Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 16, No. 63
Autumn 2023
Research Article

Review of Visual Boutiques of Espacementalism in Indian Style: The Case of Bidel Dehlavi's Poems

Alireza Rayate Hasanabadi* [1]

Received: 16/07/2023
Accepted: 17/01/2024

* Corresponding Author's E-mail: Ali_rayat2005@yahoo.com

Abstract

One of the main propositions in understanding Espacementalism is that this literary trend does not claim to be new in its visual boutiques. In the Espacementalism manifesto, the existence of similar cases in classical Persian poetry is clearly acknowledged and pointed out. Royai, as the leader of Espacementalism has repeatedly mentioned in his notes that Espacementalism is not a new experience, but the result of focusing on a specific form of imaging and looking. On the other hand, the subjectivity of Espacementalism poetry when creating Espacemental images has a significant similarity with the model of abstract imagery of Indian style poets, especially Bidel Dehlavi. In this article, after defining and explaining the term Espacemental image, examples of this form of imagery have been analyzed, then by analyzing examples of this model of imagery in Bidel's poetry, it has been shown that Espacemental imagery is one of the common stylistic features of Royai's poetry.

Keywords: Bidel Dehlavi, Indian style, Espacementalism, Yadollah Royai, image

1. PhD of Persian Language and Literature, Researcher in Ayandey-e Roya research group. Damghan, Iran.
http://www.orcid/0000-0002-7819-762X

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 16, No. 63
Autumn 2023
Research Article

Extended Abstract

1. Introduction

Espacementalism is one of the important currents of Persian poetry that recognized with the publication of the Espacementalism manifesto. The poets of this movement have performed a new type of poetry based on non-normative language and the construction of nested and multidimensional forms, which are fundamentally different from other contemporary poetry movements. The most important poet of this movement is Yadollah Royai, and although this movement has continued in the poetry of the second and third generation poets, this movement is still known as Royai, and other poets have presented criteria different from what is intended by Royai in their poetry.

In this essay, the term Espacemental image is used for the first time. It is a special way of looking at phenomena that has been repeated many times in Royai's poems and he has insisted on it. This feature does not contain all the ideas of the Espacementalism and is only one of the many features of this poetic style. Specialists in contemporary Persian poetry know that Espacementalism never claims imagenal innovation in modern Persian poetry. In the Espacementalism manifesto, three-dimensional jumps are emphasized, and this history and poetic experience is clearly mentioned that these three-dimensional jumps are also seen in classical Persian literature. So in this research, the main issue is to show examples of this Espacemental image in Bidel Dehlavi's poetry (as one of the most prominent poets of the Indian style).

2. Methodology

After defining and explaining the term Espacemental image, examples of this form of imagery have been analyzed. Detailed descriptive statistics of the Espacemental image status in important Royai's books are presented in the form of a frequency table and a bargraph. Then,

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 16, No. 63
Autumn 2023
Research Article

by analyzing examples of this model of imagery in Bidel's poetry, it has been shown that Espacemental imagery is one of the common stylistic features of Yadollah Royai and Bidel Dehlavi poetry.

3. Discussion and conclusion

Espacementalism is closely related to Persian classical poetry, and although it is in the continuation of the logical course of contemporary avant-garde and modernism in terms of time, on the other hand, it has maintained its relationship with classical poetry in imagery. The importance of this issue is that, contrary to the common idea that voluminous poetry is called a language game, rootless and disconnected poetry, etc., this current is based on the solid visual foundations of classical poetry and Yadollah Royai's effort in proposing Espacementalism and this poetic model can be seen as an act of updating some creative stylistic features of classical poets.

In Bidel Dehlavi's poem, a Espacemental image is used in topics such as unity and multiplicity, unity of being, exterior and interior, inside and outside, mirror and image, water and image, mask and beauty, container and container, etc. Concepts in which two present elements and one absent element are objective and non-abstract but in the Royai's poems, the Espacemental image pattern is presented in addition to objective and understandable concepts, in abstract concepts such as death, sleep, silence, and in dimensions beyond three dimensions. In fact, Royai has been able to perform two poetic actions in his works. First, this model has turned imagery into a rule and style in his poetry in such a way that there is always an expectation of Espacemental imagery in the Espacementalism. Second, he has been able to improve this feature that was presented in Persian classical poetry in the limit of three dimensions and create a Espacemental image in more dimensions than three dimensions, and consciously improve the visual system of classical poetry in this regard.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی

تصویر حجمی؛ بررسی بوطیقای تصویری شعر حجم در سبک هندی

مثال موردی: اشعار بیدل دهلوی

علیرضا رعیت حسن‌آبادی*[1]

(دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۲۵ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۷)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۶. ش۶۳. پاییز ۱۴۰۲ (صص۱۰۵-۶۷)

چکیده

یکی از اصلی‌ترین گزاره‌ها در فهم حجم‌گرایی این است که این جریان هیچ ادعایی مبنی بر تازه بودن بوطیقای تصویری خود ندارد. در بیانیهٔ حجم‌گرایی به‌صراحت به وجود موارد مشابه در شعر کلاسیک فارسی اذعان و اشاره شده است. رؤیایی نیز به‌عنوان رهبر جریان حجم، بارها در یادداشت‌های خود به این موضوع اشاره کرده است که حجم‌گرایی تجربه‌ای جدید نیست، بلکه حاصل تمرکز بر شکل خاصی از تصویرپردازی و نگاه است.

از سوی دیگر ذهنی‌گرایی شعر حجم هنگام ساخت تصاویر حجمی، شباهت معناداری با مدلی از تصویرپردازی انتزاعی شاعران سبک هندی، به‌ویژه بیدل دهلوی دارد. در این مقاله پس از تعریف و توضیح اصطلاحِ تصویر حجمی، نمونه‌هایی از این شکلِ تصویرپردازی در

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی. پژوهشگر گروه پژوهشی آیندهٔ رویا. دامغان، عباس آباد (نویسندهٔ مسئول).

*Ali_rayat2005@yahoo.com
http://www.orcid/ 0000-0002-7819-762X

شعر حجم تحلیل شده است، سپس با تحلیل نمونه‌هایی از این مدل تصویرپردازی در شعر بیدل، نشان داده شده که تصویرحجمی یکی از ویژگی‌های سبکی مشترک شعر یدالله رؤیایی و بیدل دهلوی است.

واژگان کلیدی: *بیدل دهلوی، سبک هندی، شعر حجم، یدالله رؤیایی، تصویر*

۱. مقدمه

شعر حجم که با انتشار بیانیهٔ حجم‌گرایی در زمستان ۱۳۴۸ رسمیت یافت، ازجمله مهم‌ترین جریان‌های آوانگارد شعر فارسی است. این جریان شعری در پنجاه و چهار سال حیات خود، چهار دورهٔ متفاوت را تجربه کرده است.

> نخست از زمستان ۱۳۴۸ شمسی تا بهمن ۱۳۵۷ که اصول ادبی و هنری بیانیه با فعّالیت‌های رسانه‌ای گسترده به گفتمان ادبی روزگار وارد شد ... از بهمن ۱۳۵۷ تا سال ۱۳۶۹ دورهٔ افول جریان حجم‌گرایی بود ... انتشار مجموعهٔ لبریخته‌ها در پاریس و پخش آن در ایران در سال ۱۳۶۹ آغاز دورهٔ سوم حیات تاریخی حجم‌گرایی بود ... دورهٔ چهارم حیات تاریخی بیانیهٔ حجم‌گرایی از سال ۱۳۷۷ آغاز شده و تا زمان کنونی ادامه دارد (رعیت حسن‌آبادی، ۱۳۹۹: ۳۲-۳۳).

شاعران این جریان با تکیه بر زبان هنجارگریز و ساخت فرم‌های تودرتو و چندبعدی، نوعی تازه از شعر را اجرا کرده‌اند که با دیگر جریان‌های شعری معاصر خود تفاوت‌های اساسی داشته است.

> از جیغ بنفش هوشنگ ایرانی در دهه ۳۰ خورشیدی تا موج نو احمدرضا احمدی و شعر حجم یدالله رؤیایی در دهه ۴۰، آوانگاردیسم شعر امروز تا پیش از انقلاب هرچه دارد رو می‌کند و به‌دنبال گریز از تراکم معنایی و البته سیاسی حاکم بر فضای ادبی آن سال‌هاست ... اما از این میان یدالله رؤیایی و شعر حجم او اندکی وضع بهتری دارند به دو دلیل: اول اینکه شعر حجم بر جاده‌ای راه می‌سپارد که

قبلاً با جیغ بنفش ایرانی و موج نو احمدی هموارتر شده و دوم اینکه رؤیایی نسبت به آن‌دو ذهنیت تئوریک و هوشمندانه‌تری دارد و درباره آنچه می‌کند کلی طرح و برنامه و مؤلفه و حرف دارد. تأملات رؤیایی در باب شعر و چالش‌های جدی او به گمان من هنوز که هنوز است یکی از منابع مهم و قابل‌مراجعه به‌شمار می‌رود (خواجات، ۱۳۸۷: ۸).

مهم‌ترین شاعر این جریان یدالله رؤیایی است و گرچه این جریان در شعر شاعران نسل دوم و سوم حجم ادامه گرفته است، هنوز این جریان با نام رؤیایی شناخته می‌شود و دیگر شاعران در شعرشان معیارهایی متفاوت از آنچه مدنظر رؤیایی است ارائه کرده‌اند. «بیانیهٔ شعر حجم که به حاشیهٔ تاریخ ادبیات معاصر رانده می‌شود، آنچه از آن به‌جا می‌ماند فقط رؤیایی است» (باباچاهی، ۱۳۷۱: ۶۶). «در بین کسانی که این نوع شعر را می‌سرایند، ولی رؤیایی نیستند، یک نفر را پیدا نمی‌کنیم که حتی کوچک‌ترین بویی از وزن شعر فارسی برده باشد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۴۶).

چند دهه از نوشته‌شدن مانیفست شعر حجم می‌گذرد، ولی هنوز اسمی به‌جز یدالله رؤیایی را نتوانسته است نشان بدهد. زیرا توانایی این مانیفست همان توانایی رؤیایی است که در هیچ‌یک از اطرافیانِ شعری‌اش به این شدت خوانا نبوده است، قدرتی که در وصل کردن پیچ و مهره‌های زبان حتی در گذراترین متن‌های رؤیایی وجود دارد (جعفری آذرمانی، ۱۳۸۷: ۸)

شعر حجم دارای ویژگی‌های متعددی است. زبان هنجارگریز، پرش‌های سه‌بعدی، خلأهای دستوری، اسکله‌سازی و ساخت مسیرهای متفاوت در رسیدن به ماورای واقعیت، فینالیته و برداشت نهایی و غایی منتفی، فرم‌سازی و فرم‌گریزی از این جمله‌اند. ازجمله مهم‌ترین ویژگی‌های شعر حجم، تصویر حجمی است.

۲. تصویر حجمی؛ از فاصلهٔ ذهنی

آنچه در این مقاله و برای نخستین‌بار، «تصویر حجمی» نامیده شده است، نوع خاصی از نگاه به پدیده‌هاست که بارها در اشعار یدالله رؤیایی تکرار شده و وی بر آن اصرار داشته است. این ویژگی دربردارندهٔ تمام ایده‌های شعر حجم نیست و تنها یکی از ویژگی‌های متعدد این سبک شعری است. بنابراین، در تمام اشعار حجم، این ویژگی دیده نمی‌شود. تجسم عینی این شکل از نگاه در تصویر شمارهٔ (۱) دیده می‌شود که در ادامه شرح و توضیح آن آورده شده است.

تصویر شمارهٔ ۱

تصویر شمارهٔ (۱) دو بخش دارد. در بخش بالا مردی دیده می‌شود که در مقابل آینه ایستاده است و در حال امید دادن به خود یا همان تمثال و تصویر در آینه است. به خود امید موفقیت و پیروزی می‌دهد. همهٔ ما بارها چنین کرده‌ایم. خود را خطاب قرار

داده‌ایم و با خود حرف‌ها زده‌ایم. در بخش پایین تصویر، آینه دیده می‌شود که با در دست داشتن پول، سند و بر سر داشتن کلاه فارغ‌التحصیلی دانشگاه به تمام موفقیت‌های مدنظر مردِ بخش بالا (ثروت، تحصیلات و املاک) رسیده است. درواقع انگار آن زمان که مرد تمثال خود را خطاب قرار می‌داده، این آینه بوده است که جملات تأکیدی وی را شنیده و آن جملات بر آینه تأثیر گذاشته است.

طراح تصویر بالا نگاهی حجمی دارد. وی توانسته است با ایجاد فاصله بین دو پدیده، امر سوم بین آن‌دو را رؤیت کند. وی هنگام ساخت چنین طرحی، سطح صیقلی و شیشه‌ای بین فرد و تصویر او را دیده است. دیدن سطح آینه در بین فرد و تصویر وی، نگاه به عنصر سوم بین دو شیء یا پدیده، امری حجمی و تصویری حجمی است. چیزی که همواره با فاصله ارتباط دارد و اسپاسمنت یا فضای ذهنی‌ای ایجاد می‌کند که در ساخت حجم ذهنی مدنظر ارتباط دارد. به‌زعم رؤیایی، چنین دیدی استعدادی خاص می‌طلبد. دیدن امر سوم بین دو چیزِ متصل به هم، دیدنِ چیزی که نیست، ولی هست و دیدن آن چیزی که به دید نمی‌آید.

> ما باید به ذهن خود این استعداد را بدهیم که هرچیز را به نهایت خودش برساند و خود نیز به غایت هرچیز برسد آنکه علت غایی شیء را دارد دیگر شیء را ندارد. دارندهٔ معنای غایی نگرنده غایت نیست. به معنای غایت که می‌رسد تجسم غایت حذف می‌شود و حضور او در میان روابط متقابلی است که در میان جلوه‌ها و نمودها مستقر شده‌اند (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۹).

> شعر حجم روایت نمی‌کند. کلید را به دست خواننده می‌دهد. به بیان دیگر چیزی را که نمی‌بیند، می‌بیند. پشت کلمه و چیزها را می‌بیند، نامرئی را می‌بیند نه واقعی و مرئی را تا بتواند از فاصله ذهنی، از حجم، از خط عبور کند (آزرم، ۱۴۰۱).

آنچه در ادامه آمده نمونه‌هایی از این مدل تصویر است که از آثار متعدد یدالله رؤیایی استخراج شده است. ذکر این نکته نیز خالی از فایده نیست که صرف آوردن تصویر حجمی ملاک نیست، بلکه ترسیم و ایجاد فضایی شاعرانه و استفاده از تصویر حجمی ملاک کار است که در نمونه‌های زیر شرح داده شده است. درواقع دیدن و رؤیت فضای نادیدنی و ایجاد ارتباط بین آن با دیگر اجزای شعر است که فرم دلخواه شاعران حجم‌گرا را ایجاد می‌کند.

مثال ۱: «تمام فاجعه از چشم می‌رود

و چشم

میان نام تو

تالار برگ

فضای فاجعه است

فضا فضاهایش را بارید» (رؤیایی، ۱۳۸۲الف: ۱۰۵).

در مثال (۱)، عبارت «فضا فضاهایش را بارید» نیاز به توجه بیشتر دارد و اساس ساخت تصویر حجمی است. انسان غالباً هنگام ورود به فضایی سه‌بعدی مانند خانه، مدرسه، بانک، کتابخانه و ... به حجمی که فضا را ساخته است دقت نمی‌کند. هنگام ورود به این مکان‌ها، آنچه دیده می‌شود، اشیا و پدیده‌های قرار داده‌شده در آن است نه حجم سه‌بعدی آنها. این حجم درواقع مرئی و دیدنی نیست. فضای اتاقی که در آن هستیم چطور به چشم بیاید؟ فضای بانک یا کتابخانه و مدرسه هم. دیدن این فضا و فضائیت آن نگاه حجمی می‌طلبد. در این شعر، رؤیایی، ابتدا با عبارت «تمام فاجعه از چشم می‌رود» از رفتن تمامیت چیزی سخن می‌گوید که فاجعه است. سپس فضای

فاجعه را «چشم» می‌بیند. سپس با عبارت «فضا، فضاهایش را بارید» تصویر را کامل می‌کند. یعنی همهٔ فاجعه، همهٔ چشم را بارید.

اینکه فضا، فضاهایش را ببارد تصویری حجمی است. در فاصله‌گرفتن ذهنی از فضا و دیدن آن از زاویه‌ای خاص اتفاق افتاده است. شاعرانگی در پیوندی است که بین تمام فاجعه و چشم و فضا اتفاق افتاده است و عبارت ایهام‌دار «تمام فاجعه از چشم می‌رود» که یکی گریستن فاجعه بار معنا می‌دهد و دیگری تماشای فاجعه در گریستنی بی امان. تصویر حجمی در اینجا نقش اصلی را در ایجاد این فرم زبانی بازی می‌کند.

مثال ۲: «در شخص من دو شخص هست:

یکی مفرد که امضا می‌کند
دیگری جمع که می‌خواند
و در لحظه‌ی خوانش، ما سه شخصیم» (رؤیایی، ۱۳۸۲ب: ۱۹)

این ترکیب همان ترکیب آینه‌ای است که در تصویر شمارهٔ (۱) توضیح داده شد. در تصویر «شخص»، «تمثال» و «آینه» سه عنصر ساخت تصویر حجمی بودند. در این عبارت اما یکی مفرد است که امضا می‌کند، دیگری روبه‌روی شاعر، مخاطبانی هستند که شعر را می‌خوانند یا امضا را می‌بینند و می‌خوانند (جمع) و یکی هم حدفاصل این‌دو است که به چشم نمی‌آید. دراینجا، آن پدیدهٔ سوم که دیده نمی‌شود، وجود و جان شاعر است که در حدفاصل شخص شاعر(تن وی) و شخص مخاطب سیلان دارد و نامرئی است. اینجا نیز دیدن شیء سوم بین دو پدیدهٔ آشکار و مرئی، نگاه و استعدادی حجمی می‌طلبد. در این شعر تصویر حجمی در بیان معنای وحدت و یکی بودن شاعر و مخاطب و درعین‌حال جدا بودن از هم مؤثر افتاده است. اینکه کسی باشد ورای ما دو تن و کسی باشیم در ورای ما دو تن، اینکه یک تن جمع باشد و یک

تن مفرد و درعین‌حال بین جمع و مفرد، شخصی باشد، حاصل نگاه و تصویر حجمی ساخته‌شده در این شعر است.

مثال بعدی از کتاب *هفتاد سنگ قبر* انتخاب شده است. این کتاب که به‌زعم بسیاری از منتقدان پیشروترین کتاب شعری رؤیایی است، در میان تمام آثار او دارای بیشترین تعداد تصویر حجمی است و اساساً فرم اشعار آن به‌صورتی است که شاعر همواره بین پدیده‌ها و فضاهای ندیدنی چرخ می‌خورد و شاعرانگی می‌کند.

مثال ۳: «آیینهٔ تو، گور

من نیستم

که خاک را

در خاک کرده اند» (رؤیایی، ۱۳۸۷ب: ۱۳۶)

در اینجا شاعر اولاً گور را شبیه به آیینه‌ای دیده است که سه عنصر دارد که یکی محذوف است. شخص (زائر)، گور به‌مثابه آیینه و مرده که تمثال در آینه است. رؤیایی خود در تحلیل این شعر در جایی دیگر نوشته است: «گور اگر سرشتی داشت، آیینه می‌شد و یا که جستجوی آینه می‌شد. حالا که خود تصویری است از سرشتی بی‌آیینه، بی‌تاب» (مدل و ولی‌زاده، ۱۳۸۳: ۴۳۵). تصویر حجمی دلخواه در این پاره‌شعر، دیدن گور به‌عنوان حدفاصل بین دو شخص است. اما عبارتی نیز که استفاده شده است تصویر حجمی را تقویت کرده است: «خاک را در خاک کرده‌اند»، یعنی جدا کردن خاک از خاک که نوعی دیگر از تصویر حجمی است و این هردو در کنار هم اسپاسمنت یا فاصلهٔ ذهنی شعر حجم را ایجاد کرده‌اند.

مثال ۴: «سکوت عادت ما می‌شود

و خواب، سعادت ما

و در این هر دو، ما

چهار می‌شویم» (رؤیایی، ۱۳۸۷ب: ۱۲۰)

عبارات بالا از شعری انتخاب شده است که شاعر آن را *سنگ رابعه* نامیده است. تصویر در این پاره‌شعر، درازکشیدن دو تن در کنار هم است؛ من و تو: ما و دو عنصر تصویری دیگر نیز بین اینجا دیده می‌شود. نخست سکوت که مانند آینه حدفاصل میان دو چیز است. میان دو حرف. میان دو هجا. توجه به سکوتِ بین دو صدا و دیدن آن اولین تصویر حجمی را ساخته است. این توجه به سکوت در فاصلهٔ دو صدا، پیشتر در شعر شاعران هم‌نسل رؤیایی نیز دیده شده است:

«و سکوت، این مکث میانِ هر دو چکه، که از سقف غار می‌چکد،

احترامی ست به تو، توی کودکم، که از مرگت

لحظه یی می‌گذرد،

احترامی ست، به رقص» (الهی، ۱۳۴۶: ۴۷)

عمدتاً کسی هنگام شنیدن صدای چک‌چک آب، به سکوت بین دو چکه، به مکث بین دو صدا دقت نمی‌کند و به‌ندرت به این پدیده توجه می‌شود. اما الهی این سکوت را نشانهٔ احترام گرفته است و به آن نگاهی حجمی داشته است.

در *سنگ رابعه*، عنصر چهارم خواب است. من و تو که خوابیده‌ایم و خواب سعادت ماست. این عنصر نیز به‌صورت مستقل به‌چشم آمده است. اما این تصاویر حجمی چه کارکردی شاعرانه ایجاد کرده‌اند؟ زیبایی هنری این پارهٔ شعری چیست؟ در بندهای پیشین گفته آمد که صرف آوردن تصویر حجمی، شعر حجم نمی‌سازد، بلکه ایجاد شبکهٔ روابط میان تصاویر، حجم‌گرایی را ایجاد می‌کند. ابتدا تأملی بر نام شعر می‌کنیم که «سنگ رابعه» است. در این شعر چهار عنصر آورده شده که با رابعه ارتباط

می‌گیرد. در شعر عبارت «در این هر دو ما چهار می‌شویم» از توجه و دقت شاعر به ساخت کلمهٔ «دچار» نشانه‌هایی دارد. دربارهٔ «دچار» در فرهنگ‌های فارسی چنین آورده شده است: «دچار. [دُ] (اِ) دو چار. دو چهار. ملاقات کردن. رسیدن دو کس به همدیگر ناگاه یا بی‌خبر. (برهان). تصادم ناگهانی دو تن بهم. رسیدن به ناموافقی یا جانوری درنده یا امری ناملایم. (ص) گرفتار. مبتلی.» (دهخدا، ذیل واژهٔ دچار).

در معنای دچار، هم دو، چهار شدن است و هم ابتلای ناگهانی. حال اگر به این موضوع دقت کنیم که این عبارت از سنگ قبری انتخاب شده است که برای مرگ رابعه سروده شده است آنگاه شبکهٔ روابط میان مفاهیم و تصاویر بهتر فهم می‌شود. سکوت و عادت، خواب و سعادت، مرده (رابعه) و زایر (مخاطب) و خواب میان این‌دو و سکوت میان این‌دو عناصر تصویر حجمی هستند که در این عبارت به استخدام شاعر در ایجاد مفهوم درآمده‌اند. این شعر نشان می‌دهد که رؤیایی، علاوه بر دیدن پدیده‌های نادیدنی بین دو شیء، پدیده‌های نادیدنی بین دو امر انتزاعی و ذهنی را هم در تصاویر حجمی خود به‌کار برده است.

مثال ۵: «هر دو رو به رو داریم

تو در عجبی من نه

آنچه رو به رو داریم

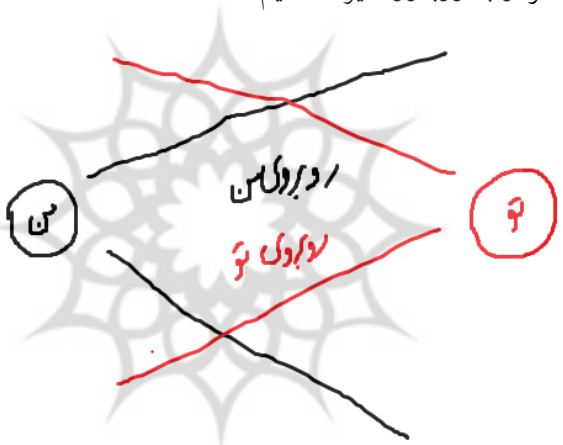
با من آیایی دارد با تو بایایی

هر دو رو به رو داریم

در نگاه تو چیزی پیداست

نگاه من از چیزی ناپیداست» (رؤیایی، ۱۴۰۱)

این مثال از آخرین کتاب رؤیایی، *در مدت درخت*، انتخاب شده است. وی این شعر را در ماه‌های پایانی عمر، در گفت‌وگویی اینستاگرامی خواند. اشاره به این موضوع از آنجاست که نشان دهیم تصویر حجمی تا آخرین اشعار با وی همراه بوده است و در تمام آثار او دیده می‌شود. عناصر تصویری این شعر چهار عنصر هستند. من و تو، روبه‌روی من و روبه‌روی تو. گرچه این روبه‌رو به‌صورت «رو به رو»، یعنی چهره به چهره معنی می‌دهد، تصویر حجمی آن در دیدن روبه‌روی هر فرد به‌صورت جدا از هم است. هردو به روبه‌رو خیره هستیم.



در نگاه تو چیزی از روبه‌رو می‌توان دید یا در نگاه تو چیزی پیداست، اما نگاه من غایب است. گم شده است. توجه به امر غایب و پنهان در این شعر هم دیده می‌شود. گم شدن من از نگاه مشابه همین تصویر متأخر است که معانی متعددی با خود دارد. اینکه نظرات شخصی من گم می‌شود، وجودم محو می‌شود. حذف زوایای دید شخصی در حین نگاه و ... پس اینجا هم نگاه من از چیزی ناپیداست همین معانی را حامل است. در این شعر از روبه‌رویی صحبت شده است که بخشی از آن غایب و پنهان است و آن نگاه من است که از چیزی ناپیداست .

مثال۶: «افق در انتظار افق
و انتظار افق روی راه
راه افق را می‌بندد

همیشه آنکه منتظر است
برای آنکه می‌رسد از راه سدّ راه
و او که می‌رسد از راه
برای او که سدّ چیزی ست چیزی ست» (رؤیایی، ۱۳۸۷الف: ۹۶)

در شعر بالا افق در انتظار افق بودن تصویری حجمی دارد. افق چگونه می‌تواند در انتظار افق باشد؟ در ادامهٔ شعر روشن شده است. شاعر در انتظار افق را پدیده‌ای جدا تصور کرده است. در ادامه نیز در انتظار افق، راه افق را می‌بندد. در ادامهٔ شعر نیز این دو عنصر را با عنوان آنکه منتظر است و آنکه سد راه است معرفی می‌کند. هردو چیزهایی می‌شوند که در کنار هم و در اضلاع روبه‌روی هم تصویر حجمی را می‌سازند.

مثال۷: «و چاه که می‌روید
در حلقهٔ چاه
گم می‌کند جدار خودش را» (همان، ۷۵)

روییدن چاه در حلقهٔ چاه تصویر حجمی مدنظر را ساخته است. گویا که چاه چیزی مجزا از حلقهٔ چاه تصور شده است که از درون چاه مانند گیاهی می‌روید و بالا می‌آید. چاه بودن چاه از جسم و فضای چاه مجزا است که در این عبارت نیز مانند مثال‌های پیشین، حاصل نگاه حجمی شاعر به چاه است که تصویر را پیش می‌برد.

از دیگر مثال‌هایی که در آنها تصویر حجمی به‌وضوح دیده می‌شود می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مثال ۸: «چشمی در زخم
چشمی میانِ زخم

میانِ زخم، چشم میان بود
میانِ چشمی دیگر، زخم
چشمِ آدمیان بود

چشمی میانِ زخم
میانِ زخمی چشم
زخمی میانِ چشم

در لمسِ دو چیز
چیزِ سومی همیشه لمس می‌شود
لمس!» (همان، ۲۶)

مثال ۹: «فریاد نقطه‌ای ست
در انتهای حرکت انگشت
ونقطه‌های جامانده روی دیوار
پرواز جا سودای پر

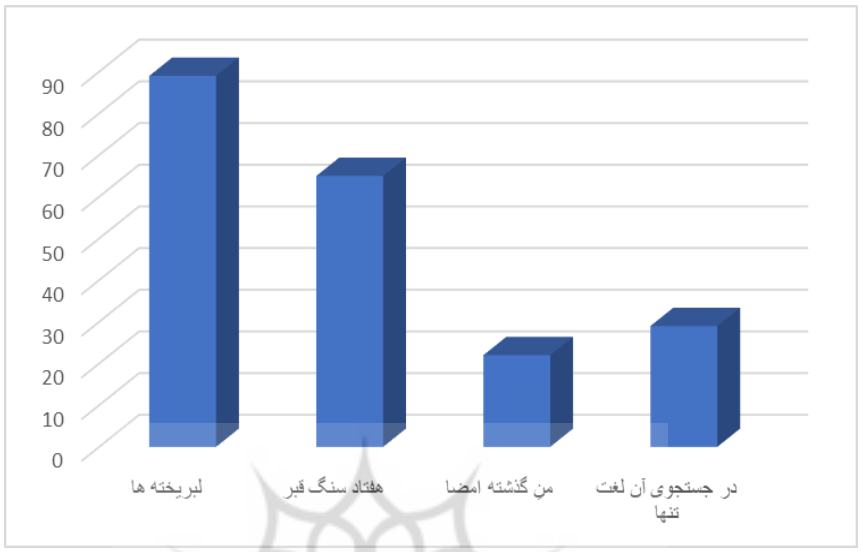
پریدن جا از جا
مرگ مضاعف» (همان، ۵۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در تمام مثال‌های یادشده، فاصله‌گرفتن از مفهوم، دیدن فضای نامرئی و ساخت اسکله و اسپاسمنت اتفاق افتاده است. بسامد تصاویر حجمی در شعرهای رؤیایی، به‌ویژه در کتاب‌های *لبریخته‌ها*، *هفتاد سنگ قبر*، *منِ گذشته امضا* و *در جستجوی آن لغت تنها* آنقدر زیاد است که این ویژگی را می‌توان با قطعیت یکی از ویژگی‌های اصلی و سبکی شعر حجم دانست. درجدول شمارهٔ (۱) و نمودار شمارهٔ (۱) بسامد این مدل تصویری در این چهار کتاب نشان داده شده است.

جدول شمارهٔ ۱: بسامد تصویر حجمی در آثار مهم رؤیایی

نام کتاب	اهمیت کتاب	فراوانی تعداد تصاویر حجمی
لبریخته‌ها	این کتاب در بازتولید گفتمان حجم‌گرایی در ابتدای دههٔ هفتاد تأثیر داشت و اشعار آن از لحاظ فرم بسیار متفاوت و تازه بودند.	۸۹
هفتاد سنگ قبر	پیشروترین و آوانگاردترین مجموعهٔ شعری رؤیایی، تأثیرگذار بر گفتمان شعر معاصر و شعر دههٔ هفتاد	۶۵
منِ گذشته امضا	متن کتاب دوزبانه (فارسی – فرانسوی) است و هم‌زمان در ایران و اروپا مورد استقبال قرار گرفت.	۲۲
در جستجوی آن لغت تنها	حاوی اشعار منتشرنشدهٔ رؤیایی و یادداشت‌های پراکندهٔ شعری و پیش‌نویس‌های مهم	۲۹



نمودار شمارهٔ ۱: بسامد تصویر حجمی در آثار مهم رؤیایی

آنچه از نمودار و جدول بالا اراده شده است، به‌هیچ‌عنوان به معنای مقایسهٔ تصویر حجمی بین این چهار کتاب نیست، بلکه صرفاً نمایشگر میزان استفاده از این مدل تصویرپردازی است. نمودار و جدول به‌وضوح این مطلب را تأیید می‌کند که این مدل نگاه و تصویر در آثار رؤیایی، ویژگی سبکی است و همواره باید در تحلیل شعر حجم به تصویر حجمی دقت کرد.

۳. تصویرحجمی؛ اتفاقی تکراری در ادبیات

آشنایان به جریان‌شناسی شعر معاصر فارسی نیک می‌دانند که جریان حجم، هرگز ادعایی مبنی بر نوآوری تصویری در شعر مدرن فارسی ندارد. در بیانیهٔ حجم‌گرایی بر پریدن‌های سه‌بعدی تأکید شده است که این پریدن‌های سه‌بعدی در ادبیات کلاسیک فارسی نیز دیده می‌شود. در بیانیهٔ حجم‌گرایی به‌صراحت به این سابقه و تجربهٔ شعری اشاره شده است. «حجم‌گرایی شاعرانی را گروه می‌کند که به تجربهٔ کارهای خویش

رسیده‌اند، به لذّت پریدن‌های از سه بعد. پس اینک بیانیهٔ ما که میوه‌ای رسیده را می‌چیند» (رؤیایی، ۱۳۴۸: ۳۸-۳۹). «من بانی حجم‌گرایی نیستم؛ بلکه حجم‌گرایی است که گروهِ ما را ساخت تا این نوع شعر را از تمایلاتِ شعریِ معاصر ایران مشخص و جدا کند. بیانیهٔ حجم‌گرایی آن را در "پریدن‌های از سه‌بُعد" خلاصه کرده است» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۲۰).

نخست اینکه در این قسمت از بیانیه از گروه‌کردن شاعران صحبت شده است. گروه‌کردن بی‌شک معنی نوآوری ندارد، بلکه به دسته‌بندی شاعران می‌رسد. اساساً هدف اصلی بیانیهٔ شعر حجم، ارائهٔ کاری گروهی بود و این گروه‌کردن و دسته‌بندی و یارکشی هنگام انتشار بیانیه نیز روشن بود. آن‌گاه که نام گروهی از شاعران و هنرمندان در پایین بیانیه درج شد. اما بنا بر نص صریح بیانیه، حجم‌گرایی شاعرانی را گروه می‌کند که پیشتر ویژگی‌های شعر حجم را در اشعار خود اجرا کرده‌اند؛ «به تجربهٔ کارهای خویش رسیده اند». این بدان معناست که حجم‌گرایی پیشتر در ادبیات فارسی اجرا شده است. عبارت «پیشتر» مقید به هیچ قید زمانی مشخصی نشده است و محدودهٔ آن را تا زمان رودکی ابوالشعرا هم می‌توان رساند. عبارت «شاعران» هم هیچ قیدی نپذیرفته است و تمام شاعران پیش از انتشار بیانیه را شامل می‌شود. میوهٔ رسیده در این بند از بیانیه همان تجربه‌های حجمی پیش از رؤیایی در شعر کلاسیک و شعر نوی فارسی است. رؤیایی حتی در توضیح این قسمت از بیانیه، چندبار در نوشته‌هایش، نمونه‌هایی از اشعار منوچهری دامغانی و دیگران آورده است تا نشان دهد که شعر حجم یا تصویر حجمی ابداع او نیست، بلکه تأکید اوست. «درحالی‌که منوچهری در همین قصیده‌ای که گفتم به پرش از حجم هم می‌رسد می‌گوید:

در سبزهٔ بهار نشینی و مطربت

در سبزهٔ بهار زند سبزهٔ بهار

... او در این تکرار نه‌تنها "حشو قبیح" ندیده، بلکه با به‌هم ریختن بُعدهای مکان و زمان و حرکت، ما را با آن حرف نگفته، از فضای ذهنی خود عبور می‌دهد» (رؤیایی، : ۳۰-۳۱).

وی در چند جای دیگر نیز به این نکته اشاره کرده است: «پیش از همه بگویم که حجم‌گرایی یک مکتب نیست. یک کشف است. کشف یک نوع حرکت ذهن و نوعی زندگی خیال. پس وقتی صحبت از کشف است یعنی این زندگی خیال وجود دارد و داشته است. از اعصار کهن تا عصرهای نیامده» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۵۵).

> حجم‌گرایی متعلق به هیچ مکتب نیست و مکتب نیست؛ نه مربوط به زمان خاصی است و نه مربوط به سرزمینی خاص. حجم‌گرایی مربوط به فرهنگ بشریت است. کلیدی است برای روایت‌های بی‌مرز و دریچه‌ای برای طرز تفکرهای خاص. ممکن است توقف احجام را در مولوی و خطی از حجم را در هولدرلین و پرشی از حجم را در شاعری از اعصار رفته و آینده بتوان دید (لنگرودی،۱۳۷۷: ۷۴۵).

«پس شعر حجم تولد خودش را قبلا کرده بود ... و نه‌تنها ما، بلکه هر شاعری در هر گوشهٔ ایران و دنیا که شعرش ارضاکنندهٔ این توقعات و اصول باشد شاعر شعر حجم است» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۵۸).

۴.بیان مسئله

انتزاع و ذهن‌گرایی یکی از ویژگی‌های مسلم شعر سبک هندی است که به‌صورت آرایه‌هایی چون استعاره، حس‌آمیزی، اسلوب معادله و ... متجلی شده است.

> رکن اصلی شعر سبک هندی، عنصر خیال است. جوهره سبک را خیال‌های شعری و صناعات مجازی و شگردهای تصویری شکل می‌دهد، تخیل در این شیوه شعری جزئی‌نگر و مبتنی بر دقت در محسوسات و ساختن مناسبات انتزاعی میان

> امور محسوس است. خیال شاعرانه، نه مانند شعر سبک خراسانی در دنیای بیرون و چشم‌اندازهای طبیعی، بلکه مستغرق در امور خرد و جزئی است و به‌طرز مبالغه‌آمیزی در جستجوی مناسبات نازک میان پدیده‌هاست. برخلاف شعر عرفانی که الگوهای خود را از انتزاع‌های بزرگ و عوام غیب می‌گرفت، رکن اصلی تخیل سبک هندی خیال‌پردازی انتزاعی در امور جزئی حسی است (فتوحی، ۱۳۹۵)

از سوی دیگر شعر حجم و تصویر حجمی که در بخش‌های پیشین بدان پرداخته شد، بسیار انتزاعی و ذهنی است. از آنجاکه تصویر حجمی از الگوهای کلاسیک شعر فارسی گرفته شده است، به‌نظر می‌رسد این مدل تصویر در شعر شاعران انتزاع‌گرای سبک هندی نیز وجود داشته باشد.

در این پژوهش، مسئلهٔ اصلی نشان دادن نمونه‌هایی از این تصویر حجمی در شعر بیدل دهلوی (به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین شاعران سبک هندی) است. این موضوع از دو منظر حائز اهمیت است. نخست اینکه نشان می‌دهد که برخلاف ادعای بسیاری از منتقدان، شعر حجم در تصویرپردازی ارتباطی عمیق با گذشتهٔ ادبی ایران دارد و در پیوند با شعر کلاسیک است. از دیگر سو، یکی از ویژگی‌های سبکی شعر بیدل دهلوی بر این اساس توضیح و تشریح می‌شود. لذا فرضیهٔ پژوهش این است که الگوی تصویر حجمی ارائه‌شده در آثار متعدد یدالله رؤیایی، پیشتر در شعر بیدل دهلوی نیز دیده شده است و این ویژگی در هر دو شاعر، در حدی است که بتوان آن را ویژگی سبکی مشترک دو شاعر دانست.

۵. پیشینهٔ پژوهش

آنچه در این مقاله بدان پرداخته شده است تاکنون در پژوهشی مستقل بررسی نشده و «تصویر حجمی» برای نخستین‌بار در این مقاله تعریف و تحلیل شده است. اما دو

مطلب کوتاه مرتبط با مسئلهٔ پژوهش در فضای مجازی و اینترنت منتشر شده است. محمود فتوحی در متنی کوتاه در اینترنت تحت عنوان «سبک هندی شبیه شعر حجم» مطالبی در باب شباهت شعر حجم و سبک هندی نوشته و نگاهی از منظر شعر حجم به شعر شاعران سبک هندی داشته است (فتوحی، ۱۳۹۲). این مطلب گرچه نگاهی نو و تازه دارد، آنچه فتوحی در این باب آورده، یکی از ساده‌ترین و بدیهی‌ترین تکنیک‌های شاعرانه است در جابجا کردن عناصر تصویری شعر که اتفاقاً رؤیایی از نامیدن این مدل و فرایند، تحت عنوان حجم پرهیز کرده است. در بیانیهٔ شعر حجم با این عبارت دقیق این طرز تلقی که فتوحی از شعر حجم دارد نهی شده است: «شعر حجم تغییر جا دادن واقعیت هم نیست، واقعیت هم نیست» (رؤیایی، ۱۳۴۸: ۳۷). آنچه در مقالهٔ حاضر آورده شده است با دریافت‌های وی از شعر حجم متفاوت است و دیگر اینکه دریافت‌های او از شعر حجم و حجم‌گرایی هرچند بسیار شاعرانه است و از ذوق سرشار و تسلط بر سبک هندی نشانه‌های بلیغی دارد، خالی از خلل نیست.

۶. تصویر حجمی در شعر بیدل

بیدل دهلوی در غزلی در باب اندیشه‌ها و شیوهٔ شاعری‌اش، بیتی آورده است که بسیار به حجم‌گرایی و نظریات رؤیایی نزدیک است:

معنی بلند من فهم تُند مـی‌خواهـد سیر فکرم آسان نیست کوهم و کُتـل دارم

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۷: ۱۲۱۳)

این بیت تقریباً همان چیزی را می‌گوید که رؤیایی از آن به رسیدن به حجم با سرعت و بدون باقی‌گذاشتن هیچ ردپا و علامتی تعبیر می‌کند. بیدل به سخت بودن فهم سیر اندیشه‌اش اشاره می‌کند و خواهانِ فهم تند و تیزبینی از مخاطب است. رؤیایی نیز بارها به سرعتِ سیر، سرعت جست و کشف مسیر توسط مخاطب در نظریاتش اشاره

کرده است. هردو، مخاطب را به تلاش و تأمل دعوت کرده‌اند و در ایجاد و ارائهٔ تصویرهای دور از دسترس تعمد داشته‌اند. از اینجاست که شباهت شعر حجم و اشعار بیدل پا می‌گیرد.

این مقاله ظرفیت بررسی تمام ویژگی‌های مشترک بین این دو نوعِ شعری را ندارد و آن را به مجالی دیگر وامی‌گذارد، اما تصویر حجمی را در اشعار بیدل می‌توان در این فرصت کوتاه به تماشا نشست. آنچه در ادامه می‌آید نمونه‌هایی از تصویر حجمی در شعر او است که فهم آن نیاز به دقت، تأمل و توقف بر عبارت دارد. نخستین نمونه از رباعیات بیدل انتخاب شده است.

مثال ۱:

کردند به دیر و حرمت دیوانه کز سهم نباشی آنقدر بیگانه
یعنی که چو سر به سنگ کوبی صدسال در خانه کسی نیست به غیر از خانه

(بیدل، ۱۳۴۲: ۴۷۴)

در رباعی فوق، اتفاق و تصویر حجمی در مصراع پایانی رخ داده است. بیدل «خانه بودن خانه» را از وجود خانه بیرون کشیده و به آن جسمیت داده است. هنگام ورود به خانه، هرگز به حجمی که خانه آن را احاطه کرده یا خانه را احاطه کرده دقت نمی‌شود. یعنی آن فضا به چشم نمی‌آید. «در خانه کسی نیست به غیر از خانه» شبیه این عبارت است که مثلاً بگوییم بر دیوار چیزی جز دیوار آویزان نیست یا از درخت چیزی جز درخت نمی‌روید یا بر زمین چیزی جز زمین نساخته‌اند؛ توجه به ذات و اصل پدیده و دیدن آن بُعد نادیدنی. مثال بعدی نیز این مدل تصویر و نگاه را دارد:

مثال ۲:

به عمر تلف کرده حسرت چه سود زمین بر زمین ریختن دیده ای؟

(بیدل، ۱۳۸۷: ۱۴۵۲)

در مثال بالا نیز همان تصویر حجمی‌ای اتفاق افتاده است که در مثال قبل رخ داده بود. زمین بودن زمین همواره از چشم غایب است. ما در نگاه اول خاک را می‌بینیم، سطح زمین و متعلقاتش را می‌بینیم و به زمین بودن آن فکر نمی‌کنیم. زمین بر زمین ریختن، همان در خانه کسی نیست به غیر از خانه است، همان «فضا فضاهایش را بارید» و همان «شیء سوم بین آینه و تمثال».

مثال ۳:

آسوده‌ایم لیک همان پایمال وهم مانند سایه زیر سیاهی است خواب ما

(همان، ۵۵)

در این بیت بیدل پایمال شدن در اثر امر وهمی را به خوابیدن سایه زیر سیاهی خویش تشبیه کرده است. تصویر و نگاه حجمی در جداسازی سایه از سیاهی‌اش اتفاق افتاده است. بسیار دشوار است تصور اینکه سایه به‌عنوان یک پدیده که سیاهی آن جدانشدنی است، زیر پدیده‌ای دیگر که اتفاقاً انتزاعی هم هست خوابیده باشد. فاصلهٔ ذهنی‌ای که بین این‌دو اراده شده است به چشم هرکسی نمی‌آید.

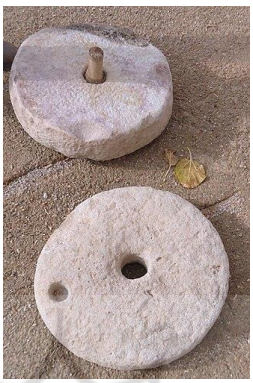
مثال ۴:

ای دانه چند نالی از آسیای‌گردون ما را ته زمین هم ساییده‌اند بر ما

(همان، ۸۲)

در بیت بالا بیدل گرفتاری و رنج هستی انسان را در تصویری حجمی به آسیایی تشبیه کرده است که هر دو چرخ و سنگش ***ما*** است. آسیایی که مدنظر بیدل است چیزی است که در فارسی به آن «خراس» گفته می‌شود و در تصویر شمارهٔ (۲) دیده می‌شود. بیدل در مصراع دوم از عبارت «ما را بر ما ساییدن» استفاده کرده است. ما بر ما ساییدن نگاه و تصویر حجمی است. در ذهن بیدل، تفکیک شدن ما از ما درست شبیه

تفکیک و جدا شدن دو سنگ در تصویر شمارهٔ (۲) اتفاق افتاده است و این توانایی ذهنی در این مصراع نیز به ساخت مفهومی حجمی کمک کرده است.



تصویر شمارهٔ ۲: خراسی قدیمی

مثال ۵:

در غبار هستی اسرار فنا پوشیده‌اند جامهٔ عریانی ما را ز ما پوشیده اند

(همان، ۶۴۹)

در این بیت، بیدل چنین تصویری ارائه کرده است که لباس عریانی که بر تن ماست از جنس ماست. تصویر حجمی آن به زبان ساده‌تر اینگونه می‌شود که ما را از ما پوشیده‌اند و از ما بر روی ما کشیده‌اند. جدا کردن و تفکیک مائیت ما از ما.

مثال ۶:

گر زمین برخیزد از جا نقش پا افتاده است زین طلسم‌عجز چون‌من بی‌عصایی برنخاست

(همان، ۳۶۶)

درمصراع اول این بیت، جداکردن تصویر نقش پا از زمین، ایجاد فاصلهٔ ذهنی بین این‌دو در ساخت تصویر حجمی نقش دارد. بیدل چنین می‌گوید که زمین اگر از جا برخیزد، نقش پا از روی آن خواهد افتاد و عجز و ناتوانی را در این شکل از نگاه نشان

داده است و در مصراع دوم تلاش نکردن و برنخاستن خود را به این تصویر از زمین نسبت داده است. جداسازی تصویر نقش پا و رد پا بارها در شعر بیدل تکرار شده است و بیدل با ساخت فواصل ذهنی مشابه بیت بالا، تصاویر متعدد و متفاوتی ساخته است.

مثال ۷:

گـر آینـهٔ تمیـز در دسـت تونیسـت　　سر رشتهٔ جهـل نیـز در دسـت تـو نیسـت
اسـتعداد اسـت آنچـه سـرمایهٔ توسـت　　جز دست تو هیچ چیز در دست تو نیسـت

(بیدل، ۱۳۴۲: ۱۳۹)

مصراع پایانی رباعی فوق تصویر حجمی دارد. اما بسیاری از ابیات بیدل که حاوی تصاویر حجمی هستند از لحاظ مفهوم و محتوا به هم شبیه هستند و می‌توان آنها را در دسته بندی‌هایی جدا ارائه کرد. مثال‌های آتی از این دست هستند و تصاویر و موضوعات مشترکی ست که در آنها تصویر حجمی دیده می‌شود.

۶ – ۱. خاصیت آینگی

آینه علاوه بر آنکه در ادبیات فارسی مفهومی عرفانی و استعاری دارد، پرتکرارترین موتیف در شعر بیدل دهلوی نیز هست. آنقدر هست که او را شاعر آینه‌ها بنامند و در تحلیل تصاویری که او از آینه ارائه و اراده کرده است مقالات متعدد نوشته شود[۱]. ابیات بسیاری از بیدل دهلوی وجود دارد که همان چیزی را که در تصویر شمارهٔ (۱) مقالهٔ حاضر ملاحظه شد، در آنها دیده می‌شود (تفکیک سه عنصر شخص و تمثال و آینه). نمونه‌هایی از این ابیات از قرار زیر است:

مثال ۸:

آنجا که بود جلـوه‌گـه حسـن کمالـت　　چون آینه محو است یقین‌ها و گمان‌ها

(بیدل، ۱۳۸۷: ۳۱)

در بیت بالا، بیدل محو بودن و ناپدید بودن آینه را نشان داده است. آینه‌ای که بین شیء و تصویر وجود دارد، اما همیشه محو است. محو به معنای حیرت زده هم اگر باشد معنا می‌دهد و درواقع ساخت ایهام براساس کلمهٔ محو در کنار این تصویر حجمی زیبایی بیت را تکمیل کرده است.

مثال ۹:

ای سرخوش دهر، یأس و آمال یکی است　　اینجا روز و شب و مه و سال یکی است
بیدل شو و کیفیت وحدت دریاب　　چون آینه رفت، شخص و تمثال یکی است

(بیدل،۱۳۴۲: ۴۸)

درمصراع پایانی رباعی فوق، به‌وضوح تفکیک سه عنصر شخص و تمثال و آینه را ملاحظه می‌کنیم که در توصیف وحدت وجود و یکی‌شدن عاشق و معشوق به‌کار رفته است.

مثال ۱۰:

بیدل از ظاهر و مظهر بگذر　　جلوه، تا آینه، نامشهود است

(بیدل،۱۳۸۷: ۴۵۳)

در بیت بالا دو اصطلاح ظاهر و مظهر که از فسلفه و عرفان اسلامی گرفته شده‌اند، به شخص و تصویر در آینه تشبیه شده‌اند. ظاهر به شخص و مظهر به تمثال و تصویر. در اینجا نیز بیدل به نامشهود بودن آینه در بین این دو اشاره کرده است و از مخاطب خواسته است همان‌گونه که آینه بین دو شیء ناپدید است و تصویر و تمثال یکی هستند از تفکیک ظاهر و مظهر بگذرد.

مثال ۱۱:

آیینهٔ یقینیم اما به ملک اوهام　　گرد هزار تمثال پاشیده‌اند بر ما

(همان، ۸۲)

در بیت بالا نیز بیدل با فاصله دادن میان سطح آینه و تمثال، تمثال‌ها را چون اشیایی مجزا بر آینه تصویر کرده است. این تصویر در ساخت تشبیه مرکبی استفاده شده است که وجود اوهام و ملکه شدن آنها را بر یقین با پاشیدن تمثال بر آینه تصویر شده است.

مثال ۱۲:

صحبت رو آشنایان سر بـه سـر آلـودگی‌سـت آینه از عکس مردم مـی‌کشـد دامـن درآب

(همان، ۱۹۰)

جداسازی و تفکیک مردم، عکس وآینه با ایجاد فاصله ذهنی و تصویر حجمی در این بیت نیز مشاهده می‌شود.

مثال ۱۳:

هرگه به باغ بی‌تو فکندم نظـر در آب تمثال من برآمد از آیینه‌تـر درآب

(همان، ۲۱۲)

بیرون آمدن تمثال از داخل آینه و ارائهٔ شکلی دیگر از تصویر حجمی در این بیت نیز دیده می‌شود.

مثال ۱۴:

درون آینـــه بیـــرون نشســـته اسـت اینجـا به جلوه گـر نرسـیدی نقـاب را دریـاب

(همان، ۱۸۹)

تفکیک کردن بیرون و درون آینه و توجه به آینه به‌عنوان نقاب و حدفاصلی بین بیرون و درون.

مثال ۱۵:

به فهم رازتوبیدل چه ممکـن اسـت رسـیدن همین بس است‌که تمثال‌رس شد آینهٔ مـا

(همان، ۶۵)

در مصراع دوم این بیت، به این تصویر می‌رسیم که آینه به تمثال درون خود رسیده است. تمثال‌رس شدن آینه همان جدا دیدن آینه از تصویر و تمثال است که نگاهی حجمی است و در فاصله‌گرفتن این دو عنصر از هم شکل گرفته است.

از دیگر ابیاتی که در این بخش می‌توان به آنها اشاره کرد:

مثال ۱۶:

مکش‌ای جلوه ز دل یک دونفس دامن نـاز که هنوز آینه تمثـال تـو نشـناخته اسـت

(همان،۴۲۵)

و

مثال ۱۷:

از کج اندیشی دل وضع جهان دلکـش نیسـت غم تمثال مخور آینه ناهموار اسـت

(همان، ۳۴۶)

۶ –۲. وحدت وجود

از دیگر موضوعاتی که بیدل دهلوی در بیان آنها از تصویر حجمی بهره برده است، وحدت وجود به‌عنوان یکی از اصطلاحات عرفانی ست (روحانی و همکاران، ۱۳۹۴). درحقیقت بیشترین مفهومی که بیدل از تصویر حجمی ارائه کرده است، وحدت وجود و یکتایی است. بسیاری از تصاویر ارائه شده در بخش ۶–۱ نیز حاوی این مفهوم هستند و با این بخش هم‌پوشانی دارند. آنچه در ادامه می‌آید نمونه‌هایی از این تصاویر است:

مثال ۱۸:

تفاوت در نقاب و حسن به‌جز نامی نمی‌باشـد خوشا آیینهٔ صافی که لیلی دید محمـل را

(همان، ۶۴)

در مصراع نخست، بیدل حسن و زیبایی را مانند نقابی بر روی چهره تصور کرده است و این دو را از یک قسم دانسته است. جدا پنداشتن حسن و زیبایی از چهره، چنان که نقاب از چهره مجزا و جداست، تصویر حجمی ایجاد کرده است. در مصراع دوم نیز بر دیدن این امر پنهان تأکید کرده و گفته است خوشا به حال آینه‌ای که اگر محمل در پیش او بگذارند، او تصویر لیلی را نشان دهد.

مثال ۱۹:

بـا کمـال اتحـاد از وصـل مهجـوریم مـا همچو ساغر می به لب داریم و مخموریم مـا

(همان، ۴۴)

کلمهٔ اتحاد اولین مفهومی را که فراخوان می‌کند، یکی شدن دو یا چند شیء یا پدیده است. در این بیت، صحبت از اتحاد است اما وصل که حد فاصل بین شیء اول و شیء دوم است غایب است. نگاه در هر دو مصراع حجمی است و تصویری از سنخ تصاویر قبلی ایجاد کرده است. وصل و وصال به‌عنوان پدیده‌ای مستقل بین دو شیء دیده شده است. مصراع دوم نیز حاوی تصویری از این دست است و پارادوکس مصراع اول را با تشبیهی مرکب، تکمیل کرده است. مصراع دوم حاوی سه پدیده است که به چشم بیدل آمده است. ساغر، می و فضای بین ساغر و می که به چشم هرکسی نمی‌آید. جدا کردن ساغر از می و دیدن فاصلهٔ بین این دو همان تصویر حجمی مدنظر است.

مثال ۲۰:

وحدت و کثرت چـو جسـم و جـان در آغـوش همنـد

کـاروان روز و شـب را در دل هـم منـزل اسـت

(همان، ۲۶۰)

در بیت بالا، شش پدیده در سه شکل تصویرحجمی دیده شده‌اند. وحدت و کثرت، جسم و جان، روز و شب. در حالت عادی هیچ‌کس توان دیده مرز باریک بین جسم و جان و روز و شب را ندارد. اینکه دقیقا از کجا شب به پایان می‌رسد و روز آغاز می‌شود و برعکس. اینکه جسم و جان در کجا حد فاصلی دارند. دو مفهوم انتزاعی وحدت و کثرت نیز به همین نسبت غیرقابل افتراق و جدایی‌اند. اما اینکه بیدل توانسته است در فضای ذهنی خود جسم و جان را در آغوش هم ببیند نشان می‌دهد وی آن مرز باریک بین جسم و جان را دیده است. هم چنان که در عالم خیال خود فاصلهٔ بین روز و شب و وحدت و کثرت را دیده است. شیء یا پدیدهٔ سوم در این بیت حدفاصله بین پدیده‌های یادشده است.

مثال ۲۱:

از خلوت ذات هیچ شیء بیرون نیست زین پرده خروش چنگ و نی بیرون نیست
اشیا همه اسم ظاهر و باطن او است از شیشه و جام موج می‌بیرون نیست

(بیدل، ۱۳۴۲: ۴۰)

۷. بحث و نتیجه‌گیری

الف) تصویر حجمی یکی از ویژگی‌های اصلی شعر حجم است که در فهم شعر حجم بسیار حائز اهمیت است. این مدل تصویرپردازی از استعدادی خاص و دقتی خاص می‌آید و در کنار ویژگی‌هایی چون هنجارگریزی نحوی و زبانی، خلاهای دستوری و ... در ساخت اسکلهٔ ذهنی در شعر حجم اثرگذار است. این ویژگی در تمام آثار یدالله رؤیایی به‌وضوح مشاهده می‌شود. تصویر حجمی براساس فاصلهٔ ذهنی ساخته می‌شود و شاعر با فاصله‌گرفتن از پدیده‌ها و دادن فاصله بین دو پدیده، تصویرسازی انجام می‌دهد.

ب) تصویرحجمی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی شعر حجم، پیشتر در اشعار بیدل دهلوی، اجرا و استفاده شده است. این موضوع نشان می‌دهد که شعر حجم در ارتباطی تنگاتنگ با شعر کلاسیک فارسی ست و گرچه از نظر زمانی در ادامهٔ سیر منطقی آوانگاردیسم و نوگرایی معاصر است، از سوی دیگر رابطهٔ خود را در تصویرپردازی با شعر کلاسیک حفظ کرده است. اهمیت این موضوع در این است که برخلاف تصور رایج که شعر حجم را بازی زبانی، شعر بی‌ریشه و منقطع و ... می‌نامند، این جریان بر پایه‌های استوار تصویری شعر کلاسیک بنا نهاده شده است و تلاش رؤیایی در مطرح کردن حجم‌گرایی و این مدل شعری را می‌توان عمل به‌روزرسانی برخی ویژگی‌های سبکی خلاقانهٔ شاعران کلاسیک دانست.

ج) در شعر بیدل دهلوی، تصویر حجمی در موضوعاتی چون وحدت و کثرت، وحدت وجود، ظاهر و باطن، درون و بیرون، آینه و تمثال و آب و تصویر، نقاب و حسن، ظرف و مظروف و ... به‌کار رفته است. مفاهیمی که دو عنصر حاضر و یک عنصر غایب در آن عینی و غیرانتزاعی هستند. اما در اشعار رؤیایی، الگوی تصویر حجمی علاوه بر مفاهیم عینی و قابل درک، در مفاهیم انتزاعی چون مرگ، خواب، سکوت و ... و در ابعادی فراتر از سه بعد ارائه شده است. درواقع رؤیایی توانسته است دو عمل شاعرانه را در آثار خود اجرا کند. نخست اینکه این مدل تصویرپردازی را در شعر خود به قاعده و سبک تبدیل کرده است، به‌نحوی که همیشه انتظار رخ دادن تصویر حجمی در شعر حجم وجود دارد. دوم اینکه توانسته است این ویژگی را که در شعر کلاسیک فارسی در حد سه بعد، ارائه شده بود، ارتقا داده و در ابعادی بیشتر از سه بعد نیز تصویر حجمی بسازد و آگاهانه سیستم تصویری شعر کلاسیک را از این نظر ارتقا و پیشرفت دهد.

۸. پیشنهادهای پژوهشی

الف) پژوهش کنونی تنها در قلمرو اشعار بیدل دهلوی انجام گرفته است، درحالی‌که برای نگارنده مثل روز روشن است که این ویژگی سبکی در شعر شاعرانی چون طالب آملی و صائب تبریزی و دیگر سرآمدان شعر هندی نیز دیده می‌شود. درواقع به تعبیر رؤیایی، به‌خوبی می‌توان شاعرانی از سبک هندی را ذیل عنوان تصویر حجمی، گروه کرد. لذا پیشنهاد می‌شود که تصویر حجمی در شعر شاعران یادشده نیز بررسی گردد و مجموعه‌ای تحت عنوان شاعران حجم‌گرای هندی مشخص شوند.

ب) به‌غیر از تصویر حجمی، ویژگی مهم دیگری از شعر حجم نیز در شعر سبک هندی دیده می‌شود که پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌هایی مستقل بدان پرداخته شود. این ویژگی همانا پرش‌های سه‌بعدی یا جست‌های ناگهانی ذهنی در شعر حجم است که نگارنده هنگام انجام پژوهش حاضر، نمونه‌هایی از آن را در غزلیات بیدل ملاحظه و مشاهده کرد. طرفه اینکه از نظر تئوری و نظری، نظریات بیدل دربارهٔ پرش‌های سه‌بعدی و سرعت سیر در تصویر، به نظریات رؤیایی بسیار نزدیک است.

ج) درتئوری‌های رؤیایی دربارهٔ شعر حجم، مقالات و گفت‌وگوهایی که او در مطبوعات و رسانه‌های دیگر منتشر کرده است، سخنرانی‌هایی که در طول پنجاه سال اخیر داشته است و از حجم‌گرایی و اسپاسمنتالیسم گفته، هیچ‌جا نشانی از بیدل دهلوی دیده نمی‌شود. در ارجاعات او به ادبیات کلاسیک بارها به نام عرفا و شاعران بزرگ و نامداری برمی‌خوریم که رؤیایی به‌نظر از آنها ایده گرفته است. از منوچهری دامغانی گرفته تا روزبهان بقلی و حلاج و سهرودی. اما شباهت تصاویر شاعرانه و عبارات زبانی رؤیایی در کتاب‌هایی چون *هفتاد سنگ قبر* به تصاویر، تعابیر و اصطلاحات بیدل دهلوی بسیار زیاد است. پرسش بزرگی که در اینجا پیش می‌آید این است که آیا

رؤیایی هیچ مطالعه‌ای بر شعر سبک هندی نداشته است؟ یا داشته و همچون پنهان کردن ردپاها که ایدهٔ اصلی اسپاسمنتالیسم و ایجاد اسکلهٔ ذهنی است، او نیز ردپاهای قبل از خود در شعر بیدل دهلوی را حذف کرده است و تعمداً از شاعرانی چون منوچهری نام برده تا ردپاهای اصلی را پنهان کند؟ این پرسش‌ها نیز می‌تواند در پژوهشی مستقل و انتقادی دربارهٔ رؤیایی و شعر حجم پاسخ داده شود. یعنی گرچه در آثار تئوریک رؤیایی، هیچ‌گاه اشاره‌ای حتی کوتاه به بیدل نشده است، به‌نظر می‌رسد که یکی از منابع مهم رؤیایی در ارائهٔ نظریهٔ حجم‌گرایی و ارائهٔ الگوهای شعری، اشعار بیدل باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. تعداد مقالات با موضوع آینه در شعر بیدل بسیار زیاد است. در هر مقاله و کتابی که سخن از بیدل آمده از آینه و تصاویر متعدد آن صحبت شده است. روشن‌ترین مقاله در این باب، «آیینه مضمون‌سازترین عنصر شعر بیدل» است که نویسندگان آن به تفصیل دربارهٔ آینه در شعر بیدل سخن گفته اند.

منابع

آزرم، محمد (۱۴۰۱). «تعهد و سیاست در شعر یدالله رؤیایی». *روزنامه اعتماد*. شماره ۵۳۰۶. ۲۷ شهریور ۱۴۰۱. ص۶.

الهی، بیژن (۱۳۸۲). «شقاقلوس». *مجلهٔ دفترهای روزن*. شمارهٔ ۱. زمستان ۱۳۴۶. صص۴۶-۵۰.

باباچاهی، علی (۱۳۷۱). «خلوت تازه و تجربه‌های جدیدشعر امروز ایران». *مجلهٔ دنیای سخن*. آبان ۱۳۷۱.صص۶۶-۶۹.

براهنی، رضا (۱۳۷۱). «ناموزونی تاریخی. مصاحبهٔ محمود فلکی با رضا براهنی». *بررسی کتاب*. شمارهٔ ۱۰ . کالیفرنیا.

بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر (۱۳۴۲). *رباعیات*. کابل: دپوهنی مطبعه.

ـــــــــــ (۱۳۸۷). *غزلیات*. براساس نسخهٔ خال محمد خسته و خلیل الله خلیلی. توضیحات و تعلیقات: فرید مرادی. تهران: زوار.

جعفری آذرمانی، مریم (۱۳۸۷). «نامه‌هایی به نام مرگ». *روزنامه کارگزاران*، ویژه تجدید چاپ *هفتادسنگ قبر*. شماره ۶۳۹. یکشنبه ۲۶ آبان.

خواجات، بهزاد (۱۳۸۷). «مهندسی اشک، لبخند(شعر رؤیایی)». *روزنامه کارگزاران*، ویژه تجدید چاپ هفتادسنگ قبر. شماره ۶۳۹. یکشنبه ۲۶ آبان.

دهخدا، علی اکبر. *لغت‌نامه دهخدا*. https://dehkhoda.ut.ac.ir

رعیت حسن‌آبادی، علیرضا (۱۳۹۹). *حجم‌گرایی و قدرت. تحلیل نقش نهادهای قدرت در حیات تاریخی بیانیهٔ شعر حجم*. اصفهان: خاموش.

روحانی، مسعود،سیاوش حق‌جو، علی‌اکبر شوبکلائی (۱۳۹۴). «بررسی وحدت وجود در رباعیات بیدل دهلوی». *مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*. دوره ۱۱، شماره ۳۸ – شماره پیاپی ۳۸.خرداد ۱۳۹۴.صص۱۲۷-۱۶۴.

رؤیایی، یدالله (۱۳۴۸). *مانیفست شعر حجم*. برگرفته از کتاب هلاک عقل به وقت اندیشیدن.تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۵۷). *از سکوی سرخ*. مجموعه مصاحبه ها. به کوشش غلامرضا همراز.تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۶۹). *لبریخته ها*. چاپ اول. پاریس: انتشارات انجمن فارسی(آسوسیون پرسان).

ـــــــــــ (۱۳۷۲). «من آن خودِ بشر امروزم. گفتگو با یدالله رؤیایی». مجلهٔ *تکاپو*، دورهٔ نو، شمارهٔ ۵، آبان ۱۳۷۲. صص۲۴-۳۲.

ـــــــــــ (۱۳۷۹). «پرسه زن گذرگاه های اشتیاق. مصاحبهٔ کاظم امیری با یدالله رؤیایی». *ماهنامهٔ کارنامه*. شمارهٔ ۱۱. صص۱۶-۲۴.

ـــــــــــ (۱۳۸۲الف). *دلتنگی‌ها*. گرگان: آژینه.

ـــــــــــ (۱۳۸۲ب). *منِ گذشته: امضا*. تهران: کاروان.

ـــــــــــ (۱۳۸۷الف). *در جستجوی آن لغت تنها*. تهران: کاروان.

ـــــــــــ (۱۳۸۷ب). *هفتاد سنگ قبر*. چاپ دوم. شیراز: داستان‌سرا.

ـــــــــــ (۱۴۰۰). «گفتگوی تلفنی علیرضا رعیت و یدالله رؤیایی». ۱۷ اردیبهشت ۱۴۰۰. به آدرس:

https://www.instagram.com/tv/CdOcxl٧KwVO/?igshid=MzRlODBiNWFlZA==

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۲). «سبک هندی شبیه شعر حجم». منتشر شده در وبلاگ *کاروند پارسی* به آدرس:

http://karsi.blogfa.com/post/۱۶۶

ـــــــــــ (۱۳۹۵). «نگاهی به سبک هندی». منتشرشده در وب سایت مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی. تاریخ انتشار: ۱۳۹۵/۴/۲۹

لنگرودی، شمس (۱۳۷۷).*تاریخ تحلیلی شعر نو*. دورهٔ ۴ جلدی. جلد سوم.تهران: مرکز.

مدل، محمدحسین و محمد ولی‌زاده. (۱۳۸۳). *حنای مرگ* (هفتاد تفسیر از هفتاد سنگ قبرِ یدالله رؤیایی). شیراز: داستان سرا.

Azarm, M. (2023). "Taahod o Siā sat Dar Sher-e Yadolla Royai". *Etemad Newspaper*. No 5306. [in Persian]

Elahi,B. (2004). "Shaghā ghlus". *Majaley-e Daftarhāy-e Rozan*. No 1. Winter 1968. pp 46-50. [in Persian]

Babachahi, A. (1992). "Khalvete Tā ze o Tajrobehā y-e Jadid-e Sher-e Emruz-e Iran". *Majaley-e Donyāy-e Sokhan*. November 1992. pp 66-69. [in Persian]

Barahani, R. (1992). "Nā mozuniy-e Tarikhi". Mosā hebe ye Mahmud-e Falaki Ba Reza Barahani. *Barresiy-e Ketab*. No 10. California. [in Persian]

Bidele Dehlavi, M. (1963). *Robāiāt*. Kabol: Depohni Matbae Publication. [in Persian]

Bidele Dehlavi, M. (2008). *Ghazaliāt*. Based on the version of Khā l Mohammad Khaste and Khalilollā h Khalili. Explanations and notes: Farid Morā di. Tehrā n: Zovā r Publication. [in Persian]

Jafari Azarmani, M. (2008). "Nā mehā i Be Marg". *Kargozārān Newspaper*. Special reprint of Haftā d Sange Ghabr. Number 639. Sunday, November 26. [in Persian]

Khahat, B. (2008). "Mohandesi ye Ashk o Labkhand (She're Royā i)". Kargozā rā n Newspaper. Special reprint of Haftā d Sange Ghabr. Number 639. Sunday, November 26. [in Persian]

Dehkhoda, A. *Farhange Dehkhodā*. The following web address: https://dehkhoda.ut.ac.ir/[in Persian]

Rayate Hasanabadi, A. (2020). *Hājmgerāi va Ghodrat. Tahlile Naghshe Nahādhāye Ghodrat Dar Hayāte Tarikhiye Bayāniyeye Shere Hajm*. Isfahan:Khā mush Publication. [in Persian]

Rohani, M, Haghju, S. & Shubekalai, A. (2015). "Barresi ye Vahdate Vojud Dar Robā iyate Bidele Dehlavi". *Majaleye Adabiāte Erfani*. Volume 11, Number 38 - Serial Number 38. June 2014. pp. 127-164. [in Persian]

Royai, Y. (1969). *Manifeste Shere Hajm*. Taken from the book Halake Aghl Be Vaghte Andishidan . Tehran: Morvarid Publication. [in Persian]

_____ (1978). *Az Sakuye Sorkh*. A collection of interviews. By the efforts of Gholamrezā Hamrā z. Tehran: Morvarid Publication. [in Persian]

_____ (1990). *Labrikhtehā*. First Edition. Paris: Persian Association Publications. [in Persian]

_____ (1993). "Man ā n Khode Bashare Emruzam". Goftogo bā Yadolla Royai. *Tekapo Magazine*, New Period, No. 5, November 1993, pp. 24-32. [in Persian]

_____ (2000). "Parsezan-e Gozargā hhā ye Eshtiagh. Kazem Amiri's interview with Yadollah Royai". *Karnameh monthly*. Number 11. pp. 16-24. [in Persian]

_____ (2003 A). *Deltangihā*. Gorgan: Aghineh Publication. [in Persian]

_____ (2003 B). *Man-e Gozashteh:Emzā*. Tehran: Karvan Publication. [in Persian]

_____ (2008 A). *Dar Jostegoy-e ān Loghate Tanhā*. Tehran: Karvan Publication. [in Persian]

_____ (2008 B). *Haftād Sang-e Ghabr*. Second Edition. Shiraz:Dastā nsarā Publication. [in Persian]

_____ (2021). "Telephone Conversation Between Alireza Rayat and Yadollah Royai". May 17, 1400. at the following address: https://www.instagram.com/tv/CdOcxlVKwVO/?igshid=MzRlODBiNWFlZA==[in Persian]

Fotuhi Rudma'jani, M. (2013). "Sabke Hendi Shabihe Hajm". Published in Kā rvand Pā rsi's blog at the following address: http://karsi.blogfa.com/post/ [in Persian]

_____ (2015). "Published on the website of the Center for the Great Islamic Encyclopedia". Publication date: 29/4/2015. [in Persian]

Langerudi, Sh. (1998). *Tārikhe Tahliliye She're No*. The 4-volume course, the third volume. Tehran: Markaz. [in Persian]

Model, M & Valizadeh, M. (2004). *Hatāy-e Marg* (Haftā d Tafsir az Haftā d Sang-e Ghabr-e Yadollah Royai. Shiraz:Dā stā nsara. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی