گزارش خبر
NEWSREPORT

کد خبر: ۵۳۵۱۱۶
پنج شنبه ۲۵ تیر ۱۴۰۵ ۲۳:۱۰

# طراشعر؛ انقلاب چهارم در زبان

اگر تاریخ شعر را از منظر نسبت زبان و ادراک بررسی کنیم، می‌توان چهار مرحله بنیادین را در تحول زبان شعری از یکدیگر متمایز ساخت: زبان شنیداری، زبان دیداری، زبان تجسمی و زبان عینی. سه مرحله نخست، با الهام از مطالعات زبان، ادراک، رسانه و نشانه‌شناسی قابل صورت‌بندی‌اند؛ اما مرحله چهارم، یعنی زبان عینی، پیشنهاد نظریه طراشعر است که می‌کوشد افق تازه‌ای برای فهم نسبت میان زبان، تصویر و واقعیت بگشاید.

به گزارش خبرنگاران گروه فرهنگ، هنر و رسانه گزارش خبر، اگر تاریخ شعر را از منظر نسبت زبان و ادراک بررسی کنیم، می‌توان چهار مرحله بنیادین را در تحول زبان شعری از یکدیگر متمایز ساخت: زبان شنیداری، زبان دیداری، زبان تجسمی و زبان عینی. سه مرحله نخست، با الهام از مطالعات زبان، ادراک، رسانه و نشانه‌شناسی قابل صورت‌بندی‌اند؛ اما مرحله چهارم، یعنی زبان عینی، پیشنهاد نظریه طراشعر است که می‌کوشد افق تازه‌ای برای فهم نسبت میان زبان، تصویر و واقعیت بگشاید.

در مرحله نخست، شعر عمدتاً از طریق صدا، موسیقی و اجرا دریافت می‌شد و تجربه شعری بیش از هر چیز بر شنیدن استوار بود. با گسترش نوشتار، زبان دیداری شکل گرفت و خواندن جایگاه مستقلی یافت. در مرحله سوم، شعر توانست تصاویر ذهنی و تخیل را در ذهن مخاطب برانگیزد و زبان به بستری برای آفرینش جهان‌های خیالی تبدیل شد. نظریه طراشعر بر آن است که می‌توان از مرحله‌ای دیگر نیز سخن گفت؛ مرحله‌ای که در آن، زبان تنها شنیده، خوانده یا در ذهن مجسم نمی‌شود، بلکه بخشی از ساختار آن کیفیتی عینی و دیداری پیدا می‌کند. این مرحله همان چیزی است که در چارچوب نظریه طراشعر از آن با عنوان زبان عینی یاد می‌شود.

در طراشعر، حرف دیگر صرفاً نشانه‌ای برای تولید صدا یا انتقال معنا نیست. حرف می‌تواند در فرایندی که نظریه طراشعر آن را جانشینی هویتی حروف می‌نامد، هویت دیداری تازه‌ای پیدا کند. در این فرایند، حرف ضمن حفظ قابلیت خوانش خود، در قالب شیء، اندام، نماد یا تصویر ظاهر می‌شود و به‌طور هم‌زمان در تولید معنا مشارکت می‌کند. برای نمونه، «الف» می‌تواند در هیأت موشک، ستون فقرات یا گیسوی بافته ظاهر شود، «ی» می‌تواند به گیسو بدل گردد، «ت» در قالب پل دیده شود و «ل» در هیأت داس حضور یابد. در این وضعیت، مخاطب نه تنها حرف را می‌خواند، بلکه هم‌زمان هویت دیداری تازه آن را نیز ادراک می‌کند.

در چنین ساختاری، آنچه دگرگون می‌شود خودِ زبان نیست، بلکه بخشی از ساختار زبانی واژه کیفیتی عینی و دیداری پیدا می‌کند. به بیان دیگر، زبان همچنان نظامی قراردادی باقی می‌ماند، اما در تجربه ادراکی مخاطب، برخی اجزای آن حضوری دیداری و عینی پیدا می‌کنند. از این منظر، طراشعر نمی‌کوشد زبان را به شیء فیزیکی تبدیل کند، بلکه امکان می‌دهد بخشی از زبان در قالب عناصر دیداری در صفحه حضور یابد و به تجربه ادراکی مخاطب وارد شود.

یکی از بنیادی‌ترین دستاوردهای این رویکرد، معرفی مفهوم جانشینی هویتی حروف است. در این فرایند، حرف هویت نوشتاری خود را به یک عنصر دیداری واگذار می‌کند، اما نقش زبانی خود را از دست نمی‌دهد. عنصر جانشین ضمن آنکه هویت تصویری تازه‌ای را وارد واژه می‌کند، همچنان امکان بازشناسی و خوانش حرف را نیز حفظ می‌نماید. به همین دلیل، مخاطب به‌طور هم‌زمان با دو هویت مواجه می‌شود: هویت زبانی حرف و هویت دیداری عنصر جانشین. معنا نیز از تعامل میان این دو هویت شکل می‌گیرد، نه از حذف یکی به سود دیگری.

علاوه بر کیفیت دیداری زبان، طراشعر موجب چندکارکردی شدن هم‌زمان نشانه نیز می‌شود. در زبان متعارف، حرف عمدتاً دارای کارکردی نوشتاری و آوایی است و نقش آن در ساخت واژه و انتقال معنا تعریف می‌شود. اما در طراشعر، یک حرف می‌تواند به‌طور هم‌زمان در چند سطح عمل کند؛ سطح زبانی، سطح دیداری، سطح تصویری، سطح نمادین و سطح ادراکی.

برای نمونه، هنگامی که حرف «ی» در واژه «آزادی» در قالب گیسوی زن ظاهر می‌شود، مخاطب تنها با یک تصویر مواجه نیست. او در همان لحظه، هم حرف «ی» را بازمی‌شناسد، هم تصویر گیسو را می‌بیند و هم امکان شکل‌گیری دلالت‌های نمادین را تجربه می‌کند. در این وضعیت، نشانه دیگر تک‌کارکردی نیست، بلکه به ساختاری چندلایه تبدیل می‌شود که چند نظام معنایی را به‌صورت هم‌زمان فعال می‌سازد.

طراشعر همچنین جایگاه کوچک‌ترین واحد زبان را بازتعریف می‌کند. در زبان‌شناسی سنتی، حرف کوچک‌ترین واحد نوشتاری نظام زبان محسوب می‌شود؛ اما در چارچوب نظریه طراشعر، حرف می‌تواند در پیوند با تصویر، فرم و معنا، به واحدی ادراکی تبدیل شود. در چنین وضعیتی، کوچک‌ترین واحد شعر دیگر صرفاً نویسه‌ای برای ساخت واژه نیست، بلکه ساختاری مرکب است که خوانش، رؤیت و ادراک را به‌صورت هم‌زمان درگیر می‌کند.

البته این بدان معنا نیست که تعریف زبان در زبان‌شناسی کلاسیک دگرگون شده است؛ بلکه نظریه طراشعر پیشنهاد می‌کند که در تجربه شعری، حرف می‌تواند نقشی فراتر از کارکرد رایج خود پیدا کند و در کنار تصویر و فرم، به بخشی از فرایند تولید معنا تبدیل شود.

از سوی دیگر، طراشعر نسبت سنتی میان فرم و محتوا را نیز بازاندیشی می‌کند. در بسیاری از نظریه‌های ادبی، فرم ظرف انتقال معنا تلقی می‌شود؛ اما در

طراشعر، فرم نه تنها حامل معنا، بلکه بخشی از فرایند آفرینش معناست. تصویر در کنار واژه قرار نمی‌گیرد، بلکه وارد ساختمان واژه می‌شود و در سازمان درونی آن مشارکت می‌کند. بنابراین، فرم و محتوا دو ساحت مستقل نیستند، بلکه در یک ساختار واحد با یکدیگر عمل می‌کنند.

کی دیگر از پیامدهای این تحول، گسترش ظرفیت ترکیب‌سازی زبان است. شاعر دیگر تنها میان واژه‌ها رابطه برقرار نمی‌کند، بلکه میان حرف، تصویر، شیء، رنگ، نماد و مفهوم نیز پیوند ایجاد می‌کند. این فرایند، امکان شکل‌گیری شبکه‌های معنایی تازه‌ای را فراهم می‌آورد که در آن، زبان و تصویر در یکدیگر تنیده می‌شوند و معنا از تعامل میان آن‌ها پدید می‌آید.

در این چارچوب، آرایه‌هایی مانند جانشینی هویتی حروف، استعاره دیداری، مراعات نظیر تصویری و جناس سه‌وجهی نیز پدیدار می‌شوند. این آرایه‌ها بر پایه آرایش صرفِ گرافیکی شکل نمی‌گیرند، بلکه حاصل پیوند سازمان‌یافته ساختار زبانی و ساختار دیداری‌اند. در نتیجه، شعر نه فقط از ظرفیت‌های زبان، بلکه از ظرفیت‌های تصویر، فرم و ادراک نیز برای آفرینش معنا بهره می‌گیرد.

طراشعر همچنین نقش صفحه را از نو تعریف می‌کند. صفحه دیگر بستری خنثی برای استقرار واژه‌ها نیست، بلکه بخشی از سازمان معنایی اثر است. فضای سفید، فاصله‌ها، جایگاه عناصر، مسیر حرکت چشم و نسبت میان اجزای دیداری، همگی در تجربه شعری مشارکت دارند. بنابراین، معنا تنها از خواندن متن حاصل نمی‌شود، بلکه از تعامل میان متن، صفحه، تصویر و ادراک نیز شکل می‌گیرد.

طراشعر تنها ساختار درونی زبان را دگرگون نمی‌کند، بلکه نسبت زبان با زمان، مکان، ادراک و مخاطب را نیز بازتعریف می‌نماید. در شعر متعارف، صفحه معمولاً نقش بستری خنثی برای استقرار واژه‌ها را بر عهده دارد؛ اما در طراشعر، صفحه به بخشی از نظام زبانی اثر تبدیل می‌شود. فضای سفید، فاصله‌ها، جهت حرکت نگاه، جایگاه عناصر دیداری و روابط میان آن‌ها همگی در تولید معنا مشارکت می‌کنند. از این‌رو، شعر تنها در متن حضور ندارد، بلکه در کل سازمان دیداری صفحه گسترش می‌یابد.

در این ساختار، زمان شعر نیز دگرگون می‌شود. در خوانش خطی، معنا به‌تدریج و هم‌زمان با حرکت از آغاز متن به پایان آن شکل می‌گیرد؛ اما در طراشعر، ادراک در رفت‌وآمد میان دیدن و خواندن تحقق می‌یابد. چشم بارها به عناصر مختلف بازمی‌گردد، روابط تازه‌ای را کشف می‌کند و میان هویت زبانی و هویت دیداری حروف حرکت می‌نماید. بنابراین، زمان شعر دیگر تنها زمان خواندن نیست، بلکه زمان کشف، تأمل و ادراک است.

در این میان، مخاطب نیز جایگاهی تازه پیدا می‌کند. او دیگر صرفاً دریافت‌کننده پیام شاعر نیست، بلکه در فرایند شکل‌گیری معنا مشارکت می‌کند. مخاطب باید روابط میان حرف، تصویر، فرم و ساختار واژه را کشف کند و از خلال این فرایند، معنا را بازسازی نماید. از این منظر، معنا محصولی از پیش آماده نیست، بلکه در تعامل میان اثر و مخاطب تحقق می‌یابد.

یکی از مهم‌ترین پیامدهای این تحول، تغییر نسبت زبان و واقعیت است. در زبان متعارف، واژه‌ها عمدتاً به اشیای بیرون از خود ارجاع می‌دهند؛ اما در طراشعر، بخشی از آنچه واژه به آن اشاره می‌کند، کیفیتی دیداری در خود اثر پیدا می‌کند. این وضعیت به معنای حذف ماهیت قراردادی زبان نیست، بلکه نشان می‌دهد که در تجربه ادراکی مخاطب، مرز میان نشانه زبانی و بازنمایی دیداری تا اندازه‌ای کاهش می‌یابد. به بیان دقیق‌تر، آنچه دگرگون می‌شود تجربه ادراک مخاطب است، نه بنیان زبان‌شناختی نشانه.

از همین رو، طراشعر را نمی‌توان صرفاً گونه‌ای از شعر تصویری یا تایپوگرافیک دانست. در شعر تصویری، تصویر معمولاً در کنار متن قرار می‌گیرد یا به آرایش ظاهری واژه‌ها محدود می‌شود؛ اما در طراشعر، تصویر در ساختمان درونی واژه وارد می‌شود و بخشی از نظام زبانی آن را تشکیل می‌دهد. این تفاوت، مرز میان آرایش گرافیکی و جانشینی هویتی حروف را روشن می‌سازد.

در چارچوب نظریه طراشعر، مرحله چهارم تحول زبان شعری، یعنی «زبان عینی»، بر همین اساس صورت‌بندی می‌شود. مقصود از زبان عینی آن نیست که زبان ماهیت قراردادی خود را از دست می‌دهد یا به شیئی واقعی تبدیل می‌شود؛ بلکه بخشی از ساختار زبانی، در تجربه ادراکی مخاطب، حضوری دیداری و عینی پیدا می‌کند. در نتیجه، مخاطب زبان را تنها نمی‌خواند، بلکه آن را می‌بیند، تجربه می‌کند و در فرایند ادراک با آن مواجه می‌شود.

بدین‌ترتیب، اگر شعر شنیداری بر صدا، شعر دیداری بر نوشتار و شعر تجسمی بر تصویر ذهنی استوار باشد، طراشعر می‌کوشد مرحله‌ای تازه را پیشنهاد کند که در آن، زبان به کیفیتی عینی و دیداری دست می‌یابد. این مرحله نه به‌عنوان یک اجماع تثبیت‌شده در مطالعات زبان، بلکه به‌عنوان پیشنهادی نظری در چارچوب دستگاه مفهومی طراشعر مطرح می‌شود.

ز این منظر، طراشعر صرفاً قالبی تازه برای نوشتن شعر نیست، بلکه کوششی برای بازاندیشی در ظرفیت‌های زبان است. این نظریه پیشنهاد می‌کند که حرف، کوچک‌ترین واحد نوشتاری زبان، می‌تواند در پیوند با تصویر، فرم، صفحه و ادراک، نقش تازه‌ای در تولید معنا ایفا کند. بر همین اساس، طراشعر افقی نو برای فهم نسبت میان زبان، تصویر، ادراک و شعر می‌گشاید و آنچه را «انقلاب چهارم در زبان» می‌نامد، به‌مثابه فرضیه‌ای نظری برای توسعه امکانات زبان شعری مطرح می‌کند.

تحلیل طراشعر «مانیکور شد / «ز» انگشتت / درون / آزادی»

این طراشعر نمونه‌ای روشن از آن چیزی است که در چارچوب نظریه «انقلاب چهارم در زبان» به‌عنوان عینیت‌یافتگی بخشی از ساختار زبان و جانشینی

هویتی حروف مطرح می‌شود. در این اثر، حرف «ز» در واژه «آزادی» حذف نشده است، بلکه در فرایند جانشینی هویتی، ضمن حفظ قابلیت خوانش خود، هویت دیداری یک انگشت با ناخن مانیکورشده را پذیرفته است. ازاین‌رو، مخاطب همچنان واژهٔ «آزادی» را بدون اختلال می‌خواند، اما هم‌زمان با کیفیتی دیداری نیز مواجه می‌شود که در تولید معنا مشارکت می‌کند.

نکته بنیادی آن است که این جانشینی صرفاً بر شباهت ظاهری استوار نیست. عنصر جانشین همچنان اجازه می‌دهد جایگاه حرف «ز» در ساختمان واژه بازشناخته شود و پیوستگی نظام نوشتاری حفظ گردد. همین هم‌زمانیِ خوانش و رؤیت، جانشینی هویتی را از یک تصویرسازی یا آرایش گرافیکی صرف متمایز می‌کند و آن را به سازوکاری زبانی ـ ادراکی تبدیل می‌سازد.

در این اثر، بخشی از ساختار زبانی واژه کیفیتی عینی و دیداری پیدا می‌کند. این بدان معنا نیست که کل زبان به شیئی واقعی تبدیل شده است، بلکه در تجربه ادراکی مخاطب، یکی از اجزای واژه حضوری دیداری می‌یابد و زبان از سطح بازنمایی صرف فراتر می‌رود. مخاطب تنها واژه را نمی‌خواند، بلکه بخشی از آن را نیز به‌صورت دیداری تجربه می‌کند.

این طراشعر همچنین نمونه‌ای از چندکارکردی شدن هم‌زمان نشانه است. عنصر جانشین در یک لحظه چند نقش را بر عهده دارد: از یک سو نقش حرف «ز» را در ساختار واژه حفظ می‌کند؛ از سوی دیگر، تصویری از یک انگشت با ناخن مانیکورشده را ارائه می‌دهد؛ و در سطحی دیگر، امکان شکل‌گیری لایه‌های نمادین را فراهم می‌آورد. بنابراین، نشانه دیگر تک‌کارکردی نیست، بلکه به ساختاری چندوجهی تبدیل می‌شود که به‌طور هم‌زمان در سطوح زبانی، دیداری، نمادین و ادراکی عمل می‌کند.

در سطح نمادین، انگشت با ناخن مانیکورشده می‌تواند ــ بسته به بافت فرهنگی و نوع خوانش مخاطب ــ دلالت‌هایی مانند زیبایی، مراقبت از بدن، هویت فردی، انتخاب شخصی یا نمود اجتماعی را تداعی کند. این دلالت‌ها بخشی از ساختار تثبیت‌شده اثر نیستند، بلکه در تعامل میان متن، تصویر و زمینه فرهنگی مخاطب شکل می‌گیرند. ازاین‌رو، معنا در این لایه محصول تأویل مخاطب است، نه نتیجه قطعی و از پیش تثبیت‌شده اثر.

قرار گرفتن این عنصر در واژه «آزادی» سبب می‌شود که آزادی تنها به‌صورت مفهومی انتزاعی دریافت نشود، بلکه با کیفیتی دیداری و تجربه‌پذیر همراه گردد. در نتیجه، مخاطب آزادی را هم می‌خواند و هم بخشی از آن را می‌بیند. این هم‌زمانی، نسبت تازه‌ای میان زبان و ادراک ایجاد می‌کند؛ نسبتی که یکی از مبانی نظری «انقلاب چهارم در زبان» است.

از منظر ساختار زبان، این اثر جایگاه کوچک‌ترین واحد نوشتاری را نیز بازتعریف می‌کند. حرف دیگر صرفاً جزئی برای ساخت واژه نیست، بلکه خود به واحدی خلاق در تولید معنا تبدیل می‌شود. بدین‌ترتیب، ظرفیت آفرینش شاعرانه از سطح واژه به سطح حرف گسترش می‌یابد و کوچک‌ترین جزء زبان نیز وارد قلمرو خلاقیت ادبی می‌شود.

این طراشعر همچنین نشان می‌دهد که فرم دیگر ظرفی خنثی برای انتقال معنا نیست. فرم دیداری حرف در شکل‌گیری معنا نقش مستقیم دارد و تصویر وارد ساختمان واژه می‌شود، نه اینکه در کنار آن قرار گیرد. بنابراین، فرم، زبان و معنا در ساختاری واحد و تفکیک‌ناپذیر عمل می‌کنند.

در چارچوب نظریه طراشعر، این اثر را می‌توان نمونه‌ای از مرحله‌ای دانست که زبان، بدون از دست دادن ماهیت نشانه‌ای خود، کیفیتی دیداری و ادراکی پیدا می‌کند. مخاطب نه فقط واژه را می‌خواند و نه فقط تصویر را می‌بیند، بلکه هر دو را در تجربه‌ای واحد ادراک می‌کند. همین هم‌زمانیِ زبان، تصویر و ادراک است که این طراشعر را به نمونه‌ای روشن از آنچه نظریه طراشعر «انقلاب چهارم در زبان» می‌نامد، تبدیل می‌کند.

منابع:


Afzalpour, A. (۲۰۲۵a). Tarasher. Hormozbook Publishing

Afzalpour, A. (۲۰۲۵b). The Manifesto of Tarasher. Degargoun Publishing

.Arnheim, R. (۱۹۶۹). Visual Thinking. University of California Press

.Barthes, R. (۱۹۷۷). Image–Music–Text (S. Heath, Trans.). Fontana Press

.Coulmas, F. (۱۹۹۶). The Writing Systems of the World. Blackwell

.Derrida, J. (۱۹۷۶). Of Grammatology (G. C. Spivak, Trans.). Johns Hopkins University Press

.Eco, U. (۱۹۷۶). A Theory of Semiotics. Indiana University Press

.Goodman, N. (۱۹۷۶). Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols (۲nd ed.). Hackett Publishing

.Jakobson, R. (۱۹۶۰). Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (Ed.), Style in Language (pp. ۳۵۰–۳۷۷). MIT Press

.Kress, G., & van Leeuwen, T. (۲۰۰۶). Reading Images: The Grammar of Visual Design (۲nd ed.). Routledge

.McLuhan, M. (۱۹۶۴). Understanding Media: The Extensions of Man. McGraw-Hill

(Merleau-Ponty, M. (۲۰۱۲). Phenomenology of Perception (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published ۱۹۴۵

.Mitchell, W. J. T. (۱۹۹۴). Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. University of Chicago Press

.Ong, W. J. (۱۹۸۲). Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. Methuen

.Peirce, C. S. (۱۹۳۱–۱۹۵۸). Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Vols. ۱–۸). Harvard University Press

(Saussure, F. de. (۱۹۸۶). Course in General Linguistics (R. Harris, Trans.). Open Court. (Original work published ۱۹۱۶