کتاب به منزلهٔ شیء

نوشتهٔ میشل بوتور
ترجمهٔ سعید شهرتاش

کتاب، این شیئی که در دستانمان می‌گیریم، جلد شده باشد یا صحافی شده، در قطع بزرگ باشد یا کوچک، گران باشد یا ارزان، مسلماً جز یکی از تنها وسایلی که با آنها می‌توانیم سخنی را حفظ کنیم نیست. نه فقط ثبت و ضبط نوشتار بر روی اشیاء سخت با نمونه‌های متفاوت، همچون طومارهای عهد باستان. ممکن است، بلکه ما امروز برای «منجمد کردن[1]» آنچه می‌گوییم حتی بدون توسل به نگارش، و برای ضبط کردن مستقیم آن، با طنینش[2] و آهنگ‌هایش[3]، تمامی انواع فنون را از صفحه تا نوار مغناطیسی یا فیلم سینمایی در اختیار داریم.

این واقعیت که کتاب، آن‌چنان که امروزه می‌شناسیمش، چندین قرن بزرگترین خدمت‌ها را به

اندیشه بشری کرده است،به هیچ وجه متضمن این معنا نیست که صرف‌نظر ناکردنی یا تبدیل‌ناپذیر باشد. جای تمدن کتاب را چه بسا تمدن ضبط[۴] بتواند به خوبی بگیرد. دلبستگی‌های عاطفی ساده، همچون دلبستگی اجداد ما به روشنایی گاز که سالیانی چند آن را حفظ کردند، جز درخور لبخندی اغماض‌آمیز نیست؛ من پیرزنی را شناخته‌ام که ادعا می‌کرد سرمای یک یخچال طبیعی کیفیت بهتری از سرمای یک یخچال برقی دارد.

از این‌رو هر نویسنده شریفی امروزه خود را در برابر مشکل کتاب می‌یابد. این شیء که به واسطهٔ آن رویدادهای بسیاری به وقوع پیوسته است، آیا بجاست که هنوز وفادارانه و منحصراً به کارش گیریم؟ برتری‌های واقعی‌اش، اگر داشته باشد، بر دیگر وسایلِ حفظ کردنِ سخنان ما کدام است؟ چگونه می‌توانیم هر چه بهتر از برتری‌هایش بهره‌گیری کنیم؟

باری همین که چنین مسئله‌ای را با اندیشه‌ای بس بی‌طرفانه بررسی کنیم، پاسخ، بدیهی به نظر می‌آید، اما، البته متضمن پیامدهایی است که ممکن است پرت‌ترین ناقدان را گمراه کند: برتری یگانه، اما در خور توجهی که نه تنها کتاب بلکه هر نوشته‌ای بر وسایل ضبط مستقیم، که به طرزی بی‌قیاس وفادارترند، دارد، این است که آنچه در برابر چشمانمان همزمان گسترش می‌یابد گوش‌هایمان نمی‌توانند جز به توالی دریابند. تحول شکل کتاب، از لوح تا لوحه، از طومار تا روی هم‌گذاری کنونی دفتر (= فرم[۵])ها، همواره به سوی تشدید بیشتر این ویژگی جهت گرفته است.

۱ ـ خطی که مجلدی را شکل می‌دهد

به سخن کسی که خطابه‌ای را ایراد می‌کند گوش دهیم. هر واژه فقط به دنبال واژه دیگر می‌آید و فقط مقدم بر واژه دیگر است. آنها نتیجتاً در طول خطی نظم می‌گیرند که معنایی بدان جان داده است. در واقعیت، بهترین وسیلهٔ انبار کردن چنین خطی، یا چنین «رشته‌ای»، با کمترین دردسر، همانا لوله کردن (پیچیدن) آن است؛ و این همان است که ما در صفحه [موسیقی]، نوار مغناطیسی، یا فیلم سینمایی می‌بینیم. اما گیرِ کار اینجاست که، وقتی واژه‌ای، یا بخشی از این خطابه را جست و جو یا چیزی را بررسی کنیم، ناگزیر این خط را به تمامی باز کنیم، و در نتیجه ما تابع مدت زمان اصلی خواهیم بود. اگر خطابه یک ساعت طول کشیده است و معلوماتی را که ما بدان نیاز داریم در پنج دقیقه ماقبل آخر است، ناگزیر به گوش دادن پنجاه و پنج دقیقه اول خواهیم بود، بردهٔ این توالی خواهیم بود مگر اینکه...

مگر اینکه، در بُعد دیگری از مکان، مثلاً برحسب قطر [نوار] لوله شده، توانسته باشیم نشانه‌هایی را به کار ببریم که بتوانیم در این صورت آنها را به‌طور همزمان در نظر بگیریم. سطح یک صفحه[۶] [موسیقی] ممکن است بدین ترتیب به نواحی هم مرکز یا کناره‌هایی تقسیم شود که بتوانند با یک فهرست[۷] در ارتباط باشند. بنابر این، نگاه کردن ما، گوش دادن ما، نسبت به متن از آزادی و تحرک برخوردارند، ما می‌توانیم آن [متن] را اکتشاف کنیم، بی‌آنکه دیگر [دردسرهای] آن را تحمل کنیم.

اولین مزیت نوشتار، آن چنان که به خوبی می‌دانیم، ماندگار ساختن سخن است، سخن می‌رود و نوشته می‌ماند[۸]، اما شگفت این است که به ما امکان می‌دهد نه تنها گفتار[۹] را دوباره ایجاد کنیم، آن را دو یا صدبار به‌طور کامل، همچون توده‌ای یکپارچه، «انتقال دهیم»، بلکه موجب بقای هر یک از عناصر این گفتار به هنگام ظهور عنصر بعدی شده، آنچه را که گوشمان پیش از این ناشنیده گذاشته بود دراختیار چشممان می‌گذارد، و موجب می‌شود که به یکباره تمامی این رشتهٔ متوالی را دریابیم.

اگر کل یک گفتار را روی یک خط راست بگستریم، خیلی زود، دستیابی به ابتدای آن برای

چشمی که خط سیرش را دنبال می‌کند، دشوار می‌شود. چگونه متن را جمع و جور کنیم تا بیشترین بخش ممکن آن به‌طور همزمان قابل خواندن باشد؟ نگارش «بوستروفدون»[10] (یک سطر در یک جهت، یک سطر در جهت عکس، چنان بود که گویی کاتب شخم‌زنی است که خیش خود را در انتهای هر شیار برمی‌گرداند؛ اما بدی این شیوه این است که مجموعه علایمی را که از یک سطر به سطر دیگر وارونه شده است تقریباً نشناختنی می‌کند)؛ [در شیوه] پیچیدن روی استوانه‌ها (بخشی از سطر اجباراً بخش دیگر را پنهان می‌کند، و دردسر آن به‌طور کلی بسیار است)، الخ، انسان‌ها راه‌حل‌های بسیاری را آزموده‌اند. بهترین راه‌حل، تاکنون، به نظر می‌رسد تقطیع سطر به قطعاتی است که در زیر یکدیگر قرار خواهند گرفت و ستونی را تشکیل خواهند داد.

کمال مطلوب، البته، این است که این تقطیع با چیزی در متن در ارتباط باشد، و این متن خود به اندازه‌هایی [متناسب] تقسیم شده باشد. هر سطر نوشتاری، بنابر این هر حرکت پیوسته چشم در ارتباط با یک واحد معنایی و شنیداری است؛ زمانی که نگاه برای پرش از یک سطر به سطر دیگر صرف می‌کند، بیانگر سکوتِ صداست. رونویسی[11]، در این صورت کاملاً رضایت‌بخش است: ما خود را در برابر «بیت، یا سطر کامل» آن چنان که مالارمه می‌گفت می‌یابیم.

در ستون نثری، سطر هر جا که باشد، بر حسب مقیاس عددی علایم کاملاً مستقل از خودِ متن، قطع می‌شود؛ در چاپ دیگر [از همان متن]، «توجیه» دیگری را برخواهیم گزید، و تقطیع در جای دیگر صورت خواهد گرفت. این امر اهمیتی ندارد، [تقطیع را] چنان انجام می‌دهیم که گویی وجود ندارد. از آنجا که ما وقت بررسی اندازه و ترتیب [چنین تقطیعی] را نداشته‌ایم، اعتنایی به آن نمی‌کنیم...

به همان ترتیب که باید نوار گفتار را به سطرهایی تقطیع کرد که، هنگامی که به گونهٔ دیگری جز بر حسب اتفاقات [و اقتضائات] نشر توجیه می‌شود، بیت نامیده می‌شود، به همان ترتیب ناگزیریم به سرِعت ستون را به قطعاتی تقطیع کنیم، که، هنگامی که این تقطیع موجه است، بند[12] [شعری] یا بند[13] [نثری] نامیده می‌شود.

بند، این صفحهٔ کامل، همچون «بیت یا سطرِ کامل» است.

در طومار قدیم، قطعات ستون [عمودی] در کنار یکدیگر برحسب محوری موزای با محوری که کلمات دنبال می‌کردند، تنظیم می‌شدند، این امر موجب می‌شد تا به سرعت نسبتاً زیاد به دردسرهای طومار نخستین دچار شویم. کتاب در شکل کنونی‌اش با به کار بردن عامدانهٔ سومین محور در پهنا، کاملاً عمود بر دو محور دیگر، پیشرفت درخور توجهی به همراه آورده است. قطعات را بر روی یکدیگر می‌گذاریم، همان‌طور که سطرها را بر روی هم می‌گذاشتیم.

کاربرد هندسه از واژهٔ "volume" (= حجم) که از [معنای] ریشهٔ لغوی‌اش volumen (= برگ‌های لوله شده) بسیار دور است. به خوبی نشان می‌دهد با چه وضوحی این سه بُعد در کتاب در زمانی که شکل کنونی‌اش را به خود گرفته است پدیدار شده است.

به همان ترتیب که چشم می‌تواند سطر کاملی را به یکباره دریابد، و صفحه را به سرعت زیاد برای بررسی کردن وجود فلان یا بهمان واژه در آن بپیماید، به همان ترتیب می‌تواند با مساعدت دستی ماهر صفحات مجلد را ورق بزند، اینجا و آنجا ژرف‌یابی‌هایی را انجام دهد، و برای شناسایی کردن سریع فلان منطقه نمونه‌هایی بردارد.

کتاب آن‌گونه که امروزه می‌شناسیمش، بنابر این ترتیب رشتهٔ گفتار است در فضای سه بُعدی بنابر مقیاسی دوگانه: درازی سطر و بلندی صفحه. ترتیبی که این امتیاز را دارد که به خواننده، نسبت به «جریان» متن، آزادی جابه‌جایی بسیار، تحرک بسیار، می‌بخشد، و به

ارایه همزمان تمامی بخش‌های یک اثر هر چه بیشتر نزدیک می‌شود.

۲ ـ کتاب به منزلهٔ شیء تجاری

در این صورت چگونه است که این ویژگی‌های بس بدیهی و بس درخور توجه شیء کتاب فراموش یا انکار می‌شود، و پاورقی‌نویس ادبی اغلب نویسنده را سرزنش می‌کند که ناگزیر است به عقب برگردد (حال آنکه یکی از امتیازهای بسیار بزرگ کتاب در شکل کنونی‌اش بر برگ‌های لوله شدهٔ قدیم، یا به ویژه بر وسایل ضبط مستقیم، همانا یک چنین بازگشت در حد امکان آسان به عقب است)؟ از این‌روست که سرگذشت کتاب چاپی در نوعی اقتصادِ مصرفی رشد پیدا کرده است، و برای اینکه بتوانیم هزینه تولید این اشیاء را تأمین کنیم، لازم بوده است آنها را کالاهایی مصرفی همچون مواد غذایی به حساب می‌آوریم، یعنی گویی مصرفشان آنها را از بین می‌برد.[۱۴]

هنگامی که کتاب نسخه‌ای بود منحصر به فرد که ساختنش مقادیری ساعت کار درخور توجه طلب می‌کرد، طبیعتاً همچون «بنایی تاریخی» به نظر می‌آمد (exegi monumentum aera perennius)[۱۵]، چیزی به مراتب بادوام‌تر از معماری‌ای برنزی، چه اهمیت داشت که نخستین قرائت آن طولانی و دشوار بوده باشد، قطعاً کتابی می‌داشتیم برای همهٔ عمر.

اما از زمانی که مقادیری نسخه‌های همانند به بازار روانه شده است، ما به این باور رو کرده‌ایم که قرائت کتاب چنان است که گویی آن را «مصرف می‌کنیم». چرا که در نتیجه به خریدن کتاب دیگری برای [مطالعه به هنگام صرف] «غذا» یا اوقات فراغت بعد از آن، یا سفر آینده با راه‌آهن ناگزیریم.

من مسلماً نمی‌توانم به این ران مرغ که آن را قبلاً خورده‌ام بازگردم. ما دلمان می‌خواست که دربارهٔ کتاب هم وضع به این منوال می‌بود. و به فصلی [از فصل‌های آن] باز نمی‌گشتیم، و مسیر [مطالعه] آن را برای همیشه طی می‌کردیم. این ممنوعیت بازگشت به عقب از اینجا ناشی می‌شود: آخرین صفحه را که تمام کردید، کتاب جز به درد اینکه رهایش کنید نمی‌خورد؛ این کاغذ، این مرکب که بر جای می‌مانند، گویی زباله‌اند. همه اینها موجب خرید کتاب دیگری می‌شود که امیدواریم آن را به همان زودی از سر واکنیم.

چنین است شیبی که بر آن تاجر کتاب، امروزه در معرض خطر لغزیدن است، خطری چندان مبرم که توانسته‌ایم در این سال‌های اخیر ناشری بسیار معروف را ببینیم که برای موسسه انتشاراتی خود قاعده زیر را وضع کرده بود: هر کتابی که طی سال نایاب نمی‌شد، بی‌برو برگرد نابود می‌شد، همچون خرت و پرت‌فروشی که نمی‌خواست اجناس بُنجلش دست و پاگیرش شود. باهوش‌ترین و با دل و جرأت‌ترین دستیارانش بیهوده می‌کوشیدند به او حالی کنند که این امر نسبت به کتاب ندانم کاری است، و چنین سختگیری‌ای نسبت به تولید خودش بی‌شک برای بیشتر رمان‌های کوچک که او با قیمت‌های [ارزان برای فروش] آخر سال عرضه کرده بود، موجه بود، اما کتاب‌های تحقیقی، به عنوان مثال، به ویژه هنگامی که از یک زبان بیگانه ترجمه می‌شدند، نیاز به مدت زمانی داشتند تا به آرامی اما با اطمینان به دست خوانندگانش برسد. او که گوشش هیچ بدهکار این حرف‌ها نبود، اظهار می‌داشت که قاعده‌های فعلی صنعت از این قرارند. می‌بینیم که چقدر از این قول مأثور: نوشته می‌ماند[۱۶] دوریم.

باید، در واقع، اعتراف کرد که بخش عظیمی از تجارت کنونی کتاب‌فروشی‌ها بر پایهٔ اشیاء بس زود مصرف استوار است: روزنامه‌ها، که به محض چاپ شماره بعدی ارزش خود را از دست می‌دهند، عادت به نوشتن برای چنین صفحاتی، تقریباً به ناگزیر امکان نشر کتاب‌هایی را فراهم می‌آورد که نیازی به بازخوانی شان

نداریم، به یکباره جذب می‌شوند، زود خوانده می‌شوند، زود ارزیابی می‌شوند، و زود فراموش می‌شوند. اما واضح است که در این صورت این چنین کتابی محکوم به نابودی است به نفع مجلات مصور، و به ویژه مجلات رادیویی یا تلویزیونی. ناشری که نمی‌تواند شغل خویش را چیز دیگری جز روزنامه‌نگاری[17] به حساب آورد حکم «یکی بر سر شاخ و بن می‌برید» را دارد. اگر این داستان به راستی نیازی به دوباره خوانده شدن ندارد، اگر بازگشتن به عقب کاملاً بیهوده است، پس چرا آن را از یک رادیو، یک ضبط صوت، یا یک گرامافون[18] گوش نکنیم، که توسط بازیگری باب روز به زیبایی بیان می‌شود، و به تمامی کلمات آهنگشان[19] را باز می‌گرداند؟

مسلماً رشد این رقابت با کتاب ما را وامی‌دارد تا درباره این یک از تمامی جنبه‌های آن دوباره بیندیشیم. در واقع این رقابت است که کتاب را از تمامی سوءتفاهم‌هایی که هنوز راهش را سد می‌کنند خلاص خواهد کرد، حیثیت ماندگاری‌اش را به آن اعاده خواهد کرد، و اهمیت اساسی تمامی جنبه‌هایی را که دنباله‌روی دیوانه‌وار یک سرعت مصرفی روزافزون مسکوت گذاشته بود، به آن باز خواهد گرداند.

روزنامه، رادیو، تلویزیون، و سینما کتاب را ناگزیر خواهند کرد تا بیش از پیش «زیبا»، و بیش از پیش «فشرده» شود. ما از شیء مصرفی به مبتذل‌ترین معنای کلمه، به شیء درخور مطالعه و تأمل گذر می‌کنیم، که تغذیه [مان] می‌کند بی‌آنکه ته بکشد، و شیوه‌ای را که با آن جهان را می‌شناسیم و در آن به سر می‌بریم دگرگون می‌سازد.

هیچ‌چیز در این خصوص درخور توجه‌تر از تحول کنونی کتاب ارزان یا کتاب جیبی نیست: [چاپ] کتاب قدیم و رسالات در این قطع بیش از پیش، در فرانسه همچنان که در سایر کشورها، افزایش می‌یابد. بدین‌ترتیب رفته‌رفته نوعی کتابخانه عظیم عمومی ایجاد می‌شود که مراجعه به آن، و کاربرد آن، در دسترس مشتریانی است قیاس‌ناپذیرانه زیادتر از مشتریان مؤسسات [نشر] قدیم. چه بسا ما به کسی که قبل از جنگ جهانی اول می‌گفت ما بیست و پنج سال بعد گفتار در روش[20] [دکارت] یا اعترافات[21] قدیس اگوستن[22] را در تمامی کتابفروشی‌های ایستگاه‌های راه‌آهن خواهیم یافت، لقب خوش خیال می‌دادیم.

ما کتاب را به منزلهٔ شیئی کامل باز می‌یابیم. تا همین چندوقت پیش، شیوه‌های ساخت و توزیعش ناگزیرمان می‌کرد تا از آن جز در پرده سخن نگوییم. تغییرات پیش آمده در این زمینه‌ها پرده‌ها را کنار زده است. کتاب دارد به راستی خویش را به ما عرضه می‌کند. پس نگاهش کنیم.

۳ ـ افقی‌ها و عمودی‌ها

این سوءتفاهم درباره کتاب شیء[23] مصرفی از سنخ غذایی، همین که پلک‌هایمان را باز کنیم، می‌بینیم که در واقع جز برای نوع خاصی از آثار که عادت‌های نقد ادبی و تاریخ ادبیات ما را وامی‌دارند تا مهم‌ترین و پرشمارترین تلقی‌شان کنیم، پیش نمی‌آمد، چنین چیزی مورد بحث ما نیست، بدین قرار آثاری که در واقع، از اول تا به آخر، رونویسی گفتاری دنباله‌دار هستند، خواه حکایت باشند خواه جُستار، بنابر این طبیعی است که مطالعه‌شان با صفحهٔ اول شروع و با صفحه آخر تمام شود، چرا که بدین‌ترتیب زمان استماعی فرضی را اعاده می‌کنند. مسلماً تنها در این حالت است که می‌توان چنان کرد که گویی نخستین سطرها محو و نابود می‌شوند، هنگامی که به آخرین سطرها می‌رسیم. اما بیشتر کتاب‌هایی که ما به کار می‌بریم به این شیوه ساخته نشده‌اند. ما معمولاً آنها را یکسره نمی‌خوانیم. آنها مخزن‌های دانایی هستند که از آنها می‌توانیم برداشت کنیم، و به گونه‌ای مرتب شده‌اند که بتوانیم به ساده‌ترین شکل ممکن معلوماتی را که

بدان نیاز داریم در لحظه‌ای معین بیابیم. چنین‌اند فرهنگ‌ها، کاتالوگ‌ها، راهنماها[۲۴]، این ابزارهای ضروری برای حرکت یک جامعه امروزی، کتاب‌هایی که از همه بیشتر خوانده و مطالعه می‌شوند؛ و اگر، اغلب، ارزش ادبی ناچیزی دارند، این امر، البته از نابختیاری ماست. ما بدین ترتیب در شهری زندگی می‌کنیم که خانه‌هایش بد منظرند، اما در آنها با راحتی کمتری نیز به سر می‌بریم.

یکی از ویژگی‌های بارز این نوع آثار، این است که، غالباً کلمات در آنها تشکیل عبارت نمی‌دهند، سیاهه‌های عظیم سازمان یافته‌اند.

حکایت، جستار، و هر آنچه ممکن است تشکیل گفتاری را بدهد که از ابتدا تا به انتها شنیده می‌شود، در غرب برحسب محوری افقی از چپ به راست نوشته می‌شود. می‌دانیم که این امر صرفاً یک قرارداد است. تمدن‌های دیگر شیوه‌های دیگری برای نوشتن برگزیده‌اند.

دو بعد و جهت دیگر مجلد: از بالا به پایین برای ستون، و از نزدیک‌تر به دورتر برای صفحات، را ما معمولاً نسبت به محور اولی امری ثانوی تلقی می‌کنیم، تمام روابطی را که معمولاً دستور زبان بررسی می‌کند، در طول این خط افقی نوشته می‌شوند، اما هنگامی که ما به شماری از کلمات که نقش یکسانی در جمله دارند، مثلاً به یک رشته مفعول بیواسطه برمی‌خوریم، هر یک به شیوه‌ای همانند با جمله مرتبط می‌شوند: آنها در حقیقت در گسترش روابط جایگاهی یکسان دارند، و من [خواننده] آنها را مانند توقفگاهی در حرکت سطر احساس می‌کنم. این بر شمارش[۲۵]، به نوعی، نسبت به مابقی متن به‌طور عمودی نظم می‌گیرد.

اگر این شکل عمودی را حروفچینانه بیان کنم همه‌چیز روشن‌تر خواهد شد، من به اصطلاح، «عناصر مشترک» دستوری[۲۶] را از تمامی این الفاظ جدا خواهم کرد، حتی خواهم توانست بخشی از این برشمارش را برای دیدن دنبالهٔ آن، ندیده بگیرم، ولو مجبورم باشم بعداً به آن بازگردم.

بدین ترتیب، در فصل بیست و دو گارگانتوا[۲۷]، رابله[۲۸] ما را می‌آگاهاند که این غول خوب، [این بازی‌ها را] بازی می‌کرد[۲۹]:

Au flux,
à la prime,
à la vole,
à la pille,
à la triumphe,
à la picardie,
au cent,
à l'espinay,
à la malheureuse,
au fourby,
...

(بر شمارش، دویست و هجده‌بازی را دربر می‌گیرد، اما ترتیب عمودی آن این امکان را به ما می‌دهد تا یکراست به پایان آن برسیم:)

...
à cambos,
à la recheute,
au picadeau,
à croqueteste,
à la grolle,
à taille coup,
au nazarades,
aux allouettes,
aux chinquenaudes.

بعد از آنکه خوب بازی و وقت‌گذرانی کرد مقتضی بود که کمی هم بنوشد، - این برای مرد امری عادی بود، - و کمی بعد بنشیند، روی یک نیمکت زیبا یا بر بستر ولو شود و دو سه ساعتی بخوابد بی‌آنکه فکر بد بکند یا حرف بد بزند...

هر یک از بازی‌های برشمرده، جریان افقی جمله را در عین حال دنبال می‌کند. برخی از حالت‌ها پیچیده‌ترند: اجزایی که باید مع‌ذلک در پی‌بیایند، ممکن است به همان شیوه عناصر مشترکشان جدا شوند، همان‌گونه که در تبارشناسی‌ها، همچون تبارشناسی پانتاگروئل [۳۰]:

دیگران هیکل گنده می‌کردند. و از آنها غول‌ها به وجود آمدند، و از اینها پانتاگروئل؛

و اول شالبروت بود،

که سارابروت را زاد،

که او فاریبروت را زاد،

که او هورتالی را زاد، که آش‌خوری قهار بود، و در زمان توفان حکم می‌راند،

که او نامبروت را زاد،

که او اطلس را زاد، که با شانه‌هایش آسمان را از فرو افتادن باز می‌داشت،

که او گولیات را زاد،

که او ایریکس را زاد، که مخترع کاسه‌بازی بود،

که او تیت را زاد،

که او ایریون را زاد،...

(در این اینجا بر شمارش. شصت و دو نسل را در برمی‌گیرد).

...

که او تیران دوکنبر را زاد،

که او بروسهان دوموی‌یر را زاد،

که او بروبر را زاد، که مغلوب اوژیه دانمارکی، هم شأن فرانسوی‌اش شد،

که او مابون را زاد،

که او فوتاسون را زاد،

که او هلکباک را زاد،

که او ویتدگون را زاد،

که او گران گزیه را زاد،

که او گارگانتوا را زاد

که او پانتاگروئل شریف، ارباب من، را زاد.

چنین بر شمارشی. چنین ساختاری می‌تواند در هر قسمت از جمله که باشد وارد شود؛ کلماتی که آن را تشکیل می‌دهند هر نقشی می‌توانند داشته باشند به شرطی که نقش یکسان باشد. آنها حتی می‌توانند خارج از یک جمله، به انتظار یک جمله [ی دیگر] قرار گیرند. کتاب‌های کاملی ممکن است بدین ترتیب تألیف شوند: فهرست نام‌ها در دفتر راهنمای تلفن تشکیل یک جمله نمی‌دهند، اما تصور کردن جملاتی که در درونشان یک یا دو یا تمامی نام‌های این فهرست را من بتوانم بگنجانم آسان است.

به همان ترتیب که ساختارهای عمودی بر شمارشی [۳۱] می‌توانند به درون ساختارهای افقی، جملات، درآیند، به همان ترتیب ساختارهای افقی می‌توانند به اجزاء بر شمارش‌ها تعلق داشته باشند؛ این چیزی است که در تمام فرهنگ‌ها و دایرةالمعارف‌ها روی می‌دهد. این سنخ مجموعه لفظی می‌توانند تا بی‌نهایت با یکدیگر ترکیب شوند.

یادآوری اهمیت عظیم بر شمارش در ادبیات کلاسیک، خواه در تورات باشد، خواه نزد هومر. یا تراژدی‌نویسان یونانی، رابله، هوگو، یا شاعران معاصر، امروزه بیهوده است.

در ساختار آنها، فهرست‌ها همچون جمله‌ها می‌توانند متنوع باشند:

باز یا بسته

(اگر من بنویسم: «دوازده رسول»، و دوازده نام را بر شمارم، فهرست من کامل است، مجموعه‌ای است اشباع شده که نمی‌توانم چیزی به آن اضافه کنم، اما فهرست من ممکن است باز باقی بماند در عین اینکه کاملاً ویژگی‌های بارزی داشته باشد؛ در این صورت موضوع عبارت است از رشته‌ای از مثال‌ها، و من، خواننده را دعوت می‌کنم تا به آن، مثال‌های دیگری را از همان نوع بیفزاید ـ ترکیب «الی آخر» رایج‌ترین نشانه

این باز بودن است)،

بی‌نظم یا با نظم

(صِرف عملِ مرتب کردن کلمات بر حسب محور عمودی از بالا به پایین چه بسا ردیف کردن آنها در نظمی سلسله مراتبی به نظر آید، اما دستگاه ـ [دیگر]ی با اهمیت بسیار زیاد برای کل تمدن ما امکان نوعی علامت‌گذاری به غایت سریع یکایک عناصر خود را می‌دهد؛ بحث بر سر نظم الفبایی است که بنابر تعریف می‌توان آن را بر هر مجموعه‌ای از کلمات تحمیل کرد، بهترین نظم قراردادی است ـ یگانه وسیله به تحقق رساندن بر شمارشی به راستی بی‌نظم، و به تعلیق درآوردن تمامی نتایجی است که از روابط همجواری میان عناصر مختلف در صفحه می‌توان گرفت.

ـ در یادآوری این نکته شتاب کنیم که اگر چه نظم الفبایی بر روابط عینی میان موجوداتی که این کلمات بر آنها اطلاق می‌شود استوار نیست، معذلک تعیین کردن روابط میان این موجودات ممکن است؛ هر یک از ما نقشی را که برایش موقعیتی ایفا می‌کرد که او در فهرست الفبایی شاگردان کلاسش داشت به خاطر دارد.

ـ روابط همجواری، اگر با نظم الفبایی قطع نشوند، می‌توانند گسترش یابند خواه به شیوه خط مستقیم (فهرست اسامی شاگردان برحسب نتایج انشاء، از اول تا آخر، این یکی بیشترین فاصله را با آن یکی دارد)، یا به شیوه خط مدور، آخری به اولی ملحق می‌شود (بدین ترتیب است دوازده ماه سال، چهار فصل، هفت رنگ رنگین‌کمان و غیره)، می‌توانند تمامی انواع شکل‌ها را به خود بگیرند، و به هزار شیوه سلسله مراتبی شوند)

ساده یا مرکب

(بر شمارش عناصر را ممکن است بر شمارش دسته‌ها، گروه‌ها و جز آنها فراگیرد؛ بدین‌ترتیب ما طبقه‌بندی‌ای داریم که روشن‌ترین ترتیب آن متضمن چندین ستون است که نسبت به یکدیگر جابه‌جا می‌شوند، و یا چندین برشمارش که عناصر مربوط به هر یک از آنها ارتباط‌هایی [با عناصر بر شمارش‌های دیگر] برقرار می‌کنند.

ـ در این صورت شکل جدول می‌گیرند؛ دفتر راهنمای تلفن را کلاً جدول قطوری از ارتباط‌ها تشکیل می‌دهد).

۴ ـ مورب‌ها

بر شمارش‌های مرکب بدین‌ترتیب به‌طور کاملاً طبیعی در چندین ستون مرتب می‌شوند، هر عنصر جدول، خود می‌تواند نقطه حرکت ساختاری افقی، و مجموعه‌ای از جملات باشد. واضح است که میان این جملات یا گفتارها، و به همان ترتیب میان اجزاء چندین بر شمارش مختلف ممکن است پیوندهایی برقرار شود.

رابله. در فصل اول گارگانتوا، مثال ابتدایی خوبی از یک چنین ساختار موربی به ما ارایه می‌دهد:

... بنابر نقل و انتقال ستودنی سلطنت‌ها و امپراتوری‌ها:

آشوری‌ها در مادها

مادها در مقدونی‌ها

مقدونی‌ها در رومی‌ها

رومی‌ها در یونانی‌ها

یونانی‌ها

فرانسوی‌ها

و با تفکیک کردن این دو ستون:

آشوری‌ها

در

مادها

مادها — مقدونی‌ها

مقدونی‌ها — رومی‌ها

رومی‌ها — یونانی‌ها

یونانی‌ها — فرانسوی

دورتر، در فصل سی و هشتم کتاب سوم[۳۲] مثال دیگری بسیار غنی‌تر از این دست:

پانتاگروئل می‌گوید: «به نظرم می‌آید تریبوله[۳۳] بالکل دیوانه است».
پانورژ[۳۴] جواب می‌دهد:
تمام و کمال دیوانه.

گفت و گویی میان پانتاگروئل و پانورژ ادامه می‌یابد، که در دو ستون مرتب می‌شود، و بر شمارشی است از صفت‌های کلمه «دیوانه»:

پانورژ:	پانتاگروئل:
د. خوش اصل و نسب، F. de haulte game,	دیوانهٔ مقدر، Fol fatal,
د. بکاری و بملی، F. de be quarre et de be mole	د. طبیعی، F. de nature
د. زمین‌دار، F. terrien,	د. آسمانی، F. céléte,
د. شاد و بازیگوش، F. Joyeux et folastrant,	د. شنگول، F.Joviol,
د. قشنگ و خل وضع، F. Jolly et folliant	د. جیوه‌ای، F. Mercurial
د. شنگول، F. à pompettes,	د. دمدمی، F. linaticque
د. زنگوله‌دار، F. à sonnettes,	د. بی‌قاعده، F. erraticque,
د. خندان و مقاربتی، F. riant et vénérien,	دئیری و ژونونی، F. aeteré et Junonien,
د. عشی، F. de soubistriacte	د. (منجمد) شمالی، F. arctique
د. قطره‌ای خلص، F. de mère goutte,	د. قهرمانی، F. héroique,
...	...

(بر شمارش این‌بار شامل صد و سه کلمهٔ دوگانه است)

پانورژ:	پانتاگروئل:
د. معمایی، F. de rebus,	د. دشوار فهم، F. hieroglyphique,
د. ارباب، F. à patron	د. معتبر، F. authenticque,
د. باشلق‌دار، F. à cheperon	د. ارجمند، F. de valleur,
د. چارچنگولی، F. à doublerebras,	د. قیمتی، F. précieux,
د. زرنگار، F. à la damsqine,	د. متعصب، F. fanaticque,
د. توکی وضع، F. de tauchie,	د. خیالی، F. fantasticque,
د. نحس، F. d'azemine,	د. لنفاوی، F. lymphaticque,
د. دو دانگ خوان، F. barutonant,	د. وحشت‌زده، F. panicque,
د. خال خالی، F. moucheté,	د. خوده‌بین، F. alambicqué
د. ضد زنبورک، F. à épreuve de hacquebutte.	د. ناغم‌افزا، F. non fascheux,

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به این مقاطع[۳۵] رابله تاکنون توجهی که سزاوار آنند از سوی تاریخ‌نگاران و نظریه‌پردازان ادبیات نشده است؛ اما به روشنی بسیار در برخی از مناطق این مقطع ارتباط دوگانهٔ افقی و عمودی را می‌بینیم، که تأثیر مورب یک پاسخ بر پاسخ دیگر به آن افزوده می‌شود. برای تأکید کردن بر این پیوندها، باید وسیله‌ای یافت تا چشم را نسبت به این تار و پود افقی ـ عمودی به حرکت‌های مورب وا دارد. رایج‌ترین شیوه، ارجاع است: با یک جمله می‌توان خواننده را به نگاه کردن به جای دیگر ترغیب کرد، یا با یک کلمه، مثلاً با عنوان مطلبی از دایرةالمعارف، یا با یک علامت (ستاره، علامت یادداشت، و غیره) که در جای دیگری از صفحه یا از کتاب تکرار می‌شود حتی اگر علامت به کار رفته پیش از این برای من ارزش قراردادی نداشته باشد، صرف این عمل که علامت، خارج از توالی عادی افقی یا عمودی تکرار شود، موجب برقرار کردن رابطه با من می‌گردد. وانگهی به خوبی می‌دانیم که تکرار همان کلمه در ابتدای هر یک از اجزاء یک توالی عمودی بهترین وسیلهٔ جلب توجه به توالی است.

هر چه علامت‌های همانند پر تعدادتر و نزدیک‌تر باشند، توجه را بیشتر جلب می‌کنند، و صورت فلکی پویاتری را در زمینه صفحه تشکیل می‌دهند. به دو پیکان اساسی: از چپ به راست، از بالا به پایین، تمامی پیکان‌هایی اضافه خواهند شد که از یک قطب به قطب دیگر این تکرارها حرکت خواهند کرد.

۵ ـ حاشیه‌ها

یادداشت‌ها معمولاً خارج از پیکره خودِ صفحه قرار می‌گیرند، در پایین آن، و گاه به آخر فصل یا کتاب منتقل می‌شوند. خواننده آشکارا دو بار به خواندن متن دعوت می‌شود، یک بار با ادامه مستقیم جمله، یک بار هم با تغییر مسیر دادن از یادداشت.

این تمایز میان دو منطقهٔ متن، یکی اختیاری دیگری اجباری، غالباً تمایز میان دو منطقه از خوانندگان را بیان می‌کند که متن خطاب به آنهاست. هنگامی که نقل قول‌هایی به زبان بیگانه می‌کنیم، و آنها را به صورت یادداشت ترجمه می‌کنیم، براین باوریم که برخی از خوانندگان خود خواهند فهمید، و خوانندگان دیگر، چون اسپانیولی یا فنلاندی نمی‌دانند، ناگزیر خواهند بود تغییر مسیر بدهند. به همان ترتیب، هنگامی که نویسنده می‌خواهد «در دسترس همگان» باشد، اما مع‌ذلک از خود در برابر متخصصان دفاع کند نکات ظریفی را در حوزه کوچک مختص به آنها برایشان مطرح می‌کند.

یادداشت، متعلق به کلمهٔ واحدی از متن اصلی است، اما تفسیر[۳۶] غالباً در واقع به کل آن متن تعلق دارد. بنابر این دیگر دلیلی وجود ندارد که بر این یا آن کلمه علامت بگذاریم، و ما در این صورت شرح حاشیه‌ای[۳۷] خواهیم داشت.

موقعیت عادی یادداشت‌ها در پایین صفحه موجب می‌شود که انسان تمایل داشته باشد به آنها رجوع نکند مگر پس از خواندن پیکره متن در کلیتش؛ اما هنگامی که تفسیر در کنار [متن] قرار گرفته است، حرکت عادی قرائت سبب می‌شود تا ما ضمن مطلع شدن از متن اصلی، با آن [تفسیر نیز] برخورد کنیم. این تفسیر بنابر این ادامه خواهد یافت، و در تمام گفتار رسوخ خواهد کرد.

می‌توان حروفچینی نمایشنامه‌های تئاتری را به عنوان مورد خاصی از ساختار حاشیه‌ای به‌شمار آورد. نام شخصیت‌ها سابق بر این در حاشیه بود؛ جزو متن شنیده شده نبود؛ [این نام‌ها] برای متنی که می‌خوانیم ضروری هستند، و در متنی که برایمان می‌خوانند حذف می‌شوند. بعدها اغلب این نام‌ها را به‌طور متقارن از هر دو سو نسبت به وسط صفحه قرار دادند، و این شیوهٔ دیگری است برای بیرون کشیدن [این نام‌ها] از پیکره متن.

به این ملاحظات، ملاحظات مربوط به دکور پیوند می‌خورند، که در یک نمایش صحنه‌ای که در آن این دکور اجرا می‌شود، از قلم می‌افتد، اما کم و بیش در یک قرائت رادیویی ارایه می‌شوند، و نیز ملاحظات لحن و ضرباهنگ و احساس، که بازیگر باید الزاماً به درون بازی خود انتقال دهد. بدین ترتیب، در ترجمه‌های تراژدی یونانی که به سرپرستی انجمن گیوم بوده[۳۸] منتشر شده است جای دلالت‌گری عروض[۳۹] متن اصلی را یادداشت‌هایی حاشیه‌ای از این دست گرفته است: «پرشور، آرام‌تر ملودرام، و غیره.»

تمامی معنای یک متن ممکن است با چنین جهت[گیری]های قرائتی یا تفسیری دگرگون شود. از این قبیل است اشاره مشهور [ذکر شده در] تارتوف[۴۰]: «این یک جنایتکار است که سخن می‌گوید.»

جملهٔ در حاشیه، عضو جمله، کلمه، مستقیماً به چیزی که قبل از آنها یا بعد از آنها در جریان سطر [متن]، و شیار [صفحه]، و نوار اول[۴۱]، می‌آید وابسته نیستند، بلکه به کانون انتشار نوعی روشنایی شبیهند که هر چه به آن نزدیک‌تر باشیم بیشتر احساسش می‌کنیم: همچون لکهٔ جوهری است که [جوهر خشک کن] به خود می‌گیرد، و جذب می‌کند، و با انتشار لکه بعدی، [انتشارش] خنثی و متوقف خواهد شد. کلمه در این صورت مثل رنگ عمل می‌کند. نام‌های رنگ‌ها و تمامی نام‌هایی که بر صفت یک سطح یا یک مکان دلالت می‌کنند، خاصهٔ به طرزی درخور توجه قدرت انتشار بر روی صفحه را دارند.

با ذکر کردن برخی از کلمات متن می‌توان با دقت بسیار بر جهت، و دامنهٔ انتشار، نظارت کرد، و کم و بیش شرح[۴۲] را به یک یادداشت مختصر کرد.

کولریج[۴۳] مثال کلاسیک کاربردی شاعرانهٔ شرح حاشیه‌ای را در The Rime of ancient Mariner[۴۴] ارایه داده است.

حتی اگر یادداشت‌هایی در پایین، و شرح‌هایی در حاشیه، وجود نداشته باشد، ناشران غالباً پیکره متن را در صفحه با چند کلمه که «عنوان جاری[۴۵]» نامیده می‌شود تزیین می‌کنند. در بیشتر موارد، مقصود در واقع عنوان خود اثر است که دایماً همچون پشتیبان یک نیرو یادآوری می‌شود؛ اما در قرن نوزدهم به ویژه، عنوان جاری ممکن بود از یک صفحه به صفحه دیگر فرق کند، چرا که عنوان‌های فصل‌ها را یادآوری می‌کرد، یا خصوصیات هر صفحه را دقیقاً مشخص می‌کرد، و آن را برای آنکه به خواننده امکان بدهد تا به راحتی بداند در کجاست خلاصه می‌کرد.

می‌بینیم که پیکرهٔ صفحه ممکن است با حفاظی از کلمات، که حمایتش می‌کند، تشریحش می‌کند، از آن دفاع می‌کند، چارچوب‌بندی شود. از آنجا که ترتیباتی از این نوع هزینه‌بردار است، غالباً امروزه تنها در آثار علمی به آنها برمی‌خوریم: کتاب‌های درسی، جستارها، رساله‌های دانشگاهی، که در آنها از دیدگاه ادبی، عادت متأسفانه حکم می‌راند.

۶ ـ حروف چاپی

عروض شاعران تراژدی‌نویس یونانی، خود، راهنمای طرز بیان بود، و هر نوع ترتیب قرار گرفتن اشعار در صفحه، هر نوع تقطیع متن به صورت سطرهای نابرابر ممکن است همان ارزش را داشته باشد. مالارمه بهترین مثال برای چنین کاربرد عروضی در صفحه است، اما باید به خاطر داشت که او خود طاس‌اندازی هرگز قضا را دیگرگون نخواهد کرد را نوعی ارتقاء به سطح شعر در آن وقت رایج در اعلانات و آگهی‌ها و روزنامه‌ها تلقی می‌کرد.[۴۶]

حروفچینی‌رسای مالارمه بر چهار اصل اساسی استوار است:

۱) تفاوت‌ها از حیث قوت در انتشار کلمات با تفاوت‌های پیکره‌ای بیان می‌شوند. کلماتی که با شدت تلفظ می‌شوند، و، در مورد این شعر به جمله اصلی

تعلق دارند، با حروف درشت‌تر به چاپ می‌رسند. ترتیب [درجات] قوت نزد مالارمه هم‌ارز ترتیب جملات پیرو است.

۲) سفیدی‌ها سکوت‌ها را مشخص می‌کنند: سفیدی‌های کم و بیش درشت میان مقطع‌ها، و بندها، سفیدی‌های کم و بیش طولانی در داخل سطرها به ویژه جابه‌جایی‌های کم و بیش بزرگ آنها از یک سطر به سطر دیگر. در اینجا ما ناگزیریم دو تأثیر متضاد را مورد توجه قرار دهیم: قرائت نثر ما را عادت داده است تا زمان گذر از یک سطر دیگر در ستون را زمانی بیهوده تلقی کنیم؛ هنگامی که حرکت سطر بعدی به سمت راست تغییر کند، همچنان که هنگامی که حرکتی [از] مقطعی [به مقطع دیگر] وجود دارد، سکوت بر نخستین کلمه مقدم خواهد بود، بی‌آنکه اختلالی در حرکت عمومی نثر پدید آمده باشد. در مقابل، هنگامی که سطر بعدی به سمت چپ تغییر می‌کند، ما تمایل داریم در بالاتر ستونی را جست و جو کنیم که این حرکت عمود بر آن پدید آمده است، و نوعی احساس بازگشت به عقب به ما دست می‌دهد. این سکوتی است مؤکد، که خواننده ناگزیر خواهد بود با تشدید [تلفظ] دو «جانب» آن، کلمه‌ای را که قبل از آن و کلمه‌ای را که بعد از آن می‌آید آشکار کند، در حالی که در جابه جایی به سمت راست، او ناگزیر خواهد بود برعکس با تخفیف [تلفظ] دو جانب آن، با کاستن قوت کلمات هر طرف، آن [سکوت] را ابراز کند.

۳) مسلم است که مالارمه علاوه بر این، معادلی را برای بلندی اصوات، و آهنگ[۴۷] صدا جست و جو می‌کرده است. او می‌خواسته است که بالای صفحه با زیرترین، و پایین صفحه با بم‌ترین [صدا]، همان‌گونه که در خطوط حامل[۴۸]، در ارتباط باشد. اما این امر نمی‌تواند متأسفانه در شعرش جز با ستون فقرات، جملهٔ عنوان انطباق داشته باشد. طاس‌اندازی هرگز قضا را دیگرگون نخواهد کرد، که با درشت‌ترین حروف به چاپ رسیده است، زیرا جمله [ی عنوان] بیش از یک سطر را اشغال نمی‌کند. جهت‌گیری عمودی از بالا به پایین چنان تعیین کننده است که، اگر می‌خواستیم کاملاً به اصل مالارمه بسنده کنیم، در صورتی که چند سطر می‌داشتیم، مجبور بودیم صفحاتی داشته باشیم که همیشه با [صدای] زیر آغاز می‌شود و همیشه با [صدای] بم پایان می‌یابد. در طاس‌اندازی هرگز قضا را دیگرگون نخواهد کرد، این اصل کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد، به میزانی که از این جمله اصلی دور می‌شویم، دیگر اثری از آن نیست.

۴) بر اینها فرق‌گذاری میان دو «رنگ» حروفچینی: حرف صاف[۴۹] و حرف خوابیده[۵۰] افزوده می‌شود، که با آوانویسی یک طنین[۵۱] یا یک صدا مرتبط است.

این فرق‌گذاری می‌تواند تا بی‌نهایت گونه‌گون شود، در صورتی که حروفی به کار ببریم با شکل‌های متفاوت، آن‌گونه که هر روزه روزنامه‌ها، اعلان‌های دیواری، و آگهی‌های تبلیغاتی و غیره به کار می‌برند. مالارمه خود را از این حیث به خطر نینداخته است.

کاتالوگ یک ریخته‌گری حروف امروزه به ما تنوعی از طنین‌های حروفچینی‌های معجزه‌آسا و عملاً تمام ناشدنی را ارایه می‌دهد. خطر دقیقاً در این ثروتی است که متأسفانه تاکنون جز به نامطلوب‌ترین شیوه مورد استفاده قرار نگرفته است. باید که نویسندگان اندک‌اندک شیوه به کار بردن انواع حروف را بیاموزند، همان‌گونه که موسیقیدانان سازهای زهی، بادی و ضربی‌شان را به کار می‌برند.

بدیهی است که بررسی‌ای پیشرفته‌تر از طاس‌اندازی هرگز قضا را دیگرگون نخواهد کرد امکان خواهد داد تا در آن شماری از کارکردهایی را که تحت عنوان‌های پیشین: بر شمارش، یادداشت‌ها یا شرح‌ها بررسی کردیم روشن سازیم.

۷ ـ تصویرپردازی[۵۲]

صفحه چون یکجا دیده شود، حتی پیش از آنکه

نخستین کلمه را بخوانیم، با نوعی تصویر ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد: مستطیل یک دست، یا تکه‌تکه شده با مقطع‌ها. توضیح داده شده یا نشده با عنوان‌ها. سرشار از شعرها، از بندهای با قاعده، یا از تفنن‌های انعطاف‌پذیر لافونتن[۵۳]. متن بی‌درنگ همچون توده‌ای غلیظ یا رقیق، بی‌شکل، باقاعده یا بی‌قاعده پدیدار می‌شود. ممکن است معنایی بیش از پیش دقیق به این تصویرها بدهد.

این تصویرها ممکن است طرحی[۵۴] را تشکیل بدهند باز شناختنی در نظر اول: مورد «سیرنکس[۵۵]» تئوکریت[۵۶]، «بال‌ها[۵۷]» یا «مذبح[۵۸]» جورج هربرت[۵۹]، «بطری[۶۰] رابله»، چنین است. ما در این صورت از خط‌نگاری‌ها[۶۱] سخن می‌گوییم.

خط‌نگاری‌های آپولینر[۶۲]، که گاه شعرهایی هستند زیبا. این اشکال عمده را دارند که بیشترشان فقط متن‌هایی هستند که بر حسب خط‌های یک طرح که از نظر حروف‌چینی بسیار بد به اجرا در می‌آیند تنظیم شده‌اند. خط‌نگاری‌های تئوکریت، رابله، هربرت، لویس کارول[۶۳] یا دیلن توماس[۶۴] جالب توجه‌ترند زیرا تصویرپردازی در آن تمامی جنبش قرائت را نشان می‌دهد، تصویر تجسمی[۶۵] در عین حال تصویر موزون[۶۶] نیز هست.

اما نادرست خواهد بود که خط‌نگاری آپولینر را تنها به ترتیب سطرهای متن برحسب طرح خطوط تصویرپردازی اجمالی‌اش منحصر کنیم. او گاه موفق می‌شود تا میان اجزاء مختلف نوشته‌هایش روابطی همانند با روابطی که میان اجزاء مختلف یک [تابلو] نقاشی وجود دارد برقرار کند. به سخنش با نام مستعار «گابریل اربوان[۶۷]» در شب‌های پاریس[۶۸] گوش کنیم:

... در نامه ـ اقیانوس[۶۹]، آنچه خود را تحمیل می‌کند و پیروز می‌شود، همانا شکل حروف‌چینی، و دقیقاً تصویر[۷۰] یا طرح[۷۱] است. اینکه این تصویر از اجزاء زبان محاوره تشکیل شده به لحاظ روانشناختی اهمیتی ندارد، زیرا پیوند میان این اجزاء دیگر نه پیوند منطق دستور زبانی[۷۲]، بلکه پیوند منطق اندیشه‌نگارانه[۷۳] است که به نظمی ناشی از ترتیب مکانی[۷۴] می‌انجامد کاملاً برخلاف نظم ناشی از همجواری استدلالی[۷۵]...

ما در این صورت به منابع پایان‌ناپذیر آثار هنری پر نقش و نگار می‌رسیم: معابد مصری، پرده‌های دیواری فرانسوی، تابلوهای وان‌ایک[۷۶]، که قطعاً امروزه وارثان بی‌شماری دارند: کتاب‌های فکاهی مصور[۷۷]، کتاب‌های فنی، اعلان‌های تبلیغاتی، و متأسفانه به هیچ‌وجه در همان سطح نیستند. بحث بر سر این است که به تمامی این هنر مردمی صنعتی کنونی اهتمام ورزیم و آن را به‌گونه‌ای ارتقاء دهیم که بتواند با آثار پیشین رقابت کند.

۸ ـ صفحه در صفحه

از تمامی اشیاء بیرونی، شینی که از همه راحت‌تر در صفحه یک کتاب باز تولید می‌شود، صفحه یک کتاب دیگر است.

تمامی کلمات، تمامی جملات یک متن پیوسته یا حتی یک صفحه آمیخته با یادداشت‌ها، عنوان جاری، عنوان فرعی، و غیره بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. ممکن است نفع‌مان در این باشد که جمله‌ای معین در این زمینه را کم یا بیش مجزا کنیم، و آن را چنان ارایه دهیم که گویی منفرد است. این همان چیزی است که مثلاً در رمان روی خواهد داد هنگامی که می‌خواهیم تأثیر اعلان یا نوشته‌ای را که قهرمان ناگهان می‌بیند بازسازی کنیم. این مقطع را با چارچوبی احاطه می‌کنیم همچند یک برگه سفید است، خواه در اندازه یک کارت ویزیت یا در اندازه یک اعلان درشت، یا در اندازه یک صفحه. این برگه سفید ممکن است چنان تنظیم شود که نیازی به چارچوب نباشد.

بدین ترتیب بالزاک در زن ـ خدای ایالت[۷۸] ما را به خواندن صفحاتی چند از شبه رمان ترسناک المپیا یا انتقام‌جویی‌های رومی[۷۹] در نظمی غیر از نظمی که این

IL PLEUT

باران می‌بارد، نمونه‌ای از «خط‌نگاری‌ها»ی آپولینر

صفحات باید در آن کتاب داشته باشند، وامی‌دارد، در عین این که هر آنچه را که برای بازسازی کردن این نظم و برای ارزیابی کردن گسستگی‌های موجود میان پیوستگی‌های دو صفحه از این صفحات لازم است به ما ارایه می‌دهد. چنین باز تولیدی بر خواننده تأثیری دارد کاملاً متفاوت با تأثیر یک نقل قول، ما در حضور خود موضوع قرار گرفته‌ایم.[۸۰]

این واقعیت که پایان سطر در ستون نثری به حساب نمی‌آید، هنگامی که صفحه مجزا می‌شود، جداسازی‌های کلماتی درخور توجه، و شعری غیر ارادی را که می‌توانیم از آن بهره‌مند شویم به همراه می‌آورد. بدین‌ترتیب نخستین مقطع المپیا یا انتقام‌جویی‌های رومی با آخرین کلمه یک جمله آغاز می‌شود، این امر ما را ناگزیر می‌کند تا بکوشیم آنچه را که قبل از آن است حدس بزنیم، و به سطر، قدرت امتدادی درخور توجه می‌دهد. این کلمه «غار» که دیگر ارزش دستوری دقیقی ندارد، نسبت به جملاتی که در پی‌اش می‌آیند نقش مجموعه‌ای واقعی از علامت‌های دیز[۸۱] یا بِمُل[۸۲] را ایفا می‌کند. همین کلمه است که لحن تمامی صفحه را ارایه خواهد داد و ارزش تجسمی‌اش تمامی صفحه را رنگ خواهد زد.

هنگامی که صفحه‌ای در درون صفحه دیگر قرار گیرد، به واسطه توجیه کوچک‌تر بودن آن یک از این یک، از یکدیگر متمایز می‌شوند. اغلب در آثار علمی. نقل قول‌ها بدین ترتیب با سطرهایی کوتاه‌تر از سطرهای دیگر چاپ می‌شوند، چشم به‌طور کاملاً طبیعی، ردیف‌بندی‌های بند[۸۳]ها را دنبال می‌کند. این امکان برای ما وجود دارد که چندین متن را، همچون صداهایی، با یکدیگر به اجرا درآوریم، جاذبه میان تکه‌های مختلف یک ستون هنگامی به مراتب قوی‌تر می‌شود که گسیختگی‌ای که آنها را از هم جدا می‌کند کمتر باشد، مثلاً اگر این گسیختگی در میان یک جمله ایجاد شود، آن‌گونه که نزد بالزاک، یا حتی در میان یک کلمه.

باز تولید یک صفحه، یا حتی یک سطر در درون صفحه دیگر امکان تقطیع دیدگانی[۸۴]ای را فراهم می‌آورد که ویژگی‌هایش با ویژگی‌های تقطیع عادی نقل قول‌ها کاملاً متفاوت است. این تقطیع به این کار می‌آید که تنش[۸۵]های تازه‌ای را در متن وارد کنیم، همان تنش‌هایی که غالباً امروزه در شعرهایمان احساس می‌کنیم که پوشیده از شعارها، عنوان‌ها، آگهی‌ها، سر و صداهای آهنگ‌ها و گفتارهای پخش شده است، این لرزه‌ها آنچه را که می‌خواندیم یا می‌شنیدیم شدیداً تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

۹ ـ دولختی‌ها[۸۶]

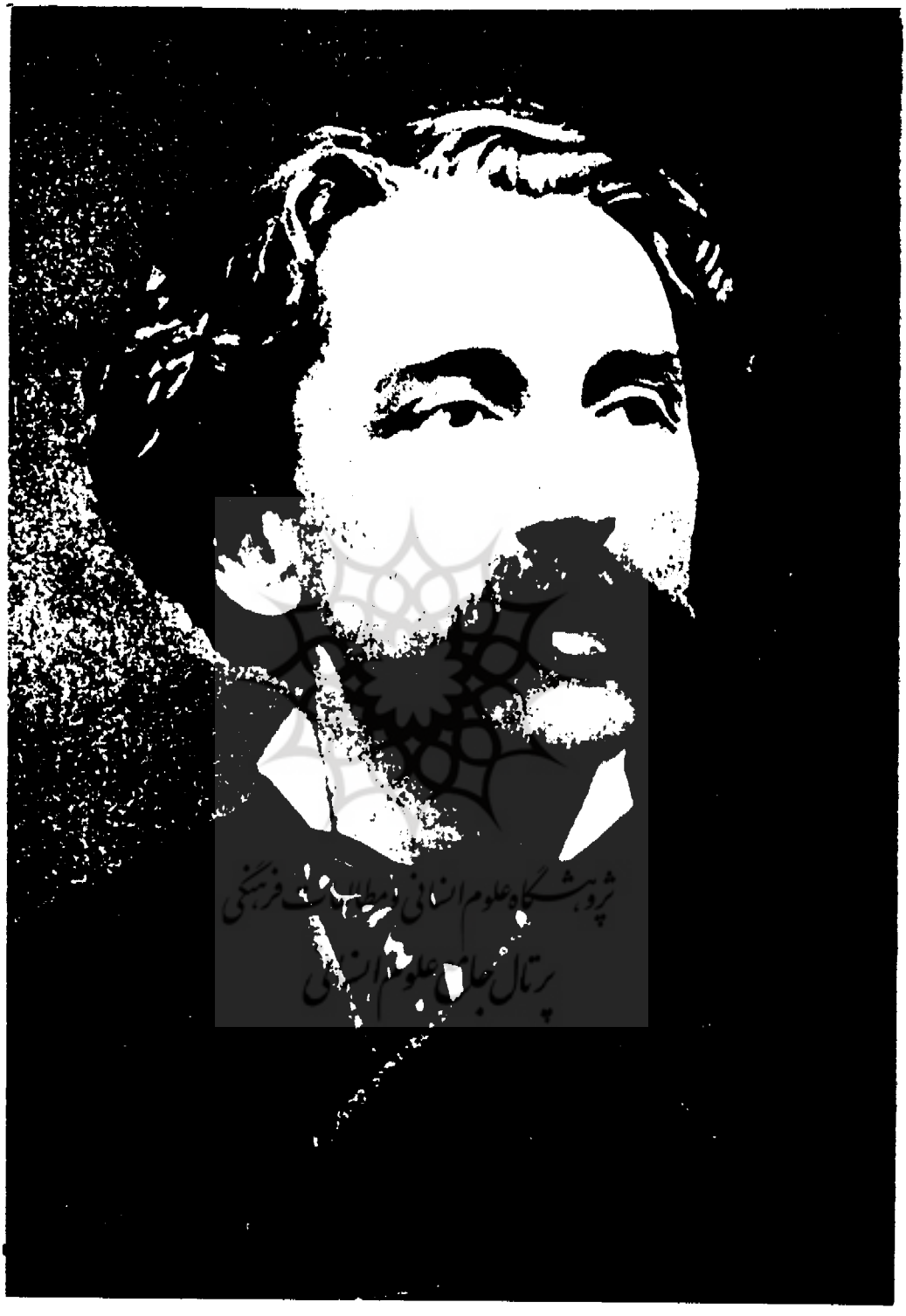
زن ـ خدای ایالت، با تقطیع دیدگانی صفحات المپیا یا انتقام‌جویی‌های رومی‌اش و برهم زدن نظم آنها، ما را به مشکلات کتاب، و مشکلات پیوند این صفحات میان خودشان رهنمون می‌شود.

نخستین ویژگی کتاب غربی کنونی از این حیث عرضه آن به صورت دو لختی است: ما دو صفحه را همزمان می‌بینیم. یکی را رو به روی دیگری. این امر در زن ـ خدای ایالت با این واقعیت مشخص می‌شود که

عنوان جاری المپیا یا انتقام‌جویی‌های رومی روی دو صفحه روبه‌رو امتداد پیدا می‌کرد المپیا در صفحه چپ، یا انتقام‌جویی‌های رومی در صفحه راست[۸۷].

دوخت، در میان دو لخت، ناحیه‌ای را تشکیل می‌دهد که کمتر به چشم می‌خورد؛ از این‌رو اغلب پیش می‌آید که شرح[۸۸]ها به‌طور متقارن قرار می‌گیرند، حاشیه راست چون حاشیه بهتر است برای صفحه راست، و حاشیه چپ برای صفحه چپ.

حرکت از چپ به راست که چشممان را به دنبال خود می‌کشد ما را وامی‌دارد تا دائماً صفحه چپ را به قصد صفحه راست، که به همین‌خاطر «صفحه خوب»



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نامیده می‌شود ترک گوییم. صفحه‌ای که همیشه عنوان کتاب و اغلب سرفصل‌ها را بر روی آن می‌گذارند.

ارایه همزمان این دو لخت[89] موجب می‌شود که جدول[90]ها بتوانند در آن گسترده شوند، از یکی روی دیگری سرریز کنند، کتاب گشوده در کل پهنایش در نظر گرفته شود، و سطرهای یک طرف این امکان را داشته باشند که در تقابل با سطرهای طرف دیگر قرار گیرند. بهترین مثال این کاربرد صفحات دو لختی، ترجمه سطر در برابر سطر است، متن اصلی در یک طرف و ترجمه در طرف مقابل در پی یکدیگر می‌آیند. استرن[91] سابقاً از این جنبهٔ کتاب یکی از دلچسب‌ترین تطابق‌ها را پدید آورده است. او گذشته از این تاکنون بزرگ‌ترین هنرمندی است که من در سازماندهی کتاب سراغ دارم.

۱۰ ـ نمایه‌ها و فهرست‌ها

نظمی که مطابق آن صفحات از پی یکدیگر می‌آیند، برای یک حکایت خطی که در آن رویدادها به دنبال هم می‌آیند، و برای یک دایرةالمعارف که در آن از یک مقاله به مقاله دیگر برحسب نیازهای لحظه منتقل می‌شویم به هیچ روی اهمیت یکسانی ندارند. اما در کتابی با بیشترین مطالب متوالی، فهرست مطالب می‌تواند مرا در بازیافتن هم‌زمان [مطالب] کتاب یاری کند. در متنی که برحسب سطری ساده تنظیم شده، ناشر آگاه نمایه‌ای خواهد افزود که به ما دقیقاً امکان خواهد داد به سراغ فلان کلمه یا بهمان موضوع برویم، بی‌آنکه به خواندن کامل کتاب ناگزیرمان سازد.

به نظم نخستین شماره‌گذاری صفحات، که اکنون در ترجمه‌های سطر در برابر سطر، شماره‌گذاری‌ای می‌شود دوگانه و موازی، تمامی انواع مسیرهای دیگری ممکن است افزوده شود که خود متن ما را بدان می‌خواند (بدین ترتیب استرن فصل معینی را ندیده می‌گیرد و خواندن آن را بعدها به ما پیشنهاد می‌کند)، یا یادداشت‌ها، نشانه‌ها، پیوست‌ها، و بر شمارش‌هایی از همه نوع. در پایان کتاب چهارم[92]، رابله «ایضاحی مختصر در باب لغات و مصطلحات غامض»، یا فرهنگ لغات و اصطلاحات خاص خود، را می‌افزاید، کارلو ـ امیلیو گادا[93] بعد از داستان‌های کوتاهش یادداشت‌هایی طولانی طنزآمیز و عالمانه را، فاکنر[94]، برای چاپ مجدد هیاهو و خشم[95] تبارشناسی مشروح خانواده کامپسون[96] را.

تنها پیکره صفحه نیست که ممکن است با حصاری احاطه شود، بلکه پیکره اثر، و تمامی کارکردهایی که در سطح آن [اثر] به آنها برخورده‌ایم نیز ممکن است در سطح کتاب یکدیگر را باز یابند.

تمامی اینها بی‌آنکه در ظاهر بیرونی کتاب، و شیوه کنونی ساخت آن تغییری داده شود پدید می‌آید. اما البته به تصور در آوردن شکل‌های گوناگون دیگر آسان است.

پی‌نوشت‌ها:

1- geler

2- timber

3- intonations

4- civilisation de l'enregistrement

5- cahiers

6- un disque

7- un catalogue

۸ ـ verba volant, scripta manent در فرهنگ اسلامی خودمان سخن پیامبر (ص) را داریم: «قیّد العلم بالکتاب» دانش را با نوشتن پاس دارید.

9- le discours

10- Écriture boutrophédon

11- la transcription

12- strophe

13- paragraphe

۱۴ ـ من خود در فرانسه شاهد بودم که کسانی کتاب را پس از خواندن (= مصرف کردن) دور می‌انداختند، همچون ظرف‌های یکبار مصرف.

۱۵ ـ بنایی را به انجام رساندم با دوام‌تر از مفرغ نخستین بیت از سی‌امین و آخرین قصیده از سومین کتاب قصاید هوراس، قیاس کنید با این بیت فردوسی:

پی‌افکندم از نظم کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند

16- scripta manent

17- le Journalisme

18- un pick-up

19- intonation

20- Discours de la méthode

21- Confessions

۲۲ ـ Saint Augustin (۴۳۰ ـ ۳۴۵ م.) از مشهورترین آبا، کلیسای لاتینی.

23- le livre objet

۲۴ ـ les guides مقصود کتاب‌های راهنماست: راهنمای تلفن، راهنمای شهر تهران...

25- énumération

26- la fonction grammaticale

۲۷ ـ Gargantua. «طرح و نقشه این داستان همان است که در پانتاگروئل بیان گردید [ن. ک. یادداشت شمارهٔ ۳۰ همین جستار]. ولادت و دوره صباوت قهرمان، مطالعات و تحصیلات او، جنگ او با پیکروشول و تأسیس صومعه تِلِم به وسیله او، فصول مختلف داستان را تشکیل می‌دهد. قسمت خارق‌العاده و شگفت‌انگیز در این داستان نیز وجود دارد. مثلاً گارگانتوا که یازده ماه در شکم مادر بود سرانجام از گوش چپ مادر تولد می‌یابد، و در حین ولادت نعره می‌زند «تشنه‌ام!» و تمام شیری را که از تعداد ۱۷۹۱۳ ماده گاو دوشیده‌اند به یک‌باره می‌آشامد. برای پیراهن او ۹۰۰ ذراع پارچه لازم می‌گردد، و ناقوس‌های کلیسای نوتردام را برگردن مادیان سواری خود می‌آویزد، اما مقصود عمده داستان در این کتاب با داستان قبل تفاوت دارد:

۱. جنبه واقع‌بینی، در این کتاب فزونی می‌یابد [...]

۲. جنبهٔ هجو و انتقاد نیز در آن توسعه می‌پذیرد. این انتقاد و هجو گاه بر ضد سوربن؛ گاه بر خلاف جنگجویی، گاه بر رغم کشیشان و راهبان و گاه علیه اعمال خرافاتی می‌باشد. صومعه تِلِم برای آن بنای می‌شود که بنیاد ایمان واقعی و اوانژلیسم را طرح نماید.

۳. بالاخره رابله در کتاب یک برنامه تربیتی پیشنهاد می‌کند. چنان‌که در بین مربیان گارگانتوا، در مقابل آموزگاران فرتوت و وامانده‌ای مانند توپال هولوفرن و ژوبلن بریده معلم فاضلی مثل پوندکراتس را قرار می‌دهد. باری پرورش روح و جسم، عطش و التهاب بی‌پایان نسبت به علوم مختلف، دعوت به تحقیق و تجربه و انتقاد به جای حفظ و نقل مجرد، حاصل عمده اسلوب تعلیم هومانیست‌ها می‌باشد.» ادبیات فرانسه در قرون وسطی و رنسانس، وردن ـ ل. سولنیه، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، ص ۲۲۰.

۲۸ ـ François Rabelais. «نویسنده فرانسوی، در حوالی سال ۱۴۹۰ در اطراف شینون واقع در ایالت تورن‌زاده شد و در ۱۵۵۳ یا ۱۵۵۴ در پاریس مرد. پدرش حقوق‌دانی مرفه‌الحال بود؛ وی خود در سلک راهبان طریقه فراسیسکن درآمد. لیکن بعدها به عنوان یک روحانی دنیادار حرفهٔ پزشکی را برگزید. در بیمارستان لیون کار می‌کرد پانتاگروئل (۱۵۳۲) و گارگانتوا را (۱۵۳۴) منتشر ساخت و این هر دو را سوربن مردود و محکوم شناخت. در ۱۹۳۷ درجه دکتری خود را از «مون‌پلیه» گرفت و با حامیان خویش: «ژان و گیوم دوبله» بین سال‌های ۱۵۳۴ و ۱۵۴۹ چندین‌بار از ایتالیا دیدار کرد. چون «کتاب سوم»ش در ۱۵۴۶ محکوم و مردود شمرده شد برای فرار از مجازات به «متز» گریخت. چندی بعد در حوالی پاریس گویا در صومعه‌ای که خود در آن در کسوت روحانیت خدمت می‌کرد مأوی گزید. رابله یکی از غول‌های ادب اروپاست، وی نابغه‌ای نغزگو و لطیفه‌پرداز و انسان‌دوستی بزرگ بود، و عمق خردش با شوخ‌طبعی وافرش پهلو می‌زند، وی سرچشمه‌ای است که جویبارهای ادب پس از آن جاری گشت، و خود از مواهب بزرگی است که فرانسه به جهان ما ارزانی داشته است.» سیری در ادبیات غرب، جی. بی پریستلی، ترجمه ابراهیم یونسی، صص ۵۱۷ ـ ۵۱۶.

۲۹ ـ ترجمه نام بیشتر این بازی‌ها به فارسی و یافتن معادلی برای آنها در میان بازی‌های سرزمین خودمان، نه امکان‌پذیر است و نه گره‌گشا چرا که مقصود نویسنده از طرح این مطالب چیز دیگری است که خواننده خود به خوبی دریافته است.

۳۰ ـ Pantagruel. چنان که گفته شد پانتاگروئل عنوان یکی از آثار

رابله نیز هست. «این اثر شامل سه قسمت می‌باشد. اول دوره کودکی **فهرمان** عجیب داستان که هم در ایام کودکی اشتها و قوه شگفت‌انگیزی داشت. دوم مطالعات او در پواتیه، تولوز، ارلئان و مخصوصاً پاریس که در آنجا پانورژ عیار لاابالی را نیز ملاقات کرد. سوم، مراجعت او به وطن معهود خود اوتوپی که دیپودها بر آن تسلط یافته‌اند. برای بازگشت به وطن ناچار گذارش به دریای ختا (چین) می‌افتد و پادشاه آن دیار از بیم وی و یارانش منهزم می‌گردد. باری اثر پر پیچ و خم اما در عین حال پر مایه است.

۱. این داستان که حادثه‌ای طبیعت‌آمیز و خارق‌العاده است به‌طور وضوح از یک رساله عامیانه به نام وقایعنامه بزرگ و بی‌نظیر **گارگانتوا موجود عظیم‌الجثه** (۱۵۳۲) که کتابی مبتذل اما بسیار متداول و مشهور بود اقتباس گردیده است. [...] حتی رابله اسم قهرمان را نیز خود خلق نکرده است زیرا پانتاگروئل در ادبیات قرون وسطی نام یکی از اجنه بحری بود که بر ایجاد عطش در اشخاص قدرت داشت.

۲. با این همه داستان جنبه واقع‌بینی دارد. (...) در توصیف خط سیر بحر پیمایی، رابله به حوادث و مطالبی که خواننده از آنها وقوف دارد اشاره می‌کند.

۳. نیز این داستان، طنز و هجوی درباره معارف اسکولاستیک می‌باشد از این‌رو از گران‌جانانی که بر اثر افراط در لاتین زبان فرانسه را فاسد می‌کنند و نیز از نوع استدلال‌های سوفسطائیان انتقاد می‌کند، با انتقادهایی از تألیفات مضحک و از مجموعه‌های اخلاقی. اما جنبه علمی کتاب این‌گونه مطالب را برای خواننده عادی دشوار می‌کند.

۴. بالاخره اثری جدی است که جنبه هومانیسم و اوانژلیسم دارد. مکتوب گارگانتوا به پانتاگروئل که در پاریس تحصیل می‌کند، تصویری از ترقیات فرهنگ آن زمان را طرح می‌ریزد. پانتاگروئل نذر می‌کند که انجیل را به‌طور خالص، ساده و کامل، تبلیغ و تعلیم کند و با قوانین ساخته بشر و مجعولات فاسد... و بالاخره با مشتی از زاهد نمایان منافق مخالفت نماید.» ادبیات فرانسه وسطی و رنسانس، وردن ـ ل. سولینه، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، صص ۲۲۱ ـ ۲۲۰.

31- les structures verticales énumératives

32- Le Tiers Livre

33- Tribooulet

34- Panurge

35- passages

36- le commentaire

37- la glose marginale

38- Guillaume Budé

39- Pexpressivité de la métrique

۴۰ ـ Tratuffe. عنوان نمایشنامه‌ای است کمدی از مولیر در پنج پرده و به شعر. این اشاره «خارج از متن» در میان سخنان تارتوف و در پرده چهارم، صحنه پنجم آمده است.

41- la bande première

42- la glose

۴۳ ـ Samuel Taylor Coleridge (۱۸۳۴ ـ ۱۷۷۲) شاعر انگلیس و از پیشگامان رومانتیسم.

۴۴ ـ **منظومه دریانورد فرتوت**. خواننده می‌تواند متن کامل این اثر هفت بخشی را که شادروان مسعود به فارسی برگردانده است، در جلد اول **مکتب‌های ادبی** صفحات ۲۵۷ ـ ۲۳۹ بیابد؛ منظومه چنین آغاز می‌شود:

«دریانوردی است فرتوت با ریش دراز خاکستری و چشمان درخشنده. و اینک دست فرابرده یکی از سه تن راهگذار را متوقف می‌سازد...

«ای پیرمرد چرا مانع راه من شده‌ای؟ در خانهٔ داماد باز است و من از نزدیکان وی هستم. مهمانان همه گرد آمده‌اند و تو خود آهنگ شادی را می‌شنوی. بگذار بروم.»

دریانورد فرتوت دست درشت استخوان خود را بر شانهٔ میهمان عروسی نهاده است، و نمی‌گذارد وی قدم از قدم بردارد. دریانورد می‌گوید: «کشتی ما...»

«مرا رها کن! دست از من بردار ای احمق دراز ریش!»

دریانورد دست خود را از شانه او برگرفت لکن اینک با چشمان درخشنده خود او را مسخر کرده از حرکت باز داشته است. میهمان عروسی روی سنگی می‌نشیند زیرا وی را از شنیدن گریزی نیست.

آنگاه آن مرد فرتوت، دریانورد درخشان چشم چنین سخن گفت:»

45- titre courant

۴۶ ـ خواننده در خواندن این صفحات نمونه‌های چاپی اثر را باید در نظر داشته باشد.

47- intonation

۴۸ ـ portée. «وسیله‌ای است برای نوشتن و خواندن خط موسیقی، و دقیق‌تر، برای تعیین زیر و بمی نت‌های موسیقی؛ متشکل از چند (در خط امروزی: پنج) خط موازی با فواصل مساوی (حدود ۲ تا ۳ میلی‌متر) است. هر یک از خطوط و هر فاصله بین دو خط محل یک نت معین است و نام نت‌ها از روی علامتی به نام کلید معین می‌شود که در ابتدای سمت چپ حامل قرار می‌گیرد.

نت‌ها هر چه در محل پایین‌ترین از حامل قرار گیرند؛ صوتشان بم‌تر است و چنانچه محل و نوع کلید تغییر کند، حساب زمینه‌ای نامگذاری نت‌ها نیز عوض خواهد شد.» چگونه از موسیقی لذت ببریم، زیگموند اسپات، ترجمه پرویز منصوری، ص ۲۷۲.

49- le romain

50- l'italique

51- timbre

52- Figuration

۵۳ ـ Jean de La Fontaine (۱۶۹۵ ـ ۱۶۲۱) شاعر فرانسوی. حکایات *Les Fables* او بسیار مشهور است.

54- un dessin

55- Syrinx

۵۶ ـ Théocrite (ر. ۳۱۰ یا ۳۰۰ ق. م.) شاعر شعرهای شبانی؛ اهل یونان.

57- Ailes

58- Autel

۵۹ ـ George Herbert (۱۶۳۳ ـ ۱۵۹۳) شاعر انگلیسی و سرایندهٔ شعرهای مذهبی.

۶۰ ـ رابله در فصل ۴۴ کتاب پنجم خود، خطاب به «Dive Bouteille» شعری دارد که به شکل بطری کشیده شده است.

۶۱ ـ calligrammes. خط‌نگاری، شعری است که در آن ترتیب حروف‌چینی تصویری ترسیم می‌کند که معمولاً با موضوع متن در ارتباط است. ناگفته نماند که تمدن اسلامی از این حیث پیشینه‌ای دیرینه دارد.

۶۲ ـ آپولینر مجموعه شعری دارد به نام خط نگاری‌ها که برخی از شعرهای آن به صورتی است که توضیح آن در یادداشت شمارهٔ قبل گذشت.

۶۳ ـ Lewis Carroll (۱۸۹۸ ـ ۱۸۳۲) ریاضی‌دان و نویسندهٔ انگلیسی. منطق سمبولیک (در منطق) و آلیس در سرزمین عجایب (در ادب) از آثار اوست. (۱۹۵۳ ـ ۱۹۱۴) شاعر و نویسندهٔ انگلیسی.

۶۴ ـ Dylan Marlais Thomas (۱۹۵۳ ـ ۱۹۱۴) شاعر و نویسندهٔ انگلیسی.

65 - Figure plastique

66- figure rythmique

67- Gabriel Arboin

68- Soirées de Paris

۶۹ ـ Lettre - Océan. نامه ـ اقیانوس عنوان یکی از شعرهای آپولینر است در خط‌نگاری‌ها.

70- image

71- dessin

72- logique grammaticale

73- logique idéographique

74- disposition spatiale

75- juxtaposition discursive

۷۶ ـ Jan Van Eyck (۱۴۴۱ ـ ح. ۱۳۹۰) نقاش اهل فلاندر.

77- comic books

78- La Muse du département

79- Olympia ou les Vengeances romanies

۸۰ ـ در پایان کتاب نمونه‌ای از این صفحه در صفحه را آورده‌ایم. که پس از انتشار می‌توانید آن را ببینید.

۸۱ ـ dièze (دیز (#)، افزایش کروماتیک بالا، دیز صدای نت بدون علامت را نیم‌پردهٔ کروماتیک بالا می‌برد.» فرهنگ تفسیری موسیقی، ترجمه و گردآوری بهروز وجدانی، ص ۱۶۷.

۸۲ ـ bémol «بمل، علامت بمل (b)، این علامت اگر در کنار متنی قرار گیرد صدای آن را نیم پردهٔ کروماتیک بم‌تر می‌کند.» همان، ص ۶۹.

83- les alignements des paragraphes

84- un découpage optique

85- tension

86- Diptyques

۸۷ ـ در فارسی باید گفت الیپا در صفحهٔ راست، یا انتقام جویی‌های رومی در صفحهٔ چپ. این نکته‌ای است که به دلیل عکس یکدیگر بودن جهت دو خط فارسی و لاتین خواننده در تمامی این مباحث باید به خاطر داشته باشد.

88- les gloses

89- volets

90- les tableaux

۹۱ ـ Laurence Sterne «رمان‌نویس انگلیسی، در سال ۱۷۱۳ در «کلان مل» واقع در استان تیپه‌راری زاده شد و در ۱۷۶۸ در لندن مرد. پدرش صاحب‌منصب ارتش انگلیس بود، وی خود تحصیلاتش را در هالیفاکس (یورکسن) و کمبریج به پایان برد. بین سال‌های ۱۷۶۰ و ۱۷۶۷ در ابامی که در «ساتن» و «کاکس ولد» کشیش بود نه بخش تریسترام شندی را نگاشت. سفر به فرانسه در سال ۱۷۶۲ اندیشه و طرح سفر احساساتی را که در ۱۷۶۸ نگاشت به وی القاء کرد. در این ضمن چندین مجلد «مواعظ» را نیز منتشر کرد. اهمیت استرن در این نیست که تریسترام و سفر احساساتی شاهکارهای جاویدانند لکه در این است که شیوهٔ بسیار درونگرا و مستقیم و آمیخته به امساک در کلام و نغز و بدیعش تأثیری قابل ملاحظه بر نویسندگان پس از وی، تا به عصر ما داشته است.» سیری در ادبیات غرب، جی. بی. پریستلی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، ص ۴۹۹.

92- Le Quart Livre

۹۳ ـ Carlo - Emilio Gadda (۱۹۷۳ ـ ۱۹۸۳) نویسنده و طنزپرداز ایتالیایی.

۹۴ ـ William Faulkner (۱۹۶۲ ـ ۱۸۹۳) رمان‌نویس آمریکایی و برندهٔ جایزهٔ ادبیات نوبل سال ۱۹۴۶.

95 - The Sound and the Fury

96- Compson.