تکه‌چین‌نویسی، کوشش‌های مدرن، رهیافت‌های پست‌مدرن زمینه‌ها، عناصر، روش‌ها، تأثیرات و چالش‌های نمایشنامه‌نویسی تکه‌چینانه

بهرام جلالی‌پور استادیار گروه نمایش، دانشگاه هنر

Archive of SID
www.SID.ir

چکیده

در طی سه دهه اخیر، تکه‌چین‌نویسی[1] به‌عنوان گونه‌ای ادبی گسترش یافته، و به‌همین‌نسبت، به نماد دوران معاصر و بحران‌های آن تبدیل شده است. نگارش تئاتری نیز از این قاعده مستثنی نبوده و در یک سده گذشته تجربیات متنوعی را به گنجینه ادبی و هنری جهان عرضه داشته است. ازاین‌منظر پژوهش در مورد زمینه‌های پیدایش؛ روش‌ها، عناصر آفرینش؛ و تأثیرات معناشناختی آن ضرورتی غیرقابل‌انکار یافته است.

چه عواملی زیبایی‌شناسی یکپارچه و قطعی مبتنی بر نظام ارسطویی را خدشه‌دار و زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه را به‌عنوان جایگزین آن مطرح ساخت؟ نقش‌آفرینان این تحول در حوزه تئاتر چه جریان‌ها و افرادی هستند؟ زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه به عنوان جایگزین نظام ارسطویی چه ویژگی‌هایی دارد و چه اهدافی را دنبال می‌کند؟

با درنظر گرفتن پرسش‌های فوق و با توجه به فقدان منابع منسجم نظری پیرامون زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه، به‌ویژه در حوزه تئاتر و به‌ویژه در زبان فارسی، این پژوهش به روش کتابخانه‌ای می‌کوشد چارچوبی مدون از چیستی، سیر تحول، تأثیرات، فرصت‌ها و چالش‌های آن فراهم آورد. در این راه، نخست رابطه تکه‌چین‌نویسی را با گرایش غالب فلسفی دوران معاصر – یعنی تکثرگرایی– نشان می‌دهد؛ سپس به تشریح زمینه‌های تاریخی و اجتماعی ظهور آن به‌عنوان یک قالب زیبایی‌شناسانه می‌پردازد و در ادامه چارچوب‌های نظری آن را تبیین می‌کند. دراین‌باره به دشوارهای واژگانی و دلالی این مفهوم می‌پردازد و به‌خصوص یکی از مباحث مهم و بنیانی این مفهوم؛ یعنی تمایز یا تفاوت بین تکه‌چین مدرن و تکه‌چین پست‌مدرن را خاطرنشان می‌سازد. سخن پیرامون ناتمامیت به‌عنوان جوهره هویتی تکه‌چین و نیز انواع تکه‌چین قسمت پایانی این بخش از مقاله را تشکیل می‌دهد. در ادامه، سیر تحول تاریخی گرایش به زیبایی‌شناسی تکه‌چین، به‌ویژه در حوزه تئاتر تشریح می‌شود و بالاخره، در بخش پایانی مقاله نیز، به‌اختصار به برخی از تأثیرات زیبایی‌شناختی و فرصت‌ها و چالش‌های آن می‌پردازد.

یافته‌های حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که مجموعه‌ای از عوامل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و... که موجب خدشه‌دار شدن تصور یکپارچه و قطعی انسان از خودش، جهان، واقعیت و حقیقت شد و در دوران پست‌مدرن با عنوان تکثرگرایی توصیف می‌شود، زمینه‌های تبدیل شدن تکه‌چین را به‌عنوان گونه اصلی و فراگیر این دوران فراهم کرد. این گونه، چنان که نشان داده‌ایم، بهترین ترجمان و وسیله تامین آن چیزی است که تحت‌عنوان مشارکت در هنر دوران معاصر دنبال می‌شود.

واژگان‌کلیدی:

تکه‌چین‌نویسی، نمایشنامه مدرن، نمایشنامه پست‌مدرن، ناتمامیت

Archive of SID

www.SID.ir

بگذارید علیه تمامیت، جنگی برپا کنیم.
ژان فرانسوا لیوتار

مقدمه

چنان‌که از این دعوت به جنگ برمی‌آید و در کتاب **وضعیت پست‌مدرن**[۲] نیز به‌تفصیل بیان می‌شود، باید سرکشی در برابر رویکردها و گرایش‌های تمامیت‌خواه و تمامیت‌طلب را یکی از مهم‌ترین دست‌آوردهای تفکر فلسفی معاصر به‌حساب آورد؛ رویکردی که تحت‌عنوان تکثرگرایی[۳] شناخته شده است و حوزه‌های وسیع و متفاوتی را از فرهنگ و هنر تا اقتصاد، سیاست و... دربر می‌گیرد. در حوزه هنر، این فلسفه به بسط و تثبیت نوع خاصی از زیبایی‌شناسی منتهی شد که در نقطه مقابل زیبایی‌شناسی کلاسیک قرار می‌گیرد. در زیبایی‌شناسی کلاسیک، صرف‌نظر از اختلافات محتوایی و شکلی بین مکاتب و سبک‌های مختلف، درنهایت با اثری کامل، یکپارچه، هماهنگ و ارگانیک مواجه هستیم، درحالی‌که در این زیبایی‌شناسی جدید، یعنی زیبایی‌شناسی تکه‌چین (fragment) اصل بر ناتمامیت، ناهمگونی، و بی‌ثباتی است.

چنان‌که نشان خواهیم داد، صرف‌نظر از تجربیات بسیار قدیمی‌تر، حداقل از دوران رمانتیسم گرایش به سمت زیبایی‌شناسی تکه‌چین وجود داشت و در نیمه اول قرن بیستم، علاوه‌بر ادبیات در تئاتر و هنرهای تجسمی نیز در قالب سبک‌ها و مکتب‌های آوانگارد تجربه شد. بااین‌حال، از نیمه دوم قرن بیستم، و به‌خصوص طی سه دهه اخیر است که به‌عنوان گونه‌ای فراگیر مطرح و به نماد دوران معاصر و بحران‌های فلسفی، فرهنگی و اجتماعی آن تبدیل می‌شود. اگرچه، همان‌طور که خواهیم دید، به‌رغم شباهت‌های بسیار بین تجربیات دوره اخیر و تجربیات نیمه اول قرن، در استفاده از تکه‌چین نوعی تفاوت بنیادین مشهود است.

اما، به‌رغم گرایش فزاینده به خلق آثار هنری تکه‌چینانه، هنوز اثر منسجمی، به‌ویژه در مورد تکه‌چین‌نویسی در تئاتر، وجود ندارد. بسیاری از منابعی که در این مقاله به فراخور بحث استفاده می‌شوند آشکارا جهت‌گیری ادبیاتی دارند و به تجربیات در حوزه ادبیات و حداکثر فلسفه محدود مانده‌اند. ازاین‌منظر، تا آن‌جا که نگارنده در منابع فارسی و فرانسه رصد کرده است، مقاله حاضر را باید یکی از نخستین کوشش‌ها در جهت تدوین چارچوب موضوع در حوزه تئاتر دانست.

در این مقاله، به بررسی زمینه‌های پیدایش؛ عناصر و روش‌های آفرینش؛ و بالاخره، تأثیرات زیبایی‌شناسانه و معناشناختی زیبایی‌شناسی تکه‌چین، با تأکید بر تحولات آن در حوزه تئاتر می‌پردازیم. نخست به تبارشناسی واژه، مفهوم تکه‌چین و انواع آن می‌پردازیم، سپس رابطه تکه‌چین‌نویسی را با گرایش غالب فلسفی دوران معاصر - یعنی تکثرگرایی- نشان می‌دهیم؛ سپس زمینه‌های تاریخی و اجتماعی ظهور آن را به‌عنوان یک قالب زیبایی‌شناسانه تشریح و در ادامه چارچوب‌های نظری آن را تبیین می‌کنیم. دراین‌باره به دشوارهای واژگانی و دلالی این مفهوم می‌پردازیم و به‌خصوص یکی از مباحث مهم و بنیانی این مفهوم؛ یعنی تمایز یا تفاوت بین تکه‌چین

Archive of SID
www.SID.ir

مدرن و تکه‌چین پست‌مدرن را خاطرنشان می‌سازیم. سخن پیرامون ناتمامیت به‌عنوان جوهره هویتی تکه‌چین قسمت پایانی این بخش از مقاله را تشکیل می‌دهد. در ادامه، سیر تحول تاریخی گرایش به زیبایی‌شناسی تکه‌چین، به‌ویژه در حوزه تئاتر تشریح می‌کنیم و بالاخره، در بخش پایانی مقاله نیز، به‌اختصار به برخی از تأثیرات زیبایی‌شناختی و فرصت‌ها و چالش‌های آن می‌پردازیم. البته، همان‌طورکه در قسمت نتیجه‌گیری خاطرنشان خواهیم ساخت، یکی از ابعاد بسیار مهم مسأله، بررسی عمیق‌تر دو موضوع اخیر است که که مجال جداگانه و مستقلی را می‌طلبد.

۱. تبارشناسی و مفهوم تکه‌چین

واژه fragment، از ریشه لاتین fragmentum، به تکه‌ای از یک‌چیز شکسته اطلاق می‌شود: مثلاً فرگمایی از استخوان [در زبان فارسی، پاره استخوان]. گاهی این واژه در مورد امور تجریدی نیز به‌کار می‌رود: مثلاً فرگماهای گذشته [در زبان فارسی، تکه‌های گذشته].

در صحبت از آثار مکتوب، تکه‌چین به متنی اطلاق می‌شود، که قسمت عمده‌ای از آن به هر دلیل از در دسترس خارج است. (ری، ۲۰۰۶ : ۸۲۵) این امر می‌تواند دلایل متعددی داشته باشد: نخست این‌که ممکن است در گذر زمان و در فرازونشیب‌های آن فقط بخش‌هایی از یک متن باقی مانده باشد: مثل آثار فیلسوفان پیشاسقراطی. دراین‌حالت، تکه‌چین‌های باقی‌مانده ارزشی تاریخی نیز دارند و می‌توانند به‌عنوان «شاهدی از گذشته» برای ارزیابی دوران موردنظر استفاده شوند (چاسی، ۲۰۰۲ : ۲۴۸). دوم، متونی که به علت مرگ نابه‌نگام نویسنده ناتمام مانده‌اند: مثل **رساله تفکرات**[۴]، اثر پاسکال یا نمایشنامه **ویستک** اثر بوخنر. بالاخره، دسته سوم، آثاری که به دلیل انصراف نویسنده از ادامه کار ناتمام مانده‌اند. از دوران قرون‌وسطی نمونه‌های متعددی از این نوع آثار در دست است که بعداً توسط «یک یا چند ادامه‌دهنده» تکمیل شده‌اند (ون گورپ، ۲۰۰۵ : ۲۱۰). اما، گروهی از آثار نیز کاملاً تعمدی و اختیاری به‌صورت ناتمام خلق شده‌اند. اغلب، این دسته از آثارند که در ظهور تکه‌چین‌نویسی به‌عنوان یک ژانر ادبی و هنری مشارکت می‌کنند.

متأسفانه، نه‌تنها هیچ‌یک از معادل‌هایی که در زبان فارسی برای واژه fragment و مشتقات آن (مصدری، وصفی یا قیدی) استفاده شده است، جامعیت لازم را ندارند بلکه گاهی حتی حایزمعنایی هستند که به‌طورکامل با روح این واژه در تناقض است. مثلاً واژه قطعه در شعر فارسی به قالبی کامل اشاره دارد و به مجموعه ابیاتی می‌گویند که یک وزن و قافیه داشته باشند و از ابتدا تا انتها یک موضوع واحد را دنبال کنند. دیگر آنکه، با هیچ‌یک از این واژه‌ها ساختن وجوه مصدری، وصفی و قیدی امکان‌پذیر نیست. ما از میان واژگانی مثل پاره، قطعه، تکه و... که نزدیک‌ترین معادن معنایی fragment را تداعی می‌کنند، برای خاص کردن واژه از کلمه تکه‌چین استفاده کردیم و مشتقات آن را به‌صورت تکه‌چینی، تکه‌چینانه و تکه‌چین‌نویسی ساختیم.

درخصوص طبقه‌بندی انواع تکه‌چین، به‌ویژه در حوزه ادبیات‌نمایشی، هم به سبب تنوع تجربیات موجود و هم به‌خاطر تازگی آن‌ها، هنوز راهی طولانی در پیش است. سوسینی–آناستروپولوس

Archive of SID
www.SID.ir

تکه‌چین را به انواعی مثل اختیاری و غیراختیاری؛ ساده و پیچیده؛... تقسیم کرده است. (سوسینی آناستوپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۴۰) ژرژ بانو نیز، همان‌طور که در ادامه خواهیم دید، از دو نوع تکه‌چین- دیدگاه و تکه‌چین- ابزار یاد می‌کند.

زیبایی‌شناسی معاصر، از تکه‌چین‌های غیراختیاری مثل نمایشنامه و یستک نیز به‌گونه‌ای اختیاری استفاده می‌کند، اما به‌نظر می‌رسد که برای تمایز بین تکه‌چین‌های ادبی از تکه‌چین‌های غیرادبی تقسیم‌بندی اختیاری و غیراختیاری مناسب و راه‌گشا باشد. بعداً ملاحظه خواهیم کرد که همین نوع دوم، یعنی تکه‌چین‌های اختیاری است که تاریخچه تکه‌چینی را به‌عنوان یک‌گونه زیبایی‌شناسانه رقم می‌زند.

۲. از تکثرگرایی تا تکه‌چین‌نویسی

فرانسوا لیوتار در کتاب **وضعیت پست‌مدرن** از فروپاشی روایت‌های کلان و جانشینی خرده‌روایت‌ها به‌عنوان یکی از نتایج رویکرد تکثرگرایانه معاصر سخن می‌گوید؛ رویکردی که نتیجه مستقیم بدگمانی انسان معاصر نسبت وجود یک رویکرد یک‌جا و جامع است. در نمایشنامه **سه روایت از زندگی** بحث جالبی در این زمینه وجود دارد که می‌تواند به روشن شدن موضوع یاری رساند. در قسمتی از این نمایشنامه، دو زوج تحصیل‌کرده و دانشگاهی پیرامون «امکان وجود یک نظریه جهان‌شمول» بحث می‌کنند و این سؤال مطرح می‌شود که آیا اصلاً وجود چنین نظریه‌ای در دوران معاصر امکان‌پذیر است؟ یکی از پرسوناژها ویژگی چنین نظریه‌ای را - در صورت وجود داشتن- در آن می‌داند که قادر باشد بین «تمامی نیروهای بنیادی» وحدت ایجاد کند. درعین‌حال، او اعتقاد دارد که "حتی اگر بتوان [وجود] چنین نظریه‌ای را تصور کرد، آن نمی‌تواند جهان‌شمول باشد» و از قول آنری پوآنکره[۵]، ریاضی‌دان و فیلسوف فرانسوی، به این شک علمی می‌پردازد که «اگر بخواهیم واقعیت جانورشناسانه یه فیل رو درک کنیم کافی نیست تمام سلول‌های بدنش رو بررسی کنیم. بلکه باید پارادوکس کیهان‌شناسی رو حل کرد". (رضا، ۱۳۸۷: ۹۰-۸۹)

این نقل‌قول، و به‌ویژه اشاره آن به فیل، موضوعی را به خاطر متبادر می‌سازد که چند سده پیش‌تر شاعر و عارف پرآوازه ایران، مولانا جلال‌الدین بلخی در قصه مشهور خود، "فیل در تاریکی" مطرح کرده بود. در این قصه، مولانا تفاوت معرفتی افراد مختلف را نسبت به پدیده‌های هستی ناشی از نقص ابزارهای شناخت آن‌ها معرفی می‌کرد؛ ولی امکان دست‌یابی به حقیقت نهایی را منتفی نمی‌دانست.[۶] درمقابل، چنان‌که از عبارات نقل‌شده از پوآنکره هم به‌وضوح مشهود است، امکان دست‌یابی به چنین ابزار یا مرجعی، حداقل امروز، بسیار بعید به‌نظر می‌رسد. بنابراین، ناچار به‌جای «حقیقت»، باید از «حقیقت‌ها» سخن گفت.

این اعتقاد معاصر به ممکن نبودن دست‌یابی به شناخت کامل و نهایی، چنان‌که اشاره شد، مبنای چیزی را تشکیل می‌دهد که «تکثرگرایی» نامیده می‌شود و به‌نوبه‌خود اساس فلسفه پست‌مدرن و تمام عناصر و ابزارهای آن را پی می‌ریزد. اما، معنای این سخن آن نیست که سرچشمه‌های تاریخی

Archive of SID
www.SID.ir

این زیبایی‌شناسی را نتوان ردگیری کرد.

۳. زمینه‌های تاریخی و اجتماعی ظهور زیبایی‌شناسی تکه‌چین

از عصر نوزایی، با نفی حاکمیت کلیسا و تسلط زبان لاتین، و به‌موازات آن، با شکل‌گیری تدریجی دولت‌ها و زبان‌های ملی، گرایش‌های مرکزگریز رشد کرد، اما شاید بتوان وقوع انقلاب‌صنعتی را نخستین گام جدی در جهت متلاشی ساختن تصور یکپارچه‌ای دانست که انسان از هویت خود داشت.

تا پیش‌ازاین انقلاب انسان‌ها در جوامع بسته و محدودی زندگی می‌کردند که بخشی از هویت آن‌ها به‌حساب می‌آمد. هر فرد با نام قبیله خود شناخته می‌شد. به‌این‌ترتیب شجره‌نامه نیز اهمیت می‌یافت چراکه افراد را از طریق یک سلسله‌مراتب روشن و یک رابطه دقیق پدر و فرزندی به ریشه‌ای اولیه مرتبط می‌کرد. انقلاب صنعتی انسان را از بافت قبیله‌ای‌اش جدا، و با جابه‌جایی مکانی، امکان آمیزش او را با قبیله‌های دیگر فراهم کرد. اگر قبلاً پیگیری شجره‌نامه یک فرد درنهایت ما را به نام جد ارشد او و بنیان‌گذار قبیله هدایت می‌کرد حالا دیگر این تضمین وجود نداشت که از یک شجره‌نامه به یک شجره‌نامه دیگر منتقل نشویم. حتی مفهوم شجره‌نامه نیز اهمیت خود را ازدست داده بود.

به‌این‌ترتیب، این انقلاب با قطع کردن ارتباط فرد با زمین آباواجدادی‌اش و انتقال او به حاشیه شهرهای بزرگ، اولین گام را در قداست‌زدایی از مفهوم مکان برداشت[۷] اما افراد هم‌چنان در چارچوب مناسبات اجتماعی و اقتصادی و درون مرزهای سیاسی کشوری خاص زندگی می‌کردند و هنوز راه درازی در پیش بود تا به شهروند دهکده‌ای جهانی تبدیل شوند. راهی که با گسترش ارتباطات و به مدد توسعه و پیشرفت فن‌آوری‌های ارتباطی (چه در حوزه حمل‌ونقل و چه در حوزه امواج مخابراتی) به‌سرعت هموار شد. انسان امروز، به‌زحمت دو یا سه نسل پیش خود را می‌شناسد. حتی ملیت نیز امری قراردادی شده و گاه مثل یک لباس تعویض می‌شود.[۸]

طی چند دهه اخیر، نیاز به یافتن شیوه‌های به‌صرفه‌تر تولید، و مهم‌تر از همه، بهره‌برداری از نیروی کار ارزان‌تر، و نیز، نیاز به یافتن بازارهای جدید مصرف، به توسعه فن‌آوری‌های مراسلاتی و حمل‌ونقل منتهی شده است: توسعه راه‌ها، شبکه‌های حمل‌ونقل دریایی، زمینی و هوایی باعث شد مرزهای اقتصادی بین کشورها محو شود و به‌طورموازی اختراع رسانه‌های عمومی مثل رادیو، تلویزیون و مهم‌تر از همه شبکه اینترنت و نیز رشد و توسعه ابزار و روش‌های ارتباطی گسترده مثل شبکه‌های ماهواره‌ای مسیر محو مرزهای فیزیکی بین دولت‌های ملی هموار ساخت.

حوزه فرهنگ و هنر نیز از این تحولات و دستاوردها به دور نمانده است. در طول سده گذشته، به‌وضوح گرایش‌های مرکزگریز را در هنر شاهدیم و تمایل به سرکشی در مقابل «مسأله پیوستگی» را در زمینه‌های مختلف هنری ملاحظه می‌کنیم. به‌عنوان‌نمونه، رمان نو، موج نو و سبک‌هایی مثل امپرسیونیسم، کوبیسم، آبستره و پاپ‌آرت؛ به‌ترتیب در داستان‌نویسی، سینما، و نقاشی و حتی

Archive of SID
www.SID.ir

ظهور سبک‌هایی مثل رقص شکسته[9] و هیپ‌هاپ[10] را در موسیقی باید از نشانه‌های این سرکشی به‌حساب آورد. این تحولات در حوزه تئاتر نیز، به‌ویژه در گرایش روزافزون به نفی روایت ارسطویی تا پاره‌پاره کردن و از فرم انداختن آن، در آثار نمایشنامه‌نویسان تئاتر ابزورد، تئاتر روزمره، تئاتر سیاسی، پرفورمانس و... قابل‌ردگیری است. اما، پیش از پرداختن به تکه‌چین‌نویسی در تئاتر، لازم است صورت عمومی‌تر آن، یعنی زیبایی‌شناسی تکه‌چین را به‌عنوان نمود هنری تکثرگرایی بررسی کنیم.

۴. زیبایی‌شناسی تکه‌چین، یک چارچوب نظری

تکه‌چینی به‌عنوان یک ژانر، چنان‌که اشاره شد، گونه‌ای نوظهور است. بااین‌حال، برای درک دقیق‌تر موضوع لازم است سیر تحول و تطور آن را مطالعه کنیم، مطالعه‌ای که تغییر مفهوم آن در طول تاریخ و تحولات سبکی و زیبایی‌شناسانه آن را دربر می‌گیرد.

۱-۴. تکه‌چین، نماد امروز

با توجه به گرایش روزافزون به زیبایی‌شناسی تکه‌چین، چنین به‌نظر می‌رسد که این زیبایی‌شناسی به نماد دوران معاصر و مسایل آن تبدیل شده است. سوسینی- آناستاپولوس اعتبار یافتن تکه‌چین را به دغدغه‌های دوران معاصر ربط می‌دهد، دورانی که "در آن فقط می‌توان از بمباران اتمی، پراکندگی و تکه‌تکه‌شدن هویتی سخن گفت". (سوسینی آناستوپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۳۹) برژیت گوتیه هم تکه‌چینی را، ازنظر فلسفی، حاصل سرخوردگی‌های نیمه دوم قرن بیستم از یافتن مکانیزمی واحد برای توصیف جهان می‌داند و سال‌ها دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ را به‌عنوان دوران این نوع نگارش معرفی می‌کند. (گاوتیر، ۲۰۰۲ : ۱۴)اما، درمجموع، می‌توان عوامل سیاسی، اجتماعی، علمی و اقتصادی متعددی را که در ظهور و گسترش این نوع نگارش نقش داشته‌اند و توسعه نگره فلسفی خاص این عصر-یعنی تکثرگرایی- کمک کرده‌اند سرچشمه رواج این نوع زیبایی‌شناسی نیز دانست.

در دو دهه اخیر، گرایش به تکه‌چین‌نویسی تا آن‌جا پیش رفته که این واژه در عنوان آثار هم راه یافته است. **تکه‌چین‌های یک گفتمان عاشقانه**[11] اثر رولان بارت، و بین آثار متاخرتر، فیلم‌های سینمایی «تکه‌چین‌هایی از آنتونن»[12] و «۷۱ تکه‌چین از یک وقایع‌نگاری شانس»[13] نمونه‌هایی از آن است. هم‌زمان با کلمه تکه‌چین، واژه مصالح[14] نیز این روزها با دلالت‌های ضمنی مشابه تکه‌چین در عنوان بعضی نمایش‌ها ظاهر می‌شود. مثل «مصالح مده»، «مصالح شکسپیر»، که از اشتیاق هنرمندان به اقتباس از این آثار حکایت دارد.

بااین‌حال، هنوز تعریف تکه‌چین به‌عنوان یک ژانر امری دشوار است. سوسینی-آناستروپولوس در این مورد از سه دسته موانع ساختاری، اصطلاح‌شناسانه[15] و ایدئولوژیکی یاد می‌کند. به اعتقاد او، از نظر ساختاری، وجود تنوع و گوناگونی بسیار در فرم‌های مورداستفاده؛ از نظر اصطلاح‌شناسانه، وجود هرج‌ومرج در واژگان به‌کاررفته و خلط شدن بین آن با واژگانی مثل ماکسیم[16] و آفوریسم[17]؛ و

Archive of SID
www.SID.ir

بالاخره، از نظر ایدئولوژیک، وجود تلقی‌های گاه کاملاً متضاد مثبت و منفی نسبت به تکه‌چین مانع از ارایه تعریفی روشن از آن می‌شود. (سوسینی آناستروپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۳۹ – ۱۲۴۹) احتمالا، این تلقی‌های متضاد، به‌طورکلی به دو دیدگاه متفاوت مدرنیستی و پست‌مدرنیستی نسبت به این مسئأله مربوط است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۲-۴. تکه‌چین مدرن، تکه‌چین پست‌مدرن

به‌رغم استفاده از فن‌های مشابهی مثل کلاژ و مونتاژ، هم به‌لحاظ جهان‌بینی و نگرش و هم به‌لحاظ هدف، تکه‌چینی، دو دوره مدرن و پست‌مدرن از یکدیگر متمایزند و همین امر، چنان‌که کمی بعد اشاره خواهیم کرد، تفاوت هنرمند مدرنی مثل برتولت برشت را از دنباله‌روهای پست‌مدرن‌اش نشان می‌دهد.

ازنظر جهان‌بینی و نگرش، نگاه مدرن‌ها نسبت به تکه‌چینی تراژیک است. آن‌ها در سوگ ازدست رفتن تمامیت و یکتایی جهان مرثیه می‌سرایند، در مقابل، پست‌مدرن‌ها از این امر استقبال می‌کنند. ماری گلینز، منتقد ادبی، این تفاوت نگرش را چنین تشریح می‌کند:

> "مدرنیسم به دنبال ارائه تصویری گسیخته از ذهنیت و تاریخ انسان است (برای مثال «زمین بایر» [اثر تی. اس. الیوت] یا رمان به‌سوی فانوس دریایی نوشته [ویرجینیا] ولف، اما گسیختگی و سقوطی که ارائه می‌دهد تصویری تراژیک است، فقدانی که باید برایش سوگواری کرد و تأسف خورد. بسیاری از آثار مدرنیستی درصدد حفظ این دیدگاه‌اند که آثار هنری توان ایجاد یکپارچگی، انسجام و معنایی را دارند که در بیشتر ابعاد زندگی مدرن از بین رفته است؛ هنر کاری را انجام خواهد داد که سایر نهادهای انسانی از انجام آن ناتوان بوده‌اند. اما پسامدرنیسم برعکس مدرنیسم به سوگواری گسیختگی، گذرایی یا عدم انسجام نمی‌پردازد بلکه آن را می‌ستاید." (گلینز، ۱۳۸۸: ۲۳۱)

پیش‌تر یک بار از نمایشنامه **سه روایت از زندگی** یاد کردیم. در نمایشنامه یادشده دراین‌خصوص نیز بحث جالبی وجود دارد. در آن‌جا، و ادامه همان بحث قبلی، در پاسخ یکی از پرسوناژها که نیاز به نظریه وحدت‌بخش را زیرسؤال می‌برد، دیگری از نوستالژی وحدت سخن می‌گوید و از حسرت زندگی در جهانی یاد می‌کند که در آن جدایی راه نداشته باشد:

"اوبر: بعد از مذهب و فلسفه، علم دنبال وحدته. جست‌وجوی بی‌ثمر یا سرزمین موعود؟

آنری: کی می‌تونه بگه؟

سونیا: یه تئوری وحدت‌بخش چی‌اش جالبه؟

Archive of SID

www.SID.ir

آنری: سؤال خوبیه. خیلی سؤال خوبیه. فکر کنم به‌جای جالب بودن باید از خالی بودن جای یه تئوری وحدت‌بخش حرف بزنیم. ما در حسرت دنیایی زندگی می‌کنیم که توش جدایی راهی نداشته باشه. در نوستالژی یک تمامیت گم شده‌ایم. نوستالژی‌ای که با تکه‌تکه شدن جهان که محصول زندگی مدرنه تشدید می‌شه." (رضا، ۱۳۸۷: ۹۰-۸۹)[۱۸]

این احساس بدگمانی در معادل‌هایی هم که برای این واژه درنظر می‌گیرند، ملاحظه می‌شود. همان‌طورکه ژان-فرانسوا شاسی نیز خاطرنشان می‌سازد واژگانی هم‌چون «ویرانه‌ها، بقایا، ناتمامیت، عدم انسجام، امتناع از تمامیت، و متن متلاشی شده»[۱۹] نیز که در کنار تکه‌چین استفاده می‌شود آن را به‌گونه‌ای منفی توصیف می‌کنند (چاسِی، ۲۰۰۲ : ۲۴۹).

ازنظر اهداف تکه‌چینی نیز در بین مدرن‌ها و پست‌مدرن‌ها تفاوت فاحشی وجود دارد. در دوران مدرن تکه‌تکه کردن پدیده‌ها با هدف شناختن بهتر آن‌ها و درک روابط درونی‌شان صورت می‌گیرد. درحالی‌که در دوران پست‌مدرن، به تبعیت از شالوده‌شکنی ژاک دریدا، تکه‌تکه کردن عملی برای نشان دادن تناقض درونی پدیده است:

"درحالی‌که مدرنیست‌ها دنبال منطق موجود در متن بودند، پست‌مدرنیست‌ها متن را پاره‌پاره می‌کنند تا تناقضات آن را نشان دهند. مدرنیست‌ها هم متن را تکه‌تکه و جدا می‌کردند اما پست‌مدرنیست‌ها این کار را نه با هدف نشان دادن منطق آن بلکه برای نشان دادن تناقضات آن انجام می‌دهند. مدرنیست‌ها از شالوده‌شکنی متن قصد زیر سؤال بردن مفروضات را ندارند و می‌خواهند به منطق متن پی ببرند." (پوول، ۱۹۹۷ : ۸۷)

اما، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، می‌توان ملاحظه کرد که در آثار این هنرمندان نوع نگاه به جهان پاره‌پاره شده، یکسان نیست. برخی آن را تحولی مثبت می‌دانند و برخی از آن مرثیه‌ای می‌سازند برای جهانی که یکپارچگی خود را ازدست داده است. بنابراین، به‌نظر می‌رسد که می‌توان برای زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه سه دوره تاریخی درنظر گرفت:

۱. دوزخ (دوران تراژیک): همان‌طور که در ادامه خواهیم دید، دوران رمانتیک‌ها، هنوز تحت‌نگرش سنتی، دوران مرثیه‌خوانی برای جهانی است که وحدت خود را ازکف داده است.[۲۰]

۲. برزخ (دوران کمیک): که دوران مدرنیست‌هاست: دوران جست‌وجو برای یافتن زبانی تازه؛ زبانی که قادر به بازنمایی و توصیف ناپیوستگی‌ها و نامتجانسی‌های عصر جدید باشد. چراکه ابزارهای قبلی (مثلاً نظام نمایشنامه‌نویسی ارسطویی)، دیگر نمی‌توانستند جهانی را که یکپارچگی خود را ازدست‌داده است توصیف کنند. احتمالاً خود این دوران برزخ را

Archive of SID
www.SID.ir

می‌توان به دو دوران تاریخی تقسیم کرد: دوران مدرنیست‌ها و دوران مدرنیست‌های متأخر. در بین مدرنیست‌ها نوعی وجد و سرخوشی از یافتن ابزارهای بیانی تازه مشاهده می‌شود اما بین مدرنیست‌های متأخر، احتمالاً تحت‌تأثیر فلاکت‌ها و ناامیدی‌های ناشی از جنگ خانمان‌سوز جهانی، گاهی وجه تراژیک پاره‌پارگی دوباره برجسته می‌شود.

۳. بهشت (دوران ساتیریک): دوران بعد از جنگ جهانی دوم. دوران پست‌مدرنیست‌ها. دورانی که در آن تکه‌چینی و چندپارگی به‌عنوان خصیصه‌ای وجدآور تحسین می‌شود.

اگر در دوران مدرن تکه‌چینی مرحله تجربه‌گری را طی می‌کند تا به‌تدریج شکل‌های بیانی خویش را بیابد، در دوران پست‌مدرن و با تثبیت این تجربه‌ها، به شکل هنری غالب تبدیل می‌شود. به‌این‌ترتیب، صرف‌نظر از این‌که در دوران پست‌مدرن نسبت به دوران مدرن استفاده از تکنیک‌هایی مثل کلاژ و مونتاژ مرحله تجربه‌گری را پشت‌سرگذاشته و به ابزاری رایج و تثبیت‌شده تبدیل شده است، یا ازنظر جهان‌بینی تکه‌چینی پست مدرن در جست‌وجوی به نمایش گذاشتن تکثر، تضادها و تناقض‌های هستی است، و ناتمامیت را نه یک نقص که یک امکان معرفی می‌کند.

۳-۴. تکه‌چین‌نویسی و ناتمامیت

صرف‌نظر از تعریف، طبقه‌بندی یا جهت‌گیری، اصلی‌ترین خصیصه تکه‌چین «ناتمامیت» آن است نه طول و اندازه آن. به‌همین‌دلیل، باید بین تکه‌چین و دیگر فرم‌های کوتاه و موجز تمایز قایل شد. فلیپ لاکو-لابارت و ژان-لوک نانسی نیز برای تمیز بین تکه‌چین و فرم‌های موجز مورداستفاده اخلاق‌گرایان از همین خصیصه استفاده می‌کنند. به اعتقاد آن‌ها، فرم‌هایی مثل کلمات قصار، ضرب‌المثل‌ها، جملات حکیمانه و...[۲۱] که اغلب به‌غلط چندپاره به‌حساب می‌آیند، «اصطلاح-ژانر»هایی کامل و تمام هستند؛ درحالی‌که اصل ضروری تکه‌چین وجود خصیصه «ناتمامیت» است. (لاکولا ب آرت و نانسی، ۱۹۷۹ : ۶۲)

هم‌چنین، بین تکه‌چین (fragment) و تکه‌چینانه (fragmentaire) هم باید فرق گذاشت: برخلاف تکه‌چین که واجد خصیصه «ناتمامیت» است، یک اثر تکه‌چینانه می‌تواند ناتمام باشد یا این‌که درنهایت، هم‌چون یک پازل، یک کل کامل را تشکیل دهد. مثلاً قصه[۲۲] را درنظر بگیریم: یک تکه‌چین از قصه یک قصه ناتمام است؛ یعنی قصه‌ای که حداقل یکی از اجزای خود را ازدست داده است. دراین‌معنا، این اثر در مقابل مفهوم «موجود زنده»[۲۳] ارسطو قرار می‌گیرد (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۸۹). اما قصه تکه‌چینانه می‌تواند قصه‌ای باشد که در آن ترتیب این اجزاء به نحو افراطی یا کاملاً تصادفی به‌هم ریخته، و یا از چند قصه تشکیل شده باشد که به‌گونه‌ای مفرط یکدیگر را قطع می‌کنند.

۵. تکه‌چین به‌عنوان یک ژانر زیبایی‌شناسانه

درخصوص نقطه آغازین تکه‌چین‌نویسی به‌عنوان یک ژانر توافق وجود ندارد. سوسینی-

Archive of SID
www.SID.ir

آناستروپولوس معتقد است که «تکه‌چین‌نویسی همواره وجود داشته است» (سوسینی آناستروپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۳۹). درمقابل، رینگار و لسکو «قدیمی‌ترین و وسیع‌ترین کاربردهای آن» را در آثار نمایشنامه‌نویسان الیزابتی، قرن طلایی اسپانیا و باروک می‌بینند که در آن‌ها دسته‌هایی از کنش به‌طورهم‌زمان شروع و در مسیرهای موازی یا متضاد – حداقل از نظر ظاهری– حرکت و در نقطه گره‌گشایی با هم تلاقی می‌کنند (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۸۹–۹۰) ، بااین‌حال، رمانتیسم آلمان را باید دراین‌زمینه یک نقطه‌عطف به‌حساب آورد. در این‌جا، با صرف‌نظر از نمونه‌های به‌جای‌مانده قدیمی‌تر و نیز، تجربیات پراکنده قرون شانزدهم تا هجدهم، مسیر حرکت زیبایی‌شناسی تکه‌چین را از دوران رمانتیسم تا عصر حاضر ترسیم می‌کنیم و به‌ویژه به نمونه‌های آن در حوزه تئاتر می‌پردازیم.

۱–۵. تکه‌چین رمانتیک، طلوع یک ژانر

ظهور و گسترش تکه‌چین‌نویسی در عصر رمانتیک‌های آلمانی چندان عجیب نیست؛ عصری که در آن به دلایل مختلف سیاسی و فلسفی، مدل «معرفت‌شناختی سازمند کلاسیسیسم» خدشه‌دار و حکم ارسطویی «موجود زنده»، زیر پا گذاشته می‌شود. حکم موجود زنده ارسطو به‌طورضمنی ناتمام بودن و چندپارگی را محکوم و مردود می‌دانست. (سانگ سو، ۱۹۹۷ : ۳۳۰)

بااین‌حال، در این دوران، هنوز وجود یک کل انکار نمی‌شود بلکه این کل فقط به‌طوردایمی معلق گذاشته می‌شود و هر تکه‌چین تنها اندکی آن را کامل می‌کند. "ازاین‌پس، کل مجموع تکه‌چین‌ها نیست، حضور هم‌زمان آن‌ها است و روی تکثر و وجود هم‌زمان آن‌ها تأکید می‌شود". (آیبید، ۳۲۹)

ازنظر فردریش فون شلگل[۲۴] و نویسندگانی که در "حلقه ینا" گرد آمده بودند، جهان به‌مثابه «شدن» دایمی است. نوالیس تکه‌چین‌های خود را «دانه گرده» می‌نامید و آن‌ها را «بذرهای ادبی» توصیف می‌کرد. این تعبیر، چشم‌انداز امیدوارانه و خوشایند تکه‌چین را نزد رمانتیک‌های آلمان به نمایش می‌گذارد. (آیبید، ۳۲۹)

فردریش با همکاری برادرش اگوست ویلهلم[۲۵] مجله **آتنئوم** را بنیان گذاشت و در این مجله، با الهام از آثار شامفورت[۲۶] تکه‌چین‌های معروف خود را منتشر ساخت، (آیبید، ۳۳۰) "و با روح تازه‌ای که به آن بخشید این سبک را به فرم عملی نوعی نگارش جدید شعر تبدیل کرد" (سوسینی آستروپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۴۰).

ازنظر ژان فرانسوا شاسی، "ضرورت گرایش به تکه‌چین‌نویسی در این دوران به بحرانی مربوط است که ادبیات را فراگفته و نیز حوزه‌هایی مثل اخلاق، سیاست، مذهب و هنر را تحت‌الشعاع قرار داده بود. به نظر می‌رسد که تمامیت‌طلبی دیگر قادر به ایجاد رضایت نیست و تکه‌چین نشانه‌ای از این ناتوانی است." (چاسِی, ۲۰۰۲ : ۲۴۹)

به‌این‌ترتیب، باید رمانتیک‌های آلمان را اولین گروهی دانست که تکه‌چین‌نویسی را به‌گونه‌ای تعمدی اختیار و به «ژانری ادبی» تبدیل کردند. (سانگ‌سو، ۱۹۹۷ : ۳۲۹) بااین‌حال، شاید این خود یکی

Archive of SID
www.SID.ir

از کنایه‌های روزگار باشد که نمایشنامه ویستک، اثری که به قول برنار دورت آغازگر تدوین «بوطیقای تکه‌چین‌نویسی» محسوب می‌شود و تعداد زیادی از پاره‌نویس‌های نیمه دوم قرن بیستم را تحت‌تأثیر قرار داده است (دورت، ۱۹۷۱ : ۲۸۲ – ۲۸۳) برحسب‌تصادف و به علت مرگ ناگهانی نویسنده چنین وضعیتی یافته است.

۲-۵. تجربیات قرن نوزدهم

از قرن نوزدهم، خودزندگی‌نوشت‌ها نیز تجربه‌ای را در تکه‌چین‌نویسی به نمایش می‌گذارند. **قلب عریان من**[۲۷] شارل پیر بودلر[۲۸] هم روایتی اتوبیوگرافیک و هم اثری تکه‌چینانه محسوب می‌شود (سانگ‌سو، ۱۹۹۷ : ۳۳۱). بسیاری از تکه‌چین نوشته‌های این شاعر از یادداشت‌های روزانه‌ای ناشی می‌شود که به دفترچه خاطره‌نویسی شباهت دارند. بودلر در اهداییه **اشعار کوچک منثور** (۱۸۶۲) می‌نویسد: "تکه‌چین‌نویسی نوشتن «بدون سر و بدون ته» نیست، بلکه «به طور هم زمان هم سر و هم ته» است. به این ترتیب، وی، بدون این که به صراحت از واژه تکه‌چین نام ببرد در شکل‌گیری این سبک نگارشی سهیم می‌شود." (چاسِی، ۲۰۰۲ : ۲۴۹) البته، به‌طورکلی باید بین دفترچه خاطرات‌نویسی و تکه‌چین‌نویسی تمایز قایل شد. تمایزی که به خاطر وجود یک توالی تاریخی و یک «من» نویسنده در خاطره‌نویسی برجسته و تقویت می‌شود. (سانگ‌سو، ۱۹۹۷ : ۳۳۱)

همین مسأله در تمایز بین رمان مکاتبه‌ای[۲۹] و تکه‌چین‌نویسی هم صادق است. مجلات نیز، ازآن‌جهت که در آن‌ها مطالب متنوعی در کنار یکدیگر به چاپ می‌رسد، می‌توانند سرچشمه نوعی از مجموعه (جنگ) سازی به‌حساب آیند. به‌ویژه که نوع خاصی از نگارش، یعنی پاورقی‌نویسی[۳۰] از این دوران رواج یافت که بیشتر نوشته‌هایی دنباله‌دار و درنتیجه تکه‌چینانه بودند. رمانتیک‌های آلمان در این نوع نگارش نوعی ظرفیت تکثرگرایی می‌دیدند و همین ایده است که بعدها الهام‌بخش موریس بلانشو قرار گرفت.

از اواخر قرن نوزدهم طبیعت‌گرایی نیز، ازمنظری‌دیگر، با یورش علیه «نمایشنامه خوش‌ساخت» و «هنر آماده‌سازی» در پایان بخشیدن به مفهوم «موجود زنده» ارسطو و بسط و گسترش دادن ذائقه تکه‌چین‌نویسی سهیم می‌شود. ژان ژولین[۳۱]، نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز طبیعت‌گرا، نمایشنامه را به‌عنوان «برشی از زندگی که به کمک هنر روی صحنه رفته است» درنظر می‌گیرد و به کمک این فرمول از گزینش یک قطعه از زندگی واقعی برای به نمایش گذاشتن بر روی صحنه دفاع می‌کند. (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۹۳)

بدیهی است که با پیروی از این فرمول، به‌ندرت امکان ارایه یک کل کامل مقدور می‌شود. همان‌طور که ژولین نیز بیان می‌کند، در این‌جا، دیگر شروع و پایان نیز به‌معنای ارسطویی کلمه وجود ندارد؛ مقدمه‌چینی نمایش در دل ماجرا صورت می‌گیرد و پایان نیز فقط یک نقطه توقف اختیاری در جریان رویداد است.

Archive of SID
www.SID.ir

۳-۵. عصر زیبایی‌شناسی تکه‌چین

از آغاز قرن بیستم و همراه با فروپاشی تدریجی دیدگاهی که به وحدت و انسجام در جهان و انسان معتقد بود، در حوزه‌های مختلف فکری و هنری تجربیات متعددی صورت گرفت که هر یک می‌تواند به‌نوبه‌خود در پیدایش این زیبایی‌شناسی سهیم بوده باشد.

۱-۳-۵. تجربیات طلیعه قرن

طی دو دهه نخست قرن بیستم، تجربیات و نوآوری‌ها در حوزه هنرهای تجسمی و ادبیات ابزارهایی مثل کلاژ و مونتاژ را معرفی کرد که در ادامه در حوزه تئاتر و به‌ویژه سینما نیز مورداستفاده قرار گرفت.

در حوزه هنرهای تجسمی، می‌توان از گرایش امپرسیونیست‌ها به ثبت «لحظه»ای مناظر یا انسان‌ها توسط ضربات قلم (مثل تابلوی کلیسای جامع روئن[۳۲] اثر مونه یا تابلوی پائین آمدن زن برهنه[۳۳] اثر دوشان[۳۴])؛ از گرایش دادائیست‌ها در تأکید بر عنصر تصادف و کنار هم چیدن عناصری که به‌صورت تصادفی فراچنگ آمده است؛ و از گرایش کوبیست‌ها در به‌تصویر کشیدن هم‌زمان سوژه از زوایای مختلف یاد کرد.

در حوزه درام نیز، نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی، با به‌کارگیری ساختاری گسسته و اپیزودیک، و نمایشنامه‌های سورئالیستی با الهام گرفتن از ساختار رویا و ضمیر ناخودآگاه و درهم‌آمیزی جهان عینی و ذهنی در خلق گونه‌ای از نمایشنامه تکه‌چینانه مشارکت کردند. دراین‌زمینه، درام ایستگاهی[۳۵] استریندبرگ نمونه‌ای مثال‌زدنی است.

در طول اولین دهه قرن بیستم تجربیات مختلفی در زمینه مونتاژ صورت گرفت که در رواج این فن در آثار نمایشی مؤثر بود.[۳۶] از نثر ترانسبرین ساندراس[۳۷] تا کارگردانی‌های آیزنشتن برای تئاتر پرولتکورت[۳۸] و فیلم‌های گریفیث. در آثار پیسکاتور و برشت نیز مونتاژ نقش مهمی بازی می‌کند. اروین پیسکاتور در آثاری مثل **پرچم‌ها** (۱۹۲۴) و **اجبار** (۱۹۲۵) تکه‌چین‌هایی از «سخنرانی‌های رسمی، مقالات، بریده جراید، اطلاعیه‌ها، تراکت‌ها، عکس‌ها و فیلم‌های جنگ، صحنه‌ها و پرسوناژهای تاریخی» را با تکنیکی شبیه به مونتاژ سینمایی در کنار هم سوار می‌کند.[۳۹] این روش مونتاژ مواد خام بعداً در آثار نمایشنامه‌نویسان تئاتر مستند ادامه می‌یابد که کمی بعد به آن اشاره خواهیم کرد. اما برتولت برشت با بازتولید و کاربرد مجدد این تکه‌چین‌ها مسیر دیگری را در استفاده از مونتاژ پی می‌گیرد.

۲-۳-۵. برتولت برشت و تکه‌چین‌نویسی ابزاری

برشت، تحت‌تأثیر نمایش‌های تبلیغی- تهییجی[۴۰] دهه بیست، کاباره کارل والنتن[۴۱] و بخشی از سینمای دوران، به‌ویژه تجربیات آیزنشتن در مونتاژ نوشتن تحت‌فرم‌های کوتاه تکه‌تکه را آغاز

Archive of SID
www.SID.ir

کرد.[۴۲]

وی تکه‌چین را به‌عنوان ابزاری برای ویران کردن یک کل و بنا ساختن یک کلی جدید به‌کار می‌گیرد. از نظر برشت، «دنیا همگن نیست بلکه مرتب شده است». بنابراین می‌توان آن را تخریب و طبق نظم جدیدی بازسازی کرد. به‌این‌ترتیب، همان‌طور که ژرژ بانو تشریح می‌کند، از نظر برشت، تکه‌چین و مونتاژ تنها ارزشی ابزاری دارند و در خدمت برنامه آرمانی و امکان تحقق آن هستند. ازاین‌نظر، ژرژ بانو برای متمایز کردن روش استفاده برشت از روش رمانتیک‌های آلمان از اصطلاح «تکه‌چین–ابزار» استفاده می‌کند.

برشت مترصد دستیابی به تمهیدی بود که به کمک آن سلطه و سیطره ارسطویی را به‌چالش بکشد و برای مخاطب این امکان را فراهم سازد که در گره‌ها و وقفه‌های ایجادشده در قصه به تفکر بپردازد:

> "ازآنجاکه قصد نداریم تماشاگران را به‌گونه‌ای در قصه پرتاب کنیم که در یک رودخانه پرتاب و به این‌طرف و آن‌طرف کشیده می‌شوند، بایستی که رویدادها به‌وسیله گره‌هایی قابل‌رؤیت از یکدیگر جدا شوند. نباید رویدادها به‌گونه‌ای غیرقابل تشخیص به دنبال هم بیایند و بایستی که امکان قضاوت بین آن‌ها فراهم شود." (برشت، ۲۰۰۰ : ۳۷۹)

به‌این‌ترتیب، همان‌طور که ژان–پیر رینگار خاطرنشان می‌سازد، تئاتر برشت به‌واسطه قطع‌ها و جهش‌هایی که در جریان فابل ایجاد می‌کند و نیز از نظر تنوعی که در زاویه دید به‌وجود می‌آورد در تکه‌چین‌نویسی سهیم می‌شود. (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۹۳) بااین‌حال، تمامیت‌طلبی موجود در دیدگاه برشتی موجب می‌شود که پیروان پست‌مدرنش در تکه‌چینی مسیر متفاوتی را در پیش گیرند.

۳–۳–۵. آنتونن آرتو و هنر اجرا

نظام برشتی تئاتر، در تلاش برای ضربه زدن بر وجه تقدیرگرا و درنتیجه وحدت‌گرای تئاتر ارسطویی دست به تخریب این تئاتر می‌زند، اما، در این راه، و به تبعیت از روح زمانه، برشت تنها نیست. چراکه هم‌زمان با او، در حوزه جغرافیایی دیگری، در کشور همسایه، آنتونن آرتو نیز با الهام از اشکال غیرغربی تئاتر نظام ارسطویی را نقد می‌کند. به عقیده آرتو، تئاتر غرب عمیقاً تحت‌سلطه کلام و متن قرار داشت و در تلاش برای خارج کردن آن از این سیطره، آرتو در بیانیه‌های «تئاتر خشونت» بازگشت تئاتر را به سرچشمه‌های آیینی آن خواستار شد. توصیه‌ای که به‌ویژه از نیمه دوم قرن به‌گونه‌ای جدی موردتوجه قرار می‌گیرد و صحنه‌های نمایش، تحت‌فرم هنرهای پرفورمانس از سیطره متن و قصه می‌گریزد.

Archive of SID

www.SID.ir

۴-۳-۵. تئاتر ابزورد

علاوه‌براین گرایش، از نخستین سال‌های نیمه دوم قرن بیستم حرکت آوانگارد دیگری نیز در حوزه تئاتر شکل گرفت که درست یا غلط به‌عنوان تئاتر ابزورد مشهور شد. بخشی از مهم‌ترین آثار این تئاتر، با بهره‌گیری از اصطلاح اوژن یونسکو، «ضد-تئاتر» ارسطویی به‌حساب می‌آید و چنان ضربه‌ای به این نظام می‌زند که احتمالاً تا پیش از آن سابقه نداشته است.

از نظر نمایشنامه‌نویسان تئاتر ابزورد، زبان نه‌تنها کارکرد ارتباطی خود را ازدست داده، بلکه به عاملی بازدارنده در مسیر ارتباط‌های انسانی تبدیل شده است. به‌این‌ترتیب، در بسیاری از نمایشنامه‌های این گروه نشانه‌ای از گفت‌وگو ملاحظه نمی‌شود. در این‌جا، نه‌تنها پرسوناژها از یک شاخه به شاخه دیگر می‌پرند، بلکه اصولاً در پاسخ کلام طرف مقابل گاهی چیزهایی می‌گویند که در آن نشانه‌ای از جواب را مشاهده نمی‌کنیم. درواقع، در یک فضای واحد هر پرسوناژ مونولوگ‌گویی می‌کند و به‌این‌ترتیب فضای ایزوله خود را دارد. دراین‌حالت، و به‌نوعی با گسست فضایی مواجه می‌شویم.

هارولد پینتر نیز در آثارش، به‌ویژه از طریق به‌کارگیری سکوت و وقفه کیفیتی تکه‌چینانه خلق می‌کند. بریژیت گوتیه در کتاب **هارولد پینتر**، **استاد پاره‌نویسی** به ابعاد مختلف سبک نگارشی پینتر می‌پردازد و آثار وی را بازتاب وضعیت جهان آشوب‌زده‌ای می‌داند که در آن انسان‌ها و زبان‌هایشان دیگر قادر نیستند به نشانه‌هایی محکم متوسل شوند و به‌عنوان موجوداتی تکه‌تکه از جمع‌کردن قطعات پراکنده هویت و گذشته‌شان عاجز هستند.[۴۳]

۵-۳-۵. تکه‌چین‌نویسی در سنت برشتی بعد از برشت

برشت پس از تخریب (بریده و تکه‌تکه کردن) یک کل در پی بنیان نهادن کلی جدید است درحالی‌که پیروان پسامدرن او از بنا نهادن کل جدید امتناع می‌کنند. به قول ژرژ بانو، "درحالی‌که از نظر برشت تکه‌چین بایستی انرژی لازم را برای تحقق «دنیای نو» فراهم آورد، این بار تکه‌چین براساس تردیدهایی شکل می‌گیرد که نسبت به دستیابی به این دنیا وجود دارد". (بانو، ۱۹۸۱: ۴۲) به‌عنوان‌نمونه، آگوستو بوال از ارایه یک راه‌حل مشخص برای مسایل و مشکلات ستمدیدگان خودداری و شرایطی را فراهم می‌کند که در آن تک‌تک تماشاگران وارد صحنه شوند و راه‌حل شخصی خود را ارایه دهد.

تئاتر مستند نیز همین مسیر را دنبال می‌کند. نمایشنامه‌نویس‌هایی مثل پیتر وایس قطعاتی را از وقایع تاریخی گرفته و بدون کوچک‌ترین دخل‌وتصرف در کنار یکدیگر مونتاژ می‌کنند. برنار دورت، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی، در بحثی تحت‌عنوان «واقعیت و تکه‌چینی» به رابطه بین تئاتر مستند و تکه‌چینی می‌پردازد. از نظر او، از آن‌جا که فقط تکه‌هایی از واقعیت را می‌توان به‌دست آورد، تئاتر مستند، در کوشش برای بازنمایی واقعیت، فقط می‌تواند این تکه‌ها را به‌همان‌صورتی که هستند به روی صحنه ببرد. در این نتیجه، هرگونه تلاش برای ارایه تصویری کامل از واقعیت به

Archive of SID
www.SID.ir

منزله مرگ این تئاتر است. (دورت، ۱۹۷۱ : ۲۸۲-۲۸۳)
پیتر وایس، در نمایشنامه **استنطاق**، تکه‌هایی از اظهارات متهمان و شاهدان دادگاه جنایتکاران جنگی را کنار هم می‌چیند و اگرچه درنهایت از آن‌چه در اردوگاه‌های آدم‌سوزی رخ داد تصویری یکپارچه ارایه می‌دهد، اما تکه‌چین‌های تشکیل‌دهنده نمایشنامه به‌گونه‌ای بسیار سیال قابل‌جابه‌جایی هستند و از این نظر نمایشنامه ساختاری ریزومیک[۴۴] دارد.
در ادامه سنت آلمانی مونتاژ باید از آثار هاینر مولر و به‌ویژه از دو نمایشنامه **ژرمانیای ۳** و **هملت ماشین** یاد کرد. مولر به‌عنوان نمایشنامه‌نویسی پست‌مدرن توجه خاصی به تکه‌چین‌نویسی دارد. تا آن‌جا که اهمیت «فاتزر» برشت را ناشی از خصیصه تکه‌چینانه آن می‌داند و خود نیز با استفاده از تکنیک کلاژ در آثارش کیفیتی تکه‌چینانه خلق می‌کند. کیفیتی که مدیون رفت‌وبرگشت‌های سریع و آشکار هنرمند و مخاطب‌اش بین متن نگاشته شده و متونی است که به آن‌ها ارجاع داده می‌شود. به‌عنوان نمونه، نمایشنامه **هملت ماشین** رفت‌وبرگشتی پاندولی را بین پرسوناژهای کلاسیکی مثل هملت و نمونه آن در زندگی ماشینی معاصر به نمایش می‌گذارد. درعین‌حال، در هریک از پرسوناژهای نمایشنامه طیف وسیعی از پرسوناژهای مشابه یا متضاد آن‌ها کلاژ می‌شود و هملت، ریچارد دوم، مکبث، راسکولنیکف و... درهم می‌آمیزند.
نمایشنامه **ژرمانیای ۳** نیز اثری به‌واقع تکه‌چینانه و ناتمام است. نمایشنامه‌ای که در سال ۱۹۹۵ و به علت مرگ مولر ناتمام ماند و از نه سکانس پراکنده تشکیل شده است. در این نمایشنامه مولر رویارویی دو ایدئولوژی هیتلر و استالین را به نمایش می‌گذارد و در حدود پنجاه پرسوناژ تاریخی و غیرتاریخی را به‌تصویر می‌کشد که برخی از آن‌ها را از سرود نیلبونگن یا نمایشنامه‌های شکسپیر، کلایست و برشت به‌عاریت می‌گیرد.

۶-۳-۵. تکه‌چین‌نویسی در تئاتر روزمره[۴۵]

یک دهه بعد از سنت نمایشنامه سیاسی، همین ویژگی‌ها در «تئاتر روزمره»، جریان تئاتری نئوناتورالیست ده هفتاد، ملاحظه می‌شود. نمایشنامه‌نویسان جریان تئاتر موسوم به «روزمره» برخلاف نمایشنامه‌نویسان تئاتر مستند به وقایع روزمره و آدم‌های عادی می‌پردازند اما به‌همان‌اندازه از مونتاژ و تکه‌چینی بهره می‌گیرند. تا آن‌جا که، دانیل لوماهیو، منتقد و یکی از نمایشنامه‌نویسان این جریان، تئاتر روزمره را «دراماتورژی تکه‌چینی» می‌داند. (لاهیو، ۲۰۰۳ : ۱۳۵۱-۱۳۵۲)
میشل وینار[۴۶]، نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی، یکی از شاخص‌ترین نویسندگان این جریان، و یکی از معدود کسانی است که به شکل گسترده‌ای در تمام آثار خویش از تکه‌چین‌نویسی بهره می‌گیرد. ازاین‌نظر، نمایشنامه درخواست شغل[۴۷] او اثری بسیار شاخص است.
داستان این نمایشنامه درباره زندگی کارمندی به اسم «فاژ» است که بعد از ۲۳ سال به خاطر یک درگیری شغلی از کار خود استعفا داده و در جست‌وجوی شغلی جدید است. در طول مدتی که وی در جلسه مصاحبه‌ای استخدامی به سوالات متصدی گزینش پاسخ می‌دهد، به‌طورموازی با

Archive of SID
www.SID.ir

مسایل زندگی خصوصی او نیز آشنا می‌شویم: نگرانی‌های زنش، از تمام شدن ذخیره مالی خانواده، باردار شدن دختر هفده ساله‌اش، از یک سیاه‌پوست و کوشش پدرومادر برای ترغیب دختر به سقط جنین، فعالیت‌های چپ‌گرایانه افراطی دختر که منجر به دستگیری‌اش توسط پلیس می‌شود و...
درخواست شغل از نظر ساختاری شامل سی تکه یا قطعه است که با ذکر شماره از یکدیگر جدا شده‌اند و ساختاری قطعه‌قطعه و درهم‌ریخته دارد. گفت‌وگوی شخصیت‌ها به‌نحوی افراطی بریده و مخلوط شده و خواننده متن یا تماشاگر نمایش ملزم است تکه‌های پراکنده و مجزای شخصیت‌ها را در ذهن خود مرتب کند. به‌علاوه این‌که از تلاقی و تداخل این گفت‌وگوهای پاره‌پاره معانی جدیدی نیز خلق می‌شود.[۴۸]

۶. تکه‌چین‌نویسی، فرصت‌ها و چالش‌ها

در تکه‌چین‌نویسی نقاط اتصال و «حفره»های بین قطعات تشکیل‌دهنده اثر برجسته و حضور متصل‌کننده، مونتاژگر یا خالق اثر به‌رخ کشیده می‌شود و بر کیفیت برساخته یا تصنعی اثر تأکید می‌شود و این شاید کمال مطلوب تأثیری است که فرمالیست‌های اولیه روس، ازجمله شکلوفسکی تحت‌عنوان «آشکارسازی صناعات» مطالبه می‌کردند.[۴۹]
در پیروی از این اصل است که تئاتر نئوارسطویی مخالفت خود را با هر نوع خلأ یا وقفه‌ای در بین داستان اعلام می‌کند. از نظر پدر اوبینیاک، مؤلف کتاب **عمل تئاتر**[۵۰] حقیقت‌مانندی ضرورتی بسیار جدی و ازاین‌نظر، وجود یک پیشروی، یک زنجیره بین رویدادها، و یک گره‌گشایی ناشی از شروعی واحد الزامی بود.
به‌این‌ترتیب، در تئاتر نوآرسطویی، تقسیم نمایشنامه‌ها به تعدادی «پرده» و «صحنه» فقط نوعی دکوپاژ کاذب ایجاد می‌کرد. انگار که در فواصل معمول داستانی نمایشنامه مخفیگاه‌هایی تعبیه می‌شد تا پارگی‌ها و گسست‌ها را کتمان کند. عین همان کاری که فیلم‌سازی مثل آلفرد هیچکاک در ساختن فیلم «طناب» انجام می‌دهد و این توهم را به‌وجود می‌آورد که کل فیلم یک نما-سکانس است.
ازاین‌منظر، بخیه زدن[۵۱] در این تئاتر عملی بسیار مهم به‌حساب می‌آید و می‌توان آن را به هنر ماله‌کشی شکاف‌ها و وقفه‌ها تشبیه کرد. برای این کار، اندازه معمول پرده‌ها و صحنه‌ها به‌گونه‌ای انتخاب و طراحی می‌شود که تأثیری هماهنگ ایجاد کند و سیالیت جریان دراماتیک حفظ و ادامه حیات «موجود زنده» تضمین شود.
درمقابل، هنر و به طبع آن درام معاصر بی‌مهابا تصنعی بودن و برساخته بودن خود را به نمایش می‌گذارد. چنان‌که شکل‌گرایان روس آشکارسازی فنون را ضامن ادبیت متن و عامل تمیز زبان ادبی از زبان عادی و نیز وقوع آشنایی‌زدایی در آن می‌دانستند. در نمایشنامه‌نویسی، تقسیم نمایشنامه به تعدادی تابلو و نیز تیترگذاری قطعات نمایشنامه که به‌ویژه در آثار برتولت برشت و درام‌نویسان بعد از او به‌وفور ملاحظه می‌شود نمونه‌ای از حرکت‌های زیبایی‌شناسانه و معناشناسانه در این‌زمینه

Archive of SID
www.SID.ir

است.[۵۲]

به‌همین‌نسبت، تکه‌چینی آزادی و مشارکت مخاطب را نیز در «باز مرتب کردن» اثر یا متصل کردن تکه‌چین‌های به‌هم‌ریخته و درهم آن جلب می‌کند. امری که با گرایش ذاتی انسان در هماهنگی است. انسان به‌صورت خودجوش (و البته تا حدی نیز بر اساس یک تربیت فرهنگی) به این گرایش دارد که بین پدیده‌ها ارتباط برقرار و یا ارتباط فرضی بین آن‌ها را کشف کند. این گرایش وی در مورد پدیده‌هایی که می‌داند از قبل بین آن‌ها نظمی وجود داشته از این‌هم شدیدتر است. گرایش انسان را به سرگرمی‌هایی مثل پازل یا بازی‌هایی معمایی باید درهمین‌راستا دانست. عین همین گرایش در جهان نشانه‌شناسی تئاتر ملاحظه می‌شود و براین‌اساس انتظار داریم هیچ‌چیز ازقبل‌پیش‌بینی‌نشده‌ای درروی صحنه اتفاق نیفتد و اگر چیزی در نگاه نخست بی‌ربط می‌نمود برحسب عادت در جست‌وجوی رابطه آن با کل اثر برمی‌آییم. حتی در آفرینش‌های دادائیستی که بر تصادف مبتنی بود، درنهایت مخاطب به جست‌وجوی معنا برمی‌آمد.

درعین‌حال، این آزادی تفسیر و دریافت افق‌های گسترده‌ای از تنوع را پیش روی مخاطب می‌گشاید. تا آن‌جا که گاهی داستان‌ها یا مواد اولیه گاه بسیار معمولی از طریق تکه‌چینی کیفیتی بدیع و نوآورانه پیدا می‌کنند.

اما، در کنار این فرصت‌ها، تکه‌چینی چالش‌هایی را نیز برمی‌انگیزد. به قول رینگار و لسکو، «آزادی فوق‌العاده‌ای» که پیش روی هنرمند و مخاطب قرار می‌دهند «مصیبت خاص خودش» را هم در پی دارد. (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۹۶) نخست آن‌که، در غیاب اصول و چارچوب‌های ازقبل‌پذیرفته‌شده در مورد این سبک نگارشی و در غیاب نظریه‌پردازی در مورد آن می‌توان هنرمند را به ناشیگری و ناتوانی متهم ساخت. دوم این‌که، آزادی برداشت از این آثار «باز» می‌تواند به برداشت‌های نادرست و یا حتی سوءبرداشت منتهی شود. درست مثل سوءاستفاده نازی‌های آلمان از تکه‌چین‌نویسی‌های نیچه.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، با توجه به فقدان منابع منسجم نظری پیرامون زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه، به‌ویژه در حوزه تئاتر و به‌ویژه در زبان فارسی، کوشیدیم چارچوبی مدون از چیستی، سیر تحول، تأثیرات، فرصت‌ها و چالش‌های آن فراهم آوریم. به‌خصوص، با تشریح معانی و دلالت‌های متعدد تکه‌چین در دو دوران مدرن و پست‌مدرن، نشان دادیم که در دوره اخیر، زیباشناسی تکه‌چین و رشد و گسترش فرم‌های متنوع آن نتیجه مستقیم نگرش فلسفی خاص این دوران، یعنی تکثرگرایی است. اگرچه در تشریح تاریخچه تحول تکه‌چین‌نویسی در نیمه دوم قرن بیستم به‌طورجسته‌وگریخته به برخی از شگردها و تأثیرات این سبک یا این زیباشناسی خاص نیز پرداختیم، و درباره فرصت‌ها و چالش‌های آن نیز به‌صورت محدود سخن گفتیم، حقیقت این است که بحث پیرامون شگردهای خاص این نوع از نگارش (به‌ویژه شگردهایی مثل مونتاژ و کلاژ) و تأثیرات آن (به‌ویژه کنایه،

Archive of SID
www.SID.ir

چندصدایی و بینامتنیت) خود به پژوهش‌ها و نگارش مقاله‌های مستقلی نیاز دارد. در این پژوهش‌ها و مقاله‌ها، بایستی یکی از تأثیرات بسیار مهم دیگر این نوع نگارش، یعنی بسط رویکرد مشارکتی متن را نیز درنظر داشت. هم‌چنین، باید درنظر گرفت که هر یک از شکل‌های خاص این نوع نگارش – که خود نیازمند بررسی و تدوین است– می‌تواند به ایجاد تأثیرات زیباشناختی و معناشناختی خاص و منحصربه‌فردی منتهی شود. به‌رغم این که هنرمندان پست‌مدرن عموما از تکنیک‌هایی مثل کلاژ و مونتاژ بهره می‌گیرند که مدرنیست‌ها ابداع و استفاده کرده بودند، چنان‌که دیدیم، بین آن‌ها از نظر دیدگاه و کاربرد اختلافات فاحشی وجود دارد.

به‌علاوه، صرف‌نظر از مطالعاتی که می‌تواند طبیعت زیبایی‌شناسی تکه‌چین را در آثار هنری به‌شکل‌عام بررسی کند و نشان دهد، در حوزه نگارش تئاتری نیز مطالعات خاص‌تری، به‌خصوص در مورد عناصر اصلی درام یعنی داستان یا پی‌رنگ، پرسوناژ، زبان، زمان‌ومکان امکان‌پذیر و بلکه ضروری است. به‌عنوان‌نمونه، طرح سؤال‌هایی ازاین‌دست که چطور از طریق ایجاد شخصیتی تکه‌چینانه برای پرسوناژ می‌توان اثری تکه‌چینانه خلق کرد، یا در یک نمایشنامه تکه‌چینانه پرسوناژها چه نوع شخصیتی دارند، در محدوده این مطالعه می‌گنجد.

درهرحال، چنان‌که این مقاله نشان می‌دهد، به‌رغم گرایش عمیق هنرمندان، به‌ویژه در نیمه دوم قرن بیستم به استفاده از تکه‌چین در آثارشان، متأسفانه هنوز تا تدوین بوطیقای خاص آن بسیار فاصله داریم و این امر، البته از روحیه نظریه‌گریز پست‌مدرنیته و جلوه‌ها و مظاهر آن نیز ناشی می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Ecriture fragmentaire

۲– لیوتار، ژان–فرانسوا (۱۳۸۷). **وضعیت پست‌مدرن** (گزارشی درباره دانش)، ترجمه حسینعلی نوذری، چاپ چهارم.

۳– Pluralisme

۴– قرار بود تفکرات (*Pensées*) رساله جامعی در دفاع از مسیحیت باشد. به‌همین‌دلیل، در آغاز «دفاع از مذهب مسیحیت» (*Chrétienne Apologie de la religion*) نام گرفته بود. اما مرگ مجال تحقق آن را نداد. پس از مرگ پاسکال تعداد زیادی کاغذ در وسایل وی یافتند که بر روی آن‌ها افکار مختلفی به‌صورت درهم نوشته شده بود. اولین نسخه از این نوشته‌های مجزا در سال ۱۶۷۰ با نام «تفکرات پاسکال در ارتباط با مذهب و سایر موضوعات» (*Pensées de M. Pascal sur la réligion, et sur quelques autres sujets*) به‌صورت کتاب چاپ شد. نگرانی و هراس دوستداران پاسکال از این‌که این "تفکرات" گسسته به‌جای زهد و دین‌داری منجر به ایجاد شبه در دین شود باعث شد تا قسمت‌های موردشک را مخفی کرده و سایر قسمت‌ها را تغییر دهند تا باعث ناخشنودی شاه و یا کلیسا نشود.

۵ – Henri Poincaré (1854-1912)

۶– این خوش‌بینی مولانا تا به آن‌جا پیش می‌رود که وی، در قصه مشهور دیگرش، و در دعوایی که بین چهار نفر بر سر خریدن انگور رخ داده است، از «صاحب سر» و «عزیزی صد زبان» سخن می‌گوید که قادر است بین کسانی که به زبان‌های مختلف یک چیز واحد را طلب می‌کنند صلح و سازش برقرار سازد.

۷– فردریک جیمسون، با اشاره به نقشه‌های قدیمی، که در حاشیه آن‌ها تصاویری از اژدها ترسیم شده است به وحشت انسان دوران فئودالی به خروج از قلمرو زندگی‌اش اشاره می‌کند.

۸– تونیس، نظریه‌پرداز آلمانی، به‌تفصیل به یکپارچگی جامعه پیشاصنعتی در مقابل تکه‌تکه‌گی، انفکاک و تصنع «جامعه مدرن» پرداخته است.

۹– Break Dance

۱۰– Hip hop

۱۱– Fragments d'un discours amoureux

این کتاب تحت‌عنوان **سخن عاشق** به فارسی ترجمه شده است: بارت، رولان (۱۳۸۷)، **سخن عاشق** (گزیده گویه‌ها)، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ سوم، نشر مرکز.

۱۲– Les fragments d'Antonin, Gabriel Bomin, 2005.

۱۳ – 71 fragments of a chronology of chance, Michael Haneke, 1994.

۱۴ – Matériau

۱۵ – Terminologique

۱۶ – Maxime

۱۷ – Aphorisme

۱۸– این عبارت‌ها بار دیگر ما را به یاد مولانا می‌اندازد و تمثیل آغازین مثنوی در تشبیه انسان به نی‌ای که از نیستان جدا افتاده است. اما، چنان‌که در ادامه می‌بینیم، انسان معاصر از این حسرت به‌دور است. او نه‌تنها بر تکثر حقیقت و بر تکه‌تکه‌شدگی جهان مرثیه نمی‌خواند، بلکه آن را می‌ستاید و از آن با سرخوشی استقبال می‌کند.

۱۹ – Ruines, résidus, inachèvement, incohérence, refus de la totalité, texte en éclat

۲۰– مثلاً در آثار مولانا دو جهان وجود دارد: جهان الهی و جهان مادی. در جهان الهی همه‌چیز پیوسته و حل در ذات یگانه الهی است و انسان، دورافتاده از اصل خود در جهان مادی باید تلاش کند به این وحدت متصل شود. البته بدون آنکه چیزی را کامل کرده باشد. وصل شدن انسان در خدا چیزی بر خدا نمی‌افزاید.

۲۱– متأسفانه در مورد فرم‌هایی مثل pensée, maxime, sentence, opinion, anecdote, remarque نیز در زبان فارسی با فقر شدید معادل‌سازی مواجه هستیم. تقریباً تمام آن‌ها را در زبان فارسی تحت‌عنوان کلمات

Archive of SID
www.SID.ir

قصار و یا حداکثر با صورت گرته‌برداری شده خود واژگان، مثلاً آفوریزم، ماکسیم و ... می‌شناسیم. برای آشنایی با این صورت‌های موجز و فرم‌های کوتاه دو اثر ذیل بسیار مفید هستند:

1. André Jolles, *Formes simple*, (trad. De l'Allemand par Antoine Marie Buguet), Seuil (collection poétique), 1972.

2. Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Armand Colin, 2005.

هم‌چنین، نمونه‌های متعددی ازاین‌دست آثار به زبان فارسی ترجمه شده است. به‌عنوان‌مثال می‌توان از کتاب **قطعات تفکر**، اثر امیل سیوران، که خود از آفوریسم‌نویسان مطرح و مشهور قرن بیستم به‌حساب می‌آید (ترجمه بهمن خلیقی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۹۰) و نیز از کتاب **یادداشت‌هایی درباره سینماتوگراف**، اثر روبر برسون (ترجمه بهرنگ صدیقی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۲) یاد کرد. به‌علاوه، در زبان فارسی نیز مثل زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر مجموعه‌های متعددی از گفتارهای حکیمانه متفکران و اندیشمندان بزرگ تحت‌عنوان کلمات قصار و نیز گفتارهای حکیمانه عامیانه موجود است که نمونه‌هایی از فرم‌های موجز را تشکیل می‌دهد.

ویژگی عمده تمام این فرم‌ها، همان‌طور که اشاره شد، نوعی تمامیت یا بسندگی موجود در آن‌هاست. به‌عنوان‌نمونه، عبارت «گل در گلدان شکسته هم می‌روید» را درنظر بگیریم. این جمله، به‌طورضمنی نتیجه‌گیری ذیل را دربر دارد: پس ای انسان، توجه داشته باش که صرف‌نظر از ناملایمات بیرونی، می‌توانی ببالی و بشکفی و بارور شوی!

۲۲– Fable

۲۳– مفهوم «موجود زنده» (bel animal) یکی از مفاهیم مهم **بوطیقای** ارسطو محسوب می‌شود. در **بوطیقا**، ارسطو تراژدی را در تبعیت از مطالعات‌اش در حوزه علوم طبیعی به یک موجود زنده تشبیه می‌کند و معتقد است که هم‌چون یک موجود زنده، تراژدی نیز باید کامل، یعنی دارای ابتدا، میان و پایان باشد به‌گونه‌ای که درآن‌میان از ابتدا و پایان از میان ناشی شده باشد. به‌علاوه، اندازه آن نیز باید به‌قدری باشد که در یک نظر به‌چشم آید. نه آن‌قدر کوچک که دیده نشود و نه آن‌قدر بزرگ که در هر نوبت فقط بخشی از آن در حوزه دید قرار گیرد.

۲۴ – Friedrich von Schelgel (1772-1829)

۲۵– August Wilhelm von Schelgel (1767-1845)

۲۶– Sébastien-Roch Nicilas de Chamfort (1741-1794)

۲۷– *Mon cœur mis à nu* de Baudelaire *(1887*, publication posthume)

۲۸– Charles Pierre Baudelaire (1821-1867)

۲۹– Roman épistolaire

۳۰– پاورقی (*Feuilleton*) به داستانی دنباله‌دار می‌گویند که در شماره‌های متوالی روزنامه یا مجله منتشر می‌شود. اولین‌بار این روزنامه‌های پاریس بودند که از دهه ۱۸۳۰ در پایین صفحات خود دست به انتشار داستان‌های دنباله‌دار زدند و وجه‌تسمیه کلمه نیز به‌همین‌مناسبت است. الکساندر دوما، چارلز دیکنز و فئودور داستایوفسکی ازجمله کسانی بودند که با هدف عادت دادن خوانندگان کم‌سواد به خواندن آثار ادبی داستان‌های خود را به‌صورت پاورقی در مطبوعات منتشر کردند و به‌تدریج نویسندگانی سر برآوردند که کار حرفه‌ای‌شان تولید این نوع «کالا»های ادبی بود. [دایره‌المعارف کتاب‌داری و اطلاع‌رسانی، عباس حری (سرپرست و ویراستار)، ج اول (آ–ژ)، تهران، ۱۳۸۱، ناشر، کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران]

۳۱– Jean Jullien

۳۲ – Claude Monet (1840- 1926), *Cathédrale de Rouen, effet de soleil, fin de journée* (1892-1894)

این تابلو را مونه سی بار نقاشی کرد و عقیده داشت زمانی یک‌چیز را به‌درستی می‌شناسیم که گستره کاملی از دریافت‌های آنی، حسی و تأثیراتی را که در خود دارد تجزیه کنیم.

۳۳ – Marcel Duchamp (1887-1967), *Nu descendant un escalier*, 1912

۳۴– حتی واژه امپرسیونیسم را نخستین‌بار منتقدان این مکتب در توصیف اثری مورداستفاده قرار دادند که به اعتقاد آنان از نظر معیارهای دانشگاهی ناتمام به‌حساب می‌آمد.

۳۵– Drames à stations

۳۶– برای کسب اطلاعاتی مفید در مورد این تجربیات در ادبیات، موسیقی، تئاتر، هنرهای تجسمی و سینمای دهه بیست به کتاب ذیل مراجعه شود:

Archive of SID
www.SID.ir

BABLET Denis (1978). (présentées par), Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, La Cite- L'Age d'Homme.

۳۷– Transsibérien Cendrass

۳۸– Proletkult

۳۹– در مورد مونتاژ و عملکرد آن در آثار پیسکاتور به مقاله:
Jeanne LORANG, Montage et fonctionnement du montage chez Piscator. Vers une nouvelle dramaturgie
در کتاب مذکور مراجعه فرمانید.

۴۰– پس از جنگ‌جهانی‌اول و پس از انقلاب روسیه در سال ۱۹۱۷، در کشورهایی مثل ایالات‌متحده‌امریکا و اتحادجماهیرشوروی نوعی از نمایش‌های تبلیغاتی رواج یافت که به تبلیغی– تهییجی یا Agit–prop مشهور است.

۴۱– والنتن لودویک فی (Valentin Ludvig Fey) معروف به کارل والنتن (Karl Valentin) متولد ۱۸۸۲ در شهر مونیخ آلمان است. در ۱۹۰۷ با اولین اسکچ خود، آکواریوم (L'Aquarium)، موفقیت کسب و تا سال‌های دهه سی با موفقیت در کاباره‌های مونیخ برنامه اجرا کرد.

۴۲ – در مورد شباهت‌های برشت و آیزنشتن به مقاله بسیار غنی و جالب «برشت و آیزنشتاین: مونتاژ در هنر جدید»، نوشته راینر فردریش در کتاب ذیل مراجعه فرمایید: **ایده نمایش** (مقالاتی درباره تئاتر)، گزیده و ترجمه مراد فرهادپور، انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۹، صص ۱۵۵–۱۳۷.

۴۳– برای اطلاع از چکیده مباحث کتاب مراجعه کنید به: جلالی پور، بهرام (۱۳۶۵). استاد **پاره‌پاره نویسی** (نگاهی به کتاب تحقیقی درباره هارولد پینتر)، **روزنامه آینده نو**، شماره (۶۵)، دوشنبه ۲۲ آبان، ص ۱۲.

۴۴ – ریزوم (Rhizome) گیاهی که ساقه‌اش به‌گونه‌ای افقی در خاک رشد می‌کند. در ریزوم یک شاخه یا یک مرکز اصلی وجود ندارد و هر نقطه از آن می‌تواند – و باید– به هر نقطه دیگر متصل شود.

– ۴۵Théâtre du quotidien

۴۶ – *Michel Vinaver* (۱۹۲۷-)

۴۷ – *La Demande d'emploi*

۴۸– برای آشنایی با این نمایشنامه و خواندن قطعاتی از آن مراجعه شود به: شیوه نزدیک‌شدن به متن تئاتری، به همراه تجزیه‌وتحلیل نمایشنامه درخواست شغل، **فصلنامه تئاتر**، دوره جدید، شماره (۳)، پائیز و زمستان ۱۳۸۴، ص ۱۳۳–۱۱۶

۴۹– یک ضرب‌المثل کلاسیک قدیمی می‌گوید که «هنر حقیقی، هنر خود را پنهان می‌دارد». (arts celare artem. طبق این نظر، در بهترین نوشته‌ها نباید اثری از تلاشی که برای ایجاد آن صرف شده است به چشم بخورد. بلکه اثر باید تصور خلاقیتی خودبه‌خودی را القاء کند. شعرای رمانتیک به این گفته تأکید جدیدی افزودند، تأکید بر اصالت «طغیان خودبه‌خودی احساس پرتوان».
[برای توضیح جذابی در این مورد مراجعه کنید به : **رامان سلدون، نظریه ادبی و نقد عملی**، ترجمه جلال سخنور و سیما زمانی، انتشارات پویندگان نور، چاپ اول، ۱۳۷۲، صص ۷۰–۶۳.]

– ۵۰ D'Aubignnac, *Pratique du théâtre*, ۱۶۵۷.

– ۵۱Suture

۵۲– در نمایشنامه‌نویسی معاصر شکل‌های بسیار متنوعی از دکوپاژ متن نمایشی ابداع و استفاده می‌شود. برای اطلاع از بخشی از این ابداعات مراجعه شود به مقاله مقدمه‌ای بر معرفی روش‌ها و اصطلاحات مورداستفاده در تقطیع (دکوپاژ) متون نمایشی" در کتاب **گفتمان تئاتر**، نوشته نگارنده، انتشارات افراز، چاپ اول، ۱۳۹۳.

Archive of SID
www.SID.ir

■ فهرست منابع

– حسن، ایهاب (۱۳۸۳) ، **کثرت‌گرایی در چشم‌انداز پسامدرن**، ترجمه هلن حقانی‌راد، محمدباقر قهرمانی، صحنه، شماره (۱۹)، اسفند.

– رضا، یاسمینا (۱۳۸۷)، **سه روایت از زندگی**، مترجم فرزانه سکوتی، نشر نی، چاپ اول، صص – ۹۰ .۸۹

– لیوتار. ژان–فرانسوا (۱۳۸۷)، **وضعیت پست‌مدرن** (گزارشی درباره دانش)، ترجمه حسینعلی نوذری، چاپ چهارم.

– گلیگز. مری (۱۳۸۸)، **درسنامه نظریه ادبی**، ترجمه جلال سخنور/ الاهه دهنوی/ سعید سبزیان،چاپ اول، نشر اختران.

– ناکلین، لیندا (۱۳۹۰). **بدن تکه‌تکه شده** (قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته)، ترجمه مجید اخگر، چاپ دوم، انتشارات حرفه هنرمند.

-BANU, Georges. (1981), «Le fragment: crise et/ou renouvellement», in Théâtre/ Public, n° 38, mars-avril, p. 40-43.

-BRECHT, Bertolt. (2000), «Petit organon pour le théâtre préface», in Ecrits sur le théâtre, Traduction par Bernard Lortholary, Gallimard.

- CHASSAY, Jean-François. (2002), «Fragment», in Le dictionnaire du littéraire, (sous la dir.) Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Presses Universitaires de France.

- DORT, Bernard. (1971), « Du théâtre politique, un renversement copernicien», in Théâtre réel, Le Seuil, p. 282-283.

-GAUTHIER, Brigitte. (2002), Harold Pinter: Le maître de la fragmentation, Paris : L'Harmattan.

- JOLLES, André. (1972), Formes simple, (trad. De l'Allemand par Antoine Marie Buguet), Seuil (collection poétique).

- KLAGES. Mary, (2007). Litrary Theory, a Guide for the Perplexed, Continuum.

-LACOUE-LABARTHE et NANCY, Philippe et Jean-Luc. (1978), «L'exigence fragmentaire», in L'absolu littéraire, Paris, Seuil, p. 57-80.

- LEMAHIEU, Daniel. (2003), «Théâtre du quotidien», in Dictionnaire encyclopédique du théâtre, (sous la dir.) Michel Corvin, Larousse / VUEF, Paris, p. 1351-1352.

- LESCOT et RYNGAERT, David et Jean-Pierre. (2005), «Fragment / Fragmentation / Tranche de vie», in Lexique du drame moderne et contemporain, Paris : Circé / Poche.

- POWELL, Jim. (1997), Postmodernism for biginner, Writers and Readers Ltd.

- Ray, Alain (sous la dir. de), (2006), Dictionnaire historique de la langue française, vol 1..

- ROUKHOMOVSKY, Bernard. (2005), Lire les formes brèves, Paris, Armand Colin.

- SANGSUE, DANIEL. (1997), «Fragment», in Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopaedia universalis Albin Michel, Paris, p. 329-334.

- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1994), «Fragment», in Dictionnaire universel des littéraires, (sous la dir.) Beatrice Didier, PUF, vol. I.

- VAN GORO et d'autres, H. et d'autres, (2005), Dictionnaire des termes littéraires (Rédigé par), Traduction français adapté, Paris, Editions Champion, p. 210.

Archive of SID

www.SID.ir