مجله ادبیات فارسی، دوره۱۶، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۹، صفحه ۵۰-۶۷

پیش‌گفتارهای سوررئالیسم در سیر العباد الی المعاد، منطق‌الطیر و دفتر سوم مثنوی معنوی

کیمیا تاج نیا[۱]، مهدی اویسی کهخا[۲]، اسماعیل اسلامی[۳]

[۱]استادیار رشته زبان و ادبیات فارسی واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران
[۲]دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران
[۳]ریاست دانشگاه و استاد زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران

نویسنده مسئول: KIMIA.TAJNIA@YAHOO.COM
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۱۳/ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۱

چکیده

نظریهٔ *سوررئالیسم* که توسط بینانگذار فرانسوی؛ آندره برتون و همراهانش مطرح شد؛ به خودی خود شکل نگرفت و زمینه‌ها و پیش‌گفتارهای بسیاری در شکل‌گیری‌اش نقش داشتند. از جمله آن زمینه‌ها می‌توان به زمینه‌های *فلسفی*، *عقل‌گریزی*، *هنجارشکنی* و کشف و شهود اشاره کرد و از میان پیش‌گفتارها می‌توان به نظریات سقراط، افلاطون، نظریات روانکاوانهٔ فروید و یونگ، نظریه‌های *دادائیسم*، *رمانتیسم* و به ویژه شعر صوفیان ایران کهن اشاره کرد. پیش‌گفتارهایی که سنایی، عطار و در پی آن‌ها مولانا در اشعارشان در پی عناصر صوفیانه و شعر صوفی مطرح کردند؛ بیش‌ترین قرابت گفتمانی را با نظریه و عناصر سوررئال داشته است. بر این اساس، پژوهش حاضر ضرورت بررسی پیش‌گفتارهای سوررئالیستی را در مثنوی‌های سیرالعباد الی المعاد، منطق‌الطیر دفتر سوم مثنوی معنوی با کمیت تقریبا یکسانی احساس کرده است. از این رو، برآن است تا با هدف توسعه‌ای، در راستای کشف عناصر *سوررئالیست* در آثار مورد پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی بهره جوید. نتایج اولیهٔ پژوهش حاکی از آن است که پیش‌گفتارهای عناصر *سوررئالیستی* در مثنوی‌های مورد بررسی، به صورت آشکار و ضمنی نمایان شده است. طوری که سه شاعر عارف نامی به طور آشکار همان عناصر را در اشعارشان از لوازم و عناصر مهم عرفان مطرح کردند و گاهی با اشاره‌ها، استعاره‌ها و تشبیه‌های تمثیلی و نمادین عناصر *عرفان* را مطرح کردند که آن‌ها نیز در نظریهٔ *سوررئالیسم* مشترک بوده‌اند.

کلیدواژه: عناصر *سوررئالیسم*، *تصوف*، سیر العباد الی المعاد، منطق‌الطیر، دفتر سوم مثنوی معنوی.

مقدمه

ژولیا کریستوا متن را شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای می‌دانست و بر مکالمهٔ متون گذشته و حال تکیه داشت و معتقد بود که هر متن نقطهٔ تلاقی متون دیگر است و هیچ نگارنده‌ای به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری و علمی دست نمی‌یابد، بلکه هر بازتولید و بازگویی از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷). رولان بارت معتقد بود که نویسندهٔ مدرن معنای واحدی را در اثر خود نمی‌دمد؛ بلکه به یاری پیش‌نوشته و پیش‌خوانده‌هایی که از فرهنگ‌های مختلف دریافت کرده، در فضایی چندبعدی متن را خلق می‌کند. در همین سطح متن با بینامتنیت ارتباط پیدا می‌کند (طلائی، طغیانی و طلائی، ۱۳۹۱: ۹۷). به عبارتی دیگر، هر متن با بافتی جدید از متون یا آثار پیشین بازتولید می‌شود و رمزها، قواعد و الگوهای آهنگین، بخش‌هایی از زبان اجتماعی و ... وارد متن می‌شوند و در آنجا باری دیگر توزیع می‌شوند و این زبان همواره مقدم بر متن و حول محور آن است (طلائی، طغیانی و طلائی، ۱۳۹۱: ۹۷؛ به نقل از Barthes, 1981: 39). از سویی دیگر، هرگاه دو متن دارای عناصر واحدی باشند و حضور یک عنصر از یک متن در متن دیگر یا حضور چند عنصر از یک متن در متن دیگر و یا حضور چند عنصر از چند متن در یک متن مشخص، سه گونهٔ اصلی پیش‌گفتار از این نقطه نظر محسوب می‌شوند (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۵۸-۵۹). حال آنکه این پیش‌گفتارها آشکارا، پنهانی یا با اشاراتی در متن جدید تبیین شده باشند. با توجه به پیش‌گفتاری بودن برخی متون عرفانی ایرانی کهن که گفتمانشان بر محور خداشناسی، تصوف و امور فراواقعی بوده است؛ همان عناصر در نظریهٔ *سوررئالیسم* معاصر نیز مطرح شده است که این امر بیانگر نوعی پیش‌نمون *سوررئالیستی* در آثار عرفان کهن ایرانی است. این امر می‌تواند حاکی از مطالعه یا تشابه گفتمانی نظریه‌پردازان *سوررئالیستی* در بسیاری از متون پیش از خود باشد که بر ارائهٔ نظریه و آثار *سوررئالیستی* آنان اثر گذاشته است. بر این اساس، مقالهٔ حاضر بر آن است تا پیش‌نمودهای *سوررئالیسم* را در مثنوی‌های سیر العباد الی المعاد، منطق‌الطیر و دفتر سوم مثنوی معنوی مورد

واکاوی قرار دهد. مقاله در تلاش است تا جامعه آماری یکسانی را مورد مطالعه قرار دهد و این امر سبب گزینش دفتر سوم مثنوی معنوی در کنار دو مثنوی دیگر سیر العباد الی المعاد و منطق‌الطیر شده است تا در میزان ابیات مورد پژوهش از حیث کمی، تفاوت اندکی وجود داشته باشد. از این رو مقاله با هدف توسعه‌ای بر آن است تا پیش‌نمودهای *سوررئالیسم* را در آثار مورد پژوهش ارائه دهد و در این راستا از روش توصیفی-تحلیلی بهره جسته است. آنچه ذهن را به خود مشغول ساخته تا ضرورت انجام این پژوهش صورت گیرد، سؤال زیر است: چگونه سوررئالیسم در آثار مورد پژوهش پیش‌نوشته و تولید شده است؟

فرضیه پژوهش

با توجه به اندیشهٔ مشترک صوفیان و سوررئالیست‌ها، نتایج اولیهٔ پژوهش نشان می‌دهد که شاعرانی همچون سنایی، عطار و مولانا که در پی هم آمدند و تفکر و اشعاری نزدیک به هم داشتند از برخی عناصر لازم در شعرسرایی و تصوف گفته‌اند که همان عناصر را در دورهٔ معاصر سوررئالیست‌ها مطرح کردند و بیش‌ترین نمود و تجلی این عناصر در متون بازتولید شدهٔ سوررئالیسم به طور آشکارا با آراء برتون و دیگر سوررئال‌ها تبیین شده است.

پیشینه پژوهش

پس از بررسی و مطالعه در پژوهش‌های دیگر، احساس ضرورت انجام پژوهش حاضر افزون‌تر شد. چراکه پژوهش‌هایی که تاکنون در راستای *سوررئالیسم* یا جامعه آماری حاضر صورت گرفته‌اند، هیچ‌کدام به طور مستقل و با این عنوان انجام نشده‌اند و پژوهشی با این عنوان و رویکرد یافت نشد. از این رو، پژوهش‌هایی که بیش‌ترین قرابت محتوایی را به این مقاله دارند، به شرح زیر هستند: فتوحی (۱۳۸۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «بوطیقای *سوررئالیستی* مولوی (مقایسهٔ اندیشه‌های شعری مولانا با نظریهٔ شعری *سوررئالیسم*)» به بررسی نظریهٔ فراواقعی بودن شعر پرداخت و نیز اذعان داشت که بسیاری از عناصر *سوررئالیستی* که در سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۳۰ میلادی در پاریس توسط آندره برتون و طرفدارانش تعریف شدند، هشت قرن پیش توسط مولانا در اشعارش به آن‌ها اشاره شده است. بهنام‌فر و غریب (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «تطبیق غزلی از مولانا با غزلی از سنایی براساس مؤلفه‌های مکتب *سوررئالیسم*»؛ تنها یک غزل از هر کدام شاعران را مورد مقایسهٔ نظریهٔ *سوررئالیسم* قرار دادند. دفتر سوم مثنوی توسط اسفندیار (۱۳۹۴) تحت عنوان «تحلیل سوررئالیستی داستان دقوقی در مثنوی معنوی» مورد واکاوی سورئالیستی به طور جزئی قرار گرفت و تنها حکایت دقوقی را بررسی کرد. فاطمی (۱۳۵۷)، در مقالهٔ خود با عنوان «نوعی *سوررئالیسم* در شعر مولوی» به بررسی مولّفه‌های *سوررئالیسم* در شعر مولوی پرداخته است. جعفری (۱۳۹۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «*سوررئالیسم* در مثنوی معنوی» به این نتیجه دست‌یافته است که مولانا همچون سورئالیست‌ها به دنبال آن نقطهٔ برتر و متعالی است که نزد عرفا نقطهٔ وحدت وجود نامیده می‌شود. همچنین، پژوهش‌های بسیاری در راستای بررسی *سوررئالیست* در آثار عطار نیشابوری صورت گرفته است؛ اما تاکنون *سوررئالیست* در منطق‌الطیر مورد پژوهش قرار نگرفته است. از این رو، پژوهش‌هایی که انجام شده به شرح زیر هستند: ریتر (۱۳۷۴) در کتابی با عنوان *دریای جان: سیری در آراء و احوال شیخ فریدالدین عطار نیشابوری* به بررسی زندگی و چهار مثنوی از شیخ فریدالدین عطار نیشابوری پرداخته است. آزمون (۱۳۸۷) در کتابی با عنوان *چشم دل: پژوهشی پیرامون عرفان عطار نیشابوری* به بررسی عرفان در آثار عطار و پرداخته است. این کتاب به منظور شناخت شخصیت و اندیشهٔ "عطار نیشابوری" تدوین یافته است که بخشی از مطالب آن به زندگی‌نامه و شرح حال وی اختصاص دارد و در بخش دیگر پیرامون طریقت صوفیان و جایگاه عطار در عرفان اسلامی بحث شده است. در ادامه نگارنده ضمن معرفی آثار عطار، مهم‌ترین شاخصه‌های موجود در آن‌ها نظیر: صداقت، اخلاص، عشق و عقل را شرح داده؛ سپس در مورد تقسیمات عرفان و وجه تمایز عرفان نظری و حکمت نظری با عرفان عملی و حکمت عملی و نیز ویژگی‌های عرفان عطار سخن گفته است. خلیلی جهان‌تیغ و تیموری فتحی (۱۳۹۱) در مقالهٔ خود با عنوان «تشابهات صوری ادبیات *سوررئالیستی* در تذکره‌الاولیای عطار» به این نتیجه رسیده‌اند که به رغم آگاهی از این نکته که جغرافیای ظهور *سوررئالیسم* غرب امروز بوده است و خواست‌ها خواستگاه‌های متفاوتی با قلمرو معرفتی عطار دارد، نشانه‌هایی را می‌توان در آثار عطار یافت که با اصول سوررئالیست‌ها تاحدی قابل تفسیر است. مانند: هزل، امر شگفت و جادو، خواب و رویا، نگارش خود به خودی، جنون و دیوانگی و تصادف عینی. عطار در شرح حال عرفا به زبانی دیگر و بیانی دیگر نیاز داشت. او باید تخیل، رویا، جنون و دیوانگی را به هم می‌آمیخت و در قالب سخنان شطح‌آمیز و کرامات شگفت‌انگیز، بیان می‌کرد. نصرتی (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان بررسی عناصر *سوررئالیستی* در غزلیات عطار نیشابوری، به این نتیجه رسیده است که مقایسهٔ شیوه های رسیدن عارف و *سوررئالیست* به "حقیقت برتر" منجر به یافتن تشابهاتی بین این دو می شود که البته در شاخه‌های فرعی و گاه اصلی با هم تفاوت هایی دارند. آنچه باعث ایجاد رابطه بین *سوررئالیسم* و غزلیات عرفانی عطار می‌شود، تشابهات (هرچند صوری) در قواعد *سوررئالیسم* و غزلیات قلندرانهٔ عطار است؛ بدیهه‌گویی، پرداختن به روح و ضمیرناخودآگاه، شکل‌گیری زبانی غریب و متناقض و در پی آن پراکندگی صورت‌ها، کشف امور غیبی و شگفت در اثر دید تازه به جهان و هستی، از اصلی‌ترین پیوندهای بین *سوررئالیسم* و غزلیات عطار است. اصدق (۱۳۹۵) در مقالهٔ خود، اصول *سوررئالیسم* را در تطبیق با آراء و اندیشه‌های عرفان اسلامی با تأکید بر تذکره‌الاولیاء عطار مورد بررسی و تحلیل قرار داده است ودریافت که وجوه و جنبه‌های *سوررئالیستی* و نگارش به این سبک پس از بنیادگذاری این مکتب به وجود نیامده، بلکه در کهن‌ترین متون دینی و اساطیری نیز سابقه دارد و در عرفان ایرانی، به ویژه ادبیات صوفیانه و به ویژه حکایت‌های شهودی عرفانی به صورت گسترده، ولی با تفاوت‌های بنیادین وجود داشته است. شبانی قهرودی (۱۳۹۵) در

پایان‌نامهٔ خود با عنوان *بررسی مبانی سوررئالیستی در تذکره‌الاولیاء عطار* به این نتیجه رسیده است که هدف عرفای عطار، وحدت با هستی و مبدا جهان خداست و توجه زیادی به آخرت دارند و ابزاری به کار می‌گیرند که، جنبهٔ مادی و دنیوی دارد. با وجود تفاوت‌هایی که بین عرفا و سوررئال‌ها وجود دارد، می‌توان به اصول مشابهی در سوررئالیسم و تذکره‌الاولیاء اشاره کرد، که از جمله مهم‌ترین آن؛ طنز و هزل، نگارش خودکار- شطحیات عرفانی، خواب و رویا، عشق، امر شگفت- کرامات و جنون و دیوانگی است. اصدق و شلبویی (۱۳۹۵) در مقالهٔ خود؛ «اصول *سوررئالیسم* و *رئالیسم جادویی* را به صورت تلفیقی در تذکره‌الاولیاء عطار» بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که درمتون عرفانی به خصوص تذکره‌های عرفانی که شرح حال عارفان و مشایخ و صوفیان است، این حکایت‌ها قالبی داستانی، تخیلی و ذهنی دارند که رویدادهای شگفت و حیرت‌آور را در بستری واقع‌گرایانه ارائه می‌دهند. بنابراین می‌توان به نوعی *سوررئالیسم* و *رئالیسم جادویی* را دارای زیرساختی *عرفان‌گرایانه* دانست.

اصول سوررئالیسم

سوررئالیسم یکی از نهضت‌های مهم فکری، ادبی و هنری قرن بیستم است که در حوالی سال ۱۹۲۰-۱۹۲۲میلادی در فرانسه به رهبری آندره برتون پدید آمد. بنیان‌گذاران *سوررئالیسم* از یک‌سو تحت تأثیر جریان دادا یا *دادائیسم (پوچ‌گرایی)* بودند که سعی می‌کردند تا ادبیات را از اسارت عقل و منطق و زبان آزاد کنند و از سویی دیگر از *رمانتیسم* قرن بیستم تأثیر می‌پذیرفتند (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲). از این رو، بنیان‌گذاران این نهضت فکری-ادبی را؛ آندره برتون، لویی آراگون، پلی الوار و فلیپ سوپر که همهٔ فرانسوی بودند، تشکیل می‌دادند. واژهٔ *سوررئالیسم* برای نخستین بار در نمایشنامهٔ «عبث‌نما» أثر آپولینر به نام سینه‌های تیره زیاس ظاهر شد که در سال ۱۹۰۳ میلادی نگارش یافت و در سال ۱۹۱۷ به روی صحنه رفت (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۵۶). تا اینکه در سال ۱۹۱۹ میلادی برتون و سوپر بخش اول میدان‌های مغناطیسی را منتشر کردند و در سال ۱۹۲۰م به طور کامل اثرشان را تکمیل و منتشر کردند و نخستین متن *سوررئالیستی* واقعی را ارائه دادند (همان، ۵۷). *سوررئالیسم* به طور کلی با جریان منطق و عقل در آفرینش هنری مخالف است و اثری را هنری می‌نامد که از جنبه‌های مختلف خیال و فراواقعیت ذهن نشأت گرفته باشد و حصارهای عقل را کنار می‌زند. از این رو، تلاش اصلی سوررئالیست‌ها اثبات و عملی کردن این عقیده بود که با خلق آثار و بیان آثار هنری پیشین نظریهٔ خویش را جامهٔ عمل پوشاندند. سوررئالیست‌ها برای نظریهٔ خویش اصولی را مطرح کردند که این اصول بیانگر جنبهٔ فراواقعی و دور از تصور بودند. مهم‌ترین اصول *سوررئالیسم* به شرح زیر هستند:

۱- هزل یا طنز:

مبنای طنز بر شوخی و خنده است، اما خنده‌ای تلخ که از درون شخص برمی‌آید، برای اینکه شخص با گفتار، می‌خواهد با وضعیت موجود مقابله کند. آندره برتون از محکومی می‌گوید که روز شنبه او را به پای چوبهٔ دار می‌بردند و او فریاد می‌زد: به‌به! چه هفتهٔ خوبی! از شنبه‌اش پیداست! این طنز *سوررئالیستی* ساختاری تمثیلی-کنایی دارد (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۸۱۴). سوررئالیست‌ها طنز را ابزار رسیدن به واقعیت برتر می‌دانستند و می‌گفتند: هزل امتناع از قبول خرافات است (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۷۴). به سخن دیگر، طنز نوعی بی‌علاقگی به دنیای خارجی و فاصله گرفتن از آن به منظور نفی دنیای واقعی است (داد، ۱۳۷۵: ۲۹۸).

۲- امر شگفت و فانتزی:

سوررئالیست‌ها کاملاً به امور خارق‌العاده و غیرمتعارف توجه دارند و باور دارند که جادو گوشت و خون شعر است. از نگاه هواداران این مکتب، هنرمند موظف نیست محاکات کند یا با ریسمان عقل و منطق، دست خود را ببندد. زبان هم نباید کاربردی باشد. مقصود اصلی هنر و حتی زندگی این بود که تعریف ما را از واقعیت به قدری بسط دهد که شگفت‌انگیز را هم دربر بگیرد. (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۷۲) در بوطیقای *سوررئالیسم*، شگفتی خصلت ذاتی واقعیت است. هر چیزی بنیادهای جبر منطقی و قانون علی معلولی را در هم بریزد، ایجاد شگفتی می‌کند. برتون در بیانیهٔ اول سوررئالیسم به تفصیل از اکر شگفت سخن گفته است. از دید او، در قلمرو ادبیات تنها امر شگفت قادر است آثار درجهٔ دو مانند ناول و هر آنچه را که به حوزهٔ داستان مربوط است، باور کند. شگفت‌انگیز همیشه زیباست. در حقیقت تنها امر شگفت، زیباست. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۰۴) *سوررئالیسم* به سبب انتقاد از واقعیت با جنبش تازه‌ای که در قلمرو علم پدید آمده، هم‌صدا می‌شود و می‌خواهد بنیاد جبر منطقی و قانون علیت را ویران کند (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۴۳۵) که نتیجهٔ آن تولد جادو و امور شگفت در داستان‌هاست. یکی از محاسن این نوع نگاه به زندگی این است که با آشنایی‌زدایی از عادت‌های روزمره و تکراری زندگی انسانی، بر جنبه‌های جذاب و نوآورانهٔ آن می‌افزاید و از ایستایی نجات می‌دهد.

۳- موقعیت‌های زمانی-مکانی ماوراءالطبیعه:

برخی از داستان‌های تخیلی که به فانتزی سفر در زمان تعریف می‌شوند؛ میل انسان را به بازگشت به گذشته و یا رفتن به آینده نشان می‌دهد. *فانتزی* سفر زمان یعنی گسست در زمان حال، حرکت شخصیت به زمان گذشته و یا آینده و یا شکل‌های متفاوتی از این سه محور (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۸۲). موقعیت‌های مکانی نیز به مانند زمان به موقعیتی اطلاق می‌شوند که هنرمند در حالت و شرایط واقعی قدرت دست‌یابی به آن‌ها را ندارد و تنها در عالم

سوررئالیستی توان گنجاندن خود را در آن موقعیت‌ها دارد. برای نمونه دست یافتن به عالم ملکوت، جهان آخرت، یا مکانی در زمان دوردست یا در آینده به طور طبیعی در واقعیت ممکن نیست و تنها تخیل و رؤیا است می‌تواند آن را محقق نماید. بنابراین، سوررئالیست‌ها برای تصاویر فراواقع به خودی خود اهمیت قائل‌اند و در خدمت توضیح ایده‌ای نیستند؛ زیرا معتقدند که هر چه تصویر دورتر و بی‌ربط باشد، تصویر مؤثرتر و اصیل‌تر خواهد بود و تصویر *سوررئالیستی* را حاصل رهایی و آزادی ذهن می‌دانند؛ اینکه لزومی برای فهم و درک تصویر *سوررئالیستی* نیست. چراکه تصاویر سوررئالیستی از ترکیب متضادها و متخالف‌هایی است که ربطی به جهان معمولی و متعارف ندارند و منطق این تصاویر در ناخودآگاه است، مانند برخی از تصاویری که در رؤیاها مشاهده می‌شوند (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۷۵).

۴- نگارش خودکار:

سوررئالیست‌ها برای آفرینش‌های هنری خود از ابزار و روش‌های خاصی استفاده می‌کردند. یکی از این روش‌ها، *نگارش خودکار* بود. آن‌ها با ذهنی نیمه‌هوشیار، بدون هرگونه طرح و تفکری شروع به نوشتن چیزهایی می‌کردند که در آن لحظه از ذهنشان عبور می‌کرد. در این روش بخش هشیار ذهن هیچ‌گونه دخالتی نداشت. نخستین اثری که به این شیوه نوشته شد، *«میدان‌های مغناطیسی»* اثر مشترک «آندره برتون» و «فیلیپ سوپو» (Philippe Soupault) بود (داد، ۱۳۷۵: ۱۷۵).

۵- تصادفات عینی:

آندره برتون اثری دارد به نام «نادیا» یا «نادجا» (Nadja) که مثال خوبی است برای مقولهٔ *تصادف عینی*. نادیا شخصیتی خیالی است که برتون در حالت‌های کشف و شهودی با او سخن می‌گوید و در اثری به همین نام، در مورد او می‌نویسد، اما در اکتبر ۱۹۲۶ ناگهان زنی به همین نام را در پاریس ملاقات می‌کند و موجود ذهنی و خیالی او در اثر یک تصادف برای ویملموس و عینی می‌شود و تجسم واقعی پیدا می‌کند. (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۹۳۵) *تصادف عینی*، بی‌منطقی امر واقع، پیرامون مجموعه‌ای از پدیده‌هاست که حضور امر خارق عادت در زندگی روزمره را مجسم می‌کند، به نوعی شبیه به کشف صوفیه است، یعنی لحظه‌های حضور الهی در هستی، لحظه‌هایی که غیب در آن متجلی می‌شود. (احمدسعید، ۱۳۸۰: ۱۲۵) *تصادف عینی* برآمده از بی‌اعتنایی عقل و خرد در نزد سوررئالیست‌هاست. آن‌ها برای رویدادهای گوناگون که در اطرافشان دیده می‌شود، به دنبال پیدا کردن دلیلی منطقی نیستند.

۶- لحظهٔ سوررئالیستی:

سوررئالیست‌ها برای گریز از جهان واقعی به واقعیتی دیگر پناه بردند که در ورای واقعیت‌های ظاهری وجود داشت. این جنبش همهٔ ارزش‌های انسانی را نفی نمی‌کرد، بلکه در پی یافتن ارزش‌های تازه‌ای بود که بتواند زندگی بهتری را به ارمغان آورد. آن‌ها این واقعیت مطلق را در آزادسازی ذهن از همه قیود یافتند و رویا و خواب برای تحقق این خواسته و آرزو به آن‌ها بیش از سایر ابزارها کمک می‌کرد. (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۳۹) به تعبیر دیگر، خواب و رویا روشی برای گریز از واقعیت‌های جهان ماده و سیر در خلأ و رسیدن به کشف و شهودهای غیر عقلانی بوده است. سوررئال‌ها در این رابطه تحت تأثیر آراء *روان‌شناختی* زیگموند فروید (Sigmund Freud) بودند. او تجلی‌گاه *ضمیر ناخودآگاه* را رویا، توهم و هنر می‌دانست. فروید، ذهن بشر را به سه بخش خودآگاه، ناخودآگاه و نیمه‌آگاه تقسیم می‌کرد و معتقد بود که بخش ناخودآگاه ذهن اگرچه شناخته‌شده نیست، اما تأثیر فراوانی بر فعالیت‌های آگاهانهٔ انسان دارد. (نوری، ۱۳۸۵: ۷۲۹) نزد شاعران سوررئالیست، واقعیت برتر، همان واقعیت جامعی است که در اعماق ضمیر ناخودآگاه آدمی مدفون شده است و تنها در رویاها و اوهام انسان ظاهر می‌شود. (داد، ۱۳۷۵: ۱۷۹) آندره برتون توجه به انواع مختلف خواب را بسیار مورد توجه قرار داد. برتون می‌گفت: این امر به هیچ وجه قابل قبول نیست که خواب با اینکه بخش عمده‌ای از زندگانی ما را تشکیل می‌دهد، تا این حد مورد غفلت واقع شده باشد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۵۹). کشف بزرگ برتون، شنیدن رویاها در حالت بیداری بود تا آن جمله‌های شبانه را در روز روشن تکرار کند (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۱۶۱).

۷- جنون‌گرایی:

تکرار حالت بی‌خودی و خودسپاری به جریان ضمیر پنهان، در نهایت به دیوانگی و روان‌نژندی این هنرمندان منقضی می‌شود. هدف نویسندگان این مکتب، بیشتر از آنکه تأسیس یک مکتب جدید و هنری باشد، ایجاد وسیله‌های شناختی بود از قلمروهایی که تا آن زمان اعتنایی به آن‌ها نشده بود، یعنی دیواگی و حالات وهم‌آمیز. عواملی که تا آن زمان اصطلاح ناخودآگاه را در موردشان به کار می‌بردند. (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۱۶۷) اگر بپذیریم که تصور *سوررئالیستی* حاصل لحظهٔ روانی است، این مؤلفهٔ پیچیده و مبهم، ترکیبی از لحظه‌های دیگری است که غالباً گذرا هستند. برق‌آسا می‌درخشند و تکانهٔ روانی ایجاد می‌کنند و ناگهانی محو می‌شوند. این لحظه به دلیل شدت تحول و سرعت گذرا، ذهن را به دنیای وهم و خیال پرتاب می‌کند. درک آن چونان خواندن نامه‌ای است در نور صاعقه‌ای که نهفت رازناک روان را افشا می‌کند. لحظهٔ روانی ناپایدار، پیچیده و رنگارنگ است. سوررئالیست‌ها عقیده

دارند که بیان روشن و کلام مبتنی بر روابط عقلی و منطقی و بیان‌هایی که شالودهٔ آن‌ها بر تقابل و تشریح استوار است، قادر به بیان حقیقت تجربهٔ لحظهٔ روانی و نگارش آن نیست. شاعر *سوررئالیست* می‌کوشد پیش از آنکه عقل آن لحظهٔ روانی آکنده از تناقض و هذیان را که رباینده و گذراست، دریابد و به معانی منطقی تجربه‌اش کند، لحظه را تصویر کند. (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۰۸) به تعبیر دیگر، دیوانگی، رهایی از سلطهٔ عقل و رهایی نیروهای نهفته است. از این جهت، یکی از منابع شناخت و سرچشمهٔ آفرینش *سوررئالیستی* می‌تواند باشد (زارعی و مظفری، ۱۳۹۲: ۱۱۷).

۸- عشق:

آندره برتون عشق را تجسم طبیعی و غیر طبیعی در یک موضوع می‌داند و عشق چیزی را الهام خواهد کرد که بنژامن پره با عشق متعالی آن را تعریف کرد (سیّد حسینی، ج۲، ۱۳۸۷: ۹۰۷). «بدین‌سان عشق الهام برتر را با خود می‌آورد دو دغدغهٔ اخلاقی سوررئالیست‌ها اغلب تا آن حد پایین می‌آید که مبادا لایق آن نباشند» (همان، ۹۰۷).

یافته‌های پژوهش

تفکر عرفانی ایران در قرن چهارم هجری با اشعار سنایی و در پی او، عطار و توسط عطار به مولانا منتقل شد. این تفکرات که در اشعار ایشان تجلی یافت، بیانگر آراء و نظراتی مبنی بر فراواقعیت بودند. اینگونه که در سه قرن اخیر این تفکرات توسط آندره برتون و همراهانش در نظریهٔ *سوررئالیسم* باری دیگر مطرح شد. در این بین، آراء و نظرات *سوررئال* را می‌توان در گفتمان‌های متون یا اشعار عرفان کهن فارسی یافت. اکنون این مقاله بر آن است تا هر کدام از اصول *سوررئالیسم* در اشعار مورد پژوهش را بررسی و تبیین کند که این اصول *سوررئال* برتون در اشعار صوفی کهن ایرانی به چه صورت بیان گشته و چگونه در گفتمان برتون واقع شده‌اند.

هزل:

طنز و هزل امری است که منجر به طغیان بر ضد نظام موجود می‌شود و بنا بر اعتقاد فروید؛ طنز با *دگردیسی* روح سرکشی و رد اطاعت از پیش‌داوری‌های اجتماعی نمایان می‌شود: طنز نقاب نومیدی است (سیّد حسینی، ج۲، ۱۳۸۷: ۸۱۴). طنز فقط نشانهٔ روحی نیست که نمی‌خواهد در زیر امواج حوادث غرق شود، بلکه عظمت خاص خود را دارد؛ زیرا گویای ارادهٔ خویشتن است برای نجات خود از واقعیت تا آنجا که در برابر صدمات آن حساس نباشد و لحظاتی که در دنیای خارج به سر می‌برد، می‌تواند برای او فرصت‌هایی لذت‌بخش باشد (همان، ۸۱۴). طنز به ما این امکان را می‌دهد تا دنیا را از زاویهٔ دیگری ببینیم و روابط آشنای اشیاء را درهم بشکنیم و نوعی نقد شهودی و نهفتهٔ ساز و کار مغزی قراردادی است؛ نیرویی که یک امر یا مجموعه‌ای از امور را از حالت طبیعی‌شان بیرون می‌کشد تا درون بازی داور آور از روابط غرمنتظره و فراواقع پرتاب کند (همان، ۸۱۵). شاعران تصوف ایران همچون سنایی، عطار و مولوی در اشعار عارفانه‌شان؛ پیش‌گفتارهایی را به کار برده‌اند که برای فرار از واقعیت اندکی زبانشان به طنز گراییده است. طوری که این امر مطابق با عنصر هزل و طنزی است که سوررئال‌ها مطرح ساختند. برای نمونه می‌توان به مثنوی سیر العباد الی المعاد با ابیات زیر اشاره کرد:

عرش او پایمال هر دون نیست — فرش او دست‌باف گردون نیست
او همی بافد از برای شما — در فنای بقا قبای شما
من بفرما او بمانده ز من — در چنین تربت و هوای عفن
از پی مصلحت نه از پی جهل — مانده در بند یک جهان نا اهل
ورنه کی بودی آخر ارزانی — پادشاه زاده‌ای بسگبانی
زشت نبود برای باز پسی — خم نفس جبرئیلی و مگسی
از تو پرسم توان بد اندر تک — با چنین یشک هم طویلهٔ سگ

(سنایی، ۱۳۱۶: ۱۷-۱۸).

همان‌طور که در مثال‌های بالا دیده می‌شود، سنایی برای بی‌ارزش جلوه دادن نقش هر فرد بی‌خرد و نااهل در ادارهٔ زمین یا به اصطلاح پادشاهی از صفاتی همچون: دون یا بی‌ارزش، نااهل، پادشاه سگبان، مگس و سگ در طویله بهره جسته است. این نوع طنز با لحنی تمسخرآمیز و بسیار تلخ است که شرایط اجتماعی، شاعر را از دنیای واقعی به عالم خیال و تمثیل سوق داده است. عطار نیز در ابیات پایین به افرادی با تمسخر و انگشت طنز اشاره می‌کند که آنان راه طریقت حق را به خوبی درک نکرده‌اند و از این دنیا جز صفات حیوانی، بی‌خردی و نااهلی یا ناسپاسی چیزی عایدشان نشده است.

هدهدش گفت ای ز دولت بی نشان — مرد نبود هر که نبود جان فشان
جان ز بهر این بکار آید ترا — تا دمی در خورد یار آید ترا
آب حیوان جواهی از جان دوستی — رو که تو مغزی نداری پوستی
جان چه خواهی کرد برجانان فشان — در رهٔ جانان چو مردان جان فشان

(عطار، ۱۸۵۷م: ۳۰-۳۱)

مولانا با دارا بودن تخیلی وسیع، قدرت سیر عرفانی بیش‌تری به نسبت دو شاعر دیگر داشته است. طوری که نقش حق تعالی را به مادری تشبیه کرده است که افراد دنیوی همگی فرزندان او هستند و هر کس ارزش این مادر را نداند، به خر تشبیه کرده است.

حق هزاران صنعت و فن ساختست — تا که مادر بر تو مِهر انداختست
پس حق حق سابق از مادر بود — هر که آن حق را نداند خر بود

(مثنوی معنوی، ج۳، ۱۹۲۵م: ۲۰).

مولانا در دفتر سوم مثنوی از کاربرد فراوان این نوع تمثیل‌ها به کار برده است که نقش افراد دور از معرفت حق تعالی و دنیاپرست را با تمثیل خر تبیین کرده تا شرح دهد هدف حیوان بودن، خامی و ناپختگی افراد دنیاپرست در درک امور فراواقعی و کشف و شهود حق است. این ابیات برگزیده از داستان دقوقی در دفتر سوم مثنوی معنوی است. دقوقی فردی در راه حقیقت و کشف حق است که در مسیر خود با موجودات، حوادث و اشیاء فراواقعی برخورد می‌کند و در ادامه می‌گوید کار هرکس نیست در راه حق این‌گونه چیزها دیدن و باید چشم دل داشت تا بتوان دیدن و کار افراد خام نیست. مولانا نیز در بیت سوم این عمل را به نااهلی شیطان تشبیه کرده است که نتوانست آدم را درک کند و تنها یک گل دید.

خر ازین می‌خسپد اینجا ای فلان — که بشر دیدی تو ایشان را نه جان
کار ازین ویران شدست ای مردِ خام — که بشر دیدی مر این‌ها را چو عام
تو همان دیدی که ابلیس لعین — گفت من از آتشم آدم ز طین

(همان، ۱۳۱)

بنابراین، پیش‌گفتارها و طنزهای فراواقعی عارفان ایرانی قرن چهارم با تعریف سوررئالیست‌های معاصر هم‌خوانی داشته است. طوری که آنان نیز به طور علنی برای عبور از دنیای واقعی و گریز از شرایط اجتماعی جهت رسیدن به مرتبهٔ کشف و شهود از طنز بهره گرفته‌اند. می‌توان گفت این امر، راهی جهت تسلی خاطر و وجود عارفان و سوررئالیست‌ها در برخورد با افراد و شرایطی نامطلوبی است که با آن مواجه بودند.

امر شگفت:

امور شگفت و حیرت‌برانگیز، مهم‌ترین عنصر سوررئالیست‌ها است که آن را نتیجهٔ قوهٔ خیال وسیع یک شاعر یا نویسندهٔ *سوررئال* تبیین کرده‌اند و آن را با ذهن منطقی و چشم خرد در تضاد می‌پندارند. این گفتمان سوررئالیست‌ها به طور ضمنی و همراه با اشاره‌های شعرگونه همچون انواع آرایهٔ ادبی و برخی رویدادهای ناشی از تخیل شاعر سرچشمه یافته است که شاعرانی همچون سنایی آن را با رویدادهای فراواقعی ناشی از تخیل شاعرانه و ذکر برخی شخصیت‌های فانتزی، مانند: دیو، اژدها یا *دگردیسی* و *تحول* در امور و شخصیت‌های *فانتزی* شعرسرایی کرده‌اند. برای نمونه می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

ذات اشراق و مایهٔ اشراف — دادهٔ علم و زادهٔ انصاف
جامهٔ حرص و نفـ و کینه و کام — جان دیو و بهیمه و دد و دام
مایه زو یافتند و قوت و هوش — دست و چشم و زبان و بینی و گوش
لشکر او همیشه پر شر و شور — دیو و دد بود و وحش و مرغ و ستور
در میان داد راستی دارد — بیند آن کس که داد بگزارد
داد بی راستی الف دد بود — باد بی قامت الف بد بود
گه بصورت پدر شود مادر — گه مادر شود بچهر پدر
سبز جامه بهار از انصافت — زرد چهره خزان ز اسرافت

(سنایی، ۱۳۱۶: ۱۱)

افعیئی دیدم اندر آن مسکن — یکسر و هفت روی و چار دهن

(همان، ۲۴).

چون از آن کلبه رخ بره دادیم — بیکی وادی اندر افتادیم
دیو دیدم بسی در آن منزل — چشم در گردن و زبان در دل

(همان، ۲۶).

قدرت شگفت‌آفرینی عطار در اوج تمثیلی است که در منطق‌الطیر انجام می‌دهد. وی علاوه بر ذکر حوادث خارق‌العاده و شگفت، به تمثیل شخصیت‌های فانتزی در جایگاهی مشابه جایگاه انسانی می‌پردازد. عطار در ابیات زیر علاوه بر ذکر زیبایی خارق‌العادهٔ طاووس که به دست جنیان و خلق توسط نقاش برتر؛ ایزد منان می‌پردازد، آن ر ا نیز جبرئیل یا الهام‌آور مرغان نیز معرفی کرده است. آنچه سبب شگفتی برتر در ابیات زیر شده و به شکلی ظریف تمثیل بین طاووس و انسان‌ها را مهیا ساخته، تشبیه طاووس به زنان زیباروی است که در اینجا طاووس در جایگاه حوا تبیین شده که از بهشت به دلیل مجاورت و فریب مار یا شیطان رانده شده است.

بعد از آن طاووس آمد زر نگار — نقش هر پرّش چه صد بل صد هزار
چون عروسی جلوهٔ کردن ساز کرد — هر پپر او جلوهٔ آغاز کرد
گفت تا نقاش غیبم نقش بست — جنیان را شد قلم انگشت دست

گرچه من جبرئیل مرغانم ولیک رفت بر من از قضا کاری نه نیک
یار شد با من بیکجا مار زشت تا بیفتادم بخواری از بهشت

(عطار، ۱۸۵۷م: ۳۱).

مولانا موقعیت و کارکرد چشم را در تماشای چیزهای عجیب می‌داند و چشمی که با سبب ببیند را محجوب می‌داند (فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۰۴). تا جایی که برای دیدن ماوراء طبیعت را کاری با چشمی می‌پندارد که منزلگاهش حیرت و اعجاب است. در داستان دقوقی از دفتر سوم مثنوی معنوی که اوج بیان فراواقعی و عارفانهٔ مولانا است، مسلک حق را با چشمی در جایگاه شگفتی معرفی می‌کند که در دیدهٔ او اموری شگفت رخ می‌دهد که این کار در نظر افراد عادی، عاقل و ناشناس در راه حق امری به دور از تصور است. «بنابراین، باید عقل سبب‌شناس را کور کرد تا جان در مقام حیرت ماندگار شود» (همان، ۱۰۴). برای نمونه می‌توان به اشعار زیر از دفتر سوم مثنوی معنوی اشاره کرد:

هفت شمع اندر شد هفت مرد نورشان می‌شد بسقف لاژورد
پیشِ آن انوار نور روز دُرد از صلابت نورها را می‌سُتُرد

(مثنوی معنوی، ج۳، ۱۹۲۵م: ۱۱۴).

باز هر یک مرد شد شکل درخت چشم از سبزی ایشان نیکبخت
ز انبهی برگ پیدا نیست شاخ برگ هم گم‌گشته از میوهٔ فراخ
هر درختی شاخ بر سدره زده سدرهٔ چه بود از خلا بیرون شده
بیخ هر یک رفته در قعر زمین زیرتر از گاو و ماهی بُد یقین
ببخشان ا شاخ خندان رُوی تر عقل از آن اشکالشان زیر و زبر
میوهٔ که بر شکافیدی زرُور همچو آب از میوه جَستی برقِ نور
این عجب‌تر که بر ایشان می‌گذشت صد هزاران خلق از صحرا و دشت
ز آرزوی سایه جان می‌بختند از گلیمی سایه‌بان می‌ساختند
سایهٔ آن را نمی‌دیدند هیچ صد تُفُو بر دیدهای پیچ پیچ
ختم کرده قهر حق بر دیدها که نبیند ماه را بیند سُها

(همان، ۱۱۵).

شگرد مهمی که مولانا در وصف امور شگفت و ایجاد تحیر در عالم فراواقعی به کار برده است؛ حسن تعلیل است که با آوردن دلیلی ادبی برای امری واقعی محقق می‌شود. برای نمونه در بیت زیر روی آهنگر را به مهتاب تشبیه کرده است؛ آهنگر ماه‌رویی است که چهره‌اش بر اثر آهنگری تیره شده، به‌سان شب تیره و علت آن یک واقعهٔ ادبی است تا دلیل منطقی. چراکه گرد سیاهی بر چهره‌اش همان شبی است که آمده تا روی ماه آهنگر را بوسه زند.

کرده آهنگر جمال خود سیاه تا که شب آید ببوسد روی ماه

(همان، ۳۱)

موقعیت‌های زمانی-مکانی:

سوررئالیست‌ها معتقدند که تخیل، ناخودآگاه و حالات بی‌خودی گاه ذهن را در مکان‌هایی قرار می‌دهد که تصور آن مکان‌ها در ذهن عادی و عاقل خطور نخواهد کرد و تنها از ذهن یک سوررئال چنین برمی‌آید. همچنین، گاهی ذهن به زمانی می‌رسد که با زمان حال و واقعی در تضاد است و دلیلی برای ایجاد شگفتی قرار می‌گیرند. سنایی در مثنوی مورد بحث، بیش‌تر از موقعیت زمانی معاد یا رستاخیز سخن رانده است. در موقعیت مکانی «شهر قدم» که در ابیات زیر به آن اشاره کرده، از آرمان‌شهری دینی، مردمانی در خدمت و عشق به حق سخن گفته که این شهر همان سرای آخرت است و این دنیا را به خانهٔ سگی بدون هیچ ارزش و فانی تشبیه کرده است

راه سوی معاد باید تافت کین معاش از معاد باید یافت

هر چه مسئاح او شب و روزست زشتی آموز و زندگی سوزست

سوی شهر قدم قدم بگذار خانهٔ استخوان بسگ بسپار

(سنایی، ۱۳۱۶: ۱۹-۲۰).

زموقیعت‌های مکانی و زمانی در دفتر سوم مثنوی معنوی نیز به مانند اشعار سنایی و عطار، گاه از عالم آخرت و گاه از اسطوره‌های جمعی سرچشمه گرفته است. اما بیش‌ترین نمود این عنصر در گفتمان مولانا با مکان و زمانی جادویی همراه بوده است. بنابراین، «همین قلمروی سحرآمیز، قلمروی سورئا-لیته یا واقعیت برتر است» (سیّد حسینی، ج۲، ۱۳۸۷: ۸۲۳).

اندر آن عالم که هست این سحرها ساحران هستند جادویی‌گشا

(مثنوی معنوی، ج۳، ۱۹۲۵م: ۲۳۲).

برجهید و بانگ بر زد که ای کیا حاضرم اینک اگر مردی بیا

در زمان بشکست ز آواز آن طِلِسم زر همی ریزید هر سو قِسم قِسم

(همان، ۲۴۹).

نگارش خودکار:

سوررئالیسم به اعتقاد خاص برتون و دیگر همراهانش تعریف نشد، بلکه ایشان با تأثیرپذیری و بررسی برخی متون علمی و ادبی توانستند، *سوررئالیسم* را ارائه دهند. از جمله این متون می‌توان به اشعار صوفیانه شرقی، نظریات افلاطون و سقراط، نظریات روانکاوانهٔ فروید و یونگ و... اشاره کرد. در این بین، نظریات *روان‌شناسی* ناخودآگاه فروید[۱] و ناخودآگاه جمعی یونگ[۲] بسیار نقش به‌سزایی داشتند. یونگ با اعتقاد به اسطوره‌های ازلی که نهفته در ناخودآگاه جمعی هستند، نظریه‌اش را شرح و تعریف کرد. آنچه در نظریهٔ خاص یونگ مطرح است و در این مقاله جای بحث دارد، الگوی کهن یا *اسطورهٔ پیر دانا*[۴] است که به طور ناخودآگاه ذهن شاعر را یاری می‌کند و اشعاری را در ذهن شاعر تداعی می‌کند. اینگونه که این پیر فرزانه، انسانی است که تجسم معنویات است. وی نمایندهٔ علم، بینش، خرد، ذکاوت و اشراق بوده و از خصایص اخلاقی‌ای چون ارادهٔ مستحکم و آمادگی برای کمک به دیگران برخوردار است که شخصیت معنوی، او را پاک و بی‌آلایش می‌سازد (سیّد حسینی، ج۲، ۱۳۸۷: ۱۱۱). پیر دانا در اشعار سنایی، به شکل سالک و آگاه به تمام مراحل راه حق نمود یافته است و در این راستا، سنایی را در *رشحات غیبی* و ناخودآگاهانه شعر گفتن بسیاری یاری کرده است، به مانند ابیات زیر:

۱- Sigmund Schlomo Freud

۲- Carl Gustav Jung

من چو از پیر نکته بشنیدم　　در شدم یک جهان جوان دیدم

(سنایی، ۱۳۱۶، ۳۲)

چون تمام این طریق ببریدم　　آنگه از پیر خویش پرسیدم

کین ولایت کراست گفت آنرا　　که بریدست و پیک سلطان را

(همان، ۳۵)

چون رخم ز آن حدیث او بشکفت　　آنگه از دیده پیر با من گفت

کان همه ره که دیدی از چپ و راست　　همه هیزم کشان دوزخ راست

زین پی از شرب عدن کن مستی　　که ز هیزم کشی سقر رستی

(همان، ۴۶).

آن یکی پر ز گو لیک از هوش　　وین دگر پر زبان ولیک از نوش

در یکی حال از این دو سو بشکفت　　هم سخن گفت و هم سخن پذیرفت

(همان، ۶۰-۶۱).

واهب نطق و کاتب منشور　　مبدع امر و مبدء مأمور

(همان، ۶۵).

شایان ذکر است، سنایی در بیت پایانی از همان پیر دانای خود پرده برمی‌افکند و او را با این صفات معرفی می‌کند. صفاتی که دربرگیرندهٔ وجود حق تعالی هستند. اینگونه که پیر دانایی که ناخودآگاهانه با شاعر سخن می‌گفت و او را رهنمون می‌کرد، اکنون به هیأت صفات حق یا معشوق اصلی شاعر تجلی یافته است. این امر می‌تواند بیانگر قدرت تصوف و قرار گرفتن سنایی در وادی حق که آخرین مرتبهٔ کشف و شهود عارفانه است، باشد. این دیدگاهی است که سوررئالیست‌ها بعد از چندین قرن آن را دریافتند و آن را سیر تحول درونی برای نگارش خودکار معرفی کردند. بر این اساس، سوررئالیست‌ها معتقدند که نگارش خودکار یا اتوماتیک در اثر تحول روح و درونیات شاعر که در عالم ناخودآگاه و تخیل رخ می‌هد؛ منجر به برخی امور و اشیاء شگفت می‌شود. مانند شگفتی در سخن گفتن حیوانات، اشیاء جامد و نباتی و ... . برای نمونه می‌توان مثال زیر را شاهد قرار داد.

چون همه جوزها بکل پوید　　چار دیوار چون سخن گوید

که عطارد بر تو روز سلام　　هست ماخوذ لکنت تمتا

(همان، ۱۰۴).

نوشتار اتوماتیک در منطق‌الطیر ابتدا با عباراتی در مضمون عقل‌گریزی نمود یافته است. به طوری که عطار پیشنهاد می‌کند برای خودکار سخن گفتن نیاز است از عقل و خرد دوری گزید و در عالم خیال و جهانی فراتر از منطق و واقعیت قدم بنهی تا بتوان شعری عارفانه و به اصطلاح *سوررئالیست* نوشت. برای نمونه می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

عقل تو چون در سر موی بسوخت هر دو لب ز پرسیدن بدوخت
کس نداند کنه یک ذره تمام چند پرسی چند گوی والسلام

(عطار، ۱۸۵۷م: ۶)

روش دیگری که عارفان و به ویژه عطار در منطق‌الطیر جهت اشعار صوفیانه‌اش بهره گرفته‌اند؛ تخیل است. وی با این روش بر آنچه خلاف عادت، عقل و واقعیت قدم می‌گذارد. به طوری که عطار نیز به مانند سنایی و مولانا در عالم تخیلش، با شور وعشق و ناخودآگاهانه در حالتی از خلسه به سخن با اشیاء و موجودات فراواقعی می‌پردازد، مانند: سخن گفتن دریا، سیمرغ و هدهد که در ابیات زیر به آن‌ها اشاره شده است:

دیدۀ ور مردی بدریا شد فرود گفت ای دریا چرا داری کبود
جامۀ ماتم چرا پوشیدۀ نیست هیچ آتش چرا جوشیدۀ
داد دریا آن نکِ دل را جواب کز فراق دوست دارم اضطراب
چون ز نامردی نیم من مرد او جامه نیلی کرده‌ام از درد او

(همان، ۳۸)

عشق بر سیمرغ جز افسانه نیست زآنکه عشقش کار هر دیوانه نیست
من نیم در عشق او مردانۀ عشق گنجم باید و ویرانۀ
هدهدش گفت ای عشق گنج مست من گرفتم کامدت گنجی بدست

(همان، ۳۸).

مولانا در ابیات زیر، سیر و کسب تدریجی نگارش و گفت‌وگوی خود به خودی را شرح می‌دهد. فرایندی که لازمۀ آن رفتن به عالم ناخودآگاه یا همان خلسۀ عرفانی است که با سرمستی و بی‌خود شدن فرد آغاز می‌شود و در پی آن لب‌ها به جنبادن می‌افتد و تا جایی که کشف و شهود در جان شاعر رخ می‌نماید و اسرار هستی در دیدگانش تجلی می‌یابند. آنگاه گوش‌ها نیز به دنبال آن غرق در شنود الهی می‌شوند، سپس مرحلۀ والای کشف و شهود تجلی می‌یابد و وصل بین جان و حق رخ می‌دهد و گفتار خودکار و الهام‌آور بر گوشش طنین‌انداز می‌گردد. به طوری که مولانا در نهایت آن را با جان گرفتن جان مرده‌اش توصیف و شرح کرده است.

ای خود ما بی خودی و مستی‌ات ای زیست ما هماره هستی ات
با تو بی‌لب این زمان من نَو به نَو رازهای کهنه گویم می شَنو
ز آن که آن لب ها ازین دَم می‌رَمَد بر لب جُوی نهان بر می دَمَد
گوش بی گوشی درین دم برگشا بهرِ راز یفعل الله ما یشا
چون صَلای وصل بشنیدن گرفت اندک اندک مرده جنبیدن گرفت

(مثنوی معنوی، ج۳، ۱۹۲۵م: ۲۶۸)

تصادفات عینی:

این عنصر با تلاقی برخی حوادث و رویدادها در موقعیت‌ها و بافت‌های *سوررئالی* همچون در حالت خلسه و یا در هنگام خواب به ناخودآگاه افراد خطور می‌کند. اینگونه که یک نویسنده یا شاعر سوررئال، خواب را بستری برای خلق آثار فراتر از واقعیت خویش می‌پندارد؛ چراکه ذهن در پی خواب از حالت خود به بیخودی و رهایی روح دست می‌یازد و با آزادی روح و آسایش جسم، ذهن به موقعیت‌هایی سفر می‌کند که ذهن بسته به جسم قادر به آن نیست. سنایی نیز برای این رهایی روح و آسایش جسم از حالتی بین بیداری و خواب سخن می‌گوید که باید از دنیا و متعلقات آن دست بکشد تا بتواند آنچه را شگفت و عجیب می‌نماید، کشف کند. او با این رهایی توانست موجودات و حوادثی فراواقعی همچون دیو هفت‌سر و حوادث همراهش را در قالب شعر، برخواسته از تخیلش شرح دهد.

چون بریدم ز سبز و لعل امید — باز دادم یکی قماط سپید
چون دردم قماط سیمابی — دوخت بام قبا عنّابی
ساخت ان پس مرا بمستوری — کرته عود و حجره کافوری
حجره‌ای پر ز دیو هفت سری — شش سوی و چار بخش و پنج دری
دری از سیم و جزع و بیجاده — زان یکی بست چار بگشاده
چون درون از لباس تن پرداخت — از برون حجره غلافی ساخت
پس مرا از برای هر نُه برخ — کرد نُه ماه جلوه برنه چرخ
دست آخر جلوه گشت تمام — شربتم خانه کرد و جامه طعام

(سنایی، ۱۳۱۶: ۸-۹).

عطار نیز به مانند دیگر شاعران صوفی و گفتمان سوررئالیست‌ها، خواب را عنصر مهمی در خلق عناصر دیگر سوررئالیسم، مانند: امر شگفت، جادو، تلاقی حوادث عینی و رؤیا می‌پنداشته است و به طور آشکار آن را در ابیات زیر عنصر مهمی در تصوف تبیین کرده است.

آنچه از خاصیت او بوَد و پس — آن کجا در خواب بیند هیچ کس
خویش را کل دید و کل را خویش دید — همچنان از پس بدید از پیش دید

(عطار، ۱۸۵۷م: ۱۱-۱۲).

مهم‌ترین خاصیتی که مولانا در مثنوی معنوی و دیگر آثارش به آن پرداخته است، آراء صوفیانه را همچون نظریه‌ای کارآمد در شعرسرایی و نقد شعر تبیین کرده است. برای نمونه، در ابیات زیر علاوه بر تلاقی حوادثی عینی در هنگام خواب در شعرش گفته است؛ خواب را نیز عنصر مهمی در شعرسرایی شرح داده است که قدرت آن نیز حتی در بیداری دل است نه خواب چشم. کاری که خود مولانا به آن دست یافته است و آن بیداری دل است که در هیچ مثنوی دیگری نمی‌توان یافت.

آن که دل بیدار دارد چشم سر — گر بخسپد برگشاید صد بصر
گر تو اهل دل نه بیدار باش — طالب دل باش و در پیکار باش
ور دلت بیدار شد می‌خسپ خوش — نیست غایب ناظرات از هفت و شش

گفت پیغمبر که خسپد چشمِ من / لیک کی خسپد دلم اندر وَسَن
شاه بیدارست حارس خفته گیر / جان فدای خفتگان دل بصیر
وصفِ بیداری دل ای معنوی / در نگنجد در هزاران مثنوی

(مثنوی معنوی، ج۳، ۱۹۲۵م: ۷۰)

جنون‌گرایی:

این عنصر نیز بسیار پرکاربرد نزد عارفان و سوررئالیست‌ها بوده است. طوری که منبع اصلی انتقال شاعران صوفی به دنیای درونیشان و رسیدن به مرحله‌ای از مراحل کشف و شهود را جنون و دیوانگی می‌دانسته‌اند. در نظر سه شاعر مورد پژوهش و در مثنوی‌های مورد بررسی، جنون‌گرایی با شرح افرادی مجنون و دیوانه ستوده شده است. اینگونه که دیوانه فردی است که عاشق و شیفته در راه حق است که دل از دنیا و متعلقات دنیوی برچیده است؛ تا جایی که از خویشتن نیز رهانیده شده است و سرمست حق و عشق به دنیای حق در فراواقعیت است. برای نمونه می‌توان به ابیات زیر از سنایی اشاره کرد:

من چو از پیر نکته بشنیدم / در شدم یک جهان جوان دیدم
همه در بند و بند پیدا نی / همه دیوانه کیش و شیدا نی
همه بی‌آگهی چو موش از خاد / همه سرمست همچو شاخ از باد
همه رنجور و خیچ کاری نه / همه حمال و هیچ باری نه
همه حیران و لیک نزد علمی / همه ساکن و لیک نزد حلمی

(سنایی، ۱۳۱۶: ۳۲).

سوررئالیست‌ها، دیگر عنصر اساسی در سیر به فراواقعیت را جنون و دیوانگی می‌پندارند. به طوری که این ویژگی و حالت نیز از حالت‌های خلسه و بی‌خودی محسوب می‌شود و از عشقی عمیق در جان شاعر یا افراد عارف روانه گشته است. سوررئال‌ها معتقدند که دیوانگی و جنون فرد را دچار تعرق، خلسه و سرمستی می‌سازد. طوری که شاعر صوفی نیز این دیوانگی را می‌پرستد و از آن سخن می‌راند. تا جایی که حالت‌ها و سخنانی که بر او در حالت خلسه تداعی می‌شوند را با نام دیوانه‌ای عاشق حق در شعرش بازگو می‌کند، مانند اشعار زیر از عطار در مثنوی مورد بحث که دیوانه به مرحلهٔ والای طریقت رسیده است و بی‌واسطه از خداوند طلب حاجت می‌کند و حق نیز با او به سخن می‌پردازد.

خوش بود گستاخی دیوانگان / خوش همی سوزند چون پروانگان
هیچ نتوانند دید آن قوم راه / چه بد و چه نیک جز آن جایگاه

(عطار، ۱۸۵۷م: ۱۰۸).

چه عجب باشد که بر دیوانهٔ / حالتی آید ز دولت خانهٔ
تا در آن حالت شود بی‌خویش او / ننگرد هیچ از پس و از پیش او
جمله زو گوید بدو گوید همه / جمله زو جوید بدو جوید همه

(همان، ۱۰۹).

مولانا نیز دیوانگی را ستوده است و در وصف دیوانگان از اوصافی گفته است که کار هر کس نیست این اوصاف را داشتن. اوصافی که دیوانهٔ عشق حق را به دنیایی می‌کشاند که او سرمستانه به رقص برای معشوقش (=حق تعالی) بدون خستگی، می‌پردازد. دیوانه به درونش رسیده و در درون خود جشن و پایکوبی را می‌توان احساس کند و ببیند که از چشم عاقلان و خردگرایان به دور است. چشم مجنون به عالم *سوررئال* دست می‌یازد که همه عالم را در حال کف زدن و رقص و شادی برای معشوقش؛ حق یا خداوند می‌پندارد و می‌بیند، حتی جمادات نیز به این حالت‌اند.

چون رهند از دستِ خود دستی زنند — چون جهند از نقص خود رقصی کنند
مطربانشان از درون دف می‌زنند — بحرها در شورشان کف می‌زنند
تو نبینی لیک بهر گوششان — برگ‌ها بر شاخ ها هم کف زِنان

(مثنوی معنوی، ج۳، ۱۹۲۵م: ۸).

مولانا بارها در دفتر سوم مثنوی‌اش به وصف و ستایش دیوانگی پرداخته است. وی در داستان دقوقی که سالک حق است در دنیایی *سوررئالیستی* قدم نهاده است که با خردگرایی در تضاد است. تا جایی که اگر مشاهداتش را در عالم کشف و شهود یا فانتزی ذهنش در عالم فراواقعی به کسی گوید، او را دیوانهٔ حق می‌پندارند که از ریاضت بسیار در راه حق دیوانه گشته است؛ کاری که فقط از عهدهٔ دیوانگان امکان‌پذیر است.

گر کسی می‌گفتشان کین سو روید — تا ازین اشجار مستسعِد شوید
جمله میگفتند کین مسکینِ مست — از قضاء الله دیوانه شدست
مغز این مسکین ز سودای دراز — وز ریاضت گشت فاسد چون پیاز
او عجب می‌ماند یا رب حال چیست — خلق را این پرده و اضلال چیست
خلق گوناگون با صد رای و عقل — یک قدم آن سو نمی‌آرند نقل
عاقلان و زیرکانشان ز اتفاق — گشته مُنکِر زین چنین باغی و عاق
یا منم دیوانه و خیره شده — دیو چیزی مر مرا بر سر زده

(همان، ۱۱۶).

در سه بیت پایانی، مولانا عامل اصلی در نرسیدن به معرفت حق تعالی را عقل و خردگرایی می‌پندارد و می‌گوید که با عقل نمی‌توان راه معرفت را پیمود و باید همچون من (=مولانا) دیوانه و مجنون بود تا بتوان آن راه را بپیمایید. این گفتمان‌های دیرینه نیز باری دیگر در گفتمان آندره برتون و همراهنش در نظریهٔ *سوررئالیست* به طور آشکار بیان شدند و آنان نیز به مانند عارفان، دیوانگی را برای سیر در عالم فانتزی، ستودند. آندره برتون نیز معتقد است، دیوانگان قربانی تخیل خویش هستند که تخیل آنان را به عدم رعایت برخی از مقررات رهبری می‌کند که با خروج از آن‌ها هدف قرار می‌گیرند و بیان می‌کند که دیوانگان از آرامش بسیاری برخوردارند که با نوعی درون‌گرایی از دنیا بریده تنها در خویشتن و خصوصیات خویش غرق شده‌اند که قادرند آثاری خلق کنند که ادراک روزمره را زیر و رو می‌کنند (سیّد حسینی، ج۲، ۱۳۸۷: ۸۴۱-۸۴۰).

عشق:

سنایی در ذکر عاشقی گفتاری را الگو قرار می‌دهد که سایر عارفان و شاعران صوفی آن را سر لوحهٔ کار خویش قرار داده‌اند. وی در مثنوی مورد بررسی، علاوه بر ذکر عشق به حق تعالی، از آداب و رسوم عشق‌داری به حق نیز سخن رانده است. او عمل سایر صوفیان در ریاضت جهت عشق به حق را تنها شرط عاشقی نمی‌پندارد بلکه عشق‌داری را در مرحله‌ای می‌پندارد که عاشق با دیدهٔ جان بتواند معشوق خود را ببیند.

ز آدمی این حدیث محدث نیست — شبروی کار هر مخنّث نیست

عاشقی را که برگ خواری نیست — شب جز از بهر پرده‌داری نیست

شب نبیند کسی که درطلبست — عاشقان کان چراغ درگرند

پردهٔ شب پیش برگیرند — لیکن ارچه شبست و تاریکست

(سنایی، ۱۳۱۶: ۴۷)

عطار نیز به مانند سایر عارفان، عشق را در گروی خداوند می‌داند و برآن معترف است که ندای عشق در جان، بیزاری از دنیا و تعلقات دنیوی را در فرد می‌دواند و انسان را از دنیای مادی و خر بودن جدا می‌سازد و مرغ عشق را در جان زنده می‌سازد که مجال پرواز به عالم متصل به روح حق تعالی را فراهم می‌آورد. فتوحی نیز معتقد است: «عشق مطلق به یگانگی تمام عناصر و در نهایت به اتحاد میان روح و جسم می‌انجامد و مرزها را از میان برمی‌دارد. در ساحت عشق هر مرد و زن از فردیت خویش درمی‌گذرد و تجلی‌گاهی می‌شود تا یک روح در دو بدن تجلی کند. زبان عشق، همان زبانی است که سوررئالیست‌ها در پی کشف آن هستند» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۰۶).

چون الست عشق بشنودی بجان — از بلی نفس بیزاری ستان

چون بلی نفس گرداب بلاست — کی شود کار تو در گرداب راست

نفس را همچون خر عیسی بسوز — پس چو عیسی جان بجانان بر فروز

خر بسوز و مرغ جان را کا ساز — تا خوشت روح الله آید پیش باز

مرحبا ای عندلیب باغ عشق — ناله کن خوش خوش ز درد و داغ عشق

خوش بنال از درد دل داوودوار — تا کنندت هر نفس صد جان نثار

(عطار، ۱۸۵۷م: ۲۴)

عطار در پایان مثنوی نیز خود اعتراف می‌کند که تمامی رشحات یا شطحهاتی که سروده، جمله‌گی از غوطه بودن در عشق است و این سخنان غیبی را دال بر بی‌فایده بودن تلقی می‌کند. طوری که بین شعر بی‌حاصل و خودبینی تشابه برقرار کرده است. تنها محرم را در جهان یک نفر می‌داند، آن هم وجود عشق حق تعالی که سبب شعرسرایی‌اش گشته و برای خود آن را در شعر گفتن، محرم پنداشته است. از این رو می‌توان ابیات زیر را آورد:

گر مرا در راه بودی مقام — شین شعرم سین سرگشتی مدام

گر دمی بر راه در کارمی — کی چفین مستغرق اشعاری

شعرگفتن حجت بیحاصلیست — خویشتن را دید کردن جاهلیست

چون ندیدم در جهان محرم کسی هم بشعر خود فرو گفتم بسی

(همان، ۱۷۹).

«عشق بزرگ‌ترین و شگرف‌ترین عالمی است که مولوی از آن خبر می‌دهد، این عالم همان حضرت احدیث و نقطهٔ عُلیای هستی و مرحلهٔ کمال وحدت اضداد است که در آن شکل‌ها و صفت‌ها فرو می‌پاشند. عشق آتش ویرانگری است که مقصود از آن نور است. عالم عشق صحرای رهایی جان و جهان از همهٔ قید و بندهاست» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۰۶). مولانا در ابیات زیر و در بسیاری از موقعیت‌های مختلف مثنوی معنوی به ذکر عشق حق تعالی می‌پردازد که عشق به غیر حق، کفران و ناسپاسی بیش نیست و عشق تنها در گروی پرستیدن حق است.

ننگرم کس را و گر هم بنگرم او بهانه باشد و تو مَنظَرم

عاشق صنع تُوَم در شکر و صبر عاشق مصنوع کَی باشم چو گبر

عاشق صُنع خدا با فَر بود عاشق مصنوعِ او کافر بود

(مثنوی معنوی، ج۳، ۱۹۲۵: ۷۶-۷۷).

نتیجه گیری

سوررئالیسم که نظریه‌اش را با عناصر مختلفی در عرصهٔ فراواقعیت مطرح کرد. *سوررئال*، به خودی خود آن عناصر را کشف و درک نکرد و در این راستا مطالعات بسیاری در عرصه‌های *فلسفی*، *روانش‌شناسی*، *رمانتیسم*، *دادائیسم*، متون عرفانی و... داشته است. متون عرفانی با سیر و صعودهایی که در عالم فراواقعیت جهت تمسک به درگاه حق تعالی، داشتند؛ بیش‌ترین قرابت محتوایی را با عناصر *سوررئال* داشتند. به طوری که نویسندگان و شاعران *سوررئال*، معتقدند برای خلق یک اثر ادبی، لازمهٔ اصلی خیالی وسیع همراه لوازم آن ضروری است. عناصری که سوررئالیست‌ها مطرح کردند، شامل: هزل، امر شگفت، نگارش خودکار، تصادفات عینی، رؤیا، موقعیت‌های زمانی-مکانی فراواقعی، جنون‌گرایی، عشق و زیبایی بودند. آنچه سبب شگفتی می‌شود، آن است که همین عناصر *سوررئال* چندین قرن پیش توسط شاعران تصوف ایرانی در قرن چهارم هجری توسط سنایی غزنوی، عطار نیشابوری و جلال‌الدین مولانا بلخی در آثارشان مطرح شده است. طوری که در آثار مورد پژوهش، برخی عناصر *سوررئالیسم*، مانند: عشق، تصادفات عینی، رؤیا، جنون‌گرایی و امر شگفت به طور آشکار از لوازم اصلی سیر ذهن به سوی تخیل جهت کشف و شهود عرفانی تبیین شدند و برخی عناصر دیگر، مانند: هزل یا طنز، موقعیت‌های فراواقعی، اشیاء و شخصیت‌های فراواقعی با شیوه‌های تمثیل، انواع آرایه‌های ادبی-زیبایی و اشاره‌وار مطرح شدند. تنها یک تفاوت شایان در این بین وجود دارد، آنکه سوررئال‌ها تمام عناصر کاربردی در نظریهٔ خویش را محدود به چیزی نکردند. در حالی که عارفان و به ویژه شاعران مورد پژوهش، تمام عناصر را از لوازم سیر صعود به مرحلهٔ کشف و شهود حق تعالی می‌پنداشته‌اند.

منابع

اسفندیار، سبیکه، ۱۳۹۴. «تحلیل سوررئالیستی داستان دقوقی در مثنوی معنوی». *فصلنامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، دورهٔ ۶. شمارهٔ ۲۲. صص ۵۶-۲۷.

بهنام‌فر، محمد، غریب، مصطفی، ۱۳۹۶. «تطبیق غزلی از مولانا ا غزلی از سنایی براساس مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، شماره ۴۷. دوره ۱۳. صص ۱۳۹-۱۶۴.

جعفری، فرشته، ۱۳۹۴. «سوررئالیسم در مثنوی معنوی». *فصلنامهٔ علمی پژوهشی عرفانیات در ادب فارسی*، شمارهٔ ۱۶۶. صص ۱۸۴-۱۶۵.

داد، سیما، ۱۳۷۵. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: *مروارید*.

ریتر، هلموت، ۱۳۷۴. *دریای جان: سیری در آراء و احوال شیخ فریدالدین عطار نیشابوری*. مترجم عباس زرخویی، تهران: *انتشارات بین‌الهدی*.

سنایی غزنوی، ۱۳۱۶. *سیر العباد الی المعاد*. گردآوری: حسین کوهی کرمانی، تهران: *نشر آفتاب*.

سیّد حسینی، رضا (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چاپ چهاردهم، تهران: *انتشارات نگاه*.

عطار نیشابوری، فریدالدین، ۱۸۵۷م. *منطق‌الطیر*. گردآوری: گرسین دی طاسی، پاریس: *چاپخانهٔ پادشاهانه*.

فاطمی، محمد حسین، ۱۳۵۷. «نوعی سوررئالیسم در شعر مولوی»، *مجلهٔ جستارهای ادبی*، شمارهٔ ۵۴. صص ۴۱۳-۳۸۴.

فتوحی، محمود، ۱۳۸۴. «بوطیقای سوررئالیستی مولوی (مقایسهٔ اندیشه‌های شعری مولانا با نظریهٔ شعری سوررئالیسم)». *مجله مطالعات و تحقیقات ادبی*، دوره ۲. شماره ۵ و ۶. صص۹۹-۱۲۳.

مولانا جلال‌الدین بلخی، ۱۹۲۹م. *مثنوی معنوی دفتر سوم و چهارم*، گردآوری: رینولد. آ. نیکلسون، هلند: *نشر بریل*.

خلیلی جهان‌تیغ، مریم و تیموری فتحی، فاطمه، ۱۳۹۱. «تشابهات صوری ادبیات سوررئالیستی در تذکره‌الاولیای عطار». *مجلهٔ پوستان ادب دانشگاه شیراز*، سال ۴. دورهٔ ۳. صص ۱۸-۱.

زارعی، علی‌اصغر و مظفری، علیرضا، ۱۳۹۲. «مکتب سوررئالیسم و اندیشه‌های سهروردی». *مجلهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*، دورهٔ ۵. شمارهٔ ۹. صص ۱۰۵-۱۳۶.

سیدحسینی، رضا، ۱۳۸۵. *مکتب‌های ادبی*. تهران: *نگاه*.

شمیسا، سیروس، ۱۳۹۰. مکتب‌های ادبی. تهران: *قطره*.

فتوحی، محمود، ۱۳۹۷. *بلاغت تصویر*. چاپ پنجم، تهران: *سخن*.

شبانی قهرودی، زهره، ۱۳۹۵. «بررسی مبانی سوررئالیستی در تذکره‌الأولیای عطار». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه کاشان.

مقدادی، بهرام، ۱۳۷۸. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. تهران: *فکر روز*.

نصرتی، رقیه، ۱۳۹۳. «بررسی عناصر سوررئالیستی در غزلیات عطار نیشابوری». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، *دانشگاه سمنان*.

نوری، نظام‌الدین، ۱۳۸۵. *مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی جهان تا پایان قرن بیستم*. چاپ سوم، تهران: *زهره*.

بیگزبی، سی وی ای، ۱۳۷۵. *دادا و سوررئالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار، تهران: *نشر مرکز*.

ثروت، منصور، ۱۳۸۵. آشنایی با مکتب‌های ادبی. چاپ اول، تهران: سخن.

انوشه، حسن، ۱۳۸۱. *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی گزیدهٔ اصطلاحات و موضوعات ادب فارسی*، دانشنامهٔ فارسی (۲). چاپ دوم، تهران: *سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی*.

اصدق، افشین؛ شبلویی، فرهنگ، ۱۳۹۵. «بررسی تلفیقی اصول سوررئالیسم و رئالیسم جادویی در تذکره‌الأولیاء عطار». *اولین کنفرانس ملی تحقیقات بنیادین در مطالعات زبان و ادبیات*، صص ۵۹-۷۴.

اصدق، افشین، ۱۳۹۵. «بررسی و تحلیل انتقادی اصول رئالیسم در تطبیق با آراء و اندیشه‌های عرفان اسلامی با تأکید بر تذکره‌الأولیاء عطار». *دومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و پژوهش‌های تطبیقی در آن*، صص ۵۹-۴۰.

آزمون، محمد، ۱۳۸۷. *چشم دل: پژوهشی پیرامون عرفان عطار نیشابوری*، تهران: *آژند*.

ادونیس (علی احمد سیعد)، ۱۳۸۰. «خیال در تصوّف و عرفان». ترجمهٔ حبیب الله عباسی، *مجلهٔ پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، شمارهٔ ۴۷. صص ۲۱-۱۴.

طلائی، مولود، طغیانی، اسحاق و مهرناز طلائی، ۱۳۹۱. «مقایسهٔ تطبیقی منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی و نمایشنامهٔ سیرانودوبرزراک روستان از منظر بیش‌متنیت ژرار ژنت». *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۱. شماره ۱. صص ۹۵-۱۱۹.

احمدی، بابک، ۱۳۷۰. ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی). تهران: *مرکز*.

نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۱. «گونه‌شناسی بیش‌متنی». *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۳۸. صص ۱۳۹-۱۵۲.

محمدی، محمدهادی، ۱۳۷۸. فانتزی در ادبیات کودکان. تهران: *روزگار*.

قویمی، مهوش، ۱۳۸۷. «بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سوررئالیست». *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۷. صص ۳۱۷-۳۳۴.

Barthes, Roland, 1981. Theory of text. London: *Rothledge*.

Introductions to Surrealism in the Journey to Worship, Al-Tair Region and the Third Book of Masnavi Manavi

Abstract

The Theory of Surrealism by the French Founder; Andre Burton and his entourage were raised; It did not take shape on its own, and many contexts and prefaces played a role in its formation. Among those fields, we can mention philosophical fields, irrationality, norm-breaking, and discovery and intuition. Among the foreword, we can mention the theories of Socrates, Plato, the psychoanalytic theories of Freud and Jung, the theories of Dadaism, Romanticism and especially the poetry of ancient Iranian Sufis. Forewords that Sanai, Attar and Rumi followed in their poems following Sufi elements and Sufi poetry; It has had the greatest discourse affinity with surreal theory and elements. Accordingly, the present study has felt the necessity of examining surrealist prefaces in the Masnavi of Sir al-Ebad al-Ma'ad, the Al-Tair region of the third book of the Masnavi Manavi with almost the same quantity. Therefore, it intends to use the descriptive-analytical method in order to develop surrealist elements in the researched works with the aim of development. Preliminary results of the research indicate that the prefaces of surrealist elements in the studied Masnavi are explicit and implicit. So that the three famous mystic poets explicitly mentioned the same elements in their poems as important accessories and elements of mysticism, and sometimes with allusions, metaphors and allegorical and symbolic metaphors, they introduced the elements of mysticism, which were also common in the theory of surrealism.

Keywords: Preface, Elements of Surrealism, Sufism, Journey to Worship, Al-Tair Region, Third Book of the Spiritual Masnavi.