Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 11, No 21, Autumn / Winter 2020

A Comparative Study of Yadollah Royaee's and Louis Zukofsky's Poetry

(Scholarly-Research)

Narges Montakhabi Bakhtvar[1]

1. Introduction

Modern poetry of Iran has been influenced by the avant-garde movements of the early twentieth century such as Symbolism and Surrealism. However, Louis Zukofsky's impact on modern Persian poetry has not yet been scrutinized. This research conducts a comparative analysis between Yadollah Royaee's "espacementale" poetry and Zukofsky's "Objectivist" poetry. "Espacementalisme" was a poetic movement pioneered by Royaee in the 1960s, evolving within the revolutionary "New Poetry" of Iran. Espacementalisme both acknowledged and challenged the New Poetry as its aficionados such as Parviz Eslampour, Behran Ardebili, Mahmoud Shojaee, Houshang Chalangi, Bijan Elahi, and Fereidoun Rahnama, published, for the first time in Iran and a là European avant-garde movements, a manifesto. They wanted to experience a pristine poetic ambience, different from their predecessors' like Forough Farrokhzad, Mehdi Akhavan Sales, Ahmad Shamlou, Nima Youshij, and Sohrab Sepehri. Espacementalisme, as the "most abstract movement in contemporary Persian poetry" (Fatemi, 1389: 30), is not representational; it immaterializes reality via language. Royaee himself asserts: "My job is to discover the new potentiality of/in words" (1379: 50). By hinging his poetry on language of perception and perception of language, he forays at

[1] Assistant Professor of English Language and Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran: nargesmontakhab@gmail.com
Date Received: 2018.11. 20 Date Accepted: 2018.12. 30

one the most experimental poetic forms in Iran. The point is Royaee's venture into language experimentation bears a striking resemblance to the Objectivist poetry of America in the 1930s, mastered by Zukofsky. It was Zukofsky who cast doubt on the "imagistic" tradition in poetry practiced by William Carlos William. In this regard, Royaee's infatuation with the artistic movements of the early twentieth century Europe, particularly Surrealism, has already been the target of scrutiny. However, his bond with objectivism is an arena yet to be explored. Accordingly, the present research conducts a comparative analysis of Royaee's and Zukofsky's poetry as both can be nominated as radically language-oriented poetic fads in the 1960s of Iran and 1930s of America.

2. Methodology

This research is carried out by using an analytical-descriptive method and library resources. The selected poems by Royaee and Zukofsky are compared on the basis of Objectivist tenets including "particularism", "matter of language", and "direction of perception". These concepts pave the way for reaching a new definition of politics in the poets' oeuvre.

3. Discussion

Particularism, in the Objectivist agenda of Zukofsky, pertains to the poet's "eye for the particles" (Dembo, 1972: 82) as he disavows cultural generalizations. For Zukofsky, such a view should also be implemented in the field of language; language should be dissected into its component parts as a loophole from the bondage of meaning, grand narratives, and macro signified(s). The poet should thus take refuge in the "matter of language", in sounds, syllables, and letters. Such an approach is remarkably put in motion in his poetry collection, *A*, which is composed of twenty-four pieces. The title itself bears witness to his panache for microscopying the basic units of language. In a similar vein, Royaee's poetry hovers around the particles of language rather than sense-making sentences. However, the difference lies in the fact that he seeks the matter of language in the repetition of familiarized, used-up words. In each act of repetition, he changes the grammatical function of the words and directs the reader's attention to the sheer physical presence of the words on the

page. The next Objectivist tentacle in Royaee and Zukofsky is direction of perception, or role of politics in poetry. In Zukofsky's objectivism, each and every language particle has the potential to direct the mind to a marginalized, uncovered socio-political horizon. This means that he inaugurates a direction for the particles to arrive at a particular political perception, or better to say, awareness. Among the most enduring directions of perception in Zukofsky's poetry, parochial historiography stands out; through disembodied voices, blurry images, and broken words, he depicts the working class condition in America as a historical moment that has always been pushed to the sidelines. The matter of language, thence, insinuates the materiality of American culture. If modernists like T. S. Eliot and Ezra Pound covet for the grand narratives of mythology and history, Zukofsky narrates the micro-histories and personal anecdotes of his hometown in Kentucky. His poems, thus, verge on a hazy autobiography as they radically personalize American-ness in a sharp contrast to the impersonal, modernist gesture of Eliot in *The Wasteland* and Pound in *Cantos*. Regarding Royaee's direction of perception, critics have speculated that his poetry gravitates toward "the white margin" of mysticism, or his poems are inherently "uncommitted" (Shiri, 1388: 87). Apparently, Royaee's poetry is devoid of the political aura of his predecessors, particularly, Youshij. However, he mobilizes the idea of politics through the event or matter of language. In his view, politics is not pinioned to cliché concepts such as freedom, equality, democracy, and justice; being-in-language and experiencing language as "a means without end", in Giorgio Agamben's words, can be a new political praxis. In this respect, Royaee comingles politics with ontology and language, while Zukofsky remains loyal to the dominant political terminology of the west. Unlike Zukofsky's parochialism, Royaee's poems remain subjectless, without signaling any token of spatio-temporality. This unravels Royaee's idiosyncratic politics of poetry and poetry of politics founded on the bedrock of anti-dialecticism and anti-utilitarianism.

4. Conclusion

This research was a comparative analysis of Royaee's espacementalisme and Zukofsky's Objectivism from the angle of particularism and direction of perception. The matter of language is a hallmark in their poetry as they both attempt to reveal the constructiveness of reality via materiality of words by autopsying the units and particles of language like syllables and letters. The major difference between Royaee and Zukofsky surfaces in their views toward politics and perceptional direction; Zukofsky is at pains to revive the personal and the intimate in his poems by protesting against the dominant and impersonal political discourse of America, whereas Royaee does away with common political debates and dogmas. His politics lies in without-end-ness, potentiality, and resistance against references and presuppositions imposed by power and culture.

Keywords: Royaee, Particularism, Matter of Language, Direction, Zukofsky

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــان
سال ۱۱ ، شمارهٔ ۲۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های عینیت‌گرایی در شعر یدالله رؤیایی و لوییس زوکوفسکی

(علمی- پژوهشی)

نرگس منتخبی بخت‌ور[۱]

چکیده

شعر مدرن ایران از جنبش‌های پیشروی اوایل قرن بیستم اروپا، از جمله سمبولیسم و سوررئالیسم، تأثیرات انکارناپذیری پذیرفته‌است اما جریان شعر عینیت‌گرای آمریکا به رهبری لوییس زوکوفسکی و تأثیرش بر بوطیقای شعر نو ایران، مورد کنکاش قرار نگرفته‌است. این پژوهش، به بررسی تطبیقی شعر حجم یدالله رؤیایی و شعر عینیت‌گرای لوییس زوکوفسکی می‌پردازد. رؤیایی و زوکوفسکی با رویکرد زبان‌محورشان به شعر، جنبش‌های نوگرا و مدرنیستی معاصرانشان را بازخوانی کرده‌اند. دو محور کلیدی در این بحث «جزءگرایی» و «مسیر ادراک» یا سیاست شعر در عینیت‌گرایی است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که رؤیایی به‌سیاق زوکوفسکی و عینیت‌گراها، به اجزای زبان موشکافانه می‌نگرد و مادیت زبان را سوژهٔ شعرش می‌کند امّا برخلاف زوکوفسکی، از سیاست‌زدگی‌های حزبی و سیاسی رایج دوری می جوید. او سیاست شعر و شعر سیاسی را در اسباب بی‌هدف، بالقوگی ناب انسان و ایستادگی برابر ارجاعات زبانی، پیش‌فرض‌ها و به‌فعل درآمدن‌های تحمیلی از سوی فرهنگ و قدرت می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: رؤیایی، جزءگرایی، مادهٔ زبان، مسیر ادراک، زوکوفسکی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران :nargesmontakhab@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۸/۲۹

۱- مقدمه

«شعر حجم» یا «اسپاسمانتالیسم» (Espacementalisme)، جنبشی بود که به رهبری یداللّه رؤیایی در نیمهٔ دوم دههٔ چهل، از درون جنبش عصیان‌گر شعر فارسی، «شعرنو»، ریشه دواند. شعر حجم دنباله‌رو و چالش‌گر شعر نو بود و هوادارادنش، پرویز اسلام‌پور، بهران اردبیلی، محمود شجاعی، هوشنگ چالنگی، بیژن الهی و فریدون رهنمای سینماگر، به سبک مکتب‌های اروپایی و برای اولین بار در ایران بیانیه منتشر کردند. آنها می‌خواستند فضا و موقعیت شعری خاص و متفاوت از فرخزاد، اخوان، شاملو، نیما و سپهری بیافرینند. انتشار بیانیهٔ شعر حجم، واکنش‌های منفی و بعضاً عجولانه برانگیخت: «برخی اساساً آن را به دلیل انحراف از جریان رسمی شعر نیمایی نادیده گرفتند (زرین‌کوب و شفیعی کدکنی)، برخی دیگر کوشیدند آن را با جریان‌های دیگر شعری دهه‌های چهل و پنجاه، مانند موج نو، در یک گروه قرار دهند (نوری‌علاء، حقوقی، لنگرودی، تسلیمی، روزبه، باقری‌نژاد). برخی نیز در بررسی‌های تطبیقی، این جریان شعری و اشعار رؤیایی را تحت تأثیر برخی جریان‌های ادبی غرب همچون سمبولیسم و سوررئالیسم دانسته‌اند (براهنی، حقوقی)» (فاطمی، ۱۳۸۹: ۳۰) امّا بی‌شک «هیچ‌کس در میان شاعران شعر سپید، به اندازهٔ رؤیایی به بازی با کلمات و تعبیرات در زبان و در همان حال، آفرینش ابهام و آشنایی‌زدایی در زبان و ایجاد تعقید و تصنع در ساختار دستوری زبان با نحوشکنی و معماوارگی نپرداخته‌است.» (شیری، ۱۳۸۸: ۷۶)

شعر حجم، به‌عنوان «انتزاعی‌ترین جریان شعر معاصر فارسی» (فاطمی، ۱۳۸۹: ۳۰)، شرح و توصیف واقعیت‌ها نیست بلکه خلق واقعیت‌هایی فرای «واقعیت مادر» است که تنها به‌واسطهٔ ساختارشکنی در زبان ممکن می‌شود. رؤیایی باور دارد: «کار من، کشف ظرفیت‌های تازهٔ لغت است.» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۵۰) او با تأکید بر صورت‌گرایی و پدیدارشناسی زبانِ ادراک و ادراکِ زبانی، کارزاری پرحذر در عرصهٔ شعرپردازی معاصر ایران خلق کرده‌است امّا به زعم بسیاری از شعرشناسان، این نگرش عمدتاً تحت تأثیر مکاتب پیشروی اروپا به‌ویژه سوررئالیسم بوده‌است.

نقش شعر «ابژکتیویست» (Objectivist) یا «عینیت‌گرا»ی معاصر آمریکا، زبانی‌ترین رویکرد مدرنیستی به شعر، و شباهت‌هایش به شعر حجم نادیده انگاشته شده‌است. جستار حاضر، بر

آن است تا شعر حجم را در ارتباطی تنگاتنگ با شعر ابژکتیویست نقادی کند و به شالوده‌شکنی کلامی و نحوی رؤیایی از منظر زبان‌محورترین جنبش مدرنیستی شعر در اوایل قرن بیستم بپردازد. تأثیرپذیری رؤیایی از مکاتب هنری اروپا، به‌ویژه فرانسه، کاملاً مشهود است امّا بازخوانی، بازیابی و بارگذاری شعر حجم در فضا و پیش‌زمینه‌های ذهنی و شناختی بِکر و دست‌نیازیده، مورد نیاز است تا نگرشی نوین به این مکتب زبانی شعر معاصر حاصل شود.

برای نیل این هدف، اشعار رؤیایی در کتاب «لبریخته‌ها» مورد بررسی تطبیقی با اشعار لوییس زوکوفسکی (Louis Zukofsky)، از بنیانگزاران «ابژکتیویسم» در آمریکا، قرار خواهدگرفت. زوکوفسکی در کنار گرترود استاین (Gertrude Stein) و به‌تأسی از ویلیام کارلوس ویلیامز (William Carlos Williams)، در پی بازنگری «تصویرگرایی» (Imagism) معاصرانش، ازرا پاوند (Ezra Pound) و تی‌اس الیوت (T. S. Eliot) بود. در حقیقت، رؤیایی و زوکوفسکی باور داشتند که نوگرایی هم‌رکابانشان به‌سوی نخ‌نماشدن می‌رود؛ آنها باید طرحی نو برای نوگرایی درمی‌انداختند. همان‌گونه که رؤیایی می‌خواست موج‌نوگرایی را به‌هماورد بکشد، زوکوفسکی نیز می‌کوشید تصویرگرایی را نقد کند.

جستار حاضر، شعر رؤیایی و زوکوفسکی را از دو منظر کلیدی در عینیت‌گرایی مورد خوانش تطبیقی قرار خواهدداد: مادهٔ زبان یا «گرایش به جزء» (Particularism) و «مسیر» (Direction) ادراک یا سیاست شعر. با توجه به اینکه منتقدان همواره اشعار رؤیایی را غیرسیاسی خوانده‌اند، این پژوهش بر آن است تا نقش سیاست را در شعر بازاندیشی کند. این مقاله از مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی استفاده خواهدکرد که در آن آثار ادبی، فرامرزی و فراملیتی قلمداد و در ارتباط تنگاتنگ با سایر رشته‌ها و هنرها بررسی می‌شوند. (ن.ک: ولک، ۱۳۸۹: ۸۵) مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، با دوری جستن از نگرش‌های ملّی‌گرایانه، در پی گسترش تعاملات بینافرهنگی، برقراری گفتمان، خلق پل‌های ارتباطی فرهنگی و اجتماعی در عرصهٔ ادبیات و هنر جهان است که در شش حوزهٔ روابط ادبی، مکتب‌ها و جریان‌های ادبی، انواع ادبی، مضامین، مایه‌های غالب، سایر دانش‌ها و ترجمه دنبال می‌شود (ر.ک: انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۳۱-۱۷).

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تحقیقی با رویکرد تطبیقی به شعر رؤیایی و ابژکتیویسم آمریکا انجام نشده‌است. البته ویژگی‌های شعر حجم، به‌تنهایی یا در انطباق با جنبش‌های پیشروی اروپا مورد کنکاش قرار گرفته‌است. سیدحسین فاطمی و داوود عمارتی‌مقدم (۱۳۸۹: ۲۹-۴۸)، در مقالهٔ «شعر حجم و کوبیسم؛ بازخوانی مبانی نظری شعر حجم براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم» تأثیر مکتب تجسمی هنر را بر شعر حجم، از سه منظر بررسی کرده‌اند: «ذات شیء و بازنمایی واقعیت، تصویر سه‌بعدی و خلق حرکت تصویری، برجسته‌سازی فرایند آفرینش اثر از طریق توجه به مادیت رسانهٔ هنری».

مقالهٔ «تأثیرپذیری جریان شعر موج نو و حجم‌گرا در ایران از سوررئالیسم فرانسه»، به ابعاد سوررئال شعر حجم از جمله «کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیا، ایجاد تصاویر پارادوکسی و متناقض‌نما، استفاده از زبان پیچیده و مبهم، آشنایی‌زدایی»(قنبری، ۱۳۹۳: ۱۳۹-۱۶۲) می‌پردازد. پیش از شروع بحث، شرحی مختصر بر شعر حجم رؤیایی و نیز شعر اوایل قرن بیستم آمریکا ضروری است.

۲- شعر حجم

بیانیهٔ رؤیایی و هم‌مسلکانش، حجم‌گرایی را چنین تبیین می‌کند:

> «اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست/ حجم‌گرایی، نه خودکاری‌ست نه اختیاری/ نه هوس است، نه تفنن/ شعر حجم شعر، حرف‌های قشنگ نیست/ عتیقه نیست/ تغییر جادادن واقعیت زندگی نیست/ کار شعر، گفتن نیست/ فصاحت و جست‌وجوهای زبانی، رؤیای ما نیست/ شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می‌گریزد/ نه پیشوائیم و نه بت و ...»
> (رؤیایی، ۱۳۸۵: ۳۵-۳۷)

در شعر حجم، قرار بر این نیست که شاعر، شارح باشد زیرا جست‌وجوهای زبانی، ابزاری برای «انتقال دریافت‌های مطلق، فوری و بی‌تسکین»اند. (همان: ۳۵) پس شعر حجم، بازگشت به زبانی است که به سوگواری پیش‌فرض‌ها نشسته‌است و حال باید دنیای پیرامون را بی‌واسطه و مستقیم درک کند. حجم مدنظر رؤیایی، فضای ذهنی شاعر است؛ فضایی تهی از علت، مدلول، واسطه و ارجاع؛ حرکت بین سیناپس‌ها، خطوط و تصاویر. حجم‌ها عناصر

نابسته و بیگانه را به‌هم اتصال می‌دهند: «در جام ساعت دیواری، گل‌های بنفشه را خواب کردیم» (قنبری، ۱۳۹۳: ۱۴۸).

این‌گونه عصیان واقعیت‌های فراعینی را می‌توان در شاعران موج نو نیز دنبال کرد امّا تفاوت‌هایی محسوس بین این دو مشرب وجود دارد. اوّل باید به گرایشات زبانی شاعران موج نو و حجم اشاره کرد. شاعران موج نو به نمایندگی احمدرضا احمدی، زبانی ساده و صمیمی و منزه از هرگونه «حذف، حشو، ایجاز» (شیری، ۱۳۸۸: ۷۶) پیشکش خواننده می‌کنند. همین امر موجب می‌شود که خواننده، بهرهٔ احساسی و عاطفی هرچند اندک از لطافت، سادگی و بی‌پیرایگی شعر ببرد امّا در شعر حجم، «خشکی و خشونت بیان و پیچیدگی و پرابهامی بافت شعری، از طریق اهمیت‌دادن به بازی‌های زبانی و انسجام و استواری در ساختار کلی باعث غیبت روح لطافت‌بخش عاطفه و گریز مخاطب از آنها می‌شود.» (همان: ۸۸) ایرادی که رؤیایی به هم‌رزمانش در شعر نو روا می‌دارد، «پیروی نکردن این شاعران از اصول و فرم مشخص است.» (عبدالمکی، ۱۳۹۳: ۱۴۴) این‌گونه است که رؤیایی از سنّت نیمایی و شعر سپید شاملو، از سودای موسیقی و تصنیف، «هم‌آوایی، هم‌حروفی، هم‌نوایی، تناسب، تقارن، تقابل، و نوعی خاص از قافیه‌بندی» (همان: ۱۵۳) روگردان می‌شود. باز هم برخلاف نیما که برای شاعر رسالت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی قائل است، او داغ تعهدگریز بودن را بر پیشانی دارد.

تفاوت دیگر را باید در ترکیب‌بندی جست. برخلاف شکستگی و تکه‌تکه بودن کلام در موج نو، شعر حجم «به ساختارمندی و انسجام و استواری در سازه‌های مرتبط با صورت‌بندی» اهمیت می‌دهد؛ در حقیقت، «رؤیایی فرم‌گراترین شاعر نوسرا بین شاعران معاصر است.» (شیری، ۱۳۸۸: ۷۷-۷۸) شاید بتوان از تعبیر «تصاویر لانگ‌شات یا فراخ‌منظر» برای شعر نو و تصاویر «کلوزآپ و بازکاوی در اجزا و ابعاد» (همان) برای شعر حجم استفاده کرد. با تقبیح «جوشش درونی»، الهام و عوامل ناخودآگاه، مانند خواب‌ها و رؤیاها، رؤیایی شعر را «کوششی و ساختنی» می‌داند: «هیچ‌گاه دستش از غیب نمی‌آید به تو شعر تعارف کند.» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۸۴) او سرسختانه به ساختن، ساخت و سازه‌های زبان در شعر وفادار می‌ماند. پس

«شعر همیشه و لزوماً محصول تجربه‌های آدم نیست. تمام شعر کلمه است. باید رفتار کلمه، تربیت و طبیعت کلمه را شناخت و باید خود کلمه بود» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۲۱).

بدین‌ترتیب، تعریف رؤیایی از فرم، به سنّت شعر نیمایی می‌تازد:

«فرم برخلاف آنچه که گه‌گاه تصور شده‌است، عبارت از وزن، قافیه، مصراع‌های کوتاه و بلند و یا نوع انتخاب و توالی آنها نیست بلکه منظور، ریخت کلی یک قطعه و نوع کمپوزیسون عوامل مختلفی است که برای تکوین پیکرهٔ آن قطعه به‌کار رفته‌است. این عوامل عبارت‌اند از: مکان، زمان، صدا، رنگ، حرکت، عاطفه، نور و ... که بر حسب ذوق شاعر به‌کار گرفته می‌شوند.» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۲۳)

شعر نیمایی همچنان از ارجاع‌ها، ابژه‌ها و واقعیت بیرونی استفاده می‌برد و برای کشف ضرباهنگ و صدای شاعرانه‌اش، به دنیای بیرون اشاره می‌کند امّا رؤیایی مقابل واقعیت، زمان و مکان قابل‌شناسایی، زورآزمایی می‌کند و برای نوسازی، مرکززدایی و پایش ادراک می‌کوشد.

۳ - جنبش‌های شعر مدرنیستی آمریکا

۳-۱- تصویرگرایی

نسل اول جنبش شعر مدرنیستی در آمریکا (۱۹۲۲-۱۹۱۷)، از آنِ تصویرگرایی ازرا پاوند، هیلدا دولیتل (Hilda Doolittle)، ایمی لوول (Amy Lowell) و ویلیام کارلوس ویلیامز است. تصویرگرایی از کژتابی‌ها، احساسات‌زدگی و انتزاع در شعر اواخر قرن نوزدهم و دوران جورجیا، اعلام برائت می‌کند و شعر را بر پایهٔ توصیف موجز و شفاف واقعیت عینی بنا می‌نهد تا بتواند از بن‌بست‌های شناختی و استحاله رهایی یابد: دنیای عینیات، دریچه‌ای برای خودشناسی است. پاوند، تصویرگرایی را با استناد به توصیف جزییات ملموس در شعر هایکو ژاپن و ترانه‌های کهن یونانی، چنین ترسیم می‌کند: «۱. پردازش مستقیم هر سوژهٔ ذهنی و عینی، ۲. حذف کامل هر واژه‌ای که تأثیری در بازنمایی ندارد، ۳. استفاده از توالی عبارات آهنگین به‌جای توالی مترونوم.» (Beasley, 2007: 36) در حقیقت، تصویرگرایی را می‌توان نقطهٔ عطف شعر مدرنیستی دانست که تأثیری پایا و مانا بر جنبش‌های پسامدرن از جمله شعر بیت (Beat Poetry)، بلک مانتن (Black Mountain) و زبان‌پایه (L=A=N=G=U=A=G=E) داشته‌است. «خلاصه‌گویی و ساده‌نویسی، پرهیز از کلیت‌پردازی و قضاوت و چینش تصاویر

بسته در کنار یکدیگر، از ویژگی‌های اصلی این مسلک شعری است.» (همان: ۳۸) منظور از تصویر، «بازنمایی دقیق ماهیتی خارجی است که معنا را در بستری منسجم متمرکز می‌کند.» (Krog, 2003 : 136) پس، هر تصویر یا ایماژ، نقشینه‌ای درهم‌تنیده از ادراک، احساس و تفکر است. اشعاری مانند «در یک ایستگاه مترو» پاوند و یا «فرقون قرمز» ویلیامز با زدودن منیّت و هویت شاعر، لحظه‌ای مملو از عناصر مختلف شناختی را به‌ثبت می‌رساند.

۳-۲- ابژکتیویسم یا عینیت‌گرایی

هستهٔ ابژکتیویسیم، به‌عنوان نسل دوم شعر مدرنیستی آمریکا، در دههٔ سی از زوکوفسکی، ویلیامز، چارلز رِزنیکوف (Charles Reznikoff)، جورج آپن (George Oppen)، کارل رَکاسی (Carl Rakosi)، لورین نیدِکِر (Lorine Niedecker) و بَزِل بانتیگ (Basil Bunting) انگلیسی تشکیل شده‌است که عموماً مورد بی‌مهری محافل ادبی قرار گرفته‌اند. عینیت‌گرایی نیز در مراوده‌ای پایاپای با تصویرگرایی، انعکاس مستقیم و مختصر سوژه‌ها را به نمایش می‌گذارد، با این تفاوت که عینیت‌گراها بیشتر در تب‌وتاب «ساختار» (Gray, 2012 : 363) و سازوکارهای زبانی و نحوی‌اند. با تأکید بر مشاهدات عینی، ابژکتیویست‌ها از هزارتوهای پیچیدهٔ شناختی، روان‌شناختی و اساطیری در اشعار الیوت و پاوند جدا می‌شوند و با ابزار زبان، انتزاعات ذهنی را عینیت می‌بخشند.

پس، شعر ابژکتیو را می‌توان نوعی چیرگی بر احساس‌ها، توهم‌ها، هذیان‌ها، سرگیجه‌های ادراکی و تأثیرات ذهن ناخودآگاه در شعر رایج مدرنیستی اوایل قرن بیستم دانست. سنگ محک ابژکتیویسم، زبان و تصویرِ متمرکز و تک‌پرچم‌دارش، شعر آزاد است. تفاوت فاحش دیگر بین تصویرگرایی و عینیت‌گرایی، استفاده از واژگان کوتاه، ساده و محاوره‌ای در زبان عینیت‌گراها و زوکوفسکی است. واقعیت انتزاعی که زوکوفسکی تلاش می‌کند به آن عینیت ببخشد، زبان است؛ قواعد و کارکردهای زبان، به‌شدت انتزاعی است؛ پس می‌بایست تجسم یابد. اگر تصویرگراها می‌خواستند واقعیات را بی‌واسطه به‌محضر خواننده ببرند، حال ابژکتیویست‌ها در کیفیت ماهوی ابژه‌ها دست‌کاری می‌کنند تا شاید ماورایشان را ببینند. آنها باور دارند که تصویرگرایی از مسیر «صداقت» خارج شده‌است و ایماژها هنوز در سیطرهٔ واسطه‌ها و دلال‌های ادراکی و احساسی گرفتارند.

زوکوفسکی در مقاله‌هایش، پرسمان جزییات شعر، یعنی «صدا، ساختار، موسیقی» (Dembo, 1972 : 75) را مطرح می‌کند. در واقع، اصرار زوکوفسکی بر توانمندسازی موسیقیایی شعر در کنار توانش تصویری‌اش را می‌توان تفاوت بارز دیگر بین تصویرگرایی و عینیت‌گرایی دانست: «صدای واژه‌ها گاه نودوپنج درصد کل هستی یک شعر را تشکیل می‌دهد.» (جعفری، ۱۳۸۷: ۲۳) واج‌ها و نواها نیز مانند تصاویر باید حلاجی شوند. همین، شاهدی است بر لحن بی‌جان و مردهٔ عینیت‌گراها؛ مخلوق هنری از دنیای پیرامون جان می‌گیرد امّا پس از تولد، حیات و هویتی مستقل از خالق و درونیاتش پیدا می‌کند.

۴- بررسی تطبیقی شعر رؤیایی و زوکوفسکی

۴-۱- مادهٔ زبان: گرایش به جزء

این بخش به بررسی نقش زبان و جزءگرایی در صنعت شعری زوکوفسکی و ردپای این اندیشه در بوطیقای رؤیایی می‌پردازد. تأثیر عینیت‌گرایی زوکوفسکی، با تأخیر و در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و سپس در دههٔ هفتاد، مشهود است. او غایت شعر را واکاوی و موشکافی جزئیات می‌داند؛ شاعر با «چشمی که ذرات» (Dembo, 1972 : 82) دنیای پیرامون را می‌بیند، خرده‌ادراک‌ها را مقدس می‌شمارد و کلی‌نگری را تکفیر می‌کند. این جزیی‌نگری، شامل زبان نیز می‌شود؛ بدین‌مفهوم که زبان نیز باید به اجزای تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه شود و ذره‌ذره به ذهن خواننده رسوخ کند. این درجه از «لفظ‌گرایی» (Literalism) و اسم‌گرایی یا «نامینالسیم» (Nominalism) (همان: ۹۰)، خیزشی است که مسلک عینیت‌گرای زوکوفسکی به‌سوی پساتصویرگرایی برمی‌دارد. شاعر برای آزادی از سلطهٔ معنا، به «مادهٔ» (Matter) زبان، همان توان انفرادی آواها، اصوات، هجاها و حروف پناه می‌برد و زبان را به «حروف اندیشه‌نگاری» (Ideograph) (همان: ۸۰) تبدیل می‌کند. در این طریق، او از استعاره و هر صنعت ادبی که در خلق تصویر ذهنی واحد دخیل است، فاصله می‌گیرد. زوکوفسکی موسیقی هر کلمه را در کنار چگونگی ظهورش بر صفحهٔ کاغذ می‌سنجد و زبانی را بازمی‌آفریند که با اجزایش و نه تمامیت معناطلب و غایت‌مندش، با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. این نوع نگرش به زبان، بازتاب پدیدارشناسی خاص زوکوفسکی است؛ پدیده‌ها باید در قالب خرده‌موقعیت‌ها، پس‌زمینه‌ها و حواشی مورد بررسی قرار گیرد.

زوکوفسکی مجموعهٔ شعر ***A*** را متشکل از بیست‌وچهار قطعه، بین سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۶۸ سرود. عنوان مجموعه و قطعه‌ها، خود گواهی بر علاقهٔ زوکوفسکی به جزیی‌ترین و بنیادی‌ترین واحد زبان، یعنی حرف/هجا است. هر قطعهٔ شعری در این اثر، «A» نام دارد. گویی زوکوفسکی مدام می‌خواهد ماده و مادیت زبان را در نشان دهد؛ اینکه زبان تکرار مکرر مادگی‌اش است و در این روند، معنا بیشتر و بیشتر پس زده‌می‌شود. زوکوفسکی دیوان شعرش را به اولین حرف در الفبای انگلیسی مزیّن می‌کند؛ به نقطهٔ آغازین و پیدایش زبان تمسّک می‌جوید و خوب می‌داند این تکیه‌گاه، بسیار متزلزل و شکننده است، چراکه هر لحظه در حرفی دیگر درمی‌آمیزد و به «دیگری» بدل می‌شود.

بوطیقای زوکوفسکی به نقش دوگانهٔ زبان گره خورده‌است؛ ماده‌ای بیگانه در نهاد انسان که تلاش می‌کند حسی آشنا را با شناساندن دنیای پیرامون خلق کند. زبان با اجزای ازهم‌پاره و منفصلش، تنها به‌واسطهٔ تسلسل و چینش‌های قراردادی معنا می‌یابد و بس. پس، شاعر باید از بیگانگی زبان و زبان بیگانه سخن بگوید. در نگاه زوکوفسکی، رسالت شعر، تنها انتقال و رسانش مادهٔ بیگانهٔ زبان است. «A» هفتم یکی از برجسته‌ترین مصداق‌های چنین جزءگرایی است:

> «اسب‌ها: چه‌کسی انجام خواهدداد؟ از یال‌ها؟ کلمات/ انجام خواهنددداد، از یال‌ها، از بادها، امّا/ آنها یال ندارند، پس بادی نیست، پرندگانِ/ کلمات، از من به آنها بدون جرأتِ آواز/ چراکه چشم ندارند، چراکه پاهایشان چوبی است، / چراکه شکمشان کُندهٔ درختی است که بر آن چاپ کرده‌اند؛ / قرمز خونین، چراغ‌های قرمز از گردن‌ها آویزان است یا جایی که/ گردن می‌تواند باشد، دو پا A می‌شود، چهار پا M. / ‹خیابان بسته است›، این چیزی است که چاپ روی شکمشان می‌گوید/ که همه را حفر می‌کند، به جز حفاران؛/ حفر شده‌ای، حفر شده‌است، جاده صاف‌کن‌ها/ حفر شده‌اند.»[1] (39 : 1978)

نقطهٔ عزیمت عینیت‌گرایی زوکوفسکی در این شعر، جزیی‌ترین واحد زبان، یعنی شکل و صورت الفبای انگلیسی و تبلورش در ابژه‌هاست. کلمهٔ «خرک» یا نیمکت زیرِ الوار برای ارّه‌کشی (در زبان انگلیسی: Sawhorse) که در متن مستتر است، مادگی شعر را نشان می‌دهد. زوکوفسکی باز جزیی‌نگری بیشتری به‌خرج می‌دهد و از میز برش، به کلمهٔ «اسب»

می‌رسد؛ به بدن اسب، پاهایش، یالش، به اینکه میز برش، شبیه اسب است و پاهای اسب شبیه چهار حرف A است که کنار هم قطار شده‌است. زوکوفسکی شعر و اندیشه‌اش را در احاطهٔ مادگی کلمات و تصاویر می‌بیند که چگونه روابط حاکم بر حروف، کلمات، عبارات و در نهایت تصاویر ذهنی، در چنبرهٔ قراردادهای زبانی و دلالتی‌اند. او از دالِ اسب می‌نویسد؛ از بودنش در زبان و اینکه چگونه مرهون تسلسلِ دال‌های دیگر است. تن و مادهٔ دالِ اسب، مانع از خلق معنا می‌شود و این‌گونه است که زوکوفسکی به دالی دیگر، یعنی خرک یا میز بُرِش می‌رسد و فیزیک زبان را در طرح و ساخت میز، یعنی پایه‌هایش، می‌جوید. او واژگان را به موسیقی، به «یال‌ها»، «بادها» و شکل حروف تجزیه می‌کند و نگاه عینیت‌گرایش را به اجزای زبان می‌دوزد.

«A» چهاردهم را می‌توان بهترین نمونه از تمرکز زوکوفسکی بر ماده و جزء زبان دانست: «آغاز یک/ یک/ پرتقال/ خورشید/ ما/ آتش/ تکهٔ پرتقال/ برمی‌انگیزد/ ما را/ (هر روز)/ برای/ ما/ می‌خوریم/ اَش/ آتش/ اَش/ مصرف‌نشده/ ما/ آتش/ نخواهیم گشود/ آن‌جا/ موشک اوج گرفت/ که/ احمق‌های/ بیچاره/ مطمئن شوند/ ماه/ ابله/ دعا/ نور/ او/ شاش/ ماش/ شکوفه/ شبیه/ خورشید ...» (1978 : 314)

زوکوفسکی، انقطاع در زبان را با کلمهٔ «آغاز» به رخ خوانندگان می‌کشد؛ آغاز، «یک» است: حرف نکره در زبان انگلیسی که به صورت «A» و «An» نشان داده‌می‌شود. مطلع شعرش، حرف نکرهٔ «An» است که در ابتدای حروف صدادارِ «O»، «I»، «U»، «E» قرار می‌گیرد. به‌راستی چرا زوکوفسکی با «An» و نه «A» باب شعرش را می‌گشاید؟ او می‌خواهد ماشینی و غیرانسانی بودن زبان را هویدا کند: حرف نکرهٔ «An» نشان می‌دهد که زبان بر پایهٔ تعدادی از حروف بی‌صدا پایه نهاده شده‌است که در هم‌جواری با چند حرف صدادار، واژه‌سازی می‌کند. در حقیقت، زوکوفسکی به نقش حروف صدادار در ریخت‌پذیری زبان اشارت دارد. این حروف با ایجاد کشش و تعلیق در حروفِ بی‌صدا، خاستگاه پیدایش هجا و واژگان است. آغاز، در «یک پرتقال» نهفته است؛ در دایرگی و تسلسل، در تکرار اجزای محدود، در آغازی که انتها است و تکرارشونده. این تمنا برای بازگشت به خاستگاه و ابتدا، در عنصر آتش نیز تجلی می‌یابد؛ در ابتدایی‌ترین ابزار ارتباطی و شناختی انسان با دنیای

پیرامون. زوکوفسکی این دو ایماژ را به هم پیوند می‌دهد و رنگ پرتقال، در شعله‌های آتش دیده‌می‌شود. این پویشی است برای یافتن ذرات ادراکی که از زبان، آغاز و به زبان، ختم می‌شود، از آواها به‌گوش می‌رسد و در آواها خاموش می‌شود. زوکوفسکی قراردادی و چینشی‌بودن زبان را با بازی بین «ماه»/«ابله» و «ماش»/«شاش» نشان می‌دهد و خاطرنشان می‌کند لفظ‌گرایی، واج‌پردازی و هجاسازی، بایدهدف واقعی شعر باشد.

مجموعهٔ «لبریخته‌ها»ی رؤیایی، بهترین نمونهٔ شعر حجم است که در آن «پلاستیسیته» (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۲۲۰)، مادیت زبان و حضور فیزیکی واژگان بر کاغذ، هرگونه هنجار ساختاری و نحوی را به‌روشی مشابه عینیت‌گرایان به‌چالش می‌کشد: «آلیاژی از ذهن و زبان»، «دیدحجمی + فرمالیسم زبانی» یا «فرمالیسم + ذهن.» (رؤیایی، ۱۳۸۲: ۱۶) رؤیایی نیز مانند زوکوفسکی، مجذوب مادیت و اجزای زبان است، با این تفاوت که مادگی را در تکرار واژگان آشنا و آشنازده می‌یابد. او در هر تکرار، نقش ساختاری و دستوری کلمات را تغییر می‌دهد و هرچه بیشتر توجه خواننده را به حضور و پیدایش اجزای کلمات بر صفحهٔ کاغذ جلب می‌کند؛ برای مثال، در «لبریختهٔ پنجم»، با تناوب و تکرار واژگان، از مادهٔ زبان پرده برمی‌دارد:

> «در چشمی باز/ چشمی دیگر باز می‌روید/ و در چشمی، باز/ چشم باز دیگر می‌روید/ و باز در چشمی/ چشم دیگر می‌روید، باز/ و سرانجام در دوردست/ نمی‌دانم چیزی/ در چیزی که نمی‌دانم چیست/ می‌روید.» (۱۳۷۱: ۵)

رؤیایی، مانند زوکوفسکی، با استفاده از منطق توالی و تسلسل در زبان، واژگان را به‌طرق مختلف به‌خط می‌کند. بدین شکل، او تلفظ و لفظ را به‌سخره می‌گیرد، چراکه با هر بازچینشِ «چشم»، «باز» و «می‌روید» نه‌تنها ساختِ زبان، بلکه کیفیت موسیقایی جملات و کلمات نیز دستخوش تغییر می‌شود. پس عینیت‌گرایی رؤیایی نیز در پی دگرگونی هجا، آوا و حروف است. توجه به مادیت زبان، یعنی انقلاب در جزیی‌ترین ابعاد زبان؛ چگونگی پیدایش بر کاغذ و روش بیان. حجم‌هایی که رؤیایی باشتاب از آنها می‌گذرد، از سازماندهی معنا ممانعت می‌کند؛ هر تکرار یک حجم است و هر حجم، چشم‌ها را تیزبین‌تر و درعین‌حال، تیره‌وتار

می‌کند زیرا چنین نگاه جزیی‌نگر و تمامیت‌گریزی، از انسجام‌یافتن و نقش بستن مفاهیم، تعابیر و تداعی‌ها جلوگیری می‌کند.

در «لبریختهٔ هفتم»، رؤیایی «فراواقعیت» دیگری را عرضه می‌کند: «کیست می‌سوزد در چرخ/ کی صورت چرخ را می‌بیند/ وقتی که صداهایی را دندانه شکسته‌ست/ وقتی که دندانه کبودی کرده‌ست/ این کیست کبود می‌سوزد/ می‌راند در چرخ/ و چرخ نمی‌داند؟» (۱۳۷۱: ۶). رخداد «چرخ» در متن، محل زایش حجم‌هایی می‌شود که پیش‌فرض‌های زبانی و ارجاعی ندارد. به روشی مشابه زوکوفسکی، شکل ظاهری چرخ در دایرگی متن نیز نمود می‌یابد. در حقیقت، جولانگاه شعر، دوّار بودنش است؛ شکل چرخ که متن را نیز منقلب می‌کند. هر «دندانهٔ» چرخ، به‌نوبهٔ خود حجمی می‌سازد که باید شتابان از آن گذشت. پس رؤیایی نیز مانند زوکوفسکی، عینیت‌گرایی و توجه به مادگی و اجزای زبان را سرلوحهٔ شعرپردازی‌اش قرار می‌دهد. گرچه تکرار، شگرد خاص شعری رؤیایی است، در نهایت هر دو از لفظ‌گرایی و معماری واژگان بر صفحهٔ کاغذ برای خلق شعر بهره می‌برند.

۴-۲- مسیر ادراک: سیاست شعر و شعر سیاسی

تفاوت اساسی در نگرش عینیت‌گرای دو شاعر را باید در «مسیر»های ادراکشان، همان سوگیری‌های سیاسی و اجتماعی‌شان جست. زوکوفسکی، به‌عنوان یک یهودی با گرایشات چپ، تمرکز اصلی شعرش را بر «مسیر» اجزاء و ذرات ادراکی قرار می‌دهد. در منش عینیت‌گرای او، این مسیر شامل خرده‌موقعیت‌هایی است که پدیده‌ها و حوادث را ممکن می‌سازد امّا هیچ‌گاه به آنها پرداخته‌نمی‌شود و در سایهٔ اَبَررویدادها پنهان باقی می‌ماند امّا این پس‌زمینه‌ها و مسیرهای ادارک، گذارا و مبهم است؛ ذهن برای اهمیت بخشیدن و در یاد نگاه داشتن دسته‌ای از رویدادها، سایر اجزاء و ذرات ادراکی را به‌حاشیه می‌راند. عینیت‌گرایی زوکوفسکی، در عطش یافتن همین حواشیِ شناختی است: «صداها، خاطرات، نورها، تصاویر مبهم» (Dembo, 1972: 86)، سطوح ناپایدار و درحال‌عبور. او با پرهیز از «احساسات و تماس مستقیم» (همان: ۷۶) از دور به اشیا و موقعیت‌ها می‌نگرد و تلاش می‌کند با در نظر گرفتن تمام عواملِ مؤثر در ادراک، از جمله پس‌زمینه‌ها و خاطرات، جزییات را بازنمایی کند. زوکوفسکی می‌کوشد ذهنش را در بین هجمهٔ تأثیرات اجتماعی، ادراکی و روانی متمرکز کند.

در هفتمین «A»، زوکوفسکی «مسیر» ادراک را که از واژگان خرک، «اسب» و حرف «A» آغاز شده، به‌سوی تاریخ‌نگاری بومی سوق می‌دهد و از شرایط طاقت‌فرسای کارگران، به‌عنوان خرده‌موقعیتی خاموش و حاشیه‌ای یاد می‌کند. زوکوفسکی با حرکت هوشمندانه‌اش در مادهٔ زبان، می‌خواهد از مادی‌گرایی و انسان‌زدایی جامعهٔ آمریکا شکوه سر دهد. چشمان زوکوفسکی از خرک و اسب، به کارگران جاده‌صاف‌کن می‌رسد، به رنگ قرمز چراغ‌هایی که به گردن آویخته‌اند و داخل تونل‌ها می‌خزند، به چهارپا شدنشان، به چوب‌شدن پوست تنشان. البته شاید زوکوفسکی به اردوگاه‌های کارِ آلمانِ نازی نیز گوشه‌چشمی دارد، به تونل‌های فرار که زندانیان حفر می‌کردند، به «سوراخ‌های آدم‌رو» برای زندانیان با «چاپ بر روی شکمشان». زوکوفسکی این مسیر را با تأثیرات ادراکی مجهول و گذارا خلق می‌کند.

در مجموع می‌توان گفت اگر مدرنیست‌هایی مانند الیوت و پاوند، به دنبال اَبَرروایت‌های افسانه‌ای و تاریخی بودند، زوکوفسکی به خرده‌حکایات شخصی و بومی از محل زندگی‌اش در کنتاکی آمریکا دل خوش می‌کند و اشعارش، خودزندگی‌نامه‌هایی متشکل از حقایق، رویدادها و بریده‌های جراید است که به‌دقت و جزءبه‌جزء در متن گنجانده شده‌است. اگر مدرنیست‌ها می‌خواستند به گذشتهٔ طلایی و باشکوه انسان بازگردند، او ترجیح می‌دهد در دنیای معاصر باقی بماند و از تجربیاتش به‌عنوان یک یهودی در آمریکای اوایل قرن بیستم بگوید. اگر الیوت در سرزمین ویرانه (*The Wasteland*) و پاوند در کانتوس (*Cantos*) از تجربیات شخصی‌شان گریزان‌اند و امری فراشخصی و استعلایی را می‌جویند، زوکوفسکی مصرانه می‌کوشد شخصی‌ترین لحظات زندگی‌اش را ثبت کند. اگر مدرنیسم داعیه‌دار ضدیهود است، زوکوفسکی از یهودیت می‌گوید. او رویکرد تاریخی معاصرانش را نفی می‌کند؛ تاریخی که در جغرافیا و حرکت دیالکتیک محصور شده‌است و تداعی‌گر تاریخِ پیش‌روندهٔ مارکس و هگل است. زوکوفسکی، تاریخ را مرکبی از حوادث مسکوت، نپرداخته و در اقلیت می‌بیند؛ تاریخچهٔ شهرهای کوچک با انسان‌های گمنام که در اَبَرگفتمانِ رخدادهای کلان، جایی ندارد.

در چهاردهمین «A»، زوکوفسکی «مسیر» ادراک را که از حرف نکره و پرتقال آغاز کرده بود، بسط می‌دهد. در این گردش دوّار، از پرتقال به خورشید، ماه و مدار حرکت ماهواره‌ها می‌رسد:

«در بین بادهای خورشیدی/ ماهواره را پارو بزن/ اجازه بده برخی نشمرده بمانند/ شب‌های ساعت‌های/ تمام ۲۴ یک روز/ کلماتی که می‌شماری/ کلماتی که از شمارش جا می‌گذاری/ عقب می‌روند/ رِنجِر (سفینه) هفت/ تصاویر فرود/ روی/ ماه/ عمق خاک/ چقدر است؟/ محل انفجار بمب/ کم‌عمق؟/ مصر/ آثار سومری/ مجسمه‌های بی‌پا/ آثار/ دمای آواز تسبیح بالا می‌رود/ قرار بر ترانه‌های قدیمی است؟ چهل سال گذشت-» (16-315 : 1978)

مسیری که زوکوفسکی در این قطعه برای جزییات زبان درنظر می‌گیرد، سیر تحول تاریخ است. او از نقطهٔ آغازین شکل‌گیری زبان و هویت، همان هم‌نشینی و مجاورت حروف و هجاها، در مسیر دوّار تاریخ قدم می‌گذارد و از ابداع زبان و نشانگان ارتباطی، به سایر «آثار» و مخلوقات بشر و دنیای معاصر می‌رسد. زوکوفسکی از جزء به کلیتی غریب می‌رسد: آثار بشر، اختراعات و نوآوری‌ها، تکرار همان نقطهٔ آغازین است. بین آثار سومریان و فرود اولین سفینه بر کرهٔ ماه فاصلهٔ چندانی وجود ندارد؛ گویی اصالت و ابداع محدود است و دیگر در تاریخ تکرار نخواهدشد. نباید فراموش کرد که زبان از همنشینی تعدادی محدود از حروف صدادار در کنار بی‌صداها پدید آمده‌است، گویی هویت انسان از تکرار همین الگوی مجاورتِ محدود کالبد می‌گیرد. الگوی تکرار و مجاورت عناصر محدود که در زبان متبلور می‌شود، بازتابی از سازوکار تاریخ، هویت، فرهنگ و مذهب است. عمقِ محلِ فرودِ کاوشگر فضایی، تداعی‌گر جنگ و انفجار بمب است و سپس، ذهن زوکوفسکی بی‌درنگ به‌سوی تمدن مصر باستان و سومر در قالب آثار و سرودهای قوم بنی‌اسرائیل کشیده می‌شود؛ گویی سومریان طلایه‌دارانِ فناوری مدرن‌اند. حساسیت زوکوفسکی به یهودی‌بودنش و بحران حاصل از سرگشتگی مذهبی، در این شعر به‌خوبی جلوه‌گر می‌شود؛ او متون مذهبی قوم یهود را تنها تکرار «ترانه‌های قدیمی» و باستانی می‌بیند که حال در بافتار و گفتمان مذهب عرض اندام می‌کند. بنابراین، چنین می‌توان برداشت کرد که زوکوفسکی، دلتنگ آغازها و بزنگاه‌های تاریخی است

و دلزده از تکرارهای تاریخ و تاریخ‌های تکراری و دوّار. در این راه، اولین خط، اولین نوشتار و اولین زبان، مینیاتوری از تمام دستاوردها و ابداعات بشر است.

اسپاسمان یا حجم رؤیایی را نیز می‌توان از منظر «مسیرِ» ادراکِ عینیت‌گراها بررسی کرد. رؤیایی، فضای ذهنی و فاصلهٔ فضایی بین واقعیت مادر و فراواقعیت را که با عبور، جهش و پرش از سه بُعد طول و عرض و ارتفاع حاصل می‌شود، «حجم» می‌نامد: «شاعر برای گذشتن از این حجم که سه بُعد دارد، یعنی طول، عرض و عمق/ارتفاع، باید از بعدهای سه‌گانه حرکت کند. شاعر این حجم خیالی را با یک پرش یا حرکتی برق‌آسا طی می‌کند و به فراواقعیت/ واقعیت برتر می‌رسد.» (قنبری، ۱۳۹۳: ۱۴۴) منظور از حجم، فضایی ناملموس است. برخلاف سطح، حجم را نمی‌توان لمس کرد. اسپاسمانِ رؤیایی، همان «مسیری» است که زوکوفسکی پس از تمرکز بر جزییات ابژه‌ها طی می‌کند؛ همان مسیر ظلمانی و هزارتو که از درون تأثیرات خودآگاه و ناخودآگاه می‌جوشد و تلاش شاعر را برای متمرکزشدن، پیوسته با شکست مواجه می‌کند. «مقرّ ماورایی» رؤیایی که «هیچ هیأت جسمی و ظاهری» (رؤیایی، ۱۳۷۵: ۲۵) به‌خود نمی‌گیرد، همان مسیر ادراک است؛ ورطهٔ کنش‌های بی‌پایان با ابژه‌های درهم‌تنیده. درحقیقت، «مسیری» که زوکوفسکی از آن دم می‌زند، از بطن حجم‌های لغزان و ناپایدار رؤیایی می‌گذرد. پس شناخت در شعر رؤیایی و زوکوفسکی، حول محور ابژه می‌گردد. حجم رؤیایی، حرکت ذهن در مسیری با پیچ‌وخم‌های ناگهانی بر سر راه شناسایی دنیا است؛ پیمودن طول و عرض و ارتفاع، غرق شدن در عمق هذیان‌ها، سپس آمدن به سطح خودآگاه و انحراف به‌سوی تأثیرات اجتماعی و فرهنگی، هزاران بده‌بستان خواسته و ناخواسته که شناخت را ناممکن می‌سازد.

پس قرار نیست که شعر حجم، بستری برای بالندگی احساس شاعر باشد. نقطهٔ آغاز شعر، لحظهٔ اوج گرفتن شاعر، گاهِ تحول در شعر، مشخص نیست. مظفر رؤیایی در مقدمهٔ کتاب لبریخته‌ها (۱۳۶۹)، چنین می‌نویسد: «رؤیایی این اشعار را وقتی سروده که غرق در مفاهیم عرفانی بوده‌است.» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۲) پرسشی که اینجا باید مطرح کرد، مفهوم سیاست و کنش سیاسی در شعر رؤیایی است، چراکه به‌ظاهر، مسیر ادراکی اشعارش به‌سوی «حاشیهٔ سفید» و عرفانی حرکت می‌کند و نشانی از تاریخ‌نگاری‌های بومی و سیاست‌زدگی زوکوفسکی

نیست. بسیاری از منتقدان، شعر حجم را «تعهدگریز» (شیری، ۱۳۸۸: ۸۷) خوانده‌اند که حال‌وهوای سیاست‌زدگی «شعر مقاوت» و نیمایی را ندارد و تنها در نحوشکنی زبانی باقی می‌ماند. ولی مقصود از سیاست چیست؟ سیاسی بودن یک اثر و کنش هنری لزوماً نیازمند گرایش‌ها و رویکردهای افراطی و حزبی نیست. رؤیایی برای رهایی از مفاهیم شعارگونه و مستعمل سیاسی، مانند آزادی‌خواهی، عدالت و مردم‌سالاری که رهیافتی برای جوامع نداشته‌است، به هستی‌شناسی چنگ می‌زند. او در افسون انفصال زبان از ارجاع و عملکردگرایی به‌سر می‌برد، زبانی که ستیز با چارچوب‌های تحمیلی را تنها در حجم‌ها و فراواقعیت ممکن می‌بیند. در اندیشهٔ متفکران معاصر سیاسی از جمله جورجو آگامبن (Giorgio Agamben) بودن-در-زبان یا «رخداد زبان» (Agamben, 1991 : 67) و «اسباب بی‌هدف» (Means without End) (Agamben, 2000 : 117)، ناب‌ترین دستاورد سیاسی است. چنین گذرگاه ادراکی سبب‌گرا و غایت‌گریز، زبان را به «اخلاق و سیاست» و نه «زیبایی‌شناسی» تسلیم می‌کند؛ «نوعی ردیابی زبان در طیف گستردهٔ فعل و نه به‌فعلیت رساندن.» (Agamben, 1993 : 139-40).

ژان-لوک نانسی (Jean-Luc Nancy)، دیگر متفکر معاصرِ حوزهٔ فلسفهٔ سیاسی، بالقوگی و ایستادگی مقابل به‌فعلیت درآمدن‌ها، کارها و تولیدات تحمیلی از سوی فرهنگ‌ها و قدرت‌ها را محل زایش هنر «عمل‌ناپذیر» (Inoperative) (Nancy, 1991 : 35) می‌پندارد که از رخداد زبان سرچشمه می‌گیرد. پس، رؤیایی اندیشهٔ سیاسی و سیاستِ اندیشه را به هستی‌شناسی و زبان پیوند می‌دهد و برخلاف زوکوفسکی از شاخه‌های رایج جامعه‌شناسی و علوم سیاسی فاصله می‌گیرد، چراکه به‌زعمش سیاست همواره در بستر فلسفه تکوین یافته‌است. پس نمی‌توان بین سوژه‌بودگی، فلسفه، سیاست و ادبیات تفاوتی قائل شد: سیاست عین سوژه‌بودگی و هستی‌شناسی است و سوژه‌بودگی نیز باید در بطن زبان قرائت شود. عمل‌ناپذیری شعر رؤیایی، نگرشی ضدّابزارگرا و ضدّدیالکتیک است. برخلاف نگاه تاریخی و بومی زوکوفسکی، شعر عمل‌ناپذیر رؤیایی، بی‌سوژه است و از ترسیم و تبیین هرگونه نقشهٔ راه و مقصد برای ادارک طفره می‌رود و تجربهٔ زندگی روزمره را کاملاً محو می‌کند. شدگی

چنین بوطیقایی، رویکردی سیاسی است و بر هر آنچه وجود ندارد، هنوز نیامده است یا در حال آمدن است، تکیه می‌زند.

اگر زوکوفسکی مسیر ادراکی و زبانی شعرش را به‌سوی تاریخچهٔ محل زندگی‌اش، یهودی‌ستیزی و خاطرات پراکنده گسیل می‌کند، رؤیایی، زبان را به فعل و ارجاع درنمی‌آورد. او در «لبریختهٔ پنجم»، با اعطای نقش‌های مختلف زبانی به «چشم» و «باز» و جابه‌جایی مکرر نحو و دستور جملات، در مسیر ندانستن و اسباب بی‌هدف گام برمی‌دارد: «نمی‌دانم چیزی/ در چیزی/ در چیزی که نمی‌دانم چیست/ می‌روید.» (۱۳۷۱: ۵) این‌گونه رؤیایی منظور، پیش‌فرض و نقش را از زبان می‌زداید. او با رویکردی متفاوت از زوکوفسکی، در رویارویی با حضیض تجربه‌های انسان معاصر، به پالایش ادارک از هرگونه هویت‌انگاری روی می‌آورد زیرا انسان، «بالقوگی» (Agamben, 1999) بیکران است. پس می‌توان حجم‌های رؤیایی را در لبریخته‌ها، «تجربه‌ای خاموش و نوعی از بی‌کلامی در قلب زبان» (Morgan, 2009 : 302) دانست که برخلاف نگرش زوکوفسکی، از هرگونه ارجاع به تجربیات شخصی و اجتماعی پرهیز می‌کند. در «لبریختهٔ هفتم»، کشاکش بین «چرخ»، «دندانه» و «سوختن» و نیز زدایش هدف و عمل‌گرایی از پیکرهٔ ادراک، بستری مناسب برای شکوفایی اسباب بی‌هدف و نوسازی تجربه فراهم می‌آورد. پس پایداری برابر زبان کلام‌محور (به‌مفهوم ارجاع‌دار و حضورساز)، سیاسی‌ترین کنش در شعر رؤیایی است. زبان مفرّی است که او در مقابله با تعاملات به تاراج رفته توسط قدرت، عرضه می‌دارد و با گسترهٔ سحرانگیز ساختارها، معناها، بازنمایی‌ها و در نتیجه، تبعیض‌ها و تمایزها به‌ستیز می‌ایستد.

در «لبریختهٔ هشتم»، حجم‌های رؤیایی بار دیگر و برخلاف جهت‌گیری‌های سیاسی در شعر زوکوفسکی، به هیبت رخداد زبان و بالقوگی درمی‌آید: «او/ در کجای افق گوشه می‌گیرد/ وقتی که زخم برمی‌دارد/ مثل افق که گوشه می‌گیرد؟/ او در کجای زخم افق/ - مثل افق که زخم بزرگش را/ به گوشه می‌برد/ و گوشه می‌گیرد در زخم -/ با زخم گوشه‌گیرش می‌خوابد؟» (۱۳۷۱: ۶) مسیر ادراک رؤیایی، به فضایی فرای دنیای دلالت‌پذیر و از قبل محک‌زده‌شده اشاره می‌کند که در آن، خواننده دستخوش نوعی از ندانستن و یا بی‌فروغی می‌شود؛ هر بار رخداد و تکرار واژگانی مانند «افق»، «گوشه» و «زخم»، زبان را الکن‌تر

می‌سازد و خواننده با هر تکرار، کمتر از قبل می‌فهمد و می‌داند. این تجربهٔ متفاوت از مادگی زبان، یعنی «رخداد» زبان و نه دلالت و معناگرایی، بالقوگی و عمل‌ناپذیری به‌ارمغان می‌آورد.

پس عمل‌ناپذیری و سیاست در گرو زبان است. آگامبن در کتاب ایدهٔ نثر (Idea of Prose) باور دارد آنچه از طریق زبان انتقال می‌یابد، نارسایی‌اش است. ازاین‌رو، «آنچه در زبان بیان می‌شود، خود زبان است.» (Durantaye, 2009 : 127) آگامبن «تجربهٔ زبان» (Experience of Language) را چنین توصیف می‌کند: «آنچه در آن تجربه می‌شود، خود زبان است، بی هیچ ماهیت یا موجودیتی خاص؛ زبان تجربه‌ای است از بودنِ محض زبان.» (همان: ۱۲۸) رؤیایی نیز در «لبریختهٔ پانزدهم»، با ساختار نحوی غامض‌تر، شعریت زبان و زبانیت شعرش را به کارستانی به‌جد سیاسی تبدیل می‌کند: «جایی برای پای تو/ تکوین توست/ و جای پای تو تکوین تو/ وقتی که وقت‌های تو تکوینِ تو نشد/ و تو که یک توی دیگر را/ از وقت‌های نیامده برمی‌داری./ بر جای پای رفته یک توی دیگر/ بر جاده می‌گذاری/ بگذار!» (۱۳۷۱: ۱۰)

شعر رؤیایی بر «جای پای» زبان و به دور از انگاره‌های ذهنی و شناختی نقش می‌بندد. او به ناتوانایی‌اش در ارتباط کلامی نمی‌اندیشد بلکه شعرش را در ساحت زبان، یعنی سکوت و بی‌کلامی می‌آزماید. پس در زبان بودگی یا تجربهٔ زبان، دست شستن از هنجارها، ساختارها و هویت‌انگاری‌های جمادآور جامعه است؛ نوعی رَدای اخلاقی- سیاسی فراخ‌تر از نگرش بومی- سیاسی زوکوفسکی. تکوینی که رؤیایی در این «لبریخته» از آن دم می‌زند، نوعی انتظار است؛ انتظار بی‌پایان برای خودبودن زبان و زبان خودبودن، نوعی خودپنداری مُلهم از «وقت‌های نیامده»، تجربیات و افق‌های رمزآلود و بدیع که شاید مفری باشد از معماری‌های خفقان‌آور قدرت و فرهنگ، نوعی «تو که یک توی دیگر» است.

۵- نتیجه‌گیری

این جستار به بررسی تطبیقی شعر حجم یداللّه رؤیایی و شعر عینیت‌گرای لوییس زوکوفسکی از دو منظر «جزءگرایی» و «مسیر ادراک» پرداخت. مادیت زبان، نقطهٔ عطف هر دو بوطیقا است زیرا در عصر مدرن، رسالت هنر، آشکار کردن مادگی و برساخت بودن واقعیت است. رؤیایی و زوکوفسکی اجزای زبان، هجاها و آواها را بادقت و ذره‌ذره در شعرشان حلاجی می‌کنند و باور دارند این نگاه کوچک‌نما و ریزبین، محصول ادراک معاصر و فناورانه است امّا

تفاوتی مهم بین نگرش رؤیایی و زوکوفسکی به نقش سیاست و مسیر ادراک در شعر وجود دارد. زوکوفسکی می‌کوشد تا جایگاه تجربهٔ فردی را در شعر آوانگارد احیا کند و از گفتمان تمامیت‌طلب مدرنیستی دوری می‌جوید. او خاطرات پراکنده‌اش را در کالبد نقد اجتماعی می‌گنجاند و ابعاد زندگی فردی و اجتماعی‌اش را به‌عنوان یک یهودی و در کنار طبقهٔ کارگر به‌تصویر می‌کشد امّا رؤیایی، برخلاف زوکوفسکی، از جزء به کلیتی سیاسی و برونی نمی‌رسد. بافتار و مسیری که رؤیایی برای لبریخته‌هایش تعیین می‌کند، ماجراجویی در دل تجربیات کاملاً شخصی و پراکنده است. حجم‌های رؤیایی، اسبابی بی‌هدف است که با جولان در مادگی زبان و امتناع از ارجاع و دلالت، کنشی سیاسی و متمایز از زوکوفسکی رقم می‌زند.

یادداشت

۱. نویسندهٔ مقاله، مترجم اشعار زوکوفسکی است.

فهرست منابع

- انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». **ادبیات تطبیقی** (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۸-۳۶.
- جعفری، علی‌رضا. (۱۳۸۷). «بزل بانتینگ: سفیر والامقام شعر فارسی». **نقد زبان و ادبیات خارجی**. دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۳۳-۱۳.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۵۷). **از سکوی سرخ (مسائل شعر)**. به‌اهتمام حبیب‌الله رؤیایی. تهران: مروارید.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۸۵). «بیانیهٔ شعر حجم». **مجلهٔ بایا**. شمارهٔ ۴۱، صص ۳۷-۳۵.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۸۶). **عبارت از چیست؟ (پوئتیکای حجم)**. تهران: آهنگ دیگر.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۷۹). **گزیدهٔ اشعار یدالله رؤیایی**. تهران: مروارید.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۸۲). «گفت‌وگویی با یدالله رؤیایی». محمدحسین مدل. **عصر پنجشنبه**. شمارهٔ ۶۶/۶۵.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۷۱). **لبریخته‌ها** . چاپ دوم. شیراز: نوید.

- شیری، قهرمان. (۱۳۸۸). «جریان شعر حجم». **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی** (دانشگاه باهنر کرمان). شمارهٔ ۲۵، صص۹۱-۷۳.
- فاطمی، سیّدحسین و داوود عمارتی مقدم. (۱۳۸۹). «شعر حجم و کوبیسم: بازخوانی مبانی نظری شعر حجم بر اساس زیبایی‌شناسی کوبیسم». **نقد ادبی**. سال ۳، شمارهٔ ۹، ۲۹-۴۸.
- قنبری عبدالملکی، رضا. (۱۳۹۳). «تأثیرپذیری جریان‌های شعر موج نو و حجم‌گرا در ایران از سوررئالیسم فرانسه». **پژوهش‌های ادبیات تطبیقی**. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۳۹-۱۶۲.
- ولک، رنه. (۱۳۸۹). «بحران ادبیات تطبیقی». ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. **ادبیات تطبیقی** (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۹۸-۸۵.
- Agamben, Giorgio. (1995). ***Idea of Prose***. Trans. Michael Sullivan, and Sam Whitsitt. State University of NY Press, New York.
- Agamben, Giorgio. (1993). ***Infancy and History: The Destruction of Experience***. Trans. Liz Heron. Verso, London.
- Agamben, Giorgio. (1991). ***Language and Death: The Place of Negativity***. Trans. Karen Pinkus, and Michael Hardt. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Agamben, Giorgio. (2000). ***Means without End: Notes on Politics***. Trans. Vincenzo Binetti, and Cesare Casarino. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Agamben, Giorgio. (1999). ***Potentialities: Collected Essays in Philosophy***. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford U Press, Stanford.
- Beasley, Rebecca. (2007). ***Theorists of Modern Poetry***. Routledge, UK.
- Dembo, L. S. (1972). "Objectivist Poetics and the Quest for Form". *American Literature*. Vol. 44, No. 1, pp. 74-96.
- Durantaye, Leland de la. (2009). ***Giorgio Agamben: A Critical Introduction***. Stanford University Press, California.
9- Gray, Richard. (2012). ***A History of American Literature***. Blackwell, UK.
- Krog, Jacob. (2003). "Imagism". ***A Companion to Twentieth Century Poetry***. Blackwell, UK.
- Morgan, Alastair. (2009). "'A Figure of Annihilated Human Existence': Agamben and Adorno on Gesture." *Law Critique*. Vol. 20, pp. 299-307. *Springer*. Web. 10 March 2013.

- Nancy, Jean-Luc. (1991). ***The Inoperative Community***. University of Minnesota Press, Minnesota.
- Zukofsky, Louis. (1978). ***A***. University of California Press, California.