



Investigating the Effect of Animism on Interpretability in the Poems of Yadollah Royae Based on the Theory of Reception

Fatemeh Modarresi¹  Hadi Tite²  Mahsa Imani³ 

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran. E-mail: f.modarresi@urmia.ac.ir

2. Department of Lyrical Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran., Iran. E-mail: tite.hadi@gmail.com

3. Department of Lyrical Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran., Iran. E-mail: imaniberenjabadmah24@gmail.com

Article Info

Article type:
research article

Article history:

Received:
14, April, 2022

Received in revised form:
21, June, 2023

Accepted:
21, June, 2023

Published online:
21, September, 2023

ABSTRACT

Yadollah Royaei is one of the poets and theorists of volume poetry or spasmantalism in whose nature nature has a significant presence. A dreamer looks at nature as an independent human being or organism that has the behavior, states, actions, and reactions of a living being. In rhetoric, this type of function is called animism. This animism has two aspects in royaei poetry, either at the level of composition and in a metaphorical way, or in the axis of companionship and by attributing human adjectives, behaviors, actions and reactions to objects and phenomena. It happens naturally. In royaei poetry, natural phenomena sometimes appear not as a human being but as an independent being. Royaei in animation-related images uses techniques and arrangements that trigger multiple perceptions and interpretations and help the audience to reproduce the work, in other words, it is the audience who recites the poem. Reproduces. In this way, the poet constantly renews his poetry. These tricks include collecting mental images related to animism, using rhetorical interference, and associating eroticism with animism. In this research, we study the techniques and royaei arrangements to achieve multiple interpretations in images related to animism based on the theory and analyze the samples, express multiple interpretations and reasons for interpretability based on We will deal with the measures taken.

Keywords:

Yadollah Royaei, Animism, Theory of Receipt, Interpretation, Nature, Man.

Cite this The Author(s): Modarresi, F., Tite, H., Imani, M: 2023. Investigating the Effect of Animism on Interpretability in the Poems of Yadollah Royae Based on the Theory of Reception. Persian literature, Vol. 13, No. 1, Serial No. 31- Spring-Summer, (155-165). DOI: [10.22059/jpl.2023.341615.2047](https://doi.org/10.22059/jpl.2023.341615.2047).





بررسی چگونگی تأثیر آنیمیسیم بر تأویل‌پذیری در اشعار یدالله رویایی بر اساس نظریه دریافت

فاطمه مدرسی^۱، هادی طیبه^۲، مهسا ایمانی^۳

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: f.modarresi@urmia.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات غنایی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: tite.hadi@gmail.com

۳. گروه زبان و ادبیات غنایی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: imaniberenjabadmah24@gmail.com

چکیده

اطلاعات مقاله

یدالله رویایی از جمله شاعران و نظریه‌پردازان شعر حجم یا اسپاسمانتالیسم است که طبیعت در شعر او حضوری چشم‌گیر دارد. رویایی به طبیعت به مثابه انسان یا جاننداری مستقل نگاه می‌کند که رفتار، حالات، کنش و واکنش‌های یک موجود زنده را دارد. در بلاغت از این نوع کارکرد به نام آنیمیسیم یا جاندارانگاری یاد می‌شود. این آنیمیسیم در شعر رویایی دو وجه دارد یا در سطح ترکیب و به شیوه استعاره‌ی ممکنه صورت می‌گیرد یا در محور هم‌نشینی و در اثر نسبت دادن صفت، رفتار، کنش و واکنش‌های انسانی به شیء و پدیده‌های طبیعی اتفاق می‌افتد. در شعر رویایی گاهی پدیده‌های طبیعی نه به مثابه یک انسان بلکه به مثابه موجودی مستقل جلوه می‌کنند. رویایی در تصاویر مرتبط با آنیمیسیم شگردها و تمهیداتی را به کار می‌گیرد که عامل دریافت‌ها و تأویل‌های متعدد می‌شود و مخاطب را در تولید دوباره اثر یاری می‌کند، به عبارتی این مخاطب است که شعر را بازتولید می‌کند. بدین شیوه شاعر، پیوسته شعر خود را تازه می‌گرداند. از جمله این شگردها می‌توان به جمع تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسیم، به کارگیری تداخل بلاغی و هم‌شانه کردن اروتیک با آنیمیسیم اشاره کرد. در این پژوهش به بررسی شگردها و تمهیدات رویایی برای دست‌یابی به تأویل‌های متعدد در تصاویر مرتبط با آنیمیسیم بر اساس نظریه دریافت و به تحلیل نمونه‌ها، بیان تأویل‌های متعدد و علت‌های تأویل‌پذیری بر اساس تمهیدات به کارگرفته شده می‌پردازیم.

نوع مقاله:

علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۱/۲۵

تاریخ بازنگری:

۱۴۰۲/۰۳/۳۱

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۲/۰۳/۳۱

تاریخ انتشار:

۱۴۰۲/۰۶/۳۰

یدالله رویایی، آنیمیسیم، نظریه دریافت، تأویل، طبیعت، انسان.

واژه‌های کلیدی

استناد: مدرسی، فاطمه؛ طیبه، هادی؛ ایمانی، مهسا. (۱۴۰۲)، بررسی چگونگی تأثیر آنیمیسیم بر تأویل‌پذیری در اشعار یدالله رویایی بر اساس نظریه دریافت، ادب فارسی، سال ۱۳، شماره ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۳۱. (۱۵۵-۱۶۵).
DOI: 10.22059/jpl.2023.341615.2047.



۱. مقدمه

در آنیمیسیم یا جاندارانگاری که نوعی استعاره‌ی مکنیه است، اشیاء، طبیعت و پدیده‌های طبیعی خود جاندار می‌شوند که «یک سوی استعاره، مستعارمنه (مانسته) بیشتر آدمی است یا جاندار. سخنور، به یاری چنین ترفند هنری، پدیده‌های بی‌جان و جنب را زندگی می‌بخشد و به تلاش و تکاپوی می‌آورد تا پویندگی و نیروی فزونتر به سخن خویش بدهد. جهان پندارهای شاعرانه جهانی است فسون‌خیز و فسانه‌آمیز که پر از هنگامه‌هاست. در این جهان شگفت، بی‌جانان خاموش نیز جان می‌گیرند و به سخن می‌آیند. مردگانی افسرده، چون کانی‌ها و سنگ‌ها می‌جنبند و می‌زیند» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۰۷). مراد ما از طبیعتی که با آنیمیسیم پیوند دارد، همان تعریفی است که ارسطو از طبیعت ارائه می‌دهد. ارسطو معتقد است که «طبیعت مبدأ و علت حرکت و سکون شیئی است که این مبدأ به عنوان خاصیت ذاتی شیء در آن است نه به عنوان صفتی عرضی. حیوانات و اجزاء آن‌ها، رستنی‌ها، و اجسام بسیط (خاک و آتش و هوا و آب) به حکم طبیعت موجودند و ما نیز این‌ها و اشیاء مانند این‌ها را موجودات طبیعی می‌نامیم» (ارسطو، ۱۳۹۰: ۵۷).

یدالله رؤیایی از زمره شاعرانی است که در دهه چهل «افق انتظارات» را تغییر می‌دهد. منظور از تغییر افق انتظارات از دیدگاه هانس رابرت یاس این است که «یک اثر ادبی، قائم بالذات نیست و نمی‌تواند در هر دوره، چهره واحدی از خود بنماید. به سخن دیگر مردم، در هر دوره‌ی تاریخی، انتظارات خود را بر اثر بازمی‌تابانند و آنچه را از اثر دریافت می‌کنند، در ارزش‌گذاری خود ملاک قرار می‌دهند» (شایگان‌فر، ۱۳۹۰: ۲۱۳). در واقع رؤیایی مخاطبان عام را دور می‌ریزد و نوع شعر فارسی را که تا زمان احمدرضا احمدی مخاطب محور بود، کنار می‌گذارد و به دنبال مخاطبان خاص خود می‌گردد «و یقیناً شاعر حق دارد که جز برای رضایت خویش ننویسد که شعر نمایش انسان و نمایش تمام نیروهای تپنده اوست» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۲۶۶) و مخاطب را در طول شعر خود در تولید دوباره اثر سهیم می‌کند. علیرغم ویژگی‌های منحصر به فردی که شعرهای رؤیایی را در زمره شعر حجم قرار می‌دهد؛ از جمله حضور سه مؤلفه طول و عرض و ارتفاع، رؤیایی معتقد است که «حجم‌گرایی یک مکتب نیست. هر شعر خوبی شعر حجم است» (رؤیایی، ۱۳۹۷: ۵۴) که در این صورت بیانیه حجم در واقع بیانیه‌ای برای شعر است. پس ما شعر رؤیایی را به مثابه شعری می‌نگریم که در آن، متن این توانمندی را دارد که توسط مخاطبان خودش بازتولید شود، به این علت که «شعر حجم شعر مدام تازه‌شدن است که در تازه‌شدن تسکین نمی‌پذیرد» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۱۴۷). می‌توان گفت که خود رؤیایی نیز با این سخن آیزر موافق است که «آفریدن معنای اثر به عهده خواننده است و خواننده معنا را نه برای نویسنده یا کسی دیگر، بل برای خود می‌سازد. مجموعه تأویل‌های خوانندگان، سازنده افق معنایی اثر است، یعنی شرایط نهایی تحقق معنای متن» (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۸۷). در شعر رؤیایی تصاویر ذهنی که غالباً ریشه در آنیمیسیم دارند، توانایی آن را دارند که با نگرش‌ها و استدلال‌های متفاوت و اراده ابژه‌های متعدد در محور هم‌نشینی، دریافت‌های متفاوتی را برای خواننده پدید بیاورد. این تأویل‌پذیری و دریافت‌های چندگانه نیز توسط دست‌بردن در محور جانشینی و ایجاد تصاویر ذهنی مربوط به

آنیمیسیم پدید می‌آید. مراد از دریافت یا زیبایی‌شناسی دریافت آن است که «اثر ادبی سرشار از عناصر نامعینی است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارند و می‌توان آن‌ها را به طرق مختلف و شاید متضاد تفسیر کرد» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۱۰۶). از دیدگاه نظریه دریافت هر اثر ادبی با هر درجه از انسجام از گسل‌هایی چند ساخته شده است و خواننده باید از گسل میان جملات یک حلقه مفقوده را فراهم آورد» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۱۰۶). این گسل در شعر رؤیایی و به عبارتی در بوطیقای شعر حجم حضوری چشمگیر دارد؛ آن‌جا که رؤیایی می‌گوید «از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء فاصله‌ای است، فاصله‌هایی است از واقعیت تا ماورای آن... شاعر حجم‌گرا این فاصله را با یک جَست طی می‌کند، تند و فوری و بدین‌گونه، از واقعیت، به سود مظهر آن می‌گریزد» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۳۶-۳۵) به همین نکته اشاره دارد. این‌جاست که خواننده با خوانشی فعال می‌تواند این فاصله را پُر کند و هر خواننده‌ای با ذکر استدلال منطقی و ذکر نشانه‌ها و علائم می‌تواند؛ تفسیری متفاوت از اشعار او ارائه دهد.

رؤیایی این اراده تأویل‌های متفاوت را که توسط خواننده امکان می‌یابد، غالباً در تصاویر آنیمیسیم که با طبیعت پیوند دارند به انجام می‌رساند، البته این نیز خود شیوه‌ای از پرشی است که رؤیایی از آن صحبت می‌کند. پرش به فضایی سه بعدی از واقعیت به مظاهر واقعیت از شیء تا آثار شیء، این‌جاست که تأویل‌پذیری روی خود را بیشتر نشان می‌دهد و از زوایای گوناگون می‌توان به عبارات نگاه کرد و خواننده را به نوعی در خلق دوباره اثر سهیم و شریک می‌کند.

۱-۱. پیشینه و ضرورت پژوهش

با وجود آنکه طبیعت نقشی برجسته در شعر رؤیایی دارد و شاعر در بسیاری از موارد از طبیعت کارکردی جاندارانگارانه گرفته است؛ تا کنون هیچ پژوهشی در رابطه با آنیمیسیم در شعر رؤیایی صورت نگرفته است. هم‌چنین با وجود آن‌که شعر رؤیایی تأویل‌پذیر است و خواننده ضمنی می‌تواند؛ با استفاده از آگاهی و دانش ادبی خود دست به تأویل ببرد و لایه‌های زیبایی‌شناسی شعر رؤیایی را مشخص سازد؛ اما تا کنون هیچ پژوهشی در رابطه با هرمنوتیک و شعر رؤیایی خاصه با نوع خاص نظریه دریافت صورت نگرفته است، لذا بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از آنیمیسیم و شگردهای رؤیایی در این نوع تصاویر برای ایجاد تأویل‌های متعدد لازم و ضروری می‌نماید.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

۱. آیا آنیمیسیم در شعر رؤیایی منجر به دریافت‌های چندگانه و ایجاد تأویل‌پذیری بیشتر می‌شود؟
۲. رؤیایی چگونه در تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسیم فاصله ایجاد می‌کند؟
۳. آیا این فاصله و گسل در بین سطور و جملات مرتبط با تصاویر جاندارانگارانه منجر به خوانش‌های متفاوت می‌شود؟

۲. مبانی نظری

نخستین آرا در باب تأویل‌پذیری از سوسور آغاز می‌شود. آن‌جا که سوسور بیان می‌دارد که معنا در گفتار حاضر است. تعبیر سوسور و ارائه کردن حضور معنا برای گفتار، اصل قرار دادن، پیش‌فرض گرفتن و تقدم گفتار بر نوشتار از سوی سوسور نیز با همین هدف بوده است؛ چرا که در دیدگاه

سوسور نوشتار به‌واسطهٔ عدم حضور نویسنده و عدم حضور آوا در آن لحظه، نوشتار مبتنی بر غیاب معنا است. پس از سوسور بارت نیز بحث مرگ مؤلف، و نویسنده و نویسا را مطرح می‌کند و ادعان می‌دارد که نویسا: «می‌کوشد تا هرچه می‌نویسد تنها یک معنا داشته باشد؛ معنایی که باید خواننده آن را بفهمد یا به بیان دیگر باید به خواننده تحمیل شود. سخن نویسا همانند سخن علمی است که آرمانش رسیدن به یک معنای نهایی است. نویسنده، اما پیش از هر چیز مجذوب ماهیت ابزاری که به کار می‌برد یعنی زبان است و در پی ایجاد معنای قطعی و نهایی در متن نیست» (احمدی، ۱۴۰۰: ۲۳۰). بارت در ادامه در کتاب *s/z* بحث متون نوشتنی و متون خواندنی را پی می‌گیرد و از دیدگاه او «مخاطب متن نوشتنی را در حال خواندن می‌آفریند، آن را دوباره می‌سازد» (همان، ۱۴۰۰). آرا در باب عدم قطعیت معنا در نظرات دریدا شدت گرفته و در آرای پیروان هرمنوتیک جدید به جایی می‌رسد که بین سه مؤلفهٔ اصلی در مواجهه با متن یعنی گوینده، متن، خواننده، بر روی خواننده تأکید فراوان دارند. از جملهٔ این دیدگاه‌ها می‌توان به نظریهٔ دریافت اشاره کرد. زیبایی‌شناسی دریافت از دیدگاه یاس «کوششی بود برای فائق آمدن بر آن چیزهایی که به نظر یاس، محدودیت‌های دو نظریهٔ مهم صورت‌گرایی و نقد مارکسیستی بود که سنتاً رویاروی هم تلقی می‌شدند. از نظر او، مارکسیسم رهیافت منسوخ به ادبیات داشت و با یک پارادایم پوزیتیویستی قدیمی‌تر در ارتباط بود، اما در عین حال، در این پیکرهٔ انتقادی و به‌ویژه در نوشته‌های مارکسیست‌های کمتر راست‌گیشی چون ورنر کراوس، روژه گارودی و کارل کوسیک، یاس متوجه نگرشی در مورد تاریخ‌مندی ادبیات شد که به نظرش درست می‌آمد. از سوی دیگر، صورت‌گرایان نیز به واسطهٔ معرفی ادراک هنری به منزلهٔ یک ابزار نظری برای بررسی آثار ادبی، اعتبار کسب کرده‌اند. با این حال، یاس در آثار صورت‌گرایان نیز گرایش برای منتزع کردن هنر از بستر تاریخی آن، و نوعی نظریهٔ هنر برای هنر را مشاهده می‌کرد که در مقام نظر، ظاهراً ارزش بیشتری برای سازمان‌بندی صوری و بی‌زمان قائل است تا برای تاریخ‌مندی اثر ادبی. بنابراین برای دست یافتن به یک تاریخ ادبی جدید باید بهترین ویژگی‌های مارکسیسم و صورت‌گرایی را به هم آمیخت. این کار را می‌توان با تأمین خواست مارکسیستی میانجی‌گری تاریخی و حفظ پیشرفت‌های صورت‌گرایی در عرصهٔ ادراک زیبایی‌شناسی انجام داد. زیبایی‌شناسی دریافت می‌خواهد با تغییر منظر تفسیر متون ادبی، این کار را بکند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۴۱).

از سویی دیگر آنیمیسیم به عنوان یک شگرد بلاغی این توانایی را در خود دارد که تکثر معنا را در متن ادبی ایجاد کند؛ به عبارتی آنیمیسیم این فرصت را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا در یک جهت متن را در سطح الفاظ، سمت و سوی طبیعت‌گرایانه ببخشد و در سوی دیگر متن را در سطح معانی سمت و سویی انسان‌گرایانه بدهد. در این میان شاعر الفاظی را به کار می‌گیرد که به صورت مستقیم با واژگانی که مرتبط با طبیعت هستند، برمی‌گردند و در سوی دیگر واژگانی که به انسان مرتبط هستند. به این ترتیب شاعر یا نویسنده امکانات فراوانی می‌یابد تا تأویل‌پذیری در مورد متن او صدق کند.

۳. تأویل و جمع تصاویر ذهنی آنیمیسیم

رؤیایی در بسیاری از مواردی که آنیمیسیم را به کار گرفته است؛ در محور هم‌نشینی به ساخت تصویری ذهنی دست برده است. این ساخت هم در سطح ترکیب در قالب ترکیبات استعاری هم در سطح جملات در قالب رابطه‌ای که بین کلمات در محور هم‌نشینی وجود دارد؛ یافت می‌شود. در این راستا یکی از شگردهایی که شاعر به کار می‌گیرد این است که تصویر ذهنی را که آنیمیسیم به دوش می‌کشد، ذهنی‌تر و انتزاعی‌تر می‌کند تا رابطه‌ای که بین تصاویر به وجود می‌آید، متکی بر یک معنای واحد نباشد و فاصله و گسلی میان جملات به وجود بیاید. در واقع شاعر برای توصیف یک موقعیت خاص چند تصویر مرتبط با آنیمیسیم را با هم جمع می‌کند تا هم در ژرف ساخت جملات، مفهومی واقعی را یدک بکشد هم در روساخت معنایی سورئال را با خود همراه کند. در واقع یک یا دو تصویر مبتنی بر آنیمیسیم بر اثره‌های متعددی دلالت می‌کند که اگر از جانب انسانی به آن نگریسته شود؛ یک مفهوم و اگر از جانب خود پدیده‌ی طبیعی که جاندار انگاشته شده است، نگاه کنیم و آن را جاننداری مستقل بنامیم؛ مفهومی دیگر را تداعی می‌کند:

«کمر شب شکسته پای زمان

خواب در چشم من کشیده خروش

نیمه شب هست و مانده‌ام تنها

همه جا مات و خالی و خاموش» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۶)

هیچ کس نمی‌تواند معنای واحدی را برای مصرع اول این بند از چهارپاره ذکر کند. شاعر دو تصویر مبتنی بر آنیمیسیم را در یک مصرع جمع کرده است «کمر شب» و «پای زمان» که هر دو تصویری ذهنی هستند. پرسش نخست در تأویل اول می‌تواند بدین‌گونه باشد که آیا پای زمان کمر شب را شکسته است یا آن که شاعر خواسته است تصویر را ذهنی‌تر کند و خواسته است بگوید کمر شب، پای زمان را بشکند؟ با توجه به آن که خواب از چشم شاعر گریخته است، طبیعتاً باید برای شب به مثابه موجودی مستقل اتفاقی پیش آمده باشد تا خواب شاعر نیز دچار اختلال شده باشد «خواب در چشم من کشیده خروش». در واقع می‌توان گفت که شب با زمان در ارتباط است و کمر نیز با پا مرتبط است، این‌جاست که پرسش دوم سر بر می‌آورد که آیا وقتی این واژه‌ها در سطح ترکیب کنار هم قرار می‌گیرند؛ می‌توانند بر این معنا «زمان به مثابه‌ی یک جاندار با پای خود شب را به مثابه موجودی طبیعی دیگر مورد هجوم قرار دهد و کمر آن را بشکند» دلالت کنند؟ از آن‌جا که ما در سطح معنا هم‌چنان با مفاهیم ذهنی سر و کار داریم باید به دنبال چرایی و علت این کنش زمان به عنوان یک امر سوپزکتیو باشیم. به نظر می‌رسد وقتی که موجودی کمر خود را از دست می‌دهد، نمی‌تواند راه برود و شاعر خواسته است با گرفتن قسمتی از بدن شب که کمر او باشد، زمان را در شب نگه دارد. اگر این‌گونه باشد، چگونه خواب در چشم شاعر خروش کشیده است؟ می‌توان پاسخ داد که شاعر به خوابی عمیق فرو رفته است. در واقع ما با دو تأویل کاملاً متضاد روبه‌رو هستیم.

در واقع حضور تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسیم منجر به ایجاد فاصله با جملات بعدی می‌شود و مخاطب می‌تواند این فاصله را در سطرهای بعدی با نظرگاه خود پر کند:

«کرده پرواز در فضا تابوت

گور تنها نهاده است.

روی دیوار شب نشسته سکوت

فکر، هامون گشاده است...» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۱۲۸).

سکوت مفهومی ذهنی است و می‌توان به دو صورت به آن نگاه کرد: الف. سکوت مانند انسانی است که روی دیوار شب نشسته است؛ ب. سکوت به مثابه جاننداری مستقل روی دیوار شب نشسته است. این‌گونه بهتر است که شب را موجودی مستقل بنامیم و این‌جا با سخن شمیسا همراه باشیم که سکوت «جاندار مستقلی است یعنی قائل به تشبیه نمی‌شویم» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۸۹). هر چند خود شمیسا معتقد است بی این دو امر که قائل به تشبیه باشیم یا نه معیار را ذوق خودمان قرار می‌دهد و این‌جا هم با دو نوع انتخاب متفاوت روبه‌رو هستیم. در مقابل با ترکیب ذهنی «دیوار شب» روبه‌رو هستیم شب به خانه‌ای تشبیه شده است که دیوار دارد. حال ما می‌توانیم به دو صورت به عبارت «روی دیوار شب نشسته سکوت» نگاه کنیم: الف. آن‌که سکوت مانند انسانی روی دیوار شب نشسته است که تکیه ما روی مظاهر واقعی باشد، یعنی انسان و دیوار، اما در این صورت ما فقط بخشی از مفهوم را گرفته‌ایم و سویی دیگر را که واژه شب در ترکیب و واژه سکوت در روستاخت است؛ نادیده گرفته‌ایم؛ ب. دیگر آن‌که بگوییم سکوت به مثابه موجوی مستقل شب را فراگرفته است که در این صورت نتوانسته‌ایم واژه دیوار را که در ترکیب حضور دارد به تأویل بکشانیم؛ ج. در نهایت آن‌که بگوییم سکوت به مثابه موجودی مستقل در آستانه فراگرفتن شب است. که در این صورت ما دیوار را آستانه ورود به مکان تأویل کرده‌ایم و این مکان در واقع (شب) است؛ یعنی یک بازه زمانی در جایگاه مکان نشسته است. در واقع شاعر دست به هنجارگریزی زده است. در کل عامل تأویل‌ها جمع حضور سکوت به عنوان کارکردی جاندارانگارانه و دیگری حضور ترکیب ذهنی «دیوار شب» است.

گاهی اوقات در آنیمیسیم، رابطه پدیده‌های طبیعی با انسان در محور هم‌نشینی بر اساس تشبیه پدیده‌های طبیعت به انسان است:

«بر آب‌ها

صدای گام سپیده‌دم است:

زنی که شادمانه بر پله‌ها گذر دارد» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۲۸).

در نگاه اول ممکن است چنین به نظر بیاید که سپیده‌دم مانند زن تصور شده است و آب نیز مانند پله تصویر شده است. در این صورت صدای گام زن بر پله‌ها مانند صدای گام سپیده‌دم بر آب‌ها است، ما پرسش اصلی این‌جا ایجاد می‌شود که آیا زن مانند سپیده‌دم است یا سپیده‌دم مانند زن، آیا پله‌ها مانند آب هستند یا آب‌ها مانند پله‌ها هستند؟ تفاوت این دو زمانی بیشتر احساس می‌شود که ما بدانیم معمولاً پدیده‌های ذهنی را در شعر جهت حسی کردن به کار می‌برند تا ملموس و قابل لمس شود، به عبارتی دیگر اگر کسی بگوید: زن مانند سپیده‌دمی است که صدای گذشتن او از پله‌ها مانند صدای پا بر آب گذاشتن است؛ او هم به زعم خود تشبیه را از سویی دیگر نگریسته است. نکته دیگر آن‌که ممکن است کسی دو واژه‌ی «صدا» و «شادمانه» را در دو سطر مقابل هم قرار دهد و معتقد به آن باشد صدایی که از پا برآب گذاشتن می‌آید، مانند

احساس شادمانی زنی است که بر پله‌ها گذر دارد. در این نمونه هم جمع تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسیم و ارتباط آن‌ها دوبه‌دو در محور هم‌نشینی عامل تأویل‌های چندگانه است. از سویی دیگر ارتباط سپیده‌دم و زن، منجر می‌شود که ظرافت زن نیز به صورت ضمنی در متن احساس شود. گاهی نیز عامل ایهام در تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسیم عامل تأویل‌پذیری می‌شود مثلاً:

«ای خطبه‌های آب

بر میزهای مفرغی دریا! ای کاش با فصاحت سنگین این کیود،

اندام من تلفظ شیرین آب بود» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۳۵).

ایهام تبادری که در لفظ شیرین نهفته است؛ عامل تأویل‌پذیری و دریافتی دوگانه است. لفظ «شیرین» در ارتباط با آب به معنای آب شرب و آب شیرین است، و در ارتباط با لفظ «تلفظ» معنای دل‌انگیز و خوش را تداعی می‌کند. در عبارتهای مشخص شده با توجه به انسانوارگی پدیده‌های طبیعت این امکان و تمهیدات فراهم است تا تأویل‌های متفاوتی از سطر پایانی ارائه شود: الف. آب به عنوان جاننداری مستقل دارای زبان انگاشته شده است و شیوه تلفظ و ادای کلماتش شیرین و دلپذیر است، ای کاش اندام من نیز به مثابه این دلپذیری بود؛ ب. اندام را مجاز به علاقه جزء و کل از زبان بدانیم. این تعبیر با توجه به واژه فصاحت و این ویژگی که به دریا بخشیده شده است امکان می‌یابد و آرزوی شاعر را تلفظ و اداکردن شیرین و خوش آب بدانیم. این امر در:

«جایی دیگر

تشنه‌ای از رودی سیلی می‌خورد

و سرخ می‌شد

سیمای صخره از معانی در هم» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۶۱۸)

نیز به چشم می‌خورد. با توجه به واژه تشنه و سرخ‌شدن «سیلی می‌خورد» دو معنا به ذهن تداعی می‌کند. یکی آن‌که در ارتباط با تشنه معنای اندازه آب سیل می‌نوشد و دیگری در ارتباط با سرخ‌شدن چهره ضربه سیلی خوردن را به ذهن تداعی می‌کند؛ اما بحث دیگر آن است که وقتی تشنه‌ای سیلی می‌خورد حتی اگر به معنی دوم فرض کنیم، چگونه ممکن است سیمای صخره سرخ شود؟ دو فرض بر ایجاد این فاصله در سطور مورد نظر قابل ارائه است: الف. فرد تشنه در سطر بعدی به صخره استحاله یافته است. بنابراین سیمای او سیمای صخره است و بدیهی است که سیمای او از سیلی (معانی درهم و آشفته، امواج پی‌درپی که به صخره می‌خورد) سرخ شود؛ ب. فرد تشنه از یک رود اندازه سیل آب نوشیده است و صخره مانند یک انسان چهره‌اش از این معانی پیچیده و آشفته سرخ شده است. عامل این دو تأویل یکی آنیمیسیم است که در سیمای صخره نهفته است و دیگری ایهام تناسبی است که در «سیلی خوردن» وجود دارد و مفهومی ذهنی ساخته است.

۴. تأویل در تداخل بلاغی

گاهی در ازدحام تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسیم در یک عبارت تداخل بلاغی وجود دارد. مراد ما از تداخل بلاغی آن است که در یک سطر یک واژه همزمان شامل دو عامل تصویرساز می‌شود مثلاً:

«برگرد/ ای کاروان خسته برگرد

ذهن نمک عقیم و نازاست» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۴۲۴).

ضمن این که در خود نمک نیز مجازی نهفته است و نمک مجاز به علاقهٔ مجاورت از کویر است، در سطح ترکیب ذهن نمک استعاره است و آنیمیسیم در آن نهفته است، یعنی نمک در دو تصویر حضور دارد و در عبارت «ذهن نمک» تداخل بلاغی وجود دارد. این تداخل بلاغی منجر به دریافت‌های متفاوت می‌شود خاصه که با مفاهیم ذهنی دیگری نظیر «عقیم و نازا» آمده است تأویل‌ها می‌توانند بدین‌گونه باشند: الف. در یک تأویل می‌توان گفت که نمک مانند انسانی ذهنش عقیم و نازاست و پویایی در آن وجود ندارد؛ به همین خاطر از کاروان می‌خواهد برگردند چرا که در نمک سودی نمی‌بیند؛ ب. با توجه به واژهٔ خسته و واژهٔ نمک می‌توان در نظر گرفت که خسته در معنای مجروح به کار رفته است و از آن جهت که نمک به مثابهٔ جاننداری مستقل هیچ زایایی ندارد برای کاروان و دوری از عمیق‌تر شدن جراحیشان برگردند؛ ج. در تأویلی دیگر می‌توان گفت که نمک مجاز از کویر است و از آن‌جا که کویر هیچ حاصل و بهره‌ای در خود ندارد عقیم و نازاست بنابراین به کاروان خسته می‌گوید که برگردند. این تداخل بلاغی آنیمیسیم با مجاز

در:

«دامن‌کشان به بام افق پای می‌کشید

گلگون لباس دختر صبح آتشینه گام

غلطان به خون خویش فتادند در افق

وا مانده جلوه‌های شب تیره‌ی ظلام» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۲۷)

نیز دیده می‌شود که عامل تأویل‌پذیری است. در عبارت مشخص شده یک‌بار می‌توان کل عبارت را استعارهٔ مرکب از خورشید گرفت و یک‌بار می‌توان با ذکر جزئیات، صبح را به علاقهٔ مجاورت مجاز از خورشید گرفت که در این صورت خورشید مانند دختری است که لباسی سرخ‌رنگ به تن دارد و گامش هم آتشین است و شاعر خواسته است غروب را به تصویر بکشد؛ به عبارتی تصویر مبتنی بر آنیمیسیم دارای تداخل بلاغی است و با تصاویر ذهنی دیگر آمده است و برای یک تأویل خورشید و برای تأویلی دیگر خورشید هنگام غروب را به ذهن تداعی می‌کند. در سطرهای زیر:

«و حافظهٔ قنات را باد آزرده

وقتی که تارهای صوتی

در گوشت آب

می‌لرزید» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۴۴۲).

حافظهٔ قنات و گوشت آب هر دو تصاویری مبتنی بر آنیمیسیم هستند. می‌توان چنین تصور کرد که باد مانند انسانی است که قنات را که مانند انسانی است، حافظه‌اش را آزرده کند که در

این صورت تکیه ما بر مظاهر واقعی یعنی انسان بوده است نه مظاهر طبیعت به عنوان یک جاندار. از سویی دیگر می‌توان چنین پنداشت که حافظه قنات کنایه از درون و داخل قنات است و وسائط آن نیز اندک است. در این صورت نیز تداخل بلاغی وجود دارد. حافظه قنات هم می‌تواند کنایه ایماء باشد هم می‌تواند اضافه استعاری باشد و تصویری مبتنی بر آنیمیسیم باشد. در صورتی که کنایه باشد، می‌توانیم بگوییم که باد به داخل قنات رسوخ کرده و با صدای خود آب آن را به حرکت در آورده است. ممکن است در تأویلی دیگر همزمان اشاره‌ای به سوت کشیدن باد در قنات در ذهن خواننده ایجاد شود و این صدا هم عامل رنجش حافظه قنات شده باشد.

«خیش وهمی که تند می‌راند/ زیر و رو می‌کند زمین خیال/ می‌فشاند به گود خاطرها/ دست اندیشه بذرهای ملال» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۸). در این نمونه نیز عامل تداخل بلاغی منجر به تأویل‌پذیری شده است. با توجه به واژگان زمین، می‌فشاند، گود، دست و بذر به صورت ضمنی ملال بذری در نظر گرفته شده و ملال را به بذر تشبیه کرده است. در این تشبیه با توجه به محور هم‌نشینی کلمات این معنا حقیقت‌مانندی شده است و ملال در معنای حقیقی خود به کار نرفته است. از سویی دیگر ملال در ارتباط با اندیشه، معنایی را به ذهن تداعی می‌کند که در نتیجه اندیشه کردن به وجود آمده است.

۵. نتیجه

آنیمیسیم در شعر رؤیایی منجر به ایجاد تأویل‌های چندگانه می‌شود و علت این تأویل‌پذیری در ارتباط با تصاویر آنیمیسیم به کارگیری شگردها و تمهیداتی است که در طول شعر به کار می‌گیرد. از جمله‌ی این شگردها جمع تصاویر ذهنی مرتبط با آنیمیسیم است. رؤیایی در محور هم‌نشینی چند تصویر ذهنی پی‌درپی می‌آورد و آن‌ها را در محور طولی شعر کنار هم می‌نشانند. قابل حس نبودن و دم دست نبودن تصاویر و ربط‌دادن تصاویر به هم، باعث ایجاد تعلیق و فاصله در ذهن مخاطب می‌شود. از سویی آوردن یک تصویر ذهنی پس از یک تصویر ذهنی مرتبط با آنیمیسیم باعث ذهنی‌تر و انتزاعی‌تر شدن تصاویر و منجر به ایجاد فاصله و گسل میان سطرها می‌گردد. این فاصله و گسل ایجاد شده توسط ازدحام تصاویر ذهنی، این قابلیت را پیدا می‌کند که تأویل‌های گوناگونی را با خود همراه کند. اگر مخاطب از دو سوی آنیمیسیم، یعنی مظاهر طبیعت و طبیعت به مثابه انسان، هر بار یک سوی تصویر را در نظر داشته باشد، منجر به تلقی دو مفهوم در ذهن مخاطب می‌شود؛ یک‌بار به عنوان انسان و یک‌بار به عنوان طبیعت و مظاهر آن.

یکی دیگر از شگردهای رؤیایی در ایجاد تأویل‌پذیری آنیمیسیم، به کارگیری تداخل بلاغی است. به گونه‌ای که یک واژه به‌تنهایی می‌تواند در محور هم‌نشینی نقش یکی از صور خیال اعم از استعاره، کنایه مجاز و ... را بازی کند و در آن واحد در سطح ترکیب یا همراه با چند واژه دیگر نقش یک صور خیال دیگر را بازی کند. این پدیده در ارتباط با تصاویر مرتبط با آنیمیسیم به گونه‌ای است که در هر صور خیال یک معنای جزئی‌تر یا عام‌تر یا متفاوت به خود می‌گیرد و در نتیجه برداشت متفاوت از تصاویر منجر به برداشت‌های متفاوت، جزئی‌تر یا عام‌تر در شعر می‌شود.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ دوازدهم، تهران، نشر مرکز.
- ارسطو (۱۳۹۰)، *سماع طبیعی*، ترجمه‌ی محمد حسن لطفی تبریزی، چاپ سوم، تهران، طرح نو.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۳)، *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ هشتم، تهران، نشر مرکز.
- رؤیایی، یدالله (۱۳۹۱)، *هلاک عقل به وقت اندیشیدن*، تهران، نگاه.
- رؤیایی، یدالله (۱۳۹۴)، *مجموعه اشعار*، چاپ سوم، تهران، نگاه.
- رؤیایی، یدالله (۱۳۹۷)، *از سکوی سرخ*، چاپ سوم، تهران، نگاه.
- زمانی، کریم (۱۳۹۸)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، چاپ سوم، تهران، انتشارات اطلاعات.
- شایگان‌فر، حمید رضا (۱۳۹۰)، *نقد ادبی*، چاپ چهارم، تهران، انتشارات داستان.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، *بیان*، چاپ سوم، تهران، میترا.
- کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۶۸)، *زیبایی‌شناسی سخن پارسی ۱*، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مه‌رمان مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگاه.

- Ahmadi, Babak (1986), *Text structure and interpretation*, 12th edition, Tehran, Central Publishing. [In Persian].
- Aristotle (2011), *Natural hearing*, translated by Mohammad Hasan Lotfi Tabrizi, third edition, Tehran, new design. [In Persian].
- Eagleton, Terry (2014), *An Introduction to Literary Theory*, translated by Abbas Mokhbar, 8th edition, Tehran, publishing center. [In Persian].
- Royaei, Yadullah (2012), *The destruction of reason when thinking*, Tehran, Negah. [In Persian].
- Rouyaei, Yadullah (2014), *collection of poems*, third edition, Tehran, Negah. [In Persian].
- Royaei, Yadullah (2017), *from Red Platform*, third edition, Tehran, Negah. [In Persian].
- Zamani, Karim (2018), *the comprehensive description of Masnavi Manavi*, third edition, Tehran, Information Publications. [In Persian].
- Shayganfar, Hamid Reza (2011), *literary criticism*, 4th edition, Tehran, Dostan Publishing House. [In Persian].
- Shamisa, Siros (2013), *Bayan*, third edition, Tehran, Mitra. [In Persian].
- Kazzazi, Mir Jalaluddin (1999), *Aesthetics of Parsi Speech 1*, first edition, Tehran, Center Publishing.
- Makarik, Irena Rima (1986), *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, second edition, Tehran, Aghaz. [In Persian].

