# پسامدرنیست‌ها

شناخت‌نامه به همراه داستان‌های برگزیده
بارت، پینچن، بارتلمه، براتیگان...
ترجمه‌ی علی معصومی

چاپ اول ـ ۱۳۹۲

داستان جهان

موسسه‌ی انتشارات نیلوفر

www.ketab.ir

سرشناسه: علی معصومی مترجم - براتیگان ، بارتلمه ، پینچن -
عنوان و نام پدیدآور: پسامدرنیست ها / داستان و شناختنامه ـ علی معصومی
مشخصات نشر: مشهد: بوتیمار، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری: ۲۹۶ ص.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۹۹۶۳-۵۴-۹
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
موضوع: داستان‌های کوتاه خارجی — قرن ۱۴
رده بندی کنگره: ۱۳۹۰ ۸م۹۷ل/ PIR۸۱۸۴
رده بندی دیویی: ۸فا۳/۶۲
شماره کتابشناسی ملی: ۲۶۷۹۰۰۷

# پسامدرنیست‌ها

نو... بارت، پینچن، بارتلمه، براتیگان... / علی معصومی
ب... حیرانی
ص... قائمی
ویراستار... حسن...
ناشر: انتشارات بوتیما
چاپ: جهان کتاب
نوبت چاپ: اول ۱۳۹۲
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

**دفتر انتشارات:**
مشهد، صندوق پستی ۱۵۵۳- ۹۱۳۷۵
تلفن: ۰۵۱۱-۸۴۵۰۶۴۹
تهران، خیابان نصرت، نرسیده به جمالزاده بن‌بست نجات، انتهای کوچه سمت راست پلاک ۴ ، زنگ اول
تلفن: ۶۶۹۳۰۱۳۶

همراه: ۰۹۱۶۷۸۳۱۲۶۸ - ۰۹۳۵۷۲۱۴۴۱۴ - ۰۹۱۵۸۵۷۸۳۷۸

موسسه‌ی انتشارات بوتیما

www.ketab.ir

حق چاپ محفوظ است

# دراین دفتر:

پسامدرنیست‌ها


| | |
|---|---|
| پیش‌گفتار | ۷ |
| ۱- جان بارت | ۱۸ |
| تا بی‌نهایت | ۲۳ |
| گم‌شده در شادی شهر | ۳۵ |
| ۲- [illegible] بارتلمه | ۷۱ |
| [illegible] | ۷۵ |
| مرگ [illegible] | ۸۲ |
| برآمدن [illegible] | ۸۷ |
| مدرسه | ۹٤ |
| ۳- تامس پینچن | ۹۹ |
| آنتروپی | ۱۰۳ |
| ٤- دان دلیلو | ۱۲٤ |
| داس و چکش | ۱۲۸ |
| ۵- رابرت کوور | ۱٦۸ |
| برادر | ۱۷۱ |
| ٦- جان هاکز | ۱۸۱ |
| مادربزرگ | ۱۹٦ |
| ۷- رانلد ساکه نیک | ۲۰٤ |
| محشر | ۲۰۸ |
| گپ | ۲۱۵ |


www.ketab.ir

| | |
|---|---|
| ۸- ویلیام گس | ۲۳۵ |
| رده‌ی حشرات | ۲۳۹ |
| ۹- ریچارد براتیگان | ۲۵۰ |
| انتقام چمن | ۲۵۳ |
| پست‌خانه‌های اورگان شرقی | ۲۵۹ |
| ۱۰- ریموند فدرمن | ۲۶۷ |
| گندم زمستانی | ۲۷۲ |
| ۱۱. خولیو کورتاسار | ۲۷۹ |
| [illegible]و به آسمان | ۲۸٤ |


www.ketab.ir

# پیش‌گفتار

بارت، پنچر، بارتِ مه،...

لیندا هاچیون[1] منتقد ادبی سرشناس، خواندن آثار این نویسندگان را جست‌وجوی سرزمین‌های ناشناخته‌ی روایت و از سرگذراندن آزمونی دشوار و سیر ناگزیر در پیچ‌وخم‌هایی می‌داند که خواننده باید همواره از داستانی و خیالی‌بودن آن آگاه بماند و بداند که با نگردهایی چون تقلید هزل‌آمیز و بازتاب‌دادنِ خود درکارند تا نگذارند که خوش‌باورانه همانی‌یافتن با شخصیت‌ها از گلویش پایین برود.

جان بارت[2] در ۱۹۶۷ در گفتار چالش‌انگیز «ادبیات تهی‌نفس‌افتاده» بر این باور بود که شیوه‌های سنتی و قراردادی بازنمایی ادبی به آخر خط رسیده‌اند و آن‌قدر به کار گرفته شده‌اند که امکاناتشان تا آخر به ته ظرف رسیده است. منتقدان، این نظر را اعلام شتاب‌زده‌ی مرگ ادبیات دانستند و اندیشه‌های این رمان‌نویس پرآوازه را اندیشه‌هایی پیشاانتقادی خواندند. ولی این گفتار در اصل به شیوه‌هایی می‌پرداخت که ادبیات را در روزگار «ارائه‌ی اندیشه» به

---

۱ـ Linda Hutcheon
۲ـ John Barth



www.ketab.ir

حل نهایی» و «پایانی‌بودن‌های نامحسوس» از اندیشه‌ی «مرگ خدا» گرفته تا «مرگ مؤلف» زنده نگه داشته است.

بارت هم مانند بسیاری از دیگر نویسندگان پسامدرنیست شیفته‌ی داستان «پیر منار مؤلف کیشوت» اثر بورخس بود که در آن، یک نمادگرای فرانسوی در پایان سده چندین فصل از رمان «دن کیشوت» سروانتس را می‌نویسد (تقلید یا رونویسی نمی‌کند، بلکه واقعاً می‌نویسد). بورخس در این داستان مفهوم‌های گوناگونی چون: مرگ مؤلف، حق مالکیت فرآورده‌های اندیشه و ویژه‌بودن تاریخی شیوه‌های شناخت و زیبایی‌شناسی را پیش می‌کشد. آن‌چه بارت از فریفته‌ی بورخس می‌کرد کاربرد دوباره‌ی رمان سروانتس برای آفرین «یک اثر ادبی برجسته و اصیل بود با درون‌مایه‌ی نشان‌دادن دشواری نوشتن اثر اصیل و حتی ضرورت‌نداشتن آن‌ها. پیروزی هنری بورخس در آن است که توانست روشن‌اندیشی را علیه خود آن به کار گرفت تا کار انسانی نُوی به بن‌بست برساند.»

بارت در پاسخ به ایرادهایی که به نظر او در اثر بدخوانی به گفتار «ادبیات فرسوده» وارد شده بود، در ۱۹۸۰ در گفتار «ادبیات تازه‌نفس»، نظرهای پیشین خود را فشرده‌ی تمام‌نمایی از تنش پایان زمانی دانست و روشن ساخت که صفت فرسودگی را در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی والای مدرنیستی به کار برده است و منظور او فرسودگی شکل‌ها به طور کلی، نبوده است: «گفتار من به سادگی بر این نکته تأکید داشت که شکل‌ها و شیوه‌های هنر در تاریخ انسان هستی دارند و بنابراین طبیعتاً در معرض کهنه‌شدن و فرسودگی و از نفس‌افتادنند. به سخن دیگر، می‌توان برای آفریدن اثر تازه و زنده، قراردادهای هنری را علیه خودشان به‌کارگرفت.»

تعریف ادبیات پسامدرنیستی هم مانند تعریف خود پسامدرنیسم دشوار است و همه در مورد ویژگی‌های دقیق و گستره و اهمیت آن هم‌رأی نیستند؛





www.ketab.ir

اما این جنبش هم مانند هر جنبش هنری دیگر معمولاً با توجه به جنبش پیش از خود تعریف می‌شود. آثار ادبی پسامدرن برخلاف آن‌چه که در ادبیات مدرنیستی می‌بینیم همواره با نتیجه‌گیری‌های دقیق و مشخص پایان نمی‌گیرند و پایان‌های مشخص را مایه‌ی هزل قرار می‌دهند. نویسندگان پسامدرن به جای طرح از پیش تمهیدشده به پیشامد گرایش دارند و برای سست‌کردن پایه‌های اقتدار مؤلف، به فراداستان یعنی داستانی درباره‌ی داستان‌نویسی، رومی‌آورند. یکی دیگر از ویژگی‌های ادبیات پسامدرن، [illegible] ورزیدن درباره‌ی تمایز میان فرهنگ والا و فرهنگ نازل از راه کاربرد [illegible] است که پیش از این شایسته‌ی کاربرد در ادبیات شمرده می‌شد.

هم ادبیات مدرنیستی و هم ادبیات پسامدرنیستی نشان‌دهنده‌ی گسست پیوند با واقع‌گرایی [illegible] دهمی‌اند و هر دوی آن‌ها در شخصیت‌پردازی به کاوش در ذهن می‌پردازند و واقعیت بیرونی به سوی بررسی حالت‌های درونی آگاهی گرایش دارند و در بسیاری موارد از شگرد «شارش ذهن»[۳] به شیوه‌ی ویرجینیا وولف و جیمز جویس [illegible] شعرهای اکتشافی مانند «سرزمین بی‌بار» الیوت بهره می‌گیرند. هر دو نحله‌ی ادبی در پرداختن شخصیت و روایت به اکتشاف چندپارگی می‌پردازند. ادبیات مدرنیستی چندپارگی و ذهن‌گرایی افراطی را بحران هستی‌گرایی یا تفکر و [illegible] درونی فرویدی می‌داند، یعنی مسئله‌ای که هنرمند به حل آن [illegible] می‌شود، ولی پسامدرنیست‌ها غالباً نشان می‌دهند که این آشوب چاره‌ناپذیر است، هنرمند ناتوان است و تنها راه ممکن ایستادگی در برابر «ویرانی» ادامه‌ی بازی در میانه‌ی آشوب است. در بسیاری از آثار مدرنیستی با بازی‌گوشی [illegible] داریم؛ (مثلاً در «بیداری فینه‌گان‌ها»ی جویس و «اورلاندو»ی وولف) از این رو این آثار با آثار پسامدرنیستی همانندی‌های بسیار دارند، ولی در

۳ـ شارش ذهن یا سیال ذهن یا سیلان ذهن در برابر stream of consciousness به کار می‌رود.



www.ketab.ir

پسامدرنیسم بازی‌گوشی دستاورد اصلی است و دست‌یابی به نظم و معنا دور از احتمال است. پسامدرنیست‌ها مفهوم‌هایی چون چندپارگی و ناسازنمایی و وجود راوی نامعتبر را به گستردگی به کار می‌گیرند.

اما حضور ادبیات پسامدرن از چه هنگامی احساس شد؟ فلن اوبراین[۴] در ۱۹۳۹ رمان «پلیس سوم» را نوشت که کسی حاضر به انتشار آن نشد. در ۱۹٦٤ نسخه‌ی بازنگری‌شده‌ی این رمان با عنوان «آرشیو دالکی»، و نسخه‌ی اصلی آن در ۱۹٦۷ پس از مرگ نویسنده منتشر شد و گروهی از منتقدان آن را نویددهنده‌ی برآمدن گونه‌ای دانستند که به رمان پسامدرنیستی معروف شد. [illegible] نگرش کلی می‌توان سال‌های انتشار رمان «آدم‌خوار» از جان هاکز (۱۹[illegible])[۵]، نخستین اجرای «در انتظار گودو»ی بکت (۱۹۵۳)، چاپ نخست [illegible] «زاویه» از گینزبرگ (۱۹٦٦)[۶]، «ناهار برهنه» از ویلیام باروز، و مهم‌تر از همه سال‌های سخنرانی ژاک دریدا[۷] باعنوان «ساختار، نشانه، و بازی» (۱۹٦٦)، [illegible] «شام‌شکافی اورفئوس» از ایهب حسن (۱۹۷۱) را سال‌های آغازین شکل‌گیری ادبیات پسامدرنیستی دانست. برایان مک هیل[۸] بر این باورست که بسیاری از آثار پسامدرنیستی در درون مدرنیسم ریشه دارند، ولی جنبه‌ی غالب در مدرنیسم پرسش‌های معرفت‌شناختی، و در پسامدرنیسم پرسش‌های هستی‌شناختی است.

سموئل بکت[۹] به‌ویژه در «آشوبیدن [illegible]»، آخرین اثری که در هنگام زنده‌بودنش منتشر شد، و در آن داستان و نمایشنامه را شکار را با متن مجموعه‌ای از پژواک‌های آثار پیشین خود درهم می‌آمیزد، بی‌گمان یکی از بنیان‌گذاران اصلی جنبش پسامدرنیستی داستان است؛ که زمین را برای اندیشه‌های

۴- Flann O'brien
۵- John Hawkes
٦- Allen Ginsberg
۷- Jacque Derrida
۸- Brian McHale
۹- Samuel Beckett



www.ketab.ir

هم‌دوسی و هم‌پیوندی منطقی روایت، طرح، فرم، ترتیب منظم زمانی و شخصیت‌هایی را که از لحاظ روان‌شناختی توضیح‌پذیرند، سست می‌کند.

از درون جنبش «نسل بیت» هم، باروز با نوشتن «ناهار برهنه» که به خاطر چندپارگی، بی‌بهره‌بودن از منحنی روایی مرکزی، به‌کارگیری شکل‌های نازل وام‌گرفته از داستان‌های جنایی و علمی- تخیلی، و انباشته‌بودن از تقلید هزل‌آمیز، ناسازنمایی، و بازی‌گوشی، به نظر گروهی از منتقدان، نخستین رمان پسامدرنیستی واقعی شمرده می‌شود جزو پیشگامان پسامدرنیسم به شمار می‌آید. جالب آن است که بنابر پاره‌ای شواهد، دو دوست باروز یعنی گینزبرگ و جک کرواک این کتاب را به شیوه‌ای تصادفی ویرایش کرده‌اند. باروز یکی از پایه‌گذاران شگرد «بریدن و چسباندن» است که طی آن عبارت‌ها و جمله‌ها از روزنامه‌ها و نشریه‌ها بریده و چیده و بازآرایی می‌شوند تا پیام تصادفی آفریده شود. باروز کتاب‌های «عامل نوا» و «بلیتی که منفجر شد» را به همین شیوه آفرید.

تقلید هزل‌آمیز، طنز سیاه، مفهوم عام «بازی» (به معنای دریدایی و آن‌چه که رولان بارت در «لذت متن» آن را یاد می‌کند) جزو نخستین ویژگی‌های پسامدرنیسم‌اند. درواقع نویسندگانی چون جان بارت، جوزف هلر[10]، وونه‌گات[11]، و گدیس[12] پیش از آن‌که «پسامدرنیست» شمرده شوند، پردازنده‌ی طنز سیاه بودند. معمولاً پسامدرنیست‌ها موضوع‌های جدی را به شیوه‌ای شیطنت‌آمیز و هزل‌آمیز طرح می‌کنند، برای نمونه هلر و پینچن[13] و وونه‌گات به روی‌دادهای جنگ جهانی دوم رنگی از طنز می‌زنند. طنز هلر در رمان «ماده‌ی ۲۲» چنان فراگیر بود که ترکیب ماده‌ی ۲۲ به صورت اصطلاح ویژه‌ای در طنز زبان انگلیسی درآمد. پینچن در «فریاد قطعه‌ی»

۱۰- Joseph Heller
۱۱- Kurt Vonnegut
۱۲- William Gaddis
۱۳- Thomas Pynchon



www.ketab.ir

به بازی‌های زبانی و درواقع به خُل‌بازی‌های زبانی می‌پردازد، مثلاً نام یکی از شخصیت‌های این رمان مایک فالوپین[۱۴] و نام یکی دیگر از آن‌ها استنلی کوتکس[۱۵] و نام یک ایستگاه رادیویی KCUF است، در حالی که رمان موضوعی جدی و ساختاری پیچیده دارد.

ویژگی برجسته‌ی دیگر، میان‌متنی‌بودن آثار پسامدرنیستی است. پسامدرنیسم بازنماینده‌ی مفهوم بی‌مرکز عالمی است که در آن هیچ اثری آفریده‌ای منفرد نیست، از این رو در بررسی آثار پسامدرنیستی باید به رابطه‌ی هر متن با متن‌های دیگری که تاروپود تاریخ ادبیات را تشکیل می‌دهند توجه کرد. میان‌متنی‌بودن یعنی ارجاع‌کردن به یک اثر ادبی دیگر یا قرینه‌سازی با آن یا ارائه‌دادن بحث گسترده‌ی آن، یا برگزیدن سبک آن. البته میان‌متنی‌بودن پیچیده‌تر از ارجاع ساده و مفرد به یک متن دیگر است؛ برای نمونه اومبرتو اکو در «نام گل سرخ» فرم رمان پلیسی را برمی‌گزیند و به مؤلفانی چون ارسطو و کانن دویل و بورخس ارجاع می‌دهد.

یکی دیگر از شگردهایی که با میان‌متنی‌بودن ارتباط دارد «درهم‌آمیزی» است که در پسامدرنیسم می‌تواند به معنای نوعی بزرگ‌داشت یا تقلید هزل‌آمیز از سبک‌های پیشین باشد. درهم‌آمیزی می‌تواند بازنمای جنبه‌های غرقه در اطلاعات و آشوب‌ناک و تکثرگرای جامعه‌ی پسامدرن باشد. این شگرد می‌تواند درهم‌آمیختن چند گونه یا برگزیدن یک روایت یگانه یا تفسیر چند موقعیت در پسامدرنیته باشد؛ برای نمونه باروز از داستان‌های علمی- تخیلی و جنایی و وسترن؛ و اکو از داستان‌های قصه‌های پریان، و داستان‌های علمی- تخیلی بهره می‌گیرند، تامس پینچن علاوه بر این‌ها از داستان‌های جنگی، ارجاع‌هایی به فرهنگ پاپ؛ آمیزه‌ای از تاریخ‌های

۱۴ـ لوله‌ی رحم (= Mike Phalopian (Fallopian

۱۵ـ(kotex مارک نوعی نوار بهداشتی است.) Stanley Kotex

۱۶ـ Conan Doyle



www.ketab.ir

مشهور و ناشناس و خیالی؛ چهره‌های معاصر و تاریخی (میکی‌رونی[۱۷] و ورنر فون براون[۱۸]) و فرهنگ‌ها و مفهوم‌های گسترده و متنوع مشهور و گمنام و داستانی بهره می‌گیرد. در این زمینه افراط‌کاری‌هایی هم صورت گرفته است؛ مثلاً بی اس جانسن رمان «بخت‌برگشتگان» را به صورت برگه‌های جدا از هم در یک جعبه منتشر کرد تا خوانندگان آن‌را به هر صورت که مایل باشند بخوانند.

فراداستان یا داستان آفرینش داستان هم راه دیگری است برای سست‌کردن پای اقتدار مؤلف، ایجاد تغییرهای غافلگیرکننده در روایت، پیش‌بردن داستان به شیوه‌ای نگانه، ایجاد فاصله‌ی عاطفی، و بحث درباره‌ی کنش داستان‌گویی. مخاطب رمان اگر در شبی زمستانی مسافری» از ایتالو کال‌وینو خواننده‌ای است که گوشی به همین نام را بخواند. وونه‌گات در «کشتارگاه پنج» با مرور بر یک روی‌داد واقعی، یعنی بمباران در سدن، داستانی و خیالی‌بودن روی‌دادها را یادآوری می‌کند و از عناصری چون سفر در زمان و حضور موجودات خیالی بهره می‌گیرد.

به‌هم‌ریختن پی‌آیند زمانی پیش‌تر دیده شد، تکنیک هزل‌آمیز به کار می‌رود. در این شگرد زمان می‌تواند هم‌پوشی داشته باشد، تکرار شود، یا به صورت امکان‌های چندگانه شاخه شاخه شود. برای نمونه، رابرت کوور[۱۹] در «پرستار بچه» چند روی‌داد باهم‌نیامدنی را در کنارهم می‌آورد، مثلاً پرستار در یک بخش کشته می‌شود و در یک بخش دیگر کشته نمی‌شود. هیچ‌یک از این دو روایت هم بر دیگری برتری نمی‌یابد.

دو ویژگی دیگر داستان پسامدرنیستی بیش- واقعی‌بودن و بهره‌گیری از فن- فرهنگ است. فردریک جیمسن[۲۰] پسامدرنیسم را «منطق فرهنگی

۱۷- Mickey Rooney
۱۸- Werner Von Brown
۱۹- Robert Coover
۲۰- Fredrick Jamson



www.ketab.ir

سرمایه‌داری متأخر» دانسته است و منظور او از سرمایه‌داری متأخر جامعه‌ای است که دوره‌ی صنعتی را پشت سر گذاشته و وارد دوره‌ی مبادله‌ی اطلاعات شده است. ژان بودریار هم پسامدرنیته را انتقال به بیش- واقعی‌بودن می‌داند که طی آن هم‌نمودها جانشین واقعیت می‌شوند و فهم ما از واقعیت به یاری همانندهای واقعیت صورت می‌گیرد.

احساس دشمن‌انگاری، یعنی انگاشتن وجود نظامی که در پشت آشوب زمان پنهان است و برای برپاکردن آشوب برنامه‌ریزی می‌کند، یکی دیگر از درون‌مایه‌های معمول پسامدرنیستی است.

دیگر نویسندگانی مانند دیو اگرز[۲۱] و دیوید فاستر والاس[۲۲] که به پسامدرنیست‌بودن و بیشینه‌گرابودن معروفند، کش‌دادن تصویرپردازی و روایت، چندپاره، پایه‌ی جدل پیرامون «غرض» رمان در مقام روایت، و معیارهای داوری درباره‌ی آن شده است. گروهی دیگر از رمان‌نویسان پسامدرنیست که کمتر گرانبار شده می‌شوند، به اقتصاد واژه و زبان پای‌بندند و تنها پایه‌ای‌ترین و ضروری‌ترین جنبه‌های کار و زمینه‌ی کلی آن را عرضه می‌کنند و تخیل خواننده را برای آفرینش مشارکت می‌دهند. بکت بهترین نماینده‌ی این گروه است.

به گفته‌ی جان بارت در «ادبیات تازه‌نفس»: «نویسنده‌ی پسامدرنیست نه پدران مدرنیست سده‌ی بیستمی و پدربزرگ‌های سده‌ی نوزدهمی خود را انکار می‌کند و نه آن‌ها را یک‌سره می‌پذیرد و آن‌ها را تقلید می‌کند. او بدون لغزیدن به درون زودباوری و سادگی ادبی، بسیاری از ارزش‌های درزی تهی از ظرافت، پول‌دوستی خیابان مدیسنی، ساده‌لوحی ساختگی و ... آرزومند دست‌یافتن به گونه‌ای داستان‌نویسی است که خواست‌های آن مردمی‌تر و به‌تر از اثر شگفت مدرنیستی متأخری چون «متن‌هایی برای هیچ» از بکت باشد.

۲۱- Dave Eggers
۲۲- David Foster Wallace



www.ketab.ir

رمان پسامدرنیستی آرمانی به سطحی فراتر از جدل میان‌واقع‌گرایی و پادواقع‌گرایی، شکل‌گرایی و محتواگرایی، هنر محض و هنر متعهد، داستان آشغالی و داستان فاخر محفلی دامن می‌کشد...»

جوزف هلر نام‌آورترین نویسنده‌ی آمریکایی که به موضوع جنگ جهانی دوم پرداخته است، درباره‌ی رمان «ماده‌ی ۲۲»ی خود می‌گوید: «احساسات ضدجنگ و ضدحکومت در این کتاب به روزهای پس از جنگ جهانی دوم، جنگ کره، و جنگ سردِ دهه‌ی پنجاه تعلق دارد. در آن زمان نوعی پاشیدگی اعتماد روی داد که باعث شد شکل رمان هم از هم پاشیده شود. «ماده‌ی ۲۲» اگر نه در [illegible]، دست‌کم در ایدئولوژی نوعی هم‌چسبانی بود... من بی‌آن‌که خود [illegible] بخشی از یک نیمه‌ی جنبش در داستان‌نویسی بودم. در همان هنگام که [illegible] «ماده‌ی ۲۲» را می‌نوشتم، دان لیوی «مرد میان‌سال»، جک کرواک [illegible]، و کسی[۲۴] «پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته»، تامس پینچن «V»، و کرت وونه‌گات «ملی نخ‌انگشتی» را می‌نوشت و ما هیچ‌کدام دیگری را نمی‌شناختیم، دست‌کم [illegible] بقیه را نمی‌شناختم. نیروهایی که در کار شکل‌دادن به یک گرایش مشترک در [illegible] نه‌تنها بر من بلکه بر همگی ما تأثیر می‌گذاشتند. احساس بیچارگی [illegible] زیر پی‌گردبودن که در «ماده‌ی ۲۲» شاهد آن بودیم، در آثار پینچن و وونه‌گات هم بسیار نیرومند بود.»

اومبرتو اکو[۲۵] می‌نویسد: «من برداشت و [illegible] پسامدرنیستی را مانند برداشت و برخورد مردی می‌دانم که زنی بسیار [illegible] را دوست دارد و می‌داند که نمی‌تواند به او بگوید من تو را دیوانه‌وار [illegible] دارم، چون می‌داند که زن می‌داند (و می‌داند که مرد می‌داند) که این [illegible] را [illegible] کارتلند نوشته است. اما راه‌حلی وجود دارد. او می‌تواند بگوید «به قول [illegible] کارتلند من تو را دیوانه‌وار دوست دارم»؛ این مرد در این مرحله با پرهیز [illegible]

۲۳ـ Jack Kerouac
۲۴ـ Ken Kesey
۲۵ـ Umberto Eco



www.ketab.ir

تظاهر به بی‌خبری و معصومیت و با گفتن این که دیگر نمی‌توان معصومانه سخن گفت. در واقع همان چیزی را می‌گوید که می‌خواسته است به او بگوید، یعنی بگوید که او را در روزگار ازدست‌رفتن معصومیت دوست دارد.»

دیوید فاستر والاس در «بسیاری از میان یکی: تلویزیون و داستان‌نویسی در امریکا» بر این باور است که: «نفوذ فرهنگ و هنر پاپ بر ادبیات در امریکای پسااتمی بیش از آن است که بتوان آن را صرفاً نفوذی فنی دانست. فرهنگ توده‌ای امریکا از هنگامی‌که تلویزیون نخستین نفس‌های خود را کشید «هنر فاخر» به [illegible] مجموعه‌ای از نماد و اسطوره پذیرفت. تصویرگران این جنس از [illegible] به پاپ، نویسندگان پساناباکفی طنز سیاه و فراداستان‌نویسان و انواع [illegible] دوستان و لاتین‌دوستانی بودند که بعداً پسامدرنیست خوانده شدند. داستان‌های آمیخته و کنایه‌آمیز نویسندگان طنز سیاه نسل جدیدی از داستان‌نویسان را [illegible] کرد که خود را پیش- پیشتازانی می‌دانستند که علاوه بر کیهان‌میهن‌بودن [illegible] چندزبانه‌بودن، برخوردار از سواد فناوری و پرورده‌ی بیش از یک دین یک [illegible] ویک نظریه، و شهروندان فرهنگی هستند که مهم‌ترین نکته را درباره‌ی خودش از طریق رسانه‌های همگانی بیان کرده است.»

امروز به نظر می‌رسد که زیاده‌روی‌ها [illegible] پسامدرنیست‌ها در برآشوبیدن زمان و مکان و شگرد هم‌چسبانی و درهم‌آمیختگی [illegible] آن‌ها را از اصالت تهی کرده و گاه به آستانه‌ی سرقت ادبی رسانده است، [illegible] پسامدرنیستی را به مرحله‌ی ازنفس‌افتادن رسانده است تا جان بارت [illegible] بارت‌های جدیدی پیدا شوند و چشم‌اندازهای تازه‌ای پیش روی خوانندگان رمان بگشایند. داستان فراهم‌آوردن این مجموعه به کتابی باز می‌گردد به ترجمه‌ی همین قلم با عنوان «داستان پسامدرنیستی» منتشر شده است و





www.ketab.ir

در آن، براین مک هیل از نویسندگان پسامدرنیست و آثارشان سخن گفته است. چند تایی از این نویسندگان برای خواننده‌ی ایرانی آشنا هستند، اما بیش‌تر آن‌ها نیازمند معرفی‌اند. این مجموعه امیدوارست به برآوردن این نیاز کمک کند. یکی دوتن از این نویسندگان در این‌جا و آن‌جا معرفی شده‌اند، ولی من نتوانستم خود را راضی کنم که در این مجموعه از آن‌ها یاد نکنم. یکی دو نویسنده‌ی مهم پسامدرنیست هم داستان کوتاه نداشتند و ناگزیر در این مجموعه جا نگرفتند. خوب یا بد این‌ها نمونه‌های نسبتاً اصیل کار داستان‌نویسان پسامدرنیست البته امریکایی هستند. در هنگام خواندن این داستان‌ها گاهی با تکرارها و جمله‌های ناتمامی روبه‌رو می‌شوید که در نگاه نخست شاید ناقص جلوه می‌کنند. این ویژگی‌ها به شیوه‌ی نویسندگی نویسندگان مربوط می‌شود و ربطی به دخالت یا کوتاهی مترجم ندارند.



www.ketab.ir

# جان بارت

جان سیمور بارت در سال ۱۹۳۰ در مریلند زاده شد. در آغاز به یادگیری نظریه‌ی موسیقی پیشرفته‌ی موسیقی ارکستری پرداخت و سپس به دانشگاه جان هاپکینز رفت و ادبیات خواند. دوسالی در دانشگاه پنسیلوانیا درس داد و در ۱۹۷۰ پس از آشنایی با داستان‌های خورخه لوییس بورخس که آن‌ها را «شگفت‌آور» می‌دانست به رمان «گمشده در شادی شهر» پرداخت. در دانشگاه‌های بوستون و جان هاپکینز هم درس داد و در ۱۹۹۵ بازنشسته شد.

بارت کار نویسندگی را با آفریدن دو رمان کوتاه «واقع‌گرا» آغاز کرد که به درون‌مایه‌های بحث‌انگیزی چون خودکشی و سیاست جنسی می‌پرداختند. سپس رمان «دلال علف خرفتی‌آور» را به عنوان اثری نوشت که هرچند بود با آن دو اثر به صورت یک مجموعه‌ی سه‌تایی درآید، ولی پختگی و توانایی بارت آن را به اثری برجسته بدل کرد که نشان‌گر کام‌یابی او در کشف پساروایت شد.

اثر ۸۰۰ صفحه‌ای بعدی او «جایلز بز- پسر»، داستان پسری است که به صورت بز پرورش یافته است ولی سرانجام به انسان‌بودن خود پی می‌برد



www.ketab.ir