ادبیات بازپروری ـ داستان پُست‌مدرنیستی

نوشتهٔ جان بارت
ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری

واژهٔ پُست مدرنیسم، اگر چه از جنگ جهانی دوم به این سو، به‌ویژه در ایالات متحده دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، و به‌طور خاص در زمینهٔ داستان روز، از رواج بسیار برخوردار بود، امّا هنوز در فرهنگها و دانشنامه‌های روز ما وارد نشده است. برای رمانِ پست‌مدرنیستی امریکایی، حتّی دوره‌های دانشگاهی راه افتاده است: دست‌کم یک فصلنامه تلاش خود را یکسره مصروف بحث پیرامون ادبیات پُست‌مدرنیستی کرده است. در ژوئن گذشته اجلاس سالانهٔ **جامعهٔ آلمانی برای دانشجویان امریکایی**، در دانشگاه توبینگن، موضوع کارش را «امریکای دههٔ ۷۰» با تأکید خاص بر نوشته‌های پُست‌مدرنیستی امریکا قرار داد. سه کاروَرزِ وابسته به این شیوه ــ ویلیام گس، جان هاکز و من ــ مدارک زندهٔ حاضر در جلسه بودیم. نشست دسامبر **انجمن زبان نو** که سالانه در سانفرانسیسکو برگزار می‌شود، برنامه‌ای به نام «خود در داستان پُست‌مدرنیستی» را در دستور کار این نشست گنجانید؛ این عنوان اگر چه فرعی بود، امّا اهمیتی بیش از فرعی‌بودن بدان اختصاص دادند.

از این‌همه می‌توان به سادگی دریافت که در سرزمین ما آفریده‌ای همچون پُست‌مدرنیسم با ویژگیهای معیّن، به‌راستی امری کلّی است. از این‌رو خود هنگامی که برای کنفرانس توبینگن آماده می‌شدم و نیز از آنجا که بیشتر می‌خواستم نویسنده‌ای پُست‌مدرنیست قلمداد شوم، تصمیم گرفتم معنای پُست‌مدرنیسم را بیاموزم. ابتدا درکی **همینطوری** داشتم. یک منتقد جوان دورهٔ لیسانس دانشگاه، دربارهٔ یکی از نخستین داستانهایم که در ۱۹۵۰ به‌عنوان کارِ دانشجویی در فصلنامهٔ دانشگاه چاپ شده بود، چنین نوشت: «آقای بارت این مَثَل مدرنیستی را که "خوانندهٔ

ساده‌لوح، نکبتی است" تغییر می‌دهد: او، صفت را برمی‌دارد.» اکنون از خود می‌پرسم آیا این می‌تواند پُست‌مدرنیسم باشد؟ چیزی که بی‌درنگ دریافتم این است: با آنکه برخی از نویسندگان از جمله خود من، انگ پُست‌مدرنیست بودن را بر خود دارند، و اغلب این آنگ را به جدّ به‌خود می‌بندند، فعالیت اساسی منتقدان پُست‌مدرنیست (**فرا-منتقد** و **شبه‌منتقد** نیز نامیده می‌شوند) که در نشریه‌های پُست‌مدرنیستی مقاله می‌نویسند، یا در گردهم‌آییهای پُست‌مدرنیستی سخن می‌گویند، ناهماهنگ با چیزی است که پُست‌مدرنیسم دانسته شده یا باید باشد، و بدین‌سان بر پایهٔ دیدگاه منتقد نسبت به پدیده و نویسندگان خاص، ناهماهنگ با کسی است که باید در گروه پذیرفته شود، یا با پذیرش، جزو گروه به‌حساب آید.

پُست‌مدرنیستها کیان‌اند؟ به‌گمانم داستان‌نویسانِ امریکایی بیش از همه مشمول این نام‌اند و افزون بر ما سه تن که در توبینگن بودیم، دیگران عبارت‌اند از: دانلد بارتلمی، رابرت کوور، استنلی اِلکین، تامس پینچن و کورت وُنیگت کوچکتر. برخی منتقدان که کتابهاشان را خوانده‌ام، سال‌بلو و نُرمن مِیْلر را در این شبکه قرار داده‌اند؛ بگذریم از اینکه آیا این دو در این تقسیم‌بندی جای می‌گیرند یا نه. دیگران در آن‌سوی امریکا از سَموئل بکت، خورخه لوییس بورخس و ولادیمیر ناباکف فقید به‌عنوان پدیدآورندگان روحیهٔ این «جنبش» یاد کرده‌اند؛ با این‌همه دیگران، کسانی مانند رِمون کِنو فقید، رمان‌نویسان جدید فرانسوی، میشل بوتور، آلن رُب‌گریه و کلودمُریاک و حتّی نویسندگان تازه‌ترِ فرانسویِ گروهِ تِل کِل و نویسندهٔ انگلیسی جان فاولز و مهاجر آرژانتینی خولیو کورتاسار، را وارد این فهرست می‌کنند. برخی نیز فیلمسازانی همچون میکل آنجلو آنتونیونی، فدریکو فلینی، ژان لوک گُدار و آلن رنه را هم جزو پُست‌مدرنیستها می‌دانند. من خود به هیچ گروه ادبی نخواهم پیوست که نویسندهٔ تبعیدی کلمبیایی، گابریل گارسیا مارکز و نیمه تبعیدی ایتالیایی، ایتالو کالوینو را در بر نگیرد.

پیشینه‌های زیبایی‌شناسی ادبی پُست‌مدرنیستی، به‌راستی به مُدرنیستهای بزرگ نیمهٔ اول سدهٔ بیستم می‌رسد، یعنی به تی. اِس. اِلیوت، ویلیام فاکنر، آندره ژید، جیمز جویس، فرانتس کافکا، توماس مان، رابرت موزیل، ازرا پاوند، مارسل پروست، گرترود استاین، میگل دِاونامونو، ویرجینیا وُلف، و از آنها به اسلافشان در سدهٔ نوزدهم یعنی آلفره ژاری، گوستاو فلوبر، شارل بودلر، استفان مالارمه و اِتا هوفمان ــ و سپس به ***تریسترام شندی*** (۱۷۶۷) نوشتهٔ لارنس استرن و ***دُن‌کیشوت*** (۱۶۱۵) از میگل سروانتِس.

از سوی دیگر، برخی از مفسران این برگُزینی را بسیار دقیق انجام می‌دهند. برای مثال پروفسور جروم کلینکوویتس از آیووای شمالی، بارتلمی و وُنیگت را به عنوان نمونهٔ «بعد معاصران» امریکایی دههٔ ۱۹۷۰ می‌ستاید و آقای پینچون و مرا به تیرگیِ دوردستِ

نوع ۱۹۶۰ وامی‌سپارد. من خود رمانهای جان هاکز را نمونهٔ عالی مدرنیسم متأخر می‌دانم تا پُست مدرنیسم (البته از این بابت کمتر مورد ستایش من نیستند). کسانِ دیگر ممکن است در کنار کارهای نویسندگان همواره سنت‌گرای امریکایی همچون جان چیور، والاس استِگنِر، ویلیام استایرُن و جان آپدایک، بیشتر به بلو و میلِر برای **برهنه و مُرده**اش، تا اندازه‌ای به‌عنوان پیش‌مدرنیست توجه کنند، همین‌طور نیز در مورد کارهای نویسندگانِ برجستهٔ بریتانیایی این سده (در برابر ایرلندیها)، یا اغلب نویسندگانِ زن امریکایی معاصر که کار ادبی عمدهٔ آنان، بد یا خوب، انتشار آشکار همان چیزی است که ریچارد لاک آن را «گزارشهای خبری دنیوی» می‌نامد.

حتی در میان کارهای نویسنده‌ای خاص، می‌توان به وجوه تمایز متوسل شد و اغلب هم چنین است. جویس کارُل اُتس یکسره در باب نقشهٔ زیبایی‌شناختی می‌نویسد. دو رمانِ نخستین جان گاردنر را به‌طور مشخص می‌توانم کارهای مُدرنیستی بنامم؛ درحالی‌که داستانهای کوتاهش بیشتر به پُست‌مدرنیسم می‌خورد. نوشته‌های غیرداستانی جدلی‌اش، بسیار واپسگراست. از سوی دیگر ایتالو کالوینو است که به عنوان نویسنده‌ای نو ـ واقعگرا آغاز کرد (***راهی به لانهٔ عنکبوتها***، ۱۹۴۷) و سپس به نمونه‌ای پُست‌مدرنیستی ارتقا یافت (با ***کاسمی‌کامیکز***، ۱۹۶۵ و ***دژ سرنوشتهای درهم تنیده***، ۱۹۷۴) و هرازچندی به مُدرنیسم می‌گراید، یا از آن بیرون می‌آید یا در آن غوطه می‌زند (***شهرهای نامرئی***، ۱۹۷۲). به‌نظرم، رمانهای مرا می‌توان هم مُدرنیستی و هم پُست‌مدرنیستی دانست: مجموعهٔ داستان کوتاهم ***گمشده در شهر بازی*** به‌خاطر اینکه منتقدان آن را به عنوان کاری آشکارا پُست‌مدرنیستی ستودند یا ردش کردند، اساساً مرا پسامدرنیست می‌شناساند. تازه‌ترین رمانم به نام ***نامه‌ها***، بر پایهٔ تعریف ویژهٔ خودم، پُست‌مدرنیستی است که البته از نشانه‌ها و مایه‌های شیوهٔ مدرنیستی و حتی پیش‌مدرنیستی نیز بهره دارد.

بی‌تردید هرکس می‌تواند چنین حسی داشته باشد. به‌راستی برخی از ما که از دههٔ ۱۹۵۰ به این سو داستان چاپ کرده باشد، تجربهٔ جالب‌توجه ستوده‌شدن یا مطرودشدن را به عنوان اگزیستانسیالیست در آن دهه و به عنوان طنزپرداز سیاه در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ دارد. اگر کارهای حرفه‌ای ما تاریخ پیش از جنگ جهانی دوم را می‌داشت، بی‌تردید به عنوان مدرنیست، مورد ستایش یا بیزاری گروه برجستهٔ یادشده در بالا قرار می‌گرفتیم. امروز ما را به عنوان پُست‌مدرنیست می‌ستایند یا نفرین می‌کنند.

با این‌همه پُست‌مدرنیسم چیست؟ چنانچه از بازگویی نامهای خاص چشم بپوشیم و به اختلافات میان کارهای نویسنده‌ای معیّن بپردازیم، در آن صورت آیا نقشِ نویسندگانِ موسوم به پُست‌مدرنیست، در اصول یا تجربه‌های زیبایی‌شناسانه، به اندازهٔ اختلافات میان خود آنها اهمیت دارد؟ اصطلاح پُست‌مدرنیسم همچون «پُست امپرسیونیسم» ناشیانه و تا اندازه‌ای

تقلیدی است که بر مسیر تازهٔ بی‌واسطه یا حتی جالب‌توجه هنرِ باستان داستانگویی کمتر اشاره دارد تا به چیزی بی‌تفاوت و اوج ستیز که بازی دشواری برای پیروی کردن است. می‌توان شیفتگی اولیهٔ جیمز جویس را نسبت به کلمهٔ **شاخص** به مفهوم هندسی منفی آن به یاد آورد: تصویر هنگامی برقرار است که یک متوازی‌الاضلاع از متوازی‌الاضلاع مشابه امّا بزرگتری که با آن زاویهٔ مشترک دارد جدا می‌شود.

همکارم پروفسور هیوکِنِر در دانشگاه **جانز هاپکینز**، اگرچه اصطلاح پُست‌مدرنیست را به‌کار نمی‌گیرد، اما در بررسی خود دربارهٔ نویسندگانِ مُدرنیست امریکایی (***جهانی خانگی***، ۱۹۷۵) به وضوح چنین احساسی دارد: پس از فصلی دربارهٔ ویلیام فاکنر، به نام «آخرین رمان‌نویس» با نوعی افسوس، ناباکف، پینچن و بارت را کنار می‌گذارد. جان گاردنر فقید در رساله‌اش به‌نام **درباب داستان اخلاقی** (۱۹۷۸) حتی از این هم فراتر می‌رود. کار گاردنر گونه‌ای تیپای ادبی است که مدرنیستها و پُست‌مدرنیستها را بدون هیچ‌گونه تفاوتی به یک چوب می‌راند و همهٔ ما را با شور بی‌تبعیض ویژهٔ نوکیشان حق به جانب، به‌جهنم حواله می‌دهد. ایروینگ هاو (***افول نو***، ۱۹۶۹) و جورج پ اِلیوت (***نوگراییها: ادبیات و کژ راههٔ مُدرنیستی***، ۱۹۷۱) مورد ستایش قرار می‌گیرند. پروفسور جرالد گراف از دانشگاه نورت وسترن با نوشته‌های خود در «تری کوارترلی» در ۱۹۷۵، موضعی می‌گیرد که تا اندازه‌ای همانند موضع کِنِر است، چنان‌که از عنوانهای دو مقالهٔ درخورِ ستایشش برمی‌آید: «اسطورهٔ نفوذ پُست‌مدرنیستی» (تری کوارترلی، ۲۶)؛ و «ببیت بر لبهٔ پرتگاه» (تری کوارترلی، ۳۳). پروفسور رابرت التر از دانشگاه برکلی، در همان نشریه، عنوان فرعی مقالهٔ خود را دربارهٔ داستانِ پُست‌مدرنیستی «تأملاتی در باب پیامد مُدرنیسم» می‌گذارد. دو منتقدِ یادشده به‌توافقی مشروط برای چیزی می‌رسند که به نظر آنان برنامهٔ پُست‌مدرنیستی است (همان‌گونه که پروفسور اِهب حسن از دانشگاه ویسکانسین ـ میلواکی در بررسیِ ۱۹۷۱ خود به نام ***مُثله کردن اُرفه: به‌سوی ادبیات پُست‌مدرن*** چنین کاری می‌کند). و هر دو آنان به‌راستی از این قضیه که برنامه از جهاتی، بسط برنامهٔ مُدرنیسم است به جنبه‌های دیگر واکنش بر ضد آن پیش می‌روند. اصطلاح پُست‌مدرنیسم آشکارا به این دو جنبه اشاره دارد، از این‌رو هرگونه بحث دربارهٔ آن بایستی یا فرض کند مُدرنیسم، به نوبهٔ خود، در این ساعت از جهان، نیاز به تعریفی ندارد (بی‌تردید همه می‌دانند مدرنیسم چیست!) یا نه، بایستی در نهایت بکوشد که زیبایی‌شناسی برتر ادبیات غرب را (و موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و هنرهای دیگر) در نیمهٔ این سده، تعریف و باز تعریف کند.

پروفسور التر روش قبلی را برمی‌گزیند: مقالهٔ پیشتر یادشدهٔ او با این واژه‌ها شروع می‌شود

«در سراسر دو دههٔ گذشته، هنگامی که موج بلند مدرنیسم فروکش کرد و استادانش درگذشتند...» و بدون تعریفی بیشتر به بازتابهای مؤلف در برابر موج کوتاه بعدی می‌پردازد. از سوی دیگر، پروفسور گراف، با وامگیری از پروفسور هاو، به بررسی سریع سودمندی در مورد قراردادهای مدرنیسم ادبی، پیش از بحث دربارهٔ سبک داستان، دست می‌زند که به گفتهٔ او «نه تنها از قراردادهای واقعگرایانه، بلکه از قراردادهای مُدرنیستی نیز، حرکت می‌کند.»

این کار درست است، زیرا تنها **پُست مدرنیسم** نیست که براساس ملاکهای ما فاقد تعریف در کتابهای مرجع است. ***فرهنگ لغات انگلیسی اکسفورد*** من گواهی است بر مُدرنیسم تا ۱۷۳۷ (جاناتان سویفت در نامه‌ای به الکساندر پوپ) و مُدرنیست تا ۱۵۸۸ (امّا نه بدان مفهوم که می‌شناسیم). ***فرهنگ لغات هریتیج*** امریکایی (۱۹۷۳) در تعریف چهارم و آخر خود، با حروف کوچک، مُدرنیسم را «نظریه و عمل هُنر مدرن» تعریف می‌کند که چندان ما را از میراث امریکایی فراتر نمی‌برد. فرهنگنامهٔ کلمبیا (۱۹۷۵)، دربارهٔ مدرنیسم تنها به مفهوم نوآوری دینی بحث می‌کند ــ تأویل دوبارهٔ اعتقاد مسیحی در پرتو کشفیات روانشناختی و علمی جدید ــ و با مدخلی نمونه‌وار در باب **نوگرایی** مطلب را دنبال می‌کند و به جنبش سدهٔ نوزدهم اسپانیا می‌رسد که بر «نسل ۹۸» تأثیر گذاشت و الهامبخش **فراسوگرایی** شد که خورخه لوییس بورخس مبلّغِ پرشورِ آن بود. هم ***فرهنگنامهٔ ریدر*** (۱۹۴۸) و هم کتاب ***راهنمای اصطلاحات ادبی*** (۱۹۶۰)، در تعریفِ **مُدرنیسم** همان‌قدر پیش می‌روند که در تعریف **پُست‌مدرنیسم**.

اکنون به عنوان نویسنده‌ای پرکار که از اِلیوت، جویس، کافکا و دیگر مدرنیستهای بزرگ سرمشق می‌گیرد، به‌عنوان کسی که امروزه انگ پُست‌مدرنیست را بر خود دارد، کسی که به‌راستی دارای اندیشه‌هایی مشخّص و بی‌تردید بدوی دربارهٔ این اصطلاح است ــ بگذریم از معنایی که می‌توان برایش قایل شد، یعنی توصیف هر چیز بسیار خوب، به‌گونه‌ای بسیار خوب ــ ازکسانی همچون پروفسور گراف سپاسگزارم که مقوله‌های خود را، خود ـ تعریف تلقی نمی‌کند. این که سطری از وِردی، تنیسن، یا تولستوی را با سطری از استراوینسکی، اِلیوت یا جویس بسنجیم و سپس دریابیم که سدهٔ نوزدهم را پشت سر گذاشته‌ایم، موضوعِ مهمی است:

> همهٔ خانواده‌های خوشبخت همانندند، امّا هر خانوادهٔ تیره‌بخت به شیوهٔ خاص خود تیره‌بخت است (لئو تولستوی، *آنا کارنینا*).
>
> روانْرودخانه از کلیسای حوا و آدم گذشته، از چم ساحل تا خم خلیج، ما را با ویکوس فراخ جایی از دَوَران به قصر هاوث و اطرافش بازمی‌گرداند (جیمز جویس، *شب زنده‌داری فینگنها*).

تشریح اختلافات میان این دو جملهٔ آغازینِ مشهور، به‌منظور شرح تفصیلی اصول

زیبایی‌شناسی ــ پیش مدرنیستی و مدرنیستی ــ که به ترتیب مربوط به دو جملهٔ یادشده‌اند، و نیز با جملهٔ آغازین پُست مدرنیستی و نشان دادن اینکه زیبایی‌شناسی‌اش در کجا شبیه و در کجا متفاوت با زیبایی‌شناسی والدین یا بهتر از آن، نیای آنهاست، نیز موضوع دیگری است:

سالها سال بعد، سرهنگ آئورلیانو بوئندیا، همچنان که در برابر جوخهٔ آتش ایستاده بود، از فضا بعدازظهر دوردستی را به‌یاد آورد که پدرش او را به کشف یخ برده بود (گابریل گارسیا مارکز، *صد سال تنهایی*).

پروفسور گراف دقیقاً چنین مقایسه‌ای نمی‌کند، هرچند بی‌تردید اگر پیگیری داشت، می‌توانست. امّا من می‌خواهم سیاههٔ سودمند او دربارهٔ ویژگیهای داستان مُدرنیستی را وام بگیرم و چند ماده بدان بیفزایم، و تعریفهای متفاوت او و پروفسور آلتر را از داستان پُست‌مدرنیستی خلاصه کنم، هرچند از برخی جهات با آنها، به تناسب، مخالفم و سپس جز به عنوان قصه‌گو، خاموش خواهم ماند.

گراف اظهار می‌دارد: انگیزهٔ اساسی مُدرنیسم، نقد نظام اجتماعی بورژوایی سدهٔ نوزدهم و دیدگاه جهانی آن بود. استراتژی هنری‌اش، براندازی آگاهانهٔ قواعدِ واقعگرایی بورژوایی است به‌یاری روشها و تمهیداتی همچون: جایگزین کردن شیوه‌ای «اسطوره‌ای» در برابر «واقعگرا» و «دستکاریِ همترازیِ آگاهانه میان نو و کهن» (گراف در اینجا سخن تی. اس. الیوت دربارهٔ **یولیسِ** جیمز جویس را نقل می‌کند)؛ همچنین اخلال اساسی در جریان خطی داستان؛ دلسردی از توقّعاتِ قراردادی مربوط به وحدت و همبستگی طرح و شخصیت و «گسترش» علت و معلولی حاصل از آن؛ به‌کارگیری مترادفات طنزآمیز و ایهام برای ارائهٔ «معنای» فلسفی و اخلاقیِ کنش ادبی؛ گزینش لحن معرفت‌شناختیِ خودْمسخرگی، که جلوه‌های ساده‌لوحانهٔ عقلانیتِ بورژوایی را هدف می‌گیرد؛ تضاد شعور ذاتی با بحث عینی و عمومی و عقلی؛ و گرایش به کژنماییِ ذهنی برای نشان دادنِ نابودی تدریجی جهانِ اجتماعیِ عینیِ بورژوازی سدهٔ نوزدهم.

این سیاهه، اگر چه در چشم‌اندازِ تاریخیِ کنونی تا اندازه‌ای نومیدکننده است، اما به نظر من منطقی می‌آید. به این سیاهه بایستی پافشاری مُدرنیستها بر نقش ویژه و معمولاً بیگانهٔ هنرمند در جامعه یا خارج از آن را بیفزاییم که از نیاکانِ خود عاریه گرفته‌اند: قهرمانْ هنرمندِ خودْتبعیدی کشیش‌گونهٔ جیمز جویس؛ هنرمند توماس مان به عنوان شارلاتان یا چاچول‌باز؛ هنرمند کافکا به عنوان آدم بی‌اشتها یا حشره. همچنین چیزی را که بی‌تردید در فهرست گراف به‌طور ضمنی هست باید بیفزایم، یعنی پیشنمایی مُدرنیستی زبان و شیوهٔ آن هنگامی که در برابر «محتوای»

سنتی سرراست آن قرار می‌گیریم: به‌گفتهٔ توماس مان توجه کنیم (در **تونیو کروگر**، ۱۹۰۳). «...آنچه هنرمند درباره‌اش سخن می‌گوید هرگز نکتهٔ اصلی نیست»، گفته‌ای که پیش از آن در سخن گوستاو فلوبر به لوییز کولت در ۱۸۵۲، بازمی‌تابد، «... آنچه دوست دارم، نوشتنِ کتابی دربارهٔ هیچ است...» ــ چیزی که بعداً آلن رُب‌گریه در **خارج از موضوع**، (۱۹۵۷) نیز اظهار می‌دارد «... نویسندهٔ راستین، چیزی برای گفتن ندارد... تنها شیوه‌ای برای حرف زدن دارد.» رولان بارت، این «سقوط از بیگناهی» و محتوای پیش‌پاافتاده را به‌سود ادبیات مُدرنیستی در **درجهٔ صفر نوشتار** (۱۹۵۳) چنین جمعبندی می‌کند:

...کل ادبیات، از فلوبر تا به امروز، به مسأله‌سازیهای زبان تبدیل شده است.

این سخن، اغراقی از نوع فرانسوی است: همین بس که بگوییم، یکی از مشغله‌های ذهنی اساسی مُدرنیستها، مسأله‌سازها بود، امّا نه تنها زبان، بلکه رسانهٔ ادبیات مسأله‌ساز بود.

بسیار خوب، به‌نظر پروفسور آلتِر، پروفسور حسن و دیگران، داستان پُست‌مدرنیستی، صرفاً بر «نقش» خودْآگاهی و خودْآزمایی مدرنیسم، البته با روحیهٔ براندازی و هرج و مرج فرهنگی تأکید دارد. آنان با نتایجی متفاوت برآن‌اند که نویسندگانِ پُست‌مدرنیست داستانی را می‌نویسند که بیش از پیش دربارهٔ خودِ داستان و روندِ آن، و هر چه کمتر در باب واقعیت عینی و زندگی در جهان است. به زعم جرالدگراف نیز، داستانِ پُست‌مُدرن، به‌سادگی، برنامهٔ ضدعقلگرا، ضد واقعگرا و ضد بورژوایی مدرنیسم را به حدود منطقی و پرسش‌پذیر می‌رساند، امّا خود را نه در دشمنیِ استوار گرفتار می‌کند (سرمایه‌داری اکنون در هر جا آرایه‌های مُدرنیسم را برمی‌گزیند و اصولِ جسورانهٔ آن را تبدیل به ابتذالاتِ رسانه‌های گروهی می‌کند) و نه در قید و بندهای سختِ واقعگرایی روزمره. گراف طنزِ پُست‌مدرنیستیِ خاص، به‌ویژه داستان ***دانلد بارتلمی، سال بلو و استنلی الکین*** را از این مسئولیتِ جدی معاف می‌کند، در حالی که نیروی حیاتی این‌گونه داستان از همان جامعهٔ مبتذلی به دست آمده که آماج آن است.

باید بگویم که این همه اغوایم می‌کند تا چیزی راکه مایلم با سر تأیید کنم، دقیقتر به بررسی بکشم. گفتن ندارد که مقوله‌های انتقادی بیش و کم تردیدآمیزند، همان‌گونه که کمابیش سودمندند. بر آنم همچنان‌که آموزگاری عالی، اگر که خوب آموزش می‌دهد، دیگر مهم نیست که گرفتار نظریهٔ آموزشی باشد، به همین ترتیب نیز نویسنده‌ای مستعد، از چیزی سر برمی‌دارد که اصول زیبایی‌شناسانهٔ خود می‌پندارد؛ بگذریم از اینکه **دیگران** دربارهٔ این اصول چه فکر می‌کنند. در واقع من برآنم که نمونهٔ به‌راستی عالی، در هر شیوهٔ زیبایی‌شناختی که باشد،

ایدئولوژی انتقادی را پشت سر خود خواهد کشید، درست همچون قره‌غازهایی که دنبالهٔ کشتی اقیانوس‌پیما را می‌گیرند. به‌ندرت ممکن است به هنرمندانِ راستین و متنهای راستین، عنوانی جز مدرنیست، پُست‌مدرنیست، فرمالیست، سمبولیست، رئالیست، سوررئالیست، از جنبهٔ سیاسی متعهد، از جنبهٔ زیبایی‌شناختی تجربی «ناب»، ریجنالیست، اینترنشنالیست و از این قبیل، داد. کار استثنایی را بایستی همواره بر متنها و مقوله‌ها مقدّم دانست. از سوی دیگر، هنر در دوره و تاریخ انسان زندگی می‌کند و دگرگونیهایی عمومی در شیوه‌ها و مصالح و تعلقات آن، حتی زمانی‌که آشکارا به تغییر در تکنولوژی وابسته نیست، بی‌تردید به اندازهٔ تغییرات در نگره‌های عام فرهنگی اهمیت دارد که هنرهایش هم الهامبخش و هم بازتابنده‌اند. برخی از آنها بیش و کم باب روز و سطحی‌اند، برخی دیگر چه بسا نشانهٔ رخوتی گِران باشند؛ بعضی هم، یحتمل اصلاح‌کنندهٔ مناسب این رخوتها و یا واکنشی در برابر آنهایند. به هر رو، نمی‌توانیم به‌سادگی در این‌زمینه که هنرمندان در آرزوی چیستند و قصد چه کاری دارند، جُز به یاری مقوله‌های زیبایی‌شناختی بحث کنیم و بدین‌سان بایستی به این وسوسهٔ تقریباً مشترک که پُست‌مدرنیسم نامیده می‌شود، نظری دقیقتر بیندازیم.

به دید من، اگر نوشتهٔ پُست‌مدرنیستی، برای نمونه امکاناتی بیشتر از آنچه استادانی همچون اَلتِر و گراف و حسن اظهار کرده‌اند ندارد، پس به‌راستی گونه‌ای انحطاط کمرنگ مذبوحانه است که اهمیتش بیشتر از نشانه‌های کوچک بیماری نیست؛ از این حیث متنهای واقعی تصویری، از دید «نفوذ پُست‌مدرنیستی» کمبود ندارند؛ امّا تنها باید به یادداشت که آنچه پُل والری در مورد یک نسل پیش از ما گفت دربارهٔ ما نیز کاملاً صدق می‌کند: «بسیار کسان از مواضع نوگرایی بی‌آنکه ضرورتش را دریابند، تقلید می‌کنند.» برنامهٔ اصلی پُست‌مدرنیسم، نه گسترشِ صرف برنامهٔ مدرنیسم است ــ به‌گونه‌ای که در بالا توضیح داده شد ــ نه تعمیق برخی جنبه‌های مدرنیسم و نه، برعکس، براندازی همه‌جانبه یا نفی مدرنیسم یا آنچه که پیش‌مدرنیسم نامیده‌ام یعنی واقعگرایی «سنتی» بورژوایی.

دمی به سیاههٔ نشانه‌های تشخص حوزه‌ای نوشتهٔ پُست‌مدرنیستی‌مان بازگردیم: هنوز دو نشانهٔ مهم دیگر را جز به‌طور ضمنی اعلام نکرده‌ایم. از یک سو جیمز جویس و همپالکیهایش هستند که خلاقیت هنری را در سطحی بسیار بالا به‌کار گرفتند که بی‌تردید در دلمشغولی آنان، در کنار جدایی خاص هنرمند از جامعه‌اش، امری بدیهی بود. از سوی دیگر، دشواری نسبیِ مألوفِ دستیابیِ به‌آنها را داریم که به سبب ضدخطی بودن، بیزاری از شخصیت‌پردازی قراردادی و نمایش علّت و معلولی، تحسین تجربهٔ شخصی و ذهنیِ در برابر تجربهٔ عام، گرایش کلّی به‌شیوهٔ «استعاره» در برابر «کنایه» ذاتی آنهاست. (امّا مهم است خاطرنشان کنیم که این دشواری، به سبب

معیارهای بالای صنعتگری، ذاتی نیست.)

و البته نتیجهٔ این دشواریِ نسبیِ دستیابی، چیزی که حَسن آن را روح فرهنگی اشراف‌منشانهٔ آنها می‌نامد، نامحبوبیت نسبی داستان مدرنیستی، در برابر داستانهای مثلاً دیکنز، تواین، هوگو، داستایوسکی و تولستوی، در خارج از محافل روشنفکری و دوره‌های دانشگاهی است. نتیجهٔ دیگر آن نیز، آشکارا، فعالیتهای سختکوشانهٔ شارحان و مفسران و خیالپردازان است که میان متن و خواننده میانجی می‌شوند. اگر برای دستیابی به هومر یا آیسخولوس، نیاز به راهنمایی یا کتاب راهنما داریم، از این‌روست که دنیای این متنها بسی دور از دنیای ماست، هرچند که یحتمل دور از مخاطبان اصلی آیسخولوس و هومر نبود. امّا در ***شب‌زنده‌داری فین‌گنها*** یا ***کانتوهای*** ازرا پاوند، به دلیل دشواری ذاتی و بی‌واسطهٔ متن، نیاز به راهنما داریم. می‌گویند برتولت برشت، از روی اعتقادِ سوسیالیستی، بر میز تحریر خود عروسکی به شکل الاغ گذاشته بود که نوشته‌ای با این مضمون داشت: **حتّی من هم باید آن را بفهمم**. مدرنیستهای برجسته، بایستی در قیاس، روی میز تحریر خود عروسک یک استادِ ادبیات را با این نوشته بگذارند که **حتّی من هم آن را نمی‌فهمم**؛ مگر اینکه استادِ مزبور، خود تصادفاً در ادبیاتِ مدرنیسمِ سطح بالا، تخصص داشته باشد.

من اینها را در نکوهش این نویسندگانِ بزرگ و یا شارحان گاهی برجستهٔ آنها نمی‌گویم. اگر کارهای مدرنیستی اغلب زننده‌اند و نیاز به کمک و آموزشِ زیاد برای پذیرفته‌شدن دارند، معنایش این نیست که به اندازهٔ بالارفتن از کوه **ماترهورن** یا سفر با قایقی کوچک به دور دنیا، درخور ستایش نیستند. به بحث خود بازگردیم: بگذارید با این سخن پیش پا افتاده موافقت کنیم که نرمش‌ناپذیری و دیگر محدودیتهای رئالیسم بورژوایی سدهٔ نوزدهم، در پرتو نظریه‌ها و کشفهای آغاز قرن در زمینهٔ فیزیک، روانشناسی، انسان‌شناسی و تکنولوژی، به واکنشی دشمن‌خو که هنرِ مدرنیستی نامیده می‌شود سرعت و میدان داده باشد ــ چیزی که با شیوه‌های تازهٔ تفکّر ما درباب جهان به قیمت گرانِ رهیافت دموکراتیک، به قیمت شادی بی‌واسطه یا دست‌کم آماده و اغلب به قیمت مسئولیت سیاسی (سیاست‌ورزیِ الیوت، جویس، پاوند، ناباکف و بورخس برای نمونه ــ که صریحاً یا به نیستی گرایش دارند یا به راست افراطی) تمام می‌شود. امّا دست‌کم در امریکای شمالی، در اروپای غربی و شمالی، در انگلستان و برخی از کشورهای امریکای جنوبی و مرکزی، این نرمش‌ناپذیریهای سدهٔ نوزدهمی، عملاً دیگر وجود ندارند. به عقیدهٔ من، زیبایی‌شناسی مدرنیستی، بی‌تردید، زیبایی‌شناسی ویژهٔ نیمهٔ نخست قرن ماست ــ و به عقیدهٔ من به نیمهٔ نخست قرن ما تعلق دارد. واکنش فعلی در برابر آن، کاملاً دریافتنی و ملموس است، هم به این سبب که رواج سکّهٔ مدرنیستی امروزه کمابیش سکّهٔ رسمی

را بی‌ارزش کرده است و هم به این دلیل که به راستی نیازی به *شب‌زنده‌داری فین‌گنها* یا *کانتوهای* بیشتر نداریم، چراکه هریک از آنها، استادانِ خبرهٔ خاص خود را دارند تا برای ما تشریحشان کنند.

امّا من افسوس می‌خورم بر قالب هنری و انتقادی ذهنی که کلّ سرمایهٔ مدرنیستی را همچون انحرافی، انکار می‌کند و طوری جلوه می‌دهد که انگار رخ نداده است: به آغوش رئالیسم میانه‌حال سدهٔ نوزدهمی پرتابش می‌کند، انگار که نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم رخ نداده است. البته که رُخ داد: فروید و آینشتاین و دو جنگ جهانگیر و روسیه و انقلابهای جنسی و اتومبیلها و هواپیماها و تلفنها و رادیوها و سینما و شهری‌شدن، و امروز تسلیحات هسته‌ای و تلویزیون و تکنولوژی ریزابزار و فمینیسم جدید و بقیهٔ چیزها، و راهی دیگر برای بازگشت به تولستوی و دیکنز و شرکا نیست، مگر در سفرهای غم غربت (نوستالژیک). چنانکه نویسندهٔ روس یوگنی زامیاتین در دههٔ ۱۹۲۰ می‌نویسد (در مقالهٔ «درباب ادبیات، انقلاب و آنتروپی»): «جهان اقلیدس بسیار ساده است و جهان آینشتاین بسیار دشوار؛ با این‌همه، بازگشت به جهانِ اقلیدس ناممکن است.»

از سوی دیگر اگر هم تاکنون لازم بوده، دیگر لازم نیست آنان را نفی کنیم؛ پیش‌مدرنیستهای بزرگ را می‌گویم. هنگامی که مدرنیستها مشعل رمانتیسم را به دست داشتند، به ما یاد دادند که خطی‌بودن، عقلانیت، آگاهی، علت و معلول، خیالگرایی ساده، زبانِ شفاف، حکایت شیرین و قراردادهای اخلاقی طبقهٔ میانه‌حال، کلّ داستان را نمی‌سازند؛ حالا از چشم‌انداز دهه‌های نزدیک به سدهٔ ما، می‌توانیم دریابیم که ضد این چیزها نیز همهٔ داستان نیستند. بله، گسستگی، همزمانی، ناعقلانیت، ضدخیالگرایی، خودْبازنگری، وسیله به‌جای پیام، قهرمانگرایی سیاسی اُلمپ‌گونه، و چندگونگی اخلاقی نزدیک به نابسامانی اخلاقی نیز همهٔ داستان را تشکیل نمی‌دهند.

به‌نظر من برنامهٔ ارزشمند برای داستانِ پُست‌مدرنیستی، ترکیب یا برآیند این تضادهاست که می‌توان آن را به عنوان شیوه‌های پیش‌مدرنیستی و مدرنیستی در نوشتن خلاصه کرد. نویسندهٔ پُست‌مدرنیست آرمانی من، پدران مدرنیست سدهٔ بیستمی، یا نیاکانِ پیش‌مدرنیست سدهٔ نوزدهمی خود را نه مورد انکارِ صرف قرار می‌دهد و نه مورد تقلید محض. او، نیمهٔ سدهٔ ما را زیر کمربند خود دارد و نه بر پشت. با این‌همه، بنا به مقتضای داستان، بدون غلتیدن در دام ساده‌گرایی اخلاقی یا هنری، تصنّع بزک‌شده، رذالت *خیابان مَدیسن* و یا بدویت راست یا دروغ، آزادمنشی بیشتری در قیاس با کرامات بَعدِ مدرنیستی (بنا به تعریف من و بنا به داوری من) وارد می‌کند، چنانکه *داستانها و متنهایی برای هیچ* از بکت یا *آتش رنگ‌پریدهٔ* ناباکف چنین‌اند. او امید آن را ندارد که به مریدان جیمز میچنر و ایروینگ والاس دست یابد و آنان را عوض کند ــ حالا با بی‌سوادانِ متحجر وسایل ارتباط جمعی کاری نداریم. امّا امیدوار است که دست‌کم گه‌گاه

به آن سوی حلقه‌ای که مان مسیحیت اولیه‌اش می‌نامد، یعنی مریدانِ حرفه‌ای هنر والا برسد و خرسندی بیابد.

چنین چیزی را برای دست‌اندرکارانِ رمان، یعنی گونه‌ای ادبی که ریشه‌های تاریخی آن در اشتهار و افتخار فرهنگ مردمی طبقهٔ میانه‌حال است، نیز حس می‌کنیم. رمان پست‌مدرنیستیِ آرمانی، به‌نوعی از نبرد میان واقعگرایی و ناواقعگرایی، شکل‌گرایی و محتواگرایی، ادبیات ناب و متعهد، داستان گروه نخبه و داستان بی‌پروپا سر برمی‌دارد. دریغ از استادانِ ادبیات! چه بسا نیاز به آموزه‌ای مبسوط از آن دست که کتابهای جویس، ناباکف، پینچن یا برخی از کتابهای من به دست می‌دهند، نباشد. از سوی دیگر، دل با زبان یکی نخواهد بود؛ دست‌کم نه همهٔ دل (تازگی در بحثی میان ویلیام گس و جان گاردنر، گاردنر اعلام می‌کند که دوست دارد همه کتابهایش را دوست داشته باشند. گَس پاسخ می‌دهد که او نمی‌خواهد همه کتابهایش را دوست بدارند، همان‌طور که نمی‌خواهد همه دخترش را دوست بدارند و عقیده دارد که گاردنر عشق را با هرزگی قاطی می‌کند). تمثیل ویژهٔ خودِ من، جاز خوب و موسیقی کلاسیک است: هرکس با شنیدنهای پی‌درپی یا بررسی دقیق آهنگ، چیزی را به‌دست می‌آورد که نمی‌تواند در نخستین‌بار به آن دست یابد؛ امّا نخستین‌بار چنان فریبنده است ــ و البته برای متخصصان چنین نیست ــ که در اجرای دوباره، موجب شادمانی می‌شود.

برای آنکه این آمیزهٔ پُست‌مدرن، احساساتی و برای پیشرفت کار، ناممکن نباشد دو نمونهٔ کاملاً متفاوت از کارهایی را مطرح می‌کنم که به عقیدهٔ من بیانگر این موضوع است، یعنی غولهایی همچون دیکنز و سروانتس که ممکن است گفته شود در این زمینه پیشدستی کرده‌اند. نخستین نمونه که حساستر هم هست (معنایش این نیست که کلیشه‌شکن باشد) **کاسمی‌کامیکز**، اثر ایتالو کالوینو است (۱۹۶۵)؛ کاری که زیبا نوشته شده و کاملاً با داستانهای فضا ــ زمان جور درمی‌آید؛ رؤیاهایی ناب ــ چنان‌که جان آپدایک آنها را چنین نامیده است ــ که مصالحش به‌تازگیِ کیهان‌شناسیِ نو و به قدمت داستانهای عامیانه است، امّا موضوعاتش عشق و خسران، تغییر و ثبات، سراب و واقعیت، از جمله بخش زیادی از واقعیتِ به‌ویژه ایتالیایی است. کالوینو همچون همهٔ خیالپردازانِ تمام‌عیار، پروازهایش را در زمینهٔ جزئیات محلی و ملموس قرار می‌دهد: به‌موازات سحابیها و سیاهچاله‌ها و تغزّل، بچه‌ها و مواد خوراکی مانند شیرینی نیز در کار است و همچنین زنان زیبارو که دَمی جلوه‌گری می‌کنند و سپس برای همیشه ناپدید می‌شوند. کالوینو پُست‌مدرنیستی راستین است که همواره یک پایش را در گذشتهٔ داستانی ــ ویژگی قصه‌های بوکاچیو و مارکوپولو تا قصه‌های پریان ــ می‌گذارد و پای دیگر را، می‌توان گفت، در حال شالوده‌گرای پاریسی؛ یک پا در خیال، یک پا در واقعیت عینی. به عقیدهٔ من حقش

این است که هم از منتقدانِ چپ وابسته به کمونیستهای ایتالیایی سیلی خورده است و هم از منتقدانِ راست‌رو کاتولیک ایتالیایی. دلیلش این است که همقلمانِ کاملاً متفاوت با او، مانند جان آپدایک، گورویدال و من، تحسینش کرده‌ایم. تأکید دارم که هرکس باید یک‌بار کالوینو را بخواند و البته با *کاسمی کامیکز* بیاغازد و ادامه دهد، نه تنها به این دلیل که او نمونهٔ برنامهٔ پُست‌مدرنیستی من است بلکه به این دلیل نیز که داستانش هم بامزه و هم سرشار از حس است.

نمونهٔ حتی بهتر، ***صدسال تنهایی*** گابریل گارسیا مارکز است (۱۹۶۷)، رمانی چنان گیراکه در نیمهٔ دوم سدهٔ ما بی‌همتاست و یکی از ویژگیهای عالی نسلی عالی در هر قرن است. در اینجا آمیزهٔ صراحت و خلاقیت، واقعگرایی و جادو و اسطوره، حس سیاسی و هنر غیرسیاسی، شخصیت‌آفرینی و کاریکاتور، طنز و دهشت، به‌گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که یادآور وجدی درونی است، وجدی که پیشتر با خواندنِ ***دُنکیشوت*** و ***آرزوهای بزرگ*** و ***هکلبری‌فین*** به‌دست می‌آمد. شاهکاری نه تنها از جنبهٔ هنری ستایش‌برانگیز، بلکه به‌لحاظ انسانی نیز، خردمندانه، دوست‌داشتنی و در یک کلام شگفتی‌انگیز است. ما همیشه از یاد می‌بریم که داستان نو می‌تواند همان‌قدر که اهمیتی صرف دارد، شگفتی‌آور نیز باشد. و این مسأله که آیا برنامهٔ من در مورد پُست‌مدرنیسم تحقق‌پذیر است یا خیر، درست همچون یکی از شخصیتهای سوار بر قالی پرندهٔ گارسیا مارکز، از چارچوب پنجره بیرون می‌پرد. درود بر زبان و تخیّل اسپانیایی! همان‌گونه که سروانتس، الگوی پیش‌مدرنیسم و پیشاهنگِ بسیارانی پس از خود است، همان‌گونه که خورخه لوییس بورخس الگوی مدرنیسم در آخرین شکل و در همان‌حال پُلِ میانِ پایان سدهٔ نوزدهم و پایان سدهٔ بیستم است، به‌همین‌سان نیز گابریل گارسیا مارکز در این زنجیرهٔ رشک‌برانگیز قرار دارد: الگوی پُست‌مدرنیستی و استاد هنر داستانگویی.

دوازده سال پیش در «آتلانتیک» مقاله‌ای به نام ادبیات فرسودگی چاپ کردم که بسیار بد تعبیر شد. انگیزهٔ مقاله، ستایش از داستانهای آقای بورخس و در آن زمان و مکان محشر ـ انگیزهٔ توجه من به‌جریان داستانِ روایی بود (زمان: اواخر دههٔ ۱۹۶۰، مکان: بوفالو، نیویورک، اردوی دانشگاهی، درگیری پلیس ضدِ شورش با گاز اشک‌آور و معترضان جنگ ویتنام مورد هجوم گاز قرار گرفته، در همان‌حال کنار پُل صلح کانادا، ترانهٔ خوش‌نوایی به‌گوش می‌رسید، مبنی بر اینکه ما «لعنتی‌های اهل چاپ» دیگر از سکّه افتاده‌ایم). نکتهٔ اصلی مقاله‌ام این بود که شکلها و روشهای هنر در تاریخ انسانی زنده‌اند و از این‌رو در ذهنِ شمارِ زیادی از هنرمندان در زمانها و مکانهای خاص، فرساینده‌اند. به‌عبارت دیگر، قراردادهای هنری سزاوار فرسایش، تزلزل، اعتلا و تغییرشکل یا حتی موضعی در برابر اینها هستند تا بتوانند کاری زنده و تازه به‌وجود آورند. باید به این نکته بی هیچ ابهامی فکر می‌کردم. امّا شمار زیادی از مردم و متأسفانه، شاید هم آقای

بورخس در میان آنان فکر کردند منظورم این است که ادبیات، یا دست‌کم داستان، ***وامانده*** است؛ این همهٔ کاری است که صورت گرفته است؛ که چیزی برای نویسندگانِ معاصر بر جا نمانده، مگر هجو و مضحکهٔ پیشینیانِ برجسته در کارهای فرسوده‌مان، و این یعنی دقیقاً همان‌چیزی که منتقدان، پُست‌مدرنیسمش می‌نامند.

بگذارید این واقعیتِ مهم را، که رمان با ***دُن کیشوت*** و به قول معروف با هجوِ از خودْ برشوندهٔ آن آغاز می‌شود و اغلب بدان همچون وجهی برای تازگی توجه کرده‌اند، کنار بگذارم، و یکباره و آشکارا بگویم با بورخس موافقم که می‌گوید: ادبیات هرگز نمی‌تواند فرسوده باشد ــ اگر تنها به همین دلیل که هیچ کتابِ واحدی نمی‌تواند فرسوده باشد. «معنا»ی این سخن در برداشتهای هر خواننده، در باب زمان، فضا و زبان داستان قرار دارد. دوست دارم به خوانندگانِ مقالهٔ سابقم که برداشتِ نادرستی از آن دارند یادآوری کنم که ادبیات مکتوب در واقع ۴۵۰۰ سال پیشینه دارد (چند سده بالا یا پایین؛ بستگی به تعریفِ هر کس از ادبیات دارد)، امّا این را هم بگویم که هیچ راهی برای دانستنش نیست که آیا این ۴۵۰۰ سال، پیری، میان‌سالی، جوانی و یا کودکی محض را تشکیل می‌دهد یا خیر. شمار چیزهای گفتنیِ عالی ــ برای نمونه استعاره‌هایی برای سپیده‌دم یا دریا ــ بی‌تردید بسی محدود است: البته باز هم بی‌تردید بسیار گسترده است و شاید در عمل نامحدود. چه بسا ما نویسندگان در برخی حالتهای روحی حس کنیم، که هومر آن را بهتر از ما توصیف می‌کرده است: سپیدهٔ زودهنگامش، انگشتانی صورتی داشت و دریایش تیرهٔ شرابی بود. ما باید خود را دلداری بدهیم که یکی از متنهای ادبی باستانی موجود (پاپیروسی مصری حدود ۲۰۰۰ سال پیش از میلاد، که والتر جکسن بِیت آن را در بررسی ۱۹۷۰ خود به نام ***بار سنگین گذشته و شعر انگلیسی*** نقل کرده است) گِله‌ای است که کاتب ***خاخِه پِرِه سِنُب*** به سبب اینکه بسیار دیر به صحنه رسیده نوشته است:

> شاید عبارتهایی در کار من بود که شناخته نیستند. گفته‌هایی شگفت به زبانی نو که کاربردی نداشته است، دور از تکرار، سخنی که قالب کهنه ندارد، چیزی که مردان کهنسال بدان سخن گفته‌اند.

آنچه مقاله‌ام به‌نام «ادبیات فرسودگی» به‌راستی بدان می‌پرداخت، اگرچه اکنون به نظر من چنین است، فرسودگی، ثمربخش زیبایی‌شناسیِ سطح بالای مدرنیسم بود نه زبان یا ادبیات؛ «برنامه» تحسین‌آمیز، انکارنشدنی امّا اساساً کامل مربوط به چیزی است که هیوکِنر «دورانِ پاوند» نامیده است. ما در ۶۷-۱۹۶۶ به‌ندرت اصطلاح پُست‌مدرنیسم را در شکل ادبی ـ انتقادی رایج آن به‌کار می‌بردیم ــ دست‌کم من از آن بی‌اطلاعم ــ امّا شماری از ما، به‌شیوه‌هایی یکسره مختلف و با

آمیزهٔ گوناگون واکنش شهودی و بحث آگاهانه، با این موضوع خوب کار کردند؛ نه به عنوان چیزی بهترِ بعد از مدرنیسم، بلکه به عنوان بهترین کار بعدی، یعنی همان چیزی که امروزه کورکورانه داستان پُست‌مدرنیستی نامیده می‌شود. و این همین چیزی است که من امیدوارم روزی درباره‌اش همچون ادبیات بازپروری تأمّل کنند.

. . . . . .

این مقاله ترجمه‌ای است از:

John Barth, "The Literature of Replenishment: Post-modernist Fiction", in Charles Jencks, *The Post-modern Reader* (England, 1992), pp. 172-180.

. . . . . .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی