یادداشت

نگاهی به مجموعه داستان «سمت تاریک کلمات» نوشته «حسین سناپور»

سبکی تحمل‌ناپذیر هستی

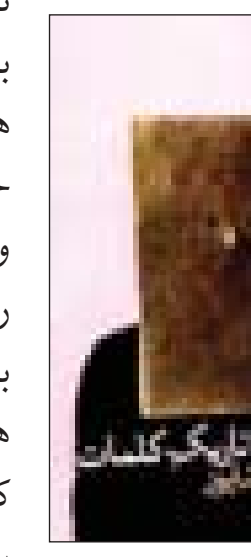
یاسر نوروزی

«یک روز بیدار می‌شویم و می‌بینیم که نمی‌خواهیم فکرمان هیچ جا برود. . . و اصلاً نمی‌خواهیم فکری وجود داشته باشد تا یادمان بیاید که هنوز هستیم و هنوز خیلی کارها می‌شود کرد. می‌فهمیم دیگر پایین‌تر از این، تحمل‌ناپذیرتر از این، ممکن نیست.»

سرخوردگی، اضطراب، عدم درک متقابل و روابط بی‌سرانجام انسان‌ها دغدغه‌هایی است که سناپور کوشیده است در مجموعه «سمت تاریک کلمات» آنها را بکاود. قصه‌ها عموماً با دو شخصیت زن و مرد پیش می‌رود، روابط آنها در سردرگمی ادامه می‌یابد و در نهایت با انزوایی محتوم به بن‌بست می‌رسد.

پرداخت این روابط در تمام داستان‌ها یکسان نیستند. برای اثبات این مدعا داستان‌ها را به دو گروه تقسیم می‌کنم. بخش نخست قصه‌هایی هستند که رابطه بی‌فرجام بین دو شخصیت، با شیوه روایی درهم تنیده و نویسنده با فرمی که در نظر گرفته این دغدغه را پررنگ‌تر کرده است؛ از جمله این قصه‌ها می‌توان به «خواب مژه‌هات»، «خیابان‌های نیمه‌شب»، «کابوس بیداری» و «دلم سنگین، زبانم تلخ» اشاره کرد. در تمامی این قصه‌ها دیالوگ نقش محوری دارد و روایت فقط از طریق گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. این محوریت حتی گاهی آنقدر پررنگ می‌شود که راه را برای ورود زوایای دیگر می‌بندد. نمونه این مورد «خواب مژه‌هات» است که در آن جز دیالوگ چیزی وجود ندارد. نکته موفق این تیپ قصه‌ها در آن است که از طریق گفت‌وگو کامل می‌شوند اما رابطه بین شخصیت‌ها با تداوم این گفت‌وگو ثبات خود را از دست می‌دهد؛ تکامل قصه مساوی است با زوال رابطه و تنها چیزی که قرار است دو شخصیت را به هم نزدیک کند عقیم می‌ماند. شخصیت‌های نیمه‌هشیار، دور از هم و گفت‌وگویی که در یکی دو قصه (خیابان‌های نیمه‌شب) تنها از طریق تلفن صورت می‌گیرد از دیگر ویژگی‌های قصه‌های بخش نخست است.

نکته دیگر اینکه دیالوگ در برخی قصه‌ها آنقدر یک‌سویه شده است که گاهی به تک‌گویی درونی نزدیک می‌شود. در «خواب مژه‌هات»، زن، خواب و بیدار، روی تخت دراز کشیده است و با بی‌حوصلگی درددل‌های مرد را با کوتاه‌ترین جملات ممکن پاسخ می‌دهد. نزدیکی دیالوگ به تک‌گویی درونی، آنقدر ادامه می‌یابد که قصه نمایشی می‌شود برای هجو گفت‌وگو. گفت‌وگویی که یکی از طرفین به دلایلی در آن شرکت نمی‌کند، آیا معناباختگی خود را به نمایش نگذاشته است؟



بخش دوم قصه‌هایی هستند که راوی در آنها حضور پررنگ‌تری دارد و دیالوگ در پیشبرد روایت از نقشی فرعی برخوردار است. «بگذار همین طور ادامه پیدا کند» یا «خانه باید خانه باشد» از این تیپ قصه‌ها هستند. در قصه اول، راوی مردی است که ماجرای پریشانی همسرش را روایت می‌کند. زندگی برای مرد معنای خود را از دست داده است و زن پس از کمرنگ شدن حس زندگی در روابطشان تصمیم به متارکه و خودکشی می‌گیرد. محوریت در این قصه با راوی است و ناکامی روابط بین شخصیت‌ها به زاویه دید او ختم می‌شود. اینجا است که نویسنده از این ناکامی به آن راوی محتوم رسیده است. جایی که تصویر زندگی مشترک و تنهایی شکل می‌گیرد و با ایجاد یک دور باطل به یاس و ناامیدی تبدیل می‌شود.

در اکثر قصه‌ها با شخصیت‌های افسرده و مایوس روبه‌رو هستیم که راه گریزی جز فرار از واقعیت‌های زندگی و در نهایت فرد مقابل خود نمی‌بینند و این معلولی است بر شکست‌های ترمیم‌ناپذیر بین آنها. اگر هم قصه‌ای یافت شود که رابطه بین زن و مرد آرام و بی‌تنش است باید به لایه‌های عمیق‌تر رجوع کرد. در داستان «خانه باید خانه باشد»، زن و مرد در یک بنگاه معاملات ملکی با هم آشنا می‌شوند و جست‌وجوی آنها به دنبال خانه دلخواهشان نقطه اشتراکی می‌شود برای آشنایی بیشتر و ازدواج. زندگی آنها با آرامشی منطقی ادامه می‌یابد اما به نظر می‌رسد نویسنده بیشتر قصد دارد این زندگی را تمسخر کند؛ جایی که تنها نقطه مشترک بین انسان‌ها چیزی بی‌اهمیت همچون یافتن خانه است! با این حال این خواهش نیز بی‌پاسخ می‌ماند و مرد و زن درمی‌یابند که تا ابد باید در جست‌وجو باشند و اضطرابی که در خاتمه از این جست‌وجوی بی‌پایان و بی‌حاصل نصیب ما می‌شود همان چیزی است که مد نظر قصه بوده است.

نقطه مشترک در میان تمام داستان‌ها شخصیت‌ها هستند که به‌نظر می‌رسد یا نیمه‌هشیارند و یا در توهمی درونی زندگی می‌کنند. نمونه این توهم را می‌توان در داستان «با تو حرف می‌زنم، با تو» به روشنی شناخت. این توهم چه حاصل انزوای انسان‌ها باشد و چه معلول ناکامی آنها در ایجاد ارتباط با دیگران قابل تامل است و گاهی اوقات آنچنان پررنگ و فراگیر می‌شود که نمی‌دانیم کدامیک از شخصیت‌ها در توهم است و کدامیک در واقعیت زندگی می‌کند. پدر همسر داماد در داستان «دلم سنگین، زبانم تلخ» ادعا می‌کند تنها دخترش از خانه داماد گریخته و نزد او آمده است اما داماد بر حضور او در خانه اصرار می‌کند. کدامیک از شخصیت‌ها دارد نقش بازی می‌کند؟ کدامیک رابطه خود را با واقعیت از دست داده است؟ آیا داماد است که در توهم است و یا پدر دختر است که دیوانه شده؟!

بحثی پیرامون شعر حاد متن

در گریز گم می‌شویم

محمد آزرم



از سال ۱۹۸۰ میلادی ژانر جدیدی در شعر شکل گرفت که آن را «شعر الکترونیک» یا «الکتروشعر» می‌نامیم. الکتروشعر در شعرهای کانکریت، میل آرت، شعر جنبشی، شعر صوتی، شعر ترکیبی، ادبیات و هر امر دیگری که به این موارد آشنا نزدیک باشد، ریشه دارد. بسیاری از این ژانرها هنوز هم به طور جداگانه ساخته می‌شوند و شاعرانی هستند که حرکت در یک ژانر خاص را به ترکیب و تداخل ژانرها ترجیح می‌دهند. به خصوص این که علاقه‌ای به فضا و رسانه‌های الکترونیکی ندارند. با شکل گرفتن و گسترش فضای «Web» یا شبکه اینترنت بنیان الکتروشعر به صورت «آن‌لاین» یا در حین کار تغییر کرد. پس اگر به دنبال ساختن تاریخی برای «Hypertext poetry» باشیم، می‌توانیم به هنر آوانگارد و جنبش‌های دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی هم اشاره کنیم، اما این کار صرفاً ردیابی تاریخ شباهت‌ها بین ژانرهایی است که تفاوت بسیاری با هم دارند. پس ضمن آگاهی از تاریخ شباهت‌ها باید تاریخ تفاوت‌ها را هم بسازیم، و هم ادامه دهیم.

«Hypertext poetry» را شعر «ابرمتن» یا شعر «حاد متن» می‌نامیم، «Hypertext poetry» به متن‌هایی اطلاق می‌شود که موقعیت «شعر بودن» در آنها از فضای الکترونیک جدا نشدنی است و از ساختاری خطی پیروی نمی‌کنند. حضور ساختارهای غیرخطی یا چند وجهی در شعر «حاد متن» امکان آرایش مجدد شعر را در هر بار خوانش خواننده احتمالی فراهم می‌کند. به طور معمول این ساختار غیرخطی در شبکه پیچیده‌ای از «Links» یا راه‌های ارتباطی صفحه‌ها در فضای وب صورت می‌گیرد. در شعر «حاد متن» خواندن نوستالژی کتاب ندارد. صفحه قبل و صفحه بعد مفهومی ندارند. هر صفحه‌ای که زودتر باز شود صفحه اول است و هر لینک یا راه ارتباطی ای که در حال خواندن انتخاب کنید، شما را به نشانی صفحه‌ای می‌برد که نامش را صفحه بعد می‌گذارید. پس همواره شبکه‌ای از راه‌های متفاوت در شعر «حاد متن» وجود دارد که هر خوانشی را متفاوت از مسیر خوانشی دیگر از درون خود عبور می‌دهد. با این همه خواندن شعرهای حاد متن برای خوانندگان سنتی شعر به دلیل تلقی ذهنی ای که از مفهوم «شعر بودن» دارند، کار دشواری محسوب می‌شود. حتی می‌توان گفت آنها را نگران می‌کند. در برابر حق انتخابی که برای چگونگی ادامه شعر دریافت می‌کنند همواره نگران‌اند که بخشی از شعر را از دست بدهند. ناپدیدی بخشی از شعر برای آنها بیشتر نشانه فقدان معنا و بی‌ارزشی آن است تا امکان افزودگی و گسترش معناها. وقتی کل یک شعر را در اختیار نداریم چطور قادر به درک آن هستیم. اما مفهوم «کل» در فضای حاد متن مثل بسیاری از مفاهیم دیگر تغییر نمی‌کند؟

خواندن شعر «حاد متن» خوانش راه‌های ارتباطی آن است و معناهای شعر درست مثل مسیر متغیر خوانش‌ها به طور مستمر در حال تغییر هستند.

تعیین حد و مرز شعر «حاد متن» کار دشواری نیست، امری غیرممکن است؛ چرا که با هنرهای دیداری و «Hypertext fiction» یا قصه‌نویسی «حاد متن» و فضاهای سه‌بعدی الکترونیکی تداخل پیدا می‌کند و آنقدر تفکیک‌ناپذیر می‌شوند که شعر «حاد متن» بیشتر ویژگی حاد بودن و تشدید شدن شبکه ارتباط‌های در حال افزایش خود را بروز می‌دهد. یک شعر «حاد متن» می‌تواند تصاعدی هندسی از افزایش راه‌های ارتباطی خود باشد. مفهوم چنین امری این است که شعر «حاد متن» هیچ نظم ثابت و پایایی را نمی‌پذیرد، شعر در حال حرکت دایم است، به بیان دیگر، در حال اجرای خود است. مفهوم تولید، خلق یا پدید آمدن شعر را به طور زنده و هم‌زمان می‌توان در آن مشاهده کرد. با اشاره شما به عنوان خواننده، بیننده، کاربر یا هر نام دیگری که دلخواه شما باشد، شعر در حال حرکت از صفحه‌ای به صفحه دیگر یا شعر سه‌بعدی و متحرک (در نمونه‌های هولوگرافیک) در جای خود و در برابر نگاه شما متوقف می‌شود اما این توقف صرفاً نشان دهنده مکث شما و پاسخی است که شعر به خواسته شما داده و نه دلیلی بر ایستایی آن. بدیهی است اشاره بعدی شما به شعر برای ثابت شدن، وجه دیگری از شعر «حاد متن» را نشان خواهد داد.

پاسخ لینک‌ها یا راه‌های ارتباطی به انتخاب خواننده/ بیننده/ کاربر می‌تواند منجر به باز شدن صفحه‌هایی در ادامه شعر شود که دربردارنده همنشینی و آرایشی از کلمات تثبیت شده، عبارت‌ها، سطرها و دیگر موارد آشنای شعر در سنت نوشتاری خود باشد. موارد یاد شده می‌توانند در صفحه‌های دو بعدی یا سه‌بعدی به صورت ثابت یا متحرک با نظم‌های متغیر در حال اجرا باشند.

شعر «حاد متن» می‌تواند براساس تصادف و اتفاق یا با هدایت و راهنمایی خواننده/ کاربر شکل بگیرد. البته در فضای وب شاهد نمونه‌هایی هستیم که ترکیبی از هر دو مورد را نشان می‌دهند. نکته‌ای را نباید از یاد برد: خواننده شعر «حاد متن» برای این که در موقعیت خواننده بودن قرار بگیرد و در این موقعیت باقی بماند ناچار است به طور مرتب دست به انتخاب بزند. اساس شعر «حاد متن» بر مشارکت خواننده در بازی در حال اجرا است؛ به بیان دیگر خواننده هم بخشی از خود بازی است که اتفاقاً پیش برنده بازی هم هست. از خواننده صرفاً نظارت بر آنچه قبلاً رخ داده یا حتی در حال اجرا است، خواسته نمی‌شود. خواننده باید در بازی دخالت کند؛ چرا که مسیر حرکت او (خوانش او) مسیر ادامه بازی است و بدون این ادامه اصلاً بازی‌ای وجود نخواهد داشت. به همین دلیل بیشتر شعرهایی که موقعیت «شعر بودن» آنها یک موقعیت حاد متنی است، شعرهایی تعاملی‌اند که به طور مرتب با خواننده احتمالی خود درگیر بازی کنش/ واکنش هستند. حال می‌توانم به آنچه خواندید اضافه کنم: حتی انتخاب‌هایی که بر مبنای شانس و تصادف و اتفاق توسط خواننده اختیار می‌شود هم بخشی از بازی کنش/ واکنش است. اگر خواننده چنین شعری هستید، شعر از جایی شروع می‌شود که شما وارد بازی شده‌اید و درست جایی تمام می‌شود که نخواهید به هر دلیلی به بازی ادامه دهید. شاید همین مسئله باشد که برخی از کاربران را از وارد شدن به بازی یک شعر «حاد متن» باز می‌دارد. کاربرانی که نوستالژی کتاب دارند تمایل دارند که هدایت شوند، دوست دارند بدون این که در بازی دخالتی داشته باشند از دیدن (خواندن) آن لذت ببرند. نمی‌خواهند جای خود را با جایگاه مولف عوض کنند. از این که مفهوم مولفیت و اقتدار در چنین بازی‌ای به پرسش کشیده می‌شود، خوشنود نیستند. از فرهنگ تلویزیونی رضایت خاطر کامل دارند، حداکثر آنچه را نخواهند نمی‌بینند اما آنچه را می‌خواهند چرا نمی‌سازند؟ شعر «حاد متن» از ژانرهایی است که می‌تواند پاسخ‌های تازه‌ای به پرسش «مولف چیست؟» و مفهوم مولفیت و اقتدار، ارائه کند.

وقتی شعر «حاد متن» را یک ژانر جدید هنری می‌نامیم، معنای ضمنی سخن ما این است که با زمینه‌ای جدید و یک‌سر متفاوت از آنچه تا به حال می‌شناخته‌ایم، مواجه‌ایم. این امر متفاوت، خواه ناخواه دارای مخاطبان متفاوتی هم خواهد بود. مخاطبانی که از امر «زیبا» و موقعیت «شعر بودن» تعریف‌های تازه‌ای دارند، همان‌طور که از مسیر خوانش و نحوه تفکر متفاوتی نسبت به مخاطبان سنت شعر چاپی برخوردارند. شعر «حاد متن» شعری است که امکان تکثیر الکترونیکی به شرط حفظ تمام لینک‌ها و راه‌های ارتباطی آن، وجود دارد اما غیر قابل چاپ است. به بیان دیگر، تهیه یک نسخه خطی از آن غیرممکن است چرا که منجر به انهدام و زوال موقعیت «شعر بودن» آن می‌شود. حتی شعرهای حاد متنی که در فضای وب (یا هر فضای الکترونیک دیگر) روی صفحه‌های دو بعدی قرار دارند، از آن جایی که با لینک‌های خود واجد مسیرهای خوانش غیرخطی هستند، در یک نسخه چاپی به فرض چاپ تمام صفحات مرتبط با هم گرفتار یک مسیر خوانش خطی شده و معلوم نیست توان توجیه خود به عنوان شعر را دارا باشند. علاوه بر این مفهوم فیزیکی راه‌های میان‌بر که دربردارنده یک نشانی درونی به صفحه‌ای خاص هستند، به طور قطع از بین می‌رود. راه‌های میان‌بر امکان‌های انتخاب مسیر خوانش شعر هستند که بدون ترتیب‌اند و لزوماً با یک قصد و نیت معنایی خاص هم شکل نگرفته‌اند، پس روی کاغذ و در موقعیت چاپی، فاقد هرگونه کارکردی در شعر خواهند بود. به این ترتیب شعر «حاد متن» و شعر چاپی همان‌طور که دارای دو نوع خلق و آفرینش‌اند، نشان دهنده دو موقعیت «شعر بودن» هم هستند. شباهت بین همه ژانرهای هنری وجود دارد، اما به نظر من یک نکته بنیادین در خلق و پدید آوردن یک اثر هنری به مشابه نامیدن یک ژانر جدید یا دست‌کم نمایندگی آن نباید فراموش شود: تبدیل پیرامتن و آنچه ابزار و امکانات آن ژانر محسوب می‌شود، به متن اثر هنری. به بیان دیگر هر اثر هنری باید مرز بین خودش و فضایی را که در آن قرار گرفته بردارد. شعر چاپی وقتی می‌تواند چنین نامی را حمل کند که تحمل یکی شدن همه امکانات چاپ با موقعیت «شعر بودن» را داشته باشد؛ به همین ترتیب شعر «حاد متن» تنها وقتی توانایی توجیه این نام را بر خود دارد که شعریت آن از فضای حاد متنی‌اش قابل تفکیک نباشد. نور، رنگ، صدا، گرافیک، نوشتار، تصویر به صورت نقاشی یا عکس، انیمیشن، فیلم، برنامه‌نویسی زمان‌بندی شده، حرکت، فضای سه بعدی و هر امر دیگری که در شعر «حاد متن» از آن نام می‌بریم، در واقع تشکیل دهنده موقعیتی هستند که آن را شعر بودن می‌نامیم. بیشتر شعرهای قابل چاپ و نه چاپی، شعرهایی «شنیداری» یا «آوایی» هستند که حتی از سطح دوبعدی کاغذ و پیرامتن خود غافل‌اند. معتقدم که بین شعر نوشتاری و شعر چاپی هم باید تمایز قائل شد چرا که شعر چاپی گونه‌ای از شعر نوشتاری محسوب می‌شود. اما ظاهراً شارحان شعرهای قابل چاپ، هنگام بررسی تفاوت موقعیت این گونه شعرها با شعرهای «حاد متن» این نکته را فراموش می‌کنند. خب بیایید یک نمونه از شعرهای شنیداری قابل چاپ را که نرمال‌ترین نوع از موقعیت «شعر بودن» را نشان می‌دهند با یک شعر «حاد متن» که هنوز برای شعرخوان‌ها وضعیتی آنرمال محسوب می‌شود، مقایسه کنیم. اولاً هدف از چنین مقایسه‌ای صرفاً توضیح تفاوت دو موقعیت یاد شده است و در پی نفی یا اثبات یکی بر دیگری نیستم. اگرچه پنهان نمی‌کنم که موقعیت‌های غریبه و ناآشنای هنری همیشه برای من جذابیت بیشتری دارند.

دوم این که نمونه‌هایی که معرفی می‌شوند، شعرهایی هستند که تئوری‌پردازان ادبی درباره آنها مطالبی منتشر کرده‌اند و آنچه در نوشته حاضر می‌خوانید شامل خوانش و انتقاد شخصی من نسبت به شعرها و بحث‌های پیرامون آنها است.

■ بی‌خوابی نلسون آنگ

شعر «بی‌خوابی» اثر «نلسون آنگ» برخلاف تعریفی که ممکن است درباره‌اش بخوانید، البته اگر اهل وبگردی باشید، شعری نوشتاری نیست. بلکه بسیار ساده شعری است شنیداری که می‌توان آن را نوشت. همین جا باید بین شعر شنیداری و شعر صوتی هم تفاوت قائل شویم، چرا که شعر صوتی شعری است که همه امکانات صوتی را به موقعیت «شعر بودن» فرامی‌خواند. هر حاشیه صوتی در چنین شعری بخش جدایی‌ناپذیر متن شعر می‌شود و از طرف دیگر امکان انتقال و ترجمه از زمینه صوت به زمینه‌ای غیرصوتی مثلاً نوشتاری برای شعر «صوتی» امری غیرممکن است. آنچه منتقل می‌شود صرفاً وجهی از روایت کلامی است که حتی ممکن است روی کاغذ، دیگر نسبتی با شعر نداشته باشد. شعر «بی‌خوابی» نلسون آنگ روایتی است ایماژیستی از موقعیت آدمی که دچار بیماری عذاب‌آور بی‌خوابی شده. این شعر روایتی است نرمال و قابل انتظار که از همان ساخت زبانی تاویلی/ توصیفی شعرهای ایماژیستی پدید آمده و سرشار از تصویرپردازی‌های زبانی است. «آلیتریشن» یا هم‌حروفی یکی از تکنیک‌های رایج با بسامد بالا در این شعر است. از یک سو هم‌حروفی در یک شعر شنیداری قابل چاپ، می‌تواند نشان‌دهنده روزمرگی و تکرارشوندگی یک وضعیت باشد، همان‌طور که در این شعر به‌طور تلویحی به وضعیت بیماری بی‌خوابی اشاره می‌کند، از سوی دیگر نشان‌دهنده وفاداری به ابتدایی‌ترین موقعیت «شعر بودن» است. موقعیتی زیباشناختی که در آن شعر سروده می‌شد و فقط تولید صداهای خوش و بهنجار از شعر انتظار می‌رفت. سطرهای این شعر گرفتار چنین تناقضی هستند، عذاب تکرار و استمرار بی‌خوابی را با یک آلیتریشن گوش‌نواز، منتقل می‌کنند. ترجمه فارسی قطعاً هم‌حروفی عبارت‌ها را تغییر می‌دهد، همان‌طور که معناها نیز دست‌نخورده باقی نمی‌مانند اما چاره‌ای نیست:

عبارت‌های «دست‌های او آیا تحملش را دارند؟» و «پیچیدن و چرخیدن وقت طاقتش را طاق کرد» ترجمه عبارت‌هایی در متن انگلیسی هستند که می‌توانند تناقض یاد شده را آشکار کنند. شعر بی‌خوابی روایت آدمی است که در دیروقت شب در بسترش دراز کشیده و به جای خواب رفتن دارد لحظه به لحظه زندگی‌اش را مرور می‌کند و قادر نیست حتی برای یک لحظه این جریان عذاب‌آور را متوقف کند. هم بی‌خوابی برای او به امری روزمره تبدیل شده و هم برگه‌های گذشته و آینده تقویم: «هر صفحه هر دقیقه بالای روزهایش تشدید می‌شود.» نلسون آنگ شعری بیان‌گرا نوشته و برای درگیرکردن مخاطب احتمالی با موقعیت تراژیک کاراکتر شعر و ارائه تصویری توصیفی از آنچه که کاراکتر مدام به آن فکر می‌کند، نیازی به فرارفتن از آرایه‌های مرسوم ادبی نداشته. از عکس و گرافیک در این شعر خبری نیست و «ایماژ» با عبارت‌هایی توصیفی مثل «سیاه سیاه‌تر می‌شد» خود را نشان می‌دهد. شعر ساختی پاراگرافیک و خطی دارد به نحوی که هر بند شعر به بند قبل و بعد خود مربوط است. بیان‌گری به منظور ایجاد ارتباط، این شعر موضوعی را به کلیشه ارتباط تبدیل کرده. شعر ناچار است ایماژهای خود را در عبارت‌هایی بسیار تکراری که از فرط تکرار به کلیشه‌های زبانی مخاطبان تبدیل شده‌اند، رو کند. درواقع این شعر از طریق زبان رمزگشایی شده با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌کند. ترجیح شعری با این استراتژی به یک شعر «حاد متن» آن‌هم با این توجیه که شعرهای فاقد عکس و گرافیک دیداری به رویاهای خواننده اجازه آزاد شدن می‌دهند، از اساس این مقایسه محل انتقاد است. کلیشه‌های زبانی رمزگشایی شده چه به صورت تشبیه، چه به صورت استعاره، امری از زندگی واقعی را در اختیار خواننده قرار نمی‌دهند تا آن را با موقعیتی که در شعر از آن حرف زده می‌شود، مقایسه کند؛ بلکه تنها به او یادآوری می‌کنند که این کلیشه قبلاً به چه صورتی رمزگشایی شده است. پس عذاب «بی‌خوابی» نلسون آنگ عذاب بی‌خواب شدن از کلیشه‌های زبانی است.

مقایسه یک شعر شنیداری که می‌توان آن را نوشت و چاپ کرد با یک شعر «حاد متن» دارای مبنای دقیقی نیست. تفاوت این دو شعر صرفاً در چاپ و عدم امکان آن نیست، ولی شعرهای شنیداری معمولی تلقی فراگیری بین مخاطبان شعر دارند، تا آن حد که در تمام بحث‌های غیر تخصصی به عنوان معیار سنجش کیفیت شعر به کار می‌روند. پس بحث را با توضیح تفاوت‌های یک شعر «حاد متن» که موضوع مشترکی با شعر قبلی دارد، ادامه می‌دهم:

■ بی‌خوابی استیو ویلسون

«بی‌خوابی» یک شعر «حاد متن» و تعاملی است، اثری است هنری که به طور مداوم با خواننده‌اش در بازی کنش/ واکنش در حال اجراست. مثل شعر «نلسون آنگ» موضوع محور است و همین امر به خوانش‌هایی که از آن می‌شود، جهت می‌دهد. گرافیک، موزیک ویدئو و کلمات با وجود زمینه متفاوتی که نسبت به هم دارند، حول یک موضوع محوری که نام شعر هم هست، قرار دارند. شاید شما هم یکی از خواننده‌هایی باشید که بعد از خوانش شعر «استیو ویلسون» باور کرده‌اند احساس کاراکتر شعر کاملاً به آنها منتقل شده. بسیار خب، اما هر یک از شما مسیر متفاوتی را برای رسیدن به چنین حسی طی کرده‌اید. مسیر رسیدن به این باور حتی با وجود جهت تعیین شده برای آن، چندگانه و انتخابی است. در پایان هر صفحه از این شعر «حاد متن» هر یک از لینک‌ها و راه‌های ارتباطی به یک مکان متفاوت در داخل شعر باز می‌شود. داخل شعر؟ چه چیزی جز قراردادی که با خود لینک ساخته می‌شود، نشان‌دهنده بیرون و درون شعر است؟ یک شعر «حاد متن» چطور می‌تواند بیرونی داشته باشد؟ موقعیت «حاد متنی» موقعیتی است که تمایز بین درون و بیرون را برمی‌دارد. غیاب لینک و راه‌ارتباطی که خود واجد یک نشانی است، نمی‌تواند نشان‌دهنده مفهوم «بیرون» برای متن شعر باشد. همه شعرهای حاد متن، موضوع‌محور نیستند که از هرخوانش متباین با موضوع، تلقی خروج از متن یا درک مفهوم «بیرون» صورت گیرد. اگر موقعیت حاد متنی شعر توانایی به تاخیر انداختن مداوم خود را داشته باشد، این عدم قطعیت به از بین رفتن و برداشته شدن یا سیال شدن مرز درون و بیرون، شدت بیشتری می‌دهد. حالا یک بار دیگر «بی‌خوابی» استیو ویلسون را از مسیری متفاوت مورد خوانش قرار دهید، می‌بینید که این بار با تغییر انتخاب لینک‌ها روایت شعر تغییر می‌کند. این اتفاقی است که مدام در حال افتادن است و برخلاف تصور برخی از خوانندگان این شعر امکان رسیدن به یک نتیجه ثابت وجود ندارد. چرا که هر جابه‌جایی در مسیر راه‌های ارتباطی شعر، منجر به تغییر در معناهای آن می‌شود.

زبان «بی‌خوابی» زبان محاوره است و کمتر از آرایه‌های زبانی (ادبی) استفاده می‌کند و اتفاقاً زبان بی‌دقتی هم هست، شاید به این دلیل که می‌خواهد موقعیتی «واقع‌نما» را در شعر به نمایش بگذارد. این واقع‌نمایی که تکنیکی داستانی است، برای خواننده امکان مقایسه موقعیت زبانی شعر و موقعیت کاراکتر شعر را فراهم می‌کند. موقعیت کاراکتر شعر موقعیت یک بیمار گرفتار بی‌خوابی است، موقعیتی که خصیصه آن فقدان دقت است. فقدان دقت و عدم قطعیت، نیازی به زبان قافیه‌پرداز و قابل پیش‌بینی ندارد. برای مثال از کاراکتر شعر می‌شنوید: «لعنت به چکه‌های شیر آب. . . فقط می‌دونم وقتی سعی می‌کنم بخوابم این صدا این جاست.»

کاراکتر شعر مدام در شعر طرح سئوال می‌کند و مثل راوی شعر «نلسون آنگ» نگران گذشته و آینده خود است. مدام اشتباه‌های زندگی‌اش را با گفتن یک تکیه کلام تکرار می‌کند. هم روی اشتباه‌ها تکیه می‌کند و هم، آنها را تکرار می‌کند، زندگی او یک روایت زبانی پر از تکرار اشتباه است که مثل بی‌خوابی او ادامه دارد.

موقعیت «آن لاین» یا در حال اجرا بودن یک شعر «حاد متن» به اضافه تکنیک «واقع نمایی» روایی شعر برای بسیاری از خواننده‌ها، احساس ارتباط نزدیک و رو در رو را ممکن می‌کند. بد نیست همین جا بیننده‌هایی را به یاد آورید که در سالن تاریک سینما در مقابل پرده بزرگ نمایش، یا در خانه خود، مقابل صفحه تلویزیون احساسات خود را بروز می‌دهند. وقتی از نزدیک ناظر یک اتفاق هستید، درباره آن قضاوت هم می‌کنید و فکر می‌کنید در قضاوت شما هیچ نقص و اشتباهی راه ندارد. مفهوم «نظارت» از رسانه‌های تصویری به فضای «وب» راه یافته، با مفهوم «دخالت» و «انتخاب» ترکیب شده، ژانرهای جدیدی به وجود آورده و با این تغییرات به زودی به رسانه‌های تصویری باز خواهد گشت.

در شعر «بی‌خوابی» استیو ویلسون می‌توانید کاراکتر شعر را ببینید، با چشم‌های پف کرده، موهای آشفته و چهره درمانده و کوشش‌های بیهوده‌ای که برای خوابیدن می‌کند. در یک شعر شنیداری یا نوشتاری که فقط، فضایی از کلمات موقعیت «شعر بودن» را می‌سازد، همه موارد یاد شده به تصورات خواننده احتمالی احاله داده می‌شود. اما در این شعر «حاد متن» وقتی کاراکتر شعر از چکه‌های شیر آب حرف می‌زند، صدای آزار دهنده آن از خلال یک فایل صوتی شنیده می‌شود تا در عذابی که او می‌کشد، شراکت داشته باشید، وقتی که سیگار یا فنجانی قهوه می‌خواهد، شما تصویر سیگار و قهوه را می‌بینید.

ایده‌آل فضای حاد متن «Hypertext» ساختن یک فضای «کن فیکونی» است. فضایی که اشاره به هر امری با ساخته شدن و محقق شدن آن هم‌زمان باشد. فضایی که مرز بین نام بردن از «چیزها» با خود «چیزها» را بردارد. فضایی که «بازنمایی» را ناپدید کند و تنها با خودش قابل مقایسه باشد. اما این ایده‌آل، ایده‌آل تفکر کاربری نیست. وقتی فضای بازنمایی به فضای «کن فیکونی» تبدیل می‌شود که نام ابژه‌ها یا «چیزها» در خود حاد متن ساخته شوند و اشاره‌ای به جهان واقعی نباشند. در حال حاضر فضای حاد متن حتی برای هنر چنین نیست. فضای حاد متن سعی در تشدید واقعیت دارد. کمتر می‌نامد و بیشتر نام می‌برد. حاد متن در کار تشدید بازنمایی است.

خلاصه مقاله

۱- شعر «حاد متن» می‌تواند براساس تصادف و اتفاق یا با هدایت و راهنمایی خواننده/ کاربر شکل بگیرد. البته در فضای وب شاهد نمونه‌هایی هستیم که ترکیبی از هر دو مورد را نشان می‌دهند.

۲-وقتی شعر «حاد متن» را یک ژانر جدید هنری می‌نامیم، معنای ضمنی سخن ما این است که با زمینه‌ای جدید و یک‌سر متفاوت از آنچه تا به حال می‌شناخته‌ایم، مواجه‌ایم.

۳-شعر صوتی شعری است که همه امکانات صوتی را به موقعیت «شعر بودن» فرامی‌خواند. هر حاشیه صوتی در چنین شعری بخش جدایی‌ناپذیر متن شعر می‌شود.

گزارش خبری

لوکلزیو، حقیقت و افسانه

شرق: ژان ماری گوستاو لوکلزیو در ۱۹۴۰ در شهر نیس به دنیا آمد و از سن هشت سالگی به نگارش شعر، حکایت، مقاله، داستان کوتاه و رمان‌های بی‌شماری پرداخت. لوکلزیو با نگارش نخستین رمان خود به نام دادرسی، جایزه ادبی رنودو را کسب کرد و در سال ۱۹۸۰ موفق به دریافت جایزه بزرگ ادبی فرهنگستان فرانسه به نام جایزه ادبی پل موران شد. از آن زمان است که لوکلزیو به عنوان بزرگ‌ترین نویسنده زنده فرانسه به شمار می‌رود.

نشست هفتگی شهر کتاب مرکزی به نقد و بررسی آرا و آثار لوکلزیو اختصاص داشت.

در ابتدای این نشست علی اصغر محمدخانی ضمن اشاره به شرح مختصری از لوکلزیو درخصوص آرای او تصریح کرد: لوکلزیو در سال ۱۹۷۸ کتاب موندو و داستان‌های دیگر را منتشر کرد که نقطه عطفی در ادبیات معاصر فرانسه محسوب می‌شود. رمان بیابان نیز یکی از آثار مشهور او است که جایزه بزرگ پل موران را دریافت کرده. او از نخستین اثرش تا امروز به جست‌وجوی ریشه‌هایش ادامه داده و رمان تحولات از آخرین آثار اوست که انتشارات گالیمار آن را منتشر کرده است. او اعتقاد دارد غیرممکن است که واقعیت زمان خودمان را بدون عمقی که گذشته به آن می‌دهد درک کنیم و انسان هرگز از اجدادش جدا نمی‌شود. مکاشفه انسان در طبیعت، دوری از تمدن و جامعه مصرفی از بن‌مایه‌های عمده اندیشه و جهان‌بینی این نویسنده محسوب می‌شود. او معتقد است که تمدن جدید در برابر انسان و همه ویژگی‌های روحی او قد علم کرده است. او آزادی و خوشبختی واقعی انسان را در دوری از زندگی مدرن و تکنولوژی جدید می‌داند. از این رو بسیاری از نویسندگان و منتقدان فرانسوی به او لقب مرتجع داده‌اند.

در ادامه دکتر المیرا دادور مترجم کتاب موندو به زمینه آشنایی خود با آثار لوکلزیو پرداخت و گفت: جست‌وجوگری که لوکلزیو در سفرهایش کرد در آثارش متجلی است. رمان نو در زمانی که او جایزه رنودو را گرفت نویسندگان آن دوره را به سمت خود جلب کرد و به همین دلیل آثار اولیه لوکلزیو تقریباً نزدیک به نوشته‌های رب گری‌یه یا میشل بوتور است. تا رمان چهارم، کارهایش بیشتر در حال و هوای رمان نو است. تا دهه هفتاد که لوکلزیو با افزایش سن به یک آرامش درون می‌رسد و حس می‌کند که می‌تواند زبان دیگری داشته باشد و الزاماً نباید از زبان رمان نو نویس‌ها تبعیت کند. گرچه او با زبان آنها کارش را شروع کرد. کم‌کم در واقع صاحب سبک و زبانی می‌شود که مختص او است.

وی درباره زبان لوکلزیو در آثارش گفت: لوکلزیو می‌گوید زبان در محاوره باید نزدیک به صدای باد و آب و پرندگان باشد. این امر آرمانی است ولی خود او سعی کرده که به چنین زبانی دست یابد. شاید این همان زبانی باشد که ما بیشتر در دنیای کودکانه می‌بینیم و به همین دلیل شخصیت اصلی کارهای لوکلزیو بچه‌ها هستند چون هنوز آن معصومیت را از دست نداده‌اند و یا پیرها هستند که در واقع به کودکی بازگشته‌اند. اگرچه او داستان‌های متفاوتی دارد که همگی دارای این لطافت نیستند اما آنچه حاکم است و در آثار لوکلزیو می‌بینیم، همین زلالی و شفافیت است که در نویسندگان هم‌عصر او چندان دیده نشده و شاید به خاطر همین باشد که بعدها او را نویسنده‌ای پست‌مدرن خوانده‌اند که خواسته به گذشته بازگردد. به گذشته معصومیت و پاک. او فلسفه‌ای را که دارد به نحو شاعرانه‌ای بیان می‌کند یا شعرش را به گونه یک فیلسوف مطرح می‌کند.



وی درخصوص برخورد لوکلزیو با شهر در آثارش یادآور شد: شخصیت‌های معصوم او همواره در برابر یک نوع شهرنشینی خشن و بسیار بد قرار می‌گیرند. در مقابل طبیعت همیشه یک شهر خشن و آلوده قرار دارد. شهر همچون یک غده سرطانی است که رشدش مهار شدنی نیست. به همین دلیل شهر مکان هر گونه خطری می‌شود. به عقیده لوکلزیو شهر محل تهاجم است، محل انواع منازعه برای نوعی بقا و استیلا. لوکلزیو به شدت در برابر نورهای مصنوعی این شهر که در برابر سردر مغازه قرار دارد، می‌ایستد و معتقد است که این نورها به شدت خراب می‌کنند و آن طبیعت اصلی انسان را از بین می‌برند. او همواره با نوعی بدبینی به شهرهای امروزه نگاه می‌کند. او در بخشی از آثارش به اسطوره‌های روم و یونان، ذن و بودیسم و اقوام مکزیکی پرداخته و از طرفی همین اسطوره زندگی مدرن شهری را نیز در آثار خود جای داده است. پس از آن دکتر ساسان تبسمی درخصوص ارزش لوکلزیو گفت: لوکلزیو در میان نویسندگان معاصر فرانسه جایگاه منحصر به فردی دارد. به همین دلیل مطالعاتی که می‌توان در مورد او انجام داد به خاطر این جایگاه منحصر به فردش بی‌اندازه مشکل است و کار ساده‌ای نیست.

زندگی مدرن امروزی خود یک اسطوره است و چه بسیارند کسانی که دنبال همین امری هستند که او از آن به عنوان خطر یاد می‌کند. او در کسانی که خارج از این محدوده هستند نوعی خوشبختی و رهایی می‌بیند. شخصیت‌های او در نوعی رهایی به سر می‌برند که در شخصیت‌های شهرنشین لوکلزیو دیده نمی‌شود.

دکتر تبسمی درخصوص درونمایه آثار لوکلزیو اشاره داشت: او به زبان انگلیسی و فرانسوی تسلطی در حکم زبان مادری دارد. با وجود جوانی سپری شده در انگلستان، اولین کتاب خود را به علامت اعتراض همیشگی انگلیسی‌ها در استعمار جزیره موریس به زبان فرانسه نوشت. در ابتدای کار تحت تاثیر پرچمداران رمان نو فرانسه مانند میشل بوتور، ناتالی ساروت و آلن رب گری‌یه قرارگرفت. اما بعد از آشنایی و مودت بیشتری که از ۳۰ سالگی به بعد با زبان و اندیشه اسطوره‌های سرخ‌پوست‌ها یافت، کم‌کم از مسئله بیان زبانی حاکم در رمان نو دست کشید تا با به فراموشی سپردن مسائل بغرنج مربوط به مادیت و ماده جایگاه خود را در فلسفه و منطق هستی بیابد. بیشتر آثار او در ستایش اسطوره‌های بومی، سرخ‌پوستی و قبیله‌ای است.