معماری شعر

نیلوفر صالحی ابرقویی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تفت
دکتر آسیه ذبیح نیا عمران
عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تفت

چکیده

با سروده‌شدن افسانهٔ نیما در سال ۱۳۰۱ ه.ش -به تعبیری- سنگ بنای شعرنوی ایران نهاده می‌شود. زبان و بیان نیما غیرمستقیم است، به‌دلیل اینکه از نظر او شاعر باید حالات فردی، اجتماعی و انسانی را در میان سمبل‌ها، تشبیهات و استعارات مبتنی بر جلوه‌های طبیعت ببیند. او نه تنها در شکل که در محتوا نیز تحول ایجاد می‌کند. سال‌ها بعد از نیما، تندرکیا (تاحدودی) و هوشنگ ایرانی در مقیاسی گسترده، قلمرو شعر نو ایران را با شعر آزاد جهان هم اقلیم می‌کنند و در مدتی اندک، تمامی امکانات شعر نو به عرصهٔ اختیار گویندگان وارد می‌شود. و پس از آن‌ها احمدرضا احمدی با مجموعهٔ شعر«طرح» پایه‌گذار موج نو می‌گردد و در همین سال‌ها مانیفست شعر حجم، موجودیت گونه‌ای از شعر را اعلام می‌کند که هم‌چنان یدالله رؤیایی پرچم‌دار آن است و این‌گونه شعر معاصر فارسی با تکیه بر ظرفیت‌های زبانی و نگاه ویژه به استعاره رابطهٔ آن با واقعیت در هر کلمه و توجه خاص به ساختار ، فرم و چینش کلمات به حجم یا اسپاسمان می‌رسد. همچنین فرم یک ویژگی اساسی و دیداری در معماری مفهمومی است، که در هیچ هنری به غیر از آن نمی‌تواند جمع بسته شود. معماری فرم را به‌عنوان یک ویژگی مهم و اساسی در ذات خود درونی می‌کند.

مقدمه

استفادهٔ فرهنگ ایرانی از شعر به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌ای خاص تا بدان حد در تاریخ ریشه دارد که نظامی شاعران را پس از پیامبران سنخگویان خدا بر زمین می‌داند. در گذار از جهان بی‌رسانهٔ عمومی تصویر تا ایران قرن معاصر هجری شمسی کارکرد ادبیات و زبان شاعرانه تحولات زیادی را سپری کرد، از مدح گوئی‌های درباری تا بیان اندیشه‌های عاشقانهٔ فردی گرفته تا بیان اندیشه‌های عارفانه و حتی صدای جنبش‌های مردمی در مشروطیت که همگی در روند تکوینی قالب عروضی بسته به قدرت خلاقهٔ شاعران ابیات بی‌بدیلی را به یادگار گذاشته‌اند.

کنار هم قراردادن واژه‌های معماری- به‌عنوان هنری که تمام تلاش تولیدی خود را در ایجاد فضا نشان می‌دهد- و شعر که بیشتر عنصری نوشتاری به‌نظر می‌رسد و به‌عبارتی روی کاغذ شکل می‌گیرد، از این جهت بوده است که این نوشتار با گذری کوتاه بر روند شکل‌گیری شعر نو ایران -از نیما، هوشنگ ایرانی و احمدرضا احمدی- به نقطه‌ای می‌رسد که شعر حجم به نمایندگی یدالله رؤیایی آینهٔ تمام نمای فضاسازی و ایجاد بعد سوم کلمه است. و دو هنر معماری و شعر هر یک با تکیه بر عنصر استعاره از سنگ بنای خود برای شکل‌گیری بهره می‌برند و وابسته به اینکه در چه ساختاری قرار می‌گیرند به فرمی مشخص درمی‌آیند.

در این مقاله تلاش شده است با نگاهی به تعاریف فرم و استعاره، سه جریان مهم شعر نو فارسی از زمان نیما یوشیج تا یدالله رؤیایی همراه با مانیفست هریک آورده شده است. تا چگونگی توجه به کلمه در گذار از استعاره در شعر حجم مورد بررسی قرار گیرد.

شکل یا فرم

آشکار است که فرم در تمام آثار هنری عامل مشترک است. یعنی همهٔ قالب‌های هنری

از نقاشی و مجسمه‌سازی گرفته تا تئاتر، عکاسی، فیلم، موسیقی، رقص، ادبیات، معماری و جز آن‌ها دارای فرم هستند. به عقیدهٔ فرمالیست‌ها، آنچه در میان همهٔ این امور، خاص هنر است عبارت است از علاقهٔ آن به کشف ساختارهای فرمی که برای به‌وجودآوردن تعامل میان قوه تخیل ما با آثار هنری شکل گرفته‌اند. (نوئل‌کارول؛۱۳۸۹ ،صص۶۸-۶۹) بوریس آخن باوم گفته است: "مفهوم شکل، دیگر چون یک دربرگیرنده به‌کار نمی‌رود، بل مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد، و با این محتوا نسبت درونی یافته است". [1]شکل نسبت میان اجزاء را نشان می‌دهد، و این نسبت در یک اثر هنری نتیجهٔ شگردهایی است که گاه آگاهانه، ولی بیشتر ناآگاهانه و فراتر از نیت مؤلف، در اثر به‌کار رفته‌اند. بررسی مجموعهٔ این شگردها نمی‌تواند محدود به نیت مؤلف بماند، بل کار درست آن است که از خود شکل آغاز کنیم، و به یک معنا به حکم کانت برگردیم که می‌گفت هنر و ادبیات ماهیت غیرمفهومی دارند و نمی‌توان پیچیدگی اثری هنری را به گزاره‌های منطقی تقلیل داد. به‌عنوان مثال، کاری از این مضحک‌تر نیست که «معنای» شعری، مثلاً غزلی از حافظ را به نثر بنویسیم، زیرا آن معنا فقط در آن شکل بیان شدنی است. به نظر فرمالیست‌ها، به جای جستجوی مفهوم اثر، باید در پی کشف شگردها بود. این است معنای گفته ویکتور شکلوفسکی دیگر نظریه‌پرداز بزرگ فرمالیست، که «هنر همان شگرد است». برای شناخت این شگرد باید نوع از شکل انداختن و دگرگون‌کردن ماده‌ای اثر هنری را مشخص کرد(احمدی، ۱۳۷۴:ص۳۰۷).

رومن یاکوبسن، هر شعر را دارای ساختاری دربردارندهٔ عناصری که بنابر درجه‌های متمایز زبانی با یکدیگر ترکیب می‌شوند، دانست. از آنجا که زبان از لایه‌هایی -که به‌گونه‌ای همزمان موجودند- تشکیل شده، این توازن در تمامی سطوح شعر نمایان می‌شود. هیچ جزء ساختار نمی‌تواند دگرگون شود بی‌آنکه سایر اجزاء را تغییر دهد. (احمدی، ۱۳۷۲:۷۶).

با توجه به نگاه محوری این مقاله به شعر حجم شاید آوردن دیدگاه متفاوت رؤیایی به فرم ضروری به نظر رسد:

«فرم برخلاف آنچه که گه‌گاه تصور شده است، عبارت از وزن، قافیه، مصراع‌های کوتاه و بلند و یا نوع انتخاب توالی آن‌ها نیست، بلکه منظور ریخت کلی یک قطعه و نوع کمپوزیسیون عوامل مختلفی است که برای تکوین پیکرهٔ آن قطعه به‌کار رفته است. این عوامل عبارت‌اند از: مکان، زمان، صدا، رنگ، حرکت، عاطفه، نور و... که برحسب ذوق شاعر به‌کار گرفته می‌شوند و ترکیب می‌گیرند(رؤیایی، ۲۵۳۷:ص۱۲۳). این عوامل و عناصر اگر به‌طور مستقل در نظر گرفته شوند، درواقع «شرایط ادراک یک شیء» را تشکیل می‌دهند؛ یعنی اشیاء روزمره در «ظرف» عوامل یاد شده است که ادراک شدنی‌اند. آنچه رؤیایی [در شعر حجم] مدنظر دارد، ترکیب این عوامل همچون ظرفی برای بیان مظروف(تجربهٔ شاعرانه) نیست؛ بلکه توجه به این عوامل به صورت فی نفسه است»(عمارتی‌مقدم، ۱۳۸۷:ص۳۴).

فرم و صورت در معماری و شعر

در ابتدا باید گفت معماری ذاتاً هنری است پراتیگ و دقیقاً به همین دلیل آن را از شکل‌های دیگر هنری متمایز می‌کند «معماری حتی در معنوی‌ترین شکل خود هنری کاربردی است، به همین دلیل معماری نمی‌تواند از حیطهٔ عمل‌گرایی خارج گردد و به هنری خالص، تک بعدی، جزمی و صرفاً شکل‌گرا تبدیل شود» (سی.آنتونیادس، ۱۳۸۱:۳۸). یکی از نحله‌های مدرنیسم که از این زمینه(کارکردگرایی) نشأت می‌گیرد، کارکرد بنا را تعیین‌کنندهٔ فرم آن می‌دانند، چنان‌که فرم بنا را به لحاظ زیبایی‌شناختی مناسب کاربردی در نظر می‌گیرند که بنا بدان منظور طراحی شده است. طبق این نظر، زیبایی بنا را باید برحسب فرم آن در ارتباط با کارکرد آن ارزیابی کرد، یعنی باید زمانی به کاربری ساختمان بپردازیم که به کارآیی فرم آن پرداخته باشیم. بنابراین ممکن است بنا این ارزش افزوده را اضافه بر کاربرد خود داشته باشد که این ارزش، به شکلی که می‌توان آن را مشخص کرد، براساس کاربری ساختمان معین می‌شود... معماری، هنر ساختن است. به‌علاوه معماری فهم زیبایی‌شناختی ما را به شکلی خاص از جنبهٔ کارکرد گرایانه‌ای که فرم آن را تعیین می‌کند به‌وجود می‌آورد(ادورد وینترز، ۲۰۰۱:۳۹۰). پس در معماری نسبت بسیار هم بسته‌ای بین محتوا(کارکرد) با فرم بنا وجود دارد. و فرم هم از دو بعد هم از طریق محتوا و هم از طریق کارکرد مورد توجه قرار می‌دهد.

اما از طرف دیگر معماری حتی در ابعاد معناشناختی نیز وابستگی خود را به فرم اعلام می‌دارد. نلسون گودمن(۱۹۸۸) تلاش می‌کند شرحی یکپارچه و نظام‌مند از هر چیز فرهنگی به دست دهد و انواع راه‌هایی را نشان می‌دهد که ممکن است ناظر با دیدن ساختمان به مصداق آن برسد. و می‌گوید بنا مصداق خود است و دلالت رابطه‌ای ساده که نیاز به توضیح بیشتری ندارد... [مثلاً] سالن اپرای سیدنی دلالت به معنای فهم دلالت قایق‌های بادبانی است که ساختمان نشان می‌دهد(ادوار وینترز، ۲۰۰۱؛۳۷۹) این رویکرد ما را تا حدود بسیار زیادی به نوعی از شعر که آن را کانکریت[2] می‌نامند نزدیک می‌کند. اساساً شاعران شعر نو به نحوهٔ قراگرفتن کلمات و عبارات در سطرها و صفحات شعری توجه داشتند. اما برخی به‌طور پراکنده در این کار افراط ورزیدند و شعر کانکریت را عرضه کردند. هوشنگ ایرانی در مجموعهٔ خاکستری(۱۳۳۰) شعری دارد به نام uni mystica که در آن جز صورت و شکل شنیداری شعر ، به دیدار نیز تکیه می‌کند. برخی از شعرهای کانکریت(نقاشی-خط)، نقاشی اشیاء است: مشرف آزاد در مجموعهٔ با من طلوع کن(۱۳۵۲) پرواز پرنده را با رقم ۷ نشان می‌دهد: و مردگان در شب/ مانند زاغ‌ها/ بر

1-T.Todorov de la litteratature, Paris, 1965, P.44

۲- Concrete به این نوع شعر در غرب pattern poem می‌گویند.

آسمان کاغذ آمار / پرواز می‌کنند:

۷۷۷۷۷

۷۷۷۷

۷۷۷

۷۷

۷

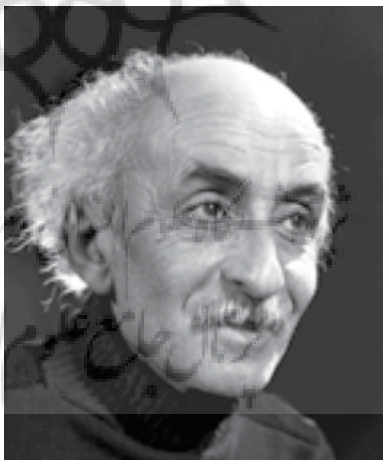
(علی‌تسلیمی،۱۳۸۳: ۱۵۶،۱۵۷،۱۵۸).

درواقع دلالت‌گری بنا در فرم آن همان تأکیدی است که شعر کانکریت بر بیرونیت تصویری شعر دارد. نلسون گودمن از طرفی اذعان می‌کند: "همهٔ بناها هم دلالت‌گر نیستند. بنا می‌تواند معنای دیگری نیز داشته باشد. ممکن است ساختمان دال بر خصوصیاتی باشد که بدان ارجاع می‌کند...[در این ساختمان‌ها] دلالت از زبان به جهان است ، در صورتی که در مصداق جهت از زبان به جهان است». مسطورهٔ خیاط مصداقی از بعضی (اما نه همه) خصوصیات بخش‌هایی که در محتوای آن مسطوره یافت می‌شود. زمختی بافت ، طرح ، وزن نسبی پارچه ، و رنگ و جز آن ، همگی خصوصیاتی هستند که نمونه‌های پارچهٔ مصداق آن هستند. شکل پارچه ، با لبهٔ سردوزی شده و اندازهٔ آن ، و درنتیجه مسطورهٔ خیاط به آن‌ها ارجاع نمی‌کند. به‌عبارت دیگر ، بافت خصوصیاتی را ایجاب می‌کند که از طریق مصداق هم به آن‌ها ارجاع می‌شود و هم نمی‌شود. شاید بتوان گفت فلان بنای مدرنیستی —ساختمانی حاصل تلاش معمار- در ساخت بنا به‌گونه‌ای باشد که هر بخش آن جزئی از ظاهر آن باشد. مصداقی است از ابزار ساخت آن... گاه گمان می‌کنند بنایی کاملاً صوری که نه چیزی را به تصویر بکشد و نه احساس یا اندیشه‌ای را بیان کند ، اصلاً کارکرد نمادین ندارد. درواقع مصداقی از بعضی خصوصیت‌های آن به‌شمار می‌رود و فقط به این ترتیب خود را از بناهایی که اصلاً آثار هنری نیستند متمایز می‌سازد.(گودمن،۱۹۸۸: ۴۱). درواقع اینکه اعتقاد دارد در برخی ساختمان‌ها دلالت از زبان به جهان است ، به این معنی است که دلالت و معنا فرآیندی نیست که بتوان آن را خارج از اثر هنری معنا کرد و این نکته فرآیند درونی‌تر حضور فرم را به ذهن وارد می‌کند. ترکیب جیغ بنفش یا غاز کبود هوشنگ ایرانی نیز از همین منظر می‌تواند مورد بررسی قرار داد. ترکیب جیغ بنفش در دنیای بیرون از متن معنایی ندارد ، و این در راستای دلالت درونی این ترکیب است که جیغ بنفش پیشنهادی از درون ساختمان زبانی و دلالتی شعر به بیرون از خود است.

نسبت ساختار با فرم

به گمان فرمالیست‌های روسی در بررسی آثار ادبی شرایط تاریخی ، اجتماعی و روانی پیدایش اثر هنری نمی‌تواند آغازگاه شناخت باشد و در پژوهش و تحلیل این آثار بیش از هر چیز باید به مناسبات درونی عناصر شکل آن‌ها دقت کرد.(بابک احمدی، ۱۳۸۲ : ۲۰۰).

در واقع ساختارگرایی به آن نقطه‌ای ختم می‌شود که در آن مؤلف (به‌عنوان تکیه‌گاهی برای نقد اجتماعی و تاریخی ، روانی) محو می‌شود. میشل فوکو از زبان که می‌اندیشد یاد کرده است و لوی استروس می‌گوید: "نکتهٔ مهم این است که چگونه اسطوره‌ها در افراد می‌اندیشند ، بی‌آنکه باخبر شوند چه می‌گذرد". نیت مؤلف بی‌اهمیت است... نکتهٔ معتبر خود اثر است و مناسبات درونی میان عناصر شکل‌دهنده‌اش که مؤلف نقش چندانی در شکل‌گیری آن‌ها ندارد(همان:۲۰۱).



تصویر شمارهٔ ۱: علی اسفندیاری مشهور به نیما یوشیج؛ ۱۲۷۴-۱۳۳۸

علی اسفندیاری (نیمایوشیج)

«سال ۱۳۰۱ هش است که افسانه نیما -که به تعبیری سنگ بنای شعرنو ایران است- سروده می‌شود» (براهنی، ۱۳۷۱: ۶۴۴). نیما یوشیج زبان و بیان شاعرانهٔ تصویری و غیرمستقیم خود را با وقوف تمام در اختیار توده مردم می‌گذارد. زبان و بیان او غیرمستقیم است ، به‌دلیل اینکه از نظر او شاعر باید حالات فردی و اجتماعی و انسانی را در میان سمبول‌ها ، تشبیهات و استعارات مبتنی‌بر جلوه‌های طبیعت ببیند(همان:۶۴۶). نیما اغلب در برابر تاریخ معاصر ، احساس مسئولیت می‌کند ، زبان آرزو و امید مردم می‌شود و با سمبول‌ها و کنایه‌های خود تصویرگر چنین امید و آرزویی می‌گردد. او شکل و قالب شعر فارسی را تکمیل کرد و زبان شعر را به زبان معاصر خودش نزدیکتر ، به همین دلیل برای شاعر امروز تنگنای قافیه و وزن وجود ندارد ، ولی باید وزن عروضی را دانست و بعد فهمید که نیما چگونه در راه تکمیل وزن و طبیعی ساختن آن زحمت کشیده است(همان:۶۴۸).

بهتر است قسمت‌هایی از رسالهٔ حرف‌های همسایهٔ خود نیما را که نشان‌دهندهٔ وقوف کامل او به مسئولیت ادبی اوست و بیشتر مربوط به شکل و محتوای شعر می‌شود در اینجا نقل بکنیم: ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسائل دیگر ، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روایی که در دنیای باشعور آدم‌هاست ، به شعر بدهیم.

من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم ،شعر بی‌وزن‌وقافیه‌شعرقدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این نظریه می‌آید ، اما به نظر من ، شعر در یک بیت یا یک مصراع ناقص است -از حیث وزن- زیرا یک مصرع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است -در بین مطالب یک موضوع- فقط به توسط آرمونی به دست می‌آید ؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته جمعی و به‌طور مشترک وزن را تولید کند. من واضع این آرمونی هستم...

مانیفست نیما

نیما در مقدمه افسانه -که در واقع مانیفست اوست- می‌نویسد:

ای شاعر جوان

در این گفتار تأکید نیما بر ساختمان شعر بسیار زیاد است: این ساختمان که «افسانه»

من در آن‌جا گرفته است و یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد... یگانه مقصود من همین آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب بوده است. به‌علاوه انتخاب یک رویهٔ مناسب‌تر برای مکالمه... به اعتقاد من از این حیث که این ساختمان می‌تواند به نمایش‌ها اختصاص داشته باشد بهترین ساختمان‌هاست برای رسا ساختن نمایش‌ها. برای همین اختصاص ، همان‌طور که سایر اقسام شعر هر کدام اسمی دارند ، من هم می‌توانم ساختمان «افسانه» خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدانم که شایستهٔ اسم دیگری نبود. زیرا که به‌طور اساسی این ساختمانی است که با آن به‌خوبی می‌توان تئاتر ساخت. می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت درآورد.

اگر بعضی ساختمان‌ها ، مثلاً مثنوی ، به‌واسطهٔ وسعت خود در شرح یک سرگذشت یا وصف یک موضوع به تو کمی آزادی و رهائی می‌دهد تا بتواند قلب تو و فکر تو با هر ضربت خود حرکتی کند ، این ساختمان چندین برابر واجد این نوع مزیت است. این ساختمان اینقدر گنجایش دارد که هر چه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف ، رمان ، تعزیه ، مضحکه... هرچه بخواهی...

چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص همه چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به‌طور ساده جلوه بدهد. این قدرت و استعداد خود را بیشتر به کار انداخته باشد. من وقتی‌که نمایش خود را به این سبک تمام کرده به صحنه دادم ، نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم. خواهی دانست این قدم پیشرفت اولی برای شعر ما بوده است. اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک نتواند به تو مدد بدهند تا به‌خوبی بفهمی که من جویای چه کاری بوده‌ام و تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناس.

نظریات مرا در دیباچه نمایش آیندهٔ من خواهی دید. این «افسانه» فقط نمونه است (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۰۲-۱۰۱).

در سال ۱۳۰۵ ه‍.ش نیما یوشیج مجموعهٔ دیگری از اشعارش را به نام خانواده سرباز منتشر می‌کند. اعتماد به‌نفس نیما تکان‌دهنده است ؛ باور کردنی نیست ؛ او در مقدمهٔ این کتاب می‌نویسد: «چیزهایی که قابل تحسین و توجه عموم واقع می‌شوند اغلب این طور اتفاق افتاده است که روز قبل بالعموم آن‌ها را رد و تکذیب کرده‌اند. شعرهای این کتاب از آن قبیل چیزهاست»... ولی بیش از هر چیزی می‌خواهیم بدانیم که فرق نیما با دیگر شاعران نوپردازی که پیش از او شعر نو گفته‌اند در چه بود؟ انقلاب نیما را می‌خواهیم بشناسیم. انقلاب در محتوا و انقلاب در شکل! (همان: ۱۰۵-۱۰۶)

انقلاب نیما در محتوا

نیما نیز چون دیگر شاعران نوپرداز پیش از خود ، شعر آزاد را از طریق زبان فرانسه و آشنائی با شعر اروپا شناخت و در زبان فارسی به‌کار بست. ولی فرق اساسی نیما با دیگر شاعران نوپرداز این بود که احتمالاً دیگران (شاید جز تقی رفعت) دقیقاً به فلسفهٔ کار آگاه نبودند و صرفاً از روی تنوع و تازگی و امکان آزادی بیان و مهم‌تر از همه ، جذابیت‌های پنهان و آشکار و رایحهٔ غرب ، دست به سرودن شعر آزاد زده بودند ، حال آنکه نیما ، چنان‌که در مباحث تئوریک‌اش پیداست ، عمیقاً به علت ظهور و شکل‌گیری شعر آزاد در ایران و جهان آگاهی داشته ، و به همین دلیل نیز ، بخشی از هم خود را مصروف تبیین و تحلیل تاریخی هنر نوین می‌کرده است. نوآوری شاعران مدرنیست پیش از نیما ، عمدتاً در شکل بیرونی (قالب) شعر ، و به‌ویژه در نوع قافیه‌بندی آن بود. شعر آن‌ها در جوهره و نظام ، همان شعر سنتی بود: همان تعبیرات و تشبیهات و استعاره‌ها و کنایه‌ها... نهایت اینکه ، مضمونی اندک متفاوت (نه خیال‌بندی و صور جدید) در قالبی شکسته ، با قوافی پس و پیش شده ارائه می‌شده... (همان: ۱۰۸)

البته ، معضل آغازگری و دشواری انقلابی این‌چنین بی‌سابقه و عظیم ، در شرایطی که متولیان دست به شمشیر نهاد قدیمی ، اذهان مردم را بقعه خود کرده بودند ، مسلماً در این امر بی‌تأثیر نبوده است ، چنان‌که شعرهای اولیهٔ نیما نیز از این اشکلات بری نبود ؛ ولی در هر صورت ، انقلاب ادبی ، این نبود. مناسبات درونی شعر می‌باید فرو می‌ریخت و سازماندهی نوینی جایگزین آن می‌شد که به‌خودی خود صورتی نوین می‌یافت. یعنی صورت می‌باید تابع سیرت شعر می‌شد ، نه برعکس. در هفده اردیبهشت ۱۳۰۸ ه‍.ش ، نیما یوشیج طی نامه‌ای به ذبیح الله صفا ، راجع‌به شعر نو پیش از خود (البته بیشتر شعر نسیم شمال و امثال او) می‌نویسد: «این ، یک قسم کاریکاتور مخصوص ادبیات کنونی ایران است. از اختلاط قدیم و جدید ، به آن شکل عقاب را می‌توان داد که می‌خواهد پرواز کند اما دست و پای فیل را دارد و نمی‌تواند. پس از آن می‌خواهد و ناچار است از اینکه برخیزد ، برمی‌خیزد و می‌گوید عقابم ، و عقاب هم نیست. همین تجدد بود که در اوایل مشروطه آن را شعر وطنی فرض می‌کردند ، کمی بعد به صورت شعرهای عمومی یا بازاری درآمد که تقلیدی بود از صابربک ، شاعر معروف ترک».

و این‌همه از درک تاریخی نیما ساطع می‌شد. البته او به ناگزیری و ضرورت ظهور آنان نیز آگاه بود. در سال‌های ۱۳۱۸ ه‍.ش به بعد ، طی سلسله مقالات بسیار مهم‌اش ، تحت نام «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» که دریافت‌هایش از تئوریزه می‌کند و در مجلهٔ موسیقی به چاپ می‌رساند ، می‌نویسد: «هنرپیشگان زبردست ، نمایندگان درست و دقیق زمان‌های معلوم تاریخی هستند ، آن‌ها ساعت‌هایی هستند که از روی میزان و به ترتیب کار می‌کنند ، آن‌ها نمی‌توانند برخلاف آن‌طور که می‌بایست بوده باشند ، خود را جلوه‌گر سازند...» (همان: ۱۲۱).

انقلاب نیما در شکل

شکل در شعر دو وجه دارد:

۱- وجه درونی ۲- وجه بیرونی

وجه درونی شکل

وجه درونی شکل یا ساخت شعر همان کیفیت ترکیب و هماهنگی عناصر تشکیل‌دهندهٔ کل یک شعر است که

در آغاز، پایان، گذرگاه‌ها، پیوندگاه‌ها، کیفیت ارتباط تصاویر و مفاهیم، هماهنگی کلمات و اشیاء باتصویر و مفهوم کلی... نمودار می‌گردد. در شعر سنتی فارسی، جز رباعی، اساساً موضوع ساخت به‌معنی امروزیش مطرح نبود. حداکثر هر بیت مستقلاً برای خودش ساختی داشت که ربطی به باقی ابیات یک شعر نداشت، و شاید به سبب همین عدم هماهنگی بین عناصر سازنده، یعنی کمبود ساخت در شعر بود که مصنوعاً برای هر قالب شعری حدود تعیین می‌کردند؛ چون وقتی که هیچ نیروی درونی محدودکننده (تمام‌کننده) در شعر وجود نداشته باشد طبعاً به‌وجود یک عامل میکانیکی و بیرونی نیاز می‌افتد که این محدودیت را به‌وجود آورد. و برخلاف نظر عده‌ای، این پراکندگی و استقلال بیت‌ها (یعنی عدم انسجام درونی) مختص غزل -به‌ویژه غزل سبک هندی- نبود، بلکه محصول نوعی دید زیباشناسانه بود، که خود از گونه‌ای جهان‌بینی ناشی می‌شد (همان:۱۳۲-۱۳۱).

پس از این توضیحات کوتاه در مورد آثار نیما یوشیج در شعر فارسی به سراغ کسی می‌رویم که سال‌ها بعد از او با نگاهی وارد عرصهٔ ادبیات شد به‌گونه‌ای که حتی آثار نیما را هم قبول نداشت. و او کسی نبود جز هوشنگ ایرانی که با دو تن از دوستانش بیانیهٔ سلاخ بلبل را امضا کردند:

تصویر شمارهٔ ۲: هوشنگ ایرانی؛ ۱۳۵۲-۱۳۰۴

هوشنگ ایرانی

در سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۱، یکی از جریان‌های قوی در عوالم ادبی، انتشار اشعار سیاسی از شاعرانی چون ابتهاج، کسرایی، شاملو، اندیشهٔ نو، جام‌جم، کبوتر صلح بود. علاوه‌بر آن، یک جریان به نسبت نیرومند نیز در همین نشریات و مجلات دیگر به چاپ اشعار رمانتیک می‌پرداخت که فریدون توللی و نادرپور و حتی شاعرانی چون سپهری -در اوایل دوران شاعری خود- از سرایندگان این‌گونه اشعار بودند و در چنین فضایی بود که گردانندگان نشریهٔ «خروس جنگی» -که از عنوان آن، جنگندگی و جدال‌گری با زمانه هویداست- در دورهٔ دوم آن، یعنی غلامحسین غریب، حسن شیروانی و هوشنگ ایرانی، اقدام به انتشار اشعار دیگرگونه‌ای می‌کنند که با آشنایی‌زدایی‌های سورئالیستی خود در زبان و ساختار درون‌مایه، دنیایی متفاوت‌تر از آن جریان‌ها را در پیش روی مخاطبان قرار می‌دهند و اسباب شگفتی را در محیط‌های هنری و روشن‌فکری فراهم می‌آورند. علاوه‌بر این، آن‌ها با انتشار بیانیه‌ای دوازده ماده‌ای با نام «سلاخ بلبل» اصول هنری خود را که دربردارندهٔ راه و روش دیگری برای شعر گفتن بود، اعلام می‌کنند. بدون هیچ‌گونه تردیدی، اعضای «انجمن هنری خروس جنگی» نخستین کسانی بودند که به صورت علمی و تئوریک، اندیشه‌های سورئالیستی را -درست ۲۴ سال پس از انتشار اولین بیانیهٔ سورئالیست‌ها در فرانسه در ۱۹۲۵- به عرصهٔ هنر و ادبیات ایران وارد کردند. و هوشنگ ایرانی به دلیل تحصیل در اروپا، حلقه واسطه این انتقال بود... آشنایی‌زدایی و عادت‌شکنی نیز که از قاعده‌های محوری در سورئالیسم محسوب می‌شود، اسکلت ساختمان فکری و کنش‌گری‌های هوشنگ ایرانی —بیش‌تر در عمل و با افراط‌گرایی- و دوستانش — بیش‌تر در اعتقاد و با احتیاط- را تشکیل می‌داد... ایرانی به صراحت بر این اعتقاد بود که هنرمند، « پیرو روش همگانی و پایدار نیست و هر آن در جست‌وجوی زبانی گویاتر، عادت‌ها را درمی‌نوردد». چه چیزی عادت‌شکنانه‌تر از تعبیرهایی چون «جیغ بنفش» یا «انجمن خروس جنگی» و یا «سلاخ بلبل»(شیری، ۱۳۸۸:۲۸).

تصویر شمارهٔ ۳: آرم انجمن خروس جنگی

بیانیهٔ سلاخ بلبل

۱- هنر خروس جنگی هنر زنده‌هاست. این خروش، تمام صداهایی را که بر مزار هنر قدیم نوحه‌سرایی می‌کنند، خاموش خواهد کرد.

۲- ما به نام شروع یك دورهٔ نوین هنری، نبرد بی‌رحمانهٔ خود را بر ضد تمام سنن و قوانین هنری گذشته آغاز کرده‌ایم.

۳- هنرمندان جدید فرزند زمانند و حق حیات هنری تنها از آن پیشروان است.

۴- اولین گام هر جنبش نوین با در هم شکستن بت‌های قدیم همراه است.

۵- ما کهنه‌پرستان را در تمام نمودهای هنری: تئاتر، نقاشی، نوول، شعر، موسیقی، مجسمه‌سازی، محکوم به نابودی می‌کنیم و بت‌های کهن و مقلدین لاشه‌خوار را در هم می‌شکنیم.

۶- هنر نو که صمیمیت با درون را گذرگاه آفرینش هنری می‌داند، سراپای جوشش و جهش زندگانی را در خود دارد و هرگز از آن جداشدنی نیست.

۷- هنر نو بر گورستان بتها و مقلدین منحوس آن‌ها، به‌سوی نابودکردن زنجیر سنن و استوار ساختن آزادی بیان احساس پیش می‌رود.

۸- هنر نو تمام قراردادهای گذشته را می‌گسلد و نوی را جایگاه زیبایی‌ها اعلام می‌کند.

۹- هستی هنر در جنبش و پیشروی‌ست. تنها آن هنرمندانی زنده هستند که تفکر آن‌ها به دانش نوین استوار باشد.

۱۰- هنر نو با تمام ادعاهای جانب‌داران هنر

برای اجتماع ،هنر برای هنر ،هنر برای...تباین دارد.

۱۱-برای پیشرفت هنر نو در ایران باید کلیهٔ مجامع طرفدار هنر قدیم نابود گردند.

۱۲-آفرینندگان آثار هنری آگاه باشند که هنرمندان خروس جنگی به شدیدترین وجهی با نشر آثار کهنه و مبتذل پیکار خواهند کرد.

۱۳-مرگ بر احمقان.

انجمن هنری خروس جنگی

غریب‌شیروانی‌ایرانی

بیانیهٔ «سلاخ بلبل» ، به انکار همهٔ جریان هنری ، از مجامع طرفدار هنر قدیم گرفته تا جانب‌داران هنر برای اجتماع و حامیان هنر برای هنر می‌پرداخت. و همهٔ اصول آن سراسر در ستیز با قراردادهای گذشته و حال تدوین شده بود ، بی‌آن که کوچک‌ترین توضیح مشخص و متمایزکننده‌ای دربارهٔ ماهیت اصول و آموزه‌های مورد ادعا و نویافتهٔ خود که آن‌ها را به گروهی مستقل و متفاوت و البته مدرن‌تر از دیگران تبدیل می‌کرد به مخاطبان خود بدهد. در میان آن همه عبارت‌های سلب‌کننده ، تنها این عبارت‌ها جنبهٔ اثباتی داشت که از آن‌ها نیز به دلیل کلی‌گویی و مشترک‌بودن با ادعاهای جریان‌های دیگر ، چیزی دستگیر مخاطب نمی‌شود: «هنر خروس جنگی هنر زنده‌هاست» «شروع یک دورهٔ نوین هنری» ، «هنرمندان جدید فرزند زمانند و حق حیات هنری تنها از آن پیشروان است»(لنگرودی،۱۳۷۷ ،ج۱:۴۵۷).

ویژگی‌های شعری

-نزدیک‌کردن شعر به نثر ، و از میان برداشتن تمایز این دو گونه ادبی ، یکی از شگردهای عمده در شعرهای هوشنگ ایرانی بود البته در این نوآوری ، منوچهر شیبانی (متولد۱۳۰۳ ه.ش)نیز سهم بسیار چشم‌گیری داشت.

نثروارگی و سادگی بیش از حد که در شماری از شعرهای ایرانی از شاخص‌ترین خصوصیات شعری بود ، بسیاری از شاعران آن سال‌ها را در پرتو تأثیر خود قرار داد... عرفان‌گرایی یکی از خصوصیات اصلی در شعرهای هوشنگ ایرانی است. او به‌رغم تحصیل در رشتهٔ ریاضی ، پایان‌نامهٔ دکترای خود را با عنوان «فضا و زمان در تفکر هندی» به نگارش درآورد و در اشعار او ، به تبعیت از عرفان شرق ، بسیاری از موجودات طبیعت به‌دلیل برخورداری از روح و شعور ، توان مکالمه و گفت‌وگو با شاعر را دارند. ستایش بودا ، ستایش طبیعت ، ستایش مرگ ، ستایش ابلیس و وجود رگه‌های نیرومندی از گرایش به معنویت و ماوراء طبیعت و سر فروبردن در لاك فردیت و بی‌اعتنایی به جماعت و سیاست و وجود نوعی آرامش و ملایمت در کنه بیان و کلیت کلام —به‌رغم تمام بلندپروازها و فراز و فرودهایی که در شیوهٔ شاعرانگی او وجود دارد- و حتی وجود آن حس‌آمیزی معروف (جیغ‌بنفش) و درآمیختگی کلام او با اصوات بی‌معنا ، که همگی برای نخستین بار در شعر نو پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند ، هوشنگ ایرانی را به‌عنوان اولین شاعر عرفان مشرب معاصر و بزرگ‌ترین الگوی سپهری تبدیل می‌کند و در این عرصه نیز کار او به‌تدریج به‌وسیلهٔ یك شاعر دیگر صورت کاملی پیدا می‌کند و یکی از شاخه‌های برجسته و پرتأثیر را در شعر معاصر ایران به‌وجود می‌آورد. (شیری،۱۳۸۸: ۳۳-۳۲).

هوشنگ ایرانی در مقالهٔ «حیات فرم»[۳] می‌گوید: هنرمند واقعی و امروزی کسی است که بکوشد «نمودهای درونی را همچنان زنده نمایش» دهد. «زیرا درین نمایش ، زیبایی نو و اصیل ، خودبه‌خود آشکار می‌گردد ، و همچنین که هنرمند توانست به درون خویش نزدیك شود ، زیبایی نوتری یافته است که به نسبت توانائیش بر دریافت رویدادهای درون نمایش آنان (هرچه زنده‌تر و گویاتر) اصالت بیش‌تر و کم‌تری داراست ؛ و درواقع هنرمند هنگامی که بتواند فرم زنده و آفریننده را دریابد و با شکستن بندهای روش یعنی شیوه‌های سنتی و تثبیت‌شده آن را جاندارتر به نمایش آورد زیبایی تازه‌تر به دست آورده است...»

-بی‌اعتنایی به اصل تعهد در هنر ، و مقصود اصلی در هنر را ، فراهم‌آوردن زمینه برای رضایت درونی هنرمند دانستن. ایرانی در مقالهٔ «هنرمند در برخورد با برون» می‌نویسد: «هنر تنها برای ارضای لذت هنرمند آفریده می‌شود و هنرمند ، در همان هنگام که به آن دوستی بسیار می‌ورزد ، آن را به کنار می‌زند و در جست‌وجوی تازه‌تر می‌رود تا خواهش لذت‌خواهی درون را ، که هر آن در تغییر و جنبش است ، برآورد و جز این ، جز دریافت لذت برای خود ، هدفی دیگر بر او فرمان نمی‌راند. برای هنرمند همه چیز تنها دست‌آویز نمایش هنر اوست و هرگز به بند اخلاق و اجتماع و سنت‌ها تن در نمی‌دهد ، و حتی اگر نمودهای هنریش ،نابخودانه ،مفیدویادربند اجتماع و سنت‌ها شناخته شد ، بر او گناهی نیست و خواست او در کار نبوده است ؛ زیرا هنرمند در جای نمی‌ایستد و با جنبشی همیشگی «آن»های پا برجای را که آفریده است بدرود می‌گوید. هنر امروز از نوع علم امروز است...(همان:۳۴-۳۳).

ایجاد اختلال صوری در نظام مفهوم‌سازی حاکم بر زبان از طریق بعضی اضافه‌های مبتنی‌بر حس‌آمیزی یا بعضی گزاره‌های نامرسوم دستوری. این ویژگی البته در دنیای شعر و هنر ، که دنیای تخیل و تصویرسازی است ، حتی اگر هم از آن استفاده نشده باشد از نظر تئوری و توجیه مقوله ، یك پدیده بسیار معمول و مرسوم است و در شعر سبك هندی از آن استفاده گسترده‌ای شده است... اما از آنجا که نوآوری‌های نبوغ‌آمیز ایرانی در آن موقعیت تاریخی شبیه آواز خروس بی‌محل بود ، عبارت«جیغ‌بنفش»ی که او در شعر «کبود» خود به‌کار برده بود بهانه‌ای برای سرکوفت‌زدن به شاعران نوسرا به‌وسیلهٔ مخالفان فراهم آورد و تا سال‌های سال عبارت «شاعران جیغ بنفشی» ورد زبان شخصیت‌ها و محفل‌های سنت‌گرا برای تحقیر تمام دستاوردهای شعر جدید بود... توهین‌ها وتحقیرها ، یك دههٔ بعد ، این‌گونه حس‌آمیزی‌ها جای خود را در آثار شاعران سنت گریز دیگر باز کرد و احمدرضا احمدی شعر معروف «هرکس می‌گوید من» خود را از مجموعهٔ «طرح» با تعبیر «رنگ صدا» آغاز کرد...اشکال سنت ستیزی‌ها در این مجموعه و به تبعیت از آن در شعر موج نو از چنان گستردگی برخوردار بود که بدعت‌گذاری‌های هوشنگ ایرانی در برابر آن ، بسیار پیش افتاده و البته پذیرفتنی به‌نظر می‌رسید.

- دستکاری در ساختار متداول بعضی از

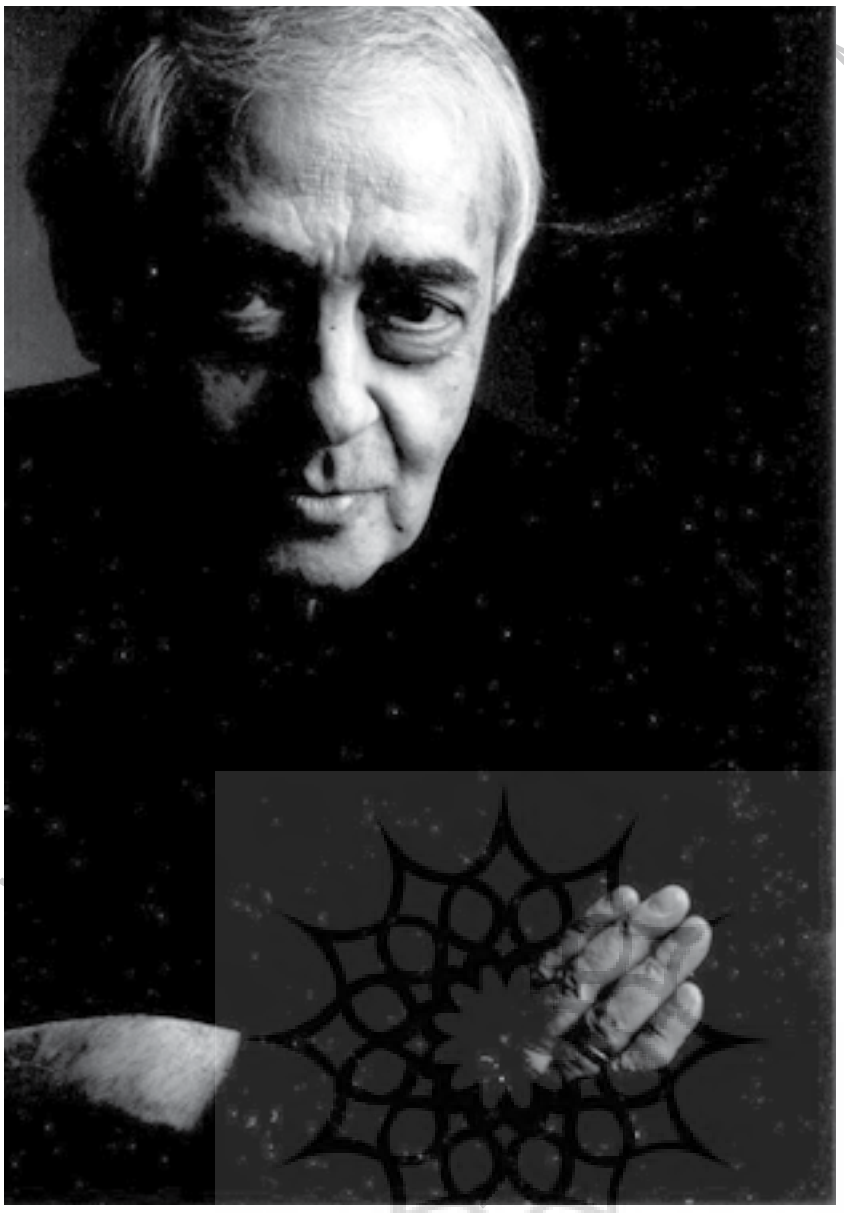
۳- بعضی از با عنوان «حیات نو فرم » از آن یاد کرده‌اند. (محمدآزرم،۱۳۸۹)

کلمات و جملات -البته به دور از هرگونه افراط وتفریط -برای ایجاد همسازی بین واقعیت‌های ذهنی و فرآیندهای روانی در ضمیر ناخودآگاه و نیمه‌خودآگاه از یک سو ، با واقعیت‌های عینی و موقعیت‌های معنایی از طریق رعایت ضرورت‌های زبانی -چون لحن و تأکید و زبان‌پریشی- در سوسهٔ دیگر ، از شگردهای دیگر شعر ایرانی است. نحو کهن‌گرایانه‌ای که در نخستین اشعار ایرانی وجود دارد هم تأثیر او را از نیما نشان می‌دهد و هم عبور شتابان از نیما و هم تجربهٔ زودگذری از گرایش او به نحو زبان گذشته در آثار را به نمایش می‌گذارد...

آشنایی‌زدایی او در نحو و واژگان البته بسیار محدود است... نمونه‌هایی از واژه‌سازی ناسازگار با قاعده‌های دستوری است که البته در اینجا به دلیل متابعت ضرورت‌های زبانی از واقعیت‌های ذهنی ، نه تنها هیچ‌گونه انکاری برنمی‌تابد بلکه عین هنرنمایی و کشف کلی از امکان‌های بیانی است. در حوزهٔ ایجاد ناآشنایی در نحو زبان نیز نمونه‌ها ، مربوط به جابه‌جایی اجزای ساخت‌های فعلی است...
(لنگرودی، ۱۳۷۷ ،ج۲: ۳۰).

موج نو (new wave)

شعر موج نو را متأثر از سینمای موج فرانسه (تروفو و دیگران) دانسته‌اند. احمدرضا احمدی (متولد ۱۳۱۹در کرمان) با مجموعهٔ طرح(۱۳۴۱) این گونه شعر را پایه گذاشت ؛ شعری که با سنت و نیز با نیما سر ستیز داشت. و چون این شاعران از آفرینش درون‌مایه‌ها بیزار بودند ، تنها با فرم شعر ، فضای شاعرانه ایجاد می‌کردند. آن‌ها با طفره رفتن از سیر طبیعی شعر و پروراندن حساسیزی های نا آشنا ، عبارات دور از ذهن ، تصویرسازی‌های بی‌اندازه و ایماژهای بی‌رابطه با هم نه «بی‌رابط» ، به یگانه‌سازی‌ها و پارادکس‌های وحشی ، دشواری‌های دستوری و زبانی (شکست ساختار دستور زبان) و عینیت‌گرایی افراطی و شخصی که در امر ارتباط و انتقال ، پارازیت ایجاد می‌کند ، ایجاد دنیای دیگر به‌وسیلهٔ زبان ، جانشینی و پرتاب آنی کلمات و استعاره‌های پرتابی ، ایجاد غیاب بین فرستندهٔ پیام و گیرنده ، سفیدنویسی‌های عینی و محتوایی ، نفی روایت‌های کلان سنت و سنت‌های ادبی ، تکیه بر حادثه‌های



تصویر شمارهٔ ۴: احمدرضا احمدی؛ ۱۳۱۹ ،کرمان

زبانی ، ایجاد زبانی مداخله‌گر (در طبیعت و واقعیت) نه منفعل ، تعلیق و بازکردن پرانتز (اپوخه) و عدم قطعیت و گره‌گشایی و تقریباً در یک کلام ، پرش‌ها و تداعی‌های حجمی ، بر ابهام شعر افزودند ؛ ابهامی که مدرنیست‌های متعارف و مدرنیست‌های امروز از آن ابا دارند. البته این شاعران با همان عناصر زبانی مدرنیست‌ها بنا بر فرم‌گرایی به تغییر روابط و فرم شعر کوشیدند»(تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۶۴).

شعر موج نو با آن که از بعضی جهات شباهت‌های بسیار به شعر حجم دارد ، اما هم‌چنان که واقعیت تاریخی و کیفیت تکوین آن‌ها نیز نشان می‌دهد ، ماهیت و مؤلفه‌های محوری در شکل‌دهی به موجودیت مستقل آن‌ها نیز بسیار متفاوت است ؛ به این خاطر است که همواره از آن‌ها به‌عنوان دو جریان نزدیک بهم -از نظر تاریخی و شماری از خصوصیات فکری- اما نسبتاً موازی و خودمختار یاد می‌شود. موج نو هم‌چنان که به کرات گفته شده است با مجموعهٔ شعر «طرح» از احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۱ پا به عرصهٔ وجود گذاشت و پس از آن ، احمدی با انتشار مجموعه‌های «روزنامهٔ شیشه‌ای» (۱۳۴۱) و «وقت خوب مصائب» (۱۳۴۷) به تداوم و تثبیت و توسعهٔ این جریان پرداخت. تشکیل گروه ادبی طرفه (سپانلو ، نادر ابراهیمی ، احمدرضا احمدی ، اسماعیل نوری علاء و...) و انتشار «جنگ طرفه» و سپس «جزوهٔ شعر» و آنگاه مجلهٔ «روزن» ، از جمله این اقدامات برای گسترش اندیشه‌های موج نویی بود(شیری، ۱۳۸۶: ۳۷).

...پیش و بیش از هر چیزی ، دلایل و زمینه‌های شکل‌گیری یک نگرش هنری نوگرایانه به‌وسیلهٔ یک نویسنده را باید نه در عامل

بیرونی بلکه در خصوصیات فکری و روحی خود او جستجو کرد. تصویری که احمدرضا احمدی از خودش در مصاحبه‌ها ترسیم می‌کند ، این حقیقت را به اثبات می‌رساند که روح ناآرام و عصیان‌گر او ، بیشترین نقش را در پیشگام‌شدن او برای شوریدن بر سنت‌های ادبی برعهده داشته است.

«شرح اسماعیل نوری علاء بر اشعاری از موج نو -که بیانیه و مانیفیستش ارائه نشده بود- تا حدی مبانی اش را روشن کرد: نوری علاء دربارهٔ ابزار و ادواتی که به‌گونه‌ای پرتابی و بدون ارزش‌های استعاری معهود و سمبولیک ، جهان متن را در برابر متن جهان به رخ می‌کشد ، مشخصه‌هایی را برشمرده است:

۱- شاعر به بارهای اجتماعی و تاریکی ادوات شعری نظر دارد. مثلاً کلمه‌های «گل میخ» ، از جمله یادآور زندگی گذشتهٔ ماست که درهای خانه‌ها به شکل خاصی تزیین می‌شد.

۲- شاعر شکل ترکیبی این ادوات را مورد توجه قرار می‌دهد. چون تعبیر پیش که خود از دو کلمهٔ گل و میخ درست شده است. این دو با هم یادآور شیء سوم و سنتز است و هر کدام در عین گل‌بودن خاصیت میخ را دارد و در عین میخ‌بودن به خود شکل گل گرفته است.

۳- شاعر قدرت خیال‌انگیزی و نیز تجسم آن‌ها را مورد استفاده قرار می‌دهد. در این‌باره باید گفت که کلمات از کلمه‌بودن معاف می‌شوند تا تبدیل به همان شیء شوند که بر آن دلالت می‌کنند و در نتیجه مورد استعمال آن‌ها مطمح نظر قرار می‌گیرد.

تا اینجا شرح این‌گونه شعر دربارهٔ شگردهای واژگانی و حداکثر بیانی شعر است نه بافت و ساختار کلی آن. بنابراین ، چه‌بسا که این شاعران و منتقدان آن‌ها از ساختارگرایی و فرمالیسم همین اندازه درمی‌یافتند نه قرائتی دیگر. آن‌ها به خط شعر و یا شکست خط عادی و زمانی آن و نیز تأثیر یگانه یا پریشانی ای که کلیت شعر ایجاد می‌کند ، توجه نداشتند. شمس لنگرودی آنگاه از مهرداد صمدی دربارهٔ این سطر احمدرضا احمدی: «در این جا پنجره شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل‌میخ‌ها لبریز گشت» ، نقل می‌کند که: "گل‌میخ گلی است که در اثر جادویی ، فلز شده است و پیمان دارد که چیزهای نچسبیده را به هم وصل کند و زینت دهد ، و در انتها آن پیمان جادویی لبریز شود ، پر می‌شود ، می‌ترکد ، و چیزهای نچسبیده به‌تجرد خود باز می‌گردند". همچنین می‌گوید: "کار شاعر موج نویی به این جا ختم نمی‌شود. از آن جا که نقش عملی و ظاهر کلمه اهمیت خود را از دست داده است ، شاعر می‌تواند به‌جای «گل میخ» از گل «فلزی» ، «گل چکش خوار» ، «گل چسبانده» ، «گل واصل» یا «میخ عطرآگین» ، «میخ پر پر شده» و نیز «باغ فلزی» سخن بگوید و یا میخ را در زمین بکارد تا به‌جای آن گل بروید".

...شاعر موج نو در وهلهٔ نخست تلاش می‌کند که واژه ، بدون استعاره و نماد در شعر ظاهر شود حتی به‌نحوی که قابلیت تأویل نمادین را پیدا نکند. کلمات ، ناشی از حس شخصی شاعر نسبت به یک لحظه و یا تصویر باشد و تداعی‌های خصوصی‌تر پیدا کند»(تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۶۵-۱۶۶).

استعاره

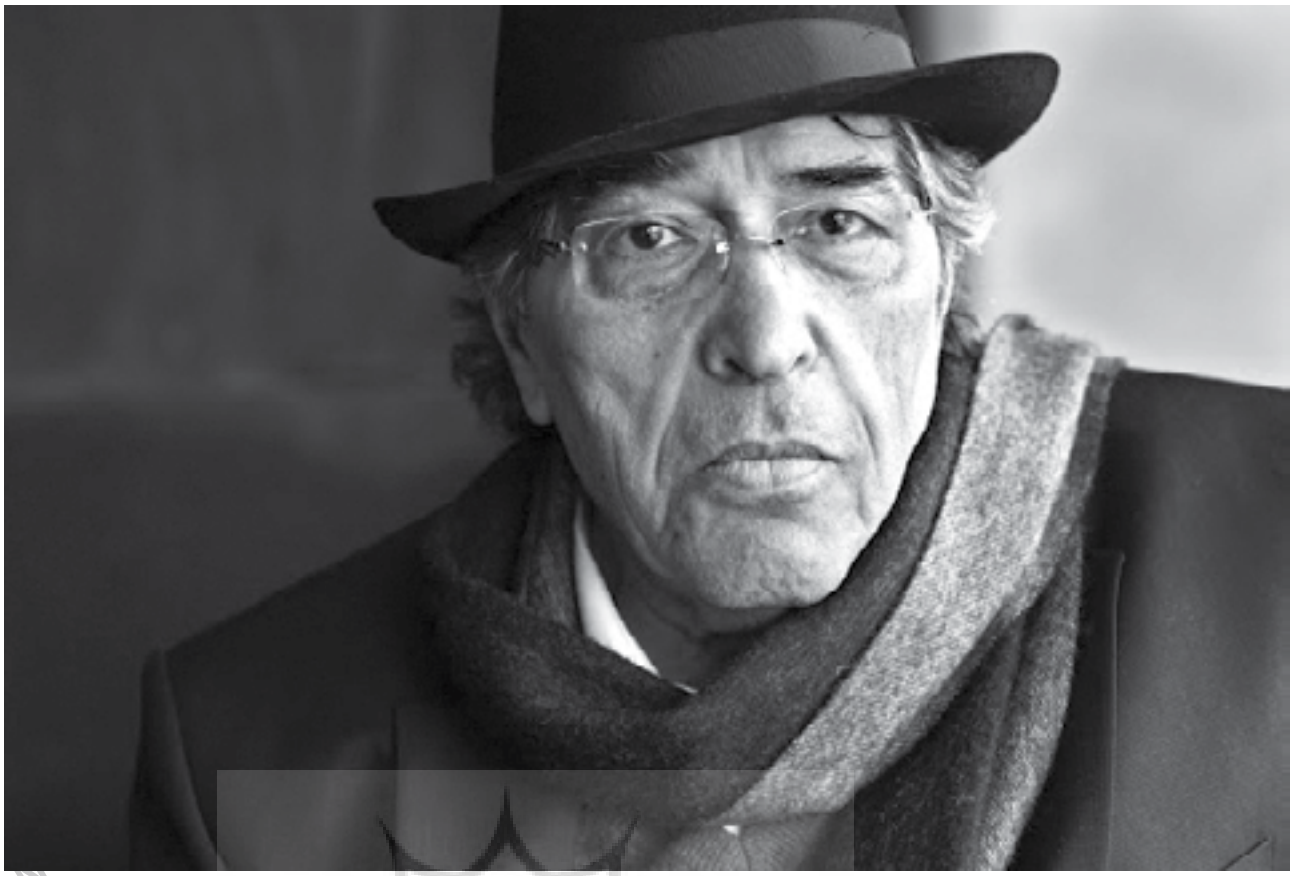
از آنجا که در گونهٔ شعر آغاز شده از هوشنگ ایرانی به «موج نو» ، «شعر حجم» و دیگر انواع شعری ختم می‌شود ، ترکیب‌سازی ، به‌عنوان گزاری ای آشنایی‌زدایانه و همین‌طور خلاقانه مطرح است و این شعر ترکیبات استعاری زیادی را به شعر فارسی ارائه داده است ، لازم است دربارهٔ فرآیند استعاری به‌صورت کلی و همین‌طور در شعر هوشنگ ایرانی صحبت به عمل آید:

«استعاره وجه مشترک انواع هنر ، نقد هنر و همچنین عموم مباحث هنری است... برخی استدلال کرده‌اند که استعاره چیزی نیست که فقط انواع هنر از آن بهره ببرند ؛ استعاره ریشه در انواع هنر دارد(یا ریشهٔ مشترکی با آن‌ها دارد).

نخست بار ارسطو بود که تعریفی اساسی از استعاره داد. او معتقد بود که: «استعاره عبارت است از نهادن نام بر چیزی که متعلق به چیز دیگری است ؛ انتقال از جنس به نوع ، یا در چارچوب تشبیه» (بوطیقا:b ۱۷۷۸۴۵۷) کوئینتیلیان ، در قرن اول میلادی ، استعاره را از طریق تشبیه معرفی کرد... بنابراین برخی از منتقدین نظریه‌های معنای استعاری را ترجیح می‌دهند و عقیده دارند که معنای گزارهٔ استعاری متفاوت از گزارهٔ غیراستعاری (کذب) است که کلمات هردو یکسانند اما در معنی متفاوتند... در تعریف گسترده‌تر ما از معنا و ارتباط ، مسلم است که این مفهوم از استعاره بر جایگاه مهمی که گزارهٔ غیراستعاری (و توسعاً آن توصیف غیراستعاری) به خود اختصاص داده بسیار تأکید می‌کند ؛ گزاره‌های استعاری با تبدیل مجدد آن‌ها به تشبیهات «مادر» به لحاظ توصیفی خوشایند می‌شوند ؛ که باز هم به شرایط صدق بسیار نزدیک‌ترند.

تعیین انسجام یا سازگاری دو گزارهٔ غیراستعاری از دو گفتهٔ استعاری مفهوماً بسیار ساده‌تر است. هر کدام از گزاره‌هایی مانند «زندگی آسان است» و «زندگی سخت است» ، در نبود اطلاعات بیشتر ، به‌راحتی اثبات‌پذیری ابطال‌پذیرند و اگر هردو را با هم در نظر بگیریم ، آشکارا ناسازگارند... با وجود این ، ما در اینجا از نظرگاه عمومی تقلیل‌گرا ، که تشبیه ظاهری را محتوای صدق (یا کذب) استعاره می‌داند ، پا فراتر می‌گذاریم. خلاصه اینکه ، انگیزهٔ تقلیل‌گرا در پرداختن به استعاره از توجه بنیادی به حقیقت توصیفی مایه می‌گیرد. همین توجه قطعاً نظر بسیار افراطی‌ها را برمی‌انگیزد که عقیده داشت استدلال به کمک استعاره چیزی بیش از «سرگردانی در دنیای بی‌نهایت پوچی نیست»(هابز، ۱۹۶۸: ۱۱۷۹).

مقالهٔ مکس‌بلک در سال ۱۹۵۵ را باید نقطهٔ آغاز تحول بحث‌های استعاره در دوران اخیر به‌شمار آورد ، مقاله‌ای که برپایهٔ نظریات ریچاردز بنا شده بود. بلک به شرح و بسط این فکر پرداخت که استعاره از نوعی ارزش‌شناختی ذاتی برخوردار است که نمی‌توان آن را به بازگویی لفظی تقلیل داد. بنابراین ، او گزاره‌های مبتنی بر جایگزینی ، گزاره‌های مقایسه‌ای و تشبیه بلیغ تقلیل‌گرایانه را رد کرد. بلک بی‌تردید مفهوم خلاقانه‌ای از استعاره ارائه داده است ؛ به عقیده او ، شباهت‌هایی که استعاره به آن‌ها نگرشی بدیع می‌بخشد از پیوند بدیع در جزء(مشبه و مشبه‌به) به وجود آمده‌اند و صرفاً مجموعه شباهت‌هایی را که از قبل در جهان ادراک مستتر بودند توصیف نمی‌کنند. شبکهٔ مفاهیم مرتبط با



تصویر شمارهٔ ۵: یدا...رؤیائی؛ ۱۳۱۱ ، دامغان

هر یک از دو جزء استعاره برهم تأثیر متقابل می‌گذارند ،ودرنتیجه‌بینش‌منحصربه‌فردی‌را عرضه می‌دارند که نه در چارچوب اجزای کاملاً غیراستعاری امکان‌پذیر و نه در قالب آن اجزاء «بیان‌شدنی» است.

نظر بلک اساس آزادی استعاره از سلطهٔ گزارهٔ غیراستعاری است و راه را برای مطالعات دقیق‌تر روابط میان حوزه‌های هنری و استعاری-زبان‌شناختی باز می‌کند. اگرچه این تحول هنوز در آغاز راه است ، نیچه (۱۹۷۹) بود که به شیوهٔ معهود افراطی خود تقدم امر استعاری بر امر غیراستعاری را اولین بار عنوان کرد. از نظر نیچه ، استعاره نه تنها شالودهٔ معنای زبان‌شناختی بلکه اساس معنای شناخت است ، و صرفاً صناعتی بلاغی در خلق فضایی نویسنده محور به‌شمار نمی‌آید. او در مواردی استدلال می‌کند که ادراک خود فرآیندی استعاری است و با این استدلال زمینه را برای بحث‌های اخیر دربارهٔ ساختار استعاری انواع هنر فراهم می‌آورد. او می‌گوید مشخص‌کردن مرز میان امر غیراستعاری و استعاری کار ساده‌ای نیست ، زیرا زبان روزمره آکنده از استعاره‌های به اصطلاح کلیشه‌ای است ،یعنی استعاره‌هایی که دیگر قابلیت ایجاد نگرش بدیع در ترکیب اجزاء را از دست داده‌اند. ...براساس دیدگاه طرفداران این نگرش نیچه‌ای ، فیلسوفان زبان ، طبیعتاً ماهیت استعاری همهٔ گفته‌ها را فراموش می‌کنند یا می‌پوشانند. «حقیقت ارتش سیار استعاره‌هاست» که «پس از استفادهٔ طولانی برای مدتی ثابت ، مشروع و الزامی به‌نظر می‌آیند»(نیچه ۱۸۰). این هنر است که مفهوم بدیع ، روشن‌گر و ادراکی-ذهنی پیوند میان اجزای تصاویر و مجموعه مفاهیم پیوسته‌ای را که به‌نحوی خلاقانه هم‌گرایی دارند (اما به خواب رفته‌اند) دوباره پیدا می‌کند. براساس این دیدگاه افراطی همین فکر حقیقت ثابت لفظی خود استعاره مرده‌ای بیش نیست که در پوشش واقعیت لفظی پنهان شده است (گری ال.هاگبرگ، ۱۳۸۹: ۲۰۹-۲۰۸).

به عقیدهٔ دانالد دیویدسون معنای استعاری بدون معنای لغوی واژه‌هایی که در بیان استعاری نهفته‌اند وجود ندارد: «استعاره همان معنایی را دارد که واژه‌ها در حقیقی‌ترین معنای خود دارند و نه بیشتر»(دیویدسون، ۱۹۷۹: ۳۰) او این نظر را که «استعاره علاوه‌بر معنا یا مفهوم لفظی‌اش معنا یا مفهوم دیگری دارد» اشتباه اساسی این موضوع تا به امروز می‌داند. او با بسیاری از منتقدین هم عقیده است که استعاره را نمی‌توان به‌نحو مطلوبی بازگویی کرد ، نه به دلیل اینکه شکل معنایی یا تنوع معنایی را نمی‌توان به قالب گزاره‌های لفظی ریخت ، بلکه به این دلیل که اساساً هیچ معنای استعاری خاصی وجود ندارد که قابلیت بازگویی داشته باشد. ...بنابراین با قرارگرفتن کامل استعاره در حوزهٔ کاربرد ، دیویدسون استعاره را حاصل به‌کارگیری تخیلی واژه‌ها و جملات قلمداد می‌کند ؛ اما سپس (کاملاً برخلاف نویسنده‌های دیگر) می‌افزاید که استعاره « کاملاً به‌معنای متعارف واژه‌ها و درنتیجه به معانی متعارف جملاتی که واژه‌ها می‌سازند بستگی دارد»(دیویدسون ۱۹۷۹)....برای دیویدسون ، در غیاب هرگونه معنای خاص یا مشخص برای استعاره هیچ صدق استعاری مشخصی نیز وجود ندارد -یعنی در جملات- زیرا «نمی‌توان انکار کرد که چیزی به نام صدق استعاری وجود دارد اما جملات دارای چنین صدقی نیستند(دیویدسون؛ ۱۹۷۹ ،ص۳۹). ...او می‌پذیرد که چیزی به نام صدق استعاری وجود دارد ، زیرا «استعاره باعث می‌شود ما به چیزی توجه کنیم که در غیر این صورت ممکن است به آن توجه نکنیم ، و گمان می‌کنم ، دلیلی وجود ندارد که نتوان در خصوص صحت و سقم این افکار و

احساساتی که از استعاره الهام پذیرفته‌اند چیزی گفت»(دیویدسون۱۹۷۹ ؛۳۹). استعارهٔ شاعرانه می‌تواند «بخش اعظم آنچه فراسوی معنای لفظی واژه‌هاست تلویحاً بیان کند» اما اگر «تلویح معنا نباشد» می‌توان پرسید چرا تلویح نمی‌تواند بعدی از معنا را تشکیل دهد در حالی که ما طبیعتاً آن را در بافت‌های خاصی معنا می‌نامیم. با این حال ، جدا از چنین نگرانی‌های موشکافانه‌ای ، گشودگی امکان تفسیر استعاری یا بازگویی از جایگاه امنی برخوردار است. دیویدسون اظهار می‌دارد که «خصوصیت پایان‌ناپذیر آنچه ما بازگویی استعاره می‌نامیم ، از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که در بازگویی تلاش بر سر بیان صریح چیزی است که استعارهٔ ما را متوجه آن می‌سازد و برای این کار پایانی نیست»(همان: ۴۵۹). این ادعا آشکارا با این تصور ما مرتبط است که تفسیر اثر هنری امری است پایان‌ناپذیر.

دیدگاه دیگر دربارهٔ استعاره را لیکوف و جانسون(۱۹۸۰) مطرح کرده‌اند که طبق آن استعاره در سرتاسر فکر و زبان حضوری فراگیر دارد. آن‌ها بر تأثیر ناشناخته مفاهیم اساسی و ناخودآگاه استعاره تأکید می‌کنند که ما آن‌ها را لفظی تلقی می‌کنیم... در حقیقت لیکوف و جانسون استدلال می‌کنند که یک لایه از توصیف استعاری غالباً نه بر امور واقع که بر لایهٔ شکل گرفتهٔ دیگری از توصیف استعاری قرار دارد. بنابراین مثلاً وقتی در محاوره به موضوعات زیربنایی یا نکتهٔ اساسی اشاره می‌کنیم به اساس واقعیت که گفتگو برپایهٔ آن قرار دارد اشاره نمی‌کنیم. بلکه فقط به دیگر استعاره‌های معماری اشاره می‌کنیم. لیکوف و ترنر(۱۹۸۹) این نظر را به تحلیل استعارهٔ شاعرانه تعمیم داده تأثیر استعاره‌رانه فقط بر افکار و گفتار که بر تصور ما از قدرت القائی احساس نشان داده‌اند.

یک نظر نسبتاً افراطی ، استعاره را به متافیزیک ربط می‌دهد. پل ریکور(۱۹۷۷) گفته است که به‌کارگیری استعاره می‌تواند ما را از ادراک ایستا یا ثابت جهان آزاد کند. استعاره نه تنها ادراک استعاری متفاوتی را از جهان ممکن می‌سازد ، بلکه علاوه‌بر آن به ایجاد هستی‌شناسی متفاوت و در حقیقت جهان متفاوتی می‌انجامد. ریکور از استعاره به‌مثابه نیرویی سامان‌دهنده در متافیزیک تعبیر می‌کند و بسیاری (مانند هسه و آربیب ۱۹۸۶) با این نظریهٔ هستی‌شناختی افراطی هم‌عقیده‌نیستند ،گرچه‌مطالعات‌سودمندی را در زمینهٔ نقش مهم گفتار استعاری(و درنتیجه اندیشه) در تاریخ تفکر علمی انجام داده‌اند(همان۲۱۱-۲۱۰).

یدالله رؤیایی و شعر حجم

نقطهٔ مواجههٔ نیما با ادبیات فرانسوی و تلاش او در دست و پنجه نرم‌کردن با فرم و توجه به تصویرسازی شاعرانه سرآغازی شد تا در قرن پرتحول ۱۴ هـ.ش فرهنگ فارسی زبان حرکت‌های سریعی را در گسترهٔ شعری خود شاهد باشد و دههٔ ۴۰ این قرن یکی از دهه‌های پویای شعر فارسی است. که با ظهور موج نو و اندکی پس از آن شعر حجم علاوه‌بر وجود شاعران صاحب سبکی چون شاملو ، اخوان ، سپهری و فرخزاد توجه به «خلق واقعیت یا واقعیت‌هایی دیگر در ماوراء واقعیت مادر» صورت گرفت. و «این فضای ذهنی و فاصلهٔ فضایی بین واقعیت مادر و ماورای واقعیت ، که با عبور تند و جهش و پرش از سه بعد طول و عرض و ارتفاع انجام می‌شود ، اسپاسمان یا حجم است»(شیری ،۱۳۸۸: ۷۴).

هدف اصلی حجم‌گرایی ، آشکارکردن حکمت وجودی شیء به شیوهٔ خاص خود است(عمارتی‌مقدم،۱۳۸۷: ۳۲). به زعم رؤیایی این جست‌وجوی حکمت درونی شعر «فرآیندی است که با رجوع به ساختارهای خود ذهن دنبال می‌شود»(رؤیایی،۱۳۸۶: ۲۵۷) در اصل ، واقعیت مشهود ذات شیء را نمایان نمی‌کند ؛ بلکه آنچه ذات شیء را آشکار می‌کند ، شیوه‌ای است که این واقعیت مشهود به ادراک درمی‌آید. به بیان دیگر ،توجه به «شیوهٔ ادراک» جنبه‌های پنهانی از واقعیت را آشکار می‌کند که در ادراکات حسی معمول نادیده باقی می‌ماند(عمارتی مقدم،۱۳۸۷: ۳۳).گویی شاعر به جای بیان تجربهٔ خود ، «ساختار تجربهٔ» خود را نشان داده است که ...آشکارکنندهٔ ماهیت بنیادین شیء نیز هست. در این گونه شعر ظرف و مظروف با یکدیگر به وحدت رسیده‌اند و تمایز میان زمینه و موضوع از میان رفته است (همان:۳۶).

«تصویروقتی می‌خواهدحجمی(اسپاسمانتال espacemental) باشد ، حرکت می‌کند. و فقط می‌تواند در یک فضای سه بعدی به حرکت درآید. پس قرینه‌سازی‌ها و ترکیب‌های اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) چون «دسته گل ستاره‌ها» ، «بستر سیلاب» ، «درخت اندوه» در اشعار سن ژون پرس و بسیاری دیگری از این نوع اضافه‌های تشبیهی و استعاری در نزد شاعران دیگر با سبک‌هایی متفاوت ، هرکدام تصویری ارائه می‌دهند در سطح ؛ و هموار ، که از دو عنصر ساخته شده‌اند ، از دو واقعیت به‌عنوان مثال یکی از این نمونه‌های بالا برمی‌گزینیم. «بازوی تابستان» را ، و ساختارش را به هم می‌ریزیم:

بازو: عنصری از بدن

تابستان: عنصری از زمان

یکی کنار و قرینه‌ای برای دیگری شده است و هر دو راکدند. سومین عنصر ، که غالباً یک متحرک است ، آن دو را از ایستایی نجات می‌دهد: کسره اضافه را حذف می‌کنیم(در فرانسه de) و حرکتی را که به این ترکیب می‌دهیم جانشین این «کسره‌اضافه» می‌کنیم:

«بازویت را می‌گشایی و فصل مستقر می‌شود»

در این دستکاری ، محتوای تصویر و عناصر سازندهٔ آن با متن اصلی یکی است. در متن اصلی ، ایستایی تصویر را داریم در حالی که اینجا با تصویری در حرکت روبرو هستیم. البته این کار ، جز با دخالت ذهن امکان‌پذیر نیست. از دورهٔ کلاسیسیم تا امروز ، تمام شعر جهان از چنین استعاره‌هایی به اشباع رسیده است ؛ استعاره‌هایی که با کسرهٔ اضافهٔ deو دسته‌ای کلمات که در زنجیرهٔ ترکیبات اضافی از حرکت بازمانده‌اند ، تشکیل می‌شود. باید این سیستم استعاره را که در شیوهٔ بیان شعری همیشه مرسوم بوده است ، واژگون کرد و شیوهٔ بیانی شعر ما ، یعنی شعر حجم ، این سیستم را به دور می‌اندازد.

مضاف و مضاف‌الیه می‌توانند از هم دور شوند و بعد ذهنی را که ما به آن‌ها می‌دهیم ، بگیرند. مثالی می‌دهم: «لاجورد چشم‌ها» در نزد هوگو به صورت «چشم‌های لاجورد» در نزد آراگون در می‌آید: تصویری تک بعدی ، از جسم تا آسمان ، تصویری کیهانی اما بی‌حرکت...

بدین ترتیب ، تا وقتی که حلقهٔ زنجیره «کسره اضافه» را داریم ، می‌توان هر کلمه‌ای را به کلمه‌ای دیگر اضافه کرد. یا تا وقتی کلمهٔ «مثل» دم دست ما است ، شباهت اشیاء ، اشیاء را از رمق می‌اندازد. چرا که یک چیز قبل از هر چیز شبیه خودش است. و به محض اینکه در معرض «مثل» قرار می‌گیرد ، هویت طبیعی خود را از دست می‌دهد بی‌آنکه غایت شعری خود را به دست آورده باشد. اگر می‌گوییم شعری ، به دلیل آنست که در مقولهٔ زیبایی‌شناسی ، غایت اشیاء نه می‌تواند اخلاقی باشد و نه اجتماعی.... جستجوکردن شباهت چیزها ، به همان صورتی که هست ، آن‌ها را از عمق متحرک‌شان جدا می‌کند ، یعنی با یک همانندسازی سطحی آن‌ها را ثابت می‌سازد و از حرکت باز می‌داردشان» (رؤیایی، ۱۳۸۹: ۳۴-۳۳-۳۲).

معنای پنهان ماندهٔ ۳۶۰ درجه را هم باید از این زاویه دید. دوایر بسته در شعر حجم همیشه مرز همین آمدن‌ها و رفتن‌هاست: آخر مرز ، که می‌تواند مرز آرامش باشد و می‌تواند هم مرز عزیمت ، و مرز ادامهٔ عقربه در آن سوی دایره باشد. اینست که در شعر حجم دایره‌ها روحانی می‌مانند ،... دوایری که تکثیرشان تا افق ادامه می‌گیرد ، مدارهای بی‌شمار برای شاعران بی‌شمار می‌سازد ، برای حجم‌گراهای تمام جهان در تمام اعصار ، که مدار شخصی خود را در میان همین دوایر روحانی می‌یابند ،وناگهان می‌یابند ،که حادثهٔ عمر آن‌ها ، و هویت و حیات آن‌ها می‌شود. این ناگهانی ، و این روحانی را به عرفان و به آنچه دیده‌ایم ربط ندهید. «عرفان لائیک» هم که من از آن دم زده‌ام یکی از پستانک‌هایش را در همین‌جا می‌جوید: رویاهای ما در جدایی خود از واقع منظری روحی و روحانی می‌گیرند. ما برای روحانی‌شدن احتیاج به ایمان نداریم... (رؤیایی، ۱۳۸۵: ۱۰۳)

زبان رؤیایی زبان مشخصی است و می‌توان آن را از میان زبان‌های مختلف شاعران معاصر به‌راحتی تشخیص داد. او در یک فرصت کوتاه از لغات بیشتری استفاده می‌کند. در این زبان گاهی کلمات اداری و رسمی در کنار کلمات عامیانه و غیرادبی و گاهی حتی ادبی می‌نشیند. گاهی کلمات عربی در کنار کلمات فارسی جلوهٔ مأنوسی دارند. (براهنی، ۱۳۷۱ ،ج۲: ۱۲۰۵-۱۲۰۴) رؤیایی از نظر فن شاعری رمانتیک است نه از نظر محتوا. اگر این رمانتیسم در فن شاعری را به شکل مبالغه شده مطالعه کنیم به شعر ناب نمی‌رسیم ، بلکه به تکنیک ناب می‌رسیم. ولی هیچ شاعری تنها به عنوان یک تکنیسین بزرگ شاعر بزرگی نیست. به دلیل آنکه جهان‌بینی دربارهٔ زندگی باید به جهان‌بینی دربارهٔ فرم خط‌مشی و رسالت بدهد. تکنیک ناب همیشه در حسرت محتوا می‌ماند... شعر رؤیایی نوعی ماجراجویی در زبان است نه در روح. شعر او از روابط کلمات در فضای موسیقی زبان به‌وجود می‌آید ، نه از حلول در ماهیت اشیاء. (همان: ۱۲۰۶-۱۲۰۵)

بیانیهٔ شعر حجم

(espacementalism) حجم‌گرایی

حجم‌گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماوراء واقعیت‌ها ، به جستجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند. و عطش این دریافت‌ها هر جستجوی دیگر را در آن‌ها باطل کرده است.

مطلق است برای آن‌که از حکمت وجودی واقعیت و از علت غایی آن برخاسته است و در تظاهر خود ، خویش را با واقعیت مادر آشنانمی‌کند.

فوری‌ست برای آن‌که شاعر در رسیدن به دریافت ، از حجمی که بین آن دریافت و واقعیتِ مادر بوده است -نه از طول- به سرعت پریده است ، بی‌آن‌که جای پایی و علامتی به‌جا بگذارد.

بی‌تسکین است برای آن‌که ، به جستجوی کشف حجمی برای پریدن ، جذبهٔ حجم‌های دیگری‌ست که عطش کشف و جهیدن می‌دهد.

تأملی بر سر این حرف می‌کنیم:

از واقعیت تا مظاهر واقعیت ، از شیء تا آثار شیء ، فاصله‌ای‌ست ، فاصله‌هایی‌ست ؛ فاصله‌هایی از واقعیت تا ماوراء آن. از هزار نقطهٔ یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد ، هر شعاع به مظهری در ماوراء آن چیز می‌رسد ، و واقعیت با مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بعد وصل می‌شود. شاعر حجم‌گرا ، این فاصله را با یک جست طی می‌کند ؛ تند و فوری.

و بدین‌گونه ، از واقعیت به سوی مظهر آن می‌گریزد. هر مظهری را که انتخاب کند ، از بعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با یک جست می‌پرد ، و از هر بعد که می‌پرد ، از عرض ، از طول و از عمق می‌پرد. پس از حجم می‌پرد ،پس حجم‌گراست. و چون پریدن می‌خواهد ،به‌جستجوی حجم است.

اسپاسمانتالیسم ،سوررئالیسم نیست. فرقش این است که از سه بعد به ماوراء می‌رسد. و در این رسیدن فقط در یک‌جا با هم ملاقات می‌کنند: در جهیدن از طول ؛ گرچه در این‌جا هم جست ، فوری‌تر است.

حجم‌گرا در این جست خط سیر از خود به‌جا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعد طی شده است. و این سه بعدِ طی شده ، اسکله می‌سازند تا خوانندهٔ شعر حجم را به جایی برساند که شاعر رسیده است.

خواننده ، مشتاق ، عبور از اسکله را به تأنی یاد می‌گیرد و خواننده معتاد می‌شود ، معتاد قصار ، معتاد رسیدن به ماوراء با عبور از حجم ، به همان جایی که شاعر حجم رسیده است. در آن‌جا ، شاعر برای گفتن ، حرفی ندارد ، شرحی ندارد. و ناگاه چیزی را به زبان می‌آورد که حیرت و راز است. همان چیزی را که ساحران ، پیغمبران ، وداخوانان ، برهمنان ، پیام‌آوران کفر ، پیام‌آوران ایمان به لب آورده‌اند ، یعنی شعر ، خود شعر.

حجم‌گرایی نه خودکاری‌ست ، نه اختیاری. جذبه‌هایی ارادی‌ست یا اراده‌ای مجذوب‌است. جذبه‌اش از زیبایی است ،از زیباشناسی‌ست. اراده‌اش از شور و از شعور است. از توقع فرم و از دل‌بستن به سرنوشت شعر...

نه هوس است ، نه تفنن. تپشی‌ست خشن و عصبی. تپش آگاه برای هنر شاعری در انسان دیوانهٔ شعر ، که خطر می‌کند که از قربانی‌شدن نمی‌ترسد.

شعر حجم ، شعر حرف‌های قشنگ نیست. شعر کمال است ، در کمالش وحشی‌ست و در کشف زیبایی خشونت می‌کند... عتیقه نیست ، ولی از بوی باستان بیدار می‌شود.

تغییر جا دادن واقعیت هم نیست ؛ در زندگی‌ی روز و در زبان کوچه توقف نمی‌کند. شاعر حجم‌گرا ، همیشه بر سر آن است که

واقعیتی خلق کند ناب‌تر و شدیدتر از واقعیت روزانه و معمول.

ما تصویری از اشیاء نمی‌دهیم ، منظری از علت غایی آن‌ها می‌سازیم. و عواملی را که بدین‌گونه وام می‌گیریم ، در جایی دوردست با فاصله‌ای از واقعیت می‌نشانیم.

کار شعر ، گفتن نیست. خلق یک قطعه است ؛ یعنی شعر خودش باید موضوع خودش باشد.

فصاحت و جستجوهای زبانی رویای ما نیست ، ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم.

شعر حجم ، از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می‌گریزد ، و اگر مسئول است ، مسئول کار خویش و درون خویش است ؛ که انقلابی و بیدار است. و اگر از تعهد می‌گوید ، از تعهدی نیست که بر دوش می‌گیرد ، بل از تعهدی‌ست که بر دوش می‌گذارد ؛ چراکه شعر حجم به دنبال مسئولیت‌ها و تعهدهای جهت داده شده ، نمی‌رود. به درون نبوت می‌دهد تا از نداهای او جهت بگیرد و جهت بدهد. پس این شعر پیش از آن‌که متعهد بشود ، متعهد می‌کند.

(Espacementalisme) حجم‌گرایی سبک شعر دیگر ایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد. و چون صفت عصر است ، نقاشی ، تئاتر ، قصه ، سینما و موسیقی را به خود می‌گیرد و این بیانیه دعوتی‌ست برای عزیمت ، همراه نقاشان ، نمایشنامه‌نویسان ، سینماگران و نویسندگانی که کار خویش را در سمت این خطاب می‌بینند و می‌بینیم.

حجم‌گرایی شاعرانی را گروه می‌کند که به تجربهٔ کارهای خویش رسیده‌اند ؛ به لذت پریدن‌های از سه بعد. پس اینک بیانیهٔ ما ، که میوه‌ای رسیده را می‌چیند. نه پیشواییم ، نه بت. مبارزه می‌کنیم. مبارزه علیه آن‌هایی که به این کشف خیانت می‌کنند تا به نخوتِ فردی یا اجتماعی خود رضایت دهند ، از ملا ، دانشمند ، یا هنرمند .(لنگرودی، ۱۳۷۷ ، ج۳: ۷۴۰)

«آنچه اهمیت دارد این است که در اشعار حجم‌گرایانه شرایط ادراک شیء است که فرم را تعریف می‌کند نه واقعیت آن. ذهن شاعر از راه توجه به شرایط ادراک هر پدیده ، آن را از تمام موقعیت‌های انضمامی جدا می‌کند تا بدین ترتیب ماهیت بنیادین آن یا -بنابه تعبیر بیانیهٔ حجم‌گرایی- «حکمت وجودی» آن را دریابد» (براهنی، ۱۳۷۱ ،ج ۲: ۳۶). «این شعرها تنها فرم‌های ناب واقعیت را ارائه می‌دهند... ترکیب این فرم‌ها با یکدیگر روابط مستقلی می‌آفریند و بدین ترتیب پیکره‌ای نظام‌مند به‌وجود می‌آورد که به خلق واقعیت برتر مورد نظر حجم‌گرایان می‌انجامد. واژگان حسی ، تمهیدات بلاغی خاص و به‌طورکلی هرچه که به موقعیت‌های انضمامی وابستگی داشته باشد از این‌گونه اشعار غایب است و «مضمون و محتوای شعر ...با تکوین فرم ، تکوین پیدا می‌کند» (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۱۴۵)،(عمار تی‌مقدم، ۱۳۸۷: ۳۷).

ویژگی‌های شعر حجم

الف:تخیل

-مبتنی‌بودن تصویرگری‌ها بر تداعی و تجرید.

- متکی‌بودن شعر بر دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین.

- خلق واقعیت‌های ناب‌تر و شدیدتر از واقعیت روزانه و معمول.

- طرد واقعیت و تصرف در شکل و حالات شیء به شیوهٔ سورئالیسم و تلاش رسیدن به ماورای واقعیت و بی‌نهایت و جستجوی علت غایی اشیاء (به انتها نرسیدن خیال در انتهای شعر).

- پرش تند و سریع از سه بعد طول و عرض و عمق برای طی کردن فاصلهٔ واقعیت تا تظاهر واقعیت و فاصله شیء تا آثار شیء.

- استفاده از عناصر بصری و انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بعدی ، دریچه‌ای به اقلیم تازه تصویر گشودن.

-خاست‌گاهی میان جذبه و جوشش و اراده و کوشش داشتن ، نه با خودی ، نه بی‌خودی.

-رسیدن به استعداد ترکیب جمعی تصاویر یا شکل و خیال‌بندی.

- ثبوت‌دادن به درون برای جهت‌گیری از نداها و جهت‌دهی به نداهای آن.

ب:شکل و فرم

-معطوف‌بودن موضوع شعر به خود شعر و طرفداری از اصل هنر برای هنر.

-استفاده از موسیقی پنهان در زبان گفتار و از ظرفیت موسیقایی نهفته در کلمات.

- فرم‌گرایی در اوج (ایجاد پیوند ارگانیک بین اجزا و عناصر و دوایر تصویری شعر).

- شالوده‌شکنی از نظام استعاره با ایجاد فاصله بین مضاف و مضاف‌الیه و حرکت‌دادن به تصویر(ستیز با ایستایی استعاره‌ها و تشبیهات).

- نبودن کانون معنایی خاص در شعر و ساختارستیزی.

-نگرش سه بعدی: فاصله ، ایجاز ، حرکت.

-تبدیل شعر به مجموعه‌ای از ادغام تصاویر ، زبان و ساختار.

ج:عاطفه و اندیشه

- گریز از ایدئولوژی و تعهد و اعتقاد به درون متعهد و نه شعر متعهد(درون متعهد ، شعر را تعهدگریز می‌کند).

- خشک و تصنعی‌بودن کلام و اندک بودن عنصر احساس و عاطفه.

- سهیم‌شدن خواننده در تکوین و تکمیل و حتی تأویل شعر به دلیل وجود ابهام در تصاویر و ساختار.

- خصوصی و فردی و غیراجتماعی‌بودن مفاهیم و موضوعات.

-محدودنشدن به مرزهای هنری ، جغرافیایی و زمانی ، نگرش جهانی داشتن.

د:زبان

-برخورداری زبان و بیان از ابهام‌ها و ترکیب‌ها و تناسب‌های درونی خاص.

-وحشی و پرخشونت و کمال‌گرابودن شعر ، نه قشنگ و زیبا بودن آن.

- توجه به جادوی عجیب واژه‌ها و نادل بستگی به فصاحت و جستجوهای زبانی.

-تصرف در نحو و پیچیده‌کردن بیان.

(براهنی، ۱۳۷۱ ،ج۳: ۱۵۵۷-۱۵۰۳)، (رؤیایی، ۱۳۵۷ : ۲۷۹-۱۵۵)،(رؤیایی، ۱۳۷۹: ۶۷-۱۵)،(مشل، ۱۳۸۲: ۱۶-۱۳)(رؤیای ی، ۱۳۸۵ ،شمارهٔ ۴۱: ۸۴-۵۸)،(لنگرودی، ۱۳۷۷ ،ج۳: ۷۴۶-۷۳۴)،(شیری، ۱۳۸۸: ۸۸).

مقایسهٔ شعر حجم و شعر موج نو

شعر حجم به شعر موج نو شباهت بسیار دارد ؛ چون در هر دو ؛ ذهن شاعر از چنان حدی از آزادی عمل برخوردار است که می‌تواند حتی در تخیل ورزی‌های معمولی خود نیز واقعیت‌های نامرتبط با واقعیت‌های عینی را به واقعیت‌های شعری بدل کند... به‌رغم وجود بعضی همانندی‌های محوری بین موج نو و شعر حجم ، بعضی تفاوت‌های اساسی در اصول فکری ، همواره مانع از هم‌سویی کامل این دو جریان در تداوم طبیعی خود در طول تاریخ تأسیس و توسعه بوده است. (شیری،۱۳۸۸: ۷۵)

یکی از اصول ، حساسیت شاعران حجم گرا -به‌ویژه یدالله رؤیایی- به دست‌ورزی با زبان و کشف معانی مستور در حوزهٔ مفهومی کلمات و رابطه‌های پنهان واژه‌ها با یکدیگر است. خود او می‌گوید: "کار من ، کشف ظرفیت‌های تازه لغت است" (رؤیایی،۱۳۷۹: ۵۰). با اطمینان تمام می‌توان ادعا کرد که در میان شاعران شعر سپید ، هیچکس به اندازهٔ رؤیایی به بازی با کلمات و تعبیرات در زبان و در همان حال ، آفرینش ابهام و آشنایی‌زدایی در زبان و ایجاد تعقید و تصنع در ساختار دستوری زبان با نحوشکنی و معماوارگی نپرداخته است. او خود ، این موضوع را «آلیاژی از ذهن و زبان» و در تعبیر دیگر «دید حجمی+فرمالیسم زبانی» یا به اختصار «فرمالیسم+ذهن» نامگذاری می‌کند... در مقابل ، شاعران موج نو از زبان در ساده‌ترین صورت ممکن خود استفاده می‌کنند با کمترین حساسیت و دستکاری در ساختار طبیعی آن. به این دلیل است که بافت شعر آن‌ها با نثر تفاوت چندانی ندارد(همان:۷۶).

در شعر حجم برخلاف موج نو ، که پاره‌پاره‌گویی و پراکندگی بر آن حاکمیت دارد به ساختارمندی و انسجام و استواری در سازه‌های مرتبط با صورت‌بندی کلام اهمیت بسیار داده می‌شود.... در شعرهای رؤیایی ، یکی از ویژگی‌هایی که در اوج اعلای خود قرار دارد ، فرم‌گرایی است و رؤیایی به گواهی آثاری که تا به‌حال انتشار داده ، فرم‌گراترین شاعر نوسرا در میان شاعران معاصر بوده است. ...آن چیزی که اسباب تفاوت در سبک رؤیایی و احمدی را فراهم آورده است ، گرایش احمدی به گزینش تصاویر لانگ شات یا فراخ منظر است و گردآوردن عناصر و تصاویر متعدد و گاه در ظاهر بی‌ربط در یک‌جا و در چشم‌انداز یک متن است. همین عدم‌پایبندی به محدودیت‌های زمانی و مکانی و موضوعی ، که در نگرش سورئالیستی در موج نو ریشه دارد ، باعث می‌شود که گاه برخی تداعی‌های ذهن ، نظم طبیعی و واقع نمای متن را برهم بریزد و آن را به سویه ساختارگریزی سوق دهد. در حالی که متقابلاً رؤیایی علاقه بسیاری به تصویرهای نزدیک یا کلوزآپ و بازکاوی در اجزا و ابعاد و جوانب آشکار و پنهان آن‌ها دارد و مهار تداعی‌های ذهنی را ، که اغلب زمینه را برای حضور سورئالیسم مهیا می‌کند -و شعر حجم میانهٔ چندانی با نگرش سورئالیستی ندارد- مستقیم در اختیار خود می‌گیرد و حتی احساس و عواطف را نیز در برابر عظمت ساختار قربانی می‌کند(همان:۷۸-۷۷).

نتیجه‌گیری

نیما یوشیج بانی و مبدأ ساخت و تشکل در شعر فارسی است که اساس انقلاب او ناشی از دیدش نسبت به جهان و هستی است. هوشنگ ایرانی بنیان‌گذار شعری با دغدغه‌های فرمالیستی بود که حتی گاهی او را در این زمینه رادیکال نیز می‌دانستند و می‌دانند ؛ از طرفی فرم به‌عنوان یک ویژگی اساسی و دیداری در معماری مفهومی است ، که در هیچ هنری به غیر از آن (به علت ذات کارکردگرایانه معماری) ، نمی‌تواند جمع بسته شود. معماری فرم را به‌عنوان یک ویژگی مهم و اساسی در ذات خود درونی می‌کند. بنابراین در قدم اول نسبت شعر فرمالیستی هوشنگ ایرانی و شاگردانش را با فرم و همین‌طور فرم در مفهوم معماری را در کنار هم و به موازات مورد بررسی قرار گرفت. از طرفی نسبت فرمالیسم و ساختارگرایی به‌عنوان دو رویکرد ، نتایج مشترکی از قبیل بررسی مناسبات درونی آثار هنری به‌جای بررسی زمینه‌های تاریخی و اجتماعی و روانی نویسنده ، اشتراکات مشخصی را بین مفهوم و ساختار در شعر و معماری بیان می‌کند. باید در نظر داشت تأکید نیما بر مفهوم ساختمان در مقدمهٔ افسانه می‌تواند واژهٔ جذابی باشد که هم ساختار را در شعر مورد تأکید قرار می‌دهد هم اینکه به مفهوم فضا در شعر اشاره داشته است. در شعر هوشنگ ایرانی و شاگردانش به‌ویژه در شعر حجم نیز فضا و کلمه به ارتباط تنگاتنگی دست می‌یابند و به‌گونه‌ای فضایی از شعر حجم ساخته می‌شود که می‌تواند قرینهٔ ذهنی بنایی معماری باشد.■

منابع

۱- احمدی، بابک،۱۳۸۲ ، ساختار و تاویل متن، چاپ ششم ،نشر مرکز، تهران.

۲- ----، ----، ۱۳۸۸ ، حقیقت و زیبایی، چاپ هفدهم، نشر مرکز، تهران.

۳- براهنی، رضا،۱۳۷۱ ، طلا در مس، جلد دوم، نشر نویسنده، تهران.

۴- تسلیمی، علی،۱۳۸۳ ،گزاره‌هایی در شعر نو فارسی، نشر اختران، تهران.

۵- رؤیایی، مظفر،۱۳۸۵ ،مبانی نظری شعر حجم و لب ریخته‌های رؤیایی، بایا، شمارهٔ ۴۱ ،ص ۸۴-۵۸.

۶- رؤیایی، یدالله، ۱۳۵۷ ، از سکوی سرخ(مسائل شعر)، مروارید، تهران.

۷- ----، ----، ۱۳۸۵ ، بایا، شمارهٔ ۴۲ ، تابستان، ص ۱۱۰-۱۰۳.

۸- ----، ----، ۱۳۸۹ ، گزینهٔ اشعار، انتشارات مروارید، تهران.

۹- سی. آنتونیادس، آنتونی، ۱۳۸۱ ، بوطیقای معماری، ترجمهٔ احمدرضا آی، انتشارات سروش، تهران.

۱۰- شیری، قهرمان، ۱۳۸۶ ، از جیغ بنفش تا موج نو، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۱۰ ،پیاپی ۱۲۴ ،بهمن، صص ۴۱-۲۶.

۱۱- ----، ----، ۱۳۸۸ ، جریان شعر حجم، نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۵ (پیاپی ۲۲)، بهار، صص ۸۸-۷۳.

۱۲- عمارتی مقدم،۱۳۸۹ ، داوود، سید حسین فاطمی، شعر حجم و کوبیسم(بازخوانی مبانی نظری شعر حجم براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم)، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نقد ادبی سال ۳/شمارهٔ ۹/بهار، صص ۴۸-۲۹.

۱۳- گات، بریس، دومینیک مک آیور لویس، ۱۳۸۹ ، دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی، مشیت علایی، چاپ چهارم، فرهنگستان هنر، تهران.

۱۴- لنگرودی، شمس، ۱۳۷۷ ، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۱ و ج ۳ ، نشر مرکز، تهران.

۱۵- مدل، محمدحسین، ۱۳۸۲ ، گفت‌وگویی با یدالله رؤیایی، مجلهٔ عصر پنجشنبه، شمارهٔ ۶۵/۶۶ ،ص ۱۶-۱۳.

16- http://hoshangirani.blogfa.com

WWW.CHIDEMANMAG.COM

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چیدمان جامعه:

بررسی تأثیر اندیشه‌های مشروطه بر معماری دورهٔ پهلوی | فروغ خبیری

عکاس: محسن خیر خواه
«کوچهٔ تبریزیان-بازارپنجه‌علی»