فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و یکم، تابستان ۱۳۹۰: ۲۰۶-۱۸۱
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۳/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۹/۱۷

بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی

غلامحسین غلامحسین‌زاده*
قدرت الله طاهری**
فرزاد کریمی***

چکیده

یدالله رؤیایی سال‌ها قبل، به‌دلیل تأکید بر جنبه‌های شکلی شعر، در زمره شاعران پیشرو و از مؤسسان جریان شعر حجم به شمار می‌رفت. در این مقاله، نوع روایت به‌کار رفته در شعر او مورد بررسی قرار می‌گیرد. ابزار این بررسی نشانه‌شناسی است که از ابزارهای مهم در نقد ساختاری به‌شمار می‌رود. در این مقاله، شعر «سکوت دسته‌گلی بود» از دفتر دریایی‌ها مورد تحلیل قرار گرفته است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که روایت در شعر حجم، روایتی پنهان است و عوامل روایت‌ساز به‌طور کامل در آن به‌کار گرفته نمی‌شود. روایت‌سازی در شعر رؤیایی، از طریق تکرار فضاسازی‌هایی است که در سطرهای کوتاه انجام می‌شود. به‌این‌ترتیب، شعر رؤیایی از سمبولیسم و رمانتیسم رایج آن روزگار فاصله گرفته، به نوعی فرمالیسم گرایش پیدا کرده است.

واژه‌های کلیدی: نقد ساختاری، روایت شناسی، روایت پنهان، نشانه‌شناسی، شعر حجم، یدالله رؤیایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس Gholamho@modares.ac.ir
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی Ghodrat66@yahoo.com
*** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس Frzd4233@yahoo.com

مقدمه

روایت‌شناسی[1] شیوه‌ای جذاب از نقد ادبی ساختارگرا[2]ست. روایت‌شناسی آثار ادبی، به‌ویژه آثار ادبی غیرداستانی، راهکاری مناسب برای تبیین ساختارها و روابط حاکم بر اثر است؛ زیرا «روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ[3] است» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۴۹). بر این اساس تحلیل روایت در شعر نو ایران می‌تواند به ما در فهم چگونگی تحول و تطور ساختارهای شاعرانه یک قرن اخیر یاری برساند؛ تحلیل که تاکنون به‌طور مجزا و بر اساس معیارهای تعریف‌شده نقد ساختاری بر این گونه مهم ادبی انجام نشده است.

تحلیل شعر یدالله رؤیایی از این جهت حائز اهمیت است که وی از جمله نخستین شاعران نوسرای ایران به‌شمار می‌رود که به شکل اهمیتی بیش از دیگران داده و نوعی فرمالیسم در کار او قابل تشخیص است. اگرچه فرمالیسمی که او را مجذوب خود کرده و سبب شده است از بار معنایی اشعارش کاسته شود، نوعی گریز از واقعیت است که به معنی از بین رفتن تمامی واقعیت نیست؛ زیرا آنچه فرم را در یک اثر ادبی برجسته می‌سازد آشنایی‌زدایی[4] از معنی است و نه نفی معنی. همان‌طور که شکلوفسکی نیز می‌گوید: «کار اصلی هنر ایجاد تغییر شکل در واقعیت است[5]. هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به‌هم می‌زند و از این‌رو شکل[6] را برجسته و آشکار می‌کند» (شکلوفسکی، به نقل از شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۸).

در هر حال شعر حجم که وی نماینده آن به‌شمار می‌رود، شیوه‌ای تأثیرگذار در روند تکاملی شعر نو ایران است. شعری که در آن بازی‌های زبانی بیشترین اهمیت را دارد و در واقع از طریق همین بازی‌ها و تکرارهای واژگانی است که حجم در این شیوه شاعری شکل می‌گیرد، هرچند که میزان موفقیت شاعران در این حجم‌سازی، در دوره‌های مختلف و برای سرایندگان مختلف، متفاوت است. اصطلاح «حجم»، اصطلاحی بود که توسط صادرکنندگان بیانیه شعر حجم انتخاب شد و حتی اصطلاح اسپاسمانتالیسم[7] نیز به‌جز خود رؤیایی، توسط شخص دیگری مورد استفاده قرار نگرفت. در هر صورت واژه «حجم» یا معادل‌های آن، عنوان‌هایی بودند که بیشتر نمایان‌گر

1. narratology
2. Structuralism
3. Plot
4. Defamiliarization
5. Deformation of reading
6. Form
7. spacemantalism

سلیقه شخصی گروندگان اولیه به شعر حجم و مشخص کننده گونه‌ای از شعر نو ایران است.

رؤیایی در دفتر اولش «برجاده‌های تهی»، شاعری قصه‌پرداز است و اشعار نیمایی او در این زمینه، به شدت تأثیرگرفته از اشعار دوران پایانی شاعری نیماست، زیرا قالب‌های نیمایی محمل خوبی برای روایت‌پردازیند. دفترهای بعدی رؤیایی، «شعرهای‌دریایی» و «از دوستت دارم»، مجموعه‌ای از اشعار روایی است، با این تفاوت که چون دفتر اول او، روایت، شعر را به خدمت نگرفته است؛ بلکه این شعر است که از ویژگی‌های روایتی نهایت استفاده را برده و حسی شاعرانه در روایات دمیده است. به‌همین دلیل است که می‌توان این دو دفتر شعر را از جمله بهترین کارهای رؤیایی دانست و دلیل تأثیرگذاری او در آن مقطع از جریان شعر فارسی نیز همین است. یکی از عوامل تأثیرگذار بر وضعیت روایی شعر او، رواج داستان کوتاه در ادبیات جهانی است؛ داستان‌هایی که بسیاری از ویژگی‌های داستان‌پردازی کامل را در شکل ظاهری خود نداشتند ولی روایتی کامل را ارائه می‌کردند. رؤیایی همچنان که از موج نو به شعر حجم می‌گرایید و فرم شعر بیش از پیش برایش اهمیت می‌یافت، از اشعاری که انسجام شان نتیجه وجود روایت در آنها بود، به نوعی شعر رسید که از تکرار واژه‌ها، حجم می‌گرفتند.

روایت در دفتر شعر «لبریخته‌ها» وضعیتی مستقیم و پیش رونده ندارد. با شروع شعر، مخاطب گمان می‌کند که شاعر قصد ارائه روایتی را دارد. همچنان که شعر پیش می‌رود، نشانه‌های پراکنده و ناهمگون افزایش می‌یابند و در ادامه، انتظار مخاطب برای رسیدن به حداقلی از یکپارچگی که لازمه تشکیل و ساخت یک روایت است برآورده نمی‌شود و از سطور سوم و چهارم به بعد است که باید قید روایت را در شعر زد و با پراکندگی ایجاد شده در حس و ادراک، ذهن مخاطب بیشتر به بازی با نشانه‌ها معطوف می‌شود و او باید سعی کند تا از این بازی‌های کلامی لذت ببرد و در جستجوی برآیندی مفهومی از شعر نیز نباشد. شاعر در این بازی با کلمات گاه یک یا دو نشانه را مرکز حجم‌سازی خود قرار می‌دهد و از واژه‌هایی که از لحاظ آوایی و بیشتر واجی مشابهت با نشانه مرکزی دارند، برای حجم‌سازی بهره می‌برد. مثل: «زیرا زیر/ زیر زیر، از زیر / زیرکشتی‌ها هواهای کشتی/ با ستاره‌های خزنده در خزه و موج/ بالا بال/ بالای بالا، در بالا/ بالای بال‌ها قشرهای خاک مرطوب / که کرم‌های هیجان را/ به روح ریشه‌ها می‌دادند» (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۴۹۴).

ویژگی بارز روایی در آثار رؤیایی این است که اشعار او (از دفتر «شعرهای دریایی» به بعد) فاقد آشکارگی در روایت‌پردازی است. در واقع اشعار او بر مبنای روایتی در لایه‌های زیرین متن شکل می‌گیرند؛ یعنی قصه‌گویی هدف اصلی وی در شاعری نیست، اما به‌نحوی مطلوب از پاره‌ای عناصر روایی برای شکل‌دهی و انسجام‌بخشی به اشعارش بهره می‌برد. یکی از این عناصر، تصویر

است و در شعرهای موفق و ماندگار او، استفاده روایی از این شگرد به‌وضوح قابل رؤیت است. رؤیایی خود در این زمینه چنین می‌گوید: «شعر حجم شعری تصویری است، اما حکم روایت را نمی‌توان درباره آن به‌صورت دربست پذیرفت» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۶۳).

مناسب است برای این‌گونه روایت عنوان «روایت پنهان» را در نظر گرفت، روایتی که در شعر حضور ندارد، اما عناصر سازنده یک روایت را کم‌وبیش مورد استفاده قرار می‌دهد. این عامل سبب می‌شود تا با استفاده از اشارات روایی موجود در متن، مخاطب مطابق ذهنیات خود، روایت مورد علاقه‌اش را در ذهن بپرورد و متن، متنی نویسا و معطوف به خواننده باشد.

روش‌شناسی

در این مقاله برای نقد روایی آثار رؤیایی، روش‌های زبان‌شناسی را به‌کار می‌گیریم به این دلیل که «ادبیات عمدتاً یک اثر زبانی است و ساخت‌گرایی به‌نوبه خود بیش از همه (در اساس) یک روش زبان‌شناختی است» (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۵۲). روش‌شناسی این تحقیق بر تحلیل و بررسی انواع نشانه‌ها و رمزگان در متن انتخاب‌شده از شاعر است. پس از تعیین میزان فراوانی نشانه‌ها و رمزگان، متناسب با کارویژه‌ای که هر نشانه و رمزگان در ایجاد وضعیت‌های خاص روایی دارد، نقد روایی اثر به‌انجام می‌رسد. استفاده از نشانه‌شناسی برای این پژوهش به این دلیل است که «نشانه‌شناسی نوعی وضوح روش‌شناختی برای مطالعه ادبیات و فرهنگ به ارمغان می‌آورد که غالباً فاقد آن بود» (کالر، ۱۳۸۸: ۱۴). همچنین این روش ما را از نقد تفسیری اشعار به‌دور نگه می‌دارد، نقدی که صرفاً تفسیر و تأویل مضمونی اثر ادبی است و کشف ساختارهای درونی و شکل‌دهنده ادبیات را درپی نخواهد داشت. آنچه از نقد در گونه‌های مختلف ادبی کشور نیز شاهدیم، بیشتر متوجه همین شیوه است. اما باید دانست «هدف شعرشناسی بررسی جمع پدیده‌های تجربی (آثار ادبی) نیست، بلکه به مطالعه ساختار انتزاعی (ادبیات) می‌پردازد» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۶۵).

نشانه‌شناسی

آنچه در گفتارهای ادبی از نشانه مدنظر است بیشتر معطوف به کارکرد «دال» در نظام دال و مدلولی زبان است؛ یعنی نشانه صورتی در نظر گرفته می‌شود برای اشاره به معنایی؛ حال آنکه در تعاریف سوسور، یلمسلف و تا حدی پیرس، نشانه وجودی همزمان از دال و مدلول است. به خصوص گفته سوسور در این زمینه ابهام زداست: «ترکیب مفهوم و تصویر صوتی را «نشانه»

می‌نامیم. ولی در کاربرد رایج این اصطلاح عموماً تنها به تصویر صوتی مثلاً یک واژه ... اطلاق می‌گردد» (سوسور، ۱۳۸۲: ۹۷).

چیزی‌که اهمیت تحلیل روایت‌ها از دیدگاه نشانه‌شناسانه را مشخص می‌سازد، نقشی است که هم روایت و هم نشانه در انتقال مفاهیم فرهنگی هر جامعه ایفا می‌کند. تجربیات قومی که حاصل زندگی تاریخی اعضاء هر قوم است به‌وسیله روایت در اختیار نسل‌های بعد قرار می‌گیرد و در این گذار است که این تجربیات سخته و پرورده شده، به فرهنگ تبدیل می‌شوند. از طرفی، نشانه محصول تعامل زبان با فرهنگ است و در واقع انتقال مفاهیم، توسط نشانه انجام می‌پذیرد و این قابلیت نشانه نیز نتیجه همان اصل «سرشت اختیاری» سوسور است. «نشانه دارای افق معنایی متکثری است... بدیهی است که ارتجالی بودن نشانه‌ها ما را به قراردادی بودن مناسبت میان دال و مدلول رهنمون می‌گردد. بدین معنا که پیوند میان دال و مدلول، معلول میثاق‌های فرهنگی _ اجتماعی است» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۴۶).

قراردادی که دلالت دال بر مدلول را باعث می‌شود به سه طریق امکان‌پذیر است. دال می‌تواند با قراردادی عینی و ارجاعی، دلالت واضح و آشکار دال بر مدلول را شامل شود، یا قراردادی ذهنی که نشانه را در لایه‌های پنهان دلالت دارای مفهوم می‌سازد. گونه سوم این قرارداد می‌تواند به شکلی باشد که هم دلالت آشکار و هم دلالت پنهان دال بر مدلول، معنامند باشد و این عمیق‌ترین نوع دلالت و ایجادکننده ظرفیت‌های تأویلی است. به‌این‌ترتیب مراتب دلالت نشانه‌شناختی را می‌توان به این شرح دانست: « مرتبه اول، دلالت مستقیم: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. دلالت ضمنی، دومین مرتبه دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول‌های) مستقیم را به‌عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. مرتبه‌های دلالتی، یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب می‌شوند تا ایدئولوژی را به‌وجود آورند که به‌عنوان عضو سوم سلسله مراتب دلالت معرفی شده است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲-۲۱۷).

تقسیم‌بندی مهم دیگری برای نشانه توسط پیرس انجام شده است که مراتب دلالت نشانه‌شناختی را به‌صورت جزئی‌تر تبیین می‌کند. در این تقسیم‌بندی سه وجه شمایلی، نمایه‌ای و نمادی برای نشانه در نظر گرفته می‌شود: ««شمایل» نشانه‌ای است که به موضوع خود شباهت دارد. یک چهره‌نگار، به‌واسطه شباهت با کسی که آن چهره‌نگاره بازنمایی می‌کند، یک شمایل است. رابطه «نمایه» با موضوع خود بر پایه مجاورت مادی است. رابطه دود و آتشی که دود بر آن دلالت می‌کند، رابطه‌ای نمایه‌ای است. رابطه «نماد» با موضوع آن رابطه‌ای مبتنی بر قانون یا

قرارداد است» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۹). مطابق این تقسیم‌بندی، دلالت‌های مستقیم نشانه، ایجاد وجه نمایه‌ای برای آن می‌کند و دلالت‌های ضمنی، ایجاد وجه شمایلی یا نمادین.

مراتب سه‌گانه دلالت و وجوه سه‌گانه نشانه، سهم مهمی در تعیین چگونگی روایت‌مندی نشانه دارند و در تشخیص سبک و مکتب ادبی یک اثر بسیار تأثیرگذارند.

تقسیم‌بندی دیگری برای نشانه به‌وسیله اکو انجام گرفته که این تقسیم‌بندی نیز به‌نوبه خود، وضعیت‌های جزئی روایت (از قبیل میزان اهمیتی که راوی برای شخصیت‌پردازی قائل شده، یا میزان استفاده از کلان‌روایت‌ها یا روایت‌های خرد) را مشخص می‌سازد:

«به‌نظر می‌رسد سه نوع رابطه بین رخداد محسوس بیان و مدل آن وجود داشته باشد:

الف) نشانه‌هایی که رخدادهایشان می‌توانند تا بی‌نهایت طبق مدل خاص آنها باز تولید شوند.

ب) نشانه‌هایی که رخدادهایشان، هرچند طبق یک نوع تولید شده‌اند، واجد بعضی خصوصیات «منحصر به فرد مادی» هستند.

ج) نشانه‌هایی که رخدادهایشان با نوع آن تفاوت پیدا می‌کنند و یا به هرحال کاملاً با آن همسان می‌باشند» (اکو، ۱۳۸۷: ۲۲).

نشانه‌های گروه «الف» کاملاً عمومی‌اند و از ویژگی‌های ممتازکننده کم‌ترین بهره را می‌برند. نشانه‌های گروه «ب» دارای علائم مشخص‌کننده هستند که البته امکان تکرار و بازتولید دارند. نشانه‌های گروه «ج»، نشانه‌هایی کاملاً خاص، متباین و متمایز هستند که در نوع خود منحصربه‌فرد به‌شمار می‌روند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رمزگان

دلالت دال بر مدلول، از طریق «رمزگان» نشانه را مفهوم‌مند می‌کند. درواقع «رمزگان نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آن‌هاست» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۶). یعنی رمزگان، خود مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در فرآیند دلالت، یک نشانه خاص را دارای بار مفهومی و معنایی می‌نماید. این مجموعه، بسته به این‌که تا چه میزان از فرهنگ عامه مردم برای ایفاد معنا در نشانه بهره می‌برد و یا از مفاهیم مورد توجه قشری محدودتر و با استفاده از اطلاعات تخصصی‌تر، به دوگونه با پخش گسترده و محدود تقسیم می‌شود: «منشأ تمایز میان پخش گسترده و پخش محدود از جان فیسک است که اولی را مشترک میان اعضای یک گروه بزرگ از مخاطبان و دومی را مورد استفاده تعداد

محدودتری از مخاطبان می‌دانست. رمزگان با پخش گسترده از طریق تجربه آموخته می‌شوند، درحالی که رمزگان با پخش محدود اغلب آموزش داده می‌شوند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۵۱).

یکی دیگر از کارکردهایی که در نقد روایی آثار برای رمزگان می‌توان در نظر گرفت، توجه به تقسیم‌بندی یاکوبسن برای کارکردهای زبان است:

هدف اصلی بسیاری از پیام‌ها، «ارجاع» به مصداق، یعنی جهت‌گیری به‌سمت موضوع است.

نقش «عاطفی» یا بیانی زبان که با جهت‌گیری به‌سمت خواننده پدید می‌آید، نمایان‌گر احساس مستقیم گوینده از موضوعی است که درباره‌اش صحبت می‌کند.

جهت‌گیری به‌سمت گیرنده و طرح نقش «ترغیبی» زبان، بارزترین نمود دستوری خود را در عبارات ندایی و امری می‌یابد.

مجموعه‌ای از پیام‌ها، که با جهت‌گیری به‌سمت مجرای ارتباطی تولید می‌شوند و یا به گفته مالینوفسکی از نقش «همدلی» برخوردارند.

وقتی فرستنده یا گوینده نیاز داشته باشند تا از مشترک بودن رمزگانشان اطمینان حاصل کنند، گفتار به‌سمت رمزگان جهت می‌گیرد و نقش «فرازبانی» خواهد داشت (یاکوبسن، ۱۳۸۸: ۹۵- ۹۸).

بارت نیز در مقاله معروف خود (S/Z)، تقسیم‌بندی جداگانه‌ای برای رمزگان ارائه کرده است؛ تقسیم‌بندی که رمزگان را صرفاً در حیطه روایت مورد بررسی قرار داده و به‌نوعی می‌توان رمزگان‌های او را «رمزگان روایی» نام نهاد:

۱) رمزگان هرمنوتیکی که به‌واسطه آن می‌توان یک معما را تشخیص داد، طرح و تقریر کرد، در تعلیق گذاشت و درنهایت، آن را حل کرد.

۲) قلمرو نمادها که «ما از ساختاربندی آن پرهیز می‌کنیم».

۳) رمزگان پروآیروتیک [کنشی] که به زنجیره منطقی کنش‌ها مربوط است.

۴) زنجیره غیرعقلانی و تجربی کنش‌ها که فاقد ساختار است [معنایی].

۵) رمزگان‌های فرهنگی که به پیکره‌های موجودِ دانش (فیزیکی، فیزیولوژیکی و ...) اشاره دارند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۷۷).

سکوت دسته‌گلی بود

سکوت دسته‌گلی بود
میان حنجره من

ترانه ساحل،
نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود.
برآب‌ها پرنده باد،
میان لانه صدها صدا پریشان بود.
برآب‌ها،
پرنده بی‌طاقت بود.
صدای تندر خیس،
و نور، نورتر آذرخش،
درآب، آینه‌ای ساخت
که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت،
نسیم بوسه و
پلک تو و
پرنده باد،
شدند آتش و دود
میان حنجره من،
سکوت، دسته‌گلی بود (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۳۱۶- ۳۱۷).

نشانه‌ها و رمزگان در «سکوت دسته گلی بود»

این قطعه شعری است که از یک پس‌زمینه روایی برای انسجام بخشیدن به حس شاعرانه استفاده کرده است. نشانه «سکوت»، نشانه‌ای است با دلالت مستقیم بر «آرامش». این دلالت که وجهی نمایه‌ای به این نشانه می‌دهد، با توجه به حضور دیگر نشانه‌ها در محورهای همنشینی قابل تشخیص است. به‌این‌ترتیب روایت با یک وضعیت تعادل آغاز می‌شود. این نشانه از نوع «الف» است. نشانه بعد «دسته‌گلی» نشانه‌ای است با دلالت ضمنی؛ چرا که قطعاً «دسته‌گل» در دلالت مستقیمش نمی‌تواند در میان حنجره قرار گیرد تا وصفی برای واژه سکوت تلقی شود. این نشانه، نشانه‌ای باز است و چون روایت قصد قصه‌گویی ندارد، جزمیت خاصی نیز برای تأویل آن نمی‌توان و نباید در نظر گرفت. به هر شکل به‌نظر می‌رسد دلالت ضمنی این نشانه، باتوجه به نشانه «سکوت» و دیگر نشانه‌ها تا سطر چهارم، که همگی نوعی آرامش و روابط آرمانی را بیان می‌کنند بر سکوتی نه از سر اجبار، که از سر بی‌خیالی و آسودگی باشد؛ سکوتی رؤیایی که در خیره‌شدن عاشقانه دو دلبسته، بیانگر بسیاری از تمنیات و ناگفته‌هاست. این برداشت وجهی نمادین به

نشانه «دسته‌گلی» می‌بخشد. این نشانه با آشنایی‌زدایی از واژه «سکوت» که واژه‌ای تخت و فاقد تصویر است، با وصف غیرمعمول «دسته‌گل» به نشانه‌ای تصویری بدل می‌شود. سکوت در واقع مفهومی سلبی است و نتیجه عدم وجود صداست. شاعر با استفاده از این رمزگان به زیبایی از یک مفهوم سلبی تصویر می‌سازد و به ادراک خواننده در دریافت آن مفهوم متکی می‌شود.

رمزگان در این عبارت، رمزگانی با پخش محدود و کارکرد عاطفی است که حدیث نفس راوی را در فرایندی هرمنوتیکی به معما تبدیل می‌کند. این فرایند هرمنوتیکی زمانی کامل می‌شود که سطر بعد نیز در این تصویرسازی و ادراک سهیم می‌شود و آشنایی‌زدایی را کامل می‌کند: «سکوت، دسته‌گلی بود/ میان حنجره من». استفاده از سه نشانه‌ای که در زبان معمولی هیچ رابطه ویژه‌ای با هم ندارند و ساختن تصویری قابل قبول از آنها، تفاوت شعر این دوره، با اشعار منثور کسانی چون هوشنگ ایرانی، تندرکیا و محمد مقدم است.

نشانه «میان حنجره من» نیز دلالتی مستقیم و وجهی نمایه‌ای دارد. چرا که رؤیایی در کنار شاعران «موج نو» آن روزگار جزو شاعران غیرمتعهد به‌شمار می‌رفت؛ شاعرانی که در اوج تشنجات سیاسی، به‌خصوص گرایش‌های چپ، برخلاف اغلب نویسندگان وقت وارد مقولات سیاسی و حتی اجتماعی نشدند. بنابراین، «میان‌حنجره من» که زمینه سکوت است تنها ارجاعش به خود نشانه است و حتی لازم نیست در زمان خوانش شعر تصوری از گلدان در ذهن تداعی شود. حنجره صرفاً وسیله تولید صداست و به این معنا در تقابل با نشانه «سکوت»، وضعیت روایی شعر را یک گام به پیش می‌برد.

نشانه ترانه ساحل، دلالت مستقیمی بر امواج دریا و صدای تلاطم آب دارد و وجهی نمایه‌ای یافته‌است. این نشانه در تقسیم‌بندی اکو از نشانه‌ها، در نوع «الف» قابل طبقه‌بندی است. نشانه «نسیم بوسه من» نیز باز دلالتی مستقیم و وجهی نمایه‌ای دارد و در نشانه‌های گروه «ب» طبقه‌بندی می‌شود چرا که تعلق آن به شخص راوی است، اما برخلاف «حنجره» تکرارپذیر است. عبارت «ترانه ساحل، / نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود». با تأکید بر مفهوم آرامش و حسن رابطه موجود بین من و تو، مصداقی از یک زندگی آرمانی است و از رمزگانی مصداقی بهره می‌برد. به‌خصوص که «ترانه» عموماً ذهنیتی شاد به انسان می‌بخشد. نشانه «آب‌ها» باتوجه به نشانه «ساحل» و عنوان شعر، «دریایی۳»، دلالتی ضمنی به دریا دارد و زیرکی شاعر آن‌را از تبدیل شدن به نشانه‌ای «نمایه‌ای» بازداشته است. «آب‌ها» خود دریا نیست، بلکه شمایلی از دریاست. این نشانه، بسیار محسوس‌تر و عینی‌تر از نشانه «دریا» است، مضاف بر اینکه تصویر یک پرنده بر بالای آب‌ها، بسیارگرم‌تر وگیراتر است تا بر بالای دریا. دریا کلیتی عظیم و بی‌کرانه است و تنها در

سطح عمل می‌کند. کلیتی آنچنان عظیم که یک پرنده بر فراز آن، موجودی ناچیز به شمار می‌رود. اما آب، بسیار جزئی‌تر، پر احساس‌تر، باجوش‌و خروشی موضعی (نه مانند دریا سهم و پرمهابت) است که پرنده در تقابل با آن موجودیت خود را از دست نمی‌دهد. موج‌های کوچک آب است که می‌تواند ترانه ساحل باشد، نه امواج پرمهابت دریا که بیشتر به مارش شبیه است تا ترانه!

نشانه «پرنده باد» شامل تشبیهی نه چندان بدیع است. اما جاندارانگاری باد، آن‌هم در جایی‌که سکوت جاندار می‌شود، ساحل جاندار می‌شود و این هر دو در ارتباط با باد قرار می‌گیرند، جالب توجه است. «پرنده باد» با دلالتی مستقیم و وجهی نمایه‌ای از نشانه‌های نوع «ب» است. درست است که ترکیب «پرنده باد» اضافه تشبیهی است، اما این‌گونه تشبیهی بودن نباید ما را دچار اشتباه کند و این نشانه را شمایلی یا نمادین بخوانیم، چراکه کل ترکیب به چیزی تشبیه نشده است و تشبیه تنها در درون ترکیب اتفاق افتاده است.

نشانه «لانه صدها صدا» دلالت ضمنی دارد بر کانون‌های بی‌شمار از موج‌های کوچک آب و این استعاره‌گونگی وجهی شمایلی به آن می‌دهد. در واقع موج‌های کوچک گردابی را می‌توان شمایلی از لانه پرندگان تصور کرد. این نشانه از نشانه‌های نوع «الف» است. خود نشانه بر تکرارپذیری کنش‌هایش تا بی‌نهایت اشاره می‌کند با واژه «صدها» که بیانگر مفهومی از بی‌نهایت است، بدون اینکه محدودیتی برای نوع صدا قائل شود. این نشانه به‌وضوح بیان‌کننده این است که جامعیت دریا مدنظر نیست چراکه دریا یک صدا دارد و این امواج کوچک آب هستند که می‌توانند صداهای متعدد، از چشمه‌های مختلف صوتی داشته باشند. در تحلیل ساختاری این نشانه می توان گفت که نشانه «لانه صدها صدا» در یک تقابل دوگانه در مقابل نشانه «سکوت» قرار می‌گیرد. تقابلی‌که با قید «صدها» مؤکد می‌شود. همچنین می‌توان «حنجره» که جایگاه «دسته گلی» بوده است را در تقابل با «لانه» که جایگاه «پرنده باد» شده است در نظر گرفت. تقابلی که به تضاد نمی انجامد و با در نظر گرفتن «لانه صدها صدا» به‌عنوان یک نشانه در مقابل «سکوت میان حنجره» مفهوم می‌یابد.

تصویر در شعر رؤیایی

نشانه «پریشان» هم دلالتی مستقیم بر وضعیت روانی موجود دارد، با وجهی نمایه‌ای؛ نشانه‌ای از نوع «الف». اما رمزگان در دو سطر: «برآب‌ها پرنده باد، / میان لانه صدها صدا پریشان بود»، رمزگانی با پخش محدود است. رمزگانی کنشی با کارکرد ادبی. انتخاب رمزگان ادبی که آغاز ویرانی را در لفافه‌ای از الفاظ ملایم ارائه می‌دهد، نشانه اهمیتی است که شاعر به ویژگی‌های

تصویری اثر داده‌است، البته تصویری شاعرانه نه تصویری سینمایی. در واقع این تصویر، انتزاعی است که فقط در ذهن شکل می‌بندد و قابل ثبت به وسیله دوربین یا حتی نقاشی روی بوم نیست. باد که علی‌القاعده عامل موجده صدای آب و پریشانی آن است، خود در میان این‌همه صدا مبهوت و آشفته مانده‌است.

به‌طور کلی می‌توان گفت به‌دلیل نوع روایت موجود در شعر حجم (روایت پنهان)، این شعر نیاز به ارائه گفتمان‌های روایی در قالب تصویر دارد، زیرا ساخت کامل روایت در این شعر بر عهده مخاطب است و کاملاً به خیال بازبسته است. «تصویرگرایی را نمی‌توان از شعر حجم گرفت، پایه‌های استوار شعر حجم را تصویر می‌سازد، خیال رکن اساسی است» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۶۴). گفتار مستقیم و فاقد تصویر، امکان خیال‌پردازی را از خواننده می‌گیرد و امکان ساخت روایت در سطوح پنهان متن را از آن می‌گیرد.

در دو سطر: «برآب‌ها، / پرنده، بی‌طاقت بود». از رمزگان با پخش گسترده و کنشی استفاده شده است و بی‌طاقتی پرنده در زمینه‌ای که از قبل مهیا و آماده شده، با تأکید و تکرار تصویر پیشین، کارکردی فرازبانی به رمزگان می‌بخشد.

رمزگان در سطر: «صدای تندر خیس» رمزگانی با پخش محدود است. این سطر با استفاده از رمزگان نمادها و تفاوتی که برای صدای تندر با حالت طبیعی آن ایجاد می‌کند، نمادی از آشوب، مهابت تندر و درهم‌ریختگی قوانین طبیعت در اثر این مهابت خواهد بود. صدای تندر، پیش از آنکه به گوش مخاطب برسد به سطح دریا برخورد می‌کند و انعکاس خیس آن است که شنیده می‌شود، مازاد بر اینکه نشانه «خیس»، نشانه‌ای دیداری- لامسه‌ای و نه شنیداری است. یعنی شاعر حتی از صوت تصویر می‌سازد و آن را در مقابل دیدگان ما قرار می‌دهد. در واقع در این رمزگان، دوگونه دلالت نمادین وجود دارد. اول دلالت بر نزدیکی آذرخش به دریا و لاجرم به کنش‌گرانی که در ساحل دریا هستند که نتیجه آن اعلام خطر و احساس نزدیکی به این خطر است. دوم مادیت بخشیدن به صدا؛ چراکه این ماده است که قابلیت خیس شدن دارد و از این فراگرد، هیبت و قدرت تندر محسوس‌تر و مهیب‌تر به نظرمی‌آید. رمزگان در این سطر با هنجار شکنی و اتصاف صدا به صفت نامعمول «خیس»، کارکردی ادبی می‌یابد.

نشانه بعد، «نور تر آذرخش» با وجه نمایه‌ای دلالتی مستقیم بر نزدیکی آذرخش به دریا دارد. نیز مادیت بخشیدن به نور و محسوس‌تر کردن آن و در نتیجه محسوس شدن مجموعه «صدای تندر» و«نور آذرخش» که فضا را به شدت به فضایی رعب‌آور و ناپایدار تبدیل می‌کند. این نشانه از نشانه‌های نوع «ب» است. دلیل آن‌هم این است که اگرچه این پدیده اتفاقی است که در ذهن شاعر نقش بسته و به‌دلیل غیرممکن بودن، ممکن است تصور شود تکرارپذیر نیست؛ همین غیر

ممکن اگر توانسته یک‌بار اتفاق بیفتد، پس باز هم احتمال تکرار کنش مربوط به آن موجود است، ولو در ذهن شاعر. بنابراین، این‌گونه نشانه‌های ذهنی نمی‌توانند از نوع «ج» محسوب شوند. در این جا هم چون اشاره به یک «نور تر آذرخش» در یک صحنه خاص است، نشانه از عمومیت نوع «الف» خارج شده و از نوع «ب» خواهد بود.

نشانه نمادین/ رمزگان نمادها

این شعر مجالی بسیار مغتنم در اختیار ما می‌گذارد تا به بررسی تفاوت‌هایی بپردازیم که «نشانه‌های با وجه نمادین» و «رمزگان نمادها» در وضعیت‌های روایی ایجاد می‌کنند. چنانکه دیدیم، عبارت‌های «صدای‌تندر خیس» و «نور تر آذرخش» با استفاده از تعداد واژگان یکسان با ارزش معنایی هم‌تراز، هر دو بر یک مفهوم دلالت داشتند و تصویری واحد ارائه کردند. تفاوت ساختاری این دو عبارت از منظر نشانه‌شناسی این است که عبارت اول از نشانه‌های با وجه نمایه ای و دلالت مستقیم بهره می‌برد و رمزگانی نمادین دارد. حال آن‌که عبارت دوم به طور کلی یک نشانه با وجه نمادین و دلالت ضمنی است. از نظر زبانی، عبارت دوم به دلیل توالی و تتابع صفات و اضافات از ریتم بسیار روان و راحتی برخوردار است، حال آن‌که عبارت اول، به دلیل سکون پس از نشانه «صدای‌تندر»، دچار سکته‌ای کوتاه می‌شود و ریتم روان خود را از دست می‌دهد.

از نظر روایی، عبارت اول عبارتی است که بر وقوع کنشی دلالت می‌کند. همین وقوع کنش، تازگی تصویر را از آن می‌گیرد، چرا که کنش می‌بایست در جلوی صحنه انجام گیرد، درحالی‌که تصویر مربوط به پشت صحنه و قدری دورتر از محل انجام کنش است. عبارت دوم به راحتی ایجاد تصویر می‌کند و مخاطب - هرچند تصویر کاملاً غیر واقعی است- به‌راحتی آن‌را در قالب یک بیان شاعرانه می‌پذیرد و در ذهن خود مجسم می‌سازد. اما در مورد عبارت اول، ذهن مخاطب می‌باید وقوع یک کنش را در خود بازسازی کند که این خود به‌عنوان یک پاره‌روایت نیاز به عوامل روایی‌کننده دارد، در نتیجه سطر کوتاهی که باید در جهت پیشبرد روایت اصلی زمینه سازی کند، خود به عاملی که نیاز به تمرکز ذهن دارد مبدل شده، انحراف از مسیر روایت کلی شعر را موجب می‌شود. می‌توان گفت «رمزگان نمادها «به‌عنوان یک واقعیت، ناشی از قراردادی از پیش موجود است و به همین جهت در یک کنش غیرمعمول (خیس شدن صدای تندر)، ارتباط مناسبی با مخاطب برقرار نمی‌کند. اما نشانه نمادین، قراردادی است که در متن ساخته می‌شود و به‌دلیل اینکه از پیش ذهنیتی نزد مخاطب نداشته است، به‌عنوان یک واقعیت جدید، به‌راحتی مورد پذیرش قرار می‌گیرد؛ هرچند کنش موجود در آن کاملاً غیرواقعی باشد.

پیش‌انگاری

مطالب گفته شده درباره تأثیر نشانه‌های نمادین و رمزگان نمادها بر روایت را می‌توان با مفهوم «پیش‌انگاری» به‌گونه‌ای دیگر توضیح داد. «پیش‌انگاری»، مفهومی است که به‌عنوان پیشینه یک گفتار، از فحوای کلام دریافت می‌شود (کالر، ۱۳۸۸: ۲۰۶- ۲۱۷). عبارت «نور تر آذرخش»، با یک پیش‌انگاری، بر وقوع کنش در زمان گذشته روایت دلالت دارد، کنشی که وقوع آن در متن نیامده و تنها نتیجه آن است که در معرض دید مخاطب قرار گرفته است. به‌این‌ترتیب با ذکر یک عبارت سه‌واژه‌ای، مجموعه‌ای از کنش‌ها تداعی می‌شود که چگونگی شکل‌گیری آنها، به ذائقه مخاطب بستگی دارد. حال‌آن‌که عبارت «صدای تندر خیس»، تنها بر وقوع یک کنش (خیس‌شدن صدای تندر) دلالت دارد. «پیش‌انگاری» از ابزارهای مؤثر در ساخت «روایت پنهان» است.

در عبارت: «نور تر آذرخش/ در آب، آینه‌ای ساخت» با رمزگانی با پخش محدود مواجهیم؛ از جمله رمزگان کنش‌ها با کارکرد ارجاعی که بافت پیام را مشخص می‌کند و باز با ارائه تصویر، زمینه‌ساز کنش‌های آتی می‌شود. تصویر ارائه شده در این دو سطر، اگر چه بدیع است؛ به‌خودی خود دارای مفهومی کلی که منتقل‌کننده یک حس کامل باشد نیست؛ بلکه قابی می‌سازد که مخاطب در چارچوب آن کنش‌ها را پی‌می‌گیرد و در بی‌کرانگی دریا گم نمی‌شود.

نشانه «آینه» نشانه‌ای از نوع «الف» است که دلالتی مستقیم دارد بر انعکاس تصویر آذرخش درآب و درنتیجه ترشدن آن و دلالتی ضمنی دارد بر چگونگی آتش گرفتن آب و ایجاد «شعله‌های دریا». چراکه در عالم واقع دریا دچار شعله نخواهد شد، مگر اینکه تصویر آذرخش در آن، چنین تصوری را ایجاد کند.

نشانه «قاب روشنی از شعله‌های دریا» نشانه‌ای از نوع «ب» است، درست به‌همان دلیلی که برای نشانه «نور تر آذرخش» گفته شد. این نشانه دلالتی مستقیم و وجهی نمایه‌ای دارد. به این دلیل که منظور از شعله‌های دریا، صرفاً همان شعله‌های دریاست و چنان‌که گفته شد، شاعر قصد ارائه شعری تصویری دارد و مفاهیم مورد نظر خود را نه از طریق وصف، که با نمایاندن و ایجاد تصورهای ذهنی ارائه می‌کند.

رمزگان در این عبارت، از کارکرد فرازبانی زبان استفاده کرده، ارجاع به ماهیت آینه دارد و ویژگی‌های آن را بازگو می‌کند. ترکیب «شعله‌های دریا» ترکیبی از دو پدیده متناقض است. پدیده ای که «دریا» را از بند دوم و «شعله» را از بند سوم می‌گیرد و این دو دنیای متضاد را در انتهای بند سوم به‌هم پیوند می‌دهد و تصویرهای پراکنده را درون یک قاب جای می‌دهد؛ قابی‌که از شعله‌های دریا روشن است. شعله‌های دریا با توجه به نشانه «آینه»، انعکاس تصویر آذرخش در آب

است، نقطه درخشان شعر که از موقعیت‌های تحسین‌برانگیز در شعر فارسی است: از این به بعد مخاطب با آذرخش و تندر کاری ندارد؛ این دو رویداد کار خود را کرده‌اند و رفته‌اند. آنچه مهم است، تصویر این رویدادها در آب است؛ اکنون با یک دریای مشتعل مواجهیم.

اما چرا تصویر آذرخش در دریا برای مخاطب مهم‌تر از خود پدیده تندر است؟ به‌واسطه بند اول شعر. در بند اول شعر، روابط حسی میان دو انسان (عاشق و معشوق) با آب (دریا) پیوند خورده بود. وجود آذرخش خط سیر روایت را دگرگون می‌سازد و دریا را به آتش می‌کشد. آنچه در پایان برای ما مهم است، کشف رابطه‌ای است که مجدداً دریا با انسان برقرار می‌کند و همچنین رابطه‌ای جدید که وضعیت انسانی جدید می‌آفریند و روایت را به پایان می‌رساند. به‌همین سبب در بند پایانی، مجدداً شاهد ظهور نشانه‌های آغازین روایتیم: «نسیم بوسه» و «پلک تو» ، «پرنده باد». این نشانه‌ها تحت تأثیر کنش اتفاق افتاده قرار می‌گیرند، می‌سوزند و به آتش و دود بدل می‌شوند و مخاطب به پاسخ آن رمزگان هرمنوتیک می‌رسد و تصاویر متشتتی که از دریا، پرنده باد، آذرخش و شعله‌های دریا در ذهن او نقش بسته بود، به یگانگی می‌رسند. کوتاه بودن شعر کمک فراوانی به رسیدن به این یگانگی می‌کند. تصاویر متعدد و بدون رابطه چنان پراکنده نمی‌شوند که در پایان، سردرگمی و گیجی برای مخاطب ایجاد کنند و یا شاعر در جمع بندی نهایی مجبور به رهاکردن بعضی از آنها شود و یا اصلاً فراموش شان کند.

درعبارت: «نسیم بوسه و/ پلک تو و/ پرنده باد، / شدند آتش و دود» رمزگان، پخش محدودی دارد چراکه آتش‌گرفتن این سه نشانه که در ساخت خود نیز دچار ابهامند، چیزی غریب و دور از ذهن است. رمزگان، رمزگان کنش‌ها و با کارکرد ارجاعی در جهت انتقال پیام است.

سطر آخر شعر، «میان حنجره من، / سکوت، دسته‌گلی بود». تکرار دو سطر اول شعر است با جابه‌جایی جای آنها. این جابه‌جایی دو کارکرد دارد: اول اینکه از منظر ساختاری باعث می‌شود تا شعر با همان سطری که آغاز شده پایان یابد، سطری که تمامی بار عاطفی شعر را بر دوش می‌کشد؛ نوعی قرینه‌گذاری که به زیبایی کلام و ساخت‌مندی شعر کمک می‌کند و دوم از نظر آوایی دقت بسیار ظریفی در این‌کار صورت گرفته است. چنانچه دو سطر اول با همان ترتیب تکرار می‌شدند، در پایان سطر آخر واژه «من» قرار می‌گرفت، حال‌آن‌که در شکل موجود، شعر با واژه «بود» خاتمه یافته است. «من» به دلیل استفاده از مصوت کوتاه ( ) بسیار سریع به پایان می‌رسد و نوعی توقف ناگهانی در پایان اثر ایجاد می‌کند، آن‌هم اثری که از ریتم طبیعی کلام و موسیقی پنهان کلمات به نحو شایسته‌ای بهره برده است. درصورتی‌که «بود» با استفاده از مصوت بلند (او)، این توقف ناگهانی را از میان می‌برد و اثر به نرمی و با سهولت تلفظ به پایان می‌رسد.

تعادل آغازین/ تعادل نهایی

این دو سطر، علاوه بر جابجایی‌شان، تفاوت بسیار مهم دیگری با دو سطر آغازین شعر دارند. این تفاوت، تفاوت در نوع رمزگان به‌کار رفته در آنهاست. در این‌جا دیگر رمزگان موجود، هرمنوتیک نیست، چراکه در لحظه گره‌گشایی روایت از سوی شاعر، پاسخی به سؤال آغازین شعر داده نمی‌شود و این سطر تنها روایت را به وضعیت تعادل دوباره برمی‌گرداند، وضعیتی که با تعادل شروع روایت متفاوت است. رمزگان در این‌جا باز از نوع پخش محدود، اما رمزگانی نمادین است. این‌بار «دسته‌گل «نه مانند آغاز روایت نشانه لطف، زیبایی و پیوند که نمادی برای یأس و حسرت است. این دسته‌گل، از نوع دسته‌گل‌هایی است که برای ابلاغ تسلیت به جایی فرستاده می‌شود یا بر مزار ازدست‌رفته‌ای نهاده می‌شود. دسته‌گلی که این‌بار برخلاف نوع آغازین آن، در حنجره احساس خفقان به‌وجود می‌آورد و سکوتی ناخواسته یا ناگزیر را باعث می‌شود.

این رمزگان که در آغاز با ارائه تصاویر تازه به صحنه‌سازی می‌پرداخت، اینک نوعی عملکرد را بیان می‌کند که بیشتر از تصویر، بر حس متکی است. یعنی تصویرسازی اولیه از دسته‌گل و حنجره، در پایان به توصیف و انعکاس حس راوی تبدیل می‌شود. چرا که زمان، زمان بهره‌برداری از زمینه‌سازی‌ها و صحنه‌پردازی‌هاست و عبارت پایانی باید کوتاه و موجز باشد تا بتواند تمامی حس نهفته در دل روایت را یک‌جا بیان کند. دو سطر پایانی، بیان حسرت‌بار کنشی است که اتفاق افتاده و شاعر قصد تصویرپردازی مجدد از آن را ندارد. عمده لذت این شعر در درک تفاوتی است که بین نشانه «سکوت» در آغاز و انتهای روایت ایجاد می‌شود.

جدول‌های نشانه‌ها و رمزگان در «سکوت، دسته‌گلی بود»

دلالت، وجوه و انواع نشانه در «سکوت دسته‌گلی بود»

نشانه	مراتب دلالت نشانه‌شناختی			وجوه نشانه			انواع نشانه در تقسیم‌بندی اکو		
	مستقیم	ضمنی	ایدئولوژیک	نمادین	شمایلی	نمایه‌ای	الف	ب	ج
درصد فراوانی	۸۱	۱۹	۰	۷	۱۱	۸۲	۵۹	۱۹	۲۲

رمزگان‌های با پخش گسترده و محدود در «سکوت، دسته‌گلی بود»

رمزگان	رمزگان با پخش گسترده	رمزگان با پخش محدود
درصد فراوانی	۳۳	۶۷

رمزگان‌های هرمنوتیک، واحدهای معنایی، مصداقی (فرهنگی)، کنش‌ها، نمادها در «سکوت دسته‌گلی بود»

رمزگان	هرمنوتیک	واحدهای معنایی	مصداقی (فرهنگی)	کنش‌ها	نمادها
درصد فراوانی	۲۲	۰	۱۱	۴۵	۲۲

کارکرد رمزگان در «سکوت، دسته‌گلی بود»

رمزگان	ارجاعی	عاطفی	کوششی	همدلی	فرازبانی	ادبی
درصد فراوانی	۳۴	۳۴	۰	۰	۱۰	۲۲

روایت‌شناسی نشانه‌ها در «سکوت، دسته‌گلی بود»

اولین نکته‌ای که در بررسی روایت‌شناسانه نشانه‌ها در شعر «سکوت، دسته‌گلی بود» جلب نظر می‌کند، صفر بودن میزان فراوانی نشانه‌ها با دلالت ایدئولوژیک است. این یعنی فاصله گرفتن شاعر از کاربرد واژه‌هایی که اصطلاحاً شاعرانه خوانده می‌شوند. رؤیایی از واژه‌های عام و متعلق به زبان معیار و یا حتی زبان گفتاری، شعری می‌سازد که ویژگی‌های مطلوب یک اثر ادبی را داراست. از مجموعه «دلتنگی‌ها»:

زخم ظریف عقربه در من بود

وقتی که دایره کامل شد
معماری بیابان
همراه با روایت عقربه تکرار شد
من با خیال و عقربه مخلوط بودم
و عقربه،
بر روی یک بیابان
بیابان دیگری می‌ساخت (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۳۹۵).

یدالله رؤیایی، علی‌رغم سنت‌گرایی در دفتر شعر اولش، به‌سرعت خود را به زمانه خویش نزدیک کرد و شعری را به جامعه ادبی تقدیم داشت که رگه‌های غلیظ فرمالیسم درآن مشهود است. توجه به «فرم» با این حساسیت تا پیش از رؤیایی در شعر ایران تقریباً بی‌سابقه بوده است. نگاه به شعر، در سنت شعری ایران، نگاهی مفهوم محور بوده است. از پند و اندرز و تبلیغ مذاهب

تا ستایش خدا و مدح بزرگان دین یا بزرگان سیاست، تا انقلاب مشروطه و بیانیه‌های سیاسی در شکل نظم. البته هرجا قالب‌های شعری بهتر به‌کار برده شده‌اند، مفهوم نیز جذاب‌تر و رساتر ارائه شده است، اما توجه به فرم و در نتیجه دوری از اصالت معنا، از مشخصه‌های ادبیات مدرن است که در شعر حجم نمود بارزی می‌یابد. همین توجه به فرم و استفاده از زبان روزمره، بدون هیچ تظاهری باعث می‌شود که نشانه‌های ایدئولوژیک با دلالت‌های چندگانه در شعری این‌چنین به‌کار گرفته نشوند. حتی در میان نشانه‌های با دلالت‌های ضمنی (دسته‌گلی، آب‌ها، لانه صدها صدا، آب‌ها، و دسته‌گل)، نشانه‌های با وجه نمادین، فراوانی بسیار پایینی را به خود اختصاص داده‌اند (دسته‌گلی، و دسته‌گل).

نشانه در مفهوم «نشانه»

رؤیایی با فاصله گرفتن از سمبولیسم رایج روزگار خود که ناشی از جو سیاسی پس از کودتا بود؛ در واقع از سیاست‌ورزی و قراردادن شعر در اختیار آرمان‌های انقلابی دوری می‌جست. نشانه در سمبولیسم، معمولاً به مصداقی خاص قابل تأویل است. اما در شعر رؤیایی، نشانه بیشتر کارکرد نشانه‌ای خود را داراست تا ارجاع به مصداق معین: « در شعر، نشانه به‌جای موضوع عینی خود قرار نمی‌گیرد: رابطه معمول میان نشانه و مصداق درهم می‌ریزد و این امکان پدید می‌آید که نشانه به‌عنوان موضوعی که فی‌نفسه دارای ارزش است استقلال معنایی پیدا کند» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۳۵).

شعر حجم، شعر بازی با نشانه‌هاست. در این شعر، نشانه به عنوان یک «نشانه» به‌کار می‌رود، نه واژه‌ای با بار معنایی قاطع. رؤیایی بدون آن‌که وارد قراردادهای نمادگرایانه شود، نشانه را در قراردادی وارد می‌کند که خاص همان شعر اوست. به عنوان مثال «سکوت» در آغاز شعر مورد بحث بی‌آن‌که نمادی برای آرامش باشد، نشانه‌ای برای آرامش است. نشانه‌ای که در پایان شعر نیز بر همین معنا دلالت دارد، حال آن‌که نوع آرامش آغازین و پایانی کاملاً متفاوتند. این تفاوت مدلول، برای یک نشانه در یک شعر، همان نقطه ضعف ادبیات سمبولیستی است. چراکه قراردادهای ادبیات سمبولیستی عموماً قراردادهایی ازپیش‌تعیین‌شده و غیرقابل تبدیل‌اند. این ویژگی شعر رؤیایی را در مرتبه‌ای بالاتر از اشعار نمادگرا قرار می‌دهد که در آن روزگار ابزار دست شاعران معترض بود. از مجموعه «از دوستت دارم»:

تمام فاجعه از چشم می‌رود
و چشم،
میان نام تو

- تالار برگ-
فضای فاجعه است

فضا فضاهایش را بارید
و برگ‌ها که فضاها را تقسیم می‌کردند.
سقوط کردند
و در تمام طول عصب‌هایم
فقط صدای گنگی از آن برگ باستانی پیچید (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۲۶۵)

در مورد تفاوت نوع قراردادهای سمبولیستی و قراردادهای فرمالیستی می‌توان گفت که قراردادهای سمبولیستی پس از مدتی به نوعی کلیشه بدل می‌شوند، مثل کلیشه «شب» برای دلالت بر مفهوم «خفقان» و «ظلم». اما ادبیات فرمالیستی با ایجاد قراردادهای جدید به صورت محدود (مثلاً تنها در یک شعر)، نوعی ابهام نیز در برداشت مفهوم ایجاد می‌کند و این ابهام و دوری از قطعیت، شعر شکل‌گرا را دارای روایتی می‌سازد که در لایه‌های زیرین اثر پنهان است. روایتی که باعث انسجام شعر می‌شود و درعین‌حال شعر را به محملی برای قصه‌گویی بدل نمی‌کند. این انسجام‌بخشی، از طریق تکرار و به‌خصوص در شعر حجم، حول یک نقطه مرکزی انجام می‌پذیرد و همین دوران است که به شعر عمق یا حجم می‌دهد و ساختار آن را متشکل می‌سازد . گفته رابرت اسکولز با اتکا به نظریات شکلوفسکی و شلی در این زمینه کامل‌کننده این بحث است: «پیام‌هایی‌که ادراک ما از جهان دریافت می‌کند تدریجاً جهان را به تصورات قالبی و کلیشه‌هایی بدل می‌سازد که عنایتی به آنها نمی‌کنیم تنها راه حل افزودن بر نظمی است که ادراک می‌کنیم و این را شعر فراهم می‌آورد. شکلوفسکی این نظریه را گسترش می‌دهد و مؤکداً مطرح می‌کند که هر کلامی باید با پیچیده‌کردن ساختار خود به این افزایش نظم دست یابد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۴۴). شعر حجم به‌عنوان یک هنر کلامی از طریق پیچیده‌کردن ساختار و نظمی که در جریان ساخت شعر بر آن حاکم می‌شود؛ از نظم بیرونی جهان فاصله می‌گیرد و روایت‌ها را آن‌گونه که دلخواه شاعر است به شیوه‌ای نو عرضه می‌کند. از مجموعه «لبریخته‌ها»:

راه از تو می‌آید بر تو
راه می‌آید از من بر من
در جلوه مجهولی می‌آید ناگاه
بر راه تو از من خندق می‌خندد

و راه، می‌افتد

می‌افتد بر خنده خندق راه
چیزی دیگر در تو با من می‌افتد.
(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۴۶۲)

پیچیده بودن ساختار در این نوع شعر را می‌توان در افزونی رمزگان‌های باپخش محدود، نسبت به رمزگان‌های با پخش گسترده (ترانه ساحل/ نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود، برآب‌ها/ پرنده بی‌طاقت بود، و نور تر آذرخش/ در آب آینه‌ای ساخت) مشاهده کرد. شاعر واژه های معمول را در ساختاری مدور و معلق قرار می‌دهد و با این کار علاوه بر وفاداری به استفاده از زبان رایج، متنی می‌آفریند که یک شعر است.

البته زیاده‌روی در این پیچیدگی و ابهام، گاه آن‌چنان شعر را به تعلیق می‌کشاند و نظم حاکم بر آن‌را چنان حساب‌شده و تحمیلی می‌نماید که نه روایت پنهانی در آن قابل تشخیص است و نه اصولاً شعریت خاصی می‌توان در آن سراغ گرفت. این امر به تدریج شعر حجم را به‌کلی عاری از مفهوم می‌کند و آن‌را صرفاً به سطح شکل و بازی‌های زبانی می‌کشاند. تبدیل شدن شعر به بازی زبانی هرچند روساختی قابل اعتنا به آن می‌دهد، اما پیشنهاد شاعرانه‌ای در بطن خود ندارد تا مخاطب را با خود همراه سازد:

درگسیختن دریغ
در انتظار خاک
گام تو گشودن راز است
ناگشوده در انتظار راز می‌مانم و راز می‌ماند
تا گام تو از تپیدن راه
گسیختن خاک باشد (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۵۱۴).

روایت‌های شخصی در شعر حجم

اما در این شعر، فراوانی نشانه‌های نوع «ج» در تقسیم‌بندی اکو از نشانه‌ها، فراوانی نسبتاً قابل توجهی است (میان حنجره من، پرنده، نسیم بوسه، پلک تو، پرنده باد، و میان حنجره من). بالا بودن نسبی میزان این فراوانی نشان از شخصی‌تر شدن شعر است. فراوانی پایین رمزگان عاطفی (سکوت دسته‌گلی بود/ میان حنجره من، ترانه ساحل/ نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود، و میان حنجره من/ سکوت دسته‌گلی بود)، نشان می‌دهد شاعر بدون اینکه به طور واضح درگیر

بیان حدیث نفس شود، روایتی کاملاً متکی به شخص را بیان می‌کند. روایتی که هر مخاطب به فراخور پیشینه احساسی خود به نحوی با آن ارتباط برقرار می‌کند. این شخصی بودن از آن جهت حائز اهمیت است که زمانه شاعر، زمانه برخورد ایدئولوژی‌های فکری گوناگون است، از اندیشه‌های توده‌ای و مارکسیست تا تفکرهای اسلامی، باستان‌گرا و یا طرفداران سرمایه‌داری.

به‌هرحال مجموع فراوانی نشانه‌های نوع «ب» و «ج» -که درصد بالایی‌است- شعر را به جوهره اصلی آن نزدیک می‌سازد و همین موضوع است که روایت را در این‌گونه شعر تشخص می‌بخشد. روایت درخدمت شعر، نه برای قصه‌پردازی در جهت پندآموزی یا ایراد بیانیه‌های سیاسی. یکی دیگر از دلایل موفقیت و محبوبیت شعر این است که حجم‌سازی‌های شاعر در خدمت تشکیل و ارائه تصویر قرار می‌گیرد و در بسیاری موارد که این اتفاق نیفتاده است، شعر حجم، شعری موفق قلمداد نشده است. اصولاً «حجم «به‌عنوان یک واحد هندسی تداعی‌کننده عمق در ذهن است و عمق بدون تصویر و تصور مابه‌ازایی نمی‌یابد.

شعر حجم شعری است که با پیچیده کردن ساختارخود، گامی از تأویل‌پذیری فراتر می‌نهد و به‌نوعی رازوارگی و معماگونگی در روایت می‌رسد. به‌همین سبب هم هست که رمزگان هرمنوتیک از فراوانی به‌نسبت بالایی در آن برخوردار است (سکوت دسته‌گلی بود/ میان حنجره من، و که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت). افراط در پیچیدگی ساخت، این شعر را از وضعیت «روایت پنهان «به وضعیت معما و چیستان می‌رساند و بدین‌ترتیب شعریت آن را کمرنگ می‌کند و علاقه‌مندان به این گونه شعری را سرخورده می‌سازد. نظم مسلط بر شعر حجم، نظمی است که از طریق توالی سطوح مختلف تصویری با استفاده از شگردهای کلامی ایجاد می‌شود. آنچه مهم است روساخت شعر است و معنا در مرحله دوم اهمیت قرار می‌گیرد. این رویکرد سبب می‌شود رمزگان واحدهای معنایی حضوری در این شعر نداشته باشد و رمزگان مصداقی نیز از میزان فراوانی اندکی برخوردار گردد (ترانه ساحل/ نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود).

سطوح معنایی

پیش از این گفته شد که شعر حجم از طریق تکرار و توالی نشانه‌ها ایجاد می‌شود و زیبایی شناسی آن بر اساس تأکید بر نظمی متقارن یا شبه متقارن است. این نظم و این تقارن است که نام هندسی «حجم» را بر این شیوه سرایش نشانده‌است. «اتفاقی نیست اگر تجریدی‌ترین فرمول بندی «کارکرد شعری» زبان نزد وی [یاکوبسن] چنین شکلی به خود می‌گیرد: «اساس شگرد هنری در تمامی سطوح زبانی شعر، در بازگشت‌های تکراری نهفته است. «عبارت» تمامی سطوح

بر حضور فراگیر روابط فضایی اشاره دارد. یک روایت نیز هنگامی که تماماً بر تقارن، استدراج، تکرار، برابرنهاد و غیره بنا می‌شود از همین نظم پیروی می‌کند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۵). شعر «سکوت دسته‌گلی بود»، از نمونه‌های درخشان شعر نو ایران برای بازگشت‌های تکراری، تقارن و استدراج است.

تکرار و تقارن با توجه بیشتر به جنبه‌های زبانی کلام شکل می‌گیرد و به این جهت زبان در شعر حجم اهمیت زیادی دارد. استفاده مناسب از شگردهای زبانی باعث می‌شود تا پیامی که متن حامل آن است؛ معنای خود را از درون خود متن حاصل کند و «مهم‌ترین نوع تأکید در گفته، زمانی است که پیام بر خودش تأکید کند و توجه را به‌سوی الگوهای آوایی، سیاق کلام و نحو خود بکشاند، این کارکرد شعری است که در تمام زبان‌ها وجود دارد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۴۸).

در این بررسی باید به میزان نسبتاً قابل توجه رمزگان نمادها توجه داشت (صدای تندر خیس، و میان حنجره من/ سکوت دسته‌گلی بود). این در حالی است که نشانه‌های با وجه نمادین، فراوانی بسیار اندکی دارند. نکته مهم در این میان این است که آنچه یک اثر ادبی را به اثری سمبولیک تبدیل می‌کند، بالابودن فراوانی نشانه‌های نمادین است نه رمزگان نمادها. نشانه معطوف به درون متن است، در نتیجه نشانه‌های نمادین ضابطه‌های خود را در درون متن می سازند و روایتی نمادین وارد متن می‌کنند. اما رمزگان معطوف به وجه بیرونی متن است. رمزگان های نمادین در ارتباط خود با فرهنگ عمومی جامعه ضابطه‌مند می‌شوند و بنابراین اگرچه رمزگان‌های نمادین به تنهایی قابل تأویل به وضعیتی متناظر از جامعه هستند؛ در کل برای یک متن ضابطه‌ساز نیستند و متن را به اثری نمادگرا بدل نمی‌کنند.

مفهوم به‌جای مصداق

در جدول کارکرد رمزگان می‌بینیم که در این شعر، رمزگان ارجاعی و عاطفی به یک میزان به‌کار رفته و هر دو بیشترین بسامد را از لحاظ کارکردی دارا هستند. رمزگان ارجاعی (نور تر آذرخش/ در آب آینه‌ای ساخت/ که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت، و نسیم بوسه و/ پلک تو و/ پرنده باد/ شدند آتش و دود) مستقیماً به بیان خبری می‌پردازد اما رمزگان عاطفی (سکوت دسته‌گلی بود/ میان حنجره من، ترانه ساحل/ نسیم بوسه من بود و پلک باز توبود، و میان حنجره من سکوت دسته‌گلی بود)، با استفاده از نقض رمزگان متداول در زبان معیار، تصاویری ذهنی و همراه با مبالغه پیشاروی مخاطب می‌گذارد. آنچه این تصاویر غیرواقعی را قابل پذیرش می‌سازد، همان تعادل و تناسبی است که میان رمزگان‌های ارجاعی و عاطفی برقرار شده و اگر چنین نبود، روایت در نهان متن شکل نمی‌گرفت. افزونی رمزگان‌های ارجاعی، روایت را به سطح

آشکار متن می‌رساند و افزونی رمزگان‌های عاطفی، روایت را دچار اخلال می‌کند. رمزگان عاطفی این کارکرد را از طریق جایگزینی دلالت مفهومی به‌جای دلالت مصداقی به‌دست می‌آورد، زیرا دلالت مصداقی، ارجاعی است از واحدهای زبان به واحدهای جهان خارج (دلالت لفظ بر مصداق)، اما «دلالت مفهومی سطح تازه‌ای را میان واژه‌ها و جهان خارج پیش روی ما قرار می‌دهد که سطح بازنمود ذهنی[1] نامیده می‌شود. در چنین شرایطی، درک معنی از طریق مفاهیم صورت خواهد گرفت که ذهنی‌اند» (صفوی، ۱۳۸۷: ۷۰). سطح بازنمود ذهنی با درگیر کردن متن با ذهن و فاصله گرفتن از ارجاع، به سطح عاطفه میل می‌کند و این یعنی نزدیک‌شدن زبان نثر به زبان شاعرانه از طریق «بازنمود»، یا به عبارتی تولید مجدد معنا از یک «نمود». این همان چیزی است که نقض رمزگان زبان روزمره نامیده می‌شود: «هریک از شیوه‌ها یا صورت‌های بلاغی که زبان خاص شاعرانه را به‌وجود می‌آورد، بنا بر سطوح مختلف، شکلی متفاوت از نقض رمزگان روزمره است. زبان، رمزگانی «عاطفی» یافته است و خواهان «پاسخی عاطفی» است و در این راه از مرحله منفی می‌گذرد که طی آن، با استفاده از دلالت مفهومی به‌جای دلالت مصداقی، بیان فکری نثر را رد می‌کند» (ژان کوهن به‌نقل از: تادیه، ۱۳۷۸: ۳۰۷). بیان مفهوم به‌جای مصداق، یعنی امکان تعیین مصداق را در اختیار مخاطب گذاردن و مشارکت دادن وی در روایت.

رمزگان ادبی به میزان نسبتاً بالایی در این شعر وجود دارد (بر آب‌ها پرنده باد/ میان لانه صدها صدا پریشان بود، و صدای تندر خیس). این موضوع ثابت می‌کند برای دست‌یافتن به یک زبان ادبی لازم نیست حتماً از واژه‌ها و ترکیب‌های دور از ذهن بهره جست. همان زبان مورد استفاده روزمره، چنانچه با حس شاعرانه آمیخته شود، شعری با وجه ادبیت بالا خواهد ساخت که البته در برقراری ارتباط دوسویه میان شاعر و مخاطب نیز بسیار موفق عمل خواهد کرد. این شعر اگرچه روایتی عاشقانه را بیان می‌کند؛ صفر بودن میزان رمزگان همدلی در آن، به‌خوبی شعر را از فروغلتیدن در ورطه ادبیات رمانتیک حفظ می‌کند. عاشقانه‌ای کاملاً دور از جنبه‌های احساساتی، آنچنان‌که در همان زمان شعر شاعرانی چون مشیری گرفتار آن بود.

پایین بودن فراوانی رمزگان فرازبانی (بر آب‌ها/ پرنده بی‌طاقت بود) در شعر رؤیایی، نشانی از این مطلب است که تکرارها و ارجاع‌ها در این‌گونه شعر، تکرارهایی شکلی است نه مفهومی و در این تکرارها سعی در استفاده از ظرفیت‌های نشانه و زبان است. بهره‌گیری فراوان از رمزگان عاطفی (سکوت دسته‌گلی بود/ میان حنجره من، ترانه ساحل/ نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود، و میان حنجره من/ سکوت دسته‌گلی بود) شروع راهی است در شعر معاصر ایران که مفاهیم بزرگ را کنار می‌گذارد و به سراغ جزئیات زندگی روزمره می‌رود. عصر طرد کلان‌روایت‌ها و

1. Mental Representation

حرکت به سوی روایت‌های خرد. شاعر دیگر قصد تغییر دنیا را ندارد، حرف‌های فلسفی، عرفانی و شعارهای سیاسی- اجتماعی از شعر او دور می‌شود و حدیث نفس جای آنها را می‌گیرد. عشق از مفهومی ماورایی تهی می‌شود و به همان عشق مألوف و زمینی می‌رسد که برای همگان ملموس است. مخاطب این‌گونه شعر، با روایتی روبروست که از «من» موجود در آن، یک «من نوعی» در ذهن او نقش می‌بندد؛ منی که می‌تواند خود او باشد و با اشاره به گوشه‌ای از ذهن و خاطراتش رابطه‌ای صمیمانه و بسیار نزدیک با وی برقرار کند. چراکه «تجربه فردی در شعر در متن تجربه قومی است که معنی پیدا می‌کند و آن حاصل یک تکرار و تداوم دراز مدت است» (الیوت، به نقل از شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۰۴).

موقعیت‌های نقد روایتی

شیوه روایتی رؤیایی را می‌توان با توجه به توصیف دقیق دینه‌سن از «موقعیت‌های نقد روایتی» نیز مورد توجه قرار داد (دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۱۴۲– ۱۵۲). در این بحث، دینه‌سن چهار موقعیت را که الگوی عینی روایت تشکیل می‌دهند از یکدیگر تفکیک کرده است. موقعیت آغازین روایت که با زندگی روزمره نسبتاً بدون مشکل روبرو هستیم: «سکوت دسته‌گلی بود/ میان حنجره من/ ترانه ساحل، / نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود». در این مرحله، مکان تعین خاصی دارد، «ساحل» و موقعیت‌ها توسط «من» مشخص می‌گردد که با « تو» در رابطه با «چیزی» به گفتگو می‌پردازد.

موقعیت دوم اخطار می‌دهد که بحران در پیش است (بحران کیفی)، که در آن کنشگر نمی‌تواند آنچه را که بایسته و شایسته است انجام دهد: «برآب‌ها پرنده باد، / میان لانه صدها صدا پریشان بود./ بر آب‌ها، / پرنده بی‌طاقت بود».

موقعیت سوم فضای فاجعه است که در آن تمایزی بین حقیقت و بطلان وجود ندارد. همه‌چیز هم درست است و هم نادرست. در این موقعیت، سوژه مضمحل می‌شود. چیزی‌که در این مرحله ناپدید می‌شود، مشخصه انسان است، یعنی زبان و توانایی اظهار معانی در روابط زمانی. منظور این نیست که منطق فضای فاجعه قابل درک نیست، بلکه این منطق شمایلی و ذهنی است. فرد ذهنیت‌زدایی می‌گردد و در حیطه نظمی عینی قرار می‌گیرد که در آن دیگر «فرد» نیست، بلکه تنها جزیی از رابطه‌ای است که برای سوژه نامفهوم است: «صدای تندر خیس، / و نور، نور تر آذرخش، / در آب، آینه‌ای ساخت/ که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت، / نسیم بوسه و/ پلک تو و/ پرنده باد، / شدند آتش و دود»

نکته قابل تأمل در این‌جا، مسأله «مکان» است. چنانکه گفتیم مکان در موقعیت آغازین، مکانی متعین بود. در موقعیت دوم، مکان تعین خود را از دست می‌دهد. «آب‌ها» که دو مرتبه در این موقعیت تکرار شده است مشخص کننده مکان خاصی نیست، حال آنکه در موقعیت سوم، «آب» نشانه‌ای مشخص برای «دریا»ست. نشانه‌ای کلی که از جزئیت نشانه «آب‌ها» کاملاً متباین است. موقعیت چهارم، بازگشت به نظام اجتماعی و یا به‌عبارتی ثباتی نمادین را در بر دارد. انتقال از مرحله سوم به مرحله چهارم، تبدیل را در بردارد که تبدیلی مجدد از کل به منفرد به صورت جزیی از فرآیند شناخت است: «میان حنجره من، / سکوت، دسته‌گلی بود».

به‌هرروی شروع رؤیایی در شعر حجم، شروعی بود که در صورت ادامه همان روند می‌توانست شعرهایی چون «سکوت، دسته‌گلی بود» را به عنوان شعر ناب به ادبیات ایران بیفزاید. شعری با ویژگی‌های روایی‌خاص خود -روایت شاعرانه- اما تأکید بیش از اندازه رؤیایی بر شکل و بازی‌های زبانی باعث شد که شعرحجم در انتها از هر مفهومی تهی گردد و شکل‌پردازی‌های آن‌هم به تکرار و تقلیدهای نازل ازکارهای ارزشمند اولیه بدل گردد. چنین شد که شعر حجم با آن شروع پرشور و بیانیه صادرکردن‌ها، به شخص رؤیایی ختم گردید و شاعران جوانی که درآغاز، راه او را سرمشق خود قرار داده بودند، به دنبال نوآوری‌های دیگر، راه‌های دیگر را جستجو کنند و شوالیه ادبیات ما هم، دور از سرزمین و زبان مادری به کارهای دیگری غیر از شاعری بپردازد.

نتیجه‌گیری

یدالله رؤیایی، شاعری است که در آثار او (به‌جز دفتر اولش، بر جاده‌های تهی) می‌توان زمینه‌های روایی را تشخیص داد. او شاعری روایت‌پرداز نیست، اما شیوه شاعری او که بر اساس تکرار و استدراج استوار است، به‌شکلی ایجاد روایت می‌کند. شاعر در شعر حجم، به تکرار یک واژه نمی‌پردازد، بلکه فضاسازی کوتاه و مختصری را که توسط هر واژه ایجاد کرده است در طول اثر تکرار می‌کند. تکرار فضاسازی روایت‌ساز است و به این ترتیب، شعر حجم شعری روایی می‌شود، هر چند روایت به‌صورت آشکار در آن وجود ندارد و اصولاً روایت‌پردازی هدف شعر حجم نیست. دفتر شعر «دریایی‌ها»، نمونه موفق این‌گونه شعر است. شیوه‌ای که در ادامه، با تبدیل شدن فضاهای تکراری خرد به تکرار واژه‌ها، اندک اندک از روایت تهی شد و به دنبال آن شعر حجم نیز جذابیت‌های خود را از دست داد و از تبدیل شدن به شیوه‌ای تأثیرگذار در شعر نو ایران بازماند. رؤیایی و شعر حجم را می‌توان از نخستین گونه‌های شعری امروز دانست که بر شکل اثر، بیشتر از محتوای آن تأکید داشت. این عامل سبب می‌شد تا شعر حجم با فاصله گرفتن از سمبولیسم رایج آن روزگار، به گونه‌ای از فرمالیسم گرایش داشته باشد. به‌این‌ترتیب، کلان‌روایت-

ها به روایت‌هایی شخصی و حدیث نفس شاعر تبدیل می‌شوند. دقت در بسامد نشانه‌ها و رمزگان در شعر «سکوت دسته‌گلی بود»، نشان از فراوانی نشانه‌های با وجه نمایه‌ای، رمزگان کنش‌ها و رمزگان ارجاعی دارد؛ یعنی تأویل‌پذیری شعر نه از طریق نمادگرایی و یا ایجاد ظرفیت‌های هرمنوتیکی که از طریق بهره‌گرفتن از نوعی رمزوارگی و معماگونگی در سیر روایتی انجام می‌گیرد که در کنه اثر نهفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، دوم، تهران، آگه.

اکو، امبرتو (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی. ترجمه پیروز ایزدی، تهران، ثالث.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، سوم، تهران، مرکز.

تادیه، ژان. ایو (۱۳۷۸) نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی، تهران، نیلوفر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، دوم، تهران، آگه.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸) «تعریف شعرشناسی»، ترجمه فرزان سجودی، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، دوم، تهران، سوره مهر: ۱۵۹- ۱۶۶.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، دوم، تهران، سوره مهر.

دینه‌سن، آنه‌ماری (۱۳۸۰) درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمه مظفر قهرمان، آبادان، پرسش.

رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷) از سکوی سرخ، به‌اهتمام حبیب‌الله رؤیایی، تهران، مروارید.

رؤیایی، یدالله (۱۳۸۷) مجموعه اشعار، تهران، نگاه.

ژنت، ژراژ (۱۳۸۸) «ساخت‌گرایی و نقد ادبی». ترجمه محمود عبادیان، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، دوم، تهران، سوره مهر: ۱۴۹- ۱۵۸.

سوسور، فردیناند.دو (۱۳۸۲) دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، دوم، تهران، هرمس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) نقد ادبی، چهارم، تهران، فردوس.

صفوی، کورش (۱۳۸۷) درآمدی بر معنی‌شناسی، سوم، تهران، سوره مهر.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳) درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، دوم، تهران، قصه.

کالر، جاناتان (۱۳۸۸) در جستجوی نشانه‌ها، ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی، ویرایش فرزان سجودی، تهران، علم.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، سوم، تهران، آگه.

یاکوبسن، رومن (۱۳۸۸) «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، ترجمه کورش صفوی، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، دوم، تهران، سوره مهر: ۱۱۹- ۱۳۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی