



چاپ دوم

دادا و سوررئالیسم

سی.و.ای. بیگزبی
ترجمهٔ حسن افشار



مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

از این مجموعه:

رمانتیسزم

رنالیسم

ناتورالیسم

سوررئالیسم

کلاسیسیزم

سمبولیزم

تراژدی

ادبیات پوچی

مدرنیسم

کمدی

ادبیات تخیلی

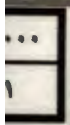
درام

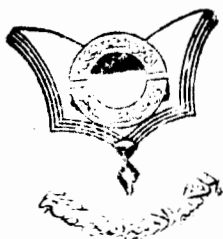
کتابی برای آشنایی با سوررئالیستها و دادائیستها، هدفهایی که داشتند و اعلام کردند، و آنچه به واقع بدان دست یافتند. پس از کاوشی در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی پیدایش این جنبشها، رویدادهای عمده‌ی تاریخ آنها دنبال میشود تا دیدگاهها و آرمانهای هنرمندانی که این نامهای نامعهود را بر خود نهادند آشکارتر شود. رابطه‌ی بین سوررئالیسم و جنبش مدرنیست نیز بررسی انتقادی میشود و نشان داده میشود که خصوصیات منفی منسوب به جنبش دادا، که خود دادائیستها بیش از همه بدان دامن زده‌اند، گاه گمراه‌کننده‌اند. کتاب میکوشد معنایی را که این واژه‌ها در گذر زمان کسب کرده‌اند روشن کند و تفاوت آن را با آنچه پیروان اصلی این مکتبها در سر داشته‌اند نشان دهد.

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۲۱۰-۹

ISBN : 964-305-210-9

۳۷۰ تومان





دادا و سوررئالیسم

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری



نشر مرکز

A Persian translation by Hassan Afshar
of

Dada and Surrealism

C. W. E. Bigsby

Methuen and Co Ltd. 1978



دادا و سوررئالیسم

سی. و. ای. بیگزبی

ویراستار: پروفیسور جان جامپ

ترجمه حسن افشار

طرح جلد از بهرام داوری

چاپ اول ۱۳۷۵، شماره نشر ۳۱۳

چاپ دوم ۱۳۷۶، ۳۰۰ نسخه

چاپخانه: موسسه چاپ و انتشارات وزارت خارجه

کليه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است

نشرمرکز، تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴

کدپستی ۱۴۱۴۶

شابک: ۹-۲۱۰-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-210-9



دادا و سوررئالیسم

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

سی. و. ای. بیگزبی
ویراستار: پروفیسور جان جامپ

ترجمه حسن افشار



نشر مرکز

- ۷۰۹ بیگزینی Bigsby, C.W.E.
۰۴۰۶۲ / دادا و سوررئالیسم / سی.و.ای. بیگزینی؛ ویراستار جان جامپ؛ ترجمه حسن افشار. - تهران: نشر مرکز: ۱۳۷۵. ۹۵۸ ب
۱۰۳ ص. - (نشر مرکز؛ شماره نشر ۳۱۳، مجموعه مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری)
عنوان اصلی: Dada and Surrealism
واژه‌نامه.
کتابنامه: ص. [۱۰۳] - ۱۰۵؛ همچنین به صورت زیرنویس.
چاپ دوم: ۱۳۷۶.
۱. دادایسم. ۲. سوررئالیسم. الف. افشار حسن، ۱۳۳۲ - مترجم. ب. عنوان.

فهرست

۷	درباره این کتاب
۹	به جای مقدمه
۱۱	بخش اول: دادا
۱۲	۱ تعریفها، اعلامیه‌ها، بیانیه‌ها
۲۰	۲ شیوع ویروس دادا
۳۶	۳ جوهر دادا
۵۱	بخش دوم: سوررئالیسم (فراواقع‌گرایی)
۵۲	۴ تعریفها، اعلامیه‌ها، بیانیه‌ها
۵۵	۵ تولد، رشد، سیاست
۷۳	۶ خاستگاه، زیبایی‌شناسی، اخلاق
۱۰۲	واژه‌نامه فارسی-انگلیسی
۱۰۳	کتابشناسی
۱۰۶	نامنامه

دربارهٔ این کتاب

مجموعه‌ی مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری که این کتاب بدان تعلق دارد دربرگیرنده‌ی نزدیک به سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتابهای مجموعه‌ی *The Critical Idiom* برگزیده شده‌اند. هر یک از کتابهای این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافیه دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتابها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتابها به مقوله‌های گوناگونی میپردازند: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیزم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque])، برخی به ویژگیهای سبکی (استعاره [metaphor]، تلمیح [allusion]، طنز [satire]، تمثیل [allegory]) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتابهای مختلف مجموعه به تناسب ضرورت‌های موضوع، متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا، ویژگیها، نمایندگان برجسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده شود و نمونه‌هایی بسنده و روشن‌گر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقلاً و به درستی پاسخگوی پرسشها و

ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفیهایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتابهای این مجموعه که توسط نشر مرکز در دست انتشار است، می‌توانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقمند مفید باشند.

ناشر

به جای مقدمه

مثل پیشینیانم در این مجموعه، من نیز از مشکلات تشریح آرا و جنبشهای پیچیده در کتابی به این حجم کاملاً آگاهم. چنان که کلیفورد لیچ در کتاب تراژدی خود عنوان کرده است، نوشتن مدخلی مختصر غالباً مشکلتر از نوشتن تحلیلی مبسوط است. انتخاب کردن عذاب آور می شود و اغلب باید دلبخواهی انجام بگیرد. استدلال مفصل ناچار است تسلیم ادعای نقادانه شود. به این دلیل، ضروری است که تأکید کنم این اثر در واقع فقط مدخلی است. در مواقع لزوم کوشیده ام به خواننده بگویم که در کجا بهتر است به اثر بعدی در کتابشناسی مراجعه کند - اگرچه این هم قطعاً بسیار گزینشی است.

هر که می خواهد به دادا و سوررئالیسم بپردازد، باید از کمک ذیقیمت کسانی که پیش از او به آنها پرداخته اند قدردانی کند. من نیز مایلم امتنان خود را از ج. ه. متیوز، رابرت مادرول، موریس نادو، ویلی وِرکوف و هانس ریشتر ابراز کنم.

سی. و. ای. بیگزبی

بخش اول

دادا

تعریفها، اعلامیه‌ها، بیانیه‌ها

دادا جنبشی ادبی و هنری بود با دامنهٔ جهانی و خصلت هیچ‌گرایانه که از سال ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۲ دوام آورد. دایرة‌المعارف بریتانیکا

نام اختیاری بی‌معنی که از میان خنثاترین لغات یک دیکسیونر برای جنبشی هنری و ادبی انتخاب شد که در سال ۱۹۱۶ با تکیه بر استهزا و خردستیزی و تصادف و حدس و گمان، با قصد انهدام جامعه برای اعادهٔ واقعیت اصیل، پا به عرصهٔ وجود نهاد.

لاروس

این اختلاف در تاریخ‌گذاری که در بالا می‌بینیم، از تردیدی حکایت دارد که بر تاریخ ولادت این جنبش هنری حاکم است، جنبشی که ظاهراً هم هنر را انکار می‌کرد و هم اهتمام جنبشهای متعارف را مردود می‌شمرد. جستجوی ریشه‌ها و تلاش برای ترسیم و تعریف این «دون کیشوت» مآب‌ترین پدیدهٔ روزگار ما سرگرمی بیهودهٔ محققان و غارشناسان هنری بسیاری در پنجاه سال گذشته بوده است. با این همه کمتر جنبشی تا بدین حد در برابر تفسیر جدی مقاومت کرده است. آرزومند تحلیل دادائیسم به زودی با استحکامات دفاعی آماده‌ای روبرو می‌شود. دادائیستها با آگاهی از این حقیقت که نقد‌گرایش به فسیل کردن

امور پویا و گذرا دارد، برای مایوس کردن نسلهای بعدی مورخان و منتقدان از هیچ کوششی دریغ نورزیدند. نقاش رومانیایی، مارسل یانچو، منکر اعتبار هر تاریخی شد؛ نقاش و شاعر آلمانی، ماکس ارنست، ثبت هر امر زودگذری را ناشدنی دانست؛ و ژان آرپ با شرح طنزآلودی درباره بنیادگذاری دادا که در عین حال هجو مؤثری در مورد آکادمیسم بی‌روح است، روش‌شناسی انتقادی را مسخره کرد.

هیچ دادائیستی خاطراتش را نخواهد نوشت! هرچه را «تاریخ دادا» نامیدند باور نکنید، ولو مقدار زیادی از آن هم حقیقت داشته باشد، چون مورخی که صلاحیت نوشتن آن را داشته باشد هنوز به دنیا نیامده است.

مارسل یانچو

... باز یک نمایشگاه دادائیستی دیگر! مردم چه‌شان شده؟ می‌خواهند دادا را مثل یک شیء عتیقه به موزه بسپارند؟ دادا یک بمب بود... عجیب نیست که کسی، نزدیک نیم قرن بعد از انفجار یک بمب، بخواهد تکه‌های آن را جمع کند و به هم بچسباند و آن را به نمایش بگذارد؟

ماکس ارنست

من بدین وسیله شهادت می‌دهم که تریستان تسارا واژه دادا را در ساعت ۶ بعد از ظهر ۸ فوریه ۱۹۱۶ پیدا کرد. من با پنج بچه‌ام حضور داشتم که تسارا این کلمه را برای اولین بار به زبان آورد و ما را لبریز از شور و شادی کرد. در «کافه تراس» زوریخ بودیم و من داشتم پیچۀ توتونی را توی سوراخ چپ دماغم می‌کردم. من مطمئنم که این کلمه هیچ معنایی ندارد و تعیین تاریخ هم فقط ممکن است برای ناقص‌العقلها و پرفسورهای اسپانیایی جالب باشد. چیزی که برای ما جالب است روح داداست و ما همه پیش از

اینکه دادا به وجود بیاید دادا بودیم. اولین «مریم عذرا»هایی که من نقاشی کردم، برمی‌گردد به سال ۱۸۸۶ که چند ماه بیشتر نداشتم و خودم را با ادرارِ امپرسیونیهای گرافیکی سرگرم می‌کردم. اخلاقیات احمقها و اعتقاد آنها به نوابغ حال مرا به هم می‌زند.

ژان آرپ

دادائیستها، با همه سوءظن‌شان به برنامه‌ها و تنفرشان از نظامهای رسمی، از منتشر کردن مرامنامه‌های پی در پی و غالباً ضد و نقیض لذت می‌بردند. در حالی که معتقد بودند تعریف کردن دادا عملی «غیردادائیستی» است، همیشه سعی می‌کردند آن را تعریف کنند و در این میان اشتیاق زیادی به مغلطه‌بازی و تناقض‌گویی از خود نشان می‌دادند. مثلاً تسارا از یک طرف اعلام می‌کرد «دیگر مانیفست بی مانیفست» و از طرف دیگر وقت و نیروی زیادی را صرف نوشتن آنها یکی بعد از دیگری می‌کرد. اما خود او بعدها در یکی از اشعارش گفت: «اگر همه مخالف خوانی می‌کنند برای این است که حق دارند». عجیب نیست که ماکس ارنست از والت ویتمن^۱ به عنوان یکی از محبوبترین شاعران خود یاد می‌کرد.

مانیفست ظاهراً پاسخگوی نیاز مردم به بیان صریح و جدل‌انگیز بود. ولی با لجاجت، فقط هدف دادائیستها را برآورده می‌کرد که دست انداختن بورژوازی بود. مردم بیانیۀ سراسستی می‌خواستند که جوهر این جنبش هنری تازه را برایشان توضیح بدهد، ولی در تله کلماتی می‌افتادند که قصدشان در درجه اول این بود که ثابت کنند زبان چیز زائدی است. با وجود این، اعلامیه‌ها و بیانیه‌های زیر، با همه تناقضهای شدید و

۱ - ویتمن، پدر شعر آزاد امریکا، خود را شاعر دموکراسی می‌خواند و خود می‌گفت که از ضد و نقیض‌گویی ابا ندارد. او در سرتاسر عمر خود به دلیل هنجارستیزیش مورد تحقیر و توهین دیگران بود.

عمدیشان، دستکم قدری از جوهر و لحن دادا را غیرمستقیم منتقل می‌کنند:

کسی که با این مانیفست مخالف باشد دادائیست است. ... من در اصل با هر مانیفستی مخالفم، همان طور که با هر اصلی مخالفم... این مانیفست را برای این می‌نویسم که نشان بدهم مردم ضمن اینکه با هم یک نفس عمیق در هوای تازه می‌کشند، می‌توانند دست به هر کار مخالفی هم بزنند.

تريستان تسارا

برای ما هیچ چیز مقدس نبود. جنبش ما نه عرفانی بود، نه کمونیستی، نه هرج و مرج طلب. همه این جنبشها یک جور برنامه‌ای برای خود داشتند، ولی مال ما کاملاً نیهیلیستی (هیچ‌گرایانه) بود. ما به همه چیز، حتی خودمان، تف می‌کردیم. سمبول ما پوچی بود، یک خلأ، یک فضای خالی...

جورج گروس

اسم ما را محترمانه گذاشتند نیهیلیست. متولیان تحقیق مردم روی هر کسی که راهش را از راه آنها جدا می‌کرد همین اسم را می‌گذاشتند.

ژان آرپ

... سوءتعبیری که دامنگیر دادائیسم شد، مرض مزمنی است که هنوز زهر در کام دنیا می‌ریزد. آن را به طور خلاصه می‌توان ناتوانی یک دوران عقلایی وانمود شده و آدمهایی عقلایی وانمود شده در دیدن جنبه مثبت یک جنبش غیرعقلایی تعریف کرد.

بارها و بارها، زدن و خواندن و رقصیدن، و تلاش برای غافلگیر کردن بورژوازی را مشخصات اصلی دادائیسم معرفی کرده‌اند. طغیانهایی که دادائیسم در لندن و پاریس به وجود آورد، حال و هوای انقلابی‌ای که جنبش را احاطه کرده است، و حمله‌های شدید آن به همه چیز باعث شد که منتقدان گمان کنند تنها هدف آن نابود کردن کل هنر و همه مواهب تمدن است. اولین مانیفستهای دادا هم که در آنها جدی و یاوه با هم مخلوط بودند، ظاهراً به این برداشت منفی دامن می‌زدند.

مانیفست حاضر در بازنگری به این نتیجه رسیده است که دادا هم جنبه‌های ویرانگر داشته و هم جنبه‌های سازنده.

مانیفست دادا، ۱۹۴۹

دادا همه چیز بود مگر شوخی. پیچی بود در جاده‌ای که افقهای وسیعی را در برابر ذهن امروزی می‌گسترده دادا زنده است و تا روزی که روحیه نفی در بطن خود نقطه آینده را داشته باشد زنده می‌ماند.

مارسل یانچو

هنر نیازمند شفافیت است... جنگ ما با بی‌نظامی است، چون نیروها را از بین می‌برد.

آرپ و یانچو و دیگران

من با هر نظامی مخالفم. از همه نظامها بهتر بی‌نظامی است.

تریستان تسارا

در سال ۱۹۱۵ در زوریخ، ماکه هیچ علاقه‌ای به کشتارگاههای

جنگ جهانی نداشتیم، خود را وقف هنرهای زیبا کردیم. در حالی که صدای غرش توپها از دور می‌آمد، ما نقاشی می‌کردیم و شعر می‌خواندیم و شعر می‌گفتیم و با صدای بلند زیر آواز می‌زدیم. ما یک هنر ابتدایی می‌خواستیم، که فکر می‌کردیم انسان را از جنون عجیب آن روزها نجات می‌دهد. ما آرزوی نظم تازه‌ای را داشتیم.

ژان آرپ

هنر یک فرآوردهٔ دارویی برای آدمهای ناقص‌العقل است.
فرانسیس پیکایا

دادا به هنرهای زیبا حمله کرده، ونوس میلور را تنقیه کرده و به «لائوکوئون و پسران» این قدرت را داده که عاقبت به مبارزهٔ هزار سالهٔ خود با مار زنگی پایان دهند.^۲

ژان آرپ

هنر می‌خواهد تا دنیای تازه‌ای متولد شود. هنر - لفظ طوطی‌وار - جای خود را به دادا می‌دهد... هنر ادعایی است که از بزدلی پیشابریز دیواری، از هیستری زاییدهٔ آتلیه، نیرو می‌گیرد.

تریستان تسارا

دادا درد می‌آورد، شوخی نمی‌کند؛ چون تجربهٔ افراد

۲ - ونوس میلو یکی از پیکره‌های ونوس است در لوور؛ و «لائوکوئون و پسران» پیکره‌ای است در واتیکان که آنها را پس از برانگیختن خشم خدایان، به دلیل برحذر داشتن مردم تروا از آوردن اسب چوبی یونانیان به داخل شهر، در حال مبارزه با مار یا مارهای مأمور تنبیه‌شان نشان می‌دهد.

انقلابی است نه آدمهای بی فرهنگی که می خواهند هنر زینتی برای احساسات دروغینشان باشد... من کمترین تردیدی ندارم که هنر، در طول زمان، کلاً دادائیستی خواهد شد، چون خود دادا میل دایم به نوسازیش را به دنبال می آورد.

ریشارد هولسن بک

کوئیسیم مکتبی در نقاشی بود، فوتوریسم یک جنبش سیاسی. دادا یک ذهنیت است. یکی را در مقابل دیگری گذاشتن نشانه ناآگاهی یا ریاکاری است.

تریستان تسارا

دادا بلشویسم آلمانی است.

ریشارد هولسن بک

به دادا اعتماد نکنید. دادا همه چیز هست. دادا به همه چیز شک می کند. ولی داداهای واقعی با دادا مخالف اند.

تریستان تسارا

جنبشی را که والتر زرنر هیچ گرا، تریستان تسارای پرجوش و خروش و هوگو بال متین و عاقل را در برمی گیرد راحت نمی توان طبقه بندی کرد. بیشتر دادائیستها مردان جوانی بودند که با هم ائتلافی موقت علیه گذشته تشکیل داده بودند، ولی هر کدام راه خود را می رفتند، به سوی پاسخی شخصی به هنر و دنیایی که در آن ظاهراً بلوغ شخصی مصادف می شد با اضمحلال عمومی. هوگو بال که «کاباره ولتر» را در زوریخ تأسیس کرد، هدف از این کار خود را «جلب توجه، از ورای مرزهای جنگ و ملی گرایی، به چند روح مستقلی که با آرمانهای دیگری زندگی می کنند» اعلام کرد. اگرچه تدریجاً دادائیستها هدفهای مشخصتری را مطرح کردند،

باید دانست که بیشترین تأکید آنها بر نیاز به آزادی فردی در دوره بحران سیاسی و اخلاقی و هنری بود. و این جوهره داداست - و شالوده هر آنچه که از دنبال می‌آمد.

شیوع ویروس دادا

جنگ سالهای ۱۹۱۴-۱۹۱۸ برای خلیها سند نهایی ورشکستگی کل یک نظام فکری و فرهنگی و اجتماعی بود. دین، عقل و منطق، و ارزشهای انسانی را ظاهراً کشتاری که آن را ملتهای متمدن اروپا آغاز کرده و روشنفکران و هنرمندان نیز غالباً مانند سیاستمداران و نظامیان نادیده گرفته بودند تلویحاً منتفی می‌کرد. اما اگرچه وردون و ایپر^۳ ایمان خلیها را متزلزل کردند، فروپاشی ارزشها و فرضهای سنتی به قبل از جنگ برمی‌گشت. حتی در عصر داروین و مارکس و فروید و اینشتاین، دانشمند واقعی، مهندس واقعی، هنرمند واقعی و، به تبع، انسان واقعی کسی بود که سنت‌شکنی می‌کرد. ایسن می‌گفت وظیفه هنرمند «جابجا کردن حصارهای مرزی» است.

در نقاشی، امپرسیونیسم راه را برای تجربه‌های انقلابیتر هموار کرد. سزان هنوز از پشت پا زدن به اصل تقلید در هنر نیاسوده بود که سروکله فووها پیدا شد، گروهی دیگر از نقاشان که چنان بی‌پرده به جنگ با سنت برخاستند که «حیوانات وحشی» - فووها - لقب گرفتند. از پی اینان کویستها آمدند و کمی آرامتر فوتوریستها، هنرمندانی که سرانجام شیوه تفکری را که قرن‌ها بر نقاشی حکم‌فرمایی کرده بود خدشه‌دار کردند. اینان، بایی اعتمادی به عقل و منطق، به هنر ساده‌افریقا روی آوردند و در آن صراحتی معصومانه و تکنیکی ساختاری یافتند که می‌پنداشتند

می‌تواند آنان را از پیروی کورکورانه از دنیای «واقعی» نجات دهد. با سوءظن به روش‌شناسی‌ای که ناتوان از ثبت حقیقت ماهوی جهان معاصر به نظر می‌رسید، مشغول ساختن ابزارهای خود شدند و چیزی نمانده بود که سرشت آن حقیقت را تغییر دهند.

در ادبیات، سمبولیستها در صدد برآمدن پوسته زندگی را، که ناتورالیستها به دقت ثبت کرده بودند، بشکافتند تا دنیای زیرین و نامحسوس ضمیر ناخودآگاه را نمایان سازند. زبان را آزمودند و آن را بی‌کفایت یافتند. در درک شهودی به دنبال بینشی می‌گشتند که ذهن ظاهربین از آن محروم بود. در این میان نویسنده‌ای به نام آلفرد ژاری نیز در صدد جاکن کردن تماشاگر بورژوا از روی صندلی ثابت و راحت اطمینان خاطرش با حمله مستقیم به این اعتقاد او بود که عقد هنر و ذوق را در آسمانها بسته‌اند.

دادا در این بستر ظهور کرد. در ابتدا دادائیستها چندان بیش از گروهی نویسنده و هنرمند آوانگارد نبودند که از جنگ به ستوه آمده بودند و به عملکردی که هنر و ادبیات پیدا کرده بودند بدگمان شده بودند، ولی رفته رفته نقش براندازانه آگاهانه‌ای پیدا کردند. ذوق متعارف را مورد تمسخر قرار دادند و عمداً در صدد اوراق کردن هنرها برآمدند، اما نه برای کندوکاوی در شکل آنها بلکه برای کشف نقطه‌ای که در آن، فرهنگ به اخلاق فاسدی آلوده شده بود، و برای کشف لحظه‌ای که در آن، خلاقیت و سرزندگی شروع به جدا شدن از هم کرده بودند. بدین سبب دادا از همان آغاز، هم ویرانگر بود و هم سازنده؛ هم بازیگوش و هم جدی. هوگو بال می‌گفت «چیزی که ما اسمش را می‌گذاریم دادا، یک جور حماقت است، حماقتی که آن را از خلئی به دست آورده‌ایم که همه مسائل عالتر در آن غوطه‌ورند، یک ژست گلا دیاتوری، یک بازی با بقایای پوسیده... اعدام اخلاق جعلی در ملأ عام».^۴ کالبدشکافی هنرها به دست دادائیستها، تقلیل شعر به آواشناسی، موسیقی به اصوات بنیادین، و

نقاشی به صفحه و زاویه و رنگ و خطهای ساده فقط تا حدی بازتاب اضمحلال عمومی بود که به زمانه ویژگی می‌بخشید. ولی در عین حال، تلاشی بود برای پاک کردن آنها از زوائد اسلوبی و اخلاقی، که هم خلوص خط و هم غایت اخلاق را از چشم پنهان کرده بودند. اهمیتی که نویسندگانی مانند تسارا و نقاشانی مثل آرپ برای تصادف (شانس) به عنوان اصل مؤثری کاملاً فارغ از ضرورت‌های اجتماعی و فرهنگی و آزاد از واکنش مشروط عقل و منطق قائل شدند، این خلوص را حتی از نفوذ فلج‌کننده بالقوه خود هنرمند آگاه نیز در امان نگه می‌داشت. به عبارت دیگر، دادا در آن واحد هم هنر بود و هم ضد هنر. از جامعه زمان خود مایوس می‌کرد و هنر رمق از دست داده آن را تحقیر می‌کرد و در همان حال به احیای یک کیفیت بنیادین که در هر دو غایب بود تعهد داشت. عجیب نیست که هوگو بال در مرتبه کاتولیکی مؤمن و حتی مقدس به زندگی خود پایان داد و دیگران بعدها با حزب کمونیست محشور شدند. چنان‌که هانس ریشتر می‌گوید، دقیقاً همین تنشها بود که دادا را سرزنده و مصمم می‌ساخت. اما این تنشها همچنین نشانه شکافهایی بود که به تدریج عمیقتر می‌شدند و جنبش را نابود می‌کردند.

دادا یک شبه پا به عرصه وجود نگذاشت و والدین آن هم کاملاً ناشناس نبودند. از بعضی جنبه‌ها جزو آن بازنگری هنری بود که مکتب‌هایی مانند امپرسیونیسم و کوبیسم و فوتوریسم و، عجیب و غریب‌تر از آنها، سوپرماتیسم و رایونیسم و پلاستیسیسم و ژرئیسیسم و سنکرونیسم را به دنیا آورد. اگرچه بعدها پیکایا کوبیسم را «کلیسایی از گد...» نامید و هولسن‌بک منکر اهمیت فوتوریسم شد، هر دو مکتب اثر خود را در دادا بر جای گذاشتند. در واقع بسیاری از پیروان دادا قبل از آن به یک یا چند جنبش پیش از آن دل بسته بودند: هولسن‌بک و بال به اکسپرسیونیسم، آرپ به کوبیسم و تسارا به فوتوریسم. شگردهای تکان‌دهنده، توسل دایم به مجادله، و آزمایش با «موسیقی اصوات» و «شعر توأمان» که در دوره‌ای ویژگی‌بخش دادائیستها شدند، تازگی نداشتند. ریشتر خود می‌گوید «ما فوتوریسم را با پوست و استخوان و

همه چیزش بلعیده بودیم».^۵ اما دادائیستها که به قول خودشان ابتذال ناتورالیسم و خودپسندی خودخداانگارانه رمانتیسم را محکوم می‌کردند، روزی رسید که به همان مدرنیسمی که خودشان از آن پدید آمده بودند نیز بدگمان شدند.

روز و ساعت دقیق تولد دادا معلوم نیست. چون - همان‌طور که پیروانش از تکرار آن خسته نمی‌شدند - بیشتر یک ذهنیت بود تا جنبش، حتی پیش از ولادت رسمی آن در فوریه ۱۹۱۶ «وجود داشت» و پس از اعلان رسمی مرگ آن در آلمان در سال ۱۹۲۲ نیز به حیات خود ادامه داد. به قول مارسل دوشان «دادا همان روحیه عرف‌ستیزی است که در همه اعصار، از موقعی که انسان، انسان بوده، وجود داشته است».^۶ بد نیست بررسی دادا را از خود دوشان آغاز کنیم که مدتها پیش از اینکه ژان آرپ پیچه توتونی را در سوراخ چپ دماغش بکند و هولسن‌یک، بال یا تسارا این لغت را در یک فرهنگ فرانسوی / آلمانی پیدا کنند، بسیاری از اصول آن را در وجود خود داشت.

پس از کامیابی و رسوایی همزمان او با تابلو بیشتر کویستی‌اش *برهنه‌ای در حال فرود از پلکان*، که سازمان‌دهندگان «نمایشگاه مستقلها»ی سال ۱۹۱۲ را در پاریس از کوره به در برد و در سال ۱۹۱۳ در نیویورک جمعیت زیادی را به «نمایشگاه ایموری» کشاند، دوشان نقاشی را «رها کرد». این کار او حرکتی دادائیستی بود در حالی که خود دادا هنوز در رحم مادر بود. او بعد از اینکه نقاشی را یک هنرنمایی بصری صرف خواند و دور انداخت، شیشه بزرگ^۷ اش را خلق کرد و چند اثر «حاضری» پدید آورد و سپس حرکتی بامعنی انجام داد و خود را تا پایان عمر وقف بازی شطرنج کرد. «حاضری»ها اشیای ساده‌ای بودند که او به خاطر

5 - Richter, p. 33.

6 - Marcel Duchamp, *Cinquant' Anni a Dada*, p. 27.

۷ - سازه‌ای بود از سیم و ورقه‌های فلزی رنگ شده که بین صفحات شیشه‌ای کثیف شده‌ای قرار گرفته بودند. در سال ۱۹۲۶ تصادفاً شکست و دوشان آن را تعمیر کرد ولی ترکهای آن را باقی گذاشت تا دست «تصادف» در آن پیدا باشد.

پیش‌پافتادگیشان آنها را انتخاب کرده بود: چرخ دوچرخه (۱۹۱۳)، بطری‌دان (۱۹۱۴) و، با بدسلیقگی ستایش‌انگیزی، یک پیشابریز دیواری که اسمش را گذاشت چشمه (۱۹۱۷). این حرکت‌های ضد هنری، که پوزخندی به کل مفهوم ذوق و شکل (فرم) بود، از همان روحیه‌ای سرچشمه می‌گرفت که تجربه شیطننت‌آمیز او در اسطوره‌زدایی را به بار آورد: LHOOQ که تصویری از مونا لیزا بود با ریش و سبیل. این نام جدید، وقتی که به فرانسه تلفظ می‌شد، اثر مرموز را به اثری شهوت‌انگیز تقلیل می‌داد و راز و رمز شاهکار را از بین می‌برد.

به تعبیری، اثر «حاضری» ذاتاً طعنه‌آلود است - و نتیجه منطقی هنر بازنمودی^۸. ولی آفریننده‌اش هرگز نمی‌خواست که آن به عنوان یک «اثر هنری» مورد ارزیابی هنری قرار گیرد. چون منظور دوشان از «اثر حاضری دوکاره» مثلاً استفاده به جای میز اطوار تابلویی از روبرانت بود همه آن را می‌فهمیدند، اما تحویل یک پیشابریز دیواری به «نمایشگاه مستقلها» کاری بود که باهوش‌ترین منتقدان را هم کلافه می‌کرد. البته مشکل نیست پیدا کردن جنبه‌های مثبت در اثری که پرسش‌هایی درباره چیستی هنر و نقش هنرمند و ماهیت ذوق مطرح می‌کند، چنان که در تجربه‌های بعدی او در مورد نقش تصادف می‌توان یافت (در اثری به نام سه توقف معمول، او سه تکه نخ یک متری را از بالا انداخت و شکل حاصل را حفظ کرد) ولی کناره‌گیری قاطعانه او از هنر در واقع تأکیدی بر احساس پشت‌پاخوردگی و سرخوردگی بود. اثر «حاضری» فقط حرکتی ضد هنری نبود؛ اعتراضی به یک نظام ارزشی هم بود. ارزش مثبتی که چینی‌ها و ژاپنی‌ها و بعدها سوررئالیست‌ها برای شیء یافته^۹ قائل می‌شدند، از چشم‌دوشان پنهان نبود. اما او، به جای سنگ صاف یا تکه چوبی تداعی‌گر، عمداً از محصولات مصرفی زمانه خود استفاده کرد تا مردم فرق آنها را با

۸ - یا هنر عینی؛ هنری که در پی شبیه‌سازی و تقلید از واقعیت است؛ در مقابل هنر انتزاعی یا آبستره.

۹ - هر چیزی بود که هنرمند بر سر راه پیدا می‌کرد و چشمش را می‌گرفت.

هنری که او خالی شده از روح و نیروی خلاق می دیدش ببینند. هنگامی که جنگ به فرانسه رسید، او به علت یک نارسایی قلبی از شرکت در آن معاف شد؛ ولی با این حال در جو میهن پرستی افراطی احساس ناراحتی می کرد و به همین دلیل در سال ۱۹۱۵ راهی نیویورک شد. جنگ یک شخص دیگر را هم که شهرت دادائیستی داشت از فرانسه بیرون راند: آدم خودنمای نامتعارفی به نام آرتور کراوان که از سال ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۵ در پاریس مجله کوچکی در می آورد به نام منت نان (Maintenant = اکنون). کار این مجله غالباً حمله به شالوده زیباشناختی هنر مدرن بود، ولی معمولاً بیش از هر چیز دیگری منعکس کننده تعصبات شخصی سردیرش بود. با شروع جنگ، او هم از فرانسه رفت و برای مسابقه مشتزنی توجیه ناپذیر اما فاجعه باری با جک جانسون، قهرمان مشتزنی، توقیفی کوتاه در اسپانیا کرد. سپس همان طور له و لورده، مانند دوشان رهسپار نیویورک شد، شهری که اگرچه خودش دادا را نژاید، رنج دوران پراشتهای بارداریش را تحمل کرد.

امریکا نه هرگز در هنر پیشقدم شده بود و نه حتی از تحولات هنری در اروپا کاملاً آگاهی داشت. ولی شناخت و توانایی مردی باعث شد که در برابر جنبش مدرن از خودش واکنشی آنی نشان بدهد. آلفرد استیگلیتز که خود از پیشگامان هنر عکاسی بود، چند نمایشگاه در ساختمان شماره ۲۹۱ خیابان پنجم نیویورک برگزار کرد. در همین مکان بود که نخستین نمایشگاههای امریکایی آثار ماتیس و سزان و روسو و پیکاسو و پیکابیا برگزار شد. پیکابیا یک مهاجر دیگر «ناقل» دادا بود. او در مجله کار دوربین که استیگلیتز منتشر می کرد حرکاتی دادائیستی مثل سلفش دوشان انجام داد. در یک شماره، خبر تأسیس جنبشی را داد به نام «آمورفسم» که آثارش عکسهایی بودند که فقط یک امضای جعلی را نشان می دادند. هنگامی که استیگلیتز مجله دیگری به نام ۲۹۱ را جانشین کار دوربین کرد، طبیعی بود که مصورسازی آن را پیکابیا به عهده بگیرد؛ و یکی از تصویرهایی که او به سبکی که یادآور دوشان بود فراهم آورد، تصویر یک شمع موتور اتومبیل بود با عنوان طنزآلود «یک دختر جوان امریکایی در

حالت برهنه» که حمله‌ای تلویحی بود به هنر و بخصوص به فوتوریستهای ماشین‌زده.

با ورود پیکایا در سال ۱۹۱۳ و بعد از او مارسل دوشان و آهنگسازی به نام ادگار وارز و نقاش سویسی ژان کروتی، نیویورک یک مرکز حیاتی فعالیتی شد که بعدها دادا نام گرفت. ولی این هنرمندان، با وجود گرایشهای ضد هنری آشکارشان، نتوانستند به فعالیتهای خود رسمیت بدهند. کارهای تحریک‌کننده آنها بیشتر حرکتهایی فردی بودند تا نشانه‌هایی از طرح هماهنگ گسترده‌تری. با محرومیت از نفوذ وحدت‌بخش کسی مثل تریستان تسارا، که بعدها مبلغ و تکیه‌گاه اصلی دادای زوریخی شد، آنها به همین قانع بودند که اینجا و آنجا سوراخی در بافت هنر امریکایی به وجود آورند. به این ترتیب در سال ۱۹۱۷ دوشان پیشابریز دیواریش را تحویل «نمایشگاه مستقلها» در «گرانده سنترال گالری» داد و آرتور کراوان در حال مستی سعی کرد نطقی ایراد کند. اما اگرچه نتوانست آنطور که دلش می‌خواست عریان شود و فقط توانست نفس‌نفس زنان چند فحش آبدار به زبان بیاورد، او و دادائیستها در سالهای بعد این را یک پیروزی بزرگ برای دادا قلمداد کردند. اما هرچه بود، گم و گور شدن بعدی کراوان در مکزیک، مثل کناره‌گیری زاهدانه دوشان و خودکشی ژاک واشه کم‌کار ولی پرنفوذ، ارزش او را برای دادائیستها بیشتر کرد، چون او ناخرسندیش از هنر و جامعه را به نتیجه منطقیش رساند.

دوشان به من ری پیوست که در آن زمان تنها نقاش امریکایی بزرگ آلوده به ویروس دادا بود و با هم دو مجله - بحق - کم‌عمر رانگ رانگ^{۱۰} و مرد نابینا را منتشر کردند و به تولید آثار «حاضری» ادامه دادند. یکی از این آثار به نام شانه تاریخ ۱۷ فوریه ۱۹۱۶ را بر خود داشت که درست نه روز پیش از تاریخ ادعا شده تأسیس دادا در زوریخ بود.

۱۰ - Rong Wrong. رانگ اولی نام قوم مغول ساکن ایالت سی‌کیم در هندوستان است، ولی در نام این مجله بعید است که مراد این معنی بوده باشد. شاید فقط یک بازی لفظی در نظر بوده است.

زوریخ هم مثل نیویورک یک شهر بی طرف بین‌المللی بود. این دو صفت از نکته‌ای در مورد لحن جنبش دادا پرده برمی‌دارند. اعضای آن از همه نقاط اروپا بودند: ترستان تسارا و مارسل یانچو از رومانی، ژان آرپ و فرانسیس پیکایا از فرانسه، هوگو بال و ریشارد هولسن‌یک و ایمی هنینگس و هانس ریشتر از آلمان، والتر زرنر از اتریش، مارسل اسلودکی از اوکراین و زوفی توپیر از سوئیس. اینان اکثراً افرادی بودند که از پذیرفتن ملی‌گرایی تنگ‌نظر دوره خود سر باز می‌زدند، آن هم در زمانی که جهان‌گرایی براندازانه تصور می‌شد. آنها روز به روز بیشتر به ارزشهای اجتماعی و هنری که سببیت جنگ و خودگرایی هنر را جایز می‌شمرد و تحمل می‌کرد بدبین می‌شدند. اما چون قرار و قاعده‌ای نداشتند، تدریجاً به نگرش ضد‌هنری‌ای رسیدند که بسیاری از مردم آن را ویژگی دادا یافتند. راست اینکه در ابتدا آنها خود با هنر انتزاعی احساس نزدیکی می‌کردند.

در فوریه ۱۹۱۶ هوگو بال، شاعر آلمانی، میخانه «مایرای» در زوریخ را تبدیل به کاباره‌ای برای هنرمندان کرد. اندکی بعد کاباره به «ولتر» تغییر نام داد و مرکزی برای هنرمندان و نویسندگان و ملتقای برای هنرها شد. «افتخار»ی که نصیب ولتر شده بود تصادفی نبود، هرچند شاید این نامگذاری هم بی‌ابهام نبود. آخر، اگرچه ولتر با آنچه سنت‌گرایی ستمگری می‌دیدش پیگیرانه جنگیده بود، سلیقه‌های ادبی بسیار کهنه‌ای داشت. اصلاً او شعر را صرفاً زینتی برای خرد (عقل) می‌پنداشت - در حالی که دادائیستها این پندار را نازا و بازدارنده می‌دانستند. در ابتدا کاباره فضایی کاملاً التقاطی داشت بدون کمترین اثری از نیت یا حال و هوای دادائیستی. بال آنجا را با نقاشیها و طراحیهای از فوویستها و اکسپرسیونیستها و کویستها و فوتوریستها آراست و دکلمه‌هایی از آثار رمبو و آپولینر و ژاری و لافورگ و اجراهایی با ساز روسی بالالایکا و رقص زوفی توپیر و آواز ایمی هنینگس ترتیب داد. حتی اولین نشریه دادائیستها، گاهنامه‌ای که نامش را از «کاباره ولتر» گرفت و در نیمه‌های سال ۱۹۱۶ منتشر شد، هنوز طیف وسیعی از نویسندگان و هنرمندان را در بر

می‌گرفت، از جمله پیکاسو، مودیلیانی، کاندینسکی، ماریتتی، آپولینر، ساندرار و البته خود آرب، تسارا، هولسن‌بک، یانچو و بال را. اما در این نشریه بود که واژه دادا نخستین بار به چاپ رسید؛ و از پیش روشن بود که دادائیستها جهتگیری اصیلی ندارند و به دنبال توجیهی می‌گردند که در ستایش صرف مدرنیسم محدود نمی‌شود.

هولسن‌بک ادعا می‌کند که با بال در یک فرهنگ آلمانی - فرانسوی به دنبال اسمی هنری برای خواننده آینده کاباره، مادام لوروآ، می‌گشته‌اند که به واژه دادا برخورده‌اند. یک کارد پاکت‌بازکن را لای کتاب فرو کرده‌اند و با اتکا به تصادفی که ابراز احساسات همقطاران‌شان را در پی آورده است، با کلمه‌ای روبرو شده‌اند که معادل اسب در زبان کودکان بوده است. بلافاصله آن را به عنوان شعار کاباره انتخاب کرده‌اند و بدون استثنا روی همه برنامه‌هایشان گذاشته‌اند. اما این تنها روایت از مراسم نامگذاری نیست و چون دادا به معنی «آری، آری» در زبان رومانیایی و گویا نام دُم گاو در زبان قوم افریقایی کرو هم هست، بهتر است بیش از این در ریشه‌یابی و خاستگاه لغتی که اندکی بعد برای خود معنی خاصی پیدا کرد موشکافی نکنیم.

هنگامی که سال ۱۹۱۷ فرا رسید، دادا تعریف روشنتری داشت. تسارا و هولسن‌بک و یانچو با هم «شعرهای همزمان» می‌خواندند - شعرهایی که چند نفر با هم به طور همزمان می‌خواندند - و تسارا با کنار هم گذاشتن تصادفی کلماتی که از روزنامه‌ای می‌برید و روی زمین پخش می‌کرد شعر می‌ساخت. اگرچه کار آنها تا حدی تقلیدی بود، اکنون برنامه‌ای عبارت از حرکات ضد هنری تحریک‌کننده داشتند که زود یک ویژگی بنیادین دادا شد. با اینکه مقداری التقاط‌گرایی را در هنر حفظ کردند، شعرخوانی فرانسه آنها جای خود را به اعمال تحریک‌کننده دادائیستی داد. مشتریان کاباره ولتر حالا دیگر به جای اینکه با موسیقی بالالایکا و شعر رمبو سرگرم شوند، همه‌ای از اصوات و «آهنگ»های گوش‌خراش می‌شنیدند. یک چنین اجرایی را که در سال ۱۹۱۹ به وقوع پیوست و اوج فعالیت دادا در زوریخ به شمار آمد و با وجود این منعکس‌کننده حال و

هوای پرشور و شوق تجربه‌های قدیمتر دادائیستها بود، ژرژ اونیه این گونه توصیف کرده است: «روی صحنه با کلیدها و قوطیهایی که به هم می‌کوبیدند تولید آهنگ می‌کردند، تا اینکه صدای مردم درآمد. زرنر به جای اینکه شعر بخواند، پای یک آدمک خیاطی، یک دسته گل گذاشت. صدایی از زیر کلاه بزرگی به شکل کله‌قند شعرهایی خواند از آرپ. هولسن‌بک شعرهایش را لحظه به لحظه بلندتر فریاد می‌کرد و تسارا طبل بزرگی را با آهنگ یکنواختی دم به دم محکمتر می‌کوفت. هولسن‌بک و تسارا چرخ می‌زدند و مثل دو بچه خرس خُرخر می‌کردند، یا در حرکتی که به آن می‌گفتند «نوآر کاکادو» با کلاه‌های بلندی توی گونی می‌رفتند و تاتی تاتی می‌کردند».^{۱۱}

دادائیستها در چاپ و انتشار هم فعال بودند. تسارا و هولسن‌بک کتابهایی منتشر کردند و پیکاییای همه جا حاضر از نشریهٔ سیارش، ۳۹۱، یک شماره بیرون داد. بین ژوئیهٔ ۱۹۱۷ تا مه ۱۹۱۹، چهار شماره از گاهنامه‌ای به نام *دادا* منتشر شد. چنان که عنوان فرعیش «جنگ ادبی و هنری» نشان می‌دهد، اولین شماره‌های آن هنوز تنوع زیادی داشتند و لحن طعن‌آلود این عنوان فرعی را مخفی می‌کردند. ولی از شمارهٔ سوم، که در دسامبر ۱۹۱۸ منتشر شد، مجله کاملاً حال و هوای دادائیستی پیدا کرد. اونیه می‌گوید که جنبش زوریخی را، بیشتر، نویسندگان تغذیه کرده‌اند. نقاشها هنوز تا حد زیادی تحت تأثیر کوبیستها و فوتوریستها بودند و فلسفهٔ ضد هنری بالندهٔ کسانی مثل بال و هولسن‌بک و تسارا را تعدیل می‌کردند. در هر حال، بعد از اینکه مردم زوریخ گروهی را که استادشان روبروی خانهٔ لنین بود تحویل نگرفتند و کابارهٔ ولتر تعطیل شد، بال و تسارا در مارس ۱۹۱۷ «گالری دادا» را در مرکز شهر باز کردند. اینجا فعالیتهای قبلی آنها با برگزاری نمایشگاههای هنری همراه شد. بال و تسارا و یانچو و هانس ریشتر بازدیدهایی از گالری ترتیب می‌دادند که در آنها مردم کنجکاو یک لحظه تنویر افکار می‌شدند و یک لحظه فحش و

ناسزا نوش جان می‌کردند. اما اگرچه همیشه این احتمال وجود داشت که دادا از کاباره و نمایشگاه به زندگی مردم سرریز کند، هرگز آنطور که در آلمان پیش آمد پیوندی با کار انقلابی در سطوح سیاسی و اجتماعی پیدا نکرد. اعلامیه‌های دروغ و تحریک‌کننده به مطبوعات داده می‌شد، افکار براندازانه از طریق بیانیه‌ها ترویج می‌شد، ولی گویا کار سیاسی مستلزم مسئولیت‌پذیری در قبال مردم و مشارکت اخلاقی از نوعی بود که با موضع دادائیستها جور در نمی‌آمد.

چیزی را که هانس ریشر اسمش را «باسیل» دادا گذاشت، هولسن‌بک به آلمان برد و در آنجا به سرعت افراطی شد. در نیویورک و زوریخ صحنه سیاست ثبات داشت. در آلمانی که جنگ شیرهٔ جانش را مکیده بود و اختلافات فرقه‌ای پاره‌پاره‌اش کرده بود، موضع انقلابی دادا عزم سیاسی هم پیدا کرد. یک عضو دادا به نام فرانتس یونگ، که بعدها حزب کمونیست ایالت راین را تأسیس کرد، در سال ۱۹۲۳ با ربودن یک کشتی باری آلمانی در دریای بالتیک و بردن آن به پتروگراد مشهور شد؛ یوهانس بادر با پخش جزوه‌ای در مراسم آغاز به کار اولین جمهوری آلمان خود را برای مقام ریاست آن نامزد کرد؛ ویلاند هرتسفلد و یوهانس بارگلد هم به حزب پیوستند. دادائیستهای برلین در اعلامیه‌ای به امضای راثول هاوسمان و ریشارد هولسن‌بک اعلام کردند که هدفشان اتحاد انقلابی بین‌المللی همهٔ مردان و زنان روشنفکر بر اساس کمونیسم انقلابی است. ولی دادا که خود پیامدهای مشارکت سیاسی را دیده و محکوم کرده بود، به آسانی گول زبان چرب سیاست چپ را نمی‌خورد؛ چنان که همان سندی که به نظر می‌رسید اتحاد هنر را با سیاست تأیید می‌کند، در ادامه خواستار معرفی «شعر همزمان» به عنوان یک نیایش رسمی کمونیستی و تنظیم فوری همهٔ روابط جنسی بر طبق نظر بین‌الملل دادائیستی می‌شد. راست اینکه هولسن‌بک هرگز بدگمانیش را به حزبی که از همان ابتدا خطری برای آزادی ضروری برای دادا به نظر می‌آمد کنار نگذاشت و حمایتش را با همین بیعت‌نامه‌اش بی‌ارزش کرد.

پس از تولد، دادای برلینی گروهی کاملاً منسجم شد و مشاهیری را به

خود جلب کرد مانند جورج گروس کاریکاتوریست که گرایشهای سیاسی خودش تأکیدی بر جنبه انقلابی دادای آلمانی بود. (ناگزیر روزی رسید که گروس و جان هارتفیلد، استاد فتومونتاز، هر دو، استعدادهایشان را در خدمت افشا و تمسخر نازیها قرار دادند.) ولی این وجه سیاسی دادا بیش از آنکه از ذاتش برآمده باشد، تأثیر یک ساختار سیاسی متزلزل در یک جنبش هنری انقلابی بود. بنابراین همان حرکاتی که در سویس شیطنتهای بی‌ضرری به شمار می‌رفت، در برلین صورت سیاسی و براندازانه پیدا می‌کرد. گروهی دادائیست را که نشریه‌ای را پخش می‌کردند به نام هرکس با توپ خودش، دستگیر کردند و متهم به اهانت به نیروهای مسلح و توزیع اوراق ضاله کردند - دو اتهامی که در ذهن مقامات مملکت ارتباط نزدیکی با هم داشتند. خود نشریه هم ممنوع‌الانتشار شد، مثل چندین و چند مجله دادائیستی دیگر با اسمهایی از قبیل عینک گلی‌رنگ و کاملاً جدی و ورشکسته و دشمن و قرص.

دادای آلمانی البته در برلین خلاصه نمی‌شد. دو مستعمرهٔ بالنده نیز در کلن و هانوفر داشت. در کلن، یوهانس بارگلد و ماکس ارنست مجله‌ای به نام هواکش منتشر می‌کردند که سنت‌شکنی هنری و اجتماعی را ترکیب می‌کرد؛ و نتیجه‌اش این شد که نیروهای اشغالگر انگلیسی سریعاً آن را تعطیل کردند. همین دو نفر به اتفاق ژان آرپ یک ماجرای دادائیستی معروف را هم سازماندهی کردند: از مردم دعوت شد که برای بازدید از «نمایشگاه» از راه دستشویی یک آبجوفروشی وارد شوند. در هانوفر پرچم دادا را کسی در دست داشت که شورش را، به سبک خاص خود، یکنه پیش می‌برد. کورت اشویترس کولاژهای غول‌آسایی خلق می‌کرد که پرآوازه‌ترین آنها کولاژی بود مثل یک موجود زنده که در خانه‌اش بسط پیدا کرد و مستأجرها را فراری داد و برهستی او حاکم شد. به تعبیری، کار او فرع بر جریان اصلی دادا بود؛ و ممانعت هولسن‌بک از پیوستن او به باشگاه دادا شاید بیشتر به دلیل آگاهی از تفاوت‌های بین خودشان بود تا به علت خصومت شخصی. اشویترس طعن و طنزی را که مایهٔ حیات دادا بود نداشت و دیوانه‌وار به هنرش تعهد داشت. در حالی که دیگران کولاژ

را به عنوان یک ضدهنر به کار می بردند، او به اعتبار آن به عنوان یک هنر ایمان داشت. اینکه او هم خود را ناچار به جعل نامی بی معنی برای کارش دید (و اسم آن را از نام یک بانک – commerzbank – الهام گرفت و گذاشت مرتس)، هم از خویشاوندی او با دادائیسرها حکایت می کند و هم، شاید مهمتر از آن، از تفاوت های آنها.

گونه آلمانی دادا سهم خود را با افزودن عناصر اصیلی بدان پرداخت، به ویژه در قالب شعر اپتوفونیک (دیدآوایی) و فتوموتاژ. اولی صرفاً تلاشی بود در جهت بیان چایی این حقیقت که شعر عبارت است از «ترکیبی از اعمال تنفسی و شنیداری، در پیوند تنگاتنگ با یک واحد دیرش (استمرار)». هاوسمان از حروفی با اندازه ها و ضخامت های مختلف استفاده می کرد و شعر چایی به صورت یک پارتیتور موسیقی درمی آمد. دومی یعنی فتوموتاژ در واقع کولازی از عکسهای گوناگون بود. آن هم، مثل یک جور عکسبرداری که من ری ابداع کرد و اسمش را گذاشت رایوگرام (پرتونگاری)، یک شوخی با رئالیسم (واقعگرایی) بود. ظاهراً دورین جانشین نقاش واقعگرا شده بود، اما جان هارنفیلد و من ری نشان می دادند که این را هم می توان بی اعتبار کرد. آنها در عین حال، با تلفیق مواد ظاهراً ناهمخوان، اعتقاد دادائیسرها به همبودی را بازگو می کردند: وجود همزمان سطوح مختلف تجربه. واقعیت های تصادفی، که بدین سان در ارتباط مستقیم با یکدیگر قرار می گرفتند، طبعاً امکانی برای طعنه زدن و – به تبع – هجو کردن فراهم می آوردند. به این ترتیب، دادا در دست هارنفیلد عملاً تبدیل به سلاح بی رحمی برای افشا و استهزای اعمال غیرانسانی شد؛ و همین، خود، عنصر مثبتی بود که همیشه در آن حضور داشت.

صدور دادا به آلمان ناچار آنقدر به تعویق افتاده بود تا جنگ به پایان رسیده بود. در برلین بموقع در هنگامه انقلاب و آشفستگی اجتماعی ظهور کرده بود. از این رو وقتی روحیه انقلابی، که دادا با آن تقریباً یکی شده بود، تدریجاً محو شد، دادا هم جان داد و رسماً به خاک سپرده شد. در این بین، ورود دادا به پاریس مصادف با افول آن در زوربخ شده بود.

تسارا سویس را ترک گفته و در فرانسه به پیکابیا پیوسته بود و به این ترتیب، میکروب را به کشور دیگری هم انتقال داده بود. پاریس برای دادا فرقی با خانه خودش نداشت. حمله آن به عقل و منطق و زبان و تنگ‌نظری بورژوازی کاملاً در راستای عرف تازه‌ای بود که بودلر و مالارمه و رمبو و ژاری پدید آورده بودند. چیزی که تازگی داشت این بود که آوانگارد پیش از آن هرگز مثل نمونه‌های نیویورک و زوریخ و برلین در قالب حمله مستقیمی به ارزشهای اجتماعی و هنری وحدت پیدا نکرده بود. این تا حدی به خاطر جنگ بود و تا اندازه‌ای نتیجه رفتن دوشان و کراوان و تا حدودی هم به دلیل نبود فرد واحدی با حرارت و جسارت و صلابت شخصیت تسارا. اما مهمتر از اینها پاریس هنوز تا حد زیادی متعهد به مدرنیسمی بود که دادائیس‌ها روز به روز آن را تجدید نظر طلب‌تر می‌یافتند. نقدنامه‌هایی مانند چنین (۱۹۱۶) متعلق به بیرو و شمال - جنوب (۱۹۱۷-۱۹۱۸) متعلق به ژوردی لحن مدرنیستی داشتند، مثل ادبیات که در سال ۱۹۱۹ به ویراستاری لویی آراگون و فیلیپ سوپو و آندره بروتون تأسیس شد. این نشریه هم با وجود اسم طعن‌آلودش در ابتدا ابداً دادائستی نبود. اما این هر سه نفر با نویسندگی برای مجله زوریخی دادا علاقه‌شان به دادا را نشان داده بودند و در سال ۱۹۱۹ که جنبش صاحب شهیدی در شخص ژاک واشه و مبلغی در قالب تریستان تسارا شد که مقاله‌ای برای شماره دوم ادبیات نوشت، آلودگی آوانگارد به ویروس دادا کامل شد. با اینکه ویراستاران هنوز برای یافتن مقاله باید به هر دری می‌زدند، تا دسامبر ۱۹۱۹ ادبیات آمادگی تقبل تهاجمی دادائستی را که معرف حضور کوتاه مدت ولی پراهمیت دادا در فرانسه شد پیدا کرد و تا ماه مه سال بعد تعهدش به دادا را به منتها درجه رساند.

انتشار خبرنامه دادا (دادای شماره ۶) در فوریه ۱۹۲۰ فقط تأکیدی بر این حقیقت بود که پاریس در ظرف چند ماه تبدیل به کانون اصلی فعالیت دادا شده بود. در هر حال این خبرنامه نیز اکنون تنها یکی از تعداد روزافزون نشریات دادائستی بود که آدمخوار و ۳۹۱ پیکابیا، ضرب المثل الوار، زد درمه، دادافون (دادای شماره ۷) و Le Coeur à barbe تسارا از جمله آنها بودند.

دادای پارسی با دادای برلینی و تا حدی با دادای زوریخی تفاوت داشت، هم به دلیل تأکید ادبی آن (چون نقاشها روز به روز بیشتر آن را در موضع ضدیت با مدرنیسم می دیدند) و هم از لحاظ تعهد کاملش به اعمال تحریک کننده. به عبارتی، دادا اکنون در مرحله شیوه‌گری^{۱۲} خود بود. مراسمی که نشریه ادبیات در ژانویه ۱۹۲۰ در «پاله دِ فِت» با نام *جمعه اول ادبیات* برگزار کرد، برای تهاجمی همه‌جانبه به مردم به کار رفت، مثل یک جلسه مانیفست خوانی که بعد از آن در «نمایشگاه مستقلها» برگزار شد؛ ولی اوج فعالیت دادا در پاریس موقعی بود که جمعیت حاضر در یک جشنواره دادائیستی مجریان را با تخم مرغ و - اگر گزارشها درست باشد - استیک گلوله باران کردند.

سپس با علم به اینکه چنین تحریک «پیروزمندانه» ای را دیگر نمی‌شود تکرار کرد، دادائیستها اعمال جسورانه دیگری را برنامه‌ریزی کردند. طرحهای آنها را برای گردشهای دسته‌جمعی در جاهایی که هیچ اهمیت تاریخی نداشتند بارانهای سیل آسا خراب کرد، اما فکر محاکمه علنی موریس بارس [نویسنده سیاستمداری] که آب به آسیاب جنگ ریخته بود با شور و اشتیاق دنبال شد. اما همین محاکمه از تنشهایی در وحدت ظاهری و همیشه موهوم دادائیستها پرده برداشت؛ اگرچه این تنشها تبدیل به شکافهای عمقی نشد تا اینکه آندره بروتون پیشنهاد بریایی کنگره‌ای را در اوایل سال ۱۹۲۲ داد و دستور کار آن را، در درجه اول، بررسی وضع اسفناک مدرنیسم اعلام کرد. تریستان تسارا پذیرفت، ولی به این شرط که هدف اصلی کنگره مناظره در این باره باشد که لوکوموتیو مدرنتر است یا کلاه بلند استوانه‌ای. به عبارت دیگر او پذیرفت با این اطمینان که به راحتی می‌تواند طرحی را که بروتون، به شیوه‌ای غیردادائیستی، مصمم به جدی گرفتن آن به نظر می‌رسید خنثا کند. آنوقت دادای پارسی گرفتار شهوت افترازی و اعلامیه‌بازی و تکفیر و کناره‌گیری شد. بروتون با تسارا قهر کرد و این یکی به جروبوخت و بد و

بیراه‌گویی با پیکابیا پرداخت. کار به جایی کشید که در یک شب‌نشینی دادائیس‌تها (Soirée du coeur à barbe) که در ژوئیه ۱۹۲۳ برگزار شد، پروتون به کتک‌کاری با مجریان پرداخت و با آراگون و الوآر از تالار بیرونش انداختند. حالا دیگر جای شک نمانده بود که گروه کوچکی که در ماه مه سال ۱۹۲۲ در وایمار دور هم جمع شده و مرگ جنبش دادا را اعلام کرده بودند حق داشتند. چون اگرچه به عنوان یک ذهنیت مرگ نداشت، به عنوان تهاجم سازماندهی‌شده‌ای به اذهان مردم و به عنوان دشمن سرسخت ارزشهای تحریف‌شده اجتماعی و هنری، از حیز انتفاع افتاده بود. بیانش برندگیش را از دست داده بود و مردم، مثل همیشه، خود را با زبان آن وفق داده بودند و حالا مهم‌گویی و تحریک‌کنندگی از تنقلات هر روزشان بود. چیزی که زمانی غافلگیر کرده و انگیزه داده بود، حالا فقط سرگرم می‌کرد. کشمکشهای خانمان‌برانداز خبر از رشد نوعی درونگرایی می‌داد.

جوهر دادا

دادا در جهانی پا به عرصه وجود نهاد که ایمان استوار خود به مطلقها را از دست داده بود. فرد، در برابر فرایندهای ماشینی و جبر زیست‌شناختی، میدان عمل را روز به روز محدودتر می‌یافت. در حالی که رشد صنعت ظاهراً نشان می‌داد که فکر پیشرفت، دستکم از دید عمل‌گرایانه، فرض معقولی است، فشارهای سیاسی و اجتماعی که پدید می‌آورد از یک بی‌هنجاری بنیادین خبر می‌داد. افزایش ثروت قطعاً استقلال و شرافت به همراه نمی‌آورد؛ همان طور که زود روشن شد از حرص و ولع دولتهای ملی هم نمی‌کاهد. «رنال پولیتیک»^{۱۳} کمتر نشانه عدالت و عقلانیت بود. خیلیها متوجه چیزی شده بودند که آن را میل به انحطاط تصور می‌کردند (نکته‌ای که بعدها اشنپنگلر به طرح آن پرداخت) در حالی که فروید با کتاب تعبیر خواب خود که در سال ۱۹۰۰ منتشر شد ظاهراً خود واقعیت را مورد تردید قرار می‌داد.

به تعبیری، کارکوئیستها و فوتوریستها واکنشی در برابر این فروپاشی واقعیتی بود که تا آن زمان، مثل یک اصل عقیدتی، پذیرفته شده بود. کوئیسم، ناخودآگاهانه، یک تغییر دایم را منعکس می‌کرد - تنش و جنبشی را که در سطح پیدا نبود. فوتوریستها نیز اگرچه بالاجات از عصر ماشین تمجید می‌کردند، در این کار خود به دگرگونی ژرفی در برداشت ما

۱۳ - لفظ آلمانی به معنی سیاست مبتنی بر واقعیتها و نیازهای مادی، نه بر اخلاقیات و آرمانها.

از نقش فرد و محدودیتهای آزادی انسان پی می‌بردند. از کارکردی بودن جهان خود اظهار خوشحالی می‌کردند، ولی دستکم می‌دانستند که سرشت آن کارکردی است. ولی آنها نیز مانند ناتورالیستها نمی‌توانستند یکباره از نیاز به تصور دلگرم‌کننده وجود نظم و ترتیبی در واقعیت چشمپوشی کنند. ناتورالیستها بر تأثیر عوامل بی‌حساب و کتابی در فرد تأکید می‌کردند تا اعتقاد به روند محتومی را احیاء کنند؛ در حالی که کویستها و فوتوریستها در پیچیدگیهای درک هندسی و ریاضی، و پویایی شکل (فرم)های حیاتی، نظم عالیتری می‌جستند. پس سرانجام به عهده دادائیستها افتاد که، در میانه جنگی خانمانسوز، احساس فزاینده پوچی را منعکس کنند - احساس درهم‌شکستگی واقعیت و سقوط کامل عقل و برافتادن افکار سنتی و بی‌اعتبار شدن تصور عالمی دارای نظم و قابل بیان با زبانی دقیق و باقاعده. بدین سان شعری از هولسن یک با نام بامسمای «آخر دنیا»، با همه بی‌منطقی ظاهریش، منطق نگران‌کننده‌ای از آن خویش دارد:

کار دنیا به اینجا کشیده است

گاوها روی سیمهای تلگراف می‌نشینند و شطرنج بازی می‌کنند

طوطی در زیر دامن رقاص اسپانیایی

مثل شیپورچی سرفرماندهی، آواز حزین می‌خواند

و توپها از بام تا شام مویه می‌کنند

این همان دشت اسطوخودوسی است که جناب شهردار،

هنگامی که چشم خود را از دست داد، از آن سخن می‌گفت

فقط آتش نشانی می‌تواند کابوس را از اتاق نشیمن بیرون کند

اما شیلنگها همه از بین رفته‌اند.^{۱۴}

ولی عجیب اینکه شورش آنها وجه مثبتی هم داشت. آنها در عین حال

که فقط منعکس‌کننده پوچی روزگار خود بودند، ارزشهایی را هم در کار

خود بیان می‌کردند. آنها عینیت بخشیدن به بی‌هنجاری را خالی از فایده

نمی دانستند. آنها بیغوله های هنر را با خاک یکسان نمی کردند تا بر روی آنها بنیادی نو درافکنند؛ آنها به زعم خود پادزهری برای فرضهای هنری و اجتماعی کهنه می ساختند. در عوض انسانمداری پرافاده، آنها گمنامی را پیشنهاد می کردند (آرمانی که بی گمان خود نتوانستند بدان دست یابند). به جای احساس کاذب بانظمی و هدفمندی، تعهد خود به نوعی بی نظمی الهامی را عرضه می کردند. آنها درک ما از هنر و شعر و موسیقی را مورد سؤال قرار دادند و مخالفت خود با بورژوازی بی احساس و بالقوه خطرناک را تا نتیجه منطقیش پیش بردند. آنها از محکوم کردن جنگ، به کرات، گاه و بی گاه، و حتی در مواقعی که خطر داشت، نمی ترسیدند. قاطعانه به اخلاق ظاهر فریب حمله می کردند و گستاخانه از معیارهای ذوق و سلیقه ای که به نظرشان دلبخواهی و کهنه می رسید سرپیچی می کردند. آنها مفهوم ساختارهای تثبیت شده در جامعه را هم مثل مفهوم سنت در هنر مسخره می کردند. دیگر نه شاهکاری می خواستند و نه دیگر به وفاداری بی چون و چرا به دولت تن در می دادند، چون هر دو را مانع بقای حیات هنری و اجتماعی می دانستند. دادا، دستکم تا حدی، درسی درباره ارزشهای انسانی بود. البته همچنین مجموعه بی حساب و کتابی از امیال ضد و نقیض بود که گاهی فقط سرزندگی و شوخ طبعی شیطنت بار بانیانش را نشان می داد. اما اینها نیز صفات مثبتی بودند، به ویژه در دنیایی که بر اثر جنگ از حال رفته بود و خود را با ابهت محترمانه ای در هنر وفق داده بود.

دیگر شاهکار لازم نبود، هم به این دلیل که هنر یک نسل نباید اجازه می یافت برای هنر نسل بعد تکلیف تعیین کند و هم، مهمتر از آن، به دلیل اینکه چنین توجهی به گذشته باعث انجماد ارزشها می شد و به زعم آنها به معیارهای بی ربطی اعتبار می بخشید. اگر زندگی با تغییر دایم و حالت ناپایدارش شناخته می شد، اثر هنری ایدئال منطقی از نوع آن نقاشی بود که در همان حال که پیکابیا می کشیدش دوشان پاکش می کرد. یکی از دلایل وحشتزدگی ماکس ارنست از تصور چگونگی نمایشگاههای دادائیستی در آینده همین بود. او می پرسید: انفجار بمب را پنجاه سال بعد از آن

چگونه می شود ثبت کرد؟ محدود کردن دادا در میان دیوارهای یک موزه یا در لای جلد یک کتاب، مثل برداشتن چاشنی انفجار یک بمب بود؛ مثل این بود که دادا را از خصلت براندازانه و شکل حیاتی‌ش محروم کنند. دادائیستها حق قضاوت را تنها از آن خود می دانستند، چون به ارزشهای مورد قبول هیچ کس اطمینان نداشتند. توجیه داوریه‌های اخلاقی در زمانی که اخلاقیات رسمی، به قصد بزرگنمایی ملی، در زیر یک دوجین پرچم بسیج می شوند دشوار می شود. داوریه‌های هنری نیز هنگامی که شکل و ساختار و محتوا دستخوش تغییرات عمیق می شوند بی معنی می شود. پس اینکه دادا ظاهراً قائل به هیچ ارزشی نبود و از به رسمیت شناختن صفاتی مثل «خوب» و «بد» سر باز می زد، نه دلیل هیچ‌گراییش بود و نه دلیل بر هرج و مرج طلبیش، بلکه فقط از حساسیت‌اش به عصری حکایت می کرد که اعتمادش را به افکار جزئی کهن از دست داده بود و در عین حال به هیچ چیز تازه‌ای هم ایمان نیاورده بود. مثلاً آیا می شد به دینی ایمان داشت که خود را با مشارکت در جاه‌طلبیهای ملی بدنام کرده بود؟ یا می شد به مفاهیمی مثل عدالت و پیشرفت و هدفمندی دل بست که روز به روز آشکارتر می شد بیش از فریبی نیستند؟ قهرمان همینگوی در *وداع با اسلحه* می گوید: «همیشه از برخورد با کلمه‌هایی مثل مقدس و باشکوه و فداکاری و گفتن بیهوده آنها دستپاچه می شدم... مدتها... چیز مقدسی ندیده بودم و چیزهای باشکوه هم مثل کشتارگاههای شیکاگو بودند که سروکارشان با گوشت فقط برای دفن کردنش باشد. لغتهای زیادی بودند که آدم تحمل شنیدنشان را نداشت و آخرش فقط اسم جاها حرمت خودشان را حفظ می کردند...» «اسم معنی»هایی مثل شکوه و شرف و شجاعت و قداست، در مقابل «اسمهای ذات» دهکده‌ها و شماره‌های جاده‌ها و اسمهای رودخانه‌ها و شماره‌های هنگها و تاریخها، مشمژکننده به نظر می رسیدند.^{۱۵} این بدگمانی را دادائیستها هم داشتند.

اگر زبان، بر اثر سوءاستفاده از آن در جنگ، ارزش خود را از دست داده بود، به خودی خود نیز مانند عاملی ارتجاعی عمل می‌کرد - زیرا ناتوان از نشان دادن احساس جهش‌پذیری دادائیستها بود و در جهت از بین بردن آزادی و اصالت آنها کار می‌کرد. بروتون می‌گفت: «گذشته از قید و بندهای هنر، زبان روزمره خودش از همه قراردادها بدتر است، چون فرمولها و تداعیهایی را به ما تحمیل می‌کند که متعلق به ما نیستند و از فطرت حقیقی ما تقریباً چیزی نشان نمی‌دهند. معنیهای لغتها، فقط به علت سوءاستفاده جمع از توانایی ما، ثابت و تغییرناپذیر شده‌اند.» زبان به جای اینکه پل باشد سد شده بود و حتی این تصور را که می‌تواند پیامرسانی و بنابراین مناسبات معتبر را تسهیل کند بروتون «یک اشتباه وحشتناک» خواند.^{۱۶}

اولین بار نبود که زبان را کسی این گونه فرسوده و تجویزی تصور می‌کرد. مالارمه خود را وقف بخشیدن «معنی خالصتری به لغتهای قبیله»^{۱۷} کرده بود و فوتوریستها نیز در سال ۱۹۱۲، از طریق شخص ماریتتی، خواسته بودند شعر آزاد را پشت سر بگذارند و بکارگیری «کلمات آزاد» را دستور کار خود قرار دهند. ولی قصد آنها از خواست حذف نقطه‌گذاری و قید و صفت و کلاً نحو زبان این بود که عرف تازه‌ای پدید آورند. آنها تأکید می‌کردند که به جای فعل از مصدر استفاده شود و هر اسمی جفتی داشته باشد، یعنی بدون حرف ربط به اسم دیگری که نسبت قیاسی با آن دارد وصل شود.^{۱۸} دادائیستها دست خود را به این اندازه نمی‌بستند. آنها به گفته ژان آرپ در پی ثبت «زبان نور»^{۱۹} بودند - تا مردم را از امکانات خلاقانه زبانی که محموله معانی قطعی خود را از دست داده بود آگاه کنند. آنها می‌خواستند به واژه نیروی تازه‌ای ببخشند.

16 - Motherwell, pp. xxvii-xxix.

17 - Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*.

18 - exs:man-destroyer, door-tap, square-funnel.

19 - Jean Arp, p. 49.

هوگو بال می گفت: «ما باید به قلب کیمیا اثر واژه عقب نشینی کنیم و حتی واژه را تسلیم کنیم، تا مقدسترین قلمرو آن را برای شعر حفظ کنیم. باید از سرودن شعرهای دست دوم دست برداریم و دیگر از کلمه ها (چه رسد به جمله ها) بی که خودمان برای مصرف خودمان اختراع نکرده ایم استفاده نکنیم. دیگر نباید به خلق جلوه های شاعرانه ای که، در تحلیل نهایی، بازتاب الهام ما نیستند قناعت کنیم.»^{۲۰} اقدام خود او این بود که واژگان را، به همراه معانی سنجیده شان، یکسره کنار نهاد و به عناصر بنیادین زبان – آوا، آهنگ، وزن – پرداخت:

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori

godjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini

gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsi sassala bim

Gadjama tuffm i zimzalla binban gligia wowolimai bin beri ban

(Richter, p. 42)

هوگو بال با این اشعار صوتی می خواست زبانی را که «ژورنالیسم غارتش کرده و عقیمش ساخته» بود محکوم کند.^{۲۱} یک همراه هم پیدا کرد که کورت اشویتزرس بود. او هم اگر کسی واژه آشنایی در آثارش پیدا می کرد ناراحت می شد. اگرچه موفقیت در این زمینه همیشه چشمگیر نبود، اهتمام آنها را به دمیدن روح در واژگانی را که آنها معتقد بودند غبار زمان بر آنها نشسته و جدلیون و مبلغان تحریفشان کرده اند می توان از نقاط مثبت کار آنها به شمار آورد. مثل بسیاری دیگر از تجربه های دادائیستها، آنچه در ابتدا لوس و بی معنی به نظر می رسید، در نهایت با پیامدهایش انسان را شیفته می کند، زیرا مسائلی را پیش می کشد هم در خصوص زبان و هم در زمینه شعر، که بی اهمیت و ناموجه نیستند.

در تجربه های دیگری دادائیستها اشعاری ساختند با کلماتی که از درون یک کلاه برمی داشتند – نوعی کولاژ لفظی با تکیه بر عامل تصادف

20 - Motherwell, p. xx.

21 - Richter, p. 42.

(شانس) برای بهره‌برداری از تازگی و خود به خودی و همنشینی غیرمنطقی. همین شیوه را، مخصوصاً دوشان، در نقاشی به کار برد. آنها آزمایشهای فوتوریستها با «همزمانی» را هم ادامه دادند و در یک مورد هولسن یک و یانچو و تسارا با هم «شعر همزمانی» خواندند به نام «ناخدا پی خانه‌ای برای اجاره می‌گردد». این شعر دارای سه متن مجزا بود که به طور همزمان خوانده می‌شدند و متنها خود به سه زبان بودند و بخشهایی از آنها فقط از صداها و موزون تشکیل می‌شدند. تسارا دین خود به کار ماریتتی و بارزون و آرای مالارمه و آپولینر را انکار نمی‌کرد، ولی در عین حال «شعر همزمان» منعکس‌کننده یک واکنش انحصاراً دادائیستی در برابر هستی بود. شعری بود احیاگر چیزی که هولسن یک آن را «احساس گردش چرخ فلک چیزها» می‌نامید. شعری بود نمایشگر این اعتقاد دادائیستها که زندگی از وقایع منطقی متوالی تشکیل نمی‌شود و فقط عبارت از همزمانی بی‌نظم و گیج‌کننده‌ای است. هوگو بال یک قدم جلوتر رفت و گفت: «موضوع پوئم سیمولتانه» ارزش صدای انسان است. اندام صوتی نماینده روح فرد است که با همراهان فوق‌طبیعی می‌گردد. سر و صداها نماینده نیروهای گنگ آشتی‌ناپذیر و مآلاً تعیین‌کننده‌ای هستند که پسزمینه را تشکیل می‌دهند. شعر رساننده این پیام است که آدمیزاد را فرایندی ماشینی بلعیده است. در شکل کلی و فشرده‌ای، شعر نماینده پیکار صدای انسان با جهانی است که آن را تهدید می‌کند و به دام می‌اندازد و سرانجام نابود می‌کند، جهانی که از ضرباهنگ و همه‌م آن نمی‌توان فرار کرد.^{۲۲} این ادعاها البته طعن و طنز خاص خود را هم دارند، چون در عین حال که به اندازه کافی موجه به نظر می‌رسند، بوی مشکوک یک نقد هنری جانبگیرانه را هم می‌دهند. در هر حال، بال به دنبال آن بود که تغییری اساسی در شعر، به موازات تغییر هنر نقاشی، پدید آورد. «شعر انتزاعی» او واژه‌ها را رها کرد، چنان که نقاشی انتزاعی از شیء باز نمودی دست شسته بود. کاندینسکی گفته بود: «موقعی که در

تصویری، خطی از ضرورت بازنمایی یک شیء رها می‌گردد، خود می‌شود یک شیء؛ و هماهنگیهای درونی آن، که وجوه ثانوی اکنون دیگر تضعیفشان نمی‌کنند، خود را با همه نیروی درونی خود به رخ می‌کشند.^{۲۳}

همین منطق بر تلقی آنها از موسیقی قراردادی هم حاکم بود: دادائیستها «موسیقی سروصدا»ی فوتوریستها را ترجیح می‌دادند. بی‌اعتمادی آنها به موسیقی از شکل ظاهراً بانظم آن، از هماهنگی آن، نشأت می‌گرفت. اما بروتیسیم^{۲۴} حکایت از اعتقاد آنها به تغییر و بی‌نظمی و تناقض می‌کرد. مارینتی، در تجربه‌های فوتوریستی خود، طبل و جفجغه و ماشین تحریر را کنار هم گذاشته بود تا جلوه‌ای شنیداری از محیط معاصر را خلق کند. حالا دادائیستها پا جای پای او می‌گذاشتند و گاهی سر و صداها را گوشخراشی تولید می‌کردند که هم مردم را از کوره به در می‌برد و هم، به کمک صدا، احساس کثرت تجربه‌های همزمانی را که جوهر حیات بود القا می‌کرد.

با توجه به بی‌اعتمادی آنها به هنر و ادبیات و بدگمانی آنها به زبان و اعتقاد آنها به بی‌نظمی هستی، می‌توان منطقاً پرسید پس اصولاً منظور دادائیستها از خلق اثر چه بود؟ این همیشه تناقضی در هنر بوده است، زیرا کار خلق ظاهراً مستلزم وجود نظم و امکان‌پذیری و مطلوبیت ارتباط است. همین حقیقت که دادائیستها از این معضل آگاه بودند و همخوانی اعمالشان را خود مورد تردید قرار می‌دادند، نشان می‌دهد که چرا واشه و دوشان و کراوان و - قبل از آنها - رمبو صاحب جایگاه بلندی شده‌اند: اینان هر یک به دلیلی سکوت اختیار کرده بودند. ولی همخوانی هرگز مورد علاقه گروهی که عقل و منطق همیشه برایش کسالت آور بودند نبود. دادا می‌خواست نظام ظاهراً عقلانی را که عاقبت با دقتی منطقی به سوی سبیت جنگ رفته بود تأیید نکند و، در عوض، انسان را با آزدایش

و تا حدی با دنیای طبیعی آشتی بدهد. از این رو دست به حمله به دشمن این آزادی زد و کوشید انسان را از عواملی که از دنیای طبیعی متمایزش می‌ساختند دور کند - یعنی از عقل و خودپرستی. واکنش در برابر تعبیر ماشینی از جهان بود که انسان را زمامدار عالم ساخته بود به شرط آنکه خود را تسلیم سازوکار نظم، تکامل، و ایقان علمی کند.

حمله به عقل (خرد) البته تازگی نداشت. هانری برگسون به این تصور فرانسویها که عقل و منطق دو رکن فعالیت انسانند تاخته بود و عقل را دشمن امر جدید و حیاتی خوانده بود: «دقیقاً به دلیل اینکه عقل همواره می‌کوشد بازسازی کند و بازسازی را همیشه با آنچه موجود است به انجام می‌رساند، اجازه می‌دهد که آنچه در هر لحظه تاریخ جدید است از دست برود. پیش‌بینی ناپذیر را نمی‌پذیرد. همه آفرینش را رد می‌کند... عقل دیگر نمی‌تواند بداعتی مگر صیوررت را بپذیرد... عقلی که در کار با بی‌جان از خود مهارت نشان می‌دهد، چون با جاندار سروکار پیدا می‌کند بی‌لیاقت می‌شود... عقل ذاتاً عاجز از فهم حیات است.» به جای عقل، او قوه درک شهودی را مطرح کرد که «رخت قالب تن حیات است». او معتقد بود که عقل «با هر چیزی برخورد مکانیکی دارد» ولی غریزه «می‌توان گفت برخوردی ارگانیکی دارد».^{۲۵} در همین راستا آندره ژید بعدها پرسید: «چه کسی اذهان ما را از قید زنجیرهای سنگین منطق آزاد خواهد کرد؟»^{۲۶} دادائیستها نیز مانند ژید احساس می‌کردند عمل بی‌دلیل وسیله‌ای برای مقابله با محدودیت نظام اخلاقی و اجتماعی است. فقط برچیدن نظارت هنری مطرح نبود؛ تأکید بر روی آزادی فردی و هنری بود.

عنصر تحریک‌کنندگی در دادا - یعنی گرایش آن به ضربه‌زدن و اهانت به احساسات بورژوایی - تصویری از آن در اذهان پدید آورد که تا حدی متأثر از انتقادات بعدی است. حتی منتقد دقیقی مانند مارسل ریمون در آن

25 - Henri Bergson, *Creative Evolution*, tr. pp. 172-4.

26 - Raymond, p. 253.

جز «نفی مطلق» نمی‌بیند و چند سخن مبهم از تسارا و بروتون و رییمون - دسن را شاهد می‌آورد. از تسارا نقل می‌شود که گفته است «در مقیاس سرمدی، هر فعالیت بی‌هوده است» و آندره بروتون می‌گوید «ناپذیرفتنی است که انسان ردی از خود در دنیا بر جای بگذارد». رییمون - دسن نیز معماگونی واقعیت را می‌پذیرد و می‌گوید: «زیبا چیست؟ زشت چیست؟ بزرگ، قوی، ضعیف چیست؟ کارپتیه، رنان، فوش چیست؟ نمی‌دانم. من چیستم؟ نمی‌دانم. نمی‌دانم، نمی‌دانم.»^{۲۷} این اظهارات در مجموع جای شک در مورد پوچی این جنبش برای رمون باقی نمی‌گذارند. اما از آنها نه بدبینی کامل را می‌توان نتیجه گرفت و نه نفی مطلق را. تأکید آنها بر اهمیت امور گذرا و آزادی از قید معیارهای خودسرانه است. و با اینکه یافتن اظهارات بسیاری درباره عملکرد منفی دادا، مخصوصاً از زبان خود دادائست‌ها، دشوار نیست، قدرت کار آنها تأکیدی است بر خصوصیات مثبت گروهی که مفروضات فرهنگی و اجتماعی زمان خود را مورد سؤال قرار دادند، نه تنها با احساس انزجار بلکه با تلاشی واقعی برای بازیابی عملکرد هنرمند در عصر اضمحلال خشونت‌آمیز.

گرایش دادا به زبان مستهجن و لودگیهای ظاهراً کودکانه باعث شد که در نظر مردم، در بهترین حالت، یک نشانه بیماری زمانه و، در بدترین حالت، یک شوخی بچگانه فاجعه‌بار جلوه کند. مردمی که طوری تربیت شده بودند که از هنر تقلیدی و کار استادانه ستایش کنند، طبیعی بود که به کسانی که با تحقیر هر دو سعی می‌کردند در عرصه‌هایی به دور از تجربه بی‌واسطه ظاهری رخنه کنند بدگمان شوند. با توجه به محافظه‌کاری ذاتی بورژوازی می‌توان حرکات غافلگیرکننده دادائست‌ها را به آسانی درک کرد. اما خود تحریک کردن برای دادائست‌ها هدف نبود. وسیله‌ای بود که با آن، کمابیش از سر نو میدی، می‌خواستند مردم را از خواب بپراند و از قبول ارزشهای کهنه بازدارند. بیان علنی این حقیقت بود که هنر را نباید مسکن به شمار آورد. دادائست‌ها می‌خواستند حساسیت جدیدی را خلق کنند،

آگاهی حیاتی ای را که تاکنون روزهرگی بی معنی و تفکر نازا و چیزی که آنها واقعگرایی نوکر صفتانه و تکبر خودخواهانه هنر می دانستندش مانع آن شده بود. پس اگر تسارا روزنامه ای را با صدای بلند می خواند و پل الوآر و دوستش از چند زنگ چنان صدای بلندی در می آوردند که دیگر کسی صدای او را نمی شنید، این نه صرفاً حرکتی ضد هنری بود - گرچه آن هم بود - و نه فقط عملی تحریک کننده - که آن هم بود؛ درسی بود درباره زبایی شناسی دادائیستی و برای احیای عنصر انسانی. تسارا خود توضیح می داد: «تنها چیزی که من می خواستم برسانم این بود که حضور من در صحنه، دیدن چهره من و حرکتهای من، باید حس کنجکاوی مردم را تحریک کند و در این بین هر چه از دهنم بیرون بیاید واقعاً هیچ اهمیتی ندارد.»^{۲۸}

دادائیستها به دنبال خلق هنری باطنی و خودگرا و دور از دسترس اطرافیانشان نبودند؛ آنها آزادی و اصالت را تبلیغ می کردند. اگر پیامی که قصد انتقالش را داشتند گاهی مبهم و گاهی ساده لوحانه می نمود، علتش به اعتقاد آنها این بود که مردم، به آسانی، بصیرت را با جدیت اشتباه می کردند. با برنامه ای که هدفش را هوگو بال با فروتنی «ضدیت با نظامهای جهانی موجود»^{۲۹} اعلام می کرد، خودگرایی در واقع نقض غرض بود. از این رو اگرچه دادا به اندازه سمبولیستها از جامعه متشکل زمان خود نفرت داشت، نه در توجه آنها به روش شناسی سهیم بود و نه - به رغم صورت ظاهر - در ذهنی گرایی آنها. دادا عملگرا و التقاطگرا و خودنما بود. از هر روش و سبکی برای رسیدن به اهدافش استفاده می کرد و، ضمن حفاظت از خود در برابر انتقادات سطحی با اندکی مرموز جلوه دادن عمدی، پیام اصلی خود را با فریاد به گوش جهانیان می رسانید و در روابط عمومیش مهارتی از خود نشان می داد که در هنرها تا امروز کمتر نظیر داشته است.

28 - Wilson. p. 304.

29 - Motherwell, p. 51.

ولی این هم حقیقت دارد که شور محض غالباً جایگزین هدف جدی می‌شد. ورزشی گاهی فداي خودانگيختگی می‌شود و گراميداشت اختيار بعيد نيست که به جای نوآوری حياتی به ادا و اصول متظاهرا نه منجر شود. دادائيستها نه در مورد اهدافشان اتفاق نظر داشتند و نه قادر به تشخيص کامل پيامدهای اعمالشان بودند. هيجان سکرآور «کاباره و لتر» و اخلافش طبعاً بی‌فايده نبود اما محفلی که پديد آمد، چنان که زدوخورد جناحي مراحل نزع دادا نشان می‌داد، صورتی انحصارطلبانه پيدا کرد. مخالف خوانی دادا - «شعار دادا» در زمان جنگ، صلح به هر قيمت است، ولی شعار دادا در زمان صلح می‌شود جنگ به هر قيمت» - هر لحظه امکان داشت به خودرأیی لجوجانه‌ای تنزل کند و مقدمه شیوه‌گری خجولانه هنر مبتذل گردد.

دادائيستها به خوبی می‌دانستند که ضدیت با تعصب می‌تواند خود تبدیل به تعصبی شود و ضد هنر می‌تواند خود نوعی هنر به شمار آید؛ و شيفته این معما بودند. از یک طرف تأکید می‌کردند که نویسنده باید در ابراز علايق خود آزاد باشد و از طرف دیگر کسی را که از آزاديش «سوءاستفاده» می‌کرد محکوم می‌کردند؛ و چون فهرست سوءاستفاده‌کنندگان شامل بیشتر هنرمندان سرشناس می‌شد، دادا کمی هم عقده خودبزرگ‌بینی پيدا می‌کرد.

واقعیت این بود که دادا دقیقاً ضد هنر هم نبود. اگر بود، آن همه هنرمند در زیر پرچم آن جمع نمی‌شدند. ضدیتش بیشتر با سوءاستفاده از هنر بود، با نحوه استفاده نسلهائی که به اعتقاد دادائيستها توجه نکرده بودند که هنر می‌تواند حقیقت زندگی را ثبت کند. مثل همه جنبشهای ادبی و هنری دیگر، هدفش نفوذ در حقیقتی متعالی بود که فقط به چشم کسانی می‌آمد که با درک شهودی می‌توانستند به جوهر هستی دست یابند. پس دادا ضد چیزی بود که انسان از هنر باقی گذاشته بود: تصویر بی‌رمق و سطحی و فریبنده‌ای از نظام هستی.

دادا چندان چیز «اصیلی» به معنی دقیق کلمه نداشت. دادائيستها دائماً دم از این می‌زدند که ادبیات و هنرها همه اقتباسی‌اند، اما خودشان هم

شگردهایی را به کار می‌بردند و هدفهایی را دنبال می‌کردند که دیگران مطرح کرده بودند. به ویژه فوتوریستها عملاً کل مجموعه تجربه‌های دادا را زودتر از آنها انجام داده بودند، از بروتیسیم و شعر همزمان گرفته تا استفاده از مانیفست و برنامه‌های تحریک‌کننده. اما فوتوریسم روح آزاده دادا را نداشت. هواداران آن ملی‌گرایان دو آتشه‌ای بودند که از جنگ به گرمی استقبال کردند و در ارتش، داوطلبانه، جای خالی دادائیستهای را که بی‌سروصدا گریختند پر کردند. آنها نه تنها از خود جنگ ذوق می‌کردند بلکه حتی به تجهیزات فنی که چنان قانع‌کننده برتری خود را بر آدمیزاد آسیب‌پذیر ثابت می‌کردند علاقه نشان می‌دادند. تصویرهای آنها پر بود از توپ و تانکی که به نماها و سطوحهای مختلف شکسته بودندشان تا قدرت و تحرکشان را به رخ بکشند. ولی دادائیستها جهان‌نگرایانی بودند که، به رغم نقل قول سطور پیشین، با جنگ مخالف بودند و از شیفتگی به ماشین پرهیز می‌کردند. یا حتی موقعی که از ماشین استفاده می‌کردند، طعن و طنزی داشتند که به جنبش آنها بعدی انسانی می‌داد که در فوتوریسم غایب بود. اگر در اشتیاق فوتوریستها به «سوزاندن موزه‌ها» و «کشتن مهتاب» شریک بودند، اما هیچ تمایلی به سوزاندن متولیان در کنار شاهکارها یا کشتن ترکها با مهتاب^{۳۰} نداشتند. فوتوریستها تسلیم پرافتخار انسان به ماشین و جریان امور را موعظه می‌کردند؛ دادائیستها خبر از آزادی او می‌دادند و دماغ مقامات را در همه عرصه‌های زندگی می‌سوزاندند و این کار را به نام انسان می‌کردند نه ماشین. اهمیت دادا نه در روشهای ابداعی یا اقتباسی آن بود، نه در نقش آن به عنوان بانی سوررئالیسم؛ اهمیتش در تأکید آن بر آزادی هنرمند و تردید بنیادین آن در ارزشها و شکلها بود. دادا منفی بود از این نظر که دستاوردهای گذشته را رد می‌کرد و مثبت بود از این جنبه که بر نیاز به شک خلاق تأکید می‌کرد. از این رو حاوی تناقضهای نسلی بود که در عصر انقلاب هنری به دنیا آمده و

۳۰ - منظور از ترکها لابد عثمانیان و غرض از مهتاب احتمالاً هلال ماه روی پرچم آنها بوده است.

در زمان جنگ به سن بلوغ خود رسیده بود. آنها با اعتقاد به اینکه آفرینندگی از عمل جدا نیست طغیانگری خود را به رخ می‌کشیدند و با این کار با مردم برخوردی پیدا می‌کردند که اغلب هنرمندان از آن محروم بودند.

بخش دوم
سوررئاليسم
(فراواقعگرایی)

تعریفها، اعلامیه‌ها، بیانیه‌ها

من معتقدم که این دو حالت ظاهراً متناقض، که رؤیا و واقعیت باشند، در آینده به یک جور واقعیت مطلق، یک فراواقعیت، مبدل خواهند شد.

مانیفست سوررئالیسم، ۱۹۲۴

سوررئالیسم، اسم مذکر، خودکاریِ روانیِ محضی که مقصود از آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقیِ اندیشه است، اندیشه‌القا شده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی.

مانیفست سوررئالیسم، ۱۹۲۴

(۱) ماکاری با ادبیات نداریم. اما اگر لازم شود، مثل هر کس دیگری می‌توانیم از آن استفاده کنیم.

(۲) سوررئالیسم نه یک وسیله بیان جدید است، نه چیزی ساده‌تر، و نه حتی یک مابعدالطبیعه شعر. وسیله‌ای است برای آزادسازی مطلق ذهن و امثال آن.

(۳) ما مصمم به ایجاد یک «انقلاب» هستیم.

(۴) ما واژه «سوررئالیسم» را با واژه «انقلاب» در یک ردیف قرار داده‌ایم تا خصلت عینی، بی‌غرض و حتی مستأصل انقلاب را نشان دهیم.

(۵) ما هیچ ادعای تغییر چیزی از اشتباهات انسان را نداریم. فقط می‌خواهیم نشان دهیم که چه افکار سستی دارد و خانهٔ متزلزلش را روی چه پیه‌های لرزانی، چه خاک پوکی، ساخته است.

(۶) این اخطار رسمی را توی صورت جامعه پرت می‌کنیم. هر جور که از نابرابری‌هایش، از حرکت‌های غلط روحش، دفاع کند، ما هدف خود را گم نمی‌کنیم...

(۷) ما در «شورش» تخصص داریم. اگر لازم شود، هیچ عملی نیست که ما قادر به ارتکاب آن نباشیم...

سوررئالیسم یک جور شعر نیست.

فریاد ذهنی است که به سوی خود چرخیده و با استیصال مصمم به شکستن غل و زنجیر خویش است. ولو، در صورت لزوم، با چکشی مادی.

بیانیهٔ ۲۷ ژانویهٔ ۱۹۲۵

قبول ماتریالیسم دیالکتیک به عنوان تنها فلسفهٔ انقلابی، درک و پذیرش بی‌چون و چرای این ماتریالیسم از سوی روشنفکران دارای گرایش‌های ایدئالیستی، صرف‌نظر از چگونگی سازگاری این ایدئالیسم، با توجه به مسائل مشخص «انقلاب» - اینهاست ویژگی‌های بنیادین رشد سوررئالیستها.

سوررئالیسم در خدمت انقلاب، شمارهٔ ۳

خودکاریِ ارث رسیده از مدیوم^۱ها یکی از دو گرایش اصلی سوررئالیسم است.

سوررئالیسم و نقاشی، ۱۹۲۷، آندره بروتون

۱ - منظور از «مدیوم» شخص واسطهٔ احضار روح است که در حال بی‌خویشی و به طور خودکار به عنوان مجرای ارتباطی بین این دنیا و آن دنیا عمل می‌کند.

ما را همه چیز به سمت این باور سوق می‌دهد که ذهن انسان دارای نقطه‌ای است که در آن مرگ و زندگی، خیالی و واقعی، گذشته و آینده، انتقال‌پذیر و انتقال‌ناپذیر، بالا و پایین، دیگر نقیض هم به نظر نمی‌رسند. اکنون با هر اندازه جستجو، هیچ نیروی محرک دیگری در فعالیتهای سوررئالیستها پیدا نمی‌شود مگر امید به یافتن و تعیین این نقطه. پس روشن می‌شود که سوررئالیسم را صرفاً سازنده یا ویرانگر تعریف کردن کاری عبث است. نقطه‌ای که منظور ماست به طریق اولی نقطه‌ای است که سازندگی و ویرانگری را دیگر نمی‌توان ضد یکدیگر قلمداد کرد.

مانیفست دوم سوررئالیسم، ۱۹۲۹

این نکته روشن که بین دیوانگی و نادیوانگی مرزی وجود ندارد، باعث نمی‌شود که من ارزش متفاوتی برای ادراکات و افکاری که از این یا آن نتیجه می‌شوند قائل بشوم.

ناجا، آندره بروتون

زیبایی یا تشنج‌زاست یا اصلاً وجود ندارد.

ناجا، آندره بروتون

تولد، رشد، سیاست

یک شب در سال ۱۹۱۹ آندره بروتون از شنیدن جمله‌ای که «به پنجره ذهنش زد» تکان خورد. تصویر محو شد، ولی جمله در یادش ماند: «پنجره مردی را دو تکه کرده است». این مکاشفه عجیب با یک تصویر بصری همراه بود و بلافاصله بعد از آن چند جمله بی‌ربط دیگر، بدون اراده آگاهانه او، به ذهنش آمد. از آنجا که بروتون با شیوه‌های روانکاوی فرویدی آشنایی داشت، سعی کرد این جریان خودسر تصاویر را بدون دخالت عقلانی خود آزادانه مجال جولان بدهد. شرح مکتوب این تجربه را که بعدها «متن خودکار» نام گرفت، دادانیستها بی‌درنگ پذیرفتند؛ ولی در حقیقت اولین نفس یک جنبش تجربی مصمّمتر بود به نام سوررئالیسم.

سوررئالیسم در تعریفی که بروتون از آن می‌داد، متعهد به تصحیح تعریف ما از واقعیت بود. وسایلی که به کار می‌یست - نگارش خودکار، شرح خواب، روایت در حال خلسه، شعرها و نقاشیهای مولود تأثیرات اتفاقی، تصویرهای متناقض‌نما و رؤیایی - همه در خدمت یک مقصود واحد بودند: تغییر دادن درک ما از دنیا و به این وسیله تغییر دادن خود دنیا. با چنین انگیزه مسیحایی در قلبش، عجیب نبود که در حالی که بنیانگذار و سخنگوی اصلی آن سخت می‌کوشید خلوص آنچه را که او هدف اصلی آن می‌دانست حفظ کند، آلوده به تبلیغات سیاسی و دستخوش کشمکشهای جناحی شد. اما در عین حال، مقیاس و وقاحت هدفش تضمین‌کننده تعهد پرشور نویسندگان و هنرمندانی بود که روز به روز

بیشتر احساس می‌کردند تنها تخیل است که می‌تواند هنری منحنی و جامعه‌ای رو به انحطاط را نجات دهد.

آندره بروتون در سال ۱۸۹۶ در نرماندی به دنیا آمد. سال تولد او، برحسب یکی از آن اتفاقات عزیز برای سوررئالیستها، همان سالی بود که آلفرد ژاری با نمایشنامه دریده‌گوی هجوآمیزش شاه‌آبو تماشاگر پارسی را تکان داد. در سن خدمت سربازی بود که جنگ شروع شد و او نخست در رسته توپخانه و سپس در بهداری مشغول خدمت شد. جنگ او را از این رو به آن رو کرد. نفرت شدیدی از شوونیسم بورژوازی پیدا کرد و نویسندگانی که اجازه می‌دادند استعدادشان برای بیان شعارهای خطرناک «اریاب قدرت» - به قول رایت میلز - به کار پرود از چشمش افتادند. کار او با زخمیها و موجیها باعث آشنایی او با نظریه‌های جدید فروید شد و سبب دیدارش با ژاک واشه، که در سال ۱۹۱۹ خودکشی کرد، و گیوم آپولینر که واشه مسخره‌اش می‌کرد. اولی بروتون را ستایشگر ژاری ساخت و این فکر را در سرش انداخت که خود را یک شاعر به شمار آورد؛ دومی او را با جنبشهای ادبی و هنری تازه روزگارشان آشنا کرد و برای جنبشی که زود دستاوردهای دادا را از سکه انداخت اسم فراهم کرد.

واژه سوررئالیسم نخستین بار در نمایشنامه «عبث‌نما»ی آپولینر به نام سینه‌های تیره‌زیاس ظاهر شد که در سال ۱۹۰۳ نگارش یافت ولی نخستین بار در سال ۱۹۱۷ به روی صحنه رفت. «درام سوررئالیستی» عنوان فرعی نمایشنامه بود. این واژه از نظر آپولینر نشان‌دهنده یک شیوه تمثیلی انتقال حقیقت جوهری بود. چنان که خودش می‌گفت، موقعی که انسان خواسته بود از عمل راه رفتن تقلید کند، چرخ را اختراع کرده بود، پای مصنوعی نساخته بود. به همین سان هنرمندی که می‌خواهد حقیقت بنیادین هستی را منتقل کند، نه به برش ناتورالیستی زندگی بلکه به تخیل تداعی‌گر شاعر روی می‌آورد. هنگامی که بروتون و سوپو به دنبال اسمی برای توصیف تجربه‌های خود می‌گشتند، طبیعی بود که آن را نزد آپولینر جستجو کنند. هر دو مرد کار او را ستایش می‌کردند و او هم با برنامه‌ریزی

مرگ خود به ترتیبی که با جشنهای «روز آتش بس» مصادف شود، به عنوان شخصیتی محوری، اهمیت نمادین بیشتری پیدا کرده بود. (نویسندگان این دوره با نهایت اعتماد به نفس ترتیب مرگ خود را می دادند. مثلاً ژاک ریگو تاریخ خودکشیش را از ده سال قبل اعلام کرده بود.) بروتون اصطلاح آپولینر را اقتباس کرد اما معنی خودش را بدان تحمیل کرد، همان طور که معنی هر چیزی را که به کار می برد عوض می کرد، از تیتراهایی که در روزنامه ها پیدا می کرد و در شعرهای خود جای می داد گرفته تا اشیایی که در بازارچه ها می یافت و تبدیل به نمادهای رازناک و شگفت آوری می کرد.

هانس ریشر می گوید سوررئالیسم «کاملاً مجهز و زنده از گوش چپ دادا بیرون پرید و یکشبه دادائیستها = سوررئالیستها را پدید آورد».^۲ شک نیست که کسانی مانند بروتون و الوآر و آراگون، که از اعضای مهم دادای پاریسی بودند، در این مظهر جدید شورش و آزادی هم نقش رهبری یافتند. در واقع هنوز سال ۱۹۱۹ بود که بروتون و سوپو بخش اول میدانهای مغناطیسی را منتشر کردند. این اثر را که کاملش در سال ۱۹۲۰ منتشر شد، اکنون می توان نخستین متن سوررئالیستی واقعی به شمار آورد. ولی سوررئالیستها ترجیح می دادند ریشه های خود را بسیار عقبتر از دادا جستجو کنند. به این ترتیب سرچشمه خود را در رمان گوتیک، در مارکی دو ساد و در رمانتیکها و سمبولیستها می یافتند؛ اگرچه چنان که بعدها خود بروتون اعتراف می کرد، این جستجوی نیاکان برای نویسندگان و هنرمندانی که خود را سنت شکن می دانستند کمی خنده دار بود.

جدایی از دادا در سال ۱۹۲۲، پس از کنفرانس نافرجامی که بروتون برای تعیین روند مدرنیسم برگزار کرد، رخ داد. اگر تأثیر دادا را نمی شد به آسانی انکار کرد - کما اینکه مثلاً تحریک کنندگی همچنان جذابیت خود را حفظ کرد - دستکم تجربه گری، تحت هدایت بروتون، تدریجاً سمت و سوی تازه ای پیدا کرد. پس از «نگارش خودکار» نوبت رسید به شرح رؤیاها و حرفهای حین خلسه، پیگیری ادراکات ضمیر نیمه هشیار و اتکا به

نامعقول که اس اساس سوررئالیسم است. این دوره را بعدها بروتون «دوران شهودی» سوررئالیسم (و موقعی که سرحال‌تر بود «دوران قهرمانی») نامید، دوره‌ای که او معتقد بود ذهن با تلاش خود می‌تواند خود را از قید عقل و منطق و شعور آزاد کند، دوره‌ای که او اعتقاد داشت اندیشه «برتر از ماده» است. همین حال و هوا بود که در سال ۱۹۲۴ مانیفست سوررئالیسم را فراگرفت. این بیانیه، با توجه به تعهد سیاسی که او بعد از آن پیدا کرد، سندی ساده‌لوحانه به نظر می‌رسید که ولو جوهر سوررئالیسم موجود در آن زمان را به دقت منعکس می‌کرد، نتوانست تغییر اساسی سال بعد را پیش‌بینی کند. با وجود این، اسم اولین نشریه گروه، انقلاب سوررئالیستی، که در دسامبر ۱۹۲۴ درآمد، حکایت از تعهدی به دگرگونی بنیادین می‌کرد که به سرعت، با همان اشتیاقی که عرصه روانشناختی را در بر گرفته بود، حوزه سیاسی را هم فراگرفت و سرانجام نشریه جدیدی به بار آورد با نام پرمعنی سوررئالیسم در خدمت انقلاب.

در سال ۱۹۲۵ جنبش نوپا خودش را گرم کرد و با گستاخی و نشاطی یادآور دادائیستها و مصمم به اثبات تعهدش به آزادی، در مقابل محافظه‌کاری، پیش‌جست و به نیروهای ارتجاع اعلان جنگ داد. بروتون می‌گفت: «ما درست در قلب جامعه مدرن زندگی می‌کنیم و قرارمان با آن این است که همه زیاده‌رویهای ما را توجیه کند.»^۳ آنها خود را یک عامل تحریک‌کننده می‌دانستند - ولی تحریک‌کننده‌ای که صرفاً اثر تخریبی نداشت، چون همه می‌دانستند که مروارید محصول فرایندی فرساینده است و معتقد بودند این مروارید به جان هزار غواص می‌ارزد. بنابراین دست به حمله بزرگی زدند به رؤسای دانشگاه‌های اروپا که افرادی را تربیت می‌کردند عاجز از درک راز زندگی؛ به پاپ به خاطر اینکه در روح انسان دست می‌برد؛ به آنا تول فرانس به دلیل محافظه‌کاریش؛ و به پل کلودل که با وقاحت به آنها می‌گفت بچه‌باز.

آنها هم مثل دادائیس‌ها علناً با افکار ارتجاعی در هنر و جامعه می‌جنگیدند. هم بورژوازی ادبی را می‌کوبیدند و هم محدودیتهای زندگی متعارف را مردود می‌شمردند. بروتون دنباله‌روی و یکنواختی بورژوازی را از لحاظ فکری به علت پیروی از عقل و منطق می‌دانست، از نظر اخلاقی به دلیل نفوذ کلیسا و دولت و خانواده، و از جنبه اجتماعی به خاطر ضرورت ظاهری کار کردن. بنابراین سوررئالیست‌ها خود را در تضاد آشتی‌ناپذیری با کل این فهرست قرار می‌دادند و، شاید با تعجب، هم انقلابی سیاسی می‌یافتند و هم انقلابی معنوی. در حالی که دادائیس‌ها روی هم‌رفته خود را از فعالیتهای اجتماعی و سیاسی کنار کشیده بودند، سوررئالیست‌ها فعالیت انقلابی خود را رفته رفته از دنیای بالقوه بسته هنر به صحنه بی‌واسطه‌تر سیاست می‌کشاندند. از این جهت می‌توان سوررئالیست‌ها را حلقه اتصال بین بودلر در سنگرهای خیابانی سال ۱۸۴۸ و دانشجویان ناراضی در سنگرهای سال ۱۹۶۸ به شمار آورد؛ بین تعهد غیورانه رمانتیسیم متأخر و اهداف وسیع گروهی دانشجویی که در هنگامه طغیان اجتماعی می‌توانستند اعلام کنند «همه آموخته‌هایتان را فراموش کنید و شروع به رؤیایپردازی کنید» و «مرگ بر رئالیسم سوسیالیستی، زنده باد سوررئالیسم». مگر نه اینکه سوررئالیسم انقلابیترین سیاست‌ها را اعلام کرده بود؟ با تصاحب تعهد مارکس به تغییر دادن دنیا و تصمیم رمبو به تغییر دادن زندگی، آنها خود را موظف به تغییر دادن واقعیت کردند - و نه کمتر از آن.

این حرکت به سوی مداخله سیاسی، تا حدی، یک تجدیدنظر در اصول مطرح شده در مانیفست اول بود. آنجا به نظر می‌رسید که بروتون نقشی اساساً انفعالی برای نویسنده و هنرمند قائل شده است. او اصرار داشت که اینان خود را ابزاری صرف بشمارند. مقایسه را ادامه داده بود و حتی نویسندگانی مثل پو و مالارمه و ژاری و ژوردی و نقاشانی مانند ماتیس و پیکاسو و پیکایا و کیریکو و ارنست را محکوم کرده بود به این علت که آنها «نمی‌خواستند خود را صرفاً در خدمت سازبندی موسیقی قرار دهند. سازهایی بودند با سری پرباد و برای همین هیچ وقت صدای

هماهنگی در نیاورده‌اند.» در حالی که سوررئالیستهای واقعی اصلاً سعی نمی‌کردند «خودشان را جدا کنند» و خود را «ظرفهای صرفی برای پژواکهای بسیار، وسایل ضبطی بی‌ادعا» تلقی می‌کردند.^۴ اما چنان که شماره اول انقلاب سوررئالیستی نشان می‌داد، سوررئالیسم اجازه نمی‌داد آینده‌اش را گذشته‌اش تعیین کند. (آراگون بعدها می‌گفت: «من به هیچ کس اجازه نمی‌دهم حرفهای مرا واریسی کند و آنها را علیه خود من به کار ببرد. آنها مواد یک پیمان صلح نیستند.»)^۵ پس موضع انفعالی نهفته در تجربه‌های نخستین به تدریج جای خود را به موضع فعالانه آشکارتری می‌داد. در سال ۱۹۲۵ به گفته بروتون، سوررئالیسم دیگر «به نتایجی که اول در نظر داشت (نوشته‌های خودکار، روایت رؤیاها، سخنان و شعرهای فی‌البداهه، نقاشیها و اعمال خودانگیخته) قانع نبود.»^۶ البته این روشها را یکسره کنار نگذاشت و بروتون هم در سال ۱۹۲۹ در «مانیفست دوم» دوباره روی آنها تأکید کرد، ولی اکنون تکنیکهایی بیش به شمار نمی‌رفتند. آگاهی سیاسی تازه‌ای که مشخصه بسیاری از سوررئالیستها بود، باعث می‌شد که اکنون تجربه‌گری در بستر تازه‌ای مطرح باشد.

رویدادهای جنگ سال ۱۹۲۵ مراکش سبب جلو افتادن آشتی سوررئالیستها با گروهی شد که وابسته به نشریه دست‌چپی کلارته بودند. بیانیه مشترکی هم درآمد به نام انقلاب امروز و همیشه که خودش نشانه تغییر بنیادین در تأکید سوررئالیستها بود. از ظرفی هم نقطه پایانی بود بر معصومیت اولیه آنها، زیرا اکنون با اتخاذ یک موضع سیاسی آشکار، مسئولیتی را در قبال جامعه برعهده می‌گرفتند که دادائیسها از آن شانه خالی کرده بودند و خود آنها، تنها یک سال پیشترش، آن را نامربوط و حداکثر دارای اهمیت ثانوی خوانده بودند. این آغاز دوره‌ای بود که بروتون، ظاهراً به گونه‌ای تناقض‌آمیز، آن را «دوران استدلال» می‌نامید. او

4 - *Manifestoes of Surrealism*, pp. 27-28.

5 - *Paris Peasant*, p. 215.

6 - *Nadeau*, p. 120.

بعدها در اثری به نام سوررئالیسم چیست؟ نوشت: «امروز بیشتر از همیشه، رهایی ذهن که هدف مشخص سوررئالیسم است، به اعتقاد سوررئالیستها در درجه اول مستلزم رهایی انسان است؛ و این یعنی که ما باید با همه نیروی ناامیدی با زنجیرهایمان بجنگیم؛ یعنی که امروز بیش از همیشه سوررئالیستها برای رهایی انسان چشم امید به انقلاب پرولتری دوخته‌اند.»^۷ به نظر می‌رسید که انقلاب در آگاهی باید معلول دگرگونی اجتماعی باشد نه علت آن.

اتحاد با کلارته، که به گونه‌ای باورنکردنی مورد حمایت کمیسر ارشاد شوروی قرار گرفت، به هیچ وجه تام و تمام نبود. بروتون و هوادارانش، ضمن ابراز وفاداری به آرمان طبقه کارگر، مایل بودند آزادی کامل خود را هم در کارشان حفظ کنند؛ اما این تناقض نه در آن زمان برطرف شد و نه در مشاجرات بعدی آنها با حزب کمونیست. بنابراین عجیب نبود که جنگ اجتماعی، نشریه‌ای که قرار بود محصول همکاری گروه کلارته با سوررئالیستها باشد، هیچ وقت بیرون نیامد، اگرچه بنا بر گزارشها احترام دو جانبه هنوز وجود داشت. اما حزب کمونیست فرانسه به متحدان اسمیش چندان خوشبین نبود و اومانیته، که سردبیری آن را در این زمان هانری باربوس به عهده داشت، چندان حوصله جنبشی را که قادر به پذیرفتن همه پیامدهای قول تعهدش نبود نداشت. ولی چنان که خود بروتون در سال ۱۹۲۶ در جزوه‌ای به نام دفاع قانونی یادآور شد، تصور تضاد اهداف مادی و معنوی سوررئالیستها برای گروهی که مقصود و برنامه‌اش آشتی دادن این گونه تناقضها بود مفهومی نداشت. دفاع قانونی تلاش زیرکانه‌ای بود برای پاسخگویی همزمان به اعتراضهای تازه حزب و تردیدهای منطقی خود سوررئالیستها، چون اگر به حزب حمله می‌کرد تنها این معنی را می‌رساند که به اندازه کافی انقلابی نیست. بروتون با وجود انتقادش از حزب و مخصوصاً از اینکه قبول نمی‌کرد انقلاب در جنبه مادی خلاصه نمی‌شود، در سال بعد (۱۹۲۷) با الوآر و پره و اوینیک

7. - André Breton, *What Is Surrealism?*, pp. 48-49.

و آراگون به حزب پیوست. اما اگرچه سوررئالیستها خواهان انقلاب بودند و در صورت امکان از خط حزب حمایت می‌کردند، به نظر می‌رسد از جامعه جدیدی که خواستار آن بودند و از ارزش آن برای سوررئالیستها تصور روشنی نداشته‌اند. جالب اینکه آنها نقش خود را دفاع از «روح» حزب در مقابل حمله از بیرون می‌دانستند. ولی وقتی مقامات حزب، که با تصور مدافعان سوررئالیست آن آشنا نبودند، در برنامه‌های عملی از آنها درخواست همکاری می‌کردند آنها یکه می‌خوردند. تأکید ماتریالیستی نهفته در پس این تغییر ساختار جامعه از خواست رهایی تخیل آنها سر در نمی‌آورد. به این ترتیب ما با طنز تلخی روبرو می‌شویم: مدت کوتاهی، سوررئالیستها عملاً تنها گروه متشکل روشنفکران بودند که نقش مهمی در امور حزب کمونیست فرانسه ایفا می‌کردند، حزبی که سعی نمی‌کرد فلسفه آنها را درک کند و آنها هم، در عوض، آن را کودن و بی‌ذوق می‌پنداشتند. گرایش سوررئالیستها به کمونیسم از این رو بود که حزب کمونیست مظهر طغیان به نظر می‌رسید. از جهات بسیاری، آنها مجذوب پیوندی بودند که تروتسکی بین کمونیسم و تعبیر خوشبینانه‌ای از آزادی - اجتماعی و انتزاعی - برقرار کرده بود؛ و در این حال جذبه، تا مدتی، عاجز از دیدن رشد جبرگرایی جنبشی بودند که سرانجام تروتسکی را دشمن و آزادی فکری را مانع ایجاد وحدت سوسیالیستی قلمداد می‌کرد. مغالزه آنها را باید به معنی تأیید سنت شکنی و جدایی غایی آنها را به معنی رد جبرگرایی به شمار آورد. پس پیوستن آنها به حزب حرکتی بود که میزان تعهد آنها را نشان می‌داد، ولی تناقضاتی را که سرانجام منجر به جدایی ناگزیر آنها می‌شدند پنهان نمی‌کرد.

ناتوانی بروتون در پیشدستی بر فشارهای تحمل ناپذیری که کمی بعد بر او وارد شد، هنگامی که در کنار موضع مطرح شده در جزوه دفاع قانونی قرار می‌گیرد حیرت‌انگیزتر می‌شود. دستکم تا مدتی به نظر می‌رسد که او واقعاً گول سفسطه‌بازی حزبی را خورده است که سعی می‌کرد اختلاف نظر را خیانت و بی‌طرفی را مخالفت وانمود کند. شاید یک دلیل اطاعت او از دستورات حزب اشتیاق او به حفظ خلوص آیین

سوررئالیستی بود. او با غیرتی که دست کمی از تعصب مذهبی نداشت، همه آنها را که به نظر می‌رسید از اصول منحرف شده‌اند و نمی‌توانستند به اندازه او از خود مهارت دیالکتیکی نشان دهند تکفیر می‌کرد. بدین سان از آرتو و دینو و ریمون - دسن خواسته شد که رفع زحمت کنند، زیرا در ابراز وفاداری به حزب از پروتون پیروی نکرده و خواسته بودند «سوررئالیسم را در سطحی نظری نگه دارند». از طرف دیگر هم او برای دفاع از خود در برابر آنچه که ارتداد در جناح چپ به شمار می‌آوردش، آراگون و ناویل را هم به اتهام «ستیزجویی سیاسی بدخواهانه» اخراج کرد.^۸

ولی این سالها، با همه جروب‌ها و قهر و آشتیهایی که بر این «دوران استدلال» حکم‌فرما بود، سالهای پرباری بودند. آراگون رساله سبک و دهقان پاریسی را منتشر کرد، الوار شعر عشق را، پروتون «رمان» سوررئالیستی ناجا را (که خود یک تناقض بود زیرا او در مانیفست خویش قالب رمان را مردود شمرده بود) و ناویل انقلاب و روشنفکران را. سوررئالیسم عرصه‌های تازه‌ای را هم فتح کرد: لوئیس بونیوئل با فیلم نره‌سگ اندلسی نشان داد که سینما با قابلیت بی‌مانندی قادر به تحریک ضمیر نیمه‌هشیار است و گشایش «گالری سوررئالیستی» در سال ۱۹۲۶ بر اهمیت روزافزون هنر نقاشی سوررئالیستی تأکید کرد - هنری که با مشکلات ترجمه روبرو نبود و عنصر بصری را، که در متن مکتوب فقط به طور غیرمستقیم قابل بازآفرینی بود، مستقیماً منتقل می‌کرد و از این رو برای صدور به خارج مناسبتر بود و ادعا می‌شد که تصویرهای تناقض‌آلود ضمیر نیمه‌هشیار را بهتر بیان می‌کند.

نره‌سگ اندلسی را خود بونیوئل محصول «نوعی خودکاری روانی آگاهانه» می‌نامید. تصویرهای متناقض‌نمای آن، جناسهای لفظی و بصری آن و انعطاف‌پذیری قالبی که تأثرات بصری دور از دسترس نویسنده یا نقاش خلق می‌کند، نشان می‌دهند که چرا سینما برای سوررئالیستها

اهمیت زیادی پیدا کرد. اما به علت هزینه هنگفت فیلمسازی، بسیاری از طرحهای سینمایی سوررئالیستها عملی نشد و فیلمنامه‌های آرتو و دنو و برونیوس از روی کاغذ فراتر نرفتند. ولی کار بونیوئل و دالی و سپس ویلهلم فردی و هارولد مولر توان رسانه را نشان می‌داد.

فیلمهای بونیوئل که از اغلب آثار سوررئالیستی بُعد نمادین آشکارتری دارند، همیشه تحریک‌کننده بوده‌اند. در *نره‌سگ اندلسی* کره چشم زنی با تیغ بریده می‌شود و در *عصر طلایی*، دوک بلانژی - شخصیت مخلوق مارکی دو ساد - بعد از صد و بیست روز عیاشی، در کسوت شخصیتی از دژ سلینی بیرون می‌آید: که اگر در نخستین جلسه نمایش فیلم به خاطر اهانت به آن شخصیت با واکنش تند تماشاگران اکثراً کاتولیک فیلم روبرو نمی‌شد عجیب بود.

انسان در این فیلمها تحت فشار تحریف‌کننده جامعه‌ای قرار دارد که به هوای نفس اعتماد نمی‌کند و خودانگیختگی را تحقیر می‌کند، ولی بونیوئل با شوخ طبعی گزنده خود سوزن به بادکنک تفرعن شخصیهایی می‌زند که عرف را بر انسانیت مقدم می‌شمارند. در عین حال، آزادی بی حساب تکنیک بونیوئل را مثال مؤثری از آزادی سوررئالیستی‌ای می‌یابیم که به نظر می‌رسد نیروی پویای آن را سیالیت یک رسانه بصری بهتر بیان می‌کند تا نیروی لزوماً ایستای متن مکتوب.

سوررئالیسم را ابتدا نویسندگان آفریدند، چنان که حتی اولین شماره‌های مجله *انقلاب سوررئالیستی* امکان وجود هنر سوررئالیستی را مورد تردید قرار دادند؛ و شک نیست که از بیست و شش امضاکننده «اعلامیه ژانویه» سال ۱۹۲۵ تنها سه نفر نقاش بودند. ولی گویی برای رد آن، نخستین نمایشگاه هنر سوررئالیستی در همین سال برگزار شد. البته بی‌گمان گرایش التقاطی داشت زیرا کار نقاشانی مثل آرپ و کله و پیکاسو را در کنار کار مَن ری و میرو و ماکس ارنست گذاشته بود. کار کیریکو، که آن هم در معرض تماشا بود، یک طلایه مسلم هنر سوررئالیستی بود اما، چنان که ساران آلکساندریان هم اشاره کرده است، نقاشیهای او در نیمه‌های دهه بیست اغلب به قدری از سوررئالیسم دور

بودند که وقتی او نمایشگاهی در سال ۱۹۲۸ برگزار کرد، سوررئالیستها نمایشگاه رقیبی ترتیب دادند و در آن آثار قدیمتر او را به نمایش گذاشتند. گویا خود بروتون شکی در امکان وجود هنر سوررئالیستی نداشت - هنری که باید به گسترش دامنهٔ واقعیت می‌پرداخت. او نشانه‌های آن را در آثار کیریکو و دوشان و ری و کله هم یافت اما بیشتر در تجربه‌های ماکس ارنست و مخصوصاً در کولاژهای او بود که دست سوررئال را در کار دید. خود تکنیک کولاژ، هم‌کناری سنجیدهٔ اشیاء، ناسازگاری شیء با زمینه، سوررئالیستی بود.

در سال ۱۹۲۵ ارنست فرایندی کشف کرد که آن را معادل نگارش خودکار (اتوماتیک) گرفت. او با روشی مثل مدادمالی بر روی کاغذی که روی نقش برجسته‌ای قرار دارد، توانست ردی از بافت یک کفپوش چوبی به دست آورد. طرحی که به این صورت به دست می‌آمد، مثل آزمون لکه‌های جوهر رورشاخ^۹ شکلهایی را به ذهنش متبادر می‌کرد. اسم این روش را فروتاژ^{۱۰} گذاشت و هنرمند استفاده‌کننده از آن را، به گونه‌ای تقریباً جعلی، نشان‌دهندهٔ همان انفعالی یافت که در نگارش خودکار بروز می‌کرد. ولی در واقع می‌توان استدلال کرد که مقدار زیادی انتخاب آگاهانه در این بین لازم است، از انتخاب شیء گرفته تا انتخاب اندازه و رنگ خود فروتاژ. با این همه، فروتاژهای ارنست که اولین آنها در سال ۱۹۲۶ منتشر شد، نشانهٔ قطعی تولد سوررئالیسم در هنر است - واقعه‌ای که در همان سال با تأسیس یک «گالری سوررئالیستی» که بعدها چند نمایشگاه سوررئالیستی دیگر نیز در آنجا برگزار شد رسمیت یافت.

اما سلسله مقالاتی که بروتون تحت عنوان «سوررئالیسم و نقاشی» در مجلهٔ انقلاب سوررئالیستی به چاپ رساند و تا سال ۱۹۲۷ ادامه پیدا کرد،

۹ - منسوب به روانپزشکی سوییسی به همین نام (Rorschach) که با پرسش از بیمار دربارهٔ ده لکهٔ جوهر، که هر کس را به یاد چیزی می‌انداختند، او را روانکاوی می‌کرد. آزمون رورشاخ امروزه با ده لکهٔ استاندارد انجام می‌گیرد.

۱۰ - frottage به معنی مالش یا سایش.

فاقد آن انسجامی بود که در وجه ادبی سوررئالیسم به چشم می‌خورد. همان طور که منتقدان نیز اشاره کرده‌اند، خود عنوان مقاله‌ها ظاهراً فرقی بین سوررئالیسم و نقاشی را می‌پذیرد، که حکایت از بی‌اعتقادی خود بروتون می‌کند. از این رو با وجود اظهارات عکس او، در این مقطع هنوز به نظر می‌رسد که او، ولو نه در مورد امکان وجود نقاشی سوررئالیستی، دستکم دربارهٔ امکان تعریف ویژگیها و دستاوردهای آن مردد است.

در سال ۱۹۲۹ بروتون احساس کرد لازم است نیت و اهداف جنبش مورد بازنگری قرار گیرد، جنبشی که در ظرف یک دهه چند موضع ظاهراً متناقض اتخاذ کرده بود و عده‌ای را از دست داده یا اخراج کرده بود (که فهرست‌شان اکنون کینو و میرو و ویتراک را هم در بر می‌گرفت) و البته خون تازه هم گرفته بود (بونیول و دالی). از این جهت برای همهٔ کسانی که با جنبش ارتباطی داشتند نامه‌ای فرستاد و پاسخ خواست. بحث منتج، چنان که انتظار می‌رفت، بی‌نتیجه از کار درآمد؛ اما لاقلاً سوررئالیست خوب را از سوررئالیست بد، یعنی عنصری که از لحاظ سیاسی غیرقابل اعتماد بود و در هنر هم آگاهانه عمل می‌کرد، جدا ساخت. سپس بروتون موضع خود را در مانیفست دوم سوررئالیسم بیان کرد و در آن بر تعهد خود به طغیان و گسترش شناخت از واقعیت مجدداً تأکید کرد، ولی در عین حال از اشتباهاتی هم که منجر به طرح ادعای حقانیت تاریخی سوررئالیسم و اشتباه کردن وسیله با هدف شده بودند انتقاد کرد. همچنین ریاکاری کسانی (مثل آرتو، ماسون، سوپو و خلیلهای دیگر) را که مرتکب بدعتگذاریهای مختلف شده بودند محکوم کرد و از اعتقادات دوگانهٔ خود، ماتریالیسم دیالکتیک و سوررئالیسم، دفاع کرد. این مانیفست حکم این درخواست را از حزب داشت که به سوررئالیستها به چشم «جانوران عجیب»، بلهوس و نافرمان، نگاه نکند و آنها را متحدانی فعال در بیرون از قلمرو انقلاب کارگری به شمار بیاورد. اما از لحن مایوسانهٔ او به هنگام نام بردن از حزب کمونیست فرانسه پیداست که مانیفست‌اش بیشتر توجیه است تا تضرع.

در واقع با گذشت زمان، روز به روز مشکلتر می‌شد، هم برای حزب

کمونیست و هم برای سوررئالیستها، که با سوءظن به یکدیگر نگاه نکنند. تلقی کمونیستی از فرهنگ با سختگیری بیشتری توأم می‌شد و بسیاری از طرفداران آن را فرصت‌طلبی سیاسی در محذور اخلاقی قرار می‌داد. ولی سوررئالیستها اکثراً بورژوازاده بودند و از خود تلقیاتی بروز می‌دادند که از دیدگاه مارکسیستی نخبه‌گرایانه به نظر می‌رسید. کارشان هم یقیناً چیزی برای پرولتاریا نداشت و، طوری که از نوشته‌های خودکار و شرح رؤیاهایی که در سالهای بیست به چاپ رسید برمی‌آمد، اصولاً حرف سیاسی چندانی هم برای گفتن نداشت. این سوءظن هم وجود داشت که ارتباط با حزب به سوررئالیستها اهمیت و اعتباری انقلابی می‌بخشد که آنها در غیر این صورت از آن بی‌بهره بودند. در هر حال این اتحاد به همان صورت هم بیش از این دوام نیاورد.

در سال ۱۹۳۲ آراگون با گروه کوچکی که پی‌راونیک و لوئیس بونیوئل را هم شامل می‌شد، نه تنها به حزب پیوستند بلکه جای شک باقی نگذاشتند که حالا در درجهٔ اول به حزب وفادارند و بعد به سوررئالیسم. اگرچه سوررئالیستها موقعی که آراگون به خاطر شعر جنجالی‌اش «جبههٔ سرخ» متهم به فتنه‌انگیزی شد جانانه از او دفاع کردند، این کار را طوری انجام دادند که نه برای آراگون قابل قبول بود نه برای حزب. بنابراین آراگون رسماً از سوررئالیستها جدا شد و حتی آنها را به عنوان ضدانقلابی محکوم کرد - عنوانی طنزآلود برای گروهی که کمونیسم را تازه برنامهٔ حداقل خود می‌دانست.

دو سال بعد که دولت شوروی اصل جزمی رئالیسم سوسیالیستی را اعلام کرد، سوررئالیستها با همان شبیحی روبرو شدند که در «مانیفست اول» محکومش کرده بودند. اما صرف‌نظر از تردیدهای آنها، در سال ۱۹۳۳ قضیه فیصله پیدا کرد، زیرا پس از انتقاد شدید فردینان آلکیه از خشکه مقدسی در روسیهٔ جدید همهٔ سوررئالیستها به جز دو نفر از حزب اخراج شدند.

با این همه و به رغم چرخش سیاسی که منجر به اتحاد کمونیستها با سوسیالیستها شد و کمونیستها را به سمت حمایت از همان نظامیگری

سوق داد که سوررئالیستها با پیوستن به حزب در سال ۱۹۲۷ آن را محکوم کرده بودند، متارکه نهایی سوررئالیستها تا سال ۱۹۳۵ اتفاق نیفتاد. بعد از آنکه به بروتون اجازه سخنرانی در «کنگره بین‌المللی دفاع از فرهنگ» داده نشد، آنها جزوه‌ای منتشر کردند با عنوان وقتی که حق با سوررئالیستهاست و در آن حکومت شوروی را به طور کلی و شخص استالین را مخصوصاً مورد شماتت قرار دادند. در پایان این سند، سوررئالیستها مشقت نمادینی برای جنبشی که زمانی پنداشته بودند نقش مهمی در رهایی انسان ایفا می‌کند تکان می‌دادند.

ولی با اینکه سوررئالیستها دست رد به سینه حزب زدند، از تعهد خود به طغیان دست برنداشتند. اتفاقاً ایراد اصلی آنها به حزب این بود که به صداقت انقلابی خود پشت کرده است. در جزوه دیگری به نام موضع سیاسی سوررئالیسم که در همان سال منتشر شد، بروتون با تفصیل بیشتری به تقیح بی‌لیاقتی حزب پرداخت و خبر از تأسیس نشریه جدیدی داد به نام ضد حمله که می‌شد نشریه آن انقلابیهایی که پیروی از دستورات مصلحتی و اکثراً کوتاه‌فکرانه رهبری سنت‌گرای حزب را ناممکن می‌یافتند. بروتون دعوت مارکس به کسب «آگاهی بیشتر» را سرانجام با جزم‌اندیشی حقیر کارگزاران حزب ناسازگار می‌دید. دستاورد واقعی سوررئالیستها گویا، بیش از اظهارات بی‌حاصل و مصلحتی چپ، در تجربه‌های درخشان سالوادور دالی راستگرا نهفته بود. او پیش از آن صلاحیت خود را با تدوین نقد پارانوایی^{۱۱}، اصل براندازی که شالوده اغلب نقاشیهای اوست، ثابت کرده بود. اما بزرگترین دستاورد سوررئالیستها در نیمه‌های دهه سی اهمیتی بود که شیء سوررئالیستی پیدا کرد، که محصول طبیعی کار دالی و ماگریت و نشانه بازگشتی به حال و

۱۱ - برعکس سوررئالیستهای دیگر که تأکیدشان بر روی اندیشه ناخودآگاه بود، دالی بر ارائه عینی و آگاهانه تفکر پارانوایی تأکید داشت و مدعی بود که در نقاشیهای خود از «روش نقد پارانوایی» پیروی می‌کند و این روش را «روش خودانگیخته شناخت غیرعقلانی براساس تداعی تأویلی و انتقادی پدیده‌های هذیانی» تعریف می‌کرد.

هوای تجربی اوایل دهه بیست بود. این «اشیای رؤیایی» به خاطر کیفیت تداعی‌گرشان انتخاب می‌شدند و به تعبیری ادامه «حاضری»‌های دوشان بودند، اما هدف اصلی آنها برانداختن سودگرایی بود - آشفته کردن ناظر ظاهریین، در هم ریختن تصور او از واقعیت، و به او دادن امکان نیم‌نگاهی به «شگفت‌انگیز». بدین سان در نمایشگاه اشیای سوررئالیستی که در سال ۱۹۳۶ در پاریس برگزار شد، میرت اوپنهایم «فتجان و نعلبکی و قاشق پَرپوش» را به تماشا گذاشت و در همان سال دالی، با استفاده از مجسمه‌ای معروف به عنوان قفسه، «گنجۀ کشویی ونوس میلو» را خلق کرد. هر دو اثر، پوزخندی به اشیای کارکردی بودند، یکی در زندگی روزمره، دیگری در قلمرو هنر^{۱۲}.

جنگ، باعث کوچ اغلب سوررئالیستها از جمله بروتون و ارنست و تانگی و دالی به آمریکا شد، اگرچه گرایش فاشیستی و شم تجاری دالی از مدتها قبل سبب جدایی او از بروتون شده بود. در آمریکا همه آنها به گرمی مورد استقبال قرار گرفتند و مقاله‌هایی برای مجلاتی مثل VVV نوشتند و در نمایشگاه سال ۱۹۴۲ نیویورک شرکت کردند و در پایان جنگ به اروپا بازگشتند. سالهای مهاجرت دو نتیجه به بار آورد. یکی اینکه سوررئالیستها میراثی از خود در آمریکا بر جای گذاشتند که تشکیل می‌شد از اولاً گرویدن کسانی از خود امریکاییها به سوررئالیسم، مثل رابرت مادرول؛ ثانیاً بهره‌برداری افرادی مانند مارک راتکو و آشیل گورکی از روشهای سوررئالیستی؛ و ثالثاً - و مهمتر از همه - تأثیر ماندگار آنها در کار جکسون پولاک و اکسپرسیونیستهای انتزاعگر. پولاک خود می‌گفت: «قبول دارم که اهم نقاشی صد سال گذشته در فرانسه انجام گرفته. نقاشان امریکایی عموماً حرف نقاشی مدرن را از اول تا آخر نفهمیده‌اند... پس همین که مدرنیستهای خوب اروپا الآن اینجا هستند خیلی مهم است،

۱۲ - کارکردی بودن «ونوس میلو» از این جهت است که در هنرهای تجسمی به عنوان مدل به کار می‌رود.

چون فهم مسائل نقاشی مدرن را با خودشان می‌آوردند. مخصوصاً این تعبیر آنها که هنر از ناخودآگاه انسان سرچشمه می‌گیرد مرا بسیار تحت تأثیر قرار داده است.» ولی با اینکه بعد اذعان کرد «خود این تعبیر برای من جالبتر از شخص این نقاشهاست، چون آن دو نقاشی که من بیشتر می‌پسندمشان، یعنی پیکاسو و میرو، هنوز نیامده‌اند»^{۱۳} تأثیر آنها انکارناپذیر بود. دیگر نتیجه مهم سالهای مهاجرت فاصله‌ای بود که بین سوررئالیستها و فرانسه افتاد. اگرچه الوار در وطن مانده و در جنبش «مقاومت» جنگیده بود و بروتون دستکم برای «صدای امریکا» گویندگی کرده بود، شاید به دلیل شرکت نکردن مستقیم آنها در جنگ بود که بعد از برگشتن‌شان به فرانسه نتوانستند نفوذ و اهمیت گذشته خود را دوباره به دست آورند. از این رو تعیین موضوع بحث بعد از جنگ در فرانسه – بحثی که جایی برای سوررئالیستها نداشت – به عهده کامو و سارتر افتاد، که دومی به دلایل بسیاری چشم دیدن آنها را نداشت. سوررئالیستها به کار خود ادامه دادند و نمایشگاه‌هایی برگزار کردند (نمایشگاه بین‌المللی سال ۱۹۴۷ از بیست و هفت کشور شرکت‌کننده داشت) ولی این نمایشگاه‌ها هم تدریجاً شکل «مرور بر آثار» را پیدا می‌کردند که خالی از احساس دل‌تنگی برای گذشته (نوستالژی) که در مرام سوررئالیستها جایی نداشت نبود. آنها دست به نمایشهایی علیه گلیسم و جنگ الجزایر زدند؛ ولی با اینکه نفوذ آنها در شعر و هنر هنوز نمایان بود، به نظر می‌رسید که اکنون سوررئالیسم آرزوی همان موقعیتی را در سر می‌پروراند که قبلاً جانانه با آن جنگیده بود. رفته رفته این تصور قوت می‌گرفت که سوررئالیسم را به راحتی می‌توان بین دو جنگ جهانی جای داد. از جهات بسیاری سوررئالیستها توانایی جامعه در جذب تصویر براندازانه و حفظ تأثیر تخیل هرج و مرج طلبانه را دست‌کم می‌گرفتند. دالی نشان داد که شگفت‌انگیز را مثل کالایی می‌توان فروخت. بی‌دلیل نبود که بروتون اسم

او را گذاشت «آویدا دلار».^{۱۴} با گذشت سالها سوررئالیسم آبروی بالقوه نگران‌کننده‌ای به دست آورده و ناراحت‌کننده‌تر اینکه جایگاه مسلمی در فهرست عقلانی هنر و ادبیات قرن بیستم پیدا کرده است.

با این همه سوررئالیسم در روز پایان جنگ نمرد. نه تنها میکروب در امریکا و امریکای لاتین و کشورهای کارائیب و یک دوجین از کشورهای اروپایی پخش شده بود، بلکه نگرش و روشی که مطرح می‌کرد تا امروز مناسبت خود را حفظ کرده است. پس عجیب نیست که وقایع سال ۱۹۶۸ فرانسه با شعارهای سوررئالیستی همراه بود و کاربرد منطقی تکنولوژی نظامی در ویتنام با احیای روحیه سوررئالیستی در امریکا همزمان شده است.

عجیب آنکه انگلستان از این همه هیچ تأثیر نپذیرفت^{۱۵} تا حدی به علت انزوای ناشی از موقعیت جزیره‌ای، که بی‌اعتنایی مرسوم و بی‌خجالتی به زبانهای خارجی و سوءظنی به افکار بیگانه بدان دامن می‌زد، سالهای پرشور اولیه جنبشی که به سرعت دنیا را گرفت تأثیر چندانی در نویسندگان و هنرمندان انگلیسی نگذاشت. با وجود یک سنت بومی که هم هجویات رمان راهب لوئیس و هم، در حال و هوایی دیگر، آثار لوئیس کارول و ادوارد لیر و نیز خیال‌بافیهای بلیک را در برمی‌گرفت، علاقه چندانی به گروهی که ادعا می‌کرد از جامعه بورژوازی و ادبیات به یک اندازه بیزار است وجود نداشت. آزادی شاعران سوررئالیست از دیدگاه رمانتیسم و مدرنیسم انگلیسی چندان بنیادی به نظر نمی‌رسید و ضدیت با روحانیت، که فرانسویها را مبهوت می‌کرد، در جامعه‌ای که غیرت کاتولیکها را نداشت و ذاتاً به هوای نفس بی‌اعتماد بود جز لبخندی شیطنان‌آمیز بر نمی‌انگیخت.

انگلیسیها سوررئالیسم را با مانیفست بروتون یا بحثهای داغ سالهای اول نشناختند؛ با آن از طریق کتاب نظری اجمالی به سوررئالیسم دیوید

۱۴ - دالی اسپانیایی بود و «آویدا دلار» در اسپانیایی یعنی «عاشق دلار».

15 - See Paul C. Ray, *The Surrealist Movement in England*.

گاسکون که در سال ۱۹۳۵ منتشر شد و «نمایشگاه سوررئالیستی بین‌المللی» که در سال ۱۹۳۶ در لندن برگزار شد آشنا شدند. به عبارت دیگر سوررئالیسم بیش از یک دهه در راه بود تا به انگلستان رسید و موقعی رسید که خیلی از نیروی حیاتیش را مصرف کرده بود. با این همه، نمایشگاه سال ۱۹۳۶ باعث کشیده شدن مزین، نقاش بلژیکی، به انگلستان شد و او «گالری لندن» را تأسیس کرد و *خبرنامه گالری لندن* را انتشار داد که در عمر چهارساله‌اش شاید تنها وسیله مهم نشر سوررئالیسم در انگلستان بود.

اگرچه حتی امروزه هم یک گروه کوچک سوررئالیست با مجله خودش باقی مانده است، نیروی آن تحلیل رفته و نفوذ آن بسیار کاهش یافته است. بدون شخصیت برجسته‌ای مثل آندره بروتون که خون را در رگهایش روان نگه دارد، سوررئالیسم انگلیسی عملاً نیمه‌جان به دنیا آمد و با اینکه قلبش، ولو ضعیف، می‌تپید وقتی که زمانش فرارسید خود را قادر به زاد و ولد نشان نداد.

خاستگاه، زیبایی‌شناسی، اخلاق

می‌توان ادعا کرد که دادا در رهایی هنرمند از قید گذشته نقش مهمی بازی کرده بود. در تداوم هنر وقفه‌ای افکنده بود. سنت را در ذوق، در عادات اجتماعی و در مفروضات اخلاقی به مبارزه طلبیده بود. حکمت عرفی را مورد تردید قرار داده و نقد انعطاف‌ناپذیر را مردود شمرده بود. ولی تخیل را کاملاً آزاد نکرده و زیبایی‌شناسی منسجمی از آن خود پدید نیاورده بود. اگر از وجود خدایان دیگری خبر داده بود اما خودش هیچ‌یک از آنها نبود. چنان که آندره بروتون پی برد، «مانیفست سال ۱۹۱۸ دادا مثل دروازه‌ای است که به دالانی حلقوی باز می‌شود».^۱ سوررئالیستها، با عهده‌دار شدن وظایفی، راهی برای خروج از این بن‌بست پیشنهاد کردند. کوشیدند نقش محوری تخیل را (که به اعتقاد استیون اسپندر از اصول مدرنیسم هم هست) بدان بازگردانند و آزادی زبان را بازخرند و امکانات ضمیر ناخودآگاه را بررسی کنند و آن نقطهٔ اسرارآمیز را که تناقض به ترکیب می‌انجامد پیدا کنند. بروتون می‌دانست که این برنامه آنها را با نویسندگان پیشین و به ویژه با رمانتیکها و سمبولیستها - نروال، بودلر، مالارمه، لوترئامون، رمبو، آپولینر - پیوند می‌دهد.

سوررئالیستها در تعیین اسلاف خود بسیار گزینشی عمل می‌کردند. بنابراین می‌توان حدس زد که آنها از اعتقاد فوریهٔ سوسیالیست به پیروی بی‌چون و چرا از نفسانیات و بدگمانی او به اقتصاد سودجویانه و دولت

استبدادی ستایش می‌کردند ولی علاقه نامعقول او را به پرکاری و سختکوشی نمی‌پسندیدند. یا سرسپردگی هگل به آزادی و امیدواری او به آشتی اضداد مجذوبشان می‌کرد اما دلبستگی به ساختارهای رسمی و سیاست زور جذابیتی برایشان نداشت. به عبارت دیگر، کیمیای آنها نوعی کیمیای التقاطی بود. آنها اجزای فعال نیاکان منتخب خود را جدا می‌کردند و آنها را عناصری از جادوی لفظی خودشان وانمود می‌کردند. شیفته نروال بودند به خاطر اثری که در حالت عدم تعادل روانی خلق کرده بود (خود آنها هم به عمد خود را به دیوانگی می‌زدند تا به نگرشهای یگانه‌ای که ناشی از اختلال مشاعر می‌دانستند دست یابند) اما نیروی هولناک همین دیوانگی را که در سال ۱۸۵۵ او را به خودکشی با حلق آویز کردن خود واداشته بود نادیده می‌گرفتند. مالاارمه طغیانگر را، مردی را که از کیفیت ملتهب کلمات آگاه بود و به دنبال «توضیح اسرارآمیزی برای دنیا» می‌گشت، می‌ستودند اما مالاارمه منحط را نادیده می‌گرفتند. بودلری را که تعهد اجتماعی را با ستایش باطن تلفیق می‌کرد می‌پذیرفتند، ولی گرایشی به جذب ادعاهای شاعرانه رمانتیسم او نشان نمی‌دادند. اما همین پیوندهای با رمانتیسم و سمبولیسم به منزله تأکیدی بود بر چگونگی علایق آنها و اهمیت آنها نسبت به آن سنت هنری و ادبی فرانسوی که، از جنبه‌های دیگر، آنها خود را ضد آن می‌دانستند.

رمانتیکها در انگلستان می‌توانستند خود را جزو سنتی بشمارند که به قرون شانزدهم و هفدهم برمی‌گشت. در فرانسه این طور نبود. در این کشور سنت کلاسیک سلطه پیدا کرده بود و جنبش رمانتیک، مگر در مواردی استثنایی، فاقد نیروی به فعل درآوردن قوه سنت‌شکنی خود بود. پس در واقع می‌شد آن را انحرافی موقت به شمار آورد از آنچه که یک هنجار کلاسیک به نظر می‌رسید. دنیای شدیداً ذهنی و فردی رمانتیسم که در آن انسان دست در دست طبیعت داشت، واکنشی در برابر دنیای عینی و جمعی کلاسیسیزم بود که در آن انسان بر طبیعت سیطره داشت. اما ناگزیر، مطابق نوعی قانون نیوتون در قلمرو ادبیات، آن نیز به نوبه خود واکنش دیگری به دنبال آورد. در نیمه‌های قرن نوزدهم

ناتورالیستها، با بی‌طرفی علمی، انسان را قربانی طبیعت اعلام کردند و گروهی نوکلاسیست، که اسم پرمعنی «پارناسی‌ها»^۲ را روی خود گذاشتند و کسانی مثل گوتیه و لوکنت دو لیل بین‌شان بودند، با دقت صنعتگران و موشکافی مورخان به سرودن اشعاری با قالبهای صلب پرداختند. گویی زیاده‌رویهای رمانتیسم با تأکید مجدد بر سنت ذاتی فرانسوی تعدیل می‌شد. ولی بذر جنبشی را که بعدها به رقابت با پارناسیها می‌پرداخت خود رمانتیکها از پیش پاشیده بودند: نزوال و بودلر در فرانسه و پو در امریکا. سمبولیسم (نمادگرایی) که در دهه‌های پایان قرن پدید آمد، بازگشتی به ذهن‌گرایی و خودکاوی و اعتقاد به امکان ترکیب [در مقابل تجزیه] بود، اعتقادی که سلفش از زبان بودلر و گلریچ و واگنر بیان شده بود. سمبولیستها دقت را رها کرده به نامحدود پرداختند و با این کار خود قالب عروضی بی‌نقصی را که ویژگی شعر رمانتیک و کلاسیک، هر دو، بود خدشه‌دار کردند. آنها بیش از عقل به احساس علاقه‌مند بودند و دست دوستی به سوی هنرهای دیگر دراز می‌کردند و رشته‌های پیوند نامریی‌ای بین موسیقی و نقاشی و شعر می‌دیدند. نخستین بار آپولینر بود که در بروشور باله رژه استراوینسکی اتحاد متجلی در آن را نوعی «سوررئالیسم» نامید؛ و در سال ۱۸۹۷ بیتس نوشت که واکنش علیه عقل‌گرایی قرن هجدهم با واکنش علیه ماده‌گرایی قرن نوزدهم آمیخته و در سمبولیستها تنها اصالت واقعی مشهود در هنرها را پدید آورده است.

پس عجیب نبود که سوررئالیستها با نویسندگانی که خود را وقف کاستن از اعتبار مقهورکننده کلاسیسیزم فرانسوی و جبرگرایی تهوع‌آور ناتورالیسم کرده بودند احساس نزدیکی می‌کردند و بر خویشاوندی خود

۲ - نامشان را از مجله‌شان گرفته بودند که پارناس معاصر نام داشت و پارناس یا پارناسوس نام کوه مقدسی در یونان باستان بود که حرم آپولون، رب‌النوع شعر و موسیقی، به شمار می‌رفت. پارناسیها برعکس رمانتیکها به قالب شعر اهمیت زیادی می‌دادند و به «هنر برای هنر» معتقد بودند.

با نویسندگانی که متعهد به تجربه‌هایی مانند تجربه‌های خود آنها بودند تأکید می‌کردند. مثل رمانتیک‌هایی که به رؤیاها و هیپنوتیسم و خوابگردی و دیوانگی و توهمات پرداخته بودند (هوفمان، نووالیس، کلریچ، نروال، بودلر) آنها هم شیفته ضمیر ناخودآگاه بودند. مثل نووالیس که اندیشه را بازتاب کمرنگی از احساس می‌دانست، معتقد به صحت و اهمیت واکنش عاطفی بودند و مثل رمانتیک‌های آلمانی و بودلر یا - در انگلستان - کلریچ، علاقه‌مند به امکان نوعی ترکیب نهایی بودند که در پس ظاهر ناهمگون و حتی تناقض‌آمیز نهفته بود. اما مهم‌تر از همه، سوررئالیست‌ها در طرفداری از تخیل در مقابل عقل‌گرایی و ماده‌گرایی با رمانتیک‌ها هم‌آواز بودند. شاید تا حدی به همین دلیل بود که آندره بروتون از رمان گوتیک، که خودش بیانگر روحیه رمانتیک بود، ستایش می‌کرد. دنیا در رمانس گوتیک تحت سیطره نیروهایی بود که عقل آنها را قبول نداشت. از این رو رمانس گوتیک از رمان آداب و رسوم برید و حساسیت تربیتی را کنار گذاشت تا به عرصه‌هایی از تجربه بپردازد که تا آن روز نادیده گرفته شده بودند. هر چند، فراوان پیش می‌آمد که از حرف خود برمی‌گشت و تسلیم عقل می‌شد و همان نیرویی را که شر و شور و راز و رمز دلچسب‌اش را از آن می‌گرفت انکار می‌کرد. سوررئالیست‌ها سمجتر بودند.

سوررئالیسم و رمانتیسم با هم رابطه نزدیکی داشتند، ولی اختلافات آنها هم روشن و واقعی بودند. بروتون رابطه را می‌پذیرفت اما عاقلانه تأکید می‌کرد که سوررئالیسم فقط «دُم چنگکی» رمانتیسم است. رمانتیک‌ها تخیل را راهگشای انتزاع‌های بزرگ - خدا، زیبایی، حقیقت - می‌دیدند. سوررئالیست‌ها آن را رهاننده انسان از این گونه انتزاع‌ها، همچنان که رهاننده از منطق دست‌وپاگیر، می‌دانستند. شعر برای سوررئالیست‌ها قالبی صوری نبود؛ کیفیتی بود مستقل از طرز بیانش؛ در واقع چون یک «فعالیت ذهنی» بود می‌شد انسان شاعر باشد بدون اینکه شعر بگوید. سوررئالیست‌ها خود را، در ادبیات یا نقاشی، جنبش آوانگاردی نمی‌دانستند اما، به عنوان افرادی انقلابی، مصمم به تغییر دادن ماهیت آگاهی و دگرگون کردن تصور ما از چیستی واقعیت بودند. اگر اعتقاد

داشتند که راه ورود به سوررئال (فراواقع) از طریق «خود» است، ولی معتقد نبودند که حساسیت هنرمند به آن اندازه که رماتیکها فکر می‌کردند اهمیت دارد. به جای خودمداری رماتیکها آنها «خود»ی را نشانند که تجربه را جذب می‌کند بدون آنکه فردیت خود را آگاهانه و قهرمانانه به رخ بکشد. آرای داروین و مارکس و فروید بر کاهش استقلال «خود» تأکید کرده بود. چیزی که سوررئالیستها در برابر آن مطرح کردند تصور عالمی انسان‌مدار نبود؛ ابراز نومیدانه نیاز به کشف دوباره اهمیت دنیای غیرمادی بود. در حالی که رماتیکها هم قرائن نیروهای معنوی و هم نظایر ذهنیات خود را در طبیعت مرئی می‌جستند، سوررئالیستها عمداً چشم بر واقعیتی که آنقدر خالی از ادراک شهودی بود می‌بستند. عکس مشهوری که سوررئالیستها را با چشمان بسته نشان می‌دهد تماماً شوخی نیست؛ از طرفی هم بیانگر دقیق موضع آنها و چگونگی جستجوی آنهاست.

روش سوررئالیستی، چنان که دیدیم، بعضاً عبارت از نسبت دادن خواص غیرعادی به اشیای عادی، کنار هم گذاشتن اشیا و مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یکدیگر، و به هم ریختن رابطه موضوع با متن است. این عمل البته ناآشنا به نظر نمی‌رسد. مگر نه اینکه شالوده تصویرسازی در شعر هم همین است؟ جانسون مجاز بعید را در شعر مابعدالطبیعی «ناهمگون‌ترین مفهوما... جفت شده به زور با یکدیگر» تعریف می‌کند. ولی مجاز بعید همه تأثیرش را مدیون ارتباط منطقی و مشهودی بین مفهومی است که ناهمگون به نظر می‌رسند. جایی که تناقضی به چشم می‌خورد تقارن کاملی موجود است. این در مورد رماتیکهای آلمانی یا کلریچ نیز تا حدی صدق می‌کند، گرچه در این مورد، ارتباط بیشتر عاطفی و احساسی است تا عقلی. مصداق دیگر آن هم البته بودلر است که تطابقها یا تناظرهای بین مفاهیم یا اشیا را شناسایی می‌کرد و رابطه ناملموس آنها را با استعاره بیان می‌کرد. پس تصویر رماتیک واسطه‌ای است بین ادراک الهام شده و نیاز به انتقال این حقیقت شهودی. یک سازش است، یک وسیله است برای بیان بیان‌ناپذیر. ولی تصویر برای

سوررئالیست بیان وصف‌ناپذیر نیست؛ خالق وصف‌ناپذیر است. نویسنده سوررئالیست الهام نمی‌گیرد، الهام می‌دهد. تصویر او هیچ ذهنیت یا حساسیتی را بازنمایی نمی‌کند؛ ذهنیت را می‌آفریند و حساسیت را برمی‌انگیزد. تخته پرشی است به سوی آزادی، که در آن واحد هم هدف است و هم وسیله. تقابل مفاهیم و کلمات متباین در خدمت شکستن وجه قیاسی ذهن و رهانیدن تخیل است. پس سوررئالیست کاری با چیستی سنگ آتشنزنه ندارد؛ علاقه او به جرقه است. چنان که ژوردی در سال ۱۹۱۸ می‌گوید، «تصویر آفریده محض روح است. آن را نمی‌توان از یک مقایسه به دست آورد، بلکه حاصل جمع دو واقعیت کمابیش دور از یکدیگر است. نسبت این دو واقعیت متحد هرچه دورتر و منصفانه‌تر باشد، تصویر قویتر خواهد بود - یعنی نیروی عاطفی و واقعیت شاعرانه بیشتری خواهد داشت.»^۳

ولی می‌توان ادعا کرد که اشتیاق سوررئالیستها به تعهد اخلاقی با سبک و عملی که، به گفته سارتر، حکایت از بی‌اعتنایی می‌کند تناقض دارد. فی‌المثل سخت است آشتی دادن سوءظن امثال بروتون و آراگون و دالی به واقعیت عینی با تعهد به ماتریالیسم دیالکتیکی که، در تعریف، مبتنی بر ضرورت‌های مشخص دنیای مادی است. همچنین می‌توان ادعا کرد که تصویر خشن و غریب و مبهم و شخصی، خود، دلالت بر قدری بی‌اعتنایی و بی‌طرفی اخلاقی می‌کند. سلاح شخص متعهد نیست؛ او از استعاره و تمثیل استفاده می‌کند. بنابراین باید از همان ابتدا روشن بوده باشد که بعید است حزب کمونیست بر این دوگانگی، بر آزادی بی‌حساب تخیل، که مشخصه بروتون و هوادارانش بود و شالوده‌روشناسی آنها را تشکیل می‌داد، صحنه بگذارد. برای سوررئالیستها باید این هم روشن بوده باشد که روش سوررئالیستی اصولاً به درد هیچ آرمان سیاسی نمی‌خورد. تلقی سوررئالیستی الزاماً نقیض این معناست که همه چیز را می‌توان شناخت. در این مورد، سوررئالیسم بر سمبولیسم مماس می‌شود ولی از

کمونیسم فاصله می‌گیرد. در حالی که کمونیسم ریشه در امکان‌پذیری تجزیه و تحلیل منطقی دارد، هر دو مکتب دیگر با تورو همداستان‌اند که می‌گوید: «کاش جمله‌ای می‌داشتم که معنی آن را هیچ کس نمی‌فهمید، جمله‌ای که زنده بود و قلبش می‌زد و پشت کلماتش خون جریان داشت.»^۴

پس باید روشن شده باشد که سوررئالیسم منتقد ادبی زودباور را با مشکلات بزرگی روبرو می‌کند که تنها ناشی از نفوذناپذیری و اسرارآمیزی بسیاری از نوشته‌های سوررئالیستی یا ناشی از بی‌اعتنایی داریم آن به قوانین صوری ادبیات و هنرها نیست. در واقع متهم کردن شعر سوررئالیستی به مبهم بودن از نشناختن کلی سوررئالیسم حکایت می‌کند، چنان که بروتون می‌گوید وضوح به نظر او «بزرگترین دشمن مکاشفه» است زیرا «فقط وقتی که دومی حاصل شده است، اولی می‌تواند اجازهٔ احقاق حق پیدا کند».^۵ بزرگترین مشکل منتقد از موضع ضد ادبی آشکار سوررئالیستها سرچشمه می‌گیرد. زیرا سوررئالیسم با تحقیر داریم «ادبیات» به دنبال آن نبود که شگردهای ادبی را پالایش کند یا هنرهای تازه‌ای پدید آورد، بلکه می‌خواست ذخایر ضمیر نیمه‌هشیار را استخراج کند و روح را از اسارت نجات دهد. تصویر چشمگیر، برخلاف حالتی که نزد رماتیکها و سمبولیستها داشت، حرکت ادبی آگاهانه‌ای نبود؛ وسیله‌ای برای انتقال یک معنی یا حال و هوای ثابت بود. این تصویر و جریان سرسام‌آور نگارش خودکاری که محمل آن بود، تلاشی بود برای اجتناب از چیزی که سوررئالیستها آن را بزدلی مرسوم هنر و عقلانیت دست‌وپاگیر جامعهٔ بورژوایی می‌دانستند.

آنها مصمم بودند حتی شکلهایی را که پیشینیان‌شان ابداع کرده بودند برای هدف خود به کار بگیرند. اگرچه بروتون تظاهر به بیزاری از رمان می‌کرد این هم خود را قابل واژگونی سوررئالیستی نشان داد، چنان که

4 - Matthiessen, p. 85.

5 - Matthews, p. 206.

خود بروتون با رمان *ناجا* و *آراگون* با رمان *دهقان پاریسی* نشان داد. *آراگون* توضیح می‌داد: «من به دنبال این بودم... که از شکل مقبول رمان به عنوان مبنایی برای خلق یک نوع رمان تازه استفاده کنم که همه قواعد سنتی قصه‌نویسی را زیر پا بگذارد؛ رمانی که نه روایتی (یا داستانی) داشته باشد و نه شخصیت‌پردازی (یا چهره‌نگاری)؛ رمانی که منتقدان اجباراً با دست خالی به آن پردازند، بدون هیچ کدام از آن سلاحهایی که همیشه کمکشان می‌کند شقاوت ابلهانه‌شان را به کار بیندازند، چون در این صورت همه مقررات بازی لغو می‌شود.» به علاوه او اعتراف می‌کرد: «مسئله فقط خلع سلاح کردن منتقدان نبود... من این رمانِ نازمان را برای این می‌نوشتم - یا لااقل فکر می‌کردم برای این می‌نویسم - که رفقای [سوررئالیست] خودم را دلسرد کنم، چون آنها از یک طرف دائماً خودشان را دشمنان خونی هر شکلی از رمان اعلام می‌کردند و از طرف دیگر هنوز غرق مطالعه مطالبی مثل رمان *راهب لوئیس* و آثار رتیف دو لا بروتون بودند.»^۶

آراگون با محور قرار دادن دو مکان دیدنی در پاریس به نامهای «پاساژ دو لوپرا» و «بوت شومون» به ترسیم چیزی می‌پردازد که خودش آن را «منظره چشم‌فریب» می‌نامد. واقعیت بی‌واسطه اطراف او هم نقش الهام‌بخش پیدا می‌کند و هم به صورت یک کاتالیزور درمی‌آید. در حالی که او با این اعتقاد ناتورالیستها موافق نیست که توصیف جزء به جزء از اعتبار خاصی برخوردار است و حقیقتی ذاتی را به خوبی ثبت می‌کند، در جزئیات مشخص محیط، نه تنها نشانه‌های یک واقعیت بنیادینتر بلکه همچنین تنشی را می‌یابد که خودش آن واقعیت را خلق می‌کند. قطعیت رمان، که آنقدر مورد تنفر بروتون بود، تخته‌پرشی می‌شود که *آراگون* را به فراسوی «مرزهای واقعیت» می‌برد. خود او می‌گوید: «من با این نظر موافق نیستم که کافی است دنیا را بخواهیم تا داشته باشیم. این زن دستمال‌فروش، این قندان کوچک - که اگر سربراه نشوی آن را هم برای توصیف می‌کنم - مرزهای درونی من‌اند، نظرهای ایدئالی هستند که من

درباره قوانینم دارم، درباره افکارم؛ و سرم بالای دار برود اگر این قطعه چیزی باشد مگر روشی برای رها کردن خودم از بعضی منعها، راهی برای دسترس پیدا کردن به حیطة تاکنون ممنوعی که در ورای نیروهای انسانی من قرار گرفته است.» بدین سان «پاساژ دو لوپرا» می‌شود تصویری از «معبری که ضمیر خودآگاه را به ضمیر نیمه‌هشیار و مشخص را به موهوم وصل می‌کند و از این طریق آراگون رهسپار می‌شود برای «کشف چهره نامتناهی پس‌شکلهای مشخصی که پشت سر من طول خیابانهای زمین را طی می‌کردند».^۷

کتاب عمداً امید ما به یافتن یک ساختار روایی را به یأس مبدل می‌کند. آراگون شرح سفری به «بوت شومون» در معیت آندره بروتون و مارسل نول را نیمه‌کاره رها می‌کند و روایت طنزآلودی از ضعفهای انسان را پیش می‌کشد و دیگر به دنباله داستان بر نمی‌گردد. او در عوض برآورده کردن نیاز خواننده به یک پیرنگ خطی یا به جای توجه نشان دادن به جزئیات واقعیت مادی بنا می‌کند به کوبیدن خواننده: «حالا توصیف غلط گردشگاهی را که یک شب سه رفیق در آن پرسه می‌زنند از سر می‌گیرم... پسر، تو فکر می‌کنی همه چیز را باید توصیف کنی. فکر ت غلط است. با این حال، ادامه بده. حسابهایت همه غلط است. سنگریزه‌ها، نیمکتهای خالی، را نگفته‌ای... همه این آدمهایی را که دارند پرسه می‌زنند. منظور هر چه باشد ممکن است در جزئیات، یا در مزرعه ریاکاریت، گم شود. خواننده‌ها، خبردار!... قدم رو! دنبالم راه افتادند، احمقها... چون دارید به کتاب علاقه پیدا می‌کنید، هیچ وقت تمامش نمی‌کنم.» این البته فرق دارد با تحریک دادائستی. آراگون می‌خواهد بگوید واکنشهای منتقدانه‌ای که از قراردادهای رمان رئالیستی آب می‌خورند، در مورد اثری که هدفش «ترسیم تصویری از ذهن» است راه به جایی نمی‌برند. کتاب به استهزای کار «قصه» نویس می‌پردازد، ولی تنها برای اینکه بینشهای شاعرانه ذهنی را که از قید مسئولیتهای مرسوم ژانر آزاد شده است کشف کند. حاصل،

در اغلب موارد، نثری است با زیبایی بسیار که سلوک سوررئالیستی در طلب امر شگفت‌انگیز را با وجد بلامانعی از قابلیت زبان و امکانات فراوان زندگی درمی‌آمیزد: «در نهایت، هر ذره‌ای از فضا، چون هجایی از لغتی خرد شده، معنایی دارد. هر اتمی کمی از ایمان انسانی خود را، مثل رسوبی، نگاه می‌دارد. هر وزش بادی. و سکوت شنلی است که باز می‌شود. این خوشه‌های بزرگ ستارگان را بنگر. ملکوت با نوک انگشتان ظریفش موهوم را آهسته کنار می‌زند. دم گرمش را به شیشه پنجره مغاک می‌دمد. پیغام سحرآمیزش را به دل‌های نگران مخایره می‌کند: صبر بس راز در راه. و لو رفته، خود را به بارقه‌های نور می‌نمایاند. ملکوت در گرماگرم نوازشی با خود می‌گوید: هوای منظره به تمامی آمیخته با معناست، هوای معنا به کمترین وزش باد تماماً می‌لرزد.» او توضیح می‌دهد: «من خیلی امیدوار بودم که یکی از قفل‌های محافظ عالم در دسترسم قرار بگیرد و چفتش ناگهان باز بشود.» این است ماهیت سلوک سوررئالیستی، سلوکی که در آن «رئالیسم سوررئالیستی» آراگون (رئالیسمی که رفته رفته کمتر سوررئالیستی و بیشتر سوسیالیستی شد) ظاهراً به اندازه تصویرهای فوق‌العاده درخشان اتوماتیسم اهمیت یافته است.^۸

انسان و سوسه می‌شود که سوررئالیسم را مترادف روش خودکار بگیرد. خود بروتون نیز در «مانیفست اول» همین معنا را می‌رساند؛ و شایان ذکر است که کسانی که چه در ادبیات و چه در هنر بدان دست پیدا کردند بیشترین ستایشها را شنیدند. اما این هم فقط روشی بود مثل اشعار غنایی بروتون و الوآر یا طرح‌های اسلیمی دالی و تانگی از مجموعه غنی تکنیک‌های ضد عقلی سوررئالیستها. به عنوان مثال بروتون در شعری به نام «مرگ گلگون»، با آرایش تصویرهای منفرد خیره‌کننده، لحن حزن‌انگیزی می‌آفریند که بسیار دور از آفریده‌های خودانگیخته اتوماتیسم به نظر می‌رسد:

اختاپوسهای بالدار برای واپسین بار کشتی‌ای را که

بادبانهایش از جنس امروزند هدایت خواهند کرد
اکنون آن ساعتِ یگانه است که بعد از آن
طلوع خورشید سیاه و سفید را در میان موهای خود
احساس خواهی کرد
از یاخته‌ها شرابی قویتر از مرگ تراوش خواهد کرد
چنان که از فراز پرتگاهی به چشم خواهد آمد
ستارگان دنباله‌دار به آرامی به جنگلها تکیه خواهند داد و
خردشان خواهند کرد
و همه به عشقِ بخش‌ناپذیر مبدل خواهند شد
اگر باز مایه رودخانه‌ها ناپدید گردد
پیش از تاریکی هوا، خواهی دید
مکت بزرگ نقره‌ای را
بر درخت گلابی غرق‌گل، دستهایی نمایان خواهند شد
که این ابیات را نوشتند و نیز دوکهای نقره‌ای خواهند بود
نیز پرستوهای نقره‌ای روی دستگاه بافندگی باران
افق را گشاینده خواهی دید و ناگهان
بوسه فضا پایان خواهد گرفت...^۹

کارکرد اصلی اتوماتیسم مورد سؤال قرار دادن مفروضات ارسطویی و
دکارتی در زمینه ماهیت هنر و واقعیت و اعاده سرزندگی زبانی بود که
تبلیغات و مقتضیات سودگرایانه استفاده روزمره از آن محروم‌ش کرده
بودند. از نظر بروتون، هنرمند وظیفه نداشت از طبیعت تقلید کند یا دست
خود را با عقل و منطق ببندد، چنان که لازم نبود زبان هم ابزاری کارکردی
باشد. مقصود اصلی هنر و حتی زندگی این بود که تعریف ما را از واقعیت
به قدری بسط دهد که «شگفت‌انگیز» را هم در بر بگیرد.
اما سرانجام روزی نمایان شد که روند خودکاری (اتوماتیسم) هم

محدودیت‌هایی دارد. در درجهٔ اول، تشخیص آگاهانه از ناآگاهانه با اطمینان کامل ممکن نبود و میزان اصالت نوشته‌ها هم جای تردید داشت. در سال ۱۹۳۲ بروتون حاضر بود اذعان کند که حداقلی از اختیار عقلانی عملاً در کل نگارش خودکار وجود دارد و حتی آماده بود قبول کند که این اختیار در واقع نقشی هم به عهده دارد - اعترافی که از زمین تا آسمان با ادعای «مانیفست اول» فرق داشت. او همچنین اقرار کرد که تصویرهای قوی اتوماتیسم، که در نوشته‌های اصیل با ندرت عصبانی‌کننده‌ای تولید می‌شوند و کار اصلی آنها انگیزش تخیل و نمایش امکان ترکیب بود، جذاییتی از آن خود پیدا کرده‌اند - تصویری که اگر تصدیق می‌شد، راه برگشت نقد ادبی را با همهٔ ضمایم باز می‌کرد و سوررئالیسم را به رتبهٔ آوانگارد تنزل می‌داد. بی‌گمان صحت داشت که مطابق یک قانون قابل مشاهده، هرچه نگارش خودکار بیشتر می‌شد بازده کمتری پیدا می‌کرد. به نظر می‌رسید که حتی «شگفت‌انگیز» هم پیش‌پاافتاده می‌شود و تنوع هم، اگر کش پیدا کند، تنوعش را از دست می‌دهد. بروتون روز به روز بیشتر احساس می‌کرد که اتوماتیسم شاید کارش را کرده است. حتی به جایی رسید که در سال ۱۹۳۳ اعتراف کرد تاریخ نگارش خودکار «سراسر بدیاری» بوده است.^{۱۰}

بروتون در «مانیفست اول» سوررئالیسم را «اندیشهٔ القا شده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی»^{۱۱} تعریف کرده بود. سستی این تعریف را، از نظر اخلاقی، حرکت سریع به سوی تعهدپذیری سیاسی و، از جنبهٔ هنری، پیدایش هنر سوررئالیستی به اثبات رساند. اکنون بدیهی به نظر می‌رسد که نقاشی یک وسیلهٔ عالی برای نمایش ضمیر نیمه‌هشیار بود، ولی به همین اندازه هم روشن است که بعید بود بتواند خود را کاملاً از هدفمندی هنری پاک کند. امکان داشت که به قول بروتون «ترفندی زشت» باشد، اما مسلماً نقشی حیاتی داشت، خواه

10 - Jean, p. 126.

11 - *Manifestoes of Surrealism*, p. 26.

شکل تصویرهای رؤیایی عجیب و غریب کیریکو و ماگريت و دالی را به خود می‌گرفت، خواه قالب طرحهای خودکار ماسون و میرو را که اکثراً بر آنها تقدم زمانی داشتند. از خیلی جنبه‌ها نقاشی سوررئالیستی با نویسندگی سوررئالیستی شباهت داشت. تکنیک خودکار به کار می‌رفت، هر چند از آغاز با مقداری دستکاری آگاهانه که در نخستین شکل‌های نوشتاری رسماً وجود نداشت. میرو توضیح می‌داد: «به جای اینکه تصمیم به نقاشی کردن چیزی بگیرم... شروع می‌کنم به نقاشی و همان‌طور که نقاشی می‌کنم تصویر در زیر قلم‌موی من شروع می‌کند به ابراز وجود یا رساندن خودش. شکل، همان‌طور که کار می‌کنم، تبدیل می‌شود به نشانه‌ای از یک زن یا یک پرنده... مرحله اول آزادانه و ناخودآگاهانه است.»^{۱۲} پیداست که این سبک کار از اتوماتیسم ناب فاصله دارد، ولی نکته مهم‌تر این است که در مورد میرو و ارنست و ماسون با روش آگاهانه متداول در نقاشی تضاد عمومی و شدیدی داشت و در مورد کیریکو و دالی و تانگی پوزخندی عمده به دقت نظر و ظرافت طبع هنر کلاسیک بود.

استهزای ضمنی کلاسیسیزم در شهرهای پرشکوه کیریکو، که ساکنانشان برهنگان و لگرد و اشیای جنسی ویرانگرند، در تکنیک رئالیستی ولی موضوع خیالی آثار ماگريت و تانگی و دالی و دلوو ادامه می‌یابد. ماگريت در *ارزشهای شخصی* (۱۹۵۲) مثل لوئیس کارول در *آلیس در سرزمین عجایب* جلوه‌های عجیبش را با تحریف عمده مقیاسها به دست می‌آورد. یک لیوان و یک شانه و یک فرچه ریش‌تراشی و یک جاسوزنی و یک چوب کبریت اتاقی را که دیوارهایش را آسمان تشکیل می‌دهد پر می‌کنند - ترکیبی که آپولینر را به یاد می‌آورد. در یک سرنمونه واقعی تکنیک سوررئالیستی، ذهن عقل‌گرا علیه خودش به کار می‌رود. واقعگرایی ظاهری اشیا موهوم نشان داده می‌شود و تصویر را تنها به عنوان یک خیال می‌توان «فهمید». همین‌طور، برهنگان نقاشیهای کیریکو

و دلوو از یک طرف حاکی از دل‌بستگی سوررئالیستها به موضوعهای جنسی و از طرف دیگر تفسیری بر محیطهای ظاهراً واقعگرایانه اطرافشان هستند. به همین ترتیب در پرده‌ای از دلوو به نام قطار آبی (۱۹۴۶) تراموای در حال عبور از خیابانی ظاهراً واقعگرایانه را حضور نا‌همخوان چند زن نیمه‌پوشیده در حالت‌های کلاسیک در همان خیابان صورت دیگری می‌بخشد. جنسیت آنان واقعگرایی بقیه تصویر را به معنی واقعی کلمه ویران می‌کند: شکل سینه زن‌ها در چراغهای خیابان و تیرچه‌های سیمانی قاب درهای آهنی و چراغهای جلو و پهلوی خود ترامواها تکرار می‌شود. بدین سان واقعیت ماشینی خشن و وسایل نقلیه و محیطهای مادی را این بُعد انسان‌نگارانه تعدیل می‌کند و تحلیل می‌برد و صحنه، با حضور تراموایی که کیفیتهای کارکردی خود را از دست داده‌اند و بی‌حرکت در نور مهتاب دیده می‌شوند، حالتی رؤیایی پیدا می‌کند. این تصویر از حالت رؤیایی که ثبت و منجمد شده است، بین بسیاری از آثار سوررئالیستی غیرخودکار مشترک است، از بیابان برهوت پر از گیاهان و حیوانات سنگ‌شده تا نگینی گرفته تا منظره‌های مرده و ایستای دالی که خودش به آنها می‌گفت عکسهای نقاشی شده.

دالی هدف اصلی خود را بی‌اعتبار کردن کامل دنیای واقعیت می‌دانست - که در ظاهر با هدفی که بروتون تعیین کرده بود کمی تفاوت داشت اما یادآور موضع مشروط آراگون بود. ولی بروتون در سال ۱۹۲۴ از «واقعیت برتر رؤیا» هم سخن گفته بود؛ و هنگامی که خود او در حال دورشدن از این موضع مطلق‌گرایانه بود، دالی در صدد برآمد 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 شکل انسانی هر لحظه احتمال می‌رود که 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، چنان که بافت ظاهریش 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 «همه آرزوی من در قلمرو تصویر این است که خردستیزی را به طور مشخص با نهایت دقت امپریالیستی به تصویر بکشم، تا دنیای تخیل و دنیای نامعقول عیناً از همان انسجام، همان دوام، همان غلظت شناختی قانع‌کننده و انتقال‌پذیر بهره‌مند شوند که دنیای خارجی واقعیتهای نمودی برخوردار است... چشم‌فریبی نوکیسه‌ترین... هنر، ترفندهای فلج‌کننده متداول در نقاشی سه‌بعدی، ... بی‌آبروترین نوع نظریه‌پردازی، همه می‌توانند در سلسله مراتب عالی اندیشه برای خود جایی دست و پا کنند.»^{۱۳} عقل و منطق هاج و واج می‌مانند، چون ظاهراً فقط تخیل است که می‌تواند از راز هستی سر در بیاورد. ولی پیداست که این هنر براندازنده از تصویر خودانگیخته‌ای که به فرایند خودکار نسبت داده می‌شود فاصله دارد. در واقع نمودار انتقال از درخشش خودکامانه زبان و خط آزاد شده به بی‌منطقیهای عجیب و غریب رؤیاست.

البته «نگارش خودکار» پدیده چندان تازه‌ای نبود. نه تنها نروال در حالتی که خودش، با وام گرفتن اصطلاحی از رماتیکیهای آلمانی، آن را حالت رؤیایی «فوق‌طبیعی» می‌نامید آثاری خلق می‌کرد، بلکه معتقدان به احضار روح از دیرباز به پیامهایی متکی بودند که مدیوم‌ها - که مثل نویسنده سوررئالیست بیشتر حکم وکیل را داشتند تا موکل - می‌نوشتند. پس عجیب نبود که هم شرح رؤیاها و هم سؤال و جواب در حالت خلسه به تدریج در مکاشفات غیرعقلانی نقش پیدا کردند. سال ۱۹۲۴ شاهد انتشار موجی از رؤیای آراگون بود و در همین سال انقلاب سوررئالیستی یک شماره کاملش را به پدیده رؤیا اختصاص داد. روبرِ دِنو به سرعت آموخت که چگونه در هر شرایطی به خواب برود (گزارش کرده‌اند که یک بار در خواب با کارد الوار را تهدید کرد) و بروتون، با نظر موافق، نقل کرده است که سن - پل - رو عادت کرده بوده در موقع خواب یادداشتی را به پشت در

بچسباند که روی آن نوشته بوده «شاعر مشغول کار است». با پیروی از فروید، رؤیاها را تعریف می‌کردند و می‌نوشتند. هر چند این تکنیک، به عنوان روشی برای نفی نظارت عقل، نومیدکننده از کار درآمد. خطای حافظه، که خود شاید نوعی ممیزی بود، همراه با تحمیل ناگزیر شکل و ساختار به تصوراتی که اهمیتشان در نامعقولی آنها بود، باعث می‌شد رؤیایی که با آرامش خاطر به یاد می‌آید غالباً فاقد همان کیفیتی باشد که دلیل ارزش آن به شمار می‌رفت. حال خلسه نیز کم‌کم کارایی خود را از دست داد و حتی خطرناک از کار درآمد، زیرا یک بار گروهی از سوررئالیستها تحت تأثیر آن تصمیم به حلق‌آویز کردن خود گرفتند.

با اینکه برخی از این تجربه‌ها حکایت از اعتقاد به امکان احضار ارواح می‌کرد، سوررئالیستها علاقه‌ای به تماس با دنیای آخرت یا ارتباط با ارواح نداشتند. آنها می‌خواستند نابسندگی واقعیت خودآگاهانه را نشان دهند و تمامی قوهٔ زبان را به فعل درآورند. ولی از جهتی، این شیوه‌های متعدد برای خلق خودانگیختگی دارای تناقضهای اصولی با یکدیگر بودند. گویی اقرار به شک کسانی را نشان می‌دادند که معتقد بودند تخیل از قدرت عرض اندام در برابر عقل و منطق برخوردار است. ولی در زمانه‌ای که ماده‌گرایی با اعتماد به نفس خود راه بر دید تخیلی می‌بست، این وابستگی شاید موجه بود.

چون نگارش خودکار و تعریف رؤیاها و تألیف در حال خلسه غیرقابل اعتماد از کار درآمد، سوررئالیستها بیش از پیش متکی به دو اصل محوری شدند: ویژگی براندازانهٔ تصادف، میل، بی‌منطقی و پیش‌بینی‌ناپذیری؛ و نیروی خردستیز هوای نفس و امر حیاتی و درک شهودی و عنصر تداعی‌گر. جایی که شاعر عرق می‌ریزد تا لغت خاصی را پیدا کند یا وزن و نظم خاصی را اعمال کند، سوررئالیست می‌گذارد شکل کارش را تصادف تعیین کند و تأثرات لفظی رنگارنگ را ضمیر نیمه‌هشیار با مزاج دمدمیش تولید کند. «هامپتی دامپتی» لوئیس کارول [درمان از میان آینه] هر معنایی را که دلش می‌خواست به لغتها تحمیل می‌کرد. سوررئالیست حتی این مقدار اختیار را به کار نمی‌برد. از نظر او لغتها آزادند و قدرت و بنیهٔ آنها،

همچنین نیروی تداعی آنها، دقیقاً بسته به مقداری است که زیر بار معنی تحمیلی نمی‌روند و با سرپیچی از همه قوانین گفتار عقلانی و خیالپردازی شاعرانه دست به دست یکدیگر می‌دهند. او به لغت استقلال می‌دهد. از این جنبه، بازیهای به اصطلاح سوررئالیستی اهمیت خاصی داشتند. این اقتباس از مهمان‌بازی بچه‌ها برای از بین بردن امکان اعمال اختیار آگاهانه بود. در آن تألیفی گروهی انجام می‌گرفت که هر شرکت‌کننده در آن از سهم دیگران بی‌اطلاع نگه داشته می‌شد. معروفترین این تألیفها که جسد عالی نام گرفت، نوعی بازی جمله‌سازی بود که نامش را از اولین جمله‌ای که ساخته شد گرفت. هر کس کلمه‌ای نوشت و کاغذ را بست و به نفر بعد داد. اولین جمله‌ای که به این صورت ساخته شد این بود: «جسد عالی شراب خواهد نوشید». این بازی البته با روش اصلی سوررئالیسم انطباق داشت، زیرا مفاهیم متباینی را با هم جمع می‌کرد که در این مورد حتی محصولات یک ذهن واحد نبودند. ولی اتفاقاً بهترین نمونه‌ها اغلب آنهایی بودند که اثری از ارتباط عقلانی را حفظ می‌کردند. بازی «اما اگر»ی که ایو تانگی و آندره بروتون می‌کردند، جملاتی از این قبیل به وجود می‌آورد: «اما اگر بچه‌ها زیر گوش پدرشان سیلی بزنند، موهای همه جوانها سفید خواهد شد.» بازی «پرسش و پاسخ» هم مثل این جمله‌ها را: «روز چیست؟ زنی مشغول استحمام در غروب» و «غیبت چیست؟ آب زلال آرام، آینه متحرک».^{۱۴} با این همه، تصادف (شانس) در فعالیتهای سوررئالیستی، و به ویژه در علاقه به اشیای سوررئالیستی در دهه سی، روز به روز نقش مهمتری پیدا می‌کرد.

شیفتگی سوررئالیستها به اروتیسم (شهوت‌انگیزی) تا حد زیادی متأثر از فروید بود. مگر نه اینکه تأکید فروید بر نقش محوری غریزه جنسی در زندگی انسان را می‌شد مخالفت صریحی با مفروضات عقلانی قرون پیش پنداشت؟ وانگهی، او نه تنها بر وجود ضمیر نیمه‌هشیار بلکه بر اهمیت اساسی آن هم تأکید داشت. به این ترتیب، غریزه جنسی که ریشه

در ضمیر نیمه‌هشیار داشت، صاحب اعتباری می‌شد که آن را تبدیل به سلاح مهمی در زرادخانه سوررئالیستها می‌کرد. فروید معتقد بود که سرکوب بعضی امیال جنسی در عین حال که بازدارنده است، ممکن است ضایعه نیز ایجاد کند. همین را سوررئالیستها از آثار فلج‌کننده جامعه‌ای می‌دانستند که عادت کرده بود نشاط و مکاشفه را با احترام تخدیرکننده‌ای به نظم ماشینی و امور روزمره و حسن شهرت جایگزین کند. به همین سان سوررئالیستها خواهش نفس را در برابر نازایی و بازدارندگی بی‌احساس دنیا قرار می‌دادند - و منظورشان از خواهش نفس نه تنها شهوت جنسی بلکه همچنین کل وسایلی بود که با آنها در صدد افزایش اطلاع بودند. میل جنسی از این رو اهمیت بیشتری داشت که توجه را به امر خودانگیخته، غریزی و شهودی جلب می‌کرد و منبعی در دسترس همگان بود. آخر، با تسلیم شدن به امیال جنسی، فرد دوباره می‌فهمید که اختیار عقلانی هم حدی دارد و دیگر اینکه - و این نکته‌ای بود که سوررئالیستها از تکرارش خسته نمی‌شدند - تخیل هم واقعیتی قابل حصول است.

ولی اروتیسم با فروید به دنیا نیامده بود. تجلیل بی‌پروای مارکی دو ساد از آزادی، در جامعه‌ای بی‌رحمانه نابردبار، او را فدایی طبیعی آرمانش ساخت؛ در حالی که هواداری او از بی‌بند و باری جنسی حکایت از عزم او به غرق کردن خود در امور نامعقول می‌کرد. مصادیق کوچکتر آن رمبو و آپولینر بودند که اولی خواندن آثار شهوت‌انگیز را ضروری می‌دانست و دومی خود دو رمان پورنو نوشت. شهوت‌انگیز به اقتضای طبیعتش براندازنده است، زیرا حوزه‌ای از تجربه را اعاده می‌کند که فرهنگ رسمی قویاً انکار می‌کند. پورنوگرافی (هرزه‌نگاری) نه فقط تلاشی برای زیرپا گذاشتن سلیقه‌ها و معیارهای بورژوازی است بلکه همچنین تجربه‌ای است برای آزمایش حدود حساسیت انسان در جامعه‌ای که میانه‌روی را بیش از حقیقتی که تنها از ورای مرزهای تجربه ممکن است نمایان گردد ارجح می‌نهد.

میزان سرسپردگی سوررئالیستها را به اروتیسم می‌توان از نقاشیهای

کیریکو، ارنست، الوآر، اونی، اسوانبرگ و خلیهای دیگر و نیز از امثال رمان دهقان پاریسی آراگون یا اثر دیگرش با نام حیرت‌انگیز Le Con d'Irène دریافت. همچنین آراگون بود که می‌گفت در چشم همه زن‌ها یک «برق سوررئالیستی» می‌بیند؛ و یقیناً سوررئالیستها بودند که خود را مدافع عشق در هر لباسی (به استثنای عشق همجنس‌خواهانه که تقبیحش می‌کردند) و زن به طور اخص به شمار می‌آوردند. عشق، که تا پایان دهه بیست همه ادبیات سوررئالیستی را فراگرفت، یک امتداد تقریباً طبیعی علایق دیگر آنها بود. عشق، در تعریف، آشتی و جمع‌اضداد است؛ ابراز وجود نیروهای عریانی است که سوررئالیستها مصمم به بهره‌برداری از آنها بودند؛ عشق برابر نهاد واکنش عقلی است، چنان که الوآر می‌گوید ربط دادن عشق به عقل به منزله نابود کردن آن است: «برای اینکه بفهمم چرا به تو عشق می‌ورزم، به خودم سختی داده‌ام».^{۱۵} اما خود عشق دلیل عشق نیست. بروتون توضیح می‌دهد: «فعل عشق، درست مثل نقاشی یا شعر، اگر شخصی که خودش را تسلیم آن می‌کند قصدش ورود به حال خلسه نباشد، بی‌ارزش است».^{۱۶} پس مانند نگارش خودکار، یادآوری رؤیاها یا اوهام، وسیله‌ای است برای رسیدن به هدفی. بنابراین، مناظراتی که سوررئالیستها در سالهای ۱۹۲۸ و ۱۹۲۹ درباره عشق و غریزه جنسی برگزار می‌کردند، بیشتر، تمرینهایی روش‌شناسانه بودند. ولی سوررئالیسم هم مثل دادا هرگز صرفاً یک سبک یا مجموعه‌ای از اصول نبود. یک طرز فکر بود؛ انقلابی در آگاهی که تأثیرش از حدود شکل و محتوای کار ادبی و هنری بسیار فراتر می‌رفت. در سال ۱۹۳۸ بروتون دوره‌ای را که رو به اتمام بود عصر لوترن‌امون و فروید و تروتسکی نامید. انتخاب این بت‌واره‌ها بی‌معنی نبود. بینش شاعرانه، علاقه به ضمیر ناخودآگاه، تأکید بر نقش محوری سائقه جنسی (لیبیدو)، و تعهد سیاسی اصول اساسی مرام او را تشکیل می‌دادند. سوررئالیستها علاقه‌ای به

15 - *Selected Writings of Paul Éluard*, p. 25.

16 - *An Introduction to Surrealism*, p. 154.

کاربرد بالینی نظریه‌های فروید و بازگرداندن «سلامت عقل» افراد نداشتند. برعکس، آنها دیوانگی را کلید درک و آشتی اضداد می‌دانستند و در رؤیا، به جای نشانه‌های روان‌رنجوری نامطلوب یا خاطرهٔ عصبی یک ضربهٔ روحی، شواهد قدرت و بصیرت تخیلی بدون واسطهٔ عقل را می‌یافتند. اما تفاوتی را که دکتر جانسون بین واقعیت خیالی و واقعیت مشخص قائل بود، سوررئالیستها نمی‌پذیرفتند. حتی بروتون و سوسه شد که واقعیت برتری برای رؤیا قائل شود. به عبارت دیگر، سوررئالیسم منظور افلاطون را در تمثیل غار وارونه می‌کند، زیرا فرضش بر وجود نسلی از آدمیان است که به گونه‌ای بسته شده‌اند که چشمانشان چیزی به جز واقعیت‌های قراردادی زندگی روزمره را ندیده است. ولی ناگهان یکی از آنها آزاد می‌شود و چشمش به سایه‌های لرزان یک عالم سُفلی می‌افتد که در آن پیش‌پا افتاده صورت شگفت‌انگیز به خود می‌گیرد. برای نخستین بار، تخیل مجال جولان می‌یابد، زیرا سایه‌های روی دیوار مبهم و خودرأی‌اند. ولی آنها نیز واقعیت‌اند - واقعیتی که اکنون بسط پیدا کرده و تصورات ضمیر ناخودآگاه و ادراکات تصادفی پربشان‌کننده و راز خلسه‌آور عشق را در بر گرفته است، عشقی که دیگر مسکن احساس نیست بلکه جمع سودایی اضداد است. انسانی که از موهبت این بینش برخوردار می‌شود شاعر سوررئالیست است؛ و کار او رساندن این خبر خوش به کسانی است که هنوز در بند تعبیر بدوی محدودی از واقعیت گرفتارند.

سوررئالیسم هم با ظاهرینی عوامانه و جبرگرایانهٔ ناتورالیسم مخالف بود و هم با خودآگاهی زیباشناسی مدرنیسم. آراگون می‌گفت: «شگفت‌انگیز ضد هر چیزی است که وجود ماشینی دارد، هر چیزی که به قدری زیاد است که دیگر به آن توجه نمی‌شود؛ و بنابراین همه فکر می‌کنند شگفت‌انگیز نفی واقعیت است. این تصور نسبتاً کلی را به طور مشروط می‌توان پذیرفت. شک نیست که شگفت‌انگیز نتیجهٔ انکار یک واقعیت است، ولی همچنین نتیجهٔ پیدایش یک رابطهٔ جدید و یک

واقعیت تازه است که بر اثر این انکار از بند رهیده است.^{۱۷} احتیاط آراگون حایز اهمیت بود، چون اگرچه تعهد سوررئالیستها به بهره‌برداری از ذخایر ضمیر ناخودآگاه مستلزم برخورد براندازانه‌ای با واقعیت بود، هدف نهایی آنها نه براندازی واقعیت یا حتی پیشی‌گرفتن بر آن بلکه به دست دادن تعریفی دیگر از آن بود که هم جهان خودآگاه و هم دنیای ناخودآگاه را در بر بگیرد. آنها برخلاف مدرنیستها ساختار منظم هنر و اغتشاش قریب‌الوقوع دنیا را در مقابل هم قرار نمی‌دادند. آنها تصویری از حیات داشتند که با بهره‌گیری از شمایل‌واره‌هایی از آخرالزمان (دالی، بونیول، تانگی) بیشتر القاگر احساس گسترش واقعیت بود تا بیانگر احساس نومیدی.

مدرنیسم را موج علمی و اندیشه سیاسی و تجربه‌گری هنری قرن نوزدهم با خود آورد؛ و قرن بیستم شاهد تغییری نه تنها در آداب و رسوم بلکه همچنین در ادراک ما از واقعیت بود. مدرنیست چستی واقعیت را مورد سؤال قرار می‌دهد - و توانایی ما در فهم و درک آن را. و اینها افعال کوچکی نیستند. اما دید را چشم سر فراهم نمی‌آورد. قوه بصیرت، قوه کشف و شهود، قوه تخیل، همه آزاد می‌شوند تا در حقیقتی جوهری نفوذ کنند. تا این حد، امپرسیونیستها و اکسپرسیونیستها و سوررئالیستها همه در اصل یک هدف داشتند. بی‌واسطگی انقلابی رئالیستها - که نخستین کسانی بودند که مستقیماً با تجربه مدرن روبرو شدند - جای خود را به غیرمستقیمی اسلوبی داد که منعکس‌کننده دگرگوئیها و پیچیدگیهای تصویر خردشده‌ای از دنیا بود. آنگاه واقعیت بحث‌انگیز شد: برای پیراندلو معماساز شد، برای بروتون خیال‌انگیز، برای ژب‌گری به محدود و مشخص، و برای ژنه در نهایت شاید ناشناختنی.

پس اگرچه سوررئالیسم را در نقاشی می‌توان ممیزی بین دو دوره هنر انتزاعی به شمار آورد و در ادبیات، مظهر ابطالی بر نیت زیباشناختی افراطی که در پس انواع تکنیکهای مدرنیسم نهفته است، سوررئالیسم و

مدرنیسم کاملاً ضد یکدیگر نیستند. می‌توان گفت که طرحهای خودکار ماسون دستکم پیوند سستی بین هنر انتزاعی دهه‌های نخست قرن و امپرسیونیسم انتزاعی دوره بعد از جنگ جهانی دوم ایجاد می‌کند. همچنین تکیه کلامها، قدرت تصویرها، حتی تلاش برای رسیدن به تعریف دقیقتر ولو وسیعتری از واقعیت، خطوط نیرویی را نشان می‌دهد که سوررئالیسم را به درون جنبش مدرنیسم می‌کشد. مگر نه اینکه مدرنیستها پیشاپیش موجودیت و اقتدار ضمیر نیمه‌هشیار را به رسمیت شناخته بودند - هر چند که غالباً آن را به صورتی ملال‌آور مجسم کرده بودند.

ولی مدرنیسم فقط در سبک خلاصه نمی‌شود. یک نوع نگرستن به تجربه را هم در بر می‌گیرد. با احساس نقص، با آتروپی^{۱۸} و بی‌هنجاری و از خود بیگانگی هم نسبت دارد - یعنی با علم و روانشناسی و سیاست هم. جامعه دیگر به صورت آلی، به صورت ملی، دیده نمی‌شود. اکنون مکانیکی است: یک ماشین اجتماعی. تصویر اکنون، برای هنری آدامز در سال ۱۹۰۷ یا یوجین اونیل در ۱۹۲۹، تصویر یک دینام بود. با این همه، سوررئالیست دائماً دچار تردید در مورد شرایط هستی خود و چستی هویت خود نیست. او دنیایی را پیش‌بینی نمی‌کند که بی‌هنجاریش یک حقیقت مسلم زندگی است و انسانش اسیر عوامل اجتماعی است. سوررئالیست می‌گوید شرایط زندگی را می‌توان و باید تغییر داد؛ و این تغییر نباید منحصر به جزئیات واقعیت اجتماعی و روانی بشود. بنابراین هنر هم، از نظر سوررئالیست، یک درمان اجتماعی ساده یا تدبیری برای گریختن از واقعیت سمج نیست؛ وسیله برانگیختن یک انقلاب بنیادین در آگاهی است. چنان که آراگون در دهقان پاریسی توضیح می‌دهد، «شری که اسمش را سوررئالیسم گذاشته‌اند، استفاده افراطی و دیوانه‌وار از تصویر تخدیرکننده است، یا بلکه تحریک نامحدود تصویر برای خاطر خود آن و برای خاطر عنصر اضطراب پیش‌بینی‌ناپذیر و عنصر دگردیسی که وارد قلمرو تصویر می‌کند؛ چون هر تصویر در هر فرصتی شما را وادار به

۱۸ - شاخصی از انرژی ناموجود یا مقدار بی‌نظمی در یک سیستم ترمودینامیکی بسته.

تجدیدنظر در کل عالم می‌کند».^{۱۹} این کمترین تکلیفی بود که سوررئالیستها برای خود قائل بودند.

سوررئالیسم نفوذ زیادی داشته است.^{۲۰} نه فقط در فرانسه، در نقاط دیگر دنیا هم. دوره کلاسیک سوررئالیسم شاید سپری شده باشد، ولی کمتر کشوری از تأثیر انسانی آن برکنار مانده و کمتر کشوری افرادی به اندازه بروتون و الوآر متعهد به سوررئالیسم نداشته است. نفوذ سوررئالیسم را در علاقه هنر پاپ به شیء، عکس، و بازی با زبان می‌توان دید؛ همچنین در نقش محوری تصادف در کار امپرسیونیستهای انتزاعگر، نقاشان اتفاق‌پرداز، آهنگسازانی مثل جان کیچ و لامونت یانگ، و رمان‌نویسان تجربه‌گری مانند بی. اس. جانسون و آلن برنز. در اهمیت بداهه‌پردازی و خودانگیختگی و در تأثیر افکار آرتو در تئاتر نیز مشهود است؛ همین‌طور در کولاژهای بصری و لفظی ادوارد آلبی در نقل‌قولهایی از صدر مائو. در زبان انقلابیان و در تکنیکهای نویسندگان و هنرمندان به یک اندازه پیداست. برای نسلی که ظاهراً، علاوه بر تغییر آگاهی، مصمم به تغییر دادن ساختار جامعه نیز هست، روحیه سوررئالیستی – باگرایش انسانی، ضد سنتی، خیال‌پرداز، و جهان‌نیش – امروزه بیش از همیشه مناسب و جذابیت دارد. در واقع به نظر می‌رسد که در کیفیت و لحن فرهنگ مردم عمیقاً تأثیر گذاشته است، مثل دادا؛ اگرچه دوشان که مورد ستایش آندی وارهول و بسیاری دیگر است «دادای نو» را «که به آن رئالیسم نو، هنر پاپ، آسامبلاژ و چیزهای دیگر هم می‌گویند» این گونه توصیف می‌کند: «یک مفر سهل‌الوصول که کرده‌های دادا را نشخوار می‌کند. موقعی که من حاضرین را می‌ساختم، قصدم خالی کردن زیر پای زیباشناسی بود. در ثودادا همان حاضرین را مرا برداشته‌اند و در آنها زیبایی هنری دیده‌اند. من بطری‌دان و پیشابریز را توی صورت آنها زدم تا با من دریفتند؛ حالا

19 - Paris Peasant, pp. 78-79.

20 - see J. H. Matthews, "Surrealism in the Sixties".

آنها همانها را برداشته‌اند و زیبایی هنریشان را ستایش می‌کنند.^{۲۱} ولی در ارزیابی نفوذ سوررئالیسم، همیشه باید بین سبک و فلسفه فرق گذاشت. سوررئالیسم صرفاً تصویری خیره‌کننده، جمله‌ای نامعقول، یا بافتی رؤیایی نیست. دغدغه آن، در اصل، آزاد کردن تخیل و گسترش دادن تعریف واقعیت است. در پی آن نیست که نامعقولی کافکا را معقول نشان دهد؛ و با اینکه خود بروتون نطفه آن را در رمان گوتیک می‌یافت، اشتباه است که مثل ساد در مورد شکل گوتیک، سوررئالیسم را هم شیوه رئالیستی یک عصر انقلابی بشماریم. مارکی دو ساد در سال ۱۸۰۰ نوشت: «هیچ کس نبود که ظرف پنج سال، بیشتر از مقداری که بهترین رمان‌نویسان در یک قرن می‌توانند شرح بدهند، بدنی آورده باشد. از این رو باید از شیطان درخواست کمک و علاقه‌مندی می‌شد تا انسان همان چیزی را که همیشه تنها با یک نگاه به تاریخ بشر در این عصر آهن درمی‌یافت اکنون در کابوس پیدا کند.»^{۲۲} پس رمانس گوتیک می‌شود تعبیری از رئالیسم (واقعگرایی) به همان معنی که بروتون تکنیک جریان سیال ذهن را در سالهای نخست قرن بیستم بدان متهم می‌کرد. ستایش بروتون از رمان راهب به دلیل آزادی تخیل آن بود، نه به علت غیرطبیعی بودن آن، که از نظر او - که قالب رمان را، یعنی نزدیکترین ژانر از لحاظ تاریخی به رئالیسم را، قبول نداشت - فقط قابل تحقیر بود. در تعریف، سوررئالیستها به گسترش تعریف ما از واقعیت علاقه‌مندند، نه به خلق تصویرهایی متناسب با دورانی آشفته؛ چرا که صورت اخیر مستلزم تلقی ارسطویی از کارکرد هنر است، که دیدیم که در حالت آرمانی دقیقاً ضد سوررئالیسم است، اگرچه مطمئناً نقل رؤیاها و نگارش خودکار هم کاملاً بی‌ارتباط با مفهوم واقعگرایی روانشناختی نیستند. بنابراین اگر بگوییم رمان مدرن و مخصوصاً رمان مدرن امریکایی، از ناتانیل وست گرفته تا ویلیام باروز و کورت وونگات، تنها به این دلیل که تصویرهای

21 - Richter, p. 200.

22 - Gorer, *The life and Ideas of the Marquis de Sade*, p. 63.

خشن و غریب آن بازتاب دقیق یک واقعیت کابوس‌وار است سوررئالیستی است، سبک را با نیت اشتباه کرده‌ایم. سوررئالیسم ابداً قصد پالایش تکنیک ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) را نداشت؛ و بروتون می‌خواست آگاهی را تغییر دهد تا مجبور نشود آن را منعکس کند. وست و باروز و وونگات (هنری میلر شاید یک استثنا باشد) در واقع وارثان سنت گوتیکی هستند که ساد تعریف می‌کرد؛ و اشتراک آنها بیشتر با پو و هاثورن و ملویل و بیرس است تا با بروتون و آراگون و سوپو.

اشتباه مشابهی این تصور را به وجود آورده که کم‌دی برادران مارکس و بینشهای غریب ادوارد کامینگز یا حتی کل پدیدهٔ تئاتر عبث‌نما از محصولات مستقیم سوررئالیسم‌اند. مارتین اسلین هم که می‌گوید ویلیام کلود فیلدز یک «کم‌دین سوررئالیست نابغه» بود^{۲۳} به همین صورت، استفادهٔ ماهرانه از مغالطه و ایهام و سخنان ناراحت‌کننده را با نیت جدی سوررئالیسم اشتباه می‌کند و اینجا هم سبک با نیت اشتباه می‌شود. فیلدز یا بخصوص برادران مارکس، که آرتو و بعد یونسکو بسیار از آنها ستایش می‌کردند، جزو سنت کاملاً مشخص و دودیل^{۲۴} بودند که هیچ یک از ادعاهای بروتون و رفقاییش را نداشت. و همین سنت است که ادوارد کامینگز در نمایشنامهٔ طنز آلودش به نام او از آن بهره می‌جوید - سنتی که از مدتها پیش از سوررئالیستها خود را در وراجی مضحک و نامعقول و بازبهای افراطی با زبان غرق کرده بود.

نسبت تئاتر عبث‌نما با سوررئالیسم پیچیده‌تر از آن است که در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد. تا نقطه‌ای هر دو جنبش از یک ارثیهٔ مشترک سهم می‌برند که عبارت باشد از صفات شنیع و خیالی و نامفهوم. هر دو می‌توانند نه تنها به آلفرد ژاری و لوئیس کارول و ادوارد لیر بلکه حتی به نقاشیهای حکیمانهٔ بوش و بروگل اشاره کنند. ولی سوررئالیستها این

23 - Esslin, p. 287.

۲۴ - vaudeville - مجموعه‌ای از نمایشهای گوناگون در تماشاخانه‌ها بود شامل رقص و آواز و پانتومیم و آکروباسی و غیره.

تصویرهای مشوش‌کننده را وسیله‌ای بالقوه برای تحریک به ارزیابی مجدد تجربه می‌دیدند، حال آنکه پیروان تئاتر عبث‌نما آنها را نمادهایی اکسپرسیونیستی می‌یافتند: تصویرهایی تحریف‌شده از دنیایی به همان اندازه تحریف شده. اما نقاط مشترکی هم وجود داشت. بکت شعرهایی ترجمه کرد از الوآر و بروتون؛ آداموف با آرتو دوست شد؛ و یونسکو اعتراف کرد عاشق شعر سوررئالیستی است. حتی وقتی بروتون و پره اولین نمایشنامه‌های یونسکو را دیدند، او را نویسنده‌ای سوررئالیست خواندند. اما خود یونسکو احتیاط به خرج داده و کار خود را متفاوت با چیزی دانسته که اسمش را طغیان خودجوش نثر سوررئالیستی گذاشته است. «من به خوبی می‌دانستم که آزادی فقط موقعی به دست می‌آید که درک کاملی از آنچه الهام می‌شود، و توانایی ضبط و ربط این الهام‌های از دنیای فوق‌آگاهی، وجود داشته باشد. من اعتقاد دارم که در نویسنده، و حتی در نمایشنامه‌نویس، مخلوطی از خودانگیختگی و غفلت و بصیرت باید موجود باشد؛ بصیرتی بی‌پروای آنچه تخیل خودجوش ممکن است عرضه کند. اگر بصیرت، ابتدا به ساکن، الزامی شود، مثل بستن دریچه‌های آب‌بند است. باید اول بگذاریم سیلاب جاری شود، آنوقت نوبت انتخاب و ضبط و فهم و درک هم می‌رسد.»^{۲۵} البته تفاوت زیادی نبود چون، همان‌طور که دیدیم، مدت‌ها بود که سوررئالیستها از موضع ناب‌گرایانه خود در مورد اتوماتیسم دست شسته بودند. بنابراین تفاوت واقعی بیشتر در فلسفه قضیه است تا در سبک کار، زیرا یونسکویی که خود می‌گوید «تنها تصویرهایی که من از دنیا دارم، از ناپایداری و ددمنشی، غرور و جنون، پوچی و زشتی، و کینه بیهوده است»، یونسکویی که هستی انسان را «هیجانی کثیف و بیهوده، فریادی خفه شده در سکوت، سایه‌ای فرورفته در کام شب» توصیف می‌کند^{۲۶}، چندان اشتراکی با دید گسترده و خوش‌بینی سیاسی سوررئالیستها ندارد.

25 - Eugene Ionesco, *Notes and Counter Notes*, trans., p. 124.

26 - Esslin, p. 85.

سوررئالیست فرض می‌گیرد که انسان می‌تواند دنیا را عوض کند، حال آنکه یونسکو - چنان که کینت تاینان می‌گوید - انسان را موجود ناتوانی می‌بیند که حتی نمی‌تواند حال و روز خود را تغییر دهد. تاثیر عبث‌نما علاقه‌ای به سرزندگی نهفته در تصادف و اروتیسم و دید ضمیر نیمه‌هشیار ندارد. کارش تشریح از دست رفتن معنا و کوچک شدن افق قوه انسان است. زبان برایش سحرانگیز و الهام‌بخش نیست؛ دفاع مذبوحانه‌ای در برابر حقیقت است؛ یک نمای محض است؛ و سرانجام، نوعی خودفریبی است که او خود را به دار آن حلق آویز می‌کند.

در تعریف «عبث‌نمایی»، کامو به فاصله‌ای ناپیمودنی بین انسان و جهان اشاره می‌کند - که این «عبث‌نمایی» ناشی از آمال انسان و بی‌اعتنایی دایم جهان به این آمال است. دید بکت نیز همین است. در نمایشنامه پایان بازی، کلاو اشیایی را از روی زمین برمی‌دارد و می‌گوید می‌خواهد به آنها نظم بدهد، چون «من عاشق نظم. نظم رؤیای من است». طنز در این حقیقت نهفته است که چنین نظمی غیرممکن است؛ یا اگر ممکن باشد، در ظرافت یک ساختار حداقل نهفته است که یک حقیقت دیگر تحمیلش می‌کند: این حقیقت که ما «بر لب گور به دنیا آمده‌ایم. اگرچه هم و کلاو، یا در نمایشنامه در انتظار گودو ولادیمیر و استراگون، در حال ایفای نقش در نمایشی قراردادی به نظر می‌رسند، قواعد متبوع آنها نامعلوم است و فاصله بین خواسته و تحقق آن ناپیمودنی. تنها راه مصالحه، برای کامو در سوءتفاهم و بکت در بازی بدون حرف، انتخاب رواقیگری است: هیچ خواستی، هیچ پاسخی. برای سوررئالیستها این طور نیست. اگر منظره‌های بیابانی نمایشنامه‌های بکت از بعضی جنبه‌ها یادآور منظره‌های دالی است، نوع طنز کاملاً متفاوت است. شخصیت‌های بکت برای این مورد تمسخر قرار می‌گیرند که واقعیت را غیر از آنچه هست می‌پندارند؛ ولی آدم‌های دالی برای این مسخره می‌شوند که نمی‌فهمند واقعیت به مراتب بیشتر از آن است که به نظر می‌رسد. بکت علاقه‌ای به شگفت‌انگیز و زاناک ندارد؛ به رئالیسمی دردناک علاقه‌مند است. او نه به انسان عاقل بلکه به آدم نامعقولی گوشه و



کتاب می‌زند که می‌تواند، در نمایشنامه‌ای با اسم طعن آلود روزهای خوش، چشم‌بسته به شن و ماسه‌ای که دارد او را می‌بلعد لبخند بزند یا، در نمایشنامه در انتظار گودو، وجود معنی و مقصودی را که اصلاً وجود ندارد مسلم فرض کند. سوررئالیسم این نامعقولی را مایه حیات و احیای معنوی بالقوه‌ای می‌داند که اشارات آخرالزمانی تثاتر عبث‌نما را تکذیب می‌کند. برای سوررئالیست، انسانیت و تعهد و حتی نوعی اخلاق نه توهّمات طعن‌آلودی از سر یأس بلکه واکنشهای معتبری هستند در برابر دنیایی فراگیرتر از آن که بکت می‌توانست بپذیرد.

سوررئالیستها حس اخلاقی نیرومندی داشتند، ولی اخلاق آنها جایی برای دوروییها و زاهد‌مآبی کسالت‌آور جامعه‌ای که به قراردادهای اجتماعی بیشتر از درستی واکنشهای انسان اهمیت می‌داد نداشت. واقعاً فقط آنها بودند که به وحشیگری برگزارکنندگان «نمایشگاه استعماری» سال ۱۹۳۱ اعتراض کرده بودند، نمایشگاهی که در آن بومیان را مثل حیوانات برای تقویت احساس قدرت «امپراتوری فرانسه» به نمایش گذاشته بودند. بعد از آن هم آنها بی‌عدالتی و وحشیگری را هرکجا دیدند محکوم کردند. برای سوررئالیست همیشه ضربه‌ای دیوانه‌وار به شکنجه سنجیده ارجحیت دارد و حرکت خودجوش، چه در هنر و چه در زندگی، بهتر از طرح اندیشیده است. در زمانه‌ای که روز به روز مادیت‌ر می‌شود، در جامعه‌ای که دارد سرنوشتش را به دست علم و تکنولوژی می‌سپارد و در محیطی که نسبت به آفرینندگان بی‌قیدش هر آن خصومت بیشتری نشان می‌دهد، تعهد انسانی سوررئالیستها جذابیت بیشتری پیدا می‌کند. «شگفت‌انگیز» هنوز در توضیح انسان برای خودش و در رد این تصور نخبوتبار که منزلت انسان و وسعت دنیای او سنجش‌ناپذیر است نقش دارد. آراگون در دهقان پارسی می‌پرسد: «آیا شناخت عقلی هرگز قابل مقایسه با شناخت حسی هست؟ بی‌تردید تعداد احمق‌هایی که منحصرأ به اولی تکیه می‌کنند و دومی را تحقیر می‌کنند آنقدر هست که برای توضیح علت بی‌لطفی‌ای که به هر چیز مشتق از حواس می‌شود کفایت کند. ولی وقتی داناترین مردان ما به من می‌آموزند که نور یک ارتعاش است، یا طول

موج آن را برایم اندازه می‌گیرند، یا هر میوه دیگر تعقل خود را به من تقدیم می‌کنند، هنوز چیزی را که در مورد نور برای من مهم است، چیزی را که چشمهای من شروع به آموختن آن به من کرده‌اند، چیزی را که فرق من با یک نابیناست، برایم توضیح نداده‌اند - چیزهایی را که از جنس معجزه‌اند و تعقل به کارشان نمی‌آید.»^{۲۷} جوهر سوررئالیسم و ضامن دوام مناسبت آن همین است.

واژه‌نامه فارسی - انگلیسی

erotic	شهوت‌انگیز	perception	ادراک
intuitive	شهودی	reasoning	استدلال
mannerism	شیوه‌گری	opposites	اضداد
thing	شیء، چیز	eclecticism	التقاط‌گرایی
object-trouvé	شیء یافته	anthropomorphism	انسان‌انگاری
becoming	صیوررت، شدن	representational	بازنمودی
absurdist	عبث‌نما	subversion	براندازی
reason	عقل، خرد	insight	بینش
intellect	عقل	anomie	بی‌هنجاری
rational	عقلانی	evocative	تداعی‌گر
rationalism	عقل (خرد)‌گرایی	synthesis	ترکیب
pragmatism	عمل‌گرایی	chance	تصادف
functional	کارکردی	reasoning	تعقل
conceit	مجاز بعید	contradiction	تناقض
revelation	مکاشفه	illusionistic	چشم‌فریب
logic	منطق	ready-made	حاضری
indefinite	نامحدود	wisdom	حکمت
irrational	نامعقول	reason	خرد، عقل
negation	نفی	irrational	خردستیز، نامعقول
phenomenal	نمودی	self	خود
subconscious	نیمه‌هشیار	automatism	خودکاری
delirious	هذیانی	solipsism	خودگرایی
simultaneity	همبودی، همزمانی	introversion	درون‌نگرایی
consistency	همخوانی	vision	دید
passion	هوای نفس	optophonic	دیدآوایی
nihilism	هیچ‌گرایی	(good) taste	ذوق
		eternal	سرمدی

کتابشناسی

کتابشناسی زیر مسلماً فقط دربرگیرنده گزیده کوتاهی از خیل کتب و مقالاتی است که دادا و سوررئالیسم پدید آورده‌اند. تنها آثاری در این فهرست آمده است که در حال حاضر به زبان انگلیسی موجودند. کتابشناسی کاملتری درباره سوررئالیسم فرانسوی در کتابی از گرشن که در فهرست زیر آمده است موجود است.

ANON, *Cinquant' Anni a Dada, Dada In Italia, 1916-1966*, Milan, 1966.

ALEXANDRIAN, SARANE, *Surrealist Art*, trans. Gordon Clought, London, 1970

ALQUIÉ, FERDINAND, *The Philosophy of Surrealism*, trans. Bernard Waldrop, Ann Arbor, 1969.

ARP, JEAN, *On My Way*, New York, 1949.

ARAGON, LOUIS, *Paris Peasant*, trans. Simon Watson Taylor, London, 1971.

BALAKIAN, ANNA, *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, London, 1967.

BARR, ALFRED, JR, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, 1936.

BRETON, ANDRÉ, *What is Surrealism?*, London, 1936.

BRETON, ANDRÉ, *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen Lane, Ann Arbor, 1969.

BRETON, ANDRÉ, *Selected Poems*, Trans. Kenneth White, London, 1959.

BRETON, ANDRÉ, *Nadja*, trans. Richard Howard, New York, 1960.

Geneva, 1967.

CARDINAL, ROGER, and SHORT, ROBERT, *Surrealism: Permanent Revelation*, London, 1970.

CAWS, MARYANN, *The Poetry of Dada and Surrealism*, Princeton, 1970.

DURGNAT, RAYMOND, *Luis Buñuel*, London, 1967.

ÉLUARD, PAUL, *Selected Writings of Paul Éluard*, trans. Lloyd Alexander, London, 1952.

FOWLIE, WALLACE, *Age of Surrealism*, London, 1957.

GASCOYNE, DAVID, *A Short Survey of Surrealism*, London, 1935.

GELDZAHLE, HENRY, *American Painting in the Twentieth Century*, New York, 1965.

GERSHMAN, HERBERT, *A Bibliography of the Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, 1969.

JEAN, MARCEL, *The History of Surrealist Painting*, trans. Simon Watson Taylor, London, 1960.

KNAPP, BETTINA L., *Antonin Artaud: Man of Vision*, New York, 1969.

LEMAITRE, GEORGE, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, New York, 1967.

LEVY, JULIEN, *Surrealism*, New York, 1936.

LEIRIS, M. and LIMBOUR, G., *André Masson and his Universe*, London, 1947.

MATTHEWS, J. H., 'Surrealism and England', *Comparative Literature Studies*, I (1964), pp. 55-72.

MATTHEWS, J. H., *An Introduction to Surrealism*, Pennsylvania State University Press, 1965.

MATTHEWS, J. H., *Surrealism and the Novel*, Ann Arbor, 1966.

MATTHEWS, J. H., *An Anthology of French Surrealist Poetry*, London, 1966.

MATTHEWS, J. H., 'Surrealism in the Sixties', *Contemporary Literature*, XI, ii (Spring, 1970), pp. 226-42.

MATTHEWS, J. H., *Surrealist Poetry in France*, Syracuse, 1971.

- MOTHERWELL, ROBERT, ed., *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, 1951.
- MYERS, JOHN BERNARD, 'The Impact of Surrealism on the New York School', *Evergreen Review*, No. 12, pp. 75-85.
- NADEAU, MAURICE, *The History of Surrealism*, trans. Richard Howard, London, 1968.
- PAZ, OCTAVIO, *Marcel Duchamp or the Castle of Purity*, London, 1970.
- RAY, PAUL C., *The Surrealist Movement in England*, London, 1971.
- RAYMOND, MARCEL, *From Baudelaire to Surrealism*, London, 1970.
- RICHTER, HANS, *Dada: Art and Anti-Art*, trans. David Britt, London, 1965.
- RUBIN, WILLIAM S., *Dada, Surrealism and their Heritage*, New York, 1968.
- VERKAUF, WILLY, ed., *Dada: Monograph of a Movement*, Teuffen, 1957.
- WALDBERG, PATRICK, *Surrealism*, London, 1965.
- WILSON, EDMUND, *Axel's Castle*, New York, 1931.

مآخذ دیگر

- BERGSON, HENRI, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell, London, 1913.
- ESSLIN, MARTIN, *The Theatre of the Absurd*, New York, 1961.
- GORER, GEOFFREY, *The Life and Ideas of the Marquis de Sade*, London, 1965.
- HEMINGWAY, ERNEST, *A Farewell to Arms*, New York, 1929.
- IONESCO, EUGENE, *Notes and Counter Notes*, trans. Donald Watson, London, 1966.
- MATTHIESSEN, F. O., *The American Renaissance*, Oxford, 1968.

نامنامه

استیگلیتس، آلفرد ۲۵	آپولینر، گیوم ۲۷، ۲۸، ۵۶، ۵۷، ۷۳، ۷۵
اسلووکی، مارسل ۲۷	۸۵، ۹۰
اسلین، مارتین ۹۷	آدامز، هنری ۹۴
اسوانبرگ، ماکس والتر ۹۱	آداموف، آرتور ۹۸
اشپنگلر، اسوالد ۳۶	آراگون، لویی ۳۳، ۳۵، ۵۷، ۶۰، ۶۱
اشویتس، کورت ۴۱، ۳۱	۶۳، ۶۷، ۸۲-۷۸، ۸۶، ۸۷، ۹۱، ۹۳
افلاطون ۹۲	۹۴، ۹۷، ۹۹
اکسپرسیونیسم ۲۲، ۲۷، ۶۹، ۹۳	آرپ، ژان ۱۷-۱۴، ۲۲، ۲۹-۲۷، ۳۱
الوار، پل ۳۳، ۳۵، ۴۶، ۵۷، ۶۱، ۶۳	۴۰، ۶۴
۷۰، ۷۲، ۸۷، ۹۱، ۹۵، ۹۸	آرتو، آنتون ۶۳، ۶۶، ۹۵، ۹۷، ۹۸
امپرسیونیسم ۲۰، ۲۲، ۹۳، ۹۴	آلبی، ادوارد ۹۵
امرسون، رالف والدو ۷۵	آلکساندریان، ساران ۶۴
انقلاب سوررئالیستی ۵۸، ۶۰، ۸۷	آلکیه، فردینان ۶۷
انقلاب و روشنفکران ۶۳	آلیس در سرزمین عجایب ۸۵
او ۹۷	آمورفیس ۲۵
اومانیت ۶۱	اتوماتیسم ← خودکاری
اوپنهایم، مری ۶۹	ادبیات ۳۳، ۳۴
اونیک، پی‌یر ۶۱، ۶۷	ارنست، ماکس ۱۳، ۱۴، ۳۱، ۳۸، ۵۹
اونیل، یوجین ۹۴	۶۴، ۶۵، ۶۹، ۸۵، ۹۱
اونیه، ژرژ ۲۹، ۹۱	اسپندر، استیون ۷۳
ایبسن، هنریک ۲۰	استالین، یوسف ۶۸
اینشتاین، آلبرت ۲۰	استراوینسکی، ایگور ۷۵

- بادر، یوهانس ۳۰
باربوس، هانری ۶۱
بازرون، هانری ۴۲
بارس، موريس ۳۴
بارگلد، یوهانس ۳۱، ۳۰
باروز، ویلیام ۹۶
بازی بدون حرف ۹۹
بال، هوگو ۱۸، ۲۱-۲۳، ۲۷-۴۱، ۴۲
برگسون، هانری ۴۴
برنز، آلن ۹۵
بروتون، آندره ۳۵-۳۳، ۴۰، ۴۵
۷۳-۵۴، ۷۸، ۸۰، ۸۲-۸۴، ۸۶، ۸۷
۸۹، ۹۱، ۹۸-۹۴
بروتيسم ۴۸، ۳۳
بروگل، پيتر ۹۷
برونیوس ۶۴
بطری دان ۲۴
بکت، ساموئل ۱۰۰-۹۸
بلیک، ویلیام ۷۱
بودلر، شارل ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷
بوش، هیرونی موس ۹۷
بونوئل، لويس ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۶۷، ۹۳
بیرس، آمبروز ۹۷
بیرو، آلبر ۳۳
پارناسیها ۷۵
پایان بازی ۹۹
پره، بنژامن ۶۱، ۹۸
پلاستیسیسم (گروه نقاشان کانادایی
طرفدار نقاشی خالص، و اشکال کامل
- در نظم کامل) ۲۲
پو، ادگار آلن ۵۹، ۹۷
پولاک، جکسون ۶۹
پیراندلو، لویجی ۹۴
پیکابیا، فرانسیس ۱۷، ۲۲، ۲۷-۲۵، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۳۸، ۵۹، ۷۰
پیکاسو، پابلو ۲۵، ۲۸، ۵۹، ۶۴
تانگی، ایو ۶۸، ۸۲، ۸۵، ۸۹، ۹۳
تاینان، کنت ۹۹
تروتسکی، لئون ۶۲، ۹۱
تسارا، تریستان ۱۸-۱۳، ۲۲، ۲۳
۲۹-۲۶، ۳۳، ۳۴، ۴۲، ۴۴، ۴۶
تعبیر خواب ۳۶
تویبر، زوفی ۲۷
جانسون، بی. اس. ۹۵
جانسون، جک ۲۵
جسد عالی ۸۹
جنگ اجتماعی ۶۱
چرخ دوچرخه ۲۴
چشمه ۲۴، ۲۶
حاضری، اثر ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۶۹، ۹۵
خبرنامه دادا ۳۳
خبرنامه گالری لندن ۷۲
خودکاری ۵۲، ۵۳، ۶۳، ۸۵-۸۲، ۹۸
دادا ۲۹
دادافون ۳۳
داروین، چارلز ۲۰، ۷۷
دالی، سالوادور ۶۴، ۶۶، ۶۸، ۷۰، ۷۱
۷۸، ۸۲، ۸۵، ۸۶، ۹۳، ۹۹
در انتظار گودو ۱۰۰

- درمه، پل ۳۳
 دفاع قانونی ۶۱
 دلوو، پل ۸۵، ۸۶
 دنو، روبیر ۸۷، ۶۴
 دوساد، مارکی ۹۷، ۹۶، ۹۰، ۶۴، ۵۷
 دوشان، مارسل ۲۶-۲۳، ۳۳، ۳۸، ۴۲
 ۴۳، ۶۵، ۹۵
 دولیل، لوکنت ۷۵
 ۲۹۱ ۲۵
 دهقان پارسی ۶۳، ۸۲-۸۰، ۹۱
 ۹۵-۹۴، ۱۰۰، ۱۰۱
 راتکو، مارک ۶۹
 رئالیسم ۳۲، ۴۶، ۹۶، ۹۷، ۹۹
 رانگ رانگ ۲۶
 راهب ۷۱، ۸۰، ۹۶
 رایونیسیم (سبک نقاشی غیرعینی روسیه
 که کاوش در رنگ و نور و ماده را
 اساس کار خود می‌دانست) ۲۲
 ربگری، آرن ۹۳
 رساله سبک ۶۳
 رمانتیسیم ۲۳، ۵۹، ۷۱، ۷۴، ۷۶
 رمبرانت ۲۴
 رمبو، آرتور ۲۷، ۲۸، ۳۳، ۴۳، ۵۹، ۷۳،
 ۹۰
 روردی، پی‌یر ۳۳، ۵۹، ۷۸
 روزهای خوش ۱۰۰
 روسو، پی‌یر ۲۵
 ری، من ۲۶، ۳۲، ۶۴، ۶۵
 رییمون-دسغ، ژرژ ۴۵، ۶۳
 ریشتر، هانس ۲۲، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۵۷
 ریگو، ژاک ۵۷
 زریر، والتر ۱۸، ۲۷، ۲۹
 ژاری، آلفرد ۲۱، ۲۷، ۳۳، ۵۶، ۵۹، ۹۷
 ژید، آندره ۴۴
 سارتر، ژان پل ۷۰، ۷۸
 ساندرا، بلز ۲۸
 سزان، پل ۲۰، ۲۵
 سمبولیستها ۲۱، ۲۷، ۷۳، ۷۵، ۷۹
 سمبولیسم ۷۴، ۷۵، ۹۹
 سن-پل-رو ۸۷
 سنکرونیسم ۲۲
 سوپره‌ماتیسم (سبک رادیکال و غیرعینی
 نقاشی که در ۱۹۱۳ در روسیه مطرح
 شد) ۲۲
 سوپو، فیلیپ ۳۳، ۵۶، ۵۷، ۶۶، ۹۷
 سوءتفاهم ۹۹
 سوررئالیسم چیست؟ ۶۱، ۶۳
 سوررئالیسم در خدمت انقلاب ۵۸
 سه توقف معمول ۲۴
 ۳۹۱ ۲۹
 سینه‌های تیره‌زیاس ۵۶
 شانه ۲۶
 شاه‌ابو ۵۶
 شعر عشق ۶۳
 شمال-جنوب ۳۳
 شیشه بزرگ ۲۳
 ضد حمله ۶۸
 عبث‌نما، تئاتر ۱۰۰-۹۷
 فتومونتاژ ۳۱
 فرانس، آناتول ۵۸

- فردی، ویلهلم ۶۴
فروتاژ ۶۵
فروید، زیگموند ۹۰، ۷۷، ۶۵، ۳۶، ۲۰، ۹۰
۹۱
فوتوریستها ۴۳، ۳۶، ۲۹، ۲۷، ۲۶، ۲۰، ۴۳
۴۸
فوتوریسم ۴۸، ۲۲
فوریه، شارل ۷۳
فووها ۲۷، ۲۰
فیلدز، ویلیام کلود ۹۷
کاباره ولتر ۴۷، ۲۷-۲۹، ۱۸
کار دورین ۲۵
کارول، لوئیس ۹۷، ۸۵، ۷۱
کافکا، فرانز ۹۶
کامو، آلبر ۹۹، ۷۰
کامینگز، ادوارد ۹۷
کاندینسکی، واسیلی ۴۳، ۲۸
کراوان، آرتور ۴۳، ۳۳، ۲۶، ۲۵
کروتی، ژان ۲۶
کلارته ۶۱، ۶۰
کلریج، ساموئل تیلور ۷۵-۷۷
کلودل، پل ۵۸
کله، پل ۶۵، ۶۴
کمونیست، حزب ۶۷، ۶۶، ۶۲، ۶۱، ۲۲
کنو، رمون ۶۶
کویستها ۳۶، ۲۹، ۲۷، ۲۰
کویسم ۳۶، ۲۲
کیچ، جان ۹۵
کیریکو، جورجو ۹۱، ۸۵، ۶۵، ۵۹
گاسکون، دیوید ۷۲
گالری دادا ۲۹
گالری سوررئالیستی ۶۳
گروس، جورج ۳۱، ۱۵
گلیسم ۷۰
گوتیه، تئوفیل ۷۵
گورکی، آشیل ۶۹
لافورگ، ژول ۲۷
لنین، ولادیمیر ایلیچ ۲۹
لوترامون، کنت ۹۱، ۷۳
لوئیس، متیو گرگوری ۸۰، ۷۱
لیر، ادوارد ۹۷، ۷۱
ماتیس، هانری ۵۹، ۲۵
مادرول، رابرت ۶۹
مارکس، برادران ۹۷
مارکس، کارل ۶۸، ۵۹، ۲۰
ماریتتی، فیلیپو تومازو ۴۳، ۴۲، ۴۰، ۲۸
ماسون، آندره ۹۴، ۸۵، ۶۶
ماگريت، رنه ۸۵، ۶۸
مالارمه، استفن ۷۴، ۷۳، ۵۹، ۴۲، ۳۳
مانیفست سوررئالیسم ۵۸
مدرنیسم ۷۳، ۷۲، ۵۷، ۴۱، ۳۳، ۲۳
۹۳
مرد نابینا ۲۶
مزن، ا.ل.ت. ۷۲
ملویل، هرمان ۹۷
منتان ۲۵
موجی از رؤیا ۸۷
مودیلیانی، آمدئو ۲۸
مولر، هارولد ۶۴
موضع سیاسی سوررئالیسم ۶۸

- میدانهای مغناطیسی ۵۷
 میرو، ژوان ۶۴، ۶۶، ۷۰، ۸۵
 میلر، هنری ۹۷
 میلز، سی. رایت ۵۶
 ناتورالیسم ۲۳، ۷۵، ۹۲، ۹۷
 ناجا ۸۰، ۶۳
 ناویل، پی.یر ۶۳
 نروال، ژرار ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۸۷
 نره‌سگ اندلسی ۶۳، ۶۴
 نظری اجمالی به سوررئالیسم ۷۱
 نقد پارانوایی ۶۸
 نقل قولهایی از صدر مائو ۹۵
 نول، مارسل ۸۱
 نووالیس ۷۶
 وارز، ادگار ۲۶
 وار هول، اندی ۹۵
 واشه، ژاک ۲۶، ۳۳، ۴۳، ۵۶
 واقعگرایی ← رئالیسم
 واگنر، ریشارد ۷۵
 وداع با اسلحه ۳۹
 ورتی‌سیسم (جنش آوانگارد انگلیسی
 اوایل قرن ۱۹ که بازتابی از کوبیسم و
 فوتوریسم را در نوعی نقاشی نیمه
 انتزاعی ارائه می‌کند) ۲۲
 وست، ناتانیل ۹۶
 وقتی که حق با سوررئالیست‌هاست ۶۸
 ولتر، فرانسوا ۲۷
 وونگات، کورت ۹۶
 ویتراک، روژه ۶۶
 ویتمن، والت ۱۴
 هائورن، ناتانیل ۹۷
 هارتفیلد، جان ۳۱، ۳۲
 هاوسمان، رائول ۳۰
 هرتسفلد، ویلاند ۳۰
 هرکس با توپ خودش ۳۱
 هگل، گئورگ ۷۴
 همینگوی، ارنست ۳۹
 هنینگس، امی ۲۷
 هوفمان، ارنست ۷۶
 هولسن‌یک، ریشارد ۱۸، ۲۲، ۲۳،
 ۳۱-۲۷، ۳۷، ۴۲
 یانچو، مارسل ۱۳، ۱۶، ۲۹-۲۲، ۴۲
 یانگ، لامونت ۹۵
 یونسکو، اوژن ۹۷، ۹۹
 یونگ، فرانتس ۳۰
 بیتس، ویلیام باتلر ۷۵

کتابهای مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

رمانتیسزم لیلیان فورست / مسعود جعفری جزی
رنالیسم دیمیان گرانت / حسن افشار
کلاسیسیزم دمینیک سکرتن / حسن افشار
ناتورالیسم لیلیان فورست و پیترا سکرین / حسن افشار
مدرنیسم پیترا فاکتر / علی محمد حق شناس
تراژدی کلیفورد لیچ / علی محمد حق شناس
ادبیات پوچی آرنولد هنجلیف / علی محمد حق شناس
ادبیات تخیلی جان جامپ / مسعود جعفری جزی
سمبولیزم چارلز چدویک / مهدی سبحانی
دادا و سوررئالیسم سی.ا.وی. بیگزبی / حسن افشار
کمدی مالوین موچنت / فیروزه مهاجر
درام س.و. داوسن / فیروزه مهاجر
استعاره ترنس هاوکیز / فرزانه طاهری
داستان کوتاه یان رید / فرزانه طاهری
طعن دی.سی. میوک / منوچهر بدیعی
زیباشناسی‌گرایان ر.و. جانسون
رمانس جیلین بیر
شبانیه پیترو. مارینلی
طنز آرتور پولارد
مقامه هری سیر

