بوطیقای تصاویر و اشیاء در گفتمان سوررئالیستی

طلایه رؤیایی *

استادیار پژوهش، عضو هیأت علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۷/۱۲/۱۱، تاریخ تصویب: ۸۹/۷/۱۰)

چکیده

این مقاله به دنبال بررسی این مسأله است که آیا شعر و شاعرانگی که آن‌را متعلق به قلمروی کلمه و زبان می‌دانیم، در تصویر نیز تحقق می‌یابند؟ با این فرض که به همان‌گونه‌ای که در متن نوشتاری می‌توان با به کارگیری ویژگی‌ها و روش‌هایی حتی ناخودآگاهانه موجد شاعرانگی شد؛ در تصویر نیز می‌توان اصولی را جست‌وجو کرد که تصویر و شئ را در یک نقاشی یا هر ترکیب بصری دیگر به شعر تصویری تبدیل کند. در پی پاسخ به این پرسش‌ها و مسائل و ردیابی این مفاهیم در نقاشی، به آثار و آرای سوررئالیست‌ها توجه می‌شود، زیرا آن‌ها بیش از هر جریان دیگری مدعی کشف این جوهر شاعرانه در هنر و ادبیات‌اند، هر چند که در آثارشان دامنهٔ گسترهٔ تخیل، رویا و کشف، بسیار از مرزهایی که خود سوررئالیسم تعیین کرده، فراتر رفته است. مقاله با بررسی نظرات آن‌ها در کنار روش‌های برخی از نقاشان سوررئالیست، علی‌رغم تفاوت‌های بسیاری که آثارشان با یک‌دیگر دارند به این نتیجه دست می‌یابد که جوهره‌های مشترک چون «باز گرداندن ارزش از دست رفتهٔ رویا» و «باز یافتن چیزها، واژه‌ها و اشیاء در خود و نه در نسبت با سایر چیزها»، چه در متن و چه در تصویر، موجد شاعرانگی‌اند، در کنار ویژگی‌ها و روش‌هایی چون «نسبت دادن خواص غیرعادی به اشیای عادی»، «کنار هم گذاشتن اشیاء، مفاهیم و کلمات در ظاهر بی‌ارتباط»، «به هم ریختن رابطهٔ موضوع و اثر»، «تحریف عمدی مقیاس‌ها»، «عوض کردن مادهٔ اشیاء»، «استقبال از حادثه و تصادف» و «تسلیم به ناخود آگاه و جنون» و ... که همگی به وجودآورندهٔ شعر تصویری‌اند. بدین ترتیب شعر تصویری، نه فرو کاستن تصویر و کلمه به یکدیگر و نه بازنمایی ذهن، که سازندهٔ ذهن است و از این طریق، جهان نوینی را برای نگریستن می‌آفریند که عادت‌های دیداری را از بین می‌برد، و ذهن اندیشیدن و نگریستن را تجربه می‌کند.

واژه‌های کلیدی: شاعرانگی، شعر تصویر، نقاشی، سوررئالیسم، رویا، جنون(عقل)، کشف.

* تلفن: ۶۶۰۶۵۷۱۵-۰۲۱، دورنگار: ۶۶۰۵۹۰۲۸-۰۲۱، E-mail: talayehroyayi7@yahoo.com

مقدمه

بیش‌تر هنروران، با آثار هنرمندان و ادیبان سوررئالیست کم و بیش آشنایند، تا آن‌جا که اصول این مکتب برای آنان شناخته شده است و حتی درباره‌اش مطالعه کرده‌اند. اما باید اعتراف کرد که با وجود سال‌ها آشنایی با سوررئالیسم، هنوز این جریان هنری جذابیت فوق‌العاده و جلوه‌های شگفت‌انگیز نهفته‌ای دارد که با هر بار مطالعهٔ عمیق در عقاید و آثار آن‌ها، ابعاد تازه‌ای از اِشرافی که سوررئالیسم به جریان هنر ناب دارد، کشف می‌شود. سوررئالیسم همانند بسیاری از جریان‌ها و مکتب‌های ادبی و هنری دیگر، محدودیت‌هایی در اصول و حتی بیانیه‌هایش در مقایسه با آثار خلق شده‌اش دارد، نمی‌توان آن‌را تنها یک مکتب هنری در نظر گرفت، سوررئالیسم کشف جوهر شاعرانه‌ای است که از زمان باستان تا کنون در هنر ناب وجود داشته است. کشف شاعرانگی در هر آن‌چه که حتی شاید بنیانگذاران سوررئالیسم، بر آن آگاه نبوده‌اند، هر چند که به‌طور شهودی در عقاید آنان بازتاب یافته است. شاید از این‌روست که گونه‌ای کشش نوستالژیک به این جریان در اغلب شیفتگان هنر نو وجود دارد.

این مقاله با بررسی نظرات سوررئالیست‌ها دربارهٔ جوهرهٔ شعر و سرایش در زبان و گستره‌های ادبی به کشف و تعمیم این جوهرهٔ شعری در تصویر و ترکیب‌های دیداری بر می‌آید و در پی پاسخ به این پرسش که آیا شعر و سرایش مختص زبان و کلمه است، یا این‌که می‌توان آن را در تصاویر و اشیاء نیز کشف کرد؟

در سوررئالیسم و جریان‌های تأثیرگذار و تأثیرپذیر از آن، شعر نه تنها در زبان و ترکیب‌های زبانی و گستره‌های ادبی، که در تصویر و ترکیب‌های تصویری و حوزه‌ی هنرهای بصری نیز اساس و شالودهٔ خلاقیت هنری و ادبی است که این ناشی از بسط و تعمیم عناصر شعری و ویژگی‌های شاعرانه در تصاویر و اشیاء است.

برای بازجستن این شعریت در هنرهای بصری و به‌ویژه نقاشی در این مقاله با بررسی نقاشی سوررئالیستی و کشف و استخراج روش‌ها و دیدگاه‌هایی که این آثار با به کار گرفته‌اند، کوشش می‌شود کیفیت شاعرانهٔ این آثار نمایانده شود. برای درک و شناخت این کیفیت شعری، باید مفاهیمی را مورد بررسی و بازنگری قرار داد، مفاهیمی چون: رویا و تخیل، الهام، کشف و شهود، حادثه، ابهام، جنون و عقل.

این مقاله با نگاه به آثار سه تن از برجسته‌ترین نقاشان سوررئالیست: «رنه ماگریت»، «سالوادور دالی» و «ماکس ارنست»، به بحث، تحلیل و بازنگری در بارهٔ کیفیت شاعرانه از نظر

سوررئالیست‌ها می‌پردازد و با تعمیم آن به جهان تصویر، در پی اثبات این فرضیه است که کیفیت شاعرانه، مستقل از طرز بیانش، نه تنها در جهان کلمه که در جهان تصویر و حتی در هر حرکت یا هر منظره می‌تواند وجود داشته باشد. این کیفیت نه تنها در ترکیب‌ها و رنگ‌ها و در کل اجزای دیداری نقاشی که در اندیشه‌ای است که از طریق آن‌ها نقاشی سوررئالیستی می‌تواند واقعیت و تعقل مبتنی بر آن را مورد تردید قرار دهد و ویران کند.

الهام و تخیل و فعالیت ذهنی در تصاویر سوررئالیستی

سوررئالیست‌ها بر خلاف رمانتیک‌ها که تخیل را راهگشای انتزاع‌های بزرگ، خدا، زیبایی و حقیقت می‌دیدند، آن‌را رهانندهٔ انسان از این‌گونه انتزاع‌ها ،هم‌چون رهایی از منطقی دست و پا گیر می‌دانستند. شعر برای سوررئالیست‌ها تنها یک قالب صوری نبود، بلکه کیفیتی بود که به شیوه و نوع بیان بستگی نداشت ، در حقیقت، چون شعر یک «فعالیت ذهنی» بود، انسان می توانست شاعر باشد بدون این‌که شعر بگوید. آن‌ها معتقد بودند که راه ورود به سوررئال از طریق «خود» است، به این معنی که بر خلاف رمانتیک‌ها، الهام هم‌چون عطیه‌ای بیرونی به شاعر اعطا نمی‌شود، بلکه شاعر این کیفیت شاعرانه را در خود کشف می‌کند و آن‌را به جهان بیرون و پدیده‌ها اطلاق می‌کند .کیفیت شاعرانه فارغ و مستقل از بازگفتن و بیرونی شدن است و می‌تواند تنها فعالیتی ذهنی برای شاعری خاموش و معبر او برای درک «خود» در جهان سوررئال باشد.

روش سوررئالیستی، معمولاً عبارت است از : نسبت دادن خواص غیرعادی به اشیای عادی، کنار هم گذاشتن اشیاء و مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یک‌دیگر، و به هم ریختن رابطه‌ی موضوع با متن. این عمل، البته ناآشنا به‌نظر نمی‌رسد؛ مگر نه این‌که شالوده‌ی تصویرسازی در شعر هم همین است؟ اما تصویر رمانتیک واسطه‌ای است بین ادراک الهام‌شده و نیاز به انتقال این حقیقت شهودی. یک سازش است، یک وسیله برای بیان‌ناپذیری؛ ولی تصویر برای سوررئالیست‌ها «بیان وصف‌ناپذیر نیست، خالق وصف‌ناپذیر است، الهام نمی‌گیرد، الهام می‌دهد. تصویر او هیچ ذهنیت و حساسیتی را بازنمایی نمی‌کند؛ ذهنیت می‌آفریند و حساسیت برمی‌انگیزد». (بیگزبی ۷۶ تا ۷۸)

وضوح، دشمن کشف

سوررئالیسم، منتقدان زودباور را با مشکلات بزرگی روبه‌رو می‌کند که تنها ناشی از

نفوذناپذیری و اسرارآمیزی بسیاری از آثار سوررئالیستی، یـا ناشـی از بـی‌اعتنـایی دایـم آن بـه قوانین صوری و رایج ادبیات و هنرها نیست، در حقیقت متهم کردن آثار سوررئالیستی به ابهام، از شناخت کلی سوررئالیسم حکایت می‌کند. چنانکـه «برتـون» مـی‌گویـد، وضـوح بـه‌نظـر او بزرگ‌ترین دشمن مکاشفه است. سوررئالیسم به دنبال آن نبود که شگردهای هنـری و ادبـی را پالایش کند، یا هنرهای تـازه‌ای پدیـد آورد، بلکـه مـی‌خواسـت ذخـایر ضـمیر نیمـه‌هشـیار و ناخودآگاه را استخراج کند و روح را از اسارت نجات داد. (همان ۷۹ و ۸۰)

«آراگون» شاعر سوررئالیست دربارهٔ این مکاشفه چنین می‌نویسد:

«هر ذره‌ای از فضا، چون هجـایی از لغتـی خـرد شـده معنـایی دارد، هـر وزش بـادی، و سکوت، شنلی است که باز می‌شود. آسمان با نوک انگشتان ظریفش وهم را به آهسـتگی کنـار می‌زند و رازهای فاش شده‌اش را به شعاع‌های نور می‌نمایاند و با خود می‌گوید: هوای منظـرهٔ به تمامی آمیخته با معنا و هوای معنا به کم‌ترین وزش باد به تمامی می‌لرزد.» (آراگون ۱۸۲)

ماگریت و شاعرانگی تصاویر و اشیاء

سوررئالیسم تحول عظیمی در نقاشی، تصویر و در اصل مفاهیم تصویری ایجاد کرد. پس ضروری است که در این زمینه به زبـان تصـویری سوررئالیسـتی، امـا متفـاوت دو نقـاش ایـن جریان، یعنی «رنه ماگریت و «سالوادور دالی» نظری بیاندازیم.

در نقاشی سوررئالیستی «ماگریت»، به واقع‌گرایی ظاهری اشیاء، اهمیتی داده نمـی شـود و تصویر را تنها به‌عنوان یک خیال، می‌توان فهمید. در تابلوی «ارزش‌های شخصی»؛ نقاش، مثـل نویسندهٔ «آلیس در سرزمین عجایب»، جلوه‌های عجیبش را با تحریف عمدی مقیاس‌ها به‌دست می‌آورد. یک گیلاس، یک شانه، یک فرچهٔ ریش‌تراشی و یک جا سوزنی و یک چوب کبریت، اتاقی که دیوارهایش را آسمان تشکیل می‌دهد، پر می‌کننـد. ترکیبـی کـه ذهـن خـردگـرا علیـه خودش به‌کار می‌برد. «ماگریت» با اشیاء همان رفتاری را دارد که فرمالیست‌ها با واژه. اشیاء نـه در کاربرد روزمره، بلکه با شکل و نگاه جدید: شئ در خود و برای خود.

تصاویر نقاش، اشیاء و عناصر را در عین معمولی بودن آن‌ها نشان می‌دهند. خیلـی سـاده می‌توانیم ادعا کنیم که این اشیاء، صرفاً واژه‌های نقاش‌اند. اما در واقع، این نام‌ها کم‌تر از ترتیب قرار گرفتن اشیاء و کم‌تر از استنباط محض از آن‌ها، گویاست. بیان و معانی «ماگریت» مشـتمل بر برخی روش‌های شخصی است.

«ارزش‌های شخصی» اثر رنه ماگریت

«ماگریت» خود، روش‌های خویش را برشمرده است: «قرار دادن اشیاء در جاهای غیرعادی، آفریدن اشیای تازه، تغییر شکل اشیای آشنا، عوض کردن مادهٔ اشیاء، به کار بردن کلمه و تصویر با هم ...».

این روش‌ها در هر حال، چیزی جز طریقه‌های ترسیم یک تصویر نیستند، جوانه زدن و ظهور آن‌را توضیح نمی‌دهند. «ماگریت» در شرح این موضوع تنها از «الهام» – یکی دیگر از کلمه‌های کلیدی‌اش – صحبت کرده است:

«الهام واقعه‌ای است که شباهت، معلول آن است. اندیشه، زمانی به الهام شبیه می‌شود. الهام، منشأ پیدایش شباهت و به این ترتیب منشأ اندیشه است. تصویر، محصول اندیشه است.» (نوئل ۱۹ تا ۲۲)

در نقاشی «ماگریت»، آن‌چه که ویران می‌شود و ساختارش در هم می‌ریزد، اندیشه است، حتی بیش‌تر ازشئ، منظره و تصویر. روش‌هایی که ماگریت برای تغییر در ابعاد و اشکال و ماده و محل قرارگیری اشیاء به کار می‌برد، قبل از آن‌که منظره را در معرض خطر و ویرانی قرار دهد، اندیشه را ویران می‌کند. اندیشه، بیش‌تر از منظره، در معرض خطر است؛ اندیشه‌ای که ما به‌طور معمول آن‌را به گفته‌شده و شنیده‌شده ارتباط می‌دهیم. اندیشه‌ای که کم‌رویی شدیدی برای عیان کردن خود دارد و می‌خواهد هم‌چنان خاموش بماند. هیچ چیزی مخفی‌تر از دیده شدنی نیست و شاید بتوان گفت که هیچ ماسکی بهتر از آشکاری نیست. و اما سکوت، چه کسی به آن گوش می‌دهد؟ و تازه، چه سکوتی است که در کار «ماگریت»، به‌وسیلهٔ آدم‌هایی

که پشت به ما دارند، سر ندارند، و یا صورت‌شان را پوشانده‌اند، بانگ زده می‌شود؟ آدم‌هایی که پشت به ما دارند تنهایند، آن‌ها هم با همان چیزی روبه‌رویند که ماییم، یعنی: توهم تصویر. اما آن‌ها امکان رو برگرداندن از آن‌را ندارند و پرداختن، بی‌توهم، به توهم، از مستلزمات سکوت است و سکوت تنهایی را نشان می‌دهد.

«ماگریت» یک شی را طوری قرنطینه می‌کند که خودِ خودش باشد و در عین حال کاملاً از خودش دور شده باشد. او شی را به جهانی وارد می‌کند که در آن اشیاء برای خود چشم دارند. در چنین دنیایی که نه فایده گرامی است و نه انسان، اشیاء دست از مبارزه کشیده‌اند و چیزی بیان نمی‌کنند که بشود آن‌را به نقطهٔ رجوع‌شان محدود کرد. (همان ۸ تا ۱۰)

«ماگریت» می‌نویسد: «اندیشه با تبدیل شدن به آن‌چه از جهانِ بیرون کسب می‌کند و با احیای مجدد آن، به راز و رمز شبیه می‌شود.» (همان ۲۹) جهان می‌تواند کتاب گشوده‌ی اندیشه باشد، اما عادت، چشم ما را طوری می‌بندد که گویی در این جهان نیستیم. آن‌که می‌اندیشد نگاه را بیدار می‌کند، اما اگر این کار را نکند مجبور است کتاب جهان را از نو بنویسد. اندیشه خود را درگیر نو شدن نمی‌کند. اندیشه نو است .

«فوکو» دربارهٔ «ماگریت» می‌نویسد: «بسیاری از نقاشی‌های «ماگریت» به یکی انگاشتن عرفانی و افلاتونی واژه‌ها به سختی می‌تازند. همان‌طور که واژه‌ها در زبان‌شناسی «سوسوری» به چیزها اشاره نمی‌کنند، در سوررئالیسمِ «ماگریت» نیز تصاویر پرداخته‌ی نقاش به راستی با چیزی که حضور حاکمش به آن سویهٔ الگو یا سرچشمه‌ای را اعطا کند، هم‌گون نیستند.» (فوکو ۱۳۷۷، ۱۸)

شناخت، لحظه‌ای است که شما را از جریان روزمره جدا می‌کند و شما را در متن زندگی، در پرانتز، قرار می‌دهد.

دالی و شاعرانگی تصاویر و اشیاء

«دالی» هدف اصلی خود را بی‌اعتبار کردن کامل دنیای واقعیت می‌دانست، که در ظاهر با هدفی که «برتون» تعیین کرده بود، کمی تفاوت داشت. «برتون» از «واقعیت برتر رویا» سخن گفته بود، «دالی» در صدد بر آمد، ادعای او را با خالی کردن زیر پای «واقعیت»، مستند کند. در دنیای «دالی» ساعت‌ها شل می‌شوند و خاصیت کارکردی خود را از دست می‌دهند و هر لحظه احتمال می‌رود که شکل انسانی خرد شود، ولی با وجود این فروپاشی شکل (فرم)، تکنیک به نحو نگران‌کننده‌ای به واقع‌گرایی عکاسی وفادار می‌ماند. مفروضات عقلی بیننده علیه خود او

به کار می‌افتند. چون اگر دنیای «دالی» واقعیت دارد، چنان‌که بافت ظاهری‌اش نشان می‌دهد، پس تعریف ما از واقعیت است که باید از بن تغییر کند، اما اگر واقعیت ندارد، ما باید به آن حس‌هایی که می‌گویند واقعیت دارد و آن روند استدلال استنتاجی که ظاهراً فقط تناقض به بار می‌آورد، بی‌اعتماد شویم.

«دالی» می‌گفت: «همهٔ آرزوی من در قلمروی تصویر این است که خردستیزی را به‌طور مشخص با نهایت دقت امپریالیستی به تصویر بکشم، تا دنیای تخیل و دنیای نامعقول از همان انسجام، همان دوام، همان غلظت شناختیِ قانع‌کننده و انتقال‌پذیر، بهره‌مند شوند که دنیای خارجی واقعیت‌های نمودی برخوردار است.» (بیگزبی ۸۶ و ۸۷)

عقل و منطق سرگردان می‌مانند، چون به‌ظاهر فقط تخیل است که می‌تواند از راز هستی سر در بیاورد. ولی پیداست که این هنرِ براندازنده، از تصویر خودانگیخته‌ای که به فرآیند خودکار نسبت داده می‌شود، فاصله دارد. در واقع نمودار انتقال از درخشش خودکامانهٔ زبان و خط آزاد شده، به بی‌منطقی‌های عجیب و غریب رویا دست پیدا می‌کند.

«دالی» در این‌باره می‌گوید: «زمانی که نقاشی‌هایم را می‌کشم، خود نمی‌فهمم چه معنایی می‌دهد، اما این دلیل بر بی‌معنایی آن‌ها نیست.» (دوشان ۹۳)

«استمرار خاطره» اثر سالوادور دالی

مناسبت زبان با نقاشی

آیا می‌توان کلام را به‌واسطهٔ تصویر، و تصویر را به‌واسطهٔ زبان باز گفت؟ مناسبت زبان با

تصویر چگونه است؟ تصویر نمی‌تواند به‌طور کامل به معادل کلامی تبدیل شود و کلام نیز به هیچ روی نمی‌تواند توانمند واگویی تصویر باشد، زیرا هر کدام نشانه‌ها، شکل‌ها و ساختار منحصر به فردی دارند که قابل تبدیل به یکدیگر نیستند و در این مبادله بسیاری از ویژگی‌هایشان از دست می‌رود که تنها در شکل ویژه و زبان یگانهٔ خود قابل درک‌اند. تبدیل زبانی می‌تواند خوانش یا تفسیری باشد بر دیگری و نه معادل‌سازی و ترجمان آن. از این‌رو سوررئالیست‌ها به ضرورت وجود توأمان تصویر و کلمه معتقدند و بسیاری از آثار سوررئالیستی بهترین نمونه‌ها برای تجلی کلمه و تصویر توأمان است. مثل «نادیا» ی آندره برتون.

«فوکو» در این یاره می‌نویسد: «مناسبت زبان با نقاشی، مناسبتی بی‌کران است. مسأله این نیست که واژه‌ها ناقص یا در رویارویی با جهان مرئی به نحوی چاره‌ناپذیر ناتوان‌اند، هیچ‌یک را نمی‌توان به دیگری فروکاست. باز گفتن آن‌چه می‌بینیم، بیهوده است، نیز آن‌چه می‌بینیم هرگز در گفته‌هایمان سکنی ندارد و بیهوده است که می‌کوشیم تا از راه تصاویر و استعاره‌ها و تشبیه‌ها، آن‌چه می‌گوییم را نشان دهیم. مکانی که گفته‌ها در آن به شکوه می‌رسند نه در چشم‌هایمان، که در عناصر متوالی نحو جا دارد و نامِ خاص، در این زمینه ترفندی بیش نیست، به ما انگشتی می‌دهد برای اشاره کردن، یا به عبارتی برای گذری پنهانی از فضایی که در آن حرف می‌زنیم، به فضایی که در آن نگاه می‌کنیم. به بیان دیگر، برای تا زدن یکی بر سطح دیگری، انگار که هم‌ارز یکدیگر باشند. (فوکو ۱۹۷۰، ۹)

این گفتهٔ «فوکو» ضرورت وجود توأمان تصویر و کلمه را یادآور می‌شود و این‌که هیچ کدام به دیگری فروکاسته نمی‌شوند.

ورود به دنیای شهود و اشراق

«برای کسی که از بیرون نگاه می‌کند، سوررئالیسم هیولایی شگرف و نامعقول است؛ اما برای کسی که بتواند وارد آن شود، خارق‌العاده‌ترین کشف و شهود انسانی است. اولی گمان می‌کند که انحصار عقل را در اختیار دارد، اما دومی از ورود در دنیاهای نامکشوف «فراواقعیت»، یعنی نه در «غیرواقعی»، بلکه در قلب واقعیت سرمست می‌شود.» (کاروژ ۷ تا ۹)

همگی سوررئالیست‌ها عصیان‌کنندگان بر شرایط روزمرهٔ زندگی بودند و امید داشتند که چهرهٔ زندگی را با جادوی شعر، تغییر دهند. آنان معتقد بودند انسانی که از زندگی روزمرهٔ خود راضی است، نمی‌تواند خودآگاهی داشته باشد. تنها رنج است که آگاهی می‌دهد و تنها

نومیدی است که در اعماق غرقاب، درون انسان را وادار می‌کند کـه خـود را بـالا بکشـد و بـه مدارج عالی شهود و اشراق نایل آید. آن‌ها به‌جای این‌که زیبایی‌شناسی خاصی برای هنر و شعر بیافرینند، به جست‌وجوی رویاها، حرف‌ها و تصاویر مرموزی برآمدند کـه در حالـت بیـداری، بدون هیچ‌گونه اندیشهٔ نظام‌یافته، بی‌اراده، از مغز آدم می‌گذرد. کشـف بـزرگ آن‌هـا شـنیدن و دیدن رویاها در حالت بیداری بود. برای آن‌ها هیچ تفاوتی بین عناصر اندیشـه و جهـان وجـود ندارد. کار آنان در واقع نوعی رمزگشایی ذهنی دنیـای خـارج اسـت کـه بـرای رسـیدن بـه آن می‌بایستی به روح توانمندی‌های از دست رفته، دست یافت.

این مفهوم با عبارت «ملاقات در بیداری» در متون عرفـانی ایـران نیـز بـه عنـوان برتـرین حالت کشف و شـهود بـه کـار مـی‌رود، عـلاوه بـر ایـن در بسـیاری از مـوارد دیگـر در هنـر سوررئالیستی و زمینه‌های فکری آن، پیوندهایی را با تفکر عرفـانی شـرق مـی‌تـوان یافـت. در عرفان شرق، عالم واقع و بیداری رویایی بیش نیسـت و خـواب و رویـا راهـی بـرای دریافـت حقیقت‌اند. این‌گونه تمام مرزهای بین خواب و خیال و بیداری از بـین مـی‌رود؛ چـه بسـا کـه خوابی حقیقت باشد و بیداری، رؤیا. «عزیزالدین نسفی» عارف قرن هفتم، معتقد است رسـیدن به حقیقت و تجلی حقیقت اغلب در خواب یا حالتی که خواب‌گونه است (خواب در بیـداری) صورت می‌پذیرد. از نظر او خواب‌ها دلالت به حقیقتی دارند کـه اشـاره‌ای مـبهم اسـت. او در کتاب «انسان‌الکامل» خود می‌نویسد: «بدان که اهل حکمت می‌گویند که این صورت‌ها که گفته شد، بر کسی ظاهر شوند که آن‌کس را قوت خیالی غالب باشد و این هر کسی را نباشد بعضـی کسان را باشد، از آن جهت که آدمی سه قدرت دارد: یکی قوت ادراک و یکـی قـوت عملـی و یکی قوت خیالی. هر کس را که قدرت خیال قوی افتاده باشد ایـن صـورت‌هـا بسـیار بینـد و مصور این صورت‌ها اندرون همین بیننده است، چنان‌که در خواب این صورت‌ها پیدا می‌کنـد، در بیداری هم می‌تواند؛ که در خواب همه کس را باشد اما در بیداری انـدک بـود... .» (نسـفی ۲۳۹ و ۲۴۹)

تقابل کشف و ابداع

یکی از تقابل‌های اساسی فرمالیسم و سوررئالیسم، در مفاهیم کشف و ابداع است. از نظر فرمالیست‌ها شاعر و هنرمند ابداع می‌کند و می‌سازد، در حالی‌که در سوررئالیسم «شـاعر ابـداع نمی‌کند، بلکه کشف می‌کند؛ نمی‌سازد، بلکه الهام می‌گیرد.» (کاروژ ۱۵۳)

سوررئالیسم حقیقی به وجوه تازه‌ای از الهام متوسل می‌شود. الهام مـوردنظر سوررئالیسـم

الهامی است که بیش از آن‌که به آفرینش و ابداع منجر شود، کشف پرتو و جوهره‌ای‌ست خیال‌انگیز و جادویی که با تابیدن بر تمامی پدیده‌ها، اشیاء و تصاویر آن‌ها را در موقعیتی شاعرانه قرار می‌دهد، در موقعیتی ماوراء واقعیت، واقعیت برتر. موقعیت شاعرانه نه در ابداع یک تصویر یا شعر که در کشف این جوهره فارغ از ساختن و یا نساختن اثر است؛ مستقل از بازگو کردن یا نکردن آن، حتی تا حد یک تجربهٔ درونی و تا حد یک رویا. تنها باید به تخیل و الهام مجال داد تا از درون، از اعماق ناشناختهٔ آن و از ناخودآگاه متجلی شود. ابزار سوررئالیسم برای این کشف، تسلیم محض در برابر رویا و عقل‌ستیزی آن و «اتوماسیون» (نگارش خودکار) است.

در بیانیهٔ اول سوررئالیسم، «برتون» اسرار هنر جادویی را آشکار می‌کند، به‌خصوص با استفاده از «رویا» و «نگارش خودکار» به بهره‌برداری از صور خیال سوررئالیستی می‌پردازد و آن‌را «بالاترین درجهٔ استقلال فکر» معرفی می‌کند. او از رئالیسم که واقعیت را حقیر می‌کند و از رمان برای روده‌درازی‌های غیرلازم و دروغ‌پردازی‌هایش و از تحلیل روان‌شناختی برای بیهودگی‌اش و بالاخره از منطق، که لیاقت توصیف انسانی را ندارد، انتقاد می‌کند و در مقابل تخیل را گرامی می‌دارد، که آن‌چه را نیست، هست می‌کند. (سیدحسینی ۸۱۷ و ۸۱۸)

تسلیم به رویا و ناخودآگاه که ابزار سوررئالیسم برای کشف است، در نقاشی دالی و ماگریت به این شکل نمود می‌یابد که اشیای آشنا در موقعیت‌ها و ترکیب‌های ناشناس قرار می‌گیرند. برخلاف تصاویر و نقاشی آبستره که در آن همه چیز به اجزای ناشناختهٔ خود تجرید می‌شود، نقاشی سوررئالیست گویی ما را به کشف جهان خواب و رویا دعوت می‌کند، آن‌جا که ذهن تسلط منطقی و عاقلانه‌اش را بر تصاویر و اشیاء از دست می‌دهد و تصاویر آشنای خود را در ترکیبی عقل‌گریز و ناآشنا به کار می‌گیرد و در این کشف با بیننده و مخاطب‌اش سهیم می‌شود. ساعت همان ساعت است، اما چون خمیری شل می‌شود؛ به جای دانه‌های باران، مردانی با چتر فرو می‌ریزند؛ بر ران‌های زنان کشوهایی باز می‌شوند و لانهٔ مورچگان از کف دست سر بر می‌آورد.

کشف از نظر سوررئالیست‌ها با ویران ساختن واقعیت ظاهری به‌وقوع می‌پیوندد. نخست باید واقعیت را ویران ساخت تا واقعیت تازه‌ای از آن پدید آید که اولی فقط پوستهٔ سطحی آن بود. «کشف» جاذبه‌ای چشم‌گیر دارد، زیرا قادر است تمنیاتی را بر ما آشکار سازد که از آن‌ها غافل بوده‌ایم. اتفاق در اشیای مکشوف تجسم می‌یابد. تأثیر «کشف» چون تأثیر صاعقه است: برق ساطع می‌شود و نتیجه‌اش تنویری است غیرقابل انتظار. «کشف از نظر برتون بر این باور

استوار است که اعتبار واقعیت عینی از صفر تا بی‌نهایت متغیر است و واقعیت را به طرزی عمیق الهام‌بخش، روشنایی می‌بخشد.» (متیوز ۲۶ و ۲۷)

ترکیب‌های جدید و بازی‌های زبانی و تصویری

جهان رویا، جهانی است که در آن هر چیزی با هر چیز دیگر ارتباط دارد ، هر چیز، قابل تشبیه به هر چیز است و مرزها پاک می‌شوند. همه چیز طنین خود، دلیل خود، تشابه خود، تضاد خود و صیرورت خود را در همه جا می‌یابد و این صیرورت لایتناهی است. «آراگون» می‌نویسد: «در ورای دنیای واقع، روابط دیگری است که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجه اول را دارند، مانند تصادف، پندار، وهم و رویا.» (آراگون ۱۷۸)

وقتی عقل و منطق در برابر تخیل و رویا تسلیم شوند، آن‌وقت دنیای غنی از تصاویر و اوهام به رویمان گشوده می‌شود. سوررئالیست‌ها از ما می‌خواهند که از اشیاء و مفاهیم جدا شویم و آن‌ها را دیگر در رابطه با خودمان نبینیم، بلکه آن‌چنان ببینیم که می‌توانند در عالم خود باشند. در این صورت خواهیم دید که آن‌ها آمادگی دارند، مفاهیم مختلفی پیدا کنند. در نقطه‌ای که احساس غربت کنند، از هویت‌شان جدا می‌شوند، از آن مطلق ساختگی‌شان و به مطلق تازه‌ای می‌رسند که حقیقی و شاعرانه است.

به عقیدهٔ «آراگون»، نسبت دادن مفهومی خیالی و حیرت‌آور به اشیاء و موضوعات، به هیچ‌وجه بازی نیست، بلکه کرداری فلسفی است، زیرا فیلسوف دیدی خاص و غیرمنتظر از جهان دارد. «آراگون» معتقد است: «شناخت عامیانه معمولاً بر طبق رابطه‌ای ثابت برقرار می‌شود، همراه با قضاوتی که همان واقعیت است.» (همان ۱۸۰)

تصویرجادو

هنر ابتدایی بر هنر سوررئالیستی تأثیر بسیاری گذارده است، این هنر در تصاویر و اشکال خود نشان داد که جادو انسان را در ارتباطی بی‌واسطه با جهان هستی قرار می‌دهد. از نظر سوررئالیست‌ها، سرچشمهٔ هنر، اندیشهٔ جادویی است، این مفهوم جادویی، به جای آن‌که رفتاری ارتجاعی شمرده شود، راه‌گشای آینده‌ای نامحدود است و بهره‌برداری از ظرفیت‌های شاعرانه در همهٔ جهان و زندگی را با خود به همراه دارد.

سوررئالیسم به دنبال احیای آن رازی است که عقل‌گرایی آن‌را بی‌رنگ و مسیحیت چهره‌اش را دگرگون کرده است؛ آن اندیشهٔ جادویی، آن قدرت‌های از دست رفته. آن‌چه در

شیوهٔ تفکر جادویی بیش‌ترین اهمیت را برای سوررئالیست‌ها دارد، کهن‌تر از تقسیم توانایی‌های انسان است، کهن‌تر از آن‌که شعر، هنر، فلسفه و علم از هم جدا شوند. «بنژامین پره» می‌نویسد: «باید پذیرفت که مخرج مشترکی، جادوگر، شاعر و دیوانه را با هم متحد می‌ساخت که همانا جادو بود.» (سیدحسینی ۸۲۵)

کُلاژگونه بودن، جرقه‌ای شاعرانه در شکاف میان واقعیت

«ماکس ارنست» از نقاشانی که ابتدا دادائیست بود و بعد به یکی از چهره‌های برجسته و مؤثر سوررئالیسم تبدیل شد (هر چند که هیچ تغییر مهم و نظرگیری در ماهیت یا جهت‌گیری کار او صورت نگرفت). در مورد کلاژهایش که بخش مهم کار او را تشکیل می‌دادند گفته است که آن‌ها بهره‌گیری نظام‌مند از تلاقی تصادفی یا سنجیدهٔ دو یا چند واقعیت ذاتاً ناسازگار، روی صفحه‌ای‌اند که برای چنین منظوری بسیار ناکارآمد است و تأثیربرانگیزی‌شان هم‌چون «جرقهٔ شاعرانه‌ای» است که در شکاف میان واقعیت‌ها، هنگامی‌که به هم نزدیک می‌شوند، زده می‌شود. همین «جرقهٔ شاعرانه» است که کارهای «ارنست» را با هر واسطهٔ هنری و هر روش آفرینش‌گری، از اغلب کلاژسازان دادائیست و سپس سوررئالیست ممتاز می‌کند ... . این تکنیک نه تنها هنگامی‌که مصالح ناهمگنی را با هم ترکیب می‌کرد، وی را قادر می‌ساخت که به تأثیربرانگیزی و معنا رسانی شگفت‌انگیزی دست یابد، بلکه آن معنای شگفت‌انگیز ناشی از درهم‌ریختگی گذرا را، همراه با خصوصیتی یگانه و حضور بصری نظرگیر، در محتوای اثر جای می‌داد. فرایند این کار، نه ابداع و آفرینش است و نه دگرسازی، بلکه بیش‌تر جفت و جور کردن تکه‌های ربوده شده‌ای از جهان واقعی است؛ شبیه کار یک شاعر مدرن است که تکه‌هایی از محاورات مردم یا نوشته‌هایی از روزنامه‌ها را بر می‌گیرد و در قالب‌های بیانی خود پیوند می‌زند یا آن‌ها را با کلام خود جابه‌جا می‌کند. «آپولینر» نمونهٔ اعلای یک چنین شاعری بود. (لینتن ۱۷۳ و ۱۷۴)

«برتون» نیز بر شکستن ترکیبات آشنا و ایجاد ترکیبات غریب و جدید اعتقاد دارد. نقاشی را زبان جهانی می‌خواند و می‌نویسد: در کلاژهای «ارنست»، عناصر نامتجانس مستقلاً در جست‌وجوی کشف قرابت‌های جدیدند ... شیء‌ای بیرونی، از عرصهٔ عمل معمولی خویش، پیوند می‌گسلد؛ به تعبیری، اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر رهایی می‌یابند، به گونه‌ای که با عناصری دیگر، روابطی کاملاً تازه برقرار سازند که اگرچه از اصل واقعیت گریزانند، لیکن در پهنهٔ واقع، پیامدهایی دارند و مفهوم رابطه را واژگون می‌کنند. (متیوز ۳۸ و ۳۹)

«برتون» اعتقادش را نسبتاً به آن دسته از نقاشان ابراز می‌دارد که در آثارشان کلید محبس ذهنی یافتنی نیست، مگر با خرد کردن ابزار ناچیز و حقیر شناخت؛ این کلید در بازی آزاد و نامحدود تمثیل‌ها و همانندی‌ها جای دارد.

چنین تمهیداتی در نقاشی، به مفهوم «آشنایی‌زدایی» فرمالیست‌ها بسیار نزدیک است. «ویکتور شکلوفسکی» از نظریه‌پردازان فرمالیسم در سال ۱۹۱۷ در رسالهٔ «هنر به مثابهٔ تمهید»، برای اولین بار به این مفهوم اشاره می‌کند.

به گفتهٔ او ما هرگز نمی‌توانیم تازگی دریافت‌هایمان از اشیاء را حفظ کنیم. الزام‌های وجود متعارف موجب می‌شود که آن‌ها تا حدود زیادی «خودکار» شوند. چشم‌انداز معصومانه‌ای که در آن طبیعت شکوه و تازگی یک رویا را حفظ می‌کند، حالت متعارف شعور انسانی نیست. این وظیفهٔ خاص هنر است که آن اشیاء را که به موضوع‌های عادی آگاهی روزمرهٔ ما تبدیل شده است، به ما بازگرداند. (سلدن، ویدوسون ۴۹)

از نظر فرمالیست‌ها، هنر آن چیزی است که ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر، عادت‌هایمان را تغییر داده و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند، میان ما و تمام چیزهایی که به آن خو گرفته‌ایم فاصله می‌اندازد و اشیاء را چنان‌که برای خود وجود دارند، به ما می نمایاند.

«ادیپوس» اثر ماکس ارنست

کارکرد رویا در تصویر

ذهن وقتی به حال خود رها می‌شود، در دنیای اوهام و اشباح به فعالیت می‌پردازد که در آن موجودات و اشیاء، صورتی غیرمنتظره پیدا می‌کنند و خود را به رنگ‌های رویا می‌آرایند. در نقطهٔ مقابل، یعنی در دنیای واقعیت، چون محرک ما سود آنی است، فقط اموری را انتخاب و درک می‌کنیم که برای ما مفید است.

از نظر «برتون» ظاهراً حافظهٔ آگاه ماست که رویا را گسسته و ناپیوسته جلوه می‌دهد و حال آن‌که بر حسب نشانه‌های متعدد، رویا پیوسته است. اندیشهٔ آگاه، از هیچ‌گونه امتیازی بر اندیشهٔ در رویا، برخوردار نیست. اندیشهٔ بیداری اغلب از توجیه جلوه‌های خود عاجز است، چون نمی‌توان انتخاب‌ها و کشش‌هایی را که این اندیشه تحمل می‌کند، به دقت بیان کرد، مجبورند که اغلب به آن نام «تصادف» بدهند. در رویا همه چیز ممکن است، سهولت هر چیزی خارج از اندازه است، توانایی فرد برخلاف بیداری بی‌حد و مرز است. حافظه فقط تکه‌هایی از رویا و نه کلیت آن‌را بازسازی می‌کند. حوادث هستی ما نیز ممکن است تحت تسلط این زندگی ثانوی باشد.

«سالوادور دالی» معتقد است: «ما روز را ناخودآگاه به جست‌وجوی تصویرهای گم‌شدهٔ رویاها می‌گذرانیم و از این‌روست که چون صورت رویایی را باز می‌یابیم، تصور می‌کنیم که آن‌را از پیش می‌شناخته‌ایم و با خود می‌گوییم که دیدن آن ما را غرق رویا می‌کند.» (دوشان ۹۳)

«هانس آرپ» نیز در بارهٔ رویا نوشته است: «من می‌گذارم که قلعه‌های کهن هنر با رویا محاصره شوند، رویاها از بمب‌های اتم قدرت‌مندترند، پرواز سریع‌ترین هواپیماها نیز در برابر پرواز رویاپردازان و شاعران هیچ‌اند.» (الگر ۳۲)

شاید به‌نظر برسد که رویا سرچشمهٔ تصویر است، چرا که در ایجاد تصاویر سوررئالیستی قطعاً نقش محوری را ایفاء می‌کند، اما در حقیقت وقتی در رویا تعمق می‌کنیم، آن‌را چیزی جز تصاویر نمی‌بینیم. رویا خود تصویر است و تصویری که بر اساس رویا شکل می‌گیرد، خیال‌انگیز و در نتیجه موجد تخیلی رویایی در ذهن می‌شود و این دو روند در دایره‌ای متخیل قرار می‌گیرند، به این ترتیب که رویا شکل‌دهندهٔ تصویر سوررئال می‌شود و تصویر سوررئال نیز هم‌چون رویایی غیرواقعی بر ما نمایانده می‌شود. هم‌چنان‌که به هنگام نگریستن به یک تابلوی سوررئالیستی، گویی در برابر رویایی که در بیداری می بینیم، قرار می‌گیریم.

کیفیت شعری

به گمان سوررئالیست‌ها، کیفیت شعری تنها مختص زبان لفظ نیست، بلکه در هر تصویر، هر منظره، هر عمل یا حتی هر حرکت جزیی در جلوه‌های گوناگون زندگی چه ذهنی و چه عینی می‌توان کشف و شهود و یا محتوایی شاعرانه را جست‌وجو کرد.

«تریستان تزارا» معتقد است: «می‌توانی شاعر باشی، بی آن‌که حتی یک بیت شعر گفته باشی ... نوعی کیفیت شعری، در کوچه، در یک صحنهٔ خرید و فروش، یا هر جای دیگری وجود دارد.» سراسر زندگی بهانه‌ای برای شعر می‌شود: «می‌توان از یک امر روزمره آغاز کرد، دستمالی که می‌افتد می‌تواند برای شاعر اهرمی باشد که با آن همهٔ جهان را بلند می‌کند. عملی که به ظاهر بی‌معنی است، کشف و شهودی است برای کسی که می‌تواند خود را در اختیار صدایی قرار دهد که از درونش بر می‌خیزد. هر کسی شاعر است و نمی‌داند.» (سیدحسینی ۸۷۰)

لذت شاعرانه از قوانین اسرارآمیزی است که فعالیت ذهن را اداره می‌کند. کارکرد فکر در مدار شعر می‌چرخد و حال آن‌که شعر در صیرورت خود به فکر تعالی می‌بخشد، از آن فراتر می‌رود و سرانجام آن‌را انکار می‌کند. چنین کیفیت شعری در تصویر نیز تحقق می‌یابد. تصویر در حالت شاعرانه‌اش از قوانین عقلی و از روزمرگی بیرون می‌زند و این نه تنها در خود تصویر، بلکه در ذهن شاعرانهٔ هنرمند آن اتفاق می‌افتد، چنین ذهنی قادر است تصویر شاعرانه را در هر حرکت و صحنهٔ ساده‌ای کشف کند. برای ذهن شاعر، تصویر پدیده‌ها بالقوه امری شاعرانه را در درون خود دارد که نگاه شاعرانه، جوهرهٔ ناب شعری آن پدیده را از میان هزاران چیز بیهودهٔ دیگر صید می‌کند.

حادثه

شاعرانگی سوررئالیستی نسبت به پاداش‌هایی ناشی از اشتیاق به پذیرش هر آن‌چه بر حسب اتفاق سر راه‌مان قرار می‌گیرد، اعتمادی خلل‌ناپذیر ابراز می‌دارد: «سوای آن‌چه رخ می‌دهد، یا نمی‌دهد، انتظار شکوه‌مند است.» «برتون» اعتقاد داشت که آثار هنری هم‌چون اشعار «آپولینر» هر کدام باید «واقعه‌ای» باشند. (متیوز ۳۹)

در خلاء زمانی سیال شاعرانگی، جهانی متغیر را حس می‌کنیم که در آن اشیاء پیش از آن‌که فرصت تشخیص‌شان را پیدا کنیم، به چیز دیگری تبدیل می‌شوند و آن‌قدر سریع که گویی هر پیش‌پنداری را که بر جهانی سامان‌یافته و نظام‌مند دلالت داشته باشد، از ذهن رانده‌ایم.

در این سفر اکتشافی شاعرانه، چیزها می‌بینیم که تنها به واسطهٔ زبانی قابل انتقال‌اند که طبقه‌بندی‌های منظم عالم آشنا و مأنوس را نادیده بگیرد.

چنان‌که در شعر «برتون» زنی می‌گذرد «با صوت گل‌ها»، و صدای آوازهای زنانه «رنگ ماسه» دارد و زن کمرگاهی به‌سان کرجی و ساقِ پایی به‌سان مغز چوب خمان دارد، یا در نقاشی دالی فیل‌ها را به‌صورت قوها و قوها را بازتابی از فیل‌ها می‌بینیم.

سوررئالیسم متکی بر رویا است و آن گاه بهره‌ی انسان خواهد شد، که قطعه‌های منظره‌ای که پیش رو دارد، به طرزی اعجاب‌انگیز کج و معوج شوند و او بر گسستگی و چندپارگی «مسافت شماره‌های هولناک ذهنی» وقوف بیابد. آن‌چه به تصاویر و کلمات حال و هوایی خاص می‌بخشد، کیفیت ناپایدار و شکنندهٔ مکاشفهٔ تخیلی است.

به اعتقاد سوررئالیست‌ها، این فقط تصویر است که میزان آزادی ممکن را بر شاعر معلوم می‌سازد و این آزادی آن‌قدر کامل است که وحشت می‌آفریند. از این‌رو شیوه‌های هنری و ادبی را که فایده و مقصودی ندارند، مگر تحمیل انضباطی نامناسب بر روان، مطرود می‌داند. انسان در کاربرد تصویر شاعرانه، نیرویی را به اختیار در می‌آورد که در برابر هر مقاومتی مستحکم می‌ماند. (همان ۵۲ و ۶۰)

در چنین حالتی، تصویر خود را با قدرت به پیش می‌برد و هنرمند را وا می‌دارد تا قوانین و روش‌های محدودکنندهٔ سبک‌ها را پشت سر بگذارد. تصویری که مبتنی بر مکاشفه‌ای رویایی است.

تصاویر جنون

نمی‌توان تأثیر جنون در شاعرانگی را نادیده گرفت، به‌ویژه با توجه به جنون ناب‌ترین ذهنیت‌های شاعرانه مثل «هولدرلین»، «بودلر»، «نیچه»، «آرتو» و ... می‌توان نتیجه گرفت که یکی از جلوه‌های شاعرانگی به‌خصوص در اندیشهٔ سوررئالیستی، خردگریزی مفرط تا حد جنون و دیوانگی شاعرانه است.

سوررئالیست‌ها پیوسته به جدا کردن و زندانی کردن افرادی که در نظر آن‌ها، بعضی از راه‌های اندیشه را تا به انتها طی کرده‌اند، به شدت اعتراض می‌کنند. در دنیای دیوانگان، تخیل، حاکم مطلق است. از این رو سوررئالیست‌ها معتقدند دیوانگی در عین حال می‌تواند شعر باشد، چرا که همهٔ حقارت عادات روزمره، در برابر غنای جهان درون قرار می‌گیرد. (همان ۸۴۴)

«میشل فوکو» در کتاب «تاریخ جنون» به خرد ناپایدار اشاره می‌کند و به نقل از پزشکی از اهالی ژنو که از نظر فکری بسیار به «روسو» نزدیک بود، به عاقلان هشدار می‌دهد: «ای انسان‌های متمدن و عاقل، احساس غرور نکنید. عقلی که مدعی آنید و به آن می‌بالید، لحظه‌ای برای مختل شدن و از میان رفتنش کفایت می‌کند. واقعه‌ای غیرمنتظره، احساس هیجانی شدید و ناگهانی در روح، یک‌باره معقول‌ترین و ذکاوت‌مندترین انسان را به فردی غضبناک یا سفیه تبدیل خواهد کرد.» (فوکو ۱۳۸۱، ۲۰۱)

«فوکو» در عین حال به هم‌سویی تخیل و بی‌خردی اشاره کرده، می‌نویسد: «ترس از بی‌خردی به‌شدت جنبهٔ احساسی داشت و حاصل بازگشت و حیات دوبارهٔ تخیل بشر بود. ولی وحشت از جنون کم‌تر به این میراث وابسته بود. بازگشت بی‌خردی به شکل تکرار کامل خود صورت می‌گرفت. بی‌خردی هنگام بازگشت، فراسوی زمان، دوباره با خود پیوند می‌یافت؛ در حالی‌که ذهنیت جنون با تحلیلی از مدرنیته همراه بود.» (همان ۲۰۲)

«فوکو» به مخالفت با عقلانیت فلسفی بشر بر می‌خیزد و معتقد است که روان‌پزشکی فریاد جنون را در درون انسان مدرن خاموش کرده است: «دیوانگی در نگاه مدرن به بیماری یا ناهنجاری روانی بدل شد که به معاینه و تشخیص پزشکی و توان‌بخشی نیاز داشت ... [یعنی] زبان و گفتمان روان‌پزشکی در این عصر، نوعی تک‌گویی خردمحور را پیرامون جنون رواج داد که بر پایهٔ سکوت بیمار روانی استوار بود. روان‌پزشکی فریاد بیمارِ روانی و شخص ناهنجار را خاموش ساخت؛ یعنی با ظهور «سوبژهٔ خردورز جدید»، دیوانه، قدرت سخن گفتن و ابراز وجود را به کلی از دست داد و به وادی خاموشان فرستاده شد ...» (ضیمران ۱۷)

اما این فریاد تنها و سرکوب‌شده، عرصه‌ای که برای حیات خویش پیدا کرده، هنر است. «فوکو» معتقد است: جنون در سایهٔ اثر هنری امکان داوری جهان را می‌یابد.

«"فوکو" در سراسر زندگی خود به تمامی مسائلی که خرد نادیده‌شان می‌گیرد، علاقه‌مند بود: دیوانگی، شانس و ناپیوستگی. او عقیده داشت که در متن ادبی و هنری، آن «دگر بُعد وجود انسانی» مجال سخن گفتن می‌یابد. در فلسفه و قانون، این بعد دیگر ساکت و خاموش می‌ماند؛ حال آن‌که در قاموس دیوانگی، سخنان این بعد دیگر ناشنیده باقی می‌ماند.«فوکو» برای ادبیات هنجارگریز ارزش بسیار قایل بود ... و از همین رو، نویسندگانی چون «ساد»، «نروال»، «آرتو» و «نیچه» را می‌ستود.» (ساراپ ۸۷)

در تاریخ ادبیات ایران نیز نمونه‌ی مجانین و دیوانگانی که سخنان پر مغز و عمیقی می‌گفتند، بسیار است. گویی نوعی ارتباط بی‌واسطه بین آن‌ها و عالم ماورا وجود دارد. عارفان

و شاعران در برابر عقل دوراندیش، همواره خود را دیوانه می‌دانستند. خودِ واژهٔ «جنون»، یادآور «مجنون» شخصیت عاشق و شوریدهٔ منظومهٔ «لیلی و مجنون» نظامی است که بخش‌هایی از آن، از زیباترین اشعار تغزلی عاشقانه است.

در عرفان و ادبیات عرفانی، رسیدن به حقیقت و دریافت معنای پنهان هستی و عالم، توأم با نوعی جنون و عقل‌گریزی است، از این رو در اشعار عرفانی دائماً با نکوهش عقل در برابر عشق و شوریدگی رو در روایم.

شاعرانگی نسبتی عمیق با جنون و شیدایی دارد. جنون رابطهٔ دال‌ها و مدلول‌ها را مخدوش می‌کند. تصاویر جنون اغلب در نقاشی به عدم تطابق میان تصاویر و مفاهیم منجر می‌شود، اتفاقی که در نقاشی‌های سوررئالیستی می‌افتد و در تمامی این کیفیت‌های شاعرانه چه در تصویر چه در کلمه. این بر هم زدن‌ها و این مخدوش شدن‌ها عادت‌های معمول را از بین می‌برد و از شکل رایج و معقول مفاهیم و چیزها، هم‌چون تصاویر رویا، آشنایی‌زدایی می‌کند.

از این‌رو تصاویر شاعرانه نیز در هر گونه تصویرسازی سوررئالیستی از نقاشی گرفته تا فیلم و تئاتر بر هم زنندهٔ نظام منطقی و عقلانی است چرا که همان‌گونه که در نخستین تصویر فیلم سوررئالیستی «سگ آندلسی» می‌بینیم، چشمی با تیغ شکافته می‌شود و این چشم شکافته‌شده جهانی را می‌بیند که در آن نظم امور جای خود را به آشفتگی شاعرانه می‌بخشد، آن‌قدر که مرد درون فیلم کف دست خود را بگشاید و شگفت‌زده در آن لانهٔ مورچه‌ها را بیابد.

نتیجه

کیفیت شعری را نه فقط در قلمرو زبان و کلمه که می‌توان در هر تصویر، هر عمل، هر حرکت و جلوه‌های گوناگون زندگی باز جست. کیفیتی که حتی فراتر و مستقل از بیانش است. شاعر می‌تواند شعر نگوید، در عوض نقاشی بکشد، مجسمه بسازد و بالاتر از آن هیچ نگوید. شاعرانگی نوعی فعالیت ذهنی است که چنان‌چه به بازنمایی دست بیابد، در عرصهٔ زبان به شعر و در عرصهٔ تصویر به نقاشی و هنرهای دیداری تبدیل می‌شود. برای نقاشان سوررئالیست، تصویر چنان می‌نماید که اشیاء واژه‌های نقاش‌اند، رفتار آن‌ها با تصویر همانند رفتار فرمالیست‌های ادبی با واژه است، اشیاء نه در کاربرد روزمره، بلکه با شکلی جدید، شئ در خود و برای خود.

ترکیب ذهن عقل‌گرا علیه خود در نقاشی ماگریت باعث می‌شود که نه تنها منظره و تصویر بازتاب دهندهٔ واقعیت نباشد، بلکه ساختارهای واقعیت را نیز ویران کند. اندیشهٔ

ویران‌گر واقعیت از بیان کردن خود هراس دارد، چرا که هیچ چیز پنهان‌تر از آن چیزی نیست که آشکار است. تصویر، توهم تصویر است. آن‌چه بیش از تصویر و منظره در معرض تهدید است، اندیشه و عقل است.

در شعر تصویری مگریت یک شی طوری قرنطینه می‌شود که به دور از کاربرد معمول و آشنایش باشد، خودِ خودش باشد و در عین حال از خود دور باشد. در این تصاویر، نقاش به چیزی که باز می‌نماید، اشاره نمی‌کند، همان‌طور که در شعر نیز واژه‌ها به چیزها دلالت ندارند و رابطهٔ آشکار دال و مدلولی در آن‌ها به هم می‌ریزد.

سالوادور دالی نیز در تصاویر شاعرانه‌اش تنها در صدد ترسیم واقعیت برتر رویا (سوررئال) نیست، بلکه هدفش بی‌اعتبار کردن دنیای واقعیت است، آن هم با نهایت دقت واقع‌گرایانه، تا دنیای تخیل از همان انسجام، دوام و غلظت شناختی قانع‌کنندهٔ دنیای واقعیت خارجی برخوردار باشد.

در کلاژهای «ارنست»، نیز شی‌ای بیرونی، از گسترهٔ عمل معمول خود جدا می‌شود و روابطی نو را با پدیده‌ها برقرار می‌کند که از واقعیت گریزان است. به تعبیری، اجزای تشکیل‌دهنده اثر رهایی می‌یابند، به گونه‌ای که با عناصری دیگر، روابطی کاملاً تازه برقرار سازند. تأکید سوررئالیست‌ها بیش‌تر بر کشف است تا ابداع؛ نخست باید ویران کرد تا واقعیت تازه‌ای از آن پدید آید. کشف جاذبه است، ناگهانی است و نتیجه غیرقابل انتظار.

شعر تصویری به معنای برگردان شعر به تصویر یا تصویر به شئ نیست، همان‌طور که «فوکو» می‌گوید واژه‌ها و تصاویر را نمی‌توان به یکدیگر فرو کاست، باز گفتن آن‌چه می‌بینیم بیهوده است، به همانگونه که نشان دادن گفتار از راه تصاویر و استعاره بیهوده است.

در شاعرانگی تصویر، واقعیت نقد می‌شود؛ جزمیت متزلزل می‌شود؛ مجهول، غریب بودن خود را از دست می‌دهد؛ مرزها پاک می‌شوند و هر چیزی با هر چیزی ارتباط برقرار می‌کند؛ ما را از اشیاء و مفاهیم رایج آن‌ها جدا می‌کند تا آن‌ها را نه در ارتباط با خود، بلکه آن‌چنان ببینیم که در عالم خویش‌اند؛ این‌گونه مفاهیم مختلف پیدا می‌کنند، از مطلق خود و هویت ساختگی‌شان جدا می‌شوند و به مطلق جدید، حقیقی و شاعرانه‌تری دست پیدا می‌یابد. در تصویر شاعرانهٔ سوررئالیستی نوعی نیروی عظیم گسستن هست که ورود به آن نه از طریق تجارب، بلکه به‌دنبال دگرگونی ناگهانی و روحی که همهٔ شیوه‌های احساس کردن و اندیشیدن را زیر و رو می‌کند، صورت می‌پذیرد؛ برخوردی تراژیک بین قدرت‌های روح و شرایط زندگی و تغییر آن با جادوی شعر.

Bibliography

Aragon, Louis. (1967). *Paris Peasant*, translated by, Simon Watson, London: taylor.

Bigzby, C. W. E. (1375/1996). *Dada Va Surrealism* (Dada and Surrealism), translated by, hassan Afshar, Tehran: Markaz Publication.

Carouge, Michel: (1950). *Andre Breton ET Les donnees Fondamentales de Surrealisme*, paris: Gallimard.

Descharnes, Robert. (2004). *DALI*, London: Taschen.

Elger, Dietmar. (2004). *Dadaism*, London: Taschen.

Foucault, Michel. (1970). *The Order of Things*, New york: pantheon.

---. (1377/1998). *In Yek Chopogh Nist* (Ceci n`est Pas Une Pipe/This Is Nat A Pipe), translated by, Mani Haghighi, Tehran: Markaz Publication.

---. (1381/2002). *Tarikhe Jonoon* (Historoire De La Foliee` La`ge Classique), translated by, Fateme Valiyani, Tehran: Hermes Publication.

---. (1381/2002). *Danesh Va Ghodrat* (Knowledge And Power), translated by, Mohammad Zeymaran, Tehran: Hermes Publication.

Lynton, Norbert. (1383/2004). *Honare Modern* (The Story Of Modern Art), translated by, Ali Ramin, Tehran: Ney Publication.

Mathews, J. H. (1382/2003). *Andre Berton*, translated by, Kave Mirabbasi, Tehran: Mahi Publication.

Nasafi, Azizoddin. (1362/1983). *L'HOMME PARFIT* (Kitab al-Insan al-Kamil), Par, Marijan Mole', Tehran: Institut Francais d' Iranologie de Te'he'ran.

Noe`l, Bernard. (1362/1983). *Rene Magritte*, translated by, Mohsen Keramati, Tehran: Bahar Publication.

Sarup, Madam. (1382/2003). *Pasa Sakhtargerayi Va Pasa Modernism* (Post – Structuralism And Postmodernism), translated by, Mohammadreza Tajik, Tehran: Ney Publication.

Selden, Ruman & Widdowson, Peter. (1377/1998). *Rahnamaye Nazariye Adabi Moaser* (A Reader`s Guide To Contemporary Library Theory), translated by, abbas Mokhber, Tehran: Tarhe No Publication.

Seyedhoseyni, Reza. (1381/2002). *Maktabhaye Adabi* (Literal Schoola) 2th Vol, Tehran: Negah Publication.