مجلـه‌ی زبان و ادبیات فارسـی
دانشـگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۲- ش۴ - زمسـتان ۱۳۹۰

یدالله رؤیایی، شاعری مدرن و فرم‌گرا

دکتر احمد طحان
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فیروزآباد
خلیل نیکخواه
دانشجویی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فیروزآباد

چکیده

مدرنیسم جدا از مفاهیم گوناگون فلسفی، سیاسی، اجتماعی و... آن، در ادبیات به شیوه‌ای خاص گفته می‌شود که بر پایه‌ی نظامی زیباشناسانه بنا نهاده شده است و چگونگی شیوه‌ی بیان در آن از اهمیت اساسی برخوردار است، هر چند آثار ادبی مدرن از بن‌مایه‌های فلسفی، سیاسی و اجتماعی نیز بی‌بهره نیستند. جریان‌های ادبی مدرن از دهه‌ی چهل و با تأثیرپذیری از ادبیات غرب در ایران رواج می‌یابد و نقش حیاتی شاعران پیش‌روی نظیر یدالله رؤیایی در شکل‌گیری و گسترش این جریانات مدرن انکارناپذیر است. رؤیایی به عنوان شاعری «فرم‌گرا»، شکل شعر را هدف غایی آن قرارمی‌دهد و با دوری از هرگونه درون‌مایه‌ی شعری و تعهّد و با کاربرد گسترده‌ی عناصر مدرن نظیر «هنجارگریزی»، «تصویرسازی»، «گرایش به نثر» و سایر تکنیک‌های زبانی، خود را به عنوان یکی از مدرن‌ترین شاعران ایران در مجامع ادبی معرفی می‌نماید. در این مقاله به تأثیر مدرنیسم در شعر او پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: یدالله رؤیایی، مدرنیسم، ویژگی مدرن، شعر مدرن، فرم.

Email: Tahanahmad@yahoo.com
Email: khalil_nikhah@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله:
تاریخ پذیرش مقاله:

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

تاریخ‌چه‌ی واژه‌ی «مدرن» (Modern) را باید از قرون وسطی از تضاد میان باستانی‌ها و مدرن‌ها پی گرفت تا دوره‌ی «رنسانس» (Renaissance) که با «رفرماسیون» (Reformation) و اصلاح‌گری هم‌راه است و پس از آن انقلاب صنعتی و عصر روشن‌گری اروپا در قرن هجدهم و در نهایت در قرن بیستم که «مدرنیسم» در معنای امروزی آن، مفهوم خاص خود را می‌یابد: کیفیت یا حالتی دالّ بر «واجد خاست‌گاه معاصر بودن» و «به تازگی خلق شدن» که ناگهان به صورت موضوعی مورد توجه شدید در می‌آید و ظاهراً اهمیت و اعتبار همه جانبه و بدیعی پیدا می‌کند. (ر.ک. بامن، ۲۵ :۱۳۸۰)

به علت گستره‌ی معنایی مدرنیسم و شاخصه‌های متعدد و متنوع آن که باعث تعریف‌ناپذیری آن شده، به‌تر است به جای آوردن تعریف‌هایی که نمی‌تواند جامع و کامل باشند، به اختصار به توصیف مدرنیسم پرداخته شود: «مدرنیته را در به‌ترین وجه می‌توان عصری توصیف کرد که ویژگی شاخص آن تحولات دائمی است، لیکن عصری آگاه از این ویژگی شاخص خود، عصری که اشکال حقوقی خود، آفرینش‌های مادی و معنوی خود و دانش و اعتقادات خود را به مثابه‌ی جریاناتی سیال، گذرا، متغیر، غیر ثابت و غیر قطعی تلقی می‌کند... .» (همان: ۲۷)

اصل محوری مدرنیته که همان «تحولات دائمی روبه جلو» است، در سایه‌ی دو ویژگی اساسی مدرنیسم یعنی «خردباوری» و«فردگرایی» حاصل می‌شود و به همین دلیل عصر «مدرن» را «عصر تحقق پیروزی خرد انسانی» دانسته‌اند. (ر.ک. احمدی، ۱۸ :۱۳۷۷)

اگر مدرنیسم در حوزه‌ی جامعه‌شناسی با مفاهیمی نظیر صنعتی شدن، دنیاگرایی، شهر و شهرنشینی و... همراه است و در فلسفه از بعد «خردباوری» و «بازتاب جهان ذهنی» اهمیت ویژه‌ای می‌یابد و یا در حوزه‌ی سیاست در قالب مفاهیمی نظیر دموکراسی، جامعه‌ی مدنی، آزادی و... کاربرد پیدا می‌کند، در ادبیات و هنر به سبک و شیوه‌ای خاص اطلاق می‌گردد که بنیاد آن بر پایه‌ی نظامی زیباشناسانه نهاده شده است، هرچند آثار ادبی مدرن از بن‌مایه‌های فلسفی، سیاسی و اجتماعی نیز بی‌بهره نیستند.

«هنر» آیینه‌ی تمام‌نمای زندگی و تفکر انسان‌هاست و دگرگونی‌هایی که در هنر رخ می‌دهد، بازتاب تغییر و تحولاتی است که در زندگی بشر صورت گرفته است. عصر مدرن، عصر دگرگونی بنیادی در تمامی عرصه‌های زندگی بشر است و هنرمند در جای‌گاه شکل دهنده و سازنده‌ی ارزش‌های جدید با مسایلی روبه‌رو می‌شودکه راه حلی جز سرپیچی از سنت‌های گذشته نمی‌یابد و هنر نوین با اصول زیبایی‌شناختی متفاوت بر فراز ویرانه‌های سنت سر بر می‌آورد. از همین رو می‌بینیم که در قرن بیستم این شیوه‌های نوین بیان

Archive of SID

www.SID.ir

هنری در قالب مکاتب و سبک‌های ادبی هنری بروز و ظهور می‌یابد.

۱-۱- مدرنیسم در ایران

موج «مدرنیسم» در دهه‌ی چهل به شعر امروز ایران راه می‌یابد. جریان شعری مدرنیسم بیش از آن که در طول و ادامه‌ی تحولات ادبی داخلی باشد، از طریق الگوبرداری از اشعار و نظریه‌های ادبی غربی به وجود می‌آید. به عبارت دیگر به جای آن که در ادامه‌ی نوجویی‌های ادبی زمان مشروطه و به ویژه نیما و پیروانش باشد، از ادبیات مدرن غرب تأثیر می‌پذیرد. در این میان نقش و اهمیت کار شاعران پیش‌رو غیر قابل انکار است که هر کدام با روش و نگرشی خاص، دنیای مدرن را در اشکال متنوع و زیباشناسانه توصیف کرده‌اند.

یدالله رؤیایی از جمله پیش‌گامانی است که با رهبری جریان شعری «حجم» به عنوان آوانگارد[1]ترین (Avant-garde) شاعر مدرن ایران شناخته می‌شود. رؤیایی به همراه عده‌ای دیگر از هنرمندان تحت تأثیر جریان شعری «موج نو[2]»، شعر حجم را بنیان می‌نهند. رؤیایی در تشریح این جریان شعری می‌گوید: «حجم‌گرایی یک مکتب نیست، یک کشف است، کشف یک نوع تحرک ذهن و نوعی زندگی خیال، پس وقتی صحبت از کشف است، یعنی این زندگی خیال وجود دارد و داشته است... و ما به این نتیجه رسیده‌ایم که محصول‌ها و زاده‌های این ذهن، ذهنی که توقفی بر روی واقعیت‌ها نمی‌کند... چنین ذهنیتی همیشه خالق آن چیزی است که ما برای اولین بار می‌بینیمش و شعر حجم در رفتار سالم چنین ذهنی خلق می‌شود.» (رؤیایی، ۵۵ :۱۳۵۷)

از اساسی‌ترین عناصر جریان حجم‌گرایی می‌توان به عنصر «خیال»، «تصاویر سوررئالیستی» (Surrealistic Images)، «زبان»، «تعهدگریزی» و«فرم» اشاره کرد.

۱-۲- فرم‌گرایی

در سال ۱۹۴۵م. در روسیه گروهی به وجود می‌آیند که نظریه‌های مهمی در مورد ادبیات و ویژگی‌های زبانی آن مطرح می‌کنند که اعضای آن به نام فرمالیست‌ها یا صورت‌گرایان معروف می‌شوند. تا قبل از فرمالیست‌ها، اثر ادبی به خودی خود اهمیتی برای منتقد نداشت و در نزد منتقدان سنتی زمانی اهمیت یافت که با زمینه‌های فراگیرتر مثل تاریخ، فلسفه، اخلاقیات و... مرتبط می‌شد. اما وجه مشخصه‌ی فرمالیسم آن است که بیش‌ترین اهمیت را در نقد ادبی برای خود اثر قائل می‌شود، بدین ترتیب فرمالیسم، نقد ادبی معمول تا قبل از دوره‌ی مدرنیسم را دگرگون می‌کند. (ر.ک. پاینده، ۱۸۹ :۱۳۸۲) یکی از اعضای اصلی این مکتب «ویکتور شکلووسکی» است که کارکرد اصلی هنر و ادبیات را «آشنایی‌زدایی» می‌داند. او معتقد است که شگرد هنر ناآشنا کردن موضوعات است و مشکل کردن صورتها، مشکل تولید می‌کند تا احساس را طولانی کند، زیرا فرایند درک

Archive of SID

www.SID.ir

حسی هرچه طولانی‌تر باشد، زیباتر است. «واژه» و چگونگی کاربرد آن اهمیت زیادی در این مکتب دارد. (ر.ک. شیری،۱۰-۹ :۱۳۸۰)

از سویی دیگر نام رؤیایی در شعر معاصر یادآور مکتب شکل‌گرایی (Formalism) است. تأکید او بر «فرم» در اشعارش، «هنجارگریزی»های (Deviation) گسترده و ماجراجویی‌های او در «زبان» سبب شده است، تا با شاعران «فرمالیست» همانندی‌های زیادی داشته باشد. هر چند رؤیایی فرمالیست بودن خود را نمی‌پذیرد.[۳] با این توصیفات، نام یدالله رؤیایی از مدخل« فرمالیسم» که یک مکتب ادبی و زبان‌شناسی مدرن به شمار می‌آید، با «مدرنیسم» پیوند می‌خورد و به عنوان یکی از شاعران مدرن ایران مطرح می‌گردد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- ویژگی‌های مدرن در شعر یدالله رؤیایی

۲-۱-۱- فرم

از مشخصه‌های اساسی و بنیادین شعر رؤیایی «فرم‌گرایی» او است. او از شاعرانی است که کمال شعری‌اش را در«فرم» شعرهایش جست‌وجو می‌کند. رؤیایی «فرم» را شامل وزن، قافیه و مصراع‌های کوتاه و بلند نمی‌داند، بلکه به ریخت کلی شعر توجه دارد. از حس و عاطفه چندان کمک نمی‌گیرد و بنا به گفته‌ی خودش در پی نجات فکر از زشتی تکرار است و معتقد است، ترکیب عوامل مختلفی نظیر رنگ، صدا، حرکت، زمان، نور، مکان و... که برحسب ذوق شاعر به کار گرفته شود، فرم شعر را به وجود می‌آورد. (ر.ک. حسین‌پور چافی،۲۲و۲۱: ۱۳۸۴) رؤیایی از موضوع خاصی سخن نمی‌گوید، بلکه در پی توصیف فضای تازه‌ای است که همه چیز در آن تازگی داشته باشد. «کلمه»، «تصویر» و «فرم» هدف‌های اصلی شعر رؤیایی به حساب می‌آیند. بنابراین او با استفاده از هنجارگریزی و سرپیچی از قاعده‌های زبانی، فضای تازه‌ای ایجاد می‌نماید که « فرم» شعر او را تشکیل می دهند: «بیست و چهار منزل روشن،/ اندام نور را،/ در خون زرد لحظه،گذر داده‌اند./ روز آمده است!/ انگار، هوش آدمیان/ در جسم سرد آب نشسته است./ آنک کرانه!/-آینه‌ای آگاه-/ انسان-درخت تصویر-/ و حرف‌ها، همه گل‌ها و میوه‌ها. /اسبی سپید می‌گذرد... .»
(رؤیایی، گزینه‌ی اشعار[۴]، ۹و۱۸۸: ۱۳۸۷)

اگر بخواهیم اجزای شعر را تحلیل کنیم، باید به این موارد اشاره کرد: تصاویر ذهن‌گرایانه و سوررئالیستی در شعر دیده می‌شود، نظیر «اندام نور را در خون زرد لحظه گذر دادن» و یا «نشستن هوش آدمیان در جسم سرد آب.» «تشخیصی» که در ترکیب «اندام نور»

Archive of SID

www.SID.ir

و «خون زرد لحظه» به کار رفته است، « حس‌آمیزی» در ترکیب «خون زرد لحظه» و «معناگریزی»را نیز باید به عوامل سازنده‌ی «فرم» در این شعر افزود و در قسمت پایانی شعر که «ایجاز» دیده می‌شود: «آینه‌ای آگاه -/انسان-درخت تصویر-/ و حرف‌ها، همه گل‌ها و میوه‌ها./ اسبی سپید می‌گذرد...»، شاعر با استفاده از کلماتی اندک، مجالی برای تفکر خواننده فراهم نموده است.

دومین مجموعه‌ی شعری رؤیایی به نام «دریایی‌ها» شهرت فراوانی برای او به همراه می‌آورد، شعرهایی که از نظر فرم در اوج هستند:

«سکوت، دسته گلی بود/ میان حنجره‌ی من/ ترانه‌ی ساحل،/ نسیم بوسه‌ی من بود و پلک باز تو بود./ بر آب‌ها پرنده‌ی باد،/ میان لانه‌ی صدها صدا پریشان بود./ بر آب‌ها،/ پرنده‌ی بی‌طاقت بود./ صدای تندر خیس،/ و نور، نورتر آذرخش،/ در آب آینه‌ای ساخت/ که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت./ نسیم بوسه و/ پلک تو و/ پرنده‌ی باد،/ شدند آتش و دود/ میان حنجره‌ی من،/ سکوت، دسته گلی بود.»

(همان: ۷ و ۱۸۶)

رؤیایی در این شعر نیز همانند بسیاری از اشعارش در فضایی غیر واقعی و وهم‌گونه سیر می‌کند. رؤیایی چنان غرق در ساختن و رسیدن به فرم مدرن است که اشعارش را بی‌معنا ساخته است.

۲-۱-۲- آشنایی‌زدایی

«آشنایی‌زدایی» به تمام روش‌ها و تکنیک‌هایی گفته می‌شود که شاعر در پی آن است تا با استفاده از آن‌ها متن را در نظر خوانندگان، بیگانه و ناآشنا جلوه دهد و در واقع موجب به تأخیر افتادن معنا شود تا خواننده لذت بیش‌تری بیابد.[۵] (ر.ک. شیری، ۱۲ :۱۳۸۰/خائفی و نورپیشه، ۵۵ :۱۳۸۳) آشنایی‌زدایی که در شعر رؤیایی کاربرد گسترده‌ای دارد، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌ها و مشخصه‌های «فرمالیسم» است و به دو شکل «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» تقسیم‌بندی می‌شود. (ر.ک. صفوی، ج۱، ۴۳ :۱۳۷۳) لازم به ذکر است، از آن جا که « فرمالیسم» یکی از مکاتب ادبی و زبان‌شناسی مدرن به شمار می‌آید، با «مدرنیسم» پیوند می‌یابد.

۲-۱-۲-۱- هنجارگریزی (Deviation)

«هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هرچند هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار که به ساخت‌های غیر دستوری منجر شود و خلاقیت هنری به شمار نیاید، هنجارگریزی محسوب نمی‌شود.» (همان: ۴۷) در شعر رؤیایی با انواع هنجارگریزی‌های معنایی، نحوی، واژگانی، نوشتاری دیداری و... روبه‌رو هستیم.

۲-۱-۲-۱-۱- هنجارگریزی معنایی

Archive of SID

www.SID.ir

از آن‌جا که هم‌نشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است، حوزه‌ی معنی به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در هنجارگریزی مورد استفاده قرار می‌گیرد. (همان: ۵۲) در این‌جا به دو نمونه از این نوع هنجارگریزی که در شعر شاعران مدرن نمود گسترده‌ای داشته و در شکل‌گیری «فرم مدرن» تأثیر زیادی بر جای نهاده است، پرداخته می‌شود.

۲-۱-۲-۱-۲- حس‌آمیزی (Synesthesia)

درآمیختن دو حس مختلف با یک‌دیگر را حس‌آمیزی می‌گویند. (داد، ۱۳: ۱۳۷۵) هرچند حس‌آمیزی در شعر سنتی نیز دیده می‌شود، اما در شعر مدرن از آن‌جا که در خدمت «فرم» و شکل شعر قرار می‌گیرد، اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. چنان‌که «رمبو» (Rimbaud)، شاعر سمبولیست (Symbolist) و مدرن فرانسوی، در یکی از اشعار خود مصوّت‌ها را با رنگ نام می‌برد[۷].

خیسی صدا:

«صدای تندر خیس/ و نور، نورتر آذرخش،/ در آب، آینه‌ای ساخت... .»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۳۱۷ :۱۳۸۷)

شوری باد:

«و باد، بادی‌اش را مغرور بود/ و باد شور بود.»

(همان: ۴۱۹)

بوی سرخ:

«بوی سرخ جرعه در باد/ رفتار ابرهای کاهل را / سست می‌کرد.»

(همان: ۴۱۳)

۲-۱-۲-۱-۳- پارادوکس (متناقض‌نما)

«در گام ندیدنی/ بنیاد دیدن از طریق ندیدن گذاشت.»

(همان: ۵۵۴)

- بنیاد دیدن را از طریق ندیدن،گذاشتن، تصویری متناقض‌نماست.

«آشنا بیگانه/ سبحه می‌پژمرد از انگشت/ دانه، دیوانه!»

(رؤیایی، ۲۰ :۱۳۸۴)

- هم‌زمان آشنا و بیگانه بودن متناقض‌نماست.

«در این باریکی/ کسی به چاه تو می‌افتد/ کسی به چاه تو بالا می‌افتد.»

(رؤیایی،گزینه‌ی اشعار، ۴۹۶ :۱۳۸۷)

- کسی به چاه تو بالا می‌افتد، به نوعی پارادوکس است، پایین افتادن به چاه یا بالا افتادن؟!

www.SID.ir

۲-۱-۲-۱-۴- هنجارگریزی نحوی

در هنجارگریزی نحوی، شاعر با بر هم زدن نظم و ترتیب اجزای جمله از قواعد نحوی زبان هنجار می‌گریزد. که نمونه‌های بسیاری را می‌توان در شعر رؤیایی یافت:

«از تو سخن از به آرامی/ از تو سخن از سخن از به تو گفتن/ از تو سخن از به آزادی / وقتی سخن از تو می‌گویم/ از عاشق/ از عارفانه/ می‌گویم/ از دوستت دارم/ از خواهم داشت/ از فکر عبور در به تنهایی/ من با گذر از دل تو می‌کردم./ من با سفر سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست... .»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۳۰۰و۲۹۹ :۱۳۸۷)

هر فارسی زبانی با خواندن این شعر از خود می‌پرسد، این شعر از چه دستور زبانی پیروی می‌کند؟! هر چند رؤیایی این نوع سخن گفتن را هنر زبانی و استفاده از امکانات دستور زبان فارسی به نفع شعر می‌داند.

(حسین پور چافی، ۳۱۳ :۱۳۸۴)

برخی از هنجارگریزی‌های نحوی به کار رفته در این شعر :

- کاربرد نادرست حروف اضافه:

«از تو سخن از به تو گفتن»، کاربرد دو حرف اضافه «از» و «به» در این عبارت و عبارت‌هایی دیگر نظیر «از فکر عبور در به تنهایی» و... خلاف قواعد نحوی زبان است.

- کاربرد قید به جای اسم:

«از تو سخن از به آرامی»، «به آرامی» قید است که به جای اسم نشسته است.

-کاربرد فعل به جای اسم:

در عبارت «من با گذر از دل تو می‌کردم»، «گذر» که جزئی از فعل جمله است، به جای اسم نشسته است.

در جای دیگر:

- افزودن پسوند «تر» به اسم :

«در روبه‌روی تو روی تو/ روی من را هزارتر می‌کرد/ تا روزی هزارِ تو ای یار/ بسیار شدم... .»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۵۲۲ :۱۳۸۷)

۲-۱-۲-۱-۵- هنجارگریزی واژگانی

در این نوع از هنجارگریزی، شاعر با برهم زدن ساخت واژه‌های زبان هنجار، واژه‌هایی جدید می‌آفریند. که در شعر رؤیایی عمدتاً در ساخت فعل این اتفاق می‌افتد. از این حیث کم‌تر شاعری را می‌توان یافت که در ساخت فعل به این شیوه‌ی کاملاً غیر عادی و نامأنوس عمل کند، بدعتی که در قدیم به آن «مخالفت قیاس[۷]» می‌گفتند و از عیوب شعر به شمار

Archive of SID

www.SID.ir

می‌آمد.

- به ساخت فعل «بردانم خاست»در شعر زیر دقت کنید:

«من عشق ریگ دارم/ و رنگ‌های زمین را وقت خروج معنا/ بردانم خاست.»

(همان: ۶۱۶)

فعل «می‌بیند کرد» در شعر زیر:

«از گوشهی چشم/ مار/ وقتی که آب می‌خورد اندام بیل را/ آهنگ پای دهقان/ زیبا می‌بیند کرد.»

(همان: ۶۵۲)

- وایم کرد:

«در حسرت ندیدن او وایم کرد.»

(همان: ۶۶۸)

۲-۱-۲-۱-۶- هنجارگریزی نوشتاری- دیداری[۸]

این نوع شعر که گونه‌ای از آن در ادبیات غرب با عنوان شعر نگاشتنی یا تجسمی شناخته می‌شود، آن است که ابیات و سطرهای شعر به ترتیبی قرار گیرند که آفریننده‌ی شکل و طرح خاصی بر روی کاغذ باشند... . (ر.ک. داد، ۱۹۵ :۱۳۷۵)

نمونه‌هایی از آن در شعر رؤیایی:

«بر که می خی زد
به هم
می
ری زد .»

(رؤیایی، ۱۱۹ :۱۳۸۴)

در شعر فوق متلاشی شدن سنگ قبر در هنگامی که مرده برمی‌خیزد، ترسیم شده است. یا در شعر زیر که شکل نوشتاری واژه‌ها تناسب خاصی با معنی آن‌ها دارد:

«دریای عاشقان غریق،/ سربازهای مغروق، دریای غرق،/ دریای بردگان مفقود.»

دریا
ی
غرق.»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۳۷۶ :۱۳۸۷)

۲-۱-۲-۲- قاعده‌افزایی

اگر هنجارگریزی انحراف از قواعد زبان هنجار به شمار می‌آید، قاعده‌افزایی به عکس، گریز از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه به‌کارگیری قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار است. (صفوی، ج۱، ۱۵۶ :۱۳۷۳) قاعده‌افزایی در شعر رؤیایی عموماً در قالب «تکرار»

Archive of SID

www.SID.ir

اتفاق می‌افتد که بر موسیقی درونی شعر تأثیر می‌گذارد.

۲-۱-۲-۲-۱- تکرار واژگانی

- تکرار واژه‌های شانه و آسمان:

«از شانه که نوشیدم/ شانه آسمان می‌شد/ و چیزهایی از چشم/ بر شیب شانه آسمان را جاری می‌کرد/ از شانه که می‌نوشم/ شانه در شانه/ شانه: سنگ‌پاره/ شانه: سنگ/ شانه‌ی شبی، شبانه‌ای/ شانه: ماه/ آسمان: زن/ آسمان: گناه.»

(رؤیایی، در جست‌وجوی آن لغت تنها، ۶۳ :۱۳۸۷)

- در شعر زیر واژه‌های جا، پا، تکوین و تو چندین بار تکرارشده است:

«جایی برای پای تو/ تکوین توست/ و جای پای تو تکوین تو/ وقتی که وقت‌ها تو/ تکوینِ تو نشد/ و تو که یک توی دیگر را/ از قامت وقت‌های نیامده بر می‌داری،/ بر جای پای رَفته یک یک توی دیگر/ بر جاده می‌گذاری/ بگذار!»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۴۷۶ :۱۳۸۷)

۲-۱-۲-۲-۲- تکرار آوایی[۹]

گاه تکرار یک حرف یا یک واژه باعث ایجاد موسیقی در شعر می‌شود که تداعی کننده‌ی معنا و مفهوم خاصی است.

«شهر از صدای شستن می‌آید/ ما از صدای شسته شدن...:/ با برگ شسته،/ صخره‌ی شسته،/ دل‌های شسته، عینک‌های شسته./ احتیاط شسته،/ دفترچه‌های شسته،/ سفرنامه‌های شسته،/ تصویب نامه‌های شسته،/ وزیران شسته، /آه ! ای اشتیاق شستن! کو سیل؟»

(همان: ۹- ۴۰۸)

در شعر زیر آهنگ برخاسته از حروف و کلمات تداعی کنندهی پیوستگی و تنیدن و هماهنگی است:

«من تن/ تو تن/ من و تو تن تن/چو با تنِ تو می‌تنم:/تن تن تن تن.»

(رؤیایی، ۱۴۴ :۱۳۸۴)

۲-۱-۳- ایجاز (Brevity)

«ایجاز در اصطلاح معانی آن است که در عین روشن و رسا بودن سخن، معنای آن بیش‌تر و گسترده‌تر از مقدار واژه‌هایی باشد که به کار رفته است.»

(نوروزی، ۲۵۶ :۱۳۸۰)

هرچند ایجاز در دوره‌های مختلف ادبی در آثار شاعران کهن نیز دیده می‌شود، اما در شعر مدرن از آن‌جا اهمیت ویژه‌ای می‌یابد که شاعر با استفاده از تکنیک‌های زبانی جدید و مدرن به آن دست می‌یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

ایجاز در شعر رؤیایی گاهی با «تکرار» که عامل درازگویی است، گاهی با «تضاد» و گاه با سایر تکنیک‌های زبانی حاصل می‌شود. این ویژگی در بسیاری از مجموعه‌های رؤیایی نظیر «دریایی‌ها»، «لب‌ریخته‌ها»، «دل‌تنگی‌ها» و «هفتاد سنگ قبر» به کار رفته است.

«من به دریا نیندیشیده‌ام/ فکرهای مرا دریا اندیشیده است.»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۳۱۳ :۱۳۸۷)

شاعر با تکرار واژه‌های من، دریا، اندیشیدن و در عین حال با کم‌ترین واژه‌ها در شعر به ایجاز دست یافته و پیام خود را به مخاطب رسانده است.

در نمونه‌ی زیر «ایجاز» با «تضاد» به دست آمده است:

«مادر که می‌میرد/ دیگر نمی‌میرد.»

(رؤیایی، ۱۱۸ :۱۳۸۴)

در این نمونه نیز «تضاد» و «تکرار» عامل تأثیرگذار در ایجاز شعر بوده است:

«من نیستم/ تا آن چه هست باشد/ و آن چه نیست هم.»

(همان: ۱۳۴)

۲-۱-۴- گرایش به نثر

گریز از وزن و گرایش به نثر و سادگی زبان یکی از ویژگی‌های بارز شعر مدرن است که در شعر رؤیایی به صورت ترکیب وزن و بی‌وزنی، زبان و بیان ساده و گفتاری و... نمود پیدا کرده است. شاعران معاصر در چند دهه‌ی اخیر سعی بر آن داشته‌اند که موسیقی گفتار را جای‌گزین موسیقی سنتی شعرکنند، یعنی به جای استفاده از اوزان عروضی به موسیقی برخاسته از هم‌نشینی کلمات و زبان و بیان گفتاری ساده و آهنگین توجه کنند. رؤیایی نیز کارهای اولیه‌ی خود را با وزن‌های عروضی و در قالب‌های چهار پاره و سپس قالب نیمایی شروع می‌کند، اما در آثار بعدی‌اش تا حدی به موسیقی گفتار نزدیک می‌شود، هر چند قالب عمده‌ی اشعار رؤیایی، نیمایی است.

«و شکل راه رفتن تو/ معنای مثنوی است/ به حالت عمیق عزیمت شتاب‌های موازی/ در گردی مچ تو به هم می‌رسند و-/ باد / صفات باد/ شکل عزیز زانو را/ -که قدرت و اطاعت را با هم دارد-/ تصویر می‌کند.»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۴۵۱-۴۴۹ :۱۳۸۷)

شعر فوق ترکیبی از وزن و بی‌وزنی است. در برخی عبارت‌ها نظیر «در گردی مچ تو به هم می‌رسند» که پنج هجای کوتاه در کنار هم قرار می‌گیرد و یا «که قدرت و اطاعت را با هم دارد» که هفت هجای بلند در کنار هم آمده، وزن شعر شکسته شده است، اما این کار چنان هنرمندانه صورت می‌گیرد که شعر روانی گفتارش را از دست نمی‌دهد. (ر.ک. خائفی و نورپیشه، ۶۸ :۱۳۸۳) و این روانی گفتار، همان آهنگی است که ناشی از وزن

www.SID.ir

عروضی نمی‌باشد و از آن با اصطلاح موسیقی گفتار یاد می‌شود. یا در شعرِ بعد می‌بینیم که در ابتدای شعر تا عبارت «بر چهره‌مان رضایت ما منطقی نداشت»، تقریباً نظم و ترتیب خاصی در توالی و تکرار هجاها به چشم می‌خورد، اما در ادامه‌ی شعر از این نظم و ترتیب هجاها نشانی نیست و بی‌وزنی شعر آشکار می‌شود:

«در باز بود اما،/ بسیار دور بود./ ما از برای حرف کمی بسیار می‌رفتیم/ بر چهره‌مان حوادث تقلید می‌گذشت/ بر چهره‌مان رضایت ما منطقی نداشت/ گویی زمین برای ما می‌چرخید/ سقف پرنده‌های دراز،/ و جذبه‌ی غذاهای آفتابی،/ با آسمان صدای ما را قاطی می‌کرد/ و با صدای آن جهانی ما / مار و سراب / می‌آویخت. / و در سراب عصمت گنگی/ آرمیده بود... .»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۴۱۵و۴۱۴ :۱۳۸۷)

۲-۱-۵- تصویرسازی

در واقع کوشش ذهن خلاق شاعر است تا میان اجزای طبیعت پیوندی نو بیافریند و آن چیزی که شاعر خلق می‌کند، به تصویر کشیدن پدیده‌ای بیرونی در ترکیب با تصوری کاملاً شخصی و ذهنی است که به این عمل، «تصویرگری» و حاصل این ترکیب، خیال و تصویر شاعرانه نام دارد.

(ر.ک. داد، ۱۱۳و۱۱۲ :۱۳۷۵)

هرچند تصویرسازی جزء ویژگی‌های اختصاصی شعر یدالله رؤیایی یا دیگر شاعران مدرن ایران نیست و در شعرهای کلاسیک نیز بسیار دیده می‌شود، اما وجه تمایز تصویر در شعر مدرن با شعر سنتی در این است که در شعر مدرن ما با تصاویر «سوررئالیستی» مواجه‌ایم که کاملاً جنبه‌ی ذهنی دارد و در شعر یدالله رؤیایی نیز حجم زیاد و انباشتگی تصاویر تو در تو که جنبه‌ی سوررئالیستی خیلی قوی دارد، شعر او را از دیگران متمایز می‌سازد، به نحوی که گاه دست‌یابی به معنا را تقریباً غیر ممکن می‌سازد.

رؤیایی شعر بدون تصویر را موعظه و اندرز می‌داند و معتقد است که این چنین شعری بلند پروازی ندارد و در عین حال دست یافتنی و رام است. تصویر در نظر رؤیایی همانند دیگر شاعران نیست، رؤیایی تصویری را که قابل ثبت و ایستا باشد یا چهره‌ای بدون تغییر و ثابت داشته باشد، نمی‌پذیرد. او معتقد است که مایه‌ی خیالی تصویر، خواننده را رها نمی‌کند و او را به رؤیا می‌برد تا همیشه بتواند تصویرهای تازه‌ای را کشف کند و مطابق با روان و نیاز آدمی قابل تفسیر باشد. (ر.ک. براهنی، ج۳، ۱۵۸۹و۱۵۲۸ :۱۳۸۰) با این توصیف، فهم چنین تصاویر و فضاهایی نیازمند تخیل و ذهنیتی قوی است که با قدرت تخیل شاعر برابری کند و این همان وجه سوررئالیستی و مدرن اشعار رؤیایی است:

«و گوشت‌های ساطوری/ بر نیمکت‌های عذاب/ پیغام می‌نوشتند/ و از درخت خشک و

www.SID.ir

رؤیا/ در خواب راه‌روهای میله‌ای/ و از قصر خون منجمد سرهایی،/ که خوابشان را،/ شب‌ها، میان موهاشان پرت می‌کردند/ عقل و قلاده می‌رست.»
(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۴۲۱ :۱۳۸۷)

تصاویری کاملاً ذهنی و فراواقعی نظیر«پیغام نوشتن گوشت‌های ساطوری بر نیمکت‌های عذاب»، «رستن عقل و قلاده از درخت خشک و رؤیا»، «سرهایی که خوابشان را شب‌ها میان موهاشان پرتاب می‌کردند.»

تصاویر در شعر رؤیایی معمولاً از واقعیت شروع می‌شود و سپس در جهشی به فراواقعیت می‌پیوند:

«آن سوی پنجره،/ هر سرفه‌ای که عابر می‌کرد،/ یک کارد از ستاره می‌افتاد.»
(همان: ۴۳۲)

یا:

«ای روح رهسپار،/ ای مار،/ همهمهی غضروف.»
(همان: ۴۱۷)

در شعر بعد نیز «عطسه‌های شمشیر»، «اسب‌های سرفه»، «خون سایه‌ها»، «میدان را در خلأ سرخ رنگین کردن»، تصاویر و ترکیبات غریب و دور از ذهنی هستند که درک آن‌ها ذهنیت و تخیلی آزاد و رها می‌طلبد که بتواند در ماوراء واقعیت، این فضاهای رؤیاگونه را حس کند:

«اینک کدام میدان/ تاریخ را میان قفس برده است؟/ تا مردهای باستانی:/ در زره باران، با عطسه‌های شمشیر،/ بر اسب‌های سرفه، / از خون سایه‌ها میدان را/ در خلأ سرخ/ رنگین کنند؟»

(همان: ۴۰۵)

۲-۱-۶- معناگریزی

یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های ادبیات مدرنیستی، «عدم قدرت ارتباط و بیان» است، همان گونه که در تئاتر «ابسرد[۱۰]» (The theatre of the absurd) شخصیت‌ها قادر به گفت‌وگوی قابل فهمی نیستند و گفتار توالی منطقی ندارد. (نجومیان، ۳۵ :۱۳۸۳) در شعر رؤیایی نیز عناصری نظیر «تصویرهای سوررئالیستی»، «هنجارگریزی»، «فرم‌گرایی» و غیره باعث معناگریزی و یا بی‌معنایی شعر شده است، به گونه‌ای که برقراری ارتباط را بسیار دشوار و غیر ممکن ساخته است.

هر چند رؤیایی معتقد است که باید به نمای کلی شعر همانند سایر هنرهای زیبا مثل نقاشی، مجسمه‌سازی و... نظر داشت و از زیبایی آن لذت برد و تأکید بر «فرم» را به منزله‌ی نادیده گرفتن محتوا نمی‌داند و معتقد است که شعر باید به گونه‌ای باشد، تا هر

Archive of SID

www.SID.ir

خواننده‌ای بتواند، آزادانه به آن بیندیشد و محتوا ایجاد نماید (ر.ک. رؤیایی، ۳۷ :۱۳۷۵) اما با این وجود، ادعاهای رؤیایی در مورد محتوای اشعارش تا حدی به دور از واقعیت است، چرا که در بسیاری از این اشعار به هیچ محتوایی نمی‌توان دست یافت. البته در برخی شعرهای رؤیایی به ویژه در مجموعه‌ی «هفتاد سنگ قبر» بینش شاعر حضور ملموس‌تری دارد. شعرهای معناگریز رؤیایی بسیار فراوان است و شاید یافتن شعرهای معنادار او کار دشوارتری باشد! اما برای نمونه به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

«آن قدر پیش را به پیش راندم/ که هر چه پیش بود پس شد/ و، سپس از پس افتاد/ در چشم‌ها/ وقتی خدا خداحافظی می‌شد/ شلاق و تسمه در هوا مبادله کردند/ زخم دریده را/ تا من/ خود را بچینم/ در زخم چشم بود/ چشمِ میانِ زخم برای زخم، میان بود/ میان مردمک زخم/ زخمِ چشمِ آدمیان بود/ نزدیک پوست دور می‌شدم از پوست/ و باز پوست، میان می‌خواست/ و باز پوست، چشم آدمیان می‌خواست/ -خبر و دیده در مبادله‌ی زخم- ...»

(رؤیایی، در جست‌وجوی آن لغت تنها، ۸۱و۸۰ :۱۳۸۷)

در ابتدای شعر با نوعی تناقض ظاهری (Paradox) مواجه‌ایم: «آن قدر پیش را به پیش راندم/ که هرچه پیش بود پس شد.» از طرف دیگر استعاره و تشخیص‌های به کار رفته در شعر نظیر «میان مردمک زخم »، «تا من/ خود را بچینم» و «باز پوست، چشمِ آدمیان می‌خواست» بر معناگریزی شعر افزوده است. در شعر بعد نیز تصاویری کاملاً خیالی و غیرواقعی نظیر «بستن چهار پا به صیقل سپیده دم» یا این که «در انتهای حافظه لبخند جرعه لطمه خورده و رنجور باشد» و نیز این که «جرعه در سیاهی احشاء یأس تجارب معنی کند»، درک و فهم شعر را کاملاً دشوار و دور از دست‌رس ساخته است:

«...شن با نقیب قافله از راه ماند و/ ما،/ افسار برگرفتیم/ و چهارپایمان را/ به صیقل سپیده دم بستیم./ و مثل نقطه‌ی تعلیق، ماندیم./ در انتهای حافظه لبخند جرعه لطمه خورده و رنجور بود/ و جرعه، در سیاهی احشاء یأس/ با ما از انتقامی عاجز/ تجارت معنی می‌کرد... .»

(رؤیایی، مجموعه اشعار، ۴۱۹ :۱۳۸۷)

بنابراین هرچند معناگریزی و یا دیریابی معنا یکی از ویژگی‌های شعر مدرن امروز است، که شاعران سعی دارند معنا را به تأخیر بیندازند، اما در نهایت می‌باید به گونه‌ای باشدکه خواننده بتواند با آن اشعار ارتباط برقرار نماید. در حالی که در مورد اشعار رؤیایی حتی خوانندگان حرفه‌ای نیز در درک آن‌ها با مشکل مواجه‌اند.

۲-۱-۷- تعهدگریزی

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر مدرن، تعهدگریزی است. این که شعر هیچ‌گونه ایدئولوژی

www.SID.ir

را در خود نپذیرد و در واقع به عنوان وسیله‌ای برای بیان مقاصد و اهداف مختلف قرار نگیرد و صرفاً از منظر زیبایی‌های ظاهری و تکنیکی آن مورد توجه باشد. همان‌گونه که در بیانیه‌ی شعر «حجم» تأکید شده است، شعر «حجم» از هرگونه تعهدی گریزان است و از دروغ ایدئولوژی دوری می‌جوید. (لنگرودی، ج۳، ۷۴۲ :۱۳۸۴) با بررسی اشعار رؤیایی درمی‌یابیم که رؤیایی هیچ‌گونه تعهدی نسبت به جامعه، اخلاق، دانش، ایمان، سیاست و غیره احساس نمی‌کند و حتی در اوج فعالیت‌های مبارزاتی دهه‌ی پنجاه، هم‌چنان از موضوعات سیاسی، اجتماعی به دور می‌ماند و تنها به جنبه‌های زیباشناسانه‌ای نظیر «فرم»، «تصویر» و«هنجارگریزی» اهمیت می‌دهد:

«و آب، که از دیار هرگز/ راهی دراز آمده بود،/ در فکر بود؛/ می‌خواست تا برای نسیم و مرغ/ از نقره زندگی بشود/ و از گیاه، باد./ مرغ و نسیم، زندگی نقره و گیاه/ بگرفت و باز،/ با آب تا دیار هرگز/ ره یافت./ باد است یا که زندگی باد است؟/ در زیر آب، ماهی هشیار از ماهی جوان دگر پرسید.»

(رؤیایی، گزینه‌ی اشعار، ۱۲و۱۱ :۱۳۸۷)

رؤیایی در اشعارش به دردها، رنج ها و غم و شادی‌های مردم هیچ توجهی ندارد و مشکلات جامعه و بشریت درشعرش بازتاب نمی‌یابد. او صرفاً به انعکاس ذهنیاتی می‌پردازد که فراسوی جهان واقعی است و رؤیاگونه به نظر می‌رسند:

«در زیر چترهای رقم/ پاییز شکل مائده‌ای مصلوب دارد/ وقتی صدای نیم رخ تو/ پرهای سبز طوطی را/ ناقوس می‌کند/ و در صدای نیم رخ تو/ ناگاه/ پیمانه‌ی مجهزآتش/ شکل تمام تو است/ که گوشت صریح صورت را/ ماهیچه‌های افشا پر می‌کنند:/ مرداد عقربه‌های گل سرخ!...»

(همان: ۲۶۷)

۲-۱-۸- فردگرایی

یکی از مهم‌ترین محورهای مدرنیته شکل‌گیری فرد به منزله‌ی چهره‌ی اصلی جهان مدرن است، به عبارت دیگر مدرنیته را نظامی از اندیشه‌ها و ارزش‌ها می‌دانند که به پیدایش فردگرایی در جهان مدرن انجامیده است و می‌توان گفت که تمدن مدرن، اولین و تنها تمدنی است که فرد به عنوان موجودی مستقل و خود مختار در آن قابل ارزش است. (ر.ک. جهانبگلو، ۱۰ :۱۳۸۵) در ادبیات مدرنیستی نیز آن چه درباره‌ی «فرد» قابل اهمیت است، «جهان ذهنی» هنرمند است که در اثرش متجلی می‌گردد. همان که «هگل» (Hegel) آن را آزادی عنصر ذهنی مهم‌ترین اصل مدرنیته می‌داند و بر قدرت روز افزون ذهن و خرد آدمی تأکید می‌کند. (ر.ک. احمدی،۲۲ :۱۳۷۷)

در اشعار رؤیایی محوریت با «فرد» است که در سراسر شعرش از وجه برجسته‌ای

Archive of SID

www.SID.ir

برخوردار است. رؤیایی در فراسوی واقعیت‌ها به دنبال دریافت‌های ذهنی و وهمی خویش می‌گردد. همین ذهنیت‌گرایی به همراه دیگر ویژگی‌هایی نظیر «فرم‌گرایی»، «تصویرگرایی» و... باعث شده است تا رؤیایی فردیتی هنجارشکنانه از خود به نمایش بگذارد که منحصر به او باشد و هیچ شاعری نتواند از او پیروی کند و البته در این راه تنها بماند. بیش‌تر اشعار رؤیایی از زبان اول شخص مفرد آغاز می‌گردد و با همین منِ سراینده پایان می‌یابد. به عبارتی دیگر شاعر صرفاً ذهنیات خود را در شعر بازگو می‌کند و به تصویر می‌کشد و بنا به گفته‌ی برخی منتقدان نظیر «عبدالعلی دستغیب» گویا این شاعران به جز «خود» هیچ‌کس و هیچ‌چیز را نمی‌بینند و گویا در دنیای امروز جز نام مبارک آن‌ها چیزی نیست.

(ر.ک. حسین پور چافی، ۳۱۷ :۱۳۸۴)

«... آه، ای مسافران از دریا تا من !/ از دریا/ -از مرتع ستاره و کف-/ تا من،/ دهان گرسنه‌ی ماران-/ از آب‌های کوهان اشتران/ اسبان وحشی/ و قاطران/ از آب‌های هلهله‌های نهانی، ترسیم ناگهانی،/ -ترسیم ناگهانی مهمیز-/ -ترسیم ناگهانی شمشیر-/ از آب‌های تصویر،/ -تصویر فکری از سنگ-/ -ادراکی از سقوط-./ ای شعرهای دریایی!/ آه، ای مسافران از دریا تا من!/ از آب‌ها،/ که شکل درهم امضا دارند/ تا من،/ که واژه‌ی شکسته‌ی رؤیایم... .» (رؤیایی، گزینه‌ی اشعار، ۴و۲۴۳ :۱۳۸۷) رؤیایی از «شعرهای دریایی» به درون خود سفر می‌کند. سفری که از «دریا» و «آب»ها آغاز می‌گردد. از چراگاه ستارگان تا وجود پر از نیاز شاعر، از آب ها، پاییز برگ‌ها و پرواز بی‌گناه گنجشکان تا درون شاعر و... رؤیایی خود را همانند اولین انسان تازه خلق شده با نهادی پاک تصور می‌کند که می‌خواهد به شعرهای دریایی سر بکشد. شاعر در این شعر مدام از درون خود به شعرهای دریایی و از شعرهای دریایی به درون خود سیر می‌کند. «مسافر از من تا من» شاید رساترین پیام این شعر باشد. این نحوه‌ی نگرش و تفکر ناشی از «فردیت» مدرن است که فکر و ذهن رؤیایی را کاملاً احاطه کرده است. «تنهایی» هرچند از موضوعات شعر رؤیایی نیست، اما نشان دهنده‌ی «فردیت» و «ذهنیت‌گرایی» او است. رؤیایی خود را همانند جزیره‌ای تنها بر آب معرفی می کند، اما ادامه می‌دهد که هیچ چیز تنها نیست، بلکه با جزئی از آن چیز همراه است. همان‌گونه که من با «مرگ» و «گذشته‌ی» خود همراه هستم:

«تعریف من جزیره‌ای‌ست/ تنها بر آب/ جزئی از چیزی با چیزش تنها نیست/ جزء تنها نیست/ یک جای مرده در تن/ -حصار محصورم-/ معبر مجبور حرف/ مجهول‌ام/ مرگ معصومم غرق/ غرقاب را دهان و دهانه است/ در حال من گذشته‌ی من جاری ست/ مثل گذشته در گذشته‌ی من/ یک جای مرده بر دریا/ -حالِ همیشه-/ که با همیشه‌اش تنهاست.»

Archive of SID

www.SID.ir

(رؤیایی، در جست‌وجوی آن لغت تنها، ۳-۷۲ :۱۳۸۷)

۳- نتیجه‌گیری

در شکل شعر مدرن ایران که از دهه‌ی چهل و با تأثیر از ادبیات غرب ظهور یافته، یدالله رؤیایی نقش مؤثری ایفا نموده است او با به‌کارگیری ویژگی‌های مدرن نظیر «هنجارگریزی»، «تصویر سازی مدرن»، «فردگرایی»، «معنا گریزی»، «تعهد گریزی»، «ایجاز» و... در اشعارش به عنوان شاعری «فرم‌گرا» شناخته شده است. یدالله رؤیایی که جریان شعر «حجم» را رهبری می‌کند، به علت تأکید بر به‌کارگیری گسترده‌ی عناصر مدرن و بدون توجه به دستاوردهای فرهنگی و ادبی گذشته، نتوانسته است مخاطبان زیادی را به خود جذب نماید. بررسی ویژگی‌های مدرن در شعر رؤیایی و روشن ساختن نکات قوت وضعف اشعارش، سرمایه‌ی ارزش‌مندی پیش روی شاعران نوگرایی می‌گذارد که سعی در به‌کارگیری تجربیات تازه‌ی شعر خود دارند. با وجود این رؤیایی یکی از شاعران مدرن ایران به شمار می‌آید.

پانوشت‌ها:

۱- آوانگارد (Avant-garde) «پیش‌تاز» اصطلاحی نظامی و سیاسی که در زبان فرانسوی برای طلایه و جلودار لشکر یا جنبش سیاسی به کار می‌رود. در ربع آخر قرن نوزدهم این اصطلاح در متن‌های فرهنگی و سیاسی نیز ظاهر شد و به تدریج بیش‌تر در مفهوم فرهنگی-هنری تداول یافت و در مورد جمعی از هنرمندان و نویسندگان به کار رفت که به تجربه های تازه در سبک، شکل و موضوع و تکنیک آثار هنری و ادبی رو می‌آورند.... . (میرصادقی، ۶۷ :۱۳۸۵)

۲- احمدرضا احمدی با انتشار مجموعه‌ی طرح در سال ۱۳۴۱ این جریان شعری را بنیان گذاشت؛ شعری که با سنت و نیز با نیما سر ستیز داشت. شاعران موج نو از درون‌مایه‌ها بیزار بودند و تنها با فرم شعر، فضای شاعرانه ایجاد می‌کردند. از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر آن‌ها: حس‌آمیزی‌های ناآشنا، عبارات دور از ذهن، تصویرسازی‌های بی اندازه، پارادوکس‌های وحشی، دشواری‌های دستوری و زبانی و... می‌توان نام برد. (تسلیمی، ۱۶۴ :۱۳۸۳)

۳- برای اطلاعات بیش‌تر به کتاب «از سکوی سرخ» که شامل گفت‌وگوی حبیب‌الله رؤیایی با یدالله رؤیایی است، مراجعه شود.

۴- از آن‌جا که سه اثر از رؤیایی سال انتشار آن ها ۱۳۸۷ می باشد، برای مشخص شدن وجه تمایز میان آن‌ها ، نام آثار نیز ذکر گردیده است.

Archive of SID

www.SID.ir

۵- جهت دست‌یابی به اطلاعات بیش‌تر به کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیات» از کورش صفوی مراجعه شود.
۶- برای آشنایی بیش‌تر و خواندن این شعر به کتاب «مکتب‌های ادبی» از سید حسینی می‌توان مراجعه نمود.
۷- مخالفت قیاس آن است که کلمه، موافق قواعد لغت و دستور ساخته نشده باشد و به آن مخالفت قیاس صرفی و لغوی نیز می‌گویند. (ر.ک. همایی، ۱۱ :۱۳۷۵)
۸- این عنوان از مقاله‌ای با نام «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رویایی» نوشته‌ی عباس خائفی و محسن نورپیشه اخذ شده است .
۹- این عنوان از کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیات» نوشته‌ی کورش صفوی گرفته شده است.
۱۰- «یونسکو» در مقاله‌ای راجع به کافکا، درک خود از این واژه را به صورت زیر بیان کرد: «ابسورد چیزی است که عاری از منظور است... انسان از ریشه‌های مذهبی، متافیزیکی و فوق طبیعی خود جدا شده، انسان گم شده است. همه‌ی کنش‌های او بی‌معنا، عبث و بی‌فایده شده‌اند.» تئاتر ابسورد تلاش می‌کند تا درک خود از بی‌معنا بودن وضعیت بشری و نقص رهافیت‌های منطقی را با کنار گذاشتن کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند که این احساس تشویش متافیزیکی درون‌مایه‌ی اصلی نمایش‌نامه‌های بکت، آداموف، یونسکو، ژنه و... است.» (اسلین، ۷و۲۶ :۱۳۸۸)

منابع

۱- احمدی، بابک. (۱۳۷۷). **مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی**، چ۱، تهران: مرکز.
۲- اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). **تئاتر ابسورد**، مترجم مهتاب کلانتری/ منصوره وفایی، چ۱،تهران: کتاب آمه.
۳- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). **طلادرمس**، چ۳، تهران: زریاب.
۴- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). **گفتمان نقد**، چ۱، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۵- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). **گزاره‌هایی در شعر معاصر ایران**، تهران: اختران.
۶- جهانبگلو، رامین. (۱۳۸۵). **مدرن‌ها**، چ۳، تهران: مرکز.
۷- حسین‌پورچافی، علی. (۱۳۸۴). **جریان‌های شعر معاصر فارسی**، تهران: امیرکبیر.
۸- داد، سیما .(۱۳۷۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چ۲، تهران: مروارید.
۹- رؤیایی، یدالله. (۱۳۸۷). **گزینه‌ی اشعار**، چ۱، تهران: مروارید.
۱۰-_____. (۱۳۸۷). **در جست‌وجوی آن لغت تنها**، چ۱، تهران: کاروان.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۱-_____. (۱۳۸۷). **مجموعه اشعار**، چ۱، تهران: نگاه.
۱۲-_____. (۱۳۸۴). **هفتاد سنگ قبر**، چ۱، شیراز: داستان‌سرا.
۱۳- رؤیایی، حبیب الله. (۱۳۵۷). **از سکوی سرخ**، چ۱، تهران: مروارید.
۱۴- سید حسینی، رضا. (۱۳۷۶). **مکتب‌های ادبی**، ج۱، چ۱۰، تهران: نگاه.
۱۵- شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۸۴). **تاریخ تحلیلی شعر نو**، چ۵، تهران: مرکز.
۱۶- صفوی، کورش. (۱۳۷۳). **از زبان‌شناسی به ادبیات**، چ۱، تهران: چشمه.
۱۷- میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). **واژه‌نامه‌ی هنر شاعری**، تهران: مهناز.
۱۸- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۳). **درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات**، چ۱، اهواز: رسش.
۱۹- نوروزی، جهان‌بخش. (۱۳۸۰). **معانی و بیان او۲**، چ۲، شیراز: کوشا مهر.
۲۰- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چ۱۲، تهران: هما.

مقاله‌ها

۱- بامن، زیگمون. (۱۳۸۰). «مدرنیته چیست؟»، **مدرنیته و مدرنیسم**، مترجم حسینعلی نوذری، چ۲، تهران: نقش جهان ، ص ۲۵.
۲- خائفی، عباس و نورپیشه، محسن. (۱۳۸۳). «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی»، **فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی**، شماره‌ی ۵، ص ۵۵.
۳- شیری، علی اکبر. (۱۳۸۰). «نقش آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی»، **رشد آموزش زبان و ادب فارسی**، شماره ۵ ، ص ۹-۱۲.

Archive of SID

www.SID.ir