کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال چهارم، شمارهٔ ۱۳، بهار ۱۳۹۳ هـ ش/ ۱۴۳۵ هـ ق/ ۲۰۱۴ م، صص ۲۱-۴۸

تبلور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعهٔ *سریال*[۱]

فرهاد رجبی[۲]
استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه گیلان، ایران

چکیده

شعر معاصر فارسی و عربی، علاوه بر مقولهٔ تعهّد اجتماعی و تلاش برای تصویر انسان، آن‌گونه که هست، گاهی می‌کوشد با در پیش گرفتن نگاهی متفاوت‌تر، گزارشی جدید از واقعیّت را فراروی مخاطب قرار دهد. گزارشی که هرچند ممکن است از دستاوردهای گذشته نیز بهره گیرد؛ امّا لزوماً التقاطی نیست و خود را متعهّد به خوشایندها نمی‌بیند. شیوهٔ «سوررئالیسم»، از جملهٔ چنین تجربه‌هاست که تقریباً همزمان به وسیلهٔ «هوشنگ ایرانی» در حوزه زبان فارسی و «اورخان میسر» و «علی النّاصر» در حوزهٔ زبان عربی، پی گرفته می‌شود. بررسی اشعار این شاعران نشان می‌دهد، آن‌ها با استفاده از شگردها و امکانات مختلف، برآنند تا با تلفیقی از اصول سوررئالیسم غربی و تجربه‌های بومی، تعریفی جدید از واقعیّت را ارائه دهند.

این نوشته بر آن است تا با استناد به آثار شاعران، چگونگی و میزان تحقّق اهدافشان را در این مسیر، نقد نماید؛ به همین علّت، می‌کوشد ضمن ارائهٔ توضیحی از سوررئالیسم و جنبه‌های اشتراک یا اختلاف با جریان‌های مطرح معاصر، به تبلور آن در شعر هوشنگ ایرانی، اورخان میسر و علی النّاصر در مجموعهٔ *سریال* بپردازد. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهند که جریان سوررئالیسم در دو حوزهٔ زبان فارسی و عربی، با وجود تلاش برخی ادیبان به دلیل ناهم‌خوانی این جریان با گستره و ظرفیت فکری - فرهنگی دو جامعه، چندان مورد پذیرش واقع نشده است.

واژگان کلیدی: سوررئالیسم، هوشنگ ایرانی، اورخان میسر، *سریال*، واقعیّت، ادبیّات تطبیقی.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۲۰
۲. رایانامه: farhadrajabi133@yahoo.com

۱. پیشگفتار

سوررئالیسم، از آغاز پیدایش (۱۹۱۹) تا حضور در سرزمین‌های شرقی؛ به ویژه در ایران و کشورهای عربی که تقریباً چهار دهه به وقوع پیوست، مراحل تکاملی را در زادگاهش، مغرب زمین پیمود. اینکه سوررئالیسم چگونه هستی یافت، از مباحثی است که همواره مورد مناقشه بوده است؛ امّا به نظر می‌رسد دیدگاه «هانس ریشتر[1]» در این باره از جامعیت خاصّی برخوردار باشد؛ آن‌جا که می‌گوید: «سوررئالیسم، کاملاً مجهّز و زنده، از گوش چپ دادا بیرون پرید و یک شبه دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها را پدید آورد» (بیگزبی، ۱۳۷۶: ۵۷). در این میان، آنچه مهم می‌نماید، هویت این جریان در تاریخ و فرهنگ غرب و ریشه داشتن آن در یک سلسله دیدگاه‌ها و نقدهای متداول است که قطعاً تجربه شده و مطلوب گروهی نیز واقع گشته است.

حضور سوررئالیسم در حوزهٔ زبان فارسی و عربی، همانند برخی از جریان‌های ادبی و دیدگاه‌های نقدی، بیشتر مدیون ترجمه است. فرد یا افرادی در طیّ مطالعه یا سفر و ارتباط با فرهنگ غربی، با آن آشنا شده و اندیشیده‌اند که این اتّفاق می‌تواند در ایجاد تحوّل در هنر و ادبیّاتشان کارگر افتد و البتّه دربارهٔ این مقولهٔ خاص (سوررئالیسم)، به نظر می‌رسد چندان مورد اقبال قرار نمی‌گیرد؛ به همین دلیل، آثار شعری‌ای که بتوان مؤلّفه‌های سوررئالیسم را در آن‌ها جستجو کرد بسیار اندکند و حتّی در نمونه‌های مورد تحقیق نیز نمی‌توان همهٔ ویژگی‌های این جریان را ملاحظه و واکاوی کرد.

به نظر می‌رسد، حضور و تحصیل هوشنگ ایرانی در سرزمین‌های غربی همچون انگلستان، فرانسه، اسپانیا و آشنایی «اورخان میسر» با سیر تحوّل ادبیّات غربی و دیدگاه سوررئالیستی «آندره بروتون[2]»، (۱۹۶۶-۱۸۹۶) به عنوان انگیزه‌های فردی در شکل‌گیری جلوه‌های سوررئالیسم در آثارشان قابل توجّه است.

اشعار هوشنگ ایرانی و مجموعهٔ *سریال*، در واقع نمایانندهٔ دریافت و تجربه‌های آفرینندگانشان از جریان سوررئالیسمند، امّا از آن‌جا که این ارتباط، عموماً بر اثر تجربه‌های فردی حاصل شده و زیرساخت‌های لازم برای آن در بستر فرهنگ و هنر فراهم نبود، نتوانستند سیر تکاملی خود را در دو زبان تجربه نمایند.

اصلی‌ترین پرسش مقاله این است که آیا حضور سوررئالیسم در حوزهٔ زبان فارسی و عربی (با توجّه به نمونه‌های بررسی شده) همانند حضور آن در زادگاه خویش است؟ در پاسخ، فرضیهٔ نخستین قابل

1. Hans Richter
2. Andre Breton

تأمّل، این است که به نظر می‌رسد سوررئالیسم فارسی و عربی، نسخهٔ بومی‌شده و تا حدّ بسیاری خوانشی متفاوت با نوع غربی آن است؛ بدان علّت که سوررئالیسم در غرب، در اثر شرایط فکری و سیاسی خاصّی شکل گرفت و واکنشی در برابر اوضاع به وجود آمده به شمار می‌آید؛ امّا در ایران و سرزمین‌های عربی، بیشتر ترجمه یا تابعی است از متغیّر آشنایی با غرب که به عنوان نوعی مدرنیسم ادبی نیز می‌توان آن را بازشناخت.

در این نوشته، برآنیم تا تصویری از کیفیت حضور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعهٔ *سریال* ارائه دهیم و به طور کلّی، برداشت شاعران دو زبان را از این جریان ادبی شرح داده، جنبه‌های تشابه و افتراق حرکت در این مسیر را به نمایش گذاریم.

۱-۱. روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، بر مبنای تحلیل و توصیف داده‌هاست و بر آنیم تا با استفاده از دیدگاه‌های نقدی مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی، به بررسی جریان سوررئالیسم در دو حوزهٔ مختلف زبانی بپردازیم. بر این اساس، دو اثر، بدون روابط تاریخی نیز قابل بررسی خواهند بود. (خطیب، ۱۹۹۹: ۴۱) به دیگر سخن، بر مبنای مکتب آمریکایی، «در صورت مشابهت می‌توان بین دو ادیب یا دو ادبیّات از جنس مختلف، بدون هرگونه ارتباط تاریخی مستقیم یا غیرمستقیم، مقارنه برقرار نمود» (عبود، ۲۰۰۱: ۳۲)؛ بنابراین، در ابتدا باید به این نکتهٔ اساسی تأکید کرد که هیچ‌گونه ارتباط تاریخی و تأثیر و تأثّر بین جریان‌شناسی سوررئالیسم در دو حوزهٔ فارسی و عربی وجود ندارد؛ مگر اینکه ادیبان دو حوزه را تحت تأثیر یک منشأ که همان سوررئالیسم غربی است، فرض کنیم.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ حضور سوررئالیسم در حوزهٔ زبان عربی و فارسی، به طور جداگانه، مقالاتی متعدّد در نشریات مختلف منتشر شده است که از جملهٔ آن‌ها در حوزهٔ فارسی عبارتند از: «تشابهات صوری ادبیات سوررئالیستی در *تذکرة الاولیاء* عطّار» به قلم «مریم خلیلی جهانتیغ و فاطمه تیموری فتحی» در مجلّهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز (پاییز ۱۳۹۱، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۳) و «سوررئالیسم در داستان واهمه‌های بی‌نام و نشان» غلام‌حسین ساعد به همّت «مرتضی یزاق پور و مریم طهوری» در مجلّهٔ دانشگاه علوم پزشکی کرمان (پاییز ۱۳۸۹، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۵) و مقالهٔ «عرفان و سوررئالیسم از منظر زمینه‌های اجتماعی»، نوشتهٔ رحمان مشتاق‌مهر و ویدا دستمالچی، منتشر شده در مجلّهٔ «مطالعات عرفانی» (پاییز و زمستان ۱۳۸۹: شماره ۱۲) و... و مقالاتی نیز در حوزهٔ زبان عربی نگارش یافته است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند

از «قصیدهٔ کلیه میراث دار سوررئالیسم، سمبلیسم و تصوّف» نوشتهٔ نجمه رجایی، چاپ شده در مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران (تابستان ۱۳۸۵ شماره ۱۵۰) و مقالهٔ «**ملامح السریالیة في شعر أدونیس**» به قلم ابوالحسن امین مقدّسی و ادریس امینی منتشر شده در «**مجلّة الجمعیة العلمیة الإیرانیة للّغة العربیة وآدابها**» (۱۳۹۲ شماره ۲۸) و مقالهٔ «غموض و شعر سوررئالیستی و سمبلیک عربی» نوشته حسین ابویسانی در مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد (۱۳۸۹ دوره ۱) و...

افزون بر این، در لابه‌لای برخی از کتاب‌های نقدی نیز به صورت پراکنده به بحث دربارهٔ سوررئالیسم در دو حوزهٔ زبانی پرداخته شده (که به عنوان منبع نیز مورد استفاده قرار گرفته است) امّا درباره این مقوله، به صورت تطبیقی و در دو نمونهٔ مورد نظر، تاکنون هیچ مطلبی نگاشته نشده است و به نظر می‌رسد نوشتهٔ حاضر، از این حیث، نخستین قدم باشد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. سوررئالیسم[1]

«از نظر تاریخی، سوررئالیسم، نهضتی است که در حوالی سال ۱۹۲۰ آغاز شد و عدّه‌ای از شاعران و نقاشان را به رهبری «آندره بروتون» گرد هم آورد. اغلب این هنرمندان، قبلاً جزو فعّالان دادائیسم بودند و همان روحیهٔ عصیان داد نیز بر آنان حاکم بود. با وجود این، سوررئالیست‌ها با خشونت بر ضدّ نیهیلیسم دادا قیام کردند و با هرگونه حرکت پوچ و کورکورانه‌ای که در آن بود.» (سیّد حسینی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۷۸۶)

دیدگاه سوررئالیسم (**السّیریالیة، مافوق الواقعیة**) خروج از واقعیّت مرسوم بشری است؛ امّا در عین حال، بهره‌گیری از همین واقعیّت، برای حرکت در افق‌های جدید است که به صورت شطحیات، شکل می‌یابد؛ شطحیاتی که به ذهن هر دریافت‌کننده‌ای خطور نمی‌کنند. اگر سوررئالیسم با غیر واقع در تعامل است، به دلیل دیدگاهی جدید دربارهٔ واقعیّت است تا بدین‌وسیله بتواند به ژرفنای فهم آن نائل آید؛ به دیگر سخن، «سوررئالیسم می‌کوشد از ناهشیاری به آن هشیاری‌ای دست یابد که انسان باید بدان مجهّز گردد. هرچند که در آفرینش اثر هنری - ادبی غالباً در جهان بسیار دور از جنس واقعیّت، شکل می‌یابد؛ امّا در عین حال، از زندگی واقعی به دور نیست؛ چراکه زندگی واقعی، بن‌مایه و اساس آن را معنا می‌بخشد.» (راغب، ۲۰۰۳: ۳۴۷) سوررئالیسم بر آن است تا در جهت تفسیر یا تغییر درک واقعیّت حرکت کند. این مسأله را از نگاه آندره برتون می‌توان فهمید؛ آن‌جا که می‌گوید: «سوررئالیسم، متعهّد به تصحیح ما از واقعیّت است.» (بیگزبی، ۱۳۷۶: ۵۵)

1. Surrealism

نگرشی ژرفناک‌تر به ساختار و شواهد آثار سوررئالیستی، نشان می‌دهد که سوررئالیسم، یک نوع حرکت در فضای متناقض، تکوین یافته از دو عنصر رؤیا و واقعیّت است. به نظر می‌رسد، عبارت فراواقعیّت (**مافوق الواقع**) را صرفاً نمی‌توان به عنوان یک پدیده یا مفهوم خارج از واقعیّت قلمداد کرد؛ بلکه تلفیق رؤیا و واقعیّت در آثار سوررئالیستی، تبدیل به واقعیّتی نو می‌گردد که شاید فرا واقعیّت، فقط بخشی از ماهیت آن را در خود داشته باشد و شاید هم، هم‌معنا با نوعی انقلاب، در مواجهه با واقعیّت در ادبیّات تبدیل شود به «بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه. اندیشهٔ القا شده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی» (همان: ۵۲).

«روش سوررئالیستی، بعضاً عبارت از نسبت دادن خواصّ غیرعادی به اشیای عادی، کنار هم گذاشتن اشیاء و مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یکدیگر و به هم ریختن رابطهٔ موضوع با متن است» (همان: ۷۷). با دقت در این جملات، در شکل عامّ قضیه، شکل‌گیری شعر را هم این‌چنین می‌یابیم. تصویرها از مسیر تخیّل (مجاز، استعاره و...) در کنار هم قرار می‌گیرند و این نزدیکی، گاهی نیز غیرمنطقی و نامعقول می‌نماید؛ چیزی که سوررئالیست‌ها اساس کار خود را بر آن می‌نهند. بدین ترتیب، این‌گونه به نظر می‌رسد که روش کار سوررئالیسم این است که بین عناصر ناهمگون، تقارن برقرار نماید؛ یا اینکه نامتقارن بودن را تقارن به حساب آورد.

۲-۱-۱. سوررئالیسم همراه یا جدا از دیگر تجربه‌ها

جریان‌های مختلف ادبی و تحوّل در تجربه‌های انسانی، همواره این قاعده را شکل می‌دهند که دگرگونی‌های موجود در آگاهی‌های انسان، از سیر خطّی منظّمی پیروی می‌کنند. در همین راستا، تجربهٔ سوررئالیسم را نمی‌توان غیر مرتبط با دیگر تجربه‌های بشری دانست که قبل یا حتّی بعد از آن می‌آیند. جریان رمانتیسم به عنوان شاخص‌ترین مکتب هنری، رئالیسم به عنوان کارآمدترین، دادا به عنوان شاخه‌ای نزدیک به سوررئال و دیگر تجربه‌ها، هرکدام در تعامل یا تقابل با سوررئالیسم قابل ملاحظه‌اند. پرداختن به هر یک از این داد و ستدها یا تفاوت‌ها، مقوله‌ای است نیازمند کاوش‌هایی فراخ و ژرف که این قلم، به ذکر مختصری از آن بسنده می‌کند:

۲-۱-۱-۱. سوررئالیسم و رمانتیسم

سوررئالیست‌ها بیش از آنکه به عقل وابسته باشند، در تمایلی قابل ملاحظه نسبت به احساس دیده می‌شوند؛ به همین علّت، در تاریخ سوررئالیسم می‌بینیم، «سوررئالیست‌ها با نویسندگانی که خود را وقف کاستن از اعتبار مقهورکنندهٔ کلاسیسیزم فرانسوی و جبرگرایی تهوّع‌آور ناتورالیسم کرده بودند، احساس نزدیکی می‌کردند و بر خویشاوندی خود با نویسندگانی که متعهّد به تجربه‌هایی مانند

تجربه‌های خود آن‌ها بودند، تأکید می‌کردند؛ مثل رمانتیک‌هایی که به رؤیاها و هیپنوتیزم و خوابگردی و دیوانگی و توهّمات پرداخته بودند» (بیگزبی، ۱۳۷۶: ۷۵). بر همین مبنا، می‌توان به وجود نوعی قرابت بین این جریان و رمانتیسم، اذعان کرد و البتّه نقطهٔ مشترک را باید در مقابله با عقل‌گرایی دانست. «شاید تا حدّی به همین دلیل بود که آندره برتون از رمان «گوتیک[1]» که خودش بیانگر روحیهٔ رمانتیک بود، ستایش می‌کرد. دنیا در رمان گوتیک، تحت سیطرهٔ نیروهایی بود که عقل، آن‌ها را قبول نداشت» (همان: ۷۶). البتّه در عین حال، بسیار روشن است که نتوان جریان سوررئال و رمانتیسم را یکی پنداشت چراکه دیدگاه هرکدام از این دو جریان دربارهٔ عقل، به ویژه در مرحلهٔ کاربرد خیال و عقل‌گریزی، واگویه‌گر وجود اختلافی است ژرف. علاوه بر این، در تقابل با واقعیّت «رمانتیسم به فرار از واقعیّت می‌گراید؛ در حالی که سوررئالیسم، درصدد رویارویی با واقعیّت است» (راغب، ۲۰۰۳: ۳۴۹) تا بدین وسیله بتواند بیرون‌شدی جدید را به سمت رؤیا و آفرینش زیبایی، بازگشایی کند.

۲-۱-۱-۲. تفاوت آثار رئالیستی و سوررئالیستی

تفاوت اساسی بین آثار رئالیستی و سوررئالیستی در این است که رئالیسم دربر گیرندهٔ مضامین و شکل‌هایی است که چه در سطح اجتماعی و چه در سطح هنری، برگرفته از پذیرفته‌های مخاطبند؛ در حالی که سوررئالیسم می‌کوشد تا با از بین بردن مضامین و در هم شکستن شکل‌ها به زیبایی‌های جدیدی دست یابد و مخاطب خود را به فضایی سوق دهد که قبلاً تجربه نکرده است. به دیگر سخن، مخاطب در جهان سوررئالیستی، چیزهایی را می‌بیند که در جهان رئالیسم (واقعیّت) وجود ندارد. (راغب، ۲۰۰۳: ۳۴۸)

علاوه بر این، رئالیسم؛ به ویژه در شکل اجتماعی خود، می‌کوشد با «تبلوربخشی مسائل اجتماعی و حلّ قضایای آن در هنر - شعر» (غنیمی هلال، ۱۹۹۷: ۴۸۶) گامی مثبت در راستای رهنمون شدن مخاطبان به دنیای واقعی بردارد و حتّی در بازگشایی گره‌های موجود، کمک کند. این در حالی است که سوررئالیسم می‌خواهد اساساً واقعیّت را به گونه‌ای دیگر تعریف کند و بر این است تا با گسترش دادن تعاریف، اموری را که دیگران غیرواقعی می‌نامند، واقعیّت نام نهد.

۲-۱-۱-۳. دادا و سوررئالیسم

اینکه سوررئالیسم از خاکستر دادائیسم سر برآورده، شاید از لحاظ تاریخی و زنجیرهٔ عواملی که باعث شکل‌گیری سورئال باشد، سخنی به گزاف نیست. گواه چنین مدّعایی، سلسله مباحثی است که دربارهٔ

1. Gothic

افول دادا، درگرفته است. بسیاری بر این باورند که «نمی‌توان گفت کـه دادائیسـم نهضـت عقیمـی بـود. البتّه اگر دادا به خود اکتفا می‌کرد و دنباله‌ای نداشت، در معرض چنین خطری بود؛ امّا چـون دادا لحظهٔ اساسی ماقبل تولّد سوررئالیسم بود، می‌تـوان گفـت کـه خـود منبـع بـارآور فوق‌العـاده‌ای اسـت» (سـیّد حسینی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۷۸۵). بدین ترتیب، می‌توان سوررئالیسم را مدیون دادائیسـم دانسـت و شـاید هـم میراث‌دار تلاش‌های آن؛ امّا با وجود این، باید بین دادا و سوررئال، تفاوت قائل شد.

«دادا در رهایی هنرمند از قید گذشته، نقش مهمّی بازی کرده بود. در تداوم هنر وقفه‌ای افکنده بـود. سنّت را در ذوق، عادات اجتماعی و در مفروضات اخلاقی به مبارزه طلبیده بود حکمت عرفـی را مـورد تردید قرار داده و نقد انعطاف‌ناپذیر را مردود شمرده بود؛ ولی تخیّل را کاملاً آزاد نکـرده و زیباشناسـی منسجمی از آن در خود پدید نیاورده بود. اگـر از وجـود خـدایان دیگـری خبـر داده بـود؛ امّـا خـودش هیچ‌یک از آن‌ها نبود. چنان‌که آندره برتون پی برد، مانیفست سال ۱۹۱۸ دادا مثـل دروازه‌ای اسـت کـه به دالانی حلقوی باز می‌شود. سوررئالیست‌هـا بـا عهـده‌دار شـدن وظـایفی، راهـی بـرای خـروج از ایـن بن‌بست پیشنهاد کردند. کوشیدند نقش محوری تخیّل را (که به اعتقاد استیون اسپندر از اصول مدرنیسـم هم هست) بدان بازگردانند و آزادی زبـان را بازخرنـد و امکانـات ضـمیر ناخودآگـاه را بررسـی کننـد» (بیگزبی، ۱۳۷۶: ۷۳). علاوه بر این، سوررئالیسم در عین استفاده از جریان‌های مـذکور و بهـره‌گیـری از دستاورد دیگر حوزه‌ها همچون منطق و نقد، شیوه‌ای جدید را در خلق آثار هنـری معرّفـی مـی‌کنـد کـه البتّه به دلایل متعدّد در حوزهٔ زبان فارسی و عربی، تداوم نیافت. از مهم‌ترین ایـن دلایـل بایـد بـه وجـود دغدغه‌ها و مسائل انسانی اشاره کرد که حتّی امروز نیز بیش از هر دوره‌ای خود را بـرای طـرح، نیازمنـد به جریان واقع‌گرایی (رئالیسم) احساس می‌کند.

۲-۲. هوشنگ ایرانی و جریان شعر سوررئالیستی

هوشنگ ایرانی، یک اتّفاق متفاوت در جریان شعر معاصر فارسی است. او کوشید از تمام ظرفیـت‌هـا و حواشی زبان و شعرش، برای انتقال مفاهیم موردنظر بهره گیرد؛ مفاهیمی که ممکن اسـت امـروز بعـد از گذشت چندین دهه، برای بسیاری از مخاطبان خاصّ شـعر فارسـی نیـز بـا پرسـش‌هـا و تردیـدها همـراه باشند. او به عرفان شرقی علاقه‌مند بود. در طیّ سفرهایش به اروپا با متغیّرهای جدید شعر غربی آشنا شد و تجربه‌ای ملموس از مکاتب ادبی غرب داشت. او را باید از چهره‌های تأثیرگـذار و پیشـگام در عرصـهٔ شعر فارسی دانست؛ امّا با آنکه «نخستین شاعری بود که وزن عروضی را شکست، هیچ‌گاه شعر منثـور و سپید به نام وی ثبت نشد» (شادخواست، ۱۳۸۴: ۲۹۷)

ایرانی، در ابتدای دههٔ سی، روزگاری که ایرانیان در جوش و خروشی متفاوت به نظر می‌رسیدند، چون توفانی عرصهٔ ادبیّات را درنوردید. این در حالی بود که نیما با انتشار منظومهٔ افسانه در دی ماه ۱۳۰۱ هـ ش، که باید آن را زادروز شعر نو فارسی دانست، رسماً فعّالیت خود را در عرصهٔ نوگرایی آغاز کرده بود. (آرین‌پور، ۱۳۷۸، ج ۲: ۵۸۷). آغاز دههٔ سی، آغاز توفندهٔ شاعر بود؛ امّا «پس از چهار سال و شاید یک سال جنگاوری، همچون نسیمی خنک، جهان شعر معاصر را ترک کرد» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۲۷). به همین سبب بعد از ۱۳۳۴، جز معدود نوشته‌ها و چند ترجمه، چیزی از وی بر جا نمانده است. «او عاقبت در شهریور ۱۳۵۲، در کویت و در اثر ابتلا به سرطان گلو درگذشت؛ آن‌گونه که خودخواسته بود، برای او نه مجلس ترحیمی برگزار شد و نه حتّی کسی دانست که گورش کجاست» (همان: ۲۸).

شاعر به خاطر در پیش گرفتن شیوه‌ای متفاوت، نه تنها به شدّت از سوی کهن‌گرایان طرد می‌گردد که حتّی اشعارش موجب استهزاء دوستان نوگرا می‌شود و مخالفتی سخت را از جانب آن‌ها برمی‌انگیزد و این‌گونه است که غربت او نیز خود حدیثی است دیگرگون.

برخی بر این باورند که «او گرفتار رفتاری رادیکال و افراطی در حوزهٔ زبان شعر شد و همچنین تجربه شعریش را قبل از آنکه به مرحلهٔ پختگی برسد، رها کرد» (زرقانی، ۱۳۸۷: ۳۲۳) برخی دیگر نیز دربارهٔ او می‌نویسند: «بی‌تردید هوشنگ ایرانی، یکی از درخشان‌ترین چهره‌های ناکام مانده و نابود شدهٔ شعر فارسی است... . هنگام خواندن بسیاری از اشعارش، احساس می‌شود انگار شعری چون آتش، توفنده و سرکش از درونش شعله می‌کشد؛ امّا محمل‌ها و راه‌هایش را برای پر کشیدن و بیرون زدن نمی‌یابد که به گمان، علّت چیزی نیست؛ جز عدم توانایی احضار به هنگام کلمات درخور» (شمس لنگرودی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۴۹۸)

مجموعهٔ «بنفش تند بر خاکستری» نام نخستین مجموعهٔ شعری هوشنگ ایرانی است که در شهریور ۱۳۳۰ و در دویست نسخه به چاپ می‌رسد. این مجموعه، دربردارندهٔ سیزده شعر است که با «سوهانگران» آغاز می‌شود:

«می‌ساید.../ زنجیر سنن/ می‌خاید.../ رشتهٔ کهن/ سوهانگران ز درد، پیچان به خود می‌خمند و باز می‌سایند/ در نبرد با زمان و مکان، قید سنن را می‌گسلند...» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۴۵)

سوهانگران، در واقع «سوهانگر سنّت‌ها و متعارف‌ها است» (آتشی، ۱۳۷۹: ۱۱) و شاعر بدین ترتیب خواسته است، خود را شورشگری تمام‌عیار در برابر پذیرفته‌های کهن، معرّفی کند. این مجموعه با یک

مؤخره با عنوان «در شناخت نهفته‌ها» به پایان می‌رسد. «ورود اصوات و واژه‌های نامفهوم، سطرهای بی‌وزن و نثرگونه، کم‌توجّهی به آرایه‌های ادبی و اعتقاد به شعر عریان، استفاده از صنعت حس‌آمیزی، عدول از هنجار، کهن‌گرایی در استفاده از فعل و نحو، از ویژگی‌های این کتاب است. به واقع هوشنگ ایرانی با چاپ این شعرها، درصدد به ریشخند گرفتن ادبیّات کهن و دهن‌کجی به سنّت‌گراها و حتّی نوگرایانی چون نیما یوشیج بود. ایرانی در این کتاب، با نوعی نگاه دادائیستیِ ملایم، به جهان می‌نگرد: پرخاشگر، آنارشیست، توجّه به انرژی ناخودآگاه شاعر و استفاده از آوا و موسیقی، همراه با حرکات غافلگیرانه» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۲۱-۲۲)

از پنجمین شعر این مجموعه (کهکشان)، شاهد حضور آوایی هستیم که موجب تعجّب همراه با تمسخر منتقدان گردید. آواهایی از این دست:

«ایخیدارررو هاییام ما بی بی دان ن...» (همان: ۱۶۰)

«وان داهان ن ن کیشیا کیشی» (همان)

«دان ن... دان ن... دان ن...» (همان: ۱۶۱)

این رخداد در شعرهای «هاه» (همان: ۱۶۲)، «کبود» (همان: ۱۶۵)، «کویر» (همان: ۱۷۰) و «خفقان» (همان: ۱۷۵) به اوج خود می‌رسند و باعث می‌شوند شوک وارد شده بر بدنهٔ شعر امروز، در اثر «جیغ بنفش» و اصوات نامتعارف، برخی را به بی‌توجّهی و برخی را به تمسخر، ترغیب نماید و البتّه کسانی نیز این شیوه را به مثابهٔ گسترش دادن قلمرو واقع‌نگری قلمداد کرده، زبان به ستایش آن گشودند که از جملهٔ آن‌ها باید از «غلامحسین غریب» یاد کرد.

غلامحسین غریب (۱۳۸۳-۱۳۰۲)، قصّه‌نویس نشریهٔ خروس جنگی و پیشنهاددهندهٔ نام این نشریه، دربارهٔ شیوهٔ سرایش شعر هوشنگ ایرانی می‌گوید: «راه صحیح این است که از تمام شرایط هنری یا غیر هنری موجود که فقط پابندهایی برای نویسنده هستند، چشم بپوشیم؛ از تصوّر و ساختن قبلی یک اثر و در نظر گرفتن هدف بعدی آن دست برداریم و برای دست یافتن و کامیابی در این امر، هنگام نوشتن باید به تمام معنی در درون خود فروبرویم و از هرگونه کنترل عقلی و ارادی برکنار بمانیم و بگذاریم ذهن، آزادانه به فعّالیت مکانیکی خود و بروز انواع تصاویر شگفت‌آورش ادامه دهد. این روش نوشتنی است که به دست سوررئالیست‌ها با وارد ساختن کامل ضمیر نابه‌خود، در نویسندگی قرن جدید به ظهور رسیده است.» (شمس لنگرودی، ۱۳۸۴: ۱۷) به نظر می‌رسد، بر همین اساس است که در سال ۱۳۳۲ شاهد چرخش *سهراب سپهری* از زبان نیمایی به زبان ایرانی هستیم. «سپهری، تنها شاعر متأثّر

از درک ایرانی بود که زبان او را تا حدّ چشمگیری، تکامل بخشید» (شمس لنگرودی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۵۵۳) و در دوره‌ای که همهٔ نگاه‌ها به سمت نیما بود، اتّفاقی غیرمنتظره را رقم زد؛ امّا از طرفی دیگر، برخوردها با شیوهٔ ایرانی چنان بود که «تا حدّ فلج کردن ذهن او (ایرانی) پیش رفت و مانع ادامهٔ این شیوه گردید» (شمس لنگرودی، ۱۳۸۴: ۱۶) و این همه، موجب می‌شود تا بپذیریم که «ایرانی بی‌توجّه به جایگاه و نیاز اجتماعی ایران، دست به ابتکاراتی بدون پیشینه و خاستگاه اجتماعی زده که این خودرستگی و گاه بی‌بُنّگی، شعر او را دچار مشکل کرده است. ایرانی باید به جای حیرت‌افزایی مخاطب، او را به فکر وادار می‌کرد. شاعر بدون تلاش برای زمینه‌سازی، شعرهای بسیار متفاوتی را ارائه کرده و لزومی هم برای توضیح شعرش ندیده است. مخاطب با متون غیرمتعارفی روبرو شده که نه تنها پیش از آن، نمونه‌ای در تاریخ ادبیّات سراغ نداشته؛ بلکه بعد از هوشنگ ایرانی هم کسی از او – آن‌گونه که باید – پیروی نکرده است» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۲۷).

۲-۳. تولد *سریال* و سوررئالیسم در شعر عربی

در حوزهٔ زبان عربی، با تکیه بر تصوّف افراطی اسلامی و میراث تصوّف غرب، شاهد حضور نسبی دو مکتب سوررئالیسم و سمبلیسم هستیم. (رجایی، ۱۳۷۸: ۱۶۸) امّا به طور دقیق، پیدایش شعر سوررئالیستی از دههٔ سی در مصر آغاز شد و سپس در دههٔ ۴۰ در سوریه و پس از آن در لبنان و عراق، حضور خود را اعلام می‌کند. در سال ۱۹۴۷، مجموعه شعری با عنوان *سریال*، به قلم «اورخان میسر» و «علی النّاصر» از ادبای سوریه به چاپ رسید. میسر، بر این کتاب مقدّمه و خاتمه‌ای نقدی افزود. عرب‌ها او را نظریه‌پرداز و اوّلین شاعر عربی می‌دانند که این حرکت را در شعرش نهادینه کرده است. «علی النّاصر» نیز که سامی الکیالی او را از شاعران برج عاجی به شمار می‌آورد (الکیالی، ۱۹۵۹: ۲۲۲)، قبل از این مجموعه، چند مجموعهٔ شعری به چاپ رسانده بود؛ امّا ۳۵ قصیده در قالب بیست و پنج صفحهٔ شعری که در مجموعهٔ *سریال* به چاپ رساند، متفاوت از دیگر آثارش بود. او در این مجموعه، وزن، قافیه و وضوح سنّتی حاکم بر شعر عربی را به کناری می‌نهد. سهم میسر در این مجموعه، ۲۰ قصیده در قالب هیجده صفحه است. از شواهد و منابع چنین برمی‌آید که علی النّاصر در اسلوب شعری خود، تحت تأثیر اورخان بوده است. علاوه بر او، بسیاری از نویسندگان سوری نیز، از دستاوردهای ادبی میسر سود برده و تحت تأثیرش واقع شده‌اند. (جیوسی، ۲۰۰۷: ۵۴۷) اورخان در سال ۱۹۶۵ در اثر ابتلا به سرطان در سوریه درگذشت.

مجموعه شعر *سریال*، قبل از جنبش شعر حرّ، در سال‌های پایانی دههٔ چهل، از راهبردی‌ترین اشعار در شعر معاصر بود؛ به ویژه اینکه میسر در مقدّمهٔ این مجموعه، جریان سوررئالیسم را برای خوانندهٔ عربی تشریح می‌کند. او به عنوان منتقد طراز اوّلی که فقط الگوهای غربی را برای این نوع شعر کافی نمی‌داند، به تفصیل دربارهٔ سوررئالیسم داد سخن می‌دهد؛ معیارهای ویژهٔ آن را تشریح می‌کند و دیدگاه نقدی خود را به بحث می‌گذارد؛ امّا نکته این است که بسیاری از تفسیرهای میسر بر مبنای دیدگاه‌ها و تفسیر غربی از این جریان است.

میسر در مقدّمهٔ خود، نقش منطق و توجیه را در کارکرد هنری نمی‌پذیرد؛ زیرا بر این باور است که منطق نباید در تعامل سازنده بین دنیای خارج و روح انسانی دخالت کند و معتقد است که یک هنرمند، هنگام ثبت تصاویر هنری در ذهن، باید از وجه زیبایی یا زشتی آن تصویر چشم‌پوشی کند؛ ضمن آنکه نیازی به همراهی و همگامی با ارزش‌های پذیرفته شدهٔ اجتماعی ندارد. علاوه بر این، ناهشیاری، در اشعار *سریال*، با تأکیدی بیشتر، مورد توجّه قرار می‌گیرد. (میسر، ۱۹۴۷: ۱۴)

میسر می‌گوید: عقل درونی انسان در حکم یک گنجینهٔ بزرگ است که هم‌صدایی کشمکش‌های ما را با عالم محسوسات، در خود گرد می‌آورد. اگر یک هنرمند در شرایط ابداع و خلق اثر بتواند به درک این هم‌آوایی و آن آزادی ناشی از ناهشیاری هنگام اتّصال به هشیاری نائل آید، در حقیقت توانسته است به کمال سوررئالیسم برسد؛ امّا با وجود این، تأکید می‌کند اگر هنرمند بتواند این تصاویر آزاد شده از ناهشیاری را ثبت کند، عادتاً جز با پناه بردن به خطوط هندسی، الفاظ، اشکال یا رنگ‌ها، برای تثبیت این فرآیند در ذهن، بر این عمل، توانا نخواهد بود. پس از این، او ناگزیر است خطوط هندسی جدیدی را برگزیند تا تصاویر پویای برآمده از دنیای ملموسات را در آن بریزد و اگر بر چنین کاری توفیق یابد، تصویری حاصل می‌آید که تلفیقی از سوررئالیسم و سمبلیسم خواهد بود. (همان: ۱۵)

در شکل‌گیری *سریال* در حوزهٔ زبان عربی، وجود یک سلسله ضرورت‌ها، زمینه‌های لازم را برای این اتّفاق، فراهم کرده بود. این ضرورت‌ها، بیش از هر عامل دیگری، تحت تأثیر دریافت‌ها و دیدگاه‌های هنری نسبت به شیوهٔ بیان دغدغه‌هاست؛ چنان‌که بسیاری از منتقدان بر این باورند که وجود همین «دغدغه‌های زیباشناختی و معنامندی، باعث استقلال یافتن شعر سوررئالیستی گردید و ذهن شاعران را به سوی خلق دنیای جدید شعر سوق داد» (السمطی، ۲۰۱۱: ۶۱). البتّه نکتهٔ قابل توجّه در این بین، شیوهٔ شکل‌گیری اشعار *سریال* است که میسر دربارهٔ آن به صراحت، می‌گوید: «نزدیک‌ترین

شیوه‌ای که این اثر بر مبنای آن شکل یافته، همان است که در غرب به «Para - Surealism» معروف است و ما ناگزیریم در زبان عربی آن را به «شبه‌سوررئالیسم» تعبیر و ترجمه نماییم» (میسر، ۱۹۴۷: ۱۵).

دو شاعر در *سریال*، به دنبال کشف یا ساختن دنیایی متفاوتند. زبان به کار گرفته شده در آن گرچه اصوات نامتعارف هوشنگ ایرانی را در برخی از اشعارش ندارد؛ امّا تلاش برای ورود به دنیایی دیگر را باید به عنوان تلاش‌های خستگی‌ناپذیرشان پذیرفت؛ چنان‌که «ادونیس»، یکی از رهپویان برجستهٔ این شیوه می‌نویسد: «برای اوّلین بار در شعر جدید عربی، شاعر می‌کوشد به سیاحت در عالم درون بپردازد؛ از امکانات نثر بهره برده، خارج از اشکال شعر خلیلی، به فضای شعر راه پیدا کند. شعر برای شاعر در این مجموعه، در حقیقت واکاوی ذات و کاوش الهامات شعری است و فرم نثری این نوع شعر، برگرفته از همین دیدگاه شاعر است.» (ادونیس، ۱۹۹۳: ۱۷۳) به دیگر سخن، برای بیان دغدغه‌های موجود، به اعتقاد میسر و علی النّاصر، حتّی تلاش‌های گذشته کافی نیست؛ بلکه باید با تلفیقی از زبان عقل و فطرت، فراتر از قید و بندهای گذشته و موجود، در راه کشف معانی و بیان مکاشفات، قدم گذاشت.

مجموعه تلاش‌های «اورخان میسر» مثل هر ائتلاف ادبی جدید، همواره در معرض مخالفت‌ها و حمایت‌هایی بوده است؛ امّا واقعیّت تاریخی نشان می‌دهد، با توجّه به عدم استقبال نسل‌های بعدی شعر عربی از این تلاش‌ها، باید اذعان کرد، در این بین، جبههٔ مخالفان، در این بین، مستحکم‌تر و قدرتمندتر بوده است.

جیوسی می‌گوید: مشخّص کردن میزان تأثیر کتاب *سریال* بر شعر عربی، کاری است دشوار. میسر توانست در دستاوردهای ادبی علی النّاصر، نقشی بسزا داشته باشد؛ امّا نتوانست در آثار دوست دیگرش، عمر ابو ریشه (۱۹۹۰-۱۹۱۰) مؤثّر واقع شود؛ با این حال، شاعران سوری دههٔ پنجاه، نشانه‌هایی از تغییر و پیچیدگی کلام را که اتّفاقاً با عدم مقبولیت محافظه‌کاران ادبی سوری همراه بوده، در آثار خود بروز می‌دهند که از جملهٔ این افراد باید به ادونیس اشاره کرد. (جیوسی، ۲۰۰۷: ۵۴۷) برخی از منتقدان نیز بر این باورند که شعرهای مجموعهٔ *سریال* در پیدایش و رشد «**قصیدة النّثر**» دخیل بوده است. (جابر، ۱۹۹۱: ۷۳)

۲-۴. مؤلّفه‌های سوررئالیسم ایرانی و شاعران *سریال*

سوررئالیسم فارسی و عربی، چنان‌که گذشت، حضور خود را مدیون آثار و تلاش‌های ایرانی و شاعران *سریال* است. این شاعران، ضمن آفرینش اثر هنری به نظریه‌پردازی در این باب پرداخته‌اند که البتّه

چنین کوششی از جانب ایرانی کمتر؛ امّا دربارهٔ میسر بیشتر به چشم می‌خورد. با این همه، نگرش در اشعار این شاعران فرصتی است گرانقدر برای معرّفی جلوه‌های تبلور یافتن سوررئالیسم در شعر فارسی و عربی. بر همین مبنا، به مؤلّفه‌های مشترک و مطرح در اشعار آن‌ها چنان‌که می‌آید پرداخته می‌شود:

۲-۴-۱. زیبایی‌شناسی در پرتو سنّت‌گریزی

از اصلی‌ترین مؤلّفه‌های شعر ایرانی و اشعار *سریال*، نگاه خاص به ادبیّات است. بی‌توجّهی به میراث کهن، آشنایی با جریان‌های رادیکالی دادائیسم و تفسیری نو از آموزه‌های مدرن، موجب شده است آفرینندگان این آثار، خوانشی جدید را از ادبیّات پیشرو، فرا روی مخاطبان قرار دهند و البتّه تاکنون هیچ‌کدام مورد پذیرش دائمی قرار نگرفته‌اند.

«هوشنگ ایرانی، به هر قیمتی در پی تجدّدگرایی و فاصله‌گذاری میان ادبیّات مورد اعتقاد خود و ادبیّات کهن است. برای حصول به این موضوع، دست به هر کاری می‌زند. از آوردن واژگان بی‌معنا به گونه‌ای افراطی، ترکیب وزن و بی‌وزنی (شعر منثور) نحوگریزی، بی‌اعتقادی به صنایع بدیعی و استفاده از هر چه که به تفاوت بینجامد، ابایی ندارد» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۲۳).

اهتمام به این اصول برای اثر آفرینی، طبعاً برای مخاطبان شیوه‌های گذشتهٔ فارسی و عربی، چندان خوشایند نیست؛ چراکه جلوه‌های قدیمی، تبدیل به عادتی لذّت‌بخش شده و به نوعی خود را به عنوان هویّت‌ساز، بر ذهن و زبان مخاطبان و حتّی آفرینندگان اثر، مسلّط کرده‌اند. اورخان میسر که خود بر این امر واقف است، به صراحت می‌گوید: «این قطعات و گونه‌های مبهم و پیچیده، در نگاه مخاطبی که جز صراحت متداول و مأنوس را نمی‌شناسد، صرفاً عبث خواهد بود.» (۱۹۴۷: ۶۹) او در همین راستا، البتّه شیوهٔ سنّتی را محکوم کرده می‌افزاید: «کلام منظوم و مقفّی در همهٔ زبان‌ها، از لحاظ علمی جز سخنانی زیبا که دارای هارمونی و پژواکی فریبنده باشد، نیست و مخاطب فقط از قوام و ساز و کارهای مکانیکی مرسوم این پژواک، لذّت می‌برد.» (همان: ۷۱)

تبلور زیبایی‌شناسی در پرتو سنّت‌گریزی در شعرهای ایرانی، شواهد متعدّدی دارد که از جملهٔ آن‌ها شعر «خفقان» است. در این شعر، آواهای نامتعارف بعد از سطری نقطه‌چین آمده، یک بند شش سطری را به خود اختصاص می‌دهد. به نظر می‌رسد، شرایط موجود با باورهای شاعر، در اصطکاکی شدید قرار می‌گیرد. رهایی از این خفقان، جز با همان آواهای غیرمرسوم امکان‌پذیر نیست:

«... ههها ههها ههها ههها ههها

ایهی این هه ها هو سووک اوت

ایهین ها سوک اوت خفاق ق هه ها ن ن ن...» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۷۵)

امّا پس از این شورش، حسّی تازان، صحرای شعله‌ور را درمی‌نوردد و البتّه شاید هم همین آواهای نامتعارف باشد که به تاخت، به حرکت درآمده، پستی‌ها و بلندی‌ها را پشت سر می‌گذارد و در سطرهای بعدی تداوم می‌یابد. اوج این حرکت توأم با تحوّل، آن‌جاست که می‌گوید:

«بهمنی خروش می‌کوشد و او را/ با همهٔ آنچه در خود دارد/ با همه امیدهایش/ به پرتگاه می‌افکند/ و هلهله‌کنان صخره‌ها بر او می‌ریزاند/ می‌کوبدش؛ لگدمال می‌کندش؛ می‌فشاردش...» (همان: ۱۷۷)

در این گیر و دار، فضاهای مختلفی، یکی پس از دیگری رخ می‌نمایند؛ فضاهایی که به ابهام، ختم می‌شوند و شاعر موفّق می‌شود با تلفیق عنصر رؤیا و واقعیّت، به نگاهی جدید دست یابد:

«راه شعله‌ور را می‌بلعند و/ از گذرگاه قرن‌ها خویشتن یابی/ به سویدای ابهام‌ها نزدیک‌تر می‌شوند.../ توفانی جان‌گیر بر آن‌ها خوشامد می‌گوید/ و با دستی بی‌انگشت نیستی‌ها را به هستی‌ها می‌سایند/ دروازه‌ای که از هر سو/ به بی‌نهایت‌ها می‌رود.» (همان: ۱۷۹)

دستیابی به زیباشناسی جدید در پرتو سنّت‌گریزی و طرد دستاوردهای ادبیّات کهن در *سرریال* چنان است که می‌توان گفت، از اساسی‌ترین محورهای *سرریال* برای دستیابی به زیبایی جدید، حرکت از مبنایی است که مضامین و معیارهای کهن را درهم شکسته به سمت جریان‌هایی نو سوق می‌یابد. علی النّاصر، این مهم را در بسیاری از شعرهایش مورد توجّه قرار می‌دهد. او با ذکر اپیزودهای مختلف و رها کردن مقوله‌های معنایی، بی‌آنکه حکمی صادر کرده باشد، بر آن است تا برخلاف زیبایی‌شناسی مرسوم، مخاطب را در کشف و شهود معانی، تنها گذارد:

«**فرعون/ أزل/ کلیو باتره/ من جانبی الرواق/ صدی نای.../ صحراء... صحراء/ نغمة من جلید/ جلید أبدی/ مومیاء**» (**۱۹۴۷: ۴۰**)

ترجمه: زمان بی‌آغاز، کلئوپاترا، از دو سوی ایوان، پژواک نی،...، صحرا ... صحرا...، نغمه‌ای از یخ، یخی ابدی، مومیا.

در این شعر، شاعر بی‌آنکه گزارش تکمیلی دربارهٔ فرعون، زمان بی‌آغاز، کلئوپاترا و... صادر کند، می‌خواهد با ایجاد تعلیقی ویژه در ذهن مخاطب، او را به سوی دنیای جدیدی از زیباشناسی هنری سوق دهد. این رویّه را «میسر» نیز پی می‌گیرد و می‌گوید:

«**نفقٌ/ جدران کاللانهایة/ أفوه، حلقات تلتهمها حلقات/ ید حلقة تتقلص وتتقلص...**» (**همان: ۵۴**)

ترجمه: تلف شدن، دیوارهایی چون بی‌نهایت، دهان‌ها، حلقه‌هایی که حلقه‌هایی دیگرشان می‌بلعند، دست حلقه‌ای که آب می‌رود، آب می‌رود، آب می‌رود.

دو شاعر، در شعرهایی از این دست می‌کوشند، با استفاده از کلماتی محدود، معانی متعدّدی را ایفاد کنند؛ امّا نکته این‌جاست که اوّلاً رابطهٔ این کلمات و عبارات، رابطه‌ای نامألوف است و ثانیاً کشف معانی حاصله، عموماً بر عهدهٔ مخاطب است و لازم است او متفاوت‌تر از گذشته، با مضامین موجود در شعر، برخورد کند.

چنین اشعاری، این فرصت را به مخاطب می‌دهند تا دنیایی جدید را در شعر، تجربه کنند، (اصلی که سوررئالیسم، بر روی آن تأکید می‌ورزد)؛ لذا باید چشم بر روی بسیاری از زیبایی‌های لذّت‌بخش گذشته ببندد و خود را به زیبا دیدن پدیده‌هایی عادت دهد که در نگاه نخست، ممکن است زیبا به نظر نیایند و البتّه این تناقض را به همین شکل باید بپذیرد.

نگرش در ساختار کلّی شعرهای ایرانی، نشان می‌دهد او عموماً برای عادّی کردن زیبایی مورد نظر خویش، بر آن است تا علاوه بر ایجاد تعلیق در ذهن مخاطب از مسیر عبارت‌ها و ترکیبات نامألوف، با خروج از کارکرد مرسوم کلمات و آواها و به‌کارگیری اصوات غریب، به این مهم دست یابد؛ در حالی که در *سریال*، دو شاعر در همان مرحلهٔ اوّل، تلاش خود را متمرکز می‌کنند.

۲-۴-۲. زبان رمزی و فشرده‌سازی

از ویژگی‌های اصلی شعرهای سوررئالیستی، به کارگیری زبان رمزی و فشرده‌سازی است، چنان‌که از مطالعهٔ آثار ایرانی و اشعار مجموعهٔ *سریال* برمی‌آید، هرکدام از شاعران، از این ویژگی، به تناسب ظرفیت‌های زبانی یا انتخاب‌های شاعرانهٔ خویش سود برده‌اند. هرچند ممکن است این استفاده‌ها، در ابتدا از نظر شکلی، متفاوت به نظر آیند؛ امّا در نهایت، هر دو شیوه، به سمت یک غایت در حرکتند.

در مجموعه اشعار ایرانی، عموماً زبان رمزی با استفاده از جملاتی کوتاه، همراه با ضرباهنگی خاص و تا حدّی نامأنوس، بر آن است تا رسالت انتقال معانی سوررئالیستی را بر دوش کشد. «جادوی اسپانیول» شاهدی است بر این مدعا:

«تند کشد پر فراز بجهاند/ رشته انگشت.../ از شرر اکسیر جان به بلورش/ شکفاند/ تند زند زنگ/ آب ز سنگی به سنگ دگر باز/ خیز پراند/ گوی ز سنگان به سینه کف‌ها/ شسته کند سنگ/ این بزند آن بر این شور و هیاهو/ نعره فزاید...» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۵۶)

به نظر می‌رسد، آنچه رمزگونگی این شعر را پررنگ‌تر نموده است، علاوه بر شکل موسیقیاییش، روابط رازناک بین واژه‌ها و ساختار جادویی و خارج از عرف حاکم بر کلّیت اثر باشد. سیطرهٔ زبان رمزی ایرانی به ویژه در «آواز قو»، شکلی انسجام یافته و در عین حال معقول‌تر به خود می‌گیرد. به نظر می‌رسد پشتوانهٔ معنایی آواز قو، در این انسجام و عقلانیت، بی‌تأثیر نباشد؛ پشتوانه‌ای که در پی ماجرای ققنوس افسانه‌ای در تمام فرهنگ‌های کهن، سایه گسترانده است.

داستان ققنوس و آواز خواندن بر هیمه‌های جمع شده، آتش افروختن و سوزاندن خویش در آتش به هدف تولّدی دیگر، از اساطیر رایج در ادبیّات جهان است که به ویژه در هند و چین، شهرت یافته است. برخی هم ققنوس را همان «قو» ی معروف دانسته‌اند که در اساطیر یونانی به سبب سرود مرگی که برای آپولون می‌خواند، شهرت یافته است. سقراط در مورد بی‌اعتنایی به مرگ خویش می‌گوید: «من از قو کمتر نیستم که چون از مرگش آگاه شود آوازهای نشاط‌انگیز می‌خواند و با شادی و طرب می‌میرد.» در زبان فرانسه، آخرین تألیف زیبای یک نویسنده را «آواز قو» (Le chant du cygnet) می‌گویند» (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۶۵۲).

«آواز قو»، که آخرین شعر مجموعهٔ «بنفش تند بر خاکستری» است و به نظر نگارنده، می‌تواند بالغ‌ترین شعر این مجموعه نیز لقب بگیرد، با مفهوم سرراست، آغاز می‌گردد؛ امّا خیلی زود در دنیایی از رمز فرو می‌رود:

«از شکاف‌های در کهن/ (که هرگز باز نشده است و هرگز امید باز شدن را از یاد نبرده است)/ قطره‌های تیره‌رنگ، هزاران عمر یکی، می‌چکند» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۹۲)

زبان سمبلیستی حاکم بر این شعر (که حتّی با تکرار کلمهٔ «رمز» نیز همراه است)، به نوعی یادآور فشرده‌سازی‌های سوررئالیست‌ها و حمایت از سمبلیست‌ها، برای ارائهٔ معناست. خوانش چند بارهٔ «آواز قو»، به نوعی یادآور هذیان زدگی‌های آخرین یک انسان نیز هست:

«این قطره‌ها همه بستر مرطوب گورستان را پیش می‌گیرند/ و از در کهن خزه گرفته فرومی‌چکند/ و در میان شکاف‌های آرام سنگ‌ها فرومی‌روند.» (همان: ۱۹۳)

«دخمهٔ بی‌انتها»، «ظلمتی ابدی»، «اعماق فراموشی‌ها»، «اقیانوس سیاه بی‌موج»، «بادبان‌های مغروق»، «خاموشی ابدی»، «تیرگی عظیم»، «سکون قرن‌ها»، «شب جاودان»، «قطرهٔ سرگردان»، «دریاهای مرده»، «اقیانوس سکوت» و «بستهٔ بی‌نهایت‌ها» هرکدام با تکرارهای گاه و بی‌گاه خود برآنند تا در قالب هم‌بسته‌های واژگانی، با استفاده از ظرفیت‌های رمزگونهٔ خویش، فضایی تلخ و سوررئالیستی را در

آخرین سرودهٔ مجموعهٔ «بنفش تند بر خاکستری» تسرّی بخشند؛ گویی که شاعر را امیدی برای سرایشی دیگر نبود.

در *سریال*، بیش از آن‌که زبان رمز از طریق به کارگیری نمادها و اسطوره‌ها حاصل آید، در اثر ارتباط مکانیکی کلمات و مکانیسم کاربرد آن‌ها، شکل می‌گیرد. میسر و علی النّاصر با استفاده از کلمات بسیار اندک، در پی خلق معانی متعدّد و متکثّر هستند و می‌کوشند با استفاده از مؤلّفهٔ فشرده‌سازی، به زبان رمزی و رازناکی مفاهیم سوررئالیستی دست یابند.

مهم‌ترین خصیصهٔ سوررئالیسم که میسر دربارهٔ آن بحث می‌کند، خاصیّت فشرده‌سازی (تکثیف) است. دههٔ چهارم قرن بیستم، گرایش به زیاده‌گویی و حشو که باقیماندهٔ رمانتیسم عاطفی است، بیداد می‌کند؛ بدین ترتیب، میسر علاوه بر مقولهٔ فشرده‌سازی، به حمایت از دیدگاه سمبلیست‌ها، مقولهٔ ایجاز را به شدّت مورد توجّه قرار می‌دهد.

قطعات شعری علی النّاصر، معمولاً بین ۳ تا ۹ سطر در نوسان است. اشعار میسر بین ۴ سطر تا ۳۳ سطر شکل می‌یابند. کوتاه‌ترین شعر موجود در *سریال*، از آن علی النّاصر است؛ آن‌جا که می‌گوید:

«**ملعقة تجرف/ تكيل الزمن/ ملعقة جائرة**» (**۱۹۴۷: ۳۸**)

ترجمه: قاشقی می‌روبد؛ زمان را پیمانه می‌کند؛ قاشقی جورپیشه.

در شعر بالا، شش کلمهٔ به کار رفته که البتّه اگر تکرار «ملّعقه» را نیز در نظر آوریم، پنج کلمه هستند، کلّیت شعر را شکل می‌بخشند. میسر نیز نگاهی به این‌گونه ایجاز دارد؛ کوتاه‌ترین شعر میسر، چنین می‌آید:

«**بصيص/ وقع خطوات/ خلال/ نور يعمر الكون**» (**همان: ۵۷**)

ترجمه: پرتوی، گام‌هایی که برداشته می‌شوند، در لابه‌لای نوری که هستی را فرامی‌گیرد.

بدین ترتیب، دو شاعر عموماً می‌کوشند ضمن رعایت ایجاز در بیان مطالب، از لحاظ کمّی نیز واژگان کمتری را به کار بندند و کمتر در سایهٔ سمبلیسم واقع شوند و البتّه این امر، بازتاب عملی دیدگاه میسر است در ردّ سوررئالیسم آندره برتون و پیروانش که معتقد است آثار آن‌ها، «آثاری کاملاً ذهنی بوده که خطوط هندسی سمبلیسم افراطی آن را احاطه کرده است» (جیوسی، ۲۰۰۷: ۵۴۵) و ناگفته پیداست که فشرده‌سازی مورد نظر اورخان، مورد اقبال واقع نشود؛ نکته‌ای که خود نیز بر آن واقف است و به صراحت می‌گوید: «سوررئالیسم برای خوانندگان عربی، جز مجموعه‌ای از الفاظ و عبارات نامربوط نیست. آن‌ها توانایی درک این واژه‌ها و عبارات را ندارند.» (همان: ۵۴۶) غافل از اینکه

سوررئالیسم در حوزهٔ غربی، فرآیندی طبیعی و اتّفاقی است که در سیر اندیشهٔ آن سامان قرار گرفته است؛ در حالی که سوررئالیسم عربی چیزی جز ترجمه و یا تقلیدی ناشیانه نیست؛ پدیده‌ای که در حوزهٔ فارسی نیز می‌توان بدان حکم داد.

۲-۴-۳. حرکت از ناهشیاری به سمت هشیاری

دستیابی به هشیاری، از مبانی فکری انواع هنر است؛ امّا مبنای حرکت به سوی این هدف در شعر سوررئالیستی، متفاوت‌تر از دیگر انواع است. در شعر ایرانی و اشعار *سرریال*، شاعران برآنند با شیوه‌ها و شگردهای مختلف، با حرکت از ناهشیاری، به این مهم دست یابند. «کبود» شعری است که به خاطر اصطلاح «جیغ بنفش» خود، نه تنها شاعر را در معرض تمسخر دیگران قرار داد؛ بلکه فرصتی شد تا کهن‌گرایان نیز، فضای مناسبی را برای یورش به مواضع نوگرایان بازیابند. این شعر، با عباراتی نامتعارف برخاسته از قسمت ناهشیاری زبان یا وجود شاعر آغاز می‌شود:

«هیما هورای! گیل ویگولی/ .../ نیبون... نیبون!» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۶۵)

و پس از آن فضایی متعارف، فرا روی مخاطب قرار می‌گیرد که اتّفاقاً ریشه در خاطرات شاعر دارد:

«غار کبود می‌دود/ دست به گوش و فشرده پلک و خمیده/ یکسره جیغی بنفش/ می‌کشد» (همان)

کبود در پنج بند دیگر نیز تداوم می‌یابد. شروع بندها با اصواتی نامتعارف و ادامهٔ سخن، متعارف‌تر از آن است، امّا نکته این است که در قسمت مفهوم این شعر نیز، وقایع به گونه‌ای دیگر رخ می‌نمایند؛ گونه‌ای برخلاف شعر مرسوم:

«جوشش سیلاب را/ بیشهٔ خمیازه‌ها/ ز دیده پنهان کند» (همان: ۱۶۶)

قائل شدن بیشه برای خمیازه‌ها، دیده برای بیشه و اثبات اسناد پنهان کردن برای دیده، از این دست است؛ و یا در ساختار مفهوم واقعی: «عنکبوتی کور و کر/ بر تن لخت عقابی/ رشته می‌پیچد و/ بر منقار و چنگال/ عظیمش خاک می‌ریزد» (همان) که اتّفاقاً بر وزن شعر افزوده، معنایی ارجمند به آن هدیه می‌کند و در نهایت، قسمت هشیار شعر را رنگ و لعابی برتر می‌دهد.

در *سرریال* نیز، حرکت از ناهشیاری به سمت هشیاری، عموماً با تغییر و تحوّلی که اساساً در فضایی نامتعارف حاصل می‌شود همراه می‌گردد. شاعر می‌کوشد با استفاده از انتزاعات و تصاویری برگرفته از خیال، به سمت فضایی روشن گام بردارد؛ لذا برخلاف رئالیسم که مبانی روشنی را به عنوان پیش‌زمینهٔ ارتباط با مخاطب برمی‌گزینند، بر آن است تا برای برقراری ارتباطی روشن، از فضاهای مه‌آلود عبور کرده، بعد از تجربه‌ای این‌گونه، به روشنی و هشیاری نائل گردد:

«**حجّر النور ناظريّ/ في لوحات خطوطها بداية ونهاية/ إلّا أنَّ هناک أضواء تمرّدت على النّور**» (**۱۹۴۷: ۵۶**)
ترجمه: نور، دیدگانم را سنگی نمود. در سنگ لوحه‌هایی که خطوطش، خود، انجامی است و فرجامی؛ امّا پرتوهایی هستند که بر نور می‌شورند.

پرتوهایی که در برابر نور شورش می‌کنند، در عین حال وجود فضایی متناقض را در دنیای نور تداعی می‌کنند؛ فضایی که در عالم هشیاری می‌تواند غیر قابل تصوّر باشد. این رویّه در ادامه، در اثر ارتباط یافتن با گذشتهٔ «من» پیوند می‌خورد و به تدریج با حرکت در عرصهٔ زمان، از وضوح بیشتری برخوردار می‌گردد:

«**هذا الحنين الذى دأبُه أن يلتقط من/ جوانب أمسى/ بقايا صور وتماثيل/ باقات السنون أليافاً باهتة جافة/ ليجمدها في رؤاى/ باقات نضيرة عابقة الأنفاس**» (**همان**)
ترجمه: این حسّ دلتنگی که عادت به خوشه‌چینی از دیروزم دارد، باقی ماندهٔ تصویرها و تندیس‌هاست.

شاعر در گذشتهٔ خویش، تصاویر و تمثال‌هایی را می‌بیند که هنوز نمی‌توان به صراحت برایشان هویّتی قائل شد. قابل تغییرند و زمان به وسیلهٔ ماهیت حرکتی خویش، آن‌ها را به چیزی تبدیل می‌کند که اینک در دنیای هشیار و واقعی، صورتی عینی به خود گرفته‌اند؛ و شاید این عبور را بتوان به عنوان تفاوتی ظریف بین عملکرد سوررئالیسم با رمانتیسم، طرح کرد.

۲-۴-۴. سوررئالیسم و مقولهٔ زندگی

هنر، همواره بر آن است تا در عمل بین عناصر و جزئیات زندگی، رابطه‌ای نو برقرار کند. این روابط جدید به نوبهٔ خود، متناسب با دیدگاه ما دربارهٔ جزئیات و عناصر، می‌توانند متغیّر باشند و تبدیل به عوامل و دلالت‌های جدیدی در زندگی گردد. در عین حال، می‌بینیم که استمرار و حرکت نو به نوی زندگی در هماهنگی کامل است با هدف استراتژیک. سوررئالیسم، چنان‌که این دیدگاه می‌کوشد، مرزهای عادی و مألوف واقعیّت‌ها را از طریق وارد کردن روابط جدید و مفاهیم خارج از سنّت‌ها و تقلید، به هم زده طرحی نو دراندازد.

«سوررئالیسم، این روابط و مضامین نو را با کمک رؤیا شکل می‌بخشد؛ حال این رؤیا در خواب باشد؛ یا در هشیاری. در عالم واقعیّت باشد؛ یا در جهان فرا وقع. امّا به هر حال، باید در آثار هنری – ادبی انعکاس یابد؛ چنان‌که خواننده احساس کند در جهانی خاص در حرکت است. برآیند چنین امری آن است که مخاطب از طریق این نگرش جدید، با تعجّب، دهشت و فروریختن دیوارهایی که جریان

طبیعی زندگی برایش به وجود آورده، خود را در نوعی همگرایی خاص با جامعه‌اش می‌یابد» (راغب، ۲۰۰۳: ۳۴۸).

در شعر هوشنگ ایرانی، مقابله با سنّت و درهم شکستن فضای متداول، از اصول قطعی و پذیرفته شده است؛ چنان‌که نه تنها خواب کهن‌گرایان را برمی‌آشوبد؛ بلکه چندان به مذاق نوگرایان نیز خوش نمی‌آید:

«هان! سوهانگران/ توفیدنی عظیم باید تا از شرار آن، این رشتهٔ کهن فروساید/ تا نیستی پذیرد این ابر مرگبار/ تا برافتد ز پی این سهمگین حصار/ رنجی عظیم باید.» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۴۶)

ایرانی، در پیش گفتاری که بر سوّمین مجموعهٔ خود «شعله‌ای پرده را برگرفت» می‌نویسد، به نگاهی دست می‌یابد که تا حدودی، باریکه راه بین رمانتیسم و رئالیسم را در طول سوررئال تبیین می‌کند. او می‌گوید: «بیان ماجراها؛ ترسیم یا توجیه نمودهای زندگی؛ عرضهٔ سیستم‌های جهان‌بینی؛ به نمایش آوردن حالات احساسی... این‌ها همه در فضای شعر به کار گرفته می‌شوند؛ همه، تکّه‌های سازندهٔ شعر می‌توانند باشند؛ امّا شعر، این‌ها نیست. شعر سرگذشت حیات بشری است. شعر نمایانندهٔ دوران‌های دگرگونی‌های بشریت، نهاد دگرگونی‌های وجود اوست. شعر، آشکارکنندهٔ مرز آگاهی و ناخودآگاهی بشر است» (همان: ۲۹۰). او در ادامه، جملات متعدّدی را با کلمهٔ «شعر» آغاز می‌کند و اتّفاقاً برآیند همهٔ این جملات، نگاهی خاص را دربارهٔ این نوع از هنر طرح می‌کند که بر مبنای تداعی نوعی تحوّل در زندگی، معرّفی است. او در تمام اشعارش، آگاهانه یا ناخودآگاه، این نگرش را تسرّی می‌بخشد:

«آن‌گاه که کلام گفته شد/ و راه به انتها رسید/ و دندان‌های پوسیده فروریختند/ من بر خواهم خاست و نوای گمشده‌ام را جستجو خواهم کرد.» (همان: ۲۲۰)

چنین نگرشی، نوعی دگرگونی و مبارزه با تفکّر رئالیسم – سوسیالیستی رایج در بین هنرمندان عصر سرایش را با خود حمل می‌کند. او نمی‌خواهد همسو با شاعران چپ‌گرا، با متمسّک شدن به حربهٔ تعهّد، هنر– شعر را در فضایی فرسایشی به نمایش گذارد؛ و شاید هم بر همین اساس، بتوان توجیهی برای اجتماع آواهای ناهمگون و نامتعارف در اشعار ایرانی یافت تا این ناخودآگاهی و نوشتار خودکار، تأکیدی باشد بر جنبه‌های سوررئالیستی آثارش در تصویرگری زندگی جدید یا زندگی مطلوبش.

برانداختن اصول ثابت و تغییرناپذیری که حتّی در نگاه نوگرایان، به عنوان یک امر عادّی جا خوش کرده است، در *سریال* نیز پی گرفته می‌شود. میسر و علی النّاصر، با در پیش گرفتن امر «تغییر» برآنند تا

این رسالت را به سرمنزل مقصود رسانند؛ لذا ابتدا از شعر، اصول، تعاریف و کلّیات آن آغاز می‌کنند. آن‌ها تعریفی دیگرگون از شعر ارائه می‌دهند؛ تعریفی که علاوه بر تلاش‌های رمانتیک‌ها و حتّی رئالیست‌ها، راهی نو و متفاوت را فرا روی مخاطبان قرار می‌دهد. تلاش برای نیل به این هدف، دقیقاً همان چیزی است که سوررئالیسم، به دنبال تبلور آن در واژه‌واژهٔ شعرهای این مجموعه است. دو شاعر عرب، مانند ایرانی، برآنند تا علاوه بر کارکرد معمول و متداول شعر، این شاخه از هنر را نمایانندهٔ تحوّلات و دگردیسی‌های طبیعت انسان و شکل‌گیری زندگی جدید نمایند؛ به همین دلیل، ما شاهد نوعی مبارزه‌طلبی در *سریال* هستیم؛ امری که اتّفاقاً نه تنها بر نگاهی سنّتی می‌شورد؛ بلکه حتّی تحوّلات جدید در عرصهٔ شعر عربی را به خاطر حرکت در همان چارچوب قراردادی و مرسوم، به چالش می‌کشد. اوج چنین نگرشی را شاید بتوان در شعر «تحوّل» به تماشا نشست. این شعر کوتاه، در عین حال می‌تواند به مثابهٔ مانیفست این مقوله، مورد توجّه قرار گیرد:

«**لیس الصدی کالصوت/ ولیست الذکری وقعاً/ غیر أنَّ بعضَ السمع/ یحیل الصدی صوتاً/ والذکری وقعاً**» (۵۲:۱۹۴۷)

شاعر در بادی امر، نگاهی واقعی به پدیده‌های هستی و در پی آن، زندگی دارد. او پژواک را با مرجع صدا یکی نمی‌انگارد و خاطره را همچون رخدادی واقعی قلمداد نمی‌کند؛ امّا بیانیهٔ خود را در سطر سوّم صادر کرده با استثناء قرار دادن برخی از گوش‌ها، معتقد است پژواک نیز می‌تواند نه همچون صدا بلکه عین صدا باشد؛ همان‌گونه که خاطره نیز عین رخداد، قلمداد گردد.

چنین تلاشی از سوی آفرینندگان *سریال*، قبل از هر چیز تحت تأثیر این واقعیّت است که باید برای ایجاد تغییر در ساختارها، دلالت‌ها و اهتمام به امور عادی، کوشید این تغییر در تعبیر نیز چه در زبان ایرانی و چه در زبان *سریال* می‌تواند خود به سنّتی تبدیل شود که زندگی جدید آن را به ذهن شاعران، معرّفی یا تحمیل کرده است.

۲-۴-۵. تعریف واقعیّت آن‌چنان‌که شگفت‌انگیز را شامل شود

اصلی‌ترین بخش مرتبط با سوررئالیست، بخشی است که با مقولهٔ واقعیّت در ارتباط است. واقعیّت در شعر ایرانی و اشعار *سریال*، تعریفی گسترده‌تر دارد. واقعیّت، صرفاً یک تعریف مشخّص و ملموس را در سوررئالیسم هوشنگ ایرانی به خود اختصاص نمی‌دهد؛ بلکه تعریف آن در چارچوبی گسترده‌تر، چنان توسعه می‌یابد که امور فراواقع و شگفت را نیز دربر می‌گیرد. او در «مارش هستی»، علاوه بر توجّه

به واقعیّت روشنی و حرکت آفتاب، اموری خارج از واقعیّت را نیز برای آفتاب می‌آفرینند تا بدین ترتیب، واقعیّت تازه‌ای را فرا روی مخاطب خویش قرار دهد:

«آفتابی سیاه/ بی‌حرکت/ مرکز آسمان بچسبیده/ سیاه/ سپید/ بی‌سایه/ سرب وش سنگین/ جاودان سکون/ جاودان جنبش/ در فضا رخنه می.../ موج آهنگ/ موج نور» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۴۹-۱۵۰)

نکتهٔ قابل تأمّل در این شعر، ارتباط آفتاب به عنوان روشنی‌بخش و ابزاری مهم برای دیدن و شناخت با مقولهٔ هستی است. در این‌جا، آفتاب در پی هستی می‌آید؛ به ویژه اینکه شروع شعر چنین است:

«مارش هستی/ می‌کوبد/ یک، دو...یک، دو.../ ...» (همان: ۱۴۸)

امّا آفتاب، صرفاً روشن نیست تا با ذهن مأنوس با امور واقعی تطابق یابد و با تابش خود، پدیده‌های واقعی را فرا روی دیدگان قرار دهد؛ بلکه گاهی نیز سیاه، بی‌حرکت و بی‌سایه است تا بدین طریق ضمن متفاوت بودن با واقعیّت خود، در صورت نمایاندن هستی، شکل فراواقعی آن را نیز بنمایاند.

تعریف واقعیّت، چنان‌که شگفت‌انگیز را نیز شامل شود، در «**الوهم**» اورخان، پی گرفته می‌شود. در این شعر، به جای محور قرار دادن «آفتاب» (چنان‌که در شعر ایرانی آمد)، سایه خودنمایی می‌کند. او در تقابلی بین زندگی و سایه، از دنیای واقعیّت خارج می‌گردد و با ورود به دنیای وهم، بر آن است تا صرفاً در واقعیّت مرسوم متوقّف نشود؛ بلکه امور شگفت را به عنوان بخشی از واقعیّت مورد توجّه قرار دهد:

«**مضغتَ حیاتک حتّی اللون والاطار/ ثُمَّ بدأتَ تمضع ظلّک/ ظلّک الذی فاض عن الاطار وتکوّر/ خیمة مهلهلة نصبها وهمُک فی مسالک قدمیک/ حتّی بدت لک الخیمة إشراقة کون جدید.**» (**۱۹۴۷: ۳۴**)

در این شعر، زندگی به عنوان یک واقعیّت سترگ با تمام اصول (**الإطار**) و فروع (**اللّون**) خود درهم پیچیده می‌شود. سپس نوبت حاشیه‌ها و واقعیّت‌های بیرون از زندگی فرامی‌رسد و با توسّل به فراواقعیّت (**وهم**) که در شعر سوررئالیستی فرصت حضور می‌یابد، هستی جدیدی خلق می‌گردد و روشنایی تازه‌ای فراهم می‌شود تا زندگی جدید و شناخت واقعیّتی نو حاصل گردد؛ زندگی و واقعیّتی که لزوماً با شکل مرسوم خود، مطابقت کامل ندارد؛ بلکه با حرکت در فراسوی آن‌ها، پدیده‌ای نو را می‌آفرینند.

در پیش گرفتن چنین شیوه‌ای در شعر دو زبان، ما را با نگاهی فراتر از نگرش‌های پیشنهادی رمانتیستی و رئالیستی در ارائهٔ درکی معیّن از هستی، رو در رو می‌کند و ما به وضوح شاهد عرق‌ریزی‌های مداوم شاعران برای تغییر نگاه مخاطبان یا (به زعم خودشان) اصلاح شیوهٔ نگریستن و فهمیدن هستیم؛ امری

که به طور حتم، در نهایت فرصت طرح دیدگاه‌های نو را خواهد گرفت و شاید از همین رو باشد که ایرانی با درماندگی می‌گوید: «از هر سو کویر/ کویری سیاه/ یکنواخت/ و.../ مرده» (آقامحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۸۰) و در نهایت، «خفقان» خود، سوار بر سمندش، بر سیاهی می‌تازد.

۲-۴-۶. گرایش به من

«من» (ego) عامل پیچیده‌ای است که همهٔ محتوای خودآگاه بدان ربط دارد. (یونگ، ۱۳۹۰: ۹) پرداختن پیرامون من و وابسته‌های آن، از جمله مباحثی است که در روان‌شناسی بسیار مورد توجّه است. روانشناسان آن را به عنوان یک سپر محافظتی در برابر محرّک‌ها دانسته و معتقدند، «وظیفهٔ حفاظت از بقاء بر عهدهٔ من است (و من) با در نظر گرفتن رویدادهای بیرونی، این وظیفه را با آگاهی یافتن از محرّک‌ها با ذخیره کردن تجارب مربوط به آن‌ها در حافظه، با دوری جستن از محرّک‌های بیش از حد نیرومند از طریق گریز با پرداختن به محرّک‌های ملایم، از طریق سازگاری و نهایتاً با آموختن ایجاد تغییرات مقتضی و مناسب در دنیای خارج به سود خود از طریق فعّالیت به انجام می‌رساند» (فروید، ۱۳۸۲: ۲)

من به عنوان یک مکانیسم دفاعی در اثر ارتباط با ذات انسانی، از محورهای اصلی در سوررئالیسم مندرج در آثار ایرانی و *سریال* است. این مقوله در شعر ایرانی، همچون اندیشهٔ همهٔ سوررئالیست‌ها، معنایی محوری به خود می‌گیرد. شاعر، گرایش به ذات را از اولویت‌های آفرینش هنری خویش قرار می‌دهد. با خواندن «جزیرهٔ گمشده» به این نتیجه می‌رسیم که قبل از آنکه سخن آغاز شود، تلاش شاعر، برای دستیابی به امری معهود، صورت پذیرفته است. او با این توقّع که در جزیرهٔ گمشده، «من» او مورد انتظار است، عرق‌ریزی‌های بسیار به انجام رسانده است؛ امّا شعرش را از این‌جا آغاز می‌کند:

«آن‌جا هم چیزی در انتظار من نیست/ آن‌جا هم... ای سرگردانی جاودان/ چیزی در انتظار من نیست.» (همان: ۱۸۶)

این محوریت در «Deprofundis» نیز دنبال می‌شود:

«اوست که مرا می‌طلبد/ .../ زیبایی‌اش مرا به خود می‌خواند/ به سوی او می‌روم/ آگاهم که خویشتن من (اگر بتوانم این توهّم را واقعیّت بخشم)/ آن سوی تو جای دارد/ و من آن‌سوها را می‌جویم/ و من از تو خواهم گذشت» (همان: ۲۱۶)

در این شعرها، شاعر می‌کوشد با وقوف بر نیروی محافظتی «من» و با استفاده از همهٔ روش‌ها در برابر محرّک‌های بازدارنده، تلاشی مضاعف را آغاز کند؛ لذا در گام نخست، صرف‌نظر از پرداختن به

ساختار معنایی شعرهایی از این دست، آنچه، جلب توجّه می‌کند، بسامد بالای تکرار «من» است. بریدن از حواشی و پرداختن به ذات، اوّلین پیامد این اتّفاق است و به نظر می‌رسد همین نکته را بتوان از مصادیق تفاوت سوررئالیسم با مفاهیم دیگرخواهی و دیگرگرایی رئالیستی به حساب آورد و علّت این مهم را نیز شاید بتوان به درک خاصّی از جانب شاعر سوررئالیست نسبت به محرّک‌ها و واقعیّت‌های بازدارندهٔ بیرونی مربوط دانست:

«حیات مرا مرداب‌های بی‌پایان فراگرفته است/ و شکنجهٔ ریاها و پستی‌ها از هیچ سو مرا آرام نمی‌گذارد» (همان: ۲۲۲)

توجّه ویژهٔ شعر سوررئالیستی به «من»، به نوعی می‌تواند احترام قائل شدن به ساحتی باشد که در طی تاریخ یا در «تو» غوطه‌ور بود؛ یا در جریان نوگرایی اخیرش «دیگری» و «او» را مورد توجّه قرار داده است.

صراحت در ارجمندی «من» را، در آغازین صفحهٔ مجموعهٔ *سریال* نیز می‌توان به وضوح دید؛ آن‌جا که این مجموعه به «من» تقدیم می‌شود:

«إلی هذه الأنا النهمة التی لاتری والّتی دأبُها إبداع مسوخ تقدمها لهیکلها المليء بالمسوخ» (میسر، ۱۹۴۷: ۲)

ترجمه: این اثر تقدیم می‌شود به من؛ به «من» ی که عادت به آفرینش زشتی دارد و این زشتی را به کالبد سرشار از مسخ، تقدیم می‌کند.

برخی معتقدند این «من»، اشاره‌ای است «به ذات انسانی و به حزن‌هایی درونی که اوّلین گام برای تجربهٔ نوشتن است» (السمطی، ۲۰۱۱: ۶۲) امّا به نظر می‌رسد این تقدیم، در عین حال واگویه‌گر نگاه انتقادی شاعر سوررئالیسم به نوع برخورد با «من» است؛ پدیده‌ای که شاید برخورد تاریخی با آن، حتّی از جانب شاعر نیز محلّ اشکال است.

«من» در این کوتاه سخن، با ویژگی‌های «آزمندی»، «نادیدن»، «عادت به آفرینش زشتی و سرشار از مسخ شدگی» توصیف می‌شود و این همه، ضرورت توجّهی دیگرگون به «من» را می‌طلبد. «من» همیشه، سایه‌ها و شبح‌ها را روی هم انبار می‌کند و در سوررئالیسم *سریال*، باید مجرّد از سایه‌ها و رنگ‌ها، شکلی دیگر بیابد:

«دأبی تکویم/ الظلال/ أما الخطوط والألوان فأترکهما طعماً لِأحلامی الّتي/ تلتهم بعضی دون وعی منّی/ أما أنا، أنا المجرد من الظلال والألوان وحفقة الحلم/ فأمضی کَبُحَّةِ وترٍ مقطوعٍ، غُمِرَ فی الطّین» (همان:۴۸)

ترجمه: عادت من، درهم انباشتن سایه‌هاست. خط‌ها و رنگ‌ها را به عنوان مزه‌ای برای رؤیاهایم قرار داده که بی‌خبر، قسمتی از وجودم را بلعیده‌اند؛ امّا من، من جدا از سایه‌ها، رنگ‌ها و تپش رؤیاها چون صدای گرفتهٔ تار گسسته، خاموش می‌شوم و در گِل فرو می‌روم.

در شعرهای از این دست، من به تلاش برمی‌خیزد و «در فعّالیت‌هایش با بررسی و در نظر گرفتن تنش‌های تولید شده توسط محرّک‌ها، خواه این تنش‌ها درونی باشند یا از بیرون به درون آن راه یابند، راهنمایی می‌شود. بالا رفتن این تنش‌ها عموماً به صورت رنج و ناخشنودی و پایین آمدنشان به صورت لذّت، احساس می‌شود» (فروید،۲:۱۳۸۵۲).

بسامد بالای «ي» متکلّم و ضمیر «أنا» و فعل متکلّم وحده، ضمن توجّه به مقولهٔ «من»، دیدگاهی جدید را در نگرش به این مهم طلب می‌کند؛ نگرشی که فصلی جدید از تلاش نافرجام شاعر سوررئالیست را برای تقلیل اثر محرّک‌ها و تنش‌ها به نمایش می‌گذارد و بدین ترتیب، «مرداب‌های بی‌پایانی» که من ایرانی را فراگرفته است در این‌جا نیز در انتظار من است و به نظر می‌رسد تلاش‌های دو شاعر برای رهانیدن من از باتلاقی که در طی قرون شکل گرفته است، این‌گونه در لجن به پایان می‌رسد و چیزی جز خاموشی، پیامش نخواهد بود.

نتیجه

سوررئالیسم، به عنوان یک مکتب فکری و فرهنگی که هویت خود را در هنر و معماری بازیافت، در حوزهٔ زبان فارسی و عربی با خوانشی متفاوت و بی‌ارتباط با یکدیگر در دو حوزه شکل گرفت و در این مسیر بیش از آنکه نتیجه ضرورت‌های اجتماعی باشد، مدیون تلاش‌های افرادی چون هوشنگ ایرانی، اورخانی میسر و علی النّاصر است. بررسی آثار محدود شعری این شاعران در این حوزه، گویای یافته‌های زیر است:

۱. سوررئالیسم به عنوان یک جریان و مکتب ادبی در سرزمین‌های غربی و در اثر ضرورت، جهت طرح یک سلسله دغدغه‌ها شکل می‌گیرد و مثل بسیاری از جریان‌ها ریشه در حرکت‌های قبلی داشته، در نهایت، زمینه را برای حضور شیوه‌هایی دیگر فراهم می‌کند. امّا حکایت این اتّفاق در ایران و سرزمین‌های عربی دیگرگونه است؛ عموماً محصول ترجمه است و با اندکی تفسیر و توجیه بومی وارد ادبیّات شده تاکنون نتوانسته است مورد اقبال عمومی قرار گیرد.

۲. شعرهای هوشنگ ایرانی و اورخان میسر و علی النّاصر، به عنوان نماینده‌های جریان سوررئالیسم فارسی و عربی، برآنند تا تصویرگر گسست‌ها و نابسامانی‌های موجود در روابط انسانی معاصر باشند؛ امّا به نظر می‌رسد شاعران از یک نکتهٔ بسیار مهم غافل مانده‌اند و آن اینکه سوررئالیسم، در اساس، نسخه‌ای بوده است

اعتراض‌گونه برای انسان غربی درمانده از حرکت سرسام‌آور چرخ‌های صنعتی و انباشت بی‌ارزش بیانیه‌ها، فشارها و... در جهان اروپا؛ جهانی متفاوت‌تر از ایران و کشورهای عربی.

۳. اگرچه بحران‌های انسانی پس از جنگ جهانی اوّل، در شکل‌گیری سوررئالیسم غربی بسیار تأثیرگذار بود؛ امّا بحران‌های تاریخ معاصر فارسی و عربی از قبیل مبارزه با استعمار و استبداد برای احقاق حقوق مردم در جریان ملّی شدن صنعت نفت، شکل‌گیری جنبش‌های سیاسی و سرکوب مبارزان، کودتا و...در ایران و سیطره روزافزون استعمارگران و استبداد بر سرزمین‌های عربی، شکل‌گیری و سرکوب نهضت‌های آزادی‌بخش، قدرت یافتن صهیونیست‌ها و دیگر قضایای عربی و از طرفی دیگر رونق یافتن و توجّه به جریان واقع‌گرایی (رئالیسم) به ویژه رئالیسم سوسیالیستی، ادبیّات مبارزه، مقولهٔ تعهّد در هنر و... در دو حوزه، باعث گردید تلاش‌های نافرجام ایرانی و شاعران *سریال* به ثمر ننشیند. علاوه بر این‌ها، ظرفیت‌های مخاطبان زبان فارسی و عربی که در این دوره در تردید برای پذیرش یا ردّ نوگرایی در شعر بودند و تا حدودی هم توانایی و استعداد محدود شاعران سوررئالیست نتوانست این جریان را از توفیق نسبی در این سرزمین‌ها برخوردار نماید.

۴. امکاناتی که ایرانی در پرتو سوررئالیسم و برای تداعی معانی مورد نظرش سود می‌برد، به مراتب گسترده‌تر از همتایان عربش است؛ چنان‌که در اشعار ایرانی، نامتعارف‌ها را نه تنها در ترکیب‌ها و عبارت‌ها می‌توان مشاهده کرد؛ بلکه در کاربرد واژه‌ها نیز به چشم می‌خورند. این در حالی است که شاعران عربی، عموماً در مقولهٔ اوّل متمرکز می‌شوند؛ امّا با وجود این، نتایج و بازخوردهای تلاش‌های هر دو طرف، یکسان بوده است.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷)؛ **از نیما تا روزگار ما، تاریخ ادب فارسی معاصر**، جلد ۳، چاپ پنجم، تهران: زوّار.

۲. آقامحمّدی، تیمور (۱۳۹۰)؛ **مرا با دریاهای مرده کاری نیست**، چاپ اوّل، تهران: ثالث.

۳. بیگزبی، سی. و. ای (۱۳۷۶)؛ **دادا و سوررئالیسم**، ترجمه: حسن افشار، چاپ دوّم، تهران: مرکز.

٤. جابر، یوسف حامد (۱۹۹۱)؛ **قضايا الإبداع في قصيدة النّثر**، الطّبعة الأولى، دمشق: دار الحصاد للّنشر والتّوزيع.

٥. الجيوسی، سلمی‌خضراء (۲۰۰۷)؛ **الإتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمه: عبدالواحد لؤلؤ، الطّبعة الثّانية، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٦. الخطيب، حسام (۱۹۹۹)؛ **آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً**، الطّبعة الأولى، دمشق: دار الفكر.

۷. خليل، ابراهيم (۲۰۱۱)؛ **مدخل لدراسة الشّعر العربي الحديث**، الطّبعة الرّابعة، عمان: دار الميسرة للّنشر والتوزيع.

۸. راغب، نبيل (۲۰۰۳)؛ **موسوعة النّظريات الأدبية**، الطّبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

۹. زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۸۷)؛ **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، چاپ سوّم، تهران: ثالث.

۱۰. سعيد (أدونيس) علي احمد (۱۹۹۳)؛ **النّص القرآني وآفاق الكتابة**، الطّبعة الأولى، بيروت: دار الآداب.

۱۱. السمطی، عبدالله (۲۰۱۱)؛ **تجارب أوّلية في قصيدة النّثر العربية**، فصلية ثقافية نزوى، مسقط: مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان.

۱۲. سیّد حسینی، رضا (**۱۳۸۹**)؛ **مکتب‌های ادبی**، جلد **۲**، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.

۱۳. شادخواست، مهدی (**۱۳۸۴**)؛ **در خلوت روشن**، چاپ اوّل، تهران: عطایی.

۱۴. شمس لنگرودی، مهدی (**۱۳۸۷**)؛ **تاریخ تحلیلی شعر نو**، جلد **۱**، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

۱۵. عبّود، عبده وآخرون (۲۰۰۱)؛ **الأدب المقارن**، مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية، دمشق: مطبعة قمحة إخوان.

۱٦. غنيمي هلال، محمّد (۱۹۹۷)؛ **النّقد الأدبي الحديث**، بيروت: دار الحديث.

۱۷. فروید، آنا (**۱۳۸۲**)؛ **من و سازکارهای دفاعی**، ترجمهٔ محمّد علی‌خواه، چاپ اوّل، تهران: نشر مرکز.

۱۸. الكيالي، سامي (۱۹۵۹)؛ **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب**، القاهرة: دار المعارف.

۱۹. ميسر، أورخان و علي النّاصر (۱۹٤۷)؛ **سريال**، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

۲۰. یاحقّی، محمّد جعفر (**۱۳۸۶**)؛ **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی**، چاپ اوّل، تهران: فرهنگ معاصر.

۲۱. یونگ، کارل گوستاو (**۱۳۹۰**)؛ **آیون، پژوهشی در پدیده‌شناسی خویشتن**، ترجمهٔ پروین فرامرزی و فریدون فرامرزی، چاپ دوّم، مشهد: به نشر.

ب: مجلّه‌ها

۲۲. رجایی، نجمه (**۱۳۷۸**)؛ «قصیده کلّیه میراث‌دار سوررئالیسم، سمبلیسم و تصوّف»، **مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی**، شمارهٔ **۱۵۰**، تهران: دانشگاه تهران، صص **۱۶۸-۱۹۴**.

۲۳. شمس لنگرودی، محمّد (**۱۳۸۴**)؛ «کبوتر صلح، خروس جنگی و جیغ بنفش»، **گوهران**، ج **۱**، شمارهٔ هفتم و هشتم، صص **۱۲-۱۷**.

ج: منابع مجازی

۲٤. عبدالله، آصف (۲۰۱۳)؛ **الحداثة الشّعرية وقصيدة النّثر**،*www.startimes.com-02/01/2013*.

صدى السّريالية في شعر هوشنک ايراني ومجموعة *سريال*[۱]

فرهاد رجبي[۲]
استاذ مساعد، في قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة گيلان، ايران

الملخّص

يسعى الشعر الفارسي والعربي المعاصرين علاوة على البحث حول التعهّد الجماعي وتصوير قضايا الإنسان، كما هي، أن يحكي حكاية جديدة عن الواقعية بإتخاذ رؤية مختلفة. يمكن أن تكون هذه الحكاية مرتبطة بالتجارب السالفة ولكن ليست منتجة منها بالكلية ولا تتعهّد قبول الآخرين. السريالية من هذه التجارب وتبدأ معاصرة في اللغتين الفارسية والعربية بمجاهدة هوشنک ايراني الفارسي وأورخان ميسر وعلي النّاصر العربيين. تظهر الدراسة حول أشعارهم أنّهم يهتمون بالتعريف الجديد عن الواقعية مستخدمين المناهج والإمكانيات المختلفة لامتزاج جذور السريالية الغربية بالتجارب المحلية.

يريد المقال بحثاً حول كيفية تحقّق أهدافهم وكميتها في الأشعار ولهذا يستهدف تفسير السريالية في شعر ايراني وميسر والنّاصر (في مجموعة سريال) علاوة على التعريف عنها وبيان جوانبها المشتركة أو المختلفة مع الإتجاهات الحديثة.

تتحدّث النتائج الحاصلة عن الدراسة أن الاتجاهات السريالية في اللغتين الفارسية والعربية لا تنال غاياتها المعهودة مع بذل الجهود المحمودة وهذا لسبب تباين هذا التيار مع الطّاقات الفكرية والثقافية في المجتمعين.

الكلمات الدّليليّة: السريالية، هوشنک ايراني، أورخان ميسر، *سريال*، الواقعية، الأدب المقارن.

---

۱. تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۱۲/۱۴ تاريخ القبول: ۱۳۹۳/۲/۲۰

۲. العنوان الإلكتروني: farhadrajabi133@yahoo.com