فردیناند آلکیه*
ترجمهٔ رضا سیدحسینی

مدخلی بر فلسفهٔ سوررئالیسم**

آیا می‌توان از فلسفه سوررئالیسم سخن گفت؟ مسلّم است که هیچ‌یک از سوررئالیست‌ها به‌معنای کلاسیک کلمه فیلسوف نبودند. مقاله‌ای که پیش‌روی دارید جُستاری است برتافته از ژرفای فلسفهٔ سوررئالیسم اگر بتوان اساساً برای این مکتب و نهضت اندیشگی / هنری چنین لفظی را قایل شد. در هرحال درخت تناور سوررئالیسم باز هم میوه داد و ماحصل چیزی نیست مگر تعمق در اعماق حکمت این جنبش هنری.

نهضت سوررئالیسم، از آغاز تا پایان، از آندره برتون[1] الهام گرفته و تحت رهبری او بوده است. بر پایهٔ نوشته‌های نظری او مکتبی شکل گرفت و پرورده شد که باید گفت معیارهای آن فقط جنبهٔ زیبایی‌شناختی نداشت. در واقع سوررئالیسم مفهومی کلی از انسان و رابطهٔ او با دنیا و جامعه را مطرح ساخت و از قلمرو هنر بسیار فراتر رفت و پیوسته با جهت‌گیری‌های اخلاقی و سیاسی، تعاریفی تازه از خود ارایه داد. حتی می‌توان درنظر گرفت که تقریباً همهٔ دفع و طردهای اساسی که از جانب سوررئالیسم صورت گرفت، نه به دلیل تباین‌های زیبایی‌شناختی و نه آن‌گونه که برخی ادعا کرده‌اند به دلیل مسایل شخصی، بلکه براساس ملاحظات رفتاری و اخلاقی بوده است. برتون در سال ۱۹۴۶، با توجه به مشاجرات و مباحثات گذشته، در متنی با عنوان **اطلاعیه به‌مناسبت تجدید چاپ بیانیهٔ دوم**[2] چنین نوشت: «در مسایل مربوط به اشخاص، معمولاً دیرتر از همه دخالت می‌کردیم و این‌قبیل مسایل را به اطلاع عموم نمی‌رساندیم؛ مگر این‌که در آن‌ها به وضوح و به‌طور بارزی از تاریخ نهضت ما و از اصول اساسی که در آن‌ها توافق کرده بودیم؛ تخطی می‌شد. ما چه در گذشته و چه اکنون، برای مقابله با جنبه‌های متغیر مسئلهٔ زندگی قضاوتی آزاد و قابل تغییر داشتیم و داریم، اما در عین‌حال بر این نکته تأکید داریم که تعدادی از تعهدات متقابل ــ یا جمعی ــ را که از دوران جوانی به آن‌ها پایبند بوده‌ایم؛ نقض نکنیم.» انسان در برابر صداقت این تحلیل چاره‌ای جز تسلیم ندارد.

آزادی فکر

سوررئالیسم که پدیده‌ای جمعی است از ملاقات‌ها و برخوردهای چندی زاده شده است (در آغاز، ملاقات برتون و آراگون[3]، سوپو[4]، الوار[5]، ارنست[6]، پره[7]، بارون[8]، کرول[9]، دسفوس[10]، موریز[11]...) اما این ملاقات‌ها معنی دیگری نداشت جز این‌که اشخاصی را گرد هم می‌آورد که مسایل معینی را حلاجی می‌کردند؛ حشم معینی را بر ضد نظم موجود برمی‌انگیختند و امید واحدی را در دل می‌پروراندند. هم‌چنین به‌جاست که به ملاقات گروه فرانسوی و گروه‌های خارجی اشاره کنیم که ناگهان به این پی برده بودند که درد مشترکی دارند. مانند ملاقاتی که در بلژیک پل نوژه[12]، مسنس[13] و رنه ماگریت[14] را گرد هم آورده بود.

به هنگام مطالعهٔ اولین متون سوررئالیستی، دشوار است که بتوانیم از میان حالات عاطفی شدیدی که در آن‌هاست، عقیدهٔ ثابتی را استخراج کنیم. اما می‌توان توجه داشت که اشتغال خاطر مشترکی در همهٔ این متون جلوه‌گر است: تأمین آزادی مطلق برای اندیشه.

جنگ ۱۹۱۴-۱۹۱۸ گذشته از فلاکت‌های متعددی که به‌بار آورد، به‌نظر می‌رسید که این آزادی را هم سخت به خطر انداخته است. پس قبل از هر چیزی ایجاد شرایطی برای تأمین آن مطرح بود؛ چنین بود اولین دغدغهٔ سوررئالیست‌ها و این نکته به‌ویژه قابل‌توجه است که اندیشهٔ آن‌ها چون متکی بر واکنش بر ضد جنگ بود، جنگی که برتون در آن فقط «گندابی از خون و بلاهت و لجن» می‌دید، مستقیماً به خود جنگ نمی‌پرداخت. ژاک واشه[15] را از این‌رو تحسین می‌کردند که در پرتو طنز توانسته بود خود را نجات دهد. آپولینر[16] نیز که دربارهٔ جنگ شعر سروده، توانسته بود در سایهٔ شعر، خود را از وحشت آن برهاند. برتون وقتی که بعدها درگریز[17] نوشت که زیبایی «پناهگاه بزرگ» است، در واقع این اندیشه و الهام را کشف کرد.

طنز و شعر در نظر سوررئالیست‌ها وسایلی هستند که فکر در سایهٔ آن‌ها استقلال خود را اعلام می‌کند، خود را از جزمی‌گری که در عین‌حال زندگی روزمره محمل آن است، می‌رهاند. در این مسیر حتی دیوانگی هم می‌تواند مفید باشد و در سفوّق اصل اشتیاق بر واقعیت مؤثر باشد. برتون از تأثیری که یک بیمار روانی در مرکز روانپزشکی «سن‌دیزیه»[18] در رشد اندیشهٔ او

داشته است، سخن می‌گوید. این بیمار جنگ را نمایشی ساختگی می‌شمرد و می‌گفت که زخم‌های سربازان هم ظاهری است و از این‌قبیل... گفت‌وگو با این بیمار فکر اولیهٔ **مدخلی بر گفتار درمانی واقعیت کم‌تر**[۱۹] را به آندره برتون الهام کرد. و اگر بخواهیم مطلب را کلی‌تر بیان کنیم، باید بگوییم که می‌توان سرچشمهٔ تمایل او را به فلسفهٔ ایده‌آلیستی، چه فلسفهٔ برکلی[۲۰] و چه فلسفه فیشته[۲۱] و حتی سرچشمهٔ فکر سوررئالیته (واقعیت برتر) را در همین ملاقات دید.

امید، عصیان و انقلاب

آزادکردن فکر در وهلهٔ اول مخالفت با آن چیزی است که مسیر تفکر را تعیین می‌کند. بدین‌سان در سوررئالیسم می‌توان جنبهٔ عصیان و انکار را مشاهده کرد. این جنبه را گاهی به نیهیلیسم تعبیر کرده‌اند. باید تصدیق کرد که ظاهراً سوررئالیست‌ها با هرگونه نظمی به مخالفت برخاسته‌اند: بد و بیراه می‌گویند، اندیشهٔ وطن‌پرستی را دور می‌اندازند، حتی گاهی به مدح جنایت می‌پردازند و افتضاح‌هایی که گه‌گاه برپا کرده‌اند ناشی از همین مخالفت است. در *بیانیهٔ* دوم[۲۲] می‌خوانیم:

> هر کاری کردنی است، همهٔ وسایل برای درهم‌ریختن فکر خانواده، میهن و آیین باید مجاز باشد.

اما نکتهٔ حایز اهمیت این است که در برابر معارضه‌جویی‌های بی‌شمار سوررئالیسم، امید مثبتی را که در خاستگاه آن قرار دارد، نباید فراموش کرد. سوررئالیسم بدبینی نیست. آنچه بر سرتاسر آن حاکم است، انتظاری است که رمبو[۲۳] آن را «زندگی حقیقی» می‌نامد.

سوررئالیسم آکنده از عناصر «سیاه» است. یعنی نفوذ آراء ساد[۲۴]، لوتره آمون[۲۵] و بسیاری از نویسندگان رومانتیک. از سوی دیگر، احساس کینه، احساس گناه در ضمیر پنهان و ترس (میشل لیریس[۲۶] به‌خصوص از وجود ترس در خودش سخن گفته است.) در کنار همهٔ عصیان‌های آن‌ها قرار دارد. اما آرزوهایی که به سوررئالیسم الهام می‌دهند، مثبت‌اند. این آرزوها امید زیستن و دوست‌داشتن را، هیجان در برابر زیبایی تکان‌دهنده را و انتظار نشانه‌هایی را که به هستی ما معنا می‌دهد؛ در دل زنده می‌کند. برای نمونه می‌توان به یک شعرمالارمه وبرتون اشاره کرد که در سال‌های آغاز راه یعنی ۱۹۱۳ به پل والری تقدیم کرده است. شعر با این پرسش قطع می‌شود «به چه کسی امید می‌بندی؟ ایمان به زندگی را از کجا آورده‌ای؟» این پرسش پس از آن، پرسش دایم او از خویشتن و سؤال همهٔ سوررئالیست‌ها خواهد بود. به‌عنوان مثال در یکی از پرسشنامه‌های معروف‌شان این سؤال دیده می‌شود: «چه نوع امیدی به عشق می‌بندید؟».

تصمیم به نفی و انکار، بیانگر ورود موقت اغلب سوررئالیست‌های آینده در سال ۱۹۱۹ به نهضت «دادا» است و پیوستن آن‌ها به تریستان تزارا. مثبت‌بودن الهام و نقشهٔ آینده‌شان سبب می‌شود که آن‌ها دو سال بعد، با این جریان قطع رابطه کنند. و در ۱۹۲۴ *بیانیهٔ سوررئالیسم* با پیامی به بچه‌ها آغاز می‌شود. و **ایمان**، یعنی اعتماد حیاتی و فطری را که بی‌مرگ است در برابر زندگی فریندهٔ دنیای واقعی قرار می‌دهد. انسان را یک «خیالباف محتوم» و به‌دنبال آن، مخیله را عرصهٔ نبردی محقق و وسیلهٔ سلامت می‌شمارد. متون **ماهی محلول**[۲۷] نیز که در آن‌ها نوعی آشفتگی هوس‌آلود حاکم است ما را در حال و هوایی کاملاً متفاوت با نفی‌گرایی دادا قرار می‌دهند.

اما خیالبافی عمل نیست و انسان وقتی که می‌خواهد زندگی را عوض کند، نمی‌تواند تنها به خیال دگرگونی دل خوش کند. اولین اقدام سوررئالیست‌ها رفع تعهد از خودشان و ترک واقعیتی بود که جنگ، در تجربه‌ای گویا، رسوایی آن را نشان داده بود. دومین تجربه، برخلاف تجربهٔ دادا، تجربهٔ تعهد بود. تعهد به

اندیشهٔ عصیان مطلق، جانشین انقلاب شد.

روابط سوررئالیست‌ها با حزب کمونیست، برای لحظه‌ای جنبهٔ اتحاد و وحدت داشت و سپس به دشمنی شدید گرایید. اما در این‌میان، تزلزل‌ها و تردیدهای آشکار، نشانهٔ نوعی تنش درونی و اضطراری بود.

مارکس گفته است تغییردادن دنیا، رمبو گفته است عوض‌کردن زندگی، این دو دستورالعمل هر دو برای ما به یک معنا است.

این جملهٔ برتون در واقع این درگیری را خلاصه می‌کند: برای سوررئالیست‌ها، در موافقت و مخالفت با هر موضوعی، هدف یگانگی این دو امر کاملاً متفاوت بود. و این امکان نداشت مگر با قایل‌شدن تقدم برای یکی از آن‌دو.

سوررئالیست‌ها بسیار زود پی بردند که ورود به حزب کمونیست و فعالیت برای تغییر جامعه، چشم‌پوشی از جست‌وجوهای محض درونی و رشد تفکر فردی بود. برعکس، خود را وقف این جست‌وجوها و این رشدکردن، چشم‌پوشی از فعالیت صرفاً انقلابی را ایجاب می‌کرد. سوررئالیست‌ها هرگز نتوانستند از میان این دو وظیفه یکی را انتخاب کنند. در هرحال، هرگز نتوانستند ارزش‌های شخصی خود را رها کنند و بگویند که هدف وسیله را توجیه می‌کند یا در نقاشی تسلیم «رئالیسم سوسیالیستی» شوند و از نظر اخلاقی، محاکمات مسکو را تأیید کنند. این مسایل برای آن‌ها سبب نفاق‌های دردناکی شد. اما در عین‌حال وسیله‌ای بود برای تأیید آنچه امید انسان‌ها را تشکیل می‌دهد.

در واقع به‌نظر می‌رسد که مارکسیسم چندان تناسبی با سوررئالیسم ندارد. در نظر مارکس موجد رابطهٔ بنیادی بین انسان و طبیعت عامل کار است. در نظر برتون این رابطه از شیفتگی و عشق ساخته شده است. در نظر مارکس اندیشه وقتی می‌تواند آزاد شود که جامعهٔ بی‌طبقه تشکیل شده باشد. از همان *بیانیهٔ ۱۹۲۴*، برتون از آزادی اندیشه‌ای که به ما عرضه کرده است سخن می‌گوید: معتقد است که از هم‌اکنون اندیشه در سایهٔ تخیل می‌تواند اغلب زنجیرهای خود را بگسلد و آن نقطهٔ والایی را ببیند که همهٔ تضادها از میان خواهد رفت. پس بدون تشکیک در صداقت و ارادهٔ انقلابی سوررئالیست‌ها، بپذیریم که اصول اندیشهٔ مارکسیستی و اندیشهٔ سوررئالیستی با هم متفاوت و در تضاد هستند، این اختلاف برتون را رهبری می‌کند که باز هم بیش‌تر به مارکس و اندیشمندان اجتماعی رجوع کند و هیچ چیز انسانی را نیز فدا نکند. اثری از او با عنوان **چکامه برای شارل فوریه**[۲۸] شاهد این مدعاست.

خودکاری و تصادف

برتون در **مدخلی بر گفتار دربارهٔ واقعیت کم‌تر** از خود می‌پرسد: «آیا کم‌مایگی دنیای ما اساساً ناشی از قدرت بیان ما نیست؟» چنین سؤالی نشانهٔ توجهی است که سوررئالیست‌ها به مسئلهٔ زبان دارند. با این‌همه این توجه، توجه ادبی ــ به‌معنای رایج کلمه ــ نیست، بلکه بیش‌تر به اهتمامی که به تحقیقات علمی جان می‌بخشد نزدیک است. «تجربه»های سوررئالیستی متعدد است. یعنی در دوره‌ای که **دورهٔ رویاها** خوانده می‌شود، سوررئالیست‌ها می‌خواهند که از ضمیر ناخودآگاه، از دیوانگی، و از حالات وهمی بهره‌برداری کنند. به گوی بلورین غیبگوها خیره می‌شوند، از احضار ارواح بدشان نمی‌آید، و طرح‌های مربوط به «مدیوم»ها را مطالعه می‌کنند.

بیانیهٔ ۱۹۲۴ سوررئالیسم را چنین تعریف می‌کند:

> خودکاری روحی محض که از طریق آن می‌کوشند به‌طور شفاهی یا مکتوب و یا شیوه‌های دیگر طرز عمل واقعی اندیشه را بیان کنند.
>
> [...] سوررئالیسم متکی به واقعیت متعالی اشکالی از تداعی است که به آن‌ها توجه نشده بود. واقعی و

واقعیت حاکی از نوعی اشتغال فکری علمی است.

با این‌همه چگونه **اشکالی از تداعی** می‌تواند نوعی «واقعیت متعالی»، فراتر از منطق خاص قوهٔ مدرکه را داشته باشد؟ و چرا باید کارکرد ناآگاه اندیشه واقعی‌تر از کارکرد عقلانی آن تلقی شود؟ از این‌نوع طبقه‌بندی نمی‌توان چیزی فهمید مگر با توجه به تأثیر و حتی جاذبه‌ای که در آن روزها روانکاوی برای سوررئالیست‌ها داشت: آن‌ها عقیده دارند که واقعیت عمیق حالت روانی انسان، در ضمیر ناخودآگاه او نهفته است و برای این ضمیر ناخودآگاه واقعیتی هستی‌شناختی قایل می‌شوند که آگاهی روشن ما به درجهٔ بسیار کمی، از آن بهره‌مند است. آنچه سوررئالیست‌ها می‌خواهند، کشف همهٔ آن چیزهایی است که به‌نظر می‌رسد در انسان پنهان است. شیفتگی آن‌ها به ساد[۲۴] و لوتره‌آمون[۲۵] از آن‌جا ناشی است که این نویسندگان جرأت کرده‌اند رشتهٔ نوری بر مناطقی از روح بیافکنند که پیش از این در ظلمت محض بود.

پس آن‌ها قبل از هر چیزی می‌کوشند که از اجبار **اندیشهٔ نظارت‌شده** فرار کنند. بدون موضوع پیش‌بینی‌شده، بدون نظارت منطق، زیبایی‌شناسی یا بایدها بنویسیم. بگذاریم آنچه در درون ما می‌خواهد به زبان تبدیل شود، ولی سانسور آگاه ما از آن جلوگیری می‌کند، بیرون بریزد. چنین است نگارش خودکار که سوررئالیسم ادعا دارد به‌وسیلهٔ آن **گفتار**های پنهانی را که در ما هستند و ما را تشکیل می‌دهند، آزاد می‌کنیم و ظاهر می‌سازیم. اولین شماره‌های **انقلاب سوررئالیستی**[۲۹] جای مهمی را به چنین «تولیداتی» اختصاص دادند، با این‌همه نگارش خودکار در میان سوررئالیست‌ها پس از مدت کمی از رونق افتاد.

طرح مسئلهٔ **تصادف** را که آن‌هم کار سوررئالیست‌ها است، نباید با «نگارش خودکار» از یک نوع شمرد. هرچند که هر دو روش جنبهٔ مشترکی دارند و آن کنارگذاشتن هرگونه اقدام عقلانی است؛ اما این دو فرق اساسی با هم دارند: در نگارش خودکار، خودانگیخته‌ترین چیزهایی را که در درون ما وجود دارد، رها می‌کنیم که بیان شوند؛ اما در مورد تصادف، انسان منتظر نوعی تجلی یا اشراق است. ملاقاتی کاملاً برونی که ما خودمان از نظر فکری آن را ترتیب نداده‌ایم. در این‌جا آزادی ذهن به‌صورتی کاملاً متفاوت ظهور می‌کند و در قلمرو قدرت شخص ما است که به هر قرب اجباری معنای خاصی بدهیم. پس نقطهٔ عزیمت، عینی و اختیاری است. به این مفهوم، بیانیه چنین می‌گوید:

شعرنامیدن آنچه با سرهم‌کردن کاملاً بی‌علت... عناوین و یا تکه‌هایی از عناوین که از روزنامه‌ها بریده شده است به‌دست می‌آید.

بازی‌ها، که در میان گروه سوررئالیست سخت رواج دارد، بر همین اصل استوار است. ژرژ هونیه[۳۰] در **گلچین کوچک اشعار سوررئالیستی**[۳۱] آن بازی را که **لاشه خوشگوار**[۳۲] نامیده می‌شود چنین شرح می‌دهد:

پنج نفری دور یک میز می‌نشینند. هر یک از شما بی‌آنکه دیگران ببینند، روی برگه‌ای اسمی را که می‌بایستی مبتدای یک جمله قرار بگیرد یادداشت می‌کند... شما این کاغذ تاشده را به‌صورتی که نوشته‌تان دیده نشود به رفیق سمت چپ‌تان رد می‌کنید و در همان حال از رفیق دست‌راستی‌تان کاغذی را که به همان ترتیب آماده شده است می‌گیرید و به اسمی که نمی‌دانید چیست اضافه می‌کنید... بالاخره همین روش را در مورد فعل و بعد در مورد اسمی هم که باید مفعول صریح آن باشد به‌کار می‌برید، الخ.

مثالی که کلاسیک شده نام خود را به این بازی داد، اولین جمله‌ای بود که به‌ترتیب بالا به‌دست آمد: «لاشهٔ خوشگوار شراب تازه را خواهد نوشید.»

قراردادن به‌دنبال هم سؤال و جواب‌هایی که هرکدام جداگانه به‌دست آمده بود، سؤال و جواب سوررئالیستی

را طبق الگوی بالا تشکیل می‌داد:

ــ عشق به زندگی چیست؟

ــ تیله‌ای است در دست یک بچه‌مدرسه.

و در نقاشی نیز شیوهٔ «کولاژ»[۳۳] شبیه روش بالاست. آراگون در *معارضه با نقاشی*[۳۴] ما را آگاه می‌کند که ماکس ارنست در نمایشگاه ۱۹۲۰، تکه‌های عکس را به یک طرح یا نقاشی می‌چسباند، یا تکه طراحی‌شده یا نقاشی‌شده را به یک عکس، تصویر بریده‌ای را به یک تابلو و یا به تصویری دیگر اضافه می‌کرد.... بدین‌سان در کار «کولاژ» نوعی «ادامهٔ شخصیت» را می‌بیند و اعلام می‌دارد که به‌دنبال تحولی که آثار مارسل دوشان، آرتور کراوان و فرانسیس پیکابیا را دربر می‌گیرد، هنر دیگر حالت فردی‌بودن خود را از دست داده است.

ملاقات و کشف

این جست‌وجوهای بی‌شکل جزئی است از طراحی برای ویرانی منظم هنر کلاسیک و یا ادبیات. در بیانیهٔ اول می‌خوانیم: «یکی از غم‌انگیزترین راه‌هایی که از هرجا سر درمی‌آورد.» اما اگر تصور کنیم که به‌میان‌کشیدن «تصادف» برای سوررئالیست‌ها فقط جنبهٔ منفی و کاهنده داشته است، به راه غلط رفته‌ایم. محاکمهٔ «من» و «شخصیت» و جست‌وجوی شاهکار بی‌نویسنده را بی‌تردید می‌توان پذیرفت و نیز در انتهای این محاکمه و این جست‌وجو، کشف و اشراق وجود دارد. فراموش نکنیم که برتون در **تحقیق دربارهٔ عشق**[۳۵] اعلام می‌دارد که: «رفتن به‌دنبال حقیقت ریشهٔ هر فعالیت ارزشمند است.» و از طرف دیگر در **بیانیه** می‌نویسد که: «ارزش صور خیال وابسته به زیبایی جرقه‌آسایی است که پدیدار می‌شود.» ملاقات‌ها با توجه به مفهوم کشفی که در آن‌ها هست مورد توجه‌اند. باری، هر کشفی زیبا و حقیقی است و نشانه‌ای از امر شگفت در آن هست. سوررئالیسم نفی ارزش‌ها نیست، بلکه جست‌وجوی ارزش‌های تازه است و باز، از نو، رفتن به‌دنبال «زندگی حقیقی» است که رمبو از آن سخن گفته است.

این «زندگی حقیقی» را برتون ورای تضادهایی می‌داند که دایم در افشای آن‌ها می‌کوشد. در **گریز** می‌نویسد:

> تضادهایی که به اشتباه آن‌ها را مقهورنشدنی می‌شمارند، و به‌صورت تأسف‌آوری در طول قرون عمیق‌تر شده‌اند و عوامل واقعی درد و رنج‌اند: تضاد دیوانگی و عقل‌ادعایی [...] رویا و عمل [...] تصور نظری و درک جسمانی

و سپس در بیانیهٔ دوم می‌نویسد:

> همه‌چیز به آن‌جا می‌رسد که تصور کنیم منطقه‌ای در ذهن و اندیشه وجود دارد که در آن زندگی و مرگ، واقعی و خیالی، گذشته و آینده، ارتباط‌پذیر و ارتباط‌ناپذیر، عالی و دانی، دیگر مخالف هم شمرده نشوند.

از طرف دیگر برتون می‌داند که به این نقطه‌ای که می‌توان به «نقطهٔ متعالی» تعبیر کرد، نمی‌توان دست یافت، و در **عشق دیوانه‌وار**[۳۷] می‌گوید: «اگر آن نقطه، دیگر متعالی نبود، من هم از انسان‌بودن بازمی‌ماندم.» پس سوررئالیسم به این نتیجه می‌رسد که از این‌پس آن نقطهٔ متعالی را «نشان دهد.»، «خود ببیند» و کاری کند که «دیگران هم ببینند.» چنین است «امید بزرگ» او. والوار در **نشان‌دادن**[۳۷] می‌نویسد: «امید یا نومیدی است که برای رویابین بیدار ــ برای شاعر ــ عمل مخیله او را تعیین خواهد کرد.»

بدین‌سان در برداشت سوررئالیستی مخیله، می‌توان دو جنبه تشخیص داد. سوررئالیست‌ها تخیل را نوعی نیروی سازنده تلقی می‌کنند (در **طپانچهٔ موطلایی** می‌خوانیم: «خیالی چیزی است که رو به واقعی‌شدن دارد.») مخیله متمایل است ادراکی را بازیابد که فقط ضرورت‌های زندگی روزانه او را از آن جدا کرده‌اند. زیرا تخیل و ادراک در نظر سوررئالیست‌ها محصول

ازهم‌پاشیدن یک نیروی اولیهٔ واحداند که می‌خواهند همدیگر را بازیابند. از سوی دیگر مخیله، قدرتِ دادن یا کشف یک معنی در هر دیدار است. در این‌جا صور خیال پرتو می‌افکند و کشف می‌کند و قدرت و آزادی اندیشه را نشان می‌دهد.

این نظریه صورت خیالی (ایماژ) به‌عنوان قرابت عبانگر دو واقعیت بی‌رابطهٔ منطقی، از **پی‌یر روردی** گرفته شده است. اما در عین‌حال نیروی خود را از اندیشهٔ رومانتیک «پیوندها» می‌گیرد. از سمبولیسم فرویدی، از علوم باطن و برداشت شباهت‌ها در آن، از فلسفهٔ نوافلاطونی و از سنت ودایی، الخ... از این‌روست که بازی‌های سوررئالیستی، عامل وحدت گروه هستند. همه هم‌چون شعر، سرچشمه‌های کشف و شهوداند. اگر آن‌ها را به فعالیت تجربی که کار اولیهٔ سوررئالیست‌ها بود، اضافه کنیم، می‌بینیم که سوررئالیسم اساساً جست‌وجوی همهٔ نشانه‌هایی است که ما آن‌ها را بیرون از دید کاملاً مکانیستی دنیا، و از واقعیت اسرارآمیز برتر می‌گیریم. و بر این پایه است که می‌توانیم برداشت‌های سوررئالیست‌ها را از زیبایی، عشق و از تصادف عینی بفهمیم.

زیبایی و عشق

متون سوررئالیستی که به امر زیبایی مربوط می‌شوند، اغلب با هم متضاداند. گاهی زیبایی و هنر در آن‌ها تحقیر می‌شوند و گاهی به‌عنوان ارزش‌های متعالی تلقی می‌شوند. اما این تضاد فقط ظاهری است. آنچه سوررئالیسم محکوم می‌کند، زیبایی نمایشی منفک از زندگی است؛ یعنی آن زیبایی که ما را زیر و رو نمی‌کند. آنچه در جست‌وجویش است زیبایی تکان‌دهنده است و همان‌طور که برتون می‌گوید: «تشنج‌آور.». برتون آن‌گاه از «رعشه‌ها»، «نداهای مقاومت‌ناپذیر»، و حالاتی که انسان را «میخکوب می‌کند.» سخن می‌گوید و در گریز می‌نویسد:

امروز چنان است که گویی این آثار شاعرانه و تجسمی [...] چنان قدرتی بر اذهان اعمال می‌کند که از هر جهت از اثر هنری فراتر می‌رود [...] چنان‌که گویی این آثار مهر کشف و شهود را بر خود دارند.

بدین‌سان می‌توان گفت که با سوررئالیسم، شعر، از ادبیات به «قلب زندگی» لغزیده است.

در بارهٔ نقاشی سوررئالیستی نیز می‌توان به همین روال سخن گفت: این نقاشی نیز جنبهٔ تجسمی یا زیبایی‌شناختی ندارد و در کار نقاشانی مانند دالی، تانگی یا ماگریت می‌توان صناعتی شبیه صناعت نقاشان بسیار قدیمی پیدا کرد. در عوض، موضوع‌هایی که انتخاب می‌کنند، با نزدیکی غیرمنتظر عناصر آن‌ها با همدیگر و با ظهور اشیای غیرعادی، تولید هیجان می‌کنند. *بیانیه* دربارهٔ شعر چنین می‌گوید:

ای طبیعت، شعر، سلطهٔ تو را نفی می‌کند. ای اشیا خصوصیات شما چه اهمیتی برای آن دارد!

همین فرمول دربارهٔ نقاشی سوررئالیستی نیز صدق می‌کند:

این نقاشی، قبل از هر چیز، می‌خواهد ما را از جباریت اشیای خارجی که به‌طور دردناکی فشار آن‌ها را احساس می‌کنیم، برهاند.

فیلم‌های سوررئالیستی بونوئل نیز از چنین اندیشه‌ای مایه می‌گیرند و نیز «اشیای سوررئالیستی» (ready-made، اشیای رؤیایی، اشیایی با کارکرد نمادین و غیره) به این قصد فراهم می‌شوند که دنیای منطقی ما را زیر و رو کنند و بی‌کفایتی فعالیت مغزی‌مان را که تشکیل‌دهندهٔ عینیت است، آشکار سازند. سخن از بیان تمایلات عمیق ما است که همهٔ آن‌ها تحت تأثیر اشیاق هستند. اطوی میخکوبی‌شدهٔ «مَن‌ری» نفی همهٔ مقاصد فنی است، هم‌چنین ساعت‌های نرم‌دالی که زیبایی آن‌ها «خوراکی» است، یعنی به بلافصل‌ترین تمایلات حیاتی پاسخ می‌دهد.

با مجموعهٔ این مشخصات، هیجان شاعرانه، به‌صورتی که سوررئالیست‌ها در ذهن دارند، از هیجان ادبی جدا می‌شود و به هیجان عشقی شباهت پیدا می‌کند. و این هیجان که می‌خواهد کامل باشد، جسم و روح را دربر بگیرد و در تعلق خاطر احساساتی و احساس جسمانی خلاصه نشود، بلکه نقشی از شیفتگی و شگفتی بر خود داشته باشد. از همان **ماهی محلول**، زنانی که در آثار سوررئالیست‌ها مطرح می‌شوند، هم با محبوبه‌های عفیف و هم با معشوقه‌های سهل‌الوصول رمان‌های عشقی فرق دارند. آنان پیام‌آوراند، حوای جدیدی هستند. وعدهٔ آشتی بین بیداری و خواب را می‌دهند و نیز قدم‌گذاشتن در عرصهٔ زندگی حقیقی را. زنی که دوست داشته می‌شود، نیمی زیر و روکننده و نیمی مقدس خواهد بود. و همان‌طور که برتون در **عشق دیوانه‌وار** می‌گوید: «تجسم طبیعی و غیرطبیعی در یک موضوع» خواهد بود. و آن چیزی را الهام خواهد کرد که بنژامن‌پره «عشق متعالی» می‌نامد.

بدین‌سان عشق، الهام برتر را با خود می‌آورد و دغدغهٔ اخلاقی سوررئالیست‌ها اغلب تا آن‌حد پایین می‌آید که مبادا لایق آن عشق نباشند. چنان‌که رنه‌شار[38] در **پتک بی‌پیر**[39] می‌نویسد: در قلمرو [...] واقعیت برتر، انسان نمی‌تواند چیزی باشد مگر طعمه «قوی‌ترین دلیل زندگی‌اش، یعنی عشق». ساران آلکساندریان[40] می‌خواهد که حالت جذبه را در ترک جسمانیت بیابد. و آراگون در *روستایی پاریس*[41] خلاصهٔ دنیا را در زن می‌بیند:

ای کوهستان‌ها، شما هرگز چیزی نخواهید بود مگر
تصویر دوردستی از این زن [...] و اینک من چیزی
نیستم مگر قطرهٔ بارانی بر پوست او.

و الوار می‌گوید:

رویاهای او در روشنایی
خورشید را بخار می‌کند

و یا:

تو آبی هستی که از گرداب‌هایش بازگشته است
تو زمینی هستی که ریشه می‌دواند
و همه چیز بر آن استوار است

روشن است که در تمام این‌ها... هیجانی که در برابر محبوب احساس می‌شود کامل و کشف‌گونه است و معادل و جایگزین تجربهٔ عرفانی می‌شود.

تصادف عینی

عشق و شعر، دلالتگر و آگاهی‌دهنده‌اند. اما هیجان افشاگری که زاییدهٔ ملاقات‌ها است به آن دو محدود نمی‌شود. این هیجان در همهٔ زندگی ما نفوذ می‌کند و آثار برتون آکنده از نمونه‌های این «علامت‌هایی» است که معلوم نیست از کجا می‌آید و نویسنده در **نادیا** آن‌ها را «هم‌زمانی‌های حیرت‌آور» می‌نامد. مثلاً برتون به اتفاق نادیا در میدان «دوفین»[42] نشسته‌اند. نگاه نادیا روی خانه‌ها می‌چرخد. می‌گوید: «آن‌جا آن پنجره را می‌بینی؟ مثل پنجره‌های دیگر سیاه است. حالا خوب نگاه‌کن. یک دقیقهٔ دیگر روشن می‌شود و بعد قرمز خواهد شد.» دقیقه می‌گذرد و پنجره روشن می‌شود. در واقع پشت پنجره پردهٔ قرمز وجود دارد. جای دیگری در توبلری[43] نادیا در برابر یک فواره، شباهتی را که در کتاب **سه گفت‌وگو بین هیلاس و فیلونوتوس**[44] بر ضد *شکاکان* و *خداشناسان* برکلی[45] بیان شده است، بازمی‌یابد. خود او هرگز این اثر را ندیده اما برتون به‌تازگی آن را خوانده است. این ملاقات‌ها را نمی‌توان تنها به تصادفی ساده نسبت داد. این‌ها ظاهراً نشانهٔ غائیت اسرارآمیزی هستند و علامت رابطه‌ای که آفرینندهٔ آن، ما نیستیم.

چنین است تصادف عینی. حاصل ملاقاتی است واقعی که در دنیای عینی روی داده است، اما گویی که حامل مفهومی است که با دلایل طبیعی نمی‌توان شرح داد و گویی ناشی از نشانه‌ای است اما چه نشانه‌ای؟ چه رابطه‌ای بین اشتیاق و نظام طبیعی، بین عناصر ذهنی و

مادی در این‌جا بر ما آشکار شده است؟ برتون با ذکر نمونه‌های متعدد از تصادف عینی که در آن‌ها می‌کوشد «چاشنی ملاقاتی خیره‌کننده، بین انسان و دنیای اشیا» را ببیند، در عین‌حال می‌گوید که فقط شاهد سرگردان این امور است و تنها به این اکتفا می‌کند که بپرسد:

کیست که زنده است؟ آیا شمایید «نادیا»؟ آیا حقیقت دارد که دنیای دیگر، همهٔ دنیای دیگر در همین زندگی باشد؟ من صدای شما را نمی‌شنوم. چه کسی زنده است؟ آیا من تنها هستم؟ آیا خودمم؟

روشن‌بینی سوررئالیستی در این کلمات نهفته است. سوررئالیسم که به‌هیچ‌وجه حاضر نیست از اشتیاق انسانی صرف‌نظر کند، بی‌آن‌که از ایمان به خدا سخن بگوید، هر چیز مثبتی را که در ایمان مذهبی وجود دارد، امید آشتی مطلق روح و دنیا، مقتضیات انسانی و واقعیت را خواهان است. با این همه هیچ‌گونه نویدی به خود نمی‌دهد. بیش از این‌که کشف باشد سؤال است. در برابر این سؤال که آیا پدیده‌هایی که گزارش می‌دهد و در برابر آن‌ها دچار شگفتی می‌شود، خبر از غائیتی عینی می‌دهند یا فقط از قدرتی که اشتیاق ما به رسیدن دارد و «شادی کوچکی که ارضای آن می‌تواند مفید باشد.»، (*آرکان* ۴۶) نمی‌خواهد که پاسخی جزمی بدهد. او رو به علوم باطن آورده است اما دربارهٔ اصول این دانش‌های پنهانی نیز احتیاط به‌خرج می‌دهد. از دیوانگی انتظار روشنگری دارد، اما تسلیم آن نیز نمی‌شود. بی‌پایگی فلسفهٔ تحققی و فقر اساسی نگرش فیزیکی به دنیا را نشان می‌دهد ولی ادعا نمی‌کند که همهٔ کلیدها را در دست دارد و همهٔ درها را باز می‌کند. می‌خواهد که از زندگی «مثل یک نوشتهٔ رمزی، کشف رمز کند» (*نادیا*) او انتظار محض است و امید، و اندیشه دربارهٔ انتظار و امید.

دغدغهٔ فلسفی

آیا در چنین شرایطی می‌توان از «فلسفه سوررئالیسم» سخن گفت؟ مسلم است که به‌استثنای **ژرار لوگران**[۴۷]، هیچ‌یک از سوررئالیست‌ها به معنای کلاسیک کلمه فیلسوف نبودند. هم‌چنین باید قبول کرد که در صورت توسل به معیارهای منطقی، می‌توان در اندیشهٔ سوررئالیست‌ها تناقض‌های متعددی پیدا کرد: ضرورت عمل سیاسی و در عین‌حال ادعای این‌که تجربهٔ درونی و عشق ایثارگرانه و وفادارانه همراه است با سادیسم تملک... عطف توجه به جادو و در عین‌حال رد همهٔ اصول متافیزیک. دیوانگی مانع آن روشن‌بینی که نقد دیوانگی را دربر دارد، نمی‌شود... نومیدی در عین‌حال سرچشمهٔ امید است، الخ... و می‌توان به سوررئالیست‌ها ایراد گرفت که این تضادها را پذیرفته‌اند بی‌آن‌که بخواهند به شیوهٔ تعقلی آن را حل کنند. با کشش به‌سوی این تضادها زندگی می‌کنند و بدین‌سان بر همهٔ خواست‌های متضاد انسان گواهی می‌دهند. خود آنان این تضادها را تحلیل نمی‌کنند و باید گفت که مفهوم فلسفی این کلمات، را درک نمی‌کنند.

با این‌همه سوررئالیست‌ها کوشیده‌اند برداشتی از عقل پیدا کنند که حاصل تجارب‌شان باشد. و اغلب گمان کرده‌اند که می‌توانند آن را در فلسفهٔ هگل پیدا کنند. و شاید در واقع نسبت‌دادن تناقض درونی به سوررئالیست‌ها، نوعی توجیه هگلی داشته باشد. با وجود این، هیچ سوررئالیستی نخواسته است که به چنین تحلیلی دست بزند، زیرا سوررئالیسم که وسیلهٔ بیان خود را در شعر و نقاشی یافته، نخواسته است تناقض‌هایی را که ظاهراً در جهان‌بینی‌اش وجود دارد، از طریق دیالکتیکی حل کند، یعنی با دادن مفاهیم مربوط به گفتمان منطقی، از طریق امر «ترکیب» بر آن‌ها غلبه کند.

در حالی که هگل فقر اساسی ادراک آنی و آن چیزی را که وضوح آن فقط احساس شود، اعلام می‌کند، سوررئالیسم پیوسته به تجربهٔ آنی روی می‌آورد و در

مقام مقایسه با این تجربهٔ قاعده‌ناپذیر، همهٔ پاسخ‌ها و همهٔ راه‌حل‌های عقلی و منطقی را تقلیدی و نارسا می‌شمارد. پس این خود نوعی حقیقت نظام شاعرانه است که سرانجام سوررئالیسم از آن پرده برگرفته است.

اما هر فلسفه‌ای و هر شعر اصیلی، حتی اگر قواعد و صورت ظاهری‌شان با هم فرق کند، حقیقت واحدی، یعنی حقیقت انسان و اشتیاق بنیادی را بیان می‌کند. تجربهٔ سوررئالیستی که حاکی از «عدم کفایت» جهان است و در آن واقعیت روزمرّگی انکار می‌شود و شهود قلبی بر «وجود متعالی» تجلی می‌کند، نمی‌خواهد که خود را محدودشده و یا فریب‌خورده بداند و از این‌لحاظ بسیار نزدیک به تجاربی است که خاستگاه تمام فلسفه‌های بزرگ است.

سوررئالیسم با وفاداری جدی و تمام‌عیار به این تجربه است که به‌صورت یکی از نهضت‌های فکری مهم قرن بیستم درآمده و در شیوهٔ احساس و زندگی آن تأثیر عمیقی گذاشته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

* Ferdinand Alquié فیلسوف فرانسوی (۱۹۰۶ - ۱۹۸۵) استاد فلسفه در دانشگاه مون‌پلیه و استاد تاریخ فلسفهٔ مدرن در دانشگاه سوربون بود. در ۱۹۵۵ کتابی با عنوان فلسفهٔ سوررئالیسم منتشر کرد. در سال ۱۹۶۶ جلسات بحث در بارهٔ سوررئالیسم را در سالن «سربری» رهبری کرد. آثار دیگری نیز در بارهٔ دکارت و فلسفهٔ کانت نوشته است. در اواخر عمر چاپ تازه‌ای از مجموعه آثار دکارت و نیز آثار فلسفی کانت تحت سرپرستی او منتشر شد.

** از مقالات جلد دوم مکتب‌های ادبی که به‌زودی منتشر خواهد شد.

1. André Bretan
2. *Avertissement pour La réeditiom du seccnd manifest*
3. Aragan 4. Soupault 5. Eluard 6. Ernst 7. Péret
8. Baran 9. Crevel 10. Desnos 11. Marise
12. Paul Naugé 13. Mesens 14. René Magritte
15. Jacques Vaché 16. Apollinare
17. *Clé des Champs* 18. Sainct - Dizier
19. *Introduction au discouris sur Le peu de La réalité*
20. Berkeley 21. Fecinte 22. *Second Manifeste*
23. Rimbaud 24. Sade 25. Lautréamant
26. Michel Leiris 27. *Poisson Soluble*
28. *Ode à Charles Fourier*
29. *La Revolutian surréaliste* 30. Georges Hugnet
31. *Petite Anthologie Poétique du Surrealisme*
32. Cadavre exquis 33. Collage 34. *La Peinture au déli*
35. Enquête sur L'amour 36. *L'Amour Fou*
37. *Donng à voir* 38. René Char
39. *Le Marteau sans maitre* 40. Sarane Alexandrian
41. *Paysan de Paris* 42. Dauphine 43. Tuileries
44. *Three Dialogues betuven Hylas and Philonous in opposetion to Sceptices and Atheists*
45. Berkeley 46. *Arcane 17* 47. Gerard Legrans