



نشر خاموش

حجم گرایبی قدرت

تحلیل نقش نهادهای قدرت در حیات تاریخی بیانیه شعر حجم



علیرضا رعیت حسن آبادی

حجم‌گرایی و قدرت



سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران

- مرشنامه ————— رعیت حسن آبادی، علیرضا، ۱۳۶۴ -
عنوان و نام پدیدآور ————— حجم گرایس و قدرت / علیرضا رعیت حسن آبادی.
مشخصات نشر ————— اصفهان: نشر خاموش، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری ————— ۲۳۰ ص.
شابک ————— 978-622-6942-24-9
- وضعیت فهرست نویسی ————— فیبا
موضوع ————— شعر حجم فارسی -- تاریخ و نقد
موضوع ————— Concrete poetry, Persian -- History and criticism
موضوع ————— شاعران ایرانی -- قرن ۱۴ -- نقد و تفسیر
موضوع ————— Poets, Persian -- 20th century-- Criticism and interpretation
موضوع ————— شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد
موضوع ————— Persian poetry -- 20th century -- History and criticism
موضوع ————— شاعران ایرانی -- قرن ۱۴ -- پوشش مطبوعاتی
موضوع ————— Poets, Persian -- 20th century -- Press coverage
- رده بندی کنگره ————— PIR۳۸۱۹
رده بندی دیویی ————— ۸۱۶۳۰۹

حجم‌گرایی و قدرت

تحلیل نقش نهادهای قدرت
در حیات تاریخی بیانیه شعر حجم

علیرضا رعیت حسن آبادی



نشر خاموش



نشر خاموش

نام کتاب:	حجم گرایبی و قدرت
نویسنده:	تحلیل نقش نهادهای قدرت در حیات تاریخی بیانیه شعر حجم علیرضا رعیت حسن آبادی
طرح جلد و صفحه آرایی:	مجید شمس‌الدین
چاپ و صحافی:	نقطه
چاپ / شمارگان:	اول ۱۳۹۹ / ۳۰۰ نسخه
شابک:	۹۷۸-۶۲۲-۶۹۴۲-۲۴-۹
قیمت:	۶۳۰۰۰ تومان

تمامی حقوق این اثر برای نشر خاموش محفوظ است.

ارتباط با نشر خاموش: ۰۹۱۲۰۱۷۸۱۹۴ | ۰۹۱۳۱۷۸۱۹۲۰

www.khamooshpub.ir | www.khamooshpub.com | @khamooshpubch

تهران، ولنجک، خیابان گلستان سوم، پلاک ۳، همکف

هرگونه کپی برداری، برداشت و اقتباس از تمام یا قسمتی از این اثر،
منوط به اجازه کتبی ناشر می‌باشد

مرکز پخش: پخش ققنوس، میدان انقلاب، خیابان منیری جاوید (اردیبهشت)، بن بست مبین، شماره ۴
تلفن: ۶۶۴۶۰۸۶۴۰ / ۶۶۴۶۰۰۹۹

مرکز پخش: پخش چشمه: بلوار دماوند، بعد از سه راه تهران پارس بلوار اتحاد، اتحاد ۱۱، پلاک ۸

تلفن: ۷۷۷۸۸۵۰۲ / ۷۷۱۴۴۸۰۸ / ۷۷۱۴۴۸۲۱

فروشگاه: کتابفروشی توس. خیابان انقلاب، نیش خیابان دانشگاه. پلاک ۱۷۸

تلفن: ۶۶۴۶۱۰۰۷

به فرزانه و زهرا

فهرست

فصل اول

کلیات پژوهش

- مانیفست (بیانیه) ۱۲
- ریشه‌شناسی مانیفست (بیانیه) ۱۲
- مانیفست به مثابه دستورالعمل ۱۴
- مانیفست نویسی در گفتمان شعر مدرن و پسامدرن ۱۶
- ریشه‌یابی تلقی‌های چندگانه ۲۴
- بیانیه حجم‌گرایی ۲۶
- متن بیانیه ۲۶
- تحلیل بیانیه ۲۹
- حیات تاریخی بیانیه ۳۲
- نهادهای قدرت ۳۴
- رسانه؛ تعامل و تعیین‌کنندگی ۳۴
- قدرت رسانه‌ای متمرکز ۳۶
- فرضیه‌ها ۴۳

۴۴.....	پیشینه پژوهش
۴۶.....	روش های گردآوری اطلاعات
۴۷.....	روش تحلیل داده ها

فصل دوم

تحلیل نقش رسانه

۵۲.....	دوره شکل گیری بیانیه
۵۵.....	تحلیل محتوای مصاحبه ها
۶۱.....	شبکه سازی رسانه ای و حضور جنجالی
۶۳.....	دوره بازتولید و نقش مطبوعات ادبی دهه هفتاد
۶۵.....	شبکه سازی مطبوعاتی دوره بازتولید
۶۷.....	ماه نامه کارنامه
۶۹.....	تحلیل محتوای مطالب
۷۵.....	فراخوانی تحسین آمیز؛ مهم جلوه دادن
۸۸.....	مجله بایا
۹۲.....	مجله شعر
۹۵.....	نمونه ای از تغییر ذهنیت جامعه ادبی
۱۰۰.....	گفت وگویی شاعران دهه هفتاد با بیانیه
۱۱۵.....	عصر پنجمشنبه و روزنامه های اصلاح طلب
۱۱۸.....	فیس بوک نمونه ای از فعالیت های رسانه ای رؤیایی
۱۳۴.....	شبکه های تلفن همراه
۱۳۶.....	تحلیل قدرت

فصل سوم

دانشگاه و شعر حجم

۱۴۰.....	گفتمان ادبیات دانشگاهی
۱۴۱.....	گفتمان ادبیات دانشگاهی در زمینه شعر مدرن
۱۴۳.....	محمدرضا شفیعی کدکنی؛ نهاد قدرت گفتمان
۱۴۵.....	شفیعی کدکنی و جریان شعر حجم
۱۴۵.....	نفوذ نظرات شفییعی کدکنی در گفتمان ادبی

فصل چهارم

نتیجه گیری و پیشنهادها

۱۸۴.....	رابطه ای چندمتغیره
----------	--------------------------

۲-۴. تحلیل گفتمان جریان های متخاصم ادبی..... ۱۸۵

پیشنهادها..... ۱۹۴

پیوست ها

منابع..... ۲۲۱

فصل اول

کلیات پژوهش

مانیفست (بیانیه)

ریشه‌شناسی مانیفست (بیانیه)

دو کلمه Manifest و Manifesto از ریشه کلمه لاتین Manifestus گرفته شده و به ترتیب، از زبان‌های فرانسوی و ایتالیایی وارد زبان انگلیسی شده است (اسکیت^۱، ۱۸۸۱). این احتمال نیز وجود دارد که این واژه مستقیم از متون لاتین به زبان انگلیسی وارد شده و از دو کلمه Manus به معنای «دست» و Festus به معنای «زدن» ساخته شده باشد.

کلمه مانیفست^۲ در چهار وجه فعلی، اسمی، وصفی و قیدی به کار می‌رود. در وجه اسمی به معنای «امر بدیهی و آشکار» و «نوشته و بیانیه» است، در وجه وصفی «روشن، آشکار، بدیهی و واضح» (اسمیتز^۳، ۱۸۷۲)، در وجه فعلی «آشکار شدن / کردن، روشن شدن / کردن و گشودن» و در وجه قیدی «آشکارا و به وضوح» معنا می‌دهد (آکسفورد، ۱۹۷۰). این کلمه کاربرد معنایی مذهبی نیز دارد؛ به گونه‌ای که در ترجمه‌های انگلیسی متون مذهبی پربسامد است و در آن‌ها در هر چهار وجه یادشده به کار رفته است. در مشهورترین ترجمه‌های عهدین (تورات و انجیل) ۳۹ بار^۴ و در قدیمی‌ترین ترجمه انگلیسی قرآن کریم

1. Skeat

2. Manifest

3. Smiths

۴. - کلمه مانیفست در ترجمه‌های عهدین به شرح زیر است. آدرس‌ها براساس اصول شناخته‌شده جست‌وجوی آیات و داستان‌های عهدین آمده است:

۲۵:۱۰Ro, ۱۹:۱Ro, ۱۶:۴Ac, ۲۲:۱۴Jn, ۲۱:۱۴Jn, ۳:۹Jn, ۲۱:۳Jn, ۳۱:۱Jn, ۱۷:۸Lk, ۱۸:۳Ee

(سل ۱، ۱۷۳۴) ۱۰۵ بار (۹۳ بار در متن ترجمه کتاب و ۱۲ بار در پانویس کتاب) به کار رفته است (ر.ک: جدول ۱ پیوست ۱).

در ترجمه انگلیسی قرآن، بیش تر مشتقات بَیِّن (مبین، مَبِیِّنَه، مَبِیِّنًا، بَیِّنَه، تَبِیِّن، یتبیین و غیره) و نیز عبارات های فعلی و اسمی حامل معنای مشابه بَیِّن (مانند لَنْ تُؤْمِنَ لَكَ حَتَّىٰ نَرَىٰ اللَّهَ جَهْرَةً) و گاه عبارات هایی مانند هدایت کردن، عالم غیب و دیدن با عبارت مانیفست ترجمه شده است. از ۹۳ بار کاربرد در متن ترجمه، مانیفست ۶۸ بار وجه وصفی، ۱۸ بار وجه فعلی، ۴ بار وجه قیدی و ۳ بار وجه اسمی داشته که در بردارنده معانی وضوح، روشنی و عینی است. آشکار شدن، روشن شدن، روشن کردن، ایضاح و اثبات، معانی متداول وجه فعلی این کلمه است.

معنای اَوَّلِیَهُ مانیفست^۲ «نوشته صریح و دست نوشته» (اسکیت، ۱۸۸۱) است که از مانیفست کم کاربردتر و به معنای امروزی مانیفست؛ یعنی سند و متن صریح معتبر، نزدیک تر است. کلمه مانیفست در این معنا از زبان انگلیسی وارد زبان فارسی شده است. فرهنگ نویسان فارسی آن را معادل «بیانیه» دانسته و تعریف هایی برای آن نوشته اند: «اطلاعیه یا نوشته ای که از سوی سازمان، حزب یا شخص مسؤلی صادر شود» (عمید، ۱۳۸۹، ذیل «بیانیه»). «نوشته ای که برنامه عمل یک شخصیت یا دولت یا گروه سیاسی در آن مشخص شود» (فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ذیل «بیانیه»). «نوشته ای که در آن، یک گروه یا حزب، نظریات سیاسی، اجتماعی، مذهبی، فلسفی و یا ادبی خود را اعلام می کنند؛ مرام نامه» (همان، ذیل «مانیفست»). «سندی است که یک حزب سیاسی منتشر می کند. در این سند برنامه ها و هدف هایی را که حزب پس از در دست گرفتن قدرت باید دنبال کند، مشخص می شود.

Ro: ۱۶، ۲۶، ۳۱C، ۱۳، ۴، ۵، ۱۱C، ۱۹، ۱۴، ۲۵، ۱C، ۲۷، ۱۵، ۲C، ۱۴، ۴، ۱۰، ۲C، ۴، ۱۱، ۲C، ۵، ۲Ti، ۱۱، ۱C، ۶، ۵، Ga، ۱۹، ۵، Eph، ۱۳، ۱Ph، ۱۳، ۱C، ۲۶، ۴، Col، ۲، ۱، ۲Th، ۵، ۱، ۲، ۳، ۶، ۱۶، ۲۵، ۵، ۱۱، ۲C، ۱۱، ۱، ۲Ti، ۳، ۴، ۱۱b، ۱۳، ۹، ۱۱b، ۸، ۱، ۱۲، ۲۰، ۲، ۱۱n، ۱۹، ۲، ۱۱n، ۱۰، ۱۵Re، ۴.

مانیفست بیش‌تر توافقی میان گروه‌های درون‌حزبی را بیان می‌کند و به معنای یک برنامه توافق‌شده نیست» (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل «مانیفست»).

مانیفست به مثابه دستورالعمل

همان‌گونه که از تعریف‌های قاموسی فارسی (که هم‌سو با فرهنگ‌های لغت انگلیسی نیز هست) برمی‌آید، مانیفست در تلقی متداول و متأخر، متنی است که گروه یا اشخاصی آن را نوشته باشند و حاوی اصول، ایده‌ها، آرمان‌ها و غیره آن گروه یا اشخاص باشد. نخستین مانیفست به معنای «دست‌نوشته» در زبان انگلیسی را سرتوماس براون^۱ در قرن هفدهم میلادی به کار برد (به نقل از اسکیت، ۱۸۸۱) و سپس، جان او سولیوان^۲ با انتشار مقاله‌ای در جولای ۱۸۴۵ در نشریه *U.S. Magazine & Democratic Review* به آن رسمیت بخشید (آکسفورد، ۱۹۷۰، ص. ۸۱۷) و عبارت Manifest Destiny را که اغلب با حروف بزرگ نوشته می‌شود، رسماً وارد ادبیات سیاسی جهان کرد. پس از این مقاله، کتاب *مانیفست نوشته کارل مارکس و فردریک انگلس تجلی و نمود عینی این معنا بود*. «این کتاب اولین بار در ۲۱ فوریه ۱۸۴۸ منتشر شد و از آن هنگام تا کنون یکی از تأثیرگذارترین متن‌های سیاسی دنیا به شمار می‌رود» (اسمیت^۳، ۱۹۹۸، ص. ۲۵۱). اکثر کمونیست‌های دنیا این کتاب را مرجع تفکرات خود می‌دانستند. محتوای اصلی این کتاب، چه‌گونه‌ی سرنگونی سرمایه‌داری با عمل انقلابی پرولتاریا و حرکت به سوی جامعه‌ای بی‌طبقه بود. بسیاری از جمله‌های این کتاب در طول سال‌ها شعار کمونیست‌های جهان بود و از حیث اثرگذاری متنی بی‌بدیل به شمار می‌رفت. سال‌ها بعد و در قرن بیستم میلادی، تحت تأثیر این کتاب، «مانیفست» به سندی گفته شد که احزاب مختلف سیاسی آن را منتشر و در آن سند، برنامه‌ها و هدف‌های حزب را پس از در دست گرفتن قدرت، مشخص می‌کردند. بنابراین، از این حیث مانیفست را می‌توان مجازی از نوع خاص به عام تلقی کرد که ابتدا فقط

1. Sir Thomas Browne

2. John O'Sullivan

3. Smith

به مانیفست کمونیست و با گذشت زمان، کم‌کم به هر متن سیاسی اطلاق می‌شده است.

مانیفست با رویکرد هنری و ادبی را نخستین بار ژان مورئاس^۱ با انتشار «مانیفست سمبولیسم» در سال ۱۸۸۶ میلادی در روزنامه فیگارو محقق کرد (به نقل از سید حسینی، ۱۳۸۵، ص. ۵۴۱). پس از آن، سنت مانیفست نویسی به یکی از ویژگی‌های جهان مدرن و پسامدرن تبدیل شد و مکتب‌هایی هم چون فوتوریسم، دادائیسم، سوررئالیسم و غیره به انتشار مانیفست‌های مرتبط با مکتب‌های خود، به منظور تبیین ایده‌هایشان پرداختند. آندره برتون^۲ که نویسنده مانیفست مشهور سوررئالیسم است، سنت مانیفست نویسی را برگرفته از عمل کارل مارکس در انتشار کتاب مانیفست می‌داند و این سنت را یادگار او می‌خواند (به نقل از سلیمی، ۲۰۱۱، ص. ۶) که تا زمان حال نیز ادامه دارد و جریان‌ها و مکتب‌های ادبی و هنری می‌کوشند ایده‌ها و اصول خود را با انتشار رسمی مانیفست به جامعه عرضه کنند. با تأمل در تعریف‌های بیان‌شده از مانیفست می‌توان آن را متنی دانست که حاوی مجموعه‌ای از ایده‌ها، اصول و آرمان‌های سیاسی، اجتماعی، هنری و غیره است که فرد یا افرادی آن را امضا یا ارائه کرده باشند و بنابر معنای ذاتی این کلمه، خاصیت «روشن‌گری و آشکارکنندگی» داشته باشد. مانیفست چیزی را آشکار می‌کند که تا پیش از آن آشکار نبوده است. این آشکارنبودن ممکن است ناظر بر ابداع مسبوق به فقدان باشد؛ به این معنا که مانیفست امری نور را شرح می‌دهد یا ناظر بر پرده برداشتن از امری است که اگرچه وجود داشته، تا کنون پوشیده بوده است. در استفاده از کلمه مانیفست می‌توان پرسید که چه چیز مانیفست یا آشکار می‌شود. در دل وضع مفهومی فعل «آشکارکردن» هر سه وجه گذشته، حال و آینده وجود دارد؛ به این معنا که وجه فعل «آشکارشدن» چه گذشته باشد، چه حال و چه آینده، این خاصیت را دارد که هر سه زمان را یک‌جا داشته باشد. در واقع، آشکارکردن در وضع مفهومی‌اش ممکن است نورافکندن بر جزئی از گذشته باشد که بدون پدیداری یا بازیابی زمینه آن، گذشته را تحت نیروی

1. Jean Moréas.

فراخوانی تاریخی، در زمان حال حاضر می‌کند (کمالی، ۱۳۹۲). با این مفهوم، مانیفست شبیه به عبارت‌هایی است که در کتب مقدس بارها استفاده شده است: «به زودی بر تو آشکار می‌شود». با این دیدگاه، مانیفست روشن‌کننده حقایقی است که در پس حجاب‌های گوناگون پنهان بوده و در زمان نوشتار مانیفست آشکار می‌شود. به طور خلاصه، ویژگی‌های مانیفست عبارت‌اند از: متنی از لحاظ ادبی واضح و روشن و فاقد تعقید، اغلب حاصل تفکر و توافق جمعی و حاوی اصل / اصول و ایده‌های تازه که به صورت رسمی در جامعه منتشر شده باشد. بنابراین، متن‌های خلق الساعه‌ای که در قالب‌های غیررسمی هم چون شب‌نامه، سایت‌های اینترنتی نامعتبر، صفحات شخصی و غیره منتشر شده و می‌شوند، مانیفست نامیده نمی‌شوند. هدف اصلی مانیفست، بیان اصول و ایده‌هاست و معمولاً به تقابل با جریانی پیش از خود می‌پردازد. نویسنده آگاهانه مانیفست‌نویسی را برای این تقابل برگزیده است.

مانیفست‌نویسی در گفتمان شعر مدرن و پسامدرن

بیش‌تر منتقدان و شاعران معاصر در این نکته هم‌داستان‌اند که شعر نیما یوشیج نماینده شعر مدرن فارسی است و بسیاری بر این امر صحه گذاشته‌اند که نیما هم در بیان نظریه‌های شعری و هم در شاعری، آغازگر مدرنیسم در شعر فارسی است. هم‌چنین، بدیهی است که تعدادی از شاعران پس از نیما، سال‌هاست که از اصول و موازین شعر نیما به عنوان شعر مدرن عبور کرده و تجربه وضعیتی پست مدرن را در شعر فارسی رقم زده‌اند؛ شاعرانی هم چون رضا براهنی، علی باباچاهی و غیره، داعیه دار عبور از شعر نیما و رسیدن به وضعیت پست مدرن هستند و بر این امر پای فشرده و برای اثبات آن، تلاش‌های فراوان کرده‌اند. در طول ۹۵ سال اخیر، در کنار شاعران مدرن و پسامدرن، منتقدانی بوده‌اند که هم‌ارز شاعران به نقد نظریه‌ها، آرا و شعر شاعران پرداخته‌اند و از سویی نیز مجله‌های ادبی، کتاب‌های شعر، انجمن‌ها و محافل ادبی و غیره عرصه تضارب نظرهای منتقدان و شاعران بوده است. مجموعه این نظرها،

جدال‌های قلمی و دیگر موارد، گفتمان شعر مدرن و پسامدرن ایران را تشکیل داده است.

در این فضای گفتمانی، برخی شاعران بسیار مؤثر بودند و برخی دیگر اثر کم‌تری داشتند. شاعرانی هم‌چون نیما، شاملو، فریدون توللی، نادر نادرپور، یدالله رؤیایی، سیدعلی صالحی، منوچهر آتشی، رضا براهنی، علی عبدالرضایی، شمس آقاجانی، محمد آرم، ابوالفضل پاشا، هادی خوانساری و محمدسعید میرزایی از شاعران گفتمان‌ساز بوده و پرویز ناتل خانلری، اسماعیل نوری‌علا، محمد حقوقی، محمد رضا شفیعی کدکنی، شمس لنگرودی، علی باباچاهی و رضا براهنی از زمره منتقدان گفتمان‌ساز شعر مدرن و پسامدرن فارسی به‌شمار می‌آیند.

در این بخش از پژوهش، فضای گفتمانی شکل‌گرفته از نظریه‌ها و نظرهای مکتوب شاعران گفتمان‌ساز و جریان‌ساز را در کنار آرای مکتوب منتقدان مؤثر در فضای گفتمانی یادشده، گفتمان شعر مدرن و پسامدرن و سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۹۵ را دوره مدرن و پسامدرن در شعر فارسی نامیده‌ایم. بدیهی است که این نام‌گذاری هرگز به این معنا نیست که همه شاعران این دوره دارای ویژگی مدرنیته و پسامدرنیته هستند. شاعران فراوانی در این دوره نه‌تنها مدرن نیستند؛ بلکه کاملاً از بوطیقای شعر کلاسیک فارسی پیروی می‌کنند.

مانیفست‌نویسی به معانی یادشده یکی از ویژگی‌های هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن جهان است. در قرن اخیر، مانیفست‌های هنری و ادبی فراوانی در جهان منتشر شده است؛ اما این امر در شعر مدرن و پسامدرن فارسی نه‌تنها سابقه طولانی ندارد؛ بلکه به آن توجهی نشده است. از این رو، مانیفست‌های رسمی شعر مدرن فارسی به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسد.

بین منتقدان و شاعران معاصر فارسی، از سال ۱۳۰۰ تا کنون، تلقی‌های متفاوتی از مانیفست دیده می‌شود. در واقع، مانیفست یکی از عناصر گفتمان شعر معاصر فارسی است که تلقی‌های متعدد از آن وجود دارد. مطالعه این تلقی‌ها از یک سو و نقد تحلیل و شرح تفاوت‌ها، تعارض‌ها و هم‌پوشانی‌های

تعاریف از سوی دیگر، مقدمه‌ای برای بیان مسأله اصلی و فرضیه‌های پژوهش حاضر است.

یدالله رویایی از شاعران مؤثر در جریان شعر حجم، در گفت‌وگویی (۱۳۹۲) هنگام پرسش درباره مانیفست‌های شعر معاصر پاسخ می‌دهد: «مگر در شعر معاصر فارسی مانیفستی جز مانیفست شعر حجم داریم؟» محمد آرم، از شاعران جریان شعر متفاوت، در گفت‌وگویی (۱۳۸۳) اعلام می‌کند: «شعر متفاوت بیانیه ندارد». شادخواست (۱۳۸۴) در کتاب خود، شعرهای «عشق عمومی» و «شعری که زندگیست» را مانیفست شعرهای اجتماعی شاملو می‌نامد. در رساله دکتری خود، مؤخره رضا براهنی در کتاب خطاب به پروانه‌ها را مانیفست شعری وی می‌داند (زهره‌وند، ۱۳۸۵، ص. ۲۵۵) و در مقابل، معمار (۱۳۸۹) تمام اشعار این کتاب را مانیفست شعری براهنی می‌خواند.

ابوالفضل پاشا (۱۳۷۹) در کتاب خود، مقاله «حرکت و شعر» را برخلاف نظر بسیاری، مانیفست شعر حرکت نمی‌داند و از گذاشتن عنوان مانیفست بر آن خودداری می‌کند؛ ولی در مصاحبه‌ای دیگر پاشا (۱۳۹۳)، کتاب صورت و اسباب در شعر امروز ایران نوشته اسماعیل نوری‌علا را مانیفست شعر موج نو می‌داند. شفیعی کدکنی شعر «افسانه» نیما یوشیج را مانیفست شاعران رمانتیک می‌شمارد و در جایی دیگر مقدمه تولّی بر کتاب رها را مانیفست هواداران رمانتیسیم ایرانی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹، ص. ۵۲). سرانجام، در با چراغ و آینه (۱۳۹۰)، نامه فردی به فرد دیگر در باب شعر و شاعری را اولین بیانیه شعر فارسی می‌خواند. تسلیمی (۱۳۸۷) از بیانیه رسمی «سلاخ بلبل» و گروه «خروس جنگی» با عنوان «شعار» یاد می‌کند و طالبی نژاد (۱۳۸۴) مشکل غزل سیمین بهبهانی را این می‌داند که وی در غزل‌هایش بیانیه صادر می‌کند. در همه این موارد، حتی زمانی که یک منتقد اصطلاح مانیفست را در فاصله زمانی قابل تأمل به کار می‌برد، تفاوت‌های معنایی چشم‌گیر است.

تعدد و تنوع نظرات شاعران و منتقدان دوره مدرن و پسامدرن فارسی نشان می‌دهد که درباره مانیفست، تلقی‌های چندگانه مهم و رایجی وجود دارد. با نگرشی انتقادی می‌توان این نظرها را ذیل سه تلقی جای داد که در بسیاری

موارد برگرفته از وجوه مختلف مانیفست است و در مصداق‌ها تفاوت‌هایی دارد.

تلقی اول: متنی که رسماً با عناوینی هم‌چون مانیفست، بیانیه یا اعلامیه منتشر شده، حاوی اصول و نظرهای جدید درباره شعر فارسی باشد و امضای فرد یا گروهی همراه آن باشد. موارد زیر نمونه‌هایی از این تلقی در شعر معاصرند:

الف. بیانیه جنبش ادبی شاهین: شمس‌الدین تندر کیا یا پرتو دکتر تندر- کیا در مهرماه سال ۱۳۱۸ این بیانیه را به نام «نهیب جنبش ادبی - شاهین» در بیست صفحه، طی اعلامیه‌ای در روزنامه اطلاعات منتشر کرد. اواخر سال ۱۳۱۹، تندر کیا «شاهین ۲» را در پنجاه نسخه ماشین و پخش کرد و یک نسخه از آن را به همراه دست‌نویسش به کتاب‌خانه مجلس سپرد. او بین سال‌های ۱۳۱۸ تا آبان و آذر سال ۱۳۲۲، ۲۵ شاهین را منتشر کرد و بعدها نیز بر تعداد آن افزود؛ ولی آخرین شاهین و نخستین شاهین تفاوت کیفی با هم ندارند (لنگرودی، ۱۳۷۰، ج. ۱، صص. ۲۱۰-۱۹۲). باستان‌گرایی، ترکیب نظم و نثر با عنوان «نثم» و باله‌های شاهین از مهم‌ترین عناوین در این شاهین‌ها هستند. این بیانیه در سال‌های اوج خفقان و سانسور پهلوی اول منتشر شد.

ب. بیانیه خروس جنگی: این بیانیه در سال ۱۳۳۰ با عنوان «سلاخ لبلب، امضای انجمن هنری خروس جنگی - غریب، شیروانی و ایرانی» در مجله خروس جنگی به چاپ رسید. هوشنگ ایرانی با عناوینی هم‌چون «پیشروی معاصر ایران» و «پدر شعر سوررئال فارسی و شعر نو عرفانی ایرانی» از اعضای اصلی و اثرگذار در دوره دوم فعالیت انجمن هنری «خروس جنگی» بوده و از شاعران شاخص این جریان ادبی است (لنگرودی، ۱۳۷۰، ج. ۱، صص. ۴۹۹-۴۹۷). مبارزه با کهنه‌پرستان در تمام نمودهای هنری، تأکید بر نابودی تمام مجامع طرف‌دار هنر قدیم و تأکید بر تفکر مبتنی بر دانش نواز مواردی است که در این بیانیه بر آن‌ها تأکید شده است. لحن این بیانیه بسیار خشن است و آن‌گونه که از عنوانش برمی‌آید، خروشی علیه جریان سنتی ایران است.

ج. بیانیه حجم‌گرایی (شعر حجم): در زمستان ۱۳۴۸، با امضای ۱۱ نفر از شاعران و هنرمندان دیگر رسته‌ها؛ مانند سینما، داستان‌نویسی و غیره رسمیت

پیدا کرد و پس از گذشت بیش از چهاردهه از انتشار آن، هم‌چنان دربارهٔ بندها و گزاره‌های این بیانیه بحث‌هایی وجود دارد. نخستین بارقه‌های ظهور این جریان در کتاب *دل‌تنگی‌ها* اثریدالله رؤیایی و اشعاری از پرویز اسلام‌پور نمود پیدا کرد. از میان تمام کسانی که این بیانیه را امضا کردند، رؤیایی تنها فردی بود که حجم‌سرایی را ادامه داد و با توضیحات و متون نظری و شعری خود در زنده‌نگه‌داشتن این جریان کوشید.

د. مانیفست غزل پیشرو: این متن در سال ۱۳۸۰ با نام «اعلامیهٔ کودتای خودکار» در مقدمهٔ کتاب چه؟ *ریک‌های جوان* اثرهادی خوانساری به چاپ رسید. «وی نام مانیفستش را اعلامیهٔ کودتای خودکار که ایهام و اشاراتی به اتوماتیسم ذهنی سورئالیست‌ها دارد، گذاشت [...] خوانساری در بسیاری از بخش‌های این مانیفست به اقتدار سیاسی حاکم بر شعر اعتراض کرد» (مهدی، ۱۳۹۰). موارد مهم و کلیدی اشاره‌شده در این مانیفست عبارت‌اند از: ۱. ایجاد اثری شاعرانه، متفاوت و تازه که بتواند هم‌زمان، خاصیت‌هایی از مکتب کلاسیسم تا وضعیت پست‌مدرنیته را داشته باشد. ۲. اثری که ضمن تأویل‌پذیری زیاد و رسیدن به پلورالیسم در خود، به آزادی خود متن و در ادامه، به آزادی انسان و درونش دست یابد. ۳. اثری که بتواند جواب‌گوی مطالبات انسان قرن بیست و یکمی با ذائقه‌های مختلف باشد، به ارائهٔ عوامل زیباشناختی جدیدی برای مخاطبانش همت گمارد و در حوزه‌های مختلف، قابلیت اجرای زیادی داشته باشد. ۴. اثری که این ظرفیت را داشته باشد که ضمن پذیرش علم انتقادی در خود، مرکزتولید و پیدایش جریان‌های دیگر بشود و در صورت لزوم، بازنشستگی‌اش را اعلام کند. ۵. اثری که اساس پیدایش آن تولدی طبیعی بوده و بر پایهٔ فضیلت شاعرانگی و اتفاق به وجود آمده باشد؛ هرچند با کم‌ترین نظارت عقلانی همراه باشد. ۶. اثری که بر پایهٔ عدم قطعیت و نسبیت شکل گرفته باشد. ۷. اثری که القاکنندهٔ یک روح مشترک جمعی بوده و تا حد امکان ترجمه‌پذیر باشد (خوانساری، ۱۳۹۱، ص. ۳۲).

تلقی دوم: متنی که با عناوین مانیفست، بیانیه، اعلامیه و غیره انتشار نیافته است؛ اما محققان و منتقدان ادبی و شاعران دیگر از آن به عنوان

مانیفست و بیانیهٔ جریان‌های خاص نام برده‌اند. مقدمه‌ها و مؤخره‌هایی که در ابتدا و انتهای مجموعه‌های شعر چاپ شده‌اند، نامه‌ها و مطالب انتقادی شاعران و نویسندگان دربارهٔ شیوه‌های مدرن و دیگر گونه‌های شعر از این زمره‌اند. موارد زیر نمونه‌های مهمی از این تلقی در شعر معاصرند:

الف. نامه‌ها، دست‌نوشته‌ها و کتاب‌های نیما یوشیج: از آن جا که نیما یوشیج هیچ‌گاه متنی را به عنوان مانیفست یا بیانیهٔ شعری خود منتشر نکرد، منتقدان و شاعران پس از او، برای دریافت اصول کلی شعر نیمایی و به دلیل اهمیت فراوان آن‌ها، ناگزیر نامه‌ها، دست‌نوشته‌ها و حتی گفت‌وگوها و سخنرانی‌های نیما را مورد توجه قرار داده‌اند. برخی، توضیحات نیما را در کتاب حرف‌های همسایه، مانیفست شعر نیمایی می‌دانند (گل محمدی، ۲۰۱۳). بنابراین، تمام نامه‌ها، دست‌نوشته‌ها و کتاب‌های نیما یوشیج عملاً مانیفست شعری او هستند.

ب. مقدمهٔ فریدون توللی در ابتدای کتاب رها: این مقدمه در بین منتقدان و شاعران، بیانیهٔ هواداران رمانتیسم شناخته شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹، ص. ۷۲؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ص. ۲۹۲). توللی در این مقدمهٔ شدیدالحن بر هواداران سبک سنتی و کهن با نوعی طنز شیوا تاخته و انگارهٔ (ایماژ)های کلیشه‌ای شعر آن‌ها و نیز واژگان مکرر و کهنه‌شان را که اغلب حاوی موسیقی نبود، نقد کرده است. در این بیانیه، اصول و قواعدی؛ از جمله هماهنگی دقیق اوزان و حالات، تازگی مضامین، تشبیهات و استعارات، بی‌قیدی گوینده در کاربرد صنایع بدیعی، پرهیز از آوردن قافیه‌ها و ردیف‌های دشوار و خودداری از پوشال‌گذاری در محور شعر آورده شده است. بعضی از عنوان‌های این بیانیه ضدونقیض است؛ ولی این بیانیه و اعمال حامیان آن، شعر فارسی را برای چندین سال به محیطی کشاند که از «ترکیبات تازه» و «نور مهتاب» سرشار بود و به غزل‌های عاشقانه و تجارب غم‌انگیز محدود می‌شد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸، صص. ۱۰۰-۹۹).

ج. مقالهٔ «حرکت و شعر»: شعر حرکت نخستین بار در سال ۱۳۷۳ در مقالهٔ «حرکت و شعر» از ابوالفضل پاشا مطرح شد. مقالهٔ مذکور در آن زمان مورد

توجه بعضی از شاعران قرار گرفت. سال‌ها بعد، پاشا با نظرخواهی از برخی شاعران و منتقدان، به جرح و تعدیل آن مقاله پرداخت و در سال ۱۳۷۹ کتاب حرکت و شعر را چاپ کرد که در آن علاوه بر درج مسائل نظری درباره شعر حرکت، نمونه‌هایی از شعر شاعران مرتبط با این جریان را آورده است. هرچند پاشا (۱۳۷۹) متن مقاله یادشده را بیانیه نمی‌داند، این مقاله و کتاب یادشده به عنوان بیانیه شعر حرکت در جامعه ادبی ایران شناخته شده است. سفیدخوانی، خوانش شعر توسط مخاطب، حرکت برونی و درونی شعر و استحاله واحدهای تشکیل‌دهنده تصویر از مهم‌ترین عبارات در این بیانیه هستند.

د. مؤخره رضا براهنی در کتاب خطاب به پروانه‌ها: در سال ۱۳۷۴ مجموعه شعر خطاب به پروانه‌ها با مؤخره مفصل «چرا من دیگر شاعر نیستم» از براهنی منتشر شد. این کتاب هم حاوی نظریه رضا براهنی درباره شعر پسامدرن است و هم اجرای عملی آن در چند شعر. بخش اول کتاب، از صفحه ۱ تا ۱۲۰، اشعار وی و صفحه ۱۲۰ تا پایان کتاب مؤخره را شامل می‌شود. هم‌زمان با انتشار این مجموعه، مقالات، کتاب‌ها و ترجمه‌های بسیاری درباره بحث پسامدرن به چاپ رسید و پسامدرن و ادبیات پسامدرنی بحث داغ محافل روشن‌فکری شد. در این مؤخره، وی ابتدا تضادها و تناقض‌ها میان نظریه و اجرای شعری نیما و تضادها و تناقض‌ها میان نظریه و تضادها، (مقام دو شاعر مدرن) را نشان می‌دهد و سپس، از دل آن تناقض‌ها و تضادها، اصول شعری خود را به عنوان عبور از شعر مدرن ایرانی عرضه می‌کند.

دو مؤخره دو مجموعه شعر با نام‌های نم‌نم بارانم و عقل عذابم می‌دهد: علی باباچاهی در این دو مؤخره در مورد کلیات شعر پسانیمایی توضیحاتی می‌دهد و قرائت شعر را به چهار دسته کلی تقسیم می‌کند: قرائت پشانیمایی، قرائت نیمایی، قرائت غیرنیمایی و قرائت پسانیمایی و پس از آن. او مؤلفه‌های شعر پسانیمایی را با ذکر نمونه‌هایی از شعر شاعران معاصر و توضیحات فراوان شرح می‌دهد (باباچاهی، ۱۳۷۵، صص. ۱۴۷-۱۲۳؛ باباچاهی، ۱۳۷۹، ص. ۱۵۵-۱۵۰).

از دیگر نمونه‌های تلقی دوم عبارت‌اند از: مؤخره علی معلم دامغانی در کتاب رجعت سرخ ستاره (به عنوان بیانیه شعر انقلاب)، مصاحبه م. آزاد با فروغ فرخزاد در نشریه آرش (به عنوان بیانیه شاعران پیشرو)، مقاله «در جست‌وجوی هویت شعر تجسمی» نوشته اسماعیل نوری‌علا (به عنوان بیانیه شعر پلاستیک) و کتاب صور و اسباب در شعر معاصر نوشته اسماعیل نوری‌علا (به عنوان مانیفست شعر موج نو).

تلقی سوم: شعری که به علت ویژگی‌های محتوایی و ساختاری، مانیفست شاعر یا جریانی خاص تلقی شده است. بعد از محتوا، گاه شاعر دیدگاهش را در شعر درباره سازوکار شعرش بیان کرده است؛ مانند شعر «قطع‌نامه» اثر احمد شاملو، شعرهای «عشق عمومی» و «شعری که زندگیست» به عنوان مانیفست شعرهای اجتماعی احمد شاملو و شعر «مانیفست» اثر هادی خوانساری. گاهی شعر حاوی ویژگی‌های محتوایی مرتبط با مکتب یا جریانی خاص بوده است؛ مانند شعر «افسانه» اثر نیما و نزدیکی آن با جریان رمانتیسم. در برخی مواقع نیز شعر به علت ویژگی‌های ساختاری اش مورد توجه قرار گرفته و مانیفست جریانی خاص شده است؛ مانند شعر «افسانه» اثر نیما یوشیج با توجه به ساختار نو و بی‌سابقه آن، شعر «از هوش می...» اثر رضا براهنی و شعر «کلید» اثر هادی خوانساری. گاه نیز مجموعه شعری از شاعر مانیفست شعری وی تلقی شده است؛ مانند خطاب به پروانه‌ها اثر رضا براهنی.

در بین منتقدان و نویسندگان فارسی، این تلقی‌ها حتی درباره جریان‌ها و مکتب‌های غربی نیز رایج است؛ یعنی در کنار تلقی اصلی (مانیفست رسمی) متونی دیگر هم به عنوان مانیفست معرفی شده‌اند؛ برای مثال، حسین پاینده مقدمه ویلیام وردزورث بر ویراسته دوم کتاب اشعار غنایی را بیانیه معرفی کرده است، در حالی که خود او در ترجمه این مقدمه اذعان کرده است: «اکثر تاریخ‌نویسان انگلیسی، این مقدمه را سند اعلام موجودیت جنبش رمانتیک تلقی می‌کنند» (پاینده، ۱۳۷۳، ص. ۴۷). رضا سیدحسینی (۱۳۸۵) در مکتب‌های ادبی مقدمه ویکتور هوگو بر نمایش نامه کرامول را «مرام‌نامه مکتب رمانتیک» نامیده است.

ریشه‌یابی تلقی‌های چندگانه

مشاهده این تفاوت آرا در بین افراد مختلف و گاه در نظرهای یک فرد، در هر ذهن پرسش‌گری این سؤال را برمی‌انگیزد که دلیل این تفاوت‌ها چیست و این تلقی‌ها از کجا ریشه گرفته است. در پاسخ به این سؤال‌ها، ابتدا باید بررسی کرد اصطلاح مانیفست که سابقه مذهبی، سیاسی و هنری‌اش در بندنوشت‌های پیشین شرح داده شد، از چه زمانی در فضای گفتمانی شعر معاصر مورد توجه قرار گرفت و وارد بدنه اصلی گفتمان شد.

اصطلاح مانیفست و به تبع آن بیانیه، نخستین بار در زمستان ۱۳۴۸ با انتشار بیانیه حجم‌گرایی وارد فضای گفتمان شعر معاصر شد. تا پیش از آن، بیانیه‌های ادبی با عنوان‌هایی هم‌چون نهیب، اعلامیه، مرام‌نامه و غیره معرفی، شرح و تفسیر می‌شدند و در آثار منتقدان و شاعران نشانی از کلمه مانیفست دیده نمی‌شد، در صورت وجود آن نیز، بسیار انگشت‌شمار بود و در آرای افرادی دیده می‌شد که در گفتمان شعر معاصر جایگاهی نداشته‌اند؛ اما با انتشار مانیفست «شعر حجم»، گفت‌وگوها و بحث‌های فراوانی از سوی افراد مختلف درباره مفاد مانیفست شکل گرفت. جدال‌های قلمی و کلامی درباره تعهد و عدم تعهد، مصاحبه‌های یدالله رؤیایی، نقدهای گزنده رضا براهنی و مقالات اسماعیل نوری علا درباره مانیفست و شعر حجم باعث شد مانیفست و جریان وابسته به آن در محافل ادبی و نشریه‌ها مورد توجه قرار گیرد.

تلقی‌های چندگانه از مانیفست، نخستین بار در سال ۱۳۵۹ و در کتاب *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت اثر محمد رضا شفیعی کدکنی* پدید آمد. این کتاب مجموعه درس‌گفتارهای شفیعی کدکنی در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران است و در آن، هر سه تلقی یادشده برای نخستین بار دیده می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹، صص. ۵۴، ۷۲ و ۸۶) و به علت اثرپذیری فراوان جامعه ادبی آن روزگار از نویسنده، این سه تلقی به سرعت در فضای گفتمانی شعر معاصر و نقد معاصر راه یافت و الگویی به دست شاعران و منتقدان داد. این کتاب مأخذ اکثر آثار و پایان‌نامه‌های مرتبط با شعر معاصر بوده و هست و در بسیاری از منابع به تلقی‌های سه‌گانه بیان شده در آن، بارها

ارجاع داده شده است؛ علاوه بر این، شفیعی کدکنی هنگام چاپ این کتاب، در مقام منتقد و استاد دانشگاه بر کرسی استادی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران تکیه زده بود و کتاب موسیقی شعر او در اوج منازعات ادبی در باب تصویر شعری توانسته بود با اقبال عمومی مواجه شود و از فضای گفتمانی شعر معاصر رفع ابهام کرده و به بحث‌های طولانی درباره تصویر شعری عملاً پایان دهد. هم‌چنین، شفیعی کدکنی شاعر پرطرف‌داری بوده است که مجموعه شعر در کوچه باغ‌های نیشابور او در سال‌های ۱۳۵۰ و در اوج مبارزات چریکی، بین طرف‌داران شعر مقاومت و روشن‌فکران دست‌به‌دست شده و برخی اشعار آن به سرود و زمزمه تبدیل شده بود. بنابراین، نظریات وی درباره ادبیات دارای قدرت نفوذ فراوان بوده و هست. با توجه به آنچه بیان کردیم، یکی از ریشه‌های اصلی ایجاد این تلقی سه‌گانه از مانیفست را می‌توان در آرای شفیعی کدکنی در کتاب یادشده جست‌وجو کرد. شایان ذکر است که وی در دو کتاب دیگر خود: *با چراغ و آینه و ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما* این تلقی‌های سه‌گانه را تکرار کرده و حتی تلقی‌های تازه‌ای از مانیفست به دست داده است.

رضا براهنی در نخستین بندهای مؤخره «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» عباراتی دارد که برای بحث در مورد تلقی‌های چندگانه درباره مانیفست سودمند خواهد بود. او می‌گوید:

چرا شاعر کهن به ندرت شعر خود را توضیح می‌داد و شاعر جدید؛ مثلاً نیما و شاعر بعد از نیما، شعر خود را توضیح می‌دهند؟ علت آن است که فرم شعر شاعر کهن، حتی هر فرم و حتی فرم تک‌تک شعرهای او قبلاً توضیح داده شده بود؛ یعنی نت فرم از پیش نوشته شده بود و شاعر با فرم شعرش یا بهتر بگوییم با اجرای شعرش، نت را اجرا می‌کرد. چیزی که پیشاپیش توضیح داده شده، نیازی به توضیح بعدی توسط خود اجراکننده ندارد، گرچه ممکن است بعداً هزار جور توضیح پیدا کند. معیار در شعر جدید این است که شاعر شعر خود را امضا کند؛ یعنی شاعر در فرمی شعر بگوید که قبل از فرم آن شعر وجود نداشته است و در آن فرم کسی قبل از او شعری نگفته است. حرف تازه، فرم تازه، شیوه

تازه و به طور خلاصه، آن دیگری بودن باعث توضیح دادن شاعر مدرن می‌شود (براهنی، ۱۳۸۸، ص. ۱۲۴-۱۲۳).

این نقل قول ویژگی‌های تعریف مانیفست را در خود دارد و در کنار این ویژگی‌ها، از چگونگی «مانیفست کردن» (معنای فعلی مانیفست: روشن کردن، روشنگری کردن و توضیح دادن) توسط شاعر سخن می‌گوید و فعل مانیفست کردن را به خوبی شرح می‌دهد که تکمیل کننده توضیحات پیشین است؛ بنابراین، اگر متنی (چه رسمی و با عناوینی هم‌چون بیانیه، مانیفست و غیره و چه غیررسمی) حاوی موارد یادشده با تأکید بر «خاصیت توضیح‌دهندگی امری جدید، رویکردی نو و موارد مشابه» باشد یا شعر و مجموعه شعری باشد که از دل فرم و محتوای آن بتوان شیوه‌ای جدید را کشف کرد و توضیح داد یا دیدگاه شاعر را درباره امری نواز دل آن به دست آورد، می‌توان آن را مانیفست تلقی کرد. از این رو، تلقی‌های سه‌گانه موجود در گفتمان شعر مدرن و پست‌مدرن فارسی، از این منظر تا حد زیادی توجیه پیدا می‌کند. بنابراین، می‌توان اختلاف دیدگاه‌های منتقدان و شاعران در مورد مانیفست‌های شعر معاصر را ناشی از اختلاف نظرگاه‌های آن‌ها درباره توضیح دادن و امر جدید دانست.

بیانیهٔ حجم‌گرایی

متن بیانیه

حجم‌گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماورای واقعیت‌ها، به جست‌وجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند و عطش این دریافت‌ها هر جست‌وجوی دیگر را در آن‌ها باطل کرده است. مطلق است؛ برای آن‌که از حکمت وجودی واقعیت و از علت غایی آن برخاسته است و در تظاهر خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند. فوری است؛ برای آن‌که شاعر در رسیدن به دریافت، از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است - نه از طول - به سرعت پریده است، بی آن‌که جای پای و علامتی به جا بگذارد. بی‌تسکین است؛ برای آن‌که،

به جست‌وجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبه، حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می‌دهد.

تأملی بر سر این حرف می‌کنیم:

از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء، فاصله‌ای است، فاصله‌هایی است؛ فاصله‌هایی از واقعیت تا ماورای آن. از هزار نقطه یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هر شعاع به مظهري در ماورای آن چیز می‌رسد و واقعیت با مظاهر هزارگونه‌اش با هزار بعد وصل می‌شود. شاعر حجم‌گرا، این فاصله را با يك جست طی می‌کند، تند و فوری و بدین‌گونه، از واقعیت به سود مظهر آن می‌گریزد. هر مظهري را که انتخاب کند، از بعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است، با يك جست می‌پرد و از هر بعد که می‌پرد از عرض، از طول و از عمق می‌پرد. پس از حجم می‌پرد، پس حجم‌گراست و چون پریدن می‌خواهد، به جست‌وجوی حجم است. اسپاسمانتالیسم، سورئالیسم نیست. فرقی این است که از سه بعد به ماورا می‌رسد و در این رسیدن فقط در یک جا با هم ملاقات می‌کنند؛ در جهیدن از طول. گرچه در این جا هم جست، فوری‌تر است.

حجم‌گرا در این جست، خط سیر از خود به جا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعدی طی شده است و این سه بعد طی شده، اسکله می‌سازند تا خواننده، شعر حجم را به جایی برساند که شاعر رسیده است. خواننده مشتاق، عبور از اسکله را به تأنی یاد می‌گیرد و خواننده معتاد می‌شود، معتاد قصار، معتاد رسیدن به ماورا، با عبور از حجم، به همان جایی که شاعر حجم رسیده است. در آن جا، شاعر برای گفتن، حرفی ندارد، شرحی ندارد و ناگاه چیزی را به زیان می‌آورد که حیرت و راز است. همان چیزی را که ساحران، پیغمبران و داخوانان، برهمنان، پیام‌آوران کفر، پیام‌آوران ایمان به لب آورده‌اند؛ یعنی شعر، خود شعر.

حجم‌گرایی نه خودکاری است و نه اختیاری. جذبه‌هایی ارادی است یا اراده‌ای مجذوب. جذبه‌اش از زیبایی و زیباشناختی است. اراده‌اش از شور و از شعور است. از توقع فرم و از دل‌بستن به سرنوشت شعر. نه هوس است، نه تفتن؛ تپشی است خشن و عصبی. تپش آگاه برای هنر شاعری در انسان دیوانه شعر که خطر می‌کند که از قربانی شدن نمی‌ترسد.

شعر حجم، شعر حرف‌های قشنگ نیست، شعر کمال است، در کمالش وحشی است و در کشف زیبایی خشونت می‌کند. عتیقه نیست؛ ولی از بوی باستان بیدار می‌شود. تغییر جا دادن واقعیت هم نیست، واقعیت هم نیست. در زندگی روز و در زبان کوچه توقف نمی‌کند. شاعر حجم‌گرا، همیشه بر سر آن است که واقعیتی خلق کند ناب‌تر و شدیدتر از واقعیت روزانه و معمول:

ما تصویری از اشیا نمی‌دهیم، منظری از علت غایی آن‌ها می‌سازیم و عواملی را که بدین سان وام می‌گیریم، در جایی دوردست با فاصله‌ای از واقعیت می‌نشانیم. کار شعر، گفتن نیست. خلق يك قطعه است؛ یعنی شعر خودش باید موضوع خودش باشد. فصاحت و جست‌وجوهای زبانی رؤیای ما نیست؛ ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم. شعر حجم، از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می‌گریزد و اگر مسؤول است، مسؤول کار خویش و درون خویش است؛ انقلابی است و بیدار و اگر از تعهد می‌گوید، از تعهدی نیست که بردوش می‌گیرد؛ بل از تعهدی است که بردوش می‌گذارد؛ چراکه شعر حجم به دنبال مسؤولیت‌ها و تعهدهای جهت داده شده، نمی‌رود. به درون نبوت می‌دهد تا از نداهای او جهت بگیرد و جهت بدهد. پس این شعر پیش از آن‌که متعهد بشود، متعهد می‌کند.

حجم‌گرایی (Espacementalisme) سبک دیگر شعرایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد و چون صفت عصر است، نقاشی، تئاتر، قصه، سینما و موسیقی را به خود می‌گیرد و این بیانیه دعوتی است برای عزیمت، همراه نقاشان، نمایش‌نامه‌نویسان، سینماگران و نویسندگانی که کار خویش را در سمت این خطاب می‌بینند و می‌بینیم.

حجم‌گرایی شاعرانی را گروه می‌کند که به تجربه کارهای خویش رسیده‌اند، به لذت پریدن‌های از سه بعد. پس اینک بیانیه ما میوه‌ای رسیده را می‌چیند. نه پیشواییم، نه بت. مبارزه می‌کنیم. مبارزه علیه آن‌هایی که به این کشف خیانت می‌کنند تا به نخوت فردی یا اجتماعی خود رضایت بدهند، از ملا، دانشمند یا هنرمند (رویایی، ۱۳۵۷، صص. ۳۹-۳۵).

تحلیل بیانیه

بیانیه سه بخش دارد. در بخش اول نویسندگان بدون هیچ مقدمه‌ای به اصل مطلب پرداخته، با زبانی بسیار پیچیده و فشرده از ماهیت حجم‌گرایی و شعر حجم سخن گفته‌اند. در بخش دوم با بیانی نفی‌کننده به این موضوع پرداخته‌اند که حجم‌گرایی چه نیست یا چه نمی‌خواهد. در بخش سوم که دو بند پایانی را شامل می‌شود، با بیانی احساسی و عصبی، مجدّد کلیاتی در مورد حجم‌گرایی آورده‌اند.

کلیدواژه‌های بخش اول «حجم»، «اسپاسمنتال»، «اسکله»، «پرش سه‌بعدی»، «حکمت وجودی واقعیت»، «علت غایی»، «دریافت مطلق و فوری و بی‌تسکین» است. متن خواننده را اگر نگوییم سردرگم، دست‌کم گیج می‌کند و فهم آن چنان‌که بعدها رؤیایی و دیگران در مورد آن صحبت کردند و اشاراتی داشتند، نیاز به آگاهی دقیق و عمیق از پدیدارشناسی و نظریات فیلسوفانی چون هوسرل دارد. اگرچه متن با عبارت «تأملی بر سر این حرف می‌کنیم» سعی در توضیح کلیدواژه‌ها دارد؛ اما زبان موجز و بیان ناواضح باعث شده است خواننده در خوانش اول و خوانش‌های بعد به نتیجه‌ای مطلوب نرسد.

طاهایی در رساله دکتری خود و نیز با انتشار مقالاتی، این بخش از بیانیه را تحلیل و روشن کرد که هرکدام از واژه‌های یادشده چه معنایی دارد. وی براساس پدیدارشناسی هوسرل و بررسی تطبیقی حجم‌گرایی با آثار هنرمندان فرانسوی به شرح این اصطلاحات پرداخت. این رساله پژوهشی است که رؤیایی از آن به عنوان نمونه‌ای نادر یاد کرد که توانست به ریشه‌های فلسفی بیانیه برسد (رؤیایی، ۱۳۷۹، ص. ۱۷).

در بخش دوم که بیانی سلبی دارد، با چنین عباراتی روبه‌رو هستیم: «اسپاسمانتالیسم، سورئالیسم نیست»، «حجم‌گرایی نه خودکاری است و نه اختیاری»، «شعر حجم، شعر حرف‌های قشنگ نیست»، «ما تصویری از اشیا نمی‌دهیم، منظری از علت غایی آن‌ها می‌سازیم»، «کار شعر، گفتن نیست،

خلق يك قطعه است»، «فصاحت و جست‌وجوهای زبانی رؤیای ما نیست؛ ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم»، «نه هوس است، نه تفتن»، «عتیقه نیست»، «تغییر جا دادن واقعیت هم نیست»، «واقعیت هم نیست»، «در زندگی روز و در زبان کوچه توقف نمی‌کند»، «شعر حجم، از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می‌گریزد». این عبارات در ذهن خواننده این پرسش را ایجاد می‌کند که اگر حجم‌گرایی این‌ها نیست، پس چیست؟ این پرسش خواننده را به تکاپو وامی‌دارد تا بار دیگر بخش اول بیانیه را مطالعه کند. خواننده در ارتباط بین این دو بخش (اگر متن را رها نکرده و به کناری نیندازد) می‌تواند به دریافت‌هایی در مورد حجم‌گرایی برسد. هرکدام از جملات منفی، ناظر بر نفی ایده‌ای ادبی و یا روشی رایج در شعر و ادبیات آن روز است. تمایز حجم‌گرایی نسبت به سورئالیسم و رئالیسم، خودکاری نبودن آن، تقابل با شعر متعهد، تقابل با شعرمانتیک (شعر حرف‌های قشنگ) از مهم‌ترین موارد این بخش است.

در بخش سوم بیانیه که لحنی احساسی، عصبی و پرخاش‌گرانه دارد، نویسندگان پس از دعوت هنرمندان به حجم‌گرایی به عنوان صفت جهانی روزگار، از مبارزه‌ای سخن می‌گویند که علیه روشن‌فکران خیانت‌کار جریان دارد. سه گروه ملا، دانشمند و هنرمند مورد خطاب نویسندگان بیانیه هستند. «تعهد» و «مبارزه» در این بخش دو واژه کلیدی هستند که در بیانیه تغییر معنایی پیدا کرده‌اند. در همان روزگار، مبارزان و شاعران چریکی و متعهد این دو کلمه را بسیار استفاده می‌کردند و گفتمان مسلط ادبی روزگار نشر بیانیه، براساس فعالیت‌ها و آثار آن‌ها با تأکید بر این دو واژه شکل گرفت؛ اما نویسندگان بیانیه حجم‌گرایی، از تعهد و مبارزه، امری درونی را اراده کرده‌اند. مفاهیمی که به درون نبوت می‌دهد و نگاه هنرمند را از رخداد‌های بیرون به درون شعر و هنر متوجه می‌کند. پس بیانیه، تعهد و مبارزه در معنای رایج را طرد کرده و از نو آن‌ها را تعریف کرده است.

بیانیه اگرچه قصد توضیح امری جدید را دارد؛ اما متن و به‌ویژه بخش اول آن، مبهم، کدر و دشوارفهم است. با توجه به ویژگی‌های مانیفست،