درک زبان و صدا: ویژگی‌های زبانی و موسیقایی در آثار بروس نومن[1]

کایرویی دو[2]

مترجم: زهرا بوداغی[3]

دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

چکیده

این مقاله با تأکید بر درهم‌تنیدگی ضرباهنگ، تکرار، صدا و زبان برای خلق تجربه‌ای فراگیر، به بررسی نقش‌محوری موسیقایی‌بودن[4] در شیوهٔ هنری بروس نومن می‌پردازد. آثار نومن از چیدمان‌های ویدیویی گرفته تا مجسمه‌های نئونی، نمایانگر کاوشی ژرف در روابط شنیداری و دیداری است. متأثر از آهنگ‌سازان آوانگارد، دخل‌وتصرف نومن در صدا –چه به‌صورت خودخواسته و چه به‌صورت تصادفی– مرزهای سنتی را به چالش کشیده و تعامل مخاطب را بهبود بخشیده است. این نوشتار با تأکید بر اهمیت موسیقایی‌بودن در هنر معاصر و با مطالعهٔ ساختار آهنگین هنر نومن نشان می‌دهد که ذوق موسیقایی چگونه معنا را دگرگون ساخته و واکنش‌های احساسی را برمی‌انگیزد.

واژه‌های کلیدی: بروس نومن، موسیقایی‌بودن، صدا، زبان، تجربهٔ فراگیر.

[1] “Seeing Language and Sound: The Linguistic and Musical Qualities in the Works of Bruce Nauman.” Arts Studies and Criticism, 5(6), pp.405-408.

[2] Kairui Du: China Central Academy of Fine Arts, Beijing 100102, China.

[3] . zboudaghi@ut.ac.ir

[4] Musicality.

مقدمه

بروس نومن[1]، زادهٔ ۶ دسامبر ۱۹۴۱ م. در فورت‌وین ایالت ایندیانا[2]، یکی از بااهمیت‌ترین هنرمندان عصر حاضر به شمار می‌رود. او پیش از پیگیری رشتهٔ هنر در دانشگاه کالیفرنیا، دیویس[3]، در رشتهٔ ریاضیات و فیزیک دانشگاه ویسکانسین–مدیسن[4] تحصیل می‌کرد. در سال ۱۹۶۴ م.، نومن نقاشی را رها کرد و به مجسمه‌سازی، اجرا، چیدمان، فیلم، ویدیو و عکاسی روی آورد. با خلق مجموعه‌ای از آثار ساختارشکنانه و آوانگارد که کنش‌هایی بی‌تکلف و درعین‌حال پوچ را در کارگاه هنری او مجسم می‌کرد، نومن به‌عنوان یکی از پیشگامان هنر ویدیویی در دههٔ ۱۹۶۰ م. مورد توجه قرار گرفت. او با بهره‌گیری از بدن خود، به کاوش در ظرفیت‌های هنر و نقش هنرمند پرداخته و در این میان وضعیت‌های روان‌شناختی و هنجارهای رفتاری را مورد سنجش قرار می‌دهد.

کندوکاو در ماهیت ارتباط و مسائل نهادی زبان در آثار نومن، نمایانگر گرایش عمیق او به زبان‌شناسی و نظام‌های واژگانی است. او اغلب بازیگرانی را به‌کار می‌گیرد تا با خوانش و اجرای مکرر یک متن و ایجاد تغییرات نامحسوس در آن، دوسویگی‌های زبان را برملا کنند. در شیوهٔ هنری او، زبان و صدا اموری جدایی‌ناپذیرند و موسیقایی‌بودن نقشی حیاتی ایفا می‌کند. او مرز میان مجسمه، صدا و زبان را در هم می‌آمیزد. معروف است که او بیان داشته: «موسیقی در بسیاری از آثار من نقش ایفا می‌کند، حتی زمانی که هیچ موسیقی وجود ندارد».

«هنگامی که زبان دچار تجزیهٔ نسبی می‌شود، وضعیتی برانگیزاننده پدید می‌آید؛ زیرا در این حالت، زبان تقریباً در ساده‌ترین شکل به عملکرد می‌پردازد. در چنین وضعیتی مخاطب ناگزیر خواهد شد تا به صداها و وجوه شاعرانهٔ واژه‌ها توجه نشان دهد. اگر تنها با آنچه شناخته شده است سروکار داشته باشد، با حشو مواجه خواهد شد؛ از سوی دیگر، اگر تنها با آنچه ناشناخته است سروکار داشته باشد، به‌هیچ‌وجه قادر به برقراری ارتباط نخواهد بود. همواره آمیزه‌ای از این دو وجود دارد و همین هم‌مرزی میان آن‌هاست که ارتباط را به پدیده‌ای سرگرم‌کننده تبدیل می‌کند». – بروس نومن، ۱۹۸۹ م. [1]

«مرزهای زبان من همان مرزهای جهان من است». – *لودویگ ویتگنشتاین*[5] [2]

ویژگی‌های زبانی آثار نومن

در گفت‌وگو از کاوش هنر معاصر در حیطهٔ زبان‌شناسی، آثار بروس نومن از جایگاه انکارناپذیری برخوردار است. درگیری او با زبان، منطق و نظام‌های واژگانی در طول حرفهٔ هنری‌اش به شکل قابل‌توجهی متأثر از فیلسوفی چون لودویگ ویتگنشتاین بوده است. ویتگنشتاین ادعا می‌کند که برقراری ارتباط بدون قواعد باثبات و ادراک مشترک از مفاهیم ناممکن است؛ به‌طور مثال، برای گفت‌وگو دربارهٔ رنگ باید ابتدا بر سر تعریف مفهوم رنگ به توافق رسید. آثار نومن با تجسم بخشیدن به آنچه در غیاب چنین قواعدی رخ خواهد داد، در تقابل با این منطق عمل می‌کند. او شیفتهٔ شالوده‌شکنی زبان و واکاوی ابهامات آن با اشاره به ماهیت ارتباطات و برداشت‌های نادرست از زبان است. چنین مفاهیمی، درون‌مایهٔ تکرارشوندهٔ آثار اوست.

نومن در اشکال گوناگون به آزمایشگری با زبان پرداخته و این جنبهٔ بنیادین از برهم‌کنش انسانی را مورد کاوش قرار می‌دهد. او واژه‌ها و جملات را دستکاری می‌کند، نویسه‌نگاری را تغییر می‌دهد، با نظم و ساختار جملات بازی می‌کند و جناس قلب، سرنویسه‌ها، ایهام و چیستان را برای دگرگونی عبارت‌ها به‌کار می‌گیرد. نومن با بهره‌گیری از متن، نورپردازی و صدا، پاسخ‌های حسی–تلفیقی تماشاگران را برانگیخته، احساسات آن‌ها را به جنبش درآورده و بدین ترتیب، مفاهیم تأثیرگذار را منتقل می‌کند. در اثر او با عنوان «ویولن‌ها، خشونت، سکوت»[6] (۱۹۸۱–۱۹۸۲ م.)، واژه‌های «خشونت»، «ویولن‌ها» و «سکوت» در رنگ‌های درخشان زرد، صورتی و سفید نئون درهم‌تنیده شده و یک مثلث را بر دیوار شکل داده است (تصویر ۱). درخشش نافذ نئون بر واژهٔ «خشونت» به‌طور خاص تأکید کرده و همنشینی آن با صدای زمزمه، حواس را برمی‌انگیزد. در همین حال، ته‌رنگ رنگین‌کمانی گرم، تأثیر نئون را تلطیف می‌کند. در چنین بافتاری، واژهٔ «خشونت» از معنای متعارف خود فاصله گرفته و ماهیت «خشونت‌آمیز» کمتری یافته است. مخاطب از معنای واژه آگاه است؛ اما هیچ شکلی از ناآرامی و افراط‌گرایی را تجربه و مشاهده نمی‌کند. در نتیجه «خشونت» کم‌رنگ شده، قواعد خود را ازدست‌داده، کژفهمی ایجاد کرده و به شالوده‌شکنی کامل منجر می‌شود. در نقطهٔ مقابل، واژهٔ «ویولن‌ها» به جنبهٔ زیباتری اشاره کرده و تصویر خوشایندی را به ذهن متبادر می‌کند. این تناقضات ظریف در آثار نومن، هیجانات پرنوسان را در تماشاگر فرامی‌خواند.

تصویر ۱. بروس نومن، **ویولن‌ها، خشونت، سکوت**، ۱۹۸۱–۱۹۸۲ م. (لوله‌های نئون با قاب‌آویز ساخته شده از لوله‌های شیشه‌ای شفاف – ۶×۶۶.۵×۶۰.۵ اینچ – مجموعهٔ خانوادگی اولیور هوفمان[7]، شیکاگو).[8]

[1] . Bruce Neuman
[2] Fort Wayne, Indiana.
[3] University of California, Davis.
[4] University of Wisconsin-Madison.
[5] Ludwig Wittgenstein.
[6] VIOLINS VIOLENCE SILENCE.
[7] Oliver-Hoffmann Family Collection.
[8] https://B2n.ir/qb1280 (visited on: May 12, 2025, 00:59).

در اثر چاپی خود با عنوان «دیدِ آشکار»[1] (۱۹۷۳ م.)، نومن بار دیگر به واکاوی ابهامات زبان می‌پردازد. او در این اثر به روش چاپ سیلک[2]، عبارت «دیدِ آشکار» را با حروف بزرگ‌نویس و کج‌نویس‌شدهٔ انگلیسی، در دو ردیف و با جوهر سیاه بر روی کاغذ سفید چاپ کرده است (تصویر ۲). این اثر درحالی‌که روشن و آشکار به‌نظر می‌رسد، سرشار از تناقضات است. حروف به‌هم‌ریخته، وارونه و تا حد زیاد ناخوانا چیدمان شده است. نومن نقطه‌ای حساس میان شفافیت و ابهام، فهم و کژفهمی و خوانایی و ناخوانایی می‌آفریند. به‌طورکلی، معنای زبان هرگز مطلق و قطعی نیست و این اثر به‌خوبی این مفهوم را بیان می‌کند.

تصویر ۲. بروس نومن، **دیدِ آشکار**، ۱۹۷۳ م. (چاپ‌سنگی و چاپ سیلک). [3]

ویژگی‌های موسیقایی آثار نومن

یکی دیگر از رکن‌های اساسی حرفهٔ هنری نومن، موسیقایی‌بودن است که به‌طور ویژه در آثار آهنگین و تغییریابندهٔ او مشاهده می‌شود. بسیاری از آثار او با صداگذاری‌ها و گویه‌های تکرارشونده و یا متن‌هایی که حسی از ضرباهنگ را از خود به نمایش می‌گذارد، بازتاب‌دهندهٔ کندوکاوی ژرف در ساختار موسیقایی است. وجود تفاوت در تکرار این عناصر، مفهوم تنوع را در هنر نومن مجسم می‌کند. چنین ترکیبی حتی در آثار بی‌صدا، اغلب موجب القای احساسی آهنگین می‌شود.

نمونه‌های پرشماری از کاربرد ضرباهنگ در آثار نومن قابل‌مشاهده است؛ به‌عنوان‌مثال، می‌توان به چیدمان ویدیویی «پسر خوب، پسر بد» (۱۹۸۵ م.) اشاره کرد که در آن دو صفحه‌نمایش در ارتفاعی به اندازهٔ قامت انسان قرار داده شده است (تصویر ۳). در این چیدمان، یکی از نمایشگرها مرد جوان سیاه‌پوست، و نمایشگر دیگر زن مسن سفیدپوستی را نمایش می‌دهد. هردو بازیگر ۱۰۰ جملهٔ یکسان را با ساختاری حول محور فاعل، حرف ربط و گزاره بازگو می‌کنند که میان عبارت‌های «پسر خوب»، «پسر بد»، «دختر خوب» و «دختر بد» در تغییر است. آن‌ها این دنبالهٔ زبانی را پنج بار تکرار می‌کنند. لحن آن‌ها در ابتدا خنثی و بی‌طرفانه است؛ اما رفته‌رفته اوج می‌گیرد، تا جایی که در بازگویی پنجم، به‌طور آشکار خشمگین به‌نظر می‌رسند. اجرای این چیدمان در صفحه‌نمایش‌هایی با اندازه‌ای نزدیک به اندازهٔ طبیعی انسان باعث می‌شود که برهم‌کنش ابتدایی مخاطب با اثر، حتی پیش از قرارگرفتن در جریان دنباله‌های زبانی موزون بوده و به‌طورکلی بر ماهیت موسیقایی این اثر تأکید شود. باوجوداینکه این چیدمان اثری تعاملی به‌شمار نمی‌رود، نومن مخاطب را از راه این رویکرد آهنگین و متغیر درگیر می‌کند؛ ضرباهنگ، صدا، عناصر دیداری و چیدمان با خلق تجربه‌ای فراگیر، بیننده را مجذوب کرده و با کشمکش‌هایی که هنرمند ارائه کرده است، روبه‌رو می‌کنند.

نومن تصریح کرده است: «برای درک این اثر، نیاز به تماشای کامل ویدیو از آغاز تا پایان نیست» [3] این هنرمند ذکر کرده است که اثر ویدیویی سال ۱۹۸۵ م. او با عنوان «پسر خوب، پسر بد» به‌صورت غیرخطی طراحی شده و امکان بازبینی‌های پی‌درپی بدون بازه زمانی مشخصی فراهم می‌کند. او از این انگاره که تماشاگران برای مدتی کوتاه و بافاصله با اثر درگیر شوند، در هر زمان به آن بازگردند و یا حتی آن را به‌مثابهٔ شئ‌ای تلقی کنند که بیش از نیاز به توجه پیوسته و بی‌وقفه، خواستار بازنگری است، استقبال کرده است. چنین تأکیدی به‌طور کامل در راستای موسیقایی‌بودن آثار او قرار دارد؛ درست مشابه یک قطعهٔ موسیقی که نیازی به اشاره به نقطهٔ آغاز یا پایان خود ندارد. مخاطب می‌تواند از هر نقطه شروع به شنیدن موسیقی کند، سپس درنگ کرده و هفتهٔ بعد به اثر بازگردد. چنین برهم‌کنش پیوسته‌ای با ضرباهنگ و گوناگونی اثر، امکان درک آن از هر مقطع زمانی را فراهم می‌سازد.

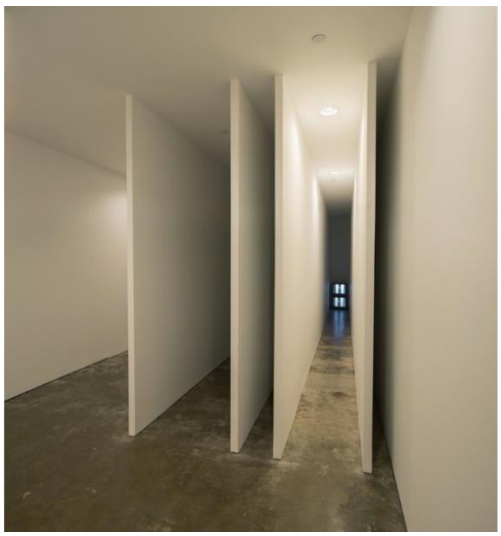
تصویر ۳. بروس نومن، **پسر خوب، پسر بد**، ۱۹۸۵ م. (دو صفحه‌نمایش رنگی و صدای تک‌کاناله – بازهٔ زمانی: ۶۰ دقیقه و ۵۲ ثانیه – موزهٔ تیت[4]). [5]

[1] CLEAR VISION.
[2] Silk screen.
[3] https://B2n.ir/pf4138 (visited on May 12, 2025, 01:00).
[4] Tate.
[5] https://B2n.ir/uy4695 (visited on May 12, 2025, 01:02).

از دیگر آثار مبتکرانهٔ نومن که با موسیقایی‌بودن آمیخته است، می‌توان به «صدبار زیستن و مردن»[1] (۱۹۸۴ م.) اشاره کرد (تصویر ۴). در این اثر، نومن با افزودن «و زندگی کن» و «و بمیر» به انتهای هر عبارت کوتاه، ضرباهنگی بصری آفریده است. در انتهای ۵۰ واژه عبارت «زندگی کن» و در انتهای ۵۰ واژه عبارت «بمیر» با نورهای نئونی نوشته شده است که در ابتدا تک‌به‌تک، سپس سطربه‌سطر و درنهایت به یک‌باره روشن شده و ضرباهنگ دیداری منحصربه‌فردی ایجاد می‌کند. نگارنده این ضرباهنگ را «سمفونی دیداری» می‌نامد که بازتابی از همان ادعای نومن است، مبنی بر اینکه «موسیقی در بسیاری از آثار من نقش ایفا می‌کند، حتی زمانی که هیچ موسیقی وجود ندارد».

تصویر ۴. بروس نومن، صدبار زیستن و مردن، ۱۹۸۴ م.[2]

نومن که ملهم از آهنگسازی چون *جان کِیج*[3] است، باور دارد که صداهای تصادفی، صداهای محیط و قطعات آگاهانهٔ موسیقی همگی از اهمیت یکسانی برخوردار است. او در ویدیوی ضبط زنده و بی‌صدای خود با عنوان «دالان» (۱۹۷۰ م.)، به‌گونه‌ای از سبک سکوت کِیج بهره می‌گیرد که یادآور اثر «۴’۳۳»[4] (۱۹۵۲ م.) است (تصویر ۵). هنگامی که تماشاگر از میان دالان عبور می‌کند، دو صفحه‌نمایش را که یکی تصویر زنده و دیگری تصویر از پیش ضبط‌شدهٔ دالان را بدون صدا نمایش می‌دهد، در انتهای آن می‌بیند. در همین حال، تماشاگر درمیابد که هرچه به تصویر خود در نمایشگر نزدیک‌تر می‌شود، اندازه‌اش کاهش‌یافته و بازتابش در حال دورشدن به‌نظر می‌رسد. سراسر این تجربه، تهی از هرگونه صدایی است که به‌طور فعالانه توسط هنرمند قرار داده شده باشد؛ در نتیجه، در درون فضای باریک راهرو، صدای قدم‌ها و تنفس مخاطب تشدیدشده به‌نظر می‌رسد. این فضای شلوغ و درعین‌حال خالی، تماشاگر را بدون چیزی برای دیدن و یا شنیدن رها کرده و توجه او را به‌سوی صدای خود و حتی گاهی صداهایی که آگاهانه از خود می‌سازد، جلب می‌کند. به‌نظر می‌رسد که این تجربهٔ ذهن‌آگاهانه از صداهای تصادفی، کندوکاو مشهور کِیج در سکوت و نتایج تصادفی را یادآور می‌شود.



تصویر ۵. بروس نومن، دالان، ۱۹۷۰ م. (بنیاد دیا آرت[5]). [6]

نتیجه‌گیری

زبان و صدا به شکلی پیچیده با یکدیگر درهم تنیده‌اند. بررسی موسیقایی‌بودن در میان آثار نومن همچنین مستلزم کاوش در امکان‌های گسترده‌تر به‌کارگیری صدا در هنر، هم از منظر کاربردی و هم از منظر مفهومی است که درنهایت نشان می‌دهد موسیقایی‌بودن می‌تواند حتی در آثار بی‌صدا وجود داشته باشد. اثری که آکنده از کیفیت‌های موسیقایی باشد، با سهولت بیشتری منتشر می‌شود.

شیوهٔ هنری بروس نومن به شکل عمیقی در کندوکاو زبانی و آزمایشگری صوتی ریشه دارد. او با به‌کارگیری رسانه‌های متنوع، زبان انتزاعی و صدای واقعی را درهم‌آمیخته و ماهیت پیچیده و چندلایهٔ هنر در فرایند ارتباط را در معرض نمایش می‌گذارد. رویکرد خلاقانهٔ او، از تکرار زبان گرفته تا بهره‌گیری از صدا و حرکات برهم‌کنشی بدن، تجسم‌گر فلسفهٔ هنری ساختارشکنانهٔ این هنرمند است. واکاوی عمیق نومن در زبان و صدا نه‌تنها به آثار او مضمون زیباشناختی منحصربه‌فردی می‌بخشد؛ بلکه تأثیر دیرپای آن را در هنر معاصر تضمین می‌کند.

[1] One Hundred Live and Die.
[2] https://B2n.ir/ht7443 (visited on May 12, 2025, 01:03).
[3] John Cage.
[4] 4’33.
[5] Dia Art Foundation.
[6] https://B2n.ir/up1447 (visited on May 12, 2025, 01:05).

منابع

[1] Christopher Cordes. Talking with Bruce Nauman. in Bruce Nauman Prints 1970-89, ed. Castelli Graphics: New York, Lorence Monk Gallery: New York, Donald Young Gallery; Chicago, 1989, p25.

[2] Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. Translated by C.K. Ogden. London: Routledge, 1922. p68.

[3] Plagens, Peter. Bruce Nauman: The True Artist. New York: Phaidon Press, 2014.