فصل‌نامۀ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)
سال پنجم، شمارۀ دوازدهم، زمستان ۱۴۰۱ (۷۹ـ ۱۰۴)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2023.383154.1139
DOR: 20.1001.1.26453894.1401.5.12.5.1

بررسیِ ظرفیت‌های ساختاریِ شعر حجم برای گریز از گفتمان مسلط (مطالعۀ موردی اشعارِ یدالله رؤیایی)

علی صادقی منش[۱] علی تسنیمی[۲] هادی طیطه[۳]

چکیده

شعر حجم به‌عنوان یکی از گونه‌های شعر نو ـ که بیشتر با شیوۀ سرایش یدالله رؤیایی شناخته می‌شود ـ یکی از ابهام‌برانگیزترین گونه‌های شعری معاصر است که تعاریف متفاوت و گاه متناقضی برای آن ارائه‌شده است. در این پژوهش با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و رویکرد تحلیلی ـ توصیفی، کوشیده شده است که برخی جنبه‌های ساختاری این‌گونه از شعر ـ که کمتر مورد توجّه قرارگرفته ـ بررسی شود؛ ازجملۀ این موارد کیفیت روساخت و ژرف‌ساخت این‌گونه از شعر با تکیه‌بر بررسی کارکرد محور همنشینی و محور جانشینی در آن است. بررسی دقیق این‌گونه از شعر با تمرکز بر شعر رؤیایی این نکته را بر ما آشکار می‌کند که شعر حجم، برخلاف برخی جریان‌های شعری پسامدرن، به دنبال معناگریزی و تعهدگریزی نیست؛ بلکه راهکارهایی را در پیش می‌گیرد که در عمل به گفتمان‌گریزی می‌انجامد. با چنین رویکردی، شاعر با در هم ریختن معیارهای مرسومی چون محور همنشینی و محور جانشینی ـ که حامل پیام و محتوا در واقعیت روزمرۀ زندگی هستند ـ می‌کوشد تا مخاطب خود را از فضای واقعیت به‌سوی فراواقعیت عبور دهد. این فراواقعیت، همان واقعیتی است که متأثر از گفتمان‌های مسلط نباشد و خواننده بتواند در آن محتوایی بکر و ژرف در ذهنش تداعی کند؛ محتوایی که با ضرورت‌های ناخوشایندِ واقعیت روزمره آمیخته نشده است و خواننده بتواند با نگرش هنری خود، آن را بسازد و در قالب شعر درک کند.

واژه‌های کلیدی: شعر حجم، گفتمان‌گریزی، تحلیل ساختاری، یدالله رؤیایی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران (نویسندۀ مسئول).
a.sadeghimanesh@hsu.ac.ir
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
ali_tasnimi@hsu.ac.ir
۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
Tite.hadi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۰

۱. مقدمه

شعر حجم، یکی از گونه‌های شعری معاصر است که بحث‌های بسیاری برانگیخته است و تعاریف متعدد و گاه متناقضی برای آن ارائه‌شده است؛ حتی ارائهٔ بیانیهٔ حجم‌گرایی در سال ۱۳۴۸ موجب نشد که این ابهام‌ها از میان برود و مقالات متعددی که در این زمینه نگاشته شده است، نشان از آن دارد که پژوهشگران هنوز به یک درک واحد از چیستی شعر حجم، دست نیافته‌اند. ازاین‌رو تبیین دقیق ویژگی‌های ساختاری این‌گونه از شعر، می‌تواند در درک و شناخت علل شکل‌گیری و همچنین شیوهٔ مواجههٔ خواننده با آن مفید واقع شود و وجوه تمایز آن با دیگر شاخه‌های شعر نو را آشکار کند.

پژوهش پیش‌رو با بررسیِ ظرفیت‌های ساختاریِ شعر حجم، ضمن بررسی کیفیتِ محور همنشینی و جانشینی، در پی دست یافتن به روساخت و ژرف‌ساخت این‌گونه از شعر است. بر اساس دیدگاه‌های فردینان دو سوسور درک کیفیت و کارکردِ دو محورِ جانشینی و همنشینی می‌تواند راهِ درک تمایزِ میانِ زبان هنری شعر و زبان غیر هنری گفتار روزمره باشد (رک: امامی، ۱۳۸۲: ۲۲). با چنین رویکردی است که در پژوهش پیش‌رو، پس از واکاوی شعر یدالله رؤیایی ازنظر محور جانشینی و همنشینی خواهیم کوشید به درکی دقیق از روساخت و ژرف‌ساخت این‌گونهٔ شعری دست‌یابیم و به تبیین ظرفیت‌های ساختاری آن بپردازیم.

یدالله رؤیایی، شاعر، نویسنده و منتقد ادبی متولد ۱۳۱۱ در دامغان است. رؤیایی دکترای حقوق بین‌الملل خود را از دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران گرفته است. از کتاب-های شعر او می‌توان به «بر جاده‌های تهی»، «شعرهای دریایی»، «دلتنگی‌ها، از دوستت دارم»، «لبریخته‌ها»، «هفتاد سنگ قبر»، «من گذشته امضا»، «در جست‌وجوی آن لغت تنها» اشاره کرد. رؤیایی در باب نقد شعر نیز با رویکردهایی مانند فرمالیسم، هرمنوتیک و پدیدارشناسی به نگارش کتاب‌هایی مانند «هلاک عقل

به‌وقت اندیشیدن»، «از سکوی سرخ»، «عبارت از چیست»، «چهرهٔ پنهان حرف»، «فنومنولوژی حجم» را نوشته است

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مسئله‌ای که ذهن پژوهشگران را در شعر حجم به خود مشغول کرده است، آن است که چگونه می‌توان برای اشعاری که با این عنوان معین و واحد معرفی می‌شوند، یک تعریف واحد ارائه داد؟ این مسئله زمانی بیشتر به چشم می‌آید و یافتن پاسخی مناسب برای آن اهمیت پیدا می‌کند که مخاطبان این‌گونه از شعر، اغلب در دریافت محتوای آن با مشکل مواجه می‌شوند و افزون بر جنبه‌های فُرمی و ساختاری، ازنظر معنایی و محتوایی نیز نمی‌توانند به یک وجه ممیزهٔ قابل اتکا برای شعر حجم دست یابند.

در پژوهش پیش رو خواهیم کوشید تا با بررسی شعر و نظراتِ یدالله رؤیایی، به‌عنوان پیشرو و اصلی‌ترین تبیین‌کنندهٔ این‌گونه از شعر، به یک وجه ممیزهٔ ساختاری قابل اتکا برای درک وجوه تمایز آن دست‌یابیم.

سه پرسش کلی و بنیادین در این پژوهش وجود دارد که می‌تواند راهبر مخاطب به هدف پژوهش یعنی درک وجوه تمایز ساختاری شعر حجم باشد:

ـ کیفیت محور همنشینی و محور جانشینی در شعر حجم به چه صورت است؟

ـ روساخت و ژرف‌ساخت شعر حجم با چه ساختاری و در پی چه هدفی است؟

ـ مهم‌ترین ظرفیتِ ساختاری شعر حجم چیست؟

واکاوی شعر و نظرات یدالله رؤیایی بر اساسِ این سه پرسش بنیادین است که به مخاطب این پژوهش، درکی ژرف‌تر از ساختار شعر حجم می‌دهد.

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

با توجّه به ابهام‌هایی که در شعر حجم و بیانیهٔ آن وجود دارد، واکاوی و تبیین دقیق مقاصد و شیوهٔ آفرینش هنری شاعران این‌گونه از شعر، ضرورت دارد. هدف اصلی این

پژوهش نیز درک مقاصدِ پدید آوردنِ شعرِ حجم با بررسی شعر و نظرات، شخصیتِ پیشرو این‌گونه از شعر، یدالله رؤیایی است. در پی همین تلاش است که ابتدا این‌گونه از شعر ازنظر کیفیتِ محور همنشینی و محور جانشینی بررسی می‌شود و سپس با پیش چشم داشتن یافته‌های این بخش از تحقیق، در پی درک ساختار شعر حجم از طریق درک ژرف‌ساخت و روساخت آن برمی‌آید.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های بسیاری در حوزهٔ شعر انجام‌شده است که هرکدام از آن‌ها به‌گونه‌ای در پی دست یافتن به مفاهیم، اهداف، فرم‌ها و دیگر موضوعات بوده‌اند. ازجملهٔ این پژوهش‌ها که با موضوع پژوهش ما شباهت‌هایی هرچند اندک دارند، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

ـ «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر فارسی» نوشتهٔ علی حسین‌پور (۱۳۸۲)، جریان شکل‌گیری شعر موج نو و در پی آن شعر حجم را مورد بررسی قرار می‌دهد.

ـ «جریان شعر حجم» نوشتهٔ قهرمان شیری (۱۳۸۷)، بیشتر در پی جریان‌شناسی این‌گونه از شعر است.

ـ مقالهٔ «شعر حجم و کوبیسم (بازخوانی مبانی نظری شعر حجم بر اساس زیبایی‌شناسی کوبیسم)» اثر سیدحسن فاطمی و داوود عمارتی مقدّم (۱۳۸۹)، از دیگر آثاری است که در پی ارائهٔ یک تبیین جامع از شعر حجم بر اساس مبانی زیبایی‌شناسی کوبیسم برآمده است.

ـ مقالهٔ «بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی» نوشتهٔ غلامحسین غلامحسین‌زاده، قدرت‌الله طاهری و فرزاد کریمی (۱۳۹۰)، به تحلیل انتقادی شعر رؤیایی با رویکرد روایت‌شناسی پرداخته است.

ـ مقالهٔ «زبان‌محوری و نقش آن در نوآوری‌های شعر سپید و شعر حجم» از الهه جعفری هرفته، حمید جعفری قریه‌علی و نرگس باقری (۱۳۹۵)، به بررسی شعر حجم بر اساس نظریات ویتگنشتاین پرداخته است.

افزون بر موارد یادشده، مقالات بسیاری در روزنامه‌ها و مجلات وجود دارد که از شیوه‌های مرسوم معتبر دانشگاهی برای تبیین مباحث و استدلال‌های خود، کمتر بهره برده‌اند یا با موضوع مقالهٔ پیش‌رو پیوندهای زیادی ندارند. در کل پژوهش پیش‌رو با توجه به تأکیدی که بر درک ساختارِ روساخت و ژرف‌ساخت شعر حجم، با تأمّل بر محور جانشینی و محور همنشینی دارد، در نوع خود نو و متفاوت است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

در پژوهش پیش رو، ظرفیت‌های شعر حجم ازنظر ساختاری واکاوی شده است و در راستای تبیین این ظرفیت‌ها، درک مفهوم گفتمان ضرورت دارد؛ ازاین‌رو پیش از ارائهٔ بحث و بررسی و اصل و پژوهش، تبیین مختصرِ مفهوم گفتمان و نیز ساختارگرایی ضرورت دارد.

۲-۱. گفتمان

پژوهشگران گفتمان را به‌عنوان حوزه‌ای از نشانه‌ها معرفی کرده‌اند که به‌صورت شبکه‌ای هماهنگ با یکدیگر در پیوند هستند. شیوهٔ قرار گرفتن نشانگان در قالب این شبکه‌های هماهنگ به‌گونه‌ای است که توازن نشانه‌ها، هویتی ویژه را القا می‌کند (رک: نیکویی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷).

نکتهٔ مهم در این نظریه آن است که تمامی نشانه‌ها و مفصل‌بندی‌ها، پیرامون یک محور مرکزی و گره‌گاه شکل می‌گیرد؛ گره‌گاهی که نقطهٔ بلورینه شدن نشانگان در یک گفتمان ویژه است. تثبیت معنای یک نشانه در گره‌گاه با طرد دیگر معانی احتمالی

از آن نشانه، اجرایی می‌شود؛ به همین دلیل است که گفتمان را موجب تقلیل معانی احتمالی دانسته‌اند (رک: همان).

در کل می‌توان گفت که تحلیل گفتمان انتقادی در پی کشف قدرت موجود در پس گفتمان‌ها با راهبرد زبان‌شناسانه است (رک: آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۲). آنچه در تحلیل گفتمان انتقادی اهمیت دارد، نقش فرامتن و تأثیر آن بر متن است. منظور از فرامتن در این رویکرد بافت اجتماعی و فرهنگی است که از یک سو بر متن تأثیر می‌گذارد و از دیگر سو، از آن تأثیر می‌پذیرد (رک: ابراهیمی دینانی و دیگران،۱۳۹۴: ۹).

رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان به بیان ساده در هر متن یک مثلث گفتمانی را بررسی می‌کند که سه سوی آن زبان، ایدئولوژی و قدرت است. پیوند تنگاتنگ میان این سه موضوع اصلی تحلیل انتقادی گفتمان است. این رویکرد کارکردهای زبانی‌ای را بر می‌رسد که با تکیه بر یک ایدئولوژی، قدرت حاکم را ثبات می‌بخشد یا به چالش می‌کشد.

نهادهای اجتماعی، دربرگیرندهٔ صورت‌بندی‌های گفتمانی ـ ایدئولوژیک گوناگونی هستند که بر ساختارهای اندیشگانی مختلف درونی آن نهاد تأثیر می‌گذارند (رک: فرکلاف، ۱۳۹۹: ۱۳) و یکی از مهم‌ترین ساختارهای اندیشگانی خود زبان است. در این پژوهش بر این ساختار اندیشگانی تمرکز خواهیم کرد و این مورد را واکاوی می‌کنیم که چگونه در شعر حجم، این ساختار اندیشگانیِ متأثر از گفتمان مسلط بر جامعه به چالش کشیده می‌شود.

۲-۲. ساختارگرایی

ساختارگرایی و بررسی ساختاری آثار ادبی از اندیشمند زبان‌شناس سویسی، فردینان دو سوسور سرچشمه گرفته است. وی در آغاز قرن بیستم با ایجاد یک تغییر بنیادین، زبان‌شناسی را که بیشتر معطوف به بررسی‌های درزمانی و تاریخی بود، وارد عرصهٔ جدیدی کرد (رک: برتنس، ۱۳۹۱: ۶۹). از میان اندیشه‌های سوسور، آنچه در بررسی

ساختاری آثار ادبی کارایی بسیار داشته است و در این اثر نیز بدان اتکا شده است، مباحثی است که وی دربارهٔ محور همنشینی و محور جانشینی تبیین می‌کند و تفاوت میان آثار ادبی، به‌ویژه شعر را با نگاشته‌های غیرادبی در کیفیت کارکرد این دو محور تعریف می‌کند (رک: امامی، ۱۳۸۲: ۲۲). این زبان‌شناس پیشرو با تمرکز بر زبان و نظام آن، در بررسی‌های ساختاری هم‌زمانی، به تبیین محور همنشینی و محور جانشینی می‌پردازد (رک: روبینز، ۱۳۸۴: ۴۱۹) و به‌این‌ترتیب دیدگاه‌هایش اساس کار ساختارگرایان پسین قرار می‌گیرد.

بر اساس دیدگاه سوسور تعدادی از واحدهای زبانی که در هر جمله کنار هم می‌نشینند تا معنای خاصی را برسانند، محور همنشینی در نظر گرفته می‌شوند. به بیان ساده‌تر، واژه‌ها هرکدام معنای مشخصی دارند و هنگامی‌که به یکدیگر می‌پیوندند و به شکل جمله درمی‌آیند، رسانندهٔ مفهوم خاصی می‌شوند؛ مفهومی که خود برایند ترکیب و همنشینی واژه‌ها است. در قالبِ چنین ساختاری اگر واژه‌ای جانشین واژه‌ای دیگر شود تا معنای متفاوتی ازجمله حاصل گردد، طبق دیدگاه سوسور به این قابلیت، جانشینی می‌گویند (رک: امامی، ۱۳۸۲: ۲۱)، قابلیتی که خود در محور جانشینی رخ می‌دهد.

با در نظر گرفتن نظریات ساختارگرایان، اگر در پی یک تعریف جامع‌ومانع از ساختار باشیم، می‌توان گفت که ساختار یا ساخت، چارچوبِ متشکل پیدا و ناپیدای هر اثر ادبی و یک نظام منسجم است که در آن همهٔ اجزای اثر در پیوند با یکدیگر و در کارکردی هماهنگ، کلیت اثر را می‌سازند و موجودیت کل اثر درگرو همین کارکرد هماهنگ و منسجم است (رک: همان: ۱۰). برخلاف فرمالیست‌ها که تنها به بررسیِ روابطِ اجزای یک اثر خاص می‌پردازند، ساختارگرایان در پی کشفِ پیوندهای بنیادینی هستند که قابل تعمیم به تمامِ موارد یک نوع ادبی یا گونهٔ شعری باشد (رک: شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۸۲). آنان به این نکته باور دارند که هر گونهٔ ادبی حتماً دارای یک نظام و ساختار

مشخص است که با بررسی دقیق جوانب آن، می‌توان بدان دست یافت (رک، همان: ۸۳). به باور سوسور این ساختار یک اثر ادبی است که بسترساز تولید معنا می‌شود (رک: برتنس، ۱۳۹۱: ۷۵)؛ به همین دلیل میان ساختار و معنا، همواره رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. در باور سوسور، درک ساختار هر اثر و مناسبات درونی آن مبتنی بر فهم و حضور دو اصلِ زبان‌شناختی است: گزینش و ترکیب (رک: امامی، ۱۳۸۲: ۲۸)؛ دو اصل زبان‌شناختی که یکی در محور جانشینی و دیگری در محور همنشینی نمود می‌یابد. بررسی دو محورِ همنشینی و جانشینی اثر ادبی در یک رویکرد ساختارگرا می‌تواند به درک روساخت و ژرف‌ساخت اثر بینجامد. در حقیقت روابط ساختاری یک اثر در هماهنگی و تعامل همهٔ اجزای بیرونی و درونی آن نمود می‌یابد. بخش بیرونی مانند جملات، عبارات، واژگان، ترکیبات و امثال آن، روساخت اثر را ایجاد می‌کند و بخش درونی و محتوایی، ژرف‌ساخت اثر را پدید می‌آورد (رک: همان: ۱۰). در مقالهٔ پیش رو نیز چنان‌که خواهید دید، پس از بررسی دقیق محور همنشینی و جانشینی شعر یدالله رؤیایی به درک روساخت و ژرف‌ساخت کلی شعر حجم دست خواهیم یافت.

۲ـ۳. واکاوی ظرفیت‌های ساختاری شعر حجم برای گریز از گفتمان مسلط

شعر یدالله رؤیایی به سبب نوگرایی‌ها و سبک ویژهٔ آن مورد توجه پژوهشگران ادبی بسیاری بوده است. افزون بر پژوهشگرانی که شعر رؤیایی را گونه‌ای شعر نو حماسی ارزیابی کرده‌اند (رک: یاحقی، ۱۳۸۵: ۸۶)، اغلب ناقدان ادبی آن را جریانی برآمده از درونِ شاخهٔ موج نو ارزیابی می‌کنند. آنان بر این باور هستند که پس از واکنش‌های شتاب‌زدهٔ شاعران در برابر شبه مدرنیسم، با تکیه بر نظریهٔ «هنر برای هنر» که پیامد آن ظهور موج نو شد، تعدادی از پیروان این شاخه، ازجمله یدالله رؤیایی، با اذعان به ناپختگی و حرکت شعرای موج نو به سوی ابتذال، راه تازه‌ای گشودند. این حرکت تازه در سال ۱۳۴۸ موجب گردآمدن برخی از شاعران و هنرمندان و صدور «بیانیهٔ شعر حجم»

شد. بیانیه‌ای که در پی تبیین اصول و مبانی استوارتری برای شعر موج نو بود (رک: زرقانی، ۱۳۹۱: ۴۱۳-۴۱۶)؛ امّا در عمل، راهی تازه پیش روی شعرای پارسی‌زبان گشود. شاید بتوان یکی از ویژگی‌های بارز یداللّه رؤیایی را نوجویی مدام او در شعر تلقی کرد. بررسی دیدگاه‌های او دربارهٔ شعر نو نیمایی، نشان از آن دارد که او همواره از هر حرکت اصولی و نوگرایانه در شعر نیمایی پشتیبانی کرده است؛ برای نمونه در زمانه‌ای که انتشار «حجم سبز» سهراب سپهری نقدهای رضا براهنی و دیگران را در پی داشت، او از این حرکت نوگرایانه در شعر نیماییِ سهراب سپهری حمایت می‌کرد (رک: مدرس‌زاده، ۱۳۹۷: ۵۰۱) و چنین حرکت‌هایی را لازمهٔ پیشرفت و پویایی شعر پارسی می‌دانست. به سبب همین نوجویی مدام اوست که صدور بیانیه‌ای که قرار بود، اصول و مبانی شعر موج نو را مستحکم سازد، مقدمات عبور از آن را فراهم ساخت و شاخه‌ای تازه از شعر پارسی ایجاد کرد.

آنچه در شکل‌گیری بیانیهٔ شعر حجم درخور توجه است، حضور هنرمندان برجسته از دیگر زمینه‌های هنری در صدور آن است. افزون بر یدالله رؤیایی، پرویز اسلام‌پور، بیژن الهی، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، فیروز ناجی، هوشنگ آزادی‌ور، فریدون رهنما که به‌عنوان شاعرانی شناخته‌شده، مطرح بودند، نام معمار و نقاشی چون کامران دیبا، نمایش‌نامه‌نویسی چون نورالدین شفیعی، سینماگری چون نصیب نصیبی در این بیانیه خودنمایی می‌کند. این موضوع نشان از تلاش پیگیران این شاخهٔ شعری برای ارائهٔ یک نظریهٔ هنری چندبُعدی و چندساحتی دارد. به سبب همین رویکرد هنریِ چندساحتی در بیانیهٔ شعر حجم است که برخی از پژوهشگران کوشیده‌اند آن را با مبانیِ زیبایی‌شناسی کوبیسم تطبیق دهند و در قالب اصولی که بیشتر در نقاشی و هنرهای تجسمی کاربرد دارد، آن را درک کنند (رک: فاطمی و عمارتی مقدم، ۱۳۸۹: ۲۹- ۴۸). برخی دیگر آن را به‌شدت تحت تأثیر مکتب سوررئالیسم فرانسه دانسته‌اند و مطالب مربوط به گذار از حجم میان واقعیت و فراواقعیت که در توضیحات

پیروان شعر حجم آمده را برگرفته از این مکتب غربی می‌دانند (رک: قنبری عبدالملکی، ۱۳۹۳: ۱۳۹). گرچه در نگاه رؤیایی، عبور ذهنی در شعر حجم، فراتر از گذار از واقعیتی است که در آثار مرتبط با مکتب سوررئالیسم رخ می‌دهد (رک: زهرازاده و رعیت حسن‌آبادی، ۱۳۸۹: ۷۰). این رویکرد اتکا بر ساحت‌های مختلف هنر، در صدور بیانیهٔ شعر حجم، گرچه به گسترش گمانه‌های این اندیشمندان به نظریه‌ای هنری انجامید، موجب ابهام‌هایی شد که همواره مورد نقد پژوهشگران ادبی بوده است. این ابهام به حدی است که برخی از پژوهندگان ادبی بر این باور هستند که رؤیایی خود نیز نتوانسته است پیوسته به مبانی اشاره‌شده در بیانیهٔ شعر حجم پایبند باشد (رک: زرقانی، ۱۳۹۱: ۴۲۲) و این یکی از نقاط ضعف بیانیهٔ مطرح‌شده بود که بازشناخت و واکاوی علمی آن را ضروری می‌سازد.

باوجود نقدهای بسیاری که دربارهٔ شاخهٔ شعر حجم شده است و نظر برخی ناقدان که آن را شاخه‌ای محوشده از عرصهٔ ادبیات کشور می‌دانستند (رک: همان)، بررسی‌های دقیق نشان از آن دارد که شعر حجم به‌استثنای میانهٔ سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹ ـ که دورهٔ رکود این‌گونه از شعر به دلایل سیاسی بود ـ از ۱۳۶۹ به بعد، میزان رجوع به کتاب‌های یدالله رؤیایی در آثار ادبی و پژوهشی و تجدید چاپ آثار وی همواره با رشد زیادی همراه بوده است (رک: رعیت حسن‌آبادی، ۱۳۹۶: ۸۸). این موضوع خود نشان از پویایی و زنده‌بودن این جریان شعری دارد و نگرش برخی از پژوهشگران مبنی بر محو آن را رد می‌کند.

بررسی دقیق اشعار یدالله رؤیایی به‌عنوان پایه‌گذار شعر حجم، نشان از آن دارد که برخلاف تصور برخی پژوهشگران، این‌گونه از شعر دارای ساختاری منسجم است که می‌توان این ساختار را در چند بُعد بررسی کرد. برای کشف این ساختار هماهنگ، ابتدا این گونه از شعر را ازنظر محور همنشینی و جانشینی بررسی می‌کنیم، سپس با

تکیه بر کیفیت و کارکرد این دو محور، در پی کشفِ روساخت و ژرف‌ساختِ هماهنگ و ساختارمندِ شعر یدالله رؤیایی برمی‌آییم.

۲ـ۴. گریز از گفتمان مسلط با نابسامانی هدف‌دار در محور همنشینی و جانشینی

ساختارهای اندیشگانی، به‌ویژه زبان، به‌طور گسترده تحت تأثیر گفتمان مسلط و دارای بار ایدئولوژیک هستند. زبان ازنظر سبک، صورت، محتوا و در سطوح متنوع متأثر از گفتمان مسلط و ایدئولوژی حاکم است (رک: فرکلاف، ۱۳۹۹: ۷۹ و۸۰). یکی از ظرفیت‌های درخور توجه شعر حجم، به چالش کشیدن بار ایدئولوژیک و تأثیرات گستردهٔ گفتمان مسلط بر معنای واژه و نحوِ زبان است. درواقع شعر حجم با یک ساختارِ نظام‌مند، در تلاش برای گذار از معانیِ روزمرهٔ واژه، دستور زبانی و گفتمانِ حاکم بر آن است.

طبق دیدگاه نورمن فرکلاف، زبان ازنظر نشانگانی، ساختاری، نظام و صورت‌بندی به‌شدت تحت تأثیر گفتمان مسلط و ایدئولوژی حاکم است (رک: همان). بر این اساس گفتمانِ حاکم بر جامعه، نه‌تنها در دستور زبان؛ بلکه در واژه‌ها و معانی عُرفی و رایجشان رخنه کرده است. با چنین پیش‌فرضی باید پذیرفت که ایدئولوژی حاکم، حتی در ساختار، نظام و نشانگان زبانیِ منتقد آن ایدئولوژی و گفتمانِ برآمده از آن، قابل‌مشاهده است و شاعر و خوانندهٔ شعر، خواه‌ناخواه در همان فضایِ زبانیِ متأثر از گفتمان مسلط و واقعیت موجود می‌اندیشند و از آن آزاد و رها نیستند. شعر حجم این ظرفیت را داراست که با یک نابسامانی هدف‌دار در محور همنشینی، دستور و نحوِ متأثّر از گفتمان سنتی را دچارِ دگرگونی کند و با آشوبی نظام‌مند در محور جانشینی، معانی متأثّر از این گفتمان را در هم‌ریزد. این سازوکار سبب می‌شود مخاطب بتواند در یک زبانِ آزاد و فرای واقعیت موجود که متأثر از گفتمان مسلط است، شاعرانگی را درک کند و امکانِ تداعی معانیِ تازه برای او فراهم شود.

یدالله رویایی به‌عنوان بنیان‌گذار شعر حجم دربارهٔ این شیوهٔ شعرسرایی چنین می‌گوید: «چه بسا در شعرهایم خطر کرده‌ام تا بتوانم در نظام‌های صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم و با این رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام. رفتاری تازه با لغت‌هایی نه تازه که نقشی دیگر و مسکنی دیگر در عبارت‌ها و مصرع‌هایم برای آن‌ها می‌ساخت. از اندیشه‌ای که بر سر یک حرف اضافه مثلاً از مصرف کرده‌ام، تا استعمال تازه‌ای از یک قید و تا حضور بی‌سابقه‌ای از یک جملهٔ کوچک در یک عبارت بزرگ، از کاربرد یک علامت صوتی تا صفتی با کاربرد تازه» (رویایی، ۱۳۹۴ :۱۸).

بر این اساس شعر حجم، شعر معناگریز یا تعهدگریز نیست؛ شعری است که امکانات و ظرفیت‌های ساختاری گسترده‌ای برای گریز از گفتمانِ تقلیل‌گرای غالب بر ذهن مخاطب دارد. برخلاف تصور برخی، رؤیایی هیچ‌گاه به دنبال معناگریزی یا تعهدگریزی نبوده است؛ به همین دلیل است که می‌گوید: «ابتدا باید به تکنیک و هنر رسید، بعد به تعهد اندیشید» (رویایی، ۱۳۹۱: ۶۹). بر این اساس سخن گفتن از تعهد را نشان از حاکم بودن چیزی جز هنر و شعر بر ذهن شاعر می‌داند: «آن‌هایی که از تعهد حرف می‌زنند، اسیر اصالت هنر نشده‌اند؛ شعر، آن‌ها را اسیر نکرده یعنی چیزی بر آن‌ها حاکم‌تر از شعر است» (همان). می‌توان «حاکم‌تر بودن چیزی» را همان گفتمان غالبی تفسیر کرد که از یک منبع قدرت یا ایدئولوژی خاص سرچشمه می‌گیرد و معنی هر واژه و حتی نحو واژگان شعر را در ذهن مخاطب تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و این دقیقاً همان تقلیل‌گرایی است که معانی واژگان در واقعیت، از آن تأثیر می‌پذیرد و شعر حجم برای گریز از آن، سازوکاری ویژه دارد.

ازنظر محور همنشینی و جانشینی، ساختار شعر حجم به‌گونه‌ای است که مخاطب را در ذات زبان، نگاه می‌دارد تا زبان، به‌خودی‌خود و فارغ از محتوا، به‌عنوانِ یک عنصر هنری نقش بازی کند. با چنین رویکردی است که شاعر می‌کوشد که هر واژه در

پیوند با دیگر واژه‌ها، ساختاری را پدید آورد که بیشترین درنگ و تأمل را برای مخاطب در پی داشته باشد و از پس این درنگ، معانیِ تازه‌ای برای یک واژه تداعی شود.

به‌عنوان‌مثال یکی از روش‌هایی که یدالله رؤیایی برای دست‌یافتن به این هدف از آن بهره می‌برد، عبارت است از به‌کارگیری صفت به‌جای اسم است که از سویی محور همنشینی را دچار یک تغییر هنری و البته ساختارمند می‌کند و از دیگر سو با گزینش واژه‌های توصیفگر به‌جای واژگان موصوف، محور جانشینی را به‌گونه‌ای نظام‌مند بر هم می‌ریزد. این شیوه در شعر شاعران پیشین نیز مرسوم بوده است؛ اما در شعر حجم به‌عنوان یک تکنیک استفاده‌شده است (رک: رویایی، ۱۳۹۱ ب: ۲۷).

رویایی با این کار در پی بهره‌گیری از «جنون زبان» برای نمایش یک اثر پسامدرنیستی نیست. او در پی آن است که با بهره‌گیری از یک ساختار منسجم، از معنای متأثر از گفتمان غالب بگریزد. در پی این ساختار، خواننده با شعری مواجه می‌شود که نحو و واژگانش با گفتمان غالب، قابل درک و تفسیر نیست؛ بنابراین به یک فضا و حجم بی‌طرفانه می‌رسد. فضایی بی‌طرفانه که در آن، خواننده بتواند به ظرفیت شگفت‌انگیز واژه‌ها، فارغ از پیشینهٔ معنایی‌شان بنگرد و از امکانات و ظرفیت‌های گستردهٔ این واژگان در ساختارهای جدید، برای نو شدن، زایایی و آفرینش هنری معانی شاعرانهٔ تازه، آگاه شود و لذت برد. برای نمونه در این شعر از یدالله رؤیایی: «و زخم شانه‌های هوا را صدای پلنگ/ می‌برد/ خالی‌های رسیده در عجب راه/ و راه‌های عجیب خالی/ صدای هوا را بار/ و شانه‌های پلنگ را بر دار/ می‌کند» (رویایی، ۱۳۹۴: ۶۴۷).

چنان‌که مشاهده می‌کنید، خالی صفتی است برای راه که صداها را با خود می‌آورد. این تکنیک، ما را در واژهٔ خالی نگاه می‌دارد و تأکید و درنگ ایجاد می‌کند. این درنگ و در هم ریختن شیوهٔ معمولِ محور همنشینی با حذف فعل «می‌کند» به اوج می‌رسد. قرینهٔ این فعل در پایان ذکرشده است؛ اما در کل تأمل مخاطب در واژگان و زبان به

مفهوم مورد نظرِ سوسور را به اوج می‌رساند. ابهام ایجادشده در این شعر، حاصل ناآگاهی شاعر نیست؛ بلکه محصول یک ساختار نظام‌مند است که شاعر برای گذار از زبانِ روزمره و ورود به یک زبان هنری و آزاد از گفتمانِ مسلط خلق می‌کند. ورود به زبانی که اکنون، پیشینهٔ سوگیرانهٔ خود را رها کرده است و به مخاطب اجازه می‌دهد، واژه‌ها را چون یک اثرِ زایای هنری، درک کند و از تداعی معانی تازهٔ شاعرانهٔ ایجادشده لذت برد.

در بخشی دیگر از شعر یدالله رؤیایی می‌خوانیم: «وقتی‌که عشق‌های زمین از ماه/ بر شانه‌های خالی می‌آید/ او در صدای زخم‌های پلنگ/ می‌ریزد از جدا/ و هر چه بار/ بردار» (همان: ۶۴۶ و ۶۴۷).

در این شعر نیز واژهٔ «جدا» که صفت است، به‌عنوان یک اسم به‌کاربرده شده است. از طرفی دیگر، حذف فعل «می‌کند» به قرینه در پایان شعر، دقیقاً مشابه همان ساختاری است که در نمونهٔ پیشین دیدیم. در حقیقت اصل شعر چنین می‌تواند باشد: هر آنچه را که از صدای پلنگ بارشده است، جدا می‌شود و هر آنچه را که از راه‌های عجیب بارشده است، بردار می‌کند.

در این شعر نیز مشابه ساختار پیشین، با همان هدف ساختاری مشاهده می‌شود: «شب، در گریز اسب سیاه/ یک صف درخت باقی می‌ماند/ در چهار کهکشان نعل/ یک صف درخت/ بی‌شیهه می‌گذشت/ رگِ بریده دهان باز کرد و ریخت/ افق دراز،/ دراز/ درازِ لخته‌لخته، درازِ مذاب» (همان: ۴۰۲).

این کاربرد را در واژهٔ «دراز» دوباره می‌بینیم. رؤیایی در شعرهای دیگری نیز با به‌کارگیری صفت به‌جای موصوف در محور همنشینی شعر تصرف کرده است (رک: همان: ۱۱۷ و ۱۳۱ و ۱۳۹ و ۱۴۲ و ۱۷۵ و ۳۰۱ و ۳۰۲ و ۴۰۳). ازجمله مواردی است که شاعر با به‌کارگیری صفت به‌جای موصوف به هنجارگریزی در سطح نحوی جملات دست برده است (رک: طیطه، ۱۴۰۰: ۷۶-۸۴).

در گزینش واژه‌ها و به عبارت دیگر، محور جانشینی نیز شعر حجم از یک ساختار و نظامِ ویژه پیروی می‌کند که نمی‌توان آن را اتفاقی یا حاصل آشفتگی بی‌هدف و ناآگاهی دانست. رؤیایی در ارتباط با گزینش واژه‌ها بر این باور است که هر واژه به‌عنوان یک علامت و حامل معانی سه نقش را ایفا می‌کند:

الف) جسم واژه به عبارتی هیئت مادی آن‌که شاعر با به‌کارگیری آن از شعور بصری مخاطب کمک می‌گیرد.

ب) طنین و صدای واژه که در این جایگاه از شعور سمعی مخاطب بهره می‌گیرد.

ج) ساختمان فیزیکی یا ساختمان هجایی واژه‌ها (رک: رؤیایی، ۱۳۹۱: ۱۰۴و۱۰۵).

دال در نگاه رؤیایی از دو حیث شنیداری و دیداری اهمیت دارد. رؤیایی در این مقام شکل دیداری واژگان را در دو گروه جسم واژه و ساختمان آوایی واژگان قرار داده است و میان این دو تفاوت قائل شده است. با داشتن چنین درکی از واژگان است که شاعر با بهره‌گیری از واژگانی ویژه، شعور بصری و سمعی مخاطب را آن‌چنان به بازی می‌گیرد که بیشترین درنگ را بر زبان اثر، به‌عنوان یک عنصر هنری، در پی داشته باشد. در این گزینش، شاعر به‌رسم معهود شاعران کلاسیک، خود را به وزن عروضی مقید نمی‌کند (رک، همان: ۱۰۶)؛ بلکه ساختاری ورای رسم معهود شعر و رسومات روزمره می‌جوید تا مخاطب را به یک فضا و حجم جدید برساند، حجمی که امکان تداعی معانی تازه و تجربهٔ یک گفتمان ذهنی نو برای مخاطب فراهم باشد. برای نمونه یدالله رؤیایی در شعری که به یادِ فریدون رهنما سروده است، از این روش بهره برده است: «گشت و گشت و گشت/ با گفتنی در زاویه‌های پنهان/ گشت/ گشتنی شد گفتنی/ گفتنی گشتنی شد/ هی گفت هی گشت/ تا وقتی‌که/ با رفتن از زاویه‌ای پنهان روان گفت:/ گشتنی!» (رؤیایی، ۱۳۹۱ الف: ۱۷۰).

هیئت مادی و جسم واژگانِ «گشت»، «گفتنی»، «گشتنی»، «گفت» و «گشت»، گذشته از واج‌آرایی آن‌ها، نشان از گزینشی هوشمندانه دارد. این «گ»ها با تلفظ سنگین و زمختشان ذهن مخاطب در بند بندِ شعر نگاه می‌دارند و ساختمان فیزیکی سرکش‌های رو به بالای «گ» که مدام در این شعر کوتاه تکرار شده‌اند، ذهن مخاطب را بسته به شیوهٔ نگرش و باورهایش، به اوج گرفتن شخصیت مورد نظر شاعر یا اوج گرفتن روحش یا والایش اندیشه و اعتلای مفاهیمش می‌کشاند. با چنین نگرشی است که شعر حجم، ممکن است گاهی در قالب‌های کلاسیک بنشیند؛ امّا در بند قالب نیست. همچنین دربند کوتاهی و بلندی شعر نیست؛ بلکه آنچه مهم است، به حجم رسیدن است و این رسیدن به حجم، خود نیازمند درک حرکت در شعر حجم است. «هزار صفحه سینه داشت/ هزار صفحه سینه را/ به سایه داد/ و سایه‌ای که می‌کشیدش در دست/ هزار آینه داشت/ هزار صفحه سینه در هزار آینه/ تنی تناهی شد/ تنان نامتناهی شد» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۵۸۶).

تکرار واژگان «صفحه» و «سینه» فراوانی و واژهٔ هزار را به ذهن تداعی می‌کند و به‌کارگیری واژه‌ی «آینه» تشبیه دل به آینه را تداعی می‌کند. با در نظر داشتن ارتباط این اجزاء است که می‌توان متوجه کاربرد مجازی واژهٔ سینه با علاقهٔ حال و محل در معنای دل شد؛ به‌عبارتی‌دیگر، از هیئت جسمانی واژگان و ارتباط اجزاء با کل اثر می‌توان به معنی رسید. شاعر از «سایه» به‌عنوان موجودی زنده‌یاد می‌کند و ویژگی‌های یک موجود زنده را به همان اندازه به او می‌بخشد، همین امر شگرد «نامتناهی بودن تن» را به ذهن تداعی می‌کند؛ به‌عبارتی‌دیگر اجزای شعر به یاری عنصر تداعی در ژرف‌ساخت اثر منجر به ساخت یک کل می‌شوند که با همدیگر دارای پیوندی ارگانیک هستند. از سویی دیگر، ساختمان آوایی واژگان در «و سایه‌ای که می‌کشیدش/ در دست/ هزار آینه داشت» نیز در راستای تداعی مفهوم مورد نظر شاعر و تقویت معنی شعر است. شاعر با به‌کارگیری دو واج صفیری «س» و «ش» که در هنگام تلفظ آن‌ها

فشار هوا شتاب گرفته و به سوی لبهٔ دندان‌ها رانده می‌شود، فعل کشیدن را به ذهن تداعی می‌کند.

۲-۵. حجم و حرکت در ساختار شعر حجم

به باور یدالله رؤیایی، عبارت‌هایی که از همنشینی واژگان در شیوهٔ معمولِ شعرسرایی شکل می‌گیرد، یک تصویر دوبعدی و سطحیِ ایستا را به ذهن مخاطب می‌آورند که خواننده بتواند به یاری آن واقعیت روزمره را زیباتر تصور کند. برای نمونه ترکیب‌های اضافی‌ای چون «دسته‌گل ستاره» که مجموعهٔ ستاره‌ها را به یک دسته‌گل تشبیه کرده است و اضافهٔ تشبیهی است. یک تصویر عادی را که ما در آسمان شب می‌بینیم، با نگرشی خیالی به دسته‌گل تشبیه کرده است. این تصویر به باور این نکته که ستاره‌ها دسته‌گل هستند، نمی‌انجامد و در آن ما شاهد دو بعد هستیم که عبارت‌اند از: یک تصویر که در واقعیت روزمره شاهد آن هستیم و آن مجموعه‌ای است از ستارگان و یک تصویر خیالی که حاصل تشبیه این تصویرِ واقعی به دستهٔ گل است.

در ترکیبی چون «بازوی تابستان» نیز که یک اضافهٔ استعاری است، همین دو بعد مشاهده می‌شود؛ یک بُعد تابستان است که مجموعه‌ای از تصاویر واقعی را به ذهن می‌آورد و یک بُعد تصویری خیالی است که حاصل تشبیه و همسان‌پنداری تابستان با انسانی است که دارای دست است. در نگاهِ یداللّه رؤیایی، بُعد سوم که به شعر، حجم می‌بخشد و مخاطب را در بازیِ همنشینی ترکیب‌ها، به درنگی هنری و در پی آن گذار از جهانِ روزمرهٔ واقعی می‌کشاند، حرکت است. حرکتی که به‌عنوان بُعد سوم به این ترکیب افزوده می‌شود و ترکیبِ دوبعدی را زنده و پویا، پیش چشم مخاطب به نمایش درمی‌آورد. به این صورت است که رؤیایی به‌جای آن‌که از «بازوی تابستان» به شکل یک اضافهٔ استعاری تکراری که حاصل قرار دادن دو واژه با کسرهٔ اضافه است، در شعر بهره برد، یک حرکت به آن می‌افزاید و یک تصویرِ سه‌بُعدی و دارای حجم خلق می‌شود: «بازویت را می‌گشایی و فصل مستقر می‌شود» (رؤیایی، ۱۳۷۵: ۱۴۹).

چنین تکنیک و ترفندی است که به شعر، بُعد سوم می‌بخشد و حرکت را بدان می‌افزاید. حرکتی که از تعاملی فراواقعی میانِ دو بُعدِ پیشین ایجادشده است. تعاملی که ذهن مخاطب را به درون یک حجم سه‌بُعدی، شاملِ آنچه در واقعیت و عینیت می‌بیند؛ آنچه واقعیت و عینیت را بدان شبیه می‌داند؛ حرکتی که حاصل تعاملی فراواقعی و فراعینی میان این دو است، می‌کشاند. حجمی که ذهن را به بازایستادن و درنگ در این ترکیبات، گذار از واقعیتِ متأثر از گفتمانِ مسلطِ روزمره و ورود به جهانی فراواقعی و آزاد از گفتمان مسلط، برمی‌انگیزاند. برای نمونه به ترکیب‌های سه‌بعدی قطعه‌ای با عنوان «پاییز سبز» توجه کنید: «زمین فصاحت برگ چنار را/ به باد خستهٔ پاییز می‌سپرد/ هوا ترنم سودایی شکفتن را/ ز نبض بی‌طپش خاک می‌گرفت» (رؤیایی، ۱۳۹۱ الف: ۶۲).

در عباراتی چون «فصاحت برگ چنار» یا «ترنم سودایی شکفتن» برگ چنار به انسانی تشبیه‌شده است که در گفتارش فصاحت دارد و شکفتن به شاعری که ترنمی سودایی دارد؛ امّا این پایان ماجرا نیست؛ تعاملی فراواقعی و فراعینی در شعر رخ می‌دهد که به زمین اجازه می‌دهد این فصاحت را از برگ چنار بگیرد و با حرکتی شاعرانه آن را به باد خستهٔ پاییز که حال شبیه یک شاعر ظاهرشده است، ببخشد و از دیگر سو، هوا نیز شبیه شاعری است که می‌تواند ترنم سودایی شکفتن را از نبض بی‌طپش خاک بگیرد و از آن خود کند. حرکت و تعامل فراواقعی و فراعینی اصل و اساس این شعر است و ذهن را به گذار از واقعیت روزمره برمی‌انگیزاند.

«من! اگر چشمم کشیده وای، در هر کوی/ یا اگر وایم گشاده چشم، در هر راه/ بستن یک سر خوشی را بر مزار فکر، کار خویش می‌سازم/ بر بنفش آویزِ هر تصویر، زردِ خویش می‌بازم/ (که برایم هر سرابی مژده‌ایست)» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۱۳۱).

در سطر نخست شاعر ابتدا یک واقعیت عینی و حسی «دیدن و نگریستن» را بیان می‌کند و سپس با اراده کردن چشم به‌عنوان یک موجود زنده آن را دارای دهانی

فرض کرده است که در نگریستن به اشیاء بازمی‌ماند؛ به سخنی دیگر، شاعر واقعیت و عینیتی را که می‌بیند، به چیزی دیگر تشبیه می‌کند و سپس در بعد سوم حرکت را به آن می-افزاید. این حرکت در شعر فوق حاصل موسیقی معنوی شعر یعنی تقابل دو فعل «بستن» و «گشتن» است. «عنصری که حرکت و حیات را در تصویرها تجسم بیشتر می‌بخشد، تضادی است که در ماهیت اجزاء آن‌ها وجود دارد؛ زیرا حرکت ازنظر فلسفی و فیزیکی نیز جز دگرگونی نسبت یک شیء با مبدأ خاصی نیست و از رهگذر آمدن اجزاء متضاد است که این دگرگونی احساس می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۶۱).

این حرکت در شعر رؤیایی، آنی و سریع است که حاصل حذف وسایط میان دو سطر است. شاعر زمانی که چشم خود را می‌گشاید، تأمل می‌کند و با دقت می‌بیند. این با تأمل نگریستن با معکوس کردن تصویرِ «من! اگر چشمم کشیده وای، در هر کوی»، یعنی «یا اگر وایم گشاده چشم، در هر راه» حاصل‌شده است. نگریستن باعث آگاهی شاعر شده است و این وسایطی است که قبل از «بستن یک سر خوشی را بر مزار فکر، کار خویش می‌سازم» حذف‌شده است و میان دو سطر اول و سطر سوم یک حرکت و تعامل فراواقعی و فراعینی رخ می‌دهد که عامل به حجم رسیدن شعر شده است.

۲-۶. روساخت و ژرف‌ساخت شعر حجم

روساخت شعر حجم عبارت است از ترکیبات، واژگان و عباراتی که هم در محور همنشینی و هم در محور جانشینی، آن‌چنان آشفته به نظر می‌آیند که ذهن انسان را در میانهٔ دال‌ها و مدلول‌های متعدد بازی می‌دهند و در نگاه نخست این گمانه را ایجاد می‌کند که با شعری بی‌معنا و کاملاً مبهم مواجه هستیم؛ اما ژرف‌ساخت این شعر، دارای یک هدف بنیادین است. این هدف بنیادین عبارت است از واداشتن مخاطب به درنگ و تأمل در فضایی که در آن، معانی و نحوِ متأثر از ایدئولوژی و گفتمان مسلط،

جایی برای خودنمایی ندارد. حجمی تهی از گفتمانِ عرفی و رایج که امکانِ تداعی معانی کاملاً نو را به خواننده می‌دهد. فضای هنری‌ای که در آن، زبان به یاری کارکرد ویژهٔ محور همنشینی و جانشینی، یک عنصر هنری است نه وسیلهٔ تفهیم و تفاهم و تصاویر شعری، با تصاویر شعری مرسوم متفاوت است. روساخت این گونه از شعر با ارائهٔ ترکیباتی سه‌بُعدی و دارای حجم که حاصل حرکت است، ذهن مخاطب را از فضایی که ذهن در زندگیِ روزمره با آن سروکار دارد، عبور می‌دهد و به فراواقعیتی تماماً هنری وارد می‌کند (رک: حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۶۷). به بیانی دیگر، شعر حجم، ذهن مخاطب را که درگیر و گرفتار ضروریات زندگیِ تک‌بُعدی است و در مواجهه با فرم‌های هنری معمول، حداکثر دوبعد را درمی‌یابد که بازهم وی را به زندگی واقعی‌اش می‌کشاند، در یک حرکتِ جسورانه به درک حجمی سه‌بعدی وامی‌دارد و از زندگی روزمره و بندِ ضروریاتش (= گفتمان مسلط)، می‌رهاند و به یک آزادیِ هنری و فراواقعیتی نوین می‌رساند. با چنین رویکردی، شاعر حجم گرچه در روساخت اثر، به‌ظاهر تحت تأثیر پساساختارگرایان است که به بازی بی‌پایان نشانه‌ها (= دال و مدلول‌ها) باور دارند (رک: شایگان‌فر: ۱۳۸۶: ۹۷)؛ امّا درنهایت ژرف‌ساخت اشعار آن‌ها یک ساخت مشترک و یک هدف بنیادین را دنبال می‌کند که همان عبور از واقعیت در بند گفتمانِ مسلط به سوی فراواقعیت آزاد از گفتمان مسلط یا به قول رؤیایی «ماورا» است (رک: رؤیایی، ۱۳۹۱ ب: ۴۳). برای نمونه در شعر زیر ما نمود بارز چنین ژرف‌ساختی را می‌بینیم: «دیوانهٔ باد کیست/ کیست جنون می‌گیرد از باد/ هر بار که باد بار می‌شود؟/ کز جست‌وجوی آن لغت تنها سکوی سرخ/ با برجی از نگاه/ معراجی از نثار می‌شود/ که هیچ سمت ندارند/ وقتی‌که می‌پرند/ و فکر صبح و فلج راه/ یغمای سایه‌ها را/ در زخم گوشه‌گیر افق/ خونریزی علامت و اقرار می‌شود؟» (رؤیایی، ۱۳۹۱ الف: ۳۵۳-۳۵۴).

درک این نکته که «رویگردانی از واقعیت مرئی و محسوس و تلاش برای جایگزین کردن واقعیت برتر، بارزترین ویژگی هنر مدرن است و از امپرسیونیسم به این‌سو، اعتقاد غالب این بوده است که آنچه با حواس درک می‌شود، نمودی فریبنده بیش نیست و نمی‌توان از طریق آن ذات و ماهیت بنیادین اشیاء را به دست آورد» (فاطمی و عمارتی‌مقدم، ۱۳۸۹: ۳۲). اهمیت هدفِ بنیادین ژرف‌ساخت شعر حجم را بیش‌ازپیش آشکار می‌سازد. عبور از واقعیتِ محسوس به فراواقعیتی که در آن، با رویکردی هنری می‌توان به درکی بنیادین از ذات و ماهیت اشیاء دست یافت.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی شعر حجم این نکته را به ما اثبات می‌کند که ما با رویکرد هنری نوینی مواجه هستیم که با اتکای صرف بر دیدگاه‌های هنری و شعری پیشین، همچون موج نو در ایران و سوررئالیسم و کوبیسم در غرب، قابل تبیین نیست. پژوهش بر شعر حجم با تمرکز بر اشعارِ بنیان‌گذار آن، یدالله رویایی ما را به این نتایج می‌رساند:

ـ شاعر حجم‌سرا برخلاف برخی شعرای پیرو جریان‌های پسامدرن، در پی گریز از معنا یا گریز از تعهد نیست. شاعر در این گونه از شعر، در جست‌وجوی یک ساختار ویژه است که فضایی آزاد از تأثیرات ایدئولوژیک و گفتمان غالب ایجاد کند. فضا و حجمی که مخاطب بتواند در آن بکرترین معانی را تداعی کند.

ـ گفتمان، تقلیل‌دهندهٔ معناست و شاعر حجم‌سرا با تکیه بر ویژگی‌های ساختاری شعر حجم، از پذیرش گفتمان مسلط و تمام پیامدهای آن رهایی می‌یابد و اجازه نمی‌دهد که مخاطبش نیز در آن غرق شود. ساختار شعر حجم در خدمت پَرشِ مخاطب به فضا و حجم رها از گفتمان مسلط است.

ـ شعر حجم دارای یک ساختارِ کلی است که بر بنیاد آن تمام اجزای روساختِ شعر که در ظاهر آشفته به نظر می‌رسند، در پیوندی تنگاتنگ و کارکردی هماهنگ، شرایطی فراهم می‌کنند که ذهن مخاطب بتواند، فضای میان واقعیت و فراواقعیت را

طی کند و به واقعیتی برتر از واقعیت موجود دست یابد. بر این اساس، آنگاه‌که از واقعیت موجود سخن می‌گوییم، منظور واقعیتی است تحت تأثیر گفتمان رایج و حاکم بر ذهن مخاطب و آنگاه‌که از فراواقعیت سخن می‌گوییم. منظور واقعیتی است که با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ساختاری شعر حجم، از گفتمان رایج رهایی یافته است. به‌عبارتی‌دیگر، این فراواقعیت همان واقعیتی است که متأثر از گفتمان مسلط نباشد و خواننده بتواند در آن، محتوایی بکر و ژرف در ذهنش تداعی کند.

ـ شاعر حجم‌سرا در پی دست‌یافتن به هدفش، یک نابسامانی هدف‌دار در محور همنشینی و محور جانشینی ایجاد می‌کند تا ذهن مخاطب بر زبانِ اثر، به‌مثابهٔ عنصری هنری، درنگ و تأمّل افزون‌تری داشته باشد و واژگان از معانی متأثر از گفتمان مسلط رهایی یابند.

ـ سرایندهٔ شعر حجم با افزودن یک بُعد جدید، به تصاویر و ترکیبات دوبُعدی موجود در آثار ادبی، ذهنیتِ مخاطب را به درونِ یک حجم سه‌بُعدی، شاملِ آنچه در واقعیت و عینیت می‌بینند؛ آنچه واقعیت و عینیت را بدان شبیه می‌داند؛ حرکتی که حاصل تعاملی فراواقعی و فراعینی میان این دو است، می‌کشاند. حجمی که ذهن را به بازایستادن و درنگ در این ترکیبات، گذار از واقعیتِ متأثر از گفتمان مسلط و ورود به عرصه‌ای فراواقعی (= رها از گفتمان مسلط) برمی‌انگیزاند. عرصه‌ای که در بند محدودیت‌های ضروریِ واقعیتِ روزمره و گفتمانِ تقلیل‌گرای غالب بر ذهن مخاطب نیست و نگرش هنری خواننده، آن را خود می‌سازد و به یاری شعر حجم به سوی آن جهش می‌کند و به آن عرصهٔ نامحدود راه می‌یابد.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵)، ***تحلیل گفتمان انتقادی***، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۲. امامی، نصرالله (۱۳۸۲)، ***ساخت‌گرایی و نقد ساختاری***، چاپ اوّل، تهران: نشر رَسش.

۳. برتنس، هانس (۱۳۹۱)، ***مبانی نظریهٔ ادبی***، چاپ سوم، تهران: نشر ماهی.

۴. روبینز، رابرت هنری (۱۳۸۴)، ***تاریخ مختصر زبان‌شناسی***، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، چاپ ششم، تهران: انتشارات کتاب ماد.

۵. رؤیایی، یدالله (۱۳۹۱ الف)، ***از سکوی سرخ***، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.

۶. ..... ، ..... (۱۳۹۱ ب)، ***هلاک عقل به‌وقت اندیشیدن***، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نگاه.

۷. ..... ، ..... (۱۳۹۴)، ***مجموعهٔ اشعار یدالله رؤیایی***، چاپ سوم، تهران: انتشارات نگاه.

۸. زرقانی، مهدی (۱۳۹۱)، ***چشم‌انداز شعر معاصر ایران*** (جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم)، چاپ اوّل از ویرایش دوم، تهران: ثالث.

۹. شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۶)، ***نقد ادبی***، چاپ سوم، تهران: انتشارات دستان.

۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، ***صورخیال در شعر فارسی***، چاپ ششم، تهران: انتشارات آگاه.

۱۱. طیطه، هادی (۱۴۰۰)، ***«جریان‌های نو شعر فارسی بعد از شعر حجم رؤیایی»***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز: ایران.

۱۲. فرکلاف، نورمن (۱۳۹۹)، ***تحلیل گفتمان انتقادی***، ترجمهٔ روح‌اللّه قاسمی، چاپ دوم، تهران: انتشارات اندیشهٔ احسان.

۱۳. مدرس‌زاده، عبدالرضا (۱۳۹۷)، ***از سیستان تا تهران*** (سبک‌شناسی شعر فارسی)، چاپ اوّل، کاشان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

۱۴. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۵)، ***جویبار لحظه‌ها: جریان‌های ادبیات معاصر فارسی***، چاپ نهم، تهران: نشر جامی.

مقاله

۱. ابراهیمی‌دینانی، آرزو و یوسف‌پور، کاظم و نیکویی، علیرضا (۱۳۹۴)، ***«تحلیل انتقادی روایت زندگی و مرگ حلاج»***، مجلهٔ ادبیات عرفانی، سال ۷، شمارهٔ۱۲، صص۷-۲۴.

۲. جعفری هرفته، الهه و جعفری قریه‌علی، حمید و باقری، نرگس (۱۳۹۵)، ***«زبان‌محوری و نقش آن در نوآوری‌های شعر سپید و شعر حجم»***، مجلهٔ کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۳: صص ۲۷۵- ۳۰۴.

۳. حسین‌پور، علی (۱۳۸۲)، ***«شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر فارسی»***، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۴۶، شمارهٔ پیاپی ۱۸۸: صص۱۵۷- ۱۸۰.

۴. رعیت‌حسن‌آبادی، علیرضا (۱۳۹۶)، ***«نقش رسانه در حیات تاریخی گفتمان شعر حجم»***، مجلهٔ شعرپژوهی، شمارهٔ ۳۲: صص ۸۷- ۱۱۶.

۵. رؤیایی، یدالله (۱۳۷۵)، ***«شعر حجم: شعر حرکت»***، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، نشریهٔ کلک، شمارگان ۷۶ـ۷۹، صص۱۴۷- ۱۵۳.

۶. زهرازاده، محمدعلی و رعیت حسن‌آبادی، علیرضا (۱۳۸۹)، ***«بررسی تکنیک‌های حجم ساز در کتاب هفتاد سنگ قبر اثر یدالله رویایی»***، مجلهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، شمارهٔ۶: صص ۶۸-۸۴.

۷. شیری، قهرمان (۱۳۸۷)، ***«جریان شعر حجم»***، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۲۵ (پیاپی۲۲): صص ۷۳- ۹۲.

۸. غلامحسین‌زاده، غلامحسین و طاهری، قدرت‌الله و کریمی، فرزاد (۱۳۹۰)، ***«بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی»***، مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۱: ۱۸۱- ۲۰۶.

۹. فاطمی، سیدحسن و عمارتی مقدم، داوود (۱۳۸۹)، ***«شعر حجم و کوبیسم (بازخوانی مبانی نظری شعر حجم بر اساس زیبایی‌شناسی کوبیسم)»***، مجلهٔ نقد ادبی، سال سوم، شمارهٔ پیاپی۹، صص ۲۹- ۴۸.

۱۰. قنبری عبدالملکی، رضا (۱۳۹۳)، ***«تأثیرپذیری جریان‌های شعر موج نو و حجم‌گرا در ایران از سورئالیسم فرانسه»***، مجلهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۴): صص۱۳۹-۱۶۲.

۱۱. نیکویی، علیرضا و برکت، بهزاد و غیوری، معصومه (۱۳۹۴)، ***«بازنگری روایات تاریخی یزدگرد اوّل و بهرام پنجم با تأکید بر تحلیل انتقادی گفتمان»***، مجلهٔ ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۳۱، صص ۹- ۳۸.