حجم‌های نادیدنی

عاطفه طاهایی

۱

حجم‌گرایی (espacementalisme) با وجود گذشت حدوداً چهار دهه از تولد آن، تاکنون با واکنش‌های متفاوتی روبه‌رو بوده است. اما همه‌ی این واکنش‌ها، چه موافق چه مخالف یک وجه مشترک دارند و آن برداشت نامشخص و مبهم از ایـن اصـطلاح است. مـنتقدانـی کـه سـبک شـعری رؤیـایی و هـم‌فکران او را نپسندیدند، به‌این علت که به‌نظرشان شعرهایی بودند بغایت «فرمالیستی» (که بجاست منتقد امروز در به‌کار بستن اصطلاحات رایجی چون شعر فرمالیستی، داستان فرمالیستی و غیره با جدیت تجدیدنظر کند) از کنکاش در حجم‌گرایی پرهیز کردند. در جبهه‌ی موافقان هم البته رویه‌ی مثبتی غالب نیست. اگر از این دسته بپرسید حجم‌گرایی چیست، کم‌تر جواب روشنی دریافت خواهید کرد. چنین چیزی نشان دهنده‌ی ذهنیتی‌ست که حجم‌گرایی را با یک سبک نوشتاری خاص می‌فهمد یا می‌شناسد، هرچند عنوان بیانیه یعنی «بیانیه‌ی شعر حجم» و مفاد آن خصوصاً این جمله‌ی صریح که «حجم‌گرایی سبک شـعر دیگـر ایـران است» شدیداً این باور را تقویت می‌کند و این ادعا را تضعیف که «صفت عصر

است و خطابی جهانی دارد. و چون صفت عصر است، نقاشی، تئاتر، قصه، سینما و موسیقی را به‌خود می‌گیرد.» به‌هر حال این خطی‌ست که به‌دیدگاه حجم‌گرایی زبان بسیاری رسانده است. حقیقت این است که تبیین دیدگاه حجم‌گرایی که خود رؤیایی در حوزه‌ی شعر در آن بسیارکوشیده است و از این منظر می‌توان او را بعد از نیما مهم‌ترین نظریه‌پرداز شعر معاصر دانست، کار آسانی نیست.

مطلب حاضر که بخش عمده‌ای از آن دو سال قبل در قالب جوابیه‌ای در رونامه به‌چاپ رسیده است، در واقع قسمت کوچکی‌ست از تحقیقی تطبیقی که ده سال پیش در دانشگاه انجام دادم. از انعکاس آن جوابیه متوجه شدم که به‌قدر خود در فهم حجم‌گرایی مؤثر بوده است یا لااقل در ترغیب به‌فهمیدن آن. به‌همین سبب ضمن بازنویسی و پردازش اندک آن فکر کردم انتشار مجددش در یک مجله که دسترسی بدان را نیز آسان می‌کند مناسب باشد.

۲

بیانیه‌ی شعر حجم در زمستان سال ۱۳۴۸ به‌دنیا آمد؛ در خانه‌ی پرویز اسلام‌پور آن هم بعد از سه ماه بحث و جدل مداوم میان شاعران، نویسندگان و هنرمندانی چون یدالله رؤیایی، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، بیژن الهی، هوشنگ چالنگی، علی‌مراد فدایی نیا و... که عده‌ای سرانجام آن را امضاء می‌کنند و نخستین امضا نیز از آن رؤیایی‌ست. بعد از این بیانیه متن‌های دیگری نیز مانند در حاشیه‌ی بیانیه‌ی شعر حجم و... انتشار یافت که بیشتر در توضیح بیانیه نوشته شده است.

متن بیانیه در نگاه نخست عجیب و دشوار به‌نظر می‌آید. کوتاه است و با نثری موجز و مقطع نوشته شده که در بعضی جاها لحنی عصبی به‌آن می‌دهد. در کل دو بخش دارد که مکمل یکدیگرند. بیانیه در بخش اول بدون هیچ مقدمه‌ای به‌اصل مطلب می‌پردازد؛ یعنی از ماهیت حجم‌گرایی و شعر حجم

به‌روش ایجابی سخن می‌گوید؛ و در بخش دوم با روش سلبی؛ یعنی حجم‌گرایی چه نیست یا چه نمی‌خواهد. بدیهی‌ست که این کار را به‌کمک مجموعه‌ای از جملات منفی انجام می‌دهد: «اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست / حجم‌گرایی نه خودکاری‌ست نه اختیاری / نه هوس است، نه تفنن / شعر حجم شعر حرف‌های قشنگ نیست / عتیقه نیست / تغییر جادادن واقعیت زندگی نیست / کار شعر، گفتن نیست / فصاحت و جست و جوهای زبانی، رؤیای ما نیست / شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجره‌ی تعهد می‌گریزد / نه پیشوائیم و نه بت و...» اکثر این جملات منفی در ادامه به‌توضیح یا تعریفی ایجابی وصل می‌شوند که می‌توان بعضی از خصوصیات شعر حجم را از این جملات استخراج کرد: شعر حجم شعری‌ست قصار از این لحاظ که در توضیح یا توصیف چیزی نمی‌کوشد و به‌فرم توجه دارد زیرا «کار شعر [...] خلق یک قطعه است، یعنی شعر باید موضوع خودش باشد» از طرفی چنین می‌خواهیم که «فصاحت و جست‌وجوهای زبانی رؤیای ما نیست؛ ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم» از این جمله درمی‌یابیم که جست‌وجوهای زبانی برای شاعر حجم‌گرا وسیله است و نه هدف؛ وسیله‌ای برای انتقال «دریافت‌های مطلق، فوری و بی‌تسکین». به‌این ترتیب، به‌واسطه‌ی این توضیحات و تعاریف ایجابی‌میان مجموعه‌های بخش دوم و بخش اول پیوند به‌وجود می‌آید. بخش دوم که فهم آن کم‌تر دشوار است معمولاً ما را ترغیب می‌کند که بخش اول را دوباره بخوانیم و بر آن تأمل کنیم. اما چیز عجیبی که در این متن به‌چشم می‌خورد رفتار دوگانه‌ی آن است که هم قصد توضیح مفاهیم را دارد و هم از این کار اجتناب می‌ورزد، چون زبانی که انتخاب کرده است زبان توضیح و تفسیر و یا زبان استدلال نیست. از طرفی کارگروهی کسانی است که به‌شدت به‌دنبال کار و تشخص فردی خود هستند. این رفتار متناقض قطعاً با ذهنیت مدرن نویسندگان بیانیه مرتبط است، همان‌طورکه عنوان غریب حجم‌گرایی.

بیانیه چنین آغاز می‌شود:

*حجم‌گرایی آنهایی را گروه می‌کند که در ماوراء واقعیت‌ها به‌جست‌وجوی دریافت‌های **مطلق، فوری و بی‌تسکین‌اند**. **مطلق** است برای آن‌که از حکمت وجودی واقعیت و از علت غایی آن برخاسته است و در تظاهر خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند. **فوری**‌ست برای آن‌که شاعر در رسیدن به‌دریافت از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است ـ نه از طول ـ به‌سرعت پریده است بی‌آن‌که جای پایی و علامتی به‌جا گذارد. **بی‌تسکین** است برای آن‌که به‌جست‌وجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبه‌ی حجم‌های دیگری‌ست که عطش کشف و جهیدن می‌دهد.*

ما از همان ابتدا با دو مفهوم عمده و بنیادین حجم‌گرایی یعنی حجم و علت غایی روبه‌رو می‌شویم. این دو مفاهیمی هستند که جز با فلسفه‌ی پدیده‌شناسی فهمیده نمی‌شوند. رؤیایی این کلید را برای اولین‌بار ـ سال‌ها بعد در نامه‌ای که به‌خویی می‌نویسد[1] به‌دست می‌دهد: «حجم‌گرایی و یا اسپاسمانتالیسم در این نوع مراقبت‌ها و عملکردهای ذهنی‌اش شاید مقدار زیادی بدهکار هوسرل باشد.» واندکی بعد در مقاله‌ای به‌مناسبت گردهمایی شاعران در صدمین سالگرد تولد الوآر، مشخص‌تر و مفصل‌تر به‌هوسرل می‌پردازد[2]. پس لازم است تا ما هم در حد توان خود به‌این دو مفهوم از دیدگاه پدیده‌شناسی بپردازیم، فلسفه‌ای که بر شعر فرانسه نفوذ انکارناپذیری داشته است.

محققی به‌نام میشل کولو در کتابی با عنوان «شعر مدرن و ساختار افق»[3] به‌تاثیر و نفوذ هوسرل بر شعر معاصر فرانسه بخصوص در دهه‌ی شصت

---

۱. نشریه‌ی عاشقانه، ش ۱۱۴، ۱۹۹۴ ۲. کلک ش ۷۹ـ۷۶، ۱۳۷۵

3. Michel Collot, La poèsie moderne et la structure d'horizon, ed. P. U. F., 1989

میلادی اشاره می‌کند، یعنی همان زمانی که در ایران بیانیه‌ی شعر حجم صادر می‌شود. آشنایی رؤیایی با زبان فرانسه، شعر فرانسه و معاشرت او با شاعران فرانسوی از جمله برنار نوئل را نباید نادیده گرفت. میشل کولو در آغاز کتاب خود می‌نویسد: «خویشاوندی انکارناپذیری که رویکرد پدیده‌شناختی را به‌پروژه‌ی شعر معاصر پیوند می‌دهد، پرداختن به‌یک مفهوم فلسفی را برای ما توجیه می‌کند زیرا بسیاری از شاعران بزرگ معاصر می‌توانند عبارت هوسرلی بازگشت «به‌خود چیزها» رابه‌حساب خود بگذارند. از طرف دیگر اندیشه‌ی پدیده‌شناختی در فرانسه از دهه‌ی شصت به‌این طرف تا حدی در خفا مانده است...»[1]. بیانیه‌ی شعر حجم نیز می‌تواند به‌نوبه‌ی خود ـ چنانکه خواهیم دید ـ این عبارت هوسرلی را به‌حساب خود بگذارد، ولی برخلاف انتظار رؤیایی که توضیح و تفسیر اتفاقات ادبی را کار منتقد و مورخ ادبی می‌داند، کسی به‌این زمینه‌ی فلسفی نپرداخت تا آن‌که خود شخصاً در پی توضیح پیوند حجم‌گرایی و پدیده‌شناسی برآمد.

از طرفی کلماتی مثل حجم، طول و (در ادامه‌ی بیانیه، عرض و ارتفاع) کلماتی نامعمول در حوزه‌ی ادبیات هستند. شاید یکی از دلایل کم پرداختن به‌شعر حجم همین غرابت نامش باشد، چون فهم متعارف به‌محض شنیدن این عنوان، واکنش منفی و طردکننده از خود نشان می‌دهد و حتا آن را جزو مهملات به‌شمار می‌آورد و در نتیجه به‌آن اعتنایی نمی‌کند. واقعاً چرا این شاعران برای تبیین کار خود از واژه‌هایی متعلق به‌حوزه‌های دیگر استفاده کرده‌اند مگر زبان طول و عرض برمی‌دارد؟

درباره‌ی این موضوع میشل کولو اعتقاد دارد که «شعر مدرن در مورد جدایی دو مقوله‌ی گفتار (parole) و فضا (espace) تردید کرده است و در واقع تجربه‌ی شعر مدرن متکی بر تبادل تنگاتنگ و مداوم میان فضای زبانی و فضای غیر زبانی (extralinguistique) است. توصیف زبان شعر به‌کمک «استعاره‌های

1. Ibid. p. 7

فضایی» طریقی‌ست برای آن که خود را در قلب چنین تبادلی قرار دهیم... و اصرار بر اصطلاحات مربوط به‌فضا در زبان بوطیقا دلیلی‌ست بر این مدعا که نمی‌توان بافت کلامی شعر را از افق غیرزبانی آن جدا کرد.»[1]

بنابراین شاعر مدرن نسبت به‌تقابل ذات خطی زبان و ساخت سه بعدی فضا شک می‌کند و برخلاف زبان‌شناسان که برای تبیین ذات زبان از واقعیت بیرونی و فضا به‌سمت زبان حرکت می‌کنند، جهت حرکت او از زبان به‌سمت فضاست. پس اگر رؤیایی در تبیین نظریات خود از اصطلاحات اسپسمان (فاصله‌ی فضایی) یا حجم استفاده می‌کند، و برنار نوئل از **قائمیت** (Verticalité) و **فاصله** یا **وقفه** (intervalle)، دقیقاً به‌دلیل چنین الزامی‌ست که تجربه‌ی شعر مدرن به‌همراه دارد، تجربه‌ای که به‌گفته‌ی میشل دگی شاعر، دیگر نمی‌شود با اصطلاحات متداول علم بلاغت توضیحش داد و به‌همین دلیل به‌جای اصطلاح آرایه‌ی ادبی از اصطلاحات آستانه و حد استفاده می‌کند.

علاوه بر این به‌اعتقاد این شاعران، بافت کلامی شعر مدرن را نمی‌توان از افق غیرزبانی آن جدا کرد. شعر از دیدگاه این شاعران یک واحد خود بسنده و بسته‌ی زبانی نیست. از طرفی هم نمی‌خواهند بافت کلامی شعرشان بازنمایی واقعیت بیرونی یا نشانه‌ای از آن باشد. واقعیت بیرونی، واقعیت مادر، سکوی پرشی‌ست برای شاعر تا خود را در ماوراء واقعیت بیابد. رؤیایی بارها و بارها صراحتا به‌این مطلب در گفته‌ها و نوشته‌های خود اشاره کرده است و حتا عنوان کتاب او «از سکوی سرخ» نیز چنین اشاره‌ای را در بر دارد. پس واقعیت مادر یا جهان، سکوی پرش است برای رسیدن به‌دریافت‌های **مطلق**، **فوری** و **بی‌تسکین**. حال ببینیم این حجمی که شاعر از آن عبور می‌کند چیست؟ و چرا دریافت‌های او با صفات «مطلق»، «فوری» و «تسکین» تعریف می‌شود و نه با صفات دیگر؟ اینجا باز به‌سراغ پدیده‌شناسی می‌رویم تا چنانکه کمی پیشتر اشاره رفت پاسخی برای آن بیابیم.

---

1. Ibid. pp. 152-3

در فلسفه‌ی هوسرل جهان پدیده‌ای در آگاهی‌ست و فرد نسبت به‌وجود جهان موضع نمی‌گیرد، خواه این موضع تصدیق طبیعی وجود جهان باشد یا نفی آن، چنین کاری یعنی تعلیق داوری. شاعر حجم‌گرا نیز رویکرد طبیعی خود به‌وجود جهان را درکمانه می‌گذارد (میان پرانتز) و حکم خود و پیش فرض‌های خود درباره‌ی جهان را به‌حال تعلیق در می‌آورد، او قصد دارد به«خود چیزها» بازگردد، به‌حکمت وجودی آنها و برای همین تمام تعلقات و پیش‌فرض‌های خود درباره‌ی یک پدیده را درکمانه می‌گذارد. حالا دیگر بدون هیچ پیش‌فرضی به‌سراغ آن پدیده می‌رود و به‌ناگزیر آن را شهودی و بدون واسطه دریافت می‌کند. در تقلیل پدیده‌شناختی، «من» پدیده‌شناس نیز درکمانه گذاشته می‌شود تا «اگوی طبیعی» را به«اگوی محض» تبدیل کند یعنی به‌جای «من» علاقه‌مند به‌جهان که درباره‌اش داوری می‌کند، «من» محضی می‌نشیند که یک «ناظر بی‌طرف» است. بین این شیء طبیعی و آن شیء محضی که پس از تقلیل پدیده‌شناختی یا «اپوخه» برجا می‌ماند، بین این «من» طبیعی و آن «من» محضی که گفتیم، فاصله‌ای هست و این فاصله خطی یا طولی نیست چون از جنس علت و معلول نیست، و یا به‌گفته‌ی لیوتار «پدیده‌شناسی، عملیات منطقی نیست» که ما را از این به‌آن برساند، این فاصله (espacement)، فضایی‌ست که عبور از آن **فوری** انجام می‌گیرد زیرا چنانکه گفتیم این شیء محض و این «من» محض را شهودی و بدون واسطه درک می‌کنیم؛ اما یک شیء در جریان بی‌وقفه‌ای از طرح‌ها و نقش‌ها به«من» داده می‌شود. این نقشها ادراکات زیسته‌ای هستند که توسط معنای ادارکی‌شان به‌این شیء ارجاع داده می‌شوند؛ اما «من» همواره توسط یک یا چند وجه از وجوه شیء به‌شیء دسترسی می‌یابد. شیء هرگز به‌صورت تمام و کمال به«من» داده نمی‌شود. عدم کمالی وجود دارد که به‌ماهیت انکارناپذیر رابطه‌ی متقابل شیء و ادارک شیء وابسته است و بنابراین عدم کمالی‌ست نامعین. به‌تعبیر هوسرل، شیء در محدوده‌ی آگاهی همواره به‌افق‌هایی از عدم تعین باز می‌شود؛ «اما علی‌رغم تعینش باز هم

از نوعی ساخت تعینی برخوردار است. بنابراین مکعبی که از یک جانب مشاهده شود چیزی درباره‌ی تعیّن انضمامی جوانب نامشهودش نمی‌گوید... هر یک از تعینات همواره ویژگی‌های دیگری را نامتعین باقی می‌گذارد.»[۱] پس در بازگشت به‌شیء طی تقلیل پدیده‌شناختی، ما به‌کشفی نائل می‌شویم که کامل نیست، نهایی نیست و ما را برمی‌انگیزد تا تقلیل پدیده‌شناختی را از سر بگیریم و این از سرگرفتن‌ها همان **بی‌تسکینی** در زبان بیانیه است.

گفتیم فاصله‌ی میان شیء طبیعی و شیء محض، طولی نیست و برای آن دلیل آوردیم؛ ولی این دلیل نمی‌تواند بر حجم بودن این فاصله دلالت کند، چون ممکن است این فاصله سطحی از فضا باشد. میشل کولو درکتاب خودکوشیده است تا نشان دهد چگونه بعد سومی پس از تقلیل پدیده‌شناختی به‌وجود می‌آید و درنتیجه بر حجم بودن آن فضا یا فاصله دلالت می‌کند. این موضوع را در تلاقی دو حوزه‌ی روانکاوی و پدیده‌شناسی توضیح می‌دهد: «افق برای ساختن فضا به‌عمق نیاز دارد، به‌دیالکتیک نزدیک و دورکه به‌نظر می‌رسد در مفهوم باستانی فضا (spatialité) که اساسش یکی بودن با مادر است، غایب بوده؛ فضای دو بعدی همان فضای تصویر دنیوی‌ست که سامی علی آن را «فضای تخیلی» تعریف کرده است. تسخیر بعد سوم و بنابراین تسخیر افق، رفته‌رفته، زمانی که بدن از مادر جدا می‌شود، روی می‌دهد. تسخیر بعد سوم به‌این ترتیب به‌**فقدان** شیء اولیه و توانایی تسلط بر این فقدان بستگی دارد. اولین مرحله‌ی این تحول را به‌عقیده‌ی ملانی کلاین می‌توان درگذر از وضعیت شیزوپارانوئید به‌وضعیت افسردگی ردیابی کرد. مادر ابتدا برای نوزاد چیزی نیست جز مجموعه‌ای از چیزهای جزئی و نمی‌تواند آنها را از اجزاء متعلق به‌خودش تشخیص دهد. شکل گرفتن مادر به‌عنوان یک موضوع شناسایی «کامل»، اولین فاصله‌ها و اولین فقدان‌ها را به‌دنبال دارد. اینجا نمونه‌ای از پیوند میان اولین مجموعه‌ی ادراکی و انتزاع یک فقدان وجود دارد: «طی این مرحله‌ی

---

۱. ادموند هوسرل، تأملات دکارتی، ترجمه‌ی ع. رشیدیان، نشر نی، صص. ۹-۸۸

رشد که در آن «من» از ادارک جزئی به‌ادارک کامل موضوع شناسایی می‌رسد، فقدان موضوع شناسایی مورد علاقه رخ می‌دهد. انگارکه هیچ کلیت دیداری یا فضایی جز به‌بهای فقدان نمی‌تواند شکل بگیرد... در اینجا فرضیه‌ی روانکاوی درباره‌ی تکوین فضا با توصیف پدیده‌شناختی از ساختار افق تلاقی می‌کند.»[1]

پس وقتی شیء‌ای را درکمانه می‌گذاریم و آن را از تمام پیش‌فرض‌های خود آزاد می‌کنیم، به‌تعبیری آن را از دست می‌دهیم. با درک دوباره و دگرگونه از شیء و تسلط بر آن است که بعد سوم یا فضای حجمی پدید می‌آید.

و چرا «مطلق»؟ ضروری‌ست تذکری بدهم در مورد این کلمه که گاهی موجب بدفهمی می‌شود؛ در فرهنگ معین برابر این مدخل آمده: آزاد شده. به‌عبارتی بی‌قید و شرط؛ و در حوزه‌ی فلسفه و اصول، امری‌ست که دلالت کند بر واحد غیر معین، یا آنچه مقید به‌بعض صفات و عوارض و خصوصیات خود نشده باشد. معین در حوزه‌ی منطق کلمه‌ی «مطلق» را به‌معنای تمام وکمال ثبت کرده و در مثال آورده (قضیه‌ی مطلق). ما در واقع با تقلیل پدیده‌شناختی، پدیده‌ی مورد نظر و «من» خود را از قید پیش‌فرض‌ها و داوری‌ها آزاد می‌کنیم، در نتیجه دریافت شهودی ما دریافتی‌ست آزاد و بی‌قید و شرط، دریافتی‌ست «مطلق» به‌معنای آزاد و نه به‌معنای کامل. پس تقلیل پدیده‌شناختی امری‌ست استعلایی چون پدیده‌ی موردنظر و «من» پدیده‌شناس را به‌موجب این آزادی، تعالی می‌دهد.

۳

شعری که با چنین مکانیسم ذهنی پدید می‌آید، موجب تعالی خواننده نیز می‌شود.

طبیعی‌ست خواننده‌ای که با پیش‌فرض‌ها و قضاوت‌های معمول خود به‌سراغ شعر حجم می‌آید با آن ارتباط برقرار نمی‌کند، چون مکانیسم ذهنی او

1. Ibid. pp. 137_8

در رویکرد به‌جهان طبیعی‌ست، علت و معلولی و بیشتر در پی ربط چیزهاست تا در پی رسیدن به‌کشف چیزها. او بیشتر در پی لذتی‌ست تخدیری تا در پی دریافتی که ذهن او را به‌حرکت وادارد. تنها با استمرار در خواندن شعر حجم است که ذهن آرام آرام با مکانیسم دیگری به‌شعر رو می‌کند. مکانیسمی که بیانیه‌ی شعر حجم در پی آن است، می‌خواهد ذهن خواننده را هنگام خواندن شعر از پیش فرض‌های خود آزاد کند. بدیهی‌ست که متن شعر باید خصوصیاتی داشته باشد که بتواند چنین مکانیسمی را در خواننده برانگیزد و این جز به‌واسطه‌ی بازنمایی مکانیسم ذهنی شاعر ممکن نیست. بازنمایی مکانیسم ذهنی و نه بازنمایی واقعیت. به‌همین دلیل است که به‌قول رؤیایی: «حجم‌گرایی در رابطه‌اش با امر واقع (رئال) نه رئالیسم است و نه سوررئالیسم ولی یک تمایل به‌ایررئالیسم (irréalisme) در هنر است که تمام حضورش و تمام حیاتش در ایررئل و جهان نامرئی می‌گذرد، در اینویزیبل (invisible)». و باز از همین روست که می‌نویسد: «من تصویری از ندیدن دنیا می‌دهم و آنها دنیای دیدنی‌هاشان را تصویر می‌کنند».

این مطلب نه تنها در مورد شعر بلکه در مورد سایر شاخه‌های هنری نیز صادق است. هنرمند در پی بازنمایی مکانیسم ذهنی خود است نه روایت نگاهش از جهان بیرون. تابلو «پرنده‌ی مرده» از آندره ماسون به‌اعتقاد برنار نوئل چنین نمونه‌ای‌ست. آندره ماسون که نقاشی سوررئالیست به‌شمار می‌آید بیش‌تر حجم‌گراست. این تابلو با آثار دالی و مگریت از نقاشان مطرح سوررئالیست بسیار متفاوت است. در آثار این دو، ما روایت نگاه این نقاشان از جهان را می‌بینیم و می‌توانیم ارتباطشان را با واقعیت مادر تشخیص بدهیم. در «پرنده‌ی مرده»ی ماسون ردپایی که بیننده را به‌واقعیت مادر برساند وجود ندارد. به‌علاوه به‌اعتقاد برنار نوئل «این اثر مجموعه‌ای از نقوش نیست بلکه فضای پویایی‌ست که مرتباً گسترده می‌شود، میدان نیرویی از آن برمی‌خیزد که نافذ است. [...]

ماده‌ای‌ست مدام در دگرگونی».[1] تعریفی که نشان‌دهنده‌ی برداشت ویژه‌ی ماسون از تصویر در نقاشی‌ست. حرکت در تصویر.

دیدگاه حجم‌گرایی بر رویکرد هنرمند در استفاده از مصالح و ابزارکارش تأثیر می‌گذارد. مثال تصویر را در حوزه‌ی شعر اگر پی‌بگیریم خواهیم دید که رؤیایی جدا از زبان و فرم شعر که از دغدغه‌های همیشگی اوست[2] در این زمینه بسیار تأمل کرده و درباره‌ی مسائلی چون حرکت در تصویر، پیوند تصاویر برای ایجاد تصویری غایب در شعر، اهمیت جای تصویر در ساختار اثر، یعنی اهمیت قطعه مفصلاً نوشته است[3]. حالا رؤیایی چگونه حرکت در تصویر را محقق ساخته است می‌بینیم هربار مسیر تازه‌ای اختیار می‌کند. کافی‌ست در دو مجموعه‌ی «لبریخته‌ها» و «هفتاد سنگ قبر» کمی دقت به‌خرج دهیم.

پس خطاست اگر فکر کنیم در این نوشته‌ها نسخه‌ی حاضر و آماده‌ای می‌توان یافت؛ یا این که اصولاً با بررسی شعر رؤیایی و برنار نوئل و اسلامپور و الهی و دیگر همفکران او می‌توان در شعر نسخه‌ای عملی پیچید، چه، شعرشان دیدگاهی‌ست که فارغ از زمان و مکان، از استقلال و اصالت هنرمند صیانت می‌کند و به‌هوش و آزادی مخاطب احترام می‌گذارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Corps de peinture, in: Lettres francaises, no4, Paris, des. 1990, p. 14

۲. و با این جمله در مانیفست بر آن تأکید شده: «... شعر باید خودش موضوع خودش باشد.»

۳. از این میان دو مقاله‌ی «شعر حجم، شعر حرکت» و «حرکت، حیات تازه‌ی تصویر» بسیار روشنگرند. در این دو مقاله به‌رابطه‌ی حرکت در تصویر و ایجاد فضای حجمی پرداخته شده است.