تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۵۹، بهار ۱۴۰۳، صص ۴۳-۶۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۹
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

ویژگی کارکردهای زبان در سوررئالیسم و شطحیات صوفیه

فرزانه چهارلنگ علی ضامنی[۱]، دکتر ایرج مهرکی[۲]

چکیده

زبان در شطحیات عرفا ویژگی‌های منحصر بفردی دارد و می‌توان آن را از نظرگاه‌های گوناگون مورد بررسی قرار داد. پاره‌ای از متون صوفیه را که در حال وجد و بی‌خویشی بر زبان عرفا جاری شده اصطلاحا نثر مغلوب می‌نامند زیرا صوفی در حالت وجد اراده‌ای بر انجام افعال و بیان گفته‌های خود ندارد. می‌توان این نوشته‌ها را با ویژگی‌های مکتب سوررئالیسم سنجید. روش سوررئالیست‌ها تلاشی است برای بیان آنچه در رویا دیده می‌شود و در عالم بیداری به زبان نمی‌آید. هدف این پژوهش این است تا به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی به این پرسش پاسخ دهد که کارکردهای زبانی در شطحیات عرفا تا چه اندازه با عنصر نوشتهٔ خودکار و ویژگی‌های این شاخصه در سوررئالیسم هم‌سو هستند؟ بر همین اساس این مقاله با بررسی چند نمونه از شطحیات خرقانی و بهاءولد و تکیه بر نظریهٔ آندره برتون دربارهٔ سوررئالیسم و توضیح نوشتهٔ خودکار در نقطه علیای آن، به این نتیجه می‌رسد که آنچه برتون در قرن بیستم از آن به‌عنوان سوررئالیسم یاد می‌کند، از دیرباز در شطحیات عرفا وجود داشته و می‌توان این وجه از کلام صوفیه در نثر را با خصوصیات نوشتهٔ خودکار در سوررئالیسم منطبق دانست. آنجا که صوفی تلاش می‌کند تا با به‌کارگیری واژه‌ها در بستر یک گزاره، آنچه را در عالم وجد و رویا دیده است به زبان بیاورد.

کلیدواژه‌ها: سوررئالیسم، شطح، نوشتهٔ خودکار، نقطه علیا، خرقانی، بهاءولد.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
zamenifkhordad@gmail.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
I.Mehr41@gmail.com

مقدمه

سوررئالیسم و تصوف، از زبان به‌عنوان ابزاری برای کشف و خلق دنیایی جدید بهره برده‌اند در این پژوهش ابتدا نگاهی مختصر می‌اندازیم به نظریهٔ سوررئالیسم که در سال ۱۹۲۲ توسط آندره برتون ارائه شد. آندره برتون به همراه لویی آراگون که هر دو از روانشناسان سرشناس و از شاگردان مکتب فروید بودند تحت تاثیر افکار و نظریات فروید، اولین پایه های مکتب «سوررئالیسم» را بر مبنای «ضمیرناخودآگاه» و «رویا و خواب» بنا نهادند. آنها معتقد بودند آدمی می‌تواند به دانشی تازه و بکر در ماورای اندیشه‌هایش دست پیدا کند. واقعیتی برتر که تنها با عبور از ذهن هشیار و رها شدن از نظارت عقل قابل دست‌یابی است. در واقع آنها با دعوت به عالم رویا و ضمیر پنهان نوید عالمی برتر را می‌دادند. عالمی که در آن آزادی مطلق حاکم است و ذهن از بند چارچوب‌های نظام‌مند عقل رها شده و هر نوع سد و مانعی برای بروز خلاقیّت ذهن از میان برداشته شده‌است. نویسندهٔ سوررئالیست هنگام نوشتن باید در حالتی مابین خواب و بیداری و زمانی که ذهن کمترین تسلط را به عنوان ناظم بیدار بر گفتار و نوشتار دارد قرار بگیرد و اولین کلمات و جمله‌هایی را که به ذهنش خطور می‌کند یادداشت کند؛ اولین جمله یا کلمه، جمله‌ها و یا کلماتی دیگر را به‌دنبال خود می‌آورد. نام این نوع از نوشتار را برتون و پیروان او نوشتهٔ خودکار گذاشتند.

با نگاهی به شطحیات صوفیه، مشاهده می‌کنیم که قرن‌ها پیش، قبل از سوررئالیست‌ها، برخی از عرفا و صوفیان نیز در کتابت به زبانی متفاوت با زبان رسمی و متمکن عصر خود دست یافته بودند. زبانی استعاری و همراه با پیچیدگی‌های کلامی. از این منظر، ویژگی‌های سوررئالیستی شطحیات ابوالحسن خرقانی و بهاءولد به ما این امکان را می‌دهد تا به بررسی کارکردهای زبان در نثر این دو عارف بپردازیم و تصاویر سوررئالیستی در شطحیات آن دو را که با سه عنصر عاطفه، استعاره ونقیضه‌گویی گره خورده است را مورد واکاوی قرار دهیم.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ تطابق معیارهای سوررئالیسم با شطحیات صوفیان یا متون عرفانی پژوهش‌های مجزایی صورت گرفته و کتاب‌ها و مقالاتی که در این زمینه تا کنون نوشته شده راه را برای این تحقیق باز کرده‌است. از آن دست می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد: عبیدی‌نیا و زمان‌رحیمی ۱۳۸۷ در مقالهٔ «از سوررئالیسم فرانسوی تا روزبهان بقلی» به بررسی شاخصه‌های سوررئالیسم و جلوه‌های فرواقعی در شطحیات صوفیه پرداخته‌اند و آثار روزبهان بقلی پرداخته‌اند. اسدی و بیگدلی

۱۳۹۱ در مقالهٔ «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه» با اتکاء بر نظریهٔ روائی تودورف به بررسی روایت در آثار صوفیانه پرداخته و این نوشته‌ها را در دستهٔ داستان‌های سوررئالیستی قرار داده‌اند. ادونیس نیز در کتاب «تصوف و سوررئالیسم» ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی به شرح و توصیف ویژگی‌های سوررئالیستی در تصوف و عرفان پرداخته است. در هیچ‌کدام از مقالات نام برده شده، به بررسی کارکردهای زبانی مشترک در سوررئالیسم و تصوف پرداخته نشده است. سعی بر این است تا در این پژوهش وجوه اشتراک ویژگی‌ها و کارکردهای زبانی یک متن شطحی (خرقانی، بهاءالدین ولد) با ویژگی‌ها و اشتراکات زبانی مکتب سوررئال مورد بررسی قرار بگیرد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی زیر مجموعهٔ روش کتابخانه‌ای انجلم شده است.

مبانی تحقیق

سوررئالیسم و کارکرد زبان

سوررئالیسم (surrealism) «در زبان فرانسه به معنی در ورای واقعیت، پشت واقعیت و واقعیت برتر است.» (داد، ۲۹۷:۱۳۸۵) این مکتب ادبی و هنری در قرن بیستم میلادی در فرانسه و به دنبال مکتب دادائیسم شکل گرفت.

آندره برتون که در سال ۱۹۲۲ از داداییست‌ها جدا شده بود اولین‌بار در سال۱۹۲٤ با چاپ مانیفستی از سوررئالیسم، این مکتب را به رسمیت شناساند «سوررئالیسم خودکار روانی محضی که مقصود از آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه است، اندیشهٔ القا شده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی.» (بیگزبی،۱۳۷۹: ۵۲). تاکید برتون و نمایندگان سوررئالیسم، بر ضمیرناخودآگاه و روایتی از جهان هستی است که منحصر به هر فرد است. به عبارت ساده‌تر تلاش برای بیان و به تصویر کشیدن آنچه من می‌بینم و تو نمی‌بینی. در این مکتب آنچه از اهمیت کمتری برخودار است واقعیت است و آنچه بر آن تاکید می‌شود فراواقع و کشف مسائلی مانند کشف و شهود ذهنی، خواب و رویا، توهم و تحلیل آنهاست. بنابراین در جستجوی ضبط این نوشته‌ها در هنگام تداعی آزاد و رهایی ذهن، به شیوه-ای در نوشتن نائل آمدند که سرانجام به مانیفست غایی سوررئالیسم تبدیل شد. شیوه‌ای که به طریق شاعران و استفاده آنها از کلمات و صورخیال نزدیک بود. هدف سوررئالیسم رهایی از بند تصاویر معمول و زبان متداول و تکراری روزمره بود. دور شدن هنرمند از جهانی با ساختار

و چارچوبی پذیرفته شده و قدم گذاشتن در راه آفرینش دنیایی تازه و بکر که نویسنده آن را از ضمیر ناخودآگاه خویش بیرون می‌کشد و در برابر دیدگان خواننده قرار می‌دهد. در این میان ابزار خلق آن دنیای شگفت زبان بود؛ تا بواسطهٔ آن «نابسندگی واقعیت خودآگاهانه را نشان دهند و تمامی قوای زبان را به فعل درآورند.» (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۸۸) زبان در نوشته‌های سوررئالیستی، زبانی خلاق، مجازی، پیچیده و متفاوت با زبانی بود که به صورت روزمره از آن استفاده می‌شد. اگرچه واژه‌ها آشنا بودند اما در جایگاه و چینشی متفاوت در محور زبان قرار می‌گرفتند که نتیجهٔ نهایی آن دست‌یابی به معنایی تازه و کشف دنیایی تازه بود. زبانی که اندیشه در مواجهه با آن وادار به تأمل می‌شد. نویسندگان سوررئالیست برای رسیدن به این زبان متفاوت باید به مرتبه‌ای از ناخودآگاهی و درهم‌شکستن قوانین و سانسورهای ذهنی می‌رسیدند.

برتون در بیانیهٔ دوم سوررئالیسم موضوعی را مطرح می‌کند با این مضمون «ذهن انسان دارای نقطه‌ای است که در آن مرگ و زندگی، خیالی و واقعی، گذشته و آینده، انتقال‌پذیر و انتقال‌ناپذیر، بالا و پایین دیگر نقیض هم به نظر نمی‌رسند... در آن نقطه سازندگی و ویرانگری را نمی‌توان ضد هم قلمداد کرد.» (سیدحسینی،۱۳۸۷: ۸۰۶) او در بیانیهٔ دوم که در سال ۱۹۲۹ به چاپ رسید، تلاش می‌کند تا به همان نقطهٔ روحی برسد که در آن اختلاف میان تضادها برداشته می‌شود. جایی‌که همه چیز در آن وحدتی یکپارچه دارند. روشنی عین تاریکی، تخیل عین واقعیت، بُعد عین قرب و مرگ خود زندگی‌ست. تمایزی میان رویا و واقعیت وجود ندارد و هر چه اندیشیده می‌شود نمادی ظاهری و عینی دارد. این نقطه، نقطه‌ای روشن‌گر است که از آن با عنوان نقطه علیا یاد می‌شود.

سوررئالیسم و نقطه علیا

اولین تلاش‌های سوررئالیسم رسیدن به مرزی میان رویا و واقعیت است که در آن هیچ چیزی نسبت به دیگری برتری ندارد و هیچ کدام ضد دیگری نیست و بعد از آن تلاش می‌کند تا به شیوه‌ای برای ثبت دیده‌ها در آن مرز دست یابد. تلاش برتون و پیروان او برای ثبت رویا و خواب در نهایت رسیدن به شیوهٔ نگارش خودکار بود. نویسندهٔ سوررئالیست، با غور در هزارتوهای روان و قدم گذاشتن در پس پردهٔ ذهن، ابتدا همه‌چیز را آشفته و مبهم می‌بیند، بنابراین در قدم اول، ارزش‌ها و روابط میان امور، مفهومِ عادی و روزمرهٔ خود را از دست می‌دهند و در گام بعدی که مرحلهٔ کشف برای نویسنده‌است، او در نقطه‌ای از ذهن قدم می‌گذارد که از آن نقطه به بعد «مرگ و زندگی، حقیقت و مجاز، واقعیت و خیال، گذشته و

آینده... تناقض خود را از دست می‌دهند.» (حسینی،١٣٦٦: ٣٧٠) درواقع رسیدن به نقطه علیا و بازگویی واقعیت برتر به صورت ناخودآگاه و تداعی آزاد، محرک اصلی فعالیت سوررئالیسم بود. در آن نقطه دیگر میان روشنی و تاریکی، مرگ و زندگی، آب و آتش و... تفاوتی وجود ندارد. رویا خود واقعیت، خواب عین بیداری و مرگ خود زندگی است. لحظه‌ای که آن مرز باریک میان واقعیت و غیرواقعی، رئال و سوررئال از میان برداشته می‌شود و تفاوتی میان موجود زنده یا یک تکه سنگ وجود ندارد. اگر تمام شاخصه‌های این مکتب را کنار هم قرار دهیم به این نتیجه می‌رسیم که نهایت تلاش آندره برتون برای رسیدن به این نقطهٔ روشنگر بوده است «نقطهٔ علیا، نقطه‌ای مجهول و اما حقیقی است در روح انسان که نقطهٔ دگرگون‌کننده و سازنده است. شناسایی و تعریف نقطه علیا دغدغهٔ اصلی آندره برتون بوده است.» (فتوحی،١٣٩٧: ٣٠٣) و لازمهٔ دست یافتن به آن عبور از دنیای واقعی و رهایی از عقلِ محدود کننده و وارد شدن به دنیای بی‌منتهای خیال است. آنجا که آدمی باید «همانند صوفی، از وجود عادی و آگاهی معمولی بِبُرَد... جایی که انسان به وجودی از نور تبدیل می‌شود: نقطه علیای روشنگر.» (ادنیس،١٣٨٠: ١٤٥) سوررئالیست‌ها تلاش می‌کردند تا در لحظهٔ رسیدن به این نقطهٔ روشنگر، قلم به دست گرفته و آزادانه و بدون نظارت عقل بنویسند. نوشته‌ای که آن را محصول نگارش خودکار می‌دانستند.

نگارش خودکار

اولین ویژگی سورئالیسم نگارش خودکار است و سایر اصول این مکتب زیر لوای آن قرار می‌گیرند. اما نگارش خودکار چیست؟ برتون این اصل اول را از اندیشهٔ تداعی آزاد فروید برگرفت. زمانی که فروید از بیمار می‌خواست خود را از «هرگونه کنترلی رها کند و هر نوع فکری را که به ذهنش خطور می‌کند بر زبان آورد، در حالی‌که روان‌کاو نیز به نوع استماع خود حالتی شناور می‌دهد تا خارج از هرگونه انتخاب یا پیش‌داوری سخنان بیمار را گوش کند.» (اَسون،١٣٩٤: ٥١) برتون تلاش کرد تا اولین‌بار این تجربه را دربارهٔ شخص خودش به‌کار گیرد؛ به این صورت که ضمیر پنهان خود را به گفتنی پرشتاب واداشت تا اجازهٔ هرگونه پیش‌داروی یا انتخاب را از او بگیرد؛ در گام بعدی به دنبال راهی بود تا این گفتگوها و تاثیرات درونی را به روی کاغذ بیاورد؛ برتون در بیانیهٔ اول خود شرح می‌دهد که اولین‌بار، یک شب قبل از خوابیدن، جمله‌ای را بارها در ذهن خود می‌شنود که هیچ ارتباطی با فعالیت‌های روزانهٔ او نداشت. گمان او آن بود که حتما این جمله‌ها را جایی در روز و در بیداری دیده یا با صحنه‌ای

وابسته به این جملات روبه‌رو شده که آنها را تداعی کرده‌است و «براثر این‌گونه تجارب شخصی به فکر افتاد که حالت پذیرنده و گیرنده را با اراده در خود ایجاد کند و سیر خود به خود این تاثیرات درونی را روی کاغذ بیاورد.» (سیدحسینی، ۱۳٦٦: ۳۸۷-۳۸٦) یعنی او به صورت ارادی تلاش کرد تا خود را در حالتی ناهشیار قرار دهد و بعد شروع به نوشتن کند. نوشتنی بدون اراده و نظارت عقل. در این حالت ذهن نباید کوچکترین تاثیری در نوشتار نویسنده داشته باشد. فرد قلم را به دست می‌گیرد و بدون تفکر، آنچه را از ضمیر پنهان او می‌گذرد و در تور کلمات گیر می‌کند به روی کاغذ می‌آورد؛ آنچه نوشته می‌شود در رهایی کامل از قید و بند عقل، ساختار، نحو و چینش کلمات است؛ لذا بعد از اتمام کار نباید توقع داشت که آنچه نوشته شده قابل فهم و یا تاویل‌پذیر باشد. این تکنیک از نوشتن در سوررئالیسم که به شیوهٔ سیال‌ذهن‌نویسی نیز نزدیک است یکی از بی‌واسطه‌ترین انواع نوشتن در این سبک است. برتون با رسیدن به این اصل که هر انسانی درون خویشتن گفتگویی نهانی دارد که گفتار روزمره بر روی شنیدن یا نوشتن آن سرپوشی قرار می‌دهد، توانست با پیاده کردن این تکنیک راهی برای شنیده شدن این گفتگوی درونی پیدا کند. این نوع نگارش «متکی بر خودمختاری غریزهٔ خلاق و مبتنی بر تلقین ضمیر ناخودآگاه و تداعی آزاد معانی است. تصویر خیال از رهگذر نگارش خودکار و دیکتهٔ پنهان درون از اعماق ناخودآگاه بیرون می‌آید.» (فتوحی،۱۳۹۷: ۳۱۱-۳۱۰) از پس بررسی یک نوشتهٔ خوددکار سوررئالیستی می‌توان به سایر ویژگی‌های آن نیز دست یافت. ویژگی‌هایی مانند:

وهم و رویا

رویا و وهم یکی از ابزارهای داستان‌نویسی سوررئالیست‌هاست و در نوشتن از آن کمک می‌گیرند. چرا که «در عالم رویا همه چیز سهل و ساده به نظر می‌رسد. هر چیزی طبیعی و هر کاری ممکن به نظر می‌رسد. در عالم رویا حوادثی عجیب خارج از محدودهٔ عقل و منطق رخ می‌دهد.» (ثروت،۱۳۸۵: ۲۵۹)

جنون

دیوانه از قفس عقل رهایی جسته و به دنبال نفع و ضرر خویش نیست. آن‌ها «در عالم وهم و هوس زندگی می‌کنند و دیدگاه‌های تازه‌ای را دربارهٔ این عالمی که همه چیز در آن مجاز است به روی ما می‌گشایند.» (سیدحسینی،۱۳۸۷: ۸٤۱-۸٤۰) این بدان معنا نیست که برای نوشتن در

این سبک باید جنون داشت بلکه منظور«استفاده از عالم جنون در نوشتن است.» (ثروت،۱۳۸۵: ۲۵۹)

امر شگفت

هر چیز که امکان‌پذیری آن در این دنیا محال به نظر می‌رسد توسط سوررئالیست‌ها به عالمی فرای واقعیت دعوت می‌شود. «قلمرو سوررئالیسته قلمروی سحرآمیز است. در آن‌جا زندگی عادی و روزمره سرشار از غرابت و شگفتی می‌شود. حساسیت نسبت به امر شگفت را باید تقویت کرد زیرا به واسطهٔ این حساسیت است که هیجان زندگی و بیداری و آگاهی حقیقی حاصل می‌شود.» (فتوحی،۱۳۹۷: ۳۰٤)

دنیای تصادفی

مصادف شدن دو دنیای واقعی و خیال، یعنی جایی‌که مرز میان این دو دنیا برداشته می‌شود. تصاویر نامرئی و غیبی در عالم واقعی برای شخص، مرئی و قابل رویت می‌شود. تجربیات درونی و بیرونی در یک آمیزش جاودانه و پایدار، با هم یکی می‌شوند. در این هنگام است که فرد می‌تواند ذهن را به عین تبدیل کرده و با دیدن اشاره‌ها آینده را ببیند. برتون می‌گوید «دلم می‌خواهد سوررئالیسم بهترین کاری که می‌کند این باشد که خط رابطی بین دنیاهایی که سخت از هم جدا هستند، بین خواب و بیدار، بین درون و برون، عقل و جنون ... ایجاد کند.» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۸۵۱)

علاوه بر موارد بالا هر ویژگی دیگری که بتوان برای متون سوررئالیستی برشمرد از واکاوی در متنی بدست می‌آید که به شیوهٔ نگارش خودکار نوشته شده است زیرا حاصل آن نوشته، امتزاجی از رویا و هزیانات جنون‌آمیر و آمیخته به سخنانی‌ست که برای آنها ممکن و عینیتی نمی‌توان درنظر گرفت و دریچه‌ایست که راه ارتباط دو دنیای خیالی و واقعی را میسر می‌کند.

توجه بیش از حدی که سوررئالیست‌ها نسبت به ضمیر ناخودآگاه نشان می‌دادند و گوشهٔ چشمی که به نگرش و نگاه شرقی نسبت به عشق و زهد داشتند، سبب شد تا کمابیش مکتب سوررئالیسم رنگ و بوی عرفانی به خود بگیرد. نمی‌توان منکر این شد که آنها نیز مانند نیاکان خود رمانیست‌ها با عرفان شرقی آشنایی نه‌چندان کاملی داشتند؛ و همین موضوع سبب می‌شود که آثار این دو نحلهٔ فکری یکی در زمان قرار گرفتن در نقطه علیا (سوررئالیسم) و یکی در زمان وجد و کلام شطح (تصوف)، از نظر کارکردهای زبانی بسیار به هم نزدیک باشند و مشابهت‌های قریبی باهم پیدا کنند.

شطح

روزبهان در تعریف واژهٔ شطح می‌گوید: «در عربیَّت می‌گویند شطحَ یَشطحُ؛ اذا تحرَّک، شطح حرکت است، و آن خانه را که آرد در آن خُرد می‌کنند مِشطاح گویند از بسیاری حرکت که در او باشد، پس در سخن صوفیان شطح ماخوذ است از حرکات اسرار دلشان.» (روزبهان،١٣٩٤: ٨١) با توجه به توضیح روزبهان می توان گفت که واژهٔ شطح در آموزه‌های صوفیه یعنی حرکات دل صوفی در مقام وجد یا «حرکت و جوششی که حالت وجد در سرّ عارف پدید می‌آورد.» (همان: ١٢) عارف مغلوب در مقام شطح، جنبشی در جان و جوششی در ضمیرش احساس می‌کند که نتیجهٔ آن رسیدن به زبانی است که خبر از برافروختگی احوال صوفی در عالم وجد می‌دهد. بنابراین، شطحیات که نتیجهٔ غلبهٔ وجد بر صوفی است باعث می‌شود تا در مقام وجد «از صاحب وجد کلامی صادر شود از تلهب احوال و ارتفاع روح در علو مقامات که ظاهر آن متشابه باشد، و عبارتی باشد، آن کلمات را غریب یابند چون وجهش نشناسند در رسوم ظاهر، و میزان آن نبینند، به انکار و طعن از قایل مفتون شوند.» (روزبهان،١٣٩٤: ٨١)

گویندهٔ شطح برای توصیف احوال خود در زمان وجد، منطق و نظام زبان را برهم می‌زند و این امر سبب می‌شود تا خواننده با بعد دیگری از زبان روبه‌رو شود. آن زبانی که زبان عرف جامعه است و به صورت معمول از آن استفاده می‌شود و عارف نیز در تکلُّم روزانه از آن استفاده می‌کند، در زمان غلبهٔ وجد بر وجود عارف و تجربهٔ عرفانی او الکن و ناکارآمد است «لغات، مرادِ ایشان –صوفیه– را نسبت به مقاصد مزبور ایفا نمی‌کند، چه لغات تنها برای معارفی وضع شده‌اند و اکثر آنها از محسوسات هستند.» (ابن‌خلدون،١٣٦٩، ج٢: ٩٩٠) این ناکارآمدی تا جایی پیش می‌رود که عارف برای بیان آنچه در تجربهٔ عرفانی بر او گذشته، لابد به بالا بردن ظرفیت زبان خود می‌شود. این امر به طرق مختلف مانند به‌کارگیری واژه‌ها در معنی یا جایگاهی تازه یا هم‌نشین شدن کلمات در نحوی متفاوت یا سمبلیک و نمادین کردن زبان میسر می‌شود. عرفا خود معتقدند که این زبان نه قابل تعریف است و نه قابل تعبیر و از این دست هرکلامی نوشته شود و یا بر زبان آورده شود عقل از ادراک آن باز می‌ماند «چون کسی را از حق نمودی باشد به قدرت حال و عبارت دست دهد و فضل یاری کند، سخن منقلق شود خاصه که مُعَبر اندر عبارت خود تعجب نماید آن‌گاه اوهام را از شنیدن آن نفرت افزاید و عقول از ادراک آن بازماند آن‌گاه گویند که این سخن عالی است گروهی منکر شوند به جهل و گروهی مقر آیند به جهل.» (هجویری، ١٣٨٣: ٢٣١)

بحث

کارکرد زبان در سوررئالیسم و تصوف

در شعر می‌گویند «کلمه در شعر، نسبت به جایگاهش پهناورتر می‌شود.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٠) و پهناوری کلمات سبب پهناوری زبان در بعدی متفاوت می‌شود. زبانی که از پس حصول یک تجربهٔ روانی و روحانی مختص به نویسنده سربرآورده و نویسنده برای بازگویی حالات حسی و تجربی متفاوتی که در نقطه علیا یا غلبهٔ وجد از سر گذرانده آن را به کار می‌گیرد و سرانجام به گسترش معنایی واژه می‌انجامد. معنایی که دیگر رویکردی بیرونی و این جهانی ندارد و خواننده نمی‌تواند برای واژه در زبان یاد شده و یا مجموع کلمات در یک گزاره در همین بعد از زبان، تصویری در ذهن خود بسازد یا به بیان روشن‌تر نمی‌تواند مابازای مستقیم بیرونی‌ای را برای آن تصور کند. همانطور که مثلا از شنیدن و خواندن نام درخت برایش بی‌شمار تصویر ذهنی از درخت خلق می‌شود. اما همین واژهٔ درخت مثلا در نوشته‌های صوفیانه در کاربردی مجازی و البته سوررئال به کار گرفته می‌شود. آنجا که بهاءولد قصد تحذیر از حرص را دارد، دست به تشبیه می‌زند و از سویهٔ مجازی درخت استفاده می‌کند: «... مادر درخت که غذا می‌خورد میوه‌ها چون اطفال سر پستان مادر شجر را گرفته باشند به دهان‌های خود و شیر می‌خورند. هرچه به دَمِ گرم حرص تابستان، درخت جمع کرده باشد؛ جمله را به دم سرد زمستان بازمی‌دهد. چنانک آدمی به دم گرم حرص، هرچه از مال جمع می‌کند، به‌نفس سرد بازپسین همه را بماند و برود. درخت را نیز هرچه به باد صبا و شمال و نسیم حاصل شده باشد، جمله به باد خزان نیست شود یعنی هرچه به بادی حاصل شود به بادی برود.» (بهاءولد، ۱۳۳۳: ۲۱۵/۱)

یا کاربرد واژهٔ نور و سیاهی در شطحی از شمس تبریزی: «روشنایی می‌بیند که از دهانم فرومی‌افتد. نور برون از گفتارم، در زیر حرف سیاه می‌تابد! خود این آفتاب را پشت به ایشان است، روی به آسمان ها و روشنی زمین ها از وی است. روی آفتاب با مولاناست، زیرا روی مولانا به آفتاب است.» (شمس تبریزی، ۱۳۹٦: ۲/ ۱۲۲)

فروافتادن نور از دهان، بیرون آمدن نور از گفتار، سیاهی حرف، رودررویی آفتاب و مولانا از تصاویری است که در دنیای واقعی عینیت ندارند اما در زبان صوفی واجد، چینش کلمات در محور همنشینی به شیوه‌ای است که آنچه می‌گوید پرشور و پویاست و جاذبه‌ای که در جادوی این همنشینی وجود دارد، ذهن خواننده را به سمت باورپذیزی متمایل می‌کند.

در دو مثال بالا کاربرد کلمات، زنده و پویا و تهی‌شده از معنای اولیه با کارکردی متفاوت در بستر یک گزاره کنار هم قرار گرفته‌اند و ذهن برای دریافت معنی نمی‌تواند به کلمات آن عینیتی را بدهد که در دنیای واقعی از دو واژه درخت و نور در ذهن دارد. لحظهٔ رویارویی خواننده با متونی مانند دو مثال بالا، درواقع لحظهٔ به چالش کشیدن ذهن خواننده است به سمت معنای موردنظر نویسنده. معنایی انتزاعی که در ذهن خواننده با تصاویری زنده و پویا همراه می‌شود. ادونیس، در کتاب عرفان و سوررئالیسم، شطحیات صوفیه را، برخورد هنرمندانهٔ عارف با دین می‌داند و بیان می‌کند که عارف در «تجربه‌های عارفانه با این زبان، جهانی را درون جهانی دیگر خلق می‌کند، در آن به مخلوقاتی هستی می‌بخشد، متولد می‌کند، رشد می‌دهد، پیش می‌برد و آنگاه دچار التهابش می‌سازد. در چنین جهانی زمان‌ها «حال» هستند.» (ادونیس، ۱۳۸۵: ۲۳۰) به عبارتی همان‌طور که نویسندهٔ سوررئالیست در نگارش خودکار به شیوهٔ تداعی آزاد، به‌صورتی ناخودآگاه هرچه را می‌نویسد شیوه‌ای هنرمندانه و شاعرانه به‌خود می‌گیرد، صوفی نیز در زمان بی‌خویشتنی آنچه را بر زبان می‌آورد یا می‌نویسد، همراه با برخوردی هنرمندانه و آمیخته به استعارات و تشبیهات فراوانی‌ست که در درجهٔ اول معنای آن برای خواننده عادی دشوار است اما، اگر با رمزگان ذهنی و زبانی عارف آشنا شود، از خواندن شطحیات او همان لذتی را کسب می‌کند که صوفی از قدم نهادن در عالم خیال به دست آورده بود، زیرا «تجربهٔ شعری چیزی نیست که حاصل ارادهٔ شاعر باشد؛ بلکه یک رویداد روحی است که ناگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۶: ۲۱) و خلق تصاویر سوررئالیستی در این لحظه صورت می‌گیرد.

ایماژهای سوررئالیستی و عنصر عاطفهٔ زبان

در نوشته‌های صوفیانه، عنصر اصلی تصاویر سوررئالیستی، خیال است؛ و دایرهٔ رمزگان خیالی هر شخصی در هنگامهٔ یک تجربهٔ عرفانی، منحصربه‌فرد و خاص همان شخص است و با دایرهٔ رمزگان خیالی شخصی دیگر در یک تجربهٔ عرفانی مشابه، متفاوت است. صوفی مغلوب و نویسندهٔ سوررئالیست هردو دغدغهٔ بیان واقعیتی برتر را دارند که عقل آن را رد می‌کند زیرا قادر به درک آن نیست. تلاشی که آن‌ها برای بیان آنچه در لحظهٔ غلبهٔ عاطفه و وجد در لحظهٔ ثبت آن پیشامد عرفانی و روانی دارند، سبب پویایی نوشته و خلق تصاویری خلاقانه و فراواقعی می‌شود: وگفت: «خدای را بر پشت زمین بنده‌ای‌ست که به شب تاریک در خانهٔ تاریک خفته باشد و لحیف بر روی کشیده بود پس ستارهٔ آسمان را می‌بیند که در آسمان می‌گردند و ماه را

همچنین می‌بیند و طاعت و معصیت خلق می‌بیند که به آسمان می‌برند و می‌بینند که روزی خلقان از آسمان فرومی‌آید و ملائکه را می‌بیند که در زیر زمین گذر می‌کند.» (خرقانی، ۱۳۸٤: ۱۸۷)

در گزارهٔ بالا تمامی افعال پویا هستند: دیدن گردش ستارگان و ماه، رؤیت بالا رفتن طاعات و گناه خلق از زمین به آسمان، مشاهدهٔ پایین آمدن روزی بنده از آسمان به زمین و رفت و آمد ملائکه در زیر زمین؛ ایماژی فعال و پویا را پدید آورده‌اند که به‌واسطهٔ بیان خرقانی در برابر دیدگان خواننده قرار گرفته و دارای حرکت و جنبش‌اند.

در زمان پیش‌آمد تجربهٔ عرفانی، عارف شوریده در امتزاجی از وحدت میان تمام عواطف ضد و نقیض به‌سر می‌برد؛ غلبهٔ اجتماع عواطف متعدد در عالمی فرای‌واقعیت، چنان او را تحت سیطرهٔ خود درمی‌آورد که بیان عارف غیرقابل فهم و دیریاب می‌شود. در این زمان وجد و حیرت با دایرهٔ واژگانی او گره می‌خورد و پیوستگی ایماژ و عاطفه، بُعد دیگری به کلام او می‌دهد که این‌جهانی نیست «به دریای وقت فرورفتم، دریایی آتش گردید و دیدار دریا موج گردید. یک دست زیر دریا نهادم و یک دست زبر و بدین میان فرورفتم بی‌صفت. اگر کسی بود که میان او و خدای حجابی نبود، چون این سخن بشنود بیند که آسمان و زمین بجنبید.» (خرقانی، ۱۳۸٤: ۲۸۳)

شورِ حالِ وجد است در جان ابوالحسن خرقانی، که سبب شده‌است او در زمان غلبهٔ وقت از این توصیف اغراق‌آمیز بهره ببرد. این گزاره نیز علاوه بر پویایی عناصر خیالی که در آن به کار رفته و اغراقی که برای توصیف خود به خدمت گرفته‌است، ایماژی فرای واقعیت را به تصویر می‌کشد. استفاده از ترکیب دریای آتش و چیرگی رویت که به موج دریا تشبیه شده است؛ همچنین دست در زیر و زبر دریا بردن و بی‌صفات انسانی در میان آن دریا فرورفتن، خبر از شور و حیرت و شگفتی عارف مغلوب از لحظهٔ مشاهده می‌دهد. ایماژی که با عنصر عاطفه پیوند خورده و تصویری پرتحرک را پدید آورده است.

یا درجایی‌که می‌خواهد بی‌نیازی خویشتن و نفس خود را از هر خواسته و نیاز مادی‌ای توصیف کند، آن را با این بیان به تصویر می‌کشد. و گفت: «روزی می‌رفتم سبویی بر دوش؛ دلم ها گردید چیزی چندِ مقدارِ زردآلود دانه‌ای از گلویم برآمد. بیفکندم. مرغی سپید از هوا درآمد و آن برگرفت. بعد از آن روزگار هابرآمد روی به حق هاکردم، گفتم: آن چه بود؟» گفت: «آن خواست بود.» (خرقانی، ۱۳۸٤: ۲۹۱)

گزارهٔ بالا را اگر نگوییم که خرقانی در وهم و خیال دیده، بل در عالم خواب مشاهده کرده است، بی‌شک به متون سوررئالیستی شباهت زیادی دارد، زیرا «سوررئالیسم اساسا جستجوی همهٔ نشانه‌هایی است که ما بیرون از دید کاملا مکانیستی دنیا، و از واقعیت اسرارآمیز برتر می‌گیریم» (سیدحسینی، ١٣٨٧: ج٢/ ٩٠٥)

نمادپردازی و زبان استعاری

در این فرآیند منطق و زبان رویا استحاله‌ای از یکدیگرند که از نظام‌مندی و قانون خاصی پیروی نمی‌کنند، اما به صورتی تمثیلی و نمادین در شعر و یا نوشته‌ای خود را ظاهر می‌کنند و به آن نوشته، شکل و فرمی خاص می‌بخشند؛ جملات و کلام استعاری نزد نویسندهٔ سوررئالیست و صوفی مغلوب، برخاسته از احوال و احساسات او در لحظهٔ رسیدن به مرزی‌ست که تفاوت میان دنیای واقعی و خیالی وجود ندارد و ذهنیت خود عینیت است. در این لحظه نویسنده با استفاده از دایرهٔ رمزگان خیالی خود، بدون اینکه اشاره‌ای به مقصود اصلی داشته باشد، تمام کلمات و جمله‌ها را به شیوه‌ای پرسه‌زن اطراف نیت اصلی خود به خدمت می‌گیرد، اما هیچ اشاره‌ای به آن نیت اصلی نمی‌کند،کشف نیت برعهدهٔ خواننده است و ابزار این کشف نیز استعارات و تشبیهاتی است که حول‌وحوش سوژهٔ اصلی در حرکت هستند. درواقع کلام استعاری ما را به سمت مقصود اصلی هدایت می‌کند بدون آنکه به آن اشاره مستقیم داشته باشد. هرچه در دنیایِ ذهنی نویسنده خلق می‌شود انتزاعی و ذهنی‌ست؛ و پدیده-های ذهنی «دلایل مشخصی دارند. تمامی آنها درست مثل جریان رویا، کار ناخودآگاه در لباس مبدل است.» (اسنودن، ١٣٩٥: ٩٥) تفاوت استعاره‌ای که در ادبیات کلاسیک از آن یاد می‌شود با زبان استعاری‌ای که نویسندهٔ سوررئالیسم از آن بهره می‌برد از این همین‌جاست که برای رسیدن به معنای اصلی نویسنده باید آن را در بستر یک گذاره و از پس رمزگان خیالی نویسنده جستجو کرد و در یک واژه خلاصه نمی‌شود. وجه اختلاف بعدی این است که بیشترین کارکرد استعاره در ادبیات غنایی یا کلاسیک، جهت تزیین و زیبایی کلام است اما در زبان نمادین و استعاری، استعاره به خدمت زبان درمی‌آید و «وظیفهٔ ایضاح معنی و نزدیک کردن آن به افهام بدان سپرده می‌شود. در بیان رمزی توأم با تصویر نیز وظیفهٔ صورخیال ایضاح معنی و احوال نفسانی نویسنده یا شاعر، و هدایت خواننده در جو روحی گوینده به قصد درک معنی و تجربهٔ منجر به کشف معنی است.» (پورنامداریان، ١٣٩٦: ٣٧)

به عنوان مثال بهاءولد زمانی که می‌خواهد حرص آدمی را به کسب مال دنیا وصف کند از همین سوی زبان یعنی قطب استعاری آن بهره می‌برد: «گفتم آستین از کسبها افشانده‌ایت امّا دستها کوتاه نکرده‌ایت خود را چون زنبور زاغ در خمره کرده‌ایت قوقو می‌کنید و در شما نیش می‌زند باری سرش بکسب‌وکاری باز کنید تا برود هزارپا یک احوال شما کژمژ می‌رود و بهر جای دست و پای دارد این چنین حالت را بباید کشتن تا در گوش صادقان فرونرود.» (بهاءولد، ۱۳۳۳: ۲/ ۳٤)

روزبهان نیز در شرح شطحیات زبان صوفیانه را قائل به سه مرحله می‌داند «یکی زبان صحو، بدان علوم معارف گویند. و یکی زبان تمکین، و بدان علوم توحید گویند. و یکی زبان سکر، و بدان رمز و اشارات و شطحیات گویند... و این [زبان سکر] زبان صوفیان مست را است که در رویت مشکلات غیب افتاده‌اند» (روزبهان، ۱۳۹٤: ۸۰). یکی از بهترین تعریف‌ها برای زبان استعاری و نمادین را در این گزارش بهاءالدین ولد می‌توان مشاهده کرد که با زبانی استعاری دنیا و روز و شب را به مرغ و تخم آن مرغ تشبیه کرده است «...شب آید همه اوصاف روز نیست شود. از حرکت و تدبیر و روشنایی باز بیرون آریم. همین ماکیان سیاه شب بیضه را بخورد هم از وی باز بیرون آریم یُخْرِجُ الحَیَّ مِنَ الْمَیِّت زرده، بیضه آفتابست، باز سپیده‌دم، سپیدهٔ او، پوست تنک او هوای شیشه‌رنگ، آری چو مرغ، این جهان باشد، بیضه‌اش کم ازین نباشد.» (بهاءولد، ۱۳۳۳: ۲٤٤/۱)

اما در زبان شوریدهٔ بهاءالدین، زیباترین نمادپردازی‌ها، زمانی رخ می‌دهد که او درحالت سکر و غلبهٔ وجد، دیدار خود و خداوند را به معاشقه‌ای عاشقانه تشبیه می‌کند. در این حالت خود را عاشق و معشوق را خداوند می‌بیند؛ معشوقی که بعد از زاری‌های بسیار عاشق خویش، سرانجام بر بالین او آمده و او را به کنار خود گرفته است «... و چون از توانایی فروماند معشوقه بر سر وی آید و او را در کنار گیرد. در وقت[قدرت] قدری عاشق باش و در وقت مانع و عجز جبری باش، تا معشوقهٔ تقدیر اللّه، بر سر تو آید و تو در اللّه نظر می‌کنی که من طلبکار توأم که مقصود و معبود من تویی...» (همان: ۲٦۹)

نمونهٔ دیگر از معاشقهٔ بهاءالدین ولد با الله:«به دل می‌آمد که کسی همه مواضع عیب ترا می‌بیند قرع ترا و عورت ترا و اندام نهانی ترا چنانک عروس مر شوی خود و شوی مر عروس خود را همه مواضع نهانی و عیبهاء یکدیگر می‌بینند. با یکدیگر خوش می‌بوند و با یکدیگر گستاخ و بی‌دهشت می‌بوند اکنون چون همه اجزای نهانی و عورت‌های ترا می‌بیند خود را دراز پیش الله

بینداز بی‌دهشت که ای الله هر تصرّفی که در اجزای من کنی می‌کن که کسی خود را از تـو نهـان نتواند داشت باز همه اجزا پیش تعظیم الله برجستند باهیبت و شکوه چنانک عروس پیش شه بـه خدمت بیستد، گاهی از ترس و گاهی از دوستی رنگ‌به‌رنگ می‌گردد.» (همان:٢/ ١٤٠)

«الله» را به هیأت آدمی درآوردن، مانند دو نمونهٔ بالا، از استعاره‌های نمادینی است که بسـیاری از عرفا در زمان شوریدگی و غلبهٔ حال، برای بیان احوال خـود از آن اسـتفاده مـی‌کننـد. از ایـن نمونه است، وصفی که خرقانی در لحظهٔ مشاهده و رؤیت، بر زبان می‌آورد: «خرقـانی در شـطح گوید: «سحرگاهی بیرون رفتم، حق پیش من باز آمد، با من مصارعت کرد، من بـا او مصـارعت کردم. در مصارعت باز با او مصارعت کردم، تا مرا بیفکند.» (خرقانی، ١٣٨٤: ٢٥٠)

و یا این گزاره از شطحیات خرقانی که خداوند و خود را در یک کفـه و درکنـار خـود قـرار می‌دهد و جمله خلق را در سمتی دیگر؛ وگفت: «فردا حق تعالی گوید که من و خرقانی از یـک سوی و جملهٔ خلق اول و آخر از یک سوی تا کی برآید.» (خرقانی، ١٣٨٤: ١٧٦)

قطعهٔ سوررئالیستی زیر از رمون کنو (١٩٠٣-١٩٧٦) که در حالت نگارش خودکار نوشته شده است، به‌خوبی شباهت میان یک گزارهٔ شـطحی و تصـاویر نویسـندگان سوررئالیسـت را نشـان می‌دهد «... جسدهای چندین‌ساله در حاشیه‌های آسمان دیگر اطـاق عشـق نیسـتند. طـاعون بـا خندهٔ نقره‌ایش پنجره‌ها را که چهارچوب‌های پلاتـین دارنـد احاطـه کـرده‌اسـت. فلـز مـذاب از کبوتران غول‌آسا روی کاغذهای خشک‌کن روان است: بعد، فشرده‌شده به آتشفشان‌هـا و معـادن فلزات فرستاده می‌شود...» (حسینی، ١٣٨٧: ٩٤٦)

تصاویری مانند: جسدهای چندین‌ساله در حاشیه‌های آسمان ... / طاعون با خندهٔ نقره‌ایش .../ فلز مذاب از کبوتران غول‌آسـا روی کاغـذهای خشـک‌کـن ... کـه خواننـده اولا هـیچ مابـازای بیرونی‌ای نمی‌تواند برای آن پیدا کند، دوم آنکه معنای آنها نیز دیریاب است و با یک‌بار خواندن به‌دست نمی‌آید. و چه لذتی برای خواننده از این بالاتر که با تامل در نوشتهٔ نویسنده، به رمزگان ذهنی و اندیشهٔ نهایی او راه پیدا کند و بـرای رسـیدن بـه معنـا، لـذت کشـف را تجربـه کنـد؟ تصاویری که بارهای معنایی متفاوتی دارند و تنها از راه تامل و تخیل می‌توان برای آن‌ها معنـا و تصویری یافت، و از کشف آن لذت برد زیرا «اوهام نویسنده، برخلاف اوهام شخص روان‌نژنـد، لذت می‌آفریند و به یمن شیوهٔ هنری بر نفرت چیره می‌شود.» (تادیه، ١٣٩٠: ١٥٨) ضمن اینکـه نویسنده هم‌زمان با آوردن افعال زندهٔ خندیدن برای طاعون و روان بـودن بـرای فلـز، همچنـین

استفاده از کبوتر که ناخودآگاه فعل پریدن و پرواز را در گسترهٔ آسمان تداعی می‌کند، به این تصاویر جنبش و حرکت نیز داده است.

بیان پارادوکسی در نقطه علیا

استیس در توجیه بیان پارادوکسی یا نقیض‌گویی در شطحیات عرفا می‌گوید «هنگامی که زبان را اجباراً برای تبیین امور این عالم (عالم بالا) به کار برند، پیچ و تاب برمی‌دارد و انواع انحرافات و تحریفات به خود می‌گیرد و به صورت نقیض-گویی، شطحیات، تناقضات، قول محال، غرابت‌گویی، ایهام و نامعقول‌گویی در می‌آید.» (استیس، ۱۳۸۸: ۲۸۱) برای عارف نویسنده شطح حقیقی در لحظه‌ای اتفاق می‌افتدکه در دنیای او وحدتی کامل میان همه‌چیز شکل گرفته است و اجتماع نقیضین امری ممکن است و محال نیست. در این نقطه است که زبان روزمره الکن و ناکارآمد است، بستر ذهنی نویسنده، نور را می‌شناسد، تاریکی را می‌شناسد اما نور تاریک را نمی‌شناسد؛ قول نجم‌الدین رازی است «گاه بود که نور صفات جلال ظلمانی صرف بود، و عقل چگونه فهم کند نور ظلمانی، که عقل الجمع بین الضدین محال شناسد. و اگر فهم توانی کردن اشارت که خواجه علیه‌السلام می‌فرماید که دوزخ را چندین هزارسال می تافتند تا سرخ گشت چند هزارسال بتافتند تا سپید گشت، چندهزارسال بتافتند تا سیاه گشت، و اکنون سیاه است از این قبیل است. و آتش سیاه را عقل چگونه فهم کند؟» (نجم رازی،۱۳۹۱: ۲۰۸) عقل و زبان عقلی که هردو متعلق به عالم تعینات و زندگی روزمره هستند، از فهم دنیایی بازمی‌مانند که جزوی از عوالم رویا و خیال است، در عالم واقع وجود ندارند و با چشم سر دیده نمی‌شوند. نویسندهٔ مغلوب تلاش می‌کند تا جوشش درونی خود را که حاصل تجربهٔ عرفانی مختص به خود اوست منتقل کند، این احوال با اینکه مستقیما توسط عارف دریافت می‌شود اما به صورت مستقیم به زبان درنمی‌آید «و عجز خرد در ادراک روحانی، نارسایی زبان در بیان حقایق، امکان جمع اضداد به ارادهٔ حق در عالم فنا، دوگانگی وجود انسان و تضادهای درون او و اینکه اضداد مکمل یکدیگرند.» (چناری، ۱۳۷۷: ۱۰) باعث می‌شود تا سطح متناقض‌نمایی و پاردوکس زبان در کلام شطحی حضوری چشم‌گیر پیدا کند. این نشانه‌های ناکافی بودن زبان روزمره و مستعمل در بیان یک تجربهٔ عرفانی است؛ همانطور که شمس می‌گوید «عبارت سخت تنگ است. زبان تنگ است.

این همه مجاهده‌ها از بهر آن است که تا از زبان برهند که تنگ است...» (شمس تبریزی، ١/١٣٩٦: ١٢٥) متقابلا نشانه‌های این زبان پارادوکسی را در نقطه علیایی که نویسنده سوررئالیست به آن می‌رسد نیز می‌توان دید. زبان مجازی نویسندهٔ سوررئالیست چون چشمهٔ جوشنده‌ای از دل روان او راه به بیرون می‌یابد «تخیل مجال جولان می‌یابد، زیرا سایه‌های روی دیوار مبهم و خودرأی‌اند ولی آنها نیز واقعیت‌اند؛ واقعیتی که اکنون بسط پیدا کرده و تصورات ضمیر ناخودآگاه و اداراکات تصادفی پریشان‌کننده و راز خلسه‌آور عشق را در برگرفته‌است. عشقی که دیگر مسکن سودا نیست، بلکه جمع سودایی اضداد است.» (بیگزبی، ١٣٧٥: ٩٢)

گزارهٔ زیر از سلطان ولد که از چند ترکیب نقیضی تشکیل شده و بیان‌کنندهٔ زبان حال بهاءالدین است در وقت مغلوب بودن. ترکیب‌هایی مانند «عالم آبادان خراب است»، «ظلمات همه روشنی‌ست»، «رنج همه آسایش» و «خراب‌ها آبادان است» عبارات تشکیل‌دهندهٔ این گزارهٔ شطحی هستند: «خود را گفتم اگر تو خرابی همه عالم آبادان خراب است و اگر تو روشنی همه ظلمات روشن‌ست و اگر تو رنجی همه آسایش‌ها رنج است و اگر تو آبادانی همه خراب‌ها آبادان است.» (بهاءولد، ١٣٣٣: ٢٣٤/١)

یا در نمونهٔ دیگری از ابوالحسن خرقانی در جایی که می‌گوید «چون جستم، نیافتم» خواننده شاهد یک بیان پارادوکسی دیگر در وقت شطح است و گفت: «چون جستم نیافتم و چون که یافتم پنهان داشت.» (خرقانی ،١٣٨٤: ٢٧٩)

نوع دیگری از بیان نقیضی در شطح، دکتر شفیعی‌کدکنی آن را برابر با قولی می‌گیرد که از نظر شنونده ادعایی بزرگ و هجوم به تابوهای یک جامعه به حساب می‌آید. قولی که همراه با اندکی گستاخی و درون‌مایه‌ای از طنز است و می‌گوید که «اگر تابوی مورد تجاوز ما از عناصری از عالم الاهیات و امور متعالی و قدسی باشد آن را شطح می‌نامیم.» (شفیعی کدکنی،١٣٩٢: ٤٤٣) این نمونه از شطح خالی از بیان استعاری و پیچیدگی‌های زبانی و لفاظی‌ست؛ اما به دلیل جسارتی که از گوینده سرزده‌است، در مرتبه‌ای از شطحیات صوفیه قرار می‌گیرد. مانند زمانی که خرقانی در صحبت با «الله» و در زمان قوت حال، خلقت و خداوندی او را ناچیز می‌شمرد: وگفت: «تا اینجا نشسته‌ام وقت بود که چندان با ابوالحسن قوت بود که گویم اگر دست هاکنم آسمان برگیرم و اگر پای برزمین نهم زمین فرو برم. و گاه بود که فانگرم

وانگرم روی حق هاکنم گویم با این خلقت ضعیف این چندین سلطانی به‌چه‌کار آید؟» (خرقانی،۱۳۸٤: ۲۸۵)

یا نمونهٔ زیر از قول سلطان ولد در معارف، که خداوند را در مرتبهٔ «غلام» خواجه پایین می‌آورد، و بعد خواجه را به خدمت آن غلام می‌گمارد: «رب دارو باشد و رب غلام باشد که همه غم و شادی با خواجهٔ خود گوید و او به اندازهٔ توانایی خود کار آن غلام بیچاره او باشد.» (بهاءولد، ۱۳۳۳: ۱/ ۲۵۸)

نتیجه‌گیری

با نگاه به آثار سوررئالیسم و نوشته‌های نثر مغلوب صوفیه می‌توان اشتراکاتی را میان این دو مکتب دید، مانند نحوهٔ به‌کارگیری زبان و کاربرد رمزگونهٔ واژگان، تصاویر فراواقعی و سمبلیک و بیشتر از هرچیز پارادوکسی که در زبان و تصویر نویسندگان سوررئال و عارف وجود دارد. تناقضی که دلیلی جز درهم شکستن ساختار قانون‌مند زبان و برهم زدن تعارفات و عادات معمول ذهنی ندارد و تنها هنگامی میسر می‌شود که هر دو نویسنده (سوررئالیست و صوفی مغلوب) به نقطه‌ای برسند که در سوررئالیسم «نقطهٔ علیا» نامیده می‌شود و در تصوف زمانی حاصل می‌شود که صوفی مجذوب حال خویش و مغلوب وقتی‌ست که در آن قرار گرفته است. نقطه روشنگری که مرز میان واقعی و غیر واقعی را از میان برمی‌دارد جایی که اتحاد میان ضدین رخ می‌دهد و خواب خود بیداری، مرگ عین زندگی، تاریکی عین روشنایی و آب همان آتش است. نویسندهٔ سوررئال و عارف نویسنده بعد از رسیدن به این نقطه دست به قلم می‌برند و زبان و تصاویری خلق می‌کنند که برای آن رویکردی بیرونی در عالم واقعی وجود ندارد. تصاویری که با زبانی متفاوت آفریده می‌شوند و به تعداد خوانندگان آن زبان می‌تواند تاویل وتعبیرهای متفاوت داشته باشد.

نویسنده سوررئالیست آنچه را در عالم رویا می‌بیند با بیانی خودکار و بدون نظارت عقل بر زبان جاری می‌کند و عارف نویسنده بعد از غلبهٔ وجد در حالتی ناهشیار و بی‌خودی سعی می‌کند تا آنچه را در عالم سکر بر او گذشته به تصویر بکشد. بنابراین هر دو نویسنده با زبانی که رمزگونه و استعاری است سعی می‌کنند تا ظرفیت زبان عادی و روزمره را به حدی برسانند تا آنچه را می‌خواهند، بیان کنند. به این ترتیب است که تصویری که این دو نویسنده در برابر دیدگان خواننده قرار می‌دهد فراواقعی و نامتعارف است. زیرا هر کدام از آن‌ها فارغ از نظام

زبانی و چارچوب‌های ذهنی که مختص به این دنیا واقعی و مادی است با بعد دیگری از زبان سخن می‌گویند که مختص به عالم رویا و ماورا است.

منابع

کتاب‌ها

ابن خلدون، عبدالرحمان. (١٣٦٩). *مقدمه*، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، تهران: علمی و فرهنگی.

ادونیس، علی احمد سعید. (١٣٨٥). *تصوف و سوررئالیسم*، ترجمه حبیب‌الله عباسی، تهران: سخن.

استیس، والتر ترنس. (١٣٨٨). *عرفان و فلسفه*، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش.

اسنودن، رود. (١٣٩٥). *خودآموز فروید*، ترجمهٔ نورالدین رحمانیان، تهران: آشیان.

اَسون، پل- لوران. (١٣٩٤). *واژگان فروید*، ترجمهٔ کرامت مُوَلّلی، تهران: نی.

برتون، آندره. (١٣٨٣). *سرگذشت سوررئالیسم*،ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نی.

بهاءولد، سلطان‌العلماء بهاءالدین محمد بن حسین خطیبی. (١٣٣٣). *معارف؛ مجموعهٔ مواعظ و سخنان. سلطان العلماء بهاءالدین محمد بن حسین خطیبی*، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، بی‌جا: وزارت فرهنگ.

بیگزبی، سی.وی. ای. (١٣٧٥). *دادا و سوررئالیسم*، مترجم حسن افشار، تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی. (١٣٩٦). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.

تادیه، ژان ایو. (١٣٩٠). *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

داد، سیما. (١٣٨٥). *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی*، تهران: مروارد.

شمس‌الدین محمد تبریزی. (١٣٩١). *مقالات شمس تبریزی*، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.

ثروت، منصور. (١٣٩٥). *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تهران: سخن.

چناری، عبدالامیر. (١٣٧٧). *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*، تهران: فرزان.

کوربن، هنری. (١٣٩٤). *شرح شطحیات روزبهان بقلی شیرازی*، تصحیح و تعلیق امیرمعززی، تهران: طهوری.

سیدحسینی، رضا. (١٣٦٦). *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.

سیدحسینی، رضا. (١٣٧٨). *مکتب‌های ادبی*، جلد ٢، تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (١٣٨٤). *نوشته بر دریا: ابوالحسن خرقانی*، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (١٣٩٢). *زبان شعر در نثرصوفیه*، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (١٣٩٦). *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: آگه.

فتوحی، محمود. (١٣٩٧). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین ابو حامد محمد. (١٣٩٩). *تذکرة الاولیا* ، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

رازی، نجم‌الدین. (١٣٩١). *مرصادالعباد*، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی.

هجویری، ابوالحسن. (١٣٩٢). *کشف‌المحجوب*، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: سروش.

مقالات

اسدی، علیرضا، و بیگدلی، سعید. (١٣٩١). سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه. *نقد ادبی*. ٥(١٧)، ١٠٥ – ١٢٨.

عبیدی‌نیا، محمدامیر، و زمان‌رحیمی، سعیده. (١٣٨٧). از سوررئالیسم فرانسوی تا روزبهان بقلی. *نامهٔ پارسی*. ١٢(٤٦ و٤٧)، ٣٣ – ٥٥.

References

Books

Adonis, A. A. S. (2006). *Sufism and Surrealism*, Trans. Habibullah Abbasi, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Asson, P. L. (2014). *Freud's Vocabulary*, Trans. Karamat Mowallali, Tehran: Ni. [In Persian]

Attar Nishaburi, F. A. H. M. (2019). *Tadzkirah al-Awaliya*, introduction, correction and notes by Mohammad Reza Shafiei Kodkani, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Baha'old, S. B. M. H. Kh. (1954). *Education; A collection of sermons and speeches. Sultan Ulama Baha'uddin Muhammad bin Hossein Khatibi*, corrected by Badi al-Zaman Forozanfar, Bibija: Ministry of Culture. [In Persian]

Bigsby, C.V. E. (1996). *Dada and Surrealism*, Trans. Hassan Afshar, Tehran: Center. [In Persian]

Burton, A. (2004). *History of Surrealism*, Trans. Abdullah Kothari, Tehran: Ni. [In Persian]

Chenari, A. A. (1998). *Contradiction in Persian poetry*, Tehran: Farzan. [In Persian]

Corben, H. (2014). *The description of Rozbahan Baghli Shirazi's Shathiyat*, corrected and revised by Amir Moazazi, Tehran: Tahori. [In Persian]

Dad, S. (2006). *Dictionary of Literary Terms: Glossary of Persian and European Literary Concepts and Terms*, Tehran: Marvard. [In Persian]

Fatuhi, M. (2017). *Image rhetoric*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Hajviri, A. (2012). *Kashf al-Mahjub*, corrected and annotated by Mahmoud Abedi, Tehran: Soroush. [In Persian]

Ibn Khaldoun, A. R. (1990). *Introduction*, Trans. Mohammad Parvin Gonabadi, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Paid, J. Y. (2011). *Literary criticism in the 20th century*, Trans. Mahshid Nonhali, Tehran: Nilufar. [In Persian]

Poornamdarian, T. (2016). *Code and secret stories in Persian literature*, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Razi, N. (2011). *Mursad al-Abad*, by Mohammad Amin Riahi, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Seyed Hosseini, R. (1987). *Literary schools*, Tehran: Negah. [In Persian]

Seyed Hosseini, R. (1999). *Literary Schools,* Volume II, Tehran: Negah. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *The language of poetry in Sufi prose*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2005). *Written on the sea: Abolhasan Kharqani*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2016). *Surkhayal in Persian poetry*, Tehran: Age. [In Persian]

Shamsuddin. M. T. (2011). *Shams Tabrizi's articles*, revised and suspended by Mohammad Ali Mohad, Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Snowden, R. (2015). *Self-taught Freud*, Trans. Nooruddin Rahmanian, Tehran: Ashian. [In Persian]

Stace, W. T. (2009). *Mysticism and philosophy*, Trans. Bahauddin Khorramshahi, Tehran: Soroush. [In Persian]

Tharwat, M. (2015). *Acquaintance with literary schools*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Articles

Asadi, A. R., & Bigdeli, S. (2011). Surrealism in Sufi stories. *literary criticism*. *5*(17), 105-128. [In Persian]

Obedinia, M. A., & Zaman Rahimi, S. (2008). From French surrealism to Rozbahan Baghli. *Persian letter*. *12*(46 and 47), 33-55. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 16, Number 59, Spring 2024, pp.43-63
Date of receipt: 22/2/2022, Date of acceptance: 30/11/2022
(Research Article)
DOI:

Linguistic Functions in Surrealism and Sufi Shathiyat

Farzaneh Chaharlang Ali Zamani[1], Dr. Iraj Mehraki[2]

Abestract

Language has distinct characteristics in mystics' *Shathiyat* that can be examined from various angles. Some Sufi texts that are the result of words uttered by mystics while in ecstasy and a state of selflessness are referred to as unconscious prose because mystics have no control over their actions and speech while in ecstasy. Such texts can be examined through the lens of surrealism. Surrealism focuses on the expression of things that occur in a dream and cannot be expressed in consciousness. This descriptive-analytical study attempted to answer the question of whether or not the linguistic functions in mystics' *Shathiyat* are compatible with automatic writing elements in surrealism. To this end, some examples of *Shathiyat* by Kharaqani and Bahâ Walad were examined, with an emphasis on André Breton's notions about surrealism and the description of automatic writing in its climax. The findings revealed that what André Breton referred to as surrealism in the twentieth century was prevalent in the *Shathiyat* of the mystics long ago, and this aspect of Sufism can be associated with automatic writing in surrealism. This is manifest in Sufi mystic's attempts to use words to express what is experienced during ecstasy and dream.

Keyword: Surrealism, Shath, Automatic Writing, Climax, Kharaqani, Bahâ Walad.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. zamenifkhordad@gmail.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. (Corresponding Author) I.Mehr41@gmail.com