یادداشت

جنگی بود، جنگی نبود

نگاهی به مجموعه داستان سه دختر گلفروش نوشته مجید قیصری

یاسر نوروزی

مجموعه داستان «سه دختر گلفروش» تلاشی است برای بازنمایی وقایع جنگ. تلاشی که به‌زعم «مجید قیصری» گریزی از آن نیست. تمام مصالح را به‌کار می‌گیرد تا داستانی بیافریند و از دل آن، قصه گویش را به روایت نادیده‌های جنگ وادارد. گویی اوست و انبوهی از وقایع ناگفته، خاطرات ناشنیده و تکلیفی که تاب سرتافتن از آن را ندارد:

«به گذشته که نگاه می‌کنم می‌بینم فقط از جنگ نوشته‌ام و آدم‌های جنگ. هر چه سعی می‌کنم خودم را بند موضوعی دیگر کنم می‌بینم نمی‌توانم... فکر می‌کنم کار ما کتاب‌سازی نیست. برای این کار آدم زیاد داریم. نویسنده خلاق کم داریم، نویسنده با جسارت، نویسنده‌ای که هر بار... خودش را از دریچه تازه‌ای ببیند... چیزی که کم داریم داستان جنگ است». (جنگ بس است)

داستان‌های این مجموعه عموماً از یک ساختار مشابه پیروی می‌کنند و در شیوه روایی تفاوت چندانی نمی‌بینیم. موقعیت، گره‌های داستانی و اتفاق. هر چه هست به همین عناصر ختم می‌شود و نویسنده با ایجاد یک فرم کلی، کوچک‌ترین بهانه را برای خلق روایت رها نمی‌کند.

این بهانه روایت در اکثر داستان‌ها تنها به یک تداعی کوچک متکی است؛ در «بوم غلتون» دستگاهی مخوف روایت را به سمت گورستان‌های دسته‌جمعی جنگ می‌کشاند، در «نفر سوم از سمت چپ» عکسی یادگاری، در «نیستان» جاده‌هایی که زمانی بستر باروت و آتش بوده است و دست آخر در «یک اسم عربی» تنها یک نام. تداعی‌هایی که در جریان روایت ظهور می‌یابند و گوشه‌ای از مصائب جنگ را به نمایش می‌گذارند گاهی در قصه مستحیل می‌شوند (چیزی که بوده و دیگر نیست) و گاهی با روایت ثانوی رابطه‌ای ناگسستنی پیدا می‌کنند. (نقش نعش) البته گاهی هم در حد همان تداعی صرف باقی می‌مانند. برای حالت سوم می‌توان به «یک اسم عربی» اشاره کرد که گویی نویسنده از تعریف قصه موقعیت تنها به شرح یک موقعیت بسنده کرده است. اما هرجا نویسنده در بند این تداعی‌ها نبوده، قصه نقطه اتکای درونی‌تری یافته و بسیار موفق‌تر بوده است. به عنوان مثال می‌توان به «پدر ساکت ما» اشاره کرد. قصه روایت پدری که سال‌ها در جبهه بوده و پس از آن، در توهم نوستالژی سال‌های جبهه و جنگ، خانه و زندگی را رها کرده، خود را به جنگل می‌سپارد. نویسنده در این قصه دیگر دست به دامن تداعی‌ها و ارجاعات نمی‌شود تا قصه‌ای خلق کند بلکه این قصه است که اتفاق را در درون خود تعریف می‌کند. ضمن اینکه در بعد شخصیتی، پدر مفهومی می‌شود برای تمامی باورهای بسیاری از انسان‌های پس از جنگ. جنگ مدت‌ها است تمام شده و تنها

چیزی که از آن باقی مانده فضایی است بدون جنگ که پدر به آن پناه می‌برد؛ تاریکخانه‌ای که شخصیت را در بهترین حالت درونگرایی و توهم توصیف می‌کند.

جدای از ساختار مشابه، نوعی رئالیسم میانه‌رو در تمام داستان‌ها حضور دارد. مقصود از این میانه‌روی، روایت جنگ است از دیدگاه نویسنده‌ای که نه دوست دارد فضایی تیره و تاریک بسازد و نه چشم بر تمام این تیرگی‌ها و نقاط قابل تأمل آن ببندد. اگر تاریخ ۸ساله جنگ، مردانی را به خود دیده که مجروحان خودی را بر زخمی‌های دشمن ترجیح دهند (بار)، از ترس و گریز بسیاری از انسان‌های عادی (برف) نیز خالی نبوده است. این رئالیسم در ادبیات جنگ ما قابل تقدیر است. گاهی در توهمی مبهم فرو می‌رود که «پدر ساکت ما» از نمونه‌های موفق آن است، گاهی در آن اغراق می‌شود (نقش نعش) و گاهی نیز دوربین‌وار هر چه هست به تصویر می‌کشد. (جنگی بود، جنگی نبود)

«جنگی بود، جنگی نبود» که از جمله داستان‌های بلند این مجموعه به شمار می‌رود کمی متفاوت است. داستان با شماره‌گذاری فصل‌بندی شده است اما مقصود من از این تفاوت بیشتر پایان داستان است. جملات پایانی فصل‌ها، روایت ساده و بی‌غل و غش شخصیت جوان داستان و پایان کار، کلیت دیدگاه نویسنده را به‌روشنی نشان داده است.

داستان، روایت جوانی است که به‌رغم میل پدر و مادرش به جبهه آمده. خلوص نیتی قهرمان‌وار ندارد و اهل رنگ و ریا نیز نیست و با چنین دیدگاهی در دلهره‌ها و اتفاقات جنگ به نوعی پختگی زودرس می‌رسد. موتیفی که هر بار تکرار می‌شود، نمایانگر بسیاری از واقعیت‌ها است. زیر آتش توپ و تانک، تنها به یک جمله کفایت می‌کند: «جنگ بود دیگر» و در نهایت در فضایی مملو از جنگ به درکی عمیق می‌رسد؛ حس زیستن.

البته دغدغه اصلی نویسنده نه این رئالیسم است و نه روایت خالی از غرض‌ورزی. در بسیاری از داستان‌ها نوعی ترس از فراموشی است که قصه می‌سازد. شخصیت‌هایی که هر نگاهی آنها را به جنگ و جبهه می‌کشاند، انسان‌هایی نیستند که تنها چند سالی از عمرشان را جنگیده باشند. فضای سرب و خون زندگی آنها را رها نمی‌کند و شاید تا پایان عمر نیز با آن دست به‌گریبان باشند. چیزی که نویسنده شاید فراموش کردن آنها را به مثابه پاک کردن پاره‌ای از تاریخ یک مرز و بوم، گناهی نابخشودنی بداند.

بحثی پیرامون شعر حادمتن

ببینید و لذت ببرید

محمد آزرم

همیشه استثنایی هست که وادارتان می‌کند هرگونه تعریف و تاویل و شناسایی را امری قطعی و بدیهی ندانید و فضایی برای تعریف امر استثنایی خالی بگذارید. من این فضای خالی را در وبگردی‌هایم در مواجهه با یک شعر حادمتن پیدا کردم. در حین نوشتن همین متن که با مکث‌های بسیار و گاهی طولانی همراه است. این شعر حادمتن به مخاطب احتمالی خود هشدار می‌داد که از ورود به شعر خودداری کند، چرا که راهی برای خروج وجود ندارد. وسوسه گردش در هزارتوی حادمتنی، به من اجازه نمی‌داد هشدار شعر را جدی بگیرم، پس وارد شعر شدم. اما تنها انتخاب من همین بود و از این لحظه به بعد امکان هیچ انتخابی نداشتم. وارد هزارتوی حادمتنی شده بودم که یک آن ثابت نبود و سرعت تغییراتش چنان شتابی داشت که به هیچ وجه و با هیچ ترفندی امکان برگشت را فراهم نمی‌کرد. کلمات متغیر در صفحه‌هایی ظاهر می‌شدند که هم به سرعت در حال تغییر حدود داخلی خود بودند و هم لحظه‌ای بعد جای خود را به صفحه‌ای دیگر می‌دادند. مخاطب احتمالی در این شعر با مفاهیم «سرعت»، «تغییر» و «سرعت تغییر» روبه‌رو می‌شود. شما در جایگاه مخاطب می‌بینید که زمان صرفاً در حال گذر است، در حال ادامه دادن به خودش، بدون این که توانایی اداره آن را داشته باشید. لحظه به لحظه نشانی صفحه‌ها عوض می‌شود ولی توان و امکان هیچ‌گونه دخالتی در آن ندارید، فقط می‌توانید نگاه کنید و شاهد سرعت تغییر باشید. البته این هزارتوی حادمتنی یک راه خروج دارد: بستن صفحه. پایان یا مرگ؟ هیچ‌کدام. چرا که صرفاً از موقعیت نظارت بر ادامه این روند پایان‌ناپذیر خارج شده‌اید. بدون این که توان دخالتی در جریان آن داشته باشید، چشمان خود را به روی این جریان بسته‌اید. نه مسئله را حل کرده‌اید و نه حتی صورت مسئله را پاک کرده‌اید؛ سعی کرده‌اید فراموشش کنید اما به یاد داشته باشید که این شعر باز نمای چیزی جز خودش نیست. از خودش رمزدایی کرده تا ارجاعی جز خودش نداشته باشد. نه درباره چیزی حرف می‌زند و نه حتی با عبارت‌های نابیان‌گرا به چنین کاری وانمود می‌کند. از مخاطب احتمالی سلب اختیار می‌کند اما با رمزدایی از خودش به او امکان نامیدن این هزارتوی حادمتنی را می‌دهد. این شعر می‌تواند علاوه بر مفاهیمی که از آن نام بردم، مفاهیم دیگری مثل «زندگی»، «جبر» و «حد» را هم تداعی کند. اما اینها صرفاً خوانش‌های شخصی من هستند. زندگی فقط شامل یک راه ورود به جهان و یک راه خروج از آن نیست. فاصله تولد تا مرگ با وجود جبر کلی حاکم بر آن صرفاً مجموعه‌ای از فقدان اختیار و انتخاب نیست. منطق تلویزیونی در این شعر حادمتن با شدت زیاد و اغراق بسیار در حال اجرای خود است با این تفاوت عمده که ارتباط را در انتقال معنای خاص و جهت‌داده‌شده نمی‌بیند. ناظر غیرفعال تلویزیون این اختیار را دارد که از کانالی به کانال دیگری برود اگرچه هنوز قادر به تغییر یا انتخاب محتوای یک کانال نیست، اما این هزارتوی حادمتنی به مخاطب خود امکان رفتن به هیچ صفحه دیگری را نمی‌دهد. می‌توانید در نهایت، با بستن صفحه از سرعت سرسام‌آور تغییرات خلاص شوید ولی اجازه ندارید از این صفحه، یا بهتر است بگویم از این مجموعه تغییر صفحات، به صفحه‌ای دیگر بروید. بیرون یک نشانی ناموجود است؛ مقصدی که ورود به این هزارتو آن را دچار فقدان دائم می‌کند. سرعت تغییر نشانی‌ها امکان خروج شما از این مجموعه متغیر را مدام به تاخیر می‌اندازد. شاید از ابتدا متوجه تغییر سریع و پیاپی نشانی‌ها نشوید و گمان کنید در یک نشانی ثابت و مشخص حادمتنی گرفتار شده‌اید، اما این طور نیست. این موقعیت پارادوکسیکال تغییر مداوم نشانی صفحات، بدون این که صفحه جدیدی را باز کرده باشید، اجرای بی‌پایانی از مفهوم جبر است. شما مجبورید فقط و فقط ناظر این شعر در حال اجرا باشید اما برخلاف شعرهای حادمتنی که ایده‌آل خود را در ساختن فضایی رمزگذاری شده و ایجاد ارتباط از راه بیان‌گری و بازنمایی می‌بینند، با فضایی خود ارجاع و کن‌فیکونی که چیزی جز معناهای خودش نیست مواجه‌اید که امکان خوانش‌های بسیار و بی‌شمار از موقعیت رمزدایی شده خود در اختیار شما می‌گذارد.

این موقعیت ویژه را می‌توان به نحو بارزتری در شعرهای هولوگرافیک دیجیتالی مشاهده کرد. شعرهای هولوگرافیک یا شعرهای «تمام‌نگار»، شعرهایی از پیش تصور شده و ساختنی‌اند که با روش «Holography» یا تمام‌نگاری تصویری به نمایش در می‌آیند. شعرهای تمام‌نگار دارای ساختاری غیرخطی، سه‌بعدی و غیر مادی هستند که مخاطب احتمالی در جایگاه بیننده/ خواننده قادر است آن را تغییر داده و معناهای جدیدی برای آن پدید آورد. خواننده در فضایی که نسبت به شعر تمام‌نگار در حال حرکت و تغییر جهت است می‌تواند ساختار و متن شعر را تغییر دهد. به بیان دیگر این بار رمزدایی از زبان با انتخاب و دخالت همراه است. بیننده یک شعر هولوگرافیک با رویدادی مواجه است که با زمان‌مندی ویژه‌ای طراحی شده، به عبارتی یک شعر تمام‌نگار نحوه تفکر موجود در فرآیندهای خودش را به یاد می‌آورد بدون این که نتایج آنها را حفظ کرده باشد. این هوش مصنوعی که بخش جدانشدنی یک شعر تمام‌نگار دیجیتالی است، تعداد نتایج حاصل از یک حرکت خواننده را آنقدر پرشمار در نظر می‌گیرد که در عمل امکان رسیدن به یک نتیجه مشترک بین دو حرکت بسیار نزدیک به هم، به صفر می‌رسد. پس شعری که ابتدا در سطرهایی نوشته می‌شود و بعد به صورت یک هولوگرام ساخته می‌شود، نمی‌تواند یک شعر هولوگرافیک باشد. همان‌طور که اگر یک شعر کانکریت یا یک شعر دیداری را با روش هولوگرافی طراحی کنند، یک «Holopoem» پدید نمی‌آید. به این دلیل که ساختار ترتیبی و سلسله‌مراتبی سطرها با تفکر خطی همخوانی دارد که شعر تمام‌نگار هیچ سنخیتی با آن ندارد و ساختار یک شعر کانکریت یا یک شعر دیداری بر پایه تفکر اندیشه‌نگار شکل گرفته است؛ به عبارت دیگر، چنین شعرهایی از همان ابتدا رمزگذاری شده هستند، که با استراتژی شعرهای هولوگرافیک متفاوت است. حتی نمونه‌های دیجیتال انیمیشن شعرهای کانکریت، بیشتر برای بیان یک اندیشه یا تفکر خاص به صورت نشانه‌ای شمایلی رمزگذاری شده‌اند.

نخستین شعر تمام‌نگار دیجیتالی را شاعر و تئوریسین مشهور برزیلی، «ادواردو کاک» در سال ۱۹۸۹ در شیکاگو پدید آورد. شعر او شعری ترکیبی و چندگانه از توالی اعداد لاتین «۳۳۰۹» بود که به نظر می‌رسید در فضا شناورند و وقتی بیننده این شعر به سمت شماره‌ها حرکت می‌کرد، به آنها نزدیک می‌شد و از شماره‌ها عبور می‌کرد. توالی اعداد «۳۳۰۹» دور یک نقطه مرکزی می‌چرخیدند، تغییر می‌کردند و به طرحی انتزاعی تبدیل می‌شدند و بعد به صورت کلمه «شعر» در می‌آمدند. سپس این روند به صورت عکس انجام می‌شد. بیننده در مواجهه با این شعر گمان می‌کرد شکل سه‌بعدی شعر تغییرناپذیر است و به صورت یک امر قاعده‌مند باقی خواهد ماند ولی کمی بعد متوجه تغییر آن می‌شد. در واقع تغییر جهت‌های این شعر چندگانه بر مبنای نقش سه‌گانه‌ای شامل کلمه، تصویر و عدد، معناهای این شعر را پدید می‌آورد. رفتار این شعر را می‌توان یک امر در حال اجرا از ویژگی‌های الفبای عبری و تغییر آن به کاراکتری که از الفبای لاتین متصوریم دانست.

«یادگاری آندرومدا» یک شعر تمام‌نگار دیجیتالی دیگر از ادواردو کاک محصول ۱۹۹۰ است. این شعر تنها از یک کلمه که خواندن آن به زاویه دید بیننده بستگی دارد، تشکیل می‌شود. یعنی این کلمه درست مثل یک شکل آبستره عمل می‌کند. اگر بیننده در ابتدا بتواند کلمه برزخ «LIMBO» را بخواند، با حرکت و تغییر مکان او کلمه در موقعیتی که می‌توان آن را مرز فضای مجازی و فضای واقعی دانست می‌چرخد و حروف آن در حرکتی واگرا طوری از هم دور می‌شوند که انگار منفجر شده است. بر اثر این اتفاق قطعاتی از کلمه که اکثراً ناخوانا هستند و در واقع شکل‌های دیداری محضی را می‌سازند، پدید می‌آیند. این فرآیند می‌تواند در فضا و زمان برگشت‌پذیر باشد؛ به بیان دیگر ممکن است بیننده‌ای مشاهده این شعر تمام‌نگار را از شکل‌های آبستره یا حرکت واگرای حروف و حتی موقعیت‌هایی بین این لحظه‌ها شروع کند. اگر تکه‌تکه شدن صوت به تولید رزونانس منجر می‌شود و ویژگی صوتی آن همچنان حفظ می‌شود، قطعه قطعه شدن یک نوشته شکل‌هایی دیداری پدید می‌آورد که نوشته را به یک شیء نمایشی تبدیل می‌کند. پس ویژگی قراردادی نوشته را که می‌توان به صورت آواهای صوتی آن را خواند به یک امر دیداری محض مبدل می‌کند. کلمه برزخ «LIMBO» در زبان‌های مختلف دارای معانی ضمنی، بی‌خبری، معلق بودن و نیستی است که در شعر ادواردو کاک همراه با قطعه قطعه شدن دیداری، می‌توان به این معناها افزود.

بخش ویژه‌ای از ادبیات موجود در وب را آثار فلش تشکیل می‌دهند. شعرهای فلش یا «Flash Poems» با استفاده از جدیدترین نسخه‌های برنامه نرم‌افزاری فلش، طیف وسیعی از شعرهای ترکیبی را پدید آورده‌اند. شعر پویانما (انیمیشن) یا ویدئویی همراه با کلماتی که پیدا و پنهان می‌شوند یا در حال حرکت تغییر می‌کنند و گاهی از کلام شفاهی و امکانات صوتی هم بهره‌مند هستند، از یک‌سو طرفداران بسیاری دارد و از سوی دیگر با مخالفت‌هایی مواجه است که کم‌شمار هم نیستند. در وبگردی‌ها می‌توانید بسیاری از نسخه‌های متحرک شده شعرهای کانکریت را ببینید؛ شعرهایی که نسخه‌های چاپی آنها را که بیشتر محصول ۱۹۶۰ به بعد هستند می‌توان در کتابخانه‌ها پیدا کرد. در ضمن می‌توانید شعرهای ویدئویی ضدجنگ، صلح سبز، حقوق بشر، دموکراسی‌خواهی، حقوق اقلیت‌ها، جهانی شدن، ضدیت با جهانی شدن و انواع خواسته‌های فمینیستی را هم مشاهده کنید. در واقع می‌توانید شاهد نفوذ ژانر شعر به بیانیه‌های سیاسی/ اجتماعی، گزارش‌های خبری و پاپ آرت‌های تصویری باشید. شعر با تغییر زمینه و وارد شدن به فضای حادمتنی، دارد بار دیگر وجهه رسانه‌ای از دست رفته‌اش را به دست می‌آورد. عصر تسلط رسانه‌های صوتی/ تصویری، شعر را به حاشیه زندگی رانده بود؛ حالا با استفاده از امکانات چندرسانه‌ای در وب، شعر با تعریف‌های کاملاً جدیدی از خودش سعی می‌کند جایی در متن رسانه‌ها داشته باشد. این امر البته بار دیگر پرونده هنر مصرفی و روزمره را در تقابل با هنری که خواهان آفریدن امر جاودانه است، باز می‌کند و شاید بتوانیم در این پرونده جذاب و مسئله‌ساز علت بسیاری از جانبداری‌ها و مخالفت‌ها را پیدا کنیم.

قابلیت‌های بسیار نرم‌افزاری، امکان یادگیری نه‌چندان دشوار و سرعت انتشار شعرهای فلش در وب، برای شاعران عواملی جذاب به حساب می‌آیند. هر شاعری با صرف زمان کوتاهی برای آشنایی با امکانات نرم‌افزاری، می‌تواند آنچه را که در کاغذ فکرش را نمی‌کرد یا در شعری شفاهی، تصورش امکان‌پذیر نبود، مشاهده کند. کافی است جایی در فضای وب داشته باشی یا در اختیارت بگذارند، در این صورت شعرت منتشر شده است. اما با این کار و در هر بار باید به پرسشی که می‌دانی پاسخی قطعی ندارد، جواب بدهی. هر شعری که می‌سازی و در وب قرار می‌دهی باید توان نامیدن خودش و توجیه خودش به عنوان شعر را داشته باشد. در برابر پرسش «شعر چیست؟» پاک‌کردن پرسش کافی نیست بلکه موقعیتی پسا- زیباشناختی باید شکل بگیرد که خودتوجیه‌گری آن را نتوان نفی کرد. حرکت حروف و کلمات و عبارت‌ها، پیدا و پنهان شدن آنها، از شکل افتادن و تغییر آنها، اضافه شدن صوت و تصویر و تمام امکانات یک شعر ترکیبی چندرسانه‌ای، چه شاعر آنها را اداره کند، چه امکان اداره آنها را برای بیننده/ خواننده فراهم کرده باشد، لزوماً توجیه کننده موقعیت حادمتنی شعر نیستند. از طرفی مخالفت‌ها هرگز بر این امر متمرکز نشده که چرا بسیاری از شعرهای فلش، امکانات نرم‌افزاری را در حد ابزار رها کرده‌اند و به جای ساختن یک موقعیت پسا- زیباشناختی، در موقعیت یک آگهی تجاری فلش باقی مانده‌اند بلکه بیشتر متوجه این نکته شده‌اند که شعرهای فلش تمرکز خواننده را به‌هم می‌ریزند و باعث حواس‌پرتی او می‌شوند. چنین ضداستدلالی نه متوجه تفاوت موقعیتی شعر حادمتن با شعر متعارف نوشتنی یا شفاهی است و نه قادر به درک تفاوت یک شعر فلش با شعری است که فقط به آگهی تجاری نرم‌افزار فلش تبدیل شده است. وقتی با تغییر زمینه ساخته شدن شعر مواجه‌ایم، در جست‌وجوی زمینه‌های از دست‌رفته بودن، صرفاً اعلام موقعیت‌نشناسی است.

خلاصه مقاله

۱- نخستین شعر تمام‌نگار دیجیتالی را شاعر و تئوریسین مشهور برزیلی، «ادواردو کاک» در سال ۱۹۸۹ در شیکاگو پدید آورد. شعر او شعری ترکیبی و چندگانه از توالی اعداد لاتین «۳۳۰۹» بود که به نظر می‌رسید در فضا شناورند و وقتی بیننده این شعر به سمت شماره‌ها حرکت می‌کرد، به آنها نزدیک می‌شد و از شماره‌ها عبور می‌کرد.

۲- موقعیت حادمتنی برای شعر فرصتی است که توانایی‌های خودش را ارزیابی کند، آنها را ارتقا دهد و برای حفظ حضور موثر خود امکانات روزافزون رسانه‌ها و انواع نرم‌افزارهای به سرعت در حال تغییر را درونی موقعیت خود کند.

۳- نمونه‌های دیجیتال انیمیشن شعرهای کانکریت، بیشتر برای بیان یک اندیشه یا تفکر خاص به صورت نشانه‌ای شمایلی رمزگذاری شده‌اند.

نکته‌ای که ممکن است مسئله‌ساز کاربرد نرم‌افزار فلش یا نرم‌افزارهای دیگر در شعر حادمتن شود، امکان باز تولید تکنیک‌های برنامه‌نویسی شده است. به طور معمول شعرهایی که با منطق نوشته‌ها یا تصاویر متعارف، فقط به متحرک سازی یا پیدا و پنهان شدن عبارت‌ها و تصاویر اکتفا می‌کنند، از موقعیت یک آگهی تجاری فراتر نمی‌روند و توان خودتوجیه‌گری یک حاد موقعیت شعری را به دست نمی‌آورند. در مقابل در فضای وب شاهد نمونه‌های بسیاری از شعرهای فلش هستیم که نه شباهتی به هم دارند و نه اجازه نفی و نادیده گرفتن خود را به مخاطب احتمالی می‌دهند. برنامه‌نویسی‌های جدید با قابلیت‌های بیشتر همواره در راه هستند. پس تصور اخلاقی بودن یک زمینه خاص برای شعر و غیر اخلاقی بودن زمینه‌هایی را که کاربرد تجاری هم دارند، باید یکسر فراموش کرد و به ساختن شکل‌های تازه شعر در زمینه‌های جدیدی مثل نرم‌افزارهای سازگار با وب، فکر کرد.

گروه دیگری از شعرهای حادمتن را با نام «Magnetic Poems» یا شعرهای مغناطیسی می‌شناسیم. اساس شعرهای مغناطیسی، بازی با کلمات است. اگر به وبگردی‌های شاعرانه می‌روید مدتی از وقت خود را با شعرهای مغناطیسی سپری کنید. به محض باز کردن صفحه، کلمات بسیار اما محدودی را می‌بینید که به طور نامنظم پخش شده‌اند و دارای هیچ همنشین مشخصی نیستند. راه ورود به این بازی دادائیستی دیجیتال، فعال کردن صفحه است. حالا کلمات به صورت تصویرهایی با قابلیت جابه‌جایی در اختیار شما هستند تا جملات، عبارات یا حتی انواع همنشینی‌های فاقد معنای تصریحی را با آنها نمایش دهید. اگر دادائیست‌ها در عصر پیش از وب، کلمات را به طور تصادفی از روزنامه می‌بریدند و در کیسه می‌ریختند و مثل مراسم قرعه‌کشی، هر بار کلمه‌ای بیرون می‌کشیدند و کنار کلمه بعدی می‌گذاشتند تا شعری در عین بی‌نظمی شکل بگیرد، امروزه صفحات وب برای شعرهای مغناطیسی، کیسه‌های دیجیتالی هستند که به بیننده خود امکان همان بازی قدیمی را می‌دهند. البته موقعیت شعرهای مغناطیسی با شعرهای دادائیستی تفاوت‌هایی هم دارد. شعرهای دادائیستی با قرعه‌کشی کلمه‌های خود، یک‌بار برای همیشه روی کاغذ شکل می‌گرفتند در حالی که با کلمه‌های بسیار اما محدود هر شعر مغناطیسی در فضای وب می‌توان بی‌شمار مرتبه شعرهایی با همنشینی‌ها، تقطیع‌ها و اصلاً تعریف‌های متفاوت، پدید آورد. به طور معمول کلمات این‌گونه شعرها را با توجه به موضوعی خاص انتخاب کرده و به صورت کاملاً نامنظم در صفحه پخش کرده‌اند، اما بی‌نظمی در پخش باعث می‌شود هر کوششی برای رسیدن به یک نظم اولیه تنها در حد یک حدس باقی بماند.

شعرهای دادائیستی در عصر چاپ، علیه هرگونه تعریف تثبیت شده‌ای از معنا، زیبایی، اصالت و تفکر، صرفاً نیتی نابینگر و شورشی داشتند. اما شعرهای مغناطیسی صرفاً برای تفریح و سرگرمی، شکل گرفته‌اند و در تقابل با هیچ امری قرار ندارند. اگر شعرهای دادائیستی در زمان خود می‌خواستند با پدید آوردن آثار ضدهنری، به باورهای مخاطب حمله‌ور شوند و عصبانی‌اش کنند امروزه صرفاً مایه لذت و سرگرمی ما هستند چرا که زمان، عقاید ضدهنری آنها را هم در بایگانی آثار هنری طبقه‌بندی کرده. آثار، ابزار و زمان متفاوت، شعرهای دادائیستی و شعرهای مغناطیسی را از هم متمایز می‌کند اما چشم‌انداز مشترکی آنها را همسایه می‌کند: ببینید و لذت ببرید!

موقعیت حادمتنی شعر، شامل طیف گسترده‌ای از انواع شعرها است. شعرهایی با تعریف‌های آنچنان متفاوت از هم که تنها، دارای عنوان مشترکی به نام «شعر» هستند. اختلاط، امتزاج و التقاط ژانرها باعث پدید آمدن ژانرهای کاملاً تازه‌ای شده که نام‌گذاری و طبقه‌بندی آثار را از صورت سنتی خود زیر لوای یک نام، اجباراً خارج کرده و به استفاده از نام‌های ترکیبی، مختلط و اختصاری منجر شده است. شعر «بی‌خوابی» استیو ویلسون که از آن صحبت شد، می‌توانست ترکیب کاملاً پیچیده و تفکیک‌ناپذیری از عکس، نوشته و صوت ارائه کند به نحوی که سیالیت هر یک از این موارد منجر به پدید آمدن موقعیت‌های تثبیت نشده و پیش‌بینی‌ناپذیری برای مخاطب احتمالی باشد اما این شعر با هدف بازنمایی موقعیت، از این امکان صرف‌نظر کرده. مورد دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد شعر «درسی در سایه‌ها» اثر «رابرت کندال» است. این شعر با وجود شهرت خود و شاعرش در فضای وب، در عمل از موقعیت سنتی نوشتن شعر فاصله چندانی نگرفته و تصویر گرافیکی بالای شعر بیشتر نقشی تزئینی دارد تا ضرورتی تضمینی.

اگر این شعر در کاغذ نوشته می‌شد می‌توانست از پاراگراف‌بندی موازی در فضای سفید یا خالی استفاده کند و امکان جابه‌جایی پاراگراف‌ها و ترتیب آنها را برای خواننده احتمالی پدید آورد. در فضای وب امکان جابه‌جایی پاراگراف‌ها با استفاده از لینک‌ها برای بیننده فراهم شده؛ یعنی ساختار خطی شعر فقط در پاراگراف‌هایی که به موازات هم نوشته می‌شوند نادیده گرفته شده. حتی نحوه عمل کردن لینک در هر ستون، ترتیبی خطی را نشان می‌دهد. پاراگراف‌های موازی شعر، از زاویه دید دانای کل و اول شخص مفرد نوشته شده‌اند. دانای کل از مردی که آلزایمر دارد حرف می‌زند و اول شخص مفرد از زبان دختر این مرد روایت می‌شود. روایت این شعر از اصطکاکی همیشگی بین ذهن و جهان حرف می‌زند و از استعاره نقش برجسته‌ای که زیر کاغذی پنهان شده است و با کشیدن مداد روی کاغذ خطوط آن معلوم می‌شود، برای توصیف بیماری آلزایمر استفاده می‌کند؛ اتفاقاً تصویرهای گرافیکی بالای شعر هم شباهت بسیاری به این طراحی خطوط دارند. اگر این تصویرها می‌خواهند مثل راوی زن اول شخص مفرد (دختر مردی که آلزایمر دارد) آنچه را که در شعر پنهان است آشکار کنند و هیچ زاویه تاریک و در سایه مانده‌ای باقی نگذارند، هم اشتباه می‌کنند و هم ناموفق هستند. خود شعر هم مثل مردی که آلزایمر دارد، موقعیت حادمتنی خودش را از یاد برده و تنها لینک‌ها هستند که برخی از خطوط آن را روشن می‌کنند. «درسی در سایه‌ها» شعری سنتی است که امکانات پیرامتنی وب را به موقعیت حادمتنی شعر تبدیل نکرده.

درونی نشدن امکانات وب در شعرها بیشتر با ساده‌انگاری، پیرامون موقعیت حادمتنی همراه است. از شعرهای شاعرانی مثل تی اس الیوت، ازرا پاوند، والاس استیونس و بسیاری دیگر از نامداران شعر آمریکا، صرفاً با ایجاد لینک روی برخی از کلمات شعرشان، به عنوان نسخه حادمتنی یاد می‌شود؛ در حالی که منطق خطی این شعرها حتی در حد یک بند از شعر، اجازه چنین نامیدنی را نمی‌دهد. فقط شعرهایی را می‌توان با ترفندهای مختلف به نسخه‌های حادمتنی تبدیل کرد که از ابتدا فاقد ساختار خطی بوده‌اند. اگرچه با انجام این کار، یک شعر کاملاً جدید ساخته می‌شود که می‌توان به طور مستقل پیرامون آن بحث کرد. از سوی دیگر تفکر خطی یا تفکری که به یک پایان، نتیجه یا هدف باور دارد، حتی با وجود تعدد راه‌های ارتباطی‌ای که در اختیار مخاطب احتمالی قرار می‌دهد، ممکن است رفتاری شبیه به شعرهای نوشته شده روی کاغذ، از خود بروز دهد. مثل شعر رابرت کندال که پیرامونش صحبت شد. اما در شعر «پنجره کلمه‌مال» اثر «دینا لارسن» برای آغاز شعر، سیزده راه ارتباطی به مخاطب احتمالی پیشنهاد می‌شود که ورود از هر کدام در نهایت به بقیه منجر می‌شود. در واقع توالی مرسوم در شعرهای خطی یعنی آغاز، وسط و پایان، در این شعر به سادگی قابل جابه‌جایی است، چراکه شعر اصلاً دارای چنین توالی‌ای در ساختار خود نیست.

موقعیت حادمتنی برای شعر فرصتی است که توانایی‌های خودش را ارزیابی کند، آنها را ارتقا دهد و برای حفظ حضور موثر خود امکانات روزافزون رسانه‌ها و انواع نرم‌افزارهای به سرعت در حال تغییر را درونی موقعیت خود کند. پس این بحث، بسته نخواهد شد یا آن طور که من دوست دارم: بازی ادامه دارد.

گزارش خبری

نگاهی در آینه: ادبیات تطبیقی با یادی از دکتر جواد حدیدی

شرق: سالروز درگذشت دکتر جواد حدیدی نویسنده کتاب از سعدی تا آراگون بهانه‌ای بود تا در شهر کتاب مرکزی بحثی درخصوص ادبیات تطبیقی صورت گیرد.

در ابتدای این نشست علی‌اصغر محمدخانی به تعریفی از ادبیات تطبیقی پرداخت و در این باره تصریح کرد: ادبیات تطبیقی از شاخه‌های نقد ادبی است که به سنجش آثار، عناصر، انواع سبک‌ها، دوره‌ها، جنبش‌ها و چهره‌های ادبی و به طور کلی مقایسه ادبیات در مفهوم کلی آن در دو یا چند فرهنگ و زبان مختلف می‌پردازد. ادبیات تطبیقی از ادبیات و روابط ادبی ملل مختلف و بازتاب ادبیات یک ملت در ملت‌های دیگر سخن می‌گوید. در سال‌های پایانی دهه ۱۸۲۰ ادبیات تطبیقی نخست در فرانسه پدید آمد، البته نه به مفهوم گسترده‌ای که امروزه به کار می‌رود. در سال ۱۹۸۲ ویلمن از استادان دانشگاه سوربن نخستین بار اصطلاح ادبیات تطبیقی را به کار برد. کار ادبیات تطبیقی فقط سنجش ادبیات دو ملت نیست، بلکه هدف آن بررسی پیوندهای ادبی میان ملت‌ها است. پژوهشگری که در این عرصه فعالیت می‌کند همانند کسی است که در مرز میان دو یا چند ملت می‌نشیند و داد و ستدهای ادبی فرهنگی میان آنان را ثبت و بررسی می‌کند. ادبیات تطبیقی پس از فرانسه به سوئیس، ایتالیا، مجارستان و انگلستان راه یافت. در ۱۸۷۸ نخستین کنگره جهانی ادبیات تطبیقی به ریاست ویکتور هوگو و سخنگویی تورگنیف در پاریس برگزار شد. وی با اشاره به اهمیت پژوهشگران آلمانی در تکوین ادبیات تطبیقی یادآور شد: بسیاری از خاورشناسانی که آثارشان به زبان فرانسه انتشار یافته، از آلمان برخاسته‌اند. ژول مول مترجم شاهنامه از همین گروه بود. در سال ۱۸۸۷ ماکس کخ مجله ادبیات تطبیقی را در آلمان منتشر کرد که چاپ و نشر این مجله تا ۱۹۱۰ ادامه یافت. در آغاز سده بیستم دانشگاه‌های آمریکا و روسیه و سپس ژاپن این رشته را در دانشگاه‌های خود دایر کردند. بدین ترتیب تقریباً نیم قرن ادبیات تطبیقی راهی دراز پیمود. از فرانسه برخاست، به کشورهای همجوار رفت، سپس روانه سرزمین‌های دوردست شد. امروزه در بیشتر کشورهای جهان رشته‌ها یا نهادهای ویژه ادبیات تطبیقی دایر است. محمدخانی ضمن اشاره مختصر به زندگی دکتر جواد حدیدی و تلاش‌هایی که او در ادبیات تطبیقی صورت داده است درخصوص آثار او تصریح کرد: دکتر حدیدی در کتاب از سعدی تا آراگون تنها به ذکر تاثیر یک شاعر ایرانی در آثار یک شاعر یا نویسنده فرانسوی اکتفا نکرده است، بلکه تاثیر ادبیات فارسی را در طول چهار قرن، یعنی مهم‌ترین دوران ادبیات فرانسه، در کلیه متون منظوم و منثور بررسی کرده است. پایه‌گذار ادبیات تطبیقی در ایران فاطمه سیاح بود و کار اصلی دکتر حدیدی بررسی تاثیرات ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه بود. در ادامه این نشست استاد ابوالحسن نجفی درخصوص آثار فاطمه سیاح مطالبی بیان کرد و درخصوص وضعیت ادبیات تطبیقی در ایران آن دوران گفت: بیشتر استادان از موضوع اصلی ادبیات تطبیقی بی‌خبر بودند، درس آنها یا درباره مکتب‌های ادبی غرب بود یا عمدتاً به مقایسه بخش‌هایی از ادبیات ایران با یکدیگر یا به ادبیات غرب اختصاص داشت. آنها گمان می‌کردند ادبیات تطبیقی یع