بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل ششم ــ «صور و اسباب» و «نظریه ی موج نو»

آنچه به عنوان دستگاه تئوریك شعر موج نو در کتاب «صور و اسباب» منعکس شده به شرح زیر قابل تلخیص است:

۱. تئوری ی شعر باید بر علم تکیه داشته باشد: می پذیریم که در زندگی بشر حضور ماوراء الطبیعه، به صورت چیزی جدا از ما و بیرون از ما، ممکن نیست و هرگونه حادثه ای در طول تاریخ بشر دارای اسبابی کاملاً قابل تعلیل و تعقل است، حتی اگر دانش کنونی ی ما تا بدان حد پیش نرفته باشد که موضوع مورد مطالعهٔ ما را تجزیه و تحلیل کرده و روابط علّی و متقابل آنها را روشن کند. (ص ۱۸ از کتاب «صور و اسباب»)

۲. علم امروز به ما می گوید که حاصل برخورد هر یك از ما با محیط زندگیمان، به صورت «تصاویر ذهنی» در بایگانی ی حافظه ثبت می شود، اما این تصاویر «عینِ» اشیاء و حوادث بیرون از ما نیستند چرا که حاصل هر تجربه (که «احساس» خوانده می شود) *با عکس العملی از*

جانب ذهن ما ممزوج می شود که «عاطفه» نام دارد. پس هر تصویر ذهنی دارای دو بُعد است، یکی «بعد احساسی» که از بیرون ذهن گرفته می شود و یکی «بعد عاطفی» که از درون ذهن تغذیه می کند. ذهن انسان دائماً سرگرم رجوع به حافظه و بیرون کشیدن تصاویر ذهنی ی بایگانی شده در آن است. اگر این تصاویر به همان شکلی که به حافظه رسیده اند به مرکز ادراك ذهنی برگردند حاصل کار «یادآوری» خوانده می شود؛ ولی اگر این تصاویر در درون حافظه در هم آمیخته و شکل عوض کرده باشند، حاصل بازگشت آنان به مرکز ادراك را «تخیل» می خوانیم. (ص ۲۱)

۳. تفکر- به مدد یادآوری، تخیل، و حافظه - نوعی تجربه در سازندگی است. انسان، که اندیشمند است، از طریق تعقل و اندیشه و یا به کمك تخیل و خاطره، در ذهن خویش به آزمایش و سازندگی می پردازد. تفکر ما امری تجریدی است و به وسیلهٔ رمزها و علامات صورت می گیرد و علامات نمایندهٔ تجربه های گذشتهٔ ما هستند. این علامات ممکن است کلمات باشند یا حروف و یا تصویر های ذهنی. و انسان به هنگام تفکر، به جای کمك گرفتن از اشیاء، از کلمه ها و اسم ها و به خصوص مفاهیم کلی مدد می جوید. در این راستا، زبان حاصل اندیشهٔ تجریدی ی ماست و با آن در رابطه ای تنگاتنگ و ارگانیك قرار دارد. (ص ۲۷)

٤. نتیجهٔ نهائی ی برخورد انسان با محیط، از یکسو شناخت او نسبت به محیط است، از سوئی نشان دادن واکنش نسبت به آن و، از سوی دیگر، گزارش کردن نتایج برخوردهای دائم ذهن با محیط. مصالح این واکنش و گزارش را تصویرهای ذهنی تشکیل می دهند که در ساخت خود احساس و عاطفه را یکجا و با هم دارند و در ظهور مجدد خود می توانند شکل یادآوری یا تخیل را به خود بگیرند. هرکجا که واکنش و گزارش

مبتنی بر یادآوری و تصویرهای کمتر عاطفی باشد ما با علم سرو کار داریم، و هرکجا که گزارش و عکس العمل ما از تخیل و عاطفه سرشار باشد ما به هنر می رسیم. (ص ۳۳)

۵. هرچه در سیر تمدن به پیش می رویم و آگاهی ی ما نسبت به کارکردهای مغز و ذهن بیشتر می شود، کار علمی و هنری نیز جنبهٔ آگاهانه تری بخود می گیرد. انسان اولیه نیز می توانسته هنرمند باشد، اما روش اندیشه و ارائهٔ هنرمند امروز با او بسیار متفاوت است. هنرمند امروز به دنیا و زندگی نگاهی مبتنی بر خردمندی می کند و با تکیه بردانش عظیم نسل خویش به جستجو وکشف می پردازد. (ص ۳۶)

۶. هنر انواع گوناگونی دارد. بخشی از آن که برای بیان از کلمات و زبان سود می جوید «ادبیات» نام گرفته است. در ادبیات کلمات جانشین یا نشانه های اشیاء و روابط بین آنها هستند و هنرمند (که در اینجا نویسنده خوانده می شود) به مدد آنها به گزارش می پردازد. (ص ۳۸)

۷. یکی از انواع ادبیات «شعر» بوده است که اگرچه از زبان و کلام سود می جوید اما، بر خلاف انواع دیگر ادبی، از زبان به عنوان وسیله ای برای گزارش آنچه در بیرون از ذهن رخ می دهد استفاده نکرده و بیشتر بر جنبهٔ تخیلی و «*بار عاطفی*» ی *تصاویر ذهنی و کلمات تاکید می کند*. به عبارت دیگر، شعر، که در گذشته «سخن مخیل، منظوم، متساوی الابیات و مقفی» بود، اکنون می تواند منظوم نباشد (یعنی «منثور» باشد)، تساوی ابیات در آن رعایت نشود، و از قافیه نیز سود نجوید، اما «مخیل» بودن آن غیرقابل انکار است. (ص ٤٤)

۸. پس، شعر نیز یکی از محصولات تفکر شاعر است، اما شاعر در تفکر خویش به نوعی تشریح و تجزیه و تحلیل بی تابانه دست می زند و به جای آنکه نظامی منطقی را برای درک یا شناخت یك موضوع دنبال کند، نظامی ساخته شده در ذهن خویش را، که خاص خود اوست و با تجربه های خصوصی ی او ارتباط پیدا می کند انتخاب نموده و می کوشد، تا به مدد این نظام، یکسره به درون موضوع خویش رسوخ کرده و در همان حال آن را از همه سو بنگرد. ورود و گذشتن از این مرز شناخت و ادراك به معنی ی به کار بردن تمام احساسات، عواطف و نیروی تخیل ماست. اینجا عرصهٔ بیکران تخیل سرشار آدمی است، عرصهٔ انجام تجربه های شدیداً ذهنی که همهٔ زندگی شاعر را در خود می پیچند و دیده ها و برداشت های گسسته اش را به هم پیوند می زنند. (ص ٤٧)

۹. شعر از «اختلاط» کلمات به وجود می آید، ولی این اختلاط، به علت وجود «بار عاطفی» ی کلمات، پیش از آنکه یك در کنار هم قرار گرفتن سادهٔ مربوط به دستور زبان باشد، شباهت به نوعی «ازدواج کلمات» دارد. در شعر، هنگامی که دو کلمه در کنار هم می نشینند، تنها ترکیبات جدید نمی سازند بلکه این اختلاط در سطوح مختلف ادامه پیدا می کند و تك تك اعضاء خانواده های این کلمات هم می توانند باهم - چه در ذهن شاعر و چه در ذهن خواننده - به ایجاد ترکیبات جدید دست بزنند. وقتی کلمات با همهٔ بارهای عاطفی شان با هم ازدواج می کنند حاصل کار دیگر فقط برداشتی یك طرفه و تنها نخواهد بود. با ترکیب شدن اعضاء خانوادهٔ کلمات در شعر، معانی ی جدیدی خلق می شوند که ممکن است حتی خود شاعر نیز از آنها بی خبر باشد. (ص ۵۲)

۱۰. ترکیب عاطفی ی کلمات در شعر به آفرینش چیزی به نام «تصویر شعری» می انجامد که با «تصویر ذهنی» متفاوت است. «تصویر شعری» در واقع حاصل کشف روابطی اصیل و ناشناخته در بین محفوظات

ذهن است و ما این «رابطه» ها را «تصویر های شعری» می خوانیم؛ یعنی در شعر آنچه از بیان رابطهٔ دو چیز مطرح می شود، به هر صورت که باشد، «تصویر شعری» نام دارد. تشبیه، استعاره، تمثیل، و سمبول از انواع تصاویر شعری هستند. (ص ۵۵)

۱۱. هرچه تصویر شعری از افشای اینکه چرا بین دو چیز رابطه برقرار کرده است خودداری کند بر ابهام شعری افزوده می شود و هرچه ارتباط مخفی تر شود شعر متوسع تر می گردد و تعبیرات تازه ای را دریافت و القاء می کند. البته گاه می شود که این ارتباط چنان مخفی باشد که در خود شعر اثری از آن یافت نشود، لکن شاعر واقعی در کلیت آثار خود این ارتباط را نشان می دهد و، به عبارت دیگر، یك شعر او به تفهیم اشعار دیگرش کمك می کند. (ص ۵۹)

۱۲. پس، شعر کلام مخیل *(به معنی ساختهٔ «تخیل» و سازندهٔ تصویر، و آنگاه «خیال انگیز») است که از کشف رابطه ای جدید بین اشیاء، تجربه ها و دریافت ها حکایت می کند و در کلمات درهم فرو رفته جاری است، و در بیان می کوشد تا از طریق تبدیل چیزهای کلی، ذهنی و عام، به چیزهائی جزئی، عینی و خاص، با حفظ ارتباط در این تبدیل، رابطهٔ کشف شده را به جسمی متبلور و منشوری چند وجهی مبدل سازد و در آن (به خاطر حضور ابهام) سمبولیسم و سوررئالیسم، که هر دو در گوهر شعر وجود دارند، درهم می آمیزند.* (ص ۶۰)

۱۳. اما شعر مجموعه ای در هم ریخته از تصاویر نیست. پاره های گسستهٔ اندیشه را باید بر هم سوار کرد و از ترکیب آنها «ساختمان» محکم و قابل درکی فراهم کرد. درواقع ازاینجا به بعد است که استعداد ذهنی ی شاعر درخلق تصاویر، جای خود رابه دانش فنی ی او می دهد وکار هنری ی

واقعی ی شاعر آغاز می شود. شاعر از کسوت آن واسطهٔ روانی که از طریق او با عالم ناخودآگاه تماس گرفته شده بیرون می آید و آگاهانه، همچون معمایر که مصالح ساختمان خویش را در پیش رو دارد، می خواهد تا با به کار بردن این مصالح (همان پاره های گسستهٔ اندیشه) ساختمان شعر خویش را بیآفریند. (ص ۶۸)

۱۴. پس شعر از درهم آمیختن دو سرشت مختلف به وجود می آید: نخستین سرشت ماهیتی شخصی دارد و وابستهٔ فعالیت ذهنی و ناخودآگاه شاعر است؛ اما شاعر، در مرحلهٔ ساختمان شعر، می کوشد تا به این سرشت شخصی خصوصیتی غیر شخصی – و حتی جهانی – دهد. سبك کار شاعر زادهٔ کشمکش این دو سرشت است. (ص ۶۹)

۱۵. هر شعر، چه در ساحت تصویر شعری، و چه در مرحلهٔ ایجاد ساختمان، باید نو و اصیل باشد. اما چنین شعری باید بتواند تداوم فرهنگی را نیز حفظ کند. البته این حفظ تداوم فرهنگی به معنی تقلید از سنت ها نیست، بلکه عبارت است از درك روحیهٔ خاص یك فرهنگ و یکی شدن با گوهر آن روحیه، آن هم در مسیر دائم تغییری که هیچ چیزی را در سر راه خود رها نمی کند و کسی را بازنشسته نمی سازد. نحوهٔ برداشت ما از فرهنگ گذشته نباید منجر به خلق معیارهای محافظه کارانه و دست و پاگیر شود، بلکه باید به نحوی باشد که ما را به سوی آزادی صحیحی در جهت ادامهٔ آن مواریث راهنمائی کند. بزرگترین خسران ما این خواهد بود که شاعران مستعد جوان بکوشند آزادی خویش را از طریق عدم عنایت و چشم پوشی از میراث فرهنگی خود به دست آورند. اگر انقلاب ادبی به سنت های انقلابی نظر نداشته باشد، انقلاب جز تجدید تحجر و بازگشت به نظامات پوسیده حاصلی نخواهد داشت. (ص ۷۵)

۱۶. هر شعر دارای مضمونی است اما، آنجا که کار هنری ی شاعر آغاز می شود، هنر او به «نحوهٔ ارائه» ی آن مضمون برمی گردد و در ساحت این ارائه است که توفیق و شکست او باید مورد ارزیابی منتقدان شعر قرار گیرد. قضاوت دربارهٔ مضمون شعر یك قضاوت اخلاقی است اما قضاوت راجع به «چگونگی» ی ارائهٔ مضمون شعر قضاوتی هنری به شمار می رود. گفتن اینکه هر شعر «سیاسی» خوب است و هر شعر «غیر سیاسی» بد است حاصلی جز خروج از حوزهٔ نقد هنری ی شعر ندارد. البته درست است که می توان خوانندهٔ شعر را از کجروی های اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی ی شعر و شاعر (به سلیقهٔ خود) باخبر ساخت تا لااقل همراهان ما بدانند که عنایت به ارزش های شعری تلویحاً به معنی ارج گذاری به پایگاه فکری و اجتماعی ی شاعران نیست اما، درست به همان ترتیب، دیگران نیز باید بدانند که مخالفت با عقاید یك شاعر دلیل نفی ی ارزش های هنری و شعری آثار او نخواهد بود. عنوان کردن معیارهای اخلاقی و سیاسی در ارزیابی های هنری موجب خواهد شد که شاعران ما از ترس افترا خوردن و محکوم شدن اغلب ناچار شوند صداقت را فرو نهند. در این صورت وظیفهٔ ما افشای این شهیدنمائی ها خواهد بود. (ص ۹۱)

۱۷. شعر نیمائی، با شکستن تساوی ابیات و عدول از جایگاه بخشنامه ای قافیه، و نیز با تغییر فرهنگ کلمات و موضوعات شعری، و سپس با عدول از بحور عروضی که در کار شاملو به اوج می رسد، عطایای جدیدی را برای شعر ایران به همراه داشته است. به خصوص استفاده شاعران شعر نیمائی از تمثیلات و سمبول های تازه، که جو سرکوبگر سیاسی حاکم در خلقشان موثر بود، کل فضای شعر ما را نو کرده است. اما این شعر، از لحاظ منطق حاکم برآن، هنوز با شعر قدیم ایران اشتراکات متعددی دارد.

مهم آن است که در شعر امروز ما بیان تصویری برجستگی خاص بیابد. تسلط این بیان تصویری است که، حتی به هنگام ساختن تمثیلی از جهانِ «واقعیت»، کار شاعر را به خلق جهانی «فراواقعی» می کشاند. اجزاء جهان شعر نیمائی از واقعیت گرفته می شود و شاعر نیمائی از این رابطه عدول نمی کند. اما ما می توانیم رابطهٔ این اجزاء را در دنیائی فراتر از واقعیت ادامه دهیم و، به عبارت دیگر، با لو رفتن و روزمره شدن تمثیل ها، وجه سمبولیك و سوررئالیستی آنها را مورد توجه قرار دهیم. پس شاعر امروز، در سیر تکامل شعر نیمائی، به ساحت تازه ای از شعر دست یافته که در آن وفاداری به واقعیت عینی مطرح نیست. شعر موج نو در این فضای تازه، استوار بر چنین پیش فرض هائی، و متکی به آن چارچوب نظری که شرح داده شد، به وجود آمده است. (ص ۲۹۹)

۱۸. شعر موج نو دارای ارزش های تمثیلی (به کار بردن نشانه ها برای اشاره به واقعیت) نیست و کلمات و تصاویر و معانی ی این شعر به چیزی آشکار و صری، که، همواره و بی تغییر، همزاد و برادر آنها باشند اشاره نمی کنند. در این شعر هر کلمه و هر مفهوم در بستری وسیع از تاریخ و فرهنگ جریان دارد و، در نتیجه، هر تصویر از بیان یك معنای معین امتناع می کند. همچنین «مفهوم» ها در ترکیب هائی گریخته از واقعیت، اما بر اساس منطقی درونی، با هم درمی آمیزند و کلمات، در ساحت های مختلف هستی ی خود، از صدا گرفته تا همپیوندی های تجربی و تاریخی، کنار یکدیگر می نشینند. (ص ۳۱۵)

۱۹. پس شعر از مفهوم خاص ادبیات خارج می شود و، با تاختن به سوی پالوده شدن از انواع مختلف ادبی و ناب شدن در حوزه ای ویژهٔ خویش، به بیانی فراگیرتر و خیالی عاطفی تر دست می یابد. (ص ۳۱۲)

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل هفتم ــ شعر حجم

شش ماه پس از انتشار کتاب «صور و اسباب»، شاعران «موج نوی مشکل گو»، که در آن زمان با نام گروه «شعر دیگر» شناخته می شدند، بنا به دعوت یدالله رؤیائی، تصمیم گرفتند تا «مانیفست» یا «بیانیهٔ» مورد نظر او را تدوین کنند. بدین سان، در سال ۱۳۴۸، با انتشار «صور و اسباب» از یکسو، و تدوین بیانیهٔ شاعران موج نوی مشکل گو (که «بیانیهٔ شعر حجم» خوانده شده) از سوی دیگر، جدائی ی این دو گروه قطعیت و رسمیت یافت.

بر حسب آنچه که در کتاب «هلاك عقل به وقت اندیشیدن» آمده،[1] در طی سه ماه، از پائیز تا زمستان ۱۳۴۸، یدالله رویائی، پرویز اسلامپور، هنرور شجاعی، بهرام اردبیلی، فیروز ناجی، محمد رضا اصلانی، همراه با هنرمندانی از رشته های دیگر، به بحث دربارهٔ نوشتن مانیفست مورد نظر رویائی نشستند و بالاخره متنی به عنوان «بیانیهٔ شعر

حجم» به امضاء چند تنی از آنان رسید. کتاب «هلاك...» این متن را از نشریهٔ «بررسی ی کتاب» شهریور ۱۳۵۰ نقل می کند، اما شاید بیانیه قبل از این تاریخ هم به چاپ رسیده باشد. به هر حال بیانیه، در همهٔ چاپ های بعدی هم تاریخ زمستان ۱۳۴۸ را در زیر خود دارد.

در مورد اینکه چرا و چگونه نام بخشی از موج نوئی ها، که به تشویق رویائی به گروه «شعر دیگر» پیوستند، به گروه «شعر حجم» تغییر یافته، و اساساً اینکه بر اساس چه احتجاجی به نام «حجم» رسیده اند، در هیچ کجا توضیحی بیش از آنچه در بیانیه وجود دارد داده نشده است. اما نکتهٔ جالب اینکه، جز همین نام، بقیهٔ این بیانیه چیزی نیست جز تکرار دیگرگونهٔ حرف هائی که اغلب آنها قبلاً در گفتگوهای شاعران موج نو با رویائی مطرح شده و به وسیلهٔ او تأیید گردیده بود. یعنی، همچنانکه دیدیم، کتاب «صور و اسباب» حداقل ۶ ماه قبل از تشکیل جلسات تهیهٔ مانیفست شعر حجم، یعنی در سرآغاز سال ۱۳۴۸، همهٔ آن حرف ها را به تفصیل مرتب کرده و بیان داشته بود و، در نتیجه، مانیفست شعر حجم صرفاً شرح دخل و تصرف هائی است که در «دستگاه نظری» ی موج نو به عمل آمده است. مثلاً:

۱. مانیفست مزبور چنین می گوید: «حجم گرائی آنهائی را گروه می کند که در ماوراء واقعیت ها، به جستجوی دریافت های مطلق و فوری و بی تسکین اند.»

ذکر اینکه شعر حجم به ماوراء واقعیت (سوررئال) توجه دارد آشکارا بازگوئی ی همان حرف هاست که سال ها بوسیلهٔ موج نوئی ها زده شده و در کتاب «صور و اسباب» تکرار گردیده بود. اما آنچه تازه و اضافی به نظر می رسد «جستجوی دریافت های مطلق و فوری و بی تسکین»

است. به راستی منظور نویسنده یا نویسندگان بیانیه در این مورد چیست؟ مانیفست شعر حجم در توضیح این مطلب می گوید: «...مطلق است برای آنکه از حکمت وجودی ی واقعیت و از علت غائی آن برخاسته است». معنای چنین سخنی نخست آن است که شاعران مزبور در مانیفست خود دارای یك «نگرش فلسفی» ی خاص هستند، و دو دیگر اینکه این فلسفه برای «واقعیت» به وجود یك «علت غائی» قائل است و می پندارد که «واقعیت»، حکمت وجودی خود را از آن علت غائی اخذ می کند. بیانیه می گوید که شاعر حجم، به جستجوی دریافتی «مطلق» از این «علت غائی» است که در «ماوراء واقعیت» قرار دارد.

این سخنان به روشنی نقیض اولین نکته ای است که قبلاً شاعران موج نو در مورد آن اتفاق نظر داشتند: نفی ماوراء الطبیعه به عنوان یك واقعیت ممکن، چه رسد به «حکمت وجودی ی واقعیت» و «علت غائی آن». شعر حجم، در همین نخستین قدم، با جستجوی حکمت وجودی و علت غائی ی واقعیت در ماوراء آن، خود را در بحثی فلسفی - عرفانی درگیر می کند و به سرعت راه را برای بازگشت اندیشه های صوفیانه و خانقاهی باز می نماید. بی دلیل نیست که از همان آغاز، و تا به امروز، شعر حجم گرایشگاه بسیاری از شاعران درویش مسلك بوده است.

۲. بیانیهٔ شعر حجم می گوید: «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می گریزد، و اگر مسئول است مسئول کار خویش و درون خویش است، که انقلابی و بیدار است».

زیربنای این فکر نیز همان احتجاجات موج نوئی است، که ارزیابی ی ارزش های اخلاقی و سیاسی ی شعر را هم ردیف ارزیابی ی ارزش های هنری آن نمی دانستند. اما، در عین حال، «موج نو» امکان الهام گرفتن

شاعر از ایدئولوژی ها و متعهد بودن او را به آرمان های سیاسی و اخلاقی نفی نمی کرد. موج نو معتقد بود که آنچه به نام شعر عرضه می شود باید قبل از هر چیز شعر باشد؛ اما آنگاه که اثر مورد نظر از این «کنکور» مشکل گذشت، از آنجا که مخلوق ذهن انسان اجتماعی است، و از آنجا که در پی ی ایجاد رابطه با دیگران است، می تواند نمایشگر اندیشه ای ایدئولوژیك بوده و متعهد به یك سیستم اخلاقی باشد یا نباشد. بهر حال این نمایشگری و تعهد نه از ارزش های هنری و زیباشناختی ی آن می کاهد و نه به آنها می افزاید.

بیانیهٔ شعر حجم اما ایدئولوژی و تعهد را به عنوان یك «ضد ارزش» مطرح می کند، بی آنکه توجه داشته باشد که ضدارزش خود ارزش دیگری است و پرداختن به آن، مساوی است با عدول از اصل اساسی ی بیرونی بودن قضاوت های اخلاقی و سیاسی نسبت به زیباشناسی ی هنری. شعر حجم، آن هم در زمانه ای که مردم کشور ما در سخت ترین شرایط ناشی از خفقان و سرکوب سیاسی به سر می بردند و جنگ چریکی - به عنوان تنها راه حل بازستانی ی آزادی ها - مطرح بود، به ایدئولوژی زدائی و تعهد گریزی در شعر می پردازد؛ و به روی خود هم نمی آورد که این نفرت از «ایدئولوژی» (که دروغ خوانده می شود) و «تعهد» (که حجره نام می گیرد) خود نوعی عمل روشنِ ایدئولوژیك برای کند کردن تیغهٔ شعری است که می خواهد، در کنار فریاد و گلوله، کمك رسانِ مبارزات مردمی باشد.

بدین سان «پرنسیپ ها»ی شعر حجم به همان پنج تائی هم که رویائی در مورد شعر موج نو می خواست[۲] نمی رسد، هرچند که این کمبود در سال ۱۳۵۰ و در مقالهٔ «در حاشیهٔ بیانیه ی شعر حجم» به وسیلهٔ خود رویائی،

که دیگر لحن یك رهبر رسمی را به خود گرفته بود، جبران می شود.

محمد حقوقی در مورد چند و چون این جریان چنین اظهار نظر کرده است: «...(جریان شعر سپید هم) بود تا ظهور شعری با نام موج نو که اسماعیل نوری علاش نام گذاشت و احمد رضا احمدی مهمترین شاعرِ ناشرِ آن بود. اما دیری نگذشت که ابتدا شعر انتزاعی ی دشوار بیژن الهی و بعد شعرِ تر و جوهرمند هوشنگ چالنگی، به دنبال شعر احمد رضا احمدی، که بیش از بیش روی به سادگی ی زبان داشت، خودنمائی کرد و در طلیعهٔ دههٔ ۵۰، به کوشش یدالله رویائی، نام جدید شعر حجم را بر خود گذارد. و طی جلسات متعدد به تنظیم بیانیه ای ویژه توفیق یافت و سرانجام، از میان بیست سی چهرهٔ نامدار و بی نام در هنرهای مختلف، به امضاء پنج شش شاعر موشح شد. و این همه را در جزوه ها و مجلات و نشریات تهرانی و شهرستانی ی آن ایام می توان دید - نوع شعری که همراه با جریان اصلی ی شعر امروز،[۳] با توقف ها و تحرك های متناوب و مکرر، نفس نفس زنان پیش می رفت، تا سال های آخر دههٔ ۵۰ که امواج انقلاب بدنهٔ شعر امروز را لرزاند...»[۴]

۷. شعر حجم

۱. این کتاب با نام *از زبان نیما تا شعر حجم* جلد شده است.

۲. رجوع کنید به صفحهٔ ۸۸ کتاب حاضر.

۳. منظور محمد حقوقی از «جریان اصلی ی شعر امروز» همان شعر نیمائی است. می بینیم که برای اشخاصی همچون حقوقی، نه تنها شعر سپیدِ پیش از دههٔ ۴۰، که حتی شعر موج نو و شعر حجم، و همچنین بقیهٔ توسعات آینده شان، که در فصول بعد به آنها خواهیم پرداخت، همچنان در «حاشیه» قرار دارند!

۴. محمد حقوقی. «مقدمه». *شعرنو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱. صفحهٔ «چهار».

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل هشتم ــ مفهوم سرعت در شعر حجم

بیانیهٔ شعر حجم می گوید که در فاصلهٔ بین «واقعیت» و «ماوراء واقعیت» یك «حجم» قرار دارد که شاعر، «برای رسیدن به دریافت، از این حجم به سرعت می پرد، بی آنکه جای پائی و علامتی به جا بگذارد». یعنی ما چگونگی و جریان پرش او را نمی بینیم، بلکه فقط وقتی با او روبرو می شویم که او به جهان ما بازگشته و دریافتش را از ماوراء واقعیت با خود به جهان واقعیت آورده و پیش روی ما نهاده است.

این «پرش» را رویائی ناشی از برقراری ی رابطه ای ناگهانی بین چیزها در ذهن شاعر می داند (همانطور که موج نوئی ها در مورد تصویر شعری می گفتند)[1] و او آن را، در همهٔ نوشته ها و مصاحبه های بعدی اش نیز، همواره اینگونه توجیه کرده است که: شاعرِ شعر حجم از توضیح اینکه چرا بین دو چیز رابطه برقرار کرده و، بر اثر برقراری ی این رابطه، به سوی ماوراء واقعیت جهیده است سر باز می زند. شاعر شعر حجم حتی به عمد

یکی از طرفین این رابطه را هم مکتوم نگاه می دارد: مثلاً به جای اینکه بگوید: «ماه هلالی طلوع کرد» می گوید «دم عقرب بتابید از سر کوه»![2] که در اینجا ابتدا شاعر دریافته است که ماهِ هلالی شبیه دم عقرب است و بعد، به جای اینکه بگوید «ماه هلالی که مثل دم عقرب است از سر کوه تابیدن گرفت»، عمل تابیدن را یکسره به «دم عقرب» نسبت می دهد. معنی ی این کار، به قول قدما، آن است که او «مشبه به» را به جای «مشبه» می آورد و «ادوات تشبیه» را هم ساقط می کند. البته توجه داشته باشید که بیانیهٔ شعر حجم، به جای ارائهٔ حتی این گونه توضیحات، فقط می کوشد تا نشان دهد که شاعرحجم از ابتدا تا به انتهای این فرگشت را با جهشی سریع و بلافاصله طی می کند: «شاعر حجم گرا این فاصله را با یك جست طی میکند، تند و فوری».

اما علم امروز به ما می گوید که این جست زدن تند و فوری تغییری در لزوم طی کردن تمام فرگشت اندیشه و دریافت نمی دهد؛ و کند و تند شدن این فرگشت لزوم سیر کردن در آن را نفی نمی کند. من، در همان کتاب «صور و اسباب»، در عین حالی که اظهار نظر دانشمند انگلیسی، «گوردن چایلد»، را در مورد «پرش سریع تفکر هنرمند به منزل نهائی ی خود» ذکر کرده بودم،[3] در حاشیهٔ مطلب نیز (از قول دکتر امیرحسین آریانپور) یادآوری کرده بودم که:

«در زندگی ی روزانه در بسا موارد بین مرحلهٔ اول شناخت (شناخت حسی) و مرحلهٔ دوم آن (شناخت منطقی) فاصله می افتد... [اما] شناخت ناگهانی - خواه معلول سرعت عمل استثنائی باشد، خواه نتیجهٔ غائی ی تفکرات پیشین - به نظر کسانی که طبعی کرامت بین و معجزه جو دارند - کاری خارق العاده است. اینگونه مردم شناخت را به دو گونه می دانند،

یکی شناخت عقلی و دیگری شناخت اشراقی یا شهودی. به گمان اینان، شناخت عقلی نتیجهٔ احساس و ادراك و استنتاج است و شناخت اشراقی یا شهودی از عالم حس برکنار است و تنها به مدد عبادت و ریاضت دست می دهد. غافل از آنکه شناخت دفعی (ناگهانی) نیز همانا شناخت معمولی و تدریجی است. با این تفاوت که مراحل مقدماتی ی آن به سرعت روی داده اند، و یا قبلاً واقع شده اند و شهود چیزی جز نتیجهٔ نهائی ی آن مراحل نیست».[4]

همچنین، عمل پنهان داشتن منازل و مسیر و چگونگی ی فرگشت آفرینش شعر، که می تواند بر خود شاعر هم همانقدر پوشیده باشد که بر خواننده، فن و شگردی نیست که شاعر حجم آن را کشف کرده باشد. به هر کتاب کهن «بدیع» نیز که مراجعه کنیم می بینیم که «تشبیه» را به دو دسته تقسیم کرده اند: تشبیه مُرسل (یا مظهر)، و تشبیه موکد (یا مضمر). و تشبیه مضمر آن چنان تشبیهی است که «ادات تشبیه» در آن یاد نشده باشند. در عین حال، برخی از قدما هرگونه تشبیهی را که ادات آن حذف شده باشد «استعاره» دانسته اند.[5] بدین سان، حداکثر ادعای شعر حجم آن است که شاعران آن از «تشبیه سالم و عادی» گریزان و به «استعاره» تمایل دارند و استعاره های خود را هم با یك پرش یا «جست» می سازند. تمام ادعای «مدرنیت» شعر حجم در زمینهٔ «تصویر شعری» در همین نکتهٔ ساده نهفته است.[6]

باری، در بیانیهٔ شعر حجم، جز همان عنایت به جهان بینی ی صوفیانه و جز همان مطرح کردن ارزشی غیرهنری به عنوان یك اصل هنری، حرف تازهٔ دیگری وجود ندارد. اما نویسندگان بیانیه، با انتخاب زبانی پیچیده و رمزآمیز خواسته اند این شبهه را به وجود آورند که کشف تازه ای پیش

آمده و می شود بر مبنای آن مکتب شعری ی جدیدی را به وجود آورد.

در عین حال، یکی از نکاتی که، با همهٔ وضوح، در مورد «شعر حجم» کمتر مور توجه قرار گرفته است، پیوند مستقیم آن با بسیاری از پیشنهادات «شعر حاشیه ای» است که در بخش اول کتاب از آن سخن گفتیم.[۷] در واقع اعتقاد به نقش کلیدی ی کلمات در گشودن دریچه های ذهن برای پرش به سوی آنچه در شعر حجم «ماوراء» خوانده می شود، توجه به فوریت و آنیت این پرش، ارزشمندتر دانستن تجربه های زبانی نسبت به تجربه های سازندهٔ تصویرهای عاطفی، و چشم داشتن به تعبیرات عارفانه، همگی اقتباس از نظرات تئوریك برخی از شاعرانِ شعر نوی حاشیه ای، همچون هوشنگ ایرانی، است. و بی سبب نیست که در نخستین شمارهٔ نشریهٔ «شعر دیگر» نیز آخرین «شاهین» تندر کیا و آخرین شعروارهٔ هوشنگ ایرانی، در کنار آثار شاعران حجم، به چاپ رسیده است. شاعران شعر حاشیه ای بی شك آبا ء شعر نویسی ی خودکارانه ای هستند که شعر متأخر رویائی و شعر حجم از خاکستر آن برخاسته است.

<u>۵. مفهوم سرعت در شعر حجم</u>

۱. بند ۱۰ از صفحهٔ ۱۰۳ در کتاب حاضر.

۲. یدالله رویائی. «در گفتگو با جلال سرفراز». *مجلهٔ آرش*. پاریس، دسامبر ۱۹۹۳.

۳. اسماعیل نوری علا. *صور و اسباب*. صفحهٔ ۱۱۲

٤. همان. صفحه ٤٤٧. شاید مشهورترین عبارتی که در مورد دریافت های ناگهانی به کار رفته است از آن «ارشمیدس»، دانشمند یونان باستان، باشد که مدت ها در جستجوی آن بود تا بداند چرا وزن اشیاء، وقتی در آب فرو می روند، سبك می شود، و آنگاه، روزی، هنگامی که در حمام بود، پاسخ پرسش خود را ناگهانه دریافت و عریان از حمام بیرون جست و فریاد کشید که: «اوریکا، اوریکا» (یافتم، یافتم).

۵. محمد رضا شفیعی ی کدکنی. *صور خیال در شعر فارسی*. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳٦٦. صفحهٔ ٦٦.

٦. رویائی، در همان گفتگو با جلال سرفراز، با توجه به این که منوچهری ی دامغانی زمستان را به لشگری تشبیه کرده که رسروده است «برداشت پنجه های همه ساعد چنار»، می گوید: و آن وقت، نهصد سال بعد، نادرپور، که در این تصویر جای «برگ» و «چو» را خالی دیده است، می آید و آنها را سرجایشان می گذارد، و آن حرف نگفته را گفته می کند و در شعری که برای خزان در کوچه های تهران گفته است می خوانیم «هر برگ همچو پنجهٔ دستی بریده بود»... خوب، از توضیح ایشان متشکریم. ولی تکلیف شعر چه می شود؛ تکلیف مدرنیسم از نُه قرن پیش به این طرف؟ می پرسید پرش و عبور یعنی چه؟ چه بگویم؟ نهصد سال پیش شاعری مثل منوچهری، اگر مشغله ای در میان حجم های ذهن نداشت لااقل رفتاری در سطح داشت، اما خیلی از شاعران امروز حتا به عبور از سطح هم رضایت نمی دهند...
(در مورد اصطلاح «سطح» در شعر حجم نگاه کنید به صفحهٔ ۱۱۸ کتاب حاضر.)

۷. نگاه کنید به صفحهٔ ۵۵ کتاب حاضر.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل نهم ــ دلایل انتخاب واژه ی «حجم»

اما هنوز هم به دلایل انتخاب واژهٔ «حجم» در نام این نوع شعر پی نبرده ایم. یعنی، اگر بپذیریم که بین واقعیت و ماوراء واقعیت «فاصله» ای وجود دارد که شاعر از روی آن «جست می زند»، نمی دانیم که چرا باید این فاصله را به صورت یك «حجم» تصور کنیم؟

واقعیت آن است که در بیانیه، و برای انجام این کار خاص، شگرد غیرعلمی و غیر منطقی ی تازه و جالبی به کار رفته است. به نظر می رسد یکی از شرکت کنندگان در جلسهٔ نگارش «بیانیهٔ شعر حجم»، که یقیناً از علم هندسه، و به خصوص هندسهٔ فضائی، با خبر بوده، پیشنهاد کرده است که «ادات تشبیه» را «ابعاد تصویر» بخوانند. و همین نکتهٔ ساده و صرفاً قراردادی، راه را بر نوعی مکتب سازی ی نوین گشوده است که تئوری را نه از راه استدلالات منطقی مربوط به شعر، بلکه از طریق جدا شدن از موضوع و پیش کشیدن استدلالات مربوط به هندسهٔ مسطحه و فضائی، به

دست می آورد.

صورت قضیه آن است که در دست داشتن واژهٔ «بُعد» به نویسندگان بیانیه امکان آن را داده است تا بتوانند، هرگاه که شاعر یکی از «ادات تشبیه» را ساقط کرد، بگویند که او از روی یك «بُعد» پریده است. بر اساس این قرارداد وضعی، تصویری هم که از راه حذف یکی از ادات تشبیه به دست می آید «تصویر تك بُعدی (یا خطی)» خوانده می شود. حال اگر دوتا از ادات ساقط شدند، به خاطر اینکه شاعر از دو «بعد» پریده است، نتیجهٔ حاصله را می شود «تصویر دو بعدی (یا مسطح، یا دارای طول و عرض، یا نتیجهٔ عبور از «سطح»)» دانست. و بالاخره اگر شاعر از روی سه تا از این ابعاد جست زده باشد حاصل کارش می شود «تصویر حجمی(یا سه بعدی، یا دارای طول و عرض و ارتفاع)». بیانیه استدلال می کند که چون شاعران گروه «شعر حجم»، در شعرشان، از روی سه بُعد می پرند پس شعرشان شعر حجم است. به همین سادگی. بیانیه می گوید که شاعر حجم «هر مظهری را که انتخاب کند، از بُعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با یك جست می پرد، و از هر بعد که می پرد از عرض، از طول، و از عمق می پرد.[1] پس از حجم می پرد، پس حجم گراست. و چون پریدن می خواهد، به جستجوی حجم است».

می بینید که چگونه، بر اساس یك قرارداد دلبخواه، اسم «ادات تشبیه» شده است «ابعاد تصویر» و بر اساس این تغییر نام استدلال شده است که، بین «واقعیت» و «علت غائی ی واقعیت»، فاصله ای سه بعدی، یا یك حجم، قرار دارد که شاعر حجم از روی آن به سوی علت غائی می پرد تا به دریافت های مطلق و فوری برسد! مشکلی که اغلب شعر دوستان در مورد بیانیهٔ شعر حجم، و نه خود آن نوع شعر، دارند به همین اختلاط

تئوری ی شعر با تئوری ی هندسهٔ فضائی بر می گردد.

اما بیانیهٔ حجم به این خلط مبحث اکتفا نمی کند. نویسندگان بیانیه، بلافاصله بنیاد هندسی ی تئوری سازی ی اختیاری ی خود را به دست فراموشی سپرده اند. آنها، بی آنکه توجه کنند که در هنرهای دیگر خبری از «ادات تشبیه» نیست که بتوان با حذف آنها به «حجم» رسید، آغاز مکتب عمومی و نوظهور «حجم گرائی» را اعلام داشته و هنرمندان رشته های دیگر را هم به پیوستن به این مکتب دعوت کرده اند.

در عین حال، از آنجا که، به قول بیانیه، «حجم گرائی خطابی جهانی دارد»، لازم بوده است که برای نام آن در زبان های فرنگی نیز معادلی یافت. در اینجا صلاح چنین دیده شده که واژهٔ «حجم» را نه به volume (که ربط این واژه را با هندسهٔ فضائی معلوم می کند) بلکه به space (به معنی ی «فضا») برگردانند و از این واژه هم به spacement برسند و spacemental را بسازند و به کمك آن به نام مکتب خود، یعنی Spacementalism دست یابند.

این گونه است که «موج نوی مشکل گو» برای خود نام و تئوری ی خاصی را جعل کرده و از این رهگذر مدعی ی آفرینش یك مکتب تازهٔ هنری می شود. بیانیه با غرور تمام می گوید: «اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرقش [با سورئالیسم] این است که [اسپاسمانتالیسم] از سه بعد به ماوراء می رسد. [این دو مکتب] در این رسیدن فقط در یك جا با هم ملاقات می کنند: در جهیدن از طول، گرچه در اینجا هم جست فوری تر است... حجم گرائی (Spacementalism) سبك شعر دیگر ایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد، و چون صفت عصر

۹ ولا بالانتخاب واژهٔ «حجم»

۱. این جمله از لحاظ علم هندسه غلط است. حجم مساوی یك بُعد نیست.

۲. «بیانیهٔ شعر حجم» در: یدالله رویائی. *از زبان نیما تا شعر حجم (هلاك عقل به وقت اندیشیدن)*. انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷. صفحهٔ ۳۸.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل دهم ــ تصویر شعری و موج نو

من از جملهٔ آن کسانم که معتقدند جوهر واقعی ی شعر، و حتی تعریف اصلی ی شعر، نه در ساحت زبان و کلمات بلکه در قلمروی «تصویر شعری» یافت می شود. در صفحات بعد خواهیم دید که این عقیده ناشی از یك تحلیل سیستماتیك است و نه یك اعلام نظر بخشنامه ای. در عین حال، به نظر من، آنچه، در گوهر، شعر موج نوی اصیل را از مشکل گویانی که نام شاعران «شعر حجم» را برخود نهادند متفاوت می کند نیز به خصوص در همین نکته نهفته است. به گمان من، اگرچه شاعران «شعرحجم» احتجاجات خود را بر بنیاد اصل «پرش از روی سه بُعدِ تصویر» ساخته و حتی نام «شعر حجم» را هم نه در رابطه با زبان و کلمه بلکه در حوزه تصویر سازی اختراع کرده اند اما، ویژگی ی اصلی ی کار آنان فروهشتن تصویر و غوطه ور شدن در بازی های زبانی بوده است.[1]

ولی شعر موج نوی اصیل، پیش از آنکه پروای پیکر زبان و کلمه را

داشته باشد، دلمشغول تصویر شعری بوده است. بالطبع، از نظر من نیز «تصویر» مهمترین عنصری است که یك شاعر به کشف یا ساختن آن دست می زند. در واقع تصویرهای آفریده شده به وسیلهٔ هر شاعر بخش اصلی ی کارنامهٔ شاعری ی او را تشکیل می دهند. این ها اختراعات او هستند. و همانگونه که در مورد اختراعات دیگر دفتر ثبتی وجود دارد، تاریخ ادبیات نیز دفتر ثبت این اختراعات شعری است. هر تصویر به نام خالق خود در این دفتر ثبت می شود و دیگرانی که پس از او نظیر تصاویر او را به کار برند، اگر خیلی خطاپوش باشیم، مقلدان آن اولی شمرده خواهند شد. شاعران بعدی البته فرصت آن را دارند که تصویر شاعر پیشین یا معاصر خود را، در ساخت و بیان، متعالی کنند اما همچنان حق سبق برای شاعر نخست محفوظ خواهد بود. همچنین از تصویر شعری می توان به سود تحقیقات سبك شناسی در شعر استفاده کرد که من بحث در تفصیل این مطلب را به فرصتی دیگر وامی گذارم.

در سرآغاز دههٔ ۵۰، و به خصوص پس از تبلیغات وسیعی که دربارهٔ بیانیه شعر حجم به عمل آمد، «تصویر شعری» به صورت معمائی جلوه کرده بود و معمانویسی های شاعران شعر حجم نیز بیشتر از همیشه به این ابهام نالازم دامن می زد. خوشبختانه انتشار کتاب «صور خیال در شعر فارسی»، اثر محمد رضا شفیعی کدکنی، توانست تا حدودی در روشن کردن موضوع کمك کند.[2]

در واقع یکی از حوادث جالب تئوریك در سرآغاز دههٔ ۵۰ انتشار همین کتاب بود. شفیعی ی کدکنی، پس از پرویز ناتل خانلری، دومین شاعر نوسرا (از مکتب سخن) محسوب می شد که توانسته بود در صف مدرسان دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران درآید. کتاب مزبور پایان نامهٔ

دکترای شفیعی ی کدکنی بود و برای نخستین بار به تفصیل در مورد «صور خیال»، که همان «تصاویر شعری» باشند، به بحث می پرداخت.

اما چرا شفیعی ی کدکنی به جای «تصویر» لفظ «خیال» را به کار می برد؟ او خود در این مورد توضیحات کافی داده است؛ اما بد نیست من نیز در اینجا به اختصار توضیحی را بیآورم که می تواند تکمله ای بر مطالب او باشد، بی آنکه شیوهٔ قدمائی آن کتاب را دنبال کند.

لفظ «خیال» در نزد شعرشناسان قدمائی ی ما دارای مفهوم خاصی بوده است که با مفهوم رایج این واژه تفاوت دارد. فرهنگ های لغت، معنای عام واژهٔ «خیال» را «گمان، وهم، صورتی که در خواب دیده شود، و هر صورتی که از ماده مجرد باشد» می دانند.[۳]

دکتر سیاسی، نخستین صاحب کرسی ی علم روانشناسی در ایران، «خیال» را معادل «تصور جزئی» گرفته است و می گوید: «هرگاه اشیاء با حواس مواجه باشند، صورتی که از آنها در ذهن پیدا می شود احساس یا ادراك حسی خوانده می شود، و هرگاه با حواس مواجه نباشند صورت ذهنی آنها خیال یا تصور جزئی نام دارد».[۴] می بینیم که این همان تعریف «تصویر ذهنی» است که در ملخص کتاب «صور و اسباب» هم تشریح شد: تصویری که به دو صورت «یادآوری» و «تخیل» از حافظه به مرکز ادراك ذهن انسان برمی گردد.[۵]

نیز می بینیم که دکتر سیاسی نامی را که سنتاً به معنی ی «تصویر شعری» است، به «تصویر ذهنی» هم تسری داده است. یعنی ایشان حاصل تخیل را «خیال» خوانده که اگرچه غلط نیست اما، باید در نظر داشت که این واژه در نزد نظریه پردازان شعری معنائی دیگر دارد.

در زبان فارسی ی معاصر، نحوهٔ استخدام واژهٔ «تصویر»، به همان

معنای خاصی که در نظریه های شعری ی قدما به «خیال» تعبیر می شد، نشان می دهد که چگونه بسیاری از مفاهیم خودی ی یك زبان می توانند در جریان ترجمه نام عوض کنند. مثلاً در این مورد، مترجمینی که در حین ترجمهٔ متون مربوط به نظریه های شعری از زبان های فرنگی به زبان فارسی با واژهٔ «ایماژ» image برخورده اند، از آنجا که این واژه معنای «عکس و تصویر» را هم می دهد، و بدون آنکه توجه کنند که «ایماژ»، در متون مربوط به نظریه های شعری، همان «خیالِ» قدمای خود ماست، این واژه را به «تصویر» ترجمه کرده اند.[۶] پس می شود گفت که «خیال» معادل قدیمی، و «تصویر» معادل جدید واژهٔ فرنگی «ایماژ» است. شفیعی کدکنی ترجیح داده است که، به تأسی از قدما، در برابر واژهٔ «ایماژ» کلمهٔ «خیال» را به کار برد اما در متون ادبی ی شاعران موج نو در برابر «ایماژ» از واژهٔ «تصویر» استفاده شده است.

به هر حال، کسی که با این یك مفهوم وآن سه واژه (یعنی ایماژ، خیال، و تصویر) سروکار دارد همواره باید متوجه باشد که در متون مربوط به نظریه های ادبی، چه به فارسی و چه به فرنگی، این مفهوم شامل یك تعریف خاص است به این شرح: *«ایماژ، یا خیال، یا تصویر، پیوندی است بین دو چیز که ذهن انسان آن را به وجود می آورد یا کشف می کند؛ پیوندی که وجود خارجی ندارد و فقط بوسیلهٔ سازنده اش به مخاطب تلقین می شود».*

بدین ترتیب، «تصویر شعری» با «تصویر» از هر نوع دیگر متفاوت است. از جمله منظره سازی، شرح صحنه، ارائهٔ تفصیلات عینی و نظایر آنها را نمی توان تصویر شعری دانست. نویسنده ای که به «توصیف» مناظر می پردازد و جزئیات مختلف آن ها را گزارش می کند، اگرچه «تصویر»

می سازد اما تصویر او «تصویر شعری» نیست. تصویر شعری آنجائی حضور دارد که نویسنده از وجود یك یا چند رابطه بین دو چیز خبر می دهد؛ آن هم رابطه ای که قبل از بیان او و در عالم خارج وجود ندارد. مثلاً حافظ میگوید:

چو «آفتابِ می» از «مشرقِ پیاله» برآید
ز «باغ عارضِ» ساقی، هزار لاله برآید

می بینیم که، در این دو مصراع، بین چیزهای مختلفی رابطه برقرار یا کشف شده است که در واقعیت با هم رابطه ای ندارند: می، مثل «آفتاب»، در پیاله ای که مثل «مشرق» است، بالا می آید و، در نتیجهٔ آن، چهرهٔ ساقی که مثل باغ است سرخ می شود، آن طور که گوئی این سرخی نشان از برآمدن هزار «لاله» دارد. این ها همگی همان تصویرها یا خیال های شعری هستند که در موردشان سخن می گوئیم.

نیز به این نکته توجه کنیم که این تعریف به خوبی نشان می دهد که کارخانهٔ مولد «خیال شعری» همان نیروی «تخیل» انسان بوده و، در نتیجه، همریشگی ی «تخیل» و «خیال» امری منطقی و طبیعی است، همانگونه که در زبان فرنگی نیز همریشگی ی واژه های «ایماژ» و «ایماژیناسیون» imagination امری روشن است. واژهٔ «تصویر» این نقص را دارد که از اشاره به پیوند بین «خیال» و «تخیل» محروم و به «عکس» و «صورت» نزدیك تر است. با این همه، در متن حاضر، و با امید به اینکه تعریفِ داده شده به شکلی ثابت در ذهن خواننده باقی بماند، ترجیح می دهم که به انتخاب موج نوئی ها وفادار مانده و از واژهٔ «تصویر»

استفاده کنم.

پس، همانطور که در تلخیص «صور و اسباب» هم آمد، «تصویر شعری» عبارت است از آنچه که شاعر، در پی ی برقرار کردن رابطه ای بین دو چیز، از این رابطه به دست می آورد. مهمترین وظیفهٔ خلاقهٔ هر شاعر، و گوهر درونی ی هر شعر، به وجود همین «تصویر» ها وابسته است. و نخستین تعریفی هم که از شعر می توان کرد بر لزوم وجود «تصویر» پایه گزاری می شود. شاعران موج نو نیز معتقد بودند که: *شعر هنر آفرینش «تصویر» است.*

توجه به این نکته مهم است که «موج نوئی ها» بر اصلیتِ تصویر شعری اصرار داشتند و «حجمی ها» بر اصلیت کلام تأکید می کردند. البته، همچنانکه دیده ایم،[۷] اختلاف بین زبانگرایان و تصویرگرایان مختص موج نوی شعر نیست. همچنین گفتم که، یکی از وجوه فارق «شعر نو» از «شعر جدید»، چرخش از زبان گرائی به سوی تصویرگرائی بوده است. مشخصهٔ شعر نیمایوشیج هم زبان آوری های او نیست حال آنکه همهٔ هنر ملك الشعرای بهار در همین زبان آوری یا سخنوری نهفته است. حتی به نظر می رسد که تفاوت عمدهٔ سبك کلاسیك خراسانی با دیگر سبك های کلاسیك شعر فارسی را باید در همین نکته جستجو کرد. شعر سبك خراسانی اغلب شعری زبان آورانه و سخنورانه بوده است حال آنکه مثلاً شعر سبك عراقی یا هندی بیشتر بر تصویرسازی تکیه داشته است. به همین دلیل در دههٔ چهل عده ای از نویسندگان آشنا با شعر کلاسیك، ظهور موج نو را بازگشت سبك هندی به صورتی مدرن تلقی می کردند.

۱. تصویر شعری و موج نو

۱. «لبریخته ها»، آخرین کتاب یدالله رویائی، مشحون از همین بازی های زبانی، و اغلب «لبریخته» هایش خالی از تصویر است، و بی مناسبت نیست که مثلاً منوچهر آتشی «لبریخته ها» را «عرفان محض کلمه» نام داده است. نگاه کنید به: منوچهر آتشی. مقالهٔ «پاسخ به انتقاد محمود فلکی از لبریخته های رویائی». *نشریهٔ آدینه*. شماره های ۶۸ و ۶۹. تهران. اردیبهشت ۱۳۷۱. و در مورد این مقاله نگاه کنید به: مصطفی حنانه. «نگاهی به یك چشم زهر گینری ی ادبی». *پویشگران*. شمارهٔ ۳. خرداد ۱۳۷۱. صفحهٔ ۱۰۵.

۲. اظهار نظر مفصل تر در مورد این کتاب در فصول آینده خواهد آمد.

۳. مثلاً ر. ك. به: فرهنگ معین.

۴. دکتر علی اکبر سیاسی. *روانشناسی از لحاظ تربیت*. انتشارات دانشگاه تهران. ۱۳۳۶. صفحهٔ ۷۶.

۵. رجوع کنید به صفحهٔ ۱۰۱ کتاب حاضر.

۶. من واژهٔ «تصویر» را در برابر واژهٔ «ایماژ» در «نامه های همسایه» ی نیمابوشیج، به خصوص نامهٔ شمارهٔ ۷۶، که احتمالاً در سال ۱۳۲۵ نوشته شده است. نیز دیده ام. نگاه کنید به: نیما بوشیج. *دربارهٔ شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳۶۸.

۷. رجوع کنید به صفحهٔ ۳۴ کتاب حاضر.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل یازدهم ــ انواع تصویر شعری در «کارگاه شعر»

پس از توضیح معنا و تعریف «تصویر شعری»، حال نوبت به بحث دربارهٔ انواع تصویر شعری می رسد که قدمای ما آن ها را «صور خیال» می خوانده اند و شفیعی ی کدکنی نیز کتاب خود را در همین مورد نوشته است. او، همچون دیگر « بلاغت نویسان» کلاسیك، به تشریح پراکندهٔ انواع مختلف تصویر پرداخته و انواع گوناگونی همچون تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز را، جدا جدا توضیح داده است.[1]

در سال ۱۳۵۰ برای من نیز فرصتی پیش آمد تا در زمینهٔ «تصویر شعری» مطالب تازه ای را مطرح سازم. در آن سال، پس از وقفه ای یکساله، بار دیگر از من دعوت شد تا صفحات شعر مجلهٔ «فردوسی» را بگردانم. من در بازگشت به مجلهٔ فردوسی تصمیم گرفتم که جدی تر به کار پردازم و از عباس پهلوان، سردبیر فردوسی، خواستم که دو صفحهٔ کامل را در اختیار من بگذارد و کسی هم حق نداشته باشد در مطالب آن صفحات

دست ببرد، از آنها بکاهد، و یا بر آنها بیافزاید. این پیشنهاد تصویب شد و قرار شد که شعرهائی که برای آن دو صفحه فرستاده نمی شدند بوه سیلهٔ خود پهلوان و یا افراد مورد انتخاب او خوانده شوند و شعرهای تصویب شدهٔ آنان در صفحات دیگر مجله به چاپ رسند.

پهلوان نام «کارگاه شعر» را برای این دو صفحه انتخاب کرد و من هم از این انتخاب استقبال کردم چرا که قصد داشتم در آن صفحات بطور جدی به کار تجربی با شاعران جوان بپردازم. برای این کار تصمیم گرفتیم روزهای پنجشنبه، در محل دفتر مجلهٔ فردوسی، جلسه ای عمومی داشته باشیم تا شاعران جوان بتوانند، با حضور در آن جلسات و شرکت در بحث ها، به صورت جدی تری به کار خود بنگرند. گاه می شد که تعدادی از شاعران جوان شهرستانی نیز رنج راه را بر خود هموار کرده و به تهران می آمدند تا در این جلسات هفتگی حضور داشته باشند و گاه نیز من به شهرستان های مختلف دعوت می شدم تا با شاعران جوان شهرستانی ی کشورمان آشنا شوم. در طی ی سال های ۱۳۵۰ تا ۵۲ این گونه جلسات مکرراً به خصوص در مشهد، تبریز، رشت، شیراز، اهواز و اصفهان تشکیل می شد.

در جریان همین کار تجربی و کارگاهی ی دو ساله بود که من فرصت آن را یافتم تا بحث های تئوریك تازه ای را که در مورد تصویر شعری یافته بودم مطرح کنم. من، همزمان با نوشتن سلسله مقالاتی با نام «تصویر چیست؟» در صفحهٔ «کارگاه شعر» مجلهٔ فردوسی، دست به تحقیق وسیعی دربارهٔ انواع تصاویر شعری (با صور خیال) زدم تا شاید بتوانم مطالب پراکنده ای را که سنتاً در این مبحث گرد می آیند به صورتی سیستماتیزه و منسجم عرضه کنم. در این کار منابع مراجعهٔ من تنها کتب فارسی نبودند و من به چندین مرجع مهم دربارهٔ واژگان نقد شعر در زبان انگلیسی نیز

مراجعه کردم و دست خالی برگشتم.

اما در طی همین تفحصات بود که رفته رفته طرحی به ذهنم خطور کرد که می توانست انسجام دلخواه مرا به وجود آورد. من این طرح را در مجلهٔ فردوسی و در پی ی مقالات «تصویر چیست؟» به صورتی دنباله دار به چاپ رساندم. از آن پس کمتر دیده ام که کسی به این طرح توجهی انتقادی و سازنده کرده باشد،[۲] حال آنکه هنوز هم تصور می کنم که طرح مزبور همچنان اصالت و کارائی ی خود را حفظ کرده باشد.

طرح مزبور بر این فرض تازه استوار شده بود که *همهٔ تصاویر شعری در درون خود حامل یك «تشبیه» هستند و هر تغییری در عناصر سازندهٔ تشبیه موجب پیدایش تصویری جدید می شود*. قبلاً ذکر کرده ام که برخی از نظریه پردازان بر این اعتقاد بوده اند که با حذف ادات تشبیه می توان به استعاره رسید[۳] اما از این پیش تر نرفته اند. من تکنیك کار را از همین مشاهده گرفته بودم اما تسری آن به همهٔ انواع تصاویر شعری از خودم بود و در این کار از یك دستگاه ریاضی استفاده می کردم. در اینجا نیز هدفم نشان دادن چگونگی ی برپا داشتن آن دستگاه ریاضی دربارهٔ «تصویر شعری» است.[٤]

«تشبیه»، که از شبیه دانستن یا شبیه کردن یك چیز به چیزی دیگر حکایت می کند، در صورت سالم و کامل خود از چهار جزء ساخته می شود که آنها را «ارکان» یا پایه های تشبیه می خوانیم و عبارتند از: ۱) مشبه، ۲) مشبه به، ۳) ادات تشبیه، و ٤) وجه شبه (علت تشبیه). مثلاً در جملهٔ «علی در شجاعت مثل شیر است» عامل اول که «علی» باشد همان مشبه است، «شیر» مشبه به است، «مثل» وسیلهٔ تشبیه است، و «شجاعت» علت تشبیه. من این روابط را به صورت یك فرمول ریاضی

نشان می دادم: (A#B)C که در آن A جانشین علی یا مشبه بود، B جانشین شیر یا مشبه به، # وسیلهٔ تشبیه بود (مثل، بسان، همچون، مانند...) و C علت تشبیه (شجاعت).

این صورت ریاضی به ما امکان می دهد تا بتوانیم انواع تصویر شعری را از آن استخراج کنیم و حتی به تصویرهائی برسیم که ممکن است تاکنون از آنها استفاده نشده باشد. من در اینجا به چند نمونه از تصویرهای مختلفی که می توان از این صورت ریاضی استخراج کرد اشاره می کنم.

تشبیه سالم را، که هر چهار رکنش وجود داشته باشند، «تصویر شمارهٔ ۱» می خوانیم. پس:

تصویر شمارهٔ ۱ – تشبیه سالم: (A#B)C

(علی در شجاعت مثل شیر است):

تو بزرگی مثِ شب ...

مثِ شب گود و بزرگی، مثِ شب...[۵]

نخستین تغییری که در این فرمول می توان داد حذف عامل C یا «علت تشبیه» است:

تصویر شمارهٔ ۲ – تشبیه مجمل (فاقد علت): A#B

(علی مثل شیر است):

تو مثِ مخمل ابری – مثِ بوی علفی...[٦]

حال اگر وسیلهٔ تشبیه را حفظ کنیم و مشبه را نه «شبیه» که

«مساوی» ی مشبه به بدانیم، وارد قلمرو تازه ای از تصویر سازی می شویم که «تشبیه مضمر» نام دارد. در اینجا توجه کنید که در فرمول ما علامت تشبیه (#) جای خود را به علامت تساوی (=) می دهد:

تصویر شماره ۳ - تشبیه مضمر: (A=B)C

(علی در شجاعت شیر است):

من و تو یك دهانیم

که با همه آوازش

به زیباتر سرود خواناست...[۷]

تصویر شماره ٤ - تشبیه مضمر ناقص: A=B

(علی شیر است):

من باهارم تو زمین

من زمینم تو درخت

من درختم تو بهار...[۸]

قدم بعدی، که گامی بلند در کار تصویر سازی است، عبارت است از ساختن «استعاره» که به کمك آن می توان صفات و حرکات «مشبه به» را به «مشبه» نسبت داد و بالعکس؛ و به همین دلیل هم هست که برای این نوع تصویر نام «استعاره» انتخاب شده، به معنی به «عاریت» ستاندن صفتی یا حرکتی از یکی و اتصاف آن به دیگری. اگر ما عمل نسبت دادن را با علامت + و صفات و حرکات قابل انتقال طرفین تشبیه را با قرار دادن صاحبشان در داخل دو گیره [ ] نشان دهیم به انواع مختلفی از استعاره

دست می یابیم:

تصویر شمارهٔ ۵ - استعارهٔ مرکب (کنایه): A+[B]

(یال و کوپال علی ریخت):

ناز انگشتای بارون تو باغم می کنه...[۹]

تصویر شمارهٔ ٦ - استعارهٔ مرکب معکوس: B+[A]

(شیر میخندد):

... اون ململ مه

که رو عطر علفا ...

هاج و واج مونده مرده...[۱۰]

توجه کنید که این نوع اخیر استعاره را، که نسبت دادن صفات و حرکات انسان به دیگر موجودات، اعم از جاندار و بی جان است، در لفظ فرنگی personification می گویند، یعنی «مبدل ساختن غیرشخص به شخص». شفیعی کدکنی لفظ عربی ی «تشخیص» را برای آن پیشنهاد کرده است[۱۱] که به نظرمن، به خاطر وجود چنین واژه ای در گنجینهٔ واژگان فارسی در معنائی دیگر، این کار موجب اغتشاش خواهد شد. من پیشنهاد محمد حقوقی را بیشتر می پسندم که لفظ «شخصیت بخشی» را ساخته است.[۱۲] به هر حال این استعاره از متداول ترین تصاویر شعری است.

یکی دیگر از انواع رایج تصویر «ترکیب» نام دارد که به خصوص در شعر شاعران مکتب سخن و نیز در کار سهراب سپهری به وفور و گاه در حد اشباع به کار رفته است. ترکیب عبارت است از حذف وسیله و علت

نازی، هیتلر، و جنگ دوم جهانی باشد. قدما این نوع تصویر را «مجاز مرسل» می خواندند (مثل «دست» برای رساندن مفهوم «دهش»).[۱۶] در فرمول ریاضی ی ما، بخشی از کل را به صورت بخش و بهره ای از آن نشان می دهیم و خود کل را داخل ابروها می گذاریم:

تصویر شمارهٔ ۱۰ – سمبول: $\{A\}.....A/x$

«پیراهنی» که آید از آن بوی یوسفم
ترسم برادران غیورش قبا کنند....[۱۷]

این صورت مختصری بود از نظریه ای که در مقالات «تصویر چیست؟» در سال های ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱ در مجلهٔ فردوسی به چاپ رسید.[۱۸] در کنار ارائهٔ این چارچوب تئوریك، تجزیه و تحلیل اشعار نیز انجام می شد تا نشان داده شود که شاعران چگونه از انواع تصاویر در کار خود استفاده می کنند. هدف، در نهایت امر، این بود که شاعران جوان با مفهوم تصویر و تصویرسازی به خوبی آشنا شوند و بدانند که کارشان بدون داشتن تصاویر تازه و بکر قابل چاپ نخواهد بود.

۱۱. انواع تصویر در شعر

۱. محمد رضا شفیعی ی کدکنی. *صور خیال در شعر فارسی*. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳٦٦. در این کتاب شفیعی نخست به نقد تقسیم بندی قدما در مورد صور خیال پرداخته و می نویسد: « در تقسیم بندی ی قدما آشفتگی و اختلاف سلیقه بسیار است. حتی در تعیین علمی که دربارهٔ انواع مجاز یا بعضی از صور آن بحث می کند اختلاف دارند. مثلاً بحث استعاره و تشبیه را در کتاب البدیع، از عبدالله بن معتز، در مقولهٔ علم بدیع و در کنار تجنیس و مطابقه، که از صنایع لفظی اند، می بینیم؛ اما در دوره های بعد که علم بلاغت رشد و کمال بیشتری حاصل کرده و به سه شاخهٔ معانی، بیان، و بدیع تقسیم شده است، مجاز و ابواب آن در قلمرو علم معانی قرار دارند... مناسب ترین بحث برای آغاز علم معانی بحث تشبیه است، نه از این باب که گفته اند: تشبیه بنیادی است برای یکی از موضوعات برجستهٔ این علم، که استعاره است، بلکه به دلایل دیگری از جمله: (۱). علم بیان شیوهٔ ادای موضوع و معنی به اسلوب های مختلف است، و تشبیه بی گمان در رأس این اسالیب قرار می گیرد... و (۲). چون در این علم از اسالیب مختلف و امکانات آنها و شدت و ضعف هر کدام بحث می شود، بی گمان تشبیه و صور آن، و نبك و بد هر کدام، مورد بحث قرار می گیرد. با توجه به این اصل دانشمندان بلاغت علم بیان را در چهار موضوع محدود کرده اند که دوتا از آنها ذاتی هستند، یعنی مجاز و کنایه، و دو تای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به عنوان وسیله معرفی شده، یعنی تشبیه، و دیگری به عنوان پاره ای و قسمتی از یك اصل معرفی شده و آن استعاره است».

۲. محمد حقوقی، در چاپ جدید کتاب *شعرنو، از آغاز تا امروز*، صفحهٔ ۱۸، یعنی سال ها بعد از مقالات من، چنان از پیروستگی ی انواع تصویر به هم سخن می گوید که گوئی خود این نکته را کشف کرده است. مقدمهٔ چاپ جدید حقوقی را با مقدمهٔ چاپ های قبلی آن مقایسه کنید تا مطلب دستتان بیاید!

۳. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۱۵ کتاب حاضر.

٤. شفیعی کدکنی می نویسد: « یکی از قدیم ترین دقت های علمی در باب تشبیه توجه فارابی (در *مقالة فی قوانین صناعة الشعراء*، صفحهٔ ۱۵٦) است که کوشیده است تا مسئلهٔ تشبیه را با نشانه های ریاضی ترسیم کند.» (*صور خیال در شعر فارسی*. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳٦٦. صفحهٔ ٥٤). متأسفانه شفیعی بیش از این در این باب سخنی نمی گوید و مرا هم به آن کتاب دسترسی نیست. اما از فحوای

کلام شفیعی می فهمم که فارابی دربارهٔ تشبیه بحث کرده است و نه انواع مختلف «خیال» و پیوند درونی شان با هم.

۵. احمد شاملو. شعر «من و تو، درخت و بارون». *مجموعهٔ اشعار*. در جلد. کانون انتشاراتی و فرهنگی ی بامداد. آلمان ۱۲۹۷. صفحات ٤۰۰ ۶۳۳.

۶. همان، صفحهٔ ۶۳٤.

۷. همان. صفحهٔ ۶۳۶.

۸. همان، صفحهٔ ۶۳۳.

۹. همان، صفحهٔ ۶۳۵.

۱۰. همان، صفحهٔ ۶۳۵ .

۱۱. شفیعی ی کدکنی. *صور خیال در شعر فارسی*. صفحهٔ ۱٤۹.

۱۲. محمد حقوقی، *شعر نو از آغاز تا امروز*. صفحهٔ «سه».

۱۳. حافظ. *دیوان*. به تصحیح سید ابوالقاسم انجوی ی شیرازی. انتشارات جاویدان. تهران ۱۳۶۱.

۱٤. احمد شاملو، شعر «با چشم ها...»، مجموعهٔ اشعار. جلد دوم. صفحهٔ ۹۰۲.

۱٤. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئلهٔ بازگشت ادبی». *فصل کتاب*. شمارهٔ ۷. بهار ۱۳٤۷۰.

۱۶. شفیعی ی کدکنی از «مجاز مرسل» بدون توجه به اینکه این نوع تصویر همان «تماد» است سخن می گوید. *صور خیال*. صفحهٔ ۱۰٤.

۱۷. حافظ

۱۸. متأسفانه من اکنون به آن مقالات دسترسی ندارم و آنچه را نقل می کنم صرفاً به مدد حافظه است. در عین حال، جدا از دخل و تصرف هائی که در جریان یادآوری و بازآفرینی پیش می آید من، با اغتنام فرصت، برخی از نظرات امروزی خود را نیز در این مجموعه گنجانده ام.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل دوازدهم ــ ابهام در شعر

بحث دربارهٔ تصویر راه را بر بحث دیگری، به نام «ابهام»، می گشاید که از مهم ترین مباحث شعری است. اگرچه در مورد ماهیت ابهام در شعر مطالب بسیاری نوشته شده است و به خصوص، مثلاً در مطالب محمد حقوقی، تلاش به عمل آمده تا مبحث ابهام بسیار کلی تر از مبحث تصویر نشان داده شده و ابهام ناشی از تصویرسازی یکی از انواع ابهام نام گیرد،[1] اما به اعتقاد راسخ من، و بر اساس مفهومی که تاکنون از تصویر و انواع آن به دست دادم، ابهام اصیل و واقعی ی شعری صرفاً ناشی از تصویرسازی است. من، در صفحات آینده، وقتی به طرح دیدهای تازه ای دربارهٔ تصویر رسیدم، بیش از این ها در این باره سخن خواهم گفت اما تا رسیدن، یا برای رسیدن، به آن منزل ناچارم به سیر تاریخی ی بحث برگردم.

در مقالات منتشر شده در «کارگاه شعر» من می کوشیدم تا نشان دهم که چگونه با کوچك ترین دستکاری در «فرمول تشبیه کامل»، چیزی

از معنا کسر شده و به همان نسبت ابهامی محسوس در شعر راه می یابد و این ابهام جا باز می کند تا مخاطب شعر نیز در کار روشن کردن معنای شعر، و دریافت تجربهٔ شاعر، شراکت یابد.[۲]

مثلاً اگر به تفاوت دو جملهٔ «علی در شجاعت چون شیر است» و «علی چون شیر است» دقیق شویم، می بینیم که در نخستین جمله ابهامی در کار نیست، علی به شیر تشبیه شده و علت تشبیه هم ذکر گردیده است. اما در جملهٔ دوم همان تشبیه صورت گرفته است بی آنکه «علت» آن معلوم باشد. حال، این خواننده است که باید حدس بزند چرا علی به شیر تشبیه شده است. نوع شناخت و تلقی ی هر خواننده به جملهٔ مزبور معنای جدیدی می دهد. اگر، در نظر خواننده، شیر حیوان درنده ای باشد آنگاه خواننده خواهد گفت که منظور گوینده نشان دادن درندگی ی علی است. اما شیر می تواند برای کسی نماد زیبائی، برای دیگری نماد وقار، و برای سومی نماد سلطنت باشد.[۳]

بدینسان یك جملهٔ معین در نزد هر خواننده معنائی تازه به خود می گیرد. این خاصیت ابهام و جزو ذاتی ی شعر است. شاعر، با مکتوم داشتن بخشی از معادلهٔ تصویری خود، از خواننده می طلبد که به درون شعر آمده و آن را تکمیل کند. اینگونه است که رفته رفته تصویر شعری به آینه ای تبدیل می شود که به جای نمایاندن چهرهٔ شاعر، تصویر خواننده را در خود منعکس می کند و طرز تلقی های او را افشا می سازد.

اگر به شعر حافظ برگردیم، خواهیم دید که چگونه او، با به کار بردن تصویر نوع ۹ (اشارهٔ مکتوم)، که دارای ابهام بسیار است، در شعرش آینهٔ کاملی می سازد که خواننده در آن چهرهٔ تخیلات و آرزوهای خویش را منعکس می بیند و حتی می تواند به مدد آن با دیوان حافظ فال زند:

«یوسف گمگشته باز آید به کنعان، غم مخور...» آنچه ما از این مصراع می فهمیم فقط وعده و بشارت است. آنکه فرزندِ سفر کرده دارد شادمان می گردد که پسرش(یوسفش) به خانه (به کنعان) باز خواهد گشت. آنکه مشکل مالی دارد دل قوی می دارد که مشکلش حل خواهد شد. و این همه از آن رو میسر است که خواننده می داند اشارهٔ حافظ نه به یوسف تاریخی است و نه به کنعان جغرافیائی.

با این همه، باید توجه داشت که ابهام نباید درهای ورودی ی شعر را به کلی ببندد. شعر برای ایجاد ارتباط است و ابهام شعری نه عنصری ضد ارتباط بلکه وسیله ای برای برقراری ارتباطی است عمیق تر. تصویرهای شعری و ابهام مستتر در آنها خواننده را به جستجو وا می دارند و او را به درون دنیای خودشان و شاعر، هر دو، می برند اما شعر نباید او را سرگشته و بی پاداش بازگرداند. تصویری که من در سال ۱۳۴۵ از آن به عنوان «تصویر اصم» (به معنی ی «لال» و، در ریاضی، به معنی ی عددی که جذر صحیح نداشته باشد) یاد کرده بودم،[۴] شعری می آفریند که برای ایجاد ارتباط نیست، برای شعبده بازی و تفاخر است، برای رفاقت نکردن با خواننده و پس راندن و گیج کردن اوست. من این نوع تصویرسازی را نقض غرض و نافی ی هدف اصلی ی هنر، که ایجاد ارتباط است، می دانم.

در آن سالها من هر *واحد شعری را که دارای یك تصویر بود «شعرك» می خواندم* و، با گشایش ستونی به نام «شعرك ها»، از شاعران جوان می خواستم تا در این مورد به تمرین و آفرینش بپردازند. گاه می شد که در یك اثر سه صفحه ای تنها یك تصویر تازه و اصیل می یافتم، پس بقیهٔ شعر را حذف می کردم و فقط آن یك شعرك واجد تصویر را در ستون مربوطه چاپ می شد. عده ای «شعرك» را به «هایکو» های ژاپنی تشبیه

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل دوازدهم ــ ابهام در شعر

بحث دربارهٔ تصویر راه را بر بحث دیگری، به نام «ابهام»، می گشاید که از مهم ترین مباحث شعری است. اگرچه در مورد ماهیت ابهام در شعر مطالب بسیاری نوشته شده است و به خصوص، مثلاً در مطالب محمد حقوقی، تلاش به عمل آمده تا مبحث ابهام بسیار کلی تر از مبحث تصویر نشان داده شده و ابهام ناشی از تصویرسازی یکی از انواع ابهام نام گیرد،[1] اما به اعتقاد راسخ من، و بر اساس مفهومی که تاکنون از تصویر و انواع آن به دست دادم، ابهام اصیل و واقعی ی شعری صرفاً ناشی از تصویرسازی است. من، در صفحات آینده، وقتی به طرح دیدهای تازه ای دربارهٔ تصویر رسیدم، بیش از این ها در این باره سخن خواهم گفت اما تا رسیدن، یا برای رسیدن، به آن منزل ناچارم به سیر تاریخی ی بحث برگردم.

در مقالات منتشر شده در «کارگاه شعر» من می کوشیدم تا نشان دهم که چگونه با کوچك ترین دستکاری در «فرمول تشبیه کامل»، چیزی

از معنا کسر شده و به همان نسبت ابهامی محسوس در شعر راه می یابد و این ابهام جا باز می کند تا مخاطب شعر نیز در کار روشن کردن معنای شعر، و دریافت تجربهٔ شاعر، شراکت یابد.[۲]

مثلاً اگر به تفاوت دو جملهٔ «علی در شجاعت چون شیر است» و «علی چون شیر است» دقیق شویم، می بینیم که در نخستین جمله ابهامی در کار نیست، علی به شیر تشبیه شده و علت تشبیه هم ذکر گردیده است. اما در جملهٔ دوم همان تشبیه صورت گرفته است بی آنکه «علت» آن معلوم باشد. حال، این خواننده است که باید حدس بزند چرا علی به شیر تشبیه شده است. نوع شناخت و تلقی ی هر خواننده به جملهٔ مزبور معنای جدیدی می دهد. اگر، در نظر خواننده، شیر حیوان درنده ای باشد آنگاه خواننده خواهد گفت که منظور گوینده نشان دادن درندگی ی علی است. اما شیر می تواند برای کسی نماد زیبائی، برای دیگری نماد وقار، و برای سومی نماد سلطنت باشد.[۳]

بدینسان یك جملهٔ معین در نزد هر خواننده معنائی تازه به خود می گیرد. این خاصیت ابهام و جزو ذاتی ی شعر است. شاعر، با مکتوم داشتن بخشی از معادلهٔ تصویری خود، از خواننده می طلبد که به درون شعر آمده و آن را تکمیل کند. اینگونه است که رفته رفته تصویر شعری به آینه ای تبدیل می شود که به جای نمایاندن چهرهٔ شاعر، تصویر خواننده را در خود منعکس می کند و طرز تلقی های او را افشا می سازد.

اگر به شعر حافظ برگردیم، خواهیم دید که چگونه او، با به کار بردن تصویر نوع ۹ (اشارهٔ مکتوم)، که دارای ابهام بسیار است، در شعرش آینهٔ کاملی می سازد که خواننده در آن چهرهٔ تخیلات و آرزوهای خویش را منعکس می بیند و حتی می تواند به مدد آن با دیوان حافظ فال زند:

«یوسف گمگشته باز آید به کنعان، غم مخور...» آنچه ما از این مصراع می فهمیم فقط وعده و بشارت است. آنکه فرزندِ سفر کرده دارد شادمان می گردد که پسرش(یوسفش) به خانه (به کنعان) باز خواهد گشت. آنکه مشکل مالی دارد دل قوی می دارد که مشکلش حل خواهد شد. و این همه از آن رو میسر است که خواننده می داند اشارهٔ حافظ نه به یوسف تاریخی است و نه به کنعان جغرافیائی.

با این همه، باید توجه داشت که ابهام نباید درهای ورودی ی شعر را به کلی ببندد. شعر برای ایجاد ارتباط است و ابهام شعری نه عنصری ضد ارتباط بلکه وسیله ای برای برقراری ارتباطی است عمیق تر. تصویرهای شعری و ابهام مستتر در آنها خواننده را به جستجو وا می دارند و او را به درون دنیای خودشان و شاعر، هر دو، می برند اما شعر نباید او را سرگشته و بی پاداش بازگرداند. تصویری که من در سال ۱۳۴۵ از آن به عنوان «تصویر اصم» (به معنی ی «لال» و، در ریاضی، به معنی ی عددی که جذر صحیح نداشته باشد) یاد کرده بودم،[۴] شعری می آفریند که برای ایجاد ارتباط نیست، برای شعبده بازی و تفاخر است، برای رفاقت نکردن با خواننده و پس راندن و گیج کردن اوست. من این نوع تصویرسازی را نقض غرض و نافی ی هدف اصلی ی هنر، که ایجاد ارتباط است، می دانم.

در آن سالها من هر *واحد شعری را که دارای یك تصویر بود «شعرك» می خواندم* و، با گشایش ستونی به نام «شعرك ها»، از شاعران جوان می خواستم تا در این مورد به تمرین و آفرینش بپردازند. گاه می شد که در یك اثر سه صفحه ای تنها یك تصویر تازه و اصیل می یافتم؛ پس بقیهٔ شعر را حذف می کردم و فقط آن یك شعرك واجد تصویر را در ستون مربوطه چاپ می شد. عده ای «شعرك» را به «هایکو» های ژاپنی تشبیه

می کردند: عده ای آن را نوعی کاریکلماتورسازی شبیه آثار طنزآمیز پرویز شاهپور می دانستند؛ و عده ای نیز این کار را عبث و بیهوده می خواندند؛ خیلی ها هم از اینکه اسمشان در ستون «شعرك ها» چاپ شود دلخور می شدند اما، در مجموع، حاصل کار در نظر من مثبت بود. در چهار خط کوتاه دیگر نمی شد گرد و خاك کرد و نبودن تصویر را پنهان نمود.

محمد حقوقی «شعرك» را «تصویر مجرد» خوانده است و می نویسد: «روزگاری اسماعیل نوری علا (به «تصویرهای مجرد») نام «شعرك» داد، آن هم چنان که به راستی دارای جوهر جادوئی ی شعر باشند».[۵]

۱۲. ابهام در شعر

۱. محمد حقوقی، *شعر نو از آغاز تا امروز*. صفحات ۳۶ تا ٤٦.

۲. حقوقی به این نکتهٔ من هم، بدون اشاره به من، توجه داشته است. *شعر نو از آغاز تا امروز*. صفحهٔ ٤٥.

۳. یکی از موارد استفاده از این موضوع را می توان در شگردهای طنزنویسی یافت، شگردی که امکان غافل گیر کردن خواننده را فراهم می سازد. اگر عمری باشد، قصد دارم از نحوهٔ کاربرد این شگرد و دیگر فنون طنزآوری، به بهانهٔ نگاهی به آثار هادی خرسندی، در آینده سخن بگویم. به گمان من آثار هادی خرسندی را می توان بسیار باریکی از آثار شاعران موج نو جدا می کند. به جز این، او و آنها در بسیاری از تکنیك ها، با در کارکرد متفاوت، شراکت دارند.

٤. نگاه کنید به: اسماعیل نوری علا. «چرا روابط اصم باقی می مانند؟». خوشه. شمارهٔ ۱۳. خرداد ۱۳٤٥.

۵. محمد حقوقی، *شعر نو از آغاز تا امروز*. صفحهٔ ٦۳.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل سیزدهم ــ شعر تجسمی

در کنار همهٔ این کوشش ها، و همزمان با اعلام حضور «شعر حجم»، که خود به خود موج نو را به دو شاخه تقسیم کرده و شاخهٔ غیرحجمی را بی نام باقی می نهاد، تصمیم گرفتم برای بقایای موج نو، یعنی آن جریان اصیلی که نه همچون شعر حجم شیفتهٔ بازی با کلمات بود و نه مشتاق غوطه زدن در تصاویر و تعابیر اصم، نامی نو پیدا کنم. آنچه که من به آن رسیدم و در کارگاه شعر مجلهٔ فردوسی مطرحش ساختم «شعر تجسمی» نام داشت. بدین سان می توان گفت که از سال ۱۳۵۰ دیگر دورهٔ شعر «موج نو» به پایان رسیده و این جریان به دو بخش «شعر تجسمی» و «شعر حجم» تقسیم شده است. تفارت این در نوع شعر در سه قلمرو آشکار بود:

۱. در قلمروی عناصر شعر: شعر تجسمی بر تصویر تأکید می کرد و شعر حجم بر زبان.

۲. در قلمروی تصویر: شعر تجسمی به وجود تصویرهای گویا معتقد

بود و شعر حجم به تصویرهای سربسته و اصم.

۳. در قلمروی مضمون: شعر تجسمی متعهد و تعهد گرا بود و شعر حجم تعهدگریز.

اما من چگونه به نام «شعر تجسمی» رسیده بودم؟ راه من از تعریف و کشف دیگربارهٔ «تصویر» گذشته بود. به راستی کارکرد تصویر چیست؟ در کتاب «صور و اسباب»، هنگامی که تعریف شعر از نظر موج نو را ارائه می دادم، نوشته بودم که: شعر کلام مخیلی است که از کشف رابطه ای جدید بین اشیاء، تجربه ها و دریافت ها حکایت می کند (= بُعد تصویری ی شعر) و در کلمات درهم فرو رفته جاری می شود (= بُعد زبانی ی شعر)؛ و در بیان می کوشد تا، از طریق تبدیل چیزهای کلی، ذهنی و عام، به چیزهائی جزئی، عینی و خاص، با حفظ ارتباط در این تبدیل (یعنی جلوگیری از اصم شدن تصویر)، رابطهٔ کشف شده را به «جسمی» متبلور، و منشوری چند وجهی، مبدل سازد که در آن سمبولیسم همیشگی ی شعر با سوررئالیسمی که در جوهر شعر وجود دارد، در هم آمیزد.[۱]

این حرف، در واقعیت امر، چیزی نبود جز ترجمهٔ نوینی از تعریف نظامی ی عروضی که، همچنانکه نقل کردم، گفته بود[۲]: شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه. بر آن وجه که معنی ی خُرد را بزرگ گرداند و معنی ی بزرگ را خُرد. و نیکو را در «خلعتِ» زشت باز نماید و زشت را در «صورتِ» نیکو جلوه کند. و، به ایهام، قوت های غضبانی و شهوانی را برانگیزد، تا بدان ایهام، طباع را انقباضی و انبساطی بود؛ و امور عظام را در نظام عالم سبب شود.

یعنی شاعری، به مدد تصویرسازی، جسم بخشیدن به امور مجرد

است؛ به نیکو و زشت خلعت و صورت می بخشد، ذهنی ها را عینی می کند و نادیده ها را دیدنی می سازد. و این همه از آن روست که شعر، مثل همهٔ هنرها، در راستای بیان عواطف ما کار می کند و عواطف دارای صورت و عینیت نیستند تا بشود آن ها را دید. شعر، با قرار داشتن فرگشت تصویر سازی در مرکز آن، کوششی است برای جسم بخشیدن به عاطفه های بی جسم؛ و به مدد آن است که حافظ می تواند بسراید:

زان آتش «نهفته» که در سینهٔ من است
خورشید شعله ای است که در آسمان گرفت.

یعنی، کار شعر، بنا به تعریف، مجسم کردن عواطف به کمك تصاویر است و شعری که چنین می کند لزوماً «شعر تجسمی» است.[۳]

البته در به کار گرفتن واژهٔ «تجسمی» به یك نکتهٔ دیگر هم توجه داشتم. در تقسیم بندی ی هنرها، آن دسته از هنرها را که با مجردات ذهنی و کلامی بیان نمی شوند با نام «هنرهای پلاستیك» می شناسند: مثل نقاشی و عکاسی و معماری. هنر پلاستیك یعنی هنری که مصالحش دارای «جسم» هستند. انواع مختلف هنرهائی که جزء ادبیات به شمار می روند در زمرهٔ هنرهای پلاستیك قرار ندارند چون مصالحشان واژه ها و مفاهیم تجریدی و بی جسم است. اما، من اعتقاد داشتم و دارم که، مصالح شعر نه کلمات که تصاویرند و خاصیت تصاویر، چنانکه توضیح دادم، جسم بخشیدن به عواطف بی جسم است. پس شعر هنری است که در حد فاصل هنرهای پلاستیك و ادبیات قرار دارد؛ ظاهراً هنری ادبی است اما، به کارکردش که بنگریم، آن را در حوزهٔ هنرهای پلاستیك باید قرار دهیم.

توجه کنید که این نگرش با نگرش کسانی از شاعران شعر حجم که به جسمیت دیداری و صوتی ی کلمات توجه دارند، و از «پلاستیسیته» یا انعطاف پذیری ی جسمی ی کلمات سخن می گویند، کاملاً متفاوت است. در واقع، «شعر تجسمی» جسمیت را در «تصویر» می داند اما «شعر حجم» این جسمیت را در پیکر فیزیکی «واژه» جستجو می کند.

در عین حال دریغ است این فصل را پایان برم و از جریان ادبی ی جالب توجه دیگری که در اواخر دههٔ ۴۰ مطرح شد و مقبولیت بسیار یافت و، از لحاظ گوهر و تکنیك بیان و تصویر سازی، با موج نوی اصیل و شعر تجسمی همراهی ها و هم شکلی های بسیار داشت یادی نکنم. این جریان از آن «ترانه سرائی» ی نوین ایران است. اگرچه بحث دربارهٔ وجوه فارق «ترانه» و «شعر» از لحاظ فنی و نظری فرصتی دیگر می طلبد، اما در اینجا کافی است تا یادآوری کنم که بدون وجود پشتوانهٔ تجربه های شعر نو و موج نو پیدایش «ترانهٔ نو»، در قالب آثار گوناگون شاعران ترانه سرائی، همچون ایرج جنتی ی عطائی، شهیار قنبری، و اردلان سرفراز، ممکن نبود. ترانه های این شاعران تکنیك و تعریف را از شعر نو و به خصوص شعر موج نو، و روحیه و الهام را از خیابان های تب زدهٔ کشور می گرفت و به همین دلیل نیز در هر دو رژیم پیش و پس قیام ۵۷ محکوم به سرکوب شدن بود؛ به طوری که می توان اکنون، پس از ۱۵ سال، «ترانهٔ نو» را سرکوب شده ترین هنر معاصر ایران دانست. رژیم اسلامی، همگام با میدان دادن به موسیقی به اصطلاح سنتی و اصیل، و در واقع موسیقی برآمده از روضه خوانی، بر آثار این ترانه سازان و صدای خوانندگانی همچون گوگوش، ابی، و داریوش مهر ممنوعه زده و این نوع ازهنر را ممنوع اعلام داشته است.

۱۳. شعر تجسمی

۱. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۰۴ از کتاب حاضر.

۲. نگاه کنید به صفحهٔ ۴۲ از کتاب حاضر.

۳. نیما یوشیج در سال ۱۳۲۴ نوشت: «نظم کلمات فقط یك روکش است. اصل مطلب حقیقی و مجسم ساختن است. یعنی جانی که بدن لازم دارد.» نامهٔ ۷۴ از «نامه های همسایه»، دربارهٔ شعر و شاعری، صفحهٔ ۱۵۸.

بخش دوم ــ از «موج نو»...

فصل چهاردهم ــ ساختمان شعر

در کارگاه شعرِ مجلهٔ فردوسی، به عنوان پایگاه «شعر تجسمی»، نکتهٔ دیگری هم مطرح بود و به خصوص در جلسات پنجشنبهٔ دیدار با شاعران جوان بر آن پافشاری می شد. این نکته به موضوع «ساختمان» شعر برمی گشت. من به خوبی می دانستم که هیچ شاعری به ساختن «شعرك» های منفرد بسنده نمی کند. پس شاعران جوان را تشویق می کردم که تعدادی از شعرك های هم حال و هوای خود را، همچون دانه های مروارید، کنار هم بگذارند و از مجموع آنها یك کل یکپارچه بسازند.

یك نکته برای فهم تفاوت بین شعر کلاسیك و شعر مدرن ما حائز اهمیت بسیار است. یکپارچگی ی اثر هنری، و کم و زیاد نداشتن آن، در واقع ایده ای است که از مغرب زمین به ما رسیده است. در شعر کلاسیك ما بکلی از این فکر خبری نیست و به خصوص قائل شدن به ارزشی به نام «استقلال ابیات» خود نشانهٔ غیبت این فکر در گذشتهٔ ادبی ما بوده است.[1]