نگاهی به سوررئالیسم در ادبیات

مهران کندری
عضو هیأت علمی پژوهشگاه علوم انسانی

سوررئالیسم ارائه‌ی صور مکتوم و تخیلات کاملاً آزاد و بی‌قید و بند ضمیرِ ناخودآگاه است. در واقع حرکتی خودبه‌خود و صرفاً روانی است که می‌کوشد عملکرد واقعی افکار را بیان دارد. شیوه‌ی ابراز احساس و پنداری ناب است که تحت هیچ‌گونه زمینه‌ی فکریِ قبلی، وابستگی ذهنی، ملاحظه‌ی اخلاقی و قواعد هنری، ادبی و زیبایی‌شناسی قرار نمی‌گیرد یا از آنها ناشی نمی‌شود. مهم‌ترین هدف در این شیوه آن است که نیروی تخیل و تصور را از زیر سلطه‌ی عقل و فرمان و هدایتِ اراده بیرون آورد و از هرگونه قید و بند منطقی و اجتماعی رها سازد تا بتواند از ثمره‌ی تداعی‌ها و فعالیت‌های دیگر در حالات خواب و بیداری و نیمه‌آگاهی، به مضامین یا شکل‌هایی تصادفی و کاملاً نوظهور برای آفرینش‌های هنری دست یابد. بدین‌سان، می‌توان گفت که رهایی ذهن بیش از هر چیز دیگری هدف مشخص سوررئالیسم است. این شیوه نوعی امید از نحوه‌ی بودن را ارائه می‌دارد و هستی را در چیزی فراسوی زمان واقعی مطرح می‌کند، فراسویی که به نظر می‌رسد خود را بر کسانی نمودار می‌سازد که می‌خواهند دنیا را به لحاظ شگفتی‌های آن متصرف شوند.

واژه‌ی سوررئالیسم (فراواقع‌گرایی) را نخستین بار گیوم آپولینر[1] در ۱۹۰۳م،

فرهنگ، ۲۵-۲۶، بهار و تابستان ۷۷، ص‌ص ۲۸۱-۲۹۴

در نمایشنامه‌ی خود به نام سینه‌های تیرزیاس[1] به‌کار برد که در ۱۹۱۷ به اجرا درآمد. وی همچنین از باله‌ی رژه با عنوان سوررئالیستی نام برده بود. این واژه برای او بیانگر شیوه‌یی تمثیلی از انتقال حقیقت جوهری بود.

پس از او، آندره برتون[۲] و دوستانش، لویی آراگون[۳]، پل الوار[۴]، بنیامین پره[۵] و فیلیپ سوپو[۶] که هر یک در بنیانگذاری نهضت سوررئالیسم سهم داشتند (اف. رُزمونت ۱۹۷۱: ص ۱۷) و نیز نویسندگان دیگر مجله‌ی ادبیات پاریس این واژه را به‌کار بردند. آندره برتون که از مهم‌ترین راهبران این نهضت بود، این واژه را به معنایی دیگر گرفت، همان طور که معنای هر چیزی را تغییر می‌داد و آن را به نمادی شگفت‌انگیز و اسرارآمیز مبدل می‌کرد. وی در بیانیه‌ی نهضت، آن را چنین تعریف کرده است:

> سوررئالیسم حرکت خودبه‌خودی و صرفاً روانی در جهت بیانِ کارکرد واقعیِ اندیشه به طور گفتاری، نوشتاری یا از طریق القا است؛ تفکر بدون دخالت هرگونه عنصر بازدارنده‌ی متأثر از عقل و فراتر از هرگونه دغدغه‌ی زیبایی‌شناختی یا اخلاقی. (اف. رزمونت ۱۹۷۱: ص ۲۳)

می‌شود گفت که تعریف برتون از سوررئالیسم، در واقع، تعریف ما را از واقعیت تصحیح می‌کند. آن‌چنان‌که خواهیم دید «نگارش خودکار»، تعبیر خواب، بیان در حال خلسه، شعرها و نقاشی‌هایی که زاییده‌ی تأثیرپذیری‌های تصادفی هستند، تصویرهای تناقض‌آمیز و رؤیایی، همگی هدفی واحد دارند: تغییر دادن درک ما از دنیا و بدین‌سان، تغییر دادن دنیا (سی. وی. ای. بیگزبی ۱۳۷۵: ص ۵۵).

به دیگر سخن، تخیلات کاملاً آزاد و بی‌قید و بند و صور مکتوم در

---

1. *les Mamelles de Tirésias*

ضمیر ناآگاه اتفاق می‌افتد، درست همان‌گونه که در خواب روی می‌دهد و عقل آگاه هیچ‌گونه دخالتی در آن ندارد و عاری از هرگونه احساس گناه و شرم است. از دیدگاه روان‌شناسی، این نوع اندیشه‌ها از احساسات و تخیلاتی ناشی می‌شود که همچون سیاله‌هایی زلال‌اند و در ضمیر پنهان (شعور مغفول) جای ندارند. همچنان‌که می‌دانیم، جوینده و پوینده‌ی اصلی ضمیر پنهان و واضع این مفهوم زیگموند فروید بود. وی سیلان آزاد این سیاله‌ها را از درون به بیرون تجزیه و تحلیل کرد و در نتیجه، نظریات و تعلیمات او بیش از هر عامل دیگری در پیدایی این نهضت مؤثر بود. بر این اساس، سوررئالیسم در واقع، بیان احساس و اندیشه‌یی ناب است که از هیچ‌گونه پیش‌زمینه‌ی فکری، وابستگی ذهنی، ملاحظه‌ی اخلاقی و قواعد هنری و ادبی و زیباشناختی ناشی نشده و تحت تأثیر آنها قرار نگرفته باشد (مصاحب ۱۳۴۵: ذیل «سوررئالیسم»).

برتون که خود از شاگردان و پیروان فروید بود، اصل سوررئالیستی را که رؤیا و ضمیر ناآگاه در آن نقشی عمده ایفا می‌کنند، از آرای وی اخذ کرد. او لحظه‌ی سور-رئال یا فراواقعی را لحظه‌ی الهام می‌داند و می‌گوید که در این لحظه، تضادها و تناقضات رؤیاها و واقعیت‌ها حل می‌شوند (یورووارد هاروارد آرناس ۱۳۶۷: ص‌ص ۳۲۱-۳۲۲). از مهم‌ترین کسانی که به‌ویژه بر برتون و نهضت سوررئالیسم تأثیر فراوان نهادند، می‌توان از آرتور رمبو[۷] (به‌ویژه رمبوی اشراق‌ها)، مارکیز دوساد[1] سن پل رو[2]، آلفرد ژاری[۸] نویسنده و مبدع پاتافیزیک و نیز ریمون روسل[3] و لوکاس سولو[4] نام برد. وی همچنین با ایزیدور دوکاس[۹] ــ که خود راکنت لوتره آمون می‌نامید ــ آشنا شد که تأثیر

1. D. A. F. de Sade 2. Saint Pol Roux 3. R. Roussel
4. L. Solus

بسیار بر نهضت سوررئالیسم گذاشت (اف. ژرمونت ۱۹۷۱: ص‌ص ۱۲-۱۳). برتون آثار لوتره آمون را بیان مکاشفه‌ی کاملی، فراتر از امکانات بشری می‌داند.

بدین‌سان است که در سوررئالیسم اعتقاد به وجود شکل‌هایی مطرح می‌شود که از ادراک گنگ اقتدار تام رؤیا و جریان بی‌اختیار اندیشه در حالتی فراتر از واقعیت پدید می‌آیند و به نابودی مکانیسم‌های روانی دیگر و جایگزینی آنها در حل و فصل مسائل زندگی منجر می‌شوند.

شاید حق با شوپنهاور است که می‌گوید: برای داشتن اندیشه‌های اصیل، شگفت‌انگیز و نامیرا شخص بایستی لحظاتی چند، خود را چنان تمام و کمال از دنیا جدا سازد که بیش‌تر وقایع عادی در نظرش تازه و ناآشنا بنمایند و بدین ترتیب، جوهر حقیقی خویش را آشکار سازند. اگر به جای تولد اندیشه‌های اصیل، شگفت‌انگیز و نامیرا، تولد اثری هنری را در ذهن هنرمند مجسم کنید، آن‌گاه به اصل انقلابی دست یافته‌اید. اثری که به‌حق نامیرا است فقط با انقلاب زاده می‌شود و زمانی جاویدان می‌گردد که از تمام مرزهای انسانی بگذرد. منطق و عقل سلیم در همه چیز دخالت می‌کنند، اما اگر این موانع از بین بروند، اثر وارد قلمرو رؤیا و توهم کودکی می‌شود (هرشل بی. چیپ ۱۹۷۱: ص‌ص ۳۹۷ و ۴۰۱). این جنبش تحت تأثیر شاعران و منتقدانی بود که خود را وارث رمبو، لوتره آمون، ژاری و دیگران می‌دانستند و ریشه‌های ناشناخته‌ی آن نیز در اشعار بودلر[۱۰] و رمبو به دست آمده است.

با این حال، سوررئالیست‌ها در تعیین اسلاف خود بسیار گزینشی عمل می‌کردند. برای مثال، سرسپردگی هگل به آزادی و امیدواری او به آشتی اضداد مجذوبشان می‌کرد، اما دلبستگی او به ساختارهای رسمی و سیاست جذابیتی برای آنان نداشت. یا آنکه بودلر را می‌پذیرفتند، چون تعهد اجتماعی

را با ستایش باطن تلفیق می‌کرد، ولی گرایشی به جذب ادعاهای شاعرانه‌ی رمانتیسم او نشان نمی‌دادند. آنان افراد فعال نیاکان منتخب خود را منفک می‌کردند و آنها را عناصری از جادوی لفظی خود جلوه می‌دادند (سی. وی. ای. بیگزبی ۱۳۷۵: ص ۵۵).

بسیاری از هنرمندانی که به نهضت سوررئالیسم پیوستند، پیش از آن پیرو سبک دادائیسم بودند. عنصر بخت و تصادف که دادئیست‌ها سال‌ها درباره‌ی آن به بحث نشستند، این بار شالوده‌ی مطالعه‌یی اساسی شد. از برنامه‌های ضمنی نهضت سوررئالیستی ضرورت شورش بر ضد نهادها و فلسفه‌ها، و نیز بر ضد سیاستمداران، فیلسوفان، شاعران و هنرمندان سالخورده‌یی بود که نسل جوان را به ورطه‌ی هولناک جنگ جهانی اول کشانده بود. تجربه‌ی چهار ساله از جنگی جهانگیر موجب شد تا سوررئالیست‌ها به انزوای شاعر، بیگانگی او با اجتماع و حتی جدایی وی از طبیعت اهمیت بیش‌تری بدهند (یوروارد هاروارد آرناس ۱۳۶۷: ص ۳۲۲). پس به عکس آنچه شایع است، سوررئالیسم آموزه‌یی زیباشناختی نیست و نظام فلسفی یا مکتبی صرفاً ادیبانه یا هنری هم نیست، بلکه شورشی است سخت و مهیب علیه تمدنی که تمام آرمان‌های بشری را به ارزش‌های بازاری، دغل‌بازی‌های دینی و بدبختی و انزجار جهانی تنزل داد (اف. رُزمونت ۱۹۷۱: ص I).

در نخستین سال‌های پس از جنگ اول جهانی، نویسندگان فرانسوی کوشیدند تا اصول نظریه‌ی زیبایی‌شناسی راکه از نظریات رمبو، لوتره آمون، ژاری، آپولینر و دیگران برگرفته بودند، فرمول‌بندی کنند. آنان ابتدا پاسخ خود را در آرای دادائیست‌ها یافتند، اما در ۱۹۲۲م، برتون با استناد به این دلیل که نهضت دادا به‌تدریج جنبه‌یی رسمی و مدرسه‌یی پیدا می‌کند، خود را از آن

کنار کشید و با نمایشگاه آنان به مخالفت برخاست و بدین ترتیب، در رأس شورشی قرار گرفت که به تشکیل کنگره‌ی پاریس انجامید. او سپس به اتفاق فیلیپ سوپو در متن‌های سوررئالیستی خویش که در ۱۹۱۹م منتشر شد، به کاوش در امکانات «نگارش خودکار» پرداخت. پس از آنکه سردبیر مجله‌ی ادبیات شد، نویسندگانی را به همکاری پذیرفت که نظریاتشان مشابه نظریات خودش بود (یوروارد هاروارد آرناس ۱۳۶۷: ص ۳۲۱). بدین‌سان طراحان و نقاشان سوررئالیست با وی شروع به همکاری کردند و نویسندگان مجله نیز بررسی و پژوهش در نگارش خودکارِ شعر جادویی و دنیای رؤیاها و اوهام و ضمیر ناآگاه فرویدی را ادامه دادند. آنان نگارش خودکار را از مدیوم‌ها اخذ کرده بودند. این شیوه‌ی نگارش، در واقع، نگارشی است بدون دخالت آگاهی، زیرا که حرکت خودکار روانی بی‌تردید صورت‌بخش سوررئالیسم است (اف. رُزمونت ۱۹۷۱: ص ۲۰). به این طریق بود که شرح رؤیاها، پرسش‌ها و پاسخ‌ها در مکاشفات غیر عقلایی، پی‌گیری ادراک ضمیر ناآگاه و نیمه‌آگاه که اساس سوررئالیسم بود اهمیت یافت. آنان با پیروی از فروید به توصیف رؤیاها پرداختند و حتی شماره‌یی از مجله‌ی انقلاب سوررئالیستی را به رؤیا اختصاص دادند.

برتون دوره‌ی فوق را «دوران شهودی» یا «دوران قهرمانیِ» سوررئالیسم نامید. وی معتقد بود که اندیشه از ماده برتر است و ذهن با تلاش خود می‌تواند از قید عقل و منطق و شعور آزاد گردد. با چنین اعتقادی بود که بیانیه‌ی سوررئالیسم در ۱۹۲۴م انتشار یافت و پس از آن، اولین نشریه به نام انقلاب سوررئالیستی منتشر شد. این دگرگونی حوزه‌ی سیاسی را نیز شامل گشت و سرانجام نشریه‌ی جدیدی به نام سوررئالیسم در خدمت انقلاب انتشار یافت (سی. وی. ای. بیگزبی ۱۳۷۵: ص‌ص ۵۷-۵۸).

آگاهی سیاسی تازه‌یی که مشخصه‌ی بسیاری از سوررئالیست‌ها بود موجب گشت تا تجربه در جهت تازه‌تری مطرح شود. آنان در ۱۹۲۵م، با همکاری گروهی که وابسته به نشریه‌ی دست چپی کلارته بود، بیانیه‌ی مشترکی تحت عنوان انقلاب امروز و همیشه صادر کردند. سوررئالیست‌ها با اتخاذ موضع سیاسی، مسئولیتی را در قبال جامعه به عهده گرفتند. این آغاز دوره‌یی بود که برتون آن را دوران استدلال نامید. وی در ۱۹۲۷، همراه با الوار، پره، آراگون و دیگران به حزب کمونیست فرانسه پیوستند. حزب فلسفه‌ی آنان را درک نمی‌کرد و آنها نیز آن را کودن و بی‌ذوق می‌پنداشتند. گرایش سوررئالیست‌ها به کمونیسم صرفاً به این دلیل بود که حزب کمونیست مظهر طغیان به نظر می‌رسید. چنین می‌نمود که برتون واقعاً گول سفسطه‌بازی حزب کمونیست را خورده است، حزبی که می‌کوشید اختلاف نظر را خیانت و بی‌طرفی را مخالفت وانمود کند. با این حال، این سال‌ها، سال‌های پرباری بود: آراگون دهقان پاریسی، الوار شعر عشق، ناویل[1] انقلاب و روشنفکران و برتون رمان سوررئالیستی ناجا را منتشر کردند. البته در مورد اثر برتون می‌شود گفت که این خود تناقض بود، زیرا او در بیانیه‌ی خویش قالب رمان را مردود شمرده بود.

دومین بیانیه‌ی مشترک در ۱۹۲۹م انتشار یافت و نشان داد که نتایج اعتقاد اولیه دیگر تکنیکی بیش نیست. برتون بعدها در اثر خویش، سوررئالیسم چیست، نوشت: «به اعتقاد سوررئالیست‌ها، امروز بیش از همیشه و در درجه‌ی اول، رهایی ذهن ــ که هدف مشخص سوررئالیسم است ــ مستلزم رهایی انسان است.». جدایی نهایی سوررئالیست‌ها از حزب در ۱۹۳۵ صورت گرفت. آنها جزوه‌یی با نام وقتی که حق با سوررئالیست‌ها است منتشر کردند و در آن،

---

1. Pierre Naville

حکومت شوروی و شخص استالین را مورد شماتت قرار دادند. سپس برتون در جزوه‌ی دیگری به نام موضع سیاسی سوررئالیسم، به تقبیح بی‌لیاقتی حزب کمونیسم پرداخت. جنگ جهانی موجب شد که بیش‌تر آنان به امریکا(۱۱) رفتند، به جایی که به گرمی از آنان استقبال شد و آنها نیز میراثی از خود در آنجا برجای نهادند. پس از بازگشت به اروپا، آنان نتوانستند نفوذ و اهمیت گذشته را به‌دست آورند (سی. وی. ای. بیگزبی ۱۳۷۵: ص‌ص ۶۰-۷۲)؛ اما در ۱۹۶۵م، سوررئالیسم بار دیگر رونق یافت. آثار برتون، آنتونن آرتو(۱۲)، بوریس ویان(۱۳) و دیگران ترجمه شد. پیش از آن نیز ژان پل سارتر اعلام کرده بود که «فعالیت سوررئالیستی در حد اعلای کمال است.» و میشل کاروژ[1] نوشته بود که «فلسفه‌ی سوررئالیست نظریه‌ی کامل جهانی و شیوه‌یی زنده از ویرانگری‌ها را القا می‌کند؛ در عین حال، نوعی کیهان‌شناختی عملی است؛ شیوه‌یی عملی است؛ جهان‌بینی به‌شدت موافق با رویه و عادت است؛ دیدی است کامل که نخستین مواجهه یا تحرک انقلابی کامل را اهدا می‌دارد.» (پیر دو بودافر ۱۳۷۳: ص ۵۴). این نهضت حدود نیم قرن دوام آورده بود و هر چند که هنوز هم گروه کوچکی از آنان باقی مانده است، اما نیروی آن تحلیل رفته و نفوذش کاهش بسیار یافته است.

شگفت‌آور است با وجودی که شیوه‌ی سوررئالیسم در نقاشی جنبه‌ی بین‌المللی یافت و تا پیش از جنگ دوم جهانی از مهم‌ترین شیوه‌های جاری در نقاشی بود و نقاشانی همچون سالوادور دالی[2]، مارک شاگال[3]، آرپ[4]، مارسل

1. Michelle Carrouges
2. Salvador Dali
3. Marc Chagall
4. J. Arp

دوشان[1]، خوان میرو[2] و دیگران آثار بسیار زیبایی بدین سبک آفریدند و در هنر سینما نیز برخی از فیلم‌های بونوئل و ژان کوکتو از این نوع‌اند؛ می‌شود گفت که ادبیات سوررئالیستی تقریباً به طور انحصاری در فرانسه رواج یافت. هنرمندان این سبک از آن رو که فردگرایی و انزوا هسته‌ی مرکزی این نهضت بود، کوشیده‌اند تا به عنوان فرد مطرح باشند. نیروی حیاتی سرشار در نقاشی و پیکرتراشی سوررئالیستی موجب گشت تا شماری از هنرمندان، این شیوه را در حد وسواسی که برتون داشت، مراعات کنند. برتون که بی‌تردید یکی از بزرگ‌ترین شعرا و نویسندگان سوررئالیست است، چنان‌که ژولین گراک[3] نیز گفته است، سکان‌دار کشتی سوررئالیسم باقی خواهد ماند.

از مهم‌ترین آثار سوررئالیستی برتون می‌توان از ماهی حل‌شدنی[4] نام برد که در واقع اثری کلیدی است. این متن می‌کوشد هیجان و امیدی را ارائه دهد که خطاب به آدم به عنوان کل است و بی‌تردید هیجان و امید برتون از آغاز، هیجان قبل از زیبایی و امید در زیبایی بود؛ چه زیبایی را فقط درگرمای هیجان می‌توان به چنگ آورد و آن را «حیاتی» نامید. اگر هدف برتون را «زندگی واقعی» بدانیم، سوررئالیسم نوعی امید به وجود داشتن را ارائه می‌دارد و هستی را در چیزی فراسوی زمان واقعی مطرح می‌سازد، فراسویی که گویی خود را بر کسانی می‌نمایاند که می‌خواهند دنیا را به لحاظ شگفتی‌های آن متصرف شوند. در این اثر، چنین می‌نماید که هیجان عشقی، هدف بی‌مانند جست‌وجوی بشر باشد فقط برای آنکه حاوی تمام تیرگی‌ها و تاریکی‌ها، تمام مشکلات و ابهامات او است. هر چند سوررئالیست‌ها در ۱۹۲۴، هنوز اندیشه‌ی زیبایی و

1. Marcel Duchamp 2. John Miro 3. Julien Gracq
4. *Poisson Soluble*

عشق را تحلیل نکرده بودند، اما بدیهی است که یکی از نخستین انگیزه‌های پژوهش برتون آرزوی زیستن در عشق و با آن به شادی دست‌یافتن بود. برای او عشق، هیجان، امید و شادی، همگی یکی بود. بی‌تردید این نوع خوش‌بینی امر متداولی نیست، اما متون «نگارش خودکار» اعماق شخصیت نویسندگان آن را نشان می‌دهد (اف. الکوای ۱۹۶۹: ص‌ص ۱-۸). به هر حال، شیفتگی بیش از حد برتون موجب پیدایی زیباترین نوشته‌ها شد. برتون در اثر دیگر خود به نام عشق دیوانه، زن را چنین می‌ستاید (پیردوبودافر ۱۳۷۳: ص ۵۳):

«بانوی من با چشمانی از گیاهان گرمسیری
بانوی من با چشمانی از آب که زندانی را سیراب می‌کند
بانوی من با چشمانی از جنگل همیشه زیر تبر
با چشمانی با تراز آب، با تراز باد، با تراز خاک و با تراز آتش»

برای او شعر چنان است که عشق در بستر، و هماغوشی با شعر همچون هماغوشی با تن [معشوق] تنها کلیدهای دنیای واقعی است. با این حال، همواره چنین اندیشیده بود که حیات بخشیدن بزرگ‌ترین جنون بشر بوده است (ص‌ص ۵۸ و ۵۹).

در شعر ترانه‌های مالدو رور، اثر آمون، قهرمان نمونه‌ی سوررئالیست‌ها به معرض نمایش گذارده می‌شود، انسانی با طبیعت دوگانه و به یک اندازه زیر نفوذ پروردگار و درنده‌خویی جانوران شکاری. این قهرمان که مانند «دندی»، قهرمان بودلر، هوش و حساسیتی برتر دارد، به مدد خونسردی خویش بر آنها غلبه می‌یابد. او قهرمانی است که جدا از دنیا زندگی می‌کند و در عین حال درون آن به سر می‌برد. لوتره آمون قرینه‌یی است بر تصور ذهنی بودلر از شاعری که هم کشیش است و هم جنگاور و خلاقیتش بر دانستن و کشتن تکیه

دارد. در نظر او، اثر هنری باید در آنِ واحد ایجادگر و ویرانگر باشد. اندیشه‌ی شورش در تمام شعرهای لوتره آمون موج می‌زند، شورش بر ضد سنت، خانواده، اجتماع و پروردگار (یورووارد هاروارد آرناس ۱۳۶۷: ص ۳۲۲). اما الوار که از آمون آموخته بود «شعر باید همه جانبه باشد، نه یک‌جانبه»، با روی برتافتن از دریغ‌ها و رؤیاها و فراموش کردن وزش خاطرات، فریاد خطر سر داد تا تأثر بی‌پایان خود را از این زمانه‌ی کر که فریادهای جانخراش را زیر ویرانه‌های آزادی دفن می‌کند، ابراز دارد. او در زمانی که می‌دانست به‌جز همین آزادی وطن دیگری نخواهد داشت، چنین سرود (پیر دو بودافر ۱۳۷۳: ص‌ص ۶۲-۶۴):

«روی دفترهای دبستانیم
روی سه‌پایه‌ام و روی درختان
روی شن، روی برف
نام تو را می‌نویسم
بر پیکر سنگ دله و مهربانم
بر گوش‌های افراشته‌اش
بر پاهای ناهموارش
نام تو را می‌نویسم
روی هر پیکر موافق
بر پیشانی یارانم
روی هر دستی که دراز شود
نام تو را می‌نویسم
... آزادی.»

جای آن نیست تا از یکایک نویسندگان و شعرای سوررئالیست صحبت شود، فقط می‌توان گفت که اشعار شیوای آنان بنیان‌های شعر رمانتیک را به لرزه درآورد.

بر این اساس، همچنان‌که برتون نیز خاطرنشان ساخته است، سوررئالیسم در وهله‌ی نخست به‌کلی حول مسئله‌ی زبان، یعنی بیان شاعرانه دور می‌زد و به‌طوری‌که پولهان معتقد است، می‌خواست بدون استفاده از ابزار ادراک، درک شود؛ اما بعد به هنری مبدل گشت که غرابت هرگونه شکل و پوچیِ هرگونه زندگی را شالوده‌ی بینش خویش ساخت. سوررئالیسم روش دادائیسم را با روش نگارش خودکار تکمیل کرد و بدین ترتیب، نشان داد که شناخت نو، حقیقت نو، هنر نو از هرج و مرج، از ناخودآگاه و نامعقول و از رؤیاها و وجوه سرکش ذهن می‌تراود. آنان در انتظار رستگاری هنر، آماده‌اند که آن را به عنوان شناخت غیرعقلانی با تمسک به استغراق در ضمیر ناآگاه بپذیرند و برای این منظور، روش روانکاوانه‌ی تداعی آزاد؛ یعنی تسلسل خودکار پندارها و بازسازی آنها بدون کم‌ترین سانسور عقلانی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی را به‌کار می‌گیرند، چرا که در اینجا برای احیای نوع کهن و آشنای رمانتیک الهام رهنمودی یافته‌اند. بدین‌سان آنان نیز به نوعی معقول گردانیدن نامعقول و بازسازی روشمند خودانگیخته‌ها متوسل می‌شوند؛ با این تفاوت که روش آنان از آن شیوه‌ی خلاقیتی که به امور عقلانی و شهودی با نگاه زیبایی‌شناختی ذوقی و انتقادی می‌نگرد، فضل‌فروشانه‌تر، جزمی‌تر و سخت‌گیرانه‌تر است و اصل راهنمایش درون‌تابی است به نبود تبعیض (آرنولدهاوزر ۱۳۷۲: ص‌ص ۳۷۴-۳۷۹). هر چند تجربه‌ی اساسی آنان کشف واقعیتی ثانوی است که به نحوی جدایی‌ناپذیر با واقعیت عادی و ملموس در آمیخته، اما از آن متفاوت است. در واقع، تجربه‌ی دوگانه بودن هستی و جایگزینی آن در دو قلمرو متفاوت است که سوررئالیست‌ها را از ویژگی رؤیاها آگاه می‌سازد. برای آنان، رؤیا مثالی از کلِ تصویر جهان می‌گردد که در آن واقعیت و ناواقعیت بر هم منطبق می‌شود. اقتباس از رؤیا و ضمیر ناآگاه نمایانگر این‌امر

است که ما در دو سطح، در دو سو، و در دو حیطه‌ی متفاوت زندگی می‌کنیم؛ اما این دو حیطه چنان نفوذی بر یکدیگر دارند که نمی‌توان یکی را تابع دیگری دانست یا مغایر با آن شمرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Guillaume Apollinaire (و. ۱۸۸۰ - ف. ۱۹۱۸م)، شاعر و رمان‌نویس فرانسوی، مؤلف منظومه‌های الکل و کالیگرام.

۲. André Breton (و. ۱۸۹۶ - ف. ۱۹۶۶م)، شاعر و نویسنده‌ی فرانسوی، مهم‌ترین پیشوای سوررئالیسم، مؤلف اوج پارسایی، گام‌های گمشده، ناجا، ظروف مرتبطه، عشق دیوانه، ترفند و ... .

۳. Louis Aragon (و. ۱۸۹۷ - ف. ۱۹۸۲م)، شاعر و رمان‌نویس فرانسوی، از راهبران سوررئالیسم، مؤلف دلتنگی. از بهترین اشعارش شکسته دل است.

۴. Paul Eluard (و. ۱۸۹۵ - ف. ۱۹۵۲م)، شاعر سوررئالیست فرانسوی، مؤلف از بی‌کفنی زنده بودن، شعر و حقیقت و میعادگاه آلمانی.

۵. Benjamin Péret (و. ۱۸۹۹ - ف. ۱۹۵۹م)، شاعر و نویسنده‌ی مکزیکی، مؤلف خفتن، خفتن بر سنگ‌ها، آتش مرکزی و گلچین عشق والا.

۶. Philippe Soupault (و. ۱۸۹۷م)، شاعر و نویسنده‌ی فرانسوی، مؤلف ژرژیا، چکامه‌ای برای لندن بمباران شده و ترانه‌های روز و شب.

۷. Arthur Rimbaud (و. ۱۸۵۴ - ف. ۱۸۹۱م)، شاعر فرانسوی که در شعر جدید فرانسه، نهضت سمبولیسم و سوررئالیسم تأثیر فراوان داشت. مشهورترین منظومه‌ی او قایق مست است.

۸. Alfred Jarry (و. ۱۸۷۳ - ف. ۱۹۰۷م)، شاعر و نویسنده‌ی فرانسوی.

۹. Isidore Ducasse, Comte de Lautre amont (و. ۱۸۴۶ - ف. ۱۸۷۰م)، آثار وی در نهضت سوررئالیسم تأثیر فراوان داشت.

۱۰. Charles Pierre Baudelaire (و. ۱۸۲۱ - ف. ۱۸۶۷م)، شاعر فرانسوی و سراینده‌ی منظومه‌ی گل‌های بدی.

۱۱. برای اطلاع بیش‌تر درباره‌ی سوررئالیسم در امریکا ← (اف. رُزمونت ۱۹۷۱م: ص‌ص ۵۴-۵۸).

۱۲. Antonin Artaud (و. ۱۸۹۶ - ف. ۱۹۴۸م)، نمایشنامه‌نویس، بازیگر و نظریه‌پرداز فرانسوی.

۱۳. Boris Vian (و. ۱۹۲۰ - ف. ۱۹۵۹م)، شاعر و نویسنده‌ی فرانسوی. از مهم‌ترین آثار او مجموعه‌ی اشعار می‌خواستم جان نکنم است.

کتابنامه

آرناس، یوروارد هاروارد. ۱۳۶۷. تاریخ هنر نوین. ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی.تهران: زرین - آگاه.

بودافر، پیردو. ۱۳۷۳. شاعران امروز فرانسه: ۱۹۴۰ - ۱۹۸۲. ترجمه‌ی سیمین بهبهانی. تهران: علمی و فرهنگی.

بیگزبی، سی. وی. ای. ۱۳۷۵. دادا و سوررئالیسم. ترجمه‌ی حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

رمبو، آرتور. ۱۳۶۲. اشراق‌ها: اوراق مصور آرتور رمبو. ترجمه‌ی بیژن الهی. تهران: تهران فاریاب.

مصاحب، غلامحسین. ۱۳۴۵. دایرة المعارف فارسی. تهران: فرانکلین.

هاوزر، آرنولد. ۱۳۷۲. تاریخ اجتماعی هنر. ترجمه‌ی مجید امین مؤید. ۴ ج. تهران: چاپخش.

Alquie, F. . 1969. *The Philosophy of Surrealism*. Michigan: University of Michigan.

Chipp, Herschel B. . 1971. *Theories of Modern Art: A source book by artists and critics*. L. A.: University of California Press.

Rose mont, F. . 1971. *André Breton and the First Principles of Surrealism*. Pluto Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی