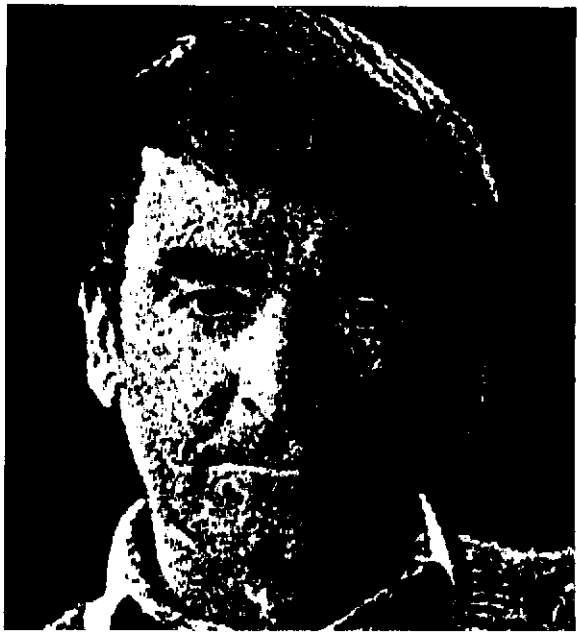
مدرنیسم[1] آنتی‌مدرنیسم[2] و پُست‌مدرنیسم[3]



دیوید لاج[4]
ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده

یکی از عقاید تعصب‌آمیز بر ضد استادان ادبیات، این است که در خصوص آنچه این استادان تدریس می‌نمایند، چیزی که به‌ویژه دشوار باشد، وجود ندارد. دیگر آنکه، این استادان با تلاشی که برای دشوار جلوه‌دادن آن می‌کنند، در واقع لذت معصومانهٔ مردم عادی را که می‌دانند چه دوست دارند و از خواندن لذت می‌برند، زایل می‌گردانند. براحتی می‌توان نمونه‌هایی از این طرز برخورد را در نقد دانشگاهی یافت. اجازه بدهید که از د. ه. لارنس[5]، نویسنده نامی مدرن، نقل‌قولی بیاورم:

> نقد ادبی، چیزی بیش از شرح عقلیِ احساس به وجودآمده بر منتقد از کتابی که آن را نقد می‌کند، نیست. نقد هیچ گاه نمی‌تواند علم باشد، زیرا اولاً نقد صبغه‌ای بسیار شخصی دارد، ثانیاً با ارزشهایی سر و کار دارد که علم آن را نادیده می‌گیرد. سنگ محک نقد احساسات است نه عقل و منطق. اثر هنری را فقط بر اساس تأثیرش بر احساسات خالص و حیات‌بخشمان ارزیابی می‌کنیم و نه چیز دیگر. تمام بازیها و مهملاتی که در نقد در مورد سبک و شکل وجود دارد، تمام این طبقه‌بندیهای شبه‌علمی و تجزیه وتحلیلهایی که از کتابها به تقلید از سبک علم گیاه‌شناسی انجام می‌گیرد، نامربوط و اکثراً حاوی اصطلاحات کسل‌آور است.

گمان می‌کنم که فقط معدودی از خوانندگان من، توافق ضمنی یا تا حدودی ضمنی با عقاید لارنس دارند. اما باید بکوشم آنان را متقاعد کنم که لارنس اشتباه می‌کند یا دست‌کم، در نتیجه‌گیری‌اش اشتباه کرده است. نقل‌قولی که آوردم، سرآغاز مقالهٔ لارنس در مورد جان گلزوردی[6] در سال ۱۹۲۸ است و از آنجا که به‌طور فزاینده‌ای بحث‌برانگیز و تعصب‌آمیز می‌شود، از هر حیث معرف مؤلف آن است. نخستین قضیهٔ آن عاری از هر اشکال است: نقد ادبی، چیزی بیش از شرح عقلیِ احساس به وجودآمده بر منتقد از کتابی که آن را نقد می‌کند نیست، من کماکان بر این عقیده‌ام و گمان می‌کنم که اکثر منتقدان ادبی دانشگاهی نیز با من هم‌عقیده‌اند که اگر شرح نقادانه به قول لارنس «عقلی» باشد، آن گاه قاعدتاً باید طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل (یعنی همان کاری که لارنس با لحنی بسیار تحقیرآمیزانه رد می‌کند) و حتی برخی از اصطلاحات را نیز در بر گیرد.

برای مثال، هیچ کتابی به خودی خود و در فضای خالی، معنایی ندارد. معنای هر کتاب به مقدار زیاد، حاصل تفاوتها و شباهتهای آن با کتابهای دیگر است اگر یک رمان، شباهتی با سایر رمانها نداشته باشد، ما نمی‌دانیم چطور باید آن را بخوانیم و اگر از دیگر رمانها متفاوت نبود، اصلاً نمی‌خواستیم آن را بخوانیم. بنابراین، خواندنِ درخور یک متن مستلزم شناسایی و طبقه‌بندی آن در ارتباط با سایر متون است، آن هم از

لحاظ محتوا، نوع ادبی، سبک، دوره و غیره. این واقعیت که طبقه‌بندی ادبی هیچ گاه نمی‌تواند به‌اندازهٔ طبقه‌بندی علم گیاه‌شناسی دقیق باشد، اصل اساسیِ "طبقه‌بندی دانسته‌ها به گروهها و دسته‌های بزرگتر" (مانند حیوان، نبات و جماد)، که اولین عمل عقل انسانی است را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. بدون این اصل، نه قادر به درک طبیعت هستیم و نه قادر به درک فرهنگ. به همین ترتیب، حتی اگر با لارنس هم‌عقیده باشیم که هستهٔ ضروری نقد ابی، تأثیر کتاب بر خوانندهٔ آن است، این اصل که تأثیر (یا به قول لارنس «احساس») بر اثر زبان و فقط زبان حاصل می‌شود، بدین‌معنی است که ما قادر نخواهیم بود طرز به وجودآمدن آن را توضیح دهیم، مگر اینکه سبک و شکل را کم و بیش بشناسیم. به‌طور خلاصه، اگر آگاهی مختصری از ادبیات به منزلهٔ یک نظام (یعنی نظامی متشکل از امکانات که مجموع آثار ادبی تحقق جزیی آن است) نداشته باشیم، آن نصیحت لارنس به منتقدان در مورد اینکه به احساسات خالص و حیات‌بخششان تکیه زنند و نه چیز دیگر، به خودی خود و به احتمال بسیار زیاد ایجادکنندهٔ این‌گونه بازیها و مهملات در نقد می‌شود، خصوصاً از جانب منتقدانی که در مقایسه با لارنس از حساسیت ادراکی به‌مراتب کمتر و نیز مهارتهای بدیعی محدودتری برخوردارند.

در مقالهٔ حاضر قصد دارم در بحثی لزوماً ساده و کلی راههایی را پیشنهاد کنم که بواسطهٔ آن، انبوه بیشمار متون ادبیات مدرن انگلیسی را تنظیم و طبقه‌بندی کرد. می‌توان گفت این کار ارائهٔ طرحی از تاریخ ادبی دورهٔ مدرن است که فکر کنم تاکنون حدود صد سال از عمر آن گذشته باشد. البته باید اضافه می‌کنم که منظورم تاریخ نوشته‌هاست و نه نویسندگان آنها. در حقیقت، تاریخ سبک، سیاق یا اسلوب ادبی یا به قول منتقدان معاصر فرانسوی، اکریتور[7] که انعکاسی است از علایق شخصی‌ام در تمایل نسبی به رمان و نیز به اینکه گهگاه از مرزبندی موجود بین ادبیات انگلیس و آمریکا بگذرم و مفاهیم و روشهای تحلیلی نشأت‌گرفته از سنت ساختارگرایی اروپایی در زبانشناسی و شعرشناسی را به‌کار برم.

ساختارگرایی را در قسمت پیشین مقالهٔ حاضر، وقتی که ادبیات را نظامی از امکانات توصیف کردم که مجموعهٔ آثار ادبی تحقق جزیی آن است، به‌کار بردم، زیرا این توصیف مبتنی بر همان تمایزی است که سوسور[8] بین زبان و گفتار قائل شد، یعنی بین زبان و اعمال گفتاری شخص در همان زبان. سوسور، نشانهٔ گفتاری یا کلمه را ترکیبی از «دال» (صدا یا نماد نوشته‌شدهٔ آن صدا) و «مدلول» (مفهوم) می‌داند و اظهار می‌دارد که ارتباط بین آن دو، «قراردادی» است، بدین‌معنی که هیچ دلیل طبیعی یا منطقی نمی‌توان یافت که چرا مثلاً صداهایی که به هنگام تلفظ‌شدن کلمهٔ «گربه» می‌شنویم، مُبَیِّنِ جانوری چهارپا از گربه‌سانان و صداهای کلمهٔ «سگ» مبین جانوری چهارپا از سگ‌سانان است. اگر «گربه» یا «سگ» جای خود را در این نظام عوض می‌کردند، کماکان این زبان تا زمانی که استفاده‌کنندگانش از این تغییر آگاهی داشته باشند، بخوبی کاربرد می‌داشت. وجود این عنصر قراردادی در قلب زبان، بدین‌معنی است که رابطهٔ نظام‌مند موجود بین کلمات آنها را قادر به برقراری ارتباط می‌سازد، نه رابطهٔ موجود بین کلمات و اشیا. رابطهٔ نظام‌مند بین کلمات نشان می‌دهد هرگونه «شباهت» بین کلمات و اشیا، تصوری است. از آنجا که زبان، الگویی برای کلیهٔ نظامهای نشانه‌ها ارائه می‌دهد، دلالتهای ضمنی عمیقی بر مطالعهٔ فرهنگ به‌صورت مجموعه دارد. به‌طور خلاصه، متضمنِ برتری شکل بر محتوا و دال بر مدلول است.

یک شیوهٔ توصیف هنر ویژهٔ دوره مدرن (که من با اطلاق لفظ «مدرنیست» آن را مشخص خواهم کرد)، یا به‌عبارت دیگر یک راه توصیف هنر مدرنیست و

بخصوص ادبیات مدرنیست این است که بگوییم هنر یا ادبیات مدرنیست طبیعتاً دیدگاه سوسور در مورد ارتباط بین نشانه‌ها و واقعیت را پذیرفته یا پیش‌بینی کرده است. مدرنیسم به‌طرز تفکر سنتیِ هنر به منزلهٔ «تقلید» پشت کرده و این تفکر از هنر به منزلهٔ فعالیتی خودمختار را جایگزین کرده است که یکی از شعارهای مشخصهٔ آن، همان گفتهٔ والتر پیتر[9] بوده که «همهٔ هنر مدام در پی به‌دست‌آوردن جایگاه موسیقی است.» از بین تمام هنرها، موسیقی هنری است که به خالص‌ترین مفهوم کلمه صوری و به کمترین میزان ارجاعی است. می‌توان گفت که نظامی متشکل از دالهای بدون مدلول است. اصل بنیادی زیبایی‌شناسی تا قبل از دورهٔ مدرن این بود که هنر تقلیدی از زندگی است و بنابراین در آخرین تجزیه و تحلیل، قابلیت پاسخگویی به زندگی را دارد: هنر باید حقیقت را دربارهٔ زندگی بگوید و کمک کند تا زندگی بهتر یا دست‌کم تحمل‌پذیرتر بشود. البته، همیشه دربارهٔ نوع تقلیدی که مطلوبترین است (یعنی در مورد اینکه باید آنچه واقعیت دارد را تقلید نماید یا آنچه ایده‌آل است) نظرات و عقاید متفاوتی وجود دارد. اما به‌هرحال قضیه اصلی این است که هنر نوعی از زندگی که از دوران کلاسیک بر غرب حاکم بوده را تقلید کرده است و در اواخر قرن هجدهم تئوریهای رمانتیکها در مورد قوهٔ تخیّل، آن را به مبارزه طلبید. این قضیه موقتاً به لحاظ دستاوردهای چشمگیر رمان رئالیستی در قرن نوزدهم دوباره شدت پیدا کرد، اما در اواخر همان قرن شکل وارونه‌ای به‌خود گرفت یعنی طبق گفتهٔ اسکار وایلد[10]، «زندگی تقلیدی از هنر است»، بدین‌معنی که ما واقعیتی را می‌سازیم که با ساختارهای ذهنیمان درک کردیم و آنها خود ریشهٔ فرهنگی دارند، نه طبیعی و این هنر است که به احتمال بسیار زیاد، ساختارهای ذهنی را هنگامی که مناسب یا راضی‌کننده نیستند، تعویض یا بازسازی می‌کند. اسکار وایلد می‌پرسید «ما به‌جز از امپرسیونیستها، از کجا آن مِه‌های زیبا و قهوه‌ای‌رنگ را می‌اوریم که در خیابانهایمان می‌خزند و چراغهای گازی را تیره و تار می‌گردانند و خانه‌ها را به سایه‌های غول‌پیکر مبدل می‌سازند؟»

اما، اگر زندگی تقلیدی از هنر است، پس خودِ هنر از کجا می‌آید؟ پاسخِ داده‌شده، این است که هنر از هنرهای دیگر، خصوصاً هنری که از همان‌گونه است، می‌آید. اشعار از تجربه ساخته نمی‌شوند، بلکه از خود شعر به‌وجود می‌آیند (یعنی همان سنتی که امکاناتِ زبان را به‌سوی اهداف شعری متمایل می‌سازد و مطمئناً نیز با تجربهٔ خاص شخصی خود شاعر تغییر می‌یابد، اما نه به مفهوم سادهٔ بیان و ابراز آن تجربه). مقالهٔ «سنت و قریحهٔ فردی»[11] ت. س. الیوت[12] شاید معروفترین نتیجهٔ این طرز تفکر است، اما شکلهای دیگر آن را براحتی می‌توان در نوشته‌های مالارمه[13]، ییتز[14]، پاوند[15] و والری[16] یافت. این طرز تفکر، نوع شعری را آفرید که ما به آن سمبلیست می‌گوییم. شعر سمبلیست شعری است که خود را از کلام معمولی ارجاعی با قواعد نحوی که به‌طرز فاحشی برهم زده شده است و تغییرات حیرت‌آور در سیاق کلام متمایز می‌سازد و معنای مستقیم آن تحت‌الشعاع معنای ضمنی آن است و در آن هیچ‌گونه اوج منطقی یا روایتی نیست و به‌جای آن، سمبلها و تصاویر آشفته، دلالت‌کننده و مبهم وجود دارند.

پیدایش رمان مدرنیست، آهسته‌تر و تدریجی‌تر بوده و علت آن، دستاوردهای چشمگیر رمان رئالیستی قرن نوزدهم است. آنچه به نظر می‌آید، ابتدا در فرانسه و سپس در انگلستان و در کارهای جیمز[17]، کُنراد[18]، جویس[19] و نیز لارنس با آن شیوه مخصوص خودش، روی داده، این است که تلاشی جهت تسخیر واقعیت در ادبیات داستانی روایتی، صورت گرفته که اگر با تأکید مشخصی دنبال شود، نویسنده از طرف دیگر «رئالیسم» سر بیرون می‌آورد. سبک نثر نویسنده، هرچند تجربه پیش‌پا افتاده و پست بوده و غیرمستقیم بیان شده، آنچنان به‌طرز والا و مطلوبی پرداخت گشته است که

دیگر از شفافیت بازمی‌ایستد و به‌جای آن، با انعکاسهای تابانش که از سطح آن درخشش می‌یابند، توجه را به خود معطوف می‌کند. سپس، واقعیت را خارج از دنیای روشن حواس مشترک تجربی، در درون ضمیر آگاه یا نیمه‌آگاه و نهایتاً ناخودآگاه جمعی دنبال می‌کند و ساختارهای روایتی سنتیِ مبتنی بر توالی زمانی و علت و معلول منطقی را به‌دور می‌ریزد، گویی که با طبیعت مسئله‌ساز و لزوماً آشفتهٔ تجربهٔ شخصی ناسازگار است و در این حالت، رمان‌نویس بیش از پیش بر ابزار و تدابیر ادبی متعلق به شعر، بخصوص شعر سمبلیست تکیه می‌زند تا به نثر: مانند استفاده از تلمیح به الگوهای ادبی، صورتهای نوعی اسطوره‌ای[۲۰]، تکرار تصاویر، سمبلها و دیگر مضمونهای متداول و آنچه اِ. م. فورستر[۲۱] با اشارهٔ دیگری به موسیقی، «ضرباهنگ» در رمان می‌نامد.

این توصیف از شعر و ادبیات داستانی مدرنیست، به‌اندازهٔ کافی آشنا است، اما بدان معنی نیست که تمام نوشته‌ها در دورهٔ مدرن، مدرنیست هستند. دست‌کم می‌توان گفت که یک نوع نوشتهٔ دیگر در این دوره وجود دارد که به‌علت نیاز به اصطلاحی بهتر، بدان لفظ آنتی‌مدرنیست را اطلاق می‌کنم. نوشتهٔ آنتی‌مدرنیست ادامهٔ سنتی است که مدرنیسم در برابر آن واکنش نشان داد. آنتی‌مدرنیسم بر این عقیده است که رئالیسم سنتی در صورتی که به طرز مناسبی اصلاح گردد تا پاسخگوی تغییرات به‌وجودآمده در دانسته‌های انسانی و شرایط مادی شود، کماکان ماندنی و باارزش است. هنر آنتی‌مدرنیست در پی آن نیست که جایگاه موسیقی را بگیرد، در عوض به حالت تاریخ گرایش دارد. نثر آنتی‌مدرنیست به شعر نزدیک نمی‌گردد و برعکس، شعر آنتی‌مدرنیست به نثر نزدیک می‌شود. ادبیات از نظر آنتی‌مدرنیسم، وسیلهٔ انتقال واقعیتی بوده که مستقل و مقدم بر عمل انتقال است. پاسخ آنتی‌مدرنیسم به گفتهٔ نسیمه‌جدی وایلد مبنی بر اینکه ادراک ما از مِه از امپرسیونیستها نشأت می‌گیرد، این است که برعکس، ادراک ما از مِه در واقع از کاپیتالیسم صنعتی به‌دست می‌آید که شهرهای عظیم را بنا نموده و هوایشان را با دود زغال‌سنگ آلوده کرده و این وظیفهٔ نویسنده است که این ارتباط علّی را آشکار سازد و اگر مجبور گردد بر تأثیرات بصری پیچیده و زیبای مِه تکیه زند، دست‌کم آنها را مبدل به سمبلهایی کند که نماد قلب ماهیت اساسی‌تری در زندگی انسانی هستند، یعنی همان کاری که دیکنز[۲۲] انجام داد. بنابراین، نوشتهٔ آنتی‌مدرنیست ارجحیت را به محتوا می‌دهد و در برابر تجربهٔ صوری که انتقال را مبهم یا سد کرده، ناشکیبایی به‌خرج می‌دهد. الگوی زبانی که نوشتهٔ آنتی‌مدرنیسم به‌طور ضمنی بر آن دلالت دارد، همان تضاد و طباق سوسور است و در نصیحتی که جرج ارول[۲۳] به نویسندگان در مقاله‌اش به نام «سیاست و زبان انگلیسی»[۲۴] کرده است دیده می‌شود:

> آنچه بیش از هر چیز دیگری لازم بوده، این است که بگذاریم معنا کلمه را انتخاب کند، نه کلمه معنا را... شاید بهتر است تا آنجاکه امکان دارد، به‌کارگیری کلمات را به تأخیر اندازیم و معنا را تا حد توان از طریق عقاید یا احساسات روشن سازیم... بعدها می‌توان عباراتی که بهتر معنا را برسانند انتخاب کنیم (نه اینکه به سادگی آنها را بپذیریم).

همین که ما می‌توانیم بدون استفاده از مفاهیم زبانی بیندیشیم، براحتی نظریه ارول رد می‌شود. اما این سفسطه، لزوماً از ارزش کار ارول نمی‌کاهد. این امکان وجود دارد که اریک بلر[۲۵] نمی‌توانست بدون این اعتقاد و ایمان ساده‌لوحانه به یافتن کلمهٔ مناسب برای معنایی از پیش تعیین‌شده، هویت مفروض را از آن نویسندهٔ کاملاً صادق، قابل اعتماد و حقیقت‌گو یعنی جرج ارول، بیافریند. به همین ترتیب، کاملاً آسان و در عین‌حال بیهوده خواهد بود که نشان دهیم فیلیپ لارکین[۲۶]، هنگامی که می‌گوید «شکل مراکم بر سر ذوق می‌آورد و محتوا همه چیز است»، یا خود را فریب می‌دهد یا سعی دارد ما را بفریبد. مسلماً نویسندگان آنتی‌مدرنیست به‌منزلهٔ نظریه‌پرداز و زیبایی‌شناس در دورهٔ مدرن، نمود

دی. اچ. لارنس

و جلوهٔ ضعیفی دارند و به‌منظور تمایز خود از مدرنیست‌ها، به اجبار، نسبت به این روند خلاق، طرز تفکر ساده‌لوحانه و آمیخته با سفسطه و عوام‌پسندی را اتخاذ کرده‌اند. این موضوع همانقدر در مورد ه. ج. ولز[۲۷] و آرنولد بِنِت[۲۸] که متعلق به این دوره هستند، صدق می‌کند که بعدها برای ارول ولارکین. نوشتهٔ آنتی‌مدرنیست مسلماً از نظریه‌ای که آن را حمایت می‌کند، جالبتر است، در حالیکه گاهی اوقات در خصوص نوشتهٔ مدرنیست، عکس این موضوع مصداق دارد.

از نظر من، نه‌تنها این دو نوع نوشته، یعنی مدرنیست و آنتی‌مدرنیست، در تمام دورهٔ مدرن پایدار می‌مانند، بلکه می‌توانیم مراحل متناوب غلبهٔ یکی از آن‌دو بر دیگری را نیز ترسیم نماییم. مدرنیسم اولین‌بار در اواخر قرن نوزدهم به انگلستان آمد یعنی زمانی که در آثار وایلد و دیگر نویسندگانِ حرکت ادبی «انحطاط»[۲۹] و نیز در کارهای اولیهٔ ییتز و کُنراد و کارهای آخر جیمز دیده می‌شود. بنظر می‌آید در پانزده سال اول قرن بیستم، واکنشی بر ضد این حرکت آوانگارد[۳۰] جهانی و بازگشتی به سبکهای ادبی بومی و سنتی‌تر صورت گرفت. شعرای موفق و ممتاز این مرحله، کیپلینگ[۳۱]، هاردی[۳۲]، بریجز[۳۳]، نیوبولت[۳۴] و شعرای دورهٔ جرج[۳۵] مانند روبرت بروک[۳۶] هستند. جیمز و کُنراد به دست فراموشی سپرده شده‌اند و جویس هم نمی‌تواند اثرش را به‌چاپ رساند. ییتز نیز از تمایلات سمبلیستی‌اش کناره‌گرفته و گرایشی به شعر با بیانی رُک و بحث‌انگیزتر پیدا کرده است. این وضعیت ادبی زمانی است که ازرا پاوند شروع به کار نوپردازی کرد، خصوصاً با ترویج کارهای ت. س. الیوت و جویس که با آنها در سال ۱۹۱۴ ملاقات داشت. جنگ جهانی اول که در همان سال آغاز گشت، مسبب آنچنان انقلاب و تحولی در عرصهٔ فرهنگی، اجتماعی و روانشناسی بود که فضای مناسبی جهت پذیرفتن هنر مدرنیست را به‌وجود آورد. دورهٔ بلافاصله بعد از جنگ، شاهد تظاهرات مدرنیسم بود و در ظرف تنها چند سال از یکدیگر، شاهکارهای ادبی همچون *قوهای وحشی* درکول[۳۷]، *هیوسلوین مابرلی*[۳۸]، *زنان عاشق*[۳۹]، *سرزمین هرز*[۴۰]، *اولیس*[۴۱]، *گذری به هند*[۴۲] و *خانم دالووی*[۴۳] خلق شدند. دههٔ ۱۹۲۰، مسلماً دورهٔ تسلط مدرنیسم بود، اما در دههٔ ۱۹۳۰، پاندول به‌سوی قطب دیگر نوسان یافت. نویسندگان جوان و سیاسی این دهه (مانند آدن[۴۴]، ایشروود[۴۵]، اسپندر[۴۶]، مک‌نیس[۴۷]، دی لوئیس[۴۸]، آپ‌وارد[۴۹])، نویسندگان مدرنیست نسل گذشته را به لحاظ نظریات فرهنگی ممتازشان و نیز امتناع از درگیری سازنده با موضوعات همگانی آن روز و شکست در برقراری ارتباط با مخاطبان زیاد، به باد انتقاد گرفتند. لوئیس مک‌نیس در سال ۱۹۳۸ نوشت: «شعرای موسوم به جنبش چهره‌های جدید[۵۰] به اولویتی که یونانیها برای اطلاعات یا اظهارات قائل بودند، بازگشت کرده‌اند. که اولین شرط آن، داشتن مطلب برای گفتن است و سپس باید آن مطلب را تا آنجایی که می‌توان، خوب بیان کرد یعنی دقیقاً همان عقاید ارول. در دههٔ ۱۹۳۰، رئالیسم دوباره مورد توجه قرار گرفت. استیون اسپندر در سال ۱۹۳۹ در جزوه‌ای به نام «رئالیسم نو»[۵۱] اظهار داشت: «امروزه تمایلی از سوی هنرمندان برای بازگشت ظاهری به واقعیت وجود دارد، زیرا مرحله تجربه در شکل، عقیم مانده است. نویسندگان ادبیات داستانی این دهه (مانند ارول، ایشروود، گرین[۵۲]، واف[۵۳])، به‌تدریج اثر ادبیات داستانی مدرنیست با آن تعصبات شعری و اسطوره‌ای‌اش را کنار زدند و با تکنیکهای فراگرفته‌شده از سینما، رمان سنتی را تازه کردند. تاریخ دیگر آنطور که استیون ددالوس[۵۴] توصیف می‌کند، کابوسی که نویسنده سعی دارد از آن برخیزد، نیست؛ بلکه امر خطیری است که نویسنده، مشتاق است در آن سهیم گردد. جنگ داخلی اسپانیا موقعیت نمونه‌ای را برای این موضوع فراهم کرد. نوشته‌های دههٔ ۱۹۳۰، گرایشی به

تطبیق خود با انواع تاریخ مبنایانهٔ کلام از خود نشان می‌دهند، مانند نگارش شرح زندگی شخصی بوسیلهٔ خود مؤلف، گزارشها، شاهدها و سفرنامه‌ها. تعدادی از عنوانهای مشخص عبارتند از: *«سفری به جنگ»*[۵۵]، *«نامه‌هایی از اسلند»*[۵۶]، *«جادهٔ ویگن‌پایز»*[۵۷]، *«سفر بدون نقشه»*[۵۸]، *«نشریه پاییز»*[۵۹]، *«خاطرات برلین»*[۶۰].

در دههٔ ۱۹۴۰ و پس از جنگ جهانی دوم، دوباره پاندول نه کاملاً، ولی به میزان مشخصی به سمت قطب مدرنیسم بازگشت. اغراق است اگر بگوییم رمان انگلیسی تجربه را دوباره از سر گرفته است، اما یقیناً «نوشتهٔ خوب» این بازگشت را داشته و گرایشی به ارائهٔ پالوده‌ای از احساسات شخصی پیدا کرده است تا تجارب جمعی. در این دهه، هنری جیمز به میزان بسیاری احیا گشت و بسیاری از مردم بر این عقیده بودند که چارلز مورگان[۶۱]، جانشین کنونی جیمز است. تولد دوباره و ظاهری نمایش شعری، مخصوصاً در کارهای الیوت و کریستوفر فرای[۶۲]، هیجان زیادی را برانگیخت. پرشورترین شاعر مدعی و جوان، دیلن توماس[۶۳] بود که به صورت کاملاً آشکار، سنت شعر مدرنیست را ادامه داد.

در میانهٔ دههٔ ۱۹۵۰، نسل جدیدی از نویسندگان شروع به اعمال فشار مخالف براین پاندول کردند. به آنان گاهی اوقات و بیشتر در زمینهٔ شعر، نام «نهضت»[۶۴] اطلاق می‌شد، اما از جنبهٔ روزنامه‌نگاری و بیشتر در زمینهٔ ادبیات داستانی و نمایشنامه، به آنها «جوانان خشمگین»[۶۵] می‌گفتند. برخی از چهره‌های برجسته در این گروههای مرتبط با هم عبارتند از: کینگزلی امیس[۶۶]، فیلیپ لارکین، جان‌وین[۶۷]، جان آزبورن[۶۸]، جان برین[۶۹]، دونالد دیوی[۷۰]، د. ج. اینرایت[۷۱]، آلن سیلیتو[۷۲] هستند. این افراد و دیگر نویسندگانی که در دههٔ ۱۹۵۰ برتری یافتند، مانند س. پ. اسنو[۷۳] و انگس ویلسون[۷۴]، اگر نگوییم نسبت به تلاشهایی که در جهت تجربه در نوشته انجام می‌شد، دشمنی می‌ورزیدند؛ دست‌کم می‌توان گفت نسبت به آن بدگمان بودند. از لحاظ تکنیکی، رمان‌نویسان راضی بودند که با ایجاد تغییرات جزیی، همان قواعد رئالیسم دههٔ ۱۹۳۰ و رئالیسم دورهٔ ادوارد[۷۵] را به‌کار برند و ابتکار و اصالتشان اساساً در زمینهٔ لحن، نگرش و موضوع بود. برای شعرا، دیلن توماس نماد چیزهایی بود که از آن بیزاری می‌جستند، مانند ابهام زبانی، جلوه‌های متافیزیکی و اشعار حماسی رمانتیک. هدف خود آنها این بود که دریافت و ادراکاتشان از جهان را همان گونه که هست، صادقانه و آشکارا از طریق شعری خشک، قاعده‌دار و کمی مأیوس‌کننده انتقال دهند. به‌طور خلاصه، این نویسندگان، آنتی‌مدرنیست بودند و در مقالات و نشریاتشان، آنتی‌مدرنیسم خود را پنهان نمی‌کردند.

تغییراتی که در نوع سبک ادبی مورد بحث رخ داده است، معمولاً برحسب تأثیری که شرایط خارجی (یعنی شرایط اقتصادی، سیاسی و اجتماعی) بر نویسندگان می‌گذارد، تشریح شده‌اند؛ مانند شوک حاصل از جنگ عظیم جهانی اول، ظهور حکومت تک‌حزبی استبدادی در دههٔ ۱۹۳۰، اثر ریشه‌کن‌کنندهٔ فراوانی و حرکت اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم و غیره. اما «ترتیب» جابجایی بین تسلط مدرنیست و آنتی‌مدرنیست در نوشته‌های مدرن انگلیسی که من آن را به حرکت قابل پیش‌بینی پاندول مانند کرده‌ام، نشان می‌دهد که این روند را نمی‌توان فقط برحسب شرایط خارجی اتفاقی، بررسی کرد، بلکه باید علتهایی نیز در خود نظام ادبیات داشته باشد. در این خصوص می‌توان از تئوریهای منتقدان فرمالیست روسی دههٔ ۱۹۲۰ و مکتب زبانشناسان پراگ و زیبایی‌شناسانی که به‌دنبال آنان در دههٔ ۱۹۳۰ آمده‌اند، بهره گرفت. خصوصاً از مفاهیم آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی. ویکتور شکلوفسکی[۷۶]، فرمالیست روس، بر این عقیده بود که غایت و منظور همهٔ هنر، این است که چیزهایی را که برای ما بر اثر عادت، راکد و حتی نامریی گشته‌اند، آشنایی‌زدایی نماید

تا در نتیجه قادر شویم با بینش تازه‌ای جهان را درک کنیم.

عادت، اشیا، لباس، اثاثیه، همسر و هراس از جنگ را به‌گام خود فرو می‌برد. هنر برای این منظور وجود دارد که به ما کمک کند تا احساس زندگی را بازیابیم و بتوانیم چیزها را حس کنیم، تا «سنگی‌بودن سنگ را واقعاً احساس کنیم. هدف هنر این است که به ما احساس اشیا را آنطور که دیده می‌شوند بدهد، نه آنطور که برای ما شناخته‌شده‌اند. تکنیک هنر این است تا چیزها را ناآشنا نماید، قالبها را تاریک و گنگ گرداند تا بدین‌ترتیب، دشواری و زمان ادراک را افزایش دهد.

طبق فرمولبندی این متن، مفهوم آشنایی‌زدایی از نوشتهٔ تجربی و مدرنیست جانبداری می‌کند. در دورهٔ بلافاصله پس از انقلاب روسیه، شکلوفسکی مدافع آوانگارد هنری روسی بود. اما در این تئوری، به‌طور ضمنی آمده است که سبکهای ادبی همانند لباس، اثاثیه و همسر، می‌توانند طعمهٔ اثر راکدکنندهٔ عادت شوند. تجربه می‌تواند آنچنان آشنا شوند که دیگر از تحریک قدرتهای ادراکی بازایستد و آنگاه، نوشته‌هایی با سبکهای آسان و ساده، به طرز عالی و شگفت‌آوری، تازه و صریح به‌نظر آیند. اگر بخواهیم اصطلاحات خاص مکتب پراگ را به‌کار بریم، باید گفت: آنچه نویسندگان یک نسل برجسته ساخته‌اند، در نسل بعدی به پس‌زمینه احاله می‌شود. بنابراین الیوت و پاوند اشعارشان را با ایجاد تغییرات حیرت‌آور در سیاق کلام، برهم‌زدن قواعد نحوی و بکارگیری تلمیحات پیچیده در برابر پس‌زمینهٔ طبع شعری و همه‌پسند اوایل قرن بیستم برجسته ساختند. شعرای دههٔ ۱۹۳۰ نیز به نوبهٔ خود، شعرهایشان را در برابر سبک مدرنیست الیوت و پاوند برجسته‌سازی کردند، آن هم با اتخاذ لحن ثابت‌تری در زبان و انحراف ملایمی از قواعد نحوی همه‌پسند و نیز با انباشتن شعرهایشان از اشارات فراوان به حقایق زندگی معاصر. دیلن توماس و مکتب آپوکالیپس[۷۷]، شعرشان را با استعارات بیش از حد به‌هم‌آمیخته، قواعد نحوی پیچیده و تلمیحات مذهبی و پیچیده و رمزی، در برابر پس‌زمینه شعر دههٔ ۱۹۳۰ برجسته ساختند. لارکین و شعرای «نهضت» نیز با اتخاذ لحن خشک و خالی از تظاهر و اجتناب از فصاحت رمانتیک و نیز انتخاب درونمایه‌های ساده و روزمره، شعرشان را در برابر اشعار پس‌زمینه‌ای حامیان مکتب آپوکالیپس، برجسته‌سازی کردند. این روند، جلوهٔ تاریخ مبنایانهٔ تفکر سوسور است که نشانه‌ها به کمک تفاوتهای موجود در بینشان، ارتباط برقرار می‌کنند. نوآوری ادبی بر اثر نشان‌دادن واکنش و تقابل با سنت همه‌پسند و پذیرفته‌شده، به‌دست می‌آید. اگر تعجب کنیم که چرا به‌نظر می‌آید این نوآوری به‌طور تغییرناپذیری متضمن اندکی بازگشت به آخرین سنت همه‌پسند است، پاسخ را می‌توان در تئوری دیگری از سنت ساختارگرایی یافت، یعنی تمایزی که رومن یاکوبسن[۷۸] بین دو قطب استعاری و مجازی زبان قائل شده است.

بر طبق عقیدهٔ یاکوبسن، کلام، یک موضوع را به موضوع دیگر پیوند می‌دهد، زیرا آن دو به طریقی به یکدیگر شباهت دارند و یا به این علت که آن‌دو به طریقی در زمان و مکان با یکدیگر همجوارند. در هر گوینده یا نویسنده، یک نوع از این دو ارتباط بر دیگری برتری دارد. یاکوبسن آن دو را به ترتیب، استعاری و مجازی می‌نامد، زیرا این دو علم معانی، یعنی استعاره و مجاز، نمونه یا خلاصه‌ای از روندهای پیچیده هستند. استعاره، فرآیند جایگزینی مبتنی بر اصل مشابهت است، مثلاً، یک پادشاه به سبب قدرت و اهمیت نسبت به افراد تحت تسلطش، خورشید توصیف می‌گردد. در حالی که مجاز و فرآیند بسیار مربوط به آن یعنی مجاز کل به جزء یا جزء به کل، از اصل مجاورت نشأت می‌گیرند، که در آن یک وجه از شئ، جایگزین کل آن شئ می‌گردد یا علت به‌جای معلول می‌نشیند و یا بخش به‌جای کل یا برعکس قرار می‌گیرد، برای مثال، امپراتور، به‌صورت تاج یا تخت سلطنتی یا قصر، اسناد می‌شود. در اکثر کلامها، هر دو نوع فرآیند به‌کار می‌روند، اما می‌توان نسبتهای استعاری به سلطنت را بیشتر در

کارهای شکسپیر[۷۹] و نسبتهای مجازی را در گزارشهای روزنامه‌ها پیدا کرد، زیرا این دو سبک کلام در «ساختار»، در طریقی که یک موضوع را به موضوع دیگر ارتباط می‌دهد، به ترتیب استعاری و مجازی هستند. در حقیقت، استعاره و مجاز، کاربردهای بدیعی از دو روند اصلی پیچیده در هر بیان محسوب می‌شوند. برای ساختن هر جمله، موارد خاصی را از میان نمونه‌های زبان انتخاب و براساس قواعد زبان، آنها را با هم ترکیب می‌کنیم. استعاره با انتخاب و جایگزینی سر و کار دارد و مجاز با ترکیب و بافت. بخشی از دلیل یاکوبسن برای اهمیت اولیه‌ای که برای تمایز خود قائل می‌شود، همین آسیب‌شناسی زبان است که این خصیصهٔ دوگانه را بخوبی آشکار می‌سازد. زبان پریشانی که دچار مشکل در انتخاب لغت مورد نظرشان هستند، از لحاظ ترکیب، مجاورت و بافت عقب می‌افتند و مرتکب اشتباهات مجازی می‌شوند. مثلاً، هنگامی که منظورشان «چنگال» است، لفظ «چاقو» و هنگامی که منظورشان «قطار» است، لفظ «اتوبوس» را به‌کار می‌برند. در حالی که، زبان پریشانی با اختلال در ترکیب صحیح لغات به واحدهای بزرگتر، عبارات نیمه‌استعاری به‌کار می‌برند. مثلاً، به چراغ گازی، «آتش» و یا به میکروسکوپ «شیشه تجسس» می‌گویند. دو سال پیش در برنامهٔ تلویزیونی *افق*[۸۰] راجع به آزمایشهایی بحث می‌شد که جهت تعلیم شامپانزه‌ها برای برقراری ارتباط از طریق زبان ا شاره انجام می‌گرفت. پیشرفت مهم و غیرمنتظره زمانی رخ داد که شامپانزه‌ها توانستند به خودی خود، نشانه‌هایی را که به منظور توصیف موقعیتهای جدید فراگرفته بودند، انتخاب و ترکیب کنند و چنین گزارش کردند، شامپانزه‌ای به نام واشو[۸۱]، به مرغابی نسبت «پرندهٔ آبی» و شامپانزهٔ دیگر به نام لوسی[۸۲]، به طالبی نسبت «نوشابهٔ آب‌نباتی» را داده است، که به ترتیب بیان مجازی و استعاری هستند.

اگر کار این دو شامپانزه به نوشتن کتاب می‌کشید، می‌توان پیش‌بینی کرد که لوسی مدرنیست و واشو آنتی‌مدرنیست از آب درمی‌آمد، زیرا تمایز یاکوبسن، کاملاً شبیه تمایزی است که من بین این دو نوع نوشتهٔ دورهٔ مدرن قائل شده‌ام. «*سرزمین هرز*» و «*اولیس*» را به‌منزلهٔ دو نمونه کار از نوشتهٔ مدرنیست، در نظر بگیرید: عنوان هر دو استعاری است و خواندن استعارگونهٔ متن را می‌طلبد. حقیقتاً هم، شعر الیوت را نمی‌توان بجز از این طریق، به طریق دیگری خواند، زیرا اجزای شعر الیوت براساس اصل مشابهت و تضاد کنایه‌آمیز (نوع منفی اصل مشابهت)، به یکدیگر پیوسته‌اند و به‌ندرت بر پایهٔ علت و معلول روایتی یا مجاورت زمانی و مکانی هستند. «اولیس» داستان دارد. می‌توان گفت داستان یکی از اهالی شهر دوبلین در طی یک روز است. اما این داستان به موازات داستان دیگر و انعکاسی از آن بوده، یعنی داستان اودیسه[۸۳] هومر[۸۴]. بلوم[۸۵]، نمایش دوباره یا نقیضه‌ای از شخصیت اودیسیوس[۸۶]، استیون[۸۷] از شخصیت تله‌ماکوس[۸۸] و مالی[۸۹] هم از پنه‌لوپ[۹۰] است. بنابراین، ساختار رمان جویس، اساساً استعاری و مبتنی بر اصل مشابهت بین چیزهایی است که از جنبه‌های دیگر ناهمگون بوده و به‌طرز فاحشی در زمان و مکان از یکدیگر جدا هستند. در مقابل آن، می‌توان رمان رئالیستی و آنتی‌مدرنیستی آرنولد بنت، یعنی: «*داستان همسران پیر*»[۹۱] را نام برد، که اساساً مجازی است، زیرا به تقلید روابط واقعی اشیا نسبت به یکدیگر در زمان و مکان گرایش دارد، البته تا آنجا که کلام، متعهدانه توانایی آنرا داشته باشد. شخصیتها، اعمال و سابقه‌ای که آنها در قبالش این اعمال را انجام می‌دهند، همگی به‌وسیلهٔ مجاورت فیزیکی، توالی زمانی و علت و معلول منطقی به هم بافته گشته، در متن با گزیده‌ای از جزییات مجازی که در آن بخشها جایگزین کل شده، ارائه گشته‌اند. شعرای آنتی‌مدرنیست، شعر را در همین مسیر سوق می‌دهند یعنی استعاره را بسیار کم به‌کار می‌برند و اساساً متکی بر

جیمز جویس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجاز و مجازکل به جزء یا جزء به کل هستند. مانند این فراخوانی خاطرات اسبهای ازکارافتادهٔ مسابقه:

ابریشمها در خط شروع: در برابر پهنهٔ آسمان
شماره‌ها و چترهای آفتابی: بیرون
دسته‌ای از ماشینهای خالی، و گرما.
و چمن پوشیده از آشغال، سپس فریادی بلند
و خاموش‌نشدنی آغازیدن می‌گیرد تا آنگاه که فرو نشیند
و ستونهای جراید خیابان را به پایان بَرَد.

که از فیلیپ لارکین است، اما به گمانم می‌توان آن را در حالت خاصی، با مک‌نیس یا آدن یا یکی از شعرای دورهٔ جرج اشتباه گرفت.

بنابراین، تمایز بین استعاره و مجاز، بخوبی بیان می‌کند چرا در تاریخ ادبی، یک ریتم گردشی وجود دارد و چرا نوآوری در بعضی شیوه‌ها، اغلب بازگشتی به آخرین سبک محسوب می‌شود. علت این است که اگر یاکوبسن درست گفته باشد، کلام به‌جز بین این دو قطب، جای دیگری برای رفتن ندارد.

به‌هر صورت، در دورهٔ مدرن، نوع دیگری از هنر و نوشته وجود دارد که ادعا می‌کند، نه مدرنیست است و نه آنتی‌مدرنیست و بدان گاهی نام پُست‌مدرنیست اطلاق می‌گردد. از نظر سیر تاریخ مبنایانه، ردپای پُست‌مدرنیسم را می‌توان در نهضت دادا[۹۲] جستجو کرد که در سال ۱۹۱۶ در شهر زوریخ سوئیس آغاز گشت. نمایشنامهٔ سرگرم‌کنندهٔ تام استوپارد[۹۳] به نام *«تقلیدهای هجوآمیز»*[۹۴] که زمان و مکان داستانش مربوط به همان سال ۱۹۱۶ و شهر زوریخ است تریستان‌تزارا[۹۵]، یکی از بنیان‌گذاران دادائیسم[۹۶] را به تصویر می‌کشد و او را در یک برخورد سرگرم‌کننده با جیمز جویس و لنین[۹۷] قرار می‌دهد که به‌ترتیب نمایندهٔ طرز تفکر مدرنیستی و آنتی‌مدرنیستی در هنر هستند. اما، پُست‌مدرنیسم به منزلهٔ نیروی مشخصی در نوشتهٔ مدرن، کاملاً پدیدهٔ جدیدی است و بجز در زمینهٔ نمایشنامه، در آمریکا و فرانسه بارزتر از انگلیس است. پُست‌مدرنیسم همان انتقاد مدرنیست از رئالیسم سنتی را دنبال می‌کند، اما سعی دارد به زیر یا ماورای مدرنیسم راه یابد. مدرنیسم به لحاظ تجربهٔ صوری و پیچیدگی‌اش، به خواننده نوید معنا و نه یک معنا را می‌داد. یکی از شخصیتهای داستان سفیدبرفی[۹۸] اثر دونالد بارتلم[۹۹] می‌پرسد: «نقش قالی کجاست؟» این عبارت تلمیحی است به عنوان داستانی از هنری جیمز که در بین منتقدان، به سبب ارائه تصویری از هدف تعبیر و تفسیر، به‌صورت ضرب‌المثلی درآمده است که می‌گوید: «نقش قالی کجاست؟ یا، آیا این فقط یک قالی است؟» بسیاری از نوشته‌های پست‌مدرنیست تلویحاً می‌رسانند که تجربه فقط به منزله قالی است و هر نقش معنی‌داری که ما در آن تشخیص دهیم، غیرواقعی و خیالپردازیهای آرامش‌بخش هستند. مشکلی که برای خوانندهٔ نوشتهٔ پُست‌مدرنیست وجود دارد، بیشتر به سبب مسئلهٔ عدم قطعیت بوده که ویژهٔ این نوع نوشته است و نه مسئله ابهام، که امکان رفع و روشن‌شدن آن وجود دارد. هرچقدر هم صبورانه مطالعه کنیم، باز نمی‌توان برای مثال، در داستان ملوی[۱۰۰] بکت[۱۰۱]، هویت آن مرد که کُت سنگین و کلاه و چوبدستی دارد و موران[۱۰۲] با او برخوردی پیدا می‌کند را مشخص کرد. هیچ گاه قادر نخواهیم بود گرهٔ طرحهای داستان ماگوس[۱۰۳]، جان فاولز[۱۰۴] یا *«چشم‌چران»*[۱۰۵] آلن روب ـ گری‌یه[۱۰۶] یا *«گربهٔ قرعهٔ ۴۹»*[۱۰۷] توماس پینچن[۱۰۸] را از هم باز کنیم. زیرا این رمانها، هزارتوی پرپیچ و خمی هستند که راه خروجی ندارند.

بنا بر نظریهٔ ساده و بی‌لطف گفته شده یاکوبسن هر کلامی باید موضوعاتش را مطابق اصل مشابهت یا مجاورت به هم مرتبط سازد و معمولاً نوعی از ارتباط را بر دیگری ترجیح می‌دهد. نوشتهٔ پُست‌مدرنیست، سعی دارد با یافتن قاعدهٔ دیگری برای نوشتار، این قانون را به مبارزه بطلبد. من نام این قواعد دیگر را، تناقض[۱۰۹]،

پس و پیش‌کردن[۱۱۰]، انفصال[۱۱۱]، تصادف[۱۱۲]، افراط و[۱۱۳] اتصال کوتاه[۱۱۴] گذاشته‌ام.

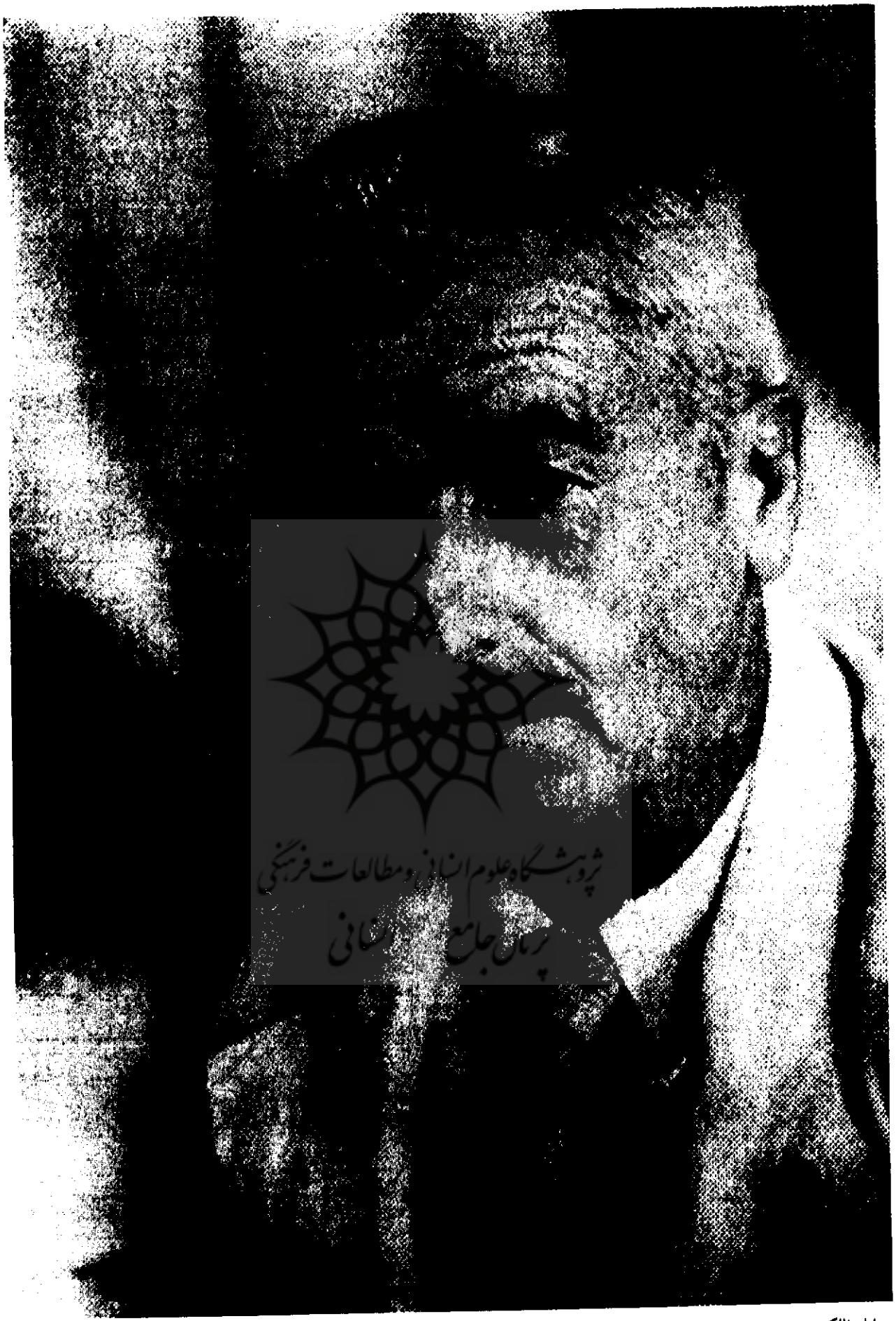
چکیدهٔ تناقض را در جایی بهتر از ترجیع‌بند و کلمات پایانی شعری از ساموئل بکت به نام «*غیرقابل نامیدن*»[۱۱۵] یافت: «تو باید ادامه دهی، من نمی‌توانم ادامه دهم، من ادامه خواهم داد.» هر بخش، بخش قبلی را نفی می‌کند، به همان‌گونه‌ای که راوی در تمام متن بین خواسته‌های آشتی‌ناپذیر و اظهاراتش نوسان می‌کند. لئونارد مایکلز[۱۱۶] هنگامی که در یکی از داستانهایش می‌گوید: «محال است «با» یا «بدون» تخیلات زندگی کنیم»، در واقع به همین پایهٔ شدیداً متناقض در عمل نوشتن، نزدیک می‌شود. مذهب بوکونیسم[۱۱۷] در داستان «*نخ بازی*»[۱۱۸] کِرت وانیگات[۱۱۹] مبتنی بر «لزوم شکستگی قلب از دروغ در مورد واقعیت و غیرممکن‌بودن شکستگی قلب از دروغ در مورد واقعیت» است. یکی از مؤثرترین نمادهای تناقض که اساسی‌ترین سیستم دوگانهٔ موجود را به مبارزه می‌طلبد، هرمافرودیت[۱۲۰] یا دوجنسی است و تعجب‌آور نیست که شخصیتهای ادبیات داستانی مدرنیست، معمولاً از نظر جنسی دو جنبه دارند. برای مثال، در داستان «*در ترانزیت*»[۱۲۱] بریجیدبرافی[۱۲۲]، راوی کسی است که در یک فرودگاه بین‌المللی از ضعف حافظه رنج می‌برد، قادر نیست جنسیت خود را به‌یاد آورد و نمی‌تواند بدون آگاهی از تمایلش به جنسیتی معین، جواب سؤال را با آزمایش‌کردن خود در این محل عمومی بدهد. در اوج داستان تمثیلی و افسانه‌ای «*جایلز پسرک بزی*»[۱۲۳] اثر جان‌بارت[۱۲۴]، قهرمان بزی‌شکل و آناستازیای[۱۲۵] محبوبش، هنگام مقاربت، از بازجویی کامپیوتر وحشتناک به نام وسکاک[۱۲۶] که از آنها می‌پرسد: «شما مذکر یا مؤنث هستید؟» با پاسخ متضاد و همزمان بله و خیر، نجات پیدا می‌کنند.

هم استعاره و هم مجاز متضمن انتخاب هستند و انتخاب نیز دلالت ضمنی بر کنارگذاشتن چیزی دارد. گاهی اوقات، نویسندگان پُست مدرنیست، از طریق خطوط روایتی پس و پیش‌شدهٔ دیگری که در همان متن وجود دارد (مثل داستان «*زن ستوان فرانسوی*»[۱۲۷]، اثر جان فاولز و یا داستان «*گمشده‌ای در تفریحگاه*»[۱۲۸] اثر بارت) این قانون را نادیده می‌گیرند. بکت نیز با پس و پیش‌کردن اطلاعات جزیی، موجب می‌گردد که هم زندگی و هم داستانسرایی، معناباخته به‌نظر آیند:

> در خصوص پاهایش، گاهی اوقات بر هر دوی آنها جوراب ساق‌کوتاه می‌پوشید، یا جوراب ساق‌کوتاه بر یک پا می‌کرد و بر پای دیگر، جوراب ساق‌بلند، یا یک‌لنگه چکمه، یا کفش، یا دمپایی، یا جوراب ساق‌کوتاه و یک‌لنگه چکمه، یا جوراب ساق‌کوتاه و یک‌لنگه کفش، یا جوراب ساق‌کوتاه و دمپایی، یا جوراب ساق‌بلند و یک‌لنگه چکمه، یا جوراب ساق‌بلند و کفش، یا جوراب ساق‌بلند و دمپایی، می‌پوشید.

داستان وات[۱۲۹]، به همین منوال، یک صفحه و نیم ادامه می‌یابد. شاید مشهورترین مثال پس و پیش‌کردن در کارهای بکت، متنی از داستان ملوی است که در آن قهرمان داستان با مشکل تقسیم‌کردن و دست‌به‌دست‌گرداندن شانزده سنگریزهٔ مکیدنی در چهار جیبش دست و پنجه نرم می‌کند تا راهی بیابد که آنها را همیشه به یک ترتیب مک بزند. شخصیتهای بکت ناامیدانه در جستجوی اینند که نظم و ترتیبی صرفاً ریاضی‌وار را در غیاب هرگونه ترتیب متافیزیکی، بر تجاربشان تحمیل کنند.

پس و پیش‌کشیدن، پیوستگی متنها را برهم می‌زند، و این خصیصه‌ای است که ما طبیعتاً از نوشته انتظار داریم. پیوستگی ادبیات داستانی رئالیستی که از همجواری زمانی و مکانی نشأت می‌گیرد، دنیای رمان را قادر می‌سازد که جای دنیای واقعی را حین تجربهٔ خواندن، بگیرد. متنهای مدرنیست، مانند «سرزمین هرز»، فقط تا زمانی که ما قادر به تشخیص وحدت استعاری آن نباشیم، ناپیوسته به‌نظر می‌آیند. پُست‌مدرنیسم نسبت به هر نوع پیوستگی بدگمان است. بارزترین نشانهٔ آن، سبکی است مبتنی بر نگارش ادبیات



ویلیام فالکنر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

داستانی در بخشهای بسیار کوتاه که اغلب به اندازهٔ یک پاراگراف بوده و اغلب نیز در محتوا ناهمگون است و فواصل بین بخشها هم با عنوانهایی با حروف درشت، شماره و یا دیگر تمهیدات چاپی، مؤکد می‌شوند. مرحلهٔ بعدی در این روند عدم پیوستگی، ارائهٔ قاعدهٔ تصادف در عمل نوشتن یا خواندن است، مانند تکه بریده‌های رمان ویلیام بورافز[۱۳۰] و یا رمان برگ‌برگ و بی‌شمارهٔ ب. س. جانسون[۱۳۱]، که هر خواننده‌ای آنها را بنا بر ترتیب متفاوتی، به هم می‌آمیزد.

بعضی از نویسندگان پست‌مدرنیست، آزادانه، استراتژیهای استعاری یا مجازی را به حدّ افراط کشیده‌اند و به همان صورتی که بودند تا مرحله نابودی آزمایش کردند و یا حین استفاده از آنها، این فرآیندها را به سخره گرفته یا به‌صورت مضحکی درآوردند و بدین‌ترتیب، به‌دنبال راهی بودند تا از تسلط و نفوذ آنها بر خودشان بگریزند. مثلاً رمان «*صید قزل‌آلا در آمریکا*»[۱۳۲]، اثر ریچارد براتیگان[۱۳۳]، به‌لحاظ تشبیهات نامأنوسی که پیوسته تهدیدی برای انفصال آنان از متن داستان و تبدیل‌گشتنشان به داستانهای کوچک مستقل بوده، قابل ملاحظه است. البته این تشبیهات مانند تشبیه رمزی نیستند، زیرا هیچ‌گاه به متن اصلی‌شان بازنمی‌گردند. مثلاً:

> خورشید به مانند سکه پنجاه‌سنتی عظیمی بود که کسی بر روی آن نفت چراغ ریخته و آن را با کبریتی روشن کرده باشد و بگوید: «نگاه کن! این سکه را نگه‌دار تا من بروم و روزنامه بیاورم. و آن سکه را در دست من می‌گذارد، اما دیگر بازنمی‌گردد.»

از عنوان این کتاب برای بردن فرآیند استعاری جایگزینی به حدّ نهایت معنا باختگی استفاده شده است: عنوان «*صید قزل‌آلا در آمریکا*» می‌تواند جایگزین هر اسم یا صفتی در متن بشود، آن هم بدون اینکه اصل مشابهت در آن دخیل گردد. این عنوان می‌تواند جایگزین نام مؤلف، شخصیتهایش و نیز نام اشیا غیرجاندار بشود. می‌توانند هر معنایی که براتیگان بخواهد، بدهد. رمانهای آلن روب ـ گری‌یه، نمونه‌ای از معادل مجازی برای این ترکیب بیش از حدّ استعاری است. توصیفات نویسنده از اشیا، آن قدر جزیی و با دقت علمی و عاری از هرگونه استعاره بوده که در حقیقت مانع از این می‌شود که ما آن اشیا را مجسّم کنیم. کلام، از این جهت که به خواننده، اطلاعاتی بیش از آنچه خود قادر به ساختن آن است، ارائه می‌دهد، مقاومت جهان را برای تعبیر به اثبات می‌رساند.

هرچند متن ادبی به سمت ساختار و بافت استعاری و یا مجازی گرایش داشته باشد، از این نظر که ما به هنگام تعبیر، آن را در حکم استعارهٔ کلی برای جهان به‌کار می‌بریم، همیشه استعاری خواهد بود. می‌توان گفت، برطبق نظر مؤلف، جهان «شبیه آن» است. حال، «آن» چه «سرزمین هرز» باشد چه «داستان همسران پیر». این روند تعبیر، بین متن و جهان، هنر و زندگی، فاصله‌ای قائل است که نوشته پُست‌مدرنیست مشخصاً سعی دارد آن را به‌صورت اتصال کوتاه درآورد تا بدین‌وسیله در خواننده شوک ایجاد می‌کند و در نتیجه، در مقابل همصدایی با طبقه‌بندی‌های سنتی ادبی ایستادگی کند. یکی از راههایی که برای این منظور می‌توان به‌کار گرفت، این است که در هر اثر ادبی، آنچه ظاهراً واقعی به‌نظر می‌آید و آنچه به وضوح تخیلی و ساختگی است، با یکدیگر تلفیق کنیم. راههای دیگر عبارتند از: معرفی مؤلف و مسئله تألیف در متن، نشان‌دادن قواعد در حین استفاده از آنان. این اقدامات ماورای ادبیات داستانی، به خودی خود دستاوردهای نویسندگان پُست‌مدرنیست نیستند، بلکه می‌توان آنها را در نثر ادبیات داستانی مربوط به زمان سروانتس[۱۳۴] و استرن[۱۳۵] مشاهده کرد. اما در نوشته‌های پُست‌مدرنیست به وفور یافت می‌شوند و آن قدر با طول و تفصیل هستند که پیشرفت جدید و مشخصی را به‌وجود می‌آورند. کرت ونگات در رمان «صبحانهٔ قهرمانان»[۱۳۶]، صحنه‌ای را داخل بار آن طور که وین

هـوبلر[۱۳۷]، محکومیِ سابق دریافته است توصیف می‌کند:

«وین» شنید که پیشخدمت زن می‌گوید: «یک اسکاچ با آب بده.» برای شنیدن آن وین می‌بایست گوشهایش را تیز کرده باشد. این نوشیدنی مخصوص، برای شخص عادی و معمولی نبود. بلکه برای کسی بود که مسبب تمام بدبختیهای وین تا آن زمان است. کسی که می‌توانست وین را بکُشد یا از او یک میلیونر بسازد یا او را دوباره به زندان بیندازد یا هر بلایی که دوست دارد، سر وین بیاورد. آن نوشیدنی برای من بود.

این عبارات، نه‌تنها دست مؤلف را در اثرش نشان می‌دهد، بلکه با آوردن مؤلف واقعی و تاریخی به همان محل شخصیتهای ساختگی‌اش، خواننده را کاملاً از حالت تعادل خارج می‌سازد و در عین‌حال، توجه را به ساختگی‌بودن شخصیتها جلب می‌کند و بنابراین، تمام عمل خواندن و نوشتن ادبیات داستانی را به زیر سؤال می‌برد.

در اینکه آیا پُست‌مدرنیسم حقیقتاً نوع مشخص و برجسته‌ای از هنر است یا چون لزوماً فعالیتی قانون‌شکن بوده، در نتیجه همیشه باید به‌صورت سبکی با کاربرد کم و وابسته به اکثر نویسندگانی باشد که در صدد حفظ قوانین هستند، بین منتقدان و زیبایی‌شناسان اختلاف‌نظر قابل توجهی وجود دارد. در این مقاله، جایی برای بررسی این مباحث نیست و از طرف دیگر، قصد من این بود که بین سبکهای مدرنیست، آنتی‌مدرنیست و پُست‌مدرنیست از نظر شکل، تمایز قائل شوم، نه از لحاظ ارزش. آنچه امیدوارم توانسته باشم نشان دهم، این است که هر سبک ادبی طبق اصول مشخص صوری عمل می‌کند و بنابراین بی‌معنا خواهد بود اگر یک نوع نوشته را براساس ملاک و معیار به‌دست‌آمده از نوشتهٔ دیگر، قضاوت کنیم. به‌منظور روشن‌نمودن این تمایزها، حتی اگر لازم شود به میزان قابل توجهی، اصطلاح به‌کار ببریم، به نظر من، باز هدف مناسبی برای مطالعهٔ ادبیات در سطح دانشگاهی است و نیز نهایتاً به درد نویسندگان می‌خورد، چرا که قدرت پذیرش خوانندگان را افزایش می‌دهد. اگر به خواننده‌ای این فکر راه یابد که اکنون من ادبیات داستانی خودم را در کجای این طرح قرار می‌دهم، باید به او بگویم که در مفهوم «حیوان، نبات یا جماد» جای خواهم داد که اساساً آنتی‌مدرئیستی است، اما عناصری از مدرنیسم و پُست‌مدرنیسم را نیز دارد. مثلاً *رامیج*[۱۳۸]، مسلماً اسم مجازی مکان و «حالت شعف»[۱۳۹]، استعاره و قسمت پایانی «مکانهای متغیر»[۱۴۰]، اتصال کوتاه است.

پی‌نویسها:

۱. Modernism
۲. Antimodernism
۳. Postmodernism
۴. David Lodge
۵. D. H. Lawrence (۱۹۳۰-۱۸۸۵)، رمان‌نویس و شاعر انگلیسی. م.
۶. John Galsworthy (۱۹۳۳-۱۸۶۷)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار انگلیسی. م.
۷. Écriture
۸. Ferdinand de Saussure (۱۹۱۳-۱۸۵۷)، زبانشناس سوئیسی. م.
۹. Walter Pater (۱۸۹۴-۱۸۳۹)، رمان‌نویس انگلیسی. م.
۱۰. Oscar Wilde (۱۹۰۰-۱۸۵۴)، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی. م.
۱۱. Tradition and the Individual Talent
۱۲. T. S. Eliot (۱۹۶۵-۱۸۸۸)، شاعر بریتانیایی. م.
۱۳. Stéphane Mallarmé (۱۸۹۸-۱۸۴۲)، شاعر فرانسوی. م.
۱۴. William Butler Yeats (۱۹۳۹-۱۸۶۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی. م.
۱۵. Ezra Pound (۱۹۷۲-۱۸۸۵)، شاعر آمریکایی. م.
۱۶. Paul Valery (۱۹۴۵-۱۸۷۱)، شاعر، مقاله‌نویس و منتقد فرانسوی. م.
۱۷. Henry James (۱۹۱۶-۱۸۴۳)، رمان‌نویس و منتقد آمریکایی که تابعیت بریتانیایی اختیار کرد. م.
۱۸. Joseph Conrad (۱۹۲۴-۱۸۵۷)، رمان‌نویس لهستانی که آثارش را به زبان انگلیسی می‌نوشت. م.
۱۹. James Joyce (۱۹۴۱-۱۸۸۲)، رمان‌نویس ایرلندی. م.
۲۰. Archetypes
۲۱. E. M. Forster (۱۹۷۰-۱۸۷۹)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۲۲. Charles Dickens (۱۸۷۰-۱۸۱۲)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۲۳. George Orwell (۱۹۵۰-۱۹۰۳)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۲۴. Politics and the English Language

۲۵. Eric Blair ، نام اصلی جرج اورول.

۲۶. Philip Larkin (۱۹۸۵-۱۹۲۲)، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی. م.

۲۷. H. G. Wells (۱۹۴۶-۱۸۶۶)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۲۸. Arnold Bennett (۱۹۳۱-۱۸۶۷)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۲۹. Decadents ، گروهی از نویسندگان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم که اساساً در فرانسه و بعد در انگلیس و آمریکا بودند و عقیده داشتند که هنر برتر و بالاتر از طبیعت بوده و عالی‌ترین زیبایی، زیبایی چیزهای فانی و رو به زوال و انحطاط است. این نویسندگان ارزشهای پذیرفته‌شدهٔ اخلاقی، مذهبی و اجتماعی زمان خود را مورد حمله قرار می‌دادند. م.

۳۰. Avant - Garde ، پیشتاز یا طلایه‌دار به کسی گفته می‌شود که شیوه‌های جدیدی را در نویسندگی اعمال نماید و این شیوه‌ها معمولاً شامل نوآوری در زمینهٔ قالب و صناعات ادبی می‌شود. م.

۳۱. Rudyard Kipling (۱۹۳۶-۱۸۶۵)، شاعر و رمان‌نویس بریتانیایی. م.

۳۲. Thomas Hardy (۱۹۲۸-۱۸۴۰)، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی. م.

۳۳. Robert Symovr Bridges (۱۹۳۰-۱۸۴۴)، شاعر انگلیسی. م.

۳۴. Sir Henry John Newbolt (۱۹۳۸-۱۸۶۲)، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی. م.

۳۵. Georgians ، دورهٔ جُرج، مربوط به دوران سلطنت چهار پادشاه جرج در انگلستان یعنی فاصلهٔ زمانی بین سال ۱۷۱۴ تا سال ۱۸۳۰ است. از این‌جهت شعرای رمانتیک از وردزورث تا کیتس، جزو دورهٔ جرج هستند. گروه دیگری از شعرا مانند توماس لاول بددز (Thomas Lovell Beddoes)، پسرد (W. M. Praed) و توماس هود (Thomas Hood) ، مکتب دوم دوره جرج (Second Georgian School) را باب کردند که در مقابل گروه اول قرار گرفتند. شعرای گروه دوم، معرف دورهٔ انتقال از رمانتیک به شعرای دورهٔ ویکتوریا هستند. بین سالهای ۱۹۱۱ تا ۱۹۲۲، چهار گلچین ادبی شعر مدرن به‌نام «شعر دورهٔ جرج» (Georgian Poetry, Georgian) انتشار یافت که مربوط به دورهٔ سلطنت جرج پنجم (۱۹۳۶-۱۹۱۰) بود. این مجلدها، طبق نظر ویراستارشان به نام إ. ه. مارش (E. H. Marsh) ، منعکس‌کنندهٔ این عقیده هستند که شعر انگلیسی دوباره جامهٔ صلابت و زیبایی تازه‌ای را به تن کرده و دوره جرج جدیدی را آغاز می‌کند. م.

۳۶. Rupert Brooke (۱۹۱۵-۱۸۸۷)، شاعر انگلیسی. م.

۳۷. The Wild Swans at Coole

۳۸. Hugh Selwyn Mauberley

۳۹. Women in Love

۴۰. The Waste Land

۴۱. Ulysses

۴۲. A Passage to India

۴۳. Mrs Dalloway

۴۴. W. H. Auden (۱۹۷۳-۱۹۰۷)، شاعر انگلیسی. م.

۴۵. Christopher William Bradshow Isherwood (۱۹۸۶-۱۹۰۴)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۴۶. Stephen Spender (-۱۹۰۹)، شاعر و منتقد انگلیسی.م

۴۷. Louis Macniece (۱۹۶۳-۱۹۰۷)، شاعر ایرلندی. م.

۴۸. Cecil Day - Lewis (۱۹۷۲-۱۹۰۴)، شاعر ایرلندی. م.

۴۹. Edward Falaise Vpward (-۱۹۰۳)، رمان‌نویس انگلیسی. م.۰

۵۰. New Signatures

۵۱. New Realism

۵۲. Graham Greene (-۱۹۰۴)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار انگلیسی. م.

۵۳. Evelyn Arthur St 'John Waugh (۱۹۶۶-۱۹۰۳)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۵۴. Stephen Dedalus

۵۵. Journey to a War

۵۶. Letters From Iceland

۵۷. The Road to Wigan Pier

۵۸. Journey Without Maps

۵۹. Autumn Journal

۶۰. Berlin Diary

۶۱. Charles Morgan (۱۹۵۸-۱۸۹۴)، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نگار و منتقد انگلیسی. م.

۶۲. Christopher Fry (۱۹۰۷)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی. م.

۶۳. Dylan Thomas (۱۹۵۳-۱۹۱۴)، شاعر انگلیسی. م.

۶۴. The Movement

۶۵. Angry Young Men ، گروهی از نویسندگان انگلیسی دههٔ ۱۹۵۰ هستند که در آثارشان خصومت خود را با سنتها و ملاکهای دستگاههای قانونی کشور منعکس می‌نمودند. شخصیت اصلی داستانهایشان نیز یک ضد قهرمان خشمگین و مبارز می‌باشد. م.

۶۶. Kingsley Amis (۱۹۲۲)، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی. م.

۶۷. John Wain (-۱۹۲۵)، شاعر، منتقد و رمان‌نویس انگلیسی. م.

۶۸. John Osborne (-۱۹۲۹)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی. م.

۶۹. John Braine (-۱۹۲۲)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۷۰. Donald Davie (-۱۹۲۲)، شاعر و منتقد انگلیسی. م.

۷۱. D.J. Enright (۱۹۲۰ -)، شاعر انگلیسی .م.

۷۲. Alan Sillitoe (-۱۹۲۸)، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی. م.

۷۳. C. P. Snow (۱۹۸۰-۱۹۰۵)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۷۴. Angus Wilson (-۱۹۱۳)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۷۵. دورهٔ ادوارد، فاصلهٔ زمانی بین سال ۱۹۰۱ (مرگ ملکه ویکتوریا) تا سال ۱۹۱۴ (شروع جنگ جهانی اول) می‌باشد و دلیل این نامگذاری نیز ث قارن آن با دورهٔ پادشاهی ادوارد هفتم از سال ۱۹۰۱ تا سال ۱۹۱۰ است. م.

۷۶. Victor Schklovsky متولد ۱۸۹۳، نویسنده و تئوریسین ادبیات (فرمالیست روسی). م.

۷۷. Apocalyptic School ، آپوکالیپس از فعلی در زبان یونانی ریشه می‌گیرد که به معنای «فاش‌کردن»، «آشکار سازی»، «نمودارکردن» است. در سطحی وسیعتر، ادبیات آپوکالیپس عموماً به نوشته‌های مبتنی بر پیشگویی اطلاق می‌شود، مانند آثار Blake و Yeats (چون The second Coming) و غیره.

۷۸. Roman Jakobson (۱۸۹۶-۱۹۸۲)، زبانشناس روسی از بنیانگذاران مکتب زبانشناسی فرمالیسم روسی و مکتب پراگ. م.

۷۹. William Shakespeare (۱۵۶۴-۱۶۱۶)، شاعر، نمایشنامه‌نویس انگلیسی. م.

۸۰. Horizon ، یکی از برنامه‌های تلویزیونی شبکهBBC . م.

۸۱. Washoe ۸۲. Lucy ۸۳. Odyssey

۸۴. Homer ، شاعر حماسی یونان قدیم. م.

۸۵. Bloom

۸۶. Odysseus

۸۷. Stephen

۸۸. Telemachus

۸۹. Molly

۹۰. Penelope

۹۱. The Old Wives' Tale

۹۲. Dada ، دادا نهضتی در هنر و ادبیات است که در سال ۱۹۱۶ در شهر زوریخ و کمابیش همزمان با آن در نیویورک بنیان گذاشته شد. این حرکت هدف نهیلیستی (نیست‌انگاری) داشته ومنکر هرگونه حس ونظم بود و تا اواسط دههٔ ۱۹۲۰ ادامه داشت و شهر پاریس از سال ۱۹۲۰، مرکز این نهضت بود. م.

۹۳. Tom Stoppard (-۱۹۳۷)، نمایشنامه‌نویس چکسلواکیایی. م.

۹۴. Travesties

۹۵. Tristan Tzara (۱۸۹۶-۱۹۶۳)، شاعر و مقاله‌نویس رومانیایی. م.

۹۶. Dadaism

۹۷. V. I. Ulyanov Lenin (۱۸۷۰-۱۹۲۴)، اولین رهبر دولت کمونیستی شوروی سابق. م.

۹۸. Snow White

۹۹. Donald Barthelme (-۱۹۳۱)، رمان‌نویس آمریکایی. م.

۱۰۰. Molloy

۱۰۱. Samuel Beckett (۱۹۹۲ -۱۹۰۶)، شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار ایرلندی. م.

۱۰۲. Moran

۱۰۳. The Magus

۱۰۴. John Fowles (-۱۹۲۶)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۱۰۵. Le Voyeur

۱۰۶. Alain Robbe - Grillet (-۱۹۲۲)، رمان‌نویس فرانسوی. م.

۱۰۷. The Crying of Lot 49

۱۰۸. Thomas Pynchon (-۱۹۳۷)، رمان‌نویس آمریکایی. م.

۱۰۹. Contradiction ۱۱۰. Permution ۱۱۱. Discontinuity

۱۱۲. Randomness

۱۱۳. Excess

۱۱۴. The Short Circuit

۱۱۵. The Unnamoble

۱۱۶. Leonard Michaels

۱۱۷. Bokonism

۱۱۸. Cat's Cradle

۱۱۹. Kurt Vonnegut (-۱۹۲۲)، رمان و داستان کوتاه‌نویس آمریکایی. م.

۱۲۰. Hermaphrodite

۱۲۱. In Transit

۱۲۲. Brigid Brophy (-۱۹۲۹)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۱۲۳. Giles Goat - Boy

۱۲۴. John Barth (-۱۹۳۰)، رمان‌نویس آمریکایی. م.

۱۲۵. Anastasia

۱۲۶. Wescac

۱۲۷. The Frendn Lieutengnt's Woman

۱۲۸. Lost in the Funhouse

۱۲۹. Watt

۱۳۰. William Burroughs (-۱۹۱۴)، رمان‌نویس آمریکایی. م.

۱۳۱. B. S. Johnson (۱۹۳۳-۱۹۷۳)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۱۳۲. Trout - Fishing in America

۱۳۲. Trout - Fishing in America

۱۳۳. Richard Brautigan (-۱۹۳۳)، رمان‌نویس و شاعر آمریکایی. م.

۱۳۴. Miguel de Cervantes (۱۵۴۷-۱۶۱۶)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار اسپانیایی. م.

۱۳۵. Laurence Sterne (۱۷۱۳-۱۷۶۸)، رمان‌نویس انگلیسی. م.

۱۳۶. Breakfast of Champions

۱۳۷. Wayne Hoobler

۱۳۸. Rummidge

۱۳۹. Euphoric State ۱۴۰. Changing Places