شعر حجم: یدالله رویایی، شگردها و مؤلفه‌ها

عباس باقی نژاد
استادیار گروه زبان وادبیات فارسی،واحد ارومیه، دانشگاه ازاد اسلامی ،ارومیه،ایران.
***برات محمدی**
استادیار گروه زبان وادبیات فارسی،واحد ارومیه، دانشگاه ازاد اسلامی ،ارومیه،ایران.

(تاریخ دریافت: ۹۷/۰۱/۰۹ تاریخ پذیرش:۹۷/۱۱/۱۲)

چکیده

«شعر حجم» یکی از گونه‌های شعر امروز به شمار می‌آید. این‌نوع‌شعر، زمانی به وجود آمد که شاعرانِ «موج نو»، رویکردِ زبانی متفاوتی را در شعر آغاز کرده بودند. یدالله رویایی و چند تن از شاعران، پس از «موج نو»، جریان «شعر حجم» را شکل دادند. آنان به طور همزمان در دو عرصهٔ شاعری و نظریه‌پردازی فعالیّت نمودند. رویایی به عنوان شاخص‌ترین نظریه‌پرداز و شاعرِ شناخته شدهٔ «شعر حجم»، هم به تبیین و معرفی شاخصه‌های این نوع شعر پرداخت؛ هم تلاش نمود اشعاری منطبق بر آرا و نظریات خود بسراید. ماحصل این‌فرایند، ارایهٔ تعریفی تازه از شعر و خلق اشعاری فُرم‌گرا، ساختارشکنانه و مبتنی بر هنجارگریزی و تجربه‌های نامتعارف زبانی است. این‌نوع-شعر، دارای گونه‌ای از ابهام است و بنا به ادعای رویایی، بر مبنای سه اصلِ «فاصله»، «ایجاز» و «حرکت» نظام می‌یابد. «شعر حجم» به جای عرضهٔ معنایی معلوم یا ارایهٔ تصویر و مضمونی خاص، به دنبال ایجادِ حجم یا فاصله‌ای در ذهن مخاطب است.خواننده مکلّف است با تلاش ذهنیِ خود، میان واژگان و نشانه‌های ناهمگون شعر، ارتباط ایجاد کند و از این طریق به تداعی، معنا و یا تصور و تصویری غیر منتظره دست یابد. در این‌مقاله، ضمن تبیینِ مختصات «شعر حجم» و تحلیل نمونه‌هایی از اشعار رویایی، تلاش شده چگونگی برخورد او با زبان و عناصر شعری مورد بررسی قرار گیرد.

کلید واژه: شعر حجم، رویایی، زبان، فُرم.

barat_mohammadi@yahoo.com

مقدّمه

یدالله رویایی مطرح‌ترین شاعر «حجم‌گرا» شاعری را از دهۀ سی آغاز نمود. نخستین مجموعه‌شعرِ او «نغمه‌های زندگی» نام داشت. پس از آن، مجموعۀ «برجاده‌های تهی» را منتشر کرد. «برجاده‌های تهی» شامل سه دفترِ شعر بود و نشان داد رویایی در صددِ پیمودنِ راهی متفاوت و ارایۀ شعری نامتعارف است. این‌مجموعه، رویایی را به عنوان شاعری نوپرداز و در عین حال، تندرو معرفی کرد. در اشعارِ این‌مجموعه، تعقید، ابهام و نارسایی‌هایی وجود داشت که نتیجۀ بهره‌مندی رویایی از استعارات و تشبیهات غریب و نیز تکلّف و تصنّعی بود که تعمداً در شعر وی راه یافته بود. پس از انتشار «برجاده‌های تهی»، رویایی در مقالاتی که به چاپ رسانید، نظریه‌هایی در باب شاعری ارایه نمود. او چارچوب و تعریفِ تازه‌ای برای شعر عرضه کرد. مهم‌ترین محور نظریه‌های رویایی، «فرم» بود. رویایی ضمن این‌که تعریفی خاص از «فرم» به دست‌داد، اهمیّت «فرم» را در شعر گوشزد کرده و آن را به عنوان بنیادی‌ترین مسئلۀ شعر معرفی نمود(رویایی،۱۳۵۷: ۳۹).

رویایی در دورۀ نخستِ شاعری نتوانست آن‌گونه که باید اشعاری هم‌سنگ و منطبق بر نظریات ادبی خویش بیافریند. اما پس از «برجاده‌های تهی»، با انتشار «دریایی‌ها» ساختار شعر خود را بیش از گذشته به نظریاتش در بارۀ «فرم» و زیباشناسی خاصی که مطلوبِ وی بود، نزدیک ساخت. او در «دریایی‌ها» به دنبال تجربه‌های تازه در زبان شعر و در جست‌وجوی شگردهایی بود که بتوانند مصداقِ مناسبی برای نظریات وی در باب «فرم» باشند. دراین‌راستا از درِ نفیِ معنا و محتواهایی برآمد که دیگر شاعرانِ نوپرداز بدان توجه داشتند.

«دریایی‌ها» مخالفان و موافقانی داشت. مخالفان، آن را شعری فاقدِ تأثیر(حقوقی،۱۳۶۸: ۹۴)، تقلیدی، خالی از محتوا و بازی با زبان معرفی کرده و مدعی‌بودند سامان‌دهی شیوۀ رویایی، مبتنی برتأثیرپذیری از تجربه‌های دادائیست‌هاست[1](بهبهانی،۱۳۷۷: ۲۹۵). مخالفان اعتقاد داشتند: رویایی «حرفی برای گفتن ندارد، کارش بیش‌تر بازی با الفاظ و معماری هندسی شکل کار (فرم) است» (دستغیب،۱۳۸۹: ۱۲۷)؛ ناگاه چیزی را به زبان می آورد؛ بی‌آنکه در باب آن اندیشه‌ای کرده باشد.

موافقان، شعر رویایی را واجدِ تکنیکی قوی و زبانی مشخص و انحصاری معرفی کرده و از شیوۀ او به عنوان «عرفان محض کلمه» یادکردند(آتشی،۱۳۸۰: ۲۱). بااین‌وصف، نباید ازنظر دورداشت که رویایی با «دریایی‌ها» یک جریان تازۀ زبانی، صرف نظر از اصالت یا عدم اصالت آن، در شعر معاصر فارسی، بنیان نهاد و شاعرانی، شیوۀ او را الگوی خود ساختند. انتشار «دریایی‌ها» در حقیقت،

تثبیت و رواجِ شکلی تازه از شعر نو فارسی بود که به نام رویایی ثبت گردید و وی را به عنوان «بانی شاخه‌ای از پیشرفته‌ترین شعرهای امروز» مطرح کرد(حقوقی،۱۳۶۴: ۵۴).

امّا نقطهٔ کمالِ تجربه‌های رویایی، مجموعهٔ «دلتنگی‌ها»ست. رویایی، نخستین طلیعه‌های شعر ویژهٔ خود را که «شعر حجم» نام گرفت و به آن، عنوانِ «فرمالیسم ایرانی»(تسلیمی،۱۳۸۷: ۱۷۶) نیز داده‌اند، در این کتاب به نمایش گذاشت. می‌شودگفت: تجربه‌های زبانیِ رویایی در مجموعهٔ «دلتنگی‌ها»به نتیجه رسید و او توفیق یافت؛ علی‌رغم افراط در هنجارشکنی، به گونه‌ای تشخص زبانی و سبکی دست یابد (لنگرودی،۱۳۷۸: ۴۳۴/۳). «شعر حجم» نتیجهٔ تجربیات و برآیندفراز و فرودهایی بود که رویایی از ابتدای شاعری تا سرودنِ مجموعهٔ «دلتنگی‌ها» ازسرگذراند. او به گفتهٔ خودش در آغاز، شیفتهٔ نیمایوشیج بود. پس از مدتی به این نتیجه رسید که فرم‌های نیمایی نمی‌تواند از عهدهٔ کشف ظرفیت‌های بالقوهٔ زبان برآید(رویایی،۱۳۵۷: ۲۰). بنابراین از آن روی گردانید و راهی متفاوت در پیش گرفت که فرجام آن «شعر حجم» است.

«شعر حجم» با «موج نو» که پیش از رویایی توسط «احمدرضا احمدی» مطرح شده بود، نسبتی نزدیک دارد و ادامهٔ «موج نو» به شمار می‌آید. هم «شعر حجم» و هم «موج نو» شعری مدرن به شمار آمده و در صدد به‌هم‌ریختن شالودهٔ ساختاری و مفهومیِ رایج در شعر، و جست-وجوی «جوهر ناب شعر» بودند(حسن‌لی،۱۳۸۳: ۵۵)؛ یعنی شعری که شعریّتِ آن، در «فرم» و در برخورد تازه با زبان، تکوین می‌یابد(شیری،۱۳۸۸: ۷۷-۷۹).

نگرشِ سه‌بُعدی

رویایی در تبیینِ ویژگی‌های «شعر حجم» به «نگرشی سه‌بُعدی» اشاره دارد و منظور از آن را ضرورتِ وجود «فاصله، ایجاز و حرکت» در شعر بیان می‌کند(رویایی، ۱۳۷۹: ۲۳). او معتقد است که «در زبان، فاصله وجود دارد؛ این‌که شاعر قصد می‌کند با آوردنِ کلمه‌ای، معنای آن‌کلمه را به خواننده برساند؛ یعنی این‌که فاصله‌ای هست که معنا را از کلمه دور می‌کند(همان،۴۳). بنابراین کار خوانندهٔ شعر، پرکردن این‌فاصله یا اسپاسمان (Espacement) (همان، ۵۶) و کشفِ معنایی مبتنی بر درک خود از این‌فاصله است و هرگونه توضیح و توصیف می‌تواند در دریافتِ واقعی و طبیعیِ خواننده، خلل ایجاد کند. از این روی، رعایتِ ایجاز در شعر حجم ضرورت می‌یابد. زیرا با ایجاز، حیطهٔ فعالیّت وسیع‌تری برای ذهنِ خواننده پدید می‌آید. رویایی ادّعای وجودِ فاصله میان کلمات و معنی، هم-چنین موجز بودنِ شعر را با رفتارهایی چون جابه‌جایی عناصر نحویِ زبان، ساختارشکنی در زبان و استفاده از واژگانی محدود، در عین‌حال، ناهم‌سنخ محقّق می‌کند؛ بی‌آنکه ربط و پیوندی معنایی

میان آن‌ها ایجاد نماید. آنچه در نهایت حاصل می‌شود، به زعمِ رویایی، حرکت ذهن خواننده به سوی تعبیرهای مختلف و متکثّر است. او این امر را نگرشی «سه‌بعدی»

تلقی می‌کند(رویایی،۱۳۷۹: ۲۳). ماحصل نگرش سه‌بعدیِ او پدیدآمدن کلامی مبهم، موجز و هنجارگریز است که با «به‌کارگرفتن خلاف عُرف عوامل زبان» ماهیت می‌یابد(بهبهانی،۱۳۷۷ :۸۷). این‌نوع شعر به جای عرضهٔ معنایی معلوم یا ارایهٔ تصویر و مضمونی خاص، به دنبال کشف «حیات مرموز کلمات» است(باباچاهی،۱۳۷۷: ۳۳۹) و قصد اصلیِ آن، ایجاد حجم یا فاصله‌ای در ذهن مخاطب می‌باشد. خواننده مکلّف است به وسیلهٔ تلاش ذهنیِ خود، میان واژگان و نشانه‌های شعر، ارتباط‌ایجادکند؛ یعنی این‌که ایجادِ رابطه به خواننده واگذار می‌شود(رویایی،۱۳۵۷: ۳۵۰) و خواننده از این‌طریق به تداعی، معنا و یا تصور و تصویری غیر منتظره دست می‌یابد:

«در اوج خود کبوتر/ ترتیب پله‌ها را باور نمی‌کند/ و دختران آبی،/ وقتی که آسمان را می‌بافند/ او در میان بال و هوا خود را/ ول می‌کند میان بال و هوا»(رویایی،۱۳۴۶: ۷۱)

این شعر که از چند واژهٔ محدود شکل گرفته، دارای ساختاری نامأنوس و به تعبیرِ رویایی، دارای ابعاد سه‌گانهٔ فاصله، ایجاز و حرکت است. به هنگام خواندن این‌شعر، تکلیفی دشوار بر عهدهٔ خواننده است. خواننده ناگزیر به فعالیّتی ذهنی در جهت ایجاد پیوند معنایی میان پدیده‌هایی مثل کبوتر، پله‌ها، دختران، آسمان، بال، هوا با استفاده از افعالی چون باور کردن، بافتن و ول کردن است؛ به بیان دیگر، موظّف به پر کردن خلاء یا فاصله و حجمی خالی، به وسیلهٔ تعبیری است که خود بدان دست می‌یابد.

رویایی مدعی است: «بیان شعر، بیان آن‌چه که هست، نیست، بلکه بیان آن‌چیزی است که نیست و شاعر، آن را خلق می‌کند و نشان می‌دهد»(رویایی،۱۳۷۹: ۳۹). او نقشی تعیین‌کننده برای فرم و ساختار شعر قایل می‌شود و آن را بر مضمون و مفهوم و معنا مقدّم می‌شمارد و مضمون و معنا و اندیشه را بیرون از فرم، فاقد هویّت و موجودیّت می‌شناسد(همان: ۳۵). می‌گوید: «من پیش از این‌که بخواهم شعر بسازم به چیزی فکر نمی‌کنم، یعنی مضمون و محتوای شعر من با تکوین فرم، تکوین پیدا می‌کند... شعری که می‌گویم میراثی است که برای خواننده می‌گذارم که بعد خودش کشف کند و بفهمد... و طبعاً عوامل به او کمک می‌کند که تعبیرهای خودش را از شعر من بکند. یعنی خواننده به نحوی در تولد شعر من سهیم است»(همان). از این سخن می‌شود دریافت که خوانندهٔ شعر حجم، سهمی بیش از شاعر در آفرینشِ شعر دارد.

عبور از واقعیّت

رویایی، شعر حجم را عبور از مفاهیم و واقعیات و رسیدن به ماوراءِ واقعیّت، تعریف می‌کند. گذر از واقعیّت در حقیقت، رسیدن به حجم و فضایی تازه و تجربه ناشده‌است؛ کشفی بی‌مقدمه و «یک نوع تحرک ذهنی و نوعی زندگیِ خیال»(رویایی، ۱۳۵۷: ۵۶) است؛ «چنین ذهنیّتی همیشه خالقِ آن-چیزی است که ما برای اولین بار می‌بینیمش»(همان). به‌همین‌جهت، این نوع شعر، به نگارشی اتّفاقی و سخنی فارغ از ذهنیّت و قصد اولیّه شباهت دارد. از نظر رویایی «حجم، یک فاصلهٔ فضایی [است] یک‌تکه‌فضا. فضایی که بین واقعیّت ...و ماوراء واقعیّت وجود دارد»(همان). در این گونه شعر، خیال نه به عنوان عنصری موثر، بلکه به صورت تابعی از زبان و تجربه‌های نامتعارف و هنجارگریزِ زبان، نگریسته می‌شود؛ به بیان دیگر، خیال‌انگیزی شعر، نتیجهٔ دگرگونی‌هایی است که شاعر در ساختار صرفی و نحوِ پذیرفته‌شدهٔ زبان، اِعمال می‌کند؛ یا برآیندِ آشنایی‌زدایی‌ها(خایفی،۱۳۸۸: ۶۴) و برخورد غریب و خارج از عُرف با واژه‌های زبان است.

در ساختار نامتعارفِ شعر حجم، اشیا و پدیده‌های مختلف در چارچوبی تازه و متفاوت ظهور یافته و نهایتاً ماهیّتی دگرگون می‌پذیرند. این ویژگی سبب می‌شود شعر حجم، قابلیّتی غیر ارجاعی بیابد؛ طوری که مصداق بیرونی پیدانکند و در خودِ متن، تمام شود(براهنی،۱۳۷۴: ۱۳۱). البته رویایی، ارجاع‌ناپذیری شعر خود را قبول ندارد. او مدّعی است: حذفِ ارجاعِ خارجیِ کلمه‌ها در شعرش «خود، ارجاع جدیدی است که در یک عملکرد حجم، در قطعه پیدا می‌کند، در داخل قطعه. یعنی کلمه مدام در رابطه است با دنیای درون قطعه و دنیای بیرون قطعه. و در این‌رابطه‌ها هربار معنای تازه پیدا می‌کند»(رویایی،۱۳۷۹: ۳۶). رویایی این روند را کشف «ارتباط‌های مرموز» تعبیر کرده و معتقد است: این ارتباط‌ها «نتیجهٔ تصرف...در واقعیت و در شیء است...این ارتباط‌های پنهان، طوری نیست که شکل طبیعی آن‌شیء را برای خواننده دعوت کند، بلکه خواننده برای فهم آن باید ذهنش را از میراث تربیت و تقلید رها کند»(رویایی،۱۳۵۷: ۵۶).نقش ارتباط‌های مرموز این-است که زمینهٔ حرکت از واقعیّت تا فراواقع را فراهم آورد و پذیرفتنِ جریانی تازه را که با واقعیّت-های شناخته‌شده، تفاوت دارد، از سوی خواننده ممکن گرداند:

«در زیر چترهای رقم/ پاییز شکل مائده‌ای مصلوب دارد/ وقتی صدای نیمرخ تو/ پرهای سبزِ طوطی را ناقوس می‌کند/ در صدای نیمرخ تو/ ناگاه/ پیمانه‌ی مجهز آتش/ شکل تمامِ تو است/ که گوشتِ صریحِ صورت را/ ماهیچه‌های افشا پر می‌کنند:/ مرداد

عقربه‌های گل سرخ!/ شکل تمامِ تو/ بوی بهارهای آبی دارد/ انگار باز رسمِ زمستان می-آید/ در زیر چترهای رقم؟/ که ظرف ارتباط را/ انسان دانش از تن افسانه‌های کهنه تهی/ می‌کند/ انسان برف و فصل روزانه/ انسان برف و فصل روزانه!/ سوی مربع گِرد/ بوی بهارهای آبی می‌گیرد/ وقتی تمام تو/ راز نشستن بودا است/ در خندهٔ همیشگی ماه/ اقبال، ای ملکوت کبود!»(رویایی،۱۳۷۹: ۲۶۷).

این مصداق، شعری کامل از رویایی است که نشانه‌ها و مظاهرِ واقعیت‌گریزی در زوایای آن دیده می‌شود. این امر به واسطهٔ ایجادِ فاصله میان مدلول‌ها و مصداق‌ها شکل گرفته است؛ به بیان دیگر، کلماتِ شعر، قابلیّتی کاملاً غیرارجاعی یافته و ارتباطی با واقعیّت بیرونی‌شان ندارند. واژگانی چون چتر، رقم، پاییز، مائده، مصلوب، صدا، نیمرخ، پیمانه، آتش، گوشت، ماهیچه، مرداد، عقربه، گل سرخ، بهار، آبی، زمستان، ظرف و... از این‌گونه‌اند. این واژگان بر اثر رفتار غریبی که شاعر با آن‌ها نموده، اگر نگوییم بی‌خاصیّت شده‌اند، می‌توانیم‌گفت: خاصیّت و کارکردِ معمول خود را ازدست‌داده و نقشی تازه و غیرعادی را عهده‌دار گشته‌اند. رویایی تعمّداً یا تصادفی میان آن‌ها ارتباطی نامأنوس ایجاد کرده و همین رفتار به تصرّف در واقعیّتِ اشیا و پدیده‌ها انجامیده است. حاصل این‌رفتار، عدمِ قطعیّتِ معناست که شاعران حجم‌گرا همواره به دنبال آن هستند؛ دیگر، ایجاد فضایی خالی میان واقعیّتِ اشیا و تصوّر و ذهنیّت خواننده است که در شعر حجم، ارزشی هنری به شمار می‌آید. شعر حجم، شعری ناتمام و «رازوار» و «معمّاگونه» است(غلامحسین‌زاده،۱۳۹۰: ۲۰) که در پی اقناع خواننده نیست؛ به گفتهٔ رویایی «یعنی ندارد»(رویایی، ۱۳۸۲: ۱۴). رویایی، فضاهای خالی را که در اثر تلاقی و پیوند واژه-های ناهمگون و ایجازِ حذف و تعلیق پدیدمی‌آید، حجم‌هایی تلقی می‌کند که خواننده با تخیّل و تداعی‌های خویش می‌تواند هر آن‌چه را می‌خواهد و می‌تواند در آن جای دهد.

دفرماسیون

شعر حجم در جهت نفیِ سمبولیسم و بیان نمادین شکل گرفته است. در نظریه‌پردازی‌های رویایی، نشانی بر سمبولیک بودنِ این‌نوع شعر سراغ نمی‌شود کرد. اما در اشعار او، ابعاد و اشکالی از سمبل‌آفرینی و بیان نمادین، قابل مشاهده است که وجودِ آن، مدعای رویایی را نقض می‌کند.
رویایی با تصرفی که در اشیا می‌کند که به تعبیر خودِ وی، تصرّفی در واقعیّت یا عوض‌کردن واقعیّت است(رویایی، ۱۳۷۹: ۴۴)، درصدد بر می‌آید اشیا را بی‌نام و بی‌هویّت سازد. او می‌گوید: «باید بتوانیم شک کنیم وگرنه مظاهر دنیای اطرافمان را به همان‌شکلی که هستند می‌پذیریم و نقل می‌کنیم و روایت می‌کنیم و شعر، نقل نیست، روایت نیست، تصرّف ما در واقعیّت، واقعیّت را عوض می‌کند، اشیا را

بی‌نام می‌کند»(همان). نتیجهٔ چنین‌نگرشی، ایجاد مجالی تازه برای واقعیّت و اشیا و به ظهوررساندنِ آن‌ها در هیأت و کسوتی متفاوت؛ هم‌چنین نام‌گذاری تازه‌ای برای آن‌ها خواهد بود. با وجود چنین-حالتی می‌توان گفت: واژه‌های رویایی، بی‌آنکه او بخواهد به سمبول تبدیل شده؛ یا به سمبول نزدیک می‌شوند. چنانچه گفته شد هدف غاییِ شعر حجم، ایجاد فضاهای خالی است که پر کردن آن، جز با تلاش ذهنی خوانندگان، ممکن نیست. این‌نوع شعر به دنبال آن است که تخیل و ذهنِ خوانندگانش را به کُنشی خلّاق وادار کند. بنابراین هم‌چون شعر سمبولیک می‌تواند بستری برای تأویل خواننده و دریافت نمادین او و از نشانه‌های شعر فراهم آورد.

واژگان کلیدیِ رویایی بر اثر «دفرماسیونِ» ذهنِ خواننده، ناخودآگاه به نمادهایی قابل تأویل بدل می‌شوند؛ طوری که هر مخاطبی به برداشتی ویژه از آن رسیده و درکی متفاوت و گاه حتی متضاد از آن می‌یابد. «دفرماسیون» قابلیّت ذهنیِ خوانندهٔ شعر است که با آن می‌تواند شعر را خودآگاهانه یا ناخودآگاه به شکل و مفهوم دلخواه خود درآورد(م آزاد، ۱۳۶۶: ۳۵). نتیجهٔ این کُنشِ ذهنی، برداشتی ویژه و انحصاری برای خواننده است. رویایی مدعی است: به دنبالِ القای هیچ‌معنای معلوم و محتوای شناخته‌شده‌ای در شعر نیست و قصدش رسیدن به نوعی سیّالیِ مفهوم و بی‌معنایی یا هیچ‌معنایی است. او این مقصود را با شگردهای زبانی که خود می‌شناسد، پی‌می‌گیرد، اما آن‌چه پس از عبور از ابهامات و پیچ‌وخم‌های زبانی شعر وی در خواننده اتفاق می‌افتد، رسیدن به تداعی، معنا و مفهومی خاص، توصیف‌ناپذیر و نمادین است که متناسب با ذهنیاتِ خواننده شکل می‌گیرد.

سازمان و نظام شعرِ رویایی، طوری‌است که مجال فعالیّت ذهنی و تأویلِ معنایی نامحدودی را برای مخاطب ایجاد می‌کند. بنابراین رویایی نمی‌تواند راهِ برداشت سمبولیک را بر خوانندهٔ خود ببندد. خواننده بسیاری اوقات جز در قالبِ نماد، به صورتی دیگر نمی‌تواند با کلمات و بیانِ رویایی مواجهه شود و ناگزیر است شعر رویایی را به همان‌صورت دریابد که اشعار سمبولیک را می‌شود دریافت. رویایی که نقشی تعیین‌کننده برای خواننده قایل است و او را در خلقِ نهایی معنای شعر، سهیم می‌داند، به‌این‌نکته توجه ندارد که خواننده می‌تواند حتی از واژه‌های عادی که ظرفیت سمبول شدن را به طور کافی نیافته‌اند، بی‌توجه به‌این‌که شاعر، آن را در قالبِ سمبول ارایه کرده؛ یا نکرده، درکی سمبولیک داشته باشد:

«آنگاه کویر مشکل را/ از فاصله ساختند/ آغاز مرغ بود/ آغاز بال پایدار/ و مرغ اول جهان ناگاه/ وقتی که کویر مشکل را/ از فاصله ساختند/ فریادی سخت برکشید/ و سمت شن‌ها را آشفت/ فریاد میان آب افتاد/ و آب/ زمزمهٔ تارهای صوتی را لرزاند/ و حافظهٔ قنات را باد آزرد/ وقتی که تارهای صوتی/ در گوشت آب/ می‌لرزید.»(رویایی،۱۳۷۹: ۸۰)

بدون تأویل و تفسیر سمبولیک به سختی می‌توان به دریافت و استنباطی از این شعر، دست یافت. واژگانی چون کویر، فاصله، مرغ، بال و کلماتی از این‌گونه، جز نقشِ نمادین، عهده‌دار وظیفه-ای دیگر نیستند. بنابراین خواننده بدونِ رمزگشایی ذهنی که خواهی نخواهی در برابر هر نمادِ شعری، بدان دست می‌یازد، به برداشتی از این کلمات نخواهد رسید. افزون بر واژه‌های عام که در اشعار رویایی، کمابیش ظرفیت و قابلیّت نمادین پیدا کرده‌اند، واژه‌هایی خاص و محوری با بسامد بالا در کلام وی حضور یافته که عمدتاً حاوی مفهوم و نقش سمبولیک هستند. «دریا» یکی از این-واژگان است که در اغلب موارد از جمله در مصداق‌های زیر موقعیتی نمادین دارد:

«ای شادمانه!/ ای وسط دریا!/ ای سبز، ای نمایش عاج و یشم!/ با خنده‌های شاد تو، ای آب،/ از روستای نزدیک/ عطر قصیل و رنگ ریحان/ تا شهرهای دور بگریخت.»(رویایی،۱۳۷۹: ۱۹۸)

«مردم مدام!/ دریا،/ ای چهرهٔ عظیم تفکّر/ خم گشته بر جهان علامت‌ها/ مجهول-ها/ معادله‌ها!/ دیریست تا شریعت عریان آب را/ در جستجوی بیهوده تکرار می‌کنی
(رویایی،۱۳۷۹: ۱۹۹)

«دریا، زبان دیگر دارد./ با موج‌ها- هجوم هجاها-/ با سنگ‌ها- تکلّم کف‌ها-/ دریا زبان دیگر دارد./ شور حباب‌ها،/ در ازدحام و همهمهٔ آب./ غلیان واژه‌های مقدس،/ در لهجه‌های مبهم گرداب...»(رویایی،۱۳۷۹: ۲۰۰)

«دریا، گسترده‌تر/ دریا سرشارتر/ دریا، اعلام خبرهای دور/ ای گسترده‌تر، ای بازتر!/ در شب تنگم، که غریویش نیست،/ آه اگر شعله‌ای از هر کنار!/ افشان‌تر!/ دریا،/ ای انتشار !»(رویایی، ۱۳۷۹: ۲۰۶)

رویایی اشعاری «دریایی» سروده، اما او زادهٔ کویر است و کودکیِ خود را در حاشیهٔ کویر و به دور از آب گذرانده است. به تعبیر حقوقی «دریا در شعر او بیش‌تر دریای کتاب‌ها و خاطره است»(حقوقی،۱۳۸۱: ۱۲۰).شعر رویایی بیش از دریا، متأثر از طبیعت کویر و وامدار مظاهری است که به دنیای کویری تعلق دارند. می‌توان گفت: زندگی در کویرِ خشک و تجربهٔ آفتاب داغ آن در کودکی، آرزوی دریا و آب را برای رویایی به صورت حسرتی عمیق درآورده است. خود می‌گوید: «دریایی‌ها زندگی عقده‌های منند»(رویایی،۱۳۷۹: ۲۱). مجموعهٔ «دریایی‌ها» نمودی از آرزومندی و بازتابی نمادین از رویاها و آمال رویایی است. کودکیِ رویایی با حسرتِ آب و آبادانی گذشته و فقدانِ آب در اقلیمش سبب‌شده آب را به صورت مطلوبی باارزش، در ذهن و در خاطرات خود،

جای دهد. اشعار زیادی از رویایی، دریا، آب و جلوه‌های دریایی را به صورت نمادهایی قابل تأویل در خود جای داده است.

درون‌مایه و ابهام

آثار نخستین رویایی، ویژگی‌های شعر حجم را ندارد، وی همزمان با ارایهٔ نظریاتش در باب شعر حجم، سعی کرد رویهٔ کارخود را با ادعاهای نظریه‌پردازانه‌اش منطبق گرداند. رویایی عموماً زمانی شعر می‌سرود که نه محتوای قابل عرضه یا حرفی برای گفتن، بلکه «تکنیکی برای ارائه-کردن داشته» باشد(براهنی،۱۳۷۴: ۳۲۵). هر شعرِ رویایی، خواسته یا ناخواسته به چارچوب و بستری برای به‌کارگیری بخشی از بازی‌ها و تکنیک‌های زبانی مورد نظر او تبدیل گشته‌است. بنابراین موجودیّتِ واژگان و هنجار کلامش بیش از آن‌که در خدمت عرضهٔ محتوا و پیامی شعری باشد، برآیندِ هم‌نشینی تصادفی کلمات و تفنّن‌هایی در زبان است، که رویایی دلبستگی بسیار بدان دارد.

از این روی، شعر رویایی، جز در مواردی معدود، در چارچوب معلومی از تفکّر، عواطف و تمایلات فلسفی، سیاسی و اجتماعی شکل‌نیافته و واجدِ درونمایه‌ی شعری- بدان معنا که در اشعار دیگر شاعران وجود دارد- نیست. آن‌چه احتمالاً به عنوان معنا، محتوا و مضمون در کلام رویایی تکوین می‌یابد، عمدتاً مفاهیمی است که ساخته و پرداختهٔ ذهنِ خواننده است و می‌توان آن را نتیجهٔ غریب‌گویی و توسّلِ رویایی به شیوه‌های غیرمعمول ارزیابی نمود. تحت تأثیرِ همین‌رفتارهای غیرعادی با زبان، کلام رویایی معمولاً دچار ابهام، عدم انسجام و گسیختگیِ معنایی می‌شود. اصرار مفرطِ رویایی در شکستن حریم‌های پذیرفته‌شدهٔ زبان و معنا، غالباً شعر او را به راهی می‌برد که در آن‌ها خطِ سیرِ اندیشه و عاطفهٔ قابل شناسایی وجود ندارد. اگر درون‌مایه و پیامی هم از آن استنباط شود، ارتباط چندانی به اندیشه و جهان‌بینی رویایی نمی‌یابد، بلکه به واسطهٔ برهم‌خوردنِ نحو زبان و نیز حضور تصادفی واژگان و نشانه‌های ناهمگون زبانی پدید می‌آید:

«دریای دورِ اطراف/ دریای باج و گمرک،/ دریای ازدحام بنادر./ در آب‌های دور،/ بیداری است و خستگی و خواب/ و شهرها به همهمه می‌رویند/ با خیل آهوان فلزی،/ بر تپه‌های بی‌خبر آب/ در آب‌های نزدیک/ بوی گیاه و مرتع رنگین،/ ای جلوه‌های دور اطراف/ بر تپه‌های بی‌خبر آب!/ این‌خستهٔ زمینی، این‌گوسفند را»(رویایی، ۱۳۷۹: ۱۹۰).

این نمونه، شعری کامل از رویایی است. گسستِ فکری، تصویری و معنایی، بارزترین مشخصه‌ایست که در مواجههٔ خواننده با این شعر به چشم می‌آید. این امر به دلیل هم‌نشینی واژگان

ناهم‌جنس و تعلیق و برش‌هایی تعمّدی پدیدآمده که رویایی آن را ضعف کار خود، تلقی نمی‌کند. به نظر می‌رسد رویایی بی‌اندیشه و تمهیدی دست در سرودن این شعر برده و هر واژه‌ای را که به‌طور آنی به ذهنش آمده، بدون توجه به کارکرد و منطق تعریف‌شدهٔ آن به‌کاربرده‌است. درهرجای این شعر، می‌شود فضاهای خالی و مبهم یا به تعبیرِ رویایی، حجم‌هایی از خیال را مشاهده نمود که می‌تواند تخیّل خواننده را به مسیرهایی پیش‌بینی‌نشده و دنیایی ناشناخته ببرد و راهِ هرگونه تصور، دریافت و تکوینِ هر معنایی را بر او هموار سازد.

شعر از همان ابتدا با ابهام جریان می‌یابد؛ ابهامی برآمده از هم‌نشینی واژگانی چون دریا، باج، گمرک و... که در تصویرِ ابتدایی و ناتمامِ شعر، یعنی «دریای دورِ اطراف/ دریای باج و گمرک،/ دریای ازدحام بنادر» جای گرفته‌است. چنین ابهامی، بدونِ تصوّر و دخالتِ بیش از حدّ ذهنِ خواننده، قابل رمزگشایی نخواهد بود. رویایی علاقه و تعمّد زیادی در شکل دادن به چنین ابهاماتی دارد و آن را نوع تازه‌ای از ابهام معرفی می‌کند. او معتقد است: ابهام در شعر حجم «با ابهام‌های مأنوس و متعارف شعر فرق می‌کند چون هوش خواننده را دعوت می‌کند و طلب می‌کند تا در تفسیر خیال و گشودن آن حجم سهیم شود(رویایی،۱۳۵۷: ۱۵۶). رویایی حتی پایان‌بندی شعر، یعنی عبارت «ای جلوه‌های دور اطراف/ برتپه‌های بی‌خبر آب!/ این خستهٔ زمینی، این گوسفند را» که می‌توانست انسجامی به اجزای و نشانه‌های پراکندهٔ آن ببخشد، به صورت عبارتی ناتمام و بدونِ فعل آورده تا فقدان معنا را در کلام خود موکد کند و ابهام آن را توسعه دهد.

انسجام

گاهی رویایی به دلایل نامعلوم از روش مرسوم خود، فاصله‌می‌گیرد و کمتر در بندِ تفنّن با زبان است. دراین‌هنگام به سرودن اشعاری توفیق یافته که در آن‌ها یکپارچگی و گونه‌ای انسجام ساختاری و معنایی، قابل مشاهده است؛ در نتیجه اندیشه و محتوایی معلوم را در آن می‌توان سراغ گرفت. رویایی در این‌گونه‌اشعار که تعداد آن‌ها اندک است، از اصرار در به کارگیری واژه‌های ناهم-جنس و تصرّفِ تعمّدی در نحو زبان، تاحدّی پرهیز می‌کند. از این روی، حاصل کارش روالی متفاوت از همیشه می‌یابد. در این اشعار، تلاقی خارج از انتظارِ نشانه‌های زبانی که مهم‌ترین شگردِ رویایی است و با آن، سامان‌دهی معنا و برداشتِ محتوای معلوم را غیرممکن می‌سازد یا به تعویق می‌اندازد، کمتر به‌چشم‌می‌خورد:

«دیدم برای جامعهٔ آب‌ها/ نظم بزرگِ آزادی است/ آزادی است و عریانی/ یک‌لحظه از زمین عادت، یک‌لحظه از زمین عُرف،/ از جامهٔ عدالت و قانون/ عریان شدم./ در آب-های آزاد،/ عریان شدم./ در آب‌های عریان،/ نظم بزرگ آزادی است»(رویایی،۱۳۷۹: ۱۹۲).

رویایی در این شعر، بدونِ ایجادِ موانع زیاد بر سرِ راهِ خواننده، میان مفهوم آزادی- که مقوله-ایست انسانی- و آب‌ها یا دریاهای آزاد، یگانگی و نسبتی شاعرانه پدیدآورده‌است؛ به گونه‌ای که خواننده می‌تواند معنا و مفهومی قابل بیان از آن برداشت کند؛ برداشتی در این‌حد: آب‌ها آزادی دارند و نظمِ ذاتی و طبیعی‌شان، آن‌ها را از زمین و از بی‌نظمی و قیل‌وقالِ زندگیِ مردمِ زمین که در احاطهٔ عادات و عُرف و قوانین قرار دارند، متمایز می‌کند. برای پیوستن به دریا بایست عریان شد و این‌عریانی در تعبیرِ رویایی، با از تن‌کندنِ کسوتِ عادات و شانه‌خالی کردن از بار قوانین و قراردادهای مختلف اجتماعی میسر می‌شود.

تصویرسازی

رویایی، اظهارنظرهای مختلفی در بابِ اهمیّت تصویر و تصویرپردازی کرده است. او همواره از تصویر به عنوان مبنایی تعیین‌کننده در شعر حجم سخن‌گفته و مدعی‌است: «پایه‌های استوار شعر حجم را تصویر می‌سازد»(رویایی، ۱۳۵۷: ۱۶۴) و می‌گوید: «شعرِ بی‌تصویر، شعر کم‌ارتفاعی است، بلندپروازی ندارد، دست‌یافتنی است و رام و آرام»(همان: ۱۶۳). به نظر می‌رسد تلقی رویایی از تصویر با تعریف عُرفیِ آن، تفاوت دارد. تصویر را «نمایشِ تجربهٔ حسی به وسیلهٔ زبان» دانسته‌اند(فتوحی،۱۳۸۶: ۴۱). این‌تجربه، نه یک امرِ ارادی، بلکه رویدادی روحی و درونی است که ناآگاهانه در ضمیر شاعر انعکاس می-یابد(شفیعی،۱۳۷۰: ۲۱) و نیز گفته شده: تصویر «تصور ذهنی و شخصیِ دنیای عینی است»(نی‌کو،۱۳۵۷: ۲۵) که در آن، «واقعیّت...به صورتی که عواطف و اندیشه‌های انسان، آن را درک کرده است، منعکس می-شود»(محیط، ۱۳۶۹: ۱۴). میان این تعاریف و تلقیِ رویایی از تصویر، تفاوت‌هایی احساس می‌شود.

آن‌چه را رویایی، تصویر می‌نامد، بازتابِ رویدادی روحی نبوده و نیز در صددِ انعکاس واقعیت و اندیشه‌ای معلوم نیست. گفته شده: «در پشت هرتصویر باید نیرو و احساسی انسانی یا به طورکلی چهرهٔ انسانی پراحساس و اندیشه به‌چشم‌بخورد»(براهنی،۱۳۷۱: ۹۴۸). اما رویایی، تصویر را به‌مثابهٔ ابزاری برای عبور از واقعیت و دست‌یافتن به فضایی فراواقعی می‌داند و از تصویرپردازی به عنوان امکانی برای تکوین حجمی از تخیل سخن می‌گوید. او با این‌حجمِ خیالی می‌خواهد خواننده را از سطح قراردادها و تعیین‌شده‌ها بگذراند و به ساحاتی سوق دهد که از پیش نمی‌شناخته‌است. رویایی

مدعی است که این کار را با بدعت‌هایی در ساخت اجزای تصویر، خصوصاً استعاره، به تعبیرِ خود او با «شالوده‌شکنی نظام استعاره» پی‌می‌گیرد(رویایی،۱۳۷۹: ۳۲).

مطلوبِ رویایی، استفاده از استعاراتی - البته اگر بتوان آن‌ها را استعاره نامید- فراتر از حدِ انتظارِ خواننده است. به زعم وی، چنین استعاره‌هایی می‌توانند تصاویر حجمی یا «سه‌بعدی» و فضاهایی مبهم و غیر قابل پیش‌بینی را شکل دهند(همان). رویایی، تصاویر و فضاهای این‌گونه را با استفاده از ایجاز و حذفِ واژگان مورد انتظار خواننده به‌وجودمی‌آورد. او از به‌کارگیری صفت، وصف، روایت و نشانه‌هایی که به توضیح بیانجامند، به حد افراط دوری نموده و تعمّداً نشانه‌هایی را که می‌توانند ذهن خواننده را به سمت معلومی هدایت کنند، حذف می‌کند. همین‌رفتار، ابعادِ نامحدود و ابهام‌آمیزی به تصاویرش می‌بخشد:

«و آب، که از دیار هرگز/ راهی دراز آمده بود،/ در فکر بود؛/ می‌خواست تا برای نسیم و مرغ/ از نقره، زندگی بشود/ و از گیاه، باد./ مرغ و نسیم، زندگی نقره و گیاه/ بگرفت و باز،/ با آب تا دیار هرگز/ ره یافت./ باد است یا که زندگیِ باد است؟/ در زیر آب، ماهی هشیار/ از ماهی جوان دگر پرسید»(رویایی،۱۳۷۹: ۱۹۶).

«آب» به عنوان عنصر محوری در تصاویر چندگانهٔ این شعر، راهی دراز می‌آید؛ فکر می‌کند؛ زندگی می‌شود و در مسیرِ تعاملی نامتعارف با دیگر پدیده‌های حضوریافته در این شعر یا استعاره-های آن، یعنی «دیار»، «راه»، «نسیم»، «مرغ»، «نقره»، «گیاه»، «باد» و «ماهی» قرار می‌گیرد. باید گفت: این تعاملِ خیالی که اجزا و کلیّتِ آن، به سختی می‌تواند با منطق ذهنیِ خوانندگان، تناسب و تطابق بیابد، بیش از هرچیز، خاستگاهی در تفنن‌های زبانیِ رویایی دارد. نسبت و روابطی خیالی و تصویری را که رویایی، میان اجزای تصاویر ایجاد کرده، بعید است بتواند جز کسانی که هوادارِ شعر حجم یا هم‌فکرِ رویایی هستند، خوانندگان دیگری را مجاب گرداند. با این وصف، این‌نوع تصویرپردازی مطلوبِ رویایی است و به ادعای او موجب ابهام، بلندپروازی و توسعهٔ شعر تا حیطه-های ناشناخته می‌شود(رویایی، ۱۳۵۷: ۱۶۴).

گسستِ تصویری

افزون برآن‌چه ذکرشد، تصویرهای رویایی از انسجام و وحدت لازم برخوردار نیستند. اشعار او عموماً حاوی تصاویری گسسته و پراکنده‌است؛ تصاویری که از حجمی به حجم دیگر خیز برمی‌دارد و به‌گونه‌ای فراواقعی، دنیایی از ابعاد تازه می‌آفرینند(تسلیمی،۱۳۸۷: ۱۷۷).به همین علّت، ایجاد ارتباط میان - آن‌ها کاری ساده نیست؛ به عبارت دیگر، درک مناسبات و پیوندهای آن‌ها به راحتی بر خواننده

میسر نمی‌شود. می‌توان گفت با رویتِ هر بخشِ تصویری از شعر رویایی، تداعی و تجسمی متفاوت در ذهن شکل می‌گیرد. او گاهی با توسل به برخی تکرارها و آوردنِ نشانه‌هایی از تصاویر قبلی، می-خواهد نسبت و پیوندی میان آنها ایجادکند، اما این مقصود، به سختی حاصل می‌شود. زیرا ساختار تصاویرش به جهتِ تعارضِ مفهومی که دارند، پیوندی منطقی و قابل پذیرش نمی‌یابند؛ در نتیجه، ادامهٔ هم به‌نظر نمی‌رسند و نمی‌توانند نقشِ مقدمه و مکملِ همدیگر را به خوبی ایفا کنند.

خاستگاه این رفتارِ رویایی، عدم قطعیّتِ معناست که اصلی غیرقابلِ انفکاک از شعر حجم بوده و هدفِ اصلی آن به شمار می‌آید. رویایی گاه در یک‌بخشِ تصویری، چندتصویرِ متفاوت جای‌می‌دهد و ذهن خواننده را ناگزیر می‌سازد با فعالیت زیاد، میان آن‌ها ارتباط و مناسبتِ خیالی و تصویری ایجاد کند. شعری که می‌آید از این‌گونه است. درآن، چند شبکهٔ تصویری به‌صورتِ پی‌درپی آمده؛ بی‌آنکه وحدتی میان‌شان مشاهده شود یا کلیتی تصویری را شکل دهند. هرتصویر به طور گسسته، مستقل و مجرد عمل می‌کند و ارتباط و پیوندی با تصاویر قبل و پس از خود ندارد:

«برگرد!/ ای کاروان خسته، برگرد!/ ذهن نمک عقیم و نازاست/ زیبایی زغال را/ آتش/ طی‌کرده‌است./ و ماهیان قرمزِ شب را ستاره‌ها/ ترسانده‌اند./ ای ذهن!/ ای زخمِ منتشر!/ صبر میان‌تهی را/ از مزرعهٔ نمک بردار!/ زیرا که آب‌های قدیمی همواره در کتاب تو جاری است./ برگرد!/ اینجا طبیعت،/ آنسان که می‌نماید/ طبیعی نیست.»(رویایی،۱۳۴۶: ۵۷)

ماهیّتِ تصویری و خیالی این شعر، با چندتصویرِ متفرق و دور از انتظار، شکل‌گرفته‌است. پایان‌بندی شعر را یعنی «برگرد/ اینجا طبیعت/ آنسان که می‌نماید طبیعی نیست.» می‌توان حاوی پیامی تلقی کرد. اما تصاویر شعر در راستای چنین محتوایی قرار ندارند. پاره‌های شعر، هریک بر اثر فشردگی و استفاده از ایجازی مفرط، به تصاویری دارای ابهام بدل شده‌اند؛ تصاویری که ممکن است به تنهایی و بدون ارتباط با تصاویر دیگر، زیبا به نظر رسیده و خصلت تداعی‌گرانه داشته‌باشند، اما از کلیت‌شان نمی‌توان معنایی نهایی استنباط کرد؛ به عنوان مثال، عقیم بودنِ ذهن نمک، تصویری است که منطقاً با تصویر دیگر، یعنی «زیبایی زغال را آتش طی‌کرده‌است» ارتباطی ندارد؛ ترساندن ستاره‌ها توسط ماهیان قرمز نیز تصویری است که ارتباطی با بقیهٔ تصاویر نمی‌یابد. تداعی و تصوری که با خواندن «ای کاروان خسته، برگرد!/ ذهن نمک عقیم و نازاست» ایجاد می‌شود، طبعاً با ترسیم ذهنی که از «زیبائی زغال را/ آتش طی کرده است» به دست می‌آید، تفاوت خواهد داشت. به‌ظاهر این‌دوبخش، مقدّمه و ادامهٔ هم هستند. اما در ساخت و معنای آن‌ها نسبت و سنخیتی به چشم نمی‌خورد. در اولی، نمک‌زاری که نازا و بی‌حاصل است، پیشِ روی کاروانی انسانی قرار گرفته که بیهوده در آن، قدم نهاده و مسیری بی‌سرانجام را طی‌می‌کند؛ در دیگری، از تمام‌شدن زغال و

ازدست‌رفتنِ سرخی و زیباییِ آن، توسط آتشی مجهول سخن‌رفته‌است. بنابراین تأثیری که این دو بخش در خواننده ایجاد خواهند کرد، از دو مقولهٔ متفاوت است. تخیلِ نامتعارف و بیانِ مبهم و غریبِ رویایی در این شعر و دیگر اشعار وی با کنار زدنِ قراردادهای ذهنی و بیانی، تصاویر غریبی به دست داده که در نوع خود بی‌سابقه است.

بعضی از شعرهای رویایی که در فرم‌های کوتاه‌تری شکل گرفته، حاوی تصاویرِ محدودتری است. این‌اشعار در دایرهٔ معینی از تصویر، شکل می‌گیرند و چندان مجالی برای خلق تصاویر پراکنده و برخوردهای ساختارشکنانه با زبان ندارند. البته در این نمونه‌ها نیز هرگاه میسر شود رویایی با زبان و کلمات رفتاری غیر معمول می‌کند. با این وصف، نوعی یکپارچگیِ ساختاری و معناگرایی در آن‌ها به چشم می‌خورد. این‌اشعارِ کوتاه، غالباً برآیندِ استفادهٔ رویایی از ایجازی تصویری با چندواژهٔ محدود، قابل ارجاع و قابل تفسیر است. مصداق‌هایی که می‌آید، گواه این مدعا هستند:

«ساحل، حضور ما را می‌خواند/ دریا، سرود شاد علف‌ها را./ در جشن شادمانهٔ دریا،/ ایکاش آب بودم»(رویایی،۱۳۷۹: ۲۰۵).

«برآب‌ها،/ صدای گام سپیده‌دم است:/ زنی که شادمانه/ بر پله‌ها گذر دارد»
(رویایی،۱۳۷۹: ۱۹۵)

«درگذار ازشیشه/ شسته‌می‌شوم/ درآنسوی شسته‌گی/ می‌نشینم شکسته‌تر ازآیینهٔ دیروز/ امروز!»(رویایی،۱۳۶۹: ۴۷).

«از قلهٔ بلند تو سرریز می‌شوم/ و ریز می‌شوم/ زیر نگاه تو/ آینه/ افسانهٔ هزارتکه نگاه شکسته است»(رویایی،۱۳۶۹: ۲۵).

نتیجه

رویایی و حجم‌گرایان به شعر محض اعتقاد دارند. شیوه‌ای که رویایی و هم‌فکرانش پی‌گرفتند، تقابل با دستاوردهایی بود که دیگر شاعران نوپرداز، متأثر از آموزه‌ها و اندیشه‌های نیمایوشیج بدان رسیده بودند. نیمایوشیج تعهّد اجتماعی و حساسیّت‌های انسانی را به عنوان امری ضروری و لازمهٔ کار شاعری توصیه‌کرد و از شاعران خواست شعرشان برآیند طبیعیِ زندگی(نیمایوشیج،۱۳۷۵: ۱۰۹) و تأثرات و احساسات واقعی‌شان باشد(نیمایوشیج،۱۳۵۷: ۶۲). اما رویایی اعتقاد دارد: «اوّل باید به تکنیک و هنر رسید بعد به تعهّد اندیشید... شاعر باید اول برایش شعر مطرح باشد و بعد چیزهای دیگر. آن‌کس که اول تعهد و مسئولیت را پیش می‌کشد معمولاً هنرش قوامی ندارد»(رویایی،۱۳۵۷: ۷۴).

می‌شود گفت: حجم‌گرایان، رویکردی تازه به «پارناسیسم» دارند؛ پارناسیست‌ها هنر را برای هنر، بدون هدف می‌خواستند و معتقد بودند هرهدفی، هنر را از طبیعت خود دور می‌کند(سیدحسینی،۱۳۸۷: ۴۷۳-۴۸۵). طرفداران پارناسیسم نیز بیش از محتوی به «فرم عالی» اعتقاد داشتند(شمیسا،۱۳۹۱: ۱۰۷). شعر حجم از آنجا که اهدافش را نه در بیرونِ شعر، بلکه در درون و در ذاتِ شعر دنبال‌می‌کند، شباهت‌هایی با شیوهٔ پارناسیست‌ها پیدا می‌کند. گریز از تعهد جمعی و اجتماعی، ویژگی غالب در شعر حجم است که نقشی تعیین‌گر در چندوچون و سمت‌وسوی آن داشته و دارد. این ویژگی سبب شده رویایی همواره در برابر اتهامِ «بی-توجهی به واقعیات اطراف خود»(حقوقی،۱۳۸۱: ۱۱۳) قرار گیرد. البته او چنین بی‌تعهّدی را خود قبول ندارد و می‌گوید: «شاعر واقعاً باید یک درون متعهد داشته باشد... در شعرهای من زمینه‌های اجتماعی به شدت وجود دارد. منتها به‌تدریج که زبان آدم تکامل پیدامی‌کند، نوع طرح این زمینه‌ها که از درون متعهّد او بلند می‌شود، فرق می‌کند. یعنی زبان دیگری و بیان دیگری پیدا می‌کند»(رویایی،۱۳۷۹: ۳۹). اما این ادعا مخالفان شعر حجم و منتقدانِ رویایی را مجاب نساخته و نتوانسته مقبولیتی در حد مقبولیّت آثار شاعران متعهّد، برای شعر حجم به وجود بیاورد.

رویایی در باب شعر حجم به طور کلی، و شعرِ خود به طور اخص، بسیار سخن گفته است. اما نظریّات و توجیهات او آن‌گونه که باید نتوانسته فراگیریِ این‌گونهٔ شعر را دامن بزند. رویایی بیش از شعر سرودن و ارایهٔ نمونه‌های شعری، یعنی اشعاری که خود معرف ویژگی‌های خود باشند، به نظریه‌پردازی و تبیین شیوهٔ خویش و همفکرانش اهمیت داده است. می‌توان ادعا کرد هیچ شاعری به اندازهٔ او در بارهٔ آثارش سخن نگفته و در صدد تبلیغ شیوهٔ خود برنیامده‌است. ابعاد و مختصاتی که رویایی طی مصاحبه‌ها و نوشتارهای خود برای شعر حجم بیان نموده، در اشعار وی نمودِ روشن و قابل قبولی نیافته و مصداق‌های شعری که ارایه داده، دقیقاً نمی‌توانند با مدّعاهای او انطباق یابند.

کتابنامه

آتشی، منوچهر. ۱۳۸۰. **هراتاقی مرکز جهان است**(گفت‌وگوهایی با اهل قلم)؛ سایر محمدی؛ تهران؛ نگاه، چاپ اول.

باباچاهی، علی. ۱۳۷۷. **گزاره‌های منفرد**. تهران؛ نارنج، چاپ اول.

براهنی، رضا.۱۳۷۱. **طلا در مس**(سه جلدی)؛ تهران؛ ناشر: نویسنده، چاپ اول.

براهنی، رضا.۱۳۷۴. **گزارش به نسل بی سن فردا**؛ تهران؛ مرکز، چاپ اول.

بهبهانی، سیمین. ۱۳۷۷. **یاد بعضی نفرات**؛ تهران؛ البرز، چاپ اول.

تسلیمی، علی. ۱۳۸۷. **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران**، شعر؛ تهران؛ اختران، چاپ دوم.

حسن‌لی، کاووس. ۱۳۸۳. **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**؛ تهران،؛ ثالث، چاپ اول.

حقوقی، محمد.۱۳۶۴. **شعر نو از آغاز تا امروز**(جلد اول)؛ تهران؛ یوشیج، چاپ پنجم.

ـــــــــــ ۱۳۶۸. **شعر و شاعران**؛ تهران؛ نگاه، چاپ اول.

ـــــــــــ ۱۳۸۱. **حد همین است**؛ تهران؛ قطره، چاپ اول.

خایفی- نورپیشه، عباس- محسن. ۱۳۸۸. **آشنایی زدایی در اشعار یداله رویایی**. نشریه پژوهشهای ادبی. شماره ۵. پاییز. (۵۵-۷۴)

دستغیب، عبدالعلی. ۱۳۸۹. **تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران**۷ (گفتگو)؛ سیدعبداله سادات-مدنی؛ تهران؛ ثالث، چاپ اول.

رویایی، یداله. ۱۳۴۶. **دلتنگی‌ها**؛ تهران؛ روزن، چاپ اول.

ـــــــــــ ۱۳۵۷. **از سکوی سرخ**(مسائل شعر)؛ تهران؛ مروارید، چاپ اول.

ـــــــــــ ۱۳۵۷. **هلاک عقل به وقت اندیشیدن**. مقاله‌ها؛ گردآوری و تنظیم از غلامرضا همراز؛ تهران؛ مروارید، چاپ اول.

ـــــــــــ ۱۳۶۹. **لبریخته‌ها**؛ شیراز؛ نوید شیراز، چاپ دوم.

ـــــــــــ ۱۳۷۹. **گزینه اشعار رویایی**؛ تهران؛ مروارید، چاپ اول.

ـــــــــــــ ۱۳۸۲. **منِ گذشته**: امضا(فارسی/ فرانسه)؛ تهران؛ کاروان؛ چاپ اول.

سیدحسینی، رضا. ۱۳۸۷. **مکتب‌های ادبی**(دوجلدی)؛ تهران؛ نگاه، چاپ پانزدهم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۰. **صور خیال در شعر فارسی**؛ تهران؛ آگاه، چاپ چهارم.

شمیسا، سیروس. ۱۳۹۱. **مکتب‌های ادبی**؛ تهران؛ قطره، چاپ سوم.

شیری، قهرمان. ۱۳۸۸. **جریان شعر حجم**. نشریه ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. علمی پژوهشی. دوره جدید. بهار. شماره ۲۲. (۷۳-۹۲).

غلامحسین‌زاده- طاهری- کریمی، غلامحسین- قدرت‌اله- فرزاد. ۱۳۹۰. **بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یداله رویایی**. نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. علمی پژوهشی. شماره ۲. تابستان. (۱۸۱-۲۰۶).

فتوحی، محمود.۱۳۶۸. **بلاغت تصویر**؛ تهران؛ سخن، چاپ اول، ۱۳۸۶.

لنگرودی، شمس. ۱۳۷۸. **تاریخ تحلیلی شعر نو**، جلد سوم؛ تهران؛ مرکز، چاپ سوم.

م. آزاد(محمود مشرف آزاد تهرانی).۱۳۶۶. **هنروادبیات امروز**، گفت‌وشنود با م آزاد و داریوش آشوری؛ به کوشش ناصر حریری؛ بابل، کتابسرای بابل، چاپ اول.

محیط، احمد. ۱۳۶۹. **خلاقیت هنری**، آفرینش زیبایی؛ مجله گردون؛ تهران. سال یکم، شماره۲ آذرماه، (۱۲-۱۵)

نی‌کو، م اوسیان. ۱۳۵۷. **تخیل هنری**؛ ترجمه محمدتقی فرامرزی؛ کتاب آفتاب، دفتر اول؛ گردآوری رضا ستاری؛ تبریز؛ سحر، چاپ اول.

نیمایوشیج. ۱۳۵۷. **حرف‌های همسایه**؛ تهران؛ دنیا، چاپ چهارم.

نیمایوشیج. ۱۳۷۵. **تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر**؛ تهران؛ امیرکبیر، چاپ سوم.

یادداشت‌ها

[۱] دادائیسم، مکتبی عصیانی و تخریبی است که با ادعای ویرانگری در عالم هنروادبیات و اخلاق اجتماعی و فردی ظهور نمود. جنگ جهانی دوم و شرایط نابسامانی که بر اثر آن در اروپا پدیدآمد، به رواج این مکتب دامن زد. دادائیست‌ها تلاش زیادی در شالوده‌شکنی زبان‌ها (کلامی و تجسمی) نمودند و زمینه‌ای برای پیدایش جریان‌های هنجارشکن پس از خود به‌وجودآوردند(سیدحسینی،۱۳۸۷: ۷۵).