یعنی حرکت از دال به دال، ادبیات را به خود ارجاع می‌دهد و متنی می‌سازد که مناسبتی با واقعیت ندارد و از این‌رو می‌تواند از تقسیم‌بندی جهان‌های متفاوت (وجوب، امکان و امتناع) بگذرد. بودریار عصر پسامدرن را با ناپدیدی مرجع و عصر وانمودن یکی می‌داند و معتقد است که نشانه‌ها بر مدلول‌ها غلبه کرده‌اند و ما تماس‌مان را با واقعیت از دست داده‌ایم و در یک «حاد - واقعیت» به سر می‌بریم. (انکار شناخت و تغییر.) لذا از دیدگاه "بودریار" در ادبیات پسامدرنیسم:

الف: واقعیتی وجود ندارد، و نمی‌توان شکلی برای دگرگونی آن ابداع کرد، از این‌رو تنها چیزی که می‌ماند، بازی با شکل‌های پیشین است.

ب: متن پسامدرن از تکنیک واقع‌نمایی استفاده می‌کند تا صرفاً بازی جدیدی ترتیب دهد.

ج: شوق خواننده را برای ارجاع داستان به واقعیت، به بازی می‌گیرد و سرانجام آن را تخریب می‌کند. (غیرواقعی بودن دنیای متن و دنیایی که احساس می‌کنیم واقعیت دارد) شخصیت‌ها مدام بر این موضوع تأکید دارند که بازیگرانی هستند که از کلمات تشکیل شده در سطرهای متن جای دارد.

ممکن است خواننده‌ای به خود بگوید: «پس هر متن بی‌در و پیکر و معناگریزی که احدی از آن سر درنیاورد، یک داستان پست‌مدرن است.» در پاسخ باید گفت که اصلاً چنین نیست! داستان پست‌مدرن اولاً قصه دارد، ثانیاً قصه‌اش چنان است که خواننده را به حدس و گمان وامی‌دارد- خیلی بیشتر از داستان کلاسیک و بیشتر از داستان مدرنیستی - و به‌همین دلیل حتی برای خواننده فرهیخته که او نیز در حد یک خواننده عادی می‌خواهد از متن لذت ببرد، جذابیت دارد.

د: متن هیچ نسبتی با واقعیت ندارد و قصد هم ندارد که با بیان زندگی آدم‌هایی نظیر خود ما، حقیقتی را در مورد زندگی و جهان بگوید. از بازی پازل مثال آوریم؛ تکه‌هایی به‌هم ریخته شده که باید آنها را کنار هم چید تا تصویر کامل و یکدستی به وجود آید؛ اگر به‌جای تصویر واحد و کامل، تصویری چندگانه بخواهیم، به بوطیقای پسامدرنیستی می‌رسیم؛ چرا که وقتی معنایی وجود نداشته باشد، پس رابطه‌ای هم بین «چیزها» وجود ندارد تا کنار هم فراهم آیند. به‌عبارت دیگر نبود قاعده (یا به قول بودریار مرجع) قاعده بیشماری تولید می‌کند که ما هر بار می‌توانیم یکی از آنها را استفاده کنیم و تکرار نکرده باشیم. بنابراین شاید درست‌تر باشد که بگوییم پسامدرنیسم به بازی گرفتن قاعده‌مندی است. از عقاید فوق به این نتیجه می‌رسیم که داستان پست‌مدرن داستانی است درباره هستی‌های دیگر؛ جهان‌هایی که چه مربوط به درون ما باشند و چه خارج از ما، به هر حال با ارجاع‌های تطبیقی (علم) و ارجاع‌های عاطفی (داستان) معمولی نمی‌توان به آنها دست یافت؛ زیرا اولاً واقعیت بیرونی به مفهوم کلاسیک و حتی مدرنیستی، معنای خودش را از

دست داده است، ثانیاً من تعریف‌شده در روانشناسی و روانکاوی متداول، جای خود را به من - چندپاره و ازهم گسیخته داده است- درحالی که همزمان با چنین فرایندی چه بسا جهان بین کامپیوترها و کامپیوترها و انسان‌ها دنیای تازه‌ای را برای ما شکل دهند.

با این تفسیرهای بد نیست که مختصری درباره آمادگی خواننده برای خواندن یک متن پست‌مدرن نکاتی بگوییم:

۱) ماهیت سیال و شکل‌ناپذیر این نوع آثار (پست‌مدرنیستی) مانع از ارزیابی این آثار به‌نحو سُنتی است.

۲) بنا به گفته "دریدا" ریشه هر روایت، همچون بازی کودکان، هراس از جهان است.

۳) نابسامانی، تناقض، بی‌معنایی یا چندمعنایی، عدم‌قطعیت، درهم‌شدن شخصیت‌ها، حضور نویسنده به‌عنوان شخصیت داستانی، درهم‌ریختن زمان، عدم‌رابطه علت و معلولی بین پدیده‌ها، عدم‌انسجام، فقدان ساختار سامانمند (یا وجود نابسامانی)، قطعه‌نویسی و... از جمله ویژگی‌های یک متن پست‌مدرنیستی است. هر یک از ویژگی‌های یادشده، لزوماً متعلق به رمان پست‌مدرنیستی نیست و هر متنی که یک یا چند عنصر از این ویژگی‌ها را داشته باشد، پست‌مدرن نمی‌گویند.

۴) متن پست‌مدرنیستی، متن «مؤلف است»؛ یعنی هر خواننده‌ای به‌راحتی نمی‌تواند با آن رابطه برقرار کند. به تعبیری دیگر، در مقابل کنش خواندن، از خود مقاومت نشان می‌دهد و درک و دریافت آن مستلزم تلاش فکری خواننده است - متن خواننده‌مدار- هر چند که متن پست‌مدرنیستی به‌طور کلی متعلق به زمانه خود است.

۵) خواننده یک متن پست‌مدرنیستی، باید بپذیرد که داستان، به‌طور مطلق خیالی است؛ مطلقاً خیالی به این معنا که نمی‌خواهد بازتاب واقعیت‌ها باشد.

ممکن است خواننده‌ای به خود بگوید: «پس هر متن بی‌در و پیکر و معناگریزی که احدی از آن سر درنیاورد، یک داستان پست‌مدرن است.» در پاسخ باید گفت که اصلاً چنین نیست! داستان پست‌مدرن اولاً قصه دارد. ثانیاً قصه‌اش چنان است که خواننده را به حدس و گمان وا می‌دارد- خیلی بیشتر از داستان کلاسیک و بیشتر از داستان مدرنیستی - و به‌همین دلیل حتی برای خواننده فرهیخته که او نیز در حد یک خواننده عادی می‌خواهد از متن لذت ببرد، جذابیت دارد.

۶) جهان بی‌معنی است، پس تظاهر به معنابخشی آن، امری بی‌معنی است. فقط باید به بازی بی‌معنا یا به اعتباری «نا معنا» پرداخت یا به عکس با «نامعناها» بازی کرد.

۷) بی‌معنی بودن جهان به‌معنی این است که معنای حتمی، قطعی و تردیدناپذیر وجود ندارد.

۸) با توجه به نکات فوق می‌توان گفت که معنای تولیدشده در داستان پست‌مدرنیستی، معنایی گذرا، مشروط، انتقادی، محلی، سیال، تخلیطی و شکننده است و فقط در بافت خاصی از جهان واقع‌ها و ناواقع‌ها توانسته شکل بگیرد.

۹)رسیدن به ثبات (ثبات در هر چیزی)

بی‌معناست و ایجاد «نظم» و «انتظام» مفهوم، و پدید آوردن یک «کلیت»، بی‌معناست؛ زیرا روایت‌های بزرگی آفریده نشده است که چنین کلیت، نظم و ثباتی را خلق کند و روایت‌های بزرگ دیگری هم آفریده نخواهند شد که این کلیت، نظم و ثبات را حمایت کرده و تداوم بخشند.

۱۰)تفسیر آن‌چه از ادبیات پست‌مدرن پدیده آمده است، غایت‌انگار و کمال‌گرا نیست و هدف خاصی را دنبال نمی‌کند. در پس متن ادبی، معنای قطعی و واحدی وجود ندارد؛ بنابراین متن قابل‌تفسیر است و هیچ تفسیری بر دیگری برتری ندارد.

۱۱)در یک متن پست‌مدرن، ما با طرحی منسجم و ساختمانی شکیل و چشم‌نواز روبه‌رو نیستیم. باید اثر را فارغ از نوع نگرشی که به رمان کلاسیک و حتی مدرن داریم، بخوانیم.

تفاوت ماهوی داستان مدرنیستی و داستان پست‌مدرنیستی:

۱) در داستان پست‌مدرنیستی، برخلاف داستان مدرنیستی که شخصیت، جهان را به خود و دیگری تقسیم می‌کند، شخصیت از همان ابتداء به تقسیم‌بندی خود و دیگری اعتقادی ندارد. دنیای واحد و سخت عقلانی، به‌عنوان تنها دنیای ممکن کنار می‌رود، دنیاهای متعدد تجربه می‌شوند. کلان‌روایت‌ها(همبستگی طبقاتی یا ملی و اعتقاد به یک آیین) حذف می‌شوند؛ زیرا اینها در پی یکسان‌سازی هستند تا بتوانند جهان را در یک نظام معین جای دهند و بشناسند. پس ادبیات پست‌مدرنیستی در برابر روایت‌های کلان موضع‌گیری می‌کند.

۲) «دیگرها» در ادبیات پست‌مدرن به متن یعنی به مرکز پرتاب می‌شوند و «دیگر مکان‌ها» حضور می‌یابند. دیگر مکان‌سازی بوطیقای ادبیات پست‌مدرن است و هر گونه آرزو برای شبیه‌سازی متن با جهان واقع را از بین می‌برد. متن با جهان واقع هیچ نسبت آینه‌گونی ندارد؛ از این رو حتی با مفهوم مؤلف نیز در می‌افتد. وجود خالق انکار می‌شود تا متن بتواند به خود رجوع کند. این ادبیات با مفهوم بازنمایی (Representation) به‌صورتی دیگر برخورد می‌کند.

۳) سَبُکی و تُندی؛ هم در مفهوم کاربست ابزار و هم سرعت در جریان روایت. دقت؛ هم در طراحی فرم و فرمت و اجرا و هم در بیان لفظی. رؤیت‌پذیری؛ هم در جزییات شگفت‌آور و هم در حدود خیال ابداعی حتی در شکل فانتزی. چندگانگی؛ هم در ترکیب هنری و هم در نمایش تقاطع بی‌پایان چیزها.

۴) در یک داستان پست‌مدرن ممکن است خود نویسنده - چه به‌عنوان راوی و چه غیرراوی - حضور پیدا کند. حتی ممکن است از شگردهای داستان‌نویسی خود یا علت نوشتن حرف بزند و چه‌بسا به موارد کم اهمیت‌تر اشاره کند. برای نمونه همین ونه‌گات در زمان‌لرزه می‌نویسد:«در مهمانی ساحلی پنج نفر دیگر هم بودند که

سن‌شان نصف سن من بود و علاقه‌شان به آثارم باعث شد در دورانی هم که آفتاب زندگیم لب بام بود، به نوشتن ادامه دهم.» چنین متنی با «خود زندگی‌نامه» یا خود سرگذشت‌نامه فرق دارد.

۵) در داستان مدرنیستی ما با متن‌هایی سر و کار داریم که به‌نوعی ناتمام‌اند، یعنی پایان ندارند و متن‌ها به‌شکلی ناکامل‌اند. شخصیت‌ها به شناخت خود از جهان پیرامون تردید دارند و همواره در پی آنند که دامنه و حدود آگاهی‌شان را مشخص کنند. شخصیت به دنبال آن است که هویت واقعی خویش را دریابد، از این رو به تفسیر جهان مشغول می‌شود. به‌همین دلیل، می‌توان گفت که منطق داستان مدرنیستی همان منطق داستان پلیسی است. همیشه ترس از افشای راز هم وجود دارد. به‌عبارتی، داستان مدرنیستی، روایت حرکت از بحران هویت به آگاهی است. بنابراین این پرسش‌ها مطرح‌اند: چه چیزهایی را باید شناخت؟ چگونه می‌توان به شناخت رسید و چه‌قدر می‌توان به درستی این شناخت یقین پیدا کرد. حدود شناخت و آگاهی ممکن کجاست؟ و چگونه می‌توان جهانی را تفسیر کرد که من هم جزئی از آن هستم. (پرسش معرفت‌شناسانه) این پرسش‌های معرفت‌شناسانه موضوع‌هایی را نظیر آمادگی انسان برای تحصیل آگاهی، ساختارهای متفاوت دانش و مسأله شناسائی‌ناپذیر یا محدوده‌های آگاهی را شامل می‌شود.

۶) در مدرنیسم انسان با نام سوژه به شناسائی ابژه می‌پردازد؛ به اعتباری جهان به خود و دیگری تقسیم شده است و در هر حوزه‌ای، غیرسازی انجام می‌شود و انسان می‌تواند با این عمل برای خود « هویتی» بسازد. اما در داستان پست‌مدرنیستی و به‌طور کلی نگرش پساساختارگرایی، تضاد بین خود و دیگری ذاتی نیست و جایگاه برتر «خود» نسبت به «دیگری» تمایزی است که از نظر معرفت‌شناختی، اثبات‌ناپذیر و صرفاً انتخابی اخلاقی است. متن داستان کلاسیک آینه تمام‌نمای زندگی (بازنمایی) زندگی است، اما در ادبیات پست‌مدرنیستی ما رابطه‌ای با واقعیت نداریم.

ممکن است خواننده‌ای به خود بگوید:«پس هر متن بی‌در و پیکر و معناگریزی که احدی از آن سر درنیاورد، یک داستان پست‌مدرن است.» در پاسخ باید گفت که اصلاً چنین نیست! داستان پست‌مدرن اولاً قصه دارد، ثانیاً قصه‌اش چنان است که خواننده را به حدس و گمان وامی‌دارد- خیلی بیشتر از داستان کلاسیک و بیشتر از داستان مدرنیستی - و به‌همین دلیل

حتی برای خواننده فرهیخته که او نیز در حد یک خواننده عادی می‌خواهد از متن لذت ببرد، جذابیت دارد. نمونه چنین داستان‌هایی رمان معروف «نام گل سرخ» اثر :امبرتو اکو، «کوری» نوشته :خوزه ساراماگو،«سلاخ‌خانه شماره پنج»اثر: کورت ونه‌گات ،«زن ستوان فرانسوی» نوشته: جان فاولز، «تعطیلات یک رمانس» به قلم :جان بارث، «سه‌گانه نیویورکی» مشتمل بر«ارواح»، «اتاق قفل‌شده» و«شهر شیشه‌ای» از نویسنده متوسط آمریکایی پل اُوستر، «مهمانی راجرز» اثر رابرت کوور است که خواننده منفعل(غیرحرفه‌ای) به‌خوبی - منتها با اندکی زحمت که در این زمانه باید آن را پذیرفت - با متن‌های‌شان ارتباط برقرار می‌کند. توصیه می‌شود کسانی که تا این‌زمان رمان پست‌مدرنیستی نخوانده‌اند، کتاب «نام گل‌سرخ» را دست بگیرند؛ چون نگارنده آن را به شماری بیشتر از پنجاه نفر- از زن خانه‌دار و نقشه‌کش گرفته تا حسابدار و استاد دانشگاه - توصیه کرده بود و همه - بدون استثناء - هم از خواندنش سخت لذت بردند و هم آن را فهمیدند و کسب اطلاعات کردند؛ البته توأم با حیرت و دهشت. رمان «کوری» نیز که شبیه آن را در ادبیات قرن نوزدهم و مدرنیستی قرن بیستم (نقاب مرگ سرخ از ادگار آلن پو، «طاعون» از: آلبر کامو، «عزاداران بیل» از مرحوم "ساعدی") داشته‌ایم، با مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی نیز صرف‌نظر از معنایش، رمان خوش‌خوانی شده است. این نکته به ما می‌فهماند که اگر نویسنده‌ای در کار خود خبره باشد و نخواهد متن را از تکنیک اشباع کند، در خلق اثر پست‌مدرنیستی موفق خواهد شد.

حالا این پرسش مطرح می‌شود: آیا اشباع‌شدگی شکل‌ها سبب ادبیات پست‌مدرنیستی شده است یا ضرورتی اجتماعی؟ لیوتار که عصر پسامدرن را عصر بحران روایت می‌داند، می‌گوید:«تاریخ رمانی است که هر دوره‌ای آن را به گونه‌ای روایت می‌کند و نمی‌توان دگرگونش کرد.»

در خاتمه باید به این نکته اشاره کنیم که داستان پست‌مدرنیستی مؤلفه‌های دیگری هم دارد ؛ مثلاً چندصدایی، فرامکان‌ها و لامکان‌ها و تکنیک‌هایی مثل حذف، کلی‌بافی، زمان‌بندی، قطره‌چکانی، تبخیر، بازگشتی و دروغ کلان، پایان‌بندی غیرمتعارف (و آزاردهنده) و چندسویه (Multiple ended)، شروع غیرمتعارف (معمولاً از وسط) و فرم دورانی و خصلت چندوجهی (Muliple coded)، خصلت‌های پراکندگی، کارکرد زبان، عدم‌مرکزیت، از خودبی‌خود شدن یا خودنبودگی (Selfesseness) و ... که بیان آنها را به فرصت دیگری موکول می‌کنیم. نیز مرزبندی بین داستان پست‌مدرنیستی و علمی تخیلی نوع جدید، خصوصاً داستان‌های علمی تخیلی سیبرپانک (Cyberpunk)، را باید در مقاله جداگانه‌ای و با ذکر مثال‌هایی از آثار منتشره بررسی کنیم.