شعر و داستان پسامدرن در آمریکا

فرد مورا مارکو

ترجمه پیام یزدانجو

در امریکای معاصر، نگارش شعر و نگارش داستان فعالیت‌هایی جدای از هم، نظیر بیس‌بال و بالهاند. اگر چه چنین مقایسه‌ای شاید کلیشه‌هایی را به ذهن متبادر کند، نظیر اینکه داستان‌نویسان آدمهایی قوی و خشن‌اند و شاعران روحی ظریف و حساس دارند، مقصود ما اصلاً این نیست. این مقایسه متضمن این نظر است که هم بازیکنان بیس‌بال و هم رقاصان باله نیازمند چابکی، وقار، هماهنگی و دیگر مهارت‌های جسمانی پیش رفته‌اند، اما این مهارت‌ها را به صورتی کاملاً متفاوت و برای مخاطبانی تقریباً به کل متفاوت به نمایش می‌گذارند. به همین نحو، شاعران و رمان‌نویسان نیز از استعدادات کلامی مشابهی بهره می‌گیرند، اما این استعدادها را به شیوه‌هایی بسیار متمایز، و برای گروه خوانندگانی تقریباً به کل متفاوت از هم، به کار می‌گیرند. به لحاظ ناشران، دوره‌های دانشگاهی، تخصصهای آکادمیک، دنیای شعر و دنیای داستان در ایالات متحده، در واقع به گونه‌ای جدای از یکدیگر نهادینه شده‌اند، و حتی مجلات ادبی بسیاری به یکی از این دو نوع اختصاص یافته‌اند؛ نظیر Fiction International یا American Poetry Review[1]

مخاطبانِ هر یک از این دو نوع ادبی نیز به همین ترتیب مجزا شده‌اند. مخاطبان شعر بسیار اندکند، و عموماً با دانشگاه‌ها، کتابخانه‌ها، و کتابفروشی‌های تخصصی‌ای در ارتباط‌اند که در آنها نشست‌های شعرخوانی به صورتی کمابیش منظم برگزار می‌شود: فروش مجموعه‌های شعر در امریکا بسیار ناچیز است. ناشران تجاری در سیاهۀ انتشارات خود چند تایی کتاب شعر را هم می‌گنجانند که عمدتاً به خاطر اعتباری است که شاعران مطرح معاصر دارند، و مهم‌تر از آن، از نقطه نظر اقتصادی این کار را به حساب نوعی پرداخت مالیات می‌گذارند. امروزه، شاعران ما بیشتر برای شاعران دیگر شعر می‌گویند، و شاید تعریف دقیق شعر معاصر امریکا این باشد که، حوزه‌ای از فعالیت ادبی است که تعداد خوانندگان در آن برابر با تعداد سرایندگان است. در مقابل، مخاطبان داستان گسترده و متنوع‌اند. اگرچه داستان‌نویسان جدید و تجربی نیز در انتشار آثار خود مشکلاتی با ناشران تجاری دارند، امکانات عرضۀ داستان، که شامل سینما و تلویزیون هم می‌شود، بسیار گسترده‌تر است. اگر شما از آدم متوسط‌الحالی در خیابان بخواهید که پنج رمان‌نویس در قید حیات را نام ببرد، نام پنج نفر را برای‌تان ردیف خواهد کرد (حتی اگر نامهایی از قبیل رابرت لودلوم (Robert Ludlum)، سیدنی شلدون (Sidney Sheldon)، لاورنس ساندرز(Lawrence Sanders)، جیمز میکنر(James Michener)، و هارولد رابینز (Harold Robins) باشد)؛ حال اگر بخواهیم نام پنج شاعر را بگوید، احتمالاً بعد از راد مک کوئن (Rod Mc Kuen) متوقف خواهد ماند. به علاوه، در همۀ عمده نشریات بررسی کتاب، یک داستان تازه انتشار یافته توجه فراوانی را به خود جلب می‌کند، حال آنکه کتاب‌های شعر را عمدتاً به صورت چندتایی بررسی کرده و یا اصلاً بررسی نمی‌کنند. اریکا یونگ (Erica Jong) که هم داستان و هم شعر می‌نویسد،

گفته است که حتی بررسی‌کنندگان این دو نوع ادبی نیز گویا دار و دسته‌ای مجزای از یکدیگرند. او در مجموعه‌اشعار اخیرش می‌نویسد: «من همیشه امیدوار بوده‌ام که بالاخره کسی پیدا شود و بفهمد که شاعران و رمان‌نویسان دو جلوه از یک روح‌اند؛ اما افسوس، این دو نوع ادبی را دو گروه متفاوت بررسی می‌کنند، به طوری که انگار تا به حال کسی در نشریات توجهی به این امر نکرده است.[۲]»

در میان داستان‌نویسان مطرح ما، تعداد اندکی همچنان به نوشتن شعر ادامه می‌دهند ــ یونگ، جویس کارول اوتس (Joyce Carol Oates)، جان آپدایک (John Updike) و گیلبرت سورنتینو (Gilbert Sorentino) (که گروه چهارنفرهٔ عجیبی می‌شوند) و برخی از مطرح‌ترین شاعران ما نیز تلاش خود را مصروف داستان‌نویسی کرده‌اند ــ رابرت کریلی (Rabert Creeley)، جیمز دیکی (James Dickey)، جان اشبری (Jahn Ashbery)، و سیلویا پلاث (Silvia Plath) فقید. اما به طور عمده، شعر و داستان در امریکا عوالم جداگانه‌ای هستند که با هم تلاقی بسیار مختصری پیدا می‌کنند. شاید این جدایی به این خاطر است که اساساً داستان هنری روایی است و شعر هنری غنایی. داستان‌نویسان، فارغ از اینکه روش‌های‌شان تا چه حد مرموز و تجربی شود، کارشان قصه‌گویی است و هدف‌شان اینکه، با واداشتن ما به حدس زدن دربارهٔ ادامهٔ ماجرا، سرگرم نگاه‌مان دارند. شاعران بیشتر با آفرینش زبانی به یادماندنی‌تر، اگرچه نه همیشه آهنگین، مأنوس‌اند، با تعابیر کلامی معمولاً بسیار کنترل شده و فشرده. هر چند هم شعر و هم داستان از مقوله‌ای ادبی و کلامی‌اند، عمل سرایش شعر چنان تفاوت گسترده‌ایی با عمل نوشتن یک رمان یا حتی داستان کوتاه دارد که نویسندگان بسیار معدودی می‌توانند حساسیت وسیع لازم برای هر دو را در خود ایجاد کنند.

با پذیرش این تمایزات و جدایی‌های آشکار، عوالم قائم به ذات شعر و داستان پسامدرن در عرصه‌های روشنی به لحاظ مضمونی، شکلی، و سبکی همگرایی دارند؛ زیرا پیشرفت‌های صورت گرفته در هنرهای ادبی تقریباً همواره مشابه باهم‌اند. شاعران، رمان‌نویسان، نمایشنامه‌نویسان و حتی مقاله‌نویسان در یک برههٔ فرهنگی ـ تاریخی واحد، به نوعی اسیر جهان‌بینی آن برهه‌اند؛ خواه بدعت‌گزارانی باشند که این جهان‌بینی را شالوده‌شکنی و واسازی می‌کنند، خواه سنت‌گرایانی که از آن دفاع و محافظت می‌کنند.

شعر و داستان پسامدرن نیز چیزی جدا از این قاعده نیست و شاید در واقع، روشن‌تر از هر دورهٔ ادبی دیگری در تاریخ ما این قاعده را شرح و تصویر می‌کند. ما در دوره‌ای از انقلابی شگرف در ارتباطات و دسترسی به اطلاعات به سر می‌بریم، و بیش از هر زمان دیگری هنرمندان زمانهٔ ما در یک سنت فرهنگی ـ تاریخی همگن سهیم شده‌اند. دورهٔ ما برای شاعران و داستان‌نویسان ــ همچنان که برای همهٔ ما ــ دوره‌ای از فشار روانی حاد، اغتشاشات جهانی خونبار و بی‌سابقه، تحول اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و حتی ادبیِ ویران‌کننده و بی‌امان است. دورهٔ پسامدرن عصر جنگ سرد، آدم‌کشی‌ها، ویتنام، واترگیت، جنبش زنان، جنبش حقوق مدنی، فرود انسان بر کرهٔ ماه و بحران انرژی بوده است. در ذکر مصایب خود باید تخریب محیط زیست، جیم جونز، خاورمیانه، قدرت سیاهان، قدرت چیکانو** و سایهٔ دهشتناک و سنگین قدرت هسته‌ای را هم بگنجانیم. واکنش داستان‌نویسان و شاعران به این رخدادهای دهشت‌بار و سر درپی هم، واکنشی دوگانه بوده است. یعنی، ما نویسندگانی در هر دو نوع ادبی داشته‌ایم که توجه عمده‌شان معطوف به تحولات اجتماعی اصلی در زمانهٔ خود بوده است ــ نورمن میلر(Norman Mailer)، آلن گینزبرگ (Allen Ginsberg)، آدرین ریچ (Adrienne Rich) و جون دیدیون (Joan Didion) نمونه‌هایی گویا از این گروه‌اند ــ و نویسندگانی داشته‌ایم که عمدهٔ توان خلاقهٔ خود را معطوف به انقلاب در قراردادهای زیبایی‌شناختی هنر خویش کرده‌اند: جان بارث (John Barth)، جان اشبری، دونالد بارتلمی(Donald Barthelme) و چارلز اولسون (Charles Olson) فقید. نویسندگان بسیاری نظیر توماس پینچون (Thomas Pynchon)، کورت وونه گات (Kurt Vonnegut)، رابرت کوور (Robert Coover) و اد دورن (Ed Dorn) هر دو کار را کرده‌اند. این تلفیق دغدغهٔ اجتماعی و نوآوری زیبایی‌شناختی آن فضای ادبی جمعی را تشخص می‌بخشد که به آن «پسامدرنیسم» می‌گوییم. نفوذ و تأثیرات پسامدرنیسم از حد انواع ادبی فراتر می‌رود، و بررسی دقیق برخی از گرایش‌های اصلی در شعر و داستان پسامدرن، عرصه‌های مهم همگرایی آنها را آشکار می‌سازد.

نقطهٔ شروع برای بررسی این همگرایی‌ها در شعر و داستان پسامدرن، ظهور طغیانی نسل «بیت»*** (Beat) در میانهٔ دههٔ پنجاه میلادی است. اگرچه بیت‌ها غالباً بیشتر پدیده‌ای اجتماعی در نظر گرفته می‌شوند تا ادبی، تأثیر حائز اهمیتی در نسل‌های متوالی نویسندگان گذاشتند؛ هر چند که ادبیات چندان ماندگاری خاص خود نیافریدند. در واقع از یک نظر، آغاز

دورهٔ پسامدرن را می‌توان سال ۱۹۵۶ در نظر گرفت؛ سالی که آلن گینزبرگ زوزه را انتشار داد، و سال ۱۹۵۷، یعنی سالی که جک کروآک (Jack Kerouac) در *راه* را منتشر کرد. اثر گینزبرگ در شعر و اثر کروآک در داستان، واکنش‌های منفی بی‌شماری را از سوی محافل ادبی روزگار خود برانگیخت، زیرا آنها پایه‌های مدرنیستیِ هر دو هنر مذکور را به لرزه درآوردند.[۳] آنچه کروآک و گینزبرگ، هر یک به طور جداگانه اما با شیوه‌هایی آشکارا به هم پیوسته، مطرح ساخته بودند، استقرار مجدد خویشتنِ تجربه‌گر، به عنوان منبع اصلی دستمایه‌ها برای هر دو نوع ادبی بود. پیش از این، توماس وولف (Thomas Wolfe)، ویلیام کارلوس ویلیامز (William Carlos Williams) و تئودور روتکه (Theodore Roethke) تلاش‌هایی در جهت تأیید مجدد این منبع صورت داده بودند، اما آثار آنها عمدتاً خارج از حوزهٔ زیبایی‌شناسی مدرنیستی بود که تی. اس. الیوت (T.S. Eliot)، ازرا پاوند (Ezra Pound)، جیمز جویس، والاس استیونس (Wallace Stevens) و دیگران آن را بسط و گسترش دادند. در تقابل با تأکید مدرنیستی بر تلمیح، سنت، تاریخیت و فاصله‌گیری طعن‌آمیز، کروآک و گینزبرگ در صحنهٔ ادبی، با اعلام دگرباره و شدیداللحن احکام از یاد رفتهٔ رمانتیک آشوبی به پا کردند. در گزیدهٔ پر تأثیر و پر خوانندهٔ دونالد آلن(Donald Allen) با عنوان *شعر نوین امریکا* (۱۹۶۰) گفته‌های مختصر هر دو نویسنده در باب بوطیقا گنجانده شده است. در این مانیفست‌های کوچک، بر خودجوشی و شتاب در فرایند تصنیف، در برابر روش ارادی و بازنگرانهٔ پاوند و الیوت در شعر و جویس و همینگوی در نثر، مورد تأکید قرار گرفته بود. کروآک می‌نویسد: «ضرب‌آهنگ شیوه‌ای که برای «پیش بردن» بیان خود برمی‌گزینند، ضرب‌آهنگ شعر را معین می‌کند، خواه شعری با خطوط جدا جدا باشد و خواه شعر تک خطی دنباله‌داری که نثر نامیده می‌شود... (به همراه بندهایش)».[۴] این شعر و شکل اغلب نوشته‌های بیت‌ها نوعی نثر شاعرانهٔ سیال بود که با آهنگ کلام، تکرار، و تداعی آزاد تشخص می‌یافت. نزدیک‌ترین همانند برای این نوع شعر را در ریف ****های بداهه‌پردازانه در جاز مدرن آن دوره می‌توان یافت، و احتمالاً چارلی پارکر (Charlie Parker)، نوازندهٔ ساکسیفون آلتوی افسانه‌ای جاز، آشکارترین ملهم کروآک بوده است. گینزبرگ در بیانیهٔ خود پیوند میان شعر، نثر و موسیقی را برجسته می‌سازد و در توصیف روش تصنیف «زوزه» می‌نویسد: «بدین ترتیب، سطر نخست «زوزه» ــ «بهترین اذهان را دیدم، الی آخر» ــ و سراسر بخش اول شعر در یک بعد از ظهر جنون‌آسا به نگارش درآمده‌اند، کمدی عظیم اندوهگینی از عبارت‌پردازیِ لگام گسیخته، تصاویری بی‌معنا برای زیبایی شعر انتزاعی ذهنی که پیش می‌تازد، با ساختن ترکیبات نابهنجار و ناموزونی همچون طرز راه رفتن چارلی چاپلین، سطرهای طولانی همنوایان شبیه به ساکسیفونی که می‌دانستم کروآک *صدایشان* را خواهد شنید ــ بیرون کشیدن شعری واقعاً نو از دل نثر الهام گرفتهٔ خود او.»[۵] این احساسات، و نیز این واقعیت که بارها گفته‌اند که کروآک رمان‌هایش را روی کاغذهای توپی روزنامه‌ای (برای آنکه مجبور نباشد به خاطر عوض کردن کاغذ، کار را متوقف کند) و در مدت زمانی نه یا ده روزه می‌نوشت، ترومن کاپوته (Truman Capote) را برانگیخت تا این اظهارنظر مشهور را بر زبان آورد که: «اینکه نوشتن نیست، تایپ کردن است!»

اگرچه آثار کروآک و گینزبرگ با اقبال عمومی وسیعی روبه‌رو شد، نویسندگان اواخر دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت، ممکن بود بیشتر تحت‌تأثیر ویلیام باروز (William Burroghs) قرار گیرند که آثارش بیانگر درک تازه‌ای از زبان آزاد شده از قید و بندهای سنتی‌اش بود. در حقیقت، حس بی‌پروایی باروز

در برابر زبان، و ناشکیبایی‌اش در مقابل دعویات هنرمندان ادبی به طور عام بود که او را به سوی آزمودن فن «تکه پاره کردن»، خلق قطعات نثر و شعر از دل کلمات و اسناد از پیش موجود، و بازترتیبی آنها به صورت یک کولاژ، به منظور تولید یک مصنوع ادبی جدید سوق داد. باروز این فن را به طور گسترده در *قطار سریع‌السیر نووا* (۱۹۶۵) *بلیتی که سوخت* (۱۹۶۷) و *ماشین آرام* (۱۹۶۶) به کار گرفت؛ و نیز در قطعات کوتاه بسیاری که در سرتاسر دههٔ شصت در مجلات کوچک منتشر ساخت. او به همراه **بریون گیسین** (Brion Gysin)، منطق کمابیش مفصلی را برای واسازی و بازبستن آثار و اسناد ادبی پیشین گسترش داد.[۶] این روش، اگرچه عمدتاً روشی مزخرف و

عقب‌گردی به سوی زیبایی‌شناسی دادائیستی اوایل قرن بیستم تلقی می‌شود، کانون توجه عمداش در ایدهٔ نویسنده به مثابه یک استادکار کلمات و مصنوع ادبی به مثابه یک محصول جمع‌آوری و برهم سوار شده و نیز جسمانیت فرایند تصنیف بود.

ایهاب حسن (Ihab Hassan) به ارتباط مهم میان اثر راه‌گشای باروز و سویهٔ پارودیک و زبان مدار بیشتر آثار داستانی پسامدرن توجه کرده است. او در مروری کلی بر آثار جان بارث، توماس پینچون، دونالد بارتلمی، رابرت کوور، **رودولف وورلیتزر** (Rodolph Warlitzer) و **رونالد زوکینک** (Ronald Sukenick) می‌پرسد: «... آیا اشتیاق غامض این مؤلفان به انحلال جهان ــ یا دست‌کم تشخیص انحلال آن ــ و بازسازی‌اش به صورت شالوده‌ای عبث یا در حال زوال، یا هجوآمیز، یا شخصی ــ با این همه تخیلی ــ با باروز اشتراک ندارد؟»[۷]

چهارمین نظریه‌پرداز حساسیت پسامدرن در امریکا چارلز اولسون بود؛ چهره‌ای حائز اهمیت در دانشسرای Black Mountain و ملجائی برای هنرمندان و نویسندگان نوآور در سرتاسر دههٔ پنجاه. مقالهٔ اولسون دربارهٔ شعر طرح‌ریزی شده، نخست بار در شعر نیویورک در سال ۱۹۵۰ انتشار یافت، اما هنگامی که یک دههٔ بعد در مجموعهٔ آلن بار دیگر به چاپ رسید، مخاطبان وسیعی یافت. مفاد مانیفست ادبی اولسون علمی‌تر و روشنفکرانه‌تر از کروآک، گینزبرگ یا باروز بود. در این مانیفست نیز بر افزایش آگاهی از لحظهٔ تصنیف و حرکت سریع از ادراکی به ادراک دیگر تأکید شده بود. اولسون اصرار داشت که آوای ادبی نویسنده از نَفَسِ خود نویسنده برمی‌خیزد، و برای پیشبرد آنچه «شکل باز» و «تصنیف به وسیلهٔ زمینه» می‌نامید تلاش کرد. اینها روش‌هایی بودند که به وسیلهٔ آنها، نویسنده اثر دم دست را در جریان تصنیف آن، بدون پیش ادراکی برای ساختار شکلیِ نهایی‌اش، صورت می‌بخشید. اولسون در بحث خود از رابرت کریلیِ شاعر نقل قول می‌کند که: «شکل چیزی بیش از بسطی از محتوا نیست»، و از **ادوارد دالبرگ** (Edward Dahlberg) مقاله‌نویس و رمان‌نویس که: «یک ادراک باید بی‌درنگ و مستقیماً به ادراکی افزون‌تر رهنمون شود.»[۸]

این پی‌ریزی‌های تئوریک، جوی از خودآگاهی شدید در میان نویسندگان در حال ظهور در اواخر دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت پدید آورد. این خودآگاهی به دو شیوهٔ تقریباً به کل متضاد بروز پیدا کرد. از یک سو، توجه شدیدی به نفس (ego) و ناخودآگاه نویسنده شد؛ یک بُعد روانشناختی شخصی که کشف عمیق‌ترین و خصوصی‌ترین محرکات حسی فرد در یک حیطهٔ عمومی را ممکن می‌ساخت. به دنبال انتشار *مطالعات زندگی* اثر **رابرت لاول** (Robert Lowell) در ۱۹۵۹، منتقدان در به کارگیری اصطلاح *شعر اعترافی* برای توصیف سویهٔ شدیداً درونی شعر لاول و پیروانش راسخ شدند. این اصطلاح، به همان نسبت که تلمیحاتی به گناه و توبه در بحث اعتراف کاتولیکی داشت، با جلوه‌های احساسات‌گرایانه مربوط به مجلات عامه‌پسندی نظیر *اعترافات حقیقی* نیز نسبت داشت. نویسنده اکنون می‌توانست همه چیز را به روی کاغذ بیاورد و خود را از بار جرائم سرکوب شده و روان‌پریشی ناگزیر، یا حتی تمایلات روانی، سبک سازد. این فتح باب تازه، در داستان نیز به همان نسبت شعر، بسط و گسترش یافت. سال ۱۹۵۹ همچنین سالی بود که نورمن میلر *تبلیغاتی برای خودم* را منتشر کرد؛ کتابی بی‌سابقه و غیرقابل دسته‌بندی که در آن، میلر به شخصه دربارهٔ آمال خود، واکنش‌اش در برابر انتقاد، و شیفتگی‌اش به خشونت اظهارنظر می‌کند، زیرا او معمولاً خود را به شیوه‌ای در منظر ادبی به تماشا می‌گذاشت که زندگی شخصی‌اش به اندازهٔ کاراکترها و پرسوناژهای آثارش بخشی از

ابزار داستان می‌شد. به همین منوال، اصطلاح *رمان اعترافی* نیز در این دوره ظهور کرد و می‌شد آن را دربارهٔ آثاری نظیر شیشه (۱۹۷۱) اثر سیلویا پلاث، و یاگلایهٔ پورتونی (۱۹۶۹) اثر **فیلیپ راث** (Philip Roth) به کار برد که، بازآفرینی‌های داستانی از آسیب‌های شخصی در لفافه‌ای نه چندان کامل به نظر می‌رسیدند، و با موضوعاتی (خودکشی و استمناء در مورد پلاث و راث) سروکار داشتند که پیش از آن تابو محسوب می‌شدند.

از سوی دیگر، گونهٔ متفاوتی از خودآگاهی به صورت بخش برجسته‌ای از داستان و نیز شعر این دوره درآمد. این جلوه از یک زیبایی‌شناسی تازه در حال ظهور، شناخت عمیق نویسنده از نقش خود به منزلهٔ یک مجری ادبی و دارای ظرفیت خیره کردن خواننده با مجموعهٔ گسترده‌ای از شورانگیزی‌های ادبی بود. یکی از اشعار محبوب این دوره، اثر **لاورنس فرلینگتی** (Lawrence Ferlinghetti) بندبازی خوانده می‌شود که شاعر مخاطبان خود را با *جلوه‌های نمایشی عالی‌یی* تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.[9] نویسندگان هر چه بیشتری، شروع به وارد ساختن خواننده در نفس فرایند تصنیفی کردند، و به خواننده اجازه دادند تا نه تنها از فراز شانه‌های نویسنده نظر کند، بلکه آثار عملی ذهن خلاق در اثر (ادبی) را به منزلهٔ موردی در نظر بگیرد که آرای زیبایی‌شناختی را یکی پس از دیگری صورت‌بندی می‌کند. آنچه **مایکل دیویدسون** (Michael Davidson) دربارهٔ شعر این دوره متذکر شده است، به همان اندازه دربارهٔ اغلب داستان‌ها نیز صدق می‌کند: یعنی، تمایل به نمایاندن نویسنده «مستقیماً در کار تفکر و تأمل». به جای اَشکال از پیش فرض شده‌ای که نوشتار را در یک نظم سنتی و پیاپی به ساخت درمی‌آورد، شعر و داستان نو اغلب بی‌نظم و تصادفی به نظر می‌رسید؛ چراکه تمرکز آن نه بر عالم بیرونی واقعیت، بلکه بیشتر بر «توجهات لحظه به لحظهٔ ذهنی کنجکاو» بود.[10] اشعار و رمان‌ها هر چه بیشتر به ارائهٔ تفسیر دوبارهٔ خود و دربارهٔ فرایند تصنیف و وجود خود روی آوردند. از تقویم‌نگاری‌های لحظات فردی **فرانک اوهارا** (Frank O'Hara) در زندگی خود، که مشخصاً با بیان دقیق زمان و مکان تصنیف آغاز می‌شود (*ساعت ۱۲.۲۰ در نیویورک، روز جمعه است*) تا *نواری برای تحویل سال* اثر **ای. آر. آمونز**(A.R. Amons) ــ نوشته شده در خلال زمستان ۶۵-۱۹۶۴ و انتشار یافته در ۱۹۷۴ ــ شعر، تفنن در عرصهٔ به خود ارجاعیت را آشکار ساخت. در ۱۹۷۲ جان اشبری سه شعر بلند و پیچیده خود را منتشر کرد که به نظر می‌رسد در عین جمع‌بندی این گرایش آن را بسط می‌دهد. این کتاب اگرچه «شعر» نامیده شده، سه بخش آن ــ *هوای تازه*، *دستگاه* و *تک‌نوازی* ــ شبیه قطعاتی از نثر به نظر می‌رسند. *هوای تازه* بی‌درنگ این مسئله را پیش می‌کشد که هر نویسنده‌ای در لحظه لحظهٔ فرایند تصنیفی با آن مواجه است: چه چیز را باید در اثر گنجاند و چه چیز را باید حذف کرد. این شعر هر چه پیش‌تر می‌رود به نوعی فراشعر ـ موسیقای کسالت‌باری که در فراسوی محدوده‌های هنر شاعرانه موج می‌زند.

به خود ارجاعیت در داستان، چنان شایع شد که به طور وسیعی از سوی نویسندگان بسیاری که آن را عملی ساخته بودند، به تمسخر گرفته شد. مثال مشهور آن، سفید برفی دونالد بارتلمی است که پرسش‌نامهٔ مختصری برای خواننده را در اواسط رمان جای داده است؛ درخواست برای تفسیر کاراکترهای رمان و ارزیابی توفیق یا شکست آن: «با در نظر گرفتن همهٔ آثار داستانی از زمان جنگ به بعد، در همهٔ زبان‌ها، اثر حاضر را اینک چگونه ارزیابی می‌کنید، از یک تا ده؟». و سرآغاز *داستان* یک زندگی اثر جان بارث، که این ملاحظهٔ خودنکوهش‌گرانه را طرح می‌کند: «با خود گفت، چه شیوهٔ ملال‌آوری برای شروع یک داستان... . داستان دیگری دربارهٔ نویسنده‌ای که داستان می‌نویسد! قهقرایی دیگر تا بی‌نهایت! کیست که هنری را که دست‌کم عامدانه از چیزی سوای فرایندهای خودش تقلید می‌کند، ترجیح ندهد؟» اما شاید شاهکار به خود ارجاعیت *آتش رنگ‌پریده* اثر **ولادیمیر نابوکوف** (Vladimir Nabokov) باشد، کتابی که تصورات سنتی از داستان را زیرورو می‌کند؛ با ارائهٔ یک «رمان» مشتمل بر یک مقدمه، یک شعر ۹۹۹ سطری در چهاربند، ۱۶۰ صفحه تفسیر شعر، و ضمیمه‌ای ده صفحه‌ای از حاشیه‌پردازی‌های فاضلانهٔ افراطی.

خودآگاهی ادبیاتِ به خود ارجاعی، نقطهٔ مقابل شیوهٔ اعترافی است؛ زیراکه از جزئیات شخصی به سود آگاهی فزونی یافته‌ای از اَشکال و فرایندهای تصنیف ادبی چشم‌پوشی می‌کند. در مقابل جریان اصلی شعر لاول، پلاث و دیگر شاعران مکتب اعترافی یا جریان اصلی داستان میلر، راث، **بلو** (Bellow) و دیگران، که آشکارا ریشه در حوادث واقعی حائز اهمیت در زندگی نویسندگان دارد (جنگ سرد، بزرگ شدن به عنوان یک یهودی در امریکا، رفاقت با **دلمور شوارتز** (Delmore Schwartz) و نظایر آن) داستان و شعر «متناوب» اشبری، اولسون، بارث، بارتلمی و نابوکوف به گونه‌ای قابل

ملاحظه غیرشخصی بود. زبان خود دست‌مایهٔ اغلب این آثار نو شد، و به نظر می‌رسید که این به پیروی از رهنمونی نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی امریکایی صورت می‌گرفت که خود مواد خام و فرایندهای تصنیف را به عنوان نقطهٔ اصلی عزیمت در نظر می‌گرفتند. درست همان طور که عمدهٔ هنر اکسپرسیونیست انتزاعی دربارهٔ نقاشی و عمل نقاشی بود، بیشتر نوشته‌های نو دربارهٔ نوشتن و عمل نوشتن بود. در افراطی‌ترین صورت، این نحوه کار که بسیار مورد تقلید قرار گرفت به سوی زدودن هر گونه محاکات از زبان پیش می‌رفت.[11] دنیای توصیف یا احضار شده در اثری از این دست، دنیای فیزیکی واقعیت، به همان نحو که در محیط روزمره تجربه می‌کنیم، نیست؛ بلکه دنیایی است که پیش از این هرگز وجود نداشته و با خواص زایای خود زبان، آفریده شده است.[12]

این درک ادبیات به مثابه دنیایی مجزا، به نحوی بلیغ در مقالات ویلیام اچ.گاس (William H. Gass) بسط داده شده است. این مقالات که در سرتاسر دهه‌های شصت و هفتاد پدید آمدند، در *داستان و نگاره‌های زندگی* (۱۹۷۰) و *جهان از خلال واژه* (۱۹۷۸) گردآوری شده‌اند. در *فلسفه و شکل داستان* گاس اظهارنظر می‌کند که: «هیچ توصیفی در داستان وجود ندارد، تنها شالوده‌ها وجود دارند»[13] و آن شالوده‌ها البته به صورت محض ساختهٔ زبان هستند. او چنین مطرح می‌کند که هدف زیبایی‌شناختی داستان‌نویس آفرینش دنیایی کلامی است که نیروی حیاتی ذاتی دارد، و ضرورتاً وابسته به آنچه آن دنیا دربارهٔ واقعیت آشکار می‌سازد، نیست. سرآغاز مقالهٔ *رسانهٔ داستان* این است که: «شاید گفتن این حرف ابلهانه باشد که ادبیات زبان است، که داستان‌ها و مکان‌ها و آدم‌های آنها صرفاً ساختهٔ کلمات‌اند؛ آنها همانند صندلی‌های چوبی تراش‌خورده‌ای هستند که گاه با نوارهای پارچه‌ای و یا فلزی تزئین شده‌اند».[14] اظهارنظر گاس در این رابطه، حقیقتاً توضیح واضحات می‌نماید، اما بررسی دقیق او از دلالت‌های ادبیات به عنوان یک شالودهٔ زبان‌شناختی موجب تمرکز توجه افزون به نویسنده، به منزلهٔ یک استادکار زبان و یک خالق مصنوعات کلامی شده است. از دید گاس، داستان تنها یک پیوند وسیعاً استعاری با زندگی عملی دارد و داستان‌نویسان ساختارهای کلامی خود را در زمینه‌ای تصنیفی، با مراقبت و دقتی نظیر شاعران شکل می‌بخشند.

داستان شاعرانهٔ جان هاوکز (John Hawkes)، یکی از اصیل‌ترین و دقیق‌ترین سبک‌گرایان نثر ما، گویا ترسیم کنندهٔ این دیدگاه‌هاست، همان گونه که داستان خود گاس چنین است. در آثاری همچون *ترکهٔ لیمو* (۱۹۶۱)، *پوست دوم* (۱۹۶۴)، *پرتقال‌های خونی* (۱۹۶۷) و دیگر رمان‌ها، هاوکز نثری آشکارا شاعرانه می‌آفریند که برآمده از زیبایی‌شناسی سوررئالیستی ـ سمبولیستی وی است. همان طور که الیوت بری (Eliot Berry) گوشزد کرده، «دقت هاوکز به زبان، رفتارش با قالب رمان، چنان که گویی نه با رمان، بلکه با شعر سروکار دارد، نه تنها او را از سطح نویسندگان ملال‌آور حوادث و جزئیات جدا می‌کند، بلکه او را به سنتی... در ادبیات امریکا پیوند می‌دهد... شماری از اصیل‌ترین و توانمندترین نویسندگان امریکایی را در همین تقاطع شعر و نثر می‌توان یافت ــ بروکدن براون (Brockden Brown)، هاوثورن (Hawthorne)، ملویل (Mellvile) و وست (West) چند نمونهٔ قابل ذکرند.»[15] احیای سنت رمانس از سوی هاوکز، احضار دقیق و مانای صور رویا و کابوس، تثبیت هراس و شعر خشونت و جنسیت، او را به چهره‌ای یکه در میدان نویسندگان پسامدرن بدل می‌کند ـ شاعرترین نثرنویس یا قصه‌پردازترین شاعر ما.

تا به اینجای کار، عمدتاً همانندی‌های شکلی و زیبایی‌شناختی میان شعر و داستان دورهٔ پسامدرن مورد بحث قرار گرفت، اما پیوندهای محتوایی آشکاری نیز در بین هست. هنگامی که آلن گینزبرگ در سطور آغازین و مشهور *زوزه* نوشت: «بهترین اذهان نسل خود را دیدم جنون ویران‌شان کرده بود»، استعاره‌ای را فراچنگ آورد که از چندین دههٔ پیش تا حال، استعداد بسیاری از بلندپروازترین شاعران و رمان‌نویسان ما را مجذوب خویش کرده بود. نوشتن دربارهٔ «جنون» در همهٔ اَشکال اجتماعی متنوع‌اش، حکمرانی خود بر چشم‌انداز ادبی را آغاز کرد. انواع گوناگونی از جنون برای جلب توجه نویسندگان به رقابت برخاستند: جنون جنگ سرد، مسابقهٔ تسلیحاتی، تشنجات نژادی در امریکا، آشوب‌ها و آدمکشی‌های دههٔ شصت، جنون در حال ظهور ویتنام. و البته، جنون فردی تقریباً بی‌نهایت گونه‌گونی نیز در میان بود ــ روان‌نژندی‌ها، روان‌پریشی‌ها و محرکات خودکشی ــ که نویسندگان در شماری بی‌سابقه شروع به کنکاش و کشف این نیرو و ژرفای تازه کردند. پرسش بر زبان نیامده در پس بسیاری از این کندوکاوها این بود که: «ما چگونه در یک دنیای دیوانه، بدون دیوانه شدن سر می‌کنیم؟»

روانپزشک انگلیسی، آر. دی لنگ (R.D. Laing) پژوهش نسبتاً عمیقی دربارهٔ این پرسش به عمل آورده و با این فرض که روان گسیختگی ممکن است واکنش بهنجار و حتی

تندرستانه به یک دنیای دیوانه باشد، شأنی کمابیش همسنگ یک رهبر مذهبی یافت.[۱۶] ویرانی به دست جنون، از سوی بسیاری نویسندگان ما، به عنوان تنها شیوهٔ طرف شدن با ناعقلانیت غریب زندگی معاصر موردتوجه قرار گرفت.

چهار رمان از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین رمان‌ها در دههٔ شصت، جلوه‌های مختلفی از این مضمون را ارائه می‌کنند: *پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته* (۱۹۶۲) اثر کن کسی (Ken Kesey)، کچ ـ ۲۲ (۱۹۶۱) اثر جوزف هالر (Joseph Haller)، *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج* (۱۹۶۹) اثر کورت وونه گات و *آتش رنگ پریده* (۱۹۶۲) اثر ولادیمیر نابوکوف، که سیمای همهٔ شخصیتهای محوری آنها گواه دیوانگی است. کتاب کِسی، مستقیم‌ترین کاربرد استعارهٔ جنون، عملاً در یک آسایشگاه روانی شکل گرفته و قهرمانش یک فاسق محکوم شده است. سرپرستار، که در رمان نمایندهٔ ثبات و نظم است، «شریر» رمان است. یوساریان، قهرمان هالر، در نظر همهٔ اطرافیان به دیوانگان می‌ماند؛ زیرا او بقای شخصی را مقدم بر تسلیم به اقتدار قرار داده است. بیلی پیلگریم در داستان وونه گات باور دارد که می‌تواند در زمان سفر کند و به سیارات دیگر برود. در هر صورت، جنون یک فرد، بدیل جذابی در قبال جنون جامعه است. و کینبوت در *آتش رنگ پریده* زندگی کسالت‌بار و قدرناشناختهٔ خود را به عنوان پژوهشگری همجنس‌باز، به هیئت وجودی باشکوه (اگرچه پارانوئید) در قالب چارلز محبوب و حاکم سابق زمبلا در می‌آورد.

همین اشتغال ذهنی به جنون، شعر اوایل دههٔ شصت را نیز عملاً اشباع کرد. به دنبال انتشار *مطالعات زندگی* (۱۹۵۹) رابرت لاول که در آن، شاعر برجستهٔ امریکایی نوشته بود: «ذهن من بر حق نیست / من خود دوزخم / هیچ کس اینجا نیست،» شاعران در شماری بی‌سابقه به نوشتن دربارهٔ آسیب‌های شخصی روی آوردند، و شعری از خویشتن درونی مرئی شده را خلق کردند؛ انگار که انتهای ناسور رشته‌های عصب به خود کلمات هر صفحه آویزان بود. اثر لاول با به سوی *دیوانه‌خانه و نیمه‌راه بازگشت* (۱۹۶۰) اثر آن سکستون (Anne Sexton) دنبال شد که تاریخ نگاری تجربیات وی در یک بیمارستان روانی بود؛ *آریل* (۱۹۶۵) اثر سیلویا پلاث لاس‌زدن‌های مداوم او با اندیشهٔ خودکشی را آشکار می‌کرد؛ و *آوازهای رویایی* (۱۹۶۹) اثر جان بریمن (John Berryman) تجلی‌گر عذاب روحی انسانی بسیار مغشوش بود. هر سهٔ این شاعران خودکشی کردند. در نگاهی دوباره به آثار آنها به نظر می‌رسد که می‌توان بر آثار هر سهٔ آنها عنوان مشترکی گذاشت؛ عنوان یکی از مجموعه اشعار اولیهٔ لروی جونز (Leroi Jones) که در همین دوره منتشر شد: «مقدمه‌ای بر یک یادداشت خودکشی بیست جلدی» (۱۹۶۱). اگرچه این شاعران در کوتاه مدت تأثیرگذار بودند، موج اعترافی پس از مرگ آنان فروکش کرد؛ هنگامی که روشن شد که کار به چنین شیوه‌ای متضمن مخاطرات روانی فراوانی است.

دیگر حیطهٔ همگرایی مضمونی در میان شعر و داستان پسامدرن، پیدایش آواهای توانمند در هر دو نوع ادبی بود که ناکامی‌های گروه‌هایی را که سالیان مدید در امریکا سرکوب شده بودند بیان می‌کرد: سیاهان، همجنس‌بازان، اقلیت‌های قومی و زنان. جنبش حقوق مدنی و جنبش زنان تجلیات ادبی متباینی داشتند که اغلب با تمرکز انحصاری منتقدان بر موضوعات شکلی و یا سبکی نادیده گرفته می‌شد. زمانی که لروی جونز، شاعر سیاه‌پوست نسبتاً مطرح، با پیوستن به جنبش بیت در دههٔ پنجاه، نام خود را به ایماموآماری باراکا (Imamo Amari Baraca) تغییر داد، کار او همان قدر جنبهٔ شخصی داشت که جنبهٔ نمادین ادبی. باراکا با سفر به سرتاسر امریکا، با سخنرانی در صحن دانشکده‌ها یا هر جای دیگر، با ایجاد زمینه برای خودآگاهی ملی‌گرایانهٔ سیاهان هم در ادبیات و هم در سیاست، شخصیت ادبی و سیاسی مبرزی در کشور شد. با *مرد نامرئی* اثر رالف الیسون (Ralph Ellison) (که به صورت اصلی در ۱۹۵۲ منتشر شد و در دههٔ شصت عمیقاً جانی دوباره یافته و به دوره‌های ادبیات دانشگاهی پیوست) و با توفیق حیرت‌انگیز *ریشه‌ها* نوشتهٔ آلکس هیلی (Alex Haley) (نخست به عنوان یک رمان، و بعد از آن در قالب یک مجموعهٔ تلویزیونی چند قسمتی و بی‌اندازه موفق) ادبیات سیاهان و تاریخ سیاهان پیشتاز آگاهی ملی شد. به دنبال راهبرانی چون باراکا، الیسون، هیلی و جیمز بالدوین (James Baldwin) ــ نویسندگان سیاه‌پوستی که ارزش‌های سیاسی‌شان طیف وسیعی را در بر می‌گرفت ــ نویسندگان اقلیت نظیر جون جوردن (June Jordan)، تونی موریسون(Toni Morrison)، نیکی جیووانی (Niki Giovanni)، گوئندولین بروکس (Gwendolyn Brooks) و بسیاری دیگر به مخاطبان وسیعی دست یافته و توجه بسیار گسترده‌ای را به خود جلب کردند. در سطحی محدودتر، سایر ادبیات‌های قومی کشف شده و در دانشگاه‌های مختلف، برنامه‌های مطالعات قومی نهادینه شد. به طور خاص، ادبیات چیکانو و ادبیات بومی امریکا جایگاه مهمی را در محیط‌های دانشگاهی کسب کرده و تجربهٔ پایمال‌شدگان در امریکا، به طور گسترده، دست‌کم در وجه ادبی، در دسترس

فرهنگ اکثریت قرار گرفت.

هیچ تحول فرهنگی در امریکای دهه‌های شصت و هفتاد، تأثیری بر فراگیری تحولاتی که در زندگی میلیون‌ها زن امریکایی رخ داد، نداشت. و اندک‌اند تحولاتی که با این دقت، چه در داستان و چه در شعر، ثبت شده باشند. شاعران و رمان‌نویسانی چون آدرین ریچ، لوئیز گلوک (Louis Glück)، کارولین فورشه (Carolyn Forche)، اریکا یونگ، جویس کارول اوتس، آن تایلر (Anne Tyler)، اورسولا لگوین (Ursula Leguin)، مارج پیرسی (Marge Piercy)، گیل گادوین (Gail Godwin)، جون دیدیون، آلیس واکر (Alice Walker) و بسیاری دیگر را، بیش از این نمی‌شد تحت انقیاد موقعیت‌های منفعت‌طلبانه در پایگان ارزش‌های ادبی امریکا نگه داشت. هر چند که همهٔ این نویسندگان خود را «فمینیست» نخوانده‌اند، آنها با چنان اقتدار و نیرویی به نوشتن روی آوردند که پیش از این به‌ندرت در ادبیات زنان امریکایی دیده شده بود. آدرین ریچ شاید بهترین بیان برای انقلاب جنسی در حال وقوع (که همچنان در جریان است) در زندگی و ادبیات امریکا را در شعر خود با نام *غواصی در تخته‌پاره‌ها* (۱۹۷۲) ابراز داشته است؛ شعری که در آن شاید تخته‌پاره‌ها استعاره‌ای برای ارزش‌های در حال فساد تمدن غربی باشد، و وظیفهٔ غواص تشخیص ویرانی و یافتن آن چیزهاست که هنوز می‌توان نجات داد.

این وظیفه‌ای است که ذهن نویسندگان آگاه به لحاظ سیاسی و اجتماعی در دهه‌های هفتاد و هشتاد را به خود مشغول می‌داشت، خواه متعلق به گروه اقلیت بودند و خواه نبودند: نوشتن برای برشمردن ویرانی‌های صورت گرفته به دست تمدن غربی در بدترین شکل استثماری و فاسدش و برای اخذ گونه‌ای تداوم نوع بشری از ویرانه‌های دههٔ شصت. شاعران و داستان‌نویسان دورهٔ پسامدرن، با وجود همهٔ نوآوری‌های شکلی و زیبایی‌شناختی خود، ناقدان سرسخت فرهنگ معاصر بوده و کتاب‌های‌شان ترسیمات نقادی خاص آنها از کالبد اجتماعی ماست: چه آدرین ریچ باشد که *رویای* یک زبان مشترک را (در مجموعه اشعارش به همین نام، ۱۹۷۸) پیشنهاد می‌کند؛ چه توماس پینچون که قوانین فیزیک را به دینامیک فرهنگ معاصر پیوند می‌زند؛ چه کورت وونه گات که به تناقضات ذاتی و عبث در یک جامعهٔ مسیحی با تمایلات

پانوشت‌ها

۱. این فهرست، البته می‌تواند مجلات *Studies in the Novel*, *Modern Fiction Studies* ,*Short Story* ,*American Poetry* ,*Concerning Poetry* ,*Poetry Northwest* ,*Poetry* و نظایر آنها را نیز در بر بگیرد. مطمئناً مجلات بسیاری نیز هستند که مباحث و مواردی از هر دو نوع را داشته باشند.

2. Erica Jong, "Ordinary Miracles" ; New York: New American Library, 1983; Preface.

۳. برای اطلاع از نمونه‌ای از واکنش‌های محافل ادبی نگاه کنید به:

Norman Podhoretz, " The Know - Nothing Bohemians"; Partisan Review, 25 (Spring 1958): pp.305-11, 313-16, 318.

4. Donald Allen, "The New American Poetry, 1945-1960"; New York: Grove Press, 1960; p.414.

5. Ibid; p. 415.

۶. اثر مشترک باروز و گیسین، که با عنوان زیر گردآوری و منتشر شده است:

" The Third Mind"; New York: Viking Press, 1978.

7. Ihab Hassan, "The New Gnosticism: Speculation on an Aspect of the Postmodern Mind"; boundary 21, No. 3 (Spring 1973) p. 565.

8. The New American Poetry; pp. 387-88

استفاده از حروف بزرگ راهی است که اولسون از طریق آن، مطلبی را مصرانه به گوش خواننده فرو می‌کند. (جملات مذکور در متن، تماماً با حروف بزرگ نگاشته شده‌اند. م)

9. Lawrence Ferlinghetti, "A Coney Island of the Mind" ; New York: New Directions, 1958; p. 30.

10. Michael Davidson, "Ekphrasis and the Postmodern Painter - Poem"; Journal of Aesthetics and Art Criticism 49, No. 1(Fall 1983); p. 71.

۱۱. یکی از مؤثرترین آثار شعری در این زمینه، کتاب زیر، اثر جان اشبری است:

" The Tennis Court Oath"; Middletown & Conn: Wesleyan University Press, 1962.

اشبری با بهره‌گیری بسیار از آثار سوررئالیست فرانسوی ریمون روسل (Raymond Roussel) زبان را از قیود معمول ارجاعی و نمونه‌های نحوی رهانید.

۱۲. افراط در این رهیافت در آثار اخیر نویسندگان زبان‌مدار دیده می‌شود ـ ران سیلیمن (Ron Silliman)، چارلز برنستاین (Charles Bernstein)، لین هجینیان (Lyn Hejinian)، باب پرلمن (Bob Perelman) و دیگران ـ که اساس تئوریک معتبری را برای آثارشان در فصلنامه‌هایی چون *L=A=N=G=U=A=G=E* و *Poetics Journal* شرح و بسط داده‌اند. سیلیمن، نظریه‌پرداز اصلی این گروه، استدلال می‌کند که سلطهٔ جنبه‌های توصیفی و روایی زبان در جوامع

امپریالیستی انگشت می‌گذارد؛ یا ویلیام استیرون (William Styron) که در تداوم میراث نفرت نژادی و آغاز درک قتل‌عام یهودیان در اذهان معصوم امریکاییان کندوکاو می‌کند؛ یا آلن گینزبرگ که در «Wichita Vortex Sutra» خاتمه‌ای را برای جنگ ویتنام اعلان می‌کند؛ یا جوزف هالر که آثار غامض و سوررئال دیوانسالاری‌ها را تشریح می‌کند؛ یا جان اشبری که یابندهٔ تصاویری حاکی از خودآگاهی جمعی ماست؛ و یا جان آپدایک که در جست‌وجوی زمینهٔ از هم گسیختهٔ ارتباطات انسان معاصر است ــ شعر و داستان پسامدرن پیوند نزدیکی با حوادث روزگار خود دارد و درگیر ارزش‌های وسیعاً انسانگرایانه است. اشتباه است که به نسلی که جانشین پاوند و الیوت در شعر و فاکنر و همینگوی در داستان شد، صرفاً به عنوان دلبستگان شورش ادبی و نوآوری فنی نگاه کنیم. آثار نویسندگان این نسل، در پی تعریف، کشف و انعکاس معضلات و تناقضات ذاتی موجود در فرهنگ بدآهنگ امریکایی در اواخر سدهٔ بیستم برای ما برمی‌آید، که بدون آنها قابل شناسایی و تعریف نبود.

سرمایه‌داری هنر را به کالایی بدل می‌کند که «توهم بصری واقعیت در تفکر سرمایه‌داری» را بازتولید می‌کند. تقریباً همهٔ نویسندگان زبان‌مدار متمایل به مارکسیسم‌اند و به نظر می‌رسد که توجه آنان معطوف به کنار گذاشتن نظم سنتی و ترتیب منطقی زبان به نفع آن چیزی است که سیلیمن آن را «جملهٔ حدیده» می‌خواند: نوعی عدم تداوم عامدانه در حرکت روایی تا توصیفی از یک جمله به جملهٔ بعدی به سود نوعی الگوی تکرار جمعی به همراه تنوع و بازترکیب عناصر جمله‌ای که در سرتاسر متن، نظیر یک دیوارکوب منقوش کلامی، گسترده شده‌اند. اگرچه هنوز خیلی زود است که بگوییم این کار موجد هیچ ارزش ماندگاری خواهد بود یا خیر، به نظر می‌رسد که این یک مرحلهٔ مانا در رشد به خود ارجاعیت پسامدرن بوده است. شکل شاخص آثار نویسندگان زبان‌مدار نثر، شعر است، و در آثار آنان درهم‌تنیدگی محرکات شاعرانه و داستانی، تقریباً نمودی کامل دارد.

13. William Gass, " Fiction and Figures of Life" ; New York: Alfred A. Knopf, 1970, p.17

14. Ibid; p. 27.

15. Eliot Berry, "A Poetry of Force and Darkness", "The Fictions of John Hawkes" ; San Bernardino & Calif: Borgo Press; p.4.

۱۶. به طور مشخص نگاه کنید به کتاب

R. D. Lainy, "The Dirided self"; Chicago: Quadrangle, 1960.

توضیحات مترجم

* Fred Moramarco: استاد ادبیات در دانشگاه ایالتی سن دیه‌گو امریکا. تصاویر شخصی: مقالاتی دربارهٔ شعر معاصر امریکا عنوان آخرین کتاب او تا زمان نگارش این مقاله است. همچنین از موراماركو مقالات بسیاری در عمده مجلات نقد ادبی و بررسی کتاب به چاپ رسیده است.

** Chicano: امریکاییهای ساکن در نواحی جنوبی ایالات متحده که اصلیت نژادی آنها مکزیکی است.

*** Beat Ceneration : اصطلاحی که نخستین بار جک کروآک آن را در تعریف گروه‌هایی به کار گرفت که در سرتاسر امریکا، به ویژه در نیویورک و سان‌فرانسیسکو، فعالیت می‌کردند. این گروه‌ها متشکل از نسل جوانان پس از جنگ بود که اعتقادی به ارزش‌های گذشته و به امکان آینده‌ای امیدوارانه برای بشریت نداشتند. نسل بیت نسلی شورشی بود، و زبان، موسیقی، طرز لباس پوشیدن و... آن هماهنگی نشانگر مخالفت‌شان با وضعیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حاکم بر جامعه بود.

**** Riff : پاساژ یا عبارتی که در پس‌زمینهٔ ساز اصلی تکرار شود.

مأخذ:

"Postmodern Fiction"; ed. Larry Mc Caffery; New York: Greenwood Press, 1986 (pp. 129-141).