Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism Open Access

Fall & Winter (2023) 8 (2): 33-46

DOI: 10.30473/prl.2024.69043.2091

ORIGINAL ARTICLE

Critique and analysis of image in spacementalism

Leila Nowruzpur[1]

1. Assistant Professor of Persian language and literature, Golestan University, Gorgan, Iran.

Correspondence:
Leila Nowruzpur
Email:l.nowruzpur@gmail.com

Received:2023/8/29
Accepted:2024/3/10

ABSTRACT

Yadollah Royaee In his theoretical works, takes a critical view in imagery of traditional poetry. According to him, imagery in classical poetry is static and stagnant, while in contrast, Spacemantalism is dynamic and fluid. This article analyzes critically his points of view and the examples mentioned in his theoretical works. Furthermore, by examining Royaee's claimed examples of spacemantalism in classical poetry, it becomes evident that these images are common types in classical rhetoric and any ambiguity in the imagery is resolved with its context and literary traditions. Hence, they stand apart from his contemporary examples.The claim of this article is that to achieve a precise understanding of Spacemantalism, one must go beyond manifesto and solely engage in analyzing Royaee's poems. Using an inductive and descriptive-analytical approach, the images in the collection of "Labrikhehā" are analyzed in terms of expressing the relationship between reality and the appearances of reality, as well as the concept of distance or espace. The results demonstrate that various types of imagery, including classical structure imagery, imagery through spatialization, cluster imagery, mythological imagery, and symbolic imagery, are employed in his poems. The unspoken aspects of imagery, connotations of words related to imagery, and the expansiveness of imagery on the form contribute to the complexity of Spacemantal imagery. If Spacemantalism is merely understood as lack of neiberhood, then Spacemantal images are plentiful, but if the criterion is the ultimate cause, they are scarce. Spacemantal imagery is relative, implying an indirect relationship or distance between the hierarchical elements of the image.

KEYWORDS

Image, mythological image, cluster image, Spacemantalism, Yadollah Royaee.

How to cite:
Nowruzpur, L. (2023). Critique and analysis of image in spacementalism, Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism, 9 (2), 33-46
(DOI: 10.30473/prl.2024.69043.2091)

©2023, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
https:// prl.journals.pnu.ac.ir/

بلاغت کاربـردی و نقـد بلاغـــی

سال هشتم، شماره دوم، پیاپی ۱۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ (۴۶-۳۳)

DOI:org/10.30473/prl.2024.69043.2091

«مقاله پژوهشی»

نقد و تحلیل تصویر در شعر حجم

لیلا نوروزپور[۱]

۱. استادیار دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران.

نویسنده مسئول:
لیلا نوروزپور
رایانامه: l.nowruzpur@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۰

استناد به این مقاله:
نوروزپور، لیلا. (۱۴۰۲). نقد و تحلیل تصویر در شعر حجم، دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقـد بلاغی، ۱۶ (۲)، ۳۳-۴۶
(DOI: 10.30473/prl.2024.69043.2091)

چکیده

یدالله رؤیایی در آثار نظری خود با دیدی انتقادی به تصویر در شعر سنتی می‌نگرد. از نظر او تصویر در شعر کلاسیک ایستا و راکد است و در مقابل تصویر حجم پویا و سیال. این مقاله ضمن نقد دیدگاه‌های گاه ناهمگون او در تصویر، مثال‌هایی که در آثار نظری او ذکر شده، مورد تحلیل قرار می‌دهد. همچنین با بررسی نمونه‌های مورد ادعای رؤیایی از تصویر حجم در شعر کلاسیک، نشان می‌دهد که آن تصاویر با زبان بلاغت کلاسیک قابل توضیح است و ابهام تصویر در بافت و با سنت ادبی رفع می‌شود، ازاین‌رو با نمونه‌های معاصر خود تمایز دارد. مدعای مقاله آن است که برای درک دقیق تصویر حجمی باید از بیانیه حجم فراتر رفت و تنها به تحلیل مجموعه اشعار رؤیایی پرداخت. در این پژوهش با روش استقرایی و مبتنی بر توصیف و تحلیل، تصاویر مجموعه لبریخته‌ها از نظر بیان ارتباط بین واقعیت و مظاهر واقعیت و فاصله یا اسپاسمان تحلیل شده است. نتایج نشان می‌دهد انواعی از جمله تصویر با ساخت کلاسیک، تصویر از طریق فضاسازی، تصویر خوشه‌ای، تصویر اسطوره‌گرا و تصویر نمادگرا در اشعار او به کار رفته است. ناگفته‌های تصویر، معانی ثانویه کلمات مرتبط با تصویر و نیز گستردگی تصویر در سطح فرم از عوامل پیچیدگی تصویر حجم است. اگر حجم صرفاً به معنای عدم همجواری باشد، تصاویر حجم بسیار است اما اگر ملاک بیان علت غایی باشد، بسیار کم. تصویر حجم، نسبی است یعنی ارتباط غیرمستقیم یا فاصله بین اجزای تصویر ذومراتب است.

واژه‌های کلیدی

تصویر، تصویر اسطوره‌گرا، تصویر خوشه‌ای، شعر حجم، یدالله رؤیایی.

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۲ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.

این مقاله تحت مجوز Creative Commons Attribution (CC BY 4.0) منتشرشده و استفاده از آن با ارجاع صحیح مجاز است.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
https:// prl.journals.pnu.ac.ir/

مقدمه

از نیمه نخست دهۀ چهل که مجموعه طرح احمدرضا احمدی منتشر شد، شعری به نام موج نو شکل گرفت که به مسمای نامش درپی آن بود که تمام ساختارهای شعر کلاسیک را درهم بشکند، سنت‌گریز و در تقابل با تعهدگرایی شعر ناب باشد. عوامل زیادی در ایجاد این نوع شعر نقش داشت، از جمله ظهور دادائیسم و سوررئالیسم، دل‌زدگی از تکرار نمادهای شاعرانه سمبولیسم جامعه‌گرا مثل شب و ظلمت و صبح به دلیل سرکوب و سانسور، واکنش علیه شعر مقاومت، همسویی با فعالیت‌های رژیم در مدرنیزه کردن فضا، بی‌توجهی به امور سیاسی و نیز چاپ اشعار این گروه شاعران در مجلاتی مانند طرفه، روزن و بررسی کتاب. همزمان با این تلقی از شعر، بنیان‌های نظری آن با انتشار کتاب‌هایی نظیر از سکوی سرخ یا صور و اسباب در شعر امروز استحکام می‌یافت. (حسین‌پور، ۱۳۸۴: ۲۹۱–۲۹۶) موج نویی‌ها با گریز از مقوله تعهد اجتماعی و در ستیز با عنصر معنا به جستجوی شعر ناب پرداختند و کوشیدند تا به لایه‌های پنهان زبان و وجوه تازه اشیاء و عناصر دست یابند (روزبه، ۱۳۸۸: ۹۱).

یدالله رؤیایی را شاعر موج نوی مشکل‌گو هم نامیده‌اند و سیر شاعری او را با گرایش‌های متنوع برشمرده‌اند؛ چراکه او نخست از شعر نوی میانه‌رو به محتواگرایان شعر نوی نیمایی تمایل یافت و پس از مدتی مجذوب شعر موج نو شد، اما نتوانست اصالت موج نو را تشخیص دهد، به شاخه موج نوی مشکل پیوست و نظم‌گرایی مشکل‌گو شد (نوری علا، ۱۳۴۸: ۳۲۱–۳۲۰). البته نظم‌گرایی او هم نپایید .

بسیاری از شاعران معاصر نظیر ابتهاج گرایش به تصاویر زودیاب و شفاف دارند، (لامعی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۸۱) حال آنکه حجم‌گرایان به دشوارگویی و پیچیده‌نویسی افتخار می‌کردند؛ از نظر رؤیایی اصولاً نباید شعر را برای عوام گفت و حرف‌های تکراری، خواننده را به هیجان و پرسش وانمی‌دارد. روشنفکر مفسر شعر برای عوام است. (رؤیایی،۱۳۵۷الف: ۱۶۶) همچنین از دید او کسی‌که شعری را می‌خواند نباید بداند که شاعر چه گفته، بلکه باید بتواند تنها منظور احتمالی شاعر را حدس بزند. (رؤیایی، ۱۳۵۷ب: ۱۵۰)

برخی دشواری درک شعر حجم را ناشی از هنجارگریزی‌های نحوی، کشف روابط و مناسبات جدید، استفاده از زبان پیچیده، عدم استفاده از موسیقی، گرایش به نثرنویسی می‌دانند (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۳۰۶–۳۱۲)، این دلایل خصوصاً برای اشعاری که پس از سال ۱۳۴۸ یعنی انتشار بیانیه شعر حجم سروده، چندان صدق نمی‌کند. این پژوهش نشان می‌دهد دلیل اصلی دشواری شعر حجم نخست ناگفته‌های تصویر و دوم معانی مجازی یا دلالت‌های ثانوی واژگان است که ضمن تحلیل شعرها بررسی خواهد شد.

این پژوهش دو هدف عمده را دنبال می‌کند، نخست ارتباط اصطلاحات حجم با بلاغت کلاسیک و ایضاح آنها و دوم نقد آنچه رؤیایی درباب تصویر در ضمن سخنان خود بیان کرده و تفاوت آن با آنچه عملاً در تصاویر شعر حجم دیده می‌شود. همچنین با تحلیل شواهدی که رؤیایی از تصویر حجم در شعر کلاسیک نقل کرده، تمایز آنها با تصویر حجم در مجموعه لبریخته‌ها نشان داده می‌شود. لبریخته‌ها نه آنچنانکه گفته شده صرفاً آغاز کاربرد ماهرانه زبان، (بیرانوند، ۱۳۸۵: ۲۶۸) بلکه بیشتر تشخص یافتن تصویر در شعر اوست.

از آنجا که به تعبیر آیخن باوم هر اثر علمی یا ادبی بیش از هر چیز باید براساس خودِ محصول قضاوت شود نه براساس بلاغت بیانیه‌هایش (تودوروف، ۱۳۸۴: ۱۰) پیش‌فرض مقاله آن است که تنها با تحلیل دقیق نمونه‌هایی از اشعار حجم می‌توان به چگونگی کارکرد تصویر در شعر حجم پی برد.

پیشینۀ پژوهش

در عموم آثاری که درمورد شعر معاصر نوشته شده، صفحاتی به شعر حجم اختصاص دارد که بیشتر معطوف به جریان‌شناسی شعر حجم است؛ از این جمله می‌توان به «تاریخ تحلیلی شعر نو» از شمس لنگرودی و «جریان‌های شعری معاصر فارسی» تألیف علی حسین‌پور اشاره کرد. زمینه‌ها و دلایل پیدایش شعر حجم نیز در مقالاتی همچون «جریان شعر حجم» از قهرمان شیری و یا «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر ایران» نوشته علی حسین‌پور واکاوی شده است. بعضی افراد موضع انتقادی در باب حجم دارند از جمله ادعای رؤیایی درخصوص اولویت فرم بر محتوا، محصول وهم رؤیایی قلمداد شده است. (میرشکاک، ۱۳۷۲: ۲۳–۲۰) ابهامات بیانیه شعر حجم بارها مورد نقد و پرسش قرار گرفته و در آثار رؤیایی، تنها بخش‌هایی از آن روشن گردیده است. آنچه جای آن در پژوهش‌های علمی خالی است، به دست دادن راهکارهایی برای درک تصویر حجمی و تحلیل‌های همه‌جانبه اشعار حجم است. کوشش‌های اندکی در این راه صورت گرفته، از جمله در کتاب طلا در مس شعر سهل‌یاب «سکوت» از رؤیایی به تفصیل شرح شده است، و نیز منصور کوشان با توجه به عناصر ساختار هرمی شعر (زبان، مضمون و اندیشه) از دیدگاه خود، چند نمونه از مجموعه لبریخته‌ها که با ساختار هرمی زبان امکان، مضمون سایه و اندیشه بی‌سایه تناسب دارد، ذکر نموده بدون اینکه دقیقاً دلیل این مدعا در چهار شعر نمونه اثبات شود. (کوشان، ۱۳۸۷: ۱۴۰–۱۶۰) این نوع شرح‌ها و نیز موارد بسیار اندکی که بطور پراکنده در آثار دیگر دیده م۳۵ی‌شود، به تحلیل دقیق تصویر در شعر حجم نمی‌پردازد و بیشتر بر یک ویژگی خاص

تمرکز دارد. همچنین باید به کتاب «شرح حاشیه» اکبر بیرانوند اشاره کرد که دربارهٔ جریانات حاشیه‌ای شعر پس از نیما از جمله شعر حجم نوشته شده، به پنج نوع تصویر عینی، ذهنی، عینی–ذهنی، پویا و شرطی اشاره کرده، اما از آنجا که شواهد بدون توضیح رها شده، طبقه‌بندی کاملاً مبهم باقی مانده است. کیارش اسدی با اشاره به اینکه شعر حجم رژیم کلمه است و روزهٔ حرف، به‌درستی بر ایجاز این نوع شعر اذعان کرده و بیان نموده که معنا در پی فرم ایجاد می‌شود و اسکلت شعری با اسکلت معنایی به وجود می‌آید و «شعر حجم جوش اسکلت شکلی به اسکلت معنایی توسط خوانش خواننده است» (کیارش اسدی، ۱۳۸۵: ۱۰۵) درحالی‌که نمونه‌ای از شعر حجم تحلیل نکرده تا نشان دهد خواننده چگونه فرم را می‌تواند با محتوا پیوند دهد. سواعدی، صالحی مازندرانی و رفیع در «نقش عرفان در بوطیقای تصویر شعر یدالله رؤیایی» (۱۴۰۱) بوطیقای تصویر حجم را دارای وجوه متفاوت زبان‌شناسانه، پدیدارشناسانه، زیبایی‌شناسانه و عارفانه می‌دانند. این مقاله متأثر از جمله‌ای در بیانیه دوم حجم که «ما در حجم به زیبایی و از زیبایی به اخلاق می‌رسیم» ارتباط تصویر حجم با اخلاق و عرفان و نیز تأثیرپذیری از پدیدارشناسی هوسرلی را بدیهی انگاشته و مفهوم «دیگری» در آرای هوسرل و ارتباط آن با تصویر حجم به طور کلی تبیین نشده است.

در این مقاله چنانکه گفته شد نخست به تصویر حجم در آثار نظری رؤیایی پرداخته می‌شود و ابیاتی از شعر کلاسیک که رؤیایی نسبت حجم به آنها می‌دهد، مورد تحلیل قرار می‌گیرد و سپس انواع تصویر در مجموعهٔ لبریخته‌ها تحلیل می‌شود.

یافته‌های پژوهش

۱- نگاهی انتقادی به اصطلاحات تصویر حجم

۱-۱- مفهوم غایت

رؤیایی در حاشیهٔ بیانیهٔ حجم به‌تصریح می‌گوید که شاعر حجم‌گرا از واقعیت (مشبه)، همانند سورئالیست‌ها به ماورای واقعیت نمی‌رسد؛ بلکه از واقعیت با تجربهٔ یک حرف یا واژه بیرون می‌آید که سکو یا فاصله می‌شود برای رسیدن به ماورا و این ماورا را علت غایی می‌داند. سپس با ذکر مثالی در پی تبیین مفهوم غایت در تصویر حجمی برمی‌آید: چشم واقعیتی است، شب لفظ یا واژه‌ای است که سکوی پرتاب می‌شود به ماوراء. شب ذکر نمی‌شود و جای آن خالی است، اگر بگوییم چشم مثل شب است، تقلیدی از طبیعت آورده‌ایم. اندکی شب در چشمان تست، شکل استعاری آن است و شاعر حجم از شب سخن نمی‌گوید. چیزی از علت غایی آن است که عبور ذهن شاعر از شب پیش رویش می‌گذارد. شب در شعر او ردی پنهان دارد. (رؤیایی، ۱۳۵۷ب:۴۳) این سخن او به این معنی است که اصولاً مظهر واقعیت/مشبه‌به که اینجا شب است، سکویی است برای ایجاد فاصله تا به جای آن تعبیری از غایت شب گفته شود. مثال ناتمام رؤیایی را باتوجه به علت غایی شب می‌توان اینگونه سرود: «چشم تو خواب می‌کند مرا» البته غایات دیگر شب مانند آرامش، سکوت یا ظلمت حتی پدیدار شدن ستارگان هم می‌توان درنظر داشت. درحالیکه خواهیم دید در تصاویر رؤیایی مکرراً مظهر واقعیت یا مشبه‌به ذکر شده است. به‌علاوه باتوجه به ابهام مفهوم غایت، هرآنچه بتواند چشم را به شب مرتبط کند، چیزی مانند وجه شباهت در بلاغت کلاسیک، از مقولهٔ غایت می‌تواند محسوب شود؛ یعنی نیتمندی شاعر برای ایجاد ارتباط.

۱-۲- عنصر غایب تصویر

در کتاب از سکوی سرخ عبارت «در پنهان تو شب می‌گذرد» تصویری ناب دانسته شده‌است (رؤیایی، ۱۳۵۷الف: ۱۶۵). خواننده با این پرسش مواجه می‌شود که کدام جزء تصویر در تصویر حجم ذکر نمی¬شود. مطابق مثال اخیر واژه چشم ذکر نشده و مشبه‌به آن آمده است اما نه با ساختار استعاره سنتی. یعنی نمی‌توان دقیقاً به جای شب، چشم گذاشت، گرچه در این بافت تأویل‌های متفاوتی می‌توان از مشبه داشت و غایت تصویر هم نامشخص است.

از مثال‌هایی که در مواضع مختلف آثار رؤیایی نقل شده، چنین برداشت می‌شود که گاه مشبه، و گاه مشبه‌به، به تعبیر دیگر شی و مظهر یا ظاهر شی محذوف است؛ با این مکانیزم ارتباط صریحی بین دو سوی تصویر برقرار نیست. رؤیایی در مثالی دیگر «بازوی تابستان» را تشبیهی راکد دانسته که با حذف کسرهٔ اضافه حرکت می‌گیرد: «بازویت را می‌گشایی و فصل مستقر می‌شود». (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۳۸۵) آنچه رؤیایی در خصوص این تشبیه می‌گوید، آشکارا با آنچه در بیانیه حجم آمده، تفاوت دارد، زیرا در این مثال بازو گشادن کنایه از در آغوش گرفتن است و فصل مجاز از تابستان و غایت که گرما، پرباری و مواردی از این دست می‌تواند باشد، ذکر نشده است. به عبارت دیگر اینجا واقعیتی که شاعر قصد بیانش را دارد، آغوش معشوق است که ضمیر فعل خواننده را متوجه شخصیت او می‌کند، مظهر این واقعیت فصل است، کدام فصل؟ سنت‌های ادبی به کمک می‌آید. شاعر از واقعیت معشوق عبور می‌کند و در جستجوی علت غایی یعنی سرشاری، طراوت و پرباری آغوش معشوق برمی‌آید که فصل تابستان سکوی رسیدن به آن است. درنتیجه نه تنها ساختار بلکه ایده و تصویر آن در مقایسه با «بازوی تابستان» تغییر می‌کند. هر تصویری اگر حاصل ارتباط بین دو پدیده باشد، در این ارتباط

بی‌شک نیتمندی یا غایتی وجود دارد که اصطلاحی فراتر از وجه یا دلیل شباهت است، چنانکه در مثال شباهت پا و چرخ، رؤیایی راه رفتن را علت غایی دانسته است.

۱-۳- مفهوم حجم

او در موضعی مدعی شده که حجم، پاره فضا، اسپاسمان، بُعد و فاصلهٔ ذهنی که همه نام‌های یک مفهوم است، «محصول کاربرد هوسرلی در پرانتز گذاشتن مظاهر دنیا هستند» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۱۱۸). این سخن بدین معنی است که مظاهر واقعیت که برای تقریب به ذهن همان مشبه‌به هستند، ناگفته باقی می‌ماند. آیا در تمامی تصاویر حجمی مظاهر یک واقعیت در پرانتز قرار می‌گیرد؟ در مثال دیگری هنگام بیان تفاوت تصویر «لاجورد چشم‌ها» و «فتح نگاه، لاجورد را می‌شنوم که در ناقوس‌ها افتاده است» سخن از برقراری رابطهٔ درونی ناگفته و ایجاد حرکت بین عناصر تشکیل‌دهندهٔ تصویر است. (همان: ۱۱۲) به عبارت دیگر وقتی تصویر از سطح یعنی ارتباط مستقیم دو واقعیت می‌گریزد، به سوی فضای سه بعدی حرکت می‌کند تا تصویر حجم در عمق تولید شود. از نظر رؤیایی بین واقعیت‌های جهان خارج و نگاه شاعر، فاصله‌ای است، این فاصله را ذهن شاعر با سرعت طی می‌کند و چون عمق دارد، در حجم است. عبور از این دو سو همچون دو سوی تشبیه در شعر کلاسیک مستقیم و به تعبیر مرسوم در سطح نیست، زیرا بی‌فاصله‌گی اشیاء و شباهت‌های نزدیک، شعر را خفه می‌کند.

رؤیایی در بحثی دیگر تصویر حجم را تقلیل داده و گفته است وقتی مضاف و مضاف‌الیه اضافهٔ تشبیهی و استعاری از هم دور شوند، بعد ذهنی ایجاد می‌شود (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۱۱۰) که با آنچه در بیانیه آمده، متفاوت است. از مجموع این مطالب چنین برداشت می‌شود که اولاً دغدغهٔ اصلی او ساختار تصویر است و ثانیاً اگر گوینده را به تناقض‌گویی دچار ندانیم، می‌توان نتیجه گرفت که فاصله نسبی است و هرچه میزان فاصله بیشتر باشد، خواننده برای درک شعر به کوشش ذهنی بیشتری نیازمند است. نویسندهٔ کتاب تئوری شعر با نقد مفهوم پرش در بیانیه شعر حجم، تصویر حجم را تنها در حذف مشبه و ادات و ذکر مشبه‌به می‌داند. «حداکثر ادعای شعر حجم آن است که شاعران آن از تشبیه سالم و عادی گریزان و به استعاره تمایل دارند.» (نوری علاء، ۱۳۷۳: ۱۱۵) البته چنانکه تاکنون نشان داده شد، نمی‌توان تصویر حجم را به این سخن تقلیل داد.

برای درک چنین تصاویری از این نوع خواننده باید بتواند فاصله‌ای که شاعر پیموده طی کند تا به مظهر واقعیت و واقعیت دست یابد. گاه این فاصلهٔ ذهنی به دشواری طی می‌شود و گاه کشف رابطه غیرممکن به نظر می‌رسد. مهم‌ترین انتقادی که به شعر حجم وارد است، ریشه در همین مسأله دارد، خوانندگانی که با شعر مأنوسند، در این نوع اشعار ناگهان با تصویری مواجه می‌شوند که در آن ارتباط عین و ذهن، واقعیت و خیال چنان در هم پیچیده که درک شعر ناممکن جلوه می‌کند. عبور خواننده از این فضای ذهنی منجر به درک شعر می‌شود. در بیانیه شعر حجم تعبیر «عبور تند» به کار رفته است، این تعبیر به این معناست که بین واقعیت و ماورای آن پلی همچون دو سوی مشبه و مشبه‌به در شعر کلاسیک نیست، بلکه پرش است. این پل در شعر سنتی بیشتر حاصل سنت شعری خودآگاه یا تأمل خودآگاه شاعر است اما در شعر حجم، ناخودآگاه، از پیش نیندیشیده و ناگهانی است. آنچه در این عبور به جای می‌ماند، اگر دریافت شود، بخشی از عواطف و احساسات شاعر را در مواجهه با هستی رونمایی می‌کند.

برای بیان این نوع تصویر شاید تعابیر مبتنی بر مفهوم فاصله نسبت به فضا یا حجم منطقی‌تر به نظر برسد، زیرا ذهن شاعر بین دو مفهوم که در ذهن خود او حاضر است، فاصله‌ای ایجاد کرده و خواننده نیز باید برای درک عبور ذهنی شاعر همان مسیر را برخلاف جهت طی کند و آنچه در تصویر بر زبان نیامده دریابد؛ این ناگفته گاه مشبه، گاه مشبه‌به، گاه وجه شباهت یا علت غایی، گاه همه اینهاست. خط عبور در حجم می‌تواند چندگانه و شامل رنگ، شکل، خصیصه، حرکت و موارد دیگر باشد.

برای روشنتر شدن تصویر حجم نخست به تحلیل اشعاری می‌پردازیم که رؤیایی آنها را نمونه‌ای از تصویر حجم در شعر کلاسیک دانسته است:

۲- تحلیل دیدگاه رؤیایی درباب شواهد تصویر حجم در شعر کلاسیک

رؤیایی در انتقادی که به عموم تصاویر شعر کلاسیک دارد، ارتباط شی و تخیل شاعر را بی‌واسطه و مستقیم می‌داند و معتقد است که این شباهت‌ها با کاربرد اضافه‌های تشبیهی و استعاری و یا ادات تشبیه بی‌فاصله در ذهن می‌نشیند، به محض اینکه تصویر در معرض ادات تشبیه نظیر «مثل» یا همجواری مشبه و مشبه‌به و طور کلی بیان مستقیم شباهت، قرار گیرد، از رمق می‌افتد و هویت آن از بین می‌رود، بی‌آنکه غایت زیبایی‌شناسانه و شعری — و نه غایت اخلاقی یا اجتماعی- بیابد. (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

او تصویر کلاسیک را در سطح می‌داند چراکه ذهن خواننده دخالتی در درک شعر ندارد، درمقابل تصویر حجم به علت حرکت تصویر از ایستایی و رکود خارج می‌شود. به تعبیر دیگر تصویری که طول و عرض و عمق دارد، حجمی است. رؤیایی با این وجوه سه‌گانه، شش امکانی که خواننده را با ابهام مواجه می‌کند، ذکر

کرده (رؤیایی، ۱۳۵۷الف: ۱۵۸) اما توضیح نمی‌دهد که دقیقاً منظور او از طول، عرض و عمق چیست، چگونه شش امکان مدعای او در مورد یک تصویر خاص محقق می‌شود. این سخنان چون مستند به نمونه‌ها و تحلیل آنها نیست، در سطح لفظ‌پردازی و طرح مدعا باقی می‌ماند و تکیه‌گاهی منطقی ندارد. رؤیایی می‌گوید: «سطح جایی برای واقعیت و اشیاست جایی برای مأنوس. ولی حجم تصویری است ناممکن نامأنوس پس خرابکار. ریشه در نامرئی دارد و این نامرئی جایی در خود قطعه دارد، که تصویر به آن بسته است» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۱۷) منظور او از «جای مأنوس» آن است که به دلیل آشنا بودن ساختار و محتوای تصویر درک آن بسیار آسان خواهد بود. آنچه از ورای این الفاظ می‌توان دریافت، آن است که از نظر رؤیایی ارزش هنری تصویر به ناممکنی درک آن و جایگاه آن در فرم یا قطعه وابسته است.

از نظر او هر شعر خوبی حجم است (رؤیایی، ۱۳۵۷الف: ۴۹) و خطی از حجم را در اشعار شاعران مهم گذشته مانند حافظ و مولوی هم دیده می‌شود. در این تصاویر معدود، همجواری دو واقعیت برداشته شده و حجم شکل می‌گیرد. (رؤیایی،۱۳۸۶: ۱۵۷–۱۵۹) در این موضع ملاک تصویر حجم، تنها عدم همجواری دو عنصر دانسته شده است. او در گفت‌وگو با محمود کیانوش بدون ذکر توضیحی در توجیه مدعای خود، بیتی از دیوان غزلیات شمس را نمونه‌ای از تصویر حجم می‌داند (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۱۵۰):

اصل ندا از دل بود در کوه تن افتد صدا

خاموش رو در اصل کن ای در صدا آویخته

«کوه تن» تصویری کلاسیک است؛ یعنی تصویر همجوار و بی‌فاصله و اتفاقاً همین تصویر سطح درک این بیت را ممکن ساخته است. احتمالاً منظور رؤیایی از تصویر حجم مصرع دوم این بیت بوده است. تصویر «ای در صدا آویخته»، تصویر حجم است؛ مولوی مخاطب را به کسی مانند کرده که بر صدایی که از کوهی برخاسته که در حقیقت جسم و تن –مجازاً نفسانیات– اوست، چنگ زده و بدیهی است چنین دستاویزی لغزان و ناایمن خواهد بود. هرچند این بخش تصویری حجمی است و حرکت دارد، دراساس با ترکیب کوه تن در مصرع اول و ارتباط صدا با کوه، پیوند دارد. به زبان بلاغت کلاسیک صدا استعاره است و آویختن اسناد مجازی. به زبان بیانیه حجم:

واقعیت: عرضی بودن جسم و متعلقات آن

مظهر واقعیت: صدایی که از کوه می‌آید و انعکاس از اصلی دیگر است

غایت: یعنی همان ایده که در ایماژ بیان می‌شود، عدم تمسک به مجاز و رو در اصل داشتن

مثال دیگر او نیز این بیت از مثنوی است که

از زبانت نطق حرفت را برد

گوش تو ریگ است فهمت را خورد

رؤیایی دربارهٔ این مثال هم توضیحی ذکر نکرده، در مصرع دوم یک تصویر کلاسیک و بی‌فاصله دیده می‌شود: گوش مانند ریگ است. شاید منظور او از تصویر حجم جمله پایان بیت باشد، «فهمت را خورد». فهم همچو آب است. این بیت در داستان دقوقی آمده و مولوی در چند بیت بالاتر سروده:

فهم آب است و وجود تن سبو

چون سبو بشکست ریزد آب ازو

از سوراخ‌های سبوی تن باید محافظت کرد تا آب فهم را از دست ندهد. اینجا هم مسئلهٔ اصلی پیچیدگی تصویر با ایجاد فاصله است، با این تفاوت که بدون تصویر کناری– گوش به ریگ– و نیز ابیات قبل آن، تصویر تمامیت نمی‌یافت. خوردن اسناد مجازی است در معنای از بین بردن و نابود کردن.

رؤیایی بیتی از حافظ را نیز مثالی از تصویر حجم می‌داند که حافظ همجواری را برداشته و به تصویر حرکت داده است (همان: ۱۵۷):

ابروی یار در نظر و خرقه سوخته

جامی به یاد گوشه محراب می‌زدم

اگر ملاک تنها همجوار نبودن«ابروی یار» و «گوشهٔ محراب» باشد، تصویر حجم است که نمونهٔ آن در شعر کلاسیک کم نیست. درهرصورت تصویری که با غایت ارتباط داشته باشد، در بیت وجود ندارد .

از نظر رؤیایی نظامی هم گاهی همجواری را حذف کرده نظیر بیت زیر:

سرافکنده فلک، دریا صفت پیش

ز دامن در فشانده بر سر خویش

توضیحی که رؤیایی دربارهٔ این شعر آورده این است که واقعیت اول فلک و واقعیت دوم دُر است. ضلع سومی هم هست که کشف آن و عبور از آن با خواننده است. (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۱۵۸) درحالیکه در مصرع دوم «دُر» استعاره و فلک قرینهٔ آن است. اگر چنین موردی را بتوان تصویر حجم نامید، چنین ساختاری از تصویر هم به‌وفور در شعر گذشته یافت می‌شود. چنانکه دیده شد حرفی از واقعیت و مظاهر واقعیت و علت غایی در میان نیست! و منظور از ضلع سوم هم شب است که البته در بافت کلام نظامی در بیت قبل آمده است!

از نظر رؤیایی جرقه‌هایی از حجم‌گرایی در شعر شاعران معاصری که حتی مدعی حجم‌گرایی نیستند، هم وجود دارد. مثلاً وقتی براهنی می‌گوید: زبان معاصر آفتاب می‌شود. یا وقتی سیمین بهبهانی می‌گوید: جفتی پرنده می‌دوزم بر نازکای تنهایی (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۶۸). چنانکه می‌توان ملاحظه کرد این تصاویر ساختاری متفاوت دارند.

شب، لاجورد و خاموشی، من، شعله و شکیبایی
جفتی پرنده می‌دوزم بر نازُکای تنهایی

نازُکای تنهایی به زبان بلاغت کلاسیک استعارهٔ مکنیه است. تنهایی به پارچه‌ای تشبیه شده که می‌توان روی آن دو پرنده را گلدوزی کرد و نازک – صفت پارچه– یا دوختن از متعلقات مشبه‌به درنظر گرفته می‌شود.

نقطهٔ شباهت این تصاویر، جزئی ناگفته است که خواننده برای درک تصویر باید آن را تداعی کند. بااین‌وصف آیا تمام استعاره‌های مکنیه را باید تصویر حجم دانست؟

هدف از بررسی این اشعار کلاسیک نشان دادن این نکته بود که اولاً تصویر حجم به ساختار آن مربوط است و نه شیوهٔ نگرش شاعر به هستی، چنانکه در برخی از پژوهش‌ها درخصوص ارتباط آن با پدیدارشناسی اغراق شده و ثانیاً این نوع تصاویر با زبان بلاغت کلاسیک قابل تحلیل است و ثالثاً با مقایسهٔ این نمونه‌ها با اشعار رؤیایی می‌توان میزان تمایز آنها را به‌وضوح مشاهده کرد.

۳- تصویر در لبریخته‌ها

به‌طور کلی در شعر معاصر فارغ از ارتباطات جدیدی که دو سوی تشبیه با هم دارند، کوشش‌هایی در نوآوری تصویر از نظر ساختار صورت گرفته است، ازجمله نوآوری‌هایی که از منظر دستوری در تصاویر شاعرانه دیده می‌شود. (ر.ک. دهرامی، ۱۳۹۶: ۴۵–۵۱) رؤیایی نیز در پی کشف زبان شخصی خود در تصویرسازی بوده و در شعرهای او، تصویر سیری از سادگی به پیچیدگی طی کرده و از مجموعه شعر لبریخته‌ها به بعد تشخص ویژه‌ای یافته است. در اشعار پیش از سال ۴۸ انواع تصویر کلاسیک که مورد انتقاد رؤیایی بود، در اشعار خود او نیز دیده می‌شود. برای نمونه نه تنها در قالب‌های کلاسیک اشعار او بلکه در اشعار نوگرایانهٔ او مواردی از قبیل «پرنده باد» یا «نسیم بوسه» که کسره موجب مجاورت شده است و یا «سکوت دسته گلی بود» که ارتباط اسنادی بین دو سوی تصویر وجود دارد، به چشم می‌خورد. اما در شعرهای متأخر او در لبریخته‌ها تصاویری می‌بینیم که ارتباط واژه‌های سازندهٔ تصویر پیچیده و مبهم است، کلمات مرتبط با تصویر معانی ثانویه دارند و گاه اجزای تصویر در ارتباط تنگاتنگ با هم فرم ایجاد می‌کنند و درک شعر به مثابه کلی منسجم مستلزم درک همان فرم است.

اگر تصویر حجم به معنای عدم همجواری دو سوی تشبیه یا جزئی ناگفته باشد، در شعر رؤیایی موارد زیادی دارد اما اگر مستلزم بیان علت غایی واقعیت‌ها باشد یا در شعر ردی پنهان داشته باشد – چنانکه در نمونه‌های تحلیل شده خواهیم دید– موارد معدودی دارد. با تحلیل نمونه‌ها مشخص می‌شود چگونه معنای ضمنی یا مجازی کلمات در پیچیدگی تصویر سهم بسزایی ایفا می‌کند .

متأثر از آرای جدید فلسفی، ارتباط متن با خواننده در خوانش هنر مدرن، بسیار اساسی است. معنای متن با تعامل ذهنیت و تجربه خواننده و گوینده، محقق می‌شود. (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۸۳–۲۹۹) در مواجهه با شعر حجم می‌توان پرسش‌هایی طرح کرد و متناسب با ذهنیت‌های گوناگون احتمالاً پاسخ‌های متنوعی خواهد داشت. با اینحال تأویل‌گونگی اشعار رؤیایی نسبی است، برای نمونه در شعر از مجموعهٔ دلتنگی که حاوی تصویری نو است، ساخت اسنادی معنای تصویر را محدود می‌کند، رؤیایی این شعر را شاهدی بر تکوین اولین اندیشه‌های حجم‌گرایی ذکر کرده است (رؤیایی، ۱۳۸۶: ۱۵۱):

در گفت‌وگوی ما
فنجان تو کوهستانی است
وقتی که به بوسه‌های تو نما می‌دهد

فنجانی که در دست معشوق است، به کوهی مانند شده است و بوسه را می‌توان مجاز از لب دانست. چهره معشوق در پشت کوه به تشبیهی مضمر چون خورشید است که از کوه سرمی‌زند یا ماه که طلوع می‌کند و راوی شعر که با او مشغول گفت‌وگوست، از روبرو این تصویر را مشاهده می‌کند. از نگاه راوی، معشوق در پس زمینه و کوهستان پیش‌زمینهٔ تصویر است. چیزی که نما می‌گیرد، زیباتر جلوه می‌کند. این شعر از مجموعهٔ دلتنگی‌ها انتخاب شده اما در مجموعهٔ لبریخته‌ها تصاویر پیچیده‌تر و امکان تأویل‌پذیری آن بیشتر می‌شود. به‌طورکلی بسیاری از تصاویر مجموعهٔ لبریخته‌ها را باید به تعبیر باباچاهی شعر ذکر دانست، اشعاری که به استعاره‌های نمادین شده، تصاویر از پیش به‌کاررفته، مفاهیم از پیش اندیشیده و واقعیت منسجم تن نمی‌دهد و نمی‌خواهد مخاطب غیرحرفه‌ای او را درک کند. (باباچاهی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۱۲۵–۱۳۳)

مجموعهٔ لبریخته‌ها شامل ۱۷۹ شعر است که شایسته است مورد پژوهشی مستقل قرار گیرد، در این بخش هدف نشان دادن انواعی از ساخت تصویر در این مجموعه است. با ذکر این نکته که تلفیقی از این انواع ممکن است همزمان در یک شعر به کار رفته باشد.

۳-۱. تصویر با ساخت کلاسیک

در هیئت هوا
دایم مراقبتم می‌کند
او هست
هرجا هوا که هست
نه می‌گریزم می‌خواهم
نه می‌توانم بگریزم
ناچار در هوای او هر چیز
مثل هوا زیبا می‌گردد.
من شکل حرف خودم می‌شوم
گل شکل عطر خودش
و اوست دوست
وقتی هوا مجسمه‌ای از اوست (رؤیایی، لبریخته ۱۱: ۴۷۱)

این شعر تصویر حجمی ندارد و با نمونه تصویر متعارف از جهت ساخت مواجهیم؛ مشبه: او؛ معشوق، مشبه‌به: هوا، وجه‌شبه: مراقبت کردن و ادات تشبیه: در هیئت. با توجه به معنای ضمنی مراقبت که گویی راوی بیمار است، معشوق به مجاز اکسیژنی حیات‌بخش است .

برجستگی این شعر در نوآوری تصویر تخیلی عاشق و معشوق است و گسترش یافتن آن در قطعه و به تبع آن خلق فرم که خود نوعی خلاقیت در تصویرسازی است. پایان‌بندی شعر هم به نوعی استفاده از شگردی سنتی است، جای دو سوی تصویر تغییر کرده، یعنی این هواست که به معشوق مانند شده و شاعر این بار به جای «هیئت» به طرزی هنرمندانه از «مجسمه» ادات ساخته و تشبیه مقلوب شکل گرفته است. البته تشبیه ممدوح به هوا بی‌سابقه نیست:

ای چون هوا لطیف چه داری همی عجب
گر هست سوی تو دل و شخص مرا هوی
(امیر معزی، ۱۳۱۸: ۴۲)

در خور ذکر است که در مجموعهٔ لبریخته‌ها گاه با تصاویری که ساخت کلاسیک دارند، نیز مواجه می‌شویم.

۳-۲. تصویر از طریق فضاسازی

فرم شعر با فضای نمایشی شکل می‌گیرد، یعنی کلمات به تنهایی استعاره یا نماد نیستند، و شعر حاصل ارتباط مشبه با مشبه‌به نیست. بلکه فضایی زمانی–مکانی در تصویر شکل می‌گیرد که شخصیت یا شخصیت‌هایی کنشگران آن هستند، مفهوم موردنظر شاعر در ورای این فضا قرار دارد.

تمام راه
هجوم طول
* * *
رکاب‌ها به قلعه می‌ریزند
* * *
تمام برج
گلوی راه
* * *
حیوان سوال می‌کند (رؤیایی، لبریخته ۱۷: ۴۷۸)

این شعر از چهار بند و شش سطر تشکیل شده است. سبک محتوایی و نوشتاری این شعر شبیه به شعرهای هایکو است.

سطر اول و دوم حاوی چهار واژهٔ بدون فعل است. نبودِ فعل معنا را مبهم‌تر و فضاهای خالی بین واژگان را بیشتر می‌کند. برای درک معنا و دلالت‌های شعر باید رابطه یا اسناد بین آنان را حدس زد و به هاله‌های معنایی واژگان و فضاها یا اسپاسمان یعنی ناگفته‌های شعر توجه کرد.

الف. واقعیت:

جنگ‌های بی‌حاصل، رنج و کوشش بیهوده انسان، برخورد وحشیانه انسان در برابر همنوع خود و حیرت آنان که از این خوی درندگی به دورند و قدرت درک آن را ندارند.

ب. مظاهر واقعیت:

– راه: مضاف‌الیه راه حذف شده و مقصد راه نامعلوم است، تنها واژهٔ «تمام» طولانی بودن آن را القا می‌کند.

– هجوم طول: مضاف‌الیه طول حذف شده، طول راه یا طول لشکر. این ترکیب نیز چون عبارت پیشین طولانی بودن و سختی مسیر راه را تداعی می‌کند. هجوم در حوزه واژگان جنگ است و کلماتی مانند استیلاء، تعرض، تاخت‌وتاز و تهاجم را به ذهن متبادر می‌کند. باتوجه به هجوم، در این ترکیب ایهام و نوعی استخدام وجود دارد.

– رکاب مجاز است ← زین← اسب ← سوار ← سرباز. بنابراین رکاب‌ها = سربازان به قلعه می‌ریزند.

– قلعه، دژ، پناهگاه یا کوشک هرچه باشد، مکان سکونت گروهی افراد است و می‌تواند نماد جای امن باشد که مورد هجوم قرار گرفته و افرادی در آن به وحشت مرگ افتاده‌اند.

– تمام برج: با تکرار واژهٔ «تمام» بین دو بند هماهنگی ایجاد شده است. توازن موجود در بند اول و سوم درخور اهمیت است. برج در حوزه معنایی قلعه است، مستحکم‌ترین جای قلعه است و آخرین جایی که در تصرف قلعه به دست دشمن می‌افتد برج است. واژه «تمام» سطر نخست را تداعی می‌کند و این نکته را یاد می‌آورد که تمام راه برای رسیدن به برج بوده است.

– گلوی راه: برج معمولاً استوانه‌ای است، ازین‌رو راه تنگ گلومانندی را برای رسیدن به بالای آن باید طی کرد. گلوی راه، راه‌های باریک

برج است. گلوی راه اگر به معنای راه گلومانند باشد، تصویر بی‌واسطه است. علاوه بر این، گلو با توجه به یورش به قلعه و کشتار، گلوی کشته‌شدگان را تداعی می‌کند. همچنین «گلوی راه» با نظر به بند اول که سخن از طول و هجوم راه بود، تداعی‌کنندهٔ همان طول راه باریکی است که فاتحان پس از فتحی که به چنگ آورده‌اند، در برگشت به سرزمین خود از آن عبور می‌کنند.

– حیوان سوال می‌کند: این بند با بند دوم هم‌ارز است و هر دو جملهٔ خبری هستند. پرسیدن با توجه به زمینه بحث، بیان حیرت است یا انکار. حیوان، حیران را تداعی می‌کند. مورد سوال ناگفتنی است. همچنین علت غایی پرسش حیوان.

ج. اسپاسمان یا فاصله:

در تحلیل‌های پیش‌رو، منظور از اسپاسمان بخش‌ها یا اجزای ناگفتهٔ شعر است و بجز مواردی است که در واقعیت و مظهر واقعیت ممکن است در متن قطعه به آن اشاره نشده باشد. راوی شعر یا رونده در طول جاده راه را، با دیدن افق بسیار طولانی می‌داند، بنابراین گویی طول راه یا طولانی بودن راه بر او هجوم می‌آورد. همچنین احساس یاس، ناامیدی یا بی‌اعتمادی که از هجوم طول بر چنین رونده‌ای دست می‌دهد. چیرگی، تسلط یا غلبهٔ طول راه بر روندگان به گونه‌ای که هرچه روندگان در راه گام بگذارند باز راه بر آنان چیره می‌شود و نیز بیهودگی هدف همه جزو ناگفته‌ها و اسپاسمان این شعر است .

در این قطعه فقط مظاهر واقعیت را می‌توان دید. رؤیایی درباره قطعه یا فرم می‌گوید: حذف ارجاع خارجی کلمه‌ها در شعر من خود ارجاع جدیدی است که یک عملکرد حجمی در قطعه پیدا می‌کند. (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۳۶) واژگان زیادی چنانکه تاکنون از مفهوم شعر مشخص شد، به بیرون ارجاع می‌دهند: قلعه و رکاب، جنگ و جنگاوران را تداعی می‌کند و ریختن رکاب‌ها بر قلعه، سرازیر شدن سپاهیان به مقصود رسیده و تصرف قلعه است. با نظر به زمینه بحث، ریختن، تداعی‌کنندهٔ خونی است که از سپاهیان بر زمین ریخته می‌شود.

در بند آخر، شاعر از واژهٔ حیوان که تاکنون مسکوت مانده، استفاده می‌کند، اما باز هم به مجاز. با توجه به دلالت‌ها و توضیحات پیشین حیوان در اینجا اسب است. جنگاوران، قلعه و برج را تسخیر کرده‌اند و رنج راه و اندوه مرگ‌هایی که لازمه جنگاوری است، بر خود هموار کرده‌اند. اکنون با پایان گرفتن توفیق‌آمیز کار، حیوان، حیران سؤال می‌کند. موضوع سوال در متن غایب است. باتوجه‌به زمینه و بافت شعر، سؤال حیوان ممکن است این باشد: این همه رنج و مرگ برای چه بوده است؟ با اینهمه رنج و کشتار و تسخیر و سپس ترک مکان تصرف شده، این آدمیان در پی دست یافتن به چه چیزی بوده‌اند؟ بدین‌سان، شعر بیهودگی کوشش‌های آدمیان را از ذهن و زبان جانداری که بر کنار از خلقیات انسانی است، تصویر می‌کند تا شاید موجب شود آدمی بی‌حرص‌وآز به هستی خود و دیگر موجودات بنگرد. پس از کشف این ارتباطات است که مفهوم شعر آشکار می‌شود. به تعبیر رؤیایی حجم‌گرایی هیجان یک کشف است کشف همان مکانیسم ذهنی. (رؤیایی، ۱۳۵۷الف: ۱۵۹)

۳-۳. تصویر خوشه‌ای

در این نوع تصویر که از به هم پیوستن چند تصویر به وجود می‌آید، به دلیل افزونی اجزای ناگفته، تأویل‌گونگی شعر افزایش می‌یابد. عموماً توازنی که می‌توان بین دو عبارت یا جمله یا سطر برقرار کرد، به گشودن گره معنایی کمک می‌کند .

زهر تو از نگاه کبوتر ریخت
وقتی که فلس‌هایی
از ساقه‌های عرش
بر پوستم نشست
***
با پوستم نگاه کبوتر را دزدیدم
و در کنار تو
وقتی به ساق‌هایم می‌پیچیدی
در زیر آفتاب کنار تو
من تو شدم (رؤیایی، لبریخته ۶۳: ۵۲۴)

واقعیت: من، تو، نگاه، پوستم، ساق‌هایم، کنار تو.

مظاهر واقعیت: کبوتر، فلس، زهر، ساقه، عرش، آفتاب

اسپاسمان: عشق، مار، کشندگی زهر، ترسیدن کبوتر از مار، ارتباط مار و آفتاب، مفهوم نمادین کبوتر

دو بند شعر با تصویر انسجام می‌یابد. کلمات زهر، فلس و پیچیدن با هم ارتباط دارند و تداعی‌گر مار هستند که در قطعه ناگفته مانده است. به زبان بلاغت کلاسیک شاعر معشوق را با تشبیه مضمر به مار زهرآگینی مانند کرده که فلس‌هایش بر پوست عاشق می‌نشیند، آنگاه که به دور ساق‌های او می‌پیچد. کبوتر نماد عشق و روح است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۵۲۵–۵۲۷) کبوتر نماد روح عاشق است که در مواجهه با زهر معشوق قرار می‌گیرد. زهر هر جلوه‌ای از معشوق است که عاشق را به نابودی می‌کشاند. ریختن اینجا ایهام دارد، آیا زهر از بین رفته است؟ یا از نگاه عاشق لبریز شده است؟ به نظر می‌رسد با توجه به بافت شعر معنای دوم مراد باشد. چراکه وقتی فلس‌ها بر پوست عاشق نشست، –بهم پیوستگی جسمانی– عشق تمام وجود عاشق را دربرگرفت. غایت زهر، کشتن است و عاشق با عشق کشته می‌شود.

جمله پیرو وابستهٔ قیدی در بند اول شعر، با سطرهای دوم و سوم بند دوم شعر توازن مفهومی دارد. چرا راوی نگاه کبوتر را می‌دزدد؟ دزدیدن از آن خود کردن است. روح عاشق سرشار از عشقی کشنده است که پس از پیوستگی، چیزی از وجود او باقی نمی‌ماند. مار در سرما افسرده است. (شمیسا، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۰۶۹) و به آفتاب علاقمند است، هرجا آفتاب باشد، مار آنجاست. «آفتاب کنار تو» –صرف‌نظر از ایهام– تصویر همجوار است، دیگر تصاویر اجزای ناگفته دارد و چنانکه از توضیحات برمی‌آید، گاه مجاز به کمک تعویق معنا آمده است. معشوق آفتاب است و کنار یا آغوش او هم آفتاب است. چون عاشق سایه است؛ پس سایه آنجا محو می‌شود، با محو من عاشق، تنها آفتاب معشوق باقی می‌ماند. در این شعر تصویر فرمی منسجم دارد و تنها در «فلس‌هایی از ساقه‌های عرش» تناسبی با فرم کلی ندارد. واژهٔ عرش ارتباطی با دیگر اجزای تصویر ندارد و در سطح متن رها شده است. اگر نوشتن به تعبیر رؤیایی تبانی کلمات باشد، تبانی این کلمه در فرم اخلال ایجاد کرده است. به‌طورکلی برخی عناصر این قطعه نظیر مار و عرش و کبوتر در داستان کشتی نوح تداعی‌های اسطوره‌ای ایجاد می‌کند. هنوز ارتباط بین اجزای تصویر وثیق نیست زیرا قرینه‌های دقیقی در ارتباط بین مفهوم نهایی قطعه و مواردی مانند ریختن زهر، ساقه‌های عرش و نگاه کبوتر نمی‌توان پیدا کرد.

۳-۴. تصویر اسطوره‌گرا

در این نوع تصویر شاعر با استفاده از باورداشت‌های اسطوره‌ای و یا تلفیق آنها دست به خلق تصویر می‌زند.

تا صبح پلک مرا که بگذری
من روی آهن شاد
شادی آهن می‌شوم
در قاب بی‌حصار خاکستر
از چهرهٔ تو رستن می‌شوم
و در صدای رشد وقت
نیلوفر تن می‌شوم (رؤیایی، لبریخته ۲۷: ۴۸۸)

واقعیت: خیال معشوق که تا صبح از چشم عاشق دور نمی‌شود، آتش، خاکستر، بی‌حصار، گذر زمان، عشق، شکفتگی روح

مظاهر واقعیت: پلکی که باز مانده، آهن، قاب، گسترده، رشد وقت، شادی، نیلوفر

دو بخش بالا با هم متناظرند.

اسپاسمان: اسطوره ققنوس، نماد نیلوفر برای مراقبه، تکامل روح راوی از یاد معشوق

آتش از آهن می‌جهد و آهن گداخته خود آتش است و سرخ. راوی که یاد معشوق تا صبح از مقابل چشمانش دور نمی‌شود، خود را چون ققنوسی می‌داند که در آتش نشسته است، شادی از چنین مرگی که زادن یا رُستنی دیگرباره برای راوی به ارمغان می‌آورد. سطر «از چهرهٔ تو رستن می‌شوم» تداعی ققنوس را تقویت می‌کند. آتشی که راوی در آن نشسته با خیال معشوق که بر پلک او می‌گذرد، با تاب آتش یکی می‌شود. خاکستر مجاز از آتشی است که تا با طلوع صبح خاموش شده و آتشی که بی‌حصار است؛ در منقلی محبوس نیست و بیکران است. «صدای رشد وقت» هم آواز ققنوس و هم صدای جرقه‌های آتش را دربرمی‌گیرد. راوی گوشه‌نشینی است در خلوت که با خیال معشوق به کمال و معنویت رسیده است. تفسیر روان‌شناسانهٔ ققنوس نمادی است که در درون همهٔ انسان‌هاست و به آنها توان می‌بخشد تا بر مرگ‌های تدریجی و تغییرات پیروز شوند. (سرلو، ۱۳۹۲: ۶۰۵)

گل نیلوفر رمز عرفان است. در مرداب می‌روید اما نشانی از آن ندارد. کتاب‌های مقدس هند نیلوفر را برآمده از ظلمت می‌دانند که در نور شکوفا می‌شود و نماد پختگی و شکفتگی روح است. (شوالیه و گربران، ج ۵: ۵۰۵) تن راوی چونان نیلوفری است که با گذر از لحظه‌ها رشد کرده است. رشد ایهام دارد از سویی با نیلوفر که رمز شکفتگی روح است و از سوی دیگر با گذشت زمان ارتباط دارد. تشبیه «شادی آهن می‌شوم» تصویر نسبتاً همجوار است؛ راوی شادمانی خود را چون آهن دانسته است. همچنان که آهن با افتادن در آتش قابلیت شکل گرفتن و ارزشمند شدن پیدا می‌کند، راویِ نشسته در آتش، به رُستن می‌رسد، رستنی که معنوی است.

۳-۵. تصویر نمادگرا

هستهٔ اصلی این نوع تصویر، به کمک نمادهای مرسوم شکل می‌گیرد.

عزیمت مس
از تاج سرخ تا لاله
بر سر صحرا شکفته بالش پر
***
غلتیدنی که تن را
–آهن را–
شیوهٔ پر می‌کند
دوباره لاله‌های برادر را
منتظر تاج با عزیمت مس
معبر دهلیزی سحر می‌کند. (رؤیایی، لبریخته ۲۸: ۴۸۹)

در توضیح این شعر به معادل مفهومی کلمات بسنده می‌شود. چنانکه دیده می‌شود برخی از آنها محصول رابطهٔ مجازی است اما آنچه بنیاد تصویر را می‌سازد، نمادهای مرسوم است.

مس ← گلوله

عزیمت ← شلیک

تاج سرخ ← دهانهٔ تفنگ وقتی از گلوله تفته جرقه می‌زند.

لاله ← شهید در خون غلتیده

شکفتن ← پراکنده شدن

پر ← روح

لاله‌های برادر ← برادران شهید، لاله مجاز به علاقه مایکون برادرانی که بعدها شهید می شوند.

سحر ← روشنایی که دمیدن آن پیروزی ارمغان می‌آورد.

این شعر نمونه‌ای است از پیچیدگی زبان و نه تصویر. پیچیدگی اشعار لبریخته حاصل ذهنیت پیچیده نیست که ذهنیات و تودرتویی درون را نمایش دهد، بلکه حاصل زبان پیچیده است (فلکی، ۱۳۹۶: ۱۷۴–۱۷۵) بند آغاز شعر ایجاز دارد. با اصابت گلوله به پیکر مبارز، همچون بالشی که پرهایش در هوا پخش شوند، تکه‌تکه فضا را پُر می‌کند. «تاج» مجاز از سروری است، اما در این شعر موجب «سردهی» است. پارادوکسی که در لازمهٔ معنای این دو مفهوم وجود دارد، واژهٔ تاج را برجسته می‌کند.

سطرهای آغاز بند دوم همین تصویر با تغییری تکرار می‌شود. با ساختار نحوی موازنه، تنی که در سختی و استواری چون آهن است، همچون پَر می‌شود. واژهٔ «شیوه» ادات تشبیه است. پس از یک شهید، مبارزانی دیگری برای عبور از معبر سحر در انتظار گلوله‌اند. معبری که رسیدن به مقصد سحر، مستلزم عبور از آن است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله نخست مسئلهٔ تصویر در آثار نظری رؤیایی با دیدی انتقادی مورد بررسی قرار گرفت و نشان داده شد که چگونه مطالب بیان شده درخصوص غایت و حجم با آنچه در بیانیه شعر حجم آمده، متفاوت است. همچنین شواهد مورد استناد رؤیایی از تصویر حجم در شعر کلاسیک تحلیل شده و نشان داده شده که اولاً رؤیایی به بافت این شعرها را نادیده گرفته و ثانیاً به زبان بلاغت کلاسیک فارسی این تصاویر را می‌توان تحلیل و توصیف کرد. همچنین نشان داده شد که دلمشغولی اصلی رؤیایی ساخت تصویر است تجربه‌های ذهنی و چگونگی دریافت جهان توسط ذهن شاعر چندان محملی ندارد.

این نوشتار همچنین بر این نکته تأکید دارد که فراتر از مباحث نظری و لفظ‌پردازی تنها تحلیل نمونه‌های تصویر در این اشعار، می‌تواند دقیقاً مشخص کند که فرم این نوع اشعار چگونه تکوین می‌یابد و تصویر چگونه به جامه الفاظ درمی‌آید. از سوی دیگر، چنانکه در نمونه‌ها دیده شد، بجز تصاویری که در این اشعار ساختار کلاسیک دارند، تصاویر دیگر را نمی‌توان در قالب مشخصی به صورت فرمول‌بندی ارائه کرد. تنها بخشی از عناصر تصویر در فرم ارائه می‌شود و مابقی ناگفته می‌ماند و این ناگفتگی تابع قاعدهٔ خاصی نیست، به همین جهت حجم نسبی است. به بیان دیگر هرچه ناگفته‌های یک تصویر بیشتر باشد، ایجاز بیشتر و درنتیجه بر ابهام شعر افزوده می‌شود. «فرم‌اندیشی» درک ارتباط‌های مبتنی بر بافت، درتقابل با «بیت‌اندیشی» شعر کلاسیک، سبب دشواری شعر حجم می‌شود. در نمونه‌های ارائه شده از تصاویر حجمی در شعر کلاسیک، ابهام تصویر به دلیل ارتباط با ابیات دیگر، سنت‌های شعری و نیز تصاویر دیگر مرتفع می‌شود، اما در شعر حجم، به دلیل غیاب اجزای تصویر، مجازهای بدیع و گسترش تصویر در سطح قطعه، ابهام در کل یکپارچه شعر پراکنده است.

همچنین باتوجه به اینکه گاه واقعیت در شعر حجم پنهان است و باید از مظاهر واقعیت، واقعیت را حدس زد، فرایند رسیدن به معنا، پیچیده می‌شود؛ نخست باید با توجه به محتوا و دلالت‌های مفروضِ شعر «واقعیتی» پیش‌فرض گرفته شود و بر مبنای آن پیش‌فرض، مظاهر آن تبیین و آنگاه شعر تحلیل شود.

تحلیل روند تصویرپردازی در اشعار رؤیایی، ارتباط تصایر مجموعهٔ لبریخته‌ها با هم و با دیگر مجموعه اشعار شاعر و نیز بررسی انتقادی ارتباط پدیدارشناسی با شعر حجم موضوعاتی است که می‌توان در پژوهش‌های آتی درنظر داشت.

تعارض منافع

هیچ گونه تعارض منافع توسط نویسنده بیان نشده است.

References

Akhavan-Sales, M. (1990). *Beginnings and Innovations, Gifts and Meetings with Nima*. Tehran: Bozorgmehr. (In Persian)

Asadi Kiyaresh, D. (2006). Phlebotomy of Spacemantalism. *Baya Journal*, No. 41, pp. 100-110. (In Persian)

Amir-Moezzi, M. (1939). *Divan*. Edited by Abbas Eqbal, Tehran: Islamic Bookstore. (In Persian)

Aminpour, Gh. (2004). *Tradition and Innovation in Contemporary Poetry*. Tehran: Elmi & Farhangi Publications. (In Persian)

Babachahi, A. (2010). *Singular Propositions*. Tehran: Dibaye Nashr. (In Persian)

Barahani, R. (1992). *Gold in Copper*. Tehran: zaryab Publisher. (In Persian)

Biranvand, A. (2014). *The poetics of Spacemantalism*. Tehran: Afrāz. (In Persian)

Biranvand, A. (2010). *Commentary on the Margins*. Tehran: Rouzegar. (In Persian)

Chevalier, J & Ghebran, A. (2006). *Culture of Symbols*, Vol. 4 and 5. Translated by Sodabeh Fazaeli. Tehran: Jeyhun. (In Persian)

Dehrami, M. (2017). The structure of the image in contemporary poetry from the perspective of Persian grammar. *Journal of Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism*, Vol. 2, No. 3, pp. 43-56.

Falaki, M. (2017). *Path of Poetry; Critique and Theory of poetry*. Tehran: Khorsheed-o-Mah Publications. (In Persian)

Hamidian, S. (2002). *The Story of metamorphosis*. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Hasanli, K. (2008). *Modes of Innovation in Contemporary Poetry*. Tehran: Sales Publication. (In Persian)

Hosseinpour, A. (2003). New wave Poetry and Contemporary Persian Spacemantalism. *Tabriz Faculty of Literature and Humanities Journal*, No. 188, pp. 157-180. (In Persian)

Hosseinpour, A. (2005). *Contemporary Persian Poetic Movements*. Tehran: Amir Kabir Publications. (In Persian)

Koushan, M. (2008). *Ontology of Persian Poetry*. Tehran: Nowruz Honar. (In Persian)

Lamei, M; Anvari, S.M & Farzaneh-Fard, S. (2020). Simile and Its Structure in Poems of Furugh and Ebtehaj. *Journal of Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism*, Vol. 5, No. 2, pp. 177-186. (In Persian)

Mirshakkak, Y. A. (1993). Esprasmontalism, the Ultimate of Renewal in Poetry: Reflection on Esprasmontalism. *Poetry Journal*, 3-4, 20-24. (In Persian)

NooriAla, E. (1969). *Images and Instruments in Contemporary Iranian Poetry*. Tehran: Bamdad Publications Organization. (In Persian)

NooriAla, E. (1994). *Poetry Theory from the new wave to Love Poetry*. London: Ghazal Publications. (In Persian)

Okhovvat, A. (2003). Third school: poetry Language, *Zendeh-Rood Quarterly*, No. 25-26, pp. 97-112. (In Persian)

Pournamdarian, T. (2010). *My House Is Cloudy*. Tehran: Marvarid. (In Persian)

Rouzbeh, M. R. (2009). *Contemporary Iranian Literature - Verse*. Tehran: Rouzegar. (In Persian)

Royaee, M. (2006). The Theoretical Foundations of Spacemantalism and the Poured Lips of Royaee. *Baya Journal*, No. 41, pp. 58-84. (In Persian)

Royaee, Y. (1978a). *From the Red Platform*, Tehran. Tehran: Marvarid. (In Persian)

Royaee, Y. (1978b). *The Destruction of Reason in the Time of Thinking*. Tehran: Marvarid. (In Persian)

Royaee, Y. (2000). *What Is an Expression?* Tehran: Ahang-e Digar. (In Persian)

Royaee, Y. (2012). The Hidden Face of the Word. Tehran: Negah. (In Persian)

Sava'edi, A & Salehi Mazandarani M. R. & Rafie, M. (2022). The Role of Mysticism in the Imagery of Yadollah Rooiyayi's Poetry. *Journal of Literary Mystical Studies*, Vol. 16, No. 1, pp. 107-124. (In Persian)

Shamisa, S. (2009). *Guide to Contemporary Literature*. Tehran: Mitra Publications. (In Persian)

Shamisa, S. (2008). *Dictionary of Literary Significations in Persian Literature*. Tehran: Mitra. (In Persian)

Shams Langroodi, M. T. (1999). *Analytical History of Modern Poetry*. Tehran: Markaz. (In Persian)

Serlo, J. E. (2013). Culture of Symbols. Translated by Mehrangiz Ouhadi. Tehran: Dastan. (In Persian)

Shiri, Gh. (2009). Spacemantalism Movement, *Shahid Bahonar University of Kerman Journal of Literature and Language*, No. 22, pp. 73-92. (In Persian)

Todorov, T. (2005). *Literary Theory: Texts from Russian Formalists*. Translated by Atefeh Tahayi. Tehran: Akhtaran. (In Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی