تأثیرپذیری جریان‌های شعر «موج نو» و «حجم‌گرا» در ایران از سوررئالیسم فرانسه

رضا قنبری عبدالملکی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دامغان، سمنان، ایران

دریافت: ۹۲/۷/۱ پذیرش:۹۲/۱۰/۷

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۴)، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، صص ۱۳۹-۱۶۲

چکیده

سوررئالیسم از جمله مکتب‌های غربی است که بر شعر معاصر ایران، تأثیر فراوان نهاده است. جریان‌های «موج نو» و «حجم‌گرا»، بیش از سایر جریان‌های شعر معاصر از این مکتب تأثیر پذیرفته‌اند. هدف پژوهش حاضر، بررسی تأثیر سوررئالیسم بر جریان‌های شعری موج نو و حجم‌گرا در ایران است. این مقاله می‌کوشد اثبات کند که این جریان‌ها از نظر تصویر، زبان، موسیقی و تفکر، کاملا تحت تأثیر مکتب سوررئالیسم بوده‌اند. نگارنده در ابتدای این مقاله، نگاهی مختصر به جنبش سوررئالیسم و اصول این مکتب ادبی داشته، سپس به جریان‌های شعری موج نو و حجم و نیز اصول مطرح‌شده در آن‌ها پرداخته است. در بحث اصلی مقاله، به ویژگی‌های مشترک شعر حجم و سوررئالیسم، از نظر تصویر، زبان، موسیقی و تفکر فردگرایی توجه شده است. در این مقاله اثبات شده است که ویژگی‌های تصویری، زبانی و موسیقایی شعر حجم تماما در اشعار سوررئالیستی مشاهده می‌شود که عبارت‌اند از: کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیا، ایجاد تصاویر پارادوکسی و متناقض‌نما، استفاده از زبان پیچیده و مبهم، آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی نحوی و گرایش به زبان نثر.

واژگان کلیدی: مکتب سوررئالیسم، شعر حجم‌گرا، شعر موج نو، واقعیت، فراواقعیت.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: abdolmaleki@du.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

سوررئالیسم، کشف دنیای ناشناختهٔ ورای حقیقت عقلانی است. بین واقعیت و فراواقعیت، یک حجم[۱] قرار دارد که شاعر این حجم خیالی را طی کرده و به «واقعیت برتر» دست می‌یابد. شاعر حجم‌گرا نیز می‌خواهد از واقعیت به فراواقعیت برسد. از میان جریان‌های شعر معاصر ایران، جریان‌های موج نو و حجم‌گرا، تأثیرهای فراوانی از مکتب ادبی سوررئالیسم پذیرفته‌اند. حجم‌گرایان ایرانی در ادامهٔ مسیر اشعار سوررئالیستی اروپا گام برداشتند و شاعران این جریان با توجه به اصول و روش‌های مکتب سوررئالیسم به خلق و آفرینش آثار خود پرداختند.

روش پژوهش در این مقاله، توصیفی است و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است. در ابتدا به توصیف مکتب سوررئالیسم و شاخصه‌های اصلی این مکتب پرداخته شده، سپس جریان‌های شعری موج نو و حجم در ایران، با ذکر عناصر اصلیشان، مورد بررسی قرار گرفته است. در ادامه، شباهت‌های زبانی، تصویری، فکری و موسیقایی مکتب سوررئالیسم و جریان‌های حجم و موج نو مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

در این پژوهش تلاش می‌شود تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱. آیا موج نو در شعر معاصر ایران، تحت تأثیر جریان‌های شعر اروپایی، به‌ویژه سوررئالیسم فرانسه، به وجود آمده است؟

۲. کدام‌یک از عناصر اصلی شعر سوررئال بیشترین تأثیر را بر جریان‌های موج نو و حجم در ایران نهاده‌اند؟

پژوهش حاضر براساس این فرضیه شکل گرفت که این جریان‌های مدرن شعری در ایران، کاملا تحت تأثیر عناصر شعری مکتب سوررئالیسم پدید آمده‌اند و شاخصه‌های اصلی این مکتب ادبی غربی، به‌روشنی در آثار شاعران موج نو و حجم‌گرای ایران معاصر دیده می‌شود.

۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ تأثیر مکتب ادبی سوررئالیسم بر ادبیات ایران، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است، ولی در این پژوهش‌ها اغلب پژوهشگران و منتقدان ادبیات فارسی به مطالعه و بررسی

www.SID.ir

تطبیقی متون کلاسیک عرفانی از دیدگاه سوررئالیستی پرداخته‌اند؛ از جملهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به این مقالات اشاره کرد: رحمان مشتاق‌مهر و همکار در مقاله‌ای با عنوان «پیشینهٔ مبانی سوررئالیسم در ادبیات عرفانی» (۱۳۸۹)؛ علیرضا اسدی و همکار در پژوهشی با عنوان «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه» (۱۳۹۱)؛ مریم خلیلی جهان‌تیغ و همکار در مقالهٔ «تشابهات صوری ادبیات سوررئالیستی در تذکرةالاولیای عطار» (۱۳۹۱) و نیز ناصر علی‌زاده و همکار در تحقیقی با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی خرق عادت در ادبیات عرفانی و سوررئالیستی» (۱۳۹۱)، به بررسی موارد ذکرشده پرداخته‌اند.

گفتنی است علاوه بر مطالعهٔ تطبیقی ادبیات عرفانی و سوررئالیستی، مقاله‌ای هم از دیدگاه بلاغی در زمینهٔ مکتب سوررئالیسم به زبان فارسی در دانشگاه فردوسی نوشته شده است؛ با عنوان «ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی» (۱۳۸۵) تألیف محمود فتوحی؛ اما تاکنون شعر معاصر، به‌ویژه جریان‌های موج نو و حجم از دیدگاه سوررئالیستی مورد مطالعهٔ پژوهشگران ادبیات فارسی قرار نگرفته است. البته تنها اثری که تاحدودی در آن به این موضوع اشاره شده است، مقاله‌ای است از علی حسین‌پور، با عنوان «شعر موج نو و حجم‌گرای معاصر فارسی» که این مقاله در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسیده است.

براین اساس، با توجه به پیشینهٔ تحقیق و طبق اطلاعات نگارنده، این موضوع تاکنون در مقالات و پژوهش‌های فارسی، به‌طور اختصاصی، مطرح نشده است و تاکنون اثری یافت نگردید که با نگاه تطبیقی به مطالعهٔ شعر حجم و مکتب ادبی سوررئالیسم بنگرد.

۳. بحث و بررسی

۱-۳. نگاهی کوتاه به جنبش سوررئالیسم و اصول آن

اصطلاح «سوررئالیسم» از دو جزء اساسی سور[۲] به معنی «بر فراز و بالا» و رئال[۳] به معنی «واقعی» ترکیب یافته است و می‌توان سوررئال را «در ورای واقعیت» ترجمه کرد. واژهٔ سوررئالیسم را نخستین‌بار گیوم آپولینر[٤] فرانسوی در سال ۱۹۰۳م. در نمایش‌نامهٔ خود به نام «سینه‌های تیرزیاس» به کار برد که در سال ۱۹۱۷م به اجرا درآمد. سوررئالیسم از دادایسم زاده شد ولی ریشه‌اش را باید در سمبلیسم جست‌وجو کرد. این جنبش ذاتا فرانسوی

www.SID.ir

بود و افرادی که نخستین‌بار این روش را تجربه کردند، نظیر آندره برتون[۵]، لویی آراگون[۶]، پل الوار[۷] و فیلیپ سوپو[۸] همه فرانسوی بودند. سوررئالیسم به‌زودی دامنه‌اش از شعر به داستان، تئاتر، سینما، نقاشی و پیکرتراشی نیز کشیده شد (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۳۰).

می‌توان زیگموند فروید[۹] را کاشف عالم رؤیا و ضمیر ناخودآگاه دانست. او رؤیا و خیال را دو عنصر مهمی می‌دانست که می‌تواند در برابر غرایز سرکوفته به مکانیسم دفاعی انسان تبدیل گردد؛ یکی در حالات بیداری و دیگری در حالت خواب. به عبارتی ساده‌تر، فروید جهان واقعی فراتر از واقع را کشف کرده بود. سوررئالیست‌ها هم به رؤیا و عوالم خواب و هم به خیال اهمیت زیادی می‌دادند و این رهاوردی از نتایج فرویدیسم بود که تخیل و رؤیا را نیز واقعیت تلقی کرد. البته در آگاهی از ریشه‌های سوررئالیسم نباید موضوع مهم *از خودبیگانگی انسان* را نیز فراموش کرد که بیماری مدرنیته است (همان: ۲۳۸).

در دیدگاه سوررئالیست‌ها، خرد قادر نیست همهٔ حقایق را درک کند. بنابراین آنان با اتکای به قدرت شهود با هرگونه عقلایی کردن هنر، یعنی برتری دادن به عناصر عقلی در برابر عناصر تخیلی، مخالفند. رؤیا، تخیل، دیوانگی، برخلاف اخلاق‌گرایی جاری، سنت‌های قابل احترام اجتماعی و ادبی و ضمیر پنهان جایگاه ارزشمندی در سوررئالیسم پیدا می‌کند و جای منطق را بی‌منطقی، نظم را بی‌نظمی، ترتیب و آداب را هرج و مرج، دینداری را بی‌دینی می‌گیرد (همان: ۲۵۲).

در نظر سوررئالیست‌ها جنون و آدم مجنون بهترین نمونهٔ آزادی از تمامی قیدها است. جنون، حالت رهایی از سلطهٔ عقل است. حالت رهاسازی نیروهای نهفتهٔ درون است. افراد مجنون بی‌آن‌که توجهی به سنت‌ها، قراردادهای قانونی، عرفی و اخلاقی داشته باشند، حتی بی‌توجه به نفع و ضرر خویش رفتار می‌کنند. در عین حال بین ویژگی‌های دیوانگی و عالم رؤیا نیز تشابهاتی وجود دارد.

نوشتار خودکار از بی‌واسطه‌ترین و صریح‌ترین تکنیک‌های سوررئالیسم برای بیان حقایق درونی است. متن خودکار یا نگارش خودکار، ابداع آندره برتون بود که در تحت تأثیر شیوه‌های روان‌کاوانهٔ فروید به دست آمده بود؛ آنجا که با استفاده از هیپنوتیزم یا خواب مصنوعی، بیمار را به گذشته و دنیای پنهان خود رجعت می‌داد. نظر سوررئالیست‌ها بر آن

www.SID.ir

بود که ضمیر پنهان در حالت خواب و دیوانگی، چون از نظارت ذهن بیدار آزاد شده است، به خودی خود جلوه می‌کند و نگارش خودکار نیز پیام‌های آن را ثبت می‌کند (همان: ۲۵۹).

۲-۳. سوررئالیسم و شعر

بیشتر آثار سوررئالیست‌ها به صورت شعر است نه نثر؛ زیرا با تکیه‌گاه‌هایی که آنان برای آفرینش ادبی داشتند، نثر تاب تحمل آن را نداشت. سوررئالیست‌ها می‌گفتند: «شعر رکن اساسی زندگی است و می‌تواند مشکل حیات را حل کند» (سیدحسینی، ۱۳۵۳: ٤٥٨). البته باید گفت که نثر نیز تاب تحمل بیش از حد دور شدن از واقعیت را ندارد و نمی‌تواند خود را برای همیشه به دست رؤیا و توهم بسپارد. نثر، زبان حقیقت واقع است و اگر در ورای این حقیقت، حقیقت برتر دیگری وجود داشته باشد، باز هم پس از کشف، نثر از طریق منطق، به سوی آن می‌رود (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۷۵).

برتون، پیشگام سوررئالیسم، در اولین بیانیه‌ای که دربارهٔ این جنبش نوشت، رمان را فعالیتی ننگ‌آور و حقارت‌بار تلقی کرد و مدت مدیدی نیز به گونه‌ای ضمنی با آن مخالفت ورزید و پیروانش را از آفرینش داستان و رمان برحذر داشت. مسلما ضدیت برتون با رمان و نثر ادبی، پیامد توجه خاص او به نگارش خودکار بود که با طرح‌ریزی برای دسیسهٔ روایی[۱۰] در تضاد قرار می‌گیرد. از سوی دیگر برتون توضیحات طولانی رمان‌های رئالیستی و ناتورالیستی را بی‌ارزش می‌شمرد و توصیف بر مبنای امور ملموس دنیای مادی را «توده‌ای از جزئیات ناسودمند» می‌خواند که هدفی جز تأکید بر واقعیت جهان تخیلی رمان ندارند (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۲). شعر از همان آغاز مختص خواص است. بازی با الفاظ، تراشیدن معانی جدید، استعاره‌ها، کنایه‌ها و ایهام‌ها که به‌نوعی نمادهای درون است، تنها می‌تواند نمایشگر فردیت شاعر باشد و نمی‌تواند جامعیتی فراگیر داشته باشد. حال آن‌که اگر این شعر با معیارهای سوررئالیستی ساخته شود، به دلیل تداخل ویژگی‌های رؤیا، خلسه، توهم و... فهم آن حتی از دسترس خواص نیز خارج شده، منحصر به عدهٔ انگشت‌شماری می‌شود. در چنین حالتی فهم چنین شعری واسطه‌گری کسی همچون روان‌پزشک– شاعر را می‌طلبد و این نقض غرض آزادی‌بخشی مورد ادعای سوررئالیست‌ها است (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۷۷).

www.SID.ir

۳-۳. «شعر حجم» ادامهٔ جریان شعری «موج نو» در ایران

«شعر حجم» جریانی جدید و جدا در شعر معاصر نیست، بلکه شکلی دیگر از جریان شعر «موج نو» و ادامهٔ منطقی آن است. بیشتر شاعران مشهور حجم‌گرای نیمهٔ دوم دههٔ چهل همان شاعران موج نویی نیمهٔ اول دههٔ چهل بوده‌اند؛ حتی برخی از این شاعران در تدوین بیانیهٔ «شعر حجم» نقش اساسی داشته‌اند. یدالله رؤیایی نیز آن‌گونه که اسماعیل نوری‌علاء از شاعران و نظریه‌پردازان جریان موج نو، درتقسیم‌بندی شاخه‌ها و شعب شعر موج نو بدان تصریح دارد، پیش از آن‌که به‌عنوان داعیه‌دار و بنیان‌گذار حجم‌گرایی معرفی شود، مجذوب موج نو بوده است. ازاین‌رو، نوری‌علاء در این تقسیم‌بندی، جایگاه شعری رؤیایی را در شاخهٔ «موج نو مشکل» و در شعبهٔ «نظم‌گرایان مشکل‌گو» تعیین می‌کند (نوری‌علا، ۱۳٤۸: ۳۲۰- ۳۲۱). رؤیایی خود- گذشته از برخی اظهار نظرهای متناقض دربارهٔ شاعران موج نو- در مجموع، شعر شاعران مشهور این جریان را تأیید می‌کند (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۷۷).

ایرادی که رؤیایی بر شعر شاعران موج نو وارد می‌کند، پیـــروی نکردن این شاعران از اصول و فرم مشخص است و این‌که او به فکـر تهیهٔ بیانیه می‌افتد و بدین وسیله سعی می‌کند تا شاعران موج نو را که خود نیز یکی از آن‌ها است، زیر پرچمی واحد گرد هم آورد.

این فکر مورد توجه شاعران موج نو قرار می‌گیرد و سرانجام در سال ۱۳٤۸ش. نخستین بیانیهٔ «شعر حجم» صادر می‌شود. در تدوین این بیانیه جز شاعران موج نو، چند نویسنده و سینماگر و همچنین برخی دیگر از شاعران از جمله هوشنگ آزادی‌ور، سیروس آتابای، فیروز ناجی، احمدرضا چگنی، فریدون رهنما و رضا زاهد نیز نقش داشته‌اند که البته رؤیایی در این میان، نقش محوری داشته است. بعدها نیز شاعرانی مانند علی قلیچ‌خانی، هوشنگ صهبا، حسین مهدوی (م. مؤید) و هوشنگ چالنگی به این گروه می‌پیوندند. نام جدیدی که این گروه برای شیوهٔ شاعری خود برمی‌گزیند «حجم‌گرایی» یا «اسپاسمانتالیسم[۱۱]» است (حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱٦۷).

۴-۳. «حجم گرایی»؛ یعنی رسیدن از واقعیت به فراواقعیت

نظریه‌پردازان و شاعران شعر حجم در ایران می‌خواستند که حجم‌گرایی در مسیر سوررئالیسم گام بردارد. مظفر رؤیایی، برادر یدالله رؤیایی و یکی از نظریه‌پردازان شعر

www.SID.ir

حجم، در گفت‌وگویی با علی باباچاهی می‌گوید:

اینکه شعر حجم نتوانست در مسیر زمان به آنچه سوررئالیسم در فرانسه شد، بدل شود به دو چیز برمی‌گردد: اول اینکه در دو حوزهٔ شخصی (به‌جز در شعر رؤیایی) و جمعی سازماندهی نشد و دیگر اینکه آنچه در دههٔ چهل تولد یافت، خود را با تحولات حاصل از گذر زمان منطبق نکرد. سازماندهی هر پدیده‌ای «نایب‌مناب» می‌خواهد و پس از رؤیایی، این پدیده «نایب‌مناب» پیدا نکرد (آقاجانی، ۱۳۸۵: ۱۷).

شاعرِی از نظر حجم‌گرایان، یعنی معماری حجم‌ها؛ توضیح اینکه شاعر حجم‌گرا می‌خواهد از واقعیت به فراواقعیت یا به تعبیر دیگر، از طبیعت به ماورای طبیعت برسد. بین واقعیت و فراواقعیت یک فاصلهٔ فضایی یا یک حجم قرار دارد، این حجم البته یک «حجم خیالی» است. شاعر برای گذشتن از این حجم که سه بعد دارد؛ یعنی طول، عرض و عمق/ ارتفاع، باید از بعدهای سه‌گانه حرکت کند. شاعر این حجم خیالی را با یک پرش یا حرکتی برق‌آسا طی می‌کند و به فراواقعیت/ واقعیت برتر می‌رسد. اگر خواننده بخواهد منظور شاعر را به‌درستی دریابد باید این حجم خیالی را بشناسد. او نیز باید بتواند با حرکتی از طول، عرض و ارتفاع به واقعیت برتر مورد نظر شاعر دست یابد. اما از آنجا که شاعر در پرش برق‌آسای خود از واقعیت به فراواقعیت، بی‌اختیار و اندیشه، از یکی از راه‌های شش‌گانهٔ عرض- طول- عمق/ طول- عرض- عمق/ عمق- طول- عرض/ عرض- عمق- طول/ عمق- عرض- طول/ طول- عمق- عرض ، حرکت کرده است و کمتر رد پا یا نشانه‌ای از خود باقی گذاشته است، خواننده باید چگونگی انتخاب اضلاع را با ذائقهٔ هوش خود تشخیص دهد. اگر در حرکت خود دقیقا همان اضلاعی را که شاعر طی کرده است، طی کند به همان جایی می‌رسد که شاعر در آنجا نشسته است؛ اما اگر یکی دیگر از گزینه‌های شش‌گانه را برگزیند به جایی در نزدیکی‌های استقرار شاعر فرود می‌آید.

ناگفته پیداست که تشخیص این اضلاع و شناخت این حجم خیالی یا فاصلهٔ فضایی کاری بسیار مشکل است که تنها خوانندگان خاص، یعنی در حقیقت خود شاعران حجم‌گرا، آن هم نه در همهٔ موارد، ممکن است بتوانند از عهدهٔ آن بیرون آیند.

مهم‌ترین راه گذار از واقعیت به فراواقعیت، یافتن و شناختن «علت غایی» یا «حکمت وجودی» واقعیت است (حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱٦۸). رؤیایی این مسئله را با طرح مثالی نسبتا روشنگر، این‌گونه بیان می‌کند:

www.SID.ir

انسان وقتی جرثقیل می‌سازد، از شکل دست تقلید می‌کند... اما وقتی پیشتر می‌آید و می‌خواهد هواپیما بسازد، به نوع دیگری از طبیعت تقلید می‌کند. هواپیما تقلید مرغ، اما تقلید سوررئال مرغ است؛ مرغی که پرواز واژگونه دارد و اما وقتی خواست راه رفتن را تقلید کند، چرخ را اختراع کرد که هیچ ربط و شباهتی به پا ندارد. اینجا دیگر کپی کردن طبیعت مطرح نیست؛ اختراعی است که علت غایی راه رفتن است و تنها همین؛ یعنی چرخ زدن و دور و سیر. اولین شاعر جهان گفت: چشم‌های تو مثل شب سیاه است. روزگاری بعد شاعری آمد و اعلام کرد: اندکی شب در چشمان توست و پس از او شاعر امروز خسته بیرون آمد و فریاد زد: چشم-های شبانه. پس از او شاعر حجم‌گرا چه خواهد گفت؟ نخواهم گفت: شعرهایشان را بخوانید (رؤیایی، ۱۳۵۷: ٤۲).

۵-۳. بیانیهٔ سوررئالیستی شعر حجم

نهضت سوررئالیستی به‌صورت رسمی در نخستین بیانیه‌ای که به سال ۱۹۲٤م. توسط آندره برتون همراه سه تن دیگر به اطلاع عموم رسید، آغاز شد (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۳۰). سال ۱۹۲٤م. در عین حال، سال انتشار بیشتر آثار مهم سوررئالیستی است. در ایران، بیانیهٔ شعر حجم در زمستان سال ۱۳٤۸ش. نوشته شد؛ در خانهٔ پرویز اسلام‌پور، آن هم بعد از سه ماه بحث و جدل مداوم میان شاعران، نویسندگان و هنرمندانی چون یدالله رؤیایی، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، بیژن الهی، هوشنگ چالنگی و علی‌مراد فدایی‌نیا و... که عده‌ای سرانجام آن را امضا کردند و نخستین امضا نیز از آن رؤیایی بود. این‌که چرا این جمع چنین بیانیه‌ای نوشتند و امضا کردند و برای کاری بی‌سابقه در ایران سابقه‌ای ساختند، اگر برای مورخان ادبی ما پرسش مهمی نبوده، قطعا برای تاریخ ادبیات ما پرسش مهمی است.

اصولا مسئلهٔ *صدور بیانیه* که در «شعر حجم» به آن برمی‌خوریم- مسئله‌ای که در شعر فارسی بدین سبک و سیاق تا به آن روز سابقه نداشته است- خود تقلیدگونه‌ای است از مکاتب ادبی اروپایی، به‌ویژه سوررئالیسم. همچنین مضمون و مفهوم برخی از بندهای این بیانیه تاحدود زیادی شبیه بندهایی از بیانیهٔ سوررئالیست‌ها است؛ هرچند که در بیانیهٔ شعر حجم تأکید شده است که «اسپاسمانتالیسم (حجم‌گرایی)، سوررئالیسم نیست» (حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱٦۲).

متن بیانیه در نگاه نخست مانند متون سوررئالیستی، عجیب و دشوار به نظر می‌آید؛

www.SID.ir

کوتاه است و با نثری موجز و مقطع نوشته شده است که در بعضی موارد، لحنی عصبی به آن می‌دهد. می‌توان گفت این بیانیه در کل دو بخش دارد که مکمل یکدیگرند: بخش اول، بدون هیچ مقدمه‌ای به اصل مطلب می‌پردازد؛ یعنی از ماهیت شعر حجم به روش ایجابی سخن می‌گوید. در بخش دوم با روش سلبی مواجه هستیم؛ یعنی حجم‌گرایی چه نیست یا چه نمی‌خواهد. بدیهی است که این کار را به کمک مجموعه‌ای از جملات منفی انجام می‌دهد:

اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست/ حجم‌گرایی نه خودکاری است، نه اختیاری/ نه هوس است، نه تفنن/ شعر حجم شعر حرف‌های قشنگ نیست/ عتیقه نیست/ تغییر جا دادن واقعیت نیست/ کار شعر، گفتن نیست/ فصاحت و جست‌وجوهای زبانی، رؤیای ما نیست/ شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می‌گریزد/ نه پیشواییم و نه بت و... (رویایی، ۱۳۸۵: ۳۵– ۳۷).

بیشتر این جملات منفی در ادامه، به توضیح یا تعریفی ایجابی وصل می‌شوند و به این طریق میان مجموعه‌های بخش دوم و بخش اول پیوند به وجود می‌آید. بخش دوم که فهم آن دشواری کمتری دارد، معمولاً ما را ترغیب می‌کند که بخش اول را دوباره بخوانیم و بر آن تأمل کنیم؛ اما موضوع عجیبی که در این متن به چشم می‌خورد، رفتار دوگانهٔ آن است که هم قصد توضیح مفاهیم را دارد و هم از این کار اجتناب می‌ورزد؛ زیرا زبانی که انتخاب کرده است زبان توضیح، تفسیر و یا زبان استدلال نیست؛ از طرفی، کار گروهی کسانی است که به‌شدت به دنبال کار و تشخص فردی خود هستند. این رفتار متناقض، قطعا با ذهنیت مدرن و سوررئالیستی نویسندگان بیانیه مرتبط است؛ همان‌طورکه عنوان غریب «حجم‌گرایی»!

۶-۳. ویژگی‌های مشترک «شعرحجم» و «سوررئالیسم»، از نظر تصویر، زبان، موسیقی و تفکر فردگرایی

۱-۶-۳. تصویر

۱-۱-۶-۳. کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیا

در این اشعار به ترکیبات و تصاویری از این دست بسیار برمی‌خوریم: گل یخ، چاقوی پرنده، پرندهٔ شیشه‌ای، پرندهٔ کاغذی، پرندهٔ فلزی، باغ‌های فلزی، میوه‌های مذاب فلزی، روزنامهٔ شیشه‌ای، انسان شیشه‌ای، باغ‌های شیشه‌ای، آینه‌های غمگین، شیپورهای متأسف، کاغذ سنگی، میزهای سفالی، زمان گچی، گل ساعت، نیمکت‌های علفی، مرد بنفش، مرد قرمز و...

www.SID.ir

به‌ویژه وقتی این ترکیب‌ها و تصاویر در ساخت و بافت جمله‌ها قرار می‌گیرند، پیچیده‌تر می‌شوند و تصاویری غریب‌تر و تجریدی‌تر ایجاد می‌کنند:

در جام ساعت دیواری گل‌های بنفشه را خواب کردیم/ در پنجرهٔ خواب ماهیان بودیم و روی صدف‌های بسترشان طرح صیادان را کشیدیم/ با همهٔ دختران و پسران شهرهای نیافتنی، فانوس شکوفه‌ها را روشن کردیم/ و بر درختان تهی از میوهٔ جنگلی آویختیم/ از مرز همهٔ باغ-های شیشه‌ای روشن که آویزش زرورق بود گذشتیم/ از کرانهٔ همهٔ دیوارهای نفوذناپذیر که روکشش کاشی پژمرده بود، عبور کردیم/ همهٔ گردن‌بندهای مروارید را که دانه‌هایش از غم بود، گسستیم (احمدی، ۱۳٤۱: ۳٤).

مطمئنا از منظر دنیای واقع، بین اجزای بسیاری از این ترکیب‌ها ارتباط منطقی و معنایی روشنی برقرار نیست؛ پس شاعر از منظر دیگری به اشیای پیرامون خود نگریسته است. در این منظر جدید است که «ساعت دیواری» می‌تواند به «جام» تشبیه شود، آن هم جامی که «گل‌های بنفشه» در آن به «خواب» روند. در عالم ظاهر، بین چهار جزء این تصویر تودرتو؛ یعنی ساعت دیواری، جام، گل‌های بنفشه و خواب نمی‌توان قائل به ارتباط شد؛ اما شاعر که از منظر جهان «فراواقع/ واقعیت برتر» (سوررئالیسم) به این اشیا و واژه‌ها نگریسته است، بین آن‌ها تناسب و ارتباطی کشف کرده است. از همین‌جا است که شاعر خواسته یا ناخواسته، آگاهانه یا ناآگاهانه به وادی سوررئالیسم قدم نهاده و با لویی آراگون هم‌صدا شده است که معتقد بود: «در ورای دنیای واقع روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجهٔ اول را دارند، مانند تصادف، پندار، وهم و رؤیا. این گونه‌های مختلف در یک نوع ادبی که همان سوررئالیته باشد، تجمع و تجانس پیدا کرده‌اند» (نک. سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۸۲۳). در دنیای «فراواقع» همه‌چیز قابل تشبیه به همه‌چیز است؛ همه‌چیز طنین خود، دلیل خود، تشابه خود، تضاد خود و گردش خود را در همه‌جا می‌یابد و این گردش، لایتناهی است.

۲-۱-۶-۳. ایجاد تصاویر پارادوکسی و سوررئال

دیدگاه سوررئالیسم در فرانسه، نگرش نسبت به تصویر شعری را از بنیاد دگرگون کرد. دیدگاه سوررئالیسم، زیبایی تصویر شعری را حاصل اجتماع عناصر ناساز می‌داند. به این معنی که هرچه عناصر سازندهٔ تصویر هنری، دورتر و ناسازتر باشند، تصویر خیال‌انگیزتر

www.SID.ir

و زیباتر است. این روش قیامی بود علیه همهٔ نظام‌ها و روش‌های متداول در هنر که تا آن روز رواج داشت (نک. فتوحی، ۱۳۸٦: ۲۹۷).

بنیاد فلسفی تصویر سوررئال از اساس با بوطیقای تصویر کلاسیک، رمانتیک و نمادگرا متفاوت است. در شعر سوررئال، تصویر به خدمت ایدهٔ دیگری درنمی‌آید، بلکه خود پدیده‌ای مستقل است. در بوطیقای سوررئالیسم «تصویر، توصیف نیست بلکه نوری است که می‌شکافد و پرده‌دری می‌کند؛ حرکتی به سوی مجهول است و بدین گونه ضربه و تکانی، تولید و حساسیت جدیدی ایجاد می‌کند» (آدونیس، ۱۳۸۰: ۱۷٦). از آنجا که هدف تصویرگری سوررئالیستی، کشف مجهول است، تصویری که آن مجهول را ثبت می‌کند، بی‌سابقه و ابتکاری است؛ برخلاف تشبیه از مقایسه و مقارنه به دست نمی‌آید، بلکه از آمیزش دو امر نقیض و دو عالم دور از هم پدید می‌آید. در این دیدگاه، تصویر به قصد بیان و تعبیر یک ایده یا اندیشه ساخته نمی‌شود؛ به عبارت دیگر یک مقولهٔ بیانی یا بلاغی نیست، بلکه یک آغاز و یک جرقهٔ ناگهانی است. درخشش و نیروی تصویر، حاصل نوع همنشینی اجزای آن است؛ هرچه آمیزش آن‌ها عقلا ناممکن‌تر باشد، قدرت تصویر و تکانهٔ ناشی از آن بیشتر خواهد بود. تصویر در این دیدگاه، شکفتن و خلق امر نوین است، نه عبور مجازی از واقعیت، تغییر، تعبیر و جانشین شدن نشانه‌های زبانی به‌جای اندیشه‌ها و ایده‌ها (نک. فتوحی، ۱۳۸٦: ۳۱۲).

آندره برتون در *ظروف مرتبطه* می‌گوید: «عالی‌ترین کارکردی که شعر می‌تواند آرزوی تحقق آن را داشته باشد، عبارت است از مقایسهٔ دو شیء که ویژگی‌هایی هرچه دورتر از هم داشته باشند و درآمیختن آن‌ها به هر نحوی، غیر منتظره و غافلگیرکننده به نظر آید» (نک. ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۳۱).

در دیدگاه برتون، تصویر باید تشنج و تنش ایجاد کند؛ هرچه عناصر ترکیب‌شدهٔ با هم ناسازگارتر باشد، تکانهٔ روحی آن بیشتر و قوی‌تر است. اصل تداعی تصویرها و اشیا که در تصویرگری کلاسیک رایج است، درست در تقابل با این نوع تصویرگری قرار دارد. در روش سوررئالیستی دو بخش تصویر، یکی منتج و تابع دیگری نیست که توسط ذهن براساس تشابه یا تناسب برای بیان یک مفهوم خاص طراحی شده باشد، بلکه تصویر، مولود یک لحظهٔ روانی است که در آن هیچ آگاهی و اختیاری وجود ندارد (نک. فتوحی، ۱۳۸٦: ۳۱۳– ۳۱٤). اکنون به بیان نمونه‌هایی از تصاویر پارادوکسی و سوررئالیستی در شعر یدالله رؤیایی

www.SID.ir

می‌پردازیم:

انسان و برف و فصل روزنه/ سوی مرتع گرد/ بوی بهارهای آبی می‌گیرد (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۲٦۸).

صدای تندر خیس/ و نور، نورتر آذرخش/ در آب، آینه‌ای ساخت/ که قاب روشنی از شعلهٔ دریا داشت (همو، ۱۳٤٤: ۵۸).

۲-۶-۳. زبان

۱-۲-۶-۳. استفاده از زبان پیچیده و مبهم

آنچه در آغاز خوانندهٔ متون سوررئالیستی را شگفت‌زده می‌کند، زبان است. زبان و اندیشه، ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند. دگرگونی در جامعه، دگرگونی در تفکر را در پی دارد. بنابراین طبیعی است که در چنین شرایط، زبان نیز دچار دگرگونی شود. انسان جدید ادبیات جدیدی را نیز ارائه می‌دهد، ازاین‌رو است که ما شاهد ابداع و نوآوری‌های متعددی، به‌ویژه در قلمرو زبان شعریم. شاعران سوررئالیست پیوسته به قلمرو شعر و جادوی آن می‌اندیشند و از سوی دیگر، شعر در میان سایر انواع ادبی، متعالی‌ترین زبان برای نمایاندن ابعاد روح انسان به شمار می‌رود. شاعران این مکتب، شعر خود را در راه واژگون کردن دنیای قدیمی با تمام عناصر و اجزای آن به کار می‌برند. به تمسخر گرفتن زبان، خود، زبانی متفاوت است و هرگاه سخن از شعر باشد که خود متفاوت است، با متفاوت در متفاوت روبه‌رو هستیم؛ بنابراین باید منتظر جنون سخن و عدم درک دیگران باشیم. نمونه‌ای از شعر مبهم سوررئالیست‌ها «مشاهدات تازه» از پل الوار است:

حیاط‌های کوچه بسته است/ اشعهٔ آفتاب/ محکوم است/ یک شیشهٔ شراب/ یک لیوان آب/ دوجفت عینک/ دوجین پیراهن/ بسیاری اندوه/ کمی کره/ اما فردا سایهٔ پاهایم را/ به عقد ازدواج سایهٔ پدرم/ درمی‌آورم/ لباس‌های خانوادهٔ بزرگ/ مردک را می‌ترساند/ زیرا خودش کوچک است و لباس‌ها بزرگ/ اما چراغ‌های آبی/ آسمان ژوئیه/ دختران دختران منند [از کتاب نتایج رویا] (نک. سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۹۳۸).

اولین هدف سوررئالیست‌ها، ویرانی زبان عادی و انکار روش صحیح گفتار است؛ همان زبانی که بیانگر دنیای درونی شخص و نشانگر جهان‌بینی او است. این ویرانی زبان توسط شورش همگانی به‌عنوان واکنشی در برابر عقلانیت حاکم تلقی می‌شد. عوامل مهمی که شاعران

www.SID.ir

سوررئالیست را به آفریدن زبانی نو برای تغییر نگاه انسان در ابتدای قرون گذشته واداشت، عبارت‌اند از: نقص در واقعیت‌های روزمره و عادی، تکیهٔ بیش از حد بر منطق و خردگرایی و همرنگ جماعت شدن در دیدگاه بسیاری از مردم (نک. موسوی شیرازی، ۱۳۸۷: ۱٤۹).

در ایران نیز یکی از انتقادهایی که همواره متوجه اشعار شاعران «حجم‌گرا» بوده است، پیچیدگی و نامفهوم بودن زبان شعر آنان است. عبدالعلی دستغیب، از مخالفان جدی این جریان، در کتاب *گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصرایران* با طرح بحثی دربارهٔ شعر «موج نو» پیشگام شعر حجم، با عنوان «نوآوری یا انحراف» دربارهٔ ویژگی زبانی این اشعار می‌نویسد:

> کم‌کم کار به جایی رسیده است که قطعه‌ها یا بهتر بگوییم نثر زشت و نادرست و فرنگی‌وار آن‌ها نه‌فقط از پهنهٔ درک مردم، بلکه از پهنهٔ درک روشنفکران نیز بیرون شده است، حال آن‌که هنر اصیل و ماندنی همیشه دارای جهات مشترک است که مردم از آن بهره‌مند می‌شوند و خواص نیز مدت‌ها دربارهٔ آن به گفت‌وگو می‌پردازند (دستغیب، ۱۳۷۱: ٦۸).

اسماعیل خویی، از شاعران صاحب‌نظر جریان شعر نیمایی، نیز در قضاوتی مشابه دربارهٔ این نوع شعرها می‌نویسد: «نکته این است که شعر اینان اغلب نامفهوم و حتی بی‌مفهوم است و نمونه‌های خوب آن نیز از درون آشفته و پراکنده است...» (خویی، ۱۳۵۲: ۸۳– ۸٤). شکی نیست که این شاعران به پیچیدگی اشعارشان واقفند. اصولا آن‌ها در پیچیده‌گویی و ابهام‌آفرینی تعمد دارند و معتقدند که شعر را باید برای خواص گفت نه برای عوام و منظور آن‌ها از خواص، بیشتر همان گروه شاعران موج نو و معدود افرادی است که مستقیما با آن‌ها در ارتباطند؛ در محافلشان شرکت می‌کنند؛ حرف‌هایشان رامی‌شنوند و به‌مرور، ذهن و ذوق پرورده‌ای برای فهم اشعارشان پیدا می‌کنند. آن‌ها برای یکدیگر شعر می‌گویند، نه برای مردم.

یدالله رؤیایی در یک جلسهٔ شعرخوانی در جواب سؤال یکی از حاضران که گفته بود: «آنچه مسلم است زبان شاعران امروز پیچیدگی‌هایی گرفته که شاید این شعرها را همان دوستان نزدیک شاعر درک کنند؛ آن هم وقتی‌که خود شاعر به تفسیر بپردازد. نظر شما چیست؟» پاسخ می‌دهد:

> نه‌تنها شعر امروز ایران، بلکه شعر ملت‌های دیگر هم زبانی ندارد که عامه از آن چیزی بدانند. اصولا شعر را نباید برای عوام بگویند و سطح آن را تا این حد پایین بیاورند. حرف‌های

www.SID.ir

تکراری هیچ‌گاه ما را به هیجان و پرسش وانمی‌دارد. مقصود، این‌که شاعر باید شعر بیافریند؛ اما آن‌که میان شاعر و عامه، پلی می‌بندد روشنفکر است. اینان باید شعر را برای دیگران تفسیر نمایند (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱٦٦).

ابهام موجود در اشعار این شاعران تا به آنجا است که حتی در بسیاری موارد، نام و عنوان مجموعه‌های شعری این شاعران نیز مفهوم و معنای روشنی را به دست نمی‌دهد و خواننده یا شنونده در فهم درست آن‌ها عاجز می‌ماند؛ مجموعه‌هایی نظیر *وصلت در منحنی سوم*، *نمک و حرکت ورید* از اسلام‌پور، *من فقط سپیدی اسب را گریستم* از احمدرضا احمدی، *از دوستت دارم* از یدالله رؤیایی، *نفس زیر لختگی* از احمدرضا چگنی، *بر تفاضل دو مغرب* از محمدرضا اصلانی (نک. حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۷۲). برای نشان دادن ابهام موجود در اشعار این شاعران به نقل نمونه‌ای از مجموعهٔ *وصلت در منحنی سوم* از پرویز اسلام‌پور اکتفا می‌کنیم:

یال‌هایی که مرثیه در باد دارند/ با نیشکر و دود/ تا من با هزار رخش/ از آفتاب بگذرم/ که اگر به دستی است/ تازیانه مست اندام است/ به هزار وصله مگر/ غلامی در وعده‌گاه است/ و بدر تمام سکه‌ای که خورشید مات بود/ به ده دست و صد چشم/ نخل نقره در بخار مشتعل/ آغوشی که همیشه مجمر طاعون پرورد/ مسافر دشنه در کف دارد (اسلام‌پور، ۱۳٤٦: ١٤).

۲-۲-۶-۳. آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی نحوی

یکی از شگردهای شاعران برای دستیابی به برجستگی یا تشخص زبانی، عدول عمدی آن‌ها از هنجارهای نحوی زبان است. در شعر زیر از رؤیایی این مسئله آشکارا دیده می‌شود:

از تو سخن، از به آرامی/ از تو سخن، از به تو گفتن.../ من با گذر از دل تو می‌کردم/ من با سفر سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست./ من با به تمنای تو/ خواهم ماند.../ من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه‌ای از به آرامی/ من دوست دارم از تو شنیدن را (رؤیایی، ۱۳٤۷: ۳۵).

ممکن است بپرسیم این چگونه زبانی است و از چه «دستور»ی پیروی می‌کند: «من با به تمنای تو خواهم ماند» یا «از تو سخن، از به آرامی» ... رؤیایی خود این گونه سخن گفتن را نوعی هنر زبانی می‌خواند و دربارهٔ این شعر و در توضیح برخی از جملات آن می‌نویسد:

در این قطعه سعی کرده‌ام از امکانات دستور زبان فارسی به نفع شعر استفاده کنم؛ مثلا: من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه‌ای از به آرامی»؛ «به آرامی» در دستور، قید است و

www.SID.ir

قاعدتا جایش اینجا نیست؛ معمولا باید گفت: «ای جلوه‌ای از آرامش»؛ ولی من «اسم» فرضش کرده‌ام. گاه می‌شود فعل را هم به جای اسم گذاشت، مثل: من با گذر از دل تو می‌کردم/ من با سفر سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست. «سفر سیاه چشم تو زیباست» را «اسم» گرفته‌ام. در هر حال این گوشه‌ای از جست‌وجوهایی است که در این دفتر شده است (رویایی، ۱۳۵۷: ۷۱ -۷۲).

می‌بینیم که رؤیایی از نشاندن یک نوع دستوری در جایگاه نوع دستوری دیگر سخن می‌گوید و این‌چنین است که در اشعار شاعران موج نو فراوان برمی‌خوریم به این‌که قید یا فعل در جایگاه اسم نشسته باشد یا اسم به‌عنوان صفت به کار رفته باشد (حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

۳-۶-۳. موسیقی

۱-۳-۶-۳. گرایش به زبان نثر و گریز از وزن و قافیه در شعر

یکی از مظاهر بارز سنت‌گریزی این شاعران، اجتناب آن‌ها از به‌کارگیری هرگونه وزن، موسیقی و قافیه در شعر است. توضیح این‌که این شاعران نه‌تنها وزن و قافیه را در مفهوم سنتی و نیمایی آن قبول نداشته‌اند، بلکه حتی از نوع خاصی از موسیقی که در «شعر سپید» یا شاملویی رعایت می‌شده و بر مؤلفه‌هایی مانند هم‌آوایی، هم‌حروفی، هم‌نوایی، تناسب، تقارن، تقابل و نوع خاصی از قافیه‌بندی مبتنی بوده، گریزان بوده‌اند؛ تا آنجا که احمدرضا احمدی، از پیشگامان این جریان شعری در ایران، به‌صراحت اعلام می‌کند که حاضر نیست حتی یک کلمه را به خاطر وزن بکشد، بلکه از نظـر او وزن را باید قربانی کلمات کرد. نتیجهٔ این دیدگاه، اشعاری بود نظیر شعر زیر از او:

داروهای بی‌اثر/ که نام ما را/ بی‌اعتنا به طبیب/ می‌کشتند/ می‌خواستند پنجره‌های بارانی را/ برایت بفرستند (احمدی، ۱۳٤۷: ۳۹).

این بخش از شعر بالا که در شش سطر عرضه شده است، در حقیقت یک جملهٔ مرکب است که اگر بخواهیم آن را به‌صورت زیر بنویسیم، از نظر شکلی و شیوهٔ بیان هیچ تفاوتی با نثر نخواهد داشت:

داروهای بی‌اثر که نام ما را بی‌اعتنا به طبیب می‌کشتند، می‌خواستند پنجره‌های بارانی را برایت بفرستند.

عجیب آن‌که اسماعیل نوری‌علاء در کتاب *صور و اسباب در شعر امروز ایران* می‌کوشد

www.SID.ir

تا این مدعا را که یکی از خصوصیات شعر موج نو توسل به نثر است، بی‌اساس جلوه دهد؛ درحالی که او خود در تقسیم‌بندی‌ای که از شاعران موج نو ارائه می‌دهد از نوزده شاعری که بر می‌شمرد، شانزده شاعر را از شاعران نثرگرا معرفی می‌کند که این شاعران برخی در شاخهٔ «موج نو اصیل» جای می‌گیرند و برخی دیگر در شاخهٔ «موج نو مشکل». تنها سه شاعر از این نوزده شاعر از نظر او نظم‌گرا هستند که عبارت‌اند از: جواد مجابی، حسین مهدوی و یدالله رؤیایی؛ اما برخی از همین شاعرانی که او به‌عنوان نظم‌گرا از آنان یاد می‌کند، بسیاری از اشعارشان منثور است؛ نظیر یدالله رؤیایی که شعر زیر نمونه‌ای از اشعار منثور اوست:

در گفت‌وگوی ما/ فنجان تو کوهستانی است/ وقتی‌که به بوسه‌های تو معنا می‌بخشد/ وقتی‌که بوسه‌های ما نما می‌گیرد/ چشمان تو روح هندسی‌شان را/ در کوهستان پنهان می‌سازند (رؤیایی، ١٣٤٦: ٣٢).

بنابراین می‌توان گفت که نثرگرایی از ویژگی‌های مهم زبانی شعرحجم است (نک. حسین‌پور، ١٣٨٢: ١٧٢).

۴-۶-۳. فردگرایی و تعهدگریزی در «سوررئالیسم» و «شعر حجم»

در آگاهی از ریشه‌های سوررئالیسم نباید موضوع مهم *ازخودبیگانگی انسان* و *تضاد هنرمند و جامعه* را که بیماری مدرنیته است، فراموش کرد. ریشهٔ عمیق این تفکر را باید در زایش حس ازخودبیگانگی انسان دید که با آغاز دوران صنعتی غرب به‌صورت مبهم پا گرفت و هرچه جلوتر آمدیم بر ابعاد آن افزوده شد و این حقیقتی است که در هر جامعهٔ حتی نیمه‌صنعتی می‌توان آن را لمس کرد.

ژان‌ژاک روسو[١٢] اولین کسی بود که مفهوم بیگانگی را به کار برد. تجربهٔ وی در جمهوری کالوینی ژنو، او را به درک این نکته رهنمون ساخت و گفت: وکلایی به نمایندگی مردم می‌پردازند، آن مردم، از جمع خود بیگانه می‌شوند و در نتیجه، از مردم بودن باز می‌ایستند. هگل[١٣] و مارکس[١٤] مفهوم بیگانگی را به‌طور فلسفی گسترش دادند و گفتند که بیگانگی بشر از لحظه‌ای شروع می‌شود که به دلیل کار و تولید از طبیعت می‌گسلد (نک. ثروت، ١٣٨٥: ٢٤١).

www.SID.ir

رمانتیست‌ها، نخستین نویسندگانی بودند که این حس سرگشتگی را در فرار به گذشته‌های دور، بی‌آن‌که ضرورت تاریخی عصر را درک کرده باشند، نمایش دادند. به همان نسبتی که صنایع جدید پیشرفت می‌کرد و چهرهٔ زندگی تیره‌تر و کدرتر می‌شد، رنگ رخسارهٔ گذشته در چشم هنرمند رمانتیک هر دم درخشان‌تر و دلپذیرتر می‌شد.

همین تضاد و تناقض هنرمند و جامعه و یا همان بیگانگی است که در سوررئالیسم حدت و شدت بیشتری پیدا می‌کند. تا آنجا که انواع بیگانگی‌ها در ادبیات نیز نمایش داده می‌شود. کافکا[۱۵] در *قصر* و *محاکمه* آن را مطرح می‌کند؛ چنانکه شخص به‌جای تشخص اسمش فقط با حرف مشخص می‌شود و در مجموع به پرونده تبدیل می‌شود. چنین شخصی در پیچ و تاب ادارات گسترده و سازمان‌های پیچیدهٔ امروزی وجودش مبهم است و هرگز در هزارتوی تشکیلات به نمایندگان عالی‌رتبه دسترسی ندارد. وجود او نیز در ردیف میز و صندلی و رایانه و تلفن و اشیای دیگر تلقی می‌شود و به‌ویژه، در روزگار ما چیزی در حد فقط یک کد است؛ همان کدی که همهٔ اشیا دارند. بیگانگی، تأثیر قاطعی در هنر و ادبیات قرن بیستم داشته است؛ نوشته‌های کافکا، موسیقی شوین‌برگ، سوررئالیست‌ها، بسیاری از هنرمندان انتزاعی، داستان‌ستیزها، نمایش‌ستیزها، آلودگی‌های مشئوم ساموئل بکت[۱۶] همه را تحت تأثیر قرار داده است.

نتیجهٔ این بیگانگی‌ها به نیستی‌گرایی (نیهیلیسم) و غیر انسانی شدن هنر انجامیده است. در جهان بیگانه که فقط اشیا و پدیده‌ها در آن ارزش دارند، انسان به شیئی در میان اشیا تبدیل شده است؛ در واقع وی به‌ظاهر بی‌کفایت‌ترین و نکوهیده‌ترین اشیا است.

بدین‌ترتیب در جهان صنعتی و پس از آن، انسان وحدت خود را به‌کلی از دست می‌دهد و چندپاره می‌شود؛ چندپارگی انسان و جهان به‌کرات در آثار این دوران متجلی شده است؛ نه وحدتی به‌جا مانده است و نه جامعیتی. این مسئله از نزدیک با ماشینی و تخصصی شدن جهان نو، با قدرتی خردکننده، با ماشین‌های نامعلوم و با این واقعیت بستگی دارد که بیشتر ما گرفتار مشاغلی هستیم که فقط بخش کوچکی از یک روند بزرگ‌تری به شمار می‌آید که نه مفهوم آن را درک می‌کنیم و نه در موقعیتی هستیم که بتوانیم درک کنیم (همان: ۲٤۱– ۲٤۹).

مسئلهٔ فردگرایی و عدم تعهد در ایران، از بحث‌های مهم و مطرح بین شاعران و نظریه‌پردازان جریان‌های مختلف شعری دههٔ سی به بعد بوده است. نیما و پیروان او برای

www.SID.ir

شاعر مسئولیت و رسالت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی قائل بودند و می‌گفتند که شاعر نمی‌تواند و نباید در برابر دردها، مشکلات و آرمان‌های مردم و جامعه بی‌اعتنا باشد. شاعران «جریان شعر مقاومت» نیز شاعر را در برابر آحاد مردم متعهد و مسئول می‌دانستند و شعر را مانند سلاحی برای مبارزه با دشمنان آرمان‌های ملت می‌انگاشتند. شاعر، در نظر آن‌ها همچون چریک و رزمنده‌ای بود که دوشادوش دیگر مبارزان با سلاح شعر و هنر به قلب دشمن می‌زد و در این راه از اسارت و زندان و حتی جان دادن نیز دریغ نداشت. در برابر این دو جریان، شاعران موج نو و حجم‌گرا قرار داشتند که مسئلهٔ تعهد و رسالت اجتماعی و سیاسی شاعر را منکر بودند و شاعر را تنها «مسئول کار خویش» می‌دانستند و از هر مسئولیتی جز آن گریزان بودند. در بیانیهٔ شعر حجم می‌خوانیم: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می‌گریزد» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۳۵).

البته برخی از جمله‌های بیانیهٔ شعر حجم به‌گونه‌ای است که گویی این شاعران به نوع خاصی از تعهد معتقدند؛ زیرا آنچه در این بیانیه طرد شده، «مسئولیت‌ها و تعهدهای جهت‌داده‌شده»، «دروغ ایدئولوژی» و «حجرهٔ تعهد» است؛ یعنی همان تعهدی که مانند حجره و دکانی برای سوداگری و عوام‌فریبی باشد و این همان چیزی است که یدالله رؤیایی در سال ۱۳۵٤ش. در مصاحبه‌ای به آن اشاره و سعی می‌کند که مسئلهٔ تعهدگریزی شاعران موج نو یا حجم‌گرا را ناشی از شایعه و شائبه‌ای قلمداد کند که برخی از منتقدین مغرض به آن دامن زده‌اند. اما حقیقت آن است که به دلایلی این شاعران نه‌تنها «تعهدگریز» که حتی «تعهدستیز» بوده‌اند؛ دلیل اول این‌که بنای شعر موج نو و حجم‌گرا بر گریز از «واقعیت» و توجه به «ماورای واقعیت/ واقعیت برتر» است و این واقعیت برتر چیزی و جایی در عمق ذهن و روان شاعر است و این یعنی گریز از عینیت و واقعیت به ذهنیت. نکته این است که چگونه می‌توان از شاعرانی که از *واقعیت‌های روزانه و معمول* می‌گریزند و *در ماورای واقعیت‌های موجود* به دنبال دریافت‌های ذهنی و وهمی خود می‌گردند، انتظار داشت که نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جامعه حساس باشند و خود را در برابر مسائل و مشکلات و موانع موجود بر سر راه جامعه متعهد و مسئول بدانند.

دلیل دیگر این‌که بنا به گفتهٔ یکی از مدافعان این جریان شعری، اصولا «شعر موج نو حرکت قاطعی به سوی شعر ناب محسوب می‌شود و به همین دلیل بسیاری از مشخصات

www.SID.ir

شعر ناب را می‌توان در آن مشاهده کرد» (نوری‌علاء، ۱۳٤۸: ۳۱۰). در «شعر ناب» شعر وسیله نیست، هدف است؛ یعنی هدف از شعر، خود شعر است نه چیزی بیرون از آن. این دیدگاه هیچ‌گاه با روح تعهد و مسئولیت سازگار نیست. در شعر ناب به‌شدت از عوامل و عناصر «غیر شاعرانه» پرهیز می‌شود و تعهد داشتن نسبت به تفکر خاص، مرام و مسلک و جهان‌بینی خاص، گروه و جامعهٔ خاص از جملهٔ عناصر غیر شاعرانه‌ای است که باید از آن پرهیز شود.

همچنین اشعار و آثار شاعران حجم‌گرا و موج نو خود دلیل دیگری بر عدم تعهد این شاعران نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی است؛ اشعاری که در آن‌ها هیچ حرف و حدیثی از مردم و غم‌ها و شادی‌ها و آرمان‌ها و آرزوهایشان نیست (نک. حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

۴. نتیجه‌گیری

از میان جریان‌های شعر معاصر ایران، موج نو و حجم‌گرایی، تأثیرهای فراوانی از مکتب ادبی سوررئالیسم پذیرفته‌اند. ویژگی‌های تصویری، زبانی و موسیقایی شعر حجم تماما در اشعار سوررئالیستی مشاهده می‌شود که عبارت‌اند از: کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیا، ایجاد تصاویر پارادوکسی و سوررئال، استفاده از زبان پیچیده و مبهم، آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی نحوی، گرایش به زبان نثر و گریز از وزن و قافیه در شعر.

فردگرایی شاعران حجم‌گرا در ایران نیز یادآور فردگرایی موجود در آثار سوررئالیستی است؛ البته گفتنی است جریان‌های موج نو و حجم در ایران، به لحاظ سرنوشت هنری نیز شباهت بسیاری با فرجام کار سوررئالیسم داشته است. سوررئالیسم به معنای خاص آن، پس از جنگ جهانی دوم، راه افول پیمود و با شکست مواجه شد و برتون- جدای از نقاشی و آثار سالوادور دالی[۱۷]- تقریباً تنها سوررئالیست گروه باقی ماند. همین اتفاق نیز برای حجم‌گرایان ایران رخ داد و امروز کاملا آشکار است که شعر حجم، جریان مسلط شعر ایرانی نیست و تقریبا در این نام‌ها خلاصه می‌شود: یدالله رؤیایی، بیژن الهی، پرویز اسلام‌پور، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی.

www.SID.ir

۵. پی‌نوشت‌ها

1. spacement
2. Sur
3. Real
4. Guillaume Apollinaire
5. André Breton
6. Louis Aragon
7. Paul Éluard
8. Philippe Soupault
9. Sigmund Freud
10. intrigue
11. Espacementalism
12. Jean-Jacques Rousseau
13. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
14. Karl Marx
15. Franz Kafka
16. Samuel Beckett
17. Salvador Dalí

۶. منابع

- آدونیس، احمدعلی سعید (۱۳۸۰). ***تصوف و سوررئالیسم***. ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی. تهران: روزگار.
- آقاجانی، شمس؛ علی باباچاهی؛ مظفر رؤیایی و یزدان سلحشور (۱۳۸۵). «حدس بزن چه کسی برای تعریف حجم می‌آید». ***مجلهٔ بایا***. ش ٤١. صص ١٣- ٣٤.
- اسدی، علیرضا و سعید بزرگ بیگدلی (۱۳۹۱). «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه». ***فصل‌نامهٔ نقد ادبی***. د ٥. ش ١٧. صص ١٠٥- ١٢٧.
- احمدی، احمدرضا (١٣٤١). ***طرح***. چ ١. تهران: [بی‌نا].
- ---------- (١٣٤٧). ***وقت خوب مصائب***. چ ١. تهران: زمان.
- اسلام‌پور، پرویز (١٣٤٦). ***وصلت در منحنی سوم***. چ ١. تهران: [بی‌نا].
- ثروت، منصور (۱۳۸۵). ***آشنایی با مکتب‌های ادبی***. تهران: سخن.
- حسین‌پور، علی (۱۳۸۲). «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر فارسی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز***. ش ۱۸۸. صص ۱۵۷- ۱۸۰.

Archive of SID
www.SID.ir

- خائفی، عباس و محسن نورپیشه (۱۳۸۳). «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی». ***فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی***. ش ٥. صص ٥٥- ٧٤.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم و فاطمه تیموری فتحی (۱۳۹۱). «تشابهات صوری ادبیات سوررئالیستی در تذکرةالاولیای عطار». ***فصل‌نامهٔ شعرپژوهی*** (بوستان ادب). د ٤. ش ۱۳. صص ۱-۱۸.
- خویی، اسماعیل (۱۳٥۲). ***از شعر گفتن***. چ ۱. تهران: سپهر.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۱). ***گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران***. چ ۱. تهران: خنیا.
- رؤیایی، یدالله (۱۳٤۷). ***از دوستت دارم***. چ ۱. تهران: روزن.
- ---------- (۱۳٥۷). ***از سکوی سرخ***. به اهتمام حبیب‌الله رؤیایی. چ ۱. تهران: مروارید.
- ---------- (۱۳٤٤). ***دریایی‌ها***. چ ۱. تهران: مروارید.
- ---------- (۱۳٤٦). ***دلتنگی‌ها***. چ ۱. تهران: روزنه.
- ---------- (۱۳۷۹). ***هفتاد سنگ قبر***. گرگان: آژینه.
- ---------- (۱۳۸٥). «بیانیهٔ شعر حجم». ***مجلهٔ بایا***. ش ٤۱. صص ۳٥- ۳۷.
- ریچاردز، آی. ای. (۱۳۸۲). ***فلسفهٔ بلاغت***. ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی. تهران: قطره.
- سیدحسینی، رضا (۱۳٥۳). ***مکتب‌های ادبی***. تهران: پیام.
- ---------- (۱۳۸۱). ***مکتب‌های ادبی***. چ ۱۱. تهران: نگاه.
- فتوحی، محمود (۱۳۸٦). ***بلاغت تصویر***. چ ۱. تهران: سخن.
- ---------- (۱۳۸٥). «ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی». ***مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد***. د ۳۹. ش ۱٥۲. صص ۱- ۲۳.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۷). «بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سوررئالیست». ***پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی***. ش ٥۷. صص ۳۱۷- ۳۳٤.
- علی‌زاده، ناصر و ویدا دستمالچی (۱۳۹۱). «مطالعهٔ تطبیقی خرق عادت در ادبیات عرفانی و سوررئالیستی». ***فصل‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*** (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز). د ٦٥. ش ۲۲٥. صص ۱۲۱- ۱٤۱.

Archive of SID
www.SID.ir

- مشتاق‌مهر، رحمان و ویدا دستمالچی (۱۳۸۹). «پیشینهٔ مبانی سوررئالیسم در ادبیات عرفانی». ***فصل‌نامهٔ متن‌پژوهی ادبی***. د ۱٤. ش ٤٤. صص ۸۳-۱۰۰.
- موسوی شیرازی، سیدجمال (۱۳۸۷). «تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر». ***پژوهش زبان‌های خارجی***. ش ۵۰. صص ۱٤۷-۱۵۷.
- نوری‌علا، اسماعیل (۱۳٤۸). ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***. چ ۱. تهران: بامداد.

References:

- I.A. R. (2003). *The philosophy of Rhetoric*. Translated by: A. Mohammadi. Tehran: Ghatre [In Persian].
- Adunis, A. (2001). *Sufism and Surrealism*. Translated by: Habibollah Abbasi. Tehran: Ruzegar [In Persian].
- Aghajani, Sh. et. al. (2006). She'r Hajm (Spacementalism). Baya Magazine. No. 41. Pp. 13- 34 [In Persian].
- Ahmadi, A. (1962). *Tarh*. Tehran: Ahmadi [In Persian].
- ---------- (1968) *Good Time of Disaster*. Tehran: Zaman [In Persian].
- Ali-Zadeh, N. & V. Dastmalchi (2012). "A Comparative study of magic in mystic and Surrealistic literature *". Quarterly of Persian Language and Literature (Faculty of Humanities, Tabriz University).* Vol. 65. No. 225. Pp 121-141 [In Persian].
- Asadi, A.R. & S. Bozorg Bigdeli (2012). "Surrealism is Sufi tales" Quarterly Literary Criticism. Vol.5. No.17, pp 105 127 [In Persian].
- Dastgheyb, A. (1992). *Conflicting Trends in the Contemporary Iranian Literature*. Tehran: Khonya [In Persian].
- Eslampur, P. (1967). *Marriage in the Third Curve*. Tehran: Eslampour [In Persian].
- Fotuhi, M. (2006). “Surrealist Image Features". *Journal of Language and Literature, Mashhad Faculty of Humanities*. Vol. 39. No. 152. pp 1-23 [In

www.SID.ir

Persian].

- ---------- (2007). *Image Rhetoric*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- Ghavimi, M. (2008). “Bufe Kour and Shazde Ehtejab: Two surrealist novels”. *Journal of Human Sciences ,Shahid Beheshti University*. No. 57. Pp: 317- 334 [In Persian].
- Hossein-pour, A. (2003). New wave Persian poetry and She'r Hajm. *Journal of Tabriz Faculty of Humanities*. No. 188. pp. 157-180 [In Persian].
- Khaefi, A. (2004). “Defamiliarization in the poetry of Yadollah Royaee”. *Journal of Literary Studies.* No. 5. pp. 55- 74 [In Persian].
- Khalili Jahan-Tigh, M. & F. Timouri Fathi (2012). " Appearance similarities Surrealistic literature in Attar´s Tazkerat-o-Olia". *Quarterly Boostan Adab.* Vol.4. No.13. Pp 1-18 [In Persian].
- Khoi, E. (1973). *Talking about Verse*. Tehran: Sepehr [In Persian].
- Moshtaq Mehr, R. & V. Dastmalchi (2010). "History of Surrealism basis in mistic literature". *Quarterly of Literary Text Research*. Vol. 14. No. 44. pp. 83-100 [In Persian].
- Musavi Shirazi, J. (2008). “Surrealism influence on contemporary thinking”. *The Study of Foreign Languages.* No. 50. Pp: 147- 157 [In Persian].
- Noooriala, E. (1969). *Images in the Contemporary Poetry*. Tehran: Bamdad [In Persian].
- Royaee, Y. (1965). *Sea People*. Tehran: Morvarid [In Persian].
- ---------- (1967). *Homesicknesses*. Tehran. Rozane [In Persian].
- ---------- (1968). *OF Love*. Tehran: Rozan [In Persian].
- ---------- (1978). *Red Stone Bench*. Tehran: Morvarid [In Persian].
- ---------- (2000). *Seventy Tombstones*. Gorgan: Agine [In Persian].
- ---------- (2006). “Statement of She'r Hajm (Spacementalism)”. *Baya Journal*. No. 41. pp. 35- 37 [In Persian].

www.SID.ir

- Servat, M. (2006). *Literary Schools*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- Seyyed Hosseini, R. (2006). *Literary Schools*. 11th ed. Tehran: Negah [In Persian].
- ---------- (2006). *Literary Schools*. Tehran: Payam [In Persian].

Archive of SID

www.SID.ir