

مقایسه شعر «عشق بتان» رشید وطواط با شعر «ذخیره» آپولینر*

دکتر نصرت‌الله دین‌محمدی کرسفی^۱

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خدابنده

چکیده:

کالیگرام (Calligramme)، نوعی شعر کانکریت (Concrete poetry) است که گیوم آپولینر (۱۹۱۸-۱۷۹۰)، شاعر فرانسوی، آن را برای اولین بار در ادبیات فرانسه مطرح کرد و بنیاد نهاد. کالیگرام در زبان فرانسه، به معنای خطاطی یا نقاشی خط است. در اصطلاح ادبی، نوعی جریان شعری است که از ترکیب سه هنر: نوشتار، گرافیک و خوشنویسی ایجاد می‌شود. نوع چینش و ترکیب واژه‌ها و جملات نوشتاری شعر کالیگرام، به گونه‌ای است که یک تصویر گرافیکی مثل تصویر پرنده، درخت، گل، شمشیر، چهره انسان و... را تشکیل می‌دهد. ضمناً متن شعر، با خط زیبای خوشنویسی نوشته می‌شود. در این مقاله، تلاش نگارنده بر این بوده که با نگرش تطبیقی، بین یکی از کالیگرام‌های آپولینر با عنوان «شعر ذخیره» با نمونه‌ای از شعرهای توشیح (مشجر) رشیدالدین وطواط با عنوان «عشق بتان» مقایسه‌ای انجام دهد. اهمیت و ضرورت تحقیق، کشف و شناسایی مشابهت‌های فرمالیستی و همانندی‌های گرافیکی میان این دو گونه شعری از ادبیات دو کشور متفاوت است که می‌تواند حکایت از روابط پنهان و پیدای هر دو کشور داشته باشد. نتیجه سخن این است که دو شعر مذکور حداقل از چهار جهت با همدیگر شباهت شکلی دارند: ۱- تجسمی بودن هر دو شعر ۲- مشابهت محتوایی و مضمونی ۳- آمیختگی هر دو شعر با هنر خوشنویسی ۴- توجه متوازن به بُعد شنیداری و گرافیکی هر دو شعر.

واژگان کلیدی: کالیگرام (نقاشی خط)، شعر توشیح (مشجر)، شعر کانکریت (تجسمی)، گیوم آپولینر، رشید-الدین وطواط.

۱- مقدمه

در طول دو سدهٔ اخیر، بویژه در اوایل قرن بیستم که مصادف با دوران انقلاب مشروطیت در ایران بود، بنا به دلایل مختلف، تأثیر و تأثرات فراوانی بین شاعران و ادیبان ایرانی و فرانسوی صورت گرفت. «اکثر صاحبان تفکر در غرب می‌دانستند که در مشرق‌زمین، کشوری به نام ایران وجود دارد که دارای منابع سرشاری از علم، حکمت، معنویت و پاکی است و بارها مفاهیم یاد شده را در خلال آثارشان آورده اند.» (آذر، ۱۳۸۷، ص ۲۹۴) نمونهٔ بارزی از این‌گونه آثار که با تأثیرپذیری از آثار ادبی ایران نوشته شده است، «کمدی الهی»، اثر دانته، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی است که «برای آفرینش آن، از آثاری چون ارداویراف‌نامه، فتوحات مکّه محی‌الدین عربی، سیرالعباد الی المعاد، الرسالة الغفران ابوالعلا معری و احتمالاً معراج‌نامهٔ پیامبر، متأثر شده است.» (محسنی‌نیا، ۱۳۹۳، ص ۴۸) از همین رهگذر بود که اغلب جریان‌های ادبی و شعری ما پس از انقلاب مشروطه مثل: جریان شعر نو نیمایی، جریان شعر سپید، جریان شعر موج نو، جریان شعر حجم، جریان شعر موج ناب، جریان شعر کانکریت، جریان شعر توگراف و... مدیون مکاتب و جریان‌های ادبی فرانسه بوده‌اند.

در برخی موارد، تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان فرانسوی از آثار ادبی ما، آشکار است و خودشان نیز، به این تأثیرپذیری اشاره کرده‌اند. ولی این تأثیرات، همیشه آشکار نیست. در چنین حالتی، صرفاً با تأمل در وجوه اشتراک و اختلاف دو یا چند اثر ادبی مشابه، می‌توان به میزان تتبع و تقلید صاحبان آثار از همدیگر پی برد. زیرا «تتبع و تقلید در اصل... پیروی از سبک و اسلوب سخن یکی از شعرا است.» (همایی، ۱۳۷۱، ص ۳۹۵) یکی از مصادیق بارز این نوع تتبعات ادبی، تأثیرپذیری گیوم آپولینر، شاعر فرانسوی از اسلوب و ساختار گرافیکی شعر «توشیح» فارسی، در سرودن شعرهای معروفش با عنوان «کالیگرام» است. کالیگرام (Calligramme)، در اصل یک واژهٔ فرانسوی است که از دو واژهٔ کالیگرافی (Calligraphy) به معنی خوشنویسی و خطاطی (باطنی، ۱۳۷۸، ص ۱۰۹) و ایدئوگرام (Ideogram) به معنی علامت، نشانه و نماد (همان، ص ۴۲۵)

تشکیل شده است. در کل، اصطلاح کالیگرام به «خطاطی» یا «نقاشیخط» ترجمه و تعبیر شده است. (خانلری، ۱۳۷۵، ص ۱۹) «همان خط‌نگاری‌ها که طلایه‌دار شعر کانکریت امروز به شمار می‌آید.» (برونینگ، ۱۳۸۲، ص ۱۷) در اصطلاح ادبی، شعری است که در شکل‌گیری آن، سه هنر: شعر، نقاشی و خوشنویسی تلفیق می‌شوند. شاعر، متناسب با مضمون و محتوای شعر خود و به منظور برجسته ساختن موضوع مورد نظرش، متن نوشتاری شعر را به گونه‌ای چینش می‌کند که از نحوه ترکیب و ساختار کلی واژه‌ها و جملات شعرش، نوعی تصویر گرافیکی و نقاشی ایجاد گردد. خود این تصویر گرافیکی، نقش برجسته و وظیفه مهمتری نسبت به متن نوشتاری در انتقال مفاهیم و احساسات شاعر بازی می‌کند. تصویر گرافیکی شعر، ضمن بالابردن میزان جذابیت و تأثیرگذاری آن، ماندگاری طولانی مدت مضامین شعر را در اذهان و روحيات مخاطبان، مسجّل می‌سازد. ضمناً در نوشتن متن شعر، با استفاده از هنر خوشنویسی، ابیات شعر به خطّ زیبایی تحریر می‌گردد. به عبارت دیگر می‌توان گفت که کالیگرام، نوعی شعر تصویری است که عبارت‌هایش به شیوه تیپوگرافیک (typography) نوشته می‌شوند. خود گیوم آپولینر، درباره این جریان شعری می‌گوید: «ابزارهای تیپوگرافیک [آثار هنری مرکب از متن نوشتاری و شکل گرافیکی و خطاطی]، این مزیت را دارند که به متن غنای تصویری می‌بخشند؛ چیزی که تا پیش از دوران ما ناشناخته بود. این تمهیدات می‌توانند فراتر رفته و در ترکیب با هنر موسیقی، نقاشی و ادبیات [از عناصر موجود در آنها] بهره ببرند.» (سژه، ۱۳۹۱، ص ۱) ده‌بزرگی در این باره می‌گوید: «گیوم آپولینر معتقد شد که شاعر نیز مانند نقاش می‌تواند به جای بیان تجربه، آن را به عناصری مجزاً تقسیم کند... بدین ترتیب، شاعر می‌کوشد به واقعیت جدیدی دست یابد.» (ده‌بزرگی، ۱۳۸۶، ص ۵۱۹) در مقام مقایسه شعر کالیگرام با شعر توشیح باید گفت که شعر کالیگرام، شکل به روز شده‌ای از انواع شعر توشیح مثل شعر «مشجر» است. «مشجر در لغت به معنی درخت‌دار و درختکاری شده. [در اصطلاح ادبی] شعری است که به صورت درختی نهند.» (رازی، ۱۳۷۳، ص ۳۴۳) شعر مشجر، یکی از گونه‌های شعر توشیح به

شمار می‌آید. «توشیح در لغت به معنای حمایل به گردن بستن و مجازاً به معنی آراستن و زینت دادن است.» (داد، ۱۳۷۵، ص ۹۱) و در اصطلاح ادبی منظور از شعر «توشیح، آن است که در اوّل 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 موشح می‌گویند.» (همایی، ۱۳۷۱، ص ۸۲)

پیشینه تحقیق

در باب موضوع این مقاله، پژوهش‌های پراکنده‌ای از جانب پژوهشگران صورت گرفته که از مهمترین آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: طاهره صفّارزاده در کتاب «حرکت و دیروز» (۱۳۶۵)، در باب معرفی شعر کانکریت و پیشینه آن، بحث کرده است. مصطفی علیپور در کتاب «ساختار زبان شعر امروز» (۱۳۷۸) به معرفی شعر کانکریت می‌پردازد و شاهد مثال‌هایی ذکر می‌کند. شمس لنگرودی در جلد چهارم کتاب «تاریخ تحلیلی شعر نو» (۱۳۸۱)، ضمن معرفی مشخصات شعری موج نو، به بیان ویژگی‌های شعر کانکریت نیز - که از دل موج نو و شعر حجم بر آمده - اشاره می‌کند. کاووس حسنی نیز در کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر» (۱۳۸۳)، ضمن معرفی شعر کانکریت به بیان ویژگی‌های آن می‌پردازد. محمدرضا روزبه در کتاب «ادبیات معاصر ایران» (۱۳۸۶)، اشاراتی به شعر کانکریت دارد. منصور رستگار فسایی در بخش پنجم کتاب «انواع شعر فارسی» (۱۳۸۰) با به کار بردن عنوان «شعر مصور» یا «شعر نگاشتی» به جای شعر کانکریت، این گونه شعری را متأثر از کارهای آپولینر می‌داند و در ادامه، دو نمونه از شعرهای طاهره صفّارزاده را به عنوان نمونه ذکر می‌کند. از دیگر منابعی که به موضوع شعر کانکریت پرداخته‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: ۱- کتاب «تئوری شعر از موج نو تا شعر عشق» (۱۳۷۳) و همچنین مقاله «در جستجوی هویت شعر تجسمی» (۱۳۵۲)، هر دو به کوشش اسماعیل نوری علا. ۲- کتاب «موسیقی در شعر سپید فارسی» (۱۳۸۰)، نوشته محمود فلکی. ۳- مقاله «بررسی جایگاه و چگونگی تصویر در شعر پلاستیک» (۱۳۸۵)، گردآورنده مجید یگانه. ۴- مقاله «معنا-

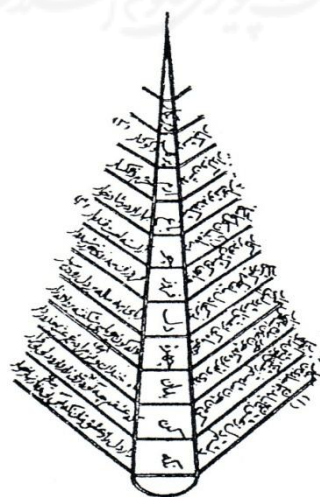
شناختی دو شعر دیداری از طاهره صفّارزاده» (۱۳۸۸) به کوشش حمیدرضا شعیری، حسینعلی قبادی و محمد هاتفی. ۵- پایان‌نامه با عنوان «در عطر نمناک قرن‌ها واژه» (شعر تجسمی) (۱۳۸۹)، به کوشش پروین باقری زاده. ۶- مقاله «شعر تجسمی و صدامعنایی در سبک آذربایجانی» (۱۳۸۹)، به کوشش بهروز بامدادی. ۷- مقاله «شعرهای تصویری و دیداری در ادبیات معاصر ایران» (۱۳۸۸)، گردآورنده احمد رضی. ۸- مقاله محمد آرم با عنوان «خوانش شعرهای کلاوس برمر» (۱۳۹۱). ۹- مقاله مزدک پنجه‌ای با عنوان «شعر دیداری معاصر» (۱۳۹۱). ۱۰- مقاله «شعر کانکریت و یادی از طاهره صفّارزاده» (۱۳۹۱) به کوشش سهیل محمودی و سایر منابع که در قسمت «منابع و مآخذ» این مقاله، به آنها اشاره شده است.

در این مقاله، اهتمام نگارنده، بر این است که با سود جستن از شیوه‌های تلفیقی از نقد ادبی (Literary criticism) و ادبیات تطبیقی (Comparative Literature)، به مقایسه تطبیقی نمونه‌ای از کالیگرام‌های آپولینر با عنوان «شعر ذخیره» با یکی از شعرهای مشجّر رشیدالدّین وطواط که با عنوان «عشق بتان» از آن یاد کرده‌ام، پردازد. همچنین با نگرش تحلیلی و انتقادی، نیم‌نگاهی گذرا و شتاب‌زده داشته‌ایم به بیان تأثیر و تأثرات صورت گرفته میان این دو اثر ادبی. نتیجه بحث این است که ساختار «شعر ذخیره» آپولینر، در واقع همان ساختار شعر مشجّر «عشق بتان» وطواط است. گذشته از پاره‌ای اختلافات صوری و زبانی و درونمایه‌ای، چندان اختلاف فاحش مبنایی و ساختاری و فیزیکی میان این دو شعر محسوس نیست. وجود مشابهت‌های شکلی فراوان میان این دو شعر و وجود پیشینه ۸۰۰ ساله شعر «عشق بتان» نسبت به «شعر ذخیره»، بی‌تردید حکایت از این دارد که آپولینر در سرودن کالیگرام‌هایش، تحت تأثیر شعرهای توشیح (در انواع مختلف آن از جمله شعر مشجّر) بوده است. بنابراین؛ همان شعر «توشیح» فارسی، پس از صدور به اروپا و تغییر نام و ماهیت به کالیگرام و شعر کانکریت، مجدداً پس از حدود نیم قرن، در دهه پنجاه شمسی، با عنوان «شعر تجسمی» یا «شعر پلاستیک» و یا سایر عناوین و معادل‌های مشابه فارسی، وارد ادبیات و شعر

معاصر ایران می‌شود. خلاصه اینکه یکی از شاه‌ریشه‌های شعر کانکریت اروپایی، از سرچشمه‌های شکوهمند شعر سنتی ایران، آب خورده است. ضرورت و اهمیت این مقاله در آن است که موضوع مقاله، مربوط به بررسی و مقایسه تطبیقی دو اثر ادبی متفاوت در ادبیات دو کشور با فاصله زمانی حدوداً ۸۰۰ ساله است، مقایسه آنها می‌تواند ضمن نشان دادن تعاملات فرهنگی و ادبی این دو کشور، سرخ‌هایی از تأثیر و تأثرات صورت گرفته میان این دو گونه شعری را بیان کند. از جانب دیگر می‌تواند فتح بابی باشد در زمینه بررسی تطبیقی دیگر آثار ادبی کشور ما با ادبیات کشور فرانسه و یا سایر کشورهای اروپایی، تا آبشخورهای شاهکارها و مکاتب و جریان‌های بزرگ ادبی جهان، مکشوف گردد. همچنین با توجه به اینکه قبلاً درباره این موضوع، تحقیقی صورت نگرفته و کار جدیدی است، ضرورت و اهمیت تحقیق را دوچندان می‌سازد. گرچه قبلاً در باب شعر کانکریت - که کالیگرام نیز گونه‌ای از آن است - پژوهش‌های فراوانی به عمل آمده، ولی موضوع این مقاله، کاملاً فاقد پیشینه است.

۲- تحلیل مباحث

۲-۱- متن تصویری شعر مشجر «عشق بتان»، سروده رشیدالدین وطواط



نگه داشتم دل ز عشق بتان
نگه کن که من چون شدستم ز عشق
نگه کن بدان روی و اقرار ده
نگه کن بدان چهره همچو ماه
نگه کن بدان چهره دلپذیر
نگه کن بدان چهره دلفروز
نگه کن بدان چهره دلفروز
نگه کن بدان چهره دلفروز
نگه دار دل را ز عشق بتان
نگه کن که عشقم چه آورده بر
نگه کن بدان ماه خندان و پس
نگه کن بدان چهره لاله گون
نگه کن بدان چهره دلربای
نگه کن بدان چهره دلفروز
نگه کن بدان چهره دلفروز
نگه کن بدان چهره دلفروز
نگه کن بدان چهره دلفروز
نگه کن بدان چهره دلفروز
نیامد همان جلدی من، به کار
مکن خویشتن را، بلا اختیار
که چون حورعین، بنده هستش هزار
که از عشق او شد دلم بی قرار
کجا دل به یک نظره گیرد شکار
چو باغ ارم، روشن و آبدار
چو باغ ارم پُر گل و مشکبار
چو باغ ارم پُر گل و پرنگار
که بس بی وفایند و زنهار خوار
تنی زار وار و دلی بی قرار
مرا در غم عشق معذور دار
چو ماهی شکفته بر او لاله زار
همه روزه بر دل ربودن سوار
فروزان همه روز، خورشیدوار
چو آراسته لعبت قندبار
چو باغ بهار از در شاد خوار
چو باغ ارم خرم و غمگسار
چو باغ ارم پُر گل و کونار
(رازی، ۱۳۷۳، ص ۳۴۳)

۲-۲- متن تصویری شعر کالیگرام گیوم آپولینر با عنوان «شعر ذخیره»

(برونینگ، ۱۳۸۲، ص ۹۷)



CALLIGRAMMES EN STOCK

Reconnais-toi
Cette adorable personne c'est toi
Sous le grand chapeau canotier
Œil
Nez
La bouche
Voici l'ovale de ta figure
Ton cou exquis
Voici enfin l'imparfaite image de ton buste adore
Vu comme à travers un nuage
Un peu plus bas c'est ton cœur qui bat

ترجمه «شعر ذخیره»

خودت را بشناس

این [چهره] دوست داشتنی، تویی

زیر کلاه حصیری بزرگ.

چشم،

بینی،

دهان،

بیضی‌واری چهره‌ات،

گردن دلربایت

و سرانجام، تصویر ناتمام رخساره زیبایت

که انگار از پشت ابر به چشم می‌آید.

کمی پایین‌تر، قلب توست که می‌تپد.

(سژه، ۱۳۹۱، <http://leilasadeghi.com>)

۲-۳- وجوه اشتراک شعر «عشق بتان» با «شعر ذخیره»

۲-۳-۱- ویژگی تجسمی بودن هر دو شعر

از جمله وجوه اشتراک این دو شعر، می‌توان به شکل‌های تجسمی حاصل از نوع ترکیب و چینش واژه‌ها و جملات آنها اشاره کرد. یعنی هردو شعر، متشکل از یک

تصویر عینی و فیزیکی یک جسم مادی است، نه تصویر تخیلی و مجازی حاصل از انواع صور خیال مثل استعاره و کنایه و سمبول و... تصویر حاصل از تلفیق کلی واژه-های شعر «عشق بتان»، شاکله یک درخت سرو است. در «شعر ذخیره» آپولینر نیز، بالا-تنه و سر و گردن و رخساره معشوق به تصویر کشیده شده است. قبل از آپولینر، کاربرد چنین تصاویر فیزیکی در شعر فرانسه، سابقه‌ای نداشته است. ولی حدوداً ۸۰۰ سال قبل از آپولینر در ادبیات ایران، شعری با عنوان «توشیح» در انواع مختلف آن مانند: شعر مشجر، مطیر، مدور و معقد، مرسوم بوده است. هیأت فیزیکی کلیه اشعار «توشیح»، بویژه «عشق بتان»، تفاوتی با «کالیگرام»‌های آپولینر از جمله «شعر ذخیره» ندارد. زیرا در هر کدام از این دو گونه شعری، از اجسام و عناصر مادی و یا تصویر انسان و حیوانات مختلف و... استفاده می‌شود تا شعر دوبعدی گردد: ۱- بعد نوشتاری و شنیداری. ۲- بعد گرافیکی و دیداری. بنابراین؛ استفاده از محسوسات قابل رؤیت در ساختار شعرهای توشیح و کالیگرام، یکی از ویژگی‌های مشترک هر دو گونه شعری محسوب می‌شود. این همانندی‌ها، نمی‌تواند حمل بر توارد باشد. بلکه، نشانه بارزی است بر این‌که گیوم آپولینر، به طور کلی در آفرینش کالیگرام‌هایش، تحت تأثیر شعرهای توشیح فارسی بوده که نمونه‌ای از آنها، تأثیرپذیری او از شعر «عشق بتان» در سرودن شعر «ذخیره» بوده است.

«کالیگرام»‌های آپولینر، بعدها در گونه‌ای از اقسام و اشکال «شعر کانکریت» (شعر تجسمی)، به حیات خود ادامه می‌دهد. اهداف «شعر کانکریت» نیز در راستای همان اهداف شعر «کالیگرام» است با این تفاوت که دامنه شمول و انواع و اقسام شعر کانکریت، گسترده‌تر از «کالیگرام» است و در واقع، شعر «کالیگرام»، در حکم یکی از انواع شعر کانکریت به‌شمار می‌آید. شایان ذکر است که واژه «کانکریت» (concrete) معادل انگلیسی واژه «تجسمی» است و در لغت به این معانی به کار رفته است: عینی، ملموس، واقعی و مادی. (باطنی، ۱۳۷۸، ص ۱۶۱)، جمع شدن جزئیات برای ساختن توده (Oxford; 1972, p391)، سخت و محکم، جسمانی، ذاتی، واقعی، غیرخیالی و

محسوس. (محمودی، ۱۳۸۷، ص ۱) شعر کانکریت (با هر اصطلاحی که در زبان فارسی از آن یاد شود از جمله شعر تجسمی و...)، یکی از مدرن‌ترین جریان‌های شعری است که حدود شش دهه از شکل‌گیری و رواج آن در ادبیات اروپا (سوئیس) و پنج دهه در ادبیات ایران، سپری می‌شود. این شعر، یکی از برجسته‌سازی‌های زبانی (Foregrounding) (شمیسا، ۱۳۸۳، ص ۱۶۲) و فراهنجاری‌های نوشتاری (Deviation) (باطنی، ۱۳۸۳، ص ۴۷) و یا به قول جفری لیچ، یکی از قاعده‌افزایی‌هایی است (Leech, 1969, p62) که ساختار آن، از ترکیب شعر و گرافیک پدید می‌آید. در حقیقت شعر کانکریت، نقطه تلاقی هنر شنیداری شعر، با هنر دیداری نقاشی محسوب می‌شود و نوعی حس‌آمیزی بکر و دلپذیر در تولید و دریافت آن، به چشم می‌خورد. همان‌گونه که شاعر در سرودن این شعر، دو حس شنیداری و دیداری را در هم می‌آمیزد و درگیر می‌کند، شنونده یا بیننده نیز در استنباط آن، از دو حس شنوایی و بینایی استمداد می‌جوید.

در شعر کانکریت، شاعر، مفاهیم دلخواه خود را در قالب یک تصویر نشان می‌دهد. تصویری که هیأت آن را بعضاً، نوع و شکل نوشتاری حروف و کلمات به کار رفته در شعر، نشان می‌دهد و گاهی نیز این تصویر، حاصل ترکیب کلی همنشینی واژه‌های شعر است و گاهی از تکرار حروف و واژه‌های ابیات، تصاویر شعرهای کانکریت ساخته می‌شود. در این جریان شعری، شاعر، «با سوق دادن لفظ به سوی تصویر یا با تداعی تصویر به وسیله لفظ، سعی می‌کند به جای بافت کلامی، بر بافت بصری متکی باشد.» (غریبی، ۱۳۹۱، ص ۱۲) به بیان دیگر، شعر کانکریت، محصول کوششی است که شاعر، برای دیداری کردن اشعار خود و القای بیشتر مقصود خود به کار بسته است. (حسن‌لی، ۱۳۸۳، ص ۲۳۳) بنابراین؛ در این‌گونه شعرها، «هیأت فیزیکی واژه‌ها، تصویر دقیقی از معنای ذهنی آنهاست. شاعر به جای آنکه معنا را بنویسد، تصویری از آن را ترسیم می‌کند.» (علیپور، ۱۳۷۸، ص ۲۲) یدالله رویایی می‌گوید: «تا سال‌ها پیش، تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می‌کرد: ریتم، صدا، زنگ، حروف، قافیه و... حال

نوبت چشم رسیده است. قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بعدی.» (حسن‌لی، ۱۳۸۳، ص ۲۳۹) محققان معاصر ایران، از شعر کانکریت با عناوین و اصطلاحات مختلفی یاد کرده‌اند که از جمله آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: شعر تجسمی، شعر پلاستیک، شعر عینی، شعر دیداری، شعر خواندنی‌دیداری، شعر تصویری، شعر مصور، شعر نگاشتنی (نگاشته یا نگاشتی)، توشیح، شعر طرح‌دار، شعر ملموس و... اخیراً شعر کانکریت در تلفیق با هنرهای تجسمی دیگر از جمله مجسمه‌سازی، معماری، عکاسی، سینما، اینترنت و... نیز گسترش یافته و در قالب جریان‌های شعری نوینی مثل: شعر توگراف، شعر دیجیتال، عکاشی، دموکراسی صدا در شعر (صفاری، ۱۳۸۵، ص ۴۰۸)، شعر الکترونیک (آزرم، ۱۳۸۶، ص ۴)، شینما (پنجه‌ای، ۱۳۹۱، ص ۹) و... خودنمایی می‌کند. شعر کانکریت در زبان فارسی، به شعر تجسمی ترجمه و تعبیر شده است. اسماعیل نوری‌علا درباره فلسفه این نامگذاری می‌گوید: «هم‌زمان با اعلام حضور شعر حجم... تصمیم گرفتم برای بقایای موج نو... نامی نو پیدا کنم. آنچه که من به آن رسیدم و در کارگاه شعر فردوسی مطرحش ساختم، "شعر تجسمی" نام داشت.» (نوری‌علا، ۱۳۷۳، ص ۱۳۹) شعر تجسمی در شعر سنتی ایران، با اصطلاحاتی مشابه، مثل «تجسم» یا «تجسیم»، مسبوق به سابقه بوده است. البته تصاویر شعری مطروحه در «تجسم» یا «تجسیم»، تصاویر تخیلی و انتزاعی بودند ولی تصاویر «شعر تجسمی» (شعر کانکریت)، تصاویر فیزیکی و دیداری است و قابلیت رؤیت و مشاهده با چشم معمولی را دارد. سیروس شمیسا نیز درباره شعر «تجسم» می‌گوید: «شعر تجسم، یعنی بیت یا مصراع از بیت، حالت تابلو نقاشی را داشته باشد و تصویری غریب را در ذهن مجسم کند. همچنین به معنی عینی کردن امری ذهنی و به اصطلاح تصویری کردن آن به وسیله تشبیه مضمور.» (شمیسا، ۱۳۷۲، ص ۸۲) در تعریف «تجسیم» نیز گفته‌اند: «تجسیم، به معنای مجسم و مصور کردن امری ذهنی است. یعنی امور ذهنی و انتزاعی را در حالت مادی و عینی دادن با کلمات.» (محبتی، ۱۳۸۰، ص ۱۷۴) منصور رستگار فسایی از شعر کانکریت به‌عنوان «شعر مصور» یا «شعر

نگاشتی» نام می‌برد و می‌گوید: «شعر مصوّر یا نگاشتی که خانم صفّارزاده آن را کانکریت می‌خواند، شعری است متأثر از کارهای گیوم آپولینر.» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰، ص ۶۶۱)

۲-۳-۲- نزدیکی و مشابهت محتوایی و مضمونی هردو شعر

از دیگر وجوه مشابهت دو شعر مذکور، می‌توان به هم‌گونی محتوایی آنها اشاره کرد. برای پی‌بردن هرچه بهتر به این همسانی‌ها و همچنین آسان شدن کار مقایسه، ابتدا، بخشهایی از متن هر دو شعر را بررسی می‌کنیم:

چند بیت از شعر «عشق بتان» از رشیدالدین وطواط: نگه کن بدان چهره دل فروز /
چو باغ ارم، پر گل و پر نگار... // نگه کن بدان چهره همچو ماه / که از عشق او، شد دلم
بی‌قرار... // نگه کن بدان چهره همچو ماه / چو ماهی، شکفته بر او لاله زار... (رازی،
۱۳۷۳، ص ۳۴۳)

بخشی از «شعر ذخیره» گیوم آپولینر: این دوست داشتنی، تویی / زیر کلاه حصیری
بزرگ / چشم / بینی / دهان / بیضی‌واری چهره‌ات / گردن دلربایت و سرانجام، تصویر
ناتمام رخساره زیبایت / که انگار از پشت ابر به دید می‌آید.

دقت در توصیفات هردو شعر، اشتراکات محتوایی آنها را به آسانی آشکار می‌سازد. برای نمونه، هردو شعر، درباره یکی از سرچشمه‌های زایش و رویش عشق، یعنی «معشوق» سخن می‌گویند. در هردو شعر، به توصیف زیبایی‌های چهره و سیمای معشوق پرداخته شده است. شاعر در هردو شعر، احساسات خوشایند و لذت‌بخش خود را از مشاهده رخسار جذّاب و زیبای یار، با به کار بردن واژه‌ها و صفات دلنشین و تشبیهات متعدّدی مثل مانند کردن چهره یار به باغ ارم، ماه، لاله‌زار، بیضی‌واری (واری چهره)، هاله ماه زیر ابر (تشبیه رخساره معشوق، به ماه پشت ابر) ابراز داشته است. همچنین در تحلیل ژرف ساخت فکری هردو شاعر، نوعی «ده غنیمتی» و «جمال پرستی» مشاهده می‌شود. بدین معنی که هردوی آنها می‌کوشند، ضمن برجسته کردن زیبایی‌های چهره معشوق، تأکیدی بر اغتنام فرصت‌ها داشته باشند و لزوم تمرکز و

توجه به زیبایی‌های رخسار معشوق به منظور لذت بردن از آن را یادآوری نمایند. مضمونی شبیه مضمون این بیت‌ها از رودکی: «شاد زی با سیاه چشمان، شاد/ که جهان نیست جز فسانه و باد...// من و آن جعد موی غالیه بوی/ من و آن ماهروی حور نژاد.» (رودکی، ۱۳۷۸، ص ۱۷) گاهی این دعوت به خوش‌باشی و لذت بردن از جمال جمیله یار، بنا به عادات محتاطانه و فرهنگ باورداشت‌های صوفی‌منشانه ایرانی، در برخی از بیت‌های شعر «عشق بتان»، دچار اضطراب می‌شود و شاعر به سبک شاعران مکتب واسوخت و در مقام یک واعظ و صوفی، به لزوم دوری از زیبارویان به دلیل عهد-شکنی و بی‌وفایی آنها، فرا می‌خواند و می‌گوید: «نگه‌دار دل را ز عشق بتان/ که بس بی‌وفایند و زنه‌ار خوار.» (رازی، ۱۳۷۳، ص ۳۴۳) ولی باید گفت که شعر «عشق بتان»، مربوط به یکی از دوره‌ها و سبک‌های شاد شعری ایران، یعنی سبک خراسانی (سبک سلجوقی) است؛ بنابراین در کل، محتوای شاد و تغزلی دارد و شاعر در این شعر، با به تصویر کشیدن زیبایی‌های رخسار یار نیکو جمال، ضمن ابراز احساسات خود، دیگران را نیز به مشاهده و لذت بردن از جمال‌های جمیل فرا می‌خواند. همچنین در شعر «ذخیره آپولینر» نیز، نشانه‌هایی از لذت‌جویی‌های حاکم بر مکتب اومانیسیم، قابل ملاحظه است. چون یکی از اصول مکتب اومانیسیم، شاد بودن و لذت بردن از دنیا است. در این مکتب، «ضمن انتقاد به مدح یک‌نواخت فضیلت و تقوا و تعصب مذهبی، به لذت بردن از آنچه زیباست، توجه شده است.» (طهماسبی، ۱۳۸۷، ص ۱۱۰)

۲-۳-۳- آمیختگی هردو شعر با هنر خوشنویسی و خطاطی

یکی دیگر از شباهت‌های ساختاری این دو شعر، توجه سراینده‌گان آنها به هنر خوشنویسی و تلفیق آن با هنر شعر بوده است. شعر مشجر وطواط به خط زیبای نستعلیق، نگاشته شده است و شعر کالیگرام آپولینر نیز، با خوشنویسی مخصوص خط و نوشتار فرانسه به رشته تحریر در آمده است. در واقع، خودِ واژه کالیگرام، اصالتاً به معنای خوشنویسی و خطاطی است. (خانلری، ۱۳۷۵، ص ۱۹) بنابراین، توجه به هنر خوشنویسی در کنار استفاده از هنر گرافیک، بر میزان شباهت‌های معنادار این دو گونه

شعری افزوده است. به گونه‌ای که اغلب از آن با عنوان «نقاشیخط» یاد می‌شود. مسلماً این نقطه واحد، نکته باریک و بسیار مهمی در خود پنهان دارد که هر محقق نکته-سنجی را به کشف تأثیر و تأثرات صورت گرفته میان این دو شعر راهنمون می‌گردد. بدیهی است که اگر صرفاً این نکته کلیدی (مشابهت هر دو شعر مذکور در خطوط خوشنویسی) را در کنار تشابه ساختار گرافیکی «عشق بتان» و «شعر ذخیره» در نظر بگیریم، برای اثبات تأثیرپذیری آپولینر در آفرینش «کالیگرام» هایش از شعر «توشیح» فارسی، کافی خواهد بود.

۲-۳-۴- توجه متوازن به بُعد شنیداری و گرافیکی در هر دو شعر

یکی از نکات مشترک شعر و طوط با شعر آپولینر، این است که در هر دو شعر (عشق بتان و شعر ذخیره)، به بُعد شنیداری و تصویری، به صورت متوازن توجه شده است. باید خاطر نشان کرد که اولاً هر دو شعر، دارای متن نوشتاری و شنیداری است. در ثانی این متن، در قالب یک تصویر گرافیکی عرضه شده است. علاوه بر آن، هیچ کدام از این ابعاد مذکور، چه ساختار درونی و یا ساختمان بیرونی این دو شعر، قربانی هم نشده‌اند. اصالت شعر کالیگرام و هر شعرکانکریت دیگر نیز به همین نکته بستگی دارد. یعنی توجه متوازن به ابعاد نوشتاری و تصویری شعر. گرچه تصویرسازی در شعر کانکریت مهم است ولی غرض از این تصویرآفرینی‌های گرافیکی و در کل، اصولاً فلسفه پیدایش شعر کانکریت، جذاب‌تر کردن جریان انتقال پیام و احساس و اندیشه است و همچنین عمق بخشیدن به ماندگاری مفاهیم دریافتی از شعر. بنابراین؛ هرگونه افراط و تفریط در برجسته کردن یکی از دو بعد شعر کالیگرام و یا شعرهای کانکریت (چه متن و چه تصویر)، دلگزا خواهد بود و موجب ابتذال و سست‌بنیانی شعر می‌گردد. از این رو، هنر شاعر (شعر) کانکریت، تنظیم میزان‌های شاعرانه در رعایت تناسب و توازن بین نمای گرافیکی و ساختار نوشتاری و همچنین محتوا و درونمایه بار شده بر ساختمان شعر است. چنین توازنی در هر دو شعر مورد بررسی در این مقاله، رعایت شده است.

در شعر «عشق بتان»، صحبت از جمال یار است و این مضمون به شکل تصویری و دیداری، در قامت یک درخت، به نمایش در آمده است. مشهور است که طبق سنن دیرین ادبی، غالباً قامت بلند و جمال باطراوت یار را به درخت سرو تشبیه می‌کردند. مصداق بارز و نمونه عینی این سنت ادبی را در شعر «عشق بتان»، شاهد هستیم. این تصویر (سرو)، با متن شعر و محتوای آن، توازن و تناسب دارد. زیرا نه محتوای شعر، از تصویر گرافیکی درخور، محروم است و نه تصویر گرافیکی شعر، از مضامین و محتوای شایسته، عریان و محروم است. در نتیجه تصویر و متن شعر، در توازن کامل هستند. در شعر «ذخیره» نیز این توازن، کاملاً به چشم می‌خورد. افزون بر این، تصویر گرافیکی شعر ذکر شده - به جای تصویر سمبولیک یا استعاری درخت سرو در شعر عشق بتان - تصویر چهره و رخساره یک معشوق واقعی است. ناگفته پیداست که میزان توازن این تصویر با محتوای متن، بیشتر از توازن تصویر درخت سرو با درونمایه شعر (عشق بتان) است. در نهایت، میزان تأثیرگذاری آن در تداعی معانی و عینیت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و انتزاعی، بسیار بیشتر از تصویر درخت سرو (در شعر عشق بتان) خواهد بود. البته در برخی از انواع شعر کانکریت، این توازن به چشم نمی‌خورد و توجه شاعر، بیشتر معطوف به ساخت تصویری شعر می‌شود و یا بر عکس، تکیه او روی محتواست و تصویری در خور متن و محتوا عرضه نمی‌کند.

۲-۴- وجه اختلاف شعر «عشق بتان» و «شعر ذخیره» (واقعی بودن تصویر «شعر

ذخیره» و مجازی بودن تصویر «عشق بتان»)

می‌توان گفت که یکی از ابتکار عمل‌های آپولینر در اشعار خود، بویژه در این «شعر ذخیره»، این است که بر خلاف اشعار دیداری سنتی ایران، بدون استفاده از صور خیال و بدون توسل به ابزارهای زیبایی‌شناسی همانند استعاره، کنایه و... به ارائه مستقیم تصویر عینی و تجسمی مورد نظر خود پرداخته است. یعنی در این شعر، متن نوشتاری و تصویر دیداری آن، هردو در راستای یک هدف عمل می‌کنند و در حقیقت متن و تصویر، هردو یک چیز است و آن چیزی نیست جز توصیف چهره معشوق. همان‌گونه

که دیده می‌شود آپولینر در متن «شعر ذخیره»، از زیبایی‌های چشم، دهان، بینی، صورت، گردن و کلاه معشوق صحبت می‌کند. در تصویر گرافیکی ارائه شده از معشوق نیز، شمایل چهره و رخساره معشوق، نقاشی شده است. یعنی متن شعر، شکل نوشتاری همان تصویر گرافیکی است و عکس این موضوع نیز صادق است. بنابراین؛ هر کسی می‌تواند از روی متن شنیداری این شعر، تصویر دیداری رخساره محبوب را ترسیم نماید و یا با مشاهده تصویر زیبای جمال معشوق، زیبایی‌های رخسار، چشم و دهان او را به رشته تحریر بکشد. ولی چنین تناسبی در شعر «عشق بتان» رشیدالدین وطواط، به چشم نمی‌خورد. در این شعر، ابتدا شاعر (وطواط)، قامت بلند و چهره زیبای معشوق را طبق سنن دیرین ادبی و یا با سود جستن از آرایه بیانی «استعاره»، به درخت سرو تشبیه می‌کند، سپس به جای طراحی و نقاشی جمال معشوقه‌اش (مستعارله)، تصویر درخت سروی (مستعار منه) را با آبرنگ مصراع‌ها و بیت-هایش، نقاشی می‌کند. البته باید توجه داشت که با در نظر داشتن ماهیت شعر مشجر (درخت‌دار)، در ساختار گرافیکی این نوع شعر، چیز دیگری جز درخت نمی‌تواند به تصویر درآید. از این رو در این شعر (عشق بتان) نیز، بر خلاف شعر آپولینر، متن نوشتاری، با تصویر دیداری آن، برابر نیست. در متن شعر، صحبت از یار زیبا رو می-رود ولی در تصویر ارائه شده، شاهد اندام یک درخت سرو هستیم. از این رو، رابطه بین چهره معشوق (مستعار له) با درخت سرو (مستعار منه)، مبتنی بر علایق مجاز از نوع مشابهت (استعاره) است نه بر مبنای روابط رئالیستی موجود در شعر آپولینر.

شایان ذکر است که این‌گونه در پرده سخن گفتن، در سنن ادبی ما، ریشه در عوامل مختلفی داشت. از قبیل: اعتقادات دینی و مذهبی جامعه ما، حجب و حیای ذاتی مردم، وجود حریم حرمت در روابط مرد و زن، نگرش خاص به معشوقه و گرامیداشت او به عنوان نماد غیرت خانوادگی و تعصب قومی و قبیله‌ای و همچنین دیگر باورداشت‌های حاکم بر فرهنگ و جامعه ایران. بنا به دلایل مذکور و عوامل عدیده دیگر، سخن گفتن مستقیم از زن در شعر و ادبیات فارسی، جزو محرّمات و خطوط ممنوعه محسوب

می شده است. از این رو، در ادبیات و شعر فارسی مرسوم بوده که غالباً، اسم زن را در لفافه آرایه‌های ادبی مثل استعاره، کنایه، تشبیهات مضمرو... پیچیده و با عناوین کلی و مبهم، چون: معشوق، یار، بت، مغ، مغیچه و امثال آن بر زبان می‌آورده‌اند تا مبادا حریم حرمت و عصمت زن و سنن دینی و اجتماعی، آلوده به فسق و فجور و تباهی شود. همین موضوع را بعینه در این شعر مشجر رشیدالدین وطواط نیز شاهد هستیم که از معشوق با عناوینی همچون: «چهره دل فروز»، «بت»، «چهره دلربا» و... یاد شده است. در کل باید گفت که یکی از تمایزات دو شعر ذکر شده از وطواط و آپولینر، این است که معشوق در شعر مشجر وطواط، غایب است و به عنوان سوم شخص مفرد محسوب می‌شود؛ ولی در شعر آپولینر، معشوق، دوم شخص مفرد است و با ضمیر «تو» از آن یاد شده و در جمله، حضور دارد و دور از شاعر و اجتماع انسانی نیست.

۲-۵- تأثر آپولینر از شعرهای موشح فارسی

به طور کلی اگر دو شعر یاد شده را با رویکردهای مختلف نقد و نظریه‌پردازی از جمله: نقد نو (New Criticism)، ساختارگرایی (Structuralism) و پس‌ساختارگرایی (Post Structuralism) و... موشکافی کنیم، مشابهت‌های فراوان آنها، بیش از اختلافاتشان خواهد بود. وجود همین وجوه اشتراک، می‌تواند یکی از دلایل اثبات تأثیر و تأثرات صورت گرفته بین این دو گونه شعری باشد. از دلایل دیگری که اثبات می‌کند آپولینر از کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» و یا شعر توشیح (بویژه از نوع مشجر آن) آگاهی داشته، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱- وجود روابط بسیار خوب ایران و فرانسه در دوره زندگی گیوم آپولینر در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن بیستم و وجود تأثیر و تأثرات فراوان ادبی میان شعرا و نویسندگان این دو کشور، چه قبل و یا بعد از دوران زندگی ایشان، بویژه مصادف شدن دوران پختگی آپولینر در شعر و شاعری با انقلاب مشروطیت در ایران و فراهم شدن فضای تعامل و زمینه‌های ارتباط و نزدیکی هرچه بیشتر شعرای ایران و فرانسه. ۲- وجود مدارس مختلف فرانسوی در ایران مثل مدرسه سن لویی، سن ژوزف، ژاندارک، فرانکوپرسان و... در دوران قبل و پس از مشروطه در

تهران و آشنایی اغلب ادیبان و شاعران دوره مشروطه و پس از آن با زبان فرانسوی مثل نیما یوشیج، تقی رفعت، صادق هدایت، محمد حجازی، غلامرضا رشید یاسمی، پرویز ناتل خانلری و ده‌ها تن از شاعران و نویسندگان آن دوره و ارتباط علمی و ادبی برخی از آنها با ادیبان و شاعران اروپایی و فرانسوی و در نتیجه، امکان دستیابی یا آگاهی آپولینر از طریق ایشان با کتاب المعجم و یا شعر توشیح. ۳- امکان آشنایی آپولینر با کتاب المعجم از طریق نسخه چاپ شده این کتاب در لبنان، «که برای نخستین بار به تصحیح علامه محمد قزوینی (و مساعی پروفیسور گرانول ادوارد براون) در سال ۱۹۰۹ [یعنی ۹ نه سال قبل از مرگ آپولینر در سال ۱۹۱۸] در بیروت به چاپ رسید.» (رازی، ۱۳۷۳، ص ۹) ۴- امکان آشنایی آپولینر با شعر توشیح در کتاب المعجم از طریق شاعر و ادیب هم‌وطنش، آلفونس دولامارتین (۱۸۶۹-۱۷۹۰ م)، که پس از اقامت طولانی در بیروت «به ایران و ادبیات ایران زمین توجه داشت.» (آذر، ۱۳۸۷، ص ۴۴۴) و این امکان برای او در کشور لبنان فراهم بود که به نسخه چاپی مذکور از کتاب المعجم در بیروت دسترسی داشته باشد. از این رو، ممکن است آپولینر از طریق دولامارتین، با شعر توشیح (مشجر)، آشنا شده باشد. ۵- آشنایی آپولینر با شعر توشیح از طریق دیگر شاعران و نویسندگان هموطن فرانسوی‌اش که به نحوی با ادبیات و فرهنگ و تاریخ ایران آشنا بودند و آثاری درباره ایران و ادبیاتش، از خود به یادگار گذاشته بودند؛ مثل: فرانسوا کوپه، ژان لاهور، لوکنت دولیل، ژان پی یر کلاری دو فلوریان، هانری دو رینی، تریستان کلینگسور، ژروم و ژان تارو، پل فور، پرنسس بیسکو، لوئی لون، ژرمن بومون و... (سعادت، ۱۳۸۴، ج ۱، صص ۲۷۵-۲۷۱)

با توجه به دلایل یاد شده و با عنایت به پیشینه و فاصله حدوداً ۸۰۰ ساله سرودن «شعر مشجر» (رشیدالدین وطواط (۵۸۷-۴۸۱)) نسبت به شعر کالیگرام گیوم آپولینر (۱۹۱۸-۱۸۸۰) و با عنایت به عوامل مختلف دیگر از جمله: روحیات علمی و کنجکاوی‌های آپولینر و مطالعات و تحقیقات او در زمینه ادبیات یونانی و لاتینی و... همچنین مسافرت‌ها و آوارگی‌های او در خارج از فرانسه، تأسیس مدارس زبان‌های

شرق در پاریس و مطالعات گسترده فرانسویان و اروپاییان درباره ادبیات ایران و عواملی از این دست، مطمئناً آپولینر از وجود شعر «توشیح» (مشجر) در ادبیات سنتی ایران، اطلاع داشته و تحت تأثیر تصاویر گرافیکی انواع شعر توشیح از جمله شعر مشجر رشیدالدین و طواط در کتاب المعجم قرار گرفته است. زیرا در این کتاب، علاوه بر شرح مبسوط شعر توشیح در همه انواعش (مشجر، مطیر، مدور، معقد)، از موضوعات و آرایه‌های بدیعی و زیبایی‌شناسی دیگری مثل: موصل، تصویرسازی، تجسم، تجسیم، تدبیر و... سخن به میان آمده که در شعر سنتی فارسی مطرح بوده‌اند. در حقیقت، هر کدام از این مقولات را می‌توان، گونه‌ای از انواع شعر کانکریت (البته در اشکال انتزاعی و تخیلی آن) به‌شمار آورد. زیرا همه آنها به نوعی، بر تلفیق بُعد شنیداری شعر با بُعد گرافیکی و دیداری هنر نقاشی، تأکید داشته‌اند. کالیگرام‌های آپولینر نیز، تکرار عینی شعر توشیح و همچنین شکل عینیت‌یافته و دیداری و تجسمی آرایه‌ها و فنون ادبی مذکور است. آپولینر در کتاب «نقاشان کوبیست»، کار شاعر و نقاش را یکی می‌داند و معتقد است که: «هر دو (شاعر و نقاش) می‌کوشند از نمودهای طبیعت، طرحی تازه بیفکنند و با انتقال حس درونی واقعیت‌ها، بیش از پرداختن به پوسته و صورت بیرونی آن، بر حدود تخیل بشری بیفزایند.» (انوشه، ۱۳۷۶، ص ۱۱۷۰)

به جرأت می‌توان گفت که در کنار عوامل دیگر مثل تأثیرپذیری او از نقاشی‌های دوستش پیکاسو و... یکی از آبخورهای فکری گیوم آپولینر در خلق کالیگرام‌هایش، تأثیرپذیری او از شعر توشیح ایرانی و شعر مشجر رشیدالدین و طواط بوده است. زیرا شعر توشیح، از قرن پنجم شمسی در ادبیات سنتی ایران، دارای سابقه بوده است. گیوم آپولینر، حدوداً ۸۰۰ سال بعد از رواج شعر توشیح در ایران، در اواخر قرن ۱۳ ش (اوایل قرن بیستم میلادی) از وجود و کیفیت شعر توشیح در شعر ایران مطلع می‌شود و به تأسی از آن، جریان شعری جدیدی با عنوان «کالیگرام» خلق می‌کند که توجه بسیاری از شاعران فرانسوی و اروپایی را به خود جلب می‌کند. این جریان شعری به عنوان آغاز تجربه‌های شعر کانکریت محسوب می‌شود. بنابراین شعر کانکریت اروپایی، که اولین

طلایه‌دار آن، گیوم آپولینر بود، در اصل رگ و ریشه ایرانی دارد و برگرفته از شعر توشیح ایرانی است.

این جریان شعری (کالیگرام)، چهار دهه پس از آپولینر، در سال ۱۹۵۸م در کشور برزیل، رسماً با عنوان شعر «کانکریت» اعلام موجودیت کرد و توسط اوجین گورینگر، شاعر سوئیسی و پدر شعر کانکریت، در کشور سوئیس، ترویج و تبلیغ شد و در سایر نقاط اروپا و دنیا منتشر شد. طاهره صفارزاده در اشاره به این موضوع، می‌گوید: «اگر چند کالیگرام آپولینر را مبنای شعر کانکریت بدانیم، خطاطان و دعانویسان ما، زودتر چنین کوشش‌هایی را انجام داده‌اند.» (صفارزاده، ۱۳۶۵، ص ۱۶۱) علیرضا پنجه‌ای نیز آپولینر را مقلد شعر ایران می‌داند و می‌گوید: «من فکر می‌کنم ریشه شعرهای دیداری [شعر کانکریت]، به شجره‌های اُخرَب و اُخرَم «المعجم» و سپس تأثیر شعر اروپا بخصوص فرانسه از شعر تصویری را، باید به ایران نسبت داد... آپولیز هم شدیداً تحت تأثیر فرهنگ و ادبیات ایران بود. نثر فواره او، یقیناً از شجره‌های المعجم و یا سایر کتب فارسی گرفته شده و لاغیر.» (پنجه‌ای، ۱۳۸۷، ص ۲) حسن هنرمندی نیز در کتاب «بنیاد شعر نو در فرانسه» با کنار هم گذاشتن نمونه‌هایی از گونه‌های مختلف نگارش اشعار شاعران پیشین فارسی و شعرهای تصویری و دیداری گیوم آپولینر می‌نویسد: «یک شناسنده ادبیات فارسی، حق دارد میان این نوع شعر و مشجر و مطیر فارسی، همانندی بیند و تصور کند که شاید آپولینر که سال‌ها در نسخه‌های خطی آثار شرقی در کتابخانه ملی پاریس، بررسی و تأمل می‌کرد، از آثار فارسی نیز در این زمینه الهام پذیرفته باشد.» (هنرمندی، ۱۳۵۰، ص ۵۱۴)

۲-۵- شعر کالیگرام (کانکریت) در بوتۀ نقد

با اینکه جریان شعری کالیگرام هم مثل انواع دیگر شعر «کانکریت»، قدرت تأثیرگذاری و ماندگاری عمیقی بر اندیشه و روان مخاطب دارد، ولی نتوانسته به عنوان یک جریان شعری ادامه‌دار در ادبیات جهان، ریشه بدواند. از آن جهت که شعر کانکریت، بویژه گونه‌هایی از آن مثل کالیگرام که مضمون شعر، در تصویر گرافیکی آن گره

خورده، از جهات مختلف دارای محدودیت‌هایی است. یعنی هم سراینده شعر کانکریت یا کالیگرام، با محدودیت‌هایی مواجه است و هم خواننده و یا بیننده آن. شاعر شعر کانکریت، با این محدودیت مواجه است که قادر نیست همه احساسات و اندیشه‌های خود را در تصاویر گرافیکی شعر کانکریت جای دهد. بنابراین؛ شاعر برای به تصویر کشیدن یک اندیشه کوتاه و یا بخش کوچکی از عواطف و احساساتش، می‌بایست مدت‌ها بیندیشد و آن احساس یا فکر را در تصویر حساب‌شده و سنجیده‌ای (تصویر گرافیکی شعر کانکریت) جای دهد که ضمن تناسب با مضمون کلام، فهم و تفسیر آن تصویر برای مخاطب و بیننده نیز، ناملموس و نامفهوم نباشد. از این‌رو، وجود و لزوم همین تصویرسازی‌های گرافیکی در شعر کانکریت، خود، مانع بزرگی در راه ارائه آزادانه اندیشه و احساس شاعرانه محسوب می‌شود. پس عرصه شعر کانکریت و ظرف کوچک آن، برای مانور دادن بر روی مفاهیم طولانی و خیالات پیچیده، چندان مناسب نیست. به قول مولانا: «گر بریزی بحر را در کوزه‌ای / چند گنجد؟ قسمت یک روزه‌ای.» (مولوی، ۱۳۷۳، ص ۵) از جانب دیگر، همه مخاطبان و خوانندگان یا بینندگان، قدرت درک و استنباط تصاویر سمبولیک و گرافیکی اشعار کانکریت را ندارند، زیرا تصویرخوانی شعر کانکریت نیز مثل فهم زبان نمادین اشکال نقاشی، نیاز به زبان و فهم خاصی دارد که خوانندگان شعری ما، همگی مسلط به این زبان و تجزیه و تفسیرهای سمبولیک آن نیستند. همچنین این شعرها، با روحيات خوگرفته به اشعار شنیداری ایرانیان، سنخیت و همخوانی چندانی ندارد. در اروپا هم شعر کانکریت نتوانست چندان جای پای برای خود باز کند و ماندگار شود. «امروزه در غرب [شعر کانکریت] به صورت حکاکی‌هایی بر چوب، شیشه، سنگ و اجسام دیگر تکامل پیدا کرده است و به نوعی مجسمه‌سازی، نزدیک شده است.» (داد، ۱۳۷۵، ص ۱۹۶)

در کل می‌توان گفت که شعر کالیگرام یا شعر کانکریت، مثل شعر هایکوی ژاپنی، برای به تصویر کشیدن افکار و تخیلات زودگذر و ناپایدار، مناسب‌تر است. در این جریان شعری، تصویر علاوه بر انتزاع در ذهن، به وسیله نقش کلمات نیز تصوّر و

مجسم می‌شود و چشم مخاطبان و بینندگان، عینیت آن طرح و تصویر را بر صفحه می‌بیند. به قول وحیدیان کامیار: «در شعر تجسمی [کانکریت]، معمولاً علاوه بر معنایی که از طریق زبان برمی‌آید رابطه عینی نیز که رابطه‌ای طبیعی است، میان صورت دیداری و معنی وجود دارد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵، ص ۱۴۵) بنابراین شعر کانکریت، زبان و فرم خوبی برای ایجاز و فشردگی است. شاعر با چند کلام کوتاه، خواننده یا بهتر بگوییم بیننده را به فکر وامی‌دارد. این تفکر و به دنبال آن کشف مفاهیم ناشی از آن، ایجاد لذت می‌کند. شاعر با کمترین کلمه، بیش‌ترین بار معنایی را بر ذهن مخاطب می‌گذارد. از این‌رو است که امروزه، بعضاً از شعر کانکریت به عنوان یکی از ابزارهای تبلیغاتی در زمینه‌های مختلف تجاری و بازرگانی و فرهنگی و... استفاده می‌شود. مطمئناً استفاده‌های این‌چنینی از شعر کانکریت، تأثیرگذاری‌های بسیار بیشتری از شعرهای مرسوم شنیداری خواهد داشت، چون یکی از شرایط پیام‌های تبلیغاتی، برای تأثیرگذاری بیشتر و ماندگاری، کوتاهی، گویایی و دیداری بودن آن است. بدیهی است که در شعر کانکریت، آمیختگی متن با گرافیک، این شرط (تأثیرگذاری و ماندگاری) را محقق می‌سازد.

نتیجه‌گیری

نتیجه بحث، اثبات تشابهات فراوان، بین «شعر ذخیره» سروده گیوم آپولینر، با شعر «عشق بتان»، سروده رشیدالدین وطواط است. آپولینر، عنوان «کالیگرام» را بر روی گونه‌ای از شعرهایش گذاشته که از ترکیب نوشتار و نقاشی و خوشنویسی پدید می‌آید. شعر وطواط نیز، گونه‌ای از انواع شعر «توشیح» به نام «شعر مشجر» محسوب می‌شود. گرچه فاصله زمانی طولانی در حدود ۸۰۰ سال بین سرودن این دو گونه شعری (شعر عشق بتان و شعر ذخیره) وجود دارد، ولی شباهت‌های فراوانی که میان این دو اثر ادبی دیده می‌شود، نمی‌تواند حاکی از توارد باشد، زیرا هر دوی این شعرها از یک جنس و از یک نژاد هستند. ساختار فیزیکی هر دو شعر، از تلفیق سه هنر شعر، نقاشی

و خوشنویسی، تشکیل شده است. هر دو شعر دربارهٔ جمال جمیل معشوق (مجازی) سخن می‌گویند. با این تفاوت که در «شعر ذخیره»، تصویر چهرهٔ واقعی یار، ترسیم شده ولی در شعر «عشق بتان»، به جای چهرهٔ واقعی معشوقه؛ تصویر درخت سروی طراچی گردیده است. در این صورت، رابطهٔ مابین درخت سرو و تصویر واقعی معشوق را می‌توان به استعاره یا سمبول تعبیر نمود. بنابراین مشابهت‌های شکلی و همانندی‌های فرمالیستی زیادی بین دو شعر مورد بررسی به چشم می‌خورد.

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها:

- ۱- آذر، اسماعیل (۱۳۸۷)، ادبیات ایران در ادبیات جهان، تهران، انتشارات سخن.
- ۲- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی: دانش‌نامهٔ ادب فارسی، جلد ۲، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۳- باطنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، فرهنگ معاصر انگلیسی-فارسی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
- ۴- برونیگ، لروی سی و گیوم آپولینر (۱۳۸۲)، نویسندگان قرن بیستم فرانسه، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران، نشر ماهی.
- ۵- جعفری، سیاوش (۱۳۹۴)، شعر نو در ترازوی تأویل، تهران، انتشارات مروارید.
- ۶- حدیدی، جواد (۱۳۷۳)، از سعدی تا آراگون، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- ۷- حسن لی، کاووس (۱۳۸۳)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، نشر ثالث.
- ۸- حسینی، صالح (۱۳۷۱)، نیلوفر خاموش، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۹- خانلری (کیا)، زهرا (۱۳۷۵)، فرهنگ ادبیات جهان، تهران، انتشارات خوارزمی.
- ۱۰- داد، سیما (۱۳۷۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید.

- ۱۱- ده‌بزرگی، غلامحسین (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات جهان از آغاز تا پایان سده بیستم، تهران، نشر زوار.
- ۱۲- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰)، انواع شعر فارسی، چاپ دوم، شیراز، انتشارات نوید شیراز.
- ۱۳- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۶)، ادبیات معاصر ایران (شعر)، چاپ سوم، تهران، نشر روزگار.
- ۱۴- رودکی، ابو عبدالله جعفر بن محمد بن حکیم بن عبدالرحمن بن آدم (۱۳۷۲)، گزینۀ اشعار پارسی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ هشتم، تهران، انتشارات صفی‌علیشاه.
- ۱۵- سعادت، اسماعیل (۱۳۸۴)، ادبیات تطبیقی (فارسی - فرانسه)، جلد اول، تهران، فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.
- ۱۶- شمس لنگرودی (محمدتقی جواهری گیلانی) (۱۳۸۱)، تاریخ تحلیلی شعر نو، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.
- ۱۷- شمس قیس رازی (۱۳۷۳)، المّعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش سیروس شمیسا، تهران، انتشارات فردوس.
- ۱۸- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، نقد ادبی، تهران، انتشارات فردوس.
- ۱۹- ----- (۱۳۷۲)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ پنجم، تهران، انتشارات فردوس.
- ۲۰- صفّارزاده، طاهره (۱۳۶۵)، حرکت و دیروز، چاپ دوم، شیراز، انتشارات نوید.
- ۲۱- ----- (۱۳۶۶)، طنین در دلتا (مجموعه شعر)، چاپ دوم، شیراز، انتشارات نوید.
- ۲۲- طهماسبی، فرهاد (۱۳۸۷)، درآمدی بر ادبیات جهان، تهران، نشر بال.
- ۲۳- علیپور، مصطفی (۱۳۷۸)، ساختار زبان شعر امروز، تهران، انتشارات فردوس.
- ۲۴- محبتی، مهدی (۱۳۸۰)، بدیع نو، تهران، انتشارات سخن.

۲۵- محسنی‌نیا، ناصر (۱۳۹۳)، ادبیات تطبیقی در جهان: کلیات، مبانی، مکاتب، تهران، انتشارات علم و دانش.

۲۶- مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی، مطابق نسخه تصحیح شده رینولد نیکلسون، تهران، انتشارات بهنود.

۲۷- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳)، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، انتشارات مهناز.

۲۸- نظری، سمیه (۱۳۹۲)، پژوهشی در ادبیات معاصر (شعر تجسمی)، تهران، انتشارات لوح زرین.

۲۹- نوری‌علا، اسماعیل (۱۳۷۳)، تئوری شعر از موج نو تا شعر عشق، لندن، انتشارات غزال.

۳۰- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۱)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ هشتم، تهران، نشر هُما.

۳۱- هنرمندی، حسن (۱۳۵۰)، بنیاد شعر نو در فرانسه، تهران، انتشارات زوآر.

ب) مقالات:

۱- جعفری، فریبا (۱۳۸۵)، «آب که قفس باشد»، فصلنامه انجمن ادبی اشراق، اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی زنجان، دوره جدید، شماره سوم، صص ۲۹-۴۱.

۲- شعیری، حمیدرضا، حسینعلی قبادی و همکاران (۱۳۸۸)، «معنا در تعامل متن و تصویر: مطالعه نشانه - معناساختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۶، شماره ۲۵، صص ۳۹-۷۰.

۳- صفاری، عباس (۱۳۸۵)، «از پرندۀ توشیح تا پرواز کانکریت» (در معرفی شعر کانکریت)، دوفصل‌نامه تخصصی شعر گوهران، شماره یازدهم و دوازدهم، بهار و تابستان، صص ۴-۱.

۴- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵)، «علم بدیع مرواریدی آویخته بر گردن خوک»، مجله آشنا، شماره ۲۸، سال پنجم، فروردین و اردیبهشت، ص ۶.

ج) منابع لاتین:

- 1- Simpson, John and Edmund Weiner (1989), Oxford English Dictionar, United Kingdom: Oxford University.
- 2- Leech, G. H. A Linguistic (1969), Guide to English Poetry, N.Y. Lonman.
- 3- Tolstoy, Leo (1963), What is Art. Translated from the original ms with an Trilling, Lione, . The Liberal imagination New York. Doubieday anchor Books.

د) سایر منابع:

۱- غریبی، نوشین (۱۳۹۱)، بررسی تجربه‌های نوشتاری - بصری (کانکریت) در شعر معاصر فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات دانشگاه. کردستان.

۲- آزر، محمد (۱۳۸۶)، «بحثی پیرامون شعر الکترونیک در عرصه دیجیتال»، سایت تفاوت، دسترسی در ۲ مرداد ۱۳۸۶، از طریق نشانی:

<http://tafavot.blogfa.com/86051.aspx>

۳- پنجه‌ای، علیرضا (۱۳۸۷)، «قنوسی که از دل خاک برخاست»: مصاحبه ماهنامه گیله‌وا با علیرضا پنجه‌ای در تبیین شعر توگراف و قالب‌های جدید دیداری، سایت پیامبر کوچک (پایگاه رسمی ادبی، رسانه‌ای و هنری علیرضا پنجه‌ای)، دسترسی در ۲۴ دی ۱۳۸۷ از طریق نشانی:

<http://panjei.ir/post-184.aspx>

۴- پنجه‌ای، مزدک (۱۳۹۱)، «شعر دیداری معاصر (شعر توگراف، خواندنی، شعر دیجیتال، عکاشی و دموکراسی صدا در شعر)»، سایت لیلا صادقی، دسترسی در ۲۵ آذر ۱۳۹۱ از طریق نشانی:

<http://leilasadeghi.com/naghd/note/554-visual-poem-mazdak.html>

۵- سژه، ورونیک (۱۳۹۱)، کالیگرام: شعر ذخیره، ترجمه رضا اسپیلی، دسترسی در ۲۲ فروردین ۱۳۹۱ از طریق نشانی:

<http://www.rouzgar.com/literaryforms/poetry/1391/01/000166.php>

۶- محمودی، سهیل (۱۳۸۷)، شعر کانکریت و یادی از طاهره صفارزاده، سایت ادبدان، دسترسی در ۲ آبان ۱۳۹۱، از طریق نشانی:

<http://adabdan.blogfa.com/post-82.aspx>