مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ ٦٤، خريف ١٤٠١ هـ. ش/ ٢٠٢٢ م؛ صص ٢٢٠-١٨٩

واکاوی جریانِ دیداری‌شدگیِ شعر در ادب عربی، فارسی و کردی

نوع مقاله: پژوهشی

یدالله پشابادی*[1]، مجاهد غلامی[2]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات کردی و عضو هیئت علمی پژوهشکده کردستان شناسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۹/۰٤ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۲/۱۵

چکیده

شعر خلّاقیّتی است بر مدار زبان که ادراک آن از راه خواندن و شنیدن صورت می‌پذیرد. امّا با تأثیرات پردامنهٔ مدرنیسم در ساحت‌های گوناگون و از جمله ادبیات، جریانی جدید در شعر ایجاد شد که آن را از دستاوردی خواندنی-شنیدنی به دستاوردی دیدنی تبدیل کرد. با رواج اشعار دیداری، موسوم به «کانکریت» در اروپا، شاعرانی از کشورهای دیگر نیز به الگوبرداری و سرایش اشعاری از آن دست ترغیب شدند. بدین ترتیب در شعر عربی، فارسی و کردی نیز در دوره‌هایی، این قبیل اشعار، با نام‌های «الشعر البصری»، «الشعر الهندسی»، «القصیدة التشکیلیة»، «شعر تجسّمی»، «شعرنگاره» و... رواج یافت. در این جستار که به روش توصیفی- تحلیلی، مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای و با هدف ریشه‌یابی و بررسی دیداری‌شدگی در شعر عربی، فارسی و کردی فراهم آمده، پس از شناساندن شعر دیداری به تحلیل این جریان در شعر این سه زبان پرداخته شده است. نتیجه‌ها حاکی از آنست که قدیمی‌ترین نمونه‌های بومی شعر دیداری در بلاغت و شعر اسلامی-ایرانی، از جمله در «موشّحات»، قابل مشاهده است؛ امّا رواج شعر دیداری در دورهٔ معاصر، با تأثیرپذیری از ادبیات اروپا بوده است. اگرچه شاعران عرب، فارس و کُرد با وارد نمودن فرهنگ و تجربه‌های زیستیِ بومی به آفرینش نمونه‌های برجسته‌ای از شعر دیداری توفیق یافته‌اند.

کلیدواژه‌ها: الشعر البصری، الشعر التشکیلی، شعر دیداری، شعرنگاره، موشّح.

* نویسندهٔ مسئول y.pashabadi@uok.ac.ir

١. مقدّمه

گذشت زمان با دیگرگونی در تعریف آدمی از بسیاری از پدیده‌ها همراه بوده و ادبیات به طور عام و شعر به طور خاص نیز از این قاعده بر کنار نبوده است. در عمر دیریازی که بر شعر در سرزمین‌های مختلف گذشته است، تعریف‌های گوناگونی از آن شده و برای آن ملزومات متنوّعی لحاظ گردیده است و این جدا از جریان‌ها و نوع‌های شعری‌ای است که در ادبیات اقوام و ملل مختلف به وجود آمده و گاه بر شعر اقوام و ملل دیگر نیز تأثیر گذاشته است. با همهٔ این‌ها، شعر آنچنان که آن را می‌شناسیم، امری است زبانی با وجههٔ نوشتنی و خواندنی. برآمدن مدرنیته و درأفتادنش با سنّت در همهٔ زمینه‌ها، گروهی از شاعران را نیز برآن داشت که بر شیوهٔ دیرسالهٔ ادراک شعر بشورند و آن را از امری خواندنی به امری دیدنی تبدیل‌نمایند. در میانهٔ قرن بیستم، پی آیهٔ تأثیرات ماکس بیل (Max Bill) و یوجین گومرینگر (Eugen Gomringer)، گرایش به آفرینش اشعاری از این دست که به «کانکریت» (Concrete poetry) نام برآورده بودند، ایجاد گردید و در سال ١٩٥٦م. از اشعار دیداری رسماً در نمایشگاه هنر کانکریت در سائوپولو، رونمایی شد. رفته‌رفته شعر دیداری، در ادبیات کشورهای دیگر نیز تأثیر گذاشت و با جلب شاعرانی با فرهنگ‌ها و تجربه‌های زیستی مختلف، دامنهٔ تنوّع آن گسترده‌تر گردید. ضمن آنکه باید اذعان داشت که «پیشرفت بشر در عرصهٔ تکنولوژی و کشف مظاهر دنیای مدرن چون تلویزیون، دوربین عکّاسی/فیلمبرداری و اینترنت کمک بسیاری به ارتقای سطح زیبایی‌شناسی و تنوّع گونه‌های[شعر] دیداری-شنیداری کرده است» (پنجه‌ای، ١٤٠٠: ١٣). با این درآیه، این جستار با شیوهٔ تحلیلی-توصیفی سیر تطوّر شعر دیداری در ادب عربی، فارسی و کُردی را مورد بررسی قرار می‌دهد. نخستین دلیل در انتخاب این سه زبان و ادبیات آن بوده است که در دورهٔ معاصر، در شعر این سه زبان به تأثیر از ادبیات فرنگی، دیداری‌گرایی به وجود آمده است و خواسته شده پیشینهٔ بومی این موضوع نیز به طور تطبیقی در سنّت ادبی آن‌ها بررسی شود. ضمن آنکه در این انتخاب، پیوند ادبیات و زبان عربی و فارسی از یک‌سو و تعامل میان ادبیات کردی با ادبیات فارسی از سوی دیگر نیز پیش چشم بوده است.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

این جستار به دنبال یافتن پاسخ برای این پرسش‌ها بوده است: ۱) آیا دیداری‌شدگیِ شعر سه زبان عربی، فارسی و کُردی، دستاوردی فرنگی است یا در سنّت ادبی بومی پیشینه دارد و متأثّر از آن است؟ ۲) دیداری‌شدگی در شعر عربی، فارسی و کردی چه شباهت‌ها و چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ آیا جریان شعر دیداری توانسته به جریانی پذیرفتنی در ادبیات این سه زبان تبدیل شود و نمونه‌های ارزشمندی را در اختیار دوستداران شعر قرار بدهد؟

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

در بستر پژوهش دانشگاهی عربی جستارهایی دربارهٔ موضوع تجددخواهی و تنوع‌پذیری شعر در ارتباط با این موضوع نیز نگاشته شده است. از جمله نزدیک‌ترین آن‌ها به این موضوع بایسته است که از پژوهش جمیل حمداوی (۲۰۱٦) با عنوان «**القصيدة الكونكريتية في الشعر العربي المعاصر**» یاد کرد که گرچه صلب موضوعش در محدودهٔ شعر معاصر است، با این حال، گریزی هم به ریشه‌های این نوع تجددخواهی در شعر قدیم عربی داشته است. در پیوند با موضوع این جستار، همچنین مقالهٔ «**في الشعر البصري: مفاهيم و تجلّيات**» (۲۰۱۲) دربردارندهٔ اطّلاعات ارزشمندی است. نیز محمد صفرانی (۱٤۲۸ق) در پژوهشِ «**التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث منذ ٦٥٦ق دراسة تأويلية**»، به وجود عناصر دیداری‌گرایی همانند شکل هندسی و حضور جای خالی در شعر کهن عربی پی برده و بدان پرداخته است. پژوهش در حوزهٔ تجربه‌های دیداری در شعر معاصر را نیز می‌توان در مقالهٔ بلاوی و البوغبیش (۲۰۲۰) با عنوان «**دلالات اللغة البصرية في شعر عبدالرزاق الربيعي**» چاپ‌شده در *مجلّة الممارسات اللغويه* جویا شد که در بخشی از آن گستردگی زبان دیداری در دلالت‌آفرینی تحلیل شده است.

در ادبیات فارسی، شمس لنگرودی در بخش‌هایی از ***تاریخ تحلیلی شعر نو*** (۱۳۷۷)، در بحث شعر موج نو و شعر حجم، به معرّفی چهره‌های این جریان‌ها و ارایهٔ نمونه‌هایی از آثارشان پرداخته که از چشم‌انداز موضوع این جستار نیز قابل توجّه توانند بود. عبّاس صفاری نیز که خود در ساختن شعر دیداری نام‌بردار است، در مقاله‌هایی چون «از پرندهٔ توشیح تا پرواز کانکریت» (۱۳۸۵)، اگرچه به اختصار، در شناساندن تئوری این نوع شعر مؤثّر بوده است. مقیاسی و فراهانی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی شعر دیداری در ادبیات فارسی و عربی» (۱۳۹۲)

شعر کانکریت را دنبالهٔ دگرگونگی‌های پیش‌آمده و وابسته به شعر «موج نو» دانسته‌اند و غلامی در مقالهٔ «شعر دیداری در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب» (۱۳۹۷) پیشینهٔ این نوع شعر را در بلاغت فارسی و عربی واکاویده است. ***جریان‌شناسی شعر دیداری-شنیداری*** (۱٤۰۰)، نوشتهٔ مزدک پنجه‌ای، به‌روزترین پژوهشی است که در این باره انتشار یافته است.

این موضوع در ادبیات کردی هم مورد عنایت پژوهشگران و نیز شاعران نقّاد بوده است. بسا که بتوان کتاب انور معرفت (۱۳۹۵) با عنوان ***سرآغاز شعر نو کردی و تحول فرم‌های آن*** را به عنوان یک پژوهش مطرح در این حوزه مثال زد که در آن عنوان، اصطلاح و دلالت‌های زبان-شناختی شعر دیداری در کنار انواع آن در ادبیات کردی همراه با تحلیل نمونه‌هایی بررسی شده است. در اثر هنجارشکن ***جوایەز***[1](۱۹۹۹) نیز که مجموعه‌ای از اظهار نظرها و دیدگاه‌های برخی شاعران سنت‌شکن ادبیات معاصر کردی همراه با نمونه‌هایی از اشعارشان در آن گردآوری شده است، شاعران در مقام منتقد، تنوع، تجدید و به‌روز بودن شعر و رویکردهای آن از جمله دیداری‌گرایی را مورد اشاره قرار داده‌اند. همچنین در کتاب ***زمان و شیعریەت(: زبان و شعرّیت)*** (۲۰۱۷) ضمن بحث از گونهٔ شعری جدیدی، گرچه به صراحت از شعر کانکریت یاد نشده است، تکثّر انواع شعری نزد شاعرانی چون هاشم سراج مورد اشاره قرار گرفته است.

۳-۱. مبانی نظری

ادارک شعر دیداری، مشخّصاً هنجارگریزی‌ای از شکل متداول ادراک شعر است و در آن «سطرها، یا بنا بر ادب سنّتی مصرع‌ها، طوری چیده می‌شوند که طرح، شکل و نگاره‌ای از آن پدید آید» (معرفت، ۱۳۹۵: ۱۲۱). از این‌رو ادراک شعر دیداری صرفاً به شنیدن شعر صورت نمی‌پذیرد و بلکه جز با دیدن شعر و پیش چشم داشتن شکل‌های گوناگونی که از آرایش و چینش واژه‌ها و واج‌ها حاصل آمده، نمی‌توان فهمید. شکل‌گرایی در شعر اغلب متضمن معنی و دلالت‌آمیز است (بولفوس، ۲۰۱۲: ۱۹۹). به گفتهٔ یدالله رؤیایی: «تا سال‌ها پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می‌کرد: ریتم، صدا، آهنگ، حروف، قافیه و...؛ حالا نوبت چشم رسیده است. قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدّت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بعدی» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ٤٥). از این‌روست که شعر دیداری به شیوهٔ دیگر اشعار، قابل به حافظه سپردن نیست و اگر از این اشعار نمونه‌هایی نیز بر ذهن نشسته باشد، برای به اشتراک گذاردن آن باید آن‌ها را ترسیم نمود. در غیر این صورت فقط می‌شود آن نمونه‌ها را به کمک تصویر ذهنی

برای مخاطب توضیح داد. بنابراین ساختار دیداری شعر با توجه به ارزش‌های زیباشناختی و دلالت‌شناختی‌ای که دارد، سنت‌های درک و دریافت خواننده را دستخوش ارتقا و بازسازی کرده است (بلاوی، ۱۳۹۵: ۲۷).

شعر دیداری بسیار زود توانست جهانی بشود و فصلی از تاریخ تحوّلات شعری ملل مختلف را به خود اختصاص بدهد. دور از انتظار نیست که شعر عربی، شعر فارسی و شعر کردی نیز از میدان جاذبهٔ دیداری‌شدگی شعر، دور نمانده باشد. در ادبیات عربی از شعر دیداری با نام‌هایی چون «القصيدة البصرية/المرسومة/التشكيلية» و «الشعر الهندسي» (الدوسری، ۲۰۱۹: ۳۴۵۶)، «الأيقونة»، «قصيدة الشكل الخطّي» و «قصيدة البياض و الفراق» (بلاوی و همکاران، ۲۰۱۵: ۳۱) سخن رفته است. در ادبیات فارسی و کُردی نیز این قبیل اشعار، با عنوان‌هایی چون «شعر دیداری»، «شعر تجسّمی»، «شعر انضمامی» (عبداللهی، ۱۳۷۸: ۳۲)، «شعرنگاره» (صفّاری، ۱۳۸۵: ٤٠٨) و «شیعری دیداری» (معرفت، ۱۳۹۵: ۱۲۱-۱۲۵) شناخته شده است.

ضرورت پژوهش پیش‌رو نیز آن است که با نشان دادن یکی از ابعاد تأثیرگذاری مدرنیسم ادبی اروپایی بر شعر عربی، فارسی و کردی، به ترسیم خطوط درست‌تری از تحوّلات ادبی این سه ادبیات یاری می‌رساند. ضمن آنکه با ارایهٔ پیشینهٔ شعر دیداری در گذشتهٔ بلاغی اسلامی-ایرانی، بر توجّه به مواریث بومی تأکید می‌نماید و بیان می‌دارد که غفلت از «آنچه خودداشت»-ها و کوتاهی در شناسایی و بهره‌برداری مترقّیانه از آن‌ها، تا چه اندازه می‌تواند منجر به «ز بیگانه تمنّا می‌کرد»ها بشود.

۲. تجربه‌های شعر دیداری در ادبیات عربی

ادیبان و شاعران ادبیات عربی از دیرباز میل وافری به تغییر و تنوّع در هنر ادبیات داشته‌اند. گرچه ابتدا این میل وافر بیشتر سویهٔ معنا را شامل می‌شده است؛ با این حال نگاهی به تحوّلات ادبی در گذشتهٔ ادب عربی و گستردگی آن ما را با گونه‌هایی از شعر رویاروی می‌کند که می‌توان عناصری از دیداری‌گرایی یا نگاره‌گرایی را در آن مشاهده کرد. به تعبیری «در شعر دیداری عربی نیز، مؤلّفه‌های تصویری بودن شعر، نوشتاری-دیداری بودن آن، پیوند بُعد زمانی و مکانی شعر، بهره‌مندی از علایم نگارشی، شکل و تصویر مرئی و محسوس و استفاده از رنگ‌ها در متن شعر کارکرد می‌یابد» (مقیاسی و فراهانی، ۱۳۹۲: ٤). این تجددگرایی در ادبیات

عربی زمانی فزونی می‌گیرد که اعراب از طریق اندلس با فرهنگ و تمدن اروپایی آشنا می‌شوند. بنابراین موج تنوّع‌خواهی در ادبیات و به‌ویژه در شعر را باید در اواسط دورهٔ عبّاسی به بعد و به‌ویژه در دورهٔ اندلس و در موشّحات اندلسی جویا شد. شاید در گفتهٔ صورت‌گرایانهٔ جاحظ (۱۵۹-۲۵۵ق.) که «شعر، حقیقتاً صناعت و گونه ای بافت و نوعی از تصویرپردازی است» (الجاحظ، ۱۹٦۵، ج۳: ۱۳۲)، با عنایت به تأکیدی که بر سه کلیدواژهٔ «صناعت»، «بافت» و «تصویرپردازی» دارد، بتوان اشارتی به بصریّت و دیداری‌گرایی از آن دریافت کرد. به هر تقدیر رگه‌هایی از گرایش به دیداری‌شدگی در ادب قدیم عربی، هم در سمت شرق(عراق، مصر و شام) و هم در سمت غرب(اندلس) نمود یافته است (الکبیسی، ۱۹۸٦: ۳۲). این رغبت روزافزون، پی‌آیه‌ای بود برای «نوشتاری‌شدن» که بیش از هر اختراع دیگری منجر به ایجاد تغییر در هوش و حواس انسان شد (أونج، ۱۹۹٤: ۱۲۹). از متون دیرین می‌توان در نوشته‌های دینی، صوفیانه و فقهی نیز، مانند برخی نامه‌های اخوان اصفا و ابن‌مقله (حمداوي، ۲۰۱٦: ۱۱) صورت‌هایی از دیداری‌گرایی یافت. از این گذشته گونه‌هایی نظیر «القوادیسی»، «المسمّط» و «الموشّح» را می‌توان به وضوح در زمرهٔ بسترهای زمینه‌ساز شعر کانکریت شمرد. به هر تقدیر شعر عربی در سیر تاریخی خویش وقتی به نفس‌های واپسین عصر عبّاسی نزدیک می‌شود، نوعی دگرگونی در آن رخ می‌دهد و عنایت ویژهٔ پیشین به جنبهٔ معنا جای خویش را به اهتمام بالغ‌تر به جنبهٔ لفظ و شکل شعر می‌دهد.

بنا به دیدگاه یکی از پژوهشگران، شاعران عراق به جهت اشتیاقی که به نوزایی و نوآوری داشتند در آهنگ شعر تغییراتی ایجاد نمودند و گونه‌ای رجز (رجز مجزوء) را پدید آوردند که در شعر ابونواس و ابوالعتاهیه مشاهده می‌شود (عبّاس ، ۱۹۹۷: ۱۷۹و۱۸۰). نیز به عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توان از شعر سلم خاسر (ت.۱۸۰ق.) در مدح موسی هادی یاد کرد:

موسی المطر غیث بکر ثم انهمر ألوی المزر
کم اعتسر ثم ایتسر و کم قدر ثم غفر
عدلُ السِّیَر باقی الأثر خیر و شر نفع و ضُر
خیر البشر فرع مضر بدرٌ بدَر و المفتخر
لِمن غبَر

(عبّاسة، ۲۰۱۲: ۳۵و۳٦)

شکل دیگری از دیداری‌شدگی در شعر را می‌توان در نمونهٔ زیر یافت:

قلتُ «عبدالعزیز! تفدیک نفسی...»

قال «لبّیک ...»

قلت «لبّیک ألفا...

هاکها!...»

قال «هاتها ...»

قلتُ «خذها!...»

قال«لاأستطیعها ...»

... ثم أغفَی

(البحتري، ١٩٦٤،ج٣: ٥٥٩)

در این شعر آنچه برجسته و جالب توجه می‌نماید شکل و ریخت ظاهری آن است. زینت-گرایی و اشتغال به ظاهرآرایی نزد صفی‌الدّین حلّی (٦٧٧-٧٥٠ق.) حکایت از اهمّیت تجربهٔ دیداری‌گرایی نزد این دست شاعران دارد. یکی از علایق وی آراستن شعر به شکل هم‌آوایی حرف اوّل و آخر کلّ ابیات شعر است. کتاب ***دُرر النحور فی امتداح الملک المنصور*** وی نمونهٔ اعلای این صنعت است که در آن تمام اشعار، حرف نخست آن همان حرف قافیه است و به ازای تمام حروف الفبا بر همین منوال شعر سروده است (نک. الحلّي، د.ت.: ٧٦١١- ٧٠٥).

توجه شاعران به جانب شکل شعر رفته‌رفته فزونی گرفت، به گونه‌ای که به این باور رسیدند که آراستن این بُعد از شعر ارج زیباشناختی شعر را بالا می‌برد. یکی از ابعاد شعر کلاسیک که بتوان بنیادهای شعر دیداری را از آن استخراج کرد، فنون و صناعاتی است که به گونه‌ای توجّه دیداری به شکل در آن‌ها بایسته است. از این دست فنون می‌توان «الترصیع»، «الموازنه»، «المعاظله»، «المماثله»، و «التشطیر» را یاد کرد (نک. ابن الأثیر، ١٩٩٩، ج١: ٢٧٨، ٣٠٥، ٣١٢، و المدنی، ١٩٦٨: ج.٦: ١٦٢، ١٦٣، ١٧٩، ٢٢١، ٣١٠). از سوی دیگر پدید آمدن موشّح بسا که نقطهٔ اوج دیداری‌گرایی در ادب کلاسیک عربی است؛ از آن روی که این فنّ شعری ذاتاً با تنوّع، ازدیاد اشکال، قوّت نگارگری و وسعت دایرهٔ تفنّن همراه بود.

ساختار این فنّ شعری تا حد زیادی بازبسته به دیدن است(حمداوي، ٢٠١٦: ١٣). نمونه را موشّحهٔ زیر:

هنَّ الظبأ الشمس قنيصُهنّ الضيغَم

ما إن لها من كُنس إلا القلوب الهيِّم

تلک الشفاهُ اللَّعس يحيا بهنّ المغرَم

بأعيُن الغزلان و تبتسم عن جوهر الأسماط

قضَى لها الغَيران أن تكتم في مُضمَر الأنياط

(عناني، ١٩٩٨: ٢٥١)

شکل‌گرایی در موشّحات، گونه‌گونگی زیادی دارد. در موشّحهٔ زیر از عباده بن ماءالسماء(احتمالاً ٤٢٢-٣٠٤ق.) گونه‌ای طرح موزاییکی با نظم خاصّی مشهود است:

مَن وَلِي في أمّةٍ أمراً و لم يَعدِلِ يُعزَلِ إلا لحاظ الرشأ الأكحلِ

جُرتَ في حُكمِک فی قتلي يا مُسرِفُ

فانصفِ فواجبٌ أن يُنصِف المنصِفُ

و ارأَفِ فإنَّ هذا الشوق لا يرأفُ

علّلِ قلبي بذاک البارد السلسلِ ينجَلي ما بفؤادي من جَوى مُشعَلِ

(الفاخوري، ١٩٨٦، ج١: ٩٥٦)

این نظم موزاییکی در موشّحهٔ دیگری از ابن زهر اندلسی (٥٠٧-٥٩٦ق.) نیز نمایان است:

شمسٌ قارنَت بدراً راح و نديم

أدِر أكؤس الخمر

عنبريّة النشر

إنَّ الروض ذوبشر

و قد درَّع النهرا هبوبُ النسيم

و سلَّت على الأفق

يد الغرب و الشرق

سيوفاً من البرق

و قد أضحکَ الزهرا بكاء الغيوم

(عبّاسة، ٢٠١٢: ٨٦)

در ادب معاصر عربی گرایش به دیداری‌گرایی گستردگی و تنوع فزون‌تری به خود گرفته است. شاعر گاهی با آوردن واژگان به شکل متموج و یا با نقطه‌گذاری نگارگری کرده است:

بادئ الأمر اکتویت آخر الأمر اکتویت

و تشظّیت ....

تمزّقتُ

بکیتُ

هکذا

یحترق الدمع

(الربیعی، ۲۰۱۹، ج۲: ٤٨٩)

شاعر در شعر بالا ضمن یادکرد میهن خویش، تصویر پاره‌پارگی و شکستگی آن را در شکل شعر بازنموده است (بلّاوی و البوغبیش، ۲۰۲۰: ١٧٦). شعر دیداری دیگری با تفکیک حروف واژگان:

"لا منزل لک فی أرضٍ لا أمَّ لک فیها"

س

م

ا

ء

ع

ی

س

ی

(نک. *همان*: ١٨٩)

سیاه و سفید نشان دادن فضای میان ابیات و سطور شعری نیز گونهٔ دیگری از دیداری‌گرایی در شعر عربی است (نک. الدوسری، ۲۰۱۹: ٣٤٦٣-٣٤٦٦).

۳. تجربه‌های شعر دیداری در ادبیات فارسی

اگر بر آن باشیم که در قلمرو شعر جدید فارسی تمام بیانیه‌ها و مانیفست‌ها و حرف‌های رایج، در محیط روشنفکری غرب به فارسی ترجمه شده و مورد تمرین و تجربه قرار گرفته (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲٦٦)، گرایش برخی معاصران به دیداری کردن شعر را نیز باید به پای آشنایی آن‌ها با این قبیل اشعار در ادبیات اروپا بنویسیم و دور از انتظار بدانیم که شعرهای مشابه در گذشتهٔ ادبی ایران به مثابهٔ تجربه‌های نخستینگیِ دیداری‌شدگی شعر، تأثیری بر نوگرایان داشته است.

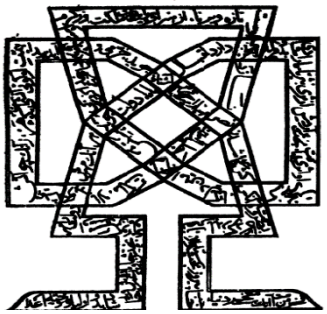
برای آگاهی یافتن از پیشینهٔ شعر دیداری در ادبیات فارسی، کتاب‌های بلاغی فارسی بیشتر و پیشتر از دواوین شاعران کلاسیک راهگشا تواند بود. «کتاب‌های بلاغی فارسی از این دیدگاه بسیار قابل توجّه هستند و در آن‌ها ذیل برخی صنایع، نمونه‌های شعری‌ای را می‌یابیم که به‌راستی می‌شود آن‌ها را شعر کانکریت به شمار آورد» (غلامی، ۱۳۹۷: ۱٤۹). طرفه آنکه بلاغیون فارسی نخواسته‌اند شعر دیداری را با پیش چشم داشتن قالب متفاوت آن، مانند قصیده، قطعه، غزل، مسمّط و ...، «نوعی» از شعر به شمار آورند؛ بلکه ایشان که گاه دیداری‌شدگی را چیزی در حدّ «بازی کودکان» (وطواط، ۱۳٦۲: ۸٦) قلمداد نموده‌اند، بدان به مثابهٔ صنعتی ادبی نگریسته و بسته به شکل‌های این قبیل اشعار، آن‌ها را مصادیق صنعت‌های ادبیِ «مضلّع»، «مدوّر»، «مربّع»، «مشجّر»، «مطیّر»، «معقّد» و ... دانسته‌اند. این از انگشت‌شمار مواردی در بلاغت است که مبنای استخراج و معرّفی یک صنعت، کلّیّت شعر(و نه یک یا دو بیت)، بوده است.

محمّدبن عمر رادویانی، نویسندهٔ نخستین کتاب برجای‌ماندهٔ بلاغی به زبان فارسی، موسوم به ***ترجمان البلاغه***(۵۰۷-٤۸۱ق.) نخستین کسی است که نمونه‌هایی از شعر دیداری فارسی را زیر عنوان‌های «مدوّر» و «مربّع» به دست داده است. در «مربّع» زیر، مصراع‌ها چه به شکل افقی و چه به شکل عمودی می‌تواند خوانده بشود، بی‌آنکه تغییری در شعر به وجود بیاید:

از فرقتِ	آن دلبر	من دایم	بیدارم
آن دلبر	کز عشقش	با دردم	و بیمارم
من دایم	با دردم	بی مونس	و بی یارم
بیدارم	و بیمارم	و بی یارم	و چون زارم

(رادویانی، ۱۳٦۲: ۱۱٤و۱۱۵)

وطواط با حقّی که در نوشتن ***حدایق السّحر فی دقایق الشّعر*** (٥٦٨-٥٥١ق.) از رادویانی به گردن دارد، توضیح و شاهدمثال او دربارهٔ «مدوّر» را در کتاب خود بازنویسی نموده است. برمی‌آید که وطواط، ارزشی برای این اشعار قائل نبوده است. پس از این دو نفر، شمس قیس رازی و واعظ کاشفی نیز در کتاب‌های بلاغی خود از صنایعی سخن گفته‌اند که شاهدمثال‌های آن‌ها می‌تواند در سیاههٔ قدیمی‌ترین تجربه‌های دیداری کردن شعر در ادبیات فارسی گنجانده شود. شمس قیس، این گونه دستکاری‌ها در شعر را زیر صنعت «توشیح» و به مثابهٔ شاخه‌های آن بررسیده و از جمله به گونه‌های «مشجّر»، «مطیّر»، «مدوّر» و «معقّد»، یعنی گونه‌هایی که به شکل درخت، پرنده، دایره و دیگر اَشکال هندسی درآمده باشد، اشاره نموده است. نمونه برای موشّح معقّد:



(شمس قیس رازی، ١٣٦٠: ٢٩٤)

نمونه‌ای که در ***المعجم*** برای «مربّع» به دست داده شده نیز همان است که از ***ترجمان البلاغه*** به ***حدایق السّحر*** راه یافته. واعظ کاشفی نیز که در سدهٔ نهم، ***بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*** را نوشته است، «مدوّر» و «تضلیع» را از ***المعجم*** ستانده و برای‌اشان گونه‌های جدیدی در نظر گرفته: «مدوّر» را به «مفرد» و «جامع» و نیز «تضلیع» را به «تربیع»، «تخمیس»، «تسدیس»، «تثمین» و «تعشیر» تقسیم نموده است.

در گذشتهٔ ادبی ایران به تأثیرگیری از ادب عربی، تمرکز ادبیات و نقد ادبی بر «بیت» و بی‌توجّهی به مناسبات معنا و صورت شعر، مانع از آن شده که کسی از بلاغیون بر سر نقشِ شکل ظاهری اشعار دیداری [به تعبیر ما] در به نمایش درآوردن محتوای آن‌ها درنگی نموده باشد و توقّعات از این اشعار آنست که هنگام خواندن به شکل دَوری یا افقی-عمودی، تغییری در لفظ و معنا و وزن و قافیه روی ندهد. بنا بر تعریف کاشفی از «تضلیع»:

> «تضلیع: در لغت، نقش کردن خانه باشد بر هیئتی که پهلوها داشته باشد؛ و در اصطلاح آن است که شاعر شعری بگوید و آن را به نوعی منقسم گرداند که کلمات آن را هم به طول و هم به عرض توان خواند و هیچ تفاوت در وزن و لفظ و معنی آن شعر پدید نیاید» (کاشفی، ١٣٦٩: ١٥٧).

حال آنکه در دورهٔ معاصر، در شعر دیداری (تجسّمی) که شکل تکامل‌یافتهٔ «شعر طرح‌وار» یا «انگاره‌دار» به شمار آمده، توصیف درونمایهٔ شعر توسّط شکل ظاهری آن، مسئله‌ای است که نگاه‌ها را به خود معطوف داشته است. بنا به تعریف یکی از پژوهشگران، شعر طرح‌وار آن است که ابیات و سطور شعر به ترتیبی قرار گیرند تا در مجموع، شکل خاصّی بر صفحهٔ کاغذ تشکیل دهند. معمولاً طرح به‌دست‌آمده شکلی هندسی است، امّا تصویر اشکال دیگری هم در این قسم شعر معمول می‌باشد. شکل این قسم از شعر به طور کلّی بیانگر درون‌مایه و موضوع شعر است. صورت تکامل‌یافته، شعر انگاره‌دار، شعر عینی یا تجسّمی است. در شعر تجسّمی به جای طرح‌های معیّن هندسی یا اشکال دیگری که در شعر طرح‌دار معمول بود، شاعر هر شعر را با طرح دلخواه خود که معمولاً تجسّم عینی درون‌مایهٔ شعر است، ارایه می‌دهد؛ به‌طوری‌که هر شعر، شکلی متفاوت با دیگر اشعار دارد (داد، ۱۳۷۸: ۳۱٤ و ۳۱۵).

با گسترش شعر نو که دست به گریبان شدنی آشکار با قواعد چندصدسالهٔ شعر فارسی بود و ایجاد نحله‌های متأثّر از ادبیات مدرن اروپا، شعر دیداری نیز سهمی از اشعار انتشاریافته در سال‌های رواج شعر مدرن ایران را به خود اختصاص داد. هوشنگ ایرانی، در این میدان جزو پیشتازان بود. در مجموعه شعر «خاکستری» که همراه با مجموعه شعر دیگر ایرانی، دو مجموعه شعری دانسته شده است که «به لحاظ نوآوری در شکل و محتوا و عمق و شور و حال، برتری چشمگیری نسبت به دیگر مجموعه‌ها [ی انتشاریافته در سال ۱۳۳۱] داشته (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱: ۵۳٦)، نخستین گرایش‌ها به دیداری کردن شعر را می‌شود سراغ داد:

آ
آي، يا
«آ» بون نا
«آ»، «يا»، بون نا
آ اوم، آ اومان، تين‌تاها، ديژداها
ميگ تا اودان : ها
هوماهون : ها
بندو: ها
ها

مورد استقبال قرار نگرفتن اشعار هوشنگ ایرانی، شاعر را سرخورده کرد و از ادامه دادن مسیر خلاقیّت هنری و رسیدن به نقطهٔ پایداری در شعر معاصر بازداشت تا آنکه سرطان کارنامهٔ فعالیّت شعریِ ایرانی را با همین نمودها بست. امّا ده سال پس از انتشار «خاکستری»، جامعهٔ

ایران شرایطی را پیدا کرده‌بود که نه تنها با شاعران «موج نو» برخوردی شبیه به برخورد با هوشنگ ایرانی را نداشت، بلکه به گرمی به پیشواز آن‌ها رفت و به طلایه‌داران موج نو این بختیاری تاریخی داده شد که شعرهای غیر عادی و غیر متعهّد خود را در بزنگاه خواستاری اجتماعی عرضه‌نمایند. در اواخر همین دهه، یعنی در سال ۱۳٤۹، مجموعهٔ ***انسان شیشه‌ای*** هوشنگ صهبا انشار یافت. در این مجموعه، اشعار موج نو یا اشعار حجم نیز وجود داشت؛ اشعاری که به شکل دیداری عرضه شده‌اند و ادراک آن‌ها بدون در نظر گرفتن اَشکال‌شان، به طور کامل صورت نمی‌گیرد. مانند:

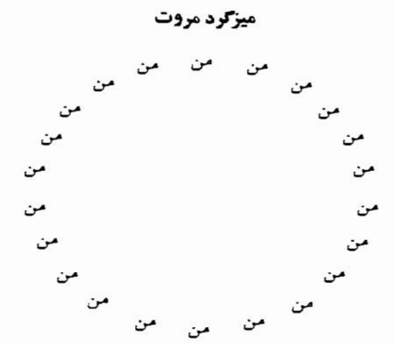
اکنون مرا فرود بیاور
زیرا معراجی در کار نیست
و نَفْسِ تنفس در میان یاس‌های عطرآلود ابر
هر سینه‌ئی را که احتمالاً علیل باشد هراسناک می‌سازد
زیرا
اسحاق نیوتون
مرا
به زمین
مصلوب
کرده
است

(صهبا، ۱۳٤۹، برگرفته از شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج٤: ۱۱۲)

در کنار این اشعارِ دیداری که در فارسی به «شعرنگاره» نام برآورده، در طیّ سال‌های تکوین شعر معاصر ایران، اشعاری نیز ساخته شد که در جایی از آن‌ها، اجزای واژه‌ها از یکدیگر جدا گردیده و با فاصله و یا به شکل آبشاری و شکل‌های دیگر نوشته می‌شد. در اشعار نصرت رحمانی، اسماعیل شاهرودی، احمد شاملو و ...، می‌توان از این دست اشعار را سراغ گرفت. مثلاً در پایان شعر «سیاهی‌ها و سپیدی‌ها»، نصرت رحمانی واج‌های **س پ ی د ی هـ ا** را به شکل آبشاری زیر هم آورده است. برخی شاعران البته در این زمینه هنرمندانه عمل کرده و موجب تداعی درون‌مایهٔ شعر از راهگذر شکل چینش واج‌ها شده‌اند. این اشعار که در آن‌ها «نقّاشی کردن شکل معنایی برخی از واژه‌ها به‌جای حروف‌نگاری آن‌ها» (حسن لی، ۱۳۸۳: ۲٤٦) دیده می‌شود، به «شعرتوگراف» نامگذاری شده‌اند.

امّا سخن گفتن از جریان دیداری‌شدگی شعر در ادبیات معاصر ایران، بدون نام بردن از دو نفر، کاستی‌هایی خواهد داشت: طاهره صفّارزاده (۱۳۸۷- ۱۳۱۵) و عبّاس صفّاری (۱۳۹۹- ۱۳۳۰).

این دو به‌ویژه در کتاب‌های ***طنین در دلتا*** (صفّارزاده) ***دوربین قدیمی و اشعار دیگر*** (صفّاری) نمونه‌هایی برجسته از شعرهای دیداری را به دست داده‌اند. ***طنین در دلتا*** برخلاف شعرهای نوقدمایی پیشین صفّارزاده، اثری مدرنیستی است. بی‌تردید اقامت موقّت صفّارزاده در امریکا و آشنایی‌اش با اشعار دیداری در ساختن چنین شعرهایی تأثیر داشته است. اشعار ***طنین در دلتا*** را با اشعار ***ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*** سنجیده و گفته‌اند: «اشعار طنین در دلتا همچون ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ، محصول درک امروزینی از شعر بود؛ ولی برخلاف شعر فروغ، بیش از اینکه جوششی باشد، اشعاری کوششی بود. سیلان صمیمانه و اثرگذار شعر فروغ نشان می‌دهد که نوآوری فروغ از سر نیاز و ضرورت بوده، ولی طنین در دلتا فقط غیر معمول و بدیع است و به نظر می‌رسد که بیشتر محصول درک تازه و شیفتگی و شگفتی شاعر بوده است تا نیاز ناگزیر درونی» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج٤: ٨٤). به عنوان نمونه:



(صفّارزاده، ۱۳۹۱: ۵۲۲)

تأثیر ادبیات اروپا بر شکل‌گیری شعر دیداری در ادبیات معاصر ایران آشکار است. نیز از پذیرش این نکته گزیری نیست که اشعار دیداری محصول هنجارگریزی زبانی در ساحت نوشتار هستند و نسبت به دیگر گونه‌های هنجارگریزی زبانی، سطح خلاقیّت در هنجارگریزی نوشتاری پایین‌تر است (فتوحی، ۱۳۹۲: ٤٧). با وجود این، در ایران در پذیرفتن این کارها به عنوان شعر همچنان لِم و لاُنسّلم‌هایی هست، اشعار دیداری در خوشنود نمودن ذایقهٔ شعردوستان که آن‌ها را به عنوان شعر یا محصولی ادبی پذیرفته‌اند، جز به صورت استثنایی و مقطعی بختیار نبوده است.

٤. تجربه‌های شعر دیداری در ادبیات کردی

در آثار کلاسیک کردی، از جمله در ***نامهٔ سرانجام***(گردآورده شده در سدهٔ ششم و هفتم قمری)، شواهدی در دست هست که اگرچه پیوند استواری با شعر دیداری ندارند، امّا برای ترسیم خطوط تطوّر دیداری‌شدگی شعر در ادبیات کردی تا اندازه‌ای قابل اعتنااند. ضمن آنکه از پایین بودن میزان دیداری‌گرایی اشعارِ ***نامهٔ سرانجام*** نیز نباید غفلت داشت. در برخی نمونه‌ها آراستن تمامی مصراع‌ها به یک قافیه و ردیف و گاه حتّی آوردن کلمهٔ مشترک و مکرر در آغاز مصرع‌ها را می‌توان مشاهده نمود:

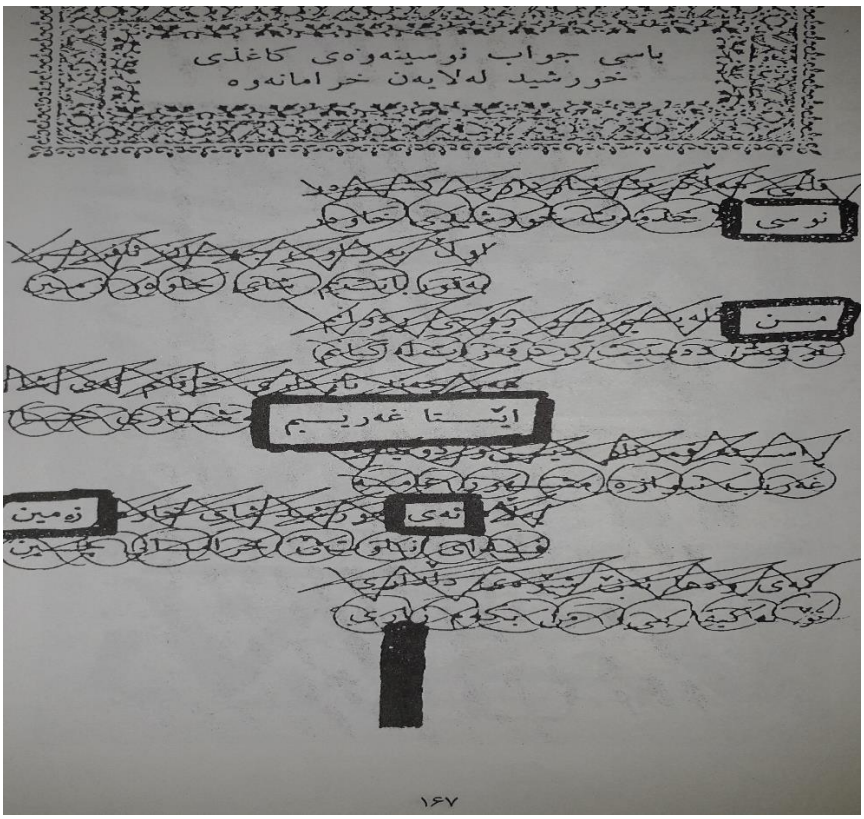
نەوزەر شای کەیان، نەوزەر شای کەیان
شام بی نە ئەو دەم نەوزەر شای کەیان
شام بنیامین بی چەوگان نەو زەمان
وێنەی کورد گورد مەشی نە مەیدان
سام خاوەن نام و تەدبیر بی و نیشان
وە پەندش پادشام دادش کەرد عەیان

(صفی‌زاده، ١٣٧٥: ٤٨)

این حالت در بندهای بسیاری، با شمارهٔ بیشترینه‌ای از مصراع‌ها(گاه تا بیست مصراع) نیز دیده می‌شود. این بستر دیداری‌گری درادبیات کلاسیک کردی درازدامن است (برای نمونه نک. راجی، ٢٠١١: ٤٤٥و٤٦٣؛ جەلی‌زاده، ٢٠١٧: ١٣١). همچنین تصویرآفرینی با هم‌آواسازی حروف نخست هر بیت با حرف قافیه در شعر کردی (بنگرید: جەلی‌زاده، ٢٠١٧: ١٣٧و١٤٠) و یا آراستن انتهای هر مصرع با یک حرف در شمار چشم‌گیر (جەلی‌زاده، ٢٠١٦: ٤١٦-٤١١؛ بیسارانی، ٢٠١٧: ٣٦٧و٣٦٨) و یا با یک واژهٔ معیّن(*همان*، ٢٩٤و٢٩٥) نمود داشته است که می‌توان آن را گامی دیگر در مسیر دیداری‌شدگی شعر برشمرد.

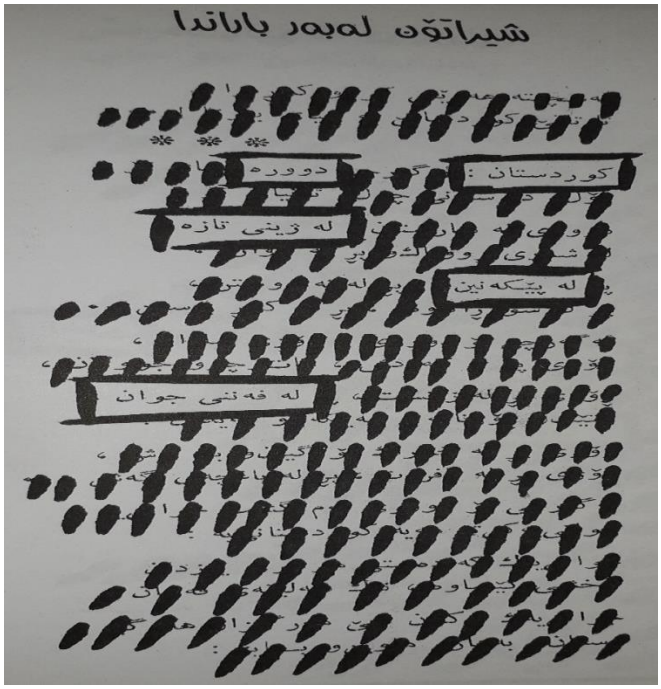
در ادبیات نوین کردی این جریان شعری با دیدی بازتر و بازتاب گسترده‌تری پی‌گرفته شد. شاعران بسیاری با ایجاد تنوّع در شعر دیداری، نام خود را در زمرهٔ آفرینندگان شعر دیداری ثبت نموده‌اند. در این دوره شاعرانی ظهور کردند که با دگرگونی‌خواهی در شعر جریان‌ساز شدند. بختیار علی، هاشم سراج، قباد جلی‌زاده و فرهاد پیربال را باید از این دست شاعران برشمرد. اینان شعر کُردی را در سیر تاریخی خود گامی به پیش برده و به وادی «شعرتوگراف» یا «شعرنگاره» کشاندند (معرفت، ١٣٩٥: ٣٩).

در این میان، به‌ویژه از فرهاد پیربال (ت.۱۹٦۱م.) باید یاد کرد. وی اشکال بسیار گوناگونی با دلالت‌های خاصّی در شعر خویش گنجانده است؛ گاه در اشعارش جز از راهگذر تأمّل بر تصویر و شکل شعر نمی‌توان معنا یا محتوای آن را دریافت و به آنچه که شاعر قصد بیانش را دارد، نزدیک گشت. پیربال با این شگرد، رویکرد نوینی در ادبیات کردی وارد نموده است. نمونه را در شعری از وی با ارجاع به ادبیات کلاسیک کردی و شیوهٔ شعرنامه‌نگاری دوستانه، فضایی را خلق نموده که در آن با خط زدن ابیات و برجای گذاشتن چند واژه در جاهای مختلف، دلتنگی و در غربت‌افتادگی نامه‌نگار به تصویر کشیده شده:



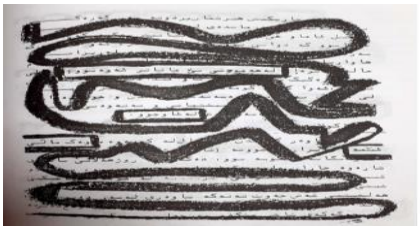
(پیربال، ۲۰۱۳: ١٦٧)

درا ین شعر تنها عبارت «نوشت/من/ اینک/غریب هستم/ای/زمین» خط نخورده است. در واقع در شعر پیربال این تکنیک خط زدن نوشته‌ها پدیده‌ای پربسامد است؛ بنگرید به شعر «هتل شراتون شهر اربیل در زیر باران»:



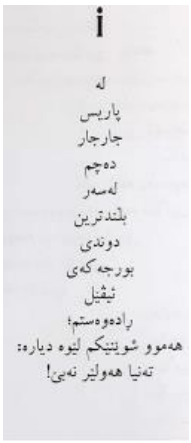
(*همان*: ١٦٦)

در این شعرنگاره تمام سطرها با قطرات باران، خط خورده و تنها عبارت «کردستان بی‌نصیب است از زندگی مدرن، از پیشرفت، از هنرهای زیبا» پیداست. شکل شعر در درک معنا دخیل است. پیربال گاه متن‌های جدّی را در قالب شعر می‌نگارد و سپس با توسّل به تکنیک دیداری‌گرایی آن را به یک شعرنگاره تبدیل می‌کند. در شعر «یادگار شن»، گویا شن‌های دریا به‌طور پراکنده روی متن را پوشانده و علی‌رغم آنکه به نظر می‌رسد موضوع قابل تأملی به رشتهٔ تحریر درآمده باشد، مطلب معناداری از شعر دریافت نمی‌شود:



(*همان*: ١٣٠)

پیربال شعرنگارهٔ معناپیوست نیز نگاشته است؛ یعنی شکل شعر در پیوند مستقیم با درونمایهٔ شعر است. مانند شعری که در آن یک راوی خود را «شعری یک سطری» معرفی می‌کند (*همان*: ۱۹۹). یا در شعر دیگری، شاعر از صعود خویش به بلندای برج ایفل سخن می‌گوید و از اینکه از آن نقطه همه‌جا جز شهر زادگاهش اربیل، پیداست، گله‌منداست. طرّاحی این شعر به شکل برج ایفل، شکل(فرم) و محتوا(معنا)ی آن را در پیوستار هم، به خوبی به نمایش می‌گذارد:


i

لە
پاریس
جارجار
دەچم
لەسەر
بلندترین
دوندی
بورجە کەی
ئیفیل
رادەوەستم؛
هەموو شوێنێکم لێوە دیارە:
تەنیا هەولێر نەبێ!

(*همان*: ۱۸۵)

معنای متن:

در

پاریس

گاهی

می‌روم

بر روی

بلندترین

نقطهٔ

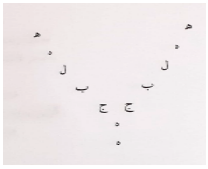
برج ایفل

می‌ایستم؛

همه جا را می‌بینم؛

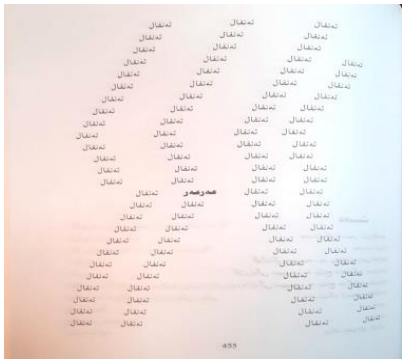
به جز اربیل!

«قباد جلی‌زاده» (ت.١٩٥٤م.) از دیگر شاعران کرد است که به آفریدن و ساختن شعر دیداری عنایتی ویژه دارد. از برجسته‌ترین درون‌مایه‌های شعر قباد، فاجعهٔ حلبچه[٢] است. وی سوای دیگر اشعارش، در اشعار دیداری‌اش نیز با چندین نگارهٔ خلّاقانه نام حلبچه و نیز دیگر فاجعهٔ مرگبار رژیم بعث علیه کردها، «انفال»[٣]، را بازآفرینی نموده و به تصویر کشیده است. به شکل صلیب درآوردنِ واژهٔ تکرار شوندهٔ «هه له ب جه» (جه‌لی‌زاده، ٢٠١٢: ١٢٩، ٤٥٥، ٧٢٨؛ نیز بنگرید: همو، ٢٠٠٧: ٧٢١-٧٢٤، ٧٢٩) و یا به شکل پرنده درآوردنِ حروف نام این شهر(*همان*، ٧٢٩)، نمونه‌هایی از توجّه شاعر به دیداری نمودن «حلبچه» در شعر و تداعی محتوای شعری توسّط شکل‌های ایجادشدهٔ مذکور است:



(جه‌لی‌زاده، ٢٠١٢: ٧٢٩)

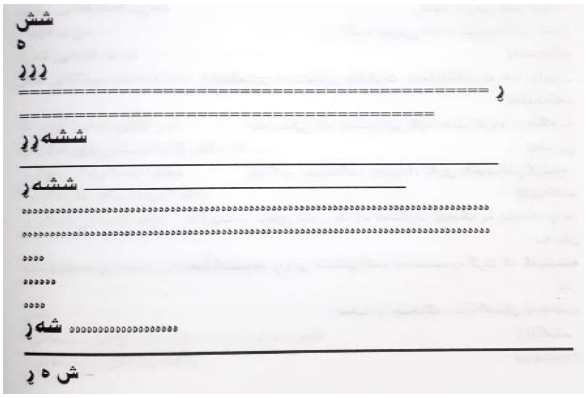
جلی‌زاده بارها شعرنگاره‌هایی، گویا به قصد گنجاندن پنج‌هزار نفر قربانیان حلبچه در قاب شعر خویش آفریده است. کاری که بعینه در مورد واقعهٔ «انفال» نیز انجام داده. ١٨٢٠٠٠ قربانی این واقعه، در شعرنگارهٔ جلی‌زاده حضور خویش را به مخاطبان یادآور می‌شوند:



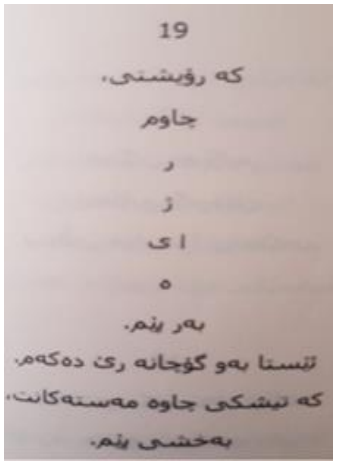
(همان، ٢٠١٢: ٤٥٥)

همخوان‌سازی محتوا با شکل شعر، در کار جلی‌زاده پررنگ است. در این قبیل اشعار، شکل شعر در قاب تصاویر موج‌دار با تفاوت فاصله‌گذاری و طول میان سطور(بلاوی، و همکاران، ٢٠١٥: ٣٧) چنان چیده شده که ترجمان و تداعی‌کنندهٔ محتوا باشد. وی همین تصویرآفرینی را با کلمهٔ

«شهید» (جه‌لی‌زاده، ۲۰۰۷: ٦٧١) انجام داده است. جلی‌زاده نفرت از جنگ را در شعری نگارین چنین به تصویر کشیده است (همان، ۲۰۰۷: ۵۲۰):

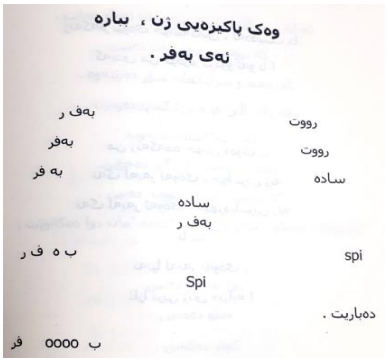


در این شعرنگاره که فقط کلمهٔ «شەڕ: جنگ» را تصویر کرده است، سوای تأکید بر بیزاری از جنگ، چپ‌چین بودن متن–بر خلاف معمول– می‌تواند چون سمبلی برای این مفهوم تلقی شود که جنگی که درگیرش هستیم اغلب خاستگاهش غرب است. در شعر دیداری دیگری، ظاهر شعر با این عبارات: «وقتی رفتی/ چشمم فروریخت/ اینک با آن عصایی راه می‌روم/ که پرتو چشمان مستت به من عطا کرد»، هم «فروریختن» را و هم «عصا» را تداعی می‌کند:



(همان، ۲۰۱۲: ۲۸۵)

یا در شعر دیگری که خطاب به «برف» سروده شده و شکل شعر فروآمدن دانه‌های برف را به نمایش می‌گذارد، پیام از طریق شکل بیان شده و مخاطب برای ادراک معنای شعری به توجّه بصری بیشتری به شعر نیازمند است:



(*همان*: ۳۹۰)

به علاوه در اشعار شکل‌مدار کُردی گونه‌ای چکیدن و قطره قطره شدن در شعر شیرکو بیکس[٤](۱۹٤۰-۲۰۱۳م.) به چشم می‌خورد که می‌تواند نمودی از شعر کانکریت تلقی گردد:

دڕێژە، دڕێژە، دڕێژە ... غەریبیم
لە هێڵی ئاسنی ئەورووپا دەڕێژتر
نازانم ئەز چیتان بۆ باس کەم؟
نازانم ئەز چیتان
نازانم ئەز...
نازانم...
نا...

(بێکەس، ۱۳۹٤: ۳۰)

شاعر در اینجا حیرت و سرگشتگی خویش از بسیاریِ حسّ غربت‌زدگی و درازدامنی زمان آن سخن می‌گوید. با گوشهٔ چشمی به مضمون شعر و شکل آن که با تکرار و نقطه‌چین و ساخت پلّه‌ای بودنش و پایین آمدنش با حرف «نا» (حاصل از ادغام حرف نفی **نە** و حرف نشان استمرار **ئە**)، از یک سو تناسب تصویر و درونمایه و از دیگر سو میل به دیداری کردن مشهود است.

نتیجه

ادبیات عربی، فارسی و کردی هم از جهتِ وجود جریان شعر دیداری در آن‌ها و هم از جهت تأثیرپذیری این جریان در فرایند تکوین خود از ادبیات فرنگی، به یکدیگر شباهت دارند. متاسّفانه با وجود آنکه در سنّت بلاغت اسلامی- ایرانی و تا حدّی در سنّت ادبیات کردی، شعر دیداری در قالب برخی صنعت‌های ادبی و قالب‌های شعری پیشینه داشته است، امّا شاعران معاصر این سه زبان با سرمشق‌گیری از نمونه‌های فرنگی است که به آفرینش اشعاری از این دست پرداخته‌اند. نخستین تجربه‌های دیداری‌گرایی در ادبیات عربی را می‌شود در برخی صناعات بلاغی و نیز در موشّح اندلسی سراغ گرفت؛ از آن روی که قالب موشّح تناسب و ظرفیّت بسیاری در تنوّع اشکال داشته است. در ادبیات فارسی نیز نخستین نمونه‌های دیداری‌گرایی شعر، در کتاب‌های بلاغی‌ای مشاهده می‌شود که تا قرن نهم به زبان فارسی نوشته شده‌اند. با وجود این‌ها، شعر دیداری به معنای واقعی کلمه، از محصولات مدرنیسم ادبی و قرار گرفتن شاعران عرب، فارس و کُرد در معرض جذّابیّت‌های این نوع شعر در ادبیات فرنگی است. در این قبیل اشعار، معنا و محتوای شعر صرفاً با خواندن ادراک نمی‌شود و دیدن اَشکال ظاهری شعر در انتقال محتوا و معنای آن به مخاطب، نقش مهمّی دارد. از اینرو این اشعار، قابلِ به حافظه سپردن و ردّ و بدل شدن به طور شفاهی نیستند. در هر سه زبان، اشعار زیبای دیداری‌ای سروده شده است و شاعران متعددی استعداد خود را در این شیوه نشان داده‌اند. تنوّع و تلوّن اشکال شعری در این سه ادبیات یکسان نیست؛ در ادب عربی، زودهنگامی و پیشینهٔ درازدامن و در ادب فارسی و کردی نوزایی قرین با تکثّر دلالی نمود بیشتری دارد. به‌ویژه شاعران کرد از این شیوهٔ شعری برای مقاصد سیاسی- اجتماعی بهره برده‌اند و به طرزی خلّاقانه رویدادهای ناگواری مانند واقعهٔ حلبجه و انفال و قتل عام کردها توسّط حزب بعث را در شعرهای دیداری خود به تصویر کشیده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. «**جوایه‌ز**» شکل به‌هم‌ریختهٔ واژهٔ «جیاواز» است که در زبان کردی به معنای «متفاوت» است؛ این طیف از شاعران سرِ آن داشتند که از هر حیث در شعرسرایی هنجارشکن و متفاوت باشند. از این رو عنوان اثر و نیز اینکه حتی به شکل وارونه در جایی از کتاب درج شده است، خود همین امر را گوش زد می‌کند.

۲. بمباران شیمیایی شهر حلبچه در روز ۱۹۸۸/۰۳/۱٦ توسط رژیم بعث عراق صورت گرفت و در جریان آن بیش از ۵۰۰۰ نفر جان باختند.

۳. «انفال» نام عملیاتی بود که رژیم بعث عراق در سال ۱۹۸۸ برای نسل‌کشی کردها اجرا کرد و طی آن در همان سال بیش از ۱۸۲۰۰۰ نفر اغلب در بیابان‌های جنوب عراق زنده‌به‌گور شدند(نک. گول، مارف. (۱۳۷۹). ژینوساید ملت کرد. همدان: نور علم).

٤. شیرکو بیکس (۱۹٤۰–۲۰۱۳) شاید پرآوازه‌ترین و جهانی‌ترین شاعر معاصر کرد است که اشعارش به سراسر جهان سفر کرده. وی پسر یکی از انقلابی‌ترین شاعران کرد به نام فایق بیکس (۱۹۰۰–۱۹٤۸) است. شیرکو بیکس شعر را از هر قیدی رها کرد. در آفرینش انواع شعر دستی داشت. وی گاهی در یک اثر چند نوع ادبی را با هم تلفیق می‌کرد. اشعار او را می‌توان در سه محور ادب غنایی، اشعار بومی–کردستانی و اشعار جهانی دسته‌بندی کرد. از وی حدود ۵۰ دیوان، مجموعه شعر و شعر منثور و چند اثر ترجمه به یادگار مانده است.

منابع

منابع عربی

۱) کتب

ابن‌الأثیر، ضیاءالدّین، (۱۹۹۹)، **المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر**، الجزء الثالث، القاهرة، دارنهضة مصر للطباعة و النشر.

أونج، والتر ج، (۱۹۹۴)، **الشفاهیة و الکتابیة**، ترجمة حسن‌البناء عزّالدین، سلسلة عالم المعرفة، العدد ۱۸۲، الکویت، عالم المعرفة.

الجاحظ، عمرو بن بحر، (۱۹٦٥)، **الحیوان**، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، المجلّد۳، ط۲، القاهرة، مطبعة البابي الحلبي.

الحلّي، صفی‌الدّین، (من دون تاریخ)، **الدیوان**، تحقیق کرم البستانی، بیروت، دار صادر.

الربیعي، عبدالرزّاق، (۲۰۱۹)، **الأعمال الشعریة**، الجزء الثاني، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

عبّاس، إحسان، (۱۹۹۷)، **تاریخ الأدب الأندلسی عصر الطوائف و المرابطین**، ط.۱، عمان، دارالشروق.

عبّاسة، محمد، (۲۰۱۲)، **الموشّحات و الأزجال الأندلسیة و أثرها فی شعر التروبادور**، ط.۱، بوقیراط ـ مستغانم(الجزائر)، دارأم‌الکتاب للنشر و التوزیع.

عناني، محمّد زکریا، (۱۹۹۸)، **الموشّحات الأندلسیة**، الکویت، عالم المعرفة.

الفاخوري، حنّا، (۱۹۸٦)، **الجامع فی تأریخ الأدب العربی**، الجزء الأول، بیروت، دار الجیل.

الکبیسي، طراد، (۱۹۸٦)، **الشعر و الکتابة: القصیدة البصریة**، بغداد، دارالحریة للطباعة.

المدني، السید علی صدرالدّین ابن معصوم، (۱۹٦۸)، **أنوار الربیع فی أنواع البدیع**، تحقیق شاکر هادی شکر، ط.۱، کربلاء، نشر و توزیع مکتبة العرفان.

۲) مقالات

بلاوی، رسول، (۱۳۹۵)، «لغة الصوصمتیة فی دیوان "أصابع المطر" للشاعر العراقی حبیب السامر»، **مجلة بحوث فی اللغة العربیة**، العدد۱۵(خریف و شتاء)، صص۱۹-۳۱.

بلاوی، رسول؛ علی خضری؛ آمنه آبگون، (۲۰۱۵)، «جمالیات الأسالیب البصریة فی شعر عدنان الصائغ»، **مجلة دراسات فی اللغة العربیة و آدابها**، العدد۲۱(ربیع و صیف)، صص۲۷-۴۸.

بلاوی، رسول؛ صادق البوغبیش، (۲۰۲۰)، «دلالات اللّغة البصریة فی شعر عبدالرزّاق الربیعی»، **مجلّة الممارسات اللغویة**، المجلّد۱۱، العدد۱(مارس)، صص، ۱٦٦-۱۹۳.

بوسیس، وسیلة، (۲۰۱۲)، «فی الشعر البصریة: مفاهیم و تجلیات»، **مجلة العلوم الإنسانیة**، العدد۳۸، دیسمبر، صص۳۹-۵۱.

بولفوس، زهيرة، (٢٠١٥)، «التشكيل البصرى فى الشعر الجزائرى المعاصر»، **مجلة كلّية الآداب و اللغات** جامعة قسنطينة، المجلد١١، العدد٤٠، شباط، صص١٩٦-٢٢٨.

حمداوي، جميل، (٢٠١٦)، «القصيدة الكونكريتية فى الشعر العربى المعاصر(القصيدة المغربية أنموذجاً)»، **مجلة المثقف**، العدد ١٥٨٨.

الدوسرى، وليد عبدالله، (٢٠١٩)، «مظاهر التشكيل البصرى فى شعر محمد حبيبى»، **الدراسات الإسلامية و العربية**، المجلد٣٧(ديسمبر)، صص٣٤٥١-٣٤٩٠.

منابع فارسی

۱) کتاب‌ها

پنجه‌ای، مزدک، (١٤٠٠)، **جریان‌شناسی شعر دیداری- شنیداری**، تهران، دوات معاصر.

حسن‌لی، کاووس، (۱۳۸۳)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران، ثالث.

داد، سیما، (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، مروارید.

رادویانی، محمّد بن عمر، (١٣٦٢)، **ترجمان‌البلاغه**، تصحیح احمد آتش، چ.۲، تهران، اساطیر.

رؤیایی، یدالله، (۱۳۵۷)، **هلاک عقل به وقت اندیشیدن**، تهران، مروارید.

شمس قیس رازی(شمس‌الدّین محمّدبن قیس رازی)، (١٣٦٠)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران، زوّار.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۹۲)، **با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعرِ معاصر ایران**، تهران، سخن.

شمس لنگرودی(محمّدتقی جواهری گیلانی)، (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، چ.۲، تهران، مرکز.

صفّارزاده، طاهره، (۱۳۹۱)، **مجموعه اشعار طاهره صفّارزاده**، تهران، پارس کتاب.

فتوحی، محمود، (۱۳۹۲)، **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چ.۲، تهران، سخن.

کاشفی، کمال‌الدّین حسین واعظ، (١٣٦٩)، **بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار**، ویراسته و گزاردهٔ میر جلال‌الدّین کزّازی، تهران، مرکز.

معرفت، انور، (۱۳۹۵)، **سرآغاز شعر نو کردی و تحول فرم‌های آن**، سقز، گوتار.

۲) مقالات

صفّاری، عبّاس، (۱۳۸۵)، «از پرندهٔ توشیح تا پرواز کانکریت»، **گوهران**، بهار و تابستان، ش.۱۱ و ۱۲، صص، ٤١١-٤٠٨.

عبداللهی، علی، (۱۳۷۸)، «شعر انضمامی یا کانکریت»، **رودکی**، س.۱، ش.۲، صص، ۳۲- ۳۵.
غلامی، مجاهد، (۱۳۹۷). « شعر کانکریت در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب»، **کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی**، س.۸، ش.۳۰، تابستان، صص. ۱۵٤- ۱۳۳.
مقیاسی، حسن و فراهانی، سمیرا، (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی شعر دیداری در ادبیات فارسی و عربی». **مجموعه مقالات هشتمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران**، دانشگاه زنجان، صص، ۱۵-۱.

منابع کردی

بێسارانی، مستەفا، (۲۰۱۷)، دیوان، سنە، کوردستان.
بێکەس، شێرکۆ، (۱۳۹٤)، دەربەندی پەپوولە، چ.۱، تهران، آریوحان.
پیرباڵ، فەرهاد، (۲۰۱۳)، سەرجەم بەرهەمە شیعرییەکان، چ.٤، سلێمانی، غەزەڵنووس.
جەلیزادە، قوباد، (۲۰۰۷)، شەهید بە تەنیا پیاسە دەکات، چ.۲، هەولێر، ئاراس.
ـــــــــــــــــــــ (۲۰۱۲)، دیوانی شیعر(باخچەکانی مەلەک تاووس)، سلێمانی، حەمدی.
حەبیب، بەدران، (۱۹۹۹)، جوایەز: بەرهەمی ۹ شاعیری هەولێری، چ.۱، هەولێر، ئاراس.
ڕاجی، عەبدولڕەحمان، (۲۰۱۱)، دیوان، هەولێر، ڕۆژهەڵات.
صفیزادە(بۆرەکەیی)، صدیق، (۱۳۷۵)، نامهٔ سرانجام، چ.۱، تهران، هیرمند.
قوبادی، خانا، (۲۰۱٦)، دیوان، چ.۱، سنه، شوان.
ـــــــــــــــــــــ (۲۰۱۷)، لەیلی و مەجنوون، چ.۱، سنه، کانی کتێب.

References:

A: In Arabic:

Abbas, Ihsan, (1997), the history of Andalusian literature in the era of the cults and the Almoravids, First edition, Amman, Dar Al-Shorouk.

Abbasa, Muhammad, (2012), Andalusian muwashshahat and azajal and their impact on the poetry of the Troubadour, First edition, Boukirat - Mostaganem (Algeria), Dar Omm al-Kitab for publication and distribution.

Al-Dosary, Walid Abdullah, (2019), "Manifestations of Visual Formation in the Poetry of Muhammad Habibi", Islamic and Arabic Studies, Volume 37 (December), pp. 3451-3490.

Al-Fakhouri, Hanna, (1986), Al-Jami' fi History of Arabic Literature, Part One, Beirut, Dar Al-Jeel.

Al-Hilli, Safi-al-Din, (without date), Al-Diwan, Correction by Karam Al-Bustani, Beirut, Dar Sader.

Al-Jahiz, Amr bin Bahr, (1965), Al-Hayawan, Edited by Abd al-Salam Muhammad Harun, Volume 3, 2nd Edition, Cairo, Al-Babi Al-Halabi Press.

Al-Kubaisi, Tarrad, (1986), Poetry and Writing: The Visual Poem, Baghdad, dar Al-Hurriya for printing.

Al-Madani, Sayyid Ali Sadr Al-Din Ibn Masoum, (1968), Anwar Al-Rabi` fi anwae' al- Badi', Edited by Shakir Hadi Shukr, First edition, Karbala, publication and distribution of Al-Irfan Library.

Al-Rubaie, Abdul Razzaq, (2019), Poetic Works, Part Two, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Anani, Muhammad Zakaria, (1998), Andalusian Muwashshahat, Kuwait, the World of Knowledge.

Ballawi, Rasul, (1395), "The Language of Sumatism in the Diwan of "The Fingers of the Rain" by the Iraqi poet Habib Al-Samer," Research Journal in the Arabic Language, No. 15 (autumn and winter), pp. 19-31.

Ballawi, Rasul; Ali Khezri; Amina Abgoun, (2015), "The Aesthetics of Visual Methods in the Poetry of Adnan Al-Sayegh", Journal of Studies in Arabic Language and Literature, No. 21 (spring and summer), pp. 27-48.

Ballawi, Rasul; Sadiq Al-Bogbaish, (2020), "The Signs of Visual Language in the Poetry of Abd al-Razzaq al-Rabei," Journal of Linguistic Practices, Volume 11, Issue 1 (March), pp. 166-193.

Bossis, Wassila, (2012), "On Visual Poetry: Concepts and Manifestations", Journal of Human Sciences, No. 38, December, pp. 39-51.

Hamdawi, Jamil, (2016), "The Concrete Poetry in Contemporary Arab Poetry (The Moroccan Poem as a Model)", Al-Muthaqaf Journal, No. 1588.

Ibn-al-Atheer, Dia al-Din, (1999), al-Mathal al-saer fi adab al-kateb & al-shaer, Part Three, Cairo, Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.

Ong, Walter J., (1994), Oral and Written, Translation by Hassan Al-Banna Izz Al-Din, The World of Knowledge Series, No. 182, Kuwait, The World of Knowledge.

Polvos, Zouhaira, (2015), "Visual Formation in Contemporary Algerian Poetry", Journal of the Faculty of Letters and Languages, Constantine University, Vol. 11, No. 40, February, pp. 196-228.

B: In Persian:
Abdullahi, Ali, (1378), "Incorporational Poetry or Concrete", Rudaki, y.1, V. 2, pp. 32-35.
Dad, Sima, (1378), Dictionary of Literary Terms, Tehran, Morvarid.
Fatuhi, Mahmoud, (2012), Stylology: theories, approaches and methods, second edition, Tehran, Sokhan.
Gholami, Mojahed, (2017). "Concrete Poetry in the Literary Past of Iran and Arabia", Comparative Literature Survey, y. 8, v. 30, summer, pp. 133-154.
Hasanli, Kavos, (2004), types of innovation in contemporary Iranian poetry, Tehran, third.
Kashefi, Kamal-al-Din Hossein Vaez, (1369), Badae al-afkar fi sanae al-ashaar, edited and reported by Mir Jalal-al-Din Kazzazi, Tehran, markaz .
Marefat, Anwar, (2015), the Beginning of New Kurdish Poetry and the Evolution of Its Forms, Saqqez, Gutar.
Meghiasi, Hassan and Farahani, Samira, (1392). "Comparative study of visual poetry in Persian and Arabic literature". Proceedings of the eighth meeting of the Iranian Persian Language and Literature Promotion Association, Zanjan University, pp. 1-15.
Panje-ai, Mazdak, (1400), streamology of visual-auditory poetry, Tehran, Davat Moaser.
Radoiani, Mohammad bin Omar, (1362), Turjaman-al-Balagha, edited by Ahmad Atash, second edition, Tehran, Asatir.
Royaei, Yadullah, (1357), the destruction of the mind when thinking, s
Saffari, Abbas, (1385), "From the bird of toshih to the flight of concrete", Goharan, spring and ummer, Vol. 11 & 12, pp. 411-408.
Saffarzadeh, Tahereh, (1391), collection of poems by Tahereh Saffarzadeh, Tehran, Pars Kitab.
Shafi'i Kadkani, Mohammadreza, (2012), with a lamp and a mirror: in search of the roots of the transformation of contemporary Iranian poetry, Tehran, Sokhan.
Shams Langroudi (Mohammedtaghi Javaheri Gilani), (1377), Analytical History of New Poetry, second edition, Tehran, Markaz.
Shams Qays Razi (Shams-al-Din Muhammad ibn Qays Razi), (1360), al-Mu'jam fi ma'ayir Ashaar al-Ajam, revised by Mohammad Qazvini and Modarres Razavi, Tehran, Zowar.

C: In Kurdish:
Bekas, Sherko, (1394), Darbandi Papooleh, First edition, Tehran, Aryohan.
Besarani, Mustafa, (2017), Diwan, Sena, Kurdistan.
Ghobadi, Khana, (2016), Diwan, First edition, Senaa, Shwan.
Ghobadi, Khana, (2017), Leyli and Majnoon, First edition, Sena, Kani Kitab.
Habib, Badran, (1999), Jwayz: The works of nine Erbil poets, First edition, Erbil, Aras.
Jalizadeh, Qubad, (2007), Shahid Walks Alone, second edition, Erbil, Aras.
Jalizadeh, Qubad, (2012), Diwani Shir (King Peacock Gardens), Sulaimani, Hamdi.
Pirbal, Farhad, (2013), All Poetical Works, Fourth edition, Sulaimani, Ghazalnoos.
Raji, Abdulrahman, (2011), Diwan, Erbil, Rojhelat.
Safizadeh (Borekeyi), Siddiq, (1996), Name Saranjam, First edition, Tehran, Hirmand.

نظرة إلى الحركة البصرية للشعر فى الأدب العربى والفارسى والكردى

نوع المقالة: أصيلة

يدالله پشابادی[1*]، مجاهد غلامی[2]

١. أستاذ مساعد بقسم اللغة الكردية و آدابها و عضو لجنة الباحثين بمعهد كردستان شناسی، جامعة كردستان، سنندج، إيران

٢. أستاذ مساعد بقسم اللغة الفارسية و آدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

الملخّص

بما أنّ هناک نظرات متلوّنة حول الشعر نفسه وما يلزمه، لا مراء في أنّ الشعر بنيان مرصوص على مدار اللغة يُدرک من جرّاء القراءة والإصغاء. لكنّ الحداثة وما نتجَت منها من تأثيرات واسعة على مجالات مختلفة بما فيها الأدب، أدَّت إلى نشأة اتّجاه حديث في الشعر جرَّه من حصيلة مقروءة–مسموعة إلى نتاجٍ مرئيّ. فبعد شيوع القصائد البصرية التي تُدعى «الكونكريت» في أروبّا، نرى الشعراء من الأطراف يُهرعون إليها بدافع ما فيها من مظاهر خلّابة. فما لبثَ أن شاع في الشعر العربي والفارسي والكردي صوغ الشعر الكونكريتي تحت مسمياتٍ كـ«الشعر البصري»، و«الشعر الهندسي»، و«القصيدة التشكيلية»، و«شعر تجسمی»، و«نقاشعر»، و«شعرنگاره» وما إليها. وإنّا في هذا البحث نقصد أن نُلقِي الضوء على جذور بصرية الشعر في الأدب العربي والفارسي والكردي في ضوء المنهج التوصيفي–التحليلي؛ أضف إلى ذلک التعرّف على الشعر البصري كاتّجاه شعري في تلک اللغات والآداب. ومن نتائج البحث أنّا نرى أن البلاغة الإسلامية–الإيرانية وأن الشعر الإسلامي–الإيراني فيهما نماذج لا تبعد من تجارب كونكريتية في أشكال بدائية ونشاهد ذلک أكثرما نشاهد في غمار الفنون البديعة وخاصّة في «الموشّح». أمّا أغلبية شيوع الشعر الكونكريتي فكان من تُحف العصر الحديث والتي انطلقَت من خلال التأثر بالأدب الأروّبي. وإن كانَ الشعراء العرب والفرس والكُرد حصلوا على إنشاد أشعار بصرية نادرة من جرّاء التعايش الثقافي وتجاربهم الشخصية في بيئاتهم.

الكلمات الرئيسة: الشعر البصري، الشعر التشكيلي، القصيدة البصرية، الموشّح، دراسة مقارنة.

* الكاتب المسؤول y.pashabadi@uok.ac.ir

Analysis of the visualization of poetry in Arabic, Persian and Kurdish literature

Article Type: Research

Yadollah Pashabadi[1] ,Mojahed Gholami[2]

[1.] Assistant Professor of Kurdish Language and Literature and member of kurdistan Studies Institute, Universiy of kurdistan, sanandaj, Iran.

[2.] Assistant Professor of Persian Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Abstract

Despite the various definitions of poetry and its features, there has been no disagreement that poetry is a creation based on language that is perceived through reading and listening. However with the far-reaching effects of modernism in various fields, including literature, a new current in poetry emerged that transformed it from a readable-audible achievement to a visual achievement. With the spread of visual poetry called "Concrete" in Europe, poets from other countries became interested in it. Similarly, in Arabic, Persian and Kurdish poetry, especially in some periods, making such poems, with the names of "visual poetry", "Geometric poetry", "Shaped poetry ", "NaqaSher", "SherNegare" and e.tc became popular. In this research, which has been prepared in a descriptive-analytical method, based on library resources and with the aim of finding the roots and studying visualization in Arabic, Persian and Kurdish poetry, first visual poetry is defined and then this poetic current is examined in these three language's poetry. The results show that in Islamic-Iranian rhetoric and poetry and in literary ornaments such as "Movashah", examples of the early experiences of visual poetry can founded; but the prevalence of visual poetry in the contemporary period has been influenced by European literature. However, Arab, Iranian, and Kurdish poets have succeeded in creating outstanding examples of visual poetry by incorporating regional culture and biological experiences.

Keywords: Visual poetry, shaped poetry, NaqaSher, Concrete poetry, Movashah.

*Corresponding Author y.pashabadi@uok.ac.ir