مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال چهاردهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۵۲، صص ۱۳۷-۱۶۶
DOI: 10.22099/JBA.2022.41864.4133

تحلیل و مقایسه‌ی کارکرد پدیدارشناسی هوسرلی در نظریات و بوطیقای تصویر شعر یدالله رؤیایی

عادل سواعدی*
محمدرضا صالحی مازندرانی**
مریم رفیع***

چکیده

شعر حجم (حجم‌گرایی) یکی از جریان‌های شعری معاصر است که اولین تظاهرات فردی‌اش را در سال‌های ۱۳۴۶ و ۱۳۴۷ در دفتر *دلتنگی‌های* یدالله رؤیایی و *نمک و حرکت وزید* پرویز اسلامپور به‌جای گذاشت و سرانجام پس از انتشار بیانیه‌ی آن در زمستان ۱۳۴۸ جایگاه و حرکت گروهی خود را در گفتمان شعری روزگار تثبیت کرد؛ اما متن این بیانیه و نظریه‌ی شعری حجم پیچیدگی‌هایی دارد که هنوز با گذشت سال‌ها مباحث و مناقشاتی پیرامون آن‌ها شکل می‌گیرد. یدالله رؤیایی که چهره‌ی شاخص این جریان است، در طول زمان تلاش کرده است تا با آثار خود به ظرفیت‌های فلسفی، زبانی و زیبایی‌شناسانه‌ی آن عینیت بخشد. از میان این ظرفیت‌ها، پدیدارشناسی هوسرلی از برجسته‌ترین و اثرگذارترین وجوه معرفت‌شناختی بر این نوع از شعر و به‌ویژه اشعار

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز a-sawaedi@scu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز salehi_mr20@yahoo.com
*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز rafi.maryam1373@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۱۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۲

یدالله رؤیایی به شمار می‌آید و خود شاعر نیز مدت‌ها پس‌از انتشار بیانیه‌ی آن بر اثرگذاری این مبنای فلسفی بر شعر حجم صحه گذاشته است. نگارندگان این پژوهش با نظر به این مبنای فلسفی درتلاش‌اند تا با پیش‌فرض وجود چنین تأثیری، به تحلیل و مقایسه‌ی کارکرد آن در نظریات و بوطیقای تصویر شعر یدالله رؤیایی برآیند و به بررسی دو پرسش اساسیِ چگونگی جدایی نظریه‌ی شعر حجم از پدیدارشناسی هوسرلی و چگونگی کارکرد آن بر بوطیقای تصویر شعر این شاعر بپردازند.

واژه‌های کلیدی: بوطیقای تصویر، پدیدارشناسی هوسرل، تخیل حجمی، تصویر، یدالله رؤیایی.

۱. مقدمه

شعر حجم (حجم‌گرایی/ Espacementalisme) یکی از جریان‌های شعری معاصر است که جایگاه خود را پس از انتشار بیانیه‌ی آن در زمستان ۱۳۴۸ در گفتمان شعری روزگار تثبیت کرد. یدالله رؤیایی نیز به‌عنوان شاخص‌ترین چهره‌ی این جریان، با آثار خود تلاش کرد تا در طول زمان به ظرفیت‌های متفاوتی چون مبناهای فلسفی، زبانی و زیبایی‌شناسانه‌ی آن عینیت بخشد؛ اما به‌دلیل پیچیدگی متن بیانیه و مباحث نظری شعر حجم مشاهده می‌شود که هنوز پس از گذشت سال‌ها، مباحث و مناقشاتی پیرامون آن‌ها شکل می‌گیرد. دراین‌راستا می‌توان یکی از عواملِ اثرگذار بر این پیچیدگی را وامداری مباحث شعر حجم از پدیدارشناسی هوسرلی (Husserl's phenomenology) دانست. مخاطبان شعر حجم آگاه‌اند که مدت‌ها پس از انتشار بیانیه، یدالله رؤیایی خود بر تأثیر این مبناهای فلسفی صحه گذاشته و شرح‌های به‌نسبت مفصلی از آن را در *چهره‌ی پنهان حرف* و *فنومنولوژی حجم* ارائه داده است. همچنین مشاهده می‌شود که مباحث نظری شعر حجم با مفاهیم اساسی پدیدارشناسی هوسرلی شباهت‌ها، هم‌بستگی‌ها و هم‌سویگی‌های گسترده‌ای دارد. مفاهیمی اساسی همچون چرخش استعلایی فلسفه‌ی هوسرل (transcendental phenomenology)،منِ استعلایی(pure I (ego))،اپوخه (Epoche)، فاصله، تجربیات آگاهانه (consciousness)، پدیدارها (phenomena) و... که در مضامین قابل‌تأملی از نظریات شاعر قابل‌برداشت‌اند؛ مضامینی مانند تأکید بر سوژه یا من دکارتی شک‌کننده (Descartes "I")، اپوخه یا در پرانتز

قرارگرفتن تمامی پیش‌فرض‌ها، شالوده‌بنیان‌بودن شعر حجم، تصور وجود جهانی ماورائی در پسِ پشت کلمات، تجربیات انضمامی و آفرینش‌های مخاطبان در مواجهه با مکانیسم تخیل حجمی و درنهایت رسیدن به وحدتی بنیادین از کثرت تجربه‌ها.

بنابراین در پژوهش حاضر، تأکید بر این مبناهای فلسفی است و به کارکرد پدیدارشناسی هوسرلی و تأثیر آن بر نظریه‌ی شعر حجم و بوطیقای تصویرِ شعرِ یدالله رؤیایی پرداخته می‌شود. ازآنجاکه مخاطب شعر حجم پیشاپیش ازطریق نظریات شاعر به وامداری مفاهیم شعر حجم از پدیدارشناسی هوسرلی آگاه است، تلاش نویسندگان این بوده است که درپی اثبات احتمالی این کارکرد نباشند؛ بلکه به‌دنبال شناخت پدیدارشناختی هوسرلی و فنومنولوژی حجم، به تحلیل و مقایسه‌ای میان روابط، ساختارها و شباهت‌های آن‌ها بپردازند و درنهایت کارکرد عملیِ آن را در بوطیقای تصویر شعر او ارائه دهند و به‌این‌منظور به بررسی دو موضوع اساسیِ زیر بپردازند:

- چگونگی جدایی نظریه‌ی شعری حجم از پدیدارشناسی هوسرلی
- چگونگی کارکرد آن در بوطیقای تصویر شعر یدالله رؤیایی

همچنین لازم است ذکر شود که تمرکز نویسنگان این پژوهش، از میان دفترهای شعر یدالله رؤیایی، بر نمونه‌هایی از *دلتنگی‌ها*، *لبریخته‌ها*[1]، *هفتاد سنگ قبر* و *در جست‌وجوی آن لغت تنها* خواهد بود.

۱.۱. پیشینه‌ی پژوهش

در بررسی پژوهش‌های انجام‌شده، مقاله‌ی عمارتی‌مقدم باعنوان «از اپوخه تا نوآوری‌های شاعرانه: آسیب‌شناسی کاربست روش پدیدارشناختی در پژوهش‌های ادبی حوزه‌ی زبان فارسی» (۱۳۹۶)، مرجع مناسبی برای آشنایی با مقاله‌های ده‌ساله‌ی اخیر در کاربست این نظریه است؛ بنابراین از بردن نام یکایک آن مقاله‌ها خودداری شده است. همچنین باید افزود که عمارتی‌مقدم در مقاله‌ی خود به‌سراغ آن دسته از پژوهش‌هایی رفته است که به‌گونه‌ای استنباطی به تبیین و کاربست نظریه‌ی پدیدارشناسی در آثار ادبی پرداخته‌اند؛ به‌عبارتی تعبیر

و تبیین نگاه پدیدارشناسانه به این آثار امری بیرونی بوده است. این درصورتی است که ضرورت تبیین و تعبیر کاربست این نظریه در شعر و نظریات یدالله رؤیایی به‌نوعی امری درونی و حیاتی در گستره‌ی شعر معاصر فارسی است؛ چون تأثیر هوسرل و پدیدارشناسی برای نخستین‌بار و به‌تفصیل، توسط شاعری در جای‌جای کتاب‌ها، سخنان و نظریه‌های او بیان شده است. این تأثیر به‌اندازه‌ای بوده که باعث پدیدآمدن اثری به نام *فنومنولوژی حجم* گردد و همواره محل مناقشات و مباحثی پیرامون تأثیر دستگاه‌های فلسفی بر شعر حجم، تصویر، مکانیسم تخیل حجمی و مفاهیم ابهام‌انگیز آن شود.

بر این مبنا، در ادامه به معرفی آثاری پرداخته می‌شود که هرکدام به‌نوعی به مؤلفه‌های «پدیدارشناسی هوسرلی» و «تصویر» در شعر یدالله رؤیایی پرداخته یا اشاره کرده‌اند: از مهم‌ترین این منابع، نظریه‌های یدالله رؤیایی است و *چهره‌ی پنهان حرف*[۲] و *فنومنولوژی حجم*[۳] در این زمینه اهمیت زیادی دارند. رؤیایی در این دو کتاب به‌تفصیل از مهم‌ترین شباهت‌ها و تفاوت‌های دستگاه فلسفی هوسرلی و شعر حجم سخن می‌گوید. پس از او، پایان‌نامه‌ی عاطفه طاهایی در زبان و ادبیات فرانسه از اولین پژوهش‌هایی بوده که به‌خوبی مبناهای فلسفی شعر حجم را بیان کرده (رک. رؤیایی، ۱۳۹۳: ۲۲۷) و یدالله رؤیایی خود به این مسئله اشاره کرده است. مقاله‌ی «حجم‌های ندیدنی» (۱۳۸۵) با همین محوریت از عاطفه طاهایی در *نشریه‌ی بایا* چاپ شده است. نکته‌ای که باید توجه داشت، این است که عاطفه طاهایی مستقیم وارد دستگاه فلسفی هوسرلی و شعر حجم نشده؛ اما در تبیین دیدگاه‌های نظری و شرح و بسط بیانیه‌ی «حجم‌گرایی» بسیار مؤثر بوده است. همچنین مسئله‌ی دیگر، کمبود و نقصان بررسی تأثیر این دستگاه فلسفی بر «شعر حجم» به زبان فارسی و در گستره‌ی شعر معاصر بوده است. در این زمینه به پژوهش‌هایی با زبان فارسی نیاز است تا مخاطبان فارسی‌زبان و دانشجویان زبان و ادبیات فارسی از آن بهره‌مند شوند. به‌واقع می‌توان گفت، پژوهش‌هایی هم که به زبان فارسی دراین‌باره به شعر حجم و یدالله رؤیایی پرداخته‌اند، نتوانسته‌اند کمبودهای نظری را در این زمینه بهبود بخشند و شرح و

تفسیرهای ارائه‌شده کوتاه، ناقص یا به‌شکل اشاراتی گذرا بوده است. بر این مبنا برحسب اولویتِ توجه و پرداخت پژوهشگران می‌توان از آثار زیر نام برد:

بوطیقای شعر حجم: یدالله رؤیایی کیست و چه می‌گوید؟ (بیرانوند، ۱۳۹۳)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران/ شعر* (تسلیمی، ۱۳۹۳). پایان‌نامه‌های *آشنایی‌زدایی در شعر یدالله رؤیایی* (نوربیشه قدیمی، ۱۳۸۲) و *نقش نظریه‌های ادبی در خلق آثار ادبی، با توجه به اندیشه‌ها و سروده‌های یدالله رؤیایی* (رحیمی، ۱۳۹۱). اما اهمیت کار بیرانوند در این زمینه آن است که به‌طوراختصاصی «بوطیقای شعر حجم» را موردتوجه قرار داده است و این خود ذهن مخاطب آگاه را به ایده‌های متفاوت شعر حجم متمرکز می‌کند. همچنین با توجه به اینکه یدالله رؤیایی سال‌های زیادی است که به تبیین و تفسیر شعر حجم با نظریات و سخنان خود پرداخته و آثار جدیدی از خویش برجای گذاشته است، نیز تغییر دیدگاه پژوهشگران شعر معاصر و توجه به جریان‌های شعری و شاعران دهه‌ی ۴۰ به بعد، توجه استادان دانشگاهی و چرخش دیدگاه آن‌ها نسبت به شعر حجم و یدالله رؤیایی، ضرورت انجام پژوهش حاضر را با نظر به آخرین آثار و پژوهش‌های انجام‌شده دوچندان کرده است؛ بنابراین تحلیل، بررسی و مقایسه‌ی مبانی نظری شعر حجم با مفاهیم پدیدارشناسی هوسرلی، کارکرد عملی و تأثیر آن بر مکانیسم تخیل حجمی و بوطیقای تصویرِ شعر یدالله رؤیایی، به‌گونه‌ای که در پژوهش حاضر پرداخته شده، در حوزه‌ی تحقیقات آکادمیک و شعر معاصر بی‌سابقه بوده است.

در پایان به آثاری اشاره می‌شود که به‌نوعی در بررسی تصاویر شعری یدالله رؤیایی و شعر حجم به پژوهش حاضر کمک کرده‌اند:

کتاب‌های *طلا در مس* (براهنی، ۱۳۷۱) *با چراغ و آینه* (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰) و *ادوار شعر فارسی* (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷)، *جریان‌های شعری معاصر فارسی* (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰)، *شرح حاشیه* (بیرانوند، ۱۳۹۵) *شعر زمان ما ۱۲/ یدالله رؤیایی* (شریفی، ۱۳۹۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران* (حسن‌لی، ۱۳۸۶). پایان‌نامه‌های *بررسی آثار یدالله رؤیایی با تکیه بر بیانیه‌ی شعر حجم* (میرشکاک، ۱۳۸۵)، *بررسی احوال و آثار یدالله*

رؤیایی و شعر حجم (بزرگی موزیرجی، ۱۳۸۴)، *بررسی صورت و محتوا در شعر حجم با تحلیل نمونه‌هایی از آن* (حسینی، ۱۳۹۵)، *بررسی و تبیین مؤلفه‌های شعر پست‌مدرنیستی در اشعار رضا براهنی، علی باباچاهی و یدالله رؤیایی* (محمدی‌نسب، ۱۳۹۳). مقاله‌های «شعر حجم و کوبیسم: بازخوانی مبانی نظری شعر حجم براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم» (فاطمی و عمارتی‌مقدم، ۱۳۸۹)، «جریان شعر حجم» (شیری، ۱۳۸۸)، «مبانی نظری شعر حجم و لبریخته‌های رؤیایی» (رؤیایی، ۱۳۸۵)، «بررسی انتقادی شعر حجم برمبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی» (غلام‌حسین‌زاده، ۱۳۹۰) و نیز «حجم‌گرایی یدالله رؤیایی، بوطیقای تصویر و بوطیقای شناخت» (عباس‌نژاد و علوی، ۱۳۹۰) در زبان و ادبیات فرانسه. ضمن اینکه باید توجه داشت که مقاله‌ی اخیر نام‌برده درراستای پژوهش‌های فارسی‌زبان نبوده و نیاز مخاطب‌های فارسی‌زبان را نسبت به «بوطیقای تصویر در شعر یدالله رؤیایی» برطرف نکرده است.

۲. پدیدارشناسی هوسرل

پدیدارشناسی دانشی فلسفی در قرن بیستم است که بنیان‌گذار آن را هوسرل دانسته‌اند (رک. وودراف اسمیت، ۱۳۹۴: ۲۸). پیشینه‌ی این اصطلاح را می‌توان در آثار فلاسفه‌ی قرن هجدهم همچون کانت (kant)، هگل(Hegel) و... جست‌وجو کرد (رک. ملکیان و نجفی، ۱۳۹۹: ۱۸)؛ اما اندیشمند الهام‌بخش هوسرل در این زمینه فرانتس برنتانو (Franz Brentano) بوده که این اصطلاح را برای اولین‌بار در سال ۱۸۸۹ به کار گرفته است (رک. همان: ۱۳-۱۴). این دانش فلسفی به‌شکل‌های مختلفی در طول زمان ارائه شده؛ اما جایگاه اصلی خود را در آثار فیلسوفان قرن بیستم چون هوسرل، هایدگر(Heidegger)، سارتر(Sarter) و مرلوپونتی (Merleau-Ponty) تثبیت کرده است (رک. همان:۱۴).

در تعریف لغوی، پدیدارشناسی به شاخه‌ای از فلسفه گفته می‌شود که به چگونگی نحوه‌ی دیدن، شنیدن، احساس‌کردن و... می‌پردازد، صرف‌نظر از آنکه آنچه دیده، شنیده یا احساس شده، وجود داشته یا واقعی باشد (oxford:2020). همچنین در *فرهنگ بزرگ*

سخن به‌معنای «مطالعه‌ی هر آنچه در حیطه‌ی حواس و تجربه‌ی بشری است، در مقایسه با آنچه به‌طورعینی وجود دارد» تعریف شده است (انوری، ج۲، ۱۳۸۲: ۱۲۸۷–۱۲۸۸).

اما در تبیین مفهومی از پدیدارشناسی، توجه به مفهوم پدیدارها ضروری است. آنچه از پدیدارها در پدیدارشناسی تعریف می‌شود، پیشینه‌ای دارد که به کانت بازمی‌گردد (رک. غلامی، ۱۳۹۸: ۱۶). کانت در تصدیق مفهومی از ایدئالیسم فرارونده (استعلایی) «بین فنومن‌ها [پدیدارها] (یعنی چیزها آن‌گونه که آشکار می‌شوند) و نومن‌ها (یعنی چیزها آن‌گونه که فی‌نفسه هستند) تمایز می‌گذاشت و مدعی بود که ما فقط می‌توانیم درباره‌ی اولی بدانیم» (همان)؛ بنابراین پدیدارشناسی دانشی است که به ذات آگاهی آن‌گونه که توسط اول‌شخص تجربه می‌شود، می‌پردازد (رک. وودراف اسمیت، ۱۳۹۴: ۱۷، ۸۲) که دارای روشی توصیفی و شهودی است و آگاهی آن تجربه‌های آگاهانه‌ی مختلفی است که آمیخته با زندگی روزمره‌ی انسان است؛ مانند دیدن، شنیدن، احساس کردن، میل کردن، فکر کردن، لمس کردن، احساس خشم، شادی و... (رک. رشیدیان، ۱۳۸۲: ۳۱). هوسرل خصوصیت ویژه‌ی این تجربیات آگاهانه را «حیث التفاتی (intentionality)» نامیده که از مفاهیم محوری فلسفه‌ی اوست و به‌معنای «آگاهی (تقریباً همواره) آگاهی از چیزی است» آمده است (رک. وودراف اسمیت، ۱۳۹۴: ۱۷؛ ۸۲–۸۳). دراین‌راستا او از اصطلاحات مهم دیگری چون نوئما (noema)، نوئسیس (noesis)، تحلیل نوئتیک (noetic) و نوئماتیک (noematic) در پدیدارشناسی‌اش سخن گفته است. به‌گفته‌ی وی نوئما، «محتوای ایدئال یا مفهوم موجود در تجربه است که شیء آن‌گونه که التفات می‌شود را تجسد می‌بخشد.» (غلامی، ۱۳۹۸: ۲۵۵) و تحلیل نوئماتیک «در پی ساختار معنا یا ابژه‌ها آن‌گونه است که به آگاهی داده شده‌اند.» (همان: ۳۳).

به‌این‌ترتیب، حیث التفاتی دربارگی یا معطوف‌بودگی است (رک. همان: ۲۸) که «آگاهی بدان شیوه به انواع گوناگون اشیای جهان «معطوف» است یا آن‌ها را بازنمایی می‌کند.» (وودراف اسمیت، ۱۳۹۴: ۳۰) و آنچه موضوع آن را می‌سازد، اشیا (پدیدارها) است آن‌طورکه در تجربه آشکار می‌شوند، نه آن‌طورکه در جهان خارج وجود دارند (رک.

شوتز، ۱۳۷۱: ۲۰). درباره‌ی تحویل‌های پدیدارشناسانه نیز باید گفت که به‌طورکلی در پدیدارشناسی هوسرلی، سه نوع تحویل قابل‌شناسایی است: تحویل پدیدارشناسانه (phenomenological epoche) یا اپوخه، تحویل آیدتیک (eidetic) و تحویل من استعلایی (رک. غلامی، ۱۳۹۸: ۲۲؛ عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۶: ۱۷۷–۱۷۸). در اپوخه، فرض وجود جهانی زمان/ مکانی (تز عام نگرش طبیعی)[۴] خارج از آگاهی ما در پرانتز قرار می‌گیرد (رک. وودراف اسمیت، ۱۳۹۴: ۵۰) که «نه شک است، نه جزم است و نه نمی‌دانم»؛ بلکه نادیده گرفته می‌شود و آنچه دارای اهمیت است، آگاهی‌های من است (رک. رشیدیان، ۱۳۸۲: ۳۳). شکل‌گیری تحویل آیدتیک نیز برای آن است که هدف توصیفِ پدیدارشناسانه، توصیفی از تجربیات جزئی و امور کوچک نیست؛ بلکه دستیابی به قوانین و ساختارهای آگاهی دارای اهمیت است (رک. وودراف اسمیت، ۱۳۹۴: ۳۱۱–۳۱۲؛ غلامی، ۱۳۹۸: ۲۲) به‌علاوه دیدگاه هوسرل درباره‌ی من استعلایی با در پرانتز قرار دادن منِ روان‌شناختی تحقق می‌یابد. این منِ روان‌شناختی دارای تاریخ فردی است و با در پرانتز قرار گرفتن، به (من)ی استعلایی چرخش می‌کند (رک. غلامی، ۱۳۹۸: ۵۲؛ عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۶: ۱۷۸–۱۷۹) و نشانگر آن است که در یک جریان آگاهی محض (pure consciousness)، من نیز باید دارای نگاهی محض باشد (رک. رشیدیان، ۱۳۸۲: ۳۳).

۳. تصویر در شعر یدالله رؤیایی

تصویر در شعر یدالله رؤیایی در مفهوم بنیادین خود با مکانیسم تخیل حجمی گره خورده است و فهم تصویرِ شعر یدالله رؤیایی بدون دریافت مناسبی از این مکانیسم ناقص می‌ماند؛ چون آنچه اهمیت دارد، رسیدن به ادراکی از مفاهیم بنیادین بیانیه‌ی شعر حجم[۵] اعم از واقعیت مادر، فوری، مطلق و تسکین‌ناپذیر، مظاهر هزارگانه، فضاسازی‌های دارای ابعاد طول ـ عرض ـ عمق و جهان ماورائی ـ انتزاعی حاکم بر ادراک و دریافت‌های شاعر و مخاطب است. همچنین باید توجه داشت که تصاویر شعر یدالله رؤیایی در تبیین مایه‌های خیالیِ نو و انواع تصرفات معنایی و زبانی با برداشتی متفاوت از زیبایی، مخاطب

را به چالش کشانده و ذهن و زبان فردی او همگام با تربیت ذهنی حجم رشد کرده است؛ بنابراین تصویر در شعرش همواره ویژگی‌هایی دوسویه از تشخص‌های سبکی و تربیت ذهنی حجم داشته است.

دراین‌راستا آنچه چالش شاعر حجم‌گرا و خواننده‌ی شعر حجم را می‌سازد، واردشدن به فضای انتزاعی ـ فلسفی حجم‌های خیال است؛ حجم‌هایی که به تعبیر بیانیه، نه‌تنها دارای سطح (طول و عرض) بلکه دارای عمق (ارتفاع) نیز هستند؛ پس همه‌ی کاری که شاعر و خواننده‌ی شعر حجم باید بکنند، گذر از واقعیت مادر (واقعیت اولیه، واقعیت حاضر)، عبور از حجم‌های خیال و رسیدن به ماورای آن (واقعیت برتر) است. در این گذار است که عبور شاعر از ویژگی‌هایی چون فوری، مطلق و بی‌تسکین برخوردار می‌شود و به همین دلیل ردپایی از شیوه‌ی تخیل و دستیابی او به ماورای واقعیت باقی نمی‌ماند. خواننده نیز به‌واسطه‌ی چالشی که به آن دعوت‌شده و شیوه‌ی دستیابی به حجم‌های خیال و ماورای واقعیت، به این فضا آن‌گونه که تخیل می‌کند، قدم می‌گذارد؛ پس در این آفرینشِ خیال شاعر را همراهی می‌کند (رک. رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۵۷–۱۵۸).

اما این مسئله وجود دارد که در تبیینی که رؤیایی از این مکانیسم تخیل داشته، خواننده را در گذار از این حجم‌های خیال به یک پیش‌شرط نیز مجهز کرده است. درواقع بیان می‌کند: «... یعنی برای طی این فاصله‌ای که بین واقعیت عینی تا ماوراهای ذهنی وجود دارد می‌تواند برای پریدن‌های از سه بُعد، راه‌های مختلف و دلخواهی را انتخاب کند و هرکدام که به ذائقه‌ی او تمتع بیشتری می‌داد و یا او را به شاعر نزدیک‌تر می‌کرد، بر سر آن توقف کند ...» (همان: ۱۵۸). می‌توان گفت این پیش‌شرط به‌گونه‌ای است که خواننده را آگاه می‌کند تا به‌واسطه‌ی هوش خود، شیوه‌ی رسیدن به ماورا را مشخص کند و اگر در این حرکت، انتخاب او با انتخاب شاعر یکسان باشد، به همان جایی خواهد رسید که شاعر نشسته است و در غیر این صورت در نزدیکی‌های جایی که شاعر استقرار یافته، خواهد رسید (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۳۰۵). این مسئله می‌تواند نشان‌گر آن باشد که شاعر و خواننده در رسیدن به‌نوعی لذت یا تجربه‌ی جمعی مشارکت و در آن یک متعلقِ

تجربه را به محتواهای مختلفی تجربه می‌کنند؛ درواقع یادآور معنابخشی و چگونگی فرایند حاضرسازی متعلقِ یک تجربه‌ی آگاهانه با گزاره‌های معنایی متفاوت در پدیدارشناسی هوسرلی است.

۴. تحلیل و مقایسه‌ی کارکرد پدیدارشناسی هوسرلی در نظریات یدالله رؤیایی

در تحلیل رابطه‌ی میان شعر حجم و پدیدارشناسی هوسرلی مضامین قابل‌تأملی از سخنان و نظریات شاعر می‌توان برداشت کرد، اعم از تأکید بر سوژه یا من دکارتی شک‌کننده، اپوخه یا در پرانتز قرار گرفتن تمامی پیش‌فرض‌ها، شالوده‌بنیان‌بودن شعر حجم، تصور وجود جهانی ماورائی در پسِ پشت کلمات، تجربیات انضمامی و آفرینش‌های مخاطبان در مواجهه با مکانیسم تخیل حجمی و درنهایت رسیدن به وحدتی بنیادین از کثرت تجربه‌ها.

آنچه در وهله‌ی نخست قابل‌ذکر است، توجه به گستردگی ابعاد تأثیر پدیدارشناسی هوسرل بر شعر حجم است که در کارکردهای زبانی و نشانه‌های شعری، زیبایی‌شناسی و شالوده‌های عرفانی آن اثرگذار بوده است. کارکردهایی که مبناهای بوطیقای تصویرِ شعر یدالله رؤیایی را تشکیل داده‌اند. همچنین اهمیت تأثیر این ابعاد به اشاره‌ی عاطفه طاهایی در شناخت مفاهیم بنیادین بیانیه‌ی شعر حجم فوری، مطلق و تسکین‌ناپذیر، مشاهده می‌شود (رک. طاهایی، ۱۳۸۵: ۹۲). این مسائل بیانگر آن است که خواننده بدون داشتن آگاهی و شناخت کافی از پدیدارشناسی هوسرلی از درک و دریافت سطوح متفاوت فنومنولوژی حجم و مکانیسم تخیل حجمی آن بازمی‌ماند؛ بنابراین آنچه اهمیت دارد، دستیابی به چگونگی رابطه‌ای است که میان این دو مسئله به کنشی ابهام‌انگیز منجر شده است؛ کنشی که در باور بیرانوند، با ادغام و آمیختگی دو مسئله‌ی مشکل و پیچیده، یکی خوانش از هستی و دیگری نویسش می‌خواهد به ساده‌سازی بینجامد (رک. بیرانوند، ۱۳۹۳: ۳۷–۳۸)؛ اما به نظر می‌رسد که تلفیق این دو مسئله به ساده‌سازی میل نخواهد کرد و تأثیرات پدیدارشناسی هوسرل در شیوه‌ی نگریستن سوژه و انتقال آن از چیزها (اشیا) به کلمات که همچون نخی نامرئی در بافت تصاویر شعری شاعر ریشه دوانیده

است، به ذهن و زبان انتزاعی و استعاری شاعر دامن زده است. به‌گفته‌ی او: «ندیده‌ی شیء با نگفته‌ی کلمه غالباً از یک زهدان برمی‌خیزد.» (رؤیایی، ۱۳۹۶: ۱۰۳)

به باور یدالله رؤیایی، در فلسفه‌ی پدیدارشناسی هوسرل اندیشه قابلیت اندیشیدن به خود را می‌یابد. همچنین اضافه می‌کند، این یعنی «رسیدن به جایی از دریافت‌های فوری و بی‌دلیل و به درجه‌ای از مطلق که فراتر از آن نتوان رفت.» (همان: ۸۹) که به‌واقع پرداختی تخصصی از چرخش استعلایی فلسفه‌ی هوسرل را ارائه می‌دهد. همچنین ضمن آنکه می‌کوشد تا بنای بوطیقای شعر حجم را از دانشِ فلسفی جدا کند، باور دارد که «حجم‌گرایی» به‌نوعی امکانِ عملی رسیدن را پیشنهاد می‌دهد که وامدار پدیدارشناسی هوسرلی (فنومنولوژی ترانساندنتال (transcendental phenomenology)) است «که در دستگاه فلسفی هوسرلی دوباره‌سازی دکارت نیست؛ ولی در تخریب همه‌ی دانش‌های فلسفی‌ای است که در او خانه کرده بوده‌اند تا آن زمان» (همان). این شاعر در تبیینی دیگر از کارکرد ذهنی حجم‌گرایی، با بازگو کردن مفاهیم اساسی و بنیادین پدیدارشناسی هوسرلی، بیش‌ازپیش بر بنیادهای فلسفی شعر حجم تأکید کرده است. به باور او کارکرد ذهنیت حجم‌گرایی به من استعلایی (منِ برتر) هوسرلی وابسته است (رک. بیرانوند، ۱۳۹۳: ۴۰)؛ تبدیل من شک‌کننده‌ی دکارتی به منِ استعلایی هوسرل، منی که قابلیت اندیشیدن به خود را یافته است. رؤیایی در ادامه‌ی سخنانش اشاره می‌کند که این من برتر با در پرانتز قرار دادن آن من دکارتی، توجه خود را از پدیدارهای پیرامون به اندیشه‌های خود معطوف می‌کند و دارای هستی متعالی‌ای می‌شود که هستی آن من اندیشنده را به خود وابسته می‌کند؛ اما «همین هستی متعالی بدهکار رسوب هستی‌هایی است که در پرانتز مانده است. او تجربه‌هایی را تجربه می‌کند که زیر سؤالشان برده است و معذالک هنوز برای او در همان سؤال‌بودنشان وجود دارند؛ منتها در زیر سؤال. یعنی مسیر کارکرد ذهن تا این‌جا این‌طور ترسیم می‌شود که: ۱. من فکر می‌کنم؛ پس هستم. من به‌عنوان مظهری از مظاهر جهان در تفکرهایم هستی می‌گیرم؛ ۲. من آن متفکر و «مظهری از مظاهر جهان» را که در تفکر او «هستند»، در تفکر خود از هستن می‌اندازم و منی برتر در من هستی می‌گیرد که

معذالک با پدیدارهای جهان اطرافش صددرصد نبریده است و هنوز اگرچه مشکوک ولی «پدیدارانه» (فنومنال) هستند.» (همان: ۴۰)

این تبیین از کارکرد ذهنیت حجم‌گرایی، این سؤال را به ذهن می‌آورد که کدام‌یک از سخنان شاعر به تبیین کارکرد جدیدی از ذهنیت حجم‌گرایی اشاره کرده است؟ آیا من دکارتی، من اندیشنده، من استعلایی هوسرلی یا روش در پرانتز قرار گرفتن تبیین جدیدی است یا رسوب هستی‌هایی که در پرانتز قرار گرفته‌اند؟ به نظر می‌رسد که شاعر با وام‌داری مفاهیم بنیادین پدیدارشناسی هوسرلی به‌عنوان تبیینی از کارکرد ذهنیت حجم‌گرایی، از اساس شالوده‌های شعری حجم را بر دانشی فلسفی بنا کرده است. او با تغییر جمله‌ی معروف دکارتی «می‌اندیشم؛ پس هستم» به «من می‌اندیشم؛ پس نیست»، نه‌تنها اندیشه‌های شعری تازه‌ای از مفاهیم بنیادین پدیدارشناسی هوسرلی را بیان نمی‌کند؛ بلکه بیش‌ازپیش خود را به Ego استعلاییِ هوسرل نزدیک می‌کند. علاوه‌براین، آنچه در این سخنان مشاهده می‌شود، نگره‌ی بسط‌یافته‌ی سوژه است که مبناهای تربیت ذهنی حجم را می‌سازد و هنوز هیچ خط مشترکی میان شیء و کلمه بر ما آشکار نشده است. همچنین توجه به چرخش استعلایی فلسفه‌ی هوسرل از ویژگی‌های بارز سخنان اوست که آن را در برداشت‌های شخصیِ خود از پدیدارشناسی هوسرل بسط می‌دهد؛ پس می‌نویسد: «کشف اسپاسمان، حجم‌های ذهنی، اطمینان‌نکردن به دریافت‌های خودم، و به نگاه خودم تا وقتی نگاهی دوباره به آن نگاه بیاندازم، گذار از عینیت‌های ساده و بدوی به ذهنیت‌های دشوار و متعالی.» (رؤیایی، ۱۳۹۶: ۹۰) علاوه‌براین رؤیایی اشاره می‌کند که بوطیقای شعر حجم، آن من برتر را از جهان و پدیدارهایش جدا می‌کند و شاعر در اپوخه با خیال کردن نقش‌آفرینی می‌کند و در این خیال می‌خواهد تا پرانتز و محتوایش را از ریخت یا واقعیت بیندازد و سپس می‌نویسد: «آن پدیدارهای مشکوک تا ماورا، ضلع تازه‌ای را طی می‌کنند و در طی همین ضلع تازه است که از شک به نفی می‌رسند و جهان و مظاهرش (فنومن‌هایش) در ذهن شاعر حجم‌گرا حضور دیگری پیدا می‌کنند.» (بیرانوند، ۱۳۹۳: ۴۲). در این سخنان مخاطب آگاه می‌شود که خیال به‌جای اندیشه جایگزین شده است؛ اما

آیا این جایگزینی تبیین جدیدی از پیوند حجم‌گرایی با پدیدارشناسی هوسرلی است؟ حتی می‌توان گفت خیال کردن، امری مسلّم در هنر تصویرپردازی شاعر است و در این زمینه می‌تواند یکی از انواع صور تجربه‌ی آگاهانه‌ای باشد که آمیخته با روزمرگی‌های زندگی اوست. درواقع خیال کردن تفاوت چندانی با صور تجربیات آگاهانه‌ای چون فکر کردن، تصور کردن، میل کردن یا تجربیاتی از این دست ندارد یا حداقل می‌تواند نداشته باشد.

در بخشِ دیگری از این سخنان آمده است: «درطی همین ضلع تازه است که از شک به نفی می‌رسند ...». بیان این عبارت در نظر هوسرل، خود مجهز شدن به پیش‌داوری است. هوسرل در نقدی که بر فلسفه‌ی دکارت دارد، دقیق به این مسئله اشاره می‌کند. به نقل از هوسرل، تکیه‌ی دکارت بر شکِ خود به‌گونه‌ای است که انگار نفی کلی است و او در شکش نسبت به جهان آن را به یک نفی کلی می‌رساند؛ اما مسئله این است که با نفی نمی‌توان نقطه‌ی آغازی برای فلسفیدن ساخت و به‌واقع سوژه با شک کردن به جهان اگر به‌سمت نفی میل کند، دچار پیش‌داوری شده است (رک. رشیدیان، ۱۳۸۲: ۳۲). مشاهده می‌شود که رؤیایی یکی از مهم‌ترین برداشت‌های فلسفی حجم‌گرایی را اپوخه می‌داند و در ضمن آن از شک به نفی‌رسیدن سخن می‌گوید. به نظر می‌رسد این نه‌تنها نقطه‌ی عزیمت شعر حجم را از مبناهای فلسفی‌اش نساخته است؛ بلکه یکی از تفاوت‌های فلسفه‌ی دکارت با پدیدارشناسی هوسرلی را نشان می‌دهد.

بنابراین رؤیایی به چه کارکرد شاعرانه‌ای در نظریه‌ی شعر حجم دست یافته است؟ استفاده از نفی درنهایت چه معنایی به‌جز پیش‌داوری می‌تواند داشته باشد؟ همچنین است بیان از ریخت یا از واقعیت انداختن محتوایِ پرانتز یا حضور دیگرِ جهان و مظاهرهایش در ذهن شاعر حجم‌گرا. در مواجهه با عبارت اول، مقصود و معنای آن مشخص نیست. می‌توان گفت ازریخت‌انداختن پرانتز و محتوایش در مقایسه با کاری که در تأمل پدیدارشناسانه انجام می‌شود، همان چرخش معطوف‌بودگی توجهِ من از متعلقِ آگاهی (چیز) به خودِ آگاهی است، همان نادیده‌گرفتن جهان طبیعی است. به‌واقع محتوای در پرانتز گذاشته‌شده پیشاپیش از واقعیت افتاده است؛ چون هدف هوسرل نیز همین بوده

که هرگونه پیش‌فرضی درباره‌ی وجود جهان طبیعی کنار گذاشته شود؛ پس بار دیگر مخاطب در جدایی شعر حجم از مبناهای فلسفی‌اش با ابهام روبه‌رو می‌شود. مواجهه با عبارت دوم نیز درراستای همان پدیدارشناسی هوسرلی است. به‌واقع پدیدارشناسی خواستار نوعی اصلاح نگرش است و نپذیرفتن آنچه که تابه‌حال امری بدیهی پنداشته شده بود. هنگامی‌که «من» با تعلیق تمامی پیش‌داوری‌ها به جهان رجوع می‌کند، روند آشکارگی متعلقات تجربیاتش را در جریان آگاهی بررسی می‌کند و به چیزها همان‌گونه که هستند رجوع می‌کند؛ بنابراین به‌دلیل تغییر در شیوه‌ی نگرش، جهان در چشم او حضور دیگری می‌یابد. به توضیح اشمیت، تفاوت محتوایی میان جهان پیش از تحویل استعلایی و جهان پس از آن نیست؛ بلکه تفاوت تنها در نسبت ما با آن دو جهان است (رک. اشمیت، ۱۳۷۵: ۳۰)؛ پس می‌توان مشاهده کرد که کارکرد ذهنی حجم‌گرایی همچنان برمبنای پدیدارشناسی هوسرلی است و هنوز به تفاوتی از آن نرسیده.

نویسندگان پژوهش حاضر همچنان با واکاوی نظریات شاعر به مبناهای فلسفی و تشابهات دیگری نیز دست یافته‌اند؛ برای نمونه تأثیری که پدیدارشناسی هوسرلی بر بُعد مهمی چون رفتار زبانی یک شاعر حجم‌گرا داشته است. به باور رؤیایی، واژه و عدد به همان اندازه‌ی سنگ و گیاه حضور دارند؛ زیرا مشغله‌هایی ذهنی‌اند که باوجود اینکه در جهان اطراف حضوری فیزیکی ندارند؛ اما در معطوف‌بودگی من به آن‌ها حضور دارند. او از حاکمیت منی فعال و مصور در تنِ من سخن می‌گوید که او را در میان کلام، عدد، گیاه، سنگ و... از لحظاتِ ارتباط پر می‌سازد؛ آن من برتری که بر خود نیز ناظر و حاکم است (رک. رؤیایی، ۱۳۹۷: ۲۲). به باور هوسرل نیز، یک سنگ یا درخت به‌همان‌اندازه ابژه است که عدد دو، نت موسیقی و... ابژه‌اند؛ بنابراین به نظر او ابژه را باید به‌گونه‌ای صورت‌بندی کرد که دربردارنده‌ی تمامی این محتواها باشد (رک. رشیدیان، ۱۳۸۵: ۳۰). در این سخنان نیز، مخاطب شاهد هم‌بستگی‌ها و شباهت‌های تربیت ذهنی حجم و پدیدارشناسی هوسرل است. توجه رؤیایی به صورت‌بندی ابژه‌ها و برشمردن واژه و عدد، نمی‌تواند در پیوند حجم‌گرایی و پدیدارشناسی هوسرلی فاصله‌ای ایجاد کرده باشد.

همچنین آگاهی او از آن‌ها نباید تنها در تحققِ فرم خلاصه شود. این ظرفیت‌های زبانی خود را در ابعاد مکانیسم تخیل حجمی، تربیت ذهنی حجم و مبناهای فلسفی آن نیز نشان می‌دهند. این درصورتی است که به اشاره‌ی رؤیایی و به تصریح بیرانوند، زبان و اهمیت برجسته‌ی آن بوطیقای شعر حجم را از پدیدارشناسی هوسرلی جدا کرده است. به باور بیرانوند، زبان نقطه‌ی عطف و ویژگی برجسته‌ی شعر حجم نسبت به پدیدارشناسی هوسرلی است؛ چون پدیدارشناسیِ هوسرل جایگاه چندانی برای زبان قائل نبوده (رک. بیرانوند، ۱۳۹۳: ۴۴). رؤیایی نیز تصریح می‌کند که در بوطیقای شعر حجم شاهد بیشتر بودن نقشِ شک نسبت‌به پدیدارشناسی هوسرلی و فلسفه‌های پیش از او هستیم و به باور او، حجم‌گرایی با ضربه‌درزدن بر دستگاه فلسفی هوسرل، بوطیقای خاص شاعری خود را بنا نهاده و زبان در آن نقطه‌ی عزیمتی است که هوش حجم‌گرایان را اداره می‌کند؛ هوشی که جای آن در اندیشه‌ورزی فلسفی خالی است (رک. همان: ۴۵).

مخاطبان شعر حجم از ارزش و اهمیت جایگاه رفتارهای زبانی در شعر حجم آگاه‌اند؛ اما براساس نظریات رؤیایی، کارکرد مستقل رفتار زبانی شعر حجم از مبناهای فلسفی‌اش دارای ابهام است. در گستردگی دامنه‌ی شک‌گرایی فنومنولوژی حجم، در ضربه‌درزدن بر دستگاه فلسفی هوسرل، مبناهای بسط‌یافته‌ی این احیا و هویتِ استقلال‌یافته گم می‌شود. مخاطب پیوسته در نظریات رؤیایی با مبناهای فلسفی و گفته‌های هوسرل روبه‌رو می‌شود و هنگام مقایسه، وامداری حجم‌گرایی از هوسرل را با تشابهات و گستردگی بیشتری مشاهده می‌کند. همان‌طور که تخیل کردن در امر شاعری بدیهی است، کارکرد زبان نیز در یک جریان شعری منسوب به آوانگارد (Avant- Garde) بدیهی تلقی می‌شود و می‌توان گفت، آیا کارکرد زبان در یک جریان شعری آوانگارد نقطه‌ی عزیمت مناسبی از مبناهای فلسفی است؟ همه‌ی این‌ها درصورتی است که رؤیایی باور دارد حجم‌گرایی متعلق به زمان خاصی نیست، چنان‌که به مثال‌هایی نیز برای تحقق کلامش از ادبیات کلاسیک اشاره‌هایی کرده است.

با توجه به اینکه بررسی همه‌ی سخنان رؤیایی امکان‌پذیر نیست، در این بند پایانی به‌طورخلاصه به بعضی دیگر از مهم‌ترین تشابه‌ها و مبناهای فلسفی اشاره می‌شود:

تشریح فاصله‌ها و اهمیت آن‌ها که در فنومنولوژی حجم برجسته می‌شود. بنابر گفته‌ی رؤیایی، اسپاسمانتالیسم در رفتار زبانی‌اش به‌نوعی تنظیم‌کننده‌ی زندگی انسان با فاصله‌ها و برعکس آن است و فاصله چیزی است که نشان می‌دهد دریافت‌های من از نزدیک زمانی اتفاق می‌افتند که از آن دور می‌شوم... از ارتباط پر می‌شوم و این به‌معنای حذف فاصله نیست؛ بلکه باید با دانستن زبان تازه‌ی اطراف به آفرینش بپردازم ... که «در زبانِ شعر درک فاصله، ترک معنا نیست.» (رؤیایی، ۱۳۹۷: ۱۸۹). این سخنان، مخاطب را به اهمیت مفهوم فاصله در پدیدارشناسی هوسرلی ارجاع می‌دهد. به باور هوسرل، «پدیدارشناسی فعالیتی متأملانه است» (اشمیت، ۱۳۷۵: ۳۰)؛ یعنی لازمه‌ی تمییز اندیشه‌ی متأملانه از غیرمتأملانه «فاصله‌گیری انتقادی است... [به عبارتی] میدان تأمل درباره‌ی خود بسیار وسیع‌تر از اندیشیدن به خود است؛ زیرا تأمل وقایع مربوط به نسبت شخص با دیگران را هم دربرمی‌گیرد.» (همان: ۳۱-۳۲).

بافت تصاویر شعری حجم که به تصریح رؤیایی، زندگی «درهم و باهم» خیال و زبان را تحقق می‌بخشد. مخاطب آگاه است که تربیت ذهنی حجم و مکانیسم تخیل حجمی دارای هم‌بستگی‌هایی با مبناهای پدیدارشناسی هوسرلی است؛ اما به باور شاعر هنگامی‌که حجم بوطیقای خاص خودش را بنا می‌کند، از آن به بعد است که «حکومت حجم و رکن اسپاسمان آن، کار زبانی و عبور از استعاره‌های سه‌بعدی، تکنیک‌های شخصی ... و به‌طورکلی آن تربیت حجمی که در کار ماست به کمک ما می‌آید.» (بیرانوند، ۱۳۹۳: ۴۷). سؤال این است که تربیتِ حجمی که خود دارای مبناهای فلسفی است، چگونه عزیمتی از مبناهای فلسفی را تحقق بخشیده است؟ رؤیایی در توضیح درهم‌آمیختگی خیال و زبان می‌نویسد: «ضلعی از خیال که شعر را به خارج و به افق‌های دور می‌برد (نگاه)، ضلعی از خیال که شعر را به جهان ضمیر و ذهن می‌کشاند (ضلعی از نگاه) و ضلعی که شعر را در فضای سفید صفحه می‌گذارد. این ابعاد سه‌گانه در تجربه‌های زبانی، با آنچه

خود خیال را سه‌بعدی می‌کند، در شعر حیاتی درهم و باهم دارند.» (رؤیایی، ۱۳۹۷: ۱۷۹) به‌واقع آنچه از زیرساخت‌هایِ این مکانیسم تخیل حجمی و «مجموعه‌ی مصور حرکت» یافته می‌شود، نشانگر آن مبناهای فلسفی‌اند که همبسته با تربیت ذهنی حجم حرکت می‌کنند. از همین روی است که مخاطب شاهدِ اصالت‌های معنایی در شعر حجم می‌شود و این سخن را به یاد می‌آورد که مشغله‌ی شاعر حجم مشغله‌ی متافیزیک است (رک. همان: ۸۷) این توجه به معنابخشی و اصالت‌های معنایی در شعر رؤیایی مخاطب را به چگونگی ادای معانی و بازنمایی در گزاره‌های زبانی رهنمون می‌شود.

۵. تحلیل و مقایسه‌ی کارکرد پدیدارشناسی هوسرلی در بوطیقای تصویر شعر یدالله رؤیایی

در دفتر *دلتنگی‌ها* با ۲۱ قطعه شعر، اولین نطفه‌های حجم‌گرایی عینیت یافته است. در این مجموعه، کویر پیش‌برنده‌ی روایت دلتنگی‌هاست و به نظر می‌رسد که ظرفیت‌های بوطیقایی تصویر را علاوه بر تشخص‌های ذهنی و زبانی در نگره‌های شاعری نمایان می‌کند. این مجموعه می‌تواند مقدمه‌ای بر ادراک دیگرگونه‌ی جهانِ شاعر باشد. مخاطب در این مجموعه شاهد آن است که روایت‌گونگی شعرها کمتر و پاره‌فضاهای ابهام‌انگیز و گسیختگی‌های موضوعی بیشتر می‌شود.

برای تبیین کارکردِ پدیدارشناسی به نمونه‌ای از آن اشاره می‌شود:

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 برروی یک بیابان
بیابان دیگری می‌ساخت (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۳۹۵)

می‌توان اجزای این قطعه را به‌صورت زیر نوشت:

زخم ظریف عقربه ــ من ــ دایره ــ معماری بیابان ــ تکرار ــ خیال و عقربه.

در واکاوی مبناهای فلسفی این قطعه، مشاهده می‌شود که خواننده در مواجهه‌ی با آن، نقطه‌ی اتکای روایت (منِ شاعر) را گم می‌کند. گم‌شدگی این نقطه‌ی اِتکا، در مبناهای شعری حجم با عبور از سکوی واقعیتِ مادر و در پدیدارشناسی هوسرلی با تعلیقِ پیش‌داوری‌ها و اپوخه تعریف می‌شود و مقدمه‌ی ورود به فضای انتزاعی ـ فلسفی مکانیسم تخیل حجمی را فراهم می‌کند. این تعلیق منِ شاعر را به منِ برتر، منِ اندیشنده به خود، چرخش می‌دهد. در این قطعه نیز ضمیرِ من، منِ شاعر نیست؛ بلکه منِ برتر او در یک جریانِ آگاهیِ محض است. به ترتیبِ قرار گرفتن نشانه‌ها دقت کنید. «زخم ظریف عقربه» می‌تواند به زمان‌بندی جریان آگاهی در پدیدارشناسی هوسرلی ارجاع دهد. به‌واقع تداعی‌گر زمان است. ضمیر «من»، منی حاضر نیست؛ بلکه منی است که به خود می‌اندیشد و به تجربه‌اش اشاره می‌کند. «دایره» تداعی‌گر تکرار و زمان است و درنهایت «معماری بیابان و عقربه»، مدلول نهاییِ کویر را (که در خط موضوعی مجموعه دیده می‌شود) در دو سطر آخر این قطعه، به اشتراکِ جمعیِ تجربه نزدیک می‌کند. دریافت معانی محضی (محتواها یا نوئماهای متفاوتی) که یک متعلق (یک پدیدار= در اینجا بیابان) را در تجربیات زیسته‌ی متفاوت افراد، در مظاهر هزارگانه‌ی مکانیسم تخیل حجمی بازنمایی می‌کند. باید توجه داشت که مفاهیم اساسی سطرهایی از بیانیه مانند فوری، مطلق و بی‌تسکین در این چهارچوب به معنا می‌رسند. کامل شدن دایره درنهایت به تکرار تجربه‌ی آگاهانه‌ی بیابان در تجربیات زیسته‌ی هرکدام از خوانندگان و منِ شاعر تبدیل می‌شود. همه‌ی این مفاهیم در خودِ قطعه عینیت می‌یابند. قطعه پیوسته برای بازیابی یک مفهوم (کویر) به خود ارجاع می‌دهد و در این مکانیسم تخیل حجمی، به آن مظاهر هزارگانه و آن تصاویر حجمی عمق می‌بخشد. همچنین در تعمیمی کلی، خواننده منِ شاعر را از دست نمی‌دهد؛ بلکه با منِ برتر و اندیشنده‌ی او مواجه می‌شود و امکان مشارکت در

آفرینش‌های خیالی قطعه را می‌یابد. دراین‌راستا می‌توان به قطعات دیگری چون قطعاتِ ۹ و ۲۰ از این مجموعه اشاره کرد.

دفتر *لبریخته‌ها* نیز با ۱۷۹ قطعه، به باور شاعر به قصد و غرض شعر [غرض شعری حجم] نزدیک‌تر شده است. این دفتر دارای برجستگی‌های بیشتری در تشخص‌های سبکی و فردی شاعر است و میل و نزدیکی زیادتری به مکانیسم تخیل و تربیت ذهنی حجم دارد. به باور هما سیار، بسیاری رؤیایی را شاعر محض فرمی و زبانی دانسته‌اند؛ اما از فضای معنایی و محتوایی شعر او به‌ویژه در این دفتر غافل مانده‌اند (رک. سیار، ۱۳۷۲: ۷۷۷). او از ویژگی نمادین تصاویر آن می‌نویسد و اشاره می‌کند که خواننده پیوسته به شاعری پناه می‌برد که به فردیت عمیقی از خویشتن، آنجا که منِ آن کم‌کم به منی جهانی تبدیل می‌شود، دست یافته است (رک. همان: ۷۷۸) از این سخنان، توجه شاعر به چرخش استعلایی فلسفه‌ی هوسرل مشهود است. همچنین این مجموعه قطعاتی دارد که معمولاً در بستر یک، دو یا چهار پاره‌تصویر شکل می‌گیرند و از مبناهایی اندیشه‌ورزانه بهره‌مندند. این بهره‌مندی خواننده را به فضایِ مکانیسم تخیل حجمی نزدیک‌تر می‌کند. علاوه‌براین، این مبناها می‌تواند خواننده را با فضای عارفانه‌ای روبه‌رو کند. به گفته‌ی هما سیار: «موضوع *لبریخته‌ها* نوعی عرفان آمیخته با مفهوم عمیق جسم است» (همان: ۷۸۵). مضامین عارفانه‌ای که گاه دارای صورت و مضامینی شطح‌گونه‌اند؛ مانند «دایره» و «اوئیت».

به نمونه‌ی زیر توجه کنید:

در فاصله چیزی بگذار/ بین من و تو تا بینی باشد/ و ببین/ تپیدن‌های تو یعنی/ / در فاصله‌های بین من و تو/ معنای تپش بگذار/ بگذار اگر می‌گذری/ بگذار (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۴۸۶).

می‌توان اجزای قطعه را به‌صورت زیر نوشت:

فاصله ـــ من ـــ تو ـــ بین ـــ تپیدن ـــ معنا.

این قطعه بر مفهوم و اهمیت فاصله تأکید می‌کند. در بخش قبل درباره‌ی اهمیت مفهوم فاصله و هم‌بستگی آن با پدیدارشناسی هوسرلی سخن گفته شد. در این قطعه نیز

به‌شکلی عملی تحققِ آن مشاهده می‌شود. درنهایت مخاطب به به تصویری می‌رسد که مفهوم «تپش یا تپیدن» را در بسترِ یک جریانِ آگاهیِ متأملانه می‌جوید. می‌توان گفت، مخاطب در این قطعه که حاصل نهاییِ آن یک تصویر در بستر مکانیسمِ تخیل حجمی است، دغدغه‌های اندیشه‌ورزانه‌ی شاعری حجم‌گرا را مشاهده می‌کند و این در حالتی است که توجه او به‌دلیل مواجه بودن با شاعری زبانی و فرم‌گرا، به فضای انتزاعی ـ فلسفی مکانیسمِ تخیل حجمی غافل مانده است؛ همین فضای انتزاعی ـ فلسفی در قطعه‌ی زیر در زاویه‌ی دید شاعر نمود یافته است:

درختی با شاخه‌های دیوانه
و برگ‌های پژواک
بر تنه‌ی کوه
اخلاق حمایت گل در باغ (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۵۲۰)

حاصلِ نهایی این قطعه یک تصویر است که از دو بُعد ساخته شده است. این ابعاد در خودِ قطعه فضایی ایجاد کرده‌اند که هم اهمیت مفهوم فاصله در تربیت ذهنی حجم و هم تجربه‌ی دیداری محضی را عینیت می‌بخشند. خواننده با دریافت این تجربه‌ی دیداری محض، وارد این مکانیسم تخیلِ حجمی می‌شود و معنای مرکزی قطعه را در تصویرِ «اخلاق حمایت گل در باغ» آن‌طور که تخیل کرده است، کشف می‌کند؛ پس پیوسته چرخه‌ی این معنابخشی در تجربیات محضِ من شکل می‌گیرد و درنهایت به تجربه‌های پدیدارشناسانه عینیت می‌بخشد. درهمین‌راستا می‌توان به قطعات دیگری از این مجموعه، همچون قطعاتِ ۴۰، ۵۱، ۸۴، ۸۸، ۱۴۰، ۱۵۷، ۱۶۱ و ۱۷۹ اشاره کرد.

دفتر *هفتاد سنگ قبر* خواننده را به فضایی هستی‌شناسانه از مرگ فرامی‌خواند. متن‌هایی که با سیرِ در تاریخ، زمان را معنا می‌بخشند؛ اما ماهیتی به‌نام مرگ آن‌ها را از زمان می‌اندازد. گویا در زمان توقف می‌کنند و مرگ تجسمی نهایی از زمان است که همه را به یک مکان فرامی‌خواند: گور. به‌گفته‌ی سینا رؤیایی، مردگان در *هفتاد سنگ قبر* در ادراک ابعاد زمان و مکان به بُعدهای محض زمانی ـ مکانی آن دست یافته‌اند (رؤیایی:

۱۳۹۷). به باور شاعر، تجربه‌ی مرگ در این قطعات از جنس پدیدارشناسی هوسرلی نیست (رؤیایی، ۱۳۹۳: ۲۲۵)؛ اما این‌گونه به نظر می‌رسد که مرگ همچون پدیداری در نگاه شاعر از درگاه فرم‌های مختلف عبور کرده باشد؛ چون نگاه او به مرگ نگاهی جوهری است و به تجسم‌یافتگی آن در اشخاص مختلف نظر کرده است (رک. نوربیشه، ۱۳۸۲: ۹۴)؛ بنابراین این قطعات علاوه بر تکوین تازه‌ی فرم از مبناهای اندیشه‌ورزانه‌شان جدا نمی‌شوند. به‌عبارتی به بینش‌های کائناتی و دغدغه‌های متافیزیکیِ یک شاعرِ حجم‌گرا عینیت می‌بخشند. شاعر خواهان زیستن تجربه‌ی مرگ «دیگری» است؛ اما تنها توانسته است به تجربه‌ی دیگران از مرگ نزدیکی کند (رک. رؤیایی، ۱۳۹۳: ۲۲۵)؛ چون آن‌ها دیگر نیستند تا از تجربه‌ی خود از مرگ بنویسند؛ بنابراین این شاعر است که از دریچه‌ی مرگ به هستی می‌اندیشد، مفهومی انتزاعی را به قالب فرمی عینی (سنگ) می‌برد و در بستر تصاویری شاعرانه ـ فلسفی تحقق می‌بخشد.

به نمونه‌ی زیر توجه کنید:

سنگ زکریا:

انگشت‌های پنجه‌ی یک دست، نیمه باز، بر تنه‌ی خشک یک درخت، تراشیده یا بر سنگ کَنده شود. درون مقبره، یک صندلی کهنه‌ی بسیار قدیمی بگذارند، در زیر آن به زایر خود زکریا می‌گوید: غیبت سکوت نیست، اغوا است و روی صندلی خالی می‌ماند.

حضور من اینجا برگی است

که از درخت

با وزن من می‌افتد

و زکریا در فاصله اغوا می‌دید، در سهرورد وقتی که می‌گفت: نزدیک‌ترین فاصله‌ی ما با مفاهیم وقتی است که رهایشان می‌کنیم. شهاب گفته بود: زندگی را هم وقتی‌که رها کردم، فهمیدم.

ـ و مرگ، وقتی به آن رسیدیم دیگر نیستیم تا رهایش کنیم و همین است که در فهم آن عاجز مانده‌ایم! (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۲۰)

به باور رؤیایی، غرض از آفرینش این قطعات، آفرینش فرم‌های شعری نبوده است؛ بلکه می‌خواسته تا فرمِ شعرها را بسازد (رک. همان: ۶). در بستر این فرمِ شعرها نیز فضایی ایجاد شده است که مبناهای پدیدارشناسانه‌ی آن‌ها را برجسته کرده است. خواننده در مواجهه با *هفتاد سنگ قبر* از همان ابتدا به فضای تجسم و تصویرسازیِ مرگ وارد می‌شود. به فضایی که شاعر خواسته است تا به تجربه‌ی مرگِ دیگری نزدیکی کند. به‌واقع لازمه‌ی این نزدیکی زمانی عینیت یافته که شاعر از منِ خود فاصله گرفته و در یک جریانِ آگاهیِ محض مرگِ زکریا را تخیل کرده است. او دراین‌حالت مفهوم زمان را در نگره‌ی خود به مرگ تحقق بخشیده است. او به مرگِ زکریا فارغ از وجود داشتن، حاضر بودن یا نبودن زکریا اندیشیده است. به کلماتی که زیر آن‌ها خط کشیده شده است، توجه کنید. همه‌ی این نشانه‌ها، فضاسازی شاعر برای تجسم بخشیدن به مفهوم مرگِ دیگری است. او حتی در مواجهه با مرگِ خود نیز به منِ دیگر خود نزدیک شده است. همچنین در نقل‌قول‌هایی که از زکریا و سُهرورد آورده، به اهمیت فاصله اندیشیده است. این فاصله در سطرهای پایانی، به‌نوعی تداعی‌کننده‌ی تعلیق یا اپوخه‌ی هوسرلی است. هستی زندگی در رهاکردن زندگی است؛ یعنی آنچه زندگی را عینیت می‌بخشد، در پرانتز قرارگرفتن مفهوم زندگی است. فرایندی که در آن انسان می‌تواند به مفهوم زندگی تأمل کند. شاعر درعین‌حال که به تجسمی از مرگ می‌اندیشد، به مفهوم زندگی دست یافته است. همه‌ی این مفاهیم به‌گونه‌ای تازه در «حضور من اینجا برگی است/ که از درخت/ با وزن من می‌افتد» فشرده می‌شود. تصویرسازی شاعر در میانه‌ی متن در این سطرها به بار می‌نشیند. تلنگری که شاعر به مخاطب می‌زند، نقطه‌ی اتکایی که متن از دست می‌دهد. حضور منِ شاعر همچون برگی از درخت با «وزنِ من» می‌افتد. این نشانگر توجه شاعر به چرخش استعلایی فلسفه‌ی هوسرل و آن منِ برتر است. این به معنی آن است که بدون تعلیق منِ شاعر و تبدیل آن به منِ برتر، نزدیکی به تجربه‌ی مرگ دیگری، بازنمایی آن در تجربه‌ی زیسته‌ی خود و تعمیم آن به تجربه‌های زیسته‌ی افرادِ دیگر تقریباً غیرممکن است. به‌این‌ترتیب مخاطب شاهد بازنمایی مفهومِ مرگ در مکانیسم تخیل حجمی است؛

مکانیسمی که هم‌بستگی‌های عمیق آن با مفاهیم اساسی پدیدارشناسی هوسرلی، بستر تصویرسازی‌های آن را فراهم می‌کند. دراین‌راستا می‌توان به قطعاتی دیگر از این مجموعه، همچون سنگ مانی، بایزید، مافان، شاد و ویناس اشاره کرد.

دفتر *در جست‌وجوی آن لغت تنها*، دغدغه‌های شاعر را در کشف «لوگوس(logos)» به نمایش می‌گذارد. در ابتدای آن نیز آمده است: «... بسیارِ این شعرها منتشر نشده هستند. شعرهایی که نخواستند وارد دیگر کتاب‌های من بشنوند و کتاب بشنوند؛ چراکه موضوعی در خود نداشتند و خود موضوع خود بودند: شعر لغت، شعر لوگوس، لوگوس تنها!» (رؤیایی، ۱۳۹۲: ۱۱)؛ بنابراین می‌توان گفت، لوگوس در چارچوب تصاویری اندیشه‌ورزانه به موضوعیت خود ارجاع داده می‌شود و ازمنظری پدیدارشناسانه، این عطشِ کشف و جست‌وجو را در اهمیتِ معطوف‌بودگی به خود تحقق می‌بخشد.

برای تحلیل بخش‌هایی از قطعه‌ی بلند «در جست‌وجوی آن لغت تنها» انتخاب شده است:

... همیشه در ابتدای واژه/ غایت چیزی که واژه نیست می‌آید/ که آنچه می‌بینم/ از سرعت آنچه هست می‌گذرد/ و آنچه نمی‌بینم/ از لب

حرف اول!

ای چگونه گفتن آخر

ای او!

به واژگانی که زیر آن‌ها خط کشیده شده است، دقت کنید. ابتدا/ غایت ـ واژه/ چیز ـ می‌آید/ می‌گذرد ـ نیست/ هست ـ اول/ آخر، تقابل‌های واژگانی‌ای که در بستر تجربه‌ی آگاهانه‌ی دیدن اتفاق افتاده‌اند: می‌بینم/ نمی‌بینم. تصویرسازی شاعر نیز ازطریق همین تقابل‌ها شکل گرفته و زبان قطعه و چگونگی بیان آن را برجسته کرده است. مشاهده می‌شود که شاعر درحال اندیشیدن به تجربه‌ی خود است. اندیشیدنی که در قالب آن «منی که به خود فکر می‌کند» در تربیت ذهنی حجم و منِ استعلایی در پدیدارشناسی هوسرل شکل می‌گیرد؛ بنابراین شاعر دغدغه‌ی اندیشگانی‌اش را در قالب تجربه‌ای

دیداری میان واژه/ چیز نشان می‌دهد و در سطرهای آخر، به این تصویرسازی زمینه‌ای هنری‌تر می‌بخشد. خواننده نیز در مواجهه با این سطرها تجربه می‌کند و در عطشِ کشف و جست‌وجوی آن لوگوس همراهِ شاعر می‌شود. در بخش‌های دیگری از این قطعه، تقریباً همین فرایند مشاهده می‌شود، با این تفاوت که شاعر به‌جای تقابل‌ها با تشبیه یا ترکیب‌های وصفی و اضافی به برجستگی‌های زبانی و تصویرسازی دست یافته است؛ تصاویری که بیان شاعر را زمینه‌ای هنری‌تر بخشیده است. علاوه‌براین در نمونه‌ی آخر، فرایندِ تشبیه، تحقق عملی‌ای از کارکرد آن در مکانیسم تخیل حجمی را نشان می‌دهد؛ یعنی فرایند تشبیه از مبناهای کلاسیک آن جدا شده و در زیربنایی پدیدارشناسانه، فضای بین دریچه و گام طی شده است؛ اما همچنان با رابطه‌ای که شاعر میان شک ـ دریچه و گام ایجاده کرده است، ذهنیت خواننده را در این فضا نگه داشته و این چرخه‌ی تصویرسازی را تکرار کرده است:

... وقتی‌که سبک‌روحان و شب‌خیزان از ماه/ کلاه برمی‌گیرند/ نگاه خیس و خسته رخنه‌ی ایوان را آسیا می‌کند/ و مانده در نگاهِ نهانِ کشف/ آب/ پاس خیال دارد و خصم خواب

حروف پرنده بر عضله‌ی چابک

ـ لکنت ـ

مثل ستوه آبی و بالین برگ

پرت لغت

پرتاب سرخ سکو! (رؤیایی، **۱۳۹۲**: **۱۶**)

شاید این عطرِ خاکستر خنک از شکّ است؟

که شک دریچه بود:

گامِ اول عبور

دریچه گام بود

دریچه پشتِ گام

دریچه گام

۶. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، با پیش‌فرض وامداری شعر حجم از پدیدارشناسی هوسرلی، به تحلیل و مقایسه‌ی آن در نظریات و بوطیقای تصویر شعر یدالله رؤیایی پرداخته شد و نویسنگان درصدد تحلیل و بررسی دو مسأله‌ی اساسی زیر برآمدند:

۱. چگونگی جدایی نظریه‌ی شعر حجم از پدیدارشناسی هوسرلی

۲. چگونگی کارکرد پدیدارشناسی هوسرلی در بوطیقای تصویر شعر یدالله رؤیایی

به‌این‌ترتیب در پاسخ به پرسش نخست، شعر حجم اساس جدایی خود از مبناهای فلسفی را در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد. دراین‌راستا مشاهده شد که شعر حجم در تربیت ذهنی خود و مکانیسم تخیل حجمی دارای شباهت‌ها، هم‌سویگی‌ها و هم‌بستگی‌های گسترده‌ای با مفاهیم اساسی پدیدارشناسی هوسرلی است؛ مفاهیمی چون حیث التفاتی، چرخش استعلایی فلسفه‌ی هوسرل، منِ استعلایی، اپوخه، فاصله و... . همچنین علاوه‌بر این ویژگی‌ها، نقش و عملکرد «زبان» و «تخیل حجمی» به‌عنوان نقطه‌ی عزیمتی از مبناهای فلسفی پدیدارشناسی هوسرلی ناکافی به نظر رسید؛ زیرا در شرحی که بر تبیین و مقایسه‌ی نظریات رؤیایی و مفاهیم اساسی هوسرلی صورت گرفت، مشاهده شد که تخیل کردن نیز می‌تواند در هم‌سویگی با دیگر تجربیاتِ آگاهانه در پدیدارشناسی هوسرلی همچون فکرکردن، قصدکردن و... قرار بگیرد و ازسوی‌دیگر اهمیت و برجستگی «زبان» شعریِ یک جریان شعری منسوب به آوانگارد، امری بدیهی و مسلّم بود که نمی‌توانست فرض شالوده‌ها و بنیان‌های فکری و فلسفی حجم را از تأثیرات پدیدارشناسی هوسرلی جدا سازد؛ چون می‌توان گفت که بخشی از مسئولیت زبان در شعر حجم، ایجاد ظرفیت‌هایی برای حمل مفاهیم پدیدارشناسی هوسرلی است؛ بنابراین انکار این هم‌بستگی‌ها و نگره‌های فلسفی و تلاش رؤیایی در ضربه‌در زدن به دستگاه فلسفی هوسرل و جداسازی بوطیقای شعر حجم از آن، امری است که همچنان ابهام‌انگیز است و به جزئی از ذات دستگاه فکری شعر حجم تبدیل شده است؛ زیرا باوجود ادله و نظریات مکتوب شاعر و بحث‌ها و مناقشات فراوان پیرامون شعر حجم، این بخش از

دستگاه فکری شعر حجم نتوانسته است، نقص‌ها و ابهامات خود را جبران کند و همچنان مخاطب را با این سؤال که نقطه‌ی عزیمت بوطیقای شعر حجم از پدیدارشناسی هوسرلی کجاست؟ مواجه می‌کند.

اما در پاسخ به پرسش دوم، با استفاده از آثار و نتایج به‌دست‌آمده در بخش نخست که به هم‌سویگی و هم‌بستگی این دو دستگاه شعری و فلسفی اشاره می‌کند، مستقیماً به تحلیل و مقایسه‌ای پدیدارشناسانه از قطعات و نمونه‌های شعری یدالله رؤیایی پرداخته شد. در این بخش کوشش شد تا با ارائه‌ی نمونه‌هایی عملی از آنچه در بخش نخست بررسی شده بود، مسئله‌ی اهمیت ماهیت پدیدارشناسانه‌ی شعر حجم، با نظر به اهمیت پیوند حجم‌گرایی و شعر یدالله رؤیایی نشان داده شود. به‌همین‌منظور قطعاتی از دفاتر *دلتنگی‌ها*، *لبریخته‌ها*، *هفتاد سنگ قبر* و *در جست‌وجوی آن لغت تنها* انتخاب و مشاهده شد که این قطعات شعری در مکانیسم تخیل حجمی، تربیت ذهنی حجم و تصاویر حجمی در پیوند با مفاهیم اساسی پدیدارشناسی هوسرلی قرار می‌گیرند و این هم‌بستگی و هم‌سویگی را در شیوه‌ی نگرش شاعر، نحوه و ادای بیان، اصالت‌های معنایی، دغدغه‌های متافیزیکی و در گستره‌ی مفاهیم اساسی که شرح آن‌ها گذشت، همچون من استعلایی، فاصله، اپوخه و... نمایان می‌کنند.

یادداشت‌ها

۱. تعداد قطعات شعری و نمونه‌های ارائه‌شده از *دلتنگی‌ها* و *لبریخته‌ها* براساس مجموعه‌ی اشعار یدالله رؤیایی انتشارات نگاه (۱۳۸۷) است.

۲. *چهره‌ی پنهان حرف*، نوشته‌ی یدالله رؤیایی در سال ۱۳۹۰ ازسوی انتشارات نگاه چاپ و منتشر شد. رؤیایی در این کتاب در شرح و تبیینی نسبتاً مفصل از دستگاه فکری و فلسفی شعر حجم در پیوند با پدیدارشناسی هوسرلی سخن می‌گوید.

۳. *فنومنولوژی حجم*، نوشته‌ی یدالله رؤیایی در سال ۱۳۹۷ ازسوی انتشارات بی‌واسطه‌ی کتاب چاپ و منتشر شد. متأسفانه این کتاب هنوز توسط ناشران رسمی کتاب چاپ و منتشر نشده

است. رؤیایی در این کتاب مفصل به شرح و تبیینی دقیق از پیوند پدیدارشناسی هوسرلی با شعر حجم می‌پردازد.

۴. نگرش طبیعی فرض وجود جهانی زمان/ مکانی و خارج از جریان آگاهی را مسلّم می‌انگارد.

۵. حجم‌گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماورای واقعیت‌ها به جست‌وجوی دریافت‌های فوری و مطلق و بی‌تسکین‌اند و عطش این دریافت‌ها هر جست‌وجوی دیگر را در آن‌ها باطل کرده است. **مطلق** است برای آنکه از حکمت وجودی واقعیت و از علت غایی آن برخاسته است و در تظاهر خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند. **فوری** است برای آنکه شاعر در رسیدن به دریافت از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است، نه از طول، به‌سرعت پریده است، بی‌آنکه جای پا و علامتی به‌جای بگذارد. **بی‌تسکین** است برای آنکه به جست‌وجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبه‌ی حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می‌دهد.

تأملی بر سر این حرف می‌کنیم: از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء فاصله‌ای است، فاصله‌هایی است؛ فاصله‌هایی از واقعیت تا ماوراء آن. از هزار نقطه‌ی یک‌چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هر شعاع به مظهری در ماورای آن چیز می‌رسد و واقعیت تا مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بُعد وصل می‌شود. شاعر حجم‌گرا این فاصله را با یک جَست طی می‌کند؛ تند و فوری و بدین‌گونه از واقعیت به سود مظهر آن می‌گریزد. هر مظهری را که انتخاب کند از بُعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با یک جَست می‌پرد؛ پس از حجم می‌پرد؛ پس حجم‌گراست و چون پریدن می‌خواهد، به جست‌وجوی حجم است... .

منابع

اشمیت، ریچارد. (۱۳۷۵). «تأویل پدیدارشناختی/ تأویل استعلایی پدیدارشناختی هوسرل». ترجمه‌ی ضیاء موحد، *فرهنگ*، شماره‌ی ۱۸، صص ۲۷-۳۷.

انوری، حسن. (۱۳۸۲). *فرهنگ بزرگ سخن*. ج ۲، تهران: سخن.

بیرانوند، احمد. (۱۳۹۳). *بوطیقای شعر حجم/ یدالله رؤیایی کیست و چه می‌گوید؟*. تهران: افراز.

ـــــــــــــ (۱۳۹۵). *شرح حاشیه*. تهران: روزگار.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). *طلا در مس*. ج۲، تهران: نویسنده.

بزرگی موزیرجی، اسماعیل. (۱۳۸۴). *بررسی احوال و آثار یدالله رویایی و شعر حجم*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه بیرجند.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران / شعر*. تهران: اختران.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

حسینی، علی. (۱۳۹۵). *بررسی صورت و محتوا در شعر حجم با تحلیل نمونه‌هایی از آن*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه گلستان.

حسین‌پور چافی، علی. (۱۳۹۰). *جریان‌های شعری معاصر فارسی*. تهران: امیرکبیر.

رحیمی، مرضیه. (۱۳۹۱). *نقش نظریه‌های ادبی در خلق آثار ادبی، با توجه به اندیشه‌ها و سروده‌های یدالله رؤیایی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه زنجان.

رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۸۲). «هوسرل و پدیده‌شناسی». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، شماره‌ی ۸۲، صص۲۸-۳۹.

رؤیایی، مظفر. (۱۳۸۵). «مبانی نظری شعر حجم و لبریخته‌های رؤیایی». *بایا*، شماره‌ی ۴۱، صص ۵۸-۸۴.

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

ـــــــــــــ (۱۳۷۹). *هفتاد سنگ قبر*. آژینه: گرگان.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷). *مجموعه‌ی اشعار*. تهران: نگاه.

ـــــــــــــ (۱۳۹۲). *در جست‌وجوی آن لغت تنها*. نگاه: تهران.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳). *عبارت از چیست؟*. تهران: نگاه.

ـــــــــــــ (۱۳۹۶). *چهره‌ی پنهان حرف*. تهران: نگاه.

ـــــــــــــ (۱۳۹۷). *فنومنولوژیِ حجم*. نَشر مَشر (انتشار بی‌واسطه‌ی کتاب).

رؤیایی، سینا. (۲/۲/ ۱۳۹۷). «هستی‌شناسی *هفتاد سنگ قبر* یدالله رؤیایی». سایت شخصی لیلا صادقی.

http://leilasadeghi.com/others-works/others-critic-works/612-royayee-8

سیار، هما. (۱۳۷۲). «لبریخته‌ها شعری دیگرتر». *ایران‌شناسی*، شماره‌ی ۲۰، صص ۷۷۷– ۷۷۸.

شریفی، فیض. (۱۳۹۳) *شعر زمان ما/ ۱۲*. تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــــــ (۱۳۹۲). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۸). «جریان شعر حجم». *دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی (باهنر کرمان)*، شماره‌ی ۲۵، صص ۷۳–۹۱.

شوتز، آلفرد. (۱۳۷۱). «چند مفهوم اصلی پدیدارشناسی». ترجمه‌ی یوسف اباذری، *فرهنگ (ویژه‌ی فلسفه)*، شماره‌ی ۱۱، صص ۱۱–۳۲.

طاهایی، عاطفه. (۱۳۸۵). «حجم‌های ندیدنی». *بایا*، شماره‌ی ۴۱، صص ۸۹–۹۹.

عباس‌نژاد، فرهاد؛ علوی، فریده. (۱۳۹۰). «حجم‌گرایی یدالله رؤیایی، بوطیقای تصویر و بوطیقای شناخت». *قلم*، شماره‌ی ۱۳، صص ۳۹–۵۳.

عمارتی‌مقدم، داوود. (۱۳۹۶). «از اپوخه تا نوآوری‌های شاعرانه: آسیب‌شناسی کاربست روش پدیدارشناختی در پژوهش‌های ادبی حوزه‌ی زبان فارسی». *نقد ادبی*، سال ۱۰، شماره‌ی ۳۸، صص ۱۷۱–۲۱۲.

غلام‌حسین‌زاده، غلام‌حسین و دیگران. (۱۳۹۰). «بررسی انتقادی شعر حجم برمبنای روایت‌شناسی شعر یدالله رؤیایی». *زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی ۲۱، صص ۱۸۱–۲۰۶.

غلامی، علی‌نجات. (۱۳۹۸). *آشنایی با پدیدارشناسی*. تهران: پگاه روزگار نو.

فاطمی، سیدحسین؛ عمارتی مقدم، داوود. (۱۳۸۹). «شعر حجم و کوبیسم: بازخوانی مبانی نظری شعر حجم براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم». *نقد ادبی*، سال ۳، شماره‌ی ۹، صص ۲۹– ۴۸.

محمدی‌نسب، سمیه. (۱۳۹۳). *بررسی و تبیین مؤلفه‌های شعر پست‌مدرنیستی در اشعار رضا براهنی، علی باباچاهی و یدالله رؤیایی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان.

ملکیان، کمال؛ نجفی، عیسی. (۱۳۹۹). «معرفت‌شناسی عشق در عرفان مولوی تحلیلی در پرتو پدیدارشناسی هوسرل، هایدگر و مرلوپونتی». *فلسفه و الهیات*، سال ۲۵، شماره‌ی ۱ (پیاپی۹۷)، صص ۸-۳۲.

میرشکاک، آزاده. (۱۳۸۵). *بررسی آثار یدالله رؤیایی با تکیه بر بیانیه‌ی شعر حجم*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نوربیشه قدیمی، محسن. (۱۳۸۲). *آشنایی‌زدایی در شعر یدالله رؤیایی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان.

وودراف اسمیت، دیوید. (۱۳۹۴). *هوسرل*. ترجمه‌ی سیدمحمدتقی شاکری، تهران: حکمت.

Online Oxford Learners Dictionaries. (2020). *phenomenology*. Address:https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/phenomenology?q=phenomenology

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی