دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
مقالهٔ ترویجی

واکاوی و تحلیل جلوه‌های سورئالیستی در شعر «امل دنقل» با تأکید بر ناخودآگاه و اعتراض سیاسی

مجتبی قنبری مزیدی[۱]
محمدصادق ضرونی[۲]

چکیده

سورئالیسم به‌عنوان یکی از جریان‌های تأثیرگذار ادبی قرن بیستم، با تکیه بر رهایی از منطق عادی، پیوند واقعیت با رؤیا و بهره‌گیری از ناخودآگاه کوشیده است تا لایه‌های پنهان تجربه انسانی را آشکار سازد. در شعر معاصر عربی، این رویکرد نه‌تنها در سطح فرم؛ بلکه در بازتاب دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی شاعرانی، مانند امل دنقل (۱۹۴۰-۱۹۸۳) نیز تجلی یافته است. این شاعر مبارز مصری در شمار شاعرانی است که توانسته است با بهره‌گیری از مؤلفه‌های سورئالیستی در برخی از اشعارش، پنجره‌ای تازه برای بیان اعتراض، رنج تاریخی و بحران هویت بگشاید. پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر دیوان اشعار این شاعر (الأعمال الکاملة)، به واکاوی مؤلفه‌های سورئالیسم (نگارش خودکار، تصاویر شگفت و فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال) در سروده‌های او پرداخته و کارکرد این مؤلفه‌ها را در بازتاب مضامین سیاسی ـ اجتماعی تبیین می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که دنقل از ابزارهای سورئالیستی نه به‌عنوان تکنیک‌هایی صرفاً زیبایی‌شناختی؛ بلکه به‌مثابهٔ ابزار و زبانی برای تعمیق معنا، نقد قدرت، بحران هویت، اعتراض سیاسی، بازنمایی خشونت تاریخی و ترسیم آرزوی رهایی بهره برده است؛ جایی که در این فرایند، ناخودآگاه فردی شاعر به ناخودآگاه جمعی و سیاسی پیوند خورده و تخیل سورئال به ابزاری برای اعتراض و مقاومت در برابر واقعیت‌های سرکوب‌گر بدل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: سورئالیسم، ناخودآگاه، مقاومت، اعتراض سیاسی، امل دنقل.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۴/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۵/۲۸ doi 10.22034/alr.2026.3778.1186

۱. مدرس گروه آموزش زبان و ادبیات عرب دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. farhanghanbarimazidi@gmail.com
۲. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عرب، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) sadeqzarouni@cfu.ac.ir

شیوه استناد به این مقاله: قنبری مزیدی، مجتبی؛ ضرونی، محمدصادق، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «واکاوی و تحلیل جلوه‌های سوررئالیستی در شعر أمل دنقل (از ناخودآگاه تا مقاومت و اعتراضات سیاسی)»، **جستارهای ادب عربی**، ش ۷، ص ۱۸۳ تا ۲۰۸.

❁ مقدمه

سورئالیسم یک جنبش هنری ـ ادبی است که در دهه‌های نخست قرن بیستم به اوج خود رسید. این جنبش واقعیت و منطق رایج را به چالش کشید و با هدف شگفت‌زدگی مردم و برهم زدن عادت‌های ذهنی آنان پدید آمد. پس از جنگ جهانی اول که میلیون‌ها کشته برجای گذاشت، بسیاری از شاعران و هنرمندان احساس کردند که پیشرفت عقل و منطق نتوانسته است از وقوع چنین حوادثی جلوگیری کند (هوپکینز، ۲۰۱۷م، ص۲۹). این جریان تأثیرگذار ادبی و فلسفی که در پیوند با بحران‌های عمیق سیاسی، اجتماعی و روانی اروپا شکل گرفت، با تکیه بر ناخودآگاه، فراخواندن افکار سرکوب‌شده و بهره‌گیری از ظرفیت‌های خیال، درپیِ ایجاد پیوندی خلاقانه میان رؤیا و واقعیت بود؛ پیوندی که نخستین و مهم‌ترین تجلیات آن در ساحت شعر ظهور یافت (امین مقدسی و سالمی، ۲۰۱۳م، ص۲). نقطهٔ عطف تثبیت این جریان، سال ۱۹۲۴ میلادی بود؛ زمانی که آندره برتون (Andr-Breton) با بنیان نهادن نخستین حلقهٔ سورئالیست‌ها در پاریس، رویکردی نو در بازنمایی هنری اتخاذ کرد. برتون با عبور از بازنمایی صرف واقعیت عینی، بر ضرورت تجلی ساحت ناخودآگاه تأکید ورزید. او در خط مشی خود، سورئالیسم را مبتنی بر نوشتهٔ خودکار برشمرد؛ فرایندی که هدف آن، بازتاب کارکرد واقعی اندیشه، فارغ از هرگونه مداخلهٔ عقلی، اخلاقی یا زیبایی‌شناختی متعارف است (هوپکینز، ۲۰۱۷م، ص۳۰). با گسترش این جنبش در اروپا، ادبیات معاصر عربی نیز به‌تدریج تحت‌تأثیر آن قرار گرفت و بستر مناسبی برای شکل‌گیری جریان‌ها و تجربه‌های ادبی نوینی شد که درپیِ دگرگونی‌های بنیادین سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پس از جنگ‌ها و استعمارزدایی پدید آمدند. این تحولات، شاعران را به بازنگری در شیوه‌های بیان و آفرینش ادبی واداشت و زمینه‌ساز ظهور نسلی شد که با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی و تصویری نو، افق‌های تازه‌ای در شعر عربی گشودند.

در این میان، امل دنقل[1] (۱۹۴۰-۱۹۸۳) از جایگاهی ممتاز برخوردار است؛ چراکه شعر او از یک‌سو، آینهٔ تمام‌نمای دغدغه‌های ملی، سیاسی و انسانی عصر خویش است و از سوی دیگر، به‌لحاظ ساختار هنری و غنای تصویری، یکی از درخشان‌ترین نمونه‌های شعر نو عربی به شمار می‌آید (بدوی، ۱۹۹۳م، ص۲۴۷). دنقل با تکیه بر میراث کهن‌الگوهای تاریخی، اسطوره‌ای و دینی، و بهره‌گیری از زبانی نمادین و چندلایه، جهان شعری خلق کرد که در آن تجربه‌های فردی و جمعی در قالب تصاویری تأویل‌پذیر و رازآمیز بازنمایی می‌شود. ازاین‌رو، آثار وی همواره کانون توجه

منتقدان بوده و از منظرهای سیاسی، اسطوره‌شـناختی، بلاغی و سبک‌شناختی واکاوی شده است (حافظ، ۱۹۸۷م، ص۱۳۲). با این حال، برخی ابعاد هنری شعر او، به‌ویژه شیوه‌های تصویرپردازی و سازوکارهای تخیل شاعرانه، همچنان نیازمند بررسی‌های عمیق‌تر است؛ چراکه این ویژگی‌ها درکنارِ حضور پررنگ نماد و تداعی‌هـای ذهنی، ظرفیت مناسبی را بـرای واکاوی گرایش‌های ادبی مدرن، به‌ویژه سورئالیسم، در اشعار او فراهم آورده است.

بر این اسـاس، بررسی مؤلفه‌های سورئالیـستی در دیوان وی می‌تواند درجهتِ کشـف و تبیین برخی از لایه‌های پنهان متن و شناخت سـازوکارهای آفرینش هنری او راهگشا باشد. مطالعهٔ شعر امل دنقل ازمنظرِ سورئالیسـم، نه یک کنجکاوی نظری صرف، بلکه پاسخی به یک خلأ عمیق در پژوهش‌های ادبیات عرب مدرن است؛ چراکه باوجود جایگاه امل دنقل به‌عنوان یکی از صداهای شـاخص شـعر مقاومت در مصر و جهان عرب، اغلب تحلیل‌ها دربارهٔ وی در چهارچوب «شـعر سیاسی» یا «ادبیات متعهد» بـاقی مانده‌اند. چنین نگاه‌هـایی اگرچه در نوع خود ارزشمـندند، اما شـعر دنقل را عمدتاً به سـطح واکنش‌های اجتماعی تقلیل داده و از نیروی تخیل، اسطوره‌سازی و تصویرپردازی فراواقعی او غافل مانده‌اند؛ در حالی که شـعر دنقل، به‌ویـژه در مجموعه‌هایی چون «لا تصالح، العود یرجعُ یوما یا البـکاء بین یدی زرقاء یمامة» واجد منطق تصویری و نمادین اسـت که با ابزار صرف نقد سیاسی قابل تشریح و تبیین نیسـت. پژوهش حاضر بر آن اسـت تا با واکاوی و تحلیل مفاهیم و مشـخصه‌های سورئالیستی در شـعر امل دنقـل، پیوند میان تخیـل و واقعیت را تبیین کند و چگونگی بهره‌گیری شـاعر از تصاویر فراواقعی را برای تقویت بیان تجربه‌های انسانی و اجتماعی‌اش، در قالب پرسش‌های زیر، بازشناسد:

- چگونه مؤلفه‌هـای سورئالیسـم (نگارش خـودکار، تصویرپـردازی فراواقعی، گسسـت زمانی ـ مکانی و عشق سورئال) در شـعر امل دنقل تجلی یافته‌اند و در قالب چه تصاویر و ساختارهایی نمود پیدا کرده‌اند؟
- این مؤلفه‌ها چه کارکردی در بازتاب مضامین سـیاسی ـ اجتماعی و اعتراضی شـعر دنقل دارند و چگونه به نقد قدرت و بازنمایی خشونت تاریخی کمک می‌کنند؟
- پیوند میان ناخودآگاه فردی شاعر و ناخودآگاه جمعی ـ تاریخی در فضای سورئالیستی شعر او چگونه شکل گرفته است؟

پیشینهٔ پژوهش

باوجـود فقـدان پژوهش‌های مسـتقل در باب سورئالیسـم در آثـار امل دنقـل، مطالعات و پژوهش‌هایی در تبیین مفاهیم این مکتب انجام شـده اسـت. پرویني و حـسیني (۲۰۱۸م) در مقالهٔ «المدرسة السریالیة ومبادؤها»، با رویکردی انتقادی و ازمنظرِ جهان‌بینی اسلامی، به نقد مؤلفه‌های سورئالیسـم پرداخته و ماهیـت مادی‌گرایانـهٔ آن را در جوامع اسلامـی ناکارآمد قلمـداد کرده‌اند. پرچگانی و رجبی (۲۰۱۷م) در مقالهٔ «تجلیّات السریالیة في قصیدتي حیاة الأحلام لسهراب سپهري وتموز في مدینة لجبرا ابراهیم جبرا»، با رویکردی تطبیقی، جلوه‌های سورئالیسم و مؤلفه‌های مشترک آن را در این دو اثر واکاوی کرده‌اند و امین صالـح (۲۰۱۰م) در کتاب «السوریالیة في عیون المرایا»، با نگاهی جامع، به بررسی تکنیک‌ها و کاربسـت‌های سورئالیسم در حوزه‌های مختلف هنری پرداخته است.

اما درزمینهٔ نقد و تحلیل اشـعار امل دنقل، پژوهش‌های متعددی انجام شده است که هریک از زاویه‌ای به آثار این شـاعر نگریسـته‌اند. طالبي قره‌قشلاقي (۲۰۱۷م) در پژوهشی با عنوان «دراسة الرؤیة الجدلیة مع المدینة في تجربة الشـاعر امل دنقل»، به این نتیجه رسیده است که نگرش شاعر به شـهر، بازتاب ناسـازگاری او نسـبت‌به سـاختارهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی شهر مدرن است و شهر در شعر او به نمادی از تضادها و چالش‌های اجتماعی و سیاسی تبدیل می‌شود. امین مقدسی و سالمی (۲۰۱۳م) در پژوهشـی با عنوان «أثر النکسة في شـعر امل دنقل (دراسة سیمیائیة علی ضوء منهجیة مایکل ریفاتر)»، با رویکردی نشانه‌شـناختی و براسـاسِ نظریهٔ ریفاتیر، چهار ماتریس (هستهٔ معنایی) را در اشعار دنقل شناسایی کرده‌اند که هریک بازتاب‌دهندهٔ یکی از مراحل واکنش مردم عرب به شکست با اسرائیل در سال ۱۹۶۷ میلادی اسـت. الخولی (۲۰۱۱م) در مقالهٔ «أیقونیة الخیول في نص امل دنقل»، با تکیه بر رویکرد نشانه‌شـناختی، به این نتیجه رسیده است که نماد اسـب در شـعر دنقل، نمود واقعیت‌های روانی و درونی شـاعر و بازتاب‌دهنـدهٔ آرمان‌های اعتراضی اوسـت. عشـا (۲۰۰۹م) در مقالهٔ «البعد الثوري في شـعر امل دنقل»، بازگشت شاعر به خویشتن را واجد بعدی انقلابی در سـاحت اندیشـه و هنر دانسـته و بر این باور است که دنقل با تکیه بر خودآگاهی ملی، به نوعی اعتراض سـاختاری در شـعر خود دست یافته است. واشقانی فراهانی و تواضعـی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی جلوه‌های پایداری در شـعر ملک‌الشـعرای بهار و امل دنقل»، به این نتیجه دسـت یافته‌اند که هردو شـاعر در حوزهٔ مبارزه با استبداد داخلی

و اســتعمارگران خارجی، از تصاویر و نمادهای مشــابهی بهره گرفته‌اند. پرنیــان و دارابی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «مقایسهٔ مضامین اعتراض در اشعار سیاسی و اجتماعی امل دنقل و فرخی یزدی»، به بررسی مضامین مشترکی چون اعتراض به نبود آزادی، انتقاد از بی‌کفایتی حاکمان و دعوت به قیام و مبارزه پرداخته و شباهت‌های ساختاری و محتوایی این دو شاعر را در حوزهٔ شعر اعتراضی نشان داده‌اند. ازجمله پژوهش‌های مرتبط با موضوع سورئالیسم در شــعر دنقل، پایان‌نامهٔ حنان موسی (۲۰۱۶م) با عنوان «القيم التشكيلية للرمز في أعمال امل دنقل» است که در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه حلوان انجام شــده اســت. این پژوهش در فصل دوم خود به «القيم الرمزية والسريالية في شعر امل دنقل» پرداخته و به بررسی تأثیر مکتب سورئالیسم بر اشعار دنقل توجه داشته است؛ با این حال، تمرکز اصلی آن بر جنبه‌های رمزی و نشانه‌شــناختی اســت و تحلیل نظام‌مند و جامعی از مؤلفه‌های سورئالیستی (نگارش خودکار، تصویرپردازی فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال) در شعر دنقل ارائه نداده است.

بررسی پیشینهٔ مذکور و دیگر پژوهش‌های موجود، نشــان‌گر آن اســت که باوجود پژوهش‌های گســترده دربارهٔ ابعاد مختلف شــعر امل دنقل، تاکنون هیچ مطالعه‌ای به‌طور مستقل به پیوند میان مؤلفه‌هــای سورئالیســم و مضامین سیاسی ـ اجتماعی اشــعار او نپرداخته اســت. ایــن در حالی اســت که دنقل با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی چون نگارش خودکار، تصویرســازی فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال، توانسته است به اشعار خود جنبه‌ای هنری ـ ادبی ببخشد و در عین حال، آن‌ها را به ابزاری برای نقد قدرت و بازنمایی خشونت تاریخی تبدیل کند. نوشتار حاضر با تمرکز بر این خلأ پژوهشی، می‌کوشد تا کارکرد این مؤلفه‌ها را در بازتاب مضامین اعتراضی و رنج تاریخی در دیوان دنقل تحلیل کند و نقش آن‌ها را در جذابیت و گیرایی اشعار او روشن سازد.

پژوهش حاضر با بهــره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و بر پایهٔ مطالعه کامل اشــعار امل دنقل (چاپ دارالشروق، ۲۰۱۰م) انجام شده است. برای شناســایی و تحلیل مؤلفه‌های سورئالیستی، ابتدا چهارچوب نظری پژوهش براســاسِ مفاهیم کلیدی این مکتب (نگارش خــودکار، تصویرپردازی فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال) تدوین شد. سپس با بررسی نظام‌مند تمامی ابیات و مقاطع شعری وی، نمونه‌های عینی هر مؤلفه استخراج و براساسِ مؤلفهٔ مربوطه دسته‌بندی شد. در ادامه، کارکرد هریک از این مؤلفه‌ها در بازتاب مضامین سیاسی ـ اجتماعی و اعتراضی تبیین گردید. همچنین برای تحلیل داده‌ها، از رویکرد نشانه‌شناختی در خوانش دلالت‌های ضمنی و هرمنوتیک

سیاسی در تأویل لایه‌های پنهان معنایی متن بهره گرفته شده است.

۱. سورئالیسم و مؤلفه‌های آن در شعر

سورئالیسم در لغت به‌معنای فراواقعیت و در اصطلاح، مکتبی هنری و ادبی است که هدف آن عبور از مرزهای واقعیت و دستیابی به فعالیت آزاد ذهن است. این مکتب، با پذیرش واقعیت عینی به‌عنوان نقطهٔ آغازین، انسان را به‌سوی لایه‌های پنهان و فراتر از جهان محسوس فرامی‌خواند؛ لایه‌هایی که در ورای واقعیت ظاهر نهفته‌اند و نقش بنیادینی در شکل‌گیری رخدادها ایفا می‌کنند (جیده، ۱۹۸۶م، ص۱۲۶-۱۲۹). ایدهٔ سورئالیسم توسط آندره برتون و گروهی از نویسندگان و شاعران که پیش‌تر در جنبش دادائیسم فعالیت داشتند، شکل گرفت و در سال ۱۹۲۴م به یک جریان گسترده تبدیل شد. این مکتب با تأثیرپذیری از اندیشه‌های زیگموند فروید، درصدد بود تا با تکیه بر قلمرو خواب و رؤیا، بنیادهای منطق‌گرایی در زندگی انسان و ادبیات را متحول سازد (شمیسا، ۱۳۸۱، ص۱۶۹). در میان انواع تجلیات هنری، ادبیات و به‌طور اخص شعر، به‌دلیل ویژگی‌های ساختاری و ذاتی خود، بستری ایدئال برای تبلور مفاهیم سورئالیستی فراهم می‌آورد. از دیدگاه سورئالیست‌ها، شعر سورئالیستی برخاسته از انگیزه‌های عمیق ناخودآگاه است و فرایند خلق آن، مشابه با پیدایش و تجلی رؤیا در ذهن عمل می‌کند (الأصفر، ۱۹۹۹م، ص۱۸۰). چهره‌های برجسته‌ای همچون آندره برتون (Andr-Breton)، رنه ماگریت (Ren-Magritte) و لویی آراگون (Louis Aragon)، نقشی کلیدی در پی‌ریزی و گسترش این گونهٔ ادبی ایفا کرده‌اند (پیر، ۱۳۷۸، ص۹۴-۹۸).

حضور جنبش سورئالیسم در حوزهٔ ادبیات عربی، محصول تعامل میان جریان‌های فکری مدرن غربی و تکاپوی تجددطلبانه نویسندگان عرب پس از جنگ‌های جهانی بود. برخلاف پذیرش مستقیم فرم‌های کلاسیک، سورئالیسم در ادبیات عرب، نه به‌عنوان یک قالب ساختاری؛ بلکه به‌مثابهٔ یک «نگرش و رویکرد» وارد شد. این جریان، عمدتاً ازطریقِ ترجمهٔ آثار نظری و هنری اروپایی و همچنین تحت‌تأثیر جنبش‌های تجددطلب در مراکز فرهنگی همچون قاهره و بیروت، در میان نسل جدید نویسندگان رواج یافت (الجیوسی، ۲۰۰۷م، ص۵۴۳-۵۴۷). مهم‌ترین مؤلفه‌های سورئالیسم که در تحلیل شعر به کار گرفته می‌شوند، عبارت‌اند از:

۱-۱. نگارش خودکار

نگارش خودکار تکنیکی است که شاعر با استمداد و بهره‌گیری از آن تلاش می‌کند تا زنجیرهٔ منطق کلمات را بشکند و اجازه دهد جریان آزادِ تصاویر برآمده از لایه‌های زیرین ذهن، بر سطح متن جاری شود. این تکنیک بر فرایند استخراج تصاویر و مفاهیم از ناخودآگاه، بدون نظارت مستقیم عقل، منطق، اخلاق یا زیبایی‌شناسی قراردادی استوار است (داد، ۱۳۸۵، ص ۲۹۷).

۱-۲. تصویر سورئال و هنجارشکنی زبانی

این نوع تصویر، برگسست از قیدهای حاکم بر منطق، ادبیات و اصول هنری استوار است و بستری را برای رهایی ذهن به جهانی نامحدود و بی‌قاعده فراهم می‌آورد که خروج از چهارچوب‌های معرفت‌شناختی و علمی متعارف را امکان‌پذیر می‌سازد؛ گسست زمانی و مکانی که در شعر سورئال، زمان و مکان به‌مثابهٔ جریان‌هایی سیال و برآمده از ناخودآگاه، از تداوم خطی و وسعت فیزیکی معمول برخوردار نیستند و شاعر با درهم شکستن پیوستگی تاریخی و احضار اسطوره‌های کهن، منطق خطی را از میان برداشته و فضایی چندزمانی و چندمکانی می‌آفرینند (الحاوی، ۱۹۸۶م، ص۷۱).

۱-۳. عشق سورئال

در مکتب سورئالیسم، عشق نه‌تنها به‌عنوان یک تجربهٔ عاطفی؛ بلکه به‌مثابهٔ نیرویی پیشران و مبنایی برای کنشگری نگریسته می‌شود که بستر آزادی و رهایی از قیدوبندهای هنجاری را فراهم می‌آورد. عشق دارای ماهیتی انقلابی و عصیان‌گرانه است و با به چالش کشیدن ارزش‌های قراردادی، فرد را از حصار محرمات و نظام‌های صوری می‌رهاند (ادونیس، ۱۳۸۵، ص۱۳۵).

در این راستا، امل دنقل، از پیشگامان گسست از سنت در شعر معاصر عرب، از نخستین شاعرانی است که با بهره‌گیری از الگوی سورئالیستی، به بازتعریف ساختارهای سنتی شعر پرداخته است. وی با عبور از چهارچوب‌های صلب (سختگیرانه) زبانی و به‌کارگیری تکنیک‌های رویکرد به ناخودآگاه، تلاش داشته است تا پیوند میان تجربهٔ زیسته و تصویرسازی‌های غیرمعمول را برقرار سازد. سورئالیسم در منظومهٔ فکری دنقل، نه یک جست‌وجوی صرف برای نوآوری در فرم و محتوا؛ بلکه ضرورتی برای دستیابی به صدق ادبی است؛ ضرورتی که در آن، شاعر با بهره‌گیری

از تصویرسازی‌های رؤیاگونه و گسست از منطق عقلانی، می‌کوشد تا حقیقت عمیق‌تر هستی و چالش‌های بنیادین انسان معاصر را در قالبی تازه و پویا بازآفرینی کند.

۲. واکاوی و تحلیل جلوه‌های سورئالیسم در شعر امل دنقل

شعر امل دنقل، تنها بازتابی از جهان واقعی و وقایع آن نیست؛ بلکه بستری است که شاعر با استمداد از ابزار و فضای سورئالیسم، احساسات و دنیای ذهنی خویش را نیز به‌تصویر می‌کشد. در این راستا، دنقل با درهم آمیختن واقعیت و خیال، جهانی می‌سازد که در آن، زمان و مکان معمول معنای خود را از دست می‌دهند. او برای بیان تصاویر ذهنی‌اش که در کلمات عادی نمی‌گنجد، به تصاویر وهم‌گونه و ساختارهای غیرمتعارف پناه می‌برد. برای درک دقیق‌تر این سبک شعری، در این بخش به واکاوی و تحلیل مؤلفه‌های اصلی سورئالیسم در شعر او در چهار محور نگارش خودکار، تصویرپردازی فراواقعی، گسست زمانی و مکانی و عشق سورئال پرداخته می‌شود.

۲-۱. نگارش خودکار

نگارش خودکار، به‌عنوان یکی از ارکان بنیادین مکتب سورئالیسم، بر فرایند استخراج تصاویر و مفاهیم از ناخودآگاه، بدون نظارت مستقیم عقل، منطق، اخلاق یا زیبایی‌شناسی قراردادی استوار است (داد، ۱۳۸۵، ص۲۹۷). بر پایهٔ تأثیر نظریه‌ها و تجربه‌های فرویدی در روان‌کاوی، آندره برتون رهبر سورئالیسم، شیوهٔ نگارش خودکار را بنیان نهاد و آن را از اندیشهٔ تداعی آزاد و تجربهٔ فروید الهام گرفت (بوهرور، ۲۰۱۴م، ص۱۷۰). در این تکنیک، شاعر تلاش می‌کند تا زنجیرهٔ منطقی کلمات را بشکند و اجازه دهد جریان آزاد تصاویر برآمده از لایه‌های زیرین ذهن، بر سطح متن جاری شود. در شعر امل دنقل، نگارش خودکار به‌معنای بی‌قید و بند بودن مطلق نیست؛ بلکه نوعی سورئالیسم هدفمند است. او با به‌کارگیری تصاویر متناقض و هم‌آیی‌های[۱] غیرمنتظره میان واقعیت عینی و کابوس‌های درونی پلی می‌زند. درواقع، او از ابزار ناخودآگاه استفاده می‌کند تا حقیقتی را بازگو کند که زبان منطق و روزمره از بیان آن عاجز است.

یکی از جلوه‌های بارز این رویکرد، رهاکردن رابطهٔ منطقی بین علت و معلول است. در نگارش خودکار، ذهن بدون نظارت عقل، تصاویر را کنار هم می‌چیند. امل دنقل در شعر «الموت في لوحات» چنین می‌گوید: «مصفوفةٌ حقائبي على رفوفِ الذاكرةِ، والسفرُ طويلٌ، يبدأُ دونَ أن تسيرَ

القاطرةُ، رسائلي للشمسِ تعودُ دونَ أنْ تَمُسَّ، رَسائلي للأرضِ تَعودُ دونَ أن تُفَضَّ»؛ کیف‌هایم در قفسه‌های حافظه کنار هم چیده شده است. سفر طولانی آغاز می‌شود بدون اینکه قطار حرکت کند. نامه‌هایم به خورشید باز می‌گردد بدون اینکه لمس شود، نامه‌هایم به زمین باز می‌گردد بدون این‌که باز شود. (امل دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۲۹)

مرز میان استعاره، نماد و سورئالیسم در برخی از اشعار امل دنقل نه مرزی ازهم‌بریده؛ بلکه طیفی از دلالت‌های درهم‌تنیده است. برای نمونه، در عبارت «مصفوفةٌ حقائبي على رفوف الذاكرة»، با یک نمادپردازی روبه‌رو هستیم که در آن چمدان و قفسه‌های ذهن، به‌عنوان استعاره‌ای برای عینی‌کردن خاطره و حافظه به کار رفته‌اند تا مفهوم سنگینی و انباشتگی خاطرات گذشته را منتقل کنند. با این حال، این تصویر با فراتر رفتن از پیوند آشنا، به‌سمت مفارقه حرکت می‌کند؛ چراکه چمدان (شیء فیزیکی) در کنار قفسهٔ حافظه (مفهوم انتزاعی) قرار می‌گیرد. این ترکیب، اگرچه کمی غیرعادی و ناهمخوان به‌نظر می‌رسد؛ اما شاعر این دو را چنان در کنار هم نشانده است که گویی میان آن‌ها پیوندی طبیعی برقرار است. این تصویر زمانی به سورئالیسم نزدیک می‌شود که از یک تضاد قابل‌توضیح فراتر رفته و وارد منطق رؤیا یا ناخودآگاه می‌گردد. به‌گونه‌ای که شاعر فضای فیزیکی ملموس چمدان و قفسه را با فضای انتزاعی رؤیاگونهٔ حافظه چنان درهم آمیخته که مرز میان ماده و ذهن از میان برداشته شده است. این ازبین رفتن مرز، ویژگی اصلی سورئالیسم است.

در بخش دوم شعر، آنجا که شاعر از سفر بدون حرکت قطار یا بازگشت نامه‌ها بدون لمس شدن سخن می‌گوید، یک مفارقهٔ ساختاری وجود دارد که منطق علت و معلول را به چالش می‌کشد. این تصاویر، فراتر از یک نمادگذاری ساده یا استعاره‌ای برای تنهایی، به یک تجلی سورئالیستی بدل می‌شوند؛ چراکه پیوند میان عناصر (مانند خورشید و نامه) اگرچه بر پایهٔ صنعت تشخیص بنا شده، اما شاعر از سطح تشخیص صرف. که تنها ابزاری زیباشناختی برای تزیین تصویر است ـ فراتر رفته و از آن برای ایجاد رابطه‌ای غیرمنطقی بهره جسته است. در اینجا، پیوند میان نامه و خورشید از سطح شباهت‌های انسانی فراتر رفته و به سطح گسست از قوانین فیزیکی (مانند بازگشت نامه‌ها بدون لمس شدن) می‌رسد. به عبارت دیگر، شاعر با به‌کارگیری تکنیک تشخیص، در واقعیت فیزیکی خللی ایجاد می‌کند تا منطق رؤیا را جایگزین منطق علت و معلول سازد. به این ترتیب، تشخیص در اینجا نه به‌عنوان یک آرایه مستقل؛ بلکه به‌عنوان مقدمه‌ای برای تحقق ساختار سورئالیستی عمل می‌کند. این رویکرد با دیدگاه موریس بلانشو، فیلسوف فرانسوی،

همسو است. او معتقد است که نگارش خودکار درپیِ برانداختن موانع و واسطه‌های خودآگاه است و می‌کوشد دستی را که می‌نویسد از خاصیت ابزاری و فرمان‌بردارانهٔ خود رها سازد و به آن نیرویی مستقل ببخشد؛ نیرویی که از هرگونه وابستگی به قوانین مرسوم جهان بیرون آزاد است (ادونیس، ۱۳۸۵، ص۱۳۳).

یکی دیگر از مؤلفه‌های بنیادین در نگارش خودکار، ادغام یا فروپاشی مرز میان سوژه و اُبژه است؛ وضعیتی که در آن مرزبندی میان بدن فیزیکی و جهان محیطی از میان می‌رود. «يميلُ ظلّي في الغروب دون أن أميل»؛ سایه‌ام متمایل (کج) می‌شود، بدون اینکه خودم متمایل شوم.(امل دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۲۹) در این عبارت، دنقل با رویکردی سورئالیستی به یک گسست هستی‌شناختی دست می‌یابد. در این تصویر، سایه به‌عنوان یکی از ابعاد وجودی، از سوژه منشأ گرفته و از او گسسته شده است تا به شکلی مستقل و خودگردان عمل کند. این تجلی تصویری، بازنمایی فروپاشی منِ واحد و تکه‌تکه شدن هویت است؛ پدیده‌ای که در فرایند نگارش خودکار و تحت‌فشار تکانه‌های ناخودآگاه، به اوج خود می‌رسد. این تصویر دارای لایه‌های استعاری است؛ اما وجه سورئالیستی آن در نحوهٔ تحقق این استعاره نهفته است. در استعارهٔ کلاسیک، دو سوی تصویر (سایه و روان) در یک ساختار قابل ردیابی قرار می‌گیرند؛ اما در اینجا شاعر سایه‌ای مستقل از بدن ترسیم می‌کند که بدون کج شدن بدن، متمایل (کج) می‌شود و به این ترتیب، منطق علت و معلول را فرو می‌ریزد و همین فروپاشی علیت، از مؤلفه‌های بنیادین نگارش خودکار محسوب می‌شود.

در بخش دیگری از این شعر، تجلی نگارش خودکار در قالب تداعی آزاد اشیا و فروپاشی مرز میان رؤیا و واقعیت آشکار می‌گردد: «شقيقتي رجاء ماتت و هي دون ثالثة ماتت و مايزال في دولاب أمي السرّي صندلُها الفضّي! صدارها المشغول.. قُرطُها .. غطاءُ رأسها الصوفي، أرنبها القطني. عندما أدخُلُ بهوَ بيتنا الصامت فلا أراها تمسك الحائط.. علّها تقفُ. أنسى بأنها ماتت أقول: رّبما نامت»؛ رجاء، همدم من، در تنهایی محض از جهان رفت؛ اما هنوز در کمد پنهان مادرم، نشانه‌هایی از او هست: صندل نقره‌ای‌اش، سینه‌بند مزین، گوشواره، سربند پشمی و آن خرگوش پنبه‌ای. وقتی به این خانهٔ سکوت‌زده قدم می‌گذارم، او را نمی‌بینم که به دیوار تکیه داده باشد... . به این امید که شاید، او ایستاده باشد! از مرگش در خلوتم می‌گریزم... . با خود می‌گویم: شاید فقط خوابیده است. (همان، ص۱۳۰)

این قطعه، اگرچه بیشتر به یک روایت روان‌شناختی از سوگ و فقدان شباهت دارد؛ اما شاعر

در آن از برخی ظرفیت‌های سورئالیستی برای تعمیق تجربهٔ عاطفی بهره برده است. فهرست‌وارگویی اشیای باقی‌مانده از رجاء (صندل نقره‌ای، سینه‌بند، گوشواره، سربند پشمی و خرگوش پنبه‌ای) اگرچه در چهارچوب یک روایت عاطفی منسجم قرار دارد؛ اما نوع چینش آن‌ها، نزدیک به تداعی آزاد ذهن در مواجهه با فقدان است. همچنین تقابل میان واقعیت مرگ «ماتت» و تصویر خوابیدن «ربّما نامت»، مرز میان رؤیا و واقعیت را درهم می‌شکند و فضایی فراواقعی می‌آفریند که در آن، شاعر انکار واقعیت را با جانشینی رؤیا پاسخ می‌گوید. به‌علاوه، اشیای باقی‌مانده از رجاء در کمد پنهان مادر، گذشته و حال را به‌هم پیوند می‌دهند و فضایی چندزمانی می‌آفرینند. با این حال، آنچه این قطعه را از سورئالیسم کلاسیک متمایز می‌سازد، حضور یک روایت عاطفی روشن و کارکرد نمادین اشیا در خدمت بازنمایی سوگ و فقدان است. به این ترتیب، این شعر نمونه‌ای از کاربست خلاقانه ظرفیت‌های سورئالیستی در خدمت بیان تجربه‌ای انسانی و عاطفی است.

۲-۲. تصاویر شگفت و فراواقعی

تصویرپردازی سورئالیستی، در ذات خود، برگسست از قیدهای حاکم بر منطق، ادبیات، قوانین موضوعه و اصول هنری استوار است. این رویکرد، بستری برای رهایی ذهن به جهانی نامحدود و بی‌قاعده فراهم می‌آورد که خروج از چهارچوب‌های معرفت‌شناختی و علمی متعارف را امکان‌پذیر می‌سازد: «تصویر سورئالیستی به منشأیی مجهول متصل است که هرچه بیشتر می‌رود با عالم ناشناخته‌تری پیوند می‌خورد» (فتوحی، ۱۳۸۵، ص۳۱۶). در شعر امل دنقل، تصاویر فراواقعی اگرچه از منطق رؤیا و ناخودآگاه نشأت می‌گیرند، اما هرگز در سطح یک بازی زبانی صرف باقی نمی‌مانند؛ بلکه این تصاویر به ابزاری برای نقد سیاسی و بازنمایی خشونت تاریخی تبدیل می‌شوند. به عبارت دیگر، دنقل از شگردهای سورئالیستی برای عینی‌کردن مفاهیم انتزاعی مانند سرکوب، ترس و مرگ استفاده می‌کند.

برای مثال، در شعر «فقرات من کتاب الموت»، با تصاویری وجود دارد که از ساختار صرفاً شعری فراتر رفته و کیفیتی بصری و تابلویی شبیه به نقاشی‌های سورئال، به خود می‌گیرند؛ اما این سورئالیسم در خدمت بیان یک تجربهٔ سیاسی و وجودی است، نه صرفاً بازی با خیال. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها، تصویر دگرگونی آب پاکیزه به خون است: «كلُّ صباح ... أفتحُ صنبورَ في الإرهاقِ مغتسلاً في مائه الرقراقِ، فيسقطُ الماءُ دماً!»؛ هر صبح... در حالی که خسته‌ام (با

درماندگی)، شیر آب را باز می‌کنم تا در آب زلالش غسل کنم؛ اما آب به‌صورت خون فرو می‌ریزد. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۸۵)

برخلاف تصاویر استعاری رایج که در آن‌ها میان دو پدیده، نوعی شباهت یا هم‌ارزی قابل درک برقرار است، در این تصویر، پیوند میان آب و خون هیچ‌گونه پیش‌زمینهٔ منطقی ندارد؛ چراکه آب در یک لحظه بدون هیچ پیش‌زمینه و هشداری، به خون تبدیل می‌شود. این «دگردیسی بی‌واسطه» دقیقاً همان ویژگی سورئالیستی موردنظر است که در آن، نظم علی ـ معلولی حاکم بر جهان واقع، جای خود را به نظمی رؤیایی و برخاسته از ناخودآگاه می‌دهد. این شیوه، بیش از آنکه به منطق واقعیت وفادار باشد، به منطق رؤیا و ناخودآگاه نزدیک است؛ جایی که اشیاء در سیال‌بودن مطلق، از مرزهای طبیعی خود عبور می‌کنند.

در این دگرگونی، شاعر با تکیه بر منطق رؤیا و کابوس، خشونت فراگیر را به تصویر می‌کشد؛ خشونتی که در متن زندگی روزمره جاری است و حتی پاک‌ترین عناصر طبیعت را نیز آلوده ساخته است (پرنیان، ۱۳۹۶، ص۴۹). آب که در ناخودآگاه جمعی، نماد پاکی، زندگی و تطهیر است، در اینجا به خون تبدیل می‌شود تا نشان دهد که در جامعهٔ تحت‌سلطه، حتی حیاتی‌ترین عناصر طبیعت نیز از خشونت حاکم بی‌نصیب نمانده‌اند. به عبارت دیگر، شاعر با این تصویر سورئال، «خشونت فراگیر» را به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کند که نه در صحنه‌های استثنایی نبرد؛ بلکه در عادی‌ترین لحظات زندگی روزمره، خود را تحمیل می‌کند.

در ادامهٔ همین فضا، دنقل تصویری دیگر خلق می‌کند که در آن، عادی‌ترین صحنهٔ زیستی؛ یعنی سفرهٔ غذا، به عرصه‌ای برای نمایش مرگ و خشونت بدل می‌شود. وی می‌گوید: «أجلسُ للطعامِ.. مُرغَماً: أبصِرُ في دوائرِ الأطباقِ جماجماً»؛ مجبورم که بر سر سفره بنشینم و غذا بخورم؛ اما در نگاه من، در لابه‌لای دایرهٔ ظروف غذا، جمجمه‌های مردگان نمایان است. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۸۵) در این تصویر، شاعر دو حوزهٔ کاملاً متضاد را در کنار هم می‌نشاند: «سفره» که نماد زندگی، تداوم و تغذیه است، در کنار «جمجمه» که نماد مرگ، نیستی و فروپاشی است. این هم‌نشینی بی‌واسطه، پیش‌زمینه‌ای منطقی یا استعاری ندارد؛ یعنی شاعر برای پیوند سفره و جمجمه، از واسطه‌هایی چون تشبیه، استعاره یا تشخیص با شیوه‌های مألوف بهره نمی‌جوید. او صرفاً با «انگاره‌ای بصری»، این دو پدیدهٔ متضاد را در یک کادر تصویری قرار می‌دهد؛ تکنیکی که در نقاشی‌های سورئال (مانند آثار سالوادور دالی) به‌وفور دیده می‌شود. در این جهان‌نگری، مرز میان امر مقدس و امر هولناک از

میان می‌رود و آنچه باقی می‌ماند، شوک حاصل از این هم‌نشینی ناممکن است.

قید «مُرغَماً»(از روی ناچاری) در این تصویر، نقشی کلیدی ایفا می‌کند. شاعر این صحنه را نه از روی انتخاب؛ بلکه به‌دلیل زیستن در جامعه‌ای که مرگ در آن به امری عادی تبدیل شده، ناگزیر پذیرفته است. این «اجبار زیستی» را می‌توان بازتاب وضعیت انسانی شاعر در مواجهه با خشونت ساختاری دانست؛ وضعیتی که در آن، فرد نه‌تنها در میدان نبرد، بلکه بر سر سفرهٔ غذا نیز با حضور فراگیر مرگ روبه‌رو است. سفره که معمولاً فضایی صمیمی و شخصی است، در اینجا به عرصه‌ای برای نمایش خشونت جمعی تبدیل می‌شود.

این تصویر، فراتر از یک نماد انتزاعی، کارکردی سیاسی ـ اجتماعی نیز دارد. جمجمه در ظروف غذا، بازنمایی عینی از «نهادینه‌شدن مرگ» در جامعه‌ای است که خشونت، نه یک پدیدهٔ استثنایی؛ بلکه در تار و پود زندگی روزمره تنیده شده است. شاعر با این تصویر سورئال نشان می‌دهد که در چنین جامعه‌ای، حتی لحظهٔ تغذیه و تداوم حیات، از سایهٔ هولناک مرگ مبرا نیست؛ گویی که مرگ، به‌عنوان حقیقتی اجتناب‌ناپذیر، بر تمامی عرصه‌های زندگی سایه افکنده است.

شاعر در ادامهٔ تصویرپردازی‌های فراواقعی خود، از شگردی دیگر بهره می‌جوید؛ شگردی که در آن، «سر» به‌عنوان نماد هویت، عقلانیت و تفکر مستقل، از بدن جدا شده و در گاوصندوقی آهنین پنهان می‌گردد و در جایگاه آن، یک «رادیو» قرار می‌گیرد: «أحفِظُ رأسي في الخزائنِ الحديدةِ، وعندما أبدأُ رِحلَتي النهاريةَ أحمِلُ في مكانِها ...مذياعاً»؛ من سرم را در گاوصندوق‌های آهنین نگه می‌دارم، و هرگاه سفر روزانه‌ام را آغاز می‌کنم، به‌جای آن... یک رادیو با خود می‌برم. (همان، ص۱۸۶) این تصویر، در عین حال که ازمنظرِ واقع‌گرایانه ناممکن است، از منطق رؤیا و ناخودآگاه پیروی می‌کند؛ زیرا در جهان رؤیا، اشیا و اجزای بدن می‌توانند از جایگاه طبیعی خود جدا شوند، به اشیای دیگر تبدیل گردند یا در مکان‌های غیرمنتظره قرار گیرند. دنقل با بهره‌گیری از این منطق سورئالیستی، «سر» را که نماد عقلانیت، هویت مستقل و تفکر انتقادی است، در گاوصندوقی آهنین پنهان می‌کند. این عمل پنهان‌سازی، گویای سرکوب عقلانیت جمعی در جامعه‌ای است که در آن، تفکر نقادانه اجازهٔ بروز نمی‌یابد و در خزانه‌های امنیتی نظام‌های استبدادی محبوس می‌شود. در مقابل، «رادیو» به‌عنوان جایگزین سر، نمادی از پذیرش منفعلانهٔ گفتمان رسمی و تکرار بی‌چون‌وچرای اخبار، تبلیغات و فرامین قدرت است. رادیو در اینجا نه یک ابزار رسانه‌ای ساده؛ بلکه نمادی از «حقیقت تجویزشده» و «صدای جمعی قالبی» است که جایگزین صدای مستقل

و نقادانهٔ فرد شده است. شاعر با این دگردیسی سورئال، نقدی گزنده بر جامعه‌ای ارائه می‌دهد که در آن انسان‌ها از تفکر مستقل تهی شده و صرفاً به «بلندگوهایی» برای تکرار گفتمان قدرت بدل گشته‌اند.

اما آنچه این تصویر را از یک نماد صرف فراتر می‌برد و به سورئالیسم نزدیک می‌کند، نحوهٔ «جابه‌جایی بی‌واسطه» میان سر و رادیو است. در استعاره‌های کلاسیک، دو سوی تصویر (سر و رادیو) معمولاً با پیوندی بلاغی (تشبیه، استعاره، مجاز) به هم متصل می‌شوند؛ اما در اینجا، شاعر از هرگونه واسطهٔ بیانی و منطق پرهیز کرده و صرفاً با «جابه‌جایی عینی» و «قرارگیری بی‌واسطه»، این دو را به هم پیوند می‌زند. این جابه‌جایی به‌لحاظ بصری، شوک‌آفرین است و به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه رسانه‌های جمعی به‌عنوان ابزار قدرت، جایگزین تفکر مستقل شده‌اند.

ازمنظرِ روان‌کاوانه، این تصویر را می‌توان بازتابی از «خودبیگانگی جمعی» در جامعهٔ تحت‌سلطه دانست؛ جامعه‌ای که فرد در آن از هویت حقیقی خود جدا شده و به موجودی از پیش‌تعیین‌شده تبدیل می‌گردد که تنها آنچه را ازطریقِ رسانه‌های رسمی دریافت می‌کند، بازتولید می‌کند. به عبارت دیگر، دنقل با این تصویر سورئال، نه‌تنها ساختارهای سرکوب‌گر سیاسی و رسانه‌ای را به چالش می‌کشد؛ بلکه نشان می‌دهد که در جامعهٔ مدرن امروز مصادرهٔ عقلانیت جمعی، جوامع را به توده‌ای منفعل، فاقد اراده و کنش نقادانه تبدیل می‌کند.

دنقل در ادامهٔ این تصویرپردازی‌ها، جابه‌جایی «سر» را با شیء دیگری تکرار می‌کند و این‌بار، جایگزینی را انتخاب می‌کند که بار معنایی متفاوتی دارد: «أحمِلُ في مكانِ رأسي الحقيقيةِ قنينةَ الخمرِ الزجاجيةِ»؛ در جایگاه سر واقعی‌ام، یک بطری شیشه‌ای شراب حمل می‌کنم.(همان، ص۱۸۵) در این تصویرسازی که یکی از سورئال‌ترین تصاویر شعری دنقل است، سر انسان با یک بطری شیشه‌ای جایگزین می‌شود که سه معنای ضمنی را با خود به همراه دارد: نخست، «شکنندگی شخصیت و هویت» در جامعه‌ای که فرد در آن هویت خویش را از دست داده است؛ دوم، «پناه‌بردن به فراموشی» به‌عنوان واکنشی دربرابر واقعیت تلخ سیاسی و اجتماعی و سوم، «تهی‌شدن انسان از محتوای واقعی خویش» که در آن، فرد به ظرفی تهی بدل می‌شود. این تصویر با منطق رؤیا و ناخودآگاه همخوانی دارد؛ چراکه در جهان رؤیا، بدن انسان می‌تواند از اشیای بی‌جان ساخته شود و مرز میان جاندار و بی‌جان از میان برود.

در این تصویرسازی، شاعر از هرگونه تشبیه یا استعاره سنتی پرهیز کرده و صرفاً با جایگزینی

عینی سر با بطری شراب، فضایی سورئال خلق می‌کند که در آن، هویت فردی درهم شکسته و جای خود را به «مستی جمعی» و «گریز از حقیقت» می‌دهد. ازمنظرِ سیاسی، این تصویر گویای آن است که در جامعهٔ تحت‌سلطه، گریز جمعی از واقعیت. به‌عنوان راهبردی برای بقا ـ نه تنها عادی، بلکه گاه تحسین‌برانگیز نیز تلقی می‌شود؛ حال آنکه این گریز، خود یکی از ابزارهای دوام قدرت سرکوب‌گر است که با ایجاد فضای یأس و ناامیدی، هرگونهٔ کنش نقادانه را از میان برمی‌دارد.

با این حال، این تصاویر را نباید سورئالیسم محض تلقی کرد؛ چراکه امل دنقل برخلاف شاعران سورئالیست فرانسوی که درپیِ کشف ناخودآگاه بودند، از این تصاویر برای بیان مقاصد اجتماعی و سیاسی بهره می‌برد. هدف او نمایش خودبیگانگی انسان، سلطهٔ رسانه و تبلیغات، فساد اجتماعی و فرار از واقعیت است؛ بنابراین تصاویر مذکور بیش از آنکه بیانگر رویکردی صرفاً زیبایی‌شناختی یا روان‌شناختی باشند، ماهیتی نمادین دارند. شاعر با بهره‌گیری از منطق خواب و کابوس، به نقدی عمیق اجتماعی و سیاسی دست می‌زند. در این میان، تصویر «سر پنهان‌شده در خزانه و حمل رادیو به جای آن» را می‌توان یکی از درخشان‌ترین و عمیق‌ترین تصاویر شعری او دانست؛ چراکه در قالبی کوتاه و قدرتمند، مسئلهٔ از دست رفتن تفکر مستقل را در عصر حاضر مجسم ساخته و به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه قدرت با مصادرهٔ عقلانیت جمعی، جامعه را به توده‌ای منفعل، فاقد اراده و کنش نقادانه تبدیل می‌کند.

۲-۳. گسست زمانی و مکانی

امل دنقل با اتکا بر ناخودآگاه، تأثیر شگرفی بر عناصر شعری خود نهاده است؛ به‌ویژه در ساحت زبان که از قید هنجارها و محدودیت‌های زمانی و مکانی مرسوم فراتر می‌رود. این رویکرد، منجر به خلق فضایی ابهام‌آلود می‌شود که ویژگی بارز آن، سیالیت و گریز از تعینات زمان و مکان است. این ویژگی، دیدگاه «والاس فاولی» را تداعی می‌کند که معتقد است:

> «زبان، نه ابزاری برای انتقال دانش؛ بلکه وسیله‌ای برای بیان آگاهی روزمره است. آن‌گونه که رمبو با مفهوم "تحقیر پیشرفت فکری" توصیف می‌کند: زبان رایج، ما را در چنبرهٔ سیستم‌های ناقص تفکر محصور می‌سازد؛ حال آنکه راه گریز به‌سوی "امر بیان‌ناپذیر"، همان مسیری است که هستهٔ مرکزی هرج‌ومرج سورئالیستی را شکل می‌دهد» (فاولی، ۱۹۸۱م، ص ۵۳).

سورئالیســت‌ها برخلاف رئالیســت‌ها یا رمانتیک‌ها، فضا و زمــان را نه به‌مثابهٔ بســتری برای وقوع رویدادها؛ بلکه به‌صورت جریان‌هایی سیال و برآمده از ناخــودآگاه می‌نگرند. جریانی که در بنیادی‌ترین سطح خود، از تداوم خطی و وسعت فیزیکی معمول برخوردار نیست.

در همین چهارچوب، امل دنقل با تمرکز و توجــه ویژه به تاریخ کهن، ادیان و اســطوره‌های ملی باســتان، این عناصر را به یکی از بن‌مایه‌های اصلی شعر خود تبدیل کرده است (المساعی، ۱۹۹۴م، ص۱۴۲). او با بهره‌گیری از شــخصیت‌های اســطوره‌ای و تاریخی، مرز میان گذشــته، حال و آینده را درهم می‌شــکند و فضایی چندزمانی و چندمکانی می‌آفریند که از برخــی جهات با تکنیک‌های سورئالیستی هم‌پوشانی دارد.

یکــی از برجســته‌ترین نمونه‌های این گسســت زمانی ـ مکانی، شــعر «البكاء بين يــدي زرقاء اليمامة» است. در این شعر، شاعر با موجودی اسطوره‌ای (زرقاء یمامه) که قرن‌ها پیش می‌زیسته، در لحظه‌ای بحــرانی گفت‌وگو می‌کند. ایــن گفت‌وگو در منطق واقعیت ناممکن اســت؛ اما در منطق سورئالیستی، گذشــته و حال در یک افق زمانی واحد گرد هم می‌آیند: «أســأَلُ يا زرقاءُ... عن فِكِ الياقــوتِ... عن نبــوءةِ العذراءِ ...عن ســاعدي المقــطوع...»؛ ای زرقــاء، از دهــان یاقوت‌فامت می‌پرسم... از آن پیشــگویی پاک و دوشیزه‌وار... و ازدســت‌بریده‌ام که گویی دیگر از آن من نیست. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۹۵) شــاعر در لحظه‌ای که دســتش قطع شــده و غرق در خون است، با زرقاء سخن می‌گوید؛ گویی که فاجعهٔ حال، از پیش در قالب اســطوره پیش‌بینی شده است. این پیوند بی‌واســطهٔ زمان اســطوره‌ای با زمان حال، نه‌تنها مرزهای تاریخی را فرو می‌ریزد؛ بلکه «تداوم محتوم فاجعه» را در تاریخ عرب به تصویر می‌کشــد. ناگفته نماند صرف حضور اسطوره در متن نشانه‌ای از سورئالیستی بودن آن نیست؛ زیرا اسطوره در شــعر نمادگرا اغلب به‌منزلهٔ نمادی فرهنگی با دلالتی نسبتاً پایدار به‌کار می‌رود و خواننده را ازطریقِ ارجاع به پیشینهٔ اسطوره به معنایی مشخص هدایت می‌کند. وجه سورئالیستی این بخش نه در حضور اســطورهٔ «زرقاء یمامه»؛ بلکه گفت‌وگوی همزمان آن با راوی در قالب رؤیا اســت، چراکه موجودی که مربوط به قرن‌ها پیش است با درهم شکستن مرزهای زمانی از گذشته به زمان شاعر منتقل شده و با وی به گفت‌وگو می‌نشیند.

هم‌چنین، مکان در شــعر دنقل نیز از چهارچوب جغرافیایی خود فاصله می‌گیرد. او در فضایی مبهم و ناشناخته خود را میان «شمشیر و دیوار» یا میان «اسارت و فرار» می‌یابد؛ فضایی خفقان‌آور که در آن مرزهای فیزیکی جهان بیرون (دیوار) و جهان درونی (خشم و تحقیر) درهم ادغام شده‌اند:

«وَقْفَتي العزراء بين السيفِ بين.. والجدار! عن صرخةِ المرأةِ بين السّبي...والفرارِ؟كيفَ حملتُ العارَ...ثم مشيتُ دونَ أنْ أقتُلَ نَفسي؟ دونَ أن أنهارَ؟! تكلّمي أيتها النبية المقدّسة ، تكلّمي باللهِ... باللعني... بالشيطانِ... لا تَغمِضي عينيکَ فالجزائُ تلعقُ مِن دَمي حساءَها... ولا أردُّها ! تَكَلَّمي لشدَّما أنا مُهان.. لا الليلُ يُخفي عَورتي... و لا الجدرانُ...لا اختبائي في الصحيفة التي أشدّها... ولا إحتمائي في سحائبِ الدخّانِ»؛ این درنگ آکنده از درماندگی ام میان شمشیر... و دیوار! از آن فریاد زن میان اسارت... و فرار؟ چگونه ننگ را بر دوش کشیدم... و سپس راه پیمودم، بی آنکه خود را بکشم؟ بی آنکه فرو بریزم؟! سخن بگو ای پیامبر قدسی، سخن بگو؛ به خدا سوگندت می دهم... به لعنت... به شیطان... چشمانت را نبند که موش ها از خون من برای خود خوراک فراهم می کنند... و من آن ها را باز نمی دارم! سخن بگو، چراکه چقدر حقیر و خوار شده ام... نه شب عورت مرا می پوشاند... و نه دیوارها... نه پنهان شدنم در روزنامه ای که آن را از سر استیصال در دست می فشارم... و نه پناه جستنم در توده های دود. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۹۶)

در این مقطع، شاعر خود را میان هیچ (خلأ) می بیند، جایی که نه شب پناه می دهد و نه دیوار و روزنامه ها و نه توده های دود. ناکجاآبادی که بیش از آنکه بازتاب یک مکان و موقعیت جغرافیایی باشد، بازتاب وضعیت وجودی شاعر در مواجهه با سرکوب سیاسی و فروپاشی هنجارهای اجتماعی است. این همان هرج ومرج سورئالیستی است که در آن اشیای فیزیکی کارکرد حمایت گر خود را از دست داده و به مفاهیم و موضوعاتی موهوم تبدیل شده اند. با توجه به گذارهٔ فوق، مکان در شعر امل دنقل برآمده از ناخودآگاه اوست که به صورت مبهم و نامشخص تبلور می یابد و درحقیقت «همانند تجربه های سورئالیستی، بیانگر دنیای مشوّش و فاقد ارتباط است» (الحاوی، ۱۹۸۶م، ص۷۱).

در همین راستا عبارت پیش رو با تصاویری سورئالیستی و ارجاع به اسطورهٔ زرقاء یمامه، یک شکست ساختاریافته در جریان به هم پیوستهٔ زمان و مکان را نمایش می دهند:

«أيتها العرّافة المقدّسة... ماذا تفيد الكلمات البائسة؟ قلتِ لهم ماقلتِ عن قوافل الغبار... فاتهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوار! قلتِ لهم ماقلتِ عن مسيرة الأشجار... فاستضحكوا من وهمك الثرثار! وحين فُوجئوا بحدّ السيفِ: قايضوا بنا...والتمسوا النجاة والفرار و نحن جرحى القلب.. جرحى الروح والفم، لم يبقَ الا الموتُ... والحطامُ

والدمارُ.. وصبيّة مشـرّدونَ يعبّرونَ آخرَ الأنهار ونسـوةٌ يُسِـقْنَ في سلاسلِ الأسرِ... وفي ثيابِ العارِ.. مطأطئات الرأسِ، لا يملكنَ الا الصرخات التاعسـة»؛ ای پیشگوی مقدس، واژه‌هـای درمانده چه سـودی دارند؟ تو آنچـه را باید، دربـاره کاروان‌های غبار به آنان گفتی؛ اما آنـان، ای زرقاء، چشـمانت را به ویرانگری متهـم کردند. و از حرکت درختان نیـز هرچه گـفتی، خیال‌پردازی پرگوی تـو را به ریشـخند گرفتند. و آنگاه که ناگهان با لبه شمـشیر روبه‌رو شـدند، ما را با چیزی دیگر معاوضه کردند و در جسـت‌وجوی نجات و گریز برآمدند. و ما، زخمی دل، زخمی روح و دهان، دیگر چیزی برایمان باقی نمانده بود جز مرگ، ویرانه‌ها و خون. و کـودکانی آواره که از واپسین رودها می‌گذرند و زنانی که در زنجیرهای اسـارت و در جامه‌های ننگ رانده می‌شـوند؛ در حالی که سـر به زیر افکنده‌اند و چیزی جز فریادهای شوربختانـه در اختیار ندارند. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۰۰)

تبلور وجوه سورئالیستی این عبارت را می‌توان در جدول زیر مشاهده نمود:

ویژگی سورئالیستی	فضا	مصرع
تلفیق کاروان (عینیت ملموس) با غبار (سیال ناپایدار) = فضایی شناور	بیابان-> غبار	قوافل الغبار
حرکت درختان (اشیاء ساکن) = فضای وهم‌ناپذیر، درختان ازجای کنده شده و رژه می‌روند.	جنگل/بیشه	مسيرة الأشجار
فضای خشونت لحظه‌ای	میدان نبرد	حدّ السيف
رودخانه به‌مثابهٔ آستانه‌های نمادین	مرزهای آبی-> تبعید	آخر الأنهار
فضای بسته و تحقیرشده	اردوگاه اسیران	سلاسل الأسر... ثياب العار

در این ابیات، گسسـت زمانی و مکانی به‌مثابهٔ راهکاری زیبایی‌شـناختی برای بازنمایی «تجربهٔ جمعی» به کار گرفته شده اسـت؛ به‌گونه‌ای که شـاعر با احضار زرقاء الیمامه به‌عنوان کهن‌الگوی پیشگویی، مرز میان گذشتهٔ اسطوره‌ای و حال بحرانی را فرو می‌ریزد تا تداوم محتوم فاجعه را به‌شکلی وحشـتناک به تصویر بکشـد؛ چراکه آثـار سورئالیستی سرشـار از تصاویر هراس‌انگیز هسـتند (زرشناس، ۱۳۸۹، ص۷۲).

این ساختار غیرخطی، با جهش‌های مکرر میان فضاهای ناهمگون از بیابان غبارآلود و رژهٔ وهم‌آلود درختان گرفته تا میدان‌های نبرد و آستانهٔ مرزی رودخانه‌ها از بازنمایی یک موقعیت جغرافیایی مشخص سر باز می‌زند. این گسست‌های سورئالیستی با درهم شکستن جریان به‌هم‌پیوستهٔ منطق زمان و مکان، زبان را از روایت‌گری صرف به ساحت «صرخه» (فریاد پیشازبانی) پرتاب می‌کنند تا گویای وضعیتی باشند که در آن، تمامی هستی در چرخهٔ فروپاشی و در محاصرهٔ آخرین‌ها (آخرین رودخانه‌ها و مرگ) متوقف شده است.

۲-۴. عشق سورئال

در مکتب سورئالیسم، عشق نه‌تنها به‌عنوان یک تجربهٔ عاطفی؛ بلکه به‌مثابهٔ نیرویی پیشران و مبنایی برای کنش‌گری نگریسته می‌شود که بستر آزادی و رهایی از قیدوبندهای هنجاری را فراهم می‌آورد. عشق واجد ماهیتی انقلابی و عصیان‌گرانه است؛ چراکه با به چالش کشیدن ارزش‌های قراردادی و غیرحقیقی جامعه، فرد را از حصار محرمات و نظام‌های صوری می‌رهاند و لذت‌جویی ازطریقِ ویرانی این ساختارها را ممکن می‌سازد (آدونیس، ۱۳۸۵، ص۱۳۵). در این مکتب، عشق ابزاری برای کشف ساحت‌های درونی است که با عبور از مرزهای زمان و مکان و تضعیف سلطهٔ عقل ابزاری، ظرفیت منحصربه‌فردی در حل تناقضات وجودی ایفا می‌کند (صالح، ۲۰۱۰م، صص۷۸-۷۹).

در این راستا، امل دنقل در شعر «مقتل القمر»، عشق را از یک تجربهٔ فردی فراتر می‌برد و آن را در قالب «قمر» به‌عنوان معشوقی اسطوره‌ای، مصلوب و فرازمانی بازنمایی می‌کند: «قُتِلَ القمرُ شَهَدوه مصلوباً تتدلّى رأسه فوق الشجر»؛ ماه کشته شد، او را دیدند که به صلیب کشیده شده بود و سرش بر فراز درختان آویزان بود. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۳۵)

در جهان واقع، ماه نه کشته می‌شود و نه به صلیب کشیده می‌شود. دنقل با این دگرگونی بی‌واسطه، از منطق علّی ـ معلولی فاصله می‌گیرد و به منطق رؤیا و ناخودآگاه نزدیک می‌شود. او با این تصویر سورئال، ماه را به انسانی مصلوب تبدیل می‌کند تا «شهادت» و «فداکاری» را در قالبی رؤیایی بازنمایی کند. سپس قمر که پیش از این معشوقی آسمانی بود، رفتاری انسانی پیدا می‌کند: «كانَ يُعجِبُه غنائي في السماء وكان يَهديني قواريرَ العطورِ»؛ او آواز خواندن مرا در آسمان دوست داشت و شیشه‌های عطر به من هدیه می‌داد. (همان، ص۳۵) چراکه ازمنظرِ عشق سورئال،

معشوق غالباً از حد یک شـخصیت واقعی فراتـر می‌رود و بـه موجودی راز آلود تبدیل می‌شـود (https://mypoeticside.com/poets/benjamin-peret-poems: 1405).

قمر در ادامهٔ این تحول، نه‌تنها معشوق؛ بلکه به «پدر جمعی» و نمادی جهان‌شمول می‌شـود: «یا أبناء قریتنا أبوکـم مات» (دنقـل، ۲۰۱۰م، ص۳۵). این فراروی از فرد به جمع، از ویژگی‌های عشـق سورئالیستی است. شاعر سپس مرز میان مرگ و زندگی را درهم می‌شکند و معشوق مرده را در شب گذشته حاضر و سخن‌گو نشان می‌دهد:

«یا إخوتي هذا أبوکُم ماتَ ماذا الا... أبونا لایموتُ، بالأمسِ طولَ اللیلِ کانَ هُنا، یَقصُّ لَنا حکایتَه الحزینةَ»؛ ای برادرانم، این پدر شماسـت که از دنیا رفته است، چرا...؟ پدر ما نمی‌میرد؛ او همین دیشب، تمام شـب را اینجا بود و قصهٔ غم‌انگیزش را برای ما تعریف می‌کرد. (همان، ص۳۶)

این «حضور هم‌زمان مرگ و زندگی»، از مؤلفه‌های بنیادین عشـق سورئالیستی است که در آن معشوق پس از مرگ نیز در ضمیر عاشـق و در فضای رؤیا حضور دارد و بـه موجودی فرازمانی و جاودانه تبدیل می‌شود.

این مضمون در مقطع دیگری با رویکردی تازه تکرار می‌شود: «أسـألُه عن الأیدي التي غَدرتْ به لکنَّه لم یَسـمعْ لي کانَ ماتَ وبالأمس طولَ اللیلِ کانَ هُنا یَقُصُّ لَنا حکایتَه الحَزینَةَ»؛ از او دربارهٔ دست‌هایی که به او خیانت کردند می‌پرسم؛ اما او مرا نشنید، مرده بود. و دیروز تمام شب اینجا بود و برایمان داستان غمگین خود را تعریف می‌کرد. (همان، ص۳۵)

زیرا در منطق سورئالیـستی، مرگ پایان رابطه نیسـت و معشوق حتی پس از مـرگ در ذهن و رؤیای عاشـق حضور دارد. دنقل با این تصاویر، «جاودانگی عشـق» را در قالبی رؤیایی بازنمایی می‌کند؛ جاودانگی‌ای که نه در جهان مادی، بلکه در ضمیر ناخودآگاه جمعی تحقق می‌یابد:

«سورئالیسم بر این باور است که عشـق، راه را برای عبور از سه قلمرو وجود (جنون، رؤیا و نگارش) هموار می‌سـازد. در دیدگاه سورئالیستی، عشق بنیان فعالیت است و فضایی برای آزادی، توهم، و رهایی از احسـاس گناه ایجاد می‌کند» (أدونیس، ۱۳۸۵، ص۱۳۴).

از دیگر نمونه‌های عشق سورئال در أشعار امل دنقل، جایی است که «چشم» از کارکرد متعارف خود خارج شده و به موجودی مستقل و سیال تبدیل می‌شـود: «العینان الخضراوانِ... مروحتانِ...

أغنیتانِ مسافرتانِ»؛ آن دو چشم سبز، گویی دو بادبزن هستند؛ گویی دو ترانه که در سفرند. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۶۲) در این تصویرسازی هنری، منطق عادی به چالش کشیده می‌شود؛ چراکه چشم اگرچه در واقعیت نه بادبزن است و نه ترانه‌ای در حال سفر، اما در منطق سورئالیستی که اشیا از کارکرد و معنای متعارف خود فاصله می‌گیرند و به موجوداتی سیال تبدیل می‌شوند، همه‌چیز امکان‌پذیر است. در این نگاه، چشم دیگر صرفاً عضوی از بدن نیست؛ بلکه موجودی زنده و مستقل است که می‌تواند حرکت کند، بوزد و بخواند.

در بخش دیگری از همین شعر، دنقل با درآمیختن امور مقدس با عشق، فضایی یگانه خلق می‌کند: «في الصمتِ الكاتدرائيات... صورٌ للعذراء... أرضِعتْ الحب صلاة الغفرانِ»؛ در سکوت کلیسای جامع، تصویرهایی از مریم باکره، عشق را با نماز آمرزش شیر دادند. (همان، ص۶۳) در این مقطع، سه حوزهٔ «عشق زمینی»، «فضای قدسیِ کلیسا» و «نمادهای مسیحی» درهم می‌آمیزند. این تلفیق بی‌واسطهٔ عناصر متضاد، عشق را از یک تجربهٔ عاطفی صرف فراتر می‌برد و به نیرویی رهایی‌بخش و مقدس ارتقا می‌دهد. درنتیجه، معشوق به چهره‌ای شبیه به مریم مقدس نزدیک می‌شود و خود عشق حالتی قدسی و آیینی پیدا می‌کند.

به این ترتیب، عشق سورئال در شعر دنقل، از یک احساس فردی فراتر می‌رود و به نیرویی رهایی‌بخش و نمادی جمعی تبدیل می‌شود. دنقل با بهره‌گیری از منطق رؤیا و ناخودآگاه، عشق را در پیوند با اسطوره، تاریخ و امر قدسی بازنمایی می‌کند و به این وسیله، آن را به ابزاری برای نقد وضعیت موجود و ترسیم آرزوی رهایی بدل می‌سازد.

❁ نتیجه‌گیری

بررسی مؤلفه‌های سورئالیسم در شعر امل دنقل نشان می‌دهد که این شاعر با بهره‌گیری از شگردهایی چون نگارش خودکار، تصویرپردازی فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال، توانسته است پیوندی طبیعی میان ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی ـ تاریخی برقرار سازد. این ویژگی، شعر دنقل را از سورئالیسم کلاسیک که عمدتاً بر کشف لایه‌های درونی فرد متمرکز بود، متمایز می‌کند و آن را به نمونه‌ای از «سورئالیسم متعهد» بدل می‌سازد؛ سورئالیسمی که در آن، رؤیا نه پناهگاهی برای گریز؛ بلکه عرصه‌ای برای مواجهه با تاریخ و بازآفرینی آن است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که دنقل از تصاویر سورئال به‌مثابهٔ زبانی برای نقد قدرت و بازنمایی خشونت ساختاری بهره برده است. تصاویری چون آب تبدیل‌شده به خون، سر پنهان‌شده در گاوصندوق و جمجمه در ظروف غذا، همگی از منطق رؤیا و ناخودآگاه نشأت می‌گیرند؛ اما در عین حال، کارکردی سیاسی ـ اجتماعی دارند و وضعیت جامعهٔ تحت‌سلطه را به چالش می‌کشند. این پیوند میان تخیل سورئال و نقد سیاسی، از مشخصه‌های بارز شعر دنقل است که آن را از صرفاً یک جریان فرم‌گرا فراتر می‌برد.

در حوزهٔ گسست زمانی ـ مکانی، دنقل با احضار اسطوره‌هایی چون زرقاء یمامه، مرز میان گذشته و حال را فرو می‌ریزد و تداوم ناگزیر فاجعه را در تاریخ عرب به تصویر می‌کشد. این رویکرد نه‌تنها به شعر او جنبه‌ای فراتاریخی می‌بخشد؛ بلکه نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از ظرفیت‌های سورئالیسم برای بازنمایی تجربه‌های جمعی بهره گرفت.

در عشق سورئال نیز دنقل از سطح یک تجربهٔ عاطفی فردی فراتر می‌رود و با تبدیل معشوق (قمر) به نمادی جمعی و فرازمانی، عشق را به نیرویی رهایی‌بخش و مقدس ارتقا می‌دهد. این نگاه با درآمیختن عشق و امر قدسی در شعر «العینان الخضراوان» نشان می‌دهد که عشق در شعر دنقل نه‌تنها مرزهای مرگ و زندگی را در هم می‌شکند؛ بلکه به ابزاری برای ترسیم آرزوی رهایی از واقعیت سرکوب‌گر بدل می‌شود.

این‌گونه، آنچه شعر امل دنقل را در زمرهٔ نمونه‌های برجستهٔ ادبیات متعهد قرار می‌دهد، صرفاً درون‌مایه‌های سیاسی و اجتماعی آن نیست؛ بلکه شیوهٔ پیوند این درون‌مایه‌ها با زبانی رؤیاگونه و برخاسته از ناخودآگاه است. دنقل با این رویکرد، توانسته است شعر تعهد را از

سطح شعار و گزارش‌گری فراتر ببرد و آن را به اثری هنری، چندلایه و تأویل‌پذیر تبدیل کند که در عین حال که از رؤیا آغاز می‌شود، به اعتراض سیاسی و مقاومت ختم می‌گردد. این ویژگی افق‌های تازه‌ای را برای مطالعهٔ پیوند سیاست و زیبایی‌شناسی در شعر معاصر عربی می‌گشاید.

پی‌نوشت

1. Amal Abul-Qassem Dunqul

2. collocation

❁ فهرست منابع

منابع فارسی

۱. آدونیس، علی احمد سعید، (۱۳۸۵)، **تصوف و سورئالیسم**، ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی، تهران: انتشارات سخن.

۲. پرنیان، موسی؛ دارابی، حدیث (۱۳۹۶)، «مقایسه مضامین اعتراض در اشعار سیاسی و اجتماعی امل دنقل و فرخی یزدی»، **مجله زبان و ادبیات عربی**، شماره ۱۶: ص۲۸-۵۸.

۳. پیر، برونل، (۱۳۷۸)، **تاریخ ادبیات فرانسه**، ترجمه: نسرین خطاط و مهوش قویمی، تهران: سمت.

۴. داد، سیما، (۱۳۸۵)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی و توضیحی)**، تهران: مروارید.

۵. زرشناس، شهریار، (۱۳۸۹)، **پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن**، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

۶. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، **مکتب‌های ادبی**، چاپ هفدهم، تهران: انتشارات قطره.

۷. فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، تهران: انتشارات سخن.

۸. نوروزی، سمانه؛ سلیمی، علی؛ رحمتی ترکاشوند، مریم؛ کلاهچیان، فاطمه (۱۴۰۱)، «یأس و امید در شعر امل دنقل و سیاوش کسرایی»، **نشریهٔ ادبیات تطبیقی**، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۴، شمارهٔ ۲۷: ص۱۴۵-۱۷۲.

۹. واشقانی، ابراهیم؛ تواضعی، رضا (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی جلوه‌های پایداری در شعر ملک الشعرای بهار و امل دنقل»، **نشریهٔ ادبیات تطبیقی**، سال۹، شمارهٔ ۱۶: ص۲۳۵-۲۵۵.

منابع عربی

۱۰. أمین مقدسی، أبوالحسن؛ امینی، ادریس (۲۰۱۳م)، «ملامح السریالیة في شعر أدونیس (کتاب التحولات والهجرة في أقالیم النهار و اللیل أنموذجا)»، **مجلة الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها**، العدد ۲۸: ص۱-۲۳.

۱۱. أمین مقدسی، أبوالحسن؛ سالمی، محمد (۲۰۱۳م)، «أثر النکسة في شعر امل دنقل (دراسة سیمیائیة علی ضوء منهجیة مایکل ریفاتیر)»، **مجلة الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها**، العدد ۲۸، خریف ۱۳۹۲: ص۴۳-۶۶.

۱۲. بدوی، محمد، (۱۹۹۳م)، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، قاهره: دار المعارف.

۱۳. بوهرور، حبیب، (۲۰۱۴م)، «تجلیّات التحدیث الفکری في العصر الأوروبی الحدیث»، **مجلة المقالید**، العدد السابع: ص۱۶۱-۱۷۸.

۱۴. برجكانی، فاطمة؛ رجبی، فرهاد(۲۰۱۷م)، «تجليات السريالية في قصيدتي تموز في المدينة لجبرا إبراهيم جبرا و حياة الأحلام لسهراب سبهري»: **دراسة مقارنة، رؤى فكرية**، العدد ۶: ص۲۹۲-۳۱۲.
۱۵. پروینی، خلیل؛ حسینی گوشکی، حسین (۲۰۱۸م)، «المدرسة السريالية و مبادؤها»، **مجلة إضاءات النقدية**، سال هشتم، شماره ۲۹: ص۴۱-۷۲.
۱۶. جيده، عبدالحميد، (۱۹۸۶م)، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربی المعاصر**، طرابلس: دار الشمال.
۱۷. حافظ، صبری، (۱۹۸۷م)، **امل دنقل: شاعر الرفض**، قاهره: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
۱۸. الحاوی، إيليا، (۱۹۸۶م)، **في النقد و الأدب**، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
۱۹. الخولی، عثمان، (۲۰۱۱م)، «أيقونية الخيول في نص امل دنقل»، **مجلة الدراسات، العلوم الإنسانية والإجتماعية**، المجلد ۴۰، العدد ۳.
۲۰. دنقل، أمل، (۲۰۱۰م)، **ديوان شعر (الأعمال الكاملة)**، قاهره: دار الشروق.
۲۱. صالح، امين، (۲۰۱۰م)، **السوريالية في عيون المرايا**، ط ۲، بيروت: دار الفارابی.
۲۲. طالبی قره‌قشلاقی، جمال، (۲۰۱۷م)، «دراسة الرؤية الجدلية مع المدينة في تجربة الشاعر امل دنقل (نظرة تحليلية في أبعادها الاجتماعية، والسياسية)»، **مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكّمة**، السنة ۱۳، العدد۱: ص۹۸-۸۱.
۲۳. عشا، مصطفی، (۲۰۱۳م)، «البعد الثوري في شعر امل دنقل»، **مجلة الدراسات، العلوم الإنسانية والإجتماعية**، المجلد ۴۰، العدد۳۰.
۲۴. مای پوئتیک ساید، https://mypoeticside.com/poets/benjamin-peret-poems، ۱۴۰۵/۳/۱۵.
۲۵. المساعی، عبدالسلام، (۱۹۹۴م)، **البنيات الدلالية في شعر امل دنقل**، دمشق: دار الكتاب العربی.
۲۶. موسی، حنان، (۲۰۱۶م)، **القيم التشكيلية للرمز في أعمال امل دنقل**، قاهره: كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
۲۷. هوپکینز، دیوید، (۲۰۱۷م)، **الدادائية والسريالية**: ترجمة أحمد محمد الروبي، قاهره: مؤسسة هنداوي.