# بررسی اصول و شگردهای سوررئالیسم در رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی»

ایّوب مرادی[1]

سارا چالاک[2]

**تاریخ دریافت: ۹۹/۹/۱۱** **تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۱۲**

## چکیده

سوررئالیسم، مکتبی است که در اوایل قرن بیستم با دغدغه‌ی تصحیح تعریف انسان از واقعیّت شکل گرفت. این مکتب هنری با تکیه بر اصولی همچون رؤیا، دیوانگی، امر شگفت و لحظه‌ی روانی درپی آن بود تا با تغییر درک انسان از هستی، بسترهای تغییر دنیا را فراهم آورد. اگرچه سوررئالیسم در ادبیّات، بیشتر با نوع ادبی شعر تناسب دارد، برخی از چهره‌های اصلی آن همچون آندره برتون در زمینه‌ی رمان‌نویسی نیز دستی داشته‌اند. در کشور ما نیز سورئالیسم هم در شعر و هم در رمان مورد توجّه بوده است و آثار متعدّدی بر اساس اصول و شگردهای این مکتب هنری خلق شده است. رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی» از عطیّه عطّارزاده، یکی از این نمونه‌هاست. نویسنده در این رمان تلاش کرده است تا با بهره‌گیری از اصول سوررئالیسم به ترسیم لایه‌های پرآشوب ذهن دختری نابینا بپردازد که به دلیل فرورفتن در جهان اوهام و خیالات متناقض، دنیا را به گونه‌ای دیگر می‌بیند. مقاله‌ی حاضر درپی آن است تا به روش توصیفی-تحلیلی ضمن بررسی اصول و شگردهای مکتب سوررئالیسم در رمان یادشده به این سؤال پاسخ دهد که کدام عوامل به تقویت معنای سوررئال در اثر یاری رسانده‌اند؟ نتایج نشان می‌دهد عواملی همچون تأکید بر نابینایی شخصیّت اصلی که باعث درک متفاوتش از جهان بیرون شده است و همچنین سبک زندگی منزوی او و نیز حضور خیالی شخصیّت ابوعلی‌سینا که دیدگاه‌های خاصّی درباره‌ی روح، جسم و کیفیّت تلاقی این دو دارد، باعث ایجاد انسجام صوری و محتوایی اثر در راستای القای معانی سوررئال شده است.

**واژگان کلیدی:** مکتب‌های ادبی، سوررئالیسم، فراواقعیّت، رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی».

---

[1]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، (نویسنده‌ی مسؤول)، رایانامه: (ayoob.moradi@gmail.com)

[2]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، رایانامه: (sara.chalak60@gmail.com)

## ۱- مقدّمه

دهه‌های آغازین قرن بیستم میلادی، شاهد شکل‌گیری مکتبی در ادبیّات و هنر بود که نگرش عمومی را به موضوع تخیّل و تصویر، دستخوش تغییر و دگرگونی کرد. این مکتب که در آغاز، بیشتر، نظر شاعران و نقّاشان را به خود جلب کرد، به زودی ازسوی نویسندگان آثار داستانی نیز مورد توجّه قرار گرفت؛ به ویژه آن گروه از نویسندگان که تمرکز بر جوشش‌های ناخودآگاه را منبع خلاقیّت هنری خود قرار داده بودند. بررسی نسبت میان سوررئالیسم و هنر رمان، موضوعی قابل تأمّل است که این نوشتار، قصد دارد آن را واکاوی کند. برای نیل به این هدف، ضمن گزینش یکی از رمان‌های مطرح سوررئالیستی معاصر، تلاش شده است تا مبانی اصلی این مکتب در رمان یادشده با نگاهی انتقادی بررسی و تحلیل شود.

### ۱-۱- بیان مسأله

سوررئالیسم، یکی از مکتب‌های عمده‌ی هنری در قرن بیستم است که همراه با گسترش اندیشه‌های فروید درباب ناخودآگاه و بعد از حرکت‌های انقلابی دادائیست‌ها در غرب گسترش یافت. این مکتب که درپی بسط ایده‌ی بیان احساسات و اندیشه‌های انسانی فارغ از هرگونه نظارت عقل و درنگ‌های اخلاقی یا زیبایی‌شناختی است، هدف اصلی خود را ساختن دنیایی جدید از رهگذر توجّه به نیروی خیال و رؤیاپردازی می‌داند. دنیایی که به هیچ روی در حصار قیدوبندهای عقلانیّت، فرهنگ و تمدّن نیست. این جنبش هنری که در آغاز بیشتر در شعر نمود می‌یافت، به سرعت سایر حیطه‌های هنری همچون نقّاشی، پیکرتراشی، داستان، تئاتر و سینما را نیز تحت تأثیر قرار داد؛ اگرچه اصولی که سوررئالیست‌ها در شعر و نقاشی به کار می‌گیرند، دقیقاً همان چیزی نیست که در رمان و فیلم رواج دارد.

عطیّه عطّارزاده، یکی از نویسندگان هم‌روزگار ماست که در آثار خود به ویژه در دو رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی» و «من شماره‌ی سه» به شکل آشکاری به اصول اصلی اندیشه‌ی سورئال پای‌بند است. او که دانش‌آموخته‌ی سینماست، در کنار نویسندگی به فیلم‌سازی و شاعری اشتغال دارد. ایده‌ی نوشتن رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی» در جریان ساخت یکی از مستندهای او درباره‌ی زندگی نابینایان شکل گرفت. قهرمان این داستان، دختری نابیناست که علیرغم گرفتار بودن در حصار خودساخته‌ی مادرش از طریق قُوّه‌ی خیال، دنیایی بی‌مرز پدید می‌آورد و درپی تجربه‌ی رهایی حقیقی در این دنیای خیالی است. این رمان به محتویّات ذهنی می‌پردازد که توأمان میل و وابستگی بی‌حدوحصر و خشونت جنون‌آمیزی را نسبت به مادرش تجربه می‌کند. دوگانگی و تعارضی که نویسنده با استفاده از اصول فکری و شگردهای مکتب سوررئال به خوبی از عهده‌ی ترسیم آن برآمده است. شایان ذکر است که رمان مورد بحث، همزمان با انتشار در سال ۱۳۹۶ در جشنواره‌های ادبی «هفت اقلیم» و «بوشهر» مورد تقدیر قرار گرفت و در نظرسنجی «چشمه‌خوان» نیز ازسوی مخاطبان به عنوان اثر برگزیده انتخاب گردید.

۱- ۲- پرسش پژوهش

پژوهش حاضر درپی آن است تا شیوه‌های بهره‌گیری نویسنده‌ی رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی» از مبانی فکری و شگردهای زیبایی‌شناختی مکتب سوررئالیسم را در خلق و القای معنا مورد بررسی قرار دهد و به این مهم بپردازد که کدام عوامل باعث تقویت معنای مورد نظر نویسنده شده‌اند.

۱- ۳- پیشینه‌ی پژوهش

گذشته از منابعی که در قالب کتاب به بررسی اصول اندیشه‌ی سوررئالیسم و شگردهای این مکتب به زبان فارسی نوشته شده است، در زمینه‌ی بررسی ویژگی‌های مکتب سوررئالیسم در آثار ادبی فارسی، مقالات متعدّدی به نگارش درآمده است. برخی از این مقاله‌ها به نوع ادبی شعر به ویژه اشعار عرفانی پرداخته‌اند و تعدادی نیز اصول مکتب یادشده را در رمان‌های فارسی بررسی کرده‌اند. از آن میان

- حسن‌زاده و عبدی (۱۳۹۲) با اتّکا به ویژگی‌هایی همچون رویکرد ذهنی و اشراقی، توجّه به عناصر طبیعی، نسبت دادن امور غیر عادی به اشیای عادی و گام نهادن در فراواقعیّت، اشعار سهراب سپهری را از نگاه سوررئالیستی مورد نقد قرار داده‌اند.

- همچنین بهنام‌فر و غریب (۱۳۹۶) در «بررسی تطبیقی دو غزل از مولوی و سنایی براساس اصول مکتب سوررئالیسم» به این نتیجه رسیده‌اند که وجود خصیصه‌های مشترکی همچون نوشتن خودکار، مستی، رؤیا، تجلّی روحانی، اعتقاد به نامحرمی زبان و عشق و آزادی، نشان‌دهنده‌ی وجود قابلیّت نقد سوررئالیستی آثار این دو شاعر است.

- در زمینه‌ی رمان نیز می‌توان به پژوهش ذوالفقاری و همکاران (۱۳۹۵) اشاره کرد که طیِّ آن، سه رمان «بوف کور» از صادق هدایت، «شازده‌احتجاب» از هوشنگ گلشیری و «سمفونی مردگان» از عبّاس معروفی از نگاه بهره‌مندی از شاخصه‌های سوررئالیستی همچون رؤیا، جنون، نگارش خودکار، لحظه‌ی روانی و عشق مقایسه شده‌اند. نویسندگان در پایان نتیجه گرفته‌اند که علیرغم وجود برخی از این ویژگی‌ها در آثار مورد بررسی، نمی‌توان مدّعی شد که خالقان این آثار به شکل آگاهانه درپی خلق اثری سوررئال بوده باشند.

تمایز مقاله‌ی پیش‌رو از سایر پژوهش‌ها در آن است که اولاً براساس شواهد بسیاری می‌توان مدّعی بود که رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی»، اثری است که نویسنده در آن به شکل آگاهانه درپی پیاده‌سازی اصول و شگردهای مکتب سوررئال بوده است و دو دیگر آن که تلاش او در مسیر خلق اثری سوررئال به هیچ روی حالتی مکانیکی ندارد و انتخاب عوامل مختلف از شخصیّت‌ها گرفته تا مکان و سیر حوادث، همگی در مسیر تقویت معنای سوررئالیستی رمان قرار دارند.

## ۲- مبانی نظری پژوهش

سوررئالیسم، یکی از مهم‌ترین مکتب‌های هنری در قرن بیستم است که بر پایه‌ی ایده‌ی بیان عملکرد حقیقی اندیشه فارغ از هر نوع نظارت عقلی و منطقی بنا نهاده شد. پایه‌گذاران این مکتب که انسان را در حصار عقلانیّت مدرن می‌دیدند، درپی واقعیّت والاتری بودند که در لایه‌های زیرین جهان مادّی پنهان مانده است و دست یافتن به آن را در گرو رهایی انسان از سیطره‌ی عقل و تقویت قُوّه‌ی خیال می‌دانستند. «انسان در قیدوبند عقل، اثبات‌گرایی و تمدّن محصور شده است و ظواهر معمولی زندگی مبتذل خود را محدوده‌ی انحصاری حقیقت می‌پندارد. با این همه، گاه و بیگاه در اعماق درونش، اشاراتی از اسرار جهان هستی را احساس می‌کند؛ امّا چون این نداها را بیهوده می‌شمارد، وقعی به آن نمی‌نهد.» (کاروژ، ۱۹۵۰: ۷ به نقل از قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۱)

در این میان، اندیشه‌های فروید درباره‌ی ناخودآگاه و اهمّیّت خواب و رؤیا در شناخت مکنونات آن، ابزاری مناسب در اختیار این مکتب می‌گذاشت؛ البتّه با این تفاوت که اگر فروید با تأکید بر خواب و رؤیا درپی درمان روان بیمارانش بود، سوررئالیست‌ها، این عناصر را وسیله‌ای برای کشف حقایق پنهان هستی می‌دانستند. 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)

آندره برتون[1] به عنوان اصلی‌ترین چهره‌ی مکتب سوررئال در کنار بهره جُستن از اندیشه‌های انقلابی فروید در اثبات یکی از بنیادی‌ترین ایده‌های خود، یعنی «نوشتن خودکار» دست به دامن افلاطون و آرای او به ویژه در رساله‌ی «فایدروس»، آنجاکه «شاعر را غیب‌گو و الهام‌گرفته از خدایان هنر می‌داند.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۴: ۷۸۸) شد و در استفاده‌ای بدیع، ابتکاری و وارونه از تمثیل غار به ترسیم فرضی جدید پرداخت که براساس آن، آدمیان به گونه‌ای در غار بسته شده‌اند «که چشمانشان چیزی به جز واقعیّت‌های قراردادی زندگی روزمرّه 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)؛ بر این اساس، سودای اصلی هنرمند سوررئال، کشف حقایق نهفته و شگفت عالم در این سایه‌های مبهم با تکیه بر قدرت رؤیا و خیال‌پردازی است.

توجّه به این نکته، ضروری است که سوررئالیسم به هیچ وجه درپی آن نیست که محتویّات ضمیر ناهوشیار آدمی را پیش چشم آورد و حتّی درپی بازسازی جهانی خیالی بر اساس عناصر موجود در این ضمیر نیست؛ بلکه مقصود آنان از میان برداشتن مرزها و سدهای مختلف میان عوالم خیال و واقعیّت است

---

[1]- Andre Breton.

«غرض آنان، این است که سدها را بشکنند؛ سدهای جسمانی و روانی میان هوشیار و ناهوشیار و جهان بیرون و جهان درون را براندازند و واقعیّت برتری پدید بیاورند که در آن واقعی و غیر واقعی و اندیشه و عمل با هم رو به رو شوند و درهم بیامیزند و بر سراسر زندگی چیره شوند.» (رید، ۱۳۵۱: ۱۹۷)

۲-۱- سوررئالیسم و رمان

اگرچه برخی از چهره‌های جریان سوررئالیسم درپی نگارش رمان بوده‌اند، اساساً این مکتب، بیشتر با شعر سازگاری دارد و اگر هم به نوع ادبی رمان نزدیک شده، درپی افکندن طرحی نو بوده‌اند. آراگون در ترسیم رمان مورد نظر سوررئالیست‌ها گفته است: «من به دنبال این بودم ... که از شکل مقبول رمان به عنوان مبنایی برای خلق یک نوع رمان تازه استفاده کنم که همه‌ی قواعد سنّتی قصّه‌نویسی را زیر پا بگذارد؛ رمانی که نه روایتی داشته باشد و نه شخصیّت‌پردازی.» (بیگزبی، ۱۳۹۷: ۸۰)؛ موریه با تأکید بر ویژگی‌هایی همچون تکیه بر پیچیدگی ساختکار ضمیر ناخودآگاه در گزارش وقایع، نبود نظم منطقی در ترتیب زمانی رویدادها، پایان‌بندی متفاوت، اعجاب‌انگیز بودن وقایع و تعالی مکانی و زمانی برای رمان سوررئال موارد زیر را برمی‌شمرد:

«۱- در رمان سوررئالیست، ساختکار درونی که حادثه و شخصیّت‌ها را به حرکت درمی‌آورد نباید با منطقی در هماهنگی باشد که صرفاً از طریق مشاهده و بررسی واقعیّت‌های ساده و پیش‌پاافتاده حاصل می‌گردد.

۲- ساختکار درونی نباید از گاهنامه‌ی حقیقی وقایع پیروی کند؛ به کلام دیگر، رویدادهای جزئی یا مهمّی که در متن ثبت گردیده‌اند، نباید بنابر ترتیب زمانی وقوع آن‌ها در داستان جای گیرند.

۳- فقدان توضیح منطقی و عقلایی درباره‌ی موقعیّت‌ها، وضعیّت‌ها، 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 شخصیّت‌ها، مشروط بر آن که حفظ شود، می‌تواند به شکل 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 متوسّل می‌شود، پدیده‌های نامرئی آن، هنجار یا معیاری ندارند؛ به این معنا که به زمینه‌ی خاصّی، مثلاً مذهبی یا اسطوره‌ای، وابسته نیستند.» (موریه، ۲۰۰۶: ۱۱ به نقل‌از قویمی، ۱۳۸۷: ۹۰-۸۹)

مواردی که موریه به عنوان ویژگی‌های رمان سوررئال معرّفی کرده است، شباهت بسیاری به ویژگی‌های رمان مدرن دارد. ویژگی‌هایی که بیش از محتوا با ساختار در ارتباط‌اند و بیش از هر چیزی، برخاسته از توجّه هر دو رویکرد به دیدگاه‌های فروید درباره‌ی توجّه به ضمیر ناخودآگاه است. از همین

رو با توجّه به این که مقاله‌ی پیش رو به قصد بررسی اصول اندیشه‌ی سوررئال که بیشتر جنبه‌ی محتوایی دارند تا صوری به نگارش درآمده است، چندان به ویژگی‌های ساختاری رمان سوررئال توجّه نخواهد داشت.

## ۳- تحلیل داده‌ها

در این بخش از نوشتار تلاش خواهد شد مبانی و محورهای اصلی مکتب سوررئالیسم با توجّه به شواهد متنی از رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی» بررسی و تحلیل شود. از همین رو، ضمن معرّفی اجمالی این محورها، شیوه‌ی پرداخت آن‌ها در متن و نقاط قُوّت و ضعف نویسنده در شکل‌دهی به محتوای سوررئالیستی رمان مورد توجّه خواهد بود.

### ۳-۱- خیال و فراواقعیّت

یکی از محوری‌ترین اصول سوررئالیسم، ایجاد امکان ساختن واقعیّتی برتر در دل جهان حقیقی است. جهانی که انسان امروز را محصور چهارچوب‌های مختلفی ساخته است که هرکدام از طریقی آزادی فردی را به چالش می‌کشند. عنصر دست‌یابی به این واقعیّت برتر که دربردارنده‌ی خواست اصیل انسانی برای آزادی است، قُوّه‌ی خیال است. «خیالی که قادر به آفرینش امر محال باشد.» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۰۲)؛ سوررئالیسم به انسانِ اسیر عقلانیّت و مدرنیته، نوید می‌دهد که می‌تواند با رها ساختن خیال خود، مرزها را درنوردد و آزادی حقیقی‌ای را که منطق و عقل از او دریغ داشته‌اند، در جهانی برساخته تجربه کند.

شخصیّت اصلی رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی»، دختری است که سال‌هاست محصور در و دیوار خانه‌ای کوچک و قدیمی است و معدود دفعاتی هم که از محیط محدود منزل خارج شده، همراه با تجربه‌هایی تلخ و گزنده بوده است. از همین رو، این شخصیّت برای گریز از جهان محدودی که در آن گرفتار است، ترفندی می‌اندیشد. به این شکل که دست‌هایش را از هم باز می‌کند و خود را در جهانی دیگر احساس می‌کند. برای او، این امر، اعجاب‌آور است که آدمی بتواند به راحتی حصارها را درنوردد و وارد دنیایی شود که در آن می‌توان «از جهان واقعی به جهان خیال وارد شد و وقایعی را دید که به سبب نداشتن وجود خارجی، واقعی نیستند.» (عطّارزاده، ۱۳۹۸: ۳۷)؛ از همین رو به جای فرار از حسِّ ملال و دلزدگی «به محض رو به رو شدن با این حس، گوشه‌ای می‌نشینم؛ در تاریکی و به رو به رو خیره می‌شوم. شروع می‌کنم بر بوها و بعد صداها تمرکز کردن و آرام‌آرام محو می‌شوم.» (همان: ۲۸- ۲۷)

این تجربه‌های ویژه برای قهرمان از همان دوران کودکی و از دست رفتن قُوّه‌ی بینایی، آغاز می‌شود و به مرور زمان و با وقوع حالات روانی جدید، اَشکالی پیچیده‌تر به خود می‌گیرد: «در پنج سالگی به آنی، همه‌ی اشکال و تصاویر جهان، پاک شدند و سیاهی و تاریکی یک‌دستی جایش را گرفت. برای فرار از این وحشت، چاره‌ای نبود جز ساختن ذهنی جهان.» (همان: ۴۶)

شـــخصـــیّت مادر که خیال را بزرگ‌ترین موهبت برای رهایی از حصـــارهای خودســـاخته‌ی انســـانی می‌شـناسـد و قائل اسـت که «در جهان خیال می‌توان صـاحب ابدی همه چیز شـد. می‌توان هرچیزی را به دلخواه سـاخت. در جهان خیال، هر انتخاب، امکانی دیگر را منتفی نمی‌کند.» (همان: ۷۶)، از این موضـوع که دخترش زیاده‌ازحد در عوالم خیال و رؤیا غوطه‌ور شـــود، هراس دارد و از همین رو تلاش می‌کند که مانع او شـود و همین مسـأله باعث می‌شـود که هرگاه مادر «برای خرید از خانه بیرون برود، دیگر تردیدی نمی‌ماند... می‌توانم به راحتی در خود فروبروم و جهان را محو کنم.» (همان: ۲۸)؛ در مراحل بعدی که اختلافات میان مادر و دختر بالا می‌گیرد و بیماری مادر، جدّی‌تر می‌شـــود، دختر نه تنها گامی در مســـیر بهبود اسـاسـی بیماری مادر برنمی‌دارد؛ بلکه با خوراندن داروهای رخوت‌آور، فرصـت‌های بیشـتری برای خود فراهم می‌آورد تا وارد این جهان خیالی بشود که در آن، پشت اسب سردار می‌نشیند، شانه‌به‌شانه‌ی منصور، راه می‌رود و تنش را آغشته به بوی عطر مادام بُواری تصوّر کند. (همان: ۳۸)

از سوی دیگر، اساس روایتگری در رمان بر پایه‌ی خیال است. از همان آغاز با گفتگوی دختری رو به رو هســتیم که با پدری ســخن می‌گوید که تا انتهای روایت، نشــانی از حضــور فیزیکی او نمی‌یابیم؛ امّا علی‌رغم این غیاب، راوی در تمام بخش‌های رمان با او ســخن می‌گوید و خود را در کنار او احســاس می‌کند و این امر دســـت نمی‌دهد مگر به مدد قدرت خیال‌پردازی. «پدر، مرا با خودش می‌برَد و من می‌توانم جهان را با چشـم‌های خودم ببینم. از برلین به اندازه‌ی کافی دور شـویم، می‌رسـیم به خانه‌اش که سفید است و ستون‌های بلندی از بلوط‌های بریده دارد. باید آرام بمانم. وقتی می‌گوید کسی که نگذاشت عملم کنند، مادر بود.» (همان: ۱۱۵)؛ جالب اینجاست که قهرمان داستان در همین خیال‌پردازی‌ها، مادر را عامل نابینایی خود می‌داند و از همین رو نگاهی خشونت‌آمیز و انتقام‌جو نسبت به او می‌یابد.

از میانه‌ی رمان به بعد، رخ دادن وقایعی همچون آمدن خاله اعظم، سفر کوتاه شخصیّت اصلی و مادر به شـهر کاشـان و ملاقات با پسـرخاله‌ای که دختر را در آغوش می‌کشـد و برای اوّلین‌بار احسـاس عشـق به جنس مخالف را در او زنده می‌کند، تجربه‌های خیال‌پردازی و محو شـــدن‌های دختر رنگی از جنون به خود می‌گیرد و از همین جاست که نشانه‌های بیماری اسکیزوفرنی در او پدیدار می‌شود. به نحوی‌که دختر با بوعلی سـینا سـخن می‌گوید و در همه‌ی امور از او مشـورت می‌خواهد و گاهی نیز سـردار حسـین – از نوادگان مادری شـخصیّت اصـلی که مادر، روایت قهرمانی‌های او را برایش بسـیار وصـف کرده اسـت.–، همچون بوعلی در جهان خیال با دختر همراه می‌شـود و اتّفاقاً تشـریح اندام‌های مادر با کمک و مشـاورت خیالی این دو رخ می‌دهد. «سردار می‌گوید: می‌شود جسد را توی الکل نگه داشت... شیخ پیشنهاد می‌دهد به جای الکل از عســـل اســـتفاده کنیم... بوعلی، چاقویی می‌دهد دســـتم... بوعلی می‌گوید: باید رگ‌های اصـلی بدن را بزنم... بوعلی، چاقو را الکل‌آلود می‌کند... اعضـای مرطوب بدن را یکی‌یکی درمی‌آوریم و

در دبه‌های روغنی می‌اندازیم که سردار خالی‌شان کرده... سردار، سشوار را می‌آورد... سردار، روی‌شان [گربه‌ها] شمشیر می‌کشد... حفره‌ها که پر می‌شوند، پوست تن را به آرامی و با دقّت زیاد می‌کشیم روی‌شان و دو سرش را به هم می‌دوزیم. همه چیز، شبیه اوّلش می‌شود. این کار را شیخ با دقّت تمام انجام می‌دهد.» (همان: ۱۱۳- ۱۱۲)

۳-۲- نقطه‌ی علیا

سوررئالیست‌ها در بیانیّه‌ی دوم خود از نقطه‌ای در عالم خیال سخن می‌گویند که در آن «مرگ و زندگی، خیال و واقعی، گذشته و آینده، انتقال‌پذیر و انتقال‌ناپذیر، بالا و پایین دیگر نقیض هم به نظر نمی‌رسند.» (بیگزبی، ۱۳۹۷: ۵۴)؛ این نقطه‌ی خاص که محلِّ تلاقی امور متضاد و متناقض است، جایی است که فرد به یاری خیال به شکل تام و تمام از حصار محدودیّت‌های جهان مادّه رهایی می‌یابد و به آزادی مطلق و در عین حال اتّحاد با جان و حقیقت عالم می‌رسد؛ یعنی، فرد در هستی و هستی در فرد مستغرق می‌شود چیزی شبیه مقوله‌ی «وحدت وجود» که در عرفان اسلامی از آن سخن گفته شده است.

شخصیّت مادر در رمان، اعتقاد دارد بوعلی سینا در کتابی که سوخته است و دیگر اثری از آن در دست نیست درباره‌ی این نقطه، سخن گفته است و «حقایقی را درباره‌ی عالم خیال فاش کرده است که اگر به دست بشر می‌افتاد، زندگی روی این کُره‌ی خاکی، جور دیگری بود.» (عطّارزاده، ۱۳۹۸: ۴۵)؛ دختر نیز که در چشمان بوعلی، نگاهی را می‌بیند که «همیشه دارد به چیزی ماورای چیزها نگاه می‌کند. انگار دارد به ما می‌گوید ماورای چیزها، چیز دیگری هست که اگر خوب نگاه کنیم، می‌بینیمش.» (همان: ۳۵)؛ در عالم خیال، تفسیر این نقطه‌ی برتر را از بوعلی می‌شنود: «به اعتقاد او، دیوارهای خانه، مرزهایی‌اند نامرئی و من فقط به سبب محدودیّت حواسم به دو بُعد است که احساس‌شان می‌کنم، وگرنه در عالم حقیقی هیچ مرزی نیست. او یقین دارد آنچه احساس می‌شود، دیر یا زود از مرز میان آن جهان و جهان مادّه عبور می‌کند و مادیّت می‌یابد.» (همان: ۹۰)

از همین رو است که دختر درپی آن است تا «زندگی حقیقی یا همان چیزی که روح ساری در جهان می‌نامدش» (همان: ۲۸) را در درون خود تجربه کند و در ادامه به این توانایی دست می‌یابد که «با تکیه بر ترتیب خاطرات، صداها، بوها و دست کشیدن بر اشیا، جهانی درونی بسازم متناسب با جهان بیرونی و به چیزهایی فراتر از جهان واقعی دست یابم. فقط کافی است دستانم را روی اشیا و گیاهان بلغزانم و نه تنها خودشان یا نام و رنگشان که خاطرات و جهان ورای‌شان را نیز ببینم.» (همان: ۴۶)

در بخشی دیگر، طیِّ جریانی شهودی، قهرمان داستان، تجربه‌ای خاص را از سر می‌گذراند که شباهت زیادی به آن چیزی دارد که برتون از آن، تحت عنوان نقطه‌ی تلاقی «جهان درونی با جهان بیرونی» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۰۳) یاد می‌کند: «اینجا، رنگ‌ها آبی‌ترند با لکّه‌های سبز. کم‌کم متوجّه می‌شوم آدم‌ها

عربی حرف می‌زنند. عجیب این که من، خیلی خوب حرف‌هایشان را می‌فهمم و مثلاً خورشید برای آن‌ها زن است و من می‌توانم بدون دانستن عربی، این واقعیّت را درون خود بیابم؛ انگار پاره‌ای از تنم به زن بودن خورشید آگاه است و من بی‌دانشی خاص در این زمینه به آن، واقفم.» (عطّارزاده، ۱۳۹۸: ۸۸)؛ این تجربه‌های ویژه که بخشی از آن به دلیل نابینایی دختر است، این توانایی را به او می‌دهد که گذشته، حال و آینده را در لامکان به هم پیوند دهد و بعد ببیند که «دایناسورها می‌میرند و کودکی آن سوی جهان به دنیا می‌آید، همزمان با این که نیوتن، جاذبه را کشف می‌کند؛ دیوار برلین فرومی‌ریزد و من، چشم‌هایم را در اتاق سفید بیمارستان باز و به پدر نگاه می‌کنم که با همان عینک همیشگی‌اش جلوم ایستاده.» (همان: ۱۰۷)

۳- ۳- امر شگفت

یکی از دغدغه‌های اصلی نهضت سوررئالیسم، آن است که در وجود انسان مدرن که گرفتار روزمرّگی و تکرار شده است، حسّاسیّت نسبت به امور شگفت را برانگیزد. از نگاه سوررئالیست‌ها، «شگفت‌انگیز، ضدِّ هر چیزی است که وجود ماشینی دارد؛ هر چیزی که به قدری زیاد است که دیگر به آن توجّه نمی‌شود.» (بیگزبی، ۱۳۹۷: ۹۲)؛ از همین رو نه تنها توجّه به امور و پدیده‌های پررمز و راز و به تعبیری «نفی واقعیّت»، وجهه‌ی همّت این نهضت هنری قرار گرفته است؛ بلکه هنرمندان این مکتب تلاش می‌کنند تا از طریق ایجاد «یک رابطه‌ی جدید» با واقعیّتِ ازبندرهیده به واسطه‌ی نفی و انکار، امر شگفت‌انگیز را تحقّق ببخشند.

آندره برتون در مانیفست سوررئالیسم، آنجا که به موضوع امر شگفت می‌رسد، به تفصیل این مفهوم را مورد توجّه قرار می‌دهد. از نگاه او، آن چیزی که می‌تواند امور متوسّط و درجه‌ی چندم به ویژه انواع ادبی نازل‌تر همچون رمان و ناول را جلوه و جلای تازه‌ای ببخشد تا آنجاکه ظرفیّت و صلاحیّت عرضه بیابند، توجّه به شگفت‌آفرینی است: «در قلمرو ادبیّات تنها، «غرابت» می‌تواند حتّی از نوع ادبی پست‌تری مانند رمان، اثری در حدِّ لطیفه بیاورد.» (برتون، ۱۳۷۲: ۲۱)

خواننده‌ی رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی»، گذشته از مرور تجربه‌های خاص شخصیّت اصلی در عالم خیال در بخش‌های مختلف با امور شگفت فراوانی رو به رو می‌شود. از همان آغاز که از نحوه‌ی کور شدن شخصیّت دختر، سخن به میان می‌آید، با اتّفاقی نادر رو به رو می‌شویم: «دسته‌ای «عاقرقرحای» سفید به طرزی باورنکردنی توی چشم‌هایم فرومی‌رود. اتّفاق نادری است. دکترها می‌گویند تقریباً بعید است. باید به چیزهای بعید عادت کنم. بسته شدن چشم در این مواقع، همیشه واکنشی خودبه‌خودی است.» (عطّارزاده، ۱۳۹۸: ۱۱)

این شگفتی‌ها در ادامه با بیان تجربه‌های ذهنی عجیب و غریب شخصیّت دختر ادامه می‌یابد؛ مثلاً در جایی از تجربه‌ی مَسخ شدن به سوسک و پشه سخن می‌گوید: «آن روز ترجیح می‌دهم پشه باشم تا سوسک. تصوّر می‌کنم از خواب می‌پرم و می‌بینم حشره‌ای‌ام تمام‌عیارم. روی شکم خوابیده‌ام و تنم نرم است و دوایر سرخی دارد. پشت کمر، دوبال کوچک دارم. گرسنه‌ام و دلم می‌خواهد خون فراوان بمکم... در را باز می‌کنم و به مادر می‌گویم: گرسنه‌ام و مجبورم برای یافتن خون بروم بیرون. بر فراز خیابان‌ها پرواز می‌کنم؛ امّا کسی در شهر نیست. گرسنه به خانه برمی‌گردم و می‌بینم لیوانی پر از خون روی میز است.» (همان: ۳۵) و در جایی دیگر، این شخصیّت، ادّعاهایی در زمینه‌ی توانایی‌های غریبش به ویژه در زمینه‌ی گیاهان دارویی طرح می‌کند: «اگر به من، مقداری اکالیپتوس بدهی می‌توانم، دستگاهی بسازم که طلا را از اعماق زمین استخراج کند. یا اگر چند شاخه تره‌کوهی داشته باشم، کاری می‌کنم که گاوها به آدم‌ها رازهایی عجیب بگویند.» (همان: ۷۹) و یا این مورد: «دست را که بیشتر روی سطح برگ نگه می‌دارم، می‌توانم صدای جریان آب در آوندهای گیاه را بشنوم. حتّی صدای پای کسانی را که از کنارش گذشته‌اند.» (همان: ۴۶)

سخن گفتن از لذّت‌های غریب نیز بخش دیگری از شگفتی‌های مطرح در این رمان است: «کم‌اند کسانی که در این جهان، قلب داغی در دست گرفته باشند؛ لذّت غریبی دارد، من می‌دانم.» (همان: ۱۷)؛ سیر در عالم مردگان (همان: ۷۹) و سخن گفتن با ستاره‌ها (همان: ۸۰) از دیگر تجربه‌های خیالی قهرمان داستان است که مصداق امر شگفت می‌تواند باشد.

۳- ۴- دیوانگی

همان گونه که پیش از این نیز اشاره شد، رهایی انسان از تمامی قیدوبندهایی که با نام‌های مختلفی همچون تمدّن، فرهنگ، مدرنیته، قانون، عرف، عقلانیّت و ... آدمی را در حصار خود درآورده‌اند، به نحوی اصلی‌ترین دغدغه‌ی جریان سوررئالیسم محسوب می‌شود. رسیدن به این امر مهم، اگرچه در جهان عقل‌مدار امروز، دور از ذهن می‌نماید، حالِ دیوانگی در دسترس‌ترین حالتی است که می‌تواند برای انسان این امکان را فراهم آورد. «آدم‌های مجنونِ بی‌آن که توجّهی به سنّت‌ها، قراردادهای قانونی و عرفی و اخلاقی داشته باشند، حتّی بی‌توجّه به نفع و ضرر خویش رفتار می‌کنند.» (ثروت، ۱۳۹۰: ۲۹۱)؛ آندره برتون، معتقد است که دیوانگان «از هذیان خویش به قدر کافی لذّت می‌برند و تحمّل می‌کنند که این هذیان فقط برای خودشان ارزش داشته باشد.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۴: ۸۴۰)

جمله‌ی بالا، دقیق‌ترین توصیفی است که می‌توان برای قهرمان نابینای رمان «راهنمای مردم با گیاهان دارویی» از آن استفاده کرد. دختر سربه‌زیر و نجیبی که تا پیش از آمدن خاله اعظم، همراه، همکار و مونس مادر است و در کنار او، اوقات آرامی را می‌گذراند، به مرور و با پیشرفت روایت، تبدیل به

دیوانه‌ای خطرناک می‌شود که درنهایت، اندام‌های مادر بیمار و نیمه‌جانش را از هم می‌گسلد و قلب او را در دست می‌گیرد و از این کار لذّت می‌برد.

اگرچه در قسمت‌های پایانی روایت، دختر به میل قدیمی و غریبش برای کشتن سایر جانداران اعتراف می‌کند (همان: ۱۰۴)، در بخش‌های آغازین داستان به جز تمایل شدید او برای فرورفتن در عوالم خیال‌پردازی، نشانه‌ی دیگری برای جنون در او مشاهده نمی‌شود؛ امّا آمدن ناگهانی خاله اعظم به منزل آن‌ها و سفر یک روزه به شهر کاشان که همراه است با تجربه‌ی تلخ گم کردن کوتاه‌مدّت مادر در مراسم خاک‌سپاری پدربزرگ و همچنین درآغوش‌کشیده شدن به دست پسرخاله‌اش، منصور و نیز آشنایی با ابزاری به عنوان رادیو - که تبدیل می‌شود به مَعبری برای ورود دختر به دنیای بیرون و خروج از حصار تنگ خانه‌ی قدیمی مادری-، جملگی عواملی هستند که زمینه‌های ایجاد تغییرات اساسی در روان او را فراهم می‌آورند.

سفر کاشان و تجربه‌هایش، باعث شکل‌گیری این ذهنیّت در دختر می‌شود که مادر به عمد او را از جهان زیبای بیرون محروم نگه داشته است و ظاهراً تمایلی هم برای پایان دادن به این محرومیّت ندارد؛ امّا زندانی که به زیبایی عالم بیرون پی برده است، دیگر مایل به ماندن در قفس نیست. او می‌خواهد به نزد خاله‌اش برود؛ می‌خواهد از هدیه‌ی خاله‌اش که رادیویی باطری‌خور است، برای ارتباط با جهان بیرون استفاده کند؛ امّا مادر که جهان خارج را زشت و پرخطر می‌داند، از هر ترفندی برای جلوگیری از ایجاد تغییر در وضعیّت موجود و خروج دختر از منزل بهره می‌جوید. در همین جاست که اوّلین نشانه‌های خشم و جنون در او نمایان می‌شود: «نقطه‌ای در گودی کنار بینی‌ام تیر می‌کشد. دست راستم بلند می‌شود و اوّلین چیزی را که بهش می‌رسد، پرت می‌کند سمت مادر. این، بی‌اختیارانه‌ترین کاری است که به عمرم کرده‌ام. صدای برخورد آن چیز به دیوار و شکستن شیشه به قدری بلند است که در لحظه، فلج می‌شوم.» (همان: ۶۸) و بعد از این صحنه «از دست گربه‌ها، عصبانی‌ام. از دست مادر، عصبانی‌ام. از دست خودم، عصبانی‌ام. می‌خواهم دست‌هایم را بکنم. لباس‌ها را درمی‌آورم و می‌گذارم سر جای‌شان. ناخن‌هایم را توی دستم فرومی‌کنم تا شور شوند. خون را می‌مکم و آرام می‌شوم.» (همان: ۷۰)؛ و وقتی مقاومت مادر نمی‌شکند «بدنم درد می‌کند. استخوان‌هایم از درون خالی شده‌اند. تنم را به بخاری می‌چسبانم و می‌سوزم. سوختن درد را از تنم بیرون می‌ریزد. انگار زیر پوستم آتش روشن بکنم، درد را بسوزاند و محو کند... خودم را دوباره می‌چسبانم به بخاری.... مادر دودستی می‌گیردم؛ امّا هر کار می‌کند، نمی‌تواند از بخاری جدایم کند. جیغ می‌کشد. خودم را محکم‌تر به بخاری می‌فشرم. باید چیزی را به آتش بکشم. داغ می‌شوم. بوی پوست بلند می‌شود. مادر کتکم می‌زند.» (همان: ۷۱)؛ این میل جنون‌آمیز آزار رساندن به خود در شدیدترین حالت به شکل تصوّر خودکشی نمایان می‌شود: «کنار این‌ها، وقت‌هایی هم به کشتن

خود فکر کرده‌ام و راه‌های گوناگون کشتن خودم را تصوّر می‌کنم و خودم را وقت جان دادن تقلاکنان می‌بینم.» (همان: ۱۰۴)

گذشته از این موارد، اصلی‌ترین حالت جنون در قهرمان داستان، ازهم‌پاشیدگی شخصیّت یا اسکیزوفرنی اوست؛ به ویژه از بخشی که شخصیّت‌های خیالی همچون بوعلی و سردار حسین وارد گفتگو و تعامل با او می‌شوند. گفتگوهایی خیالی که در نهایت امر به تشریح پیکر نیمه‌جان مادر منجر می‌شود.

در بخش‌های ابتدایی رمان، گفته‌هایی که شخصیّت دختر از بوعلی سینا نقل می‌کند، بیشتر به بازگویی روایت‌های مادر از آثار او اختصاص دارد؛ امّا در ادامه، گفتگوی شخصیّت دختر با بوعلی در عالم خیال، تبدیل به امری روزمرّه و عادی می‌شود تاآنجاکه بنابر ادّعای او «من و بوعلی، ساعت‌های زیادی را با هم در این چند سال گذشته گذرانده‌ایم و درباره‌ی هزاران موضوع حرف زده‌ایم. من تقریباً در هر موردی با شیخ مشورت می‌کنم و او که همه چیز می‌داند، همیشه درهای جدیدی به رویم می‌گشاید.» (همان: ۹۰)؛ این ادّعا که شخصیّت دختر، گفتگوهای متعدّد و مُفصّلی را با بوعلی دارد، در چند جای دیگر از رمان طرح می‌شود؛ مثلاً (همان: ۸۷ و ۹۲) موضوع بی‌توجّهی به بیماری مادر که اسباب تشدید آن را فراهم می‌آورد و درنهایت تشریح دردناک اندام‌ها و تلاش برای مومیایی‌کردن او نیز با مشاورت و همکاری بوعلی رقم می‌خورد و البتّه شخصیّت سردار حسین نیز در انجام این امر، نقشی جدّی دارد. (همان: ۱۱۳-۱۱۲)

۳- ۵- لحظه‌ی روانی

لحظه‌ی روانی که خاستگاه تصاویر سورئال است، لحظه‌ای بارقه‌گون و زودگذر است که طیِّ آن، «تصاویر بدون اراده‌ی شخص به ذهن او می‌آیند.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۴)؛ برتون، این لحظه را شبیه حالتی می‌داند که فرد به واسطه‌ی استفاده از موادِّ مُخدّر، دچار آن می‌شود. تصاویری که در این حالت خاص بر فرد عارض می‌شود، آن قدر غریب و شگفت‌اند که اصول و چهارچوب‌های عقل سلیم هرگز قادر به فهم و تحلیل آن‌ها نیست. لحظه‌ی روانی، مَحملی برای تجربه‌ی امور متناقض و ناپایداری است که یک آن، پدیدار می‌گردند و به سرعت گم می‌شوند؛ «این حالت، تأثیرش به‌سان «صاعقه» است، برقی ساطع می‌شود و نتیجه‌اش جرقّه‌ای است غیر منتظره.» (میتوز، ۱۳۸۲: ۳۰)

شخصیّت دختر رمان، بارها لحظات خاصّی را تجربه می‌کند که هرکدام از نظر نوع و اثرگذاری شباهت غریبی به لحظات سوررئال یا روانی دارند. در بخش‌های آغازین، زمانی‌که مادر، قسمت‌هایی از رمان مادام بُواری را برای او می‌خواند، از موقعیّتی می‌گوید که در آن، ناخن مادام بُواری به دلیل عجله در بازکردن در باغچه می‌شکند. بعد از ذکر این موقعیّت، قهرمان داستان به مادر می‌گوید: به شدّت، مجذوب این ایده‌ی شکستن ناخن شده است؛ چراکه او را به یاد ناخن‌های جویده‌شده‌ی مادر و حقیقت شگفت

رشد ناخن‌ها پس از مرگ انسان می‌اندازد. از نظر او، این واقعیّت اخیر، واقعیّتی سوررئال است و در ادامه با اشاره‌ای مستقیم به تعریف امر سوررئال می‌پردازد: «سوررئال به چیزی می‌گویند که در جهان واقعی نیست؛ یعنی، بخشی از آن هست و بخشی‌اش نیست. درواقع، چیزی که در جهان دیگری اتّفاق می‌افتد که همان جهان خیال است.» (عطّارزاده، ۱۳۹۸: ۲۷)

پس از این جملات، او در تفسیر لحظات شکستن ناخن مادام بواری، مطالبی را می‌گوید که شباهت بسیاری به امری دارد که از آن با عنوان لحظه‌ی روانی یا سوررئال یاد می‌شود: «به هر حال، شکستن ناخن اِما بواری، جوری است که انگار تمام جنون، پیامدش را در خود دارد. اِما، درِ شیشه‌ی آبی را باز می‌کند و یک مُشت گرد سفید آرسنیک می‌خورد.» (همان: ۲۷)

در دو بخش از رمان نیز که به تشریح دفعات معدود خروج دختر از منزل اختصاص دارد، در لحظاتی خاص، حالاتی به او دست می‌دهد که مصداق لحظه‌ی روانی‌اند: «همان جاست که مُعلّق شدن اتّفاق می‌افتد. در لحظه‌ای که تا ابد روی ذهنم حک می‌شود، عبور چیزی حجیم را سمت چپم حس می‌کنم که بوی تند بنزین و صدایی مهیب می‌دهد. ناگهان در تاریکی مُعلّق می‌شوم. مُعلّق شدن، احساس مُدوّری است پر از تیغ تیز و همیشه با سکوتی عمیق همراه است. آن روز، زمین برای اوّلین‌بار زیر پایم می‌لغزد و من با صورت زمین می‌خورم. در فاصله‌ی تعلیق و لمس زمین، بادی تیز از کنار صورتم می‌گذرد و صدای جیغ گربه‌ای را می‌شنوم. زمین خوردن امّا در سکوت کامل اتّفاق می‌افتد، سکوتی که فقط ته‌مانده‌ای از جیغ گربه دارد و انگار می‌تواند تا ته جهان کش بیاید. دست مادر، مرا از آن سکوت بی‌انتها نجات می‌دهد؛ ناگهان صورتم را برمی‌گرداند. گلوله‌ی برفی به صورتم می‌خورد و من می‌توانم دوباره تنم را حس کنم.» (همان: ۳۳- ۳۲)

تجربه‌ی بعدی نیز به وضعیّتی خاص اختصاص دارد که مادر در هنگام تدفین پدربزرگ در خاک گور برای لحظاتی دست دختر را رها می‌کند: «بعد ناگهان، دستم را رها می‌کند. فراموش می‌شوم. پاهای مادر از بدنم جدا و من برای لحظه‌ای نامتناهی در جهان گم می‌شوم. دهانم خشک است. فلج شده‌ام. حتّی نمی‌توانم خودم را نیشگون بگیرم. لیز می‌خورم درون گودال و دفن می‌شوم.» (همان: ۶۱)

در بخشی دیگر، دختر با استشمام بویی غریب، حالتی از این گونه را از سر می‌گذراند: «به یک آن، ارتباط خاصّی میان من و آن بو ایجاد می‌شود. انگار می‌توانم تمام ذرّات آن بو را تشخیص بدهم؛ صدایشان را بشنوم و آمدنشان را از جهان دیگر حس کنم.» (همان: ۳۹)؛ چیزی شبیه همین حالت خاص در موقعیّت دیگری که دختر به امکان مرگ مادر می‌اندیشد، برای او حادث می‌گردد: «جهان به وضوح برایم در این لحظه لرزید... انگار تک‌تک سلّول‌ها، ذرّه‌ذرّه‌ی اعصاب و تمام حجم خون به یک‌باره تکانی بخورند و جهان در یک لحظه‌ی نامحدود، سر جایش چند درجه جابه‌جا شود.» (همان: ۱۰۲)

**۳- ۶- تخدیر**

پیشتر اشاره شد که برتون در تعریف لحظه‌ی روانی، آن را به حالتی تشبیه کرد که به واسطه‌ی استفاده از موادِّ مُخدِّر در فرد حادث می‌شود. تأکید بر رهایی و آزادی کامل فرد از تمامی قیدوبندها در هنگام آفرینش اثر هنری، ناخواسته پای تَخدیر و موادِّ مُخدِّر را به این مکتب هنری باز می‌کند؛ از همین رو، چندان غریب نیست اگر در مانیفست سوررئالیسم به این نوع بی‌خودی نیز پرداخته می‌شود و یا هانری میشو، شاعر و نقّاش معروف بلژیکی، موادِّ مُخدِّر را در مسیر رهایی هنرمند، هم‌شأن رؤیا، شعر، نقّاشی و سفر می‌داند. (بودافر، ۱۳۸۲: ۷۰)

در داستان مورد بحث نیز قهرمان داستان و مادرش هر دو به دلیل فعّالیّت در زمینه‌ی تولید گیاهان دارویی، به برخی گیاهانِ دارای خاصیّت تَخدیر، دسترسی دارند؛ به ویژه گیاه تریاک که در ساخت و ترکیب بسیاری از داروها، نقشی اساسی دارد؛ از همین رو، تمایل به استفاده از این نوع مواد برای دختر که علاقه‌ی ویژه‌ای به رؤیا و خیال دارد، چندان غیر منتظره نیست.

آشنایی این شخصیّت با خاصیّت موادِّ مُخدِّر به ویژه تریاک برای رسیدن به حسِّ رهایی و دست یافتن به حالت‌های متفاوت در بخش‌های آغازین رمان که مادر درصدد آموزش خاصیّت گیاهان دارویی است، رخ می‌دهد. مادر، قائل است «سومریان به آن گیاه، شادی می‌گویند و احتمالاً کهن‌ترین گیاهی است که بشر برای دست یافتن به حالتی دیگر از وجود پیدا کرده است.» (عطّارزاده، ۱۳۹۸: ۹۲)

استفاده‌ی دختر از موادِّ مُخدّر اگر در ابتدا به قصد رفع خستگی (همان: ۹۳) رخ می‌دهد، در ادامه، چشیدن طعم تلخ خرده‌های تریاک در هنگام کار با این مادّه با هدف فرورفتن در عوالم خیال و رؤیاست؛ به ویژه آن که این شخصیّت، علاقه‌ی ویژه‌ای برای گذشتن از مرزهای جهان واقعی و پیوستن به خَلسه‌ی عالَم فراواقع است. «بعضی وقت‌ها، انگشتم را که خرده‌های تریاک برش نشسته، توی دهان می‌گذارم و آرامش با طعم تلخ تریاک در رشته‌های عصبی‌ام نفوذ می‌کند. آرام که می‌گیرم به جهان دیگر فکر می‌کنم.» (همان: ۹۴)

در بخش‌های پایانی نیز زمانی که حالات جنون‌آمیز و اسکیزوفرنیک در دختر تشدید می‌شود، کم‌کم استفاده‌ی از موادِّ تَخدیری به ویژه تریاک، حالتی اعتیادآمیز به خود می‌گیرد. هنگامی هم که واقعه‌ی هولناک تشریح مادر به وسیله‌ی دختر اتّفاق می‌افتد، او به شکل کامل تحت تأثیر موادِّ مُخدِّر قرار دارد: «کمی تاتوره بو می‌دهم و استنشاقش می‌کنم. تکّه‌ی بزرگ‌تری تریاک می‌کَنَم و زیر زبان می‌گذارم.» (همان: ۱۱۴)

۳- ۷- عشق

تضـاد میان عشـق و عقل، یکی از کهن‌ترین تضـادهایی اسـت که نوع انسـان، همواره درگیر آن بوده اسـت. این موضـوع در بیشـتر آثار ادبی و هنری مورد توجّه قرار گرفته و بن‌مایه‌ی شـکل‌گیری تصـاویر، روایت‌ها و آثار هنری بسیاری است. ازآنجایی که مکتب سوررئالیسـم، اصلی‌ترین دغدغه‌ی خود را کنار گذاشـتن عقل در فرایند آفرینش‌های هنری می‌داند، چندان غریب نخواهد بود اگر ابزار عشـق نیز ازسـوی این جریان برای تعطیل عقلانیّت مورد توجّه قرار گرفته باشـد؛ به ویژه آن که عشـق، ذاتی انقلابی و بنیادسـتیز دارد و در بیشـتر تجربه‌های عشـقی می‌توان ردِّ پای فراتررفتن از مرزهای اخلاقیّات، مُحرّمات و مصـالح عرفی و اجتماعی را دید. همچنین «عشـق در تعریف، آشـتی و جمع اضـداد اسـت؛ ابراز وجود نیروهای عریانی است که سوررئالیست‌ها، مُصمم به بهره‌برداری از آن‌ها بودند.» (بیگزبی، ۱۳۹۷: ۹۱)

با این که قهرمان داسـتان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی» به جز دفعات معدودی، پای از خانه بیرون نمی‌گذارد و اصولاً به غیر از مادر و شخصیّت سیّد که پیرمردی از اقوام دور مادری است، با کسی حشر و نشر ندارد و همین موضوع، امکان عاشق شدن او را به حداقل کاهش می‌دهد، در تنها سفر زندگی‌اش که به زادگاه مادری، یعنی کاشان است، به وسیله‌ی پسرخاله‌اش، منصور و با هدف تسلیت‌گویی در آغوش کشـیده می‌شـود و همین لحظات کوتاه برخورد با جنس مخالف برای او کافی اسـت تا احسـاسـاتی را در وجودش حس کند که زندگی او را تا حدود زیادی تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد.

مادر که خود در گذشته، سری سودایی داشته و برای رسیدن به معشوقش، شهر و دیار و خانواده را زیر پا گذاشـته اسـت، بعد از مدّتی متوجّه خیانت همسـرش می‌شـود و این خیانت، او را برای همیشـه به هر نوع عشقی بدبین می‌کند، از ابتدا تلاش می‌کند دختر را از این موضوع بر حذر بدارد. در بخشی از داستان که بحث گیاهی گوشتخوار به نام «ونوس» به میان می‌آید، ضمن ذکر راه‌های شکار این گیاه عجیب، درباره‌ی وجه تسـمیه‌اش گفته می‌شـود: «اسـم ونوس را از الهه‌ی یونانی عشـق گرفته‌اند. می‌گویی این همان چیزی است که هیچ‌وقت نباید از یاد ببریم؛ امّا من، منظورت را نمی‌فهمم.» (همان: ۵۰)

امّا این نقل قول هم که به مثابه هشـداری برای پرهیز دختر از عشـق اسـت، چندان در او کارگر نمی‌افتد و به محض این که به دست پسرخاله‌اش، منصور در آغوش کشیده می‌شود: «زمان از حرکت بازمی‌ایستد؛ صدا قطع می‌شود و من، نادرترین بوی جهان را می‌شنوم که تند است و ذرّات مُعلّقی از کتان دارد. تنم در چشـم‌به‌هم‌زدنی خیس می‌شـود... تنم، داغ داغ اسـت. همین طور دارم فلج و فلج‌تر می‌شـوم. منصـور رهایم می‌کند؛ امّا تعلیق زمان نه. صـدا رفته‌رفته برمی‌گردد، مثل وقتی زیر دوش آبم کش می‌آید و به جایی نمی‌رسد. در جهان فقط بوی کتان است.» (همان: ۶۲)

در این داستان، یکی از شیوه‌های ارتباط دختر با جهان بیرون، تشبیه حالات ذهنی به بوهای مختلف است و بعد از این که او، حالت عشق را به بوی کتان همانند می‌کند، تا پایان رمان، چندین مرتبه از این بوی غریب یاد می‌کند. موضوعی که نشان‌دهنده‌ی میزان تأثیر عشق در زندگی اوست. بی‌گمان یکی از عوامل اصلی رفتارهای خارج‌ازچهارچوبی که بعدها از دختر سر می‌زند، همین مسأله است. مسأله‌ای که برای اوّلین‌بار او را از جهان ذهن و اشتغال به محتویّات کتاب‌ها خارج می‌کند و تجربه‌ای بی‌بدیل را به او عرضه می‌دهد: «من که تا امروز، ایمانی حقیقی داشتم که جهانِ کتاب، عمیق‌ترین و واقعی‌ترین راه شناخت جهان است، شروع می‌کنم به دردکشیدن؛ درد این که بوی کتان را هیچ جوره نمی‌شود در هیچ کتابی تجربه کرد.» (همان: ۶۵)

۳- ۸- کشف و آفرینش

پیشتر اشاره شد که سوررئالیسم با اتّکا به آرای فروید درخصوص ناخودآگاه درپی آن بود که با گذر از جهان بیرون و تمرکز بر عالم درون به سرچشمه‌ی آگاهی دست یابد و از این طریق با کنار زدن پرده‌هایی که عقلانیّت و منطق در برابر دیدگان انسان می‌گذارد، تصاویر نابی را ارائه دهد که خاستگاه آن‌ها، آگاهی بی‌واسطه است. ویژگی اصلی این تصاویر، ناهماهنگی‌شان با ملاک‌ها و معیارهایی است که سنّت‌های شناخته‌شده‌ی هنری در طول تاریخ، مباحث زیبایی‌شناسانه ارائه داده‌اند.

نابینایی و انزوای شخصیّت دختر داستان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی» برای او، این توانایی و امکان را فراهم آورده است که با تمرکز بر عالم درون و ناخودآگاه، قادر به دیدن اموری باشد که افراد معمولی از دیدن آن‌ها، عاجزند: «در همین تنهایی است که من شروع می‌کنم به دیدن؛ دیدن چیزهایی که آدم‌های معمولی به چشم‌شان نمی‌آید. آن‌ها به قدری به دیدن چیزها با دو چشم عادت کرده‌اند که توانایی حقیقی دیدن را از دست داده‌اند.» (همان: ۱۵)؛ از همین روست که مادر، راه ایجاد تغییر در عالم بیرون را تمرکز بر درون می‌داند: «نمی‌شود در این جهان، چیز پستی را به چیزی باارزش تبدیل کرد مگر آن که اوّل این کار را در جهان درون انجام داد... مادر می‌گوید تا درون انسان عوض نشود، بیرونش تغییر نمی‌کند.» (همان: ۳۶)

نوشتن نیز در این تعریف ابزاری می‌شود برای راه یافتن به عالم درون و کشف ناشناخته‌ها و انعکاس نادیدنی‌های این عالم ناشناخته: «مادر می‌گوید آدم‌ها وقتی می‌نویسند، چیزهای نادیدنی درون‌شان را هم می‌زنند و از دلشان چیزی درمی‌آورند که قابل دیدن است.» (همان: ۳۶)؛ روندی که حاصل آن، رسیدن به قدرت کیمیاگری و آفرینشی است که قادر به برقراری رابطه میان محتویّات ضمیر ناآگاه و عالم هستی است. «درواقع، جهان بیرون به مرور در من به جهان درون تبدیل می‌شود ساخته‌ی قدرت خیالم. در این جهان، ساختمان‌ها دیگر همانند ساختمان‌های معمول نیستند؛ بلکه چیزهایی‌اند که ماهیّت ساختمان را در

خود دارند؛ امّا می‌توانند معناهای دیگری هم بگیرند. حتّی دیگر محدود به شـکل ظاهرشـان نیسـتند و می‌توانند بنا به شـرایط، صـورت‌های گوناگونی پیدا کنند؛ بلندتر شـوند یا کوتاه‌تر؛ رنگ عوض کنند و یا کردکردهای متفاوتی داشته باشند.» (همان: ۵۴)

۳- ۹- تصاویر سوررئال

این اصـل اسـاسـی که هنرمند سـوررئال باید خود را از بند هر محدودیّتی اعم از چهارچوب‌های ذهنی، ادبی و منطقی آزاد سـازد، پایه‌ی شـکل‌گیری تصـاویری در این مکتب هنری اسـت که با هیچ منطق هنری شـناخته‌شـده‌ای قابل تفسـیر نیسـتند. به زبان دیگر، هنرمند سـوررئال برعکس خالقان آثار هنری و ادبی در سایر مکاتب به هیچ روی درپی آن نیست که تصویر را در خدمت انتقال معنی یا ایده‌ای خاص قرار دهد؛ از همین رو، «هرچه اجزای تصویر، دورتر و بی‌ربط‌تر باشند، تصاویر مؤثّرتر و اصیل‌ترند.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۵)؛ این نوع نگرش به تصویرپردازی در مکتب سـوررئالیسـم باعث می‌شـود که ذهن هنرمند، آزادانه در فضـای خیالی به پرواز درآید و حاصـل کار، ایجاد تصـاویری بی‌ربط، متناقض و ناهمگون اسـت که ارتباط میان سـویه‌های مختلف و متعارض آن ذیل هیچ منطقی نمی‌گنجند. در کنار ویژگی تناقض و عدم ارتباط سـویه‌های تصـاویر سـوررئال، اتّفاقی و دلبخواهی بودن نیز از دیگر ویژگی‌های عمده‌ی این نوع تصـاویر محسوب می‌شود. «ارزش استعاره برتونی اساساً در غافلگیرکنندگی و شگفت‌آوری آن است.» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۳۲)

در رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی»، تصاویر متعدّدی ارائه می‌شود که می‌توان آن‌ها را مصداق تصـویرپردازی سـوررئالیسـتی دانسـت. بیشـتر این تصـاویر بر پایه‌ی اصـل دلبخواهی و اتّفاقی بودن قابل تعریف‌اند و برخی موارد معدود نیز براساس تناقض میان دو سوی تصویر.

از نمونه‌های تصاویر حاصل پیوند دلبخواهی، می‌توان به تشبیه «دیدن» از سوی دختر نابینای داستان به حجم سـفیدی که زندگی در درون آن اتّفاق می‌افتد و ته‌مانده‌ای از بوی عسـل دارد، (عطّارزاده، ۱۳۹۸: ۲۰) اشـاره کرد. از همین گونه اسـت همانند دانسـتن پدری که سـال‌ها از دختر دور بوده تا حدّی که چهره‌اش از یاد رفته اسـت به «یک حجم سـفید توخالی با مربّع‌های کوچک زرد و برآمدگی‌های ناسـور.» (همان: ۳۰)؛ همین شـخصـیّت در بخشـی «نیستی» را این گونه به تصـویر می‌کشـد: «نیسـتی بودن در معرض چیزهایی اسـت که از منشـئات مجهول می‌آیند و به نقاط نامعلومی از بدن یا اعصـاب برمی‌خورند. شـبیه گوش کردن به صدای خارج شدن خون از حفره‌های ریز پوست هنگامی که صدها زالو روی بدن است.» (همان: ۱۲)

این تصـاویر، آن قدر غریب‌اند که تلاش برای فهم آن‌ها، مخاطب را به جایی نمی‌رسـاند مگر سرگردانی در میان مجهول‌ها؛ مثلاً در بخشی از روایت، راوی، «تحمّل کردن» را به «فروبردن سر در تشت

آب و محوشدن ناگهانی صدا» (همان: ۸۴) شباهت می‌دهد و یا این که مُعلّق شدن در هوا پیش از سقوط بر زمین را به احساس مُدوّری پر از تیغ تیز (همان: ۳۲) همانند می‌کند. یا در جایی دیگر، بوی مُتعفِّن جسد را «سرشار از دانه‌های خیس ماسه» (همان: ۱۱۱) می‌داند.

نمونه‌های دیگری از این دست تصاویر را می‌توان در گفتگوی خیالی دختر با بوعلی سینا دید. گفتگویی که برداشت دختر از آن، تصمیم برای تشریح پیکر نیمه‌جان مادر است. در این تصویر شاید بتوان میان موضوع هرس کردن درختان با تشریح مادر ارتباط برقرار ساخت؛ امّا درک مقصود بوعلی از «آمدن بهار» که راوی در چیستی معنای آن هیچ شک و شبهه‌ای ندارد، امری دست‌نیافتنی است: «نه این که مستقیم بگوید، نه؛ خیلی وقت‌ها، شیخ جای اظهار مستقیم نظراتش از استعاره استفاده می‌کند؛ مثلاً، هر وقت که به شاخه‌های درخت مو دست می‌کشد و می‌گوید باید درخت را در زمستان، وقتی هنوز خواب است هرس کرد، متوجّه می‌شوم که منظورش مادر است. یا وقتی می‌گوید هرس کردن شاخه‌های پیر موجب می‌شود درخت در بهار جان تازه‌ای بگیرد، منظورش را از آمدن بهار به خوبی درک می‌کنم.» (همان: ۹۰)

از نمونه تصاویر متناقض نیز می‌توان به بخشی اشاره کرد که راوی دو امر مختلف «تنهایی» و «نیستی» را به چیزی همانند می‌کند که هم پُر است و هم خالی. (همان: ۱۱)؛ نمونه‌ی دیگری از این تصاویر غریب و متناقض‌نما در این تعبیر آمده است: «پس حقیقت را نمی‌شود به همین سادگی گفت. به چیزی بیشتر و همزمان کمتر از کلمات نیاز است. به چیزی شبیه یک نقطه.» (همان: ۱۰۴)

نکته‌ی قابل توجّه در امر تصویرسازی این رمان که برخاسته از نابینایی شخصیّت اصلی است، تلاش او برای معرّفی امور و پدیده‌ها بر پایه‌ی حواسی به جز حسِّ بینایی است؛ از همین رو می‌توان گفت که تعطیل شدن حسِّ بینایی نه تنها او را محدود نکرده؛ بلکه آزادی‌اش در پیوند میان امور را دو چندان نموده است. به تعبیر خود او، «بعد از هفده سال ندیدن حداقل می‌دانم که با از دست دادن تمامی حواس در ارتباط با تن می‌توان همچنان موجود بود، آن هم موجودیّتی بدون محدودیّت.» (همان: ۸۲)

بر این اساس در بخشی از داستان، شخصیّت دختر برای تشریح رنگ خون به جای تمرکز بر حسِّ بینایی، از حسِّ چشایی استفاده می‌کند و مزه‌ی شور خون را دلیلی بر سرخی رنگ آن می‌داند: «گاهی انگشتم را که خون آمده، می‌مکم و سعی می‌کنم طعم شورش را به رنگ سرخ ربط بدهم. خون، شور است. گل سرخ، شور است. گوجه‌فرنگی، ته‌مزه‌ای از ترشی و شوری دارد. زرشک، ترش و شور است. پس شاید بشود گفت شوری، سرخ است.» (همان: ۷)؛ در بهره‌ای دیگر نیز برای توصیف تنهایی از عنصر رنگ استفاده می‌کند: «تنهایی، چیز پری است و همزمان خالی. سرخ نیست چون شور نیست. گاهی ارغوانی است. یا آبی با طیف‌های گوناگون. از دامن آبی مادر در خوی گرفته تا آبی آسمان. آدم را

فرامی‌گیرد و ناگهان پرش می‌کند. می‌ریزد پشت پلک‌ها، زیر گلو، روی شانه‌ها.» (همان: ۱۵)؛ در جایی دیگر، وقتی می‌خواهد میزان مناسب خشکی ساقه‌ی گیاه را ارزیابی کند، از قُوّه‌ی شنوایی به جای بینایی بهره می‌گیرد: «باید در فاصله‌ی میان ساقه‌ها، صدای خاصّی شنیده شود؛ صدای فریادی گنگ همراه با زوزه‌ی آرام باد.» (همان: ۷)

در این موارد، شگرد اصلی‌ای که شخصیّت دختر برای ارتباط با جهان بیرون در خلأ قُوّه‌ی بینایی استفاده می‌کند، تمرکز بر بدن به عنوان یک کل است. کلّی که از اتّحاد حواس سالم بدن برای جبران خلأ حسٍّ ناموجود پدیدار شده است. شاید به همین دلیل است که راوی از زبان مادر می‌گوید: «مادر می‌گوید بگذارم بدنم با من حرف بزند. می‌گذارم تنم حرف بزند. می‌توانم صدایش را به وضوح بشنوم.» (همان: ۱۰)؛ تمرکز بر بدن باعث شده است تا حتّی حالات روحی همانند شادی، غم و هیجان نیز بیشتر بر پایه‌ی تجربه‌های مرتبط با بدن تعریف شود: «نمی‌دانم چقدر طول می‌کشد که صدای خاله اعظم می‌گوید رسیده‌ایم کاشان. خون در رگ‌های صورتم می‌دود. بالا می‌رود و پایین می‌آید. همان حسّی را دارم که انگار بی‌نهایت مورچه در بدن به راه افتاده‌اند و به جایی نمی‌رسند.» (همان: ۶۰)

۳- ۱۰- فضای مینیاتوری

در میان اصول و شگردهای سوررئالیستی از ویژگی‌ای در فرایند خلق اثر هنری یاد می‌شود که طیٍّ آن، خالق، ذهن خود را آزاد می‌گذارد تا بدون هیچ محدودیّتی در سیّالیّتی مداوم میان عناصر مختلف در حرکت و آمدوشد باشد. حاصل این شگرد که شباهت زیادی به خواب دیدن دارد، «فضایی است مینیاتوری که فاقد منطق زمانی و مکانی است.» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۲۰)؛ این ویژگی، شباهت زیادی به تکنیک جریان سیّال ذهن در رمان مدرن دارد؛ با این تفاوت که خواننده در مواجهه با جریان سیّال ذهن، با ارائه‌ی اطّلاعاتی قابل فهم امّا فاقد پیوستگی منطقی رو به روست؛ در حالی که در تصاویر گسسته‌ی سوررئال، امید بستن برای رسیدن به معنا عبث می‌نماید.

در رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی»، بارها از وضعیّت‌هایی یاد می‌شود که به زعم راوی، منطق زمانی و مکانی به هم می‌ریزد. در بخش‌های آغازین وقتی‌که شخصیّت دختر از اوّلین روزهای تنهایی خود در خانه، سخن می‌گوید، وضعیّتی را تشریح می‌کند که طیٍّ آن، «انگار روی خطّی بدون زمان و مکان» (عطّارزاده، ۱۳۹۸: ۴۰) می‌ایستد. در گزارش دیگری از رؤیاهای شخصیّت دختر، حالتی توصیف می‌شود که شخصیّت خیالی سردار حسین در وضعیّتی قرار دارد که «انگار گذشته و آینده‌ی جهان، پیش چشمانش باشد.» (همان: ۸۸)

در ادامه، این دختر قادر به درک همزمان اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی، هیچ قرابتی به یکدیگر ندارند: «درست در همان لحظه‌ای که من دست‌هایم را از بدنم دور می‌کنم، دایناسورها می‌میرند

و کودکی آن سوی جهان به دنیا می‌آید؛ هم زمان با این که نیوتن، جاذبه را کشف می‌کند، دیوار برلین فرومی‌ریزد و من، چشم‌هایم را در اتاق سفید بیمارستان باز و به پدر نگاه می‌کنم که با همان عینک همیشگی‌اش جلوم ایستاده.» (همان: ۱۰۷)

در بخشی از داستان هم که شخصیّت دختر، پس از تشریح و مومیایی جسد مادر روی صندلی ننویی نشسته است و در خیال با پدر گفتگو می‌کند، شاهد حرکت او در فضایی گسسته و فاقد منطق زمان و مکانیم: «بوعلی روی شانه‌ات دست گذاشته و از آن پشت نگاهم می‌کند. اسبی شیهه می‌کشد و دور می‌شود. نمی‌دانم روی صندلی ننویی خانه‌ی دروازه‌دولت نشسته‌ام و دارم به صدای عبور خون در خرطوم زالوها گوش می‌دهم یا در گلخانه‌ات توی برلین و به بیرون رفتن مَه‌لقا و دست کشیدنش بر حاشیه‌ی سرخ پرده نگاه می‌کنم. گاهی زمان از ریلش خارج می‌شود و این روزها این اصلاً اتّفاق نادری نیست.» (همان: ۴۸)؛ دختر از این وضعیّت ویژه، یعنی، رهایی برای حرکت در این فضای گسسته با تعبیر «پرنده شدن» یاد می‌کند و جهنّم را چیزی جز از بازماندن از این توانایی نمی‌داند: «یاد این می‌افتم که جهنّم در انقطاع خیال توست از این که می‌توانی پرنده شوی.» (همان: ۴۹)

گاهی تشریح این فضای گسسته، چندین صفحه از روایت را به خود اختصاص داده است. به نحوی که شخصیّت دختر که در حیاط خانه‌ی کوچکشان بر تابی سوار است؛ به ناگاه اوج می‌گیرد و از بالا، همه‌ی اتّفاقات را می‌بیند. می‌بیند که آژیر به صدا درمی‌آید، موشک‌ها منفجر می‌شوند؛ هم زمان پسرخاله‌اش منصور را در کاشان می‌بیند که کنار مادر نشسته است؛ پدر را می‌بیند که از ته کوچه به سوی او می‌آید؛ ازآنجا به دشت‌های پر از بابونه و اسطوخودوس می‌رود و پس از آن به آسمان پرستاره‌ی شب. (همان: ۷۷ تا ۸۱)

## ٤- نتیجه‌گیری

«راهنمای مردن با گیاهان دارویی»، رمانی متفاوت از نویسنده‌ی جوان ایرانی، عطیّه عطّارزاده است که ضمن داشتن نکات فنّی قابل توجّه در سطح روایی همچون استفاده از جریان سیّال ذهن، عطف توجّه از عین به ذهن، زمان غیر خطّی و راوی غیر قابل اعتماد که آن را تبدیل به رمانی با ویژگی‌های مدرن کرده است؛ از نظر استفاده از اصول مکتب سوررئالیسم نیز اثری درخور توجّه است. اگرچه در ادبیّات داستانی فارسی آثار متمایز و برجسته‌ای همچون «بوف کور» از صادق هدایت، «شازده‌احتجاب» از هوشنگ گلشیری و «شب هول» از هرمز شهدادی از نگاه برخی منتقدان در زمره‌ی آثار سوررئالیستی قرار دارند، عوامل زیر، «راهنمای مردن با گیاهان دارویی» را تبدیل به اثری متمایز در میان آثار سورئالیستی ادبیّات داستانی فارسی کرده است:

الف: نویسنده‌ی رمان، آگاهانه درپی خلق اثری سوررئال بوده است. اشاره‌ی مستقیم نویسنده به این مکتب در اثنای رمان در کنار وجود شواهدی برای اصولی همچون خیال و فراواقعیّت، نقطه‌ی علیا، امر شگفت، دیوانگی، لحظه‌ی روانی، تخدیر، عشق، آفرینش، تصاویر سوررئال و فضای مینیاتوری نشان می‌دهد که نویسنده به شکل آگاهانه و عامدانه درپی نوشتن رمانی سوررئالیستی بوده است.

ب: نابینایی شخصیّت اصلی رمان، این امکان را فراهم آورده است تا داستان، تبدیل به بستر مناسبی برای ترسیم برخی اصول مکتب سوررئال همچون فراواقعیّت، فضای مینیاتوری و پیوند آزاد باشد. این که راوی داستان، دچار نابینایی است و توانایی ایجاد ارتباط دیداری با عالم خارج را ندارد، هم امکان ارائه‌ی تصاویر بدیع و شگفت را برای نویسنده فراهم آورده است و هم این که خواننده را وادار می‌سازد تا به ادراکات پیشین خود از امور و پدیده‌ها شک کند. ازسوی دیگر، نابینایی شخصیّت دختر، ارتباط او را با زمان گسسته است، به نحوی‌که او درک درستی از گذر زمان و مقوله‌های خواب و بیداری ندارد. همین مسأله، بستری را فراهم آورده است که روایت وقایع در مرز باریکی میان خواب و بیداری انجام پذیرد. به شکلی که خواننده نمی‌تواند مشخّص کند که اتّفاقات رمان تا چه حد حاصل آگاهی راوی است و تا چه اندازه زاییده‌ی توهّمات و خیالات اوست. امکانی که نقشی اساسی در شکل‌گیری فضای سوررئال دارد.

ج: زمانی که حالات جنون شخصیّت اصلی یا راوی داستان تشدید می‌شود، شاهد گفتگوی او با شخصیّت‌های خیالی هستیم. یکی از این شخصیّت‌ها، ابوعلی سیناست. ایده‌ها و دیدگاه‌های ابن سینا از همان قسمت‌های آغازین به واسطه‌ی ارادت و علاقه‌ی مادر در رمان قابل مشاهده است؛ امّا از بخشی به بعد، او در عالم خیال حاضر می‌شود و در کنار گفتگو با دختر در بسیاری از امور، نقش راهنما را بر عهده دارد. به گونه‌ای که می‌توان اصلی‌ترین عامل شکل‌گیری ایده‌ی تشریح مادر و در دست گرفتن قلب او به وسیله‌ی دختر را به تجربه‌های خیالی دختر با شیخ‌الرّئیس منتسب دانست. استفاده از این شخصیّت خیالی که در عالم واقع، آرای بنیادستیز و اثرگذاری به ویژه در زمینه‌ی مسائلی همچون منشأ نفس یا روح، بقای روح بعد از زوال جسم و همچنین کیفیّت پیوند روح و جسم دارد، با فضای آثار سوررئالیستی که تأکید ویژه‌ای بر عوالم روحانی، خیالی و ناخودآگاه دارند، تناسب چشم‌گیری دارد؛ به ویژه آن که در آغاز رمان، نقل قولی از ابن‌سینا درباره‌ی چیستی مرگ و تعریف آن بر پایه‌ی دوگانگی جسم و روح و همچنین بدن و جسد آمده است.

## منابع


- برتون، آندره. (۱۳۸۳). **سرگذشت سوررئالیسم**، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: نی.
- ـــــــــــ (۱۳۷۲). «قسمت‌هایی از مانیفست اوّل سوررئالیسم»، ترجمه‌ی رضا سیّدحسینی، **ادبیّات داستانی**، سال ۱، شماره‌ی ۶، صص ۲۱-۱۹.

- بهنام‌فر، محمّد و مصطفی غریب. (۱۳۹۶). «تطبیق غزلی از مولانا با غزلی از سنایی براساس مؤلّفه‌های مکتب سوررئالیسم»، **ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی،** سال ۱۳، شماره‌ی ۴۷، صص ۱۶۴- ۱۳۹.
- 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.
- ثروت، منصور. (۱۳۹۰). **آشنایی با مکتب‌های ادبی،** تهران: علم.
- حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و محمّدرضا عبدی (۱۳۹۲). «نگاهی گذرا به جلوه‌های سوررئایستی هشت‌کتاب»، **ادبیّات پارسی معاصر،** سال ۳، شماره‌ی ۱، صص ۹۵- ۷۷.
- ریچاردز، آی ای. (۱۳۸۲). **فلسفه‌ی بلاغت،** ترجمه‌ی علی محمّدی آسیابادی، تهران: نشر قطره.
- ذوالفقاری، حسن و همکاران. (۱۳۹۵). «شیوه‌های انعکاس سوررئالیسم در رمان‌های معاصر و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها با مبانی غربی‌اش»، **سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی،** شماره‌ی ۳۲، صص ۲۶۱- ۲۴۳.
- رید، هربرت. (۱۳۵۱). **معنی هنر،** ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران :انتشارات جیبی.
- سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۴). **مکتب‌های ادبی،** تهران: نگاه.
- شمیسا، سروش. (۱۳۹۱). **مکتب‌های ادبی،** تهران: قطره.
- عطّارزاده، عطیّه. (۱۳۹۸). **راهنمای مردن با گیاهان دارویی،** تهران: چشمه.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۷). **بلاغت تصویر،** تهران: سخن.
- قویمی، مهوش. (۱۳۸۷). «بوف کور» و «شازده‌احتجاب»: دو رمان سوررئالیست»، **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی،** شماره‌ی ۵۷، صص ۳۳۴- ۳۱۷.
- میتوز، جی اچ. (۱۳۸۲). **آندره برتون،** ترجمه‌ی کاوه میرعبّاسی، تهران: ماهی.