

## 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

### 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 ایده تودورف و با استفاده از ملاک‌های طبقه‌بندی او، ژانر داستان سوررئالیستی و نظریه داستان سوررئالیستی را - در معنای عام و کلی آن - به عنوان یکی از انواع فراواقعی معرفی و تشریح کند. پس از تعریف داستان یا روایت سوررئالیستی - به معنای عام - نگارندگان با این فرضیه که نظریه داستان سوررئالیستی نظریه‌ای کهن است و در مورد شماری از حکایت‌های مثنوی عرفانی ما نیز صدق می‌کند، برگزیده‌ای از این حکایت‌ها را در کنار آثار متأخری که نام‌بردار به داستان‌های سوررئالیستی‌اند، به لحاظ 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 نظریه یکسان شکل گرفته و در اجزاء نیز قابل قیاس‌اند.

واژه‌های کلیدی: سوررئالیسم، حکایت عرفانی، نظریه ادبی.

\* نویسنده مسئول: Pirsavarani@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۹۱/۱/۲۱

تاریخ دریافت: ۹۰/۱۰/۹

## ۱. مقدمه

کسانی که با گفتمان نقد امروز، به ویژه در حوزه داستان و سینما مانوس اند، می دانند که اصطلاح سوررئالیسم مفهومی متفاوت با مفاهیم اولیه آن نزد امثال برتون<sup>۱</sup>، آراگون<sup>۲</sup> و فیلیپ سوپو<sup>۳</sup> - از سردمداران این مکتب- دارد. امروزه، داستان سوررئالیستی فقط به امثال نادیا و دهقان پاریسی اطلاق نمی شود و گاه منتقدان به روایاتی از کتب عهد عتیق و آثار عرفانی قرون وسطی و کارهای مدرنی مانند آثار ریچارد براتیگان نیز، فارغ از جهان بینی پشت آنها و نیت نویسنده، نام اثر سوررئالیستی می دهند. در واقع امروزه، سوررئالیسم در مفهومی کلی تر ظاهر شده و نظریه و بوطیقای ادبی است که به ادبیات رویکرد ویژه ای دارد و مخاطبان خاصی را می طلبد. این بوطیقا می تواند 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 نظریه داستان سوررئالیستی ارائه شده است<sup>۴</sup>، در ادامه می کوشیم با بسط نظریه ای از تزوتان تودورف در مورد ادبیات فراواقعی مغرب زمین، تاحدی ماهیت نظری داستان سوررئالیستی را آشکار کنیم و سپس به حکایت سوررئالیستی عرفانی، به عنوان نمونه ای از داستان سوررئالیستی بپردازیم.

## ۲. بوطیقای داستان سوررئالیستی

تزوتان تودورف، منتقد ساختارگرای معاصر، در مقاله ای با عنوان «از غریب تا شگفت»<sup>۵</sup> گونه فراواقعی را در ادبیات غرب به سه دسته اصلی تقسیم می کند: ۱. فراواقعیت پذیرفته شده (شگفت)؛ ۲. فراواقعیت توجیه شده (غریب)؛ ۳. فراواقعیتی که مخاطب در فراواقع بودن یا نبودن آن دچار تردید می شود (فانتزی). از منظر مواجهه مخاطب با اثر فراواقعی - و البته با لحاظ نسبت مواجهه مخاطبان - ترتیب انواع فراواقعی به این صورت است که وقتی در داستانی با یک امر یا شیء یا پدیده غیرواقعی و یا ناسازگار با واقعیت روزمره زندگی روبه رو می شویم، ابتدا دچار تردید می شویم که آیا آنچه می بینیم درست است؛ یعنی ما واقعاً با امر غیرطبیعی روبه رویم یا نه، آنچه می بینیم

خطا یا توهم یا فریبی بیش نیست. تا این مرحله، یعنی مرحله‌ای که تردید داریم، اثر در مرتبه فانتزی است و ممکن است در همین مرحله پایان یابد<sup>۶</sup> (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 این قبیل. تودروف این‌گونه داستان‌ها را فانتزی شگفت می‌داند. دودیکر 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<sup>۷</sup> است. در تقسیم‌بندی تودروف، این داستان‌ها در نوع فانتزی غریب جای می‌گیرد.

علاوه بر نوع فانتزی، تودروف از دو نوع شگفت محض و غریب محض نیز نام می‌برد و آن، وقتی است که داستان مقدمه فانتزی یعنی مرحله به تردید واداشتن مخاطب را نداشته باشد و این تا حد زیادی به ساختار داستان بازمی‌گردد که چگونه مخاطب را در فضای خود وارد کند. نمونه 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 (تودروف، ۱۳۸۳: ۷۶). به عقیده تودروف، شگفت‌ها ممکن است: ۱. اغراق‌آمیز باشند، مثل ماهی دویست‌ذراعی؛ ۲. ابزاری باشند، مانند قالیچه پرنده، سیب شفابخش و...؛ ابزارهایی که امکان وجودشان در دوره‌ای محال به نظر برسد.

در نوع غریب محض، ممکن است همه 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 مراحل به شگفت نزدیک شود. نمونه آن، داستان *سقوط خانه آشرا* از ادگار آلن پوست.

نکته 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، لازمه 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 گونه غریب جای می‌گیرد. اگرچه او به نوع سوررئالیسم و انواع جدید اصلاً اشاره‌ای نمی‌کند و دامنه سخن را تا حد 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 توجیه‌کننده 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. همه حوادث این داستان عادی و ملموس‌اند؛ اما در عین حال کلیت فضا حس غریبی را منتقل می‌کند؛ زیرا با ناخودآگاه درگیر می‌شود. البته، این همه ویژگی اثر سوررئالیستی نیست؛ بلکه حد لازم اثر سوررئالیستی است. در واقع، آثار سوررئالیستی نسبت به آثار غیر از خود به لحاظ فرم، فضا و روایت نیز نامتعارف‌اند؛ درحالی که آثار ژانر شگفت ممکن است به لحاظ فرم روایی با آثار رئال تفاوتی نداشته باشند. به نظر می‌رسد این ویژگی نامتعارف بودن فرم، فضا و روایت تا حد زیادی به سبب 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 به نظر می‌رسند. در واقع، 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 متفاوت اثر تولیدشده از ناخودآگاه، از منظر خودآگاهی مخاطب فرمی نامتعارف دارد؛ پس داشتن 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

نکته آخر این است که تأکید ما بر محوریت مخاطب در سوررئالیستی بودن اثر، در واقع 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. در واقع، 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 مشهور 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. از این رو، 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: «محرّم این هوش جز بیهوش نیست». عارفان از این زبان با عنوان شطح، اشارت، زبان حال و از این قبیل یاد می‌کنند. فهم این اشارات برای همه کس میسر نیست. اشارات رمزگانی هستند که معارف و احوال نهانی را منتقل می‌کنند. نکته 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 ساخته 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 صبغه ناخودآگاهی در آن‌ها بارز است و به نسبت 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 به لحاظ 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 مجموعه 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، نشانه 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 بهره‌گیرد (و این وقتی است که آفریننده انسانی چندفرهنگه و دنیادیده باشد)، آن اثر می‌تواند با طیف وسیع‌تری از مخاطبان ارتباط برقرار کند.

به کمک اشاره تودورف، همچنین می‌توان حکایت‌های سوررئالیستی عرفانی را از انواع دیگر حکایت عرفانی به راحتی 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 دسته شگفت اغراق‌آمیز و شگفت ابزاری جای می‌گیرند و رمزگان آن‌ها نیز رمزگانی نامتعارف نیست. نکته مهم دیگر این است که ممکن است رمزگان یک حکایت عرفانی نامتعارف باشد؛ اما این نامتعارف بودن نه به سبب ابتنا بر ناخودآگاهی، بلکه به سبب استعاری بودن نشانه‌ها و استفاده از لایه‌های دیگر زبان باشد؛ به گونه‌ای که با تأویل نشانه‌ها، این رمزگان نامتعارف به رمزگان متعارف تبدیل شود. برخی حکایت‌های تمثیلی عرفانی که ساخته خودآگاه هستند، برای تبیین اصول عرفان و تصوف پدید آمدند؛ *رساله حی‌ابن یقظان*، *رساله الطیر و سلامان و ابسال* از ابن‌سینا و حتی *منطق الطیر* 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. مقایسه 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 و گرنه فرم سوررئالیستی تقریباً مشابه است. در اینجا برای قضاوت کردن درباره این شباهت، حکایت‌هایی از آثار منشور کهن عرفانی تا قرن هشتم انتخاب شده و در عناصر سازنده فضا و وضعیت با برخی داستان‌های

سوررئالیستی - البته به اختصار - مقایسه شده‌اند. آثار برگزیده 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 آلن پو، فرانتس کافکا، آندره برتون، لوئیس بونوئل، بورخس و صادق هدایت صاحبان آثار مورد بررسی هستند. به دلیل 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 ابن خفیف*، علاءالدوله سمنانی صاحب *چهل مجلس*، شرف‌الدین بلخی و دیگران نیز استفاده شده است.

#### ۴-۱. ویژگی‌های داستان‌های سوررئالیستی متأخر

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

##### ۴-۱-۱. ویژگی‌های کلی

۴-۱-۱-۱. **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.

۴-۱-۱-۲. **نداشتن موضوع و مضمون طراحی شده 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 عقیده برتون، اثر سوررئالیستی نمی‌خواهد پیام یا اندیشه‌ای را منتقل کند (توجه به بی‌غایتی). محتوای اثر سوررئالیستی را خواننده کشف می‌کند.

۴-۱-۱-۳. **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.» (آلن پو، 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).

۴-۱-۱-۵. **اتفاق‌های عجیب و شگفت:** تبدیل شدن بیمار به گنداب در داستان «حقیقت قضیه 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 توده گنبدیده و آب آلوده‌ای قرار گرفته بود. گندابی نفرت‌بار و پلشت (آلن پو، ۱۳۸۸: ۱۲۳).

۴-۱-۱-۶. **موجودات عجیب و غریب:** با حیرتی عمیق خودم را چهره به چهره 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 مطلاً با سیبل‌های ناقزینه به شکل دو کمان و تاج‌های کوچک به‌جای چشم، از آن‌هایی که برای بستن ساعت مچی استفاده می‌شود (بونوئل، ۱۳۹۰: ۳۱).

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

۴-۱-۲-۱. **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 پنداربافی‌هایی شده بود که پیرامون گنج‌های گمشده جنوب

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

ب. **استحاله 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 خنزرنیزی لب راوی را می‌گزد، راوی به پیرمرد خنزرنیزی 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 **بوف کور** شخصیت راوی، عموی راوی، قصاب محل و پیرمرد خنزرنیزی 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 تکه گوشت کبابی در طول جاده سنگونستو قدم می‌زند.» (بونوئل، ۱۳۹۰: ۴۶).

یک‌بار در حال خواندن کاغذی بودم که ناگهان فریادی بلند را از سمت گنجۀ لباس‌ها شنیدم. پیژامه‌های درجه 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).

الف. نامتناهی بودن مکان و ادغام مکان‌ها در یکدیگر: در داستان *گراگوس شکارچی* از کافکا، پلکان بزرگ و بی‌نهایتی می‌بینیم که به دروازه بزرگ درخشان منتهی می‌شود. در داستان «ویلیام ویلسن» از آلن پو هم راوی خانه 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 طبقه 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 سکونت، هرگز نتوانستم به روشنی مشخص کنم اتاق خواب کوچک من و هجده بیست هم‌کلاسی دیگرم در کدام گوشه پرت خانه جای دارد (آلن پو، ۱۳۸۸: ۷۱).

ب. فقدان پیوستار مکانی: در داستان‌های سوررنالیستی، با پیوستار مکانی روبه‌رو نیستیم؛ چون در ناخودآگاه احوال خودآگاهی، از جمله 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. نکته دیگر این است که عدم پیوستار مکانی در داستان سوررنال باعث نبود وحدت موضوع می‌شود.

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

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

### ۳-۲-۱-۴. زمان

زمان در دنیای سوررنال 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).

#### ۴-۱-۲-۴. 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.

#### ۴-۱-۲-۵. 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... نه... خوابیدم... و حالا... حالا مردم.» (آلن‌پو، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

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

#### ۴-۱-۲-۶. 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).

#### ۴-۱-۲-۷. زاویه دید

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

#### ۸-۲-۱-۴. راوی

در داستان‌های سوررنال، راوی نمی‌خواهد موضوعی را تعریف، یا اصلاً روایت کند و در موارد زیادی اظهار نظر و توضیحات فراداستانی دارد. رمان *نادیای برتون* پر است از این اظهار نظرهای 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» درباره زیبایی‌شناسی بحثی طولانی می‌کند.

#### ۲-۴. ویژگی‌های فضا و فرم آثار سوررنالیستی عرفانی

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

#### ۱-۲-۴. ویژگی‌های کلی

علاوه بر شش ویژگی کلی آثار سوررنالیستی که پیشتر توضیح دادیم، ویژگی‌های کلی آثار سوررنالیستی عرفانی به این شرح است:

#### ۱-۱-۲-۴. گذرگاه‌های ورود به دنیای سوررنال

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<sup>۸</sup>: «... 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<sup>۹</sup>: در ساختار سفر، میان مبدأ و مقصد اختلاف پذیرفته‌شده‌ای هست که همین اختلاف می‌تواند به تجرید فضای فراواقعی که مشخصه 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<sup>۱۰</sup>: در برخی از این حکایت‌ها با وضعیت‌هایی روبه‌رویم که به‌وسیله‌ عاملی (مثل کوه یا دیوار) محصور شده‌اند و تنها نقطه 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 خواجه 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. برخاست 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 مستعد وقوع وضعیتی سوررئال‌اند<sup>۱۱</sup>: مثل گورستان، بیابان یا مکان‌های مقدس مانند تربت رسول و عرفات:

... و [ابوعبداله ابن 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 آینه‌ای در پیش من داشتند در آن آینه نگاه کردم منزل خود در گور دیدم و در آن مونسى نه. سفرى 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 قطره قطره 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 رحمه الله [علیه] اندر خواب دید که گور پیغامبر باز کردی و او را در کنار خود گرفتی، پس دیگر باره 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 به سامان. 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 به صورت پراکنده دیده می‌شود.

## ۴-۲-۲. ویژگی‌های جزئی

## ۴-۲-۲-۱. شخصیت

در حکایت‌های عرفانی شهودی، فراواقع‌گرایی اغلب در فضا و نوع غریب هم‌نشینی عناصر است؛ بنابراین در این حکایت‌ها تمرکز اغلب بر فضا است. در حکایت‌های رؤیا و کشفیات، شخصیت‌ها به لحاظ 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 باهیت، عمامه 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 بادب 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... (میر، ۱۳۸۸: ۳۷۴).

## ۴-۲-۲-۲. مکان

شاید بتوان گفت ساخت‌شکنی در مکان واقعیت متعارف، مهم‌ترین ویژگی ساختاری وضعیت‌های سوررئالیستی عرفانی است؛ زیرا ساخت‌شکنی در مکان، توالی زمانی را هم به هم می‌ریزد و به تبع آن از به‌وجود آمدن پیرنگ علی 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 روبه‌رویم که تاحدی کیفیت جهان غیب را ترسیم می‌کند.

ضعیف را مدتی با روح مطهر خواجه عالم (ص) حالی افتاده بود که از آن حال هیچ نمی‌توانم گفت. تا واقعه آخرین که از آن ورطه خلاص خواستم یافت. آن بود که مقام عالی بود و می‌دیدم مانند مسجد جامع و منبر سخت بزرگ و با بهت 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 خداوند! روا مدار که کسی قائم مقام مصطفی (ص) بنشیند و بعد از او مرتبه 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 خلاق 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 به یکبارگی 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 پایه منبر که پیش پایه اولین می‌باشد در دو دست گرفته و باقی منبر هیچ پیدا نیست و با خود می‌گویم که منبر کجاست؟ کسی می‌گوید که منبر 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 سینه من بشکافت و آن شاخ انار را در اندرون من بنهاد و دست بر آن فرود آورد و بر سینه 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 عصبایی. 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 *تذکره‌الاولیا* 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 شناسه 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 مسجد جامع، کوهی در لبنان و... در بسیاری از حکایت‌های *تذکره* از این قبیل‌اند.

### ۳-۲-۴. زمان

در این روایت‌ها، به سبب عدم اعتبار پیوستار مکانی، با زمانی روبه‌رویم 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 تأخیری وجود ندارد. «و گفت به خواب دیدم من و بایزید با او یس قرنی در یک کفن بودیم.» (همان، ۱۸۹). این انباشت شخصیت‌ها را به صورت قرار گرفتن سه شخص، از سه زمان، در یک کفن می‌بینیم. اشخاصی که حتی کثرت خود را به نوعی با قرار گرفتن یک کفن از دست داده و به شخصی واحد تبدیل شده‌اند.

در حکایت دیگری از *تذکره‌الاولیا* 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، آینه‌ای در پیش من داشتند در آن آینه نگاه کردم منزل خود در گور دیدم و در آن مونسى نه. سفرى 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 ثابت و عالم امرند؛ عالمی که به قول محمدبن عبدالکریم شهرستانی در *دو مکتوب*، «همه بودنی‌ها در آن بوده<sup>۱۲</sup>».

**الف. جمع دو یا چند زمان در یک تصویر:** ... و [ابوعبداله ابن 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).

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 کناره شهر بنشستم تا حاج بگذشت و سواری چند کی از پی 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 دنباله 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 در نتیجه 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 دربردارنده عناصر رعب‌آور نیز هستند. کارکرد این عناصر علاوه بر کمک به تجرید و رازآلود کردن فضا، مسحور کردن خواننده و نشان دادن آن در موضع انفعال است تا در برابر وضعیت سوررئال منطق و عقل را کنار بگذارد. همان‌طور که ادموند برک<sup>۱۳</sup> درباره‌ی والایی می‌گوید: چیزهایی والا هستند که سرچشمه‌ی ترس باشند. اینجا هم به تبع احساس ترسی که در مخاطب ایجاد می‌شود، فضا برای مخاطب والا به نظر 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 پرده 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 دیگر بار 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 به آسانی تا به زانو بخوردم. چون به زانوهای 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،

بعیدالقدر 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 خلقتان دگر می‌افتادند و بعضی خلقتان 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 نظریه ادبی سوررئالیسم برقرار کردیم، برخی حکایت‌های عرفانی، به‌ویژه آن‌ها که به شرح خواب و رؤیا و مکاشفه 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 نظریه 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»، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، *ارغنون*، ش ۲۵ (۱۳۸۳).
۶. تودورف برای این مورد قصه 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؛ به نحوی 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، صحنه سوررئال جوکی و دختر ائیری 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 بی‌انتهای 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 ویژگی عالم امر را چنین برمی‌شمارد: «در عالم من همه کارها پخته است، همه درخت‌ها به‌بار آمده، همه میوه‌ها برسیده، همه بودنی‌ها بوده، همه عقل‌ها کامل، همه نفس‌ها تمام، همه مزاج‌ها معتدل...» (شهرستانی، ۱۳۶۹: ۱۲۸).

### 13. Edmund Burke

#### منابع

- آلن‌پو، ادگار (۱۳۸۸). *داستان‌های شگفت‌انگیز*. ترجمه محمود سلطانی. تهران: جامی.
- برتون، آندره (۱۳۸۸). *سرگذشت سوررئالیسم* (گفت‌وگو با آندره برتون). ترجمه عبدالله کوثری. چ ۳. تهران: نشر نی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹). *نادیا*. ترجمه کاوه میرعباسی. تهران: افق.
- بورخس، خورخه لویی (۱۳۸۸). *زن وسطی*. ترجمه اسدالله امرایی. از نسخه دیجیتال. در: <http://ajaghvajagh.persianblog.ir/post/>
- بونونل، لوئیس (۱۳۹۰). *نوشته‌های سوررئالیستی*. ترجمه مهوش قویمی. تهران: نشر چشمه.
- تودورف، تزوتان (۱۳۸۳). «از غریب تا شگفت». ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، *ارغنون*. ش ۲۵.
- خرقانی، احمدبن حسین (۱۳۸۸). *دستور الجمهور فی مناقب سلطان العارفين ابویزید طیفور*. به کوشش افشار دانش‌پژوه. میراث مکتوب.
- دیلمی، علی‌بن محمد (۱۳۳۴). *سیرت ابن‌خفیف شیرازی*. ترجمه فارسی رکن‌الدین یحیی‌بن جنید شیرازی. تصحیح ا. شیمیل طاری. دانشگاه آنکارا.

- سمرقندی، عمر بن حسن (۱۳۵۴). *منتخب روتق‌المجالس و بستان‌العارفین و تحفة‌المیریدین*. تصحیح احمدعلی رجایی. تهران: دانشگاه تهران.
- سمنانی، علاءالدوله (۱۳۶۶) *چهل مجلس*. تصحیح نجیب مایل هروی. تهران: ادیب.
- شهرستانی، محمد بن عبدالکریم (۱۳۶۹). *دو مکتوب*. مقدمه و تصحیح سید محمدرضا جلالی نائینی. تهران: شرکت افست سهامی عام.
- عطار، فریدالدین محمد (۱۳۷۰). *تذکره‌الاولیاء*. تصحیح محمد قزوینی (از روی نسخه نیکلسون). تهران: گنجینه.
- کافکا، فرانتس (۱۳۸۶). *مجموعه‌داستان‌ها*. ترجمه امیرجلال‌الدین اعلم. تهران: نیلوفر ۱۳.
- مایر، فریتس (۱۳۸۸). *سنگ بناهای معارف اسلامی*. ترجمه مهرآفاق ایبوردی. ج ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- Aspley, Keith (2010). *Historical Dictionary of Surrealism*. The Scarecrow Press.
- Breton, Andre (1924). *Manifesto of Surrealism*. in: <http://www.tcf.ua.edu/Classes>.
- Short, Robert (1980). *Dada & Surrealism*. Publisher Book Club Associates. Book Club edition.

