علیه پسامدرنیسم
بن‌بست سنت

سوزان آیوئو
شهاب‌الدین امیرخانی

۱.
لیمو تقریباً گرد است
بعضی لیموها تقریباً گِردند
ولی لیمو گرد نیست
چه بهتر که این‌جوری است
آیا حقیقتاً گرد است؟
اگر اصلاً این قابل پرسیدن باشد؟
چه‌بهتر که این‌جوری است
به اسمارو گفتم (وقتی روی این شعر کار می‌کردم)
صدا زدم اسمارو، منو ببین (اسمارو توی آشپزخانه بود)
توی یخچال لیمو هست؟
گفت نه
چه‌بهتر که این‌جوری است
... و پرتقال‌ها چه‌طور
دست‌کم یه پرتقال
شبیه یه پرتقال هست
واقعاً که بیشتر پرتقال‌ها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شباهت قابل توجهی به پرتقال‌ها دارند[1]

چه سلانه‌سلانه می‌رود این شعر رابرت کروچ، «کلیات لیمو». شعری که نماد مکتب «مد روز»، «پیش‌رو»، «امروزی» و به‌عبارت دیگر «پسامدرن» است. اما پرسشی که بارها تکرار شده این است که «پسامدرن یعنی چه؟»

درباره‌ی این کلمه، هم به‌عنوان یک نماد و هم به‌عنوان ابزار توی سر زدن، زیاد صحبت شده است و کاربرد آن بستگی دارد به این که در کدام سوی حصار زیبایی‌شناسی قرار بگیریم. صادقانه بگویم، من سوی نفی را ترجیح می‌دهم و به‌سختی درک می‌کنم چرا نویسندگان مطرح باید از تپه‌ی پسامدرنیسم بالا بروند. (جز این نیست که همیشه پیداکردن رنگ خود از همرنگ جماعت شدن سخت‌تر است.) بنابراین باید پرسید لازمه‌های موضع پسامدرن، به‌طور خاص در مورد شعر کدام‌اند؟ فرض اولیه‌ی پسامدرنیسم منکر این است که شعر بتواند در مورد واقعیت تجربی بحث کند. پیروان نحله اعلام می‌کنند که هیچ‌گونه واقعیت به‌وضوح تعریف‌شده‌ای وجود ندارد. از دانشجویان سال اول فلسفه گرفته تا شکاکیت قرن هجدهم هیومی همه از این صحبت می‌کنند که ما در درون محدوده‌های حواس پنج‌گانه‌ی خود گرفتار آمده‌ایم و از این رو نمی‌توانیم واقعیت هیچ‌گونه جهان خارجی را بفهمیم. بنابراین نتیجه می‌گیرند که اصلاً چرا شاعر باید به مضمون توجه کند؟ اگر ما نتوانیم از آنچه فراسوی حواس‌مان، «آن بیرون»، می‌گذرد باخبر شویم پس هنر چگونه می‌تواند از حیات تقلید کند (میمسیس چگونه ممکن می‌شود)؟ به جای این، همه‌ی آن‌ها بر این باورند که آنچه نویسنده می‌تواند با یقین از آن صحبت کند تجربه‌ی فردی به‌صورتی است که از طریق ساختار زبان (علم نشانه‌شناسی) منظم و تعریف شده باشد. در واقع نویسندگان پسامدرنیست (صرف‌نظر از هنرهای بصری و موسیقایی!) اعلام می‌کنند که هیچ تجربه‌ای بدون زبان نمی‌تواند وجود داشته باشد! فقط شعر پسامدرنیستی به‌طور «خودارجاع» تعمداً بدل می‌شود به بازی با زبان به‌خاطر خود زبان تا توجه‌مان را به شیادی زبان جلب کند.

و ماهی به دوایر هجوم برد
پیچیده در سر پیچ
وقتی که می‌پیچد
در مسیر رودخانه، در این شعر[2]

این تمرکز دائمی و فزاینده بر صورت شعری (فرایند نگارش آن)، به احساسات سنتی خواننده اجازه‌ی درگیر شدن با محتوا را نمی‌دهد. با این حال از خواننده‌ی ناآشنا انتظار می‌رود در «رمزگشایی» فقدان معنا «مشارکت» کند. نصیب خواننده‌ی بیچاره حل معما (پازل) می‌شود نه احساس کردن یا تجربه کردن، و در حالی که پسامدرنیسم در مقام نظر این فرایند نگارش را فراتر از محصول هنری پرداخت شده و تکمیل شده می‌برد، همچنان به انتشار محصول بی‌ارزش به‌صورت مجله و کتاب ادامه

می‌دهد.

گرچه پسامدرنیسم اعلان‌ها و بیانیه‌هایش را از دوران گذشته و از حوالی سوررئالیست‌های دهه‌ی ۱۹۲۰ بیرون می‌کشد[۳]، پسامدرنیسم ادعا می‌کند که به‌عنوان یک طریق جدید و صحیح نوشتن بر مدرنیسم ارجحیت دارد. طرفداران کانادایی در حال حاضر منشور انتقادی خود را در **علامت آینده: نظریه‌ی ادبی و ادبیات کانادایی** عرضه کرده‌اند. (سم سولکی منتقد، مقالات این مجله‌ی ادبی کانادایی را «مقالات افتضاح و بحث‌های فجیع» نامیده است.) در این‌جا تکرار نظریه‌های انتقادی، نظیر نظریات ژاک دریدا، میشل فوکو، ژاک لاکان، رولان بارت و پل دِمان، را در قالبی نو می‌بینیم. این‌ها به زبان یأجوج و مأجوجِ جدیداً مصوبِ «درون‌متنی»، «نشانه‌شناسی»، «ساختارشکنی» و «فراانتقادی» نوشته شده‌اند. هم‌زمان مجلات ادبی مانند **نامه‌ی سرگشاده‌ی** فرانک دوی، رمپایک کارل جیرگن و سی. وی. دو اصلاح شده نیز به اعلان و انتشار راست‌کیشی تازه‌ای برای نویسندگان می‌پردازد:

«...ما به اتحاد سنتی بین الگوی گفتار و مابعدالطبیعه‌ی عقل‌محور مظنونیم ... با بسیاری از اعتراضات عمده‌ی دوروتی لیوسی در سی وی. دو مشترکاً موافقیم و احساس نیک‌اقبالی می‌کنیم از این‌که از این سال (۱۹۸۵) ترجمانی از بزرگ‌ترین مجموعه‌ی راهکارهای انتقادی را در دست داریم که می‌توانیم از آن کمک بگیریم. نقادی براساس واکنش خواننده، ساختارشکنی، لذت متن، اودیسه‌ها (یا سفرهای پرماجرا) برای کشف ساختمان نفس در زبان و از این دست ... علایق ما به وسیله‌ی فرایند ساخت قانون و نقض قانون رنجور شده است. ما به‌خاطر پژوهش‌های انجام شده در مورد سیاست‌های نوعی یا جنسیتی زبان آزرده‌ایم ــ متن‌هایی که مرزهای افتراق را تیره و تار می‌کنند و محو این مرزها باعث شده قلب‌های ما تندتر بزنند.»[۴]

شناخته‌شده‌ترین استادان کانادایی نظیر روبرت کروچ، فردوا، جورج باورینگ، نیکول بروسارد و بی.پی نیکول هویت مقلدها را که ادعا می‌کنند «ارتباطی با زبان» دارند یا ــ در یک شعر ــ به فرایند نوشتن آن دل‌مشغول‌اند نشان می‌دهند. به‌راستی پسامدرنیسم جنبشی است سنگین از بار نظریه، اگرچه این نظریه‌ها پراکنده در محتوای شعری است. نقد پسامدرن ستاره‌های مدرنیسم را طرد می‌کند (لوییس، الیوت، فرای)، ولی شعر آن از انتقاد خودش با اصرار بر این‌که فقط می‌خواهد «بازی خلاقانه» کند طفره می‌رود، هرگونه که باشد چنین به نظر می‌رسد. الباقی معیارهای رایج برای قضاوت هنرها است. در واقع مفاهیم زیادی از معیارها و فنون که به‌وسیله‌ی مدرنیسم آلوده شده‌اند، مظنون‌اند.

اگر پسامدرنیسم فقط آخرین دل‌مشغولی به آزمایش و تفاوت بود، نیازی به هیاهو نبود. ولی همان‌طور که لیبی شِیر متذکر شده این دیدگاه‌های «جدید» و ذاتاً منفی در ادبیات در حال خشن‌تر شدن و تبدیل‌شدن به مرامِ قلدری هستند؛ «به‌نام آن کس که از هر فلسفه‌ی ساختاریِ فراگیر مثل فلسفه‌ی کانت و مارکس اجتناب می‌کند. نشانه‌شناسانی که به هرج و مرج تجربه دلالت می‌کنند، به این‌که تجربه بدون زبان وجود ندارد، و زبان باید انعکاس هرج و مرج باشد. هرکس از این فکر منحرف شود مرتجع است و در معرض خطر نمایش یک نشریه‌ی فراگیر دیگر است. این‌ها برای

واقع‌گرایی اجتماعی به‌اندازه‌ی خلق هنری خفقان‌آورند.
اگر پسامدرنیسم واقعاً یک شاعرانگی جدید ارائه می‌داد، آدم می‌توانست با اکراه کم‌تری به حکم آن تن در دهد. اما حقیقت عکس این است؛ گرچه پسامدرنیسم مدعی سرنگون کردن کار انتقادی و خلاقانه‌ی گذشتگان است، درواقع مستقیماً از سنت ادبی قرن بیستمی گسترش پیدا کرده و آن سنت را به سرحد منطقی خود بسط داده، یعنی آن را به بن‌بست کشانده که نگاهی به آن سنت مؤید این نکته است.

در تاریخ ادبیات انگلیسی کوشش‌های مکرری برای «بهبود» شعر صورت گرفته، تا آن را با زمان و مکان هماهنگ کند و به‌صورت ابزار بیان امروزی‌تری درآورد. تی.اس. الیوت می‌گوید: «هر انقلابی در شعر، مستعد صورت‌گرفتن است و گاهی این تحول خودش را به‌صورت بازگشت به گفتار عامیانه نشان می‌دهد. پیروان یک تحول، سبک شعری جدیدی را در این یا آن جهت می‌گسترانند، پرداخت یا تکمیل می‌کنند. ضمن این کار، زبان گفتاری رو به تغییر می‌گذارد و سبک شعری کهنه و منسوخ می‌شود.[۵]

الیوت قادر بود عقب بایستد و تصویر بزرگ را ببیند. او می‌فهمید که تکامل شعر فرایندی است مداوم و قرن‌های متمادی قدمت دارد، با این حال بسیاری از شاعران اغلب به نزدیکی تحول دچار می‌شوند و از بینایی کانونی و تک‌بُعدی‌نگری رنج می‌برند ــ آن‌ها فقط یک قسمتی را می‌بینند، نه کل را. برای آن‌ها گذشته‌ی ادبی امری است ایستا، پایدار، تغییرناپذیر و بیگانه. از نظر آن‌ها پیش از این که شعرشان بتواند جایگاه برحق خودش را، به‌عنوان دیکتاتورِ مطلقِ جدیدِ ذوق و فعل خلاقانه، پیدا کند گذشته‌ی ادبی باید سرنگون شده باشد.

به‌خصوص در قرن بیستم تکامل شعر به‌واسطه‌ی استعاره‌ی سیاسی شتاب گرفت. شاعران «جدید» بیانیه‌ها نوشتند و به‌عنوان یک پیشرو (آوانگارد) در خط مقدم جنگیدند. آن‌ها در راه آزادی شعر خود را به‌مثابه مبارزینی می‌دیدند که برای برکناری دشمن ریشه‌دار، یعنی علیه محافظه‌کاری، با حرارت می‌جنگند. فقط دو گزینه وجود دارد و هیچ حد واسطی نیز پذیرفته نیست. شاعرانی که همچون سربازان تازه‌نفس متفقاً به صفوف می‌پیوندند مورد تشویق قرار می‌گیرند. شاعران «خوب» امروز «خطر می‌کنند» و با زبان «نسبتی» دارند. کسانی که از احضاریه‌ی خدمت سرپیچی کنند توسط تبلیغات‌چی‌ها با کلمات وقیحی نظیر «مدرنیست»، «واقع‌گرا» یا «انسان‌گرا» (اومانیست) زیر سؤال می‌روند.

بیشتر اوقات پیروان جنبش‌ها، و نه خالقین آن‌ها، خطوط جنگ را با شدت و قوّت به پیش می‌برند. نخستین تصویرگراها مانند ریچارد آلدینگتون، اچ. دی، ژان گلد فلچر، ایمی. لاول، ازرا پاوند، برای اعلام جنگ علیه ارزش‌های قدیمیِ رو به زوال و برتری بخشیدن به چیزی کاملاً متفاوت برنامه‌ای نداشتند، بلکه علناً بزرگ‌ترین ستایش‌ها را نثار گذشتگان می‌کردند و در مقابل آنها فروتن بودند.[۶] آن‌ها زدودن افراط‌کاری گذشته و بازگرداندن شعر به خودش ــ به آنچه که همیشه بهترین بوده است ــ را هدف گرفته بودند. آن‌ها احساس می‌کردند برای خنثی‌کردن ابهام، کلیشه و غلبه‌ی احساسات

سرسری که نوشته‌های پیشین را لوث کرده بود، باید به خود تصویر به‌عنوان یک بیان انضمامی و مشخص توجه بیشتری داشت. آن‌ها به‌معنای واقعیِ کلمه سنت‌گرا بودند: «این‌ها اصول جدیدی نیستند، بلکه فقط از رواج افتاده بودند، این‌ها اصول همه‌ی اشعار بزرگ‌اند.»[۷] این گروه هرگز نمی‌گویند که شعر بدون توجه به دیگر عناصر شعری باید صرفاً تصویر باشد. در واقع در **گرایش‌های شعر نوین آمریکا** (۱۹۱۷) ایمی لاول به نیاز شعر به آزادی تجربه‌ی ضرب‌آهنگ (ریتم)، آزادی موضوع و گفتار آزاد (گفتار بدون محدودیت) تأکید می‌کند. این تفکر که «با گسترش تصویرگرایی، تصویر غالب تنها علت وجودی یک شعر می‌شود» مضحک است.

مخالفت تصویرگرایان با خطابه‌ی مغرورانه و آرایش مزاحم شعر در اواخر قرن نوزدهم، نشانی از یک رکود بزرگ بود. جنگ جهانی اول، اعتماد و احساس امنیت بشری را به لرزه درآورد. تد پلانتوس در مقدمه‌اش بر passchendaele می‌نویسد: «بذرهای ادبیات مدرن در منظره‌ی بهت‌آور جنگ جهانی اول نضج گرفت.» وقتی شاعران دیگر در جهان تغییریافته احساس امنیت نمی‌کردند، وقتی دیگر شهامت این را نداشتند که ادعا کنند شاهد یا قانون‌گذار نوع بشرند، تصویرگرایی یک انتخاب عالی در اختیارشان قرار داد. تمرکز بر یک شیء کوچک، جداافتاده و بی‌طرف، به شعر سنتی راهی برای گریز از مسئولیت پیشنهاد کرد. مسئولیت شعر سنتی پاسخ‌گویی به پرسش‌های مهمی مثل زیبایی، عشق، مرگ، حقیقت و اخلاق بود.

نوشتن درباره‌ی امور مجزا و ملموس، و متمرکز شدن بر کیفیات لذت‌بخش شعر را از ضرورت پرداختن به خود شاعر و انسان در سیاره‌ای تغییریافته رهانید. به‌جای بازگرداندن شعرا به بهترین حالت سنت، که پیش از آن دنبال می‌شد، تصویرگرایی به‌راحتی به غایتی متضاد تمایل داشت. شاعر به‌جای در میان گذاشتن رابطه‌اش با بی‌زمانی، می‌توانست به ظرایف لحظه‌ی کنونی عقب‌نشینی کند؛ ایمن در ریزجهانی[۸] از مشاهدات دقیق و لذت‌بخش.

تصویرگرا از بیان علنی عواطف، که در آثار تی.اس. الیوت تداوم داشت، گریزان است. از نظر الیوت، شاعر از خودِ شخصی‌اش سخن نمی‌گوید بلکه واسطه‌ای است مسئول ... تسلیم مداوم خویشتن، به چیزی ارزش‌مندتر گویی که در آن لحظه هست، پیشرفت یک هنرمند ایثار دم‌به‌دم است، دور ماندن مداوم از فردیت.[۹]

در شعر الیوت «همایند عینی» موضوعی را که عواطف خواننده را برمی‌انگیزد، بدون این‌که مستقیماً از آن حس نام ببرد، می‌توان بسط تمرکز تصویرگرایی بر امر انضمامی دانست. اما در این‌جا او می‌خواهد شعر را از شاعر خالی کند یا از شعر شخصیت‌زدایی کند. چیزی که در آثار الیوت و پیروان مدرنیستِ او دوام دارد، تأکید قدیمی بر هنر به‌عنوان ساخت، به‌جای شرح ضمیر تغزلی است. شعری با این پیچیدگی عقلانی و استعاری، به‌جای این‌که ماشین ارتباطی بی‌سروصدایی باشد نظر همه را به خودش جلب می‌کند. فضل و دانش الیوت و اکراه او از برهنه‌کردن احساسات فردی به هم آمیخته تا شعر جدیدی با پیچ و خم‌های عالمانه خلق کند.

شاعران **کوه سیاه** همراه با الیوت ادعای بازگشت به زبان عامیانه را داشتند، شعری به قیمت خلاقیت

موزون (دارای وزن)، به‌جای این‌که با «ضرب‌آهنگ تنفس» پیش برود. ولی نظریه‌ی جدید خط که آن‌ها به کار می‌گرفتند باعث این سوء تعبیر عمومی شد که شعر دقیقاً همان نثر تکه‌تکه شده است. نتیجه بسیار دامنه‌دار بود. شعر ساختن با آگاهی ناچیز از سنت یا ناتوانی در هدایت مهارت، نتیجه‌ی خیلی ساده‌اش شعر اعترافی خودآسان‌گیر بود. شاعر باز هم دورتر رفته بود. دیگر خبری از نبی شارع، یا واسطه‌ی غیرشخصی نبود، شاعر مبدل به **هرکس** (نام یک نمایش‌نامه‌ی اخلاقی قرن پانزدهم. ـ م.) مدروز اهل گل و بلبل شد.

به‌آسانی می‌توانیم به این نکته دست بیابیم که چگونه پسامدرنیسم از چنین ریشه‌های متنوعی رشد کرد. اگر چه پسامدرنیسم مدعی انقلابی‌بودن و «سرنگون‌ساختن» مدرنیسم است، اما در واقع بسط منطقی مدرنیسم است که مثل بسیاری دیگر از مواضع افراطی به بن‌بست کشیده شده است. تصویرگرایی علی‌رغم معنی نشاط‌آور اولیه‌اش، پهنای دایره‌ی شعر را از پرسش‌های گسترده‌ی انسانی به پرسش‌های خاص، گسسته و انضمامی کاهش داد. همایندهای عینی شعر الیوت و مهارت استادانه، فاصله‌ی شعر را از شاعران بیشتر کرد. این حس رو به افزایشِ شعر به‌مثابه چیزی جداگانه و ساخته شده، با اصرار زیاد به تاروپود پسامدرنیسم مبدل شد: شعر به‌عنوان زبان (نشانه‌شناسی) به جای شعر به‌مثابه تقلیدِ حیات (ممسیس). طرفه این‌که، گرچه حتی مکتب کوه سیاه (ظاهراً در تقابل با تصویرگرایان و الیوت) به رشد شعرِ اعترافی کمک می‌کند، خودبزرگ‌بینی (نارسیسیسم) شدیدی که اعتراف احساسات مشوق آن است، به تحقق پسامدرنیسم هم یاری کرده است؛ به‌نظر شاعر منفی‌گرا شعر، بدون توجه به خواننده، فقط نیاز دارد که خودش را بیان کند. به‌راستی با پسامدرنیسم، مسئولیت قابل فهم کردن یک شعر از نویسنده به خواننده منتقل شده است. در حالی که نویسنده در «بازی» زبان افراط می‌کند، خواننده باید معنای شعر را رمزگشایی کند.

ولی نهایتاً در خودماندگی این‌گونه اشعار پسامدرنیستی سیر قهقرایی طی می‌کند. همه‌ی اشعار «خودانعکاسی» می‌شوند، در ورای نقادی بسته شده و در درون واژگان خود، بدون این‌که دیگر ارتباطی به جهان انسان یا با شاعر به‌عنوان یک بشر داشته باشند، سلسله‌ی معلقی از کلمات، شعر نسبت به مضامین مهم اجتماعی بی‌تفاوت است و عاری از احساس. تنها پیام آن یأسی است که با صدای انسان‌زدایی شده‌ای بیان می‌شود. اس. دی. هاراسیم موضع پسامدرن را این‌گونه خلاصه می‌کند: اهمیت اجتناب‌ناپذیر زبان، اتفاقی شدن، ور ور کردن کلمات، خالی‌بودن علائم زبانی. نویسندگان حالا سعی می‌کنند ناحقیقت و فرایند خودارجاعِ خودانعکاسی را در شعر و داستان تصویر کنند.[۱۰]

البته علی‌رغم ناکامی زیبایی‌شناختی در سطح نظری، هزاران شاعر دیگر هنوز هم درباره‌ی خودشان و درباره‌ی جهان وسیع‌تر، با احساسات می‌سرایند. بسیاری، هرگز به این نظریه‌ی تعصب‌آمیز هیچ توجهی نکرده‌اند و با این حال می‌نویسند. سایرین پسامدرنیسم را به‌عنوان ورزش عقلی مسخره، یا آخرین نفس‌های به شماره‌افتاده‌ی مدرنیسم کنار گذاشته‌اند. ولی اجازه دادن به پسامدرنیسم برای تصاحب منظره‌ی زیباشناختی همان قرار دادن تعصبات شعری جدی در جای غلط است. در وراجی

دربارهٔ نشانه‌شناسی، ساختارشکنی، درون‌متنی و از این قبیل بحث‌ها، نظریه‌ی پسامدرنیستی توجه را از مطالعه‌ی فن شعر به‌نحو ابداعی و خلاقانه منحرف می‌کند. پسامدرنیسم با انکارِ مجال و توان شعر، با کم‌ارزش کردن آن و پایین آوردنش تا حد ساخت زبانیِ صرف، پیروان خود را از مسئولیت درست نوشتن درباره‌ی چیزی که ارزش خواندن داشته باشد راحت کرده است. به‌عکس، درست وقتی منتقدین **پسامدرنیستِ علامت آینده**، می‌کوشند مذهب هرج و مرج را نهادینه کنند، فیزیکدان فرانسوی بُنوا، بی. مندل‌بروت، در حال کشف اشکال هندسی فراکتال‌های ظریف بوده که با تکرار بی‌پایان خودشان شکل بسیار پیچیده و الگوی ظاهراً نامنظم جهان فیزیکی (و علمی) را می‌سازند. به‌عبارت دیگر با کمک تحلیل کامپیوتری، اکنون حتی اتفاقی‌ترین نمودها و نظمی که پیش از این در مقابل منطق قیاسی مقاومت می‌کرد از بیخ و بن آشکار می‌شود. بی‌نظمی دیگر نامنظم نیست! این برای شعری که مبنایش بی‌هدفی و یأس باشد بسیار سنگین است. کسانی که به نوشتن مطابق با جدیدترین آئین ادبی اصرار می‌کنند، زمان آن فرارسیده که کیش دیگری بر مبنای ایمان به نظمی بنیادی اما نامشهود بنا کنند، یک پسا-پسامدرنیسم در محتوا و امید.

... چه خنده‌ام می‌گیرد از این همهمه، هیاهوی ما
وقتی آوایمان بلند می‌شود
آواز بلند مثل آواز مناجات دسته‌جمعی
هر ذره‌ای می‌شود یک هیاهو، هیاهوی ما، هیاهوی ما
و شور انسانی ما[11]

پی‌نوشت‌ها:

1. Robert Kroetsh, *the New Canadian Poets*, Dennis Lee (Torento: McClelland and Stewart, 1985) p. 144
2. Ken Cathers, (Hunting Ground), Quarry, 32, No.1 (Winter 1983), p. 49
۳. طرفداران کانادایی اکنون کتاب نقدی برای خودشان دارند باعنوان **علامت آینده، نظریه‌ی ادبی و ادبیات کانادا**
4. Palima Banting, Editorial$ (blurred mirrors and the archealogy (sic) makes), c/2, 9, 1 (summer 1985) p. 6
5. T. S. Eliot, selected prose (harmondsworth, MIddlesex; Penguin Books, 1965), p. 55
6. Preface to some imagist poety (harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1972), p. 36
7. *ibid*. p. 36
8. mini-world
9. T. S. Eliot, Selected prose, p. 25
10. S. D. harasym,(poestics0, Quarry, XXXII. No. 4(autumn, 1983), p. 65
11. bp Nichol, from the Martyology, Book 10: (St Aznas: basis/basis) printed in Writing, 20 (December 1987) p. 32

شاعر در این مصرع با کلمات بازی کرده و ترجمه‌ی دقیق ممکن نیست. به بازی این کلمات توجه کنید: (انسانیت)humanity، (هیاهو)Hum، و (شور و حال)Anity.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی