نشریه تخصصی مطالعات داستانی
سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (۱۴-۱)

Technical Quarterly of Narrative Studies
Vol. 7, No. 2, Autumn & Winter 2021-2022 (1-14)
DOI: 10.30473/pl.2022.64349.1612

تأثیر سوررئالیسم بر داستان‌نویسی معاصر ایران
(با تکیه بر رمان‌های *بوف کور*، *ملکوت* و *شازده احتجاب*)

علی بازوند*[۱]، علی سبزی[۲]
۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پردیس بحرالعلوم شهرکرد، دانشگاه فرهنگیان، ایران
۲. دانش‌آموخته دوره کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، پردیس بحرالعلوم شهرکرد، دانشگاه فرهنگیان، ایران

(دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۸ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۱)

The Impact of Surrealism on Contemporary Iranian Fiction
(Based on the Novels of the Blind Owl, the Kingdom and the Prince of Hijab)

Ali Bazvand*[1], Ali Sabzi[2]
1. Assistant Professor, Departmant of Persian Language and Literature, Bahrul Uloom Shahrekord Campus, Farhangian University, Iran
2. Master's Student of Persian Language and Literature, Bahrul Uloom Shahrekord Campus, Farhangian University, Iran
(**Received:** 08/Jun/2022 **Accepted:** 12/Jul/2022)

چکیده

مکتب‌های ادبی از کلّی‌ترین تقسیم‌بندی‌هایی است که انواع ادبی تمامی ملل گوناگون را در برمی‌گیرد. به عبارت دیگر، تمامی آثار ادبی جهان زیر مجموعهٔ مکتب‌های ادبی هستند. مکتب‌های ادبی با کلاسیسیسم آغاز و به سوررئالیسم منتهی می‌شوند. سوررئالیسم جنبشی هنری بود که در سال ۱۹۲۲ به‌طور رسمی از فرانسه آغاز شد و فراواقع‌گرایی نامیده شد. زمانی که دادائیسم در حال از بین رفتن بود، پیروان آن به دور آندره برتون که خود نیز زمانی از دادائیست‌ها بود، گِرد آمدند و طرح مکتب جدیدی را پی‌ریزی کردند. شیوهٔ این مکتب بازتاب نابسامانی‌ها و آشفتگی‌های قرن بیستم بود. این مکتب لایه‌های ذهنی انسان را مورد کاوش قرارمی‌دهد و به واقعیّت چندان اهمیّتی نمی‌دهد. آنچه که در این مکتب مهم است، مسائلی از قبیل خیال، توهّم، ضمیرناخودآگاه و پیچیدگی‌های ذهن و ضمیر آدمی است. سوررئالیسم را می‌توان یک جنبش هنری-اجتماعیِ بنیادستیز به‌شمار آورد؛ زیرا این مکتب در پی جنگ جهانی به وجودآمد و عصیانی بود بر ضدّ تمام قوانین و قواعد موجود در عرصهٔ هنر. در واقع سوررئالیسم خلاصه‌ای از مکتب‌های پیش از خود بود. از طرف دیگر، چون سوررئالیسم ریشه در بسیاری از فرهنگ‌های گوناگون ملل شرقی مانند آیین بودایی، تصوف اسلامی و ... دارد، شناخت کامل آن امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. در این پژوهش در صدد هستیم تا علاوه بر آشکار ساختن تفاوت‌های بین سوررئالیسم ایرانی و غربی، میزان تأثّیر مکتب سوررئالیسم بر داستان‌نویسی معاصر ایران را بر اساس سه رمان *بوف کور*، *ملکوت* و *شازده احتجاب* مورد بررسی قراردهیم.

کلیدواژه‌ها: سوررئالیسم، داستان‌نویسی، معاصر، ایران.

Abstract

Literary schools is a universal division that contains whole literary genre of different nation. In other hand all of the universal literary works are subordinates of literary school. Literary school begins with classicism and end with surrealism. Surrealism was an artistic movement that officially began in France in 1922 and was called Surrealism. While Dadaism was on the verge of extinction, its followers gathered around Andre Burton, who was once a Dadaist, and laid the groundwork for a new school. The school's approach reflects the turmoil of the twentieth century. This school explores the layers of the human mind and does not pay much attention to reality. What is important in this school are issues such as imagination, illusion, the subconscious mind, and the complexities of the human mind and conscience. Surrealism can be considered a fundamentalist artistic-social movement; Because this school came into being after the world war and was rebellious against all the rules and regulations in the field of art. the Surrealism is a summary if previous schools. It is very important to recognize it completely because it roots in different cultures of Eastern nations Buddhism, Eslamic mysticism and etc. This research try to rival the difference between Iranian and western Surrealism, and investigate the rate of Surrealism schools influence on Persian contemporary fiction based on tree novel: boof e koor, malakoot and shazde ehtejab.

Key words: Surrealism, Dream, Image, Stream of Consciousness, Persian Modern Fiction.

نویسنده مسئول: علی بازوند

Corresponding Author: Ali Bazvand
* E-mail: bazvanda@yahoo.com

مقدمه

قـرن بیستـم دوران تغییرات اساسی و تحولات بنیادی و آشوب‌های ناشی از جنگ‌های داخلی و جهانی بود. جنگ جهانی اول، انقلاب روسیه، کشفیات جدید، اختراعات ماشین-آلات صنعتی، تکنولوژی‌های مجهز و پیشرفته، اختراع سینما، هواپیما و ... جهان‌بینی و نگرش انسان قرن بیستم را به کلی عوض کرد و تفکری نو بر اندیشهٔ انسان این عصر حاکم ساخت. به همین سبب در این قرن به قول «مارشال برمن» وجود همزمان دو نیرو، نشاط، روح‌بخشی و راحتی و آرامـش حاصـل از اختـراعات جدیـد از یک سو و جنگ‌های خانمان-سوز و ویرانگر از سوی دیگر انسان این دوره را بر سر دو راهی قرار داد؛ دو راهی‌ای که منجر به دوگانگی و شک و تردید و تضاد در سرشت مردم این عصر شد. انسان این عصر برخلاف سال‌های پیش می‌توانست در عرض کم‌ترین سرعت مسافت بین قاره‌ها را با هواپیما و موشک‌های مافوق صوت بپیماید و در کوتاه‌ترین زمان اخبار دورترین نقاط جهان را بشنود. بدیهی است که در چنین شرایطی نویسندگان نیز از شیوهٔ گذشتگان سر باز می‌زنند و روی به شیوهٔ جدیدی می‌آورند. «جنبش‌های فلسفی، روان‌شناسی، علمی، ادبی، معماری، هنرهای تجسّمی همراه با تحوّل در روابط اجتماعی و آزادی بیان به وسیلهٔ مطبوعات و رادیو، علاقهٔ شدّید به نوآوری، تخفیف‌یافتن تفاوت‌های طبقاتی و همگانی شدن بسیاری از مشاغل و سرگرمی‌ها، همه موجب شد که نه تنها اهل فکر و هنر؛ بلکه عامهٔ مردم به زندگی معنی نوینی بدهند». (فرزانه، ۱۳۸۵: ۳۲۸)

جنبش‌های ادبی قرن بیستم تحت تأثیر چنین اوضاع و شرایطی به‌وجود می‌آیند. از لابه‌لای این هرج و مرج‌طلبی‌ها و تضادها و دوگانگی‌ها دادائیسم ظهور می‌کند که خود مُبَلغ و مروج جدیدی برای هرج و مرج‌طلبی و ویرانگری بود، ولی از آنجایی که دادا با هر چیزی حتی با خودش مخالفت و ضدیّت داشت، دوام نیاورد و جای خود را به مکتبی اصیل‌تر به نام سوررئالیسم داد. « نهضت شاعرانه‌ای که در پایان قرن نوزدهم با سمبولیسم آغاز شده بود، پس از تغییرات گوناگون به سوررئالیسم منجر شد». (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۵۱۴) سوررئالیسم در واقع عصـاره‌ای بود از مکتب‌ها و جریان‌های پیش از خود به خصوص سمبولیسم، کوبیسم، رمانتیسم، امپرسیونیسم، فوتوریسم و دادائیسم.

سوررئالیسم که در تمامی هنرهای دورهٔ خود و پس از خود تأثیر عمیق گذاشته بود، از آغاز پیدایش و به وجود آمدنش دورهٔ پرفراز و نشیبی را طی کرد؛ به‌طوری که هیچ مکتبی در هنر و ادبیات تا به این اندازه اوج و حضیض نداشته است. «هیچ کدام از جنبش‌های هنری مدرن از آغاز قرن بیستم به اندازهٔ سوررئالیسم بحث‌برانگیز و تأثیرگذار نبوده است». (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۹۷)

سوررئـالیست‌هـا عقل را بدترین دشمن اندیشه قلمداد می‌کردند و در تقابل با تعقّل و خرد قد علم کردند و رو به دنیای خیال و شگفتی و خواب و رؤیا آوردند. آنها به قدرت بی-چون و چرای خیال اعتقاد زیادی داشتند و آن را برتر از هر عنصر دیگری در کائنات می‌دانستند. «آراگون» در *دهقان پاریسی* می‌نویسد: «خیال، تنها نیرویی است که عمل می‌کند. هیچ چیز نه دقت منطق و نه قوّت احساس، نمی‌تواند مرا وادار کند تا به واقعیّت اعتماد کنم». (ادونیس،۱۳۸۰: ۲۸۶)

سوررئالیست‌ها قصد داشتند از طریق توسل به خواب و رؤیا اساس زندگی که انسان بدان انس گرفته بود را تغییر دهند و جهان را متحوّل کنند. در یک کلام می‌توان گفت سوررئالیست‌ها برای انسان جهان جدیدی آفریدند. «دستاورد اساسی سوررئالیسم همین «بررسی مجدّد دنیا» با توسل به فعالیّت ادبی بود». (برونل و دیگران، ۱۳۷۸: ۸۲)

بیان مسئله

تمایل صادق هدایت به سوررئالیسم، با انتشار *بوف کور* در سال ۱۳۲۰ در روزنامهٔ «ایران» شروع شد و سرآغاز ورود آن مکتب به ادبیات ایران گردید. سوررئالیسم در سال ۱۳۲۹ رسماً وارد ایران شد و عدّه‌ای از نویسندگان آن روز با انتشار مجله‌ای به نام «خروس جنگی» به ترویج این مکتب پرداختند. خلاصه چنان بر روی شاعران و نویسندگان این دوره و ادوار بعد تأثیر گذاشت که حتی کسانی مثل احمد شاملو تحت تأثیر این شرایط شروع به نوشتن داستان‌های سوررئالیستی کردند. صادق هدایت، صادق چوبک، ابراهیم گلستان، هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، غزاله علیزاده ازجمله نویسندگان مطرحی هستند که از دستاوردهای مکتب سوررئالیسم در آثار خود استفاده کرده‌اند. در این پژوهش سعی می‌شود تأثیر مستقیم و غیرمستقیم مکتب سوررئالیسم بر جریان داستان‌نویسی معاصر ایران، مخصوصاً با تجزیه و تحلیل سه رمان مورد نظر، موشکافی و مورد بحث قرار گیرد و این تأثرات نشان داده شود.

سؤالات تحقیق

الف) سوررئالیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران چه تأثیری داشته است؟

ب) نویسندگان رمان‌های نام برده‌شده تا چه حد به اصول مکتب سوررئالیسم پایبند بوده‌اند؟

ج) نحوهٔ تأثیرپذیری نویسندگان سه رمان مورد نظر از مکتب سوررئالیسم چگونه بوده است؟

ضرورت‌های تحقیق

هدف اصلی از نگارش این مقاله، بررسی تأثیر مکتب سوررئالیسم در ایران به‌خصوص در سه رمان مورد نظر است و ضرورت آن هم، روشن شدن این موضوع است که این نویسندگان تا چه حد از دستاوردهای این مکتب استفاده کرده‌اند یا اینکه خود چه اصول و فروعی به آن افزوده‌اند. اصولاً هدف اصلی از نگارش این تحقیق، بررسی وضعیت سوررئالیسم در جریان‌های داستان‌نویسی معاصر ایران است و این سه رمان، امّهات داستان‌نویسی معاصر در این مکتب هستند که مورد تحلیل قرار می‌گیرند؛ البته با استشهاد و دلیل کافی، میزان آشنایی نویسندگان ایرانی با مکاتب غربی، به خصوص در بُعد داستان‌نویسی و تأثیر از مکتب سوررئالیسم مورد سنجش قرار می‌گیرد. بی‌شک این مقاله به درک بهتر دانشجویان و خوانندگان رمان‌های سوررئالیستی در این زمینه کمک خواهد کرد.

پیشینهٔ تحقیق

موضوع بازتاب سوررئالیسم در داستان‌نویسی معاصر ایران، موضوعی نو است؛ البته کسانی در این زمینه کارهایی انجام داده‌اند که در جای خود و در نوع خود قابل تقدیر است، ولی پژوهش‌های آنان خیلی مرتبط با موضوع مورد نظر ما نیست. کسانی مثل آقای «حسن میرعابدینی» در کتاب *صدسال داستان‌نویسی* در ایران و «رضا سیدحسینی» در کتاب *مکتب‌های ادبی* از زوایای دیگری به این موضوع پرداخته‌اند.

– مشتاق‌مهر و دستمالچی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «عرفان و سوررئالیسم از منظر اجتماعی» به تأثیر عوامل اجتماعی در پیدایش یا رشد عرفان و ادبیات عرفانی در ایران و سوررئالیسم در ادبیات فرانسه پرداخته‌اند و در ادامه نویسندگان معتقدند که در کنار سایر عوامل غیرقابل انکار، عوامل ذوقی و هنری، انگیزه‌های فردی برای رسیدن به سعادت و حقیقت واقعی قابل بررسی است. هدف اصلی نگارندگان مقاله، مقایسهٔ تطبیقی زمینه‌های اجتماعی پیدایش و رشد عرفان و سوررئالیسم است.

–محمدی و دیگران (۱۳۹۲) در تحقیقی با موضوع «سوررئالیسم در داستان چهارشنبهٔ هفت‌پیکر نظامی» ابتدا اصول و مبانی مکتب سوررئالیسم را به صورت فهرست‌وار بیان می‌کنند و آنگاه این اصول با ابیات داستان روز چهارشنبهٔ هفت پیکر نظامی مقابله می‌کنند و در ادامه قدرت شاعری نظامی و ارتباط شگرف مکتب سوررئالیسم با شعر این شاعر نشان داده شده است. نویسندگان نتیجه می‌گیرند که ریشهٔ بسیاری از مکتب‌های نوظهور ادبی در آثار پیشینیان نهفته شده است.

–زارعی و مظفری (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «مکتب سوررئالیسم و اندیشه‌های سهروردی» به دنبال آن است که فنون هفت‌گانهٔ سوررئالیسم را با اندیشه‌های سهروردی تطبیق دهند و در ادامه به وجوه شبهات‌های میان مکتب‌های ادبی غرب و اندیشه‌های نهفته در متون کهن ادب پارسی می‌پردازند و معتقدند که بازخوانی این شباهت‌ها می‌تواند دستاوردهای فراوانی برای نقد ادبی داشته باشد و گسترهٔ شناخت را نسبت به هر دو حوزه آشکارتر سازد.

–بهنام (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «رهیافتی تطبیقی بر کاربرد زبان در دو مکتب رئالیسم و سوررئالیسم از رهگذر بررسی رمان سووشون و بوف کور» این پژوهش با نگاهی تطبیقی به بازیابی نحوهٔ به‌کارگیری زبان در این دو مکتب و بیان وجوه تفاوت آن از رهگذر بررسی دو رمان برجستهٔ فارسی؛ یعنی *بوف کور* صادق هدایت و *سووشون سیمین دانشور* پرداخته است. نویسنده معتقد است که یکی از وجوه تفاوت مکتب‌ها و نظریه‌های ادبی با یکدیگر، زبان مورد استفادهٔ آنها است.

–کولیوند و دیگران (۱۳۹۷) در تحقیقی با عنوان «واکاوی تشابه و افتراق مؤلّفه‌های سوررئالیسم غربی و مؤلّفه‌های مشابه در مثنوی معنوی» به واکاوی وجوه تشابه و افتراق مفاهیم *مثنوی معنوی* مولوی با مکتب سوررئالیسم اشاره می‌کنند. هرچند بین *مثنوی* و آثار سوررئالیستی شباهت‌هایی دیده می‌شود، اما تمایزاتی نیز وجود دارد که علاوه بر اثبات فریضهٔ تقدّم و استقلال سوررئالیسم ایرانی در برخی موارد دلایلی بر برتری آن نیز ارائه می‌دهد، تمایزاتی که در حوزهٔ تخیّل، کرامت و جادو، حقیقت و واقعیّت و اصالت مستی بروز یافته‌اند.

– آقائی و دیگران (۱۳۹۸) در پژوهشی که با عنوان «طنین سوررئالیسم غربی در صدای پای آب سپهری» به چاپ رسیده است، به بررسی تأثیر مکتب سوررئالیسم بر شعر سهراب سپهری پرداخته است. با توجه به شواهد موجود در این شعر نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که سپهری بسیاری از اصول و مبانی سوررئالیستی را درنوردیده و پا به عرصهٔ فراواقعیّت

نهاده که حتی غربی‌ها هم به آن دست نیافته‌اند. از نظر نویسندگان بررسی نحوهٔ ترسیم جهان واقعی با زبانی فراواقعی و رسیدن به حقیقت برتر از طریق امور ذهنی و روحی؛ البته با بهرگیری از مکتب سوررئالیسم در شعر مذکور می‌باشد.

از آنجا که تقریباً در هیچ‌کدام از آثار ذکرشده این موضوع مقالهٔ مذکور، مد نظر قرار نگرفته است، این پژوهش می‌تواند در نوع خود کاری متفاوت باشد تا از زاویه‌ای دیگر به تأثیر مکتب سوررئالیسم بر سه رمان مورد نظر پرداخته شود.

تاریخچهٔ پیدایش و تکوین سوررئالیسم

آندره برتون در سال ۱۹۸۶ در تینشربره (اورن) فرانسه به دنیا آمد. در جوانی به تحصیل پزشکی پرداخت، اما از این اقدام طرفی نبست جز کشف این مهم که طب برای او دستاویزی بیش نخواهد بود؛ چرا که هدف اصلی او ادبیات و به‌خصوص شعر بود. با شروع جنگ، برتون به خدمت سربازی رفت. او در جنگ فشارهای روانی بسیاری را متحمل شد و از لحاظ روحی به شدت تکان خورد. در این ایام در میدان جنگ با «ژاک واشه» و «گیوم آپولینر» آشنا و شدیداً شیفتهٔ آنان شد. بعدها برتون اظهار داشت، رمبو[۱]، آپولینر[۲] و لوتره آمون[۳] بودند که مرا به ادبیات کشاندند، امّا بیش از همهٔ اینها به ژاک واشه[۴] مدیون هستم.

«تأمّل و ژرف‌اندیشی در بسترهٔ نوشته‌های تجربی که تأثیرگذارترین متن منفرد در این زمینه میدان مغناطیسی بود – که برتون و سوپو در اواخر ۱۹۱۹م در مجلهٔ *لیتراتور* انتشار داده بودند– برتون را برانگیخت تا به بررسی ماهیّت نتایجی بپردازد که از شیوه‌هایی به دست می‌آمد که تا آن هنگام صرفاً به صورتی گه‌گاهی و تصادفی مورد استفاده واقع شده بودند. این تلاش در اکتبر ۱۹۲۴ به مانیفست سوررئالیسم منجر شد که باعث شد تا برخی از دادائیست‌های پیشین و تعدادی متجدد جدید گرد برتون جمع شوند». (میتوز، ۱۳۸۱: ۲۰) بدین ترتیب برتون رسماً رهبری سوررئالیست‌ها را بر عهده گرفت. برتون، آراگون و الوار که قبلاً با تزارا همکاری می‌کردند، میراث دادا را به سوررئالیسم تزریق کردند و آن را به وجود آوردند. بدین ترتیب به قول هانس رشتر «سوررئالیسم کاملاً مجهز و زنده از گوش چپ دادا بیرون پرید و یک شبه دادائیست‌ها، سوررئالیست‌ها را پدید آوردند». (بیگزبی، ۱۳۸۴: ۵۷)

سوررئالیسم در ایران

از سال‌های ۱۹۳۰ به بعد سوررئالیسم کم‌کم از مرزهای فرانسه پا را بیرون گذاشت و در روند جهانی شدن گام برداشت؛ به طوری که می‌توان ادعا کرد امروزه هیچ کشوری را نمی‌توان یافت که از نفوذ سوررئالیسم در امان مانده باشد. سوررئالیسم در سال ۱۳۱۵ه.ق (۱۹۳۶) همزمان با سایر کشورهای اروپایی و آمریکایی وارد ادبیات و هنر ایران شد. صادق هدایت با نوشتن رمان کوتاه *بوف کور* در سال ۱۳۱۵ عملاً سوررئالیسم را در ادبیات ایران پایه‌گذاری‌کرد. *بوف کور* را باید نخستین سنگ بنای آشنایی ایران با مکتب سوررئالیسم دانست. اولین نوشته‌ای که به طور کامل و با آگاهی از موازین سوررئالیستی نوشته شده است، همان *بوف کور* است که «صادق هدایت در سال ۱۳۱۵ ه.ق. آن را در هند با خط خودش با ماشین چاپ دستی در پنجاه نسخه در هندوستان منتشر کرد». (بهارلو، ۱۳۷۴: ۳۷)

هدایت بین سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ که اوج فعالیّت‌های سوررئالیستی در فرانسه بود، وارد پاریس و با سوررئالیست‌ها آشنا شد. وی بعدها با تأثیر از آموزه‌های سوررئالیست‌ها *بوف کور* را نوشت که اگرچه ساخت و سبکی غربی، ولی مضمون و درون‌مایهٔ شرقی و ایرانی دارد. بسیاری معتقدند که هدایت بدون هیچ آگاهی قبلی با مکتب سوررئالیسم، *بوف کور* را نوشته است، اما این نظر صحت چندانی ندارد. هدایت در یکی از نامه-هایش به مجتبی مینوی از بمبئی در سال (۱۳۳۷ه.ق) در جواب انتقاد وی در باب *بوف کور*، می‌نویسد: «باز صحبت از *بوف کور* کرده بودی که تریاک و عینک و تنباکو در آن زمان وجود نداشته، ولی این موضوع تاریخی نیست یک نوع خیال‌پردازی تاریخی است و تقریباً رمان ناخودآگاه است...». (همان: ۱۹۲)

کاتوزیان در مورد فعالیّت‌های هدایت در سال‌هایی که در پاریس مقیم بوده است، چنین می‌گوید: «اگرچه آن سال‌ها هدایت در تحصیل دانشگاهی کوشا نبود، در عوض آنچه با خواندن، نوشتن به سینما و تئاتر رفتن، بازدید از گالرهای هنری به دست آورد، به مراتب بیشتر از جبران آن غفلت بود. بدیهی است که او بیشتر به هنرهای آوانگارد سوررئالیسم در نقاشی و مجسمه‌سازی و اکسپرسیونیسم در سینما که در اروپای دههٔ ۱۹۲۰ بسیار مورد توجه بود، علاقه

---

۱. آرتور رمبو (۱۸۵۴–۱۸۹۱) شاعر سمبولیست فرانسوی و صاحب آثار مشهوری چون فصلی در دوزخ.

۲. گیوم آپولینر (۱۸۸۰–۱۹۱۸) شاعر سمبولیست و از پیشگامان مکتب دادائیسم.

۳. کنت لوتره آمون (۱۸۴۶–۱۸۷۰) شاعر فرانسوی که معروف‌ترین اثر او ترانه‌های ملدورور است.

۴. ژاک واشه (۱۸۹۵–۱۹۱۹) از بنیانگذاران دادائیسم.

نشان می‌داد و هنگامی‌که در آثارش به بیان احساسات درونی و توصیف درونی و توصیف زندهٔ صحنه‌ها پرداخت، در پیشبرد کار او سهم پابرجایی یافت. *بوف کور* نمونهٔ عالی تأثیر سوررئالیسم بر هدایت است؛ البته در برخی کارهای دیگر او نیز می‌توان نشانه‌های این تأثیر را یافت». (کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۷۴)

تا آخرین سال‌های دههٔ ۲۰، ادبیات ایران به شدت تحت تأثیر سیاست و فرهنگ شوروی قرار داشت و کاملاً طبیعی بود که هنر و ادبیات رئالیستی که در شوروی رواج داشت، در ایران نیز مجال جولان یابد. با مرور زمان و تثبیت حکومت محمدرضا شاه و گرایش به سمت آمریکا و کشورهای اروپایی بساط ادبیات رئالیستی نیز برای مدتی برچیده شد. در سال ۱۳۲۸ه.ق سوررئالیسم در ایران توسط عده‌ای از روشنفکران که خود را *خروس جنگی* می‌نامیدند، ترویج و رونق خاصی گرفت. بنیانگذاران انجمن هنری خروس جنگی که گروه سوررئالیست‌های فرانسه را به یاد می‌آورد، همگی از نوگرایان و روشنفکرانی بودند که «مبارزه در برابر کهنه‌پرستی و نسبت‌گرایی به دور از واقعیات زمانه را هدف خود قرار داده بودند و شعری از فرخی سیستانی را به عنوان شعار انجمن برگزیده بودند». (صابر تهرانی، ۱۳۸۲: ۵۴)

به این ترتیب نخستین کسانی که خود را در ایران سوررئالیست نامیدند، همین اعضای مجلهٔ *خروس جنگی* بودند. «نام خروس جنگی به پیشنهاد غلامحسین غریب انتخاب شده بود». (طاهباز، ۱۳۸۰: ۷) علت این انتخاب این بود که خروس در ادبیات قدیم ما نیز نمایندهٔ فرشتهٔ بهمن و به عنوان طلایه، وظیفه‌اش بیداری مردم بود. پس این نام را انتخاب کردند تا نماد زیبایی و نیز مبارز بودن آنها شود.

پس از صادق هدایت یکی از متجدّدینی که در ترویج سوررئالیسم آشکارا تلاش فراوانی کرد، «هوشنگ ایرانی» بود. سهراب سپهری نیز از طریق ایرانی با سوررئالیسم آشنا شد و در اشعار خود به خصوص «زندگی خواب‌ها» تحت تأثیر این مکتب قرار می‌گیرد. «سپهری مدرنسیم و به ویژه سوررئالیسم را در زبان هوشنگ ایرانی که تحصیل‌کردهٔ اروپاست، کشف می‌کند و در سال ۱۳۳۲ه.ق *زندگی خواب‌ها* را که به شدت تحت تأثیر اندیشه و نگاه هوشنگ ایرانی، سردبیر خروس جنگی است، منتشر کرد». (شمس‌لنگرودی، ۱۳۷۰: ۵۷۳)

نمایندگان برجستهٔ مکتب سوررئالیسم در ایران

پس از آنکه هدایت با نوشتن *بوف کور* سوررئالیسم را در ایران باب کرد، این مکتب مورد استقبال گروه مجلهٔ خروس جنگی قرار گرفت. بعد از هدایت، غلامحسین غریب داستان‌های کوتاه سوررئالیستی از قبیل *دشمن*، *دوران زمین* و *صنم شیشه‌ای* را در مجلهٔ «خروس جنگی» منتشر کرد.

صادقی در بیشتر داستان‌هایش به عناصر سوررئالیستی توجهی خاص دارد. وی گذشته از تأثیرپذیری مستقیم از صادق هدایت، از آنجایی‌که خودش پزشک بود و با نظریه‌های روان‌کاوی آشنایی کامل داشت، در نگارش آثار خود، به خصوص رمان *ملکوت* از دستاوردهای فروید و سوررئالیست‌ها بی‌نصیب نمانده است. صادقی معتقد بود: «اگر امروز نویسنده‌ای داستان رمانتیک و آه ناله‌ای بنویسد، هم به خودش خیانت کرده است و هم به مردم». (اصلانی، ۱۳۸۴: ۳۶)

هوشنگ گلشیری یکی دیگر از نویسندگانی است که در *شازده احتجاب* – که تماماً با استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن نگاشته شده است– از دستاوردهای سوررئالیسم سود جسته است. وی به خاطر تجربهٔ موفقش در به‌کارگیری تک‌گویی‌های درونی و استفادهٔ آگاهانه از جریان سیال ذهن و شناور بودن فضای داستان، در *شازده احتجاب* به سوررئالیسم بسیار نزدیک شده است.

در میان زنان داستان‌نویس در ایران، شهرنوش پارسی‌پور در سال ۱۳۵۶ مجموعهٔ داستان کوتاهی به نام *آویزه‌های بلوری* و غزاله علیزاده مجموعه داستان کوتاهی به نام *سفر ناگذشتنی* را می‌نویسید که شامل سه داستان سوررئالیستی است. به این ترتیب نویسندگان مشهور ادبیات داستانی ایران؛ یعنی گلشیری، هدایت و بهرام صادقی با استفاده از تئوری‌های روان‌کاوی و دستاوردهای سوررئالیسم توانستند سه اثر مهم در ادبیات داستانی ایران بیافرینند. این سه اثر عبارت‌اند از: *شازده احتجاب*، *بوف کور* و *ملکوت* که به تأثیرپذیری هریک از این رمان‌ها از مکتب سوررئالیسم خواهیم پرداخت.

تفاوت‌های موجود بین سوررئالیسم ایرانی و غربی

سوررئالیسم در دههٔ ۳۰ خورشیدی، ادبیات ایران را تحت تأثیر خود قرار داد. با این حال بین این پدیده در ایران با ماهیّت آن در غرب، تفاوت‌های چشمگیری مشاهده می‌شود. از آنجایی که فضا و بستر پیدایش سوررئالیسم در ایران و غرب– به خصوص فرانسه– با هم متفاوت بود، کاملاً طبیعی بود که این جنبش در ایران، تفاوت‌های بنیادی با اصل آن در غرب پیدا کند.

اولین تفاوت اساسی سوررئالیسم در ایران با غرب در همین نکته بود که سوررئالیسم در ایران با رویکردی متفاوت از غرب به کار گرفته شد و برعکس غرب، شروع آن از زمان بود که

بعدها به تدریج وارد حیطهٔ شعر شد و هوشنگ ایرانی و بعدها سهراب سپهری در اشعار خود آن را به کار گرفتند.

از آنجا که مکاتب ادبی یا هر جنبش دیگر در هر کشوری بی‌ارتباط با پس زمینه‌های فکری و فرهنگی آن جامعه نیست، طبیعی است که رنگ و بوی محلی نیز به خود بگیرد و در سیمای جدیدتری ظاهر شود. سوررئالیسم در ایران نیز چنین بود و علاوه بر پذیرش عناصر اصلی این مکتب در ایران، اصول دیگری به آن افزوده شد. گذشته از این، کارکرد آن نیز در ایران تا حدودی تغییر پیدا کرد.

از لحاظ فرم و محتوا نیز آثار سوررئالیستی ایرانی و غربی تفاوت‌هایی با هم دارند. در آثار مهم سوررئالیستی غربی، هیچ طرح و پی‌رنگ داستانی نمی‌بینیم. *نادیا* که مشهورترین اثر سوررئالیستی است، فقط شرح حوادث پشت سر هم راوی؛ یعنی خود برتون از ملاقاتش با یک زن است که در طی چند روز در پاریس رخ می‌دهد. تمام مکان‌ها، اماکنی واقعی هستند از پاریس ۱۹۸۲؛ یعنی زمان نگارش نادیا. حال آنکه در فضای سوررئالیستی *بوف کور* با بسیاری از مسائل عمیق بشری و اساطیری و تاریخی و روان‌کاوی روبه‌رو هستیم. در *بوف کور* و *ملکوت* هیچ زمان و مکان واحدی وجود ندارد. در *شازده احتجاب* نیز با تعدد زمان‌ها و مکان‌ها روبه‌رو هستیم. به این ترتیب می‌توان سوررئالیسم ایرانی را یک نوع سوررئالیسم شرقی نامید که علاوه بر نشأت گرفتن از سوررئالیسم غربی، ریشه در فرهنگ ایرانی و اسلامی دارد و بن‌مایه‌های آن کاملاً شرقی است.

بازتاب سوررئالیسم در رمان *بوف کور*

آثار صادق هدایت را می‌توان در شش دسته تقسیم‌بندی کرد: ۱. داستان‌های رئالیستی مثل *علویه خانم*؛ ۲. داستان‌های انتقادی و طنزآمیز مثل *حاجی‌آقا* و *توپ مرواری*؛ ۳.نمایشنامه‌های ناسیونالیستی و دراماتیکی مثل *پروین دختر ساسان* و *مازیار*؛ ۴. ترجمهٔ متون پهلوی مثل *کارنامهٔ اردشیر بابکان* و *گزارش گمان‌شکن*؛ ۵. ادبیات عامیانه و فولکلوریک مثل *وغ وغ ساهاب* و *نیرنگستان*؛ ۶. داستان‌های سوررئالیستی و روانی مثل *سه قطره خون* و *بوف کور*. «شهرت هدایت به‌ویژه ناشی از آثار تخیّلی و سوررئالیستی اوست». (کاتوزیان، ۱۳۸۴: ۴۸)

بوف کور که مشهورترین اثر صادق هدایت است، تاکنون از دیدگاه‌های گوناگونی نقد و بررسی شده و از آنجایی که اثری چندصدایی است، اکثر این نقادی‌ها را در برمی‌گیرد. بیشتر این منتقدان در این نکته اشتراک نظر دارند که *بوف کور* یک اثر سوررئالیستی است. «این سرگذشت (بوف کور) که داغش تا پایان زندگی، هدایت را می‌سوزانید یک قصّهٔ تخیّلی است که بر شیوهٔ سوررئالیست‌ها بر کاغذ نقش بسته است». (استعلامی، ۲۵۳۵: ۱۱۸) فرزانه در کتاب *آشنایی با صادق هدایت* می‌گوید: «در *بوف کور* قسمت‌هایی هست که نه تنها خاص فرهنگستان، بلکه متأثر از ادبیات و مخصوصاً سینمای اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم سال‌های بعد از جنگ جهانی اول است». (فرزانه، ۱۳۸۵: ۳۸۰)

رؤیا، خواب، خیال و جنون

تمام خطوط داستان بر این چهار عنصر استوار است؛ به طوری که اگر بخواهیم برای این عناصر شواهدی از *بوف کور* ذکر کنیم، باید تمام داستان از ابتدا تا انتها را ذکر کرد. به همین خاطر به شرح کلی داستان که بر این عناصر برقرار است، می‌پردازیم.

بوف کور از ابتدا با خلسه و استعمال تریاک و مشروب راوی برای فرار از واقعیّات روزمره آغاز می‌شود. خلسه از ادواتی بود که سوررئالیست‌ها از آن بهرهٔ وافری بردند و ریشه در مداواهای فروید داشت. «اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخرآمیز تلقی بکنند؛ زیرا بشر هنوز چاره و دوایی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن فراموشی به توسط شراب و خواب مصنوعی به‌وسیلهٔ افیون و مواد مخدر است». (هدایت، ۱۳۵۱: ۹)

سپس راوی در جست‌وجوی فراواقعیت می‌گوید: «آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد». (همان: ۹)

پس از آن راوی، حقیقتی را که در آن به سر می‌برد، انکار می‌کند و به شک و تردید می‌افتد: «آیا آنچه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت فرق دارد». (همان: ۱۰) راوی می‌کوشد تا بیان کند آنچه که می‌بیند و حس می‌کند موهوم است و رؤیایی را که در آن به سر می‌برد، واقعیّتی است برتر.

زن همان موجودی است که سوررئالیست‌ها نیز آن را اساس زندگی مادی تلقی می‌کردند و نجات بشر را تنها به دست او میسر می‌دانستند. سپس راوی او را موجودی می‌داند که کوچک‌ترین ارتباطی با جهان مادی ندارد. به همین خاطر او را با عوالم مادی و زمینی آلوده نمی‌سازد. «نه، اسم او را هرگز

نخواهم برد، چون دیگر او با آن اندام اثیری، باریک و مه‌آلود، با آن دو چشم متعجب و درخشان که پشت آن با زندگی من آهسته و دردناک می‌سوخت و می‌گداخت، او دیگر متعلّق با این دنیای پست درنده نیست- نه، اسم او را نباید آلودهٔ به چیزهای زمینی بکنم». (همان: ۱۱)

طنز و هزل

علاوه بر طنز سوررئالیستی که با دیدی فلسفی همراه است، از طنز رئالیستی (طنز به مفهوم عام آن) نیز استفاده شده است. در ادامه به چند نمونه از این موارد می‌پردازیم: «می‌ترسیدم زنم از دستم برود. می‌خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربایی فاسق‌های زنم را یاد بگیرم، ولی جاکش بدبختی بودم که همهٔ احمق‌ها به ریشم می‌خندیدند» (هدایت، ۱۳۵۱: ۶۱) و در جایی دیگر می‌گوید: «گمان می‌کردم که یک جور تشعشع یا هاله، مثل هاله‌ای که دور سر انبیا می‌کشند، میان بدنم موج می‌زد» (همان: ۶۸) و در ادامه می‌نویسد: «او قبلاً آن دستمال پر معنی را درست کرده بود، خون کبوتر به آن زده بود. شاید همان دستمالی بود که از شب اول عشقبازی خودش نگهداشته بود برای اینکه بیشتر مرا مسخره بکند- آن وقت همه به من تبریک می‌گفتند- و لابد توی دلشان می‌گفتند: یارو دیشب قلعه رو گرفته؟» و مـن به روی مبارکم نمی‌آوردم و به من می‌خندیدند، به خریّت من می‌خندیدند». (همان: ۶۰) این نوع طنز سیاه و تلخ، عکس‌العملی است نسبت به شرایط و قراردادهای اجتماعی عصر نویسنده که سوررئالیست‌ها نیز آن را به کار می‌برند.

نگارش خودکار

از شیوه‌های که سوررئالیست‌ها به کار می‌بردند، نگارش خودکار بود که توسط ماکس ارنست، نقاش مشهور سوررئالیست به نقاشی هم کشیده شد. این نوع نقاشی و نگارش بدون فکر و طرح خاصی انجام می‌گیرد و فی‌البداهه است. هدایت اشاره به نقاشی بر روی جلد قلمدان می‌کند و می‌گوید: «نمی‌دانم چرا موضوع همهٔ نقاشی‌های من از ابتدا یک جور و یک شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو رو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب بر لبش گذاشته بود. روبه‌روی او دختری با لباس بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد». (همان: ۱۲)

راوی ابتدا به سرگرمی‌هایش اشاره می‌کند که نقاشی بر روی جلد قلمدان و خوردن مشروب و تریاک است. با دو مورد آخری یعنی شراب و تریاک به حالت خلسه می‌رود و خود را از سیطرهٔ عقل رهایی می‌بخشد و بدون تأمّل شروع به نگارش و همچنین نقاشی بر روی جلد قلمدان می‌کند. فی‌البداهه تصویری می‌کشد که همیشه یک جور می‌نماید و نشان‌دهندهٔ خواست درونی اوست.

عشق و زن

مسئلهٔ بعدی که در آثار سوررئالیست‌ها مشهور است، مسئله روابط جنسی آزاد است. در حقیقت سوررئالیست‌ها می‌خواستند با این کار با طبقهٔ بورژوا مبارزه کنند. صادق هدایت هم با قلم خود سنت‌های دست و پاگیر ایران را به تمسخر می‌گیرد و با مطرح کردن روابط جنسی آزاد راه مبارزه را در پیش می‌گیرد. سنتی که مملو از ممنوعیّت‌هاست. یکی از مهم‌ترین مسائلی که برای ایران آن دوران و حتی این دوران اهمیّت دارد، مقام پاک زن است. عشق و زن در *بوف کور* جایگاه بالایی دارند. همان‌طور که سوررئالیست‌ها زن را اساس جهان خلقت می‌دانستند و برای او ارزش خاصی قائل بودند، در *بوف کور* نیز چنین است. همه‌جا صحبت از زن و آرزوی رسیدن به اوست، حتی اگر این زن یک لکاته باشد. «هدایت در زنان پرتوی از روشنایی حقیقت و حقانیت را می‌بینند». (جورکش، ۱۳۷۸: ۶۳)

عشق در *بوف کور*، هر چند مانند بیشتر آثار سوررئالیستی با مسائل غریزی و شهوانی آمیخته شده است، اما این عشق نیز از عالم بالا می‌آید و سرچشمه رازهای بسیاری است. «در *بوف کور* موضوع مطلق عشق از عالم مثال می‌آید تا در این دنیای خاکی بمیرد و رویداد ماوراء طبیعی همان دیدار با مثال است». (اسحاق‌پور، ۱۳۸۰: ۵۹)

اشیاء سوررئالیستی

در بحث خواب و رؤیا و جنون اشاره کردیم که راوی هنگامی که در رؤیای خود به سر می‌برد، با اشیای شگفت‌انگیز و عجیب و غریب و در عین حال ساده‌ای روبه‌رو می‌شود. از این اشیاء عجیب و غریب تحت عنوان اشیاء سوررئالیستی یاد می‌کنند که ذیلاً به چند مورد اشاره می‌کنیم: «خانه‌های پست و بلند به شکل‌های هندسی، مخروطی». (هدایت، ۱۳۵۰: ۳۳) «کوه‌های بریده بریده، درخت‌های عجیب و غریب تو سری خورده، خانه‌های خاکستری با اشکال سه‌گوشه، مکعب و منشور». (همان: ۳۲) گزلیک، گلدان و بساطی که پیرمرد خنزر پنزری جلوی

پنجره راوی پهن کرده است: «دوتا نعل، چند جور مهرهٔ رنگین، یک گزلیک و یک تله موش، یک گاز انبر زنگ زده، یک آب دوات کن، یک شانهٔ دندانه شکسته، یک بیلچه و یک کوزهٔ لعابی ...». (همان: ۵۲) اینها وسایلی کم‌ارزش و بی‌مصرف هستند، ولی
در عین‌حال توجه هرکسی را به خود جلب می‌کنند.

زمان درونی

در *بوف کور* نیز مانند اکثر متون سوررئالیستی با تعدد زمان روبه‌رو هستیم و در واقع همهٔ زمان‌ها در هم ادغام شده‌اند. زمان *بوف کور* مانند دیگر متون سوررئالیستی زمانی درونی است و در آن هیچ خط و مرز دقیق و روشنی بین گذشته و حال و آینده وجود ندارد. راوی در یک زمان در بچگی خود سیر می‌کند که همراه بچه‌ها در کنار نهر *سورن* سرمامک بازی می‌کند و زمانی دیگر یک جوان است و در لحظهٔ بعد پیرمردی است قوزه کرده و از آنجایی‌که اعمال وقایع داستان هیچ سیر زمانی خاصی ندارند، رمان بعد از پایان دوباره از نو در ذهن خواننده آغاز می‌شود. به این ترتیب، آغاز، پایان و وسط داستان یکی است، همه اتفاقات هم مربوط به دیروز هستند و هم امروز و فردا. «گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است». (همان: ۵۰) هر عملی که او انجام می‌دهد، ورای زمان و مکان است: «چون همهٔ فکرهایی که عجالتاً در کله‌ام می‌جوشد، مال همین الان است. ساعت و دقیقه و تاریخ ندارد. یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه‌تر و بی‌تأثیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد». (همان: ۴۹)

زبان پارادوکسی

سوررئالیست‌ها معتقدند: «در نقطهٔ علیای ادراک و شهود ناب، منطقه‌ای است که اتصال آزاد ناسازها رخ می‌دهد. آنجا منطقهٔ اتحاد و اجتماع نقیضه است». (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۷۰)

بوف کور پُر است از تناقض‌گویی‌ها و عبارت‌های پارادوکسی. راوی از بس که چیزهای متناقض دیده است، دیگر هیچ‌چیز را باور نمی‌کند. نمونه‌هایی از این قبیل عبارت‌های پارادوکسی عبارت‌اند از: «می‌توانستم حرارت تنش را حس کنم و بوی نمناکی که از گیسوان سنگین سیاهش متصاعد می‌شد را ببوسم». (هدایت،۱۳۵۱: ۲۴)

«چشم‌هایی که به صورت انسان خیره می‌شد، بی‌آنکه نگاه بکند». (همان: ۲۱)

«حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش». (همان: ۱۵)

«این مجلس در عین حال در نظرم دور و نزدیک می‌آید». (همان: ۱۳)

بازتاب سوررئالیسم در رمان *ملکوت*

بهرام صادقی *ملکوت* را در سال ۱۳۴۰ نوشت. این داستان پُر از صحنه‌های عجیب و غریب و دارای فضایی وهم‌آلود است. در رمان *ملکوت* به‌طورکلی بیشتر با فضا و تصاویر سوررئالیستی روبه‌رو هستیم تا به‌کارگیری عناصر سوررئالیستی.

ملکوت داستانی فلسفی است. دنیای *ملکوت* دنیایی عجیب و وهم‌ناک و ترسناک است. «در *ملکوت* معلوم نیست بالاخره حیات بشری به کجا می‌انجامد، حقیقت کجاست؟ اصلاً آیا حقیقتی وجود دارد». (اصلانی، ۱۳۸۴: ۸۸)

تمام داستان در یک شب رخ می‌دهد. داستان در شب شروع می‌شود و در سپیده‌دم به پایان می‌رسد. در تمام طول داستان کوچک‌ترین سر نخی از زمان و مکان نمی‌بینیم، بی‌زمانی و بی‌مکانی که یکی از خصوصیّت‌های متون سوررئالیستی است، در *ملکوت* نیز جایگاه خاصی دارد.

رؤیا، خواب، خیال، وهم و فراواقعیت

ملکوت از همان ابتدا با حلول جن در آقای مودت آغاز می‌شود و نویسنده از همان ابتدا با شگرد خاص خود سعی در باورپذیر کردن داستان کرده است.

خواننده در ابتدای داستان با صحنه‌ای عجیب و بهت‌آور روبه‌رو می‌شود، دوستانی که برای خوشگذرانی نزد آقای مودت آمده‌اند، وقتی با مشکل او مواجه می‌شوند، شبانه او را با جیپ به یک شهر عجیب و ناشناس می‌برند: «از خیابان‌های خواب‌آلود و خلوت که مالامال جلوه‌های غریبانه‌ای بود که تنها آخر شب در شهرستان‌های دورافتاده ممکن است پدیدار شود، گذشتند». (صادقی، ۱۳۴۰: ۶) آنان در این شهر به دنبال جن‌گیر می‌گردند تا جن را از شکم آقای مودت بیرون بیاورد، ولی موفّق نمی‌شوند تا سرانجام سر از مطب دکتر حاتم درمی‌آورند. دکتر حاتم موفق می‌شود جن را از معدهٔ آقای مودّت بیرون بیاورد. «معلوم شد نواری که قبلاً خارج شده بود، دُم او بوده است. جن به اندازهٔ یک کف دست بود. شب‌کلاه قرمز و درخشان و دراز و منگوله‌داری بر سر داشت. قبا و ردایی زراندوز و ملیله‌دوزی شده به بر کرده بود و نعلین‌هایی ظریف و کوچولو پایش را می‌پوشاند. مثل منشیان درباری قاجار بود، تمیز و با وقار. قلمدان و طومار کوچکی در دست راست گرفته بود و با دست چپ پسر بچّهٔ جنی زیبارو و سبز خطی را که چشم‌هایی

بادامی داشت، تنگ در بغل می‌فشرد. لعاب لزجی سر و رویش را پوشانده بود». (همان: ۲۲)

بهرام صادقی در مصاحبه‌ای، آن حالت غریب هنگام نگارش *ملکوت* را این‌گونه توصیف می‌کند: «حال بدی داشتم که توصیف‌پذیر نیست. به خاطر دارم که پس از نوشتن آخرین جملهٔ قصّه، عرق سردی و لرزش سختی، وجودم را پوشاند تا مدتی سرم را به دیوار تکیه زدم تا از لحظه‌های غریب نوشتن، خالی شوم». (همان: ۸۸)

در این تک‌گویی درونی م. ل. تمام زندگی خود را لحظه به لحظه به یاد می‌آورد. او روزی را به یاد می‌آورد که پدرش را به خاک سپردند و تک و تنها گرفتار این دنیای بی‌رحم شده است. «و آن روز را به یاد می‌آورم که پدرم را به خاک سپرده بودیم و من خاموش‌وار از گورستان بازمی‌گشتم و بی‌هیچ رقت و احساسی بودم و بوی خاک مرده در دهانم بود... به خانه رفتم و تفنگم را برداشتم. غروب به گندم‌زاری رسیدم. در همین وقت صدای زمزمه‌ای شنیدم و دانستم کشاورزی است که با خرش به خانه برمی‌گردد و بچهٔ کوچکی بر روی خر نشسته بود و قوز کرده بود و او مثل نقطه‌ای بود و کوچک‌تر از نقطه می‌شد که من از پشته سرازیر شدم و دویدم و گوشه‌ای کمین کردم و تفنگم به سویش نشانه رفت و دیگر نقطه‌ای بر سبزه راه پیچ-پیچ نبود...». (صادقی، ۱۳۴۰: ۴۴)

عبارت‌های پارادوکسی

«از دهانم خون گرم سفید بر زمین می‌چکید». (همان: ۴۵)

«بوی خاک مرده در دهانم بود». (همان: ۴۳)

«درست به اندازهٔ آرزوها و همان بهشت خدا دوردست و دیریابی و من فقط بویت را می‌شنوم». (همان: ۵۰)

اشیاء سوررئالیستی

ملکوت پر از اشیاء عجیب و غریب است. جنی که از درون آقای مودّت بیرون می‌آید، ابزار و وسائل پزشکی عجیب و غریب دکتر حاتم، لولهٔ درازی که آن را به معدهٔ آقای مودت می‌فرستد، طشت لعابی، شیشهٔ درازی که حاوی مایع بنفش حیرت‌انگیزی است، آمپول‌های که عمر انسان را زیاد می‌کنند، قلمدان و طوماری که جن هنگام خروج از معدهٔ آقای مودّت با خود حمل می‌کند و... همه نمونه‌هایی از اشیاء عجیب و غریب و سوررئالیستی هستند.

عشق و زن

هر کدام از شخصیت‌های داستان دیدگاه متفاوتی نسبت به زن دارند. منشی جوان تا سرحد جنون زنش را می‌پرستد و هر لحظه و در همه حال او را در رؤیاهایش می‌بیند، ملکوت برای او پاره‌ای از زندگی‌اش است. دکتر حاتم در مورد عشق و زن چنین می‌گوید: «من از زن و عشق خیری ندیده‌ام. هرچند تاکنون چندین زن گرفته‌ام و اکنون آخرین آنها با من زندگی می‌کند، اما هیچ‌کدام یکدیگر را دوست نمی‌داشته‌ایم. زن‌های من یکی پس از دیگری می‌میرند یا دیوانه می‌شوند یا خیانت می‌کنند یا طلاق می‌گیرند». (همان: ۱۸) در این داستان همانند *بوف کور* با دو نوع از زنان روبه‌رو هستیم، ملکوت که همچون زن آسمانی و اثیری، پاک و بی‌آلایش است و ساقی که مانند لکاته تن به خواستهٔ هرکس و ناکسی می‌دهد.

طنز

در خصوص طنز صادقی باید اذعان داشت که «طنز بهرام صادقی، طنزی سیاه، تلخ و زهرناک است. این طنز در ابتدا بسیار ساده می‌نماید، اما در روند داستان همچون گردبادی سهمگین چنان خواننده را در هم می‌پیچد و حقارت‌های زندگی بشری را به او می‌نماید که رهایی از آن دیگر به آسانی میسر نیست». (اصلانی، ۱۳۸۴: ۴۴) صادقی با طنز سیاه خود خواننده را با واقعیّات هراس‌انگیز محیطش آشنا می‌کند. به‌طورکلی بهرام صادقی از دو عنصر تناقض‌گویی و طنز بیش از سایر عناصر سوررئالیستی بهره جسته است: «اعضای قطع شده‌ام را از درون شیشه‌ها به پیش سگ‌ها می‌اندازم، این خود تفریح مناسبی است؛ زیرا لابد الکل‌ها کمی مستشان می‌کند و پس از آن زن می‌گیرم، یک زن زیبای دهاتی می‌گیرم که فقط در فکر پول من باشد». (صادقی، ۱۳۴۰: ۴۰) «شما خیلی آدم‌های نخستین هستید که در همه چیز به طبیعت همان چیز نزدیک بودند، حتی اگر غلط نکنم شباهت دوری به حضرت آدم دارید». (همان: ۴)

دیوانگی و جنون

شخصیت‌های اصلی داستان یعنی م.ل و دکتر حاتم در بحران روحی نامناسبی به سر می‌برند. آنها تا حدودی نیمه‌دیوانه هستند. نوکرهای م.ل او را دیوانه می‌دانند و خود م.ل نیز به این امر واقف است. «نوکرهای وفادارم به دنبال کالسکهٔ سیاهم راه می‌پیمایند و اربابی را که نیمه‌دیوانه است و تصمیم به چنین مسافرت غیرمعقولی گرفته و بدون احتیاج هنوز آنها را در خانه خود نگاه داشته است، مسخره می‌کنند». (همان: ۳۳)

تصادف عینی

تصـادف که یکی از مؤلّفه‌های متون سوررئالیستی است، اساس *ملکوت* را تشکیل می‌دهد. «تصادف عینی مجموعهٔ پدیده‌های است که از هجوم شگفتی‌ها به زندگی روزمره حکایت می‌کند». (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۸۴۷)

تمام رویدادهای داستان بر اساس تصادف و بدون علّت خاصی رخ می‌دهند. بر حسب تصادف اسم یکی از زن‌های دکتر حاتم نیز ملکوت است. «این تصادف است ملکوت بود... او مسموم شده‌بود...» (صادقی،۱۳۴۰: ۱۹) و چند سطر بعد وقتی دکتر حاتم بیان می‌کند که بین آسمان و زمین معلق مانده است و نمی‌داند به کدام یک ایمان داشته باشد. اظهار می‌کند: «اینجا دیگر کاملاً تصادف است، آنها هرکدام جاذبهٔ به‌خصوصی دارند». (همان: ۱۹)

جن بدون هیچ دلیل خاصی و بر حسب تصادف در آقای مودّت حلـول می‌کنـد و آنهـا بـدون هیـچ آشنـایی قبلی، تصادفی با دکتر آشنا می‌شوند. علاوه بر مسائل ذکرشده، رمان *ملکوت* دارای عناصر برجستهٔ سوررئالیستی دیگری از جمله زمان‌درونی، ترکیب تصاویر عجیب و غریب و ظاهراً بی‌ربط، ترتیب غیرمنطقی حوادث و توالی‌های رؤیاگونه و کابوس مانند است.

بازتاب سوررئالیسم در رمان شازده احتجاب

شازده احتجاب یکی از مهم‌ترین آثار هوشنگ گلشیری است که در آن به شیوهٔ تک‌گویی درونی و جریان سیّال ذهن، حالات روحی و افکار و ذهنیّات یکی از شاهزاده‌های بازماندهٔ عصر قاجار به صورتی روان‌شناسانه به تصویر کشیده شده است. تمام داستان در ذهن شخصیّت‌های اصلی داستان؛ یعنی *شازده احتجاب*، فخری و فخرالنسا می‌گذرد و خارج افکار این اشخاص، هیچ چیز دیگری در بیرون وجود ندارد.

اساسی‌ترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ رمان *شازده احتجاب* که ریشه در مکتب سوررئالیسم دارند عبارت‌اند از: تداعی معانی آزاد، تک‌گویی‌های درونی، عدم قطعیّت سیلان خاطرات دور و نزدیک و نوشتار خودکار.

گفتارهای بی‌مخاطب و درونی که از ویژگی‌های متون سوررئالیستی است، ساختار و زیربنای رمان *شازده احتجاب* را تشکیل می‌دهد. در این رمان علاوه بر گفت‌وگوی درونی راوی، دانای کل بر همهٔ جزئیات داستان اشراف دارد و کار او پرداختن به دنیای ذهنی و درونی دیگر شخصیّت‌های داستان است. در رمان‌های سوررئالیستی جدال اصلی شخصیّت‌های داستان با دنیای درون و ذهن است، هم‌چنان‌که در رمان‌های ناتورالیستی این جدال با محیط اطراف است. در *شازده احتجاب* همانند سایر رمان‌های سوررئالیستی با مفاهیم ذهنی و روانی روبه‌رو هستیم. شازده احتجاب نمونهٔ اعلای نوشته‌هایی از نوع سوررئالیستی و جریان سیّال ذهن است.

تداعی معانی و تک‌گویی‌های درونی

تفکیک و جداسازی عناصر سوررئالیستی رمان *شازده احتجاب* کار بسیار مشکل و تقریباً محالی است؛ زیرا ساختار اولیهٔ داستان بر روی خط مشخص و از پیش تعیین‌شده‌ای سیر نمی‌کند و فضای داستان فاقد تداوم و شکل است و هیچ منطق زمانی و مکانی ندارد. وجود این فضای گسسته، خواندن و درک این رمان را بسیار مشکل کرده است؛ زیرا مانند دیگر آثار سوررئالیستی یافتن ارتباط میان اجزای مـورد استفاده در رمـان دشـوار و ناممکن می‌نماید. ذهن به سرعت از خاطره‌ای به خاطره‌ای دیگر و از فضایی به فضایی دیگر می‌پرد. *شازده احتجاب* که آخرین روز عمرش را سپری می‌کند، در اتاق خود روی صندلی نشسته است و عکس‌های خانوادگی‌اش را نگاه می‌کند و با دیدن این تصاویر تمام گذشتهٔ دور و نزدیک او بدون نظم خاصی به ذهنش هجوم می‌آورند. مراد، نوکر شازده احتجاب، سر و کله‌اش پیدا می‌شود. «وقتی خبر مرگ همهٔ پسر عموها و دختر عموهای ناتنی و تنی، پسرخاله و دختر خاله‌های تنی و ناتنی...» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۲۲) را می‌آورد، شازده او را بیرون می‌کند، اما این بار او آمده است تا خبر مرگ خود شازده احتجاب را برایش بیاورد، امری که در آخر داستان به وقوع می‌پیوندد.

نوشتار خودکار

بسیاری از قسمت‌های پایانی کتاب به صورت خودکار و خود به خودی نوشته شده است: «فخرالنسا نشسته بود و نگاه می‌کرد، کلاغ رفته بود. غروب بوده. فخرالنسا اگر سر برمی‌گرداند، می‌توانست سرخی غروب را ببیند، اما برنگشته یا برگشته و دیده و دقت کرده یا نکرده و بعد...بعد که تاریک شده چی؟ وقتی آدم به تاریکی نگاه می‌کند به آنجا می‌داند که چه چیزها ممکن است باشد، اما نمی‌داند...». (همان: ۱۰۹) رمان با این جملات خودکار به اتمام می‌رسد: «پله‌ها نمور و بی‌انتها بود و شازده می‌دانست که نتوانسته است که پدربزرگ را نمی‌شود در پوستی جا داد که فخرالنسا... از آن همه پله پایین‌تر پایین‌تر می‌رفت از آن همه پله که به دهلیزخانهٔ نمور می‌رسید و به آن سردابهٔ

زمهریر و به شمد و خون و به آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود». (همان: ۱۱۸)

فروپاشی ابعاد

در رمان *شازده احتجاب* توالی منطقی طبیعت درهم می‌ریزد و ذهن و ضمیر ناخودآگاه او از ابعاد طبیعی و عقلانی پدیده‌های زمانی و مکانی می‌گذرد و به مرحله‌ای می‌رسد که هر چیزی قطعیّت و عقلانیت خود را از دست می‌دهد. برای مثال در آخر داستان می‌بینیم که *شازده احتجاب* خبر مرگ خودش را می‌شنود و می‌میرد، ولی باز به زندگی خود ادامه می‌دهد؛ گویی که هیچ اتفاقی نیفتاده است.

وحشت و هراس

انسان مدرن همواره دچار دلهره و اظطراب‌های ناشی از زندگی جدیدی است که به او القا می‌شود. «نگرش سوررئالیستی برای ترس و دهشت اعتبار خاصی قائل است؛ چراکه ترس، درک ما را تازه می‌کند». (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۸۴)

ترس، خون، جماع جلوی مرده‌ای که غرق در خون است، سنگسار کردن رعیت‌ها و بستگان و در نهایت شاهد مرگ خود بودن و خبر مرگ خود را از زبان دیگران شنیدن، نگرشی سوررئالیستی است؛ علاوه بر این *شازده احتجاب* و فخرالنسا شخصیت‌های اصلی داستان از بچگی با سل ارثی اجدادشان متولد شده‌اند و تمام بستگانشان نیز دچار این مرض مهلک و کشنده شده‌اند. «این سل ارثی، پدربزرگ مادربزرگ شازده، مادرش هم اما همه‌ها...». (گلشیری،۱۳۸۴: ۷۶)

عادت‌گریزی

سوررئالیست‌ها معتقد بودند آنچه باعث می‌شود تا ما به درک حقیقت برتر نائل نشویم، دیوار عادت است. «ناب‌ترین ادراک آن است که از غبار عادت پیراسته باشد». (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۸۱) این عادت‌گریزی ما را با امور شگفت‌انگیز و کارهای عجیب و غریبی رو در رو می‌کند که قبول آنها حالت عادی غیرممکن است؛ برای مثال در شازده احتجاب عکس‌ها از پشت قاب بیرون می‌آیند، حرف می‌زنند، می‌خندند و... «پدربزرگ دست کشید بر سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۷) و یا «مادر بلند شد و رفت توی قاب عکسش نشست و اشکش را پاک کرد». (همان: ۳۸)

زمان‌درونی

در *شازده احتجاب* زمان و مکان به معنای متداول آن وجود ندارد و با عدم مبدأ و مقصد روبه‌رو هستیم؛ مثلاً در دنیای مادی مرگ پایان حیات است، ولی در *شازده احتجاب* می‌بینیم که با مرگ *شازده احتجاب* نه تنها چیزی به پایان نمی‌رسد، بلکه دوباره تمام زندگی‌اش مرور می‌شود و *شازده احتجاب* میان گذشته و حال و آینده شناور است. «صدای در که بلند شد، پدر پیچید توی درخت‌های کنار خیابان. نوکرها رفتند دم در و برگشتند و باز یک کاغذ دستشان بود. پدربزرگ حتماً کاغذ را می‌گرفته دستش، نگاه می‌کرده و داد می‌زده: پدرسوخته‌ها مگر من روی گنج خوابیده‌ام؟ صدای سرفهٔ پدر بزرگ از پنجره‌ها می‌آمد...». (همان: ۳۰) می‌توان نتیجه گرفت که در شازده احتجاب همانند دیگر متون سوررئالیستی با عدم زمان و مکان مشخصی روبه‌رو هستیم.

تعارض و تناقض

یکی دیگر از ویژگی‌های متون سوررئالیستی تناقض‌گویی و تعارض است؛ به‌طوری‌که خواننده از همان ابتدا با عباراتی روبه‌رو می‌شود که همگی ضد و نقیض یکدیگرند. «تصویرها در متن سوررئالیستی نه تنها موجب تداوم معنا در کلام نمی‌شوند، بلکه درست در تقابل و تعارض با هم قرار دارند». (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۲) دنیای *شازده احتجاب* با دنیای بیرون کاملاً در تعارض است. در دنیای او عکس‌ها می‌خندند، زندگی می‌کنند و فرقی بین مرده‌ها و زنده‌ها وجود ندارد. فخری در جایی می‌گوید: «خدا را شکر که بچه‌ش نمی‌شه اگه نه با یه تخم حروم چه کار می‌کردم؟» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۶۲)، اما بلافاصله در صفحهٔ بعد عکس این موضوع را بیان می‌کند. «چرا بچه‌دار نمی‌شه؟ دلم می‌خواست ده تا بچّه داشتم، پسر و دختر...». (همان: ۶۵) بیشتر وقایع و حوادث رمان *شازده احتجاب* مانند سایر رمان‌های سوررئالیستی با دنیای واقع و بیرون تعارض و تضاد دارند.

بحث و نتیجه‌گیری

با نگاهی به ادبیات داستانی هشتاد سالهٔ ایران به خوبی می‌توان پی برد که سهم اندکی از آثار داستانی معاصر ایران متأثّر از مکتب سوررئالیست هستند.

صادق هدایت که آغازگر بسیاری از شیوه‌های نوین نویسندگی در ادبیات فارسی بوده است، اولین بار سوررئالیسم را

در آثار خود به کار برد و برخلاف سوررئالیست‌های غربی آن را در رمان به کار گرفت.

اگرچه منشأ اصلی پیدایش و رشد سوررئالیسم در غرب در شعر بود، ولی در ایران سوررئالیسم از همان ابتدا در داستان‌نویسی به کار گرفته شد.

در هرکدام از سه رمان مورد نظر از فنون سوررئالیستی استفاده شده است. رؤیا، خیال، جنون و دیگر عناصر سوررئالیستی به بهترین نحو در *بوف کور* به کار گرفته شده‌اند.

برخلاف *بوف کور* در رمان *ملکوت* بیشتر از فضای وهمی و رازآلود و نوشتار خودکار استفاده شده است تا به کارگیری تک تک عناصر سوررئالیستی. روند کلی رمان *شازده احتجاب* نیز بر پایهٔ اصل تداعی معانی آزاد و جریان سیّال ذهن استوار است و این دو عنصر به نحو بسیار چشم‌گیری در رمان *شازده احتجاب* به کار گرفته شده‌اند. بین سوررئالیسم به کار گرفته‌شده در این آثار و سوررئالیسم غربی تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود که از نحوهٔ تفاوت‌های دو فرهنگ سرچشمه می‌گیرد.

سوررئالیسم ایرانی جنبه‌ای تاریک و ناامید کننده دارد که ریشه در سرشت انسان شرقی دارد. این جنبهٔ تاریک و سیاه را می‌توان در *بوف کور* و *ملکوت* به خوبی مشاهده کرد. علاوه بر این آثار سوررئالیستی ایران با مسائل پیچیدهٔ فلسفی درآمیخته‌اند. در رمان‌های *بوف کور* و *ملکوت* و حتی *شازده احتجاب*، جدال اصلی بین مرگ و زندگی و مسائل پیچیدهٔ روان آدمی است. بر خلاف سوررئالیسم غربی که سرشتی روان‌شناسانه دارد، سوررئالیسم ایرانی زیرساختی فلسفی دارد.

مهم‌ترین آثار داستانی معاصر ایران؛ یعنی *بوف کور*، *ملکوت* و *شازده احتجاب* متأثّر از مکتب سوررئالیسم هستند و همین سه اثر برای نشان دادن تأثیرپذیری داستان‌نویسی معاصر ایران از مکتب سوررئالیسم کافی هستند.

منابع

آقایی، مهرداد؛ عباس‌زاده، فاضل؛ غایب‌زاده، سوسن (۱۳۹۹). «طنین سوررئالیسم غربی در صدای آب سپهری». *فصلنامهٔ قند پارسی*، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص۲۷ -۳۴.

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۷). *فرویدیسم*. چاپ دوم. تهران: انتشارات جیبی.

ادونیس، علی‌احمدسعید (۱۳۷۶). *پیش در آمدی بر شعر عربی*. ترجمه کاظم برگ‌نیسی. تهران: فکر روز.

ـــــــــــــ (۱۳۸۰). *تصوف و سوررئالیسم*. ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی. چاپ اول. تهران: نشر روزگار.

ارنست، کارل (۱۳۸۳). *روزبهان بقلی*. ترجمهٔ کورس دیوسالار. چاپ اول. تهران: انتشارات امیرکبیر.

استعلامی، محمد (۲۵۳۵). *بررسی ادبیات امروز ایران*. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۸۰). *بر مزار صادق هدایت*. ترجمه باقر پرهام. چاپ اول. تهران: آگاه.

اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۴). *بهرام صادقی: بازمانده‌های غریبی آشنا*. تهران: انتشارات نیلوفر.

لوئیس، هلنا (۱۳۸۲). *لویی آراگون*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.

براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. تهران: ناشر نویسنده.

برتون، آندره (۱۳۸۱). *سرگذشت سوررئالیسم*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. چاپ اول. تهران: نشر نی.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *نادیا*. ترجمهٔ کاوه میرعباسی. چاپ اول. تهران: نشر افق.

برونل، پیر و دیگران (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات فرانسه*. ترجمهٔ نسرین خطاط و مهوش قدیمی. جلد پنجم. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.

بهارلو، محمد (۱۳۷۴). *نامه‌های صادق هدایت*. چاپ اول. تهران: نشر اوجا.

ـــــــــــــ (۱۳۷۰). *هفتاد سال داستان کوتاه ایران*. چاپ اول. تهران: طرح نو.

بهنام، مینا (۱۳۹۴). «رهیافتی بر کاربرد زبان در دو مکتب رئالیسم و سوررئالیسم از رهگذر بررسی رمان سووشون و بوف کور». *فصلنامهٔ زبان‌پژوهی*، سال هفتم، شماره ۱۶، صص ۷ -۳۴.

بیگزبی، سی، وی، ای. (۱۳۸۴). *دادا و سورئالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

پرستیلی، جی، بی. (۱۳۵۱). *سیری در ادبیات غرب*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چاپ اول. تهران: انتشارات جیبی.

ثروت، منصور (۱۳۸۱). *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. چاپ اول. تهران: نشرنی.

جعفری، مسعود (۱۳۸۱). *سیر رمانتیسم در اروپا*. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

جورکش، شاپور (۱۳۷۸). *زندگی عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت*. چاپ دوم. تهران: انتشارات آگاه.

چادویک، چالز (۱۳۷۸). *سمبولیسم*. ترجمهٔ مهدی سحابی. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

دهباشی، علی (۱۳۸۰). *یاد صادق هدایت*. چاپ اول. تهران: نشر ثالث.

رحیمی، مصطفی (۱۳۵۷). *رئالیسم و ضد رئالیسم*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات نیل.

زارعی، علی‌اصغر؛ مظفری، علی‌رضا (پاییز و زمستان ۱۳۹۲). «مکتب سوررئالیسم و اندیشه‌های سهروردی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی*، سال پنجم، شمارهٔ ۹، صص ۱۰۵ –۱۳۵.

سید، حسینی (۱۳۷۶). *مکتب‌های ادبی*. دورهٔ دو جلدی. چاپ یازدهم. تهران: نگاه.

شمس‌لنگرودی، محمد (۱۳۷۰). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. تهران: نشر مرکز ۱۳۷۰.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۹). *داستان یک روح*. چاپ دوم. تهران: انتشارات فردوس.

صادقی، بهرام (۱۳۵۷). *ملکوت*. چاپ دوم. تهران: انتشارات کتاب زمان.

صنعتی، محمد (۱۳۸۵). *صادق هدایت و هراس از مرگ*. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

ضیاپور، جلیل (۱۳۸۲). *مجموعه سخنرانی‌های هنری، تحقیقی*. بـه کوشـش شهیـن صابـر تهـرانی. تهران: انتشارات اسلیمی.

طاهباز، سیروس (۱۳۸۰). *خروس جنگی بی‌مانند*. تهران: نشر فرزان.

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

فرزانه، مصطفی (۱۳۸۵). *آشنایی با صادق هدایت*.چاپ ششم. تهران: نشر مرکز.

کاتوزیان، محمدعلی‌همایون (۱۳۷۷). *صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. چاپ دوم. تهران: طرح‌نو.

ـــــــــــــ (۱۳۸۴). *صادق هدایت و مرگ نویسنده*. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

کامشاد، حسن (۱۳۸۴). *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*. چاپ اول. تهران: نشر نی.

کولیوند، فاطمه؛ سالمیان، غلامرضا؛ کلاهچیان، فاطمه (پاییز ۱۳۹۷). «واکاوی تشابه و افتراق مؤلّفه‌های سوررئالیسم غربی و مؤلّفه‌های مشابه در مثنوی معنوی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۵۲، صص ۲۷۷– ۳۰۵.

گروه نویسندگان (۱۳۸۲). *ادبیات داستانی در ایران «دانشنامهٔ ایرانیکا»*. زیر نظر احسان یارشاطر. ترجمهٔ پیمان متین. چاپ اول. تهران: انتشارات امیرکبیر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۴). *شازده احتجاب*. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات نیلوفر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی