پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۲) زمستان ۱۳۹۴، صص ۵۵ – ۲۷

تحلیل سوررئالیستی داستان دقوقی در مثنوی مولوی

سبیکه اسفندیار[۱]

چکیده

بررسی مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم حاکی از آن است که شباهت‌های بسیاری میان این مکتب با عرفان وجود دارد. داستان دقوقی در مثنوی مولانا (۶۱۰ ق) یکی از مبهم‌ترین داستان‌های عرفانی است که قابلیت زیادی در مطابقه با مؤلفه‌های سوررئالیستی دارد. مؤلفه‌هایی چون اوتوماتیزم (خودنگاری)، حیرت، دیوانگی، جنون، خیال و... . نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که پویایی و حرکت سوررئالیست‌ها از سطح اشیاء به عمق برای کشف حقیقت پنهان، بر کلّ داستان عرفانیِ دقوقی حاکم است و این امر جهان سوررئالیسم را بیش از پیش به عرفان نزدیک می‌کند؛ به‌خصوص تأکید سوررئالیست‌ها بر رهایی از عقل برای رسیدن به نقطهٔ علیای هستی که در آن همهٔ کثرات به وحدت بدل می‌شوند، همان هدفی است که طریقت عرفانی بر پایهٔ آن بنا شده است. این مقاله بر آن است که با تکیه بر غایت مشترک دو مکتبِ عرفان و سوررئالیسم در شهود حقیقت، و تحلیل سایر مؤلفه‌هایی که در طی مقالَه تبیین خواهد شد، قابلیت مثنوی را برای مطابقه با جریان‌های فکری معاصر و دیدگاه‌های متعالی آن‌ها بنماید.

کلیدواژه‌ها: مؤلفه‌های سوررئالیستی، مبانی عرفانی، حقیقت، واقعیت برتر، وحدت، نور، سایه.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. xeizaran@yahoo.com

تاریخ وصول: ۹۴/۰۵/۰۵ تاریخ پذیرش: ۹۴/۱۰/۰۹

مقدمه

مکتب سوررئالیسم (surrealism) در حوالی سال ۱۹۲۰ م. در فرانسه شکل گرفت و به‌عنوان آخرین نهضت بزرگ روحی قرن بیستم، توجه بسیاری از شاعران و نقاشان را به خود جلب کرد. این جنبش به رهبری "آندره برتون" ابتدا در شعر و هنر به وجود آمد و به‌سرعت در تمامی نقاط جهان جای پایی برای خود یافت. نخستین نشانه‌های سوررئالیستی در بیانیهٔ فوتوریست‌ها دیده شد، امّا اولین متن واقعی سوررئالیستی با عنوان "میدان‌های مغناطیسی" توسط برتون و سوپر منتشر گشت.

مقدمه و منشأ پیدایش سوررئالیسم، مکتب دادائیسم بود که با تفکر ویران‌گری به‌خصوص در عرصهٔ هنر، ادبیات و اخلاق، منکر هر گونه نظم و تناسب منطقی در جهان شد و در این راه چنان به افراط گرایید که بر ضدّ ادبیات قیام کرد و آن را نشان بلاهت انسان در طول تاریخ دانست؛ امّا آفرینش و خلاقیتی که عملاً در دل دادائیسم نهفته بود، سرآغاز نهضت‌های پس از آن به‌خصوص سوررئالیسم شد. البته سوررئالیست‌ها سرچشمهٔ اندیشه‌های خود را بسیار عقب‌تر از دادا یعنی در رمانتیسم و سمبولیسم می‌یافتند. اگرچه بعدها خود برتون اعتراف می‌کند که این جستجوی نیاکان برای نویسندگان ادبی و هنرمندانی که خود را سنت‌شکن می‌دانند، کمی خنده‌دار است *(نوری کوتیانی، ۱۳۸۵: ۵۳۱)* سوررئالیست‌ها در ادامهٔ گام‌های دادائیست‌ها از تفکر افراطی و ضدّ اخلاقی آن‌ها کناره گرفتند و افکار نیهیلیستی دادائیست‌ها را دنبال نکردند، امّا رهایی از قید و بند جهان مادّی و فراتر رفتن از زندگی و واقعیت‌های روزمره را که رهاورد دادائیسم بود به طرزی خلّاقانه دنبال نمودند و به کشف دنیایی تازه از رهگذر ذهن پرداختند، درست همان هدفی که عارفان دنبال می‌کنند، کشف جهانی فراتر از دنیای انسانی و تلاش برای درک حقیقت که سوررئالیست‌ها به آن "واقعیت برتر" نام داده‌اند.

هدف مکتب سوررئالیسم رسیدن به لذّت کشفی است که لازمهٔ آن دور شدن از جهان عقل و منطق و نزدیکی به عالم تخیّل و رؤیا است و شاید به همین سبب است که همهٔ مردم نمی‌توانند آثار سوررئالیستی را درک و فهم کنند؛ زیرا مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی مکتب سوررئالیسم، از منطق عادی و روزمره فاصله می‌گیرد و به عالمی فراتر از زمان و مکانِ مؤلف نظر دارد. سوررئالیست‌ها تحت تأثیر بحران نظام‌های مختلف جهان در جستجویِ راهی بودند تا انسان را با درونش آشتی دهند و رهیافت‌های تازه‌ای به انسان دهند. آن‌ها به دنبال نوعی عرفان بودند که رابطهٔ میان عمل و رؤیا را برقرار کنند تا به کشف عرصه‌های ضمیر ناخودآگاه دست یابند و شعر می‌توانست "شناخت بارور واقعیت"

(سیدحسینی، ۱۳۹۱: ۸۰۱) را برای آنان میسر سازد. زیرا شاعران شهامت نفوذ در غرقاب‌های ضمیر پنهان را دارند و از آن‌جا که شعر از قید ماده آزاد است و در حالت بی‌خودی موانع دنیایی و مادّی در عالم رؤیا کنار زده می‌شود، زیبایی مورد نظر سوررئالیستی جلوه می‌کند. سوررئالیست‌ها زیبایی‌ای را می‌ستایند که در وجود انسان ایجاد شگفتی و حیرت کند. از این‌رو زیباییِ نمایشیِ جدا از زندگی را که تکان‌دهنده نباشد و تحولی در آدمی ایجاد نکند، محکوم می‌کنند و همواره در پی پاسخ به این سؤال هستند که آیا پدیده‌هایی که ما را دچار شگفتی می‌کنند، راهی به غایتی عینی دارند؟ در واقع تجربهٔ سوررئالیستی حاکی از عدم کفایت جهان است و واقعیت روزمره را انکار می‌کند تا شهود قلبی بر "وجود متعالی" تجلی کند *(همان: ۹۱۱-۸۹۱)*. برتون سوررئالیسم را خودکاری محض نفسانی می‌خواند که به یاری آن فرآیند راستین اندیشه از هر کنترلی که عقل اعمال کند، آزاد است *(برتون، ۱۳۶۴: ۱۲۲)*. علاوه بر ناخودآگاه ذهنی در جهان فراسوی عقل و استفاده از حالت‌های بیانی آن مانند رؤیا و نماد که اساس ادبیات سوررئالیستی را تشکیل می‌دهد، مفهوم "عشق"، "عشقی بی‌همتا و نه هرجایی" *(پاز، ۱۳۶۷: ۲۸۹)* مورد توجه سوررئالیست‌ها واقع شد که از آن به آشتی میان اضداد تعبیر می‌کردند و این مفهوم چنان اهمیت و اعتبار داشت که در پایان دههٔ بیست همهٔ ادبیات سوررئالیستی را فراگرفت و بیش از پیش سبب نزدیکی آن با عرفان شد. به گفتهٔ آل احمد «سوررئالیسم تا امروز با عشق، آزادی و انسان به مقابله با بدی پرداخته و در همهٔ هنرها به‌ویژه ادبیات، نقاشی و فیلم مسیری متنوع و باایمان را پیموده است» *(آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۱۱۲)*.

پیشینهٔ تحقیق

داستان دقوقی از شگفت‌انگیزترین داستان‌های پررمز و راز مولانا در دفتر سوم مثنوی است که چند تفسیر مختلف نیز از آن ارائه شده، امّا تا کنون با معیارهای مکتب‌های معاصر مورد ارزیابی قرار نگرفته است. البته در مقاله‌ای از محمود فتوحی با عنوان "بوطیقای سوررئالیستی مولوی (مقایسهٔ اندیشه‌های شعری مولانا با نظریهٔ سوررئالیستی)" برخی مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم در گسترهٔ غزلیات شمس نشان داده شده است و از آن‌جا که مولانا اغلب غزلیات خود را در حالت بی‌خودی و مستی سروده، به بزرگ‌ترین مؤلفهٔ سوررئالیستی، یعنی آفرینش اثر هنری در دنیای ناخودآگاهِ تخیّل یا همان "اتوماتیزم" نزدیک گشته. به قول نویسندهٔ مقاله «اگر نظریهٔ شعری مولانا را از خلال گفته‌هایش صورت‌بندی کنیم، بوطیقای سوررئالیسم فرانسه (۱۹۲۴- ۱۹۲۹م.) را سخت شبیه مولانا

می‌بینیم» *(فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۰۱)*. پژوهش‌های دیگری که در زمینهٔ عرفان و سوررئالیسم انجام شده عبارتند از: کتاب *تصوف و* سوررئالیسم از ادونیس و کتاب سوررئالیسم و مولوی، رمبو و فروید از رضا براهنی، مقالهٔ "سوررئالیسم فرانسوی تا روزبهان بقلی (جلوه‌های فراواقعی در شطحیات صوفیه) " از محمدامیر عبیدی‌نیا و سعیده زمان‌رحیمی، "سوررئالیسم از منظر زمینه‌های اجتماعی"، "مطالعهٔ تطبیقی کارکرد ضمیر ناخودآگاه در تجارب عرفانی و سوررئالیستی" و "پیشینهٔ مبانی سوررئالیسم در ادبیات عرفانی" از رحمان مشتاق‌مهر و ویدا دستمالچی و "نوعی سوررئالیسم در شعر مولوی، جاروب لا" از محمدحسین فاطمی.

هدف تحقیق

مکتب سوررئالیسم قدم در مسیری نهاده و به دنبال هدفی است که نهایتی برای آن متصور نیست، اگرچه در مسیر آن گام برمی‌دارد. این هدف دست‌نیافتنی و غریب، در داستان دقوقیِ مثنوی مجال تحقق و بروز می‌یابد؛ یعنی تلاش برای کشف حقیقت یا همان "واقعیت برترَ" در جهان ماورای عقل. در این مقاله سعی می‌شود که با تکیه بر داستان فراواقع‌گرای دقوقی، به بررسی مؤلفه‌های مشترک میان عرفانِ مولانا و مکتب سوررئالیسم توجه شود و با تحلیل لایه‌های سطحی و عمیق داستان، مثنوی مولانا بهتر شناخته شود. گفتنی است نویسنده قصد ندارد مؤلفه‌های سوررئالیستی را دقیقاً مساوی با مؤلفه‌های عرفانی نشان دهد. هدف اصلی این مقاله، نمودن مطابقت‌های حدودی و نزدیکی دنیای دو مکتب عرفان و سوررئالیسم با یک‌دیگر است. قابل ذکر است به دلیل منظوم بودن اثر، ارجاعات مثنوی با شمارهٔ ابیات نشان داده شده و برای پرهیز از تکرار پس از اولین ارجاع، تنها به آوردن شمارهٔ ابیات اکتفا شده است.

خلاصهٔ داستان دقوقی

دقوقی داستان پیر صاحب‌کرامتی است تارک دنیا که در پی معرفت و شناخت خداوند، همواره در سفر است و هیچ جایی بیش از دو روز اقامت نمی‌کند، امّا با وجود مقامی که در معرفت و طریقت دارد، از خداوند می‌خواهد تا اولیای الهی را به چشم ملاقات کند. عاقبت روزی در کنار ساحل دریا صحنه‌ای عجیب می‌بیند؛ هفت شمع نورانی که به یک شمع تبدیل می‌شوند و باز به صورت هفت شمع جلوه می‌کنند. پس از آن دقوقی شاهد تبدیل این هفت شمع به هفت مرد و بار دیگر به هفت درخت و باز به یک درخت و عاقبت به همان هفت مرد است که سبب حیرت او می‌شوند. این هفت مرد که از ضمیر دقوقی آگاهند،

از او می‌خواهند تا امام آن‌ها در ادای نماز شود. هنگام خواندن نماز، دقوقی کشتی‌ای را اسیر موج طوفان می‌بیند و برای نجات مسافران کشتی از هلاکت دعا می‌کند و خداوند دعای دقوقی را به اجابت می‌رساند. پس از اتمام نماز چون مردانی که به اقتدای دقوقی نماز می‌خواندند، سبب نجات مردمان کشتی را از یک‌دیگر جویا می‌شوند و پی به دعای دقوقی در طول نماز می‌برند، از چشمان دقوقی غایب می‌گردند و دقوقی به شوق دیدار مجدد اولیای حق تمام عمر آنان را می‌جوید.

بحث و بررسی

الف) جهان ناخودآگاه در فضای بی‌زمانی و بی‌مکانی

محمودی در بخش اول کتاب پردهٔ پندار به بیان نظریهٔ "زمان" در رمان‌های جریان سیّال ذهن پرداخته و نظر فاکنر را در فصل دوم رمان خشم و هیاهوی او چنین بیان می‌کند: «پدرمان می‌گفت ساعت‌ها زمان را می‌کُشند. می‌گفت زمان تا وقتی چرخ‌های کوچک با تق‌تق پیش می‌برندش مرده است، زمان تنها وقتی زنده می‌شود که ساعت بازایستد» *(فاکنر، ۱۳۶۹: ۷۲)* خصوصیتی که از زمان بیان شد، جزو ویژگی‌های رمان مدرن است که برخلاف رمان‌های سنتی، داستان «بر خطی مستقیم ناشی از انطباق حوادث با توالی زمانِ ساعتی جریان پیدا نمی‌کند» *(محمودی، ۱۳۸۹: ۵۱)* داستان دقوقی که قرن‌ها پیش از داستان‌های مدرن اروپایی آفریده شده، دارای چنین ویژگی‌ای از زمان در رمان‌های جریان سیال ذهن و مدرن می‌باشد. برجسته‌ترین مصداق نفی زمان را از سوی مولانا آن گاه می‌بینیم که چون دقوقی از هفت مردان می‌خواهد تا با او صحبت کنند، در مراقبه‌هایی که با آنان دارد، جان او از کالبدش خارج می‌شود و از خود (خودآگاه) رها می‌گردد. این مفهوم به اصل بی‌زمانی اشاره دارد. مولانا کثرات را ناشی از زمان می‌خواند و از زبان دقوقی بیان می‌دارد که وقتی انسان از محدودهٔ زمان بگذرد، می‌تواند به کمالِ شناخت برسد:

«جمله تلوین‌ها ز ساعت خاستست — رست از تلوین که از ساعت برست
چون ز ساعت ساعتی بیرون شدی — چون نماند محرم بی‌چون شوی»
(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۵)

اولین مؤلفهٔ مکتب سوررئالیستی که بر فضای کلّی داستان دقوقی حاکم است، مهم‌ترین ویژگی این مکتب یعنی رهایی از قید زمان و مکان است. داستان دقوقی در جهانی فراتر از جهان مادی رخ می‌دهد که نمی‌توان یک نوع مکان هستی‌دار و زمان مادی برای آن در نظر گرفت. جهانی که داستان در آن نمود پیدا می‌کند، فضایی را تداعی می‌نماید که شبیه

خواب است؛ اگرچه مولانا اشاره‌ای به جایگاه خواب نمی‌کند، تردیدی که از آغاز تا پایان داستان با دقوقی است و نوسان میان جهان این‌سویی و آن‌سویی، خواب و بیداری، و خودی و بی‌خودی (خودآگاهی و ناخودآگاهی) امّا یادآور عالم رؤیا و خیال در مکتب سوررئالیستی است که شبیه جهان خواب است. هانری کربن در کتاب تفکر خلّاق در عرفان ابن عربی می‌گوید: «خداوند متجلی را تنها از طریق قوای غیرحسی در عالم خواب یا بیداری عرفانی می‌توان درک کرد» *(کربن، ۱۳۸۴: ۲۷۸)* سوررئالیست‌ها می‌گویند که شاید عالم بیداری جز این زندگی ثانوی چیز دیگری نباشد شاید "پدیدهٔ واقعیت" از تلاقی خواب و بیداری حادث شده است *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۷۷)* «در یک اثر سوررئالیستی، وحدت‌های سه‌گانهٔ کلاسیک به‌هم می‌ریزد. نه زمان واحد، نه مکان واحد و نه موضوع واحد. چون اتّکا در تکوین اثر هنری نه قوهٔ تعقل است و نه آن‌چه در طبیعت می‌گذرد. وجود زمان‌ها، مکان‌ها و اشیاء نامأنوس و غیرمتجانس امری عادی است که در نزد بیننده، موضوعی نامعمول و موهوم را تداعی می‌کند» *(حسینی‌راد، ۱۳۷۰: ۵۰)* در داستان مولانا نیز نوعی تناقض ظاهری میان امور و اشیاء دیده می‌شود که مربوط به جهان فراواقع است. این تناقضات اگرچه در جهان مادی توجیه‌ناپذیر و غیرعادی می‌نماید، امّا در جهان خواب و رؤیا که خارج از محدودهٔ زمانی و مکانی است، مکمل یک‌دیگرند و نماینده و نمادی برای حقیقت و "واقعیت برتر" که سوررئالیست‌ها آن را هدف آفرینش آثار خود می‌خوانند. بنابراین اگرچه در آغاز داستان هنوز به فضای خیالی و رؤیایی اثر نزدیک نشده‌ایم، امّا ابیات آغازین به‌گونه‌ای بیان شده‌اند که نشان‌دهندهٔ فضای کلّی داستان در بی‌زمانی و بی‌مکانی هستند. مولانا علاوه بر آن‌که از بیان جایگاه دقوقی و زمان او خودداری می‌ورزد و همواره او را در حال نقل مکان می‌خواند، به توصیف سوررئالیستی جهانی می‌پردازد که نه زمانی برای آن متصور است و نه مکانی که بتوان با گام‌های جسمانی آن را پیمود. مولانا روندهٔ جهان ماورای عقل را روح دقوقی می‌خواند که سوررئالیست‌ها از آن به ذهن آدمی یاد می‌کنند. اگرچه تعبیر این دو مکتب از روندهٔ راه حقیقت مختلف است، امّا اساس نگرش از هم متفاوت نیست؛ چنان‌که عطار هم در مکتب عرفان از مفهوم ذهن استفاده می‌کند و پرّندهٔ جهان معرفت را فکرتی می‌خواند که نه برخاسته از عقلِ مورد نفی سوررئالیست‌ها و عارفان، بلکه روح آدمی است:

«آن دراز و کوتـه اوصـاف تـن اسـت　　رفـتن ارواح دیگـر رفـتن اسـت
تو سـفر کـردی ز نطفـه تـا بـه عقـل　　نی بـه گـامی بـود نـی منـزل نـه نقـل...

سـیر جسـمانه رهـا کـرد او کنـون می‌رود بی‌چـون نهـان در شـکل چـون»
(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۱)

ب) وحدت اشیاء متناقض در عالم خیال و رؤیا

یکی از مشخصه‌های بارز مکتب سوررئالیسم برهم‌زدن قانون علّی و معلولی است. هدف دقوقی هدفی ماورایی و متعالی است و آن‌چه می‌طلبد، تناقضی فاحش با جهان بیداری و طبیعت دارد که می‌خواهد بنیاد جبر منطقی و قانون علّیت را ویران کند. «سوررئالیست‌ها از دنیای واقع دور می‌شوند تا در جهان اوهام و اشباح نفوذ کنند؛ زیرا فقط در جوار این عالم وهم‌آسا، عقل نارسای بشر سلطهٔ خود را از دست می‌دهد و آدمی می‌تواند عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کند» *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۷۵)* سوررئالیست‌ها برای رسیدن به جهان غیرمادی، عمیق و فراتر از واقعیت، از سطح، ماده، ظواهر و به‌خصوص عقل می‌گریزند و ناخودآگاه ذهن را به جستجوی واقعیت برتر می‌کشانند. در این جستجو اشیائی که ذهن با آن روبرو است، در جهان واقع ممکن است هیچ ربط منطقی با هم نداشته باشند. می‌توان دریایی را در قطره‌ای جا داد و آفتابی را در ذره‌ای نمایاند و این‌ها مفاهیمی است که در جهان واقع و خودآگاهی، حامل تناقض محض و غیرعقلانی است، امّا در جهان فراواقع خیال، نشان‌گر وحدت است؛ زیرا معنایی متعالی و تازه از کنار هم قرار گرفتن غیرمنطقی آن‌ها دریافت می‌شود که با دریافت‌های جهان مادّی متفاوت است. وقتی مولانا پس از اشاره به سیر روحی، دقوقی را وارد عالم غیرمعمول خیال و مکاشفه می‌کند، به توصیفی می‌پردازد که یادآور نقاشی‌های سوررئالیستی است. روش سوررئالیستی عبارت است از «نسبت دادن خواص غیرعادی به اشیاء عادی و کنار هم گذاشتن اشیاء و مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یک‌دیگر و به‌هم ریختن رابطهٔ موضوع با متن» *(نوری کوتیانی، ۱۳۸۵: ۵۴۴)* دقوقی می‌خواهد خداوند را در صورت بشر ببیند. تابلویی که برای این تصویر رسم می‌شود، دریا و قطره، ذرّه و آفتاب است:

«گفـت روزی مـی‌شـدم مشـتاق‌وار تـا ببیـنم در بشـر انـوار یـار...
تـا ببیـنم قلزمـی در قطـره‌ای آفتـابی درج انـدر ذرّه‌ای»
(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۱)

اگرچه ارتباط دو سوی تصویر در ظاهر و از نظر عقلی دور از هم و غیرممکن است، اما در عالم خیال و ناخودآگاه ذهنی، معنادار و حتمی است و قرار گرفتن دریا در قطره امری متناقض و غیرعادی نیست. علاوه بر آن، هم در مکتب عرفان و هم در سوررئالیسم قرار گرفتن اشیاء در کنار هم برای رسم صورتی خیالی نیست. سوررئالیست‌ها استفادهٔ

سمبلیک از اشیاء نمی‌کنند، بلکه خود اشیاء برای آن‌ها مهم است و می‌خواهند کنه اشیاء و روابط میان آن‌ها را جستجو کنند *(حسینی‌راد، ۱۳۷۰: ۴۷ – ۴۸)*، همان‌طور که عارفان در پی شناخت حقیقت هستی گام برمی‌دارند تا به معرفت کنه شیء دست یابند:

«چشم می‌مالیم این‌جا باغ نیست یا بیابان است یا مشکل رهی است»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۴)

«میوه‌ای که برشکافیدی ز زور هم‌چو آب از میوه جستی برق نور»

(همان: ۴۸۲)

قرار دادن باغ در کنار بیابان و نور در میوه، تضاد کامل با ملاک‌های عقلی و جهان مادّی دارد. آن‌چه مردمان در ظاهر، بیابان می‌بینند، در چشم دقوقی که جانش از جهان واقع رها گشته و به کشف و شهود رسیده، باغ است. در حقیقت مفهوم شیء در عالم خیال تبدیل به مفهوم متضاد آن در عالم واقع می‌شود. میوهٔ درختی که از جنس نور است، اگرچه ظاهرِ میوه را دارد، امّا قابل خوردن در جهان رؤیا نیست، چنین نوری را باید فهمید و به معانیِ نهفته در آن پی برد، امّا مردمی که جانشان از جهان مادّی رها نگشته و از عالم خیال بی‌خبرند، نمی‌توانند آن‌چه را که دقوقی می‌بیند و می‌فهمد، دریابند؛ از این‌رو بی‌آن‌که چنین باغ و میوه‌ای را ببینند، از کنار آن رد می‌شوند و هیچ‌گاه از وجود آن باخبر نمی‌شوند، مگر آن‌که در جهان خیال و عالم ماورای عقل سیر کنند.

تناقض میان اشیاء را به‌خصوص در مکاشفات دقوقی می‌بینیم. شمع، درخت و تبدیل شدن آن‌ها به یک‌دیگر حامل تناقضات محض است، اما مولانا از واقعیت و خاصیت آن‌ها در جهان واقع فراتر می‌رود و به آن‌ها معنایی تازه می‌بخشد. تبدیل هفت شمع به یکی و باز تبدیل هفت درخت به یکی، نشان از رسیدن به وحدت حقیقی با گذشتن از تضادها و تناقضات جهان کثرت است و این وحدت، همان نقطهٔ سوررئالیستی است. «نقطهٔ معینی در ذهن که از آن نقطه به بعد مرگ، زندگی، حقیقت و مجاز، واقعیت و خیال، گذشته و آینده، فراز و نشیب تناقض خود را از دست می‌دهند» *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۷۵)*. رسیدن به نقطهٔ وحدت که محرّک فعالیت سوررئالیست‌ها است، مطابق با آموزه‌های عرفانی زمانی است که جویندهٔ حقیقت به شناخت و معرفتی عمیق از خود، جهان و خداوند برسد. زمانی که سالک در عالم فراواقع سیر می‌کند و رها از عقلانیت، معانی پنهان در کنه امور و اشیاء را می‌شناسد و فکرت قلبی یا ذهن ناخودآگاهش اسرار پدیده‌ها را درک می‌کند، به این معنا می‌رسد که جهان و هرچه در آن است جز یکی بیش نیست و در نقطهٔ یکی و وحدت است که همهٔ تضادها و تناقض‌ها از میان برمی‌خیزند؛ به‌خصوص وقتی رهبر سوررئالیست‌ها، آندره برتون می‌گوید: «خدا نقطهٔ علیای هستی است که در آن ماده و روح متحد می‌شوند

و تناقض‌ها از میان برمی‌خیزند» *(ادونیس، ۱۳۸۰: ۱۶)* آن گاه که غایت معرفت، یگانگی و وحدت باشد و خداوند در اوج این حقیقت ایستاده باشد، حتی اگر جهان غیب را فراواقع بخوانند و حقیقت را واقعیت برتر، مفهوم و معنا یکی بیش نیست. برتون می‌گوید یقین دارد که «در آینده این دو حالت ظاهراً متضاد یعنی رؤیا و واقعیت، در نوعی واقعیت مطلق که همان واقعیت برتر است، مخلوط و ممزوج خواهند شد» *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۴۱۱)* بنابراین، این نظر تنها یک ادعا نیست که تعاریف از حقیقت متفاوت است و سوررئالیست‌ها جدا از اختلافات طبیعی، تنها از نظر بیانی با عرفا متفاوت می‌نمایند.

نکتهٔ دیگری که باید به آن توجه کرد، اضافهٔ تشبیهی "درخت جان" است. مولانا زمانی که دقوقی میان خواب و بیداری دچار شک می‌شود، از درخت با اضافهٔ تشبیهی "درخت جان" یاد می‌کند که البته باید آن را اضافهٔ سمبلیک خواند. تعبیر چنین درخت شگفتی به "جان" که مقصود از آن در آثار عرفانی "جان الهی" است و همهٔ کثرات جهان به وحدت آن ختم می‌شود، چیزی جز نقطهٔ وحدت سوررئالیستی نیست که برتون رسیدن به آن را رسیدن به واقعیت برتر می‌داند:

«جـــاءهم بعدالتشـــکک نصـــرنا ترکشـان گـو بـر درخـت جـان بـرآ»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۴)

پ) معانی متعالی در پرسپکتیو نور و سایه

یکی از امور مورد علاقهٔ نقاش سوررئالیستی، بازی با نور و تاریکی برای ترسیم تصویری است که با هدف آفریننده، شدت و ضعف می‌یابد. مولانا آن‌گاه که سفر مکاشفه‌ای دقوقی را می‌آغازد، فضای داستان را در شامگاه توصیف می‌کند و پیش‌زمینه را تاریک و سیاه جلوه می‌دهد:

«چون رسیدم سوی یک ساحل به گام بـود بـی‌گـه گشـته روز و وقـت شـام»

(همان: ۴۸۱)

تصویر ماه در آسمان برای نمودن سیر دقوقی در زمین، هم نشان‌دهندهٔ طریقت ظاهری و هم طریقت باطنی است. یکتایی ماه در گسترهٔ آسمان و در تاریکی شب، یادآور آثار نقاشان سبک سوررئالیسم است که در آن به برجستگی پرسپکتیو، نور و تاریکی اهمیت بسیار می‌دهند. مولانا دقوقی را خورشید نمی‌خواند که در پهنهٔ روز پدیدار می‌شود، از آن‌جا که به جنبهٔ هدایت‌گری دقوقی نظر دارد، او را ماهی می‌خواند که در تاریکی مایهٔ هدایت گمراهان است و این نمای نور در تاریکی، نمودی از حقیقت شخصیت دقوقی است که در چنین تابلویی به تصویر کشیده می‌شود. «اغراق در پرسپکتیو، خط و نور یکی از

عواملی است که به شگفتی ذهن و متوقف کردن آن از سیر در طبیعت معمول مناظر کمک می‌کند» *(حسینی‌راد، ۱۳۷۰: ۵۱)* در حقیقت نقاش سوررئالیست از چنین عواملی برای انتقال حسّی موهوم و خیالی سود می‌جوید، نه صرفاً آفرینش خاص از تصویری طبیعی.

فضای داستان دقوقی همواره حامل تضادی میان نور و سایه، روشنی و تاریکی و امور متضاد دیگر است. در حقیقت ظاهر داستان مولانا همان‌طور که سوررئالیست‌ها مطرح می‌کنند، چون با خودآگاهی و با تکیه بر نیروی عقل، منطقی به آن نگریسته شود، پر از تضادهایی است که یک‌دیگر را نقض می‌کنند. ترسیم شمع در شامگاه و خودنمایی نور هفت شمع در تاریکی، بازتاب مفاهیم برخاسته از نور و سایه است که مفهوم هدایت و گمراهی را منتقل می‌کند. در آثار عرفانی همواره تاریکی و شب را نمودی از مفهوم گمراهیِ سالک و نور را نمودی از مفهوم هدایت می‌دانند. علت این ارتباط معنوی میان مفاهیم متعالی و تصاویر تاریک و روشن، زمانی آشکار می‌شود که داستان در جریان تبدّل هفت‌ها، به مردان خدا می‌رسد. همان‌گونه که انوار هدایت، جهان تاریک ذهن را روشن می‌کنند؛ وجود مردان خدا نیز که در انوار شمع نمود یافته‌اند، در تاریکی گمراهیِ بشر مایهٔ هدایت و رسیدن به حقیقت و یا همان واقعیّت برتر سوررئالیستی می‌باشند:

«هفت شمع اندر نظر شد هفت مرد　　نورشان می‌شد به سقف لاژورد»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۲)

مولانا پیش از بیان تبدّل شمع‌ها به مردان خدا، نور شمع‌هایی را که دقوقی با آن‌ها مواجه می‌شود، برتر از نور ماه می‌خواند؛ انواری که تا آسمان امتداد دارد، امّا از دیدهٔ خلق پنهان است. تشبیه دقوقی به ماه در ابتدای داستان و برتری انوار شمع‌هایی که به هفت‌مردان تبدّل می‌یابند، به برتری هفت‌مردان بر دقوقی و همهٔ جهانیان اشاره دارد. در این نگرش مولانا، تحول مفهومیِ اشیاء سوررئالیستی را می‌بینیم که خاصیت آن‌ها در جهان فراواقع، عکسِ جهان واقع است. شمع‌هایی که نورشان از ماه بیشتر است، تنها در مفهوم ثانوی، حقیقیِ و عمیق اشیاء در جهان ناخودآگاهِ ذهن متصور است و مولانا این مفهوم را در سیری تکاملی نشان می‌دهد. تبدّلی که از شمع و درخت به جلوهٔ بشری می‌انجامد، رسیدن به معانی تازه را در لایه‌های عمیق ذهن نشان می‌دهد که هر تبدّلی می‌تواند نقش این لایه‌ها را ایفا کند؛ اضافه بر این که از نظر علمی ماه از خود نوری ندارد و نورش را از سایر ستارگان دریافت می‌کند:

«آن دقوقی داشت خوش دیباجه‌ای　　عاشق و صاحب‌کرامت خواجه‌ای

بر زمین می‌شد چو مه بر آسمان　　شب‌روان را گشته زو روشن روان»

(همان: ۴۷۸)

«نـور شـعلهٔ هـر یکـی شـمعی از آن　　بـر شـده خـوش تـا عنـان آسـمان...
خلـق جویـای چراغـی گشـته بـود　　پیش آن شـمعی کـه بـر مـه مـی‌فـزود»
(همان: ۴۸۱)

تصویر ساحل، دریا، کشتی و تلاطم امواج بار دیگر نمایش‌گر تابلویی است با پرسپکتیو سایه و نور. در این بخش از تصاویری که فضای سوررئالیستی را یادآور می‌شود، با انبوه نماد نیز روبرو هستیم. دریا نماد سختی‌ها و عقباتی است که خداوند انسان را با ابتلای آن می‌آزماید، کشتی نماد زمین خاکی است که انسان‌ها در آن همواره احساس امنیت می‌کنند و تنها زمانی خداوند را می‌خوانند و به دنبال انوار هدایت می‌گردند که به بلایی چونان بلای کشتی‌نشینان گرفتار آیند و ساحلِ هفت‌مردان نماد انوار هدایتی است که سرانجام شعله‌ای (دعای دقوقی) از آن، مایهٔ نجات کشتی می‌شود:

«در میـان مـوج دیـد او کشـتیی　　در قضـا و در بـلا و زشـتیی
هم شب و هم ابر و هـم مـوج عظـیم　　ایـن سـه تـاریکی و از غرقـاب بـیم»
(همان: ۴۹۱)

آن‌چه که از میان این نمادپردازی‌ها به جهان سوررئالیسم ارتباط و اشتراک پیدا می‌کند، فضای کلّی این قسمت از داستان است. مولانا سه شیء را که بازتاب سایه هستند یعنی شب، ابر و موج، در برابر سه شیء که بازتاب نورند یعنی ساحل، هفت‌مردان (در جلوهٔ شمع) و دعای دقوقی قرار می‌دهد. علاوه بر این تضادهای تصویری که با مفهوم نور و سایه خودنمایی برجسته‌ای دارند، ما با دو جهان متضاد روبرو هستیم که یکی در این سوی جهان تاریکی و دیگری در آن سوی جهان نور قرار دارد. اولی جهان واقع و عالم خودآگاه و دیگری جهان فراواقع و ناخودآگاه است. مردمی که در کشتیِ دنیای مادّی در حال غرق شدنند، ظاهربینانی هستند که با تکیه بر واقعیت‌های تکراریِ زندگی و نیمهٔ خودآگاه وجود خود، تنها بر عقل تکیه کرده و نیمهٔ پنهان و ناخودآگاه وجود خود را فراموش نموده‌اند. بنابراین زمانی چشمشان به عالمی ورای واقعیت متوجه می‌گردد که از نشانه‌های عقلی و علّت و معلول‌های ظاهری ناامید شوند و نجات خود را در ماورای مادیّت بجویند. زمانی که دقوقی و هفت‌مردان در ساحل آرامِ ناخودآگاه، به نظارهٔ جهان ظاهری و عقل‌محور می‌پردازند، مولانا صراحتاً عقل‌مداریِ اهلِ کشتی را علت مصیبت آنان می‌خواند:

«دیـو آن دم از عـداوت بـین بـین　　بانـگ زد ای سـگ‌پرسـتان علّتـین»
(همان)

زمانی که دقوقی برای نجات مسافران کشتی دست به دعا می‌شود، بار دیگر مولانا به

مفهوم نور و سایه توجه می‌کند و تعبیر دوگانهٔ نور و ظلمت را از ساحل و دریا پررنگ‌تر می‌سازد و به جبنهٔ نورانیت دعا در تاریکی بلا اشاره می‌کند:

«حرمت آن‌که دعا آموختی　　در چنین ظلمت چراغ افروختی»

(همان: ۴۹۲)

این نظر اساسی سوررئالیستی که جهان واقع را عاری از هر شناخت حقیقی می‌داند، زمانی تحقق می‌یابد که به دعای دقوقی در ساحلی که نمودی از عالم بی‌خودی و جهان فراسویی است، مسافران نجات می‌یابند، امّا گمان می‌برند که به جهد خود به ساحل نجات رسیده‌اند. مسافرانی که در جهان مادّه، از شناخت حقیقت یا همان واقعیت برتر به‌دورند و از دیدن کنه هستی و علّت اصلی عاجزند. در مکتب سوررئالیسم و عرفان، راه نجات در رهایی از لوازم دنیایی و منطقی است که جهد آدمی از مصادیق آن است. در عرفان راه نجات به عنایت الهی تعبیر می‌شود و در این دو باور متضاد از جهد و عنایت، پرسپکتیو نور و سایهٔ سوررئالیستی را می‌توان دید:

«رست کشتی از دم آن پهلوان　　واهل کشتی را به جهد خود گمان

که مگر بازوی ایشان در حذر　　بر هدف انداخت تیری از هنر»

(همان: ۴۹۳)

ت) ادراک حقیقت در عالم خیال به مدد مکاشفه و شهود

سیر دقوقی در آسمان و زمین که به مدد روح و نه با قدم جسمانی صورت می‌گیرد، سیری است با نیروی تفکر عارف که عطار در مصیبت‌نامه با "فکرت قلبی" از آن یاد می‌کند:

«راهرو را سالک ره فکر اوست　　فکرتی کان مستفاد از ذکر اوست...

ذکر باید گفت تا فکر آورد　　صدهزاران معنی بکر آورد

فکرت قلبی که در کار آمده است　　نه ز عقل از دل پدیدار آمده است»

(عطار، ۱۳۸۶: ۱۵۹)

زمانی سالک به جهانی ورای جهان مادی می‌رسد که چنین فکرتی را به مدد ذکر به پرواز درآورده باشد. بنابراین اگرچه تفکر را از لوازم عقل به شمار می‌آورند و عرفان را در برابر آن قرار داده و شهود را یادآور می‌شوند؛ امّا مطابق با اشارهٔ عطار به فکرت قلبی که نوعی تناقض ظاهری را به دنبال دارد، چنین تفکر خاص، رها از عقال عقل است که با نیروی قلب (دل) و جان سالک میسّر می‌شود. این ویژگی عرفانی، یادآور مؤلفهٔ سوررئالیستی است؛ حالتی مانند مستی که در آن فرد از خودآگاهی دور می‌شود و روحش

در جهان ناخودآگاه به پرواز درمی‌آید. «یکی از مقاصد سوررئالیسم حالتی نزدیک به اختلال در مشاعر است. یعنی ذهن خود را از چنگ امور موهوم و قراردادی آزاد می‌کند تا "خودکاری مغز" که توسن مکاشفه است به سخن درآید» *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۸۱)* "فکرت" عارفانی چون عطار و مولانا، به اصالت ذهن در آثار سوررئالیستی نزدیک می‌شود و "قلب" به نیروی مقابل عقل و رسیدن به حالتی شبیه مستی. عارفی چون مولانا به مدد همین فکرت قلبی به سیر در جهان ناخودآگاه ذهن می‌پردازند و از معبر آن، به معرفت الهی می‌رسد، بنابراین "ذهن ناخودآگاه" در آثار سوررئالیستی و "فکرت قلبی" در عرفان، تجلی و تظاهر ضمیر پنهان است و بهترین وسیلهٔ شناسایی معرفت:

«تو مبین این پای‌ها را بر زمین — ز آن‌که بر دل می‌رود عاشق یقین
تو سفر کردی ز نطفه تا به عقل — نی به گامی بود نی منزل نه نقل
سیر جسمانی رها کرد او کنون — می‌رود بی‌چون نهان در شکل چون»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۱)

ادراک معرفت و حقیقت که مولانا آن را تنها در جهان فراتر از حسّ میسر می‌داند، ادراکی است که با هیچ دلیل منطقی قابل قبول نیست. عقل و لوازم آن، ابزار جهان واقعی و ملموس‌اند؛ از این‌رو جهان فراتر از واقعیتِ مادی، ابزار دیگری را می‌طلبد که به ناگزیر در تقابل با ابزارهای شناخت در جهان واقعی قرار می‌گیرد. دریافت‌های جهانِ برتر از حسّ را نمی‌توان با چشم و گوش مادی درک کرد؛ چنین معارفی را تنها می‌توان شهود کرد. «هرگاه قوهٔ تخیل بدون قید و بند روحِ نقاد و ذهن خرده‌گیر آزادانه تجلی کند، واقعیت برتر رخ می‌کند. راز سوررئالیسم در این است که ما می‌دانیم که چیز دیگری در پشت ظواهر امور پنهان است» *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۷۵ و ۳۷۱)* سوررئالیست‌ها با این روش راهی برای کاوش در اعماق "من" ابداع می‌کنند و آن را وسیلهٔ حقیقی "معرفت" می‌دانند:

«آن که یک دیدن کند ادراک آن — سال‌ها نتوان نمودن از زبان
آن که یک‌دم بیندش ادراک هوش — سال‌ها نتوان نمودن آن به گوش»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۱)

به‌راستی رهایی از جهان ظاهر و گسستن از حواس ظاهری برای راه‌یابی به جهانی که منبع الهام و حقایق است، با قوهٔ تعقّل میسر نمی‌تواند باشد. منظور سوررئالیسم و عرفان، خیال‌پردازی و ساخت تصاویر خیالی نیست، اشتراکاً جهش روح و فکر به سوی جهان فراواقع و عمق مفاهیم اشیاء است. مولانا به جهانی اشاره می‌کند که روح از معبر دل (ذهن ناخودآگاه)، مسافر شگفتی‌های آن است تا مخاطب را از جهان ظاهر و مادی فراتر برده،

با معانی‌ای آشنا سازد که نه در جهان عین، بلکه در جهان ذهن رخ می‌کند. جهانی که در زبان عرفا از آن با نام‌های عالم معنا، ملکوت، علوی و... یاد می‌شود. به باور عارفان، این عالم را که تنها از طریق خیال می‌توان شناخت *(نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۱۴)*، «عرصه‌ای است که در آن حوادث خیالی و سرگذشت‌های رمزی با واقعیت راستین آشکار می‌شوند» *(کربن، ۱۳۸۴: ۴۳)* با توجه به مؤلفه‌های مشترک عرفان و سوررئالیسم، می‌توان جهان داستانِ فراواقع مولانا را عالم خیال و رؤیایی خواند که ذهن عارف در حالتی غیرعقلانی و رها از خودآگاهی به شهودی می‌رسد که هدف مکتب سوررئالیسم است. «به دوره‌ای که برتون معتقد بود ذهن با تلاش خود می‌تواند خود را از بند عقل و منطق و شعور آزاد کند، دوره‌ای که اعتقاد داشت اندیشه برتر از ماده است را باید "دوران شهودی" سوررئالیسم نامید» *(نوری کوتیانی، ۱۳۸۵: ۵۳۱)* مکتب سوررئالیسم و عرفان مولانا با هدف کشف شهودی به مدد حضور در جهان غیرمحسوس با هم اشتراک دارند؛ زیرا سوررئالیسم به طور طبیعی با فاصله گرفتن از عقل و جهان حسّ به عالم کشف و شهود نزدیک می‌گردد، حتی اگر منکر چنین عالمی باشد. علاوه بر این سوررئالیسم فلسفهٔ نیچه را دنبال می‌کند؛ فلسفه‌ای که «ارزشی برای شناخت منطقی قائل نبود و برترین شکل ادراک را شناخت شهودی می‌دانست» *(دقیقیان، ۱۳۷۹: ۴۵)*.

ث) مراحل تبدّل عرفانی و انقلاب سوررئالیستی

در داستان دقوقی ناظر تبدّل مدامی هستیم که در جهت تعالی و شناخت حقیقت پیش می‌رود و منشأ همهٔ آن‌ها یک شیء نورانی یعنی شمع است؛ تبدیل شمع به درخت و سپس به انسان که در چند مرحله صورت می‌گیرد. این تبدّل ذاتی در عرفان که انسان را به گونه‌ای تدریجی و تکاملی هر دم به شهودی نو می‌کشاند و سبب صیرورت سالک می‌گردد، اشاره به همان "انقلاب سوررئالیستی" است که در آن انسان همواره باید با کنارزدن پرده‌های واقعیت، به شناخت تازه و عمیق‌تری برسد تا سرانجام واقعیت برتر بر او آشکار شود. در مفهوم تبدّل‌های داستان دقوقی و به‌طور کلّی در عرفان، انقلاب و شناخت مدام در جریان انتقال از شیئی به شیء دیگر، برای دریافت مفهومی فراتر از واقعیتِ طبیعی و ظاهریِ اشیاء، سرانجام سالک راه حقیقت و انسان سوررئالیست را به سوی حقیقت (واقعیت برتر) راهبر می‌شود. فتوحی در مقاله‌اش از مولانا می‌نویسد که او در غزلیات شمس «به دلیل حرکت به جانب غیب و مجهول هردم به کشفی تازه می‌رسد» *(فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۱۵)* در طی این انقلاب و نو شدن دمادم، نه‌تنها استعارهٔ "روییدن شاخ و برگ تازه" در غزل‌های مولانا بسامد بالایی دارد، قند و شکر، زهر و عسل، خون و آتش همه

می‌رویند و هر دم لباس نو بر تن می‌کنند و این نو شدن همان انقلاب سوررئالیستی است؛ زیرا برخلاف جهان مادی که کهنه است، جهان عشق همواره تر و تازه است *(همان: ۱۱۵)*.

«سوررئالیسم پیش از آن‌که انگاره‌ای نو در زیبایی‌شناسی باشد، روشی نو در اندیشیدن است» *(آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۱۰۳)* در راستای دگرگونی واقعیت بالفعل، واقعیت تازه امکان تحقق می‌یابد و واقعیت تازه به نوبهٔ خود، ذهنیت را دگرگون می‌سازد و در چنین حالت پویایی (dynamicy) آزادی به‌وجود می‌آید؛ زیرا آزادی، بودن در وضعیتی پایدار نیست، بلکه آزادی نوعی "شدن" است و تخیّل زمانی ارزش‌مند است که به چنین دگرگونی و عصیانی برای به دست آوردن آزادی انجامد» *(همان: ۷۰)* مفهومی که سوررئالیست‌ها از واژهٔ "شدن" ارائه می‌کنند، منطبق با تبدّلی است که در داستان دقوقی مدام در حال رخ دادن است. این شدنِ سوررئالیستی و تبدّل مداوم عرفانی به سوی تکامل ذهنی و روحی بشر، یکی دیگر از اَهداف مشترک این دو مکتب است. سوررئالیست‌ها آزادی را نتیجهٔ ذهنیت تازه یافتن از واقعیتِ تازه و برتر می‌دانند، آزادیی که محصول دگرگونی و پویایی است، رفتن و رسیدن، برخلاف طبیعت معمول اجتماع و جهان ماده. بنابراین عرفا طریقت انسان حقیقت‌جو را رفتن در مسیر جهانی فراسوی حس می‌دانند که سوررئالیست‌ها از آن به عالم ناخودآگاه و در بستر تخیّل یاد می‌کنند. این قوهٔ تخیّل که البته منظور از آن "تخیّل ابتکاری" است، چیزی جز پهنهٔ جهان معنی نیست.

نکتهٔ مهمی که در این‌جا باید یادآور شد، وجوه دوگانهٔ تخیّل در زیبایی‌شناسی است. تخیّل انفعالی برخاسته از زیبایی‌شناسی طبیعی و حاصل تقلید از واقعیت است، امّا تخیّل ابتکاری، زیبایی‌شناسی هنری را مبنا قرار می‌دهد و برای دستیابی به واقعیت برتر، مدام واقعیت موجود را امکانی برای دستیابی به واقعیت‌های تازه می‌بیند و نخستین نشان تخیّل ابتکاری در دگرگونی شکل آشکار می‌شود *(همان: ۶۶- ۶۴)*. آن‌چه از تعریف تخیّل انفعالی برمی‌آید، مطابقت آن با سبک خراسانی است که کسانی چون منوچهری و فرخی در آن به ترسیم تصاویری می‌پرداختند که درست بازتاب مستقیم طبیعت بود، امّا تخیّل ابتکاری که به جهان پنهان و رمزی نزدیک می‌شود و واقعیت اشیاء را به تناسب معنا و مفهوم تازه تغییر می‌دهد، یادآور سبک عرفایی چون مولانا و عطار است که برای دستیابی به حقیقت، مفهوم ظاهری اشیاء را دگرگون ساخته و شکل را در خدمت محتوا، رنگی تازه می‌بخشیدند. بنابراین مفهوم اختصاصی تخیّل در ترکیبِ تخیّل ابتکاری، با شدن (تبدّل) و بازتاب حقیقت (واقعیت برتر) در شکلی شگفت‌انگیز، (داستان دقوقی) مطابقت با عالمی است که محمل صیرورت عرفا و سوررئالیست‌ها است.

در این‌جا لازم است که هر یک از شدن‌های داستان مولانا را که انقلابی سوررئالیستی

به‌حساب می‌آید، در هر مرحله از تبدّل و شدن، مورد بررسی قرار دهیم. همان‌طور که در بخش وحدت بیان شد، در اولین شکل تبدّل، ناظر گذر از کثرات به سوی وحدت و بالعکس هستیم. در تبدّل بعدی، هر هفت شمع تبدیل به هفت مرد می‌شوند و در این قسمت با کثرات سر و کار داریم و مفهوم ارائه‌شده ارتباطی با وحدت پیدا نمی‌کند. در حقیقت در این مرحله از شدن، مولانا برای رسیدن به واقعیتی تازه، واقعیت نخستین را تغییر می‌دهد:

«هفت شمع اندر نظر شد هفت مرد نورشان می‌شد به سقف لاژورد»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۲)

این‌که مولانا مردان خدا را که یادآور ابدال‌اند، در شیء یا تصویر هفت شمع برای مخاطب باز می‌تابد، به سوررئالیست‌ها نزدیک می‌شود که از شکل به محتوا می‌رسند، نه از محتوا به شکل. در فراواقع‌گرایی صورت درونی نگار (محتوا) بر صورت بیرونی نگار (شکل) اثر می‌گذارد و آن را می‌سازد. در این الگوی زیبایی‌شناسی شکل به تناسب محتوا ساخته می‌شود و از این‌رو شکل از واقعیت موجود فراتر رفته و واقعیت نوینی می‌آفریند که پیش از این وجود نداشته است *(آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۴۶)*. مفهوم شمع‌ها در تبدّل اول، بازتاب کثرت و وحدت است، امّا مولانا برای انتقال حقیقتی تازه، مفهوم اولین را به مدد تغییر در شکل، به مفهوم تازه‌ای تبدیل می‌کند که بازتاب مردان کامل و هدایت‌گرانی است که نورشان در تاریکی جهان مادّی مایهٔ نجات و رستگاری است. در این مفهوم تازه نیز نور و سایه هر دو حضور دارند؛ فضای داستان که همواره تاریک است و وجود نورانی پیران که در تصویر اولی یعنی نور شمع نمود پیدا کرده است. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که حقیقتِ وجود مردان حق، همان هفت شمع است که در بُعد دیگر تجلّی یافته است.

در تبدّلِ بعدی لایه‌های معنایی عمیق‌تر می‌شوند تا ما را از سطح و جهان خودآگاه فراتر برده به عمق و غایت سوررئالیسم و عرفان نزدیک سازند؛ یعنی پویایی و حرکت از سطح به عمقِ اشیاء و شناخت مفهوم پنهان آن‌ها. تبدیل هفت مرد به یک درخت و نه به هفت درخت، در این تبدّل علاوه بر مفهوم وحدت، مفهوم تازه‌تری رخ می‌کند که نشان از اتصال جهان واقع و فراواقع، محسوس و نامحسوس، خودآگاه و ناخودآگاه و در یک کلامِ معرفتی، جهان ظاهر و جهان معنا دارد. درختی که شاخه‌هایش به سدره که در آسمان برین جای دارد، می‌رسد و ریشه‌هایش تا عمق زمین فرورفته، درختی است که در گسترهٔ آسمان و زمین امتداد دارد و کلّ هستی را احاطه کرده است، جز نمودی از حقیقت و قدرت مطلق نمی‌تواند باشد که یادآور تجلّی خداوند بر کوه طور است که در داستان حضرت موسی(ع) شاهد آن هستیم:

«باز هر یک مرد شد شکل درخت — چشم از سبزی ایشان نیکبخت
هر درختی شاخ بر سدره زده — سدره چه‌بود از خلا بیرون شده
بیخ هر یک رفته در قعر زمین — زیرتر از گاو و ماهی بر یقین
میوه‌ای که برشکافیدی ز دور — هم‌چو آب از میوه جستی برق نور»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۲)

در این تصویر تازه با مفهوم تازه، بار دیگر مفهوم نور و سایه خودنمایی برجسته‌ای دارد، چنان‌چه در سایر قسمت‌های داستان؛ نور شمع در تاریکی شب، نور هدایت هفت‌مردان در تاریکی گمراهی، درختی که در نور آسمان و تاریکی زمین گسترده است و میوهٔ درخت (نور) در کنار برگ‌های سایه‌گستر (تاریکی). همان‌طور که بیان شد پرسپکتیو نور و سایه از مهم‌ترین عناصر نقاشی‌های سوررئالیسم است که در داستان دقوقی نمودی برجسته و شگفت‌انگیز دارد. همان‌طور که در مکتب سوررئالیسم نمی‌توان از ظاهر اثر و با چشم خردگرای محض به مفاهیم پنهان در پس تصاویر و آثار رسید، مولانا نیز بر این امر تأکید می‌کند که هر کسی نمی‌تواند نور این درخت و حتی سایهٔ آن را ببیند. مولوی مردم سرگردانی را که نه سرگردانِ حقیقت و طلب معرفت که سرگشتهٔ جهان مادی هستند، از دنیای درون و ناخودآگاه دور می‌خواند و این امر را سبب کوری و عدم درک مفهوم فراواقعیتی می‌داند که تنها دقوقی با آن آشنا است؛ اگرچه او نیز هنوز در مقام شناخت برتر نیست، بلکه در مقام حیرت و شگفتی به‌سر می‌برد:

«ز آرزوی سایه جان می‌باختند — از گلیمی سایبان می‌ساختند
سایهٔ آن را نمی‌دیدند هیچ — صد تفو بر دیده‌های پیچ‌پیچ»

(همان)

مردمی که از بی‌خبریِ نور حقیقت حتی از دیدن سایه نیز محرومند، زمانی از سرّ درختِ جهان‌شمولِ وحدتَ آگاه می‌شوند که در مسیر حقیقت (واقعیت برتر) گام بردارند و از جستجوی ظاهر رها شده، معنای حقیقی را در کنه هر چیز جستجو کنند. در این‌جا باید به همان نظر عرفانی برگردیم که می‌گوید برای دیدن حقیقت باید چشم‌دل بینا باشد؛ که چشم ظاهر از دیدار معرفت ناتوان است و همان‌طور که ابزار رؤیت این‌جهانی ملموس و مادّی است، جهان فراواقع نیز برای رؤیت معانی، ابزارهای نادیدنی خود را می‌طلبد. در داستان دقوقی مردمان، این درخت را نمی‌بینند چون با چشم ظاهر درختی را می‌جویند که با ابزار مادّیِ دیدن قابل فهم نیست.

سؤالی کهَ در این‌جا پیش می‌آید در ارتباط با ترتیب تبدّل‌ها است. چرا شمع‌ها ابتدا به

شکل انسان و سپس به درخت تبدیل می‌شوند؟ این امر را می‌توان به درجات خلقت ارتباط داد که روندِ تدریجی کمال در کائنات را تداعی می‌کند. در متون عرفانی خداوند نور مطلق است بنابراین در درجات خلقت، انسان که برترین جلوهٔ نور الهی است، از نور شمع تبدّل می‌یابد و در مرحلهٔ نازل‌تر که شدّت آن نور ابتدایی، در مسیر زمین و جایگاه ظلمت کم می‌شود، حیوان، نبات و جماد خلق می‌شوند *(عطار، ۱۳۸۶: ۴۴۲)* در داستان مولانا درخت از تبدّل انسان و پس از او تداعی می‌شود و این سیر تدریجیِ شدن، راهبر انسان از کثرات جهان ظاهر به سوی وحدت جهان حقیقی و فراواقع است. درختی که هم ظلمانی و هم نورانی است، هم نور دارد و هم سایه، هم ریشه در خاک و هم سر بر افلاک دارد و در یک کلام، اضداد را در وجود خود جمع کرده است، باید توسط انسان، دیده و ادراک شود. تفکیک میان نور و سایه، نشان‌دهندهٔ بهره‌های مادی و معنوی نعمت‌های الهی است که مولانا یکی را در زمین (سایه) و یکی را در آسمان (نور) می‌جوید. درختِ همیشه سرسبزِ وحدت را باید پیوند میان آسمان و زمین و جهان آن‌سویی و این‌سویی خواند، همان‌گونه که تخیل سوررئالیستی، پل اتصالی میان خودآگاه و ناخودآگاه است. امّا هر کسی را یارای درک چنین درختی که در جهان فراسوی حسّ، روییده و تا جهان حسّ نیز امتداد یافته، نیست. هر ذهنی که آشنا به عالم معنا (عالم خیال و رؤیا) نباشد، نمی‌تواند بهره‌های آن را دریابد. این درختِ جهان‌شمول، همان نقطهٔ سوررئالیستی است که جایگاه به وحدت رسیدنِ همهٔ تناقضات و تضادها است «معانی در زبان رؤیا دوگانگی دارند و بین خود معانی متناقض را یگانه می‌کنند» *(صنعتی، ۱۳۸۲: ۳۵)*.

مولانا عقل را بزرگ‌ترین مانع رؤیت درختی می‌خواند که حتی خردمندانشان نیز به وجود آن باور ندارند و به یقین از دیدن درختی محرومند که به جلوهٔ چشم ظاهری و این جهانی درنمی‌آید و تنها در جهان ناخودآگاه ذهن و در عالم خیال معنایی دیدنی می‌یابد:

«خلق گوناگون با صد رای و عقل یک قدم آن سو نمی‌آرند نقل
عاقلان و زیرکانشان ز اتفاق گشته منکر زین چنین باغی و عاق»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۳)

مولانا آن‌گاه که مفهوم درخت را در مقام نباتات، امّا حامل مفاهیم عمیقِ درخت به کار می‌گیرد، هفت را بار دیگر برای رسیدن به حقیقتی تازه تغییر می‌دهد و این‌بار دقوقی درختان را در حال نماز می‌بیند «النجم و الشجر یسجدان» *(قرآن کریم، الرحمن: ۶)*. خداوند در قرآن درختان را در تسبیح خود می‌خواند؛ حال آن‌که همگان این تسبیح را درنمی‌یابند. دقوقی با قدم نهادن در دنیایی فراتر از واقعیت و انفصال از عالم عقل، در حال بی‌خودی یعنی با قدمِ ذهنِ ناخودآگاه، تسبیح درختان را می‌بیند و با درک کنه اشیاء، بار

دیگر دچار شگفتی می‌شود:

«بعد از آن دیدم درختان در نماز — صف کشیده چون جماعت کرده ساز...
آن قیام و آن رکوع و آن سجود — از درختان بس شگفتم می‌نمود»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۴)

در مرحلهٔ نهایی تبدّل که ذیل عنوان "حیرت" مورد بررسی قرار می‌گیرد، بار دیگر هفت درخت به هفت مرد تبدیل می‌شوند و این بار دقوقی کاملاً به آن‌ها نزدیک شده و اکنون که فاصله از میان برخاسته، مراحل تبدّل و شدن‌ها نیز به پایان رسیده است. گویی مولانا مفهوم نهایی هفت شمع را پس از تبدیل‌های بسیار، در صورت هفت مرد تثبیت می‌کند؛ آن‌ها معنای پنهان و حقیقیِ شمع و اصلِ مفهوم نوری هستند که جهان را روشنیِ هدایت می‌بخشند.

ج) نمادپردازی سوررئالیستی در جریان تبدّل

همان‌گونه که کارل کاروس کلید فهم خودآگاه روح را در ناخودآگاه می‌خواند *(آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۱۱۵)* انسان نیز برای شناخت حقیقی هر چیز و برای دیدن آن‌چه در بخش پنهان وجود و بخش پنهان جهان هستی قرار دارد، باید چون ساحت وجودی خود و کلّ هستی، دوبعدی بنگرد؛ بُعدی ظاهری و زمینی و بُعدی باطنی و آسمانی. نکته‌ای که یادآوری آن در این‌جا ضروری است، به مبدأ شکل‌گیری مکتب سوررئالیسم بازمی‌گردد که ریشه در مکتب سمبولیسم و حتی تا حدودی رمانتیسم دارد و این امر سوررئالیست‌ها را ناگزیر می‌کند که حتی ناخودآگاه به جنبه‌های نمادین و سمبولیسم نیز در آثار خود توجه کنند. اشیایی که در داستان دقوقی به کار رفته چون شمع و درخت، از یک سو حامل معانی نمادین نیز هستند که زرین‌کوب آن‌ها را "رمز زندگی و تجدّد حیات" می‌خواند *(زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۱۵۲)* در نظر سوررئالیست‌ها ناخودآگاه با نماد بروز می‌کند؛ زیرا «نماد هم به‌دلیل ذات پنهانش و هم به لحاظ آن‌که از منطق تخیّل یعنی همان فرآیند تداعی معانی سرچشمه می‌گیرد، بهترین الگوی بیانی برای ذهن ناخودآگاه به‌شمار می‌رود» *(آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۱۳۳)* بنابراین اگرچه مکتب سوررئالیسم با مکتب سمبولیسم از نظر هدف و مبانی فکری متفاوت است، امّا ابزار نماد برای مفاهیم پنهان، مؤلفه‌ای مشترک میان این دو است. البته سمبولیسم‌ها خود نمادها را می‌سازند و وارد اثر می‌کنند، ولی در سوررئالیسم نماد از دلِ اثر برمی‌خیزد. سوررئالیسم می‌کوشد تا به کمک عصیان، تخیّل ابتکاری، نمادگرایی، رؤیا و ذهن ناخودآگاه، انسان‌ها را از خواب و رؤیا به سوی آن‌چه برتر و ژرف‌تر است، سوق دهد *(همان: ۱۱۱)*، بنابراین اگرچه برخی سوررئالیست‌ها با سمبولیست‌ها متفاوت

هستند، امّا نمادگرایی نیز جزیی از آثارشان به‌شمار می‌رود که مفاهیم مورد نظرشان را به کمک آن تداعی می‌کنند.

در متون عرفانی به وجود ابدال در جهان اشاره شده، امّا وجود درختی با اوصاف یادشده، حامل معانی شگفت‌انگیزی است که خود را در نماد سوررئالیستی و رمزهای عرفانی نشان می‌دهد. مهم‌ترین اختلاف میان مکتب سمبولیسم و سوررئالیسم در همین نکته است، یعنی اصالت شیء و اصالت مفهوم. سمبولیست‌ها مفاهیم را از اشیاء و تصاویر خلق‌شده منتقل می‌کنند، امّا سوررئالیست‌ها چونان عارفان اشیاء را بهانه‌ای قرار می‌دهند برای انتقال مفاهیم پنهان در پس آن‌ها. بنابراین اصالت شیء در مکتب سمبولیست جای خود را به اصالت معنا در جهان سوررئالیستی می‌دهد؛ همان‌گونه که در داستان دقوقی برتری با اصالت معنا است.

چ) حیرت عرفانی و شگفتی سوررئالیستی

«در بوطیقای سوررئالیسم، شگفتی خصلت ذاتی واقعیت است» *(میتوز، ۱۳۷۵: ۲)* «سوررئالیسم به سبب انتقاد از واقعیت، با جنبش تازه‌ای که در قلمرو علم پدید آمده هم‌گام و هم‌صدا می‌شود و می‌خواهد بنیاد جبر منطقی و قانون علیّت را ویران کند» *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۷۴)* به همین دلیل سوررئالیست‌ها همواره در جستجوی خرق عادت هستند و با فراتر رفتن از واقعیت‌های روزمره، به سوی واقعیت برتر که از پس امور شگفت و در عالم خیال بر آن‌ها جلوه می‌کند، گام برمی‌دارند. در داستان دقوقی "حیرت" که از نتایج کسب معرفت و شناخت شگفتی‌های جهان فراواقع است، مهم‌ترین صفات سالکان طریقت نیز محسوب می‌شود؛ صفتی که در هنگام رخ نمودن جلوه‌های عالم نامحسوس گریبان سالک را می‌گیرد. در مرادالعارفین به نقل از کتاب شرح تعرّف آمده است: «عارف‌ترین کس به خدا آن باشد که به خدا متحیّر گردد» *(صوفی‌الله، ۱۳۸۷: ۱۲۲)* وقتی دقوقی در عرصهٔ تاریکیِ شامگاه، هفت شمع روشن را می‌بیند که نورشان به آسمان بر می‌شود، متحیّر می‌شود؛ چون دریافت معانیی که در کنه اشیاء و امور این‌جهانی پنهان است، از ظرفیت عقل خارج است و در چنین عالمی که فراتر از حسّ و واقعیت است، برای بینندهٔ معارف غیبی، حقیقت و معنای هر آن‌چه در جهان حسّ می‌بیند دگرگون می‌شود و در نهایتِ این رهیافتِ حیرت‌انگیز، فرد از خود (خودآگاهی) وارد دنیای بی‌خودی (ناخودآگاهی) می‌شود. وقتی هفت شمع تبدیل به یک شمع می‌شوند، دقوقی دچار حیرت می‌شود، امّا در مرحلهٔ بعد که یک شمع به هفت شمع تبدّل می‌یابد، حیرت دقوقی افزون می‌شود و در این سیر تبدّل و تحول تدریجیِ نو شدن، دقوقی بی‌هوش می‌گردد. بی‌هوشی

دقوقی را باید نشان از ادراک عمیق او در هر مرحله از نو شدن دانست که به عقیدهٔ سوررئالیست‌ها ایجاد شگفتی می‌کند:

«خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت — موج حیرت عقل را از سر گذشت
این چگونه شمع‌ها افروخته‌ست — کاین دو دیدهٔ خلق ازین‌ها دوخته‌ست
باز آن یک، بار دیگر هفت شد — مستی و حیرانی من زفت شد»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۱)

«می‌شدم بی‌خویش و مدهوش و خراب — تا بیفتادم ز تعجیل و شتاب
ساعتی بی‌هوش و بی‌عقل اندرین — اوفتادم بر سر خاک زمین
باز باهوش آمدم برخاستم — در روش گویی نه سر نی پاستم»

(همان: ۴۸۲)

در مرحله‌ای از تبدّل که هفت درخت تبدیل به یک درخت می‌شود، این انقلاب و تبدیل یک به هفت، دقوقی را دچار حیرتی می‌کند که هر چه به سمت درختان نزدیک‌تر می‌شود، بر حیرتش افزون می‌گردد:

«گفت راندم پیش‌تر من نیکبخت — باز شد آن هفت جمله یک درخت
هفت می‌شد فرد می‌شد هر دمی — من چه سان می‌گشتم از حیرت همی»

(همان: ۴۸۴)

در آخرین تبدّل، دقوقی از آن حیرت نخستین که تا این‌جای داستان با او بوده، دور می‌شود. زمانی حیرت مدام است که هنوز جوینده، به حقیقت و مقصود نپیوسته است. وقتی دقوقی کاملاً به شمع‌هایی نزدیک می‌شود که پس از طی شدن‌های بسیار اکنون در وجود مردانی الهی تثبیت یافته‌اند، حیرت دقوقی نیز پایان می‌یابد و این مفهوم منتقل می‌شود که مقصود و هدف نهاییِ دقوقی، رسیدن به مردانی است که پیران هدایت‌گر او به سوی حقیقت هستند. توجه به این نکته جالب است که در پایان داستان که هفت مرد از دیدگان دقوقی ناپدید می‌شوند، باز هم او دچار حیرت می‌شود:

«در تحیّر ماندم کاین قوم را — چون بپوشانید حق از چشم ما
آن‌چنان پنهان شدند از چشم او — مثل غوطهٔ ماهیان در آب جو»

(همان: ۴۹۶)

با این‌که حیرت دقوقی در تبدّل آخر به پایان می‌رسد، امّا وقتی دقوقی به نزدیک هفت مرد می‌رسد و از این‌که آن‌ها نام او را بر زبان می‌رانند، متعجب می‌شود؛ آن‌ها دقوقی را در تحیّر کامل نمی‌دانند تا این راز را بر او آشکار کنند. اگرچه دقوقی تا این جایگاه همواره با

قدم حیرت که از شرایط سلوک است پیش آمده، امّا حیرت نخستین با حیرت پایانی متفاوت است؛ آن از سر رؤیت امور شگفت و این از سر شناخت حقیقت (واقعیت برتر) است و چون دقوقی در پایان داستان به کمال حقیقی نمی‌رسد، از آن حیرت نهایی و پایانی که در آستانهٔ مقام "فنا" گریبان سالک را می‌گیرد، خبری نیست. ذوالنون حیرت آغازین سالک و حیرت نهایی را در درجهٔ شناخت و معرفت الهی متفاوت می‌داند و در طبقه‌بندی مراحل معرفت عرفانی ابتدا حیرت، سپس اتصال، افتقار و بار دیگر حیرت را نام می‌برد *(ابونصر سراج، ۱۹۱۴: ۳۴۵)*. حیرت پایانی، همان حیرتی است که از سرِ کمالِ معرفت تجلّی می‌کند:

«گفتم آخر چون مرا بشناختند　　پیش از این بر من نظر نداختند
هر دلی کو در تحیر با خداست　　کی شود پوشیده راز چپّ و راست»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۵)

هفت مردان، دقوقی را در تحیّر خدا ناتمام می‌بینند، با این‌حال او را به امامت برمی‌گزینند. به نظر می‌رسد با توجه به هدف آغازین داستان – برای دقوقی که می‌خواست خداوند را در وجود بشر درک کند– هفت مردان قصد امتحان او برای رسیدن به مقام کمال را دارند تا معرفت دقوقی در این سیر معنوی سنجیده شود، وگرنه نمی‌توان پذیرفت مردانی که مظهر انوار الهی و واسطهٔ هدایت بشرند، کسی را که در معرفت خدا کامل ناشده است، پیشوای خود قرار دهند؛ به‌خصوص که دقوقی پیش از قبول امامت، از آنان می‌خواهد مشکلاتش را حل کنند:

«بعد از آن گفتند ما را آرزوست　　اقتدا کردن به تو ای پاک دوست
گفتم آری لیک یک ساعت که من　　مشکلاتی دارم از دور زمن»

(همان)

ح) دیوانگی و جنون در راستای شناخت و تعالی

«دیوانگان دربارهٔ واقعیت درونی، بیش از فرزانگان آگاهی دارند. می‌توانند اموری را بر ما آشکار کنند که بدون آنان لاینحل می‌ماند» *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۷۳)*، سوررئالیست‌ها در حالت دیوانگی و جنون ارادی دست به آفرینش اثر می‌زنند تا به دور از خودآگاهی و در تقابل با عقل و در دنیای ناخودآگاه سیر کنند. حال آن‌که مولانا نیز با چنین حالی، آثارش به‌خصوص غزلیات شمس را می‌آفریند؛ امّا نحوهٔ رسیدن به حالتی میان خواب و بیداری و چیزی شبیه به رؤیا در شاعری عارف چون مولانا با هنرمندان سوررئالیسم متفاوت است. مستی مولانا نیز شعبه‌ای از جنون است، امّا نه حاصل افیون و شراب. مستی

و بی‌خودی (رفتن به جهان ناخودآگاه ذهن) مولانا حاصل شور و عشق بی‌نهایت او به معشوق ازلی است؛ مستی‌ای حقیقی و برآمده از عالم غیرمحسوس. این همان مستی جنون‌آمیزی است که عطار در مصیبت‌نامه به اثبات آن‌که ناشی از معرفت است، می‌پردازد. عطار، دیوانگان را در کنار عارفان، سالک راه حقیقت می‌خواند، با این تفاوت که واصلان به کمال، از حال دیوانگی و بی‌خودی رسته و در مرتبهٔ "فنا" از هر چه جز "او"ست فانی می‌شوند *(رک. اسفندیار، مؤذنی، ۱۳۸۹: ۲۲۸-۲۰۷)*، همان‌طور که سوررئالیست‌ها مستی و جنون را عامل رسیدن به واقعیت برتر در خلق تصاویر ناخودآگاه و شگفت و تازه می‌دانند. فتوحی در مقاله‌اش می‌نویسد که مولانا مستی و جنون را والاترین مرتبهٔ شناخت می‌خواند *(فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۰۳)*:

«در اصبع عشقم چو قلم بی‌خود و مضطر طومـــار نویســـم مـــن و طومـــار نـــدانم»

(مولانا،۱۳۶۳. ج۱: ۵۲۳)

مولانا در این بیت صریحاً به حال بی‌خودی در هنگام سرایش اشاره می‌کند که در مکتب سوررئالیسم از آن با نام "اتوماتیزم" یا "خودنگاری" یاد می‌شود و در آن حال حتی خود نویسنده هم نمی‌داند که چه می‌نویسد. مولانا زمانی که از جهان ناخودآگاه وارد جهان خودآگاه می‌شود، از آن‌چه سروده خبر می‌یابد و از این‌روست که برخی غزل‌های مولانا را ناتمام می‌بینیم؛ زیرا این امکان وجود داشته که به دلایلی از حال بی‌خودی خارج شده و غزلش را ناتمام رها کرده باشد. در داستان دقوقی زمانی که هفت مرد به هفت درخت تبدیل می‌شوند، نه عقل دقوقی به‌طور خاص، بلکه عقل به مفهوم کلّی از چنین تصویری دچار شگفتی می‌شود:

«بیخشـــان از شـــاخ خنـــدان‌روی‌تـــر عقـــل از آن اشکالشـــان زیـــر و زبـــر»

(همان، ۱۳۸۶: ۴۸۲)

وقتی مولانا از توصیف درختی که سایه و میوه‌ای از نور دارد فارغ می‌شود و از مردم صاحب‌خرد و عقل‌مندی که وجود چنین درختی را به دلیل نادیدن انکار می‌کنند در شگفت می‌شود، به این نکتهٔ سوررئالیستی اشاره می‌کند که اگر کسی با صدای بلند هم به سوی آن درخت راهبری کند، او را دیوانه می‌خوانند؛ یعنی کسی که با حضور در جهان ناخودآگاه، حقایقی را می‌بیند که مردمان در حال خودآگاهی نمی‌بینند، در مقام دیوانگی می‌خوانندش و در این اتهام دیوانگی، حتی دقوقی نیز به این تردید دچار می‌شود که نکند دیوانه شده است. دیدن اشیاء غیرواقعی در عالم خیال و رؤیا، در حالتی شبیه به دیوانگی عارض می‌شود که عارفان آن را حال بی‌خودی و البته کسانی چون عطار و مولانا هم‌صدا با سوررئالیست‌ها آن را حال جنون و دیوانگی می‌خوانند:

«جمله می‌گفتند کاین مسکین مست از قضاءالله دیوانه شده‌ست
مغز این مسکین ز سودای دراز وز ریاضت گشت فاسد چون پیاز
یا منم دیوانه و خیره شده دیو چیزی مر مرا بر سر زده»

(همان: ۴۸۳)

جالب است مفاهیم مستی و جنون در کنار یک‌دیگر بیان شده‌اند تا اجتماع میان مستی مولوی البته در مرتبه‌ای تکاملی، با جنون هر چند مجازیِ سوررئالیستی برقرار شود. همان‌گونه که دیوانگیِ هنرمندِ سوررئالیسم خارج از نرم اجتماعی و سبب تمسخر خلق است، در داستان دقوقی نیز چنین معلولی به‌علت حالتی از جنون و مستیِ دقوقی وجود دارد که نتیجهٔ شگفتی و حیرت در برابر شیءِ شگفت‌انگیز است. مولوی واژهٔ "خیال" را نیز چونان سوررئالیست‌ها در این داستان به کار می‌گیرد و حالت دیوانگیِ دقوقی را از رؤیت شیء شگفت‌انگیز (درخت)، به عالم خیال منسوب می‌سازد:

«چشم می‌مالم به هر لحظه که من خواب می‌بینم خیال اندر زمن
باز می‌گویم عجب من بی‌خودم دست در شاخ خیالی می‌زنم»

(همان)

دقوقی میان شک و یقین دچار حیرت شده. از آن نظر که مردم از دیدن درختی که او آشکارا می‌بیند عاجزند، خود را دیوانه و گرفتار خیال می‌بیند و از آن‌جا که خود بر شاخ درخت بالا رفته و از میوه‌هایش خورده، خود را نه در خواب که بیدار و هشیار می‌بیند. نوسان میان شک و یقین، خواب و بیداری، خودی و بی‌خودی و دیوانگی و هشیاری، یادآور همان کثرات و تضادی است که در انتهای مقام حیرت و معرفت جای خود را به نقطهٔ وحدت خواهد داد.

ممکن است خیال در داستان دقوقی حمل بر توهم و اندیشه‌های باطل شود، امّا دلیلی که این گمان را رد می‌کند، این است که در داستان دقوقی خیال در برابر دنیای واقعیت قرار داده شده است، نه دنیای حقیقی یا همان واقعیت برتر. بنابراین وقتی دقوقی خود را در خیال یا در جنون می‌بیند، به دنیای خیال و رؤیای سوررئالیستی وارد شده است که راه به حقیقت و واقعیت برتر دارد. مولانا از زبان خلقِ سرگردان، سوداییان را باخبران اصلی از باغ و سرّ درختِ وحدت می‌خواند که هادی مردمان به سوی آن هستند:

«خلق گویان ای عجب این بانگ چیست چون‌که صحرا از درخت و بر تهی است
گیج گشتیم از دم سوداییان که به نزدیک شما باغ است و خوان»

(همان: ۴۸۴)

مولانا در باب درخت و روزیِ آن، از واژهٔ "سِحر" استفاده می‌کند که نمودی از امر شگفت و غیرمعمول سوررئالیستی است. سوررئالیسم «همه جا در زندگی روزمره و در هر جریان خرق عادت را جستجو می‌کند» *(سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۷۴)* از آغاز تا پایان داستان دقوقی، به موازات عقل‌گریزی، با خرق عادت و امور غیبی و مافوق طبیعی روبرو هستیم:

«می خور و می‌ده بدان کش روزی است هر دم و هر لحظه سحرآموزی است»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۴)

و یا آن گاه که دقوقی اول‌بار شمع‌ها را می‌بیند، اما خلق نه:

«چشم‌بندی بد عجب بر دیده‌ها بندشان می‌کرد یهدی من یشاء»

(همان: ۴۸۱)

«کاروان‌ها بی‌نوا وین میوه‌ها پخته می‌ریزد چه سحر است ای خدا»

(همان: ۴۸۳)

خ) دو نگاه متضاد در شناسایی جهان عین و جهان ذهن

سوررئالیست‌ها تخیّل را پلی میان خودآگاه و ناخودآگاه می‌دانند و می‌گویند: «بدون الهام از ذهن ناخودآگاه که سرچشمهٔ تخیّلات است، آدمی به تخیّل دست نمی‌یابد» *(آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۱۱۹)* بنابراین چشم دل در عرفان، به ذهن ناخودآگاه در سوررئالیسم برمی‌گردد که محمل تخیّل است. کسانی که جهان را تک‌بعدی می‌بینند، فقط به سطح و ظاهر اشیاء توجه می‌کنند و با بخش ناخودآگاه ذهن خود که محمل اندیشه‌های متعالی و معارف غیبی است، بیگانه‌اند و از آن‌جا که با دوری از نیمهٔ پنهان وجود خود، در شناخت حقیقت خود ناقص و بی‌خبرند، از معرفت به حقیقتِ اشیاء نیز عاجزند. مولانا آن گاه که از پیشوایی دقوقی به خواست هفت مردان می‌گوید، در ابیاتی چند به بیان کوری چشم ظاهر و چشم باطن می‌پردازد و کوری باطن را کِشندهٔ نجاسات باطنی می‌داند و مخاطب را به این معنی می‌کشاند که راز هرچیز در داستان، مکشوفِ کسی است که چشم دلش بینا باشد:

«کور ظاهر در نجاسهٔ ظاهرست کور باطن در نجاسات سِرَست

این نجاسهٔ ظاهر از آبی رود آن نجاسهٔ باطن افزون می‌شود»

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۶)

نکتهٔ ضروری این‌که: همان‌گونه که هفت مرد در پایان داستان، بر چشم دقوقی مرئی می شوند، اکنون آن‌ها نیستند که غیب گشته‌اند، بلکه این چشم دقوقی است که دیگر آن‌ها را نمی‌بینند. دقوقی زمانی از خداوند خلاصیِ مسافران را می‌طلبد که در حال نماز است، امّا مردمی که در دریا فزع می‌کنند، توجه کامل دقوقی را از حق برمی‌گردانند و شاید همین کوتاهی است که سبب تنبیه دیدهٔ جان‌بین او می‌شود و او را از عالم خیال بیرون می‌کشد.

در حقیقت می‌توان این‌گونه استنباط کرد که توجه دقوقی در جهان ناخودآگاه به جهان خودآگاه، اتصال او را با معانی عالم بی‌خودی قطع می‌کند:

«تو بگویی مرد حق اندر نظر　　کی درآرد با خدا ذکر بشر
خر ازین می‌خسپد این‌جا ای فلان　　که بشر دیدی تو ایشان را نه جان
کار ازین ویران شده‌ست ای مرد خام　　که بشر دیدی مر این‌ها را چو عام»

(همان: ۴۹۶)

در پایان داستان، مولانا علت پنهان شدن هفت مردان را به دو نگاه متضاد ارتباط می‌دهد. چشمی که ظاهر اشیاء و امور را نمی‌بیند و چشمی که به کنه حقیقت نظر دارد. مولانا دقوقی را ملامت می‌کند که اگر مرد خداست چرا چون مردمی که بر مدار عقل و واقع‌نگری به امور می‌نگرند، این هفت مرد را بشر دیده، نه حقیقتِ بشر که در جنبهٔ دیگری از انسان پنهان است و همان‌جا محل ظهور تخیّل ابتکاری و رؤیاست. جنبهٔ نهان از دیدگان انسان که نفطهٔ اتصال او با خداوند نیز هست، جز جان و در مرحلهٔ نازل‌تر، وجه ناخودآگاه انسان، نیست. مولانا صراحتاً این هفت مرد را "جان" می‌خواند و بار دیگر مفهوم وحدت را در وجود آن‌ها یادآور می‌شود که جز در جان مطلق تحقق نمی‌یابد و آن‌چه در داستان به تصویر درآمده، جز تجلی این وحدت نیست. مولانا با اشتراک دیدگاهی با سوررئالیست‌ها، شناخت حقیقی را در بی‌خودی و در بستر ناخودآگاه می‌داند و از مخاطب می‌خواهد تا از جهان ظاهر فراتر رفته و در جستجوی عمقِ واقعیت، به سوی واقعیت برتر و همان حقیقت عرفانی بشتابد. مولانا در پایان داستان، به انقلاب سوررئالیستی و نو شدن مدام واقعیت به سمت واقعیتِ برتر اشاره می‌کند و انسان‌ها را به طلب مدام و پویایی (dinamic) برای رسیدن به واقعیت برتر دعوت می‌کند:

«هین بجو که رکن دولت جستن است　　هر گشادی در دل اندر بستن است
از همه کار جهان پرداخته　　کو و کو می‌گو به جان چون فاخته»

(همان)

نتیجه

در داستان دقوقی ناظر کثرات و تضادهای آشکاری هستیم که نه‌تنها در تقابل با یک‌دیگر سقوط نمی‌کنند، بلکه مکمل یک‌دیگر بوده و در آن نقطهٔ سوررئالیستی، به وحدت عرفانی ختم می‌شوند. محور داستان دقوقی در مثنوی بر تبدّل‌هایی استوار است که درست برابر با انقلاب سوررئالیسمی است و انسان را هر دم با شناختی تازه مواجه می‌کند. مولانا برای رسیدن به مفاهیم تازه و متعالی، واقعیت پیشین را تغییر می‌دهد و با تغییر در

شکل، محتوایی تازه می‌آفریند که در خدمت غایت عرفان و هدف سوررئالیسم که همان "حقیقت عرفانی" و "واقعیت برتر" است قرار دارد. در جریان تبدیل‌ها و شدن‌های داستان، جویندهٔ حقیقت (واقعیت برتر) هر دم با امری شگفت روبرو می‌شود که بر حیرت مدامش می‌افزاید و مولانا چونان سوررئالیست‌ها انسانی را که از جهان واقع رها شده و با گذر از نیمهٔ آشکار (خودآگاه) وجودش، به جهان فراسوی حس و پنهان (ناخودآگاه) سفر کرده، دیوانه می‌خواند؛ چه در حال دیوانگی و مستی است که دقوقی به شهود معانیی متعالی و جهانی ورای واقعیت مادی می‌رسد و قدم در عالم بی‌زمان و مکانی می‌نهد که سوررئالیست‌ها از آن به دنیای رؤیا و خیال تعبیر می‌کنند. عارفی چون مولانا نیز به‌درستی تعبیر "خیال" را برای عالمی که تنها با چشم دل به درک و شهود درمی‌آید، به کار می‌گیرد. در لایهٔ سطحیِ داستان دقوقی، اشیائی چون شمع، درخت، دریا، شب و ساحل را می‌بینیم که دارای تناقضِ آشکار با یک‌دیگر هستند. این تناقضات در جهان فراواقع یعنی در لایهٔ عمیق و پنهان داستان به وحدت و معنایی تازه و متفاوت از معنای ظاهری اشیاء تبدیل می‌شوند. در حقیقت سوررئالیست‌ها نیز چونان عارفانی از جمله مولانا، به جستجوی حقیقت انسان، هستی و کنه اشیاء، در سایهٔ جنون و مستی، حیرت و امور شگفت پرداخته و معانی متعالی را در دنیایی می‌جویند که تنها ذهن ناخودآگاه بشر در حال بی‌خودی و مستی به آن دست می‌یابد. اگرچه این حال در میان سوررئالیست‌ها مجازی است، امّا در عرفان، با مستی و جنون حقیقی روبرو هستیم و از این دیدگاه، باید اصرار ورزید که ردّپای سوررئالیست‌ها است که در عرفان و لااقل در عرفان مولانا و به‌خصوص در داستان دقوقی دیده می‌شود و اگر بسیاری از آفرینندگان آثار سوررئالیستی در رسیدن به غایت این مکتب ناکام هستند، به جرأت می‌توان گفت که در عرفان این غایت تحقق می‌یابد. یکی از ویژگی‌های برجسته در نقاشی‌های سوررئالیستی یعنی نور و سایه نیز، در کلّ داستان مولانا نمودی شگفت‌آور دارد و تقریباً در تمام مفاهیم حقیقیِ اشیاء بازتاب یافته است. شمع با وجود مفاهیم متعددی که داستان را همواره با مفهومی نو و تازه روبرو می‌سازد، در یک مفهوم نهایی و کامل و در شکل درخت، به "جان" تعبیر می‌شود که تعبیر خود مولاناست و این "جان مطلق" که در وجود کائنات آسمان و زمین جاری است، نقطهٔ وحدت سوررئالیستی است که سایر کثرات در کنه آن به وحدت بدل می‌شوند.

هدف سوررئالیسم به‌عنوان انقلابی برای مبارزه با واقعیت روزمره و در بند محدودیت‌های منطق زمان و مکان، به سوی واقعیت برتر و تعالی انسان در حرکت است و این غایت است که بیش از پیش این مکتب را به عرفان نزدیک می‌سازد. اگرچه اصلاحات و واژه‌هایی که در مکتب معاصر سوررئالیسم به کار می‌رود با مکتب کلاسیک عرفانِ مولانا

متفاوت است، امّا این تفاوت را باید به نحوهٔ بیان نسبت داد. در حقیقت، غایت هر دو مکتب یکی است و جویندگان آن‌ها در پی رسیدن به نقطهٔ نهایی وحدت گام برمی‌دارند. بنابراین حتی اگر بسیاری از روشن‌فکران ادعا کنند که جهان آرمانیِ سوررئالیست‌ها چیزی جز جهان محسوس نیست، از نظر منطقی نمی‌تواند پذیرفتنی باشد؛ زیرا با توجه به آن‌چه در مقاله مورد بررسی قرار گرفت، این نتیجه حاصل آمد که، جهان متعالی عرفان و جهان آرمانی سوررئالیسم یکی است.

منابع

الف) کتاب‌ها

– **قرآن**. (۱۳۸۱). ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای. چ ۶. قم: الهادی.

۱. آدونیس (علی‌احمد، سعید). (۱۳۸۰). **تصوف و سوررئالیسم**. ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی. تهران: روزگار.

۲. آل احمد، مصطفی. (۱۳۷۷). **سوررئالیسم: انگارهٔ زیبایی‌شناسی هنری**. تهران: نشانه.

۳. ابونصر سراج، عبدالله بن علی. (۱۹۱۴م). **اللّمَع فی‌التصوف**. تصحیح رینولد آلن نیکلسون. تهران: لیدن.

۴. برتون، آندره. (۱۳۶۴). **تاریخ مختصر نقاشی**. ترجمهٔ احمد کریمی حکاک. تهران: پاپیروس.

۵. بیگزیی، سی. وی. ای. (۱۳۷۶). **دادا و سوررئالیسم**. ترجمهٔ حسن افشار. چ ۲. تهران: مرکز.

۶. گیبرت، ریتا. (۱۹۱۴م). **مصاحبه با ریتا گیبرت**. هفت صدا. ترجمهٔ نازی عظیما. تهران: آگاه.

۷. حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۷۰). **از باروک تا سوررئالیسم**. تهران: برگ.

۸. دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۷۱). **منشأ شخصیت در ادبیات داستانی**. تهران: مؤلف.

۹. ریتر، هلموت. (۱۳۷۷). **دریای جان**: سیری در آراء و احوال شیخ فریدالدین عطار نیشابوری. ترجمهٔ عباس زریاب‌خویی و مهرآفاق بابیوردی. چ ۲. تهران: الهدی.

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). **بحر در کوزه**. چ ۶. تهران: سخن.

۱۱. سیدحسینی، رضا. (۱۳۶۶). **مکتب‌های ادبی**. تهران: نگاه.

۱۲. صنعتی، محمد. (۱۳۸۲). **تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات** (مجموعه مقالات). چ ۲. تهران: مرکز.

۱۳. عطار نیشابوری، فرید الدین محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۶). **مصیبت‌نامه**. با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۴. کربن، هانری. (۱۳۸۴). **تفکر خلاق در عرفان ابن‌عربی**. ترجمهٔ ان‌شاءالله رحمتی. تهران: جامی.

۱۵. فاکنر، ویلیام. (۱۳۸۰). **خشم و هیاهو**. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

۱۶. یار بن تیمور، صوفی‌الله. (۱۳۸۷). **مراد العارفین**. مقدمه، تصحیح و تعلیق عباسعلی وفایی. تهران: سخن.

۱۷. محمودی، محمدعلی. (۱۳۸۹). **پردهٔ پندار: جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایرانی**. مشهد: مرندیز.

۱۸. مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۳). **کلیات شمس**. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۳. تهران: امیرکبیر.

۱۹. ــــــــــــــــ . (۱۳۸۶). **مثنوی معنوی**. به سعی رینولد نیکلسون. چ ۱۶. تهران: امیرکبیر.

۲۰. میتوز، جی. اچ. (۱۳۷۵). **آندره برتون**. ترجمهٔ کاوه عباسی. تهران: کهکشان.

۲۱. نوری کوتیانی، نظام‌الدین. (۱۳۸۵). **سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم**. ساری: زهره.

ب) مقاله‌ها

۲۲. فتوحی، محمود. (۱۳۸۴). "**بوطیقای سوررئالیستی مولوی (مقایسهٔ اندیشه‌های شعری مولانا و نظریهٔ شعری سوررئالیسم)**". در مطالعات و تحقیقات ادبی. ش۵ و۶. صص۹۹– ۱۲۳.

۲۳. مؤذنی، علی‌محمد و اسفندیار، سبیکه. (۱۳۸۹). "**دیوانگان در مقام عارفان، نه عقلای مجانین**". در مجلهٔ دانش. ش ۱۰۰. پاکستان. صص ۱۴۷– ۱۷۴.

۲۴. نوروزپور، لیلا و جمشیدیان، همایون. (۱۳۸۷). "**تحلیل داستان دقوقی از مثنوی**". در کاوش‌نامه. ش۱۷.