

شناخت و نقد

# شعرِ پسا مدرنِ آمریکا

نویسندگان: مارجری پرلوف، آلبرت گِلپی ...

گردآوری و ترجمه: حمید احمدی



مؤسسه انتشارات نگاه

شناخت و نقدِ شعرِ پسامدرنِ آمریکا

|                     |                                                                                                                   |
|---------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| سرشناسه             | : احمدی، حمید، ۱۳۳۰ - گردآورنده، مترجم                                                                            |
| عنوان و نام پدیدآور | : شناخت و نقد شعر پسامدرن آمریکا/ نویسندگان مارجرى پرلوف و آلبرت گلیپی... [و دیگران]: گردآوری و ترجمه حمید احمدی. |
| مشخصات نشر          | : تهران: نگاه، ۱۳۹۷.                                                                                              |
| مشخصات ظاهری        | : ۲۸۰ ص: ۵/۱۴×۲۱/۵ س.م.                                                                                           |
| شابک                | : ۹۷۸-۶۰۰-۳۷۶-۲۲۳-۷                                                                                               |
| وضعیت فهرست نویسی   | : فیبا                                                                                                            |
| یادداشت             | : واژه نامه.                                                                                                      |
| موضوع               | : شعر آمریکایی -- قرن ۲۰ م. -- تاریخ و نقد                                                                        |
| موضوع               | : American poetry -- 20th century -- History and criticism                                                        |
| موضوع               | : شعر آمریکایی -- قرن ۲۱ م. -- تاریخ و نقد                                                                        |
| موضوع               | : American Poetry -- History and Criticism -- 21st century --                                                     |
| موضوع               | : فراتجدد (ادبیات) -- ایالات متحده                                                                                |
| موضوع               | : Postmodernism (Literature) -- United States                                                                     |
| موضوع               | : شاعران آمریکایی -- قرن ۲۰ م. -- نقد و تفسیر                                                                     |
| موضوع               | : Poets, American -- 20th century -- Criticism and Interpretation                                                 |
| موضوع               | : شاعران آمریکایی -- قرن ۲۱ م. -- نقد و تفسیر                                                                     |
| موضوع               | : Poets, American -- 21st century -- Criticism and Interpretation                                                 |
| شناسه افزوده        | : گلیپی، آلبرت، ۱۹۳۱ - م.                                                                                         |
| شناسه افزوده        | : Gelpi, Albert                                                                                                   |
| شناسه افزوده        | : پرلوف، مارجرى، ۱۹۳۱ - م.                                                                                        |
| شناسه افزوده        | : Perloff, Marjorie                                                                                               |
| رده بندی کنگره      | : ۱۳۹۷ ۹ ش ۵/۳۲۳/PS                                                                                               |
| رده بندی دیویی      | : ۵۰۹/۸۱۱                                                                                                         |
| شماره کتابشناسی ملی | : ۵۲۳۱۴۴۳                                                                                                         |

# شناخت و نقدِ شعرِ پسا مدرنِ آمریکا

نویسندگان:  
مارجری پرلوف، آلبرت گیلی و ...

گردآوری و ترجمه:  
حمید احمدی



مؤسسه انتشارات نگاه

«تأسیس ۱۳۵۲»

مارجری پرلوف، آلبرت گلبی و ...

---

## شناخت و نقد شعر پسامدرن آمریکا

---

گردآوری و ترجمه: حمید احمدی

ویرایش: نادر خسروی  
نمونه خوان: ناتاشا محرم زاده  
صفحه آرایی: احمد علیپور

چاپ اول: آبان ۱۳۹۸  
شمارگان: ۵۰۰ نسخه  
چاپ دیجیتال: نقطه  
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۳۷۶-۲۲۳-۷

حق چاپ محفوظ است.



\*\*\*

مؤسسه انتشارات نگاه

«تأسیس ۱۳۵۲»

دفتر مرکزی: خ. انقلاب، خ. شهدای ژاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه،

پ. ۶۳، طبقه ۵

تلفن: ۱۲-۶۶۹۷۵۷۱۱، ۸-۶۶۴۸۰۳۷۷، ۶۶۴۶۶۹۴۰، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

---

negahpublisher@yahoo.com

www.negahpub.com   negahpub   newsnegahpub

## فهرست مطالب

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| پیشگفتار.....                                   | ۹   |
| جماعت پیشتاز و استعداد فردی.....                | ۱۹  |
| کلمه به خودی خود: ز=ب=ا=ن شعر در دهه هشتاد..... | ۶۶  |
| تبارشناسی پسامدرنیسم: شعر معاصر آمریکا.....     | ۸۳  |
| پسامدرنیسم در شعر.....                          | ۱۳۱ |
| هنر شعر.....                                    | ۱۴۲ |
| شاعران و نمونه‌هایی از شعر آنها.....            | ۱۵۹ |
| استیو مکفری.....                                | ۱۶۰ |
| دانش آموزان خواهند پرسید.....                   | ۱۶۲ |
| سبد ماهی.....                                   | ۱۶۳ |
| یک دیواره.....                                  | ۱۶۴ |
| اندرو لوی.....                                  | ۱۶۶ |
| مبارزه علیه بدبختی.....                         | ۱۶۸ |
| بار بار اگست.....                               | ۱۷۱ |
| یک دلیل.....                                    | ۱۷۳ |
| برِت واتین.....                                 | ۱۷۵ |

- طبیعت بی جان (*Natura Morta*) ..... ۱۷۶
- [بدون عنوان] ..... ۱۷۸
- تام ریورث ..... ۱۷۹
- شبنم را خراب کرده‌ای / زندگی‌ام را خراب کرده‌ای ..... ۱۸۰
- فندک ..... ۱۸۲
- جان اشبری ..... ۱۸۴
- ناشی از فشار ..... ۱۸۶
- جان اشبری ..... ۱۸۷
- تناقض‌ها و تناقض‌گویی‌ها ..... ۱۸۹
- جکسون مکلو ..... ۱۹۱
- اولین شعر سبک: برای آیریس - ۱۰ ژوئن ۱۹۶۲ ..... ۱۹۲
- چارلز برنستین ..... ۱۹۵
- مال من / مال من / مال من ..... ۱۹۷
- دنیس لورتوف ..... ۲۰۲
- کار شکوفایی ..... ۲۰۴
- اقامت در جهان موازی ..... ۲۰۶
- رابرت لوئل ..... ۲۰۸
- عشق قدیمی ..... ۲۱۰
- تاریخ ..... ۲۱۳
- گفتن از دردی که درازدواج هست ..... ۲۱۵
- رون سیلیمن ..... ۲۱۷
- بینی بدل کیم داریبی ..... ۲۱۹
- سوزان هاو ..... ۲۲۴
- از دفتر امیلی دیکینسون من ..... ۲۲۶

|           |                                |
|-----------|--------------------------------|
| ۲۲۸.....  | از دفتر تصویر اصل              |
| ۲۳۴ ..... | فنی هاو.....                   |
| ۲۳۶ ..... | صدای پا .....                  |
| ۲۳۸ ..... | توجه دیدی؟ .....               |
| ۲۴۲.....  | لین هجینین .....               |
| ۲۴۴.....  | مرثیه .....                    |
| ۲۴۶.....  | از تصاویر همیشه در تغییر ..... |
| ۲۴۹.....  | توضیحات .....                  |





## پیشگفتار

در دهه هفتاد خورشیدی، چند شاعر مدعی ابداع انواعی شعر تازه شدند و هریک بر طرز شعر خود نامی نهاد؛ از جمله: رضا براهنی (شعر غیرنیمایی)، علی باباچاهی (شعر پسانیمایی) و محمد آزرَم (شعر متفاوت). «شعر متفاوت» تأثیرپذیری از نظریات ژاک دریدا را آشکارا نشان می‌دهد؛ اما «غیرنیمایی»، و «پسانیمایی» عنوان‌هایی هستند نشانگر تمایز با طرز نیماء-هدفی که پیشتر احمد شاملو، منوچهر شیبانی، یدالله رویایی، احمد رضا احمدی، بیژن جلالی و... به گواهی آثارشان به آن دست یافته‌اند. گفتنی است که نام «غیرنیمایی» منظور براهنی را به درستی نمی‌رساند، چرا که بسیار کلی است و می‌تواند حتی شعر سنتی ما را هم در برگیرد. براهنی در مقاله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» (۱۳۷۴) برای شناساندن شعر غیرنیمایی مورد نظرش توضیحاتی داده است که از آنها می‌شود شاخصه‌های زیر را استخراج کرد:

۱. خودارجاع بودن شعر و تأکید بر «زبانیتِ زبان».
۲. فرعی بودن معنا در شعر و پرهیز از انتقال معنایی بیرون از شعر.
۳. سرپیچی از مطلق‌های دستوری، نحوی، طبیعت‌گرایی و واقعیت‌گرایی.

۴. پرهیز از به‌کاربردن تصویر و استعاره.

پس از براهنی، این مؤلفه‌ها را باباچاهی محتاطانه و با بیانی دیگر در مقالاتی، در کتاب‌های *نم‌نیم بارانم* (۱۳۷۵) و *عقل غذا بمی‌دهد* (۱۳۷۹)، برای معرفی «شعرپسانیمایی» و اعلام آموخته‌های آن از پسامدرنیسم آورد.

شعرپسامدرن آمریکا در دههٔ شصت میلادی پدیدار شد، سه دهه پیش از آغاز تلاش برای نوشتن چنین شعری در ایران. با این حال، آگاهی ما از پیشینه و مبانی نظری این شعر، که در ادامهٔ راهش به «زبان شعر» رسید، هنوز بسیار کم است و همراه با کُفهمی؛ و تأثیر این کاستی در عقاید و شعرخواهان ایرانی شعرپسامدرن پیداست.

برخی می‌گویند پسامدرنیسم ایدئولوژی سرمایه‌داری متأخر است، و بر این پایه شعرپسامدرن را هم هنر بورژوازی می‌دانند و غیرمتعهد و پس منحط. پاره‌ای هم بر این باورند که این نوع شعر تنها نوعی مُد است. این نظرات، تا زمانی که با دلیل اثبات نشوند، ادعا به شمار می‌روند. با پیش‌داوری و کلی‌گویی نمی‌شود پدیده‌های هنری را ارزیابی کرد. برای رسیدن به نظری در مورد هر مکتب ادبی‌ای، بررسی و نقد آراء و آثار هنرمندانش ضروری است.

به اصول نظری «زبان شعر» و آراء شاعران پسامدرنیست ایران انتقادهایی را وارد می‌دانم که در زیر به برخی از آنها اشاره می‌شود:

الف) «زبان شعر» در آمریکا با تأثیرپذیری از اندیشه‌های فرمالیست‌ها [شکل‌گرایان] و نیز پساساختارگرایان فرانسوی شکل گرفت. سرایندگان این نوع شعر، با پذیرش خودارجاع‌بودن زبان، می‌کوشند متنی خودبسنده ارائه دهند که اساساً به واقعیت بیرونی بی‌اعتنا است. هرچند همهٔ فرمالیست‌ها و «زبان‌شاعران» به یک میزان بر این اصل تأکید نمی‌کنند. اما

برخی از آنها برداشتی افراطی از خودارجاعی شعر، و حتی زبان، دارند؛ از جمله استیو مکفری که زمانی مهم‌ترین وظیفه نویسندگان را «روشن کردن سفسطه ارجاعی زبان» دانست. بهره‌گیری و تأثیرپذیری براهنی از برخی نظریه‌های «زبان شعر» در ارائه مبانی «شعرغیرنیمایی» روشن است. اگرچه او نه از «زبان شعر» یاد می‌کند و نه از «زبان شاعران».

مکفری معتقد است که در شعر «زبان ماده است و اصلی» نه پنجره شفافی که از درونش بتوان «چیزهای واقعی» بیرون از آن را مشاهده کرد. همین نظر را براهنی، با تأکیدش بر «زبانیت زبان» و خودارجاعی شعر، اظهار می‌دارد و می‌نویسد: «وقتی که با تخصیص شعری و ارجاع‌ناپذیری شعر به معنایی بیرون از شعر سروکار داشته باشیم، جهان ما پویاست. یعنی در شعر، معنا و بی‌معنایی و پرمعنایی ... مدام در حال نزاع هستند» (خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۴، ص ۱۷۵). او در فاصله‌گیری از واقعیت چنان تند می‌رود که می‌گوید: «شعر باید واقعیت را تعطیل کند» (همان، ص ۱۷۶) به نظر می‌رسد که عقیده براهنی در مورد پرهیز از واقعیت از نظر «زبان شاعران» در این باره جزمی‌تر است. در واقع، برخلاف براهنی، آنها هرگز چنین صریح و قاطع شاعران را به کنار گذاشتن واقعیت دعوت نکرده‌اند. در نقد این عقاید می‌شود گفت که شعر، همچون گفتمانی ادبی، تافته جدا بافته‌ای از سایر گفتمان‌ها نیست؛ و همه گفتمان‌ها به درجاتی با زندگی و جهان بیرونی در ارتباط‌اند. به بیان دیگر، جهان متن با جهان بیرون از آن و تجربه‌های عینی مؤلف اساساً، بیش و کم، نسبتی دارد.

«زبان شعر» مدعی است که در مبارزه با نظام سرمایه‌داری، جامعه مصرفی و زبان کالایی شده مندرج در آن از زبان خودارجاع بهره می‌برد و به گفته آلبرت گلپی می‌خواهد از ارتباط و نحو مسخ شده پالایش یابد. آنها به

بازی زبانی - زبانی اشاره دار و چندارزشی - رومی آورند تا شعر دچار «سفسطه ارجاع» نشود. درواقع، بیشتر «زبان شاعران» هرگز عامدانه نخواسته اند شعر بی معنی بسرایند. اگرچه، در عمل، گاهی به سبب ضعف تألیف آثاری ارائه داده اند فاقد معنی.

گرایش «زبان شاعران» به خلق متنی «خودپسنده» و به دور از واقعیت تازگی ندارد. بیگانگی هنر از واقعیت یکی از مبانی آثار سمبولیست های اروپایی بود؛ کارهایی که فرمالیست های اولیه نمود آراء شان را در آنها می دیدند. میان آراء فرمالیست ها و پسامدرنیست ها، در حوزه ادبیات، مشابهت آشکاری هست. از دید فرمالیست ها جنبه های صوری اثر اهمیت غالب دارند، نه محتوا. فرمالیست های روسی شکل [فرم] را تنها خصیصه هنرمی دانستند و محتوا را امری غیر هنری. حال آنکه فرم بیشتر در پیوند با محتوا شکل می گیرد و در اثر هنری تجلی می یابد.

گفتنی است که زبان شناسی ساختارگرای سوسور و دیگران هم باعث تقویت آراء فرمالیستی شد. سوسور، بنیان گذار زبان شناسی صورت گرا<sup>۱</sup>، برای کشف ماهیت زبان و ساختار نشانه، مصداق - پدیده ای واقعی که نشانه به آن دلالت دارد - را نادیده گرفت و به مطالعه هم زمانی - غیر تاریخی - آن پرداخت. و یاکوبسون، دیگر زبان شناس برجسته ساختارگرا، برخودارجاعی هنر کلامی تأکید کرد.

یادآوری می شود که، برخلاف زبان شناسی صورت گرا، برخی نظریه های زبان شناختی دیگر، از جمله زبان شناسی نقش گرا، به گفتمان های واقعی و بافت اجتماعی ارتباط توجه می کنند، و کنش و تعامل میان مشارکان آن را در روند تولید معانی به حساب می آورند.

صورت افراطی نظریه خودارجاعی متن را در آراء دریدا هم می‌توان یافت. از دید دریدا نشانه به چیزی جز خودش بر نمی‌گردد و مدلول صرفاً متکی به دال است. او به حصول معنای نهایی باور ندارد و معنی را همواره در تعلیق و تعویق می‌داند. به نظر می‌رسد که برخی شاعران پسا مدرنیست ایران، با دریافتی نادرست از نظرنسبی‌گرایی دریدا در مورد زبان، به فهمی کمی از معنا رسیده و از بی‌معنایی، کم‌معنایی و پرمعنایی شعر سخن رانده‌اند.

برداشت افراطی از خودارجاعی کلمه و متن را برخی منتقدان به چالش کشیده‌اند، از جمله فردریک جیمسون در کتابی با عنوان *زند/ زبان* که در آن به بررسی آراء فرمالیست‌ها و ساختارگرایان پرداخته است. مارجرى پرلوف، در مقاله‌ای، از این اثر و نظر جیمسون درباره خودارجاعی متن یاد کرده و نوشته است که او «تمرکز فرمالیستی بر کلمه به خودی خود، به جای کلمه همچون نشانه موضوعات فرهنگی و سیاسی کلان‌تر، را به باد انتقاد گرفت.»

ب) «زبان شاعران» خود را خالق زبانی تازه می‌دانند. اما برخی از آنها آثاری نوشته‌اند بی‌ارتباط با واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی، و به بازی‌های زبانی سرگرم شده‌اند؛ روشن است که چنین رویکردی به شعر حاکمان را بسیار خوش می‌آید. آلبرت گلیپی (در سومین مقاله این کتاب) شعری «سطرگذر» از جکسون مک‌لورا بررسی کرده و حاصل واژه‌بازی صرف را پرت و پلا دانسته است.

بازی زبانی، در شعر قدیم و جدید فارسی، دستاوردهای درخشانی داشته که نقش لفظ و معنا، هر دو، در آنها آشکار است. اما اثری که به معنا اهمیت نمی‌دهد و تنها بر واژه‌بازی تأکید می‌کند، بعید است که ثمر سزاواری ارزیابی شود.

پ) برخی شاعران پسامدرن آمریکا تلاش کرده‌اند از حضور و نقش «من» در شعرشان بکاهند. سبب این کار انتقادی است که بر من دکارتی وارد می‌سازند؛ سوژه‌ای که در برابرژه (موضوع شناسایی) جایگاه برتر را دارد و شعر غنایی را فضای مناسبی برای بیان احساساتش می‌یابد. اما در شعرهای پسامدرنیستی ایران حضور من «خودبیانگر» بسیار بارز است، هرچند کمتر در حال و هوای غنایی.

ت) فرمالیست‌ها استفاده از استعاره و مجاز را برای رهایی از زبان هرروزه و واقعیت سودمند می‌دانند. پل دومان، نظریه پرداز و منتقد ادبی، معتقد است که متن از راه زبان مجازی «از فروکاست خود به معنایی اصیل و درست تن می‌زند و توانایی ما را در فهم زبان استعاری متن زیر سؤال می‌برد». (دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ایرنا ریما مکاریک، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، نشر آگه، چاپ یکم، ۱۳۸۴). شاعران پسامدرنیست آمریکا با زبان صریح و روشن - زبان حضور - مخالف‌اند؛ و برخی از آنها در شورش علیه چنین زبانی از استعاره بهره می‌گیرند. اما براهنی و باباچاهی، در تقابل با زبان مألوف و مطلق‌های دستوری، از استعاره پرهیز می‌کنند.

البته، نویسندگان گوناگون در مورد عقاید هنرمندان پسامدرنیست در خصوص استعاره و دیگر مجازها نظرات متفاوتی دارند. جان هولکم (در مقاله چهارم کتاب حاضر) می‌گوید شعر پسامدرن از «استعاره و مجازهای ادبی پرهیز می‌کند». اما به باور لارنس کِهون «صنایع ادبی، نظیر استعاره‌ها... از نظر پست مدرنیست‌ها برای شکل گرفتن مضمون ممتازِ متن تعیین کننده‌اند».

(از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ویراستار انگلیسی لارنس کیهون، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ دوم: ۱۳۸۱، ص ۱۷) در عمل هم، برخی از شاعران پسامدرنیست آمریکایی و ایرانی آثاری نوشته‌اند برخوردار از استعاره. به نظر می‌رسد که استفاده از استعاره و سایر مجازها به ایجاد ابهام و در نهایت چندمعنایی، و نیز طلب مشارکت مخاطب برای کشف و ساختن معنا، یاری می‌دهد.

ارزش ادبی استعاره و دیگر مجازها بر اهل نظر از دیرباز آشکار بوده است. اما گفتنی است که استعاره ذاتی زبان و اندیشیدن است؛ و بنابر یافته‌های علوم شناختی، استعاره از الگوهای بنیادین فعالیت ذهن است و تفکر بی آن ناممکن.

\*\*\*

نوشته‌های موجود درباره «شعرپسامدرن» به زبان فارسی، از ترجمه گرفته تا تألیف، اندک‌اند و بیشترشان جانب آن را دارند. از این رو، نقدهایی را برای ترجمه برگزیده‌ام که ایرادهای این نوع شعر را آشکارا و البته منصفانه بیان می‌کنند. در این مطالب، هم از اشکالات نظری و شعر این نحله آگاه می‌شویم و هم از عقاید و تجربه‌های جالب و آموختنی شماری از شاعران پسامدرنیست آمریکا.

این کتاب پنج مقاله را دربردارد: دو تای اول را مارگری پرلوف نوشته است و سومی را آلبرت گِلپی که هر دو استاد دانشگاه استنفورد بوده‌اند. دیدگاه‌های این صاحب‌نظران درباره‌ی زبان شعر، هرچند مشترکاتی دارند، یکسان نیستند. پرلوف در مقاله «جماعت پیشتاز و استعداد فردی: نمونه زبان شعر» به ارائه تاریخچه‌ای در مورد مکتب‌های پیشتاز در پهنه هنر می‌پردازد و نگرش‌های آنها را به گونه‌ای فشرده بیان می‌کند؛ و البته در این راه به «نمونه زبان شعر» توجه خاص دارد. پرلوف در مقاله «کلمه



به خودی خود: زبان شعر در دهه هشتاد، با آوردن چند نمونه از کارهای زبان شاعران، به بررسی و نقد آنها می پردازد. آلبرت گلپی در مقاله «تبارشناسی پسامدرنیسم: شعر معاصر آمریکا» از پیشینه شعر پسامدرنیستی می گوید و، با بررسی و نقد چند اثر، به تحلیل این نوع شعر می پردازد. او نتیجه چالش برانگیزی از بررسی هایش می گیرد و آن را در فرمولی چنین خلاصه می کند: مدرنیسم - رمانتیسیسم = پسامدرنیسم

مقاله چهارم، «پسامدرنیسم در شعر»، اطلاعاتی کلی و مفید درباره شعر و هنر پسامدرن به دست می دهد. مقاله پنجم، «هنر شعر»، درباره شعر و به ویژه شعر انگلیسی آگاهی های سودمندی در اختیار می گذارد؛ تعریف شعر و انواع آن، و نیز وزن و موسیقی شعر انگلیسی از جمله این اطلاعات اند. این مقاله در بهار ۱۳۸۳، در شماره سوم فصل نامه گوهران، به چاپ رسید و در این کتاب با اندک ویرایشی عرضه شده است. در مقاله های پرلوف و گلپی با اصطلاحات و توضیحات فنی ای روبه رو می شویم که بدون آگاهی از آنها فهم درست نظراتشان ممکن نیست. از این رو، به خوانندگانی که از ویژگی های شعر انگلیسی و یا مبانی شعر پسامدرن آگاهی چندانی ندارند، پیشنهاد می شود ابتدا دو مقاله آخر را بخوانند. بخش پایانی کتاب شامل اطلاعاتی درباره زندگی و آثار چند شاعر و نمونه هایی از شعر آنهاست. از تینا دراخ<sup>۱</sup> تنها یک شعر پیدا کردم

۱. شاعر آمریکایی، در سال ۱۹۵۰ در پیتسبرگ به دنیا آمد. او یکی از اعضای گروه شاعران موسوم به «زبان» است. دراخ از ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۲ در دانشگاه تورینتی به تحصیل شعر پرداخت. بین سال های ۱۹۷۴ و ۱۹۷۶ با شماری از نشریات آمریکا و کارگاه های نویسندگی همکاری داشت. نام چند کتاب او در زیر می آید:

• درگوشه تا بیرون گوشه (۱۹۸۱)

• شباهت چشمگیر (۱۹۸۸)

• مجموعه ها (۱۹۹۳)

که نمی‌شد آن را برگرداند. اما سروده‌ای از او در مقالهٔ دوم آمده است. گفتنی است که جکسون مک‌لوه «ترجمه‌ناپذیر شدن شعر» تمایل خاصی داشت، و این خواست در برخی کارهای زبان‌شاعران برآورده شده است. هرچا لازم بوده است واژه‌ها یا سطرهایی از سروده‌ای را به زبان اصلی آورده‌ام تا خواننده بتواند شگردهای شاعر را دریابد. برای ثبت املای فارسی تلفظ برخی اسم‌ها از فرهنگ تلفظ نام‌های خاص، تألیف فریبرز مجیدی، انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ سوم، ۱۳۹۰، بهره برده‌ام.

برای اصطلاحات asemanic و asyntactic به ترتیب برابرهای «بی معنا» و «نانحوی» را به کار برده‌ام. گفتنی است که دانشوران جرمند، مارگری پرلوف، به درخواست من دربارهٔ این واژه‌ها توضیح داده است که مفهوم asemanic «بدون هیچ معنا، بی معنا (non-sensical)» است، و معنای asyntactic «نحونادرست است. به بیان دیگر، نحوه صورتی که ما واقعاً نمی‌توانیم به کار ببریم.»

پرلوف، همچنین، در پاسخ به این پرسش من که آیا زبان‌شاعران عمداً سعی در نوشتن شعر بی معنا دارند یا نه؟ نوشته است: «نه، آنها تنها می‌خواهند مطالب را دشوار کنند و خواندن را کنند و شما را وادارند که دربارهٔ هر کلمه یا عبارت فکر کنید.» و در ادامه اظهار داشته است «تعدادی زبان‌شعر - یعنی سروده‌های کمتری از شاعران - بی معنا هستند. البته، نه چندان عامدانه بلکه به این سبب که شاعر، زبردست نیست و نمی‌تواند معنایی مبهم یا رازآمیز بیافریند!»

آموختن شاعران ما از ادبیات دیگر ملت‌ها به یقین سودمند است. اما جای تأسف است که برخی شاعران کشور شعر نسنجیده از آراء «زبان‌شاعران» پیروی می‌کنند که به داوری مارگری پرلوف «نمی‌توانند با برخی معاصران شان رقابت کنند.»

آلبرت گلپی، در مطلب یاد شده، می‌نویسد «نظریه همه را بلعید، شعر در نقد و زبان‌شناسی، در کلمات برای کلمات، غرق شد.» و این فاجعه‌ای است که برای شعرپسامدرن فارسی هم، به نوعی و تا حدی، رخ داده است. اگر این کتاب بتواند از غبار آلودگی فضای ادبی ما بکاهد تا خوانندگان، به ویژه شاعران جوان، «شعرپسامدرن» را بهتر بشناسند و راه خود را آسان‌تر بیابند، مترجم به هدفش رسیده است.

از دوست و مترجم گرامی، خانم آذر عالی‌پور، که رفع برخی دشواری‌ها به ویژه در فهم چند شعر، را به ایشان مدیون‌ام، سپاسگزاری می‌کنم. از فرزند عزیزم، شیدا، هم ممنون‌ام که گره برخی ابهامات را گشود و پیشنهادهای اصلاحی سودمندی داد.

حمید احمدی

## جماعت پیشتاز و استعداد فردی<sup>۱</sup>

نمونه زبان شعر

مارجری پرلوف<sup>۲</sup>

ما گاهی فراموش می‌کنیم که اصطلاح پیشتاز<sup>۳</sup> در ابتدا استعاره‌ای نظامی بود: این اصطلاح به جناح جلوی سپاه، پیشاهنگ در جنگ که راه را برای بقیه هموار می‌کند، اشاره دارد (See Calinescu 98-99).<sup>۴</sup> پس، بنا به

1. *Avant-Garde Community and the Individual Talent: The Case of Language Poetry by Marjorie Perloff*

۲. مارجری پرلوف در ۲۸ سپتامبر سال ۱۹۳۱ در وین، در خانواده یهودی سکولاری، به دنیا آمد. در دوران ترور نازی‌ها، در سال ۱۹۳۸، خانواده‌اش ابتدا به زوریخ و سپس به آمریکا مهاجرت کردند. مارجری پرلوف در سال ۱۹۵۳ از کالج برنارد در نیویورک فارغ‌التحصیل شد. کار او به ویژه متمرکز بوده است بر تبیین نوشتار شاعران تجربی و پیشتاز و بستگی آن با جریان‌های عمده مدرنیستی، و به ویژه، فعالیت پسامدرنیستی در هنرها، از جمله هنرهای بصری و نظریه فرهنگی. پرلوف تلاش زیادی برای ترویج آن دسته از نظریه‌های شعری کرده است که معمولاً در آمریکا بخشی از گفتمان [شعری] نیستند، مانند [نظریه‌های] الونیس ژوکوفسکی و شعر برزلی. کار او روی شعر معاصر آمریکا و به ویژه شعر وابسته به پیشتاز (مانند زبان شعر و شاعران عینی‌گرا) به گونه چشم‌گیری در «فرهنگ شعر رسمی» را به روی نقد و گفت‌وگوی بیرون از کلاس و سالن سخنرانی می‌گشاید، در همان حال که امروزه در آمریکا شعر به تقسیم‌بندی‌اش میان مقولاتی مانند «تجربی»، «جریان چیره»، و «زبان گفتار» ادامه می‌دهد. آثار برگزیده:

- قریحه معمولی: شعر به شیوه‌ای دیگر در قرن جدید (انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۲۰۱۰)
- تفاوت‌ها: شعر، نظریه شعر، آموزش و پرورش (انتشارات دانشگاه آلاباما، ۲۰۰۴)
- زمان آینده‌گرا: پیشتاز، پیش از جنگ، و زبان گسیخته، با پیشگفتار جدید (انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۲۰۰۳)
- رقص عقل: مطالعاتی در شعر سنت پائول (انتشارات دانشگاه نورت وسترن، ۱۹۹۶)
- نردبان ویتگنشتاین: زبان شعر و غرابت‌های چیزهای عادی (انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۹۶)
- ترفند رادیکال: نوشتن شعر در عصر رسانه (انتشارات دانشگاه شیکاگو)

3. avant-garde

۴. از آنجایی که مقالات کتاب حاضر به صورت پراکنده از منابع مختلف و در بازه‌های زمانی

تعریف، پیشتاز از زمانش پیشتر است. اما نه در مفهومی تکاملی، زیرا پیشتاز همواره [اصطلاحی] متضاد<sup>۱</sup> هم است؛ در کلام امروزی مشهور پیتربگر<sup>۲</sup> [پشتاز] «خود اصل هنر در جامعه بورژوازی را که بر طبق آن فرد خالق اثر هنری به شمار می‌رود، اساساً زیر سؤال می‌برد.» (۵۱) از این گذشته، برای برگر، همان‌گونه که برای اولین پژوهشگران پیشتازی مانند رناتو پوجولی<sup>۳</sup>، اصطلاح پیشتاز همواره به شکل‌های گروهی - به دسته‌های پرشور برادران (یا خواهران) ی - اشاره دارد که برای زیرورو کردن وضع موجود نظام حاکم بورژوازی همکاری می‌کنند.

ولی یکی دانستن پیشتاز با جنبش‌ها خالی از اشکال نیست. مارسل دوشان<sup>۴</sup>، هنرمندی که معمولاً پیشتازی نمونه به شمار می‌رود، هرگز تماماً به هیچ گروهی تعلق نداشت: همان‌طور که در سال ۱۹۲۱ به دست پرورده جوانش اِتی استِتیمر<sup>۵</sup> گفت «از دوز این جنبش‌ها فریبندگی‌ای پیدا می‌کنند که از نزدیک ندارند، من به تو اطمینان می‌دهم» (Kuenzli 220). تندروترین نویسنده آمریکایی اوایل قرن بیستم هم کسی بود که از جنبش‌های ادبی بیزار بود، به هیچ محفل ادبی‌ای تعلق نداشت، و هرگز در [صدور] بیانیه‌های گروهی یا فعالیت‌های جمعی شرکت نجست. منظور من، البته، گرتروید استاین<sup>۶</sup> است که بسیاری از پیشتازان اصلی، از جمله آپولینر<sup>۷</sup>، پیکابیا<sup>۸</sup> و پاوند<sup>۹</sup>، در محفلش زیاد دیده می‌شدند. اما جدی‌ترین حمایتش نه

---

متفاوت گردآوری شده‌اند، و دیگر دسترسی به آن منابع میسر نبود، تمامی ارجاعاتی که به شیوه APA [ارجاع درون‌متنی] آمده‌اند، بدون منبع خواهند بود. حفظ شماره صفحات در این ارجاعات صرفاً برای تمایزگذاری میان نقل قول‌های مستقیم از مابقی متن است. [ویراستار]

1. oppositional
2. Peter Bürger
3. Renato Poggioli
4. Marcel Duchamp
5. Ettie Steitheimer
6. Gertrude Stein
7. Apollinaire
8. Picabia
9. Pound

نویسندگانِ پیشتاز زن را (که با بیشترشان با بی‌اعتنایی برخورد می‌کرد) شامل می‌شد و نه مردانِ شاعرِ هم‌جنس خواه را، چه رسد به همتایان آمریکایی‌اش. این حمایت نصیب بزرگ‌ترین نقاش مرد مدرنیستی می‌شد که به‌گونه‌ای تهاجمی دگرجنس خواه بود؛ یعنی پیکاسو. پس آیا استاین، بدون اینکه عضو جنبشی باشد، پیشتاز بود؟ جویس پیشتاز بود؟ این پرسشِ آخری در نمایش‌نامهٔ مضحکه‌ها نوشتهٔ تام استاپارد<sup>۱</sup> به شوخی مطرح شد؛ جایی که لنین، جویس، و ترستان تزارا<sup>۲</sup>، که همگی در میانهٔ دههٔ ۱۹۱۰ در زوریخ می‌زیستند، با هم دیدار می‌کنند. در این صورت، بانی انقلاب «واقعی» کیست؟ و هرگاه به پیشتازان پس از جنگ جهانی دوم برگردیم، بکت را، که آثارش اساساً تکان‌دهنده و فهم‌ناپذیر تلقی شده‌اند، در کجا باید جا دهیم؟ در کدام جنبش پیشتاز این پیشتازِ شگفت‌انگیز شرکت داشت؟

به نظر می‌رسد که مفهومِ نبوغِ فردی جان سختی می‌کند. آیا باید گفت که اصطلاحِ پیشتازی معنا شده است؟ ابداً. جدل میان هنرمندِ منفرد<sup>۳</sup> و گروه‌های پیشتاز برای آفرینشِ هنریِ قرن بیستم حیاتی است. اما نه هر «جنبش»ی پیشتاز است و نه هر شاعر یا هنرمندِ پیشتازی با جنبشی پیوند دارد. آنچه ما به آن نیاز داریم، طبقه‌بندی دقیقِ کاربردهای پیشتاز است. در ادامه، می‌خواهم به جنبشِ پیشتازِ خاصی بپردازم که از آغازش، در اوایل دههٔ ۱۹۷۰، نیرومند و البته بحث‌انگیز باقی مانده است، یعنی زبانِ شعر<sup>۴</sup> این جنبش گاهی همراه با تجربه‌های مرتبط با آن، زیر چتر «نوشتار تجربی»<sup>۵</sup> یا «شعر نوآور»<sup>۶</sup> گنجانده شده است.

1. Tom Stoppard

2. Tristan Tzara

3. Individual

4. language poetry

5. experimental poetry

6. innovative poetry

خط سیر جنبش زبان<sup>۱</sup> به ویژه پرسش های پیچیده ای را درباره کاربست های پیشتاز پیش می کشد. آیا «نسل دوم زبان شاعران» که بسیاری از آنها دانش آموختگان برنامه نظریه شعر بافلو<sup>۲</sup>ی چارلز برنستین هستند، خودشان پیشتازند؟ یا زبان شعر به همین زودی سپری شده، جایش را به شکل گیری<sup>۳</sup> پیشتازی جدیدتر و به راستی متفاوت تر داده است؟ یا، همان گونه که شاعران و منتقدان جریان چیره<sup>۴</sup> تأکید می کنند، جنبش زبان هرگز چیزی بیش از حرکتی خودنما نبود؛ جنبشی که بیشتر اعضایش برای جنگ پردازان<sup>۵</sup> ناشناس می مانند، در نشریه های ادواری مهم بررسی نمی شوند و تمام جوایز ادبی نادیده شان می گیرند. و سرانجام برگردیم به پرسشی که در ارتباط با استاین و دوشان مطرح کردم؛ آیا زبان شعر به راستی دستاورد چند شاعر است که هدف ها و روش هایشان را نظریه پردازی کردند، یا روآوردن به شعری بی معنا<sup>۶</sup>، نانهوی<sup>۷</sup> که به هر رو رخ داده است؟

برای نظم دادن به این بحث، خوب است میان انواع<sup>۸</sup> پیشتاز که طی قرن بیستم تأثیرگذار بوده اند تمایز قائل شویم. در پیوند با طبقه بندی ای که در پی می آید دو نکته را متذکر می شوم. اول، به دلایل تخصصی و نیز گنجایش [مقاله]، من خودم را به هنرهای کلامی و دیداری عمدتاً آمریکا و اروپای غربی محدود می کنم. و دوم، [این] طبقه بندی در پی آن است که معنادار باشد نه تعیین کننده. روشن است که معیارهای دیگر طبقه بندی های دیگری را مطرح می کنند.

- 
1. language movement
  2. Buffalo Poetics
  3. formation
  4. mainstream
  5. anthologists
  6. asemantic
  7. asyntactic
  8. Paradigms

## پشتاز و جامعه

۱) جنبش پیشتاز اولیه جنبشی بود که هنرمندان هم فکر را گرد هم آورد، کسانی که تعهد گروهی شان براندازی ارزش های چیره زیبایی شناختی فرهنگ و تولید آثار هنری به راستی جدید و انقلابی بود؛ کارهایی که نسبت به فناوری جدید، علم و فلسفه همخوان و سازگار باشد. نمونه مهم پیشتاز روسی است که حدوداً از سال ۱۹۱۲ تا اواسط دهه بیست جنبشی چیره بود. من آن را به خاطر اهمیتش انتخاب می کنم. شاعران، نقاشان، تندیس سازان، عکاسان، تولیدکنندگان پرفورمنس و کتاب های هنری با اصول اساسی پیشتاز موافق بودند، به ویژه در تمایل شان به سوی شعر و هنر نابازنمودی<sup>۱</sup> و تأکید هم زمان بر *faktura*\*<sup>۲</sup> (مبنای مادی متن یا اثر هنری)، *sdvig* (گرایش به واژه مجاور)، و *ostranenie* (آشنایی زدایی). گنچاروف<sup>۳</sup>، مالویچ<sup>۴</sup>، تاتلین<sup>۵</sup>، خلبنیکف<sup>۶</sup>، کروشچونیخ<sup>۷</sup>، و مایاکوفسکی<sup>۸</sup>، و بعداً رادچنکو<sup>۹</sup>، لیسیتسکی<sup>۱۰</sup>، و مایرهودل<sup>۱۱</sup> جزو این هنرمندان بودند. هنرمندی مانند مالویچ به گروه بزرگ تری منسوب می شد، و در همان حال در مقام یک هنرمند مدرنیست آغازین بزرگ که از آن هویت گروهی فراتر می رود، یک تنه بر سر عقایدش ایستاد. توجه داشته باشیم که «جنبش» خود او، تعالی گرایی<sup>۱۲</sup>، فعالیتی یک نفره بود: سرانجام، مالویچ تنها تعالی گرا بود.

### 1. non-representational

۲. واژه های ستاره دار در بخش توضیحات آمده اند.

3. Gancharov
4. Malevich
5. Tatlin
6. Khlebnikov
7. Krushchennykh
8. Mayakovsky
9. Rodchenko
10. Lissitsky
11. Meyerhold
12. Suprematism



سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم آلمانی نمونه‌هایی از پیشتانازی اند که به‌گونه‌ای مشابه ارزش‌های زیبایی‌شناختی مشترک و رشد فردی را به هم آمیختند، اما هیچ‌کدام از این جنبش‌ها گرفتار گسیختگی‌ای که ما با پیشتاز روسی [یعنی، فوتوریسم] همراه می‌دانیم، نشدند. سوررئالیسم محصول طبیعی عصیان دادا و نظریه‌های فرویدی ضمیر نیمه‌آگاه بود. درست در زمانی که اکسپرسیونیسم آلمان را می‌توان شدیداً در امتداد انحطاط دهه ۱۸۹۰ دید، ادوارد مونک در پی برقراری پیوندی اساسی بین این دو بود. اما بی‌شک سوررئالیست‌های سرشناسی مانند آندره برتون<sup>۱</sup> و ماکس ارنست<sup>۲</sup> زندگی‌ای بیرون و فراتر از محافل ادبی خاصشان داشتند، تا جایی که کاندینسکی<sup>۳</sup> به سرعت از وابستگی‌های اکسپرسیونیستی اولیه‌اش به سوی آفرینش هویت یگانه خویش فرارفت.

(۲) گونه‌ای متفاوت از پیشتاز نوع اول؛ جنبشی که ویژگی‌های گروهی‌اش نیرومند بود و زیبایی‌شناسی و تفکر سیاسی‌اش به شدت منسجم و به هم پیوسته بودند، اما اعضای منفردش به ذهن‌شان خطور نمی‌کرد آنها را هنرمندان مدرنیست بزرگ بدانند. در اینجا فوتوریسم ایتالیایی نمونه مهمی است: هرچند هنرمندان دیداری [تجسمی]<sup>۴</sup> — امبرتو بوتچونی<sup>۵</sup>، جاکومو بالاً<sup>۶</sup>، کارلو کارا<sup>۷</sup>، آنتونیو سنت‌الیا<sup>۸</sup> — آثاری ممتاز و بسیار بدیع پدید آوردند، و اگرچه فوتوریست‌های ایتالیایی کم‌وبیش فرم‌هایی مانند بیانیه<sup>۹</sup>،

- 
1. André Breton
  2. Max Ernst
  3. Kandinsky
  4. visual artist
  5. Umberto Boccioni
  6. Giacomo Balla
  7. Carlo Carra
  8. Antonio St. Elia
  9. manifesto

هنر اجرایی<sup>۱</sup> و چاپ نوآورانه<sup>۲</sup> را ابداع کردند، آثار ادبی آنها ضعیف بود. پیشوای<sup>۳</sup> مکتب، اف. تی. مارینتی<sup>۴</sup>، امروز به عنوان مبدع «گفتار در آزادی»<sup>۵</sup> و به خاطر هم‌آیی<sup>۶</sup> های درخشان بیانیه‌هایش موسوم به «خشونت و صراحت»، معروف است، اما اشعار و داستان‌هایش هرگز درک نشد. پس در فوتوریسم ایتالیایی جنبش از هنرمند فزاتر رفت. گسترش عظیم آن در «دگرگون‌سازی»<sup>۷</sup> شمار کمی از رسانه‌ها - عکاسی، سینما، معماری، شعر، داستان و نمایش - پدیدار می‌شد. اما تفکر سیاسی‌اش، که طی دهه بیست در هیئت نوعی فاشیسم اولیه<sup>۸</sup> خشن‌تر شد، استقبال از این پیشرفت‌ها را هم کاهش داد.

دادای زوریخ مسیر پیوسته‌ای داشت. ما کاباره‌ولتر<sup>۹</sup> را پدیدآورنده پیشتاز نمونه، روح به غایت ناسازگارِ عصیان در هرگونه شوخ‌طبعی و اعجازش، می‌دانیم؛ ولی با وجود رنگارنگی و چشم‌گیری شخصیت‌ها، اجراها و بیانیه‌های اعضای مهاجر چندزبانه‌اش - هوگو بال<sup>۱۰</sup>، تریستان تزارا، ریشارد هولزنیک<sup>۱۱</sup> - این دادانیست‌ها هرگز به عنوان شاعر بسیار جدی تلقی نشده‌اند. وقتی، در پایان جنگ، جنبش شکست خورد، افراد بسیاری سردرگم شدند، حال آنکه افراد دیگری مانند هانز آرپ<sup>۱۲</sup> نقاش بی‌درنگ به جنبش‌های دیگری پیوستند. در این میان، اصطلاح دادای هانور به کار هنرمند بزرگ منفرد، کورت شویترس\*، اشاره دارد. در صورتی که دادای برلین، که حالا به خاطر

- 
1. performance art
  2. innovative typography
  3. Chef d'école
  4. F. T. Marinetti
  5. Parol in Liberta
  6. conjunction
  7. revolutionizing
  8. proto-Fascism
  9. Cabaret Volter
  10. Hugo Ball
  11. Richard Huaelsenbeck
  12. Hans Arp

تفکرات سیاسی چپ تندروانه‌اش در محافل دانشگاهی طرفداران بسیاری دارد، به هیچ وجه «دادا» نیست. کارهای گرافیک و نقاشی‌های جان هارتفیلد<sup>۱</sup>، رائول هوسمان<sup>۲</sup> و گئورگ گروس<sup>۳</sup> هجوهای بی‌رحمانه‌ای هستند علیه سرمایه‌داری [دوران] جنگ و پس از جنگ که آموزه‌های اکسپرسیونیسم آلمانی را ارائه می‌کردند. این آثار که مقاصد آموزشی و عقیدتی دارند، هرج و مرج و بی‌معنایی<sup>۴</sup> کاباره ولتر را پشت سر گذاشته‌اند (۱).

۳) نقطه مقابل جماعتی مانند دادای زوریخ، پیشتازی است که در آن جمعی از پیروان و مریدان به دور چهره مرکزی پر جذبه‌ای گرد می‌آیند. دادای نیویورک، که پیشتر از آن صحبت کردم، شاهی برای مدعاست. گی دُبور<sup>۵</sup> موقعیت‌گرایی<sup>۶</sup> [پشتاز] دیگری بود؛ جنبشی که بدون رهبرش چیزی نبود. تصویرگرایی<sup>۷</sup> و وُرتیسیسم<sup>۸</sup> که گاهی زیر عنوان پیشتاز قرار داده شده‌اند، بدون حضور ازرا پاوند و احتمالاً هیلدا دولیتل\* در اولی و ویندیم لوئیس در دومی، بی‌اهمیت بودند. همین که مسلک تصویرگرایی پاوند، در آنچه او (از نظرایمی لوئل<sup>۹</sup>) آن را «ایمی‌زیسم»<sup>۱۰</sup> خوانده است، تضعیف شد، پاوند از به کارگیری این اصطلاح جلوگیری کرد و، به همراه لوئیس، وُرتیسیسم را بنیاد نهاد؛ جنبشی که حالا از دید همگان حاشیه‌ای بر فوتوریزم ایتالیایی به شمار

- 
1. John Heartfield
  2. Raoul Hausmann
  3. George Grose
  4. non-sensicality
  5. Guy Debord
  6. situationism
  7. imagism

۸. Vorticism: وُرتیسیسم یا دَوران‌گری جنبش هنری کوتاه‌مدتی بود که اوایل قرن بیستم در بریتانیا و تحت تأثیر جنبش‌هایی همچون حجم‌گرایی و آینده‌گرایی پدید آمد. این اصطلاح را مکتب گرداییان هم ترجمه کرده‌اند. م.

9. Amy Lowell
10. amygisme

می‌رود. اما پاوند، هیلدا دولیتل و لوئیس همچون نویسندگان منفرد مهمی ظهور کردند، کسانی که بی‌درنگ به تولید آثار بلندپروازانه‌ای پرداختند که به هیچ وجه عنوانِ تصویرگرا یا وُرتسیسیست آنها را نپوشاند.

۴) چهارمین نوع صورت‌بندی پیشتاز، جغرافیایی است. بَلک ماونتین<sup>۱</sup> جنبشی بود که تعریفش به اقامتگاهش در کالج بَلک ماونتین وابسته بود. بسیاری از هنرمندان اغواکننده از بَلک ماونتین گذر کردند؛ از جوزف آلبرز<sup>۲</sup> تا چارلز اولسون<sup>۳</sup> و از رابرت دانکن تا جان کیج<sup>۴</sup>، مِرک کانینگم<sup>۵</sup>، و آلن کاپرو<sup>۶</sup>. مشکل تعریف جغرافیایی این است که پیشتازان مورد بحث آنگونه که منتقدان تا حالا متذکر شده‌اند، زیبایی‌شناختی مشترک اندکی داشتند. دنیس لورتوف<sup>۷</sup> و رابرت کریلی<sup>۸</sup> هر دو پیرو ویلیام کارلوس ویلیامز<sup>۹</sup> هستند؛ اما نزد هیچ‌کدام شعر قرباتی ندارد با، مثلاً، کارهای سیاسی تر و روایی ترِ اِد دورن<sup>۱۰</sup> که او هم در کالج شاگرد اولسون بود. برای چند سال، [نشریه] بَلک ماونتین ریویو این شاعران را گرد هم آورد، اما انگیزه گروهی آنها هیچ‌گاه قوی نبود.

نمونه بارزتر پیشتاز همچون جماعت جغرافیایی مکتب موسوم به نیویورک بود. اصطلاح مکتب نیویورک به عنوان نامی برای نقاشان اکسپرسیونیستِ انتزاعی از جکسون پالوک<sup>۱۱</sup> و مارک روتکو<sup>۱۲</sup> تا هلن فرانکنتالر<sup>۱۳</sup> و فرانتس کلاین<sup>۱۴</sup>، که همه آنها در دهه پنجاه در نیویورک

- 
1. Black Mountain
  2. Josef Albers
  3. Charles Olson
  4. John Cage
  5. Merz Canningham
  6. Allan Kaprow
  7. Denise Lere
  8. Robert Crealey
  9. William Carlos Williams
  10. Ed Dorn
  11. Jackson Pollock
  12. Mark Rothko
  13. Helen Frankentaler
  14. Franz Kline

فعالیت داشتند، معقول است؛ همین طور برای حلقه شاعران فرانک اوهارا<sup>۱</sup>؛ کِنت کوک<sup>۲</sup>، جان اشبری<sup>۳</sup>، جیمز اسکایلر<sup>۴</sup>، باربارا گِست<sup>۵</sup> و گروه بزرگ نسل دوم شاگردان مکتب نیویورک مانند رون پَدگِت<sup>۶</sup>، تد بریگان<sup>۷</sup> و برنادت میِر<sup>۸</sup>. اما نیویورک یک چیز است و پیشتاز چیز دیگر. کتاب بحث برانگیز دیوید لِمان<sup>۹</sup>، «وِپسین پیشتاز»<sup>۱۰</sup>، برای اثبات اینکه اوهارا، کوک، اشبری و اسکایلر (باربارا گِست را از قلم می‌اندازد) اعضای [جنبش] پیشتازند دلیل می‌آورد. به این منظور به گفت‌وگوگرایی<sup>۱۱</sup> جدیدشان، خودجوشی، سرپیچی از وزن‌ها و فرم‌های تثبیت شده و ارتباط «جدید» هنرهای کلامی با دیداری استناد می‌کند. اما هم نقاشی و هم شعر نیویورک زود به درستی جزو سنت رمانتیک و مدرنیست در نظر گرفته شدند. مکتب نیویورک به هنر همچون نهادی بورژوازی حمله نکرد و مرکزیت نقاشی و شعر غنایی را در میان رسانه‌ها به پرسش نکشید. اشبری، به خاطر این موضوع، همواره برچسب نیویورک را پس می‌زد، و بلافاصله شعر او را به شعر استیونس، الیوت، و اودن نزدیک‌تر دیدند تا نودادا که اغلب آن را با شعر مکتب نیویورک مربوط می‌دانند. اما در مورد اصطلاح «وِپسین پیشتاز» لِمان بسیاری منتقدان، از جمله خود من، سرسختانه با واژه «وِپسین» مخالفت کرده‌اند؛ واژه‌ای که جلوگیری آن از هرگونه نوآوری بیشتر همچون حمله‌ای علیه زبان شعر طراحی شده است. مکتب نیویورک، مانند شاعران بیت<sup>۱۲</sup> و نوزایی سان فرانسیسکو، جماعت

- 
1. Frank Ohara
  2. Kenneth Koch
  3. John Ashbary
  4. James Schayler
  5. Barbara Guest
  6. Ran Padgett
  7. Ted Berigan
  8. Bernardette Mayor
  9. David Lehman
  10. *The Last Avant-Gard*
  11. colloquialism
  12. Beat

مهمی بود و باقی ماند، اما از لحاظ هدف یا دستاورد پیشتاز تمام عیاری نبود.

۵) گونه‌ای مبتنی بر الگوی جماعتی<sup>۱</sup> مکتب یا کارگاه است، که نمونه اصلی آن امروز اولیپو<sup>۲</sup> است که رمون کینو<sup>۳</sup> نویسنده و فرانسو لیزنه<sup>۴</sup> مورخ ریاضیات در سال ۱۹۶۰ در فرانسه بنیاد نهادند. این گروه که از ریاضی دانان و نویسندگان به یک نسبت تشکیل می شد برای خودش این وظیفه را معین کرد که [روشن کند] ساختارهای ریاضی را چگونه می توان در آفرینش ادبی به کار گرفت. این عقیده بلافاصله گسترش یافت تا تمام شیوه‌های نظام‌نامه‌ای محدودکننده، مانند جناس قلب<sup>۵</sup> و حذف<sup>۶</sup>، را دربرگیرد؛ شیوه‌هایی که به اندازه کافی دقیق هستند تا در تعیین آنچه کاربران آنها می نویسند نقش قاطعی ایفا کنند. معروف‌ترین نمونه این رویکرد ناپدید<sup>۷</sup> رمان ژرژ پرک<sup>۸</sup>\* است. این اثر بدون حضور هیچ حرف "E" ای نوشته شده است. پس اولیپو برنامه‌ای گروهی است که قواعد و ممنوعیت‌های معینی را رعایت می‌کند. در همین حال، نویسندگان اصلی اش، ژرژ پرک و ژاک روباد<sup>۹</sup>، آثار به شدت شخصی‌ای نگاشتند. زندگی، راهنمای کاربران نوشته پرک، با اینکه بر اصول اولیپو بنا شد، یک رمان پیکارسک<sup>۱۰</sup>\* حادثه‌آفرینی<sup>۱۱</sup>\* است که با خوانندگانی صحبت می‌کند که هرگز از کارگاه پاریس چیزی نشنیده‌اند.

اولیپو پیشتازی راستین است، زیرا از آغاز کارش خود اتفاق شعریا

1. communitarian

2. Olipo- Ouvroir de la litterature potentielle

3. Raymond Queneau

4. Françoise Lionnet

5. palindrome

6. lipogram

7. *La Disparition* (A Void)

8. Georges Perec

9. Jacques Robaud

10. hyperreal

داستان را همچون خودبیانگری<sup>۱</sup> یا ابداع از بنیاد به پرسش گرفته است. اما مشخصه‌های آن الزاماً اندک‌اند و اثر هنری در کل به رسانه کلامی محدود می‌شود، اگرچه هم‌اکنون خرده‌گروه‌هایی با نام‌هایی مانند اوپینتپو<sup>۲</sup>، اوفوپو<sup>۳</sup>، و اوماپو<sup>۴</sup> وجود دارند. (۲) در رده هنرهای دیداری [گروه] مشابه اولیپو<sup>۵</sup> فلاکساس<sup>۶</sup> است، که مانند اولیپو سابقه‌اش به دهه شصت برمی‌گردد. فلاکساس، مانند اولیپو، جنبشی بود مصمم به تولید «آثار هنری» ای که در اندیشه‌های علمی و فلسفی ریشه دارند، اما رمزگذاری<sup>۷</sup> کار آن نبود. پس فلاکساس جنبشی بین‌المللی هم بود که اصول دادا و ذن را می‌آمیخت تا بر این [امر] پافشارد که تمام رسانه‌ها و شیوه‌ها ترفند مناسبی برای ترکیب و تلفیق‌اند، و به‌راستی هر چیزی می‌تواند «هنر» شمرده شود. موضوعات و اجراهای فلاکساس خود به خود نقطه مقابل ویلانل<sup>۸</sup> و حذف‌های\* اولیپو به نظر می‌آمدند، اما در واقع اصول فلاکساس امکان دارد درست به اندازه اصول اولیپو انعطاف‌ناپذیر باشند. فهرست اصول فلاکساس متشکل از چیزهایی است که پاوند «نبایدها» نامیدشان و در آثار هنرمندان و شاعرانی مانند جورج مک‌کوناس<sup>۹</sup>، تم جون پیک<sup>۱۰</sup>، یوکو اونو<sup>۱۱</sup>، جکسون مک‌لو<sup>۱۲</sup> و دیک هیگینز<sup>۱۳</sup> عیناً تجسم یافتند.

(۶) در سال‌های اخیر، جنبش‌های عقیدتی و هویت‌بنیاد<sup>۱۳</sup> گاهی انگ

- 
1. Self-expression
  2. Oupointpo
  3. Ouphopo
  4. Oumupo
  5. Fluxus
  6. codification
  7. villanell
  8. George Maciunas
  9. Nam June Paik
  10. Yoko Ono
  11. Jackson Mac Low
  12. Dick Higgins
  13. identity-based

«پیشتاز» خورده‌اند: برای نمونه، جنبش هنرهای سیاه، هنر اجرایی فمینیستی در دههٔ ۱۹۷۰، یا شعرهای آسیایی-آمریکایی «جدید». اما «موفقیت» چنین جنبش‌هایی معمولاً عمر کوتاهی دارد. شگفت این‌که هدف این گروه‌ها، در اشتیاق به پذیرفته شدن در فضای هنری عمومی بزرگ‌تر با ضدِ پیشتاز بودن پیوند یافت. [اعضای این گروه‌ها] همین‌که کارهایشان جزو آثار مرجع پذیرفته شدند، هویت گروهی را عمدتاً کنار گذاشتند؛ واقعیتی که در مورد چهره‌های شاخصی مانند ترزا هک کیونگ‌شا<sup>۱</sup>، یا امیری باراکا<sup>۲</sup> در حلقه‌های شعر معاصر صادق بوده است.

(۷) سرانجام، در تقابل با همهٔ موارد بالا، [پیشتاز] جنبشی است که خودش را در کل به هیچ‌وجه جنبش نمی‌داند، اما بیگانگان و نسل‌های بعد آن را جنبش تلقی می‌کنند زیرا هنرمندانش در یک زیبایی‌شناسی معین و شاید اندیشه‌ای سیاسی شریک‌اند. در دههٔ ۱۹۶۰ در نیویورک، انبوهی از هنرمندان، آهنگ‌سازان، رقصندگان و شاعران آزادی بودند سرشناس‌تر از نسل دوم مکتب نیویورک، اگرچه هم‌پوشی‌ای بین این دو وجود داشت. جان کیج، که پیشتر در ارتباط با بلک ماونتن از آن یاد شده است، بدون شک روح اداره‌کنندهٔ فلاکساس بود. فلاکساس جنبشی بود که دست‌کم تا حدی در سمینارهای جان کیج در نیواسکول متولد شد. این جنبش مرکز پیشتازی بود که مرک کانینگم<sup>۳</sup>، جاسپر جونز<sup>۴</sup>، رابرت راوشنبرگ<sup>۵</sup>، مورتون فلدمن<sup>۶</sup>، دیوید تیودر<sup>۷</sup>، جکسون مک‌لو<sup>۸</sup>، و حواشی آن فرانک اوهارا و جان

1. Theresa Hak Kyung Cha

2. Amiry Baraka

3. Merce Canningham

4. Jasper Johns

5. Robert Rauschenberg

6. Morton Feldman

7. David Tudor

8. Jackson MacLow



اشبیری را در بر می‌گرفت. شاعر/ هنرمندِ تجسمی<sup>۱</sup> سوئدی اوپویند فالستروم<sup>۲</sup>، که به نیویورک آمد و با راوشنبرگ همکاری کرد، به این گروه تعلق دارد. حلقهٔ کیج بیشتر، ولی نه منحصرأ، جنبشی هم‌جنس‌خواه بود اما موضوع‌های جنسی آن به شدت پوشیده مطرح می‌شدند. امروزه، هنرمندان مفهومی مورد بحث شهرتی کسب کرده‌اند اما، به استثنای نقاشان و به احتمالِ مرک کانینگم، تمام و کمال پذیرفته نشدند. کیج (متولد ۱۹۱۲)، یک دهه پس از مرگش، هنوز در بین بسیاری از حلقه‌های هنری شارلاتان به شمار می‌رود، درست هنگامی که فلدمن و تیودر، آهنگ‌سازان گروه، نزد هواداران‌شان محبوب، اما برای تماشاچیانِ گسترده‌تر کنسرت ناشناس باقی می‌مانند. به تعبیر پاوند، این پیشتازی است که پیشتاز مانده است.

### «نظم کلمات = نظم جهان»؟

پس جنبش زبان چه می‌شود که شاخص‌ترین شعر آمریکاییِ پیشتاز در دهه‌های هشتاد و نود بود؟ تبارشناسیِ  $ز = ب = ا = ن$ <sup>۳</sup> را بایستی در بافت فرهنگِ شعرِ رایجِ زمان فهمید. بروس اندروز<sup>۴</sup> و چارلز برنستین<sup>۵</sup> مجلهٔ حالا مشهورِ کوچکِ پلی‌کپی‌شان را، که بارِ اول در ۱۹۷۸ به چاپ رسید، چنین نامیدند. در آمریکا زمانِ شکوفاییِ فعالیتِ کارگاهی بود، شاعر از پیِ شاعر، شعرِ غناییِ «صمیمی»، با احساس، شخصی و گفتار بنیادش<sup>۶</sup> را می‌نوشت و تفاوت‌های ظریف عاطفیِ خود را بیان می‌کرد. برای نمونه، در زیر، گرگوری

1. concrete

2. Oyvind Fahlström

3.  $L=A=N=G=U=A=G=E$

4. Bruce Andrews

5. Charles Bernstein

6. speech-based