رویایی، شاعری که نمی‌میرد

محمدحسین مدل

رویایی در تمام طول زندگی تلاش کرد تا در شعرش مرگ را از نفس بیندازد. اصلا مگر مرگِ تن می‌تواند جان کسی را که به کلمات شخصیت داده است بمیراند. رویایی مرگ تن را پذیرفته بود اما به ماندگاری جان باور داشت. می‌گفت کارهای ناتمام زیادی دارم که در وقت بی‌نهایتِ جان به آنها خواهم پرداخت. رویایی، کوشید و توانست خود را با کلمه تبدیل به مفهوم کند و نمردن سطرهایش را توانست به مقصد برساند. و خود را بر بلندای سکویی رساند تا همیشه حرف‌هایش دیده شود. حالا آنچه از او مانده، سطرهایی است برای دیدن. دیدنِ جهانی که او دیده است، این سطرها، تأمل می‌طلبند. تأمل، گذاشتنِ وقت نیست بلکه صبر در برابر وقتی است که بر دیدنِ متن می‌گذاریم. رویایی، مرگ پدر، مادر، برادر، خواهر، همسر و فرزند خود را دیده بود. هم در وطن و هم در غربت. این پیشامدها می‌تواند سنگ را آب کند. اما رویایی بی‌آنکه در ظاهر بخواهد عکس‌العملی از خود بروز دهد، در سکوتی عمیق و معنادار به نوعی از زندگی ادامه داد که گویی پایان ندارد. تا آخرین روزهای زندگی و با تحمل ده‌ها بیماری، هنوز مثل یک جوان سی‌ساله، تمام فکرش این بود تا بتواند کلماتی را که بر صفحه سفید کاغذ ریخته سامان ببخشد. فکرش و نگاهش به کلمه و جهانِ پیرامون خود، از خیلی جوان‌های امروز نوتر و زنده‌تر بود. رویایی از معدود کسانی است که درست‌نوشتن دغدغه اصلی‌اش بود. گاه برای نوشتن چند سطر درباره چیزی یا کسی چند روز به آنچه می‌خواست بنویسد می‌اندیشید. تأمل در آنچه می‌نوشت در وجودش به آرمان تبدیل شده بود. با رویایی می‌توانیم جلوه‌ای دیگر یا جلوه‌ای را که برتر است، در جهان کلمه ببینیم و به مفهومی واقعی‌تر از کلمات برسیم.

شکل دیگری از بودن یدالله رویایی

محمد آزرم

اکنون که شکل دیگری از حضور یدالله رویایی را تجربه می‌کنیم، از اویی سخن می‌گوییم که عمده‌ای از هستی‌اش سهمی عمده از سخن داشته و آنچه او را ملموس می‌کند، هستی‌هایی است که از زبان ساخته است. و به قول او: زبان، حیات مرگ است. رویایی در نوشتن ما آنچنان زندگی می‌کند که تنِ نوشتن می‌شود و تلفظ نام او ما را به مجموعه‌ای از شعر و نظریه شعر می‌برد. پس با هم به نوشته‌ای از او با نام «عبور از نماها» می‌رویم؛ آنجا که می‌نویسد: «سمبولیسم عبور از نماهاست، ترکِ آنها و یا پشت سر گذاشتن آن‌هاست. در سمبولیسم، پس نوعی حجم‌گرایی زندگی می‌کند (یا برعکس) که زبان اداره‌اش می‌کند، که سنتی و قراردادی نیست. یعنی نما با ما رابطه‌ای ندارد». از همین مسیر می‌خواهیم از یدالله رویایی و شعر حجم راهی باز کنیم به «استفان مالارمه» و شعر سمبولیست. شعر حجم او باید وسط شعرهای دیگر و دیگر نظریه‌های شعر باشد تا اطرافش، و فرهنگش فهم شود. و باز به قول رویایی: «فرهنگ، فهم اطراف است. و فهم اطراف، روایت اطراف نیست. آنها به متن که می‌رسند، اطراف دیگری دارند. ما آنها را به متن می‌آوریم نه معناهاشان را. و در متن، معنای چیزها خود آن چیزها نیستند. چیزها معناهاشان را قبل از اینکه در نویسش پا بگذارند، در خارج جا می‌گذارند».

رویایی از مسیر دکارت/ هوسرل به شعر حجم می‌رسد و مالارمه از مسیر دکارت/ هگل به شعر ناب. مسئله‌ساز رویایی در شعر تأسیس نظمی است که نظم مستقر جهان را از نظم بیندازد. به این اعتبار دریافت‌های شاعر از نظم مستقر جهان، با جست‌وجوهای ذهنی او مرتبط نیست. به قول خودش: «من هیچ‌وقت به آنچه در جست‌وجویش هستم نمی‌رسم ولی به یافته‌هایی می‌رسم که هدف جست‌وجوی من نبوده‌اند». مالارمه، کار شعر را منسوخ‌کردن جهان مادی و ساختن جهانی دیگر می‌داند که با تمایلات باطنی و معنوی شاعر انطباق دارد، او کار شاعر را پی بردن به جوهره چیزها و دستیابی به راز هستی، فراتر از ظواهر آن قلمداد می‌کند در نتیجه شعر برای مالارمه، کنکاش و فعالیتی متافیزیکی است که در آن شاعر با جدایی از جهان مادی و فراروی از حجاب و ظواهر جهان‌زمینی در جست‌وجوی جوهره چیزهاست، به بیان دیگر، شعر گذری است از واقعیت جهان ماده به واقعیت پنهان جوهره‌ها.

«دستِ من منظره‌ای است/ دستِ من منظره‌ای بیرون دارد/ دستِ من بیرون دارد/ و آن‌که منظری با خود دارد/ بیرونی بیرون‌تر از بیرون دارد/ آن‌که منظر دارد/ بیرونی بیرون‌تر دارد/ بیرونی بیرون‌تر از بیرون/ که توی دست را/ منظری می‌بیند بیرون/ و دست در میان دو بیرون تویی است/ که توی دست نیست/ و منظری است تنها/ که به تنهایی/ توی منظره دستی است» (رویایی، در جست‌وجوی آن لغت تنها، بیرون منظره، ۱۳۹۲).

رویایی در نظم مستقر جهان و تلقی معمول از بیرون و درون را با شعر و حجم زبانی‌ای که می‌سازد، از کار می‌اندازد و نظم جدیدی را در جهان متن، جایگزین آن می‌کند. کشف جوهره چیزها در شعر مالارمه با رسیدن به علت غایی در شعر حجم رویایی موقعیتی متناظر دارد. به یاد داریم که بیانیه شعر حجم (حجم‌گرایی) با این سطرها شروع می‌شود: «حجم‌گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماورای واقعیت‌ها، به جست‌وجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند. عطش این دریافت‌ها هر جست‌وجوی دیگر را در آنها باطل کرده است. مطلق است برای آنکه از حکمت وجودی واقعیت و از علت غایی آن برخاسته است و در تظاهر خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند. فوری است برای آن که شاعر در رسیدن به دریافت، از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است نه از طول به سرعت پریده است، بی‌آن‌که جای پایی و علامتی به جا گذارد. بی‌تسکین است برای آن‌که به جست‌وجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبه حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می‌دهد» (رویایی، هلاک عقل به‌وقت اندیشیدن، ص ۳۵).

شعر مالارمه هیچ ارجاعی به واقعیت و تاریخ ندارد و بدون داشتن نقش ارجاعی، تنها با تأکید بر زبان سمبولیستی معناسازی می‌کند. مالارمه در سال ۱۸۶۴ هنگام نوشتن «هرودیاد» می‌نویسد: «زبانی را خلق می‌کنم که ضرورتا از یک بوطیقای بدیع و جدید نشئت می‌گیرد که می‌توانم در دو کلام تعریفش کنم ترسیم‌کردن اما نه خود شیء، بلکه تأثیری که بر جای می‌گذارد. او نقش زبان شاعرانه را نه در ترسیم مستقیم و رئالیست شئ، بلکه به‌عکس در منسوخ‌کردن و به غیاب راندن عینیت مادی آن برای استخراج کیفیت انتزاعی از آن می‌داند. به عبارت دیگر مالارمه با زبان شعر، جهان چیزها را می‌کشد تا جهان مفاهیم ناب را در آن پدید آورد:

«در نیاکان‌وار بازنگشودنِ دستِ/ گره شده/ بر فرازِ سرِ بیهوده/ میراثی در نبود/ برای کسی/ مبهم/ کهن‌دیوِ پسین/ از/ سرزمین‌های هرز/ رانده/ پیرمرد را به سوی این غایی‌ترین قرن با احتمال/ آنکه/ سایه کودک‌وارش/ نواخته و برّاق و خسته و شسته/ نرم‌شده موج و امان‌یافته/ از سخت‌استخوان‌های گُم در تخته/ زاده‌ی/ یک پیچاپیچ». (مالارمه، یک بار ریختنِ تاس هرگز ملغی نمی‌کند تصادف، ترجمه، مدیا کاشیگر).

گفتیم رویایی از مسیر پدیدارشناسی هوسرل توضیحی فلسفی از شعر حجم ارائه می‌کند. پدیدارشناسی تمرکز بر تجربه زیسته انسان برای درک معانی آن تعریف می‌شود. «جهان زندگی» همان تجربه‌ای است که بدون تفکر ارادی و بدون توسل به طبقه‌بندی یا مفهوم‌سازی، حاصل می‌شود و معمولا شامل آن چیزهایی است که مسلم دانسته می‌شوند یا متداول هستند. هدف مطالعه جهان زندگی، بازبینی تجارب بدیهی پنداشته شده و آشکارساختن معانی جدید یا مغفول‌مانده است. ایده اصلی هوسرل آن است که برای همه ما یک چیز وجود دارد که بدون هیچ تردیدی به آن یقین داریم و آن، آگاهی ماست. تا اینجا مشی هوسرل همان روش دکارت است، اما او برخلاف دکارت باور دارد آگاهی همیشه آگاهی از چیزی است. آگاهی باید موضوعی داشته باشد و نمی‌توان بدون آنکه موضوعی برایش در نظر گرفت، آن را شناخت. اما دکارت آگاهی را صرفاً یک حالت در نظر می‌گیرد. هوسرل برخلاف شکاکان که موضوع آگاهی را زیر سؤال می‌برند، معتقد است می‌توان از پدیدار موضوع آگاهی شروع کرد و خود موضوع را در پرانتز گذاشت. به بیان دیگر نیازی نیست که از خود اشیا برای کسب معرفت پرسش کنیم، بلکه می‌توانیم پدیدار اشیا را به جای آنها بگذاریم. پدیدارشناسی، تحلیل هر چیزی است که به تجربه درمی‌آید و نه‌تنها اشیای مادی، بلکه بسیاری از انواع امور انتزاعی را نیز در بر می‌گیرد. رویایی می‌داند همین که پدیداری از این جهان وجود دارد، یعنی در نیستی حرف نمی‌زند، برعکس وجود همین پدیدار، امکان می‌دهد که نقد فلسفی خودش را از جهان آن‌چنان پی بریزد که به باور او معنی و جهت می‌دهد؛ و چون این کار را آزادانه انجام می‌دهد از هر اعتقاد و عقیده تجربی پرهیز می‌کند تا وجود دنیای تجربی برای او از ارزش نیفتد. در همین ارتباط رویایی اذعان می‌کند: «این پرهیز خودبه‌خود و بدون خواست من وجود دارد، یعنی در سراسر جریان این حیات تجربی و مشاهده‌ای برای من همیشه میدان مشاهده حضوری دائم دارد. هر لحظه می‌توانم نگاهم را از تأمل بر حیات جاری بردارم و زمان حاضر را حاضر و گذشته را گذشته بگیرم همان‌طورکه هستند».

این در پرانتز گذاشتن جهان عینی، او را در برابر نیستی صرف نمی‌گذارد؛ بلکه همه مظاهر جهان با او یگانه می‌شوند:

«تمام ناتمام/ ناتمام از تمام/ تمام دایره مخرج/ تمام دایره مدخل/ تمام دایره بی‌سر/ تمام دایره بی‌تَه/ دایره کامل، دایره کامل‌تر/ عقربه روایتِ زخم می‌کند/ عقربه روایتِ گور/ و روی صفحه بیابان پشتِ بیابان/ تمام دایره دهانِ دایره/ دهانِ دایره مدار دایره/ مدارِ ورطه/ روی خط/ روی خطِّ دایره، نزدیک/ جایی برای دور می‌شود/ دور می‌شوی/ -از خود دور-/ می‌شوی خودِ دور/ روی مدارِ ورطه آنجا/ نگاهِ تو تمام نگاه تو نیست» (در جست‌وجوی آن لغت تنها، دایره بیرون، ۱۳۹۲).

مالارمه هم در زیبایی‌شناسی خود می‌گفت، چیزها را باید به شکلی غیرمستقیم تنها القا کرد، آنها را باید در لفافه‌ای از اشارات و کنایات معرفی کرد. و باور داشت نامیدن مستقیم شئ لذت درک آن را مضمحل می‌کند. زبان شاعرانه باید برای ایجاد لذت کشف و رمزگشایی از جهان بیرون، چیزها را در هاله‌ای از رمز و رازی پر ابهام فروبرد. مالارمه می‌نویسد: «برای بیان یک حالت روحی باید آرام‌آرام و به‌آهستگی شیء را تداعی کنی، یا به‌عکس باید شئ را انتخاب کرد و حالت روحی را از آن استخراج کرد». پس آنچه برای مالارمه حائز اهمیت است واقعیت خود شیء نیست، بلکه معادل و جایگزین درونی و روانی آن است که زبان شعر برای نائل‌آمدن به آن باید شیء و جهان بیرونی را در خود باطل کند و به غیاب اندازد. شعر معناهای خود را به دلیل ارجاع به جهان بیرونی کسب نمی‌کند، بلکه معناهای آن به علت ارتباطات زبانی و کلامی درونی خود شعر خلق می‌شود. در تفکر مالارمه زبان شعر به عکس زبان محاوره و معمول که زبانی ارجاعی است و به حضور جهان مادی در خود اشاره دارد، به غیاب این جهان ارجاع می‌دهد: «اگر/ که/ مغاک/ سپید شده/ بی‌تکان/ خشمگین/ در زیرِ اریبی/ نومیدانه مستوی/ از بال/ بالِ خود/ پیشاپیش بازافتاده دردِ/ از سرگرفتنِ پرواز/ و پوشاننده جهش‌ها/ از ریشه زننده پرش‌ها/ در توترِ تو نماید باز/ سایه را این بدیل‌بادبان/ فرونهفته در اعماق/ تا قدرِ همسازیِ/ بال‌گسترش/ دهان گشوده عمقش به‌مثابهِ بدنه‌ی/ یک کشتی/ خمیده به این یا به آن پهلو» (مالارمه، یکبار ریختنِ تاس هرگز ملغی نمی‌کند تصادف، ترجمه، مدیا کاشیگر).

برگردیم به ادامه مسیری که رؤیایی از هوسرل به شعر حجم ترسیم می‌کند. داوری رؤیایی درباره مظاهر جهان وقتی به آنها می‌اندیشد و با اندیشیدن آنها را تجربه می‌کند، بسته به تظاهری است که در او دارند؛ پس خودش را ورای همه این مظاهر و حیات تجربی و درونی‌ای که نسبت به آنها دارد، قرار می‌دهد. و در ضمیر این سوژه استعلایی است که جهان را تجربه می‌کند. رؤیایی در نوشته‌های متأخرش تأکید می‌کند در حجم‌گرایی کارکرد ذهن طوری تعبیه شده است که آن منِ متفکر دکارتی به علت تفکری که می‌کند، نیست. به بیان دیگر، سوژه فکر می‌کند پس نیست؛ چراکه من دوم یا همان منِ هوسرلی در این میانه پیدا شده است که فکر کردن‌های آن من اول را در پرانتز گذاشته و به جای اینکه به پدیدارهای جهان اطراف فکر کند، به آن پرانتز فکر می‌کند، پس آن منی که فکر می‌کند و به جهان پیرامون فکر می‌کند تا زمانی که در پرانتز است، همیشه هستی‌اش بسته به آن من برتری است که او را در پرانتز گذاشته است و هستی‌ای استعلایی دارد؛ ولی همین هستی استعلایی به قول رؤیایی بدهکار رسوب هستی‌هایی است که در پرانتز مانده است و تجربه‌هایی را تجربه می‌کند که مورد پرسش قرار داده؛ بااین‌همه هنوز برای او در همان مورد پرسش بودن وجود دارد. می‌دانیم که هوسرل باور دارد انسان باید به همان اندازه که جهت‌گیری‌های خود را برای دستیابی به جوهره‌ها و ماهیت‌ها کنار می‌گذارد، جهان بیرونی را هم در پرانتز قرار دهد. این فرایند، فرایند معلق‌گذاشتن پیش‌داوری‌ها یا در پرانتز قراردادن باورهای خاص درباره پدیده، به خاطر واضح‌دیدن آن پدیده است. رؤیایی مسیر کارکرد ذهن از اندیشیدن به مظاهر جهان تا تعلیق پدیدارشناسانه یا در پرانتز گذاشتن وجود را با دقت ترسیم می‌کند:

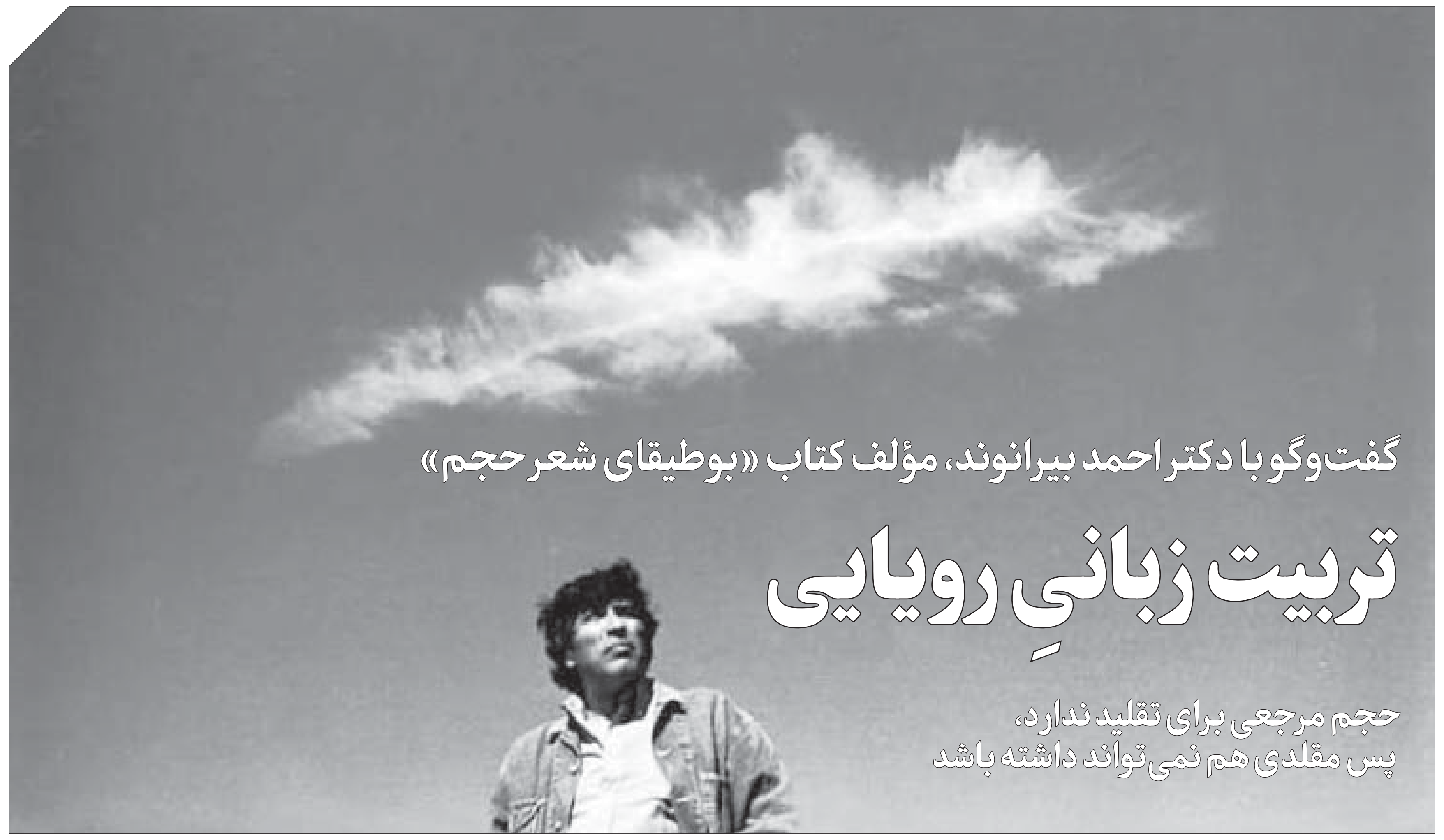
«یک- من فکر می‌کنم پس هستم، من به‌عنوان مظهری از مظاهر جهان در تفکرهایم هستی می‌گیرم. دو- من آن من متفکر و مظهری از مظاهر جهان را که در تفکر او «هستند» در تفکر خود از هستن می‌اندازم و منی برتر در من هستی می‌گیرد که معذالک با پدیدارهای جهان اطرافش صددرصد نبریده است و هنوز، اگرچه مشکوک، ولی «پدیدارانه» (فنومنال) هستند؛ ولی اسپاسمانتالیسم و بوطیقای آن، آن من برتر را از جهان پدیدار و از پدیدارهای جهان به کلی جدا می‌کند. شاعر به جای آنکه به آنچه از هوسرل آموخته است که در پرانتز بگذارد، بیندیشد، آن را خیال می‌کند. او در خیال‌های خود پرانتز و محتوایش را از ریخت می‌اندازد (از واقعیت می‌اندازد)، آن پدیدارهای مشکوک جهان را به ماورا می‌برد، در عبور از مشکوک تا ماورا، ضلع تازه‌ای را طی می‌کنند و در طی همین ضلع تازه است که از شک به نفی می‌رسند و جهان و مظاهرش (فنومن‌هایش) در ذهن شاعر حجم‌گرا حضور دیگری پیدا می‌کند. او در همین مرحله است که به مفهوم حجم می‌رسد؛ چراکه در بازگشت به خود، زبان او ضلع دیگری است که دستاوردهای او را با او می‌آورد: فرق دیگر او با فیلسوف» (چهره پنهان حرف، رؤیایی، ۱۳۹۰).

همین نفی جهان و مظاهرش در شعر رؤیایی حضور دیگری پیدا می‌کند و ضلع مدنظر او را می‌سازد: «سطح جز شبیه خودش نیست/ سطح تنها است/ تنها است سطح/ و جز شبیه خودش نیست./ جز با خودش/ جز با تمامِ خودش نیست/ تنها است سطح/ و سطح، زندگیِ سطح، جز با خودش، جز با تمامِ خودش نیست/ تنها هست سطح/ جز با خودش نمی‌خوابد سطح/ جز با خودش نمی‌ماند سطح/ و سطحِ مفرد،/ (با آنکه در خود جمع است) جمع تمام مفردها است/ یعنیِ که سطح،/ وقتی که زندگی را در خود دارد، و زنده در خود است،/ جمع است:/ سطح جمع/ و سطح، سطح مفرد/ در انفجارِ سطح، جمع می‌شود/ و سطحِ جمعِ جمع تمام مفردها است./ هر فردی در انفجار خودش جمع می‌شود». (در جست‌وجوی آن لغت تنها، سطح جز شبیه خودش نیست، ۱۳۹۲).

نفی‌ای که در شعر حجم رؤیایی می‌بینیم، به شکل دیگر و با نگاه سمبولیستی در شعر مالارمه حضور دارد. او در مکاتبات اذعان دارد که «من اثرم را تنها با نفی خلق می‌کنم». مالارمه آگاه بود که ایدئالی که واژه‌ها به آن ارجاع می‌دهند، از هیچ واقعیت متعالی برخوردار نیست و اساسا وجود ندارد. او با «هرودیاد» به واقعیت نیستی و عدم آگاهی پیدا کرده بود و ریشه تناقض زیبایی‌شناسی در شعر مالارمه دقیقا همین‌جاست؛ زیبایی‌شناسی‌ای که ایجاب می‌کند به ایدئال باور داشته باشید، ایدئالی که جز عدم و نیستی چیزی نیست. زیبایی‌شناسی که دیوانه‌وار خود را به رؤیا می‌سپارد، رؤیایی که می‌داند وجود ندارد. غیاب بن‌مایه‌ای است که جهان تخیل مالارمه به آن معطوف است و شاید بتوان آن را به یک تجربه سه‌گانه نسبت داد: تجربه زندگی واقعی، تجربه متافیزیکی و تجربه شاعرانه. غیاب در تجربه شاعرانه ازجمله اندیشه‌های خلاقی است که در آثار مالارمه مطرح می‌شود و می‌توان گفت تا پیش از مالارمه این‌چنین نظام‌مند و مشخص مطرح نشده است. نقش آنچه که نیست در معناسازی آنچه که هست. تعریف مالارمه از شعر از همین اندیشه نشئت می‌گیرد. اگر هستی شعر را به وجود فیزیکی و مادی سطرهای آن وابسته بدانیم، می‌توانیم سطر را عبارت کلامی، مادی و فضای پری تلقی کنیم که تعریف آن به‌شدت وابسته به عواملی است که به غیاب دلالت دارند. سطر وجود ندارد، مگر آنکه در شعر از سایر سطرها با فضاهای خالی که حدود آن را مشخص می‌کند، جدا شود. فضای خالی پس و پیش، چراکه به این طریق سطر مذکور هم از سطرهای دیگر متمایز می‌شود و هم با آنها ارتباط برقرار می‌کند. سطر وجود ندارد، مگر به‌عنوان نظامی از ارزش‌های کلامی، آوایی، ضرباهنگی، دستورزبانی، معنایی که به دلیل ارتباطات مشابه و متفاوتی که بین آنها وجود دارد، از یکدیگر متمایز یا به یکدیگر نزدیک می‌شوند: «جانم به جانب پیشانیت آنجا که در رؤیا، / خواهر آرام، پاییزی پوشیده از لکه‌های سرخگون،/ و به جانبِ آسمانِ سرگردان چشمت فرشته‌سرشت،/ بر می‌شود، همچون در باغی محزون، / وفادار، جهشِ سپید آب آه‌کشان به جانب لاجورد!/ به جانب لاجوردِ تُردِ اکتبری رَنگ‌پریده و ناب/ که ناتوانی بی‌انتهایش را بر تالاب‌ها می‌تاباند/ و می‌گذارد که بر مرده آب، آنجا که احتضار حنایی/ برگ‌ها یله در باد حفر می‌کند شیاری سرد،/ پرسه زند کشیده پرتوی از خورشید زرد». (مالارمه، آه، ترجمه، آرش جودکی).

شعر نابی که مالارمه در طول فعالیت ادبی خود به دنبال آن بود، نشئت‌گرفته از زیبایی‌شناسی نفی و غیاب است. مالارمه می‌خواهد از بینش و درک معنوی عدم و نیستی سخن بگوید. در این تجربه متافیزیکی که با نفی همه چیز آغاز می‌شود، می‌توان شباهت‌هایی را با روش عقلانی دکارتی تشخیص داد. همانند دکارت که جمیع محسوسات و معقولات و منقولات را مورد شک قرار داد تا راهی به یقین بگشاید، مالارمه برای نائل‌آمدن به مفهوم ناب عدم و نیستی در خود حس خلأ مطلقی را به وجود می‌آورد تا به خلق شعر ناب برسد؛ اما مهم‌ترین آثار او ناتمام مانده‌اند. همچنان که در روشی که رؤیایی به کار می‌گیرد تا از اندیشیدن به پدیده‌ها و نفی آنها به شعر برسد، مهم مکانیسم جست‌وجو و تأسیس نظمی جدید است، نه یافته‌ها و آنچه حاصل جست‌وجو هستند؛ چراکه یافته‌ها و حاصل جست‌وجو سامان و قرار ندارند و سر جای‌شان نمی‌مانند.

رؤیایی شاعر بزرگی است؛ اما همچنان که به تاریخ شعر فارسی یاد داده، به‌این‌دلیل که به هدف‌های بزرگی رسیده، بزرگ نیست؛ بلکه بزرگی او به این دلیل است که در جست‌وجوی هدف‌هایی بوده که به آن نرسیده، و به آنچه رسیده همان چیزهایی نبوده که در جست‌وجوی‌شان بوده است: آنچه زبان می‌خورَد/ همیشه همان چیزی‌ست/ که زبان را می‌خورد:/ امیدِ آمدن لغتی/ لغتی که نمی‌آید».



گفت‌وگو با دکتر احمد بیرانوند، مؤلف کتاب «بوطیقای شعر حجم»

تربیت زبانیِ رویایی

حجم مرجعی برای تقلید ندارد، پس مقلدی هم نمی‌تواند داشته باشد

هادی حسینی‌نژاد

سال گذشته فارغ از فرازونشیب‌های اجتماعی و سیاسی، چهره پنهان دیگری هم با خود داشت که میان سیل اتفاقات، کم‌فروغ و گم شد. آن هم ازدست‌دادن چهره‌های بزرگ ادبیات معاصر بود. فقدان یکباره بزرگانی مانند رضا براهنی، عباس معروفی، یدالله رویایی و... برای اهالی ادبیات خبر ناگواری بود که تلخی روزها را بیشتر به کام می‌نشاند. به‌ویژه آنکه رویایی و براهنی هر دو از چهره‌های پیشرو و آوانگارد ادبیات معاصر محسوب می‌شدند. نیمه اردیبهشت و فرارسیدن سالروز تولد رویایی بهانه‌ای شد تا سراغ احمد بیرانوند، مؤلف کتاب «بوطیقای شعر حجم»، با عنوان فرعی «یدالله رویایی کیست و چه می‌گوید» برویم تا گفت‌وگویی درباره رویایی و شعرش داشته باشیم.

•••

◆ **جریان شعر مدرن ایران، چهره‌های تأثیرگذاری دارد؛ اما رویایی شاعر دیگری است؛ آن‌قدر که تعداد مقالات و کتاب‌هایی بحث‌برانگیزی که دیگران درباره او و شعرش (حجم) نوشته‌اند، کم‌نظیر است. چرا رویایی این‌قدر مهم است؟ یا بهتر بگویم چرا نمی‌توان رویایی را در شعر پیشرو ایران نادیده گرفت؟**

شاعران تأثیرگذار در جریان‌های شعر معاصر کم نیستند؛ اما در شعر آوانگارد ایران باید اعتراف کرد که رویایی، براهنی و باباچاهی چهره‌های متفاوت و مهم ما هستند. «متفاوت» و «مهم» دو عنوان متفاوت‌اند؛ یعنی الزاما مهم و تأثیرگذار بودن، به معنای متفاوت‌بودن نیست. اینکه عنوان کم‌نظیر را برای رویایی استفاده می‌کنید؛ یعنی ما علاوه بر تأثیرگذاربودن باید روی وجهه متفاوت‌بودن او هم تکیه کنیم. به‌ندرت پیش می‌آید که یک شاعر علاوه بر اینکه ادامه‌دهنده جریان‌های پیش از خود باشد، بتواند شروع تازه‌ای را هم رقم بزند. این اتفاق وقتی جای تأمل دارد که شاعری از شعر فراتر برود و به نظریه‌پردازی نزدیک شود. اگر صادق باشیم و کمی هم بی‌تعارف، باید گفت در ادبیات معاصر، ما شاعرِ نظریه‌پرداز نداریم. نظریه‌پرداز تأثیرگذاری که بخواهد وجوه شعر معاصر را طرحی نو دراندازد هم نداریم؛ ولی در رویایی و براهنی به آن نزدیک می‌شویم. رویایی فقط ادامه‌دهنده شعر نیما نیست. حتی از جایی به بعد دیگر نیمایی هم نیست. او چند وجه از شعر معاصر را به جدیت و مداومت به چالش می‌کشد که تا پیش از خود او مغفول مانده‌اند. این چالش‌ها و جسارت او در این چالش‌ها، فاصله‌اش را با همسالان و هم‌سرایانش زیادتر می‌کند. پرداختن رویایی به شعر و اهمیت آن به‌ویژه در دو دهه اخیر، پرداختن به غفلت‌های شعر معاصر است.

◆ **در مقدمه کتاب «بوطیقای شعر حجم» حذف‌شدن زمان یا بی‌زمانی در شعرهای رویایی را انگیزه اصلی نگارش کتاب خوانده‌اید! چرا زمان؟ اگر مایلید در اینجا از همین مدخل به سراغ کم‌وکیف آن تصمیم و فرایند نوشتن کتاب برویم.**

بحث زمان در پدیدارشناسی بحث مفصلی است و آنها که این فلسفه و این فضا را می‌شناسند، می‌دانند که یکی از عناصری که نمی‌توان آن را نادیده گرفت، زمان است. از طرفی یکی از آن موارد که در شعر حجم و نظریه‌پردازی آن پنهان مانده و تنها از آن به صورت کلی صحبت به میان آمده، نگاه پدیدارشناسانه است: پدیدارشناسی از نوع هوسرل! با این اوصاف در کتاب بوطیقا تلاش‌هایی برای بازکردن بحث پدیدارشناسی در شعر حجم صورت گرفته و یکی از انگیزه‌های اصلی نوشتن این کتاب شده است. مسئله‌های دیگری مانند شطحیات و رابطه آن با عرفان و متون کهن هم مدنظر است و همین‌طور نزدیکی بحث حجم به بحث کوبیسم از نوع تحلیلی. یک فصل از کتاب متأسفانه به زمان مقرر چاپ نرسید؛ یعنی تا آماده‌شدن کتاب و رسیدنش به بحث انتشار فاصله زمانی پیش آمد که امکان چاپ نیافت. قسمت‌هایی از آن فصل را به صورت مقاله در شماره‌های اخیر مجله نوشتا با عنوان «بینامتنیت در شعر حجم» به لطف جناب مدل منتشر کردم.

◆ **می‌دانم که هنگام نوشتن کتاب، با جناب رویایی در ارتباط بودید. شاعری که بیش از چهار دهه در ایران حضور نداشت و تا ساعات آخر زندگی مقیم پاریس ماند. این ارتباط در طول نگارش کتاب، چقدر مطرح بود و آیا با خود رویایی در تشریح موضوعات مختلف کتاب، تعاملی داشتید؟**

رویایی آن زمان بر انتشار و نوشتن تمام فصول اشراف داشت و ما در باب‌های مختلف بی‌اینکه بخواهد نظر خودش را مداخله دهد، گفت‌وگو می‌کردیم. بی‌اغراق برای من تجربه متفاوتی از یادگیری و درعین‌حال خلاقیت بود. گفت‌وگو با یک صاحبِ جریان درعین‌حال جسارت نقد آن، لذت و تجربه‌ای از متن بود که تا پیش از آن نداشتم.

سابقه آشنایی با جناب رویایی و علاقه‌مندی‌ام به شعر حجم برمی‌گشت به پیش از شروع دوران دانشگاه. در ادامه این علاقه‌مندی منجر به پیگیری بیشتر و گرفتن ارتباط با خود جناب رویایی شد؛ چون واقعیت این است که در دهه‌های پیشین منابع روشن و تحلیلی درباره شعر معاصر، آن‌چنان در دسترس نبودند و علاوه‌برآن برای جریان‌های آوانگارد منبع قابل ارجاعی هم وجود نداشت. برای همین بسیاری از پرسش‌هایم را با خود آقای رویایی در قالب ایمیل و کامنت مطرح می‌کردم. حتی وقتی کتاب «شرح حاشیه»ام را که اختصاصا به جریان‌های پیشرو بعد از نیما پرداخته بود، تمام کردم، برای ایشان به پاریس فرستادم یا ایشان اگر کتابی در دسترس نبود، محبت می‌کردند و برایم می‌فرستادند که البته این لطفِ بزرگی بود و تا همیشه مهرش با من خواهد ماند.

◆ **نظر نهایی رویایی درباره «بوطیقای شعر حجم» چه بود؟ با توجه به اینکه عنوان کتاب ادعای شناخت شعر حجم و رویایی را با خود حمل می‌کند.**

رویایی هیچ‌وقت چیزی را صراحتا رد یا تأیید نمی‌کرد. اگر در مصاحبه‌هایش هم دقت کنید، حتی در صحه‌گذاری بر کار شاعران هم‌عصر یا ردکردن آنها شفاف نیست. اوایل گمانم این بود که شاید می‌خواهد همیشه مقبول باشد یا اینکه نمی‌خواهد به‌اصطلاح مچش را بگیرند و دیگران نظر قاطعش را درمورد موضوع، شخص یا مبحثی بدانند. آدم گمان می‌کرد که همیشه در نظریاتش راهی برای انکار و فرار می‌گذارد؛ اما بعدترها فهمیدم این نشان از رشدیافتگی او بود و درک و بلوغ او را نسبت به کلمات می‌رساند. او حتی در یادداشت آخر کتاب «حتای مرگ» که قرار بود درمورد کتاب خودش «هفتاد سنگ قبر» چیزی بنویسد، کتاب خودش را هم تأیید نمی‌کند. او می‌گوید «هفتاد سنگ قبر» فقط یک کتاب است. درمورد مجموعه «دریایی‌ها»یش هم می‌گوید که من نیندیشیده‌ام؛ بلکه دریا شعرهای مرا اندیشیده است. وقتی پازل‌وار این قطعات اظهارنظرهایش را کنار هم می‌گذارم، متوجه می‌شوم که رویایی می‌خواهد بگوید ادبیات و کلمات جایی دور از صراحت و قضاوت نشسته‌اند؛ جایی که ما برای درک آن بهتر است به ذات هر چیز بیندیشیم تا شِمای آن چیز. ازاین‌رو ذات در قضاوت نمی‌گنجد. برای او همه چیز تا ابد باز بود. هیچ وقت چیزی پایان یا قطعیت نداشت. در «لبریخته‌ها» هم این مضمونِ عدم قطعیت و تکثر در ابدیتی بی‌انتها، بارها به چشم می‌خورد: «در چشمی باز/ چشم دیگر باز می‌رود/ و در چشمی، باز/ چشم بازِ دیگری می‌روید/ و باز در چشمی...».

◆ **زبان در شعر رویایی، جایگاه ویژه‌ای دارد؛ اگرچه هرگز از چارچوب‌های بنیادین نحو و دستور، عدول نمی‌کند. شما در کتابتان به نقش تربیتی زبان در شعرهای رویایی اشاره کرده‌اید. فکر می‌کنید او در سالیان فعالیت و با انتشار مجموعه‌ها و مقالات متعدد، چقدر در تربیت زبان و ذهنیت مخاطبان نسبت به آن موفق بوده است؟**

تربیتِ زبانی در شعر رویایی منجر به ساختن زبانِ تازه نمی‌شود. به عبارتی وقتی می‌گوییم تربیت زبانی (چه در شرح حاشیه و چه در بوطیقا) منظور این است که او اهالی شعر را به زبانی مشترک دعوت می‌کند. او به دنبال ساختن شهری‌ست که در آن، آن‌قدر این شیوهٔ جدید برخورد با کلمات، رایج شود که همه بی‌آنکه بخواهند روابط کلمات را دریابند؛ اما اگر شما شهروند آن شهر نباشید تمام روابط استعاری زبان برایتان بیگانه می‌نماید. مدتی که با زبان رویایی زیست داشته باشید، دیگر به زبان عمومی تن نمی‌دهید و سطح لذت و خواستتان بالاتر می‌رود. در زبان عمومی استعاره و تشبیه، شأن کلاسیک خود را حفظ می‌کند اما در زبان رویایی همهٔ این‌ها تعریف تازه می‌یابند. در فصل اول کتاب شرح حاشیه این شیوهٔ زبانی او را تحت عنوان «زبان‌سازی» بررسی کرده‌ام و چرخهٔ ساختش را شرح داده‌ام. زبان‌سازی او را در کنار «زبان‌شکنی» براهنی. رویایی براساس همان روابط زبانی معمول، با شیوه استعمال شخصی زبان، شما را به زبان خودساخته‌اش عادت می‌دهد. عادتی که با آن در کثرتِ مواجهه، تربیت می‌شوید. این مواجهه آن‌چنان است که شما تا شعری می‌بینید که تکنیک‌های حجمی دارد، سریعا یاد شعر رویایی‌وار می‌افتید. گرچه الزاما تکنیک، نشان شعر حجم نیست ولی از شاخصه‌هایی که زود در شعر حجم، رخ نشان می‌دهد، شاخصه‌های تکنیکال آن است.

◆ **فرم در شعر رویایی، یک دستورالعمل یا میزانسن از پیش طراحی‌شده نیست و این شعر است که هنگام تولد، فرم خاصی می‌گیرد. نظر شما دراین‌باره چیست؟ آیا این ادعا در شعرهای رویایی صادق است؟**

این یک تعریف کلی از فرم است و برای شعرهای پایان عمر نیما هم صدق می‌کند. همین‌طور در شعرهای فروغ و سهراب هم این تعریف به اشکال مختلف مصداق دارد و مختص به رویایی نیست. من در مورد فرم شعر رویایی شما را به مفهوم «قطعه» ارجاع می‌دهم. فرم برای رویایی یک تشریفات است که در نهایت تمام شعر می‌شود. او به یک کلیت فکر می‌کند که شعر را از مفاهیمی چون شروع، پایان یا میانه شعر می‌رهاند و تمامیت آن را در کلیتیِ به نام «قطعه» جست‌وجو می‌کند. ازین‌رو تمام آن چیزی که تحت عنوان میزانسن یا طراحی چه پیش از سرایش یا هم‌زمان با سرایش مطرح می‌شود، تنها ابزار یا مقدماتی هستند که در کار وجود دارند. بحث وجودی آنها، بر بحث زمانی آنها رجحان دارد. آنها وجود دارند تا شعر وجود داشته باشد. حتی ذوق و جوشش هم ابزاری در این بنا محسوب می‌شود. مبحث شکل‌گیری فرم هم‌زمان با سرایش، در شعر رویایی مسئله‌ای تمام‌شده است که مدت‌ها پیش، از آن فراروی شده است.

◆ **در بخش پایانی کتاب، آثار مختلف شاعر را مختصرا مورد نقد و نظر قرار داده‌اید. به نظر شما کدام‌یک از مجموعه‌های رویایی را باید نقاط عطف پرونده شاعری او دانست؟**

در چند کتاب از رویایی می‌توان دریچه‌ها و دریافت‌های متفاوت او را از ساختار و فرم جست‌وجو کرد. اوج شگردها و تکنیک‌های حجمی او در «لبریخته‌ها»ست. آنجا رویایی تمرین‌های سالیانش را از شعرهای بندمحور و برخوردهای استعاریکش با زبان را، تبلور می‌بخشد. اما در کتاب «امضاها» به نثر آبروی دیگری می‌دهد که عملا یک برخورد روایت‌شکنانه است و در نهایت در کتاب «هفتاد سنگ قبر»، فرم و ساختار تازه‌ای از شعر حجم ارائه می‌دهد. رویایی علاوه‌بر شعر، در صحبت‌ها و مصاحبه‌ها و یادداشت‌هایش پیرامون شعر هم از شگردهای حجمی بهره می‌جوید. او زبان دیگری در پاسخ‌گویی انتخاب می‌کند که تا پیش از او در نثر ما مسبوق به سابقه نیست. در کتاب‌های «عبارت از چیست؟» و کتاب «فنومنولوژی حجم»، با اینکه کتاب‌ها پیرامون شعر می‌گردند اما از شگردهای شاعرانه و حجمی رویایی بی‌نصیب نمانده‌اند. (به‌خصوص در کتاب فنومنولوژی که به گمان من صورت دیگر شعرهای رویایی است) به‌طوری که در بعضی جستارها، عملا مرز شعر و نقد گم می‌شود که خود از نقاط عطف و خلاقه ادبیات معاصر ما محسوب می‌شود.

◆ **فکر می‌کنید رویایی و شعر حجم، چقدر بر شکل‌گیری جریان‌ها و موج‌های مختلف شعریِ بعد از خود تأثیر گذاشت؟**

بی‌شک رویایی تأثیرگذار است هم بر شعر معاصر و هم شاعران معاصر. او انتظارات از متن و تصاویر شاعرانه را غنا بخشید و مفاهیم و تصاویر دم‌دستی را تا جای ممکن از شعر دور کرد. خب با این کار ذائقه مخاطب را هم ظریف‌تر کرد و میل به پیچش‌های تصویر در تجربه چندبُعدی به‌جای تجربه خطی بیشتر شد. گرچه در این میان سخت‌گویی و حجم‌سرایی مترادف شدند که خود شکلی از مغلطه بود که گریبان حجم را گرفت که تأثیرات مثبتی هم نداشت. بعضی شاعران هم در ادامهٔ تلاش‌های رویایی سعی کردند ادای او را دربیاورند. این شاعران گرچه سطرهای موفقی را هم خلق می‌کنند اما هیچ‌گاه در بندها یا کلیت شعر به فهم قطعه نرسیده‌اند؛ چیزی که در جای‌جای صحبت‌های رویایی به‌عنوان غایت یک شعر در نظر گرفته می‌شود. رویایی یک‌بار در نامه‌ای که همان اوایل جوانی‌ام در پاسخ به سؤالی برایم نوشته بود، تعبیر جالبی از شعر داشت. او گفته بود: «مشخص است شما هم مثل من، ساده را در مشکل می‌جویید». خب این تعبیر درک عمیقی از حجم به من داد. او نگفت که: ساده را مشکل کن؛ بلکه گفته بود: ساده را در مشکل بجو. در واقع یک تجربه پویا و دینامیک از شعر به علت مغلطه، به تجربه‌ای ایستا از شعر تعبیر شده بود و رویایی می‌خواست بگوید که وجه دینامیک را دریاب. همین نوع نگاه و دریافتِ جوینده، در بسیاری از شاعران منجر به جهش‌های خلاقانه در حوزه زبان و تصویر شد و در بعضی دیگر فقط به لفاظی.

◆ **چرا «شعر حجم» مستقلا زیر همین نام و تعریف، پیروان چندانی در میان شاعران نیافت؟ چرا حجم‌گرایان یا حداقل نام‌هایی که ما تحت این عنوان می‌شناسیم، اندک‌اند؟**

اصولا گروه‌گرایی فقط برای هویت‌بخشی یا ایجاد تمایز در ادبیات معنا پیدا می‌کند وگرنه ربطی به ذات شاعرانه ندارد. شاعر و شعر در تنهایی هویت می‌یابد و حرکت جمعی فقط از بُعد بیرونی می‌تواند حرفی داشته باشد. در شعر حجم هم از اول قرار نبود گروه شاعرانِ حجم‌گرا شکل بگیرد. در بیانیه هم می‌گوید «حجم‌گرایی آنهایی را گروه می‌کند که...» نمی‌گویند: «اینها گروهی حجم‌گرا هستند...»؛ یعنی هرجایی در جهانِ شعر، هر شاعری که این نگاه را در ادبیات تجربه می‌کند، به حجم‌گرایی نزدیک می‌شود. حتی تمام شعرهای رویایی هم الزاما حجم نیست؛ مناقشه بر سر یک دریافت حجمی است که ممکن است در هر جا یا هر زمانی (چه گذشته چه حال و چه آینده) وجود داشته باشد. پس یک حجم‌گرا به‌جای جستن هم‌گروهی برای خود، بیشتر باید به درون خود سرک کشیده باشد تا تجربه‌ای نو بیابد. خب خیلی‌ها این سؤال یا نگاه شما را مطرح می‌کنند و می‌گویند چرا شعر حجم، پیروانش اندک‌اند اما به این دقت نمی‌کنند که حجم‌گرایی یک تجدیدنظر است یا یک مطالعه مجدد در حوزهٔ شعر؛ یک نگاه دیگر است و ممکن است در هر شعری رویکردی از این تجدیدنظر وجود داشته باشد. من خودم می‌گویم: «بارقه‌های حجمی». حالا بعضی‌ها مثل خود رویایی در تمام وجوه شعر دنبال این تجدیدنظر هستند؛ کسانی مثل بیژن الهی یا پرویز اسلام‌پور بیشتر در حوزهٔ تصویر؛ کسی هم مثل شاپور بنیاد در حوزه فرم‌های شرطی یا کسی مثل منصور خورشیدی در حوزهٔ ترکیب‌سازی و... ازین‌رو هرکسی می‌تواند جزو گروه باشد بی‌آنکه نام آن را بر سردر خانه‌اش بنویسد. قبل‌ترها در مصاحبه با یکی از مجلات پیرامون شعر حجم گفته بودم: «حجم مرجعی برای تقلید ندارد. پس مقلدی هم نمی‌تواند داشته باشد». چون اصولا نمی‌توان در حجم شبیه کسی نوشت و آنچه اگر شباهت ایجاد می‌کند، چند تکنیک است که ظاهرا شباهت دارند.

◆ **با توجه به فوت و فقدان شاعر، چقدر انجام پژوهش‌های تازه و تألیفات پژوهشی پیرامون آثار رویایی را ضروری می‌دانید؟ به‌خصوص آنکه همیشه رویایی محل بحث بوده و هست!**

پژوهش از دغدغه می‌آید؛ یعنی وقتی فکر کنی فهمت از چیزی کافی نیست یا باید از آن چیز فراتر رفت. هم براهنی و هم رویایی جای فراروی دارند. فراروی از هر چیزی، مستلزم درک آن است. به خاطر همین اگر کسی بخواهد معاصر باشد و درک از معاصر بودن داشته باشد، نمی‌تواند این دو را نادیده بگیرد اما اگر هم دغدغه نداشته باشد، قاعدتا توضیح ضرورت برای او کار سختی است. گرچه کلا توضیح ضرورتی ندارد. آنکه فهم از ضرورت داشته باشد از توضیح بی‌نیاز است. ما برای پیداکردن راهی برای عبور از خود، به درک دیگری و سنتِ مواجهت نیازمندیم. مشغول نوشتن رساله‌ای هستم با عنوان «تجدیدنظر در تصویرسازی شعر حجم و زبانیت». قسمتی از آن را در آکادمی شعر معاصر و انجمن ادبی ترویج مشهد ارائه داده‌ام که گویا قرار است در یک مجموعه مقاله در انتشارات نگاه منتشر شود. در آنجا مفصل به هر دو شاعر و اینکه چه اتفاقاتی در زبان و تصویر شعر معاصر افتاده و چگونه می‌توان از هردوی آنها عبور کرد، پرداخته‌ام. گمان می‌کنم این پیشنهاد می‌تواند هم به درک بهتر از وضعیت کنونی زبان و فرم آوانگارد کمک کند، هم پیشنهادی دیگرگونه در این فضا باشد که البته قاعدتا جای بحث و تبادل‌نظر در این باره را گشوده می‌گذارد.

شاعرِ یک برادر

مظفر رویائی

من دیدمش و حیرت کردم.
من او را دوست داشتم،
در بغلش پریدم، او را قاپیدم
و برادر خود ساختم
اسطورهٔ گیل گمش

وقتی شاعر، برادر می‌شد، زیباتر می‌شد و هنگامی که برادر، شاعر می‌شد زیبایی تکلم دیگری می‌داشت؛ یعنی در حشر و نشرها، فقط برادرم نبود، من در خلجان «شاعرِ یک برادر» در مکاشفه‌ها و ذهن‌مشغولی‌های دیگری نیز تأنی داشتم. مثلا و مشخصا در تنفس متمایز اشعار فضاهای سفید بین واژه‌ها را واصل کلمات به یکدیگر پندار می‌کردم و به آنها تجسم شاعرانه می‌بخشیدم. جاهای خالی که خوانندگان اشعار عرفا و به درستی فاقد مأموریت مفهومی می‌دانند، برای مظفر آشنای همراه با فرایند ذهنیت و خاستگاه «شاعرِ برادر» چنین تشخصی کسب کرده بود.

تعبیر «شاعرِ برادر» به من خطور می‌کرد و خاطری بهادار به تخیلم می‌داد که نوع دیگری از فاصله‌های واصلِ بین واژه‌ها، منتظر جست‌وجو و برداشت‌های توست. و منِ «شاعرِ برادر» در جستارهای خیالی و فکری خود یافتم و همچنان جست‌وجوکنان می‌یابم. از میان سه کتاب «بر جاده‌های تهی»، «دریایی‌ها» و «دلتنگی‌ها»، آخری سفیدی‌های گویاتری دارد و حتی اصلا در «دلتنگی‌ها» این فاصله‌های «پرمعنی» برای مظفر خوانشی متبادر با شاعر و محیط اقتضائی او دارد. در دلتنگی‌های سطرهای مستور در فاصله‌های سفید برایم جذاب هم بود. کلمات تشنگی، باد، درهای بسته، پوست مار، رؤیای سیل، بارو و پیشانی شکسته‌اش، خشکی و خشک‌سالی و یک لیست طویل از کلمات در دامغان کویری و اکوسیستم آن به‌علاوهٔ من، شعر، شاعر و محیط ذهنی او اجماع می‌دهد؛ اجماعی که مصداق آن همین مصرع از سعدی است: «هرگز وجود حاضر و غایب شنیده‌ای؟»

کلمات فوق‌الاشاره از کتاب دلتنگی‌ها برای من گسترهٔ مفهومی وسیعی می‌ساخت که خود متافور هستند، خود ایماژ می‌شوند و فرم بی‌ذهنی به من می‌دهند. راهبری چندمنظورهٔ زبانی پیدا می‌کنند؛ هرکدام باردار معانی دیگری می‌شوند، تعریف‌پذیر، بی‌نیاز از خیال‌پردازی، تصویرسازی، تعلیق و تسلیف.

آنچه آمد روشن‌کننده گوشه‌ای بود از تعبیر «شاعرِ برادر» در مقابل «برادرِ شاعر».

شاعران

یدالله مرزبندی‌های رفتاری تنظیم‌شده‌ای -تقریبا- داشت. گروهی دوستان شاعر که هم‌نسل بودند. گروهی شاعران آشنا، و جمعی کثیر شاعران دوست‌دار و هوادار شعر رویایی یا رهروان جنبش حجم‌گرایی. دوستی‌های عمیقی که جویباری به‌مثابهٔ «عیش مدام» از آن عبور می‌کرد. در تهران و قبل از مهاجرت دائمی به فرانسه بود، من ناظر آن دوران و در خیلی از موارد همراه او بودم. اظهار می‌کنم که او از این حشر و نشرها کیف می‌کرد و کیف می‌کردیم. طبعا در گردهمایی‌های چندنفره، یکدستی و توافق تئوریک از نظر شعری نبود. حتی رنگی از خصومت هم به خود می‌گرفت که تا پایان عمر همه‌شان دوستی و همچنین دوری و خصومت‌های شعری ماندگار بود. حالا که از آن نسل هیچ شاعر صاحب حرف و حدیث بوطیقایی نمانده، بگویم که آن منازعه‌های فکری و جدال‌های قلمی و زبانی اهمیت بنیادی -نفیا یا اثباتا- دارند حتی بیشتر از دوستی‌ها و محفل‌گردانی‌ها.

آزردگی‌هایی هم از سوی برخی جوان‌های گرویده به شعر حجم در دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی -حدودا در سنین ۲۰ و ۳۰ شاعری- حادث می‌شد، آن‌هم در موضوعات فلسفی و مفاهیم پیچیده و پدیدارشناسی. مثلا همین ۵، ۶ سال پیش که کتاب ارزنده و متفکرانه فنومنولوژی رویایی چاپ شد یک شاعر جوان سعی داشت که با رویائی مقابله ترازویی کند؛ مقابله با صاحب سکویِ محکمِ تفکرِ پشتیبانی‌کنندهٔ تئوری حجم؛ شاعر حجم‌گرای جوان حدود پنج سالِ پیش می‌خواست هایدگر را به‌عنوان کشف خردورزانه خود در مقابل هوسرل جایگاه بالاسری ببخشد. برتر و بزرگ‌تر و قوی‌تر برای پدیدارشناسی. برای حجم و تفکر حجم: یعنی که رویائی ارجاع فلسفی‌اش را اشتباه گرفته است و چون برای دیالوگ درست سواد نداشت و ادب برای لحن مناسب، رویائی را آزرده کرده بود؛ به‌خصوص وقتی که پا از دایره کوچک اسم، فقط اسم و کمی رسم، فراتر می‌رفت، برادرم به من می‌گفت: وقتی یک ذره از خطوط تطبیقی هوسرل و هایدگر را تدقیق می‌کنم گفت‌وگوی این جوان به مقابله‌های خامِ حاصل از جوانی و لج‌بازی‌های بی‌سوادانه کشیده می‌شود. در نهایت پیغام می‌فرستاد که دیگر با او تماس نگیرد. به او گفتم پس اخوی شما هم «دلت سخت گرفته است از این مهمانخانه...» و داستان همان غوره و مویز است اخوی جان!

و شعر

در میان یادداشت‌هایم من‌باب «تأملات» در شعر رویائی به نکته‌ای برخوردم که نقل آن را در این متن مناسب می‌بینم: این شائبهٔ دامن‌زده به مردم‌گریزی در شعر رویائی، از فهم نادرست عده‌ای برخاسته است که در تفسیر حرف‌ها و نظرات او دقت لازم را مصروف نکرده‌اند. چون مردم مخاطبین اصلی-ولی سترون- شعرهای رویائی هستند. سترون برای استعلای دریافت و تصاعد سواد درست خواندن، یعنی خوانش به قاعده شعر مدرن معاصر. نظر رویائی در سال ۱۳۵۱ در دورنمای حال و آینده درست‌خوانی شعر، مراقبت از دوستدارانش و بالیدن به آنها در ارائه همین استعلای سواد شعری مخاطب است. سواد در یک تعریف مجموع همراه با مجموعه‌ای از همه عناصر مربوط به شاعر، شعر و ابزار و مصالح آن و مخاطبانش. این تصور، در یک تعمیم پیش‌داورانه با شائبهٔ دوری رویائی از مردم یا مخاطبان مردمی، دیده‌ام و دیالوگ داشته‌ام رویائی را بارها در خودش فرو برده و احساس عدم مفاهمه به او دست داده است. عمیق‌تر نگاه کنیم رویائی در ندای پیش‌قراولی جبش حجم با این بیت از زبان سعدی: «اینکه می‌گویم به قدر فهم توست/ مُردم اندر حسرت فهم درست»، همدلی دارد و احساس رویائی در مُدرکات منتقد و خوانندهٔ دقیق، بهتر می‌نشیند و اگر عمیق‌تر نگاه کنیم انتساب دوریِ از مخاطب رویائی را در طلایه‌داری جنبش حجم به‌نوعی مکسور می‌کند که آن‌هم قطعا از کرسی نقض غرض می‌افتد.

خودش می‌گوید که بدون مخاطب، در «سطح» می‌ماند. او عمق خواننده را می‌خواهد حتی اگر داشته باشد، استعلای بیشتر این عمق را طلب می‌کند. کمیت آنها هم ارتقا باید بیابد. رویائی هر دو را تکثیر می‌کند و می‌خواهد مخاطب در مفاهمه با او و با شعر او تکثیر شود. البته او برای تکثیر این مفاهمه مثل دوره شاعری مرحوم اسماعیل شاهرودی در اوایل دهه ۳۰ نمی‌خواهد و نه امکان‌پذیر است که با امضا جمع‌کردن از کارگران در یک طومار مردمی‌بودن شعرش را تأمین کند. او به زیبایی به مخاطب شعرش می‌گوید: شعرهایش را نگاه مخاطب «فرزانه» می‌کند.

یدالله رویائی رفت، قسمتی از ما را با خود برد اما همهٔ قسمت‌هایش را برای ما گذاشت تا روزگاران زنده نگاهش کنند.

مسئله معنا در شعر رویایی

شمس آقاجانی

۱

به نظر می‌رسد زنده‌یاد رویایی (همراه با گروه امضاکننده بیانیه شعر حجم)، در تدوین آن بیانیه نقبی به پدیدارشناسی زده بودند و رویایی سعی کرد روش و رویکرد پدیدارشناسانه را، البته با یک طرز تلقی مخصوص به خود، در کلیه آثارش حفظ کند. (قبلا هم بعضی از دوستان در مقالاتی که منتشر کرده‌اند به این موضوع پرداخته‌اند). از میزان آشنایی و توجه آقای رویایی به هایدگر و فلسفه هستی‌شناسی او اطلاعی ندارم؛ اما نمی‌توان برخی شباهت‌ها و پیوندهای معنادار را در این خصوص، به‌ویژه با عنایت به روش تماما پدیدارشناسانه هایدگر، از نظر دور داشت؛ اما درمورد هستی‌شناسی پدیدارشناسانه مذکور بهتر است توضیحات مختصری داده شود:

«در علوم بنا بر بعضی از داده‌ها استدلال می‌کنند در این مورد، داده اولیه خود هستی است. در این صورت روش خاصی اعمال خواهد شد که روش استدلال و اثبات نبوده؛ بلکه روش «انکشاف و بینش»، یعنی روش پدیدارشناسی خواهد بود. ... خود هایدگر در صفحه ۴۴ «وجود و زمان» چاپ ۱۹۷۲، یادآوری می‌کند که «روش ما پدیدارشناسانه است. یعنی در کار ما «نظرگاه» و «گرایش» خاصی معین نشده است. به هر حال اصطلاح پدیدارشناسی اولا مبین یک روش است و محتوای واقعی اشیا و متعلقات مورد تحقیق فلسفی را مشخص نمی‌سازد؛ بلکه روش تحقیق فلسفه را نشان می‌دهد». ... این روش به توصیف پدیدارها، به همان نحو که خود را به وسیله خودشان نشان می‌دهند، می‌پردازد. هر چیزی که خود را، به هر نحوی که باشد، ظاهر سازد پدیدار نامیده می‌شود. مراد این است که به پدیدارها اجازه داده شود خودشان را پاک و بی‌آلایش آشکار سازند. به مفاهیمی که بد ساخته شده‌اند اعتمادی نیست. ... پدیدار فقط یک ظاهر فریبنده نمی‌باشد: بلکه عبارت است از خود شیء که خود را نشان می‌دهد. روش پدیدارشناسی عبارت از تلاشی برای دریافت واقعیت‌ها، در روشنایی خاص و غیر قابل تأویل خود آنهاست. پدیداری که وجودشناسی را مشخص می‌سازد پدیدار هستی است».[1]

در پدیدارشناسی، درواقع، به مطالعه ساختار تجربه و آگاهی انسان (دریافت) پرداخته می‌شود. هایدگر در هستی‌شناسی خود از خصوصیات و امر اگزیستانسیال حرف می‌زند (امری که انسان را به سمت وجود و هستی بنیادین و دریافت آن هدایت می‌کند) و مثلا «حساسیت یا طبع انفعالی» و تأثرپذیری (احساسات، حس‌ها و...) را یکی از خصوصیات مهم اگزیستانسیال وجود انسانی می‌داند که عبارت از وضع اولیه مقدم بر تفکرات نظری است. به‌ویژه، این بخش از مبانی نظری هایدگر شباهت صوری و محتوایی زیادی با سنت و آموزه‌های عرفانی خود ما (و در شرق به طور کلی) دارد، اگرچه فرق‌های جدی نیز با آن دارد؛ چراکه بحث‌های هایدگر اساسا مبتنی بر عقل و فلسفه است. به هر حال، صحبت از انکشاف، بینش، تجلی، ظهور و... و از آن طرف غم، انداختگی و ترک‌شدگی در جهان، دل‌مشغولی، اضطراب و... پیوندهایی را بین این دو نگاه و رویکرد به وجود آورده است:

«هر احساس عمیق و حالت روحی شدید، در ارتباط با حالت انفعالی است، هریک از آنها کیفیتی از حالت انفعالی است. زمانی که تضمّنات حالت انفعالی توسعه می‌یابد، دراین‌صورت امکان دارد تمامیت هستی برای ما منکشف شود، هستی‌ای که ما در آن هستیم و ما را، بدون اینکه از آن آگاهی روشنی داشته باشیم متأثر و حساس می‌سازد؛ اما حضور جهان، حضور فراگیرنده آن، خود را، مخصوصا به نفع بعضی از احساسات، به ما تحمیل می‌کند، به‌همین‌دلیل می‌توانیم آنها را «احساسات دنیوی» توصیف نماییم: بدین‌ترتیب، مثلا ملال خاطر، ملال خاطر حقیقی، «مانند مِه یا سکوت در پرتگاه‌های دازاین پخش می‌شود» («وجود و زمان»)، ملالِ خاطر عمیق، زمانی است که امر هیچ و پوچی ما را از پا درمی‌آورد؛ زیرا هر چیزی بر ما سنگینی می‌کند. این ملال خاطر، جهان را به ما مکشوف می‌سازد. شادی نیز همان‌طور است، شادی‌ای که، به قول هایدگر، از حضور حی و حاضر یک محبوب برمی‌خیزد. مخصوصا هیبت و دلهره، که دازاین به وسیله آن باز هم کاملا مصممانه به جهان باز و گشوده می‌شود. ... انسان به وسیله احساسات دنیوی با جهان انتظام یافته است، و در سایه این توافق و انتظام در حضور موجود من حیث مجموع قرار می‌گیرد و در اختیار آن گذاشته می‌شود».[2]

حال با این توضیحات، اگر از این منظر به بخش‌هایی از بیانیه شعر حجم نگاه کنیم، می‌توان برخی از نزدیکی‌ها و پیوندهای موجود را که در ابتدا از آن صحبت شد ردیابی نمود:

«[حجم‌گرایی آنهایی را گروه می‌کند که در ماورای واقعیت‌ها به جست‌وجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند. و عطش این دریافت‌ها هر جست‌وجوی دیگر را در آنها باطل کرده است. ...مطلق است برای آنکه از حکمت وجودی واقعیت و از علت غایی آن برخاسته است و در تظاهر خود، خویش را با «واقعیت مادر» آشنا نمی‌کند. ...تأملی بر سر این حرف است: از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء فاصله‌ای است. فاصله‌هایی از واقعیت تا ماورای آن. از هزار نقطه یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هر شعاع به مظهری در ماورای آن چیز می‌رسد، ...خواننده مشتاق، عبور از اسکله را به تأنی یاد می‌گیرد و خواننده معتاد می‌شود، معتاد قصار، معتاد رسیدن به ماورا با عبور از حجم، به همان‌جایی که شاعر حجم رسیده است. در آنجا شاعر برای گفتن، حرفی ندارد. شرحی ندارد، و ناگاه چیزی را به زبان می‌آورد که حیرت و راز است؛ ... یعنی شعر، خود شعر. ... حجم‌گرایی نه خودکاری است، نه اختیاری. جذبه‌هایی ارادی است یا اراده‌ای مجذوب است. جذبه‌اش از زیبایی است. از زیباشناسی است. اراده‌اش از شور و از شعور است، از توقع فرم و از دل‌بستن به سرنوشت شعر. ... نه هوس است، نه تفنن. تپشی است خشن و عصبی. تپش آگاه برای هنر شاعری در انسانی دیوانه شعر، که خطر می‌کند، که از قربانی‌شدن نمی‌ترسد. ... فصاحت و جست‌وجوهای زبانی رؤیای ما نیست؛ ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم. ...]

به دلیل محدودیت این صفحات، از خواننده عزیز می‌خواهم که خودش دست به یک مقایسه تطبیقی بزند. مثلا اینکه چه نوع توازی‌ای می‌تواند بین واقعیت مادر و ماورا و... در اینجا (بیانیه حجم) و مثلا هستی، هستی بحت و خالص و... در آنجا (هستی‌شناسی هایدگر) وجود داشته باشد. و نیز تعاملات و تبادلاتی که ممکن است بین این دو برقرار باشد: بین آنچه از زبان (کلام، گفتار و...) و نقش آن که در آن هستی‌شناسی پدیدارشناسانه گفته شده است (آن تعبیر معروف «زبان خانه هستی است و انسان ساکن این خانه است و شاعران نگهبانان آن هستند و...) و آنچه در این بیانیه، درخصوص واژه و زبان (جادوی واژه‌ها و...) گفته شده است.

در هستی‌شناسی هایدگر، قابلیت یا وضعیت انفعالی جزء امور اگزیستانسیال به شمار می‌رود (اموری که راه به هستی و گشایش آن دارند) و مورد تحلیل پدیدارشناسانه قرار می‌گیرد. به‌همین‌ترتیب در این فلسفه، معنا نیز، یک امر اگزیستانسیال است:

«سومین و آخرین کیفیت ورود دازاین در جهان با عقل و کلام (= logos)، به معنای وسیع کلمه، تحقق می‌یابد. این کیفیت عبارت است از فراهم‌نمودن معانی، شکل‌دادن به فکر و تنظیم آن به صورت دیالکتیکی است. برای اینکه عقل و کلام با معنی‌پذیری مؤانست دارد، دازاین می‌تواند خود را مشغول معانی (به معنی معلوم کلمه) نموده و آنها را شرح و توضیح دهد. معنی (= sens)، هر آن چیزی است که در ضمن فهمیدن انتظام یافته و بیان می‌شود. معنی محتوای سازمان‌یافته فهمیدن می‌باشد. جهان، خالی از معناست، مگر به خاطر حضور دازاین در این جهان که معنا حاصل می‌شود. اگر دنیا همواره تاکنون به تلفظ درآمده است، به دلیل وجود تلفظ‌هایی است که فهمیدن دنیا متضمن آنها می‌باشد [فهمیدن، معانی را منسجم و مرتبط می‌سازد.]. ... وقتی گفته می‌شود که معنی، از قلمرو عقلانی (=Intellectuel) نمی‌باشد، مراد این است که معنی، حاصل ارتباطات و سازمان‌دهی است؛ بنابراین مانند معانی کلی امر ثابت نمی‌باشد. به عبارت دیگر امری ثابت، چون مفاهیم عقلانی نیستند. اصولا معانی در حال دگرگون و نوشدن می‌باشند؛ زیرا فهمیدن تحت تأثیر حالت انفعالی تحقق می‌یابد و همین فهمیدن نیز حالت انفعالی را دگرگون می‌سازد، و این یک حالت دیالکتیکی بوده و مفهوم ثابت نمی‌باشد».[3]

«معنی یک نوع خصوصیت نیست که شیء مالک آن باشد؛ بلکه معنی این شیء، عبارت از همه آن چیزی است که این شیء برای طرح دازاین دارد؛ یعنی همه آنچه این شیء به طور ساده و روشن هست. پس معنی یک امر اگزیستانسیال هست، همان‌طور است گفتار، که خود را با دازاینی که آن نیز در هستی جهان گرفتار است، متحد می‌سازد. اگر انسان به گفتار دسترسی دارد، این دسترسی در مسیر تفکر هستی است».[4]

البته خواننده باید توجه و پیگیری کند که چیزهایی چون کلام، گفتار، شعر، زبان شاعرانه و... در این فلسفه، تعابیر خاصی بوده و اصطلاحا اصیل هستند: زبان غیراصیل همان زبان گفت‌وگوی روزمره است. این گفت‌وگو، به معنی وجودشناسی کلمه، و نه به معنی روان‌شناسی آن، عبارت از سقوط، انحطاط و قهقرا است. ...

۲

در شعر مهم و شاخص «من از دوستت دارم»، معنای شعر بسیار بی‌تر از آنکه نتیجه یک زبان قراردادی باشد، وجه شهودی و پدیدارشناسانه‌ای را از خود بروز می‌دهد و متناسب با تجربیات هر خواننده بر او منکشف (پدیدار) می‌شود. در واقع شعر از یک معنای قراردادی و ثابت یا یکسان برای همه (امر ثابت/ عقلی) سر باز می‌زند. معنا و دریافت قراردادی به عقب رانده می‌شود تا تأثیرات بلاواسطه القایی/ موسیقایی هرچه بیشتر برجسته شود:

از تو سخن از به آرامی/ از تو سخن از به تو گفتن/ از تو سخن از به آزادی/ وقتی سخن از تو می‌گویم/ از عاشق/ از عارفانه/ می‌گویم/ از دوست دارم/ از خواهم داشت/ از فکر عبور در به تنهایی/ من با گذر از دل تو می‌کردم/ من با سفر سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست/ من با به تمنای تو/ خواهم ماند/ من با سخن از تو/ خواهم خواند/ ما خاطره از شبانه می‌گیریم/ ما خاطره از گریختن در یاد/ از لذت ارمغان در پنهان،/ ما خاطره‌ایم از به نجواها.../ من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه‌ای از به آرامی/ من دوست دارم از تو شنیدن را/ تو لذت نادر شنیدن باش./ تو از به شباهت، از به زیبایی/ بر دیده تشنه‌ام تو دیدن باش!».

در این شعر، چرخش از معنای سطرها به‌سمت دلالت سطرها به‌خوبی آشکار است. اگرچه بیان‌هایی مانند «من با سفر سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست»، «من با به تمنای تو/ خواهم ماند» و... در سراسر شعر، به لحاظ نحوی فاقد رسانایی معنایی لازم و اساسا از این جنبه معیوب و غیردستوری است؛ اما می‌توانند بر یک موقعیت عاشقانه یا لحظات حسی دیگر به صورتی مؤثرتر دلالت کنند. برای ارتباط با این شعر، تنها کافی است عادت منثور خود را (امر ثابت/ غیر اصیل) کنار گذاشته زاویه ورود را عوض کنیم، و خود را بدون هرگونه پیش‌داوری و تبعیت بی‌قید و شرط از دستورات صرفی و نحوی به‌عنوان مثال، به دست جریان آزاد القائات و تأثیرات منتشرشده از کلام و زبان، و به طور کلی تعاملاتِ بین خواننده و متنِ شعر در هر بار خواندن (حالت دیالکتیکی) بسپاریم.

پی‌نوشت‌ها:

۱. کوروز، موریس، فلسفه هایدگر، ترجمه دکتر محمود نوالی، تهران: حکمت، چاپ اول، ۱۳۷۸، صص ۲۵-۲۶.
۲. همان، صص ۷۸-۷۹.
۳. همان، صص ۹۱-۹۲.
۴. همان، ص۹۴.