مبانی نظری شعر حجم و لب‌ریخته‌های رویائی[1]

مظفر رؤیایی

یادداشت

مقاله حاضر ایجاد یک آستانه برای فتح باب طرح مسایل نظری و مبانی تئوریک در شعر حجم بود. کلیشه متن نامهٔ یداله رویائی به‌نگارنده گویائی کافی دارد. معذلک ذکر چند نکته ضروری است که اول اینکه این مقاله با توجه به‌حال و هوای ادبی و شعری سال ۱۳۶۷ و برای مقدمه یا موخره چاپ ایرانی کتاب «لب‌ریخته‌ها» در همان سال نوشته شده بود که به‌جز تکثیر محدود توسط دوستان به‌انتشار عمومی نرسید. و تبعاً انعکاسی از جنبش شعر حجم و شرایط امروزی آن ندارد. و بازنویسی نیز نشده است. دیگر اینکه کتاب لب‌ریخته‌ها به‌دلایل عدیده از جمله جلوداری و اعتبار رویائی در حجم‌گرائی حق اطلاق کتاب مرجع در زمینه مصادیق شعر حجم را در سال ۶۷ دارا بود آخر این‌که اگر در این بررسی لحن من [متن را] از معبر خصوصیت‌ها، زندگی در کنار هم،

۱ـ واژه‌های «رؤیایی» و «یدالله» از منظر رسم‌الخط مورد نظر بایا اصلح است امّا در مواردی خاص ـ از جمله این متن ـ به‌رسم‌الخط نویسنده وفادار مانده‌ایم. همچنین در چند مورد دیگر هم، ضبط بعضی از کلمات را بخشی از «دیگرنویسی» مؤلف دانسته، بر رسم‌الخط نشریه ارجح داشته‌ایم.

سابقه آشنائی‌های محفلی و حشر و نشرها عبوری مهربان کرده است
به‌برادریمان ببخشید!

مظفر رویائی ـ مرداد ۸۵

درآمد

حالا کهکشانی از شاعران دور و نزدیک در جذبهٔ مکانیسم‌های درونی شعر حجم بی‌آنکه یکدیگر را حتماً بشناسد و یا در یک سازمان‌دهی شتاب‌آمیز گرد هم‌آمده باشند؛ فعالیت‌های ذهنی خود را شکل نوینی می‌بخشند. اکنون پس از حدود ۲۰ سال خیل قابل‌توجهی از شاعران در جستجوی ظرفیت‌های تازهٔ زبانی، تکنیکی، تصویری خلجان‌های باطنی آفرینش‌های شعری خود را سامان می‌دهند. ظرفیت‌هائی که در خزانه‌ای «پُر می‌شود از خیال‌های مصنوع»[۱] و سیال و معبد معنوی تازه‌ای برای کشف و زمزمهٔ فصل مشترک‌های شعریشان می‌سازند. می‌سازند و می‌گسترانند، بدون عمد درکسب نوعی اجماع، بدون تلاش برای گروه‌بندی‌های کمّی و یا آگاهی از روندهای انگیزاننده‌ای که فراگرد ذهنی کشف‌ها و آفرینش‌های ادبی آنان را زیر پر و بال گرفته است. به‌یک تعبیر یک نوع فرزانگی که در حال روئیدن است و یا ناگهان می‌روید و به‌جائی که تعلق دارد نشو و نما می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ـ مقدمه

شعر حجم با بیانیه‌ای که شاعران قایل به‌آن در زمستان ۱۳۴۸ امضاء و منتشر کردند هویت رسمی یافت. بیانیه شعر حجم (حجم‌گرائی) به‌دنبال سه ماه بحث و گفتگوهای طولانی که در مجموع با حضور دائمی و یا متناوب ۱۵ شاعر و هنرمند صورت گرفته بود با امضاء تعدادی از این جمع انتشاریافت.[۲] من که

۱ـ برگرفته از یک مصراع از شعر «در لحظهٔ خاکستر» یداله رویائی

۲ـ برای آگاهی از متن بیانیه حجم‌گرائی و اسامی شاعران و هنرمندان موثر در نوشتن آن رجوع کنید به: مجلهٔ بررسی کتاب. دورهٔ جدید. شماره ۴ ـ شهریور ۱۳۵۰

علاقمند و ناظر بر بسیاری از بحث‌های موشکافانه، دقیق و فنی این گروه بودم سیر تکوینی محورهای تئوریک این حرکت ادبی را زیر چشم داشتم و در جذبهٔ این حرکت به‌راه افتادم. جریان با جرقه‌ای که یدالله رویائی به‌صورت یک طوفان فکری پیش آورد آغاز شد. بدواً توافق کلی در مورد یک نوع گروه‌بندی وجود داشت. امّا درک و تسلط بر کار احتیاج به‌افزایش فصل مشترک‌های نظری و دریافت هم‌سو، نه یک‌سو، از ابعاد گونه‌گون این جنبش ادبی و گروه‌بندی خاص این جریان داشت، به‌همین دلیل شرکت‌کنندگان در بخش‌ها در آغاز، همانطور که در مواردی مشابه قابل پیش‌بینی و حدس زدن است در طیف گسترده، پراکنده‌ای متأثر از تعریف‌ها، نقطه‌نظرها، استنباط‌های شخصی و بعضاً تصورات و تعبیرات خصوصی قرار داشتند. پاره‌ای از این تعبیرات کاربردهای متدیک (روش‌شناختی) نداشت و منبعث از استقرارهای پیش‌داورانه به‌حذف و یا در حد اصلاحات قابل اعتناء قرار گرفت. در اینجا ضرورتی به‌شرح جزئیات این گفتگوها و مباحث جدل‌آمیز نمی‌بینم، اگرچه بالقوه و به‌خاطر ثبت بخشی از تاریخ ادبیات معاصر ذکر قسمت هائی از آن لازم می‌باشد. امیدوارم روزی این فراگرد که در عین حال جالب و شنیدنی است تشریح شود. کافی است در اینجا اشاره شود که به‌تدریج تلؤلوء جوهرهای مکتوم در نظریهٔ شعر حجم که در بین حرف‌ها به‌این‌سو و آن‌سو پرتاب می‌شد و گهگاه بی‌اعتناء می‌ماند، بروز کرد. در نتیجه خط و سیر صحبت‌ها روشن‌تر گشت و افراد به‌یکدیگر نزدیک‌تر شدند.

هدف از ذکر این تاریخچه خیلی کوتاه توجه به ۳ نکته مهم است: اولاً بدنه مباحثات را نمونه‌ها و مثال‌ها تشکیل نمی‌دادند و برعکس چهرهٔ عمومی صحبت‌ها بیشتر بر فلسفهٔ کار، تعریف‌ها، و نظرات استوار بود. ثانیاً از اشعار شاعران و نمونه‌ها برای استدلال و اثبات تعاریف و نظریه‌ها استفاده می‌شد. که نه به‌عنوان محور هستهٔ مرکزی بلکه به‌منظور حیات بخشیدن به‌حرکت حجم‌گرائی در پشت‌زمینهٔ حرف‌ها قرار می‌گرفت. و ثالثاً از اینجا با اشاره بر یک نکتهٔ مهم‌تر باید تأکید کرد که [آنان] در بخش متدولوژی (روش‌شناختی) [با]

تقرب اصلی به‌روش استقرائی برای تأسیس و تبیین چارچوب [اقدام کردند] و برای اصول حرکت حجم‌گرائی از روش قیاسی نیز بهره‌مند شدند، که در واقع تلقی رویائی از گردنبدی و اصول و پرنسیب‌ها قبل از صدور مانیفیست (بیانیه) در مصاحبه‌هایش عنوان شده بود که هر دو شیوه منطقی[؟] هم ابزار رشد و جهت‌بخشی به‌این دیدگاه ادبی جدید بود و هم محصول فرایند تکوین آن به‌شمار می‌آمد و می‌آید. یعنی عمدی در انتخاب روش برخورد وجود نداشت و طبیعت کار و طبیعت راهبری بحث‌ها چنین محصولی داد.

۳ـ متدولوژی تکوینی

قاعدتاً پدیده‌های شعری و اصولاً جنبش‌های ادبی با نگرش و تقرب قیاسی ایجاد نمی‌شود. مگر آنکه به‌صورت مکتب مطرح شود و یا شکل مکتب به‌خود بگیرد و رهرو و نظریه‌پرداز پیدا کند و احتمالاً محصول غیر مستقیم آن مریدان خواهد بود. بدین معنی که برعکس آنچه که در علوم بنیادی جاافتاده است که خلاقیت‌های هنری با پایه‌ریزی فرضیه‌ها در چارچوب‌های فلسفی و هدفمندی‌های از نوع پیش‌فرض آغاز نمی‌شود. به‌طور خیلی خلاصه تقرب (روی کرد) قیاسی اقتضاء می‌کند که نظریه‌پرداز ابتدا اصول حاکم بر تفکرات و پیش‌فرض‌های خود را پایه می‌ریزد و به‌آن چارچوب مفهومی و اگر جا داشته باشد چارچوب فلسفی می‌بخشد. شاعر اگر فرضیه یا پرنسیب‌هائی را می‌تواند زیرساخت حرف‌ها و عقایدش ارائه کرده باشد از طریق استدلال و یا آزمایش و یا هر دو در اثبات و یا رد فرضیه یا دکترین خود کوشش خواهد کرد. پس و به‌این ترتیب در متدولوژی قیاسی از روی واقعیت‌های موجود و تجربه‌ها یک قانونمندی یا چارچوب نظری ساخته نمی‌شود. یعنی برعکس آنچه که در روی کرد استقرائی حاکم است با توجه به‌رخ‌دادها و از روی مصادیق تجربه‌ها، مثال‌ها، نمونه‌ها و کثرت‌مندی بهینه آن‌ها یک تئوری یا نظریه استنتاج (Inducement) می‌شود که پوشاننده اکثریت این تجربه‌ها و واقعیت‌هاست.

حجم‌گرائی شاید از نوادر حوادث ادبی و شعری است که ضربهٔ فکری آن ریشه در تجربه‌ها[ی] شعری پیشین (دور یا نزدیک) دارد. در یک فرایند گردآوری و طبقه‌بندی نمونه‌ها روی تعاریف، چارچوب‌ها، و مفاهیم فلسفی کار بحث و تبادل نظر شد. که در همین جدل‌های نظری سعی شد تا چتر کلیت، ذهنیت‌ها، موارد مصالح تئوریک حجم‌گرائی فراهم آید. قوت تئوریک موجود در پس بیانیه‌ها به‌یک ایستگاه پذیرفته شده و قابل توجیه انجامید که حجم‌گرائی را ـ ولو ناخواسته ـ بدواً مالک شکلی از چارچوب نظری کرد که از تجمع و هجوم فکرها برخاسته، از گذار اندیشه‌ها عبور کرده و آن را دارای اندیشه‌های مستقل کرد. خود فرایند تولید یک محصول تئوریک که در حجم‌گرائی اتفاق افتاده است، به‌عنوان نقد اندیشه یک رویداد ادبی قابل مطالعه جداگانه و جدی‌تری است. نحوهٔ تبیین مانیفیست و شکل و شیوائی و زیبائی نشر آن یک اتصال تودرتو و حلقه‌ای با نظریه دارد که باستثناء و روائی آن کمک موثر می‌کند.

ذکر یک نکته هم در این بخش، اغماض یا سهل‌انگاری عمدی در آن را پیش‌گیری می‌کند. اینکه به‌طور مستقیم و غیر مستقیم از بایدها و نبایدها، شایدها و نشایدها، پرنسیب‌های حاکم بر معماری جدید و سه‌بعدی حجم‌گرائی در بیانیه‌ها و جاهای دیگر به‌اشاره یا به‌تأکید گفته شده است، لحن هنجاری یا دستوری (Normative) به‌آن نمی‌دهد و درست هم نیست که چهره دستوری در این پدیده یا جنبش شعری رخ‌نمائی کند. اگرچه ممکن است بکند و خیلی‌ها بر این اعتقاد استوار باشند.

۴ـ مشخصه‌ها و مبانی نظری شعر حجم

پس ظرفیت‌های تئوریک حجم‌گرائی و مبانی نظری حاکم بر این ظرفیت‌ها را بیشتر و راحت‌تر می‌توان در خود نمونه‌های شعر حجم سراغ کرد و نسبت به‌اصول اولیه آن که بیشتر بر مکانیسم‌های تصویرسازی و ابعاد طول، عرض و

ارتفاع استوار بود شناخت معتبرتری یافت. یعنی با برخوردهای موردی بر حسب خود شعرها و مبتنی بر استیل شاعر تحصیل این معرفت امکانپذیرتر خواهد بود. اگر این کار را یک پژوهش کوچک تلقی کنیم انتخاب روش پژوهش با نگرش استقرائی (Inductive) به‌ما کمک می‌کند تا بتوانیم چارچوب یا چارچوب‌های نظری و مفهومی حجم‌گرائی را به‌صورت متدیک با توسل به‌نمونه‌ها[ی] در دست و ممارست‌های شاعران شعر حجم طراحی و تأسیس کنیم، آنچه که در صدر جنبش حجم‌گرائی جلوی رو قرار گرفت، گزیده‌هائی از آن‌ها ارائه شد و در فرصت‌های گوناگون اغلب و اختصاصاً توسط خود رویائی ـ در فراگرد (process) یا مکانیسم‌های تصویرسازی ـ مورد ارجاع قرار گرفته و یا به‌آنها اشاره شده است. بنابر اهمیت و الویتی که تصویرسازی به‌طور کلی در شعر و با تأکید ویژه در شعر حجم دارد و به‌دلیل اینکه تصویری‌سازی محمل اولیه و زمینهٔ اصلی برای آشکارکردن وجوه ممیزه شعر حجم است و همچنان محور اصلی و هستهٔ متبلور برای توجیه و تبیین فلسفهٔ کار و جذب و گروه‌بندی شاعران و سلیقه‌ها به‌حساب می‌آید، کماکان تأکید بر این عنصر لازم و جایز است. تصویرسازی اصل مهم و اساسی در شعر و به‌ویژه در شعر حجم در کنار ساختار یا معماری شعر به‌همراه بافت زبانی تعریف می‌شود. در اینجا دربارهٔ جایگاه این سه عنصر در شعر حجم به‌طور کلی [صحبت کرده] و [آن‌ها را] در یک برخورد تطبیقی ـ کاربردی در مجموعه «لب‌ریخته‌ها» مورد ارزیابی و تحلیل تئوریک قرار می‌دهیم.

۵ـ فراگرد تصویرسازی

اولین تلؤلوءهای شعر حجم از طریق تعریف و نشان دادن مکانیسم‌های تصویرسازی در میان شاعران دلبستگی‌ها و جذبه‌های تازه آفرید و باعث خلق آثاری واجد حجم‌های ذهنی و معناهای سه‌بعدی خیال در شعر شاعران حجم‌گرا شد. آن دسته از شاعران ما که اصول کار را گرفتند و با تعمق و به‌صورت

کامل‌تری بر آن دنیای فرا واقعیتی دست یافتند نمونه‌های برجسته و گاه حیرت‌انگیز آفریدند. معذلک توضیح و تشریح ابعاد تصویر (طول - عرض - ارتفاع)، اجزاء، عناصر آن و تطبیق از طریق نمونه‌ها، کاربردها و دیگر حوزه‌های مهم و اساسی میسّر است. به‌زبان دیگر ورود به‌هشتی‌های باریک و تودرتو، و در عین حال فنی و ظریف تجربه‌ها و جسارت‌های شاعرانه پیشین و گرویدگان جدید نیازمند یک کار مستقل و پژوهش بر روی فردفرد این شاعران است که خود فضای بیشتری می‌طلبد که این مقاله نمی‌تواند آن را مستجاب کند.[۱] کاری ضروری که باید جوشش‌ها، تقلّاها، تجربه‌ها و انجام‌یافته‌های بیست سال اخیر را جمع‌آوری، بررسی کرد و این فاصلهٔ زمانی را که از نظر تحلیل و نقد و نظر ساکت بوده است، در برگیرد.

در مبانی نظری حجم‌گرائی باید به‌سه نکته اشاره و از آن برای بحث‌های بعدی بنیان گذارده شود:

نکتهٔ اول، تلقی از ادارک (perception) در روند آفرینش شاعر حجم‌گراست. گفته شده که نتیجهٔ ادراکات هر شاعری معمولاً به‌صورت پندارها بروز می‌کند. مطلبی که از نظر فلسفی و شناخت مشخصات ادراک ممکن است خطاهای ادراکی قلمداد شود. ولی این حق شاعر است که از حقیقت‌ها و واقعیت‌ها دریافت‌های دیگری داشته باشد و توفیق او در دریافت پندارهای غیرعادی، ناملموس، واژگونه و یا حتی (گاهی) تخریب‌شده از واقعیت‌ها و اشیاء است. سورئالیست‌ها ارتباط منطقی در استعاره‌ها یا بین دوکلمه یا دو واقعیت را نه تنها لازم بلکه جایز هم نمی‌دانند. می‌بینیم که خلق فضا یا پرش و گردش در فرایندهای تصویرسازی را سورئالیست‌ها هم داشته‌اند امّا گریز یا پرش به‌سوی ماوراء واقعیت را، اگر هم تحصیل کرده‌اند یا در شعر تجربه کرده‌اند، عنوان نکرده‌اند یا به‌آن زبان نظری نداده‌اند. در مورد شاعران شعر حجم، شاعر در

۱ـ برای مطالعه مقدماتی و دریافت اصول اولیه این جنبش شعری به‌دو کتاب «از سکری سرخ» مجموعه مصاحبه‌ها و «هلاک عقل به‌دقت اندیشیدن» مجموعه مقالات یداله رویائی مراجعه شود.

مجموعه پندارها و خیال‌های شاعرانه حجمی از «ادراک‌های فراحسّی» (ESP)[۱] برخوردار است یا می‌شود. و اگر برخوردار نباشد یا نشود نگرش او به‌جهان اشیاء (سوژه‌ها، حادثه‌ها و...) در فراسوی عینیت‌ها و محسوسات او قرار نمی‌گیرد. پس آن ماوراء واقعیت نه در چشم‌انداز قرار می‌گیرد و نه تبعاً تحصیل می‌شود.

نکتهٔ دوم اینکه در شعر حجم یک استعداد وجود دارد که شاعر حجم‌گرا باید مالک آن استعداد باشد. هم مالک آن باشد و هم به‌درجهٔ هرچه بالاتر و مستعدتری برای استفاده و کاربرد مؤثرتر مجهز باشد. این استعداد که در شعر و شاعر [هر] دو باید باشد، ترکیب جمعی تصاویر (یا Intergration) است. که می‌توان به‌آن فرم یا شکل «خیال‌بندی» یا خیال‌پردازی اطلاق کرد. موضوعی که البته ممارست می‌طلبد و تسلط در عرصه تصویر و تصویرسازی و دانش‌آموختگی رو به‌افزایش و خیلی کیفیت‌های دیگر. دست‌یابی به‌چنین مرحله‌ای هم ممکن است و هم تعالی‌بخش. و ما در بررسی شعرهای رویائی خواهیم دید که او چگونه به‌این قابلیت دست‌یافته است یا چگونه به‌این تعالی رسیده است. کاری که رویائی یا هر شاعر حجم‌گرای دیگری انجام می‌دهد در واقع با تصویرهای متعدد امّا غالباً مفرق از یکدیگر خطوط و لحظه‌های درخشان آفریده که می‌شود تک‌تک خواند، زمزمه کرد، تحسین کرد (زیبا یا تحسین نکرد اگر نازیبا!) و به‌ذهن سپرد. امّا چه سود اگر بدون وجود ساختار استعاری یک‌پارچه یا خیال‌بندی (Integration) بین تصاویر و یا خیال‌ها باشد. شعر غیر حجم (یا به‌تعبیر بیانیه حجم‌گرائی ـ شعر سطح)[۲] هم درکمال خودگاه به‌چنین درجه‌ای از «خیال‌بندی» دست می‌یابد و در واقع باید هم دست یابد امّا در حجم‌گرائی شکل حجمی تصاویر و داشتن خیال‌های ۳بعدی یا

۱ـ Extra sensory perception در روان‌شناسی آفرینش هنری، به‌ویژه در هنر پیشرو (آوانگارد) زمینهٔ مطالعه‌های مفهومی در شعر و قصه مورد اقبال قرارگرفته است.

۲ـ نگارنده با اطلاق واژه «سطح» به‌غیر شعر حجم موافق نیستم چون جامع امثال آن و مانع اغیار غیر آن نیست و ضمناً خود این باعث می‌شود که نتوان یک تعریف مقبولیت عام‌یافته‌ای از آن ارائه کرد.

«خیال‌بندی» سه‌بعدی در معماری ذهنیت‌های حجم‌گرایانه، شاعر را در قوام بخشیدن به‌استغنای شعر حجم توانا می‌سازد.

نکتهٔ سوم که مبحث کاملاً تازه‌ای در نظریه‌پردازی شعر مطرح می‌کند و از این لحاظ مهم‌ترین نکات فوق به‌شمار می‌آید، ساختار شعر synergic[1] یا هم‌افزا به‌وسیله شاعر و برداشت مفهومی synergic توسط خواننده است. یعنی کمکی که شاعر به‌خواننده برای تقرب او به‌خودش و چگونگی و ظرافت این کمک و همینطور بی‌اعتنائی شاعر به‌خواننده و یا گوشه‌گیری او در ارتباط دوست یا مخاطب فراهم می‌آورد. توجه کنیم که نحوهٔ نمایش و ارائه این هم‌افزائی به‌خواننده و این مفاهیم با او بسیار مهم است. در غیر اینصورت sinergism شاعر حجم‌گرا اگر بدون استفاده نماند به‌طور قطع در تبادل معنا و انجام مأموریت اساسی این تکنیک ظریف و خبرگانه کم‌تأثیر خواهد ماند. مخاطب شعر و نحوه و میزان لذت او از خواندن شعر در استخوانبندی synergism باید همواره در تمام مراحل و به‌ویژه بازنگری نهائی شعر در نظر گرفته شود. به‌عبارت دیگر شاعر حجم‌گرا با ترکیب مناسب و متناسب سه عنصر اصلی و داخل کردن موثر تکنیک‌ها و شگردهای ویژهٔ خویش شعر را تبدیل به‌یک مجموعه از ادغام تصاویر، زبان و ساختار می‌کند که هر عنصر به‌تنهائی بتواند طنین خاص خودش را به‌شعر بدهد. در عین حال همهٔ عناصر در تعامل با یکدیگر قرار گرفته، در نتیجه، پدیده‌ای در کل با شناسنامه و خواص و جذبه‌ها و تأثیرهای جداگانه و معمولاً برتر و بالاتر به‌وجود می‌آید. مفهوم synergism در مبانی نظری شعر به‌طور کلی و نظریه‌پردازی شعر حجم علی‌الخصوص نیاز به‌تشریح و تفصیل

۱ـ کلمهٔ synergism در زبان فارسی به‌واژه‌های هم‌افزائی (توسط مرحوم دکتر علی اسدی) و تشدیدکنندگی (فرهنگ اندیشهٔ نو ـ ویراستاری علی پاشائی) ترجمه شده است. اول رساتر است اگرچه کاملاً رسائی مفهومی را ندارد. این کلمه در فلسفه‌های نظام‌گرائی (تئوری سیستم‌ها) ابداع و به‌آن ارجاع فراوان می‌شود. اشراف بر کلیّت‌نگری دارد و به‌طور خلاصه معنی نزدیک به‌آن اینست کل مجموعه (یا سیستم) پدیده‌ای غیر از مجموع کنار آمده عناصر و اجزاء تشکیل‌دهنده آن است پدیده‌ی دیگری است که حاصل تعامل اجزا است نه جمع عددی آنها.

دارد که در موارد و مصادیق استخراج شده از کتاب «لب‌ریخته‌ها» برای این مقاله انجام خواهد گرفت. طی آن بافت زبانی و ساختار کلی شعر (معماری شعر) برای دو عنصر اساسی دیگر در کنار عناصر جزئی، تکنیک‌ها و شگردهای دیگر شاعرانه مثل ایجاز، احساس فرم، محتوی توأمان به‌همراه مطالعه «لب‌ریخته‌ها» انجام خواهد پذیرفت.

۶ـ شعر حجم: یک مقایسه ذهنی

شعر حجم دارای چارچوب نظری است که متشکل از یک محیط چند ضلعی است. شاعر حجم‌گرا چون عناصر اتم بین این اضلاع رفت و آمد نامنظم امّا معنی‌دار و جنبش‌دار دارد. از این رفت و آمد وقتی به‌تکامل synergism برسد، هر بُرشی می‌توان برداشت می‌توان روی هر برش به‌دلخواه و به‌اندازه متمرکز شد و یا باز آن‌ها را در یک ترکیب کلی جلوی چشم و ذهن قرار داد. از شعر غیر حجم، بدون قصد به‌اطلاق عام به‌آن، و با حفظ موارد قابل تشخیص، نمی‌توان برش‌های معنی‌دار برداشت. هم‌چنین نمی‌توان از اطراف به‌آن نگاه کرد. شعر حجم از هر زاویه‌ای که نگاه شود، خوانده شود، شکلی دارد و هر شکلی معنائی می‌گذارد و اگر بچرخد، همچون منشوری بلورین، معناها را جای تعریف‌ها جابه‌جا می‌دهد، یعنی جایگزین نمی‌کند، پدیده‌ای که در شعر حجم کمتر اتفاق می‌افتد و اگر اتفاق می‌افتد از یک هدفمندی sinergic برخوردار نیست. عبارت دیگر از یک شکل شعری حجمی، شکل‌های معنی‌دار، تعریف‌شده و بعضاً مشخص می‌توان بیرون آورد. یک حجم هندسی در یک شعر حجم متعالی می‌تواند حجم‌هائی از شکل‌های هندسی دیگر به‌دست بدهد. و وقتی به‌دست می‌دهد هر کدام یک Modul (در این تعریف به‌وجه یا منظر یا یک سلول مستقل شعری می‌توان تعبیر کرد) جداگانه و مستقل می‌شود. این سلول‌ها هر کدام قابل اعتناء، با عناصر کافی خواهد بود برای اینکه از خود یک آفرینش ذهنی فعال، یک «شعر دیگر» بسازد.

یک شکل هندسی فرضی را به‌ذهن بسپاریم. مثلاً یک مخروط را اگر آن را به‌شکل‌های حجم‌دار شناخته شده، یا شناخته نشده امّا معنی‌دار تقسیم کنیم استنتاجی رخ خواهد داد. اولاً، از هر منظری به‌آن بنگریم حجمی را می‌بینیم که معنائی از خود بروز می‌دهد، ثانیاً، اگر آن‌ها را دوباره کنار یکدیگر، مطابق مقاطع اولیه آن بچینیم، شکل اصلی و نزدیک به‌شکل اولیه حاصل می‌آید.

به‌یک قطعهٔ کریستال، قطعه‌ای تراش‌دار، از جهات گوناگون، فکرکنیم. اگر با مکانیسم آن را به‌قطعات جزئی‌تر بشکنیم هر کدام می‌توانیم خاصیت قطعهٔ بزرگ اولیه را داشته باشد. (همینطور اگر آن را با ضربه یک سنگ بشکنیم، ترکیب‌بندی اشکال و قطعات در یک بی‌نظمی منظم معنائی از شکل اولیه می‌دهد. که می‌توان به‌یک شعر حجم نزدیک به‌تعالی یا غیرمتعالی ولی حجم‌گرایانه تعبیر کرد) در صورت شکستن کریستال با یک مکانیسم صنعتی، می‌توان آن‌ها را مجدداً کنار هم قرار داد و شکل ظاهری اولیه را تحصیل کرد. هر کدام از قطعات خردشده، تلؤلوء کریستال اصلی را دارد، انعکاس، رنگ‌ها، و ماهیت‌های آن را در یک مقیاس کوچک‌تر با خود حفظ می‌کند، امّا در حجمی کوچک‌تر. به‌طور قطع، ولو با حفظ بخش عمدهٔ خاصیت‌ها و مشخصات، کریستال کوچک‌تر (اجزاء) نمی‌تواند چهره و منزلت کریستال اولیه را داشته باشد. قطعاً زیبائی کریستال یکپارچه را نخواهد داشت، آنچنانکه، در مصادیق شعری، گویائی آن را ندارد. همینطور نزدیکی به‌درک و احساس قطعهٔ اصلی را. آنچه از قطعه کریستال اولیه به‌حواس ما داخل می‌شود بارهای روانی بر اعصاب ما جای خواهد داد که دریافت این بارها از قطعات زیر ممکن نیست. شعر حجم تضمینی از چنین معنائی است. ارتفاع، عرض و طول آن شرایطی را احراز می‌کند [که] در شعر غیر حجم به‌این شکل متوقعانه قابل دست‌یابی نیست. شعر غیر حجم صفحه‌ای است که از نگاه مایل یا عمود دیده می‌شود نه از زیر و نه از زاویه‌های گوناگون غیر متعارف. اگرچه مشخصه‌های تصویری، استعاری، زبانی و یا برداشت‌های ناکامل ذهنیت یافته‌ای است که زیبائی مقتضای خود را دارند.

و بدون آنکه بتوان عیب و ایراد اصولی و عینی بـه‌آنها وارد کـرد، جـذبه هـم می‌آورد، فقط می‌توان گفت که فـقدان پـتانسیل‌های شـعر حـجم در آن دیـده می‌شود. پتانسیل‌ها یا ظرفیت‌هائی که ناشی از اصول سه‌گانه‌ای است که به‌آن اشاره شد. رویائی در یکی از نامه‌هایش که چند شعر جدید را همراهی می‌کرد برایم مطلبی دربارهٔ مقایسه شعر حجم با شعر سطح نوشت که فکر می‌کنم نقل بخشی از آن فهم و زبان ما را از حجم‌گرائی، عبوری آسان خواهد بخشید:

«... آنچه از ارتفاع می‌آید، و یـا از عـمق، نـاچار سـطح را خـراب مـی‌کند. تصویری که از ارتفاع و یا از عمق بر می‌خیزد طول و عرض خودش را از پیش رسم کرده است. سطح جائی برای واقعیت‌ها و اشیاء است، جائی برای ممکن، جائی برای مأنوس، ولی حجم تصویری است ناممکن، نامأنوس، پس خرابکار. ریشه در نامرئی دارد، و این نامرئی جائی در خود قطعه دارد، که تصویر به‌آن بسته است: بسته، در داربست قطعه، و باز برای خوانده شدن و تعبیر شدن و همین است که یک تصویر حجمی را گاه در حدّ زمزمه نگاه می‌دارد. چـرا کـه کمبودهای خوانندهٔ سطحی همیشه سطح نیست که ارضاء می‌کند. خـوانـنده معتاد سطح، گاه به‌علت برخورد سطوح (حجم) بیشتر از یک خواننده، نُـخبه کشف جادو می‌کند. و این اتفاقی است که می‌افتد و بسیار می‌افتد.»[1]

۷ـ جستجوهای تاریخی

آنچه که یداله رویائی و گروه شعرای شعر حجم در سال‌های ۵۰ و بعد از آن تحت عناوین «حجم‌های خیال» و «فضاهای سه‌بعدی ذهن» ارائه کردند (مجلهٔ بررسی کتاب ویژه شعر حجم، مجلهٔ روزن و...) یـعنی از انـتشار اولیـن بـیانیهٔ حـجم‌گرائـی تـا تـظاهرهای جـمعی و ضـروری آن، هـیچگاه در انـحصار امضاءکنندگان آن باقی نماند. به‌دلایل ویژگی‌های تاریخی ـ ادبی آن دهه و دهه قبل از آن (دهه ۱۳۴۰) شعر حجم نمی‌توانست در تعلق امضاءکنندگان بـاقی

۱ـ از میان نامه‌های یداله به‌مظفر

بماند. چرا که آوانگاردهای دور و نزدیک، از آن روزگار تا امروز (سال ۱۳۶۷) بی‌آنکه به‌گروه سالهای ۵۰ این حرکت وابسته باشند، بر این تکنیک توقف کرده‌اند. اگرچه سهم اندک در افزایش غنای آن دارند و می‌توانستند از حضور بیشتری برخوردار باشند.

رویائی خود، تأملات حجم‌گرایانه را ازکتاب دلتنگی‌ها شروع کرد. در همان ایام پرّش‌ها و خلجان‌های ذهنی تازه‌ای که در لباس‌های تازه زبان، تصویر، استعاره و کمپوزیسیون (معماری سیال شعر) ارائه کرد تردیدها، اعجاب‌ها، تحسین‌ها، و حتی انکارها و تخطئه‌هائی با خودش آورد. زمینه‌سازی برای رسیدن به‌راهروهای این معماری تودرتو درکتاب شعرهای رویائی پی‌ریزی شد. ورزیدن باکلمات، چیدمان فرمالیستی در یک شکل ذهنی رسا و دلپذیر در اکثر قطعات دریائی‌ها به‌چشم می‌خورد. گاهی این ورزیدن باکلمات در ریتم‌های ممتد نفس‌گیر شکل صوتی از فرم‌های موسیقی سمفونیک را یادآوری می‌کرد. قطعه‌ای از دریائی ۲۸:

شب را بیان نیم‌رخ اشیاء
پرکرده بود و
صدها ستون باد سیاهی را
در جاده‌های شب‌زده می‌برد
و باد بال می‌زد
و باد بال بود
و باد راز بود،
راز بزرگ خلقت را
بال می‌زد
باد.[۱]

شعرهای دریائی ص ۷۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ـ گرچه انتظار برای دریافت این مقاله بیش از ۳ ماه به‌طول انجامید و قریب به‌چهار هفته انتشار نشریه را به‌تعویق انداخت، با این حال تلاش شده تا حد مقدور [ناخوانایی متن ارسالی را محدوده‌ی مقدورات ما تصور کنید!] متنِ حاضر و شعرهای مندرج در آن خالی از اشکال باشد. **بایا**

یا دریائی شماره ۴ ـ صفحه ۱۶: یک تجسم ذهنی جدید از یک تصویر با بُعدهای خیال‌انگیز و خیال‌بندی‌های تازه هم‌چنین نمونه‌های دیگر از دلتنگی‌ها که ورزیدن‌های توفیق‌آمیز رویائی را در پارامترهای چندگانه شعر مرکب یا مجزا با برخوردهای کاملاً متفاوت و مجذوب از طیفی گسترده و غیر قابل مقایسه مواجه کرد، به‌نمونهٔ دست‌چین‌شده دیگری نگاه کنیم:

وقتی صدای نیم‌رخ تو
پرهای سبز طوطی را
ناقوس می‌کند.

(دفترهای روزن ـ شماره ۳)

انتشار دفترهای «روزن»، «شعر دیگر» حال و هوای دیگری را خلق کرد و به‌دنبال آن شاعرانی که بدون گروه‌گرائی و جستجوکنان برای تنفس هواهای تازه می‌جوشیدند و بی‌تاب بودند، زمینه را برای فرود آمدن و در معرض قرارگرفتن مهیا یافتند:

بر آنم
که به‌عقرب ماه
آهوئی بگزم
تا راه آبی‌ی سپیده شدن
از قلب و رگ
بسته شود (بهرام اردبیلی)

و یا:

شب به‌گریه آراسته
مرگ، با شانه‌های جوان
ریه‌هایش را میان دو شیپور
خنک می‌کند
قرون گمشده می‌آید

با قراول باد

(محمود شجاعی)

همینطور:

از سر خود سریع

می‌گذرد یاقوت (بیژن الهی)

و سینماگر پیشرو آن زمان، مرحوم فریدون رهنما، از این تعالی‌های زبانی توشه‌های وزین دارد:

دست تو هرگز بر جاده‌ای نخواهد خفت.

باد از مردگانی می‌گوید که ما زادیم

(فریدون رهنما)

و شاعران دیگر که بی‌آنکه به‌آفرینش‌های خود برچسب تعلق بزنند از راههائی می‌رفتند که متعلق به‌آنان بود، راههائی که بعدها شکل و چارچوب یک طرز تلقی، یا دیدگاه شعری تازه به‌خود گرفت، هوشنگ چالنگی، بیژن الهی، پرویز اسلامپور، شاپور بنیاد، محمود مومنی، احمدرضا چه‌کنی، فیروزه میزانی و خیل شاعران دیگر که بایستی در یک بررسی جداگانه سهمشان در استغناء شعر حجم، و درجه بستگی آنان به‌این جنبش شعری بررسی و ماندگار شود.[۱] خیلی‌ها مثل شاپور بنیاد، همسفر این خلجان‌های درونی ماندند. نمونه هائی می‌دهم:

انگار

در رفتاری گم

۱ـ این اسامی و اسامی بعد از این و نمونه‌ها نه بر حسب امضاء بیانیه، نه به‌دلیل تعلّق آغازین یا بعدی آنها به‌حجم‌گرائی و نه به‌خاطر وزن و یا اعتبار، تقدم و تأخر نیافته‌اند. نه جامع آنهاست و نه مانع قرار گرفتن خیلی‌ها در آن. اسامی مطابق آنچه که ذهن ـ پس از سالها ـ یاری می‌کرد، نوشته شده است. با شتاب متناسب با این مقاله که طلب خلاصه بودن می‌کرد. حتی نمونه‌هائی از شاعرانی بی‌تعلق به‌حجم‌گرائی، یا منکر آن (و یا فقط منکر این عنوان و اسم) و یا بی‌اعتناء به‌آن وجود دارد که می‌تواند از این دیدگاه مورد توجه قرار گیرد.

در سایه‌ئی گم
بار و سنگینی جهان
حسرتهای دلیر را از بلندی آفاق انکار می‌کند
و جنگلی
پریشان
از مرثیه می‌شود

(شاپور بنیاد، مرگ، ص ۳۴)

و یا:

حسرت دل ما را یاغی می‌خواهد
غصه‌ئی دل ما را
گم ـ راه.

(همان مأخذ ـ ص۵۹)

و خیلی‌ها مثل فرامرز سلیمانی، فیروزه میزانی و هرمز علی‌پور در قلمرو جذبه‌های استغناءپذیر حجم‌گرائی حال و هوای تفرّج جدی دارند، با تعلق یا بی‌تعلق:

در پرده‌های
بال و
خاک
ویران می‌شود
خیال
بر دیوار

(فرامرز سلیمانی ـ رویائی‌ها ـ ص ۱۳۱)

در سایه
پرواز بیهوده دارد
مرغ مقلد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حنجرهٔ قدیمی‌ش
زنگاری است
می‌روبد و می‌رود
به‌راه خود
(همان مأخذ ـ ص ۳۲)

برجی‌ست
شکل بیابان
که پرسه می‌زند جهان
گرد آن
(همان مأخذ ص ۱۲۴)

که بی‌نصیب از بو
گیسو بیارایند.
که مادران شب‌ها
جواب بریده‌ای دارند
که وقت گریه است اکنون
و با اشاره‌ای کوچک
مائیم و خواب رود.
(هرمز علی‌پور ـ وادیها ـ شعر به‌دقیقهٔ اکنون)

و تن‌پوش شب
طاقه
طاقه
محمل شد
.....
از ابرها کدام ببارد
از ماه‌ها کدام بیاید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به‌مهتابی سُرود
سَر رود
از آب اکنون
آینده آنِ من شود؟

.....

آن غبار بالبالِ مکر زمان
بر شیشه‌ها
ردِ آمدن

(فیروزه میزانی ـ اندودها ـ شعر به‌دقیقه اکنون)

شاعرانی که در جذبه‌های حجم‌گرائی و خیال‌های سه‌بعدی حیرت‌ها و استقرارهای آگاهانه دارند و شاعرانی که ناخودآگاه و گاه‌به‌گاه، در شعرهای خود به‌قلمرو حیرت‌های شعر حجم وسعت می‌بخشند. از میان هر دو گروه دامنه‌ای از اسامی به‌دست می‌آید مثل فرامرز سلیمانی، آریا آریاپور، سید علی صالحی، علی مومنی، مجید فروتن، محمدمهدی مصلحی، عمران صلاحی، قاسم مومنی، راحا محمد سینا، احمد مومنی و بسیاری دیگرکه در پاره‌ای موارد گزینه‌های قابل اعتنا از آنان وجود دارد. برای شناخت ظرفیت‌های شعر حجم بایستی به‌سُراغ اشعارِ شاعران این جنبش رفت. حالا که این حرکت اصول جاافتاده خود را در تجربه‌ها کسب کرده و مفاهیم و پارامترهای تازه را از خلال این تجربه‌ها تأمین می‌کند، تقرب استقرائی یعنی پژوهش موردی استقراء و تجربه‌های مُنبعث از انجام‌یافته‌های شعری می‌تواند زمینه‌های تئوریک حجم‌گرائی را گسترده‌تر کند. چارچوبی که روش‌شناختی (متدولوژی) ما را در بررسی‌های بعدی می‌سازد.

شعر حجم ردی در اعماق شعر کلاسیک هم دارد. برخی از مصرع‌های جادوئی حافظ، ایجازهائی از نظامی گنجوی، خیال‌هائی از مولوی[،] تصویرهائی از خاقانی، طالب آملی، بیدل (ابوالمعالی میرزا عبدالقادر) و صائب

تبریزی یا رفتارهای عارفانه‌ای از سهروردی و شمس تبریزی می‌تواند خط هائی از حجم و اخلاق حجم را به‌دستت بدهد:

داد جاروئی به‌دستم آن نگار　　گفت کز دریا برانگیزان غبار

(مولوی)

چو شب به‌خلوت معراج تو مشرف شد
به‌آفتاب نظر می‌کند به‌صد خواری
(مولوی)

هرکه چون رشته ز باریک خیالان گردید
روزیش تنگ‌تر از دیدهٔ سوزن باشد
(صائب)

نمونه‌های فراوان و قابل‌اتکائی از این دست در آثار شعرای کلاسیک وجود دارد[1] که شعر حافظ یکی از آنهاست و جستجوهای تاریخی برای ردیابی ریشه‌های تجربهٔ حجم‌گرائی و بررسی‌های استقرائی آن، که نیازمند یک پژوهش متدیک است، به‌استنتاج منطقی و قابل تبیین از پیشینهٔ خیال‌پروری این جنبش در شعر کلاسیک کمک می‌کند، از برکت یک تحقیق بر روی گزیده‌های بسیار دیگر و استخراج آنها می‌توان دلایل تطبیق یا تعلق آنها به‌پدیدهٔ حجم‌گرائی در شعر کلاسیک را کشف، دریافت و ارائه کرد.

آنچه که تحت عنوان جستجوهای تاریخی آمد، در واقع مثل نگاهی سریع به‌تجمع سبز درختان است وقتی که با قطار درگذر از کنار جنگل چیزی غیر از یک مشخّصهٔ کلّی نمی‌توانیم با خود به‌منزل ببریم. تبعاً برخورد متدیک نیازمند بررسی تطبیقی توأم با تجزیه و تحلیل مبتنی بر مبانی نظری است.

۱ـ چند نمونه شعر دیگر از بیدل، کلیم، طالب‌آملی و صائب در متن بود که به‌دلیل ناخوانایی متن و هراس از ضایع شدن هنر آن بزرگواران حذف شد. **بایا**

۹ـ لب‌ریخته‌ها و مبانی نظری در شعر رویائی

مجموعه لب‌ریخته‌ها تمثیلی است از تأملات شاعرانه‌ای که از ذهنیت‌های قوام‌یافته سرریز شده‌اند. یعنی شاعر بهانه‌های اصلی را در حواشی تفکرات شاعرانه یا شطحیات قرار می‌دهد. پُر می‌شود، مشحون می‌شود، بر می‌دارد، نگاه می‌کند و به‌کناری می‌گذارد. از این قرار:

در ابتدا و زمانی که رویائی مجذوب و بعضاً مشغول حجم‌گرائی بود و تفکرات خود را دربارهٔ حجم‌گرائی سامان می‌داد تحت عنوان «لب ریخته‌های بی‌دقت» تکه‌های کوچکی برایم می‌خواند. آن زمان سالهای ۱۳۴۸ و ۱۳۴۹ بود. هرکدام از این شعرها که در فرم‌های کوتاه، با بیانی موجز، حامل و باطن یک فکر یا یک استعاره بودند، برایم به‌شطحیات می‌مانست و از تفرج‌های رویائی در گذرگاههای عارفان برمی‌گشت. مجذوب این استیل تازه زبانی، شعرهای بلندتری گفت که تعالی‌های جستجوگرانه یک شاعر نام‌آور معاصر در آن دیده می‌شد که در مسیر یک راه پُر پیچ و خم برای تجربه و آوردن حرف‌هایش در زمینهٔ یک پدیده ادبی می‌خواست که کارآمد بیرون بیاید. متمرکز بر روی این شعرها در مباحثات طولانی که گاهگاه تا سپیده‌دمان ادامه داشت، از نزدیکی این شعرها به‌اصول (و به‌قول خود پرنسیب‌های) شعر حجم از یکسو، و از توفیق‌های کاربردی این اصول بر شعرها، از سوی دیگر گفتگو می‌کردیم. از همان اواسط کار من دریافتم که اطلاق شطحیّات به‌این شعرها اطلاق کاملی نیست. ضمناً دریافتم که آنچه که به‌دلیل کوتاه بودن، غیرمترقبه بودن، و موجز بودن، به«لب‌ریخته‌های بی‌وقت» عنوان گرفته بود، به‌طور غیرمستقیم ذهنیت‌های مازاد بر ظرفی یا متنی اصلی را می‌رساند.

ـ و به‌ناچار تأنی‌های حاشیه‌ای می‌گرفت شاید مسبب استقرار چنین تبادری به‌ذهن «بی‌وقت» بودن آنها بود که ابتدا برایم به‌شطحیات مانند شد، و برای عده‌ای شاید مانند هست. به‌تدریج لبریخته‌ها «بی‌وقتی» را از دست می‌دادند و صاحب «وقت» می‌شدند. و خود ظرفی اصلی ساختند و مظروف آن، دارای

معماری ذهنی مستقلی برای شاعر شد. مثل دریائی‌ها، دلتنگی‌ها.

در چاپ چند نسخه‌ای[۱] پاریس آمده است:

«لبریخته‌ها» را از بهم ریختن دو کتاب با نام‌های «لبریخته‌های بی‌وقت» و «بوسه بر عصب بیدار» ترتیب دادیم... از دفتر «بوسه بر عصب بیدار» شعرهای بلندش را که بیرون کشیدیم، آنچه باقی می‌ماند از لحاظ شکل و ساختمان چیزی جز «لبریخته‌ها» نبود، با همخوانی‌هائی که در زمینه و زبان دارند، مثل لبریخته‌های ۱۳۶ و ۱۳۷ که ظاهراً نام دفتر دوم از آنهاست.

رویائی در جائی دیگر دربارهٔ کتاب لب‌ریخته‌ها ادامه می‌دهد:

حرکت‌های ذهنی من در این کتاب، خیال‌های مرا از همان جائی بر می‌دارند که ابتدا در دلتنگی‌ها شناختم... در این کتاب اما مکانیسم حجم‌گرائی به‌نظرم ـ بدون قصد و غرض ـ به‌غایت و غرض شعر بیشتر نزدیک شده است.

سینرژیسم در شعر لب‌ریخته‌ها

از تمام ریزبینی‌های تکنیکی، هنر شاعری و تطبیقی ـ که ضروری هم شاید باشد ـ در می‌گذرم و مهم‌ترین خصیصه‌ای که در شعر رویائی، کشف کرده‌ام یعنی سینرژیسم (synergism) می‌پردازم. بارزترین و متعالی‌ترین تکنیکی [که] به‌نظر نگارنده کشف و اثبات آن در شعر، با مصادیق حجم‌گرایانه آن در «لب‌ریخته‌ها» ما را به‌یکی از ستون‌های اصلی که مبانی نظری شعر رویائی را تحکیم می‌بخشد نزدیک و به‌اصول و پرنسیب‌های شعر حجم وصل می‌کند.

ازنظر تصویر سازی و به‌کارگیری استعاره‌ها، لب‌ریخته‌ها قدم در عرصه تازه‌ای گذاشته است. گذشته از تصویرسازی‌های حجمی با ذهنیت‌های

۱ـ در شهریور سال ۶۷ ـ در پاریس ـ به‌رویائی پیشنهاد کردم به«لب‌ریخته‌ها» قبل از اینکه در ایران چاپ شود موقتاً یک شناسنامهٔ انتشاراتی بدهیم تا زمان ـ که تا آن وقت حدود ۱۰ سال می‌شد ـ بیش از این طلبکار نشود تا «لبریخته‌ها» بدهکار زمان نماند، تا یدالله به‌زمان و به«لبریخته‌ها» بدهکار نماند. و این سکوت مکتوب بشکند. به‌این ترتیب تصمیم گرفتیم در تیراژ محدود ـ ۱۰۰ نسخه ـ در همانجا و در زیر عنوان مؤسسه‌ای که associasio persian «انجمن فارسی» نام گرفت چاپ شود.

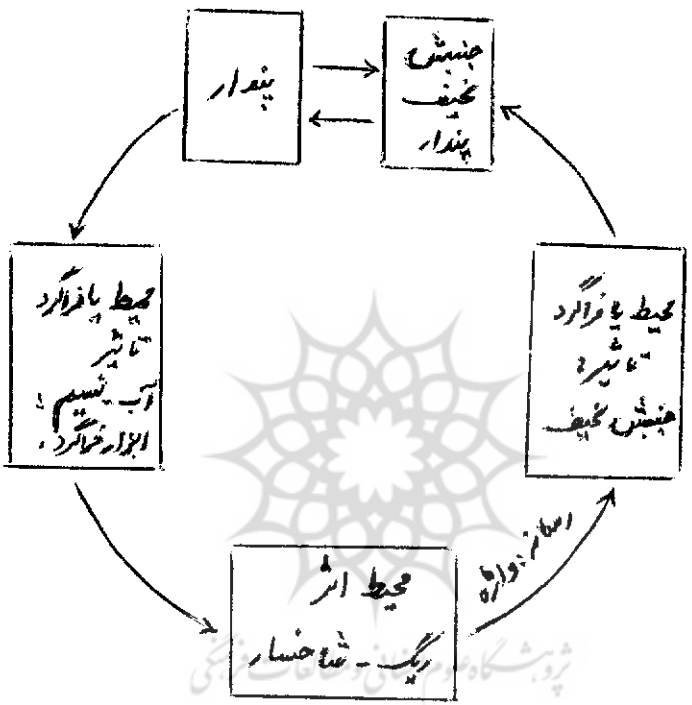
سه‌بعدی، تصاویر از کلیّت و اجماع و تعامل با یکدیگر برخوردارند. ضمن اینکه هریک از استعارات و تصاویر خارج از ساختار ذهنی خود شعر قابل تأمل و مراجعه است، در یک نظام synergic ـ در ارتباط متقابل و تعامل با دیگر تصاویر ـ کمک به‌تشکیل یک مجموعه می‌کنند و دارای شخصیت و هویت دیگری می‌شوند. شعرهای «لبریخته‌ها» از نظر فرم ذهنی تقریباً صاحب یک فصل مشترک هستند و آن گسترده شدن نطفهٔ اصلی خیال سه‌بعدی شعر در تمام قطعه است. مثل افتادن ریگی در یک برکه آرام که موج‌ها را دایره‌وار به‌تمام سطح آب منتقل می‌کند. از میان مثال‌ها لبریخته‌های شماره‌های ۸-۳۸-۴۷-۴۹-۶۹-۱۱۳-۱۱۲-۱۱۸-۱۲۳-۱۲۵ نمونه‌های مرجع برای پشتیبانی از فرضیهٔ فوق در شعرهای رویائی است. لبریخته شمارهٔ ۶۹ را از رویکرد سینرژیک (synergic) می‌شکافیم.

پندار با بالهائی از آب
پندار با نئی از نسیم گذر می‌کند
ما مثل ریگ
ما مثل شاخسار
با جنبش نحیفی بر جا می‌مانیم

وقتی که واژه زاویه‌های تن را پر کرد
تن از نسیم و آب گذر کرد
و ریگ و شاخسار به‌جا ماند
با جنبش نحیف پندار.

حالا تقرب از جزء به‌کل به‌این شعر می‌کنیم. (مثال کریستال تراش‌دار و شکسته‌شده به‌اجزاء را به‌یاد آورید) آن را به‌عناصر و اجزاء می‌شکنیم. می‌بینیم که این شعر از هر جهت یک شعر کامل است. سیکل پیوسته‌ای را از نظر زیبائی و

تکنیک داراست. فونکسیون اصلی این سیکل گرداندن و انتقال مضمون تأثیر و تأثر (فراگرد عامل و اثر) در یک پرسهٔ دَوَرانی است. شکل زیر رساننده بهتری از این تعبیر و تفسیر است:



مثالی برای فراگرد عامل و اثر در شعر رویائی

اگر این شعر را یکبار یا چند بار بخوانیم، برداشت‌هایمان با احتمال بالا، با این شکل و یا شکلی مشابه شکل بالا همانند می‌شود.

ببینیم چرا این نمونه‌ای از یک شکل ذهنی قوی در شعر است. شاعر چهار حوزه (محیط) برای تمرکز ذهنیت خودش و خواننده[1] ایجاد می‌کند «آب» و «نسیم» ابزاری برای انتقال عامل (دلیل یا تأثیر) (CAUSE and EFFECT) بر یک

۱ـ «در شعر حجم شاعر باید سعی کند شیوهٔ عبور از روزن‌ها و مجاری تخیل یا خیال‌سازی خودش را به‌خواننده ارائه کند و بعد با ممارست روی شعر، به‌خواننده بیاموزد». یدالله رویائی. هلاک عقل به‌وقت اندیشیدن ص ۱۴۶.

معلول (یا اثر) یعنی یک «**جنبش نحیف**» می‌شود. تا جنبش نحیف نیمی از سیکل است شاعر آن را به‌عنوان اثر، با جنس هائی از لطافت پندار، نسیم وآب (در بحث زبان شعر به‌این مطلب اشاره خواهیم داشت) می‌سازد. برای پیوند نیم دوم سیکل یک رسانه (Medium) لازم است و «واژه» رسانه‌ای است که این دو نیم را به‌هم پیوند می‌دهد. و نیم دوم سیکل در یک محیط یا فراگرد تأثیر و تأثر (عامل و اثر) «**جنبش نحیف**» را به«**پندار**» می‌رساند. این شکل ذهنی، از پیوند تصاویر یا خیال‌ها متراکم شده و برای ادراک، تلاش برای [به] سرعت دیدن و [به] سرعت دیده شدن را از خواننده طلب می‌کند. یک برداشت مجموع و یکپارچه در ذهن خواننده ایجاد می‌شود و وقتی او چشمهایش را می‌بندد، در خلجان یک دریافت «**فوری وبی‌تسکین**»[۱] از شعر قرار می‌گیرد. خواننده در اینجا با شعر دوستی می‌کند، او را به‌خود می‌پذیرد، خود را از آن او می‌داند و بالعکس و نتیجتاً آن را با خود همه‌جا می‌برد، و به‌همه معرفی می‌کند.

در شعر رویائی زبان و تکنیک‌های زبانی **جزء لاینفک** و ممزوج با شبکه‌ای از تصویرها است. این دو عنصر یعنی تصویرسازی و زبان در یک ارتباط متقابل یکدیگر را تکمیل می‌کنند. جدا از یکدیگر، حیاتی منزوی دارند و دم زدن‌هاشان، سر درگریبان است. اگرچه زنده، پابرجا و در حرکت باشند. به‌این ترتیب وظیفه‌ای که به‌عنوان باربر بار معانی دارند، در التزام رکاب تصاویر انجام می‌پذیرد.

تمام کلمات این شعر از سبکباری، لطافت، و یکسانی چهره‌های ماهوی برخوردارند. بال ـ آب ـ نسیم ـ ریگ ـ شاخسار ـ پندار [**هم**] معنی را دارد و هم صلابت رسانه بودن را. عبارت «وقتی که» در مصرع: «**وقتی که** واژهٔ زاویهٔ تن را پُر کرد» یک نوع استخراج استعدادی تازه از **عبارتی** خاصهٔ شعرهای یداله رویائی است. عبارتی که تقریباً در حدود بیش از پنجاه شعر از شعرهای «لبریخته‌ها» استفاده شده ولی در اغلب آنها، با باری متفاوت، باری که به‌نحوه و قابلیت

۱ـ از بیانیهٔ حجم‌گرائی

رویائی از «کارکشیدن» از واژه‌ها مربوط می‌شود. **وقتی که** در این مصرع معنای «تا» می‌دهد. به‌این شکل سفر را بخوانیم: «**تا** واژه زاویهٔ تن را پُر کرد.» و از این نوع خوانش [،] **تا زمانی که، تا اتفاقی که** یا **تا مرحله‌ای که** را مراد کنیم.

برای اینکه مدت زمان بیشتری ساکن دنیای زبانی رویائی شویم، یکی دیگر از شعرهای «لبریخته‌ها» را از این منظر می‌سنجیم تا تأملات و ورزیدن‌های رویائی در زبان و اعتبار واژگان و ترکیبات آنها را از نگاه او دریابیم. لبریختهٔ شماره ۷۶:

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
از طول راه
دایره‌های طی
هی می‌سازد
و گام، تنگنای زاویه‌اش را
به‌گردی زمین می‌بازد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان به‌کار رفته در این شعر یک مجموعهٔ هم‌آهنگ درست می‌کنند. هم‌آهنگ بین خودشان، با خودشان و نیز هم‌آهنگ و درخور با شکل ذهنی شعر. «دوایر لبخند» و «چرخیدن» و «هی چرخیدن» در محیط فضائی ـ هوا، در مقابل حرکت افقی «خنده‌های افتاده» در محیط زمینی، یعنی «راه» ـ دو شکل دَوَرانی و افقی برای انتقال مفاهیم ذهنی با استفاده از واژگان متناسب و به‌قصد

تبادر بهتر مفاهیم به‌ذهن خواننده، زبان ساختاری‌شده‌ای را ارائه می‌کند. این فرم زبانی وقتی کامل می‌شود که صفت «زاویه» برای «گام» و «گِردی» برای «زمین» با هم در انتها تلاقی می‌یابند، و به‌این ترتیب سیکل بازگشت به‌فرم ذهنی و اولیه‌اش دوباره می‌تواند شروع شود. **از نظر محتوی این کلمات هستند که دارای روحیه‌اند و با ترکیب ظاهری خودشان محتوای شعر را تشکیل می‌دهند.** یعنی کلمه‌ها با جسمشان، معنای شعر می‌شوند، با معنائی که می‌آورند دارای اهمیتی بیشتر از معنای واژه‌ای خود، در یک پیوند ناگسستنی با تصویرها شکل ذهنی موردنظر شاعر را پدید می‌آورند و خود محتوا و معنای شعر می‌شوند. به‌عبارت دیگر این کلمه‌ها هرکدام به‌تنهائی دارای معانی خودشان هستند.[۱] امّا وقتی شاعر آن‌ها را در یک نظام زبانی سینرجیک قرار می‌دهد، مجموعه‌ای از چیزی دیگر سوای معانی تک‌تک خودشان می‌شوند و تشکیل یک محتوا می‌دهند محتوائی که با فرماسیون کلمه‌ها ایجاد می‌شود. فرماسیونی پیوندیافته با ساختار شعر:نظامی متکی به ۲ عنصر اصلی که مجزّا از هم نیستند بلکه در تعامل و ارتباط متقابل با یکدیگر پدیدهٔ چهارمی ایجاد می‌کند که این پدیده به‌صورت یک کلیت یا نظام کلیت‌یافته ذهنی پیش‌روی خواننده قرار می‌گیرد. و این توفیق یدالله رویائی است.

به‌این ترتیب و در یک ارائه خلاصه از خصیصه‌ها و مثال‌های مربوط به‌آن، زبان رویائی در فهرستی از صفات صورت می‌شود که مثل خصیصه‌های ایجاز (مثلاً لب‌ریخته‌های شماره‌های ۳۷، ۳۸، ۱۰۴، ۲۰، ۲۲، ۴۵) واژگان مناسب و متناسب (اغلب لبریخته‌ها)، آرایش تازه و چهره جدید بخشیدن به‌آنها (مثل ۵۷

۱ـ دکتر براهنی تعبیر درست و زیبایی از زبان شعر دارد و می‌گوید «... زبان خود را لحظه به‌لحظه در برابر **آفتاب زمان** می‌چیند. زبان با حرکت در برابر آفتاب به‌چیزهای مختلف تجزیه می‌شود... ولی در ترکیب، زبان خود آفتاب می‌شود.» و بعد در یک عبارت (که لحن و چهرهٔ باطنی از حجم‌گرائی دارد!) می‌گوید «**زبان در شعر، معاصر آفتاب می‌شود.**» در لبریخته‌ها چنین تعبیری مصداق می‌یابد و موضع کلمات در برابر زمان و نظام چرخشی آن در کل شعر چنین است رجوع کنید:
براهنی، رضا «یار خوش چیزی است.» (دیباچه شعر عاشقانه)، شرکت نشر دلیل، سال ۱۳۶۹، ص ۱۱

و...)، طنین **دادن و طنین گرفتن** (مثلا ۱۲۶، ۱۲۳، ۶۴)، بار تازه دادن به کلمات و کارکشیدن از آنها (مثلاً لب‌ریخته‌های **۴۷، ۳۱، ۲۷، ۱۱۱، ۱۱۹، ۹۲**)، گاهی با ظاهر تکرار ولی باطن تازگی (مثلاً واژهٔ راه در شعرهای ۱۷، ۷۲، ۷۳، ۷۱، ۲، ۳، ۴)، ترکیب‌های فرم‌پذیر (مثلاً ۵۹ و ۵۰ و نامی نیامده می‌آید / ۱۴۱ «همیشه همان» و ۹) از آن جمله‌اند.

این‌ها و فضیلت‌های دیگر جابجا، که به‌تعدادی از موارد ـ به‌قصد مثال‌آوری ـ در لبریخته‌ها اشاره شد، زیر بار حکومت زبانی رویائی اداره می‌شوند. در خصیصهٔ طنین دادن و طنین گرفتن، باید به‌استفاده از استعدادها و ظرفیت‌های موسیقائی واژه‌ها در شعر رویائی نیز اشاره شود. که از دیرباز مورد توجه او بوده و در شعرهای دریائی (نمونه بارز دریائی ۲۸ / شب را بیان نیم‌رخ اشیاء پر کرده بود / و باد صدها ستون سیاهی را / در جاده‌های شب‌زده / می‌برد / و باد بال می‌زد / و بال باد بود و باد راز بود / راز بزرگ خلقت را/ بال می‌زد / باد) و دلتنگی‌ها (ای دوست بیا هی‌هی رمه‌های عادت من شو. دلتنگی ۱۰) ممارست‌های زبانی ویژه‌ای از این نظر داشته است.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* ـ برای آگاهی بیشتر از خصیصهٔ موسیقائی شعر رویائی رجوع شود به‌مقالهٔ دکتر رضا براهنی در شماره ۵۵-۵۶ مجلهٔ آدینه ویژهٔ نوروز. براهنی در این مقاله برداشت هوشمندانه و قابل تأملی از این مطلب ارائه کرده است.