بررسی تکنیک‌های حجم‌ساز در کتاب «هفتاد سنگ قبر» اثر یدالله رویایی

دکتر محمدعلی زهرازاده *
علیرضا رعیت حسن‌آبادی[**]

چکیده

شعر حجم یا حجم‌گرایی (Espacementalisme) یکی از جریان‌های مهم شعری ایران است که در زمستان ۱۳۴۸ با انتشار بیانیه شعر حجم رسمیت پیدا کرد. از میان تمام کسانی که این بیانیه را امضا کردند، یدالله رویایی توانست با اشعار خود این جریان شعری را نهادینه کند و برجسته‌ترین شاعر حجم‌سرای ایران و جهان لقب بگیرد.

یکی از ویژگی‌های شعری رویایی، زبان ویژه او و ساختارشکنی‌های زبانی است. اتفاق‌های شاعرانه‌ای که در زبان شعری او رخ می دهد بسیار قابل تامل است.

در این مقاله به بررسی برخی تکنیک‌های شاعرانه حجم‌ساز در کتاب «هفتاد سنگ قبر» اثر «یدالله رویایی» پرداخته می‌شود.

واژه‌های کلیدی

شعر حجم، یدالله رویایی، هفتاد سنگ قبر، تکنیک‌های شاعرانه

---

* دانشگاه سیستان و بلوچستان، گروه زبان و ادبیات فارسی، ایران، سیستان و بلوچستان.

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

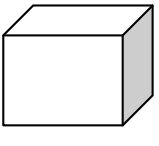
شعر حجم یا حجم‌گرایی (Espacementalisme) یکی از جریان‌های مهم شعری ایران است که در زمستان ۱۳٤۸ با انتشار بیانیه شعر حجم رسمیت پیدا کرد. بارقه‌های اولیه ظهور این جریان شعری در کتاب «دلتنگی‌ها» یدالله رویایی و اشعاری از بیژن اسلامپور نمود پیدا کرد. (رویایی،۱۳۸٤:۲۲)

بیانیه شعر حجم

«حجم‌گرایی نه خودکاری است نه اختیاری، جذبه‌هایی ارادی است یا اراده مجذوب است. جذبه‌اش از زیبایی است. اراده‌اش از شور و شعف است. از توقع فرم و از دل بستن به سرنوشت شعر. اسپاسمانتالیسم، سورئالیسم نیست. فرقش این است که از سه بعد به ماوراء می‌رسد و در این رسیدن فقط در یک‌جا با هم ملاقات می‌کنند. در جهیدن از طول گرچه در این‌جا هم جست فوری است. حجم‌گرا در این جست، خط سیر از خود به جا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعد طی شده است و این سه بعد اسکله می‌سازد تا خواننده شعر حجم را به جایی برساند که شاعر رسیده است.» (رویایی،۱۳۵۷ : ۳٦ و ۳۷)

«شاعر با این طرز فکر، اثری از وابستگی خود به چیزها، اثری در پشت سر باقی نمی‌گذارد تا به مدد ارجاعی خارج از زبان، خوانش معینی از شعر خود دیکته کند. برعکس اسپاسمانی از نگفته (نا-گفته) برجای می‌گذارد، حجمی ذهنی در عبور از حیات زبانی شعر و نیز عبور از حیات زبانی شاعر البته اگر وجود داشته باشد.» (رویایی، ۱۳۸۱: ۱۳)

در واقع کمترین حد شعر حجم، همان حرکت در سه بعد است که شکل آن به صورت زیر است:



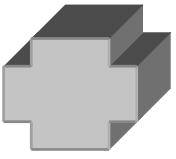
شکل شماره یک

شکل سه بعدی مکعبی (شکل شماره یک)، ساده‌ترین مدل شعر حجم است و از ویژگی‌های شعر حجم این است که امکان حرکت از حقیقت به فراحقیقت به شکل‌های

www.SID.ir

مختلف وجود دارد و هر یک از اضلاع مسیری برای رسیدن به سورئال است. مثلاً این سیر می‌تواند به شکل‌های زیر باشد:

شکل شماره دو



شکل شماره سه

منظور از آوردن شکل‌های یک و دو و سه این است که شعر حجم امکان سیر در سه بعد، به هر شکل دلخواه است.

از میان تمام کسانی که این بیانیه را امضا کردند، یدالله رویایی توانست با اشعار خود این جریان شعری را نهادینه کند و برجسته‌ترین شاعر حجم‌سرای ایران و جهان لقب بگیرد. یکی از ویژگی‌های شعری او، بافت زبانی است. رویایی خود در این باره می‌گوید: «وقتی شما از «بافت زبانی» در شعر من حرف می‌زنید و طرح سؤال می‌کنید، من به آن تجربه‌ها و تمرین‌ها، و به آن زحمت‌ها و ورزهای زبانی‌ای فکر می‌کنم که روزها و شب‌ها بر سر آن تامل کرده‌ام تا آن عوامل پنهان و آشکار زبان را، زبان فارسی را بهتر بشناسم تا بتوانم در شعرم تظاهر تازه‌ای به آنها بدهم.» (رویایی،۱۳۵۷: ۱۸)

اما این بافت زبانی در شعر او همواره با ساختارشکنی‌های زیبایی همراه بوده است. کاری که خود وی از آن به «رفتاری تازه با لغت‌های نه تازه» نام می‌برد: «چه بسا در شعرهایم خطر کرده‌ام تا بتوانم در نظام‌های صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم، و با این رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام، رفتاری تازه با لغت‌هایی نه تازه، که نقشی دیگر و مسکنی دیگر در عبارت‌ها و مصرع‌هایم برای آنها می‌ساخت. از اندیشه‌ای که بر سر یک حرف اضافه مثلاً «از» مصرف کرده‌ام، تا استعمال تازه‌ای از یک قید و تا حضور بی‌سابقه‌ای از یک جمله کوچک در یک عبارت بزرگ، از کاربرد یک علامت صوتی تا صفتی با کاربرد تازه. این‌ها همه آن چیزی را می‌رساند که شما با عنوان «بافت زبانی» از آن نام بردید.» (همان)

Archive of SID
www.SID.ir

اما شعر حجم که نمود عینی آن اشعار رویایی است در بیانیه شعر حجم «پریدن‌هایی از سه بعد» معرفی شده است. (همان: ۵۵)

«سورئالیست‌ها با تصرف در شکل شی و گاه در حالت شی به سورئال می‌رسند. به ماوراء واقعیت به طور کلی خواننده می‌تواند از آن ماوراء با عبور از یک خط به واقعیت مادر برسد اما حجم‌گرا به تصرفی این‌گونه در شی بس نمی‌کند بلکه به جستجوی علت غائی استواو بدواً از واقعیت یک عبور ذهنی (Mental) دارد به طوری که وقتی از آن سوی واقعیت بیرون می‌آید با یک تجربه و با یک واحد حرف بیرون می‌آید و همان واحد حرف را حجمی برای رفتن به ماوراء واقعیت می‌کند و همان واحد حرف یک پلکان، یک اسکله، یک فاصله فضایی (Espacement) برای شاعر می‌سازد تا به ماوراء واقعیت عبور شده بجهد.» (همان:۳۷)

هفتاد سنگ قبر

یکی از مهم‌ترین آثار حجمی رویایی، کتاب هفتاد سنگ قبر است که هفتاد متن سنگ، اشعار این کتاب را تشکیل می‌دهند.

اشعار این کتاب از «متن» و « خارج متن» تشکیل شده‌اند. رویایی در مقدمه کتاب می‌آورد:

«در متن سنگ‌ها، عامل وحدت‌دهنده مفهومی به نام «مرگ» است. یعنی متن‌ها یک نخ هدایت‌کننده دارند که در تکوینشان سهم دارد اما در «خارج از متن»ها مفاهیمی آمده است که ربطی به مرگ ندارند. و سنگ قبر ترکیبی از این هر دو است: متن و سرلوحه سنگ که متن نیست ولی متن را با خود به گوشه می‌برد. (رویایی، ۱۳۸۷: ۱۰)

در این کتاب، نحوه کنار هم قرار گرفتن «متن» و «خارج متن» از اساسی‌ترین ارکان ایجاد حجم است. اشعار غالباً دو تکه و ترکیب «متن» و «خارج متن» است اما در برخی اشعار از «خارج متن» خبری نیست. در برخی دیگر شاهد حضور بیش از یک «خارج متن» و «متن» هستیم. در برخی اشعار «متن» بر « خارج متن» مقدم شده است و در برخی دیگر شاهد تقدیم «خارج متن» بر «متن» می‌باشیم.

www.SID.ir

در واقع در این کتاب دقیقاً به این گفته از بارت می‌رسیم که:

«متن (texte) به معنای بافته(tissu) است؛ اما در حالی که ما تا کنون همواره این بافته را به عنوان یک محصول، به عنوان نوعی پوشش حاضر و آماده‌یی، در نظر گرفته‌ایم که در پس آن معنای (حقیقتِ) کما بیش نهانی جای گرفته. » (بارت، ۱۳۸٦: ۸۹)

در این مقاله به تکنیک‌های شاعرانه‌ای که شاعر در این کتاب از آنها استفاده کرده است، پرداخته می شود.

استفاده از بینامتنیتب[1]

بینامتنیت (Intertextuality) یا روابط بینامتنی موضوعی است که «نخست‌بار در زبان فرانسه و در آثار اولیه ژولیا کریستوا مطرح شد. کریستوا در جستارهایی چون «متن در بند» و کلام، مکالمه، رمان» آثار نظریه‌پرداز ادبی روس، میخاییل باختین را به دنیای فرانسه زبان معرفی می‌کند.» (آلن، الف۱۳۸۵ :۳۰)

«از دید کریستوا، بینامتنیت اصطلاحی حاکی از سرشت مکالمه‌ای زبان است. متن ادبی دیگر نه یک موجود یکتا و خود آیین، بل حاصل مجموعه‌ای از رمزگان‌ها، سخن‌ها و متن‌های از پیش موجود انگاشته می‌شود. از این نظر هر کلامی در یک متن منشی بینامتنی دارد و از این رو باید نه تنها بر حسب معنایی که گمان می‌شود در خود متن وجود دارد، بل هم‌چنین برحسب مناسبات معناداری خوانده شود که از خود متن فراتر رفته به عرصه مجموعه‌ای از گفتمان‌های فرهنگی وارد می‌شود. بینامتنیت از این نظر برداشت‌های مرسوم و متعارف ما از درون و برون متن را به پرسش کشیده معنا را چیزی می‌انگارد که هرگز نمی‌تواند در چهارچوب خود متن گنجیده و به آن محدود شود.» (همان: ۱۲۹)

یکی از شاعرانگی‌های رویایی در این کتاب، ایجاد روابط بینامتنی بر اساس نامی است که بر هر سنگ قبر گذاشته است. شاعر هر سنگ قبر را بر اساس محتوا و خارج متن آن نامی گذاشته است و بر عکس بر اساس نام، سنگ قبری آورده است. این رابطه دوطرفه در تمام

1 ـ (Intertextuality)

Archive of SID
www.SID.ir

اشعار وجود دارد. این نام‌ها به قول وی «نمای کار است.» (رویایی، ۱۳۸۷: پشت جلد)

در فهرست نام سنگ‌ها با سه دسته نام روبرو هستیم:

الف) نام‌هایی که برای خواننده آشناست مثل سنگ حسنک، سنگ شبلی، سنگ یزدگرد، سنگ سقراط و ...

در این سنگ‌ها خواننده برای کشف تمام و کمال معنا و زیبایی شعر نیاز به آگاهی و تسلط نسبت به متون زیادی دارد. در واقع شاعر با استفاده از بینامتنیت و ارجاعات بینامتنی که با استفاده از این نام‌گذاری ایجاد کرده است به ایجاد حجم پرداخته است. به عنوان مثال در صفحه ۱۷ کتاب شعری آورده شده است که در فهرست با نام «سنگ حسنک» معرفی شده است که آشنایی با داستان حسنک در کتاب تاریخ بیهقی، به فهم بیشتر آن کمک می‌کند. دقت در متن این سنگ که در ادامه آمده است رابطه بینامتنی این سنگ با داستان حسنک را مشخص می‌کند.

سنگ حسنک:

«سیاه

مثل کفر اینجا

قلب کیست اینجا که بیزارم از کجا می‌گیرد

قلب تو، یک حرف

حرف قلب مرا می‌گیرد.

پنج انگشت دست به شکل برج دعا تراشکاری می‌شود با طرح بال که روی آن می‌آید از بالا. اشیاء داخل مقبره که اتاقک متروکی است: برگ انجیر، قاب بی‌تصویر، و تسبیح با دانه‌های سیاه بگذارند در ذکر حسنک که می‌گفت: در آسمان پرنده حرف اضافی است.»(همان: ۱۷)

در شعر فوق تسبیح سیاه نماد تزویر و روی و ریاست که با فضای داستان حسنک قرابت دارد. تسبیح سیاه نشان سوء استفاده از دین است.

اما جمله «در آسمان پرنده حرف اضافی است» که از زبان حسنک آورده شده است به این معنا است که در این روزگار و با این وضع در آسمان پرنده نباشد، بهتر است. نکته پنهان در

www.SID.ir

این روایت، وجود عاملی به نام سنگ است که در ایجاد رابطه بینامتنی بین حسنک و پرنده و آسمان نقش بازی می‌کند. لازم به توضیح است که بیهقی در شرح ریاکاری و ظاهرسازی عمال حکومتی زمان حسنک می‌آورد: «و حسنک را به پای دار آوردند، نعوذبالله من قضاالسو و پیکان را ایستانیده بودند که از بغداد آمده‌اند، و قرآن خوانان قرآن می‌خواندند.» (بیهقی، ۱۳۷۰: ۱۸٦)

«و آواز دادند که سنگ دهید، هیچ کس دست به سنگ نمی‌کرد و همه زارزار می‌گریستند خاصه نیشابوریان، پس مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند. (همان:۱۸۷)

«او رفت و آن قوم که این مکر ساخته بودند نیز برفتند.» (همان: ۱۸۷)

در ضمن یادآوری می‌شود که رنگ سیاه نماد عباسیان بوده است که در ایجاد ارتباط نقش دارد. دوباره تاکید می‌شود که بدون آگاهی ذهن مخاطب از داستان حسنک دریافت او از شعر چیزی غیر از برداشت مذکور می‌باشد.

ب) نام‌هایی که در ابتدا برای خواننده آشنا نیست ولی با مطالعه متن سنگ، پرده ناآشنایی از ذهن خواننده برداشته می‌شود. مثال بارز این نام‌ها سنگی است به نام «سنگ خسرو» که خواننده در ابتدا آشنایی ذهنی با «خسرو» ندارد. اما عبارت زیر که در «خارج متن» آن آمده است، ما را به این نتیجه می‌رساند که احتمالاً منظور شاعر از «خسرو»، «خسرو گلسرخی» است:

«اشیا داخل مقبره: یک قفل بزرگ مستعمل، و چیزهایی سرخ مثل: سکو، گل، نژاد، زبان و شراب. و چیزهایی سبز مثل: سر، پاییز، و باد در درخت بید.» (همان: ۱۰۱)

که اولاً وجود واژه‌هایی چون قفل و گل و سرخ، دوم ضرب‌المثل «زبان سرخ سرسبز می‌دهد بر باد» که به طرزی هنرمندانه درآن گنجانده شده است، ما را به مفهوم اعدام «خسرو گلسرخی» توسط رژیم سفاک پهلوی می‌رساند.

نام‌های دسته ب، در واقع پس از کشف به کارکرد بینامتنی اشاره شده در گروه الف می‌رسند.

ج) نام‌هایی که مانند نام‌های گروه ب برای خواننده ناآشنا هستند و کشف زیبایی‌های شعر بر این اساس استوار است که خواننده آثار قبلی شاعر را مطالعه کرده باشد.

www.SID.ir
Archive of SID

به عنوان مثال «سنگ بادیه» که در آن آمده است: «برای بادیه‌نشین که اهل پرخاش بود و اهل ملامت. و مادرش به او می‌گفت: تفنگ گیسوطلایی و او به مادرش گفته بود: تمام حرف بر سر گفتن حرفی است که از گفتن آن عاجزیم.» (همان: ١٤) که با این شعر از کتاب رابطه دارد.

سایر نام‌گذاری‌ها ترکیب حالات الف و ب و ج است .

استفاده از جناس

جناس اعم از تام و ناقص، در این کتاب به کرات استفاده شده است که غالب آنها کارکردی نو دارند. در زیر نمونه‌هایی از این کارکرد آورده شده است.

«جن مجنون را دارد آن‌کس که دانه از دانستن بر می‌دارد.» (همان: ۲۰)

ترکیب جن مجنون بسیار بکر است و برداشتن دانه از دانستن، مفهومی حجمی دارد. درضمن بر می‌دارد هم به معنای برداشتن و هم به معنای دانه برداشتن است که ایهامی به کار رفته است.

«و مرگ مصرف تن

و تن مصرف من

بود.» (همان:۱۵)

«الفبا از بام‌های شهر خون ناخوانا را بر دیوار می‌زد.» (همان:۹۸)

ترکیب «خون ناخوانا»، به شعر معنایی سیاسی می‌دهد. مفاهیم سیاسی و انتقادی اجتماعی، یکی از ابعاد جدانشدنی شعر رویایی است. به عنوان مثال، شعر زیر که شاعر برای ادای مفهوم سیاسی خود استفاده‌ای فوق‌العاده از جناس کرده است.

«در طرح ناتمام یک ساطور رویا مدام از سطر می‌افتد.» (همان:۱۲۲)

که بین سطر و ساطور جناس وجود دارد. تکه شعر زیر که در قسمت دیگر کتاب آمده است در فهم شعر ما را کمک می‌کند.

«و در پایین سنگ دستی از میان کتاب سکوت را بر می‌دارد و خواجو کلمه‌هایی که از

www.SID.ir

سطر افتاده‌اند می‌خواند.

زیر
چه سختی
دارد
خاک» (همان:۵۵)

در دو عبارت فوق «از سطر افتادن» به معانی زیر نزدیک است:

به هم ریخته‌شدن، افتادن و سقوط. هم چنین در عبارت «رویا مدام از سطر می‌افتد.» می‌توان سطر را بن فعلی ساطور گرفت و نیز از سطر افتادن را، افتادن به سبب سطر معنی کرد که سطر همان بن فعلی ساطور است و افتادن را مرگ گرفت. در ضمن در کلمه ساطور هم حروف سطر (س ط ر) وجود دارد و هم حروفی از کلمه رویا (ا و ر) که این جنبه از «از سطر افتادن» رویا در شکل ناتمام ساطور، بسیار قابل توجه است و حامل معانی بسیاری است. ذکر این نکته لازم است که رویا، تخلص شاعر نیز است.

«اینجا
پشت در چه همهمه‌ای هست
شاید دریچه پشت ندارد» (همان: ۱۰٤)

«و در اندیشه حلاج هنوز پنبه شاد می‌شد از ضربه
با چند تاول باز و لبخندی مثل تاول باز.
وقتی که شاد خسته از خرد شاد به رویا نوشت: زمان شکل سپیده دم دارد.» (همان: ۱۳۵)

که شاد اول به معنای حلاجی پنبه، شاد دوم، اسم خاص و شاد سوم، صفت خرد است.

«و روی لاشه شولا
منقار می‌گذارد.» (همان: ۱۵۱)

«و بر بالای سرش هفتی شدید بنا کرد و به پژواک فریاد زد: سبعاً شداداً» (همان: ۹۵)

«در میان قیل و قال، با کلمه‌هایی بی‌دلیل که بی‌دلیل پهلوی هم قرار گرفته بودند. پهلوی بی‌دلیل هم بودند.» (همان: ۷۱)

www.SID.ir
Archive of SID

که قیل با قال و دلیل جناس دارد و بی‌دلیل اول به معنای بی‌دال و مدلول (که دال و مدلول از اصطلاحات ادبی است)، بی‌دلیل دوم به معنای بی‌جهت است که با هم جناس تام دارد.

«تمام حرف بر سر گفتن حرفی است که از گفتن آن عاجزیم.» (همان: ١٤)

که حرف اول به معنی سخن و بحث و حرف دوم به معنی حرف (حروف الفبا) می‌باشد.

«سیاه
مثل کفر اینجا
قلب کیست اینجا که بیزارم از کجا می‌گیرد
قلب تو، یک حرف
حرف قلب مرا می‌گیرد.» (همان:۱۷)

که قلب در دو معنای قلب صنوبری انسان و قلب به معنای وارونه آمده است. حرف نیز به دو معنای حرف (حروف الفبا) و سخن به کار رفته است.

استفاده از حروف اضافه به ویژه حرف «از»

یکی از استفاده‌هایی که از حروف اضافه شده است، ایجاد ایهام است.

مثال:

«همیشه خواب من از بستن کتاب
حالا کتاب باز من از خواب» (همان:۱۳)

در عبارت فوق «از بستن کتاب» به چند معناست. اول اینکه خواب من پس از بستن کتاب است. دوم اینکه خواب من در اثر بستن کتاب است که معنایی سیاسی با خود به همراه دارد. علاوه بر این جمله به این معنا نیز می‌تواند باشد که خواب من از جنس بستن کتاب است. یعنی خواب بستن کتاب (تعطیلی نشر؟ نابودی؟ و...) است. که حرف «از» در ایجاد معناهای چندگانه تاثیرگذاشته است.

یکی از تکنیک‌های رویایی در استفاده از حروف اضافه به ویژه حرف «از»، این است که

www.SID.ir

دو جمله را با یک حرف اضافه ترکیب می‌کند. در واقع حرف اضافه هم به جمله اول و هم به جمله دوم متعلق است. به عنوان مثال:

«سیاه مثل کفر این جا
قلب کیست که بیزارم از کجا می‌گیرد
قلب تو یک حرف
حرف قلب مرا می‌گیرد.» (همان:۱۷)

در عبارت فوق حرف «از» هم به بیزارم و هم به کجا متعلق است.

جمله اول: قلب کیست که بیزارم از آن
جمله دوم: از کجا می‌گیرد

«دست می‌شویم از این ایمان
کوچه می‌گیرم از این دیوار
سنگ می‌افکنم از چاه
در چاه
آشنا بیگانه
سبحه می‌پژمرد از انگشت
دانه دیوانه.» (همان:۲۰)

«از این ایمان» و «از این دیوار» هم به جمله قبل از خودشان و هم به جمله بعد متعلقند.

دست می‌شویم از این دیوار از این ایمان کوچه می‌گیرم
کوچه می‌گیرم از این دیوار از این دیوار سنگ می‌افکنم

علاوه بر این «از» کوچه دیوار گرفتن ترکیبی است که به معنی نابودی کوچه است. کوچه بی‌دیوار کوچه نیست و این ترکیب سالبی با کمک حرف «از» رخ داده است.

«پژمردن انگشت از تسبیح و سبحه» هم به لطف استفاده از حرف «از» معناهای متعدد و زیبایی گرفته است.

نخستین معنا سببیت است. «ازِ« سببی. معنای دوم این است که دیگر انگشت تسبیح

www.SID.ir
Archive of SID

نمی‌شود. اما معنای عرفانی آن این است که انگشتی که با آن ذکر تسبیح گفته می‌شود در عمل تسبیح اثر می‌کند و این اندیشه‌ای عرفانی است.

«مثل درخت

مرگ من از سر

آغاز می شود.» (همان:۲۳)

در عبارت فوق «از سر» هم معنی دوباره و هم معنای «از بالا» می‌دهد.

«و سایه صادق که در نگاه چیزی از انتظار می‌دید وقتی که گفت: در تو انتظار نظربازی است.» (همان:۲۹)

چیزی از انتظار می‌دید: چیزی از جنس انتظار می‌دید، از انتظار چیزی در نگاه می‌دید

«کی پلک من از منظره می‌افتد؟» (همان:٤٠)

«افتادن از چیزی» اصطلاحی است که به معنای غافل شدن است. مثلاً در عبارت «از درسش افتاد» یعنی مشغول کاری شد که از درسش او را غافل کرد. در عبارت فوق نیز یک معنا این است: کی پلک من (نگاه من) از منظره غافل می‌شود؟

معنای دیگر این است: پلک من جزیی از منظره است.

اما پلک افتادن به معنی خوابیدن است که به معنی غفلت است.

استفاده از تضاد

یکی از پرکاربردترین موارد، استفاده‌ای است که شاعر از تضاد کرده است. تکنیکی که آگاهانه در خدمت حجم در آمده است.

« در زیر فکر رفتن

وقتی که فکر، بالا می‌ماند.» (همان: ۲۳)

«حضور من در اینجا

غیبت تو در این جاست.» (همان: ۲۷)

«و خالی نگاه را تصادم دو نگاه پر می‌کند.» (همان: ۵۲)

www.SID.ir

«کمال در آخر نیست
و آخر نیست
که انسان تنی مردنی دارد
و روزهایی نمردنی.» (همان: ٢٤)

استفاده از صنعت قلب

«در برابرم برابری است
سنگِ برابر
برابری از سنگ
دانه‌ای که آسیابم از خون می‌چرخد» (همان:۹۵)
«آن‌جا که با تو بودم
آگاه مرگ بودم
این جا که بی تو اما
یک مرگ آگاهم»(همان:۹۲)
« و کَی را صورتی از جا گرفت
و جای صورت من شد»(همان: ۹۳)

« آن جا
میوه بر درخت اگر بودم
این جا
درختی در میوه‌ام.» (همان:۱۲۲)

«در میان قیل و قال، با کلمه‌های بی‌دلیل که بی‌دلیل پهلوی هم قرار گرفته بودند پهلوی بی‌دلیل هم دیگر بودند.» (همان: ۷۱)
«زندانیان میل

www.SID.ir
Archive of SID

با میل‌های زندانی

ـ افروخته‌های فرسخ در وقت ـ

ـ در من ـ

با او می‌گریند.» (همان:۱۱۵)

استفاده از لغات عربی

یکی از شاعرانگی‌ها در این کتاب استفاده‌ای است که شاعر در استفاده از لغات عربی کرده است. مثال‌های زیر نمونه‌ای از این شاعرانگی است.

داخل مقبره مفهوم‌هایی از عشق و اهورا را در مثلثی از اشراق بگذارند. برای لیالی که می‌گفت: ظلمت از عدل ظهر می‌میرد.» (همان: ۱۳٦)

اصطلاح عدل ظهر یعنی دقیقاً زمان ظهر که بین عامه رایج است و در این عبارت به صورت ایهامی آورده شده است. هم به معنای زمان ظهر و هم به معنای عدل و عدالت است.

البته نمونه‌ای از این کارکرد در دیگر آثار رویایی وجود دارد به عنوان مثال شعر زیر:

«ظلمت از عدل ظهر می‌میرد

و عدل ظهر از ظهر، از تولد ظلمت» (رویایی، الف ۱۳۸۷: ۱۲٤)

نمونه‌ای دیگر از این استفاده از کلمات عربی در «سنگ مافان» آمده است. مافان به عربی به معنی«آنکه مردنی است» یا «آنچه که مردنی است» می‌باشد. معنای حجمی و شاعرانه مافان را در سنگ قبر او می‌توان یافت:

«مافان همیشه شبیه کسی بود، گاهی شبیه کسی دیگر. در «ما» خود می‌مرد، و باز زنده در شباهت خود می‌شد. و «زنده در شباهت بودن» را چیزی شبیه به مردنِ در «ما» می‌دید.(همان: ۹۲)

شبیه این کارکرد را می‌توان در سنگ هومن یافت:

«پنج انگشت دو تا دست، نه از یک نفر، به شکل برج دعا و حلقه درهم، در گوشه‌ای بالای سنگ کنده می‌شود با یک درخت بادام بر فراز گور کاشته شده است و در زمین پایین

www.SID.ir

سفره‌ای از شن هست با کلماتی آبی بر روی آن، و بر سر سفره هومن از نامش چیزی می‌کند و به دیگری می‌دهد که هومن همیشه به خود می‌گفت: «دیگری» اگر باشد.

کی پلک من از منظره می‌افتد؟
(وقتی تو می‌آیی می‌پرسم)
و تو
چسبیده به پلک من،
می‌مانی
(ربانی)!» (همان: ٤٠)

هومن ترکیبی است از دو کلمه «هو» و «من» که «هو» در زبان عربی به معنای «او» و «من» به معنای «چه کسی؟» می‌باشد. در ضمن من به منِ فارسی ایهام دارد. در واقع دو معنای هومن بر این اساس، «او چه کسی است؟» و «او من است» می‌باشد که شاعر دقیقاً از این دو معنا در ایجاد مفهوم استفاده کرده است. مفهوم اصلی شعر اتحاد و یکی شدن عاشق و معشوق است که شاعر به طرزی هنرمندانه از کلمه «هومن» این کارکرد را بیرون کشیده است. این مفهوم در عباراتی چون «دو تادست»، «حلقه درهم» و «چسبیده به پلک من» دیده می‌شود. تجلی این مفهوم در این عبارت است: «از نامش چیزی می‌کند و به دیگری می‌دهد. که هومن همیشه به خود می گفت: «دیگر» اگر باشد.»

کافی است در عبارات و مفاهیم فوق مفهومی به نام مرگ که جان مایه همه اشعار کتاب است، گنجانده شود تا بی‌نهایت معنا به صورت حجمی ایجاد شود که بسیار زیبا و قابل تامل است.

از نمونه‌های دیگر:

«و در اندیشه حلاج هنوز پنبه می‌شد از ضربه» (همان: ۱۳۵)

«و بر بالای سرش هفتی شدید بنا کرد و به پژواک فریاد زد: سبعاً شداداً» (همان: ۹۵)

«و یادگاری‌هایش را از جعفرآباد دامغان بردارند و داخل نرده بگذارند برای لادری که

www.SID.ir
Archive of SID

گفت: می‌داند عبارت از چیست و عبارت از چیزی نبود.

تضاد ایجاد شده بین «لاادری» و «می‌داند» زیبا و شاعرانه است.

ساختارشکنی نحوی

در کتاب چند مورد بسیار زیبا از ساختارشکنی نحوی به ویژه در افعال دیده می‌شود که به جا و پرمعنا استفاده شده است و حامل اندیشه‌هایی بلند است.

«در وقت مرگ
فهرست کین اگرم بود
انگور می‌شدم
و می‌فشردمم.» (همان: ١٤)

استفاده از مصدر اول شخص در حالت فاعلی و مفعولی به صورت هم زمان که در ادبیات فارسی کم سابقه است.

«با گام‌های زایر
ای آنکه بر من می‌آیی
آیا
حرف من از تو می‌گذرد
از حرف گام‌های تو بر خاک.» (همان: ۱۵۹)

استفاده از آیا به جای بیا در عبارت فوق کارکردی ساختار شکنانه دارد.

شعر تصویری[1]

یکی دیگر از ابزارهای رویایی در ایجاد حجم استفاده از اشعار تصویری است.

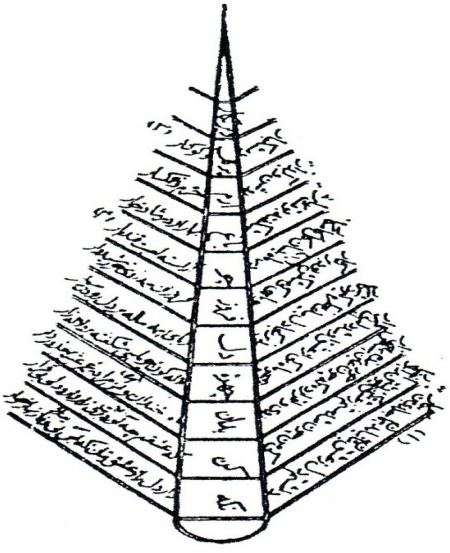
کلی‌ترین تعریفی که می‌توان از شعر تصویری ارایه کرد این است که ظاهر شعر، به شکل چیزی باشد. بر طبق این تعریف، می‌توان شعر تصویری را مشابه شعرهای مشجر، مدور و

1 ـ (Pattern poetry)

www.SID.ir

مطوق دانست که در کتب بلاغی در بحث توشیح از آنها نام برده شده است.

به عنوان مثال تصویر زیر از کتاب «المعجم» شمس قیس نمونه‌ای از یک شعر مشجّر را نشان می‌دهد (قیس رازی،۳۹۸:۱۳٦٤) که بیت‌های جدول به صورت درخت سرو نشان داده شده‌اند. هم‌چنین اگر از هر یک از واژگان مصراع وسط (نگه کن بدان چهرهٔ دلفروز...) شروع به خواندن کنیم و خواندن را با رو کردن به راست یا چپ ادامه دهیم با بیتی تازه روبرو می‌شویم. این شعر در مجموع ۲۳ بیت دارد :



اما تعریف دیگر آن این است که شکل ساختاری شعر در یکی از دو حالت زیر باشد:

الف: دقیقاً با کلیت شعر در ارتباط باشد.

ب: با بخشی از محتوای شعر در ارتباط باشد.

در ادبیات فارسی و در شعر پس از مشروطه، نمونه‌های قابل توجهی از این مدل شعر سروده شده است که از آن جمله می‌توان به اشعار اسماعیل شاهرودی، طاهره صفارزاده و کیومرث منشی‌زاده اشاره کرد. نمونه‌هایی از شعر تصویری درکتاب هفتاد سنگ قبر:

«با این‌همه هنـوز

www.SID.ir

مرگ را
نیاموخته‌ام«

(رویایی،۷۷:۱۳۸۷)

شکل ظاهری شعر و کاهش سطر به سطر واژه‌ها دقیقاً با مفهوم مرگ در ارتباط است.

«بر که می خی زد
به هم می
ری زد. » (همان،۱۱۹)

در شعر فوق، مفهوم به هم ریختن به زیبایی در ظاهر و در مفهوم شعر جا گرفته است. در دو شعر فوق شکل ظاهری و کلی شعر با مفهوم کلی شعر ارتباط دارد (حالت الف). اما در حالتی دیگر ظاهر شعر با بخشی از شعر ارتباط دارد و نه با مفهوم کلی شعر (حالت ب).

منابع و مآخذ

۱ ــ آلن.گراهام. **بینامتنیت**. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۵.

۲ ــ بارت. رولان. **لذت متن**. ترجمه پیام یزدان‌جو. . تهران: مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۸٦.

۳ ــ بیهقی. خواجه ابوالفضل محمدبن حسین. **تاریخ بیهقی**. به اهتمام دکتر غنی و دکتر فیاض. تهران: خواجو، چاپ چهارم، ۱۳۷۰.

٤ ــ رویایی. یدالله. **در جستجوی آن لغت تنها**. تهران: کاروان، ۱۳۸۷.

۵ ــ ـــــ . ـــــ . **هفتاد سنگ قبر**. شیراز: داستان سرا، چاپ دوم، ۱۳۸۷.

٦ ــ ـــــ . ـــــ . **هلاک وقت به وقت اندیشیدن**. تهران: مروارید، ۱۳۵۷.

۷ ــ ـــــ . ـــــ .**گزینه اشعار**. تهران: مروارید، چاپ دوم، ۱۳۸٤.

۸ ــ ـــــ . ـــــ . **منِ گذشته امضا**. تهران: کارون، ۱۳۸۱.

۹ ــ قیس رازی. شمس‌الدین محمد. **المعجم فی معاییر اشعار العجم**. به تصحیح محمد قزوینی. تهران: کتاب‌فروشی تهران، ۱۳٦٤.

www.SID.ir