فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارۀ بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۴ (صص ۲۱-۴۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmmzf.2026.244613

تحلیل مؤلّفه‌های سوررئالیستی تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار هوشنگ ایرانی

لطیفه سلامت‌باویل[۱]

چکیده

یکی از مکاتبی که پس از رمانتیسم بیشترین تأثیر را بر مکاتب پس از خود داشته است، مکتب سوررئالیسم است. سوررئالیست‌ها، تخیل را رهانندۀ انسان از انتزاع‌های بزرگ می‌دانستند. شعر برای آن‌ها قالبی صوری نبود، بلکه کیفیتی مستقل از طرز بیان آن بود که چون یک فعالیت ذهنی محسوب می‌شد پس انسان می‌توانست شاعر باشد بدون اینکه شعر بگوید. آن‌ها اعتقاد داشتند که راه ورود به فراواقع از طریق خود است. از شاعران معاصر، هوشنگ ایرانی یک اتفاق متفاوت در جریان شعر معاصر فارسی است که با بهره‌گیری از مؤلّفه‌های سوررئالیسم توانست از تمام ظرفیت‌های آن، برای انتقال مفاهیم مورد نظر شعرش استفاده کند؛ مفاهیمی که ممکن است بعد از گذشت چندین دهه، برای مخاطبان شعر فارسی با پرسش‌ها و تردیدهایی همراه باشد. در خوانش آثار سوررئالیستی نقش تخیل، تصویرسازی و خلق فضاهای نمایشی بسیار حائز اهمیّت است و این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی این مؤلّفه‌ها به عنوان دست‌افزار شاعر برای خلق مضامین جدید می‌پردازد. نتیجه نشان می‌دهد هرچند ایرانی برای انتقال مفاهیم ذهنی خود از ظرفیت‌های زبان استفاده می‌کند ولی از آنجا که نوآوری‌های او با روال طبیعی و تدریجی تحولات هنری همراه نبوده، همواره مخاطب را با پرسش و تردید در پذیرش شاعری او همراه می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: سوررئالیسم، هوشنگ ایرانی، تخیل، تصویر، فضاسازی.

---

[۱]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
l.salamat@iau.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۸- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۵/۱۶

۱.مقدمه

شروع جنبش سوررئالیسم را سال ۱۹۱۹ می‌دانند. نهضت سوررئالیستی به صورت رسمی با نخستین بیانیه‌ای که سال ۱۹۴۲ توسط آندره برتون(André Breton) همراه سه تن دیگر به اطلاع عموم رسید آغاز شد، این جنبش ذاتاً فرانسوی بود و افرادی که این روش را تجربه کردند، نظیر لویی آراگون(Louis Aragon)، پل الوار(Paul Éluard) و فیلیپ سوپو(Philippe Soupault) همه فرانسوی بودند. سوررئالیسم به زودی دامنه‌اش از شعر به داستان، تئاتر، سینما، نقاشی و مجسمه‌سازی نیز کشیده شد. از نظر جغرافیایی بیش از همه جای دنیا سوررئالیسم در زادگاه خود فرانسه تأثیرگذار بود. بعدها در انگلستان، اسپانیا و بلژیک نیز تنی چند به آن گرویدند اما در آمریکا بیش از همه با اقبال روبرو شد ولی چندان دوام نیاورد (ثروت،۱۳۸۷ : ۱۲۵) «آشنایی با مکتب سوررئالیسم در ادبیات ایران از اواخر دهه ۳۰ میلادی و با حضور صادق هدایت و هوشنگ ایرانی میسر شد. هدایت و ایرانی که در آن دوره در فرانسه مشغول به تحصیل بودند با آشنایی با این مکتب و استفاده از مؤلّفه‌های آن در آثار خود از جمله «بوف کور» و مجموعه شعر «بنفش تند بر خاکستری» مقدمات ورود سوررئالیسم به ایران و آشنایی نویسندگان ایرانی را با آن فراهم آوردند. اما این مکتب در ایران هیچگاه به عنوان یک جریان جدی به حیات خود ادامه نداد» (لنگرودی، ۱۳۷۷/۱: ۴۹۰) در پژوهش حاضر، با روش توصیفی- تحلیلی پس از معرفی مکتب سوررئالیسم و مؤلّفه‌های آن، به تحلیل نقش تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار هوشنگ ایرانی پرداخته شده است.

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

هدف سوررئالیسم، بیدار ساختن انسان با دیدی تازه به اشیاء و جهان بود. این کار از طریق برآشفتن ذهن و شگفت‌آفرینی و دیدار با مجهول امکان‌پذیر است و مایهٔ حیرت می‌شود. برتون در بیانیهٔ اول سوررئالیسم به تفصیل از امر شگفت سخن گفته و می‌نویسد«شگفت انگیز همیشه زیباست، هر چیز عجیبی زیباست. در حقیقت تنها امر شگفت، زیباست» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۰۴). نوشتار خودکار یکی از صریح ترین تکنیک-های سوررئالیسم برای بیان حقایق درونی است و تصاویر سوررئالیستی که از این طریق خلق می‌شوند، اتفاقی و دل‌بخواهی و سرشار از تناقض ظاهری‌اند، اما گاه به نظر می‌رسد که این همه ناسازگاری و گسستگی و تعارض ارزش زیبایی‌شناختی چندانی نداشته باشد. هوشنگ ایرانی از شاعرانی است که سعی دارد با تلفیق رؤیا و واقعیت، با ایجاد ارتباط نامألوف میان کلمات و عبارات و خروج از کارکرد مرسوم کلمات و آواها و اصوات غریب، معانی نو و متعددی خلق کند و ذهن مخاطب را به سمت دنیای جدیدی از زیبایی‌شناسی هنر سوق دهد. هر چند افرادی مثل توللی، او را از یاوه سرایانی می‌دانند «که تعدادشان زیاد است و اشکال‌شان این است که با زبان فارسی و ادب نو و کهن آشنایی کافی ندارند» (زرقانی،۱۴۰۱: ۱۸۲). اما شفیعی‌کدکنی او را یکی از«استعدادهای برجستهٔ شعر منثور» می‌شمارد که «سال‌ها با شعر مدرن غرب تماس مستقیم داشته است. جو شاعرانهٔ کارهای او، جو شاعرانهٔ آثار شعرای غرب است که از وقاری فلسفی و زمینه‌ای جدی در تلقی از ماهیت شعر و شعر منثور خبر می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۶۰). هرچند ایرانی به درستی از شعر منثور غرب تأثیر گرفت، اما در بومی کردن طرح مورد نظرش موفق نشد. «ویژگی‌ایی مثل غیبت معنا، زبان خاص شعری و عدم توجه به موسیقی، مبانی اصلی طرح وی بود» (زرقانی، ۱۴۰۱: ۴۱۶) و تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار او قابل تأمل است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است که:

۱- تخیل و تصویر و فضاسازی نمایشی، چگونه در اشعار هوشنگ ایرانی نمود یافته‌اند؟

۲- شاعر چگونه توانسته است با انتزاعات و تصاویری برگرفته از خیال، مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

بی‌تردید یکی از مکاتبی که پس از رمانتیسم بیشترین تأثیر را بر مکاتب پس از خود گذاشته، سوررئالیسم است. از شاعران این مکتب می‌توان به آندره برتون به عنوان سردمدار این مکتب اشاره کرد. این مکتب با اشعار هوشنگ ایرانی به ایران وارد شد و ناکام هم ماند. شعر «کبود» هوشنگ ایرانی با اصطلاح نوآورانهٔ «جیغ بنفش» باعث هجوم کهن‌گرایان به مواضع نوگرایان شد اما شعر ایرانی به عنوان اولین کسی که استفاده از مؤلّفه‌های سوررئالیستی استفاده کرده، دارای اهمیّت است. همچنین به خاطر تأثیری که بر شاعران پس از خود داشته است؛ هدف پژوهش حاضر نیز پرداختن به قدرت تصویرسازی در شعر ایرانی است که مهم‌ترین کارکرد تخیل است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

مکتب سوررئالیسم به عنوان آغازگر هنر مدرن همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است و در عمده پژوهش‌های ایرانی، نویسندگان به تعمیم دادن ویژگی‌های سوررئالیستی به آثار ادبی ایرانی پرداخته‌اند. محمود فتوحی در مقالهٔ «ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی» به ماهیت تصویر سوررئال در بافت نوشتار سوررئالیستی می‌پردازد و مبانی معرفت این نوع تصویر را کاویده و دربارهٔ زیباشناسی آن بحث می‌کند. پیرامون اهمیّت تصویر در مکتب سوررئالیسم، طلایه رؤیایی در مقالهٔ «بوطیقای

تصاویر و اشیاء در گفتمان سوررئالیستی»(۱۳۸۹)، در پی اثبات شاعرانگی موجود در ترکیب‌های دیداری چندین نقاش سوررئال و نسبت دادن ویژگی‌های شاعرانه به تصاویر شیء محور و غیر فیگوراتیو آن‌ها برآمده است. مقالهٔ «هوشنگ ایرانی و سوررئالیسم ایرانی»(۱۳۸۴) از مشیت علایی با اشاره به بیانیهٔ اصلی سوررئالیسم به این نکته اشاره می‌کند که علی‌رغم شیفتگی بعضی از نویسندگان و شعرا به سوررئالسیم ایرانی، به هیچ وجه قابل برابری با همتاهای اروپایی خود نبودند. در مقالهٔ «تبلور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعهٔ سریال»(۱۳۹۳)، از فرهاد رجبی به جریان سوررئالیسم در دو حوزهٔ زبان فارسی و عربی می‌پردازد و اشعار هوشنگ ایرانی و اورخان مسیر و علی الناصر را مقایسه و بیان می‌کند که با استفاده از شگردها و امکانات مختلف برآنند تا با تلفیقی از اصول سوررئالیسم غربی و تجربه‌های بومی، تعریفی جدید از واقعیت را ارائه دهند. در خصوص تصویر و تخیل نیز مقالات متعددی نگاشته شده است. اما از منظر تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار هوشنگ ایرانی تحقیقی صورت نگرفته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. معرفی مکتب سوررئالیسم و مؤلّفه‌های آن

در آغاز قرن بیستم دیدگاه تازه‌ای در فرانسه پدیدار گشت که نگرش نسبت به تصویر شعری را از بنیاد دگرگون کرد. آن دیدگاه زیبایی تصویر شعری را حاصل اجتماع عناصر ناساز می‌داند. به این معنی که هرچه عناصر سازندهٔ تصویر هنری دورتر و ناسازگارتر باشد تصویر خیال انگیزتر و زیباتر است. انقلاب سوررئالیسم دریچهٔ تازه‌ای به روی ادبیات و هنر گشود و عرصهٔ تازه‌ای از خلاقیت و کشف و شهود هنری را به هنرمندان شناساند. هیچ‌کدام از جنبش‌های هنری مدرن از آغاز قرن بیستم به اندازهٔ سوررئالیسم بحث‌انگیز و تاثیرگذار نبوده است (فتوحی، ۱۳۹۸: ۲۹۷).

سوررئالیسم چنان‌که آندره برتون خاطرنشان ساخته است، در وهلهٔ اول به کلی حول مسئلهٔ زبان و بیان شاعرانه می‌گردید اما بعدها تحت تفکرات فلسفی هانری برگسون(Henri Bergson) و بندتو کروچه(Benedetto Croce) و تفکرات روان‌شناسی زیگموند فروید(Sigmund Freud) به ابزار و روش‌هایی متکی شد که کشف دنیای ناشناخته‌ها ورای حقیقت عقلانی، خارج از هرگونه تقید به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاقی از روش‌های آن گردید. بخشی از روش‌های سوررئالیست‌ها مانند توسل به رویا و تخیل، نگارش خود به خود، امر شگفت، دیوانگی و حتی هزل مدیون فروید است.

سوررئالیست بر آن است که به واقعیت برتر دست یابد و این کار جز با رهایی از ذهن زیر سلطه عقل و منطق میسر نیست. نزد شاعران سوررئالیست واقعیت برتر همان واقعیت جامعی است که در اعماق ضمیر ناخودآگاه آدمی مدفون است و تنها در رؤیاها و اوهام انسان متظاهر می‌شود، بنابراین شاعر باید به هنگام سرودن شعر در حالتی بین خواب و بیداری باشد و آنگاه قلم به دست بگیرد و آنچه در ضمیرش می‌گذرد بر کاغذ بیاورد (فرهنگ اصطلاحات ادبی،۱۳۷۸: ذیل سوررئالیسم). بدین ترتیب کوشش سوررئالیسم بر محور ضمیر ناخودآگاه است و غرض سوررئالیست‌ها این است که سدها را بشکنند، سدهای جسمانی و روانی میان هشیار و ناهشیار و جهان بیرون و جهان درون را براندازند و واقعیت برتری پدید بیاورند که در آن واقعی و غیر واقعی و اندیشه و عمل با هم روبرو شوند و در هم بیامیزند و بر سراسر زندگی چیره شوند (هربرت رید، ۱۳۷۹: ۱۹۷). یکی از روش‌های سوررئالیست‌ها برای کشف دنیای پنهان یا واقعیت برتر در ادبیات و هنر تکیه بر کشف و شهود به جای خرد است. از نظر آن‌ها خرد قادر نیست همهٔ حقایق را درک کند، بنابراین آنان با اتکا به قدرت شهود «با هرگونه عقلانی کردن هنر یعنی هرگونه برتری دادن به عناصر عقلی در برابر عناصر

تخیلی مخالفند» (سید حسینی،۱۳۸۹/۲: ۴۲۲). و از همین تفکر است که تمام ارزش‌های مقابل خرد ترجیح پیدا می‌کند. رؤیا، تخیل، دیوانگی و ضمیر پنهان جایگاه ارزشمندی در سوررئالیسم پیدا می‌کنند و جای منطق را بی‌منطقی، نظم را بی‌نظمی و ترتیب و آداب را هرج و مرج می‌گیرد. بنابراین اصل اول سوررئالیست‌ها تعطیل کردن عقل و منطق جاری از آن و تکیه کردن بر ضمیر ناخودآگاه است و ابزار ورود به آن رؤیا، تخیل و دیوانگی است. سوررئالیست‌ها رؤیا را به عنوان ابزار راهبردی در رسوخ به ضمیر پنهان دانسته معتقدند «آن را نبایست امری غیر واقعی و دست کم گرفت، زیرا بسیاری از ناشناخته‌های انسانی در رویا رخ می‌کند» (همان:۴۳۸).

در نظر سوررئالیست‌ها جنون بهترین نمونهٔ آزادی از تمامی قیدهاست. «بین ویژگی‌های دیوانگی و عالم رویا تشابهاتی وجود دارد.گسیختگی و غرابت و پریشانی رویاها، آدمی را به یاد خیال‌بافی دیوانگان می‌اندازد. دیوانگان چون از واقعیت بیرونی روی گردانده‌اند به عقیدهٔ فروید، دربارهٔ واقعیت درونی بیش از فرزانگان آگاهی دارند و می‌توانند اموری را بر ما آشکار سازند که بدون وجود آنان همیشه لاینحل می‌ماند. تخیل در عالم دیوانگان حاکم مطلق‌العنان است. ذهن آنان در میان امور متضاد و نا مربوط به چابکی و سرخوشی سیر می‌کند» (ثروت،۱۳۸۷: ۲۵۸).

روش نگارش خودکار با تکیه بر تداعی معانی آزاد، تنها وسیله‌ای است که می‌تواند این رؤیا و توهم و خیال را در جایی ثبت کند. یکی از شیوه‌های سوررئالیست‌ها نگارش فی‌البداهه و بدون تأمل بود. آنان مطالب را همانگونه که در ذهنشان می‌گذشت، بر قلمشان جاری می‌کردند. اینکه آثار سوررئالیست‌ها از نظر نگارشی نظیر آیین سجاوندی و مراعات دستور زبان و غیره اشکالاتی دارد از اینجا ناشی می‌شود. بی‌نظمی در ساخت کلام از ویژگی‌های ادبی سوررئالیسم است.

۲-۲. مروری بر مفاهیم تصویر، تخیل و فضاسازی نمایشی

۲-۲-۱. تصویر

تصویر را از دیدگاه‌های گوناگونی تعریف کرده‌اند. از دیدگاه سارتر «تصویر نحوهٔ خاص ظهور اشیا در ذهن است و به بیان دیگر تصویر روش خاصی است که ذهن انسان با آن اشیا را به خود ارائه می‌دهد» (انوشه ،۱۳۷۶: ۳۶۸). به اعتقاد براهنی«تصویر حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است که به وسیله کلمات در یک نقطه معین به وجود می‌آید» (براهنی،۱۳۷۱: ۱۱۴). بر این اساس می‌توان گفت «تصویر بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود، یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۱). شفیعی‌کدکنی معتقد است: «تصویر شاعرانهٔ شیوهٔ تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیت مادی و معنوی است و زمینهٔ اصلی شعر را صور گوناگون و بی‌کرانهٔ این نوع تصورات ذهنی تشکیل می‌دهد. تصویر به مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، و مبالغه، تشخیص، اسناد مجازی، حس‌آمیزی و پارادوکس اطلاق می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶ :۲۱).

۲-۲-۱-۱.تشبیه

تشبیه یکی از عناصر تشکیل دهندهٔ تصویر شعری است. تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد و هرچه تشابه میان دو طرف تشبیه کمتر باشد تشبیه زیباتر است (همان: ۵۳).

۲-۲-۱-۲. استعاره

برخی از منتقدان دو شرط برای استعاره قرار داده‌اند. ۱- همه استعاره‌های شعر با یک رشته پیوند دائمی با هم مرتبط باشند. حتی هنگامی که ناهمگون و دور از هم باشند. ۲- تصاویر شعر از نظر موضوع نو یا مناسب حال و هوای کلی شعر باشد.

۲-۲-۱-۳.مجاز

مجاز یا شیوهٔ بیان مجازی عبارت است از به کارگیری واژه و سخن در معانی دیگر و غیر واژگانی آن. در شیوهٔ بیان مجازی به طور معمول بین معنای حقیقی و معنای مجازی کلمه یا کلام رابطه و پیوندی برقرار است. نیز قرینه‌ای به شکل لفظی یا معنوی به کاربرد مجازی کلمه یا سخن اشاره دارد.

۲-۲-۱-۴.کنایه، حس‌آمیزی و برخی صنایع بدیعی

عناصری چون کنایه، حس‌آمیزی و صنایع بدیعی از دیگر عناصر تشکیل دهندهٔ تصویر شعری به شمار می‌روند. شفیعی‌کدکنی کنایه را یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار برشمرده و معتقد است که کنایه در شعر به ویژه در انواع هجو قوی‌ترین راه القای معنی است (همان: ۱۴۸).

حس‌آمیزی از نگاه او از عناصر مهم خیال‌پردازی شاعرانه است. شفیعی‌کدکنی در این خصوص می‌گوید: «یکی از وجوه برجستهٔ ادای معانی از رهگذر صورخیال کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعهٔ لغات و تعبیرات و خلق تصاویر مربوط به یک حس انجام می‌دهد و یا منتقل می‌کند» (همان:۲۷۱).

۲-۲-۲. تخیل

عنصر خیال را جوهر اصلی شعر شمرده‌اند و بسیاری از گویندگان مکاتب جدید ادبی از قبیل سوررئالیست‌ها، هنر را نتیجهٔ خیال و تخیل دانسته‌اند. ریشهٔ اصلی تصویر خیال و قوهٔ تخیل است. کالریج(Coleridge) تخیل را به دو بخش اولیه و ثانویه تقسیم

می‌کند. از نظر او کارکرد اصلی تخیل ثانویه، بازسازی است. این تخیل اجزای سازندهٔ تصویر را از حقیقت می‌گیرد و تصویری خیالی می‌آفریند که شکل جدیدی از واقعیت است. این تصویر محصول فعالیت خلاقانهٔ ذهن شاعر و حاصل بیداری او نسبت به تجربیات شخصی است. از منظر کالریج، تخیل هنری، جهان تازه‌ای می‌آفریند جهانی که شبیه به جهان هر روزهٔ ادراک است (برت، ۱۳۷۹ :۶۲). بنابراین نخستین برجستگی و نقطهٔ قوت تخیل شاعر عبارت است از ابداع مناسب یا پیدا کردن فکر و اندیشه. دومین برجستگی عبارت است از خیال یا تنوع و نوسانی که از آن فکر و اندیشه مشتق می‌شود یا از طریق آن شکل می‌گیرد. به گونه‌ای که سنجش آن را متناسب با موضوع عرضه می‌نماید. سومین عبارت است از فن بیان و سخنوری یا هنر آراستن و تزیین آن فکر و اندیشه تا به همان صورت که یافت شده و تنوع یافته در قالب کلماتی متناسب، پرمعنی و پرطنین بیان شود. چنان‌که سرزندگی و چالاکی تخیل در ابداع، باروری و خلاقیت آن در خیال و دقت و صحت آن در بیان جلوه‌گر می‌شود (همان:۱۶).

۲-۲-۳. فضاسازی نمایشی

فضا در آثار هنری به‌واسطهٔ شیوه‌ها و ترفندهای فضاپردازی ایجاد می‌شود و هنرمند با بهره‌گیری از آن‌ها حالتی را برمی‌انگیزاند که آرمان اثر هنری است. در واقع هنرمند می‌کوشد دریافتگر خود را به سمت حال و هوایی بکشاند که از پیش اندیشیده است تا بتواند تأثیر خود را ایجاد کند (پروانه، ۲۷۲:۱۳۶۷). کاربردهای ویژه‌ای از واژه‌ها، افعال، قیدها، صفت‌ها و سایر نشانه‌های زبانی می‌تواند در فضاسازی یک اثر هنری تأثیرگذار باشد. زبان نمایشی زبانی فضاساز است که در طرح ریزی، بسط و حفظ فضا خلق شده برای وقایع اثر هنری، کارکردی پایه‌ای دارد و هنرمند از فضاسازی با زبان به عنوان تمهیدی نوشتاری بهره می‌گیرد (باقری، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

مفهوم فضا در هنرهای تجسمی و نمایشی با توجه به فاصله‌ها و ابعاد، اجزا و عناصر بصری یک اثر معنا پیدا می‌کند. به این ترتیب سازمان‌دهی فضای تجسمی معمولاً با معنی درک مکان، زمان و اشیا و ارتباط آن‌ها با یکدیگر انجام می‌شود. با وجود عناصر بصری و روابط میان آن‌هاست که می‌توان از فضا، شکل فضا، فضای مثبت، فضای منفی و فضای پر و خالی سخن گفت؛ بنابراین وقتی از فضای یک اثر سخن به میان می‌آید تأثیرات کلی اثر در همهٔ ابعاد مادی و محتوایی آن مورد نظر می‌باشد. فضا سازی را می‌توان به فضای سه بُعد نما (واقع گرا)، فضای دو بُعد نما(غیر واقع‌گرا)، فضای همزمان (تلفیقی) و فضای وهمی تقسیم کرد:

۲-۲-۳-۱. فضای سه بُعد نما یا واقع‌گرا

این فضاسازی، برای نمایش فضای سه بُعدی و نشان دادن دوری و نزدیکی استفاده می‌شود. سه بُعدنمایی که معمولاً در آثار نقاشی واقع‌نما دیده می‌شود به روش‌های تغییر اندازه، تغییر رنگ و تیرگی و تغییر وضوح انجام می‌گیرد.

۲-۲-۳-۲- فضای دو بُعد نما یا غیر واقع‌گرا

ممکن است بدون آنکه قصد واقع‌نمایی از طبیعت در میان باشد، هنرمند به ایجاد فضا و عمق بپردازد. همانند آنچه در آثار گرافیکی و انتزاعی صورت می‌گیرد و ارتباطی به واقعیت پیرامون ندارد. در این روش نیز ایجاد عمق و فضای بصری با تغییر اندازهٔ شکل‌های مشابه، تغییر تیرگی، شفاف نمایی و غیره انجام می‌گیرد.

۲-۲-۳-۳. فضای همزمان یا تلفیقی

در این روش هنرمند بدون رعایت قواعد واقع‌نمایی در کل اثر، ساختار ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به صورت موازی و به طور همزمان شکل می‌دهد. همچنین با نمایش همزمان رویدادها در مکان‌های مختلف تلفیقی از فضاهای داخلی

و بیرونی به وجود می‌آورد. در آثار نقاشی قدیم ایران، این نحو از نمایش فضا به ایجاد یک فضای تجسمی گسترده برای روایت‌گری موضوعات داستانی استفاده می‌کند.

۲-۲-۳-۴. فضای وهمی یا فضای خیالی

در برخی آثار تجسمی هنرمند، فضای بصری را طوری با استفاده از نمایش عناصر و تصاویر واقع‌نما به وجود می‌آورد که در عین حال وهمی و غیر واقعی جلوه می‌کند. در این روش مخاطبان تحت تأثیر فضایی ساختگی قرار می‌گیرند که در آن اشیا و موجوداتی از واقعیت بدون ارتباط منطقی و گاه بدون رعایت ویژگی‌های طبیعی و معمول آن‌ها در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این شیوه از فضاسازی در آثار رمانتیک، نمادگرا و سوررئالیست بسیار دیده می‌شود. نمایش این فضاها که جنبه‌ای خیالی و ذهنی دارد اگرچه توسط قوهٔ خیال قابل تجسم است اما در واقعیت و به طور طبیعی نمی‌تواند اتفاق بیفتد یا وجود داشته باشد (https//abroshen. Blogfa.com).

۲-۲-۴.معرفی هوشنگ ایرانی

هوشنگ ایرانی در سال ۱۳۰۴ در همدان به دنیا آمد. او تحصیلات متوسطه را در رشتهٔ ریاضی در تهران به پایان رساند. ایرانی که همواره هوای گشت و سفر اروپا را در سر داشت در سال ۱۳۲۵ در امتحان ورودی نیروی دریایی شرکت کرد و پذیرفته شد و برای کارآموزی به انگلستان اعزام شد اما زندگی سخت نظامی با روحیهٔ او سازگار نبود و پس از چند ماه انگلستان را ترک کرد و به فرانسه رفت. زندگی فرهنگی در فرانسه به شدت او را تحت تأثیر قرار داد. او یک سال در آنجا ماند و سپس به ایران بازگشت. در ایران زبان اسپانیایی آموخت و در سال ۱۳۲۷ برای ادامهٔ تحصیل در رشته ریاضی به اسپانیا رفت. او در ۱۸ آبان ۱۳۲۹ پس از اخذ مدرک دکترا وارد ایران شد و به همکاری با نشریاتی مانند ماهنامه دانش پرداخت. با معرفی غلامحسین غریب

به جمع اعضای خروس جنگی دورهٔ دوم پیوست و نخستین اشعارش را در کنار مقالات و نقدهایش در خروس جنگی چاپ کرد. در این دوره کلاس‌هایی نیز در انجمن هنری خروس جنگی در باب هنر و شعر مدرن برگزار کرد. اعضای انجمن خروس جنگی نخستین کسانی بودند که به صورت عملی و تئوریک، اندیشه‌های سوررئالیستی را درست ۲۴سال پس از انتشار اولین بیانیهٔ سوررئالیست‌ها، به عرصهٔ هنر و ادبیات ایران وارد کردند و هوشنگ ایرانی به دلیل تحصیل در اروپا، حلقهٔ اتصال این انتقال بود و دوستان هم محفل خود را با اندیشه‌های سوررئالیستی آشنا کرد. ایرانی عرفان، اسطوره و غرب را خوب می‌شناخت، از شعر کهن و شعر نیمایی غافل نبود. با شعر اروپایی، سمبولیسم فرانسه، تفکرات اوپانیشادی و ریگ ودایی هندی آشنایی کامل داشت و این معلومات در مقالات هنرشناختی و نقدهای ادبی‌اش قابل ملاحظه بود. او طی مدت یک سال (۱۳۳۰) سه مجموعه شعر منتشر کرد: «بنفش تند بر خاکستری»، «خاکستری» و « شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس به درون آمد».

از سال ۱۳۳۱ فعالیت شعری ایرانی کم و محدود به ترجمه گاه گاهی شد. در سال۱۳۳۴ مجموعهٔ شعر «اکنون به تو می‌اندیشم، به توها می‌اندیشم» را منتشر کرد که مورد انتقاد شدید و همه جانبهٔ شاعران نوپرداز و مدرن قرار گرفت و پس از آن بود که از عرصهٔ شعر عقب‌نشینی کرد. در سال ۱۳۳۵ ترجمهٔ شعر«چهارشنبه خاکستری» تی. اس. الیوت را به چاپ رساند و تقریباً از آن به بعد اثر دیگری از او منتشر نشد. ایرانی در سال ۱۳۵۲ که دیگر شاعر فراموش شده‌ای بود در فرانسه درگذشت (زرقانی، ۱۴۰۱: ۳۵۰، لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۰۲).

۲-۲-۵. تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در آثار هوشنگ ایرانی

۲-۲-۵-۱. اصوات

از ویژگی‌های شعر ایرانی می‌توان به استفاده از اصوات و صداهای محض، و نیز جابه‌جایی‌های نحوی، واژه‌سازی‌های مخالف با قاعده، استفاده از سطرهای بی‌معنا، سرایش شعر منثور، ترکیب وزن و بی‌وزنی و استفاده از حس‌آمیزی اشاره کرد که همگی حاکی از همسویی او با قواعد سورئالیسم است (لنگرودی ، ۳۷۶:۱۳۷۷).

ایرانی با استفاده از اصوات به دنبال تبدیل کردن پاره‌هایی از شعر به موسیقی محض است. بسیاری از این اصوات با تصویر و توصیفی که در پیش و پس از آن‌ها از یک شی، یک موجود یا موقعیت داده شده است هماهنگی دارند:

«هیما هورای/ گیل ویگولی/نیبون ... نیبون!/.../ مرده و از یادها گریخته شبحی /تنهایی کویر را به دوش می‌برد/نیبون! نیبون! .../غار کبود می‌دود/دست به گوش و فشرده پلک و خمیده/یک سره جیغی بنفش/ می‌کشد/ گوش _ سیاهی ز پشت ظلمت تابوت/ کاه _ درون شیر را می‌جود/هوم بوم/ هوم بوم/ وی یو هو هی ی ی ی ی / هی یا یا هی یا یاا ا ا» (ایرانی،۱۳۳۰: ۲۰).

« هها هها هها هها هها ها .../ایهی ای هه ها هو سووووک اوت/ایین سوم اوت خلاق ق ق هه ها ن ن ن /با ه ه ه یهددد رف رررفت ت رفت رفت/دو هه ها دورها دورها دورررها دورررها دورررر/هها هها هها هها هها هها هها هها هها هها/تازان صحرای شعله ور را در می‌نوردد/پستی‌ها و بلندی‌ها به بلندی‌ها و پستی‌ها صافی می‌گیرند/ بر اوج اقیانوس جوشان کوهه فولاد می‌تازد» (همان: ۲۵).

۲-۲-۵-۲. آشنایی‌زدایی، تصویرهای خیالی و خودکاری ذهن

ایرانی به بهترین نحو از آشنایی‌زدایی در سطح اشکال و مفاهیم استفاده کرده است. روشی که او برای ساخت تصاویر در شعرهایش استفاده می‌کرد، دستکاری در ساختار متداول بعضی از کلمات، جملات و زبان بود. او بیش از همه از آشنایی‌زدایی

در سطح زبان استفاده می‌کند؛ مانند ساختن فعل از اسم (مثل سنگیدن). همان روش مرسوم در« شعر زبان» که پیشینهٔ آن را باید در دیوان شمس جست‌وجو کرد. تلاش برای آشنایی‌زدایی در متن شعر باعث شده که گاهی شکل دستوری زبان در شعرهای او برهم بخورد و در نتیجه باعث خلق فضای جدیدی شود:

«آن آتش سیاه خواهد آمد/ و نی‌های لرزان را/ خواهد خرد کرد /خواهد کوبید / خواهد نابود کرد/ آرام باش...بلندترین موج/آرام باش/در آن هنگام که تو دست نابود کننده‌ات را پایین آوری/این تخته پاره‌های نقاب پوش عریان خواهند شد» (همان:۳۰).

ایرانی در نوع دیگری از خلق تصاویر، دست به خلق تصاویر خیالی می‌زند. این نوع تخیل گاهی از کنار هم قرار دادن کلمات و تصویرهای تصادفی و ظاهراً بی‌ارتباط با یکدیگر حاصل می‌شود. تصاویر خیالی و تخیل تصادفی به عنوان یکی از مؤلّفه‌های اصلی سوررئالیسم مطرح است که هوشنگ ایرانی بهره‌های بسیاری از آن برده است. او در کنار این تصاویر از خودکاری ذهنی هم استفاده می‌کند که بیشتر به صورت اصوات، خود را نمایان می‌سازند. بهترین نمونه از اشعار او که تمامی تصویرسازی‌های مذکور را در خود دارد، شعر کبود است:

«جوشش سیلاب را/ بیشه‌ی خمیازه پنهان کند /.... /مایاندوو /کومبادوو /کومبادوو /هوررها /هوررها/جی جولی جی جولی/عنکبوتی کور وکر/بر تن لخت عقابی/ رشته می‌پیچد و/.../ پاسما پاریندا/ دیبر لا دیبر لا.../جیغ غار کبود افکند دست/ سرخی تازیانه جهد تند/.../خیشو اقیجار گامبوک/غی وا اغار غوری /هیق ناق هوق لی مالای/ایددار و مانهیر ،ایددارو مانهیر...» (همان: ۱۹-۱۸).

۲-۲-۵-۳. تشبیه‌ها، استعاره‌ها و حس‌آمیزی‌های غیر عادی

از دیگر شاخصه‌های تصویرسازی ایرانی، استفاده از تشبیه‌ها، استعاره‌ها و حس-آمیزی‌های غیرعادی است. او برای خلق تصاویر فرا واقع‌گرایی در شعرهایش از صنایع ادبی در حالتی غیر طبیعی استفاده می‌کند:

«می‌تازد و می‌تازد و می‌تازد /درپس غبار ایهام بازویی عریان می‌رقصد / و لذتی گرمابخش بر او می‌وزد / صحرای هزار دندان / شبق را به خود می‌لغزاند» (همان :۲۵).

«و غبار صفیر می‌کشد / و او و سمندش باز می‌تازند می‌تازند می‌تازند /کوه ها به هم می‌آیند /تاریکی می‌افکنند/ همه را خاکستری می‌کنند / می‌غرند و طنین می-اندازند/ پرتگاه عمیق تنگ‌تر می‌شود/و یخ می‌جود و یخ می‌شود/ دالان یخ می‌درخشد و لغزان‌تر می‌شود/ و او و سمندش فرو می‌ریزند» (همان:۲۶).

۲-۲-۵-۴. تصاویر، عناصر و فرم‌های تکرار شونده

هوشنگ ایرانی علاقه زیادی به تکرار تصاویر، عناصر و اصوات در شعرهایش دارد و این امر باعث ایجاد فرمی بیرونی در شعرهایش می‌شود که به وسیلهٔ آن مخاطب را بیشتر تحت تأثیر قرار می‌دهد و در عین حال گاهی باعث کند شدن ریتم شعر و خستگی مخاطب می‌شود. این تکنیک که پیش‌تر توسط شاعران زیادی علی‌الخصوص مولانا استفاده شده در شعر دهه‌های بعد نیز از جمله در دهه های ۷۰ و ۸۰ شمسی توسط بسیاری از شاعران استفاده می‌شود:

«زشتی دهشت بخندد / دیدین دان ن ن / دود برخیزد / دیدین دان ن ن / به مژگانش برش‌ها نیستی یابند / دیدین دان ن ن / های .... ای زندان خاکستری / دیدین دان ن ن / به پرواز آی ...آی ... آی ... / دیدین دان ن ن / دیدین دان ن ن /دیدین دان ن ن» (همان :۲۱).

«در پهنه بی‌انتهای کویر سیاه سیاه سیاه /چیزی که بتواند فریب دهد نیست ...» (همان: ۲۹).

ایرانی در بعضی از اشعارش از ترکیب‌های فراواقعی استفاده می‌کند که کاملاً غیر عادی است اما شکل هذیان‌وار و تصادفی ندارد و فکر شده و عمیق است:

«اوج گیر ... اوج گیر .../ اقیانوس سیاه ... اوج گیر .../ جادوی رها کننده‌ات را فراتر افکن ... فراتر افکن / بگیر ...همه جارا بگیر ... / از سرهای ما بگذر / ما را در خود غرقه ساز / اوج گیر ... اوج گیر .../ باشد که در شب جاودان تو راه یابیم / باشد که در خودی ابدی شویم / اوج گیر ...اوج گیر ...» (همان : ۳۸).

۲-۲-۵-۵. فضاسازی نمایشی

فضاسازی نمایشی هوشنگ ایرانی فضاسازی قدرتمندی نیست و اکثریت شعرهای او از خلا این فضاسازی رنج می‌برد اما اندک فضاسازی‌های نمایشی او بر مبنای تصاویر و فضاهای وهمی و غیرواقعی‌اند. او با اینکه از عناصر طبیعی استفاده می‌کند اما ترکیب و چیدمان روایت را به گونه‌ای رقم می‌زند که جنبه‌های خیالی و ذهنی دارند و اگر چه توسط قوۀ خیال قابل تجسم هستند اما در واقعیت و به طور طبیعی نمی‌توانند اتفاق بیافتند. شعر «سایه» بهترین نمونه از فضاسازی در اشعار ایرانی است:

«برفراز صخره سنگین و سرد / سایه‌ای تنهاست / قرن‌های انتظارش / ساکت و آرام / از تاریکی‌های صخره به اقیانوس می‌سرند / پرتو سوزان و تلخ /کهرباها / عمق افق را می‌شویند / زیر پای سایۀ سنگی / خروش بم و یکنواخت مغروقینی/که به سوی او می‌آمدند / پاره‌های تخته / ارواح سرگردانشان را / باز می‌جوید / و با خود / رنج‌های جستجویی جاودان را / باز می‌گوید / سایۀ تنها / زیر سنگینی هزاران قرن / انتظار / کاروان را می‌شمارد و / میان تیرگی‌های گذرندگان / در درون پرده‌ای تا ابد افتاده / می‌خواند امید ناشناسش را / رشته پایان‌ناپذیر پیش رانده می‌شود / و کهرباهای از انتظار آهک شده را می‌ساید / نعره جوینده او قرنهاست /که به سقف ظمت تنهایی بی‌انتها / آویخته‌ست / سایۀ تنها / فراز صخره سنگین و سرد / بر رمزهای مبهم /

دریانورد آشنایی /که هرگز نخواهد آمد / خیره شده‌ست / یک انتظار ابدی / (آخرین پردهٔ آن تنهایی عظیم) / می‌گدازد رشته الماس را / و هزاران سال / و هزاران قرن / و هزاران عمرهاست / که میان مرده و بی‌انتها / اقیانوس / برفراز صخره سنگین و سرد / سایه‌ای تنهاست ... تنها ...تنها» (همان: ۳۶-۳۵).

۳. نتیجه‌گیری

جریان شعر جیغ بنفش از حرکت‌های مدرن شعر فارسی به حساب می‌آید. هوشنگ ایرانی با بهره‌گیری از تخیل، جهانی تازه و نو می‌آفریند و این آفرینش کمک می‌کند تا واقعیت به روایت او تعریف شود. جنس تخیل او تخیل ثانویه است. در حوزهٔ خیال از عناصری مانند تشبیه، استعاره مجاز، تشخیص و غیره بهره می‌برد. در شعر او تصویرها، تخیلات و فضاسازی‌های سوررئالیستی مخاطب را شگفت‌زده می‌سازد. تصاویر خیالی بر مبنای تخیل تصادفی، خودکاری ذهنی و تشبیه‌ها و استعاره‌های غیرمعمولی از ویژگی‌های تصاویری است که او خلق کرده است. نوآوری‌های او در ثبت لحظات غریب شاعرانه‌اش، عصیان و بند گسیختگی او در کاربرد هذیان‌وار اصوات و آشنایی زدایی‌هایش در ساخت تصاویر خیالی، تأثیر بنیادی بر شعر شاعران پس از خود داشته است. هرچند برای انتقال مفاهیم ذهنی خود از ظرفیت‌های زبان استفاده می‌کند ولی از آنجا که نوآوری‌های او با روال طبیعی و تدریجی تحولات هنری همراه نبوده، همواره مخاطب را با پرسش و تردید در پذیرش شاعری او همراه می‌سازد.

کتاب‌شناسی

الف:کتاب‌ها

۱) انوشه، حسن (۱۳۷۶)، ***فرهنگ ادب فارسی***، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲) ایرانی، هوشنگ (۱۳۳۰)، ***بنفش تند بر خاکستری*** ، تهران: سخن.

۳) باقری، فارس (۱۳۹۲) ***کارکرد و کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه نویسی***، تهران: افراز.

۴) براهنی ، رضا (۱۳۷۱)، ***طلا در مس***، تهران : زریاب.

۵) برت ، آر . ال . (۱۳۷۹)، ***تخیل***، ترجمهٔ مسعود جعفری ، تهران: مرکز .

۶) ثروت، منصور (۱۳۸۷)، ***آشنایی با مکتب‌های ادبی***، تهران : سخن.

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

۸) رید ، هربرت ادوارد (۱۳۷۹)، ***معنی هنر***، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.

۹) زرقانی، مهدی(۱۴۰۱) ***چشم انداز شعر معاصر ایران***، تهران: ثالث.

۱۰) سیدحسینی ، رضا (۱۳۸۹)، ***مکتب های ادبی***، جلد دوم، تهران: نگاه.

۱۱) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه.

۱۲) ..... (۱۳۸۱) ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۱۳) فتوحی ، محمود (۱۳۹۸)، ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن.

۱۴)لنگرودی ، شمس (۱۳۷۷)، ***تاریخ تحلیلی شعر نو***، تهران: مرکز.

ب: مقاله‌ها:

۱) پروانه ، مژده (۱۳۶۷)، «***دربارهٔ زبان تئاتر***»، فصل‌نامهٔ تئاتر شمارهٔ ۲و۳، صص ۶-۵۹.

۲) رجبی، فرهاد (۱۳۹۳)، «***تبلور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعه سریال*** »، کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی کرمان، سال چهارم شمارهٔ ۱۳، صص ۲۱-۴۸.

۳)رویایی، طلایه(۱۳۸۹)،«**بوطیقای تصاویر و اشیاء در گفتمان سوررئالیستی**»، فصل‌نامهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۵۸، صص۱۰۳-۱۲۲.

۴) علایی، مشیت(۱۳۸۴)، «**هوشنگ ایرانی و سوررئالیسم ایرانی**»،نشریهٔ گوهران، ویژه‌نامهٔ غریب و ایرانی، شمارهٔ ۷و۸، صص۹۴-۹۹.

۵) فتوحی، محمود(۱۳۸۵)، «**ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی**»، فصل‌نامهٔ جستارهای ادبی ، شماره ۱ پیاپی۱۵۲، صص۱-۲۳.