

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دوره جدید، شماره بیست و هشتم، تابستان ۱۳۹۶، ص ۱۵۷-۱۸۷

سیر تحول سوررئالیسم در آثار زکریا تامر براساس مطالعه موردی سه مجموعه صهییل

الجواد الأبيض، ربیع فی الرماد و الرعد*

معصومه نعمتی قزوینی، استادیار زبان و ادبیات عربی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

شکوه السادات حسینی، استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

فائقه السادات میرمحمد حسینی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی

چکیده

سوررئالیسم مکتبی هنری - ادبی است که در اوایل قرن بیستم در فرانسه ظهور کرد و هدف داعیان آن رسیدن به «واقعیت برتر» بود. رؤیا، نگارش خودکار، دیوانگی، طنز، اروتیسم، امر شگفت و جادو، اشیای سوررئالیستی و تصادف عینی از وسایل عمل سوررئالیست‌هاست. زکریا تامر، داستان‌نویس معاصر سوری، از جمله نویسندگان عربی است که مطالعه آثارش، نشان‌دهنده تأثیر وی از چنین نگرشی در گزینش سوژه‌ها و فضاهای داستانی بوده است. مقاله حاضر با بررسی سه مجموعه نخست داستان‌های کوتاه تامر بر اساس اصول و مبانی مکتب سوررئالیسم، سیر تحول دهه آغازین نویسندگی او را از این منظر بررسی و تحلیل کرده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که زکریا تامر در مجموعه نخست خود (صهییل الجواد الأبيض) پایبندی بیشتری به سوررئالیسم فرانسوی دارد و اکثر داستان‌هایش در فضایی رؤیایگونه و فراواقعی روایت می‌شود. وی در مجموعه‌های دوم (ربیع فی الرماد) و سوم (الرعد) به سمت بومی کردن این نگرش پیش می‌رود؛ بگونه‌ای که باوجود کم‌رنگ شدن مؤلفه‌های سوررئالیستی در داستان‌ها، فضای کلی آن‌ها همچنان سوررئالیستی است. نکته قابل توجه در این روند، نزدیک شدن تامر به نوعی سوررئالیسم اجتماعی است که تضاد آشکار با جنبه فردگرایانه این مکتب دارد.

کلمات کلیدی: سوررئالیسم، زکریا تامر، داستان کوتاه، صهییل الجواد الأبيض، ربیع فی الرماد، الرعد.

* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۲/۳۰

نشانی پست الکترونیکی نویسنده (نویسنده مسؤول): M.N.Ghazvini@ihcs.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسأله

سوررئالیسم نهضتی ادبی - هنری به شمار می‌آید که از سال‌های میان دو جنگ جهانی (۱۹۲۰م) سربرآورد. این نهضت، بر آزادی فکر و رهایی اندیشه از قید و بند عقل و استدلال استوار بود و برای دستیابی به حقیقت برتر و فرارفتن از رئالیسم جاری در زندگی، فراواقعیت یا سوررئالیسم نام گرفت. خاستگاه این مکتب فرانسه بود؛ اما به سرعت به کشورها و قاره‌های دیگر راه یافت. جهان عرب نیز از این امر مستثنا نبود و بسیاری از شاعران و نویسندگان از این مکتب سود جست‌ه‌اند. یکی از برجسته‌ترین نویسندگان سوررئالیست در جهان عرب، که فضای سوررئالیستی در بسیاری از داستان‌هایش به چشم می‌خورد، نویسنده‌ی معاصر سوری، زکریا تامر است.

نوشتار حاضر به بررسی سیر تحول سوررئالیسم در سه مجموعه‌ی نخست زکریا تامر: *صهیل الجواد الأبيض* (۱۹۶۰م)، *ربیع فی الرماد* (۱۹۶۳م) و *الرعد* (۱۹۷۰م) پرداخته است.

این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی به بررسی تأثیر سوررئالیسم بر داستان‌های تامر - مجموعه‌های برگزیده - و نقد و تحلیل مؤلفه‌های سوررئالیستی در آن‌ها پرداخته است. همچنین پژوهش حاضر درصدد پاسخگویی به این پرسش‌هاست که

(۱) سیر تحول سوررئالیسم در سه مجموعه‌ی برگزیده چگونه است؟

(۲) میزان عناصر سوررئالیستی در سیر زمانی سه مجموعه کاهش می‌یابد یا رو به افزایش است؟

(۳) اصولاً تامر از سوررئالیسم برای به چه مقصودی استفاده کرده است؟

۲-۱. پیشینه پژوهش

براساس جستجوی مؤلفان این مقاله در ارتباط با داستان‌های کوتاه تامر تاکنون پژوهش‌های زیر صورت گرفته است:

- بررسی داستان‌های کوتاه زکریا تامر، صلاح الدین عبدی، دانشگاه تهران (۱۳۸۵ش): در این رساله تمام داستان‌های کوتاه تامر بررسی شده است و سوررئالیستی بودن فضای داستان‌های تامر به صورتی کلی نقد شده است.

- نقد و ترجمهٔ کتاب «ربیع فی الرماد» زکریا تامر و شرح حال مختصری از نویسنده، حسنیه خزائی، دانشگاه تهران (۱۳۸۷ش): افزون بر ترجمهٔ کامل مجموعه، نمونه‌هایی اندک و تصادفی یا برگزیده از جنبه‌های سوررئالیستی موجود در این مجموعه (ربیع فی الرماد) ذکر شده است.

- ترجمه و نقد کتاب الرعد، فضه بیگدلو، دانشگاه تهران، (۱۳۸۷ش): این پایان‌نامه نیز همانند کار حسنیه خزائی است. در این اثر کل مطالب مرتبط با سوررئالیسم تقریباً دو صفحه را شامل می‌شود و طی آن فقط دو داستان این مجموعه سوررئالیستی شناخته شده است.

- «سوررئالیسم در داستان‌های شبههٔ اسب سفید زکریا تامر»، علی نوروزی و فاطمه صحرای، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی (۱۳۹۳ش): این مقاله سوررئالیسم را در یکی از سه مجموعهٔ نخست زکریا تامر بررسی کرده است.

علاوه بر نمونه‌های ذکر شده، کارهای دیگری نیز بر روی آثار تامر انجام شده که نزدیکی با موضوع مورد بحث ندارند؛ اما همگی نگاهی گذرا به سوررئالیسم داشته‌اند؛ مانند:

- «تحلیلی روانکاوانه از داستان سیاه زنگی از کتاب شبههٔ اسب سفید زکریا تامر» نوشتهٔ شهریار نیازی و اوئیس محمدی، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی (۱۳۹۱ش): یکی از داستان‌های مجموعهٔ *صهیل الجواد الأبیض* در این مقاله تحلیل روانکاوانه شد و به سوررئالیستی بودن این داستان اشاره شده است.

- رسالهٔ دکتری «تطور القصة القصيرة فی سوریه و ایران»، شکوه السادات حسینی، دانشگاه دمشق، (۲۰۱۰م): بطور کلی به سیر تحول داستان کوتاه ایران و سوریه در پنجاه سال نخست ظهور داستان در این دو کشور پرداخته و در بررسی داستان‌های پیش‌تازان این حرکت، اشاره‌ای موجز به سوررئالیستی بودن داستان‌های تامر نموده و دو داستان مجموعهٔ *الرعد* - که عناصر سوررئالیستی در آن‌ها پررنگ است - به اختصار تحلیل شده است.

براساس آنچه ذکر شد، تنها یک مقاله به بررسی کامل سوررئالیسم در مجموعهٔ *صهیل الجواد الأبیض* پرداخته و در دو مجموعهٔ دیگر تامر، پژوهش‌های کامل و همه‌جانبه‌ای در خصوص سوررئالیسم صورت نگرفته است. از سوی دیگر، در هیچ یک از آثار مذکور سیر تحول سوررئالیسم در سه مجموعه به طور مقایسه‌ای بررسی نشده است. بنابراین، پژوهش حاضر هم

از نظر بررسی و تحلیل همه‌ی داستان‌های سه مجموعه و هم از حیث مقایسه‌ی آنها با یکدیگر پژوهشی نو است.

۱-۳. مبانی نظری تحقیق

۱-۳-۱. گذری بر زندگی و آثار زکریا تامر

زکریا تامر متولد ۱۹۳۱م (دمشق)، به دلیل اوضاع بد اقتصادی خانواده در سیزده سالگی مجبور به ترک تحصیل شد و به کار روی آورد. (الجرادی، ۲۰۱۱م: ۵) تامر با وجود ترک تحصیل در دوران ابتدایی، هرگز از افزایش سطح دانشش غافل نشد و به مطالعه‌ی آثار معاصر ادبیات جهان از جمله آثار سارتر، کافکا و کامو و دیگر ادبایی پرداخت که در روند ادبیات جهانی تأثیرگذار بودند. همچنین آثار نویسندگان مکتب‌های مختلف ادبی، از جمله اگزیستانسیالیسم، اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم را خواند و از آنان تأثیر پذیرفت. (عثمان الصمادی، ۱۹۹۵م: ۲۴-۲۵)

زکریا تامر تمام آثارش را- بجز «القنفذ» (داستان بلند)- در قالب داستان کوتاه نوشته است. او نویسندگی را با داستان کودکان آغاز کرد و تاکنون بیش از ۱۵۰ داستان کوتاه برای این گروه سنی نوشته است. مجموعه‌های داستانی تامر عبارتند از: صهیل الجواد الأبيض (شبهه‌ی اسب سفید- ۱۹۶۰م)، ربیع فی الرماد (بهاری در خاکستر- ۱۹۶۳م)، الرعد (تندر- ۱۹۷۰م)، دمشق الحرائق (دمشق در آتش- ۱۹۷۳م)، الفمور فی الیوم العاشر (بیرها در روز دهم- ۱۹۷۸م)، نداء نوح (ندای نوح- ۱۹۹۴م)، سنضحک (خواهیم خندید- ۱۹۹۸م)، مختارات قصصیة (قصه‌های برگزیده- ۱۹۹۸م)، الحصرم (غوره- ۲۰۰۰م)، تکسیر رکب (شکست زانوان- ۲۰۰۲م)، هجاء القتل لقاتله (بدگویی مقتول از قاتلش- ۲۰۰۳م)، القنفذ (جوجه تیغی- ۲۰۰۵م) و أرض الویل (سرزمین بلا- ۲۰۱۵م).

«زکریا از مسأله‌ی گرسنگی قهرمانانش بهره‌برداری می‌کند تا مسائل بزرگ انسانیت را بیان نماید و این قهرمانان چاره‌ای جز رؤیا و کابوس برای رفع گرسنگی نمی‌یابند.» (عبدی، ۱۳۸۵: ۳۰۶) از اینجاست که یکی از مهم‌ترین عناصر سوررئالیسم؛ یعنی رؤیا، برای بیان مشکلات و محرومیت‌های اقتصادی مردم، بیش از دیگر عناصر دستمایه داستان‌های تامر قرار گرفته است و فضای داستان‌هایش را به فضایی سوررئال تبدیل می‌کند.

داستان‌های تامر بیشتر فضایی تخیلی دارند. در اغلب آثار وی لبهٔ تیز اعتراض- در قالب سوررئالیستی- متوجه سرکوب سیاسی، اجتماعی و نیز استثمار انسان‌هاست. او در بیشتر داستان‌هایش به رفتارهای غیرانسانی، فقر و فاصلهٔ طبقاتی اعتراض می‌کند و معضلات سیاسی و اجتماعی سوریه و جهان عرب را در آثارش بازتاب می‌دهد. (محمد قاسمی، ۱۳۹۰ش: ۵)

۲-۳-۱. مکتب سوررئالیسم

سوررئالیسم در اصطلاح به «نهضتی ادبی و هنرمندانه که در دههٔ ۱۹۲۰م در فرانسه آغاز شد» (گری، ۱۳۸۲: ۳۱۹-۳۲۰) اطلاق می‌شود. بنیان‌گذار و نظریه‌پرداز سوررئالیسم آندره برتون (André Breton: ۱۸۹۶-۱۹۶۶م) بود. (متیوز، ۱۳۷۵ش: ۷) آندره برتون مبانی و اصول اولیهٔ سوررئالیسم را از آرای روانپزشک اتریشی زیگموند فروید (Sigmund Freud: ۱۸۵۶-۱۹۳۶م) در خصوص ضمیر ناخودآگاه و رؤیا و تداعی آزاد و سرکوب اتخاذ کرد. (دندی، ۱۹۹۷م: ۸۴) در واقع تأثیر فروید بر مکتب سوررئالیسم به حدی است که هربرت رید (Herbert Read: ۱۸۹۳-۱۹۶۸م) او را مؤسس حقیقی این مکتب می‌داند. (عبدالحمید، ۱۹۹۲م: ۸۵) به نقل از رید، (۱۹۸۱م: ۶۶) برتون در بیانیه‌ای دربارهٔ سوررئالیسم (۱۹۲۴م) شرح داد: «دستیابی به واقعیت برتر، تنها با رهایی ذهن از زیر سلطهٔ عقل و منطق میسر است.» (داد، ۱۳۸۵ش: ۲۹۷) در حقیقت، «سوررئالیسم، ضد منطق و واقع‌گرایی است و از آزادسازی ذهن از قید منطق حمایت می‌کند: در عوض، هنر بایستی بر اساس ذهن ناخودآگاه رشد کند. رؤیاها، حالت‌های وهم آلود، نوشته‌های غیرارادی و حتی بی‌معنی، منبع الهام و موضوع هنری هستند.» (گری، ۱۳۸۲ش: ۳۲۰) بنابراین، سوررئالیسم در یک کلام «برخورد روانی با ادبیات است. به عبارت دیگر، ادبیات به اضافهٔ مسائل روانی است.» (شمیسا، ۱۳۹۰ش: ۱۶۹) یا به تعبیری دیگر می‌توان گفت «سوررئالیسم زبان ذهن آدمی است.» (براهنی، ۱۳۴۴ش: ۲۲۲)

آثار ادبی و هنری این مکتب معمولاً درون مایه‌ای یأس‌آلود و نیست‌انگارانه دارند که دلیلش سیطرهٔ نیهیلیسم پسامدرن بر تفکر غربی معاصر است. (زرشناس، ۱۳۸۹ش: ۱۵۱) نویسندهٔ سوررئالیست، واقعیت‌های جهان واقعی و زندگی روزمره را در کنار حوادث خارق‌العاده و امور غیرمتعارف مشاهده می‌کند و ضدیتی بین آن‌ها نمی‌بیند، به همین دلیل است که در نوشته‌های سوررئالیستی دنیای وهم‌آمیز و عجیب و غریب، عادی و طبیعی جلوه داده می‌شود. (میرصادقی،

۱۳۷۶ش: ۳۵۴) در سوررئالیسم دو عامل زمان و مکان حذف می‌شوند. در ضمیر ناخودآگاه آدمی، مکان‌های مختلف درهم ریخته است و زمان معینی وجود ندارند. پرده‌های خیالی گذشته و حال و حتی آینده فروریخته و اشیا در بی‌مکانی و بی‌زمانی سیر می‌کنند؛ یعنی معلوم نیست یک رؤیا یا یک جلوه‌ی ضمیر ناخودآگاه، در چه زمان یا زمان‌های دقیق و در چه مکان یا مکان‌های معینی اتفاق می‌افتد. مکان یک شیء و زمان مشاهده‌ی آن توسط کسی که خواب می‌بیند، به طور صریح و دقیق روشن نیست؛ فقط نوعی اتمسفر هست و پس از بیداری، خاطره‌ی آن اتمسفر با مقداری سمبول که تا حدی نشان‌دهنده‌ی شخصیت درونی و چگونگی ضمیر ناخودآگاه آدمی است. انسان مرکز اصلی آن اتمسفر و سمبول‌هاست. (براهنی، ۱۳۴۴ش: ۲۲۲-۲۲۳)

هدف واقعی سوررئالیسم نفی کلیه قوانین طبیعی و اجتماعی و انهدام بنیان عقل و استدلال است. فضای سوررئالیستی، فضایی نامحدود است که هیچ چیز آن در جای طبیعی و قراردادی-اش واقع نشده و همه چیز معلق و واژگون است. سوررئالیست‌ها در طرفداری از تخیل، در مقابل عقل‌گرایی و ماده‌گرایی، با رمانتیک‌ها هم‌عقیده‌اند. (نک: هاشم زاده زرگر، ۱۳۸۷ش: ۳۱)

عمده‌ی فعالیت سوررئالیسم در قلمروهای نقاشی، سینما و شعر و در حد کمتری در قلمرو ادبیات داستانی بوده است؛ اما برخی ویژگی‌های داستان‌های سوررئالیستی بر ادبیات پسامدرن تأثیری پایدار و گسترده گذاشته است. به طور مثال، عنصر به‌هم‌ریزی مرزهای واقعیت و خیال و ورود عناصر خارق‌العاده و خلاف قاعده عقل و واقعیت (مانند زنده شدن یک شخصیت مرده پس از مدت‌ها و بازگشت او به متن داستان) در اثر ادبی، شاخصی است که سوررئالیست‌ها بسیار از آن استفاده کرده‌اند و اساساً از ویژگی‌های سوررئالیسم به حساب می‌آید، در ادبیات پسامدرن نیز بدان توجه شده است. (زرشناس، ۱۳۸۹ش: ۱۵۲)

شاید بتوان دلیل اینکه بیشتر آثار سوررئالیست‌ها شعر است نه نثر، این‌گونه توضیح داد که «نثر تاب تحمل بیش از حد دور شدن از واقعیت را ندارد و نمی‌تواند افسار خود را برای همیشه به دست رؤیا و وهم بسپارد. نثر زبان حقیقت واقع است و اگر در ورای این حقیقت، حقیقت برتر دیگری وجود داشته باشد، باز هم پس از کشف، نثر از طریق منطق، به سوی آن می‌رود؛ ولی شعر یکسره کذب است و به قول منتقدان قدیم، اکذب او احسن اوست.» (ثروت، ۱۳۸۷ش: ۲۷۵-۲۷۶) علاوه بر این، همان‌طور که می‌دانیم در داستان، «هر حادثه‌ای باید در زمان و مکان معین به وقوع بپیوندد» (مصطفی هداره، ۱۹۹۲م: ۳۶) اما «بی‌مکانی و بی‌زمانی از خصائص

سوررئالیسم است. در ضمیر ناخودآگاه انسان، مکان‌های مختلف درهم ریخته و زمان معینی وجود ندارد. فقط نوعی زمان وجود دارد که از تعدادی سمبل تشکیل شده است و این سمبل‌ها تا حدی نشان‌دهنده شخصیت درونی و چگونگی ضمیر ناخودآگاه آدمی است.» (محمد حسنی، ۱۳۷۴ش: ۵۴۵) پس چگونه می‌توان وجود داستان‌های سوررئالیستی را توجیه کرد؟ مگر نه این است که یکی از بارزترین خصائص داستان وجود حادثه و زمان و مکان است؟ «اگر حول وحوش سال ۱۸۳۰م. مشکل اساسی استاندال (Stendhal: ۱۷۸۳-۱۸۴۲م) [نویسنده سبک رئالیسم] سؤالاتی از این قبیل بود که «چه باید بکنم؟» و یا «چگونه انجام دهم؟» یکصد سال بعد این سؤالات تبدیل شد به اینکه «من چه هستم؟»، «چگونه می‌توانم به عمق واقعیت وجودی خویش راه یابم؟» به عبارت دیگر مشکل چگونه عمل کردن برای قهرمان داستان‌های سال ۱۸۳۰م، یکصد سال بعد به یک مشکل شخصیتی تبدیل شد.» (فاولی، ۱۳۷۴ش: ۸۳) این بدان معناست که داستان‌های حادثه‌ای در قرن گذشته به داستان شخصیت در قرن حاضر بدل شده‌اند و وجود حادثه، زمان و مکان در آن اهمیت چندانی ندارد و به این صورت به خوبی می‌توان آرمان‌های سوررئالیست را در این داستان‌ها متجلی کرد. بطور کلی داستان سوررئال مزجی است از واقعیت با وهم و خیال بگونه‌ای که حالت رمز آلود و رؤیایگونه بر واقعیت غلبه دارد.

۲. تحلیل عناصر سوررئالیسم در مجموعه‌های برگزیده

برای بیان سوررئالیستی در اثر ادبی یا هنری، به اصول و ابزارهایی نیاز است تا فضای مناسب آن به خوبی نشان داده شود و تخیل ادیب یا هنرمند به تمامی متجلی گردد. این ابزار و فنون عبارتند از: رؤیا، نگارش خودکار، دیوانگی، طنز، اروتیسم، امر شگفت و جادو، اشیای سوررئالیستی و تصادف عینی.

۲-۱. عنصر «رؤیا»

سوررئالیست‌ها برای رؤیا اهمیت زیادی قائل بودند؛ بطوری‌که «سن پل رو» (Paul Roux, dit Saint-Pol-Roux le Magnifique: ۱۸۶۱-۱۹۴۰م) عادت کرده بود موقع خواب یادداشتی را به پشت در بچسباند که روی آن نوشته بود «شاعر مشغول کار است.» (بیگزبی، ۱۳۹۲ش: ۸۷-۸۸)

«فروید رؤیا را ناشی از علل روانی می‌داند و آن را امیالی در کسوت مبدل به شمار می‌آورد.» (اتکینسون و دیگران، ۱۳۸۵ش: ۲۴۸) به همین دلیل است که سوررئالیست‌ها معتقدند از طریق

رؤیا می‌توانند به ضمیر ناخودآگاه و عمق ناشناخته‌های ذهنشان دست یابند. در واقع «خواب و رؤیا یکی از مظاهر ناخودآگاهی و ارتباط با دنیای فراواقعی و حقیقت برتر شمرده می‌شود.» (مشتاق مهر و دستمالچی، ۱۳۸۸ش: ۱۳۹) خیال‌بافی نیز دست کمی از رؤیا ندارد. «خیال‌بافی بیماری روانی ملایمی است، میانجی خواب و بیداری و در حکم رؤیایی است ملایم» (آریان‌پور، ۱۳۵۷ش: ۲۱۹)

فروید ضمیر ناخودآگاه را همانند مخزنی می‌داند که خواسته‌های سرکوب شده‌ی روح در آن مخزن ذخیره می‌شود و هنگامی که انسان به حالت نیمه‌هوشیار یا ناهوشیار نزدیک می‌شود؛ مثلاً در حالت خواب و رؤیا، آرزوهای سرکوب شده‌اش، به دور از هر قید و بندی سربرمی‌آورد. رؤیا یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی است که حضورش در یک اثر، باعث سوررئالیستی شدن آن می‌شود. این بدان سبب است که سوررئالیسم ریشه در نظریات فروید دارد و بخش اعظمی از این نظریات مربوط به ناخودآگاه و تجلی آرزوهای سرکوب‌شده در رؤیاست. بنابراین، یک متن سوررئالیستی اصیل نمی‌تواند از بیان رؤیاها و شریک کردن خواننده در نیازها و آرزوهای سرکوب‌شده‌ی شخصیت اصلی داستان خالی باشد.

نزد شعرای سوررئالیست واقعیت برتر همان واقعیت جامعی است که در «اعماق ناخودآگاه» آدمی مدفون شده و تنها در رؤیاها و اوهام انسان متظاهر می‌شود. (داد، ۱۳۸۵ش: ۲۹۷)

شروع داستان‌نویسی تامر با غلبه آشکار این عنصر بر داستان‌ها همراه است. در مجموعه صهیل الجواد الأبیض، سهم رؤیا از بین ۱۱ داستان کوتاه، ۹ داستان است. این ۹ داستان نیز به فراخور مضامینشان به میزان متفاوتی از رؤیا سود جسته‌اند.

از دید فروید رؤیاها امیال سرکوب شده‌ای هستند که خودآگاه از آن‌ها مطلع نیست و عموماً به اشکال نمادینی در خواب ظاهر می‌شوند. بنابراین از نظر فروید رؤیاها مربوط به گذشته‌اند، و هرگز از آینده خبر نمی‌دهند. رؤیاهای به کار گرفته شده در این مجموعه، به‌خوبی از این اصل فروید پیروی نموده و همگی تجلی احساسات سرکوب‌شده و واپس‌زده‌ی شخصیت‌های اصلی داستان هستند.

در مجموعه صهیل الجواد الأبیض، رؤیا چیزی نیست جز نمایش «من» سرکوب‌شده، «من» سرشار از عقده‌های جنسی و عاطفی. بیشتر شخصیت‌های اصلی صهیل الجواد الأبیض، از فقر و بیکاری رنج می‌برند؛ به این دلیل امکان ازدواج ندارند و مجبور به سرکوب نیازهای جنسی و

عاطفی‌شان هستند. زکریا تامر با مهارت خاصی، تجلی این عقده‌های واپس‌زده را در خواب و رؤیا به تصویر کشیده است؛ مثلاً در داستان «قرنفلت للأسفلت المتعب» (میخکی برای آسفالت خسته)، زمانی که دختر جوان روی تختش دراز کشیده، آرزوی ارتباط با هفت مرد را می‌کند و به این منظور چشمانش را می‌بندد و حضور هفت مرد را در کنارش تجسم می‌کند. «وأحست الفتاة ان الرجال السبعة قد اقتحموا غرفتها. انهم حولها. ایدیهم تلمس لحمها بجوع...» (تامر، ۱۹۶۰م: ۱۰۵) سرمنشأ این رؤیا و آرزوی هوس‌بازانه، سرکوب‌هایی جنسی است که به دلیل گوش‌زدهای مکرر مادر در مورد رفتار مردان با زنان، شکل گرفته است. مادر، مردان را هوس‌بازانی می‌داند که تا قبل از برآورده شدن نیازهایشان برده زن هستند؛ اما بعد از کامیابی، از او دور می‌شوند: «الرجال کلهم یعبدون المرأة بذل عندما یشمون رائحتها ولكنهم یتعدون عنها بقرف لحظة تنطفئ شهوتهم» (تامر، ۱۹۶۰م: ۱۰۵) ظاهراً مادر خود این تجربه تلخ را از سرگذارنده و به همین دلیل است که این تجربه را مکرراً به صورت نصیحت در اختیار دخترش قرار می‌دهد: «واندفع الی مخيلة الفتاة وجه أمها، وخیل إليها انها تسمع صوتها الحاد یردد کعاده...» (همان: ۱۰۵) در واقع مادر باعث شده که تخیل این خواهر غریزی، همواره برای دختر با ترس همراه باشد. دختر جوان از طرفی خواستار رابطه با جنس مخالف است و از طرف دیگر -تحت تأثیر افکار مادرش- از برطرف کردن نیازش در واقعیت می‌ترسد. او برای رسیدن به آرزویش که همواره آن را سرکوب کرده، چاره‌ای جز رؤیاپردازی و تجسم آنچه می‌خواهد، ندارد.

شخصیت‌های اصلی مجموعه *صهیل الجواد الأبيض*، برای ارضای امیال واپس‌زده‌شان به خوابیدن و خواب دیدن اکتفا نمی‌کنند، بلکه خودشان با فرو رفتن در خیال و تصویرسازی، بستر را برای ارضای نیازهایشان فراهم می‌کنند. آن‌ها به شدت به رؤیاهایشان وابسته هستند و اگر در خواب رؤیا نبینند، خودشان در بیداری دست به خلق رؤیاهای شیرینشان می‌زنند. در واقع، تمام رؤیاهای بیداری که ساخته قدرت خیال راوی است، شیرین و لذت بخش هستند؛ به طور مثال در داستان اول «المسرات الصغیرة» (شادی‌های کوچک)، راوی جوان بیکاری است که هیچ انگیزه‌ای برای زنده بودن در خود نمی‌بیند؛ سهم او از خوشی‌های دنیا، شادی‌های کوچکی است که در خیالش خلق می‌کند. او دائماً در حال رؤیا دیدن در عالم بیداری است و هر آنچه آرزو دارد، برای خودش می‌سازد؛ مثلاً زمانی که تصمیم به خودکشی می‌گیرد، در رؤیاهایش غرق

می‌شود و خودش را در خانه‌شان می‌بیند که مرده و مادر و اطرافیانش مشغول شیون هستند: «فقد جعلنی أغرق فی احلام وتصورات عنيفة قاسية حزينة ولكنها لذیذة للغاية... فلا بد من ان موق سیکون مفاجأة ألیمة لهم فأمی ستبکی وتصرخ وتولول.» (همان: ۵۲) راوی دوست دارد بعد از مرگش، تمام کسانی که زمان زنده بودنش به او اهمیت نمی‌دادند، پشیمان شوند و برایش عزاداری کنند، پس این شادی را قبل از مرگ حقیقی‌اش می‌آفریند: «وای واخوتی سیکون أيضاً بحرقه نادمین علی عدم اهتمامهم بی من قبل.» (همان: ۵۲)

بطور کلی رؤیاهای تامر سه حالت دارند: رؤیای خواب، رؤیای بیداری و رؤیای بین خواب و بیداری. در مجموعه‌ی صهیل الجواد الأبيض، هر سه نوع رؤیا به کار رفته است. در مجموعه‌های ربیع فی الرماد و الرعد، اکثر رؤیاهای رؤیای در خواب هستند؛ اما در صهیل الجواد الأبيض، علاوه بر رؤیای خواب، شخصیت‌های اصلی گاه عامدانه و گاه ناخودآگاه غرق در رؤیای بیداری می‌شوند و ثروت، شهر آرمانی، ابژه جنسی و محبتی که در زندگی واقعی کم دارند یا گم کرده‌اند، جستجو می‌کنند؛ مثلاً در داستان «الثاؤب» (خمیازه) که عنوان آن نیز مانند بسیاری داستان‌های دیگر دلالت مند و قابل تأمل است، جوان راوی که تمام پولش را به زن فاحشه داده، از رویارویی با پدرش و لحظه‌ای که او بفهمد جوان پولی برایش نیاورده، واهمه دارد؛ به همین سبب و به منظور فرار از واقعیت، به رؤیا و تجسم شهر آرمانی‌اش پناه می‌برد و برای خود شهری می‌آفریند که تنبلی در آن فضیلت شمرده می‌شود و در آن خبری از فقر و گرسنگی نیست: «مدینه من نوع جدید غریب، مدینه شنقت الجوع والکآبة والضجر، لا تاریخ لها وأیامها تمر بلا أسماء...» (همان: ۶۵) در حقیقت، این شهر تجسم تمام آنچه است که راوی از زندگی می‌خواهد: خمیازه کشیدن، کار نکردن، تنبلی. این موضوع می‌تواند بازتاب رفتار پدر او باشد که مجبور است درآمد ماهیانه‌اش را به وی بدهد. بنابر این، جوان که اجازه استفاده از دسترنج خودش را ندارد؛ آرزوی کار نکردن را در سر می‌پروراند.

همچنین در مجموعه‌ی صهیل الجواد الأبيض با نوعی دیگر از رؤیا روبرو هستیم که طی آن شخصیت اصلی در حال احتضار قبل از مرگ قرار می‌گیرد و طوفانی از تمایلات سرکوب‌شده درونش بر پا می‌شود و ذهن راوی مورد هجوم جملات ناخواسته قرار می‌گیرد.

درکل، در مجموعه اول، اکثر رؤیایا به منظور تحقق آرزوها و نیازهایی شکل می‌گیرد که راوی در واقعیت توانایی برآوردنشان را ندارد و تمام رؤیایا، یا آرزوبرآورانه هستند یا نمودی از من سرکوب شده راوی (شخصیت اصلی داستان).

در مجموعه ربیع فی الرماد با وجود کاهش عنصر رؤیا به پنج مورد، تمامی موارد، انعکاس عوامل سرکوب‌شده هستند؛ نکته جالب توجه در این مجموعه، تعمیم رؤیایا به دنیای حیوانات و کودکان است که بار تخیل آن‌ها را بیشتر می‌کند و به فضای فراواقعی نزدیک‌تر می‌شود. در داستان «ثلج آخر اللیل» (برف آخر شب) مشاهده می‌کنیم که رؤیا، از تمایلات سرکوب‌شده گربه‌ای ناشی شده است. گربه کنار بخاری چشمانش را می‌بندد و در عالم خواب، باغی را می‌بیند که دیوارهای بسیار بلندی دارد و کف آن با دسته‌ای از گنجشکان بی‌بال پوشیده شده است: «وانکمش القط متألماً، وقبع قرب المدفأة، وأغمض عینیه بانکسار، وأخذ یحلم بعثوره علی حدیقة أسوارها عالیة جداً، وأرضها مغطاة بطبقة من عصافیر لا أجنحة لها، سیختار عصفوراً سمیناً، وسیحملق الیه بشراهة، فیذعر العصفور ویتراجع باضطراب. سیقول العصفور بصوت رفیع متقطع:

- أنا عصفور مسکین.

- أنا جائع.

- سأغنی لك.

- أنا جائع.

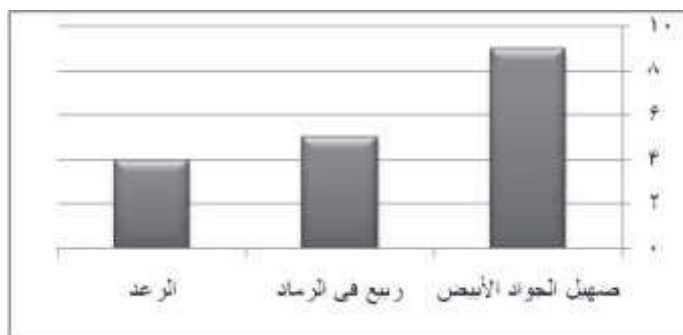
و سینقض القط علی العصفور فی وثبة ضاریة ویغرس أسنانه الصغیرة الحادة فی عنقه ممزقاً حنجرتیه الغضة، وعندئذ سینزف الدم قرمزياً ساخناً» (همان: ۸) بی‌تردید، تحقق رؤیای گربه می‌تواند ترسیم‌گر فضای سوررئالیستی چندلایه‌ای شود.

در مورد رؤیای کودکانه نیز باید گفت در داستان «الوجه الأول» (چهره اول) کودکی به نام مأمون از خانه خارج می‌شود که تصمیم ندارد به خانه بازگردد. در خیال او عقده‌های ناشی از بی‌توجهی و نادیده گرفته شدن به سطح می‌آیند و کودک رفتار مادر و پدرش را آن‌گونه می‌بیند که آرزو دارد: «سیسأل والده عنه. وسیؤنب أمه. فتبکی وتقول: فتشوا عن مأمون. وسیبحثون عنه فی الشوارع كلها، وسیعثرون علیه بعد تعب کبیر. وسیرفض مأمون العوده الی البیت، وسیکون وجهه جامداً بلادموع. وسیهدیه والده دراجة لها ثلاث عجلات وجرس، وستقبله أمه وتعانقه بلهفة، وعندئذ فقط سیقبل بالرجوع الی البیت.» (تامر، ۱۹۶۳: ۵۷)

همچنین نکته‌ی حائز اهمیت در ربیع فی الرماد - که در جایی دیگر تکرار نشده - پناه بردن دو تن از شخصیت‌های اصلی به رؤیای بیداری برای فرار از تنهایی است. عمر سعدی در داستان «النهر» (رودخانه) و دزد دریایی در داستان «القرصان»، دو شخصیت تنهایی هستند که هر کدام به طریقی از گذشته و تمام وابستگی‌هایشان جدا شده‌اند و اکنون تنهایی دیوانه‌کننده، این دو نفر را به تصویرسازی و آفرینش یک همدم برای خودشان سوق داده است. در هر دو داستان، شخصیت اصلی در خیالش، برای خود یک زن می‌سازد، که با او صحبت می‌کند و مورد محبتش واقع می‌شود؛ اما در مجموعه‌ی الرعد نویسنده تغییر استراتژی می‌دهد. در این مجموعه که تعداد داستان‌ها بیشتر از دو مجموعه‌ی قبل است، به جای افزایش رؤیا، با کاهش این عنصر به چهار مورد مواجه هستیم؛ همچنین، دیگر هیچ کدام از رؤیاها از آرزوهای سرکوب‌شده ناشی نمی‌شوند و به نوعی از مشغولیات روزمره‌ی شخصیت اصلی نشأت گرفته‌اند؛ به طور مثال، در داستان «النابالم النابالم» (نابالم نابالم) - که شرح یک داستان عاطفی در شهری جنگ‌زده است - فکر جنگ و مرگ به حدی بر ذهن احمد سیطره دارد که در خیالش زنانی را تصور می‌کند که کودکان خود را مانند تکه گوشت بدبوی سوخته‌ای به دنیا می‌آورند: «وجلس علی مقعد يتطلع اليها أسیان، وتخیل النساء ینجبن أطفالهن کتل لحم متنته محترقة» (تامل، ۱۹۷۰م: ۶۱) در واقع این افکار سیاه و فاسد، از جمله عواقب جنگ است که در ذهن مردم جنگ‌زده، این فکر را حک کرده که هر کودکی متولد می‌شود محکوم به مرگ است و آینده‌ای جز سوختن زیر بمباران دشمن در انتظارش نیست.

از مقایسه‌ی سه مجموعه می‌توان چنین نتیجه گرفت که هر چه جلوتر می‌رویم با وجود افزایش تعداد داستان‌های هر مجموعه، شاهد کاهش چشمگیر عنصر رؤیا هستیم و اندک رؤیای موجود در مجموعه‌ی آخر نیز، از جنس رؤیای مجموعه‌ی اول و دوم نیست و رؤیاها تنها ناشی از اتفاقات روزمره هستند و نه عوامل سرکوب شده.

نمودار میزان کاربرد عنصر «رؤیا» در سه مجموعه



۲-۲. عنصر نگارش خودکار

سوررئالیست‌ها اولین دسته از نویسندگانی بودند که به حضور ناخودآگاه نویسنده در هنر تأکید داشتند. آن‌ها اذعان می‌داشتند که هنر بهانه‌ای برای به نمایش گذاشتن جلوه‌های پنهان ناخودآگاه بشری محسوب می‌شود. از این طریق قصد داشتند که از ورای هنر به عمق تأثیر ناخوشایند جنگ بر روی روان انسان پی ببرند. سوررئالیست‌ها با تکنیک نوشتار خودبه‌خودی، به دنبال ترسیم ناخودآگاه در معنای عام بودند که در دیدگاه کارل گوستاو یونگ، «ناخودآگاه جمعی» نام داشت. (ممتحن و دفترچی، ۱۳۸۸ش: ۱۰۹) به اعتقاد سوررئالیست‌ها «شاعر [نویسنده] باید هنگام سرودن شعر در حالتی بین خواب و بیداری باشد و آنگاه قلم در دست گیرد و آنچه در ضمیرش می‌گذرد بر کاغذ بیاورد. برای نیل به این مقصود، یکی از وسایل عمل شاعر و نویسندهٔ سوررئالیست نوشتن «از خود بیخود» است که بدان وسیله شاعر به ثبت اوهام و رؤیاهای خود، درست در لحظهٔ ظهورشان توفیق می‌یابد.» (داد، ۱۳۸۵ش: ۲۹۷) نگارش خودکار «اغلب بگونه‌ای پر از غرابت‌ها، تناقض‌ها، ابهام‌ها و پراکندگی صورت‌ها نمایان می‌شود، که به سختی می‌توان آن‌ها را فهمید.» (آدونیس، ۱۳۸۵ش: ۱۶۳) در ظاهر هیچ کاری ساده‌تر از نگارش خودکار نیست. کافیسست که ذهنمان را خالی کنیم، بطوری که هجومی از کلمات بدون جلوگیری به آن وارد شود و به اصطلاح با کمک بارش ذهنی بگذاریم که زبان بی‌آنکه توجیهش کنیم به خودی خود حرف بزند و آنچه می‌گوید عینا روی کاغذ بیاوریم؛ اما این سادگی، مشکلات بسیاری دارد؛ از جمله اینکه قرار دادن ذهن در انفعالی‌ترین یا تأثیرگذارترین حالت ایجاب می‌کند که انسان به طور اساسی از دنیای روزمره جدا شود. این عمل به آسانی قابل وصول نیست و اگر هم نویسنده

موفق به این کار شود، ممکن است در بازگشت به دنیای واقعی دچار مشکل شود؛ چنانکه یک بار که گروهی برای نگارش خودکار به حالت خلسه فرو رفته بودند، تصمیم به حلق‌آویز کردن خود گرفتند. در نگارش خودکار زبان باید از نظارت اجتماعی و همچنین نظارت خود شخص - عادت‌های اندیشیدن، امتیاز عاطفی که شخص به بعضی از کلمات می‌دهد، معانی ضمنی خصوصی و غیره - آزاد شود. در این عمل توصیه می‌شود که متن باز خوانده نشود؛ چراکه این امر خواندن، یک دلالت آگاهانه را پیش خواهد کشید و جریان انتشار خودکار را متوقف خواهد کرد. سوررئالیست‌ها دلیل گرایششان به نگارش خودکار را اینگونه توضیح می‌دهند که «زبان نظارت‌نشده ظرفیت آفریننده‌ای دارد که خودآگاهی در کار ادبی آن را ابرتر می‌کند؛ چون دیگر به این منظور نوشته نشده که طبق طرح کلاسیک که از محتوا به قالب می‌رود، معنی معینی را القا کند؛ بلکه طبق طرحی جدید که از قالب به محتوا می‌رود، با ظرفیت‌های ترکیب تازه‌اش معنی غیرمنتظره و حیرت‌آوری پیدا می‌کند که ذهن نگارنده با آن آشنا نیست.» بر اساس این اصل، نوشتن دیگر یک فعالیت خاص نیست. کافی است که هرکسی به شنود ضمیر پنهانش بپردازد تا قادر به نوشتن باشد. (نک: سیدحسینی، ۱۳۹۳ش: ج ۲، ۸۲۸-۸۳۲)

زکریا تامر تسلط خود را در نگارش خودکار، در مجموعه‌ی صهیل الجواد الأبيض نشان می‌دهد. در این مجموعه، نگارش خودکار در چهار داستان «الأغنية الزرقاء الخشنة» (ترانه‌ی آبی خشن)، «القبو» (زیرزمین)، «صهیل الجواد الأبيض» (شیبه‌ی اسب سفید) و «النهر میت» (رود مرده است) به طرق مختلف به کار برده می‌شود؛ اما سهم مجموعه‌های ربیع فی الرماد و الرعد، هر کدام یک مورد در داستان‌های «ثلج آخر الليل» و «آخر الرايات» (آخرین پرچم) است.

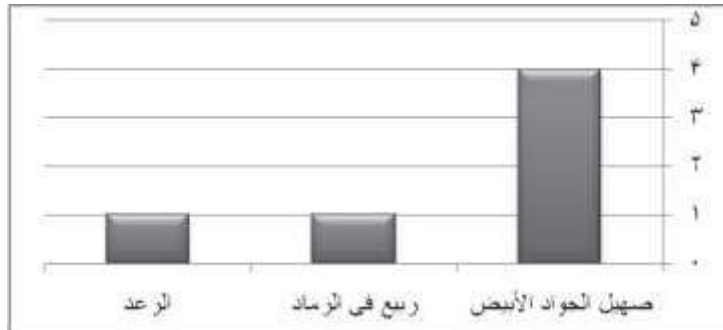
تامر در استفاده از مؤلفه‌ی نگارش خودکار دست به ابتکاراتی زده است. ابتدا اینکه بر خلاف اصل نگارش خودکار که طی آن «نویسنده» باید در انفعالی‌ترین حالت (بین هوشیاری و بی-هوشی یا همان حالت خلسه) قرار بگیرد و مکنونات قلبش را بدون ملاحظه بر روی کاغذ بیاورد، تامر «شخصیت‌های اصلی» داستان‌هایش را در حالت خلسه قرار داده و تمایلات واپس-زده‌ی آن‌ها را در قالب نگارش خودکار مطرح کرده و نویسنده در قالب من‌راوی به نگارش خودکار پرداخته است. این اصل در تمام داستان‌هایی که نگارش خودکار در آن‌ها وجود دارد، رعایت شده جز داستان «الثلج آخر الليل» که راوی‌اش سوم شخص است.

نوآوری دیگر تامر در این زمینه، این است که از دید سوررئالیست‌ها، نگارش خودکار فقط می‌تواند در حالت خلسه و در لحظهٔ اتصال فرد با ناخودآگاهش شکل بگیرد؛ اما تامر در عالم هوشیاری نیز دست به خلق نوشتاری اتوماتیک می‌زند که این اتفاق در داستان «القبو» رخ می‌دهد. در این داستان، در عالم بیداری شاهد گفتگویی خودانگیخته بین راوی و دوستش هستیم که ارتباط منطقی بین جملات نیست و این، نشان از اتوماتیک بودن این نگارش دارد. در این مکالمه راوی چندین بار آرزو می‌کند که ای کاش کلاغ بود. کلاغ در ادبیات عرب سمبل مرگ است و بر تشاوم دلالت می‌کند. بنابراین راوی در قالب نمایش تصویر کلاغ، آرزوی مرگش را به زیبایی بیان می‌کند: «قلت له: أنا ولدت في سنة ۱۹۳۱. أمي لم تمت بعد. العالم كله كئيب. قال: آه مأجمل كلمة فخذ. قلت: يا ليتني كنت غراباً. قال: لاشيء أشهى من امرأة عارية. قلت: يا ليتني كنت غراباً. قال: هل ضاجعت فتاة صغيرة؟ قلت: يا ليتني كنت غراباً.» (تامر، ۱۹۶۰: ۲۶)

مضامینی که در قالب نگارش خودکار در سه مجموعه نوشته شده‌اند، متنوع و بیشتر به تصویر کشیدن تمنیات سرکوب‌شده یا آرزوهای راوی هستند که در ناخودآگاهش واپس‌زده شده بودند و اکنون در لحظهٔ اتصال به ناخودآگاه به سطح آمده‌اند. نقطهٔ مشترک بیشتر این نگارش‌ها حضور یک زن است که یا معشوقهٔ راوی است و یا برای ارضای نیازهای او حاضر شده است. این نشان از تمنای وصال شخصیت‌های سرخوردهٔ تامر به یک زن یا ابژهٔ جنسی دارد. بطورکلی می‌توان گفت که تامر در مجموعهٔ اول، بیشتر از دو مجموعهٔ بعدی به نگارش خودکار پرداخته و حالت خلسه در دو مجموعهٔ «ربیع فی الرماد» و «الرعد» به شدت کم‌رنگ می‌شود. بنابراین نگارش خودکار در روند سه مجموعه، سیر نزولی دارد. شایان ذکر است که سه مورد از شش نگارش خودکاری که در مجموعه‌ها به کار رفته، در قالب یک گفتگوی بی‌سر و ته و نامفهوم بین راوی و شخصی دیگر عرضه می‌شود.

نکتهٔ قابل توجه در این قسمت، این است که یکی از روش‌هایی که سوررئالیست‌ها برای رفتن به حالت خلسه و بی‌خودی از آن استفاده می‌کردند، مصرف مواد مخدر بود؛ اما تامر در هیچ کدام از داستان‌هایش به این مورد اشاره‌ای نمی‌کند و عالم ناهشیاری‌اش را از روش‌های دیگر؛ مانند خواب و رؤیا، حالت احتضار قبل از مرگ و خیال‌پردازی خلق می‌کند.

میزان کاربرد عنصر «نگارش خودکار» در سه مجموعه



۲-۳. عنصر دیوانگی

از دید سوررئالیست‌ها دیوانگان سخت جذابند؛ زیرا با اندیشه‌ی طبیعی قطع رابطه کرده‌اند و از امکانات ناشناخته‌ی ذهن حداکثر استفاده را می‌کنند. در میان بیماری‌های روانی متعدد، پارانویا (Paranola) از نظر هدفی که سوررئالیست‌ها دنبال می‌کنند قابل توجه است؛ چراکه ترکیبی از واقعیت و خیال را به ما عرضه می‌کند. بیماری که دچار هذیان عظمت و یا جنون درد و شکنجه شده است، به اینکه به دنیای درونش پناه برد اکتفا نمی‌کند؛ بلکه تمام پدیده‌های دنیای خارج را بر گرد اندیشه‌ی هذیان‌آلود خود متبلور می‌کند. تأثیراتی که از دنیای بیرون می‌گیرد، تنها به درد تصویر و توجیه ابداعات ذهنی او می‌خورد. با اینکه در همان دنیایی زندگی می‌کند که یک انسان عادی زندگی می‌کند و با وجود اینکه همان تأثیرات را از دنیای حقیقی دریافت می‌کند، عکس-العملی متفاوت نشان می‌دهد؛ زیرا در نظر وی هر حادثه‌ای تنها توقعات درونی او را تقویت می‌کند. در واقع یکی از هدف‌های سوررئالیست‌ها این است که به کارکرد بی‌منطق ذهن برسند و ذهن از هرگونه پیش‌داوری و قرارداد عاری شود و بگذارد که خودکاری روانی، آزادانه سخن بگوید. «آندره برتون» و «پل الوآر» باور داشتند که تجربه‌ی تقلید از بیماران روانی که جامعه زندانی‌شان می‌کند، به زودی پیروزمندانه جای چکامه، تغزل، حماسه، شعر بی‌سروته و انواع دیگر اشعار سست و بی‌محتوا را خواهد گرفت. (نک: سیدحسینی، ۱۳۹۳ش: ج ۲، ۸۴۰-۸۴۶)

زکریا تامر تنها در مجموعه‌های «صهیل الجواد الأبيض» و «ربیع فی الرماد» از عنصر دیوانگی استفاده کرده است.

دیوانگی در مجموعه اول «صهیل الجواد الأبيض»، دو بار، در دو داستان تکرار می‌شود. در داستان «النهر میت» شخصیت اصلی (پسری جوان) دیوانه است و تمام داستان درباره رفتارهای این شخصیت است؛ اما در داستان «قرنفلة للأسفلت المتعب»، دیوانگی از مصرف مشروبات الکلی نشأت می‌گیرد و بخش کوتاهی از داستان را شامل می‌شود.

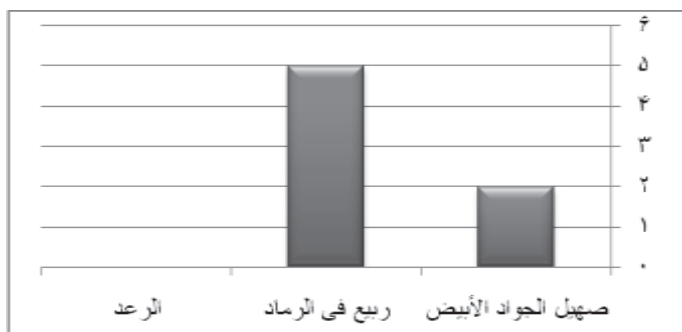
در مجموعه دوم «ربیع فی الرماد»، تامل به زیبایی هرچه تمام‌تر به این عنصر می‌پردازد و تعداد تکرار این عنصر، به وضوح بیشتر می‌شود. دیوانگی در این مجموعه پنج بار تکرار می‌گردد که دو مورد داستان‌های «الباب القدیم» (دروازه قدیم) و «شمس صغیره» (خورشید کوچک) مربوط به مصرف مشروب و مستی ناشی از آن است؛ به طور مثال در داستان الباب القدیم سرباز بیگانه به سبب مست بودن؛ مانند دیوانه رفتار می‌کند و کنترلی روی اعمالش ندارد؛ زمانی که صورت زن را می‌بیند، بدون اختیار به سمتش می‌رود تا روبندش را کنار بزند و دوباره چهره‌اش را ببیند: «ووجد نفسه يتحرك دون وعی، ويعترض طريق الرجل والمرأة، تسيطر عليه رغبة جارفة في رؤية وجه المرأة عن قرب وبلا نقاب». (تامر، ۱۹۶۳م: ۲۴) دو مورد داستان‌های «النهر» و «القرصان» در نتیجه تنهایی است. مانند عمر سعدی در داستان «النهر» که بعد از مدتی تنها و بدون هم‌زبان بودن در زندان، دچار جنون و توهمات دیداری و شنیداری می‌شود. او دستش را عقب و انگشتان دستش را دست و پای عقب می‌بیند، این عقب از دید عمر به حدی واقعی است که عمر را به زمین می‌اندازد و شروع به دویدن در زندان می‌کند و عمر را نیز به دنبال خود می‌کشد: « وابتسم إذ خامره احساس بأن هذه اليد غريبة عنه، وتابع تأملها بخوف، فتحركت الاصابع الخمس وكأنها أذرع صغيرة لعقرب، وانحدرت الاصابع الى أسفل، ولمست أرض الزنزانة. وأيقن عمر أن یده عقرب یدب نحو فريسة ما، واجتاحته حماسة مفاجئة تبغی القضاء على عدو مبهم. ودب العقرب ساحباً خلفه عمر السعدی حتى اصطدم بأسفل الحائط...» (همان: ۶۹) و مورد آخر دیوانگی (داستان جنگیزخان)، به دلیل جنایت‌های فراوانی است که شخصیت اصلی (جنگیزخان) انجام می‌دهد و در نتیجه آن دچار دوپارگی شخصیت و جنون می‌شود.

دیوانگی در داستان‌های «الباب القدیم» (دروازه قدیم)، «شمس صغیره» (خورشیدی کوچک)، «جنگیزخان» (جنگیزخان) و «القرصان»، سبب مرگ شخص دیوانه، یا تعداد زیادی افراد بی‌گناه می‌شود؛ اما در سه داستان دیگر؛ یعنی «النهر»، «النهر میت» و «قرنفلة للأسفلت المتعب»، دیوانگی

بی‌خطر است و فقط باعث توهمات دیداری و شنیداری، اعمال نابه‌جا و سخنان غیرارادی برای شخص دیوانه شده است.

بطور کلی، از بین هفت داستانی که دیوانگی در آن‌ها استفاده شده، در چهار داستان، به جنون به دید بیماری - با تمام ویژگی‌هایش - نگاه شده و در سه مورد دیگر، به مصرف مشروبات الکلی پرداخته شده است که از میان این سه داستان، دو مورد به مرگ منجر شده است. این نوع پردازش و اهتمام به نشان دادن دیوانگی، در قالب مصرف نوشیدنی‌های سکرآور، تأکید تامر بر عواقب مستی و همچنین نهی از نوشیدن مشروبات الکلی را نشان می‌دهد.

میزان کاربرد عنصر «دیوانگی» در سه مجموعه



۲-۴. عنصر «طنز»

ثبت اوهام و رؤیایها به روش نوشتن خودکار بگونه‌ای که تحت سیطره‌ی ضمیر آگاه نویسنده نباشد، لاجرم نوعی در هم‌ریختگی ذهنی و نفی نظام معقول را در پی دارد، بطوری که آثار هنرمند سوررئالیست، وجهی هزل‌آمیز می‌یابد. (داد، ۱۳۸۵ش: ۲۹۸) «فرویدیست‌ها باور دارند که شوخی از عوارض زندگانی تمدنی است و برای اقوام وحشی نه مفهومی دارد و نه لذتی.» (آریان پور، ۱۳۵۷ش: ۲۶۵) پوچی‌های دنیا در نظر کسی که در آرزوی لایتناهی است، خنده‌دار و کمیک جلوه می‌کند. طنز سبب می‌شود درد و رنجی را که دنیا به ما تحمیل می‌کند، راحت‌تر تحمل کنیم و از این نظر دارای ارزش متعالی است. طنز رفتار انسان عاصی و نقطه‌ی عزیمت واقعیتی تازه است. باری طنز به ما امکان می‌دهد که دنیا را از زاویه‌ای دیگر ببینیم و روابط آشنای اشیا را در هم بشکنیم. طنز عادات ما را از طریق غریب‌گردانی و حیرت زیر و رو می‌کند؛

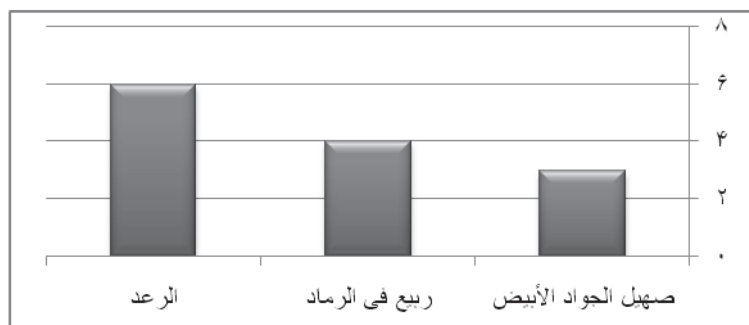
روح را آزاد می‌کند و سبب عروج آن می‌شود. طنز فقط هجو نابودکنندهٔ واقعیت نیست، بلکه فضایی را جایگزین آن می‌کند که در آن، برای کسی که درگیر آن شود، همه چیز تازه است. طنز که ویران‌کنندهٔ جنبه‌های عادی هستی است، روح را با برخوردهای غیرمنتظره، از افق‌های عادی خویش جدا می‌کند و به راه دیگری می‌اندازد و برای رویارویی با واقعیت دیگری آماده می‌کند: فراواقعیت! (نک: سیدحسینی، ۱۳۹۳ش: ج ۲، ۸۱۳-۸۱۶) «طنز سیاه خنده‌ای است آمیخته به ناسزا که از اعماق درون عاصی برمی‌آید، برای مقابله با عقاید رایج و «گفتار» جهانی آن‌ها.» (سیدحسینی، ۱۳۹۳ش: ۸۲۱) طنز سیاه، بازی با چیزهایی است که خشم و عصبیت را به دنبال دارد. این نوع طنز در واقع از سوررئالیسم آب می‌خورد؛ چراکه این مکتب، روشی است برای دیدن پدیده‌های تلخ. در یک تعریف کلی می‌توان گفت: طنز سیاه، بیان مودبانهٔ ناامیدی است.

زکریا تامر در بیان موقعیت‌های طنزآمیز نیز مانند دیگر عناصر، بسیار خلاق عمل کرده است و هیچ موردی به مورد دیگر شباهت ندارد. دست‌مایهٔ تامر برای ایجاد موقعیت‌های طنزآمیز، عناصری مانند کنایه، تمسخر، آبرونی، پارادوکس، تداخل زمانی و توهین است. طنز در مجموعهٔ «صهیل الجواد الأبيض» سه مرتبه، در «ربیع فی الرواد» چهار بار و در مجموعهٔ «الرعده» شش بار استفاده شده است که تنوع و تکرار نشدن مضامین، بیش از هر چیز دیگری توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. نقطهٔ اشتراک تمام این طنزها، سیطرهٔ سیاهی، تلخی و گزندگی بر آن‌هاست، که همگی‌شان در قاب‌ها و به بیان‌های مختلف طراحی شده‌اند تا با نقدی تلخ، معضلات اجتماعی آن دوران را مطرح نمایند و روشنفکران جامعه را به یافتن راه حلی ترغیب نماید. طنز تامر بیشتر در بطن داستان نهفته است و زمانی هم که آشکار است، تنها در بخشی از داستان نمود پیدا می‌کند و سریع محو می‌شود. تنها داستانی که بطورکلی مضمونش طنز است، داستان «العروس الشرقی» (عروسی شرقی) از مجموعهٔ «الرعده» است که این داستان نیز پشت نقاب طنز، سنت‌های پوسیدهٔ جامعه را به ریشخند می‌گیرد و با این روش گامی برای اصلاحشان برمی‌دارد.

طنز زکریا تامر نه تنها لبخندی بر لب خواننده نمی‌آورد، موجبات ناراحتی‌اش را نیز فراهم می‌کند و او را به تفکر وامی‌دارد. در واقع، غرض تامر از به کارگیری طنز، صرف خنداندن خواننده نیست. او به عنوان یک ادیب روشنفکر، به طنز با دید ابزاری می‌نگرد که به واسطهٔ آن می‌تواند کمی از تلخی و سنگینی بار معضلات جامعه بکاهد. طنز تامر از نوع گروتسک (Grotesque) یا طنز سیاه به شمار آورد. در بیشتر موارد هم فضایی آبرونیک ایجاد می‌کند که

با ایجاد تناقض در ذهن خواننده، او را به تأملی عمیق وامی‌دارد. روند حرکت طنز در سه مجموعه صعودی است؛ بطوری‌که هم تعداد طنز در مجموعه‌های دوم و سوم افزایش می‌یابد و هم بار معنایی بیشتری به خود می‌گیرد و کاربردی‌تر می‌شود. در مجموعه آخر نیز، موقعیت‌های آیرونیک و غافلگیرکننده فضای جدید به داستان‌ها می‌دهد؛ به طور مثال، در داستان «المتهم» (متهم) از مجموعه «الرعد»، دادگاه مضحکی تشکیل می‌شود که قاضی بعد از متهم کردن عمر خیام به جرم‌هایی بی‌اساس، اندوه را همدست خیام، ستون پنجم دشمن و جاسوس در نظر می‌گیرد و به دنبال دستگیری‌اش است: «کما أن إفادات الشهود أثبتت أيضاً تعاون عمر الخيام مع الحزن الذي تبين للمحكمة أنه ليس سوى جاسوس من جواسيس الطابور الخامس، يستخدمه أعداؤنا من أجل تعكير الأمن وبث الاضطراب.» (تامر، ۱۹۷۰م: ۳۴)

نمودار میزان کاربرد عنصر «طنز» در سه مجموعه



۲-۵. عنصر اروتیسم

سوررئالیست‌ها به کاربرد اروتیسم در ادبیات و هنر توجهی خاص داشتند. «درست است که فروید برخی از سرخوردگی‌ها و بیماری‌های روانی را ناشی از سرخوردگی جنسی می‌داند؛ اما هرگز منظورش آزادی لگام گسیخته آن نبود. لکن سوررئالیست‌ها که در همه جا به دنبال براندازی بودند، آزادی جنسی را نوعی قیام علیه آداب و سنن احترام‌آمیز بورژوازی حتی در زمینه اخلاق جنسی دانستند، و چون هر چیز شهوی به اقتضای طبیعتش براندازنده است، مورد تشویق قرار دادند.» (ثروت، ۱۳۸۷ش: ۲۵۲)

البته باید خاطر نشان کرد که غرض از ادب اروتیک هرزه‌نگاری نیست؛ زیرا «ادبیات شهوانی یا ادبیات اروتیک نوشته‌ای است که با عشق جنسی و توصیف کم و بیش صریح جزئیات آن مشخص می‌شود؛ به عبارت دیگر، بیان عشق در ادبیات وقتی اروتیک نامیده می‌شود که از کیفیت شهوت‌انگیزی و جسمانی برخوردار باشد...؛ اما در هرزه‌نگاری [یا پورنوگرافی] درون-

مایه‌های جنسی هدف اصلی است. در ادبیات شهوانی عوامل جنسی جنبه زیباشناسانه یا درونمایه‌ای (thematic) یا اخلاقی اثر است و هدفش تحریک یا انگیزش جنسی نیست.» (میرصادقی و ذوالقدر ۱۳۷۷ش: ۱۲-۱۳) واقع امر آن است که مرز میان این دو بسیار ظریف است و در بسیاری موارد نگاه سطحی به این رویکرد در ادبیات می‌تواند منجر به بدفهمی هم در پدیدآورندگان آثار گردد و هم در مخاطبان آن‌ها.

زکریا تامر بیشترین جسارت و تنوع در به کارگیری اروتیسم را در مجموعه اول «صهیل الجواد الأبیض» از خود نشان می‌دهد. زنان در این مجموعه نقشی پررنگ را در واقعیت و خیال شخصیت‌های اصلی داستان‌ها ایفا می‌کنند. طبیعی است که این زنان عمدتاً زنان روسپی و خودفروش و یا معشوقه‌ راوی که جز به عنوان ابزاری برای کامیابی راوی، به کار گرفته نمی‌شوند. در این مجموعه، از عشق و روابط خانوادگی خبری نیست و تمام روابط فقط در قالب روابط نامشروع و به منظور ارضای نیاز راوی شکل می‌گیرد. شخصیت‌های اصلی این مجموعه، به دلیل فقیر بودن، بیشتر در واقعیت از کامیابی محروم می‌شوند و به این دلیل، به رؤیا پناه می‌برند و در خیال خود کامیاب می‌شوند. در واقع، شخصیت‌های اصلی، بیشتر جوان و دچار عقده و سرکوب جنسی هستند و اگرچه در دنیای واقعی شکست‌خورده و مفلوک هستند؛ اما در رؤیایشان نیازشان را سرکوب نمی‌کنند، بر همه‌چیز مسلط می‌شوند و هرچور که بخواهند با زن مورد علاقه‌شان برخورد می‌کنند. به طور مثال، در داستان «القبو» زمانی که راوی از سینما به سمت خانه حرکت می‌کند، معشوقه‌اش «سمیحه» را به یاد می‌آورد که با سنگ‌دلی، مانع کامیابی راوی از او می‌شد؛ اما راوی تسلیم نمی‌شود و در خیالش «سمیحه» را عریان می‌کند و آنچه را در دل از او انتظار دارد، در خیالش می‌پروراند: «فتخيلتُ باستمرار سميحة مغمضة العينين نصف اغماضه، تلهث مفتوحة الفم و تتأوه بحرارة بينما يتلوى جسدها العارى الناضج...» (تامر، ۱۹۶۰م: ۲۸)

نکته جالب توجه در این مجموعه این است که علاوه بر مردان، شاهد زنانی نیز هستیم که رؤیای رابطه با مردان را دارند و البته باید گفت که مفعول جنسی مرد، تنها در این مجموعه وجود دارد.

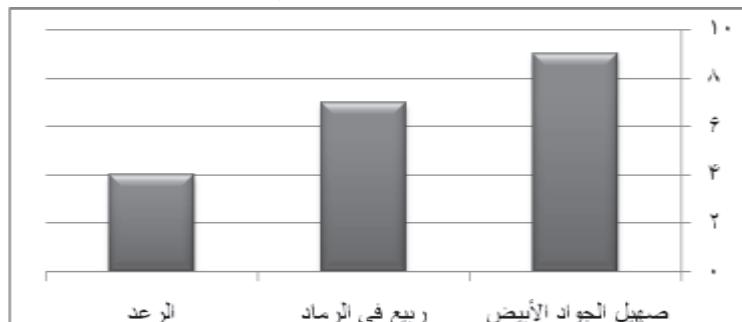
از جمله مسائل اروتیکی که تنها در این مجموعه وجود دارد، می‌توان به داستانی با درون‌مایه کاملاً شهوانی داستان «الصيف» (تابستان)، ابراز شهوت به یک جسد «ابتسم یا وجهها المتعب»

(ای صورت خسته‌اش لبخند بزن)، توصیف جزئیات صحنه‌های اروتیک که در واقع داستان را به هرزه‌نگاری تبدیل کرده «القبو» اشاره کرد.

این روند در مجموعه‌های دوم «ربیع فی الرماد» و بخصوص سوم «الرعد»، به شدت کاهش می‌یابد و اگر هم مسائل اروتیک مطرح می‌شود، بسیار در لفافه و بعضاً در چارچوب روابط زناشویی است.

از جمله صحنه‌های مشترک مجموعه‌ی دوم و سوم، می‌توان به وجود روابط زناشویی و عاشقانه اشاره کرد. در واقع برعکس مجموعه‌ی اول که تمام روابط بر هوس و شهوت بنا شده بودند، در این دو مجموعه شاهد عشق‌بازی و هم‌آغوشی‌های عاشقانه‌ای هستیم که تنها قسمتی اندک را از داستان شامل می‌شوند.

نمودار میزان کاربرد عنصر «اروتیسم» در سه مجموعه



۶-۲. عنصر «امر شگفت و جادو»

سوررئالیست‌ها عادت دارند امور عادی و مسائل روزمره را با چشم شگفت‌زده ببینند و آن را عجیب جلوه دهند و از طرف دیگر یک امر عجیب و غیرعادی را آشنا و ملموس جلوه دهند. سوررئالیست‌ها از دنیای واقع دور می‌شوند تا در جهان اوهام و اشباح نفوذ کنند؛ زیرا تنها با روی آوردن به عالم وهم تا آن حدی که عقل بشری سلطه‌ی خود را از دست بدهد، می‌توان به آنجا رسید که عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کرد. سوررئالیست‌ها کوشش بسیاری در حفظ و حراست از موهبت «نگاه شگفتی بین» داشتند؛ زیرا اعتقاد داشتند برای هرکسی که در زندگی شخصی چنان پیش می‌رود که گویی در جاده‌ای صاف و هموار قدم گذاشته و در طریق عادات روزگار با سهولتی روز افزون قدم برمی‌دارد و به تدریج ذوق و ادراک امور غریب و

ناآشنا را از دست می‌دهد، این موهبت نیز از دست می‌رود. سوررئالیسم در هیجان بازیابی آن اندیشه جادویی است که خردگرایی، بی‌رنگش کرده و مسیحیت چهره‌اش را تغییر داده است. جادویی که سوررئالیست‌ها می‌خواهند به سراغش بروند، به جای آنکه رفتاری ارتجاعی شمرده شود، راه گشای آینده‌ای نامحدود است: «انسان اولیه هنوز خود را نمی‌شناسد و در جستجوی خویشتن است... انسان امروزی سرگردان شده است. انسان آینده نخست خود را باز خواهد یافت و باز خواهد شناخت و خود آگاهی پیدا خواهد کرد.» بنابراین انسان آینده، انسان سوررئالیست است. (نک: سیدحسینی، ۱۳۹۳ش: ج ۲، ۸۲۳-۸۲۷) «سوررئالیست‌ها عمدتاً به امور خارق‌العاده و غیرمتعارف توجه داشتند و می‌گفتند جادو، گوشت و خون شعر است.» (شمسیا، ۱۳۹۰ش: ۱۷۲) از دید سوررئالیسم «مقصود اصلی هنر و حتی زندگی این بود که تعریف ما را از واقعیت به قدری بسط دهد که شگفت‌انگیز را هم دربرگیرد.» (بیگزبی، ۱۳۹۲ش: ۸۳)

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که به این سه مجموعه رنگ سوررئالیستی بیشتری داده، عنصر جادو و امر شگفت است که بطور کلی ۲۳ مرتبه استفاده شده است. سهم مجموعه «صهیل الجواد الأبیض» شش مورد، «ربیع فی الرماد» چهار مورد و «الرعد» ۱۳ مورد است.

با وجود بسامد فراوان این عنصر در سه مجموعه، جز مورد زنده شدن مردگان، هیچ مورد تکراری دیگری یافت نمی‌شود و امور شگفت‌انگیز، هر مرتبه به یک نوع خواننده را شگفت‌زده می‌کند. گاهی در خون یک انسان برف زرد رنگ می‌بارد. داستان «الرجل الزنجی» (سیاه زنگی) از مجموعه «صهیل الجواد الأبیض»، گاهی از کف پای یک زن ریشه‌ای رشد می‌کند و بدنش به درخت تبدیل می‌شود؛ مانند «خضراء» (سبز) از مجموعه «الرعد»، گاهی از آسمان کفش می‌بارد؛ مانند داستان «عباد الله» (بندگان خدا) از مجموعه «الرعد» و گاهی هم سر یک کودک را قطع می‌کنند و بعد از دیدن داخلش دوباره آن را به بدن کودک می‌چسبانند؛ مثل داستان «الکذب» (دروغ) از مجموعه «الرعد» و....

امر شگفت در این سه مجموعه به دو شکل تجلی می‌یابد؛ یا در عالم خواب و رؤیا و یا در عالم هوشیاری. به این معنا که هفت مورد از اتفاقات جادویی در عالم خواب یا ناهشیاری بر شخصیت‌های اصلی حادث می‌شود و بقیه موارد در عالم بیداری رخ می‌دهد.

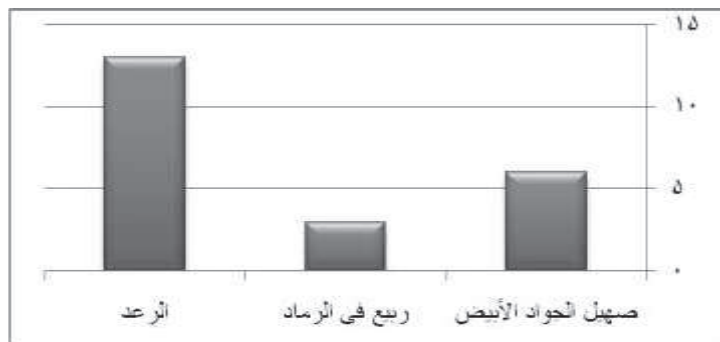
تعداد امور جادویی در مجموعه «الرعد»، -نسبت به دو مجموعه اول- بسیار زیاد است؛ بطوری‌که سیطره بیش از حد جادو بر بعضی از داستان‌های این مجموعه، آن‌ها را به رئالیسم

جادویی نزدیک نموده است. همچنین بعضی از امور شگفت‌انگیز در مجموعه «الرعد» در هاله‌ای از ابهام پوشیده شده‌اند و به علت ابهام و گنگی بسیار زیاد فضا، نمی‌توان در موردشان قضاوت کرد و حکم قطعی داد که آیا امر شگفت هستند یا نه.

تامر سوژه‌های جادویی خود را از میان حوادث و گونه‌های مختلف انسان و حیوان و اشیا انتخاب کرده است که گاهی این امور جادویی برای شخصیت‌های اصلی لذت‌بخش هستند؛ مانند داستان «العصافیر» که وقتی دخترک فلج (ندی) شاد و مسرور می‌شود، ستارگان از آسمان فرود می‌آیند و لابه‌لای موهای سیاه او می‌نشینند: «وتستسلم لفرح خفی يجعلها تضحك مبتهجة، فتنحدر النجوم من أعلى و تختبئ فی شعرها الأسود المدید.» (تامر، ۱۹۶۳م: ۱۰۹) و گاهی هم وجود فضای گوتیک در کنار امور شگفت‌انگیز، صحنه‌ای بسیار ترسناک و دلهره‌آور را ایجاد کرده است؛ مانند داستان «القبو» که در آن گوشت بدن یک زن در برابر دیدگان راوی متلاشی می‌شود و بر روی زمین می‌ریزد: «وبغثة فوجئت بتبدل بشع اذ أخذ اللحم بهتری ویتفتت ویتساقط أرضاً قطعاً صغيرة كریهة الرائحة فأذهلنی هذا التحول وتراجعت الی الورا مذعوراً.» (تامر، ۱۹۶۰م:

(۳۱)

نمودار میزان کاربرد عنصر «امر شگفت و جادو» در سه مجموعه



۲-۷. اشیای سوررئالیستی

سوررئالیست‌ها یک شیء عادی و کاملاً شناخته شده را از جای خود برمی‌دارند و در جای کاملاً بی‌تناسب می‌نشانند. آن‌ها تصاویر عجیب مغزی را عینی می‌کنند. شاید در این قلمرو خاص انتخاب و ترکیب اشیاست که حتی بهتر از نقاشی، آشتی بین درون و برون، ذهنی و عینی عملی می‌شود. این اشیا - که در طول روز ما را احاطه کرده‌اند - ظاهراً یک بار برای همیشه بنا به کاربردشان تعریف شده‌اند. دخالت سوررئالیستی در آن‌ها ظاهر مبتذلشان را بر هم می‌زند. در

ورای منظرهٔ آشکار آن شیءها، نوعی نهفتگی‌های بالقوه ظاهر می‌شود که می‌خواهند امروزی شوند و باید راهی برای همزیستی با آن‌ها پیدا کرد. در راستای ساختن اشیای سوررئالیستی آندره برتون پیشنهاد کرد، اشیا و تصاویر عجیبی که در خواب می‌بینند، در واقعیت بسازند؛ از آن جمله کتابی با صفحات پشم کلفت سیاه بود که بر روی جلدش مجسمهٔ چوبی جن بودادهٔ کوتوله‌ای بود که ریش سفید آشوری وارث تا نوک پا می‌رسید. در حقیقت برتون معتقد بود با ساختن اشیائی که در خواب می‌بینند، به امیال سرکوفته‌شان تحقق عینی می‌بخشند. (نک: سیدحسینی، ۱۳۹۳ش: ۸۵۲-۸۵۵)

چیزهایی که هرروز با آن‌ها مواجهیم برای ما مفهومی قابل درک و معین دارند. در حقیقت سعی سوررئالیست‌ها بر این است که نظم ظاهری اشیا را برهم بزنند و همانگونه که در هر چیز عقلانی و معمولی، دخل و تصرف می‌کنند، می‌خواهند اشیا را هم از صورت معمول خود خارج کنند و به آن شکل و معنایی تازه بدهند. (اسماعیلی و علی‌مددی، ۱۳۸۵ش: ۵۶)

اشیای سوررئالیستی به‌نوعی «شبهه به شبهه» و وهمی و خیالی در بلاغت ما هستند که هرچند اجزای آن وجود دارند؛ اما هیأت ترکیبی آن وجود ندارد؛ مانند دریای آتش». (شمیسا، ۱۳۹۰ش: ۱۷۲)

مادهٔ خام اکثر اشیای سوررئالیستی در این سه مجموعه، از طبیعت و عناصرش (ماه، آسمان، دریا، برف) گرفته شده است. این مواد خام، گاه با اندکی تغییر و گاهی هم با تغییر زیاد، به اشیای سوررئالیستی بدل شده‌اند. بررسی سه مجموعه نشان می‌دهد که روند حرکت تامر در مورد این عنصر صعودی بوده و هرچه زکریا تامر در مسیر نویسندگی جلوتر رفته، تعداد چیزهای سوررئالیستی خلق شده‌اش بیشتر و کاربرد آن‌ها خلاقانه‌تر و متنوع‌تر شده است.

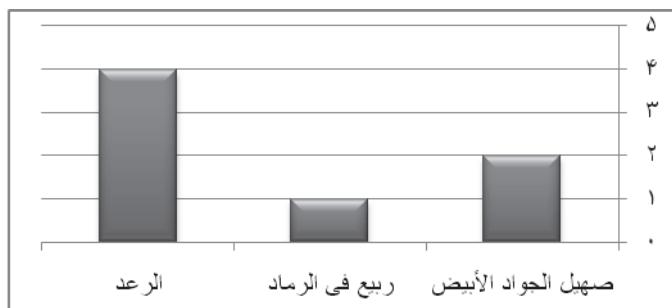
در مجموعهٔ اول، تامر شیئی کاملاً تازه نمی‌سازد؛ بلکه تنها به تغییر رنگ برف اکتفا می‌کند و برف زرد در داستان «الرجل الزنجی» و برف سیاه را در داستان «التبوی» خلق می‌کند؛ اما در مجموعهٔ دوم جسورتر می‌شود و در داستان «جنکیزخان» در ذهن شخصیت اصلی، جانوری را می‌سازد که هزاران دهان، هزاران دندان و هزاران چنگال دارد.

این روند در مجموعهٔ آخر «الرعده» به اوج پختگی می‌رسد و اشیای خلق‌شده، غیرواقعی‌تر و متنوع‌تر می‌شوند. در این مجموعه، آسمان سبز و ماه سیاه در داستان «الصقر» (باز شکاری)، آسمان آهنی در داستان «السجن» (زندان)، ماه سنگی زرد رنگ در داستان «خضراء»، دریایی که در

هیبت مردی با چمن‌های روییده بر سینه‌اش ظاهر می‌شود در داستان «الأطفال» (کودکان)، اشیائی هستند که در بسترهای سوررئالیستی به وجود آمده‌اند.

نکته قابل تأمل در مورد ماهیت اشیای سوررئالیستی در این سه مجموعه، نشأت گرفتارشان از ناخودآگاه و درونیات شخصیت‌های اصلی داستان است که نمایشی از هنر و توانایی زکریا تامر در پنهان کردن ذهنیت خودش در داستان‌هاست. در واقع، تمام این اشیای سوررئالیستی به نوعی از پیش‌زمینه‌های ذهنی شخصیت‌های اصلی نشأت گرفته‌اند و گویی نویسنده تمام این داستان‌ها همان شخصیت‌های اصلی، با تمام سرکوب‌ها و عقده‌هایشان هستند، نه زکریا تامر. به طور مثال در داستان «السجن»، مصطفی شامی که از قبرش فرار کرده و به خانه‌اش بازگشته بود، به ساختن قصر محکوم می‌شود. وی به سرزمین پهناور و سرسبزی برده می‌شود که آسمان آنجا را ساخته شده از میله‌های آهنی می‌بیند: «وفي تلك اللحظة كانت الأرض الجرداء والأرض الخضراء لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية.» (تامر، ۱۹۷۰م: ۱۴) اما چرا میله‌های آهنی؟ چرا با وجود وسعتی که آن سرزمین دارد، مصطفی آسمان آنجا را ساخته شده از آهن می‌بیند؟ درحقیقت، این موضوع نشأت گرفته از ذهن زندانی اوست که خود را در قفس می‌بیند. مصطفی در دنیایی زندگی می‌کند که انسان‌ها بعد از مرگشان نیز آزادی ندارند و نمی‌توانند به خانه‌هایشان سر بزنند. این موضوع به اندازه‌ای برای مصطفی تلخ است که حتی زمانی که در سرزمینی وسیع و سرسبز است نیز خود را در قفس حس می‌کند و آسمانش را به شکل میله‌های زندان می‌بیند. بطور کلی تمام داستان‌هایی که در آن‌ها اشیای سوررئالیستی وجود دارد، مضمونی کاملاً سوررئالیستی و فراواقعی دارند و حضور این اشیا در آن‌ها، به سوررئالیستی‌تر شدنشان کمک نموده است.

میزان کاربرد اشیای سوررئالیستی در سه مجموعه



شایان ذکر است که عنصر تصادف عینی در هیچ کدام از سه مجموعه مورد استفادهٔ تامر قرار نگرفت، لذا ضرورتی برای شرح و تبیین این عنصر دیده نشد.

نتیجه

سوررئالیسم در روند حرکت سه مجموعهٔ ابتدایی تامر، علی‌رغم تفاوت در میزان به کارگیری عناصر مختلف، نه پررنگ می‌شود و نه کم‌رنگ، بلکه با تغییر و تبدیل همراه است؛ به این معنا که سبک تامر در مجموعهٔ «صهیل الجواد الأبيض»، رونوشتی از سوررئالیسم اصیل فرانسوی است. داستان‌ها پیامی خاص را دربر نمی‌گیرند و نویسنده فقط به نشان دادن بعد درونی شخصیت‌ها ایش گرایش دارد و در جستجوی استخراج نتیجهٔ اخلاقی یا اجتماعی از داستان‌هایش نیست. او فقط به بیان افکار و رؤیاهای ناشی از امیال سرکوب‌شدهٔ شخصیت‌هایش اکتفا می‌کند. در حقیقت، در این مجموعه وجه فردی و درونگرایی شخصیت‌ها بر نگاه به اطراف و پیرامون غلبه دارد. البته اگرچه وجه فردگرایانه و درون‌گرایانه در مجموعهٔ «صهیل الجواد الأبيض» قوی‌تر است؛ اما بستر جامعه و مشکلات آن هم از نظر نویسنده دور نمانده است؛ اما در مجموعهٔ «ربیع فی الرماد»، تامر به دادن پیام‌های اجتماعی روی می‌آورد و بدین وسیله از سوررئالیسم ناب - که اعتقادش بر هنر برای هنر است - فاصله می‌گیرد. وی با تکرار مضمون خفقان سیاسی در قالب‌های متفاوت، سعی در بیدار کردن حس آزادی در خوانندگان اثرش دارد.

زکریا تامر اولین داستان از مجموعهٔ «ربیع فی الرماد» را به سبک و سیاق داستان‌های «صهیل الجواد الأبيض» نوشته است. در واقع شروع این مجموعه شبیه به مجموعهٔ اول است؛ اما از داستان دوم به بعد تغییر آغاز می‌شود و سوررئالیسم از لاک انزوایش خارج می‌شود. گرایش آگزیستانسیالیستی شدید تامر در مجموعهٔ اول، به گرایش اجتماعی در مجموعهٔ دوم و همچنین گرایش سیاسی-اجتماعی، در مجموعهٔ سوم تبدیل می‌شود. شخصیت‌های تامر از دنیای رؤیا و خیال فاصله می‌گیرند و به مسائل اجتماعی روی می‌آورند. در مجموعهٔ اول درگیری فرد با خود و آرزوهای سرکوب‌شده‌اش است؛ اما به تدریج که به مجموعهٔ آخر می‌رسیم، بیشتر درگیری‌های فرد، با جامعه و به منظور اعتراض به حکومت دیکتاتوری شکل می‌گیرد. در حقیقت، تامر توانسته مکتب سوررئالیسم را بومی کند و آن را به رنگ عناصر و نشانه‌های جامعهٔ شرقی درآورد.

پس به‌طور کلی می‌توان نتیجه گرفت که تامر در مجموعه «صهیل الجواد الأبيض»، دنباله‌رو مکتب سوررئالیسم است؛ اما در مجموعه «ربیع فی الرماد»، با اضافه کردن مضامین اجتماعی در بطن داستان‌ها شروع به ایجاد تغییر در روند سوررئالیسم می‌نماید و در نهایت، در مجموعه «الرعد» به سبکی جدید و منحصر به فرد دست می‌یابد؛ سبکی که با وجود کاهش عناصر سوررئالیستی و ورود مضامین سیاسی و اجتماعی به آن، همچنان دارای فضای سوررئالیستی خارق‌العاده‌ای است که خواننده را شگفت‌زده می‌کند. در واقع، زکریا تامر سوررئالیسم را با معضلات اجتماعی و سیاسی زمانش هم‌سو می‌نماید و بدین وسیله امید به رفع آن‌ها دارد. شاید بتوان گفت او با شجاعت و توانایی خیره‌کننده‌اش، نوعی سوررئالیسم اجتماعی را بنا نهاده است.

منابع و مأخذ

الف) منابع فارسی

- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۷). فرویدیسم؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات حبیبی.
- اتکینسون، ریتا ال و دیگران (۱۳۸۵). متن کامل زمینه‌روانشناسی هیلگارد؛ ترجمه محمد تقی برهانی و دیگران. چاپ چهارم، تهران: انتشارات رشد.
- آدونیس، علی احمد سعید (۱۳۸۵). تصوف و سوررئالیسم؛ ترجمه حبیب الله عباسی، تهران: انتشارات سخن.
- اسماعیلی، عصمت و منا علی‌مددی (۱۳۸۵). «سوررئالیسم و مقالات شمس تبریزی»، نشریه حافظ، شماره ۳۳، صص ۵۰-۵۸.
- براهنی، رضا (۱۳۴۴). «مولوی، سوررئالیسم، رمبو و فروید»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۷۴، صص ۲۲۱-۲۴۰.
- بیگزبی، سی.و.ای (۱۳۹۲). دادا و سوررئالیسم؛ ترجمه حسن افشار، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.
- پورنامداریان، تقی و مریم سیدان (۱۳۸۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۷، شماره ۶۴، صص ۴۵-۶۴.
- تامر، زکریا (۱۹۶۰). صهیل الجواد الأبيض؛ دمشق: منشورات مکتبه النوری.
- ----- (۱۹۶۳). ربیع فی الرماد؛ دمشق: منشورات مکتبه النوری.

- ----- (۱۹۷۰). الرعد، دمشق: منشورات مکتبه النوری.
- ثروت، منصور (۱۳۸۷). آشنایی با مکتب‌های ادبی؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
- داد، سیما (۱۳۸۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ تهران: انتشارات مروارید.
- زرشناس، شهریار (۱۳۸۹). پیش درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن؛ چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۹۳). مکتب‌های ادبی؛ چاپ هفدهم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- سی. و. ای. بیگزبی (۱۳۹۲). دادا و سوررئالیسم؛ ترجمهٔ حسن افشار، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). مکتب‌های ادبی؛ تهران: نشر قطره.
- فاولی، ولس (۱۳۷۴). «خاستگاه سوررئالیسم»، ترجمهٔ حمیدرضا کسرخان. فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۹، صص ۷۷-۸۸.
- عبدی، صلاح الدین (۱۳۸۵). بررسی داستان‌های کوتاه زکریا تامر؛ رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تهران.
- گری، مارتین (۱۳۸۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی؛ ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- متیوز، جی اچ (۱۳۷۵). آندره برتون، ترجمهٔ کاوه میرعباسی. تهران: انتشارات کهکشان.
- محمد حسنی، سعید (۱۳۷۴). «سوررئالیسم و ادبیات ایران»، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۹، صص ۵۳۹-۵۵۰.
- محمدقاسمی، فاطمه (۱۳۹۰). ترجمهٔ مجموعهٔ داستانی دمشق الحرائق (بخش نخست)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ مترجمی زبان عربی، دانشگاه اصفهان.
- مشتاق‌مهر، رحمان و ویدا دستمالچی (۱۳۸۸). «مطالعهٔ تطبیقی کارکرد ضمیر ناخودآگاه در تجارب عرفانی و سوررئالیستی»، مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۳۹-۱۶۴.

- ممتحن، مهدی و نسرين دفترچی (۱۳۸۸). «تحليل رمان‌های آرمانس استاندال و تام جونز هنری فیلدینگ براساس نظریات زیگموند فروید»، *مجله مطالعات ادبیات تطبیقی*، شماره ۱۲، صص ۱۰۵-۱۱۸.
 - میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *عناصر داستان*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن
 - میرصادقی، جمال و میمنت ذوالقدر (میرصادقی) (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران: کتاب مهناز.
 - هاشم زاده زرگر، رؤیا (۱۳۸۷). *تأثیر سوررئالیسم بر شعر معاصر؛ پایان نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات.
- ب) منابع عربی
- الجرادى، إبراهيم (۲۰۱۱م). *زکریا تامر مسامیر فی خشب تواییت؛ دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب*.
 - رید، هربرت (۱۹۸۱م). *الفن اليوم؛ ترجمة محمد فتحی و جرجس عبده، القاهرة: دارالمعارف*.
 - عبدالحمید، شاکر (۱۹۹۲م). *الأسس النفسية للإبداع الأدبي (فی القصة القصيرة خاصة)؛ دمشق: الهيئة المصرية العامة للكتاب*.
 - عثمان الصمادی، امتنان (۱۹۹۵م). *زکریا تامر و القصة القصيرة؛ عمان: المؤسسة العربية للدراسات*.
 - دندی، محمد اسماعیل (۱۹۹۷م). «السریالية و الشعر العربی الحديث»، *مجله المعرفة، العدد ۴۰۹*، صص ۷۷-۹۶.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دوره جدید، شماره بیست و هشتم، تابستان ۱۳۹۶

تطور السریالیة فی أعمال زکریا تامر

ثلاث مجموعات سهیل الجواد الأبیض وربیع فی الرماد والرعد نموذجا*

معصومة نعمتی قزوینی، أستاذة مساعدة فی اللغة العربیة وآدابها بأکادیمیة العلوم الإنسانیة والدراسات الثقافیة شکوه السادات حسینی، أستاذة مساعدة فی اللغة العربیة وآدابها بأکادیمیة العلوم الإنسانیة والدراسات الثقافیة فأنقه السادات میر محمد حسینی فشمی، ماجستير فی اللغة العربیة وآدابها بأکادیمیة العلوم الإنسانیة والدراسات الثقافیة

الملخص

السریالیة مدرسة فنیة-أدبیة قد ظهرت رأس القرن العشرين فی فرنسا وغایتها الوصول إلى الحقیقة الأرقی ولذلك تستفید من عناصر مختلفة، منها: الحلم، والكتابة التلقائیة، والجنون، والفکاهة، والأدب الشهوی، والدهشة والسحر، والأشیاء السریالیة، والصدفة. زکریا تامر هو الكاتب المعاصر السوری الذی قرأه آثاره تدلّ علی تأثره من السریالیة. فهذا المقال قام بدراسة السریالیة فی ثلاث مجموعات الأولى لزکریا تامر حتى یحصل علی کیفیة تطور السریالیة فی عقد الإبتدائی من كتابة زکریا تامر. فمنجزات هذا البحث الذی تمّ بالمنهج الوصفی- التحلیلی والإحصائی تدلّ علی أنّ سریالیة تامر فی مجموعته الأولى (سهیل الجواد الأبیض) كانت نسخة من سریالیة فرنسا الخالصة؛ كما كانت کمیة عناصر السریالیة فی هذه المجموعة أكثر من المجموعات الأخری. ولكن فی المجموعة الثانیة (ربیع فی الرماد) والمجموعة الثالثة (الرعد)، بعد زکریا تامر عن السریالیة الخالصة وانخفض تردد العناصر السریالیة ودخلت المضامین الاجتماعیة فی قصصه - وهذا خلاف أصول السریالیة- ولكن مع هذا، یبقی الجو سریالی.

الكلمات الدلیلیة: السریالیة، زکریا تامر، سهیل الجواد الأبیض، ربیع فی الرماد، الرعد.

* - تاریخ الوصول: ۱۳۹۵/۰۸/۲۳ تاریخ القبول: ۱۳۹۶/۰۲/۳۰

عنوان یرید الكاتب الإلكتروني (الكاتب المسؤول): M.N.Ghazvini@ihcs.ac.ir