Archive of SID

فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دوره ۱۱، شماره۴۱، پاییز ۱۳۹۸، صص۱۹۱ تا ۲۱۲
تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۰۶، تاریخ پذیرش: ۹۸/۵/۱۶

تحلیل نسبت شعر و نظریه در آثار یدالله رویایی

دکتر کاظم رحیمی‌نژاد[۱]

چکیده:

سال‌های اول دههٔ چهل هجری شمسی دورهٔ ظهور موج نو در شعر فارسی است. جریانی که مقدمهٔ ظهور شعر حجم در اواخر این دهه است. بیانیهٔ شعر حجم که در زمستان۱۳۴۸ به امضای عده‌ای از شعرا، نویسندگان و سینماگران ایران رسید چشم‌اندازی شاعرانه را در برابر مخاطبان شعر فارسی قرار می‌داد؛ اما مصادیق این بیانیه چندان در شعر شاعران حجم گرا قابل تشخیص نبود. این موضوع که نسبت موارد مطرح شده در بیانیهٔ شعر حجم و شعر یدالله رویایی-که در عمل تنها شاعری بود که به حجم گرایی وفادار ماند- چیست، سوالی‌ست که تا کنون پاسخ روشنی به آن داده نشده است. این نوشتار سعی دارد به این سوال که نسبت بیانیهٔ شعر حجم و اصول مطرح شده در آن با اشعار رویایی چیست پاسخ نسبتا روشنی بدهد. مقالهٔ پیش رو شامل یک مقدمه و بخش‌هایی شامل بررسی زمینه‌های پیدایش شعر حجم، بررسی مولفه‌های اشعار یدالله رویایی و تحلیل نسبت این اشعار با اصول مطرح شده در بیانیهٔ شعر حجم است. پایان این نوشتار به جمع‌بندی مطالب و نتیجه‌گیری اختصاص دارد.

واژگان کلیدی: موج نو، شعر حجم، اسپاسمانتالیسم، یدالله رویایی، شعر زبان‌گرا، فرمالیسم.

[۱].استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، فارس، ایران.k_rahiminejad@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

با پایان یافتن دهۀ سی و فروکش کردن تب شعر نیمایی و سپید و ظهور و افول شاعران متفاوتی چون هوشنگ ایرانی و تندرکیا، جامعه ادبی ایران دورۀ دیگری را آغاز کرد. دوره‌ای که در آن جامعۀ ایران به لحاظ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی تحولات عمیقی را تجربه کرد و این تحولات بر شعر و رویکردهای اجتماعی و سیاسی شاعران ایران نیز تأثیر گذاشت. ظهور موج نو از یک سو و شعر چریکی از سویی دیگر، نوعی ناهمگونی و به عبارت دقیق‌تر نوعی دوقطبی‌گری را بر فضای شعر ایران حاکم کرد. به این معنا که شعر چریکی تعهد به اجتماع و مبارزه با وضعیت سیاسی موجود را آشکارا وارد شعر می‌کرد؛ اما موج نو ظاهرا تعهد را تنها در متن و برای متن می‌خواست. در ظهور موج نو ورود جریانات ادبی اروپا به ایران- از طریق شاعران، نویسندگان و مترجمان از اروپا برگشته- نیز عامل بسیار موثری بود.

موج نو شعر ایران را با مجموعه شعر «طرح» از احمدرضا احمدی می‌شناسند و شعر او را فرزند بلافصل شعر هوشنگ ایرانی می‌دانند. موج نو پس از شعر سپید قدم دیگری به سوی شعر مدرن بود. شعری که جز تعهد به شعر، تعهد دیگری را برنمی‌تافت و علیه هر آنچه پیش از خود می‌دید- جز نیما- برمی‌آشوبید. اگرچه تحلیل‌گران، شاعران موج نو را به دسته‌های مختلف تقسیم کرده‌اند؛ اما در یک دورنمای کلی آنچه از شعر موج نو برجسته می‌نماید تنها اشعار احمدرضا احمدی است و دیگرانی که ماندگار شدند نیز به زودی خود و اشعارشان را از موج نو جدا کردند.

جریان موج نو در ادامۀ راه منجر به پدید آمدن نوع سازمان‌یافته‌تری از شعر مدرن ایران شد که از آن تحت عنوان «شعر حجم» یاد می‌شود. البته حجم گرایان اولیه تلاش کردند شعر حجم را جایگزین موج نو معرفی کنند و مخالف معرفی شعر حجم به عنوان ادامه موج نو بودند. در زمستان ۱۳۴۸ جمعی از شاعران، سینماگران، نقاشان، فیلمنامه‌نویسان و ... بیانیه‌ای را به عنوان بیانیه شعر حجم منتشر کردند. یدالله رؤیایی- که به عنوان برجسته‌ترین چهرۀ شعر حجم شناخته می‌شود- در سال ۱۳۴۷ انتشار چنین بیانیه‌ای را پیش‌بینی کرده بود:

www.SID.ir

Archive of SID

«باید نسل نو شعر یک پرنسیب‌هایی داشته باشند یا پرنسیب‌هایی را به شعرشان تحمیل کنند تا اگر بخواهیم شعر بی‌وزن بگوییم لااقل از لحاظ دادن فرم قاعده‌ای داشته باشیم حتی این حرف را به شکل پیشنهاد تهیه یک مانیفست عنوان کردم [...] در این مانیفست می‌توان مواردی را پیش بینی کرد در قلمروهای مختلف هنری مثلاً ساختمان، مثلاً ریتم، ریتم علت‌ها و جهت‌ها.» (رویایی، ۱۳۵۷: ۷۹)

البته بیانیهٔ شعر حجم علی‌رغم ادعای امضاکنندگانش هیچ اصل و قاعده‌ای را برای شعر پیشنهادی خود ارائه نمی‌کرد. این بیانیه چشم‌اندازی شاعرانه را ترسیم می‌کرد؛ اما امور مطرح شده در آن چندان با مصادیق این نوع شعر تطابق نداشت. در بیانیه شعر حجم می‌خوانیم:

«حجم گرایی نه خودکاری است، نه اختیاری. جذبه‌هایی ارادی است یا اراده‌ای مجذوب است. جذبه‌اش از زیبایی است. اراده‌اش از شور و از شعور است، از توقع فرم و از دل بستن به سرنوشت شعر. نه هوس است، نه تفنن. تپشی است خشن و عصبی. تپش آگاه برای هنر شاعری در انسانی دیوانهٔ 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.» (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۷۴۰ـ ۷۴۳)

بیان مبهم و تا حدی شاعرانهٔ این بیانیه، بیشتر به یک رشته شعار ایدئولوژیک شبیه است تا بیانیه شعر غیر ایدئولوژیک. اینکه «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.» و سخنانی از این قبیل چه کمکی به شناخت شعر حجم می‌کند؟

چند دهه طول کشید تا این شعارگرایی اولیه که خواه ناخواه تحت تأثیر شرایط سیاسی اجتماعی آن دوران بود- حتی اگر امضاکنندگان بیانیه منکر آن شوند- به تحلیل‌گرایی و تلاش برای ارائهٔ اصول و قواعد شعر حجم سوق پیدا کند. با توجه به اینکه رؤیایی پیشنهاد دهنده و ارائه دهندهٔ بیانیهٔ اول شعر حجم و مطرح‌ترین شاعر این شیوهٔ شعری است و نیز به دلیل اینکه برخی امضاکنندگان بیانیه، امضای اولیهٔ خود را باز پس گرفتند و برخی دیگر نیز

www.SID.ir

Archive of SID

از اساس امضای آن را کتمان کردند؛ تاکید این نوشتار در تحلیل شعر حجم بر اشعار یدالله رویایی خواهد بود.

رویایی این واقعیت را که طی نزدیک به سه دهه از ارائهٔ اصول و قواعد شعر حجم سر باز زده است کتمان نمی‌کند و در مکاتبه‌ای در سال ۱۳۷۸ می‌گوید: «در گذشته من همیشه در شرح الفبای کار ممسک بوده‌ام، در تبیین اصول بیانیه و در شرح روش، سلیقه‌ها و تکنیک شخصی خودم از حجم، شگردهای من از (یا در) رسیدن به حجم‌های ذهنی و پریدن‌های از سه بعد و در تظاهر تنهای خود ممسک بوده‌ام» (رویایی، ۱۳۷۸: ۲۵۶) مقالات و سخنرانی‌های رؤیایی در سال ۱۹۹۵ در فرانسه اولین اقدام روشن او برای مشخص کردن طرز کار شعر حجم است.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش در مورد شعر حجم از ابتدای ظهور آن- در اواخر دههٔ چهل- تا کنون پیش از آن‌که جنبهٔ نقد شعر داشته باشد جنبهٔ نقد شاعر داشته است و با وجود اینکه این نوع شعر پیوسته مورد بحث قرارگرفته؛ اما کمتر در میان مقالات نگاشته شده نوشته‌ای یافت می‌شود که بتوان در آن کنکاشی در مورد مفاهیم فنی و اصول پیشنهادی شعر حجم یافت. مقالات رضا براهنی در کتاب «طلا در مس» عمدتا این‌گونه‌اند. براهنی مقالهٔ «چند یادداشت پیرامون شعرهای دریایی» را در مورد تاثیر پذیری رویایی- در مجموعهٔ شعرهای دریایی- از سن ژون پرس و مجموعهٔ «چراغ‌های دریایی» او نوشته است.(ر.ک: براهنی، ۱۳۷۱: ۱۲۰۷- ۱۱۹۳)

در مقالهٔ دیگری با عنوان «بار دیگر، رویایی» براهنی به نقد مصاحبه‌ای از رویایی می‌پردازد. این مقاله که پنجاه و چهار صفحه از جلد سوم «طلا در مس» را دربر می‌گیرد در هفت بخش تنظیم شده‌است و چهار بخش اول آن به نقد شخصیت رویایی، بازخوردهای اجتماعی شعر او، جایگاه او در میان مخاطبان شعر معاصر ایران و نقد نظرات رویایی در مورد دیگر شاعران اختصاص دارد. در سه بخش دیگر این مقاله که کم و بیش به بررسی شعر و نظرات رویایی اختصاص دارد، براهنی نظرات رویایی را برگرفته از مقالات و نظرات خود می داند و بی‌آنکه به تحلیل فن شعر رویایی بپردازد اشعار او را به خوب و بد و زشت و زیبا تقسیم

www.SID.ir

Archive of SID

بندی می‌کند. (ر.ک:همان،۱۵۵۷-۱۵۰۳)در حیطهٔ تحقیقات دانشگاهی نیز مقالات متعددی در مورد شعر حجم منتشر شده است. آنچه از مجموع این مقالات به دست می‌آید توصیف اشعار رویایی و گاه توجه به جنبه‌های ارتباط مفاهیم اشعار او با ادبیات کهن است.

مقالهٔ «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر» یکی از این مقالات است. در این مقاله مطالب مفیدی در مورد زمینه‌های اجتماعی ظهور شعر حجم جمع‌آوری شده است؛ اما مطلبی که اصول و مفاهیم شعر حجم را تبیین کند در آن دیده نمی‌شود. (ر.ک:حسین پور، ۱۳۸۲: ۱۵۷ -۱۸۰)

مقالهٔ «از دوستت داریم /نگاهی به شعر رویایی به بهانه کتاب (من گذشته امضا)»نوشتهٔ دکتر صابر امامی یکی دیگر از مقالات محققان دانشگاهی در زمینهٔ شعر حجم است. (ر.ک: امامی، ۱۳۸۳: ۱۲۵- ۱۱۲) این مقاله پس از پرداختن به سیر تحولات رفتار رویایی با «کلمه» و پرداختن به تعریف او از شعر، وارد این موضوع می‌شود که گذار شعر حجم از طبیعت به ماورای طبیعت چگونه شکل می‌گیرد. کارآمدترین مقاله در زمینه تبیین اصول و مفاهیم شعر حجم، نوشتهٔ یدالله رویایی است که ترجمهٔ آن توسط عاطفه طاهایی برای اولین بار در مجلهٔ کلک (تیر-مهر۱۳۷۵) و پس از آن در مجموعهٔ مصاحبه‌ها و سخنرانی‌های رویایی با عنوان «عبارت از چیست؟» به چاپ رسیده‌است. این مقاله «شعر حجم، شعر حرکت» نام دارد و پیش از آن، مصاحبه یا سخنرانی روش‌مندی در زمینهٔ تبیین اصول شعر حجم حتی از یدالله رویایی نیز منتشر نشده است. (ر.ک: طاهایی، ۱۳۷۵: ۱۵۰- ۱۴۸)

روش تحقیق

روش تحقیق، کتابخانه ای و به شیوه تحلیل محتوایی کیفی است و شاخص انتخاب اشعار در این تحقیق، بسامد بالای عناصر شعر حجم در آنهاست.

مبانی تحقیق

شعر حجم، به عنوان یکی از مهم‌ترین و ماندگارترین نحله‌های شعری پس از نیما، بر اصول زبانی و تصویری خلاقه‌ای استوار است که از آن به عنوان فرمالیستی‌ترین شعر

www.SID.ir

Archive of SID

معاصر ایران یاد می‌شود. با توجه به اینکه نمود شاعرانهٔ این نظریه، در شعرهای یدالله رویایی بیش از سایر امضاکنندگان بیانیهٔ شعر حجم است، اشعار این شاعر مبنای تحقیق در مورد تحلیل نسبت نظریه و شعر حجم قرار گرفته‌است.

بحث

جایگاه محتوا و زبان در مجموعه شعرهای یدالله رویایی

اشعار رویایی به لحاظ زمانی حداقل به دو دوره تقسیم می‌شود. بخش اول دوره‌ای است که در آن با رویایی به عنوان یک شاعر معمولی- در حد شاعران نوگرای دیگر ایران- رو به رو هستیم. اشعار این دوره، عمدتا شامل سروده‌های نیمهٔ دوم دههٔ سی تا اواخر دههٔ چهل هجری شمسی شاعر می‌شود. هر چه به زمان انتشار بیانیهٔ شعر حجم(زمستان ۱۳۴۸) نزدیک می‌شویم تکنیک‌های زبانی و تصویرگرایی در سروده‌های رویایی نمود بیشتری می‌یابد. زبان و تصویر خلاقانه در این دوره محتوا را تحت الشعاع قرار می‌دهد؛ به گونه‌ای که برای رسیدن به محتوا باید از مسیر زبان و موسیقی کلام عبور کرد. در بررسی محتوایی سروده‌های رویایی باید به این امر مهم توجه داشت که شعر او را در چه دوره‌ای مورد بحث قرار می‌دهیم تا در شیوهٔ ورود به بحث دچار اشتباه نشویم.

رویکردهای محتوایی در دورهٔ اول شاعری یدالله رویایی- از ابتدا تا اواخر دههٔ چهل- غالبا در جهت بازشناخت و بازتعریف مقولات سنتی و اساطیری و تعیین نسبت انسان مدرن با آنهاست. رویایی در مجموعهٔ «بر جاده‌های تهی» (چاپ اول ۱۳۴۰) که حاوی تاملات و سرایش‌های او در دههٔ سی است و در دو دفتر گردآوری شده به ستایش زیبایی و هنر یا ترجمه اشعار اروپاییان و تضمین اشعار شاعران کهن ایران می‌پردازد. او با استفاده از مضامین غنایی در این مجموعه عمدتا مقلد یا مترجم است؛ اما نمی‌توان از برخی خلاقیت‌ها و نوگرایی‌های او چشم پوشید. در این مجموعه عناصر غنایی نسبت به دیگر عناصر شعری نمود بیشتری دارد و حتی مفاهیم حماسی در این اثر ابزاری در خدمت بیان عواطف و احساسات شاعر است. به این قطعه از شعر «صبح» توجه کنید:

www.SID.ir

Archive of SID

پیچیـــد در گلـــوی سپـید سحـــر بـه درد فـریاد واپسـین شب از خنجـــر زمـان
برخاست نعـــره از دل دریـای شـــرق باز خورشـید برگرفت نقـاب از رخ نهـان
خونین دهن به چهـر شفق خنده زد چو جام تابان چو سرخ طشتی خورشید ژاله سوز
گویی که در نبرد زمان خصم شب به عجز تسلیم گشـته و سـپر افکنـده پای روز
(رویایی، ۱۳۸۷: ۲۲)

مجموعه شعرهای دریایی (چاپ اول ۱۳۴۴) که در برگیرندهٔ آثار سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۴یدالله رویایی‌ست در برگیرندهٔ روحیات حماسی شاعر است و در آن شاعر تقابل سنت و مدرنیته را به شعر درمی‌آورد. در مورد تاثیر پذیری رویایی- در مجموعهٔ شعرهای دریایی- از سن ژون پرس و مجموعهٔ «چراغ‌های دریایی» او رضا براهنی در «طلا در مس»مقالهٔ «چند یادداشت پیرامون شعرهای دریایی» را نوشته است. در این جا قصد گشودن بابی در این مورد ندارم. موضوع بحث در اینجا تفکری است که رویایی شعرهای دریایی را بر آن بنا نهاده‌است. جدال میان مفاهیم سنتی جوامع بشری و مفاهیم مدرن جوامع کنونی، محتوایی است که سراسر این مجموعه را در بر گرفته است. رویایی در این مجموعه از «نقش مایهٔ» دریا برای بازنمایی گذشتهٔ اساطیری– حماسی انسان‌ها کمک می‌گیرد. آن‌چه در این اشعار تکرار می شود، دریاست؛ اما آنچه در بستر و بر سطح این دریا روان است روح حماسی بشر است. به این قطعه از شعر شمارهٔ ۳۰ دریایی‌ها توجه کنید:

«دریای عاشقان غریق/ سربازهای مغروق/ دریای بردگان مفقود/ دریا/ ی/ غرق/ دریای قهرمانان/ که با نجات معجزه آساشان/ پایان برای قصه‌های عجیب می‌سازند/ دریای فاتحان بیگانه/ دریای ناخدایان پیروز/ بر مردم گرسنهٔ ساحل» (همان،۳۷۷)

دریا در این مجموعه آیینه‌ای‌ست که تصویرگر رنج بشریت، شکست‌ها، پیروزی‌ها و قهرمانی‌های اوست عرصهٔ شعرهای دریایی بی‌نهایت تا بی‌نهایت است و «با نخوتی بزرگ صدا می کند از بی نهایتی که اوست تا بی نهایتی که اوست» آنچه هنگام خواندن اشعار دریایی باید به آن توجه داشت این است که تنها روایت کودکی اساطیر و قهرمانی های

www.SID.ir

Archive of SID

بشریت، محتوای اشعار این مجموعه را تشکیل نمی‌دهد. شاعر در این مجموعه گاه نشان می‌دهد که در تلاش است با گذر از «آب‌های مراقبت شده خلیج آشفته، آن سوی تفکرش را با جرئت گریز بیامیزد» رویایی با این نوع نگرش نشان می‌دهد که راوی دوران گذر از سنت به مدرنیته است:

مرگ را کو همتی تا جان ما

بشکند زندان تن را پر غرور

دست ما و موج سنگین هلاک

خون ما و آب دریاهای دور (همان، ۳۳۷)

«دلتنگی‌های» رویایی (چاپ اول ۱۳۴۶) ادامهٔ دریایی‌های او و ساختارمندتر از آن است. دلتنگی‌های شمارهٔ یک (از دور دست عمر) روایت گذشتهٔ جوامع بشری و نوع نگاه شاعر به آینده آن است. گذشته‌ای که از دور دست عمر بشریت آغاز می‌شود و صدها هزار فرسخ امتداد دارد. شاعر این راه را با اسب‌های خسته از راه دراز با بوی خیس یال و طبل بی قرار نفس می‌پیماید.

«با اسب‌های خسته که راه دراز را/ طوفان ضربه‌های سم آرند ارمغان،/ با بوی خیس یال،/ و طبل بی قرار نفس‌ها،/ پرواز تازیانهٔ خود را فراز راه/ افراشتم./» (همان،۳۸۹)

راهی که در آن هویت شاعر مانند ماری که پوست می‌اندازد از پوسته ی خود خارج می‌شود تا غلافی تهی از مار (هویت) را در پس پشت بگذارد.

«ای یادگارهای ویران!/ (ترکیبی از غلاف تهی از مار)/ آن مار، آن خندهٔ معصوم/ من بود کز میان شما بگریخت/ و جلد گوهرین سر ویرانه‌ها نهاد/ تا روزگار- این بسیار-/ بگذشت...» (همان،۳۹۲)

و سرانجام این سیر در گذشته‌ها، باز شدن ادامهٔ مانوس جاده‌ها در پیش چشم خستهٔ شاعر است و بار دیگر «طوفان ضربه‌های سم و بوی خیس یال، ابعاد خیره، فاصله‌های عبوس و لال» و این حکایت مکرر تاریخ جوامع بشری است که مفاهیمش باز تولید و باز تعریف می‌شوند.

www.SID.ir

Archive of SID

در دلتنگی‌های ۹ نیز همین تفکر حاکم است. در اینجا نیز اگرچه خون راوی، بوی سرخ حماسه دارد باز هم نگاه او به دری است که باز و بسیار دور است:

«در باز بود اما/ بسیار دور بود/ ما با نقیب قافله می‌رفتیم/ و خون ما که بوی سرخ حماسه داشت مار و سراب را تا انتهای حافظه می‌برد» (همان،۴۱۲)

رویایی در ادامه راه به «از دوستت دارم» (چاپ اول ۱۳۴۷) می‌رسد که به لحاظ محتوا عمدتا غنایی است. این مجموعه که به لحاظ استفاده از تکنیک‌های ساختارشکنانهٔ زبانی یک نقطه عطف در اشعار رویایی به حساب می‌آید و انتشار آن جنجالی در مجامع سنتی و حتی نوگرای ادبی ایران آفرید، در کلیت خود محتوا محور است. شعر «طبیعت ساکن» که تقابل سنت و مدرنیته را به تصویر می کشد، یکی از مهم‌ترین اشعار این مجموعه و نمایانگر تفکر حاکم بر سروده‌های این دورهٔ شاعر است:

«می‌رفتم و طبیعت ساکن را/ با سرعت نود می‌دیدم./ (با سرعت نود طبیعت ساکن/ بی بهره از مشاهده می‌ماند)/ با آن که کوه خالی از اندیشه نیست/اندیشه را نصیبی از صخره‌ها نبود/ در خاطر اشتیاق تماشا بود،/اما،-/ ماشین که اشتیاق تماشا نداشت،/حیف!/در نیمه راه دهکده‌ای، ناگاه،/از سرعت ایستادم و، ماندم!/استارت، گاز/استارت، گاز،/سودی نداشت.../ ز دور دست، اسب سواری/ بگشاد عنان و از بغلم چون غبار رفت/ از زهر خند نیم نگاهش دلم گرفت./ آیینه‌ام دوچرخه سواری را/ از آن سوی بیابان می‌آورد/ استارت، گاز/ استارت، گاز،/ نزدیک گشت و زنگ زنان رفت./وز پشت سر به خنده نگاهم کرد/ وز پیش روبه طعنه نگاهش کردم/ استارت، گاز،/ استارت، باز، باز/ سودی نداشت کار/من مانده بودم آن شب و، ناچار/ مهمان ده، حبیب خدا بودم./ در صبح نیم روشن فردا/ در نیمه راه دهکده دیدم:/ یک کودک دهاتی ولگرد/ بر لاستیک‌هاش،/ نعل الاغ کوبیده است/ و بر دهانهٔ سپرش،/ افسار بسته است» (همان، ۲۹۲)

شعر بالا نمایانگر تقابل میان دو نوع نگاه سنتی و مدرن – حماسی و تراژیک – به طبیعت و انسان است و سرانجام این تقابل، تفوق سنت بر مدرنیته و نگاه تحقیرآمیز زندگی سنتی به زندگی مدرن است. نعل الاغ بستن به لاستیک اتومبیل و افسار زدن به دهانهٔ سپرش عملی

www.SID.ir

Archive of SID

نمادین برای نشان دادن تقابل این دو نوع زندگی و ترجیح زندگی سنتی و لوازم آن بر زندگی مدرن از سوی مردمی است که شاعر در میان آنها به سر می‌برد.

«هفتاد سنگ قبر» مجموعه اشعار سال‌های ۶۰ تا ۷۰ یدالله رویایی است. فرم سنگ‌ها و کلمات نگاشته شده بر آنها و نیز اشیای داخل مقبره‌ها، عناصر تشکیل‌دهندهٔ شعرهای این مجموعه است؛ اما مفاهیم مطرح شده در این سنگ‌ها و نام‌هایی که برای هر سنگ انتخاب شده‌است این اثر را به فهرستی از چهره‌های غنایی، عرفانی و حماسی ادب فارسی تبدیل کرده است. به عنوان مثال سنگ قبر شبلی یک اثر فرمالیستی با رویکردی عرفانی است که بحث محتوایی آن صفحات زیادی را در برمی‌گیرد (به این شعر در بخش بعد پرداخته خواهد شد). سنگ قبرهای زرتشت، هوشنگ، یزدگرد، شهید، اسکندر و...نیز رویکردی حماسی-اسطوره‌ای دارند.

درک ارتباط میان سنگ قبر، مرگ و شخصیت صاحب سنگ قبر برای درک صحیح از فرم و محتوای هر سنگ (شعر)ضروری است. رویایی در این مورد می‌گوید: «در متن سنگ‌ها، عامل وحدت‌دهندهٔ مفهومی به نام مرگ است. یعنی متن‌ها یک نخ هدایت کننده دارند که در تکوین شان سهمی دارد. اما «در خارج از متن» ها مفاهیمی آمده است که ربطی به مرگ ندارند و سنگ قبر ترکیبی از این هر دو است.» (رویایی، ۱۳۸۴: مقدمه)

در این مجموعه که متفاوت از سایر آثار شعری معاصر است، نه تنها سنگ قبرها بلکه فهرست کتاب نیز جزیی از شعرهای کتاب است؛ به نحوی که برای شناخت صاحب قبر باید مدام به ابتدای کتاب بازگشت و نام‌های فهرست شده را با متن شعرها مقایسه کرد. متن سنگ‌ها غالبا به گونه‌ای است که تنها به عنوان یک اتفاق زبانی قابل بررسی است. بسیاری از جملات این سنگ‌ها ارجاع خارج از متن ندارند مثلا رویایی می‌گوید: «بادی را بتراشند» و یا «بر سنگ شکلی از مدت می‌تراشند» این گونه جملات در کنار جمله‌هایی که تابع قانون دال و مدلول هستند و ارجاع خارجی دارند و نیز در ارتباط با فرامتن(ذهن خواننده) یک فضا می‌سازند و شعر در این ابعاد سه‌گانه متولد می‌شود.

در اشعار هفتاد سنگ قبر اگرچه «زبان» شعر را به پیش می‌برد؛ اما خواه ناخواه هر کلمه‌ای در

www.SID.ir

Archive of SID

ذهن خواننده ارجاعی خارج از متن و زبان دارد. بخصوص کلماتی که بر روی هم یک نظام دال/ مدلول می‌سازند. تعیین جایگاه محتوا در این اشعار فرمالیستی تنها از راه ارجاعات خارج از متن و فرامتن (ذهن خواننده) قابل بررسی است و از این رو شعرهای «هفتاد سنگ قبر» هیچ گاه شکل نهایی ندارد و به تعداد خوانندگان و ذخیره‌های ذهنی آنها شکل‌های آنی پیدا می‌کند.

رویایی در ادامه فرم گرایی‌هایش به شکل «امضا» برای محوریت دادن به مجموعه شعر «من گذشته امضا» توجه می‌کند. در این مجموعه آنچه شعر را می‌سازد فرم امضاهاست. در واقع شکل امضا فرم شعر نیست بلکه خود شعر است و شعر چیزی جز فرم شعر نیست.

«امضا ماضی تر از متن است، متن را ماضی می‌کند. مطلق ماضی و ظهورش پس، پیش از ظهور الفباست، چرا که حروف همه از ابتدا، از علامت بودند و نه از حرف و تسمیه حرف بر حروف الفبا، شاید از آن است، که حرف از علامت گریخت، و به جنس خودش پناه برد. و الفبا در کثرت خود، تمام علامت را بر صحنه خواند، و امضا را از صحنه راند و از آن زمان بود که امضا از علامت افتاد و جایی افتاد که جایی برای حرکت دست بود، و شأن دست بود. در شأنِ دست افتاد وقتی که از دهان و حرف‌های دهان خود را مکررمی‌دیدو از همان جا بود که امضا به علامت قدرتِ اغوا داد. (آن که زیباتر امضا می‌کند بیش‌تر اغوا می‌کند). منظر امضاقدرتِ اغواست.

در امضا هم مثل در شعر، شکل قدرت می‌آورد. امضاهایی که قدرتی ندارند شکل نمی‌گیرند و حتی، یک امضای قادر، از قدرت که افتاده است، از شکل هم کمکم افتاده است و کم‌کم هم از شکل افتاده‌است و هم کم‌کم از قدرت که آن را از شکل می‌اندازد.» (رویایی، ۱۳۸۶: ۷۳) رویایی در مجموعهٔ «من گذشته امضا» در پایان شعرش امضا نمی‌گذارد؛ بلکه فرم امضا را شعر می‌کند و این مهم‌ترین نکته برای فهم شعر رویایی است که او فرم را عین شعر می‌داند و نه قالبی یا شکلی برای شعر.

اصول و قواعد شعر حجم

رؤیایی از ترکیب سه مؤلفهٔ «زبان»، «تصویر حجمی» و «آزادی قطعه» فرم مورد نظر خود

www.SID.ir

Archive of SID

را می‌سازد. عوامل دیگر از نظر رؤیایی اصالت چندانی ندارند و از امور عرضی شعر محسوب می‌شوند. او می‌گوید: «زیرکی ما در اینجاست که چطور این عوامل را به هم می‌ریزیم، کنار هم می‌گذاریم و ترکیب می‌کنیم، مثلاً ترکیب ما می‌شود «عاطفه، صدا، حرکت» و یا «رنگ، صدا، عاطفه» و غیره ...این دیگر خاصیت ساختن و لذت آفرینش است. بقیه‌اش دیگر حرف است مضمون شاعرانه و ...»(رویایی، ۱۳۵۷: ۱۱۳)

او سبک و زبان خود را وارد ساختار کلام می‌کند و با استفاده از تصویرسازی، شعر خاص خود را ارائه می‌دهد. رویایی می‌گوید: «وقتی می‌خواهیم این فرم را ارائه بدهیم از مقداری مصالح استفاده می‌کنیم. کلمه و سیستم کلمه‌سازی که سبک و زبان نام دارد و تصویرسازی هم جزء مصالح شاعر است.» (همان: ۱۱۴)

رویایی بعدها در مجموعهٔ «هفتاد سنگ قبر» از فرم‌گرایی‌های معمول عبور می‌کند و در یک فضاسازی خلاقانه به شعر کردن شکل و عناصر تشکیل‌دهندهٔ سنگ قبر می‌رسد. در مورد این مجموعه شعر، در این بخش ضمن بررسی سه مولفهٔ شعر حجم بیشتر سخن خواهد رفت.

الف- زبان

زبان در شعر حجم نه به عنوان وسیلهٔ نوشتاری ارتباط با مخاطب بلکه بیشتر به عنوان وسیله دیداری–شنیداری مورد استفاده قرار می‌گیرد. شکل ظاهری واژگان در شعر حجم قسمتی از تصویر و قطعهٔ شعر محسوب می‌شود. رؤیایی هیئت مادی کلمه را به عنوان مهم-ترین ویژگی واژه و طنین آن را به عنوان عامل دوم و معنای کلمه را به عنوان سومین وجه کلام مورد توجه قرار می‌دهد. نمونه‌ای از این‌گونه تصویرسازی با زبان در مجموعهٔ هفتاد سنگ قبر و در شعر «سنگ قبر شبلی» وجود دارد. شعر شبلی این چنین آغاز می‌شود:

«در طرح روی سنگ شبلی کلمه‌ای را در دجله می‌اندازد و زیر سنگ با زیر سنگ دیگر

می‌گوید: هیچ کس برای همیشه نمی‌میرد. پایین کوه کشکولی با چند کلوخ می‌گذارند، افتاده در میان چند «طا» و چند «سین» (رویایی،۱۳۸۴: ۹۳)

عنصر مرکزی در جمله اول، «کلمه» است که در کنار کلمات «طرح، سنگ، شبلی و دجلـه»

www.SID.ir

Archive of SID

فضای متن را تشکیل می‌دهد. در ادامه کشکولی با چند کلوخ در میان چند «طا» و چند «سین» قرار گرفته است. اتفاقی که فقط روی کاغذ و در شعر رؤیایی قابلیت روی دادن دارد. به شباهت شکل «ط» و «س» با کشکول و تبرزین و ارتباط «طا» و «سین» با طواسین (سه سوره قرآن که با «طس» آغاز می‌شود) و راز آمیز بودن این حروف و نیز اسرار آمیز بودن آموزه‌ها و شخصیت حلاج و رابطه او با شبلی و داستان کلوخ اندازی شبلی به حلاج و ... دقت کنید. مجموعهٔ این عوامل صوری (متنی) و معنایی(فرامتنی) گرد هم می‌آیند و سطری به یادماندنی از شعر حجم را می‌سازند.

در مجموعهٔ «لبریخته‌ها» (چاپ اول.۱۳۶۹)، لب‌ریختهٔ شماره ۷۶، نمونهٔ دیگری از رفتار ویژهٔ زبانی رویایی دیده می‌شود. در این شعر موسیقی کلام و هیئت مادی کلمات عامل محوری فضای شعر است:

«در زیر پای من دوایر لبخند
وقتی که در هوای تو می‌چرخم
وقتی که چرخ در هوای تو هی می‌زنم
می‌افتد از هوای تو یک چرخ و می‌خندد
و خنده‌های افتاده روی راه
و طول راه دایره‌های طی هی می‌سازد
و گام، تنگنای زاویه اش را
به گردی زمین می‌بازد» (رویایی،۱۳۸۷: ۵۳۹)

مجموعهٔ واژگان این شعر در کنار هم اشکال و اصواتی را به ذهن متبادر می‌کنند که حرکت دَوَرانی و لحظاتی نیز حرکات افقی محسوسی را در برابر چشم می‌آورند. مثلاً کلمات دایره، لبخند (شکل دهان)، هوا (توجه کنید به شکل حرف «هـ») و چرخ، حرکت دورانی و عبارات «خنده‌های افتاده، طول راه، زاویه» حرکت افقی را القا می‌کنند. در انتهای شعر، زاویهٔ گام و گردی زمین- یعنی حرکت افقی و دورانی- در یک جا با هم تلاقی می‌کنند.

www.SID.ir

Archive of SID

در این‌جا کلمات با هیئت و موسیقی‌شان معنای شعر را تشکیل می‌دهند و حتی به محتوای شعر تبدیل می‌شوند. این واژگان، شکل و صدایشان را به عنوان عناصر اساسی وارد شعر می‌کنند و این همان چیزی است که رؤیایی به دنبال آن است؛ یعنی اهمیت دادن به هیئت کلمه در درجهٔ نخست و رویکرد موسیقایی به کلام در وهلهٔ دوم و محتوا را در پلهٔ سوم نشاندن.

پرویز اسلام‌پور که می‌توان او را نیز در کنار یدالله رویایی از حجم سرایان مطرح دانست در مجموعهٔ «نمک و حرکت ورید» با تکیه بر همین تکنیک‌های زبانی قطعات قابل توجهی ساخته است. اغلب اشعار این مجموعهٔ تصویرسازی‌های حجمی است که بر اساس هیئت و صوت کلمات شکل گرفته است. به این قطعه دقت کنید:

«پاک‌ترین سنگ در مشت قلاب/ مست رویشی دیگر/ موج/ آفتاب کودکی هوش-/ راست‌ترین شط گرده-/ مرز مزرعه باد/ می‌شکند آشیل در آه/ رگ می‌کند پستان رود/ راست می‌رانی و نیست/ جز این امید که/ برخیزی» (اسلام پور، بی تا: ۴۶)

در این قطعه مانند اغلب قطعات «نمک و حرکت ورید» با تکنیک‌های زبانی براساس تلاقی تصاویر و هیئت‌های افقی و دورانی رو به روییم. به تقابل کلمات «سنگ، مشت، گرده، پستان» در برابر «راست، شط، رگ، رود، می‌رانی» توجه کنید که در نهایت به آرزوی برخاستن (حرکت عمودی) منتهی می‌شود.

رؤیایی گاه برای برجسته‌سازی زبان از تکنیک‌های جسورانه‌ای استفاده می‌کند و این کار را استفاده از امکانات دستور زبان فارسی به نفع شعر می‌داند. (نگاه کنید به: رویایی،۱۳۵۷: ۷۱)به این قطعه از شعر «از دوستت دارم» توجه کنید:

«من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه‌ای از به آرامی/ من دوست دارم از تو شنیدن را/ تو لذت نادر شنیدن باش/ تو از به شباهت، از به زیبایی/ بر دیده تشنه‌ام تو دیدن باش! » (رویایی، ۱۳۸۷: ۲۹۹)

استفاده از قید به جای اسم و فعل به جای مصدر نوعی رفتار هنجارشکنانه با زبان است که از نظر رؤیایی به نفع شعر تمام می‌شود. شاید بهترین توصیف در مورد نوع نگاه رؤیایی

www.SID.ir

Archive of SID

به زبان را در عبارت زیر از او بتوان خلاصه کرد: «کلمه را در آهنگ کلمه بردن و حس را در صدا ریختن. این تکنیک، تکنیک زخمه زدن است از یک سو و فن آستر انداختن از یک سو. جادوگری در صدای الفاظ و نحو کلام حیثیتی دارد که بسیاری از سهولت‌ها را، فقر دید را می‌پوشاند». (رویایی،۱۳۸۲: ۹)

عبارت بالا اگرچه شاعرانه بیان شده‌است؛ اما با نگاه استقرایی به برخی از شعرهای رویایی و تعمیم آن به نظریهٔ حجم گرایی می‌توان آن را تئوریزه کرد. به این معنا که می‌توان گفت در شعر حجم، آهنگ و هیئت ظاهری کلمه در ترکیب با نگاه خلاقانه به دستور زبان، زاویهٔ دید جدیدی در شعر زبان‌گرای معاصر ایجاد می‌کند.

ب- آزادی قطعه

یدالله رویایی، آزادی قالب و فرم دادن به شعر از طریق یک قطعه واحد را از نیما می‌گیرد. البته رؤیایی تأکید دارد که مفهوم قطعه را نباید با کم و زیاد کردن مصراع و جا به جایی قافیه اشتباه بگیریم. او می‌گوید: «اگر صحبت از قطعه شعر می‌کنم، منظورم تمامیت ساختمان یک شعر است به مفهوم هنری آن و این همان چیزی است که می‌گویم قبل از نیما در فرهنگ انتقادی شعر فارسی وجود نداشت و این مفهوم را شعر نیمایی مطرح کرد. توفیق نیما در این بود که وزن شکسته‌اش را در قطعه طوری ادامه دهد که فرم و شکل جمعی آن (و یا به عبارت دیگر داربست و معماری آن) از زیباشناسی تازه‌ای در شعر خبر می‌دهد و طوری خود را به خواننده تحمیل[می] کند که تساوی طولی مصرع‌ها و حذف قافیه تحت الشعاع قرار می‌گیرد[...] بگذریم از شگردهای دیگر نیمایی مثل «پایان بندی» که وزن شکسته را از «بحر طویل» شدن می‌رهاند و یا توقف آزاد در جایی از مصرع، شعر را از مستزاد شدن که آن هم مثل بحر طویل بیماری نوگرایان آن عصر شده بود نجات می‌داد.» (رویایی،۱۳۸۶: ۲۰۸-۲۰۷)

نظام تازه‌ای که نیما با آزاد کردن شعر از قید بیت و وزن و قافیه ایجاد کرد بخش‌های به ظاهر نامنظم و از هم گسیخته‌ای را در یک فرم نو و براساس زیبایی‌شناسی حاکم بر کل ساختار شعر به وجود آورد. به عبارت ساده‌تر در شعر نو، هر شعر در کلیت خود به یک

www.SID.ir

Archive of SID

قطعه متشکل تبدیل شد. رؤیایی این نظام تازهٔ نیمایی را-که در شعر سپید قید وزن عروضی را نیز با خود نداشت- با زبان و تصویر حجمی پیشنهادی خود تلفیق کرد و شعر حجم را ارائه داد.

ج- تصویر حجمی

برای شاعر شعر حجم، گام بعدی- پس از آزادی قطعه-آزاد کردن شعر از قید تراکم تصاویر مضاف است. رویایی معتقد است که نیما بحران «بیت» را با آزاد کردن وزن از بین برد؛ اما بحران دیگری که باید برطرف شود بحران «مصراع» است. او می‌گوید: «امروز ولی مصرع است که تصویر را با خود می‌برد و حامل بحران است. بیمار از تراکم تصویرهای مضاف است. از تراکم اضافات تشبیهی و تراکم تصویرهای مضاف خود نوعی بحران است.»(همان:۱۶۴)

رؤیایی در تصویرسازی قائل به ایجاد فضای ذهنی(اسپاسمانتال) و ارائه تصویر حجمی است. او معتقد است تصویرسازی از طریق ایجاد اضافات تشبیهی و استعاری دخالت ذهن را در روند تخیل از بین می‌برد و آن را ساکن و بی حرکت می‌گذارد. در حالی که اگر «نقش‌نمای اضافهٔ» بین مضاف و مضاف‌الیه را حذف کنیم و به جای آن عامل سومی را به تصویر اضافه کنیم ذهن را به حرکت واداشته‌ایم و این همان کشف حرکت در تصویر توسط ذهن ماست.

«ذهن را در حرف‌های من به معنای مانتال بگیرید (mental) و نه به معنای اندیشه و تفکر و یا هوش (و یا intellect). یعنی عبور هم در اینجا یک عبور ذهنی (mental) است. [...]

می‌دانیم که استعاره در لغت یعنی عاریه کردن چیزی برای چیز دیگر و در کنار هم گذاشتن دو واقعیت. از قدیم این طور دیده‌اند و در هر زبانی مجاز، استعاره و سمبل به صورت ترکیب‌های اضافی، سهم بزرگی دارد. در زبان فارسی هم از دیرباز شاعران و شعرخوانان عادت کرده‌اند و آموخته‌اند که استعاره را این طور ببینند: یک ترکیب اضافی که بیشتر بر محور شباهت بنا شده باشد: کمان ابرو، ابر زلف، سیل اشک و ... و لذت ما خواننده‌های معمولی از تصویرهای شاعرانه همیشه بیشتر از طریق همین استعاره‌های تشبیهی و یا «تشبیه‌های استعاری» تأمین می‌شده

www.SID.ir

Archive of SID

است و می‌شود:

«دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم نقش خیال روی تو بر آب می‌زدم

ولی در همین غزل حافظ می‌خوانیم:

ابروی یار در نظر و خرقه سوخته جامی به یادگوشهٔ محراب می‌زدم

این جا هم محور تصویر شباهت است. پیداست: ابرو و محراب. مثل اکثر و اکثر تصویرهای شعری ما و شعر دنیا؛ اما خوانندهٔ عصر حافظ، اگر نخبه نباشد، به کشف شباهت در این بیت نمی‌رسد. چون در عادت ذهن او شباهت بی‌فاصله می‌نشیند. مثل اینکه اگر می‌گفت: محراب ابرو و تصویر را از قدیم در کنار هم گذاشتن دو واقعیت دیده‌است. اماحافظ در این جا جوار را برداشته و به جای آن حرکت گذاشته است که فاصله‌ای ست بین دو واقعیت و نه کسره‌ای.» (همان: ۱۵۸– ۱۵۶)

به نمونه‌ای از تصویرسازی حجمی در شعر پرویز اسلام پور– که غیر از رویایی از معدود حجم‌سرایان قابل ذکر است– توجه کنید:

«ماه در پیاله می جوشد/ دیوانه از حلقومش/ بر/ می خیزد» (اسلام پور، بی تا: ۵۸)

در اینجا نیز خوانندهٔ عصر ما، به کشف ارتباط ماه و پیاله و دیوانه و شباهت حلقوم و پیاله و ماه نمی‌رسد، مگر اینکه عادت ذهنی ناشی از درک اضافات تشبیهی و استعاری را که در آنها شباهت بی‌فاصله می‌نشیند، کنار بگذارد و به جای آن حرکت ذهن را بین عناصر ذکر شده قرار دهد که فاصله‌ای ست بین دو واقعیت.

اگرچه رؤیایی پیش از این در ارائهٔ شیوهٔ کار خود ممسک بوده است؛ اما از حدود سال ۱۳۷۴ در سخنرانی‌ها و مقالات خود تصویر نسبتاً روشنی از اصول کار خود به دست می‌دهد. او چنان‌که پیش از این گفته شد در دسامبر ۱۹۹۵ مقاله‌ای به مناسبت صدمین سالگرد تولد پل الوار به همایشی در فرانسه ارائه کرد که نسبت به سایر نوشته‌های او گویاتر و در ارائهٔ شیوهٔ شعر حجم دست بازتر می‌نمود. قسمت‌هایی از ترجمه این مقاله در اینجا می‌آید:

«تصویر وقتی می‌خواهد حجمی(اسپاسمانتالespacementale) باشد، حرکت می‌کند و فقط

www.SID.ir

Archive of SID

می‌تواند در یک فضای سه بعدی به حرکت درآید. پس قرینه‌سازی‌ها و ترکیب‌های اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) چون «دسته گل ستاره‌ها»، «بستر سیلاب»، «بازوی تابستان» و غیره در شعر آندره برتون، یا «دریای شخم»، «قصیده سنگ»، «درخت اندوه» در اشعار سن ژون پرس و بسیاری دیگری از این نوع اضافه‌های تشبیهی و استعاری در نزد شاعران دیگر با سبک‌هایی متفاوت، هر کدام تصویری ارائه می‌دهند در سطح و هموار، که از دو عنصر ساخته شده‌اند از دو واقعیت، به عنوان مثال، یکی از این نمونه‌های بالا را برمی‌گزینیم. «بازوی تابستان» را و ساختارش را به هم می‌ریزیم:

بازو: عنصری از بدن، تابستان: عنصری از زمان، یکی کنار و قرینه‌ای برای دیگری شده است و هر دو راکدند. سومین عنصر، که غالباً یک متحرک است، آن دو را از ایستایی نجات می‌دهد: کسرهٔ اضافه را حذف می‌کنیم (در فرانسه de) و حرکتی را که به این ترتیب می‌دهیم جانشین این «کسرهٔ اضافه» می‌کنیم:

«بازویت را می‌گشایی و فصل مستقر می‌شود.»

در این دستکاری، محتوای تصویر و عناصر سازنده آن با متن اصلی یکی است. در متن اصلی، ایستایی تصویر را داریم در حالی که اینجا با تصویری در حرکت روبه روییم. البته این کار، جز به دخالت ذهن امکان پذیر نیست. از دورهٔ کلاسیسیسم تا امروز، تمام شعر جهان از چنین استعاره‌هایی به اشباع رسیده است. استعاره‌هایی که با کسرهٔ اضافه (de) و دسته‌ای از کلمات که در زنجیرهٔ ترکیبات اضافی از حرکت بازمانده‌اند، تشکیل می‌شود. باید این سیستم استعاره را که در شیوهٔ بیان شعری مرسوم همیشه بوده است واژگون کرد و شبیه بیان شعر ما، یعنی شعر حجم این سیستم را به دور می‌اندازد.

مضاف و مضاف‌الیه می‌توانند از هم دور شوند و بعد ذهنی را که ما به آن‌ها می‌دهیم، بگیرند. مثالی می‌دهم: «لاجورد چشم‌ها» در نزد هوگو به صورت «چشم‌های لاجورد» در نزد آراگون درمی‌آید. تصویرهای تک بعدی از جسم تا آسمان تصویری کیهانی اما بی حرکت. برعکس، با توسل به شعری از مالارمه، خواهم گفت:

«پیروزی نگاه را می‌شنوم، لاجوردی که در ناقوس‌ها افتاده است.» (از قطعه «لاجورد» مالارمه،

www.SID.ir

Archive of SID

با تغییری جزئی) بدین ترتیب تصویر را با برقراری روابط درونی ناگفته از هموارى نجات داده‌ایم. نگفته‌هایی که خواننده به دلخواه خود از متن کشف می‌کند.

اینجا نیز، دو عنصر تشکیل دهنده تصویر، همان دو واقعیت هستند: چشم‌ها و آسمان یعنی این سه شاعر هر کدام می‌خواستند در چشم‌های محبوب خود آبی‌های آسمان را ببینند. اما نزد مالارمه، این رؤیت به شکل بلوری و چندبعدی درمی‌آید و این به یمن حرکتی است که قبل از این دو واقعیت و تظاهرشان در ما متولد شده است. حرکت از تلفیق این دو واقعیت پیش می‌افتد و شاعر قبل از آنکه آنها با یکدیگر قرینه شوند، آن حرکت را کشف می‌کند. زیرا این حرکت قبل بلافصل رؤیت است و چیزی جز خود رؤیت نیست.

«این طرز رفتار با شباهت، یا با ترکیب‌های اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) و یا با اداتی از قبیل «مثل»، «اینگونه»، «چون» یا با هر گونه حرف ربطی که بین دو واقعیت، رابطه شباهت، مقایسه و نماد و تمثیل را برقرار کند، نمود پیدا می‌کند؛ اما این نظام استعاره، که هنوز در عصر ما بسیار خوشایند است بخشی از شعر معاصر ما را- حالا اگر نگوییم به شعری مرده – به شعری سطحی و متداول تبدیل کرده است.» (طاهایی، ۱۳۷۵: ۱۵۰ ـ ۱۴۸)

در یک نگاه کلی به سیر اشعار و شاعران شعر حجم و بخصوص یدالله رویایی و مقایسهٔ این دو با بیانیهٔ شعر حجم، مشخص می‌شود که برای ظهور و توضیح اصول و فنون شعر حجم، نیاز به گذشت زمان بوده و عدم وضوح توضیحات رویایی- به عنوان مهم ترین شاعر شعر حجم-در مورد اصول این نوع شعر در مصاحبه‌ها و مقالات اولیهٔ او برخاسته از عدم توفیق وی در دست‌یابی به تکنیک‌های ساخت این گونه تصاویر حجمی‌ست. به موازات واضح شدن بیان شاعر در توضیح نظریهٔ شعر حجم، تصاویر حجمی نیز در مجموعه‌های «هفتاد سنگ قبر» و «من گذشته امضا» ظهور پررنگ‌تر و هنرمندانه‌تری می‌یابد و نسبت قابل درک و تحلیلی بین شعر و نظریه شعر حجم در آثار یدالله رویایی شکل می‌گیرد.

نتیجه

از آنچه آمد می‌توان به این نتیجه رسید که شعر حجم، حرکت شاعران پیش‌رو دههٔ چهل

www.SID.ir

Archive of SID

شعر ایران برای ارائهٔ راهی تازه در شعر بود که اگرچه در ابتدا جمعی برای به وجود آوردن آن بیانیه‌ای را امضا کردند؛ اما در عمل معدود شاعرانی در این شیوه توفیق یافتند و به مرور تنها یدالله رویایی در این شیوه نام بردار گشت. با بررسی اشعار او می توان دریافت که سیر تبیین اصول و مفاهیم شعر حجم و همچنین سیر شکل‌گیری شعر مورد نظر رویایی روندی طولانی بوده‌است. این روند از مدتی پیش از انتشار بیانیهٔ شعر حجم آغاز شد و در دههٔ شصت هجری شمسی به یک ساختار قابل توضیح رسید. مجموعهٔ «هفتاد سنگ قبر» را می‌توان نقطه عطف حجم‌گرایی‌های رویایی دانست؛ چراکه درشعرهای این مجموعه، رویایی به ظهور شاعرانهٔ نظریاتش در مورد ارائهٔ تصاویر حجمی و رفتارهای ویژه ی زبانی توفیق می‌یابد. تا پیش از این مجموعه، آن‌چه شعرهای رویایی را از اشعار دیگران متمایز می‌ساخت عمدتا عدم رعایت ساختار معمول زبان در برخی سروده‌هایش بود؛ اما در شاخص‌ترین سروده‌های یدالله رویایی مولفه‌های زبان و تصویرسازی در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر فضای شعری مورد نظر او را در قالبی آزاد از قیود سنتی نمودار می‌سازند.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

۱. براهنی، رضا (۱۳۷۱) **طلا در مس**. تهران: ناشر نویسنده.

۲. رویایی، یدالله (۱۳۵۷) **از سکوی سرخ**، تهران: مروارید.

۳. رویایی، یدالله (۱۳۸۲) **دلتنگی‌ها**، گرگان: آژینه.

۴. رویایی، یدالله (۱۳۸۷) **مجموعه اشعار یدالله رویایی**، تهران: نگاه.

۵. رویایی، یدالله (۱۳۸۶) **من گذشته امضاء**، تهران: کاروان.

۶. رویایی، یدالله (۱۳۸۴) **هفتاد سنگ قبر**، شیراز: داستان سرا.

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

۸. مدل، محمد حسین (۱۳۸۶) **عبارت از چیست؟**، تهران: آهنگ دیگر.

مقالات

۹. امامی، صابر (۱۳۸۳) **از دوستت داریم/ نگاهی به شعـر رویایی به بهانهٔ کتاب (من گذشته امضا)**، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۷۹،صص۱۱۲– ۱۲۵.

۱۰.حسین‌پور، علی (۱۳۸۲) **شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شمارهٔ ۱۸۸،صص ۱۸۰– ۱۵۷.

۱۱.طاهایی، عاطفه (۱۳۷۵) **شعر حجم، شعر حرکت**، کلک، شمارهٔ ۷۹ ـ ۷۶،صص ۱۵۰– ۱۴۸.

سایت

۱۲.اسلام پور، پرویز (بی تا) **گزیده‌ای از اشعار پرویز اسلام پور**. کتابناک(Ketabnak.com)

www.SID.ir

Archive of SID

The analysis of Relation between the Poetry and Theory in the YadollahRoyaee ´s Works

Dr. Kazem RahimiNejad[1]

Abstract

The first years of 40th decades (A.D) was the Emersion Period of Moje-Nov in the Persian Poetries. The process which was the prelude to the appearance of Space Poetry (Hajm poetry) at the late of that decade. The statement of Space poetry that was signed by some of Iranian poets, writers and the cinematic people in 1969 created one poetical viewpoint for the readers of Persian Poetry but the concepts of this statement wasn't recognizable in the Space poetries of the poets .This question that "what is the relation between the statement of Space Poetry and YadollahRoyaee ´s poetry" (he was the only poet who remain faithful to the Space poetry).This question hasn't been responded clearly. The present study attempted to respond this question clearly that what is the relation between the statement of the space poetry and its principles with the Royaee ´s poetries. The following study comprised of one introduction, and some sections included the evaluation of Space appearance, the factors of YadollahRoyaee ´s poetry and the analysis of the relation of these poetries in the Space poetry statement. At the end of this study, the concepts were summarized and concluded.

Key words: Moje-Nov, Space (Hajm) Poetry, Spismentalism , Yadollah – Royaee, Language –based Poetry, Formalism.

[1]. Assistant Professor of Farsi Language and Literature, Farhangian University, Fars, Iran.

www.SID.ir