پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۲۴، صص ۳۴-۷

بررسی ویژگی‌های سوررئالیسم در روایت با تمرکز بر ویژگی‌های خیال سوررئالیستی در رمان «خیال‌باز» اثر احمد حسن‌زاده

ایوب مرادی[۱]
فاروق نعمتی[۲]

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۱۰/۳ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۱۴**
DOI: 10.22080/RJLS.2023.24684.1367

چکیده

سوررئالیسم، یکی از مکاتب مهم هنری و ادبی است که در نیمه‌ی اول قرن بیستم شکل گرفت و به‌زودی توانست جایگاه ویژه‌ای در میان اهالی هنر و ادبیات کسب نماید. تأکید بر ناخودآگاه، تلاش برای کشف و آزادسازی نیروهای نهفته‌ی درون و تمرکز بر به هم ریختن مرز واقعیت و خیال، از مهم‌ترین اصول این مکتب محسوب می‌شود که بیش از هر هنری، در شعر قابلیت بروز دارد. نتیجه‌ی این امر نیز به شکل بزرگداشت شعر و تحقیر رمان، در مانیفست این مکتب انعکاس یافت. اما به‌مرور و با تغییر این ذهنیت و ورود برخی از چهره‌های سرشناس سوررئالیسم در عرصه‌ی نگارش رمان و سایر انواع روایت، این سؤال جدی مطرح شد که روایت سوررئالیستی، واجد کدام ویژگی‌های خصیصه‌نماست؟ آیا این ویژگی‌ها در فرم روایت متجلی می‌شود یا در محتوا؟ ناگفته پیدا بود که تأکید بر ناخودآگاه و شگردهایی همچون جریان سیّال ذهن، ناگزیر فرم روایت سوررئالیستی را تغییر خواهد داد. اما مسأله اینجاست که این موضوع در بیشتر رمان‌های مدرن و پسامدرن نیز به چشم می‌آید. پس ماهیت سوررئالیستیِ روایت، تنها با تمرکز بر فرم، قابل تشخیص نبود. وجود این ابهام باعث شد تا در این پژوهش با استفاده از روش تحلیلی – توصیفی، ویژگی‌های خصیصه‌نمای روایت سوررئالیستی از رهگذر تمرکز بر متن رمان «خیال‌باز» از احمدحسن‌زاده، استخراج و احصا شود. نتایج نشان می‌دهد که وجود مؤلّفه‌هایی همچون خیال‌ورزی که باعث درهم ریختن مرز خیال و واقعیت و ساخت واقعیت برتر شده است، پررنگ بودن نقش خواب، رؤیا و مکاشفه، تأثیر تخدیر شخصیت اصلی بر کنش‌های روایی و تأکید ویژه بر جنون این شخصیت، ویژگی‌های عمده‌ای محسوب می‌شود که رمان «خیال‌باز» را به یک اثر روایی سوررئال مبدّل ساخته است. ویژگی‌هایی که بیش از آنکه مربوط به فرم روایت باشد، در محتوا متجلّی شده است.

کلیدواژها: مکاتب ادبی، سوررئالیسم، واقعیت برتر، روایت سوررئال، رمان خیال‌باز.

[۱]- دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) ایران. رایانامه: ayoob.moradi@pnu.ac.ir
[۲]- دانشیار، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: faroogh.nemati@pnu.ac.ir

۱- مقدّمه

آندره برتون، مهم‌ترین چهره‌ی مکتب سوررئالیسم در اولین بیانیه‌ی این مکتب، موضعی سخت در برابر رمان می‌گیرد و آن را فعّالیّتی ننگ‌آور و از سر حقارت (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۲) می‌نامد. دلیل اصلی این موضع‌گیری هم چیزی نبود مگر تضاد طرح روایی با اصل «نگارش خودکار» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شگردهای مورد توجه مکتب سوررئالیسم؛ نگارشی خالی از نظارت عقل، منطق، اخلاق و اصول زیبایی‌شناسانه. پرواضح است که ظرایف مربوط به نگارش روایی که ذیل اصول زیبایی‌شناسانه می‌گنجد، این امکان را از نویسنده سلب خواهد کرد که بتواند آزادانه به بازنمایی اسرار جهان هستی که در اعماق وجودش پنهان مانده است بپردازد. مقصودی که به اعتقاد سوررئالیست‌ها، برآورده کردن آن در نوع ادبی شعر، چندان دشوار نیست؛ زیرا در شعر این ظرفیت وجود دارد که شاعر، رها از قیدوبند علم و عقل و با ابزار تخیّل، اشارات بازتاب‌یافته در عمق وجودش را برون‌ریزی نماید. اساساً به‌زعم سوررئالیست‌ها، انسان طبیعتی شاعرانه دارد و تنها به دلیل گرفتار آمدن در غل و زنجیرهای مدنیّت و ابتذال زندگی روزمره، از این موهبت طبیعی خود دور افتاده است. با وجود این مخالفت اولیه، اما برتون بعدها خود به نوشتن رمان علاقه‌مند شد و دیگرانی نیز از میان سوررئالیست‌ها سر برآوردند که در مسیر نگارش رمان پای نهادند. برای نمونه «برتون، رمان *ناجا* را نوشت و آراگون رمان *دهقان پاریسی* را.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۰)

۱- ۱- بیان مسأله

با در نظر گرفتن این مقدمه، حال این سؤال پیش می‌آید که بر اساس کدام‌یک از ویژگی‌های شکلی و محتوایی می‌توان درباره سوررئال بودن متون روایی، به‌ویژه رمان قضاوت کرد. آیا به صرف مشاهده‌ی به هم ریختگی توالی زمانی روایت - ویژگی غالب در بیشتر رمان‌های مدرن و پسامدرن - می‌توان رمانی را سوررئال دانست؟ آیا استفاده از فنونی نظیر جریان سیّال ذهن در شکل روایت، برسازنده‌ی این نوع رمان است؟ یا نه، قضاوت در این زمینه بر پایه‌ی تمرکز بر محتوا امکان‌پذیر می‌شود؟ یا اینکه در نظر گرفتن توأمان محتوا و فرم، ما را در شناخت روایت‌های سوررئال یاری خواهد کرد؟

وجود سؤال‌هایی از این‌دست، انگیزه‌ای شد تا طی این نوشتار از رهگذر تمرکز بر رمان «خیال‌باز» احمد حسن‌زاده، مؤلّفه‌های مکتب سوررئالیسم در نوع ادبی رمان بررسی شود. پیش‌فرض اصلی در نگارش این مقاله نیز آن است که تشخیص سوررئال بودن متون روایی به‌شکلی جدّی در گرو بررسی محتوایی این نوع متون است؛ زیرا امروزه کمتر اثری را در حوزه‌ی رمان می‌توان سراغ گرفت که از فنون جدید روایی همچون به هم ریختن نظم خطّی روایت، استفاده از راویان مختلف و ویژگی جریان سیّال ذهن در آن استفاده نشده باشد. دلیل انتخاب رمان «خیال‌باز» نیز تمرکز آن بر استفاده از قوّه‌ی تخیّل به‌عنوان سازوکاری رهایی‌بخش برای انسان است؛ مسأله‌ای که حتی در نام رمان نیز انعکاس دارد.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

- بر اساس کدام ویژگی‌ها می‌توان درباره‌ی سوررئال بودن رمان، به‌ویژه در این مورد خاص رمان «خیال‌باز» قضاوت کرد؟
- برای تشخیص سوررئال بودن رمان – در این مورد خاص رمان «خیال‌باز» – تمرکز بر کدام‌یک از دوگانه‌ی فرم یا محتوا یاریگر خواهد بود؟
- از میان مؤلّفه‌های محتوایی‌ای همچون واقعیت برتر، نقطه‌ی علیا، امر شگفت، خواب، جنون و تخدیر، کدام‌یک نقش مهم‌تری در ساخت محتوای سوررئال برای رمان «خیال‌باز» دارند؟

۱- ۳- روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی از نوع تحلیل محتوای کیفی انجام پذیرفته و طی آن تلاش شده است تا با توجه به مبانی یادشده در مانیفست سوررئالیسم در زمینه‌ی دسته‌بندی مؤلّفه‌های اصلی این مکتب، محتوای رمان «خیال‌باز» از احمد حسن‌زاده مورد خوانش قرار گیرد. از آنجا که پژوهش حاضر در جهت «معتبر ساختن و گسترش دادن مفهومی چارچوبِ» (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۲۴) سوررئالیسم به‌عنوان مکتبی اساساً شعرمحور به نوع ادبی رمان به نگارش درآمده است، روش تحلیل داده‌ها در آن، از نوع تحلیل محتوای جهت‌دار است.

۱- ۴- پیشینه‌ی پژوهش

نقد مکتبی یا نقد متون بر اساس اصول مکتب‌های ادبی، یکی از زمینه‌های پژوهشی است که در سه دهه‌ی اخیر به‌شکلی ویژه مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است و کتاب‌ها، مقاله‌ها، پایان‌نامه‌ها و رساله‌های متعدّدی با این رویکرد به نگارش درآمده است. پژوهش‌هایی که در آنها یک یا چند مکتب از میان مکاتب مختلف اعم از کلاسیسم، رمانتیسم، رئالیسم، ناتورالیسم و... اساس نقد آثار ادبی قرار گرفته است. برخی از این پژوهش‌ها درباره‌ی شعر فارسی بوده است؛ برخی، روایت‌های فارسی را از این منظر بررسیده‌اند و برخی پژوهش‌ها نیز به بحث درباره‌ی مبانی نظری مکاتب ادبی و هنری پرداخته‌اند.

در این میان مکتب سوررئالیسم به دلایل مختلفی همچون مناسبت بسیار اصول این مکتب با نوع ادبی شعر و به‌ویژه سنّت عرفان ایرانی – اسلامی، توجّه بیشتری را به خود جلب کرده است. از آنجا که ذکر تمامی پژوهش‌های انجام‌گرفته بر اساس سوررئالیسم، نه ممکن است و نه لازم، در این مجال تعدادی از مقاله‌های انتشاریافته در نشریّه‌های علمی معرفی می‌شود.

در حوزه‌ی بررسی ریشه‌های اندیشه‌ی سوررئال در متون و سنّت عرفانی می‌توان به این موارد اشاره کرد: «پیشینه‌ی مبانی سوررئالیسم در ادبیات عرفانی» نوشته‌ی رحمان مشتاق‌مهر (۱۳۸۹)؛ «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه (معرفی یک نوع روایی کهن)» نوشته‌ی علیرضا اسدی (۱۳۹۱)؛ «مکتب سوررئالیسم

و اندیشه‌های سهروردی» نوشته‌ی علی‌اصغر زارعی و علیرضا مظفری (۱۳۹۲)؛ «از عرفان اسلامی تا سوررئالیسم غرب (رویکردی نقّادانه به وجوه اشتراک عرفان و سوررئالیسم)» اثر سمانه شمسی‌زاده (۱۳۹۸) و... .

در زمینه‌ی بررسی نظری مکتب سوررئالیسم نیز می‌توان به این موارد اشاره کرد: «تأثیر سوررئالیسم بر تفکّر معاصر» اثر سید جمال موسوی (۱۳۸۸)؛ «تأثیرپذیری مکتب ادبی سوررئالیسم از دستاوردهای مکتب روان‌تحلیلگری زیگموند فروید با تأکید بر ضمیر ناخودآگاه» نوشته‌ی سلیمان یحیی‌زاده (۱۳۹۷) و... .

از میان پژوهش‌های انجام‌گرفته درباره‌ی شعر فارسی بر پایه‌ی اندیشه‌ی سوررئال نیز می‌توان این موارد را نام برد: «تأثیرپذیری جریان‌های شعر موج نو و حجم‌گرا در ایران از سوررئالیسم فرانسه» نوشته‌ی رضا قنبری عبدالمالکی (۱۳۹۳)؛ «تبلور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعه سریال» اثر فرهاد رجبی (۱۳۹۳)؛ «تطبیق سوررئالیسم غربی و مؤلّفه‌های مشابه در اشعار نادر نادرپور» نوشته‌ی دانشور و همکاران (۱۳۹۹) و... .

در زمینه‌ی نقد ادبیات داستانی فارسی بر اساس مبانی مکتب سوررئالیسم که به‌گونه‌ای با پژوهش حاضر نیز در ارتباط است، می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: «بوف کور و شازده احتجاب، دو رمان سوررئالیست» اثر مهوش قویمی (۱۳۸۷)؛ «سوررئالیسم در داستان *واهمه‌های بی‌نام و نشان* غلامحسن ساعدی» اثر مرتضی رزاق‌پور و طهوری (۱۳۸۹)؛ «شیوه‌های انعکاس سوررئالیسم در رمان‌های معاصر و تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها با مبانی غربی‌اش» نوشته‌ی محسن ذوالفقاری و همکاران (۱۳۹۵)؛ «سوررئالیسم در ملکوت بهرام صادقی» نوشته‌ی نادیا عزیزی و رضا صادقی (۱۳۹۹)؛ «بررسی اصول و شگردهای سوررئالیسم در رمان راهنمای مردن با گیاهان دارویی» نوشته‌ی ایوب مرادی و سارا چالاک (۱۳۹۹) و... .

تفاوت مقاله‌ی حاضر با پژوهش‌های یادشده به‌ویژه آن‌دسته از پژوهش‌هایی که به بررسی سوررئالیسم در ادبیات داستانی پرداخته‌اند آن است که در این یکی تلاش شده است تا ضمن استخراج و بررسی جلوه‌های سوررئالیسم در رمان «خیال‌باز»، موضوع خطیر نسبت روایت و سوررئالیسم با محوریت خیال سوررئالیستی به بحث گذاشته شود.

۲- چارچوب مفهومی

در این بخش تلاش خواهد شد تا ضمن ترسیم کلیتی از مفهوم سوررئالیسم و مؤلفه‌های اصلی آن، نظرگاه مائوریزیو موریه درباب رمان‌های سوررئالیستی به شکلی اجمالی شرح داده شود.

۲- ۱- سوررئالیسم

سوررئالیسم از جمله مکاتب مهم هنری و ادبی قرن بیستم است که در فاصله‌ی میان دو جنگ جهانی، طی واکنشی انقلابی در برابر عقل‌گرایی و تجربه‌محوری حاکم بر فضای فکری جامعه ایجاد شد. پایه‌گذاران این مکتب که پیشتر تجربه‌ی دادائیسم را از سر گذرانده و از سوی دیگر با آرا و اندیشه‌های زیگموند فروید درباب ناخودآگاه آشنایی حاصل کرده بودند، ضمن روی‌گردانی از خردمحوری و تجربه‌مداری افراطی مرسوم در قرون ۱۹ و ۲۰، بنای مکتب خود را بر پایه‌ی اصالت تخیّل، رؤیا، جریان سیّال ذهن و برون‌ریزی‌های ناخودآگاه گذاشتند. آندره برتون، پایه‌گذار و چهره‌ی اصلی این مکتب، هدف آن را رفع تضاد و تناقض میان خیال و واقعیت به سود واقعیت برتر ذکر کرده است. «واقعیت برتر نزد هنرمند سوررئالیست، نه تصویرها و ترکیبات عالم واقعی و مادی، بلکه توهّمات، تداعی‌های ترکیبی و تصوّرات نامتجانس و غیر معقول ناخودآگاه است.» (چیلورز و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۰۶)

در نگاه سوررئالیست‌ها اگر انسان بتواند خارج از کنترل‌های همیشگی عقل، نیروهای درون ناخودآگاه را رها سازد، زندگانی به‌مراتب بهتری را تجربه خواهد کرد؛ زیرا رستگاری حقیقی در گرو آزادی مطلق از همه‌ی آن چیزهایی است که با نام‌های مختلفی همچون عقلانیت، تمدن، اخلاق، عرف و...، آدمی را به بند کشیده‌اند. آنان توصیه می‌کردند که برای رسیدن به یک جهان برتر، گذر از جهان مادی و ظاهری و گوش فرادادن به اشارات درونی که در پی فاش ساختن اسرار حقیقی هستی است، ضرورت دارد. از همین‌رو خواب و رؤیا، ناخودآگاهی، مستی و تخدیر و هر آنچه باعث رهایی فرد از ظواهر و آگاهی او از محتویات ضمیر ناآگاه شود، می‌تواند او را در راه رسیدن به واقعیت برتر همراهی کند. مطابق این تلقی، هنر نیز چیزی نخواهد بود مگر مجرایی برای برون‌ریزی ناخودآگاه و مواجه شدن با حقایقی که در درون انسان پنهان مانده است. بر این اساس هنری که محصول اعماق ذهن هنرمندان سوررئال بود، «قیدوبندهای هنری را شکست و از سنّت‌ها و ارزش‌های معمولی اجتماعی در زندگی و هنر دور شد.» (برتون، ۱۳۸۳: ۹۷)؛ ناگفته پیداست که این ویژگی بیش از هر عرصه‌ای در هنر شعر امکان تجلّی دارد. به همین دلیل است که اهالی این مکتب، میانه‌ی چندانی با داستان و رمان نداشتند.

یکی از روش‌های محبوب برای آفرینش هنری در سوررئالیسم، فن «نگارش خودکار» است؛ فنی که بر اساس آن، نویسنده در حالی که ذهن خود را به حالت نیمه‌هوشیار درآورده است، بدون هیچ طرّاحی قبلی، هر آنچه را در لحظه به ذهنش متبادر می‌شود، روی کاغذ می‌نویسد. برتون در تشریح این روش مبتکرانه، ضمن دست‌آویز قرار دادن تمثیل غار افلاطون، برداشتی دیگرگونه از این تمثیل ارائه می‌دهد که در آن افراد به‌گونه‌ای در غار به بند کشیده شده‌اند «که چشمانشان چیزی به‌جز واقعیت‌های قراردادی زندگی روزمره را ندیده است. ولی ناگهان یکی از آن‌ها آزاد می‌شود و چشمش به سایه‌های لرزان یک

عالم سفلی می‌افتد که در آن پیش‌پاافتاده، صورت شگفت‌انگیز به خود می‌گیرد. برای نخستین‌بار تخیّل، مجال جولان می‌یابد، زیرا سایه‌های روی دیوار مبهم و خودرأی‌اند.» (بیگزبی، ۱۳۹۷: ۹۲)

پیشتر اشاره شد که سوررئالیسم بنا به ماهیّت با نوع ادبی شعر، سازگاری تامّ و تمامی دارد. این در حالی است که داستان و رمان به‌ویژه از نوع رئالیستی و ناتورالیستی، فاقد ظرفیت‌های لازم برای نمایندگی این مکتب هنری است. از همین‌رو برتون در آغاز، ضمن تقبیح رمان، همفکران خود را از فعالیت در این عرصه بازمی‌دارد. اما به‌مرور این منع و تقبیح، جای خود را به تلاش برای ایجاد ظرفیت‌های تازه در ادبیات داستانی می‌دهد. تلاشی که نتیجه‌ی آن، خلق تعداد قابل توجهی رمان است. حتی خود برتون نیز رمانی با نام «ناجا» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۰) و با حال‌وهوایی خاص می‌نویسد.

بعدها لویی آراگون از چهره‌های شناخته‌شده‌ی سوررئالیسم در تشریح کیفیت رمان سوررئالیستی اینگونه می‌نویسد: «من به دنبال این بودم... که از شکل مقبول رمان به‌عنوان مبنایی برای خلق یک نوع رمان تازه استفاده کنم که همه‌ی قواعد سنّتی قصه‌نویسی را زیر پا بگذارد؛ رمانی که نه روایتی داشته باشد و نه شخصیت‌پردازی.» (بیگزبی، ۱۳۹۷: ۸۰)؛ گذشته از این اظهارنظر کلی، مائوریزیو موریه، چهره‌ی دیگری است که با توجّه نشان دادن به جزئیاتی همچون توالی زمانی وقایع، زاویه‌دید و پایان‌بندی متفاوت، وقایع شگفت‌انگیز و زمان و مکان متعالی، ویژگی‌های زیر را برای روایت سوررئال ذکر کرده است:

۱. در رمان سوررئالیست، ساختکار درونی که حادثه و شخصیت‌ها را به حرکت درمی‌آورد، نباید با منطقی در هماهنگی باشد که صرفاً از طریق مشاهده و بررسی واقعیت‌های ساده و پیش‌پاافتاده حاصل می‌گردد.
۲. ساختکار درونی نباید از گاهنامه‌ی حقیقی وقایع پیروی کند. به کلام دیگر، رویدادهای جزئی یا مهمی که در متن ثبت گردیده‌اند، نباید بنا بر ترتیب زمانی وقوع آن‌ها در داستان جای گیرند.
۳. فقدان توضیح منطقی و عقلایی درباره‌ی موقعیت‌ها، وضعیت‌ها، شرایط یا رفتار و کردار اشخاص داستان نباید در پایان متن با دخالت عوامل اطمینان‌بخش یا ظهور نیروهای خارق‌العاده و کم‌وبیش حقیقت‌نما جبران گردد.
۴. جنبه‌ی اعجاب‌انگیز رخدادها و کنش شخصیت‌ها، مشروط بر آنکه حفظ شود، می‌تواند به‌شکل وهم و خیالی اضطراب‌آمیز بسط و گسترش یابد.
۵. تعالی سوررئالیسم در زمان و مکان واقعی و ملموس ما عمل می‌کند و اگرچه به پدیده‌های نامرئی متوسل می‌شود، پدیده‌های نامرئی آن، هنجار یا معیاری ندارند. به این معنا که به زمینه‌ی

خاصی، مثلاً مذهبی یا اسطوره‌ای، وابسته نیستند. (موریه، ۲۰۰۶: ۱۱ به نقل از: قویمی، ۱۳۸۷: ۹۰-۸۹)

۲- ۲- مختصری درباره‌ی نویسنده و خلاصه‌ی رمان

احمد حسن‌زاده، نویسنده، منتقد و روزنامه‌نگار معاصر به سال ۱۳۶۰ در شهر گچساران به دنیا آمد. او بعد از پایان تحصیلات، به روزنامه‌نگاری روی آورد و به‌زودی سردبیری مجله‌ی «بامداد» را عهده‌دار شد. بعدها همچون بسیاری از نویسندگان جوان هم‌عصر ما، تمرین نوشتن در مطبوعات را سرمایه‌ی نوشتن حرفه‌ای در حوزه‌ی داستان و رمان قرار داد و طی اولین تلاش خود، مجموعه داستان «مستر جیکاک» را نوشت؛ مجموعه‌ای که مورد توجه داوران جایزه‌ی ادبی مهرگان قرار گرفت. حسن‌زاده در ادامه، رمان «آه ای مامان» را نوشت که این یکی هم از سوی هیأت داوران جایزه‌ی ادبی مهرگان به‌عنوان اثر شایسته تقدیر شناخته شد. «خیال‌باز»، آخرین اثر این نویسنده است که از نظر ایده و فرم، تلاشی ستودنی در عرصه‌ی داستان فارسی است.

موضوع این اثر، روایت سرگذشت رنج‌آلود نوجوانی معلول و عقب‌مانده به نام «الیاس» است که به همراه خانواده و آشنایانش در حاشیه‌ی فقیرنشین شهر گچساران زندگی می‌کند. فقر آزارنده و عوارض برخاسته از این فقر، به‌زودی باعث مرگ اعضای خانواده‌ی الیاس می‌شود. پدر به دست طلبکاران کشته می‌شود و مادر و خواهر از داغ این مرگ، هر یک به طریقی جان می‌سپارند. الیاس پس از مرگ اعضای خانواده، بیشتر وقت خود را با پیرمردی مهربان به نام «آداود» می‌گذراند؛ همراهی‌ای که دشواری ایام را تاحدود زیادی برای او آسان می‌سازد. الیاس البته به موازات جهان واقعی که چیزی جز رنج برای او ندارد، در ذهنش، عالمی دیگر می‌سازد با ویژگی‌های خاص که در آن، نه از مرگ خبری هست، نه از رنج و نه تنهایی.

۳- تحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش خواهد تا شواهد مستخرج از متن رمان «خیال‌باز» با تأکید بر مفهوم واقعیت برتر یا فراواقعیت به‌مثابه یکی از مؤلفه‌های بنیادین سوررئالیسم در کنار عناصر و مؤلفه‌های دیگری نظیر دیوانگی، خواب و رؤیا، تخدیر و عشق بررسی و تحلیل شود.

۳- ۱- خیال و واقعیت برتر در رمان «خیال‌باز»

نکته‌ی قابل تأمّل در این میان آن است که خط روایی «خیال‌باز» به‌عکس رمان‌هایی همچون «بوف کور» یا «ملکوت» که حال‌وهوایی کاملاً سوررئال و انتزاعی دارند، بر وقایعی از زندگی بیرونی شخصیت الیاس استوار است؛ به‌شکلی که تأکید و تمرکز نویسنده بر نشان دادن فقر و رنج شخصیت اصلی و مردمان حاشیه‌نشین شهر گچساران که نصیبشان از ثروت بی‌حدوحصر نفت و گازی که در زمین زیر

پایشان نهفته است، بیشتر از بویی بد و آزارنده نیست، ذهنیت رئالیستی یا حتی ناتورالیستی بودن رمان «خیال‌باز» را تقویت می‌کند. اما نکته اینجاست که به موازات این زندگی واقعیِ به رنج آمیخته، «الیاس» در خیال خود، زندگی دیگری را تجربه می‌کند که در آن، هیچ خبری از فقر و رنج و نقص جسمانی نیست. دنیایی ذهنی، برساخته و جعلی که خاصیت اصلی آن، جبران کاستی‌های جهان واقع است. برای الیاس، بین این جهان خیالی و جهان واقعی، تفاوتی وجود ندارد. در ذهن او، مرزها از میان رفته است. خیال و واقعیت، بیرون و درون و انتزاعی و ملموس درهم آمیخته‌اند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان مدعی شد که ناخودآگاه شخصیت الیاس با درآمیختن دو حالت متناقض خیال و واقعیت، واقعیت جدیدی می‌سازد که بنا به تعریف، با آن چیزی که در سوررئالیسم «واقعیت برتر» نامیده می‌شود، قرابت دارد.

۳- ۱- ۱- ویژگی‌های خیال در «خیال‌باز»

بررسی رمان خیال‌باز نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که نویسندهٔ این اثر نگاه ویژه‌ای به مؤلفهٔ واقعیت برتر و جلوه‌های آن در عوالم خیال داشته است. موضوعی که در این بخش از مقاله ذیل عناوین خیال به‌مثابه عنصر رهایی‌بخش، خیال‌ورزی به‌عنوان عنصری جبرانی در روان، نسبت خیال و جان‌دارپنداری و نیز دستگاه خیال به‌عنوان ابزاری برای پرداخت مفهوم خیال‌ورزی بدان پرداخته خواهد شد.

الف) خیال به‌مثابه عنصر رهایی‌بخش و کاشف اسرار نهفته

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، یکی از اصلی‌ترین پایه‌های شکل‌گیری مکتب سوررئالیسم، اندیشه‌های انقلابی زیگموند فروید درباب ناخودآگاه و جایگاه آن در روان آدمی است. فروید بر این باور بود که ترس‌ها، اضطراب‌ها، امیال سرکوب‌شده و تعارض‌های حل‌ناشده که فرد در جهان حقیقت از مرور و یادآوری آن‌ها گریزان است، هرگز زایل نمی‌شوند؛ بلکه «این افکارِ ناخواسته دارای نیرویی است که آن را به طرف ناخودآگاهی سوق می‌دهد.» (فروید، ۱۳۹۶: ۸۲)؛ مطابق این دیدگاه، محتواهای موجود در ناخودآگاه به اشکال مختلفی همچون رؤیا، لغزش‌های زبانی و تداعی‌های ذهنی برون‌ریزی می‌شوند. (پاینده، ۱۳۹۷: ۸۰)

پس از فروید، ژاک لاکان موضوع برون‌ریزی‌های ناخودآگاه را ذیل مفهوم فانتزی بررسی کرد. لاکان معتقد بود که فانتزی قادر است «مختصّات میل سوژه را فراهم آورد، ابژه‌ی آن را مشخص سازد و جایگاهی را که سوژه در آن می‌پذیرد، تعیین کند. تنها به میانجی فانتزی است که سوژه در مقام فاعل میل، در مقام موجودی خواهشگر، قوام می‌یابد: از طریق خیال‌پردازی است که یاد می‌گیریم چگونه میل بورزیم.» (ژیژک، ۱۳۹۷: ۲۲)؛ اما گاه این ظرفیت روانی در برخی افراد، حالتی افراط‌شده به خود می‌گیرد که نتیجه‌ی آن، ظهور اختلال خیال‌بافی‌های خارج از چهارچوب در فرد است. «خیال‌بافی،

بیماری روانی ملایمی است میانجی خواب و بیداری و در حکم رؤیایی است ملایم.» (آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۲۱۹)

ایده‌ی برون‌ریزی‌های ناخودآگاه در قالب رؤیاهای بیداری و خیال، توجّه پایه‌گذاران مکتب سوررئالیسم را به خود معطوف داشت. مفهوم فراواقعیت یا به تعبیر درست‌تر واقعیت برتر، تاحدود زیادی برگرفته از همین ایده است. مفهومی که یکی از محوری‌ترین اصول مکتب سوررئالیسم محسوب می‌شود و بر اساس آن، فرد می‌تواند از طریق ساختن واقعیتی برتر در دل جهان واقعی، خود را از چهارچوب‌هایی که آزادی‌اش را به چالش می‌کشند، رها سازد و با استفاده از قوه‌ی خیال به آزادی حقیقی که خواست اصیل هر انسانی است، دست یابد؛ «خیالی که قادر به آفرینش امر محال است.» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۰۲)؛ البته دقّت به این نکته ضروری است که «سوررئالیسم به‌هیچ‌وجه در پی آن نیست که محتویات ضمیر ناهوشیار را پیش چشم آورد و حتی در پی بازسازی جهانی خیالی بر اساس عناصر موجود در این ضمیر نیست.» (مرادی و چالاک، ۱۳۹۹: ۱۰۴)؛ بلکه این مکتب در پی از هم گسیختن مرزهای هوشیار و ناهوشیار و واقعیت و خیال است تا به این وسیله، واقعیت تازه‌ای را پدید آورد که در آن «واقعی و غیر واقعی و اندیشه و عمل با هم روبه‌رو شوند و در هم بیامیزند و بر سراسر زندگی چیره شوند.» (رید، ۱۳۵۱: ۱۹۷)

در رمان «خیال‌باز»، آنگونه که از نام آن پیداست، موضوع اصلی همان است که پیشتر گفته شد؛ استفاده از قوه‌ی خیال برای درهم شکستن مرزها و البته پدید آوردن جهان و واقعیتی برتر. از همین‌رو است که شخصیت اصلی یعنی الیاس در هر تنگنایی که قرار می‌گیرد، به قوّه‌ی خیال متوسّل می‌شود تا سنگینی بار حقیقت را آسان سازد. او نه‌تنها خود در پی استفاده از تخیّل برای رهایی است، بلکه با اجازه دادن به تخیّل دیگر شخصیت‌ها، تلاش می‌کند آن‌ها را نیز در امر ساخت جهان ذهنی یاری کند. اهمیت خیال و خیال‌ورزی به‌عنوان عنصر محوری رمان «خیال‌باز» در بخشی از روایت از زبان یکی از شخصیت‌ها به نام *خاله خمار* در قالب جمله‌هایی متمایز بیان می‌شود؛ جمله‌هایی که بیشتر به مانیفست نویسنده می‌مانند و شاید از همین‌رو است که عیناً در پشت جلد رمان نیز درج شده‌اند. خاله خمار ضمن اشاره به جادوی خیال و خاصیت مبتلاکننده‌ی آن، راه رسیدن به کشف رازها را در گرو بهره جستن از این موهبت می‌داند:

> «می‌گه: خیال مثل عشق می‌مونه، بار اول که میاد سراغت مثل اولین بوسه‌ی جادویی تو عشقه، خُب معلومه که جادوت می‌کنه. بار دومی که می‌آد سراغت، یه‌قدری عمیق‌تره. مثل عشق، باهاش انس می‌گیری و بهش عادت می‌کنی. مثل شعر حافظ اگه باهاش انس گرفتی، دیگه کارت تمومه. سومین بارش منتها با عشق خیلی فرق می‌کنه. تو عشق با سومین بوسه

همه‌چیز می‌ره که عادی بشه و اگه نخوای اون‌طوری همه‌چیز به لجن کشیده بشه، باید خیلی خلّاقیّت به خرج بدی. اما خیال، وای خیال، هاای خیال... وقتی برای بار سوم می‌آد سراغت، یه چیز دیگه‌ست. سومین خیال شبیه یه سرنخه واسه کشف یه راز. خیال این‌طوریه، بار سوم فقط نمی‌آد، بلکه توی مغز و قلبت منفجر می‌شه، بدون اینکه از قبل تو رو آماده کرده باشه.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۰۷)

در بخش دیگری از روایت، این‌بار شخصیت «آداود» زمانی‌که خیال‌پردازی‌های شخصیت اصلی را می‌بینند، ضمن اشاره به ویژگی نجات‌بخشی قوه‌ی تخیّل، از او می‌خواهد خیالات شخصی و رهایی‌بخشش را با دیگران در میان نگذارد:

«از این به بعد، نه به من و نه به هیچ‌کس دیگه نگو چه چیزایی رو می‌بینی. - چرا؟ - چون اون چیزا مال تو هستن. خصوصی‌ترین چیزای تو هستن. اشرفیای تو هستن. تو روح بزرگی داری. همین چیزا یه‌روزی نجاتت می‌ده. نه فقط خودت رو، بلکه همه‌ی ما رو نجات می‌ده.» (همان: ۷۵)

و البته باید گفت که در بسیاری از موقعیت‌ها، همین ویژگی است که شخصیت اصلی یعنی الیاس را از ورطه‌ی هولناک اضطراب‌ها رهایی بخشیده است. مثلاً در جایی از داستان که با صحنه‌ی به دار آویخته شدن خواهرش مواجه می‌شود، به یک‌باره با مرور صحنه‌ی فرار دسته‌ای خرگوش که به‌اشتباه به جای هویج، فلفل خورده‌اند، از اضطراب شدید و کُشنده رها می‌شود و لبخند بر لبانش می‌نشیند. (همان: ۷۸)؛ شواهدی که نشان‌دهنده‌ی اهمّیّت بالای خیال در تسهیل زندگی و نقش آن در ساخت جهانی برتر است؛ جهانی که از تحمّل‌ناپذیری عالم واقع می‌کاهد.

جهان برتر یا واقعیت برتر، یکی از مسائلی است که در مکتب سوررئالیسم به‌طور ویژه مورد توجّه قرار گرفته است. واقعیت برتر، واقعیتی جامع و بی‌کم‌وکاست است که در اعماق ناخودآگاه فرد پنهان مانده است و سازوکار رؤیاهای بیداری و خواب یا به تعبیری خیال‌بافی و خواب دیدن باعث پدیدار شدن این جهان می‌شود. واقعیت این است که اگر بخواهیم لبّ لباب رمان «خیال‌باز» را بیان کنیم، به چیزی نمی‌رسیم مگر همین ایده‌ی ساختن جهانی خیالی به موازات جهان واقعیت که شخصیت اصلی داستان یعنی «الیاس» در آن جهان، خود را از فلاکت جهان واقعیت بر کنار می‌بینند. کمتر بخشی از رمان را می‌توان یافت که در آن موضوع گریز شخصیت الیاس از جهان واقعیت به جهانی خیالی مطرح نشده باشد. خاصّه در برهه‌هایی که واقعیت عالم بیرون آنقدر تلخ، گزنده و تحمّل‌ناپذیر می‌شود که در ورای تحمّل انسان است؛ چه رسد به نوجوانی ناقص‌الخلقه و تنها که تمام اعضای خانواده‌اش، قربانی سختی روزگار شده‌اند.

جالب است که الیاس برای درآمدن به عوالم خیال، از تجربه‌ی رویارویی با «مِه» می‌گوید؛ مِهی که در بسیاری از بزنگاه‌ها پدیدار می‌شود و همچون مجرایی برای ورود به عالم خیال عمل می‌کند. تجربه‌ی مِه در آغاز، بیشتر در عالم خواب نمایان می‌گردد. اما بعدها در بیداری نیز بارها و بارها به سراغ الیاس می‌آید: «همون‌موقع بود که مِه شروع شد... مِه تو کله‌ام بود انگاری.» (همان: ۱۸)؛ عشق الیاس به شخصیت «ابریشم» نیز با مِه آغاز می‌شود و در بیشتر مواقعِ رویارویی این دو حتی در عالم خیال، می‌توان حضور مِه را دید. «دلم می‌خواد تا همیشه باهاش باشم و هرجا باشم باید اونم باشه و این‌طوریه که وقتی به ابریشم فکر می‌کنم، دوباره می‌رم تو مه.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۵۸)؛ وقتی هم که ابریشم می‌رود، مِه ناپدید می‌شود و خورشید با جانی تازه درخشیدن می‌گیرد: «همین‌که رفت، از مه بیرون آمدم و انگاری خورشید یه‌بار دیگه از نو از پشت کوه بیرون اومد و براش دست تکون دادم و گفتم امروز چطور دوبار بیرون اومدی؟» (همان: ۹۵)؛ روز مرگ مادر الیاس نیز مِهی متراکم تمام شهر را در برمی‌گیرد. در ادامه نیز در میان مِه متراکم، الیاس مادر، پدر و خواهر از دست رفته‌اش را می‌بیند که باز زنده‌اند و با هم سخن می‌گویند. البته تجربه‌ی مِه به همین موارد محدود نمی‌شود و در بیشتر بخش‌های رمان، ورود در مِه، مقدّمه‌ی گریز از واقعیت و رفتن به مرحله‌ی خیال‌پردازی است.

بعد از بیان مختصری درباب اهمیت و جایگاه خیال در ساخت جهان برتر و همچنین مجرای ورود به این جهان در رمان «خیال‌باز»، پس از این موضوع، اشکال و انواع خیال‌پردازی‌های شخصیت «الیاس» به اختصار بیان می‌شود.

ب) دستگاه خیال

محوری‌ترین مصداق خیال‌ورزی شخصیت اصلی در رمان «خیال‌باز»، ایده‌ی ساخت دستگاهی خاص است که در آن می‌توان اشیا و پدیده‌های مطلوب اما زودگذر عالم واقع را ذخیره کرد. زندگی الیاس و اطرافیانش که در محلّه‌ای زاغه‌نشین در مجاورت شهر گچساران سپری می‌شود، زندگی‌ای است آمیخته با دشواری و فلاکت و البته بوی آزاردهنده‌ی گازی که در پالایشگاه‌های دایر در این شهر از آن استفاده می‌شود. اما در همین زندگی تلخ و مملو از رنج، اشخاص، رویدادها و تجربه‌هایی حضور دارند که با شیرینی خود، ادامه‌ی حیات را برای اهالی امکان‌پذیر می‌کنند. پدیده‌هایی که هراس از زوال آن‌ها، الیاس را بر آن می‌دارد تا در ذهنش، ساخت دستگاهی خاص را برنامه‌ریزی کند که در آن امکان ذخیره‌سازی این عناصر و تجربه‌های شیرین فراهم باشد.

دستگاه خیال که اوصافش تاحدودی یادآور اشیای سوررئالیستی مطرح در مکتب سوررئالیسم است، (رک: سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۸۵۵-۸۵۲) ابزاری است که الیاس برای ساخت آن از برخی مواد شناخته‌شده در عالم واقعیت بهره می‌جوید. اشیایی همچون محفظه‌های پلاستیکی، پوکه‌ها و شیشه‌های خالی مربّا که

الیاس آن‌ها را از میان زباله‌های دورریز خانه‌های ساکنان بخش متموّل شهر پیدا می‌کند و در قسمتی مخفی از خانه‌ی محل سکونتش که از آن با عنوان «غاری» یاد می‌کند، پنهان می‌سازد تا روزی که بتواند دستگاه دلخواهش را بسازد.

«الیاس» در طول روایت هرجا که به امری شگفت برمی‌خورد یا تجربه‌ای شیرین را از سر می‌گذراند و یا به بیم از دست دادن شخصی محبوب دچار می‌شود، به یاد این دستگاه می‌افتد. دستگاهی که هم محل ذخیره‌ی عناصر مطلوب است تا بعدها بتوان به آن‌ها بازگشت و هم اینکه ذهن منبسط الیاس را یاری می‌کند تا از انباشته شدن خاطرات و تجربه‌های بسیار و در بیشتر موارد دردناک رها گردد. تا به تعبیر خودش:

> «حالا این وسیله‌ای که من دارم می‌سازم، خیلی فرق می‌کنه قضیه‌اش. می‌خوام هرچی رو که می‌خواد از تو کلّه‌ام فرار کنه، نگهش دارم. منتهی نه دیگه تو کله‌ام که سرم سنگینی کنه... یعنی که یه جایی آدم داشته باشدشون، اما بیرون کلّه‌اش.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۳۹-۴۰)

الیاس، آخرین حرف‌های مادرش پیش از مرگ (همان: ۴۸)، آرزوی زنده ماندن مادر و پدر (همان: ۱۱۴)، خاطره‌ی شیرین خرگوش‌های فلفل‌خورده (همان: ۸۲)، بوی عرق و صدای جیرجیر سه‌چرخه‌ی آداود (همان: ۳۶)، سگ محبوب و وفادارش (همان: ۱۳۹)، صدای ساز آقلی (همان: ۱۷۷)، خاطرات بچگی (همان: ۱۹۵) و کلاً هر آنچه را در زندگی برایش عزیز است، درون این دستگاه خیالی می‌ریزد تا بعدها زمانی که از سختی ایام فراغتی حاصل کرد، درون غارِ به‌جامانده از پدر، آن‌ها را مرور کند. مروری که نه برای زنده کردن غم‌ها، بلکه به نیّت تکرار تجارب لذّت‌بخش اتّفاق خواهد افتاد.

گذشته از دستگاه، عنصر خیالی دیگری که اهمّیّت ویژه‌ای در متن دارد، پرنده‌ی خیالی و رنگارنگی است که ظاهراً تنها به چشم الیاس می‌آید. پرنده‌ای بزرگ (همان: ۲۱۸) که در موقعیت‌های مختلف ظاهر می‌شود و هر بار نیز رنگ و هیأتی متفاوت دارد. (همان: ۹۴، ۹۵ و ۱۱۰)؛ این تنوع رنگ در پرنده به حدّی است که الیاس را به این نتیجه می‌رساند که احتمالاً در زمان‌هایی که پرنده از دیده نهان می‌شود، «انگاری بره انبار رنگ پرنده‌ها و سهمیه‌ی رنگش رو تحویل بگیره؛ اون‌طوری. همیشه می‌ره و یه مدّت نیست. اما بعد که می‌آد، هوو، رنگ‌وارنگه. اصلاً کارخونه‌ی رنگه.» (همان: ۲۰۱)؛ البته این تغییر رنگ در بیشتر مواقع متناسب با حالات روانی الیاس رخ می‌دهد؛ زیرا اصولاً بیرون از خیال این شخصیت، پرنده‌ای وجود ندارد. مثلاً در ماجرای یافتن جسد گم‌شده‌ی پدر، زمانی‌که الیاس در شب تاریک، بیابان‌ها را به دنبال نشانه‌ای از پدر جست‌وجو می‌کند، رنگ پرنده به طلایی تغییر می‌یابد تا «تو دل سیاه شب بتونم ببینمش و دنبالش کنم.» (همان: ۱۵۰)؛ وقتی هم که الیاس تن بی‌جان و غرقه در خون پدر را می‌یابد،

رنگ پرنده دوباره تغییر می‌کند: «رنگش سرخ بود، یه‌جور سرخ تیره‌ی تیره، شبیه همون خون خشکیده‌ای که رو دست و پای بابا بود و گاهی تو تاریک‌روشن هوا به چشم می‌اومد و گاهی هم نه.» (همان: ۱۵۴)

حضور دائم پرنده در زندگی ذهنی الیاس به اندازه‌ای پررنگ است که حتی این شخصیت را به این نتیجه‌ی خنده‌دار می‌رساند که شاید ارتباط این دو، ارتباطی از گونه‌ی زن و شوهری باشد (همان: ۱۱۲) و جالب اینکه هم او در بخش‌های پایانی رمان، کودکی خیالی را فرض می‌کند که از گوشت برآمده از پشت او خارج می‌شود و نتیجه می‌گیرد که این کودک، حاصل ازدواج او و پرنده است. (همان: ۲۱۰)

ج) خیال‌ورزی به‌مثابه عنصر جبران‌کننده‌ی کاستی‌ها و نواقص شخصیت الیاس

همان‌گونه که اشاره شد، قوه‌ی تخیّل به‌عنوان عنصری رهایی‌بخش در بیشتر موارد به فریاد الیاس می‌رسد و تحمّل رنج‌های زندگی حقیقی را برای او آسان می‌سازد. به‌ویژه آنکه این شخصیت به دلیل شرایط بدنی و نقص مادرزادی که دارد، نمی‌تواند به‌عنوان فردی با توانایی‌های عادی در جایگاه‌های اجتماعی، نقش ایفا کند. از همین‌رو بار دیگر از قوه‌ی خیال بهره می‌جوید تا این ضعف خود را نیز جبران کند.

در بخش‌های مختلف رمان، صحنه‌های بسیاری وجود دارد که طی آن‌ها، الیاس با استفاده از قوه‌ی تخیّل، خود را در موقعیت‌های نمایشی‌ای فرض می‌کند که در بیشتر آن‌ها، نقش اصلی را عهده‌دار است. فرایندی خیالی که به‌نحوی جبران‌کننده‌ی کمبودهای جسمانی و وضعیت پر از رنج زندگی اوست. مثلاً وقتی در خانه‌ی خاله خمار، پوستر دختر قهرمان فیلم «دختر حوّا» را می‌بیند، به یک‌باره خیال می‌کند که دختر زیبای داخل پوستر به او خیره شده است و می‌گوید: «خیلی می‌خوامت الیاس.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۶۶)؛ الیاس هم در پاسخ رو به تصویر می‌گوید: «منم خیلی می‌خوامت جیگر، خیلی زیاد. اما الان مال یه کس دیگه‌ام، شرمنده‌تم.» (همان: ۶۹)؛ گاه نیز آنقدر مسحور این صحنه می‌شود که در عالم خیال به مرور چندین‌باره و تکرار آن می‌پردازد:

> «همین که ماشین از تو جاده پیداش می‌شه و دختر حوّا رو زیر اون درخت می‌بینم که با شوق و ذوق منتظرمه، دوباره فکرم رو قطع می‌کنم و برمی‌گردم عقب و دوباره از نو، ماشین رو می‌رونم تا دوباره از سر پیچ پیدام بشه و دختر حوّا رو زیر درخت ببینم که بی‌قرار منه و هی از اول و هی از اول.» (همان: ۱۴۷)

در ادامه‌ی همین تصویرسازی‌های ذهنی است که با شنیدن صدای آهنگی پرسوز، خود را در حال رقص با همان دختر زیبارو می‌بیند، با اینکه خوب می‌داند دختری در کار نیست. (همان: ۶۵)

در بهره‌ای دیگر هنگام عبور از مقابل سینمای متروکه‌ی شهر، از پشت دیوار سینما، صدای موسیقی و گفت‌وگوهای شخصیت‌های داخل فیلم را می‌شنود و آنقدر در این خیال شناور می‌شود که صحنه‌های

فیلم حتی از پشت دیوار سینمای خرابه نیز عبور می‌کنند و در برابر چشمان او قطار می‌شوند: «این‌دفعه صدای هواپیمایی رو می‌شنوم که از توی فیلم بیرون می‌زنه و دیوار رو می‌شکافه و از جلوی صورتم رد می‌شه.» (همان: ۷۴)؛ در صحنه‌ای دیگر در عالم خیال، خواننده‌ی داخل جعبه‌ی تلویزیون الیاس را مخاطب قرار می‌دهد و با او گفت‌وگو می‌کند. (همان: ۲۰۵)

از سایر شواهد مربوط به خیال‌ورزی‌های جبرانی الیاس، خودقهرمان‌پنداری‌های این شخصیّت است. به این شکل که گاه خودش را در هیأت خواننده‌ای خوش‌صدا می‌بیند که با ورودش به مجلس عروسی، همه را میخکوب می‌کند:

> «همه‌ی جمعیّت عروسی یک‌صدا دارن منو صدا می‌زنن و می‌گن: الیاس باید بخونه، الیاس باید بخونه... با قدمای سنگین و آروم از پشت گاراژ می‌آم بیرون و وارد محوطه‌ی بزرگ می‌شم و همین‌که زیر نور قرار می‌گیرم، جمعیت چنان هلهله‌ای می‌کنه که نگو.» (همان: ۱۷۳-۱۷۴)

گاهی نیز خود را بسان بازیکنی افسانه‌ای اما ناشناس می‌بیند که در دقایق آخر وارد زمین می‌شود و با گل‌های طلایی خود، بازی باخته را تبدیل به بردی شیرین می‌کند. (همان: ۱۶۷-۱۶۹)؛ در بخشی نیز هنگام پیاده‌روی در جاده‌ی داغ شهر، در تصویری ذهنی، خود را همچون قهرمانان فیلم‌های آخرالزمانی می‌بیند که در میان آوار و انفجار در حال دویدن است. (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۵۱)؛ در صحنه‌ای هم که گروهی از طلبکاران، پدر او و خواهر و مادرش را هدف خشونت قرار می‌دهند، الیاس مانند همیشه وارد مه می‌شود و در آنجا در خیال خود به حساب تک‌تک آدم بدها می‌رسد. (همان: ۳۲-۳۴)؛ نکته‌ی جالب آنجاست که در این صحنه‌ی زد و خورد خیالی، الیاس در اصل به خود آسیب زده است نه دیگران.

در بخش دیگری هم که از دشمنان پدر کتک می‌خورد، صحنه‌های ضربه خوردنش را آنچنان با آب‌وتاب تعریف می‌کند که گویی جای ضارب و مضروب تغییر یافته است و این اوست که قهرمانانه به حساب آدم بدهای داستان می‌رسد:

> «حالا حریف قَدَرش دوباره می‌آد سراغش و شَرَق... یه لگد فوق حرفه‌ای به شکم الیاس می‌زنه. الیاس مثل یه توپ قلقلی زمین می‌خوره و دوباره به هوا می‌ره و نمی‌دونین تا کجا می‌ره... شَرَق یه مشت دیگه تو شکم الیاس... حالا الیاس می‌گه وای پشتم... حریف می‌زنه تو شکم الیاس...» (همان: ۱۸۵)

در همین صحنه، وقتی بعد از خوردن کتکی حسابی، داخل کانالی مملو از لجن می‌افتد، آنجا را همچون رودخانه‌ای زیبا و هیجان‌آور تصور می‌کند:

«خودم رو از تو شیب خاکی کانال می‌ندازم تو آب لجنا و یهو انگاری بیفتم تـو جریـان رودخونه. کلی حال می‌کنم و همین‌طور که صدای پرنده‌ها رو می‌شنوم و آرمش رودخونه حالم رو جا آورده...» (همان: ۱۸۶)

یکی از مضامین مورد توجّه سوررئالیست‌ها، مضمون «برخاستن مردگان» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۳۸) است. موضوعی که طـی خیال‌ورزی‌هـای جبرانـی شخصـیت الیـاس نیـز بـه شـکل گفـت‌وگـوی او بـا عزیـزان ازدست‌رفته بازنمایی می‌شود. پدر، مادر و خواهر این شخصیت، هر کدام به طریقی و البتّه همگی به دلیل تأثیرات رنج و سختی‌های حاصل از فقر، جانشان را از دست می‌دهند و الیـاس، ایـن پسـر ناقص‌الخلقـه را تنها می‌گذارند. اما مرگ آنها هرگز باعث نمی‌شود که الیاس از گفت‌وگو با ایشان محروم بماند و همانند همیشه، زایل‌کننده‌ی این محرومیت نیز چیزی نیست الّا تخیّل سرشار او. در ایـن میـان الیـاس بـیش از هـر کسی با خواهرش سخن می‌گوید و طی همین گفت‌وگوهاست که از احوال پدر و مادر نیز اطّلاع حاصل می‌کند. در این گفت‌وگوها، صدای خواهر نیز از راه‌های مختلف به گوش الیاس می‌رسد.

«آجی بیشتر با صداش می‌آد سراغم و احوالم رو می‌پرسه. مثلاً صداش رو می‌شـنوم کـه رو جیرجیر گاری سوار شده و با من حرف می‌زنـه. یـا آب کـه تـو کانـال کیـامرثی غلغـل می‌زنه، اون‌طوری... یا وقتی کمرم رو می‌خارونم، صداش تو خارش کمرمه. خیلـی اوقـات هم تو تیرتیر و قوع‌قوع پرنده جا خوش کرده.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۳۶)

در همین گفت‌وگوهای خیالی است که الیاس می‌فهمد: «بابا و ماما و من اینجـاییم، پـیش هـم. تـو هـم یه‌روز می‌آی پیش ما.» (همان: ۱۸۳)؛ در صحنه‌ی مرگ پدر نیز الیاس، سایه‌ی پدر را می‌بیند که در میـان جمعیت حاضر، این‌سو و آن‌سو می‌رود و دوباره به تنش بازمی‌گردد.

ج) خیال و جان‌دارپنداری

هرچند موضوع جان‌دار فرض کردن عناصر و اشیای بی‌جان در ادبیات به‌مثابـه کـاربردی بلاغـی ذیـل صنعت ادبی تشخیص بررسی می‌شود، این ویژگی در نگرش اسطوره‌ای، جایگاه خاصی دارد. این مسـأله که در نگاه اساطیری با عنوان «آنمیسم» بررسی می‌شود، به این مهم اشاره دارد که «همه‌ی موجودات اعم از متحرّک یا ساکن، مرده یا زنده، دارای روح و روانی هستند که درون آن‌ها مخفی و مسـتور می‌باشـد.» (ناس، ۱۳۵۴: ۱۴)؛ این عقیده در بررسی‌های حوزه‌ی اسطوره‌پژوهی و دین‌شناسـی به‌حـدی اهمیـت دارد که گاه اساس همه‌ی ادیان و مذاهب به شمار می‌آید. «حاصل نظریـه‌ی جـان‌گرایی (آنمیسـت‌ها) بـر ایـن اصل استوار است که نیرویی غیر جسمانی از لحاظ کیفیت به‌مراتب ساده‌تر از فکرِ وجودِ روح است. ایـن نیرویی است که ممکن است یک شخص یا حیوان و یا شیئی جامد را بـه حرکـت درآورد. همـین تصـوّر وجود خارق‌العاده یا روح، اساس همه‌ی مذاهب است.» (مشکور، ۱۳۶۲: ۲۳)

یکی از مظاهر عمده‌ی خیال‌پردازی‌های الیاس، همین نگاه آنمیستی به پدیده‌هاست که به شکل گفت‌وگوی او با موجودات و عناصر بی‌جان بروز و ظهور می‌یابد؛ ویژگی‌ای که در بیشتر بخش‌های روایت به چشم می‌آید. به این ترتیب که او بارها به سخن گفتن با عناصری همچون گیاهان (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۷۱)، اجرام سماوی همچون ابر و ستاره و خورشید و آسمان (همان: ۱۵، ۱۸ و ۹۵)، اشیا همچون چوب‌سیگار تقریباً در تمامی رمان، مکان‌ها همچون خیابان‌ها (همان: ۵۷، ۵۸ و ۶۲)، حیوانات همچون سگ و خرگوش و روباه و اساساً بیشتر عناصر محیطی خود می‌پردازد. در این میان البته دو عنصر، جایگاه ویژه‌ای دارند. نخست، چوب‌سیگار به‌جامانده از پدر است که الیاس از آن با عنوان «مسترغم» یاد می‌کند و به زبان انگلیسی با این شیء گفت‌وگو می‌کند و دومی، سگ وفاداری است که تا آخرین لحظات، همراه و همدم الیاس است؛ سگی که در نگاه این شخصیت، فیلسوف و متفکّری مهربان است که جواب بسیاری از پرسش‌هایی را که باعث سرگشتگی انسان‌ها شده است، می‌داند. (همان: ۱۴۲ و ۱۵۰)؛ با توجه به بالا بودن شواهد صحبت الیاس با سگ و مسترغم، تنها به یک نقل‌قول بسنده می‌شود:

«به سگه می‌گم می‌شه که آدم هم یه جایی باشه و هم نباشه؟ سگه چیزی نمی‌گه. باز می‌گم می‌شه که من هم باشم و هم نباشم، می‌شه؟ سگه چیزی نمی‌گه. اما مسترغم می‌گه: ایمپاسیبل.» (همان: ۱۱۷)

الیاس گذشته از اینکه با موجودات جاندار و بی‌جان در خیالاتش سخن می‌گوید، با اتکا به قدرت خیال‌پردازی، خود را در هیأت سایر جاندارن می‌بیند. مثلاً در بخشی از روایت، خودش را از چشم پرنده می‌نگرد: «انگاری چشم پرنده دوربین باشه.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۲۸)؛ در جایی هم خودش را خرسی کمیاب و تُپُل می‌انگارد (همان: ۵۶) و در بهره‌ای، خویشتن را تکّه‌ابری می‌انگارد که هر چقدر تلاش می‌کند، نمی‌تواند قطره‌ای بر زمین ببارد. (همان: ۱۵۹)

۳- ۲- دیوانگی

رهایی از چنبره‌ی عقل و گسستن از تمامی قیدوبندهایی که با عناوینی همچون مدنیت، عقلانیت، فرهنگ و... هر یک به‌نحوی آدمی را در چنبره‌ی بسته‌ی خود نگاه می‌دارند، یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های پایه‌گذاران مکتب سوررئالیسم بوده است. به‌ویژه اینکه این مکتب در زمانه‌ای بروز و ظهور یافت که عقل‌محوری و تجربه‌گرایی به بالاترین سطح نفوذ خود رسیده بود. پس چندان غریب نخواهد بود اگر «جنون» در میان اصول مهم مکتب سوررئالیسم، جایگاه ویژه‌ای داشته باشد؛ زیرا «آدم‌های مجنون بی‌آنکه توجهی به سنّت‌ها، قراردادهای قانونی و عرفی و اخلاقی داشته باشند، حتّی بی‌توجّه به نفع و ضرر خویش رفتار می‌کنند.» (ثروت، ۱۳۹۰: ۲۹۱)؛ ویژگی‌ای که «با شگردهایی چون نگارش خودکار و میدان دادن به جولان تخیّل و خواب و رؤیا در هنر سوررئالیستی که واقعیّت برتر را آشکار می‌کند، قرابت

می‌یابد.» (عزیزی و صادقی شهپر، ۱۳۹۹: ۹۰)؛ واقعیتی که قطعاً در عالم حس و تجربه، راهی برای رسیدن به آن نمی‌توان یافت؛ زیرا مقدمه‌ی رسیدن به این مرتبه، گذر کردن از تمامی سدّهایی است که میان جهان بیرون و درون فاصله انداخته‌اند. جنون همچون خواب و رؤیا، بستر مواجهه با ناخودآگاه را فراهم می‌آورد و این مواجهه، مجرایی است که امکان رسیدن به واقعیت برتر را مهیّا می‌سازد.

در رمان «خیال‌باز»، شواهد بسیاری که بر جنون شخصیت اصلی دلالت دارد، به چشم می‌آید. خیال‌پردازی‌های مفرط، سخن گفتن با عناصر بی‌جان، تمایل به انزوا و چندشخصیتی بودن، نشانه‌های عمده‌ی جنون شخصیت الیاس به شمار می‌آید. در دانش روان‌شناسی از اختلال شناخته‌شده‌ای با نام «رؤیاپردازی ناسازگار» سخن به میان می‌آید که طی آن، فرد مبتلا «به‌صورت افراطی، دقیقه‌ها و گاهی ساعت‌ها از کار خود دست می‌کشد و در ذهن خود به رؤیاپردازی و ساخت سناریوهای مختلف می‌پردازد.» (سبزیان و صفایی، ۱۴۰۰: ۱۸۷)

گذشته از این مورد که پیشتر به شواهد آن پرداخته شد، مصداق‌های متنی دیگری وجود دارد که بر جنون شخصیت اصلی دلالت می‌کند. الیاس خود معتقد است که چند نفر به‌طور همزمان در مغزش حضور دارند: «ببینی حالا چند نفر تو مغزم زندگی می‌کنن؟» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۴۵) و گاه منی غیر از آنچه خود بر آن آگاه است، از جایی ناشناس او را وادار به انجام کارهایی می‌کند: «همیشه هم همین‌طوریه که من نمی‌بینمش. یعنی اون یکی خودم رو نمی‌بینم که یهو از کجا سر درمی‌آره و شروع می‌کنه به کشیدن.» (همان: ۸۴)؛ حتی نقشه‌ی دستگاه خیال را که برای الیاس اهمیت بسزایی دارد، همان شخص ناشناس درون مغز الیاس کشیده است و خود او در این میان، کاره‌ای نبوده: «اون روزی که داشتم روی یکی از کاغذای دفترچه‌ی بابا می‌کشیدمش، این من نبودم که کشیدمش. شایدم اصلاً روح اون دانشمنده بود که اومده بود تو بدنم و بعد خودش رو انداخت تو انگشتا و کله‌ام و کشیدشون.» (همان: ۸۴)؛ در روان‌شناسی از افراد دچار این وضعیّت، با اختلال هویّت تجزیه‌ای یا اختلال چندشخصیّتی یاد می‌کنند. «اختلال هویّت تجزیه‌ای، یک اختلال نادر است که در آن، فرد بیشتر از یک هویّت را تجربه می‌کند.» (خردمند و غفاری‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۹۵)

سخن گفتن الیاس نیز گاهی از کنترل خودش خارج می‌شود و در اختیار همین نیروی ناشناس قرار می‌گیرد. نتیجه‌ی این امر هم سخنانی ناخواسته و غیر ارادی است که به‌زعم گوینده‌اش، «انگار یکی دیگه عنان زبون و مغزم رو در اختیار داشت.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۰)؛ سخنان بی‌سروته و هذیان‌گون این شخصیت نیز ذیل همین بی‌ارادگی و بی‌اختیاری قابل توجیه است. مثلاً آنجا که از زبان برادر خیالی‌اش، این جمله‌های بی‌سروته را بر زبان جاری می‌کند:

«زندگی مثل مثلّث متساوی‌الاضلاعه؛ کسل‌کننده و بیشتر وقتا هم احمق. اما تو مدام باید ثابت کنی که نه، قائم‌الزوایه‌ست. هر چقدرم که فیثاغورت از قبل اینو به‌صورت علمی ثابت کرده باشه، فایده نداره. مثل اینه که بخوای همه‌رو قانع کنی که مجموع دو ضلع کوتاه‌تر همون اندازه‌ی وَتره...» (همان: ۲۱۲)

جمله‌هایی که به‌طرز چشمگیری با نتایج حاصل از فن «نگارش خودکار» به‌عنوان یکی از شگردهای قابل توجه در مکتب سوررئالیسم مطابقت دارد. وضعیتی که در آن، فرد با آزادسازی ذهن خود و استغراق در حالتی از خلسه و رؤیا بر اساس جریان سیّال ذهن، «اندیشه‌ی القاشده را در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی» (بیگزبی، ۱۳۹۷: ۵۲) می‌نویسد.

نکته‌ی قابل توجه درباره‌ی این حالات الیاس، ادامه‌دار بودن آن‌هاست؛ تا آنجا که گاه تا چندین روز طول می‌کشد. مثلاً آنجا که خود را در هیأت مرد همراه دختر زیباروی داخل پوستر یکی از فیلم‌ها می‌بیند، این تخیّل تا چند روز او را درگیر نگاه می‌دارد:

«گاهی شده تا سه‌روز اون مَرده رو تو خودم نگه می‌دارم و بیرونش نمی‌کنم و شاید هزاربار تو اون سه‌روز با اون ماشین گنده و پت‌وپهن می‌آم دنبال دختر حوّا.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۴۷)

۳- ۳- خواب، رؤیا و مکاشفه

همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد، یکی از اصلی‌ترین خاستگاه‌های سوررئالیسم، تأمّلات زیگموند فروید، روان‌شناس دوران‌ساز اتریشی است؛ روان‌شناسی که به‌زعم بسیاری، مهم‌ترین اثرش، کتاب «تفسیر رؤیا»ست. بعد از فروید، کارل گوستاو یونگ که به‌گونه‌ای شاگرد او محسوب می‌شود، ضمن تکمیل تأمّلات استاد درباب ناخودآگاه از طریق طرح مفهوم ناخودآگاه جمعی، به موضوع خواب نیز توجه نشان داد. از آنجا که در دیدگاه سوررئالیست‌ها، حقایق والا در ناخودآگاه پنهان مانده‌اند، خواب می‌تواند به‌مثابه مجرایی خطیر به محتویات ضمیر ناخودآگاه راهگشا باشد. از همین‌رو آندره برتون نیز برای خواب و رؤیا، اهمیت ویژه‌ای قائل شده است؛ زیرا او اعتقاد دارد که خواب «به آدمی اجازه می‌دهد در خود نفوذ کند و به معرفت متعالی دست یابد.» (سیدحسینی، ۱۳۸۴، ج۲: ۸۳۸)؛ البته نباید از این مهم نیز غافل بود که «وقتی اصالت خواب و رؤیا مورد توجه قرار گیرد، به موازات آن، وهم و خیال مجال ظهور می‌یابند و در نتیجه زبان سرشار از تصاویر خیالی، مبهم و متناقض می‌شود.» (پورخیرالهی و دیگران، ۱۴۰۱: ۷۴)

در رمان «خیال‌باز» به موضوع خواب، توجّه ویژه‌ای شده است. برای الیاس، خواب اهمّیّت و جایگاه بالایی دارد. برای او، خواب گریزگاهی است برای رها شدن از دشواری‌های عالم بیداران. از همین‌رو

آرزو می‌کند ای کاش این امکان وجود داشت که «بخوابم و ته دنیا بیدار بشم.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۵)؛ او حتی در همان بخش‌های ابتدایی در ماهیّت خواب و بیداری شک می‌کند و به این سؤال خطیر می‌پردازد که مبادا این عالمی که هم‌اکنون در آنیم، چیزی جز خوابی آشفته نباشد: «از کجا معلوم، شاید واقعاً الانم خواب باشم. شاید همه‌ی این چیزا تو خواب بوده باشه. کسی چه می‌دونه؟» (همان: ۱۳)

الیاس به خواب دیدن هم توجّه خاصی دارد. تقریباً منشأ بیشتر پیشگویی‌های او که تعدادشان هم کم نیست، همین خواب دیدن است. او خود در جایی به این مسأله اشاره می‌کند: «من این‌طوری‌ام، باید قبل از هرکاری خوابش رو ببینم. یعنی نه اینکه خواب عین همون باشه که باید باشه، نه، همین‌طوری خیلی کلّی تو خواب می‌فهمم.» (همان: ۱۷)؛ شیوه‌ی او در تفسیر و فهم معانی خواب‌ها هم منحصربه‌فرد است و بیشتر به تزریق نگرانی‌ها و دغدغه‌هایش به رؤیاهای نامربوط شباهت دارد:

> «یا اگه خواب ببینم یه نفر هست که دنبالم می‌آد و بعد می‌ره تو یه کوچه‌ای مثلاً، می‌فهمم اون روز سرگردونی زیادی داریم با آداود واسه پیدا کردن میوه‌ی به درد بخور. همین‌طور واسه من این معنی رو هم می‌ده که خاله خمار خیلی احساس تنهایی می‌کنه و باید یه سری بهش بزنم، یا مثلاً خاله مخمل یا خاله دلبر یا خاله مهستی.» (همان: ۱۷)

گذشته از مسأله‌ی خواب دیدن، حالات مکاشفه‌گون و پیشگویانه نیز از ویژگی‌های خاص شخصیت الیاس است. او گاهی با جسد بی‌جان خواهر گفت‌وگو می‌کند، (همان: ۲۹) گاه طلوع خورشید فردا را شب‌هنگام می‌بیند (همان: ۱۰۵) و گاهی نیز در سرش می‌بیند معشوقش برای پختن نان مربّایی برای او آرد می‌خرد. (همان: ۱۸۹)؛ اما شاید متمایزترین شواهد پیشگویی در این شخصیت، خبر گرفتن از آینده از طریق پرنده‌ی جادویی است. مثلاً در جایی پرنده، خودکشی خواهر را به او خبر می‌دهد (همان: ۲۳) و در ادامه به او هشدار می‌دهد که مادر به‌زودی غش خواهد کرد و باید مراقب او بود (همان: ۲۴) و در بهره‌ای نیز جای جسد پدر گم‌شده را برای او فاش می‌سازد. (همان: ۱۵۲)؛ در بخش‌هایی هم مکاشفه به جای آنکه معطوف به آینده باشد، به سوی گذشته است. مثلاً آنجا که الیاس در رؤیای خود به گذشته‌ای می‌رود که اصلاً وجود نداشته و طی آن پدر، مقدّمات ساخت خانه‌ی محل سکونتشان را مهیّا می‌کند. (همان: ۱۱۰-۱۱۱)؛ استغراق الیاس در حالاتی بین خواب و بیداری و رؤیای بیداری، گاهی به حدّی می‌شود که او می‌ترسد مبادا این تردّد همیشگی میان عوالم مختلف، جانش را تهدید کند:

> «آدمیزاد نمی‌تونه با یه بدن هم تو خواب باشه و هم تو رؤیا و هم تو بیداری. بعد بدن خسته می‌شه و خودش رو فراموش می‌کنه و کم‌کم از کار می‌افته.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۱۴)

۳- ۴- عشق

شاید بررسی عشق به‌عنوان یکی از مؤلّفه‌های سوررئالیسم با توجّه به نقش محوری این عنصر در تمامی سبک‌ها و مکتب‌های ادبی، در ابتدای امر پذیرفتنی به نظر نرسد؛ اما با کمی تأمّل در ذات عشق به‌عنوان پدیده‌ای با ذاتی انقلابی و بنیادستیز که در بیشتر مواقع، زمینه‌های گذر کردن از مرزهای اخلاق و عقل و عرف را فراهم می‌آورد، می‌توان به ارتباط عشق و سوررئالیسم پی برد. «سوررئالیست، عشق را مایه‌ی رهایی و نجات انسان می‌داند و نرسیدن به آن را موجب شکست و ناکامی. عشق در سوررئالیسم، مبنای فعّالیّت است. امکان آزادی توهّمات و از بین بردن احساس گناه را فراهم می‌کند.» (آدونیس، ۱۳۸۵: ۱۳۴)

ویژگی اصلی عشق در رمان «خیال‌باز» هم چیزی نیست مگر فراهم آوردن امکان آزادی توهّمات برای شخصیت اصلی؛ به‌گونه‌ای که یکی از اصلی‌ترین مبادی ورود الیاس به عوالم خیال، همین عشق توفنده و البته پاک او نسبت به شخصیت «ابریشم» است. تا آنجا که حتی در بخش‌های پایانی، خواننده را دچار این تردید می‌کند که آیا عشق الیاس به ابریشم، امری ذهنی و خیالی است یا آنکه در عالم واقعیّت نیز می‌توان برای آن جایگاهی قائل بود؟ یا اوصافی که الیاس از رفتارهای ابریشم درقبال او ترسیم می‌کند، آیا واقعی است یا اینکه برداشتی است مبتنی بر سوءتفاهم؟ هرچه که باشد، شکی نیست که سایه‌ی عشق الیاس نسبت به ابریشم در تمامی بخش‌های رمان احساس می‌شود و اگر این عشق عمیق نمی‌بود، مشخّص نبود که سرگذشت این پسر تنها چه می‌شد.

معشوقی که با آمدنش گاه بوی نعنا را در هوایی که الیاس استنشاق می‌کند، می‌پراکند (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۵۶-۱۵۵) و گاهی نیز تمامی بوهای گرم گچساران مثل نفت، دارچین، شکلات، قهوه و زنجبیل را در قدم‌های خود به همراه می‌آورد. (همان: ۱۵۷)؛ قدم‌هایی که صمغ دل الیاس را آب می‌کند و او را مدهوش می‌سازد. (همان: ۸۹)؛ فرشته‌ای که لبخندش، آفتاب سپیده‌دم را به ذهن متبادر می‌کند (همان: ۹۳) و لبانش، سرخی «دل‌دیوونه‌کن» (همان: ۷۶) غروب‌های دلگیر گچساران را. همین اوصاف اغراق‌شده در ذهن خیال‌باز الیاس منجر به خلق تصاویری خیالی می‌شود. مثلاً وقتی که در رؤیایش، انگشتان کشیده‌ی ابریشم را دور استکان‌های کمباریک چای مرور می‌کند، ناگاه خودش را هم استکانی در صف استکان‌های داخل سینی می‌انگارد که بی‌تابانه در پی حلقه شدن دستان دختر بر گردگاه کمر است. (همان: ۲۶)؛ در بهره‌ای دیگر نیز در عالم خیال، صدای دست‌های معشوق را می‌شنود که شیشه‌های مربّا را پر و خالی می‌کند. (همان: ۳۲)؛ گاهی هم آرزو می‌کند که کاش می‌توانست چشمان ابریشم را می‌دزدید و در چشم‌خانه‌ی خودش جا می‌داد. (همان: ۱۱)؛ جمله‌ی پایانی رمان نیز خطاب به این معشوق آرمانی است. جمله‌ای که نشان می‌دهد به‌رغم تمامی دشواری‌ها و رنج‌هایی که الیاس را در برگرفته‌اند،

او به اتکای عشق ابریشم از این تنگنا، راهی به بیرون خواهد جست؛ زیرا خوب می‌داند «سحر پشت شب‌های سیاهه.» (همان: ۲۲۰).

۳- ۵- تخدیر

پیش از این بارها اشاره شد که یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های پایه‌گذاران و پیروان مکتب سوررئالیسم، گذر از مرز خودآگاهی و درآمیختن خیال و واقعیت و رؤیا و بیداری است. ناگفته پیداست که یکی از کاربردی‌ترین ابزار برای دستیابی به این خواسته، توسّل به حربه‌ی تخدیر است. بر این اساس چندان دور از ذهن نخواهد بود اگر در متون سوررئالیستی به موضوع استفاده از مواد مخدّر به‌عنوان امری محوری توجه شود. این مسأله به‌حدّی جدّی است که حتی در مرام‌نامه‌ی این مکتب بدان پرداخته شده است و چهره‌هایی همچون هانری میشو، شاعر و نقّاش معروف بلژیکی، مواد مخدّر را در مسیر رهایی هنرمند، هم‌شأن رؤیا، شعر، نقاشی و سفر دانسته‌اند. (بودافر، ۱۳۸۲: ۷۰)

تخدیر در رمان «خیال‌باز» نیز جایگاهی ویژه دارد، تا آنجا که می‌توان مدّعی شد که توجّه بیش از حد نویسنده به موضوع استفاده‌یالیاس از ماده‌ی مخدّر «مرجان» که تقریباً در تمامی بخش‌های متن به چشم می‌آید، می‌تواند یکی از دلایل عمده برای اثبات سوررئالیستی بودن این رمان باشد. یکی از عناصری که به‌طور ثابت در حوادث داستان حضور دارد، چوب‌سیگار به‌جامانده از پدر الیاس است که گذشته از توانایی‌های چون سخن گفتن آن هم به زبان انگلیسی، در عبور این شخصیت از مرز واقعیت و ورود به عرصه‌ی خیال همواره ایفای نقش می‌کند. جالب اینجاست که الیاس، اعتیاد خود به مخدّر را به این چوب‌سیگار که از آن با نام «مسترغم» یاد می‌کند، نسبت می‌دهد:

> «مسترغم بی‌قراره. یه دونه مرجان می‌چپونم تو دهنش و چِس. دود می‌دم و حبس می‌کنم، دود می‌دم و حبس می‌کنم.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۸)

از همین‌رو چندان غریب نیست اگر در مواقع بحرانی، مسترغم همچون رفیقی ناباب، او را به استعمال مواد وسوسه کند: «حرفم نمی‌آد. یهو مسترغم می‌گه: دون وُری، کام ویت می؛ آی هَو فور یو وان مرجان.» (همان: ۱۲۰)؛ در بخش‌هایی نیز این وابستگی، امری دوطرفه قلمداد می‌شود: «می‌رم تو. مسترغم آروم گرفته نشسته تو جیبم. تو دو روز گذشته، پابه‌پای من دود بیرون داده و الان دیگه از رمق افتاده.» (همان: ۲۰۲)

هرچه هست، بی‌گمان الیاس به‌شدّت به مادّه‌ی مخدّر مرجان وابستگی دارد و بخش عمده‌ی این وابستگی به دلیل نیاز شدید این شخصیت برای فراتر رفتن از واقعیّت‌های تلخ زندگانی و پناه بردن به دامان امن و گرم خیال است:

«بهش لبخند می‌زنم و می‌گم تو که نمی‌دونی دیوونگی چه عالمی داره. - دو یو وانت مرجان؟ - آره که می‌خوام... یه مرجان می‌چپونم تو دهن مستر و دود از کله‌اش درمی‌آورم.» (همان: ۱۶۵)

۴- نتیجه‌گیری

با توجّه به قرابت ذاتی شعر با اصول مکتب سوررئالیسم، بررسی مؤلّفه‌های این مکتب در این نوع ادبی، امر چندان دشواری نخواهد بود. اما نسبت رمان یا در نگاهی کلّی‌تر روایت با سوررئالیسم، موضوعی است که نیازمند توجّه و تأمّل است. از آنجا که برخی از ویژگی‌های شکلی یادشده برای تشخیص سوررئال بودن متون روایی همچون به هم ریختن توالی زمانی روایت یا استفاده از فن جریان سیّال ذهن، ویژگی‌هایی عام در بیشتر آثار روایی مدرن و پسامدرن محسوب می‌شوند، ناگزیر به نظر می‌رسد که معیار اصلی در تشخیص سوررئالیسم در روایت، از رهگذر بررسی محتوایی ممکن خواهد بود؛ بررسی‌ای که با در نظر گرفتن مؤلّفه‌هایی همچون واقعیت برتر، نقطه‌ی علیا، امر شگفت، خواب، جنون و تخدیر صورت می‌پذیرد.

در رمان «خیال‌باز»، همان‌گونه که از نامش پیداست، نویسنده به شرح جزئیات خیال‌پردازی‌های شخصیت اصلی یعنی الیاس پرداخته است. خیال‌پردازی‌هایی که منشأ اصلی آن‌ها، کاستی‌های جهان واقعیّت و رنج‌های برخاسته از فقر و فلاکت زندگانی مردمان حاشیه‌نشین شهر گچساران است. الیاس برای تحمّل‌پذیر کردن زندگی به موازات زیستن در جهان واقعیّت، جهانی ذهنی را خلق کرده است. جهانی که در آن نه نقص عضو مادرزاد و نه فقر و رنج محیط زندگی، هیچ‌کدام به او آسیبی نمی‌رساند. این شخصیّت با استفاده از قوه‌ی تخیّل توانسته است مرزهای واقعیّت و رؤیا را درهم بریزد و از این طریق، جهانی برتر در دل جهان حقیقی ساخته است.

وجود عناصری همچون دستگاه خیال به‌عنوان وسیله‌ای برای ذخیره‌ی تجارب شیرین خیال و واقعیّت، ارتباط با پرنده‌ای جادویی در عالم خیال که همچون یاوری وفادار او را همراهی می‌کند، استفاده از تخیّل برای جبران کاستی‌های عالم واقع، سخن گفتن با موجودات و عناصر بی‌جان در کنار مواردی همچون جنون رهایی‌بخش، عشق، خواب، رؤیا و پیشگویی و همچنین نقش پررنگ تخدیر در پیرنگ روایت، شواهدی است که بر سوررئالیستی بودن رمان «خیال‌باز» صحّه می‌گذارد. هرچند اگر قرار باشد از این میان، یک مؤلّفه به‌عنوان عنصر خصیصه‌نما انتخاب شود، آن عنصر چیزی جز خیال‌ورزی نخواهد بود؛ خیالی که نقشی اساسی در ساخت فراواقعیت یا واقعیت برتر دارد.

منابع

- آدونیس (علی احمد سعید) (۱۳۸۵)، **تصوّف و سوررئالیسم**، ترجمه‌ی حبیب‌الله عباسی، تهران: سخن.
- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۷)، **فرویدیسم**، تهران: حبیبی.
- اسدی، علیرضا (۱۳۹۱)، «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه (معرفی یک نوع روایی کهن)»، **نقد ادبی**، ش۱۷: ۷۱-۹۰.
- ایمان، محمدتقی و محمودرضا نوشادی (۱۳۹۰)، «تحلیل محتوای کیفی»، **پژوهش**، س۳، ش۲: ۱۵-۴۴.
- برتون، آندره (۱۳۸۳)، **سرگذشت سوررئالیسم**، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: نی.
- بودافر، پیر (۱۳۸۲)، **شاعران امروز فرانسه**، ترجمه‌ی سیمین بهبهانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- بیگزبی، سی.و.ای (۱۳۹۷)، **دادا و سوررئالیسم**، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: مرکز.
- پاینده، حسین (۱۳۹۷)، **نظریه و نقد ادبی (درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای)**، تهران: سمت.
- پورخیرالهی قوچان، زهرا و دیگران (۱۴۰۱)، «مؤلّفه‌های سوررئالیستی ابهام‌زا در غزلیات شمس تبریزی»، **پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی**، دوره ۶، ش ۲۰، صص ۸۶-۶۲.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۷)، **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، شعر**، تهران: اختران.
- ثروت، منصور (۱۳۹۰)، **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران: علم.
- چیلورز، ایان و دیگران (۱۳۸۰)، **سبک‌ها و مکتب‌های هنری**، ترجمه‌ی فرهاد گشایش، تهران: عفاف.
- حسن‌زاده، احمد (۱۳۹۸)، **خیال‌باز**، تهران: نون.
- خردمند، علی و علیرضا غفاری‌نژاد (۱۳۸۸)، «گزارش یک مورد اختلال هویّت تجزیه‌ای (اختلال چندشخصیتی) متعاقب واکنش سوگواری بیمارگونه»، **مجله علمی پزشکی قانونی**، دوره ۱۵، ش ۳: ۱۹۵-۱۹۸.
- دانشور، حسنعلی و دیگران (۱۳۹۹)، «تطبیق سوررئالیسم غربی و مؤلّفه‌های مشابه در اشعار نادر نادرپور»، **بلاغت کاربردی و نقد بلاغی**، س ۵، ش ۱: ۳۷-۴۷.
- ذوالفقاری، محسن و دیگران (۱۳۹۵)، «شیوه‌های انعکاس سوررئالیسم در رمان‌های معاصر و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها با مبانی غربی‌اش»، **سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**، ش ۳۲: ۲۴۳-۲۶۱.

- رجبی، فرهاد (۱۳۹۳)، «تبلور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعه سریال»، **کاوشنامه ادبیات تطبیقی**، س۴، ش ۱۳: ۲۱- ۴۸.
- رزاق‌پور، مرتضی و مریم طهوری (۱۳۸۹)، «سوررئالیسم در داستان *واهمه‌های بی‌نام و نشان* غلامحسن ساعدی»، **زیبایی‌شناسی ادبی**، ش۵: ۱۹۵-۲۱۷.
- رید، هربرت (۱۳۵۱)، **معنی هنر**، ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران: انتشارات جیبی.
- زارعی، علی‌اصغر و علیرضا مظفری (۱۳۹۲)، «مکتب سوررئالیسم و اندیشه‌های سهروردی»، **ادبیات عرفانی**، دوره ۵، ش۹: ۱۰۵- ۱۳۶.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۷)، **کژ نگریستن**، ترجمه‌ی مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: نی.
- سبزیان، مهدیه و ایمان صفایی (۱۴۰۰)، «ارتباط علائم روان‌شناختی با پرستش سلبریتی در قهرمانان تکواندو کشور: نقش میانجی‌گر رؤیاپردازی ناسازگار و تمایل به شهرت»، **مطالعات روان‌شناسی ورزشی**، دوره ۱۰، ش ۳۷: ۱۷۹-۲۰۶.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: نگاه.
- شمسی‌زاده، سمانه (۱۳۹۸)، «از عرفان اسلامی تا سوررئایسم غرب (رویکردی نقادانه به وجوه اشتراک عرفان و سوررئالیسم)»، **پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی**، دوره ۳، ش۶: ۹۳- ۱۱۵.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۱)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: قطره.
- عزیزی، نادیا و رضا صادقی شهپر (۱۳۹۹)، «سوررئالیسم در رمان ملکوت بهرام صادقی»، **پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی**، س ۴، ش ۱۰: ۶۳-۹۳.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۷)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
- فروید، زیگموند (۱۳۹۶)، **تفسیر خواب**، ترجمه‌ی احسان لامع و زهره روزبهانی، تهران: نامک.
- قنبری عبدالمالکی، رضا (۱۳۹۳)، «تأثیرپذیری جریان‌های شعر موج نو و حجم‌گرا در ایران از سوررئالیسم فرانسه»، **پژوهش‌های ادبیات تطبیقی**، دوره ۲، ش ۲: ۱۲۹-۱۶۲.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۷)، «بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سوررئالیست»، **پژوهش‌نامه علوم انسانی**، ش۵۷: ۳۱۷-۳۳۴.
- مرادی، ایوب و سارا چالاک (۱۳۹۹)، «بررسی اصول و شگردهای سوررئالیسم در رمان *راهنمای مردن با گیاهان دارویی*»، **پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی**، س۴، ش۱۲، ۱۰۱- ۱۲۲.
- مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۸۹)، «پیشینه‌ی مبانی سوررئالیسم در ادبیات عرفانی»، **متن‌پژوهی ادبی**، دوره ۱۴، ش ۴۴: ۸۳- ۱۰۰.

- مشکور، محمدجواد (۱۳۶۲)، **خلاصه‌ی ادیان در تاریخ دین‌های بزرگ**، تهران: سازمان چاپ افست هنر.
- موسوی شیرازی، سید جمال (۱۳۸۸)، «تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر»، **پژوهش زبان‌های خارجی**، ش ۵۰: ۱۴۷-۱۵۷.
- ناس، جان (۱۳۵۴)، **تاریخ جامع ادیان**، ترجمه‌ی علی‌اصغر حکمت، تهران: پیروز.
- یحیی‌زاد جلودار، سلیمان (۱۳۹۷)، «تأثیرپذیری مکتب ادبی سوررئالیسم از دستاوردهای مکتب روان‌تحلیلگری زیگموند فروید با تأکید بر ضمیر ناخودآگاه»، **پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی**، دوره ۲، ش ۴: ۱۵۸- ۱۷۸.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۲۴، صص ۳۴-۷

Examining the Characteristics of Surrealist Fantasy in Ahmad Hassanzadeh's Khial Baz

Ayoob Moradi[1]
Faroogh Nemati[2]

DOI: 10.22080/RJLS.2023.24684.1367

Surrealism is one of the important literary schools of the 20th century. Due to its specific principles, Surrealism was first considered to be a school suitable for poetry. Over time, however, some famous surreal artists produced different kinds of narratives which raised a serious question: what are the characteristic features of surrealist narratives? There was no doubt that the emphasis on the unconscious and techniques such as stream of consciousness would inevitably change the form of surrealist narrative, an issue that can be seen in most modern and post-modern narratives. Therefore, it is impossible to consider the surreal aspects of the narrative by focusing only on the form. To investigate the characteristics of surrealist narrative, therefore, we attempted to focus on Ahmad Hasanzadeh's Khial Baz through an analytical-descriptive method. Findings suggest that the presence of elements such as fantasy have blurred the boundary between dream and reality and resulted in the construction of a meta-reality: the prominent role of sleep and revelation in the text, the effect of drug use on narrative actions and special emphasis on the madness of the main character are major features that have contributed to the surreal atmosphere of the narrative.

Keywords: Surrealism, Superior reality, Surreal narrative, Khial Baz.

Extended Abstract

Introduction

André Breton, the most important figure of the school of surrealism, once took a harsh stance against the novel and called it a shameful activity born out of humiliation (Ghavimi, 2017: 322). Despite this initial opposition, Breton later became interested in writing novels. Others also emerged from among the surrealists who set foot on the same path.

Surrealism is one of the important artistic and literary schools of the 20th century, which was created in the gap between the two world wars, during a revolutionary reaction against the rationalism and empiricism ruling the intellectual atmosphere of the society. André Breton, the founder and the main figure of this school, proclaimed its goal as eliminating the

[1] Assistant Professor of Persian language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. Corresponding author: ayoob.moradi@gmail.com
[2] Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.

contradiction between imagination and reality for the benefit of the superior reality.

In Surrealists' view, if a person can release the forces inside the unconscious outside of the constant control of reason, he will experience a much better life. They advised that in order to reach a superior world, it is necessary to pass through the material and external world and to listen to the inner signals that seek to reveal the true secrets of existence. Based on this view, art will be nothing but a channel to project the unconscious and face the truths that remain hidden inside the human psyche. It goes without saying that poetry is the best place for manifestation of this feature.

Research Questions

Despite the clear literary connection between poetry and surrealism, the relationship between this school and the novel is not very clear. In other words, the question approached in this research is an important concern for those interested in writing novels in a surrealistic style: Based on which features of form and content can one judge the surreality of narrative texts, especially that of novels? Can a novel be considered surreal just by observing the disorder in the narrative's temporal sequence - a dominant feature in most modern and postmodern novels? Is the use of techniques such as stream of consciousness in the form of narration, constructive for this type of novel? If not, is it possible to judge based on the content? Or will considering both content and form help us understand and classify surreal narratives?

Research Methodology

The research was carried out using a descriptive method of qualitative content analysis, during which an attempt was made to read the content of the novel "The Dreamer" by Ahmad Hassanzadeh according to the principles mentioned in the Surrealist Manifesto in categorizing the main components of this school. Since the current research was written to expand the conceptual framework of surrealism as a school that fundamentally focuses on poetry to validate the literary genre of the novel, the method of data analysis in it is directional content analysis.

Research Findings

Considering the inherent affinity of poetry with the principles of the school of surrealism, it will not be difficult to examine the components of this school in this type of literature; however, the relationship between the novel or, more generally, the narrative with surrealism is a subject that needs attention and reflection. Since some of the formal features mentioned to recognize surrealism narrated texts, such as distortion of the narrative's time sequence or the use of the stream of consciousness technique, are considered common features in most modern and postmodern narratives, it

seems inevitable that the main criteria in recognizing surrealism in narration will be achieved through content analysis: a study that takes into account components such as super reality, higher point, wonder, sleep, madness and intoxication.

In the novel "The Dreamer", as the name suggests, the author has detailed the fantasies of the main character Elias. Fantasies whose main source is the shortcomings of the real world and the sufferings arising from the poverty and misery of the people living on the outskirts of Gachsaran city. Elias has created an imaginary world to make life bearable. A world where neither birth defects nor poverty and suffering in the living environment will harm him. Using the power of imagination, this character is able to break the boundaries of reality and dreams and create a superior world in the heart of the real world.

The existence of elements such as the device of imagination as a means to store the sweet experiences of fantasy and reality, communication with a magical bird in the world of fantasy that accompanies him as a loyal helper, using imagination to compensate for the shortcomings of the real world, talking with inanimate creatures and elements, along with things like Liberating madness, love, sleep, dreams and prophecies, as well as the strong role of intoxication in the story, are evidences that confirm the surrealism of the novel "The Dreamer". However, if one of these components is to be selected as a characteristic element, that element will be nothing but imagination, an element which plays an essential role in creating meta-reality or superior reality.