• دریافت ۹۱/۲/۴
• تأیید ۹۱/۹/۲۰

بررسی سبک سوررئالیسم در دیوان عبدالله البردونی

دکتر ابوالحسن امین‌مقدسی*
دکتر اویس محمدی**

چکیده

عبدالله البردونی در مرحلهٔ آخر حیات شعری خود، به شعر سوررئالیستی روی آورده است. سرودن این اشعار براساس سبک مبتنی بر ناخودآگاه انجام شده و تکیه بردونی بر ناخودآگاه، بر تمامی عناصر شعری او تأثیر گذاشته است. ازجملهٔ این تأثیرات می‌توان به زبان شعری بردونی اشاره کرد. زبان شعری او در این قصیده‌ها علاوه‌بر غموض و غرابت، هنجارگریزی و ساختارشکنی زیادی دارد. از دیگر تأثیرات ناخودآگاه، شکل‌گیری عناصری چون زمان و مکان سوررئالیستی در اشعار اوست؛ به نحوی که زمان و مکان در اشعار او از گستره‌ای وسیع و نامحدودتر برخوردارند و چارچوب و حدومرزهای دنیای واقع و خودآگاه را ندارند. نگارش ناخودآگاه همچنین باعث آشنایی‌زدایی‌هایی فراوان در محور افقی و عمودی شعر گشته است که برگرفته از دو اصل «پیوند آزاد» و «تصادف عینی» سوررئالیسم است. کثرت این امر موجب پدیده‌ای در شعر او به‌نام «فضاهای گسستهٔ شعری» شده است. در این مقاله، تمامی این موارد بررسی خواهد شد.

واژگان کلیدی:
عبدالله البردونی، سوررئالیسم، شعر یمن، سبک‌های ادبی.

* دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران abamin@ut.ac.ir
** دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران

مقدمه

عبدالله البردونی شاعر معاصر یمنی است که در سال ۱۹۲۹ در یک خانوادهٔ فقیر در یمن به دنیا آمد. او «هنوز زندگی را درنیافته بود که دچار وبا شد که در آن زمان هزاران تن از فرزندان یمنی را گریبان‌گیر کرده بود و بدین‌ترتیب، در حالی که هنوز مرحلهٔ کودکی را پشت‌سر نگذاشته بود، نابینا گشت» (مشوح ۱۹۹۶ :۱۶). شعر بردونی، مانند دیگر شاعران عرب‌زبان قرن بیستم، دستخوش دگردیسی و تطور گشت. در این خصوص، عبدالعزیز مقالح در مقدمهٔ دیوان بردونی بر این باور است که «حرکت شعری بردونی از کلاسیسیسم شروع شد و به سوررئالیسم رسید. این مسیری بود که بردونی در تجربهٔ شعری خود پیمود. او کلاسیسیسم و نئوکلاسیسیسم را پشت‌سر گذاشت و اندکی به اشعار رمانتیک پرداخت و در پایان به نوعی از سوررئالیسم رسید» (بردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۳۰).

بارزترین نکته درخصوص شعر بردونی، جمع سنت‌گرایی و نوگرایی است. او از این جهت «در مرکز حرکت شعری معاصر عربی قرار می‌گیرد؛ چراکه از یک طرف، فرم کلاسیک شعر خود را حفظ کرده و از دیگر سو، در پی ایجاد چشمه‌های جدیدی برای شعر معاصر است و به همین خاطر، ویژگی‌های شعر معاصر و نوگرایی را بر قصیدهٔ کلاسیک عربی تطبیق می‌دهد» (محمود رحومهٔ ۱۹۸۸: ۱۶). و، به قول دکتر عبدالعزیز مقالح، «درست است که شعر او کلاسیک و سنتی است، اما تصاویر و تعبیرهای نوگرا در بیشتر قصیده‌های او، مخصوصاً قصیده‌های سالیان اخیر عمرش، شعرش را به نوعی سوررئالیسم سوق می‌دهد» (بردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۲۳). بنابراین، سوررئالیسم آخرین مرحلهٔ تطور شعر بردونی است و در مقالهٔ مذکور به‌دنبال بررسی سبک این مکتب شعری در قصیده‌های بردونی هستیم. درخصوص سوررئالیسم در شعر بردونی، ناقدان چندی بر تأثیر پذیری او از شعر سوررئالیستی در اواخر حیات ادبی او تأکید داشته‌اند که این امر را در آرایی پراکنده از دکتر عبدالعزیز مقالح و ولید المشوح مشاهده می‌کنیم. تنها کار جامعی که در این خصوص مشاهده شده مقاله‌ای است با عنوان «سریالیة الخیال» (خیال سوررئالیستی) که توسط آقای «نوفل حمد خضر» در مجلهٔ *جامعة کرکوک*، شمارهٔ

اول، جلد سوم، سال سوم (۲۰۰۸ م) به چاپ رسیده است. شایان ذکر است که مقالهٔ ما، علاوه‌بر تفاوت رویکرد و عنوان، به‌لحاظ محتوایی نیز با مقالهٔ «سریالیة الخیال» فرق دارد؛ چراکه نویسندهٔ مقالهٔ مذکور به بررسی عنصر رؤیا در شعر بردونی پرداخته است.

سوررئالیسم

سوررئالیسم، ازلحاظ تعریف واژگانی، به‌معنای «ماورای واقعیت» است. این مکتب در سومین دهه از قرن بیستم «از بطن دادائیسم بیرون آمد و ویژگی‌های آن را برگرفت» (جیده ۱۹۸۶: ۱۲۶). دادائیسم «جنبشی بود که تریستیان تزارا در سال ۱۹۱۶ مطرح کرد... این مکتب، کندکاوی هذیان‌وار و تب‌گونه در معانی و اندیشه‌ها بود» (راغب ۲۰۰۳: ۳۵۰). تکیهٔ دادائیست‌ها بر راه یافتن به مفاهیم هذیان‌وار، اساس کار مکتب سوررئالیسم قرار گرفت؛ چراکه سوررئالیست‌ها با تکیه بر لزوم دستیابی به واقعیت برتر، قائل به این بودند که این واقعیت «تنها با رهایی ذهن از زیر سلطهٔ عقل و منطق میسر می‌شود. نزد شاعران سوررئالیست، واقعیت برتر همان واقعیت جامعی است که در اعماق ضمیر ناخودآگاه انسان مدفون شده است» (داد ۱۳۸۵: ۲۹۷). بدین‌ترتیب، ناخودآگاه در میان هنرمندان سوررئال، اصلی‌ترین منبع و مرکز برای خلق و آفرینش یک اثر ادبی گردید. این تکیه بر ناخودآگاه ازسوی سوررئالیست‌ها در نگارش آثار ادبی، « تلاشی بود برای از بین بردن خودآگاهی دکارتی و نابودی کلی آن، تا انسان (در حین نگارش) از سیطرهٔ عقل و خودآگاه رهایی یابد» (الحاوی ۱۹۸۶: ۷۲). تأکید سوررئالیست‌ها بر ناخودآگاه در آفرینش ادبی، ساختارشکنی عمیقی را در جنبه‌های مختلف آثار ادبی به وجود آورد که بارزترین اثر آن را در شعر، در سبک نگارش ناخودآگاه می‌بینیم. این سبک نوعی «املای فکر و اندیشه است، بدون نظارت عقل (قسمت خودآگاه ذهن) و فارغ از هرگونه تلاش زیبایی‌شناسانه» (جیده ۱۹۸۶: ۱۲۷). نگارش ناخودآگاه تأثیرهای فراوانی بر اثر ادبی شعری یا نثری می‌گذارد که نمونه‌های آن را می‌توان در «تداعی معانی آزاد، ترتیب غیرمنطقی حوادث، توالی‌های رؤیاگونه و

کابوس‌مانند، ترکیب تصاویر عجیب‌وغریب و ظاهراً بی‌ربط و ترکیبات دستوری و غیرمعقول در ادبیات» (ثروت ۱۳۹۰: ۳۱۳) دید.

چنانچه پیشتر عنوان شد، مکتب سوررئالیسم در ابتدا، در سومین دهه از قرن بیستم در فرانسه به ظهور رسید و طولی نکشید که ادیبان و ناقدان دنیای عرب شروع به برگردان و تطبیق این نظریه در ادبیات عربی نمودند. سوررئالیسم در ابتدا، در میان ادیبان سه کشور مصر، سوریه و لبنان مطرح شد و «در مصر در اواخر دهۀ سوم از قرن بیستم، دو مجله به چاپ رسید که عنوان یکی از آن‌ها *حصة الرمل* (سهم شن) بود و به زبان فرانسوی چاپ می‌شد و عنوان دیگری *التطور* (دگردیسی یا پیشرفت) بود که به عربی چاپ می‌گردید. این دو مجله با نظارت افرادی چون جرج حنین، أنور شامل و رمسیس یونان به چاپ می‌رسید که همگی قائل به نوگرایی در ادبیات و هنر بودند و با سوررئالیسم فرانسوی آشنایی داشتند. اما در سوریه در اواخر دهۀ چهارم قرن بیستم، عده‌ای منادی مکتب سوررئالیسم شدند و در پی این بودند که اصول آن را در ادبیات عربی به اجرا درآورند. از میان این افراد می‌توان به اورخان میسر و دکتر علی الناصر اشاره کرد که با همکاری هم، مجموعه شعری مشترک با عنوان *السریال* به چاپ رسانیدند... در لبنان نیز، در اواخر دهۀ پنجاه میلادی، مجلۀ الشعر تحت نظارت و مدیریت یوسف الخال به چاپ رسید که به‌صراحت دعوت به نوگرایی می‌نمود. این مجله با مشارکت بسیاری از شاعران و ادیبان کشورهای عربی مختلف به چاپ می‌رسید که از میان آن‌ها می‌توان به ادونیس، شوقی، أنسی الحاج، عصام محفوظ، فواد رفقۀ و سرکون بولص و تیریز عواد اشاره کرد» (دندی ۱۹۹۷: ۸۸– ۸۹). انتشار مجلۀ *الشعر* و مشارکت بسیاری از شاعران مشهور عربی در آن باعث شد که شاعران و نویسندگان و ناقدان عربی، بیش از پیش، با سوررئالیسم و دیگر مفاهیم نوگرایانه آشنا شوند.

بررسی جنبه‌های مختلف سبک سوررئالیسم در شعر بردونی

نگارش مبتنی بر ناخودآگاه

نگارش مبتنی بر ناخودآگاه یکی از مهم‌ترین اصول سوررئال و به‌معنای رهایی ذهن از خودآگاهی و قید عقل و منطق و قواعد ادبی است. بدین‌ترتیب، شاعر و نویسنده خود را تسلیم محض ناخودآگاه خود می‌نماید و شروع به نوشتن می‌کند.

بنـا بـه گفتـهٔ ادونـیس، نگـارش ناخودآگـاه «نـوعی نگـارش فـی‌البداهـه و ازپیش‌تعیین‌نشده‌ای است که از اجبارهای تحمیل‌شـده ازسـوی خـرد یکنواخـت و اندیشهٔ نقدگرا و اصول معمول می‌گریزد و خود را از روزمرگی و موانع آن می‌رهانـد و نویسنده را به بیرون رفتن از من مألوف به فضایی دیگر سوق می‌دهد» (ادونـیس ۱۹۹۲: ۱۳۳). این شیوهٔ نگارش تأثیراتی بر متن می‌گذارد که برجسـته‌تـرین آن‌هـا «تداعی معانی آزاد، ترتیب غیرمنطقی و غیرحقیقی حوادث، توالی‌هـای رؤیاگونـه و کابوس‌مانند» (داد ۱۳۸۵: ۲۹۸) هستند.

جنبه‌های مختلف نگارش ناخودآگاه بردونی را در پراکندگی مضـامین، انقـلاب دائم افکار و برهم خوردن روابط علی و معلولی در سبک نگارشـی او مـی‌بینـیم. در بسیاری از قصاید بردونی شاهد سیلان معانی متفاوت و بدون ارتبـاط در سـطرهای قصیده هستیم که، برای مثال، می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

«أ تَدْرِینَ یا شَمْسُ ماذا جَرَی؟ سَلَبَنا الدُّجی فَجْرَنا المخْتَبی!
و کانَ النُّعاسُ علی مُقْلَتَیْک یُوَسْوِسُ، کالطائرِ الأزْغَبِ
و ماذا: سوالٌ علی حاجِبَیْک تَزَنْبَقَ فی هَمْسِکَ المذْهِبِ!
و سِرْنا حُشوداً تَطیرُ الدروب بأفواجِ میلادِنا الأنْجَبِ
و شَعْباً یُدَوِّی: هِیَ المعْجِزَات مُهُودی، و سَیفُ «المثنّی»[1] أبی»

(البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۱۰۹)

«ای خورشیدکم، می‌دانی که چـه اتفـاق افتـاده اسـت؟ ظلمـت، سـپیده‌دمـان نهانمان را بستانده. و چرت در چشـمانت بسـان پرنـده‌ای کـرک‌دار وسوسـه‌گـری می‌کرد. هان، چه می‌گویی: پرسش ابروانت در نجوای زرینت، گل سوسنی را مبدل گشت و ما نیز دسته‌هایی را به راه انـداختیم کـه بـا فـوج فـوج مـیلاد زایاترمـان، آستانه‌ها را به پرواز می‌داشت و ملتی (را گسیل داشتیم) که پیوسته پژواک صدایش را طنینی این‌گونه می‌انداخت: گهواره‌هامان همان معجزات‌اند و تیغ مثنی پـدری از برایمان».

۱. منظور، «حسن مثنی»، فرزند امام حسن مجتبی (علیهم السلام)، است که در روز عاشورا زخمی شد و در سـن شصت‌سالگی توسط خلیفه عبدالملک‌بن مروان مسموم گشت و به شهادت رسید. به‌علت انتساب بردونی به مذهب شیعهٔ زیدیه، شخصیت‌های تاریخی شیعی جایگاه خاصی در اشعار او دارند.

چنانچه مشخص است، مضامین در ابیات بالا پراکنده‌اند و میان غارت سپیده‌دم توسط تاریکی و سؤالی که در نجوای خورشید شکوفه داده و گسیل دسته‌ها و ملت‌ها هیچ‌گونه ارتباط معنایی وجود ندارد.

گاهی این تداعی آزاد معانی در قالب یک گفت‌وگو انجام می‌شود و بردونی در خلال آن، معانی بی‌ربط و پراکنده‌ای را القا می‌کند که نمونه‌های آن را در مثال زیر می‌بینیم:

«أكْتُبْ ... لا تَتَعَطَّلْ ما أقسى أنْ أفْعَلْ
صَارَتْ كَفِّي، رِجْلاً ما جَدْوَى أنْ تَكْسَلْ
لَمْ أسْتَولِدْ حَرْفاً جَدِّدْ حَرْفاً مُهْمَلْ
تَدْرِي؟ للحَرْفِ صَبَاً يَفْنَى و صَبَاً يُحْبَلْ»

(منبع پیشین: ۴۹۵)

«بنویس و معطل نکن. چه می‌توانم بکنم؟ دستانم، پای گشته‌اند. چه ثمره‌ای از تنبلی داری؟ کلامی را نساختم. کلامی مهمل را از نو بساز. می‌دانی؟ که واژگان عشقی فناپذیر دارند و عشقی که پا به زایش تواند گذارد».

در ابیات بالا، رعایت نکردن یک ترتیب مشخص برای دو طرف گفت‌وگو از یک طرف، و تفاوت بین مصراع اول و دوم ابیات از نظر انشایی و خبری بودن از طرف دیگر، باعث پراکندگی مضامین شده است.

یکی دیگر از جنبه‌های نگارش ناخودآگاه در قصیده‌های بردونی، انقلاب دائم افکار و اندیشه‌هاست که این امر را از خلال ایراد تصاویر و افعال و کنش‌های پی‌درپی مشاهده می‌کنیم:

«يَنْزَوِي كالبُومِ يَهْمِي كالدُّبَى يَرْتَخِي يَمْتَدُّ يَزْدَادُ رَحابَهْ
يَلْبِسُ الأجْفانَ، يَمْتَصُّ الرُؤَى يَمْتَطِي للعُنْفِ أسْرابَ الدِعابَهْ
يَلْتَوِي مِثْلَ الأفاعي، يَغْتَلِي كالمُدَى العَطْشَى و يَسْطُو
يَرْتَدِي زيَّ المرائي... يَنْكَفِي عَارِياً كالصَّخرِ شَوكيِّ الصَلابهْ»

(همان منبع: ۱۹۲)

«(اندوه) چونان جغدی شوم به انزوا می‌نشیند و خیزش خزندگان را می‌ماند که کرخ به دراز می‌افتند و پهنایشان را افزون می‌سازند. پلک‌ها را می‌پوشاند و رؤیاها را می‌مکد و برای خشونت، گله‌های شوخ‌طبعی را بر پشت می‌نشیند. بسان افعی در

خود می‌لولد و چونان چاقویی تشنه به جوشش می‌افتد و همچون گروهکی خرابکار به یورش برمی‌خیزد. جامهٔ ریاکاران را بر تن ساز می‌کند... و برهنه‌تن، چون سنگی باصلابت، به جریان می‌افتد».

در اشعار سوررئالیستی بردونی، گاه شاهد بر هم خوردن روابط علی و معلولی در سبک نگارش هستیم. این امر نیز یکی از معیارهای شعر سوررئال است؛ چراکه «به نظر سوررئالیست‌ها، شعر ممتاز شعر حدس و بی‌منطقی است» (دندی ۱۹۹۷: ۸۵). در اشعار بردونی نیز گاهی دنیایی کاملاً متناقض با دنیای خودآگاه و منظم شکل می‌گیرد و به گفتهٔ ادونیس، شاعر «در پی این است که دنیای بستهٔ منظم را در نوردد و به دنیای مجهولی که تاکنون شناخته نشده راه یابد» (ادونیس ۱۹۸۶: ۲۰). به تعبیر برتون، اندیشهٔ انسان در هنگام نگارش ناخودآگاه به نقطه‌ای می‌رسد که «در آن تناقض میان زندگی و مرگ، واقعی و خیالی، گذشته و آینده، ساده و سخت، بالا و پایین، متوقف می‌شود و تلاش سوررئالیست‌ها برای رسیدن به این نقطه است» (الجیدة، ۱۹۸۶: ۱۲۸). رسیدن و درنوردیدن این نقطه از ناخودآگاه در تجربهٔ شعری بردونی نیز انجام شده است؛ چراکه در شعر او، پرندگان به پرواز درمی‌آیند، عقاب راه می‌رود، آبْ خون می‌شود، معنا بی‌معنا می‌گردد و حیا بی‌حیا:

«عَنْ أحْجَارٍ طارَتْ و صُقُورٍ تَتَرَجَّلْ
عَنْ ماءٍ صَارَ دَمَاً و دَمٍ أمْسَى مُخْمَلْ
عَنْ تاريخٍ ثانٍ عَنْ أشْغالٍ تَشْغَلْ
عَنْ مَعْنَىً لا يَعْنى عَنْ خَجَلٍ لا يَخْجَلْ»

(البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۴۹۸)

«(باید نوشت) از سنگ‌هایی که به پرواز درمی‌آیند و بازهایی که بر گام‌هاشان به راه می‌افتند، از آبی که چونان خون، و خونی که راکد گشته است. از دیگر تاریخی و از کارهایی که به کارند و معنایی بی‌معنا و آزرمی بی‌آزرم».

زبان

ساختارشکنی سوررئالیست‌ها محدود به مضامین نیست، بلکه این امر زبان شعری

این شاعران را نیز دربر می‌گیرد. سوررئالیست‌ها که قائل به ساختارشکنی در حیطهٔ ترکیبی زبان بودند به ساختار زبانی کاملاً هنجارگریز اعتقاد داشتند. با دقت در آثار آنان به این نتیجه می‌رسیم که زبان در آثار سوررئالیستی «از نظر نگارشی و آیین سجاوندی، مراعات دستور زبان و رعایت سایر موارد دارای اشکال‌های فراوانی است» (ثروت ۱۳۹۰: ۲۹۴). در قصیده‌های سوررئال بردونی، پدیده ساختارشکنی ترکیبی زبان مشاهده می‌شود و «او در تجددگرایی افراط می‌کند و زبان بی‌مفهوم را به کار می‌برد و امور مألوف را بن‌فکنی می‌کند و این امر در دو دیوان آخرش مشهود است» (محمود رحومهٔ ۱۹۸۵: ۴۹– ۵۰). این امر در برخی موارد منجر به غرابت زبان می‌گردد؛ به نحوی که مرتب کردن جمله ازلحاظ ترکیبی و افقی بسیار سخت می‌نماید. ازجملهٔ آن می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

«حسناً .... إنَّمَا المهمةُ صَعْبَهْ فَلِيَكُنْ .... و لِنَمَتْ بِكُلِّ مَحَبَّهْ
يُصْبِحُ المَوتُ مَوطِناً.... حينَ يُمْسي وَطَنٌ أنتَ مِنْهُ، أوْحشُ غربَهْ
حينَ تُمْسِي مِنْ هَضْبَةٍ بَعْضَ صَخْرٍ و هي تَنْسَى، أنَّ اسمَها كانَ

(البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۵۱۹)

چنانچه مشاهده می‌شود، سه بیت مذکور، از لحاظ ترکیبی، غامض‌اند که خود باعث ابهام می‌گردد. پیچیدگی ابیات به‌گونه‌ای است که هر کدام قابلیت چند نوع ترکیب را دارند. در بیت دوم، عوض کردن جای اسم و خبر أمسی بر غرابت این بیت افزوده است؛ چراکه ازلحاظ نحوی درخصوص اسم و خبر افعال ناقصه باید گفت که «خبری را که جمله واقع می شود (مثل «کان الأمیر یزورنا أو یزورنا رسوله») می‌توان بر اسم مقدم کرد و گفت: «یزورنا کان الأمیر و کان الأمیر یزورنا و کان یزورنا رسوله الأمیر». اما بهتر است که این کار انجام نشود؛ چراکه باعث ایجاد تشویش می‌گردد» (الشرتونی، ج ۴ ۱۳۸۶: ۲۲۱). در بیت سوم نیز تقدیم جار و مجرور «من هضبة» باعث ابهام شده است و در نحو عربی جایز نیست که تقدیم باعث ابهام شود. اما، علاوه‌بر غموض، گاهی شاهد هنجارگریزی‌های نحوی هستیم. برای مثال، می‌توان به جملهٔ اسمیه در ابتدای بیت اول زیر اشاره کرد که خبر فاقد ضمیر عائد است و در نحو عربی، «هرگاه جمله خبر واقع شود، لازم است که دربردارندهٔ ضمیری باشد که آن را به مبتدا ربط دهد» (همان منبع: ۱۹۸). در بیت دوم نیز جملهٔ فعلیهٔ موصوفه با نکره دربردارندهٔ

هیچ ضمیر عائدی نیست؛ در حالی که «در جملهٔ خبری‌ای که صفت قرار می‌گیرد نیز شرط بر این است که دربردارندهٔ ضمیری لفظی یا مقدر باشد که جمله را با موصوف خود ربط دهد» (همان منبع: ۳۴۳).

«مِثلی رکبتُ ذُریَ و ما وَصَلْتَ سفوحَ (البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۴۶۰)

«أو لستُ صدیقاً تَعْرِفُنی هذی الحُجُراتُ المَمْلُولَه» (همان منبع: ۱۹۶)

در این خصوص، ناقد یمنی، احمد محمدبن شامی، یکی از قصیده‌های بردونی را بررسی و هنجارگریزی‌های صرفی آن را این‌گونه بیان کرده است: «بردونی در قصیده‌ای می‌گوید:

لمسئول ملایینی أعدُّوا السهرة الکبری

...فهاتوا الأغنج الأقوی و هاتوا العانس الشعری

...لأنَّ بلاده جربی بدون إرادة أثری

در بیت اول، منظور بردونی «ملیونیٍّ» بوده است و یاء نسبت را به واژهٔ جمع «ملایین» نسبت داده است که یک رای صرفی ضعیف است؛ چنانچه نسبت دو واژهٔ «ملائکی» و «کنائسی» ضعیف است... و اما در بیت دوم، منظور بردونی از «شعری» «دارای موهای پرپشت» است و من این واژه را تاکنون نشنیده‌ام. و برای کسی که موهای بلند داشته باشد از اصطلاح «شعرانی» و «شعرانیة» استفاده می‌شود و یک صفت مؤنث نمی‌تواند بر وزن فُعلی بیاید، مگر آن زمانی که صفت مذکر آن بر وزن فَعلان باشد؛ مثل عطشان و عطشی و سکران و سکری. اما درخصوص بیت سوم، بردونی صفت را به‌درستی نیاورده است؛ چراکه مؤنث واژهٔ «الأجرب»، «جرباء» می‌شود و «جربی» جمع واژهٔ «جَرِب» است» (الشامی ۱۹۸۶: ۱۸۹– ۱۹۲).

زمان

گسترهٔ زمان در قصیده‌های سوررئالیستی بردونی، به‌علت سر سپردن عنان به عالم نامتناهی ناخودآگاه، از دیگر قصیده‌های او عظیم‌تر است. در این نوع از شعر «با فضایی مینیاتوری سروکار داریم که فاقد منطق زمانی و مکانی است» (فتوحی ۱۳۸۶: ۳۲۰). چنانچه خود بردونی نیز اینچنین می‌گوید:

«ماذا هُنَا؟ شی ءٌ کلا شیءٍ شَظَایَا مُتْحَفِیَّهْ
اللیلُ یَبْحَثُ عَنْ ضُحَیً و الصُّبحُ یَبْحَثُ عَنْ عَشِیَّهْ
هَرَبَ الزَمانُ مِنَ الزمانِ خَوَتْ ثوانیه الغَبِیَّهْ
حَتَّی الزَّمانُ بِلا زَمانٍ و المَکانُ بِلا قَضِیَّهْ»
(البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۴۰۹)

«اینجا چه اتفاق افتاده است؟ چیزی است بسان ناچیز و اخگرهایی فاخر. شب به تکاپوی چاشتگاه برمی‌خیزد و سپیده‌دمان، شامگاهش را می‌جوید. زمان از زمان گریخته است و ثانیه‌های کودنش کرخ گشته‌اند. حتی گاه نیز بی‌گاه است و مکان را آرمانی نیست».

در قصیده‌های سوررئالیستی بردونی تنها چیزی که از زمان می‌توان متوجه شد، استمرار مطلق است و این امر باعث می‌شود که زمان بدون حدومرز باشد و نه آغازی داشته باشد و نه انجامی:

«الوَقْتُ لا یَمْضی و یَأتی خَوَتْ (همان منبع: ۵۷۵)

«زمان؛ نه آن را یارای شدن هست و نه یارای بازآمدن... به انجامی نمی‌انجامد؛ زیرا که آن را آغازی نیست».

اما، جدای از مبحث نظری زمان، در این قصیده‌های بردونی، اسلوب‌هایی به کار گرفته شده است که باعث گسترده‌تر شدن طول زمان می‌گردد. یکی از بارزترین آن‌ها، استفاده از سبک پی‌درپی آوردن افعال و گاهی حذف حرف عطف میان آن‌هاست که شتاب زمان را در قصیده‌های او بیشتر می‌کند. گویی بردونی با این کار و سرعت بخشیدن به شتاب زمان در پی گسترده‌تر کردن طول آن بوده است؛ چراکه بر اساس قوانین فیزیکی نیز هرگاه سرعت زیاد گردد، طول زمان بیشتر می‌شود؛ چراکه «آن (زمان) از حرکت‌ها متأثر می‌گردد» (راسل ۱۳۷۰: ۵۱):

«شَیءٌ بعَیْنَیْ جدَارِ الحُزْنِ یَلْتَمِعُ یَهُمُّ، یُخْبِرُ عَنْ شَیءٍ، وَ یَمْتَنِعُ
یُرِیدُ یَصْرَخُ، یُنْبِی عَنْ مُفاجاة لکنَّهُ قَبْلَ بَدءِ الصوتِ، یَنْقَطِعُ
یَغوصُ یَبْحَثُ، فی عَیْنَیهِ عَنْ فَمِهِ تَغوصُ عیناه فیه، یَقْتَفی؛ یَدَعُ»
(البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۵۳۴)

در قصیدهٔ «عینة جدیدة من الحزن» نیز مثال‌های زیادی از این دست وجود دارد که عبارت‌اند از:

«یَنْزَوی کالبُومِ یَهْمی کالدُبَی یَرْتَخی، یَمْتَدُّ، یَزْدادُ رِحابَهْ
یَلْبسُ الأجْفانَ یَمْتَصُّ الرُؤَی یَمْتَطی لِلْعُنْفِ أسْرابَ الدِعابَهْ
یَلْتَوی مِثْلَ الأفاعی، یَغْتَلی کالمدُی العَطْشَی و یَسْطو

(منبع پیشین: ۱۹۲)

دیگر مثال‌های این نوع از چینش افعال و تأثیر آن در گسترش طول زمانی را در قصیده‌های «فراغ» (همان منبع: ۵۷۶) و «الضباب و شمس هذا الزمان» (همان‌جا: ۵۷۶) و «کانوا رجالاً» (همان منبع: ۲۲۷) و «الفاتح الأعزل» (همان منبع: ۲۷۰) نیز مشاهده می‌کنیم. این لازمانی در شعر دیگر شاعر سوررئالیست عرب، ادونیس، نیز به چشم می‌خورد. «او در اشعار خود از فعل مضارع به کثرت استفاده کرده است؛ صیغه‌ای که در زمان عربی با یک زمان مشخص (گذشته و آینده) در ارتباط نیست... گاهی نیز زمان در اشعار ادونیس در لازمان بدین‌گونه محقق می‌شود که در یک قطعهٔ خالی از هرگونه دلالت زمانی و خالی از هر صیغهٔ فعلی شکل می‌گیرد» (عباس ۱۹۷۸: ۷۹).

علاوه‌بر روش بالا، بردونی از اسلوب التفات نیز برای گسترده‌تر کردن زمان در قصیده‌های سوررئال خود استفاده می‌کند؛ به نحوی که گاهی مشاهده می‌کنیم که فعل در چند بیت از قصیده‌ای بر ماضی یا مضارع است و شاعر با تغییر زمان فعل به دیگری، به‌دنبال زدودن فاصلهٔ میان دو زمان می‌رود و، چنانچه قبلاً عنوان شد، «ورود به ناخودآگاه لحظه‌ای است که در آن دو بعد زمان و مکان درهم می‌شکند» (حسن رایهٔ ۱۹۹۸: ۳۷) ؛ چنانچه در بیت‌های زیر مشاهده می‌شود:

«کَغُرابٍ یَرْتَمی فَوقَ جَرادَهْ سَقَطَتْ وَجْعَی، تَدَلَّتْ کَالوِسادَهْ
کَنَسیجِ الطُحْلُبِ الصَّیْفی نَمَتْ أعْشَبَتْ فیها و فی وَجْهی
و عَلَی الجُدْرانِ و السَّقْفِ ارْتَخَتْ مِثْلَ فَخْذَیْ مَرْأة بَعْدَ الوِلادَهْ
تَحْتَسینی تَحْتَسی هادئةً مِثْلَ مَنْ صارَ لَدَیهِ القَتْلُ عَادَهْ»

(البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۵۸۱)

«بسان زاغی که بر بالای ملخی اوفتد، اندوهناک و غمناک بـر زمـین خـورد و چونان بالشی آویخته و معلق، به زیر اوفتاد و خزه‌وار در تابستان بالید و حماقـت در روی و چهره‌ام برگ داد و بر بالای دیواره‌ها و سقف به دراز اوفتـاد بـه‌کـردار زنـی آبستن و بارور، کش را کنون فراغی از زهیدن آمده است. نرم نرمک مرا می‌نوشـد، به‌مانند خونخواری (سنگدل) کاو را کشتار عادتی گردیده است (ترک‌ناکردنی)».

چنانچه در ابیات بالا مشاهده شد، شاعر در چهار بیت اول در یک بازگشـت بـه گذشته از ضمیر ماضی استفاده می‌کند و در بیت پنجم به زمان حال برمـی‌گـردد و به‌نوعی در پی درهم شکستن محدوده‌های زمان است. این امر در قصـیدۀ «أمـین سر الزوابع» نیز مشاهده می‌شود:

«کانَ الدُّجَی یَمْتَطی وَجْهی و یَرْتَحِلُ — وَ کُنْتُ فی أغْنیاتِ الصَّمْتِ اغْتَسِلُ
و کانَ یَبْحَثُ عَنْ رَجْلَیهِ فی کَتِفی — وَ کُنْتُ أبْحَثُ عَنْ صَخْری و احْتَمِلُ
.... و أبْتَنی عالمَا، لا حُلْمَ مُکْتَشِفٍ — رَآهُ، لا أنْبَأتْ یَوماً بِهِ الرُّسُلُ»

(البردونی، ۱۹۸۳: ۶۸– ۷۰)

«تاریکی بر چهره‌ام سوار می‌شد و به راه می‌افتاد و مـن در نغمـه‌هـای سـکوت تعمید می‌یافتم. او، بر دوش من، پای‌هایش را بـه جسـت‌وجـو مـی‌نشسـت و مـن صخره‌ام را دنبال می‌کردم و تاب می‌آوردم. و مستان در زیر جامه‌اش به یاوه‌گـویی می‌پرداختند و مدهوشان در زیر پوسته‌ام خونشان را سرمه بر چشـمان کشـیدند... و دنیایی را می‌سازم که هیچ رؤیـای پیـدایی آن را ندیـده و هـیچ گـاه و هـیچ کجـا پیغامبری از او خبر نرسانیده. آن را از خیال ستارگان می‌سازم».

مکان

مکان در اشعار سوررئال بردونی برگرفته از ناخودآگاه اوست و «مانند فضای خـواب و رؤیا، فاقد تداوم و شکل است. به تعبیری، فضایی است مینیاتوری که فاقد منطق زمانی و مکانی است» (فتوحی ۱۳۸۶: ۳۲۰) و به‌ماننـد دیگـر اشـعار سوررئالیسـتی، «بیانگر دنیای مشوشی است که هیچ رابط و مانعی ندارد» (الحاوی ۱۹۸۶: ۷۱).

«و أعود، قدامی ورائی جبهتی نعلی و ساقی فی مکان قذالی»(البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۵۶۶)

بارزترین نکته‌ای که در توصیف و تصویر بردونی از مکان در اشعار سوررئال او مشاهده می‌شود، آشوب و پریشانی مکان است؛ به‌گونه‌ای که در این مکان سایه‌ها بر روی هم فرود می‌آیند و سقف‌ها و روزنه‌های دیوارها همهمه‌های مرده و پژواک‌های زخمی را نشخوار می‌کنند:

«مِثْلَمَا تَعْصِرُ نَهْدَیْها السَحَابَهْ تُمْطِرُ الجُدْرانُ صَمْتاً وَ کَآبَهْ
یَسْقُطُ الظِلُّ علی الظِلِّ کَمَا تَرْتَمی فَوقَ السآماتِ الذُبَابَهْ
یَمْضُغُ السَّقْفُ و أحْداقَ الکُوَی لَغَطاً مَیْتاً و أصْدَاءً مُصَابَهْ»

(همان منبع: ۱۹۰– ۱۹۱)

«همان‌گونه که ابر عصارهٔ پستان‌هایش را می‌گرفت، دیوارها سکوت و اندوه می‌بارانیدند، سایه‌ها بود که بر سایه‌ها فرود می‌آمد، چنانکه دستهٔ مگسان بر (انبوهی از) خستگی‌ها (و دلمردگی‌ها) به غلت می‌افتادند. سقف و حدقهٔ روزنه‌ها همهمه‌های مرده و پژواک‌های زخمی را نشخوار می‌کردند».

بردونی در قصیده‌ای دیگر، در توصیف مکان می‌گوید که در اینجا دیوارها خون می‌بارند و می‌اندیشند و بر روی سرهاشان به راه می‌افتند و به نظاره برمی‌نشینند. برخی بعضی دیگر را به جلو می‌رانند و برخی از دیگری فرار می‌کنند. برخی از این دیوارها راه می‌روند؛ حال آنکه ساکن‌اند:

«هاهُنَا الجُدْرَانُ، تَدْمَی و تُفَکِّرْ و علی أرؤسِها تَمْشی و تَنْظُرْ
بَعْضُها یَزْحَمُ بَعْضاً هَارِباً بَعْضُهَا یُقْبِلُ الخَیْلَ و یُدْبِرْ
بَعْضُها یَمْشی، و لا یَمْشی یَرَی مَثْلَما یَسْتَقْرِی ءُ الأسْرارَ مُخْبِرْ»

(همان منبع: ۵۹۵)

او در قصیدهٔ «فی الغرفة الصرعی» نیز مکان قصیده را، که اتاقی توأم با آشوب است، به تصویر می‌کشد و یکسان بودن فاعل و مفعول فعل در این مثال و دو مثال قبلی (یسقط الظلُّ علی الظلِّ، بعضها یزحم بعضاً) حاکی از این امر است:

«الصَّمْتُ یَسْقُطُ کالأحْجَارِ بَارِدَةً عَلَی الزَوَایَا و لا یَشْعُرْنَ ما یَقَعُ

تُصْغی إلی بَعْضِها الجُدْرانُ وَاجِفَةً تَئِنُّ تَحْمَرُّ كالقَتْلَی و تَمْتَقِعُ
فی هذه الغُرْفَةِ الصَّرْعَی أسَیً قَلِقٌ یَطُولُ كالعَوْسَجِ النامی و یَتَّسِعُ
الحُزْنُ یَحْزَنُ مِنْ فَوضَی غَرَابَتِهِ فیها و یَفْزَعُ مِنْ تَهْویشِهِ الفَزَعُ»

(منبع پیشین: ۵۳۵)

«سکوت، سردوش چون تکه‌سنگ‌هایی، بر گوشه‌های اتاق به زیر می‌افتد، بی آنکه بداند چه بر او فرود می‌آید. دیوارها لرزان به یکدیگر گوش فرا می‌دهند و بسان مردگان ناله می‌کنند و گونه‌شان سرخ می‌گردد و رنگ‌ها می‌بازند. در این اتاق غشناک، اندوهی پریشان است که چونان عوسجی پویا، دراز می‌شود و پهنا می‌پذیرد. اندوه از آشوب غربت اینجا اندوهناک می‌گردد و فزع نیز از بلوایش فزعناک».

علاوه‌بر آشوب، تاریکی دیگر پدیده‌ای است که نقش مهمی در توصیف فضا در قصیده‌های بردونی دارد. او در قصیدهٔ زیر، فضایی تاریک را به تصویر می‌کشد که با تشبیه آن به «شبح‌های مرگ با چهره‌هایی دژم که به‌دنبال خون‌خواهی‌اند» و به «مکانی موحش که تهی و سکوت را یکجا در آغوش می‌کشد»، بر غرابت فضا افزوده است :

«و الطریقُ الطَویلُ أشْبَاحُ مَوْتٍ عَابِسَاتِ الوُجُوهَ یَطْلُبْنَ ثَارَا
مُوحَشٌ یَحْضُنُ الفَرَاغَ عَلَی الصَّمْتِ كَمَا تَحْضُنُ الرِّیاحُ الغُبَارَا
أیْنَ یا لَیْلَتی إلی أیْنَ أسْری؟ و المنایا تُهَیِّءُ الأظْفَارَا
و الدُّجَی هَا هُنَا كَتَاریخِ سَجَّانٍ و كالحِقْدِ فی قُلُوبِ الأَسارَی»

(همان منبع: ۴۱۴– ۴۱۵)

«درازنای راه، شبح‌های مرگ را می‌ماند که با چهره‌های دژمشان در پی خون‌خواهی هستند. موحش مکانی که تهی و سکوت را یکجا در آغوش برکشیده، چونان بادی که غبار را. ای شب، به کدامین سو به راه افتم؟ حال آنکه مرگ چنگالش را ساز نموده و تاریکی در اینجا به‌مانند تاریخ زندانبانان و کینه در سینهٔ بندیان است».

این فضاسازی عجیب‌وغریب سوررئالیستی که توأم با تاریکی است در قصیدهٔ «صراع الأشباح» (همان منبع: ۳۰۵) و «بین ضیاعین» (همان منبع: ۴۲۲) بردونی نیز به چشم می خورد. بی‌شک استفاده از رنگ سیاه در فضاسازی بردونی بی‌تأثیر از شرایط بیولوژیکی خاص او نیست؛ «چراکه این امر نمایانگر نابینایی بردونی است که خود، به‌منزلهٔ یک شب طولانی است» (مشوح ۱۹۹۶: ۲۰۳).

آشنایی‌زدایی در محور همنشینی و اصل پیوند آزاد سوررئالیسم

سوررئالیست‌ها معتقد بودند که در یک نگارش ادبی، هر واژه در یک پیوند آزاد می‌تواند در کنار واژهٔ دیگر قرار گیرد. این نظریه، با تأثیر از دادائیست‌ها و نظریهٔ «تکه‌های روزنامه» آن‌ها، وارد سوررئالیسم شد. پیوندی که میان واژگان در یک قصیده سوررئالیستی وجود دارد حاصل یک جرقهٔ آنی در ناخودآگاه شاعر است. بنابراین، «در تصویر سوررئالیستی هیچ شرطی برای همنشینی اشیا و تصاویر وجود ندارد» (فتوحی ۱۳۸۵: ۳۲۰). براساس این پیوند آزاد، شاعر در هنگام نگارش «به تصادف و آنی بودن تکیه می‌کند و بدین‌ترتیب، بی‌منطقی جای منطق را (در نگارش) می‌گیرد و سادگی و بداهت بر تصنع چیره می‌شود» (جیده ۱۹۸۶: ۱۲۴). این پیوند آزاد میان اجزای جمله در قصیده‌های سوررئالیستی بردونی در سطوح مختلف خود را نشان می‌دهد که عبارت‌اند از:

اسناد فعل به فاعل (همراه با جار و مجرور یا ظرف متعلق به فعل)

در بسیاری از اسنادهای فعلی قصیده‌های مذکور، مشاهده می‌شود که بین مسند (فعل) و مسندٌالیه (فاعل) هیچ نوع همخوانی وجود ندارد و گاهی ایجاد ارتباط غیرمنطقی میان ظرف و یا جار و مجرور متعلق با فعل نیز این پیوند آزاد را قوی‌تر می‌کند. برای مثال، بردونی در قصیدهٔ «إلی قارئی» در بیتی، این‌چنین می‌گوید:

«و من حیث کانت کووس الجراح تزغرد بین شفاه الحراب» (البردونی، ۱۹۸۶: ۱/ ۲۹۶)

در بیت مذکور، جمع بین فعل «هلهله کردن» و فاعل «جام‌های زخم» و ظرف «مابین لبان نیزه‌ها» حاصل یک پیوند آزاد است که در یک جرقهٔ آنی در ناخودآگاه شاعر به وقوع پیوسته است.

در بیت زیر نیز فعل «تزنبق» (شکوفه (سوسن) دادن) و فاعل «السؤال» و متعلق فعل «فی همسک» (در نجوایت) سه عنصر کاملاً متفاوت ازلحاظ منطقی‌اند که در یک اسناد فعلی در کنار هم قرار گرفته‌اند:

«و ماذا؟: سوال علی حاجبیک تزنبق فی همسک المذهب» (البردونی، ۱۹۸۶: ۱/ ۱۰۹)

در قصیده‌های بردونی، مثال‌های زیادی در این زمینه وجود دارد، مانند «یظمأ فی شفتیه العتاب»[۱] (همان منبع: ۲۹۸)، «الطیف یصغی للفراغ»[۲] (همان منبع: ۳۲۳)، «أیُّ المنی تخضرُّ فی جدبی»[۳]، «یزنبق الذکری ورائی»[۴] (همان منبع: ۴۲۱)، «فتخضرُّ أصداءه فی السّقوف»[۵] (همان منبع: ۵۸۱) و «تغرس فی مقلتیک الروی»[۶] (همان منبع: ۵۸۰) که از دیگر نمونه‌های این نوع پیوند آزادند.

فعل و ایقاع آن بر مفعول‌به (همراه با جار و مجرور یا ظرف متعلق به فعل)

گاهی میان فعل و مفعول‌بهی که ایقاع بر آن انجام می‌شود هیچ ارتباط منطقی وجود ندارد و این پیوند در نتیجهٔ نگارش خلسه‌وار شاعر محقق گشته است. بردونی در قصیده‌ای این‌گونه می‌گوید:

«أَتَشْتَمُّ یَا قارئی فی غَنَایْ دُخَانَ الْمُغَنِّی و شَهْقَ الرِّبابْ
أنا مَنْ غَزَلْتُ انتحارَ الحَیَاةْ هُنَا شَفَقاً مِنْ زَفیرِ العَذَابْ
و لحَّنْتُهُ سَحَراً یَحْتَسی رُؤَی الفَجْرِ بَیْنَ ذِراعَیْ کِتَابْ»

(منبع پیشین: ۲۹۷)

«ای نیوشندهٔ اشعارم، چه می‌بویی از نغمه‌هایم؟ آیا دود آوازه‌خوان و هق‌هق رباب را می‌بویی؟ من همانم که خودکشی زندگی را به هزار نغمه آواز دادم در اینجا از ناله‌های عذاب و در سپیده‌دمان به نغمه‌اش آوردم؛ حال آنکه رؤیای صبح

۱. عتاب بر لبانش تشنه می‌شود.
۲. طیف به تهی گوش فرا می‌دهد.
۳. کدامین آرزو در خشک‌سالی من سبزه می‌دهد.
۴. خاطره در پشت سر من شکوفه می‌دهد.
۵. پژواک‌هایش در سقف سبزه می‌دهد.
۶. نگاه‌ها را در چشمانت می‌کاری.

را از میان دو بازوی کتاب نرم‌نرمک می‌نوشید».

در بیت اول، فعل «تشتمُّ» (بوییدن) بر دو مفعول‌به «دخان» (دود) و «شهق» (هق‌هق) واقع می‌گردد که با هم ارتباطی منطقی ندارند؛ چراکه دود بوییدنی نیست و از طرفی شیهه نیز شنیدنی است. در بیت سوم نیز فعل «یحتسی» (نرم‌نرمک نوشیدن) بر مفعول‌به «روی الفجر» (رؤیاهای سپیده‌دمان) واقع گشته و ظرف متعلق به فعل نیز «بین ذراعی کتاب» (میان بازوان کتاب) است. این مورد از پیوند آزاد در دیگر قصیده‌های سوررئالیستی بردونی نیز مشاهده می‌شود. برای مثال، می‌توان به «یبتلع الذعر وهم الجواب»[۱]، «یحسو حنینُ الربی غبارَ المنی»[۲] (منبع پیشین: ۲۹۸) و «حشوداً تُطیر الدروبَ بأفواج میلادنا الأنجب»[۳] (البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۱۰۹) اشاره کرد.

مبتدا و خبر

در قصیده‌های سوررئالیستی بردونی، ارتباط بین مبتدا و خبر جمله نیز براساس یک پیوند آزاد انجام می‌شود و میان دو جزء مبتدا و خبر هیچ‌گونه پیوند منطقی وجود ندارد. برای مثال، در بیت زیر، بین مبتدا و خبر مصراع اول (سپاه، پلشتی‌های کوچه) و مبتدا و خبر مصراع دوم (پرچم‌ها و نخ‌های سرفه) از لحاظ معنایی فاصلهٔ زیادی وجود دارد و به‌سختی می‌توان آن دو را به هم ربط داد:

«جیشی عفوناتُ الأزقَّة تحتفی حولی، و رایاتی خیوط سعالی» (همان منبع: ۵۶۵)

«سپاهم پلشتی‌های کوچه‌هاست که گرداگرد مرا گرفته‌اند و رایاتم نیز نخ‌های سرفه‌هایم است».

و یا در بیت زیر، میان واژهٔ «السوق» (بازار)، که مبتدای جمله است، و «سیَّاف» (جلاد) و «بحراً» (دریا) و «مهراً» (کره‌اسب) فاصلهٔ زیادی وجود دارد:

«و کانَ السوقُ سیَّافاً حصاناً مِنْ حُلَی کَسْرَی
و بَحْراً، یَمْتَطی مُهْراً و مُهْراً یَمْتَطی الصَّحْرَا»
(همان منبع: ۵۷۳)

۱. ترس توهم پاسخ را می‌بلعید.
۲. نالهٔ تپه‌ها غبار آرزو را نرم‌نرمک می‌نوشید.
۳. دسته‌هایی که دروازه‌ها را با کمک میلاد نجیبمان به پرواز می‌آورد.

موصوف و صفت

در قصیده‌های سوررئال بردونی، پیوند میان موصوف و صفت و مضاف و مضاف‌الیه نیز براساس منطق خودآگاه نیست. برای مثال، در قصیدهٔ «فی بیتها العریق»، شاهد موصوف و صفت‌هایی هستیم چون «الرماد العجوز» (خاکستر پیر)، «الحریق المذاب» (آتش مذاب)، «حروف مشلولة» (واژگان شَل) و «لهجة قاتلة تخشی أن تمسی مقتوله» (لهجه‌ای کشنده که می‌ترسد کشته شود) (منبع پیشین: ۲۰۰). در قصیدهٔ «بعد الضیاع» نیز پیوندهایی چون «نجوی غدیر شذی الصدی زنبقی الحریر» (مناجات برکه‌ای عنبرین‌بوی و سوسنین‌ابریشم) و «صدیً ناعماً مترفاً کالحریر» (پژواکی نرم و راحت) (البردونی، ۱۹۸۶: ۱/ ۴۸۳) دیده می‌شود و یا موصوف و صفت «صدیً غائماً» (پژواکی مه‌آلود) را در قصیدهٔ «عازف الصمت» شاهدیم. این فقدان ارتباط منطقی بین مضاف و مضاف‌الیه نیز بسیار مشاهده شده که از جمله آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «حشرجات التراب، کووس الجراح، اصفرار الرماد، عفن الروی» (خرخرهای خاک، جام‌های زخم، زردی خاکستر، عفونت رؤیا) در قصیدهٔ «صراع الأشباح» (همان منبع: ۳۰۷)، «ضحکات ذئاب جائعة، همسات نعاج مقتوله» (خنده‌های گرگ‌های گرسنه، نجوای قوچان کشته‌شده) (البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۲۰۰)، «أغنیة الضیاء، شذا صداها» (آواز نور، بوی پژواک) (البردونی، ۱۹۸۶: ۱/ ۴۲۱).

آشنایی‌زدایی در محور جانشینی و اصل تصادف عینی سوررئالیسم

تصادف یکی از اصلی‌ترین اصول کار سوررئالیسم است. در ادبیات سورئالیستی، واژه‌ها می‌توانند، بدون درنظر گرفتن قواعد ادبی و زبانی، در کنار هم قرار بگیرند. این امر در محور جانشینی و در سطح استعاره‌ها و تشبیه‌ها نیز مشاهده می‌شود. به عبارت دیگر، در این نوع از ادبیات، تطابق‌های عجیبی میان دو طرف تشبیه صورت می‌گیرد که خرد ما قادر به درک آن نیست و «گویی که ناخودآگاه در جنگل نشانه‌ها، جهان ارتباطات پنهانی را که عقل نمی‌بیند مشاهده می‌کند و در طی جریان و ترکیب عینی- ذهنی ویژه‌ای، آن را آشکار می‌سازد. این بینایی

مختص آفرینشگران و اندیشمندان خلاق است. آنان که همبستگی‌ها را می‌بینند و حادثه می‌آفرینند؛ یعنی ازطریق کشف و شهود به جهان عینی یک واقعیت حائز معنی می‌بخشند» (یونگ ۱۳۷۸: ۵- ۶). این تصادف در بسیاری از تشبیه‌های بردونی مشاهده می‌شود و میزان آشنایی‌زدایی در تشبیهات او به حد اعلای خود می‌رسد؛ به‌گونه‌ای که خواننده قادر به ایجاد هیچ نوع ارتباط میان دو طرف تشبیه نیست و تنها هاله‌ای از آن در ذهن او شکل می‌گیرد. علتش این است که «بردونی در اشعار خود به‌کرات وارد عالم رؤیا و رؤیاهای بیداری می‌شود و، در نتیجه، تصاویر حاصل از حواس مختلف به هم می‌آمیزند و نوعی از شعر هذیان‌وار ابداع می‌شود که تصاویر در آن مشوش و پراکنده‌اند» (مشوح ۱۹۹۶: ۸۳). برای مثال، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«و هَفَتْ إلیَّ نَسیمَةٌ جَذْلَی کآمالِ العَذَارَی
کَتَبَسُّمِ الأفراحِ فی مُقَلِ الصّبیَّاتِ الغِرارِ»
(البردونی، ۱۹۸۶: ۱/ ۳۰۹)

«نسیمی شادان که بسان آرزوی دوشیزگان بود بر من وزیدن گرفت؛ چونان لبخند شادی‌ها بر مردمک چشم دوشیزگان فریفته».

«و رُؤَیً کألسنةِ الأفاعی حُوَّماً و مَخَاوِفاً کَعَدَاوَةِ الأَنْذَالِ»
(البردونی، ۱۹۸۶: ۲/ ۵۷۳)

«رؤیاهایی بسان زبان افعیان لولنده و ترس‌هایی چونان دشمنی پَستان».

«و مَوَاکِبُ الأشْبَاحِ فی جَوِّی کَحَیَّاتِ العَرَاءِ
کَتَثَاؤبِ الأحْزانِ فی مُقَلِ الیَتَامَی الأبْریاءِ»
(همان منبع: ۴۲۳)

«دسته‌های شبح در آسمان من مارهای صحرا را مانندند یا که خمیازهٔ اندوه در مردمک چشم یتیمان بی‌گناه».

این غرابت و آشنایی‌زدایی، علاوه‌بر تشبیهات، در ایماژهای شعری بردونی نیز مشاهده می‌گردد. در اشعار سوررئال بردونی، تصاویری بسیار غریب مشاهده می‌شود که بیانگر «امر شگفت‌انگیز» در این مکتب است. بدین‌ترتیب، ایماژهایی

چون شن‌های وهم، پلشتی‌های رؤیا، توهمی از جنس دُرد، لانـه‌ای از غبـار، آوازی از عنبر، تاک‌بن‌هایی که رؤیا بر روی چشم می‌کارد و پژواکی مه‌آلود از ترانـه‌هـای شمشیر، از این جمله‌اند:

«و طَفِقْتُ أزْرَعُ مِنْ رِما ل الوَهْمِ كَرْماً فی الصَحاری» (منبع پیشین: ۳۰۶)

«پیوسته و هماره از شن‌های وهم تاک‌بنی را در صحرا و دشت خواهم کاشت».

«فأعُبُّ مِنْ عَفَنِ الرُّوَی وَحْلَاً و وَهْماً مِنْ عُقَارِ» (همان منبع: ۳۰۷)

«سپس‌تر از تعفن رؤیا گِل‌آبـه‌ای خـواهم نوشـید و وهـم را چونـان دُردی سـر خواهم کشید».

«فأقْبَلْتُ فی الطیبِ أمْشی إلیکْ علی ألفِ أغْنیةٍ مِنْ عَبیرْ»

(همان منبع، ۱۹۸۶: ۱/ ۴۸۳)

«عطرآگین به‌سویت خواهم شتافت؛ سوار بر هزاران (هـزار) آوایـی عبیرگونـه و خوش‌بوی (آوایی از جنس عبیر)».

«و تَغْرِسُ فی مُقْلَتَیْکَ الرُّؤَی کُرُومَاً تَمُدُّ إلیکَ القُطُوفْ»

(همان منبع: ۵۸۰)

«رؤیا در مژگانت تاک‌بن‌هایی خواهد رویاند که هم بارشان را و هـم بهشـان را در پیشگاهت فرو خواهند هشت و خواهند آویخت».

فضاهای گسسته و شناور میان مجهول‌ها

در شعر سورئالیستی، هیچ چیز ثابت و واضح نیست و تنها هالـه‌هـایی از معـانی در ذهن مخاطب باقی می‌مانند. درواقع، با خواندن یک شعر سوررئال، فضاهایی خـالی در ذهن خواننده ایجاد می‌شود که نتیجهٔ ناتوانی مخاطب در ایجاد ارتبـاط منطقـی میان اجزای شعر است. علتش این است که «سوررئالیسـت‌هـا تصـویر خـواب‌هـا و رؤیاها و آرزوهای رازناک خود را در متن‌های گسسته و سردرگم و غالباً متناقض به نگارش درمی‌آورند. بنـابراین آن‌هـا ادبیـات مرکزمـدار و منسـجم را رهـا کردنـد» (فتوحی ۱۳۸۶: ۳۲۰). در یک شعر سوررئال، خواننده هرقدر کـه بـه جلـو مـی‌رود،

فضاهای خالی بیشتری در ذهنش ایجاد می‌گردد. علتش این است که «در عالم ناخودآگاه، هیچ چیز ثابت نیست؛ همه چیز مبهم و مجهول است. گزارندهٔ رؤیا در پی کشف مجهولی است؛ شاعر رؤیابین نیز در میان مجهولات شناور است. رسیدن به مجهول، مجهولی دیگر را به دنبال خود می‌کشد» (منبع پیشین: ۳۲۲). برای توضیح بیشتر مطلب، می‌توان دو بیت زیر را مثال زد:

«مِنْ حَيْثُ كانَ يَدُقُّ القَطيعْ طُبُولَ الصَّلاةِ أمامَ الذئابْ
عَزَفْتُ اصفرارَ الرمادِ العَجُوزْ لِيَحْمَرَّ فيه طُفُورُ الشَبابْ»

(همان منبع، ۱۹۸۶: ۱/ ۲۰۰)

«و در آنجا که گله دربرابر گرگ‌ها بر طبل‌های نماز می‌کوبید، زردی خاکستر پیر را نواختم تا که جهش جوانی در آن سرخی دهد».

در بیت بالا، اسناد فعل کوبیدن بر فاعل «گله‌ها» امری نامألوف است که باعث ایجاد ابهام در ابتدای بیت می‌گردد و، در ادامه، واقع شدن فعل (کوبیدن) بر مفعول‌به «طبل‌های نماز» بر ابهام عبارت می‌افزاید؛ چراکه بین این مضاف و مضاف‌الیه نیز هیچ نسبتی وجود ندارد. ذکر این امر که تصویر مذکور (کوبیدن گله‌ها بر طبل‌های نماز) دربرابر گرگان انجام شده، ابهامی دیگر بر بیت می‌افزاید. در بیت دوم، که جواب بیت قبل است، نیز ابهام و سیر در مجهولات همچنان ادامه دارد و شاعر عنوان می‌کند که در این شرایط من زردی خاکستر پیر را نواختم تا که جهش جوانی در آن سرخی دهد. چنانچه مشاهده می شود، در این بیت واقع شدن فعل نواختن (که مرتبط با حس شنوایی است) بر زردی (که مرتبط با بینایی است) ابهامی دیگر به وجود می‌آورد و اضافه شدن زردی بر خاکستر، که دو رنگ متفاوت‌اند، ابهام را ادامه می‌دهد و باز صفت قرار گرفتن واژهٔ پیر برای خاکستر، مخاطب را وارد در مجهول و ناشناخته‌ای دیگر می‌کند. یا در بیت زیر، شاعر حالت شعوری خود را با تصاویر پی‌درپی و مملو از ابهام بیان می‌کند که تنها یک حالت اضطراب‌گونه را می‌توان از آن برداشت کرد:

«هنا هزَّنی من وراء المنی نداءٌ كضحک الصَّبيِّ الغرير
كخفق الأمانی كنجوی غديرٍ شذّيِّ الصَّدی زنبقيّ الحرير»

(همان منبع: ۴۸۲)

«اینجا از ورای آرزوها به تکانم آورد، فریادی که لبخند کودکی فریفته را می‌مانست و یا گویی که سوسوی آرزوهاست و نجوای برکه‌ای عنبرین‌پژواک سوسنین‌ابریشم».

در دو بیت بالا، ابتدا تشبیه فریاد به خندهٔ کودکی فریفته، فضایی خالی را در ذهن ایجاد می‌کند که نتیجهٔ ناتوانی ذهن در ایجاد ارتباط بین این دوست و، در ادامه، تشبیه دوباره و سه‌بارهٔ فریاد به سوسوی آرزوها و نجوای برکه نیز فضاهای خالی دیگری در ذهن ایجاد می‌کند و، علاوه‌بر آن، موصوف نمودن برکه با عبارت «عنبرین‌پژواک» و «سوسنین‌ابریشم» نیز، به‌دلیل فقدان ارتباط بین این دو صفت با برکه از یک طرف و بین عنبر و پژواک از طرف دیگر، ابهام بیت را دوچندان می‌کند و ذهن را در دنیایی از ابهامات و فضاهای خالی قرار می‌دهد.

نتیجه

- در اشعار سوررئال بردونی، شاهد تداعی آزاد معانی و ایراد مضامین پراکنده‌ای هستیم که برخاسته از اصل «نگارش خودکار» یا «نگارش ناخودآگاه» سوررئالیست‌هاست.
- زبان در اشعار سوررئال بردونی از ساختارشکنی صرفی و نحوی بالایی برخوردار است.
- زمان و مکان در این اشعار مفهوم خود را از دست می‌دهند و تبدیل به لامکان و لازمان می‌گردند.
- در اشعار سوررئال بردونی، شاهد «آشنایی‌زدایی» در دو محور همنشینی و جانشینی هستیم. آشنایی‌زدایی در محور همنشینی براساس اصل «پیوند آزاد» انجام می‌شود که به‌موجب آن، پیوند افقی میان واژگان براساس یک اصل منطقی نیست. در محور عمودی نیز ارتباط میان دو طرف تشبیه براساس اصلی«تصادف عینی» است که باعث زیاد شدن شکاف میان دو طرف گردیده است.
- بارزترین پدیدهٔ سوررئالیستی دز اشعار بردونی، «شکاف‌های گسسته» است؛ به نحوی که فهم اشعار او پیوسته با شکاف و خلأ همراه است و خواننده در دنیایی از مجهول‌ها سیر می‌کند.

منابع

- ابن‌عقیل، (۱۳۷۶)، *شرح ابن‌عقیل علی ألفیة ابن‌مالک*، تهران: ناصرخسرو
- احمد، محمود رحومة، (۱۹۹۸)، *نصوص ودراسات ادبیة*، صنعاء: منشورات جامعة صنعاء.
- أدونیس، (۱۹۸۶)، *زمن الشعر*، بیروت: دارالفکر.
- أدونیس، (۱۹۹۲)، *الصوفیة والسریالیة*، بیروت: دارالساقی.
- البردونی، عبدالله، (۱۹۸۳)، *ترجمة رملیة لأعراس الغبار*، دمشق: مطبعة الکتاب العربی.
- البردونی، عبدالله، (۱۹۸۶)، *دیوان عبدالله البردونی*، بیروت: دارالعودة.
- الحاوی، ایلیا، (۱۹۸۶)، *فی النقد والأدب*، بیروت: دارالکتاب اللبنانی.
- الشامی، احمدبن محمد، (۱۹۸۶)، *مع الشعر المعاصر فی الیمن تقدٌ وتاریخٌ*، بیروت: دارالنفائس.
- الشرتونی، رشید، (۱۳۸۶)، *مبادی العربیة*، قم: موسسة المطبوعات دارالعلم.
- امین، مصطفی، (۱۳۸۹)، *البلاغة الواضحة*، تهران: الهام.
- ثروت، منصور، (۱۳۹۰)، *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تهران: علم.
- جیده، عبدالحمید، (۱۹۸۶)، *الاتجاهات الجدیدة فی الشعر العربی المعاصر*، طرابلس: دارالشمال للطباعة و النشر و التوزیع.
- حسن راية و محمد سلمیان، (۱۹۹۸)، «الشاعر والمتلقی: نظرة فی آلیات التاثیر النفسی»، *مجلة ثقافیة فصلیة تصدر عن جامعة موتة*، المجلد الثالث، العدد الرابع، کانون الاول.
- داد، سیما، (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- دندی، محمداسماعیل، (۱۹۹۷)، «السریالیة والشعر العربی الحدیث»، *مجلة المعرفة*، العدد ۴۰۹.
- راسل، برتراند، (۱۳۷۰)، *الفبای نسبیت*، ترجمة محمود خاتمی، تهران: مدبر.
- راغب، نبیل، (۲۰۰۳)، *موسوعة النظریات الأدبیة*، بیروت: الشرکة المصریة للنشر لونجمان.
- سیدحسینی، رضا، (۱۳۶۶)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: نیل.
- عباس، احسان، (۲۰۰۲)، *اتجاهات الشعر العربی المعاصر*، کویت: عالم المعرفة.
- فتوحی، محمود، (۱۳۸۶)، *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
- محمود رحومة، محمد، (۱۹۸۵)، دراسات فی الشعر والمسرح الیمنی، صنعاء: دارالکلمة.
- مشوح، ولید، (۱۹۹۶)، *الصورة الشعریة عند البردونی دراسة*، منشورات اتحاد الکتاب العرب.
- یونگ، کارل‌گوستاو، (۱۳۷۸)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمة محمود سلطانیه، تهران: جامی.