

Expressionist Manifestability of the structure of language and meaning in the poems of aicha Arnaout




Doi: 10.22067/jallv14.i3. 2204-1135



Ali sayadani  ¹

Associate Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Parviz Ahmadzadeh 

Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Amir Farhangdust 

Ph.D. Candidate of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Received: 27 April 2022 | Received in revised form: 6 July 2022 | Accepted: 11 August 2022

Abstract

Among the numerous ways of looking at existence, expressionism should be considered a unique approach because it deviates from the mere description of events and has a non-imitation nature. The writers and artists of this school present the superficial forms of events in their minds and offer them like dream interpreters. Undoubtedly, the expressionist view in literature has specific components that can be recognized in the two parts of language and content. Among the contemporary poets who have similar experiences with the fields of expressionism, is Aicha Arnaout (born in 1946): A writer and poet who, by turning to this literary-artistic flow, has represented her lived world with a projective image. Her poetry has an expressionist structure with features such as "suspension", "heterogeneous rhythm" and "interrupted metaphors" in the language section and with themes such as "grotesque", "loss of identity" and "mental-emotional ejection". Among the results of this research, which have been provided in a descriptive-analytical form, we can mention the subjective images, the release of the words of the poem, the unstable rhythms, and the bitter and scary humor of Arnaout's poems which reveal expressionist philosophy with functions such as creating tension, subjectivism, and instability.

Keywords: Expressionism, Increasing tension, contemporary Arabic poetry, Aichha Arnaout.

1. Corresponding Author Email: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

زبان و ادبیات عربی، دوره چهاردهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۰) پاییز ۱۴۰۱، صص: ۲۶-۴۵

جلوه‌پذیری اکسپرسیونیستی سازواره‌های زبان و معنا در سروده‌های عائشه ارنائووط



(پژوهشی)



علی صیادانی ^۱ (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. نویسنده مسئول)
 پرویز احمدزاده ^۱ (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران).
 امیر فرهنگ دوست ^۱ (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)

Doi:10.22067/jallv14.i3.2204-1135

چکیده

در میان شیوه‌های پرتعداد نگرش به هستی، اکسپرسیونیسم را از آن حیث که از توصیف صرف وقایع عدول می‌کند و ماهیتی فرامحاکاتی دارد، رویکرد منحصر به فردی باید تلقی نمود. ادیبان و هنروران اکسپرسیونیستی، صورت‌های عینی پدیده‌ها را در ذهن گزاره کرده و چون خواب‌گزاری، از آن‌ها تعبیر می‌کنند. نگاه اکسپرسیونیستی در ادبیات، بی‌تردید، از مؤلفه‌های مشخصی برخوردار است که در دو بخش زبان و محتوا می‌توان آن‌ها را از هم بازشناخت. از جمله شاعران معاصر که تجربه‌های مشابهی با زمینه‌های پیدایش اکسپرسیونیست دارد، عائشه ارنائووط (زاده ۱۹۴۶) است؛ نویسنده و شاعری که با روی آوردن به این جریان ادبی-هنری، جهان زیسته‌اش را با تصویر برون‌فکنانه‌ای بازنموده است. شعر او در ذیل ویژگی‌هایی چون «تعلیق»، «ریتم و ایقاع ناهمگون» و «استعاره‌های خودگردان» در بخش زبان و با درون‌مایه‌هایی نظیر «گروتسک»، «هویت‌باختگی» و «برون‌فکنی‌های ذهنی هیجانی»، ساختار اکسپرسیونیستی گرفته است. از جمله نتایج این پژوهش که به صورت توصیفی-تحلیلی فراهم آمده، می‌توان به تصویرگری‌های سوبژکتیوی، رهایی بندها و عبارت‌های شعری و بی‌گزاره‌گی آن‌ها، ضرب‌آهنگ‌های ناپایدار و طنزهای تلخ و ترسناک سروده‌های ارنائووط اشاره کرد که با کارکردهایی نظیر تنش‌زایی، ذهن‌گرایی و بی‌ثباتی، از فلسفه اکسپرسیونیستی پرده برمی‌دارند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، اکسپرسیونیسم، تنش‌زایی، عائشه ارنائووط.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۴/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۰

^۱ رایانامه نویسنده مسئول: da.sayadani@azaruniv.ac.ir

۱. مقدمه

پس از دهه‌ها سلطه عینی‌گرایی بر دستگاه فکری انسان و ذهن‌هایی که تنها الهام‌بخششان، صورت‌های نمایه‌شده خارجی یا «امر بیرونی» بودند، در برهه پراهمیتی از تاریخ هنر و ادبیات، طرحی نو انداخته شد که تفاوت‌های عمیق، بنیادین و فاحشی با تجربه‌های فکری و هنری پیشین داشت؛ آغاز دورانی که ناخودآگاه انسان، تنها محور و معبر «دیدن» و «گفتن» قرار گرفت. این حرکت که باید آن را نقطه عطفی در ساحت اندیشه و سیر هنر و ادبیات تلقی نمود، سرانجام با رویکردی تحت عنوان «اکسپرسیونیسم» شکوفا شد؛ جریانی که روند روایتگری و قصه‌گویی و یا به بیانی کلی‌تر، مقوله «تعبیر و بیان شیء» را دگرگون کرد و مفروضاتی را که پیش‌تر به‌عنوان چهارچوبی ثابت و تغییرناپذیر در جهان فکری انسان قلمداد می‌شدند، به چالش کشید.

۱.۱. بیان مسئله

اصطلاح «اکسپرسیونیسم» که در زبان فارسی به «ذهن‌گرایی»، «هیجان‌نمایی»، «حالت‌گرایی» و «گزاره‌گری» معروف است، از جمله جریان‌های پریچ‌وتاب قرن بیستم است که تأکیدش را نه بر محور واقعیت‌های عینی و تصورات انتزاعی مبتنی بر واقعیات، بلکه بر بیان و تصویرکردن احساسات، عواطف، حالات درونی و ذهنیات هنرمند بنا می‌کند. این نگره، عمدتاً بر مدار دو کلمه «حالت» و «انتزاع» دور می‌زند. هنرمندان و ادیبان این مدرسه، تلقی‌شان از خود و برخوردشان با محیط را به شکل عاطفی‌تری انعکاس می‌دهند. اثر اکسپرسیونیستی، اثری است که یک فشار یا ضرورت درونی را آزاد کند. این فشار، بر اثر عواطف ایجاد می‌شود و اثر هنری دریچه‌ای می‌گردد که به‌وسیله آن، تأثیر روانی تحمل‌ناپذیر به تعادل بدل می‌شود. آزاد شدن نیروی درونی و روانی، به این صورت، ممکن است به حرکات تندی منجر شود که ظواهر امور طبیعی را دگرگون و گاهی حتی زشت جلوه‌گر سازد. اهمیت این جریان در هنر و ادبیات، به‌گونه‌ای است که «منتقدانی چون جنسن»، تنها سه شیوه رئالیسم، ایده‌آلیسم و اکسپرسیونیسم را اصل دانسته و بقیه سبک‌ها و گرایش‌های هنر را داخل در هر یک از این سه شیوه می‌دانند (محمدزاده، ۱۳۷۸: ۱۳).

چگونگی استفاده از ظرفیت‌های رویکرد ادبی هنری اکسپرسیونیسم در تفسیر هستی و تعبیر سوژه‌هایش در دوره معاصر، منجر شده تا این جستار، زبان و محتوای شعر عائشه‌ارناؤوط^(۱)، شاعر معاصر عربی را بر پایه ویژگی‌های برجسته ادبیات اکسپرسیونیستی واکاود؛ این‌سان که ابتدا، پس از معرفی کوتاهی از شاعر، نگاهی موجز به سیر تطوّر حرکت اکسپرسیونیسم می‌اندازد و پس از تبیین تفاوت‌ها و قرابت‌های این جریان با رویکردهای پیشین، وارد بحث اصلی شده و در ذیل محورهایی چون «تعلیق و شکاف»، «ریتم و ضرباهنگ ناهمگون»، «استعاره‌های خودانجام»، زبان اکسپرسیونیستی سروده‌ها را بررسی می‌کند و با محتوایی نظیر «گروتسک»، «هویت‌باختگی» و «برون‌فکنی‌های ذهنی-هیجانی»، معانی تعبیرگرایانه شعر ارناؤوط را به شیوه توصیفی-تحلیلی می‌کاود.

۲.۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر، با روش توصیفی و استفاده از شیوه تحقیق کتابخانه‌ای، ابتدا از منابع معتبر اطلاعات لازم را برای بررسی واژگانی و اصطلاحی اکسپرسیونیسم گردآوری می‌کند و سپس، به بیان تفاوت‌ها و تشابه‌های این رویکرد با جریان‌های پیش از خود می‌پردازد. در ادامه، باتکیه بر مجموعه‌های شعری «ارناؤوط»، در دو بخش محتوا و زبان، به شناسایی عناصر اکسپرسیونیستی شعر او می‌پردازد، تا داده‌های به دست آمده را مورد تجزیه و تحلیل کیفی قرار دهد.

۳.۱. پرسش‌های بنیادین

پرسش‌هایی که این پژوهش در صدد ارائه پاسخ به آنست، عبارت‌اند از:

۱. نگاه اکسپرسیونیستی عائشه ارناؤوط در ذیل چه ویژگی‌هایی در شعر او تبلور یافته است؟
۲. مؤلفه‌های زبانی و محتوایی سروده‌های اکسپرسیونیستی ارناؤوط، چه کارکردی در بازنمایی جهان‌بینی او دارند؟

۴.۱. ضرورت پژوهش

ماهیت هیجانی و برون‌فکنانه مدرسه اکسپرسیونیسم که در بازه جنگ‌های جهانی اول و دوم، از کارکردی انقلابی میان طرفدارانش برخوردار بوده، شیوه متفاوتی از شوریدگی را به منصه ظهور رسانده است. واکاوی مؤلفه‌های این رویکرد، در محتوا و زبان شاعری معاصر، از خاستگاه سوریه که شرایط مشابهی را با زمینه‌های پیدایش این جریان تجربه کرده، جلوه‌گر سوژه پراهمیتی است که تاکنون پژوهشی از این منظر به آن ننگریسته است.

۵.۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که تاکنون اکسپرسیونیسم را در ادبیات بررسی کرده‌اند، صرفاً بر پایه چند ویژگی محتوایی بوده است. در این میان، از جمله جستارهای قابل توجه، مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل مکتب اکسپرسیونیسم در رمان ارمیا از رضا امیرخانی» است که در سال ۱۳۹۴ با قلم عبدالله حسن‌زاده میرعلی نوشته شده است. نویسنده، پس از تعریفی مختصر از اکسپرسیونیسم، ویژگی‌هایی چون عشق، تصویرسازی، هنجارگریزی، جنگ و درگیری در رمان را بررسی می‌کند. مقاله دیگر، اثری با عنوان «بازتاب اکسپرسیونیستی رخدادهای جنگ جهانی اول در سروده‌های ادیب پیشاوری» است که مجید بهره‌ور و محمود حمیدی، در سال ۱۳۹۶ به نگارش آن اهتمام ورزیده‌اند. در این جستار، پژوهشگران، قصاید شاعر را در ذیل کارکردهای سیاسی-اجتماعی مکتب اکسپرسیونیسم بررسی کرده‌اند. پژوهش آخر، مقاله‌ای تطبیقی با عنوان «زیبایی-شناسی اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم در سروده‌های مهدی اخوان ثالث و بدر شاکر السنیاب» است که در سال ۱۳۹۹ توسط علی صفایی و بهاره هوشیار به نگارش درآمده است. رویکرد عمده این پژوهش، بر محور چند ویژگی مشترک معنایی از مکاتب فوق است، تا از نگاه مشترک این دو شاعر فارسی و عربی، به مؤلفه‌های محتوایی اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم پرده بردارد.

واکوی شش مورد از مؤلفه‌های زبانی و محتوایی مهم جریان اکسپرسیونیسم در سروده‌های چهره‌ای معاصر از ادبیات عربی که تاکنون تنها در برخی منابع نظری به آن‌ها اشاره شده، وجه تمایز پژوهش حاضر با آثار یادشده است که در تلاش است با نگاهی تفصیلی نشان دهد که چگونه شاعر با تلفیقی از شگردهای زبانی جدید و مألوف و نیز برخی رویکردهای محتوایی نو، به شعرش ماهیت اکسپرسیونیستی می‌بخشد.

۲. بحث و بررسی

۲.۱. اکسپرسیونیسم

واژه اکسپرسیون (Expression) متشکل از دو قسمت است؛ پیشوند (ex) که به معنای "خارج" است و (pression) که با "فشار و فشردگی" معنا می‌یابد. این کلمه در زبان‌های اروپایی معانی متعددی دارد؛ هم به معنای بیان، عبارت و حالت قیافه آمده و هم به معنای ابراز حالات درون. گاهی نیز از آن به فشردن از نوعی که میوه‌ای را بفشارند تا عصاره‌اش بیرون بیاید، تعبیر کرده‌اند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۷). آنچه جمله لغت‌دانان و مصطلح‌شناسان در زبان‌های مختلف بر آن اتفاق نظر دارند، تأکید بر خصیصه بیانگری در این رویکرد است؛ چنان‌که «در زبان عربی، "التعبیریه" را مناسب‌ترین معادل برای اکسپرسیونیسم برگزیده‌اند» (Oxford, 2010: 275). از این رو، در یک تعریف کلی، «اکسپرسیونیسم را روشی گفته‌اند که جهان را بیشتر از طریق عواطف و احساسات می‌نگرد. در این رویکرد، کوشش هنرمند مصروف نمایش و بیان حقایقی است که برحسب احساسات و تأثیرات شخصی خود درک کرده است» (داد، ۱۳۹۵: ۴۷).

برخلاف باور برخی تاریخ‌نگاران هنر، زمان پیدایش و شکل‌گیری اکسپرسیونیسم را نمی‌توان به‌طور دقیق تعیین کرد؛ اما در سال‌های آغازین قرن بیستم، می‌توان ردپای قدم‌های نخستین این جریان را در آثار برخی هنرمندان و ادیبان مشاهده نمود (حسینی‌مهر، ۱۳۹۵: ۱۰)؛ گرچه بنا بر عقیده متداول، اکسپرسیونیسم یک ابداع آلمانی است که در دوران پرفشار و اضطراب جنگ جهانی اول پدیدار شد؛ اما «هروارت والدن»، سردبیر نشریه آلمانی (Der Sturm)، تمام جنبش‌های انقلابی هنر بین ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۱ را تحت عنوان اکسپرسیونیسم می‌آورد (محمدزاده، ۱۳۷۸: ۱۴). با این‌که «منتقدی چون جان کودن (Jan Cuddon) شروع اکسپرسیونیسم را با نقاشی می‌داند» (Cuddon, 1977: 253)، اما نباید فراموش کرد که اکسپرسیونیسم در آغاز، خود را با آثار لیریک و تا حدودی داستان مطرح کرد (حسینی‌مهر، ۱۳۹۵: ۱۲). اکسپرسیونیسم، در واقع، جریانی فراتر از تاریخ و جغرافیاست؛ شیوه‌ای از بازنمایی است که در سراسر تاریخ و همواره در لحظات بحران‌های عظیم روحی و اجتماعی بروز می‌یابد. به این اعتبار، اکسپرسیونیسم را می‌توان یک روش هنری عام انگاشت (پاکباز، ۱۳۶۹: ۴۳۸).

۲.۲. اکسپرسیونیسم و دیگر جریان‌ها

هیچ مکتب ادبی، بی‌ارتباط با سایر مکاتب به ظهور نمی‌رسد؛ بلکه برعکس، هر دبستانی علیه اصول و ضوابط دیگر جریان‌ها واکنش نشان داده و آن‌ها را طرد می‌کند؛ گرچه برخی از مبادی این مکاتب را نیز پذیرفته و در خود می‌گنجانند.

اکسپرسیونیسم نیز از این قاعده مستثنی نیست. «تعبیرگرایان، برخلاف رئالیست‌ها، قصد داشتند تصویر ذهنی واقعیت را از خلال ذهنیات شخصیت اصلی عینیت بخشند. آن‌ها واقع‌گرایی را "واقعیت سطحی" (surface reality) دانسته و به این سبب، در برابرش موضع گرفتند؛ زیرا به اعتقاد گزاره‌گرایان، حقیقت، امری کاملاً درونی و ذهنی (subjective) است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۱۸). هنرمند تعبیرگرا شعارش این بود که دنیای بیرون سرچایش است، معنی ندارد آن را دوباره تکرار کنند. به‌جای تکرار و تقلید آنچه در طبیعت است، توصیه می‌کرد که شاعر و هنرمند به دنیای درون روی بیاورد و هیجان‌های درونی را تعبیر نماید (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۵۹۱). اکسپرسیونیست‌ها، گرچه ضد رئالیست‌اند، اما رمانتیک‌هایی نیز هستند که در بیان مطالب بی‌نهایت ذهن‌گرایند. آن‌ها ایدئالیست‌هایی‌اند با این عقیده که می‌توانند انسانیت را آغوش بگیرند (ملشینگر، ۱۳۶۶: ۱۶۶). اکسپرسیونیسم را باید شکل جدیدی از رمانتیسم دانست که هم‌سو با مقتضیات زمان حاضر، عصیانگرانه جلوه‌گر می‌شود، همچنین از آن حیث که از رویکردی اصولی در مواجهه با هستی و ادراک آن بهره می‌برد، به ایدئالیست‌ها نزدیک می‌گردد؛ اما از آن جهت که به تفسیر درونی وقایع زمان خود می‌پردازد، مرزهای روشنی را با رمانتیسم و دیگر مکاتب ترسیم می‌کند (عطیة، ۱۹۷۸: ۷-۶). فوتوریسم از دیگر نحله‌هایی بود که در فاصله‌گرفتن از «طبیعت‌گرایی» با تعبیرگرایان اشتراک نظر داشت؛ اما بدینی اکسپرسیونیست‌ها نسبت به زندگی ماشینی و گسترش صنعت، باعث شد نگاه آن‌ها از فوتوریست‌ها نیز تمییز یابد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۲۳).

۳. نمودهای اکسپرسیونیستی سروده‌های ارنائو و پ

صرف‌نظر از مختصات اکسپرسیونیستی زبان و محتوای سروده‌های ارنائو و پ، با نگاهی پیرامنی به زیست تقویمی و ادبی او، خواهیم دید که حیات شاعر و تاریخ سُرایش سروده‌هایش در تلاقی بسیار نزدیکی با شیوع اکسپرسیونیسم در ادبیات اروپاست. همچنین، نباید از اشاره‌های مستقیم و بی‌پروای عائشه که در نشست‌های مختلف با منتقدین داشته، چشم‌پوشی کرد؛ نشست‌هایی که در آن، آنی از ابراز علاقه و بیان تأثیرپذیری از این حرکت هنری فروگذار نکرده است. علاوه بر مجموعه‌های شعری، رمان «أقودک الی غیری» او نیز آکنده از تفسیرهای اکسپرسیونیستی و شرح و ایضاح‌های فراوان از اصول و مبادی این رویکرد است؛ اطلاعاتی که کمک شایانی به خواننده در شناخت خط فکری شاعر و جریان غالب بر شعرش می‌کند. اشعار ارنائو و پ، انعکاس پرتالوویی از تکنیک‌های اکسپرسیونیسم‌ها را به منصفه ظهور می‌رساند که کاوش در فرم و محتوای آن‌ها، شناخت تفصیلی‌تری را در ادامه به همراه خواهد داشت.

۱.۳. برساخت‌های فرمی و زبانی

۱.۱.۳. تعلیق

در نگاه رازآلود و پرپیچ‌وخم اکسپرسیونیسم‌ها به هستی، بی‌شک یکی از همسوترین شیوه‌های منعکس‌شده در فرم و زبان شعری آن‌ها را باید در کاربست هدفمندانه «تعلیق» کاوید. تعلیق که معادل انگلیسی واژه (suspense) است، «به معنای

آویختن، آویزان کردن چیزی به چیز دیگر، به انجام نرسیدن کار یا بلا تکلیف ماندن امری بدون مشخص بودن زمان قطعی انجام آن» (معین، ج ۱، ۱۳۸۶: ۴۶۵) آمده است. از تعلیق، تعاریف گوناگونی ارائه شده است، از جمله اینکه: «هول و ولا، شک و انتظار و اندروا حالتی است توأم با بلا تکلیفی و انتظار که خواننده یا بیننده اثر به دلیل اشتیاق به آگاهی از پایان ماجرا یا داستان بدان دچار می‌شود» (اونشه، ۱۳۸۱: ۳۸۰ نقل در بتلاب اکبرآبادی و صفایی، ۱۳۹۱: ۱۹).

تعلیق را می‌توان در دو سطح اساسی حکایت و گفتمان بازساخت؛ دو گونه‌ای که در شعر ارنائو و مورد توجه بوده است. «تعلیق در حوزه حکایت، بدان معناست که روند حقیقی وقایع، روایت ذهنی ناقصی برای مخاطب ایجاد می‌کند که پایانی نامشخص دارد؛ اما در سطح گفتمان، مربوط به هرگونه دست‌کاری نویسنده در توالی منطقی وقایعی است که موجب ایجاد نقاط مبهم و سؤالات جدی در ذهن مخاطب می‌شود. از این رهگذر، دو گونه کلی تعلیق را می‌توان شناسایی کرد: «تعلیق ذاتی» و «تعلیق عرضی». مراد از تعلیق ذاتی، تعلیقی است که در بطن ماجرا وجود دارد، اما تعلیق عرضی، گونه‌ای است که نویسنده از طریق کنترل ارائه اطلاعات، تغییرات زمانی، برهم‌زدن چینش تقویمی، تعویق و تأخیر در متن به وجود می‌آورد» (ترکمانی و شکوری، ۱۳۹۷: ۱۶۷).

گرچه استفاده از شیوه‌های گوناگون تعلیق، در دیگر جریان‌ها و مکاتب ادبی و آثار نشأت گرفته از آنها نیز به چشم می‌خورد؛ اما در اکسپرسیونیسم، جایگاه تعلیق فراتر از یک تکنیک شعری و یا شیوه‌ای برای به تعویق انداختن جریان داستان است. در این رویکرد، هنرمند و ادیب، در پی ایجاد جذابیت و جلب نظر خواننده نیست، تا با روی‌آوری به تعلیق، معنا را به تعویق اندازد و گره‌افزایی کند؛ بلکه او به تعلیق روی می‌آورد، تا در برابر نظام نحوی و هنجارهای برساخته زبانی کرنش کند. گاهی نیز برای رهاسازی کلام و بی‌گزاره‌گی آن، تعلیق را مناسب‌ترین روش می‌بیند. در واقع، باید گفت که در نظام زبانی اکسپرسیونیست‌ها، تعلیق آینه‌ای از عصیانگری‌ها و به‌طور کلی، حالات روحی آنان است؛ از این رو، جلوه‌های تعلیق را باید از عناصر بنیادین زبان در مکتب اکسپرسیونیسم به شمار می‌آورد که زبان شعری ارنائو و نیز از آن مستثنی نیست. مصداق بارزی از توجه شاعر به این عنصر را در نخستین سروده از دیوان «حنبُ العنصر» او به‌خوبی می‌توان دید:

«سبیه اللامرئی / رهینه الظل / ودیعۃ العدم / الأنتی أقرأ صمتک / أکتب الآن؟» (ارنائو و، ۲۰۰۳: ۴).

(ترجمه) در اسارت ناپیدا / مرهون سایه / در گرو نیستی / آیا چون سکوتت را می‌خوانم [درک کرده‌ام] / اکنون می‌نویسم؟

در هایکوواره حاضر، ارنائو و، با کار بست چندگانه تعلیق، بندبند این سروده را از حس کنجکاوای آکنده کرده است. حذف گزاره معناساز و توالی نهادهای ره‌اشده، جز «سپاهی» و «اسارت»، اشتراک معنایی دیگری را در ذهن مخاطب بر جای نمی‌گذارد. همچنین، استفاده هوشمندانه شاعر از کلامی جویده و تلگرافی، سرگردانی دوچندانی را با خوانش سروده همراه می‌کند. عائشه، در ادامه، با روی‌آوردن هدفمندانه به سپیدخوانی و شکاف معنادار میان سه بند نخست و دو بند پایانی، انعکاس بیشتری از حیرت و سرگشتگی را در شعر حاضر سامان می‌بخشد. او با پایان‌بندی استفهامی و نشان دادن علامت سؤال در بند آخر، استفاده همه‌جانبه‌ای از ظرفیت‌های زبان تعلیق کرده است؛ مقوله‌ای که نظیرش را در دیگر اشعارش از جمله در سروده زیر - می‌توان دید:

«لحظة إضاءة الخلايا/ لحظة الأوراق الذابلة/ لحظة إندثار المروج المائية/ / لحظة الاحتضار في صلصال أبيض/ لحظة الأحلام المنقرضة/ لحظة الجليد/ لحظة الذوبان في شباك الرعد/ لحظة الصحراء و ركام الحجارة/ لحظة السكينة/ / لحظة أحادية الخطر/ أحادية الولوج/ في زمان الرماد» (ارناؤوط، ۱۹۸۷: ۱۲).

(ترجمه) «گاه فروغ سلول‌ها/ گاه برگ‌های پژمرده/ گاه زوال مراتع آبی/ / گاه جان‌کندن در رُسی سفید/ گاه رؤیاهای ازمیان‌رفته/ گاه یخ‌بندان/ گاه گداختگی در دام آذرخش/ گاه کویر و سنگ‌های روی هم انباشته/ گاه آرامش/ / یک آن خطر/ یک لحظه ورود/ در زمان خاکستر».

حذف‌های تعلیق‌زا را باید از جمله تکنیک‌های دلخواه و پربسامد تعلیق در شعر ارناؤوط قلمداد نمود. در سروده فوق-چنان‌که پرواضح است- شاعر با چینش پی‌درپی واژه "لحظة" در هر بند که با قیده‌های متنوعی نیز همراهش نموده، خواننده را در پی خبری که شاید در لابه‌لای بندها و واژگان قرار گرفته، به تکاپوی کنجکاوانه‌ای می‌اندازد. عائشه، با پربسامد ساختن واژه لحظه، از رهگذر تکرارهای یکسان در شروع هر بند، ریتم و ضرباهنگ شعر را، به صورت معنامندی، سریع‌تر کرده است. این شتاب، به‌ویژه با بار معنایی واژه "لحظة" که تداعی‌گر «کوتاهی زمان» است، ولع خواننده را برای انعقاد کلام فزونی می‌بخشد؛ اما معنا باختگی و فرو بردن مخاطب در سرگشتگی و حیرانی، خصیصه‌ای ناگسستنی از یک شعر اکسپرسیونیستی است؛ مقوله‌ای که ارناؤوط با سکت‌انداختن در شکاف‌های سپید خوان شعرش و نیز رهاسازی کلام و بی‌گزاره‌گی‌اش، به آن دست یافته است.

در شعر ارناؤوط، گاه تعلیق پیچیده‌تر از گذشته و همراه با مهندسی معنادار واژگان است. در این شکل از تعلیق، لفظ و معنا، ارتباط دوسویه و درهم‌تنیده‌ای با یکدیگر دارند؛ به‌گونه‌ای که هریک علت دیگری و در مجموع، شکل‌دهنده معنای نهفته در متن‌اند که چنانچه نگرشی متباین و افتراقی به آن‌ها بیفکنیم، دریافت معنا را به تعویق انداخته و تعلیق را تعمیق خواهد بخشید؛ تکنیکی که در سروده ذیل، عائشه به‌خوبی از آن بهره برده است:

«رنا الى اللاشيء

و قال كوني

فكنث

عين العين

ألف الأزل

ياء اليقين

شيرن الشك

هَاءُ الهباء» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۴۸).

(ترجمه) «به نیستی خیره ماند/ و گفت: باش/ پس عین چشم/ الف ازل/ یای یقین/ شین شک/ و هاء غبار شدم».

بسان شیوه معمول ارناؤوط در کار بست تکنیک‌های تعلیق‌زایی، چون حذف، گسست و آوردن ضمائری با مرجع‌های گمنام، سروده حاضر نیز از این دست تعلیق‌افکنی‌ها بی‌بهره نمانده است؛ اما آنچه تعلیق را در این سروده پررنگ‌تر جلوه ساخته است، استفاده هنرمندانه از ظرفیت‌های گرافیکی شعر سپید در راستای گره‌افکنی و تعویق در معنا می‌باشد. شاعر،

طرح جواب «گنت» را با عبارت‌هایی بریده و کوتاه، در دو ستون مجزا و موازی شکل داده است؛ به‌گونه‌ای که اگر کلمات ستون اول را از بالا به پایین بخوانیم، اسم «عائشه» در آن هویدا می‌شود. پربراه نیست، حتی اگر بگوییم شعر حاضر تنها برای همین هدف سروده شده باشد. در ادوار گذشته شعر عربی، هر اندازه طبع‌آزمایی شعرا در فنون بدیعیات و نزدیکی به نمونه‌هایی اولیه شعر گرافیکی، میزانی از مهارت آن‌ها بود، اما در اکسپرسیونیسم، نمایش‌گرایی با تکنیک‌های ساختارمندی که از صنعت گرافیک و معماری وام‌جسته، ذاتی این رویکرد محسوب می‌شود. آن‌ها شعر را نه برای موضوع و مفروضات مألوف؛ بلکه تنها اهتمامشان را بر گزاره تجربه‌های ذهنی خود متمرکز می‌سازند.

۲.۱.۳. ریتیم و ایقاع ناهمگون

ریتیم و ایقاع (Rhythm) که در هر اثر، آهنگ متناظری را با شکل ارائه‌شده خود به گوش می‌رساند؛ از جمله نمایشگرانی است که در سبک‌شناسی، نقش برجسته‌ای را بر عهده دارد. اگر بپذیریم که «اندیشه شاعران، برداشتی از اوضاع اجتماعی و حالات روحی مردم آن عصر است، این اندیشه بر مضامین و موسیقی شعر تأثیر می‌گذارد. این انس و الفت تنگاتنگ بین تخیل شاعرانه و موسیقی شعر، شور و حساسیتی در ایجاد غنای شعری به وجود می‌آورد که محصول استقلال فکری و روح گوینده آن است؛ به دیگر سخن، تجانس میان موسیقی شعر با الفاظ و مفاهیم، نوعی قرابت میان اندیشه شاعر، آهنگ کلمات و ذهن خواننده است» (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۷۹-۱۷۸). انطباق میان درون‌مایه با ریتیم و ایقاع از چنان اهمیتی برخوردار است که نیما در نامه‌ای به «ش. پرتو» از آن چنین تعبیر می‌کند: «هر شکلی محصول بلاانفکاک یک وزن است. نباید گفت فلان شعر وزن ندارد. مهم مطابقت وزن با درخواست‌های نظری و ذوقی است» (اسفندیاری، ۱۳۶۸: ۳۳۸).

هرچه پیش از شروع قرن بیستم، ریتیم و موسیقی از اصول زیبایی‌شناختی ثابت و سازمان‌یافته‌ای تبعیت می‌کرد، با ظهور جریان‌هایی چون امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم، به شکلی دیگر بازتعریف شد. با رواج چنین جریان‌هایی در ادبیات، ضرباهنگ به‌کارگرفته‌شده در آثار، دیگر بازتاب‌دهنده هارمونی و پیوستگی جهان بیرون نبود؛ بلکه گاهی آونگی بود پرشتاب که سرکشی‌های روح انسان را به صدا درمی‌آورد و گاه نیز چون مردابی راکد، راوی درماندگی‌ها و فروماندگی‌های او بود. ریتیم و موسیقی در یک اثر اکسپرسیونیستی، چون منحنی پُریچ‌وتابی است که به فراخور آشفتگی‌های جهان ذهنی هنرورانشان، در گردش است؛ گاه تیز و چابک و گاه ممتد و کند. در چند نمونه زیر، این ویژگی را به‌خوبی می‌توان در شعر ارناؤوط مشاهده کرد:

«مَنْ مُشَاشَةُ الذَّبِيحَةِ / إِلَى نَزِيهِ الْجَدَاوِلِ / مَنْ تَرَمَدِ الْأَشْجَارِ / إِلَى تَصَدَّعِ الْقَلْبِ / مَنْ سَهْوَةِ الْقَلْبِ / إِلَى إِسْتِغَاثَةِ الْجَثِّ / مَنْ هَوَسِ الْعِظْمَاءِ / إِلَى خُضُوعِ الرُّعَاعِ / أَعْبَرَ شَفِيرَ الْهَلَاوِيَةِ / كَيْفَ الْوَصُولُ إِلَى ذَاتِي / بِسَلَامٍ؟» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۱۱).

(ترجمه) «از سراسنخوان قربانی / تا خونریزی نهرها / از خاکستر شدن درختان / تا شکستن قلب / از آسایش دل / تا فریادخواهی اجساد / از هوس بزرگان / تا فروتنی فرومایگان / از لبه پرتگاه می‌گذرم / چگونه به سلامت به خودم رسم؟».

شعر حاضر از جمله سروده‌هایی است که خوانش آن، درک و دریافت ریتیم بالارونده‌اش را در کسری از زمان به خواننده خود منتقل می‌کند. به‌کارگیری صحیح از حروف جهت‌مند جرّ «مِنْ» و «إِلَى» در هشت بند نخست که با تقطیع

هوشمندانه شاعر نیز همراه شده، از نکات قابل توجه در افزایش ضرباهنگ شعری این سروده است. شاعر با جانمایی صحیح هر یک از حروف جرّ در یک بند مستقل، چرخش ذهنی تشویش‌انگیزی را در ذهن خواننده ایجاد کرده است که بی‌شبهت به تماشای چند برش پشت‌سرهم از یک سکانس گوتیک نیست. در این میان، معنای جهت‌مندانه این حروف که بسان تابلوهایی از علائم راهنمایی‌اند، سهم شگرفی را در افزایش ریتم شعر برعهده گرفته‌اند. در کنار موارد مذکور، آنچه سرعت ریتم، یا اصطلاحاً (Tempo) را در این سروده افزون‌تر می‌کند، چیدمان حداقلی واژه‌ها در محور افقی خط شعری است؛ به‌گونه‌ای که با کاستن از تراکم واژگان، فضای ذهنی شکل‌گرفته میان دو سمت را کاسته و در نزدیک‌ترین وجه ممکن، آن‌ها را به یکدیگر متصل کرده است.

«أواعدُ كل الأزمّة / لحظة عبور جسدینا / أحضُرُ ولائمَ السرِّ / طوفانَ المجرّات / أستكمُلكُ دون شكِّ / أو حطوطٍ / أو زوايا / یزدوج فیک الخلالی / یتکسرُ ماؤنا / تتشابهك جزفائنا الضوئیة / تنداخل / خرافتین فی الإدغام / /» (ارناؤوط، ۱۹۹۵: ۲۹).
(ترجمه) «همیشه قرار می‌گذارم / هنگام عبور تنمان از هم / در ضیافت‌های راز / در کولاک کهکشان‌ها حاضر شوم / بی‌هیچ شکل و خطی / بدون زوایا کاملت کنم / گسست من در تو دوچندان می‌شود / آبران درمی‌شکند / ذرات نورمان درمی‌آمیزد / چون دو افسانه که می‌پیوندد / درهم می‌تنیم.»

سروده حاضر، از جمله اشعار اکسپرسیونیستی ارناؤوط است که ضرباهنگش متناسب با حال و هوای شعر، پرتپش‌تر به جریان می‌افتد. علی‌رغم ظرفیت‌های به‌کارگرفته‌شده موسیقی کناری و بیرونی، آنچه در این شاهد، سرعت مضاعفی را بر ایقاع هجاها و به‌طورکلی بندهای شعری بخشیده، روی‌آوری شاعر به موسیقی میانی است که گاه از آن به «توازن معنایی» نیز تعبیر می‌کنند. عائشه با کاربست مفاهیمی چون سفر، عبور، حضور، مجرد و اتحاد در قالب عبارت‌ها و افعال حرکتی، تنیدگی متناظری را با مفاهیم هم‌جنس عینی و ذهنی ارائه می‌بخشد. او برای آنکه مفهوم اتحاد و اندماج را مستقیم‌تر نیز به گوش برساند، به طرح‌های گرافیکی، یا اصطلاحاً «شعر کانکریتی»، روی می‌آورد. «شعر کانکریتی Concrete Poem یا شعر شکلی که از اوایل قرن پنجاه میلادی باب شده، شیوه‌ای در نگارش و چیدمان شعر است که شاعر واژه‌ها، بندهای شعری، نوع تقطیع‌ها و به‌طورکلی، فضای فیزیکی نگارش شعر را به گونه مهندسی‌شده‌ای به کار می‌گیرد تا معنای مدنظر او، از رهگذر تصویر نیز روایت شده باشد» (غنی‌الموسوی، ۲۰۲۰/۳: ۷۴-۷۵). ارناؤوط، با چینش نقطه‌های پی‌درپی در سه بند پایانی که در هر بند از تراکشان کاسته، طرحی نمادین از مفهوم استحاله و پویش به‌سوی آن تصویر کرده است؛ شکلی که چون نمودار برابرساز در موسیقی (Equalizer)، سیر صعودی ریتم را به‌خوبی بازنمایی می‌کند.

فریاد اکسپرسیونیستی، فریادی است از سر وجد و جذبه و گاه راوی سکون و درماندگی؛ حالتی که در نوع اخیرش، عمدتاً با ایستایی و رکود همراه است؛ رکود و سکونی که ارناؤوط، به‌صورت افراطی، از رهگذر فشردگی الکن کلمات و توالی طولانی و غیردستوری آن‌ها - که غالباً انتزاعی و کلی‌اند - در ساختار زبان شعری خود جلوه‌گر کرده است:

«وجدتُ مكاناً فی هذه الدمعة المتحجرة علی طرف صحراء الحرف الأبجدي الأول / وجدتُ مكاناً فی هذه المتحدرة من سلاطات الجلید، المتحورة عن رحم امتلأت بأسماك تبتلعي / وجدتُ مكاناً فی هذا الظفر الزائد فی الأصبع السادسة فی الشعر المعدني و سلال ألعاب الطین / وجدتُ مكاناً و لم أحسر الفراغ و عرفتُ أن الدخولُ صعبٌ من الباب الضيق و عرفتُ أن الخروج من نفسي صعبٌ كذلك / لمسْتُ سر الأشياء فغابت و

عرفت رنن الأفعي في صوتي/ وجدث مكاناً و عرشاً يحيط به الجلادون، وجدث، وجدث، وجدث و حين قررت أن أجلس لم أجد جسدي فاكتملت» (ارناؤوط، ۱۹۸۷، ۱۳).

(ترجمه) «در این اشک سنگ‌شده بر کناره صحرای نخست حرف الفبا، جایی یافتم/ در این فرودآینده از نژادهای یخی، فروجهیده از بطن پر از ماهی‌هایی که می‌بلعندم، جایی یافتم/ در این ناخن اضافه روی انگشت ششم، در لابه‌لای موهای فلزی و سبدهای سفالین اسباب‌بازی، جایی پیدا کردم/ جایی یافتم و از بی‌مکانی زیان ندیدم و دانستم که ورود از درب باریک دشوار است و بیرون‌شدن از خود نیز دشوار/ به راز چیزها دست بردم و ناپدید شدند و دانستم که در صدای ماری است/ جای و تختی یافتم که در احاطه جلادان بود/ جستم و جستم و جستم و وقتی که تصمیم بر نشستن گرفتم، بدنم را نیافتم و در نتیجه به کمال رسیدم.»

ارناؤوط، برای آنکه انطباق همدلانه‌ای را میان مفهوم این بخش از شعرش که ناظر بر فضای تاریک، راکد و سردرگمانه جستجوگری، بی‌مکانی و ناکامی‌های هویت‌جویی است، با زبان شعر برقرار کند، تراکم واژگان را می‌افزاید و کلمات را فشرده‌تر می‌کند، تا از این رهگذر، شعر از ضرباهنگ معمولش بیفتد و به مرزهای نثر نزدیک شود. البته کندی ریتم و فشردگی کلمات یک سروده، نمی‌تواند به‌تنهایی دلیلی بر اکسپرسیو بودن محتوای آن باشد؛ اما از دو منظر می‌توان این شاهد را دالی بر اکسپرسیونیستی بودن آن دانست؛ نخست انطباقی است که ریتم شعر با فضای تاریک، راکد و هویت‌باخته آن دارد؛ درون‌مایه‌ای که جزو مؤلفه‌های اصلی اکسپرسیونیست‌هاست؛ در وهله دوم، ارتباطی است که این شعر با دیگر سروده‌ها دارد؛ گاهی پرتپش و سریع و با کمترین تعداد واژگان تا هیجان را بازنماید و گاهی کند و نثرگونه تا راوی رکود و درماندگی و در مجموع، روایتی از ناهمگونی و بی‌ثباتی باشد. از این رو، در مورد اخیر، مؤلفه اکسپرسیونیستی سروده، در نگاه کلی، به زبان شعری شاعر دریافت می‌شود.

۳،۱،۳. استعاره‌های خودگردان

مسئله استعاره در اکسپرسیونیسم اهمیت بسیار زیادی دارد. تقریباً می‌شود گفت که از آغاز سده بیستم، استعاره پیچیده‌تر شد؛ زیرا پیوند یا وجه شبه دو جهان، نامشهودتر، شخصی‌تر، موجزتر یا پنهان‌تر شده است. روند استقلال فزاینده استعاره و پیوسته «مطلق شدن» آن، از شاخصه‌های شعر مدرن است. «استعاره مطلق، استعاره‌ای است که در آن وضعیت اصلی، تجربه‌ای که باید شباهت را به صحنه بیاورد، دیگر حضور ندارد؛ وضعیتی ملموس زیر بار تداعی‌های استعاره‌ای محو می‌شود؛ مثل اینکه یک اسم پشت صفت‌های خود گم شود. حاصل کار، ذهن‌گرایی مفرطی است که در آن، استعاره‌های شاعر جایگزین وضعیت یا شیء موجود می‌شوند. بدین ترتیب، استعاره به‌صورت یک ایماژ، حیات مستقل می‌یابد و غالباً کنار ایماژهای دیگر قرار می‌گیرد، تا جهانی درونی و دور از جهان واقع را عینی کند» (فرنس، ۱۳۹۰: ۲۶). در این شیوه، استعاره به‌جای اینکه تقلیدی باشد، بیانگر و «اکسپرسیو» است و همچون آرایه لفظی قدرتمند و خودگردانی حضور می‌یابد که معانی یادبرانگیز بسیاری از آن ساطع می‌شود. شاید بتوان این‌گونه گفت که «در شعر اکسپرسیونیستی، ایماژها به این معنا خودانجام می‌شوند که پیوسته از شیء بیشتر فاصله می‌گیرند و به‌صورت نیروهای یادبرانگیز درمی‌آیند. شاعر اکسپرسیونیست این نیاز را احساس می‌کند که باید یک ایماژ را، نه صرفاً به‌مثابه آینه واقعیت بیرونی؛ بلکه به‌منزله مرکز

حیاتی معنا به کار بندد. ایماژ مستقل می‌شود، تا انبوهی از پژواک‌ها را در درون خواننده برانگیزد، یا چون کاتالیزوری عمل کند که واکنش‌های او را فعال می‌کند» (همان: ۲۶ و ۲۸). در شعر اکسپرسیونیستی، ایماژ به منزله استعاره و نماد، فراسوی محاکات حرکت می‌کند و به دلیل تفسیر دوباره جهان، معنای متعالی‌تر به خود می‌گیرد. اشعار ارنائو و لبریز است از این سازواره اکسپرسیونیستی زبان که از پرمودترین آن‌ها، می‌توان به این سروده از دیوان «الوطن المحرم» اشاره کرد:

«نعوشٌ من الدم/ نعوشٌ من الخشب/ نعوشٌ من الماء/ حرقه الرماد المحقون في العيون/ نسيحٌ من الرماح يصفع أبواب الصباحات المتردية/ لفاقة من اللحم/ ولائمٌ مترعة لأنيابكم الليلية/ و قمرٌ يفرك وجهه على النافذة الحافلة/ و...» (ارناو و لبریز، ۱۹۸۷: ۱۹).

(ترجمه) «تابوت‌هایی از خون/ تابوت‌هایی از چوب/ تابوت‌هایی از آب/ خاکستر سوخته‌ای که در چشم‌ها ریخته شده/ بافته‌ای از نیزه‌ها که بر درب صبحگاهان در حال سقوط می‌کوبد/ پوششی از گوشت/ ضیافت‌هایی پر و پیمان برای نیش‌های شبانه‌تان/ و ماهی که چهره‌اش را بر شیشه اتوبوس می‌ساید».

تصاویر پیکربندی شده این سروده، آکنده از استعاره‌ها و ایماژهای خودگردانی است که مخاطب را در ژرفای سحرآمیز نگاه شاعر رها می‌کند. ارنائو و لبریز هر بند از سروده را، به نوعی از استعاره‌های خودانجام درآورده است؛ تعبیرهایی چون: «تابوت‌هایی از خون و چوب و آب»، «خاکستر ریخته شده در چشم‌ها»، و یا ایماژی چون «بافت نیزه‌گون» با آن پرداخت منحصر به فردش، جملگی جهان ذهنی گوینده را روایت می‌کند؛ وضعیتی که مخاطب را در پی یافتن معنایی که در قالب کلمات درآمده، رنجور می‌سازد؛ چراکه جمله‌ها و عبارات‌های شاعر، بیش از آنکه ایضاحی باشند و مشتمل بر قرینه‌هایی عینی که با حالات ذهنی او منطبق است، صرفاً شکلی اکسپرسیوی دارند؛ به همین دلیل، باید آن‌ها را استعاره‌های منقطع و خودانجامی دانست که ارتباط میان دو وجه آن (حالت ذهنی و کلمات) از هم گسیخته است. شاید نقطه پرننگ این کار را در بند پایانی این سروده، آشکارتر بتوان نگریست؛ آنجا که «ماه بر پنجره اتوبوس چهره می‌ساید»، تردیدی نیست که استعاره گرفتن از حالات گوناگون ماه، در متون کهن و معاصر عربی و فارسی، امری رایج بوده که به وفور مورد استفاده قرار گرفته؛ اما آنچه موجب شده که این ترکیب از هیئت ماه به شکل یک استعاره منقطع و خودانجام اکسپرسیونیستی درآید، ارتباط از هم گسیخته‌ای است که میان مستعار منه (ماه چهره ساییده بر پنجره اتوبوس) و مستعار له که وضعیت ناپیدا و صرفاً تجربه ذهنی شاعر است، احساس می‌شود؛ امری که زبان هنجارشکن و فلسفه توصیف‌ستیز گزاره‌گرایان را به صورت عیان‌تری به میان آورده است. از دیگر اشعاری که این دست از استعاره‌ها و ایماژهای خودگردان در بند بند آن به چشم می‌خورد، این سروده از شاعر سوری - آلبانیایی است:

«معاً... کلاهما معاً/ کانا یزعیان العناكب المائیه الخضراء/ و یخفران قطره الندی لدفن الأحلام التي تموت شیئاً فشیئاً/ التهما المذنبات والابتهاج/ لكن العناكب عبرت خط الأسماء ونسقت الماء وشقته/ ابتهج یا رسول الغرق/ الكلمات تلحق أحنحتها/ والسكاكين تُشحدُ بکتمانٍ مُريب/ ابتهجی یا بلورة الأسرار/ معاً... کانا معاً/ السكاكين في أیدیها صارا عنكبوتی ماء/ یحیطُ بهما قطیعهما الباهر/ وبأسرع من لهب طازج یجدُ کلٌّ منهما جسداً الآخر/ محوطاً بالتمائم في نَعش النجمة» (ارناو و لبریز، ۱۹۷۷: ۸).

(ترجمه) «باهم... هر دو باهم/ برای دفن رویاهایی که در احتضار بودند/ عنکبوت‌های آبی سبزرنگ را می‌چرانند/ و قطره شبنم را بیرون می‌کشیدند/ آن‌ها ستارگان دنباله‌دار و شادمانی را فروبلعیدند/ عنکبوت‌ها اما از خط نام‌ها عبور کردند و آب و شکافش را به هم پیوند زدند/ ای پیام‌آور غرقه‌گی، شاد باش/ کلمات بال‌هایشان را می‌لیسند/ و کاردها با پنهان‌کاری شک برانگیزی تیز می‌شوند/ ای

گوی اسرار شاد باش/ با هم... هردو باهم/ کاردها در دست‌هایشان به دو عنکبوت آبی‌ای مبدل شدند/ که با دسته خیره‌کننده‌شان احاطه شده بودند/ آن‌ها سریع‌تر از شراره نوحاسته‌ای/ جسم همدیگر را درحالی‌که در تابوت ستاره به تعویذها محصور شده، می‌یابند.»

ارنائو و، آگاهانه و با ظرافتی تمام، از ظرفیت کلمه‌ها بهره می‌جوید، تا شعر را چون تهاجم‌های یک بوم اکسپرسیونیستی گزاره کند و خواننده را در تفسیر ریز و درشت آن، آزاد بگذارد. در سروده حاضر، تعبیری چون «بلعیدن سرور و خوشحالی»، «عبور عنکبوت‌ها از افق واژگان» و یا برش‌هایی مثل «کلمات بال‌هایشان را می‌لیسند»، و نیز ترکیب‌آشنایی چون «احاطه در تابوت ستاره» در کنار دیگر وضعیت‌های ناآشنای این سروده، جملگی کمپوزیسیون‌های ناب‌ی از استعاره‌های خودگراوند که گرچه گزاره‌گر وضعیتی درونی و انتزاعی‌اند، اما از آن حیث که در اکسپرسیونیسم، استعاره‌ها چونان اسمی پشت صفت خود پنهان می‌شوند، این فرصت را به خواننده می‌دهند که برانگیزد و خود کشف کند که شاعر چه تجربه‌ای را از سر گذرانده و درصدد بیان چه چیزی است. هم‌کناری ایماژها و استعاره‌های مجزای این شعر، گامی فراتر از نظام انتقال ایده‌ها برمی‌دارد. این ماهیت از خودانجامی استعاره در شعر ارنائو و، با کاربردی پویاتر، از توصیف به بیان تغییر کرده، مخاطب را مسحور می‌کند و به حیرت وامی‌دارد.

۳.۲. ویژگی‌های محتوایی و معنایی

۱.۲.۳. گروتسک

فرهنگ واژگان ادبی آکسفورد، گروتسک را «اشکال عجیب و غریب»، «مسخ‌شده» و «تغییر شکل یافته‌ای» می‌داند که با تغییراتی غیرعادی و عجیب در اجزای بدن و چهره انسان جلوه کند. در عرصه ادبیات نیز آن را تجسم کاریکاتورهای غریب از رفتارها و ظواهر انسان‌ها معرفی کرده است (Baldic. 2006: 108). در اغلب منابع فارسی یا انگلیسی - فارسی، واژه گروتسک را، بدون معادل‌سازی، مقابل واژه (Grotesque) گذاشته‌اند؛ اما در برخی منابع، معادل‌های دیگری هم آمده است. یکی از معادل‌های پرکاربرد، «عجایب‌نگاری و عجایب‌پردازی» است که در «دایره‌المعارف هنر» اثر رویین پاکباز به آن اشاره شده است (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۰۱۷ نقل در شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۰۸). «تامسون»، از شاخص‌ترین نظریه‌پردازانی است که از گروتسک سخن گفته است. وی گروتسک را اثری می‌داند که هم‌زمان دارای «محتوای وحشت‌زا»، «مشمزکننده» و «خنده‌آور» باشد (تامسون، ۱۳۸۴: ۹).

گروتسک را باید مظهر دنیای پریشان و ازخودبیگانه روزگار کنونی دانست؛ روزگاری که در دو قرن اخیر، دهه‌های زیادی را در جنگ‌های عالم‌گیر، مهاجرت‌ها، تغییرات سرگیجه‌آور تکنولوژیکی، اجتماعی، فرهنگی و مانند آن سپری کرده است. گروتسک نوعی رویارویی با این تحولات ژرف است؛ تحولاتی که بیننده، به راحتی نمی‌تواند درکشان کند. به تعبیر «کایزر»، هنرمند گروتسک‌پرداز، درحالی‌که اضطراب خاطر را با خنده ظاهر پنهان می‌کند، پوچی‌های عمیق هستی را به بازی می‌گیرد (ibid: 31 نقل در شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۲). «باختین»، گروتسک را هم‌پیوند فرهنگ توده می‌بیند؛ جایی که در آن، برخلاف نظام حاکم، همه‌چیز با خنده، شوخی و مسخرگی پیش می‌رود، تابوها شکسته می‌شود، مردم صورتک‌های عجیب و ترسناک بر چهره می‌گذارند و در عریان‌ترین شکل ممکن ظاهر شده، به مقابله با نظام حاکم می‌روند (همان: ۱۱۲).

گروتسک، با خودنمایی و اغراقی که به ظهور می‌رساند، بی‌شک فرصت مناسبی را برای جهان‌بینی اکسپرسیونیستی، به‌ویژه در قالب شعر، مهیا کرده است؛ خصیصه‌ای که در سروده‌های ارناؤوط می‌توان ردّ پای آن را به‌خوبی کاوید:



«أيها الزئبق الخادع المخدوع/ عندما قدمتنى قرباناً لتنينك المذهب ذى الرؤوس
الثلاثة/ سميت الفعل الحماية/ و عندما تحتلك غبطة المجازر الدموية فتصرخ نشوة/
تسمى صرختك حوارا/ ثالوثك هذا يقلبك على زمهرير الموت/ انتهرت هذه
الأمواج الأرجوانية التي أغرقتني و نصبت و ثنا/ لكنني حرثت فيك شرخاً تنمو فيه
الطحالب/ و اخذ اجثنائي يصهرک فى قاع مزور تدوسه آلاف الأقدام لجسد
واحد/ دُست قتلاي و ترکتهم لكواسر تلبس الخوذ/ بينما خنازيرک الآهله ببراغيث
مستوردة تترهل فى حقل آسن/ اما تعبت مراياک من تبديل أفتعتک الشمعية؟/
من يحاصر الآخر الآن؟/ تذكر الحلقة الصدئة فى يد رئيس البنتاغون/ حلق جيداً
ايها الجنرال/ صورتک فى المرآة ايها الجنرال... تغتالک» (ارناؤوط، ۱۹۸۱: ۳۰-۳۱).

(ترجمه) «ای سبک‌سر فربیکار مفتون/ آنگاه که برای ازدهای مطلقاً

سه‌سرت فدیهای به من دادی/ این کار را حمایت نامیدی/ و آنگاه که

سرخوشی کشتارهای خونین فرامی‌گیرد و از سرمستی فریاد می‌کشی/ فریادت را گفت‌وگو می‌خوانی/ این تثلیث تو را به سوز مرگ می‌چرخاند/ تو از این امواج ارغوانی که غرقم کرد/ بهره بردی و بُتی به پا کردی/ اما من شکافی در تو ایجاد کردم که در آن خزها رشد می‌کند/ ریشه‌کن کردن من به مهلکه دروغینی تو را می‌کشاند که در آن هزاران پای بر جسمی لگد می‌کوبند/ مردگانم را زیر پا گذاشتی و آن‌ها را به پرندگان شکاری‌ای که کلاه‌خود به سر نهاده‌اند، وانهادی/ درحالی‌که خوک‌های اهلی‌ات با کک‌هایی درآمده، در باغ بدبویی آسوده‌اند/ آینه‌هایت از تعویض ماسک‌های مومی‌ات خسته نشدند؟/ حالا چه کسی دیگری را محاصره کرده؟/ حلقه زنگ-زده در دست رئیس‌جمهور پنتاگون را به‌خاطر بی‌اور/ ژنرال خوب نگاه کن/ تصویرت در آینه... ترورت می‌کند ژنرال.»

پیش از آنکه پا در قلمرو مفهومی این شعر بگذاریم، شایسته است در تصویر مسخ‌شده‌ای که ارناؤوط بر این سروده الصاق کرده، اندکی درنگ کنیم. صرف‌نظر از کاراکتر مسخ‌شده وسط کادر، کادربندی سیاه‌وسفید و پرسپکتیو انتزاعی این تصویر، مختصه‌ای است که در برداشتی عمیق‌تر، جلب توجه می‌کند؛ تصویری که تداعی‌گر بوم‌های اکسپرسیو «کاندینسکی»، «ون‌گوگ» و یا ایماژهای «کافکا» در ذهن است. ارناؤوط از میان اندام‌های ژنرالی که بر صندلی باشکوه ریاست تکیه زده، «سر» را برمی‌گزیند. وی با مسخ سر ژنرالی که نشان‌های افتخار را از پی هم بر سینه نشانده، کانون تصمیم‌گیری و اندیشه او را به ریشخند و سخره می‌گیرد، تا پیش از آنکه خواننده بر جهان شعری‌اش داخل شود، انبوهی از داده‌ها را به‌صورت ضمنی متوجهش سازد. در واقع، آنچه در فضای گروتسکی این سروده خودنمایی می‌کند، طنز سیاه و تلخی است که شاعر در جای‌جای این شعر به کار گرفته است. استیلای «خوک» بر جایگاه ژنرالی که گویا نقش پررنگی هم در حکمرانی دارد، از رویکرد باختینی او به گروتسک (کارکرد سیاسی اجتماعی) پرده برمی‌دارد؛ ویژگی‌ای که در اشعار ارناؤوط به‌ویژه در هایکوواره زیر-طرح‌های گوناگونی از آن به کار گرفته شده است:

«لو كانَ علينا/ أنْ نقيمَ في الماضي/ لكانتْ عيوننا/ من الخلف» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۲۳).

(ترجمه) «اگر مجبور بودیم/ که در گذشته زندگی کنیم/ چشمانمان حتماً از پشت بود.»

رویکرد گروتسکی شعر حاضر را، در طرح‌واره‌ای که از ریخت انسان در بازگشت رجعت‌گونه‌اش تصویر شده، به‌خوبی می‌توان نگرست. شمایل انسانی با چشم‌هایی در پشت کاسه سر، بی‌شک، کارکردی نقادانه به وضعیت نابسامان جامعه کنونی سراینده دارد که شاعر ریشه‌های آن را در تصمیم‌های پراشتباه گذشتگان نگرسته است؛ شاید هم از لابه‌لای این کم‌دی تاریک و مشمئزکننده، لابی‌های منفعت‌طلبانه تصمیم‌گیران و سیاستمداران را نشانه رفته است که برای دیدن و پی‌بردن به آن‌ها، نیازمند چشمانی این‌چنینی است، تا زوایای پنهان را هم به‌خوبی بنگرد. روی‌هم‌رفته، آنچه در هجوهای ارناؤوط، به‌صورت پررنگی، خودنمایی می‌کند، هجمله‌های بی‌پروایی است که در ارتباطی تنگاتنگ با طبع اکسپرسیونیستی-اش، چنین تصاویر و صحنه‌هایی را در ژانر گروتسک آفریده است.

۲.۲.۳. هویت‌باختگی

هویت‌باختگی و اضمحلال شخصیت را باید در زمره فراگیرترین درون‌مایه‌های آثار اکسپرسیونیست‌ها قلمداد کرد. به باور «اریکسون»، هویت‌باختگان «به خیال‌پردازی بزرگ‌منشانه گرایش [دارند] و به پدیده‌های فوق‌طبیعی معتقدند؛ خودکامگانی‌اند که سبک زندگی انتخاب‌شده آن‌ها، تعهدات شغلی یا ایدئولوژیکی را رد می‌کند و در حالت شدید، به سرگردانی بی‌هدف منجر می‌شود. در این وضعیت، اشخاص در کنار آمدن با تغییر مشکل دارند. آنان، در مورد صاحبان قدرت، نظر متزلزلی دارند و معمولاً به عقایدی وابسته‌اند که از نظام اجتماعی و اقتصادی عیب‌جویی می‌کند» (شولتز و شولتز، ۱۴۰۰: ۲۹۳). در هویت‌باختگی اکسپرسیوی، «شخصیت اصلی، به چنان مسائل و بلاهای ذهنی و خارجی، درونی و بیرونی دچار می‌شود که به تدریج هویت و فردیت انسانی خود را از دست داده و گاهی، علی‌رغم تلاش جان‌فرسا و محنت‌بار خود، به‌صورت حیوان یا شیء درآمد و جان می‌بازد. شخصیت اصلی، اغلب با تأسیسات عظیم و سلطه‌گر ماشین صنعت حزب حکومت درگیر می‌شود و چون از عهده مصاف با چنین تأسیساتی برنمی‌آید، سرانجام مضمحل شده و سقوط می‌کند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۳۴).

در نگاه گزاره‌گرای ارناؤوط، هویت‌باختگی، درون‌مایه‌ای است که بر عمده سروده‌های او سایه افکنده است. از جمله پرنایب‌ترین این اشعار، سروده زیر از دیوان «الحریق» است:

«ها أنت ذا تطفو/ مسماً داخل خط العوم الرسمي/ الأمواج فقدتْ ماءها الحي/ كل شيء أسنُّ/ و شيئاً فشيئاً/ أراك تتحول متراجعا/ إلى

حیوان زاحف» (ارناؤوط، ۱۹۸۱: ۳۶).

(ترجمه) «تو همانی که در آب‌خور شناور/ روی آب زهرآلوده شناوری/ موج‌ها آب زنده‌شان را از دست داده‌اند/ همه‌چیز ناگوار

است/ و کم‌کم/ می‌بینمت که متحجرانه به حیوان خزنده‌ای تبدیل می‌شوی.»

نعش مسموم و شناور روی آب، امواجی که سرزندگی و حیات‌بخشی خود را از دست داده‌اند، رنگ‌باختگی و

دگرگونی جمله پدیده‌ها، با پایان‌بخشی چون بازگشت فرودستانه به حیوانی خزنده که علاوه بر نهاد، کالبد را نیز به تباهی

کشانده، جملگی انعکاسی از موتیفی واحد است که در برش‌های چندگانه، فقدان و اضمحلال هویت را به تصویر کشیده‌اند. این فروپاشی، در برش‌هایی از دیگر سروده‌شاعر نیز قابل‌ردیابی است:

«لا مکان لی فی آی مکان / الخروج من الإطار کنور سکن اللون طویلاً / ولأنی لم أعد أسکن نفسي / فلا مکان لی فی آی مکان / تعال وتکۆر فی قلبی / لتزی عیدان الکبریت المطفأة وسکینة الصحراء / ومجد المتوالدين فی منطقة الجنون / حیث لا مکان لی فی آی مکان / ولم تتعرف إلى وجهی الذی بقی وحیداً معلقاً فی فراغ لا حدود له / حیث... لا مکان لی / لا جناح لی... لا موت لی... لا أصابع لی / کیف تطلب منی أن أشتري حذاء ولا أقدام لی / أمزق حوافر الورق التي سارت طویلاً علی الماء / حیث... لا مکان لی فی آی مکان / لا فی المحيط ولا فی الجسد» (ارناؤوط، ۱۹۸۷: ۱۱-۱۰).

(ترجمه) «برایم هیچ کجا جایی نیست / در آمدن از چهارچوب، شبیه نوری است که مدتی طولانی در رنگ بوده / و چون دیگر در خود زندگی نمی‌کنم / پس برایم هیچ کجا جایی نیست / بیا و در قلب من غلت بزن / تا چوب‌کبریت‌های خاموش و آرامی صحرا را ببینی / و شکوه زاده‌شدگان در منطقه جنون را بنگری / آنجا که برایم هیچ جایی نیست / و چهره‌ام را که در خلأ بی‌کران تنها مانده بود شناختی / جایی که... برای من جایی نیست / نه پری دارم... نه مرگی... نه انگشتانی / چگونه از من می‌خواهی کفش بخرم درحالی‌که پایی ندارم؟ سُم‌های برگی را که این‌همه روی آب رفته می‌بُرم / جایی که... برای من جایی نیست / نه در اقیانوس و نه در بدن.»

برخلاف سروده پیشین که مسخ‌شدگی، هویت را در دو ساحت جسم و روح واپس‌رانده بود، شاعر در این شاهد، با تعبیر چشمگیرتری به هویت پرداخته است. وی خویش را فارغ از مکان و هر چهارچوبی می‌نگرد؛ حتی بر آن است که قالب نیز دیگر نمی‌تواند به همراهی و نمایشگری این هویت آشفته و تاریک پردازد و چون درخششی که از رنگ برگیرند، باید از قالب تن بیرون بیاید. تکیدگی و انزوایی که شاعر از چهره معلق در خلأ تصویر کرده، نشان برجسته‌ای از بی‌هویتی است که به‌خوبی در اثنای سروده بازنمایی شده است؛ مقوله‌ای که در برش پایانی، عائشه با رد و گریز از هرآنچه ماهیتی را به شخصیت ببخشد، موشکافانه‌تر به آن پرداخته است.

ارناؤوط، بحران‌های هویتی را نه تنها در انسان محصور نمی‌بیند؛ بلکه در مبالغه‌ای اکسپرسیونیستی، عناصر و پدیده‌های بی‌جان پیرامون را هم در این چالش هویتی سهیم می‌کند. چنانچه در یکی از پر نمودترین این سروده‌ها به آن دست‌یافته است:

«امام مرآة مقعرة / جلسْتُ أیماً / أنظرُ إلی نفسي / "کنْتُ جدَّ "صغیرة" / أمام مرآة محدبة / جلسْتُ أیماً / أنظرُ إلی نفسي / "کنْتُ جدَّ "کبیرة" / أبحثُ عن مرآة مستویة» (ارناؤوط، ۱۹۹۵: ۱۳).

(ترجمه) «چند روزی / مقابل آینه مقعری نشستم / خودم را می‌نگریستم / خیلی کوچک بودم / چند روزی / مقابل آینه محدب نشستم / خودم را می‌نگریستم / خیلی بزرگ بودم / در جستجوی آینه تختی هستم.»

چنان‌که پرواضح است، تصویر در آینه‌های کاو یا مقعر که سطح درونی فرورفته‌ای دارند، باید مجازی و بزرگ‌تر از حد معمول باشد. همچنین، آینه‌های کوژ یا محدب که سطح بازتابنده‌شان برآمده است، باید نقشی کوچک‌تر از واقع را در خود بنمایند؛ اما آنچه شاعر در این سروده از کم‌وکیف آن‌ها روایت کرده، دگردیسی‌ای است که در هویت این آینه‌ها به وقوع پیوسته است؛ به‌گونه‌ای که آینه کاو، تصویر را کوچک و آینه کوژ، شکل بزرگ‌تری را نمایش می‌دهد. در واقع، ارناؤوط با

استحاله‌ای که این‌گونه بر عناصر بی‌جان نیز تسری داده، نگاه همگرایی را با تاریک‌نمایی‌ها و افراط‌گری‌های اکسپرسیونیسم به دنیای درون و بیرون -از جمله در بحران هویت- ارائه بخشیده است.

۳،۲،۳. برون‌فکنی‌های ذهنی-هیجانی

اکسپرسیونیسم، جنبشی هنری بود که برای زدودن غبار از چهرهٔ انسانی که جنگ و ماشینیزم تاریکش کرده، خروشید. شورش بر ضد بورژوازی و هر سیاست و سستی که آتش جنگ را برافروخت. شعار طرفداران این جریان، بازسازی جهانی جدید از رهگذر بینش و احساس خروشان بود. آن‌ها در پی آرمان‌شهری بودند که ارزش‌های مطلق و مغفول‌مانده‌ای، چون راستی و آزادی، در آن به اجرا درآید. فریاد تعبیرگرایان، فریادی برخاسته از ژرفنای تاریکی‌هاست که در ماورای محاکات، به دنبال آن گمشده، به دنبال انسانیت دادخواهی می‌کند (مکاو، ۲۰۱۷: ۱۵) و این برخلاف باوری است که اکسپرسیونیسم را صرفاً معلول جنگ و فروماندگی می‌داند؛ چراکه اکسپرسیونیسم شیوه‌ای کاملاً فنی است که با نگاه انتزاعی خود، جهان و پدیده‌هایش را فراتر از صورت‌های نقش‌بستهٔ بیرون گزاره می‌کند.

لحن پرشوری که تعبیرگرایان در برون‌فکنی‌های سوپژکتیویستی آثارشان برجای نهاده‌اند، ریشه در رنجورزی‌های انسان مدرن دارد؛ دغدغه‌هایی عمدتاً جمعی که آثار نبودشان، نویسندگان و شاعران این مدرسه را به سرکشی، طغیان و کاویدن حالت‌های روانی حاد می‌کشاند. از این رو، وضعیت‌هایی چون سیاه‌نمایی‌های افراطی، بی‌اعتنایی به اقتدار مرجعیت و یا روی‌آوری به اُبژه‌های غیرمعقول را باید گزاره‌هایی از تاریک‌خانهٔ ذهن و احساس اکسپرسیونیسم‌ها دانست که در صورت‌های مختلف برون ریخته می‌شوند؛ کیفیتی که ارناؤوط، جلوه‌های گوناگونی از آن را در شعرش نمود بخشیده است:

«أبیح جسدي لرصاصكم/ ولكن... دعوني أصرخ مرة واحدة/ خارج قواميسكم/ دعوني أصرخ» (ارناؤوط، ۱۹۸۷: ۴۱).

(ترجمه) «تم را جلوی گلوله‌هایتان می‌گذارم/ اما... بگذارید یک‌بار هم بیرون از قاموستان فریاد بکشم/ بگذارید فریاد بزنم.»

بانگی که ارناؤوط در این سروده، چه از رهگذر معنای واژگانی آن و چه در قاب‌بندی کلی شعرش به گوش می‌رساند، خروشی است که از ذهنیتی آگاه و بیدار نشأت یافته است. استباحهٔ کالبد در برابر آتش گلوله‌ها، به بهای فریادی که می‌خواهد فراسوی مرزهای فرودستانه برآید، بی‌شک، روایتی نمادین از تقابل‌های روحی بیدار و سرکش با قدرتی توتالیتر است که این‌چنین بی‌محابا -همان‌گونه که از یک اکسپرسیونیسم انتظار می‌رود- به فغان آمده است. در بیان پراشتهاب ارناؤوط، این شور برخاسته از شعور آنی بازمی‌ایستد و گاهی با چنان تهییجی همراه است که خواننده حضور خود را در آوردگاهی پرازدحام، در نبرد برای تحقق آرمان‌های جمعی‌اش تجسم می‌کند:

«كيف نحتفل بالمادة؟/ بثياب الحداد؟/ الإنسان يدفن أحياه الإنسان حيًّا/ ينهب أحلامه/ يسي أفقه/ يشغشغ النصل في جراحه/ بثياب

العرس؟/ في عباب الوهم؟/ ربّما استطعنا ارتكاب معاصي العجزة لإيقاف هذا المدّ العارم/ أخبروني أي لباس نلبس؟/ في شروخ التردد/ ربّما من الأفضل/ أن نكون عراة تماما» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۱۰).

(ترجمه) «باوجود هزاران خاکستر چگونه جشن بگیریم؟/ با لباس عزا؟/ انسان برادرش را زنده‌به‌گور می‌کند/ رؤیاهایش را به

تاراج می‌برد/ دورنمایش را به اسارت می‌کشد/ سرنیزه را در زخمش می‌چرخاند/ با لباس عروسی؟/ با موج وهم؟/ شاید بتوانیم برای

جلوگیری از این جزر و مد/ مرتکب گناهان معجزه‌آسایی شویم/ به من خبر دهید چه لباسی بپوشیم؟ در اوان تردید/ شاید بهتر باشد که کاملاً عریان باشیم.»

انسان و رنجورزی‌های او، مقوله‌ای است که به این سروده رنگ اکسپرسیونیستی بخشیده است. اندوهی که از لابه‌لای پرسش‌های عتاب‌آلود عائشه احساس می‌شود، عمیق‌ترین دغدغه او را به نمایش گذاشته است. ارناؤوط تمرّد و سرکشی‌های شخصیت شعرش را بالاتر از حزن و اندوه زمان می‌نگرد؛ این‌سان برای فروریختن آنچه انسانیت را ناپیدا ساخته، گام در راه عصیانگری می‌نهد. عریان‌وارگی‌ای که شاعر در بند پایانی از آن سخن گفته، نشان از تجرّدی ناب است؛ پیراستگی از هر تعلّقی که سرکشی‌های روحش را در تنگناهای فرودستانه فرو بکاهد. وی این بیان پراشتهاب را، گاهی با آنچه در اکسپرسیونیسم «انتزاع محض» می‌نامند، تلفیق می‌کند و تصویر گزاره‌شده‌ای از آن ارائه می‌کند:

«حُبْلِي بِالظَّلَامِ/ مِنْ أَقْصَى الْأَفْرَاحِ الْبِضَّةَ أَتَيْتُ/ إِلَىٰ إِخْنَاءِ الْغُرُوبِ/ أَنْتَقِلُ بَيْنَ الْعَوَاصِفِ/ أُدِينُ هَذِهِ الْأَحْلَامَ الْهَلَامِيَّةَ/ الَّتِي مَوْهَتْ جَرْحِي الْيَوْمِي/ الْكُتُبَانُ تَسْتَرِيحُ عَلَيَّ كُنْفِي/ أَهْنَاكَ مَتَّسِعٌ مِنَ الْوَقْتِ لِلْمَوْتِ الْأَوَّلِ؟/ أَهْنَاكَ مَتَّسِعٌ مِنَ الْوَقْتِ لِلْإِنْتِصَابِ رَغْمَ رَكْبَةِ الْمَلْحِ؟/ تَشْيِبُ الْمِرَاعِي فِي بَاكُورَةِ الْقَلْبِ/ تَتَبَرَّصُ بِكَ الْعَقَابِرُ الضَّارِيَةَ فِي عُنَابِرِ النَّهَارِ الطَّوِيلِ/ وَرِمَادِي الْعَيْقُ يَتَوَازِي مَعَ أَمْوَاجِ مَحْرُوقَةِ حُبْلِي بِالظَّلَامِ/ وَ لَا أَمْلِكُ سِوَى هَذِهِ الْكَلِمَاتِ الَّتِي تَحْتَقُّ/ كَأَعْشَابٍ تَرِيدُ النَّمُوَ تَحْتَ الْحِجَارَةِ» (ارناؤوط، ۱۹۹۵: ۱۱-۱۰).

(ترجمه) «آبستن تاریکی/ از درخشان‌ترین شادمانی‌ها آمده‌ام/ رهسپار منحنی غروبم/ در میان طوفان‌ها دست‌به‌دست می‌شوم/ من این رؤیاهای لخته را که زخم‌های روزانه‌ام را پوشانده‌اند، محکوم می‌کنم/ کومه‌های شنی روی شانهم می‌آسایند/ آیا زمان زیادی آنجا برای مرگ نخست هست؟ با وجود نقرس زانو/ برای برخاستن وقت زیادی آنجا هست؟ در نوباوگی دل/ مراتع پیر می‌شوند/ عقرب-های وحشی در بخش‌های روز بلند برایت کمین می‌کنند/ و خاکستر کهنه‌ام در امتداد امواجی سوزان قرار می‌گیرد/ آبستن تاریکی/ جز این واژه‌های رو به خفگی چیزی ندارم/ همچون علف‌هایی که می‌خواهند زیر سنگ رشد کنند.»

هر برش از این قصیده، بی‌شک با چینش‌های پی‌درپی استعاره‌های خودگردانش که شکافی عمیق میان وضعیت ذهنی و صورت‌های عینی انداخته، اشکال انتزاعی ویژه‌ای را در شعر تصویر کرده است. آبستن بودن از تاریکی، رؤیاهای ژله‌ای، غنودگی کوه بر دوش شاعر، مرگ نخستینی که در ابر ابهام فروغلتیده، امواج آتشی که با خاکستری کهنه در توازی است و در پایان، واژگانی که در تنگنا گلو می‌فشرند، جملگی تجربه‌هایی ناشناخته، رؤیاگونه، و گزاره‌شده‌ای از تاریکی‌ها و پلشتی‌هایند؛ وضعیت‌هایی که فراسوی محاکات و توصیف واقع مشهود، روایتی اکسپرسیوی را از بن‌بست‌های یک روح سرکش تعبیر می‌کنند.

نتیجه

- سروده‌های ارناؤوط، در دو بخش فرم و محتوا، مؤلفه‌های برجسته‌ای از حرکت هنری- ادبی اکسپرسیونیسم را به منصه ظهور رسانیده‌اند. در حوزه زبان، شاعر با کاربست تعلیق، از رهگذر شگردهایی چون حذف گزاره‌های معناساز، توالی نهادهای رهاشده، ذکر ضمائر با مرجع‌های گمنام، کلام جویده و تلگرافی، شکاف‌ها، سپیدخوانی‌ها، ظرفیت‌های کانکریتی و مهندسی ساختمان شعر، به‌خوبی حیرت و سرگشتگی اکسپرسیونیستی را برجسته ساخت. ریتم و ایقاع نامتوازن که تناظری از آشفتگی، رکود و فروماندگی شخصیت اکسپرسیونیستی است، از دیگر ویژگی‌های زبان شعر ارناؤوط بود که با بهره‌جویی

از چیدمان حداقلی واژگان، استفاده از حروف اضافه جهت‌مند و روی‌آوری به موسیقی میانی و معنایی، سرعت فزاینده‌ای به ریتم شعر بخشیده. همچنین، با فشرده‌سازی کلمات، تراکم غیردستوری واژگان، چینش خطی و توالی پی‌درپی‌شان، از سرعتشان کاسته و تا سرحد یک نثر تقلیل داده. استعاره‌های خودگردان و منقطع که در آن ارتباط جهان عینی و ذهنی با غرابت دست‌نیافتنی وجه شبه از هم‌گسسته بود، شگرد دیگر شاعر در ساختار زبانی شعر اکسپرسیوی‌اش قلمداد شد.

- در بخش محتوایی، شاعر با رویکرد به گروتسک و استفاده هدفمند از طنز تلخ و گزنده آن، هجمه همه‌جانبه‌ای را متوجه تصمیم‌گیران بالادستی ساخت. همراهی تصویر مسخ‌شده در کنار شعر، برای هم‌نشینی همدلانه جزئیات سوژه‌ای که به آن پرداخته، از ویژگی‌های جالب‌توجه شعر او در این بخش بود. هویت‌باختگی، درون‌مایه اکسپرسیوی دیگر شعر ارناؤوط بود. شاعر اضمحلال را با سیاه‌نمایی هرچه تمامی که برخاسته از این جریان بود، علاوه بر گونه انسان، به اشیا و عناصر پیرامون نیز تسری بخشید. پایان‌بخش محتوای اکسپرسیونیستی سروده‌های ارناؤوط، برون‌فکنی‌های ذهنی - هیجانی بود که عمدتاً، در وضعیتی انتزاعی، مشکلات را نشان داده و به ایستادگی در برابر آن‌ها و ساختن جهانی بهتر فرامی‌خواند.

- رویکردهای تعبیرگراییه ارناؤوط در حوزه شعر که علی‌رغم محتوا، به زبان نیز تسری یافت، از سیالیت جریان اکسپرسیونیسم و پایان‌ناپذیری آن حکایت نمود. ظرفیت‌های گسترده‌ای که این جریان محاکات‌ستیز در اختیار این نویسنده و شاعر مشرقی گذارد، به او فرصت خوبی برای گزاره وضعیت مشوش و ناراست خاورمیانه، بالاخص سوریه داد تا این بار، فراتر از صراحت استعاره‌ها و رکاکت کنایه‌ها، نامرتبی، آشفتگی و پریشان‌حالی خود را که بازتابی از شرایط چیره بر عمده کشورهای عربی است، از روزنه ضمیری ناآرام و به شکلی نامتعارف باز نماید.

پی‌نوشت

۱. عائشه ارناؤوط در ۱۰ اکتبر ۱۹۶۶ در دمشق دیده به جهان گشود. خاندان او اصالتاً آلبانی‌تبار بودند که به سوریه مهاجرت کردند. وی فارغ‌التحصیل رشته زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه دمشق است که مدتی به مدیریت برنامه‌ریزی تحصیلی و کارگردانی برنامه‌های آموزشی تلویزیونی مشغول بود؛ اما سرانجام در سال ۱۹۷۸ به فرانسه مهاجرت کرد و ساکن پاریس شد (آلتونجی، ۲۰۰۱: ۱۲۱). فعالیت‌های ادبی ارناؤوط را می‌توان در شعر، داستان‌نویسی و ترجمه خلاصه کرد؛ اما بسان غالب ادیبان امروز عرب، از روزنامه‌نگاری و نگارش ستون‌های هفتگی نیز غافل نماند. مجموعه اشعار عربی او، تاکنون، عبارتند از: (الفراشة تکشف التار، ۱۹۸۲م)، (الحریق، ۱۹۸۱م)، (علی غمد ورقة تسقط، ۱۹۸۶م)، (الوطن المحرم، ۱۹۸۷م)، (من الرماد إلى الرماد، ۱۹۹۵م) و (حنین العناصر، ۲۰۰۳م). ارناؤوط در کنار شعر و ترجمه، در حوزه داستان نیز قلم‌فرسایی کرده است. رمان «أفودک إلى غیري»، اثر مشهور او در این زمینه است. وی علاوه بر زبان عربی، تاکنون پنج دفتر شعر نیز به فرانسه چاپ کرده است. البته باید گفت آنچه تاکنون از این ادیب سوری - آلبانیایی به چاپ رسیده، شمار بسیار کمی از نوشته‌های او را در بر می‌گیرد. به همین علت، به نویسنده‌ای که بسیار می‌نویسد و کمتر منتشر می‌کند، زبانزد است.

کتابنامه

۱. ارناؤوط، عائشه (۱۹۸۷). *الوطن المحرم*. دمشق: دارالفکر.

۲. (۱۹۸۱). الحریق. بیروت: دارالکلمة.
۳. (۱۹۹۵). من الرماد إلى الرماد. دمشق: دار علاءالدين.
۴. (۲۰۰۳). حنين العنصر. دمشق: دار كنعان.
۵. پاکباز، روئین. (۱۳۶۹). در جستجوی زبان نو. تهران: نگاه.
۶. ألتونجی، محمد. (۲۰۰۱). معجم أعلام النساء. بیروت: دارالعلم للملایین.
۷. حسینی مهر، ناصر. (۱۳۹۵). اکسپرسیونیسم دادائیسیم پست مدرنیسم. چاپ دوّم. تهران: نگاه.
۸. عطیة، نعیم. (۱۹۷۸). التعبيرية في الفن التشكيلي. قاهرة: دارالمعارف.
۹. غنی الموسوی، أنور. (۲۰۲۰). التعبير الأدبي، بغداد: دار اقواس للنشر.
۱۰. فرّیس، آر. إس. (۱۳۹۰). اکسپرسیونیسم. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
۱۱. داد، سیما. (۱۳۹۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ پنجم. تهران: مروارید.
۱۲. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۹). نقد ادبی. چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.
۱۳. شولتز، دوان پی و شولتز، الن. (۱۴۰۰). نظریه‌های شخصیت. ترجمه یحیی سیدمحمدی، چاپ چهل و دوّم، تهران: ویرایش.
۱۴. محمدزاده، حمیده. (۱۳۷۸). اکسپرسیونیسم از نقاشی تا معماری و شهرسازی. تهران: مولیان جم.
۱۵. معین، محمد. (۱۳۸۶). فرهنگ فارسی معین. چاپ چهارم، تهران: ادنا.
۱۶. مکاوی، عبدالغفار. (۲۰۱۷). التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح. القاهرة: مؤسسة هنداوی.
۱۷. ملشینگر، زیگفرد. (۱۳۶۶). تاریخ سیاسی تئاتر. ترجمه سعید فرهودی، تهران: سروش.
۱۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. تهران: مهناز.
۱۹. مندی پور، شهریار. (۱۳۸۳). کتاب ارواح شهرزاد. تهران: ققنوس.
۲۰. ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۹). گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی. چاپ سوم. تهران: سروش.
۲۱. اسفندیاری، علی. (۱۳۶۸). درباره شعر و شاعری. گردآورنده سیروس طاهباز. چاپ سوم. تهران: دفترهای زمانه.
۲۲. بتلاب اکبرآبادی، محسن و صفایی، علی. (۱۳۹۱). «سازوکار تعلیق در مقامات حریری». زبان و ادبیات عربی. شماره ششم. صص ۳۷-۱۸. DOI: 10.22067/JALL.V4I6.16280
۲۳. ترکمانی، حسینعلی و شکوری، مجتبی. (۱۳۹۷). «گونه‌شناسی هنر تعلیق در داستان‌های قرآن کریم». آموزه‌های قرآنی. شماره بیست‌وهشتم. صص ۱۷۷-۱۶۱.
۲۴. فیاض‌منش، پرند (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه». پژوهش زبان و ادب فارسی. شماره چهارم. صص ۱۸۶-۱۶۳.

References

- Atieyyeh, N. (1978). *Expressionism in fine art*. Cario: Dar Al-Maaref. [In Arabic]
- Al-Tunji, M. (2001). *Dictionery of womens' flags*. Beirut: Dar Al-Elm L'el-Malayeen. [In Arabic]
- Arnaout. A. (1987). *Prohibited land*. Damascus: Dar Al-Fekr. [In Arabic].
- (1981). *Fire*. Beirut: Dar Al-kalamah. [In Arabic].
- (1995). *From ashes to ashes*. Damascus: Dar Al-alaeddin. [In Arabic].
- (2003). *Lamenration of elements*. Damascus: Dar Kanaan. [In Arabic].
- Baldick, C. (1992). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University. [In Engilsh].
- Cuddon, J. A (1977), *A Dictionary of Literary Terms (Resived Edition)*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd. [In Engilsh].
- Dad, S. (2016). *Dictionary of Literary Terms* (5th ed). Tehran: Morvarid. [In Persian].
- Furness, R. S. (2011). *Expressionism*. translated by: Taheri, F, Tehran: Markaz. [In Persian].
- Ghani Al-Musavi, A (2020). *literary expression*. Baghdad: Dar Aswaaq. [In Arabic].
- Hosseinimehr, N. (2016). *Expressionism' Dadaism' Postmodernism* (2th ed.). Tehran: Negah. [In Persian].
- Mohammadzadeh, H. (1999). *Expressionism from painting to architecture and urban planning*. Tehran: Muliyan jam. [In Persian].
- Makavi, A. (2017). *Expressionism in poetry and fiction and drama*. Cario: Hindawi. [In Arabic]
- Mandanipour, Sh. (2004). *Ghosts of Shahrzad*. Tehran: qoqnoos. [In Persian].
- Moein, M. (2007). *Moein Encyclopedia Dictionary* (4th ed). Tehran: Adena. [In Persian].
- Melchinger S. (1987). *Political history of theater*. translated by: Farhoudi, S, Tehran: Soroush. [In Persian].
- Mirsadeghi, J. (1998). *Dictonery of the art of storytelling*. Tehran: Mahnaz. [In Persian].
- Nazerzadehkermani, F. (2010). *Expressionism in dramatic literature*. (3th ed.). Tehran: Soroush. [In Persian].
- Pakbaz, R. (1990). *In search of a new language*. Tehran: Negah. [In Persian].
- Schultz, D. P & Schultz, A. (2021). *Personality theories* (42th ed). translated by: seyyedmohammadi, Y. Tehran: virayesh. [In Persian].
- Runes, DD. *Dictionary of Philosophy*, little filed, Usa: prinecton university press. [In Engilsh]
- Reese, wl. *Dictionary of Philosophy and Religion*. Usa: Humanites press. [In Engilsh]
- Yushij, N. (1989). *About poetry* (3th ed.). Collected by: Taahbaz, S. Tehran: Daftarhaye Zamaneh. [In Persian].
- Zarrinkoob, A. (2010). *Literary Criticism* (9th ed.). Tehran: Amirkabir. [In Persian].
- Oxford Wordpower (2010), oxford: oxford university press. [Engilsh- Arabic]
- Cuddon, J. A (1977), *A Dictionary of Literary Terms (Resived Edition)*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd. [In Engilsh].
- Batlab Akbarabadi, M & Safaei. A. (2013). "Suspense Mechanism in Hariri's Maqamat". *Arabic language & literature*: (6) .18-37. DOI: 10.22067/JALL.V4I6.16280 [In Persian].
- Fayyazmanesh, P. (2005). Another look at the music of poetry and its connection with the subject, imagination and poetic feelings. *Persian language and literature research*: (4). 163-1863. [In Persian].
- Torkamaani, H and M., Shakouri, (2018). "Typology of suspension in Quranic Stories". *Quranic Teaching*. (28). 161-177. [In Persian].