فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۸۷-۷۱

فرم باس در ادبیات معاصر

دکتر باران رضایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

چکیده

بر خلاف گذشته که ژانر در متون ادبی، محدود محسوب می‌شد امروزه با رویکردهای جدید ادبی، با توجه به شرایط فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیکی و ... در هر جامعه ژانرهای متنوعی می‌تواند به وجود بیاید. پژوهش حاضر، یکی از ژانرهای ادبیات معاصر را بررسی می‌کند و هدف این پژوهش، معرفی و بسط ژانر نو و تازه‌ای به نام «باس» است که نگارنده قصد دارد با معرفی اصول و چهارچوب‌های نگارشی این نوع نوشتار زمینه را برای خلق آثار جدید و تازه در این راستا آماده سازد و در نتیجه نشان دهد که ژانر باس به عنوان یک ژانر ادبی در زیر مجموعه مکتب پایاییسم و تفکر تجمیع، با شیوه بازنمایی و حکایت خاص خود از اصول و مؤلفه‌هایی بهره می گیرد که این اصول به عنوان عوامل تعیین کننده در شکل‌گیری آن نقش مهمی دارند. در حقیقت مجموعه اشتراکات و افتراقاتی بین زیر مجموعه‌ها وجود دارد که معیار تفکیک آنها با دیگر ژانرهای ادبی است. روش این پژوهش، توصیفی تحلیلی است و مقاله در پی پاسخ دادن به این پرسش‌هاست: مفهوم باس در ادبیات معاصر چیست؟ اصول و مؤلفه‌های فرم باس کدامند؟

واژگان کلیدی: تجمیع، باس، مونولوگ، دیالوگ، ژانر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰

Email: masihrz93@gmail.com

۱- مقدمه

این مقاله می‌کوشد تا ژانر تازه‌ای از ادبیات را معرفی نماید. باس به عنوان یکی از جدیدترین رویکردها در ادبیات و در زیرمجموعه مکتب «تجمیع» مطرح شده است، که برای معرفی آن ابتدا نیاز به ارائه توضیحی درباره تجمیع می‌باشد. مرسوم‌ترین معنای تجمیع در لغت به معنای «جمع‌شدگی است یا هر چیز جمع شده را در یک‌جا آوردن.» تجمیع به عنوان مکتبی ادبی در مجموعه مکتب پایاییسم مطرح شده است که تکیه اصلی این مکتب بر ایجاز است. در واقع از درون رده‌بندی‌های مکتب پایاییسم، می‌توان ژانرهای فرعی پدید آورد، چنانچه این ژانرها با اصول اصلی مکتب هماهنگ هستند. مکتب تجمیع در قدم اول متکی بر اصول خود مکتب پایاییسم به صورت درون‌روایتی است و در قدم بعد، خود نیز اصولی دارد که ژانرهایی بر مبنای آن شکل یافته‌اند، که ایجاز محور اصلی تفاوت آن با دیگر ژانرهای فراروایت است.

در حقیقت گسترش ژانر نیاز به خلق و نوآوری دارد. خلق یا طبقه‌بندی یک متن ژانری، فرایندی بسیار دلهره‌آور است چون طبقه‌بندی متون ژانری، مبتنی بر خصوصیات ذاتی موجود در متن نیست، بلکه فرایندی حاصل شده از مذاکرات فرهنگی‌ست. (مدقق و مهدی‌زاده، ۱۳۹۲: ۳)؛ بنابراین دنیای مدرن با توجه به ذائقه مخاطب عصر جدید که عصر سرعت است ژانری را می‌طلبد که ویژگی ایجاز و گزیدگی بر آن غالب باشد و برای خواننده شتاب‌زده و عجول، جذابیت بیشتری داشته باشد. با اشاره به نظر هایدگر که «امروزه ما هر چیزی را به سریع‌ترین و ارزان‌ترین طریق فرا می‌گیریم.» (هایدگر، ۱۳۸۳: ۱۴۰) باید تأکید کرد که انسان امروز دنبال سریع‌ترین و ارزان‌ترین‌هاست؛ بنابر این هر چیز نوپدیدی باید توانایی پاسخ به چالش‌های امروز را داشته باشد.

با این توضیحات پژوهش حاضر در پی آن است تا مجموعه‌ای از قراردادهای روایی در این نوع روایت را به شکل شهودی و عینی با مثال‌های مختلف مطرح کند و مسیری برای گسترش و وسعت عرصه شعر و داستان نویسی بگشاید.

پیشینه پژوهش

هر چند پژوهش‌های مبتنی بر ژانر در عصر حاضر کم نیستند و مطالعات زیادی در حوزه ژانر صورت گرفته است؛ اما پژوهشی در زمینه باس به عنوان فرم تازه در ادبیات داستانی تاکنون صورت نگرفته است؛ زیرا ژانری نوظهور است؛ بنابراین معرفی و بررسی ژانر باس به عنوان پژوهش نو و تازه جای بحث و بررسی بسیار دارد. برای اولین بار این فرم نوشتار در کتاب شورش اسب‌ها در شهر (رجبی،۱۴۰۰: ۶۸) با دو زبان فارسی و کُردی به

قلم میثم رجبی مطرح و در گفتگوی ایشان با خبرگزاری ایرنا توضیحاتی در مورد مکتب تجمیع و باس ارائه شد. مژگان منفرد نیز در نوشتاری با عنوان «تجمیع همچون مینیمال متکی بر ایجاز است» (منفرد،۱۴۰۰: ۴) در نشریه دریاکنار به مکتب تجمیع و فرم‌های نوشتار زیر مجموعه آن از جمله باس پرداخته است. و سکینه شهبازی تنها در یک بخش از کتاب خود با عنوان شفق (شهبازی،۱۴۰۰: ۹۵) که مجموعه اشعار اوست آثاری در فرم باس ارائه داده است.

در حقیقت فرم باس در ابتدای مسیر شکل‌گیری‌ست و هنوز منبع تئوریک چندانی ندارد و ما امیدواریم با معرفی آن به جامعه ادبی، به مرور پژوهشگران، نقادان و نویسندگان به تحلیل واکاوی و نگارش این ژانر ادبی بپردازند.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- ژانر

ژانر در فارسی به نوع ادبی یا نوع هنری ترجمه شده است. این اصطلاح از واژه لاتین «genus» ابتدا وارد زبان‌های اروپایی، سپس دیگر زبان‌های جهان شد و نوعی رویکرد به ادبیات بود. ژانر که در واقع به عنوان مفهومی در حوزه ادبیات مطرح بود، پس از ظهور ادبیات مدرن، بروز مکتب‌های جدید، نقد و نظریه‌های ادبی از اهمیتش کاسته شد و نظریه‌پردازی درباره آن کمرنگ شد. با این حال سیر و تحول تازه‌ای پیدا کرد و به حوزه‌های غیر ادبی نیز وارد شد. طوری‌که نظریه‌های زبان‌شناسی، توانستند به بسط و گسترش نظریه‌های قدیمی درباره ژانر کمک شایانی کنند.

ژانر در واقع همان چیزی است که از تعریف و تقسیم‌بندی ادبیات و هنر حاصل می‌شود هم‌چنان که در گذشته برای سخن گفتن درباره ادبیات، صاحب‌نظران به طبقه‌بندی ادبیات می‌پرداختند و به این طریق آن را شرح و تفصیل می‌کردند. ارسطو اولین کسی بود که برای مقابله با اتهامات ضد ادبی افلاطون دست به یک طبقه‌بندی کلی در ادبیات زد و بر اساس شیوه بازنمایی و محاکات، ادبیات را به دو دسته روایی و نمایشی تقسیم کرد و سپس تعریفی از تراژدی و کمدی ارائه کرد. همین طبقه‌بندی و دسته‌بندی او در ادبیات بود که باعث شد بحث و بررسی درباره آن تا امروز هم ادامه پیدا کند و امروزه به عنوان ژانر مطرح شود.

عوامل و دلایلی در شکل‌گیری ژانر نقش دارند: عوامل برون‌متنی و عوامل درون‌متنی، که در رویکرد سنتی و ادبی، عوامل درون‌متنی که همان جنبه‌های صوری و محتوایی هستند دخیل بودند و تعیین کننده ژانر محسوب می‌شدند؛ اما در رویکرد مدرن و غیر

ادبی آنچه که مهم و تعیین کننده است عوامل برون‌متنی‌ست که به عنوان زیربنای ژانر به حساب می‌آید. موقعیت‌های متفاوت فرهنگی، اجتماعی و ایدئولوژیک در به وجود آمدن آن نقش مهمی دارد، چنانکه با هرگونه تغییر در این شرایط، تغییرات عمده‌ای نیز در ژانر به وجود خواهد آمد. امروزه «عوامل برون متنی نظیر بافت، ایدئولوژی، ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و ... در شکل‌گیری ژانر دخیل دانسته شده است» (عمارتی مقدم،۱۳۹۰:۸۸) که این عوامل در واقع برآمده از پاسخ‌های یکسانی است که موقعیت‌های مشابه و تکرار شونده‌ای را بر می‌انگیزند. در حقیقت مجموعه اشتراکاتی که از لحاظ سبکی، محتوایی، فرمی و... در پاسخ‌ها دیده می‌شود بیانگر ژانر خاص است. در گذشته همین موقعیت تنها شامل چند موقعیت رسمی بود؛ اما در قرون اخیر ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و کنش‌های ارتباطی متنوع، ژانرهای متنوعی را نیز به وجود می‌آورند.

با تعریف بالا باید این‌گونه گفت که معیار تفکیک ژانرها در رویکرد سنتی و جدید بر اساس درون‌متنی یا برون‌متنی بودن آنهاست. چنانکه در ژانر سنتی بر اساس اصل بودن ویژگی‌های صوری و محتوایی، مخاطب نقش خاصی در تعیین و تعریف ژانر نداشت؛ ولی در رویکرد جدید با برون متنی بودن آن جدا از ویژگی‌های صوری به مخاطب و موقعیت او توجه خاصی شده است که به عنوان مشاهده کننده یا قضاوت‌گر درون‌متن حضور دارد و جزئی از اثر محسوب می‌شود. چنانچه در داستان‌های کلاسیک با پایان کاملاً بسته روبرو بودیم و و در داستان‌های مدرن و پست مدرن پایان باز را شاهد هستیم، چراکه مخاطب تصمیم گیرنده اصلی برای نتیجه داستان است؛ همچنین در پایان «نیمه باز» که در مکتب پایاییسم مد نظر است خواننده در طی داستان با سرنخ‌هایی روبرو می‌شود که می‌تواند پایان داستان را حدس بزند همین سرنخ‌هایی که داستان را از شکل کاملاً باز خارج می‌کند و به چندین پایان، محدود می‌کند و در آن مخاطب کاملاً منفعل نیست و در حاشیه قرار ندارد؛ بلکه وادار به تصمیم گیری است و در روند داستان نقش دارد.

بنابراین امروزه ژانر با تعاریف جدید خود از تعریف سنتی‌اش فاصله گرفته و دیگر به عنوان مجموعه‌ای محدود و بسته از متون، قابل بررسی نیست؛ بلکه در هر جامعه‌ای با توجه به شرایط و ساختار اجتماعی، فرهنگی، ایدئولوژیکی و... ژانرهای متفاوت و متنوعی وجود دارد.

۲- ۲- فرم باس

با توجه به شرایط دنیای مدرن، مخاطب امروز برای خوانش داستان، نمی‌تواند و نمی‌خواهد زمان زیادی صرف کند، بنابراین نویسنده برای پیوند مخاطب با فضای ادبیات

و ایجاد جذابیت، سعی می‌کند دنبال شیوه‌ای اثرگذار باشد «چنین اثری را تنها داستانی می‌تواند داشته باشد که خواننده در یک نشست که بیش از یک ساعت نباشد تمام آن را بخواند.» (میرصادقی، ۱۳۷۲: ۳۵۷). نویسنده امروز سعی می‌کند در متنی کوتاه با پرهیز از حواشی و جزئیات، جدا از دغدغه کلمات و واژه‌ها برشی از یک زندگی را روایت کند «داستان کوتاه باید کوتاه باشد؛ اما کوتاهی حد مشخصی ندارد ممکن است خیلی کوتاه باشد و مثلا حدود ۵۰۰ کلمه بیشتر نداشته باشد.» (شمیسا،۱۳۸۰: ۱۸۱)

باید گفت با همین احساس نیازهاست که ژانرهای تازه‌ای پا به عرصه ظهور می‌گذارند و فرم‌های جدیدی مثل باس در ادبیات داستانی شکل می‌گیرند. نام‌گذاری ژانری به عنوان باس بر پایه درون‌مایه آن است چنان‌که باس در زبان کُردی جنوبی به معنای «بحث کردن» است و این نام برای راحتی کار و مجزا کردن آن از بقیه فرم‌های تفکر تجمیع، انتخاب شده است. فرم داستانی فشرده و کوتاهی که با تکیه بر دیالوگ و مونولوگ به صورت تفکیک شده، فقط در چند سطر شکل گرفته است. فرم باس مثل دیگر ژانرهای تفکر تجمیع، معمولاً دارای اپیزود بندی است: دو اپیزود، که هر کدام به صورت تفکیک شده به دیالوگ و مونولوگ می‌پردازند. اپیزود اول در فرم باس با دیالوگ شروع میشود و اپیزود دوم به مونولوگ‌گویی می‌پردازد. اپی‌زود اول در فرم باس بلندتر از اپیزود دوم است و در این فرم معمولاً تکیه بر دیالوگ است. به همین دلیل مونولوگ یک یا چند سطر بیشتر نمی‌باشد، تا «اصل استثنا پذیر» را که در سطور بعد درباره آن صحبت خواهد شد، بهتر نشان دهد.

در فرم باس دیالوگ، ساده نیست، بلکه سخنی تاثیرگذار است که توانسته خود را از یک گفتگوی ساده تفکیک کند. هر سخن عمیقی که بتواند مخاطب را به اندیشه وا دارد و او را حتی برای لحظاتی هر چند کوتاه به فکر فرو ببرد، تاثیرگذاری خود را نشان داده است. همانطور که گفته شد بر فرم باس مؤلفه‌های تفکر تجمیع، بار می‌شود و این مؤلفه‌ها در هر کدام از فرم‌های این مکتب مشترک هستند؛ مثلاً در فرم تجمیع نیز اپیزود بندی وجود دارد؛ اما در اپیزودهای آن مونولوگ‌گویی در کنار دیالوگ هم هست؛ ولی در فرم باس، دیالوگ فقط در اپیزود اول وجود دارد و در اپیزود دوم مونولوگ‌گویی به شکل نتیجه‌گیری خود را نشان می‌دهد.

۲- ۲- ۱- اصول و مولفه‌های فرم باس

هر فرم نوشتاری دارای اصول و مولفه‌هایی است که ساختار آن را مشخص می‌کند. فرم باس نیز با تکیه بر دو قطبی دیالوگ و مونولوگ متکی بر اصول و مولفه‌های زیر می‌باشد:

۲- ۲- ۱- ۱- اصل استثنا پذیری

اصل استثنا پذیر بین هر نوع دو قطبی، رأی به یکی از قطب‌ها می‌دهد و دیگری را به‌عنوان استثنا می‌پذیرد. در دو قطبی دیالوگ و مونولوگ در فرم باس، اصل بر دیالوگ است که به‌صورت پررنگ در متن دیده می‌شود و مونولوگ به صورت استثنا در متن حضور می‌یابد.

چایت را بنوش که ایستگاه آخر است باید پیاده شوی
ولی مقصد ما که اینجا نبود، وعده دیدار ما که تنهایی نبود
این راه مقصدی نداشت بلیطش باطل شد، همسفری دیگر انتخاب کن
قبل از پیاده شدن بگو هم‌سفر جدیدت کدام ایستگاه سوار شد؟
همان ایستگاهی که تو تنت را چون مراویدی از من پوشاندی.

جواهری از جنس روحم را به او دادم، او
فرق سنگ از الماس را نمی‌دانست. «نادیا قهرمانی کیا»

۲- ۲- ۱- ۲- مخلوط وارگی شعر و داستان در زبان

زبان شعر از دیرباز ویژگی خاصی داشته و زبانی غیر مستقیم بوده است که تلاش می‌کرده از طریق انواع آرایه‌ها و استعارات و ابهاماتی که می‌آفریند در لفافه با مخاطب خود سخن بگوید؛ همچنین نظم و موسیقی از دیگر مواردی است که زبان شعر را با زبان داستان جدایی بخشیده و از زبان شعر، زبانی سخت‌تر نسبت به زبان داستان ساخته است.

زبان داستان، همان زبان گفتار مردم در زندگی عادی است، که توانسته ساختارمند شود و عناصری منظم و مشخص برای خود تعریف کند، گر چه با تکیه بر این عناصر توانسته تا حدی از زبان روزمره فاصله بگیرد؛ اما آنچه که مراد است فهم زبان است که طیف گسترده مردم جامعه می‌توانند آن را بفهمند و مانند شعر نیاز به دانش و آگاهی ادبی چندانی ندارد؛ اما در تجمیع بر پایه اصل سهم گرایی که معتقد است «شعر و داستان در ادبیات دارای سهمی از هم هستند که این سهم عبارتند از: معنا؛ موسیقی؛ تصویر؛ عاطفه؛ تخیل و ... که در نتیجه به کارگیری آنها در زبان، دو زبان مستقیم و غیر مستقیم شکل گرفته است؛ یعنی دو قطبی دیگر. زبان غیر مستقیم زبان استعاری است که شعریت را رقم زده است و زبان مستقبم زبان داستانیت. (رجبی، ۱۰۴؛ ۱۴۰۰)

بنابراین شعر و داستان با همین سهم می‌توانند در یک چرخه همراهی کنار هم قرار بگیرند و گونه‌ای دیگر را در ادبیات رقم بزنند و همراهی و مخلوط وارگی زبانی، افتراقی

را بین تجمیع و مینیمالیسم رقم زده است. مینیمالیسم بر مبنای اصولی که بر آن وضع شده است تفکر در دو گونه شعر و داستان را به صورت مستقل مطرح کرده؛ اما در تفکر تجمیع، سهم گرایی و مخلوطیت زبان شعر و داستان در یک‌جا مدنظر است و تنها بر گونه شعر یا داستان به صورت مستقل بسنده نشده است.

از رنج‌هایت حرف بزن آرام می‌شوی
با هیچکس جز خودم درد دل نمی‌کنم
اما عقده می‌شوند در درونت
برعکس، رنج‌ها تجربه می‌شوند.

صندوق تجربه را باز می‌کنم، گوهر رنج را بر می‌دارم
آویز زیبایی می‌شود بر گردنم. «محبوبه چریکی»

***

انتظارم را خلاصه کن و خلاص
که چه بشود
که در ابتدای کتاب طولانی عشق‌مان زودتر به نتیجه برسیم
نگذار روی طاقچه فراموشی بسته شویم
خواننده امروز کم حوصله است.

چکیده می‌شوم بر دفتر روزگار
به نام مردی هوسباز که عاشق ایجاز بود.
«مژگان منفرد»

۲- ۲- ۱- ۳- دیالوگ محوری و مونولوگ محوری

۲- ۲- ۱- ۳- ۱- دیالوگ

«دیالوگ» صحبت میان شخصیت‌هاست و برای نویسنده به عنوان ابزاری در «شخصیت‌پردازی» محسوب می‌شود. به صحبت‌های دو نفره که هیچ نقش مهمی در اصل داستان ندارند «مکالمه» می‌گویند نه «گفتگو». همان‌طور که در زبان انگلیسی واژه‌ی دیالوگ (Dialogue) با کانورسیشن (Conversation) در یک معناست؛ اما از

نظر نویسندگان مفهوم جداگانه‌ای دارند. دیالوگ یا همان گفت و گو به عنوان مهم‌ترین عنصر داستان در مقابل مونولوگ (تک‌گویی) قرار دارد که بین شخصیت‌های داستان، فیلم، نمایشنامه و روایت صورت می‌گیرد و تابع قواعد مربوط به خود است.

در واقع دیالوگ در جامعه انسانی متاثر از دیالکتیک و ارتباط طبیعت است و در سطح گفتمان، در قالب نظرگاه و برخورد منافع گروهی صورت گفت و شنود دارد. گفت و شنود نه صرفاً پرسش و پاسخ بین دو نفر؛ بلکه برخورد عقاید و آراء است. همان کنش عقلانیِ میان حداقل دو لوگوس (عقل) که در مقابل کنش عقلیِ تک‌گویانه قرار دارد. در واقع دوگانگی لوگوس (DualityofLogos) در تفکر و اندیشه را دیالوگ می‌گویند.

در قرون باستان و میانه، دیالوگ در مفهوم ادبی و به عنوان یک ژانر نمایشنامه‌ای قابل تعریف بود و به صورت گفت و شنود در این نمایشنامه‌ها دیده می‌شد و در حین تداوم فرایند سؤال و جواب، آنچه که قابل ملاحظه بود جست و جوی حقیقت امر بود. یک دیالوگ خوب، دیالوگی بود که در خدمت پیشبرد داستان یا نمایشنامه به کار گرفته می‌شد. که بعدها این وظیفه تغییر و با ورود شیوه‌ای نوین داستان‌پردازی، دیالوگ نیز جایگاه دیگری پیدا کرد.

دیالوگ به عنوان گفتمان فردی، چه به صورت بیرونی و چه به صورت درونی، یک مخاطب دارد که این مخاطب در رمان سنتی با نام، القاب، عناوین و یا با ضمایر، مورد خطاب قرار می‌گیرد؛ اما در جریان رمان نو که خصیصه‌های رمان سنتی را نفی می‌کند هدف دیالوگ با هدفی که در رمان سنتی دنبال می‌شود، متفاوت است. چنانچه «دیالوگ در رمان سنتی در واقع به عنوان یک روش کاربردی و ابزاری موثر در دست نویسنده است که در آشکار سازی مفاهیم رمان و جریان بخشیدن به روند داستان‌پردازی و به دنبال آن ابهام زدایی نقش عمده‌ای را بازی می‌کند». (اسداللهی،۱۳۷۹: ۶)؛ اما در رمان نو چون برخلاف رمان سنتی به داستان‌گرایی توجه نمی‌شود و زبان و نوشتار آن، همچون رمان سنتی در خدمت محتواگرایی نیست دیالوگ در رمان جدید به جای رفع ابهام کردن، یکی از عوامل پیچیده سازی داستان می‌شود، گویی که دیالوگ‌ها بی‌هدف و بدون ارتباط منطقی در متن عنوان شده‌اند و خلق شده‌اند تا به جای روشن سازی روایت، پیچیدگی داستان را بیشتر کنند. در واقع «دیالوگ در رمان سنتی اغلب به صورت گریزگاهی (refuge) است که نویسنده را از تنگناها بیرون می‌آورد؛ یعنی هنگامی که مشکلات ناشی از روایت‌پردازی (narration) به دلایل مختلف (طولانی شدن سخن راوی، قرار گرفتن چند روایت متوالی در یک برهه ...) روند داستان را با مشکل مواجه می‌کند لاجرم نویسنده با وارد کردن مستقیم شخصیت‌ها جان تازه‌ای به رمان می‌بخشد و آغاز خوبی

برای جهش‌های روایتی بعدی فراهم می‌کند». (همان،۱۳۷۹: ۱۶) ولی در رمان نو بدون در نظر گرفتن مرجعی به عنوان گوینده دیالوگ بر ابهام داستان می‌افزاید و خواننده در تنگنای این شگرد و تکنیک قرار می‌گیرد.

دیالوگ یا درونی است؛ یعنی دیگری به صورت مستتر در ذهن و خیال راوی می‌گذرد یا بیرونی است و به صورت عینی، واقعی و دور از هر گونه وهم و خیال، وجود خارجی دارد.

۲- ۲- ۱- ۳- ۲- مونولوگ

مونولوگ «monolog» واژهای یونانی به معنای تک‌گویی است که در برابر محاوره یا گفتگوی دو طرفه قرار دارد. مونو در کلماتی مثل مونوپل یا مونوریل، معنای تک منبع یا قطار تک خطی را در بر دارد و لوگ نیز هم‌ریشه با لغت لوژیک همان منطق است. پس مونولوگ سخن گفتن طولانی توسط یک شخصیت در نمایشنامه است. ساختار تک گویی‌ها عموماً و اغلب با یک نفر در صحنه شکل می‌گیرد. یک نفر که مدام حرف می‌زند و البته حرکات او خیلی کند یا خیلی تند است. تک‌گویی سخن درازناک بی‌گسست و یا کم‌گسست شخصیتی ویژه در نمایشنامه و نمایش است، شخصیتی که به او تک‌گوی گفته‌اند. «تک‌گوی در تنهایی بر صحنه و یا در حضور شخصیت‌های دیگر نمایش، برخوردار از شگردها و شیوه‌های نمایشی با سخنی رسا و شیوا اندیشه‌ها، بیم‌ها، امیدها، پرخاش‌ها، پرسش‌ها و یا اعتراف‌های خود را به آگاهی و به راستی به آگاهی دریافت‌گران همگان می‌رساند.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳ :۶۳۰) نحوه بیان تک‌گویی به سه شکل انجام می‌شود: گفتگو با خود، خطابه به جمع یا متن طولانی در دیالوگ با فرد دیگر باشد، که در هرکدام از آنها احساس و احوال خاصی به نمایش گذاشته می‌شود.

در واقع تک‌گویی به عنوان فرم نمایشی مستقل و سبکی از هنر نمایشی، محصول درام مدرن است که از اواخر قرن ۱۹ در نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نویسی متداول شده است. در این شیوه نمایشی، شخصیت داستان، بازیگر فیلم و یا شاعر، خطاب به خود یا بینندگان و شنوندگان، به تنهایی خطابه یا داستانی را که در واقع درد دلی از اوضاع و احوال خویش است ارائه می‌کند. «تک گویی نمایشی زمانی به کار می‌رود که شخصیتی تنها یا منزوی، افکار درونی‌اش را به صدای بلند به زبان می‌آورد.» (سخنور، ۱۳۷۳: ۲۶۱) تک گویی می‌تواند درونی یا بیرونی باشد. در تک‌گویی درونی، آن چه شنیده می‌شود، در خلوت و تنهایی شخصیت و به نوعی واگویه‌های درونی اوست و تنهاگویی نیز گفته می‌شود «هنگامی که تک‌گویی در تنهایی و به صورت حدیث نفس و درد دل انجام پذیرد، شکل دیگری از آن نمودار می‌شود، که تنهاگویی می‌گویند. تنهاگویی آن تک‌گوییست

که در نبود شخصیت‌های دیگر نمایش بر صحنه بیان می‌گردد. تنهاگویی، برون‌سازی اندیشه‌های درونی است.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۶۳۱) تک‌گویی‌های درونی، تاثیرات متفاوتی را در بیننده یا خواننده می‌آفرینند و اشخاص را تحت نفوذ خود قرار می‌دهند؛ اما در تک‌گویی بیرونی که نوعی برون‌افکنی است شخصیت داستان یا نمایشنامه با صدای مشخص برای یک یا چند شنونده به روایت می‌پردازد. در این نوع تک‌گویی در واقع نوعی تقابل دو طرفه میان تماشاگران و شخصیت تک‌گو وجود دارد: «تماشاگر تک‌گو نیز، دزدانه به شنیدن و تماشای درون افشاگر این فرد می‌نشیند، دزدی که همچون یک روانپزشک یا روانشناس، مخاطب واگویه‌های درونی یک بیمار روان‌نژند شده است؛ اما نمایشگری و گیرایی ویژه تئاتر را هم میهمان می‌شود. پس برای درک و شناخت بیشتر از شخصیت و محتوای تک‌گویی باید به موشکافی هدف و سویه‌ی مقابل تک گفته‌های او نشست.» (خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۸)

تک‌گویی (مونولوگ) در میان مکتب‌های ادبی جزء ادبیات اکسپرسیونیستی و نئواکسپرسیونیستی محسوب می‌شود. نمونه‌های شهیری از آن در سینماها و نمایشنامه‌های جهان وجود دارد که به عنوان آثار ماندگار و مطرح جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند و تاریخ هنر و نمایش را لبریز از لحظه‌های درخشان کرده‌اند، از جمله مونولوگ‌های وزین در نمایشنامه هملت که به قلم شکسپیر نوشته شده است.

دیالوگ و مونولوگ در دوره‌های مختلف در آثار ادبی بصورت جدا و همراه هم همواره وجود داشته است. بکارگیری آنها در کنار هم در یک متن، سخن جدیدی نیست؛ اما در فرم باس چگونه در کنار هم قرار گرفتن آنها است که اهمیت یافته و در متنی ایجازوار بر مبنای دیگر اصول مکتب تجمیع توانسته دیالوگ و مونولوگ را فرم تازه‌ای ببخشد.

چرا همه می‌گویند کجا می‌رویم
چون وعده دادن کار راحتیست
چرا کسی نمی‌گوید از کجا آمده‌ایم
چون اثبات کردن کار سختیست.

اینجا سیاره‌ای‌ست که در آن
هیچ کس هیچ چیز نمی‌داند. «میثم رجبی»

۲- ۲- ۱- ۴- زمان طولانی

هر آنچه در داستان به نمایش درمی‌آید زمان بر آن بار می‌شود و نمی‌توان آن اثر را جدا از زمان تصور کرد. زمان در یک اثر به سه حالت قابل مشاهده است:

الف) زمانی که مولف برای نوشتن در آن قرار دارد.

ب) زمانی که بر راوی اثر می‌گذرد که آن را در چه زمانی بازگو کند.

پ) زمانی که در خود اثر می‌گذرد.

در زمان اول که جنبه شخصی و خارج از متن است، هر مولف برای اثری که منتشر می‌کند مدت زمانی را صرف می‌کند که گاهاً گفته می‌شود این اثر در چند روز، چند ماه یا چند سال نوشته شده است. مورد دوم زمانی است که بر راوی اثر می‌گذارد؛ برای مثال راوی، زندگی شخصیت و شخصیت‌ها را که متشکل از پنج سال عمر است را در بیست و چهار ساعت بیان می‌کند. و حالت سوم، همان زمانیست که بر شخصیت‌ها می‌گذرد که این زمان گذشته، حال و آینده آنها را در بیشتر مواقع در بر می‌گیرد و از هر شخصیت، زمانی از زندگی او در اثر بیان می‌شود.

در تفکر تجمیع و فرم باس زمانی که بر مولف می‌گذرد با توجه به موضوع ایجاز بی‌شک کوتاه است؛ اما در مورد دو زمان دیگر، زمان طولانی مد نظر است. باس معمولاً در دو اپیزد نوشته می‌شود و هر کدام از اپیزودها مختص به زمانی است که راوی آن را بیان می‌کند. بین هر اپیزود حداقل سه ماه فاصله زمانی وجود دارد و حداکثر آن هر چقدر می‌تواند باشد. در واقع «جمع شدگی» که در تجمیع و ژانرهای آن می‌گذرد با ایجاد اپیزود بندی توانسته زمان متفاوت از شخصیت یا شخصیت‌ها را در دو برهه نشان دهد که گاه مکان یا مکان‌های ثابت و گاه متفاوت را در بر می‌گیرد و همین عامل باعث شده که مولف با ایجاد اپیزود بندی به زمانی طولانی از شخصیت پرداخته باشد. زمان طولانی؛ همچنین بر خلاف زمان آنی است که در شعر مینیمال می‌گذرد و از این لحاظ نیز تفاوت جدی با این مکتب ایجاد شده است. در واقع تجمیع به معنای در هم جمع شدن و فشرده شدن است که با خلاصه شدن تفاوت دارد. خلاصه کردن؛ یعنی زدن شاخ و برگ‌های که باعث کوتاهی می‌شوند. برای نمونه امروزه آثار بلند برخی نویسندگان خلاصه می‌شود تا به سهولت بیشتر مورد مطالعه قرار گیرد، در حالی‌که در تجمیع، این کار مدنظر نیست. تجمیع، نوعی منقبض شدن حجمی‌ست که به وسیله کلمات اتفاق می‌افتد و زمان، مکان، شخصیت، درون‌مایه، دیالوگ و ... را به صورتی جمع و جور و فشرده می‌کند. پس تفاوت بارز مکتب مینیمالیسم با این تفکر در کوتاهی روایت است. چرا که کوتاهی در روایت می‌تواند به کوتاهی زمان، مکان، محدویت در شخصیت و ... بیانجامد در حالیکه در تجمیع

محدویتی برای زمان، مکان، شخصیت، درون‌مایه و ... وجود ندارد، بلکه حجم اثر است که مورد توجه می‌باشد و باید کوتاه و فشرده باشد نه روایت آن. (بادآهنگ، رجبی، ۱۸: ۱۳۹۹)

فقط بخواب! نمی‌خواهم امشب صدایت را بشنوم، فهمیدی
بی عشق تو صبحی برایم نیست!
هه، من از این شانس‌ها ندارم!

و صدایش تا ابد خاموش شد
بعد سال‌ها فکر می‌کنم، نمی‌دانست قلبش
حرف‌هایش را می‌شنود. «مژگان قمری»

***

زن‌ها را بازیچه می‌کنی؟!
از زندگی‌ام لذت می‌برم
اما همیشه شانس با تو یار نیست
دور زدن را بلدم

جنازه‌اش در زباله‌دان پیدا شد
این بار ندیده بود تابلو «دور زدن ممنوع» را.
«محبوبه چریکی»

***

مادرِ جان قرصت را بخور
دا گُلی تویی آمدی که مرا
از خانه سالمندان ببری به ولایت‌مان؟

لباس‌های محلیش را در ساکش گذاشتم
رو به دخترش گفتم: خیلی منتظرت بود.
«آناهید بیرونی»

***

می‌خواهند تو را از من بگیرند
مگر ما چکار کرده‌ایم
حرف‌های قشنگ زده‌ایم و تو را از من ممنوع کرده‌اند
ولی اجازه من دست توست.

قلم میخی شده است و هم‌چنان
روی خستگی سلول می‌نویسد.«مهناز مرادی»

۲- ۲- ۱- ۵- نمایشی بودن

بارزترین مشخصه در بیشتر فرم‌های ادبی، نمایشی بودن آن است «روندی که در گونه شعر دیده می‌شود متکی بر توضیح و توصیف است و سراینده آنچه را که حس، تجارب، شهودی‌ات، خواسته‌ها، تمایلات و دغدغه‌هایش است را بیان می‌کند برای همین در گونه شعر محوریت شاعر است و آنچه بر او گذشته و آنچه در نظر دارد، مسئله اوست. همین هم باعث شده که زبان غیر مستقیم شعر زبانی توصیفی باشد و با همین زبان، گرهی از مشکلات بگشاید. حال آنکه در گونه داستان، نویسنده در جایگاه توضیح و توصیف قرار ندارد، بلکه تلاش می‌کند آنچه که مد نظرش می‌باشد را در قالب شخصیت‌ها و رویدادهایی که پیش خواهد آمد نشان دهد. در حقیقت نویسنده با انتخاب سوژه مورد نظر سعی می‌کند آن را به نمایش درآورد. به همین خاطر دو قطبی دیگری که در ادبیات وجود دارد توضیح دادن و به نمایش درآوردن است.» (رجبی، ۱۰۹: ۱۴۰۰)

توضیح، توصیف و نمایشی بودن، جنبه‌هایی هستند که شعر و داستان را در بر گرفته‌اند. با این تفاوت که در شعر تکیه اصلی بر توضیح و توصیف است و زبان شعر با این مشخصه، برداشت خود نسبت به هر موضوعی را ارائه می‌دهد. در واقع همین توضیح یا توصیف، دست شاعر را باز نگاه می‌دارد تا یک طرفه به موضوعی شاخ و برگ ببخشد یا با نازک بینی، جوانبی از آن را که آشکارگی ندارد آشکار نماید؛ اما در داستان جنبه نمایشی، پررنگ‌تر است و موضوع مورد نظر در قالب شخصیت‌ها اجرا می‌شود. به‌طور مثال در شعر،

شاعر درباره فقر صحبت می‌کند؛ اما در داستان، نویسنده فقر را در قالب شخصیت‌ها اجرا می‌کند. این فقر می‌تواند هر کدام از انواع فقر باشد یا هر کدام از طبقات اجتماع باشد.

ادبیات امروز از توضیح و توصیف خسته است، چرا که توضیح دادن و توصیف کردن از صورت عینی و کاربردی ادبیات می‌کاهد و تاثیر گذاری بر مخاطب را خدشه دار می‌کند. در این فرم، با تکیه بر اصل سهم گرایی و مشخص کردن اصل و پایه در هر دو قطب با تکیه بر اصل استثناپذیری، داستان بر پایه «نمایشی بودن» نوشته می‌شود.

انتخاب نمونه‌ها و به اجرا در آوردن آنچه که دغدغه جامعه است و اینکه مردم درد و رنج آن را کشیده‌اند و دیده‌اند قدم بسیار بزرگی است که در این نوع داستان برداشته شده است و سهم گرایی به دنبال این است که شعر نیز از آن محروم نباشد و به آن توجه جدی داشته باشد. البته در این که تاکنون چنین توجهی شده شکی نیست؛ اما اینکه محور جدی قرار بگیرد و در ژانرها بتواند خود را منظم و هدفمند نشان دهد از خواسته‌های مکتب پایاییسم است و نیز اقتضاء ادبیات امروز می‌باشد.

چه خبرته؟
بعد این همه سال آمدی که طوفان به پاکنی؟
حق نداری تا وقتی دستت تو دست بچه منه سرت رو بالش کسی دیگه باشه
مواظب حرفات باش اول سرم رو بالش بابای بچه بود خودت بالشو عوض کردی

هر چه بیشتر به بالشم چنگ می‌زدم زودتر بالشش را عوض می‌کرد
حالا تنها توی خواب‌هایم می‌توانم کنارش باشم. «فاطمه مرادی»

کامت را با نگرانی‌هایت تلخ نکن. بگذار کمی
حال خوش از گلویت پایین برود
وقتی شادم می‌ترسم سرنوشت چیزی را از من بگیرد

آنقدر از خوشحالی ترسید تا به علت افسردگی
خودکشی کرد. «محبوبه چریکی»

از چه فرار میکنی
از خودم تا بیخود نشوم
چه چیزی تو را از خود بی‌خود می‌کند؟
هر چیزی زیادش آدم را بی‌خود می‌کند

راست می‌گفت محبت زیادی من باعث شد
دو بال برای پرواز پیدا کند. «گوهرتاج مرادی آگاهی»

چرخ و فلک را تندتر بچرخان بابا چرخی
محکم بشین پسرجان
هوراااا، الان می رسم به ابرها

چرخش فلک تند چرخید، وقتی به خودش آمد
تمام ابرهای عالم روی موهایش نشسته بود. «باران رضایی»

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه همه چیز در دنیا دو قطبی ست مثل: زن و مرد، شب و روز، سفید و سیاه و... در ادبیات امروز نیز ژانرهای متنوعی متأثر از شرایط فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیکی و... با ویژگی اصلی دو قطبی بودن شکل گرفته‌اند. از جمله ژانر باس که با دو قطب دیالوگ و مونولوگ پدید آمده است و به عنوان یک ژانر ادبی در زیر مجموعه مکتب پایاییسم و تجمیع مطرح است و با شیوه بازنمایی و حکایت منحصر به فرد خود از اصول و مؤلفه‌هایی بهره می‌گیرد. فرم باس معمولاً دارای اپیزود بندی است: دو اپیزود، که هر کدام به صورت تفکیک شده به دیالوگ و مونولوگ می‌پردازند. اپیزود اول به دیالوگ و اپیزود دوم به مونولوگ گویی می‌پردازد. اپیزود اول در فرم باس بلندتر از اپیزود دوم است و در این فرم معمولاً تکیه بر مونولوگ بیشتر از دیالوگ است. دیالوگ در باس سخنی تاثیرگذار است که مخاطب را به اندیشه وا می‌دارد و او را برای لحظاتی هر چند کوتاه به فکر فرو می‌برد. این فرم ادبی در واقع داستانی فشرده و گزیده است که در قالب جملات ادبی گنجانده شده است و داستان کامل و مفصلی را در دل خود دارد.

منابع

۱- اسداللهی تجرق، الله شکر، (۱۳۷۹)، «رمان نو، دیالوگ نو»، **نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، دانشگاه تبریز، شماره ۱۷۴.

۲- بادآهنگ، منصوره، رجبی، میثم، (۱۳۹۹) **خودکارهای سفید به چپ چپ با مقدمه میثم رجبی**، تهران، نشر آنان، چاپ اول.

۳- خاکی نژاد، بهزاد، (۱۳۹۲)، **مونودرام (تئاتر برای یک بازیگر)**، تهران: نشر لوح زرین، چاپ اول.

۴- رجبی، میثم، (۱۴۰۰)، **شورش اسبها در شهر، اسلام آبادغرب**: نشر آون، چاپ اول.

۵- رجبی، میثم، (۱۴۰۰) **مکتب پاپائیسم**، جلد نخست، اسلام آباد غرب، نشر آون، چاپ اول.

۶- سخنور، جلال، (۱۳۷۳) **تئاتر و هنرهای نمایشی**، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی، چاپ اول.

۷- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰) **انواع ادبی**، تهران، انتشارات فردوس، چاپ هشتم.

۸- شهبازی، سکینه، (۱۴۰۰)، **شفق**، اسلام آبادغرب: نشر آون، چاپ اول.

۹- شاهین، شهناز، قویمی، مهوش، (۱۳۸۳)، **فرهنگ جامع تحلیل تئاتر**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.

۱۰- عادل، شهاب الدین، (۱۳۹۴)، «تأثیر «مونولوگ» در معرفی قهرمان و پیشبرد موقعیت‌های دراماتیک آثار نمایشی در عصر نئوکلاسیک»، **فصلنامه تخصصی تئاتر**، شماره ۶۰.

۱۱- عمارتی مقدم، داود، (۱۳۹۰)، «نقش موقعیت در شکل گیری ژانر: معرفی یک رویکرد»، **فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی**، شماره ۱۵.

۱۲- مدقق، حمیدرضا، مهدی‌زاده، سیدرضا، (۱۳۹۲)، «چیستی و کارکردهای ژانر فیلم و رویکردهای مطالعاتی آن»، **فصلنامه رادیو و تلویزیون**، سال نهم، شماره ۲۰.

۱۳- مارتین، هایدگر، (۱۳۸۳)، **متافیزیک چیست**، ترجمه سیاوش جمادی، تهران، انتشارات ققنوس، چاپ اول.

۱۴- منفرد، مژگان، (۱۴۰۰)، «تجمیع همچون مینیمال متکی بر ایجاز می‌باشد»، **نشریه دریا کنار**، سال سوم، شماره ۵۱.

۱۵- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۲)، **جهان داستان غرب**، تهران، انتشارات نارون، چاپ اول

۱۶- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۸۳)، **درآمدی به نمایشنامه شناسی،** تهران: انتشارات سمت، چاپ اول.
۱۷- نور احمر، همایون، (۱۳۸۱)، **فرهنگ اصطلاحات تئاتر،** تهران: نشر نقطه، چاپ اول.
18-Jakoson, Roman. (1963). **Essais de li,guistigue generale,** Minuit, paris, p.32.
19-Benveniste, Email, (2012). "L'Appareil. Formel de l'enonciation", **Langage**, n 17, pp. 14_16.