ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۴۶-۷۷

بن‌مایه‌های فوتوریستی در شعر ولادیمیر مایاکوفسکی و طاهره صفّارزاده

غلامرضا پیروز،* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران
مریم فقیه عبداللهی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۳/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۶/۲۳

چکیده

مکتب فوتوریسم که در قرن بیستم با کوشش فیلیپو توماسو مارینتّی به ادبیات و هنر ایتالیا معرفی شد، پس از چندی از مرزهای ایتالیا گذشت. روسیه تنها کشوری بود که موج آوانگارد فوتوریسم را کامل پذیرفت و بخش عظیمی از ادبیات قرن بیستم خود را به دست مؤلّفه‌های فوتوریسم مبتنی بر انقلاب، تکنولوژی، کاربرد اصطلاحات مربوط به مظاهر جامعهٔ مدرن و همچنین به چالش کشیدن سنت‌ها سپرد.

با آغاز نهضت مشروطهٔ ایران و باز شدن درهای غرب، تبادلات فرهنگی و ادبی ایران و روسیه نیز آغاز شد. یکی از مکاتبی که به این واسطه تأثیر زیادی بر شعر شاعران ایرانی داشت مکتب فوتوریسم بود. ولادیمیر مایاکوفسکی به‌عنوان شاخص‌ترین چهرهٔ این مکتب، الگوی مناسبی برای تطبیق شعر شاعران فوتوریست ایرانی با مؤلّفه‌های فوتوریسم روسی است. در ادبیات ایران نیز طاهره صفّارزاده به‌عنوان شاعری انقلابی که چندین سال در غرب تحصیل کرد و رکود فرهنگی ـ ادبی را تاب نیاورد و درصدد تغییر رویکرد ادبیات ایران بود و همچنین اشعارش شواهد زیادی از مؤلّفه‌های فوتوریسم دارد، بهترین گزینه برای این تطبیق است. از این رو در این مقاله درصدد هستیم با توجه به کارکرد مکاتب ادبی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، وجوه مشترک شعر ولادیمیر مایاکوفسکی و طاهره صفّارزاده را از رهگذر مکتب فوتوریسم بررسی کنیم.

کلیدواژه‌ها: فوتوریسم، مایاکوفسکی، طاهره صفّارزاده، ادبیات تطبیقی

---

* Email: Pirouz_40@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. درآمد

یکی از حوزه‌های پرکاربرد در ادبیات تطبیقی، حوزهٔ مکاتب ادبی است که با نگاهی به پژوهش‌های انجام‌شده، خیل عظیمی از آثار ادبی که با رویکرد مکتبی در بستر ادبیات تطبیقی بررسی شده‌اند خودنمایی می‌کنند. اگر به‌طور ویژه این پژوهش‌ها را تنها شمارش کنیم می‌بینیم که حوزهٔ مکاتب ادبی حوزه‌ای کارآمد در ادبیات تطبیقی است. مضاف بر اینکه مکاتب ادبی در ادبیات کشورهای مختلف با توجه به مقتضیات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی متنوع و متفاوت، به اشکال مختلف متجلی می‌شوند و با توجه به همین تنوع است که می‌توان آثار اقلیم‌های مختلف را از دریچهٔ نقد مکتبی با هم تطبیق داد. این نکته ظرفیت بالای مکاتب ادبی را نشان می‌دهد؛ ظرفیتی که به آنها اجازه می‌دهد خود را در هر قالبی قرار دهند. هرکدام از مکاتب رئالیسم، رمانتیسیسم، سوررئالیسم و... بنا به موقعیتی که آثار ادبی در آن پرداخته شده‌اند، چهره‌ای از خود را به نمایش می‌گذارند (انوشیروانی ۲۳-۲٤). از این نظر برای نمونه ممکن است نگاهی که یک اثر فرانسوی به مکتب رمانتیسیسم دارد با رویکرد یک اثر امریکایی متفاوت باشد و اینجاست که عرصه برای ادبیات تطبیقی باز می‌شود. با توجه به توضیحاتی که ذکر شد مکتب فوتوریسم نیز از این قاعده مستثنی نیست.

جنبش ادبی ـ هنری فوتوریسم در اواخر قرن ۱۹ و در جریان شرکت ایتالیا در جنگ جهانی اول (آبرنزی ۱۸)، در پی رکود فرهنگی و اجتماعی این کشور، با انتشار نظریه‌های شاعری ایتالیایی به نام فیلیپو توماسو مارینتّی[1] (۱۸۷٦-۱۹٤٤) در نشریه‌هایی در میلان و فلورانس ایتالیا به جهان ادبیات و هنر معرفی شد (ارناسون ۱۸۰۳). شالودهٔ بیانیهٔ مارینتّی این نکته را می‌رساند که ادبیات باید همسو با سدهٔ بیستم که عصر صنعت و تکنولوژی و زندگی مدرن و ماشینی است، سبک باشد و زبانی ماشینی داشته باشد. او سنّت‌ها را تارهایی می‌دانست که بر پای هنر و ادبیات تنیده شده و حرکت به پیش را برایشان ناممکن کرده است؛ پس باید با فروپاشیدن این قید و بندها، ادبیات و هنرِ رهاشده را به سمت و سوی مدرنیته هدایت کرد. مارینتّی در بیانیهٔ خود به ستایش یازده

[1] Filippo-Tommaso Marinetti

قصیده‌ای می‌پردازد که به‌طور پراکنده عبارت‌اند از عشق به خطر، غریزهٔ عصیان، زیبایی حرکت و سرعت، وحدت عناصر اصلی، جنگ یگانه بهداشت جهان، انقلاب، تمام اشکال بسیار پیشرفتهٔ تمدن صنعتی، و در بیانیهٔ بعدی به بیان فنّ بلاغت این ایدئولوژی دینامیسم می‌پردازد: کلمات آزاد، همزمانی احساس و بیان، ویرانی عمدی و حساب‌شدهٔ شعر عروضی و قواعد نحوی و نقطه‌گذاری (سیدحسینی ٦٦١-٦٦٢).

با اینکه خاستگاه فوتوریسم ایتالیا بود و شاعران ایتالیایی در معرفی فوتوریسم به جهان ادبیات و هنر، اساسی‌ترین نقش را داشتند، این مکتب دوران اوج خود را در روسیه گذراند، به‌طوری که بزرگ‌ترین و فوتوریست‌ترین شعرای این مکتب روسی‌اند. می‌توان گفت فوتوریسم روسیه پیش از هر شاعر فوتوریست دیگری به مایاکوفسکی[۱] مدیون است. مرد اول فوتوریسم روسی با توجه به عمر کوتاه ۳۷ سالهٔ خود خیلی زود به بلوغ شعری و سبک و سیاق مختص به خود دست یافت.[۲] سبک او ضد زیباشناختی ستیزه‌جویانه، ضد احساسات اجتماعی و تاریخی و با تمایلات کمال‌گرایی هنری و اصالت ادغام شده بود (تراس ۸۹۵). در خصوص وجوه فوتوریستی شخصیت و اشعار مایاکوفسکی در ادامه بحث خواهیم کرد.

ظهور و ورود مدرنیته و تجدد در ایران به‌دلیل فقدان پیش‌زمینه و بستری مناسب برای ورود و نهادینه شدن آن، در سال‌های نخست چنان‌که باید و شاید در ادبیات ایران مجال تجلی پیدا نکرد. به همین دلیل شاید از آن دوره نتوانیم شاعرانی بیابیم که از این حیث، فوتوریستی تمام و کمال باشند. اما پس از گذشت سال‌ها در ادبیات ایران شاعری توانمند متولد شد که به‌سبب تحصیل و زندگی در غرب و آشنایی با مکتب آوانگارد فوتوریسم، به‌گونه‌ای همه جانبه آن را در آثارش تجلی داد. «طاهره صفّارزاده به‌واسطهٔ آشنایی با شاعران و نویسندگان غربی که به‌حتم از فوتوریسم متأثر بودند به

---

[1] Vladimir Mayakovsky

[۲] برای اطلاعات بیشتر در خصوص مایاکوفسکی رجوع کنید:

Владимир маяковский, под ред. Маяковский Л.В. - Москва: Правда, 1973.

Русская литература для всех. От Блока до Бродского.Сухих. Н. ИСПб. издательская группа (Лениздат), (Команда),2013.

Сухих. Н.И.**Школьный балл**/ / Звезда. -2009. - №7.

نوشتن آثارش مبادرت جست. او از من شخصی خود دور شد و به من اجتماعی روی آورد و برای نشان دادن جامعه‌ای آرمانی در تلاش است» (پیروز و فقیه ۷۱)

او تا آنجا پیش رفته که حتی فریاد بلند شعر اعتراض ولادیمیر مایاکوفسکی، یکی از بزرگ‌ترین چهره‌های آوانگارد شعر معاصر روس و متعهد سیاسی را که می‌توان گفت وجود او چهرهٔ شعر روسی را تغییر داده و در چارچوب مکتب فوتوریسم، برداشت انقلابی تازه‌ای را از زبان شاعرانه ارائه کرده است و مخالفت شدید او با گذشته، وی را در صف آفرینندگانی قرار می‌دهد که با شور و هیجان به انقلاب ۱۹۱۷ پیوستند (سیدحسینی ٦٦٨)، پس از آشنایی با شعر زبیگنیف هربرت[1]، شاعر لهستانی محوشده می‌بیند (حقوقی ۲٤۳). در این مسیر او سنت‌ها را تاب نمی‌آورد و به تغییر ساختار شعر دست زده است. وی شعر را از قالب سنتی خود خارج کرده است، چراکه معتقد است کلماتی که به زور وزن در کنار هم قرار می‌گیرند از ارزش مفهومی شعر تهی‌اند، پس سبکی جدید به نام «شعر طنین» و تغییراتی دیگر پدید می‌آورد که به‌تفصیل از آنها سخن به میان خواهد آمد.

۲. چارچوب نظری

۱.۲ ادبیات تطبیقی

نخستین تعریفی که از ادبیات تطبیقی ارائه می‌شود، مقایسهٔ دو جانبهٔ ادبیات‌های ملی است. اما همین ادبیات ملی نیز با دو تعریف عامه‌پسند و نخبه‌پسند تعریف می‌شود. برای مثال ادبیات انگلیسی، ادبیات فرانسوی و... که به‌طور ویژه به یک مرز جغرافیایی خاص اطلاق می‌شوند در تعریف نخست قرار می‌گیرند؛ اما در تعریف دوم با دو معیار روبه‌روییم. نخست مجموعه‌ای از آثار که به زبان واحدی نوشته می‌شوند و به «رمزگان زیبایی‌شناسی همسانی» تعلق دارند و از طرفی دیگر نویسندگان این آثار زمینهٔ فرهنگی یکسانی دارند که این آثار به بیان فرهنگی خاص به کمک بیان و نحوی مشترک می‌پردازند. برای مثال آلمانی‌ها همان‌قدر که از خواندن آثار خود لذت می‌برند، از آثار نویسندگان سوئیسی و اتریشی که آنها را هم‌وطن خود می‌دانند نیز لذت می‌برند.

[1] Zbeegniew Herbert

ادبیات تطبیقی در آغاز قرن بیستم نیز با همین هدف پا به عرصه گذاشت؛ یعنی مقایسهٔ ادبیات ملی یا بخشی از آن (یوست ۳۹). در تعریفی که پراور[1] از ادبیات تطبیقی ارائه می‌دهد آن را مطالعه و بررسی روابط و مراودات ادبی بین دو یا چند جامعه می‌داند که به زبان‌های مختلف صحبت می‌کنند (پراور ١٦). او همچنین ادبیات تطبیقی را ابزار اصلی ـ و نه هدف ـ می‌داند (همان ۱۰). پراور با ذکر مثالی این حوزه را از ادبیات عمومی جدا کرده و تعریفی ملموس‌تر از آن ارائه می‌دهد:

> وقتی سیر تکامل غزل‌واره را در اروپا از پترارک به بعد بررسی می‌کنیم به ادبیات عمومی پرداخته‌ایم؛ اما وقتی که ضمن بررسی سیر تحول غزل، غزلی را از شکسپیر با غزلی از پترارک مقایسه می‌کنیم وارد حوزهٔ ادبیات تطبیقی شده‌ایم (همان ۱۱-۱۲).

ادبیات تطبیقی از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در فرانسه با سخنرانی‌ها و نوشته‌های پژوهشگران فرانسوی همچون آبل فرانسوا ویلمن[2] و ژان ژاک آمپر[3] آغاز شد (انوشیروانی ۸). کشورهایی از قبیل انگلیس، آلمان، فرانسه و... نیز به استناد آثار صاحب‌نظرانشان نظیر ژوزف تکسیه انگلیسی، گوته و... در خصوص ادبیات تطبیقی، خود را بانی این تفکر می‌دانند؛ اما با همهٔ این ادعاها که در جای خود می‌تواند صحیح باشد، به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران، فرانسه با جذب و پرورش نخبگان این حوزه، مکتبی را بنا نهاد که از آن به‌عنوان مکتب فرانسه یاد می‌شود. مکتبی که با آغاز به کار در اواخر قرن نوزدهم، اصول و مؤلّفه‌های خود را ذکر کرد که به‌طور خلاصه عبارت‌اند از: ۱. ارتباط تاریخی دو ادب مورد تطبیق، ۲. عملی و واقعی بودن تأثیر و تأثّر، ۳. اختلاف در زبان حوزه‌های مورد تطبیق، ٤. خاستگاه ادب تطبیقی باید ادبیات اروپایی باشد چراکه ادب اروپایی فضای ادبی جهان را مشحون کرده است (امین مقدّسی ٤١). این مکتب برای تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف، از تطبیق استفاده می‌کند (انوشیروانی ۱۳) و علاوه بر شرح چگونگی تأثیرپذیری نویسندگان و شاعران از آثار و تمدن یک کشور، علل و دلایل این تأثیرپذیری را نیز بیان می‌کند و برای اثبات

---

[1] Sigbert Salomon Prawer
[2] Abel-Francois Villemain
[3] Jean-Jacques Ampere

این تأثیرپذیری ناگزیر از رجوع به مستندات تاریخی است (انوشیروانی و قندهاریون ١٤). پیروان مکتب فرانسه، تاریخ‌گرایی، اثبات‌گرایی (پوزیتیویسم) و احساسات قومی ملی‌گرایانه را با هم پیوند زدند. فرانسوی‌ها ادبیات فرانسه را استخوان‌بندی نظام ادبی جهان می‌دانستند و در نظر آنها پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید چرایی و چگونگی اتصال ادبیات انگلیسی، آلمانی، اسپانیایی، ایتالیایی و روسی را به این بدنه بیابد. مکتب فرانسوی، ادبیات تطبیقی را حوزه‌ای فراملیتی ـ نه بین‌المللی ـ و رشته‌ای جنبی در حوزهٔ تاریخ ادبیات فرانسه می‌دانست و این نوع نگاه با رویکرد سایر کشورها نسبت به ادبیات تطبیقی متفاوت بود (یوست ٤٣). در یک جمع‌بندیِ کلی مفاهیمی را که مکتب فرانسوی بر آن تأکید می‌کند می‌توان در چند مورد خلاصه کرد: ۱. بررسی ارتباط بین دو نویسنده در فراسوی مرزهای ملی و زبانی، ۲. یافتن رد پای آثار خارجی در آثار نویسنده‌ای دیگر، ۳. میزان تأثیرپذیری نویسنده و خالق اثری از آثار نویسنده‌ای خارجی، ٤. گردآوری شواهد مبنی بر آشنایی نویسنده‌ای با ادبیات خارجی (پراور ۳۸).

پس از جنگ جهانی دوم و با سخنرانی رنه ولک[1] در دومین کنگرهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۱۹۵۸، مکتب امریکا در مقابل مکتب فرانسه اعلام وجود کرد. مکتبی که ادبیات تطبیقی را نه‌تنها در ارتباطات ادبی بین فرهنگ‌های مختلف می‌جست بلکه معتقد بود رد پای آن را در رشته‌های مختلف علوم انسانی و هنر نیز می‌توان پیگیری کرد. پیروان این مکتب، ادبیات را پدیده‌ای جهانی و کلّیتی متشکل از ادبیات ملی با وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه می‌دانند (انوشیروانی ۱۳). تفکر مکتب امریکایی از آنجا ناشی می‌شود که به قول پژوهشگران این مکتب، ایالات متحده، ملتی مهاجر است که هنوز وطن فرهنگی خود را در قاره‌های دیگر می‌جوید و اصراری هم برای بروز احساسات ملی‌گرایانهٔ خود ندارد. از سویی گذشت یک قرن و نیم از سکونت در امریکا هم نمی‌تواند سنت فرهنگی و ادبی را در معنای رایج خود برای آنها به ارمغان بیاورد. در نتیجه طبیعی است که بسیاری از آنها به ادبیات تطبیقی تمایل داشته باشند. مجموع این دلایل دو ویژگی تعدد نظریه‌های ادبی و نبود دغدغه‌های ملی‌گرایانه را به

[1] René Wellek

ادبیات تطبیقی بخشید (یوست ٤٤) تا مکتب امریکایی با نفی تفاوت زبـان و ضـرورت ارتباط تاریخی، به محقّق این آزادی را بدهد که بدون ارتباط تاریخی، تطبیـق دو اثـر را بررسی کند. در واقع این مکتب بدون هیچ گرایش تاریخی از پـژوهش‌هـا و تحقیقـات تاریخی برای رسیدن به نتیجه کمک می‌گیرد (امین مقدّسی ٤٧). از دیدگاه این مکتـب، ملاک بررسی و ارزشیابی یک اثر هنری ـ ادبی، زیبـایی و وجـوه برجسـته‌سـاز ادبـی و هنری آن اثر است نه جهتگیری‌هـای ملـی و میهنـی و تمـایلات ناسیونالیسـتی. همـین نگرش است که قلمرو ادبیات تطبیقی را تا خارج از مرزها بسط مـی‌دهـد (انوشـیروانی ۱۵). رویکرد این پژوهش نیز در تطبیق اشعار مایاکوفسکی و صفّارزاده براساس مکتـب امریکاست. دو شخصیت از دو محدودهٔ متفاوت جغرافیایی و تاریخی با رویکرد زبانی، محتوایی، شکلی و ادبی مشترک که می‌تواند آن دو را در کنار هم قرار دهد.

۲.۲. فوتوریسم

در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ جریان‌های مختلفی از گوشه و کنار اروپا با هدف تأثیرگذاری بر آثار ادبی و هنری سر برآوردند و فیوچریسم[1] یا فوتوریسم یکی از آنها و در تلاش برای زدودن شکل‌های سنتی، توازن، وزن و تأکید بر شتاب و سـرعت عصـر ماشین برای نشان دادن حرکت‌های پویا بود. (وبستر ٧٤٥)

مارینتّی در اواخر دههٔ اول قرن بیستم (۱۹۰۹)، بیانیـهٔ مکتـب خـود را در ضمیمـهٔ ادبی روزنامـهٔ *فیگـارو*[2]ی پاریـس به چاپ رساند و اصطلاح فوتوریسم را که از عنـوان داستان عجیب و غریب خود اقتباس کرده بود به رسمیت شناخت (بکولا ۲۸۳). مارینتّی و بعد از او دیگر پیروان فوتوریسم ثروت، ماشین آلات صنعتی، جنگ، آشـوب، سـر و صدا، حرکت و پویایی را منبع زیبایی و الهام می‌دانستند (بـاکنر ۳۷۳). عقایـدی کـه در بیانیهٔ مارینتّی بیان شد بسیار شدید اللحن و حامی اصلی هنر پیشرو آغاز قرن بیسـتم در ایتالیا بود (پاین ٦٨). به همـین دلیـل اسـت کـه گسسـت کامـل از سـنّت، گـرایش بـه شکل‌های نو، مضامین جدید و سبک‌های نوین که مناسب عصر صـنعت بودنـد هـدف

[1] Futurism
[2] *Figaro*

اصلی بیانیهٔ مارینتّی بود (کادن ۱۷۰). در همین راستا «در نخستین بیانیهٔ این جنبش، در مورد تخریب موزه‌ها، کتابخانه‌ها، آکادمی‌ها و نهادهای فرهنگی واپسگرای ایتالیا سخن گفت و دنیای نوین، ماشین و سرعت را ستود»[۱] (آرناسون ۱۸۳).

نخستین بیانیهٔ مارینتّی که در سال ۱۹۰۹ منتشر شد در ۸ مارس همان سال در روزنامهٔ وچر پترزبورگ به چاپ رسید. مارینتّی، خود در سال ۱۹۱٤ از مسکو و پترزبورگ دیدار کرد و در ٤ فوریهٔ ۱۹۱٤ در پترزبورگ سخنرانی کرد. پس از آن سخنرانی، گروهی از فوتوریست‌های روسی که مایاکوفسکی هم عضوی از آنها بود طی اعلامیه‌ای عنوان کردند که گروه آنها جز نام، هیچ وجه مشترکی با فوتوریسم ایتالیا ندارد. اما این ادعا چندان درست نبود و حداقل آن این است که در نفرت از سنّت و گذشته و ستایش مدرنیته و تکنولوژی با ایتالیا سهیم بودند.[۲] این نگاه نسبت به گذشته و آینده، شالودهٔ فوتوریسم را تشکیل می‌دهد که به‌دنبال خود نوآوری‌ها و دستاوردهای جدیدی را در راستای دستیابی به اهداف فوتوریست‌ها ـ چه ایتالیایی و چه روسی ـ به وجود می‌آورد. همچنین شعار کلیدی مارینتّی با عنوان آزادی کلمه بعدها به ستون اصلی برنامه‌های هنری و تکیه‌گاه فوتوریست‌های روسی تبدیل شد. گذشته از همهٔ اینها بیانیهٔ فوتوریست‌های روس بی‌شباهت به بیانیهٔ مارینتّی نبود.

فوتوریسم در روسیه در سال ۱۹۱۱ با انتشار بیانیهٔ «آغاز اِگوفوتوریسم»[۳] به قلم ایگور سوریانین[٤] و برخورد ولادیمیر مایاکوفسکی با داوید بورلیوک[٥] ـ از نخستین چهره‌های فوتوریسم ـ به ادبیات روسیه معرفی شد (مایاکوفسکی ۱۳۷۹: ٤۰) اما اعلام رسمی موجودیت فوتوریسم با نگارش بیانیهٔ «کشیده‌ای بر گوش پسند عمومی»[٦] ـ که

---

[۱] برای اطلاعات بیشتر در خصوص بیانیهٔ فوتوریست‌ها رجوع کنید: *مکتب‌های ادبی در تاریخ ادبیات روسیه*، آبتین گلکار، صص۱۳۲-۱۳۳.

[۲] بیانیهٔ «کشیده‌ای بر گوش پسند عمومی» تأییدی بر این نکته است.

[3] Ego Futurism
[4] Igor suryanyn
[5] David Davidovich Burliuk

[٦] برای اطلاعات بیشتر در خصوص این بیانیه ر.ک:

Маяковский В.В., Бурлюк Д.Д. и др., Пощечина общественному вкусу. - Москва: Изд Г. Кузьмина, 1912.

خود گویای رویکرد تجددگرایانهٔ فوتوریست‌ها بود ـ به قلم مایاکوفسکی، بورلیوک، آلکسی کروچونیخ[1] و ویکتور (ولیمیر) خلبنیکوف در سال ۱۹۱۲ رخ داد (گلکار ۱۳٦–۱۳۷) و پس از مدتی در فوریهٔ ۱۹۱۳ با حملهٔ بیشتری به سنت‌های ادبی «دامی برای داوران» را منتشر کردند. با توجه به این بیانیه شاعران و نویسندگان فوتوریستی اصول هنری گذشته را نفی کردند و در مقابل به ساخت، محتوا و در کل سبکی نوین دست زدند و آزادی مطلق بیان را از طریق ایماژهای عجیب و کلمات نو و تغییر شکل یافته، به‌عنوان اولین قدم معرفی کردند (گلنس ۷۸٤). این گروه راهکارهایی نیز برای گسترش مرزهای شعر و واژگان برشمرد. آمادگی برای نادیده گرفتن قواعد عادی نحو و ریخت‌شناسی، تأکید بر جنبهٔ گرافیک و آوایی کلمات از آن جمله‌اند.

اما اهداف و باورهای مکتب فوتوریسم در کنار روحیهٔ حساس و رمانتیک به منصهٔ ظهور نمی‌رسید. به همین دلیل نکته‌ای دیگر نیز در قاموس محتوایی فوتوریسم ثبت شد و آن هم حذف احساسات عاشقانهٔ فردی و جایگزینی آن با عشق جمعی و ملی بود. آنها رفته‌رفته تأثیر هرگونه تغزل را از شعر طرد کردند و سبکی نثرمانند به وجود آوردند. در واقع پیروان فوتوریسم آن را ابزاری برای به تصویر کشیدن وجوه زندگی مدرن و صنعتی قرن بیستم و تنها معرِّف جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی می‌دانستند. فوتوریسم باید تمام مظاهر تلاش‌ها و سر و صداهای زندگی صنعتی نو اعم از کارخانه‌ها، ماشین‌ها، هواپیما و هر آنچه مبیّن دنیای «آینده» است را نشان می‌داد (پیروز و فقیه ۷٤).

در حوزهٔ زبان نیز فوتوریست‌ها طرفدار آزادی کلمه و جمله از قید و بندهای نگارشی و زبانی بودند. به همین دلیل در بیانیهٔ فنّی فوتوریسم آمده است:

> نحو، نقطه‌گذاری، صفت و قید نمی‌خواهیم. فعل به‌صورت مصدر خواهد آمد، زیرا تنها، فعلی که به‌صورت مصدر است استمرار حیات را نشان می‌دهد. صفت حذف خواهد شد... قید حذف خواهد شد، چون که قید، یکنواختی ناراحت‌کننده‌ای به لحن جمله می‌دهد. باید اسم دوگانه مصرف شود، یعنی اسم دیگری شبیه خودش، بی‌آنکه حرف ربطی در میان باشد باید به‌دنبال اسم بیاید (سیدحسینی ٦۷۵).

---

[1] Aleksey Kruchenykh

راهبرد فوتوریسم، با جدا شدن از رویکرد سنتی به فراز و نشیب‌های فرهنگ، در واقع حمله‌ای جنگ‌طلبانه و بی‌وقفه به تمامی اشکال فرهنگ بورژوا بود. این شیوه از همان آغاز در بیانیهٔ مارینتّی و پس از آن در آثار و افکار مایاکوفسکی جلوه کرد. فوتوریسم که مدیون طیف روشنگری وسیع به ارث رسیده از پایان قرن در اروپا و به‌ویژه نویسندگانی مختلف و متفاوت چون هانری برکسون[۱]، فریدریش نیچه[۲]، کارل مارکس[۳]، زیگموند فروید[٤]، اچ. جی. ولز[٥]، دانونتسیو[٦]، امیل فرهارن[۷] و سورل[۸] است، در دوره‌ای بیست‌ساله در سراسر جهان از آرژانتین تا ژاپن، مکزیکوسیتی تا نیویورک، و از فوتوریست‌های ایتالیایی تا کوبیست ـ فوتوریست‌های روس گسترش یافت. فوتوریسم[۹] پیش از هر چیز نقطهٔ اوج آوانگاردیسم قرن بیستم بود و تا امروز به همین صورت مانده است (فرامپتون ۷۳).

۳.۲ اصلی‌ترین مؤلّفه‌های فوتوریسم

فوتوریست‌ها با رعایت مرز میان لفظ و معنا، مؤلّفه‌ها و عناصر اصلی مکتب خود را به شکل کلی در بیانیه‌های خویش اعلام کردند که در یک دسته‌بندی عبارت‌اند از:

۱.۳.۲ عناصر محتوایی ـ فکری

مخالفت با هیجان‌های درونی شاعر و شعر تغزّلی (داد ٣٦٢-٣٦٣؛ سیدحسینی ٦٦٢)
ملی‌گرایی و تعصبات قومی و وطن‌پرستی (مارینتّی ١٦؛ پاین ٦٨)

---

[1] Henri Bergson
[2] Friedrich Nietzsche
[3] Karl Marx
[4] Sigmund Freud
[5] H. G. Wells
[6] Gabriele D'Annunzio
[7] Verhaeren Emile
[8] Sorel

[۹]. برای اطلاعات بیشتر در خصوص فوتوریسم ر.ک:

Adamson, Walter and Emily Braun and Silvia Barisione. *Italian Futurism,1909-1944: Reconstructing the Universe.* Guggenheim Museum, New York: Exhibition Catalogues. March 31, 2014.
Humphrey, Richard. *Futurism (Movements in Modern Art)*. February 13, 1999.
Martin, Sylvia. *Futurism (Basic Art)*.February 1, 2005.
Tisdall, Caroline and Angelo Bozzolla. *Futurism (World of Art)*. February 1, 1985.

عشق به خطر کردن و شهامت و شورش‌های انقلابی (مـارینتّی ۱۵؛ پـاین ٦٨؛ سـید حسینی ٦٧٣)
ستایش آنارشیسم (پاین ٦٨)
نابودی سنت‌ها (مارینتّی ۱۸؛ ولک ۳۸۲؛ داد ۳٦۲-۳٦۳)
مبارزه با فمینیسم، موزه‌ها و کتابخانه‌ها (مارینتّی ۱٦؛ پاین ٦٨؛ سیدحسینی ٦٧٣)
تجلیل از ماشینیسم و مظاهر تمدن جدید (داد ۳٦۲-۳٦۳)
توجه به حرکت‌های اجتماعی و سیاسی (آوانگاردیسم اجتماعی) (سیدحسینی ٦٧٣)
ستایش جنگ (مارینتّی ۱٦؛ پاین ٦٨)

۲.۳.۲ عناصر شکلی ـ ادبی

زبان غیر شعری و هنجارگریزانه و فاقد دستور زبان (ولک ۲۸۳؛ داد ۳٦۲-۳٦۳)
گرایش به شعر منثور (داد ۳٦۲-۳٦۳)
نزدیکی به زبان محاوره‌ای و کابرد کلمات عادی روزمره (آتـش‌بـرآب ۱۳۸۸: ۲۷۵؛ همان ۷۲)
بی‌توجهی به دستور زبان (داد ۳٦۲-۳٦۳؛ سیدصدر ٤۳۸)
رهایی واژه از تمام نقطه‌گذاری و علامات نگارشی (داد ۳٦۳؛ سیدحسینی ٦٧٥)

۳. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با این مکتب تنها یک مقاله با عنوان «مؤلفه‌هـای فوتوریسـم در شـعر طـاهره صفّارزاده با تکیه بر مفهوم موعودگرایی» به چاپ رسیده که به جرئت مـی‌تـوان گفـت تنها پژوهشی است که به شکل مستقل در خصوص مکتب فوتوریسم و بررسی وجـوه آن در ادبیات فارسی شکل گرفته است؛ و *اساس و بیانیهٔ فوتوریسم/ نقاشی فوتوریست* از فیلیپو توماسو مارینتّی و امبرتو بوچینی که تنها کتابچه‌ای است که به‌صـورت اخـص دربارهٔ فوتوریسم و بیانیهٔ آن با قلم مارینتّی نوشته شده و در ادامه بـه تـأثیر آن بـر هنـر نقاشی پرداخته است.

منابع بسیار اندک دیگری نیز در دست است که در آنها تنها به کلیت فوتوریسم پرداخته شده و در حکم معرفی اجمالی این مکتب است، از آن جمله مقاله‌های «فوتوریسم چیست؟» از محمدعلی برزنونی در نشریهٔ *نور*، «فوتوریسم و طراحی جهانی فریب» نوشتهٔ امین میرزایی در نشریهٔ *سیاست روز*، مقالهٔ «فوتوریسم، مارینتّی و اسلام (نظریه و نوآوری فوتوریستی)» نوشتهٔ اندره‌آ آبرنزی در نشریهٔ *اندیشه*. نشریهٔ *زیباشناخت* نیز مقاله‌ای با عنوان «فوتوریسم» از کنت فرامپتون چاپ کرده که ظاهراً تنها مقاله‌ای است که به سیر تحولاتی فوتوریسم و تأثیر آن بر هنرهای مختلف پرداخته است.

٤. روش تحقیق

نگارندگان در این پژوهش با توجه به مبانی و دستاوردهای مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی به مقایسهٔ شکلی ـ محتوایی و زبانی دو شاعر با دو ملیت متفاوت پرداختند تا وجوه مشترک آثارشان را که بر پایهٔ مکتب امریکایی است دسته‌بندی کنند.

۵. یافته‌های پژوهش

۱.۵ عناصر محتوایی ـ فکری

۱.۱.۵ مخالفت با هیجان‌های درونی شاعر و شعر تغزلی

همان‌طور که پیش از این ذکر شد، فوتوریسم با توجه به آزادی کامل آثار ادبی از قید و بندهای سنت، از لحاظ ادبی و بلاغی نیز بیانیهٔ خود را صادر کرد. اما اهداف و باورهای این مکتب در کنار روحیهٔ حساس و رمانتیک به منصهٔ ظهور نمی‌رسید. به همین دلیل نکته‌ای دیگر نیز در قاموس محتوایی فوتوریسم ثبت شد و آن هم حذف احساسات عاشقانهٔ فردی و جایگزینی آن با عشق جمعی و ملی بود.

فوتوریسم در سیر تکاملی خود از آغاز تا پایان در پی اهداف جمعی و ملی و در ارتباط مستقیم با جامعه و مردم بود. در نتیجه چنین جامعه‌ای، با تراوشات قلبی انسان

گذشته بیگانه می‌شود، احساسات و هیجانات را نادیده می‌گیرد و مسیر قلب و ذهن خود را به سوی تعالی جامعه سوق می‌دهد (داد ۳۶۳).

۱.۱.۱.۵ مایاکوفسکی

پس از گذشت چندی از ظهور مدرنیته، سمت و سوی رمانتیسیسم تغییر کرد و از عشق فردی به عشق جمعی و ملی دگرگون شد و منِ فردی شاعر، جای خود را به منِ اجتماعی داد و این الگو در تمام ادواری که استقلال و ملیت یک کشور به خطر می‌افتاد نمود پیدا کرد (پیروز و فقیه ۸۲). شاعران فوتوریست با دل کندن از عشق فردی، مسیر زندگی خود را به سمت زندگی و عشق اجتماعی هموار کردند که مایاکوفسکی به‌عنوان شاخص‌ترین چهرهٔ این مکتب نمونهٔ بارز آن است. او که عاشق دخترکی زیبا و مهاجر شده بود در شعر «نامه‌ای از پاریس به رفیق کاستروف دربارهٔ طبیعت عشق» (۱۹۲۸) از رفیق کاستروف، سردبیر گارد جوان پوزش می‌خواهد که پند او را در شعر سیاسی و عبرت‌آموزش در تحقیر موضوع حقیری چون عشق به کار نبسته است (تراس ۱۰۸۵). او شعر «در اوج صدایم» (۱۹۳۰) را با این ابیات پایان می‌دهد:

وقتی که من در برابر/ ک م ح ک (کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست) ظاهر می‌شوم/ از سالیان روشن/ از آینده/ من بالاتر خواهم ایستاد از دستهٔ/ شادان و دغلبازان شعرپیشه/ کارت عضویت من در حزب بالشویک تمامی آن یکصد مجله/ کتاب‌های/ حزبی‌ام (۲۵).

این شعر، شاعر را شخصی معرفی می‌کند که زندگی و هنرش را فدای آرمان سوسیالیستی کرده است. به‌جای آنکه: «خرچنگ قورباغه‌ای/ از عشق بنویسم/ مانند دیگران/ که منفعتش هم بیشتر است» (تراس ۱۰۸۵)

۲.۱.۱.۵ صفّارزاده

عشق و هیجان‌های درونی شاعر بعد از تجلی در دو دفتر اول صفّارزاده، با تغییر کارکرد شعر در باور شاعر، در معنای مصطلح، نمود بارزی ندارد. در باور صفّارزاده شعر دیگر هدف نیست بلکه خود در پی هدفی والاتر است. عشق و هیجان‌های شخصی جای خود را به عشق و روح دردکشیدهٔ تمام مظلومان داد و اینجاست که

صفّارزاده شاعر مرز مشخصی به نام ایران نیست. او به صدای مردم ستمدیده در گوشه‌گوشهٔ جهان تبدیل شد (طنین در دلتا ۱۱۳ و ۱۲۷). «بی‌شک غزل توانایی بیان مفهومی را به این وسعت که خارج از بخش خصوصی زندگی یک شاعر است ندارد. صفّارزاده، غزل ـ قالب شعرهای عاشقانه ـ را بیماری می‌داند که به‌سبب خصلتش در فصول خاص به مناسبت‌هایی عود می‌کند» (پیروز و فقیه ۸۳). او عشق را نیز به مبارزات اجتماعی پیوند می‌دهد:

با هم از میان خمیازهٔ ممتد روزهای مدرسه قدم زده بودیم/ نام‌هایمان را بر روی چنار مسجد محله کنده بودیم/ با هم سرود ملی را خوانده بودیم بی‌آنکه معنی‌اش را بدانیم/ پدرانمان هر روز به یکدیگر سلام می‌گفتند/ و من به مادرش که می‌توانست اشیاء اتاق او را گردگیری کند/ و به لباس‌هایش دست بزند رشک می‌بردم/ او چیز دیگری بود... (سدّ و بازوان ۳۱).

۲.۱.۵ عشق به خطرکردن و شهامت و شورش‌های انقلابی

۱.۲.۱.۵. مایاکوفسکی

مارینتّی به‌عنوان مؤسّس مکتب فوتوریسم، در بیانیهٔ خویش، شجاعت، بی‌باکی و طغیان را عناصر بنیادین شعر خود معرفی می‌کند (مارینتّی ۱۵). با اینکه مایاکوفسکی و پیروان فوتوریسم روسی هرگونه پیوند را با فوتوریسم ایتالیایی رد می‌کنند، اکنون مخاطبان دو مکتب فوتوریسم ایتالیایی و فوتوریسم روسی نمی‌توانند بن‌مایه‌های مشترک آنها را نادیده بگیرند. ذات و ماهیت فوتوریسم ـ چه در ایتالیا و چه در روسیه ـ در پی یک ضرورت سیاسی و اجتماعی شکل گرفت. شاید اگر ایتالیا و روسیه با شرایط خاص قرن بیستم خود وجود نداشتند هرگز فوتوریسمی نیز به وجود نمی‌آمد. با تأکید بر این نکته می‌توان حکم کلی داد که پیروان فوتوریسم نیز همچون مکتبشان انسان‌های بیش‌فعال و ناآرامی‌اند که برای رسیدن به اهداف خود از هیچ فشار و خطری بیم ندارند و مایاکوفسکی یکی از ناآرام‌ترین چهره‌های این مکتب است. او در پی

عقاید مارکسیستی و علاقمند به فلسفهٔ هگل[1]، با مشاهدهٔ فعالیت دیگران و انتشار جزوات ممنوعه، در تلاش برای همراهی با جریان‌های اجتماعی، شعر انقلابی می‌سراید؛ و مدتی پس از عضویت در حزب سوسیال دموکرات به‌سبب فعالیت‌های سیاسی به ادارهٔ اطلاعات و امنیت روسیهٔ تزاری و سپس به زندان رفت و پس از آزادی بار دیگر به جرم یافتن یک هفت‌تیر و تعدادی کتاب ممنوعه در خانه‌اش و همچنین مشارکت در حفر یک دالان برای نجات زندانیان زن، دستگیر و به زندان‌های مختلفی فرستاده شد (مایاکوفسکی ۱۳۷۹: ۳٤–۳۵). سخنرانی‌های معترضانهٔ او نیز در سراسر روسیه موجب شد هیچ ناشری جرئت نشر آثارش را نداشته باشد به‌گونه‌ای که در آن زمان حتی واژه‌ای از شعرش چاپ نشد (همان ٤٤). او فریاد می‌زند: «بی‌رمق‌ها و ... ی ملی/ های/ درآورید دستتان را از تنبان/ و بگیرید/ بمب اندر مشت/ و کارد یا قلوه سنگ، یا که اندر دست/ چیزهایی از این دست/ و اگر ندارید بازو و دست/ پس مختان را بکوبید/ به دیوار!» (ابر ۹٤)

۲.۲.۱.۵. صفّارزاده

صفّارزاده شاعر انقلاب است و شاعر انقلاب نیز با ترس و محافظه‌کاری بیگانه. او بدون نگرانی از عواقب فعالیت‌ها و حرف‌هایی که در قالب شعر می‌گفت، به بیان و افشای پنهان‌کاری‌ها و اعمال مخرّب سردمداران زمان خود می‌پرداخت. دستگیری و بازداشت او توسط ساواک گواه این نکته است. برای نمونه به بهانهٔ ۱۷ شهریور ۵۷، نفوذ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بیگانگان در کشور را افشا می‌کند: «... معمار خارجی/ بنّای داخلی/ برج و بنای قلعهٔ دزدان/ مشرف به قوم دزد زده/ مشرف به سرپناه/ مشرف به زاغه/ عشرتکده مقابل زندان/ زندان مجاور نابودستان...» (*بیعت با بیداری* ۱۷).

«طنین در دلتا» توجه صفّارزاده را به مسائل دینی و مذهبی و «سفر پنجم» پس از آن، اوج اهتمام او را به آفرینش فضاهای معنوی در پیروی و الگوبرداری از *قرآن کریم* آشکار کرد. صفّارزاده در اواخر دههٔ چهل، جزو معدود کسانی بود که به طرح ایده‌ها، تعالیم و شخصیت‌های مذهبی گرایش پیدا کرد. اما بر فضای آن روزها چنان سایه‌ای از

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel

دین‌گریزی و دین‌ستیزی افکنده بودند که از مذهب گفتن و سرودن، جسارت فوق‌العاده‌ای می‌خواست و می‌توانست به‌زودی از ارج و اعتبار شاعر صاحب وجهه‌ای مانند صفّارزاده بکاهد (کریمی قره‌بابا ۲۲٦):

«روز عاشوراست/ جگرم می‌سوزد/ آب یخ چای خنک/ شربت/ آزمودم همه را/ جگرم می‌سوزد/ روح من، جگری دارد دل‌دادهٔ حق/ که در ایام ستمکاری ناحق/ بی‌امان می‌سوزد» (*از جلوه‌های جهانی* ۷۳).

۳.۱.۵ تجلیل از ماشینیسم و مظاهر تمدن جدید

۱.۳.۱.۵ مایاکوفسکی

فوتوریسم نمادی از تمامی تلاش‌های انسان امروز برای جانشین کردن تمام عناصر جامعهٔ مدرن، پویا، جنگ‌طلب و تغییر و تحول دراماتیک قرن بیستم بود، و تفکر پویای مایاکوفسکی نیز سال‌ها پیش از تولد فوتوریسم با این موضوع دست به گریبان بود. او در خاطرات کودکی خود از جنگلی غرق در مه سخن می‌گوید که با درخشش برق یک کارگاه، جلال و فروغ خود را از دست می‌دهد.[1] این علاقه و باور طوری بود که مایاکوفسکی در گفت‌وگویی با وایسکوپف، نویسندهٔ آلمانی اظهار داشت: «یک تراکتور فورد از یک مجموعه شعر بهتر است!» (گلکار ۱۳٦). بعدها نیز اشعار مایاکوفسکی بستری مناسب برای بیان این تفکر شد. او در مجموعهٔ *اشعاری دربارهٔ امریکا* (۱۹۲۵–۱۹۲٦) امریکا در دههٔ پر تب و تاب ۱۹۲۰ را توصیف می‌کند و آن را برای فناوری بی‌مانندش می‌ستاید. در آثار او شاهد مجموعهٔ گسترده‌ای از واژگان مدرن و صنعتی قرن بیستم هستیم:

ماشین (ابر ۱٤۷)، کارخانه و آزمایشگاه (همان ٦۸)، قطار (همان ۱۲٦)، سیم‌های برق (همان ۱۳٤)، الههٔ سرعت (بر اوج صدایم ۵۵)، هواپیما (همان ٦۳)، راه‌آهن (همان ۷۹).

او در شعر «رژهٔ ما» از رخوت و آهستگی می‌نالد و خواهان سرعت است: «واگنِ سال‌ها بسی آهسته/ واگنِ روزها بسی رنجور/ خدایمان الههٔ سرعت است» (بر اوج صدایم ۵۵).

---

[1] ر.ک. منم ولادیمیر مایاکوفسکی. صص۲۵–۲٦

۲.۳.۱.۵ صفّارزاده

مفاهیمی که صفّارزاده در اشعارش بازتاب داده، معرف شاعری است که در کنار تأثیرپذیری از تحصیل و زندگی در غرب، دغدغه‌هایی فراتر از نیازهای متعارف بشر دارد و همین نکته است که از او شاعری جهانی می‌سازد. همراهی این مفاهیم، فرهنگ و زبان، کلکسیونی از واژگان جدید را وارد شعر و زبان صفّارزاده کرد. او خود در حمایت از حضور این واژگان جدید می‌گوید:

> درست است که من شرقی هستم، اما شرقی هم باید خودش را در معرض فرهنگ‌ها و رویدادهای جهان نگاه دارد... کلمات خارجی که در شعرها پیدا می‌کنید، نگاه یک شرقی است که جهان خارج از سرزمین خودش را ورانداز می‌کند... (حقوقی ۱۱۵).

بسامد این الفاظ و اصطلاحات گاه تمام یک شعر را در سلطهٔ خود می‌گیرد:

آسانسور (طنین در دلتا ۸)، مترو (همان ٤٦)، تلویزیون (سدّ و بازوان ٥٤)، دوربین (همان‌جا)، ماهواره (دیدار صبح ۱۸۳)، پاسپورت (روشنگران راه ۱۲۰)، کامپیوتر (در پیشواز صلح ۱۱).

٤.۱.۵ آوانگاردیسم اجتماعی

۱.٤.۱.۵ مایاکوفسکی

پیشتر گفته شد فوتوریسم در جریان مشکلات سیاسی ـ اجتماعی ایتالیا شکل گرفت و پس از آن با هدف پاسخ‌گویی به نیازهای اجتماعی در کشوری رخنه کرد که یکی از بزرگ‌ترین جریان‌های سیاسی ـ اجتماعی را از سر می‌گذراند. مایاکوفسکی، هم به‌عنوان یک کنشگر سیاسی ـ اجتماعی و هم به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین چهره‌های جنبش آوانگارد فوتوریسم در عرصه‌های مختلف سیاسی و اجتماعی با هر جریانی حرکت می‌کرد و این همگامی او نه‌تنها برای کشورش، که او فراتر از مرز روسیه را می‌دید بلکه برای جامعهٔ بشری فریاد سر می‌داد. شعر برای مایاکوفسکی ابزاری برای دستیابی به اهداف خود و جامعه‌اش بود، به همین دلیل او شعری را می‌پسندد که بنا بر ضرورتی و برای بهبود و دگرگونی شرایطی به وجود آید. او در کتاب *شعر چگونه ساخته می‌شود* (ص۱۰) به شکل مبسوط به این نکته اشاره می‌کند. شاعری که در بطن

و متن جامعه زندگی می‌کند و از دردها و معضلات جامعه آگاه است، شعر را ابزاری برای تسلّی خاطر خویش و بهبود شرایط می‌داند. در واقع او به این نکته تصریح دارد که شعر تنها در جواب یک ضرورت به وجود می‌آید اما نه هر ضرورتی بلکه شعر، تنها پاسخی است برای ضرورت اجتماعی. در نگاه مایاکوفسکی شاعر نیز در مقابل خواست جامعه مسئول است و برای درک درست از این خواست لازم است در بطن رخدادها و در زمینهٔ نظریهٔ اقتصاد، و حقایق روزمره دانشی داشته باشد و برای برآوردن خواست اجتماعی باید پیشاپیش طبقهٔ خود گام بردارد و مبارزه را دوشادوش طبقهٔ خود در تمام جبهه‌ها پیش ببرد (تراس ۷۳).

در ادامهٔ همین نوع نگرش است که «مایاکوفسکی بی‌وقفه با نخوت دیوان‌سالارانه مبارزه می‌کرد، در باب بی‌کفایتی آنها لب به انتقاد می‌گشود و اینها برایش دشمنانی تراشید که در ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ اشکالاتی در پیشه و زندگی شخصی او ایجاد کرد» (همان ۱۰۸۱). او با چاپ اشعار خود در روزنامه‌ها، درصدد تجلیل از لنین و حزب و نکوهش دشمنان رژیم بود و در خلال آنها به مبارزه با آفت‌هایی همچون می‌پرستی، غیبت از کار و... که تهدیدی برای جامعهٔ او بودند می‌پرداخت. شعر «۱۵۰/۰۰۰/۰۰۰» نیز نمونهٔ بارز دیگری است که حتی موجب خشم لنین شد (همان ۱۰۸۲–۱۰۸۳). اشعار مایاکوفسکی از این منظر بسیار پربار است. اما برای نمونه:

«... و یا نیز جالب و زیباست/ که در زیر دندان تیغ اعدام/ بکشی فریاد:/ بنوشید آهای/ کاکائوی/ فان هوتن![1]» (ابر ۸٤).

۲.٤.۱.۵ صفّارزاده

پس از شناخت امپریالیسم جهانی، صفّارزاده نسبت به خود و جامعه، فرهنگ اسلامی، نظام حاکم و... شناخت عمیق‌تری یافت و به همین دلیل همگام با ملت، در تمام جریانات کشور وارد میدان مبارزه شد (حسین پور چافی ۳٦٦). صفّارزاده در مقابل همهٔ خطرات و مشکلاتی که وطن را تهدید می‌کرد و همین‌طور جریان‌هایی که

[1] اشاره به توافقی است میان شرکت کاکائوی فان هوتن و شخص محکوم به اعدام؛ شخصی که در قبال تأمین خانواده‌اش توافق کرده بود به هنگام اجرای حکم فریاد بکشد: «بنوشید [در مراسم ترحیم] کاکائوی فان هوتن!»

به پیکر کشور آسیب می‌زد، به‌دنبال مسبب و البته راه حل می‌گشت و زمانی که به زعم خود دلیل را می‌یافت، برای اثبات راه حلی که خودش می‌پنداشت می‌توانـد بـه بهبـود شرایط کمک کند پیشگام می‌شد و در رأس جریانی به نام مقاومت در مقابل هر رویداد سیاسی، اجتماعی و... واکنش نشان می‌داد که مهم‌ترین آنها مبـارزه بـا امپریالیسـم بـود به‌طوری که کاربرد اشارات مشخص و سرودن شعر ضد استعماری به‌وسـیلهٔ صـفّارزاده باب شد، چراکه در آن دوران، تنها شاه را آن هم با اشارات و استعاره ملامت می‌کردنـد و کسی به نقش استعمار نپرداخته بود. کتاب *طنین در دلتا* آغازگر این افشاگری دربـارهٔ نقش امپریالیسم بین‌الملل و دخالت کشورهای بیگانه در امور کشورهای دیگر است کـه انتشار آثار بعدی را نیز به‌دنبـال دارد (همـان ٨٦). او در شـعر زیـر بـا واژهٔ توریسـت، استعمار را به ظریف‌ترین شکل نشان می‌دهد:

«...کاین نکبت هزارساله/ چندین هزارسـاله/ مـا را گرفتـه اسـت/ بعـد از فسـاد اسکندر/ توریست آمده/ که نقش ستون‌ها را از بر کند...» (مردان منحنی ٤٠).

شعر «سفر اول»، به‌عنوان جواب طبیعی شاعری آگاه نسبت به مسـائل زمـان خـود، گواه خوبی برای شاعری است که مسائل اجتماعی کشورش مهـم‌تـرین مشـغلهٔ فکـری اوست (خلیلی ٥٩).

۵.۱.۵ ستایش انقلاب و جنگ

۱.۵.۱.۵ مایاکوفسکی

فوتوریست‌ها شاعران، نویسندگان و هنرمندانی جنگ‌طلب بودنـد، امـا آن جنـگ و انقلابی که در خدمت میهن باشد. آنها در بیانیهٔ خود جنگ را تنها راه برای میهن‌پرسـتی و وطن‌دوستی معرفـی مـی‌کننـد (مـارینتّی ١٦). مایاکوفسـکی در نوجـوانی بـا مطالعـهٔ روزنامه‌هایی چون *اخبار روسیه*، *کـلام روسـیه*، *غنـای روسـیه* و طومارهـای زیرزمینـی خواهرش، در ابتدای مسیر انقلاب قرار گرفت و از آن پـس تنهـا چیـزی کـه در ذهـن داشت، مطالعهٔ کتاب‌هایی چون *مرگ بر سوسیال دمـوکرات*، *بحـث‌هـایی در خصـوص اقتصاد* و... بود. ادامهٔ این مطالعات او را با کتاب‌های روباکلین[1] آشـنا مـی‌کنـد و بـرای

[1] Rvbaklyn

یافتن پاسخ سؤالات خود به سازمانی مارکسیستی کشیده می‌شود (مایاکوفسکی ۱۳۷۹: ۲۷-۲۸). او پس از ورود به مدرسهٔ هنرهای زیبا به انتقادها و اغتشاشات شدیدتری دست می‌زند که به طرد او و هم‌مسلکانش از مدرسه می‌انجامد و پس از آن «اعلان نبرد» را می‌سراید. در ماه اوت با آغاز جنگ تصمیم می‌گیرد به میدان مبارزه برود اما به‌دلیل نداشتن ضمانت‌نامهٔ سیاسی از رفتن او ممانعت می‌کنند. از ابتدای سال ۱۹۱٤ به فکر سرایش شعری با فحوای انقلابی می‌افتد و «ابر شلوارپوش» در ذهنش طنین‌انداز می‌شود. در باور مایاکوفسکی جنگ چیز کثیفی است اما کثیف‌تر از آن پشت جبههٔ جنگ است. برای پالودن کثیفی‌ها باید جنگید:

«میادین/ با گام‌های سنگین یاغیان/ تپیدن آغاز کنید!/ ما جان را با سیلی دوباره خواهیم شست» (بر اوج صدایم ۵۵).

مایاکوفسکی زمانی که از رفتن به جبهه بازمی‌ماند به جنگ با سلاح قلم تن می‌دهد، تا جایی که با درک بهتر این نوع جنگ دیگر تمایلی به رفتن به جبهه ندارد. «ابر شلوارپوش» را می‌سراید و با خود این‌گونه نجوا می‌کند که: انقلاب دیگر برای من قطعی است (۱۳۷۹: ٤٤-٤٦) و شعر کهن نیز دردی از انقلاب دوا نمی‌کند. او می‌گوید: «به‌سختی باورم می‌شود جوانی که در تب این اشتیاق می‌سوزد که نیرویش را در راه انقلاب مصرف کند برای صرف وقت و فراگیری شگردهای شعر قدیم احساس ضرورتی بکند» (۱۳۵۳: ۷).

۲.۵.۱.۵ صفّارزاده

صفّارزاده شاعری انقلابی است که رویکرد دووجهی خود را به مقولهٔ جنگ در اشعارش بازتاب داده است. جنگ در نگاه او آخرین راهی است که برای حفظ ارزش‌های دینی و ملی ناگزیریم در آن قدم بگذاریم. تصاویر زیبای صفّارزاده از جنگ، مولّد شجاعت و عشق در رزمندگان است. او جنگ را می‌ستاید چراکه اسلام، تشیّع و میهن مفاهیمی مقدس‌اند و پاسداشت و حفظشان ضروری است.

«... ما در محاربه هستیم/ با هر کسی که با حسین (ع) به جنگ است/ و در صلحیم/ با هر کسی که با حسین (ع) به صلح است/ و خاندان زیاد/ عجیب زیادند/ و کوفیان

می‌گویند/ باید در اختیار ابرقدرت‌ها باشیم/ و امت بزرگ علی (ع)/ و امت بزرگ حقیقت می‌گوید "نه"...» (بیعت با بیداری ٤٥)

۲.۵ عناصر ادبی ـ زبانی

۱.۲.۵ سنت‌ستیزی ادبی

۱.۱.۲.۵ مایاکوفسکی[۱]

انقلاب روسیه برای شعر انگیزه‌ای نیرومند بود که با واکنش‌های پیش‌بینی ناشدنی و همزمان روبه‌رو شد. بیانیه‌های انقلابی مایاکوفسکی همگی قالب‌های شناخته‌شدهٔ قبلی شعر را در هم شکستند (تراس ۱۰۷٦). به اعتقاد او تقابل فوتوریست‌ها با کهن‌گرایان صرفاً با شعر کهن نبود بلکه آنها با بناهای یادبودی مبارزه کردند که محافظان شعر کهن در برابر هنر نو و مبارزه با آن، پشت آنها پناه گرفته بودند (مایاکوفسکی ۱۳۵۳: ۵).

فوتوریست‌ها باور گسترده به تجدد را در صورت و معنای شعر در قالب بیانیه‌ای اعلام کردند. مایاکوفسکی پیشرو صدور این بیانیه بود و کتابی مستقل نگاشت با عنوان *شعر چگونه ساخته می‌شود* (تراس ۸). در واقع او برای نخستین‌ها اعتبار و ارزش قائل است. سخن مایاکوفسکی را این‌گونه می‌توان روشن کرد که برای مثال آن شخصی که برای نخستین‌بار به شباهت گل نرگس و چشم پی برد و آن را در شعر خویش به کار گرفت ستودنی است و نمی‌توان ارزش کار او را با شعرای بعد که این تشبیه و تشبیهات دیگر را در آثار مختلفی به کار برده‌اند برابر دانست.[۲]

مایاکوفسکی یکی از نخستین کسانی است که به پیروی از مذهب ادبی خود، فوتوریسم، شعر آزاد ـ اشعاری که با قافیه‌های نادرست مقفی می‌شدند ـ سرود (تراس ۸۹۵). همین‌طور در «برادران نویسنده»، زبان کوچه و خیابان، ترکیبات و تصاویر نامتعارف، شکل گرافیکی نامعمول سطور و لحن خطابی و کوبنده و چکّشی را به خدمت می‌گیرد (گلکار ١٤١):

---

[۱] مایاکوفسکی با بیان خاطره‌ای از زندگی‌اش آغاز بیزاری از سنت را به مخاطب فوتوریسم نشان می‌دهد (ر.ک. ۱۳۷۹: ۲۵–۲٦).

[۲] او خود در کتاب *شعر چگونه ساخته می‌شود* ص۸ در این باره مثالی می‌زند.

«... شما/ که می‌لرزید از دیدن قلم‌تراشی/ می‌بالید بر خود که نگاهبانان عصر باشکوهید/ چه نوشته‌اید از روزگارتان؟/ .../ آقایان شاعر/ خسته نشده‌اید از کاخ‌ها/ نوکران، عشق، و شکوفه‌های یاس کبود؟/ گر شما خالقید/ من بر هنر تُف خواهم کرد...» (بر اوج صدایم ۲۸).

«شعر مایاکوفسکی بر این عقیده تأکید می‌کند که هنر نوآیین از راه رسیده است و آنچه بروز می‌دهد از شکل و شیوهٔ بیان و مهارت، همه از درونش می‌تراود و مطالب چشمگیری از بیرون دریافت نمی‌کند» (تراس ۸۹۵).

فوتوریست‌ها در جریان آزادی و رهایی واژه، قید و بند وزن را نیز تاب نمی‌آورند و در قاموس خود معنای دیگری به آن می‌دهند که مایاکوفسکی به زیبایی آن را در کتاب خود به تصویر کشید (ر.ک. ۱۳۵۳: ٤١-٤٣).

«... دست از مهملات بکشید/ پیش از آنکه رانده‌شدهٔ قنداق‌های تفنگ باشید/ رهایش کنید، فراموشش کنید و تُف اندازید، تُف اندازید بر اوزان/ .../ بر همهٔ کثافاتی که از زرادخانه‌های هنر برون‌اند» (بر اوج صدایم ۷۸).

۲.۱.۲.۵ صفّارزاده

۱.۲.۱.۲.۵ شعر نثرگونه

ادبیات ایران با آغاز مشروطه نخستین بارقه‌های تجدد و با ظهور نیما جدی‌ترین هنجارگریزی و سنت‌ستیزی ادبی را تجربه کرد. صفّارزاده نیز به پیروی از نیما در تلاش است با تغییر شرایط جامعه، شعر نیز جامهٔ جدیدتری بر تن کند. «فکر شکستن قالب‌های سنتی که شاعران شعر مقاومت امروز آن را پذیرفته‌اند از دل شاعران آزادی‌خواه خارج شده و بهترین آثار انقلابی و مردمی در قالب‌های نو که هر شاعری به فراخور محتوای شعر خود خلق و ابداع کرده به وجود آمده‌اند» (حسینی ۲۱۷). صفّارزاده تحمیل موسیقی عروضی و وزن را به شعر تاب نمی‌آورد:

> می‌خواهید حرفی را بزنید متوجه می‌شوید کلماتی که حرف شما را می‌زنند در آهنگی که شروع کرده‌اید نمی‌گنجد. دنبال کلمه می‌گردید. در این دنبال گشتن دو چیز اتفاق می‌افتد. یکی اینکه طبعاً سیلانی که به هنگام خلق هست معطّل می‌ماند و منحرف می‌شود و دیگر اینکه کلماتی که در آن آهنگ می‌گنجد مفاهیم دیگری را با خود می‌آورند. در نتیجه آنچه

می‌خواسته‌اید بگویید، چیز دیگر از آب درآمد... همچنین شعری که موزون نباشد کمتر مورد تقلید قرار می‌گیرد (حقوقی ۲۳۳-۲۳٤).

صفّارزاده پس از اشعار نیمایی در *رهگذر مهتاب*، با دفتر *طنین در دلتا* به‌گونه‌ای با وزن خداحافظی می‌کند و به‌نوعی به سمت شعر منثور گام برمی‌دارد. گویی فضای شعر او با وزن و آهنگ بیگانه می‌شود:

«... مخلوق صرف هستی/ بندهٔ حق باش/ هنگام سلطهٔ حرص/ به خود بگو/ خودخواهیِ تو/ هستهٔ زشتی‌هاست ...» (در پیشواز صلح ۱۲).

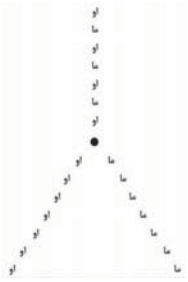
۲.۲.۱.۲.۵ آفرینش ترکیبات تازه و انتظام‌بخشی به ساختار جمله

ترکیب‌آفرینی برای فوتوریست‌ها قدمی دیگر به‌منظور تخریب گوشه‌ای از سنت‌های ادبی و هنری گذشته بود. صفّارزاده به این آفرینش ادبی دست می‌زند؛ گاه تعابیر و ترکیباتی در اشعارش می‌بینیم که در نگاه خوانندهٔ حرفه‌ای ادبیات جدید است و پیشینه‌ای در متون گذشته ندارد و گاه با شیوه‌های مختلفی چون بر هم زدن جایگاه کلمات و ساختار جمله و یا تکرار واژه، نوعی خروج از نُرم را موجب می‌شود، مانندِ دشت فلزّی و ماشینی (بیعت با بیداری ٦۳)، مادر سکوت سرد سکوت (سفر پنجم ۱۱)، سلام‌فروش (همان ۳٤)، آشناب (همان ٤۷)، آیا مصور این صورت کیست (دیدار صبح ١٦٦) ...

۳.۲.۱.۲.۵ کانکریت

ذهن صفّارزاده برای دستیابی به وجوه متنوع تجددگرایی و ساختارشکنی، نقبی به سمت شعر تجسمی (کانکریت) زد. هرچند *طنین در دلتا*، نقطهٔ آغاز و پایان این نوع شعر در فهرست آثار او بود، همین مختصر نیز نوع جدیدی از رویکرد ادبی را ـ هم‌سنخ با موج نو و بسیار مدرن ـ به ادبیات ایران نشان داد (لنگرودی ۱۸). شعر کانکریت نوعی تلفیق جنبهٔ دیداری با جنبهٔ شنیداری شعر است. در این نوع شعر، مفهوم از طریق توجه به تجزیه کردن کلمات و تصویری کردن آنها القا می‌شود (پیروز و فقیه ۹).

برای نمونه صفارزاده برای نشان دادن میل و حرکت کثرات به سمت وحدت از شعر تصویری زیر بهره می‌برد:



(طنین در دلتا ۳۵)

٤.٢.١.٢.٥ شعر طنین

شعر طنین برای صفّارزاده به‌منزلهٔ نتیجه‌ای است که او پس از مطالعه و تحقیق در سبک‌های مختلف شعری حاصل کرد و به سبک و زبان خاص خود دست یافت. او دربارهٔ چگونگی این سبک شعر می‌گوید:

> مبنای «شعر طنین» برای من از این اندیشه پیدا شد که کار خلّاقهٔ ذهن آدمی می‌تواند به اندازهٔ خود زندگی به گستردگی برسد. زیرا نگاه کردن، دیدن، توجه داشتن و جذب شدن به یک جنبهٔ زندگی، مانع از ارتباط فکری با دیگر جنبه‌ها نیست. از طرفی انعکاس یک نوع فکر یا دریافت، صرفاً نمایانگر یک نوع شعر است؛ مثلاً شعر مذهبی، سیاسی، عاشقانه، عرفانی و... اما اگر محدودیت ارتباط از میان آنها برداشته شود، یعنی به کلّ زندگی پرداخته شود، آن وقت کلّ این پرداختن‌ها مجموعه‌ای از آمیختن‌هاست که طبیعی‌ترین نسخه از کار ذهن را به دست می‌دهد و در ظرف تخیّل و با حضور احساس و دخالت اندیشه، به یک اثر هنری تبدیل می‌شود. بنابراین باید آن اثر و یا مثلاً شعر را در یک کلیت ببینیم و هر یک از اجزای سازندهٔ شعر ـ یعنی کلمه، تشبیه، استعاره و اشارات شاعرانه ـ باید بتوانند در ساختن این کلیت مؤثر باشند (مردان منحنی ۱۱۷–۱۱۸).

شکل‌پذیری غالب این شعرها (به‌خصوص شعرهای بلند) برمبنای تداعی ذهنی شاعر است و پروازهای ذهنی شاعر، سازندهٔ تصاویر شعری اوست. برای نمونه در شعر «سفر عاشقانه»، هر تصویر تداعی‌کننده و زایندهٔ تصویر بعدی است:

«به ساکنان خانه/ و به صاحبان تازه/ سپردم که شب بخیر بگویند/ وگرنه در سکونتشان اختلاف خواهد بود/ به روح ناظر او شب بخیر باید گفت/ به او/ به مادر من/ زنی که پیرهنش رنگ‌های خرم داشت/ من از سپید و صورتی و آبی/ آمیختن را

دوست می‌دارم/ رنگ بی‌رنگی/ رنگ کامل مرگ/ درخت‌ها زردند/ عجیب نیست/ فصل بهار است ...» (سفر پنجم ۳۵-۳۶).

در ذهن شاعر از «ساکنان خانه»، «روح ناظر» مادرش تداعی می‌شود و از مادر، پیراهن او و از پیراهن، رنگ آن و از رنگ‌های خرم، رنگ مورد علاقه‌اش و سپس به «زردی» درخت‌ها می‌رسد و... (علیا ۳۱۹-۳۲۰).

۲.۲.۵ نزدیکی به زبان محاوره‌ای و کابرد کلمات عادی روزمره

۱.۲.۲.۵ مایاکوفسکی

اولین و ساده‌ترین راه ارتباطی در جوامع بشری یعنی زبان به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی با زندگی انسان گره خورده است. نوع واژگان هر دوره‌ای بازتاب شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن دوره است (مدرّسی ۵). دایرهٔ واژگانی هر شاعری گویای شرایط جامعهٔ خود اوست. جامعهٔ پرفراز و نشیب، زبانِ پویا می‌خواهد.

> مردمی کردن هنر که توسط هنر چپ و مایاکوفسکی و همسنگران فوتوریست او ادعا شده بود به معنای دخالت مستقیم شاعران در رویدادهای هر روزه بود. شاعران با داوطلبی اعلام می‌کردند که حاضرند هنر خود را براساس فهم جامعه تغییر دهند. از یک سو شاعران پرولت کولت با زیبایی‌شناسی سادهٔشان اشعار زمخت و شلخته‌ای برای بیداری وجدان مخاطبان کم‌سوادشان می‌سرودند و از سوی دیگر سطح اشعار شاعران فرهیخته به حد مردم کم‌سواد تنزل می‌کرد (تراس ۱۰۷۷-۱۰۷۸).

«مایاکوفسکی با نزدیک کردن شعر به زبان مردم و ایجاد استعاره‌های تازه و وارد کردن کلمات عادی روزمره به زبان شعر روسی، شعر را به زندگی مردم نزدیک و آن را با نیازهای موقعیت انقلابی کشورش هماهنگ کرد» (آتش‌برآب ۱۳۸۸: ۲۷۵). «مایاکوفسکی در اشعار خود زبانی مردمی و برانگیزاننده به کار می‌برد. او خطاب می‌کند، دشنام می‌دهد، فریاد می‌کشد و ناله سر می‌دهد» (طهماسبی ٤٠٢). می‌توان گفت گسترهٔ وسیع دایرهٔ واژگان محاوره‌ای شعر مایاکوفسکی، آثار او را به دایرةالمعارفی از این واژگان تبدیل کرده است. نمونه‌هایی از این واژگان عبارت‌اند از: تِلوتِلو (ابر

۵۵)، قاه‌قاه (همان ۱۱۲)، بلبشو (همان ۵۷)، مِن و مِن‌کنان (همان ۱۱۰)، غژژژژ (بر اوج صدایم ۲۰)، اراجیف (همان ۸٤)، تُف (همان ۲٤).

۲.۲.۲.۵ صفّارزاده

صفّارزاده معتقد است:

> خوانندهٔ شعر، مردم‌اند. باید در نظر داشت که وظیفهٔ شعر در زمان‌های مختلف فرق می‌کند. در دورهٔ اختناق، شعر در دفاع از حقّ مردم، علیه رژیم ظالم و ناحق سروده می‌شود. اینجا شاعر خود را زبان و وکیل مدافع مردم می‌داند... باید ساده‌ترین زبان را به کار گرفت ... ولی از ارج محتوا به بهانهٔ اینکه مردم آن را نمی‌فهمند نباید کاست. یعنی یک شعر مردمی، تاریخ، سیاست، جامعه‌شناسی را در جهت بیداری مردم و همچنین در جهت بالا بردن فرهنگ آنان به کار می‌گیرد... (قاسمی ۲۷۷– ۲۷۸).

واژه‌های محاوره‌ای و عامیانه نیز به همین سبب جواز ورود به شعر او را پیدا می‌کنند، چراکه شعر مردمی، زبان جاری جامعه را می‌طلبد (علوی مقدم و بهرامیان ۲۲۵–۲۲٦): تلوتلوخوران (طنین در دلتا ٤٦)، نافبران (دفتر دوم ۲۵)، ختنه‌سوران (همان‌جا)، بغ‌بغو (سفر پنجم ۷٤)، یک‌لا قبا (همان ۳۱)، بازارروز (دیدار صبح ۹٦)، واویلا (در پیشواز صلح ۳۲) و...

۳.۲.۵ آزادی واژه از نقطه‌گذاری و علامات نگارشی

۱.۳.۲.۵ مایاکوفسکی

یکی از باورهای قابل توجه فوتوریست‌ها در ادامهٔ مسیر سنت‌گریز و تجددمحور، رهایی واژه از قیدهای نگارشی است. مایاکوفسکی با رویکردی دیگر به اساس و بیانیهٔ فوتوریسم نگاه می‌کند. او از فوتوریسمی حرف می‌زند که موانع آزادی و رهایی او و اشعارش را نابود می‌کند و به شعر و شاعر آوانگارد پر و بالی برای پرواز می‌دهد. علامات نگارشی زمانی از باور و ساختار زبانی و ادبی مایاکوفسکی رخت بربست که مانع پیشروی باورها و افکارش شد. او در اتوبیوگرافی خود به طرز جالبی تنفرش را از علامات نگارشی بیان می‌کند. «ابر شلوارپوش» در زمان چاپ به‌شدت سانسور می‌شود

به‌طوری که شش صفحه‌اش فقط نقطه‌چین است. از همان وقت از نقطه‌ها و ویرگول‌ها متنفر می‌شود (مایاکوفسکی ۱۳۷۹: ٤٥–٤٨).

۲.۳.۲.۵ صفّارزاده

صفّارزاده نیز در ادامهٔ پیشروی خود در مسیر انقلاب ادبی، سدّ نقطه و ویرگـول و... را می‌شکند. به اعتقاد او:

> در شعری که تداوم دریافت و اندیشه و پیوند درونی اجزای شعر مـورد توجـه اسـت، کـاربرد علامات نقطه‌گذاری، به برون شعر، قیدی می‌بخشد که با درون سیّال آن مغایر است. در شـعر، زیاده‌روی در کاربرد آن ملال‌آور است. توجه شدید و رایج امروز نسبت به ایـن علامـات یـک پدیدهٔ غربی است. بنابراین حداقل باید آن‌طور کـه غربـی بـه کـار مـی‌گیـرد ایـن علامـات را شناخت... برای درک و فهم شعر باید با فرهنگ و زبان شاعر آشنایی پیدا کـرد (طنـین در دلتـا ۱۱۷– ۱۱۸).

٦. نتیجه‌گیری

در تطبیق آثار مایاکوفسکی و صفّارزاده به وجوه مشترکی می‌رسیم که فارغ از زمـان و مکـان، دو شـاعر را بـه یکـدیگر نزدیـک کـرده اسـت. ایـن دو شـاعر از دو حـوزهٔ جغرافیایی، زمانی و زبانی متفاوت و با توجه به شرایط اقلیمی، سیاسی و اجتماعی خود به خلق آثاری دست زدند که از یک آبشخور سیراب می‌شوند. ادبیات تطبیقـی نیـز بـر همین نکته تأکید می‌ورزد؛ یعنی برجسته‌سازی مفاهیم مشترک دو یا چند نویسنده از دو یا چند حوزهٔ جغرافیایی مختلف؛ تا روزنه‌ای به سمت انتقال ادب و فرهنگ قومیـت‌هـا به یکدیگر باز کند. مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی نیز که این مقاله براسـاس آن فـراهم آمده است در همین مسیر حرکت می‌کند. این مکتب تأکیـد دارد کـه مرزهـای سیاسـی نمی‌تواند دلیلی بر اختلاف‌های اجتماعی و فرهنگی و ادبی باشد و با اعتقاد به این اصل و با مقایسهٔ دو یا چند اثر از دو یا چند حوزهٔ جغرافیایی، ملیتی و زبانی متفـاوت نشـان می‌دهد که می‌تواند مسیر تبادلات فرهنگی و اجتماعی و حتی ادبـی و زبـانی را همـوار کند.

این مقاله به‌دنبال نمود تأثیرپذیری مستقیم و صرف صفارزاده از مایاکوفسکی نیست، چراکه براساس آموزهٔ مکتب امریکایی این موضوع از درجهٔ اعتبار ساقط می‌شود. بلکه استخراج وجوه مشترک این دو شاعر نشان از وجوه مشترک اجتماعی و فرهنگی دو کشور و ملت است و بر همین اساس این مقاله برآیندی از پیوند ادبیات دو جامعهٔ روسیه و ایران است که موجب تجلی مؤلفه‌ها و عناصر مشترک در آثار این دو شاعر شده. تطبیق آثار مایاکوفسکی و صفارزاده مرزهای جغرافیایی را درنوردید و مرزهای مشترکی از فرهنگ و ادب و اجتماع ایران و روسیه را نشان داد. از سوی دیگر وجود عناصر و مؤلفه‌های شعر مایاکوفسکی در شعر صفارزاده‌ای که آیینهٔ یک دورهٔ زمانی از ایران است، به مخاطب ایرانی کمک می‌کند تا از این رهگذر به شناخت بهتری از خود برسد، چراکه به تعبیر فردیناند برونتی‌یر، استاد زبان و ادبیات فرانسه و عضو فرهنگستان فرانسه «ما هرگز خودمان را نخواهیم شناخت، اگر فقط خود را بشناسیم». مخاطب ایرانی بعد از مطالعهٔ تطبیقی آثار مایاکوفسکی و صفّارزاده و هر دو شاعر و نویسندهٔ دیگری از دو حوزهٔ جغرافیایی مختلف، پیوند اجتماعی و فرهنگی و تبادلات در سطوح و وجوه مختلف را ملموس‌تر می‌بیند و این هدف ادبیات تطبیقی به‌ویژه مکتب امریکایی است.

و اما وجوه مشترک آثار ولادیمیر مایاکوفسکی و طاهره صفّارزاده:

در تطبیق اشعار دو شاعر مورد بحث به‌روشنی مشخص است که شاعرانی مدرن و تجددطلب‌اند که مطابق با خواستهٔ فوتوریسم لزوم تغییر و تحول در ساختار جامعهٔ سیاسی و ادبی را درک کرده و در تلاش برای عملی کردن این دگرگونی، سبک نو و متجددی را به جامعه و ادبیات معرفی نمودند. تغییر اسلوب شعری و بر هم زدن قواعد کهن گذشته که حتی حضور علامت‌های نگارشی را نیز تاب نیاورد، گامی بزرگ در این راستاست. در مطابقهٔ آثار مایاکوفسکی و صفّارزاده، علاقه و عشق آنها به کشور و همین‌طور نگرانی برای آیندهٔ میهنشان نمود دارد. هر دو، انقلاب را آخرین راه بهبود بخشیدن به شرایط وخیم کشور می‌دانند. شعر این دو تن شعری دوسویه است. از طرفی عوام را مخاطب خود قرار می‌دهند که در این حالت شعری مردمی با عبارات و کلام ساده و صمیمی می‌سرایند و از سویی دیگر کلام خود را فراتر از حدّ درک و فهم

عوام، تا سطح تفکر خواص و روشنفکران جامعه بالا می‌برند. آیندهٔ ملت و کشور برای این دو تا حدی اهمیت دارد که در این مسیر، از عاشقانه‌های زندگی که جزء جدایی‌ناپذیر حیات هر انسانی است رویگردان شدند و تمام توان و توشهٔ خود را صرف دستیابی به آرمان‌های جمعی خود کردند و البته تمام این نوع نگاه در سایهٔ شهامت و جسارتی مثال‌زدنی بود که بارها و بارها هرکدام از این دو شخصیت را به سمت عذاب و ناراحتی زندان و... کشاند.

با اینکه مایاکوفسکی و صفّارزاده دو ملیت متفاوت دارند، در تطبیق اشعارشان این نکتهٔ کلیدی خودنمایی می‌کند که میل به پیشرفت و حرکت به سمت مدرنیته و تجدد و همین‌طور حس انسان‌دوستی و وطن‌پرستی که از مؤلّفه‌های اصلی فوتوریسم است، نژاد و ملیت و قومیت نمی‌شناسد.

منابع

آبرنزی، اندره‌آ. «فوتوریسم، مارینتّی و اسلام (نظریه و نوآوری فوتوریستی).» ترجمهٔ مریم مثنوی. *شرق* (۱۳۸٤): ۱۸.

آتش‌برآب، حمیدرضا. «پیش درآمدی بر فوتوریسم روس.» *کارنامه*، ش۲۹ (۱۳۸۱): ۷۰-۷۲.

ـــــــ . *عصر طلایی و عصر نقره‌ای شعر روس*. چ اول. تهران: نی، ۱۳۸۸.

ارناسون، هـ هـ *تاریخ هنر مدرن (نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم)*. ترجمهٔ مصطفی اسلامیه. چ سوم. تهران: آگاه، ۱۳۸۵.

امین مقدّسی، ابوالحسن. *ادبیات تطبیقی*. چ اول. انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸٦.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی*. ۱/ ۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹): ٦-۳۸.

ـــــــ و عذراء قندهاریون. «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون من* توکّلی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی۷): ۱۰-۴۳.

باکنر ب، تراویک. *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمهٔ عربعلی رضایی. ج اول، چ اول. تهران: فرزان روز، ۱۳۷٦.
بکولا، ساندرو. *هنر مدرنیسم*. ترجمهٔ روئین پاکباز و دیگران. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.
پاین، استانلی جی. «ناسیونالیسم پیشرو: فوتوریسم و نخبگان فرهنگی.» ترجمهٔ بهزاد نجفیان، *بایا*، ش۱ و ۲ (۱۳۷۸): ٦۷-٦۸.
پراور، سالمن زیگبرت. *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. چ اول. تهران: سمت، ۱۳۹۳.
پیروز، غلامرضا و مریم فقیه عبدالهی. «مؤلّفه‌های فوتوریسم در شعر طاهره صفّارزاده با تکیه بر مفهوم موعودگرایی.» *ادب و زبان*. ۳۵/۱۷ (۱۳۹۳): ٦۹-۹۸.
تراس، ویکتور. *تاریخ ادبیات روس*. ترجمهٔ علی بهبهانی. ج دوم، چ اول. تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۸٤.
حسین پور چافی، علی. *جریان‌های شعری معاصر فارسی*. چ دوم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.
حسینی، حسن. «چند و چون شعر و نظرات طاهره صفّارزاده.» *بیدارگری در علم و هنر*. به کوشش سید محمدعلی رفیعی. ج اول، چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
حقوقی، محمد. «ویژگی‌های شعر طنین.» *بیدارگری در علم و هنر*. به کوشش سید محمدعلی رفیعی. ج اول، چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
خلیلی، احمد. «تحلیل و بررسی اندیشه و محتوا در اشعار طاهره صفّارزاده.» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۸۸.
داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ پنجم. تهران: مروارید، ۱۳۹۰.
سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*. ج دوم، چ سیزدهم. تهران: نگاه، ۱۳۸۵.
سیدصدر، سید ابوالقاسم. *دایرةالمعارف هنر*. چ اول. تهران: سیمای دانش، ۱۳۸۳.
شمس لنگرودی، محمد. *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج چهارم، چ دوم. تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
صفّارزاده، طاهره. *از جلوه‌های جهانی*. چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــ *بیعت با بیداری*. چ چهارم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــ *در پیشواز صلح*. چ دوم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــ *دفتر دوم*. چ پنجم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــ *دیدار صبح*. چ دوم. تهران: پارس کتاب، ۱۳۸٤.
ـــــــ *روشنگران راه*. چ اول. تهران: برگ زیتون، ۱۳۸٤.

ـــــــــ *رهگذر مهتاب*. چ پنجم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــــ *سدّ و بازوان*. چ چهارم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــــ *سفر پنجم*. چ پنجم. تهران: پارس کتاب، ۱۳۸٤.
ـــــــــ *طنین در دلتا*. چ پنجم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــــ *مردان منحنی*. چ دوم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــــ *طنین بیداری* (گزیدهٔ اشعار طاهره صفّارزاده). چ اول. تهران: تکا، ۱۳۸۷.
طهماسبی، فرهاد. *درآمدی بر آشنایی با ادبیات جهان*. چ دوم. تهران: بال، ۱۳۹۰.
علوی مقدم، مهیار و زهرا بهرامیان. «بررسی واژه‌شناختی زبان شعر انتظار.» *ادبیات پایداری*. ۲/۱ (۱۳۸۹): ۲۱۹-۲۳۸.
علیا، مسعود. «تقابل اندیشه و فرم در شعرهای طاهره صفّارزاده.» *بیدارگری در علم و هنر*، به کوشش سید محمدعلی رفیعی، ج اول، چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
فرامپتون، کنت. «فوتوریسم.» ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. *زیبا شناخت*. ش ۱۰ (۱۳۸۳): ٦۷-۷٤.
قاسمی، بهرام. «طنین در شعر نو.» *بیدارگری در علم و هنر*. به کوشش سید محمدعلی رفیعی. ج اول، چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
کادن، جی. ای. *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان، ۱۳۸٦.
کریمی قره‌بابا، سعید. «تحلیل شعر اجتماعی معاصر از کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب اسلامی ۱۳۵۷.» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ۱۳۸۳.
گلکار، آبتین. *مکتب‌های ادبی در تاریخ ادبیات روسیه*. چ اول. تهران: سمت، ۱۳۹۲.
مارینتّی، فیلیپو توماسو و امبرتو بوچونی. *اساس و بیانیهٔ فوتوریسم*. ترجمهٔ فاطمه تیموری. تهران: دیگر، ۱۳۸۳.
مایاکوفسکی، ولادیمیر. *ابر*. ترجمهٔ حمیدرضا فردوسی‌پور. چ اول. تهران: گوتنبرگ، ۱۳۸۳.
ـــــــــ *بر اوج صدایم*. ترجمهٔ سارا ابوطالبی. چ اول. تهران: مینا، ۱۳۹۰.
ـــــــــ *شعر چگونه ساخته می‌شود؟* ترجمهٔ جلیل روشندل و اسماعیل عباسی. چ اول. تهران: بابک، ۱۳۵۳.
ـــــــــ *منم ولادیمیر مایاکوفسکی*. ترجمهٔ حمیدرضا فردوسی‌پور. چ اول. تهران: جاودان خرد، ۱۳۷۹.
مدرسی، یحیی. *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*. چ اول. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳٦۸.

ولک، رنه. *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. ج هفتم، چ اول. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.
یوست، فرانسوا. «فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات.» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *ادبیات تطبیقی*. ۸/۲ (۱۳۸۸): ۳۷-۵۶.

Владимир Маяковский, под ред. Маяковский Л.В. - Москва: Правда, 1973.
Сухих Н.И**., Русская литература для всех. Классное чтение. От Блока до Бродского.** - СПГ: Лениздат, 2013.
Сухих.Н.И.**Школьный балл/** / Звезда. -2009. - №7
Маяковский В.В., Бурлюк Д.Д. и др, **Пощечина общественному вкусу**. - Москва: Изд Г. Кузьмина, 1912.

Adamson, Walter and Emily Braun and Silvia Barisione. *Italian Futurism,1909-1944: Reconstructing the Universe* Guggenheim Museum, New York: Exhibition Catalogues. March 31, 2014.
Humphrey, Richard. *Futurism (Movements in Modern Art)*. February 13, 1999.
Galens, David. *Literary Movements For Students* ,2002.
Martin, Sylvia. *Futurism (Basic Art)*. February 1, 2005.
Tisdall, Caroline and Angelo Bozzolla. *Futurism (World of Art).* February 1, 1985.
Webster, New Universal Dictionary Of The English Language. New York, 1977.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی