[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

زبان دو انگارهٔ زیبایی‌شناختی هم‌سان:
تصوف و سوررئالیسم

حبیب‌الله عباسی*
رسول جعفرزاده**

چکیده

انگاره‌هایی در تاریخ فرهنگ و تمدن بشر هست که با وجود زمینه و زمانهٔ فرهنگی و تاریخی بسیار متفاوت، شباهت‌ها و قدرمشترک‌های انکارناپذیری میان آنها می‌توان یافت. از جمله، دو انگارهٔ زیبایی‌شناسی هنری تصوف و سوررئالیسم که از لحاظ زمینه و زمانهٔ فرهنگی و تاریخی ظهور، سخت با هم متفاوت‌اند و در نگاه نخست، یافتن قدرمشترکی میان این دو کاری شگفت‌انگیز و صعب شمرده می‌شود. مسئلهٔ اصلی ما در این جستار آن است که میان این دو انگارهٔ زیبایی‌شناختی، شباهت‌های انکارناپذیری وجود دارد. در پژوهش حاضر، با روش تحلیلی-توصیفی و رویکرد ادبیات تطبیقی، به‌ویژه از منظر دبستان آمریکایی ـ که غایتش مطالعهٔ ادبیات در ورای مرزهای سرزمین معینی و پژوهش در روابط میان ادبیات و دیگر حوزه‌های معرفتی از قبیل هنر و تاریخ و فلسفه است ـ وجوه اشتراک چندی میان زبان این دو جنبش یافتیم، از جمله اینکه هر دو از عصیان و تخیل ابتکاری و نمادگرایی و رؤیا و ذهن ناخودآگاه و عشق و شطح یا نگارش خودکار و جذبه و جنون بهره می‌جویند و انسان‌ها را به‌سوی آنچه برتر و ژرف‌تر است هدایت می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: تصوف، سوررئالیسم، زبان، زیبایی‌شناسی، شطح، نگارش خودکار.

* استاد دانشگاه خوارزمی habibabbasi45@yahoo.com
** کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد واحد رودهن jafarzadehrasoul40@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۰/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۲/۲۰
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شمارهٔ ۸۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

«همهٔ انواع هنر، کم و بیش،
نزد همهٔ اقوام وجود داشته‌اند»
هگل[۱]

۱. طرح مسئله

یکی از بن‌مایه‌های مهم هستی، تقابل‌های دوگانه است که شمار آنها بسیار است و مصداق‌هایشان بی‌شمار. این تقابل‌های دوگانه را در حوزه‌های مختلف کتاب هستی، اعم از دین، علم، فلسفه، ادبیات و هنر به‌وفور شاهدیم. در طول تاریخ، این تقابل‌های دوگانه به گونه‌های متفاوت در عرصه‌های مختلف تبلور یافته‌اند، تا حدی که می‌توان از این رهگذر مدعی تکرار تاریخ شد، اما، این تکرار به یک صورت انجام نپذیرفته است. ازهمین‌رو، برخی به‌تعبیر مارکس، این تکرارها را کاریکاتورهایی از نمونه‌های اصیل می‌دانند که آنها را تراژدی می‌خوانند.

انگاره‌هایی[۲] درتاریخ فرهنگ و تمدن بشر یافت می‌شود که اگرچه زمینه و زمانهٔ فرهنگی و تاریخی بسیاری متفاوتی دارند، شباهت‌ها و قدرمشترک‌های انکارناپذیری نیز میان آنها می‌توان جست؛ از جمله دو انگارهٔ زیبایی‌شناسی هنری تصوف و سوررئالیسم که از لحاظ زمینه و زمانهٔ فرهنگی‌ـتاریخی ظهور، سخت با هم متفاوت‌اند و در نگاه نخست، یافتن قدرمشترکی میان این دو انگاره امری شگفت‌انگیز می‌نماید و کاری بس عجیب و غیرمنتظره شمرده می‌شود.

شباهت‌های بسیاری می‌توان میان حوزه‌های مختلف هنر یافت، اما مسئلهٔ اصلی این جستار آن است که میان زبان تصوف و زبان سوررئالیسم، که از آنها به دو انگارهٔ زیبایی‌شناسی تعبیر شده است، شباهت‌های انکارناپذیری وجود دارد. در ادامهٔ بحث، سعی شده با طرح پرسش‌هایی و یافتن پاسخی درخور برای آنها، به این مهم پرداخته شود.

۲. پرسش‌های تحقیق

ـ دو انگارهٔ تصوف و سوررئالیسم چگونه تکوین یافتند و چه قرابت تاریخی‌ـفرهنگی‌ای میان این دو جنبش عربی و شرقی وجود دارد؟
ـ وجوه زیبایی‌شناختی زبان این دو انگاره کدام‌اند؟

۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های چندی در قالب کتاب و رساله و مقاله دربارهٔ تصوف و سوررئالیسم انجام گرفته است، اما به پژوهش مستقلی با عنوان این جستار برخورد نکردیم و حتی در کتاب *تصوف و*

سوررئالیسم ادونیس نیز به‌طور مستقل به این موضوع پرداخته نشده است. در فصل پنجم کتاب *بلاغت تصویر*، «تصویر جهان رؤیا و ناخودآگاه‌ـسوررئالیسم»، محمود فتوحی به مشترکات تصویری دو جنبش تصوف و سوررئالیسم پرداخته، اما کمتر به این مهم عنایت کرده است.

٤. روش تحقیق

ما در این جستار، با تکیه بر ادبیات تطبیقی، که درصدد تحلیل پیوندها و همانندی‌های ادبیات ملت‌ها و قوم‌های مختلف است، به پژوهش پرداختیم، به‌ویژه از منظر دبستان آمریکایی، که غایتش مطالعهٔ ادبیات در ورای مرزهای سرزمین معین و پژوهش در روابط میان ادبیات و حوزه‌های معرفتی دیگر از قبیل هنر و تاریخ و فلسفه است (ر.ک: کفافی، ۱۳۸۲: ۲۴). با استفاده از این روش، کوشیدیم نشان دهیم میراث غنی مشرق‌زمین، به‌ویژه میراث عرفانی آن، ارزنده‌ترین میراثی است که شرق به غرب تقدیم کرده است و تا حدودی غرب تحت تأثیر آن قرار گرفته و از فرآیند خلاقیت هنری خود، مثل جنبش سوررئالیسم، بهره جسته است.

۵. چگونگی تکوین دو انگاره

تا حدودی می‌توان پذیرفت که تصوف و سوررئالیسم در روزگار پیدایی خود و به‌ویژه در عصر عسرت، نوید تازه‌ای بودند که از رهگذر گریز از حقایق پوچ و ناچیز زندگی، رخصتی برای انسان‌های اندیشه‌ورز به‌سوی ناشناخته‌ها فراهم آوردند و آفاق جدیدی به روی آنان گشودند؛ به‌ویژه برای انسان‌های صاحب جهان‌بینی و به‌تعبیری بینشمندی که اسیر سیطرهٔ روایت‌های زهد و فقه از سویی و در جایی، و رئالیسم و ناتورالیسم از سویی و در جایی دیگر بودند.

این دو انگاره، محصول نوعی دیالکتیک کهنه و نو، یا به‌تعبیری، وابستگی به سنت و گریز از آن هستند؛ چه، هر دو از بطن روایت مسلط پیش از خود در جهان اسلام و جهان غرب سر بر می‌کنند و به ظهور می‌رسند. البته، در زمان و مکان رویش و بالش این دو مکتب دارای دبستان‌های متعدد، اختلاف بسیاری هست. چنان‌که پیشتر متذکر شدیم، کنارهم‌نهادن این دو تا حدودی سخت غریب و عجیب می‌نماید، اما مفاهیم پویا و زایا در ادوار مختلف تاریخی و در اطراف و اکناف عالم می‌توانند در مصادیق متنوعی ظهور کنند.

برخی تصوف را، در وهلهٔ نخست، واکنشی علیه روایت زهد و در مرحلهٔ بعد، عصیانی علیه قرائت فقهی در جهان اسلام می‌دانند. روایت‌هایی که حول محور بعد جلالی حق می‌گشت و همه را از قهر خدا می‌ترسانید و مسلمانان را از بیم جهنم به بهشت خدا سوق می‌داد. این‌همه

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

در قول و فعل جریان زهد اسلامی[۳] تجلی می‌یابد که با تغییر مرکز حکومت اسلامی از مدینه به دمشق و تبدیل حکومت اسلامی به سلطنت عربی تکوین یافت. جلوه‌های بارز این سلطنت عربی در خلافت اموی به طریق اولی و در خلافت عباسی تا حدودی تبلور می‌یابد. اولی برکشیدهٔ امپراتوری روم و دومی نیز برکشیدهٔ امپراتوری فارس است. ازهمین‌رو، جاحظ «عباسیان را فارسیان توصیف کرده است» (نقل از همایون کاتوزیان، ۱۳۹۲: ۸۳).

یاران صدیق پیامبر خدا (ص) که هنوز در قید حیات بودند و از معنویت اسلام و آن جان بی‌تاب سرمست، این دگردیسی زودهنگام را برنتابیدند؛ عده‌ای به طغیان و عصیان برخاستند و عده‌ای نیز طریق مبارزهٔ خفی را برگزیدند که اختیار زهد است.

جریان زهد در کل جهان اسلام به‌ویژه در شهرهای بزرگ آن زمان که به مرکز خلافت نزدیک بود تکوین و رشد یافت و هرچه این جریان جلوتر آمد تحت تأثیر عوامل مختلف پوست انداخت و به جریان ماندگاری به نام تصوف تبدیل شد. وقتی مس زهد با اکسیر عشق درآمیخت و عده‌ای به‌جای انذار به تبشیر پرداختند و از بعد جلالی به بعد جمالی خدا روی آوردند، کم‌کم جریان تصوف شکل گرفت و چنان رشد کرد که تا امروز همچنان در حال بالیدن است و در همهٔ اطراف و اکناف جهان می‌توان آن را مشاهده کرد.

گروهی نیز تصوف[۴] را واکنشی علیه عقل‌اندیشی فلاسفه و متکلمان و منطقیانی می‌دانند که برای رسیدن به حقیقت و کسب معرفت، یکسر بر عقل و استدلال و برهان و قیاس تکیه می‌کردند و به قولی آن را تنها صراط مستقیم برای نیل به مقصود می‌دانستند، درحالی‌که جماعت متصوفه دیگر به صراط مستقیم قائل نبودند و راه‌های رسیدن به معرفت حقیقی را بی‌شمار می‌دانستند و پای استدلالیان را چوبین و به قولی تصوف را «شیوهٔ حصول معرفت نزد آن دسته از صاحب‌نظرانی می‌دانستند که به‌جای استدلال و برهان، بر کشف و شهود و اشراق قلبی تکیه می‌کردند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۹). عده‌ای نیز تصوف را واکنشی علیه خوانش فقهی از دین اسلام می‌دانند که چونان حضرت موسی (ع) در داستان «موسی و شبان» *مثنوی*، معتقدند با خدا باید با کلام مقدس در مکان و زمان مقدس ارتباط برقرار کرد. این قرائت تا حدودی مبتنی بر بعد صفات جلالی خداست و نیز بر زبان علمی دین تکیه دارد که فقه است. این قرائت تا اندازه‌ای متصلبانه، زمینی و عینی است و چندان مجالی به هنر و بعد خیال در حوزهٔ الهیات نمی‌دهد. ازاین‌روست که برخی تصوف را

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

نگرش هنری به الهیات می‌دانند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۲: ۱۹)[۵] و این‌همه در زبانی تبلور می‌یابد که ما از آن به زبان انگارهٔ زیبایی‌شناسی تصوف تعبیر کردیم.

چندین سده بعد، در مغرب‌زمین و به‌ویژه در فرانسه، انگارهٔ زیبایی هنری شکل گرفت که اگر آن را متأثر از انگارهٔ شرقی هم‌سانش ندانیم، که برخی چنین انگاشته‌اند،[۶] می‌توان مدعی شد در اوضاع و احوال مشابهی با انگارهٔ هم‌سان خود تکوین یافت. سوررئالیسم نیز واکنشی علیه روایت عینی‌گرای رئالیسم و ناتورالیسم بود و کوشید جهان زیبایی را در فضای ذهن خلق کند. اصطلاح سوررئالیسم به مرحلهٔ تاریخی معینی اشاره دارد و در برگیرندهٔ آن جریان هنری است که پاریس در فاصلهٔ سال‌های میان دو جنگ جهانی ۱۹۱۹- ۱۹۳۲ مرکز آن بود. سوررئالیسم در دو دههٔ بیست و سی جریان منظم انقلابی بود که علیه ارزش‌ها و هنجارهای قدیمی عصیان کرد، پیشوایان و رهروان خاص خود را داشت و بیانیه‌ها و نامه‌ها و مخالفان و معارضان بسیاری به خود دید. در این سال‌ها، به چنان جریان جهانی‌ای تبدیل شد که در نمایشگاهی که در سال ۱۹۳۸ در پاریس برگزار شد، چهارده کشور شرکت داشتند (فاولی، ۲۰۱۱: ۵).

از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، در واکنش به رمانتیسم در اروپای سرمایه‌داری و تحت تأثیر فضای پوزیتیویستی و تا حدودی عقلانی حاکم بر کل جامعهٔ اروپایی، جریان رئالیسم شکل گرفت و به‌قولی این جریان محصول نظام سرمایه‌داری است. هنرمند رئالیست تنها مشاهده‌کنندهٔ واقعیت است، بی‌آنکه در آن نقشی ایفا کند؛ چه، واقعیت برای او پایدارترین چیزهاست، لذا به بازنمایی واقعیت و دوباره‌سازی[۷] آن به‌مدد تقلید می‌پردازد و کمتر از تخیل و عصیان بهره می‌جوید. ازاین‌رو، کمتر به دگرگونی که هدف برتر هنر است می‌انجامد؛ زیرا دگرگونی در واقعیت، از راه هنر، تنها در صورتی ممکن خواهد شد که اثر هنری خود، همچون نمودی انضمامی، از بازتاب صرف واقعیت دور شود. اما هنرمندان و منتقدان رئالیست برای دگرگونی واقعیت و از قوه به فعل‌درآوردن آن، نه‌تنها دورشدن از واقعیت به‌وسیلهٔ تخیل را مجاز نمی‌دانند، بلکه برای چنین هدفی، نزدیکی به واقعیت، و انعکاس آن را روشی مطمئن و ممکن می‌پندارند. جورج لوکاچ در این باره می‌نویسد: «تغییر محوری در حوزهٔ زیبایی و کار هنری تنها تا جایی ممکن است که در آن، حداکثر ذهنیت ناشکفته و منزه از هرگونه جذابیت محض، همراه با بیشترین عینیت، هربار با بیشترین تقرب به واقعیت عینی از طریق انعکاس آن واقعیت، از قوه به فعل درمی‌آید» (جورج، ۱۳۷۲: ۹۵).

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

در انگارهٔ رئالیستی، با تکیه بر مشاهدهٔ دقیق، تنها با عکس‌برگردان فریبنده و استادانه‌ای از واقعیت روبه‌رو هستیم؛ ازهمین‌رو، هربرت رید در این باره می‌نویسد: «روش رئالیستی به توضیح نیازی ندارد. این شیوه از هنرهای تجسمی عبارت است از تلاش در نمایاندن جهان به همان صورتی که بر حواس ما عرضه می‌شود؛ بی‌کوششی در تضعیف و بی‌هیچ تکلف» (رید، ۱۳۵۲: ۱۵۴).

زبان انگارهٔ رئالیستی به‌دلیل آنکه گزارش دقیق مشاهدات هنرمند است و از هر گونه تخیل و عصیان به دور است، کمتر به دگرگونی که هدف برتر هنر است می‌انجامد. در این زبان دورشدن از واقعیت به‌وسیلهٔ تخیل جایز نیست، بلکه هدف نزدیکی به واقعیت از راه انعکاس آن با روشی مطمئن است. ازاین‌رو، برخی انگارهٔ رئالیستی را به‌همین‌دلیل و نیز به‌علت آنکه ناظر بر روابط اجتماعی است، شکل هنری درست می‌دانند، البته نمایش تکراری واقعیت که بر تقلید استوار است عادت را جایگزین نیروی ابتکار و خلاقیت می‌کند و همین موجب رکود و رخوت هنر می‌شود. ازهمین‌رو، برخی رئالیسم را نتیجهٔ جهانی صلح‌آمیز می‌دانند و می‌نویسند: «در شرایط عصر ما، رئالیسم کمتر به تکامل شعور جدید یا به‌عبارت دیگر به تکامل جهان‌نگری خاص ما کمک کرده یا اصولاً کمکی نکرده است» (رید، ۱۳۶۲: ۶۳). پای‌بندی بیش از اندازهٔ آن به دنیای موجود، موجب شده کمتر به پیشروی و عصیان و دگرگونی تمایل داشته باشد و طبیعی است که حول محور تقلید چرخیدن، چندان مجالی به دگرگونی که هدف برتر هنر است نمی‌دهد.

همچنان که در واکنش به زهد متصلب و ایستا، تصوف پویا و سیال پدید آمد، در واکنش به انگارهٔ واقع‌گرایی، که بر الگوی تقلید مبتنی بود و تقلید هم نقش تخیل را کم‌رنگ می‌کرد و آدمی را منفعل و در انحصار آنچه هست قرار می‌داد، انگارهٔ سوررئالیسم پدید آمد.

سوررئالیسم، برخلاف رئالیسم، زیبایی‌شناسی هنر را زاییدهٔ تخیل ابتکاری می‌دانست؛ البته، از تخیل تا جایی بهره می‌برد که می‌شد صورت عینی بدان بخشید. بنابراین، از ذهنیت‌گرایی محض و انتزاعی‌گرایی پرهیز می‌کرد و گویی با یک دست واقعیت را از خود می‌راند و با دست دیگر آن را به‌سوی خود می‌کشید. ازاین‌رو، برخی سوررئالیسم را هنر واقع‌گرایی خوانده‌اند؛ چه، سوررئالیسم تخیلی را می‌آفریند که پیش از این وجود نداشته، اما می‌توان به آن صورت واقعی بخشید. به‌تعبیری، سوررئالیسم به‌معنی چیزی بیرون از واقعیت یا بدتر از واقعیت نیست، بلکه بیشتر به‌معنی گرایش به عمق و قسمت پنهان واقعیت است

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

و به قولی واقعیت ذهنی را به یاری تخیل به واقعیت عینی تبدیل می‌کند. سوررئالیسم نوعی اسلوب اندیشیدن و نوعی فلسفهٔ هنر به وجود آورد، همچنان که تصوف نیز نوعی روش اندیشه‌ورزی بود و کار فلسفهٔ نداشته ما را در جهان اسلام انجام می‌داد.

سوررئالیسم درصدد است تا از راه نمایش واقعیت بالقوه به جست‌وجو و کشف قارهٔ ناشناختهٔ روان انسان بپردازد؛ پس از نمایش تکراری و تقلیدی آن دوری می‌کند و واقعیت عینی را در جهت واقعیت برتر دگرگون می‌سازد، برای پدیدآوردن واقعیت نو که در برابر واقعیت کهنه عصیان می‌کند. هنرمند سوررئالیست با استفاده از تخیل ابتکاری، اندیشه را دگرگون می‌کند و با بهره‌گیری از دنیای عین و عواطف خود واقعیت نوینی می‌آفریند که پیش از این نبوده است، ازهمین‌رو هربرت رید می‌نویسد: «سوررئالیسم در مقام یک جنبش با مکاتب معاصر دیگر متفاوت است و به‌راستی از سنت‌های مقبول بیان هنری به‌کلی واگسسته و ناچار نه‌تنها در محافل آکادمیایی، بلکه در میان نقاشان و منتقدانی که معمولاً با عنوان مدرن مقبول افتاده‌اند نیز تلخ‌ترین و تیزترین مخالفت‌ها را برانگیخته است» (رید، ۱۳۵۳: ۹۳).

سوررئالیست‌ها از زبان به‌مثابهٔ ابزاری برای بیان منویات خود سود جستند، زبانی غریب و شگفت به وجود آوردند با مبانی زیبایی‌شناسی خاص و جدید؛ هم‌زمان به مبانی اخلاق جدیدی دست یافتند که اخلاق را نفی نمی‌کند، ولی با هر گونه آداب و رسوم پوسیده که به آسیب‌دیدن عشق و آزادی انسان منجر می‌شود به مبارزه برمی‌خیزد، چنان‌که لوییس بونوئل در این باره می‌نویسد: «سوررئالیسم به من یاد داد که زندگی یک معنی اخلاقی دارد که بشر نمی‌تواند از آن غافل بماند، از طریق سوررئالیسم برای اولین‌بار کشف کردم که بشر آزاد نیست» (نقل از آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۹۹). اینان اخلاقی را بنیان نهادند که خود مبتکر آن بودند و از هر گونه مراسم آیینی و جزم‌اندیشانه فارغ بود. در این اخلاق، بشر آزاد نیست و برای به‌دست‌آوردن آزادی باید عصیان و عشق ورزد. همو تصریح می‌کند: «در جمع سوررئالیست‌ها بیش از هر چیز نیروی مزیت اخلاقی بود که مرا شیفته کرده بود، برای اولین‌بار در زندگی با اخلاق مستحکم و مسئولانه روبه‌رو شده بودم که در آن هیچ غل و غشی نمی‌دیدم» (بونوئل، ۱۳۷۱: ۱۷۰).

تقریباً، تصوف نیز همانند سوررئالیسم مبانی زیبایی‌شناسی خاص خود را از طریق زبان آفرید. با زبانی غریب و شگفت و نیز اخلاق جدید و منحصربه‌فرد، خود را بنیان نهاد؛ زیرا تصوف نیز بشر را موجودی مجبور مختار می‌داند و اصول اخلاق آن نیز مانند سوررئالیسم بر

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

آزادی و عشق مبتنی است. یک صوفی همانند هنرمند سوررئالیست با اخلاقیات پیرامون خود به مخالفت برمی‌خیزد؛ زیرا آنها را پوسیده می‌داند. هر دو جنبش دو قطب متضاد فقر و ثروت را نمی‌پذیرند و هر دو به کامل‌ترین نوع آزادی انسان معتقدند و بر خود مسلم می‌دانند که «آنچه را قانون و بیدادگری نتوانسته است به ارمغان بیاورد، عشق و برادری با خود به ارمغان خواهد آورد» (رید، ۱۳۶۲: ۲۱۹).

۶. نقل و نقد نمونه‌های زبانی تصوف و سوررئالیسم

پیش از پرداختن به وجوه مشترک زبان این دو انگاره، برای عینی‌ترشدن بحث، بایسته است که به نقل و تحلیل چند نمونه از نصوص تصوف و سوررئالیسم بپردازیم و پس از نقد و تحلیل آنها، قدرمشترک‌های زبان این دو جریان را بررسی کنیم.

۱. «دو میغ از غیب بیامد، یکی سبز و یکی سپید. چون یاد نیک‌مردان کنید از میغ سپید رحمت بارد از عرش تا ثری و از شرق تا مغرب، چون یاد حق کنید از آن میغ سبز عشق می‌بارد از عرش تا ثری و از شرق تا مغرب» (خرقانی، ۱۳۸۸: ۵۲).

۲. «روزی می‌رفتم سبویی بر دوش، دلم هاگردید. چیزی چند مقدار زردآلو دانه‌ای از گلویم برآمد بیفکندم. مرغی سپید از هوا در آمد و آن برگرفت. بعد از آن روزگارها برآمد. روی به حق، هاکردم. گفتم: آن چه بود؟ گفت: آن خواست بود» (همان).

۳. ستاره‌ها تو را پیش‌گویی می‌کنند. ابرها تو را تخیل می‌کنند.

خوشحالی بزرگ را می‌سرایم تا تو را بسرایم / به پاکی انتظار تو، و به بی‌گناهی آشنایی با تو/ تو ای آنکه فراموشی و امید و نادانی را باطل می‌کنی/ غیبت را باطل می‌کنی، و مرا در جهان قرار می‌دهی/ می‌سرایم تا بسرایم/ تو را دوست دارم تا بسرایم/ رازی را که عشق، مرا در آن می‌آفریند، آزاد می‌شود (الوار، به نقل از ادونیس، ۱۳۸۵: ۲۹۴).

۴. «اما تو ای زن، جای هر شکلی را می‌گیری، تو خلاصهٔ جهانی شگفت‌انگیز، جهانی طبیعی هستی. هنگامی که چشمم را می‌بندم تو از نو متولد می‌شوی. تو دیوار و شکاف هستی، تو افق و حضور هستی... کسوف فراگیری، نوری، معجزه‌ای. من اکنون قطره‌ای باران بر روی صورت او هستم. قطره‌ای شبنم، ای دریا، آیا غرق‌شدگان خود را که عشق می‌ورزند دوست داری؟... (آراگون، به نقل از ادونیس، ۱۳۸۵: ۲۹۳).

چنان‌که از این نمونه‌های چهارگانه برمی‌آید، تجربهٔ هنری و به‌ویژه تجربه‌های شعری سوررئالیست‌ها، همانند تجربهٔ صوفیانه، تلاشی است برای محقق‌ساختن چیزی که محقق‌کردن آن در وضعیت عادی امکان‌پذیر نیست. این تجربه‌های صوفیانه و سوررئالیستی

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

در یک آن هم مردن از حیات مرسوم و معمول است و هم مسافرتی در اعماق برای پی‌بردن به مجهول. این تجربه‌ها نوعی تجربهٔ زبانی نمادین است که بر نوعی سلوک مبتنی است و حاصل چنین تجربه‌ای زایش زندگی از مرگ و معرفت و روشنایی از تاریکی و جهل است.

هم هنرمند سوررئالیست و هم صوفی نهان‌بین، جهان ظاهر را نفی می‌کنند و درصدد کشف زندگی غایب و نامرئی برمی‌آیند. اینان را با توصیف اشیای مرئی کاری نیست، بلکه با خرق جهان ظاهر به کنه پدیده‌ها رهنمون می‌شوند و چیزهایی را می‌بینند که دیده نمی‌شود. ازهمین‌رو، برای آنان جهان آفرینش نگارشی رمزی است که باید رموز آن را گشود. اشیا رموز و اسرار این جهان هستند؛ برای مثال، نور را نمی‌توان پدیده‌ای صرف انگاشت؛ زیرا نور به‌منزلهٔ یک کلمه، بیش از آنکه نور باشد، حقیقت یا خداست.

صاحبان این دو تجربه درصدد قرائت تازه‌ای از جهان هستند و جهان را همانند هراکلتیوس رودخانه‌ای می‌دانند که نمی‌توان در آن دوبار شنا کرد. هر کسی باید قرائت خاص خود را از کتاب جهان داشته باشد و این مهم به شکوفایی زبان و من هنرمند که لازم و ملزم هم هستند می‌انجامد؛ چراکه خرق عالم پدیده‌ها جز با خرق زبان قراردادی آن میسر نمی‌شود. بدین‌گونه می‌توان به پدیده‌های تازه و زبانی جدید رسید (ر.ک: ادونیس، ۱۳۸۵: ۲۷۳ـ۲۷۷).

در ادامهٔ بحث، به بررسی وجوه اشتراک زبان دو انگارهٔ تصوف و سوررئالیسم پرداخته شده و در پایان نیز ویژگی‌های مشترک زبان متون صوفیانه و متون شعری سوررئالیستی برشمرده شده است.

وجوه اشتراک زبان این دو انگاره

تصوف و سوررئالیسم دیدگاهی تازه در برخورد با جهان سیاست و به‌طورکلی نحوهٔ اندیشیدن داشتند. هر دو جنبش، چونان اخلاف خود، درصدد توجیه یا تفسیر واقعیت موجود نبودند، بلکه می‌کوشیدند تا با نشان‌دادن واقعیت‌های نو و برتر، هم نادرستی واقعیت موجود را آشکار سازند و هم در تغییر آن بکوشند. پیامبر سوررئالیسم، آندره برتون، تصریح می‌کند: «نوعی ابهام ظاهری که در واژهٔ سوررئالیسم نهفته شده، این شبهه را پیش می‌آورد که دارای رنگی روحانی است، حال‌آنکه سوررئالیسم، به‌عکس، بیان‌کنندهٔ میلی در ژرف‌کردن بیان واقعیت و پدیدآوردن نوعی آگاهی از جهان محسوس است» (ر.ک. رید، ۱۳۵۲: ۱۵۹)، اما حقیقتاً نمی‌توان رنگ روحانی آن را نفی کرد؛ چه، تصوف و سوررئالیسم

چهره‌ای از واقعیت ترسیم می‌کنند که با چهرهٔ معمول و رایج از واقعیت، که فقها و رئالیست‌ها ارائه می‌کردند، متفاوت است. این چهره، چهرهٔ بی‌نقاب واقعیت است.

این دو جنبش، از عصیان و تخیل ابتکاری و نمادگرایی و رؤیا و ذهن ناخودآگاه و عشق و شطح یا نگارش خودکار و جذبه و جنون بهره می‌جویند[۸] و انسان‌ها را به‌سوی آنچه برتر و ژرف‌تر است هدایت می‌کنند. ازهمین‌رو، دستگاه خلافت در گذشته و حکومت‌های جدید در غرب از این دو جریان در هراس بودند و سعی در به‌انحراف‌کشیدن آنها داشتند. این دو تلاش داشتند تا به یاری عشق، الگوی جدیدی برای زندگی از رهگذر زبان بیافرینند. عشقی که مستلزم فداکردن تمام ارزش‌های دیگر و راه عصیان و رسیدن به آزادی است: عشق به آزادی و انسان. اینان با بهره‌گیری از تخیل ابتکاری و اسلوب‌های بیانی منحصربه‌فرد، از جمله شطح یا نگارش خودکار، به واقعیت معنایی تازه بخشیدند. در اینجا، به بررسی مؤلفه‌های مشترک زبان این دو انگاره می‌پردازیم.

این دو جنبش، از زبان به‌مثابهٔ ابزاری برای بیان منویات خود سود جستند و زبانی غریب و شگفت به‌وجود آوردند با مبانی زیبایی‌شناسی خاص و جدید. گفتنی است که زبان به‌مثابهٔ ابزار نزد اینان، با زبانی که ابزار اهل علم است تفاوت دارد؛ ازهمین‌رو، برای پرهیز از التباس و اشتباه در این زمینه بایسته می‌نماید به دیدگاه هایدگر در این باره اشاره کنیم که بسیار روشنگر است.

اهل علم زبان را ابزار بیان می‌دانند، بیان بسیاری از جنبه‌های زندگی انسان و ادراک حسی ما از ابژهٔ خارجی، اما هایدگر معتقد است زبان ابزاری در اختیار ما نیست، رویدادِ ازآن‌خودکننده‌ای است که امکان‌های عالی وجود انسانی را پیش می‌کشد. انسان از راه زبان آزادی‌ای را تجربه می‌کند که بر حیوانات ناشناخته است. مهم‌ترین کارکرد زبان رابطه‌اش با هستی است. ما با زبان زندگی می‌کنیم و با آن به‌گونه‌ای غیرتعمدی و بدون نیت و مقصود، هستن خودمان را در جهان شکل می‌دهیم. این شکل‌دهی را هایدگر شاعرانه نامیده است. آوای حقیقی هستی نه زبان علم که زبان هنر است که زیباترین جلوهٔ آن در زبان تصوف و سوررئالیسم تبلور یافته است؛ چه، به‌تعبیر هایدگر: «زبان خانهٔ هستی است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۷۱۱). او زبان را خود اندیشه می‌داند نه انباشت واژه‌ها که برای مشخص‌کردن چیزهای ازپیش‌آشنا به‌کار می‌رود، بل هم‌نوایی با اصل حقیقت جهان است (همان، ۷۰۹).

اگر بپذیریم که معنای اصلی هر گفته، کلامی است با دیگران و خطاب به دیگران، پس این دو انگاره سرچشمهٔ زبان را گسترهٔ هستی و مکاشفهٔ اصیل خود هستی می‌یابند.

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

همچنین، خود را از آن زبان می‌دانند، درست برخلاف رئالیست‌ها و زاهدان که زبان را از آن خودشان می‌شمارند. هستی بنیادی زبان، گفتنی است همچون نشان‌دادن. شاعری گونه‌ای گفتن است که امکان می‌دهد تا هر کس جهانی را آشکار سازد (همان، ۷۱۵).

زبان جایگاهی است که هستندگان در آن، نخست بر انسان آشکار می‌شوند. زبان شرط وجود انسان است. دانایی بدون پیش‌فرض حضور اصیل زبان ممکن نیست. فقط آنجا که زبان هست، جهان جهان‌بودگی دارد. انسان هستندگان را می‌فهمد چون در زبان اقامت دارد. آفرینندگی انسان زبانی است، زبان است که منش ابداعی دارد، زبان سخن اصیل و آغازین است. هر دو انگاره چنین نگرشی به زبان دارند و در یک کلام، هر دو به کردار هایدگر زبان را رویدادِ ازآن‌خودکننده می‌دانند و باهم‌بودن ما در جهان را امری زبانی می‌شمرند (همان، ۷۲۳). به‌همین‌دلیل، وطن آنان متن است و متن‌مداری‌شان بر این مهم دلالت دارد.

یکی دیگر از قدرمشترک‌های زبان این دو انگاره گفت‌وگومندی آنهاست. این دو نحله، نه از تخیل انفعالی، که از تخیل ابتکاری بهره‌مندند و همین خروج از تقلید صرف و بهره‌مندی از تخیل، تعقل آنان را به تأمل در مشکلات جامعهٔ خود وامی‌دارد و همین مشکلات، سبب گفت‌وگومندی آنها و حل مشکلات می‌شود، هم به‌گونه‌ای سلبی و هم به‌گونه‌ای ایجابی.

دقیقهٔ دیگر آنکه، هر دو نحلهٔ تصوف و سوررئالیسم به عزلت افتادند و سفری در درون خود آغازیدند و در ژرفای تنهایی خود زیستند. این عزلت موجب شد تا صوفیه و سوررئالیست‌ها راه خاص خود را بیابند و مطابق تجربهٔ شخصی خود زندگی کنند و هم به زبان خاص خویش، که محصول تجربهٔ شخصی آنها بود، دست یابند. ازهمین‌رو، توانستند به زبان ابداعی متفاوتی با زبان معمول برسند و از حالت‌ها و تجربه‌های درونی خویش در آن سخن برانند.

یکی دیگر از ویژگی‌های بسیار مهم این دو انگاره آن است که سرچشمهٔ زبانِ هر دو، از شهود و ضمیر ناخودآگاه و رؤیا و خواب و عشق و جذبه و جنون و نوعی نگارش خودکار است و این زبان به‌لحاظ بهره‌مندی از این سرچشمه‌ها تا حدودی خیالی و زیبایی‌شناختی است و همین امر برای خوانندهٔ این زبان امکان کشف و آفرینش، آزادی و رهایی و حیرت و شگفت‌آفرینی فراهم می‌کند و به‌دلیل بیان متناقض‌نما، امکان تفسیرها و دریافت‌های متعدد را برای خواننده فراهم می‌سازد. برای مثال، اگر به برخورد این دو زبان با پدیدهٔ طبیعی‌ای مثل درخت سرو دقیق شویم، تفاوت این دو زبان بیشتر آشکار خواهد شد. برای مثال درخت سرو در زبان علم چنین تعریف می‌شود: «درختی است از راستهٔ بازدانگان از

تیرهٔ مخروطیان که دارای برگ‌های سوزنی و دائمی است و ارتفاعش تا ۲۵ متر و محیط تنه‌اش تا ۲ متر می‌رسد و به‌شکل مخروط بالا می‌رود. چوب سرو سفید و در برخی گونه‌ها زردرنگ یا کمی مایل به قرمز است و بوی مطبوعی دارد و بسیار محکم و گران‌بهاست. میوه‌های آن شبیه میوهٔ کاج، ولی به‌مراتب کوچک‌تر از آن و به‌اندازهٔ یک فندق است که مخروطی‌شکل است و بویی تند و مطبوع دارد» (معین، ۱۳۸۳: ذیل سرو). حال‌آنکه در زبان هنر، درخت سرو تعریف واحدی ندارد. تصویرها و دریافت‌های متکثر و متناقضی از آن شده، برای مثال یکی از شاعران معاصر، تحت تأثیر گفتمان تصوف، چنین تصویری از سرو ارائه می‌کند که منحصربه‌فرد و جاودانه و دارای خاصیت آینگی است:

ای سرو! که با این صبح، سرّی و سری داری — از سبز به سبز این‌سان، در خود، سفری داری
در سیر و سلوک سبز، ای عارف وقت خویش! — رقصی و چه مستانه! حال دگری داری
در سکر سحرگاهت اشراق ازل پیداست — زان، جلوهٔ جاویدان، در هر نظری داری
دعویّ اناالله‌ی زیبد ز تو در این صبح — کز آتش سبز طور در خود اثری داری
این سبزی سیرابت جز میوهٔ صبرت نیست — کز قرب مقام صبر چونین ظفری داری...
(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۷: ۴۶۸)

یکی دیگر از وجوه اشتراک زبانی این دو انگاره آن است که هر دو جنبش، با آنکه در حاشیهٔ تاریخ فرهنگی خود قرار داشتند، بیش از آنکه در مکان زیست کنند، در متون خویش می‌زیستند. متن برای آنان به‌مثابهٔ وطن و واقعیت بود. هر دو انقلابی در زبان بودند و دانش زیبایی‌شناختی جدیدی با عمل و ممارست خلاق در عرصهٔ زبان به‌وجود آوردند. در یک کلام، هر دو جریان، به‌تعبیر برتون، زبان را به حیات حقیقی‌اش بازگردانند. با کشف سازوکارهای ابداع خودکار ـشطح و نگارش خودکارـ و استفاده از سازوکار خودبه‌خود املاشده از سوی ناخودآگاه، توانستند دانش زیبایی‌شناختی تازه‌ای بنیان نهند که «بهشت گمشدهٔ کلمات» را به آنها بازگرداند (ادونیس، ۱۳۸۵: ۱۵۱) به‌تعبیری، هر دو جریان علیه زبان جعلی موجود در زمان خود عصیان کردند و درصدد احیای زبان اصلی یا طبیعی برآمدند.

تصوف، با بهره‌گیری از شطح، و سوررئالیسم، با به‌کارگیری نگارش خودکار، به «شکوفایی من که همان شکوفایی بیان یا شکوفایی زبان است» دست یافتند (همان، ۲۷۷). سوررئالیست‌ها یا صوفیهٔ نهان‌بین از رهگذر چشم سوم توانستند در یک آن، هم مردن از حیات مرسوم و هم مسافرت در اعماق برای پی‌بردن به مجهول را تجربه کنند و رهاورد آن را در زبانی خاص متبلور کنند.

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

سوررئالیسم و تصوف، که برای بیان آنچه به بیان درنیامده و نمی‌آید و نیز ناگفتنی‌ها و نادیدنی‌ها و ناشناخته‌ها می‌کوشند، هردو از نور نامرئیِ روح یا اندیشه روشنی می‌ستانند و می‌کوشند تا آزادی را به اندیشه و روح بازگردانند. ازهمین‌رو، زبان اشارت را به‌جای زبان عبارت اختیار می‌کنند تا سویهٔ باطنی نامرئی و ناشناختهٔ هستی را بشناسند، سویه‌ای که شناخت آن از راه‌های منطقی و عقلانی ممکن نیست و انسان بدون آن سویهٔ باطنی و بدون تلاش برای رسیدن بدان، از لحاظ هستی و شناخت، موجودی ناقص است.

علاوه‌براینها، تصوف و سوررئالیسم کوشیدند تا از نگارش شعری همچون نخستین ابزار برای بیان اسرار خویش بهره جویند، ابزاری برتر برای کسب معرفت. ازاین‌رو، زبان هر دو جنبش، زبانی شعری است. «شعریت این زبان از آنجاست که هر چیزی در آن شکل رمز و سمبل دارد. هر چیز در آن هم خودش است و هم شیء دیگری»[۹] (همان، ۴۱ـ۴۲).

علاوه‌بر آنچه گذشت، ویژگی‌های مشترک دیگری نیز میان متون صوفیانه و سوررئالیستی از لحاظ زبانی وجود دارد: نخست تأویل‌پذیری و چندمعنایی و مغلق‌بودن زبان این دو انگاره است، یکی تجربه‌ای از مجهول و دیگری تجربه‌ای از باطن نهان نقل می‌کند. این ویژگی به ما خاطرنشان می‌کند که: «شعر حقیقی وضوح و بداهت نیست، بلکه ورود به تاریکی جهان است. این ورود نوعی گم‌شدن در بیابانی است که شهود و قلب آن را منور می‌سازد» (همان، ۲۶۷). دو دیگر آنکه، زبان این دو انگاره از هر نوع شک و تردید و دوگانگی ذهن و عین فراتر می‌رود تا با نیروی حیات در هستی یگانه شود و به وحدت وجود برسد.

نتیجه‌گیری

برآیند این مقاله آن است که بیشتر مکاتب هنری سترگ محصول نوعی دیالکتیک وابستگی به سنت و گریز از آن هستند. این دو جنبش جریان‌ساز تصوف و سوررئالیسم نیز، با آنکه در زمینه و زمانه‌ای متفاوت نشو و نما یافتند، هر دو واکنشی علیه سنت‌های معمول زمانهٔ خود ـیعنی زهد و فقه و رئالیسم و ناتورالیسمـ بودند.

این دو جنبش که از آنها با عنوان «دو انگارهٔ زیبایی‌شناسی هم‌سان» یاد کردیم، زبانی اختیار کردند که از لحاظ زیبایی‌شناختی با زبان سنت‌های پیش از خود متفاوت و متمایز بود. ازهمین‌رو، می‌توان از این زبان به زبان اشارت یاد کرد که نقطهٔ مقابل زبان عبارت

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

است. این زبان که درصدد کشف مجهولات و سفر در اعماق است و بیان آنچه به بیان در نمی‌آید، تا حدودی سمبولیک و رمزآمیز می‌شود.

زبان این دو انگارهٔ زیبایی‌شناختی، به‌دلیل امکان کشفی که برای مخاطبان و خوانندگان خویش فراهم می‌سازد، سبب التذاذ آنها می‌شود و هم به‌جهت امکان آفرینش برای برخی مخاطبان و خوانندگان برتر، موجب نشاط و سرمستی آنهاست.

ضمن آنکه این دو انگاره زبانی سخت نو و تازه دارند، تا حدود زیادی متن‌محور نیز هستند و این متون نیز دارای خاصیت آینگی و زبانی بی‌مکان و بی‌زمان‌اند.

در پایان، گفتنی است که پدیدهٔ تصوف، از مدت‌ها قبل، عقل و هوش بسیاری از غربی‌ها را ربوده و بر مکاتب هنری و ادبی جدید غرب تأثیر نهاده بود. ازهمین‌رو، دو شاعر نهان‌بین غرب، یکی گوتهٔ رمانتیست و دیگری رمبوی سوررئالیست، شیداوار در اشتیاق رسیدن به شرق و آرزوی پیوستن بدانجا روزگار کرانه می‌کردند. گوته به مخاطبان خود می‌گفت: «در پی رهایی باش، به شرق برو، هوای نیاکان را استنشاق کن». مدت‌ها بعد، رمبو با خود زمزمه می‌کرد: «به شرق و حکمت ابدی آغازین برمی‌گردم».[۱۰] همچنین، یادآور می‌شویم که این‌همه، مؤید همان گفتهٔ آغازین هگل است که: «همهٔ انواع هنر، کم‌وبیش، نزد همهٔ اقوام وجود داشته‌اند».

پی‌نوشت

۱. ستیس، و. ت. (۱۳۷۲) *فلسفهٔ هگل*، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران: آموزش انقلاب اسلامی: ۶۳۱.

۲. انگاره در لغت به‌معنی پندار، سرگذشت، مقیاس و طرح و... آمده که در اینجا، این معانی مقصود ما نیست، اما در اصطلاح انگاره چیزی است که شخص از طریق بینش ذهنی آن را می‌بیند. یا به قولی چیزی است که در ذهن به‌طور مستقیم ادراک می‌گردد (ر.ک: *فرهنگ روان‌شناسی توصیفی آرتور ربر*، ذیل انگاره).

۳. برای عوامل شکل‌گیری زهد در اسلام ر.ک: *التصوف الاسلامی*، ۲۸-۳۱ و نیز برای دبستان‌های تصوف ر.ک: همان، ۶۳-۷۰ و نیز *النشر الصوفی*، ۴۰-۴۱. و نیز برای چگونگی تکوین نثر زاهدانه و نثر عارفانه ر.ک: حبیب‌الله عباسی، «از زبان نار تا زبان نور»، *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*، سال چهارم، شمارهٔ ۷، ۱۳۹۱: ۹۷-۱۰۹.

۴. استاد زرین‌کوب در کتاب *جست‌وجو در تصوف* در بخش «مرده‌ریگ ایران باستان» به‌تفصیل از سرچشمه‌های مختلف تصوف و از جمله آیین مانوی بحث کرده و در پایان نتیجه گرفته است که سرچشمهٔ اصلی تصوف اسلام است و بی‌تردید این جریان در مسیر خود از آبشخورهای متعدد از جمله مانویت تأثیر پذیرفته است (۱۳۶۳: ۱-۲۹).

۵. زرین‌کوب در جایی دیگر با اندکی تفاوت زبانی تصوف را «برخورد هنری با مذهب یا تجربهٔ عرفانی، بینش هنری نسبت به دین» تعریف کرده است (شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۲، *آن سوی حرف و صوت*، تهران: سخن: ۹). در کتاب *زبان شعر در نثر صوفیه* نیز آمده: «عرفان چیزی نیست جز نگاه جمال‌شناسانه و هنری به الاهیّات»، ۱۹.

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]

۶. ادونیس در بخش «رمبو- شاعر شرقی، شاعر صوفی» کتاب *تصوف و سوررئالیسم* به‌تفصیل به این مهم اشاره کرده است (ر.ک: ادونیس، ۱۳۸۵: ۲۵۹-۲۶۵).

7. Recnstruction

۸. برای منابع معرفتی سوررئالیسم که با اندکی تفاوت همان منابع معرفتی تصوف هستند ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۰۷-۳۱۱.

۹. برای تفصیل بیشتر دربارهٔ زبان تصوف ر.ک: *زبان شعر در نثر صوفیه*، به‌ویژه بخش «زبان علم و زبان معرفت»، ۲۴-۴۲.

۱۰. ر.ک: ادونیس، ۱۳۸۵: ۲۶۵.

منابع

آل احمد، م. (۱۳۷۷) *سوررئالیسم انگارهٔ زیبایی‌شناسی*. تهران: نشانه.

احمدی، بابک (۱۳۷۸) *چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار*. تهران: مرکز.

ـــــــ (۱۳۸۱) *هایدگر و تاریخ هستی*. تهران: مرکز.

ادونیس (۱۳۸۵) *تصوف و سوررئالیسم*. ترجمهٔ حبیب‌الـله عباسی. تهران: سخن.

جورج، امری (۱۳۷۲) *ژرژ لوکاچ*. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: ثمر.

خرقانی، ابوالحسن (۱۳۸۸) *نوشته بر دریا، از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی*. به‌کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

رید، هربرت (۱۳۶۲) *فلسفهٔ هنر معاصر*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: نگاه.

ـــــــ (۱۳۵۳) *هنر امروز*. ترجمهٔ سروش حبیبی. تهران: امیرکبیر.

ـــــــ (۱۳۵۲) *هنر و اجتماع*. ترجمهٔ سروش حبیبی. تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲) *ارزش میراث صوفیه*. تهران: امیرکبیر.

ستیس، و. ت. (۱۳۷۲) *فلسفهٔ هگل*. ترجمهٔ حمید عنایت. تهران: آموزش انقلاب اسلامی.

سهلگی، محمدبن‌علی (۱۳۸۴) *دفتر روشنایی، از میراث عرفانی بایزید بسطامی*. ترجمهٔ محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲) *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۶۷) *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*. تهران: سخن.

طه عمر، فائز (۲۰۰۴) *النثر الصوفی*. بغداد: دارالشؤون الثقافیة.

عامر، حسن (۱۹۹۴) *التصوف الاسلامی*. بیروت: مؤسسهٔ زین‌الدین للطباعة و النشر.

فاولی، والاس (۲۰۱۱) *عصر السریالیة*. ترجمهٔ خالده سعید. دمشق: دارالتکوین.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶) *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

کفافی، محمد عبدالسّلام (۱۳۸۲) *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ سیدحسین سیدی. مشهد: به‌نشر.
لوئیس بونوئل (۱۳۷۱) *با آخرین نفس‌هایم*. ترجمهٔ علی امینی. تهران: هوش و ابتکار.
معین، محمد (۱۳۸۳) *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.
همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۹۲) *ایرانیان، دوران باستان تا دورهٔ معاصر*. ترجمهٔ حسین شهیدی. تهران: مرکز.

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2024-11-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.6.1]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.113]