

# سوررئالیسم در شعر اُنسی الحاج، مجموعه «لن»

عدنان طهماسبی

دانشیار دانشگاه تهران

ادریس امینی\*

دانش آموخته دکتری در رشته زبان و ادبیات عربی

(۴۸-۲۷)

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

## چکیده

انسى حاج شاعر لبنانى، از پرچمداران مدرنیسم ادبى و از بنیانگذاران شعر مثنوى در جهان عرب است. شعر او به نگارش خودکار، غلبه فضاى گسست و رؤیا و چیرگی ساحت ذهن، ممتاز است. انسى حاج خصوصاً در مراحل نخست شعری خود در فضایی سوررئالیستی سیر می‌کند، اما به دلیل تحول و التهایی که شعر مثنوى به پیشگامی او و شاعران هم‌مشری 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 مجموعه شعری او، «لن» را با رهیافت تحلیل توصیفی، بررسی و نقد کند. نتایج، بیانگر تاثیرپذیری عمیق شاعر از زیبایی‌شناسی سوررئالیستی و منابع معرفتی این مکتب است؛ بگونه‌ای که وفور مفاهیم سرکش و خردگریز، تصاویر متناقض‌نما، آشنایی زدایی‌های نامتعارف، گسست رشته زمان و شکست منطق زبان در این مجموعه شعری، نشانگر روایت شاعر از جهان رؤیا است که سوررئالیست‌ها آن را واقعیت برتر می‌نامند.

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

## مقدمه

سوررئالیسم به جنبشی هنری ادبی اطلاق می‌شود که آغاز دهه ۲۰ سده ۲۰ پا گرفت. واژه 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 کلمه «سوررئالیسم» را «ورای واقعیت» یا «فرا واقعیت» ترجمه کرد. (ر.ک: الاصر، ۱۹۹۹: ۱۶۹) برخی نیز در لغت آن را به معنای فرا واقع گرای دانسته‌اند که چنین برداشتی با مخالفت گسترده سوررئالیست‌ها مواجه شده است. (همان، ۱۹۹۹: ۱۶۹)

در سال ۱۹۲۲ م بنیانگذار سوررئالیسم، آندره برتون رسماً بی‌حاصلی و بی‌ثمری دادائیس را اعلام کرد و علیه آن شورید و ظهور رسمی سوررئالیسم را اعلام کرد (ر.ک: فاوولی، 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، شیوه 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؛ الاصر، ۱۹۹۹: ۱۷۱؛ نادو، ۱۹۹۲: ۲۰) سوررئالیسم از همان ابتدا به تأثیر از فروید و با عصای عقاید او (فاوولی: ۱۹۸۱: ۱۵؛ نادو، ۱۹۹۲: ۵۸) پا گرفت و سپس افکار وی در زمینه ضمیر ناخودآگاه و رؤیا را چونان پرچم عقیده خود به دست گرفت. به نظر برتون توجه اصلی سوررئالیسم به فعالیت‌های خودکار و خودانگیخته 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 پیشینه تحقیق

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

زد. مخالفان و موافقان چنان در برابر هم صف‌آرایی کردند و صحنه نقض و ابرام این سبک شعری، چنان توسعه یافت که عرصه را بر نقد جنبش‌هایی چون سوررئالیسم که به قوت در آثار پس از دهه 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 اندیشه شعری وی، بسنده کرده‌اند و به سوررئالیسم به عنوان بن‌مایه اصلی اندیشه‌های انسی حاج نپرداخته‌اند. نخستین تحلیلی که درباره شعر انسی حاج صورت گرفت، مقاله «الشعر و عتمات الجسد» از خالده سعید بود که در کتاب «حركة الابداع» چاپ شد. نویسنده در این مقاله به شیوه تعصب‌آمیزی از شعر انسی حاج دفاع کرد. پس از او کمال خیریک 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 درباره شعر 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 بایی در بررسی و نقد آثار این شاعر لبنانی است. هدف این پژوهش، بررسی تاثیر سوررئالیسم در مجموعه شعری «لن» و واکاوی و تحلیل مبانی معرفتی و زیبایی‌شناسیک این مجموعه و یافتن پاسخی روشمند برای پرسش‌های زیراست: آیا فضای غالب حاکم بر این مجموعه 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؟

### سوررئالیسم در جهان عرب

در جهان عرب، سوررئالیسم به دلیل ارتباط فرانسوی خوانندگان مصری، مانند جورج حنین، کامل زهیری، کامل تلمسانی، و رمیس 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 شیوه نامتعارف سوررئالیستی طبع‌آزمایی کردند. در همان زمان، فرانسوی مصری تباری چون جویس منصور که به فرانسه می‌نوشت در محافل خصوصی 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 تجربه شعری تا آن هنگام» (الجیوسی، ۲۰۰۷: ۵۴۴) یعنی دیوان سریال اورخان میسر، متعلق به کشور سوریه است که نخستین بار در سال ۱۹۴۷ 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. مجله شعر که به عنوان نقطه 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 منشور عرب، در دامان این مجله تشخیص یافت.

شاعران و نویسندگان زیادی با سلیقه‌ها و گرایش‌های گوناگونی، در نسبت‌های متفاوت، در این مجله قلم زدند و فضای غالب مجله متأثر از فرهنگ اروپایی و خصوصاً دو شاخه آنگلو ساکسونی 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 مسلک مجله شعر، عموماً جنجال برانگیزتر بوده و آثارشان سطوحی از هنجارشکنی‌های انقلابی را در بردارد. در دهه شصت، حجم قابل توجهی از آثار سوررئالیستی در لبنان پدید آمد. پس از مصر، سوریه و لبنان، عراق چهارمین و آخرین کشوری است که سوررئالیسم به

شکل برجسته‌ای در آن پاگرفت. مجله شعر ۶۹ که در سال ۱۹۶۹ در عراق تاسیس شد به نوعی ادامه تجربه‌هایی بود که مجله شعر لبنان به نحوی پخته و سنجیده تر از سر گذرانده بود. بنیانگذاران این مجله، سامی مهدی، فوزی کریم و فاضل عزوی 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 متن 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 سلطه عقل و منطق میسر می‌شود. نزد شعرای سوررئالیست، واقعیت 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 برپایه نظریه 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 موريس 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 خودکار تراوشات ناخودآگاه و فوران تصاویر سرکوب شده است و اهمیتش در آن

است که مستقیماً از ناخودآگاه نشأت می‌گیرد. بر این اساس، سوررئالیست‌ها، محدودیت‌ستیزی، تصور و خیال و تداعی معانی، وهم و هذیان، شیوه بیان جنون آمیز و نفی ساختارهای سنتی را معتبر بلکه مشروع شمردند. به نظر برتون توجه اصلی سوررئالیسم به فعالیت‌های خودکار و خود به خودی ذهن است. (ر.ک: عید، ۱۹۹۴: ۳۰۸)

اگر «ناخودآگاه، اسطوره سوررئالیست‌هاست» (فاولی، ۱۹۸۱: ۱۵) اسطوره آنسی حاج نیز هست چنان که با مباحثات می‌گوید: «به ناخودآگاه و هیپنوتیزم، ناهوشیار، امر غریب، و افسون‌گری و هذیان و تصادف و امر ناگهانی و فرا واقع‌گرایی ایمان آورده‌ام» (دندی، ۱۹۹۷: ۹۰). عبارات حاج برخلاف شاعرانی که آگاهانه به خلق تصاویر دست می‌زنند، حصارهای خودآگاه را می‌شکنند و به شکلی کاملاً تصادفی صورت می‌پذیرد. نخستین شعر این دیوان با «أخاف» شروع می‌شود: «أخاف. / الصخر لا يضغَط صندوقي و تنتشر نظراتاي. أتبسم، أركع، لكن مواعيد السرّ تلنقي و الخطوات تُشعّ و يدخل معطف. كلها في العنق. في العنق آذان و سرقة.»

می‌ترسم. / تخته سنگ جعبه 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 همه نسبت‌ها و اصول از جمله درک روابط علی 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 پراکنده 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 خودانگیخته 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

گسسته‌ها و هجوم بی اختیار پارادوکس‌ها و متناقض‌ها از مشخصه‌های نگارش خودکار به شمار می‌روند. در ادامه همان شعر، شاعر بی درنگ مورد هجوم اندیشه‌های پراکنده واقع می‌شود و عبارات متفاوت و بی ارتباط، اینگونه سیلان می‌کنند: «أبحث عنك، أنت يا لذة اللعنة نسلُك ساقط، بصماتك حفاة/ يُسَلِّمَنِي النوم ليس للنوم حافة، فأرسمُ على الفراش طريقة؛ أفتحُ نافذة و أظير، 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: پنجره‌ای 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 می‌نمایاند به تصویر در آمده‌اند: «أفعل/ أشتعل/ تعال أصبح. تعال أصبح. إئني أهتف: النصر للعلم! سوف يتكسر العقرب، أتذكر هذا كي أنجب بلا يأس» (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 استفاده پی در پی از افعال نشان داده شده است و شش کلمه نخست این مقطع، همگی فعلند با ضربات پی در پی که هیچ نقشه قبلی در ذهن شاعر نتوانسته آن‌ها را به بند بکشد. پراکندگی این حوادث، صرفاً بازتاب و انعکاس مستقیم نقشه ذهن شاعر است که پیش از این که واژه‌ها به خودآگاه برسند و جریان منطقی بر آنها حکمفرما شود، بر صفحه کاغذ نگارش شده‌اند. از این رو کوشش متکلفانه

برای ایجاد ارتباط میان آغاز و پایان این ابیات، مغالطه 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، پی‌منطقی 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، دیکته ضمیر پنهان شاعر است:

لولا قوة فرحك لأسرعُ أفتطع جوعاً و أملاً. لغوك الأشقر ينظرنى عندما تتباني الوداعة فيعيدني إلى الأصوات البعيدة. ثم يداك تركضان دائماً على ثيابك؛ الطبيعة زاخرة و مباحة، لكنني أفتاد بسهراتك و من تحت سقفك أعضد أهباري. يا دليل الوقوع اخترتك بين محرضي لأحبك و أبصق. (الحاج، ۱۹۹۴: ۳۱)

اگر شدت شادی تو نبود، سراسیمه از گرسنگی و امیدواری درهم می‌شکستم. هنگامی که ملاحظت می‌کنم، یاوه بور تو چشم به راهم است و مرا به صداهای دوردست بازمی‌گرداند. دستان تو پیوسته بر لباس 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 زنده‌عشق 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



محدودیت خودآگاه، به کمترین میزان رسیده، به همین دلیل مفهوم در میان معناداری و بی معنایی، سرگردان است. گویی شاعر به نقطه سوررئالیستی رسیده است. نقطه ای که «از آن به بعد، زندگی و مرگ، واقعی و خیالی، گذشته و آینده، ساده و سخت، بالا و پایین، تناقض خود را از دست می دهند و امید به تشخیص و تعیین این نقطه، محرک سوررئالیستها است» (فاولی، ۱۹۸۱: ۱۱۰) آشفتگی حواس، متن را راهبری می کند گویی شاعر توان تمرکز خود را از دست داده و به آشفتگی حواس دچار شده است. تعبیر شاعر نیز که پرش افکار و حواس پرتی در آن ها نمود بارزی دارد چنین برداشتی را تقویت می کنند:

أُطَلِّقُ عَلَيَّ الْهَوَاءَ، أَغْرَزُ الْهَوَاءَ بِالْيَأْيِ / بَلَا تَعْتَهُ، الْحَرَكَةُ لَيْسَتْ ضِدَّ اللَّيْلِ، الْحَرَكَةُ عَمِيَاءُ تَرِي  
بِاللَّيْلِ. قُمْ! الْمَصْبَاحُ خَادِمٌ وَ يَدُكَ خَادِمَةٌ. (أَضْحَكُ مَتِي) قُمْ! هُوَذَا أَنَا، الْبَابُ يُطْرَقُ. الْبَابُ:  
هِنَا السَّمُوتُ. وَجْهُهُ وَجْهَ الْقَدَرِ وَ ظَهْرُهُ الضِّيَاعُ / يُطْرَقُ وَ لَا يَنْفُضُ، فَهُوَ بِيَقِي. / يَجِبُ أَنْ أَبْكِي.  
كَيْفَ نَسِيتُ أَنَّ الدَّمُوعَ تَعَكَّرَ الْمَرَايَا؟ الْمَرَاةُ غَابَةٌ لَكِنْ الدَّمْعَةُ فَدَائِي. فَلَا سَمْعَ جَلْبَتِكَ أَيْهَا  
الرَّفِيقَةُ! فَلَا رَفْعَ لَوَاءِكَ حَتَّى تَنْقَطِعَ أَوْتَارُ كَنْفِي. (الحاج، ۱۹۹۴: ۲۹)

به هوا پرتاب می شوم. با تارهای خود هوا را سوراخ می کنم. بدون سبکسری، حرکت بر ضد شب نیست، حرکت، نایبناست و شب می بیند. برخیز. چراغ خادمی است و دست تو چاکر. (به خود می خندم) برخیز. اینم من، در کوبیده می شود. در: این جا مرگ است. سیمایش، چهره قدر و پشش، تباهی است. / کوبیده می شود اما تکان نمی خورد. او ماندگار است. / باید بگیریم. چه سان فراموش کردم که اشک، آینه ها را تیره می کند. آینه، بیشه ای است اما اشک، ایثارگری است: بگذار ای رفیق، هیاهویت را بشنوم. بگذار پرچمت را برافرازم تا رنگهای گردنم پاره شوند.

### پیوند آزاد

پیوند آزاد نتیجه نگارش مبتنی بر تداعی آزاد است. تداعی آزاد تکنیکی است که فرد هر آن چه را که به ذهنش خطور می کند به زبان می آورد و بدون احساس خجالت، احساسات و عواطف مختلف خود را بر زبان جاری می سازد. در تداعی آزاد، مطالب ربط منطقی به هم ندارند، بلکه اغلب، افکار نامرتبلی بیان می شود که نتیجه کاهش مقاومت دفاعی خودآگاه فرد است. پل الوار می گوید «همه چیز قابل تشبیه به همه چیز

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 شیئی دیگر، و این سیر همچنان ادامه دارد:

الحیاء حیه. العین دَرَج، العین قَصَب، العین سوق سوداء. عینی قَمع تقفز منه الريحُ و لا تصیبه. هل أعوی؟ الصراخ بلا حبل. هناك أریکة و سأصمد. / سوف يأتي زمن الأصدقاء لكن الانتظار انتحر. الجیاد تُسرع، عینًا عَبَثًا، الخوف رقم لا لهائی. (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 برمی‌دارد 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 نمونه 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 جرقه‌آنی 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 کلمه دیگری می‌توانست داشته باشد. به دلیل همین پیوند آزاد و فرا منطقی بودن تشبیهات و استعارات، واژه‌ها در محور جان‌نشینی نیز فعال می‌شوند. مثلاً ترجمه عبارت «الحیاء حیه» 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 «حیه» هر واژه 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

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

أغصان أبدك جماجم قتلى، مُجُونك جلد و سحن. رائجي مستديرة، فما أدق أنفك (الحاج، ۱۹۹۴: ۴۴)

شاخه‌های جاودانگی تو، کاسه سر کشتگان است، گستاخی تو، تازیانه و گرد 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 تضاد، می‌توان وجهی از ارتباط و علاقه را میان وقاحت و تازیانه قائل بود، اما واژه بعدی «سحن» که اتفاقاً واژه 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، حمل 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 غالباً هر واژه خود جمله‌ای است و شعر حاصل توالی کلمات منقطع و توزیع نامنظم معنی است: «جاءت الصورة؟ لماذا تتأخر! كلاً لم تجيء. لم تجيء؟ و كيف أتجنب النظر؟ من يبقذني من آلام الرحلة؟ أين؟ وراء. في الورا. في وراء. وراء الصوت. الليفة،

اللب، الصلب. هل أتخلى؟ متأخر، أرفع الجلسة، أوجل، لم أكلف. لم أنا؟ فليدفعوا. فلاطمح  
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 موقوف 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 تک‌گویی‌ها و از جنس جمله‌هایی درهم است و سیر اندیشه و ناخودآگاه شاعر را نشان می‌دهد که در قالب دیالوگ نمودار شده است. یک جمله 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 بی‌جواب مانده‌اند. سپس کلمات نامرتب‌طبی عنوان می‌شود و باز پرسشی ایراد می‌شود و پس از آن وسواس ذهنی پرسشگر بیشتر نمود پیدا می‌کند، دیر بودن، موقوف کردن، هزینه و... سرانجام آخرین دو پاسخی که به آخرین پرسش داده می‌شود مانند سوال مطرح شده در صیغه انشایی - امری - ظاهر می‌شود. جوشش واژه‌ها و واکنش‌های پی در پی در ادامه همان شعر، انقلاب افکار و اندیشه‌های شاعر را نشان می‌دهند:

یتضارب ذهني، أحلف أحیی و أعتي. أقرأ. كل شيء في الهواء. و أنا. رُح إلى الشط أيها الفكر، تحلحل، الحياة ذبابة ذبابة. طاقتي عینان ریاضیتان. أرفض العصر لا تشدوني! آخرون آخرون. أنا ظل. أريد هذا مرحبا! أنت أيضا؟ السجنُ القبرُ الكوبُ. بؤبؤي و رأس مسمار: أغرز أعمق. أتوغل مسمار إلى الفوز! / جاءت الصورة؟ كلا، لم. جاءت الصورة؟ كلا، 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.

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 دادائیس‌ها پهلوی می‌زند: «عصفورک دخان أسود» (الحاج، ۱۹۹۴: ۸۴) گنجشک تو دود سیاهی است. «أرنبة أنفي ساحة لك» (۴۵) نوک بینی‌ام، میدانی است برای تو. دعارتك فراشة مسفة (۸۴) تن فروشی‌ات، پروانه ای است بر سطح زمین پرواز می‌کند. «حجارة الضباب لزجة» سنگ مه، چسبیده است. در مثال‌های یاد شده هیچ گونه حلقه پیوندی میان مسندالیه و مسند وجود ندارد. ارتباط گنجشک با دود، ماده خرگوش با میدان، و تن فروشی با پروانه، سنگ با چسبندگی، صرفاً 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 مه در مثال چهارم. در عبارات زیر نیز هر اندازه بیشتر می‌رویم فضای خالی و شکافی که پیوند آزاد میان کلمات ایجاد کرده است بیشتر احساس می‌شود:

أنت أسطوانة من الوعظ الضائع، لا تنق، قد أعصك (عفوك) (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 جارو مجرور (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.

در عبارات زیر نیز علاوه بر بی ربطی جمله‌ها، ارتباط اسنادی داخل جمله‌ها نیز دارای شکافی پرنشدنی است. **سُرْتُک تَغِيبَ الْعَالَمِ كِدْوَارِ السَّمَاءِ وَ وَهَجَكَ كَسَلَ مَسْلِحِ (۵۹)** ناف تو جهان را مانند میدان آب، پنهان می‌کند و درخشندگی 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 جانیشینی قرابت ساختاری و محتوایی با هم ندارند؛ به همین دلیل عناصر ناهمگون در اسناد فعلی در کنار هم می‌نشینند: گوشت سرشاری که سایه را می‌دزد 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 الملهء، خطف الظل و اختنق» (۴۷) **يَطِيرُ الصَّدَأُ (۱۰۳)** **تَتَعَانَقُ الْمَذْبَحَةَ وَالظَّفَرَ (۳۰)** «یکسنی الصدی» (۲۹) همچنین است: **تَتَعَقِبُنِي سُمْرُتُكُ وَ لَهَا تُرْجَمُكُ يَسْكُنُنِي (۶۰)** گندمگونیت، به دنبال روان می‌شود و نفس بریدگی رحمت 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 غالباً بر محور گسست شکل می‌گیرد به گونه‌ای که یافتن وحدت و تناسب میان فعل و مفعول آن بسیار دشوار است: «لَوْ أُخِيَّلَ عَلِيٌّ فَرَارَكَ، أَطِيرُ اسْتِخْفَاخَكَ، أَغْضَضُ أَرْجَاءَكَ. آه لو اطلع من توتري كقارة من البحر، و تينا أصب في عينيك» (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 **أخِيَّلَ** با حرف جر «علی» امری نامتعارف است همچنین به پرواز درآوردن توهین یا سبک شماری، و کاستن اطراف و دیگر افعال و مفعول‌های آن‌ها عناصر متفاوتی است که در نتیجه تداعی معانی آزاد و به شکلی آنی در ذهن شاعر برق زده است. مثال‌های زیر نمونه عملی تجمع مولفه‌های نامتجانس و نگارش هرج و

مرج گونه دادائستی است که سوررئالیست‌ها آن را به خدمت گرفتند: «استنهض فیک الشیع من سهري علی رفضک فیحشی فمی بکوعی» (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 کاملاً بی ارتباط، چنان است که یافتن ارتباط میان اجزای جمله را دشوار و بلکه ناممکن می‌سازد: «لا توزعوا حرارتکم علیّ تُغیروا مثل القیء تُوقّعوا خُطاکم فی ضمیری کالشهادة» (۵۰) گرمای خود را بر من نپراکنید، که مانند استفراغ یورش بیاورید و گام‌هایتان در درون من چون اقرارنامه ای امضا شود. «یعزفون حواجبهم علی تعاستی» (۷۵) ابروهایشان را روی شوربختی من می‌نوازند. «ألان أغمض عینی لأصلب وهمک علی شهوتی، 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 صدرک طعمة لغبار أعماقی» (۹۴) از سینه‌ات برای غبار ژرفایم، طعمه ای می‌سازم. خذ صمتی (۵۳) سکوت‌م را بگیر. یحمل السکون ریح صوتک إلی أحشائی (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 بی‌زبانی یکی می‌شود. آرتو می‌نویسد «ما نمی‌پذیریم که پیشرفت طبیعی هذیان، که به اندازه 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 استفاده افراطی اولیه از نوشتن خودکار، نوعی گرایش نگران کننده به هذیان در من ایجاد کرده بود که می‌بایست بی‌درنگ با آن مقابله می‌کردم» (برتون، ۱۳۸۸: ۹۵) انسی حاج نیز در آثار متاخر خود سعی می‌کند از نگارش خودکار دست

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 مرحله هذیان تنزل کرده است: «في العمل كان لا بد أن أدخل إلى المرحاض حيث أتبحر في الخليفة دائما وكالمعتاد 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 النواجد يخنقه الحنين» (۵۳) سخنم یاوه است و شعر اندوهی است دهان بسته که دلنگی آن را خفه می‌کند. حتی به هذیان خود مباحثات می‌کند و هذیان گویانه آن را فرزانی می‌نامد: **حکمة هذیانی** (۱۱۲). تصاویر هذیان‌وار و تب‌گونه در دیوان «لن» به وفور یافت می‌شود و تصویرها انسجام خود را از اینگونه از دست می‌دهند: «ألان أغمض عيني لأصلب وهمك على شهوتي، أسجنك كاللقمة» (۹۳) اکنون چشمانم را می‌بندم تا توهم تو را بر شهوتم به صلیب بکشم، چون لقمه زندانی‌ات می‌کنم. «الفکر فاقد الاسم و الزئبق مات و الکلمات بنات» (۵۰) اندیشه بی نام است و جیوه مُرد و واژه‌ها دخترانی هستند. چنانکه این عبارات نشان می‌دهد نگارش ناخودآگاه که حاصل دیکته فکری و بدون واریسی عقلی و مرکز و مدار نگارش یک متن سوررئالیستی است شاعر را در چنبره 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 کاملاً 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 کاملاً وهم گونه است: «اللیل مات، أي حب يتوج و



بیهر» (۷۸) شب مُرد، کدام عشق، تاج‌گذاری و خیره می‌کند. «الفجر ينهض من النوم يصفق لرعشتك» (۷۸) بامداد از خواب برمی‌خیزد 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 يری» (۸۴) تصاویر شعری این دیوان از تاریکی درون شاعر برمی‌خیزند به همین دلیل حاج، زمان و مرگ را یکی می‌داند: «الموت و الوقت مزررة» (۹۶) تکرار چشمگیر واژه شب و دیگر واژه‌هایی که بر تاریکی دلالت می‌کنند از دلالت‌های عمیق روانشناختی خالی نیست. در عالم تاریکی و شب، سلطه 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 نفس‌عریان او را نشان می‌دهد. رنگ‌های تیره‌ای که شاعر مرتب به آن اشاره می‌کند بیانگر ماهیت رمزگونه‌ی 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 سایه سنگین پژواک را حمل می‌کند. تصویرهایی بی‌تصویر» (سعید، ۱۹۸۱: ۶۸) خود شاعر به این امر معترف است «هنگامی که در فضای دادائستی 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 «استفاده 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، ترفق بي،

أوصلني قل لها فلتسكته. / لم أؤذها. / لست أراه. أهي تراه؟ و أنت؟ لعلك تعرفه. / أن تسكته. أول شيء: تسكته. تصوّر: يقف و يركض، يسّجني، ثمّ يدخل، يخرج و يتسلفني. لم أستأهله.» (الحاج، ۱۹۹۴: ۷۹) چنان که می‌بینیم، بیست کلمه از این مجموعه بیست و هشت کلمه‌ای را افعال تشکیل می‌دهند و اکثر قریب به اتفاق این افعال، مضارعند. از این جا می‌توان گفت زمان در این دیوان، حجمی وهمی و فاقد خصوصیات زمان واقعی است و شاعر خود را در چنان زمان دایره‌واری معلق می‌داند، زمانی مرگ‌آلود، که چون گنبد هراسناکی و با رنگ وحشتناک تیرگی خونین، شاعر را در چنبره گرفته و چون بختکی به جاننش افتاده است: «زمن القبة الدهني، يا زمن انعقاد الإرث يا زمن الشعر الدهني! يا زمن العكر الدموي، يا زمي! فلترفع عتي و تُنعش» (۱۰۴) زمان گنبد چربی دار، ای زمان برگزاری ارث، ای زمان شعر روغنی، ای زمان تیرگی خونین، 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 می‌شکند. «النهارُ يتركني الليلُ يحميك. النهارُ يدفعني «لك الليل» فأركض، الليلُ رجُل! أهربُ أين وأنا الأفق؟» (۲۸) روز رهايم می‌کند شب حمایت می‌کند. روز مرا به پیش می‌راند «شب از آن توست» پس می‌تازم، شب مردی است. من که اقم به کجا فراری شوم؟

چنین زمانی، وحشتناک و تکان دهنده است؛ چون از ناهشیار و ناخودآگاه شاعر برمی‌خیزد و عقل چون قاصر از ادراک آن فضاهاى ناشناخته است دچار دلهره و اضطراب می‌شود... یأس و ناامیدی و سرانجام وحشت و اضطراب به دنبال می‌آورد و جهان به وحشتکده تبدیل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۶۱) عبارات زیر نشان می‌دهد که گستره وسیع زمان که گویی استمراری مطلق و بی‌کران است ترسی اغتشاش گونه را بر شاعر مستولی ساخته است، در این فضای مصیبت‌بار و محنت‌آلود و شبح‌گونه،

لگدمال شدگیِ خود را چنین توصیف می‌کند: «لیل نهار تُقرع أجراس النجدة في الأحشاء و السوسة عُريانة تقطع الصوت. بجلودنا مرصعة، مرتدية تاريخنا، معروكة بدم هائل بالسّم فائض لا أمل. سوسة أو عقرب، نخر و امتصاص، أشباحا نُهوي تحت حوافرها» (الحاج، ۱۹۹۴: ۳۹) شب و روز زنگ‌های «کمک، کمک!» در روده‌ها به صدا در می‌آید و شپشه‌ها برهنه‌اند و صدا را قطع می‌کنند. در پوستهایمان آراسته گشته‌اند، تاریخمان را پوشیده‌اند، خوراکی از خونی سیل آسا، از سَم، امیدی نیست. شپشه یا عقرب. خون‌مردگی، خون مکیدن، شبح‌هایی که زیر 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: «دُرْفُ الصَّرْعُ تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق المذبحة والظفر وحسداً أخلعُ وجني» (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، تخیل و دیوانگی می‌تواند فرا واقعیت را بهتر نمایش دهد. سالوادور دالی می‌گوید «دیوانگان اغلب به نتایجی می‌رسند که ادعای خلاف آنها غیر ممکن است» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۴۳) 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 می‌گیریم/ به خود می‌گویم عالی شد.» (بودافر، ۶۸) بیشتر سوررئالیست‌ها دیوانگی را ستایش کرده و در توصیف آن، از تعبیری که بیانگر شیفتگی افراطی آن‌ها است سود جسته‌اند. از این بالاتر جنون «یکی از منابع شناخت و سرچشمه آفرینش سوررئالیستی است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۱۰) در میان سوررئالیست‌ها خصوصاً و شاید بیش از همه آن‌ها، آرتو به این مقوله توجه دارد. انسی حاج به دلیل شباهت‌هایی - از جمله ستایش دیوانگی - که میان خود و آرتو می‌یابد، بسیاری از آرای نقدی و شعری خود را وامدار اوست. چنان که در مقدمه تحقیقی که

برای معرفی آرتو نگاشته است می‌نویسد «نمی‌توانم تحقیقی منسجم و روشن از او بدست دهم، او مرا در چنبره خویش گرفته، نمی‌توانم» (سعید، ۱۹۸۱: ۶۲) حتی تعبیری که انسی حاج برای توصیف جنون به کار می‌گیرد بیشتر از آرتو اخذ شده است. آرتو می‌گوید «دیوانگان قربانیان اصلی دیکتاتوری اجتماعند... ما مشروعیت مطلق برداشت آنها را از واقعیت و همه 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 اطرافیان نشان 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 دیوانگی 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 بی‌اختیار، خود را به آن وامی‌گذارد: «أغمض عيني لأبعثر في خبلي، يا شجرة خبلي التي لا تُحدِّد، لئذاع أشلائي على بلدك، لأحترق و ألتأ 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 کشور تو پخش شود تا بسوزم و به کتاب‌هایت پناه بیاورم.

فضای جنون آسای حاکم بر مجموعه «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 بلا تکلیفی میان رهایی و گرفتاری می‌نامد: أرجع نحوك لأسقط إعياء أمم الخلاص. دقيقة أغني، دقيقة أنوح. أعود إلى أستارك أترفّس كالمخبول في مجهول أفرحي، 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

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

### نتیجه‌گیری

در این مجموعه که با سازوکار نگارش 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 پیشامنتقی بودن هم‌نشینی، واژگان در محور جانیشینی و عمودی، دچار شکاف و گسست شده‌اند. به دلیل گسست رشته سببیت زمانی و مکانی، فضاها بیشتر، گنگ و حیرت‌افزا 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 مجموعه شعری را متمایز کرده است. طنز سوررئالیستی یا طنز سیاه شاعر با عناصری تشنج‌زا و تکان‌دهنده آمیخته و شور و جذبۀ 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.

## منابع

- أونيس، الصوفية و السريالية، بيروت، دارالساقى، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- الأصفر، عبدالرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.
- برتون آندره، سرگذشت سوررئاليسم، گفتگو با آندره برتون، ترجمه عبدالله كوثرى، تهران، انتشارات نشر نى، چاپ سوم، ١٣٨٨.
- بودافر پير دو، شاعران امروز فرانسه، ترجمه سيمين بهبهانى، تهران، انتشارات علمى و فرهنگى، ١٣٧٣.
- جبرا، ابراهيم جبرا، النار و الجوهر دراسات في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢.
- الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤه، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧.
- الحاج، انسى، لن، بيروت، دار الجديد، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤.
- الحاج، انسى، خواتم ٢، رياض الريس للكتب و النشر، الطبعة الأولى، ١٩٧٧.
- خيربك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دارالفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- داد، سيما، فرهنگ اصطلاحات ادبى، تهران، انتشارات مرواريد، چاپ سوم، ١٣٨٥.
- دندى، محمد إسماعيل، «السريالية و الشعر العربي الحديث»، مجلة المعرفة، دمشق، وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، عدد ٤٠٩، ١٩٩٧.
- السحرقى، مصطفى عبداللطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، جدة، منشورات هامة، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
- سعيد، خالدة، حوكية الابداع دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت، دارالفكر، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦.
- سيدحسينى، رضا، مكتبهاى ادبى، تهران، مؤسسة انتشارات نگاه، چاپ ششم، ١٣٨٧.
- الشرتونى، رشيد، مبادئ العربية في الصرف و النحو، بيروت، منشورات المطبعة الكاثوليكية، الطبعة السحادية عشرة
- عباس، احسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، كويت، عالم المعرفة، ١٩٧٨.
- عيد، يوسف، المدارس الأدبية و مذاهبها، القسم التطبيقي (٢)، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- فاولى، والاس، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، بيروت، دارالعودة، ١٩٨١.
- فتوحى، محمود، بلاغت تصوير، تهران، انتشارات سخن، چاپ دوم، ١٣٨٩.
- مهدي، سامى، أفق الحداثة و حداثة النمط، بغداد، دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.
- نادو، موريس، تاريخ السريالية، ترجمة تبيجة الحلاق، عيسى عصفور، دمشق، منشورات دار الثقافة، ١٩٩٢.