

## روایایی: شاعرِ مدرنِ سنت‌گرا

نگاهی به شاخصه‌های فکری و شعری یدالله رویایی

فریاد ناصری

با تمام تلاش‌های انسان در راستای راز زدایی از پدیده‌های پیرامون خویش هنوز بسیاری از چیزها در لایه‌های مختلفی از بودنشان سعی در القاء راز آلودگی می‌کنند. در بین این پدیده‌های راز آلوده مانده، خط و نوشتن، نوشتار و کتاب از کهن‌ترین‌اند. یکی از دلایل عمده‌ی این امر تأویل پذیری نوشتار است به خصوص متن‌های آئینی و ادبی به عبارتی دیگر ام‌الصیبانی<sup>(۱)</sup> بودن متن در مواجهه با مخاطب، همین خاصیت شبهه‌ناکی معنای متن است که باعث می‌شود از متون قدرتمند و مهمی چون قرآن کریم تفسیرهای مختلفی ارائه شود (داخل پراکنش این را هم داشته باشیم که قرآن حتی به لحاظ زبانی یعنی زبان عربی حرف‌هایش را به راز می‌زند) یا بزرگان اندیشه و ادب سعی در تبیین خاصیت تأویل پذیری متن کنند چنانکه عین القضاة در نامه‌های خودش در باب شعر سطرهای شاهانه‌ای بنویسد که بسیار هم معروف و شنیده شده‌اند:

جوانمردا! این شعرها چون آینه دان! آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود؛ اما هر که در او نگاه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هر کسی از او آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست. و اگر گویی که شعر را معنی آنست که قایلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این هم چنانست که کسی گوید: صورت آینه، صورت روی صیقل است که اول آن نمود.<sup>(۲)</sup>

یا ناصر خسرو در فصل اول "زاد المسافرین" اش قلم در تفکیک قول (گفتار) و نوشتار براند و قول را در بسیاری جاها بر نوشتار برتری بدهد و بنویسد "حاضران اندر آنچه از قول بر ایشان پوشیده شود بگوینده باز توانند گشتن و گوینده بعبارتی دیگر آن معنی را که قول بر آن باشد بشنونده تواند رسانیدن، و مر خوانندگان نوشته را چون چیزی از آن بر ایشان مشکل شود بنویسنده باز گشتن نباشد از بهرآنکه نویسنده را نیابند... و نیز اندر قول اشتباه کمتر از آن افتد مرشنندگان را که اندر کتابت مر[خوانندگان نبشته] را"<sup>(۳)</sup> ناصر خسرو چون از فریبایی متن در انتقال معنا با خیر است این‌گونه قول را شریف‌تر از متن می‌داند. جالب اینکه در شاهنامه که حافظه‌ی جمعی و به نوعی می‌توان گفت معبر بین خودآگاه و ناخودآگاه انسان ایرانی است، چنین روایت شده است که اول کس که نوشتن آموخت طهمورث پسر هوشنگ است که نگارش را از دیوان می‌آموزد.

پسر بد مر او را یکی هوشمند

گر انمایه طهمورث دیو بند...  
 چنین گفت کامروز تخت و کلاه  
 مرا زبید این تاج و گنج و سپاه  
 جهان از بدیها بشویم برای  
 پس آنکه کنم درگهی گرد پای...  
 یکایک بیاراست با دیو جنگ  
 نبد جنگشان را فراوان درنگ  
 ازیشان دو بهره به افسون بیست  
 دگرشان بگزر گران کرد پست  
 کشیدنشان خسته و بسته خوار  
 بجان خواستند آن زمان زینهار  
 که ما را مکش تا یکی نو هنر  
 پیاموزی از ما کت آید بیر...  
 نبشتن بخسرو پیاموختند  
 دلش را بدانش بیافروختند<sup>(۴)</sup>

این پیشینه‌ی سحر و جنون و دیوانگی در خط را داشته باشید تا با باز کردن سر  
 حرفی دیگر دوباره به آن برسیم. به گمانم بیشتر شما کتاب‌های دعانویسی را  
 دیده باشید و یا از آنها باخبرید. کتاب‌های دعانویسی‌یی چون مجمع الدعوات  
 کبیر یا کنزالحسینی... را می‌توان از منظرهای مختلفی بررسی کرد مثلاً برخی  
 از بزرگان هنر گرافیک (قباد شیوا اگر حافظه‌ام یاری دهد) معتقد است که  
 ریشه‌های گرافیک ایرانی را باید در این کتاب‌ها جستجو کرد و به بررسی  
 نشست، یا به لحاظ مردم‌شناسی و کارکردهای اجتماعی اما آنچه که الان برای  
 ما مهم است پی‌گیری یک رابطه‌ی جدی در علم هئیت قدیم یعنی رابطه‌ی  
 برج‌ها و سرنوشت‌هاست که با حروف ابجد به هم گره خورده است. رفتار  
 رمزی چه به صورت متافیزیکی و چه به صورت علمی با حروف و اعداد در  
 بیشتر سنت‌های فرهنگی باستانی پیشینه و سابقه دارد. در جغرافیای فرهنگی  
 ما در صورت علمی‌اش بطورمثال می‌توان از "آثار الباقیه" ابوریحان بیرونی  
 نام برد و در صورت متافیزیکی‌اش از "طواسین" حلاج که متنی چند نقشی  
 است یعنی هم متنی عرفانی- آئینی است هم ادبی، برای مثال از طواسین چند  
 نمونه می‌آوریم تا کمی حرف روشن‌تر شود.  
 "حسین را هست این جای طاسین نفی و اثبات و این صورت اوست:

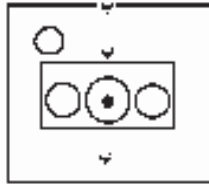
|| آ || ح ح || ع || ع || ع

" (۵)

حسین گفت "میم اسمِ آخر است" (۶)

رفتار رمزی چه به صورت  
 متافیزیکی و چه به صورت  
 علمی با حروف و اعداد  
 در بیشتر سنت‌های فرهنگی  
 باستانی پیشینه و سابقه دارد.  
 در جغرافیای فرهنگی ما در  
 صورت علمی‌اش بطورمثال  
 می‌توان از "آثار الباقیه"  
 ابوریحان بیرونی نام برد و  
 در صورت متافیزیکی‌اش  
 از "طواسین" حلاج که  
 متنی چند نقشی است.

حسین گفت "دایره‌ی برّانی آنست که بدان توان رسید: ب، یعنی "باء" اول که سر دایره است مثل ب. (باء) ثانی باب دیگر است که در دایره است مثل ب. آن بایست ۷ که به آن رسند و راه آن گم کنند. سوم مفاوز (در) حقیقت حقیقتست، یعنی آن باب که هم چون "با" است مقابل آن دو باب در زیر دایره‌ی ثانی"



از طرفی در فرقه‌های مختلف صوفیانه با طریقه‌هایی چون نقطویه و حروفیه روبرو می‌شویم که حروف و نقاط در دستگاه بینشی‌شان به لحاظ مفهومی جایگاه بسزایی دارند. این رفتارهای به رمز و جدی با نشانه‌های نوشتاری توسط بزرگان علم قدیم رفته‌رفته در همه‌ی طبقات جامعه به خصوص طبقات پایین رایج می‌شود اما با لباسی مبدل، در لباس دعا نویسی و طلسم و سحر و جادو. یکی از ساده‌ترین روش‌های سر کتاب باز کردن شمارش اعداد حروف نام شخص با نام پدر و مادرش به حساب ابجد و جدا کردن دسته‌های ۱۲ تایی از آن است، عدد باقی مانده برج فرد مذکور را نشان می‌دهد دعانویسان حرفه‌ای به شکل حروف در معنا نیز معتقدند چون عرب‌ها که به دخالت مخرج حروف در معنا معتقد هستند. لحن زبان بیشتر این کتاب‌ها لحنی دستوری است که در وصف شخصیت‌ها کلی حرف می‌زنند و در دادن دستورات فردی بسیار جزیی و رازآمیز است و معتقد به ترتیب مناسکی اعمال به خصوص در رفتار با اشیاء. برای آشنایی با نوع نثر و لحن نوشتار این کتاب‌های علوم جفر و طلسمات از "مجموعه‌ی طلسم اسکندر ذوالقرنین و زبده‌الالواح" نوشته‌ی محمود دهدار نمونه‌هایی می‌آوریم:

"... در احزیر اخضر پیچیده به ابریشم اخضر محکم بسته در کوزه‌ای از سفال پخته گذاشته در وسط قبرستان کهنه دفن کنند و کنار آنرا به سنگ برآورده زمان طویل به حال خود گذارند"<sup>(۸)</sup>

این سطرهایی "در بیان اتحاد قلوب" بود که دستور داده نقشی از زن و نقشی از مرد کشیده شده و ما بقی به طور گفته شده عمل شود. در فصل پنجم "در اعمال حروف" می‌نویسد:

"التاء مثلثی بر پوست دباغت کرده‌ی شیر روز شنبه وقت طلوع مریخ بکشد دور هر ضلع آن مثلث پنجاه و نه حرف تا بنویسد و به محبوس دهد که با خود دارد فی الحال خلاص شود"<sup>(۹)</sup>

یا در فصل "تسخیر ملائک" نوشته است که:

"جامه‌ی سفید بپوشد و نان جوین و نمک و دانه‌ی انگور سیاه و مغز بادام خورد و هر صباح عود در آتش نهد"<sup>(۱۰)</sup>

البته این کتاب چون مجمع الدعوات یا کنز الحسینی معتبر نیست و از کتاب‌های نزدیک به زمان ماست که در آن در باب گرفتن عکس و درست کردن سمنت هم دستوراتی داده شده است، قصد ما بیشتر آشنایی با لحن نثر این دستورات بود که چنان با عناصر و اشیاء و زمان برخورد می‌شود که ترتیب و بودنشان در کنار هم القاء رمزی بودن می‌کند.

همان‌طور که گفته شد نوشتار در زبان فارسی در معتبرترین روایت‌های اسطوره‌ای‌اش از فضایی وهمی و جادویی می‌آید و بعدها در علم هیئت به صورت جدی به کار می‌رود و بعد از آن هم در متون عرفانی، اما برآیند همه‌ی اینها در یک سطح مبتدل و خرافه وارد کتاب طلسمات می‌شود، یدالله رویایی با آشنایی با تمام این پیشینه و برآیند مذکور، یک‌بار دیگر عصاره‌ی تمام این روند را در کتاب هفتاد سنگ قبراش وارد یکی از جدی‌ترین جریان‌های ادبی

معاصر زبان فارسی یعنی جریان شعر حجم می کند، رویا در هفتاد سنگ قبر در هر صفحه دو نوع نویش را پیش چشم مخاطب شکل داده است و خودش معتقد است که شعر در رفت و آمد بین این دو پاره-متن-اتفاق می افتد یکی از این متن‌ها به لحاظ شکل ظاهری تقطیع شده القاء شعریت را به عهده دارد و دیگری به لحاظ دستور نثرانی اش گویی توضیح صحنه است، اما به زعم من شعریت اصلی‌یی که رویا در اداره‌ی هر صفحه نهاده بیشتر در عهده‌ی این توضیح صحنه‌های نثرانی است، نثرهایی که در آنها لحن و سبک کتاب‌های دعا نویسی به نفع شعر فارسی مصادره شده است، در بعضی قطعه‌ها رویایی مثل دیگر نثرنوشته‌هایش به متن‌های عرفانی‌یی که دلبسته‌ی آنهاست هم‌چون طواسین حلاج اشارات بی محابایی دارد.

به این متن‌ها در شعر سنگ جابوس دقت کنید

"نه گهواره، نه گور!  
حیات تو از لالایی  
تا لاله است.

یک پیکان شکسته (فلش) در وسط سنگ بتراشند و اگر گور حصار نرده‌ای دارد سقفی از تاک بر آن بگذارند. و داخل نرده: گوش، نقاب سیاه، مار محصور. و هر هفته شب‌های جمعه طعمه‌ی مار را یک موش در قفس می‌اندازند به سفارش جابوس که گفت: فاصله‌ی دو کتاب را فقط کتاب پر می‌کند. "(۱۱)"

یا در شعر سنگ جابس که به سطرها و حرف‌هایی از طواسین اشاره می کند که این بنده نیز ناخودآگاه همان‌ها را از شرح شطحیات گزین کرده است.

"روی سنگ طرح یک بازوی شعله ور، آتش گرفته، که از درون دایره بیرون می‌آید بتراشند. اگر آرامگاه در دارد چوب در از ضربه‌ی تبر ترک خورده است، و داخل آن غوزه‌هایی خالی در میان حروف یا و سین، و غوزه‌هایی پر در میان حروف طا و سین در هم، کلوخ، و جمجه‌ی جابس که می خوانند: آن که بلا را با خود دارد کتاب را با خود دارد.

ومیم من  
یگانه با خود من بود  
دو گانه شد با مرگ  
آرامش بزرگ من دیگر

و در اشاره‌ی حلاج اشاره‌ی خود را می دید که: "میم اسم آخر است، دایره است و دایره حق است، و دایره ورای و راء است." (۱۲)

همانطور که می‌بینید تمام آن پیشینه‌ی گفته شده در این سطرها قابل مشاهده است، هم حضور متن‌های عرفانی و هم لحن و سبک نثر کتاب‌های طلسم، رویایی هم در این نثرهایش با اشیاء و حروف و عناصر برخوردار می‌باشد که تو گویی آن نوع چینش‌هایی که در توضیح صحنه‌ها می دهد اگر رعایت نشود معنایی از دست می رود با یک تفاوت که اگر در کتاب‌های طلسم تمام اشیاء واقعی هستند، رویایی در نثرش برخوردارهای قابل درک انتزاعی وارد می‌کند که اتفاقاً با فضای نثر و فضای رمزی‌یی که به آن وابسته است بسیار هم‌خونی و هم‌خوانی دارد. مثل این سطر: "و داخل

نرده: گوش، نقاب سیاه، مار محصور. "یا این" اگر آرامگاه در دارد چوب در از ضربه‌ی تبر ترک خورده است"<sup>(۱۳)</sup>

این باز آفرینی یا مصادره‌ی بخش‌هایی از یک سنت در شعر مدرن فارسی توسط رویایی از یک عمل اندیشمندانه خبر می‌دهد که در تلاش است که بین سنت و تجدد پیوندهایی بزند، خود این فکر و تلاش ذاتاً قابل تقدیر است اما همین نقطه‌ی قوت اندیشگانی یکی از بزرگترین ضعف‌های شعر رویایی است، تناقضی که منجر به یک گسست عمیق بین شکل و محتوای شعرهای او می‌شود. این تناقض را در کلام این‌گونه می‌توان نشان داد: رویایی، شاعر مدرن سنت‌گرا. شخصیت شعری رویا در روند حرکتی خود بعد از عبور از مراحل مختلف در جایی به نام شکل‌گرایی و شعر حجم شناخته و تثبیت شده است. این را گفته‌ها و نوشته‌های خودش بیشتر اثبات می‌کنند البته وضوح این امر در گفته‌ها و نوشته‌های گذشته‌اش بیشتر از حرف‌های امروز اوست، چرا که حرف‌های امروزش سر یافته‌های دیروزش را زیر عبا برده‌اند. از حرف‌های دیروز رویایی بخوانیم:

"شاعر فرم ساز برای ساختن فرم از طبیعت و دنیای خارج کمک می‌گیرد چرا که فرم غالباً توی دنیای خارج هست"<sup>(۱۳)</sup>

یا "فرم یک تشریفات است"<sup>(۱۴)</sup>

شخصیت شعری رویا در  
روند حرکتی خود بعد از  
عبور از مراحل مختلف در  
جایی به نام شکل‌گرایی  
و شعر حجم شناخته و  
تثبیت شده است. این را  
گفته‌ها و نوشته‌های خودش  
بیشتر اثبات می‌کنند البته  
وضوح این امر در گفته‌ها و  
نوشته‌های گذشته‌اش بیشتر  
از حرف‌های امروز اوست.

یا این حرفش که به نظر من در نظام بینش فکری و شعری‌اش اهمیت فراوانی دارد "همانطور که ما در زندگی برای انتقال یک مضمون و بالا بردن تأثیر آن از تشریفات استفاده می‌کنیم در شعر هم فرم، تشریفات برای انتقال مضمون است. در زندگی مثلاً مرگ یک عزیز را با یک خبر ساده اعلام نمی‌کنیم، بلکه مردم را دعوت می‌کنیم به مسجد، یکی حرکت می‌کند، قاری می‌خواند، زمانی می‌گذرد، رنگ سیاهی هست و ما در این فرم مضمون مرگ را ارائه می‌هیم... هنرمند در پی تشریفات ساختن است."<sup>(۱۵)</sup>

اما از حرف‌های امروز او: رویایی در حرف‌های نزدیک‌ترش به‌طور مثال در سخنرانی‌اش در مجمع سالانه‌ی "انجمن اروپایی ادب و هنر زوریخ" در سال ۲۰۰۰ زیبایی و فرم را در کنار هم قرار می‌دهد و به نوعی هم معنا نشان می‌دهد وقتی که از سه مایه‌ی فرم‌ساز بی‌فرم از نظر خودش یعنی زبان-انسان-جهان حرف می‌زند، می‌گوید "تمام ذوق ما هنرمندان زبانی (شاعران) در این است که این سه تا را چطور به هم بریزیم که زیبایی بیافرینیم، اگر از این بی‌فرم‌ها نتوانیم فرم بیافرینیم، اگر زیبایی بیافرینیم رفوزه هستیم"<sup>(۱۶)</sup>

در ادامه‌ی همین سخنرانی‌اش زیر عنوان "شعر نو را شکل آن نو می‌کند" می‌گوید "مردم و خواننده‌ها... کمتر عادت دارند که... شعر را در کل قطعه ببینند

و در کل قطعه بخوانند. (یعنی توقع فرم)<sup>(۱۷)</sup> و این بار فرم را توقعی می‌داند که برآورده شدنش مستلزم این است که شعر قطعه باشد، البته قبل از این توضیح داده است که منظورش از قطعه آن قالب کلاسیک شعری نیست بلکه "قطعه در مفهوم جدیدش"<sup>(۱۸)</sup> را مد نظر دارد و معتقد است که "قطعه در مفهوم زیباشناسانه [ی] جدیدش در شعر با کارهای نیما ارائه شد"<sup>(۱۹)</sup> و شعر اجاق سرد نیما را شاهد و نمونه می‌آورد.

در بیانیه‌ی سوم شعر حجم دیگر کلام کاملاً شکل دهان رویا شده است. نثر و شعر و ابهام و ابهام به خصوص آنجا که حرف بر سر هفتاد سنگ قبر می‌رود و حرف از نام‌ها و سرلوحه‌ها می‌شود، رویا برای گفتن حرفش به خود هفتاد سنگ قبر پناه می‌برد "گاه حتی حروف یک نام برای نام القاء اندیشه کرده است، و گاه تمام سرلوحه را زنگ اسم و طنین و آوای آن می‌سازد و در واقع سنگ نمای نام می‌شود: "ونام به نمای خودش گفت: مرده‌ای که در تو بود زنده تر از توست."<sup>(۲۰)</sup> در ادامه می‌نویسد "دیدم که شعر نفس می‌کشد، و سنگ نفس می‌کشد، ما همین که مقبره و آرامگاه می‌سازیم یعنی مرگ را باور نداریم، نمی‌خواهیم قبول‌اش کنیم، به عنوان نیستی، کلمه‌ها برای همین آمده‌اند، هیچ کدام از این کلمه‌ها بی‌خودی نیامده‌اند، حتی حروفی که در کلمه‌ها جا گرفته‌اند حساب شده‌اند، مثل خود کلمه‌ی روی سنگ و سنگ یعنی فرم و فرم غبار نمی‌شود، رقص غبار بر سنگ می‌شود، رقص کلام بر لوحه، کلمه‌ها بر که می‌خیزند به هم می‌ریزند"<sup>(۲۱)</sup> می‌بینید حرف‌های‌اش که در مقام توضیح‌اند چقدر از توضیح طفره می‌روند و شکل شعرهای‌اش می‌شوند. اما یکی از قسمت‌های جالب بیانیه‌ی سوم بخش آخر آن است آنجا که حرف از عرفان در شکل سوال و رابطه‌اش با گرایش شاعران حجمی پیش کشیده می‌شود، رویایی با اشاره به یکی از مقالات مهم و پر ارزش خود "سهم عرفان: گول و گودال" اشاره می‌کند و به تفاوتی که سرسختانه بین صوفی‌گری خانقاهی و اندیشه‌های حلاج و سهروردی قائل است می‌رسد و می‌نویسد "بیژن الهی در جدایی خود از همین مشغله‌های بازاری، و در پاسخ به همین ناقدان بود که در همان سال‌ها اعلام کرد: <ما در شعر عرفان می‌کنیم> و در توجیه مفهوم عرفان در شعر حجم، و طرد وابستگی‌ها و پراتیک‌های خانقاهی نوشت: "قرار دادی را پذیرفتن در نپذیرفتن هیچ قراردادی یک حرکت عرفانی‌ست. در حقیقت فضای حجم، یک فضای عرفانی‌ست. این حرکت یک حرکت ایرانی‌ست. همان‌طور که عرفانیت، ایرانی است. حرکت ما عرفانی در شعر است. ما در شعر عرفان می‌کنیم."<sup>(۲۲)</sup> بعد از این نقل از الهی می‌نویسد "آن‌ها با کائنات سهروردی بیگانه‌اند و با اشراق و با آنچه او ضلع مخفی نام نهاده‌است، یعنی با <عمق> بیگانه‌اند. آن‌ها با دوایر پنهان حلاج، با قوس ثانی و مفهوم منحنی سوم در طواسین حلاج بیگانه‌اند. با <خط سوم> شمس بیگانه‌اند و حجم‌گرایی را حضور همین مفاهیم به عرفان اصیل نزدیک می‌کند."<sup>(۲۳)</sup>

با این نقل‌ها می‌شود رویایی را این‌گونه نوشت، رویای فرم، رویای اهل بیرون، اهل نما، اهل عرفان، اما این اهل بیرون و نما بودن با آنچه که به نام روحیه شرقی به ذهن ما متبادر می‌شود اصلاً با عرفان سخت در تناقض است، یعنی با آن درون‌گرایی روح شرقی و عرفانی که در سنت فکری مشرق زمین و ایران موج می‌زند اما زیرکی رویایی در این انحراف از ویژگی روح جمعی و توسل و توجه او به نثر عارفانه و جان‌الهیات عرفانی است در توجیه و تبیین نظریات‌اش، او از دل یکی از مراکز مهم تبلور روح درون‌گرایی زبان فارسی نقبی به سمت بیرون می‌زند، نقبی به نما و سعی می‌کند هندسه‌ی شعری و جایگاه کلمات‌اش را با ویژگی‌های این نثر روشن کند نثری که عاقبت شعرش شده است در هفتاد سنگ قبر، گویی رویایی در قصد نو کردن سنت گذشته است یا در فکر پل زدن بین آن شاخه از سنت که می‌پسندد با امروز، ولی نقب گفته شده گسست می‌شود و در رساندن سنت به شعر امروز لنگ می‌زند و درست در همین جاست که مسیر فکری او، رفتار او با گذشته برای رسیدن به آینده‌ی امروز محل پرسش می‌شود همان‌جایی که قابل تقدیر است. اما بگذارید پرسش را دوباره کنیم در شکل دیگری با مقدمه‌ای که در ذهن‌ها از ربط

بین زبان و ناخودآگاه حاضر است آنقدر که زبان را نمود بارز ناخودآگاه کرده است با این مقدمه پرسش ما این گونه می‌شود که آیا این تناقض از زبان فارسی نمی‌آید؟ یعنی این زبان فارسی نیست که در طی سال‌ها رفتاراش با هرچه نو متناقض شده (و یکی از رادیکال‌ترین نحله‌های شعر فارسی را به سمت شکل کهن سنت و عرفان می‌برد) در این جا حرف به جایی می‌رود که ناگزیریم روایتی از سرگذشت فارسی بدست دهیم، فارسی‌بی که در سرگذشت ماهیتی‌اش صراحت داستانی - روایتی شاهنامه و متون اولیه را در کارنامه‌اش دارد با رفتار خواجه عبدالله انصاری دیگر می‌شود و به سمت نمای سجع و ترصیع می‌رود با ریزه‌کاری‌های هنرمندانه‌ای در پس سطرها، اما از انقلاب خواجه در فارسی آنها که بعد از او می‌آیند تنها شکل و نما را می‌بینند و از ریزه‌کاری‌ها بی‌خبر می‌مانند و نثر قلمبه می‌شود و مغلق و نثرمعلق، اگر چه همین نوع نثر در نوع خودش جزایر شیرین و آب‌های شور انگیز هم دارد اما انتزاع و تجرد را به جای صراحت و سراسازی اولیه می‌نشاند<sup>(۲۴)</sup> اتفاقی که گویی رویایی در تمام دوره‌ی تا به امروز شعری و فکری‌اش آینه‌ی تمام قد آن بوده است.

آیا در فارسی اندیشیدن، به سنت اندیشه‌ی فارسی، به سنت فارسی اندیشیدن می‌رسد، یا نقب رویایی از سنت اندیشه‌ی فارسی به امروز لنگ می‌زند؟

خود این متن و نگارنده اگر چه به طور روشنی برای قسمت اول سوالی که پیش کشیده شده جواب درخوری ندارند اما در باب قسمت دوم سوال، اعتقادی همراه با شک به ضعف درباره‌ی روش و مسیر رویایی دارند، روش و مسیری که رویایی آشنا به سنت، ایستاده در شانه‌های سنت انتخاب کرده تا دریچه‌های نویی را در زبان و شعر فارسی بگشاید. و این ضعف از موقعیتی‌ست که رویایی نسبت به سنت اختیار کرده یعنی اختیارکردن سنت و سنت‌گرا شدن، رویایی از حد آشنا بودن و با خبر بودن و مسلط بودن به تمام زوایای سنت رد شده و یک سنت‌گرا شده است و همین باعث شده که دید انتقادی‌اش را نسبت به آن از دست بدهد و در جذبه‌های شورانگیز سنت غرق و حل شود رفتار او با کلام بزرگانی چون سهروردی و حلاج و شمس رفتاری ستایش‌گر و مشتاقانه است و در این رفتار فاصله گرفتن و به دیده‌ی نقد نگرستن جایی ندارد.

سنت‌گرایی با این مفهوم مورد نظر اصطلاحی امروزی و مدرن به حساب می‌آید که اصحاب آن چون رنه گنون، تیتوس بورکهارت، سید حسین نصر و... با استفاده از سنت‌های دینی و آئینی و دفاع از آنها به نقد اندیشه‌های دوران مدرن بر آمده‌اند که در این جا مجال چندانی برای ارائه‌ی کلیت اندیشه‌ی آنها نیست، قصد ما از ورود به این بحث پیش کشیدن شباهت بینشی رویایی و اصحاب حکمت خالده (سنت‌گرایان) است.

یکی از مقاله‌های معتبر و با ارزش اصحاب حکمت خالده یعنی مقاله‌ی "مناسک و رمزها" نوشته‌ی رنه گنون در پی روشن کردن وجهه‌ی رمزی مناسک‌های آئینی و دست‌یابی به حقیقت، با اعتقاد به این مناسک است. گنون معتقد است حذف و پیرایش مناسک آئینی با معیار عقل انسانی به نام خرافه، این سنت‌ها را دچار نقصان و از دست دادن ماهیت می‌کند برای همین تمام این مناسک باید "دور از دخالت بشری باقی مانده و منتقل شوند"<sup>(۲۵)</sup> گنون در مقاله‌اش با بیان اینکه هر جزء یک مناسک دینی لزوماً معنایی دینی دارد به طرز رفتارهای آئینی می‌رسد و برای روشن‌تر کردن حرف‌های‌اش در یک سطح پائین وارد حوزه‌ی "علم سحر" می‌شود و می‌نویسد "در علم سحر (که به هر حال علمی سنتی است) در تهیه و تدارک اشکال طلسمی... می‌توان از ترسیم "یتره‌ها" [yantara] در سنت هندوئی نام برد"<sup>(۲۶)</sup>

به‌خاطر بیاورید که در بخش آغازین این مکتوب با پی‌گیری جریان رفتار رمزی با حروف و اعداد به سنتی رسیدیم که منجر به کتاب‌های طلسمی و دعا نویسی شده بود (جالب اینکه ردپای مولفان بیشتر این کتاب‌ها به هندوستان

می‌رسد و چاپ نسخه‌های اولیه‌شان در آنجا صورت گرفته است) که پر از اشکال رمزی است، اشکال رمزی که مشابه‌های سطح بالاتر را می‌توان در طواسین حلاج یافت، اگر چه به گمان من در این نوع رفتار سطح بالا و سطح پایینی وجود ندارد و آن فکری که حلاج را به ترسیم آن دایره‌ها و خطوط و تکرار حروف رسانده عاقبت به همان کتاب‌های دعانویسی می‌رسد.

گون نیز با ورود به این ساحت، رمزها را به دونوع تقسیم می‌کند: رمزهای تجسمی یا بصری و رمزهای شنیداری و آنها را مشخصه‌ی دو نوع مناسک می‌داند رمزهای بصری را به سنت‌های مردم یک‌جا نشین و رمزهای شنیداری را به سنت‌های مردم اهل کوچ نسبت می‌دهد.

با دقت به گفته‌ها و اعتقادات گون دو امر بسیار مهم به چشم می‌خورد: یک مناسک‌گرایی یعنی اعتقاد به شکل و ترتیب اعمال و رفتارهای رمزی، دو تقسیم‌بندی رمزها به بصری یا تجسمی (سنت‌های مردم یک‌جا نشین) و شنیداری (سنت‌های مردم اهل کوچ) که هر دوی این امر را می‌توان کاملاً واضح و روشن در گفته‌ها و نوشته‌های رویایی پی گرفت، اگر به خاطر داشته باشید در نقل قولی از او در باب فرم به ارائه‌ی یک مضمون طی تشریفات خاص رسیدیم (مثال اعلام خبر مرگ یک عزیز) برای او این مناسک‌گرایی یا این تشریفات بسیار مهم است در نظر او اگر پیراهن سیاه را حذف کنیم مضمون اعلام عزا در مثال گفته شده دچار نقص می‌شود و این نوع بینش بسیار نزدیک به بینش سنت‌گرایان است که در مورد رفتار و اعمال آئینی دارند. بر اساس همین بینش است که در عبارت از چیست؟ نام بخشی از یکی از گفتگوهایش را می‌گذارد "محتوای قطعه فرم قطعه است" (۲۷)

درباره‌ی نمونه‌ی دوم، شعرهای رویایی به خصوص شعرهای هفتاد سنگ قبر را به‌خاطر بیاورید حروف و کلمات در آن سطرها که تقطیع می‌شوند با تکرار خود، سعی در القاء وردگونگی دارند (تجربه‌ای که رویایی در آثار پیش از این کتاب‌اش نیز داشته اما نه در این فضا و در این حد) گویی شعرهای رویایی با نزدیک شدن به ساحت وردهای مذهبی و آئینی می‌خواهند همانند آنها خود را حاوی حقیقت متعالی‌یی نشان بدهند، حقیقتی در پسِ پشت‌ها که تنها در تکرار و ممارست ریاضتی و چله نشینی در یک حرف و یک آوا بدست می‌آید، همان چیزی که سنت‌گرایانی چون گون نیز به آن اعتقاد دارند "که هر منسک دینی بالذاته و در حقیقت رمزی است که انسان به توسط آن با عوالمی عالی‌تر از عالم مادی در ارتباط واقع شده و در نهایت نشانه‌ی راهنما به عالم قدس می‌باشد" (۲۸)

اما آن تناقض رفتار و روش رویایی این‌جا بیشتر عیان می‌شود که اگر شکل (شکل در مفهوم قطعه و ساختمان و فرم بصری) شعرهای‌اش را مد نظر قرار دهیم و به خواست این شکل‌ها که همانا تکرار اورادی آوایی خاص در یک قطعه است توجه کنیم متوجه می‌شویم که در شعرها گسست بزرگی به اندازه‌ی تفاوت فرهنگ دو نوع زیستن یک‌جا نشینی و اهل کوچ بودن پنهان شده‌است. تناقضی که تمدن بصری شعرهای رویایی را می‌آزارد، دلبستگی هنوز آنهاست به روزگار چوپانی و آواها و رویایی انگار نمی‌خواهد باور کند که در ساحت تمدن، وردها خاصیت خود را از دست داده‌اند! و در این معنا باید گفت که نه سهراب سپهری، بلکه یدالله رویایی است که نماینده‌ی تام و تمام شعرعرفانی زبان فارسی در امروز ماست.

در پایان این نکته را هم اضافه کنم که در یک‌جاهایی، از داشته‌های ذهنی و فکری، یدالله رویایی با سنت‌گرایی چون سید حسین نصر هم‌سایه و هم‌خانه می‌شود، در دلبستگی و ارجاع‌های بسیاراش به متون بزرگانی چون سهروردی و حلاج.



## پی نوشت‌ها:

- ۱ - یکی از اجائن معروف در کتاب‌های دعانویسی
- ۲ - ساختار و تأویل متن - بابک احمدی - نشر مرکز - چاپ پنجم ۱۳۸۰ - ص ۲۰۳
- ۳ - زادالمسافرین - حکیم ناصر خسرو قبادیانی - تصحیح و تحشیه‌ی محمد بذل الرحمن - انتشارات اساطیر - چاپ اول ۱۳۸۳ - ص ۸
- ۴ - شاهنامه‌ی فردوسی (براساس نسخه‌ی چاپ مسکو) - نشر پیمان - چاپ اول ۱۳۷۹ - ص ۲۰
- ۵ - شرح شطحیات - شیخ روزبهان بقلی شیرازی - تصحیح هانری کربن - انتشارات طهوری - چاپ چهارم ۱۳۸۲ - ص ۳۹۶
- ۶ - همان - ص ۳۷۰
- ۷ - همان - ص ۳۵۶
- ۸ - طلسم اسکندر ذوالقرنین و زبده‌الالواح - محمود دهمدار - چاپ زیراکسی از روی چاپ بمبئی - ص ۶۱
- ۹ - همان - ص ۶۵
- ۱۰ - همان - ص ۸۱
- ۱۱ - هفتاد سنگ قبر - یدالله رویایی - انتشارات آژینه‌گران - چاپ اول ۱۳۷۹ - ص ۸۸
- ۱۲ - همان - ص ۷۵
- ۱۳ - صور و اسباب در شعر امروز ایران - اسماعیل نوری علاء - سازمان انتشارات بامداد - چاپ اول ۱۳۴۸ - ص ۲۳۳
- ۱۴ - همان - ص ۲۷۷
- ۱۵ - همان - ص ۲۷۸
- ۱۶ - عبارت از چیست؟ (از سکوی سرخ - ۲) - یدالله رویایی - گردآوری و تنظیم محمد حسین مدل - آهنگ دیگر - چاپ اول ۱۳۸۶ - ص ۳۸
- ۱۷ - همان - ص ۴۵
- ۱۸ - همان - ص ۴۲
- ۱۹ - همان - ص ۴۳
- ۲۰ - همان - ص ۲۴۶
- ۲۱ - همان - ص ۲۴۶
- ۲۲ - همان - ص ۲۷۱
- ۲۳ - همان - ص ۲۷۲
- ۲۴ - کتاب ایوب - قاسم هاشمی نژاد - انتشارات هرمس - چاپ اول ۱۳۸۶ - ص ۱۵۸-۱۵۷
- ۲۵ - ماهنامه‌ی اطلاعات حکمت و معرفت - سال سوم - شماره‌ی ۶ - شهریور ۱۳۸۷ - مقاله‌ی "مناسک و رمزها" - رنه گنون - ترجمه‌ی سیدحسین آذرکار - ص ۶۲
- ۲۶ - همان - ص ۶۲
- ۲۷ - عبارت از چیست؟ - همان - ص ۷
- ۲۸ - ماهنامه‌ی اطلاعات حکمت و معرفت - همان - ص ۶۲