سوررئالیسم در شعر اُنسی الحاج، مجموعهٔ «لن»

عدنان طهماسبی

دانشیار دانشگاه تهران

ادریس امینی*

دانش آموختهٔ دکتری در رشتهٔ زبان و ادبیات عربی

(۴۸-۲۷)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۸/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۴/۲۲

چکیده

انسی حاج شاعر لبنانی، از پرچمداران مدرنیسم ادبی و از بنیانگذاران شعر منثور در جهان عرب است. شعر او به نگارش خودکار، غلبهٔ فضای گسست و رؤیا و چیرگی ساحت ذهن، ممتاز است. انسی حاج خصوصاً در مراحل نخست شعری خود در فضایی سوررئالیستی سیر می‌کند، اما به دلیل تحول و التهابی که شعر منثور به پیشگامی او و شاعران هم‌مشربی چون ادونیس در روند شعر عربی ایجاد کرد سبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی شعر او چندان مورد توجه و اهتمام ناقدان واقع نشد. بر همین اساس، این پژوهش کوشیده است مؤلفه‌ها و مشخصه‌های سوررئالیستی نخستین و جنجال‌برانگیزترین مجموعهٔ شعری او، «لن» را با رهیافت تحلیل توصیفی، بررسی و نقد کند. نتایج، بیانگر تاثیرپذیری عمیق شاعر از زیبایی شناسی سوررئالیستی و منابع معرفتی این مکتب است؛ بگونه‌ای که وفور مفاهیم سرکش و خردگریز، تصاویر متناقض‌نما، آشنایی زدایی‌های نامتعارف، گسست رشتهٔ زمان و شکست منطق زبان در این مجموعهٔ شعری، نشانگر روایت شاعر از جهان رؤیا است که سوررئالیست‌ها آن را واقعیت برتر می‌نامند.

واژه‌های کلیدی: انسی الحاج، سوررئالیسم، شعر لبنان، نگارش ناخودآگاه، رؤیا.

* پست الکترونیک نویسندهٔ مسؤول: edrisamini62@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

سوررئالیسم به جنبشی هنری ادبی اطلاق می‌شود که آغاز دههٔ ۲۰ سدهٔ ۲۰ پا گرفت. واژهٔ سوررئالیسم از دو جزء اساسی سور (sur) به معنای «روی، بر فراز و بالا» و رئال (real) به معنای «حقیقت، امر واقعی، صحیح و حقیقی» ترکیب شده است و می‌توان کلمهٔ «سوررئالیسم» را «ورای واقعیت» یا «فرا واقعیت» ترجمه کرد. (ر.ک: الاصفر،۱۹۹۹: ۱۶۹) برخی نیز در لغت آن را به معنای فرا واقع گرایی دانسته‌اند که چنین برداشتی با مخالفت گستردهٔ سوررئالیست‌ها مواجه شده است. (همان، ۱۹۹۹: ۱۶۹)

در سال ۱۹۲۲م بنیانگذار سوررئالیسم، آندره برتون رسماً بی‌حاصلی و بی‌ثمری دادائیسم را اعلام کرد و علیه آن شورید و ظهور رسمی سوررئالیسم را اعلام کرد (ر.ک: فاولی، ۱۹۸۱: ۱۷؛ نادو، ۱۹۹۲: ۱۰) وی اعلام کرد سوررئالیسم هیچ نوع محدودیتی را نمی‌پذیرد. از این رو، اصالت رؤیا و تداعی معانی، نقش ناخودآگاه در آفرینش هنری، شکستن محدودیت‌های زبانی و ذهنی، توهم و هذیان، شیوهٔ بیان جنون‌آمیز و نفی ساختارهای سنتی را در سوررئالیسم، معتبر، بلکه مشروع شمرد و از آنها به عنوان مبانی معرفتی سوررئالیسم تعبیر کرد (عید، ۱۹۹۴: ۳۱۲؛ الاصفر، ۱۹۹۹: ۱۷۱؛ نادو، ۱۹۹۲: ۲۰) سوررئالیسم از همان ابتدا به تأثیر از فروید و با عصای عقاید او (فاولی: ۱۹۸۱: ۱۵؛ نادو، ۱۹۹۲: ۵۸) پا گرفت و سپس افکار وی در زمینهٔ ضمیر ناخودآگاه و رؤیا را چونان پرچم عقیده خود به دست گرفت. به نظر برتون توجه اصلی سوررئالیسم به فعالیت‌های خودکار و خودانگیختهٔ ذهن است.شاعران و هنرمندان مشهوری چون آراگون، پل الوار، روبر دسنوس، ماکس ارنست، آنتونن آرتو، ژاک پره ور، ایو تانگی، بنجامین پره، ریمون کنو، میشل لیریس، آندره ماسون، من ری، کمتر از یک سال از پیدایش سوررئالیسم، از اعضای بارز آن بودند.

بیان مسأله و پیشینهٔ تحقیق

وضعیت ملتهبی که شعر منثور به پیشگامی انسی حاج، ادونیس، محمد ماغوط و... در اوایل دههٔ شصت میلادی ایجاد کرد، تحولی گسترده را در جریان نقد شعر عربی رقم

www.SID.ir

زد. مخالفان و موافقان چنان در برابر هم صف‌آرایی کردند و صحنهٔ نقض و ابرام این سبک شعری، چنان توسعه یافت که عرصه را بر نقد جنبش‌هایی چون سوررئالیسم که به قوت در آثار پس از دههٔ شصت قد برافراشت، تنگ کرد. از این جاست که کتاب‌های متعددی در نقد شعر منثور تدوین یافت، از آن میان متجاوز از چند کتاب، از جمله «قصيدة النثر العربية» از احمد بزون، و «قضايا النقد و الحداثة» از ساندی سالم ابویوسف، الگوهایی از شعر انسی حاج را با رهیافت تحلیل شعر منثور، نقد کرده‌اند. دیگر کتاب‌های مرتبط نیز، تنها به اشاره‌هایی گذرا به مشخصات عمومی اندیشهٔ شعری وی، بسنده کرده‌اند و به سوررئالیسم به عنوان بن‌مایهٔ اصلی اندیشه‌های انسی حاج نپرداخته‌اند. نخستین تحلیلی که دربارهٔ شعر انسی حاج صورت گرفت، مقالهٔ «الشعر و عتمات الجسد» از خالده سعید بود که در کتاب «حركة الابداع» چاپ شد. نویسنده در این مقاله به شیوهٔ تعصب‌آمیزی از شعر انسی حاج دفاع کرد. پس از او کمال خیربک در کتاب «**حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**» که توسط گروهی از مترجمان به عربی ترجمه شد، در فصل زبان شعر تجددگرا، به زبان شعری انسی حاج نیز اشاره کرد. در داخل کشور، هیچ پایان‌نامه یا مقاله‌ای دربارهٔ انسی حاج نوشته نشده، اما در پایان‌نامه‌هایی که به شعر منثور عربی پرداخته، نام انسی حاج به عنوان یکی از پیشگامان این عرصه ذکر شده و پژوهش حاضر، فتح بابی در بررسی و نقد آثار این شاعر لبنانی است.

هدف این پژوهش، بررسی تاثیر سوررئالیسم در مجموعهٔ شعری «لَن» و واکاوی و تحلیل مبانی معرفتی و زیبایی‌شناسیکِ این مجموعه و یافتن پاسخی روشمند برای پرسش‌های زیراست: آیا فضای غالبِ حاکم بر این مجموعهٔ شعری، فضایی سوررئالیستی است؟ سپس با فرض قبول بازتاب اندیشه‌های سوررئالیستی بر این مجموعه، ویژگی‌ها، مؤلفه‌ها و مشخصه‌های سوررئالیستی آن کدامند؟ چگونه می‌توان مکانیزم این تاثیر را تبیین کرد؟

Archive of SID

www.SID.ir

سوررئالیسم در جهان عرب

در جهان عرب، سوررئالیسم به دلیل ارتباط فرانسوی خواندگان مصری، مانند جورج حنین، کامل زهیری، کامل تلمسانی، و رمسیس یونان با سوررئالیست‌های فرانسوی، نخستین بار در مصر پا گرفت (السحرتی، ۱۹۸۴: ۱۴۱) شاعران مذکور در سال ۱۹۳۹، انجمن «هنر و آزادی» را تشکیل دادند و در شیوهٔ نامتعارف سوررئالیستی طبع‌آزمایی کردند. در همان زمان، فرانسوی مصری تباری چون جویس منصور که به فرانسه می‌نوشت در محافل خصوصیِ سوررئالیسم مشارکت داشت. دیگر نویسندگان سوررئالیستی مصر در این دهه، مانند جورج حنین، آثار مستقل سوررئالیستی به زبان عربی خلق نکردند، بلکه نخستین اثر مستقل سوررئالیستی و «شاید افراطی‌ترین تجربهٔ شعری تا آن هنگام» (الجیوسی، ۲۰۰۷: ۵۴۴) یعنی دیوان سریال اورخان میسر، متعلق به کشور سوریه است که نخستین بار در سال ۱۹٤۷ منتشر شد. اورخان میسر در مقدمه‌ای که بر این دیوان نوشته است سعی در گشودن افق‌های نوید بخشی بر رویکردهای شعری است. سومین کانون سوررئالیسم در جهان عرب، لبنان بود. مجلهٔ شعر که به عنوان نقطهٔ عطف شعر معاصر عرب شناخته می‌شود، خدمت گسترده‌ای به تجدد را تعهد کرد و نقش خود را به عنوان جریان مسلط شعری تثبیت نمود. سوررئالیسم مانند شعر منثور عرب، در دامان این مجله تشخص یافت.

شاعران و نویسندگان زیادی با سلیقه‌ها و گرایش‌های گوناگونی، در نسبت‌های متفاوت، در این مجله قلم زدند و فضای غالب مجله متاثر از فرهنگ اروپایی و خصوصاً دو شاخهٔ آنگلوساکسونی یا فرانسوی بود «از این رو فرانسوی خواندگانی چون ادونیس، انسی حاج، شوقی ابی شقرا و عصام محفوظ، تحت تاثیر سوررئالیسم واقع شدند، در مقابل، یوسف الخال، جبرا ابراهیم جبرا و توفیق صایغ، از ادبیات انگلستان بیشتر تاثیر پذیرفتند» (مهدی، ۱۹۸۸: ۲۴) ادیبان سوررئالیست مسلکِ مجلهٔ شعر، عموما جنجال برانگیزتر بوده و آثارشان سطوحی از هنجارشکنی‌های انقلابی را در بردارد. در دههٔ شصت، حجم قابل‌توجهی از آثار سوررئالیستی در لبنان پدید آمد. پس از مصر، سوریه و لبنان، عراق چهارمین و آخرین کشوری است که سوررئالیسم به

www.SID.ir

شکل برجسته‌ای در آن پاگرفت. مجلهٔ شعر ٦٩ که در سال ١٩٦٩ در عراق تاسیس شد به نوعی ادامهٔ تجربه‌هایی بود که مجلهٔ شعر لبنان به نحوی پخته و سنجیده تر از سر گذرانده بود. بنیانگذاران این مجله، سامی مهدی، فوزی کریم و فاضل عزاوی بودند. این افراد، نگارش نامنظم و زبان نظارت نشده را آزمودند. اما زبان اینان فاقد هارمونی لازم و شکل درونی است و «بخش چشمگیری از اشعارشان فاقد ترکیب بندی نهایی و ارتباط شکلی و ساختی است.» (جبرا، ۱۹۸۲: ۱۷۹)

مؤلفه‌های نگارش سوررئالیستی در دیوان لن

نگارش خودکار

نگارش ناخودآگاه یکی از مهمترین اصول متنِ سوررئال است. نگارش ناخودآگاه به معنای رهایی ذهن از خودآگاهی و قید عقل و منطق و قواعد ادبی است و «تنها با رهایی ذهن از زیر سلطهٔ عقل و منطق میسر می‌شود. نزد شعرای سوررئالیست، واقعیتِ برتر همان واقعیت جامعی است که در اعماق ضمیر ناخودآگاه انسان مدفون شده است» (داد، ۱۳۸۵: ۲۹۷). این نوع نگارش، نگارش غیرارادی و خود به خود و بی برنامه است. به تعبیری دیگر، شاعر و نویسنده، خود را تسلیم ناخودآگاه خود می‌کند. سوررئالیسم برپایهٔ نظریهٔ فروید (فاولی، ۱۹۸۱: ۲۱) معتقد است ضمیر پنهان در حالت دیوانگی و نیز در حالت خواب از نظارت ذهن بیدار و بیدادگر رهایی یافته و همان گونه که هست تجلی می‌کند، نگارش خودکار نیز تراوشات و ترشحات آن را ثبت و ضبط می‌کند. این نوع نگارش را نگارش تصادفی یا نگارش ناخودآگاه نیز می‌توان نامید. چنان که موریس بلانشو فیلسوف فرانسوی می‌گوید «نگارش خودکار، در پی برانداختن موانع و واسطه‌هاست و می‌خواهد دستی را که می‌نویسد با شیء اصلی در تماس قرار دهد و دست را از خاصیت ابزاری و فرمانبرداری، نیروی مستقل ببخشد که فقط برای نگارش آفریده شده است. هیچ کسی بر آن تسلط ندارد و به هیچ کس وابسته نیست» (ادونیس، ۱۹۹۲: ۱۳۳) از این جا روشن می‌شود که شعر سوررئالیستی، نگارش خودکارِ تراوشات ناخودآگاه و فوران تصاویر سرکوب شده است و اهمیتش در آن

Archive of SID

www.SID.ir

است کـه مسـتقیما از ناخودآگـاه نشـأت مـی‌گیـرد. بـر ایـن اسـاس، سوررئالیسـت‌هـا، محدودیت‌ستیزی، تصور و خیال و تداعی معانی، وهم و هذیان، شیوهٔ بیان جنون آمیز و نفی ساختارهای سنتی را معتبر بلکـه مشـروع شـمردند. بـه نظـر برتـون توجـه اصـلی سوررئالیسم به فعالیت‌های خودکار و خود به خودی ذهن است. (ر.ک: عیـد، ۱۹۹۴: ۳۰۸) اگر «ناخودآگاه، اسطورهٔ سوررئالیست‌هاست» (فاولی،۱۹۸۱: ۱۵) اسطورهٔ انسـی حـاج نیـز هست چنان که با مباهات می‌گوید: «به ناخودآگاه و هیپنوتیزم، ناهوشیار، امـر غریـب، و افسون‌گری و هذیان و تصادف و امر ناگهانی و فرا واقع‌گرایـی ایمـان آورده‌ام» (دنـدی، ۱۹۹۷: ۹۰). عبارات حاج برخلاف شاعرانی که آگاهانه به خلق تصاویر دسـت مـی‌زننـد، حصارهای خودآگاه را می‌شکند و به شکلی کاملا تصادفی صورت می‌پـذیرد. نخسـتین شعر این دیوان با «أخاف» شروع می‌شود: «**أخاف./ الصخر لا يضغَط صـــندوقي و تنتشـــر نظّارتاي. أتبسم، أركع، لكن مواعيد السرّ تلتقي و الخطوات تُشعّ و يدخل معطـــف. كلـــها في العنق. في العنق آذان و سرقه.**»

می‌ترسم./ تخته سنگ جعبهٔ من را فشار نمی‌دهد و عینک‌هایم پراکنده می‌شوند. می‌خندم، خم می‌شوم، اما وعده‌های راز، (به هم می‌رسند) و گام‌ها می‌تابانند و پالتو وارد می‌شود. همه در گردن هستند. در گردن، بانگ‌ها و (چپاولی است)

شعر با ترسی شروع می‌شود که بر شاعر چیره شده و همهٔ نسبت‌ها و اصول از جمله درک روابطِ عِلّی معلولی را در ذهن شاعر به هم زده است. فضاهایی که ذهن ناهشیار شاعر آفریده، ناخوشایندند، مانند اضطراب یا تعارضی که شاعر را در چنبره گرفته است. از این رو معلول‌ها یا بی علتند یا علت‌های غریب و شگفت‌آوری دارند و گاه چنین می‌نماید که شاعر دچار توهم نمایی شده است. تصورات و تصاویر غیرارادی و تخیلات غریب و پراکندهٔ شاعر مانند جعبه ای که سنگ آن را نمی‌فشارد و پراکنده شدن عینک‌ها، سپس لبخند و خم شدن همگی ناشی از تراوشات ناخودآگاه و نگارش خودانگیختهٔ شاعر است که منطق ادبی را گم کرده است.

جمع تصورات و تصاویر ناسازگار، چیرگی مطلق فضای فراخ رؤیا که لباس تنگ فضای طبیعی را می‌درد، شوریدن بر عادات ذهنی و زبانی، گسستن پیوسته‌ها و پیوستن

Archive of SID

www.SID.ir

گسسته‌ها و هجوم بی اختیار پارادوکس‌ها و متناقض‌ها از مشخصه‌های نگارش خودکار به شمار می‌روند. در ادامهٔ همان شعر، شاعر بی درنگ مورد هجوم اندیشه‌های پراکنده واقع می‌شود و عبارات متفاوت و بی ارتباط، اینگونه سیلان می‌کنند: «**أبحث عنک، أنت یا لذة اللعنة نسلُکِ ساقط، بصماتکِ حفارة/ یُسلّمنی النوم لیس للنوم حافّة، فأرسمُ علی الفراش طریقة؛ أفتحُ نافذة و أطیر، أختبي تحت امرأتي**» (الحاج، ۱۹۹۴: ۲۷)

تو را جستجو می‌کنم. تو ای لذت نفرین. نسل تو برافتاده است، اثر انگشتان تو، حفر کننده‌ای است/ خواب مرا تسلیم خود می‌کند. خواب، کرانه‌ای ندارد. راهی را روی تختخواب ترسیم می‌کنم: پنجره ای را باز و پرواز می‌کنم، زیر همسرم پنهان می‌شوم.

نگارش تصادفی این جمله‌ها به وضوح مشهود است به شکلی که ابتدای این عبارات با انتهای آن‌ها بیگانه است. جستجوی لذت نفرین، خوابیدن، باز کردن پنجره و پرواز کردن و پنهان شدن، همگی از توالی‌های رؤیاگونه، وسواس گونه و اضطراب آور شاعر است که در زبانی نظارت نشده و به همان شکل که خود را به شاعر می‌نمایانند به تصویر در آمده‌اند: «**أنفعل/ أشتعل/ تعال أصیح. تعال أصیح. إنّني أهتف: النصر للعِلم! سوف یتکسّر العقرب، أتذکّر هذا کي أنجبَ بلا یأس**» (الحاج، ۱۹۹۴: ۲۸)

برانگیخته می‌شوم/ برافروخته می‌شوم/ بیا فریاد می‌زنم. بیا فریاد می‌زنم. من شعار می‌دهم، پیروزی از آن علم است. کژدم در هم شکسته می‌شود. و این را به یاد می‌آورم تا بدون ناامیدی، بچه به وجود آورم.

چنان که می‌بینیم حوادث و جریان‌ها به ترتیبی غیر منطقی و غیر واقعی شکل می‌گیرند و افکار متفاوت از ناخودآگاه شاعر می‌جوشند و به شکلی غیر ارادی در نگارش ناخودآگاه و تصادفی جریان می‌یابند. شورش و عصیان تصاویر که از تکنیک‌های سوررئالیستی است به کمک استفادهٔ پی در پی از افعال نشان داده شده است و شش کلمهٔ نخست این مقطع، همگی فعلند با ضربات پی دربی که هیچ نقشهٔ قبلی در ذهن شاعر نتوانسته آن‌ها را به بند بکشد. پراکندگی این حوادث، صرفاً بازتاب و انعکاس مستقیم نقشهٔ ذهن شاعر است که پیش از این که واژه‌ها به خودآگاه برسند و جریان منطق برآنها حکمفرما شود، بر صفحهٔ کاغذ نگارش شده‌اند. از این رو کوشش متکلفانه

Archive of SID

www.SID.ir

برای ایجاد ارتباط میان آغاز و پایان این ابیات، مغالطهٔ خلط ناخودآگاه و خودآگاه است. ناخودآگاهی که در مجهولات و ناشناختهها غوطهور شده و شاعر تراوشات آن را بیتکلف و به شکلی تصادفی بر صفحه آورده و خودآگاهی که متکلفانه، پی منطقی کردن روابط و جریانها و تبیین و تحلیل است. نگارش غیر ارادی هجومی است به سبکهای عادی تفکر و نوشتار و زبان عادی و رهایی واژهها از بندگی قواعد است. تخیل در چنین حالتی، در وجه سرکش و ویرانگر خود ظاهر میشود و خود را از ممانعت ذهن میرهاند و شعر، دیکتهٔ ضمیر پنهان شاعر است:

لولا قوة فرحکِ لأسرعتُ أقتطع جوعا و أملا. لَغوکِ الأشقر ينتظرني عندما تنتابني الوداعة فيعيدني إلى الأصوات البعيدة. ثم يداکِ تركضان دائما على ثيابکِ؛ الطبيعة زاخرة و مباحة، لكنني أقتاد بسهراتک و من تحت سقفک أعضد انهياري. يا دليل الوقوع اخترتکِ بين محرّضي لأحبکِ و أبصق. (الحاج، ۱۹۹۴: ۳۱)

اگر شدت شادی تو نبود، سراسیمه از گرسنگی و امیدواری درهم میشکستم. هنگامی که ملاطفت میکنم، یاوهٔ بورِ تو چشم به راهم است و مرا به صداهای دوردست بازمی گرداند. دستان تو پیوسته بر لباست میدوند، طبیعت سرشار است و مشروع. اما من با شبنشینیهای تو راهبری میشوم و فروپاشیم را زیر سقف تو تقویت میکنم. ای دلیل دچار شدن، تو را از میان مشوقانم برگزیدم تا دوستت بدارم و تف کنم.

تناقض عبارت «درهم شکستن از گرسنگی و امیدواری»، ترکیب وصفی یاوههای بور، تقویت فروپاشی در زیر سقف مخاطب، و سرانجام تضاد زنندهٔ عشق و هتک حرمت، نشان میدهد شاعر از خیال پردازی فاصله گرفته و به توهم نمایی دچار شده است. توهم همان حافظهای است که از قیود زمان و مکان و عقل رسته و قادر به درک تناقض نیست و تناقضات را قابل جمع میداند. دلیل دیگر وقوع چنین تناقضاتی که گاهی غیر شاعرانه مینماید، انقلاب اندیشههای شاعر است، اندیشههایی که چنان لحظهای و آنی است که به سرعت دستخوش تغییر میشود و تصاویری باژگونه پدید میآورد.

ساخت شکنی که ناشی از نگارش خودکار است از شاخصهها و خصوصیات شعری دیوان «لن» است بلکه «ساختارهای منظم زبانی و فکری از شعر پنهان است» (سعید، ۱۹۸۱: ۶۷) تصورات متناقض شاعر، تحت کنترل ذهن ناخودآگاه اوست و

www.SID.ir

محدودیت خودآگاه، به کمترین میزان رسیده، به همین دلیل مفهوم در میان معنـاداری و بی معنایی، سرگردان است. گویی شاعر به نقطهٔ سوررئالیستی رسیده است. نقطه ای کـه « از آن به بعد، زندگی و مرگ، واقعی و خیالی، گذشته و آینده، ساده و سـخت، بـالا و پایین، تناقض خود را از دست می‌دهند و امید به تشخیص و تعیین ایـن نقطـه، محـرک سوررئالیستها است» (فاولی، ۱۹۸۱: ۱۱۰) آشفتگی حواس، متن را راهبری مـی‌کنـد گـویی شاعر توان تمرکز خود را از دست داده و به آشفتگی حواس دچـار شـده اسـت. تعـابیر شاعر نیز که پرش افکار و حواس پرتی در آن‌ها نمـود بـارزی دارد چنـین برداشـتی را تقویت می‌کنند:

أُطلَقُ علی الهواء، أغرز الهواء بألیافِ/ بلا تَعَتّه، الحرکة لیست ضدّ اللیل، الحرکة عمیاء تری باللیل. قُم! الـمصباح خادم و یدک خادمة. (أضحکُ منّي) قُم! هوذا أنا، الباب یُطرَق. الباب: هنا الـموت. وجهُهُ وجه القَدَر و ظهرُه الضیاع/ یُطرَق و لا ینتفض، فهو یبقی./ یجب أن أبکي. کیف نسیتُ أنّ الدموع تعکّر الـمرایا؟ الـمرآة غابة لکنِ الدمعة فدائيّ. فلأسمع جَلَبتکِ أیتها الرفیقة! فلأرفع لواءک حتّی تتقطّع أوتار کتفي. (الحاج، ۱۹۹۴: ۲۹)

به هوا پرتاب می‌شوم. با تارهای خود هوا را سوراخ می‌کنم. بدون سبکسری، حرکت بر ضد شب نیست، حرکت، نابیناست و شب می‌بیند. برخیز. چراغ خادمی است و دست تو چاکر. (به خود می‌خندم) برخیز. اینم من، در کوبیده می‌شود. در: این جا مرگ است. سیمایش، چهرهٔ قدر و پشتش، تباهی است./ کوبیده می‌شود اما تکان نمی‌خورد. او ماندگار است./ باید بگریم. چه سان فراموش کردم که اشک، آینه‌ها را تیره می‌کند. آینه، بیشه‌ای است اما اشک، ایثارگری است: بگذار ای رفیق، هیاهویت را بشنوم. بگذار پرچمت را برافرازم تا رگهای گردنم پاره شوند.

پیوند آزاد

پیوند آزاد نتیجهٔ نگارش مبتنی بر تداعی آزاد است. تداعی آزاد تکنیکی است که فرد هر آن چه را که به ذهنش خطور می‌کند به زبان می‌آورد و بدون احساس خجالت، احساسات و عواطف مختلف خود را بر زبان جاری می‌سازد. در تداعی آزاد، مطالب ربط منطقی به هم ندارند، بلکه اغلب، افکار نامرتبطی بیان می‌شود که نتیجهٔ کاهش مقاومت دفاعی خودآگاه فرد است. پل الوار می‌گوید «همه چیز قابل تشبیه به همه چیز

Archive of SID

www.SID.ir

است. همه چیز در طنین خود، دلیل خود، تشابه خود و صیرورت خود را در همه جا می‌یابد. و این صیرورت لا یتناهی است» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۸۲۳) چنین تکنیکی در دیوان «لن» به وفور دیده می‌شود. شاعر مشبه را به نخستین چیزی که به ذهنش می‌رسد تشبیه می‌کند، سپس آن را به شیئ دیگر، و این سیر همچنان ادامه دارد:

الحياة حية. العين دَرج، العين قَصَب، العين سوق سوداء. عينيَ قِمع تقفز منه الريحُ و لا تصيبه. هل أعوي؟ الصراخ بلا حَبل. هناک أريكة و سأصمد./ سوف يأتي زمن الأصدقاء لكن الانتظار انتحر. الـــجياد تُسرع، عَبَثا عَبَثاً، الـــخوف رقم لا نهائي. (الحاج، ۱۹۹۴: ۲۸)

زندگی زنده است (زندگی مار است). چشم پله است، چشم نی است، چشم بازار سیاهی است. چشمانم قیفی است که باد بر آن خیز برمی دارد اما به آن اصابت نمی‌کند. آیا زوزه بکشم؟ فریاد بدون ریسمان است. آنجا بستری است و مقاومت خواهم کرد. زمان دوستان فراخواهد رسید، اما انتظار، خودکشی کرد. اسبان بیهوده شتاب می‌گیرند، ترس، شماره‌ای نامتناهی است.

می‌بینیم که چشم به پله، به نی، به بازار و به قیف تشبیه می‌شود. این نمونهٔ عملی سخن الوار است که همه چیز قابل تشبیه به همه چیز است. از این رو هر واژه در یک پیوند آزاد، در کنار دیگری قرار گرفته است. چنین پیوندی حاصل یک جرقهٔ آنی در ناخودآگاه شاعر است. در چنین حالتی شاعر، مشبه (چشم) را به هر چیزی که در نخستین جرقه به ذهنش خطور کرده تشبیه کرده است و وجه شبه میان «نی، بازار، قیف، و پله» با چشم، همان است که کلماتی مانند سنگ، شهر، باران، و یا هر کلمهٔ دیگری می‌توانست داشته باشد. به دلیل همین پیوند آزاد و فرا منطقی بودن تشبیهات و استعارات، واژه‌ها در محور جانشینی نیز فعال می‌شوند. مثلا ترجمهٔ عبارت«الحياه حية» به «زندگی زنده است» همان قدر از مقبولیت برخوردار است که «زندگی مار است» چون «زندگی» پیوند آزادی با کلمات مجاور خود دارد و به جای«حية» هر واژهٔ دیگر که سریع‌تر خود را به ذهن شاعر می‌رساند می‌توانست قرار گیرد. اکنون هم که این واژه به کار رفته، می‌توان هر معنایی که معنای این واژه امکان می‌دهد، از آن اراده کرد. در عبارات زیر نیز هیچ پیش شرط دستوری یا معنایی برای هم نشینی واژگان وجود

Archive of SID

www.SID.ir

ندارد، میان کلمات رابطهٔ اسنادی و حملی برقرار نیست. بلکه جمله‌ها، تنها تلفیقی نامنتظر از واژه‌هایی است که کنار هم چیده شده‌اند:

أغصان أبدک جَماجم قَتلی، مُجُونک جَلد و سَحن. رائحتي مستديرة، فما أدَقَّ أنفک (الحاج، ۱۹۹۴: ۴۴)

شاخه‌های جاودانگیِ تو، کاسه سرِ کشتگان است، گستاخی تو، تازیانه و گِرد است، بوی من دایره ای شکل است. بینی‌ات چه نازک است.

ناسازگاری و عدم تجانس، علاوه بر جمله‌ها در میان واژگان نیز وجود دارد. به عبارتی دیگر، نه تنها ارتباطی میان جمله‌ها وجود ندارد بلکه میان واژگان داخل یک جمله نیز وجهی از ارتباط – تضاد، تشبیه، مجاورت و...– یافت نمی‌شود. در این جمله مبتدا (اغصان) و مضاف الیه آن (ابد) و سپس خبر مبتدا (جماجم قتلی)، چند عنصر متفاوت و ناسازگاری هستند که در یک اسناد اسمی به همدیگر گره خورده‌اند. هم چنین است جمله «مجونک جلد» که اگر چه برحسب تصادف، می‌توان وجهی از ارتباط و علاقه را میان وقاحت و تازیانه قائل بود، اما واژهٔ بعدی «سحن» که اتفاقا واژهٔ کم کاربردی نیز هست نشان می‌دهد این واژگان، در یک فعالیت آنی و لحظه ای مغز، صید شده و بدون سنخیت در کنار هم قرار گرفته‌اند. در ادامه، حملِ دایره ای بودن بر بو، پیوند آزاد واژگان را بیشتر و بهتر نشان می‌دهد. بسیاری از ترکیب‌های شاعر در این دیوان، نقض پیش شرط معنایی است. گاه پا از این نیز فراتر می‌نهد و پیش شرط دستوری و ارتباط نحوی واژگانی را نیز نمی‌پذیرد که در بخش بررسی زبان به آن خواهیم پرداخت.

تداعی آزاد معانی گاه در شکل گفتگو نمایانگر می‌شود، در چنین حالتی، القای معانی بی ربط و پراکنده بیشتر به چشم می‌خورد. سوالی بی جواب می‌ماند و جوابی بی‌سوال، داده می‌شود. گفتگو در فضایی هرج و مرج گونه انجام می‌شود: جملات بسیار کوتاهند و غالبا هر واژه خود جمله‌ای است و شعر حاصل توالی کلمات منقطع و توزیع نامنظم معنی است: «**جاءت الصورة؟ لماذا تتأخر! كلاّ لم تجيء. لم تجيء؟ و كيف أتجنب النظر؟ من ينقذني من آلام الرحلة؟ أين؟ وراء. في الوراء. في وراء. وراء الصوت. الليفة،**

Archive of SID

www.SID.ir

اللب، الصلب. هل أتــخلى؟متأخر، أرفع الــجلسة، أؤجل، لم أكلف. لمَ أنا؟ فليدفعوا. فلأطمح للصورة« (الحاج، ۱۹۹۴: ۵۵)

عکس آمد؟ چرا تاخیر می‌کنی. نه نیامده. نیامده؟ چطور از نگاه، دوری کنم؟ چه کسی مرا از رنجهای سفر نجات می‌دهد؟ کجا؟ پشت. در پشت. در پشت. در پشت صدا. لیف، خالص، محکم. آیا دست بردارم؟ دیر است، جلسه را موکول می‌کنم. به تعویق می‌اندازم. هزینه نکرده‌ام. چرا من؟ باید پرداخت کنند. باید مشتاق عکس باشم.

چنان که ملاحظه می‌شود زبان خالی از ویژگی‌ها و مشخصه‌های زبان متعارف است. جملات هذیان‌وار در پی هم می‌آیند. گویی نویسنده حتی قادر به تکمیل جمله‌ها نیست چه برسد به این که میان آن‌ها ارتباط برقرار سازد. دیالوگ منقطع و مملو از استفهام، تعجب، اثبات و نفی است و هیچ ترتیب معینی را برای دو طرف دیالوگ نمی‌شناسد. بلکه تک گویی‌ها و از جنس جمله‌هایی درهم است و سیر اندیشه و ناخودآگاه شاعر را نشان می‌دهد که در قالب دیالوگ نمودار شده است. یک جملهٔ تعجبی، میان نخستین سوال و جواب حائل شده است. سپس چهار پرسش و چهار پاسخ در پی می‌آید. به گونه‌ای که چهار پاسخ مزبور تنها پاسخ آخرین پرسش از چهار پرسش‌اند و سه پرسش نخست بی جواب مانده‌اند. سپس کلمات نامرتبطی عنوان می‌شود و باز پرسشی ایراد می‌شود و پس از آن وسواس ذهنی پرسشگر بیشتر نمود پیدا می‌کند، دیر بودن، موکول کردن، هزینه و... سرانجام آخرین دو پاسخی که به آخرین پرسش داده می‌شود مانند سوال مطرح شده در صیغهٔ انشایی- امری- ظاهر می‌شود. جوشش واژه‌ها و واکنش‌های پی در پی در ادامهٔ همان شعر، انقلاب افکار و اندیشه‌های شاعر را نشان می‌دهند:

يتضارب ذهني، أحلف أحبي و أغنّي. أقرأ. كل شيء في الهواء. و أنا. رُح إلى الشط أيها الفكر، تــحلحل، الــحياة ذبابة ذبابة. طاقتي عينان رياضيتان. أرفض العصــر لا تشــدوني! آخــرون آخرون. أنا ظل. أريد هذا مرحبا! أنت أيضا؟ السجنُ القبرُ الكوبُ. بؤبؤي و رأس مسمار: أغرز أعمّق. أتوغّل مسمار إلى الفــوز!/ جــاءت الصــورة؟ كــلا، لم. جــاءت الصــورة؟ كــلا، لم. جاءت الصورة؟/ أجل إسترح (الحاج، ۱۹۹۴: ۵۵-۵۶)

تشویش دارم، سوگند می‌خورم سلام می‌دهم و آواز می‌خوانم. همه چیز در هواست و من. ای اندیشه به ساحل برو. بجنب، زندگی مگس است مگس. توانایی‌ام دو چشمی است ورزشکار.

Archive of SID

www.SID.ir

از عصر رو برمی تابم. من را نگیرید. دیگران دیگران. من سایه‌ام. این را می‌خواهم سلام تو، هم؟ زندان گور لیوان. مردمک چشم من و سر میخی: سوراخ می‌کنم گود می‌کنم. نفوذ می‌کنم. میخی تا پیروزی. عکس آمد؟ نه. نه. عکس آمد؟ نه. نه. عکس آمد؟ آری. استراحت کن.

پیوند آزاد در دیوان «لن» در اشکال زیر نمود پیدا کرده است:

الف) مبتدا و خبر

از هم گسیختگی، ویژگی عمومی روابط اسنادی است که در این دیوان میان کلمات برقرار می‌شود بگونه‌ای که میان مسندالیه و مسند، شکافی پر نشدنی وجود دارد. این امر باعث به هم ریختگی و درهم ریختگی نوشتار و وفور عبارات نامفهوم و جملات بی معنا در این دیوان شده است که گاهی با هرج و مرج نوشتاری دادائیست‌ها پهلو می‌زند: «عصفورک دخان أسود» (الحاج، ۱۹۹۴: ۸۴) گنجشک تو دود سیاهی است. «**أرنبة أنفي ساحة لک**» (٤٥) نوک بینی‌ام، میدانی است برای تو. **دعارتک فراشة مسفّة** (٨٤) تن فروشی‌ات، پروانه ای است بر سطح زمین پرواز می‌کند. «**حجارة الضباب لزجة**» سنگ مِه، چسبنده است. در مثال‌های یاد شده هیچ گونه حلقهٔ پیوندی میان مسندالیه و مسند وجود ندارد. ارتباط گنجشک با دود، ماده خرگوش با میدان، و تن فروشی با پروانه، سنگ با چسبندگی، صرفا یک پیوند آزاد است. در مثال دوم پیوند آزاد میان مضاف (ارنبه) و (أنف) به غرابت و آشفتگی معنایی جمله افزوده است و به طور اغراق آمیزی پوچی معنایی جمله را آشکار می‌کند. چنین است اضافه شدن سنگ به مِه در مثال چهارم. در عبارات زیر نیز هر اندازه پیشتر می‌رویم فضای خالی و شکافی که پیوند آزاد میان کلمات ایجاد کرده است بیشتر احساس می‌شود:

أنت أسطوانة من الوعظ الضائع، لا تنقّ، قد أعضّک (عفوک)(۷۵) تو ستونی از اندرز گم شده‌ای، قورقور نکن، تو را گاز می‌گیرم (خدا بهت رحم کند)

ابتدا، ستون (که خبر «تو» است) این شکاف را آشکار می‌کند و سپس جارومجرور (از اندرز) این شکاف را تشدید می‌کند و صفت گم شده برای اندرز فضای خالی بیشتری ایجاد می‌کند پس از آن فعل قورقور کردن که برای قورباغه به کار می‌رود نشان می‌دهد که عبارات به هیچ منطق معنایی، متعهد نیستند و متن با چنین شکاف‌هایی ادامه می‌یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

در عبارات زیر نیز علاوه بر بی ربطی جمله‌ها، ارتباط اسنادی داخل جمله‌ها نیز دارای شکافی پرنشدنی است. **سُرّتک تغيّب العالم كدوّار الـــماء و وَهَجک كسل مسلح** (۵۹) ناف تو جهان را مانند میدان آب، پنهان می‌کند و درخشندگیِ تو، تنبلی مسلح است.

ب) فعل و فاعل

همخوانی در اسنادهای فعلی نیز بسیار کم است. فعل و فاعل نیز در محور هم نشینی و جانشینی قرابت ساختاری و محتوایی با هم ندارند؛ به همین دلیل عناصر ناهمگون در اسناد فعلی در کنار هم می‌نشینند: گوشت سرشاری که سایه را می‌دزدد و خود خفه می‌شود، زنگاری که پرواز می‌کند، کشتاری که با پیروزی هم‌آغوش می‌شود، واژه‌هایی که می‌خندند و پژواکی که شاعر را جارو می‌کند از این دسته‌اند: «**اللحم الـــملء، خطف الظل و اختنق**» (۴۷) **يطير الصدأ** (۱۰۳) **تتعانق الـــمذبـــحة والظّفَر** (۳۰) «**يكنسني الصدى**»(۲۹) همچنین است: **تتعقبني سُمرتک و لهاثُ رحِمک يسكنني** (۶۰) گندمگونیَت، به دنبالم روان می‌شود و نفس بریدگی رحِمَت در من ساکن می‌شود. از اینجا معلوم می‌شود که فراوانی مولفه‌های نامتجانس شعر حاج را در چنبره خود در آورده است.

ج) فعل و مفعول

ارتباط میان فعل و مفعول نیز در این دیوان غالبا بر محور گسست شکل می‌گیرد به گونه‌ای که یافتن وحدت و تناسب میان فعل و مفعول آن بسیار دشوار است :«**لو أخيّل على فراركِ، أطيّر استخفاخک، أغضّض أرجاءک. آه لو أطلع من توتّري كقارة من البحر، و نيّئا أصبّ في عينيكِ**».(۹۵) کاش جدایی تو را مجسم می‌کردم، سبک شماری تو را به پرواز درمی‌آوردم، پیرامونت را می‌کاستم، آه کاش از تنش خود بیرون می‌آمدم مانند قاره‌ای از دریا، و به شکل خام در چشمان تو می‌ریختم.

همجواری و همراهی فعل أخيّل با حرف جر«علی» امری نامتعارف است همچنین به پرواز درآوردن توهین یا سبک شماری، و کاستنِ اطراف و دیگر افعال و مفعول‌های آن‌ها عناصر متفاوتی است که در نتیجهٔ تداعی معانی آزاد و به شکلی آنی در ذهن شاعر برق زده است. مثال‌های زیر نمونهٔ عملی تجمع مولفه های نامتجانس و نگارش هرج و

Archive of SID

www.SID.ir

مرج گونهٔ دادائیستی است که سوررئالیست‌ها آن را به خدمت گرفتند: «**أستنهض فیک الشبع من سهري علی رفضک فیحشی فمي بکوعي**» (۱۰۶) در تو برمی انگیزم سیری از بیداری‌ام را بر نپذیرفتن تو، لذا دهانم با زانوام انباشته می‌شود. در عبارات زیر نیز تداعی‌های نامحدود و کاملا بی ارتباط، چنان است که یافتن ارتباط میان اجزای جمله را دشوار و بلکه ناممکن می‌سازد: «**لا توزّعوا حرارتکم عليّ تُغِیروا مثل القيء تُوَقّعوا خُطاکم في ضمیريَ کالشهادة**»(۵۰) گرمای خود را بر من نپراکنید، که مانند استفراغ یورش بیاورید و گام‌هایتان در درون من چون اقرارنامه ای امضا شود. «**یعزفون حواجبَهم علی تعاستي**»(۷۵) ابروهایشان را روی شوربختی من می‌نوازند. «**ألان أغمض عینيّ لأصلب وهمک علی شهوتي، أسجنک کاللقمة**» (۹۳) هم اکنون چشمانم را می‌بندم تا توهم تو را بر هوس خود به صلیب بکشم، چون لقمه تو را زندانی می‌کنم.«**أترک صدرکِ طعمة لغبار أعماقي**»(۹۴) از سینه‌ات برای غبار ژرفایم، طعمه ای می‌سازم. **خذ صمتي**(۵۳) سکوتم را بگیر. **یحمل السکونُ ریاح صوتک إلی أحشائي**(۳۷) خاموشی، بادهای صدایت را به روده‌هایم منتقل می‌کند.

هذیان

در نگارش ناخودآگاه، عینیت بیرونی و غایت مفهومی شعر به حداقل می‌رسد و شعر هذیان گونه و بلکه هذیان می‌نماید که سوررئالیست‌ها شدیداً آن را تمجید کرده‌اند. در هذیان، متناقض‌ها بی‌اختیار شورش می‌کنند و مرز معنا با بی‌معنایی و زبان با بی زبانی یکی می‌شود. آرتو می‌نویسد «ما نمی‌پذیریم که پیشرفت طبیعی هذیان، که به اندازهٔ هر گونه سلسله افکار یا اعمال انسانی مشروع و منطقی است تحت قید و بند در آید» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۸۴۳) کار سوررئالیست‌ها به ضبط رویاها و هذیان‌های مبتلایان به بیماری روانی، نیز کشیده شد؛ زیرا معتقد بودند که از آمیختن آن هذیانها با موضوع‌های منطقی جهان خارج، واقعیتی جدید به وجود می‌آید. اما برتون در اواخر عمر خود، توجه به بهداشت بنیادین ذهن را، راه برون رفت از هذیان گویی می‌داند« تا آنجا که به خودم مربوط می‌شود استفادهٔ افراطی اولیه از نوشتن خودکار، نوعی گرایش نگران کننده به هذیان در من ایجاد کرده بود که می‌بایست بی درنگ با آن مقابله می‌کردم» (برتون، ۱۳۸۸: ۹۵) انسی حاج نیز در آثار متاخر خود سعی می‌کند از نگارش خودکار دست

Archive of SID

www.SID.ir

بکشد و فضایی منطقی را در شعر برقرار سازد. اما استفاده از تکنیک آمیختگی در کنار جریان سیال ذهن، این دیوان را از دیگر آثار شاعر متفاوت و متمایز ساخته است و شعر تا مرحلهٔ هذیان تنزل کرده است: «**في العمل كان لا بد أن أدخل إلى الـــمرحاض حيث أتبحر في الـــخليقة دائما وكالـــمعتاد سرحت نظري في يدي وأنا أبذل ذاتي**»(۶۲) هنگام کار ناچار بودم دستشویی بروم جایی که در کائنات غور و تأمل می‌کردم. به عادت همیشگی نگاهم را در دستانم رها کردم در حالی که از خودم مایه می‌گذارم.

خود شاعر به هذیان گویی خود معترف است: «**كلامي هذر و الشعر قهر مشدود النواجذ يـــخنقه الـــحنين**» (۵۳) سخنم یاوه است و شعر اندوهی است دهان بسته که دلتنگی آن را خفه می‌کند. حتی به هذیان خود مباهات می‌کند و هذیان گویانه آن را فرزانگی می‌نامد: **حكمة هذياني**(۱۱۲). تصاویر هذیان‌وار و تب‌گونه در دیوان «لن» به وفور یافت می‌شود و تصویرها انسجام خود را از اینگونه از دست می‌دهند: «**ألان أغمض عينيّ لأصلب وهمك على شهوتي، أسجنك كاللقمة**» (۹۳) اکنون چشمانم را می‌بندم تا توهم تو را بر شهوتم به صلیب بکشم، چون لقمه زندانی‌ات می‌کنم. «**الفكر فاقد الاسم و الزئبقُ مات و الكلمات بنات**» (۵۰) اندیشه بی نام است و جیوه مُرد و واژه‌ها دخترانی هستند. چنانکه این عبارات نشان می‌دهد نگارش ناخودآگاه که حاصل دیکتهٔ فکری و بدون وارسی عقلی و مرکز و مدار نگارش یک متن سوررئالیستی است شاعر را در چنبرهٔ خود گرفته و او را به هر سو می‌برد. گویی هر جمله و از آن بالاتر گویی هر کلمه به سان شعر مستقلی سروده شده است و هر تصویری به راهی می‌رود. فضای فراخ رؤیا، فضای طبیعی را در هم ریخته و فراتر از عادات ذهنی و زبانی نشسته است.

زمان

زمان در این دیوان، زمانی کاملا سوررئالیستی، ذهنی، کیفی و درونی است و با زمان عینی، بیرونی، کمی و فیزیکی تفاوت بنیادی دارد. حرکت و مسافت‌ها در چنین زمانی، مجازی، رؤیاگونه و مبهم است، واجد صفات زمان طبیعی زمان نیست و مرز آن با موجودات دیگر از میان رفته و کاملا وهم گونه است: «**الليل مات، أيّ حب يتوّج و**

Archive of SID

www.SID.ir

یبهر»(۷۸) شب مُرد، کدام عشق، تاج‌گذاری و خیره می‌کند. «**الفجر ینهض من النوم یصفّق لرعشتکِ**»(۷۸) بامداد از خواب برمی خیزد و برای تکان‌های تند و سریع تو دست می‌زند.
مرز گذشته، حال و آینده درهم می‌شکند، گویی زمان حال، استمرار مطلق دارد و مرز گذشته و آینده را از میان برداشته است. چنین زمانی که ابتدا و انتها ندارد بی‌زمان است: «**لا الغد قادم و لا الأمس یری**»(۸۴) تصاویر شعری این دیوان از تاریکی درون شاعر برمی‌خیزند به همین دلیل حاج، زمان و مرگ را یکی می‌داند: «**الموت و الوقت مزرّرة**» (۹۶) تکرار چشمگیر واژهٔ شب و دیگر واژه‌هایی که بر تاریکی دلالت می‌کنند از دلالت‌های عمیق روانشناختی خالی نیست. در عالم تاریکی و شب، سلطهٔ ضمیر آگاه بر نهاد، به حداقل می‌رسد تا ضمیر ناخودآگاه بتواند امیال سرکوب شده را نشان دهد. شب و تاریکی، شاعر را با عمیق‌ترین لایه‌های درونش مواجه می‌سازد و نفسِ عریان او را نشان می‌دهد. رنگ‌های تیره‌ای که شاعر مرتب به آن اشاره می‌کند بیانگر ماهیت رمزگونهٔ غرایزی است که برآورده ساختن آنها از گذشته‌های دور در فرهنگ‌های گوناگون با از میان رفتن زندگی و رقم خوردن مرگ، یکسان قلمداد می‌شده است. باری، به دلیل خاصیت لازمانی زمان در شعر او است که افعال این دیوان چنین پی در پی آورده می‌شوند«در تاریکی درون شکل‌ها و صورت‌ها از میان می‌رود و تنها فعل می‌ماند. تصاویری که از درون می‌جوشد سایهٔ سنگین پژواک را حمل می‌کند. تصویرهایی بی تصویر»(سعید، ۱۹۸۱: ۶۸) خود شاعر به این امر معترف است «هنگامی که در فضای دادائیستی و سوررئالیستی غوطه‌ور می‌شوم و در غبار تجلی و پاکی تاریکنای شفاف آنها غرقه می‌شوم، چه چیزی را باید بگویم یا بنویسم» (خواتم، ۱۳۹) از اینجا باید گفت توالی و تکرار فراوان افعال خصوصاً کاربرد چشمگیر فعل مضارع از برجسته‌ترین ویژگی‌های زبانی این دیوان است و «استفادهٔ فراوان از فعل مضارع به این دلیل است که ساخت مضارع- در زبان عربی- به زمان مشخصی مربوط نمی‌شود» (عباس، ۱۹۷۸: ۸۰)

مثال‌های متعددی از این دیوان می‌توان ذکر کرد که در این دیوان بیشتر از چندین فعل به شکل متوالی ذکر شده‌اند. به عبارت‌های زیر نگاه کنیم: «**أهذي، ترفّق بي،**

www.SID.ir

أوصلني قل لها فلتسكته./ لم أؤذها./ لستُ أراه، أهي تراه؟ و أنـــت؟ لعلّـــک تعرفـــه./ أن تسكته. أول شيي: تسكته. تصوّر: يقف و يركض، يسيّجني، ثمّ يدخل، يـــــخرج و يتسلّقني. لم أستأهله.» (الحاج، ۱۹۹۴: ۷۹) چنان که می‌بینیم، بیست کلمه از ایـن مجموعـهٔ بیست و هشت کلمه‌ای را افعال تشکیل می‌دهند و اکثـر قریـب بـه اتفـاق ایـن افعـال، مضارعند. از ایـن جـا مـی‌تـوان گفـت زمـان در ایـن دیـوان، حجمـی وهمـی و فاقـد خصوصیات زمان واقعی است و شاعر خود را در چنان زمان دایره‌واری معلق مـی‌دانـد، زمانی مرگ‌آلود، که چون گنبد هراسناکی و با رنگ وحشتناکِ تیرگیِ خـونین، شـاعر را در چنبره گرفته و چون بختکی به جانش افتاده است: «**زمن القبة الدهني، يا زمـــن انعقـــاد الإرث يا زمن الشعر الدهني! يا زمن العَكَر الدموي، يا زمني! فلتُرفَع عنّي و تُنعَش**»(۱۰۴) زمـان گنبد چربی دار، ای زمان برگزاری ارث، ای زمان شعر روغنـی، ای زمـان تیرگـی خـونین، ای زمان من! بگذار از روی من برداشته شوی و دوباره جان بگیری.

با این توصیف، زمان شعر در این دیوان، توهمی و برخاسته از ناخودآگاه شاعر و چون رؤیای وحشتناکی است که سنگینی‌اش شاعر را دچار احساس خفقان کرده است. زمان وهمی، زمانی است که گذشته و آینده و حرکت و مسافت در آن، جابه‌جا می‌شوند، به جای هم می‌نشینند، به هم می‌ریزند، بر هم مقدم و مؤخر می‌شوند، پاره می‌شوند و در هم می‌شکنند. «**النهارُ يتركني اللّيلُ يـــحميك. النهارُ يدفعني «لك اللّيل» فأركض، اللّيلُ رَجُل! أهربُ أين وأنا الأفق؟**»(۲۸) روز رهایم می‌کند شب حمایتت می‌کند. روز مرا به پیش می‌راند «شب از آنِ توست» پس می‌تازم، شب مردی است. من که افقم به کجا فراری شوم؟

چنین زمانی، وحشتناک و تکان دهنده است؛ چـون از ناهشـیار و ناخودآگـاه شـاعر برمی خیزد« و عقل چون قاصر از ادراک آن فضـاهای ناشـناخته اسـت دچـار دلهـره و اضطراب می‌شود... یأس و ناامیدی و سرانجام وحشت و اضطراب به دنبـال مـی‌آورد و جهان به وحشتکده تبدیل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۶۱) عبارات زیر نشـان مـی‌دهـد کـه گسترهٔ وسیع زمان که گویی استمراری مطلق و بی‌کران است ترسی اغتشاش گونه را بـر شاعر مستولی ساخته است، در ایـن فضـای مصـیبت‌بـار و محنـت‌آلـود و شـبح‌گونـه،

Archive of SID

www.SID.ir

لگدمال‌شدگیِ خود را چنین توصیف می‌کند: «**ليل نهار تُقرع أجراس النجدة في الأحشـــاء و السوسة عُريانة تقطع الصوت. بـــجلودنا مرصّعة، مرتدية تاريـــخنا، معروكة بدم هاطل بالسّـــم فائض لا أمل. سوسة أو عقرب، نخر و امتصاص، أشباحا نهوي تحت حوافرها**» (الحاج، ۱۹۹۴: ۳۹) شب و روز زنگ‌های «کمک، کمک!» در روده‌ها به صدا در می‌آید و شپشه ها برهنه‌اند و صـدا را قطع می‌کنند. در پوستهایمان آراسته گشته‌اند، تاریخمان را پوشـیده‌انـد، خـوراکی از خـونی سیل‌آسا، از سَم، امیدی نیست. شپشه یا عقرب. خون‌مردگی، خون مکیدن، شبح‌هـایی کـه زیـر سم‌هایشان واژگون می‌شویم.

سرانجام تاریکی و سایه‌های هولناک و مخوف، بر فضای زمانی شعر حاکم است و آشوب و نابسامانی زمان را بیشتر کرده است: «**دُرَفُ الصّرْع تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق الـــمذبـــحة والظّفَر وحسداً أخْلَعُ وجنتي**»(۳۰) سایه صرع، بهار را می‌گستراند. بامدادان، کشتار و پیروزی، همدیگر را در آغوش می‌کشند و من از حسادت، رخساره‌ام (صورتم) را از تنم در می‌آورم

جنون

بر اساس نظر سوررئال، عقل و منطق تنها معیار سنجش ارزش‌ها نیست، توهم، تخیـل و دیوانگی می‌تواند فرا واقعیت را بهتر نمایش دهد. سالوادور دالـی مـی‌گویـد «دیوانگـان اغلب به نتایجی می‌رسند که ادعای خلاف آنها غیر ممکن است» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۸۴۳) هنری میشو می‌سراید: «برمی آشوبم سراپا/ خود را می‌کشم در جنون/ خود را می‌پراکنم در هر گام/ خود را می‌افکنم زیر پای خویش/ خود را در آب دهانم فرو می‌برم/ خود را در داوری محکوم به عذاب می‌کنم/ بر خود می‌گریم/ بـه خـود مـی‌گـویم عـالی شـد.» (بـودافر، ۶۸) بیشتر سوررئالیست‌ها دیوانگی را ستایش کرده و در توصیف آن، از تعابیری که بیانگر شیفتگی افراطی آن‌ها است سود جسته‌اند. از این بالاتر جنون «یکـی از منـابع شـــناخت و سرچشـــمهٔ آفـــرینش سوررئالیســـتی اســـت» (فتـوحی، ۱۳۸۹: ۳۱۰) در میـــان سوررئالیست‌ها خصوصا و شاید بیش از همهٔ آن‌ها، آرتو به این مقوله توجه دارد. انسـی حاج به دلیل شباهت‌هایی- از جمله ستایش دیوانگی- که میان خـود و آرتـو مـی‌یابـد، بسیاری از آرای نقدی و شعری خود را وامدار اوست. چنان که در مقدمـهٔ تحقیقـی کـه

Archive of SID

www.SID.ir

برای معرفی آرتو نگاشته است می‌نویسد «نمی‌توانم تحقیقی منسجم و روشن از او بدست دهم، او مرا در چنبرهٔ خویش گرفته، نمی‌توانم» (سعید، ۱۹۸۱: ۶۲) حتی تعابیری که انسی حاج برای توصیف جنون به کارمی گیرد بیشتر از آرتو اخذ شده است. آرتو می‌گوید «دیوانگان قربانیان اصلی دیکتاتوری اجتماعند... ما مشروعیت مطلق برداشت آنها را از واقعیت و همهٔ اعمالی که ناشی از آن است قبول داریم» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۸۴۳) انسی حاج طبق معمول با کاستن یا افزودن واژه‌هایی مترادف، همین تعبیر را به زبانی دیگر بیان می‌کند. او می‌نویسد دیوانگان «در میان انبوه اطرافیانشان قربانی ترور و جهل باوری و عوامفریبی نخبگان و استبداد عوامند...» (الحاج، ۱۹۹۴: ۱۴) چنان که دیده می‌شود پیام سخن انسی همان چیزی است که از کلام آرتو دریافت می‌شود و جوهر سخن او را که قربانی بودن دیوانگان است حفظ کرده است. پس اگر سوررئالیست‌ها معتقدند «دیوانگان جهان را اداره می‌کنند و جهت می‌دهند» (فاولی، ۱۹۸۱: ۶۰) انسی حاج می‌گوید از دیوانگیِ کافی برای زیستن در پرتگاه برخوردار است. (الحاج، ۱۹۹۷: ۲۰۳) او از سپردن عنان به دست عالم جنون ابایی ندارد و دیوانگی را نه فقط مانند روش بلکه به عنوان ارزش پذیرفته و بی اختیار، خود را به آن وامی گذارد: «**أُغمض عينيّ لأتبعثر في خَبَلي، يا شجرة خبلي التي لا تُحدّ، لتُذاع أشلائي على بلَدك، لأحترق و ألطأ بأسفارك**» (الحاج، ۱۹۹۴: ۹۲) چشمانم را می‌بندم تا در دیوانگیم پرت و پلا شوم. ای درخت دیوانگیم که از شمار فزون است، بگذار لاشه‌ام در کشورِ تو پخش شود تا بسوزم و به کتاب‌هایت پناه بیاورم.

فضای جنون آسای حاکم بر مجموعهٔ «لن» سبک خاصی در نگارش را به شاعر القا می‌کند و او را میان شادی و غم، درماندگی، سرگشتگی و رهایی، میان امید و نومیدی، سرگردان کرده است. شاعر شادی ناشناخته‌ای در دیوانگی می‌بیند که آن را چشم انداز نویدبخش بلاتکلیفی میان رهایی و گرفتاری می‌نامد: **أرجع نحوكِ لأسقط إعياء أمام الخلاص. دقيقة أغني، دقيقة أنوح. أعود إلى أستاركِ أتفرّس كالمخبول في مجهول أفراحي، إلى الشوق أستظلّ أعراقي، إلى المنفى لأندم**(۹۱) به سوی تو باز می‌گردم تا درمانده و ملول روبه روی رهایی، فرو بیافتم، لحظه‌ای آواز می‌خوانم لحظه‌ای دیگر می‌مویم، به حجاب تو

Archive of SID

www.SID.ir

بازمی‌گردم، دیوانه‌وار به ناشناختهٔ شادی‌هایم چشم می‌دوزم. در سایهٔ رگهای خود می‌نشینم، به تبعید باز می‌گردم تا پشیمان شوم. مشاهده می‌شود که علاوه بر ستایش مبالغه‌آمیزی که شاعر نثار دیوانگی می‌کند، تعابیر اغتشاش‌گونهٔ شعر نیز-که گویی هذیان‌های دیوانگان است- بیانگر اشتیاق و عطش دیوانه‌وار او به جنون است.

نتیجه‌گیری

در این مجموعه که با سازوکار نگارشِ خودکار نگاشته شده، شاعر چنان مستغرق ذهن سوررئالیستی خود شده که هنجارشکنی را در بی‌سابقه‌ترین وجه آن به نمایش گذاشته است. کاربرد نوین و بی‌سابقه‌ای که زبان در این اثر یافته، قیامی سوررئالیستی علیه مهمترین قرارداد اجتماعی یعنی زبان است و نیز بیانگر بی‌اعتبارسازی ارزش‌های معمول و پی‌افکندن ارزش‌های نوین است. به دلیل پیوند آزاد و پیشامنطقی بودن هم‌نشینی، واژگان در محور جانشینی و عمودی، دچار شکاف و گسست شده‌اند. به دلیل گسست رشتهٔ سببیت زمانی و مکانی، فضاها بیشتر، گنگ و حیرت افزا هستند، زمان و مکان سببیتی مجازی دارند، به چیزی شبیه لامکان و لازمان تبدیل شده‌اند و به ترکیب تصاویر مبهم، خلق تصاویر سوررئال و فضاهای ناآشنا و دیگرگون، دامن زده‌اند. چیرگی فضای رازآلود و مبهم رؤیا و سرگردانی ذهن، شاعر را از زبان معیار منحرف ساخته و هنجارگریزی دستوری، واژگانی و معنایی در سطوح گسترده، این مجموعهٔ شعری را متمایز کرده است. طنز سوررئالیستی یا طنز سیاه شاعر با عناصری تشنج‌زا و تکان‌دهنده آمیخته و شور و جذبهٔ سوررئالیستی و صراحت تند نگارش خودکار و تصادف عینی، موجب نگارش هذیان‌وار شده است. سرانجام تحلیل زبان، تصویر و ساختار دفتر «لن»، به عنوان سازوکاری موثر در تبیین تاثیر مکتب سوررئالیسم، نشان می‌دهد این دفتر شعری، اثری کاملاً سوررئالیستی و سوررئالیستی‌ترین اثر ادبیات عربی تا آن هنگام است که با فاصله گرفتن از آن، حضور سوررئالیسم در آثار بعدی شاعر بسیار کم‌تر می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

أدونيس، **الصوفية و السريالية**، بيروت، دارالساقي، الطبعة الأولى، ۱۹۹۲.

الأصفر، عبدالرزاق، **المذاهب الأدبية لدى الغرب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ۱۹۹۹.

برتون آندره، **سرگذشت سوررئالیسم**، گفتگو با آندره برتون، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران، انتشارات نشر نی، چاپ سوم، ۱۳۸۸.

بودافر پیر دو، **شاعران امروز فرانسه**، ترجمهٔ سیمین بهبهانی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی،۱۳۷۳.

جبرا، ابراهيم جبرا، **النار و الجوهر دراسات في الشعر**، الموسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الثالثة، ۱۹۸۲.

الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤه، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، ۲۰۰۷.

الحاج، انسي، **لن**، بيروت، دار الجديد، الطبعة الثالثة، ۱۹۹۴.

الحاج، انسي، ، **خواتم ۲**، رياض الريس للكتب و النشر، الطبعة الأولى، ۱۹۷۷.

خيربک، كمال، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر دراسة حول الإطار الاجتماعي– الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية**، ترجمة لجنة من أصدقاء المولف، دارالفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية، ۱۹۸۶.

داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، انتشارات مروارید، چاپ سوم، ۱۳۸۵.

دندى، محمد إسماعيل، «**السريالية و الشعر العربي الحديث**»، مجلة المعرفة، دمشق، وزارة الثقافية في الجمهورية السورية، عدد ۴۰۹، ۱۹۹۷.

السحرتي، مصطفى عبداللطيف، **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث**، جدة، منشورات تهامة، الطبعة الثانية، ۱۹۸۴.

سعيد، خالدة، **حركية الابداع دراسات في الأدب العربي الحديث**، بيروت، دارالفكر، الطبعة الثالثة، ۱۹۸۶.

سیدحسینی، رضا، **مکتب‌های ادبی**، تهران، موسسهٔ انتشارات نگاه، چاپ ششم، ۱۳۸۷.

الشرتوني، رشيد، **مبادىء العربية في الصرف و النحو**، بيروت، منشورات المطبعة الكاثوليكية، الطبعة الحادية عشرة

عباس، احسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، كويت، عالم المعرفة، ۱۹۷۸.

عيد، يوسف، **المدارس الأدبية و مذاهبها، القسم التطبيقي**(۲)، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، ۱۹۹۴.

فاولى، والاس، **عصر السريالية**، ترجمة خالدة سعيد، بيروت، دارالعودة، ۱۹۸۱.

فتوحی، محمود، **بلاغت تصویر**، تهران، انتشارات سخن، چاپ دوم، ۱۳۸۹.

مهدى، سامي، **أفق الحداثة و حداثة النمط**، بغداد، دارالشؤون الثقافية العامة، ۱۹۸۸.

نادو، موريس، **تاريخ السريالية**، ترجمة نتيجة الحلاق، عيسى عصفور، دمشق، منشورات دار الثقافة، ۱۹۹۲.

Archive of SID

www.SID.ir