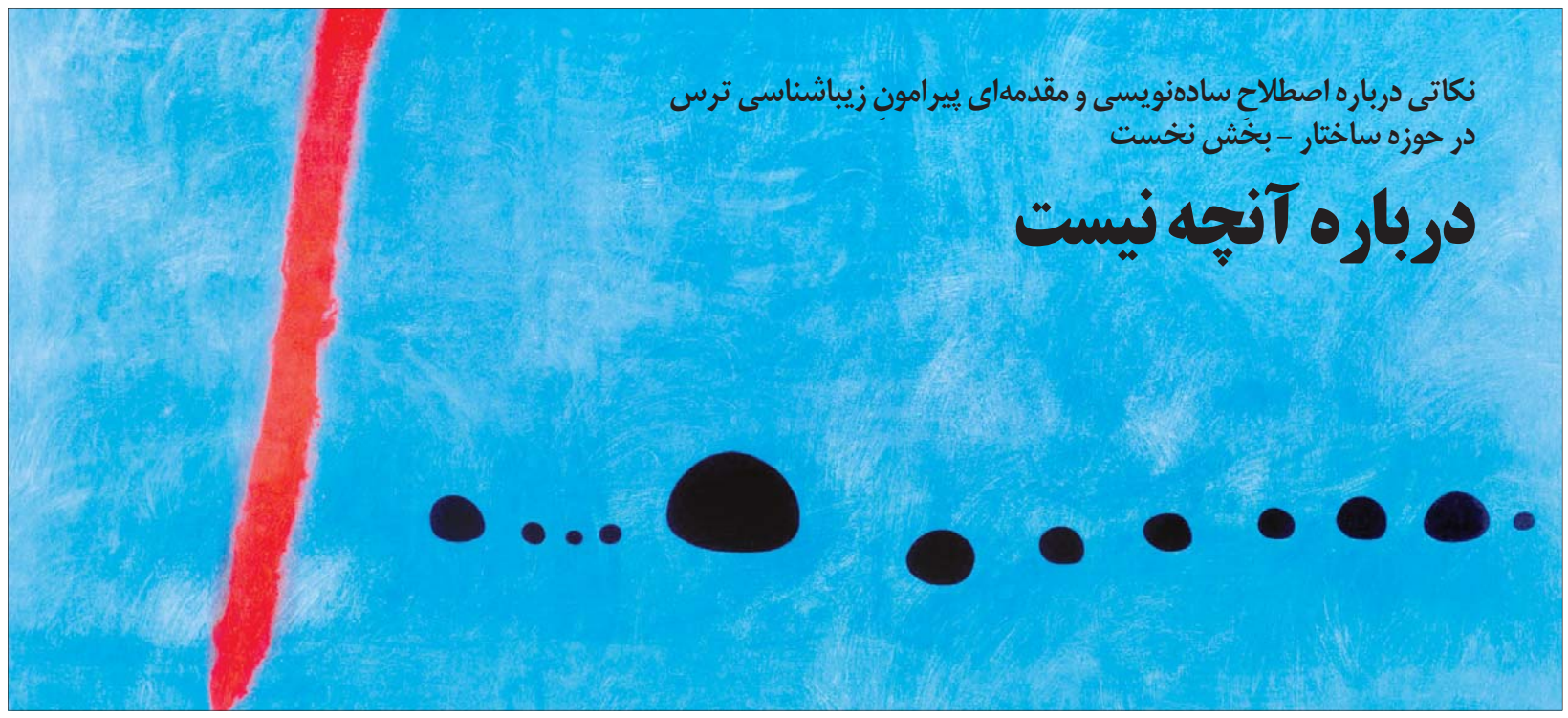
نکاتی درباره اصطلاحِ ساده‌نویسی و مقدمه‌ای پیرامونِ زیباشناسی ترس
در حوزه ساختار - بخَش نخست

درباره آنچه نیست



گروس عبدالملکیان

داوری درباره یک مقوله به‌طور معمول از دو زاویه استدلالی یا ارزشی شکل می‌گیرد. هدف بخش نخست این مقاله پیوسته آن است که به روشی استدلالی نشان دهد به‌لحاظ ماهوی، مقوله‌ای به نام شعر ساده نمی‌تواند وجود داشته باشد، مگر آنکه از منظری ارزش‌گذارانه از عبارت «شعر ساده یا ساده‌نویسی در شعر» استفاده شود. سپس از ساختمان بخش ابتدایی این متن دری گشوده می‌شود به زیبایی‌شناسی ترس در حوزه ساختار که صیرورت آن در اندام متن تبیین می‌شود.

در تبارشناسی این موضوع (شعر ساده) می‌توان به جستارهایی اشاره کرد که در دوره‌های متقدم نقد ادبی غرب توسط نئوکلاسیک‌هایی چون پیوریتن و ویلیام ایمزیا پیشارمانتیک‌هایی چون شیلر - البته در اشکالی متفاوت- مطرح شده است. در تاریخ دوردست ادبیات ایران نیز چهره‌هایی چون عنصرالمعالی و دیگران اشاراتی به این مطلب داشته‌اند. در سال‌های اخیر و از حدود نیمه‌دوم دهه ۸۰، بعضی نقدهای نظری و عملی در مباحثی پراکنده سعی کرده‌اند با استفاده از برخی استدلال‌ها، چارچوبی برای شعر ساده‌نویس تعریف کنند و به تایید یا نفیِ ارزش‌گذارانه این نوع از شعر بپردازند. اما این چارچوب غالبا نسبت به آنچه قرار است در ذیل خود جای دهد جامع و مانع نیست، چه رسد به آنکه زمینه‌ای منطقی برای تحلیل‌های بعدی فراهم آورد.

سقراط در آغاز دیالوگ معروف خطابه دفاعی (apology)، اثر افلاطون، در دفاع از خود، سخنان کسانی که او را به کفر و منحرف‌کردن جوانان متهم کرده‌اند، ترغیب‌کننده و تاثیرگذار ولی خالی از حقیقت می‌داند. یعنی خواسته یا ناخواسته، مقوله بلاغت را از محتوای زبان تفکیک می‌کند. این نگرش در نهایت به جداشدن دو وجه اندیشگی و رتوریک (بلاغی) زبان می‌انجامد؛ دیدگاهی که در بسیاری از دوره‌های تاریخ تطور نظریه ادبی غرب مورد استفاده یا توجه بوده است. و حتی اگر در بدنه شعر که ماهیت آن نسبت مستحکمی با تخیل و ترکیب دارد، بحث از وضعیت جداناشدنی این دو وجه زبان باشد، در حوزه‌های نظری- در تایید یا نقد این دوگانی (اندیشگی/رتوریک) -غالبا این تفکیک مورد نظر قرار گرفته است. چرا که اساساً عرصه تخیل از طریق ترکیب، و دانشِ تحلیلی و نظری از طریق تفکیک و تمییز عمل می‌کند. و عملکرد تجزیه عناصر زبان به این دوگانی به‌صورتی مستقیم یا انضمامی در تمامی جریان‌های اصالت خرد، اصالت تجربه، اصالت شناخت و... مشهود است. حتی در مباحث تحلیلی بسیاری از متفکران پُست‌مدرن نیز که وجه رتوریک را با ویژگی‌های تصویری، استعاری و موسیقیایی‌اش، بدنه اصلی زبان می‌دانند، حضور این دو شاخه قابل مشاهده است. «برای مثال اندیشمندان پست‌مدرن به اشکال گوناگون وجه دانشی زبان را زیرمجموعه‌ای از وجه رتوریک آن دانسته‌اند. یعنی وجه دانشی را مدلول بخش زبان‌آورانه زبان می‌دانند. این متفکران با تمرکز بر علت غایی زبان بر این عقیده‌اند هدف هر کنش رسیدن به مقصودی است و توفیق کُنشگر در هر کنش گفتاری، ترغیب مخاطب در انجام کاری است که مورد نظر کنشگر است.»[1] وجه مشترک همه کنش‌ها موفقیت کنشگر در رسیدن به هدف خود است و اینکه شنونده چگونه متقاعد می‌شود، مساله‌ای است فرعی. یعنی اگر در طول تاریخ اندیشه، فلاسفه از طریق قدرت وجه دانشی به اقناع مخاطب پرداخته‌اند، این امر می‌تواند از زاویه توانایی بخش رتوریک زبان نیز اتفاق بیفتد. به هر طریق آنچه از این مقدمه برمی‌آید این است که انواع نگرش‌های ادبی، در عمل، به دو وجه اندیشگی و رتوریک زبان معترف‌اند و غالباً نقطه افتراق آنها در نقش و نوع پیوند این وجوه با یکدیگر است. و همواره در حوزه نقد یک اثر ادبی تجزیه‌ای زبانی رخ داده است تا کیفیت ترکیب عناصر بررسی شود.

این دیدگاه تفکیکی، در آغاز دستمایه یکی از گرایش‌های نقد سنتی ادبیات غرب قرار گرفت و شاخه نقد بلاغی را شکل داد. در ادامه نشان خواهم داد که بسیاری از متون پدیدآمده در باب نقد ساده‌نویسی در ایرانِ دهه ۸۰، به علت کم‌توجهی به مقوله فرم در آثار جدی این نوع، نسبتی هرچند کمرنگ با این گرایش سنتی در نقد برقرار می‌کنند چراکه ماهیت تمرکز انتقادی آنها، به شکلی ناخواسته غالباً بر بررسی اتفاقات زبانی در ساختارهای افقی یا ساختمان محدود بندها قرار گرفته است.

شیوه انتقادی نقد بلاغی تاکید بر جزییات به بهای نادیده‌گرفتن کلیات است و برای ناقدان بلاغی، داوری درباره کلیت اثر مساله اصلی شمرده نمی‌شود. یعنی غالباً به تحلیل‌های زیباشناسانه در ساختارهای افقی و واکاوی صناعات در بازه‌های محدود بسنده می‌کنند. اما در شاخه‌های بعدی نقد ادبی غرب، مساله رابطه ساختارها و در نهایت مقوله فرم درونی خودساخته در اثر به اشکال متنوع و با جهان‌های زیباشناسانه متفاوت موردتوجه قرار می‌گیرد. برای نمونه رمانتیست‌ها در بحث اندام‌وارگی، سمبولیست‌هایی چون والری با طرح «رابطه کلی- پنهانِ سطرهای منفرد»[2] و مدرنیست‌هایی مثل ریچاردز با حفظ کثرت سطرها در عین وحدت به چالش‌های گوناگونی در حوزه فرم می‌پردازند.

بنابراین اگر برای پیشبرد بحث و شفافیت بیشتر آنچه قرار است مورد تحلیل واقع شود - ضمن درنظرداشتن این موضوع که اساس دیدگاه‌های متنوع به مقوله زبان در دو شاخه افلاطونی و ارسطویی جای می‌گیرند[3] و ضمن توجه به این امر که اصولاً مکاتب ادبی با ریشه‌هایی که در دو مکتب کلاسیک یا رمانتیک دارند به وجه اندیشگی و استعاری زبان از دو منظر تفکیک‌شده و پیوسته نظر دارند- فرض را بر جداسازی لایه‌های زبان قرار دهیم، می‌بایست با تزریق فرم درونی به وجوه صوری و تخیلی زبان، وجه رتوریک (زبان‌آورانه) را در معنایی جدید به عنوان عرضیات اجرایی ایده دانشی زبان قلمداد کنیم و بر این اساس تقسیم‌بندی زیر را قایل شویم. زبان متشکل از دو وجه اندیشگی و رتوریک است که در تقسیم‌بندی دقیق‌تر، وجه رتوریک نیز، خود به دو شاخه عناصر صوری و عناصر تخیل تفکیک می‌شود. حوزه صوری زبان شامل مقولاتی چون موسیقی، روابط ساختار نحوی، بازی‌های لفظی و... می‌باشد. و چنان‌که واضح است عناصر تخیل نیز متشکل از آرایه‌هایی مثل استعاره، کنایه، تشخیص و... است. و البته فرم که در وجه رتوریک شکل می‌گیرد، از پاره‌ای جهات متعلق به وجه صوری است و در پاره‌ای دیگر به حوزه تخیل تعلق دارد. حال اگر بر اساس نظام «استدلال استقرایی»[4] عمل کنیم، مشاهده می‌شود غالب آثاری که در دهه گذشته ذیل عنوان شعر ساده از آنها نام برده شده است، شعرهایی بوده‌اند که کمتر از مولفه‌هایی چون بازی‌های صوری زبان، حذف فعل، کارکردهای دوگانه افعال، تداعی‌های موسیقیایی و زبانی، آشنایی‌زدایی در ساختارهای نحوی، ... و بعضی عناصر محدود تخیل استفاده کرده‌اند. واضح است که غالب این مولفه‌ها بر اساس تقسیم‌بندی لایه‌های زبان متعلق به بُعد صوری‌اند.

با تامل بیشتر بر این وضعیت، این پرسش پیش می‌آید که اساسا کدام‌یک از انواع زیر را باید شعر ساده نامید؟

شعری که در استفاده از ظرفیت‌های صوری زبان، برخوردی ساده را در پیش گرفته اما تخیلی اتفاق‌برانگیز و فلسفه‌ای تاثیرگذار دارد؟

شعری که بُعد صوری‌اش پیچیده است اما در تخیل و وجه اندیشگی حرفی برای گفتن نداشته و در وضعیتی مبتذل به سر می‌برد؟

شعری که در حوزه تخیل از مولفه‌هایی تاثیرگذار استفاده کرده اما در دو وجه دیگر راه به جایی نبرده است؟

در پاسخ به این پرسش باید گفت: اساساً هیچ‌کدام. بر اساس همان نظام استقرایی مشهود است شعری که در سال‌های اخیر با عنوان شعر ساده از آن نام برده شده، متعلق به گونه اول است. اگر وجه اندیشگی را A، وجه تخیل را B و وجه صوری زبان را C نام‌گذاری کنیم، غیرمنطقی است اثری که بیشتر انرژی خود را صرف A و B کرده است و کمتر از ظرفیت‌های C استفاده نموده را شعر ساده‌نویس قلمداد کنیم. چرا که گفتار و نوشتار اموری است معطوف به زبان و زبان مقوله‌ای است متشکل از هر سه بعد، A، B و C. یعنی در حالت دیگر هم اگر اثری توجهی کمتر به A داشته باشد و انرژی خود را در ابعاد B و C خرج کند، نمی‌تواند ساده‌نویس قلمداد شود. یا از زاویه‌ای دیگر، اگر شعری را که بیشتر انرژی خود را از عناصر وجه دانشی و تخیل زبان گرفته است و از بازی‌های زبانی بُعد صوری کمتر استفاده می‌کند، به اشتباه ساده‌نویس بنامیم، می‌توان همه شعرهایی را که از بازی‌های زبانی پیچیده استفاده کرده‌اند اما مثلاً در حوزه محتوا کم‌اتفاق بوده‌اند نیز ساده‌نویس نام‌گذاری کرد. نکته مهم دیگر آنکه بسیاری از آثاری که از آنها به عنوان شعر ساده‌نویس نام‌برده شده، و غالباً شاهد مثال‌های مقاله‌های انتقادی بوده‌اند، نوشته‌هایی هستند که نه‌تنها در بعد صوری زبان کم‌اتفاق بوده، بلکه در ابعاد تخیل و اندیشه نیز اتفاقی برای عرضه نداشته‌اند. پس اساساً بهتر بود که این آثار از ابتدا در جایی خارج از مقوله شعر بررسی می‌شدند. در واقع ورود این قبیل آثار به عرصه انتقادی شعر، بیهوده آب را گل‌آلود و چهره واقعی جریان شعر ساده در بعد صوری زبان را مخدوش کرده است. به این ترتیب مرزهای روشن این گونه شعری از بین رفته و زمینه‌های منطقی انتقاد نیز از اعتبار افتاده است. در واقع، جریانی که در سال‌های اخیر با عنوان ناقص و اشتباه ساده‌نویسی نام‌گذاری شده است، اگر هم قرار باشد عنوانی از این منظر داشته باشد، می‌بایست ساده‌نویسی در بعد صوری زبان نامیده شود. و لابد با همین رویکرد باید شعرهای جریان دیگری را که در حوزه عناصر تخیل کم‌اتفاق است ساده‌نویسی در بعد تخیل زبان نامید و مثلا نمونه‌های دیگر را ساده در وجه اندیشه!!! ... که به هر حال جای تامل دارد!!!

اگر بپذیریم که مقوله فرم در چالش‌های پس از رمانتیسیسم مساله‌ای مدرن است، می‌توان نشان داد که اتفاقاً بسیاری از شعرهای جدی جریان مورد بحث، اساساً از منظر نقد سنتی ساده‌نویس قلمداد شده‌اند. یعنی از نگاهی که نسبت به فرم درونی اثر به عنوان یکی از ابعاد صوری- تخیلی زبان کم‌توجه است. در نظر بگیرید شعری در سطر ۱ از اتفاق ویژه‌ای در بعد صوری زبان استفاده نکرده است و همچنین در سطرهای ۲، ۳ و... یعنی شعری که در ساختارهای افقی تمهیدات صوری کمتری به کار برده است. اما واضح است که در بسیاری اوقات اتفاق در رابطه میان دو سطر یا ساختارِ دو بند یا... شکل می‌گیرد. یعنی در همان مثال، دو سطر ساده‌نویس ۳ و ۴ می‌توانند رابطه بسیار پیچیده‌ای باهم برقرار کنند. یا سپیدخوانی میان دو ساختار ساده‌نویس می‌تواند موقعیتی پیچیده و اتفاق‌برانگیز را به‌وجود آورد. در این مدل، پیچیدگی‌ها در رابطه‌های درون فرمی یا عمودی است که شکل می‌گیرد نه در ساختارهای افقی یا محدودِ بندها. حال آنکه به طور معمول این گونه شعرها نیز با همان چوب بیرون آمده از آب‌های گل‌آلود نواخته شده‌اند. این مساله نشانگر کم‌توجهی برخی رفتارهای انتقادی به فرم شعرهای جدی این جریان و نادیده‌گرفتن این واقعیت است که بخش عمده‌ای از بدنه فَرم در نمونه‌های مذکور، در بسیاری اوقات متعلق به بعد صوری زبان است. یعنی اگر اثری در ساختارهای افقی، ساده‌نویس هم باشد، می‌تواند در ساختارهای عمودی و یا فرم کار موقعیتی پیچیده و ابهام‌هایی شاعرانه را رقم بزند. در نمونه‌های بسیاری از آثار شعری مدرن جهان، مخاطب ابتدا با سطرهایی مواجه می‌شود که در موقعیت منفرد خود ساده‌اند و یا اشیاء و مولفه‌های موجود در اجزای متن با نگرش محدود در یک بازه ساختاری از خود ساده اشیاء فراتر نمی‌روند. اما به محض آنکه فرم تکامل می‌یابد، اشیاء موقعیتی استعاری پیدا می‌کنند، از خود فراتر می‌روند، لایه‌های دیگر شکل می‌گیرد و شعری که در اجزا و سطرها ساده بود، ناگهان به پیچیدگی و افزایش فضای کشف در لایه‌های بعد می‌غلتد. به قول هارلند گاهی شعر، انداختن سنگی کوچک در آب است که دایره‌هایی در اطرافش گسترده می‌شود و لایه‌هایی بر لایه‌های دیگر می‌افزاید.

بـه هر صورت اگر مراد از پیچیدگی و سـهل‌الوصول‌نبودن اثر، تعمیق، گسـترش فضاهای تاویلی، افزودن بر لایه‌های اکتشافی و ایجاد ابهام و سایه‌های فرابَرنده در شعر باشد؛ فارغ از متن تالیف‌شده یک اثر، ظرفیت‌های چشمگیری در ساختمان عمودی و در فضاهای خالی میانِ سطرها وجود دارد که سپیدخوانی در معنای معمولش تنها شکلی تقلیل‌یافته از آن‌را شامل می‌شود. و اتفاقاً جدا از دلایلی که پیش از این اشاره شد، یکی از علل عمده، همین فضاهای خالی هستند که از منظر همنشینی و تدوین می‌توانند از سطرهای به ظاهر ساده، مآلاً ساختمان فرمی عمیق و پیچیده‌ای را پدید آورند. شاید برخی آثار شیمبورسکا (از نمونه‌های خارجی) یا بعضی شعرهای شهرام شیدایی، عباس صفاری و... (از ادبیات داخلی) بتوانند نمونه‌های مناسبی در تجسم این بحث باشند. از این نقطه به بعد فارغ از آنکه در قسمت بعدی مقاله و به مناسبتی که تبیین خواهد شد، مصداق‌هایی در راسـتای عینی کردن آنچه تاکنون گذشت، از شاعران نامبرده خواهم آورد، به یکی از مقولاتی که به‌طور کلی در شعر و به طور خاص در فرم شعرهای سهل - وممتنع قابل تامل است، یعنی همان فضاهای خالی میان سطرها خواهم پرداخت و اگر موفق شـوم، تاملی را در باب یکی از کارکردهـای روانی آن، به عنوان یک نقطه‌ی شروع ایجاد خواهم کرد. این سفیدی‌های پدیدآمده در میان سطرها و ساختارِ بندها، این سکوت‌های سرشار از صدا، به تعبیری مرگ‌های درون فرمی‌اند. از آنجا که مَرزهای زندگی همان مرزهای مرگ‌اند، از آنجا که اگر تکلیف شکل و ماهیت مرگ روشن بود، به تبع آن تکلیف شـکل و ماهیت زندگی نیز روشن می‌شد، از آنجا که زندگی خود را در تمایز با مرگ تثبیت می‌کند و از آنجا که مرزهای این تمایز نامعلوم است، تکلیف هر دو نیز نامعلوم و تاویل‌پذیر بر جای مانده است. «قابل توجه است که مدلول جایی درک می‌شود که تاویل گردد. یک تاویلِ مشخص، مدلول را از موارد دیگر متمایز می‌کند، اما خود با همین موارد متمایز شناخته می‌شود.»[5] یعنی نشانه را وضعیت متمایز نشانه‌های اطراف توضیح می‌دهند. کاری که قرار است مرگ در اطراف زندگی انجام دهد اما با رفتار جادوگری در حرکت، حضور مرزها و روابطی را که موجود است، پنهان می‌کند. بنابراین سـفیدی‌ها نیز به عنوان مرگ‌هایی درون فرمی و دال‌هایی در حرکت، می‌توانند تاثیر بسزایی در پیدایشِ عمق، پیچیدگی و تاویل‌پذیری ایفا کنند و حتی زمینه‌های حسی کاملا متفاوتی را در جهت تاثیرپذیری مخاطب فراهم آورند.

«اینگاردن در کتاب «شناختِ اثر ادبی»، پیرامون ادبیات داستانی و ماهیت شکل‌گیری نقاط سفید و خالی در متن به این بحث می‌پردازد که دنیای داستانی حاوی «نقطه‌های قطعیت‌نیافته» اسـت. یک سوژه داستانی دارای کیفیات معدودی است که مستلزم پُر کردن یا به تعبیر اینگاردن «انضمامی کردن»اند. به نظر می‌آید که پر کردن عمدتاً تطابق آن با دنیای واقعی است: مثلاً ممکن است به ما گفته نشود که یک آدم داستانی، بلند قد یا کوتاه قامت است، بور یا سیه‌چرده است و ما می‌توانیم این تعینات و صفات را در عالم خیال به آنها بیفزاییم. مثالی که خود اینگاردن آورده، از رمان «جانِ شیفته‌ی رومن رولان است. این رمان خیابان‌های مختلف پاریس را با صداها و دیدنی‌هایشان معرفی کرده است. فقط کسی می‌تواند آنها را در واقعیت انضمامی‌شان تصور کند که پاریس را دیده باشد. کسی که هرگز به پاریس نرفته است، ناچار نقطه‌های خالی را با استفاده از تجربه احتمالاً بسیار متفاوت خیابان‌های شهرهای دیگر پر خواهد کرد.»[6]

در شـرح تعین و تفاوت بحثم درباره سفیدی‌های ساختاری یا مرگ‌های فرمی، با مبحث نقاط خالی اینگاردن ذکر دو نکته لازم اسـت. اول آنکه متن اینگاردن ناظر بر ماهیت روایی داسـتان اسـت و هسـتی خود را از تفاوت دو گونه زمانِ متوالی واقعی و وضعیت پاره‌پاره زمانِ بازنمایی شـده در داسـتان می‌گیرد. حال آنکه بحث من در این مقاله مختص شـعر است. و روشن است که بسـیاری از شعرها رابطه‌ای با زمان ندارند و در موقعیتـی بی‌زمان رخ می‌دهند. هرچنـد در موقعیت بی‌زمان نیز بحث اینگاردن همچنـان تا حدودی مصداق دارد اما تفاوت این دو ماجرا در شـرح نکته دوم روشـن می‌شود. شعر، غالباً همنشینی پاره‌پاره‌های تعین‌یافته زمانی نیست. گرچه می‌تواند در موقعیت‌هایی عینی از زمان بهره گیرد اما همچنان قادر است در پاره‌هایی ذهنی و انتزاعی یـا در آمیختگی‌هایی عینی - انتزاعی، خارج از زمان به حیـات زبانی خود ادامه دهد. بنابراین پر کردنِ بازه‌های خالی و سفیدمیان بندهای شعر نیز می‌توانبه تناسب سایر ساختارها از هر سه جنسِ «عینی»، «عینی/ انتزاعی» و «انتزاعی» متشکل شود. از این‌رو، وضعیت‌های انضمامی اینگاردن در لایه تخیل و در حضور متعین متن شکل می‌گیرند اما سفیدی‌های ساختاری در شعر می‌توانند از جنس فلسفه زبان، حوزه تخیل یا عناصر صوری و موسـیقیایی زبان باشند و یا به شکل طبیعی با ترکیبی از این لایه‌ها انضمام بیابند. برای مثال حتی سکوت و اندازه سکوتِ میان دو ساختار (که می‌تواند به واسطه سایر لایه‌های زبان ایجاد و تقویت شود) در وجه صوری زبان، خود، صدایی موسیقیایی است که به واسطه تعین ساختارهای پیشین و پسین در اثر پر می‌شود.

تمرکز ادامه این بحث بر مقوله سفیدی‌های ساختاری میانِ سطرهاو ساختمان دو بند یا به شکل جامع‌تر، مرگ‌های فرمی در زبان خواهد بود که تخیل تنها بخشی از آن را شامل می‌شود. در همین راستا می‌توان نشان داد یکی از مقولاتی که در تاریخ تطور نظریه ادبی، از زوایایی مورد بحث بوده است، به شکل موثری از پنجره بحث ما قابل تامل است.

در اینجـا ابتدا به اختصار به برخی جسـتارها اشـاره می‌کنیم کـه در طول تاریخ نظریه ادبی به مقوله ترس توجه داشـته‌اند و چگونگی پیدایـش آن را مورد بحث قرار داده‌اند. سپس در ادامه، به شکل‌گیری این ترس در سفیدی‌های ساختاری و نوع تاثیر زیباشناسانه آن بر مخاطب می‌پردازیم. مقوله ترس که غالباً در زمینه محتوا و تخیل به آن پرداخته شده، قابلیت تامل، شکل‌گیری و واکاوی در بعد ساختاری و فرم اثر را دارد. اولین تاملات درباره مقوله ترس در نظریه ادبی، در بحث پالایش (catharsis) ارسطو مطرح شده است. این بحث به برانگیختن حس وحشت در راستای تزکیه نفسِ مخاطب در گونه تراژدی مطرح می‌شود. پس از آن لونجینس در رساله امر والا درباره ایجاد فضای ظلمت و وهم در جهت تاثیرگذاری بر مخاطب مباحثی را مطرح می‌کند. «ادموند بورک» نظریه‌پرداز دوره گذار به رمانتیسیسم در کتاب جستار فلسفی درباره ریشه‌های اندیشه ما درمورد امر والا و زیبا از نظریات پیشین فراتر می‌رود و بحث والایش را فراتر از نگرش پالایش مخاطب با ترس و وحشت پیوند می‌دهد. لونجینس به این نکته اشاره می‌کند که قدرت تخیل، هنگامی که برابر تلقین قرار می‌گیرد بیشتر به هیجان می‌آید تا در برابر اظهارنظر صریح. بورک این نکته را به این عقیده پیوند می‌دهد که فضای روشن و صریح در حوزه محتوا و تخیل اثر به ما احساس تسلط می‌دهد. آنگاه که هر خطری را در تمام ابعادش بشناسیم و آنگاه که بتوانیم چشممان را به آن عادت بدهیم بخش عمده‌ای از ترس و وحشتمان ناپدید می‌شود اما تصویرهای تیره، مغشوش و نامطمئن، دارای قدرت نفوذ بیشتری روی قوه تخیل هستند و ایجاد هیجانات عظیم‌تری می‌کنند تا تصویرهای روشن و مشخص.»[7] قابل توجه است که موارد مذکور همگی محدود به حوزه محتوا و تخیل‌اند و ایجاد زمینه‌های ترس را در آنچه نوشته می‌شود، مدنظر دارند.

حال اگر از منظری ساختاری، پیدایش مقوله ترس را در متن بررسی کنیم، می‌توان دید که نوعی از تاریکی یا بهتر بگوییم نوعی از مرگ در سفیدی‌های بین ساختارها پدیدار می‌شود که حس منتج به ترس را پدید می‌آورد. ترس، بُعد منطقی مغز را تا حد زیادی فلج می‌کند و بنابراین بُعد حسـی تا چند برابر حساس‌تر می‌شود و وضعیت را هر چه بیشتر برای تاثیرپذیری فراهم می‌آورد. فضای وهم می‌تواند در سطرهای نانوشته شکل بگیرد و ابهامی مضاعف بر آنچه وضعیت استعاری تعریف شده پدید می‌آورد، ایجاد کند، یعنی ترسی که نتیجه موضوع، مضمون یا وضعیت استعاری تخیل نیست. این وهم در موقعیت‌های مرده فرم شکل می‌گیرد؛ و با خلق تاریکی و ایجاد حس ضمنی ترس، ثبات منطقی ذهن مخاطب را مختل می‌کند و در نتیجه تاثیرگذاری حسی را افزایش می‌دهد، ترسی انضمامی که همانطور که پیش از این نیز اشاره شد، در بخشِ بعدی این مقاله به تفصیل و با مصداق‌های عینی به آن خواهم پرداخت.

پی‌نوشت‌ها:

۱- گذار از مدرنیته (نیچه، لیوتار، فوکو، دریدا)؛ شاهرخ حقیقی؛ نشر آگاه

۲- از افلاطون تا بارت؛ ریچارد هارلند؛ گروه ترجمه شیراز؛ نشر چشمه

۳- استعاره؛ ترنس هاوکس؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ نشر مرکز

۴- Inductive reasoning اسـتدلال استقرایی: روشی است که در آن ذهن از قضایای جزیی به نتیجه کلی می‌رسد.

۵- ژاک دریدا؛ ساختار و تاویل متن؛ بابک احمدی؛ نشر مرکز

۶- تاریخ نقد جدید؛ ج ۷؛ رنه ولک؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ نشر نیلوفر

۷- از افلاطون تا بارت؛ ریچارد هارلند؛ گروه ترجمه شیراز؛ نشر چشمه

مرور

هنر مفهومی و تبارهای آن

«آغـاز بی‌پایـان هنـر مفهومـی»، مجموعه‌ای است از نوشته‌ها و مصاحبه‌هایی از آن دسـته از هنرمندان کـه یا خود از آغازگران و بنیانگذاران هنر مفهومی بوده‌اند یا در تبارشناسـی هنر مفهومی نمی‌توان آنها را به عنوان پدیدآورندگان جریان‌هایی که بر شکل‌گیری هنرمفهومی تاثیرگذار بوده‌اند نادیده گرفت. مثل «فوتوریست‌ها» و «دادائیسـت‌ها» که کتاب با نوشته‌های آنها و مقالاتی درباره‌شـان آغاز می‌شود و آن‌گاه نوبت به چهره‌هـای مهم و آغازگر هنر مفهومی می‌رسد. کتاب با مقدمه‌ای از مترجم آغاز می‌شـود و بعد از آن مقاله‌ای از اف‌تی مارینتی- شاعر فوتوریست- آمده اسـت با عنوان «بنیانگذاری فوتوریسم» و بعد از آن هم «بیانیه فوتوریسـم» که یکی از بیانیه‌های مهم هنری در قرن بیسـتم است. بیانیه‌ای طغیانگرانه که نویسندگان آن حرکـت تند و بی‌وقفه به سـمت جلو و ویران‌کـردن گذشـته را فریاد می‌زنند. ناگفته نماند که مترجم و گردآورنده کتاب، در آغاز بسـیاری از متن‌های منتخبی که در این کتاب آمده‌اند، مقدمه‌ای مرتبط با متن یا نویسـنده آن یا جریانی که متن، نمونه‌ای از آن اسـت، آورده. در این کتاب سعی شـده اسـت که با انتخاب چندین متن مهم و تاثیرگذار بر روند شکل‌گیری هنرمفهومی، مخاطـب از زوایای مختلف بـا این جریان هنری آشـنا شـود. بعد از بیانیه فوتوریسـم، مقاله هانس ریشـتر با عنوان «دادا چگونه آغاز شد» را می‌خوانیم و بعـد از آن گزیده‌ای را از آثار نمایشـی «تریستان تزارا» که از بنیانگذاران دادائیسم بود. در بخش بعـدی، دو متن از هنرمند مینی‌مالیسـت آمریکایی و از بنیانگذاران هنرمفهومی یعنی سول لویت، آمده است. سـول لویت در این دو متـن مبانی هنر مفهومی را شـرح می‌دهد و از جمله این را که در هنر مفهومی، آنچه بسیار اهمیت دارد، «ایده» اسـت. او می‌نویسـد: «ایده‌ها به‌تنهایی می‌توانند اثری هنری باشند. آنها درون زنجیری گسترش‌یافته هستند که سرانجام شکل و فرم خواهند یافت. ایده‌ها برای وجودداشـتن نیازی ندارند به اثری

آغاز بی‌پایان هنر مفهومی

مجموعه‌مقالات
گردآوری و ترجمه: علیرضا امیرحاجبی
نشر نظر
قیمت: ۱۶۰۰۰ تومان

قابل‌رویت تبدیل شـوند» و یا: «ایده‌های مبتذل نمی‌توانند توسط اجرایی زیبا نجات یابنـد.» بعد از این دو متـن، مقاله رابرت اسمیتسون با عنوان «تولید به‌خاطر تولید» آمده اسـت. در بخش بعدی کتاب با آرا و اندیشه‌های یکی از برجسته‌ترین هنرمندان قرن بیستم یعنی جان کیج آشنا می‌شویم. گفت‌وگوی جان کیج و مورتن فیلدمن نیز یکی از بخش‌های خواندنی کتاب اسـت. همچنین است «نامعین‌ها» که مجموعه‌ای است از یادداشت‌های جان کیج که در آنها ارتباط بین اندیشـه‌های کیج و فرهنگ و فلسـفه ذن بودیسم، آشـکارا هویداست. «نامعین‌هـا» به‌دلیـل اهمیتی کـه برای ناشـر و مترجم کتاب داشـته در شکلی دیگر نیز ارایه شـده اسـت. به شکل یک صفحه مقوایی با طراحی روشـنک مافی از جملات کوتاه جـان کیج که به همراه کتاب، به مخاطب ارایه می‌شـود. در یکی از بندهـای نامعین‌ها می‌خوانیم: «در طی سخنرانی از دکونینگ پرسیدند: چه چیز از گذشته‌تان شما را تحت تاثیر قرار داده اسـت؟ دکونینگ فورا پاسخ داد: گذشته تاثیری بر روی من نگذاشته؛ بلکه این من هستم که بر گذشته تاثیر می‌گذارم.» و در بندی دیگـر: «زمانی که در خیابان گراندو مونـرو زندگـی می‌کردم، روزی دوسـتم ایسـامو نوگوچی به دیدارم آمد. هیچ‌چیز در اتاقم نبود. نه مبلی و نه تابلوی نقاشی به دیوار. فقط کف اتاق کف‌پوش داشـت. پنجره‌ها هم پرده نداشتند. ایسامو گفت: در ایـن اتاق حتی یک جفت کفش کهنه هـم زیبا به‌نظر می‌آیـد.» از دیگر مقالات کتـاب می‌توان به دو مقالـه از آلن کاپرو، «گزارشـی از اجرایی توسط آنتونن آرتو» و مقاله‌ای از کوکو فوسـکو هنرمند اجرایی کوبایی اشـاره کرد. در بخش پایانی کتاب هم مصاحبه‌ای با مارینا آبراموویچ - هنرمند برجسته مفهومی - آمده است.

عطف کتاب

تازه‌های نشر افکار

شب کوتاه آذر

نشر افکار ۵ کتاب در زمینه داستان ترجمه و داستان ایرانی منتشر کرده است که در ادامه به‌معرفی این کتاب‌ها پرداخته‌ایم.

جزییات فراموش‌شده یک انقلاب

«مرگ آن را تلخ می‌نوشد»، عنوان رمانی است از وجدی الکومی- نویسنده مصری- که راوی آن از داخل آمبولانس، کف خیابان را در بحبوحه انقلاب مصر روایت می‌کند. رمان، همان‌طور که در مقدمـه اشـاره شـده، سرشـار از جزییات کوچکی اسـت که ممکن است در کوران یک انقلاب از دیده‌ها مخفی بمانند و وجدی الکومی کوشـیده اسـت از دید راوی‌ای کـه امدادگر مراقبت‌های ویژه است این جزییات مخفی‌مانده را مربی کند. در مقدمه کتاب می‌خوانیم: «در این رمان مردم به‌طور گسترده به خیابان‌ها می‌ریزند، به زندان افکنده می‌شوند و گاهی نیز کشته می‌شوند، پلیس به هیچ‌کدام از آنها رحم نمی‌کند. در حالی که قهرمان داستان در آمبولانس نشسته و بیش از هرکس دیگری نزدیک به حوادث انسـانی اسـت. نکته‌ای دیگر نیز وجود دارد که در رمان‌ها و داستان‌های دیگر فراموش شده و آن جزییات کوچک زندگی است. در این رمان نویسنده ما را با خود به جزییات کوچک می‌برد.» رمان «مرگ آن را تلخ می‌نوشد» را نشر افکار با ترجمه کریم‌پورزبید منتشر کرده است.

داستان‌هایی به سیاق هایکو

هیسایی یاماموتو، نویسنده‌ای است ژاپنی‌تبار و متولـد کالیفرنیـا. جنگ‌جهانـی‌دوم را همراه خانـواده‌اش در اردوگاه کار اجبـاری تجربـه و نوشـتن را از ۱۴ سـالگی در روزنامـه‌ای که در اردوگاه منتشـر می‌شـده، آغـاز کرده اسـت. «هفده هجا» عنوان مجموعه داستانی است از این نویسـنده ژاپنی که به‌تازگی از طرف نشر افکار منتشـر شـده اسـت. ایـن مجموعه شـامل شش‌داستان کوتاه است با عنوان‌های «اتوبوس‌ویلشایر»، «باران صبحگاهی»، «زن بی‌خانمان»، «هفده هجا»، «اکالیپتوس» و «لاس‌وگاس چارلی». کتاب، همچنین مقدمه‌ای دارد درباره یاماموتو و سـبک آثارش. در بخشی از این مقدمه درباره سـبک آثار یاماموتو آمده است: «سبک‌وسیاق داسـتان‌های یاماموتو غالبا با هایکوهای ژاپنی مقایسـه می‌شود، از این جهت که ترکیبی از آرایه‌های ادبی چون استعاره و صور خیال و کنایه است، با وجود این، به هیچ‌وجه شرط ایجاز فروگذاشته نشـده و به اطناب و انحراف از موضوع اصلی نزدیک نمی‌شود. در داستان‌هایش به‌ندرت موضوعاتی می‌یابید که از شناخت مردم عادی فراتر رود.»

این کتاب را که تمام کنم می‌میرم

«کابوس بارانی گنجشک‌ها»، عنوان مجموعه داستانی از رسـول آبادیان است. این مجموعه داسـتان که در مجموعه قصه‌نو، از طرف نشر افکار منتشر شده، شامل ۹داستان کوتاه است به نام‌های «میدان پنجشنبه»، «پیرمرگ»، «عیدو»، «قوها، عروسک‌ها»، «ماهور من»، «کابوس»، «یکی از آنها»، «قمری‌ها» و «گنجشک‌های آن خانه». داستان‌های این مجموعه در عین رئالیستی‌بودن با حال‌وهوایی غریب و مرموز آمیخته‌اند. آنچه می‌خوانید بخشی است از داستان «پیرمرگ» از این مجموعه: «یک روز میان بهت همه اهالی خانه گفته بود: «این کتاب را که تمام کنم می‌میرم» و به عادت همیشـه چای سرد عصرانه را سر کشیده بود و شروع کرده بود به خواندن. کتاب از آن کتاب‌های قطور نبود که همیشه لاجرعه می‌خواندشان و هیچ‌کس نمی‌دانست. کجا پنهانشان می‌کند، از صبح که همه دیده بودندش برعکس همیشه سرجایش یعنی زیر درخت انجیر نبود. فرورفته در صندلی رنگ‌ورورفته‌ای که هیچ‌کس تاریخ ورودش را به خانه نمی‌دانست درست وسط حیاط نشسته بود و کتاب کم