ویژگیهای رمان پست مدرن

بهار رهادوست

کلید واژه‌های عنوان، مسیر بحث را روشن می‌کند؛ رمان یا داستان بلند، پست‌مدرن، توصیف‌گری که پس از دورهٔ مدرنیسم در نیمهٔ دوم قرن بیستم در ادبیات غرب باب باشد، و ویژگی‌های این نوع رمان که عمدتاً آن را از دیگر انواع به‌ویژه رمان مدرن متمایز می‌سازد؛ اما پیش از پرداختن به موضوع توجه به دو نکته ضروری است؛ نخست این که با وجود گفته‌ها و نوشته‌های بسیار دربارهٔ پست‌مدرنیسم، به نظر می‌رسد توضیح چند مفهوم مدرنیته، مدرنیسم، مدرنیزاسیون، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم لازم است و می‌تواند زمینه‌سازِ ورود به اصل مطلب باشد. دیگر این که در بیان تحول رمان سنتی به رمان پست‌مدرن، سعی می‌شود تا آن‌جا که در حوصلهٔ این مقاله می‌گنجد، به مبانی فلسفی این تحول پرداخته شود و اینک توضیح چند اصطلاح:

۱) مدرنیته: به وضعیت و شرایط تمدن جدیدی اطلاق می‌شود که طی چند قرن پس از رنسانس در اروپا و آمریکای شمالی به‌وجود آمد و در نیمهٔ اول قرن ۲۰ به شاخص‌ترین وجه آشکار شد. بنابراین تمدنی که در عصر مدرنیته به وجود آمده تمدنی است مدرن و در طول تاریخ بشر، یگانه و بی‌سابقه.[۱]

۲) مدرنیسم: به طور کلی به فرهنگ و فلسفهٔ حاکم بر عصر مدرن و به طور خاص به جنبشی در هنرها گفته می‌شود که نیمهٔ دوم قرن ۱۹ و نیمه اول قرن ۲۰ را در بر می‌گیرد. در واقع در نیمهٔ نخست قرن ۲۰ هنرها و ادبیات نوینی که بعدها مدرن نامیده شدند، نظم اجتماعی جامعهٔ سرمایه‌داری عصر مدرنیته را به چالش فراخوانده و اغلب همآوا با فلسفه‌هایی چون پدیدارشناسی، اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم و روانکاوی، با خرده فرهنگ پیشتازی و اعتراض به جریان‌های حاکم، شناخته و مشخص می‌شوند.[۲]

۳) مدرنیزاسیون: مترادف مفهوم توسعه در جوامع غیرغربی و وجهی از مدرنیته است. پیشتازان آن جوامع اروپایی و آمریکای شمالی‌اند که با ایجاد و توسعهٔ تکنیک‌های نو برای مطالعه و تصرف طبیعت و فن‌آوری‌ها و اشکال تازهٔ تولید صنعتی، مبنای اقتصادی تحولات عصر مدرنیته را پی‌ریزی کردند.[۳]

۴) پست‌مدرنیته: به دوره‌ای اجتماعی و فلسفی و شرایط و وضعیتی اطلاق می‌شود که ما آن را شرایط پست‌مدرن می‌نامیم. به عبارت دیگر، پست‌مدرنیسم واکنشی فرهنگی به واقعیات فلسفی، اجتماعی و اقتصادی عصر پست‌مدرنیته است.[۴]

۵) پست مدرنیسم: با توجه به ویرایش‌های متنوع از پست‌مدرنیسم، می‌توان پسوند (ایسم) را در کرشه آورد؛ چراکه این پسوند دال بر موجودیتی یکپارچه و تام است، در حالی که پست‌مدرن‌ها این رؤیای وحدت را به نقد کشیده، آن را خیالی خام می‌دانند. پست‌مدرنیسم مرام و مکتب نیست. در واقع هیچ "چیز" نیست، بلکه یک لحظه است اما بیش‌تر لحظه‌ای در منطق تا لحظه‌ای در زمان[۵] و بیش‌تر یک مباحثه است تا یک جنبش و نهضت فکری. اصطلاحی است مناقشه‌آمیز ناظر بر تحولات و جریان‌هایی که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ قرن ۲۰ در ادبیات، هنر، موسیقی، معماری و فلسفه به وجود آمد و می‌توان آن را به سه دوره تقسیم کرد: نخست دورهٔ تقابل فرهنگی در دههٔ ۶۰، آنگاه دورهٔ مباحثات فراساختارگرایان در دههٔ ۷۰، و بالاخره دورهٔ نظریه‌پردازی در دهه‌های ۸۰ و ۹۰. به نظر **فردریک جیمسون** *"پست‌مدرنیسم منطق فرهنگی دورهٔ اخیر سرمایه‌داری است."*[۶] و به قول **ارنست ماندل** نخستین دورهٔ سرمایه‌داری، سرمایه‌داری تحت سلطه بازار است که حاصل زیباشناختیِ آن رآلیسم بود. دومین دوره، دورهٔ سرمایه‌داری انحصاری یا امپریالیستی است که مدرنیسم را رواج داد و سومین دوره، دورهٔ فعلی سرمایه‌داری است که با زیباشناسی پست‌مدرنیستی قرابت و هم‌خوانی دارد.[۷]

حال با این فرض که تعاریف بالا تفاوت اصطلاحات هم‌خانواده را تا حدی روشن کرده باشد به موضوع رمان می‌پردازیم: واژهٔ رمان که در فارسی برای نوول یا داستان بلند به کار می‌رود، زیرشاخه‌ای از ادبیات داستانی (fiction) است و بنا به تعریف سنتی، تلاشی تخیل‌آمیز برای واقع‌نمایی طرحی داستانی از طریق ارائه شخصیت‌هایی است که در یک ساختار اجتماعی پیش‌رفته با یکدیگر و با جامعه تعامل می‌ورزند و به تجربه‌های باورکردنی دست می‌زنند.

در این جا شرح تاریخ رمان و دوران شکوفایی آن یا بازگویی انواع طرح‌های داستانی اعم از تراژیک، کمیک، طنزآمیز و رمانتیک یا انواع لحن‌ها، دیدگاه‌ها و دیگر عناصر متداول در روش‌هایی روایی موردنظر نیست، چراکه هدف از بررسی، پرداختن به یافته‌های دیگران نیست، و با مراجعه به مدخل‌های رمان، ضد رمان، و رمان نو در واژه‌نامه‌های معتبر می‌توان تغییرات رمان از نیمهٔ دوم قرن ۱۹ تا زمان حاضر را یک به یک برشمرد؛ لذا برای پاسخ به پرسش اصلی که چگونگی‌ها و چرایی‌های تحول رمان است، ناچاریم به مبحث بازنمایی یا (representation) بازگردیم و

بپرسیم در رمان پست‌مدرن:

۱) نویسنده چه تحولی یافته؟ ۲) فرایند بازنمایی دستخوش چه دگرگونی‌هایی شده؟ ۳) رابطهٔ بین نویسنده و جهانی که وی آن را بازنمایی می‌کند، چه تغییراتی کرده است؟

در واقع این سه پرسش می‌تواند به صورت سه پرسش فلسفی به صورت زیر مطرح شود:

۱) مفهوم انسان و سوژه چه تحولی یافته؟

۲) مفهوم واقعیت و جهان واقعی چه تغییری کرده؟

۳) رابطهٔ بین انسان و جهان واقعی دستخوش چه تغییری شده است؟

فروپاشی خویشتنِ انسان و مرگ نویسنده

با الهام از **راگلان سالیوان** که معتقد است انسان غربیِ قرن ۲۰ ترکیبی از انسانِ عصر قرون وسطی، دوران رنسانس، عصر روشنگری، دورهٔ رمانتیسم و دورهٔ روانکاوی فروید است،[۸] می‌توان سیر تحول سوژه یا فاعل شناسا را به‌صورت زیر نشان داد و اعلام کرد که انسان عصر معاصر ترکیبی است از:

ــ من باور دارم.	(قرون وسطی)
ــ من فکر می‌کنم.	(دکارت و عصر روشنگری)
ــ من احساس می‌کنم.	(دورهٔ رمانتیک‌ها)
ــ من مشاهده می‌کنم.	(تئوری داروین، ناتورالیسم و پوزیتیویسم)
ــ من خواب می‌بینم.	(روانکاوی فروید)
ــ من تغییر می‌دهم.	(مارکسیسم)
ــ من انتخاب می‌کنم.	(اگزیستانسیالیسم)

لیکن در دورهٔ پست‌مدرن، این "منِ" یک‌پارچه، خودجوشی‌اش را از دست می‌دهد و فیلسوفانی مثل **رولان بارت، ژاک دریدا، میشل فوکو و ژاک لاکان** سوژهٔ انسانی را با نگاه‌های نو می‌نگرند و تحلیل می‌کنند. لاکان اعلام می‌دارد که "من" یا ضمیر خودآگاهِ فروید از دوپاره تشکیل شده؛ منی که با مسألهٔ وجود درگیر است و منی که با معنا روبه‌رو است و این شکاف و دوپارگی، نخستین عامل سرکوب نفس و پایه‌ریز ضمیر ناخودآگاه است.[۹] دریدا سوژه را کارکرد زبان دانسته، محدودیت "من" را به‌عنوان مفهومی مجرد و متعالی و هدایت‌کنندهٔ زبان به زیر سؤال می‌برد.[۱۰] فوکو نقش قدرت را در شکل بخشیدن به تاریخ که به نظر او تعامل بین گفتمان‌ها است بررسی کرده سوژهٔ انسانی را هم فاعل شناسا و هم موضوع شناسایی می‌داند.[۱۱] و رولان بارت مرگ نویسنده و انتقال حاکمیت از نویسنده یا خالق اثر به نوشته و متن و آن‌گاه خواننده را اعلام می‌دارد.

او به جای واژهٔ اثر (work) نوشتن و متن (text) را به کار می‌برد؛ چراکه نوشتن فرایند بی‌پایانِ تولید و متن مثل گفتمان متعامل است. در حالی که اثر فرآورده‌ای است که در خود تمام می‌شود و بدین سان اصطلاح فلسفی "فروپاشی خویشتنِ **"نیچه"** و "نویسندهٔ مرده" بارت معانی دقیقشان را باز می‌یابند. مفهوم از "خودبیگانگی" که در ادبیات مدرن غالب بود، استواری پیشین خود را از دست می‌دهد و نقش نویسنده از مالک و خالق اثر به همکاری با خواننده در تهیهٔ متن و تولید معنا تغییر می‌کند.[۱۲]

جهان‌های ممکن در برابر جهان(های) واقعی

دومین پرسش، چگونگی تحول بازنمایی و تحول درک انسان از واقعیت و جهان واقعی است که پست‌مدرنیسم نقطهٔ عطفی در این تحول است. می‌دانیم که از آغازِ تاریخ "واقعیت" موضوع بحث انسان بوده و بازنمایی واقعیت، از دیرباز کارکرد اصلی آثار ادبی تخیلی محسوب می‌شده، اما این فرایند در طول تاریخ دستخوش تحولاتی شده است. به این معنا که تا مدت‌ها رویکرد غالب، بازنمونی واقع‌بینانه یا رآلیستی جهان واقعی و طبیعت بوده، آنگاه نگاه هنرمند و بیان اکسپرسیونیستی مورد توجه قرار گرفته و بعدها این تأکید و توجه بر شکل اثر و جنبه‌های فرمالیستی آن معطوف شده است.

اینک در عصر پست‌مدرن، بازنمایی نه تصویربرداری از واقعیت است و نه فرافکنی، بلکه کشف شیوه‌ای است که بر اساس آن زبان و به عبارتی روایت‌ها و صور خیال، تصویر ما را از خودمان و خویشتنمان در حال و گذشته تعیین می‌کنند.[۱۳]

در واقع منتقد پست‌مدرن نه تنها قائل به این نیست که رخدادها گذشته را می‌سازند، بلکه بازنمایی گذشته را منتفی دانسته، امکان تفکر درباره "واقعیات" و "حقایق" مطلق را نفی می‌کند. از نظر او تلقی جهان واقعی به عنوان اصل و منبع بازنمایی، مورد سؤال قرار می‌گیرد و بلکه اصیل بودن، معنای ارزشی‌اش را از دست می‌دهد. مرز بین واقعیت و جهان تخیلی داستان کم‌رنگ می‌شود و هنرمند به‌جای جهان واقعی موجود، با جهان‌های ممکن و متکثر روبه‌رو است و اگر هم مثل **مک هیل** قائل به وجود مرز و تفاوت بین دنیای واقعی و دنیای تخیلی داستان باشیم، باز نمی‌توان انکار کرد که بازنمایی صورت گرفته بازنمایی جهان‌های متکثر و ممکن است نه یک جهان واقعی.[۱۴]

پذیرش و نفی چشم‌انداز آشفتهٔ جهان‌های متکثر

با توجه به تحولاتی که در سوژه و جهان واقعی و نیز نویسنده و فرایند بازنمایی روی داده، اینک با دو پرسش روبه‌رو می‌شویم: نخست این که نگرش نویسنده و منتقد پست‌مدرن در برابر جهان‌های ممکن و متکثر چیست؟ و دیگر این که نویسندهٔ پست‌مدرن با چه راهبردها و راهکارهایی این جهان‌ها را خلق می‌کند و متن پست‌مدرنیستی می‌آفریند؟

در پاسخ به پرسش نخست، برمی‌گردیم به تنوع روایت‌های پست‌مدرنیسم و تعدد رویکردها و نگرش‌های نویسندگان پست‌مدرن، که با انواع تفاوت‌های فردی و اجتماعی و قومی و فرهنگی و زبانی در یک پیوستار بزرگ قرار می‌گیرند و در این جا صرفاً به دو نگرش هستی‌شناسانه (ontological) و تناقض‌آمیز (paradoxical) اشاره می‌شود.

براساس نظریهٔ ادبی مک هیل، نگاه نویسندگان پست‌مدرن به جهان بیش‌تر هستی‌شناسانه است تا معرفت‌شناسانه و آنان بیش‌تر با پرسش‌هایی نظیر "جهان چیست؟"، "چند جهان وجود دارد؟" و "این جهان‌ها چه تفاوت‌هایی دارند؟" سروکار دارند تا پرسش‌هایی چون "چقدر این جهان را می‌شناسیم؟" و "چگونه می‌توانم آن را بشناسم؟"[۱۵] لیکن به نظر **لیندا هاچن**، نویسندهٔ پست‌مدرن در قبال جهان امروز رویکردی سیاسی و تناقض‌آمیز دارد. او برخلاف نویسندهٔ مدرن که موضعی کاملاً معترض و پیشتاز داشت، با این جهان به گونه‌ای منتقدانه برخورد می‌کند و در عین حال در آن شرکت می‌جوید.[۱۶] در پاسخ به دومین پرسش دربارهٔ استراتژی‌ها و تکنیک‌های نویسندگان پست‌مدرن، باید از متون ادبی نویسندگان پست‌مدرن یاری جست؛ چراکه تحلیل آثار داستانی

نویسندگان دنیای غرب در نیمهٔ دوم قرن ۲۰ و به‌ویژه نویسندگان آمریکایی نشان می‌دهد که رمان پست‌مدرن از میان انواع تمهیدات ادبی، عمدتاً از ده ویژگی و تکنیک ادبی به شرح زیر بهره گرفته است:

۱. غلبهٔ تلقی هستی‌شناسانه بر تلقی معرفت‌شناسانه

چنان‌که در بالا اشاره شد، مک هیل قائل به غلبهٔ رویکرد هستی‌شناسانهٔ آثار پست‌مدرن بر رویکرد معرفت‌شناسانهٔ آن‌ها است. در نتیجه تردید و بی‌اطمینانی معرفت‌شناسانهٔ قهرمانان در آثار مدرن جای خود را به بی‌ثباتی و کثرت‌گرایی هستی‌شناسانه شخصیت‌ها در آثار پست‌مدرن می‌دهد و عناصر معرفت شناسانه در پس‌زمینه قرار می‌گیرد. در حالی که در آثار مدرنیست‌ها این عناصر در پیش‌زمینه و عناصر هستی‌شناسانه در پس‌زمینه می‌آید.[۱۷]

داستان نویسان مدرن برای نشان دادن وجه معرفت شناسانه در آثارشان از تکنیک‌هایی چون مونولوگ درونی و در کنار هم قراردادن جنبه‌های متضاد (Juxtaposition)؛ استفاده کرده قهرمانانی نامطمئن، مردد و گرفتار بحران شناخت می‌پرورانند، در حالی که شخصیت‌ها در رمان‌های پست‌مدرن، بیش از آن که نامطمئن و مردد باشند، بی‌ثبات، شکننده و درگیر بحران‌های هویت‌اند.

۲. چند پارگی شخصیت، ساختار و زمان

وقتی ژاک لاکان نظریهٔ "من پریشی"اش را ارائه کرد، یکپارچگی ضمیر ناخودآگاهِ مدعای فروید را زیر سوال برد. وی نظامی روانی شامل سه بخش واقعی، تخیلی و نمادین مطرح کرد. واقعی آن چیزی است که ما تجربه می‌کنیم. تخیلی، بازنمایی آن چیز تجربه شده است و نمادین، بازنمایی‌های پیچده‌تر و سامان‌یافته‌تری به صورت صور خیال معنادار است. بنابراین (self) یک ساختار زبانی است و زبان در واقع ظرفیت روانی ما برای بازنمایی خودمان است که خویشتن ما را می‌سازد. هر چند این توانایی، ما را به دو من یا خویشتن تقسیم می‌کند. منی که تجربه می‌کند و منی که آن‌چه را تجربه کرده، باز می‌نماید.[۱۸] اندیشهٔ لاکان بر منتقدان و نویسندگان پست‌مدرن تأثیر بسیار گذاشت و "از خود بیگانگی" که متضمن سوژه و شخصیتی یکپارچه بود و نمونه‌های آن را در مسخ **کافکا**، بیگانه **کامو** و کرگدن **یونسکو** می‌توان دید، جای خود را به "چندپارگی" داد که نویسندگان پست‌مدرنی مثل **دانلد بارتلمی**، **جان بارت** و **ونگات** آن را به هنرمندانه‌ترین وجه در رمان‌های خود به کار گرفتند. نکتهٔ دیگر این که تنها شخصیت‌ها در رمان‌های پست‌مدرن دستخوش چندپارگی نمی‌شوند، بلکه ساختار و زمان این رمان‌ها نیز از نورم‌های متداول رمان سنتی فاصله می‌گیرد و ترکیب ساختار و زمان تکه‌تکه شده، تأثیر تکنیک کولاژ را به خواننده می‌بخشد.

۳. به‌کارگیری بن‌مایه‌های هستی‌شناسانهٔ ژانر علمی ـ تخیلی

رمان علمی تخیلی یک ژانر هستی‌شناسانه است، چنان که داستان پلیسی ژانری معرفت‌شناسانه، و علت هستی‌شناسانه بودن ژانر علمی ـ تخیلی هم آن است که هستی‌شناسی اساساً توصیف جهانی است که نمی‌شناسیم (a universe)، نه جهانی که می‌شناسیم (the universe) و رمان علمی ـ تخیلی معمولاً شامل عناصری چون نوآوری‌های تکنولوژیکی، جنگ‌های فضایی، سفر به سیارات ناشناخته و توصیف جهان‌های دور و از دست‌رفته است. هر چند این ژانر در طول زمان دستخوش تغییراتی بوده است؛ جابه‌جایی در فضا و سیارات جای خود را به سفر در زمان داده، به تصویرکشیدن آینده جایگزین تصویر کرات در دیگر کهکشان‌ها شده و به‌جای پرداختن به تکنولوژی‌های نو، بیش‌تر به نتایج و عوارض آن‌ها در جوامع انسانی تأکید می‌شود.

با توجه به تعامل بین این ژانر و نوشته‌های پست‌مدرن، می‌توان قائل به دو نوع رویکرد یا فرایند بود: پست‌مدرنیزه کردن ژانر علمی ـ تخیلی و علمی ـ تخیلی کردن پست‌مدرنیسم. در رویکرد نخست، نویسندهٔ رمان‌های علمی ـ تخیلی از تم‌ها و تکنیک‌های پست‌مدرنیستی بهره می‌برد، در حالی که در دومین رویکرد، نویسندهٔ پست‌مدرن بن‌مایه‌های هستی‌شناسانهٔ رمان علمی ـ تخیلی را برای تقویت تم‌ها و تکنیک‌های پست‌مدرنیستی‌اش وام می‌گیرد.[۱۹] رمان *نوازندهٔ پیانوی* ونگات نمونه‌ای از رمان علمی ـ تخیلی از نوع اول است و در میان رمان‌های پست‌مدرن، بر مصداق‌های بسیاری از نوع دوم می‌توان اشاره کرد مثل *بلیت منفجر شدهٔ* **ویلیام باروز** (۱۹۶۲)، *تی‌صفر* **ایتالو کالوینو** (۱۹۶۷) *سلاخ خانهٔ شماره پنج* **کورت ونگات** (۱۹۶۸)، *ستارهٔ راتنر* **دلیلو** (۱۹۷۶)، *شور حوای جدید* **آنجلا کارتر** (۱۹۷۷) و *رنگین کمان جاذبه* از **توماس پینچن** (۱۹۸۰).

۴. پارودی (Parody)

وقتی نویسنده رخدادی از گذشته یا شخصیتی را از متنی دیگر وام می‌گیرد و آن را به نحوی یکپارچه و منسجم در ساختار متن خود می‌آورد، در واقع امکانی می‌آفریند که شخصیت‌ها از یک دنیای تخیلی به دنیای تخیلی دیگر هجرت کنند و به همین دلیل همهٔ پارودی‌ها انتقادی، کنایی و طنزآمیز بوده فاقد عنصر نوستالژی‌اند، و بیش‌تر حالت بازی دارند تا یک شکل ادبی جدی. نویسندگان پست‌مدرن از این تمهید ادبی بسیار بهره برده‌اند. از آن جمله دانلد بارتلمی که پارودی و کنایه را دو فرم مهم و اساسی در داستان‌نویسی معاصر می‌داند و جان بارت قصه گوی پست‌مدرن ناب که در کتاب *قصه‌های امواج*اش شخصیت‌های معاصر را با جهان قصه گویان و اسطوره‌سازان بزرگ چون **دُن کیشوت** و **شهرزاد** پیوند می‌زند و در رمان دیگرش با نام *آخرین سفر دریانورد* (۱۹۹۱) به دنیای عربی سندباد بحری سفر می‌کند.

۵. داستان خودزندگی‌نامه‌ای

خودزندگی‌نامه یا خود سرگذشت‌نامه با داستان خود زندگی‌نامه‌ای تفاوت دارد. در خود زندگی‌نامه نویسنده آشکارا خالق اثر است و خواننده از این جهت ابهامی ندارد، درحالی که در داستان خودزندگی‌نامه‌ای، نویسنده، نه به عنوان خالق اثر، بلکه همچون یک مهمان حضور می‌یابد. در واقع نویسنده وانمود می‌کند که داستانش کاملاً تخیلی است و متن مطلقاً وجه زندگی‌نامه‌ای و حسب‌الحال نداشته بلکه کاملاً مغایر با آن است.[۲۰] در استفاده از این تکنیک، گاه دیدگاه‌های دانای کل و اول شخص تلفیق می‌شود. چنان که در کتاب *رولان بارت به قلم رولان بارت* که هجوی از سریال فرانسوی *ایکس به قلم خودش* است، متن با هشداری به خط نویسنده آغاز می‌شود مبنی بر این که آن چه در متن می‌آید سخنان شخصیت داستان است نه نویسنده و در طول رمان دیدگاه‌های اول شخص و سوم شخص جای یکدیگر را می‌گیرند.

۶. چند جهانی بودن

فرایند بازنمایی، متضمن تمایز بین دنیای واقعی و دنیای تخیلی است، لیکن این فرآیند در طول تاریخ تحول یافته و از حالت تقلید و انعکاس آینه‌وار جهان واقعی به ساختن دنیاهای تخیلیِ منبعث از جهان‌های واقعی تغییر یافته است. نویسندهٔ پست‌مدرن نه تنها جهان تخیلی داستانش را می‌سازد، بلکه گاه ترکیبی از چند جهان تخیلی عرضه می‌کند،[۲۱] چنان‌که در *آتش رنگ‌پریده* **ناباکوف** ما شاهد ترکیبی از چند جهانیم. در این رمان روسیه، انگلستان، فرانسه و ایالات متحد آمریکا که هر کدام مدتی موطن ناباکوف بوده‌اند، به صورت جهانی متفاوت با جهان داستان ظاهر می‌شوند.

۷. تکنیک چندصدایی

این تکنیک با تکنیک چند جهانی کاملاً مرتبط است؛ چراکه خلق جهان‌های متنوع، متضمن به کارگیری انواع زبان‌ها، سبک‌ها، گویش‌ها، فرم‌های ادبی و در مواردی حاشیه‌نویسی، پانویسی، صفحه آرایی نامتعارف و ترکیب نوشتار و نقاشی است. این تکنیک را شعرا و نویسندگان مدرن هم به کار می‌برده‌اند، لیکن آنان غالباً سعی بر یکپارچگی و وحدت‌بخشی داشتند، در حالی که هدف نویسندگان پست‌مدرن ترکیب سازهای گوناگون در ارکستری از انواع گفتمان‌ها است.[۲۲] مثلاً در *سرزمین هرز*، **الیوت** انواع زبان‌ها و تلمیحات را به کار می‌برد ولی در تمام پانویس‌ها او به گونه‌ای زبان‌ها و گرایش‌های متفاوت را در قالب ساختار اسطوره‌ای شعرش یکدست می‌کند، در حالی که در رمان *گروه پلیس* **دانلد بارتلمی**، تمایز بین زبان جاز و زبان پلیس‌ها کاملاً محسوس است و در *سلاخ‌خانه شمارهٔ پنج* ونگات خواننده با زبان نظامی‌ها، زبان مردم طبقه متوسط، زبان فرهیختگان و ترکیبی از زبان زشت و خشن، زبان اسکیزوفرنیک، زبان ساده، زبان ژورنالیستی و گاه زبان تنقیح شدهٔ راوی روبه‌رو می‌شود. همچنین متن رمان مجموعه‌ای از متن رآلیستی، سوررآلیستی، تخیلی، ترکیبی از علمی - تخیلی و گزارش زندگی‌نامه‌ای است. حتی دو طراحی از ونگات و دستخط او را داریم و متن پر از تلمیحات و اشارات به ویتنام، قتل **کندی**، **مارتر لوترکینگ**، همچنین اشارات به کتاب مقدس، حکایات و نکته‌های طنزآمیز و نقل‌قول‌هایی از **تنودور روتکه**، **سلین** و **گوته**است.

۸. عنصر شوخی و جدی نبودن (طنز تلخ)

در ادبیات، طنز و کنایه و هجو عناصر تازه‌ای نیستند، اما اصطلاحات طنز تلخ یا سیاه (black humor) و هجو تلخ (bitter satire) در دههٔ ۶۰ در ادبیات آمریکا باب شد. در این دهه شوخ طبعی روان و تندی بر ذائقه فرهنگی حاکم شد. طنزی به شدت بی‌رحمانه و تلخ، زشتی‌ها، بدی‌ها و نابسامانی‌ها را به ریشخند گرفت و موضوع این طنزها بیش‌تر فجایع جنگ جهانی، جنگ سرد، ترورهای سیاسی (نظیر ترور جان کندی و مارتین لوترکینگ)، سقوط اخلاقی خانواده و شیوع گستردهٔ مواد مخدر بود.[۲۳] نویسندگان پست‌مدرنی چون جان بارت، **جوزف هلر**، **کن کیسی**، **توماس پینچون** و کورت ونگات این نوع طنز را در آثارشان نشان دادند و از این جهت مشهور شدند.

۹. سیال بودن نسبت به اشکال ادبی ظاهراً سطحی

برخلاف مدرنیست‌ها که پیشتازی و نخبه‌گرایی از مشخصه‌های بارزشان بود، نویسندگان و منتقدان پست مدرن، با الهام از چالش‌های فلسفی پست مدرنیسم در نقد اصل و منشأ (origin)، هر گونه مرزبندی و خط کشی بین فرهنگ آوانگارد و فرهنگ عامه را نفی می‌کردند و در نتیجه آن دسته از اشکال ادبی نظیر وسترن، رومانس، رمان علمی - تخیلی، داستان‌های ترسناک و داستان‌های پلیسی که در عصر مدرنیست‌ها به عنوان آثار غیرقابل طرح در عرصهٔ نقد رده‌بندی می‌شدند، از نظر منتقدان پست‌مدرن بخشی از گفتمان جامعه تلقی شدند.

۱۰. راوی غیرقابل اعتماد

استفاده از شخصیت‌های غیرقابل اعتماد و گاه آشفته به‌عنوان راوی، تکنیکی است که قبلاً رمان‌نویسان مدرن هم آن را به کار می‌برده‌اند، هر چند که تردید و بی‌اطمینانی (uncertainty) بیش‌تر با وجوه معرفت‌شناسانهٔ رمان‌های مدرن، و بی‌ثباتی (instability) و بحران‌های هویتی با وجوه هستی‌شناسانهٔ رمان‌های پست مدرن همخوانی دارد.

نکتهٔ قابل توجه این که خواننده چنین رمان‌هایی اغلب نمی‌تواند از چگونگی و میزان بی‌اطمینانی راوی آگاهی و اطمینان پیدا کند و این خود ترفندی برای افزایش تأثیر رمان است. **هومبرت هومبرت** در رمان *لولیتای* **ناباکوف**، **جیسون کامپسون** در *خشم و هیاهوی* **فاکنر** و **بیلی پیل‌گریم** در *سلاخ خانه شمارهٔ پنج* ونگات نمونه‌هایی از این نوع راوی هستند.

پانوشت:

1. Lawrence Cahoon, *From Modernism to Postmodernism*, London: Blackwell, 1998. P.11.
2. Ibid. P.13.
3. Ibid. P.11.
4. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1995. pp. 23-26.
5. Brenda K. Marshall, *Teaching the Postmodern Fiction & Theory*, New York: Routledge, 1992. pp.3-4.
6. Hans Bertens. The Idea of Postmodern. London: Routledge, 1995. p.164.
7. Ibid, p. 168.
8. Brenda k. Marshall. *Teaching The Postmodern Fiction & Thcory*. New York: Routledge, 1992. pp.86
9. Ibid.,PP.92-93.
10. Ibid.,pp.90.
11. Ibid., pp. 87,100.
12. Ibid., pp. 121-127.
13. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1995.p.7.
14. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge, 1989.p.39.
15. Ibid., pp. 9-10.
16. Linda Hutcheon. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1995. p.3.
17. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1989.pp.10-11.
18. Richard Catlett Wikerson. Postmodern Dreaming. (Online) <www,dreamgate.com/pomo/-10>.(13 mar.2000)
19. Brian mcHale. *Postmodernist Fiction*. London. Routledge. 1989,p.62-72.
20. Ibid.,PP.202-203.
21. Ibid., PP.27-28.
22. Ibid., PP. 166-167.
23. *The Norton Anthology on American Literature.Ed*. Nina Baym. 4th ed. New York: Norton,1994.PP-1766-1767.