سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه
(معرفی یک نوع روایی کهن)

علیرضا اسدی *
پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی
سعید بزرگ بیگدلی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۵، ش ۱۷، بهار ۱۳۹۱ (صص ۱۰۵ - ۱۲۷)

چکیده

این مقاله با ادامه دادن بحث ناتمام تزوتان تودورف در تقسیم‌بندی انواع داستان‌های فراواقعی در ادبیات غرب آغاز می‌شود و در ابتدا می‌کوشد با اتساع ایدهٔ تودورف و با استفاده از ملاک‌های طبقه‌بندی او، ژانر داستان سوررئالیستی و نظریهٔ داستان سوررئالیستی را- در معنای عام و کلی آن- به‌عنوان یکی از انواع فراواقعی معرفی و تشریح کند. پس از تعریف داستان یا روایت سوررئالیستی- به معنای عام- نگارندگان با این فرضیه که نظریهٔ داستان سوررئالیستی نظریه‌ای کهن است و در مورد شماری از حکایت‌های منثور عرفانی ما نیز صدق می‌کند، برگزیده‌ای از این حکایت‌ها را در کنار آثار متأخری که نام‌بردار به داستان‌های سوررئالیستی‌اند، به‌لحاظ عناصر و اجزاء و کلیت فضا تحلیل می‌کنند؛ تا سرانجام نشان دهند آثار سوررئالیستی در غرب و شرق و از زمان کهن تاکنون، بر اساس نظریهٔ یکسان شکل گرفته و در اجزاء نیز قابل قیاس‌اند.

واژه‌های کلیدی: سوررئالیسم، حکایت عرفانی، نظریهٔ ادبی.

---

* نویسندهٔ مسئول: Pirsavarani@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۱۰/۹ تاریخ پذیرش: ۹۱/۱/۲۱

۱. مقدمه

کسانی که با گفتمان نقد امروز، به‌ویژه در حوزهٔ داستان و سینما مأنوس‌اند، می‌دانند که اصطلاح سوررئالیسم مفهومی متفاوت با مفاهیم اولیهٔ آن نزد امثال برتون[۱]، آراگون[۲] و فیلیپ سوپو[۳]– از سردمداران این مکتب– دارد. امروزه، داستان سوررئالیستی فقط به امثال ***نادیا*** و ***دهقان پاریسی*** اطلاق نمی‌شود و گاه منتقدان به روایاتی از کتب عهد عتیق و آثار عرفانیِ قرون وسطی و کارهای مدرنی مانند آثار ریچارد براتیگان نیز، فارغ از جهان‌بینی پشت آن‌ها و نیت نویسنده، نام اثر سوررئالیستی می‌دهند. درواقع امروزه، سوررئالیسم در مفهومی کلی‌تر ظاهر شده و نظریه و بوطیقای ادبی است که به ادبیات رویکرد ویژه‌ای دارد و مخاطبان خاصی را می‌طلبد. این بوطیقا می‌تواند در آثاری با محتوای دینی یا غیردینی و قدیم و جدید رعایت شود. امروزه، صفت سوررئالیستی اغلب به فضا و فرم اثر اشاره دارد.

از آنجا که تاکنون کمتر تشریح و تبیین جدیدی از نظریهٔ داستان سوررئالیستی ارائه شده است[۴]، در ادامه می‌کوشیم با بسط نظریه‌ای از تزوتان تودورف در مورد ادبیات فراواقعی مغرب‌زمین، تاحدی ماهیت نظری داستان سوررئالیستی را آشکار کنیم و سپس به حکایت سوررئالیستی عرفانی، به‌عنوان نمونه‌ای از داستان سوررئالیستی بپردازیم.

۲. بوطیقای داستان سوررئالیستی

تزوتان تودورف، منتقد ساختارگرای معاصر، در مقاله‌ای با عنوان «از غریب تا شگفت[۵]» گونهٔ فراواقعی را در ادبیات غرب به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌کند: ۱. فراواقعیت پذیرفته‌شده (شگفت)؛ ۲. فراواقعیت توجیه‌شده (غریب)؛ ۳. فراواقعیتی که مخاطب در فراواقع بودن یا نبودن آن دچار تردید می‌شود (فانتزی). از منظر مواجههٔ مخاطب با اثر فراواقعی– و البته با لحاظ نسبیت مواجههٔ مخاطبان– ترتیب انواع فراواقعی به این صورت است که وقتی در داستانی با یک امر یا شیء یا پدیدهٔ غیرواقعی و یا ناسازگار با واقعیت روزمرهٔ زندگی روبه‌رو می‌شویم، ابتدا دچار تردید می‌شویم که آیا آنچه می‌بینیم درست است؛ یعنی ما واقعاً با امر غیرطبیعی روبه‌روییم یا نه، آنچه می‌بینیم

خطا یا توهم یا فریبی بیش نیست. تا این مرحله، یعنی مرحله‌ای که تردید داریم، اثر در مرتبهٔ فانتزی است و ممکن است در همین مرحله پایان یابد[۶] (برخی داستان‌های غلامحسین ساعدی در ***عزاداران بیل*** و ***ترس و لرز*** از این نوع‌اند). اما ممکن است فانتزی در دو سو ادامه پیدا کند: نخست اینکه امر غیرعادی طبق پیش‌فرض‌های ذهنی ما که حکم امور واقعی را برای ما دارند- و البته به‌نسبت مخاطبان متغیرند- توجیه شود؛ برای مثال بر اساس باورهای دینی یا اسطوره‌های ذهنی و از این‌قبیل. تودروف این‌گونه داستان‌ها را فانتزی شگفت می‌داند. دودیگر اینکه ممکن است فانتزی به سمتی برود که امر غیرعادی توجیه عقلانی شود؛ برای مثال دریابیم که شخصیت راوی دیوانه یا فردی دچار ازهم‌گسیختگی روانی[۷] است. در تقسیم‌بندی تودروف، این داستان‌ها در نوع فانتزی غریب جای می‌گیرد.

علاوه‌بر نوع فانتزی، تودروف از دو نوع شگفت محض و غریب محض نیز نام می‌برد و آن، وقتی است که داستان مقدمهٔ فانتزی یعنی مرحلهٔ به تردید واداشتن مخاطب را نداشته باشد و این تاحد زیادی به ساختار داستان بازمی‌گردد که چگونه مخاطب را در فضای خود وارد کند. نمونهٔ شگفت محض، قصه‌های پریان هستند که رویدادهای غیرطبیعی آن‌ها هرگز غافلگیرکننده نیست: نه خواب صدساله، نه گرگی که حرف می‌زند و نه قابلیت‌های جادویی پریان؛ چون مخاطب در پیش‌فرض خود فراواقعیت آن‌ها را پذیرفته است (تودورف، ۱۳۸۳: ۷۶). به عقیدهٔ تودروف، شگفت‌ها ممکن است: ۱. اغراق‌آمیز باشند، مثل ماهی دویست‌ذراعی؛ ۲. ابزاری باشند، مانند قالیچهٔ پرنده، سیب شفابخش و...؛ ابزارهایی که امکان وجودشان در دوره‌ای محال به‌نظر برسد.

در نوع غریب محض، ممکن است همهٔ اتفاق‌های داستانی بر اساس عقل توجیه داشته باشند؛ اما هرکدام به‌لحاظی ممکن است باورنکردنی، تکان‌دهنده و خارق‌العاده باشند. تودروف برای این نمونه، داستان‌های داستایوسکی و بعضی رمان‌های ژانر وحشت را مثال می‌زند. البته، نوع غریب ممکن است در مراحلی به شگفت نزدیک شود. نمونهٔ آن، داستان ***سقوط خانهٔ آشر*** از ادگار آلن‌پوست.

نکتهٔ مهمی که تودروف در مورد نوع غریب مطرح می‌کند این است که آثار این نوع، در مخاطب حس غریبی ایجاد می‌کند و این احساس غریب می‌تواند با تصورات کودکی یا ناخودآگاهی فرد ارتباط داشته باشد. به‌طور دقیق، این همان ویژگی‌ای است که به نظر ما، لازمهٔ اصلی هر اثر سوررئالیستی است؛ یعنی ایجاد حس غریبی که حاصل برهم‌کنش اثر هنری و ناخودآگاه و روان مخاطب است. بنابراین، در تقسیم‌بندی تودروف، اثر سوررئالیستی در گونهٔ غریب جای می‌گیرد. اگرچه او به نوع سوررئالیسم و انواع جدید اصلاً اشاره‌ای نمی‌کند و دامنهٔ سخن را تاحد اشاره به فرویدیسم و نقش کودکی مخاطب در ایجاد حس غریب فرامی‌چیند.

پس، فراواقعیت اثر غریب با اثر شگفت متفاوت است. اثر غریب معمولاً به امور شگفت اغراق‌آمیز یا ابزاری نیازی ندارد و اصولاً با پیش‌فرض‌های توجیه‌کنندهٔ امور شگفت خوانده نمی‌شود. مهم‌ترین ویژگی اثر غریب، ایجاد همان حس متفاوت است. برای مثال، در داستان ***بوف کور*** صادق هدایت، امری خارق‌العاده یا شخصیت و ابزاری با توان و قابلیت فراواقعی نمی‌بینیم. همهٔ حوادث این داستان عادی و ملموس‌اند؛ اما در عین حال کلیّت فضا حس غریبی را منتقل می‌کند؛ زیرا با ناخودآگاه درگیر می‌شود. البته، این همهٔ ویژگی اثر سوررئالیستی نیست؛ بلکه حد لازم اثر سوررئالیستی است. درواقع، آثار سوررئالیستی نسبت به آثار غیر از خود به‌لحاظ فرم، فضا و روایت نیز نامتعارف‌اند؛ درحالی که آثار ژانر شگفت ممکن است به‌لحاظ فرم روایی با آثار رئال تفاوتی نداشته باشند. به‌نظر می‌رسد این ویژگیِ نامتعارف بودنِ فرم، فضا و روایت تاحد زیادی به‌سبب نوع آفرینش اثر سوررئالیستی است.

اثر سوررئالیستی همان‌طور که با ناخودآگاه مخاطب درگیر می‌شود، در فرایند آفرینش نیز به‌طور ناخودآگاه ایجاد می‌شود و شاید همین، رمز پیوند برقرار کردن آن با ناخودآگاه مخاطب باشد؛ چنان که می‌بینیم محتوای خواب‌ها و رؤیاها- که برخاسته از ناخودآگاه هستند- در عین عجیب و غریب بودن، برای ما آشنا به‌نظر می‌رسند. درواقع، تفاوت سازوکار نشانه‌شناختی ناخودآگاه با سازوکار نشانه‌شناختی خودآگاه موجب تفاوت آثار سوررئالیستی با آثار غیرسوررئالیستی می‌شود.

رمزگان اثر سوررئالیستی را ناخودآگاه تولید و ناخودآگاه هم دریافت می‌کند. همان‌طور که رمزگان آثار غیرسوررئالیستی را خودآگاه تولید و خودآگاه هم درک می‌کند. رمزگان متفاوتِ اثر تولیدشده از ناخودآگاه، از منظر خودآگاهی مخاطب فرمی نامتعارف دارد؛ پس داشتنِ فرم نامتعارف و خروج از ساخت‌های منطقی و مألوف خودآگاهی، ویژگی دیگر اثر سوررئالیستی است. به این ترتیب، شمای ارتباطی در اثر رئالیستی و سوررئالیستی به این صورت است:

اثر رئالیستی:

رمزگان خودآگاه

خودآگاه گوینده ← خودآگاه مخاطب

رمزگان ناخودآگاه

ناخودآگاه گوینده ← ناخودآگاه مخاطب= حس غریب

نکتهٔ آخر این است که تأکید ما بر محوریت مخاطب در سوررئالیستی بودن اثر، درواقع سوررئالیستی بودن یک اثر را نسبی می‌کند؛ به این معنا که از منظر مخاطبی، ممکن است اثری سوررئالیستی باشد و یا از منظر مخاطب دیگری سوررئالیستی نباشد. درواقع، در غیاب مخاطب و در خلأ هیچ اثری نمی‌تواند سوررئالیستی باشد و این در مورد هر اثر دیگری که تکمیل خوانشش به مخاطب بستگی دارد صدق می‌کند.

۳. حکایت‌های شهودی عرفانی و بوطیقای سوررئالیستی

اگر ویژگی بنیادین اثر سوررئالیستی را تولید آن در احوال ناخودآگاه و داشتن رمزگان نامتعارف و ایجاد حس غریب بر اثر درگیری با ناخودآگاه مخاطب بدانیم، در میان متون کهن، برخی حکایت‌های منثور عرفانی از این حیث بسیار درخور توجه‌اند.

در معرفت عرفانی، تعقل و منطق و علم، نقش چندان بارزی ندارد و به‌جای آن تجربه‌هایی مانند رؤیا، کشف و شهود و ادراکات درونی مورد توجه‌اند. تعطیل کردن حواس و جدا شدن از تخیلات آگاهانه و هر نوع تفکر در جهان عینی و حسی، از مقدمات سلوک عرفانی است. در مراتب بالای عرفانی، عارف تاحد زیادی از مناسبات عالم عین جدا، و به عالم دیگری وارد می‌شود. ازاین‌رو، در مراتب عالی، زبان عارفان

نیز در آثارشان متفاوت می‌شود. در نهایت، این زبان توسط ناخودآگاه مخاطب درک می‌شود. چنان که مولانا در ***مثنوی*** می‌فرماید: «محرم این هوش جز بیهوش نیست». عارفان از این زبان با عنوان شطح، اشارت، زبان حال و از این‌قبیل یاد می‌کنند. فهم این اشارات برای همه‌کس میسر نیست. اشارات رمزگانی هستند که معارف و احوال نهانی را منتقل می‌کنند. نکتهٔ باریک اینجاست که عارفان اگر بخواهند هم، نمی‌توانند این سخنان را آگاهانه بیان کنند؛ زیرا خودآگاه با رمزگان ناخودآگاه آشنا نیست؛ به همین سبب است که عارفان پیوسته از ناتوانی در بیان می‌نالند و خاموشی را به سخن گفتن ترجیح می‌دهند.

کلام عارفان پر است از تعبیرهای درظاهر متناقض. آن‌ها ناخودآگاهانه تجربه را درمی‌یابند؛ اما در بستر زبان گفتار که ساختهٔ خودآگاه است، اصل تجربه نمی‌گنجد. در نهایت، روایت آن‌ها می‌تواند گزارش ناقصی از تجربه‌های ناخودآگاه باشد و البته، همین گزارش ناقص تجربه نیز، نظام معناشناختی زبان خودآگاه را برنمی‌تابد و آن را برهم می‌زند.

باری، در نثر روایی عرفانی، آثاری مشاهده می‌شود که صبغهٔ ناخودآگاهی در آن‌ها بارز است و به‌نسبت از رمزگان و ساختار نامتعارفی برخوردارند. شرح مکاشفات، مشاهدات و واقعه‌های عرفانی، شرح خواب و رؤیا و سفرهای روحانی در قالب حکایت‌های کوتاه و بلند از این دسته آثارند. شمار این حکایت‌ها در مقایسه با دیگر حکایت‌های عرفانی زیاد نیست و در متون مختلف پراکنده‌اند؛ اما به‌لحاظ تصاویر، نوع رمزگان و فضا بسیار برجسته‌اند. آنچه در مورد بوطیقا و شمای ارتباطی در آثار سوررئالیستی گفتیم، یعنی آفریده شدن در ناخودآگاه، رمزگان نامتعارف، درک توسط ناخودآگاه و ایجاد حس غریب، از ویژگی‌های مشترک این آثار است. بنابراین، قرار دادن آن‌ها در مجموعهٔ آثاری با بوطیقای سوررئالیستی بیراه نیست و اگر در نوع سوررئالیسم این آثار تفاوتی هست- که حتماً هست- تفاوت در نوع ناخودآگاهی است. فرایند خوانش اثر سوررئالیستی بدون ناخودآگاه مخاطب ابتر است و ناخودآگاه هر ملت نیز بسته به قدمت تاریخی، دانش، فرهنگ، جغرافیا، ژنتیک و مختصات دیگر

آن ملت متفاوت است. بنابراین، اگر ما نتوانیم با اثر سوررئالیستی ملت‌های دیگر ارتباط برقرار کنیم، نشانهٔ کم‌ارزش بودن یا بی‌معنا بودن آن‌ها نیست؛ همان‌طور که مثلاً غربی‌ها نمی‌توانند با برخی آثار عرفانی ما ارتباط برقرار کنند. البته، در این میان هرچقدر وابستگی اثر هنری به ناخودآگاه جمعی و مشترک ملت‌ها بیشتر باشد و از رمزگان‌های مشترک بهره گیرد (و این وقتی است که آفریننده انسانی چندفرهنگه و دنیادیده باشد)، آن اثر می‌تواند با طیف وسیع‌تری از مخاطبان ارتباط برقرار کند.

به کمک اشارهٔ تودورف، همچنین می‌توان حکایت‌های سوررئالیستی عرفانی را از انواع دیگر حکایت عرفانی به‌راحتی جدا کرد و دچار برخی اشتباه‌ها نشد. ممکن است برخی حکایت‌های کرامات صوفیه را حکایت‌های سوررئالیستی بدانند؛ درحالی که در تقسیم‌بندی تودورف، این حکایت‌ها (مانند معجزه‌ها) از نوع شگفت‌اند؛ زیرا فراواقعیت آن‌ها در پیش‌فرض ما پذیرفته شده است. اگر دقت کنیم، می‌بینیم که نوع فراواقعیت حکایت‌های کرامات نیز در همان دو دستهٔ شگفت اغراق‌آمیز و شگفت ابزاری جای می‌گیرند و رمزگان آن‌ها نیز رمزگانی نامتعارف نیست. نکتهٔ مهم دیگر این است که ممکن است رمزگان یک حکایت عرفانی نامتعارف باشد؛ اما این نامتعارف بودن نه به‌سبب ابتنا بر ناخودآگاهی، بلکه به‌سبب استعاری بودن نشانه‌ها و استفاده از لایه‌های دیگر زبان باشد؛ به‌گونه‌ای که با تأویل نشانه‌ها، این رمزگان نامتعارف به رمزگان متعارف تبدیل شود. برخی حکایت‌های تمثیلی عرفانی که ساختهٔ خودآگاه هستند، برای تبیین اصول عرفان و تصوف پدید آمدند؛ ***رسالهٔ حی‌ابن یقظان***، ***رسالة‌الطیر*** و ***سلامان و ابسال*** از ابن‌سینا و حتی ***منطق‌الطیر*** عطار از این نوع‌اند. فراواقعیت این حکایت‌ها از نوع فانتزی و شگفت نیست، رمزگان آن‌ها نامتعارف است و همان حس غریب را در ناخودآگاه ایجاد می‌کند.

۴. مقایسهٔ فرم و فضا در حکایت‌های سوررئالیستی عرفانی و داستان‌های سوررئالیستی متأخر

گفتیم که اگر تفاوتی در نوع سوررئالیسم آثار کهن ما و ملل دیگر وجود دارد، مربوط به تفاوت‌های ناخودآگاهی است وگرنه فرم سوررئالیستی تقریباً مشابه است. در اینجا برای قضاوت کردن دربارهٔ این شباهت، حکایت‌هایی از آثار منثور کهن عرفانی تا قرن هشتم انتخاب شده و در عناصر سازندهٔ فضا و وضعیت با برخی داستان‌های

سوررئالیستی- البته به‌اختصار- مقایسه شده‌اند. آثار برگزیدهٔ سوررئالیستی جدید در این تحقیق، متعلق به نویسندگان مختلفی از قرن‌های نوزده و بیست میلادی هستند که معمولاً به این نوع نگارش مشهورند و البته، فقط به مکتب تاریخی سوررئالیسم منسوب نیستند. ادگار آلن‌پو، فرانتس کافکا، آندره برتون، لوئیس بونوئل، بورخس و صادق هدایت صاحبان آثار مورد بررسی هستند. به‌دلیل محدودیت‌های نشر مقاله، به کمترین مثال‌ها بسنده کرده‌ایم. در آثار عرفانی- چنان که اشاره شد- عطار در این نوع، مقام بارزی دارد؛ اما از نوشته‌های محمدبن علی سهلگی صاحب ***دفترالنور***، علی‌بن محمد دیلمی صاحب ***سیرت ابن‌خفیف***، علاءالدوله سمنانی صاحب ***چهل مجلس***، شرف‌الدین بلخی و دیگران نیز استفاده شده است.

۱-۴. ویژگی‌های داستان‌های سوررئالیستی متأخر

ویژگی‌های ذیل با توجه به فضای سوررئالیستیِ کل اثر معنا می‌دهد وگرنه ممکن است جداگانه در آثار دیگری هم وجود داشته باشند. مراد ما از برشمردن آن‌ها، بسامد زیادشان در آثار سوررئالیستی است.

۱-۱-۴. ویژگی‌های کلی

۱-۱-۱-۴. تخیل فعال: اگر تخیل را به دو نوع منفعل و فعال تقسیم‌بندی کنیم یعنی تخیل محاکاتی و تخیل ابداعی، تخیل اثر سوررئالیستی، تخیل فعال است. تخیل فعال فقط جهان واقع را به تصویر نمی‌کشد؛ بلکه باعث به‌وجود آمدن جهانی خودارجاع و بی‌ارتباط با عالم بیرون می‌شود.

۲-۱-۱-۴. نداشتن موضوع و مضمون طراحی‌شده و گفت‌وگوی متن با مخاطب: یکی از ویژگی‌های اصلی داستان سوررئالیستی، نداشتن موضوع یا پیرنگی است که داستان بر اساس آن حرکت کند (در آثار سوررئالیستی اجزا در خدمت موضوع‌اند). به عقیدهٔ برتون، اثر سوررئالیستی نمی‌خواهد پیام یا اندیشه‌ای را منتقل کند (توجه به بی‌غایتی). محتوای اثر سوررئالیستی را خواننده کشف می‌کند.

۳-۱-۱-۴. فقدان خصوصیات فیزیکی و جسمی در اشیاء و اجسام: مهم‌ترین ویژگی اشیاء و اشخاص جهان خیال، ذهنی بودن آن‌هاست. به همین سبب، در داستان‌های سوررئال، گاه اشیاء و اشخاص ماده و بعد ندارند. در داستان «چاه و آونگ» ادگار آلن-

پو، وقتی راوی دارد در چاه زندان سقوط می‌کند، ناگاه دستی از غیب ظاهر می‌شود و او را می‌گیرد: «دست، دست ژنرال لاسال بود.» (آلن‌پو، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

۴-۱-۱-۴. تصاویر حیرت‌آور: در ***نادیا***: «وقتی من [برتون] می‌بوسمش [نادیا] ناغافل جیغ می‌زند: آنجا (بالای پنجره را نشان می‌دهد) یک نفر قایم شده. همین الآن، خیلی واضح، یک سر وارونه دیدم.» (برتون، ۱۳۸۹: ۱۱۳). «... این جنگل به دریایی می‌رسد که دورتادور زمین را گرفته است و روی آن خانه‌های چوبی مثل مال من در رفت و آمدند.» (بورخس، ۱۳۸۸).

۵-۱-۱-۴. اتفاق‌های عجیب و شگفت: تبدیل شدن بیمار به گنداب در داستان «حقیقت قضیهٔ آقای والد مار»:

> ... سرانجام تمام پیکرش با یک حرکت، در یک دقیقه و شاید هم کمتر از هم گسیخت و له شد و به یک‌باره زیر دستانم پوسید. روی تخت‌خواب و در برابر تمامی شاهدان تودهٔ گندیده و آب آلوده‌ای قرار گرفته بود. گندآبی نفرت‌بار و پلشت (آلن‌پو، ۱۳۸۸: ۱۲۳).

۶-۱-۱-۴. موجودات عجیب و غریب: با حیرتی عمیق خودم را چهره به چهرهٔ موجودی عجیب‌تر از هرچه که بتوان تصور کرد یافتم. دو تا پا داشت، یک پایش قلم بود و دیگری مداد. بدنش شکل یک تیرک فلزی بود و سرش هم چیزی نبود جز یک صفحه برنجی مطلا با سبیل‌های ناقرینه به شکل دو کمان و تاج‌های کوچک به‌جای چشم، از آن‌هایی که برای بستن ساعت مچی استفاده می‌شود (بونوئل، ۱۳۹۰: ۳۱).

۲-۱-۴. ویژگی‌های جزئی (مربوط به عناصر داستان)

۱-۲-۱-۴. شخصیت‌ها

الف. شخصیت‌هایی که دچار نوعی جنون دائمی یا ادواری‌اند: «چند ماه پیش به من خبر دادند نادیا دیوانه شده است. ظاهراً به دنبال رفتارهای غریب و نامعقولی که در راهروی هتلش از او سر زد، ناگزیر به تیمارستان دوکلوز انتقالش دادند.» (برتون، ۱۳۸۷: ۱۴۰). در داستان «سوسک طلایی»، از زبان راوی در مورد دوستش می‌خوانیم: «بدون شک لگران گرفتار یکی از بی‌شمار پندارباقی‌هایی شده بود که پیرامون گنج‌های گمشدهٔ جنوب

وجود داشت... تنها دیوانگان گرفتار چنین الهام‌هایی می‌شوند به‌ویژه اگر این الهام‌ها با پیش‌باورهای آن‌ها همخوانی کند.» (آلن‌پو، ۱۳۸۸: ۱۴۴).

ب. استحالهٔ شخصیت: داستان ***مسخ*** این‌گونه آغاز می‌شود: «یک روز صبح که گرگور زامزا از رؤیاهای پریشان بیدار شد، دید در رختخوابش به حشره‌ای غول‌آسا مبدل گردیده است.» (کافکا، ۱۳۸۶: ۱۱۱). در داستان ***گراگوس شکارچی*** از کافکا، گراگوس به پروانه تبدیل می‌شود. در ***بوف کور***، وقتی پیرمرد خنزرپنزری لب راوی را می‌گزد، راوی به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل می‌شود.

ج. همزادها یا شخصیت‌های مشابه: وجود فردی که عیناً مشابه شخصیت راوی یا قهرمان است، یا تکرار شخصیت راوی یا قهرمان در قالب چند شخص، از موارد درخور توجه دیگر در داستان‌های سوررئالیستی است. در ***بوف‌کور*** شخصیت راوی، عموی راوی، قصاب محل و پیرمرد خنزرپنزری گاه کاملاً شبیه هم هستند. در داستان «۲۵ اوت ۱۹۸۳» از بورخس، وقتی راوی می‌خواهد وارد اتاقش در هتل شود، با تعجب می‌بیند که قبلاً جلو اسم اتاقش اسم و امضای خود او ثبت شده است؛ یعنی کسی قبلاً با همان اسم و امضا وارد اتاق شده است، سپس وارد اتاق می‌شود و خودش را می‌بیند (بورخس، ۱۳۸۸).

د. جان‌بخشی به اجسام بی‌جان: «دو ساعت بعد یک تکه‌گوشت کبابی در طول جادهٔ سنگونیستو قدم می‌زند.» (بونوئل، ۱۳۹۰: ۴۶).

> یک‌بار در حال خواندن کاغذی بودم که ناگهان فریادی بلند را از سمت گنجهٔ لباس‌ها شنیدم. پیژامه‌های درجهٔ یک من که تازه هم خریده بودمشان، با پرت کردن خود به کف اتاق، دسته‌جمعی خودکشی کرده بودند. شوک من وقتی کامل شد که دریافتم درست در همان لحظه داشتم مطلبی می‌خواندم مربوط به آتش‌سوزی عظیمی در انبار بزرگ منسوجات، همان مغازه‌ای که آن‌ها را از آنجا خریده بودم (همان، ۳۰).

۲-۲-۱-۴. مکان

الف. نامتناهی بودن مکان و ادغام مکان‌ها در یکدیگر: در داستان ***گراگوس شکارچی*** از کافکا، پلکان بزرگ و بی‌نهایتی می‌بینیم که به دروازهٔ بزرگ درخشان منتهی می‌شود. در داستان «ویلیام ویلسن» از آلن‌پو هم راوی خانهٔ کودکی‌اش را این‌گونه تصویر می‌کند:

> اما خانه! چه بنای کهن شگفت‌آوری! و از دید من چه قصر مفتون‌کننده‌ای! پیچ‌وخم‌هایش بی‌انتها بود و تقسیم‌بندی‌هایش پیچیده و بیان‌ناکردنی. دشوار می‌شد با اطمینان بگوییم جایی که ایستاده‌ایم، در طبقهٔ نخست قرار دارد یا دوم. هر اتاق، با سه‌چهار پله پایین یا بالا، به اتاقی دیگر می‌پیوست. سایر قسمت‌ها آن‌چنان درهم‌پیچیده و پرخم بودند که متمرکزترین اندیشه‌ها نیز در پیچ و تابشان بی‌نهایت را می‌دید. در مدت پنج سال سکونتم، هرگز نتوانستم به‌روشنی مشخص کنم اتاق خواب کوچک من و هجده بیست هم‌کلاسی دیگرم در کدام گوشهٔ پرت خانه جای دارد (آلن‌پو، ۱۳۸۸: ۷۱).

ب. فقدان پیوستار مکانی: در داستان‌های سوررئالیستی، با پیوستار مکانی روبه‌رو نیستیم؛ چون در ناخودآگاه احوال خودآگاهی، ازجمله ادراک‌های ما از مکان انباشته و بدون تمایزند؛ بنابراین اغلب زمان خطی وجود ندارد. مکان‌های ثابت و نامتناهی نیز زمان را به سمت زمان صفر متمایل می‌کند. نکتهٔ دیگر این است که عدم پیوستار مکانی در داستان سوررئال باعث نبود وحدت موضوع می‌شود.

ج. استحاله در مکان: در داستان «چاه و آونگ» از آلن‌پو، زندانی که راوی در آن گرفتار شده، به شکل‌های مختلف درمی‌آید:

> وضع سلول یک‌بار دیگر تغییر کرده بود... دو زاویهٔ اتاق چهارگوشه هرآن تنگ‌تر می‌شد و دوتای دیگر، بازتر؛ که ناگهان اتاق درپی غرش و سپس ناله‌ای سنگین، به شکل لوزی درآمد... دو زاویهٔ لوزی‌شکل هرآن جمع‌تر می‌شد. دیوارهای جنبی هرآن بیشتر در یک راستا قرار می‌گرفتند... دیوارهای فشرده هرآن فضا را تنگ و تنگ‌تر می‌کرد (آلن‌پو، ۱۳۸۸: ۱۱۰-۱۱۱).

۳-۲-۱-۴. زمان

زمان در دنیای سوررئال بی‌هویت است: «نیم‌ساعت گذشت. شاید یک‌ساعت گذشت زمان از دستم خارج شده بود.» (همان، ۱۰۳). «در زمانی که اینجا هستم، هیچ‌چیز پیر نمی‌شود، و تمام هستی ناپدید می‌شود.» (بونوئل، ۱۳۹۰: ۳۳). در داستان «۲۵ اوت

۱۹۸۳»، راوی خود را روی تخت می‌بیند که پیر شده است. همزاد پیرش به او می‌گوید: «امروز برای تو چه روزی است؟ مردّد پاسخ دادم: دقیقاً نمی‌دانم، اما دیروز شصت و یکمین سالگرد تولدم بود. – وقتی تو به امشب برسی، هشتاد و چهارمین سالگرد تولدت دیروز خواهد بود. امروز ۲۵ اوت ۱۹۸۳ است.» (بورخس، ۱۳۸۸).

۴-۲-۱-۴. توضیح و توصیف

داستان سوررئالیستی اغلب بدون کمترین توضیحی در مورد مکان، زمان و شخصیت‌ها آغاز می‌شود. ناشناختگی و ابهام زمان، مکان و شخصیت‌ها ویژگی عمومی این داستان‌هاست و در بردن فضا به سمت سوررئالیسم نقش مهمی دارد. شخصیت‌های داستان سوررئال معمولاً در فضای غریبی هستند که چیزی از آن و سرانجامشان نمی‌دانند.

۵-۲-۱-۴. گفت‌وگو

گاه در داستان سوررئال گفت‌وگوها کاملاً مبهم و هذیان‌وارند و کارکرد ارجاعی ندارند:

«من اندیشه‌ای شناورم در اتاق بی‌آینه.» (برتون، ۱۳۸۹: ۱۰۵-۱۰۶).

«از او پرسیده بودم آیا همچنان خوابیده است و چنین پاسخ داد: بله... نه... من خوابیدم... و حالا... حالا مردم.» (آلن‌پو، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

«بسیار ضعیف و نامفهوم پاسخ داد: بله هنوز خوابم، می‌میرم.» (همان، ۱۱۹).

۶-۲-۱-۴. فضای ترسناک

تبدیل شدن ناگهانی یک جنازه به مردار: «اما کالبد آقای والد مار در آن لحظه چنان وحشتناک بود که سبب شد همگان ناگهان از تخت عقب بنشینند.» (همان، ۱۲۰).

۷-۲-۱-۴. زاویهٔ دید

به گفتهٔ میشل گیومر، وقتی اثر سوررئالیستی مجموعه‌ای از تصاویر باشد، قهرمان «دید» می‌شود (Aspley, 2010: 351-352). بنابراین در اثر سوررئالیستی، علاوه‌بر زاویهٔ دید راوی، زاویهٔ دید ما هم نسبت به تصویر اهمیت دارد و ما نیز در تصویر دخیل می‌شویم.

۸-۲-۱-۴. راوی

در داستان‌های سوررئال، راوی نمی‌خواهد موضوعی را تعریف، یا اصلاً روایت کند و در موارد زیادی اظهارنظر و توضیحات فراداستانی دارد. رمان ***نادیای*** برتون پر است از این اظهارنظرهای غیرداستانی و خارج از موضوع روایت. در ابتدای ***بوف کور***، راوی از زخم‌های زندگی و انزوا و سایه‌اش و محیط پیرامونش حرف می‌زند. آلن‌پو در داستان «قلمرو آرنهایم» دربارهٔ زیبایی‌شناسی بحثی طولانی می‌کند.

۲-۴. ویژگی‌های فضا و فرم آثار سوررئالیستی عرفانی

حکایت‌های عرفانی شهودی بیشترِ ویژگی‌هایی را که برای داستان‌های سوررئالیستی برشمردیم دارند (به برخی در پی‌نوشت اشاره می‌شود). اما در این بخش بیشتر به وجه غالب شیوه‌های روایتگری در حکایت‌های عرفانی و درواقع فرم سوررئالیستی خاص آن‌ها پرداخته‌ایم.

۱-۲-۴. ویژگی‌های کلی

علاوه‌بر شش ویژگی کلی آثار سوررئالیستی که پیشتر توضیح دادیم، ویژگی‌های کلی آثار سوررئالیستی عرفانی به این شرح است:

۱-۱-۲-۴. گذرگاه‌های ورود به دنیای سوررئال

در متن عرفانی برای گذر به وضعیت فراواقعی از تمهیدات خاصی استفاده می‌شود. این فضا ممکن است اساساً مجرد باشد، مثل خواب و رؤیا و یا گذرگاهی باشد که

کم‌کم انتظار دیدن شگفتی را در متن به‌وجود می‌آورد. مهم‌ترین این فضاها و گذرگاه‌های مشترک عبارت‌اند از:

الف. خواب و رؤیا[۸]: «... و [شهریار کازرونی] گفت در خواب دیدم که از این مسجد به آسمان معراجی پیوسته بودی مردم می‌آمدند و بدان معراج به آسمان می‌شدند.» (عطار، ۱۳۷۰: ۲۴۹).

سفر[۹]: در ساختار سفر، میان مبدأ و مقصد اختلاف پذیرفته‌شده‌ای هست که همین اختلاف می‌تواند به تجرید فضای فراواقعی که مشخصهٔ این حکایت‌هاست، کمک کند. «روزی می‌رفتم سبویی بر دوش دلم‌ها گردید. چیزی چند مقدار زردآلو دانه‌ای از گلویم برآمد. بیفکندم. مرغی سپید از هوا درآمد و آن برگرفت... .» (همان، ۵۶).

ب. روزنه‌ای در فضای محصور[۱۰]: در برخی از این حکایت‌ها با وضعیت‌هایی روبه‌روییم که به‌وسیلهٔ عاملی (مثل کوه یا دیوار) محصور شده‌اند و تنها نقطهٔ اتصال، روزنه‌ای است که شخص (و به‌تبع آن مخاطب) از طریق آن می‌تواند شاهد آن وضعیت باشد. همین محصور شدن عامل دیگری است که به تجرید فضا کمک می‌کند:

> یک شب خواجهٔ او از خواب بیدار شد در روزن خانه فرونگریست رابعه را دید سر به سجده نهاده... و قندیلی دید از بالای سر او آویخته معلق بی‌سلسله‌ای و همه خانه از فروغ آن نور گرفته. خواجه چونان بدید بترسید. برخواست و به جای خود بازآمد و به تفکر بنشست تا روز شد (عطار، ۱۳۷۰: ۶۶).

ج. وضعیت مراقبه یا تمرکز بر چیزی که سبب رؤیت فضای سوررئال می‌شود: «[ابوالحسین نوری] گفت نوری درخشان دیدم که در غیب. پیوسته نظر می‌کردم تا وقتی که من همه آن نور شدم.» (همان، ۴۲).

د. مکان‌های خاصی که مستعدّ وقوع وضعیتی سوررئال‌اند[۱۱]: مثل گورستان، بیابان یا مکان‌های مقدس مانند تربت رسول و عرفات:

> ... و [ابوعبداله‌ابن جلا] گفت به مدینه رسیدم رنج‌دیده و فاقه‌کشیده تا به نزدیک تربت مصطفی (ص) رسیدم گفتم یا رسول‌الله به مهمان تو آمدم. پس در خواب شدم پیغمبر را دیدم- علیه‌السلام- که گرده‌ای به من داد نیمه بخوردم چون بیدار شدم نیم دیگر در دست من بود (همان، ۵۴).

ه. **استفاده از برخی اشیاء مانند آینه که تصویر زمان‌های دیگر در آن نشان داده می‌شود:** «روزی بر تخت نشسته بودم آیینه‌ای در پیش من داشتند در آن آیینه نگاه کردم منزل خود در گور دیدم و در آن مونسی نه. سفری دراز دیدم در پیش و مرا زادی نه. قاضی عادل دیدم و مرا حاجت نه. ملک بر دلم سرد شد.» (همان، ۹۳). گاه نیز در حکایت‌هایی، از آغاز تا پایان با یک تصویر یا فضای سوررئال روبه‌رو می‌شویم بدون اینکه در پس و پیش آن موقعیت رئالی وجود داشته باشد: «... و [خرقانی] گفت به قفا بازخفته بودم از گوشهٔ عرش چیزی قطره‌قطره می‌چکید به دهانم و در باطنم حلاوت پدید می‌آمد... .» (همان، ۱۸۹).

۲-۱-۲-۴. اتفاق‌های عجیب

> [بایزید] گفت به خواب دیدم که عرش را بر فرق سر نهاده بودم و می‌بردم. تعجب کردم بامداد روانه شدم تا با شیخ بگویم. شیخ وفات کرده بود و خلق بی‌قیاس از اطراف آمده بودند. چون جنازه برداشتند من جهد کردم تا گوشهٔ جنازه به من دهند. البته به من نمی‌رسید. بی‌صبر شدم. در زیر جنازه رفتم و بر سر گرفتم و می‌رفتم (همان، ۱۶۵).

«احمدابن محمد گوید: شبی بوحنیفه رحمةالله [علیه] اندر خواب دید که گور پیغامبر باز کردی و او را در کنار خود گرفتی، پس دیگرباره او را اندر گور نهادی. از خواب بیدار شد، بترسید. برخاست و از کوفه به بصره شد.» (سمرقندی، ۱۳۵۴: ۲۰۹).

«چنین آوردند که مردی بود به‌سامان. به خواب دید که سورهٔ اخلاص بر کف دست نوشتی و زبان واکردی تا بخوردی.» (همان، ۴۴).

۳-۱-۲-۴. تصاویر حیرت‌آور

تصویر حلاج با سر بریده‌اش در یک دست و جامی در دست دیگر بر بلندی ایستاده، مردگانی که در آسمان پرواز می‌کنند، شخصی که سینهٔ دیگری را می‌شکافد و شاخهٔ اناری در دل او جای می‌دهد و آن دیگری که پیامبر را می‌خورد و نمونه‌های شگفت‌انگیز متعددی که در حکایت‌های عرفانی به‌صورت پراکنده دیده می‌شود.

۲-۲-۴. ویژگی‌های جزئی

۱-۲-۲-۴. شخصیت

در حکایت‌های عرفانی شهودی، فراواقع‌گرایی اغلب در فضا و نوع غریب هم‌نشینی عناصر است؛ بنابراین در این حکایت‌ها تمرکز اغلب بر فضاست. در حکایت‌های رؤیا و کشفیات، شخصیت‌ها به‌لحاظ نوع، منفعل و گاه در حد تصویر و گاه به‌طور کامل ناشناخته‌اند و اتفاقاً این ناشناختگی و انفعال در فراواقعی شدن فضا متأثر است. برای نمونه، شرف‌الدین بلخی در واقعه‌اش مردم ناشناسی را می‌بیند که به زبان‌های گوناگون سخن می‌گویند و سپس جماعتی پیران را که از پیری نورانی با زبانی مجهول سؤال می‌پرسند و پیر جواب می‌دهد:

> شهرهایی عظیم و دیه‌هایی بزرگ معمور و بازارهایی آراسته و مشاهد و مزارها در نظر این ضعیف می‌آمد و از ایشان حکایت‌ها می‌شنید که جنس آن بلاد و مردم نکرده [کذا] بود... و پیری عظیم نورانی و باهیبت، عمامهٔ سپید [دید] بر سر و ردایی از برد یمنی بر دوش گرفته و در میان آن روضه نشسته بود و جماعتی پیران نورانی باوقار و باادب و حرمت در خدمت او نشسته و جماعتی جوانان بر پای ایستاده و آن جماعت پیران ازو سؤال‌ها می‌کردند به عبارتی و اصطلاحی که این ضعیف از هیچ‌کس نشنیده بود و نه نیز در کتب‌ها دیده و آن پیر بعضی را جواب می‌داد و بعضی را منع می‌کرد... (مایر، ۱۳۸۸: ۳۷۴).

۲-۲-۲-۴. مکان

شاید بتوان گفت ساخت‌شکنی در مکانِ واقعیت متعارف، مهم‌ترین ویژگیِ ساختاری وضعیت‌های سوررئالیستی عرفانی است؛ زیرا ساخت‌شکنی در مکان، توالیِ زمانی را هم به‌هم می‌ریزد و به‌تبع آن از به‌وجود آمدنِ پیرنگ علّی و معلولی و منظم جلوگیری می‌کند؛ بنابراین موضوعی شکل نمی‌گیرد و در نهایت، ساختار کلی روایت نامتعارف می‌شود. مهم‌ترین ساخت‌شکنی‌های مکانی در وضعیت‌های فراواقعی عرفانی را می‌توان چنین طبقه‌بندی کرد.

الف. نبود پیوستار و وحدت مکانی: «چون فارغ شدند دست ابراهیم بگرفت و به کناری برد و دست بر دیوار زد. دریچه گشاده گشت و دریای بی‌نهایت ظاهر شد گفت

اکنون بیا تا در این دریا شویم. ابراهیم را هراس آورد و گفت مرا این مقام نیست.» (عطار، ۱۳۷۰: ۱۴۲).

ب. حذف محدوده از مکان: در مکان بی‌نهایت، زمان به صفر میل می‌کند. در این حالت، گویی ما با تصویری ازلی- ابدی روبه‌روییم که تاحدی کیفیت جهان غیب را ترسیم می‌کند.

ضعیف را مدتی با روح مطهر خواجهٔ عالم (ص) حالی افتاده بود که از آن حال هیچ نمی‌توانم گفت. تا واقعهٔ آخرین که از آن ورطه خلاص خواستم یافت. آن بود که مقام عالی بود و می‌دیدم مانند مسجد جامع و منبر سخت بزرگ و باابهت نهاده بود. و من مأمور بودم بدان که بدین منبر وعظ بروم. چون پای بر منبر نهادم، جمله اهل آسمان‌ها و زمین فریاد برآوردند که خداوندا! روا مدار که کسی قائم‌مقام مصطفی (ص) بنشیند و بعد از او مرتبهٔ او یابد. چنان بلند می‌گفتند که همه عالم پر آواز ایشان بود و همه توجه به من کردند و بر ضد من این مناجات می‌کردند. چون من به جایی که موضع نشستن است بر منبر نشستم و هر دو بازوی منبر بر دو دست بگرفتم، هربار که خلایق این فریاد می‌کردند و من به آواز بلند می‌گفتم که لا اله الا الله و آواز بر همه فایق می‌گشت. ناگاه منبر بر حرکت آمد و غلغله از این آغاز در عالم ملکوت افتاده بود و منبر از دیوار جدا می‌شد و دور می‌گشت و ترس بر من از برگشتن منبر پدید می‌آمد. اما همچنان به تکلف لا اله الا الله می‌گفتند. ساکن‌تر از اول تا آن‌گاه که منبر به‌یکبارگی دور گشت و من بر زمین افتادم و منبر بر سینه من افتاد و هیبتی و خوفی در من پیدا شد که شرح آن نتوان داد و در این حالت آن ذکر لا اله الا الله گفتن به صلوات مصطفی (ع) والصلوة مبدل گشت و چون صلوات بر زبان من جاری شد خود را دیدم نشسته و هر دو پایهٔ منبر که پیش پایهٔ اولین می‌باشد در دو دست گرفته و باقی منبر هیچ پیدا نیست و با خود می‌گویم که منبر کجاست؟ کسی می‌گوید که مپرس که منبر اندرون تو رفت. من از این هیبت، از واقعه بازآمدم همچنان صلوات بر زبان من جاری بود و باز غایب شدم و کسی دیدم که بیامد و شاخی از درخت انار تر در دست داشت. و کارد تیزی در دیگر دست و بی‌محابا پیش آمد و آن کارد تیز بزد و سینهٔ من بشکافت و آن شاخ انار را در اندرون من بنهاد و دست بر آن فرودآورد و بر سینهٔ من درست شد (سمنانی، ۱۳۶۶: ۴۳).

ج. قرار دادن مکانی در دل مکان دیگر یا قبض و بسط مکان: «موسی را در دل آمد که این منم که کلیم‌الله‌ام و او- جلّ جلاله- با من سخن می‌گوید. امر آمد که عصا بر سنگ زن. بر سنگ زد نظر کرد، صحرا دید در وی صد هزار موسی در دست هر موسایی عصایی. می‌گفتند ارنی.» (خرقانی، ۱۳۸۸: ۲۷۲). در این حکایت صحرایی در دل سنگ قرار دارد. با قرار گرفتن مکانی در دل مکانی دیگر نیز قطعیت و اعتبار مکانی، هر دو، شکسته می‌شود. در نمونه‌ای دیگر از ***تذکرةالاولیا*** می‌خوانیم: «از او [ابوالعباس قصاب] پرسیدند که زهد چیست؟ گفت بر لب دریای غیب ایستاده بودم بیلی در دست. یک بیل فروبردم از عرش تا ثریا بدان یک بیل برآوردم چنان که دوم بیل را هیچ نمانده بود.» (عطار، ۱۳۷۰: ۱۶۸).

د. مکان‌های نامشخص: در حکایت‌های سوررئال عرفانی اغلب با مکان‌های عامی مواجه می‌شویم که شناسهٔ مشخصی ندارند و به محل خاصی دلالت نمی‌کنند. این مکان‌ها گاه در جغرافیای اسطوره‌های مذهبی قرار دارند، مثل عرش، غیب و قیامت و گاه مکان‌های عامی مانند بادیه، آسمان و دریا هستند که محدوده و مرزشان به‌هیچ‌رو مشخص نیست. این مکان‌های نامشخص نیز عالمی نادیده، شگفت و غیرمنتظره را ترسیم می‌کنند که بروز وضعیت فراواقعیتی را محتمل می‌کند. «لب دریای غیب» در حکایت اخیر، غیب، بادیه و بیابان، مقامی مانند مسجدجامع، کوهی در لبنان و... در بسیاری از حکایت‌های ***تذکره*** از این‌قبیل‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۳-۲-۲-۴. زمان

در این روایت‌ها، به‌سبب عدم اعتبارِ پیوستار مکانی، با زمانی روبه‌روییم که فقط یک لحظه است؛ یعنی اکنونی بسیط که همچنان هست و آینده و گذشته‌ای برای آن قابل تصور نیست. همه‌چیز در این حال بسط یافته، بر هم انباشته می‌شود و هیچ تقدم و تأخری وجود ندارد. «و گفت به خواب دیدم من و بایزید با اویس قرنی در یک کفن بودیم.» (همان، ۱۸۹). این انباشت شخصیت‌ها را به‌صورت قرار گرفتن سه شخص، از سه زمان، در یک کفن می‌بینیم. اشخاصی که حتی کثرت خود را به‌نوعی با قرار گرفتن یک کفن از دست داده و به شخصی واحد تبدیل شده‌اند.

در حکایت دیگری از ***تذکرةالاولیا*** آمده است:

> نقل است که از او [ابراهیم ادهم] پرسیدند که تو را چه رسید که آن مملکت را بماندی؟ گفت روزی بر تخت نشسته بودم، آیینه‌ای در پیش من داشتند در آن آیینه نگاه کردم منزل خود در گور دیدم و در آن مونسی نه. سفری دراز دیدم در پیش و مرا زادی نه. قاضی عادل دیدم و مرا حاجت نه. ملک بر دلم سرد شد (همان، ۹۳).

چند وضعیت و رویداد مربوط به آینده‌ای مفروض در لحظه‌ای کوتاه در آینه دیده می‌شود. تصاویر نامحدود در وضعیت فراواقعی زمان را متوقف می‌کنند و ما را با زمانی سرمدی مواجه می‌کنند؛ گویی این تصاویر متعلق به عالم اعیان ثابته و عالم امرند؛ عالمی که به قول محمدبن عبدالکریم شهرستانی در ***دو مکتوب***، «همه بودنی‌ها در آن ببوده[۱۲]».

الف. جمع دو یا چند زمان در یک تصویر: ... و [ابوعبداله ابن‌جلا] گفت به مدینه رسیدم رنج‌دیده و فاقه‌کشیده تا به نزدیک تربت مصطفی (ص) رسیدم گفتم یا رسول‌الله به مهمان تو آمدم. پس در خواب شدم پیغمبر را دیدم- علیه‌السلام- که گرده‌ای به من داد نیمه بخوردم چون بیدار شدم نیم دیگر در دست من بود (همان، ۵۴).

> شیخ گفت کی: در میان اصحابنا پیوسته ذکر کرامات رفتی و من این معنا از خود نمی‌شناختم، تا وقتی کی عزم حج داشتم. چون از شهر بیرون رفتم با اصحابنا و بر کنارهٔ شهر بنشستم تا حاج بگذشت و سواری چند کی ازپی حاج می‌رفتند ایشان نیز بیامدند و بگذشتند، و من با جماعت اصحابنا برخاستم کی حاج رفتند مبادا کی از قافله بازمانیم و بدیشان نرسیم، برخاستیم و از دنبالهٔ قافله نرمک‌نرمک می‌رفتیم، چون نگاه کردیم ما در پیش قافله بودیم و همچنین در پیش آن سواران (دیلمی، ۱۳۳۴: ۱۹۷).

ب. زمان‌های نامشخص: در قیاس با مکان‌های نامشخص که کلیت و رازوارگی مکان را افاده می‌کنند، در این حکایت‌ها زمان‌های نامشخصی وجود دارند که در دور کردن فضای این حکایت‌ها از واقعیت و درنتیجه تجرید آن‌ها و خودارجاع کردن آن‌ها نقش مهمی دارند. این زمان‌ها نیز گاه اسطوره‌ای‌اند، مانند قیامت در حکایت چهاردهم و

هفت سال در حکایت دوم؛ گاه مقدس‌اند، مانند وقت مناجات نیمه‌شب در حکایت اول یا سحرگاه؛ گاهی هم زمانی عام و نکره‌اند، مانند شبی، روزی، چاشتگاهی.

۴-۲-۲-۴. فضاهای ترسناک

گاهی فضاهای سوررئالیستی عرفانی دربردارندهٔ عناصر رعب‌آور نیز هستند. کارکرد این عناصر علاوه‌بر کمک به تجرید و رازآلود کردن فضا، مسحور کردن خواننده و نشاندن آن در موضع انفعال است تا در برابر وضعیت سوررئال منطق و عقل را کنار بگذارد. همان‌طور که ادموند برک[۱۳] دربارهٔ والایی می‌گوید: چیزهایی والا هستند که سرچشمهٔ ترس باشند. اینجا هم به‌تبع احساس ترسی که در مخاطب ایجاد می‌شود، فضا برای مخاطب والا به‌نظر می‌رسد:

> نقل است که روزی جنید می‌رفت. ابلیس را دید برهنه که بر گردن مردم می‌جست. گفت: ای ملعون شرم نداری از این مردمان. گفت: کدام مردمان؟! این‌ها نه مردمان‌اند. مردمان آن‌هایند که در شونیزیه‌اند که جگرم سوخت. جنید گفت برخاستم و به مسجد شونیزیه رفتم بوحمزه را دیدم سر فروبرده (عطار، ۱۳۷۰: ۹۶).
>
> در خلوت نشسته بودم و غایب شدم. می‌بینم که محمد دهستانی آمد و پردهٔ خلوت من برداشت و می‌گوید: که مصطفی (ص) می‌آید. گفتم: نیک باشد. ناگاه مصطفی (ص) درآمد و سلام کرد. من برخاستم و سلام کردم و اعزاز نمودم و بنشستم و آن حضرت در مقابله من بنشست و مرا می‌گوید که از من چیزی بخواه. و مرا رسم نبوده که در غیب چیزی بخواهم... من گفتم: یا رسول‌الله از تو چه چیز خواهم؟ و دیگربار فرمود که از من چیزی بخواه. گفتم: مبالغت می‌فرمایید. از تو می‌خواهم که تو را بخورم. فرمود که بخور. من پیشتر آمدم و به خوردن او مشغول شدم و سر مبارک آن حضرت پیش گرفتم و به‌آسانی تا به زانو بخوردم. چون به زانوها رسیدم به‌غایت کار بر من دشوار شد و از زانو تا به پای به دشواری و زحمت بخوردم. چون از واقعه بازآمدم هم در آن ساعت مرا تجلی افتاد که پیش از آن نیفتاده بود (سمنانی، ۱۳۶۶: ۳۳-۳۴).
>
> چنان نمود این ضعیف را که به زمینی رسیدی صحرا لا عوج فیها و لا انثناء آوازهایی صعب و هایل می‌شنیدی و کس را نمی‌دید، ناگاه چاهی عظیم، وسیع،

بعیدالقمر پدید آمدی و دخانی عظیم کدر و بخاری عظیم ظلمانی از آن چاه برمی‌آمد و انواع حیوانات و صنوف سباع چون ذئاب و خنازیر و قرده و کلاب و حیات و عقارب ازین چاه بر می‌آمدند و در خلقان دگر می‌افتادند و بعضی خلقان را از هم برمی‌دریدند و باز در چاه می‌رفتند (مایر، ۱۳۸۸: ۳۷۱).

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه از توصیف‌های تودورف در مورد فراواقعیت غریب خواندیم و نسبتی که بین نوع غریب تودورف با نظریهٔ ادبی سوررئالیسم برقرار کردیم، برخی حکایت‌های عرفانی، به‌ویژه آن‌ها که به شرح خواب و رؤیا و مکاشفهٔ عرفا می‌پردازند، جزء فراواقعیت سوررئالیستی قرار می‌گیرند؛ چنان که می‌توان آن‌ها را با آثار سوررئالیستی دیگر در هر کجا تطبیق داد. همچنین، این مقاله نشان می‌دهد آثار سوررئالیستی در هر کجا که خلق شوند، فارغ از بحث محتوا، از نظریهٔ ادبی واحدی و فرم و ساخت مشترکی برخوردارند.

پی‌نوشت‌ها

1. Breton
2. Aragon
3. Philippe Soupault

۴. میشل گیومر (Michel Guiomar) در مقاله‌ای با عنوان «رمان مدرن و سوررئالیسم» کوشیده تا فرمی برای رمان سوررئالیستی ارائه کند (Aspley, 2010: 351-352). ج. ه. متیوس (J. H. Matthews) نیز کتابی دارد با عنوان ***Surrealism and the Novel*** که البته در آن به فرم و ساختار داستان سوررئالیستی اشاره‌ای نکرده است.

۵. نگاه کنید به: تزوتان تودورف، «از غریب تا شگفت»، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، ***ارغنون***، ش۲۵ (۱۳۸۳).

۶. تودورف برای این مورد قصهٔ فرانسوی ***ونوس ایل*** از پروسپر مریمه را مثال می‌زند که در آن گویا مجسمه‌ای به حرکت درمی‌آید و یک تازه‌داماد را می‌کشد؛ اما ما در همین حد می‌مانیم و هیچ‌گاه به یقین نمی‌رسیم.

7. schizophrenia

۸. داستان کوتاه «۲۵ اوت ۱۹۸۳» از بورخس، یکسره در برزخ واقعیت و خواب و رؤیا می‌گذرد؛ به‌نحوی که تفکیک اتفاق‌های خواب از بیداری مقدور نیست.

۹. داستان‌های «قلمرو آرنهایم» و «سوسک طلایی» از آلن‌پو و رمان ***نادیا*** اثر برتون ساختار سفری و سیاحتی دارد.

۱۰. در ***بوف کور*** آنجا که راوی از سوراخ هواخور بالای رف، صحنهٔ سوررئال جوکی و دختر اثیری را می‌بیند.

۱۱. فضاهای گوتیک و مخوف محل رخداد بسیاری از داستان‌های سوررئال اخیرند. «اما خانه! چه بنای کهن شگفت‌آوری! و از دید من چه قصر مفتون‌کننده‌ای! پیچ‌وخم‌هایش بی‌انتها بود و تقسیم‌بندی‌هایش پیچیده و بیان‌ناکردنی... .» (آلن‌پو، ۱۳۸۸: ۷۱).

۱۲. شهرستانی در این کتاب در تفسیری از داستان موسی و خضر در قرآن، موسی را در نظرگاه عالم خلق و خضر را در نظرگاه عالم امر می‌داند، و زبان خضر ویژگیِ عالم امر را چنین برمی‌شمارد: «در عالم من همهٔ کارها پخته است، همهٔ درخت‌ها به‌بار آمده، همهٔ میوه‌ها برسیده، همهٔ بودنی‌ها ببوده، همهٔ عقل‌ها کامل، همهٔ نفس‌ها تمام، همهٔ مزاج‌ها معتدل... .» (شهرستانی، ۱۳۶۹: ۱۲۸).

13. Edmund Burke

منابع

- آلن‌پو، ادگار (۱۳۸۸). ***داستان‌های شگفت‌انگیز***. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.
- برتون، آندره (۱۳۸۸). ***سرگذشت سوررئالیسم*** (گفت‌وگو با آندره برتون). ترجمهٔ عبدالله کوثری. چ۳. تهران: نشر نی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۹). ***نادیا***. ترجمهٔ کاوه میرعباسی. تهران: افق.
- بورخس، خورخه لویی (۱۳۸۸). ***زن وسطی***. ترجمهٔ اسدالله امرایی. از نسخهٔ دیجیتال. در: http://ajaghvajagh.persianblog.ir/post/
- بونوئل، لوئیس (۱۳۹۰). ***نوشته‌های سوررئالیستی***. ترجمهٔ مهوش قویمی. تهران: نشر چشمه.
- تودورف، تزوتان (۱۳۸۳). «از غریب تا شگفت». ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، ***ارغنون***. ش۲۵.
- خرقانی، احمدبن حسین (۱۳۸۸). ***دستور الجمهور فی مناقب سلطان العارفین ابویزید طیفور***. به کوشش افشار دانش‌پژوه. میراث مکتوب.
- دیلمی، علی‌بن محمد (۱۳۳۴). ***سیرت ابن‌خفیف شیرازی***. ترجمهٔ فارسی رکن‌الدین یحیی‌بن جنید شیرازی. تصحیح ا. شیمل طاری. دانشگاه آنکارا.

– سمرقندی، عمربن حسن (۱۳۵۴). ***منتخب رونق‌المجالس و بستان‌العارفین و تحفهٔ‌المریدین***. تصحیح احمدعلی رجایی. تهران: دانشگاه تهران.
– سمنانی، علاءالدوله (۱۳۶۶) ***چهل مجلس***. تصحیح نجیب مایل هروی. تهران: ادیب.
– شهرستانی، محمدبن عبدالکریم (۱۳۶۹). ***دو مکتوب***. مقدمه و تصحیح سید محمدرضا جلالی نائینی. تهران: شرکت افست سهامی عام.
– عطار، فریدالدین محمد (۱۳۷۰). ***تذکرةالاولیاء***. تصحیح محمد قزوینی (از روی نسخهٔ نیکلسون). تهران: گنجینه.
– کافکا، فرانتس (۱۳۸۶). ***مجموعه‌داستان‌ها***. ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم. تهران: نیلوفر۱۳.
– مایر، فریتس (۱۳۸۸). ***سنگ بناهای معارف اسلامی***. ترجمهٔ مهرآفاق ابیوردی. ج۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- Aspley, Keith (2010). *Historical Dictionary.of Surrealism*. The Scarecrow Press.
- Breton, Andre (1924). *ManifestoOfSurrealism.* in: http://www.tcf.ua.edu /Classes.
- Short, Robert (1980). *Dada&surrealism*. Publisher Book Club Associates. Book Club edition.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی