پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی هفتم، شماره‌ی بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۷۴-۱۵۰

نمود کنش‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شوپنهاوری در تصاویر «هفتاد سنگ قبر» یدالله رویایی

مریم رفیع [۱]

عادل سواعدی [۲]

محمدرضا صالحی‌مازندرانی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۲۳ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۳۰**

DOI: 10.22080/RJLS.2023.24504.1360

چکیده

«شعر حجم»، یکی از جریان‌های شعری معاصر است که در زمستان ۱۳۴۸ با انتشار بیانیه‌ی «حجم‌گرایی»، حرکت گروهی خود را تثبیت کرد. یدالله رویایی نیز شاعر برجسته‌ی این جریان، در طول زمان تلاش کرد تا مبانی فکری و ویژگی‌های این جریان شعری را شرح دهد و به‌روز نگه دارد. در آثار او که نمود کمال‌یافته‌ای از شعر حجم است، وجوه متفاوتی از ظرفیت‌های زبانی، فلسفی و زیبایی‌شناسانه وجود دارد. ما در طول زمان در توضیح زیربنای اندیشگانی آثار او و شعر حجم، با تأثیرات پدیدارشناسی هوسرلی و برخی دیگر از نحله‌های فلسفی و هستی‌شناسانه آگاه شده‌ایم. اما به نظر می‌رسد که بتوان با مرور انگاره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شوپنهاوری و نحوه‌ی مواجهه‌ی این فیلسوف با مسأله‌ی هنر و آثار هنری، به نمودهایی از آن در «هفتاد سنگ قبر» که به‌نحو برجسته‌تری دغدغه‌های فلسفی و هستی‌شناسانه‌ی شاعر را ارائه داده، دست یابیم و به تجسّم شهودی‌ای از آنچه هنرمند با «مرگ‌اندیشی» آفریده، نزدیک گردیم. یافته‌ها نیز بیانگر آن است که شاعر توانسته است با محوریت مرگ‌اندیشی و شکل بخشیدن به ساختار متن‌ها و خارج متن‌ها، بیش از دیگر آثار خویش، به این قطعات، محلی از حس و شهود بخشد و مخاطب را در مواجهه با آن‌ها، در وجهی متأمّلانه، با تصویر عینی‌شده‌ی مرگ، در حالتی از شعور و آگاهی زیبایی‌شناسانه قرار دهد.

کلیدواژها: یدالله رؤیایی، شعر حجم، هفتاد سنگ قبر، زیبایی‌شناسی شوپنهاوری، مرگ.

[۱] – دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران. رایانامه: Rafi.maryam1373@gmail.com

[۲] – استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول) رایانامه: a-sawaedi@scu.ac.ir

[۳] – دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران. رایانامه: Salehi_mr20@yahoo.com

۱- مقدّمه

یدالله رویایی، شاعر برجسته‌ی جریان شعر حجم، همواره در نظریّه‌ها و سخنان خود به وجوه متفاوت نگره‌های متأمّلانه و دغدغه‌های فلسفی‌اش اشاره کرده است و در این میان، تأثیرات پدیدارشناسی هوسرلی، آشکارترین این دغدغه‌ها بوده که در *فنومنولوژی حجم* نیز به پرداخت گسترده‌ای از آن اشاره شده است. این کتاب، گواهی روشنی بر شکل‌گیری بستر این جریان بر بنیادهای معرفتی و هستی‌شناسانه است. همچنین بیانیه‌ی «حجم‌گرایی» به دلیل شیوه‌ی بیانی مبهم و پیچیده و پیشنهادهای متفاوتی که از وجوه تصویرپردازی، نگره‌های زیبایی‌شناسی، عرفانی و زبانی ارائه می‌دهد، همچنان می‌تواند دلیلی بر این مدعا باشد که این جریان شعری از ظرفیّت‌های متفاوت و در عین حال هم‌دامنه‌ی فلسفی، زیبایی‌شناسانه و متأمّلانه سخن می‌گوید. بنابراین نویسندگان در پژوهش حاضر برآنند تا به وجهی از وجوه زیبایی‌شناسانه‌ی این جریان شعری، با محوریت شعر یدالله رؤیایی و تکیه بر «هفتاد سنگ قبر» او بپردازند و به بخشی از ظرفیت‌های متأمّلانه و زیبایی‌شناسانه‌ی آن عینیت بخشند.

۱-۱- بیان مسأله

یدالله رؤیایی در «هفتاد سنگ قبر» با ایجاد فضایی دوگانه از سرلوحه‌ها و متن‌ها یا متن‌ها و خارج متن‌ها، به دغدغه‌های هستی‌شناسانه‌ی خود درباره مفهوم مرگ عینیت می‌بخشد و تلاش می‌کند تا با حرکت از تجربه‌های درون‌زبانی به برون‌زبانی و بهره‌مندی از سهم بیرونی شعر در فهم سهم درونی آن، از مفهومی مجرد و انتزاعی به آفرینش تصاویری عینی و حسی دست یابد. پژوهش حاضر در نظر دارد تا با پرداختن به «انگاره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شوپنهاوری»، در راستای شرح و تبیین ظرفیت‌های فلسفی و وجوه متأمّلانه‌ی شعر یدالله رؤیایی، به بررسی کنش‌هایی از آن در سطرهایی از بیانیه‌ی «شعر حجم» بپردازد و سپس نمود هستی‌شناسانه‌ی آن را در تصاویر مجموعه شعر «هفتاد سنگ قبر» که بیانگر وجوه برجسته‌تری از دغدغه‌های متأمّلانه‌ی شاعر با محوریت مرگ‌اندیشی است، نشان دهد. این انگاره‌های زیبایی‌شناسانه که نگره‌ی هستی‌شناسانه‌ی شوپنهاور را در برمی‌گیرد، درصدد است تا من مخاطب را در موقعیتی از آگاهی زیبایی‌شناسانه قرار دهد که با تبدیل شدن به من محض به شهود حسی‌ای از مثال ابژه‌ی هنری دست یابد و این در حالی است که از ابعاد زمان - مکانی و این‌جهانی آزاد شده و برای لحظاتی هرچند کوتاه به وحدتی با آن ابژه رسیده باشد.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

- چگونه جریان شعری حجم و بیانیه‌ی حجم‌گرایی، وجوه متفاوتی از انگاره‌های فلسفی و زیبایی‌شناسانه را عینیت بخشیده است؟
- چگونه نگره‌ها و دغدغه‌های متأمّلانه و هستی‌شناسانه‌ی یدالله رؤیایی در «هفتاد سنگ قبر» به ایجاد فرم تازه‌ای منجر شده و از تصویری مجرد و انتزاعی به سمت تصویری عینی و حسی حرکت کرده است؟

۱- ۳- روش پژوهش

روش پژوهش حاضر به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و توصیفی - تحلیلی بوده است. نگارندگان با مطالعه‌ی کتب و منابع موجود، فیش‌برداری‌های لازم را صورت داده‌اند و سپس متناسب با طرح پژوهش، به توصیف، بررسی و تحلیل موضوع آن پرداخته‌اند.

۱- ۴- پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش حاضر به پیشنیه‌ی مطالعاتی مستقیمی دسترسی نداشته است. تنها آن دسته از مقاله‌ها و نوشتارهایی که از جنبه‌های هستی‌شناسانه و وجودشناسانه‌ی «هفتاد سنگ قبر» گفته‌اند، به نحوی از انحا در مطالعات پیشینه‌ی این پژوهش نقش‌آفرینی کرده‌اند. عمده‌ی این دسته از مقاله‌ها در «حتای مرگ» (مدل و ولی‌زاده، ۱۳۸۳) آمده است.

همچنین از کتاب‌ها و مقاله‌هایی که درباره نظاره‌ی هنری شوپنهاور در این پژوهش نقش‌آفرینی کرده‌اند، می‌توان از عناوین زیر نام برد:

- «هنر و زیبایی‌شناسی» اثر شوپنهاور که نظریّه‌ی زیبایی‌شناسی شوپنهاور را در برمی‌گیرد و دکتر فؤاد رحمانی (۱۳۷۵) آن را به فارسی ترجمه کرده است.

- یانگ (۱۳۹۳) در کتاب «شوپنهاور» به شرح و تبیین فلسفه‌ی شوپنهاور پرداخته است.

- صافیان و امینی (۱۳۸۸) در مقاله‌ی «دیدگاه هنری شوپنهاور» و زمانی و مرادی (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «ارتباط اخلاق و زیبایی‌شناسی در فلسفه‌ی شوپنهاور» به بررسی دیدگاه هنری و ارتباط اخلاق و زیبایی‌شناسی نزد شوپنهاور پرداخته‌اند و تحلیل نسبتاً روشنی از دیدگاه هنری شوپنهاور ارائه کرده‌اند.

در این راستا، پژوهش‌ها و کتاب‌های دیگری نیز که به مطالعات پژوهش حاضر کمک کرده‌اند، عبارتند از:

– رؤیایی (۱۳۷۹) در «مقدمه‌ای بر هفتاد سنگ قبر» در ابتدای مجموعه شعر خویش، شرح و توصیفی از آنچه مخاطب با آن مواجه خواهد شد، ارائه می‌دهد. این شرح و توصیف، نه به‌شکل روشنگرانه، بلکه سؤال‌برانگیزانه ادا می‌شود.

– رؤیایی در دو کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» (۱۳۹۱) و «فنومنولوژی حجم» (۱۳۹۷) به شرح و تبیینی دقیق با زیربنایی فلسفی از حرکت جریان شعری حجم می‌پردازد و مبناهای نظری شعر حجم را در پرداختی موشکافانه و فلسفی – ادبی ارائه می‌دهد. همچنین «عبارت از چیست؟» (۱۳۹۳) نیز کتابی دیگر از وی است که طی مقاله‌هایی در آن به شرح و تبیین جریان شعر حجم و نظریه‌های خود درباره‌ی فرم، کلمه و... پرداخته است.

– بیرانوند (۱۳۹۷) در «مرز زبان نقد و زبان شعر در آثار یدالله رؤیایی» به شرحی از آمیختگی زبان نقد و زبان شعر در آثار رؤیایی می‌پردازد.

– سینا رؤیایی (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «هستی‌شناسی هفتاد سنگ قبر»، تبیین روشنی از هستی‌شناسی مجموعه شعر *هفتاد سنگ قبر* ارائه می‌دهد.

– در پایان نیز «بینامتنیت و شعر حجم» اثر علیرضا رعیت حسن‌آبادی (۱۳۹۰) و «بررسی تکنیک‌های حجم‌ساز در کتاب «هفتاد سنگ قبر» یدالله رؤیایی» اثر زهرازاده و رعیت حسن‌آبادی (۱۳۸۹)، عناوین گویای پژوهش‌هایی است که دکتر رعیت در آن‌ها به شرح، تبیین و تحلیلی از ظرفیت‌های فکری و زبانی شعر حجم و *هفتاد سنگ قبر* پرداخته است.

۲- چارچوب مفهومی پژوهش

شعر حجم: شعر حجم در بنیان خود، تعریف مشخصی ندارد. آنچه شعر حجم را بر مخاطبان وی آشکار می‌سازد، مواجهه با ویژگی‌ها و تربیتی است که شاعر از آن با عنوان تربیت ذهنی حجم یاد می‌کند. به‌عبارتی مواجهه‌ی مخاطب با بیانیه‌ی شعر حجم، شعر حجم و مبناهای نظری و آثار متعینی که در راستای آشکارسازی مبناهای اندیشگانی شعر حجم نوشته شده‌اند، همه در چارچوب تعریف شعر حجم، سهمی از خود به‌جای می‌گذارند.

پدیدارشناسی (هوسرلی): پدیدارشناسی، دانشی است که به ذات آگاهی آن‌طور که توسط اول‌شخص تجربه می‌شود می‌پردازد (وودراف سمیت، ۱۳۹۴: ۱۷ و ۸۲) و آگاهی آن تجربه‌های آگاهانه‌ی مختلفی است که آمیخته با زندگی روزمره‌ی انسان است؛ مانند: دیدن، شنیدن، احساس کردن،

میل کردن، فکر کردن، لمس کردن، احساس خشم، شادی و... . (همان)؛ همچنین این دانش را دارای روشی توصیفی و شهودی دانسته‌اند. (رشیدیان، ۱۳۸۲: ۳۱)؛ از مفاهیم اساسی پدیدارشناسی هوسرلی می‌توان به حیث التفاتی، تحویل پدیدارشناسانه (اپوخه) و من استعلایی اشاره کرد.

زیبایی‌شناسی شوپنهاوری: زیبایی‌شناسی شوپنهاوری در پرسش از چیستی جهان عینیت می‌یابد. رویکردی هستی‌شناسانه که به مواجهه‌ی بی‌واسطه و شهود مستقیم شخص نظاره‌گر با ایده‌ی پدیدارها می‌انجامد. شوپنهاور، چنان نظاره و مواجهه‌ای را نظاره‌ی هنری می‌نامد و زیبایی و زیبایی‌شناسی را در نتیجه‌ی شهود و ادراک بلاواسطه‌ی حقیقت به شمار می‌آورد. (ر.ک. شوپنهاور، ۱۳۷۵: ۴-۵؛ صافیان و امینی، ۱۳۸۸: ۱۳۷-۱۳۸ و ۱۴۲-۱۴۴؛ زمانی و مرادی، ۱۳۹۶: ۶۸-۷۰)

یدالله رؤیایی: یدالله رؤیایی، برجسته‌ترین شاعر شعر حجم است که حاصل تفکّرات وی در بیانیه‌ی شعر حجم و آثار شعری او مشهود است. وی در طول حیات زندگانی خود تلاش کرد تا با آثار نظری و مجموعه‌های شعر خویش، مبانی اندیشگانی و تربیت ذهنی حجم را به‌روز نگه دارد و از ظرفیت‌های مختلف شعر حجم پرده بردارد.

هوسرل: هوسرل فیلسوفی چک - اتریشی - آلمانی است که وی را بنیان‌گذار دانش پدیدارشناسی دانسته‌اند. (اوودراف اسمیت، ۱۳۹۴: ۲۸)؛ پدیدارشناسی به شکل‌های مختلفی در طول زمان ارائه شد، اما جایگاه اصلی خود را در آثار فیلسوفانی چون هوسرل، هایدگر، سارتر و مرلوپونتی در قرن بیستم تثبیت کرد. (ملکیان و نجفی، ۱۳۹۹: ۱۴)

آرتور شوپنهاور: شوپنهاور، فیلسوف آلمانی است که در سال ۱۷۸۸ میلادی چشم به جهان گشود. مهم‌ترین اثر فلسفی وی، «جهان همچون اراده و تصور» است. نظاره‌ی هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی وی نیز بخشی از این کتاب را در برمی‌گیرد.

۳- تحلیل داده‌ها

۱-۳- زیبایی‌شناسی شوپنهاور

آنچه از زیبایی دریافته می‌شود، کیفیتی به‌مراتب انتزاعی به سمت عینیت‌یافتگی‌هاست؛ مفهومی که هم می‌تواند آفریده‌ی کنش‌هایی ذهنی باشد، هم به‌مثابه‌ی کیفیتی عینی درک شود، هم از تبادل عین‌ها و ذهن‌ها پدید آید و هم به‌مثابه‌ی یک «رویداد» تلقی شود. اما در مرکز تمام این تعابیر، چیزی هست که حقیقت آن همواره از ما می‌گریزد؛ حقیقتی که می‌تواند در لحظه‌ای بر ما پدیدار شود و در آنی نابود

گردد، لحظه‌ای لذت‌بخش و لحظه‌ای رنج‌آمیز و وهم‌برانگیز باشـد. بنابراین در اسـاس می‌تواند بانی این پرسش شود که کدام حقیقت و کدام ماهیت؟ و به‌گونه‌ای دیگر، چرا زیبایی و چرا حقیقت؟

یکی از فیلسوفانی که بنا به پرسشی وجودشناسانه و هستی‌شناسانه، انگاره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی خود را بیان کرد، آرتور شـوپنهاور[1] بود. برای او، کنش زیبایی نه بر پایه‌ی لذت، بلکه پاسـخ و راه‌حلی هستی‌شناسانه بود. پاسخی برای کلّیّت نظام فلسفی او که بنیادش را بر «اراده»[2] استوار کرده بود. بنابراین درک جایگاه ویژه‌ی هنر و زیبایی‌شناسیِ[3] این فیلسوف آلمانی وابسته به آشنایی با کلّیت نظام فلسفی اوست. به این منظور، پرسش اساسی فلسفه‌ی او، پرسش از چیستی جهان است که به آن با دو رویکرد شناخت‌شناسانه[4] و هستی‌شناسانه[5] پاسخ می‌دهد. در رویکرد شناخت‌شناسانه، جهان بازنمود[6] من است و در رویکرد هسـتی‌شـناسـانه، شـوپنهاور که حقیقت و ماهیت جهان را «اراده» نامیده، به بررسـی وجودی و هستی‌شناسانه‌ی آن پرداخته است. این اراده به‌مثابه‌ی شیئی فی‌نفسه[7] و فارغ از قوانین حاکم بر جهان ماده اعم از زمان، مکان و علّیت شـناخته می‌شـود. از دیدگاه شـوپنهاور، کائنات در همه‌ی سـطوح، ذی‌روح و غیر آن، تعیّنات مختلفی از این اراده‌ی بالذات هسـتند و در این میان، انسـان دارای عالی‌ترین مرتبه‌ی عینیت‌یافتگی آن است. مسأله‌ی هنر و زیبایی نیز به این جنبه از فلسفه‌ی شوپنهاور بازمی‌گردد و جایگاهی ویژه می‌یابد؛ از این منظر که درصدد حل مسأله‌ی وجود است و تجسّمی شهودی از مراتب عینیت‌یافتگی اراده را برای لحظاتی هرچند کوتاه به انسـان می‌بخشـد. در این راسـتا مسـأله‌ی مهم، مسـأله‌ی وجود ایده‌هاست[8] که موضوع هنر را می‌سازند. به بیان شـوپنهاور، هر پدیدار این جهانی، ایده یا مثالی دارد که تجسّمی از اراده‌ی کلی‌اند و ارزش آثار هنری و کار هنرمند نیز در همین است که به‌طور مستقیم ایده‌ها را به نمایش می‌گذارد (باید دانست که برخلاف مثال افلاطونی، ایده‌ها در فلسفه‌ی شوپنهاور دارای سرمنشأ آن‌جهانی نیسـتند و در ارتباط با پدیدارها عینیت می‌یابند.) و «من» را در موقعیتی قرار می‌دهد که از من جزئی [در مقابل من محض] خود رها شـده و با تبدیل شـدن به منِ کلّی [من محض]، به نظاره‌ی هنری دسـت می‌یابد و برای لحظاتی، ادراکی شـهودی از مراتب عینیت‌یافتگی اراده و سـلب اراده‌ی زندگی و

1. Arthur Schopenhauer
2. volonte
3. esthetics
4. epistemology
5. ontology
6. representation
7. chose en soi
8. ideas

رهایی از اراده‌ی جزئی را تجربه می‌کند. پس این هنر و زیبایی است که با کارکرد وجودی خود، شخص نظاره‌گر را در مقام شناسای مجرد[1] و رها از سلطه‌ی اراده‌ی جزئی و قوانین حاکم بر جهان پدیداری به ادراکی بلاواسطه و شهود مستقیم از ایده‌ی پدیدارها می‌رساند. (ر.ک. شوپنهاور، ۱۳۷۵: ۴-۵؛ صافیان و امینی، ۱۳۸۸: ۱۳۷-۱۳۸ و ۱۴۲-۱۴۴؛ زمانی و مرادی، ۱۳۹۶: ۶۸-۷۰)

بنابراین برای شوپنهاور در این نظاره‌ی هنری، حسّ بر مفهوم تقدّم دارد و ادراک حسّی مقدّم بر ادراک عقلی قرار می‌گیرد، مفاهیم جایگاهی ندارند و هنر والا، هنری است که مخاطب را در ادراک شهودی و مستقیمی از تجسّم بلاواسطه‌ی ایده‌ها قرار می‌دهد. او به تبیین این نظاره در انواع مختلف هنرها مثل مجسّمه‌سازی، باغبانی، معماری و در انواع بالاتر همچون شعر و موسیقی پرداخته است. در همه‌ی این انواع نیز از تقدّم حسّ بر مفهوم سخن گفته و شهود مستقیم را از مفاهیم انتزاعی برتر شمرده است. اما در تبیین این نظاره‌ی هنری درباره‌ی «شعر» از تفاوت ویژه‌ای نیز صحبت کرده است:

> «در شعر برعکس مفهوم است که مادّه و موضوع مستقیم کار هنری را تشکیل می‌دهد و ما به‌خوبی می‌توانیم از آن قدم بالاتر نهیم و به سطح یک تجّسم شهودی به‌کلی غیر از آن ارتقا یابیم که در آن هدف شعر حاصل می‌شود. در تاروپود یک شعر ناچار باید به بسیاری مفاهیم یا افکار مجرّد توسّل جست که فی‌نفسه و مستقیماً هیچ‌گونه امکان تجسّم شهودی ندارند و بنابراین باید آن‌ها را به‌واسطه‌ی مثالی که بتوان جانشین فکر انتزاعی نمود، به درک شهودی عرضه کرد. این پدیده است که در همه‌ی تعبیرات مجازی یعنی استعاره، تشبیه، کنایه و تمثیل صورت می‌پذیرد.» (شوپنهاور، ۱۳۷۵: ۱۲۴)

۲-۳- بررسی نمودهای زیبایی‌شناسی شوپنهاوری در سطرهایی از بیانیه‌ی «شعر حجم»

می‌توان گفت عبور از واقعیت مادر و رسیدن به ماورای آن از مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که در بیانیه‌ی شعر حجم از آن سخن به میان آمده است. با نظر به آن است که شعر تجسّمی از تجربه‌های تازه‌ی شاعر در هستی زبان شده و به باور رؤیایی، در نهایت اشیا نشسته و کار شاعر این است که آن را کشف کند. (رؤیایی، ۱۳۹۶: ۶۴)؛ مخاطب باید از معبر کلمه عبور کند تا بتواند به واقعیتی برتر، جهان ندیدنی و حکمت وجودی واقعیات دست یابد و تمام مسأله در همین نگره‌ای است که او از پدیدارها عبور می‌کند و به تحقّق آن‌ها در زبان امکان می‌بخشد. اما با وجود اینکه شاعر هشدار می‌دهد که این حکمت وجودی

1. connaissant

و ماهیت بنیادین با سوررئالیسم و متافیزیک فلسفی ارتباطی ندارد، (فاطمی و عمارتی‌مقدم، ۱۳۸۹: ۳۳) ذات بنیادین اشیا و متافیزیک حضور ابعادی‌اند که با پدیدارشناسی - این بنیادی‌ترین پیوند فلسفی با شعر حجم - نیز پیوند خورده‌اند و در همان بندهای اولیه‌ی بیانیه، رابطه‌ی سوژه با جهان پدیدارها آشکار می‌شود. رؤیایی خود نیز شاعری است که در تأمّلات هستی‌شناسانه‌ی خود به دیگرگونه جهانی اشاره می‌کند که مشاهده‌هایش در آن خوف، اشتیاق، امید، شعر و تصمیمش را به رابطه می‌گیرند؛ به طوری که ضمیرش از این رابطه بیدار می‌شود و در چنین جهان نابی گسترده می‌شود؛ جهانی که او را بی‌واسطه با خود آشنا ساخته و در این حال او را به اندیشه واداشته، اندیشه‌ای که به خود نیز می‌اندیشد. (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۵)

همچنین اگر به سخنان پورحاجی در تحلیل بیانیه‌ی «شعر حجم» رجوع کنیم، به وجود نگرشی هستی‌شناسانه در بیانیه پی‌خواهیم برد؛ نگرشی که ارتباط خاص شاعر با جهان پدیدارها را می‌سازد و به نظر می‌رسد از سرنوشتی بیرونی از شعر یعنی در شیوه‌ی برخورد سوژه با واقعیت‌ها حکایت می‌کند. (پورحاجی، ۱۳۸۶: ۱۵۰؛ ۱۵۲)؛ همان‌طور که پیشتر گفته شد، این انگاره‌های وجودی و هستی‌شناسانه را می‌توان به شیوه‌های دیگری به‌جز پدیدارشناسی هوسرلی نیز مشاهده کرد. یکی از این شیوه‌ها، انگاره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شوپنهاوری است. در بند قبل به کلّیّت فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی شوپنهاور اشاره کردیم. می‌توان اهم مطالبی را که گفته شد، در موارد زیر به‌طور خلاصه مشاهده کرد:

ایده‌ها یا مثال‌ها در ارتباط با اشیای جزئی تعریف می‌شوند و شناخت آن‌ها تنها با عبور از اشیای جزئی امکان‌پذیر است.

- ادراک هنری ادراکی شهودی، حسی، مستقیم و در مقام فاعل شناسای مجرد امکان‌پذیر است.
- نظاره‌ی هنری، نظاره‌ای آنی است که تنها برای لحظاتی برای انسان اتفاق می‌افتد.
- در شعر برخلاف سایر هنرها، مادّه و موضوع اثر هنری را مفاهیم می‌سازند و تجسّم شهودی امکان‌پذیر نیست.
- برای امکان تحقّق تجسّم شهودی در شعر باید به‌واسطه‌ی مثالی، مفهوم انتزاعی را جایگزین ساخت.

بر همین اساس است که می‌توان وجود ظرفیت‌هایی همچون حکمت وجودی، حقیقت ماورایی و علل غایی را در شعر حجم با انگاره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شوپنهاوری تبیین و تفسیر کرد. وجهی که فاعل

شناسای مجرد را در موقعیتی از دریافت شهودی، بی‌واسطه و عاری از هرگونه پیش‌فرض قرار می‌دهد. (طاهایی، ۱۳۸۵: ۹۵)

در بیانیه می‌خوانیم که شاعر در ارتباط با جهان پدیدارها در پی کشف حکمت وجودی و علل غایی، در حال تجسّم بخشیدن به جهان ماورایی پشت کلمه است. در این مقام، او تبدیل به فاعل شناسای مجرد می‌شود. دست‌یابی او مطلق است، زیرا به تعیّن بی‌واسطه‌ای از ایده یا مثال (یعنی وجهه‌ی پنهان پدیدارها) دست یافته است. دست‌یابی او فوری است، زیرا با غرقه شدن در عالم ایده‌ها، جهان پدیدارها را برای لحظاتی هرچند کوتاه فراموش می‌کند. (صافیان و امینی، ۱۳۸۸: ۱۴۶)؛ دست‌یابی او بی‌تسکین است، زیرا تنها برای لحظاتی به سلب اراده‌ی جزئی یا به‌عبارتی شهود ایده یا مثال برمی‌آید. شاعر حجم‌گرا دائماً در این حالت دریافت و شهود در فضا و جذبه‌ای از تصاویر حجمی قرار می‌گیرد[۱].

همچنین از توجه به مشارکت خوانندگان و جایگاه آنان در بیانیه آمده است که «**خواننده‌ی مشتاق**، عبور از اسکله را به تأنّی یاد می‌گیرد و خواننده‌ی **معتاد** می‌شود؛ معتاد **قصار، معتاد رسیدن به ماورا با عبور از حجم، به همان‌جایی که شاعر حجم رسیده است**... .» در باور شوپنهاور هم استعداد نظاره‌ی هنری و زیبایی‌شناسانه در همگان وجود دارد و تنها به درجاتی از هم متمایز می‌شوند. (شوپنهاور، ۱۳۷۵: ۵۱)؛ در غیر این صورت، توانایی ادراک و آفرینش آثار هنری میسّر نخواهد بود. (همان) شاید به همین دلیل است که مخاطب به همان‌جایی می‌رسد که شاعر رسیده است؛ یعنی به آن تجربه‌ی بی‌واسطه‌ای که شاعر از ادراک ندیدنی‌ها (ایده‌ها) داشته است. در واقع باید به دیدن دیگری دست یافت که قادر است ندیدنی‌ها را کشف کند؛ دیدنی ندیدنی، تصادمی، تصادفی، دیدن سومی که هم در زبان و هم در ذهن لنگر انداخته است. (رؤیایی، ۱۳۹۶: ۵۷)

مسأله‌ی آخر، مسأله‌ی عاطفه‌ی معنایی و زبانی و کمال‌یافتگی‌ای است که هدف والای شعر حجم شناخته می‌شود. کروچه، عاطفه را بنیان وحدت‌بخش شهود، سرچشمه و عامل عینیت‌بخشی به آن می‌داند و می‌نویسد: «آن چیزی که لطافت آسمانی و رمز و نشانه را به هنر می‌بخشد، صورت ذهنی نیست، بلکه عاطفه است.» (کروچه، ۱۳۹۳: ۸۲-۸۳)؛ در بیانیه آمده است: «شعر حجم، شعر حرف‌های قشنگ نیست. شعر کمال است. در کمالش وحشی است و در کشف زیبایی خشونت می‌کند.» مسأله‌ای که باید به آن

---

۱. برای خواندن سطرهایی از بیانیه به بخش یادداشت‌ها مراجعه کنید.

توجه داشت، شیوه‌ی نگرش شعر حجم نسبت به شعر است؛ مسأله‌ی کمال‌یافتگی شعر و نگریستن به آن همچون کشفی ماورایی و به دور از حرف‌های قشنگ. شعری که در والایی، زیبایی خود را نشان می‌دهد. باوری که استعلایی است و به جهان پشت کلمه اذعان می‌کند، در این سطرها نیز خود را نمایان می‌سازد. بنابراین می‌توان احساس زیبایی‌شناختی، عاطفه و صمیمیت را در شعر حجم، در آن نگرش وجودی و هستی‌شناسانه جست‌وجو کرد.

در این زمینه، پرسشی بنیادین این است که چه چیزی در رها ساختن واقعیت این‌جهانی و پناه بردن به جهان ماورایی وجود دارد؟ شوپنهاور در فلسفه‌اش از شر بودن بالذّات اراده سخن گفته است و به هنر در مقامی نگاه می‌کند که می‌تواند برای لحظاتی، با سلب اراده‌ی زندگی، لذّت زیبایی‌شناختی و هستی‌شناسانه را ایجاد کند. یکی از شباهت‌های میان این نگاه فلسفی و نگرش حجم‌گرایانه در همین است که هر کدام به‌نوعی مسأله‌ای آن‌جهانی یا ماورایی را مطرح می‌کنند و در این راستا، تأثیر انگاره‌های عرفانی‌ای که بر هر دوی این نگرش‌ها حاکم است، خود را نشان می‌دهد. به گفته‌ی جولیان یانگ، در فلسفه‌ی شوپنهاور در نهایت عرفان راه نجات‌بخش نهایی شناخته می‌شود و در شعر حجم هم برخی منتقدان به رجعت‌های عرفانی آن اشاره کرده‌اند، یا آن را «گرایش‌گاه بسیاری از شاعران درویش‌مسلک دانسته‌اند.» (شریفی، ۱۳۹۳: ۴۷)

۳-۳- نمود کنش‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شوپنهاوری در تصاویر «هفتاد سنگ قبر»

شناخت و مواجهه‌ای که جنبه‌های وجودیِ زندگی و آدمی را مورد پرسش قرار می‌دهد، همواره در حد سؤال باقی می‌ماند. رسالت فلسفه نیز همین است که آدمی همچنان در معرض پرسش قرار گیرد. در چنین نگرشی است که هنرمند و در منظور ما شاعر در بیان تجربه‌های بیان‌ناشدنی و مفاهیم ژرف انسانی، کلمات را فرامی‌خواند و درصدد تجسّم بخشیدن به مفاهیم والایی چون مرگ و زندگی برمی‌آید. همان طور که پل ریکور می‌گوید، تجربه‌هایی وجود دارد که پشت زبان معمول و روزمره پنهان مانده است و «رسالت شاعر، بخشیدن اقبال تازه‌ای است به این تجربه‌هایی که با زبان عملی، زبان سودجو پنهان مانده‌اند.» (ریکور، ۱۳۷۸: ۳۴)؛ از آنجا که انسان را از مرگ گریزی نیست و پرسش از هستی انسانی همواره با مفهوم مرگ آمیخته است، یدالله رؤیایی در این مجموعه به سراغ «مرگ» رفته است و می‌کوشد تا به گفته‌ی خود، به تجربه‌ی مرگ نزدیکی کند (رؤیایی، ۱۳۹۳: ۲۲۵) و از این طریق به تجربه‌ی مرگ و

زندگی تجسّم بخشد. وی در مقدمه‌ی «هفتاد سنگ قبر»، که به‌تنهایی یک دوره‌ی شاعری او را شکل داده است، (رعیت، ۱۳۹۰: ۱۰) می‌نویسد:

«این شعرها به من کمک کردند تا زنده بمانم. تمام آن سال‌ها به‌تدریج که روی کاغذ می‌آمدند، ضربه‌های مهلک را مستهلک می‌کردند... هجوم مرگ، مرگ را ابتذال کرده بود و زندگی را انتظار. انتظار طولانی خلاصه‌ی احتضار است؟ نمی‌دانستم. هنوز هم نمی‌دانم. حالا فقط می‌دانم این مرگ نیست که سرمی‌رسد. زندگی است که به سر می‌رسد. چه می‌دانیم، چه می‌میریم؟... در برابر مرگ ما همه حدسیم، و انگاریم. حتی حیات ما انگاره‌ای از اوست؛ حتای اوست. و اوست که در انتهای حیات من ایستاده است. همه‌چیز در فاصله‌ی بین او و من می‌گذرد. نه طول، نه ادامه، نه عدد، هیچ مفهومی از این فاصله بیرون نیست. مفهوم هر سه را در آن و از آن می‌فهمم، که این فاصله خود، پر از فاصله‌هایی است که حجم‌های کوچک خیال را می‌سازند.» (رؤیایی، ۱۳۷۹: مقدمه)

بازنمایی این تجربه، آن است که رؤیایی توانسته مفهوم مرگ را در فرم تازه‌ای ارائه دهد. او توانسته است که مفهوم مرگ را در قالب اشیا و سنگ قبرها بازحاضرسازی کند و امکان تجسّم تصویر مرگ را فراهم آورد. این بازنمایی و عینیت‌یافتگی مفهوم مرگ در فرم و ساختار تازه قطعات، نمودی از تصویرسازی، تجسّم‌یافتگی و شهودی‌تر شدن تصویر مرگ است. در واقع شاعر توانسته با انتقال مفهومی انتزاعی به تجربه‌ای عینی، یکی از وجوه این فرم تازه را عینیت بخشد. وی در این مقدمه اشاره کرده است که «این شعرها، فرم‌هایی گرفته‌اند که هر فرمی را پس می‌زنند.» (همان)

خواننده در آغاز با این قطعه شعر مواجه می‌شود:

«**سنگ اول:**

همیشه خوابِ من از بستن کتاب

حالا کتاب باز من از خواب

بالای سنگ در طرف راست، طرح یک زورق سرگردان را بکشند، طرح یک زورق بی‌زورق. پایین سنگ در طرف چپ: اول سلمان از آخر خود بیرون می‌آید با پژواک صدایش که در تمام گورستان می‌پیچد: ای اهل کتاب، طایفه‌ی تخریب در بلای نوشتن!

و در تزئینات داخل مقبره: دوات، انار، سرعتِ سطر و فرسخ تکان می‌خورند. سلمان به آخر خود می‌لغزد و در سکوت اطراف مقبره، دریا واژه‌ای از دریا است.» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۷)

می‌توان گفت این مواجهه، امکان‌های دیگری از معرفت را به روی او می‌گشاید. معرفتی که شاعر در مقدمه به آن اشاره کرده است؛ در آمدوشدهایی که او میان متن‌ها و حاشیه‌ها یا متن‌ها و خارج متن‌ها و یا متن‌ها سرلوحه‌ها به دست می‌آورد. بنابراین ساختار این قطعات از متن‌ها و سرلوحه‌هایی به وجود آمده است؛ متن‌ها و «خارج متن‌هایی» که شعر نیستند، اما به‌واسطه‌ی مفهوم مرگ وحدت یافته‌اند. (همان: مقدمه)؛ این خارج متن‌ها یا سرلوحه‌ها در بازنمایی و عینیت‌یافتگی مفهوم مرگ، سهم بسزایی دارند.

رؤیایی می‌نویسد: «متن سنگ و سرلوحه‌ی سنگ که متن نیست، ولی متن را با خود به گوشه می‌برد، یعنی متن و خارج متن به هم ریخته‌اند. و حضور درهم مفاهیم، شعر را بیرون شعر می‌برد و از بیرون شعر سهمی به شعر می‌رسد، می‌رساند.» (همان)؛ پس در الگوی ساختاری و فرم سنگ قبرها، مفهومی هست که به عینیت می‌گراید و این حسی‌شدگی و عینیت‌یافتگی را می‌توان حاصل همان سهمی دانست که شعر را به بیرون شعر می‌برد و از بیرون شعر، سهمی به آن می‌رساند. در واقع خواننده در این فضاست که حرکت می‌کند. حرکت او رفت‌وآمدی میان نوعی از بودن (زندگی) به نوعی از بودن (مرگ) است. مرگ آن روی دیگر زندگی است و خواننده در «هفتاد سنگ قبر» به این تعامل عاطفی تن می‌دهد و خواسته یا ناخواسته به بطن آخرین تجربه‌ی مردگان گام می‌نهد. او در گذار از این متن‌ها، همراهِ نام‌ها و سرلوحه‌هایشان در فضایی هنری، عاطفی و نوستالژیکی قرار می‌گیرد که نه‌تنها او را به گذشته می‌برد، بلکه به آینده‌ای منتظر می‌رساند؛ آینده‌ی منتظری که تعامل سنگ‌ها می‌آفرینند. تعاملی از جوهره‌ی مرگ میان آنان که رفته‌اند و آنان که هنوز نرفته‌اند و مواجهه با متن‌ها برای آن‌ها مثل مواجهه با پیشامدی است که در آینده اتفاق می‌افتد.

بازحاضرسازی مفهوم مرگ به کمک حاشیه‌ی متن‌ها یا سرلوحه‌هایی که شاعر اشیا را درون آن‌ها قرار می‌دهد، مانند تصاویر نقاشی‌شده و عینی‌شده‌ای است که انگاره‌های مفهومی را به شهودی مبدل کرده‌اند. خواننده وقتی به این فضای بیرون شعری وارد می‌شود، به کمک اشیا، ابعاد زمان - مکانیِ متن‌ها را در تجربه‌ی مفهوم مرگ، در ادراک بلاواسطه‌ای درمی‌یابد. در واقع او در رفت‌وآمد خویش به سرلوحه‌ها، به‌یک‌باره خود را در در فضای تجربه‌ی مرگ دیگری می‌بیند. این فضاسازی، مفهوم ابهام‌انگیز مرگ را

به او نزدیک ساخته است. او توانسته که یک گام از ذهنی‌شدگی به مرز عینیت‌یافتگی نزدیک شود. به انگاره‌های زیبایی‌شناسی شوپنهاور بازگردیم. شعر در آفرینش خود، مفاهیم را در قالب ترفندهای بیانی مختلفی چون تشبیه، استعاره و تمثیل بیان می‌کند. شاعر به میزانی که این مفاهیم را به سطحی از عینی‌شدگی و ادراک شهودی می‌رساند، خواننده را در معرض بلاواسطه‌ای از حقیقت قرار داده است. در تعبیری که رزا جمالی از کنش رؤیایی در «هفتاد سنگ قبر» داشته، به این بینش شهودی اشاره کرده است. او می‌نویسد: «حرف‌های نگفته، غیاب آن چیزی است که شاعر از بیان آن قاصر است. اشاره به خود شهود است. مدیوم زبان منجر به محصور شدن شهود است و شاعر نمی‌داند چگونه از مرزهای دانش جلوتر برود تا شهود به زبان بدل شود. این حقیقتی است که در شطحیات، فاصله‌ی بین زبان و شهود کم می‌شود، ولی به صفر نمی‌رسد. اگر چنین می‌شد، آن وقت شهود به زبان می‌آمد و حرف نگفته‌ای نمی‌ماند... با اینکه رؤیایی شاعری آوانگارد بوده است، اما عنصر غریزی و حسی شعرها در کار او عنصر مسلّط است.» (مدل و ولی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۴۸)

«**سنگ رؤیا:**

در تقاطع کدام گور ایستاده‌ام

وقتی که در برابر من

ایستاده‌ای؟

دستی که سنگ روی سنگ می‌گذارد، با نقش برجسته بتراشند. در تزیین‌های مقبره، آیینه‌ای با قابی قدیمی گذاشته‌اند و کمی تَرک از شقیقه‌ی رؤیا که می‌گفت: دایره‌ها را روحانی می‌بینم. وقتی که در مداین از دجله می‌شنید: شاعر در آینه بی‌تکرار می‌ماند. (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۶۶)

بنای اندیشگانی در این مجموعه به‌گونه‌ای است که خواننده را به تأمّل در هستی‌شناسی مرگ فرامی‌خواند. شاعر در این قطعات، اصالت‌های معنایی و فلسفیدن به مرگ را روشن ساخته و به دغدغه‌های متافیزیکی و بینش‌های کائناتی، فرصت ظهور داده است. بنابراین او این‌بار از مرگ به هستی اندیشیده و به تجسّم ایده‌ی آن در قالب اندیشه‌های حجم‌گرایانه عینیت بخشیده است؛ آن را خیال کرده و با فرمی عینی برای مفهومی انتزاعی با الهام از سنگ که به باور خودش فرمِ مرگ است، به آفرینش فضایی پرداخته که در آن من، ما و مرگ به‌نوعی بودن میل می‌کند. منوچهر آتشی نیز دغدغه‌ی رؤیایی در «هفتاد سنگ» قبر

را نه فرم و زبان محض، بلکه «فلسفه‌ی مرگ و هستی» بیان کرده است. (مدل و ولی‌زاده، ۱۳۸۳: ۹۱)؛ همچنین می‌توان گفت که خواننده در مواجهه‌ی خود با سرلوحه‌ها به نوعی معرفت دست می‌یابد و همان را به‌عنوان سهم بیرونی شعر با خود به درون متن‌ها می‌برد. این معرفت تنها حاصل از برخورد بی‌واسطه‌ی او با اشیا نیست، بلکه حاصل از معرفت و شناختی هم هست که او در مواجهه با اسامی خاص درون متن‌ها و نام‌ها و سرلوحه‌ها پیدا کرده است.

«**سنگ شمس:**

روی سنگ قبر: طرح لاله‌ی یک گوش و ریل و بر دیوار مقبره، دو پر بزرگ، شاه‌پر بیاویزند با پیرهن کرباسی از شمس که هر صبح که برمی‌خاست می‌پرسید: کیست سؤال را بیدار کند.

پس مرگ

چیز دیگر بود (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۴۲)

شاعر، قطعه شعرهایی سروده است که در تاریخ سیر می‌کنند و زمان را معنا می‌بخشند، اما ماهیتی به نام مرگ، آن‌ها را از زمان می‌اندازد. به عبارت دیگر، شاعر به‌وسیله‌ی نام‌های سنگ قبرها به ایجاد روابط بینامتی در قطعات پرداخته است. (زهرازاده و رعیت، ۱۳۸۹: ۷۱)؛ البته این سیر تاریخی در کلیت فرم قطعه‌ها - نام‌ها، سرلوحه‌ها و متن‌ها - حادث می‌شود؛ در نقل‌قول‌های اشخاص تاریخی، در اشیای سرلوحه‌ها و در ارتباط بخش‌های مختلف فرمی که شاعر خلق کرده است. به هر روی می‌توان گفت که این قطعات در زمان توقّف می‌کنند. گویی مرگ با تجسّم نهایی‌ای از زمان، همه را به یک مکان فراخوانده است: گورستان. به باور سینا رؤیایی، مردگان در «هفتاد سنگ قبر» در ادراک ابعاد زمان و مکان به بُعدهای محض زمانی - مکانی آن دست یافته‌اند. (ر.ک: سینایی، ۱۳۹۷)؛ آگاهی استتیک در نظاره‌ی هنری شوپنهاوری نیز حالتی است که سوژه در آن فردیت خویش را کاملاً به فراموشی می‌سپارد و توانایی تفکیک ادراک‌کننده از ادراک‌شونده را از دست می‌دهد. آگاهی او به تصویری یگانه از ادراک بدل شده و «سوژه‌ی استتیک دستخوش یک دگرگونی رادیکال شده و ابژه دیگر از موضع زمان مکان شهود نمی‌شود.» (یانگ، ۱۳۹۳: ۳۲۴ و ۳۶۴-۳۶۵)؛ بر این اساس روشن است که دغدغه‌ی شاعر تنها خلق فرم تازه و آفرینش شعری نبوده است. او از مفهوم مرگ، تاریخ، اشخاص، اشیا، سنگ قبرها و فضای گورستان استفاده می‌کند، متن و خارج متن می‌سازد، خارج متن‌ها را جهان بیرونی می‌نامد و سهم

آن‌ها را در متن‌ها روشـــن‌کننده‌ی متن می‌داند تا بتواند به دغدغه‌های همســـاز و هم‌پایه‌اش در آفرینش قطعات نیز پاسخ دهد. دغدغه‌های متافیزیکی و هستی‌شناسانه‌ای که در چیستی و چگونگی مرگ تجسّم یافته است.

«سنگ زکریا:

انگشت‌های پنجهٔ یک دست، نیمه‌باز، بر تنه‌ی خشک یک درخت، تراشیده یا بر سنگ کَنده شود. درون مقبره، یک صندلی کهنه‌ی بسیار قدیمی بگذارند، در زیر آن به زایر خود زکریا می‌گوید: غیبیت سکوت نیست، اغواست. و روی صندلی خالی می‌ماند.

حضور من اینجا برگی است
که از درخت
با وزن من می‌افتد

و زکریا در فاصله اغوا می‌دید، در سهرورد وقتی که می‌گفت: نزدیک‌ترین فاصله‌ی ما با مفاهیم وقتی اســت که رهایشــان می‌کنیم. شــهاب گفته بود: زندگی را هم وقتی که رها کردم، فهمیدم.

– و مرگ، وقتی به آن رسیدیم، دیگر نیستیم تا رهایش کنیم و همین است که در فهم آن عاجز مانده‌ایم! (همان: ۲۰)

به باور احمد بیرانوند، «رؤیایی درگیر ذات است. در اکثریت آثار او میل به بازگشت به جوهر هر چیز وجود دارد. این چیزها، چیزی نیستند جز خود شعر که رؤیایی مایل است به خود ذات آن بپردازد. این ذات در نهایت به کلمات می‌رســد. برای او کلمه، جوهر اســت، نه عرض. از این‌رو معرفت او تمام موجودیت لغات را به کار می‌گیرد تا فهم متفاوتش را با عمق کافی رونمایی کند.» (ر.ک: بیرانوند، ۱۳۹۷)؛ می‌توان گفت که رؤیایی با جست‌وجوی ذات و جوهر هر چیز، خود را در مسیر جدیدی از خلق و آفرینش قرار می‌دهد. برای همین هم هســت که افق امکان‌ها در اشــعار او گشــوده اســت. او فلســفی می‌اندیشــد. دغدغه‌ی او در شــعر، بنایی فلســفی دارد. برای مثال او در این قطعه شــعرها، دغدغه‌های هستی‌شناسانه دارد و سعی می‌کند بناهای اندیشگانی فلسفی‌اش را در زبان تعدیل بخشد. اما او خالق فرم‌های تازه است. در اندیشه‌ی او، حذف ابژه یا جهان بیرونی ممکن نیست. او در این قطعات می‌اندیشد که: چگونه می‌تواند از ابهام مرگ بکاهد؟ چگونه می‌تواند مرگ را به سطح یک تجربه‌ی عینی بکشاند؟

پس فرم تازه‌ای خلق می‌کند. این فضاسازی با سرلوحه‌ها و نام‌ها به او کمک می‌کند تا تصویری را که از مرگ ارائه می‌دهد، ملموس‌تر سازد. اشیا می‌توانند در قالب صناعات متفاوتی به مخاطب عرضه گردند. او از استعاره‌ها، نمادها و تلمیح‌ها بهره گرفته است. اما آنچه بیانش در اینجا اهمیت دارد، استفاده‌ای است که او از جهان واقعیت می‌کند. او این سهم را به مخاطب می‌دهد تا از جهان واقعیت، سهمی به درون شعر برساند. می‌توان گفت که شاعر می‌خواهد مسأله‌ی مرگ را برای خود ساده‌سازی کند. مرگ، موضوع پیچیده‌ای است که هستی انسانی را دائماً در چرخه‌ی تکرار و تبیین خود قرار می‌دهد. به باور او، هر انسانی فقط می‌تواند یک بار تجربه‌ی مرگ داشته باشد و به‌واقع همین ناب بودن و بی‌تکرار بودن تجربه‌ی مرگ است که آن را پرابهام و تیره ساخته است.

سنگ مانی:

مثل درخت

مرگ من از سر

آغاز می‌شود

در زیر فکر کردن

وقتی که فکر، بالا می‌ماند

مانی نوشت خطرناک‌ترین چیزهای آدم، فکرهای اوست، و مریدش گفت: پس فکر یک چیز است و خواست که دفتر او را بر گورش بگذارند. یک جوی آب کوچک بتراشند در فضای زیرین سنگ، با سنگ‌ریزه‌هایی در زیر آب، و یک ماهی در بالا که کمترین تماس را با آب دارد. اشیای تزئینی: گلدانی سبز با گیاه زرد، ستون فقرات یک پرنده‌ی کوچک، چند ریشه و ترس قیچی در مانی که وقت رفتن می‌گفت: ما اطراف خطر می‌چرخیم. (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۷۹)

رؤیایی توانسته است وجوه دوگانه‌ای را از تصویرسازی حجم و دغدغه‌های هستی‌شناسانه‌ی خویش عینیت بخشد. او از قطعه شعرهای خود دریچه‌ای ساخته به جهان بیرونی و در عین حال که محتوای متن‌ها را در هاله‌ای از ابهامات زبانی و معنایی قرار داده، در خارج متن‌ها به دنبال پاسخ پرسش‌های بنیادین خود گشته است. او با نام‌ها و سرلوحه‌ها، با آفرینش سیر تاریخی وقایع و شخصیت‌ها، در عین آفرینش‌های ادبی و زیبایی‌های زبانی، با تجسّد بخشیدن به مفهوم تجریدی مرگ، به بازآفرینی نحوه‌ی مواجهه‌ی

مخاطب با تصاویر حجمی در قالب تصاویری شهودی و حسّی پرداخته است. کنش او در حاشیه‌ی متن‌ها، کنشی با منش و منطق حضوری است. هر چیزی در بیرون از قطعات او حاضر می‌شود، فضاسازی می‌شود و عینیت می‌یابد.

در واقع خواسته‌ی او برای نزدیک شدن به تجربه‌ی مرگ، نمایش تجربه‌ی مرگ است. او باید با استفاده از تصوّری عینی که از مرگ به همراه دارد، به بازحاضرسازی صحنه و تجربه‌ی مرگ بپردازد. کنش او، کنشی مرکّب از تصاویر ادبی و دغدغه‌های فیلسوفانه است؛ همچنان که در سنگ مانی، زکریا، رؤیا و... این رویه را به مخاطبانش نشان داده است.

۴- نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به بررسی انگاره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شوپنهاوری در تصاویر «هفتاد سنگ قبر» یدالله رؤیایی پرداختیم و با توجه به گفته‌ها، نوشته‌ها و سخنان شاعر و دیگر پژوهندگان و منتقدان به کنش‌های فلسفی و در شکل ویژه‌ی آن، تأثیر پدیدارشناسی هوسرلی بر شعر حجم، نمود انگاره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی این نظاره‌ی هنری را در سطرهایی از بیانیه و قطعات این مجموعه شعر بررسی کردیم. این مجموعه با محوریت موضوع مرگ، بیش از دیگر آثار یدالله رؤیایی در به تصویر کشیدن زیربنای اندیشگانی و هستی‌شناسانه‌ی شاعر نقش‌آفرینی می‌کند. هرچند انگاره‌های این نظاره‌ی هنری را می‌توان در آثار دیگر او نیز نشان داد؛ زیرا شاعر در هر مجموعه با محوریت قرار دادن یک موضوع همچون دریا، کویر، عشق، عرفان، مرگ، لغت و...، دغدغه‌های بنیادین خود را در مواجهه‌های خود با جهان واقع و جهان نابی که تمایل دارد بیافریند، نشان می‌دهد. او در جای‌جای سخنان و قطعه‌شعرهای خود، تمایلات ذات‌باورانه‌اش را به نمایش گذاشته است. دغدغه‌هایی که رنگ و بوی متافیزیک حضور دارند و به نظر می‌رسد که آثار او نه‌تنها دارای کنشی ادبی هستند، بلکه درصدد پاسخ‌دهی به پرسش‌های بنیادین او در مواجهه‌ی سوژه با جهان پدیدارها نیز آفریده شده‌اند. به همین دلیل نیز در بخش‌های گذشته به گرایش‌های عرفانی شعر حجم و این شاعر اشاره کردیم و بازحاضرسازی و بازآفرینی مفهوم مرگ را در قالب تصاویر شهودی و عینی‌شده‌ی او نشان دادیم.

قطعات «هفتاد سنگ قبر» به دلیل فرم تازه‌ای که دارند: نام‌ها - متن‌ها و سرلوحه‌ها - یا متن‌ها و خارج متن‌ها، در بررسی نمود انگاره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شوپنهاوری، کنش برجسته‌تری نشان دادند. وجوه متفاوت تصاویر حجمی همچون حکمت وجودی، علل غایی و دریافت‌های فوری، مطلق و بی‌تسکین

نمودهایی بودند که بیش از دیگر آثار شاعر در این قطعه‌ها محل حس و شهود قرار می‌گرفتند. خواننده‌ی این قطعات در مواجهه با متن‌ها و خارج متن‌ها به تصوّر و تجسّمی شهودی از مرگِ نام‌ها و شخصیت‌ها می‌رسد. در واقع شاعر توانسته است تا مفهوم مرگ را در سرلوحه‌ها در قالب اشیا، تصوّر و تجسّمی عینی بخشد. بنابراین مخاطب در مواجهه با این قطعات که امکاناتش را از ترفندهای شاعرانه و زبانی چون تصاویر استعاری، تلمیح‌ها، نمادها، نشانه‌ها و ارجاعات درون زبانی می‌گیرد، می‌تواند به ادراکی از حضور مرگ و فضاسازی مرگ در سنگ قبرها نیز برسد و به‌عبارتی به تجسّمی از تصویر مرگ، تجربه‌ی عینی‌شده‌ی مرگ در ابعاد محض‌شده‌ی زمانی - مکانی و در حالتی که به نوعی شعور و آگاهی زیبایی‌شناسانه دست یافته است، برسد. در واقع نزدیک شدن به تجربه‌ی مرگ، در بازحاضرسازی آن در نام‌ها و سرلوحه‌ها، رسیدن به شعور و آگاهی‌ای است که برای لحظاتی، من مخاطب را در تصویر مرگ محو می‌سازد. بنابراین شاعر توانسته است تا در این مجموعه تاحدودی به پاسخ پرسش‌های بنیادین خود نزدیک گردد و اثر خود را در زیربنای اندیشگانی - فلسفی‌اش عینیت بخشد.

یادداشت‌ها

«حجم‌گرایی، آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماورای واقعیت‌ها به جست‌وجوی دریافت‌های فوری و مطلق 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. **فوری** است برای آنکه شاعر در رسیدن به دریافت از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است - نه از طول - به‌سرعت پریده است، بی‌آنکه جای پا و علامتی به جای بگذارد. **بی‌تسکین** است برای آنکه به جست‌وجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبه‌ی حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می‌دهد.

تأمّلی بر سر این حرف می‌کنیم:

از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء، فاصله‌ای است، فاصله‌هایی است. فاصله‌هایی از واقعیت تا ماورای آن. از هزار نقطه‌ی یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هر شعاع به مظهری در ماورای آن چیز می‌رسد و واقعیت تا مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بُعد وصل می‌شود. شاعر حجم‌گرا، این فاصله را با یک جَست طی می‌کند؛ تند و فوری. و بدین‌گونه از واقعیت به سود مظهر آن می‌گریزد. هر مظهری را که

انتخاب کند، از بُعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با یک جَست می‌پرد. پس از حجم می‌پرد، پس حجم‌گراست و چون پریدن می‌خواهد، به جست‌وجوی حجم است... .» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۳۵-۳۸)

منابع

- بیرانوند، احمد (۱۳۹۷)، «مرز زبان نقد و زبان شـعر در آثار یدالله رویایی»، **سـایت شـخصـی لیلا صـادقـی**، ۱۳۹۷/۲/۲: http://leilasadeghi.com/others-works/others-critic-works/628-royayee-7
- پورحاجی، مرتضی (۱۳۸۶)، «شرط مانیفست»، **قال و مقال**، ش۱، بهار: ۱۴۸-۱۵۷.
- رعیت حسن‌آبادی، علیرضا (۱۳۹۰)، «**بینامتنیت در *هفتاد سنگ قبر* یدالله رویایی**»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۲)، «هوسرل و پدیده‌شناسی»، **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، ش۸۲: ۲۸-۳۹.
- رؤیایی، سینا (۱۳۹۷)، «هستی‌شناسی *هفتاد سنگ قبر* یدالله رویایی»، **سایت شخصی لیلا صادقی**، ۱۳۹۷/۲/۲: http://leilasadeghi.com/others-works/others-critic-works/612-royayee-8.
- رؤیایی، یدالله (۱۳۷۹)، **هفتاد سنگ قبر**، چاپ اول، گرگان: آژینه.
- ..... (۱۳۹۱)، **هلاک عقل به وقت اندیشیدن**، تهران: نگاه.
- ..... (۱۳۹۳)، **عبارت از چیست؟**، چاپ دوم، تهران: نگاه.
- ..... (۱۳۹۶)، **چهره‌ی پنهان حرف**، تهران: آگاه.
- ..... (۱۳۹۷)، **فنومنولوژیِ حجم**، تهران: نَشر مَشر (انتشار بی‌واسطه‌ی کتاب).
- ریکور، پل (۱۳۷۸)، **زندگی در دنیای متن**، ترجمه‌ی بابک احمدی، تهران: مرکز.
- زمانی، مهدی و منا مرادی (۱۳۹۶)، «ارتباط اخلاق و زیبایی‌شناسی در فلسفه‌ی شوپنهاور»، فصل‌نامه‌ی *تخصصی* **اخلاق‌پژوهی**، دوره‌ی ۱، ش ۲: ۶۷-۹۹.
- زهرازاده، محمدعلی و علیرضا رعیت حسن‌آبادی (۱۳۸۹)، «بررسی تکنیک‌های حجم‌ساز در کتاب «هفتاد سنگ قبر» اثر یدالله رؤیایی»، **اندیشه‌های ادبی**، دوره ۲، ش۶: ۶۷-۸۴.
- شریفی، فیض (۱۳۹۳)، **شعر زمان ما (۱۲)**، تهران: نگاه.

- شوپنهاور، آرتور (۱۳۷۵)، «**هنر و زیبایی‌شناسی**»، ترجمه‌ی دکتر فؤاد رحمانی، تهران: زریاب.
- صافیان، محمدجواد و عبدالله امینی (۱۳۸۸)، «جایگاه هنر در اندیشه‌ی شوپنهاور»، فصل‌نامه‌ی **دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی شهرکرد**، س ۴، ش ۱۲و۱۳، بهار و تابستان: ۱۳۵-۱۵۳.
- طاهایی، عاطفه (۱۳۸۵)، «حجم‌های ندیدنی»، نشریه‌ی **بایا**، ش ۴۱: ۸۹-۹۹.
- فاطمی، سیدحسین و داوود عمارتی مقدم (۱۳۸۹)، «حجم و کوبیسم»، فصل‌نامه‌ی علمی - پژوهشی **نقد ادبی**، س ۳، ش ۹، تابستان: ۲۹-۴۸.
- کروچه، بندتو (۱۳۹۳)، **کلیات زیباشناسی**، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ملکیان، کمال و عیسی نجفی (۱۳۹۹)، «معرفت‌شناسی عشق در عرفان مولوی تحلیلی در پرتو پدیدارشناسی هوسرل، هایدگر و مرلوپونتی»، **فلسفه و الهیات**، س ۲۵، ش ۱(۹۷): ۸-۳۲.
- مدل، حسین و محمد ولی‌زاده (۱۳۸۳)، **حتای مرگ**، تهران: داستان‌سرا.
- وودراف اسمیت، دیوید (۱۳۹۴)، **هوسرل**، ترجمه‌ی سید محمدتقی شاکری، تهران: حکمت.
- یانگ، جولیان (۱۳۹۳)، **شوپنهاور**، ترجمه‌ی حسن امیری آرا، تهران: ققنوس.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی هفتم، شماره‌ی بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۷۴-۱۵۰

The Reflection of Schopenhauer's Aesthetics in Yadollah Royaee's Images in "Haftad Sange Ghabr"

Maryam Rafi [1]
Adel Sawaedi[2]
Mohammad Reza Salehi Mazandarani [3]

DOI: 10.22080/RJLS.2023.24504.1360

Abstract

"Spacemental poetry" is one of the contemporary styles of poetry in Iran which rose to prominence after the publication of its manifesto in the winter of 1348. Yadollah Royaee, the famous poet of this movement has tried to explain the ideological basis and the characteristics of this type of poetry and to keep it up-to-date. His works, which are a perfect reflection of Spacementalism, contain various linguistic, philosophical and aesthetic aspects. By explaining the ideological basis of his works and the Spacemental poetry, we discover many instances of Husserl's phenomenology as well as some other philosophical and ontological issues. It also seems possible to find some reflections of Schopenhauer's aesthetics and his encounter with art and art works in "Haftad Sange Ghabr" – Royaee's famous work which presents his philosophical and ontological concerns. We argue that the collection offers an intuitive visualization of what Yadollah Royaee has created by thinking about death.

Keywords: Yadollah Royaee, Spacemental poetry, Haftad Sange Ghabr, Schopenhauer's aesthetics, death.

Extended Abstract

Introduction

Spacement poetry is one of the contemporary poetry movements which rose to prominence in the world after the publication of the "Spacement" maifesto in the winter of 1384. Yadollah Royaee, the well-known poet of this movement, has tried to introduce its philosophical, linguistic, and lingual

[1] PhD student in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz. Rafi.maryam1373@gmail.com.

[2] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz. Corresponding author: a-sawaedi@scu.ac.ir.

[3] Associate professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz. Salehi_mr20@yahoo.com.

features during time. One of its most important features, phenomenology – which was based on Husserl's works – helped explain various aspects of this movement. Also, because the Spacement manifesto presents vague expressive methods and different suggestions from imaginary, aesthetic, mystical and lingual aspects, it can also account for the claim that this poetic movement deals with various philosophical and aesthetic premises.

Accordingly, "Haftad Sange Ghabr" (Seventy Tombstones) of Yadollah Royaee has displayed a distinguished aesthetic capacity due to its distinctive features such as its style, expressive statements, constant references to history and more importantly its images, sense and objective semiotics. In fact, by making use of texts and images, the poet could present his ideological concerns about death; furthermore, by moving from intralingual to interlingual experiences and using the circumstances of inscription of the poem to convey the message in the textual content, he could use an abstract concept to create real and concrete images.

By using Schopenhauer's Aesthetic Action, we attempt to interpret the philosophical capacities of Royaee's poems as well as some of its actions in accordance with the manifesto of "Spacement Poetry". Then we study its ideological premises by examining the images of "Haftad Sange Ghabr" to shed light on more outstanding aspects of the poet's philosophical concerns related to the concept of death. These aesthetic actions, which include Schopenhauer's ideological action, try to give the audience an aesthetic awareness to achieve an example of an artistic object by changing the pure I to a sensually intuitive one, free from time-space dimensions and capable of achieving a unity with the object, even if only temporarily.

Methodology

The research is descriptive-analytical and is based on library resources.

Findings

The structure of "Haftad Sange Ghabr" is based on the poet's moving between the texts, the margins of the texts and outside the texts, and the texts and the titles. Yadollah Royaee has approached "death" in "Haftad Sange Ghabr" to relate the experience of life and death. The result of this experience is that Royaee has been able to present death in a new form. He has managed to represent the concept of death in things and tombstones. Such a representation is an expression of his imagination and intuition about the

image of death. In fact, the poet has presented a new form via transforming a conceptual concept into a real one.

Structure and form of tombstones point toward a reality which expands the poem outside its textual limits. Recalling the concept of death by the help of the margins of the texts, which the poet has already filled, is like moving through some paintings and objects that change the conceptual actions to intuitive ones. When the reader steps to this outer space of the poem, he understands the time-space dimensions of the text and experiences the concept of death via things. In fact, the reader finds himself facing the death experience of other people, which draws the vague concept of death closer to him. Therefore, according to Schopenhauer's aesthetic actions, he could take one step closer toward death: from a purely mental impression to vivid reality.

Conclusion

Through examining the texts and the circumstances of their inscription, the reader of these pieces achieves an intuitive image of the death of names and characters. In fact, the poet has managed to present the concept of death in the appearance of things. Therefore, by studying these pieces, along with their poetic and lingual strategies, the audience can achieve an understanding of the presence of death in tombstones, i.e., a presentation of the image of death, the reality of death in pure time/space dimensions, and some kind of aesthetic awareness. In fact, approaching death via presenting it in names and titles paves the way toward an awareness that overcomes the audience confronting the image of death – which accounts for the philosophical underpinnings of this poetic collection.

Financial Sources

There is no funding support

Authors' contribution

This essay is extracted from Ms. Maryam Rafi's M.A thesis. Dr. Adel Sawaedi supervised the thesis and Dr. Mohamadreza Salehi Mazandarani was the advisor.

Conflict of Interests

None.

References

-Beiranvand, Ahmad (2/2/97), "The Border of Language of Criticism and the Language of Portry in Yadollah Royaee works ", personal site of Leila

Sadeghi, *http://leilasadeghi.com/others-works/others-critic-works/628-royayee-7.*
-Croce, Benedetto (1393), "Generalities of Aestheticism", translated by Foad Rohani, Tehran, Elmi Farhangi.
-Fatemi, Seyed Hosein and Emarati Moghadam, Davood (summer 1389), "Spacement and Cubism", seasonal of Literary Criticism, Year 3, no. 9, p.p 29-48.
-Poorhaji, Morteza (spring 1386), "The Condition of Manifest ", Ghal o Maghal, no. 1, p.p 148-157.
-Raiyat Hasanabadi, Alireza (1390), "Intertextuality in Yadollah Royaee's Haftad Sange Ghabr ", M.A thesis in Humanities Faculty, Sistan and Baloochestan University.
-Ricoeur, Paul (1378), "Life in the Text World ", translated by Babak Ahmadi, Tehran, Markaz.
-Royaee, Sina (2/2/1397), "Ideology of Yadollah Royaee's Haftad Sange Ghabr ", personal site of Leila Sadeghi, *http://leilasadeghi.com/others-works/others-critic-works/612-royayee-8.*
-Royaee, Yadollah (1379), "Seventy Tombstones", first publication, Agine, Gorgan.
---. (1391), "Death of Wisdom in Thinking Time", Tehran, Negah.
---. (1393), "What is it?", second publication, Tehran, Negah.
---. (1396), "The Hidden Face of the Word", Tehran, Agah.
---. (1397), "Phenomenology of Spacement", Nashre Mashr, direct publish of the book.
-Safiyan, Mihamadjavad and Amini, Abdullah (spring and summer 1388), "The Position of Art in Schopenhauer's Idea", seasonal of Humanities Faculty of Shahrekord, Year 4, no. 12 and 13, p.p 135-153.
-Schopenhauer, Arthur (1375), "Art and Aesthetics", translated by Foad Rohani, Tehran, Zaryab.
-Sharifi, Feiz (1393), "The Poem of our Time /12", Tehran, Negah.
-Tahayi, Atefe (1385), "Invisible Spacement", Baya Journal, no. 41, p.p 89-99.
-Zahrazad, Mohamadali and Raiyat Hasanabadi, Alireza (1389), "a Study on the Technics of Spacement in Yadollah Royaee's Haftad Sange Ghabr ", Literary Thoughts, period 3, no. 6, p.p 67-84.

-Zamani, Mehdi and Moradi Mona (summer 1396), “The Connection between Ethics and Aestheticism in Schopenhauer’s Philosophy ”, seasonal of Ethical Studies, period 1, no. 2, p.p 67-99.
-Young, Julian (1393), “Schopenhauer”, translated by Hasan Amiriara, Tehran, Ghoghnoos.