Literature Research Quarterly
Vol. 13, No. 3,
Fall 2025
pp. 141-166
Original Article

Mohammad Taheri[1*], Zohreh Sakian[2]

1. Associate Professor, Department of Persian Literature and Poetry, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.
2. PhD graduate from the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

Received date: 14.08.2025 Accepted date:26.10.2025

Abstract

This research investigates how the experience of exile is transformed into an epistemological crisis in language, examining the works of two avant-garde figures of modern poetry: Yadollah Royaei (architect of the Persian "Hajm" poetry) and Salim Barakat (a prominent innovator in Arabic poetry). The central question is how physical and mental displacement has driven these two poets towards a fundamental project of deconstructing language. Applying Derrida's deconstruction theory, particularly the critique of "logocentrism" and the logic of "difference-deferral," it becomes apparent that Royaei and Barakat have transformed language from a medium for representing reality into a self-referential, exiled, and self-sufficient space. In this new realm, words are freed from the dominance of fixed meanings and engage in a decentralized network of suspended and shifting connotations. A crucial point is that both poets achieve this goal through contrasting paths: Royaei with the minimalist strategy of "Hajm" poetry and spatial emptying, and Barakat with a maximalist approach of accumulating personal myths and ancient vocabulary. The convergence of these approaches results in a "poem-object" that is no longer "a narrative of exile," but rather its "material and linguistic embodiment"; a language that itself becomes a ruined homeland, and the only possibility of inhabiting it is the continuous reconstruction of its ruins.

Keywords: Yadollah Royaei, Salim Barakat, Mental Exile, Hajm Poetry, Deconstruction

∗ Corresponding Author's E-mail: mtaheri@basu.ac.ir

1. **Introduction**

Modern poetry, in its deepest layers and most fundamental definition, is the history of a crisis—a multifaceted crisis that forms the fabric of twentieth-century thought and whose roots go back to the collapse of metaphysical, religious, and political systems. This crisis is, above all, a crisis of the "subject": the disintegration of the unified, stable, Cartesian "I" that, from the Renaissance onward, considered itself the center and master of the world. Consequently, this is also a crisis of "meaning": a doubt in the existence of absolute truths, grand narratives, and reliable centers of meaning to which one could turn. Yet, at the heart of these crises lies a deeper and more pervasive one: the crisis of language.

Language, which in the Western philosophical tradition—from Plato to Saussure—was perceived as a transparent mirror, a reliable tool for representing reality and conveying meaning, became a "problem" in the modern era. In this period, language was no longer a clear window onto the world. Instead, it became an obstacle: a wall, a prison, or, at best, a frosted and warped glass that shows the world not as it truly is, but as the structure of language permits it to be shown.

Amidst this, the fundamental and devastating experience of "exile"—whether as a physical displacement and geographical wandering, or as an existential and internal state of alienation and non-belonging—has brought this linguistic crisis to its peak and into a tragic condition. Exile confronts the poet with the most fundamental and painful questions about their relationship with their "mother tongue" and the concept of "homeland." The mother tongue, once considered the "house of being" (in Heidegger's terms) and something natural and self-evident, transforms for the exiled individual into a "relic," a "phantom," or a "personal museum." When the poet is forcibly or voluntarily uprooted from their geographical, cultural, social, and historical context, language is simultaneously severed from its referential, self-evident, and shared anchors. Words, which derived their meaning from a living context, a shared memory, and a collective experience, suddenly hang in a void, losing their weight or bearing the heaviness of a loss. Language transforms from a "safe home" into a "foreign and problematic space." The exiled poet can no longer regard language as a transparent, neutral, and reliable tool; language itself becomes another "place of

exile," a space where every word is a reminder of a loss and every sentence is a painful and futile attempt to reconstruct a wholeness forever lost.

This research aims to examine this complex and profound phenomenon through a detailed structural and comparative analysis of the works of two of the most radical, innovative, and yet most difficult representatives of this condition in contemporary Persian and Arabic poetry: Yadollah Royaei (1932–2018) and Salim Barakat (b. 1951). The deliberate choice to place these two poets' side by side is based on a remarkable convergence in their confrontation with the crisis of language, which, despite fundamental differences in their tactics, leads to a unified strategy.

Royaei, the founder of the influential "Volume Poetry" movement and its theorist, with his conscious project of deconstructing Persian poetic language and emphasizing the word's independence from the yoke of conventional and referential meaning, created a kind of "self-willed" and philosophical exile from deep-rooted linguistic traditions. Having spent long years in physical exile in Paris, he transformed this lived experience into an ontological project within language. He absolved language of the heavy duty of representing the external world and expressing personal emotions, turning it into a three-dimensional, self-referential, and dynamic space where words, silences, and empty spaces interact and engage in dialogue. His poetry, particularly in collections like Haftad Sang-e Qabr (Seventy Tombstones) and Labrikhteh-ha (The Overflowed), is poetry that seems to occur in a vacuum, in an inter-word space not unlike the limbo of an exiled and homeless mind—a mind severed from certainties and wandering in an endless network of possibilities.

On the other side of this comparison is Salim Barakat, the Kurdish-Syrian poet and novelist who writes in Arabic, the prime and tragic example of a dual and intertwined exile: first, exile from his homeland and Kurdish identity, and second, exile within the Arabic language itself, which for him is the language of the "Other" and yet the only possible and powerful tool for self-expression. This dual and highly tense situation has driven him to create a intensely personal, dense, mythic, and deliberately estranged poetic language. Barakat's language, despite his stunning and

unparalleled mastery of the vast classical heritage of Arabic language and literature, always carries within it a sense of "alienation," "non-belonging," and even a kind of "violence." It is as if his language is an uninvited "guest" in the magnificent house of Arabic poetry who, with rebelliousness, audacity, and genius, messes up the furniture of this house to create his own space, even at the cost of becoming more estranged. By summoning obscure and archaic vocabulary, he effectively exiles the Arabic language from its familiar context, turning it into a strange and unfamiliar land for Arabic speakers themselves.

Therefore, the central question of this article is: How does the experience of "exile" (which for Royaei has a more existential, philosophical, and self-willed aspect, and for Barakat a more physical, political, and cultural-identitarian one) lead to a shared aesthetic strategy, namely "linguistic homelessness"? How do these two poets, from two different starting points, through the systematic deconstruction of syntax, the transformation of vocabulary, the collapse of linear time, and the creation of unexpected imagery, create a language that is no longer a mirror to the world, but rather a homeless world and a self-sufficient parallel existence?

Moving beyond the boundaries of traditional analyses in comparative literature, which often focus on direct influence or simple thematic comparisons, this research examines the deep structural and philosophical convergences in the poetry of these two poets to show how the shared crisis of modernity has led to similar linguistic solutions, albeit through different paths. Employing the tools of deconstruction theory in analyzing poetic examples from these two stylistically distinct poets indicates that the systematic "difficulty" and "obscurity" in their poetry is not the result of an expressive weakness or a purely formal choice, but an epistemological necessity for confronting the collapse of meaning and embodying this collapse within the form itself. Another focal point of this research is rethinking the concept of exile. We elevate exile from a poetic "theme" (nostalgia, homesickness, etc.) to a "constitutive linguistic condition"—a condition in which language itself becomes the place of exile, and the poetic form constructs the architecture of this linguistic exile.

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۳، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴
صص ۱۴۱-۱۶۶
مقاله پژوهشی

آوارگی زبان و تبعید ذهن:
تحلیلی تطبیقی در باب واسازی زبان در شعر یدالله رؤیایی و سلیم برکات

محمدطاهری[۱]* زهره ساکیان[۲]

۱. دانشیارگروه ربان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.
۲. دانش آموختهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

تاریخ دریافت : ۱۴۰۴/۰۵/۲۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۴/۰۸/۰۴

چکیده

بررسی چگونگی استحالهٔ تجربهٔ تبعید به یک بحران معرفت‌شناختی در زبان، در آثار دو چهرهٔ ساختارشکن شعر مدرن، یدالله رؤیایی (معمار «شعر حجم» فارسی) و سلیم برکات (از نوآوران برجستهٔ شعر عرب) درونمایهٔ اصلی پژوهش حاضر است. پرسش محوری آن است که چگونه آوارگی فیزیکی و ذهنی، این دو شاعر را به پروژه‌ای بنیادین برای واسازی زبان سوق داده است. با به‌کارگیری نظریهٔ ساختارشکنی دریدا، به‌ویژه نقد «کلام‌محوری» و منطق «تفاوت-تأخیر»، می‌توان دریافت که رؤیایی و برکات، زبان را از رسانه‌ای برای بازنمایی واقعیت به فضایی خودارجاع، آواره و خودبسنده بدل کرده‌اند. در این ساحت نوین، کلمات از سلطهٔ مدلول‌های ثابت رها شده و در شبکه‌ای بی‌مرکز از دلالت‌های معلق و لغزان به بازی درمی‌آیند. نکتهٔ اساسی و مهم در این میان آن است که هر دو شاعر از دو مسیر متضاد به این هدف دست می‌یابند: رؤیایی با راهبرد مینیمالیستی «شعر حجم» و تهی‌سازی فضا، و برکات با رویکرد ماکسیمالیستیِ انباشت اساطیر شخصی و واژگان کهن. همگرایی این دو رویکرد به خلق یک «شعر-شیء» می‌انجامد که دیگر «روایتی از تبعید»،نیست و «تجسم مادی و زبانیِ» آن است؛ زبانی که خود به وطن ویران‌شده‌ای بدل می‌شود و تنها امکان سکونت در آن، بازسازی مداوم ویرانه‌هایش است.

کلیدواژه‌ها: یدالله رؤیایی، سلیم برکات ، تبعید ذهنی، شعر حجم، ساختارشکنی.

۱. مقدمه

* نویسنده مسئول: Email: mtaheri@basu.ac.ir

شعر مدرن، در عمیق‌ترین لایه‌ها و بنیادی‌ترین تعریف خود، تاریخ یک بحران است؛ بحرانی چندوجهی که تاروپود اندیشهٔ قرن بیستم را تشکیل می‌دهد و ریشه‌های آن به فروپاشی نظام‌های متافیزیکی، دینی و سیاسی بازمی‌گردد. این بحران، پیش از هر چیز، بحران «سوژه» است؛ فروپاشی «منِ» یکپارچه، باثبات و دکارتی که از رنسانس به بعد، خود را مرکز و صاحب جهان می‌پنداشت. به تبع آن، این بحران، بحران «معنا» است؛ تردید در وجود حقایق مطلق، روایت‌های کلان[1] و مراکز معنابخش که بتوان به آن‌ها اتکا کرد. اما در کانون این بحران‌ها، بحرانی عمیق‌تر و فراگیرتر نهفته است: بحران زبان. زبان که در سنت فلسفی غرب، از افلاطون تا سوسور، همچون آینه‌ای شفاف، ابزاری قابل اعتماد برای بازنمایی واقعیت و انتقال معنا پنداشته می‌شد، در دوران مدرن خود به یک «مسئله» تبدیل شد. در این دوران، زبان دیگر پنجرهٔ شفاف به سوی جهان نبود. در عوض، خود به مانعی تبدیل شد: یک دیوار، یک زندان، یا در بهترین حالت، یک شیشهٔ کدر و موج‌دار که جهان را نه آن‌گونه که واقعاً هست، بلکه آن‌گونه که ساختار زبان اجازه می‌دهد، نشان می‌داد.

در این میان، تجربهٔ بنیادین و ویرانگر «تبعید»، چه به صورت یک جابجایی فیزیکی و آوارگی جغرافیایی و چه در مقام یک وضعیت اگزیستانسیال و درونی از بیگانگی و عدم تعلق، این بحران زبان را به نقطهٔ اوج و به یک وضعیت تراژیک رسانده است. تبعید، شاعر را با بنیادی‌ترین و دردناک‌ترین پرسش‌ها دربارهٔ رابطهٔ خود با «زبان مادری» و مفهوم «وطن» روبرو می‌سازد. زبان مادری که زمانی «خانهٔ وجود» (به تعبیر هایدگر) و امری طبیعی و بدیهی پنداشته می‌شد، برای فرد تبعیدی به یک «یادگار»، یک «شبح» یا یک «موزهٔ شخصی» تبدیل می‌شود. هنگامی که شاعر از بستر جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی و تاریخی خود به اجبار یا به انتخاب کنده می‌شود، زبان نیز به طور همزمان از تکیه‌گاه‌های ارجاعی، بدیهی و مشترک خود جدا می‌گردد. کلمات که معنای خود را از یک بافت زنده، یک خاطره مشترک و یک تجربهٔ جمعی می‌گرفتند، ناگهان در خلأ معلق می‌شوند و وزن خود را از دست می‌دهند یا سنگینی یک فقدان را بر دوش می‌کشند. زبان از یک «خانهٔ امن» به یک «فضای بیگانه» و مسئله‌مند تبدیل می‌شود. شاعر تبعیدی دیگر نمی‌تواند به زبان به مثابهٔ یک ابزار شفاف، بی‌طرف و قابل اعتماد بنگرد؛ زبان خود به یک «تبعیدگاه» دیگر بدل می‌شود، فضایی که در آن هر کلمه، یادآور یک فقدان است و هر جمله، تلاشی نافرجام و دردناک برای بازسازی یک تمامیتِ برای همیشه از دست رفته.

این پژوهش بر آن است تا این پدیدهٔ پیچیده و عمیق را از طریق تحلیل تطبیقی دقیق و ساختاری آثار دو تن از رادیکال‌ترین، نوآورترین و در عین حال دشوارترین نمایندگان این وضعیت در شعر معاصر فارسی و عربی بررسی کند: یدالله رؤیایی (۱۳۹۷-۱۳۱۱) و سلیم برکات (۱۹۵۱-

1. Grand Narratives

). انتخاب این دو شاعر در کنار یکدیگر، انتخابی عامدانه و مبتنی بر یک همگرایی شگفت‌انگیز در مواجهه با بحران زبان است که علی‌رغم تفاوت‌های بنیادین در تاکتیک‌هایشان، به استراتژی واحدی منجر می‌شود. رؤیایی، بنیان‌گذار جریان تأثیرگذار «شعر حجم» و نظریه‌پرداز آن، با پروژهٔ آگاهانهٔ خود مبنی بر واسازی زبان شعر فارسی و تأکید بر استقلال کلمه از یوغ معنای قراردادی و ارجاعی، نوعی «تبعید خودخواسته» و فلسفی از سنت‌های ریشه‌دار زبانی را رقم زد. او که خود سال‌های طولانی را در تبعید فیزیکی در پاریس گذراند، این تجربهٔ زیسته را به یک پروژهٔ هستی‌شناختی در زبان بدل کرد. او زبان را از وظیفهٔ سنگین بازنمایی جهان خارج و بیان احساسات شخصی معاف کرد و آن را به یک فضای سه‌بعدی، خودارجاع و پویا تبدیل نمود که در آن، کلمات، سکوت‌ها و فضاهای خالی با یکدیگر به گفتگو و کنش متقابل می‌پردازند. شعر او، به ویژه در دفاتری چون *«هفتاد سنگ قبر»* و *«لبریخته‌ها»*، شعری است که گویی در خلأ و در فضایی میان-کلمه‌ای اتفاق می‌افتد، فضایی که بی‌شباهت به برزخ یک ذهن تبعیدی و بی‌خانمان نیست؛ ذهنی که از قطعیت‌ها بریده و در شبکهٔ بی‌انتهای امکان‌ها سرگردان است.

در سوی دیگر این مقایسه، سلیم برکات، شاعر و رمان‌نویس کرد سوری‌تبار که به زبان عربی می‌نویسد، نمونهٔ اعلا و تراژیک یک تبعید مضاعف و درهم‌تنیده است: نخست، تبعید از وطن و هویت کردی، و دوم، تبعید در خودِ زبان عربی که برای او زبان «دیگری» و در عین حال تنها ابزار ممکن و قدرتمند برای بیان خویشتن است. این وضعیت دوگانه و سرشار از تنش، او را به سمت خلق یک زبان شعری به شدت شخصی، متراکم، اسطوره‌ای، و عامدانه بیگانه سوق داده است. زبان برکات، با وجود تسلط خیره‌کننده و بی‌بدیل او بر میراث عظیم و کلاسیک زبان و ادبیات عرب، همواره حس «بیگانگی»، «عدم تعلق» و حتی نوعی «خشونت» را در خود حمل می‌کند. گویی زبان او یک «میهمان» ناخوانده در خانهٔ باشکوه شعر عرب است که با سرکشی، جسارت و نبوغ، اسباب و اثاثیهٔ این خانه را به هم می‌ریزد تا فضای ویژهٔ خود را، هرچند به قیمت بیگانه‌تر شدن، بسازد. او با احضار واژگان مهجور و کهن، در واقع زبان عربی را از بستر آشنای آن تبعید می‌کند و آن را به سرزمینی غریب و ناآشنا برای خودِ عرب‌زبانان تبدیل می‌نماید.

بنابراین، مسئلهٔ محوری این مقاله این است که چگونه تجربهٔ «تبعید» (که در مورد رؤیایی بیشتر جنبه‌ای اگزیستانسیال، فلسفی و خودخواسته دارد و در مورد برکات جنبه‌ای فیزیکی، سیاسی و فرهنگی-هویتی) به یک استراتژی زیبایی‌شناختی مشترک، یعنی «آوارگی زبانی»، منجر می‌شود؟ این دو شاعر، از دو مبدأ متفاوت، چگونه از طریق واسازی نظام‌مند نحو، دگرگون کردن واژگان، فروپاشی زمان خطی و خلق تصاویر غیرمنتظره، زبانی را خلق می‌کنند که دیگر آینه‌ای در برابر جهان نیست؛ بلکه یک جهان آواره و یک هستی موازی و خودبسنده است؟

۱-۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

این پژوهش با عبور از مرزهای تحلیل‌های سنتی در ادبیات تطبیقی که اغلب بر تأثیر و تأثر مستقیم یا مقایسه‌های مضمونی ساده متمرکز هستند، به بررسی همگرایی‌های ساختاری و فلسفی عمیق در شعر این دو شاعر می‌پردازد تا نشان دهد بحران مشترک مدرنیته چگونه به راهکارهای زبانیِ هم‌شکل، هرچند از مسیرهایی متفاوت، منجر شده است. به کارگیری ابزارهای نظریهٔ ساختارشکنی، در تحلیل نمونه‌های شعری این دو شاعر صاحب سبک، حاکی از آن است که «دشوارنویسی» و «ابهام» نظام‌مند در شعر آن‌ها حاصل ضعف در بیان یا یک انتخاب فرمیِ صِرف نیست و یک ضرورت معرفت‌شناختی برای مواجهه با فروپاشی معنا و تجسم بخشیدن به این فروپاشی در خودِ فرم است. نقطهٔ کانونی دیگر این تحقیق، بازاندیشی در مفهوم تبعید است. ما تبعید را از یک «مضمون» شعری (نوستالژی، غم غربت، و غیره) به یک «وضعیت زبانیِ برسازنده» ارتقا می‌دهیم؛ وضعیتی که در آن، خودِ زبان به مکان تبعید بدل می‌شود و فرم شعری، معماریِ این تبعیدگاه زبانی را برمی‌سازد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی دقیق تحقیقات انجام‌شده نشان می‌دهد که هر یک از این دو شاعر به‌تنهایی و در حوزهٔ زبانی خود، به طور گسترده مورد توجه منتقدان و پژوهشگران بوده‌اند.

۱-۲. پیشینه پژوهش در مورد یدالله رؤیایی

در حوزهٔ مطالعات ایرانی، پژوهش‌های متعدد و متنوعی دربارهٔ شعر حجم و شخص یدالله رؤیایی به عنوان یکی از مهم‌ترین چهره‌های شعر مدرن فارسی انجام شده است. این پژوهش‌ها را می‌توان در چند دسته طبقه‌بندی کرد. دستهٔ اول شامل تحلیل‌های فرمالیستی و ساختاری است. تندرو صالح (۱۳۸۵) در مقالهٔ ***«"من"ی که ماییم»*** با تمرکز بر مجموعه شعر «من گذشته: امضا»، به بررسی فردیت معلق «من» ایرانی در شعر رؤیایی می‌پردازد. او معتقد است که «من» رؤیایی، بسته به شرایط، می‌تواند «من فردی» یا «من اجتماعی» او باشد، اما در نهایت از طریق ساخت‌شکنی زبان، از این تعاریف فراتر رفته و به طبیعت رفتار خود شاعر با زبانش راه می‌یابد. رحیمی‌نژاد (۱۳۹۸) نیز در ***«تحلیل نسبت شعر و نظریه در آثار یدالله رویایی»***، به بررسی زمینه‌های پیدایش شعر حجم و مؤلفه‌های آن پرداخته و معتقد است که رؤیایی با عبور از فرم‌گرایی‌های معمول، به «شعر کردن شکل» دست می‌یابد، به طوری که در آثاری چون «هفتاد سنگ قبر»، فرم از جایگاه یک قالب فراتر رفته و به خودِ شعر تبدیل می‌شود غلامحسین‌زاده و

همکارانش(۱۳۹۰) در ***«بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی»***، با تحلیل شعر ***«سکوت دسته گلی بود»***، به این نتیجه رسیده‌اند که روایت در شعر حجم، روایتی پنهان است و شاعر با فاصله گرفتن از سمبولیسم رایج، به نوعی فرمالیسم دست می‌یابد که در آن نشانه کارکردی مستقل از مصداق معین پیدا می‌کند.

دستهٔ دوم شامل تحلیل‌های نشانه‌شناختی است. سجودی، از برجسته‌ترین نشانه‌شناسان ایران، در مقالات تأثیرگذاری چون ***«تأملی نشانه‌شناختی بر فرآیند معنایی در شعر حجم»***، شعر رؤیایی را به عنوان یک نظام نشانه‌ای خودارجاع و بسته تحلیل می‌کند که در آن، دال‌ها از مدلول‌های قراردادی و تثبیت‌شدهٔ خود جدا شده و وارد یک بازی بی‌پایان دلالی می‌شوند (سجودی، ۱۳۸۸).

منتخبی بختور(۱۳۹۸) در مقاله‌ای تطبیقی با عنوان ***«بررسی تطبیقی مؤلفه‌های عینیت‌گرایی در شعر یدالله رؤیایی و لوییس زوکوفسکی»***، شعر حجم را در کنار مکتب «ابژکتیویسم» آمریکا قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که هر دو شاعر با تمرکز بر «مادیت زبان»، به دنبال رهایی از ارجاعات بیرونی هستند. او تأکید می‌کند که رؤیایی برخلاف زوکوفسکی از سیاست‌زدگی رایج دوری کرده و سیاست را در «اسباب بی‌هدف، بالقوگی ناب انسان و ایستادگی برابر ارجاعات زبانی» می‌یابد.

آثار پیچیده و منحصر به فرد سلیم برکات توجه بسیاری از منتقدان برجستهٔ عرب و غربی نیز را به خود جلب کرده است. الشهرزوری(۲۰۱۸) در مقالهٔ *«الأدب المهجري الجديد»*، برکات را در کنار دیگر نویسندگان کرد به عنوان نماینده «ادب مهجر جدید» معرفی می‌کند که با تمرکز بر هویت کردی، کردستان و تاریخ آن، به دنبال حفظ «الذاكرة الجمعية» (حافظه جمعی) هستند. او نشان می‌دهد که برکات چگونه از طریق تمرکز بر جزئیات، اسامی و مکان‌های کردی در برابر سیاست‌های تعریب مقاومت می‌کند (الشهرزوری، ۲۰۱۸: ۱۵۴).

محور دوم، تحلیل‌های زبانی و سبکی است. هدی فخرالدین در مقاله‌ای با عنوان ***«شعر سلیم برکات به مثابه فتح زبانی»***، زبان او را «تهاجمی» و «صعب» توصیف می‌کند که واژگان وسیع و ترسناکی را به نمایش می‌گذارد (فخرالدین، ۲۰۱۸: ۱۳۴). او معتقد است که برکات با این زبان، علاوه بر این که به مضامین کردی می‌پردازد، زبان عربی را از درون «فتح» کرده و آن را «دیگری» می‌کند (همان،۱۳۷). محمود خالد البنا و یونس شنوان در مقالهٔ *«التكرار و أثره في التحول الدلالي في شعر سليم بركات»*، با بررسی آماری تکرار واژگانی چون «الرماد» (خاکستر)، «الهباء» (پوچی) و «الأنقاض» (ویرانه‌ها)، نشان می‌دهند که چگونه این تکرارها، فضایی از مرگ،

نابودی و پوچی را در شعر او حاکم می‌کنند (البنا و شنوان، ۲۰۲۴: ۲۹۹-۲۹۷). آویوا بات نیز در ***«نمادهای غیرتخیلی سلیم برکات»***، شعر او را در ژانر «ادبیات مدرن اسلامی» قرار داده و معتقد است که او نمادهای خاص خود را خلق می‌کند که کمتر به شعر عرفانی فارسی و عربی متکی هستند (بات، ۲۰۱۸: ۲۹۸). این تحلیل‌ها به درستی به موضوع تبعید، هویت و زبان می‌پردازند، اما کمتر این وضعیت را به یک «نظریهٔ زبانی» نظام‌مند مبتنی بر ساختارشکنی خودِ زبان پیوند می‌دهند.

۳. چارچوب نظری

برای تحلیل دقیق و عمیق پدیدهٔ پیچیدهٔ «آوارگی زبان» در شعر یدالله رؤیایی و سلیم برکات، این پژوهش بر چارچوب نظری فلسفهٔ «ساختارشکنی»[۲] که توسط فیلسوف فرانسوی-الجزایری، ژاک دریدا، بسط و توسعه داده شده، استوار است. درک این نکته ضروری است که ساختارشکنی فراتر از یک «روش» نقد ادبی یا یک «تکنیک» تحلیلی، یک رویکرد فلسفی بنیادین به ماهیت زبان، معنا و تاریخ اندیشه است که بنیان‌های متافیزیک غربی را به چالش می‌کشد. هدف این رویکرد، کشف معنای پنهان یا نهایی یک متن نیست؛ هدف آن نشان دادن این است که چگونه هر متنی، به طور مداوم، خود را واسازی می‌کند، از درون دچار شکاف است و از رسیدن به یک معنای واحد و نهایی سر باز می‌زند. سه مفهوم کلیدی و به‌هم‌پیوسته در اندیشهٔ دریدا، برای این پژوهش راهگشا و ضروری هستند.

۳-۱. نقد کلام‌محوری[۳]

دریدا نشان می‌دهد که کل تاریخ فلسفهٔ غرب، از افلاطون تا سوسور، بر پایهٔ یک پیش‌فرض پنهان اما مسلط بنا شده است: «متافیزیک حضور» یا آنچه او «کلام‌محوری» می‌نامد. این باور، مبتنی بر وجود یک «مرکز»، «اصل»، «مبدأ» یا «مدلول استعلایی»[۴] است که خارج و پیش از نظام زبان وجود دارد و زبان صرفاً به آن ارجاع می‌دهدمفاهیمی چون خدا، حقیقت، ذات، عقل، وجدان و یا «حضور» ناب، همگی نمونه‌هایی از این مدلول‌های استعلایی هستند که به عنوان لنگرگاه و ضامن معنا عمل می‌کنند. در این دیدگاه، زبان یک ابزار ثانویه، مشتق‌شده و شفاف برای بازنمایی یک «حضور» یا «حقیقت» از پیش موجود است(Derrida,1998:49-50). دریدا این سلسله‌مراتب و دوتایی‌های متضاد (حضور/ غیاب، مدلول/ دال، گفتار/ نوشتار، حقیقت/ بازنمایی) را به شدت به

2. Deconstruction
3. Logocentrism
4. Transcendental Signified

چالش می‌کشد و نشان می‌دهد که همواره واژهٔ دوم (غیاب، دال، نوشتار) به ناحق سرکوب شده است. او استدلال می‌کند که هیچ چیزی خارج از نظام نشانه‌ای و بازی تفاوت‌های زبان وجود ندارد. به تعبیر مشهور او، «هیچ چیز خارج از متن وجود ندارد» (ضیمران،۱۳۷۹: ۱۰-۱۹).

پروژهٔ شعری رؤیایی و برکات را می‌توان به عنوان یک حملهٔ مستقیم به همین « کلام‌محوری » تفسیر کرد. آن‌ها با خلق زبانی که به طور فعال از ارجاع به یک واقعیت بیرونی، یک حقیقت مطلق یا یک معنای قطعی و مرکزی سر باز می‌زند، شعر را از یک رسانهٔ بازنمایانه به یک «رویداد زبانی» خودبسنده و بی‌مرکز تبدیل می‌کنند. تبعید، به خودی خود، یک تجربهٔ دریدایی است؛ تجربهٔ از دست دادن «مرکز» (وطن) و ماندن با زبانی که دیگر به آن لنگرگاه امن ارجاع نمی‌دهد.

۳-۲. تفاوت-تأخیر[5]

دریدا برای توصیف کارکرد پویای زبان و فرار آن از چنگ معنای ثابت، واژهٔ ابداعی و ترجمه‌ناپذیر Différance را به کار می‌برد. این واژه، یک بازی هوشمندانه با دو معنای همزمان فعل فرانسوی *différer* است: «متفاوت بودن» (to differ) و «به تعویق انداختن» (to defer)(Derrida,1982:8). دریدا با تکیه بر دیدگاه سوسور مبنی بر اینکه زبان نظامی از تفاوت‌هاست، این ایده را به نهایت منطقی خود می‌رساند. او معتقد است که معنا در زبان، نه از طریق «حضور» یک مفهوم یا تطابق یک کلمه با یک شیء، بلکه از طریق «بازی بی‌پایان تفاوت‌ها» میان نشانه‌ها تولید می‌شود(Derrida,1982: 26). برای مثال، معنای «میز» از آنجا ناشی می‌شود که «صندلی» نیست، «کمد» نیست، «در» نیست و غیره. اما همزمان، این فرآیند تولید معنا هرگز به یک نقطهٔ پایانی، به یک معنای نهایی و «حاضر» نمی‌رسد و همواره آن را «به تعویق» می‌اندازد. معنا همیشه در راه است، همیشه در آینده قرار دارد و همواره در حال لغزش و فرار است (خبازی کناری،۱۳۹۴: ۳۹-۵۶).

«آوارگی زبان» در شعر رؤیایی و برکات، تجسم عملی و زیبایی‌شناختی همین منطق Différance است. آن‌ها با شکستن ساختارهای عادی نحوی، ایجاد ترکیبات واژگانی نامنتظره و برهم زدن انتظارات خواننده، بازی بی‌پایان دال‌ها را به نمایش می‌گذارند و به طور عامدانه، خواننده را از رسیدن به یک معنای قطعی، نهایی و آرامش‌بخش بازمی‌دارند. شعرشان به ماشینی برای تولید بی‌ثباتی معنا تبدیل می‌شود، که بازتاب دقیق بی‌ثباتی وجودی سوژهٔ تبعیدی است.

۳-۳. اثر[6]

5. Différance
6. Trace

از آنجا که هیچ معنا یا مفهومی به خودی خود و به طور ناب «حاضر» نیست، هر نشانه یا کلمه‌ای که به کار می‌رود، به ناچار در خود، **«اثر»** یا ردپای تمام نشانه‌های دیگری را حمل می‌کند که در زنجیرهٔ زبان با آن در ارتباط هستند. هر کلمه‌ای که به کار می‌بریم، به طور شبحوار، حاوی تمام کلماتی است که می‌توانست به جای آن بیاید اما نیامده است، و همچنین حاوی اثر کلماتی است که پیش و پس از آن می‌آیند. زبان، شبکه‌ای درهم‌تنیده از این «اثرها» و ردپاهاست. این مفهوم، ایدهٔ «خلوص»، «اصالت» و «حضور ناب» زبانی را به کلی از بین می‌برد. هر کلمه، به خودی خود، یک تبعیدی از یک اصالت گمشده است و تنها از طریق شبکهٔ روابطش با دیگر غایبان، هویت می‌یابد(Derrida,1998:61). این مفهوم به ویژه برای تحلیل شعر تبعید کلیدی است، چرا که زبان شاعر تبعیدی سرشار از «اثر»های وطن گمشده، خاطرات دور و هویت‌های ترک‌شده است.

شعر رؤیایی، با تأکید بنیادین خود بر «حجم» و اهمیت فضای خالی و سکوت میان کلمات، و شعر سلیم برکات، با احضار عامدانهٔ واژگان کهن و اسطوره‌ای، هر دو به شیوهٔ خود با این مفهوم کلیدی «اثر» درگیر هستند. در کلام رؤیایی، فضای خالی و سفید ، خلأ کلمات محسوب نمی‌شود، بلکه عرصهٔ حضور قدرتمند «اثر» کلمات غایب و امکانات بیان‌نشده است و در سوی دیگر، واژگان کهن در شعر برکات، «اثر» تاریخ، فرهنگ‌ها و زبان‌های فراموش‌شده را به درون متن معاصر احضار می‌کنند.

۴. تحلیل تطبیقی

در این بخش، به تحلیل مقایسه‌ای چهار استراتژی بنیادین و مشترک می‌پردازیم که یدالله رؤیایی و سلیم برکات، هر یک به شیوهٔ منحصر به فرد خود، برای ایجاد «آوارگی زبانی» و بازنمایی فرمال «تبعید ذهنی» به کار گرفته‌اند.

۴-۱. استراتژی اول: واسازی سوژهٔ شاعرانه - از «من» تغزلی تا «فضای» حضور

نخستین و شاید بنیادی‌ترین گام در آواره کردن زبان، آواره کردن و بی‌خانمان ساختن «سوژه»ی سخنگو است. شعر کلاسیک و بخش بزرگی از شعر رمانتیک، بر محور یک «من» تغزلی، یکپارچه، باثبات و صاحب اختیار بنا شده بود؛ «من»ی که جهان را از منظر خود روایت می‌کند، احساساتش را بیان می‌دارد و بر زبان خود مسلط است. هر دو شاعر مورد بحث ما، با عزمی راسخ، این «من» مقتدر را از اریکهٔ قدرت به زیر می‌کشند و او را در زبان خود تبعید می‌کنند.

در شعر رؤیایی، این واسازی از طریق تهی‌سازی، فضایی‌کردن و به حاشیه راندن سوژه رخ می‌دهد. در بیانیهٔ شعر حجم، رؤیایی به صراحت بر ضرورت عبور از «سانتی‌مانتالیسم» و حضور

نفسانی شاعر تأکید می‌کند. در شعر او، «من» به نفع «شیء»، «فضا» و «حجم» کنار می‌رود. این غیاب سوژه در دفتر ***«هفتاد سنگ قبر»*** به اوج تراژیک خود می‌رسد. این دفتر، مجموعه‌ای از سنگ‌نوشته‌ها برای مردگان است، اما این مردگان اغلب بی‌نام یا نمادین هستند و «منِ» شاعر نیز در پسِ این مرگ‌ها پنهان می‌شود. در سنگ گوری برای «پدر»، سوژه به یک «اثر» تقلیل می‌یابد و حضور مستقیمش نفی می‌شود:

«...آن چه از چیزی بر جا می‌ماند هیچ‌وقت صورت آن چیز نیست» (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۱۰۲).

در این گزاره، سوژه علاوه بر اینکه از حضور مستقیم خود تبعید شده، حتی «اثر» به جا مانده از او نیز دیگر بازنمای وفادار «او» نیست. این ایده در سنگ مزار «سرباز گمنام» به شکلی رادیکال‌تر تجسم می‌یابد؛ جایی که سنگ قبر کاملاً خالی و صاف است و مقبره تنها یک «لنگه چکمه سربازی کهنه» را در خود دارد (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۶۸). این تهی‌بودن، خود تبدیل به بیانی قدرتمند از سوژه‌ای می‌شود که به طور کامل از نام و تاریخ پاک شده است؛ سوژه‌ای که به یک شیء بی‌جان تقلیل یافته است. در شعر دیگری از همین دفتر، سوژه خود را با مصرف شدن توسط مرگ تعریف می‌کند:

«و مرگ مصرف تن / و تن مصرف من / بود.» (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۱۵).

اینجا «من» یک عامل فعال به شمار نمی‌رود، بلکه یک «مادهٔ مصرفی» در یک چرخهٔ بیولوژیک است. در ***«لبریخته‌ها»*** نیز «من» شاعر در فضا و اشیاء حل می‌شود و به یک نقطهٔ مکانی تقلیل می‌یابد:

«روبروی تو من / وقت می‌شوم / و می‌نشینم / روبروی تو من / این جایم / من / جایم.» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۸).

در این شعر، «من» به تدریج هویت انسانی خود را از دست می‌دهد و به «وقت» و سپس به «جا» تبدیل می‌شود؛ گویی سوژه به مختصات فضایی-زمانی خود فروکاسته شده است. این استحاله، اوج تبعید سوژه از خویشتن است. هویت او دیگر یک ذات درونی نیست، بلکه یک موقعیت نسبی و رابطه‌ای است که در نسبت با «تو» تعریف می‌شود. در قطعه‌ای دیگر، این هویت رابطه‌ای به یک دور باطل و سرگیجه‌آور تبدیل می‌شود:

«از تو می‌آید آنچه که منم / وقتی که تمام من می‌آید از آنچه تمام توست / من می‌روم از آنچه منم...» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۳).

این ساختار خودارجاع و مدور نشان می‌دهد که «من» هیچ مبدأ و اصالتی ندارد و تنها در شبکه‌ای از روابط با «تو» تعریف و همزمان گم می‌شود؛ یک سوژهٔ کاملاً بی‌مرکز و آواره.

در سوی دیگر، واسازی سوژه در شعر **سلیم برکات** به شکلی کاملاً متفاوت اما با نتیجه‌ای

مشابه رخ می‌دهد. اگر رؤیایی سوژه را با «تهی کردن» واسازی می‌کند، برکات آن را از طریق «انباشت» هویت‌ها و صداها از هم می‌پاشد. «من» شاعر در شعر او در هزارتوی پیچیدهٔ اساطیر سومری و کردی، تاریخ اقوام گمشده، خاطرات قومی و شخصیت‌های خیالی گم و پراکنده می‌شود. او در شعر «*نقابة الأنساب*» (سندیکای تبارها) می‌گوید:

«أَنَا آتٍ / فَلْيَرْقُبْ كُلُّ مَلِيكٍ شَحَّاذٍ فِي أَرْضِ الرِّدَّةِ / مِنْ أَيْنَ تَجِيءُ الطَّعَنَاتُ»

(من می‌آیم / پس هر پادشاه گدایی در سرزمین ارتداد مراقب باشد که طعنه‌ها از کجا می‌آیند.) (برکات، ۱۹۹۲: ۳۳).

این «منِ» تهدیدگر، یک هویت فردی محسوب نمی‌شود و در واقع تجسم تمام تاریخ طردشدگان، مرتدان و آوارگان است. او با این کار، از یک سوژهٔ شخصی و آسیب‌پذیر به یک نیروی تاریخی جمعی و تهدیدآمیز تبدیل می‌شود و هویت فردی خود را در این هویت جمعی پنهان و حل می‌کند. در شعر «*دینوکا بریفا*»، این سوژه با تاریخ و جغرافیای کردستان در هم می‌آمیزد و به یک حافظه جمعی تبدیل می‌شود:

«أَسْمَعُ وَالِدَكَ يَصِيحُ: دِينُوكَا.. أَسْمَعُ وَالِدَتَكَ تَصِيحُ: «دِينُوكَا، احْمِلِي خُبْزَ شَعِيرٍ هَذَا إِلَى الْمُهَاجِرِينَ وَقُولِي أَنْ يَسْتَرِيحُوا قَلِيلاً»»

(می‌شنوم پدرت فریاد می‌زند: دینوکا... می‌شنوم مادرت فریاد می‌زند: «دینوکا، این نان جو را برای مهاجران ببر و بگو کمی استراحت کنند.») (برکات، ۱۹۹۲: ۸).

در این عبارات، «منِ» شاعر از هویت فردی خود فراتر رفته و به واسطه‌ای برای شنیدن صداهای تاریخی تلخ بدل می‌شود که شاهد و راوی یک خاطره جمعی از کوچ و آوارگی است و در واقع صدای او با صدای والدین دینوکا و با صدای تاریخ در هم می‌آمیزد. این سوژه، یک موزهٔ متحرک از هویت‌های مرده و زنده است که از طریق انباشت خاطرات جمعی، هویت فردی خود را واسازی می‌کند.

در مقام مقایسه، رؤیایی با «فضایی کردن» و «تهی کردن» سوژه و حل کردن آن در «حجم» و «سکوت»، به یک «غیاب» معنادار دست می‌یابد؛ سوژه‌ای که جای خالی‌اش از حضورش پررنگ‌تر است. در مقابل، برکات با «تاریخی/اسطوره‌ای کردن» و «انباشتن» هویت‌ها، به یک «حضور بیش از حد» و همهمه‌آلود دست می‌یابد؛ سوژه‌ای که زیر بار صداهای بی‌شمار گم شده است. نتیجهٔ دیالکتیکی این دو تاکتیک متضاد، یکسان است: خلق یک سوژهٔ تبعیدی، بی‌خانمان و بی‌مرکز که دیگر نمی‌تواند لنگرگاه امن معنا باشد.

این دیالیکتیک میان انباشت و تهی‌سازی، تنها در مقیاس شعرهای بلند و پیچیده رخ نمی‌دهد؛ می‌توان آن را حتی در کوتاه‌ترین و فشرده‌ترین قطعات شعر این دو شاعر نیز ردیابی

کرد. این دو رویکرد متضاد، نشان می‌دهد که چگونه هر دو شاعر به شیوهٔ خود، به دنبال خلق یک «شعر-شیء» هستند که از ارجاعات مستقیم فراتر رفته و خود به یک هستی زبانی مستقل تبدیل شود. شعر کوتاه «اَلْفَصِيلَةُ الْمَعْدِنِيَّة» (خانوادهٔ فلزی) از سلیم برکات، نمونهٔ اعلای رویکرد ماکسیمالیستی او در یک فرم فشرده است:

هَاوِيَةٌ. مُسْتَسْلِمَةٌ لِحِوَانَاتِ الشَّاطِئِ لِلشَّاطِئِ، مُسْتَسْلِمَةٌ كَفَاكَ لِكَفِّي، وَمُسْتَسْلِمَةٌ أَنْهَارِي لِنَوَاعِيرِ الْحَقْلِ وَخُرَافَاتِ الْأَحْجَارِ. مُسْتَسْلِمَةٌ أَبْعَادِي لِلصَّرَخَاتِ، وَهَذَا نَفْسِي يَسْتَسْلِمُ حَوْلَ حَفَائِفِكَ مَارِجَةً وَيُفَاجِئُ... (برکات، ۱۹۹۲: ۹۵)

(پرتگاه. تسلیمِ حیواناتِ ساحل برای ساحل، تسلیمِ کفِ دستت برای کفِ دستم، و تسلیمِ رودهایم برای چرخ‌های آبیِ کشتزار و افسانه‌های سنگ‌ها. تسلیمِ ابعادِ من برای فریادها، و این نفسِ من است که پیرامونِ کناره‌های تو سرکش تسلیم می‌شود و غافلگیر می‌کند...»)

در این قطعهٔ کوتاه، برکات با تکرار وسواس‌گونهٔ واژهٔ «مُسْتَسْلِمَة» (تسلیم‌شده)، یک فضای لغوی متراکم و تقریباً خفقان‌آور ایجاد می‌کند. این شعر یک تصویر واحد و روشن ارائه نمی‌دهد، در عوض، مجموعه‌ای از روابط نامتجانس و سورئال را روی هم انباشته می‌کند. رابطهٔ میان «حیوانات ساحل»، «کف دست»، «رودها»، «چرخ‌های آبی»، «افسانه‌های سنگ‌ها» و «فریادها» چیست؟ هیچ منطق روایی یا استعاری روشنی این تصاویر را به هم پیوند نمی‌دهد. شاعر عامدانه این عناصر ناهمگون را در کنار هم قرار می‌دهد تا یک کولاژ ذهنی بسازد. این انباشت، خودِ زبان را به یک «پرتگاه» (هاویهٔ) تبدیل می‌کند که معانی در آن سقوط می‌کنند. واژهٔ کلیدی «تسلیم» با تصاویر همراهش در تناقض است. عبارت «نَفْسِي يَسْتَسْلِمُ ... مَارِجَةً» (نفس من سرکشانه تسلیم می‌شود) یک متناقض نمای قدرتمند است. چگونه می‌توان «سرکشانه» تسلیم شد؟ این تناقض، معنای واژهٔ «تسلیم» را از درون واسازی می‌کند و آن را از یک مفهوم منفعلانه به یک کنش فعال، پیچیده و حتی خشونت‌آمیز بدل می‌سازد. افزون بر این، تکرار مداوم ساختار جمله، یک حرکت دایره‌وار و بی‌پایان ایجاد می‌کند. شعر به جایی نمی‌رسد و در خود می‌چرخد. این نحو، برخلاف نحو خطی که به یک نتیجه منجر می‌شود، خواننده را در یک وضعیت تعلیق دائمی نگه می‌دارد. زبان در اینجا نه یک مسیر، که یک هزارتو است.

این رویکرد تراکمی و انباشتی برکات، در تضاد کامل با استراتژی رؤیایی در خلق معنا از طریق «خلأ» و «حذف» قرار دارد. به این قطعهٔ کوتاه و مینیمال از «لبریخته‌ها» توجه کنید:

«در آب دانشی ست
وقتی که می‌رود
چشم تو آب جاری ست

در آب جاری ارقام
به هم می‌خورند
قصد آب به هم می‌خورد... (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۲۲)

این شعر، با استفاده از ساده‌ترین کلمات و ساختارهای نحوی، یک فضای مفهومی بسیار پیچیده و چندلایه می‌سازد. رؤیایی برخلاف برکات، فضا را از تصاویر انباشته خالی می‌کند تا بر روابط نامرئی میان کلمات و سکوت‌های بین آن‌ها تأکید کند. جملهٔ اول، «در آب دانشی ست / وقتی که می‌رود»، به شدت مبهم است. چه کسی یا چه چیزی «می‌رود»؟ آب؟ دانش؟ یا هر دو؟ رؤیایی با حذف فاعل، یک فضای خالی برای تفسیر ایجاد می‌کند. معنا در اینجا نه در «حضور» کلمات، که در «غیاب» آن‌ها نهفته است. در حالی که برکات با تصاویر سورئال به عینیت‌بخشی مفاهیم انتزاعی می‌رسد، رؤیایی با یک حرکت ظریف این کار را انجام می‌دهد. عبارت «قصد آب به هم می‌خورد» یک نمونهٔ درخشان است. «قصد» که یک مفهوم کاملاً ذهنی و انتزاعی است، مانند یک شیء فیزیکی یا یک موجود زنده، «به هم می‌خورد». این کنش، زبان را از حالت توصیفی خارج کرده و آن را به یک صحنهٔ دراماتیک تبدیل می‌کند. در این شعر، کلمات به یکدیگر ارجاع می‌دهند و یک مدار بسته می‌سازند. «آب» در ابتدا یک عنصر طبیعی است، سپس به «چشم تو» (یک استعاره) تبدیل می‌شود، و در نهایت به بستری برای حرکت «ارقام» (مفاهیمی کاملاً انتزاعی) بدل می‌گردد. این زنجیرهٔ دگردیسی‌ها، زبان را از ارجاع به جهان بیرون بی‌نیاز می‌کند و آن را به یک سیستم خودبسنده تبدیل می‌نماید که در آن نشانه‌ها مدام به یکدیگر تبدیل می‌شوند.

در این نمونه‌های کوتاه، دیالکتیک دو شاعر به وضوح دیده می‌شود. برکات با «تراکم واژگانی» و انباشت تصاویر ناهمگون، یک حجم زبانی سنگین و کدر می‌سازد. او با «بیش از حد گفتن»، معنا را پنهان می‌کند. در مقابل، رؤیایی با «تراکم معنایی» و حذف عناصر اضافی، یک فضای زبانی سبک و شفاف (در ساختار، نه در معنا) می‌آفریند. او با «کمتر گفتن»، امکانات معنایی را تکثیر می‌کند. هر دو شاعر با واسازی زبان، خواننده را با این حقیقت روبرو می‌کنند که زبان یک خانهٔ امن و طبیعی نیست. برکات این کار را با تبدیل خانه به یک قلعهٔ باستانی پر از اشیاء مرموز و راهروهای تودرتو انجام می‌دهد و رؤیایی با تبدیل آن به یک خانهٔ شیشه‌ای با دیوارهای نامرئی و فضاهای خالی دلهره‌آور. در هر دو حالت، خواننده حس «تعلق» و «آشنایی» خود با زبان را از دست می‌دهد و خود به یک تبعیدی در جهان متن بدل می‌شود.

۴-۲. استراتژی دوم: کلمه به مثابه شیء - رهایی دال از مدلول

قلب تپندهٔ استراتژی آوارگی زبان، حملهٔ مستقیم به رابطهٔ قراردادی و به ظاهر طبیعی میان «دال» (صورت صوتی یا نوشتاری کلمه) و «مدلول» (مفهوم یا معنای آن) است. هر دو شاعر، کلمه را از وظیفهٔ سنگین شفافیت و ارجاع به یک معنای بیرونی، آزاد می‌کنند و به آن استقلالی مادی، جسمانی و وجودی می‌بخشند.

رؤیایی در این زمینه یک پیشگام تمام‌عیار در شعر فارسی است. شعر حجم، اساساً شعر «کلمه-شیء» است. در شعر ***«سنگ نام»*** از دفتر ***«هفتاد سنگ قبر»***، او با شکستن فیزیکی کلمات، جسمانیت آن‌ها را به نمایش می‌گذارد:

« بر / که / می / خی / زد / به هم / می / ری / زد / و در تکان او به تکان می‌آید. سنگ وقتی نمای نام / می‌شود» (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۱۱۹).

در اینجا، کلمات «برمی‌خیزد» و «می‌ریزد» از هم پاشیده شده و به هجاهایی مجزا تبدیل شده‌اند که به صورت بصری روی صفحه پراکنده‌اند. این واسازی فیزیکی، توجه خواننده را از معنای فعل به خودِ واحدهای صوتی و نوشتاری آن جلب می‌کند. کلمه به یک شیء قابل تکه‌تکه شدن تبدیل شده است. در *لبریخته‌ها* نیز مفاهیم انتزاعی به بازیگران فیزیکی یک درام تبدیل می‌شوند:

«با غم خاک / گاهی سرم به ماه می‌ماند / و کاسه‌ی شکسته شکلِ سرانجام می‌شود» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۱۲).

در این شعر، «سرانجام» که یک مفهوم انتزاعی و زمانی است، به یک شیء فیزیکی و قابل مشاهده («کاسه‌ی شکسته») تبدیل می‌شود. این عینیت‌بخشی به مفاهیم انتزاعی، استراتژی کلیدی رؤیایی برای شیءواره کردن زبان است. در قطعه‌ای دیگر، انتزاعی‌ترین مفاهیم، مکان و کنش فیزیکی می‌یابند:

چرخ،/ صورت حاکم/جنبشِ آسانِ جان میانه‌ی دندان / دشت / دانشِ آهو/ماندنِ ترکیبِ تن به تنگی‌ی میدان.» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۱۲).

قرار دادن «جان» (یک مفهوم متافیزیکی) در «میانه‌ی دندان»، آن را به یک شیء آسیب‌پذیر، لمس‌کردنی و فیزیکی بدل می‌کند و «دانش» (یک مفهوم ذهنی) نیز به «دشت» که مکان فیزیکی آهوست، نسبت داده می‌شود. این شیءوارگی، کلمه را از هرگونه وظیفهٔ بازنمایی رها کرده و به یک مادهٔ خام برای مجسمه‌سازی شاعر بدل می‌کند. در سنگ مزار «شبلی» از ***«هفتاد سنگ قبر»***، این ایده به یک کنش فیزیکی بدل می‌شود، جایی که سنگتراش باید تصویری از شبلی را بتراشد که «کلمه‌ای را در دجله می‌اندازد» (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۹۳). این تصویر، نهایتِ شیءوارگی کلمه است؛ کلمه‌ای که می‌توان آن را مانند یک سنگ در آب انداخت و امواجش را تماشا کرد.

سلیم برکات نیز برای رسیدن به همین هدف، از استراتژی کاملاً متضادی استفاده می‌کند: استراتژی «تراکم» و «باستان‌شناسی واژگانی». او با استفاده از واژگان بسیار کهن، مهجور و غریب زبان عربی، کلمه را از کاربرد روزمره و شفاف آن جدا کرده و به یک شیء باستانی و مرموز تبدیل می‌کند. کلمات او مانند اشیاء کشف‌شده از یک حفاری باستان‌شناسی هستند؛ زیبا، غریب و پوشیده در غبار زمان. در شعر ***«للغبار، لشمدين»*** (برای غبار، برای شمدین)، او لیستی از پرندگان را ردیف می‌کند:

«مُرِّي يَا حَمَائِمُ، / يَا عَصَافِيرَ الْغَضَارِ، / وَيَا غَرَانِقُ / يَا إِوَزُّ، / وَيَا سَمَانِي...» (بگذرید ای کبوتران، / ای گنجشکان سفالین، / و ای لک‌لک‌ها / ای غازها، / و ای بلدرچین‌ها...) (برکات، ۱۹۹۲: ۶۶).

این فهرست طولانی، به جای ساختن یک تصویر روایی روشن، یک «بافت» زبانی متراکم و تقریباً غیرقابل نفوذ ایجاد می‌کند و در این بافت، ارزش کلمات بیش از آنکه در معنای ارجاعی‌شان باشد، در موسیقی، غرابت و وزن مادی‌شان نهفته است.

۴-۳. استراتژی سوم: نحو گسسته و لابیرنت‌وار - معماری یک فضای ویران

اگر کلمات، آجرهای زبان باشند، نحو[7] ، معماری آن است؛ اسکلتی که این آجرها را در کنار هم نگه می‌دارد و به آن‌ها ساختار و معنای منطقی می‌بخشد. هر دو شاعر با حمله‌ای همه‌جانبه به ساختارهای نحوی مسلط در زبان خود، این معماری را ویران کرده و یک «فضای تبعیدی» را در خودِ ساختار جمله بازسازی می‌کنند؛ فضایی که یا به ویرانه‌ای تکه‌تکه شباهت دارد یا به هزارتویی بی‌انتها.

رؤیایی در این زمینه یک ساختارشکن رادیکال است. او با حذف نظام‌مند حروف اضافه، قیود، افعال ربطی و پیوندهای منطقی، جملاتی معلق، چندپهلو و بریده‌بریده می‌سازد. در ***«هفتاد سنگ قبر»***، این گسست نحوی، عدم قطعیت و فروپاشی منطق را به نمایش می‌گذارد:

«تنها ماییم که بر نمی‌گردیم / ماء / تنها بر نمی‌گردیم.» (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۱۶).

ورود ناگهانی و نامرتبط کلمهٔ «ماء» (آب، یا به تعبیری نطفه و اصل) به میانهٔ یک جملهٔ ساده، نحو آن را منفجر می‌کند. این کلمه نه فاعل است، نه مفعول و نه قید؛ یک شیء زبانی است که در ساختار جمله پرتاب شده و آن را از مسیر منطقی و قابل پیش‌بینی‌اش خارج می‌کند. در « *لبریخته‌ها*» ، این رویکرد به خلق گزاره‌های بدون فعل و ایستا می‌انجامد که بیشتر شبیه به فهرست‌هایی از تصاویر ذهنی هستند:

7. syntax

« سمت سبب / معنای ساختن را / سرسام در اشاره / فهرست یافتن را/ انگشت او طبیعت آهن را» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۲۱).

این قطعه مجموعه‌ای از ترکیب‌های اضافی است که هیچ فعل و گزاره‌ای آن‌ها را به حرکت درنمی‌آورد و به نتیجه‌ای نمی‌رساند. این یک نحو ایستا، منجمد و معلق است که حس یک فضای متوقف‌شده، یک ذهن سرگردان و کنشی ناتمام را به خواننده القا می‌کند. در قطعه‌ای دیگر از همین کتاب، نحو به شکل یک حلقهٔ معیوب و تکرارشونده درمی‌آید که منطق علت و معلولی را به سخره می‌گیرد:

« از هوای تو سر بریدم و رفتم / از روی چون / که سمت تو را می‌گرداند / وقت سوال / خون روی نیل می‌بندد / تا صورت تو چشم مرا می‌پیچاند.» (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۹).

روابط علی و منطقی در این شعر کاملاً سورئال و غیرمنتظره است. چرا «وقت سوال» باعث «بستن خون روی نیل» می‌شود؟ این نحو، منطق رؤیا و کابوس را جایگزین منطق بیداری می‌کند و خواننده را در فضایی بی‌ثبات و غیرقابل پیش‌بینی رها می‌سازد، فضایی که در آن هیچ چیز قطعی نیست و هر لحظه ممکن است همه چیز دگرگون شود.

سلیم برکات، بار دیگر، از استراتژی متضادی برای رسیدن به نتیجه‌ای مشابه استفاده می‌کند: استراتژی «نحو پیچیده، تودرتو و لابیرنت‌وار». جملات او اغلب بسیار طولانی، با انبوهی از جملات معترضه، جملات پیرو و ترکیب‌های توصیفی هستند که مانند ماری غول‌پیکر به دور خود می‌پیچند. این ساختار نحوی، خواننده را در یک مسیر بی‌پایان و پرپیچ‌وخم به دنبال فاعل یا فعل اصلی جمله می‌کشاند و او را به طور عامدانه گمراه می‌کند. در شعر ***«الفصيلة المعدنية»*** (خانواده فلزی)، او می‌نویسد:

«لَا بَأْسَ، هُنَا مُعْتَكِفُونَ عَلَى / مَنْبَعِنَا بِهُدُوءِ الْفَيْرُوسِ، نُجَانِسُ مَا بَيْنَ عُلُوِّ الْعَالَمِ وَالْمُنْخَفَضِ الْكُلِّيِّ لِبَهْجَتِنَا؛»

(باکی نیست، اینجا در سکوت ویروس بر سرچشمه خود معتکفیم، میان بلندای جهان و فرود کامل شادمانی‌مان هماهنگی ایجاد می‌کنیم؛) (برکات، ۱۹۹۲: ۵۶).

در حالی که رؤیایی با «گسستن» و «تکه‌تکه کردن» نحو، ویرانه‌های یک شهر بمباران شده را تداعی می‌کند، برکات با «پیچیده کردن» و «گسترش بی‌رویهٔ» نحو، حس گم‌گشتگی در یک هزارتوی بی‌پایان یا جنگلی انبوه را القا می‌کند. این نحو پیچیده، خود یک کنش سیاسی است؛ او با دشوار کردن زبان عربی (زبان دیگری)، آن را از آن خود می‌کند، بر آن مسلط می‌شود و مانع از مصرف سادهٔ آن توسط خوانندهٔ مسلط می‌شود. او خواننده را مجبور می‌کند تا برای درک زبان، همانند یک تبعیدی، تلاش کند و بجنگد.

برای روشن‌تر ساختن تقابل تاکتیکی میان انباشت اسطوره‌ای برکات و تهی‌سازی فضایی رؤیایی، می‌توان به دو نمونهٔ شاخص دیگر از آثار این دو شاعر رجوع کرد. شعر «دینوکا بریفا» از سلیم برکات، یکی از محوری‌ترین آثار او در به تصویر کشیدن حافظهٔ جمعی یک قوم آواره است. در این شعر، «منِ» شاعر تقریباً به طور کامل در یک شخصیت/اسطورهٔ جمعی به نام «دینوکا» حل می‌شود. دینوکا نه یک فرد، که تجسم تاریخی و جغرافیایی کردستان است؛ یک زن-خاطره که تمام کوچ‌ها، رنج‌ها و رؤیاهای یک قوم را در خود حمل می‌کند. شعر با احضار صداهایی از گذشته آغاز می‌شود که مرز میان خاطرهٔ شخصی و حافظهٔ جمعی را از بین می‌برد:

«أَسْمَعُ وَالِدَكَ يَصِيحُ: دِينُوكَا.. أَسْمَعُ وَالِدَتَكَ تَصِيحُ: «دِينُوكَا، احْمِلِي خُبْزَ شَعِيرٍ هَذَا إِلَى الْمُهَاجِرِينَ وَقُولِي أَنْ يَسْتَرِيحُوا قَلِيلاً». كَانَ عَدَدُهُمْ يَزْدَادُ يَوْماً بَعْدَ يَوْمٍ... مِنْ طَشْقَنْدَ وَخُوزِسْتَانَ وَأَرْمِينِيَا وَالْجَنُوبِ الْغَرْبِيِّ لِرُوسْيَا حَمَلُوا أَشْرِعَتَهُمْ وَصَرَرَ السَّرَخْسِ إِلَى الْجَزِيرَةِ...» (برکات، ۱۹۹۲: ۸)

«پدرت را می‌شنوم که فریاد می‌زند: دینوکا... مادرت را می‌شنوم که فریاد می‌زند: «دینوکا، این نان جو را برای مهاجران ببر و بگو اندکی بیاسایند.» شمارشان روز به روز فزونی می‌گرفت... از تاشکند و خوزستان و ارمنستان و جنوب غربی روسیه، بادبان‌هایشان و بقچه‌های سرخس خود را به «جزیره» آوردند...»

در همین چند سطر، راهبرد ماکسیمالیستی برکات به وضوح قابل مشاهده است. شاعر با ذکر نام‌های جغرافیایی پراکنده از تاشکند و خوزستان تا ارمنستان و روسیه، یک امپراتوری خیالی از آوارگی می‌سازد. این اسامی از دلالت بر مکان فراتر می‌روند و به «اثر»هایی از تاریخ پراکندگی یک قوم بدل می‌شوند که در حافظهٔ «دینوکا» انباشت شده‌اند. این رویکرد، در تقابل کامل با فضاهای انتزاعی و بی‌نام شعر رؤیایی قرار دارد. «منِ» شاعر در اینجا به «شنونده‌ای» منفعل تقلیل می‌یابد که کارکردی جز بازتاب صدای تاریخ از طریق شخصیت دینوکا ندارد. این انفعال، خود یک انتخاب آگاهانه است؛ او خود را به رسانه‌ای برای حافظهٔ جمعی بدل می‌کند و هویت فردی‌اش را در این تمامیتِ بزرگ‌تر و اسطوره‌ای حل می‌سازد. این همان تبعید سوژه از مرکزیت است که پیشتر به آن اشاره شد، اما این بار از طریق غرق شدن در انبوهی از صداها و خاطرات دیگران. واژگانی چون «خُبْزَ شَعِيرٍ» (نان جو) و «صَرَرَ السَّرَخْسِ» (بقچهٔ سرخس) فراتر از معنای لغوی خود عمل می‌کنند و برکات با ذکر این جزئیات مادی و ملموس، به تاریخ شفاهی و فراموش‌شدهٔ قوم خود جسمانیت می‌بخشد.

این استراتژی انباشت و تراکم، که در آن تاریخ، جغرافیا و اسطوره به صورت فشرده در زبان احضار می‌شوند، در نقطهٔ مقابل رویکرد مینیمالیستی و فضامحور رؤیایی قرار دارد. به این قطعه از

«لبریخته‌ها» توجه کنید:

«از تو می‌آید راه، پیش از تو
دعوت راه جنون می‌دهد از تو با تو
با تو می‌آید وقت
و وقت، راه می‌شود و
در تو راه می‌افتد
وقتی که تو می‌افتی در وقت
وقتی که تو در تو می‌افتد
و چاه می‌شوی
و راه در انتها به چاه
می‌افتد. »(رؤیایی، ۱۳۷۱: ۴)

در این شعر، رؤیایی با استفاده از تعداد بسیار محدودی کلمه (راه، تو، وقت، چاه) و تکرار و جابجایی آن‌ها، یک فضای ذهنی و وجودی پیچیده خلق می‌کند. در اینجا هیچ نام جغرافیایی، هیچ شخصیت اسطوره‌ای و هیچ ارجاع تاریخی مشخصی وجود ندارد. آوارگی، یک وضعیت کاملاً انتزاعی و درونی است. برخلاف برکات که فضا را با نام‌ها و جزئیات پر می‌کند، رؤیایی فضا را از هرگونه ارجاع بیرونی خالی می‌کند. «راه»، «وقت» و «چاه» در اینجا مفاهیمی کلی و فلسفی‌اند و شعر در یک «ناکجاآباد» ذهنی رخ می‌دهد که بازتاب دقیق یک ذهن تبعیدی است که از مکان و زمان مشخص کنده شده است.

در این شعر،رؤیایی با بازی‌های نحوی، معنای کلمات را مدام به تعویق می‌اندازد. جملهٔ «وقت، راه می‌شود» یک استحاله و دگردیسی مفهومی است که منطق متعارف را به چالش می‌کشد. «راه در تو می‌افتد» و «تو در وقت می‌افتی» نشان‌دهندهٔ درهم‌آمیزی فضا، زمان و سوژه است. در این بازی، کلمات از معنای ثابت خود رها شده و در یک شبکه از روابط متغیر و لغزان به حرکت درمی‌آیند. این تجسم عملی منطق «تفاوت-تأخیر» دریداست. «تو» در این شعر، برخلاف «دینوکا»، یک شخصیت انباشته از تاریخ نیست و یک فضای خالی و یک نقطهٔ تلاقی برای مفاهیم دیگر است. هویت او ثابت نیست و در این دگردیسی‌های مداوم تعریف می‌شود. این سوژه، یک سوژهٔ کاملاً بی‌مرکز و فضایی است.

۴-۴. استراتژی چهارم: زمان گسسته و حافظهٔ ویران

تجربهٔ عمیق تبعید، علاوه بر این‌که درک ما از «فضا» را مختل می‌کند، «زمان» و «حافظه» را نیز

از هم می‌پاشد و گذشته از یک مسیر خطی و قابل روایت، به مجموعه‌ای از قطعات پراکنده، خاطرات دردناک و لحظات تکرارشونده تبدیل شده است. هر دو شاعر، این «زمان گسسته» و این «حافظهٔ ویران» را در خودِ ساختار زمانی شعرشان بازتولید می‌کنند.

رؤیایی این کار را اغلب از طریق خلق یک «زمان حال ابدی» و منجمد انجام می‌دهد. در ***«هفتاد سنگ قبر»***، او به شکلی فلسفی، زمان را به مثابه فضایی برای مرگ بازتعریف می‌کند. در نامه‌ای از سهروردی نقل می‌شود:

«زمان را مدفنی برای مکان می‌دید... در خواب عمیق مرگ سطحی است در مرگ عمیق اما خواب سطح ندارد... پس به آن چه شک نمی‌کنیم خواب است نه مرگ» (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۹۸).

این نگاه، توالی خطی و پویای زمان را در هم می‌شکند و آن را به فضایی ایستا، مکانی و گورستانی بدل می‌سازد؛ فضایی که در آن زمان دیگر نمی‌گذرد، بلکه بر هم توده می‌شود. در سنگی دیگر، زمان به شیئی بی‌حرکت فروکاسته می‌شود:

«در طرح روی سنگ دو انگشت سبابه به هم گره خورده‌اند. ساعت مستقل، ریشه‌های مربع، و شورش شبح یک دم برای عدم بود» (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۱۳۱).

«ساعت» در اینجا از معنا تهی شده است و گذر زمان را نشان نمی‌دهد و به عبارتی دیگر، زمان از کار افتاده است. در***«لبریخته‌ها»***، این توقف زمان با درهم‌آمیختن گذشته و حال در یک لحظهٔ ابدی رخ می‌دهد:

جایی برای پای تو / تکوین توست / ... / و تو که یک توی دیگر را / از وقت‌های نیامده بر می‌داری / بر جای پای رفته یک توی دیگر / بر جاده می‌گذاری/ بگذار! (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۱۰).

این شعر، زمان خطی را درهم می‌شکند و یک «تو»ی حاضر را با «تو»ی غایب از گذشته و «تو»ی ناموجود از آینده در یک لحظه پیوند می‌زند. این حافظه، یک حافظهٔ خطی و روایی نیست و حافظه‌ای لایه‌لایه و کولاژگونه به شمار می رود که در آن تمام زمان‌ها به صورت شبحوار حضور دارند، درست مانند حافظهٔ یک تبعیدی که در زمان حال زندگی می‌کند اما مدام توسط اشباح گذشته و آینده تسخیر شده است.

در مقابل، زمان در شعر سلیم برکات یک «زمان درهم‌ریخته»، اسطوره‌ای و کولاژگونه است. او با احضار همزمان شخصیت‌ها و وقایع اساطیری (سومری، بابلی، کردی) و قرار دادن آن‌ها در کنار رویدادهای معاصر، تمام تاریخ بشری را در یک لحظهٔ شعری واحد فشرده می‌کند. در شعر «***الکواکب المهرولة صوب الجبل***» (سیارگانی که به سوی کوه می‌شتابند)، او تاریخ‌های مشخص و شخصی را در کنار روایتی اسطوره‌ای قرار می‌دهد:

«أَذْكُرُ فِي / تَارِيخِ ٨/٥/١٩٧١ عَادَ إِلَيَّ شَفِيفاً فَرْحَانَ... / فِي تَارِيخِ ٣/٩/١٩٧١ جَمَّعَ

حَوْلَهُ حَشْداً مِنَ الصِّبْيَةِ / وَتَوَجَّهَ إِلَى الْبُحَيْرَةِ الْقَرِيبَةِ لِيَتَزَوَّجَ بِالْمَاءِ.»

(به یاد می‌آورم / در تاریخ ۱۹۷۱/۵/۸ شادمان و شفاف به سویم بازگشت... / در تاریخ ۱۹۷۱/۹/۳ گروهی از پسران را گرد آورد / و به سوی دریاچه نزدیک رفت تا با آب ازدواج کند.) (برکات، ۱۹۹۲: ۱۶).

این هم‌نشینی ناممکن میان یک تاریخ دقیق و روزمره و یک عمل اسطوره‌ای (ازدواج با آب)، زمان خطی و تاریخی را نابود می‌کند. این یک عمل سیاسی از سوی شاعر کرد است که با تزریق تاریخ شخصی و اسطوره‌ای خود به زبان عربی، روایت خطی و مسلط تاریخ را درهم می‌شکاند و تاریخ قوم فراموش‌شدهٔ خود را در آن حک می‌کند. حافظه در اینجا یک خط ممتد نیست، یک «کولاژ» سورئال از قطعات ناهمگون است.

در مقایسهٔ نهایی، رؤیایی با «انجماد زمان» و خلق یک «اکنون ابدی»، خود را از تاریخ و درد خاطره تبعید می‌کند تا در یک فضای خالص و هنری پناه بگیرد. برکات با «درهم‌آمیزی زمان‌ها» و خلق یک «همزمانی اسطوره‌ای»، با کل تاریخ روبرو می‌شود اما آن را از منطق خطی و علّی‌اش خارج می‌کند تا روایت خود را بسازد. هر دو شاعر، در نهایت، روایت خطی و آرامش‌بخش تاریخ را که یکی از پایه‌های حس «تعلق» و «وطن» است، واسازی می‌کنند و یک «زمان آواره» را جایگزین آن می‌سازند.

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، با تکیه بر نظریهٔ ساختارشکنی، نشان داد که چگونه یدالله رؤیایی و سلیم برکات، بحران «تبعید» را از یک مضمون صرف به یک پروژهٔ زبانی و فرمال بدل کرده‌اند. پیچیدگی و ابهام در شعر این دو، نه یک انتخاب سبکی، که پیامد اجتناب‌ناپذیر یک وضعیت هستی‌شناختی است. آگاهی از این واقعیت تلخ که زبان برای سوژهٔ تبعیدی دیگر «وطن» امن و شفافی نیست، این دو شاعر را به واسازی و «آواره کردن» آگاهانهٔ رسانهٔ شعری خود وامی‌دارد. آن‌ها با این کار، سوای این که وضعیت خود را بیان می‌کنند، خواننده را نیز به تجربهٔ این آوارگی و بی‌ثباتی فرا می خوانند..

این دو شاعر، هرچند از دو خاستگاه فرهنگی و زبانی متفاوت برآمده‌اند، در راهبردهای بنیادین خود برای خلق «آوارگی زبانی» به هم می‌رسند: هر دو سوژهٔ تغزلی را از مرکز به حاشیه می‌رانند، کلمه را از بند معنای ارجاعی‌اش رها می‌کنند تا به «شیء» بدل شود، نحو متعارف را به چالش می‌کشند و زمان خطی را درهم می‌شکنند. این همگرایی شگفت‌انگیز، گواه آن است که تجربهٔ مدرنیته و تبعید، فارغ از بسترها، می‌تواند پاسخ‌های فرمال همسانی را بطلبد.

با این‌همه، این همگرایی استراتژیک، با یک دیالکتیک تاکتیکی جذاب همراه است. رؤیایی با رویکردی مینیمالیستی، از «حذف»، «خلأ» و «سکوت» برای رسیدن به انجماد فضا و تعلیق معنا بهره می‌گیرد. در نقطهٔ مقابل، برکات با رویکردی ماکسیمالیستی، از طریق «انباشت» واژگان کهن، «تراکم» تصاویر و «پیچیدگی» لابیرنت‌وار نحو، به فورانی زبانی و تاریخی دست می‌یابد. این دو مسیر متضاد، به مقصدی واحد می‌رسند: بی‌ثبات کردن نظام معنا و نمایش زبان به مثابه یک فضای ذاتاً بی‌خانمان.

به این ترتیب، شعر رؤیایی و برکات از مرز روایت فراتر می‌رود. این شعرها به بیان حس بیگانگی اکتفا نمی‌کنند و این تجربه را در ساختار کلماتشان بازسازی می‌کنند. از این رو خواندن شعرشان مانند قدم زدن در یک سرزمین ناآشناست؛ در اینجا خواننده دیگر یک ناظر بیرونی صرف نیست و در تعلیق، سرگردانی و اضطراب ناشی از تبعید شریک می‌شود. به عبارتی دیگر در یک تجربه‌ی زنده و نفس‌گیر، زبان در دست این دو شاعر، از ابزاری برای توصیف، به خودِ رویداد تبدیل می‌شود. در واقع، رؤیایی و برکات نشان می‌دهند که در دوران ما، شعر دیگر نمی‌تواند به جایگاه آینه‌ای در برابر واقعیت محدود بماند. آنها با شجاعت، «ویرانه‌های زبان» را به عنوان مصالح اصلی کار خود برمی‌گزینند و از دل همین ویرانی، پناهگاهی شکننده اما واقعی برای بحران‌های عمیق انسان معاصر می‌سازند.

فهرست منابع

- البنا، محمود خالد؛ شنوان، یونس. (۲۰۲۴). «التکرار و أثره فی التحول الدلالی فی شعر سلیم برکات: «الجمهرات» و «المعجم» أنموذجین». ***مجلة کلیة الآداب جامعة القاهرة***، ۸۴ (۴)، ۳۱۸-۲۹۳.
- الشهرزوری، یادگار لطیف. (۲۰۱۸). «الأدب المهجري الجدید: تجلیاته ومقوماته عند الکاتبین الکوردیین سلیم برکات وزهدي الداوودي». ***مجلة قه لای زانست العلمیة***، ۳ (۲)، ۱۶۸-۱۵۲.
- برکات، سلیم. (۱۹۹۲). ***الدیوان***. بیروت: دار التنویر.
- بوعزّة، محمد. (۲۰۰۷). «لغة الشعر عند سلیم برکات: من الأسطورة إلی الکتابة». ***مجلة نزوی***، شماره ۵۱.
- تندرو صالح، شاهرخ. (۱۳۸۵). «"من"ی که ماییم: درنگی بر فردیت تعلیقی "من" ایرانی». ***بایا، نشریه ادبی هنری***، شماره۴۱، ۱۳۳-۱۲۱.
- خبازی کناری مهدی(۱۳۹۴) دریدا و هوسرل : تعلیق یا تمکین، ***نشریه فلسفه***،۴۳(۲)،۳۹-۵۶.
- رحیمی‌نژاد، کاظم. (۱۳۹۸). «تحلیل نسبت شعر و نظریه در آثار یدالله رویایی». ***فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)***، ۱۱ (۴۱)، ۲۱۲-۱۹۱.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۷۱). ***لبریخته‌ها***. چاپ دوم. ایران: انتشارات نوید شیراز.

- رؤیایی، یدالله. (۱۳۸۴). ***هفتاد سنگ قبر***. شیراز: انتشارات داستان‌سرا.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۸۶). ***من گذشته: امضا***. تهران: کاروان.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). «تأملی نشانه‌شناختی بر فرآیند معنایی در شعر حجم». ***نامهٔ فرهنگستان***، ۱۱ (۱)، صص. ۵۷-۴۴.
- سلیمانی، علی؛ جمالی، مریم. (۱۳۹۷). «بررسی هرمنوتیکی گزاره‌های حجم‌گرا در بیانیه شعر حجم». ***پژوهش‌های ادبی***، ۱۵ (۶۰)، صص. ۱۵۲-۱۳۱.
- ضیمران، محمد. (۱۳۷۹). بنیان فکنی دریدا. ***کتاب ماه (ادبیات و فلسفه)***، شماره۲۲، ۱۰-۱۹
- عابدی، کامیار. (۱۳۸۰). ***در زلال شعر: نقد و بررسی شعر معاصر***. تهران: نشر ثالث.
- غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت‌الله؛ کریمی، فرزاد. (۱۳۹۰). «بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی». ***فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، (۲۱)، ۲۰۶-۱۸۱.
- فتح‌الله، شاهو سعید. (۲۰۱۸). «القلق الوجودي الكردي في الشعر العربي: شعرية الاغتراب والاستيطان بين السهروردي وسليم بركات». ***مجلة جامعة التنمية البشرية***، ۴ (۱)، ۶۷-۵۷.
- محمدی، حسن؛ و همکاران. (۱۳۹۵). «بررسی مؤلفه‌های شعر حجم در اشعار یدالله رؤیایی». ***فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***، ۹ (۳۱)، صص. ۳۷۲-۳۵۵.
- ملایری، یدالله؛ محمدرضائی، علی رضا؛ قمری، بیان. (۲۰۲۴). «أبعاد الشخصية في قصيدة ديلانا وديرام للشاعر السوري سليم بركات». ***مجلة اللغة العربية وآدابها دانشگاه تهران***، ۲۰ (۲)، ۱۹۷-۱۸۳.
- منتخبی بخت‌ور، نرگس. (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های عینیت‌گرایی در شعر یدالله رؤیایی و لوییس زوکوفسکی». ***نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، ۱۱ (۲۱)، ۲۵۲-۲۳۱.

- Butt, Aviva. (2018). "The Unimaginative Symbols of Salim Barakat". International Journal of Kurdish Studies, 4(2), 294-308.
- Derrida, Jacques. (1981)*Positions*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. (1982)"Différance." In *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-27.
- Derrida, Jacques.(1998) *Of Grammatology*. Corrected Edition. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University

Press.

- Fakhreddine, Huda. (2018). "Salīm Barakāt's poetry as linguistic conquest: '... the shot that kills you, may you recover'". Middle Eastern Literatures, 21(2-3), 134-153.
- Sperl, Stefan. (2004). "The Function of Myth in the Poetry of Salim Barakat". Journal of Arabic Literature, 35(3), pp. 253-279.