

## تشابهات صوری ادبیات سوررئالیستی در تذکرةالاولیای عطار

مریم خلیلی جهان‌تیغ\*  
فاطمه تیموری فتحی\*\*  
دانشگاه سیستان و بلوچستان و واحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، واحد زاهدان

### چکیده

در این نوشتار؛ تلاش شده است تا نشانه‌های سوررئالیسم و اصول آن در نوشته‌ی ارزشمند عطار در تذکرةالاولیا، نشان داده شود. البته پژوهش‌هایی از این دست که مربوط به دو حوزه‌ی فرهنگی و دو عصر مختلف است، گاه ناهم‌خوانی‌هایی دارد که بر اهل فن، پوشیده نیست. به رغم آگاهی از این نکته که جغرافیای ظهور سوررئالیسم غرب امروز بوده است و خواست‌ها و خاستگاه‌های متفاوتی با قلمرو معرفتی عطار دارد، نشانه‌هایی را می‌توان در آثار عطار یافت که با اصول سوررئالیست‌ها تا حدی قابل تفسیر است؛ مانند هزل، امر شگفت و جادو، خواب و رویا، نگارش خودبه‌خودی، جنون و دیوانگی و تصادف عینی. برآنیم تا به اجمال و به روش تحلیل و توصیف متن تذکرةالاولیا، این ویژگی‌ها را در آن بیابیم. واژه‌های کلیدی: تذکرةالاولیا، جنون، رویا، سوررئالیسم، شطح، کرامات.

### ۱. مقدمه

میان رویکردهای هنری- ادبی ملت‌ها در دوره‌های مختلف تاریخی، اشتراکاتی وجود دارد که می‌تواند پیونددهنده‌ی دنیای جدید و رازآلود و پربار سنت کهن باشد. یکی از مکتب‌های تاثیرگذار اروپایی در ادبیات و هنر قرن بیستم، مکتب سوررئالیسم؛ است. سوررئالیسم فراسوی واقعیت را می‌جوید و معتقد است که واقعیت، سوداندیش و

\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی shahnameh1390@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی teymori7795@yahoo.com

فریب‌کار است؛ باید آن را کنار نهاد و از غریزه و رؤیا و وجدان ناخودآگاه خود پیروی کرد. به بیان دیگر، سوررئالیسم نوعی طغیان در برابر تمدن شکست‌خورده‌ی امروز است. «شکی نیست که سوررئالیست‌ها نیز نظیر اجداد خود، رمانتیست‌ها، با نگرش شرقی‌ها آشنا بوده‌اند... ولی تشابهات صوری، نظیر بدیهه‌گویی، آمیختن جد و هزل، رهاشدگی، بیانات گاهی خارج از حد اخلاق و عفاف، ترجیح عشق بر عقل، توسل به نیروی وهم و خیال و رویا، تنقید شریعت و تقدیس طریقت، درهم شکستن قواعد جاری و سنتی زبان و زیباشناسی ما بین سوررئالیست‌ها و اهل عرفان شرق (ایران) نمی‌تواند دلیل بر هم‌سانی بنیادین آن مکتب و این مسلک باشد.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۶۹)

با این حال، همین تشابهات صوری، گاهی موجب می‌شود تا ذهن خواننده فاصله‌ها را کم‌تر و همانندی‌ها را بیش‌تر ببیند. تذکره‌الاولیای عطار به نیروی زبان شگفت و سحرآمیزش بر آثار عرفانی پس از خود، تأثیری شگرف گذاشته است. این اثر می‌تواند برای تبیین بعضی از اصول سوررئالیستی در آثار فارسی، نمونه‌ی خوبی به شمار آید؛ اگرچه این مقاله - چنان‌که پیش از این هم گفته شد، مدعی هم‌سانی بنیادین سوررئالیسم و عرفان نیست و به تفاوت‌های اساسی این دو مکتب مانند اعتقاد به اصالت روح و توجه به عالم علوی در عرفان و اصالت ماده و توجه به عالم سفلی در نظر سوررئالیست‌ها، اذعان دارد.

زبان به عنوان شکل آوایی تجربه‌ها و ذهنیات، بهترین وسیله‌ای است که می‌تواند ما را در فهم وجوه اشتراک زبان عطار و سوررئالیست‌ها یاری کند و به خواننده کمک کند تا صورت‌های مشترک آن دو را دریابد؛ اگرچه زبان عرفانی عطار متعلق به جهان کهن است و زبان سوررئالیست‌ها متعلق به جهان نو. «زبان مثل دریاست که مدام در سیر و حرکت است. همیشه به یک حال باقی نمی‌ماند؛ بلکه در هر دوره‌ای چیزی از آن کم یا به آن افزوده می‌شود.» (براهنی، ۱۳۶۶: ۱۰۸)

بر این قیاس، ممکن است دو اثر در دو محیط متفاوت پدید بیایند، اما تجربه‌هایی نسبتاً مشترک، زبان آن‌ها را به هم نزدیک کند. عطار زبانی را در نوشته‌هایش به کار گرفته که ویژگی خاص خود را دارد. زبان عطار، تفرج‌گاهی برای کشاکش پایان‌ناپذیر لفظ و معنا است. «سبک تذکره‌الاولیا شاعرانه است؛ نه فقط به این دلیل که موجز است یا به گونه‌ای نامتعارف از معجزه‌های زبان سود جسته، بل رمز شاعرانگی آن در ترکیب

کارآیی مجازهای بیان است با سادگی افراطی کلام که تا حد گفتار زندگی هر روزه، روان و نرم شده است.» (احمدی، ۱۳۷۶: ۱۳۵) سوررئالیسم - فراواقعیت‌گرایی - مکتبی ادبی و هنری است که در دهه‌ی سوم قرن بیستم (۱۹۲۴) در فرانسه شکل گرفت. این مکتب در پی جنگ جهانی به وجود آمد و عصبانی بود بر ضد تمام قواعد و قوانین موجود در عرصه‌ی اجتماع، هنر و ادبیات، آنچه در این جنبش، چشم‌گیر است اهمیت و اصالتی است که پیروان این شیوه برای خیال، خواب و رویا، ذهنیات و امور ناخودآگاه و انتزاعی، قایل هستند که عرفان نیز با آن‌ها در ارتباط است.

اصطلاح سوررئالیسم را اولین بار، «گیوم آپولینر» به کار برد. در سال ۱۹۲۴ که «آندره برتون» بیانیه‌ی نخست سوررئالیسم را منتشر کرد، این جنبش رسمیت یافت. «سوررئالیسم، اساس کار خود را بر تداعی آزاد معانی و افکار و تصاویر و نوعی حالت خلسه و رویا می‌گذارد و می‌کوشد تا به خلاقیت هنری، جنبه‌ی خودبخودی دهد.» (پرهام، ۱۳۴۹: ۱۲۸) آندره برتون، تحت‌تأثیر شدید نظریات فروید، ناخودآگاه را سرچشمه تخیل می‌داند و به جای خرد، بر نوعی کشف و شهود تکیه می‌کند: «سوررئالیسم، خودکاری روانی محضی است که مقصود از آن، بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه است؛ اندیشه‌ی القا شده در غیاب هر گونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی.» (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۵۲)

عرفان شرق و یکی از بزرگ‌ترین نمایندگان آن یعنی شیخ فریدالدین محمدابراهیم نیشابوری، متخلص به عطار، نیز چنین معانی‌ای را دنبال می‌کند، او در ناامن‌ترین دوره‌ی حیات تاریخی خراسان می‌زیسته است. «روزگار عطار، زمان تضادها، برخوردها و انتشار افکار گوناگون است.» (بیهقی، ۱۳۷۴: ۹۵) او به درون‌گرایی و کشف و شهود و خلسه و ناخودآگاهی، بیش‌تر اهمیت می‌دهد تا به خردی که قادر نیست همه‌ی حقیقت را درک کند. عطار، روایت‌گر جان و جهان متناقض ماست؛ چنان‌که نا محدود - خدا - در محدود - جان آدمی - جای می‌گیرد و تنها عرفان از درک آن سربلند برمی‌آید. عطار هم در گزارش دیدارهای شگفت و درک‌های شگرف عارفان بزرگ، گاه به بیانی دست می‌یابد که تنها می‌توان در قلمرو تعبیر سوررئالیست‌ها برای بیان آن‌ها اصطلاحی را دست و پا کرد. از جمله شروط صحت اندیشه‌ی عقلانی در منطق، اصل عدم تناقض است که این اصل در تجربه‌ی روحانی، به هم می‌ریزد. تضاد



### ۵ تشابهات صوری ادبیات سوررئالیستی در تذکره‌الاولیای عطار

است. نقطه‌ای که منظور ماست، به طریق اولی نقطه‌ای است که سازندگی و ویران‌گری را دیگر نمی‌توان ضد یکدیگر قلمداد کرد.» (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۵۴) سوررئالیست‌ها برای گذر از نظارت عقل و رسیدن به سرچشمه‌ی تخیل که همان ضمیر ناخودآگاه است، روش‌هایی را به کار بستند که اهم آن‌ها از این قرار است:

#### ۳. ۱. هزل و طنز

انسان در طول حیات خود، کام و ناکام‌های بسیاری را پشت سر می‌گذارد. کام‌های ناخوشایند را به اعماق ضمیر ناخودآگاه خود می‌راند؛ ولی این کام‌ها در ناخودآگاهی، هیاهو می‌کنند و می‌کوشند تا از راهی دیگر، مجدداً پا به عرصه‌ی خودآگاهی گذارند؛ به این دلیل از این جهت است که تغییر هیات می‌دهند و به صورت رویا و بازی و هزل و شوخی، تظاهر می‌یابند. «شوخی‌ها و اشتباهات و لغزش‌هایی که در جریان زندگی روزانه از ما سر می‌زند، چیزی جز تظاهرات غیرمستقیم کام‌های وازده‌ی ما نیست. شوخی از عوارض زندگی تمدنی است و برای اقوام وحشی، نه مفهومی دارد و نه لذتی.» (آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۲۶۵)

مبنای طنز، بر شوخی و خنده است؛ اما خنده‌ای تلخ که از درون شخص برمی‌آید، برای این که شخص با گفتار، می‌خواهد با وضعیت موجود مقابله کند. آندره برتون از محکومی می‌گوید که «روز شنبه او را به پای چوبه‌ی دار می‌بردند و او فریاد می‌زد: به به! چه هفته‌ی خوبی! از شنبه‌اش پیدا است.» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۸۱۴) و همان‌طور که مشاهده می‌کنیم، این طنز سوررئالیستی، ساختاری تمثیلی - کنایی دارد و ضرب‌المثل مشهور فارسی را به یاد می‌آورد که می‌گوید: «سالی که نکوست از بهارش پیدا است.»

در آثار عرفانی و سوررئالیستی، هردو تعریف طنز، مصداق دارد: «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدین.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۰)

در مرکز تمامی طنزهای ادبی، این اجتماع نقیضین دیده می‌شود و هر قدر تضاد و تناقض، آشکارتر باشد، طنز به حقیقت هنری، نزدیک‌تر می‌شود. این اجتماع نقیضین با نیروی تخیل، تحقق می‌یابد. طنز و هزل در نظر سوررئالیست‌ها ابزاری است که فکر در سایه‌ی آن‌ها استقلال خود را اعلام می‌کند و خود را از جزمی‌گری که در عین‌حال، زندگی روزمره بار آن را به دوش می‌کشد، می‌رهاند.

در عالم عرفانی «کسی که دنبال جاودانگی است و جهان موجود را از حیث روابط انسانی - اخلاقی، ضعیف و بی‌محتوا می‌داند، بهترین راه وداع با آن را در دست انداختن و خندیدن به وضعیت حاکم می‌داند و این بهترین راه برای تخریب چنین جهانی است.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۶۱) در واقع، طنز وسیله‌ای دفاعی است که در عصر آکنده از تهدیدها و ناگواری‌ها از آن استفاده می‌شود و به نوعی تخلیه‌ی روحی و آرامش درونی می‌انجامد.

در ساخت طنز، نویسنده و شاعر از تمهیدات مختلفی مانند کنایه، ایهام، تضاد و پاسخ‌های دور از ذهن و غیرمنتظره استفاده می‌کند و خواننده‌ی خود را غافل‌گیر می‌نماید؛ مثلاً: «نقل است که وقتی فضیل، فرزند خرد خود را در کنار گرفت و می‌نواخت چنان‌که عادت پدران باشد. کودک گفت: ای پدر! مرا دوست داری؟ گفت: دارم گفت: خدا را دوست داری؟ گفت: دارم گفت: چند دل داری؟ گفت: یک دل! گفت: به یک دل، دو دوست توانی داشت؟» (عطار، ۱۳۸۲: ۹۴) عطار در این روایت با پاسخ طنزآمیز و دور از انتظار فرزند فضیل، ضربه‌ی هشداردهنده‌ای به خواننده می‌زند و سالکان راه طریقت را از روابط و ادعاهای ریاکارانه در دوستی خدا، باز می‌دارد و وصول به حق را معطوف به عشقی کامل و حقیقی تلقی می‌کند که از شایبه‌ی دوستی غیر، پاک باشد.

«ابراهیم ادهم از درویشی پرسید که «زن داری؟» گفت: «نه» گفت: «فرزند داری» گفت: «نه». [گفت: «نیک، نیک است» گفت: «چگونه»] گفت: «آن درویش که زن کرد، در کشتی نشست و چون فرزند آمد، غرق شد» (همان، ۱۱۱) پاسخ ابراهیم ادهم به درویش، کنایی است و فضایی خیالین را شکل داده است که در سایه‌ی آن، واقعیتی بیرونی که زن و فرزند داشتن است، با طنز و وارونه‌سازی همراه گشته و در عالم کشف و شهودی عطار، دنیای حقیر و پوچ مادی و روابط مالوف آن را به بازی گرفته است.

«نقل است که روزی - ابراهیم ادهم - به سر چاهی رسید. دلو فرو گذاشت، دلو پرنقره برآمد. نگونسار کرد و باز فرو گذاشت، پر زر برآمد. باز فرو گذاشت، پرمروارید برآمد. نگونسار کرد و وقتش خوش شد. گفت: «الهی خزانه بر من عرضه می‌کنی - و می‌دانی که من بدین فریفته نشوم - آبم ده تا طهارت کنم.» (همان، ۱۲۶) در این حکایت تمثیلی طنزآمیز، ابراهیم ادهم در طلب آب برای طهارت و وضوست اما در

### ۷ تشابهات صوری ادبیات سوررئالیستی در تذکره‌الاولیای عطار

عالم سوررئالی که راوی تصویر کرده است، خدا به جای آب، برای او نقره و طلا و جواهر می‌فرستد و ابراهیم از سر هزل و طنز، با خدا گفت‌وگو می‌کند و به جای خزان‌های زر و گوهر، از او آب می‌طلبد.

طنز، زائیده‌ی رنج حاصل از درک خردمندانه‌ی انسان از واقعیت‌هاست. نوشته‌ی طنزآمیز، آینه‌ی تمام‌نمای حیات اجتماعی یک جامعه است. طنز پرداز بیش از هر چیز بیننده‌ای دقیق است که ذهن‌ها را به حرکت در می‌آورد و پویایی اندیشه ایجاد می‌کند تا بتواند تصویری درست از حقیقت و واقعیت به انسان بدهد؛ یعنی بزرگ‌ترین هنر طنز، «ایجاد آگاهی و بیداری است.» (رادفر، ۱۳۷۳: ۱۴۸)

عطار در نوشته‌های خود، به فراوانی از طنز بهره گرفته است تا اشتیاق به زبان نیامدنی آدمی را با تصاویری برانگیزاننده در شریان زبان خود به گردش درآورد. عطار طنز را هم چون شعر، یک نوع شیوه‌ی بیان، برای رساندن و ابلاغ مطالب انتقادی همراه با خنده و شوخی می‌داند.

### ۲.۳. امر شگفت و جادو/ کرامات

شاید بتوان امور شگفت‌انگیز سوررئالیست‌ها را تا حدی به کرامات صوفیانه نزدیک دانست؛ چراکه هر دو، روابط منطقی و علی را برهم می‌زنند و دنیایی وهم‌آمیز به وجود می‌آورند که همه‌چیز در آن طبیعی جلوه می‌کند؛ اگرچه موهوم و خیالی است. «سوررئالیسم به سبب انتقاد از واقعیت با جنبش تازه‌ای که در قلمرو علم پدید آمده هم صدا می‌شود و می‌خواهد بنیاد جبر منطقی و قانون علیت را ویران کند.» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۴۳۵) جست‌وجوی شگفتی، بخش اساسی جمال‌شناسی زندگی مدرن را تشکیل می‌دهد. تصویر سوررئال به این نیاز پاسخ می‌دهد؛ یعنی این که زندگی عادی، تکراری و روزمره با امر شگفت آشنازدایی می‌شود و تازگی و جذابیت خود را باز می‌یابد.

این همان چیزی است که عطار تحت عنوان «کرامات» از آن یاد می‌کند و در تذکره‌الاولیا نمونه‌های فراوانی از آن وجود دارد: «نقل است که مالک در سایه‌ی دیواری خفته بود. ماری، شاخی نرگس در دهان گرفته بود و او را باد می‌کرد.» (عطار، ۱۳۸۲: ۵۰) ناآشنایی و غرابت این موضوع که مار در ناخودآگاه ذهن راوی، شخصیتی انسانی یافته و با شاخه‌ی نرگسی مالک را باد می‌زند، شگفت‌انگیز و

مسحورکننده است؛ اگرچه در ادب عرفانی، مار قابل تاویل به نفس مالک است که در خدمت روح او قرار گرفته است.

«نقل است که وقتی ابراهیم ادهم در کشتی خواست نشستن؛ سیم نداشت. گفتند: «هر یک دیناری بباید دادن.» دو رکعت نماز بگزارد و گفت: «الهی از من چیزی می‌خواهند و من ندارم.» در وقت، ریگ لب دریا همه زر شد. مشتی برگرفت و بدیشان داد. (عطارد، ۱۳۸۲: ۱۲۶) این امر شگفت یعنی زر شدن ریگ‌های لب دریا که در عرفان از آن به کرامت تلقی می‌شود، امری خارق‌العاده و حیرت‌انگیز است که ارادت مریدان را در حق پیر راه‌دان نشان می‌دهد. سرشت عقل‌گریز تجربه‌های عرفانی، وقوع این یافته‌ها و تجربه‌های اعجاب‌آور را ممکن می‌سازد و گرنه در عالم واقع، نمی‌توان هیچ‌یک از این رویدادها را پذیرفت یا به صورت عینی، مشاهده کرد.

«نقل است روزی نابینایی می‌گفت: «الله الله» نوری پیش او رفت و او را گفت: «تو او را چه دانی؟ و اگر بدانی، زنده نمایی» این بگفت و بی‌هوش شد و از آن شوق به صحرا افتاد، در نیستانی نو دروده، چرخ می‌زد، آن نی در پای و پهلوی او می‌رفت و خون روان می‌شد و از قطره‌ی خون، الله الله بادید می‌آمد.» (همان، ۴۷۴)

### ۳.۳. خواب و رؤیا

رویا کم‌تر از بیداری نیست؛ به آدمی اجازه می‌دهد که در آن حالت، به معرفت متعالی برسد. آراگون «رویا را شکلی از شکل‌های وحی به شمار می‌آورد که در آن، خدایان با قربانیان خود صحبت می‌کنند. آنان هرچه از رویا به خاطر دارند، با امانت عینی ثبت می‌کنند.» (احمد سعید، ۱۳۸۰: ۲۸۹)

رویا را می‌توان شکل دیگری از اندیشیدن و وسیله‌ای برای امنیت درونی، دانست که به هر حال، بشر بدان نیازمند است. «رویا نیز مانند خیال‌بافی، وسیله‌ای است برای نجات از کشاکش درونی و بازگشت به تاریخ‌خانه‌ی ایمن زهدان مادر. با این تفاوت که خیال‌بافی در بیداری و رویا در حین خواب صورت می‌گیرد.» (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۲۲۰)

بسیاری از اسرار در خواب بر عارف گشوده می‌شود و در واقع، خواب برای او به مثابه‌ی کلیدی برای گشودن قفل مشکلات است. «در داستان‌های صوفیان، بسیار می‌خوانیم که وقتی گرفتار مشکلی در امر دین یا دنیا شده‌اند، راه حل و رهایی را در



خواب یا واقعه جسته و یافته‌اند و یا پس از دعا و تضرع، خوابی دیده‌اند و راه چاره را به دست آورده‌اند؛ زیرا خواب نزد صوفیه یکی از طرق کشف است که به سبب اتصال روح به عالم غیب، حاصل می‌گردد.» (فروزانفر، ۱۳۷۴: ۲۵۸)

رویا به توهمات ما شکل می‌دهد و آن را تجسم می‌بخشد و به کمک همین تصاویر است که با موجودات خیالی حرف می‌زنیم، با آدم مرده صحبت می‌کنیم یا جام را به دست سر بریده‌ای می‌دهیم یا سر بریده‌ی خود را روی ریل راه آهن می‌بینیم. عارف در نتیجه‌ی شدت محبت، به رویایی اجازه‌ی ورود می‌دهد که رفتار و گفتار شگفت‌آوری از وی سر می‌زند؛ ولی این اعمال، ارادی و یا آموختنی و تمرینی نیست؛ بلکه مانند حرکات و گفتار و رفتاری است که به طور ناهوشیارانه و بدون اراده، از آن پدید می‌آید و این خلاقیت ذوقی و هنری از زیادی محبت برمی‌خیزد.

تفاوت تخیلات خلاق ادبی و ذوقی عارف واقعی با دیگران در این است که شاعران و ادبا و هنرمندان، هر گونه هنری را مطابق با نیاز و مصلحت روز می‌آورند؛ اما عارف، از موارد اجتماعی اصلاً آگاهی ندارد و به همین جهت خلاقیت هنری او لحظه به لحظه تغییر می‌کند و متنوع می‌شود. این لحظات، ناشی از رویاهای عاطفی غیرارادی و برانگیخته از حالات درونی است که برای هیچ‌کس قابل فهم نیست.

اما سوررئالیسم مکتبی است که حقیقتی برتر از واقعیت‌های جهان سرمایه‌داری را دنبال می‌کند. سوررئالیسم بیان و تثبیت تفکر دور از فرمان عقل است و رابطه‌ای با قوانین زیباشناسی و اصول اخلاق ندارد. برای بیرون کشیدن واقعیتی که به زعم آن‌ها در اعماق ضمیر پنهان آدمی است، شاعر یا نویسنده خود را به حالتی رویاگونه می‌سپارد و ذهنیت حاصل را که نه به صورت ارادی، بلکه به طور خودکار و خودبه‌خودی ارائه می‌شود، به نگارش درمی‌آورد. این نوشته‌ها با ذهن هوشیار، رابطه‌ای ندارد و بیش‌تر، حالت کشف و شهودی به خود می‌گیرد.

بسیاری از حکایت‌های شگفت‌انگیز تذکره‌الاولیا در مرز بین خواب و بیداری، روی می‌دهند و این سیری است روحانی، که در عالم کشف و رویا اتفاق می‌افتد. یک تابلوی سوررئالیستی که خلاصه‌ی همه‌ی بحث‌های کلامی در باب عشق و وصل و فنا را در یک کادر به منتقدان همه‌ی عالم هدیه می‌کند این روایت عطار است: «بزرگی

منصور حلاج را به خوابش دید ایستاده، جامی در دست و سر بر تن نه. گفت: «این چیست؟ گفت: او جام به دست سربریدگان می‌دهد» (همان، ۵۹۴)

بشرِ حافی، مصطفی و مرتضی (ع) را به خواب می‌بیند. (همان، ۱۳۳) ذوالنون مصری، خدای را به خواب می‌بیند. (همان، ۱۴۰) در وفات ذوالنون هفتاد کس پیغمبر (ص) را به خواب دیدند که گفت: «دوست خدای، ذوالنون، خواهد آمد. به استقبال او آمدیم» (همان، ۱۵۸) مادر علی - زن احمد خضرویه - گفت: «شبی در طواف خانه‌ی کعبه بودم. ساعتی بنشستم و در خواب شدم. چنان دیدم که مرا به آسمان بردند و تا زیر عرش بدیدم و آن‌جا که زیر عرش بود، بیابانی دیدم که درازا و پهنای آن پیدا نبود و همه‌ی بیابان، گل و ریاحین بود - بر هر برگ گلی نوشته که: ابو یزید ولی...» (همان، ۲۱۰) سفیان ثوری را به خواب دیدند، گفتند: «چون صبر کردی با وحشت و تاریکی گور؟ گفت: گور من مرغزاری است از مرغزارهای بهشت». دیگری او را به خواب دید و پرسید: «خدای-تعالی - با تو چه کرد؟ گفت: یک قدم بر صراط نهادم و دیگر در بهشت» دیگری به خوابش دید گفت که: «در بهشت از درختی به درختی می‌پرید». پرسیدند که: «این به چه یافتی؟ گفت: به ورع» (همان، ۲۳۰) زبان صوفیه طبعاً زبانی است که از رمز و تمثیل برای ادای مقصود سود می‌جوید. در تمام نمونه‌هایی که از تذکرةالاولیا ذکر شد، این زبان رمزی و این غیرمستقیم‌گویی هنرمندانه دیده می‌شود. در واقع، عطار با روایت رویاها و واقعه‌های صوفیانه، عظمت مقام اولیای خدا را در پیشگاه خالق بیان می‌کند و ثمره‌ی زندگی عارفانه را به خوانندگان خویش نشان می‌دهد. این خواب‌ها گاه خواب‌هایی هستند که عرفا خود دیده‌اند و گاه خواب‌هایی که دیگران در مورد آن‌ها دیده‌اند.

### ۳.۴. نگارش خودکار / سخنان ناآگاهانه = شطح

نگارش خودبه‌خودی سوررئالیست‌ها در درون خود، متن پنهانی را جای داده است که دارای قدرت بی‌ظنری است و معنی غیرمنتظره و حیرت‌آوری دارد که در نگاه اول، ناآشنا جلوه می‌کند. برای ورود به آن، کافی است که هرگونه نظارتی را بر آن بشکنیم و زبان را ترک کنیم.

البته اندره برتون خود اعتراف می‌کند که: «آن‌هایی که به این روش دست می‌زدند نمی‌توانستند رقابت زیباشناختی را کاملاً کنار بگذارند؛ دست‌کم به گونه‌ی مؤخر بر تجربه، انتخابی صورت می‌گرفت و فقط آن بخش‌هایی از پیام را بر جا می‌گذاشت که مناسب‌تر از بقیه شناخته می‌شد. در عمل این، آن قدرها هم که می‌نماید اهمیت نداشت. مسأله‌ی اساسی این بود که حال و هوای تولید خود به خود احساس شود و نسیم سرزمینی به ذهن بوزد که همه چیزش بلافاصله شناختی بود و به خصوص ساختار آن - که ظاهراً برای همه یکسان بود- فقط می‌بایست آشکار می‌شد. کار مشکل واداشتن مردم به این بود که سعی کنند خودشان به این شناخت برسند. باید متقاعدشان می‌کردیم که این سرزمین جای دیگری نیست؛ بلکه در خود آن‌هاست.» (کوثری، ۱۳۸۱: ۹۰)

اگر در سوررئالیسم نوشتن خود به خود وسیله‌ای است که هنرمند در آن، خود را رها می‌کند تا هرچه ناخودآگاه می‌خواهد بر قلم جاری کند، در عرفان، شطح و گفتار بی‌اراده، سرریز عاطفی تجربه‌ای سرشار است که عارف از سرگذرانده است. صوفیان نیز راهی یافته بودند تا به یاری اشارت و ایجاز نکته‌هایی بگویند و نکته‌هایی را ناگفته بگذارند و این همان چیزی است که به شطح، مشهور شده است. «شطح بر دو قسم است: ۱. سخنان پرشور و بی‌محابا و گزاف که به آن طامات نیز می‌گویند؛ ۲. سخنانی که تناقض یا تعارض منطقی دارد و اگر هم واقعاً متناقض نباشد، متناقض نماست.» (خرمشاهی، ۱۳۸۱: ۱۰۴۱)

روزبهان بقلی شیرازی در تعریف شطح می‌گوید: «شطح، حرکت است... پس در سخن صوفیان، شطح مأخوذست از حرکات اسرار دلشان؛ چون وجد، قوی شود و نور تجلی در صمیم سر ایشان عالی شود... برانگیزاند آتش شوق ایشان به معشوق ازلی، تا برسند بعیان سراپرده‌ی کبریا و در عالم بها جولان کنند. چون ببینند نظایرات غیب و مضمرات غیب غیب و اسرار عظمت، بی‌اختیار، مستی در ایشان درآید. جان به جنبش در آید، سِرّ به جوشش درآید، زبان به گفتن درآید. از صاحب وجد، کلامی صادر شود از تلهب احوال و ارتفاع روح در علو مقامات که ظاهر آن متشابه باشد و عبارتی باشد، آن کلمات را غریب یابند. چون وجهش شناسند در رسوم ظاهر و میزان آن نبینند، به انکار و طعن از قایل مفتون شوند.» (بقلی شیرازی، ۱۳۶۰: ۵۷)

این گفتار غیرارادی چنان است که گاهی عارفی دیگر نیز که به احتمال، تجربیات مشابهی را گذرانده است، قادر به درک یا تأویل آن نیست یا تأویلی چندگانه را می‌طلبد. عرفا اشتیاق و علاقه‌ی پنهانی به شطح‌گویی دارند و این حاصل اندیشیدن یا تعقل نیست؛ بلکه محصول الهام است. وقتی این حالات تناقض‌آلود به آنان دست می‌دهد، به ناچار با عبارات شطح‌آمیز و مناقض‌نما توصیفش می‌کنند که حتی خود نیز متعجب و حیران می‌شوند.

زمانی که بایزید در حالت بسط و ناهشیاری بود، «یکی به در خانه‌ی او رفت و آواز داد. شیخ گفت: «که را می‌طلبی؟ گفت: بایزید را گفت: در خانه جز خدا نیست.» (عطار، ۱۳۸۲: ۱۸۴)

لازمه‌ی شطح، ناخودآگاهی است و در حالت خودآگاهی بیان نمی‌شود و چه بسا وقتی که سالک به حالت عادی برمی‌گردد از گفته‌ی خود پشیمان است و توبه می‌کند. فروید در کتاب رویا توضیح می‌دهد که ناخودآگاهی فرایندی ذهنی است که فعالیت آن کم‌تر دیده می‌شود. «فروید توانست به کمک تداعی معانی یا تخیل آزاد به ذهن ناخودآگاه دست یابد.» (مصطفی آل‌احمد، ۱۳۷۷: ۱۱۹)

بنابراین در عرفان، هویت نویسنده در دریای وحدت وجود برتر معشوق، حل می‌شود و هویت او از کلیت بالاتری برخوردار می‌گردد که شامل همه‌ی عناصر جهان است. او خود را جدا از جان جهان نمی‌بیند و در این حال، از تجربه‌ی خود سخن می‌گوید. ابوالحسن خرقانی گفت: «من نگویم که دوزخ و بهشت نیست. من نگویم که دوزخ و بهشت را به نزدیک من جای نیست؛ زیرا که هر دو آفریده است و آن‌جا که منم آفریده را جای نیست.» (عطار، ۱۳۸۲: ۶۷۷) «نقل است که یک روز سخن حقیقت می‌گفت و لب خویش می‌مزید و می‌گفت: «هم شرابم، هم شراب خوار و هم ساقی.» (همان، ۱۸۸)

«ابویزید شطحی در سرّ یگانگی دارد که می‌گوید: «حق به من گفت که همه بنده‌اند جز تو» یعنی تو دوستی در منزل عشقی، ایشان در طلب. تو مرادی ایشان مرید» (بقلی شیرازی، ۱۳۶۰: ۷۸) و این تجربه‌های عرفانی کسانی است که در تذکرة‌الاولیا حالات کشف و شهودی آنان روایت شده است. نگارش سوررئالیست‌ها هم مانند گفتار مجذوبانه‌ی صوفیه پر از شگفتی و تناقض و ابهام است. نمونه‌هایی از این نوشته‌ها که

حاصل نگارش خود به خودی هستند، برای مقایسه نقل می‌شود: «همه چیز را می‌دانستم. بسیار کوشیدم که در جویبار اشک‌هایم چیزهایی بخوانم.» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۹۳۱) لوله‌های توپ از برف وادی‌های نومیدی مدام را بمباران می‌کنند. جسدهای چندین‌ساله، حاشیه‌های آسمان دیگر اتاق عشق نیستند. طاعون با خنده نقره‌ای‌اش پنجره‌ها را که چارچوبه پلاتین دارند، احاطه کرده است... امسال انگورها نخواهند رسید، گل‌ها با اولین فریادهای مزارع بی‌میوه خواهند مرد.» (همان، ۹۴۶)

### ۳.۵. جنون و دیوانگی

دیوانگی، رهایی از بار عقل و منطق بشری، روی گرداندن از واقعیت‌های بیرونی و روی آوردن به درون است و از منابع شناخت و آفرینش‌های سوررئالیستی محسوب می‌شود. «عارفان مسلمان از جمله مولوی، عطار و سنایی، جنون را آستانه‌ی دستیابی به معرفت ناب می‌دانند و به این جهت، بسیاری را می‌ستایند.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۱۰)

مکتب سوررئالیسم در پی دست یافتن به حقیقت برتر درونی است. می‌خواهد قید و بندها را در هم بشکند و به حقیقتی برسد که برتر از نمونه‌های مادی غیرواقعی دنیای فرودین است. عرفان شرق نیز چنین معنایی را دنبال می‌کند. مگر نه این که اتکا به حالت جنون و در هم شکستن مرز بین عقل و جنون از اصول سوررئالیسم است. بدین ترتیب، سوررئالیسم با گذشتن از پوسته‌ی ظاهری خودآگاهی به درون ناخودآگاهی و با استفاده از روش نوشتن «خود به خود» به جوهر شعر می‌رسد و شاعر این مکتب در فضایی بدون حد و مرز، گام برمی‌دارد.

عطار آشوب‌ها، ناامنی‌ها و سرخوردگی‌ها را از زبان دیوانگان عاقل باز می‌گوید: «صفت ممتاز دیوانگان عطار، آن است که آن‌ها در پناه آزاد بودن دیوانگی از هر قید و بندی، کارهایی می‌توانند بکنند و سخنانی می‌توانند بگویند که مردم عادی به آن مجاز نیستند و کسی نمی‌تواند به این سبب، به آن‌ها آسیبی برساند.» (ریتز، ۱۳۷۴: ۲۴۸) چون سخنان و رفتار این گروه فراتر از معیارهای عقلانی رایج است گاه مردم آنان را دیوانه می‌پندارند: «نقل است که همسایگان او- اویس قرنی- گفتند که: «ما او را از دیوانگان می‌شمردیم... و در وقت نماز بامداد، بیرون شدی و بعد از نماز خفتن باز آمدی و به هر محلت که فرورفتی، کودکان او را سنگ زدندی، او گفتی: «ساق‌های من

باریک است. سنگ کوچک‌تر اندازید تا پای من خون‌آلود نشود و از نماز نمازم.» (عطارد، ۱۳۸۲: ۲۸) دیوانه‌ای گفت: «الهی! ملک الموت را به من مفرست که من جان به وی ندهم که نه از او ستده‌ام تا باز بدو دهم. من جان از تو ستده‌ام و جز تو به کسی ندهم.» (همان، ۶۷۲)

اوج این گستاخی‌ها در گفته‌ی ابوالحسن خرقانی در پیوست تذکره‌الاولیا آمده است که: شبلی نماز همی کرد. آواز شنود که: «هان بوالحسنو! خواهی از آن‌چه از تو می‌دانم با خلق بگویم تا سنگسارت کنند؟» شیخ گفت: «ای بار خدای! خواهی تا آن‌چه از رحمت تو می‌دانم و از کرم تو می‌بینم با خلق بگویم تا دیگر هیچ‌کس سجودت نکند؟» آواز آمد: «نه از تو، نه از من» (همان، ۶۷۲) همان‌گونه که می‌بینیم، آن‌جا که سخن از جنون و دیوانگی، است زبان طنز نیز به آن کمک فراوانی می‌کند تا شخص ذهنیت خود را در خلق تصاویر بدیع، به کار گیرد.

### ۳.۶. تصادف عینی

یکی از شگفت‌ترین رویدادهای عالم هستی که سوررئالیست‌ها به آن معتقدند، تصادف عینی یعنی عینی شدن الهامات و رویاها و خیالاتی است که در ذهن نویسنده و شاعر می‌گذرد. این امر به عینی شدن و تجسم حضور جذبه‌ها، خواب‌ها، الهامات و خطورات صوفیه تا حدی مشابهت دارد. وقتی جنید گفت: «یک روز بر سرّی رفتم. می‌گریست.» گفتم: «چه بوده است؟ گفت: در خاطر آمد که امشب کوزه‌ای بیاویزم تا آب، سرد شود. در خواب شدم. حوری را دیدم؛ گفتم: «تو از آن کیستی؟ گفت: از آن کسی که کوزه را نیاویزد تا سرد شود و آن حور کوزه را بر زمین زد. اینک بنگر» جنید گفت: «سفال‌ها شکسته دیدم. تا دیرگاه آن سفال‌ها آن‌جا افتاده بود.» (عطارد، ۱۳۸۲: ۳۳۲)

آندره برتون اثری دارد به نام نادیا یا ناجا (Nadja) که مثال خوبی است برای مقوله‌ی تصادف عینی. نادیا، شخصیتی خیالی است که برتون در حالت‌های کشف و شهودی با او سخن می‌گوید و در اثری به همین نام، در مورد او می‌نویسد؛ اما در اکتبر ۱۹۲۶ ناگهان زنی به همین نام را در پاریس ملاقات می‌کند و موجود ذهنی و خیالی او در اثر یک تصادف برای وی ملموس و عینی می‌شود و تجسم واقعی پیدا می‌کند. (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۹۲۹-۹۳۵)

«تصادف عینی، بی‌منطقی امر واقع، پیرامون مجموعه‌ای از پدیده‌هاست که حضور امر خارق عادت در زندگی روزمره را مجسم می‌کند، به نوعی شبیه به کشف صوفیه است؛ یعنی لحظه‌های حضور الهی در هستی، لحظه‌هایی که غیب در آن متجلی می‌شود. (احمد سعید، ۱۳۸۰: ۱۲۵) «درویشی گفت: «در بغداد بودم و خاطرمتعلق حج بود. در دلم آمد که مرتعش می‌آید و پانزده درم می‌آورد تا رکوه و رسن و نعلین خرم و به بادیه روم. در حال یکی در بزد. بازکردم. مرتعش بود، رکوه‌ای در دست. گفت: «بستان. گفتم: نگیرم گفت: بگیر و مرا بیش از این رنجه مدار. چند درم خواسته بودی؟ گفتم: پانزده درم گفت: بگیر که پانزده درم است.» (همان، ۵۱۵)

«این روش اگرچه با نگارش خودکار جنبه‌ی مشترکی دارد و آن کنار گذاشتن هرگونه اقدام عقلانی است؛ اما این دو فرق اساسی با هم دارند: در نگارش خودکار، خود انگیخته‌ترین چیزهایی را که در درون ما وجود دارد، رها می‌کنیم که بیان شوند؛ اما در مورد تصادف، انسان منتظر نوعی تجلی یا اشراق است. ملاقاتی کاملاً برونی که ما خودمان از نظر فکری آن را ترتیب نداده‌ایم. در این‌جا آزادی ذهن به صورتی کاملاً متفاوت ظهور می‌کند و در قلمرو و قدرت شخص ما است که به هر قرب اجباری معنای خاصی بدهیم. پس نقطه‌ی عزیمت عینی و اختیاری است.» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۹۰۲)

اگر تصادف را به تعبیر سوررئالیست‌ها، انتظار نوعی تجلی یا اشراق بدانیم، سراسر عرفان آکنده از چنین تصادفاتی است که در طی آن عارف خواب یا قسمتی از رویای خود را به صورت عینی مشاهده می‌کند. از قول ابوموسی در باب بایزید بسطامی نقل شده که گفت «به خواب دیدم که عرش را بر فرق سر نهاده بودم و می‌بردم و تعجب کردم. بامداد روانه شدم تا با شیخ بگویم. شیخ وفات کرده بود و خلق بی‌قیاس از اطراف آمده بودند. چون جنازه‌ی او را برداشتند، من جهد کردم تا گوشه‌ی جنازه به من دهند البته نمی‌رسید. بی‌صبر شدم. در زیر جنازه رفتم و بر سر گرفتم و می‌رفتم و مرا آن خواب دوشین فراموش شده بود. شیخ را دیدم که گفت: یا با موسی اینک تعبیر خواب‌دوشین، آن عرش که بر سرگرفته بودی جنازه‌ی بایزید است.» (عطار، ۱۳۸۲: ۲۰۹)

«این دست از حوادث، بی‌شک جزئی از وقایع منطقی نیست که بتوان علل و انگیزه‌های آن را با بینشی خردگرایانه تحلیل کرد؛ بلکه از آن قسم اتفاقات غیرمترقبه‌ای است که آدمی را تا قلمرو ناشناخته‌ها می‌کشاند. رنه شار در مجموعه شعری «جست

وجویی در اوج و در حضيض» در راهرو مترو با بانوی جوانی به نام مادلن آشنا می‌شود، آن هم چند لحظه‌ای پس از به پایان بردن قطعه شعری تحت عنوان «مادلن زیر نور کم‌رنگ». (پرتوی، ۱۳۷۳: ۶۱۱)

#### ۴. نتیجه‌گیری

تشابهات فراوان صوری مانند توجه به ناخودآگاهی، امور شگفت‌انگیز و جادو، خواب و رویا و تصادف عینی، سوررئالیست‌ها را تا حدودی به عرفا نزدیک می‌کند؛ اما این سخن به معنی هم‌سانی بنیادین آن‌ها نیست. سوررئالیست‌ها اساساً مربوط به دوره‌ی سرمایه‌داری هستند و می‌خواهند بنیاد زندگی سرمایه‌داری را وارونه نشان دهند و زشتی و نابه‌سامانی آن را به نمایش بگذارند؛ اما بنیاد دنیای ایده‌آل عطار دنیای معنوی و درونی، فراواقعی، جهانی، آسمانی و الهی است. درحالی‌که سوررئالیست‌ها دین‌گریزند، با عالم علوی صوفیه، کاری ندارند و عرصه‌ی عمل آن‌ها همین دنیاست. عرفا دین‌ورزند، این دنیا را حقیر و پوچ می‌دانند و عاشق و طالب حق‌اند و خالص‌ترین تجربه‌های معرفت دینی، متعلق به آنان است.

هدف سوررئالیسم، بیدار ساختن انسان با نگاهی تازه به اشیا و جهان بود و این کار را از طریق آشفتن ذهن و ایجاد شگفتی، امکان‌پذیر می‌دانست که مایه‌ی حیرت می‌شود. نگارش رویا و بیان خواب و هذیان و گذر از معبر زبان به فراسوی واقعیت، یک‌باره به پیشنهاد آندره برتون آغاز نشده است؛ بلکه این شیوه‌ی نگارش، از زمانی که بشر توانسته تمایز میان رؤیا و واقعیت را درک کند، وجود داشته است. هزاران سال، پیش از برتون و یارانش، صوفیان در نگارش‌های شورانگیز و مستانه‌ی خود به همان سبکی نوشته‌اند که سوررئالیست‌های فرانسه در قرن بیستم آن را تبیین کردند.

جنون، حالت‌رهایی از سلطه‌ی عقل است و عارفان مسلمان نیز جنون را آستانه‌ی دستیابی به معرفت ناب می‌دانند. برای تصویری با ویژگی‌های سوررئالیستی، کارکردهای مختلفی را می‌توان برشمرد، از جمله: کشف و آفرینش، آزادی و رهایی، شگفت‌آفرینی و حیرت، تغییر درک ما از واقعیت، تعارض و تناقض که همه‌ی این‌ها را می‌توان در یک متن عرفانی هم مشاهده کرد.



عطار در شرح حال عرفا به زبانی دیگر و بیانی دیگر نیاز داشت. او باید تخیل، رویا، جنون و دیوانگی را به هم می‌آمیخت و در قالب سخنان شطح‌آمیز و کرامات شگفت‌انگیز، بیان می‌کرد. بدین ترتیب، امور غریب و مافوق طبیعی را آشنا و در دسترس بشر قرار می‌داد. کاری که سوررئالیست‌ها در پی آن بودند و می‌خواستند عجیب‌ترین کارها را در این دنیای توهمی، عادی و معمولی جلوه دهند و از آن تحت عنوان خواب و رؤیا، نگارش خودبه‌خودی و جادو، نام می‌بردند. عطار ناگزیر بود تا گزارش خود را از عالم فراواقعی که به نیروی شهود بدان پای نهاده بود به یاری ابزارهایی به ما برساند این ابزارها را سوررئالیست‌ها ذیل هفت اصل، نام نهاده‌اند. پاره‌ای از این اصول، مثل امر شگفت و رؤیا و جنون، نمونه‌ها و نمودهای خوبی در تذکره‌الاولیا دارند. بر این پایه گزارش عارفان از پاره‌ای از امور شهودی در تذکره‌الاولیا، بیانی سوررئالیستی دارد. اگر چه سوررئالیسم جنبشی تازه است، اثر عطار نشان می‌دهد که او بدون این که ادعای ایجاد مکتبی ادبی را داشته باشد؛ اصول سوررئالیسم را قبل از سوررئالیست‌ها به خوبی و با خلاقیت بسیار، در تذکره‌الاولیای خود، به کار برده است.

### فهرست منابع

- آرین‌پور، امیرحسین. (۱۳۵۷). *فرویدیسیم* (با اشاراتی به ادبیات و عرفان). تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- آل‌احمد، مصطفی. (۱۳۷۷). *سوررئالیسم، انگاره‌ی زیبایی‌شناسی هنری*. تهران: نشانه.
- احمدسعید، علی. (۱۳۸۰). *تصوف و سوررئالیسم*. ترجمه‌ی حبیب‌الله عباسی، تهران: روزگار.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۶). *چهار گزارش از تذکره‌الاولیا*. تهران: مرکز.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۶). *کیمیا و خاک*. تهران: مرغ آمین.
- برتون، آندره. (۱۳۸۱). *سرگذشت سوررئالیسم*. ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: نی.
- بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۶۰). *شرح شطحیات*. تصحیح هنری کربن، تهران: زبان و فرهنگ ایران.
- بیگزبی، سی. وی. ای. (۱۳۷۵). *دادا و سوررئالیسم*. ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: مرکز.

- بیهقی، حسین‌علی. (۱۳۷۴). «فضای فکری و فرهنگی عصر عطار». مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، شماره‌ی ۱ و ۲، سال ۲۸، صص ۹۵-۱۱۱.
- پرتوی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). «شعر از دریچه‌ی چشم رنه شار». مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، شماره‌ی ۴، سال ۲۷، صص ۵۹۹-۶۲۰.
- پرهام، سیروس. (۱۳۴۹). رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات. تهران: نیل.
- ثروت، منصور. (۱۳۸۵). آشنایی با مکتب‌های ادبی. تهران: سخن.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۱). حافظ‌نامه. تهران: علمی و فرهنگی.
- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). «طنز چیست و طنزنویس کیست». مجله‌ی قند پارسی، دهلی نو: مرکز تحقیقات فارسی ایران و هند، شماره‌ی ۷، صص ۱۳۹-۱۵۰.
- ریتز، هلموت. (۱۳۷۴). دریای جان. ترجمه‌ی عباس زریاب‌خویی، تهران: الهدی.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۹). مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴). «طنز حافظ». مجله‌ی حافظ، شماره‌ی ۱۹، مهر، صص ۳۹-۴۲.
- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۲). تذکره‌الاولیا. تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوار.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۹). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۴). فرهنگ فروزان‌فر. گردآوری مریم‌السادات رنجبر، تهران: پرسش.
- کوثری، عبدالله. (۱۳۸۱). سرگذشت سوررئالیسم. تهران: نی.