نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

ظاهر فرمالیسم (صورت و فرم) در ادبیات و نگارگری
(با تأکید بر آثار یدالله رویایی و نسخه همای و همایون جلایری)

امیر اسدیان [1]، مرتضی رزاق‌پور* [2]

[1] گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران amir_asadiyan۴۳@yahoo.com
[2*] (نویسنده مسئول) گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران morteza.razaghpoor@yahoo.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۸
دوره ۱۹
صفحه ۲۵ الی ۴۴

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۴
تاریخ داوری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۵
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۱۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱

کلمات کلیدی
فرمالیسم،
یدالله رؤیایی،
نگارگری،
همای و همایون جلایری،
نماد.

ارجاع به این مقاله
اسدیان، امیر، رزاق پور، مرتضی. (۱۴۰۱). ظاهر فرمالیسم (صورت و فرم) در ادبیات و نگارگری (با تاکید بر آثار یدالله رویایی و نسخه همای و همایون جلایری). مطالعات هنر اسلامی، ۱۹(۴۸)، ۲۵-۴۴.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۱.۱۹.۴۸.۱۳.۳

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۲.۳۳۴۳۲۷.۱۹۰۶

چکیده

هنرمندانی که در مباحث هنری و ادبی به «صورت» و «فُرم» توجّه دارند صورت‌گرا خوانده می‌شوند. به تعبیر شفیعی کدکنی «اصحاب فُرم یا فُرمالیست»؛ در نگاه صورت‌گرایان روس یک اثر ادبی عبارت است از یک نشانه و این نشانه یا نظام نشانه‌ای، متن را شکل می‌دهد. یدالله رؤیایی شاعری صورت‌گراست و همانند فُرمالیست‌های روس تکیه را در آفرینش شعر بر فُرم و صورت نهاده است. فرمالیسم در هنر نگارگری ایرانی نیز حضور پررنگی داشته است. بررسی فرمالیسم در نسخه همای و همایون جلایری می‌تواند مختصاتی را از این فرمالیسم آشکار سازد. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه ای انجام شده است. یافته های پژوهش حاکی از این است که نگاه رؤیایی به‌صورت و فُرم شعر نگاه ویژه‌ایست؛ او شعر حجم را یک فاصلهٔ فضایی می‌داند؛ تکّه‌ای از فضا. درواقع شعر برای رؤیایی مجرایی برای استنشاق هوای تازه است و صورت شعر، حُکم نجات فکر را دارد از قُبح تکرار. با اینکه رؤیایی همانند صورت‌گرایان، کارش خلق قطعه و آفرینش صورت است و در دفاع از این شعر، سماجت و یک‌دندگی ویژه‌ای خود را دارد، امّا از معنا و پیام هم غافل نبوده است. یدالله رؤیایی از شاعران صورت‌گرایی است که علاوه‌بر صورت شعر، به معنا و جریان فکر و اندیشه بی‌اعتنا نیست. در نسخهٔ مصور همای و همایون جلایری نیز نمادهای متعددی دیده می‌شود.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی مظاهر فُرمالیستی اشعار یدالله رؤیایی.

۲. بررسی فرمالیسم در همای و همایون جلایری.

سؤالات پژوهش:

۱. مظاهر فُرمالیستی اشعار یدالله رؤیایی چگونه می‌باشد؟

۲. فرمالیسم در نسخه همای و همایون جلایری چه بازتابی یافته است؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

در ادبیات و هنر، پرداختن به‌صورت و فرم یکی از وجوه بارز خلق یک اثر است. به‌طوری‌که تفاوت در این مسئله منجر به آفرینش و یا پیروی از یک سبک خاص می‌شود. فرمالیسم یا صورت‌گرایی یکی از سبک‌های رایج ادبی و هنری است که در ادبیات و هنر ایران نیز مورد توجه بوده است. باید در نظر داشت هنرمندانی که در مباحث هنری و ادبی به «صورت» و «فُرم» توجّه دارند، صورت‌گرا خوانده می شوند و به تعبیر شفیعی کدکنی «اصحاب فُرم یا فُرمالیست.» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۶ :۶۹) در نگاه صورت‌گرایان روس یک اثر ادبی عبارت است از یک نشانه و این نشانه یا نظام نشانه‌ای، متن را شکل می‌دهد. راه، پیدا کردن به فُرم، درک زیبایی و شگفتی آن است. به تعبیر حسین پاینده اولویّت نخست منتقد فُرمالیست این نیست که به خواننده توضیح بدهد در قطعه شعری که او تحلیل کرده چه گفته شده است، بلکه دنبال آن است که بیان کند«شاعر حرف خود را چه گونه زده است؟» (پاینده، ۱۳۸۲ :۱۹۲). نسخه مصور همای و همایون به‌عنوان یکی از آثار برجستهٔ هنر نگارگری ایرانی است که بررسی مختصات آن می‌توان نکاتی را از نظر ماهیتی آشکار سازد. همای و همایون ازجمله این آثار، نسخه‌ای از دیوان خواجوی کرمانی متعلق به مکتب جلایری است که برخی نگاره‌های آن توسط جنید، نقاش بنام این مکتب به تصویر کشیده شده است.

در حوزهٔ ادبیات نیز یدالله رؤیایی در اشعار خود ضمن پرداختن به‌صورت و زبان شعر با آوردن نمادها و نشانه‌هایی، جریان فکر و اندیشهٔ اجتماعی و مخالف‌خوانی خود را نشان می‌دهد و هیچ‌گاه به معنا، بی‌اعتنا نبوده و مسائل اجتماعی و سیاسی را در شعر از نظر دور نداشته است.

هدف از این تحقیق بررسی مظاهر فُرمالیستی در نسخهٔ همای و همایون جلایری و اشعار یدالله رؤیایی و تأکید بر تعهّد و اجتماعی بودن شاعر است. از پیشینهٔ این تحقیق می‌توان به مقالهٔ «تحلیل نسبت شعر و نظریّه در آثار یدالله رؤیایی» از کاظم رحیمی‌نژاد اشاره کرد؛ همچنین مقالهٔ «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی» از عبّاس خائفی و محسن نورپیشه... ولی آنچه که باید گفت، هیچ‌کدام از این آثار که نام بُردیم و دیگر نوشته‌های پراکنده در سایت‌های اینترنتی به نمادها و نشانه‌های معناگرا و جریان فکر یدالله رؤیایی به غیر از صورت‌گرایی وی اشاره‌ای نکرده است. درخصوص همای و همایون نیز رفیعی و شریفی مهرجردی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر مکتب جلایری بر نگارگری نسخ خطی دوره صفویه و مکتب اصفهان» به بررسی مختصات نسخه مصور همای و همایون جلایری پرداخته‌اند که البته در این مطالعه به‌صورت مستقل و مفصل به بررسی فرمالیسم در این اثر پرداخته نشده است.

روش این تحقیق به شیوهٔ کتابخانه‌ای از نوع تحلیل محتوایی است. در این مقاله «شعرهای دریایی» و «لبریخته‌ها» و برخی از آثار رؤیایی دقیق مورد بررسی قرار گرفته و از آن‌ها فیش‌برداری و نمونه‌هایی آورده شده است.

۱. نسخهٔ همای و همایون جلایری

به هنگام آغاز انحطاط ایلخانان مغول، عده‌ای از سرداران ایلخانی سر به استقلال‌خواهی برداشتند از جمله، آل‌جلایر بودند که از همه نیرومندتر شدند (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۸۰). آنان پایتخت خود را شهر بغداد قرار دادند و مراکز هنری

آنان دو شهر بغداد و تبریز بود که از مهم‌ترین سلاطین آن می‌توان سلطان احمد جلایر را نام برد (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۹۳) .”با فروپاشی قدرت ایلخانان در سال ۷۳۶ ه.ق به تدریج مناطقی که زیر سلطه آنان قرا داشتند دست به شورش زدند و در این میان شیخ حسن جلایری بر عراق و آذربایجان تسلط یافت و سلسله آل‌جلایر را بنیان نهاد که تا سال ۸۱۳ ه.ق حکومت کردند” (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰: ۱۱۱). در زمان حکومت سلطان احمد، هنر بسیار مورد توجه بود .او خود در انواع هنر همچون نقاشی، تذهیب و خاتم بندی استاد بود، شعر خوش می‌سرود و شش قلم خط را نیکو میداشت و موسیقی و ادوار نیز میدانست، او در نقاشی شاگرد استاد عبدالحی بود (خزائی، ۱۳۶۱: ۳۸). در نتیجه جوی شاعرانه و عارفانه در دوره جلایریان برقرار بود که با طبع هنرمندان سازگار بود و باعث پیشرفت ذوق و قریحه آنان گشت. نگارگری در این دوره رفته‌رفته از سلطه متن رها شده و یک صفحه کامل را به خود اختصاص می‌دهد و این مسئله از پیشرفت‌های نگارگری این دوره و نشانه اهمیت نگارگری در برابر خط به‌شمار می‌رود (آژند: ۱۳۸۲: ۲۳).

همای و همایون خواجوی کرمان متعلق به مکتب نگارگری بغداد است. مکتب نگارگری بغداد در دوره آل‌جلایر تمامی تجاربی را که پیشتر مکتب تبریز ایلخانان و مکتب بغداد سده ششم هجری به‌دست آورده بودند، به ارث برد و با بهره‌گیری از این تجارب نگارگری به نوآوری‌ها و دستاورهای درخوری دست یافت. در این مکتب نگارگری بود که خط نستعلیق از برای بهره‌گیری هر چه زیباتر از خوشنویسی برای کتب ادبی غنایی یا تغزلی به‌وسیله میرعلی تبریزی اختراع شد. در این مکتب نگارگری بود که تحولی چشمگیر در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به وقوع پیوست و رنگ‌بندی درخشانی در آن‌ها به‌کار رفت. برای نخستین‌بار برای القای مفاهیم عرفانی از تشعیر یا حاشیه‌نگاری استفاده شد و دیوان سلطان احمد جلایر از کهن‌ترین آثاری است که در آن تشعیر به‌کار رفته است. آنچه در مکتب نگارگری بغداد مطمح نظر هنرمندان قرار گرفت، صحنه‌های عاشقانه و غنایی از مثنوی‌های تغزلی همچون خمسه خواجوی کرمانی و نظامی گنجوی بود. سلسله آل‌جلایر که مواریث فرهنگی ایلخانان را در غرب ایران صاحب شده بود در شکل‌گیری و پیشرفت آن مکتب کوشید و افرادی چون شیخ اویس و فرزند او سلطان احمد که علاوه‌بر خطاطی در نقاشی و تصویرگری هم مهارت در خور داشتند، با حمایت از هنرمندانی چون شمس‌الدین، عبدالحی و جنید در غنای این مکتب نقشی قاطع برعهده گرفتند (آژند، ۱۳۸۴: ۸۳). پس از گشایش راه ابریشم، مبادلات کالایی و فرهنگی بسیاری میان دو ملت چین و ایران انجام گرفت که در نگاره‌های دوره جلایری و پس از آن نمود دارد. همچنین رسوم ازدواج آن زمان در این نگاره شناخته شد.

۲. شعر حجم

حجم‌گرایی جریانی جدا در شعر معاصر نیست، بلکه شکلی دیگر از جریان «موج نو» است. جریان موج نو که پس از مدّتی کوتاه با تغییراتی اندک به هیأت شعر حجم‌گرا درمی‌آید؛ در مقابل شعر سنّتی به شعری سنّت‌گُریز و بهتر بگوییم سنّت ستیز تبدیل می‌شود. برجسته‌ترین چهرهٔ شعر حجم، یدالله رؤیایی است. کسی که محکم و اُستوار پای آن ایستاده است و با ارائهٔ نقطه‌نظرهای قاطع خود تاکنون آن را فرمانروایی می‌کند. از ویژگی‌های بارز این نوع شعر، جادوی شگفت

کلمات است. شاعر شعر حجم‌گرا می‌خواهد از واقعیّت به فراواقعیّت یا از طبیعت به ماوراءطبیعت برسد. بین واقعیّت و فراواقعیّت یک فاصلهٔ فضایی یا یک حجم قرار دارد که یک حجم خیالی است. شاعر برای گذشتن از این حجم که دارای سه بُعد طول و عرض و عمق یا ارتفاع است باید حرکت کند. کار شاعر در این شعر اختراع است. توجّه به زبان و شکل است. «رؤیایی به گواهی آثاری که تا به حال انتشار داده، فُرم‌گراترین شاعر نوسرا در میان شاعران معاصر بوده است» (شیری،۱۳۸۸ :۷۷).

رؤیایی هیأت مادّی کلمه را به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی واژه و طنین آن را به‌عنوان عامل دوم و معنای کلمه را به‌عنوان سومین وجه کلام موردتوجّه قرار می‌دهد. از نظر رؤیایی، زبان وسیلهٔ دیداری–شنیداری است «شکل ظاهری واژگان در شعر حجم قسمتی از تصویر و قطعهٔ شعر محسوب می‌شود» (رحیمی‌نژاد، ۱۳۹۸ :۲۰۲) رؤیایی ابتدا یک شاعر معمولی است، همانند دیگران و به چهارپاره و قالب نیمایی و انواع دیگر شعر می‌پردازد، ولی «خود را محدود نمی‌کند و در جاهایی به موسیقی گفتار نزدیک می‌شود. اشعارش تلفیقی از موسیقی سنّتی و موسیقی گفتار است» (خائفی–نورپیشه، ۱۳۸۳ :۶۷ – ۶۶)

۳. شعر یدالله رؤیایی

یدالله رؤیایی اهل دامغان است. دکترای حقوق بین‌الملل عمومی دارد. زمانی هم در حزب توده بوده و طعم زندان را چشیده است. رؤیایی شعر حجم را رهبری می‌کند و بسیار اُستوار در پای پیچیدگی‌ها و ابهامش ایستاده است. رؤیایی حرف دارد برای ابداع شعری که آفریده است و این حرف زدن و سخت از آن دفاع کردن،از ویژگی ها و خصلت‌های اوست «شعر نو، شعر شکل و تشریفات است» (رؤیایی،۱۳۹۰:۱۸۸)... رؤیایی معتقد است «کار شعر، گفتن نیست، خلق یک قطعه است» (همان،۵۷).

«شعرهای دریایی» شعرهای سال‌های چهل تا چهل و چهار است و «لبریخته‌ها» حاصل سال‌های چهل‌وهشت به بعد است. به نقل از مظفّر رؤیایی در مقدّمهٔ کتاب «این شعرها خواننده‌های خودش را دارد ؛ یعنی دوست دارد فقط با دوستدارانش باشد و با آن‌ها ببالد» (رؤیایی،۱۳۹۰ :۴۵۹)...رؤیایی در ارائهٔ فُرم، بسیار مُصّر است و سمج... و حتّی اصرارش در دفاع از شعر حجم هم... و همیشه دست پُر است و مصمّم... آن هم در دفاع از شعری که بسیاری را در پیچ و خَم فهم خود سردرگُم کرده است. و در این زمینه؛ یعنی سرودن شعر حجم، قوی شده است و محکم به تعبیر پُل والری: «سیزیف با آن کار شاق پوچش لااقل عضلاتی قوی پیدا می‌کند» (هینچلیف، ۱۳۹۵ : ۵۷)؛ همانند کاری که رؤیایی با اصرار و مطالعه و علاقه در شعر حجم انجام داده است و این سماجت و یک‌دندگی برای پیدا کردن عضلات قوی در خوانش و کتابت شعر حجم قابل ستایش است... به تعبیر ویکتور اشکلوفسکی «بی‌شک برای لذّت بُردن از یک کلمهٔ فراذهنی، کلمه‌ای که هیچ معنایی ندارد، جنبهٔ تولید– آوایی زبان مهم است. شاید اغلب لذّت‌هایی که شعر به‌همراه می‌آورد به جنبهٔ تولیدی آن برمی‌گردد، به حرکت هماهنگ اندام‌های گفتار...» (تودوروف، ۱۳۸۵ :۴۱) و این هماهنگی اندام‌های گفتار در این قطعات وجود دارد... همچنین تبلور حرکت در این قطعه.

«سوی صدای تو در سپیده دمِ مرغ/ دشت را دانشِ آهو/ ترکیب قدم/ و غبار روی بال

ثقل حضور دنیا/ در هوا» (رؤیایی، (لبریخته ها)، ۱۳۹۰ :۴۸۵)

و هم‌آوایی و واج‌آرایی صامت «جیم» در این شعر که از مظاهر فُرمالیستی ست:

«از حضورِ تو جا، اینجا/ بی‌جاست/ هیهای تن، نور جهان، لمعانِ جان/ بی‌جا جهان» (همان،۴۸۷)

نمونه‌های فراوان دیگر که فقط نمایش فُرم و صورت است... و همین حضور «صورت» است که گاه شاعر را وامی‌دارد تغییراتی هم در فعل و یا حروف ایجاد نماید؛ مثلاً جابه‌جایی فعل «می‌گیرد» در شعر زیر و کاربُرد دیگرش در «ادامه می‌گیرد» که حسّ تازه‌ای دارد:

«آن‌جا که نشسته‌ای/ نشسته‌ای این‌جا/ این‌جا آن‌جاست/ وقتی که خط، حادثه می‌گیرد

و حادثه ادامه می‌گیرد / این‌جا را آن‌جا می‌گیرد/ عاشق در دریا می‌میرد» (همان،۴۷۰)

این نمایش را در جاهای دیگر هم داریم. جا به جایی حرف‌ها و فعل‌ها را... و قیدها را به‌جای اسم به‌کار بُردن... که به صورت و شکل شعر کمک فراوانی کرده است و حتّی به زیبایی فُرم آن، امّا به معنا نه... چون شعر در حوزه و قلمرو «صورت» متوقّف شده است، نمونه‌ای مثل:

«از تو سخن از به آرامی/ از تو سخن از به تو گفتن/ از تو سخن از به آزادی.

من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه‌ای از به آرامی...» (همان:۳۰۰ – ۲۹۹)

«به آرامی» در دستور «قید» است، ولی رؤیایی آن را «اسم» فرض کرده است و گاه فعل را به‌جای اسم می‌گذارد همانند:

«من/با گذر از دل تو می‌کردم/ من با سفر سیاه چشم تو زیباست/خواهم زیست» (همان،۳۰۰)

می‌بینیم که کاربُرد تازه‌ای از فعل، جمله و قید ارائه می‌کند.

و یا در «شعرهای دریایی» :

«با آب‌های آزاد/ آبِ مراقبت نشده/ آبِ به‌طور کلی» (همان:۳۴۷). درواقع کلمات متعلّق به زبان محاوره و زبان اداری وارد شعر می‌شود، مراقبت نشده است، به‌طور کلی از نگاه رؤیایی شکل و محتوا نمی‌توانند در یک قطعه توأمان اوج بگیرند چون نتیجهٔ اهمیّت دادن به یکی از این دو، فدا کردن آن دیگری است که البته پذیرفتنی نیست به نظر من... زیرا برخلاف نظر خودش همین رؤیایی ست که در این مجموعه دارد.

«من به دریا نیندیشیده‌ام/ فکرهای مرا/ دریا اندیشیده است» (رؤیایی:۳۱۳)

می‌بینیم که جدا از توجّه به‌صورت، مفهوم و معنای وسیع دریا شدن و بی‌کرانگی اندیشه نیز از قلم هوشیار شاعر، دور نمانده است. همچنین پرداختن به جریان فکر در قطعهٔ زیر که شکیل و منسجم است:

«در آسمان خسته درختان خسته‌تر/ خاموش مانده/ جلوهٔ تاریک خویش را/ اندیشه می‌کنند

شاید نسیم نوری؟/- شاید!/«ای اشتیاق گفتن!/ با این زمین گیج پیامی نمی‌رود

این جا دهان کیست که می‌سوزد از کلام؟ گوش کدام خسته تهی مانده از پیام

قلب کدام خام؟/از دور دست، باد تهیدست/ هذیان شاخه‌ها را:/ شاید غریو دوری؟/ شاید !» (همان،۳۵۱ –۳۵۰). درنظر داشته باشیم هم‌آوایی «خسته» با «خسته‌تر» را، همچنین «خسته» و «خاموش» و «خویش» را... نگاهی هم بیندازیم به «اندیشه» و «شاید» و «اشتیاق»... و از همه مهم‌تر، قافیه‌سازی «کلام» و «پیام» و «خام» را و یا «دوردست» با «تهی‌دست» را و باز از قلم نیندازیم «شاید نسیم نوری را؟ شاید». با «شاید غریو دوری؟ شاید» که توانسته است تعادل ریتم را در ایجاد فُرم و به‌وجود آوردن این شعر، حفظ کند. شعری که سرشار از حرف و پیام و «گفتن» است و لبریز از نماد: آسمان (اجتماع)، درختان خسته (مبارزان منزوی)، خاموش (خفگی، خفقان)، نسیم (آزادی)، زمین گیج (اجتماع آشفته)، کلام (حرف، فریاد)، باد (جُنبش، آگاهی) شاخه (جُنبش)، غریو دور (فریادی آشنا)... غوطه‌ور شدن در «تاریکی» به اُمید نسیمی که با خود نور بیاورد، اُمید و رهایی را بیاورد! اشتیاق گفتن را، پیام را دهان‌هایی که تشنهٔ گفتن و فریاد هستند و می‌سوزند از تراکم واژه‌هایی که تلنبار شده‌اند و نوید فریادی از دوردست که شاخه‌ها را، این درختان خمود و در خود فرورفته را بیدار کند و درنهایت این چنین پیام شگفتی: «این‌جا دهان کیست که می‌سوزد از کلام؟» (همان) رؤیایی یک صورت‌گراست و اگر می‌گوید که «هیچ مضمونی در ادبیّات، تازه نیست» (رؤیایی،۱۳۹۰ :۱۸۵) با زیرکی می‌خواهد گوشزد کند که شکل و صورت است که مضمون را بازآفرینی می‌کند و دست آخر، دست به آفرینش هنر می‌زند. رؤیایی از معنا و جریان‌های اجتماعی و ارسال پیام و البته به‌صورت بسیار نمادین! غافل نبوده است:

«چه شاخسار سبزی روی زبان توست/ وقتی نسیم سردِ دهان‌های سرخ/ با شاخسار سبزِ تو در بازی است

با شاخسارِ سردِ دیگر/به بازی نسیم برمی‌خیزند/ و میوه‌های سرخِ زبان تو/ در بازی‌های باد که می‌اُفتند...»

(رؤیایی، ۱۳۹۰ :۶۶۶ – ۶۶۵)

وقتی از حرف‌های سبز بر زبان‌ها سخن می‌گوید، از دهان‌های سرخ پُر از فریاد و میوه‌های سُرخ زبان که چیزی جُز درد و فغان نیست. شاخسار سبز نماد (کلام حق، سخن آزادی)، دهان‌های سُرخ نماد (افراد مبارز، فریاد)، میوه‌های سُرخ زبان نماد (فریاد، سخن حق)، باد نماد (حرکت، جُنبش‌های اجتماعی)

و یا این یکی:

«خون در تمام آینه‌ها جاری بود.../ و بر عبور/ حاشیه‌ای از خون/ می‌دوختند

و گوشت‌های ساطوری/ بر نیمکت‌های عذاب/پیغام می‌نوشتند

در خواب راهروهای میله‌ای/ و از قصر خون منجمد سرهایی

که خوابشان را/ شب‌ها، میان موهاشان پرت می‌کردند/ قفل و قلّاده می‌رُست

ما روی وحشتی درهم کوفته/ خم شده بودیم/ و روز روی سایهٔ خود شب‌ترینِ شب‌ها بود»

(همان:۴۲۱ – ۴۲۰)

این شعر، ترس‌آور است و هشیارکننده! پیغام گوشت‌های ساطوری بر نیمکت‌های عذاب! خواب راهروهای میله‌ای! رُستن قفل و قلّاده! وحشتِ درهم کوبیده شده و ظهور دلخراش شب‌ترین شبها. همه‌چیز در «تاریکی» این شعر، «روشن» است!

یدالله رؤیایی معتقد است: «کیفیّت تکوینی شعر از طریق فُرم آغاز می‌شود و سپس محتوا تولّد می‌یابد تا بدان زندگی و تکامل بخشد» (رؤیایی،۱۳۹۰ :۱۸۵). از نگاه رؤیایی «این همه اعتنا به فُرم برای آن است که آبرویی به محتوا داده شود» (همان،۱۸۵). هدف شعر امروز به گفتهٔ رؤیایی فراموش کردن محتوا نیست. رؤیایی فُرم و صورت را این‌گونه شرح می‌دهد: «تکیه من بر فُرم به خاطر بیهوده انگاشتن فکر، خفه کردن حرف و گُریز از ارتباط نیست، بلکه برعکس، فُرم در کار من همه این‌ها است: نجات فکر از قبح تکرار، نفس کشیدن حرف در فضایی که خود آن حرف است» (رؤیایی،۱۳۵۷ :۳).

٤. آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی چیزهایی را که بر اثر عادت، سعی در ندیدن آن‌ها داشته‌ایم دوباره برای ما قابل لمس و قابل دیدن می‌نماید و باعث می‌شود لذّت و هیجان مضاعفی از حضور آن‌ها ببریم. خالق کلمه کسی است که زیبایی خلق می‌کند. کلمات را جمال آلوده کند به شکلی؛ آشنایی‌زدایی «شگردی برای عادت‌شکنی هنریست، به‌منظور جلب توجّه و طولانی‌کردن فرایند ادراک و افزایش التذاذ هنری و یک نوع هنجارگریزی زبانی است» (شریفی ولدانی، رستمی جونقانی، ۱۳۹۵ :۱۴۵). می‌توان گفت آشنایی‌زدایی، انتظار خلق کردن است. «هر نوع تغییری که در حوزه وظایفِ هنرسازه‌ها ایجاد شود عملاً آشنایی‌زدایی حاصل خواهد شد» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۶ :۹۶)

کاربُرد استعاره در آشنایی‌زدایی طول لذّت بُردن از شعر را گسترش می‌دهد. «ویکتور اشکلوفسکی» جذّاب‌ترین مفاهیم خود را آشنایی‌زدایی؛ یعنی همان غریبه کردن می‌نامد. در واقع «آشنایی‌زدایی واکنش ما را در مقابل جهان تغییر می‌دهد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴ :۵۰). از اصطلاحات پُربسامد نظریّهٔ فُرمالیسم هنجارگریزیست و هدف از هنجارگریزی، خلق است که اثر را ماندگار می‌کند.

۵. مظاهر فُرمالیستی در شعر یدالله رؤیایی و همای و همایون جلایری

از نمودهای فُرمالیستی بارز که در برجسته‌کردن شعر یدالله رؤیایی در مجموعه‌های «شعرهای دریایی» و «لبریخته‌ها» و برخی مجموعه‌های دیگر به چشم می‌خورد عبارت است از هنجارگریزی که در ادامه به انواع آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۵/۱. هنجارگریزی نوشتاری

«با آب‌های منع

آب قرق

آب مقاطعه

نجوا» (رؤیایی، شعرهای دریایی، ۱۳۹۰ :۳۴۶).

شاعر «آب مقاطعه»؛ یعنی بُریدن و جداکردن را به این شکل نوشتاری آب مقاطعه؛ یعنی جدا کردن و با فاصله نوشتن «آب» از «مقاطعه» را به تصویر کشیده است.

و یا:

«با گیسوان سرشار هزار برگ

بر آب‌های غلطان می‌غلطید

اندام او شکسته

شکسته

شکن

شکن» (همان،۳۵۵).

شاعر، حالت غلتیدن و شکستن و شکنندگی را به این شکل نوشتاری و پلّه‌ای تا حدودی به تصویر کشیده است.

و یا:

«دریای عاشقان غریق

سربازهای مغروق

دریای بردگان مفقود

دریا

ی

غرق» (همان،۳۷۶).

شاعر، حرف از غریق می‌زند از سربازهایی که غرق شده‌اند و از دریا می‌گوید و بردگانی که مفقود شده‌اند و این حالت «غرق شدن» را با شکل فُرمالیستی و هنجارگریزی نوشتاری به‌خوبی نشان می‌دهد به این شکل:

دریا

ی

غرق

و می‌بینیم که حرف «ی» حالت مدوّر و گودال مانندی دارد که شاعر به این شیوه غرق شدن را به نمایش می‌گذارد.

و یا:

«در گوشت ماه/ خون مثل برج هایی از چرم/ پرچم شده بود/ مثل شکل چهار(۴)» (همان،۴۴۳)

شاعر در این جا با آوردن حرف عددی چهار؛ یعنی به این شکل: ۴ شکل پرچم را به تصویر کشیده است. همچنین اگر دقّت کنیم عدد ۴ از یک الف (ا) و یک نیم‌دایره در نوک آن (c) تشکیل شده است که تداعی‌کنندهٔ هلال ماه است. و یا:

«در جوی روان روان کردی/ ناگاه تمام سنگی‌ات در من» (رؤیایی، لبریخته‌ها،۱۳۹۰ :۶۲۱)

شاعر با استفاده از ایهام واژهٔ «روان» معنای دوم واژه را که به معنای روانه کردن و حرکت کردن است، درنظر می‌گیرد و به این وسیله آشنایی‌زدایی می‌کند و با فاصله و از هم جدا کردن واژه‌های «روان» از یکدیگر عمل روانه کردن و حرکت را به شکل هنجارگریزی نوشتاری به نمایش می‌گذارد.

۵/۲. هنجارگریزی معنایی

هنجارگریزی معنایی که می‌تواند از رهگذر تشبیه، استعاره، متناقض‌نما (پارادوکس)، حس‌آمیزی، تشخیص، ایهام، کنایه، آفرینش تصاویر و ایماژهای تازه و آفرینش ترکیب‌های تازه... اتّفاق بیفتد.

هنجارگریزی از رهگذر تشبیه: «در آن شب‌ها که نوشد زندگی زهر ستم از جام ظُلمت» (رؤیایی، اتودها،۱۳۹۰ :۲۳۱). تشبیه ظُلمت به جام

«که در نهایت چشمش کبوتر دل من» (همان، از دوستت دارم،۱۳۹۰ :۲۶۸). تشبیه دل به کبوتر

«بر اسب‌های عاج می‌رانندم (همان، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ : ۴۷۷) تشبیه عاج به اسب

«پیمانه‌های نور صدایم کرد» (همان،۶۶۷) تشبیه نور به پیمانه.

هنجارگریزی از رهگذر استعاره: «و چشم/میان نام تو/-تالار برگ-/فضای فاجعه است» (همان، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۲۶۵)

تالار برگ استعاره از درخت.

«پرواز دور زورق صد آهنگ» (همان،۲۶۹)؛ زورق استعاره از پرنده.

«تمام راه/ هجوم طول/ رکاب‌ها به قلعه می‌ریزند» (همان، شعرهای دریایی، ۱۳۹۰ :۴۷۸)

«رکاب‌ها» استعاره از سواران... مجاز هم می‌تواند باشد. مجاز جُز از کُل... جُز را بیاوریم و ارادهٔ کُل نماییم.

و استعاره در مفاهیم اروتیک از این نوع:

«آه ای فرونشاندن جسم/ حکومت بی‌تسکین/ ای پاسخ تمام اشکال اضطراب!» (همان،۳۰۱)

«حکومت بی‌تسکین»، «فرو نشاندن جسم» و «اشکال اضطراب» آشنایی زدایی و استعاره از شهوت.

«و ماه، ماه تصرّف شده/از انتهای تهیگاه تو تولّد دنیا را/بشارت می‌داد» (همان). «ماه تصرّف شده» مادینگی.

«سلام/ حرارات چسبنده» (همان). حرارات چسبنده» استعاره از میل شدید جنسی.

«ماه برهنه حاشیهٔ شن گریست/ و مایع حیات مرا بُرد» (همان،۳۰۳). «ماه برهنه» استعاره از زن.

«مرا به ظلمت پروانهٔ سیاه/ مرا به حرص گُل گوشتخوار/ به ضلع و قاعده، به انتهای قنات

مرا به مادگی‌ات/ دعوت کن... در این محیط چنگکی بی‌رحم» (همان،۳۰۵)

«ظلمت پروانهٔ سیاه»، «گُل گوشتخوار»، «انتهای قنات»، «مادگی‌ات»، «محیط چنگکی بی‌رحم»

همگی استعاره از تناسلی زنانه است.

پرداختن به مفاهیم اروتیک در ادبیّات، جُزِ خطوط قرمزی محسوب می‌شود که نباید به آن پرداخت! ولی با این تصاویرِ بکر و آوردن استعاره‌های ناب و شگفتی‌هایی که یدالله رؤیایی به آن دست یافته است نمی‌توان به آن‌ها اشاره نکرد. «مرتضی رزّاق‌پور در مقالهٔ «استعاره و مفاهیم اروتیک در شعر خواجوی کرمانی» به این مهم پرداخته است. وی با آوردن نقل قولی از «ترنس هاوکس» استعاره را این‌گونه تعریف می‌کند. «استعاره فرایندی زبانی است که در آن جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر منتقل می‌شود؛ به‌نحوی‌که از شیء دوم به گونه‌ای سخن گفته می‌شود که گویی شیء اول است» (رزّاق‌پور، ۱۳۷۰ :۴).

در ادامه نمونه‌هایی می‌آوریم از شعر اروتیک خواجو در مقالهٔ مذکور، چیزی شبیه کاری که یدالله رؤیایی با شیوه‌های فُرمالیستی خود در شعر حجم انجام می‌دهد.

شرمگاه:

الف- باغ در بسته و پُر از میوه: بیت زیر دربارۀ وصال همای و همایون است و اوّلین‌بار در همین منظومه به‌کار رفته است: «پُر از میوه یک باغ در بسته یافت/ به بوی بهی سوی سیبش شتافت»

(خواجوی کرمانی به نقل از رزّاق‌پور، ۱۳۷۰ :۱۱).

تصویر ۱. نگاره عروسی همای و همایون، اثر جنید. دوره آل‌جلایر. منبع: (آژند: ۱۳۸۴).

«باغ در بسته» و «سیب» استعاره از شرمگاه... «بهی» ایهام دارد، هم به معنای میوۀ «به» و هم به معنای بهتر.

ب- سیب: این استعاره نخستین‌بار در همین منظومه آمده است. رجوع شود به بیت بالا.

پ- گلبرگ: این استعاره اوّلین‌بار در همین منظومه آمده است. در وصف وصال همای و همایون:

«نرسته ز گلبرگ او نوک خار/ نیفتاده بر گنج او چشم مار» (همان)

«گلبرگ» و «گنج» استعاره از تناسلی زنانه، «خار» و «مار» استعاره از تناسلی مردانه.

هنجارگریزی از رهگذر تصاویر متناقض‌نما، (پارادوکس): «با نَمی از خشکسار لوت درونم» (رؤیایی، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۲۸۸)

«نَمی از خشکسار» تصویری متناقض نماست... نَم با خُشکی ضدّ و نقیض است

«که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت» (همان، شعرهای دریایی، ۱۳۹۰ :۳۱۷)

«شعله های دریا» یک تصویر پارادوکسیکال است. شعله و دریا ضدّ و نقیض است

«دریای خشم و آرام/ با دوزخ و بهشت بهم ریخته» (همان،۳۷۹)

فضا، فضای پارادوکسی است (حضور بهشت و دوزخ)، که یک ترکیب پارادوکسیکال و متناقض‌نماست، دریای خشم و آرام هم تصویری متناقض نماست، ضدّ و نقیض با هم.

«و در این باریکی/ کسی به چاه تو می‌اُفتد/ کسی به چاه تو بالا می‌اُفتد» (همان، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ :۴۹۶)

«بالا می‌اُفتد» یک فضای ضدّ و نقیض است. متناقض‌نماست. بالا، پایین، پارادوکسیکال است

«خاموش از سؤالم و شکلِ لغت دراز» (همان،۶۱۶). «خاموش از سؤال» یک تصویر پارادوکسیکال است

هنجارگریزی از رهگذر حس‌آمیزی: «من از رطوبت سبز نگاه او دیدم» (رؤیایی، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۲۶۸)

«رطوبت سبز» ترکیب دو حسّ رطوبت (لامسه)، با سبز (بینایی)

«از تابش اشعهٔ نمناک» (همان،۲۷۱)؛ «اشعهٔ نمناک» آمیختن دو حسّ اشعه (بینایی)، با نمناک (لامسه)

«و ساقه پیغامی سبز برای نور است» (همان،۲۹۵)؛ «پیغامی سبز» ترکیب دو حسّ پیغام (شنیداری)، با سبز(بینایی)

«بوی گیاه و مرتع رنگین» (همان،شعرهای دریایی، ۱۳۹۰ :۳۲۱).

«مرتع رنگین» ترکیب دو حسّ مرتع (لامسه)، با رنگین (بینایی)

هنجارگریزی از رهگذر تشخیص: «نشاط گوشت/ بازی خنجر/ خنجربازان تن را به ترس ریختند و ترس، تن را آماده می‌کند» (رؤیایی، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ :۵۵۳).

شخصیّت‌بخشی به «گوشت» که نشاط دارد. شخصیّت‌بخشی به «خنجر» که بازی می‌کند.

شخصیّت‌بخشی به «ترس» که تن را آماده می‌کند. آماده می‌کند مجاز عقلی برای ترس

هنجارگریزی از رهگذر ایهام: «ناچار در هوای او هر چیز/ مثل هوا زیبا می‌گردد» (همان :۴۷۱).

«هوا» ایهام دارد. یک بار به معنای هوس، میل... و دیگر بار به معنای اتمسفر، هوا

«از بارِ عصرهای عسل سَر که می‌رسند» (همان،۵۰۱)؛ «می‌رسند» ایهام دارد. یک بار به معنای فعل می‌رسند

و دیگر بار به معنای قوام می‌آیند، پُخته می‌شوند، رسیدن سرکه، شراب

«وقتی که ورود نور را دریا کف می‌زد/جایی دیگر/ تشنه‌ای از رودی سیلی می‌خورد/ و سُرخ می‌شد

سیمای صخره از معانی درهم» (همان،۶۱۵)؛ «کف می‌زد» ایهام دارد. یک‌بار به معنای دست زدن به خاطر ورود نور، دیگر بار به معنای ایجاد کف و حباب بر روی آب از هیجان.

«سُرخ می‌شد» ایهام دارد. یک‌بار به معنای قرمز شدن از خوردن سیلی بر صورت، دیگر بار به معنای متحیّر و منگ شدن چهره از خجالت، از نفهمیدن معانی درهم.

هنجارگریزی از رهگذر کنایه: «باد است یا که زندگی باد است» (رؤیایی، شعرهای دریایی،۱۳۹۰ :۳۲۹)؛ «زندگی باد است»؛ کنایه از بیهودگی.

«از هوای تو سر بُریدم و رفتم» (همان، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ :۴۷۴)

«سر بُریدم»؛ یعنی قطع اُمید کردم، کنایه از بی‌خیال شدن... قید کسی را زدن

«در حجره از فراغت و ناز/ پرده بر انداخت» (همان،۵۷۰)؛ «پرده بر انداخت» کنایه از فاش کردن، آشکار نمودن

هنجارگریزی از رهگذر آفرینش تصاویر و ایماژهای تازه: «در شیب سپید آن جا / وقتی که ورود نور را دریا کف می‌زد

جایی دیگر/ تشنه‌ای از رودی سیلی می‌خورد/ و سُرخ می‌شد/ سیمای صخره از معانی درهم» (همان:۶۱۵).

ایماژ بکر و تازهٔ وارد شدن نور و دست زدن دریا به خاطر این وارد شدن. و هم چنین در محلی دیگر رود به دیگری سیلی می‌زند که مانع دیدن نباش و خلق تصویر زیبا و شاعرانهٔ سُرخ شدن صورت صخره از خجالت و نفهمیدن معانی درهم... و توجّه به این مهم که در این‌جا «تشنه» سیلی می‌خورد، ولی شاعر با ترفندی هنرمندانه «سُرخ می شود» را بلافاصله می آورد که مخاطب احساس کند سیلی را صخره می‌خورد!

هنجارگریزی از رهگذر آفرینش ترکیب‌های تازه: «اشتیاق تب‌آلود بام‌های بلند» (رؤیایی، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۲۶۸).

«لهجه‌های مبهم گرداب» (رؤیایی، شعرهای دریایی،۱۳۹۰ :۳۳۳)، «میزهای مفرغی دریا» (همان،۳۳۴)؛

«گیسوان سرشار هزار برگ» (همان،۳۵۵)، «خواب جاری خندق‌های آب» (همان،۳۸۱).

«افسانهٔ هزار تکّهٔ نگاه»(همان،۵۰۷).

۵/۳. هنجارگریزی واژگانی

«سر برون آورده خشم آگین و عصیانکار» (رؤیایی، اتودها،۱۳۹۰ :۲۲۶)؛ عصیانکار.

آژنگ ایّامی خاکسترگون» (همان،۲۲۸) آژنگ... «او می‌بیند خود را با بانگی طعن آزار» (همان) طعن آزار.

خواهم ای آیینهٔ قلب فلک، ای ماه کاو شکار!» (همان،۲۳۳) کاو شکار... کاونده و کنجکاو شکار.

«خشکسار اشتیاقت را نهال وعده می کاری؟» (رؤیایی، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۲۷۹)؛ خشکسار.

«دریا/ ای پیر دیرسال» (رؤیایی، شعرهای دریایی، ۱۳۹۰ :۳۲۵)؛ دیرسال.

«از روستای نزدیک/ عطر قصیل و رنگ ریحان» (همان،۳۳۰)؛ عطر قصیل.

هنجارگریزی از رهگذر کاربُرد واژه‌های محاوره‌ای: «می‌چلاندم در میان دست‌ها تا هیچ گردد» (رؤیایی، اتودها،۱۳۹۰ :۲۲۶)؛ می‌چلاندم؛ یعنی (فشار دادن).

«میان چاره و ناچاری حیرانم می‌گذارند» (رؤیایی، لبریخته‌ها،۱۳۹۰ :۵۲۶)؛ چاره و ناچاری.

«و ابتدا به پوکی تن می‌کند» (همان،۶۳۶)؛ پوکی.

هنجارگریزی سبکی: «صدایت/سرگردان صدام/ گلوت خانهٔ صداهام/ که می‌پرد با /صدات» (همان :۵۰۶)

شاعر، ابتدا از زبان معیار استفاده کرده «صدایت»، سپس از سبک محاوره بهره بُرده است.

«صدام» به جای صدایم، «گلوت»، به جای گلویت، «صداهام»، به جای صداهایم، «صدات»، به جای صدایت و شعر دارای دو زبان رسمی (معیار) و زبان محاوره (روزمرّه) و غیررسمی ست.

هنجارگریزی نحوی: «ما دل سپرده باز به رؤیای تنبلی» (رؤیایی، شعرهای دریایی،۱۳۹۰ :۳۲۴)

به‌هم ریختن ارکان جمله... ما به رؤیای تنبلی دل سپرده (بودیم).

«بار دگر به سوی تو خواهم گشود بال» (همان،۳۲۵). بار دیگر به سوی تو بال خواهم گشود.

«تا صبح روشن آورمت باز ارمغان» (همان،۳۲۶)؛ به‌هم ریختگی ارکان.

هنجارگریزی از رهگذر تقدّم فعل در آغاز شعر: «روییده بود رقص علامت‌ها» (رؤیایی، از دوستت دارم،۱۳۹۰ :۲۷۰).

«مانده‌ست ته‌نشینی از روزهای تار» (همان،۲۹۶)، «شدند آتش و دود» (همان، شعرهای دریایی،۱۳۹۰ :۳۱۷)

هنجارگریزی از رهگذر برجسته‌سازی با فعل: «با غم خاک/ گاهی سرم به ماه می‌ماند» (رؤیایی، (لبریخته‌ها،۱۳۹۰ :۴۸۰).

شاعر با فعل «می‌ماند» به جای «می‌رسد» برجسته‌سازی کرده است تا توجّه مخاطب را جلب کند.

«آن گاه/ مزرعه بگذاشتم» (همان،۴۸۲).

با فعل «بگذاشتم» به جای «رها کردم» برجسته سازی کرده است تا توجّه مخاطب را جلب کند.

«تا صبح، پلک مرا که می‌گذری» (همان،۴۸۸).

برجسته‌سازی با فعل «می‌گذری» به جای «می‌گذاری» و یا هر فعل دیگر.

هنجارگریزی از رهگذر کاربُرد «ب» بر سر فعل: «وز جذبهٔ نعل‌های ریخته بگذشتم» (رؤیایی، لبریخته‌ها،۱۳۹۰ :۴۸۲)؛ بگذشتم.

آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی‌های دستوری:

کاربُرد قید به جای اسم: «ای صخره‌های لغزان/ ای لغزان/ من را ببر» (رؤیایی، شعرهای دریایی،۱۳۹۰ :۳۸۴).

ای لغزان، «لغزان» قید است به‌جای صخره به‌کار رفته و مورد خطاب با حرف ندای «ای» قرار گرفته است

«همیشهٔ دنیا را/ سُرخ از همیشه من می‌کند» (همان،۴۶۹)؛ «همیشه» قید است به‌جای اسم به‌کار رفته است.

«وقت بزرگ، ملال از که دارد» (همان،۵۴۵)؛ «وقت» قید است به‌جای اسم.

کاربُرد فعل به جای اسم: «نه می‌گریزم می‌خواهم/ نه می‌توانم بگریزم» (رؤیایی، لبریخته‌ها،۱۳۹۰ :۴۷۱)؛

فعل «می‌گریزم» به‌جای اسم به‌کار رفته است.

ساختن صفت‌های تازه و بکر: «یک‌بار از خلیج مجروح فارس» (رؤیایی، شعرهای دریایی،۱۳۹۰ :۳۷۷)؛ صفت «مجروح» برای خلیج.

«مرگ در آب‌های جنایی» (همان،۳۷۸)؛ صفت «جنایی» برای آب.

«سُرخ مکرّر از همیشهٔ من می‌شود» (همان، لبریخته‌ها،۱۳۹۰ :۴۶۹)؛ صفت «مکرّر» برای سُرخ.

«لغت‌های زیبا، مسافران مجهول» (همان،۴۹۰)؛ صفت «زیبا» برای لغت، صفت «مجهول» برای مسافران.

«و دست در فضای خالی از پَر» (همان،۵۱۵)؛ صفت «خالی از پَر» برای فضا.

معطوف کردن کلماتی که هم‌پایه و هم‌جنس نیستند: «تمام ذهن من از نور و نسترن سرشار» (رؤیایی، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۲۶۸). معطوف نور و نسترن که هم‌پایه نیستند.

«نسیم بوسه و پلک تو و پرندهٔ باد» (همان، شعرهای دریایی،۱۳۹۰ :۳۱۷). معطوف نسیم، پلک با پرنده.

«مرغ و نسیم، زندگی نقره و گیاه» (همان،۳۲۸)؛ معطوف مرغ با نسیم و نقره با گیاه.

«از سرزمین عطر و علف/ و عهدنامه و منشور» (همان،۳۸۰)؛ عطر با علف و عهدنامه و منشور.

«بین هوا و کویر و لُکنت حس» (همان، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ :۶۳۹). هوا، کویر با لُکنت.

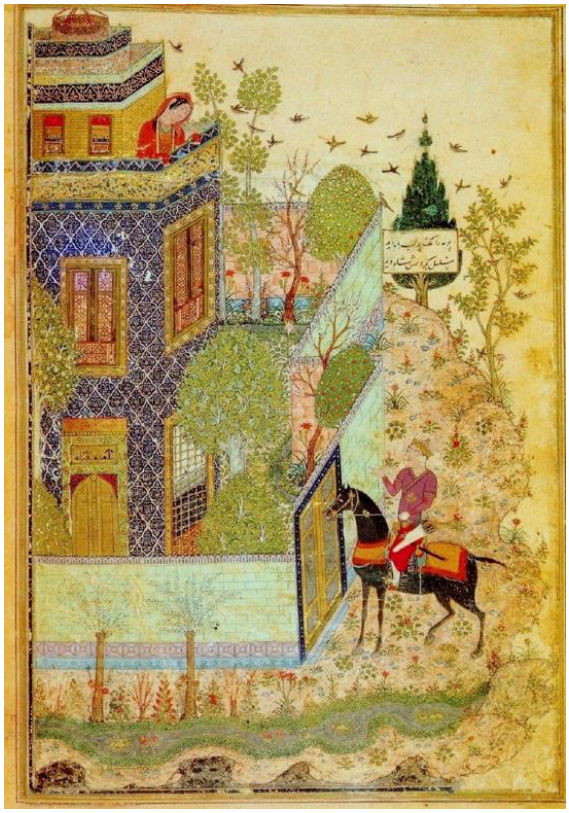
هنجارگریزی آوایی: «سر نهی، شرمین و خجلت‌بار و اشک‌آلود در چاه سیاه چشم شب بر بالش نازت» (رؤیایی، اتودها ،۱۳۹۰ :۲۳۳)؛ شرمین به‌جای شرمگین.

«پیرامن جان می‌سپرد آهوی یادش» (همان ، ۲۳۵)؛ پیرامن به‌جای پیرامون.

«در تنم جوبار گرم خواب را» (همان، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۲۷۳). جوبار به‌جای جویبار.

طبیعت‌گرایی و مراعات‌النظیر از مظاهر آشنایی‌زدایی: «در آب‌های نزدیک/ بوی گیاه و مرتع رنگین/ از هوش می‌برد رمهٔ گوسفند را» (رؤیایی، شعرهای دریایی،۱۳۹۰ :۳۲۱). آب، گیاه، مرتع، رمهٔ گوسفند، از مظاهر طبیعت. مراعات‌النظیر هم دارند.

در نسخهٔ مصور همای و همایون نیز طبیعت‌گرایی و حس‌آمیزی دیده می‌شود. تصویر شماره ۲ نمونه‌ای از این مورد است.



تصویر۲. دیدار همای و همایون، دیوان خواجوی کرمانی. اثر جنید. دوره آل‌جلایر. منبع(آژند: ۱۳۸۴)

آشنایی‌زدایی با تصاویر سوررئالیستی: «به روی شیشهٔ تار/ملال پرده شکست/و از حقیقت اشیا بوی شک برخاست/ و با حقیقت اشیا بوی او پیوست» (رؤیایی، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۲۶۸). ابتدا از واقعیت شیشه‌های تار شروع می‌شود و بعد شاعر وارد فضای تجریدی ملال پرده و برخاستن بوی شک و...؛ یعنی وارد فضای فراواقعی می‌گردد.

آشنایی زدایی با موسیقی شعر: یکی از عوامل موسیقی شعر تکرار واژه‌ها، جمله‌ها و حتّی افعال است که به دنبال هم می‌آیند و موسیقی شعر را افزایش می‌دهند:

«در چشمی باز/ چشم دیگر باز می‌روید/ و در چشمی، باز/ چشم ِباز دیگر می‌روید.

و باز در چشمی/ چشمِ دیگر می‌روید» (رؤیایی، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ :۴۶۵).

تکرار «چشم» و «باز» که جادوگری می‌کنند با هم.

و: «زیرا زیر/ زیرِ زیر، از زیر/ زیر کشتی‌ها هواهای کشتی/ با ستاره‌های خزنده در خزه و موج

بالابال/بالای بالا، در بالا/ بالای بال‌ها قشرهای خاکِ مرطوب» (همان،۴۹۴)

تکرار واژه‌های «زیر» و «زیرا» و «بالا» و «بال» و واج‌آرایی سین و شین و خ و...

هنجارگریزی از رهگذر واج‌آرایی: «سر نهی، شرمین و خجلت‌بار و اشک‌آلود در چاه سیاه چشم شب بر بالش نازت» (رؤیایی، اتودها، ۱۳۹۰ :۲۳۳).

واج‌آرایی با مصوّت بلند «آ» و صامت‌های «س، ش، ن، چ».

«و اوست دوست/وقتی هوا مجسّمه‌ای از اوست» (همان،۴۷۳). واج‌آرایی با صامت «س، و» و مصوّت بلند «او»

«رازِ درازِ دیوار.../ سیمای رازواری از دیوار را/ آوار می‌کند؟» (همان،۵۱۰).

واج‌آرایی با مصوّت بلند «آ» و صامت‌های «ر، ز، و»...

«جای جنون جهان کجاست» (همان،۵۱۸). واج‌آرایی با صامت «ج» و مصوّت بلند «آ»...

آشنایی زدایی با زبان پیچیده و مبهم: گاه شاعر به دنبال کلماتی ناآشناست که با این کار آشنایی‌زدایی کند. ابهام در ساختار زبان و تصاویر از شِگردهای یدالله رؤیایی است.

«صعود مرگ‌خواهانه/ رگ عبور، رگ بن‌بست/ فشار تودهٔ تخدیری/ تجسّد نفس، تشنّج ابریشم

گسیختن از چارچوب، ریختن از آه/ رهایی فرو رونده» (رؤیایی، از دوستت دارم، ۱۳۹۰ :۳۰۴).

که تمامی این تصاویر میل شدید جنسی در یک هم‌آغوشی را به شکلی مبهم، پیچیده به تصویر می‌کِشد تا مخاطب از باز کردن این گره و درک آن، نهایت لذّت فکری را ببرد.

عنصر غالب در اشعار: عنصر غالب یا عنصر مسلّط، کلید بوطیقای فُرمالیستی است. عنصر غالب، عنصری زبانی و تکراریست که معمولاً به‌صورت یک نماد یا اصطلاح و حتّی مصراعی مکرر در سطح ساختار شعر پدیدار می‌شود.

در شعر رؤیایی صدا،آب، فاصله، باد، بال، چرخ، عریان و... جُزِ عنصرهای غالب هستند.

صدا

«صداهایم می‌برَند/ در صداهای دیگر جهان/ و صداهای ...» (همان، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ :۵۱۹).

هنجارگریزی با گرایش به نثر و شکستن وزن عروضی: یدالله رویایی سعی دارد فضایی تازه را در شعر ایجاد نماید... وی وزن و قافیه را به شکل سنّتی نمی‌پذیرد. وی با جابه‌جایی افعال و مکث‌های کوتاه، تلاش دارد آهنگ شعر را آن‌گونه که می‌خواهد هدایت کند و به این شکل، دست به هنجارگریزی می‌زند و نثر را به شعر تبدیل می‌نماید. (برای جلوگیری از اطناب مقاله به نمونهٔ زیر مراجعه نمایید با شروع: «با این شتاب عمر چه باید کرد؟» (رؤیایی، از دوستت دارم،۱۳۹۰ :۲۹۷ – ۲۹۶). که می‌بینیم این شعر درواقع نثر است، امّا رؤیایی با نوع چینش و زیر هم چیدن واژه‌ها و ایجاد مکث‌ها و توقّف‌های شاعرانه، خصوصاً حضور «با لحظه‌های شاد» که هارمونی خاص خود را دارد و آوردن «تنها برای ما» در ادامهٔ نثر، همچنین تقدّم فعل را درنظر گرفتن که نثر را برجسته می‌کند و شکل شعر به آن می‌دهد «مانده‌ست ته‌نشینی از روزهای تار» و همچنین ایجاد موسیقی با تکرار «با دُرد تلخ بادهٔ ناسازگار» نثر را به شعر تبدیل می‌کند.

آغاز ناگهانی و پایان ناتمام در شعر: این شیوه از شِگردهای فُرمالیستی است که رؤیایی به‌کار می‌گیرد و باعث غافلگیری مخاطب می‌شود. حرف ربط «زیرا» زمانی به‌کار می‌رود که باید جملهٔ قبل از خود را به جملهٔ بعد پیوند دهد، امّا در این جا شاعر برای آشنایی‌زدایی در شعر، جمله و مصراع اوّل را نمی‌آورد و با پنهان کردن آن باعث هیجان و غافل کردن مخاطب می‌شود، همچنین آوردن امّا و ...:

آغاز ناگهانی

«زیرا در آسمان/ شیرازهٔ ...» (رؤیایی، دلتنگی‌ها،۱۳۹۰ :۴۰۰).

«امّا نه برای تو/ بسیار...» (همان، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ :۵۲۲)

«امّا» زمانی به‌کار می‌رود که جملاتی قبل از آن آمده باشد.

پایان ناگهانی و تعلیق

«درختی با شاخه‌های دیوانه/ ... اخلاق حمایت گُل در باغ» (رؤیایی، لبریخته‌ها، ۱۳۹۰ :۵۲۰) که شعر، ناگهان به صورت تعلیق در می آید و ناتمام، تمام می‌شود.

نمادها و نشانه هایی دیگر در اشعار مخالف‌خوان(یدالله رؤیایی)

ماهیّت شعر یدالله رؤیایی مفهوم‌گرایی و اندیشه محوری نیست، امّا از پیام هم غافل نمی‌شود:

«هر شام، هر سحر، به سراپردهٔ حیات/ بینم سیاه را که ببلعد سپیدها:

این پای نعمت است که کوبیده مغز فقر/ این چنگ ظلمت است که یازد به شیدها» (رؤیایی، بر جادّه‌های تهی،۱۳۹۰ :۲۰). فقر و ظلم و خفقان را به تصویر کشیده است. سیاه (ظالمان)، سپیدها (مردم) را می‌بلعد و «تاریکی» به خورشیدها (شیدها) حمله‌ور می‌شود:

«در آن شب‌ها که نوشد زندگی زهر ستم از جام ظُلمت» (رؤیایی، اتودها،۱۳۹۰ :۲۳۱).

نمادها: شب (خفقان)، ظُلمت (اختناق).

«کوچه اُفتاده ست خاموش/ بر سرش دست نوازشکار فقر، آرام می مالد/در دل، امّا فقر گویی کرده استفراغ»

(همان،۲۳۸ – ۲۳۷). شرح فقر... نمادها: کوچه (جامعه)، خاموش (خفقان)...

«هی به خود بسیار گفته : «شب نمی‌پاید !» (همان، از دوستت دارم ،۱۳۹۰ :۲۸۰). نمادها: شب (اختناق)

درخت تنهایی را می‌داند/ و صداها را به نام می‌خواند/ جنگل جامعه‌ای اسیر است...» (همان،۲۹۴).

نمادها: درخت (انسان)، تنهایی (بی‌کسی)، صدا (فریاد)، جنگل (اجتماع)، اسیر (محبوس).

«دریا، گسترده تر/ در شب تنگم، که غریویش نیست/ آه اگر شعله ای از هر کنار! » (همان، شعرهای دریایی،۱۳۹۰: ۳۴۳).

نمادها: دریا (اجتماع)، شب (خفقان)، غریو (فریاد)، شعله (آگاهی).

«در زیر آب، ماهی هشیار/ از ماهی جوان دگر پُرسید» (همان،۳۲۹ -۳۲۸). ماهی هشیار (مبارز).

«ای دوست، بازگرد/ تا پاس پایداری انسان/ به دست‌های مطمئن/ ملحق شویم» (همان،۳۶۰).

نمادها: پایداری (مقاومت)، دست‌های مطمئن (مبارزین).

«گرداب‌های بی‌خواب/ در التهاب چنبر ماران غول‌پیکر» (همان،۳۶۲).

نمادها: گرداب (مبارزین)، بی‌خواب (در حال جُنبش)، چنبر (زندان)، ماران غول پیکر (سرکوبگران)

«معنای سکوت/ در گلوی تو شایعه می‌سازد» (همان، لبریخته‌ها،۱۳۹۰: ۵۱۲). نمادها: سکوت (خفقان)، شایعه (فریاد).

«میان صداها که می‌گریزم/ وقتی طناب‌های کشیده/ همسایهٔ گلو می‌گردند»

(همان،۵۲۶) نمادها: طناب (ظُلم)، کشیده (اعدام)

نتیجه‌گیری

همان‌طورکه در مقاله اشاره شد تأکید شعر حجم و شاعران آن بر هنر برای هنر است؛ یعنی شعر را برای شعر می‌خواهند و بس. لذا محتوا و مفهوم برای شعر حجم از نگاه منتقدین جایگاه بالایی ندارد و مدام بر این نظر، اصرار و پافشاری می‌کنند. باتوجّه‌به نمونه‌ها و آوردن نمادها و نشانه‌هایی که در متن ذکر شد نتیجه می‌گیریم یدالله رؤیایی علاوه‌بر این که فُرمالیستی مُصّر است و در نمایش هنرمندانهٔ فُرم و به اجرا درآوردن صورت زیبای شعر بسیار سماجت دارد، امّا نسبت به معنا که همان مفهوم و جریان فکر و اندیشه می‌باشد بی‌اعتنا نیست و مخالف‌خوانی‌های خود را دارد و می‌توان او را در کنار فُرمالیست بودن، شاعری اجتماعی و متعهّد به حساب آورد که نسبت به مسائل اجتماعی و مفاهیم سیاسی بی‌اعتنا نیست. در نگاره‌های نسخ مصور همای و همایون جلایری نیز نمادگرایی، حس‌آمیزی و تشبیه دیده می‌شود.

منابع

کتاب‌ها

رؤیایی، حبیب‌الله. (بی‌تا). از سکوی سُرخ. (مسائل شعر). به اهتمام. تهران: انتشارات مروارید.

پاینده، حسین. (۱۳۸۲). گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی). تهران: نشر روزگار.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۵) نظریّه ادبیّات. متن‌هایی از فُرمالیست‌های روس. گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف. ترجمه: عاطفه طاهایی. تهران: نشراختران.

خزائی، محمد. (۱۳۷۹). طراحی های دیوان سلطان احمد جلایر، تهران: مؤسسه سوره.

رزّاق‌پور، مرتضی. (بی‌تا). استعاره و مفاهیم اروتیک در شعر خواجوی کرمانی. زیر چاپ.

رؤیایی، یدالله. (۱۳۹۰). هلاک عقل به وقت اندیشیدن. تهران: موسّسه انتشارات نگاه.

شریف‌زاده، عبدالمجید. (۱۳۷۵). تاریخ نگارگری ایران، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۶). رستاخیز کلمات (درس گفتارهایی دربارهٔ نظریّهٔ ادبی صورتگرایان روس). چاپ چهارم. تهران: انتشارات سخن.

مجموعهٔ اشعار (شعرهای دریایی). چاپ دوم. تهران: موسّسه انتشارات نگاه.

هینچلیف، آرنولد. (۱۳۹۵). پوچی. ترجمه: حسن افشار. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

مقالات

آژند، یعقوب. (۱۳۸۲). «مکتب نگارگری بغداد آل‌جلایر»، فصلنامه هنرهای زیبا، شماره ۱۴، ۲۰-۱۲.

خائفی، عبّاس؛ نورپیشه، محسن. (۱۳۸۳). «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. شماره ۵، صص۶۶-۵۱.

رحیمی‌نژاد، کاظم. (۱۳۹۸). «تحلیل نسبت شعر و نظریّه در آثار یدالله رؤیایی». فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی (دهخدا). دوره ۱۱، شماره ۴۱، ۲۲-۱۰.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۷). بررسی نگاره‌های نسخه خطی دیوان خواجوی کرمانی در مکتب شیراز .کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۶.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۸). «جریان شعر حجم». نشریّه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. شماره ۲۵ (پیاپی ۲۲)، ۳۲-۴۶.