شعر حجم و کوبیسم

بازخوانی مبانی نظری شعر حجم بر اساس زیبایی‌شناسی کوبیسم

سیدحسین فاطمی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
داوود عمارتی مقدم*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۳، ش ۹، بهار ۱۳۸۹ (صص ۲۹ - ۴۸)

چکیده

در دهه‌های نخست سدهٔ بیستم، مکتب کوبیسم در هنرهای تجسّمی انقلابی پدید آورد و بر ادبیات نیز تأثیرات تعیین‌کننده‌ای داشت تا آنجا که بسیاری، کوبیسم را «شیوهٔ بیان قرن بیستم» می‌دانند. این مقاله می‌کوشد تا تأثیر این جریان هنری را بر شعر حجم به‌مثابهٔ یکی از جریان‌های آوانگارد شعر معاصر ایران بررسی کند. با توجه به اینکه جهان‌بینی واحدی بر هر دو جریان حاکم است، پرسش اصلی مقاله این است که به‌کارگیری اصول زیبایی‌شناختی مکتب تجسّمی در هنرِ اساساً زبانی، یعنی شعر، چگونه ممکن است و استفاده از چه تمهیداتی را در پی خواهد داشت؟ مقاله به سه بخش تقسیم شده و در هر بخش یکی از مفاهیم بنیادین مشترک میان کوبیسم و حجم‌گرایی معرفی شده است. این مفاهیم عبارت‌انداز: ذات شیء و بازنمایی واقعیت، تصویر سه‌بعدی و خلق حرکت تصویری، برجسته‌سازی فرایند آفرینش اثر از طریق توجه به مادیّت رسانهٔ هنری (در شعر، زبان). هر یک از این مفاهیم به‌کارگیری تمهیداتی را در شعر موجب می‌شود که با تکنیک‌های تصویری نقاشان کوبیست متناظر است.

---

* نویسندهٔ مسئول: demarati@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۸۷/ ۱۲/ ۱۰ تاریخ پذیرش: ۸۸/ ۷/ ۵

Archive of SID
www.SID.ir

این تمهیدات عبارت‌انداز: تعریف فرم بر اساس شرایط ادراک واقعیت، تعویض جایگاه زمینه و موضوع، حذف زاویهٔ دید و روایت از شعر، بسامد کم واژگان حسّی همچون اسم خاص و صفت، و حذف کارکرد رسانه‌ای زبان از راه توجه به ویژگی‌های مادی آن. به‌کارگیری این تمهیدات در هنرهای زبانی همان تأثیر تابلوهای کوبیستی را به‌وجود می‌آورد؛ تأثیری که مهم‌ترین پیامد آن، به چالش کشیده شدن اصل «بازنمایی» در هنر است.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر، شعر حجم، کوبیسم، تصویر سه‌بعدی.

مقدمه

از زمان امضای نخستین بیانیهٔ حجم‌گرایی در سال ۱۳۴۸ش، این جریان حاشیه‌ای شعر معاصر موضوع مناقشه‌های بسیاری بوده است. برخی اساساً آن را به دلیل انحراف از جریان رسمی شعر نیمایی نادیده گرفته‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۵۸؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۹) و برخی دیگر کوشیده‌اند آن را با جریان‌های دیگر شعری دهه‌های چهل و پنجاه (مانند موج نو) در یک گروه قرار دهند (نوری‌علاء، ۱۳۷۳: ۱۰۸-۱۱۲؛ حقوقی، ۱۳۷۷: ۱/ ۱۱۷-۱۱۸؛ لنگرودی، ۱۳۷۸: ۳/ ۷۳۴؛ تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۷۷-۱۷۸؛ روزبه، ۱۳۸۶: ۹۱؛ باقی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۱۰). در این میان، برخی نیز در بررسی‌های تطبیقی، این جریان شعری و اشعار بارزترین نمایندهٔ آن، یدالله رویایی را تحت تأثیر برخی جریان‌های ادبی غرب، همچون سمبولیسم و سوررئالیسم دانسته‌اند (براهنی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۵۲۷- ۲۸ و ۱۵۴۶ به بعد؛ حقوقی، ۱۳۷۷: ۵۹). این امر تنها در مورد اشعار نخستین رویایی[۱] (تا پیش از امضای بیانیهٔ حجم‌گرایی) مصداق دارد.

مطرح شدن دوبارهٔ حجم‌گرایی در محافل ادبیِ سال‌های اخیر، موجب بازخوانی دقیق‌تر مبانی نظری و بوطیقای خاص این جنبش شده است. این مقاله می‌کوشد تا بر اساس زیبایی‌شناسی کوبیسم، مبانی نظری شعر حجم را بازخوانی کند و از این راه زمینه را برای فهم بهتر برخی اصطلاحات بیانیهٔ حجم‌گرایی همچون حکمت وجودی، تصویر سه‌بعدی، حرکت تصویری و... فراهم کند. علاوه بر اینکه اصطلاح «حجم‌گرایی» ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ «کوبیسم» (مکعب= Cube) است، زبانی که رویایی برای شرح مبانی نظری این جنبش به‌کار می‌برد نیز مشحون از اصطلاحات دیداری و

Archive of SID

www.SID.ir

فضایی همچون خط، طول، سطح، فاصله، بعد و... است. این امر باعث می‌شود سرچشمه‌های حجم‌گرایی را بیش از هنرهای زبانی، در هنرهای تجسّمی (معماری، نقاشی و...) جست‌وجو کنیم[۲].

هدف این مقاله، فروکاستن اصول بوطیقایی شعر حجم به زیبایی‌شناسی کوبیسم نیست؛ اما از آنجا که تأثیر کوبیسم را بر بسیاری از جریان‌های ادبی و هنری، به‌ویژه هنر آبسترهٔ قرن بیستم می‌توان دید، ضروری است تأثیر این مکتب بر انتزاعی‌ترین جریان شعر معاصر فارسی، یعنی حجم‌گرایی نیز بررسی شود. پیش از ورود به بحث، ذکر این نکته لازم است که علاوه بر تأثیر کلی کوبیسم بر هنر و ادبیات قرن بیستم، جریانی در سال‌های بین دو جنگ جهانی در ادبیات شکل گرفت که از آن با عنوان «کوبیسم ادبی» یاد می‌شود. شاعرانی چون گیوم آپولینر، پی‌یر روردی، گرترود استاین، ویلیام کارلوس ویلیامز، والاس استیونز، ای ای کامینگز و... هریک به نحوی وامدار زیبایی‌شناسی کوبیسم بودند و کوشیدند تمهیدات خاص آن را در ادبیات به‌کار گیرند. البته از آنجا که هریک از این شاعران از کوبیسم درک متفاوتی داشتند و جنبهٔ خاصی از آن را مورد توجه قرار دادند؛ به دلیل گستردگی و پراکندگی بیش‌ازحد، بسیاری از منتقدان و صاحب‌نظران اساساً وجود چنین جریانی را انکار می‌کنند (Vaught Brogan, 1991: 6; Serafin & Bendixen, 2003: 241). با این‌حال، برخی ویژگی‌های مشترک در آثار این شاعران به‌چشم می‌خورد که عبارت‌انداز: اشتغال خاطر به شیوه‌های ادراک، توجه به فرم بصری، گسست‌های زمانی و روایی و تشدید عوامل متنیّت و زبانیّت (Vaught Brogan, 1991: 6-7). این ویژگی‌ها در توجه به خصوصیات مادی زبان مانند تراکم آواها، هجاها، تکرارها، نقطه‌گذاری، شکل حروف و واژگان، نحوشکنی‌ها و... نمود می‌یابد.

پیش از این، برخی از این ویژگی‌ها را منتقدانِ شعر رویایی بررسی کرده‌اند (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰۱-۱۰۴؛ شهرجردی، ۱۳۸۳). اما تاکنون به این ویژگی‌ها در پرتو زیبایی‌شناسی کوبیسم نگریسته نشده است. بنابراین، در این مقاله می‌کوشیم بر خاستگاه اصول نظری شعر حجم پرتوی بیفکنیم و به این پرسش پاسخ دهیم که به‌کارگیری اصول

Archive of SID

www.SID.ir

زیبایی‌شناختی یک مکتب تجسّمی در هنرِ اساساً زبانی، یعنی شعر، چگونه ممکن است و استفاده از چه تمهیداتی را در پی خواهد داشت؟

۱. ذات شیء و بازنمایی واقعیت

رویگردانی از واقعیت مرئی و محسوس و کوشش برای جایگزین کردن «واقعیت برتر»، بارزترین ویژگی هنر مدرن است. از امپرسیونیسم به این سو، اعتقاد غالب این بوده است که آنچه با حواس درک می‌شود، نمودی فریبنده بیش نیست و نمی‌توان از طریق آن ذات و ماهیت بنیادین اشیاء را به‌دست آورد. این اعتقاد نه فقط در هنرهای تجسّمی، بلکه در هنرهای زبانی نیز تحولات بسیاری را موجب شده است. از جنبش سمبولیسم- که آن را طلیعهٔ شعر مدرن غرب دانسته‌اند- تا سوررئالیسم، ایدهٔ واقعیت برتر محرّک اصلی آفرینش هنری بوده و در هریک از این جنبش‌ها تعریف خاصی از آن ارائه شده است. واقعیت برتر در سمبولیسم فرانسوی (به‌ویژه در شاخهٔ استعلایی آن) ایدهٔ نابی است که در تجربهٔ شاعر آشکار می‌شود و تا حدودی یادآور عالم مُثُل افلاطونی است. اما واقعیت برتر در سوررئالیسم، واقعیت روانی محض است که از طریق تداعی آزاد و دیگر تمهیدات خاص سوررئالیست‌ها به‌دست می‌آید. اما آنچه تمام این جنبش‌ها بر آن اتفاق‌نظر دارند این است که تقلید از طبیعت و بازنمایی واقعیت روزمره، دیگر جزء وظایف هنر نیست.

حجم‌گرایی نیز به‌مثابهٔ یکی از جریان‌های آوانگارد شعر فارسی، از این قاعده مستثنا نبوده است. هدف اصلی این نوع شعر، آشکار کردن حکمت وجودی شیء به شیوهٔ خاص خود است:

> حجم‌گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماورای واقعیت‌ها به جست‌وجوی دریافت‌های فوری و مطلق و بی‌تسکین‌اند... مطلق است برای آنکه از حکمت وجودی واقعیت و علت غایی آن برخاسته و در تظاهر خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند... شاعر حجم‌گرا همیشه بر سر آن است که واقعیتی خلق کند ناب‌تر و شدیدتر از واقعیت روزانه و معمول... (رویایی، ۲۵۳۷: ۳۵-۳۷).

Archive of SID

www.SID.ir

سال‌ها بعد، رویایی در مصاحبه‌ای هشدار می‌دهد که این جست‌وجوی حکمت وجودی و ماهیت بنیادین شیء «نه ارتباطی به سوررئالیسم دارد و نه به متافیزیک فلسفی» (رویایی، ۱۳۸۶: ۱۰۵)؛ بلکه فرایندی است که با رجوع به ساختارهای خود ذهن دنبال می‌شود (همان، 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. به‌بیان دیگر، توجه به «شیوهٔ ادراک» جنبه‌های پنهانی از واقعیت را آشکار می‌کند که در ادراکات حسّی معمول نادیده باقی می‌ماند.

خلق واقعیت برتر از این طریق، شعر حجم را در کنار هنرهای تجسّمی مدرن غرب قرار می‌دهد. توجه به شیوه‌های ادراک، نخستین بار در آثار امپرسیونیست‌ها به طور گسترده مورد توجه قرار گرفت. در نگاه این نقاشان، «واقعیت مشهود... وزن فیزیکی‌اش را از دست می‌دهد و به تأثیری بر شبکهٔ چشم فرومی‌کاهد. کیفیت مادی‌اش زائل می‌شود و تبدیل می‌شود به نمود صرف: "امپرسیون"... اکنون فرایند دیدن- ونه آنچه دیده شده- موضوع بازنمایی است.» (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۰۸). البته باید توجه داشت که این شیوه تا حدّ زیادی منفعلانه است و به‌طور کامل با واقعیت انضمامی پیوند خود را از دست نمی‌دهد؛ اما به هرحال آغازگر راهی است که در جریان‌های انتزاعی بعدی همچون کوبیسم به تکامل می‌رسد و تثبیت می‌شود. در کوبیسم نیز هدف اصلی هنرمند، «وارد کردن اذهان ناآشنا به دنیای سادهٔ ساخت فرم‌هاست. سوژهٔ نقاشی منطقاً همان نفس نقاشی است.» (لی‌ماری و دیگران، ۱۳۵۴: ۴۸). از مهم‌ترین پیامدهای این شیوهٔ نگرش این است که آنچه که پیشتر ابزاری برای بازنمایی واقعیت مشهود بود، اکنون خود به موضوعی برای هنر تبدیل می‌شود و به بیان دیگر، هنر، خود را موضوع قرار می‌دهد: «جوهر گزارهٔ هنری از محتوای تصویر به خود تصویر و از سطح اشیاء به پویش قلم‌مو انتقال می‌یابد. وسایل هنری از تبعیت محض آزاد می‌شوند و خود را به‌مثابهٔ محمل معنا مطرح می‌کنند.» (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۱۱). بنابراین، برای مثال در نقاشی مدرن عناصری همچون نور و رنگ، دیگر ابزارهایی برای نمایاندن کیفیت اشیاء نیستند، بلکه جزئی از ساختار ادراک و آگاهی هنرمند به‌شمار می‌آیند؛ به این معنا که

Archive of SID

www.SID.ir

برجسته‌سازی این عناصر موجب می‌شود آنچه تاکنون تنها زمینه‌ای برای ترسیم اشیاء روی سطح تابلو بوده است، به موضوعی برای خود تبدیل شود و در مرکز توجه قرار گیرد.

برای درک نمودی که این شیوهٔ نگرش در شعر حجم داشته است، بررسی تعریف متفاوت رویایی از فرم شعر ضروری است. رویایی در مقاله‌ای با عنوان «فرم و محتوا[۳]» می‌نویسد:

> فرم برخلاف آنچه که گه‌گاه تصور شده است، عبارت از وزن، قافیه، مصراع‌های کوتاه و بلند و یا نوع انتخاب و 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 بر حسب ذوق شاعر به‌کار گرفته می‌شوند و ترکیب می‌گیرند (۲۵۳۷: ۱۲۳).

این عوامل و عناصر اگر به‌طور مستقل در نظر گرفته شوند، در واقع «شرایط ادراک یک شیء» را تشکیل می‌دهند؛ یعنی اشیاء روزمره در «ظرف» عوامل یادشده است که ادراک‌شدنی‌اند. آنچه رویایی در اینجا مدّنظر دارد، ترکیب این عوامل همچون ظرفی برای بیان مظروف (تجربهٔ شاعرانه) نیست؛ بلکه توجه به این عوامل به صورت فی‌نفسه است. شعر اگر از این عوامل همچون ظرف استفاده کند، همچنان به شیء خارجی وابسته می‌ماند. اما توجه به آن‌ها به‌مثابهٔ شرایطی که ادراک را محقّق می‌کند، موجب می‌شود ذهن شاعر از وابستگی به یک موقعیت خاص رهایی یابد و بدان‌گونه که از دید او در تمام موقعیت‌های انضمامی ثابت است، جوهر شیء را به‌دست آورد. رویایی چنین ادامه می‌دهد: «این کار با استفاده از عواملی که گفتیم، از طریق تغییر زاویهٔ دید، تعویض اشخاص و فاعل‌ها، ایجاد فضاهای مختلف حاصل می‌شود و فکر می‌کنم که نبض کار شاعر نو در همین‌جا می‌زند.» (همان، ۱۲۴). در بخش مربوط به تصویر سه‌بعدی و خلق حرکت در شعر به این بحث خواهیم پرداخت. اما اکنون این تعویض جایگاه «زمینه» و «موضوع» را با ذکر مثالی روشن کنیم.

رویایی در سخنرانی‌ای با عنوان «شعر زبان، یا شعر بی‌زبانی» (۱۳۸۶: ۴۳-۵۵) با تحلیل یکی از اشعار نیما (اجاق سرد[۴]) عوامل سازندهٔ فرم شعر او و روابطی را که این

Archive of SID

www.SID.ir

عوامل در طول قطعه با یکدیگر برقرار می‌کنند، به‌نحوی ملموس توضیح می‌دهد. این عوامل عبارت‌انداز: زمان، مکان، حرکت و رنگ که با توجه به زیبایی‌شناسی شعر نیما، بدون شک در تقابل با درک سنتی از زمان، مکان و...، و بنابراین در تقابل با اصول زیبایی‌شناختی شعر کلاسیک قرار می‌گیرند. اما آنچه در این سخنرانی توضیح داده نمی‌شود این است که عوامل سازندهٔ فرم شعر نیما، چارچوبی برای ارائهٔ ابژکتیویتهٔ مورد نظر او هستند و همچنان به‌مثابهٔ «ظرفی» عمل می‌کنند که «مظروف» یا تجربهٔ شاعرانهٔ نیما در آن ریخته شده است. نشان‌دادن تجربهٔ شاعرانه به‌وسیلهٔ توصیف موقعیت‌های انضمامی، باعث شده است تا شعر نیما همچنان وابستگی خود را به واقعیت خارجی حفظ کند. هویت متفاوت این قطعه‌شعر بیشتر به دلیل گسستن از فضاهای شعر کلاسیک است تا گسستن از موقعیت‌های انضمامی. آنچه در این شعر قرار است چارچوبی برای بیان تجربهٔ شاعرانه باشد، همچنان به‌عنوان یک چارچوب و زمینه باقی می‌ماند. در مقابل، شعری از رویایی می‌آوریم که تقریباً از همان عوامل سازندهٔ شعر «اجاق سرد» یعنی زمان، مکان و حرکت- البته با ترکیبی متفاوت- تشکیل شده است. بررسی تفاوت آن با شعر نیما، به‌اختصار می‌تواند درک متفاوت دو جریان نیمایی و حجم‌گرایی را از فرم روشن کند[۵]:

زخم ظریف عقربه در من بود/ وقتی که دایره کامل شد/ معماری بیابان/ همراه با روایت عقربه تکرار شد/ من با خیال و عقربه مخلوط بودم/ وعقربه/ بر روی یک بیابان/ بیابان دیگری می‌ساخت (۱۳۸۷الف: ۳۹۵).

روشن نیست که شاعر از کدام تجربه و کدام واقعیت سخن می‌گوید. عوامل موجود در شعر مانند زمان (عقربه)، مکان (بیابان) و حرکت (کامل شدن دایره و ساختن یک بیابان روی بیابانی دیگر) به‌گونه‌ای با یکدیگر ترکیب شده‌اند که موضوع و محتوای شعر را کاملاً خواننده تعیین می‌کند. این شعر می‌تواند از دیدن «عقربهٔ یک ساعت» الهام گرفته باشد، یا شعری فلسفی در باب زمان باشد، و یا حتی قرار گرفتن «عقربه» در کنار «زخم» و «بیابان» ممکن است «عقرب» را نیز در ذهن تداعی کند. عوامل تشکیل‌دهندهٔ فرم در این شعر، دیگر «ظرفی» برای بیان درک شاعر از یک واقعیت خاص نیست؛ زیرا اساساً روشن نیست تجربهٔ نخستین شاعر چه بوده است. از

Archive of SID

www.SID.ir

سوی دیگر، خود این عوامل که در موقعیت‌های عادی روزمره واقعیت در زمینهٔ آن ادراک می‌شود، برجسته شده و در پیوندی انتزاعی با یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ چنان‌که مثلاً «بیابان دیگری روی یک بیابان ساختن» توجه خواننده را نه به یک بیابان خاص یا اساساً بیابان، بلکه به خود مفهوم «مکان» و «حرکت» معطوف می‌کند. گذشته از این، در سطر نخست: «زخم ظریف عقربه در من بود» زاویهٔ دید کاملاً مشخص است؛ اما در سطر «من با خیال و عقربه مخلوط بودم» این قطعیّت از میان می‌رود و آن «منِ» سطر نخست از طریق درآمیختن با «خیال» و «عقربه»، از سطح ابزاری برای روایت شعر به عاملی انتزاعی و مبهم ارتقا می‌یابد که پیوندهای آن با دیگر عناصر، موجب گسترده‌تر شدن شبکهٔ انتزاع در شعر می‌شود. نمونه‌ای دیگر:

هنگام که با من است/ هنگام هم اوست/ و تو چرای من/ برخاستن چیزی در ما/ جوش هنگام و چرا (۱۳۸۴: ۴۵)

تغییر این فضاها و زاویهٔ دیدها بستری برای روایت شاعر از تجربهٔ خود نیست؛ بلکه خود پدیدآورندهٔ شعر است. گویی شاعر به جای بیان تجربهٔ خود، «ساختار تجربهٔ» خود را نشان داده است که براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم، آشکارکنندهٔ ماهیت بنیادین شیء نیز هست. در این شعر، ظرف و مظروف با یکدیگر به وحدت رسیده‌اند و تمایز میان زمینه و موضوع از میان رفته است.

آنچه در این بحث 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- بنا به تعبیر بیانیهٔ حجم‌گرایی- «حکمت وجودی» آن را دریابد. این حکمت وجودی را می‌توان با فرم‌های هندسی خاصی مقایسه کرد که در کوبیسم به‌چشم می‌خورد. در کوبیسم اشیاء با چند خط، سطح، منحنی و... بازنموده می‌شوند و جزئیات به نمایش درنمی‌آیند. تراکم این فرم‌ها بر روی یکدیگر مجموعه‌ای از روابط انتزاعی را پدید می‌آورد که به شیء یا موقعیت اولیه هیچ شباهتی ندارد. نقاشان کوبیست برآن‌اند که این ساده‌سازی‌های هندسی ماهیت اشیاء را آن‌گونه که هست نشان می‌دهد. مهم‌ترین نمود توجه به شیوه‌های ادراک و رهایی از موقعیت‌های

Archive of SID

www.SID.ir

انضمامی در شعر حجم[۶]، بسامد پایین برخی مقوله‌های دستوری همچون اسم خاص یا صفت و استفاده نکردن از برخی مقوله‌های بلاغی همچون تشبیه و استعاره و حذف روایت است. بسامد پایین این مقوله‌ها که حضور آن‌ها هریک به‌نوعی «عینیّت» شعر و وابستگی آن را به موقعیت‌های مشخص تشدید می‌کند، موجب سوق دادن هرچه بیشتر شعر به سمت انتزاع می‌شود. در مجموعه‌های اخیر رویایی، به‌ویژه از ***لبریخته‌ها*** (۱۳۷۱) به بعد با چنین اشعاری روبه‌روییم:

وقتی که فرار/ رسم در دایره کرد/ در دایره رسم/ رسم برگشتن/ و گشتن/ تا شکل فرار/ گم در رسم شود (۱۳۷۱: ۱۱۱).

این شعر یادآور تابلویی کوبیستی است که در آن شیء تنها به‌واسطهٔ کیفیات ماهوی خود نمایش داده می‌شود. ابهامی که در این گونه اشعار موج می‌زند به این دلیل است که دیگر موضوع شعر قابل تشخیص نیست و واقعیت ملموس یا همان «واقعیت مادر» (رویایی، ۱۳۵۷: ۳۵) به‌طور کامل از آن حذف شده است. این شعرها تنها فرم‌های ناب واقعیت را ارائه می‌دهند؛ همان‌گونه که در تابلوهای کوبیستی با مجموعه‌ای از ناب‌ترین فرم‌ها همچون خط، سطح، منحنی‌ها و... روبه‌روییم. ترکیب این فرم‌ها با یکدیگر روابط مستقلی می‌آفرینند و بدین ترتیب پیکره‌ای نظام‌مند به‌وجود می‌آورد که به خلق «واقعیت برتر» مورد نظر حجم‌گرایان می‌انجامد. واژگان حسّی، تمهیدات بلاغی خاص و به‌طور کلی هرچه که به موقعیت‌های انضمامی وابستگی داشته باشد از این‌گونه اشعار غایب است و «مضمون و محتوای شعر... با تکوین فرم تکوین پیدا می‌کند.» (رویایی، ۱۳۸۶: ۱۴۵).

۲. تصویر سه‌بعدی و خلق حرکت

در تعریفی کلی، کوبیسم ترسیم هم‌زمان جنبه‌های متفاوت شیء به‌منظور ارائهٔ تمامیّت آن است. به نمایش درآوردن تمام جنبه‌های شیء در یک لحظه، مستلزم حذف یک زاویهٔ دید خاص و ادراک شیء از زاویه‌های متفاوت است. برای این منظور، هنرمند شیء را به فرم‌های بنیادین آن تجزیه می‌کند و این فرم‌ها را هم‌زمان به‌نمایش درمی‌آورد. این فرم‌ها معمولاً به‌چشم نمی‌آیند؛ بلکه خود را در آگاهی هنرمند آشکار

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کنند. این تجزیه یا به قول بکولا «ساخت‌گشایی واقعیت» را (۱۳۸۷: ۱۶۹) بیش از همه، پیکاسو و براک در دورهٔ اولیهٔ کوبیسم- موسوم به دورهٔ تحلیلی- به‌کار بردند.

> غرض آن‌ها این بود که تراش‌های مختلف یک فرم هم‌زمان به صورت عناصری دیده شوند و موجودیت یابند که در روی یک سطح هموار قرار گرفته‌اند؛ سطحی که نمی‌خواهد هیچ‌گونه توهّمی از فضا ارائه نماید معهذا نوعی نمایش فضا در آن هست (کوپر، ۱۳۶۶: ۴۶).

این فرم‌های هندسی ساده که در تابلوهای کوبیستی اغلب به صورت طول، سطح، بعد و... نمایش داده می‌شود، یادآور کیفیات اولیه و ذاتی اشیاء است؛ حال آنکه استنتاج کیفیات ثانویه‌ای چون رنگ بر عهدهٔ مخاطب است. ترسیم هم‌زمان این فرم‌ها در قالب نظام هندسی بر روی یک سطح دوبعدی، تصوّری از عمق یا بعد سوم را به‌وجود می‌آورد که با نشان‌دادن اشیاء سه‌بعدی از طریق کوچک‌تر نشان‌دادن شیء و سایه‌روشن‌ها و دیگر تمهیدات کلاسیک بسیار متفاوت است. تراکم فرم‌های هندسی شیء روی یکدیگر، نوعی برجستگی روی سطح دوبعدی تابلو ایجاد می‌کند که موجب می‌شود بیننده خود را در «حضور» شیء احساس کند. به‌بیان دیگر، هنگامی‌که به تابلو کوبیستی می‌نگریم، چنان است که گویی نقاشی از روی تابلو «برخاسته» و تصویری ملموس پدید آورده است. این تصویر سه‌بعدی و برجسته به‌مراتب متراکم‌تر، حادتر و «شدیدتر» از واقعیت روزمره‌ای است که در هر لحظه تنها یکی از ابعاد آن ادراک می‌شود.

شاعران متأثر از این شیوهٔ نگرش که در پی ارائهٔ تمامیّت شیء در زبان- شعر و نثر- بودند، به تمهیدات متفاوتی متوسّل شدند. برای مثال والاس استیونز در شعر معروف «سیزده روش نگریستن به یک توکای سیاه[۷]» در هر بند از زاویهٔ خاصی پرنده را به تصویر کشیده است؛ به‌گونه‌ای‌که در پایان شعر هیچ‌یک از زاویهٔ دیدها بر دیگری برتری ندارد و برای درک شعر تمام آن زاویهٔ دیدها را باید یک‌جا در نظر آورد. این تمهید، یعنی نشان‌دادن شیء از جنبه‌های متفاوت، با حذف پرسپکتیو در نقاشی‌های کوبیستی متناظر است. شاعر کوبیست یا حجم‌گرا به پیروی از نقاشان این مکتب

Archive of SID

www.SID.ir

جنبه‌های متفاوت شیء را هم‌زمان ترسیم می‌کند و به قول رویایی، واقعیت انضمامی وابسته به یک زاویهٔ دید خاص را از شعر حذف می‌کند تا بتواند آن را «در یک خودآگاهی جهانی دیگر» به‌دست آورد (رویایی، ۱۳۸۱: ۱۴). این خودآگاهیِ جهانی ناظر به ادراک شیء از تمام زاویه‌ها و جنبه‌هاست؛ درکی که هم‌زمان با ایجاد بعد سوم یا عمق، تصوری از حرکت را نیز به‌وجود می‌آورد. به قول کوپر، تجزیه و تحلیل شیء به فرم‌های بنیادین «وسیله‌ای است برای ارائهٔ فضا و حرکت در فضا.» (۱۳۶۶: ۴۶). ترسیم تمام ابعاد شیء به‌طور هم‌زمان، تصویر را فرازمان- مکان می‌کند. هنگامی‌که شیء از پرسپکتیوهای متفاوت و در تمامیّتش ارائه می‌شود، به آن معناست که نمی‌توان آن را در نقطهٔ زمانی و مکانی خاصی تثبیت کرد و به‌دست آورد. در جریان‌های هنری آبستره، گذشته و آینده در لحظهٔ حال متراکم می‌شود و دیگر نمی‌توان آن‌ها را به‌مثابهٔ نقطه‌هایی مجزّا در نظر گرفت. فرازمان- مکانیِ اثر، زمان خطی روزمره را به سیلانی تبدیل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که لحظهٔ حال تا آنجا گسترش می‌یابد که گذشته و آینده را نیز دربرگیرد.

به دلیل درهم ریختن زاویهٔ دیدها و روابط زمانی و مکانی معمول در شعر حجم‌گرا، حرکت تصویری در این نوع شعر به این معناست که به‌دشواری می‌توان نقطهٔ ثابت و آغازگاه مطمئنی برای تفسیر اثر یافت. کوشش برای رمزگشایی شعر حجم‌گرا مانند این است که بخواهیم به مجموعه‌ای از روابط انتزاعی که پیوند خود را با واقعیت روزمره به‌طور کامل گسسته‌اند ثبات را تحمیل کنیم. در این نوع تصویرها خواننده نقطهٔ ثابتی را برای رمزگشایی تصویر نمی‌یابد و چنان است که گویی تصویر «متحرک» است و هر لحظه می‌توان آن را از زاویهٔ خاصی نگریست. رویایی تصاویر مبتنی بر تشبیه یا استعاره را بدان دلیل تصاویر «ساکن» یا تصاویر یک‌بعدی و دوبعدی می‌نامد (۱۳۸۶: ۱۴۹) که در این قبیل تصاویر از آنجا که تمام ابعاد شیء به‌طور هم‌زمان ارائه نمی‌شود و اغلب زاویهٔ دیدی خاص در آن حفظ می‌شود، امکان تفسیر روشن و مشخص از سوی خواننده پدید نمی‌آید.

تصویر وقتی می‌خواهد حجمی باشد، حرکت می‌کند و فقط می‌تواند در فضایی سه‌بعدی به حرکت درآید. پس قرینه‌سازی‌ها و ترکیب‌های اضافی (مضاف و

Archive of SID

www.SID.ir

مضاف‌الیه) چون «دسته‌گل ستاره‌ها»، «بستر سیلاب»، «درخت اندوه»... و بسیاری دیگر از این نوع اضافه‌های تشبیهی و استعاری... هر کدام تصویری ارائه می‌دهند در سطح و هموار که از دو عنصر ساخته شده‌اند... و هر دو راکدند... باید این سیستم استعاره را که در شیوهٔ بیان شعری مرسوم همیشه بوده است، واژگون کرد و شیوهٔ بیانی شعر ما یعنی شعر حجم این سیستم را به دور می‌اندازد (همان، ۳۸۴-۳۸۵).

برای روشن کردن مفاهیم پیش‌گفته و اینکه چگونه شعری می‌تواند بر تمهیداتی جز تشبیه و استعاره مبتنی باشد، یکی از اشعار رویایی را بررسی می‌کنیم:

او/ در کجای افق گوشه می‌گیرد/ وقتی‌که زخم برمی‌دارد/ مثل افق که گوشه می‌گیرد؟/ او در کجای زخم افق/ مثل افق که زخم بزرگش را/ به گوشه می‌برد/ و گوشه می‌گیرد در زخم/ با زخم گوشه‌گیرش می‌خوابد؟ (۱۳۷۱: ۱۸).

در این شعر، دو تصویر از یک «زخم درونی» و یک «زخم بیرونی» به‌موازات یکدیگر پیش رفته و در هم تنیده شده‌اند. معانی متفاوت «گوشه گرفتن» (در گوشه قرار گرفتن و انزوا) نیز این توازی را تقویت می‌کند. ظاهراً قرار است دردها و زخم‌های درونی انسان به غروب خورشید (زخم افق) تشبیه شود. اما از آنجا که استفاده از این تمهید بلاغی کلاسیک موجب تحمیلِ تفسیری خاص به متن می‌شود، شاعر این دو موقعیت را که درواقع دو جنبه از یک واقعیت‌اند، بر روی یکدیگر متراکم کرده و تنها آنچه را که در هر دو موقعیت بنیادی به‌نظر می‌رسد در متن باقی نگاه داشته است؛ مانند افق، زخم و گوشه‌گیری. این واژگان ساده که پس از قرار گرفتن در متن دیگر به هیچ موقعیت انضمامی‌ای وابسته نیستند، خطوط بنیادی یک پدیدهٔ پیچیده‌اند که بدون نمایش جزئیات، جنبه‌های متفاوت آن را به‌طور هم‌زمان نشان داده‌اند. گذشته از این، قطعه‌شعرهای قبل و بعد از لبریختهٔ هشت، یعنی لبریخته‌های هفت و نُه نیز جنبه‌های دیگری از همان واقعیت را به‌نمایش گذاشته‌اند:

لبریختهٔ هفت: *کیست می‌سوزد در چرخ/ کی صورت چرخ را می‌بیند/ وقتی‌که صداهایی را دندانه شکسته‌ست/ وقتی که دندانه کبودی کرده‌ست/ این کیست کبود می‌سوزد/ می‌راند در چرخ/ و چرخ نمی‌داند؟*

Archive of SID

www.SID.ir

لبریختهٔ نُه: شقیقه‌های من از تکرار/ سرخ‌اند/ و هر غروب باد زخم‌های افق را/ وقتی که بر شقیقهٔ من می‌زند/ همیشهٔ دنیا را/ سرخ از همیشهٔ من می‌کند/ و این همیشه از شقیقهٔ دنیا/ سرخ مکرر از همیشهٔ من می‌شود.

مجموعهٔ ***لبریخته‌ها*** بیش از مجموعه‌های دیگر رویایی نظام زیبایی‌شناسی شعر حجم را نمایان می‌کند. این مجموعه دربردارندهٔ ۱۸۲ قطعه‌شعر است و هر قطعه در عین استقلال شکلی، به برخی قطعه‌های دیگر وابسته است (مانند سه قطعهٔ یادشده)؛ به‌گونه‌ای که مجموعهٔ این قطعه‌ها شیء را در تمامیّتش ترسیم می‌کند. رویایی در هر قطعه از زاویهٔ دیدی خاص جنبه‌ای از واقعیت را نشان می‌دهد؛ البته تعیین چیستی واقعیت اولیه به عهدهٔ خواننده است. در واقع به همین دلیل است که بیشتر مجموعه‌شعرهای رویایی حول یک مفهوم خاص شکل گرفته است: ***دلتنگی‌ها***، ***لبریخته‌ها***، ***امضاها***، ***سنگ‌قبرها*** و... که شعرهای هر مجموعه جنبه‌ای خاص از نام آن را آشکار می‌کنند. مثلاً رویایی در «هفتاد سنگ قبر» (۱۳۷۷) از زاویهٔ دیدهای متفاوت و در فضاهای متفاوت، با مفهوم مرگ روبه‌رو می‌شود تا تمامیّت آن را به‌نمایش بگذارد. همچنان‌که در تابلوهای کوبیستی تنها «نام» تابلو ممکن است سرنخی از واقعیت اولیه‌ای به‌دست دهد که محرّک هنرمند بوده است، در آثار ادبی حجم‌گرا نیز با توجه به غیاب هرگونه وابستگی به جهان خارج در متن اشعار، این کارکرد بر عهدهٔ نام اثر یا مجموعه است.

۳. مادیّت زبان[۸]

سه‌بعدی بودن تصویر در شعر حجم، با تفسیرپذیری متن و آزادی خواننده در خوانش همراه است. در واقع به‌وجود آوردن «عدم قطعیت» در ذهن خواننده از راه درهم ریختن فضاها، زاویهٔ دیدها و به‌طور کلی عوامل سازندهٔ شعر، ملموس‌ترین نمود زیبایی‌شناسی کوبیسم در هنرهای زبانی است. سه‌بعدی بودن تصویر یا به قول رویایی «عمق و ارتفاع داشتن» آن (۱۳۵۷: ۳۵۳) از یک‌سو ناشی از ارائهٔ تمامیّت شیء در قالب «بلوری چندبعدی» (۱۳۸۶: ۳۸۶) در یک لحظه است که البته بسیاری از گفته‌ها و نوشته‌های خود رویایی نیز این تناظر را تأیید می‌کند (ر.ک ۱۳۵۷: ۱۵۶–۱۵۸)؛ اما از سوی

Archive of SID

www.SID.ir

دیگر مفهوم سه‌بعدی بودن تصویر نیز با فرایند «آفرینش» شعر و «مادیّت زبان» پیوندی دارد که در این بخش به آن می‌پردازیم.

علاوه بر عناصر تشکیل‌دهندهٔ فرم که در بخش نخست از آن یاد شد و تا حدّ زیادی میان هنرهای تجسّمی و ادبیات مشترک است، شعر عنصر مهم دیگری به نام زبان دارد. تمام آنچه تاکنون در مورد شعر حجم گفته شد، در بستر زبان اتفاق می‌افتد. در واقع برای اینکه بتوانیم جنبه‌های متفاوتی را از شیء به‌طور هم‌زمان روی صفحهٔ کاغذ ببینیم، ابتدا باید خود زبان را به‌مثابهٔ شیء ادراک کنیم. مفاهیم «مادیّت زبان» و «مادیّت فرم» که در سخنان رویایی نیز بارها به‌کار رفته، نخستین گام برای درک تصویر سه‌بعدی است که تمامیّت شیء را باز می‌تاباند. درواقع پس از درک مادیّت زبان است که «بازنمایی» در معنای کلاسیکش به چالش گرفته می‌شود و از این لحظه به بعد است که می‌توان شعر را همچون امری گسیخته از جهان خارج و کلیّتی خودبسنده در نظر گرفت که واقعیتی برتر از واقعیت روزمره می‌آفریند. توجه به ویژگی‌های مادی و فیزیکی زبان، ازجمله آواها، هجاها، ریتم و... و انباشت این ویژگی‌ها بر روی یکدیگر، موجب می‌شود تا زبان به‌مثابهٔ یک شیء روی صفحهٔ کاغذ به‌نمایش درآید[۹]. توجه به این ویژگی‌ها در آثار بسیاری از شاعران دهه‌های نخست قرن بیستم که هر یک به‌نوعی وامدار زیبایی‌شناسی کوبیسم بودند، بسیار به‌چشم می‌خورد. برای مثال این سطر معروف از گرترود استاین Rose is a rose is a rose is a rose ظاهراً در مورد گل سرخ است؛ اما تکرار یک عبارت موجب شده است تا آواها و ویژگی‌های مادی زبان برجسته شود و دلالت واژه به تعویق بیفتد. گویی واژهٔ Rose مقدم بر این شعر وجود نداشته و تأکید بر جنبه‌های مادی آن در این سطر به آن موجودیت بخشیده است. همچنین توجه به ویژگی‌های مادی زبان باعث می‌شود توجه خواننده از دلالت‌های هر واژه به خود زبان و فرایند نگارش معطوف شود. در این حالت زبان دیگر محملی برای انتقال معنا و مفهوم نیست؛ بلکه خود، موضوعی برای خود است. تمرکز بر ویژگی‌های مادی زبان و برکشیدن آن تا حدّ موضوعی برای خود، به شیوه‌های مختلفی ازجمله تکرارها (در تمام سطوح آوایی، هجایی و واژگانی)، نحوشکنی‌ها و... انجام می‌گیرد. برای مثال به این قطعه از گرترود استاین توجه کنید:

Archive of SID

www.SID.ir

Any one can be finished with some one.Any one can be finished with some. Some can be finished with some.Some can be finished with some one.Any one can be finished with some.Any one can be finished with some one.some one is one some one can be finished with and one is then one who is not finished with another one (2006: 27).

در سراسر داستان *A Long Gay Book* که این قطعه برگرفته از آن است، موسیقی زبان و ویژگی‌های مادی آن بر معنا غلبه دارد. البته این ویژگی تنها به این متن اختصاص ندارد. این قبیل تکرارها، یکی از ویژگی‌های سبکی استاین است که تأثیر آن بر بسیاری از نوشته‌های رویایی نیز- اعم از نظم و نثر- دیده می‌شود:

دست من منظره‌ای است/ دست من منظره‌ای بیرون دارد/ دست من بیرون دارد/ و آن‌که منظری با خود دارد/ بیرونی بیرون‌تر از بیرون دارد/ آن‌که منظر دارد/ بیرونی بیرون‌تر دارد/ بیرونی بیرون‌تر از بیرون/ که توی دست را/ منظری می‌بیند بیرون/ و دست در میان دو بیرون تویی است/ که توی دست نیست/ و منظری است تنها/ که به تنهایی/ توی منظره دستی است (۱۳۸۷ب: ۷۴).

اندکی از تن می‌لرزد/ بسیار می‌شود در تن/ و تن تمام تن می‌لرزد/ وقتی تمام تن می‌لرزد/ و تن تعدد تن می‌گیرد/ بسیار تن کنار هم می‌لرزد/ و ناگهان هر اندکی برای بسیار شدن می‌لرزد... (۱۳۸۴: ۱۴۳).

چطور؟ چطور به شعر بگویم که شعر حیات حجم دهان من است حیات من است در هوای گریخته از دهان من و ریخته در گم هوای همه این همه هوا هواهای گم میان شما و مای گم میان هواهای بی‌صدا و صدا که سایه و همسایهٔ هوای بلافصل و فوری خودش است؟ (۱۳۸۷ب: ۸۷).

برجستگی ویژگی‌های مادی زبان همچون آواها، هجاها و تکرار آن‌ها موجب می‌شود خواننده لحظه‌به‌لحظه در جریان آفرینش شعر قرار گیرد. گویی این قطعه‌شعر همچون شیء در حال ساخته‌شدن است و انباشت ویژگی‌های مادی آن بر روی یکدیگر- که از طریق تکرار این ویژگی‌ها اتفاق می‌افتد- موجب می‌شود تا متن روی صفحهٔ کاغذ برجسته به‌نظر برسد. درواقع، صفحهٔ کاغذ معادل سطح دوبعدی بوم نقاشی است و متنی که با انباشت جنبه‌های مادی زبان روی آن به نگارش درمی‌آید، معادل شیء سه‌بعدی است که روی سطح تابلو ترسیم می‌شود. در این‌گونه اشعار که

Archive of SID

www.SID.ir

ویژگی‌های مادی زبان بیش از دلالت‌های آن مورد توجه است، زبان چون شیئی برجسته روی سطح دوبعدی کاغذ قرار می‌گیرد و به جای خوانده‌شدن، «دیده‌شدن» را از خواننده طلب می‌کند. رویایی در مورد این «قائمیّت زبان و فرم» یا «برخاستن کلمه» (۱۳۸۷: ۶۹-۷۰ و۲۴۶) از روی سطح کاغذ بسیار سخن گفته است. بسیاری از اشعار دوران کمال شعری او، یعنی از ***لبریخته‌ها*** به بعد، تنها از چند واژهٔ ساده تشکیل شده‌اند که تکرار آن باعث می‌شود خواننده به مادیّت زبان توجه کند و بدون توجه به ارجاعات برون- متنی، خود زبان را همچون شیئی در نظر بگیرد. در شعر رویایی و به‌طور کلی تمام شاعران و نویسندگان وامدار کوبیسم، تک‌تک حروف، هجاها، واژگان و... به‌گونه‌ای با یکدیگر ترکیب می‌شوند که زبان شیءشده نه تنها دلالت‌های روزمره، بلکه اساساً اصل «بازنمایی» را به چالش بکشد و با تبدیل کردن زبان به شیئی مادی، فضایی ایجاد کند که خلق واقعیت برتر روی صفحهٔ کاغذ امکان‌پذیر شود. برخی دیگر از ویژگی‌های شعر رویایی همچون هنجارگریزی‌های نحوی را نیز باید در پرتو همین اصل نگریست. اگر این قبیل ویژگی‌ها بدون در نظر گرفتن بافتی که از آن برآمده‌اند تحلیل شوند، تا حدّ تفنّن و بازی‌های زبانی فروکاسته خواهند شد. حال آنکه این تمهیدات «جسمیّت» زبان یا به تعبیر رویایی «پلاستیسیتهٔ قطعه» (۱۳۸۶: ۲۲۰) را افزایش می‌دهند و موجب می‌شوند توجه خواننده بیش از هر چیز به خود زبان و فرایند نگارش معطوف شود؛ همچنان‌که در تابلوهای کوبیستی چشم بیننده بیش از هر چیز بازی‌های نور، حرکات دست نقاش، شکل‌گیری فرم‌ها و در یک کلام «نحوهٔ پدید آمدن نقاشی» را مشاهده می‌کند[۱۰].

نتیجه‌گیری

در این مقاله نشان داده شد که حجم‌گرایی همچون جریان‌های دیگر هنری و ادبی آبستره، وامدار زیبایی‌شناسی کوبیسم بوده و بسیاری از مبانی نظری و تمهیدات اجرایی خود را از اصول این مکتب برگرفته است. مسائلی همچون رویگردانی از واقعیت معمول روزمره و خلق واقعیتی حادتر و ناب‌تر در ماورای آن، کوشش برای ارائهٔ تصویری از تمامیّت شیء از طریق برجسته‌سازی شیوه‌های ادراک، ترسیم شیء از

Archive of SID

www.SID.ir

جنبه‌های متفاوت، حذف تمهیدات بلاغی ازقبیل تشبیه و استعاره، بسامد پایین اسامی خاص و صفات، حذف روایت و زاویهٔ دید واحد، توجه به مادیّت زبان و برجسته‌سازی فرایند نگارش از طریق تکرارها، نحوشکنی‌ها و... همگی یادآور تلاش‌های شاعران کوبیست در اوایل سدهٔ بیستم و سال‌های بین دو جنگ جهانی برای منتقل کردن تمهیدات نقاشان کوبیست به حوزهٔ هنرهای زبانی است. جهان‌بینی واحدی که بر هر دو جریان حکمفرماست، به‌کارگیری تمهیداتی را موجب شده است که با توجه به تفاوت رسانه در هنرهای بصری و زبانی، منتقل‌کنندهٔ «تأثیر» واحدی در ذهن مخاطب باشد. برای مثال استفاده نکردن از مقوله‌هایی همچون اسم و صفت «متناظر» است با نمایش ندادن جزئیات در نقاشی‌های کوبیستی؛ یا توجه به ویژگی‌های مادی زبان و انباشت آن‌ها بر روی یکدیگر که بر «غلظت» متن می‌افزاید و زبان را به شیئی برآمده از سطح کاغذ تبدیل می‌کند، متناظر است با انباشت لایه‌های شیء بر روی یکدیگر در آثار نقاشان کوبیست که باعث می‌شود تصویر برجسته و ملموس به‌نظر برسد. به‌کارگیری این تمهیدات بیش از هر چیز اصل «بازنمایی» را به چالش می‌کشد. واقعیت برتری که هنرمند در پی خلق آن است، به چیزی در جهان خارج اشاره ندارد؛ بلکه روی سطح تابلو یا روی سطح کاغذ و درون خود رسانه‌ای پدید می‌آید که تا پیش از این ابزاری برای بازنمایی واقعیت بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. از آنجا که اصول زیبایی‌شناسی حجم‌گرایی تاکنون به جدی‌ترین شکل در اشعار یدالله رویایی نمود یافته است و اشعار دیگر امضاکنندگان بیانیهٔ حجم‌گرایی یا منطبق بر اصول بیانیه نیست و یا در بهترین حالت تقلیدی از اشعار رویایی به‌شمار می‌آید، این مقاله بیشتر به بررسی آثار و گفته‌های رویایی اختصاص یافته است.

۲. رویایی خود نیز در بیانیهٔ دوم حجم‌گرایی آشکارا به دیداری‌بودن شعر حجم اشاره دارد:

> تا سال‌ها پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می‌کرد: ریتم، صدا، آهنگ، زنگ حروف، قافیه... چند سال است که نوبت چشم رسیده است. قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه‌بعدی (رویایی، ۱۳۵۷: ۴۵).

Archive of SID

www.SID.ir

همچنین این جملات او می‌تواند به این پرسش پاسخ دهد که خاستگاه شعر حجم کدام‌یک از جریان‌های هنری غرب است:

> در نمودشناسی حجم همه چیز با پیرامونش یک متن پیرامونی تازه پیدا می‌کند... در چشم ما همه چیز در سطح خودش می‌گریزد و به حجم پشت سرش راه پیدا می‌کند. هم مکعب است و هم استعداد مکعب شدن دارد... از هر زاویه‌ای که به آن نگاه کنیم مکعب تازه‌ای است. تنها سطوح درهم مربع‌ها و مستطیل‌ها نیستند؛ بلکه نمودهای درهم ساختمان‌هایی هستند که در نمایش خود... فرم دارند (رویایی، ۱۳۸۷: ۲۶۱-۲۶۲).

درخور ذکر است که ابهام و غموض سخنان رویایی بیش از هرچیز به این دلیل است که اصطلاحات خاص یک جنبش هنری دیداری، یعنی کوبیسم را تقریباً بدون تغییر در مورد شعر به‌کار می‌برد که رسانهٔ اصلی آن زبان است.

۳. این مقاله صورت مکتوب سخنرانی‌ای است که رویایی در آن دیدگاه‌های خود را دربارهٔ شعر سنتی و شعر نو میانه‌رو تبیین کرده است.

۴. با این آغاز:

مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگچینی از اجاقی خرد/ اندرو خاکستر سردی.

۵. رویایی خود نیز در مصاحبه‌ای، در پاسخ سؤالی دربارهٔ ارتباط شعر حجم و شعر نیمایی گفته است:

> ...خط مشترکی میان این دو منظر از شعر فارسی نمی‌بینم... اگر واقعاً بخواهیم همسایگی‌هایی در این زمینه کشف کنیم شاید بتوان در این دو از وجود «قطعه» صحبت کرد [مقصود از قطعه کلیّت ساختاری شعر است]... در همین حد، وگرنه شعر شاعران حجم از لحاظ حیات تصویر، زبان، معماری قطعه و آنچه مشخصه‌های اصلی شعر است به‌کلی از نیما و شعر نیمایی جداست (۱۳۸۶: ۲۰۶).

۶. به غیر از اشعاری که این اشتغال خاطر را آشکارا در آن‌ها می‌توان دید؛ مانند نمونه‌های زیر:

به علف نگاه که می‌کند/ در علت علف می‌نشیند/ در جایی که به سمت رفته اگر نگاه کند/ سرگیجه می‌گیرد/ و علف تار می‌شود (۱۳۷۱: ۱۴).

همیشه چیزهایی درهم/ دعوتی درهم از چیزی دارد/ و بین آن‌ها وقتی بینی است/ رفتار سبک تند است/ هرچه در شباهت از مدار می‌افتد/ و نام می‌گریزد از کنام/ فاصله را فاصله‌ای دیگر طی می‌کند/ و آنچه را که می‌نگرم/ دیگر آنچه می‌نگرم نیست... (۱۳۸۷ب: ۲۲).

در ابتدای واژه همیشه/ غایت چیزی که واژه نیست می‌آید/ که آنچه می‌بینم/ از سرعت آنچه هست می‌گذرد/ و آنچه نمی‌بینم/ از لب (همان، ۱۵).

نمونه‌های بسیار دیگری نیز در اشعار رویایی هست که به مسئلهٔ ادراک، چگونگی حذف واقعیت مادر، نقش نگاه، سهم ذهن در ترسیم ماهیت شیء و... می‌پردازند و دغدغهٔ اصلی هنر کوبیستی، یعنی شیوه‌های ادراک واقعیت را بازتاب می‌دهند.

Archive of SID

www.SID.ir

۷. با این آغاز:

Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird…

8. Materiality of Language

۹. توجه به ویژگی‌های مادی و فیزیکی زبان را نباید با شعر کانکریت (Concrete Poetry) درآمیخت. شعر کانکریت مفهوم شعر را به‌واسطهٔ شکل حروف و کلمات و نحوهٔ چینش آن‌ها بر صفحهٔ کاغذ القا می‌کند و تنها یکی از نمودهای مادیّت زبانی به‌طور عام است. مفهومی که از مادیّت زبانی مورد نظر ماست، تنها به شکل و نحوهٔ چینش واژگان محدود نمی‌شود؛ بلکه «زبان، حنجره، بینی، ریه‌ها، شکل دهان، نگاه و گردن، و نگاه کردن، و چیزهای نادیدنی دیگر تن» را نیز شامل می‌شود که «در یک مجموعهٔ هماهنگ بر حرکت دست حکومت می‌کنند». (رویایی، ۱۳۸۶: ۳۰). البته گاهی شاعران آوانگارد از شعر کانکریت نیز استفاده کرده‌اند (ر.ک رویایی، ۱۳۷۷: ۵۲، ۵۳، ۶۳ و ۷۵).

۱۰. مفهوم مادیّت زبان یا مادیّت فرم را هرگز نباید مفهومی «مجازی» دانست. مصاحبه‌کننده‌ای، با توجه به توضیحات رویایی، در مورد مجموعهٔ ***لبریخته‌ها*** می‌پرسد: «منظورتان این است که به نقاشی و یا هنرهای تجسّمی نزدیک شده‌اند؟» رویایی پاسخ می‌دهد: «نه از لحاظ منظر و موضوع، ولی شاید از لحاظ استیل. حالت پلاستیسیته به قطعه دادن همان شانس و موهبتی را به قطعه می‌دهد که به یک مجسمه، وقتی که دور آن می‌گردی و از هر طرف پهلوها و بدنه‌های آن را به نوعی دیگر کشف می‌کنی.» (۱۳۸۶: ۲۲۰). برای تفصیل بیشتر در مورد مادیّت زبانی و فرمی در شعر ر.ک (Stein, 2006: 1-30).

منابع

- باقی‌نژاد، عباس. (۱۳۸۷). ***تأملی در ادبیات امروز***. تهران: کتاب پارسه.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۱). ***طلا در مس***. ۳ج. تهران: نویسنده.
- بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷). ***هنر مدرنیسم***. مترجمان رویین پاکباز و دیگران. تهران: فرهنگ معاصر.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)***. تهران: اختران.
- حقوقی، محمد. (۱۳۷۷). ***شعر نو از آغاز تا امروز***. ۲ج. تهران: ثالث.
- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۶). ***ادبیات معاصر ایران (شعر)***. تهران: روزگار.
- رویایی، یدالله. (۱۳۸۷الف). ***مجموعه اشعار یدالله رویایی***. تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷ب). ***در جستجوی آن لغت تنها***. تهران: کاروان.
- ـــــــــــ (۲۵۳۷). ***هلاک عقل به وقت اندیشیدن***. تهران: مروارید.

Archive of SID

www.SID.ir

- ـــــــــــ (۱۳۵۷). ***از سکوی سرخ (مسائل شعر)***. به اهتمام حبیب‌الله رویایی. تهران: مروارید.
- ـــــــــــ (۱۳۸۶). ***عبارت از چیست؟ (پوئتیکای حجم)***. تهران: آهنگ دیگر.
-ـــــــــــ (۱۳۷۷). ***هفتاد سنگ قبر***. کلن: نشر گردون.
- ـــــــــــ (۱۳۸۱). ***من گذشته: امضا***. تهران: کاروان.
-ـــــــــــ (۱۳۷۱). ***لبریخته‌ها***. چ۲. نوید شیراز.
- زرین‌کوب، حمید. (۱۳۸۵). ***چشم‌انداز شعر نو فارسی***. تهران: توس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۹). ***ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت***. تهران: توس.
- شهرجردی، پرهام. (۱۳۸۱). «هفتاد سنگ قبر: یک موقعیت تازهٔ زبانی» در ***حتای مرگ، هفتاد تفسیر از هفتاد سنگ قبر یدالله رویایی***. به کوشش محمدحسین مدل و محمد ولی‌زاده. شیراز: داستانسرا.
- علی‌پور، مصطفی. (۱۳۸۷). ***ساختار زبان شعر امروز***. تهران: فردوس.
- کوپر، دوگلاس. (۱۳۶۶). ***تاریخ کوبیسم***. ترجمهٔ محسن کرامتی. تهران: نگاه.
- لنگرودی، شمس. (۱۳۷۸). ***تاریخ تحلیلی شعر نو***. ۴ج. تهران: نشر مرکز.
- لی‌ماری، ژان و دیگران. (۱۳۵۴). ***از امپرسیونیسم تا هنر آبستره***. ترجمهٔ رویین پاکباز و دیگران. چ۳. تهران: رز.
- نوری‌علاء، اسماعیل. (۱۳۷۳). ***از موج نو تا شعر عشق***. لندن: غزال.
- Ashton, Jennifer. (2006). *From Modernism to Postmodernism, American poetry and Theory in the Twentieth Century*. Cambridge University Press.
- Serafin, Steven R. & Alfred Bendixen (Eds.). (2003). *The Continuum Encyclopedia of American Literature*. New York: Continuum.
- Stein, Gertrude. (2006). *Matisse, Picasso, Gertrude Stein*. Echo Library.
- Vaught Brogan, Jacqueline. (1991). *Part of the Climate: American CubistPoetry*. University of California Press.

Archive of SID

www.SID.ir