Research Journal in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Comparative Analysis of Surrealist Components in the Novels of *Blind Owl* and *Bloody Cow*

Nasrin Asadpour [1] | Batul Mahdavi [2*]

1. PhD student of Persian language and literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. Email: nasrin.asadpoor93@gmail.com
2. Corresponding author, Assistant Professor of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. Email: b.mahdavi@umz.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 23/02/2022

Accepted: 03/07/2022

Keywords:
Sadegh Hedayat,
Blind Owl,
Modares Sadeghi,
Bloody Cow,
Components of surrealism.

ABSTRACT

The main goal of art and even life has always been to increase the definition of reality to include everything "wonderful". Surrealism aims to define reality in a different way, so that by developing the definitions, things that others call unreal, can be called reality. Andre Breton and Louis Aragon, inspired by Freud's researches, based their new school on the activity of understanding the unconscious mind, which is the source of imagination. The school of surrealism, which was based on the Parisian movement, was formed in Iran under the guidance of Sadegh Hedayat. In the novel of Blind Owl and the novel of Bloody Cow by Modares Sadeghi, there are prominent components of this school such as: first person point of view, objective coincidence, individualism and escape from society, surrealist objects, love and sexual instinct, the world of illusion and dream, uncertain time and place. , imagination, existentialist themes, ambiguity, adaptation of Freud's psychoanalytic theory, myth and symbol, automatic writing, contrast and contradiction, and humor were used. The following writing has been done with a descriptive-analytical method and it has been concluded that common surrealist components are present in both works; but the diversity of the frequency of the common components is more in Blind Owl. With the explanation that the world of the narrator of Blind Owl is wide and in both, there is a surrealist component in various forms in the text.

Cite this article: Asadpour , N. & Mahdavi, B. (2022). Comparative Analysis of Surrealist Components in the Novels of *Blind Owl* and *Bloody Cow*. *Journal of Research in Narrative Literature*, 11(4*), 1-32.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2022.2400

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

تحلیل مقایسه‌ای مؤلفه‌های سوررئالیستی در رمان‌های *بوف‌کور* و *گاوخونی*

نسرین اسدپور [۱] | **بتول مهدوی** [۲*]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: nasrin.asadpoor93@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: b.mahdavi@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۰۴

تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۰۴/۱۲

واژه‌های کلیدی:
صادق هدایت،
بوف‌کور،
مدرس صادقی،
گاوخونی،
مؤلفه‌های سوررئالیسم.

چکیده

همواره هدف اصلی هنر و حتی زندگی این بود که به گسترش تعریف از واقعیت بپردازد که هر چیز «شگفت‌انگیز» را شامل شود. سوررئالیسم بر آن است که از اساس واقعیت را به‌گونه‌ای دیگر تعریف کند تا با گسترش‌دادن تعاریف، اموری را که دیگران غیرواقعی می‌نامند، واقعیت نام نهد. آندره برتون و لویی آراگون، با الهام از پژوهش‌های فروید پایه مکتب جدید خود را بر فعالیت درک باطن یا ضمیر ناخودآگاه که منشأ تخیل است، بنا نهادند. مکتب سوررئالیسم که در اساس جنبشی پاریسی بود، در ایران با صادق هدایت شکل گرفت. در رمان بوف‌کور هدایت و رمان گاوخونی مدرس صادقی از مؤلفه‌های بارز این مکتب مانند: زاویه‌دید اوّل شخص، تصادف عینی، فردگرایی و گریز از اجتماع ، اشیای سوررئالیستی، عشق و غریزهٔ جنسی، جهان وهم و رؤیا، زمان و مکان نامشخص، تخیل، درون‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی، ابهام، اقتباس از نظریه روانکاوی فروید، اسطوره و نماد، نگارش خودکار، تضاد و تناقض و طنز بهره گرفته شد. نوشتار پیش‌رو، با روش توصیفی ــ تحلیلی انجام شده است و به این برآیند کلی رسیده که مؤلفه‌های مشترک سوررئالیستی در هر دو اثر نمود دارد؛ اما گوناگونی بسامد مؤلفه‌های مشترک در بوف‌کور بیشتر است. با این توضیح که جهان راوی بوف‌کور گسترده است و در هر دو، مؤلفه سوررئالیستی به شکل‌های متنوع در متن وجود دارد.

استناد: اسدپور، نسرین و مهدوی، بتول (۱۴۰۱). تحلیل مقایسه‌ای مؤلفه‌های سوررئالیستی در رمان‌های *بوف‌کور* و *گاوخونی*. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۱(۴*)، ۱-۳۲.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2022.2400

۱. پیشگفتار

سوررئالیسم (فراواقع‌گرایی) یکی از نهضت‌های مهم فکری، ادبی و هنری قرن بیستم است که در حدود سال ۱۹۲۰میلادی در فرانسه پدید آمد. از زمانی که آدمی خواب می‌دید و رؤیاهایش را در ذهن خود تحلیل می‌کرد، سوررئال وجود داشت. وقتی آدمی آرزو داشت پرواز کند هواپیما را اختراع کرد و اینجا واقعیت برتر در شیء پدید آمد. به هر روی واقعیت‌های زندگی گاه چنان شگفت‌انگیز می‌شوند که می‌توانیم سوررئال بنامیم مگر نه اینکه در «بوطیقای سوررئالیسم، شگفتی خصلت ذاتی واقعیت است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۰۴). این شگفتی می‌تواند ترس‌ها، ناامیدی و ناکامی‌ها و... را در بر بگیرد. سوررئالیست‌ها به بخشی از آرای افلاطون در باب اینکه علت فاعلی در شعر، شاعر نیست، بلکه جذبه و الهام است توجه داشتند. آنها از درون ویرانگری‌ها و طغیان‌های گروه دادا که از آغاز جنگ جهانی اوّل فعالیت داشتند سر بر آوردند. آندره برتون شاعر، نویسنده و نظریه‌پرداز جنبش سوررئالیسم از نظریهٔ ضمیر ناخودآگاه و رؤیای فروید تأثیر گرفته است. برتون و فروید پزشک بیماری‌های روانی بودند. در ابتدا آثار سوررئالیستی به‌سختی فهم می‌شدند؛ چراکه پیچیده و غیرعادی به‌نظر می‌آمدند و با تصور عامه مردم از اثر هنری بسیار تفاوت داشتند. همین امر سبب شد که استقبال از آثار هنری سوررئالیست‌ها بسیار محدود باشد؛ اما رفته‌رفته سوررئالیسم جای خود را بازنموده و به انواع هنر مانند نمایش، سینما، موسیقی، نقاشی و شعر و داستان نفوذ کرد.

صادق هدایت در سال ۱۳۲۰ با انتشار رمان *بوف کور* در روزنامه «ایران»، سرآغاز ورود این مکتب به ادبیات ایران بوده است. درواقع سوررئالیسم در سال ۱۳۲۹ به‌طور رسمی وارد ایران شد و برخی از نویسندگان آن روزگار با انتشار مجله‌ای به نام «خروس جنگی» به ترویج این مکتب پرداختند. غلامحسین ساعدی، جعفر مدرس‌صادقی، منیرو روانی‌پور، هوشنگ گلشیری، بیژن نجدی و فرشته ساری... ناظر به مؤلفه‌های سوررئالیستی آثاری خلق کردند.

۱ـ ۱. بیان مسأله، هدف، روش و پرسش‌های پژوهش

این پژوهش به تحلیل مقایسه‌ای دو رمان برجسته ایرانی: *بوف‌کور* هدایت و رمان *گاوخونی* مدرس-صادقی می‌پردازد؛ این مقایسه از آن رو صورت می گیرد که *گاوخونی* علاوه‌بر نشانه‌های سوررئالیستی مشترک با رمان هدایت، در محتوا نیز به *بوف‌کور* نزدیک است.

هدف پژوهش بیرون‌کشیدن مؤلفه‌های سوررئالیستی از این دو رمان است و نیز با مقایسه این دو اثر به ویژگی‌های مشترک و تفاوت‌های سوررئالیستی این دو رمان پرداخته، نشان داده می‌شود که

مؤلفه‌های سوررئالیستی در *بوف‌کور* رنگ، نمود و گوناگونی بیشتری دارند.

روش پژوهش، اسنادی و کتابخانه‌ای است و به روش تحلیلی - مقایسه‌ای دو رمان انتخاب‌شده با نگاهی به مؤلفه‌های سوررئالیستی بررسی می‌شود.

۱.کدام یک از مؤلفه‌های سوررئالیستی در این دو رمان نمود و رنگ بیشتری دارد؟

۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو رمان از منظر شاخصه‌های سوررئالیستی با یکدیگر چیست؟

درباره رمان‌های *بوف‌کور* و *گاوخونی* آثاری به شرح ذیل موجود است؛ اما تاکنون پژوهشی دائر بر تحلیل مقایسه‌ای این دو رمان ناظر بر حضور مؤلفه‌های سوررئالیستی در آنها انجام نشده است.

پایان‌نامه‌ای با عنوان «سوررئالیسم در داستان معاصر فارسی با تکیه بر آثار هدایت و گلشیری» (۱۳۹۱) به نگارش حقیقی و با راهنمایی محمدی صورت گرفته که نگارندگان در داستان هدایت و گلشیری به طنز، عشق و زن، ورود به عالم رؤیا و تک‌گویی‌هایی درونی به‌عنوان مؤلفه‌های سوررئالیستی توجه کرده‌اند و نیز نشان داده‌اند که سوررئالیسم در ایران از لحاظ چگونگی به‌کارگیری اصول و ساختار، تفاوت‌هایی با سوررئالیسم غربی دارد.

پایان‌نامه‌ای با عنوان «خواب و رؤیا در رمان معاصر فارسی با تکیه بر رمان‌های *شازده‌احتجاب*، *گاوخونی* و *سلوک*» (۱۳۹۰) به تلاش علیزاده و با راهنمایی محمد فولادی نگاشته شده که نگارندگان به بررسی عنصر رؤیا در این سه رمان پرداخته‌اند.

درویشی و مباشری مقاله‌ای با عنوان «نقد کهن‌الگویی رمان *گاوخونی*» (۱۳۹۵) نگاشته‌اند و با تکیه بر اندیشهٔ یونگ و فروید نشان داده‌اند سراسر رمان، تلاش برای رسیدن به سطح خودآگاه و شناخت خویشتن و به دنبال آن، بخش ناخودآگاه راوی پیمودن مسیر کمال می‌باشد؛ اما برخلاف انتظار، داستان سنت‌های اسطوره‌ای را از هم می‌پاشد و راه دیگری را در پیش می‌گیرد و به کمک کهن‌الگوها به نفی کهن‌الگوها می‌پردازد.

یزد خواستی و مولوی نیز مقاله‌ای با عنوان «خوانشی فرویدی از رمان *گاوخونی*» (۱۳۹۱) نگاشته‌اند و هدف اصلی این مقاله، نشان‌دادن ارتباط داستان *گاوخونی* با رؤیا بوده که برای واکاوی ساز وکار درونی *گاوخونی* و شباهت آن با ساختار رؤیا، خوانشی روان‌کاوانه متکی بر نظریهٔ فروید به کار بسته شده است.

۲. مبانی نظری

۲ـ۱. سوررئالیسم

اگر بتوان از بسیاری نمونه‌های باستانی مانند برخی نقاشی‌ها و پیکره‌های انسان نخستین، همچنین افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه و رقص‌های فولکلوریک و نیز از آثاری مانند نقاشی‌های هرنیموس بوش و اشعار هومر صرف‌نظر کرد، می‌توان نخستین نشانه‌های سبک سوررئالیسم را در سبک باروک مشاهده کرد. بی‌گمان بعد از باروک رومانتیسیسم مهم‌ترین تغییر بنیادین و تحول فراگیر در هنر اروپا بود (آل احمد، ۸۵:۱۳۷۷) می‌توان از نسبت این مکتب با مکاتب رئالیسم، دادائیسم، فرویدیسم، مدرنیسم و پست-مدرنیسم یاد کرد. با پایان‌یافتن جنگ جهانی اوّل و رفتن دادائیست‌ها به پاریس، افول جنبش دادائیستی آغاز شد و دادائیست‌ها با حلقه‌ای که بعدها خود را سوررئالیست نامیدند، همراه شدند. سوررئالیست‌ها خواه‌ناخواه از آغاز، رهبری آندره برتون را بر خود پذیرفتند و تا زمان مرگ برتون، او چهره شاخص این جنبش و رهبر آن ماند (اشرف سمنانی، ۱۳۹۸: ۵۳). درواقع زمانی که به سال ۱۹۲۴ آخرین شعله‌های دادائیسم فروکش می‌کرد، سوررآلیسم با جرقه‌های این شعله‌ها فروزان شد.

دربارهٔ نقطه آغاز تجربه سوررئالیستی و به تعبیری زمان پیدایش بسترهای این مکتب گمانه‌زنی‌هایی مطرح شده است:

«یک شب در سال ۱۹۱۹ آندره برتون از شنیدن جمله‌ای که «به پنجرهٔ ذهنش زد» تکان خورد. تصویر محو شد؛ اما جمله در یادش ماند: «پنجره مردی را دو تکه کرده است» این مکاشفهٔ عجیب با یک تصویر بصری همراه بود و بلافاصله بعد از آن چند جملهٔ بی‌ربط دیگر، بدون ارادهٔ آگاهانهٔ او، به ذهنش آمد. از آنجا که برتون با شیوه‌های روانکاوی فرویدی آشنایی داشت، کوشید این جریان خودسر را بدون دخالت عقلانی خود آزادانه مجال جولان بدهد. شرح مکتوب این تجربه را که بعدها «متن خودکار» نام گرفت، دادائیست‌ها بی‌درنگ پذیرفتند؛ اما در حقیقت اولین نفس یک جنبش تجربی مصمم‌تر بود به نام سوررئالیسم» (نوری‌کوتنایی، ۱۳۹۹: ۵۲۹).

بسیاری از سوررئالیست‌ها تحت تأثیر اندیشهٔ فروید، باور داشتند عقل بیدار هرگز نمی‌تواند آفرینندهٔ هنر باشد. در سوررئالیسم با تمرکز بر عنصر «تخیل» و «ضمیر ناخودآگاه» و با آرامش بیشتری، بسیاری از اندیشه‌های دادائیسم دنبال می‌شود (کیانی و پیروز، ۱۴۰۰: ۳۲۴). چنانچه هانس ریشتر می‌گوید سوررئالیسم کاملاً مجهز و زنده از گوش چپ دادا بیرون پرید و یک شبه دادائیست‌ها سوررئالیست‌ها را پدید آورد. سوررئالیسم در اساس جنبشی پاریسی بود و جنین آن در این شهر پای گرفت. شک

نیست که کسانی مانند بروتون و اِلوار و آراگون، که از اعضای مهم دادای پاریسی بودند، در این مظهر جدید شورش و آزادی هم نقش رهبری یافتند. در واقع هنوز سال ۱۹۱۹ بود که برتون و سوپو بخش اوّل *میدان‌های مغناطیسی* را منتشر کردند. کامل شده این اثر و به عبارتی نخستین متن سوررئالیستی واقعی در سال ۱۹۲۰ منتشر شد؛ ولی سوررئالیست‌ها ترجیح می‌دادند ریشه‌های خود را بسیار عقب‌تر از دادا جست‌وجو کنند. به این ترتیب سرچشمهٔ خود را در رمان گوتیک، در مارکی دوساد و در رمانتیک ها و سمبولیست‌ها می یافتند؛ این جست‌وجوی نیاکان برای نویسندگان و هنرمندانی که خود را سنت‌شکن می دانستند کمی خنده‌دار بود (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۵۷ و ۵۶).

واژه سوررئالیسم از سور[1] به معنای فرا و روی و رئال به معنای حقیقی یا حقیقت است. در بیانیه سوررئالیسم آمده است که:

«سوررئالیسم بیان اندیشه القاءشده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی است» (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۷۴).

در بیانیه‌های مختلف سوررئالیست‌ها ،این واژه به نوعی انقلاب، جنبش، حرکت یا مانند آن تلقی شده است. سوررئالیست‌ها از این رو تأکید دارند این واژه معادل جنبش یا انقلاب است که نشان می‌دهد سوررئالیسم فقط یک پدیده ادبی یا هنری نیست، بلکه نوعی سبک زندگی،گونه‌ای از اندیشه و فراتر از آن است؛ اما واقعیت آن است که در عمل سوررئالیسم فراتر از یک مکتب نبود. منظور از مکتب، یک گرایش ادبی یا هنری است که بر اساس اصولی خاص بنا شده است و پیروان آن، بر اساس آن اصول، دست به آفرینش آثار خود بزنند (اشرف سمنانی، ۱۳۹۸: ۱۵و۱۶). برتون در سال ۱۹۲۴ نخستین بیانیه سوررآلیستی را منتشر کرد و در آن درباره سوررئالیست چنین نوشت: سوررئالیسم، خودکاری محض نفسانی که به یاری آن به بیان فرآیند راستین اندیشه، به‌صورت گفتاری یا نوشتاری و یا هرگونه شیوهٔ دیگر، همت گماشته می‌شود. املای اندیشه آزاد از هرگونه کنترلی که عقل اعمال می‌کند، مستقل از هر دل‌مشغولی جمال‌شناختی یا اخلاقی. برتون تا مدت‌ها با بیانیه‌هایش سوررئالیسم را از سویی به سوی دیگر کشاند، از این رو بیانیه‌های وی اگر چه لازم بود؛ اما تا مدتی سوررئالیسم را سرگردان ساخت (آل احمد، ۱۳۷۷: ۹۲و ۹۰و ۸۹). برتون در اثری به نام سوررئالیست چیست؟ نوشت:

«امروز بیشتر از همیشه، رهایی ذهن که هدف مشخص سوررئالیسم است، به اعتقاد

1. sur

سوررئالیست‌ها در درجهٔ اول مستلزم رهایی انسان است و این یعنی که ما باید با همهٔ نیروی ناامیدی با زنجیرهایمان بجنگیم؛ یعنی که امروز بیش از همیشه سوررئالیست‌ها برای رهایی انسان چشم امید به انقلاب پرولتری دوخته‌اند» (نوری کوتنایی، ۱۳۹۹: ۵۳۳).

در تعریفی دیگر، سوررئالیسم یک مکتب ادبی ـ هنری نیست و هیچ‌گاه هم نبوده است؛ جنبشی است از روح شورشی انسان و تلاشی چشم‌گیر برای باژگونه‌کردن و بازافسونی جهان: تلاشی برای استقرار دوبارهٔ ابعاد «افسون شده»ی موجود در قلب وجود آدمی شعر، شور، عشق‌های جنون‌آمیز، تخیل، جادو، اسطوره، امر بدیع، رؤیا، شورش، ایده‌های آرمان‌شهری که به واسطهٔ تمدن و ارزش‌های آن ریشه‌کن شده‌اند. به بیانی دیگر، سوررئالیسم اعتراضی است به عقلانیت تُنُک، تجاری ساختن زندگی، خُرداندیشی، و واقع‌گرایی خسته‌کننده جامعهٔ پول محور صنعتی ما (لووی، ۱۳۹۶: ۴۷). برتون می‌گوید: سوررئالیسم به معنی چیزی خارج از واقعیت یا برتر از واقعیت نیست، بلکه بیشتر به معنی گرایش به عمق و قسمت پنهان واقعیت است. سوررئالیسم چهرهٔ بدون نقاب واقعیت است و به همین دلیل واقعیت سوررئالیستی ناآشنا به‌نظر می‌آید. سوررئالیسم می‌کوشد به وسیلهٔ عصیان و تخیل ابتکاری، نمادگرایی، رؤیا و ذهن ناخودآگاه آدم‌ها را از خواب و رؤیا به سمت آنچه برتر و ژرف‌تر است، بکشاند و بدین‌سان به واقعیت چهره‌ای تازه می‌بخشد (آل‌احمد،۱۳۷۷: ۹۶و ۱۰۷).

و تلاش برتون بیش از همیشه این بوده است که قطب‌های متضاد مکتب خود را با هم آشتی دهد. نویسندگان سوررئالیستی با کاربرد عناصر متناقض بر ویژگی سوررئالیستی اثر خود می‌افزایند؛ از منظر سوررئالیست‌ها نقطهٔ روحی معینی در ذهن هست که از آن نقطه به بعد، مرگ و زندگی، حقیقت و مجاز، واقعیت و خیال، گذشته و آینده، فراز و نشیب، ارتباط‌پذیر و ارتباط‌ناپذیر تناقض خود را از دست می‌دهند (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۸۰۶). به تدریج سوررئالیسم چنان تأثیری بر ادبیات و هنر گذاشت که دیگر شعر و رمان و تئاتر و سینما و نقاشی دیگر آن نبودند که پیش از سوررئالیسم بودند. کاربست مکتب سوررئالیسم در ادبیات داستانی محدود بوده است. سوررئالیست‌ها می‌خواستند چیزی واقعی‌تر از واقعیت را نشان دهند. هر جا که قوهٔ تخیل آزادانه و بدون ممانعت ذهن نقاد تجلی کند، واقعیت برتر ظاهر می‌شود (همان: ۸۲۴).

۲ـ۲. مؤلفه‌های سوررئالیسم و تاریخچه آن در ایران

سبک‌هایی که زیبایی‌شناسی هنری را الگوی خود ساخته‌اند، همواره با تخیل پیوند دارند، به‌ویژه سبک

سوررئالیسم[1] که به یاری ذهن ناخودآگاه[2] و استفاده از حالت‌های بیانی آن مانند رؤیا[3] و نماد[4] به تعریف هنر نوین نزدیک می‌شوند (آل احمد، ۱۳۷۷: ۱۲) ذهن ناخودآگاه پیوندی مستقیم با روش خودکار دارد. انسان وسوسه می‌شود که سوررئالیسم را مترادف روش خودکار بگیرد. خود برتون نیز در «مانیفست اول» همین معنا را می‌رساند. در سال ۱۹۳۲ برتون حاضر بود اذعان کند که حداقلی از اختیار عقلانی عملاً در کل نگارش خودکار وجود دارد (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۸۴ و ۸۲).

سوررئالیسم دریافته بود که هر انقلابی می‌باید از اندیشه آغاز شود، از این منظر که ما چگونه دنیایی نو را تجسم می‌کنیم؟ و چگونه روابط اجتماعی و فردی خود را از نو سامان می‌دهیم؟ با رها ساختن تمایلاتمان و ساختن آینده‌ای نو بر اساس عشق و خلاقیت به جای عقلانیت. زمان آن رسیده که ما گام در راه اجدادمان بگذاریم، مرزهای حیات کنونی‌مان را استعلا بخشیم و حیاتی نو بیافرینیم (لووی، ۱۳۹۶: ۴۳).

اثر ادبی از اندیشه جدا نیست و منشأ تخیل اندیشهٔ بسیار است و با این نگاه در رئالیستی‌ترین اثر ادبی می‌توان به نقش و به‌کارگیری تخیل پی برد. از مؤلفه‌های سوررئالیسم که در مکتب‌های ادبی آمده است، می‌توان به عناصر ذیل اشاره نمود: زاویه‌دید اوّل شخص، تصادف عینی، فردگرایی و گریز از اجتماع، گریز از فرم، اشیای سوررئالیستی، عشق و غریزهٔ جنسی، گسست در متن، جهان وهم و رؤیا، زمان و مکان نامشخص، خواب و رؤیا، تخیل، درون‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی، ابهام، اقتباس از نظریه روانکاوی فروید، اسطوره و نماد، نگارش خودکار، تضاد و تناقض و طنز. برای نمونه زبان رؤیا به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های سوررئالیستی روشن‌ترین روش بیان تصاویر ناخودآگاهی است. به هنگام رؤیا محرک‌های خارجی زمان بیداری کمتر حضور دارند، ذهن به واسطهٔ اصول تداعی معانی تصاویر رؤیا را می‌سازد و پیش می‌برد و به همین جهت است که رؤیا نظامی تخیلی دارد (آل احمد، ۱۳۷۷: ۱۲۵و ۱۲۴). و تخیل و وهم اساسی‌ترین واقعیت شناخته می‌شود و «آنچه در ادبیات وهمی می بینیم این است که دیگر وهمی در کار نیست. همه چیز حقیقی است» (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۷۹۲).

در ایران نیز پیروان سوررئالیسم یا بهتر بگوییم آنان که خود را طرف‌داران «هنر نو» می‌خواندند، بیانیه‌ای با نام «سلاخ بلبل» منتشر کردند. این بیانیه، یکی از اولین بیانیه‌های ادبی و هنری در ایران بود و

1. surrealism
2. un conscious mind
3. dream
4. symbol

بعدها نیز کمتر همانند آن منتشر شد (اشرف سمنانی، ۱۳۹۸: ۱۷).

با توجه به بیانیه‌های خروس جنگی چون هنر نو همهٔ قراردادهای گذشته را می‌گسلد و تازگی و نوبودن را معیار زیبایی‌ها اعلام می‌دارد؛ در واقع آنان به ضدیت با آنچه کهنه‌پرستی می‌خواندند، پرداختتند.

ماهیت و نوع تأثیر مورد انتظار سوررئالیست‌ها بر مخاطب بسیار متفاوت از ادبیات عرفانی است. نویسنده و شاعر عارف می‌داند که اگر از «زلف» سخن می‌گوید خواننده آگاه منظور او را در می‌یابد؛ اما هدف سوررئالیست‌ها متفاوت است و آنها حتی گاه هدف خاصی از بیان خود ندارند. سوررئالیست‌ها اساساً تلاش می‌کنند ذهنیت ناخودآگاه خود را به شکلی تصادفی انعکاس دهند و مسلماً انتظار دریافت ویژه‌ای از مخاطب ندارند، بلکه انتظار دارند مخاطب، معنای خاص خود را از بیان تصادفی او دریابد، زبان، معانی‌ای را که قرن ها به آن خو کرده، به اعتقاد آنها بر لغات تحمیل شده است، رها کند و به تعداد مخاطبانش، معنای تازه‌ای بیابد (کیانی و پیروز، ۱۴۰۰: ۳۲۸)

صادق هدایت، نویسنده، مترجم و روشنفکر معاصر ایرانی و از پیشگامان عرصهٔ داستان‌نویسی است. آثار وی را نمی‌توان در نظریه و مکتب خاصی محدود کرد؛ چراکه ظرفیت خوانش‌های مختلفی دارد. وی داستان‌های کوتاه زیادی داردکه معروف‌ترین آنها *زنده به گور*، *سه قطره خون* و *سگ ولگرد* است. *بوف کور* یکی از بهترین آثار داستانی معاصر به‌شمار می‌رود. آندره برتون پایه‌گذار سوررئالیسم وقتی ترجمه فرانسه *بوف‌کور* را خواند، گفت: اگر چیزی به‌عنوان شاهکار وجود دارد همین است *بوف‌کور* و یا فیلیپ سوپو از بزرگان سوررئالیسم *بوف کور* را خلاصه سرنوشت بشری دانسته است (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۶۸). بسیاری از منتقدان چون: محمد یوسف قطبی، حسین پاینده، علی تسلیمی، سیروس شمیسا، یوسف اسحاق‌پور و ... در سوررئالیستی‌بودن *بوف‌کور* هم‌گرا هستند.

جعفر مدرس‌صادقی، در ۲۹ اردیبهشت ماه سال ۱۳۳۳ در اصفهان زاده شد. وی با انتشار رمان *گاوخونی* به شهرت رسید. این رمان به زبان انگلیسی، عربی و کردی ترجمه شده است. از دیگر آثار وی می‌توان به *سفر کسرا*، *ناکجاآباد*، *کلّه‌اسب*، *شریک جرم* و چند اثر دیگر که در فضاهای وهم‌آلود نگاشته است، اشاره کرد؛ عرض حال، *من تا صبح بیدارم* و *آب‌وخاک* از رمان‌های دیگر اوست، این نویسنده داستان کوتاه نیز دارد. هوشنگ گلشیری دربارهٔ رمان انتخاب‌شده در مصاحبه‌ای گفته است:

> *«گاوخونی دستاوردی بود. آثار او [جعفر مدرس‌صادقی] هوشیاری است». دیک دیویس شاعر و نویسنده انگلیسی و استاد ادبیات فارسی در دانشگاه اوهایو در کلمبوس، در مقدمه*

ای بر ترجمهٔ انگلیسی کتاب گاوخونی می‌نویسد: رمان گاوخونی در نظر اول داستان ساده و روانی است که به شیوهٔ آشنای انواع مشابه غربی روایت شده، اما سبک موجز و روان نویسنده همان قدر که به تأثیرپذیری او از ادبیات غرب مربوط می‌شود، مدیون آثار کلاسیک نثر کهن فارسی هم هست. نویسنده با جذب یک سنت بومی و یک سنت بیگانه و تلفیق آن دو با همدیگر، به الگویی دست یافته که خاص خود اوست. در این شاهکار موجز و از نظر ساختاری بی‌نقص و به‌شدت خوددارانه و کوبنده ادبیات مدرن ایران، تأثیرپذیری او را از منابع سنتی زبان فارسی شاید بتوان بهتر از هر چیزی با این جمله معروف باشو، شاعر ژاپن، توضیح داد: "پا جای پای شعرای قدیم نگذار. در پی آن چیزی باش که آنها در پی‌اش بودند"» (پشت جلد کتاب).

۲ـ۳. خلاصهٔ *بوف‌کور* و *گاوخونی*

تصویر روایی دقیقی نمی‌توان از *بوف‌کور* به‌دست آورد و می‌توان رمان را از هر نقطه‌ای تعریف کرد و چنین نوشت: گویی یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری، خوابِ آن حادثه‌هایی را که بر سر راویِ *بوف‌کور* آوار می‌شود، می‌بیند. راوی داستان از سوراخ دیواراتاقش دختری را می‌بیند که بسیار زیباست و تا جایی که با فکرکردن به آن دختر، ناگهان روزی دختر اثیری به مانند یک خوابگرد به رختخواب وی کشانده می‌شود و راوی طی تفکراتی وی را می‌کشد و به خواب ابدی فرو می‌رود. جسم تکه‌تکه‌اش را در چمدانی به کمک پیرمرد خنزرپنزری به گورستان می‌برد و دفن می‌کنند در همان جا پیرمرد خنزرپنزری گلدانی را که نقشی از چشم آن دختر بر آن است، به راوی رنجور می‌سپرد راویِ هنرمند، پیش از آن نقش چشم‌های آن زن را بر روی کاغذ کشیده بود که پی می‌برد همان نقش بر گلدان حک شده است با غرق‌شدن در چشم‌های آن زن راوی وارد جهان جدیدی می‌شود گذشته‌اش را به یاد می‌آورد. طی ماجراهایی راوی به عمه‌اش سپرده می‌شود با دختر عمه‌اش ازدواج می‌کند؛ اما زن به وی توجهی نمی‌کند با سایه درددل می‌کند و رفته‌رفته اتفاق‌هایی که سایهٔ راوی را نیز پیر می‌کند گویی هزاره‌ای بر راوی می‌گذرد. راوی بیمار و تب‌زده درکالبد قصاب و یا پیرمرد خنزر پنزری که فاسقان زنش هستند، خود را به آغوش وی می‌سپارد و چون زن که وی را با عنوان لکاته می‌شناسیم پی می‌برد که فاسقش نیست می‌خواهد وی را که چون مهرگیاه به هم وصل شده‌اند از خود جدا کند که راوی با گزلیک دسته استخوانی‌ای به یک‌باره در تن وی فرو می‌کند و گویا خود نیز می‌میرد؛ چرا که پیرمرد نعش‌کش یا همان خنزرپنزری گلدان راوی را با خود می‌برد گویی جهانی را از وی می‌گیرد.

داستان *گاوخونی* روایت زندگی جوانی است که همواره در تلاطم و پریشانی روزگار می‌گذراند. اهل اصفهان است؛ اما از اصفهان گریزان است و در تهران در خانه‌ای اجاره‌ای و بیش‌تر در آشپزخانهٔ آن زندگی می‌کند. رمان در ۲۴ فصل نگاشته شد و با سن راوی هم‌خوانی دارد. راوی پدر و مادرش را از دست داده است و اکنون به بازگویی خاطرات می‌پردازد. وی بعد از مرگ پدر همیشه او را به خواب می‌بیند؛ پدرش در مغازه خیاطی‌اش ناگهان می‌میرد و یا در رودخانه غرق می‌شود و مادر نیز یک سال‌ونیم پیش از مرگ پدر، دق می‌کند گاه به راوی گفته می‌شود مادرش از دست پدر دق کرد و گاه گفته می‌شود چون صاحب فرزند دیگری نمی‌شوند مادر دق می‌کند. راوی با دختر عمه خود ازدواج می‌کند؛ اما این زندگی دیری نمی‌پاید؛ چرا که راوی تنها دوست دارد از دور همسرش را دوست داشته باشد برای بهبود زندگی‌اش تلاشی نمی‌کند و در افکار خود غرق است. زمانی که پدرزنش می‌خواهد وی دخترش را طلاق بدهد به‌راحتی می‌پذیرد و به همان خانه مجردی در تهران که با دو دوستش به‌نام خشایار و حمید ساکن هستند، برمی‌گردد. در ضمن وی معلم کلاس چهارم خودش آقای گلچین را که قهرمان شنا است و همیشه با پدرش در رودخانه آب‌تنی می‌کردند، از دست می‌دهد. راوی همواره با شوق از وی یاد می‌کرد و بعد از مرگ پدر می‌خواست به وی پناه بیاورد؛ اما پی می‌برد وی در رودخانه غرق شده است. راوی در آشپزخانه در خواب یا واقعیت دوباره پدر را می‌بیند مرگ‌ها در داستان مشخص نیست چه‌طور اتفاق می‌افتد پدر راوی پیش از مرگ، باوری به مجلس ترحیم نداشت و وصیت می‌کند برای وی مجلسی نگیرند. گویا این حرف‌ها در ناخودآگاه راوی جا مانده‌اند و راوی همیشه پدرش را زنده می‌پندارد، حتا گاه پدرش را در رودخانه هل می‌دهد تا بمیرد و دربارهٔ راوی نیز تا پایان پی نمی‌بریم که آیا راوی در رودخانه مُرده است یا در خواب دومش غرق شده است.

۲ـ۴. کاربست مؤلفه‌های سوررئالیسم در رمان *بوف‌کور* و *گاوخونی*

زاویه‌دید اوّل شخص: در رمان سوررئالیستی زاویه‌دید معمولاً اوّل شخص است، برای نمونه رمان سوررئالیستی *نادیا* اثر برتون با زاویه‌دید اوّل شخص نوشته شده است. رمان *بوف‌کور* و *گاوخونی* نیز با زاویه‌دید اوّل شخص نوشته شده‌اند، گویی راوی‌های ناکام و پریشان‌حال در حال نوشتن بخشی از عصارهٔ وجودشان هستند و خواننده واژه به واژه‌اش را دنبال می‌کند و گویی خواننده نیز راوی می‌شود در واقع با وی همذات‌پنداری می‌کند.

تصادف عینی: سوررئالیسم میان نهانی‌ترین ذهنیت‌ها و ملموس‌ترین عینیت‌ها رابطه پیدا می‌کند. عالی‌ترین نوع تصادف، آن است که در زندگی واقعی، اصل واقعیت و اصل رؤیا مقابل هم قرار بگیرند (حسینی، ۱۳۹۸: ۱۷۷).

چنانچه در متن داستان می‌بینیم:

«تاریک‌روشن که چشم‌هایم باز می‌شد، نقش روی پرده گل‌دوزی که جلوی در آویزان بود، در مقابل چشمم جان می‌گرفت. چه پردهٔ عجیب و ترسناکی بود؟ رویش یک پیرمرد قوزکرده شبیه جوکیان هند، شالمه بسته، زیر درخت سرو نشسته بود و سازی شبیه سه‌تار در دست داشت و یک دختر جوان خوشگل مانند بوگام داسی رقاصهٔ بتکدهٔ هند، دست‌هایش را زنجیر کرده بودند و مثل این بود که مجبور است جلوی پیرمرد برقصد... » (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۰)

در این صحنه آنچه راوی به شکل هذیانی می‌دید بر پردهٔ اتاقش صورت عینی به خود می‌گیرد؛ در واقع جهان ذهن و جهان عین یکی می‌شوند؛ راوی که نخستین‌بار از سوراخ رف پستوی خانه‌اش چنین صحنه‌ای را به چشم دیده بود اینک تمام اتفاقات به همان شکل شگفت، بر پردهٔ اتاق وی تصویر می‌شود.

«و سعی می‌کردم خودم را بیدار کنم. همان توی خواب، هر جای خواب که بودم، پا به زمین می‌زدم، بالا و پایین می‌پریدم، تا خودم را بیدار کنم و بیدار که می‌شدم، می‌دیدم چیزی نمانده که خودم را خیس کنم... یادم نمی‌آمد توی آب ـ آبِ خواب ـ پا به زمین زده باشم» (مدرس‌صادقی،۱۳۷۶: ۷).

آنچه در خواب راوی روی داده است در بیداری و واقعیت روزمره به ادامهٔ‌آن مشغول بود و بدین‌سان مرز خواب و بیداری چنان به هم گره می‌خورند که تشخیص آن غیرممکن است.

فردگرایی و گریز از اجتماع: بیشتر سوررئالیست‌ها در آثار خود به مسائل کاملاً فردی یا شخصی می‌پردازند. نویسندگان سوررئالیست بر تجربیات شخصی خود از جهان تمرکز داشتند، آنها به تصویر خواب‌های خود می‌پرداختند (اشرف سمنانی، ۱۳۹۸: ۹۸). راوی *بوف‌کور* چنین از وحشت جدابودن خود از دیگران می‌گوید:

«من میان رجاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس شده بودم، به‌طوری که فراموش کرده بودند که سابق بر این جزو دنیای آنها بوده‌ام. چیزی که وحشتناک بود، حس می‌کردم که نه زندهٔ زنده هستم و نه مردهٔ مرده، فقط یک مردهٔ متحرک بودم که نه رابطه با دنیای زنده‌ها داشتم

و نه از فراموشی و آسایش مرگ استفاده می‌کردم (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۶).

راوی *گاوخونی* نیز هرگز به دنبال پیداکردن سقفی نیست که بتواند با همسرش زندگی کند و یا از پدر نیز گریزان است و پدر که هر بار اصرار می‌کرد اصفهان بماند نمی‌ماند چنانچه می‌بینیم:

«پدرم اصرار می‌کرد چند روزی بیشتر بمانم. بهانه می‌آوردم. می‌گفتم کار دارم. کاری نداشتم. پدرم می‌فهمید...» (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۴۲).

اشیای سوررئالیستی: سوررئالیست‌ها یک شیء معمولی را در جایی می‌گذارند که با آن کاملاً بی‌مناسبت است. در این آفرینش‌های سوررئالیستی چیزهایی (با استفاده از کلاژ) پدید می‌آید که در جهان واقع موجود نیستند. به زبان آندره برتون اشیایی که فقط در خواب وجود دارند (حسینی، ۱۳۹۸: ۱۷۸و ۱۷۷)، به بیانی دیگر روش سوررئالیستی، عبارت از نسبت‌دادن خواص غیرعادی به اشیای عادی، کنار هم گذاشتن اشیاء و مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یکدیگر و به هم ریختن رابطهٔ موضوع با متن است. این عمل البته ناآشنا به‌نظر نمی‌رسد. مگر نه اینکه شالودهٔ تصویرسازی در شعر هم همین است (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۷۷).

راوی *گاوخونی* شگفت‌زده از پدر می‌پرسد که رودخانه زاینده‌رود چه‌طور در لاله‌زار تهران دیده می‌شود. در *گاوخونی* بسیار این ویژگی سوررئالیستی کم‌رنگ است؛ اما در *بوف‌کور* بسامد بیشتری دارد. گل نیلوفر چون موجود زنده‌ای است که خونش را مکیده‌اند، کبود است. کوه‌ها کبود هستند. در اتاق چون دهن مرده باز است. روزنه بدبخت است. نقش روی پردهٔ گلدوزی اتاق راوی همهٔ آنچه را که راوی از آن می‌ترسد، جاندار نشان می‌دهد در واقع راوی‌ها آن‌گونه که می‌خواهند، به اشیاء می نگرند.

عشق و غریزهٔ جنسی: نویسندگان سوررئالیست گرایش شدید به سمت غریزه‌گرایی و بیان نفسانیات و اروتیسم دارند و عشق برای آنها بی‌پروا صورت می‌گیرد. کارشان، شکستن محرّماتی است که اخلاق مسیحی بر آدمی تحمیل کرده و بیرون راندن عقل از ساحت هنر. این ویژگی در *بوف‌کور* بسامد زیادی دارد: «هرگز نمی‌خواستم او را لمس بکنم، فقط اشعهٔ نامرئی که از تن‌ام خارج و به هم آمیخته می‌شد کافی بود» (هدایت،۱۳۸۳: ۱۷)و یا «حالا نه تنها او را دوست داشتم، بلکه همهٔ ذرات تنم او را می‌خواست، مخصوصاً، میان تنم، چون نمی‌خواهم احساسات حقیقی را زیر لفاف موهوم عشق و علاقه و الهیات پنهان کنم» (همان: ۷۰و ۶۹). گاوخونی که نماد زن است جایی که خشایار شعر می‌سراید راوی به‌شدت و با عصبانیت واکنش نشان می‌دهد خشایار سرود *گاوخونی* آنجاست/ با

راهیان آب/ آبستن و پریشان... پرسیدم منظورت از این که گفتی آنجاست چی بود؟ و خشایار می‌گوید منظوری نداشتم و راوی با وی کلنجار می‌رود که چه‌طور ممکنه؟ حتماً منظور داشتی (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۸۵) با این که راوی می‌داند زن وی آبستن نیست و یکی از دلایل جداشدن دختر عمه از راوی به عقیم‌بودن وی برمی‌گردد.

جهان وهم و رؤیا: رؤیا به عقیدهٔ فروید مظهر دنیای سرکوفته و واقعیت برتر است و باید برای حل مسائل اساسی زندگی به‌کار رود و با تحلیل و کشف آن انسان می‌تواند وجود تام و تمام خود را ادراک کند. ظاهراً حافظهٔ آگاه ماست که رؤیا را گسسته و ناپیوسته جلوه می‌دهد و حال آنکه هیچ چیزی مانع این نیست که فکر کنیم: بر حسب نشانه‌های متعدد، رؤیا پیوسته است و آثاری از سازمان یافتگی دارد؛ بنابراین اندیشهٔ آگاه از هیچ‌گونه امتیازی بر اندیشهٔ در رؤیا برخوردار نیست؛ چرا باید فقط به واقعیتی که در حالت بیداری درک می‌کنیم حساس باشیم؟ جواب این سؤال، خود سؤال دیگری است که بسیار جدی است: آیا خواب نیز نمی‌تواند در حل مسائل جدی زندگی به کار آید؟ مطالعهٔ رؤیا باید به تضاد بین آنچه از رؤیا احساس شده است و واقعیت بیداری، که بر اثر عادت یا تنبلی به آسانی پذیرفته شده است پایان دهد (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۸۳۸).

راوی *گاوخونی* و *بوف‌کور* به‌شدت خواب‌های‌شان را دنبال می‌کنند و واقعی می‌پندارند. از سال ۱۹۱۹ برتون تحت تأثیر حرف‌هایی بود که گاهی انسان از درون خویشتن می‌شنود. بی‌آنکه اراده‌ای در کار باشد، به‌ویژه در بین خواب و بیداری. کشف بزرگ او شنیدن رؤیاها در حالت بیداری بود تا آن جمله‌های شبانه را در روز بتواند تکرار کند؛ چنانچه راوی *گاوخونی* به دنبال خوابی که می‌بیند از همسرش بعدها جدا می‌شود:

«فردای روزی که تصمیم گرفته بودم برگردم به تهران، دیدم وارد خیاطی پدرم شدم. از مسافرت (از تهران آمده بودم). ساک مسافرت دستم بود. پدرم پشت میزش بود و داشت کار می‌کرد. قیچی‌اش را گذاشت روی میز، دست‌هایش را پیش آورد و باهم روبوسی کردیم... ناسلامتی جوونه، تازه ازدواج کرده، آرزو داره دلش می خواد شوهرش پیشش باشه... نکنه تهران زن گرفته باشی» (مدرس‌صادقی،۱۳۷۶: ۶۶).

راوی چنان این گفت‌وگو با پدر در خواب را واقعی می‌بیند که به سراغ زنش می‌رود:

«آن‌وقت به زنم گفتم «ببین. تو از زندگی خودت راضی هستی؟و زن می گوید راضی‌ام اما به پدرم چی گفته‌ای؟ دست پدرم را گرفتم، گذاشتم توی دست زنم و به زنم گفتم ببین

خودتو به کوچه علی چپ نزن ! باشه؟ دیگه هم چغلی نکن! من از چغلی خوشم نمیاد» *(همان:۶۷و۶۸).*

پدر هم‌چون وجدان او در رؤیا و واقعیت به سراغش می‌آید و او را به یاد مسئولیت‌ها و وظیفه‌اش می‌اندازد و چنان وهم خود را واقعی می‌پندارد که از دست زنش دلخور می‌شود و حتا این خواب با طلاق و جدایی زن و شوهر پایان می‌پذیرد.

«این شهر به مرگ غریبی مرده بودند. همه سر جای خودشان خشک شده بودند، دو چکه خون از دهن‌شان تا روی لباس‌شان پایین آمده بود. به هر کسی دست می‌زدم، سرش کنده می‌شد و می‌افتاد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۰).

گویی راوی می‌خواهد با این وهم به زیستن در میان کسانی اشاره کند که سر و اندیشه‌ای ندارند. زیستن در شهری که ساکنانش همه مرده‌اند و راوی نیز چون مرده است به چنین شهری راه پیدا کرده است. شهری که ساکنانش هرگز نیندیشیده‌اند و به جای حرف‌زدن خون از دهن‌شان بیرون می‌ریزد، گویی زبان‌شان را نیز از پیش بریده بودند. آنها از پیش محکوم شده بودند نیندیشند و نیندیشیدن نیز سبب نشد آنها زبان‌شان را نبرند.

و وهمی که حتا در برخورد با اشیاء با آن روبه‌رو می‌شود:

«همهٔ یادبودهای گمشده و ترس‌های فراموش شده‌ام از سر جان می‌گرفت: ترس اینکه پرهای متکا تیغهٔ خنجر بشود، دگمهٔ ستره‌ام بی‌اندازه بزرگ یا اندازهٔ سنگ آسیا بشود- ترس اینکه تکه نان لواشی که به زمین می‌افتد مثل شیشه بشکند دلواپسی اینکه اگر خوابم ببرد روغن پیه سوز به زمین بریزد و شهر آتش بگیرد، وسواس اینکه پاهای سگ جلو دکان قصابی مثل سم اسب صدا بدهد» (همان: ۹۶).

در هر دو رمان توهم راوی‌ها منجر به خواب دیدن آنها می‌شود چنانچه در *بوف‌کور* فضای وهم‌آلود با منطقی ادبی توصیف می‌شود و نویسنده از اغراق و تشبیه و صنعت ادبی دیگر بهره می‌گیرد و توهم وزین به چشم می‌آید. شگرد خواب در خواب، در داستان‌های فارسی بی‌سابقه می‌نماید که خالی از توهم و اندیشه‌های روزانه نیست راوی *گاوخونی* می‌گوید:

«همین قدر می‌دانستم که همیشه خواب پدرم را می‌دیدم» (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۱۱).

وی در بیداری نیز اسیر کابوس است. لوئیس بونوئل می‌گوید:

«درد من این است که در بیداری گرفتار کابوسم؛ هر شب یا یک شب در میان خواب او را می‌دیدم. گاهی همان خواب شب اول را می‌دیدم. می رسیدیم به باتلاق و می‌دیدم به جای

باتلاق، دریاچهٔ وسیعی بود که دور تا دورش را درخت‌های بلندی شبیه هم و اندازهٔ هم گرفته بود و آب آن زیر نور ماه می درخشید» (همان:۵۷)

که خواب‌هایش پس از بیدارشدن در ذهن دنبال می‌شود و نوشته می‌شود. رؤیا در داستان‌های بسیاری نقش دارد. در برخی آثار، بخشی از داستان را تشکیل می‌دهد و به گسترش پیرنگ کمک می‌کند و در برخی داستان‌ها فضای کلی اثر، خواب‌گونه است و با منطق جهان خواب و رؤیا روایت می‌شود (علیزاده‌لوشابی، ۱۳۹۰: ۵۰). در رمان *گاوخونی* سراسر فضا خواب‌گونه است و در *بوف‌کور* خواب و وهم به هم گره خورده‌اند. به عبارتی بهتر، مرز خواب و بیداری مشخص نیست تا جایی که می‌توان گفت تمام *بوف‌کور* و *گاوخونی* خواب یک تب‌زده و فرد ناکام است که این مرگ و خواب ذره‌ای از هوشیاری آنها به وضعیت موجودشان نمی‌کاهد. چنانچه راوی *بوف‌کور* با کشیدن تریاک آگاه‌تر می‌شود و مانند مردم عادی، شراب و تریاک موجب فراموشی‌اش نمی‌شود، راوی در این حالت حتا زمان کودکی‌اش را با جزئیات به یاد می‌آورد.

در نگاه برتون فعل {نقش و کار} عشق، درست مثل نقاشی یا شعر، اگر شخصی که خودش را تسلیم آن می‌کند قصدش ورود به حالت خلسه نباشد، بی‌ارزش است (نوری کوتنایی، ۱۳۹۹: ۵۵۴). راوی *بوف‌کور* چنان به عشق گرفتار است که حالت خلسه را برای ما شرح می‌دهد:

«در عالم خلسه به عکس‌ها خیره شدم... هستی خودم را حس نمی‌کردم... کم‌کم خمودت و کرختی به من دست داد؛ مثل یک نوع خستگی گوارا و یا امواج لطیفی بود که از تنم تراوش می‌کرد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۳و ۴۵)

چنانچه وارد جهان جدیدی می‌شود و زن اثیری خود را در واقعیت زندگی‌اش می‌بیند و این بار با وی که دختر عمه‌اش است، مجبور به ازدواج می‌شود.

زمان و مکان نامشخص: روایت سوررئالیستی بر اساس ترتیب زمانی پیش نمی‌رود و نیز از روابط علّی و معلولی با جریان سیال ذهن و تداعی آزاد خارج می‌شود؛ زمان این داستان، ذهنی است. رخدادها در ترتیب تقویمی و زمانی خود روایت نمی‌شوند؛ چراکه با ناخودآگاه راوی ارتباط دارد.

«پرسیدم بابا درسته که مادرم از دست تو دق کرد و مرد؟ پدرم گفت نه. من از دست مادرت دق کردم؛ ولی وقتی که تو مردی، مادرم زنده نبود. زنده نبود؛ ولی من هر شب خوابشو می‌دیدم. من هم هر شب خواب تو را می‌بینم. پس بپّا دق نکنی!» (۸۳).

حالا که پدر مرده است از وی چنین پرسشی می‌کند، زمان درونی است.

«زمان بچگی خودم را می‌دیدم نه تنها می‌دیدم، بلکه در این گیرودارها شرکت داشتیم و آنها را حس می‌کردم».پدر «با خنده گفت: «می‌خواهی بریم لب آب؟» گفتم اینجا لب آبش کجا بود؟ اینجا تهرانه» گفت: «امتحان کن!» همانجا بودم با پدرم. توی خیابان لاله‌زار. لب آب زاینده‌رود. بالای پله‌هایی که شاید چهل سال پیش به یک کافه زیرزمینی می‌رفت. بالا و پایین پریدم. باز هم فرقی نکرد. همان‌جا بودم. پدرم هم بود» (همان: ۱۰۹و ۸۷).

راوی با اینکه در تهران است؛ اما زمان و مکان برای او یکسان می‌شود. تصویر سوررئالیستی را نمی‌توان به معنای واقعی و طبیعی تأویل کرد؛ زیرا این نوع تصاویر گزارشی از عالم رؤیا و یا ناخودآگاه ذهن و روان آدمی است که به آرکی‌تایپ یعنی ضمیر ناخودآگاه آدمی تعبیر می‌گردد (کاکویی، ۱۳۹۱: ۸۳). در متن *بوف‌کوردیده* می‌شود:

«من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابوریا بلخ و یا بنارس است» (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۸).

به این حالت که زمان و مکان نامشخص است گریز از فرم گفته می‌شود ـ که در برخی کتاب‌های مکتب‌های ادبی مؤلفه‌ای جداگانه در نظر گرفته می‌شود ـ مگر نه اینکه بیشتر داستان‌های سوررئالیستی بر اساس خط داستانی مشخصی بنا نشده‌اند، ممکن است آشفته و در هم ریخته به‌نظر برسد و حتی روایت نیز به پایان نرسد (اشرف سمنانی، ۱۳۹۸: ۹۹) چنانچه در هر دو رمان با روایتی تو در تو و زمانی درونی روبه‌روییم. مرز دقیقی بین گذشته، آینده و حال و یا زمان خواب و بیداری نیست. تمام *بوف‌کور* ناشی از خواب و توهم و آرمان‌های راوی است:

«چشم‌هایم که بسته شد، دیدم در میدان محمدیه بودم. دار بلندی برپا کرده بودند و پیرمرد خنزرپنزری جلوی اتاقم را به چوبهٔدار آویخته بودند... » (هدایت: ۱۳۸۳: ۷۷).

خواهان مرگ پیرمرد خنزرپنزری و به عبارتی خواهان مرگ است مرگی که صادق هدایت هم از آن می‌ترسد و هم خواهان آن است ـ پیرمرد خنزرپنزری که خود نماد عزرائیل و مرگ است ـ از طرفی زمان و مکان نامشخص سبب گسسیختگی و آشفتگی در متن سوررئالیستی می‌شود و منجر به آفرینش تصویرهای شگفت انگیزی که در جهان آشفتهٔ وهمی و رؤیاگونه راوی رخ می‌دهد، می‌شود.

تخیل: تخیل اصلی‌ترین ویژگی سوررئالیستی است سرتاسر هر دو رمان سرشار از تخیل است. در *بوف‌کور* که گویی چند رمان است تخیل سپید و به واژه در آمده وجود دارد. در متن *گاوخونی*:

«همان‌وقت دیدم یک نفر لب آب ایستاده بود. دستش را تکان می‌داد و با داد و فریاد چیزی

می‌گفت. رفتم جلو. مادرم بود؛ اما عجیب بود که بی‌چادر بود و با شلوار گشادی که وقت خوابیدن می‌پوشید و موهای آشفته. هیچ وقت ندیده بودم بدون چادر از خانه بیرون بیاید. معلوم بود که تازه از خواب پریده بود و صاف از توی رختخواب آمده بود اینجا. خودم را رساندم به لب آب. دیدم می‌گفت باز شماها آمدید توی آب؟ صبح آب، شب آب، وقت و بی‌وقت آب» (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۷).

رضا براهنی در طلا در مس می‌نویسد:

« قدرت تخیل، زمان‌ها و مکان‌های مختلف را در هم می‌آمیزد و حضوری امروزی به آنها می‌بخشد» (براهنی، ۱۳۴۴: ۲۰۲).

«در این وقت شبیه یک جغد شده بودم...شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند. سایه‌ام به دیوار درست شبیه جغد شده بود و با حالت خمیده نوشته‌های مرا به دقت می‌خواند. حتماً او خوب می‌فهمید. فقط او می‌توانست بفهمد. از گوشه چشمم که به سایه خودم نگاه می‌کردم می‌ترسیدم» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

درون‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی: آثار ادبی و هنری سوررئالیستی تقریباً همیشه درون‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی و یا نیست‌انگارانه و یأس‌آلود و مضطربانه دارند؛ در نیهیلیسم انسان از هرگونه تلاشی در جهت معنا بخشیدن و نظام‌سازی زندگی سرپیچی می‌کند. برای بعضی از اشخاص نیهیلیسمی حتا پوچی نیز مهم نیست و می‌توانند به زندگی عادی خود ادامه دهند فقط هر از چند گاهی به پوچی جهان و زندگی فکر می‌کنند و نگران می‌شوند؛ ولی عده‌ای از نیهیلیسم‌ها بر همه چیز خط بطلان می‌کشند (زمانیان، ۱۳۸۵: ۱۰۰). اعتقاد به پوچی و بیهودگی جهان ویژه آدمی است؛ از این رو ردپای نیهیلیسم در آثار سوررئالیستی دیده می‌شود. در نیهیلیسم، معنای زندگی، خود و هستی و بسیاری از اتفاق‌ها از دست می‌رود و فرد در برهوت بی‌معنایی و سرگشتگی می‌ماند. راوی به نیهیلیسم وجودی می‌رسد که در این نوع از نیهیلیسم، زندگی و جهان به هیچ‌وجه دارای معنا و اعتبار ذاتی نیست. سرگردانی و بی‌تفاوتی نسبت به خود و دیگران حاصل این نوع از نیهیلیسم است. (زمانیان، ۱۳۸۵: ۸۷ و ۱۰۰) وقتی گفتم پدرم مرده، رئیس چه قیافه‌ای به خودش گرفت! مثل اینکه اتفاق مهمی افتاده باشد. آدمی که پدرش می‌میرد، برای دیگران اهمیتی پیدا می‌کند. تا پدرم نمرده بود، حتا دختر عمه‌ام داخل آدم حسابم نمی‌کرد (مدرس‌صادقی،۱۳۷۶: ۳۳). پدرم توی آب غرق نشد، پشت میز دکان خیاطی‌اش، در حالی که هنوز داشت کار می‌کرد، مُرد (همان:۲۵). در حالی که تا پیش از فصل ۷ می‌پنداشتیم پدر در

رودخانه غرق شده است؛ گویی برای راوی چگونگی مرگ پدر مهم نیست و یا از بس مهم است به پوچی رسیده است.

اندیشه‌های راوی که بی‌تفاوتی او را نشان می‌دهد؛ فقط باید قیافهٔ مغمومی به خودم می‌گرفتم و با آنهایی که می‌آمدند سلام‌وعلیک می‌کردم و با بعضی‌ها دست می‌دادم و از این‌که زحمت کشیده و تشریف آورده بودند تشکّر می‌کردم. این خودش کارِ خیلی مشکلی بود و اگر هم آدم از مرگ پدرش اصلاً ناراحت نشده بود، این کارها را که می‌کرد ناراحت می‌شد و فکر می‌کرد که راستی‌راستی اتّفاق ناگواری افتاده است (همان: ۲۷). در ازخودبیگانگی یا الیناسیون پیوند آدمی با خود و یا از اجتماعی که در آن زندگی می‌کند، گسیخته می‌شود. راوی *گاوخونی* همهٔ نقاب‌های فرزند بودن، در جمع بودن، کارمند بودن، همسر بودن، شاگرد بودن و فرزند بودن را برمی‌دارد تا به بی‌هویتی برسد و مسیر جدیدی را آغاز کند؛ اما موفق نمی‌شود. از طرفی به احساس دوگانه‌ای می‌رسد راوی از اصفهان می‌گریزد و به آشپزخانه پناه می‌برد و جایی که به‌راحتی خیال‌بافی می‌کند و به نوشتن پناه می‌آورد جایی که پدر را می‌تواند زنده ببیند و هم‌نشین دوستانش کند.

گذر از درون‌گرایی، در حد بشر نیست اگزیستانسیالیسم به معنای عمیق کلمه توجه به همین معنا است (پل‌سارتر، ۱۳۶۱: ۲۶) مبنای فکری اگزیستانسیالیست‌ها درون‌گرائی فردی است؛ آنچه از خود ساخته‌ایم برای همهٔ آدمیان و برای سراسر دوران ما معتبر است (همان: ۳۸ و ۵۳) که در هر دو رمان راوی‌ها از درون‌گرایی به گریز از اجتماع و از طرفی وحشت تنهایی، پرت‌شدن به جهان مردگان، نیز قاطی‌شدن جهان مرده و زنده، به توهم و بدبینی رسیده‌اند.

در تعریفی کلی اگزیستانسیالیست به وجود نوعی «طبیعت بشری» معتقد است؛ اما این بار، این طبیعت بشری استوار و سربلند نیست؛ بیمناک و نامطمئن و «وانهاده» است (همان: ۹۰)

> *«آیا مقصودم نوشتن وصیت‌نامه است؟ هرگز! چون نه مال دارم که دیوان بخورد و نه دین دارم که شیطان ببرد. وانگهی چه چیزی روی زمین می‌تواند برایم کوچک‌ترین ارزش را داشته باشد؟ آن‌چه که زندگی بوده است از دست داده‌ام، گذاشتم و خواستم از دست برود... و بعد از آن‌که من رفتم، به درک! می‌خواهد کسی کاغذپاره‌های مرا بخواند، می‌خواهد هفتاد سال سیاه هم نخواند. من فقط برای این احتیاج به نوشتن که عجالتاً برایم ضروری شده است می‌نویسم. من محتاج‌ام، بیش از پیش محتاج‌ام که افکار خودم را به موجود خسالی {خیالی}خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم. دنیا به نظرم یک خانه‌ی خالی*

و غم‌انگیز آمد و در سینه‌ام یک اضطرابی دور می‌زد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۷۲).

راوی *بوف‌کور* به جهان وهم و درونی ناکام وانهاده می‌شود و هیچ راه گریزی ندارد هر چند با احساس دوگانه به مقابله با ناکامی‌ها می‌پردازد؛ اما از هر دری ناکامی به وی نشان داده می‌شود و نمی‌تواند چون سایه و یا پیرمرد خنزرپنزری و... بی‌سر و اندیشه روزگار بگذراند تا جایی که از زجر و اندوه تکه‌ای از جگرش روی آینه قی می‌شود.

نوستالژی، مرگ‌اندیشی و خودکشی که در هر دو رمان دیده می‌شود از مؤلفه‌های اگزیستانسیالیستی است. راوی *بوف‌کور* سراسر رمان زمزمهٔ مرگ مرگ کجایی سر می‌دهد...

«من محکوم به تنهایی محکوم به مرگ بوده‌ام (همان: ۶۲) منتظر چه هستی... هنوز چه توقعی داری؟ مگر بغلی شراب توی پستوی اتاقت نیست؟ ...یک جرعه بخور و دِ برو که رفتی! ...» (همان: ۱۰۰).

شرابی که اینجا به مرگ و نیستی دچار می‌کند.

ابهام: یکی از شباهت‌های شخصیت‌پردازی این رمان با شخصیت‌های رؤیا، چه شخصیت‌های اصلی و چه شخصیت‌های فرعی، بی‌نام بودن شخصیت‌های اصلی این *رمان‌ها است* که آن را ابهام‌آمیز می‌کند. در رؤیا هم کمتر پیش می‌آید ما نام شخصی را بشنویم. ما با رفتار و کردار شخصیت‌ها و گاه گفتارشان روبه‌رو هستیم و سر و کار داریم نه با نام‌شان؛ گاه حتا شخصیتی را می‌شناسیم؛ اما نام او را نمی‌دانیم (علیزاده‌لوشابی، ۱۳۹۰: ۱۳۲). مغازهٔ زاینده‌رود به تمامی به دختر عمه و زن سابقم تعلق گرفت (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۷۳).

آیا آقای گلچین که خود قهرمان شنا است با این نشان در متن که آن قسمت رودخانه « پر از گرداب است» (همان: ۶۴) نمی‌داند گرداب خطرناک است؟ آیا خودکشی کرده است در چیزی که به آن عشق می‌ورزید.

«آیا ممکن بود که این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب ـ چون نمی‌دانستم چه اسمی رویش بگذارم ـ آیا ممکن بود که این زندگی دوگانه را داشته باشد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۵).

می‌بینیم که راوی نامی بر وی نمی‌نهد و یا او را دخترعمه می‌خواند.

آیا راوی *بوف‌کور* قرن‌هاست که مرده است وقتی در متن می‌بینیم:

«شب‌ها به نظرم اتاقم کوچک می‌شد و مرا فشار می‌داد ...خودم هم رفتم بالا میان جای تابوت دراز کشیدم... مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها

مسکن داشته باشد... آیا اتاق من یک تابوت نبود» (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۳ و ۳۳ و ۳۵)

راوی در جهان بی‌زمانی زندگی می‌کند و بی‌زمانی مرگ است گویی در جهان مردگان همه چیز را تصویر می‌کند. یا زمانی که راوی می‌گوید: «و کرم‌های سفید کوچک روی تنم در هم می‌لولیدند...»(همان: ۱۲۰).

اقتباس از نظریه روانکاوی فروید: توجه به ضمیر ناخودآگاه و پیگیری ادراکات ضمیر نیمه-هوشیار، ازجمله ویژگی‌های این مکتب به‌شمار می‌آید: عشق و دوری از زن که به شکلی مختلف نمود دارد؛ شما چه امیدی به عشق بسته‌اید گذر از فکر عشق به واقعیت عشق را چگونه می‌بینید؟ آیا آزادی خود را فدای عشق می‌کنید؟ آیا تا به حال چنین کرده‌اید؟ اگر لازم باشد برای رسیدن به شایستگی عشق، آرمانی را فدا کنید که تا آن زمان دفاع از آن را وظیفهٔ خود می‌دانستید آیا تن به این کار خواهید داد؟ اگر برای برخورداری از یقین عشق ورزیدن ناچار باشید از آنچه می‌توانستید باشید چشم بپوشید، آیا چنین خواهید کرد؟ دربارهٔ مردی که به خاطر خشنودی زنی که دوست می‌دارد به اعتقادات خود پشت پا بزند، چگونه داوری می‌کنید؟ آیا اصولاً می‌توان چنین انتظاری داشت؟ و آیا این انتظار برآورده خواهد شد؟ (برتون، ۱۳۸۱: ۱۳۹) که فکر عشق زیباتر بود تا رسیدن به عشق و عشق نمی‌تواند او را از سرگردانی و پریشانی به درآورد.

«در همهٔ مدتی که من شوهر زنم بودم، یک‌بار هم دست به او نزدم. چون که او دخترعمهٔ سابقم بود و همیشه از دور و مثل اینکه الهه‌ای باشد دوستش داشتم و دلم می‌خواست زنم باشد؛ اما همهٔ دخترهای محلهٔ خودمان و همهٔ دخترهایی که دیده بودم برای من جور دیگری بودند و من بدجوری توی فکر همهٔ دخترهای محله خودمان و همهٔ دخترهای اصفهان و همهٔ دخترهای تهران و همهٔ دخترهای دیده و ندیده تهران بودم و همیشه فکر می‌کردم که اگر با یکی از همهٔ این دخترها ازدواج کنم، شاید خیلی بیشتر از این با هم زندگی کنیم و شاید اگر ده تا بچه هم درست کنیم، هیچ کدام شبیه پدرم از آب در نیاید؛ اما من مطمئن بودم بچهٔ من و دختر عمهٔ سابقم عین پدرم از آب در می‌آید» (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۶۹).

راوی در ناخودآگاه به زن گرایش دارد هر چند راوی دوست دارد از دور زنش را دوست داشته باشد. راوی که به جز مرگ پدر آرزویی نداشت مسلم است که هرگز نمی‌پذیرد از همسرش بچه‌ای داشته باشد و همان‌طور که پیش‌تر بیان کردیم این امر نیز باعث طلاق‌شان می‌شود. در *بوف‌کور* راوی

نگران است بچهٔ لکاته به شکل پیرمرد خنزرپنزری در آید. و یا راوی می‌گوید هرگز نمی‌خواستم او را لمس بکنم، فقط اشعهٔ نامریی که از تن ما خارج و به هم آمیخته می‌شد، کافی بود (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۷) و یا «از حرارت تنش، از هستی او درین پیرهن مانده بود... آیا من حق یک پیرهن کهنهٔ زنم را نداشتم؟» (همان: ۱۱۲) به هر شکلی از عشق قانع می‌شود.

راوی *گاوخونی* نیز بین این دو اندیشه سرگردان است. گویا خود هیچ نمی‌اندیشد: اینکه «لذت دنیا زن و دندان بود، / بی‌زن و دندان جهان زندان بود» (مدرس صادقی:۷۲) این شعری است که رئیس کتابفروشی‌ای که در آن‌جا کار می‌کرد برای راوی خواند؛ اما شعری که پدر راوی می‌خواند و به‌نظر می‌رسد شعر فردوسی است، این است: «زن و اژدها هر دو در خاک به / جهان پاک از این هر دو ناپاک به» که دیگران چنین احساس متناقضی به او می‌دهند و خود نمی‌اندیشد و یا در *بوف‌کور* زن چه اثیری پنداشته شود و یا لکاته راوی او را می‌پرستد.

> *«همین قدر می‌دانستم که همیشه خواب پدرم را می‌دیدم. مدتی بود می‌خواستم این خواب‌ها را یادداشت کنم؛ اما تنبلیم می‌آمد و نمی‌کردم. می‌خواستم ببینم چه خواب‌هایی می‌دیدم و چرا از شرّ او که دیگر بدجوری اذیتم می‌کرد، راحت نمی‌شدم. وقتی که آنچه از خوابم یادم بود را نوشتم و چندبار چیزی را که نوشته بودم مرور کردم، به یاد خیلی چیزهای دیگری افتادم و خیلی دلم می‌خواست آنها را هم بنویسم» (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۱۱)*

واژهٔ شرّ به‌راحتی احساس نفرت راوی به پدرش را نشان می‌دهد.

از وقتی که خودم را شناختم، عمه‌ام را به جای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم. به قدری او را دوست داشتم که دخترش، همین خواهر شیری خودم را بعدها چون شبیه او بود به زنی گرفت من او را گرفتم چون شبیه مادرش بود، چون یک شباهت محو و دور با خودم داشت (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۹). راوی چون نمی‌تواند با عمهٔ خود ازدواج کند با دختر عمه از روی ناچاری ازدواج می‌کند. چنانچه شوهر عمهٔ راوی *گاوخونی* با این گمان که راوی *گاوخونی* کردارش شبیه پدرش است، به او زن می‌دهد. عقده‌های سرکوب‌شده که به شکلی دیگر نمایان می‌شوند. مرد قصاب گوسفند می‌کشد تا آدم نکشد.

فروید اصطلاح دلخوشی خیالی[1] را برای توصیف سناریوهای فرضی‌ای به‌کار می‌برد که فرد در

1 . fulfilment_wish

مواجهه با واقعیت نامطلوب از خود ابداع می‌کند. در این سناریوها، گره‌ها از زندگی فرد روان رنجور گشوده می‌شوند، مشکلات بر وفق مرادش حل می‌شوند و در یک کلام امور آن گونه می‌شوند که او می‌خواهد (پاینده، ۱۳۹۸: ۳۱۳). دلخوشی خیالی در رؤیاها و ناخودآگاه خود را به وی نشان می‌دهند. چنانچه راوی *بوف‌کور* می‌گوید:

«به‌طور مبهمی آرزوی زمین لرزه یا یک صاعقهٔ آسمانی را می‌کردم؛ برای اینکه بتوانم مجدداً در دنیای آرام و روشنی به دنیا بیایم» (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۹).

راوی از جهانی که در آن می‌زید ناراضی است و با دلخوشی خیالی، خیال خام در سر می‌پروراند که به جهان آرمانی دست یابد.

بیمارانی که تفکر پارانویایی (پدیده‌های هذیانی) دارند به جایی می‌رسند که نسبت به همه چیز بدگمان هستند. پارانویا حالتی است که فرد به طرز شکنجه‌آوری می‌پندارند عوامل بیرونی و طبیعی می‌خواهند به وی آسیب بزنند وفرد دچار توهم می‌شود. چنانچه راوی با رفتن به گاوخونی گمان می‌کند در وی غرق می‌شود یا پدرش قصد دارد وی را در گاوخونی غرق کند. مادرزن راوی *بوف‌کور* که فریاد می‌زند وی را دار بزنید. یا نسبت به اشیاء دچار ترس می‌شود:

«به نظرم آمد تا مدتی که کوزه روی رف است، خوابم نخواهد برد. یک جور ترس بی‌جا برایم تولید شده بود که کوزه خواهد افتاد» (همان: ۷۸).

اسطوره و نماد: اسطوره چون زبان رؤیا زبانی است نمادین و رمزآلود و این از آنجاست که رؤیا و اسطوره هر دو برآمده از ضمیر ناخودآگاه هستند. آب اسطورهٔ زندگی، مرگ و زایش است. در بیشتر ملت‌ها آن را با جنس زن پیوند داده‌اند. خلق‌وخوی راوی که از زن می‌گریزد و نیز از زاینده‌رود؛ اما راهش از هر طرف به زاینده‌رود ختم می‌شود؛ حتی وقتی از اصفهان می‌گریزد و به تهران پناه می‌برد آن‌جا نیز زاینده‌رود را می‌بیند. آب، رودخانه، زاینده‌رود و باتلاق و... از عناصری است که به تکرار در داستان به‌کار رفته است. پدر راوی هم مدام در رودخانه مشغول آب‌تنی است. در *بوف‌کور* هم نهر سورن داریم.

معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمهٔ حیات، وسیلهٔ تزکیه و مرکز زندگی دوباره. این سه مضمون در قدیم‌ترین سنت‌ها متلاقی می‌شوند و ترکیبات تخیلی گوناگون و در عین حال هماهنگی را شکل می‌دهد (شوالیه و آلن گربران، ۱۳۸۵، ج۱: ۳).

اسطورهٔ الهه آب که به الهه باروری و بانوی جانوران و الهه رقص شناخته شده است. او اصل

خلاقیت زنانه را به تصویر می‌کشد. و به‌عنوان یک باکره به تصویر کشیده می‌شود. او هم‌چنین با دریاچه‌ها، رودخانه‌ها و آب‌های تولد همراه است.

«در همهٔ مدتی که من شوهرِ زنم بودم، یک‌بار هم دست به او نزدم؛ چون که او دختر عمهٔ سابقم بود و همیشه از دور و مثل اینکه الهه‌ای باشد دوستش داشتم و دلم می‌خواست زنم باشد» (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۶۹).

راوی نیز پیش از ازدواج با زنش وی را چون الهه‌ای می‌پندارد. با وجود اینکه راوی از وی به شکل الهه یاد می‌کند؛ اما چون راوی از زاینده‌رود هم گریزان است الههٔ آب در ذهن تداعی می‌شود.

«آب رودخانه‌ای را شیار می‌داد که سیصد سال پیش زاینده بود و حالا مدتی بود که دیگر یائسه بود» (همان: ۵۱)

رودخانه به شکل نمادین زن پنداشته شد. نمونه‌ای از اسطوره زن در *بوف‌کور*:

«نمونه اسطوره‌گردانی هدایت ازجمله پرسوناژ« بوگام داسی» هندی است که در معبد شیوا که با فالوس و لینگام (نرینگی) در ارتباط است، می‌رقصد. دو برادر که پدر و عموی راوی هستند، عاشق او می‌شوند، پدر که از پیش، او را باردار کرده، هم اکنون باید با عمو وارد گودال مارناگ شود و هر که از این دو زنده ماند با او ازدواج کند. عمو می‌ماند و با او ازدواج می‌کند. در اسطوره‌های هندی لاکشمی ایزدبانوی توانگری و پیروزبختی است. لاکشمی به سان زنی که روی نیلوفر آبی ایستاده است، همسر خدا (ویشنو) می‌شود و بنا بر روایاتی محبوب شیوا نیز بوده است. می‌دانیم که شیوا نماد نرینگی و عشق‌ورزی است. ویشنو و شیوا در عشق لاکشمی به‌گونه‌ای یادآور پدر و عموی راوی درباره بوگام داسی است»(تسلیمی، ۱۳۹۹: ۱۵۰ و ۱۴۹).

خانه، نماد درون و بازگشت به خویشتن است و آب که نماد روشنی است کارکرد خود را از دست می‌دهد و با فضای رمان که در آن روابط عاطفی سرد است و با فضای خاکستری و سرد داستان مطابقت می‌کند. اسطورهٔ زندگی و مرگ، که اسطورهٔ مرگ غالب است با اینکه راوی تلاش می‌کند خود و پدرش و آقای گلچین را به جاودانگی برساند؛ چرا که مدام با آنها به گفت‌وگو می‌نشیند یا در خواب‌هایش حضور دارند و پدر و آقای گلچین نیز در ضمیر ناخودآگاه‌شان با آب‌تنی در رودخانه خواستار جاودانگی هستند.

دو دریچه در *بوف‌کور* می‌تواند نماد دو چشم و دو نگاه باشد؛ چند صدایی‌ای که بر داستان حاکم است.

انگشت سبابه دست چپ مرد، سمبل انحراف جنسی تصعید شده؛ درخت سرو، نماد آزادی؛عمو یا پدر سمبل ایران یا هندوستان؛ یعنی محل نشو و نمای پندارهای اولیه و پول، میراث نیاکان است. گل نیلوفر کبود نیز، سمبل فریب است (قطبی، ۱۳۵۱: ۳۶).

عطر موگرا و روغن صندل: نماد تحریک شهوت. در رمان *بوف‌کور* بیشتر شخصیت‌ها انگشت سبابه دست چپ خود را می‌جوند. انگشت سبابه دست چپ از نظر علمی با قلب پیوند دارد و در این رمان می‌تواند کلنجار شخصیت‌ها با قلب و عشق باشد که هیچ راه گریزی برای آن ندارند.

«لکّاته» که در لغت به معنای «زن خیانت‌پیشه» است، در نقش همسر راوی، نماد هستی، مردم، حکومت، کشور، نخبگان، گروه‌ها و قشرهایی‌ست که بیشترشان خیانت‌پیشه، فاقد وفاداری و عشق‌ورزی، غیرانسانی و غیراخلاقی‌اند. او بدان‌ها عشق می‌ورزد؛ اما آنها او را دوست ندارند و از خود طرد می‌نمایند... لذا موضع راوی در قبال آنها، توأم با احساس دوگانگی «عشق و نفرت» است (رهبری، ۱۳۹۶: ۴۵۰و ۴۴۹).

سایه و سایه‌ای که گاه پیر می‌شود گاه خمیده است می‌تواند نماد راوی و معشوق راوی باشد. سایه، لب‌شکری دارد همان ویژگی‌های معشوق راوی را دارد. «بوف کور»، «ناخودآگاه» و «سایه»هایی از گذشته، حال، دیگران و ساختارهایی است که هرگز انسان را رها نمی‌کنند و «کور» است؛ چون انسان به تأثیر شوم این سایه‌ها بر ناخودآگاه و سرنوشت خودآگاه نیست.

> *«و اگر حالا تصمیم گرفتم بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم انسان هیچ چیزی نیست، بلکه این تنها «سایه» هستند که «نقش»هایش را برایش تعیین می‌کنند. این سایه‌ها به علت شوم‌بودن خود هستی، همگی پیام‌آور مرگ و نیستی‌اند؛ چرا که اجازه خود بودن و رهایی را به انسان می‌دهند (همان: ۴۴۴و ۴۴۳).*

گل‌های نیلوفر کبود از لای آنها درآمده بود و از در و دیوار بالا می‌رفت (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۵).

عمر گل نیلوفر کوتاه است، نیلوفر زیبا است؛ اما گرفتار پیرمرد خنزرپنزری شده است. راه نجاتی می‌خواهد اگر پیرمرد خنزرپنزری را نماد مرگ بگیریم که پیرمرد خنزرپنزری و نیلوفر و نیلوفر کبود به تکرار در رمان آمده‌اند، گویی زن، خواهان مرگ است.

> *«در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام»(یوشیج، ۱۳۷۵: ۵۱۷).*

نیلوفر همواره خواهان آزادی است حتی اگر آزادی او دام او باشد این دام مثبت پنداشته می‌شود. همان‌طور که ملاحظه می‌شود در *بوف‌کور* نماد نیز گسترده‌تر از *گاوخونی* است.

نگارش خودکار: ذهن نویسنده خالی می‌شود و افکار شسته و رفته را به کناری می‌نهد و به‌سرعت روی کاغذ واژه‌هایی بدون توجیه‌کردن و به عبارتی بدون اندیشیدن می‌نویسد، اگرچه حداقلی از اختیار عقلانی در کل نگارش خودکار وجود دارد. اینکه آثار سوررئالیست‌ها از نظر نگارشی نظیر آیین سجاوندی، مراعات دستور زبان و رعایت سایر موارد دارای اشکال‌های فراوانی است حاصل نوشتن به حالت خودکار است... نظر سوررئالیست‌ها بر آن بود که ضمیر پنهان در حالت خواب و دیوانگی چون از نظارت ذهن بیدار آزاد شده است به خودی خود جلوه می‌کند و نگارش اتوماتیک نیز پیام‌های آن را ثبت می‌نماید (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۶۰).

«حمید می‌گفت: من شاعری هستم که شعر نمی‌نویسم» (مدرس‌صادقی: ۱۳۷۶: ۲۲).

سوررئالیست‌ها بر این باورند همهٔ ما در ناخودآگاه شاعرزاده می‌شویم تنها به نوشتن در نمی‌آوریم. یا آنجا که خشایار گفت‌وگوهای راوی و پدر و دوستش را در همان زمان گفت‌وگوی‌شان شروع به نوشتن می‌کند بی‌آنکه پیوندی با شعر یا منظومه‌ای که تاکنون می‌نوشت، داشته باشد و نظم منطقی آنها به‌یقین به هم می‌ریزد:

«سر خشایار داد زدم که تو چی می نویسی؟ گفت همین حرف ها را گفتم که چی بشه گفت: شاید به دردم بخوره به درد چی؟ به درد شعرم»(همان: ۸۴).

راوی نیز خود در حال نگارش داستان زندگی خود است:

«به رئیس سابقم سر زده بودم و به او گفته بودم این شب‌ها دارم داستانی می‌نویسم و او گفته بود هر وقت تمامش کردم، به او هم بدهم بخواند که اگر خوب بود، بدهد چاپش کنند... به نظر خودم بعید بود کسی از این چیزهایی که من نوشته بودم خوشش بیاید (همان: ۷۴ و ۷۵).

در این پژوهش آورده شد که متن سوررئالیستی چون پیچیده است، استقبال چندانی از آن نمی‌کنند و راوی چون می‌داند نوشته‌های او با درک ناخودآگاه وی و با توجه به رؤیاهایش نوشته شده، خریداری ندارد.

اشکال‌های نگارشی در *گاوخونی*: مثلاً جایی نوشته می‌شود معلم کلاس چهارم و در جای دیگر نوشته می‌شود معلم کلاس چارم و یا در *بوف‌کور*: نقش روی قلمدانی که با آن مشغول نوشتن هستم (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۹). به‌کارگیری قلمدان به جای قلم‌مو

«چطور می‌توانم او را فراموش بکنم که آن‌قدر وابسته به زندگی من است» (همان:۱۱).

[: زندگی من به او وابسته است].

چند دقیقه گذشت یک فکر ناخوش برایم [: به ذهنم] آمد (همان: ۶۶).

ضمیرناخودآگاه که نگارش خودکار را سبب می‌شود (آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۱۲۲). در *بوف‌کور* به شکل گسترده‌ای وجود دارد؛ نمونه‌ای از آن:

«دور خودم را نگاه کردم، دیاری دیده نمی‌شد، کلید را از جیبم در آوردم و در چمدان را باز کردم؛ اما وقتی که گوشهٔ لباس سیاه او را پس زدم، در میان خون دلمه شده و کرم‌هایی که در هم می‌لولیدند، دو چشم درشت سیاه دیدم که بدون حالت، رک‌زده، به من نگاه می‌کرد و زندگی من ته این چشم‌ها غرق شده بود. در چمدان را بستم و خاک رویش ریختم؛ با لگد خاک را محکم کردم، رفتم از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو آوردم و روی خاکش نشا کردم... بی‌مقصد، بی‌فکر و بی‌اراده در تاریکی غلیظ متراکم، آهسته راه می‌رفتم و نمی‌دانستم که به کجا خواهم رسید» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۷و۳۸).

گویی راوی اینجا زن اثیری را در چمدانی کاشت و زن برای انتقام به شکل لکاته میوه داد و این همه در ذهن راوی رخ داد.

تضاد و تناقض: نویسندگان سوررئالیستی با کاربرد عناصر متناقض بر ویژگی سوررئالیستی اثر خود می‌افزایند؛ از منظر سوررئالیست‌ها نقطهٔ روحی معینی در ذهن هست که از آن نقطه به بعد، مرگ و زندگی، حقیقت و مجاز، واقعیت و خیال، گذشته و آینده، فراز و نشیب، ارتباط پذیر و ارتباط ناپذیر تناقض خود را از دست می‌دهند (سید حسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۸۰۶). در سراسر رمان *گاوخونی* مرز خواب و بیداری مشخص نیست.

«پدرم می‌فهمید و می‌گفت: تو دیگه اون پسر سابق نیستی. چند بار این را گفت با حسرت زیادی هم. انگار با این حرف می‌خواست بگوید دیگه این شهر اون شهر سابق نیست، این مغازه اون مغازهٔ سابق نیست این زندگی اون زندگی سابق نیست. این مردم، این هوا، این درخت‌ها، این خیابان‌ها، این کوچه‌ها ـ هیچ‌چیز مثل سابق نیست ـ هیچ‌چیز مثل سابق نیست ـ حتا محلّه‌هایی که دست‌نخورده» (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۴۳).

پدر راوی نگاه یکسانی به همه‌کس و همه‌چیز دارد؛ در واقع تضادها از میان برمی‌خیزند. بعد از مرگ پدرِ راوی، گلچین معلم کلاس چهارم خود را که همیشه در یک رودخانه با پدرش شنا می‌کرد یکی می‌بیند حتا معلم نیز بعد از مرگ پدر در رودخانه غرق می‌شود؛ «گلچین که او را به یاد پدرش می انداخت مرده بود یاد او با یاد پدرم قاطی بود» (همان:۵۹).

«اما این من بودم که با پدرم می رفتم، نه اینکه او من را ببرد. من بودم که می‌خواستم او را تماشا کنم. اگر او هم می‌خواست من بیشتر می‌خواستم تا او» (همان: ۱۶).

از طرفی راوی روان‌پریش می‌گوید: «آرزوی من این بود که پدرم می‌مُرد و حالا که مُرده بود، هیچ آرزویی نداشتم» (همان: ۷۰) راوی *گاوخونی* با مرگ پدر خود نیز می‌میرد دیگر از آن خواب از جهان مردهٔ پدر برنمی‌خیزد.

«جلو پیه‌سوزی که دود می‌زد با پوستین و عبایی که به خودم پیچیده بودم و شال گردنی که بسته بودم به حالت کپ‌زده سایه‌ام به دیوار افتاده بود. گویا پیرمرد خنزرپنزری، مردِ قصاب، ننه‌جون و زن لکاته‌ام همه سایه‌های من بودند؛ سایه‌هایی که میان آنها محبوس بودم» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

و یا:

«همه این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتک‌های ترسناک جنایتکار و خنده‌آور که به یک اشاره سرانگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همه این‌ها را در خود دیدم.گوئی انعکاس آنها در من بوده همه این قیافه‌ها در من بود؛ ولی هیچ کدام از آنها مال من نبود» (همان: ۱۰۷).

همه یکی می‌شوند تضادها از میان برمی‌خیزند.

طنز: طنز گویای ارادهٔ خویشتن است برای نجات خود از واقعیت و نیز متلاشی‌کنندهٔ عادت و روزمرگی‌های زندگی است. طنز نزد سوررئالیست‌ها ورود به عرصه فراتر از واقعیت است.

«حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود» (همان: ۹۴). «من دست کردم در جیبم دو قِران و یک عباسی درآوردم، پیرمرد با خندهٔخشک چندش‌انگیزی گفت: هرگز، قابلی نداره، من تو را می‌شناسم. خونت رو هم بلدم، همین بغل، من یه کالسکهٔ نعش‌کش دارم، بیا تو رو به خونت برسونم هان، دو قدم راس» (همان: ۴۰و۳۹).

در این جا لحن پیرمرد کوبنده و تهدیدکننده است. گویی می‌گوید آدرس تو را دارم و می‌دانم قاتل هستی و تو را به پاسبانان معرفی می‌کنم.

«من رو به پدرم کردم و پرسیدم «بابا درسته که مادرم از دست تو دق کرد و مُرد؟» پدرم گفت نه من از دست مادرت دق کردم؛ ولی وقتی که تو مُردی مادرم زنده نبود. زنده نبود؛ ولی من هر شب خوابشو می‌دیدم. من هم هر شب خواب تو را می‌بینم. پس بیّا دق نکنی. زدند زیر خنده» (مدرس‌صادقی، ۱۳۷۶: ۸۳).

طنزی تلخ، احساس پدر و مادر راوی را نسبت به خودشان نشان می‌دهد و نیز فرزند که از دست هر دو پریشان‌حال است.

۳. نتیجه‌گیری

سوررئالیسم یکی از جنبش‌های هنری قرن بیستم است. آندره برتون پایه‌گذار آن است که از دیدگاه روانشناسانهٔ فروید بهره برده است. به عقیده این مکتب هنر ریشه در ناخودآگاه و تخیل آدمی دارد. سوررئالیسم در ادبیات داستانی ویژگی‌های بسیاری دارد؛ رمان‌های *بوف‌کور* و *گاوخونی* با پانزده مؤلفهٔ سوررئالیستی: زاویه‌دید اوّل شخص، تصادف عینی، فردگرایی و گریز از اجتماع، اشیای سوررئالیستی، عشق و غریزهٔ جنسی، جهان وهم و رؤیا، زمان و مکان نامشخص، تخیل، درون‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی، ابهام، اقتباس از نظریه روانکاوی فروید، اسطوره و نماد، نگارش خودکار، تضاد و تناقض و طنز به اثر سوررئالیستی نزدیک می‌شوند. در اینجا می‌توان مؤلفه‌هایی را در هم ادغام کرد چنانچه نگارش خودکار از نظریه ناخودآگاه و رؤیای فروید الهام گرفته است و یا زمان و مکان نامشخص به علت تخیل و رؤیاها می‌تواند پدید آید و تخیل سرچشمهٔ همه مؤلفه‌ها است؛ اما به‌طور جداگانه نیز در مکتب‌های ادبی بدان‌ها پرداخته شده است. در این پژوهش گریز از فرم، گسست در متن ذیل زمان و مکان نامشخص که علت آن است، گنجانده شده است. خواب و رؤیا نیز معلول وهم هستند و کنار هم گنجانده شده‌اند.

سبب انتخاب این دو رمان این است که در هر دو رمان مرگ شگفت‌انگیز و نامعلوم، اهل هنر بودن هر دو راوی، ازدواج ناکام با دخترعمه، رؤیا، دگردیسی اسطوره ادیپ (پسر پدر را نمی‌کشد؛ اما آرزوی مرگ او را دارد)، اسطوره پدرسالاری که خواه ناخواه افکار خود را به شکل خودسالاری به سرانجام می‌رسانند، زاویه‌دید اوّل شخص، راوی‌هایی با بینش اگزیستانسیالیستی و... وجود دارد.

نویسندگان سوررئالیست می‌کوشند تا حد امکان به خصوصیات قسمت پنهان وجود خود دست یابند و ناخودآگاه به رؤیا و یا توهم که ناشی از سرخوردگی و ناامیدی فردی یا اجتماعی است، کشانده می‌شوند؛ هدایت و مدرس‌صادقی در رمان *بوف‌کور* و *گاوخونی* به‌خوبی به تصویر چنین حالاتی پرداختند. در هر دو رمان، مرز میان واقعیت و رؤیا ناپیداست و مشخص نمی‌گردد که رویدادها در خواب راوی اتفاق می‌افتند و یا در بیداری!؟ قسمت‌هایی از داستان که واقعی می‌نماید چه بسا در خواب اتفاق افتاده است و با راوی‌هایی روبه‌رو هستیم که مرده‌اند و بوی مرده می‌شنوند و خود نیز در

بیست سالگی مرده‌اند و آسایش بر آنان حرام است؛ اما بعدها به خاک سپرده می‌شوند.

در نوشتار حاضر، به این برآیند کلی می‌رسیم که مؤلفه‌های مشترک سوررئالیستی در هر دو اثر نمود دارد؛ اما گوناگونی بسامد مؤلفه‌های مشترک در *بوف‌کور* بیشتر است.

کتابنامه

کتاب

آل‌احمد، مصطفی. (۱۳۷۷) *سوررئالیسم، انگاره‌ی زیبایی‌شناسی هنری*. تهران: انتشارات نشانه.

اشرف‌سمنانی، بهروز. (۱۳۹۸) *رؤیای وارونگی: نقد و بررسی سوررئالیسم در ادبیات و هنر*. تهران: انتشارات کانون اندیشه جوان.

براهنی، رضا. (۱۳۴۴) *طلا در مس، در شعر و شاعری*، تهران: چاپ‌خانه‌ی چهر.

برتون، آندره. (۱۳۸۱) *سرگذشت سوررئالیسم (۱۹۱۳-۱۹۵۲) گفت‌وگو با آندره برتون*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. تهران: نشر نی.

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

پاینده، حسین. (۱۳۹۸) گشودن رمان: *رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

پرهام، سیروس. (۱۳۵۳) *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات*. تهران: انتشارات نیل.

پل‌سارتر، ژان. (۱۳۶۱) *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، چاپ هشتم. تهران: انتشارات مروارید.

تسلیمی، علی. «الف» (۱۳۹۹) *بوف کور در سایه روشن قرن (نقد ادبی ۲)*. تهران: انتشارات ماه و خورشید.

تسلیمی، علی. «ب» (۱۳۹۶) *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی*. تهران: نشر آمه.

تسلیمی، علی. «ج» (۱۳۸۸) *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*. تهران: نشر آمه.

ثروت، منصور. (۱۳۸۵) *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. تهران: سخن.

جعفری، مسعود. (۱۳۸۶) *سیر رمانتیسم در ایران، از مشروطه تا نیما*. تهران: نشر مرکز.

حسینی، مریم. (۱۳۹۸) *مکتب‌های ادبی جهان*. تهران: انتشارات فاطمی.

رهبری، مهدی. (۱۳۹۶) بن بست (شرحی بر زندگی، آثار و مرگ صادق هدایت). تهران: کویر.

سید حسینی، رضا. (۱۳۸۶) *مکتب‌های ادبی*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۸) *مکتب های ادبی*. تهران: نشر قطره.

شوالیه، ژان؛ آلن گربران. (۱۳۸۲) *فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم و ...*، ۴جلد. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، جیحون.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۵) *بلاغت تصویر*. تهران: انتشارات سخن.

قطبی، محمدیوسف. (۱۳۵۱) *اینست بوف کور: تفسیری بر بوف کور هدایت*. تهران: انتشارات زوار.

کیانی، هاله؛ پیروز، غلامرضا. (۱۴۰۰) باز اندیشی انتقادی جریانشناسی ادبیات معاصر ایران: *نقد و تحلیل کاربست مکتب‌های ادبی*. تهران: طرح نو.

لووی، میشل. (۱۳۹۶) ستاره صبحگاه: *سوررئالیسم، مارکسیسم، آنارشیسم، موقعیت گرایی*. ترجمه رضا اسکندری. تهران: خرد سرخ.

مدرس صادقی، جعفر. (۱۳۷۶) *گاوخونی*. تهران: نشر مرکز.

نوری کوتنایی، نظام‌الدین. (۱۳۹۹) مکتب *ها، سبک ها و جنبش های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم*. تهران: نشر زهره.

هدایت، صادق. (۱۳۸۳) *بوف کور*. اصفهان: انتشارات صادق هدایت.

یوشیج، نیما. (۱۳۷۵) *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*. تهران: انتشارات نگاه.

پایان‌نامه

ظاهر حقیقی، علی؛ محمدی، ابراهیم؛ نوروزی، زینب. (۱۳۹۱) «سوررئالیسم در داستان معاصر فارسی با تکیه بر آثار هدایت و گلشیری»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند.

علیزاده‌لوشابی، زینب؛ فولادی، محمد؛ فولادی، علیرضا. (۱۳۹۰) «*خواب و رؤیا در رمان معاصر فارسی با تکیه بر رمان‌های شازده احتجاب، گاوخونی و سلوک*»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه قم.

مقاله

درویشی، فاطمه؛ مباشری، محبوبه. (۱۳۹۵) «نقد کهن‌الگویی رمان *گاوخونی*»، *انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*. دانشگاه گیلان، صص ۵۵ ـ ۳۴.

رؤیایی، طلایه . (۱۳۸۹) «بوطیقای تصاویر و اشیاء در گفتمان سوررئالیستی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۵۸. صص ۱۲۲ ـ ۱۰۳.

زمانیان، علی. (۱۳۸۵) «نیهیلیسم: از انکار تا واقعیت». *فصلنامه راهبردی*، شماره ۴۰، صص ۱۱۴ـ ۸۷.

یزد خواستی، حامد؛مولوی، فؤاد. (۱۳۹۱) «خوانشی فرویدی از رمان *گاوخونی*». *فصلنامه نقد ادبی*، شماره ۱۸، صص ۱۸۱ـ ۱۵۳.

References

Al Ahmad, Mostafa. (1377) *Surrealism, the concept of artistic aesthetics*.

Tehran: Neshaneh Publications.

Ashraf Semnani, Behrouz. (2018) The dream of inversion: *a review of surrealism in literature and art. Tehran*: Young Andisheh Center Publications.

Baraheni, Reza. (1344) *Gold in copper, in poetry and poem*, Tehran: Chehar Publishing House.

Burton, Andre. (1381) *History of Surrealism (1952-1913) Interview with Andre Breton*. Translated by Abdollah Kosari. Tehran: Ney publication.

Bigsby, C. V. (1375) *Dada and Surrealism*. Translated by Hassan Afshar.

Tehran: Nahr-e-Karzan.

Payandeh, Hossein. (2018) Opening the novel: Iranian novel in the light of theory and literary criticism. Tehran: Morvarid.

Perham, Sirus. (1353) *Realism and anti-realism in literature*. Tehran: Nile Publications.

Paul Sartre, Jean. (1361) *Existentialism and Human Originality*, translated by Mostafa Rahimi, 8th edition. Tehran: Morvarid Publications.

Taslimi, Ali. "A" (1399) *The Blind Owl* in the bright shadow of the century (literary criticism 2). Tehran: Mah and Khorshid Publications.

Taslimi, Ali. "B" (2016) *Applied critical research in literary schools*. Tehran: Ame Publishing.

Taslimi, Ali. "J" (2008) *propositions in contemporary Iranian literature* (story). Tehran: Ame Publishing.

Servat, Mansour. (1385) *Familiarity with literary schools*. Tehran: Sokhan.

Jafari, Masoud. (1386) *The course of romanticism in Iran, from constitutionalism to Nima*. Tehran: Nahr-e-Karzan.

Hosseini, Maryam. (2018) *Literary schools of the world*. Tehran: Fatemi Publishing House.

Rahbari, Mehdi. (2016) Dead end (a description of Sadegh Hedayat's life, works and death). Tehran: Kavir.

Seyed Hosseini, Reza. (1386) *Literary schools*. Tehran: Negah Publishing House.

Shamisa, Sirus. (2018) *Literary schools*. Tehran: Ghatreh press.

Shovalieh, Jean; Alan Gerberan. (1382) The culture of symbols: myths, dreams, customs, etc., 4 volumes. Translated and researched by Sudabah Fazaeli, Jeihun.

Fotuhi, Mahmoud. (2015) *the rhetoric of Imahe*. Tehran: Sokhan Publications.

Qutbi, Mohammad Youssef. (1351) *Ii is Blind Owl, Commentary on Hedayat's Blind Owl*. Tehran: Zovar Publications.

Keyiani, Hale; Pirouz, Gholamreza. (1400) Critical rethinking of the flow of contemporary Iranian literature: *Criticism and analysis of the application of literary schools*. Tehran: Nashr Now.

Lowy, Michel. (2016) The Morning Star: *Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism*. Translated by Reza Eskandari. Tehran: Kherad Sorekh.

Modares Sadeghi, Jafar. (1376) *Bloody Cow* .Tehran: Nahr Markaz.

Nouri-Kotnai, Nezam-alddin. (2019) *Schools, styles and literary and artistic movements of the world until the end of the 20th century*. Tehran: Zohreh Publishing House.

Hedayat, Sadegh. (1383) *Blind Owl*. Isfahan: Sadegh Hedayat Publications.

Yoshij, Nima. (1375) *The complete collection of poems by Nima Yoshij*. Tehran: Negah Publications.

Zaher Haghiqi, Ali; Mohammadi, Ibrahim; Nowrozi, Zeyinab. (1391) *"Surrealism in Persian contemporary fiction based on the works of Hedayat and Golshiri"*, Master's thesis, Birjand University.

Alizadeh Lovshabi, Zeynab; Fuladi, Mohammad; Fuladi, Alireza. (1390) *"Dream in a contemporary Persian novel based on the novels of Shahzadeh Ehtjab, Bloody Cow and Seluk"*, Master's Thesis, University of Qom.

Darvishi, Fatemeh ; Mobasheri, Mahboobeh. (2016) *"Criticism of the archetype of Bloody Cow novel"*, the Society for the Promotion of Persian Language and Literature. Gilan University, pp. 34-55.

Royaei, Talayeh. (1389) *"Boutique of images and objects in surrealist discourse"*. Contemporary World Literature Research, No. 58, pp. 103-122.

Zamanian, Ali. (1385) "*Nihilism: from denial to reality"*. Strategic Quarterly, No. 40, pp. 87-114.

Yazd Khasti, Hamed; Movlavi, Fouad. (2013) "*A Freudian reading of Bloody Cow's novel"*. Literary Criticism Quarterly, No. 18, pp. 153-181.