شعر تجسمی (کانکریت) در نیم‌نگاهی تحلیلی، انتقادی و تطبیقی

نصرت‌الّه دین‌محمدی کرسفی *

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خدابنده، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۲/۲۱؛ تاریخ پذیرش:۱۳۹۵/۱۱/۱۲)

چکیده

یکی از جریان‌های مدرن شعری در اروپا و ایران، شعر «تجسّمی» (Concrete poetry) است. شعر «تجسّمی» یکی از هنجارگریزی‌های نوشتاری (Deviation) و برجسته‌سازی‌های زبانی (Foregrounding) است که از درهم آمیختگی شعر و گرافیک پدید می‌آید. در این جریان شعری، ساختار نوشتاری متن به گونه‌ای گزینش می‌شود که نوع چیدمان و طرز تلفیق حروف، واژه‌ها و جملات شعر، نوعی تصاویر دیداری قابل تأویل بیافریند. در این مقاله، اهتمام نگارنده بر آن است که با استفاده از شیوه‌های تلفیقی مختلف، از جمله ادبیات تطبیقی (Comparative Literature) در مفهوم آمریکایی و فرانسوی آن و با رویکرد مقایسهٔ فرمالیستی، به نقد مقارنه‌ای و بررسی تأثیر و تأثّرات میان شعر «تجسّمی» با گونه‌های مشابه آن در شعر سنّتی ایران بپردازد. بدین منظور، شعر تجسّمی با گونه‌های مشابه آن در ادبیات کلاسیک ایران، از جمله انواع شعر توشیح (مشجّر، مطیّر، مدوّر و معقّد)، شعر مجسّم، موصّل، تدبیج، حرف‌گرایی، تصویرسازی، تجسیم (تجسّم)، مورد مقایسهٔ فرمالیستی قرار گرفته‌است. نتیجهٔ بحث، کشف تشابهات فراوانی است که بین شعر «تجسّمی» با نمونه‌های مشابه در شعر سنّتی فارسی به چشم می‌خورد. از جملهٔ آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: هنجارگریزی‌های نوشتاری، برجسته‌سازی، همانندی اشکال گرافیکی، آشنایی‌زدایی، بیگانه‌سازی و... . این همانندی‌ها را نمی‌توان حمل بر «توارد» نمود؛ چراکه با توجه به دلایل مختلف مذکور، بی‌گمان گیوم آپولینر در آفرینش «کالیگرام»هایش، متأثّر از شعرهای عینی و دیداری سنّتی فارسی، از جمله شعر «توشیح» بوده‌است.

واژگان کلیدی: شعر تجسّمی (کانکریت)، کالیگرام، شعر سنّتی، گیوم آپولینر، طاهره صفّارزاده.

* E-mail: dnosratollah@yahoo.com

مقدّمه

کانکریت (Concrete)، در اصل یک واژهٔ انگلیسی است که در لغت به معانی «عینی»، «ملموس» (باطنی، ۱۳۷۸: ۱۶۱)، «جمع شدن جزئیات برای ساختن توده» (Simpson; 1972: 391)، «جسمانی و محسوس» (محمودی، ۱۳۸۷: ۱) به کار رفته‌است. شعر تجسّمی یا کانکریت، یکی از تازه‌ترین جریان‌های شعری است که حدود شش دهه از شکل‌گیری آن در ادبیات اروپا و پنج دهه در ادبیات ایران سپری می‌شود. این شعر یکی از برجسته‌سازی‌های زبانی (Foregrounding) (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۶۲) و فراهنجاری‌ها (Deviation) یا هنجارگریزی‌های نوشتاری (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۸۳، ج۱: ۴۷) و یا به قول جفری لیچ، یکی از قاعده‌افزایی‌هایی (Leech, 1969: 62) است که ساختار آن از ترکیب شعر و گرافیک پدید می‌آید. در این جریان شعری، غرض شاعر، بیان مفاهیم انتزاعی از طریق نوعی بیگانه‌سازی در کلام و یا به وسیلهٔ آفرینش اشکال گرافیکی و هندسی است.

شعر تجسمی یا کانکریت (Concrete poetry)، شش دهه قبل در اروپا (سوئیس) شکل گرفت، ولی نمونه‌های مشابهی از آن در ادبیات کلاسیک ایران مسبوق به سابقه بوده‌است. در قرن پنجم هجری شمسی، در ایران نوعی شعر به نام شعر «توشیح» وجود داشت که وقتی گونه‌های مختلف آن (مشجّر، مطیّر، مدوّر و معقّد) و نیز انواع دیگری از شعرهای دیداری و تصویری ادبیات سنّتی مثل شعر مجسّم، موصّل، تدبیج، حرف‌گرایی، تصویرسازی، تجسیم (تجسّم) را با شعرهای تجسّمی (کانکریت) معاصر مقایسه می‌کنیم، وجوه اشتراک فراوانی میان آن‌ها خودنمایی می‌کند. این مشابهت‌ها را نمی‌توان حمل بر توارد نمود، بلکه حکایت از تأثیرپذیری شعرای فرانسوی، از جمله گیوم آپولینر (شاعر پیشگام فرانسوی در زمینهٔ شعر کانکریت) از شعرهای سنّتی ایران دارد؛ چراکه «اکثر صاحبان تفکّر در غرب می‌دانستند که در مشرق‌زمین، کشوری به نام ایران است که منابع سرشاری از علم، حکمت، معنویت و پاکی دارد و بارها مفاهیم یادشده را در خلال آثارشان آورده‌اند» (آذر، ۱۳۸۷: ۲۹۴). پس از تأسیس اولین مدرسهٔ زبان‌های شرقی در فرانسه در سال ۱۷۹۶ به وسیلهٔ لویی ماتیو لانگلس (۱۷۷۴ـ۱۸۲۳م.)، ترجمه‌های فراوانی از آثار ارزشمند ادبی ایران به زبان فرانسه صورت گرفت. این ترجمه‌ها زمینهٔ آشنایی و تأثیرپذیری اروپایی‌ها، به‌ویژه فرانسویان را با ادبیات مشرق‌زمین، از جمله ادبیات ایران فراهم ساخت. «نویسندگان فرانسوی که شرق را الهام‌بخش آثار خود می‌دانستند، از مشورت با خاورشناسان سود

جستند. ادبیات کلاسیک ایران در حد کمال مورد توجه ایرانشناسان قرار گرفت... و منتقدان بزرگی همچون ژان ژاک آمپر، سَنت بوو و اِرنست رنان به تجزیه و تحلیل آثار شاعران ایرانی پرداختند. از سوی دیگر، نویسندگانی چون ویکتور هوگو، آلفونس دو لامارتین، اِرنست فوئینه، آدولف آوریل و... تحت تأثیر ادبیات ایران، آثار ارزنده‌ای پدید آوردند... در قرن بیستم، نویسندگان با استفاده و نظرخواهی از ایرانشناسانی که مواد اولیهٔ نویسندگی را برای آن‌ها فراهم آوردند، ادامه دادند» (ساجدی، ۱۳۸۷: ۱۰۹ـ۱۱۰).

در این مقاله، با تکیه بر ادبیات تطبیقی در هر دو معنای آمریکایی و فرانسوی آن، به شکل‌شناسی مقایسه‌ای بین شعر کانکریت با گونه‌های مشابه آن در شعر سنّتی ایران مثل انواع شعر توشیح و... پرداخته‌ایم. با «مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی» انطباق دارد، چون «در مکتب آمریکایی، اصالت، به تشابه در مقایسهٔ ادبیات ملل مختلف داده شده‌است. همین اصل تشابه موجب شد که در این مکتب، ادبیات با دیگر معارف بشری، از جمله هنرهای زیبا مثل نگارگری، معماری، رقص و موسیقی و یا حتّی علوم تجربی، مورد بررسی ادبی و نقدی قرار گیرد» (عبود، ۲۰۰۱م.: ۱۱۷)؛ به عبارت دیگر، «در ادبیات تطبیقی، مطالعهٔ پدیده‌های ادبی در دو یا چند ادبیات مختلف و یا مطالعهٔ ارتباط پدیدهٔ ادبی با سایر دانش‌ها و معرفت‌ها می‌باشد» (حسان، ۱۹۸۳م.: ۱۶). البته در اینجا لازم به تصریح است که مقصود نگارنده، معطوف به مقایسهٔ بینارشته‌ای میان شعر و نقّاشی نیست. از طرفی، هدف دیگر نویسنده، بررسی تأثیرپذیری بنیانگذاران اروپایی شعر کانکریت از گونه‌های شعر دیداری قدیم ایران است که این بخش از مقاله نیز مبتنی بر «مکتب ادبیات تطبیقی فرانسوی» است. بر اساس مکتب فرانسوی، «ادبیات تطبیقی، عبارت است از بررسی ادبیات ملی و روابط تاریخی آن با ادبیات ملت‌های دیگر... . همچنین، بررسی اینکه این ادبیات چه چیزهایی را از ادبیات سایر ملل وام گرفته‌است و چه چیزهایی به آن‌ها بخشیده‌است» (ندا، ۱۳۹۳: ۱۶). حاصل سخن اینکه، شعر کانکریت در اروپا، شکل تکامل‌یافتهٔ کالیگرام‌های آپولینر است. حال، مشابهت‌های صوری فراوان میان فرم بیرونی شعرهای کانکریت معاصر با شعرهای تصویری سنّتی، از قبیل هنجارگریزی‌های نوشتاری، برجسته‌سازی‌ها، همانندی‌های هندسی آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی و... حاکی از تأثیر و تأثّراتی است که میان این انواع و گونه‌های شعری صورت گرفته‌است. بنابر این یکی از الگوهای اروپاییان، از جمله گیوم آپولینر، شعر «توشیح» و دیگر گونه‌های اشعار عینی قدیم بوده‌است. همان گونه که

شکلوفسکی گفته است: «نه تنها اثر تقلیدی، بلکه هر اثر دیگری در توازی و تقابل با یک الگو آفریده می‌شود» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۴۸).

۱ـ پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تحقیقات علمی صورت‌گرفته در باب شعر تجسّمی (کانکریت)، اندک بوده‌است، ولی در کتاب‌های زیادی از این جریان شعری ـ در حد اسم و تعریف مجمل ـ یاد شده‌است که اغلب مطالب آن‌ها، تکراری و کپی‌برداری از منابع قبلی است. نکتهٔ حایز اهمیت اینکه در همهٔ آن‌ها، جای موضوع این تحقیق خالی است. همان گونه که اشاره شد، اولین شاعری که به سبک شعر کانکریت روی آورد و دربارهٔ آن اظهار نظر نمود، خانم طاهره صفّارزاده بود. ایشان در مصاحبه‌ها و مقدمهٔ برخی از آثارش، از جمله در کتاب *حرکت و دیروز*، اشارات پراکنده‌ای در زمینهٔ معرفی شعر تجسّمی، ویژگی‌ها و پیشینهٔ آن داشته‌است. بعد از ایشان، اسماعیل نوری‌علا در ۱۰ مهر ۱۳۵۲، طی مقاله‌ای با عنوان «در جستجوی هویت شعر تجسمی» در *مجلهٔ فردوسی*، به معرفی شعر تجسّمی پرداخته‌است و شاخصه‌های آن را برشمرده‌است. همچنین، ایشان در بخش دوم کتاب *تئوری شعر از موج نو تا شعر عشق*، چهار صفحه دربارهٔ شعر تجسّمی و تفاوت آن با شعر حجم صحبت می‌کند و این جریان شعری را در کنار شعر حجم، یکی از دو شاخهٔ منفک‌شده از شعر موج نو می‌داند. مصطفی علیپور در بخش نخست کتاب *ساختار زبانشناسی شعر امروز*، ضمن اشارهٔ کوتاه به تعریف شعر کانکریت، به بررسی چهار نمونه از شعرهای کانکریت از حیث ساختار زبانی پرداخته‌است. شمس لنگرودی در جلد چهارم کتاب *تاریخ تحلیلی شعر نو*، به نقش اسماعیل نوری‌علا در سر و سامان دادن به شعر تجسّمی اشاره می‌کند و بخش‌هایی از مقالهٔ نوری‌علا (در جستجوی هویت شعر تجسّمی) را عیناً ذکر می‌کند. مهدی شادخواست بخشی از فصل یازدهم کتاب خود با عنوان *در خلوت روشن* را به شعر پلاستیک (تجسّمی) اختصاص داده‌است و ضمن اشاره به نقش اسماعیل نوری‌علا در پیشنهاد «شعر تجسّمی» به جای شعر موج نو و موج حجم، نمونه‌ای از شعرهای تجسّمی نصیر نصیری را ذکر کرده‌است. علی حسین‌پور چافی، در فصل هفتم کتاب *جریان‌های شعری معاصر*، ضمن معرفی طاهره صفّارزاده، اشارات کوتاهی نیز به شعر کانکریت (شعر بصری، شعر دیداری یا شعر نقاشی) نموده‌است. کاووس حسن‌لی نیز در مقدمهٔ کتاب *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*، به اهتمام اسماعیل نوری‌علا در ترویج شعر کانکریت اشارات کوتاهی دارد و

تعدادی از شاعران شعر تجسّمی را نام می‌برد. محمود فلکی در جستار چهارم کتاب *موسیقی در شعر سپید فارسی*، در بیان نقش منوچهر شیبانی در «تغییر اصل واحد وزن از مصراع به کلمه»، به شعر دیداری و تجسّمی گریزی زده‌است و با ذکر دو نمونهٔ شعری، توضیحاتی دربارهٔ شکل پلّکانی آن‌ها ارائه نموده که ساختار نوشتاری هر دو شعر، شکل ریزش قطره‌های خون را به تصویر کشیده‌است. علی تسلیمی در کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (شعر)*، با اشاره به پیشگامی اسماعیل نوری‌علا در طرح عنوان «شعر تجسّمی»، نمونه‌ای از شعرهای کانکریت نصیر نصیری (آواز شبانه) را ذکر کرده‌است و به شرح و تفسیر آن از زاویهٔ دید شعر کانکریت پرداخته‌است. یکی از کتاب‌های خوبی که در زمینهٔ شعر تجسّمی نوشته شده، کتاب *پژوهشی در ادبیات معاصر: شعر تجسمی* است که سمینه نظری، نویسندهٔ این کتاب، مطالب آن را در چهار فصل به ترتیب زیر جای داده‌است: شکل بیرونی شعر، شعر عینی یا تجسّمی، طاهره صفّارزاده و شعر تجسّمی و پیشینهٔ شعر تجسّمی در ادبیات غرب. سهیل محمودی در مقالهٔ کوتاهی با عنوان «شعر کانکریت و یادی از طاهره صفّارزاده»، به بیان سه ویژگی شعر کانکریت (تجسّمی) پرداخته‌است و پیدایش این جریان شعری را به طاهره صفّارزاده نسبت می‌دهد. مجید یگانه در مقالهٔ «بررسی جایگاه و چگونگی تصویر در شعر پلاستیک»، پس از اشاره به پیشگامی اسماعیل نوری‌علا در طرح و ترویج شعر پلاستیک (تجسمی) و فعالیت‌های او در این زمینه، در *مجلهٔ فردوسی*، در آغاز دههٔ ۵۰ به ذکر کیفیت و جایگاه تصویر در شعر حجم و شعر پلاستیک (تجسّمی) می‌پردازد. حمیدرضا شعیری، حسینعلی قبادی و محمد هاتفی در مقاله‌ای با عنوان «معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفّارزاده» کوشیده‌اند که با به‌کارگیری نظریهٔ نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی در زمینهٔ مطالعاتی جدید، چگونگی معنادار شدن دو شعر دیداری یا کانکریت طاهره صفّارزاده را با تمرکز بر رابطهٔ میان عناصر نوشتاری و تصویری بررسی کنند. بهروز بامدادی در مقاله «شعر تجسّمی و صدامعنایی در سبک آذربایجانی»، نمونه‌هایی از تصویرسازی‌های شاعران سبک خراسانی با حروف و واژه‌ها را برمی‌شمارد و آن‌ها را از مصایق قدمت شعر تجسّمی در سبک خراسانی معرفی می‌نماید. محمد آزرم مقالهٔ خود را (خوانش شعرهای کلاوس برمر) به بررسی نقش «حلقهٔ دارمشتات» در آلمان، به‌ویژه کلاوس برمر، نمایشنامه‌نویس آلمانی، در پی افکندن مبانی شعر کانکریت اختصاص داده‌است. احمد رضی هم در مقالهٔ کوتاه

«شعرهای تصویری و دیداری در ادبیات معاصر» به مقایسهٔ شعر تصویری با شعر دیداری و وجوه اختلاف و اشتراک آن‌ها تمرکز می‌کند.

هدف این مقاله، با اهداف همهٔ آثار و مقالات مورد بررسی، تفاوت موضوعی است؛ چراکه هدف نویسنده، معطوف به نقد و مقایسهٔ تطبیقی میان فرم بیرونی شعر تجسّمی با انواع مشابه سنّتی به منظور کشف مشابهت‌های مابین آن‌هاست.

۲ـ ضرورت پژوهش

گرچه در باب شعر کانکریت پژوهش‌های پراکنده‌ای به عمل آمده‌است، ولی تحقیق منسجمی که حاوی نقد تحلیلی، انتقادی و تطبیقی موضوع باشد و بتواند وجوه مشترک شعر تجسّمی با گونه‌های مشابه آن در شعر سنّتی ایران، مثل انواع شعر موشّح، شعر موصّل، مجسّم و... را نشان دهد، تاکنون به عمل نیامده‌است. لذا همچنان جای این سؤال خالی است: آیا جریانی که با عنوان «شعر تجسمی» در ایران و با نام «شعر کانکریت» در ادبیات دُوَل اروپایی شناخته می‌شود، در ادبیات و شعر سنّتی فارسی مسبوق به سابقه بوده‌است؟ آیا پیشگامان شعر کانکریت در اروپا از جمله گیوم آپولینر، تحت تأثیر شعرهای دیداری و تجسّمی ادبیات کلاسیک ایران بوده‌اند یا نه؟ خلاصه جای خالی سؤالاتی از این دست، ضرورت انجام این تحقیق را برای نگارنده ایجاب کرد. از این رو، وجههٔ همت نویسنده بر این بوده که با سود جستن از شیوه‌های نقد تحلیلی (Analytical method)، ادبیات تطبیقی (Comparative Literature) (در هر دو معنای آمریکایی و فرانسوی آن)، همچنین نقد فرمالیستی (Formalist criticism) و... به مقایسهٔ تطبیقی شعر تجسّمی با گونه‌های مشابه آن در شعر سنتی ایران بپردازد.

۳ـ یافته‌ها و دستاوردهای پژوهش

حاصل نقد و مقایسهٔ تطبیقی شعر تجسّمی با گونه‌های مشابه سنتی، اولاً شناسایی و اثبات همانندی‌های فراوانی است که از نظر ساختار صوری و فرم بیرونی میان موارد بررسی وجود دارد. از جمله مشابهت‌های آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: هنجارگریزی‌های نوشتاری، برجسته‌سازی، همانندی اَشکال و تصاویر هندسی و گرافیکی، آشنایی‌زدایی، قاعده‌افزایی، تجزیهٔ حروف، ترکیب واژه‌ها، بیگانه‌سازی و سایر تشابهات ساختار

فرمالیستیو... . ثانیاً وجود مشابهت‌های فراوان میان انواع و اَشکال شعرهای تجسّمی نوین (کانکریت) با شعرهای تجسّمی سنّتی، ذهن هر محقّقی را به وجود تأثیر و تأثّرات صورت‌گرفته میان این آثار رهنمون می‌گردد. ثالثاً دلایل و قراینی که در این جستار به آن‌ها اشاره رفته، حکایت از این دارد که یکی از آبشخورهای فکری آپولینر در آفرینش شعرهای کالیگرام‌هایش، تأثیرپذیری او از شعرهای تجسّمی سنّتی فارسی بوده‌است؛ از جمله تعاملات فراوان ادبی ایران و فرانسه، به‌ویژه در دو سدهٔ اخیر، آشنایی ادبا و شعرای فرانسوی با ادبیات و شعر ایران، تفحصّات فرانسویان روی آثار ادبی کلاسیک فارسی، سنخیّت فراوان کالیگرام‌های آپولینر با انواع و اقسام شعرهای توشیح و... از جانب دیگر، مجموع این بررسی‌های تطبیقی و نتایج حاصل از آن می‌تواند سرآغازی برای رهیافت‌های بعدی در زمینهٔ بررسی سایر تأثیر و تأثّرات صورت‌گرفته میان ادبیات ایران با ادبیات ملل دیگر از جمله مکاتب ادبی دُوَل اروپایی، به‌ویژه ادبیات کشور فرانسه باشد.

٤ـ تأثیرپذیری گیوم آپولینر از شعرهای سنتی ایران

یکی از تأثّرات فرانسویان از آثار ادبی ایران، تأثیرپذیری گیوم آپولینر (۱۹۱۸ـ۱۸۸۰ م.)، از ساختار گرافیکی انواع شعرهای تجسّمی در ادبیات سنّتی فارسی، مثل انواع شعر توشیح بوده‌است. در واقع، «نخستین پژوهشگران ادبیات تطبیقی در قرن بیستم، چگونگی نفوذ ادبیات ایران در فرانسه در عصر رنسانس را به‌خوبی نشان دادند و ثابت کردند که آشنایی با زبان ایتالیایی واسطهٔ این نفوذ بوده‌است» (Baberrier, 2001: 63). آپولینر چهل سال قبل از پیدایش شعر «کانکریت» در اروپا، نوعی شعر تصویری به نام «کالیگرام» ساخت که از طرفی در حکم مقدمه‌ای برای پیدایش شعر کانکریت بود و از جانب دیگر، کالیگرام‌های او از منظر مقایسهٔ فرمالیستی، بسیار شبیه انواع و اقسام شعر «توشیح» در شعر کلاسیک ایران بود. «آپولینر [در کالیگرام‌هایش] از شگردهای گرافیکی مانند ترتیب غیر عادی ابیات و یا حتّی آغاز شعر از تَه صفحه، رنگ‌های متفاوت چاپ و غیره استفاده کرده‌است» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۱۵۸). آپولینر در کتاب «نقاشان کوبیست»، کار شاعر و نقّاش کوبیست را یکی می‌داند و معتقد است که «هر دو می‌کوشند از نمودهای طبیعت، طرحی تازه بیفکنند و با انتقال حسّ درونی واقعیت‌ها، بیش از پرداختن به پوسته و صورت بیرونی آن، بر حدود تخیل بشری بیفزایند» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۱۷۰). رنه ولک در بیان استادی و مهارت آپولینر در سرودن این جریان شعری می‌نویسد:

«شعر تجسمی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ رواج داشته‌است و در آن، شکل هر شعر در خود آن شعر تعیین شده‌است و از لحاظ صوری و در صورت ساختاری، اصیل یا حتّی منحصر به فرد است. شعر نباید حاوی هیچ گونه اشارهٔ ضمنی به شعرهای ماقبل خود باشد... واژه‌ها و حروف، نقش اندیشه‌نگار (Ideogram) داشته باشند. به طور کلی، منظور این است که هر شعر قالبی متفاوت داشته باشد و از این لحاظ آن را می‌توان دنبالهٔ شعر مصور (Altar poetry) دانست. آفرینش موفقیت‌آمیز این گونه شعر بسیار مشکل است، لیکن نمونه‌های موفق آن، مانند کالیگرام‌های (Calligrammes) آپولینر (۱۹۱۸م.)، حاوی ظرافت بسیار است. عنوانِ Concrete poetry را در ۱۹۵۵ میلادی از ماکس بیل (Max Bill)، معمار، نقاش و مجسّمه‌ساز سوئیسی اقتباس کردند. او برخی آثار خود را Konkretionen نامیده بود» (ولک، ۱۳۸۹، ج ۸: ۴۹۶).

رنه ولک ضمن تشریح نقش پیشگام استفان مالارمه در زمینهٔ شعر سمبولیستی، به تأثیرپذیری آپولینر از انواع «شعر موشّح فارسی» اشاره کرده‌است و می‌گوید: «در مرحلهٔ متأخر، [مالارمه] از ابزار دیگری برای دور شدن از عرف عام استفاده کرد و جنبهٔ تجسمی را در چاپ شعر و یا حتّی آرایش ظاهری کتاب به کار برد. این نیز احیای روشی قدیمی بود: "شعر تصویری گلچین یونانی"، برخی از انواع "شعر موشّح فارسی" (Persian pattern portray)، "محراب" و "نقشهٔ کلیسا"ی جرج هربرت. پس از مالارمه، کسان دیگری مانند آپولینر، ای.ای.کمینگز و بسیاری از شاعران قرن حاضر از آرایه‌های "تجسمی" استفاده کرده‌اند» (همان، ج ۴: ۲۸۴). سعید ارباب شیرانی نیز در حاشیهٔ ترجمهٔ مطلب بالا می‌گوید: «اشارهٔ ولک به اشعاری نظیر مشجّر، مطیّر، مدوّر و معقّد است» (همان).

به طور کلی، با توجه به پیشینهٔ تعاملات ادبی میان ایران و فرانسه و نیز تأثیر و تأثّرات صورت‌گرفته میان ادبیات این دو کشور و از جانب دیگر، با عنایت به شناخت آپولینر از ادبیات بسیاری از ممالک غرب و شرق، به‌ویژه از ادبیات ایران، بی‌گمان ایشان از وجود شعر «توشیح» و دیگر گونه‌های تجسّمی و دیداری در ادبیات سنّتی ایران مطلع بوده‌است و در واقع، یکی از آبشخورهای فکری او در آفرینش کالیگرام‌هایش، تأثیرپذیری او از اشکال گرافیکی و نُرم زبانی غیرمتعارف و هنجارگریزهای اشعار عینی در ادبیات کلاسیک فارسی بوده‌است. شفیعی کدکنی در تشریح «شمایل غزل فارسی در فرنگ»، در باب تأثیر

پذیری آپولینر از غزل فارسی می‌نویسد: «غزل فارسی دست‌کم سیصد سال سابقهٔ ترجمه شدن به زبان‌های فرنگی دارد و بعضی از فرم‌های آن در صورتگراترین شاعران قرن اخیر، از قبیل آپولینر و دیلان توماس تأثیر داشته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۸۶). پرویز ناتل خانلری نیز کالیگرام‌های آپولینر را متأثّر از مقولهٔ صناعت «توشیح» می‌داند (ر.ک؛ پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴۲).

بنابراین، شایان ذکر است که هرچه آگاهی ما از ادبیات سنّتی کشورمان بیشتر می‌شود، بهتر می‌توانیم به تأثیر و تأثّرات ادبی کشورمان با ادبیات ملل دیگر پی ببریم. همان گونه که شکلوفسکی با طرح مقولهٔ «روابط بینامتنی» (Intertextuality relationships) در مقالهٔ «هنر یعنی فن و صنعت» می‌گوید:

> «هر قدر آشنایی ما با ادبیات گذشته بیشتر باشد، این نکته بر ما بیشتر روشن می‌شود که تقریباً هیچ موضوع و تصویری نیست که بدیع و بی‌سابقه باشد. چه بسا افرادی که شاعری را در ابداع مضامین و تصاویر جدید بی‌همتا می‌دانند، اما برای اهل فن روشن است که آن مضامین و تصاویر قبلاً نیز گفته شده‌است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۳).

چهار دهه پس از ارائهٔ کالیگرام‌های آپولینر در سال ۱۹۵۲ میلادی، عنوان «شعر کانکریت» برای اولین‌بار با تشکیل «گروه شعر کانکریت برزیل» از سوی چند شاعر اروپایی، از جمله اوجین گومرینگر، ملقب به «پدر شعر کانکریت سوئیس» در کشور برزیل مطرح شد و به پایمردی او در آن کشور (سوئیس) پا گرفت. شعر کانکریت پس از شکل‌گیری در اروپا، مورد تقلید و تتبّع شعرا و ادبای اغلب کشورهای دنیا، از جمله شعرای ایرانی، همانند طاهره صفّارزاده، هوشنگ ایرانی، اسماعیل نوری‌علا و... قرار گرفت و با عنوان «شعر تجسّمی» در ایران رایج شد. بنابراین، یکی از سرچشمه‌های آغازین پیدایش شعر کانکریت در اروپا، کالیگرام‌های آپولینر بود و یکی از آبشخورهای آپولینر در آفرنش کالیگرام‌هایش نیز شعرهای دیداری در ادبیات سنّتی زبان فارسی مثل انواع شعر توشیح (مشجّر، مطیّر، مدوّر و...) بوده‌است. لذا در این مقاله بر آنیم که به مقایسهٔ تطبیقی نمونه‌هایی از شعرهای تجسّمی معاصر با گونه‌های مشابه آن در شعر سنّتی ایران به منظور شناخت وجوه اشتراک و اختلاف آن‌ها بپردازیم.

۵ـ گونه‌های مختلف شعر دیداری در ادبیات سنّتی ایران و مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها با شعر تجسّمی

۵ـ۱) شعر توشیح و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

توشیح (موشّح) در لغت به معنای حمایل به گردن بستن و مجازاً به معنی آراستن است (ر.ک؛ داد، ۱۳۷۵: ۹۱) و در اصطلاح ادبی، منظور از شعر توشیح آن است که در اول یا در اواسط ابیات، حروف یا کلماتی بیاورند که چون آن‌ها را با یکدیگر جمع کنند، نام یا لقب کسی بیرون آید و آن نوع شعر را شعر موشّح می‌گویند» (همایی، ۱۳۷۱: ۸۲)؛ مانند شعر زیر از رشیدالدین وطواط که با جمع کردن حروف اولِ چهار مصراع بالا، کلمهٔ «محمد» به دست می‌آید:

معشوقه دلم به تیر اندوه بخست　　حیران شدم و کَسَم نمی‌گیرد دست
مسکین تن من زِ بارِ محنت شد پَست　　دستِ غمِ دوست پشتِ من خُرد شکست»

(رنجبر، ۱۳۸۵: ۷۹).

حال، قبل از هر گونه نقد و مقایسهٔ تطبیقی، لازم است که برای نمونه، متن یکی از شعرهای تجسّمی را نیز عیناً نقل کنیم تا زمینهٔ مقایسهٔ تطبیقی دو شعر مورد بررسی (اولی شعر توشیح و دومی شعر تجسّمی)، هرچه بهتر فراهم آید:

«آتشی که همچنان
پایین می‌آمد و
پ
ا
ی
ی
ن‌تر...» (رامی، ۱۳۷۸: ۳۳).

در نگرش فرمالیستی به هر دو شعر بالا، نوعی هنجارگریزی نوشتاری از طریق «تجزیهٔ واژه» در هر یک از آن‌ها به چشم می‌خورد. در شعر توشیح مذکور، از طریق نوعی تفنّن شعری که با ساختار فیزیکی واژهٔ «محمد» صورت گرفته، ابتدا این واژه به حروف

سازنده‌اش (م، ح، م، د) تجزیه شده، آنگاه هر یک از آن حروف در آغاز مصراع‌های این دو بیت توزیع گردیده‌است. در شعر کانکریت یادشده نیز واژهٔ «پایین» به حروف سازنده‌اش تجزیه شده‌است. این عدول از قواعد زبان، یکی از ویژگی‌های مشترک هر دو شعر مذکور است که در اصطلاح ادبی، با عنوان‌هایی چون: «برجسته‌سازی‌های زبانی» (Foregrounding) (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۶۲)، «فراهنجاری‌های نوشتاری» (Deviation) (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۸۳، ج۱: ۴۷) و یا به قول جفری لیچ، یکی از «قاعده‌افزاییهایی» (Leech, 1969: 62) از آن یاد شده‌است. در هر دو شعر بالا، شاعر کوشیده تا با استفاده از آشنایی‌زدایی نوشتاری، اندیشه‌ها یا احساسات درونی خود را به شکلی متفاوت و دیگرگونه بیان کند؛ چراکه هیئت غیرمتعارف ظاهری در هر دو واژهٔ مذکور، مخاطب شعر را برای استنباط مفهوم آن به تأمل وامی‌دارد. این واداشتن به تأمل و تفکر به منظور استنباط مؤثّر و ماندگار موضوع، یکی از اهداف شکل‌گیری شعر کانکریت بوده‌است. لیکن تفاوت‌هایی که در ساختار تصویری دو شعر بالا وجود دارد، این است که اولاً در شعر توشیح، حروف تجزیه شدهٔ واژهٔ «محمد» (برخلاف حروف واژهٔ «پایین») در شعر روشنِ رامی (شاعر معاصر)، در کنار هم نیستند و هر یک با فاصلهٔ یک مصراع، در آغاز مصراع‌های چهارگانهٔ شعر قرار گرفته‌اند. ثانیاً واژهٔ «محمّد» هیچ نقشی در ایجاد تصویر و یا افزودن معنا به شعر با خود یدک نمی‌کشد؛ چراکه فاصلهٔ بین حروف این واژه و در واقع، اجزای تشکیل‌دهندهٔ تصویر (محمد) به قدری زیاد شده‌است که قادر به تشکیل تصویر فیزیکی و تصویر عینی خاصی نیست. لذا این تشتّت و از هم گسیختگی حروف «محمد» در شعر توشیح، با اهداف تصویرسازی شعر کانکریت قابل توجیه و توضیح نیست. ثالثاً این گونه هنرنمایی‌های شاعرانه در شعر کلاسیک ایران، نوعی بازی تفنّنی محسوب می‌شده‌است.

۵ـ۱ـ۱) شعر مشجّر و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

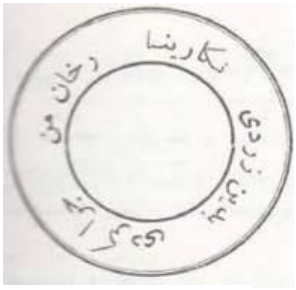
«مشجّر» در لغت به معنی «درخت‌دار» و «درختکاری شده»: «شعری که به صورت درختی نهند» (رازی، ۱۳۷۳: ۳۴۳). به دلیل مشابهت‌های فراوان میان شعر مشجّر با مصادیق شعر موشّح، از هر گونه توضیح تکراری در این زمینه خودداری می‌کنیم و کسب هر گونه اطلاع در این زمینه را به توضیحات مندرج در بخش پیشین (شعر توشیح) محوّل می‌کنیم.

۵ـ۱ـ۲) شعر مطیّر و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

«مطیّر» در لغت به معنی «تر و تازه» و «نوعی پارچهٔ کتانی» است. در اصطلاح ادبی نیز «شعری [است] که به شکل مرغی نهند» (همان: ۳۴۳). این نوع شعر نیز همانند شعر مشجّر است، با این تفاوت که نوع تصویر گرافیکی آن‌ها تفاوت دارد و شکل آن شبیه پرنده است. از این رو، مطالب مندرج در مقایسهٔ شعر مشجّر و کانکریت، برای شعر مطیّر نیز مصداق دارد.

۵ـ۱ـ۳) شعر مدوّر (تدویر)

«مدوّر» در لغت به معنی «گرد کردن» و در اصطلاح بدیع، «شعری است که بر شکل دایره نهند» (همان: ۳۴۳)؛ یعنی شاعر مصراع یا بیتی ساخته باشد که اجزای آن در دایره‌ای نوشته شود و «می‌توان آن را به‌دلخواه از هر جزء شروع به خواندن کرد، بدون اینکه کلام و معنی آن تغییر کند» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۴). از این صنعت با عنوان «تدویر» هم یاد شده‌است؛ یعنی «شاعر بیتی بگوید که چون آن را در دایره بنویسند، از هر طرف که شروع کنند و بخوانند، مصراعی بامعنی پدید آید. چنین شعری را مدوّر یا معکوس می‌گویند» (ر.ک؛ رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۱۳ و تاج‌الحلاوی، ۱۳۴۱: ۹۳) و «این صنعتی ناقابل است» (هدایت، ۲۵۳۵ش: ۱۰۶). فلسفهٔ پیدایش این صنعت، از سَرِ تفنّن و بازی و نوعی هنرنمایی شاعرانه بوده‌است و غالباً به منظور زهر چشم گرفتن از رقبای شعری و نشان دادن میزان توانایی و مهارت استادی صورت می‌گرفته‌است؛ مثل مصراع: «نگارینا چرا کردی، رخان من، بدین زردی؟» (وطواط، ۱۳۶۲: ۸۶) که از هر طرف که آن را بخوانیم، مصراعی معنی‌دار در همان وزن عروضی ساخته می‌شود. حال، با توجه به دو شعر تصویری زیر، یکی شعر مدوّر و دیگری شعر تجسّمی یا کانکریت با عنوان «میزگرد مروّت» (صفّارزاده، ۱۳۶۸: ۶۸)، بهتر می‌توان دربارهٔ مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها به قضاوت و داوری پرداخت:



(وطواط، ۱۳۶۲: ۸۶)

(صفّارزاده، ۱۳۶۸: ۶۱)

همان گونه که پیداست، هر دو شعر از حیث فرم بیرونی و شکل فیزیکی بسیار به هم شبیه هستند و در واقع، هر دو شعر، نوعی شعر تصویری و تجسّمی (کانکریت) هستند، نه شعر شنیداری و نوشتاری صرف؛ چراکه نوع چینش واژه‌های هر دو شعر به گونه‌ای است که شکل دایره‌ای را ترسیم کرده‌است. در این دایره، متن شعر را از هر جا که شروع به خواندن کنیم، معنی‌دار می‌شود. بدیهی است که با توجه به تفاوت فاحش هفتصدساله بین زمان سروده شدن این دو گونهٔ شعری و ضرورت برخی نوآوری‌ها در اَشکال و انواع بازآفرینی شدهٔ کلاسیک، وجود برخی تفاوت‌ها، طبیعی و اجتناب‌ناپذیر خواهد بود. برای نمونه، در شعر توشیح مذکور، شکل دایره معنای خاصی با خود یدک نمی‌کشد، بلکه مثل دیگر انواع شعر توشیح، در این شعر نیز شکل دایره جنبهٔ صوری دارد و به منظور هنرنمایی شاعرانه و ایجاد تنوّع و تفنّن، طراحی شده‌است. لذا بین متن شعر و شکل هندسی دایرهٔ شعر هیچ گونه ارتباط معنی‌داری وجود ندارد، ولی در شعر کانکریت صفّارزاده، اولاً شکل مدوّر شعر، معنا و مفهوم شدهٔ خاصی دارد و در واقع، جماعتی را به تصویر می‌کشد که برای مرتفع کردن مشکلی و یا حلّ مسئله‌ای گرد آمده‌اند. ثانیاً هم شکل عینی دایره (در شعر مدوّر مذکور) و هم متن نوشتاری شعر، هر دو در راستای پیشبرد هدف مشترکی حرکت می‌کنند؛ به عبارت دیگر، بین فرم بیرونی و فرم درونی و مضمون شعر، تجانس و تناسب هنری معنی‌داری وجود دارد. ثالثاً بیان قابل تأویل و بعضاً نمادینِ مفاهیم در قالب اشکال هندسی و گرافیکی، جزو اهداف اساسی و اولیهٔ شکل‌گیریِ شعر کانکریت بوده‌است که به هضم و جاگیری آسان و پایای مضامین شعر در ذهن مخاطبان کمک می‌کند. در این جریان شعری، غرض شاعر بیان مفاهیم انتزاعی از طریق نوعی بیگانه‌سازی هنر فرمالیستی است و به قول هربرت مارکوزه: «روبه‌رو شدن با حقیقت هنر، از راه زبان و تصاویر بیگانه‌ساز روی می‌دهد تا آنچه را که بیش از این یا هنوز در زندگی روزانه، گفته،

شنیده و دریافت نشده، گفتنی، شنیدنی و دریافتنی کند» (مارکوزه، ۱۳۸۵: ۱۱۴). بنابراین، اشکال فیزیکی و هندسی در شعر کانکریت جان دارند و زبان باز می‌کنند؛ چراکه «هنر، جهان متحجّر را به سخن گفتن، شعر سرودن و رقصیدن وامی‌دارد» (همان: ۱۱۵). حال، میزان و چگونگی حرف زدن، وابستهٔ گسترهٔ بینش و دانش، نوع نگاه و میزان درک زبان هنری و ادبی مخاطب است، ولی اشکال هندسی شعر توشیح، فاقد جان و زبان هستند و مفاهیم قابل تأویل سمبلیکی با خود به همراه ندارند، همان گونه که ماکس هورخیمر و تئودور آدرنو گفته، «هر گونه شیء‌گشتگی، نوعی فراموشی است» (Horkheimer and Adorno, 1972: 230).

تفسیر شعرِ «میزگرد مروت» صفّارزاده، تفاوت شکل هندسی کانکریت را با شکل هندسی شعر رشیدالدین وطواط به‌خوبی نشان می‌دهد. در این شعر (میزگرد مروت)، شکل دایره حامل معنای تشکیل جلسه است. سطح هموار و یکنواخت دایره نشان می‌دهد که در این جلسه، همهٔ اعضای حاضر هم‌سطح هستند و کسی بر دیگری برتری ندارد. شکل صلیب وسط این دایره (شعر)، موضوع جلسه را نشان می‌دهد. موضوع جلسه نیز از جنس همان اعضای جلسه است و از واژهٔ کلیدی «من» تشکیل شده که تار و پود آن را دو حرف «م» و «ن» به هم می‌بافد. حتّی گره خوردن شکل صلیبِ «من» در وسط میزگرد نیز می‌تواند گره‌خوردگی و همسانی موضوع با اعضای جلسه را به شکل مصوّر به تصویر بکشد که همگی از «من» تشکیل شده‌اند و جز به «منّت» و غرور خود، به عقاید دیگران هیچ توجهی ندارند. بنابراین، همه چیز با «من» آغاز شده‌است و به همان «من» نیز ختم می‌گردد. از سوی دیگر، موضوع مورد بحث (شکل‌های صلیبِ «من» در وسط دایره) نیز موضوع مهم و اساسی نیست، بلکه موضوعی است که به «منّت»های حاضران جلسه مربوط می‌شود و در حقیقت، بستر مناسبی برای ارضای احساسات سرشار از غرور آدمک‌های نشسته در این اجلاس است. همچنین، کوچکی ساختار واژهٔ «من» هم کوچکی و توخالی بودن اندیشه‌های افراد جلسه را به تصویر می‌کشد. از سویی، معنای واژهٔ «من» (منّت) نیز، فضای پُر از فیس و افاده و غرور حاکم بر جلسه را به طرز ملموس و تجسّمی به تصویر می‌کشد. خود طاهره صفّارزاده دربارهٔ شعر «میزگرد مروت» گفته است که: «میزگردی است که پیرامون آن را در عوض صاحب‌نظران مختلف، «من» گرفته است...که از «م» و «ن» فارسی، شما صلیب شکسته را می‌بینید» (صفّارزاده، ۱۳۸۶: ۱۱۱). در حال حاضر، شعرای روزگار ما

اعتقادی به صنایعی از نوع «تدویر» ندارند و پرداختن به آن‌ها را از جمله عیوب کتب بدیع سنّتی به شمار آورده‌اند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۹۷). یا «آن‌ها را نوعی سرگرمی و بازی با واژه‌ها محسوب داشته‌اند» (صادقیان، ۱۳۷۸: ۱۶۷) و چنین اظهار نظر کرده‌اند که گرایش شعر به تجمّل و رواج صنایع بدیعی کودکانه در شعر و سرودن اشعار متکلّفانه، شعر را تا حدّ جدول سرگرمی تنزّل می‌دهد (ر.ک؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۹۳).

۵ـ۱ـ٤) شعر معقّد و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

«معقّد» در لغت به معنی «بستنگاه» یا «محلّ بستن گره» و در اصطلاح ادبی، «شعری که بر شکل گرهی نهند از اشکال هندسی؛ چنان‌که متکلّفی، قطعه‌ای در این شکل درج کرده‌است و در هر حیّز از احیاز تقاطع خطوط، کلماتی نگه داشته که چون آن را جمع کنند، یک بیت باشد... این نوع توشیح را "مطرّف مضلّع" گویند... گونه‌ای از "توشیح" که بر اضلاع شکلی نهند؛ چنان‌که طولاً و عرضاً برتوان خواندن، آن را "مضلّع" خوانند» (رازی، ۱۳۷۳: ۳۴۵). از آن با عنوان «تضلیع» هم یاد شده‌است. تضلیع در اصطلاح بدیع آن است که «شاعر شعری ساخته باشد که کلمات آن در صورتی که از طرف طولی و عرضی هم خوانده شود، باز لفظ و معنی آن تغییر نکند» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۳)؛ مثل بیت‌های زیر (ر.ک؛ همان: ۳۴۵) که اگر آن‌ها را از هر کدام از چهار پارهٔ آن، به صورت عمودی و افقی بخوانیم، به ترتیب، یکی از مصراع‌های چهارگانه به دست خواهد آمد:

از فرقت	آن دلبر	من دایم	بیمارم
آن دلبر	کز عشقش	بادردم	و بیدارم
من دایم	با دردم	بی‌مونس	و بی‌یارم
بیمارم	و بیدارم	و بی‌یارم	و غمخوارم

این نوع شعر را با نام «مربّع» یا «چهارسو» نیز نامگذاری کرده‌اند که در اصطلاح ادبی چنان است که «چهار بیت گفته شود یا چهار مصراع؛ چنان‌که هم از طول آن را بتوان خواند و هم از عرض. این صنعت به سبب بازیچهٔ کودکان نیکوست و قابل آن نیست که در ضمن صنایع دیگر مذکور و مسطور شود» (هدایت، ۲۵۳۵ش.: ۲۱۱). همان گونه که دیده می‌شود، ساختمان این شعر نیز مثل اشعار تجسّمی (کانکریت)، شکل هندسی مستطیل دارد و همین امر، یعنی داشتن شکل هندسی، یکی از نقاط مشترک این گونه شعر سنّتی با

شعرهای کانکریت است، ولی همان‌گونه که در بخش‌های قبلی اشاره شد، این شکل هندسی (برخلاف اشکال هندسی شعرهای کانکریت)، یک قالب و اسکلت بی‌روح است؛ چراکه بین این قالب شعری با متن نوشتاری و درونمایه و مضامین آن، هیچ گونه ارتباط معناداری وجود ندارد.

۵ـ۲) شعر مجسّم و مصوّر و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

«مصوّر» در اصطلاح ادبی عبارت است از «شعری که به شکل حیوان باشد» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۶۴). این نوع شعر نیز همانند شعر مطیّر است، با این تفاوت که شکل تصویری شعر مطیّر شبیه پرنده است و شکل تصویری شعر مجسّم یا مصوّر می‌تواند شبیه هر حیوانی غیر از انسان باشد. از این رو، مطالب مندرج در مقایسهٔ شعر مشجّر و کانکریت، برای شعر مجسم و مصوّر نیز مصداق دارد.

۵ـ۳) شعر موصّل و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

«موصّل» در لغت به معنی «پیوسته» و در اصطلاح ادبی، یکی از آرایه‌ها و به عبارت بهتر، یکی از بازی‌های کلامی است که در آن، حروف بیت‌ها به گونه‌ای انتخاب می‌شود که «می‌توان حروف را در نگارش یکسره به هم پیوست» (کزّازی، ۱۳۷۳: ۱۷۱). مثال:

«پیشش بنشین به شب‌نشینی پیشش بینی، به پیش‌بینی»

(هدایت، ۲۵۳۵ش.: ۱۹۶).

چون این را خواهند که متّصل نویسند، «موصّل منشاری» و «موصّل کاشان‌المنشار» گویند؛ یعنی «دندانهٔ ارّه» (همان). احتمالاً سرایندگان این تفنّن شاعرانه را از *قرآن کریم* آموخته‌اند از ترکیب‌هایی نظیر ﴿**فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللّهُ**﴾ (البقره/ ۱۳۷) و یا ﴿**... لَيَسْتَخْلِفَنَّهُم فِي الْأَرْضِ...**﴾ (النّور/ ۵۵). بیت موصّل بالا، در حالت پیوسته به شکل زیر خواهد بود: «پیششبنشینبشبنشینیپیششبینیبپیشبینی».

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، ساختار زبانی و شکل فرمالیستی شعر یادشده، یکی از مصادیق بارز برجسته‌سازی (Foregrounding) و هنجارگریزی‌های نوشتاری (Deviation) محسوب می‌شود؛ یعنی همان اصل بنیادینی که مبنای شکل‌گیری شعر تجسّمی (کانکریت) بر آن استوار شده‌است؛ چراکه «شعر کانکریت، شعری است مدرن که در شیوهٔ بیان خود به

شکلی متفاوت، ناچار به بهره‌گیری از تمهیدات هنجارگریزانه و کارکرد برجسته‌سازی است» (نظری، ۱۳۹۴: ۱۴۰). لذا شکل عینی حاصل از ترکیب کلّی واژه‌های بیت، شبیه دندانه‌های منشار (ارّه) شده‌است. تصویر عینی بیت بالا و به طور کلی، کلیهٔ تصاویر دیداری و فیزیکی شعرهای سنّتی، بار معنایی خاصی در انتقال پیام شاعر ندارد؛ مثلاً در شعر مذکور، محور صحبت شاعر، نشستن در کنار شخصی است که ید طولایی در پیش‌بینی دارد، ولی تصویر عینی حاصل از ترکیب و تلفیق حروف، چیزی شبیه «ارّه» است. بدیهی است که بین این شکل ترکیبی بیت (ارّه) با درونمایه و مضمون آن، هیچ گونه سنخیّتی نمی‌توان پیدا نمود. از همین جاست که تفاوت شعر تجسّمی (کانکریت) با موارد مشابه آن در ادبیات کلاسیک ایران خودنمایی می‌کند. توجه به مثال زیر از حمید مصدق نیز، تفاوت این دو گونه شعری را هر چه بیشتر، روشن خواهد کرد. در این بیت، نحوهٔ نوشتن واژهٔ «رود»، وضعیت خم شدن شخصی (او) را روی رود به شکل عینی به تصویر کشیده‌است که از روی حسرت به گذران آب رود خیره شده‌است.

«رفتم
در انتهای جاده نگاهی کردم
او بود
از روی نرده
خم شده
روی
ر
و
د» (مصدّق، ۱۳۷۱: ۱۵۱).

۵ـ٤) شعر تصغیر و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

یعنی واژگان را در سُرودهٔ خُرد بیاورند؛ مثل:

«دیدم از دور بُتی، کاکلش مشکینک
دهنش تنگک و چون تُنگ شکر، شیرینک»
(هدایت، ۲۵۳۵ش.: ۲۱۱).

حال مقایسهٔ تصویرسازی این آرایهٔ بدیعی با اهداف تصویری و دیداری شعرهای کانکریت، مشابهت‌های آن‌ها را به‌خوبی نشان می‌دهد؛ چراکه در میان گونه‌ای از شعرهای کانکریت، با عنوان «شعر توگراف» نیز شکل دیداری و تصویر عینی چنین توصیف‌هایی مشاهده می‌شود. برای نمونه، شعر زیر را ملاحظه فرمایید: «من < از درختی خشک در کویر تشنه‌ام» (نظری، ۱۳۹۴: ۱۷۹). در این شعر، علامتِ (<)، نقش جایگزین نشانهٔ تصغیرِ «ک» را بازی می‌کند. بنابراین، معنای بیت به قرار زیر است: «من کوچکتر از درختی خشک در کویر تشنه‌ام». با این تفاوت که شکل تصویری و تجسّمی حاصل از ملاحظهٔ حرف «ک» در شعر یادشده و اشعار مشابه، انتزاعی است.

۵ـ۵) شعر تدبیج و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

«تدبیج» در لغت یعنی مزیّن ساختن چیزی و در اصطلاح، «آن است که در مدح و جز آن، از رنگ‌ها به گونهٔ کنایی استفاده شود» (تفتازانی، بی‌تا: ۱۸۷)؛ مثل:

«فلک در سُندس نیلی، هوا در چادر کُحلی
زمین در فرش زنگاری، کُه اندر حلّهٔ خضرا»
(سعد سلمان، ۱۳۷۲: ۱۶).

هدف شعر تجسّمی یا کانکریت هم چیزی جز این نیست که تصویری عینی در پیش چشم بیننده و خواننده قرار دهد. تفاوت این گونهٔ شعر سنّتی با اشعار کانکریت در این است که تصاویر در شعر کانکریت، حضور عینی و فیزیکی دارد و به چشم می‌توان وجود قابل رؤیت آن‌ها را مشاهده کرد، ولی تصاویر ارائه‌شدهٔ این چنینی در شعرهای سنّتی مثل تدبیج، عینی نیست، بلکه شکل تخیّلی و انتزاعی دارد.

۵ـ۶) حرف‌گرایی و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

همان‌گونه که از اسمش پیداست، در این صنعت ادبی، از شکل و قیافهٔ حروف الفبا به عنوان ابزاری برای تصویرآفرینی و برجسته‌سازی استفاده می‌شود؛ به زبان دیگر، حرف‌گرایی «یعنی تشبیه [چیزی] به شکل و موقعیّت حروف الفبا. مثلاً:

«تا به بالا تو راست چون الفی ما چو لامیم در میان بلا»
(شمیسا، ۱۳۷۲: ۸۳).

در این بیت، شاعر با تشبیه قامت بلند معشوق به حرف الف و تشبیه قامت خمیده از اندوه خود به حرف «ل»، نقّاشی ملموسی از دو سیمای متفاوت عاشق و معشوق آفریده‌است؛ یعنی همان مقصودی که در شعر کانکریت دنبال می‌شود. بیت زیر از *دیوان شمس* مولانا نیز نمونه‌ای از این گونه شعرهاست:

«بروب از خویش این خانه، ببین آن حسّ شاهانه
برو جاروب "لا" بستان، که لا بس خانه‌روب آمد»
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۵۵).

در این بیت، مولانا با استفاده از شکل نوشتاری واژهٔ «لا»، نوعی تصویرآفرینی کرده‌است. در دیدگاه مولانا، «لا» همچون جارویی است که هرچه شرک و کفر را می‌روبد. بنابراین، به هیئت جاروب ترسیم می‌شود (ر.ک؛ علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۳). دقت در ساختار شعر زیر، تفاوت‌های این دو گونهٔ شعری را بهتر نشان می‌دهد: «من های روشن شبانه‌ام» (نظری، ۱۳۹۴: ۱۷۹). تصویر قابل رؤیت «شمع» به جای شکل نوشتاری آن، به شکل کلامی شعر عینیّت فیزیکی بخشیده‌است. حال اگر در شعر یاد شدهٔ قبلی (تا به بالا، تو، راست چون الفی...)، چنین اتفاقی بیفتد، یعنی به جای واژهٔ «بالا»، تصویر معشوق را قرار دهیم، شعر مذکور هم تبدیل به شعر کانکریت خواهد شد.

۵ـ۷) تصویرسازی و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

مراد از تصویرسازی، نقّاشی و نمایش و فیلم‌سازی با کلمات است (ر.ک؛ محبّتی، ۱۳۸۰: ۱۵۴). به قول سیروس شمیسا: «وقتی می‌گوییم ادبیات کلام مخیّل است... مراد این است که آفرینندگان آثار ادبی، در زبان نقاشی می‌کنند» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۷ـ۱۸). همین نویسنده در جای دیگر در این زمینه می‌گوید: «تشبیهات و استعارات نوعی نقاشی زبانی هستند» (همان، ۱۳۸۳: ۳۱۸). مثال:

«شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۲: ۴۹).

این بیت چیزی کمتر از یک تابلوی نقاشی و یا تصاویر بصری شعر تجسّمی ندارد، با این تفاوت که تصاویر این شعر مثل اغلب شعرهای کلاسیک، تخیّلی و انتزاعی و غیربصری است، ولی تصاویر اشعار کانکریت (تجسّمی)، دیداری و عینی می‌باشد. نیما یوشیج با الهام از همین بیت حافظ، شعر «آی آدم‌ها»ی خود را سروده است (ر.ک؛ اسفندیاری، ۱۳۸۶: ۴۰۴).

۵ـ۸) تجسیم (تجسّم) و مقایسهٔ تطبیقی آن با شعر تجسّمی (کانکریت)

«تجسیم» در اصطلاح ادبی، «به معنای مجسّم و مصوّر کردن امری ذهنی است؛ یعنی امور انتزاعی را در حالت مادّی قرار دادن با کلمات» (محبّتی، ۱۳۸۰ : ۱۷۴). یا به قول سیروس شمیسا: «شعر تجسّم، یعنی بیت یا مصراعی از بیت، حالت تابلوی نقّاشی را داشته باشد» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۸۲). از حیث ویژگی تصویرسازی، تفاوتی میان شعر «تجسیم» (تجسّم) با شعر کانکریت وجود ندارد، جز اینکه تصاویر شعر تجسمی، عینی است و تصاویر شعر «تجسیم»، تخیّلی و انتزاعی.

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ بحث این است که در ادبیات سنتی ایران، نمونه‌های مشابه فراوانی از نوع شعر کانکریت، مسبوق به سابقه بوده‌است. گونه‌های گوناگون شعری و آرایه‌های مختلف بدیعی، مثل انواع شعر موشّح (مشجّر، مطیّر، مدوّر و معقّد) و دیگر گونه‌های شعر عینی و دیداری مثل شعر مجسّم، موصّل، تدبیج، حرف‌گرایی، تصویرسازی، تجسیم (تجسّم)، در شعر سنّتی فارسی مطرح بود که در حقیقت، هر یک از این‌ها، نوعی از انواع شعر تجسّمی (کانکریت) به شمار می‌آیند؛ چراکه نقاط مشترک فراوانی، از قبیل هنجارگریزی‌های نوشتاری، برجسته‌سازی، همانندی اشکال گرافیکی، آشنایی‌زدایی، بیگانه‌سازی‌ها و... بین این گونه‌های شعری دیده می‌شود، با این تفاوت که این تصویرسازی‌ها در برخی از شعرهای سنّتی، مثل تجسّم (تجسیم)، تدبیج، حرف‌گرایی و... از نوع تصاویر انتزاعی و تخیّلی است و هیچ گونه ارتباط معناداری میان تصویر گرافیکی و مفاهیم درونی متن در این گونه شعرها در ادبیات سنّتی ایران به چشم نمی‌خورد. از سوی دیگر، همانندی‌های شعر تجسّمی جدید و گونه‌های مشابه سنّتی را نمی‌توان حمل بر «توارد» نمود؛ چراکه با توجه به دلایل مختلف مذکور در این مقاله، از جمله تعاملات نزدیک ایران و فرانسه در

همهٔ زمینه‌ها، به‌ویژه در زمینه‌های ادبی، رویکرد پژوهشی فرانسویان در زمینهٔ موضوعات ادبیات کلاسیک ایران، وجود مشابهت‌های فراوان میان «کالیگرام»های آپولینر با انواع شعر «توشیح» و... بی‌گمان یکی از آبشخورهای گیوم آپولینر در آفرینش «کالیگرام»های او، شعرهای دیداری و بصری در ادبیات سنّتی ایران از جمله شعر «توشیح» بوده‌است.

منابع و مآخذ

قرآن کریم.

آذر، اسماعیل. (۱۳۸۷). ***ادبیات ایران در ادبیات جهان.*** تهران: سخن.

اسفندیاری، علی. (نیمایوشیج). (۱۳۸۶). ***مجموعهٔ کامل اشعار.*** به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

اشکلوفسکی، سوسور. (۱۳۸۸). ***ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی.*** تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

انوشه، حسن. (۱۳۷۶). ***فرهنگ‌نامه ادبی فارسی (دانشنامهٔ ادب فارسی).*** ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بابایی، سیامک. (۱۳۸۶). ***فرهنگوارهٔ اصطلاحات ادبی.*** تهران: جنگل و جاودانه.

باطنی، محمّدرضا. (۱۳۷۸). ***فرهنگ معاصر انگلیسی ـ فارسی.*** چ ۴. تهران: فرهنگ معاصر.

باقری، مهری. (۱۳۷۰). ***مقدمات زبانشناسی رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی.*** چ ۱. تهران: پیام نور.

پارسی‌نژاد، ایرج. (۱۳۸۷). ***خانلری و نقد ادبی.*** تهران: انتشارات سخن.

پنجه‌ای، مزدک. (۱۳۹۱). ***شعر دیداری معاصر (شعر توگراف، خواندیدنی، شعر دیجیتالی، عکاشی و دموکراسی صدا در شعر).*** سایت لیلا صادقی. ۲۵/ آذر/ ۱۳۹۱:
http://leilasadeghi.com/naghd/note/554-visual-poem-mazdak.html

تاج‌الحلاوی، علی. (۱۳۴۱). ***دقائق الشعر.*** به کوشش محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.

تفتازانی، سعدالدّین. (بی‌تا). ***مختصر المطول.*** تهران: بی‌نا.

تودوروف، تروتان. (۱۳۷۹). ***بوطیقای ساختارگر.*** چ ۱. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: نشر آگاه.

جعفری، سیاوش. (۱۳۹۴). ***شعر نو در ترازوی تأویل.*** چ ۱. تهران: مروارید.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمد. (۱۳۷۲). ***دیوان اشعار.*** چ ۵. تهران: زمستان.

حسّان، عبدالکریم. (۱۹۸۴م.). ***الأدب المقارن بین المفهومین الفرنسی و الإمریکی.*** ج ۱. قاهره: مجلة الفصول.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). ***گونه‌های نو آوری در شعر معاصر ایران.*** چ ۱. تهران: نشر ثالث.

خانلری، زهرا. (۱۳۷۵). ***فرهنگ ادبیات جهان.*** تهران: خوارزمی.

داد، سیما. (۱۳۷۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه نامهٔ مفاهیم اصطلاحات ادبی فارسی و اروپای.*** چ ۲. تهران: انتشارات مروارید.

رادویانی، محمد. (۱۳۶۲). ***ترجمان البلاغه.*** به کوشش احمد آتش، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

رازی، شمس‌الدّین محمد. (۱۳۷۳). ***اَلمُعجم فِی معاییر اشعار العجم.*** به کوشش سیروس شمیسا. چ ۱. تهران: فردوس.

رامی، روشن. (۱۳۷۸). ***ایستگاه‌های اندوه (مجموعه شعر).*** چ ۱. تهران: اطلاعات.

رنجبر، احمد. (۱۳۸۵). ***بدیع.*** چ ۱. تهران: اساطیر.

روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۶). ***ادبیات معاصر ایران (شعر).*** چ ۳. تهران: روزگار.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). ***شعر بی دروغ، شعر بی‌نقاب.*** تهران: علمی.

ساجدی، طهمورث. (۱۳۸۷). ***از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی.*** چ ۱. تهران: انتشارات امیرکبیر.

سعد سلمان، مسعود. (۱۳۷۲). ***گزیدهٔ اشعار مسعود سعد.*** چ ۴. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شاهرودی، اسماعیل (آینده). (۱۳۴۸). ***برگزیدهٔ شعرها.*** تهران: انتشارات بامداد.

شمس لنگرودی، محمّدتقی. (۱۳۸۱). ***تاریخ تحلیلی شعر نو.*** ج ۴. چ ۴. تهران: مرکز.

شعیری، حمیدرضا، حسینعلی قبادی و همکاران. (۱۳۸۸). «معنا در تعامل متن و تصویر: مطالعهٔ نشانه ـ معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفّارزاده». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی.*** س ۶. ش ۲۵. صص ۷۰ـ۳۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). ***با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران.*** تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***نقد ادبی***. تهران: فردوس.
ـــــــــــــــ . (۱۳۷۲). ***نگاهی تازه به بدیع***. چ ۵. تهران: فردوس.
شورل، ایو. (۱۳۸۶). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ دکتر طهمورث ساجدی. چ ۱. تهران: امیرکبیر.
صادقیان، محمدعلی. (۱۳۷۸). ***زیور سخن در بدیع فارسی***. یزد: دانشگاه یزد.
صفّارزاده، طاهره. (۱۳۵۷). ***حرکت و دیروز***، چ ۱. تهران: رواق.
ـــــــــــــــ . (۱۳۶۵). ***حرکت و دیروز***. چ ۲. شیراز: نوید.
ـــــــــــــــ . (۱۳۸۶). ***طنین در دلتا (مجموعه شعر)***. چ ۵. تهران: هنر بیداری.
صفاری، عباس. (۱۳۸۵). «از پرندهٔ توشیح تا پرواز کانکریت» (در معرفی شعر کانکریت). ***فصلنامهٔ تخصصی شعر گوهران***. ش ۱۱ و ۱۲. صص ۱۷ـ۱۱.
صفوی، کورش. (۱۳۸۳). ***از زبانشناسی به ادبیات***. ج ۱. چ ۱. تهران: انتشارات سوره.
عبود، عبده. (۱۹۹۹م.). ***الأدب المقارن***. دمشق. اتحاد الکتاب العرب.
علیپور، مصطفی. (۱۳۷۸). ***ساختار زبان شعر امروز***. چ ۱. تهران: انتشارات فردوس.
غریبی، نوشین. (۱۳۹۱). ***بررسی تجربه‌های نوشتاری ـ بصری (کانکریت) در شعر معاصر فارسی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه کردستان.
فشارکی، محمّد. (۱۳۷۹). ***نقد بدیع***. چ ۱. تهران: انتشارات سمت.
کزّازی، میرجلال‌الدّین. ***زیبا شناسی سخن پارسی (بدیع)***. چ ۳. تهران: مرکز.
مارکوزه، هربرت. (۱۳۸۵). ***بُعد زیباشناختی***. چ ۳. تهران: انتشارات هرمس.
محبّتی، مهدی. (۱۳۸۰). ***بدیع نو***. چ ۱. تهران: سخن.
محمودی، سهیل. (۱۳۸۷). ***شعر کانکریت و یادی از طاهره صفّارزاده***. سایت ادبدان. ۲/ آبان/ ۱۳۹۱: http://adabdan.blogfa.com/post-82.aspx.
مصدّق، حمید. (۱۳۷۱). ***تا رهایی***. چ ۳. تهران: مولف
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۶). ***کلیات شمس***. چ ۱۴. تهران: انتشارات امیرکبیر.
ـــــــــــــــ . (۱۳۷۳). ***مثنوی معنوی***. تصحیح رینولد نیکلسون. چ ۱. تهران: بهنود.
میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). ***واژه‌نامهٔ هنر شاعری***. تهران: مهناز.

ندا، طه. (۱۳۹۳). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ زهرا خسروی. چ ۳. تهران: نشر فرزان.

نظری، سمیه. (۱۳۹۲). ***پژوهشی در ادبیات معاصر (شعر تجسمی)***. چ ۱. تهران: لوح زرین.

نوری‌علا، اسماعیل. (۱۳۷۳). ***تئوری شعر از موج نو تا شعر عشق***. چ ۱. لندن: غزال.

وطواط، رشیدالدّین. (۱۳۶۲). ***حدائق السحر فی دقائق الشعر***. به کوشش عباس اقبال آشتیانی. تهران: طهوری و سنایی.

ولک، رنه. (۱۳۸۹). ***تاریخ نقد جدید***. ج ۴ (بخش دوم). ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. چ ۲. تهران: انتشارات نیلوفر.

ولک، رنه. (۱۳۸۹). ***تاریخ نقد جدید***. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. ج ۸. چ ۱. تهران: انتشارات نیلوفر.

ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۸۲). ***نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چ ۲. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

هدایت، رضاقلی‌خان. (۲۵۳۵ش.). ***مدارج البلاغه (در علم بدیع)***. شیراز: معرفت.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۱). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. چ ۸. تهران: هما.

هنرمندی، حسن. (۱۳۵۰). ***بنیاد شعر نو در فرانسه***. چ ۱. تهران: زوار.

Banderier, Gilles. (2001). ***Une tragedie prsane au XVI siècle: Lorbec-Orote de Du Monin***. Tehran: Luqman.

Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno. (1972). ***Dialectic of Enlightenment***. New York: Herder and Herder.

Simpson, John and Edmund Weiner. (1989). ***Oxford English Dictionary***. United Kingdom: Oxford University.

Leech, G. H. A. (1969). ***Linguistic: Guide to English Poetry***. New York: Longman.

Tolstoy, Leo. (1963). ***What is Art.Translated from the original ms with an Trilling Lionel. The Liberal imagination***. New York: Doubieday anchor Books.