

سورر آلیس

انگاره زیبایی شناسی هنری



م. آل احمد



شابک : ۹۶۵-۱۸-۷

ISBN: 964-5965-18-7

بها: ۴۰۰۰ ریال

سورر الیسم

انگاره زیبایی

شناسی هنری

م.آل احمد

نشر نشانه

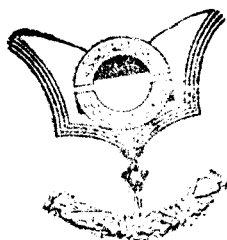


۱/۰۰

۱/۱

شابک : ۱۸-۷

ISBN: 994-5985-18-7



سورر آلیسم

انگارهٔ زیبایی شناسی هنری

م. آل احمد



سورر آلیسم

انگاره زیبایی شناسی هنری

نویسنده: مصطفی آل احمد

چاپ اول: تهران، بهار ۱۳۷۷

کلیه حقوق برای نگارنده محفوظ است

انتشارات: نشانه، تهران، خیابان سلیمان خاطر، ابرار غربی، شماره ۷۸

طرح روی جلد: سارا نامجو

حروفچینی: ناصر زحمتکش - فرشته لسانی

لیتوگرافی و چاپ: هاشمیون

تیراژ: ۲۰۰۰

شابک: ۷ - ۱۸ - ۵۹۶۵ - ۹۶۴

ISBN : 964 - 5965 - 18 - 7



فهرست

۵	سرآغاز
۹	پیش گفتار
۱۵	بخش نخست: هنر نخستین
۲۱	فصل نخست: جادو
۳۱	فصل دوم: تقلید
۳۷	بخش دوم: هنر نوین
۵۵	فصل نخست: تخیل
۶۷	فصل دوم: عصیان
۷۵	بخش سوم: رآلیسم، انگاره زیبایی شناسی طبیعی
۸۵	بخش چهارم: سوررآلیسم، انگاره زیبایی شناسی هنری
۱۱۵	فصل نخست: ذهن ناخودآگاه
۱۲۳	فصل دوم: رؤیا
۱۳۱	فصل سوم: نماد
۱۳۹	واژه نامه
۱۴۵	نام نامه
۱۴۹	کتاب نامه

سرآغاز

در این پژوهش کوشیده‌ام تا تفاوت اساسی، میان هنر کهنه و هنر نو را بازشناسم. در این راه، نخست سیر هنر از صورت ابتدائی و جادویی تا شکل والای آن را در دو بخش جداگانه «هنرنخستین» و «هنرنوین» بررسی کرده‌ام و ویژگی‌های هنرنوین را که «تخیل» و «عصیان» هستند، در برابر ویژگی‌های هنرنخستین که «تقلید» و «تسلیم» هستند، نهاده و دریافته‌ام که تخیل پدید آورنده زیبایی به طور کلی است. اما از آن جا که تخیل خود بر دو گونه انفعالی و ابتکاری است، زیبایی شناسی نیز دو گونه می‌شود؛ یکی «زیبایی شناسی طبیعی» که از «تخیل انفعالی» نشأت می‌گیرد و

دیگری «زیبایی شناسی هنری» که در «تخیل ابتکاری» سرچشمه دارد. وجود تخیلی که عصیان نتیجه آن باشد، یعنی تخیل ابتکاری، زمینه ساز همه تفاوت میان هنر کهنه و هنر نو است، زیرا هنر نو به واسطه تخیل ابتکاری، زیبایی شناسی هنری را مبنای کار خود می سازد، حال آن که هنر کهنه هر اندازه هم که معاصر باشد، از آن جا که تخیل انفعالی سرچشمه آنست، زیبایی شناسی طبیعی را الگوی خود قرار می دهد و در نهایت چیزی جز تقلید واقعیت نیست.

بر اساس دو روش زیبایی شناختی «طبیعی» و «هنری» بر آن شده ام که سبک های هنری را نیز بر مبنای گرایش به یکی از این دو روش زیبایی شناختی دسته بندی کنم. با مقایسه و سنجش سبک های اساسی تاریخ هنرها بر این باور شده ام که سبک های مهم هنری را می توان زمینه یا هم گروه یکی از دو سبک واقع گرایی (رآلیسم) و فراواقع گرایی (سوررآلیسم) دانست، آن گونه که سبک هایی چون کلاسیسیسم، ناتورالیسم، امپرسیونیسم پای بند رآلیسم هستند و مبانی زیبایی شناسی مشترکی دارند و سبک هایی مانند سمبلیسم، اکسپرسیونیسم، فوتوریسم به مبانی زیبایی شناسی سوررآلیسم نزدیکند. براین باور دو سبک رآلیسم و سوررآلیسم را به صورت دو انگاره زیبایی شناسی متفاوت فرض کرده ام و با مقایسه دو انگاره با یکدیگر، آشکار می گردد که همه سبک هایی که

به انگاره رآلیستی مربوطند پای‌بند زیبایی‌شناسی طبیعی هستند و از این رو در این سبک‌ها تقلید و انعکاس واقعیت بر نیروی تخیل چیره است. در نتیجه، این سبک‌ها از تعریف هنرنوین و زیبایی هنری دور می‌شوند، از این جاست که رآلیسم را انگاره زیبایی‌شناسی طبیعی دانسته‌ام، در حالی که سبک‌های انگاره سوررآلیسم، تخیل ابتکاری را جای‌گزین تقلید می‌سازند و به تعریف زیبایی هنری و هنرنوین نزدیک می‌شوند. از این رو سوررآلیسم را انگاره زیبایی‌شناسی هنری نامیده و کوشیده‌ام تا این سبک را از جنبه‌های انحرافی آن جدا سازم و سوررآلیسم را زمینه‌ای مناسب برای انگاره فراواقع‌گرا و روش زیبایی‌شناختی هنری نشان دهم.

لازم به توضیح است که در این کتاب، واژه «هنرنوین» به معنی هنر امروز یا هنر جدید به کار نرفته است، بلکه هنرنوین یا هنرنو در این پژوهش معنی گسترده‌تری یافته و زمان و مکان ویژه‌ای را در بر نمی‌گیرد. عنوان هنرنوین در این بررسی آن دسته از آثار هنری را در بر می‌گیرد که روش زیبایی‌شناسی هنری را جای‌گزین روش زیبایی‌شناسی طبیعی ساخته‌اند. همچنین در این پژوهش «سوررآلیسم» نیز مفهوم تازه‌ای یافته و کم و بیش از معنای تاریخی خود دور شده است.

در نقل قول‌ها هر مطلبی که میان دو قلاب، یعنی [] جای گیرد، از آن نگارنده است.

در پایان از همهٔ دوستانی که مرا صمیمانه در تدوین این کتاب یاری بخشیدند، به ویژه آقایان دکتر امیر حسین آریان‌پور و عنایت سمیعی سپاس گزارم. بی‌گمان این کتاب بی‌اشتباه نیست و نقدهای خوانندگان راهنمای من خواهد بود.

م. آل‌احمد

تهران، ۱۳۷۶

پیش‌گفتار

فلاسفه، جهان را به روشهای
گوناگون تفسیر کرده‌اند، در حالی که
مهم دگرگون ساختن آنست.
کارل مارکس^۱

رابطه انسان و هستی، رابطه «اثرگذاری» و «اثرپذیری» است.
اما بی‌گمان انسان پیش از آن که در جهان اثرگذار باشد، از جهان و
محیط پیرامون خویش متأثر است و این بخشی است که
«معنی گرفتن» نام دارد. اثرپذیری که هم دنیای بیرونی و هم

تن‌واره (Organism) را در بر می‌گیرد، محرک فعالیت ذهن و موجد آگاهی و شناخت (Cognition) می‌شود. شناخت موجب اثرگذاری انسان بر خود و محیط پیرامونش می‌گردد و این قسمتی است که «معنی بخشیدن» می‌نامیم. همچنین به واسطه این اثرگذاری یا معنی بخشیدن، جهان و محیط انسان دگرگون شده و به شکل تازه‌اش بر وی اثر می‌گذارد و بدین سان معنی گرفتن به معنی بخشیدن و متقابلاً معنی بخشیدن به معنی گرفتن مبدل می‌شود و این پویش (Process) دیالکتیکی همواره ادامه می‌یابد.

در گستره انسان، علم و هنر دو راه گوناگون معنی گرفتن و معنی بخشیدن به واقعیت (Reality) هستند. انسان به همواره از عوامل مهم دگرگونی در واقعیت بوده و هست، به یاری علم، واقعیت‌های پیرامونش را شناسایی و دگرگون می‌کند و سپس آن‌ها را با نیازهای خود همساز (Accommodation) می‌گرداند و به کوشش هنر، دنیای اندیشه و عاطفه (Emotion) خویش را آماده و هدفدار می‌سازد و بار دیگر موجبات دگرگونی در واقعیت را فراهم می‌آورد. هنر در این میان به مثابه نوعی ارتباط انسان با انسان و به منزله نوعی شناخت می‌کوشد تا جهان را به آرمان‌های دوردست انسان نزدیک کند و برای چنین هدفی عواطف انسان را مورد توجه قرار می‌دهد. عواطف انسان هنگامی در پرتو پدیده هنری دگرگون می‌شوند که پدیده هنری بتواند اندیشه مخاطب خود را از عاطفه

ژرفی برانگیزد. برای این خاستگاه هنر به وسیله تصویر یا نگار^۲ (Image) که می‌توان آن را تجسم کرد و در حوزه ادراک (Perception) آورد، به نمایش مفهوم (Concept) می‌پردازد و برای آن که مفهوم پیشین را دگرگون سازد تا مفهوم تازه بیافریند، دست به کار آفرینش نگارهای نو (New Images) می‌شود. نگارهای نو به وسیله شناخت انسان از واقعیت بالقوه شکل می‌گیرند و ساخته‌های فکر را دگرگون می‌کنند تا این گونه، انسان را برای دگرگون ساختن واقعیت و به وجود آوردن واقعیت نو آماده سازد. زیرا شناخت هنری نیز مانند شناخت علمی و فلسفی تنها تأثیر پذیرفتن از پدیده‌ها نیست، بلکه هنرآفرین می‌کوشد تا با شناخت واقعیت‌های نو، واقعیت را از قوه به فعل درآورد، بدین ترتیب، تأثیر از واقعیت به تغییر واقعیت می‌انجامد.

همان‌گونه که سیر هنر نشان می‌دهد، هنر که زاده جادوی ابتدائی (Primitive Magic) است، در گذر زمان از جادو دور می‌شود و تقلید (Imitation) را که ویژگی جادوی ابتدائی است، رها می‌کند و به مرور تخیل (Imagination) را

۲ - تصویر یا نگار در نابل مفهوم قرار دارد، زیرا نگار نمودیست عینی و جزئی که می‌توان آن را تجسم کرد، اما مفهوم، اندیشه ایست کلی و انتزاعی که به تجسم در نمی‌آید، از این رو هنر، د. ب. به وسیله نگارها به بیان مفاهیم می‌پردازد.

که به عصیان (Revolt) می‌انجامد، جایگزین آن می‌نماید. به عبارت دیگر هنر کهنه ایستا (Static) برخوردار از زیبایی شناسی طبیعی (Natural Aesthetics) جای خود را به هنرنوین (Modern Art) پویا (Dynamic) برگرفته از زیبایی شناسی هنری (Artistic Aesthetics) می‌دهد. به همین ترتیب سبک‌های هنری به لحاظ گرایش به زیبایی شناسی طبیعی یا زیبایی شناسی هنری دسته‌بندی می‌شوند و دو انگاره متفاوت به وجود می‌آید. به ترتیبی که سبک‌هایی که زیبایی شناسی طبیعی را الگو قرار می‌دهند از ضرورت ویژگی زیبایی هنری یعنی تخیل و پویایی دور می‌شوند و بیشتر متأثر از واقعیت موجودند، این سبک‌ها الگویی می‌سازند که آن را انگاره واقع‌گرایی (Realism Pattern) می‌نامیم، اما سبک‌هایی که زیبایی شناسی هنری را الگوی خود ساخته‌اند، همواره با تخیل پیوند دارند، به ویژه سبک سوررئالیسم (Surrealism) که به یاری ذهن ناخودآگاه (Un conscious Mind) و استفاده از حالت‌های بیانی آن مانند رؤیا (Dream) و نماد (Symbol) به تعریف هنرنوین نزدیک می‌شوند. این‌گونه سبک‌ها با انگاره فراواقع‌گرایی (Surrealism Pattern) خویشاوندی دارند.

در چنین روندی، هنر، همواره با تأثیر از واقعیت، بر واقعیت اثر می‌گذارد و راه دگرگونی آن را پیش گرفته، بدان معنی می‌بخشد. برای چنین هدفی است که باید هنر را از هر نوع چهارچوب،

همچون تقلید از واقعیت رها ساخت، زیرا هنر، مانند شناخت‌های
با ارزش دیگر، چون علم و فلسفه، برای دست‌یابی به شناخت از
هرگونه بند آزاد است.

بخش نخست

هنر نخستین

آنجا که طبیعت باز می‌ایستد، هنر
آغاز می‌شود.

ویل دورانت^۱

نشانه‌های هنر، همزمان با پیدایش انسان، پدیدار می‌شود. هنر در معنی امروزی خود، ساخته تمدن انسان به‌شمار می‌آید و تمدن نیز هنگامی شکل می‌گیرد که نابسامانی و ناامنی از میان رفته باشد، با این حال در این جا سخن از هنر نخستین (Primitive Art)

جامعه ایست که افراد آن هنوز بر محیط طبیعی خود، چیرگی نیافته‌اند و بشر هنوز موجودی غذایاب (Food - gatherer) است. از سوی دیگر، انسان، توانایی‌های جسمی سایر حیوانات را ندارد و به همان اندازه در ناامیدی و هراس بیشتری به سر می‌برد و یکسره گیج و مبهوت جهانی است که در آن زیست می‌کند. حرکت مداوم خورشید و ماه، شب و روز، خشکسالی و سیل، درندگان وحشی، گرسنگی و بیماری و هزاران نمود طبیعی دیگر، بشر نخستین را به هراس می‌انداخت و تمدن با چنین دنیایی سرشار از گرسنگی و ترس هنوز هزاران سال فاصله داشت.

در چنین دنیای پریشان‌آوری که محور فعالیت‌های انسان ابتدائی صیانت ذات بود و انسان آن روزگار همه تلاش خود را صرف گردآوری غذا و زنده ماندن می‌کرد، به راستی تمایل انسان به هنرورزی برای چه بوده است؟ انسانی که از فردای خویش، آگاه نبوده و در ترس به سر می‌برده و از بام تا شام در جستجوی غذا بوده است و دامپروری و کشاورزی هم نمی‌دانسته، چگونه فرصتی برای هنرورزی و آفرینش آثار هنری پیدا کرده است؟ مگر اهمیت و نیاز به هنر در زندگی او تا چه اندازه مهم بوده است؟

بی‌گمان و همان گونه که از تحقیقات دانشمندانی چون جیمس فریزر (J . G . Frazer) برمی‌آید، مهم‌ترین ویژگی هنر نخستین، درون مایه اقتصادی آن بوده است که ما را در جهت تبیین

آن یاری می‌دهد. موضوع نقاشی‌های غار، همیشه یا شکار و یا جنگ است که هر دو از عوامل مهم اقتصاد جامعه ابتدائی به شمار می‌روند. هدف سایر هنرها مانند آواز و رقص نیز همیشه رام کردن طبیعت و کام جویی اقتصادی از آنست، برای مثال از مضامین تئاتر آن دوران، می‌توان به نمایش مبارزه زمستان و بهار اشاره کرد که در پایان همیشه پیروزی با بهار است که باروری گیاهان را نوید می‌دهد. انسان نخستین که از روابط علت و معلولی مانند نظم فصول آگاه نبوده است با آمدن بهار، می‌پندارد، مراسم آئینی شکست زمستان باعث گردیده تا باردیگر بهار بازگردد؛ غافل از این که آمدن بهار فرایندی طبیعی است.

خیال پردازی‌های خرافی انسان نخستین و حوادثی مطابق با خواست او منجر شد تا انسان به مرور فعالیت‌های خیالی خود را باور کند و آن‌ها را ادامه و گسترش دهد. از این رهگذر می‌توان گفت بن و اساس هنر نه آن‌گونه که سپن سر^۲ (Herbert Spencer) بیان می‌کند، از غریزه‌ای به نام بازی سرچشمه می‌گیرد و نه آن چنان که فروید^۳ (Sigmund Freud) می‌پندارد، بازتاب دگرگون یافته غرایز جنسی است و نه می‌تواند انگیزه‌ای برای خودنمایی و

۲- هربرت سپن سر (۱۸۲۰ - ۱۹۳۰) فیلسوف و طبیعت شناس انگلیسی

۳- زیگموند فروید (۱۸۵۶ - ۱۹۲۹) روان شناس و روان‌کاو اتریشی

آرایش باشد^۴، زیرا در مسیر پر تلاطم زندگی انسان نخستین نه نیروی افزون جنسی باقی می‌ماند، تا به پندار فروید تبدیل به کار هنری گردد و نه فرصتی برای بازی و سرگرمی هست و نه می‌تواند انگیزه‌ای برای آرایش و خودنمایی باشد، زیرا آرایش گونه‌ای ابتکار به شمار می‌آید و ابتکار و خلاقیت زمانی آشکار می‌شود که ترس و ناامنی وجود نداشته باشد، حال آن‌که زندگی بشر نخستین باترس و ناامنی گره خورده بود. از سوی دیگر زندگی انسان دوران دیرینه سنگی با شکار پیش می‌رفت و زندگی کردن و نان خوردن از راه شکار چگونه می‌تواند انسان نوآور و آفریننده به وجود آورد؟

به دنبال کشف علت‌های واقعی رفتن، نیازمند مشاهده دقیق و آزمایش است، مشاهده دقیق و آزمایش، نیازمند فکری آسوده و زمانی مناسب است که انسان نخستین به شرحی که گفته شد از هردوی آن‌ها محروم بود، بنابراین برای پاسخ به پرسش‌های خویش به جای کشف علت‌های واقعی، سرگرم حدس و گمان ذهن خیال باف خود شد. خیال‌بافی‌های انسان دیرینه سنگی به مرور به باورهای خرافاتی انجامید و بشر را واداشت تا در جهت باورهای واهی خود فعالیت‌هایی انجام دهد که در نظرش سودمند

۴ - نظریه بالدوین (Baldwin) و مارشال (Marshall)

می‌آمد. از این همه شاید بتوان «هنر نخستین» را چنین تعریف کرد: بخشی از فعالیت‌های خیالی انسان نخستین که اساسی خرافاتی داشته و به منظور چیرگی بر طبیعت انجام می‌گرفته است، «هنر نخستین» نام دارد. از این قرار هنر در زندگی انسان ابتدائی، تکیه‌گاه آرام بخشی است در کنار طبیعت وحشی و بی‌قرار. هنر بدین گونه تنها آرام‌کننده و امید بخش انسان آن روزگار در برابر حوادثی بود که علت آن‌ها را نمی‌شناخت.

هنرمند دوران دیرینه سنگی به لحاظ آفریدن اثر هنری و یا از روی سرگرمی و یا آرایش به هنر نمی‌پرداخته است؛ هنر برای او معنایی را که امروز برای ما دارد، نداشته، بلکه آثار به وجود آمده در اوضاع و احوالی که شرح آن داده شد بر اساس باورهای خرافاتی صورت می‌گرفته و هدف مهم اقتصادی داشته است؛ به عبارت دیگر، هنر نیز مانند علم و دین آن روزگار بخشی از جادو (Magic) بوده است.

فصل نخست

جادو

جادو یعنی یک ارتباط خیالی را به
اشتباه به جای یک ارتباط واقعی
پنداشتن.

ای. بی. تیلر^۱

جادو (Magic) تکیه گاه آرام بخش زندگی انسان نخستین و
آغاز علم، هنر و فلسفه به شمار می آید. انسان نخستین از نظام
علت و معلول آگاه نبود و بسیاری از پدیده های طبیعی مانند سایه،
رؤیا، بیماری، مرگ و جز این ها که از درک وی خارج بود، او را به

۱ - Edward B. Tylor (۱۸۳۲ - ۱۹۱۷) مردم شناس و مورخ فرهنگ ابتدائی

هراس می انداخت و به راه خیال می برد.

انسان نخستین در جریان شناخت خود و محیط پیرامونش بدین باور دست یافت که موجودات هستی دارای یک جنبه بیرونی و یک جنبه درونی هستند^۲. جنبه درونی برتر و نیرومندتر است و نمی توان آن را دید و لمس کرد و اوست که به جنبه بیرونی جان (Anima) می بخشد. با چنین تبیینی انسان ابتدائی بسیاری از مجهولات ذهن خود را پاسخ داد. این اندیشه به مرور قوت گرفت و انسان ابتدائی را بدین باور رساند که برای چیرگی بر طبیعت، راهی جز تسخیر نیروی برتر نیست. این خیال بافی در شرایطی که انسان نخستین در ترس و ناامنی به سر می برد، تا اندازه زیادی خیال او را آسوده ساخت، زیرا باور داشت با خواهش و التماس و یا چیرگی بر نیروی برتر خواهد توانست بر آن چیره شود. به این ترتیب بود که بشر نخستین در جریان زمان پدیده های گوناگون طبیعت را دارای جان یا همزاد (Anima) پنداشت.

جان گرایی (Animism) یک نظام فکری و به مثابه جهان بینی انسان نخستین به شمار می رفت. انسان ابتدائی در سایه اندیشه ای چنین خیال آمیز، جهان را برای خود تفسیر نمود و سرانجام توانست جوابی قانع کننده برای پرسش های گوناگون خود بیابد.

زیگموند فروید در کتاب باارزش خود «توتم و تابو» می‌نویسد: «[بنابر بینش جان‌گرایی] جهان شامل عدۀ زیادی از موجودات روحانی است که نسبت به انسان، خیرخواه و یا بدخواهند و انسان‌ها همه پدیده‌های طبیعی را به این ارواح شرور و یا بی‌آزار نسبت می‌دهند و معتقدند این موجودات نه تنها به جانوران و گیاهان، بلکه به اشیاء به ظاهر بی‌جان نیز جان می‌بخشند.^۳» باورهایی این‌گونه، جامعۀ ابتدائی و جاهلی را که از حل منطقی پرسش‌ها و مشکلات ناتوان بود، به سوی مراسم خرافی «جادو» کشانید. جادو مهم‌ترین ابزار کاربردی جهان‌بینی جان‌گرایی بود. نوردن چایلد (V. Gordon Child) درباره اهمیت و نقش جادو در جامعۀ ابتدائی می‌نویسد: «انسان [ابتدائی] آئین جادویی را به جای می‌آورد، زیرا به جادو ایمان دارد، نه به آن دلیل که می‌خواهد از نتیجه آن با خبر گردد؛ جامعۀ او سودمندی جادو را باور دارد و هرگز به فکر آزمودن آن نمی‌افتد، حالت جادوگر نقطۀ مقابل دانشمند آزمایش‌کننده است.^۴»

جهان‌بینی جان‌گرایی به مرور ساختاری نظام‌مند یافت.

۳- زیگموند فروید: توتم و تابو، ترجمۀ ایرج پورباقر، تهران، انتشارات آسیا، ۱۳۶۲،

ص ۱۲۷

۴- گوردن چایلد: انسان خود را می‌سازد، ترجمۀ احمد کریمی حکاک، تهران، انتشارات

کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۴، ص ۳۰۸

چنین نگرشی با شرحی که از زندگی انسان نخستین گفته شد، از واقعیت در هراس بود و بیشتر بنیانی خیالی داشت. جهان‌بینی جان‌گرایی که از روابط علت و معلول آگاه نبود، علت هر پدیده را در همزاد آن پدیده جستجو می‌کرد. تفکر جان‌گرایی بر این اصل استوار بود که همزاد یا جان، نمودی شبیه به نمونه واقعی هر پدیده است که درون هر پدیده وجود دارد و اوست که به موجودات جان می‌بخشد. به واسطه این اندیشه، انسان ابتدائی انعکاس پدیده‌ها در آب، سایه‌ها و رؤیاها را نتیجه خودنمایی همزاد می‌دانست؛ همچنین علت درد و بیماری‌ها را در همزاد جستجو می‌کرد و به وسیله این فکر به پرسش بزرگ مرگ نیز پاسخ گفت. بر اساس همزادگرایی، مرگ زمانی حادث می‌شود که همزاد بدن را ترک کند. جهان‌بینی جان‌گرایی نتیجه می‌گیرد، همزاد هر پدیده، نشانه‌هایی از خود آن پدیده را در بر دارد و شبیه به آنست از این‌رو نمایش تصویر یا تندیس هر پدیده می‌تواند نمایشی از همزاد آن پدیده باشد. از همین جاست که انسان ابتدائی می‌کوشید به وسیله نقاشی، پیکره‌سازی، رقص، موسیقی، آواز، نمایش و ازاین‌دست، تصویری واقع‌نما (Realistic) از پدیده مورد نظرش به وجود آورد تا بدین ترتیب همزاد آن را به چنگ اندازد. نقاشی‌ها و پیکره‌های جادویی دوران سنگ از پیشرفت در طراحی و ساخت برخوردارند؛ تصاویر و تندیس‌ها همیشه نشانگر کوشش و

پیشرفت در جهت واقع‌نمایی هستند و پیداست، جادوگران یا هنرمندان این آثار سخت می‌کوشیدند، مراسم جادویی تا آن‌جا که ممکن است با واقعیت همگون باشند و برای چنین هدفی، گاه، بارها طرحی را تکرار و تمرین (اتود) کرده‌اند. طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی ضرورت آثار جادویی آن دوران بوده است، زیرا که می‌پنداشتند، جان یا همزاد هر نمود طبیعی، موجودی شبیه به همان نمود است و از این جهت تندیس یا تصویر و یا هر نشانه‌ی دیگر که به منظور جادو به کار گرفته می‌شود، هراندازه شبیه‌تر به اصل واقعی پدیده‌ها باشد، نتیجه‌ی جادو را موثرتر خواهد کرد.

انسان نخستین، فعالیت جادویی خود را تنها در پرتو همگونی با واقعیت، نتیجه بخش می‌دانست و اگر در کارهای روزانه خود، چون شکار یا جنگ، پیروز نمی‌شد، به درستی و همگونی مراسم جادویی با واقعیت گمان می‌برد. وفاداری به واقعیت در شعر، رقص و موسیقی از تطابق آن‌ها با وزن، ریتم و حرکت نمودهای طبیعی پیروی می‌کرد و البته از این هنرها کمتر اثری برجای مانده است، به ویژه از رقص و موسیقی که در گذشته نمی‌توانستند آن‌ها را به شیوه‌های امروزی ضبط و نگهداری کنند. انسان به مرور توازن و تناسب هماهنگ در طبیعت را بیشتر دریافت و در صدد رعایت آن در نقاشی و مجسمه‌سازی و نیز در زندگی خود برآمد. هنر انسان ابتدائی در عین حال لباسی نمادین

(Symbolic) برتن دارد. اما از آنجا که هنر یا جادوی انسان نخستین به واقعیت پای بند است، نمادپردازی آن نیز بیشتر متکی بر واقعیت است و کمتر مبتکر جلوه می‌کند. جادوگران که نخست، همه افراد قبیله را شامل می‌شده‌اند، از یک سو به منظور اهداف جادویی به طبیعت‌گرایی و واقعیت‌گرایی پرداخته‌اند و از سوی دیگر از آنجا که می‌کوشیدند واقعیت مطلوب خود را تصویر کنند از پرداخت به جزئیات چشم پوشیده‌اند و از نقاشی و موسیقی و صورت‌های دیگر جادو بیشتر به عنوان روشی برای چیرگی بر همزاد بهره گرفته‌اند.

از نظر انسان ابتدائی به چنگ آوردن همزاد یک پدیده، یعنی چیرگی بر خود آن پدیده، زیرا همزاد است که جسم پدیده‌ها را جان می‌بخشد؛ از سوی دیگر دست یافتن به همزاد به وسیله جادوکاری، آسان‌تر از دستیابی بر جسم واقعی آن‌ها در صحنه زندگی است، بنابراین جادوکاری از هر نظر به صرفه و بی‌خطر است و انسان نخستین که به چنین سلاحی دست یافته بود، زمان‌های بسیار به جادوکاری پرداخت. این‌گونه، جهان‌بینی جان‌گرایی به ابزاری عملی یعنی جادو مجهز شد.

جادو بر اساس اصول «خیال» یعنی منطق «تداعی معانی» (Association) و اصل‌های مشابهت، مجاورت و تضاد به پرسش‌های جهان‌بینی جان‌گرایی پاسخ می‌گفت. انسان نخستین،

تصاویر و اسم پدیده‌ها را به این دلیل که شبیه و یا نزدیک و یا جزئی از یک پدیده است، نشان و نمادی از پدیده‌ها می‌پنداشت و می‌کوشید تا اسم پدیده‌ها را فراگیرد و یا برای آن‌ها نامی می‌نهاد. با تلاش فراوان، تصویر و یا تندیس حیوانات و آدمی را شبیه به اصل آن‌ها می‌ساخت و سپس آن‌گونه با آن‌ها رفتار می‌کرد که خواهان تحقق آن رفتار، در واقعیت بود. برای مثال پیش از رفتن به شکار تصویر حیوان یا صحنه شکار را همراه با تیر یا تیرهایی که بر بدن حیوان فرو رفته است بر دیواره غار رسم می‌کردند و می‌پنداشتند که همزاد حیوان را کشته‌اند و از این پس غلبه بر جسم آن سخت نمی‌نمود، آن‌گاه با اراده‌ای نیرومند رهسپار شکار می‌شدند و یا برای آن‌که به جنگ با قبیله دشمن بروند، می‌کوشیدند تا همزاد قبیله را به چنگ آورند؛ اراده هر قبیله در رئیس آن قبیله و یا در نشانه قبیله نهفته شده است، پس همزاد یا به صورت تصویر و یا تندیس از رئیس قبیله و یا به صورت اسم و نشان قبیله مورد نظر و مانند این‌ها با مراسم جادویی مورد نفرین و آزار قرار می‌گرفت تا بدین ترتیب، جنگیدن با قبیله‌ای که جان ندارد، آسان گردد. به هنگام خشکسالی با ادای حرکاتی که بیانگر ریزش باران بود، همزاد باران را تصویر می‌کردند و سپس به امید باران، انتظار می‌کشیدند و هرگاه در فعالیت‌های خود پیروز نمی‌شدند، باور می‌کردند که در مراسم جادو اشکالی وجود داشته است. در غار

مونتسپان (Montespan)، نقش برجسته ایست از اسبی که به سمت دام رانده می‌شود و بر پیکرش خراشیدگی اثر تیر به چشم می‌خورد، همچنین نمونه‌گلی یک خرس در همان غار ۴۲ سوراخ برتن دارد. در غارهای جنوب فرانسه و شمال اسپانیا و آثار به جا مانده از انسان عصر دیرینه سنگی، نمونه‌هایی از این دست که همه به نوعی بیانگر کارهای جادویی انسان نخستین است، بسیار یافت می‌شود.

انسان نخستین، پس از مراسم جادویی، به خیال آن که بر جان پدیده‌ها چیره شده است، با نیرویی افزون و شجاعتی کم نظیر به رو در رویی با واقعیت ناشناخته می‌پرداخت و اغلب به واسطه همین تلقین پذیری پیروز می‌شد. از این رهگذر، جادو عامل تلقین بود، تلقین پذیری هنگامی بیشتر مؤثر است که اوضاع ناپیدا و ناآرام باشد که به طور یقین زندگی انسان نخستین این‌گونه بود. انسان نخستین به واسطه ترس از آینده و طبیعت و نیز به علت شناخت ناکافی از جهان، بیشتر تلقین پذیر بود تا مبتکر و کنجکاو و جادو در این میان به واسطه نیروی تلقین از کارایی مؤثری برخوردار بود و از این جهت با ارزش‌ترین و مهم‌ترین فلسفه زندگی انسان نخستین به شمار می‌رفت. از آنچه گفته شد، شاید بتوان جادو را چنین تعریف کرد: فعالیت‌های خرافی انسان نخستین که هدف اقتصادی داشت و به قصد چیرگی بر همزاد

عناصر طبیعی انجام می‌گرفت، «جادو» نام دارد.

وجود نشانه‌های جادو کاری و باور به همزاد، در میان مردمان رشد نیافته‌ای که به شیوه‌های گوناگون ابتدائی زندگی می‌کنند، دیدگاه بالا را تأیید می‌کند. بسیاری از این اقوام بر این باورند که با پوشیدن لباسی به سان حیوان، می‌توان بر همزاد آن چیره شد. پوشیدن لباس و آرایش کردن و یا استفاده از صورتک از دیرباز در مراسم جادویی وجود داشته است و استفاده از این اسباب، همان کاری است که امروزه بازیگران تئاتر می‌کنند. وقتی استفاده از گونه‌های مختلف جادویی مانند نقاشی، پیکر تراشی، موسیقی و رقص و استفاده از الفاظ و کلمات و قصه پردازی یکجا به کار گرفته شد، مراسمی به وجود آمد که ما امروزه آن را «نمایش» می‌نامیم.

در دوره‌های بعد شکل جادو نیز مانند سایر کارها و به تناسب رشد جامعه دستخوش دگرگونی شد، جادوکاری که کار همه افراد قبیله در کنار شکار بود، برای خود حرفه‌ای مستقل شد و از شغل‌های دیگر جدا گشت و جادوگران اهمیت و ارزش ویژه‌ای پیدا کردند. گوردن چایلد در باره اهمیت جادوگر می‌نویسد: «جادوگر شاید نخستین پیشه‌ور قدرتمند و نخستین عضو جامعه باشد که بدون تشریک مساعی مستقیم در تولید خوراک، از مازاد تولید که دسترنج تلاش جمعی افراد است، بهره‌مند می‌گردد، ولی

چوبدست جادوگر نقطه اقتدار است و پادشاهان تاریخی هنوز هم بسیاری از تجملات مقام جادویی خود را حفظ می‌کنند.^۵

از آنچه در این فصل گفته شد، نتیجه می‌شود که انسان نخستین به واسطه خیال‌پردازی و نادانی به همزاد باورداشت و می‌انگاشت همزاد هر پدیده سایه‌ای شبیه به همان پدیده و دارای نیرویی برتر است که به موجودات جان می‌بخشد و از این پندار خود نتیجه گرفت، برای رام کردن طبیعت باید قدرت این نیروها را مهار کند و برای چنین هدفی بود که به ابزار جادو پناه برد، اما به باور او جادو هنگامی خواهد توانست بر همزاد پدیده‌ها چیره شود که کارهای جادویی، مانند تصویر سازی، رقص و از این دست به گونه‌ای دقیق، هم‌نوا با نمود واقعی آنچه باید جادو شود، باشد تا به طور یقین بر همزاد آن چیره گردد. پس برای هرچه بیشتر بهره بردن از این مراسم، جادو به همانندسازی یا تقلید (Imitation) استوار شد.

۵- گوردن چایلد: انسان خود را می‌سازد، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران، انتشارات

کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۴، ص ۱۸۵ و ۱۸۴

فصل دوم

تقلید

فرد جاهل بنده بی‌اراده عادت و
تقلید است.

۱. ح آریان‌پور

بی‌گمان، مراسم جادویی انسان نخستین، پیش از آن که در
واقعیت عینی اثر گذارد، بر ذهن ناآرام انسان ابتدائی اثر می‌گذاشت.
همچنین نیاز به توضیح نیست که کارهای جادویی انسان نخستین،
هیچ‌گونه دگرگونی در واقعیت عینی پدید نمی‌آورد و تنها این ذهن
خیال‌پرور انسان ابتدائی بود که با کارهای جادویی، دستخوش

دگرگونی می‌شد.

انسان جادوکار ابتدائی تلاش دارد بر واقعیت چیره شود، اما چون راه علمی و عملی آن را نمی‌داند با باورهای خرافی از جمله جان‌گرایی دست به کار جادو می‌شود و چون می‌پندارد، جان یا همزاد هر پدیده، شبیه به نمود واقعی آنست، به جادوی تقلیدی (Imitative Magic) دست می‌زند. تقلید، ویژگی هرگونه جادوی ابتدائی است و از آن جهت برای انسان نخستین اهمیت داشت که عاملی برای سودمندی جادو به شمار می‌رفت، از این رهگذر شباهت زیادی میان مراسم جادویی انسان نخستین و آنچه می‌بایست جادو شود، وجود دارد. برای مثال، آدمکی به شکل دشمن یا نشانه‌ای شبیه به آن ساختن و سپس ضربه زدن و خرد کردن و یا هرگونه عمل دیگر برروی نشانه ساختگی، به مثابه آنست که اعمال مزبور بر همزاد آن وارد خواهد شد. بنابر همین باور برای آن که زمین را به شوق آورد و باروری آموزد، به کاری مشابه به باروری دست می‌زند و در میان مزارع به عمل جنسی می‌پردازد. فروید نمونه‌های جدیدتر از جادوی تقلیدی مثال می‌آورد: «برای ایجاد باران از وسایل جادویی نظیر تقلید از باران و تکرار ساختگی باران و توفان استفاده می‌شد، به طوری که می‌توان گفت، افراد، نمایشنامه باران را بازی می‌کردند؛ مثلاً آینو (Aino) های ژاپن به شیوه زیر باران ایجاد می‌کردند: عده‌ای غربال بزرگی

به دست می‌گرفتند و آب را به شیوه باران از آن فرو می‌ریختند و حال آن که عده‌ای دیگر دیگری را که به بادبان و پارو مجهز بود به شکل یک کشتی در آورده بودند، در دهکده می‌گرداندند.^۱»

برای انسان نخستین که در ترس زندگی می‌کرد، تقلید و تکرار بیش از خلاقیت و نوآوری مقرون به صرفه بود، زیرا بشر ابتدائی به علت شناخت ناکافی از قوانین طبیعت، کوتاه‌اندیش بود و از این جهت پیروی کورانه از طبیعت را به ابتکار و نوجویی ترجیح می‌داد. ویل دورانت (Will Durant) در این باره می‌نویسد: «عملی که به شکل ماشینی صورت گیرد، آسان‌ترین طریقی است که انسان می‌تواند در مقابل حادثه خارجی که حالت تکرار دارد یا وضع معینی که پی در پی اتفاق می‌افتد، اختیار کند.^۲» از آن جا که بشر از آینده ترس دارد و به طبیعت فعلی خو گرفته است، فعالیت از روی عادت و تقلید را به نوآوری و ابتکار که با خطر کردن همراه است، ترجیح می‌دهد. عادت که همیشه واپس‌گراست و چشم به گذشته دارد، به پافشاری از تقلید تکیه می‌کند، به همین جهت انسان به آنچه حالت تکرار دارد، خو گرفته و به سمت گذشته میل پیدا

۱ - زیگموند فروید: توتم و تابو، ایرج پوریافر، تهران، انتشارات آسیا، ۱۳۶۲، ص ۱۳۴

و ۱۳۵

۲ - ویل دورانت: تاریخ تمدن، جلد اول، کتاب اول، ترجمه احمد آرام، تهران، انتشارات

انقلاب اسلامی، ۱۳۷۰، ص ۳۴

می‌کند. از این جهت شاید بتوان در تعریف تقلید گفت: تقلید رفتاری ساختگی و تکراری از روی الگویی واقعی است. بنابراین تعریف، شخص مقلد نمی‌آفریند، بلکه آنچه را پیش از این ساخته و پرداخته شده، باز می‌سازد.

علیرغم آن که برخی از روان‌شناسان مانند ویلیام جیمز (William James) و بالدوین (Baldwin) تقلید را غریزی می‌دانند، به نظر می‌رسد تقلید نه تنها یک واکنش غریزی نیست، بلکه یک عمل کاملاً اکتسابی است که از محیط سرچشمه می‌گیرد و هدف‌های ویژه‌ای را دنبال می‌کند و از این جهت بیشتر از روی نیاز صورت می‌گیرد. اتو کلاین برگ (Otto Klineberg) روان‌شناس آمریکایی نه تنها تقلید در رفتار انسان را غریزی نمی‌داند، بلکه عمل تقلید در جانوران را نیز اکتسابی می‌پندارد و می‌نویسد: «جانور هنگامی تقلید می‌کند که از این کار چیزی عاید او شود، مثلاً او را به غذا برساند یا چیزی نظیر آن.^۳» اما برای آنچه هنر نخستین خوانده شد و بنابر جهان‌بینی انسان ابتدائی، تقلید یک ضرورت به‌شمار می‌رفت و جنبه حیاتی داشت، زیرا بشر نخستین از طبیعت تقلید می‌کرد تا به خیال خویش به این وسیله آن را تسلیم سازد.

۳- اتو کلاین برگ: روان‌شناسی اجتماعی، جلد دوم، ترجمه علی محمد کاردان، تهران،

تقلید، ضرورت کار جادو بود، چراکه انسان نخستین می‌پنداشت، میان همزاد و پدیده واقعی شباهتی وجود دارد و تقلید در حقیقت عملی برای به چنگ آوردن همزاد بود. در این جا تقلید را باید وسیله‌ای برای جادو و معلول باورهای خرافی انسان آن روزگار دانست.

از آن جا که جادو سرآغاز علم، هنر و فلسفه به شمار می‌آید، هنر تا مدت ها ویژگی جادویی خود، یعنی تقلید و ستایش از طبیعت را حفظ کرد؛ اما همان گونه که پیش از این گفته شد در هنر نیز همانند سازی یا تقلید با انفعال ذهن همراه است. انسان ابتدائی از چیزهای نو و مجهول می‌هراسید و از آنچه دور از ذهن و به آینده مربوط است، آگاه نبود، بنابراین محور تقلید، ترس از نو (Misoneism) است. تقلید به گذشته تکیه دارد، حال آن‌که وظیفه هنر، تصویر «دنیای نوین» است.

بخش دوم

هنر نوین

شعور انسان نه تنها دنیای عینی را
باز می‌تاباند، بلکه آن را
باز می‌آفریند.

لنین^۱

پیش‌تر گفته شد که همه افراد جامعه ابتدائی به گونه‌ای در
مراسم جادویی شرکت داشتند و از این رو جادوکار به‌شمار
می‌آمدند؛ اگرچه برخی از جادوکاران، مهارت‌های جادویی فراوان

۱ - Vladimir Illich Oulianov Lenin (۱۸۷۰ - ۱۹۲۴)

به دست می‌آوردند و به همین دلیل مورد احترام سایرین قرار می‌گرفتند، اما در هر صورت جادوکاری کار همه افراد قبیله بود. جادوکاران می‌کوشیدند تا به وسیله جادو دنیای پیرامون خویش را با خود همگون سازند، اما امروزه می‌دانیم که جادو در واقعیت عینی تأثیری ندارد و تنها این ذهن خیال انگیز و تلقین پذیر انسان نخستین بود که چنین نسبتی به جهان پیرامونش می‌داد و از آن جا که به اثر جادو بر همزاد ایمان داشت، نیروی ایمان، ذهن وی را برای دگرگونی واقعیت و مبارزه رو در رو با آن آماده می‌ساخت، بدین ترتیب جادو وسیله‌ای برای دگرگون ساختن واقعیت بود و این کم و بیش همان پویشی است که امروز به گونه‌ای آگاهانه و به دور از باورهای خرافی بر عهده هنر است.

آن جنبه از فعالیت‌های جادوکارانه انسان نخستین که وی را وامی‌داشت تا در واقعیت عینی دست برد، زمینه علم را فراهم نمود و دسته دیگر از این فعالیت‌ها که بیشتر صورت خیالی داشت و بر ذهن انسان اثر می‌گذاشت به هنر انجامید، بدین ترتیب، هنر، باقی‌مانده و شکل دگرگون شده بخشی از کارهای جادویی انسان نخستین است و چون بشر آن دوران به منظور چیرگی بر طبیعت می‌کوشیده است تا نشانه ساختگی نموده‌های طبیعی را پدید آورد و چون برای این هدف از تصویر یا تندیس تقلید شده شیئی یا موجود مورد نظر و یا نمایش تقلیدی از رفتار و حرکات آن پدیده

و یا از تکرار الفاظ و اصوات مشابه با آن و از این دست نشانی‌ها استفاده می‌کرده است، در نتیجه، هنرهای گوناگون به وجود آمد، به گونه‌ای که وجوه دیداری جادوکاری به «هنرهای تجسمی» (Plastic Arts) مانند نقاشی و پیکر تراشی و وجوه حرکتی و تقلید از رفتار و حرکات پدیده‌ها به «هنرهای نمایشی» (Dramatic Arts) و وجوه شنیداری و آوایی به صورت شعر، آواز و موسیقی جلوه کرد و چون ضرورت جادو بنابر باور به همزاد، عنصر تقلید بود در نتیجه، هنر نیز که بازمانده بخشی از کارهای جادویی است، سالیان دراز به تقلید و همانندسازی از واقعیت بسنده کرد.

ارسطو^۲ ایجاد پالایش (Catharsis) در مخاطب هنر را، وظیفه اساسی کار هنری می‌دانست. وی برای رسیدن به چنین هدفی در هنر، تقلید را عنصر ضروری پدیده هنری می‌پنداشت. ارسطو تقلید را غریزی می‌دانست و آگاه بود که آنچه به وسیله تقلید نمایش داده شود، لذت انگیز می‌گردد. او در دیدگاه خود تا آن‌جا پیش رفت که برای وفاداری در نمایش واقعیت به «وحدت مکان»، «وحدت زمان» و «وحدت موضوع» معتقد شد. اما ارسطو اشتباه می‌کرد، زیرا تقلید در بشر غریزی نیست و از سوی دیگر، پالایش روانی و ایجاد لذت، برای هنر رسالتی اندک است،

زیرا در این صورت می‌بایست بسیاری از کارهای انسان و از آن جمله لذت بردن از خوراکی‌ها و عمل جنسی را نیز گونه‌ای هنر دانست. اگرچه ارسطو از تغییر در واقعیت نیز سخن می‌گوید، اما منظور او تنها نوعی دخل و تصرف در راستای ایجاد پالایش به‌شمار می‌رود و همانا هدف از پالایش نیز نوعی تخلیه روانی است که بر اثر همزادپنداری با اثر هنری دست می‌دهد که در نهایت به رضایت خاطر هنرپذیر منجر می‌شود.

افلاطون^۳ از این حیث در برابر ارسطو قرار داشت؛ او یکسره مخالف هنر در مفهوم تقلیدی آن بود. افلاطون، شاید نخستین فیلسوفی باشد که تقلید در هنر را دور از حقیقت می‌داند، او زیبایی‌ها را تقلیدی از «ایده زیبایی» و «مثال» زیبای آن می‌داند، و از این رو تقلید از زیبایی طبیعت و صنعت را دو بار از حقیقت زیبایی دورتر می‌پندارد به همین دلیل افلاطون زیبایی طبیعت و صنعت را برتر از زیبایی اثر هنری، که مقلد طبیعت و صنعت است می‌داند و چون هنر در آن زمان بیشتر به صورت تقلیدی بود، او اساساً با هرگونه هنر مخالف بود و می‌اندیشید، آن چه نمود واقعی دارد، ضرورتی برای صورت دروغین و تقلیدی آن نیست. اندیشه ایده‌آلیستی افلاطون درباره زیبایی مطلق و «مَثَل» به انکار

هنر می‌انجامد از این جهت او یکسره هنر را مردود دانست. کانت^۴ نیز در تعریف دقیق درباره هنر و زیبایی به تناقضی آشتی‌ناپذیر و ایده‌آلیستی گرفتار می‌شود و ناگزیر از اثبات آن بر می‌آید، او از یک سو زیبایی هنر را مستقل از مفاهیم می‌داند و از سوی دیگر زیبایی هنری را بیان زیبای نموده‌ها می‌پندارد. روشن است که چنین بیانی منجر به درکی از مفهوم می‌گردد و این با تعریف او از هنر مبتنی بر لذتی خیال‌آمیز و بی‌مفهوم مطابق نیست. در دوره‌های بعد نیز تکلیف هنر کم و بیش همان بود که ارسطو می‌پنداشت تا این که در اواخر قرن هجدهم هگل^۵، فیلسوف آلمانی، به هنر، مفهوم تازه‌ای بخشید؛ وی تقلید کورانه در هنر را سراسر نفی کرد و در این زمینه نوشت: «هنر با تقلید محض از طبیعت نخواهد توانست در این مسابقه از کوره آزمایش سلامت بگذرد و بی‌شبهات به کرمی نیست که بخواهد به دنبال فیل بخزد.»^۶ هگل همچنین در ادامه گفتار، پیرامون زیبایی‌شناسی اشاره می‌کند که: «غایت هنر می‌بایست در چیزی سوای تقلید صرف صوری آن چه موجود است، باشد.»^۷ اما برای نزدیک شدن به تصور هگل و نیز به منظور

۴ - Immanuel Kant (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴)

۵ - Georg Wilhelm Friedrich Hegel (۱۷۷۰ - ۱۸۳۱)

۶ - هگل: مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران، نشر آوازه، ۱۳۶۳، ص ۸۶

۷ - هگل، همان کتاب، ص ۸۹

کاوش در هنر، شناخت سبک (Style) لازم و از اهمیت فراوانی برخوردار است؛ همچنین برای شناخت سبک، بررسی برونه یا شکل (Form) و درونه یا محتوا (Content) مهم‌ترین و نخستین گام است، زیرا سبک عبارتست از روش‌یه کارگیری عناصر گوناگون صوری (Formal) برای بیان محتوا.

اما در همین ابتدای سخن می‌گویم که شکل و محتوا دو مقوله جدا از یکدیگر نیستند و تنها این ضرورت تجزیه و تحلیل در هر نمودی است که ما را وادار می‌دارد، چنین تقسیمات فرضی انجام دهیم. در حقیقت، شکل و محتوا هر دو نمودهایی انتزاعی هستند و هیچ‌یک به تنهایی نمود خارجی ندارند، این دو تفکیک ناپذیرند و مانند کل یک پارچه‌ای «پدیده هنری» را به وجود می‌آورند. در واقع شکل و محتوا همه آن چیزی است که نگار (Image) می‌نامیم. بنابراین به منظور هرچه روشن تر شدن سبک و دو مقوله شکل و محتوا، ابتدا باید نگار را تعریف کنیم.

در تعریف نگار به طور خلاصه می‌توان گفت، نگار یا تصویر هر واقعیت، نمودیست عینی و جزئی که می‌توان آن را تجسم کرد و به مفهوم (Concept) پی برد، حال آن که مفهوم اندیشه‌ای ذهنی و کلی، تجربیدی و دور از تجسم عینی است. هر نگار، به وسیله یک یا چند محرک خارجی که بر تن‌واره اثر می‌گذارند، آغاز می‌شود؛ از برخورد محرک خارجی یا عنصر

حسی با تن‌واره، احساس (Sensation) ویژه‌ای دست می‌دهد که به واسطهٔ بازتاب‌های شرطی (Conditioned Reflexes) به یک یا چند تصویر ذهنی (Mental Image) مشخص منجر می‌شود، از هر تصویر ذهنی، ادراک (Perception) مربوط به آن تصویر حاصل می‌آید و براساس یادآوری (Recollection) که به کمک حافظه صورت می‌پذیرد، حالتی به تناسب آن ادراک بر تن‌واره دست می‌دهد که عاطفه (Emotion) نام دارد. عواطف تازه با عواطف پیشین مقایسه می‌شوند و مفهوم (Concept) به وجود می‌آید.^۸

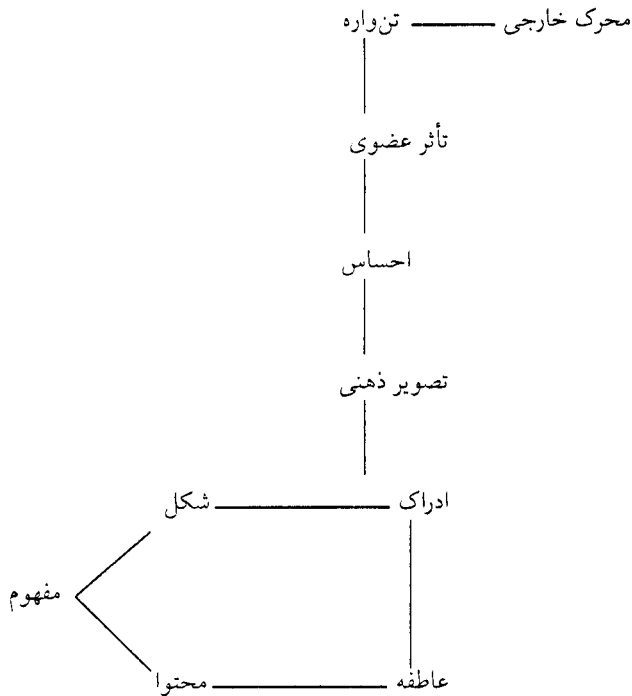
بنابراین نگار، نتیجهٔ فرایندی بر تن‌واره است که از عناصر حسی سرچشمه می‌گیرد و به شکل‌گیری مفهوم می‌انجامد. نخستین تاثیرات بر روی ذهن از هر نگار، منجر به تصویر ذهنی می‌شود و باعث می‌گردد از هر نگار ادراکی دست دهد، این ادراک صورت بیرونی (Objective) هر نگار است که شکل یا برونه (Form) می‌نامیم. (Thesis) ادراک یک تصویر، عاطفه‌ای را بر می‌انگیزد و باعث می‌گردد، هر نگار برای مخاطب آن معنایی پیدا کند، این معنی صورت درونی (Subjective) هر نگار خواهد بود که محتوا (Content) نام دارد (Antithesis). از مجموع شکل و محتوا، مفهوم

۸ - نگاه کنید به زمینهٔ جامعه‌شناسی: آگبرن و نیم‌کوف، اقتباس از ا. ح آریان‌پور، تهران،

انتشارات کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۷، ص ۲ و ۳

(Concept) دست می‌دهد (Synthesis). شناخت (Cognition) ما از واقعیت، نتیجه فرایند نگار تا مفهوم است :

نگار:



در هنرها نیز، به میانجی نگار یا تصویر است که ذهن پذیرای مفهوم می‌شود و شناخت هنری دست می‌دهد، به گونه‌ای که موسیقی به وسیله برخی عناصر حسی که «صدا»ها باشند به

تصاویر ذهنی می‌انجامند و ذهن را برای پذیرش مفهوم آماده می‌کند. در هنرهای تجسمی (Plastic Arts) مانند نقاشی و مجسمه‌سازی، همین فرایند به وسیلهٔ عناصر حسی دیداری یعنی «نور، سایه و رنگ» صورت می‌گیرد. در رقص، عناصر حسی دیداری که از حرکات بدن انسان به وجود می‌آید به نمایش مفاهیم می‌انجامد. در هنرهای دیگر، مانند فیلم و تئاتر، عناصر حسی دیداری و شنیداری یک جا و همزمان نمود می‌یابند. در ادبیات عناصر حسی در قالب «زبان» و به صورت کلمات، فرایند نگار را می‌پیمایند و به دنبال خود مفهوم را می‌آورند. بدین ترتیب در هنرها نیز نگار را باید کل یک اثر هنری دانست، زیرا شناخت ما از آثار هنری در واقع همان است که از نگارهای هر اثر بدست می‌آوریم.

حال که رابطهٔ شکل با محتوا و نگار با مفهوم در پدیدهٔ هنری تا اندازه‌ای روشن شد، می‌توان سبک را بررسی کرد. در پدیدهٔ هنری، زمانی که عناصر حسی به ادراک مشخص انجامد، وضعیت «شکل» اثر هنری روشن می‌شود؛ ادراک یا شکلی که منجر به درکی شده‌است به نوبهٔ خود عاطفه‌ای را برمی‌انگیزد، و هر عاطفه محتوایی دارد از این رو شکل تجسم محتواست. مجموعهٔ شکل و محتوا به شکل‌گیری مفهوم می‌انجامد. در هنر، روش‌های (Methods) به کار گرفتن شکل برای بیان محتوا به پیدایی

سبک‌های گوناگون می‌انجامد. به باور من در یک دسته‌بندی فراگیر، این روش‌ها را می‌توان به صورت دو الگو یا انگاره (Pattern) مشخص و متفاوت مجزا کرد. این دسته‌بندی، تنها با درک رابطه شکل و محتوا و دو حالت کلی که میان این دو به وجود می‌آید ممکن می‌شود، این دو حالت عبارتست از:

- ۱- چیرگی شکل بر محتوا ۲- چیرگی محتوا بر شکل. در حالت نخست، صورت بیرونی نگار یعنی شکل بر صورت درونی آن یعنی محتوا چیره است، این الگو یادگار تفکر جادویی تقلید است که ارسطو آن را به صورت روشی آکادمیک در آورد. در این الگو پدیده هنری کم بیش آینه‌ای از واقعیت است و کمتر نقش هنرمند در آن دیده می‌شود. در این الگو تقلید در ذات پدیده هنری نهفته شده و صرفاً به معنی اثری که از واقعیت همانندسازی شده باشد نیست، به همین دلیل این الگو را انگاره واقع‌گرایی (Realism Pattern) نامیدم. حالت دوم در مقابل حالت نخست قرار دارد، به طوری که صورت درونی نگار (محتوا) بر صورت بیرونی نگار (شکل) اثر می‌گذارد و آن را می‌سازد. در این الگوی زیبایی‌شناسی، شکل به تناسب محتوا ساخته می‌شود و از این رو شکل از واقعیت موجود فراتر می‌رود و واقعیت نوینی می‌آفریند که پیش از این وجود نداشته است، اما این بدان معنی نیست که در آثار برگرفته از زیبایی‌شناسی هنری، واقعیت نقشی نداشته باشد، از این رو این

الگو را انگاره فراواقع‌گرایی (Surrealism Pattern) نام نهادم. انگاره فراواقع‌گرایی، - آن گونه که در این کتاب شرح خواهم داد - روش زیبایی‌شناسی هنری (Artistic Aesthetics) در مقابل انگاره واقع‌گرایی و روش زیبایی‌شناسی طبیعی (Natural Aesthetics) است. سبک‌های گوناگون هنری را نیز می‌توان به تناسب چیرگی شکل بر محتوا و یا محتوا بر شکل به یکی از این دو انگاره نزدیک دانست. از جمله سبک‌هایی که با انگاره واقع‌گرایی پیوند دارند، می‌توان به سبک کلاسیسیسم (Classicism) که از نمایندگان نخست چنین روشی در هنر است، اشاره کرد. رالیسم (Realism) با شاخه‌های متعددش، به ویژه رالیسم قرن نوزدهم و نیز ناتورالیسم، نهایت قدرت نمایی این الگو بودند و امپرسیونیسم (Impressionism) در اواخر قرن نوزدهم اوج قهرمانی چنین روشی بود و هنر تجریدی (Abstract Art) و هنر تزئینی (Decorative Art) نمایندگان معاصر این انگاره‌اند. در همه این سبک‌ها همواره شکل بر اندیشه هنرمند احاطه دارد. لازم نیست شکل تقلید صرف واقعیت باشد تا آن را به انگاره واقع‌گرایی نسبت دهیم، بلکه تنها کافی است شکل، مبانی زیبایی‌شناسی طبیعی را الگو قرار دهد و این خود کافی است تا شکل بر محتوا غلبه کند. گروه دیگری از سبک‌ها همواره خواهان واقعیتی نوین در مقابل واقعیت موجود هستند که به طور مشخص

سبک باروک (Baroque)، نخستین نماینده آنست و سبک‌هایی چون رومانتیسیسم (Romanticism)، سمبلیسم (Symbolism)، فوتوریسم (Futurism)، کوبیسم (Cubism)، اکسپرسیونیسم (Expressionism)، و از این دست، چنین سیری را پیمودند تا سوررئالیسم (Surrealism) به عنوان سبکی منسجم و برخوردار از توانایی سبک‌های پیشین و متکی به فلسفه‌ای مشخص همه تصورات پیشین هنری را درهم ریخت. در این الگوی زیبایی‌شناسی شکل در راستای محتوا دگرگون می‌شود و به این وسیله، شکل نوینی به وجود می‌آید که پیش از این نمایان نبوده است. شکل نوین از محتوای خود پیروی می‌کند، نه صرفاً از مبانی زیبایی‌شناسی طبیعی. از این رهگذر، این سبک‌ها به انگاره فراواقع‌گرایی گرایش دارند.

به زیباشناسی هگل بازگردیم. هگل با توجه به سیر تاریخی هنر، رابطه شکل و محتوا را بررسی می‌کند و به سه حالت متفاوت به شرح زیر دسته‌بندی می‌نماید:

- (۱) در حالت اول ماده یعنی شکل بر روح یعنی محتوا چیره است، به باور هگل در چنین حالتی هنر سمبلیک یا کنایی به وجود می‌آید.
- (۲) در حالت دوم، میان ماده و روح توازن و یگانگی کامل دست می‌دهد و هنر کلاسیک شکل می‌گیرد.
- (۳) در حالت سوم، روح بر ماده چیره می‌شود و هنر رمانتیک پدید

می‌آید.

اگرچه هگل این سه مرحله را تکامل فرضی یا عقلی می‌داند، اما اضافه می‌کند که تاریخ نشان داده است، تطور واقعی هنر، در جهان تا اندازه زیادی از تکامل منطقی آن پیروی کرده‌است، به گونه‌ای که هنر انسان‌های ابتدائی را «نمادین» (Symbolic) و هنر امروزی (هنر زمان هگل) را رومانتیک (Romantic) و هنر کلاسیک (Classic) را میان این دو می‌داند. البته همان گونه که هگل، خود اشاره می‌کند، همه حالت‌های هنر در همه زمان‌ها یافت می‌شود.^۹ هگل این گونه رابطه شکل و محتوا را بررسی می‌کند و چون ذهن را برتر از عین می‌داند، هنر والا را نیز چیرگی محتوا بر شکل می‌پندارد. در فلسفه هگل اگرچه ماده موجودیت خاص خود را دارد، اما اصالت با ذهن و یا به گفته خود هگل «صورت ذهنی» (Idea) است. از همین جاست که هگل تقلید را نیز نفی می‌کند و آن را دون شأن هنر می‌داند، زیرا می‌پندارد هنر نیز مانند هر نمود انضمامی دیگر، زائیده ذهن است و چون ذهن را بر عین، مقدم و برتر می‌داند، بنابراین، کمال هنر را که فرایندی ذهنی است در پرهیز از عینیت می‌پندارد. بدین ترتیب زیبایی‌شناسی هگل،

۹ - نگاه کنید به کتاب فلسفه هگل، ستیس، ترجمه حمید عنایت، تهران، انتشارات

کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۷، ص ۶۳۱ و ۶۳۰

موافق با انگاره فراواقع‌گرا به نظر می‌آید، اما ایده‌آلیسم ذهنی او، راه افراط را می‌پیماید. ایده‌آلیسم هگل، اساساً با دیالکتیک او در تضاد دائمی قرار دارد. هگل، رابطه شکل و محتوا را بر اساس دیالکتیک خود دسته‌بندی می‌کند، اما سرانجام ایده‌آلیسم وی کار را به آنجا می‌رساند که می‌گوید باید از هنر گذشت و به مفهوم مطلق (Idea) رسید. هگل اگرچه از هنر عبور می‌کند، اما با نفی تقلید و ارزش نهادن به ذهنیت، فصلی نو در زیبایی‌شناسی می‌گشاید.

در هنرنوین، شکل با توجه به محتوا ساخته می‌شود. محتوای نوین، شکل نوین می‌آفریند. از این رو در هنرنوین تمامی ذهنیت هنرآفرین بر عینیت و واقعیت موجود چیره می‌شود و هنر به مفهوم ارزشمند کلمه شکل می‌گیرد. اما باید توجه داشت که ذهنیت و محتوای نوین، واقعیتی کلی نیست که در قالب اشکال انتزاعی نمایان گردد، بلکه واقعیتی است که کمتر به چشم می‌آید و همه هدف هنرنوین در آنست تا چنین واقعیت پنهانی را پدیدار سازد. پل کله (Paul Klee) (۱۹۴۰ - ۱۸۷۹) نقاش سوئیسی در این بیان می‌نویسد: «هنر آنچه را دیدنی است، بیان نمی‌کند، بلکه آنچه را نمی‌توان دید، دیدنی می‌سازد.» از آن جاکه هنر واقعیتی را بیان می‌کند که پیش از این پنهان بوده است، شکل تازه‌ای را نیز برای واقعیت نوین خود بر می‌گزیند که آن نیز پیش از این وجود

نداشته است. بدین ترتیب در هنرنو، محتوا، شکل را پیرو مضمون خود ساخته و پرورش می‌دهد، اما این به معنی از بین رفتن و یا آسیب دیدن شکل در برابر محتوا نیست، زیرا شکل بیانگر اندیشه است و بدون شکل، اندیشه نمود نمی‌یابد. در این راستا هنر حقیقی نه چیرگی محتوا بر شکل و نه چیرگی شکل بر محتواست، بلکه هنر نوین در این کتاب به معنی هنری است که شکل در آن به تناسب محتوا ساخته می‌شود، از این رو کوتاهی در یکی از دو مقوله شکل و محتوا لطمه به دیگری است. یادآور می‌شوم که در این جا شکل در خدمت محتواست و این به معنی توازن شکل و محتوا نیست. این نگرش به هنر به هیچ‌رو از دیدگاه ذهن‌گرایانه هگلی نشأت نمی‌گیرد و به معنی ذهنی کردن محض هنر نیست، بلکه بیشتر بدین معنی است که در هر اثر هنری باید اندیشه‌ای وجود داشته باشد تا بر اساس آن شکل و صورتی پدید آید؛ در غیر این صورت شکل به خودی خود و به صرف ترکیب‌بندی‌های (Compositions) زیبایی‌شناسی طبیعی بی‌مصرف و فاقد ارزش هنری است. آن گونه که محتوا نیز به تنهایی و بدون شکلی مناسب و دارای ارزش‌های زیبایی‌شناسی، ارزش هنری ندارد.

هنرنوین به مفهومی که گفته شد، از هرگونه انتزاع‌گرایی (Abstractionism) و شکل‌گرایی (Formalism) دور می‌شود و بیشتر به عمق واقعیت راه می‌یابد تا همواره واقعیت‌های تازه

بیافریند. در هنرنوین به معنایی که در این پژوهش آمده، هنرآفرین در لحظه‌ای که واقعیت را شناسایی و کشف می‌کند، به واقعیت نزدیک می‌شود و از آن تأثیر می‌گیرد، اما آن جاکه می‌خواهد، واقعیت مکشوف را نمایان سازد، از آن دور می‌گردد و تارهای شخصیت خود را در واقعیت می‌تند و در پرتو عواطف، راه دگرگونی واقعیت را پیش می‌گیرد. در این مرحله، هنر با پرهیز از تقلید به جای بازنمایی (Representation) به نوآفرینی (Recreation) می‌پردازد و با نمایش واقعیت بالقوه، واقعیت نوینی می‌آفریند که پیش از این وجود بالفعل نداشته است. واقعیت نو منجر به درک نو از واقعیت می‌شود و ادراک تازه به نوبه خود منجر به ایجاد واقعیت نو می‌گردد و بدین ترتیب پویشی دیالکتیکی میان واقعیت، هنر و انسان برقرار می‌شود. این معنی هنرنوین بدون محدودیت‌های زیبایی‌شناسی است. در هنرنوین تقلید و انعکاس واقعیت و پرداختن به ظاهر اشیاء به صرف جنبه زیبایی‌شناسی آن‌ها مردود است. از این همه شاید بتوان به اختصار، هنر را چنین تعریف کرد: «هنر معنی بخشیدن به واقعیت کیفی است.»^{۱۰}

در تاریخ هنر، هنرنو معمولاً به آثاری گفته می‌شوند که کمتر از تطابق با واقعیت پیروی می‌کنند و به لحاظ تاریخی از اواخر قرن

۱۰ - آن گونه که شاید بتوان گفت: علم معنی بخشیدن به واقعیت کمی است.

نوزدهم به بعد را شامل می‌شود که بارزترین آن‌ها آثار امپره‌سیونستی است. در بهترین نمونه‌های هنر جدید، هنرمند کوشیده‌است، میان واقعیت و انعکاس آن فعالیتی ذهنی را تداخل دهد، یعنی کوشیده‌است برداشت ذهن خود را از واقعیت بازتاباند. این دگرگونی در حد «شکل» باقی می‌ماند، آن‌گونه که امپره‌سیونسم چنین بود. روشی این‌گونه به تعریفی که کانت از هنر داشت، یعنی هنر وسیله‌ای برای بیان «خود» نزدیک است. هنری ماتیس (Henry Matis) به همین دلیل امپره‌سیونسم را رد می‌کند و به تعریفی نوین‌تر دست می‌یابد؛ او همواره خواستار آرمانی والاتر از زیبایی طبیعی در هنر است، وی می‌نویسد: «یک حقیقت درونی وجود دارد که از ظاهر بیرونی شیئی که می‌خواهیم بازنمایی‌اش کنیم، باید بیرونش کشید. این تنها حقیقتی است که اهمیت دارد...»^{۱۱} من در این بررسی، اساس «هنرنوین» را بر این تعریف ماتیس استوار دانستم، هنری که به حقیقت درونی هرچیز راه می‌یابد، تنها شایسته عنوان «هنرنوین» است.

هنر، همچون علم و فلسفه بعد از آن که از واقعیت معنی گرفت و آن را شناخت، می‌کوشد تا در گام بعدی به واقعیت معنی

۱۱ - ماتیس، نقل از هربرت رید، تاریخ مختصر نقاشی، ترجمه احمد کریمی، تهران،

بخشد. این معنی بخشیدن به واقعیت کیفی در گستره هنر هنگامی صورت می‌پذیرد که هنرآفرین در گام نخست از تخیل (Imagination) و عصیان (Revolt) بهره جوید.

فصل نخست

تخیل

تخیل، عنصر هرگونه تولید زیبایی
است.

هگل

سرآغاز شناخت (Cognition) انسان، احساس (Sensation) است که دو عامل باعث پدید آمدن آن می‌شود، یکی دنیای عینی و دیگری تن‌واره (اورگانیسم). زمانی که واقعیت عینی (Objective Reality) به صورت «محرک خارجی» با تن‌واره برخورد کند، «تأثر عضوی» صورت می‌گیرد که منجر به احساس

می‌شود. حواس گوناگون در مراکز عصبی حافظه به صورت تصویرهای ذهنی (Mental Image) گردآوری و نگه‌داری می‌شوند. ذهن در حالت ابتدائی خود، این تصاویر را به شکل دسته‌بندی شده و نظم‌یافته ترتیب نمی‌دهد، بلکه این تصاویر، بیشتر به صورت «تداعی معانی» (Association) به جریان در می‌آیند. تصاویر ذهنی به واسطه اصل‌های مشابهت، مجاورت و تضاد یکدیگر را تعقیب می‌کنند و یک جریان سیال خود به خودی در ذهن شکل می‌گیرد که تخیل (Imagination) نام دارد. تخیل به کمک حافظه، تصاویر را در عدم حضور عینی آن‌ها برای ذهن زنده می‌کند و در نتیجه، هر تصویر ذهنی به ادراکی می‌انجامد. تخیل خود بر دو گونه است؛ یکی تخیل انفعالی است و زمانی صورت می‌گیرد که تصویر ذهنی که در گذشته دریافت شده است با کمترین دگرگونی برای ذهن یادآوری می‌شود و آن دیگری زمانی است که ذهن از گردآوردن دو یا چند تصویر ذهنی مشابه، مجاور و یا متضاد که در گذشته ادراک شده‌اند، تصویرذهنی نوینی می‌آفریند که در واقعیت عینی موجود نیست. این صورت از تخیل، «تخیل ابتکاری» نام دارد. تخیل ابتکاری اگرچه ساخته و پرداخته ذهن به شمار می‌رود، اما در هر صورت، براساس حافظه که آن نیز در واقعیت سرچشمه دارد، شکل می‌گیرد. بدین سبب، حافظه مهم‌ترین ره‌یافت ذهن برای شکل‌گیری تخیل است و از این جهت

شاید بتوان تخیل را چنین تعریف کرد: تخیل، جریان آزاد نگارهاست، که به وسیله حافظه در ذهن نگه‌داری می‌شود و براساس اصول تداعی معانی شکل می‌گیرد. با تکیه براین تعریف می‌توان گفت: از آن‌جا که تخیل از حافظه رنگ می‌گیرد و چون تصویرهای حافظه در واقعیت عینی سرچشمه دارند، بنابراین، تخیل نیز فراورده واقعیت عینی است، زیرا ذهن و فراورده‌هایش بازتاب واقعیت خارجی‌اند. از این همه می‌توان نتیجه گرفت: چون الگوهای ذهنی هریک از انسان‌ها به واسطه نوع یادآوری و تصاویر پیشین ذهنی متفاوت است، لذا تخیل، فردی‌ترین و خصوصی‌ترین ویژگی ذهنی هر انسان است و از این جهت هرآنچه فراورده تخیل باشد، کاملاً منحصر به فرد خواهد بود. پل گوگن، (Paul Gauguin) (۱۹۰۳ - ۱۸۴۸) نقاش فرانسوی در این باره می‌گوید: «بهتر است با اتکاء به حافظه نقاشی کنید، چون در این صورت کارتان از آن خودتان خواهد بود.»^۱ تخیل ابتکاری بدین صورت نه تنها به تصاویر واقعیت، معنایی فردی می‌بخشد، بلکه به همین دلیل تصاویر تخیل ابتکاری از هرگونه تقلید محض و انفعال دور است. گوگن همچنین می‌گوید: «اشتباه بزرگ توجه به

۱ - پل گوگن، نقل از هربرت رید: فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی،

عنصر یونانی است.^۲ بی تردید منظور گوگن از عنصر یونانی، زیبایی شناسی کلاسیک و اصولی است که ارسطو بنیان‌گذار آن بود که در رأس آن اصل تقلید قرار داشت، اما تخیل، درست در مقابل اشتباه بزرگ، یعنی تقلید قرار دارد. تقلید متکی به گذشته است، حال آن‌که تخیل، جاده بی انتهای دنیای آینده را می‌پیماید.

اگر ارسطو تقلید را اصل ضروری هنر و زیبایی می‌دانست، هگل با نفی تقلید جای آن را به تخیل می‌سپارد و می‌نویسد: «تخیل عنصر ضروری هرگونه تولید زیبایی - قطع نظر از هر شکلی که زیبایی به خود گیرد - است.»^۳ هنر، بی‌گمان بدون تخیل، همان راه تقلید را پیش می‌گیرد که این با هنر به معنی آفرینش مساوی نیست. اگرچه در تقلیدی‌ترین آثار هنری نشانه‌های تخیل دیده می‌شود، اما در این گونه آثار، خلاقیت نقش کم‌تری نسبت به خلاقیت در هنرنوین دارد. در هنرنوین به تعریفی که از آن شد، تخیل و نوآفرینی بر سایر جنبه‌ها چیره است و راه معنی بخشیدن به واقعیت، تنها از گذر تخیل ممکن می‌گردد. تخیل و عواطف هنرآفرین به هم می‌آمیزند و واقعیت تازه به وجود می‌آید.

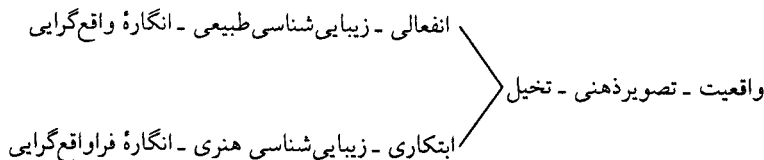
۲ - گوگن، همان کتاب

۳ - هگل: مقدمه‌ای بر زیبایی شناسی، ترجمه محمود عبادیان، انتشارات آوازه، تهران،

واقعیت نو، مهم‌ترین و باارزش‌ترین فرایند هنر است. واقعیت تازه‌ای که در پرتو تخیل، تکوین یافته است، کمک می‌کند، تا واقعیت به روایت هنرآفرین تعریف شود. از همین جاست که تخیل باعث تنوع و پویایی آثار هنری می‌گردد. اثر هنری در پرتو تخیل، به عمق واقعیت راه می‌یابد، حال آن که هنر فاقد تخیل، جز واقعیت عینی الگوی دیگری برای بیان ندارد و از این رو صرفاً مانند آینه ایست که در برابر چیزی نهاده باشند. همان‌گونه که پیش از این نیز گفته شد، تخیل دو گونه انفعالی و ابتکاری دارد و اگر بپذیریم که «تخیل عنصر ضروری هرگونه تولید زیبایی است.» زیبایی شناسی نیز دو گونه می‌شود، یکی «زیبایی شناسی طبیعی» (Natural Aesthetics) که از «تخیل انفعالی» سرچشمه می‌گیرد و دیگری «زیبایی شناسی هنری» (Artistic Aesthetics) که از «تخیل ابتکاری» به وجود می‌آید. زیبایی شناسی طبیعی از آن‌جا آغاز می‌شود که ذائقه اروس (Eros) تحریک می‌گردد به عنوان مثال، زیبایی فصل بهار از آن‌جاست که ذهن تداعی زندگی می‌کند و البته این خوشایند ذهن است، پس زیباست. نمونه این‌گونه زیبایی در آثار هنری نیز یافت می‌شود. شاید بتوان بهترین نمونه‌های آن را در آثار هنری سبک کلاسیسیسم دید. روش زیبایی شناسی طبیعی از واقعیت عینی سرچشمه می‌گیرد. تخیل در چنین روندی مسیر عادی خود را

می‌پیماید و کمتر مبتکر است. در این روش زیبایی شناسی، به واسطه استفاده از تخیل انفعالی «شکل» بر «محتوا» اثر می‌گذارد و به همین دلیل، این روش به انگاره واقع‌گرایی پای‌بند است. تفاوت زیبایی طبیعت و زیبایی هنر از همین جاست. زیبایی هنری، آفریده تخیل ابتکاری هنرآفرین است، حال آن‌که زیبایی طبیعت از آن‌جاست که ذهن پالایش شده و ذائقه اروس تحریک می‌شود، و این همان زیبایی است که ارسطو به دنبال آن بود.

زیبایی شناسی هنری از آن‌جا آغاز می‌شود که تخیل ابتکاری جای تقلید را می‌گیرد و با به نمایش درآوردن واقعیت نوینی که پیش از این وجود بالفعل نداشته، ذهن برای دست‌یابی به محتوایی تازه، فعالانه به حرکت درمی‌آید و ذهن از درک چنین معنایی زیبا می‌شود. آفرینش واقعیت نو هدف زیبایی هنری است، بنابراین در روش زیبایی شناسی هنری، به واسطه استفاده از تخیل ابتکاری، محتوا تعیین‌کننده ویژگی «شکل» خواهد بود و از این رو این روش زیبایی شناسی به انگاره فراواقع‌گرایی گرایش دارد:



تخیل ابتکاری، باارزش‌ترین ویژگی هنرنوین است، اما همواره باید در نظر داشت، تخیل هر اندازه ابتکاری، به خودی خود، راه‌گشا نیست، زیرا تخیل، تنها، هنگامی از بازی صرف تداعی آزاد معانی فراتر می‌رود و جنبه هنری می‌یابد که بتوان آن را از قوه به فعل درآورد، زیرا که واقعیت عینی امکانی است که حقیقت یافته و به فعل درآمده است، اما واقعیت ذهنی، امکانی است بالقوه که می‌بایست تحقق پذیرد و البته ویژگی واقعیت ذهنی توانایی تبدیل آن به واقعیت عینی است، از این رهگذر ذهنیت تا آن‌جا مورد قبول است که بتوان به آن عینیت بخشید، در غیراین صورت تخیل، (Imagination) به خیال (Fantasy)، یعنی به بازی تجریدی تصویرهای ذهنی می‌انجامد و در چنین حالتی نخواهد توانست به پویایی واقعیت و تجسم واقعیت بالقوه که همه تلاش هنر برآنست، دست یابد. تخیل ابتکاری هنرآفرین در عرصه هنر مرزی دارد، تخیل تا آن‌جا می‌تواند در یک پدیده هنری نمود یابد که دور از انتزاع و تجرید باشد، باید بتوان به ذهنیت صورت بیرونی بخشید و آن را در قالب نگار درآورد، زیرا همان‌گونه که پیش از این گفته شد، هنر به یاری نگار به بیان مفهوم می‌پردازد. رابطه تخیل هنرآفرین و تخیل هنرپذیر نه تنها در راستای صرف خیال‌پردازی (Imagery) برقرار نخواهد شد، بلکه تخیل، تنها زمانی که از حد یک تصویر ذهنی درآید و بیانگر مفهوم شود، از

سوی مخاطب آگاه مورد پذیرش قرار می‌گیرد، کمال آثار هنری تنها با معیارهای نیروی تخیل و ذهنیت مخاطبین این آثار به وجود می‌آید. در غیراین صورت پدیده هنری به خودی خود و بدون درک شدن از سوی مخاطب راه یک‌سویه‌ای را می‌پیماید که دو سوی آن هنرمند ایستاده است، چنین مسیری هدف هنر به عنوان راهی برای دگرگون ساختن جهان نیست و ازاین رو هرگونه توضیح برای به کرسی نشاندن نظریه «هنر برای هنر» نیز توخالی است. به عبارت روشن‌تر، زیبایی پدیده هنری، واقعیت نوینی است که به وسیله هنرآفرین ساخته شده و از سوی هنرپذیر درک می‌گردد، برای این هدف در هنرنوین، زیبایی شناسی طبیعی و زیبایی شناسی هنری به یکدیگر نزدیک می‌شوند تا از هرگونه انتزاع‌گرایی در شکل و مفهوم پرهیز گردد. هگل از قول گوته (Goethe) (۱۸۳۲ - ۱۷۴۹) می‌گوید: «پرمعنایی شاخص‌ترین اصل هنر روزگار باستان بوده است، اما زیبایی برترین حاصل یک عمل نمایی موفقیت آمیز است.»^۴ هگل کمک می‌کند تا مفهوم جمله گوته را دریابیم او می‌نویسد: «اکنون ببینیم در این جمله فشرده چه چیزی نهفته شده است؛ دو چیز: یکی مضمون، یعنی خود موضوع و دیگری شیوه تجسم آن، ما در بررسی یک پدیده هنری در وهله

۴ - گوته: نقل از هگل، همان کتاب، ص ۵۲

نخست به آن چه که بی واسطه به چشم می خورد، توجه داریم و پس از آن است که پیرسان مضمون یا معنی آن می شویم.^۵ هگل این «معنی دار بودگی» را از جمع بندی نظریات هنریش مایر^۶ Heinrich (Johann Meyer) و آلیس هیرت^۷ (Aloys Hirt) (۱۷۵۹ - ۱۸۳۹) این گونه تفسیر می کند: «ما نیز بنابه این نظر، عناصر زیبایی را شامل جنبه ای درونی یعنی مضمون و جنبه ای بیرونی که بر مضمون دلالت دارد، دانسته و آن را متمایز کرده ایم. عنصر درونی در جنبه بیرونی متجلی شده و به یاری آن نمود می یابد، به همین اعتبار نیز عنصر بیرونی بر چیزی غیر از خود یعنی بر درون اشارت دارد.»^۸

بنابراین زیبایی شناسی هنری نه تنها بازنمایی نمود خارجی پدیده ها نیست ذهنیت محض نیز نیست. عینیت و نیز ذهنیت محض، هیچ کدام به فرایند الگوی زیبایی شناسی هنری کمک نمی کنند، زیرا زیبایی هنری تنها در صورتی پدید می آید که تخیل ابتکاری بتواند رابطه عینیت و ذهنیت را در توازن و به دور از خیال پردازی و تجرید حفظ نماید تا بدین ترتیب، واقعیت نوینی شکل گیرد. به اعتبار چنین الگوی زیبایی شناختی و بر اساس تخیل که

۵ - هگل همان کتاب، ص ۵۲

۶ - پژوهشگر فلسفه هنر در اوایل قرن نوزدهم.

۷ - هنرشناس آلمانی

۸ - هگل، همان کتاب، ص ۵۳

ضروری‌ترین ویژگی هنر است، می‌توان هنرها را از سایر فعالیت‌هایی که به اشتباه، هنر خوانده می‌شوند، جدا کرد. همچنین می‌توان آثار نشأت گرفته از زیبایی‌شناسی هنری را از آثاری که به زیبایی‌شناسی طبیعی گرایش دارند، شناسایی نمود.

تخیل ابتکاری، ما را از امکانات پنهان واقعیت، آگاه می‌سازد. ابتکار در علم و هنر همیشه به واسطه تخیل ابتکاری به وجود می‌آید. نخستین نشانه تخیل ابتکاری کنار گذاشتن تقلید است که در دگرگونی «شکل» آشکار می‌شود. نویسنده داستان به عنوان هنرآفرین از شرح صوری واقعیت دور می‌شود و چنان به تخیل ابتکاری خود نیروی عمل می‌بخشد که گاه به نظر می‌آید آنچه می‌خوانیم واقعی نیست و از این رو منتقدین، این آثار را به گرایش‌های غیرواقعی متهم می‌کنند. آن گونه که نقاش نیز برای واقعیت نوینی که کشف کرده است با آگاهی از قوانین طراحی و پرسپکتیو، نور و رنگ، چنان اشیاء را دگرگون می‌کند که با نظمی که ما می‌شناسیم، بیگانه به نظر می‌آید. فیلم به لحاظ برداشت عینی دوربین فیلم‌برداری از واقعیت، کار هنرآفرین را مشکل می‌سازد. دوربین فیلم‌برداری نمی‌تواند مانند قلم نقاش و یا ذهن شاعر به هرجا سفر کند، بنابراین فیلم‌ساز باید بکوشد به کمک سایر ابزار هنر خود، مانند طراحی صحنه، چهره‌آرایی، جلوه‌های ویژه، تدوین، صدا و نیز از همه مهم‌تر تخیل خود، چنان حوادث مقابل

دوربین را با آگاهی از قوانین تداعی معانی، رنگی از تخیل زند که فیلم به جای بازسازی واقعیت به نوآفرینی واقعیت پردازد. فیسه والات پودفکین (Vsevolod pudovkin) در این زمینه می‌نویسد: «میان واقعه طبیعی و ظهور آن روی پرده [سینما] یک اختلاف مشخص وجود دارد، دقیقاً این اختلاف است که فیلم را یک هنر می‌کند، اختلاف هر قدر بزرگتر باشد، هنر، آشکارتر است.»^۹ آهنگساز نیز می‌کوشد تا این اختلاف را به وسیله دگرگونی در «شکل» از طریق «زمان» و صداها به وجود آورد و تخیل ابتکاری مخاطب را در جهت این دگرگونی پرورش دهد.

از آنچه گفته شد، برمی‌آید، زیبایی به واسطه تخیل به وجود می‌آید، اما چون تخیل خود بر دو گونه انفعالی و ابتکاری است، زیبایی شناسی نیز به دو صورت زیبایی شناسی طبیعی و زیبایی شناسی هنری دسته‌بندی می‌شود. زیبایی شناسی طبیعی بر اساس تخیل انفعالی شکل می‌گیرد و منجر به الگویی در زیبایی شناسی می‌شود که آن را انگاره واقع‌گرا می‌نامیم. این الگوی زیبایی شناسی به لحاظ درون مایه تقلیدی خود، ایستا (Static) است. در حالی که زیبایی شناسی هنری در نتیجه تخیل ابتکاری به وجود می‌آید که

۹ - پودفکین: نقل از و. ف. پرکینز: فیلم به عنوان فیلم، ترجمه عبدالله تربیت، تهران،

در زیبایی شناسی به انگاره فراواقع گرا می انجامد و به دلیل درون مایه ابتکاری و نوآور خود همواره پویا (Dynamic) است. زیبایی هنری همچنان که متوجه تخیل ابتکاری است، در راستای اندیشه و محتوایی مشخص قرار می گیرد تا بدین صورت از صرف خیال پردازی، دور شود و برای آن که نیروی پربار تخیل مخاطبین خود را به یاری هنر گیرد، همواره رابطه میان شکل و محتوا را با تخیل ابتکاری پیوندی عینی می بخشد تا بدین ترتیب اندیشه نو به هنر نو و هنر نو به واقعیت نو منجر گردد. اما از آن جا که تخیل ابتکاری برای دستیابی به واقعیت برتر، مدام واقعیت موجود را امکانی برای دستیابی به واقعیت های تازه می بیند، تخیل ابتکاری به دگرگونی شکل آثار هنری منجر می شود و از این رهگذر به عصیان (Revolt) می انجامد.

فصل دوم

عصیان

هیچ قانونی نیست که نتوان آن را
برای به وجود آوردن اثری زیباتر
زیر پا نهاد.

بتهوون^۱

آنچه را معمولاً آزادی می‌خوانیم، نتیجه تلاش انسان بر
مبنای ضرورت است. بی‌گمان هنگامی که انسان واقعیت را به
درستی بشناسد و بر اساس شناخت خود رفتار کند، خواهد
توانست از جبر فراگیر پیرامون خود آزاد شود و از سیطره واقعیت

برهد. از این رهگذر کلید آزادی، شناخت (Cognition) واقعیت است. شناخت به آدمی توانایی می‌دهد تا واقعیت را با خود همساز (Accommodation) کند و از بندهای آن آزاد گردد. زیرا واقعیت کمتر در جهت همگونی و سازگاری با انسان بوده است، از این رو انسان پیش از آن‌که آزاد باشد، برای دست یافتن به آزادی می‌کوشد، بنابراین شناخت ما از واقعیت هنگامی ارزشمند است که به تغییر واقعیت انجامد. تغییر واقعیت نیز زمانی مؤثر است که تلاشی برای رسیدن به آزادی انسان باشد. تلاش آگاهانه انسان در به‌دست آوردن آزادی، «عصیان» (Revolt) نام دارد. رابطه انسان و هستی، همیشه چنین ارتباط آگاهانه و عصیان آمیزی بوده است.

شناخت انسان از روابط علت و معلولی او را به فعالیت آگاهانه نتیجه بخش می‌کشد، اما انسان کوتاه اندیش ابتدائی که از روابط علت و معلول چیز زیادی نمی‌داند، همواره تسلیم طبیعت بود. جان دیویی (John Dewey) فیلسوف آمریکایی می‌نویسد: «ما فقط زمانی می‌اندیشیم که مسئله‌ای داشته باشیم.» و انسان مسئله‌های بسیار داشت، پس اندیشید و آگاه شد و چون به آگاهی رسید در برابر طبیعت قد برافراشت و به واسطه ابزارهای خود توانایی عمل بیشتری یافت. ابزارسازی بی‌گمان یکی از نخستین و مهم‌ترین جلوه‌های عصیان بشر بوده است و به همین

جهت فرانکلین^۲ (Franklin)، انسان را حیوان ابزارساز معرفی می‌کند. بعد از آن که دکارت^۳ (Rene Descartes) نوشت: «من می‌اندیشم، پس هستم.» و آندره ژید^۴ (Andre Gide) در عصر رومانتیسیسم گفت: «من احساس می‌کنم، پس هستم.» آلبر کامو^۵ (Albert Camus) در دوران ما فریاد زد: «من عصیان می‌کنم، پس هستم.» براستی کامو شعار جهان‌بینی دوران ما را ندا داد.

اگر بپذیریم، همه تمدن، نتیجه عصیان انسان بر واقعیت است، باید برای این عصیان دو گونه عالی علم و هنر قائل شویم، زیرا علم عامل دگرگونی واقعیت عینی و هنر عامل انقلاب ذهنی است. هنر می‌کوشد تا ذهن را از حالت ایستا و خواب آلوده رها سازد و در جهت دگرگونی واقعیت کنونی به سوی واقعیت نو هدایت کند، این مهم‌ترین کارکرد زیبایی هنری و هنرنوین است. هربرت رید (Herbert Read) (۱۹۶۸ - ۱۸۹۳) در این بیان می‌نویسد: «هنر به مفهوم اساساً انقلابی، همیشه متضمن فعالیت خلاقانه اصیل، یعنی اختراع واقعیت عینی است که پیش از این

۲ - فرانکلین (۱۷۹۰ - ۱۷۰۶) جانور شناس انگلیسی

۳ - دکارت (۱۶۵۰ - ۱۵۹۶) فیلسوف فرانسوی

۴ - آندره ژید (۱۹۵۱-۱۸۶۹) نویسنده فرانسوی

۵ - آلبر کامو (۱۹۶۰ - ۱۹۱۳) نویسنده فرانسوی

وجود نداشته است.»^۶

هنر باید مانند هرگونه شناخت با ارزش دیگر به فعالیت عملی منجر شود؛ آزادی که همه کوشش هنر دست یافتن به آنست، تنها به وسیله دگرگونی در واقعیت به وجود خواهد آمد. هنر نوین از آن جا که خواهان واقعیت برتر است، با اتکاء به نیروی تخیل ابتکاری، واقعیت ذهنی را دگرگون می سازد، و بدین ترتیب زمینه درهم شکستن واقعیت عینی را فراهم می کند، بدین ترتیب هنرنوین همواره به واقعیت موجود به عنوان امکانی برای رسیدن به واقعیت برتر می نگرد. به عبارت دیگر درجهت تحقق پذیرفتن واقعیت ذهنی و بیان واقعیت بالقوه، واقعیت بالفعل جبراً دگرگون می شود و در راستای این دگرگونی است که واقعیت تازه امکان تحقق به خود می گیرد. واقعیت تازه به نوبه خود ذهنیت را دگرگون می سازد در چنین حالت پویایی، آزادی به وجود می آید، زیرا آزادی، «بودن» در وضعیتی پایدار نیست، بلکه آزادی نوعی «شدن» است و تخیل هنگامی ارزشمند است که به چنین دگرگونی و عصیانی برای به دست آوردن آزادی انجامد.

هنرنوین به واقعیت بالفعل معترض است و راه پویایی

۶ - هربرت رید: فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه،

واقعیت را می‌پوید. لوئیس بونوئل (Luis Bunuel) (۱۹۸۳-۱۹۰۰) فیلم‌ساز اسپانیایی می‌گوید: «در دنیای ما، دنیایی اینقدر بد، فقط یک راه وجود دارد، طغیان.»^۷ هنرنوین می‌کوشد تا به وسیله عصیان، تصویری از آزادی به دست دهد و وسیله‌ای برای امید باشد تا از این راه، توانایی‌های هرچه بیشتر انسان و واقعیت نمایان گردد. هنر به این منظور دورتر از زیبایی طبیعی رفته، واقعیت روزمره را انکار می‌کند تا به این ترتیب سمت پنهان واقعیت را رنگ حضور بزند. اثر هنری با این ویژگی‌ها واقعه‌ای عصیان‌آمیز است. آندره برتون در کتاب «دفاع قانونی» به نمایندگی از طرف سوررآلیست‌ها می‌نویسد: «از نظر ما طغیان فی‌نفسه خلاق است.»^۸ در چنین هنری که از قدرت تخیل و عصیان بهره‌مند است، واقعیت، واژگون به نظر می‌آید و البته رفتن به سوی واقعیت برتر در فضایی این‌گونه ممکن می‌گردد. در چنین فضایی هر پدیده هنری آفریده‌ای نو و واقعه‌ای منحصر به فرد خواهد بود.

در جامعه‌ای که زیستن بازیچه سیاست‌های تبلیغاتی است و همه سازمان‌ها از جمله رسانه‌های گروهی به ویژه تلویزیون، آن

۷- لوئیس بونوئل، نقل از Adokyrou: مجله «کتاب سینما» ترجمه بهمن طاهری،

شماره سوم، تهران، مرداد ۱۳۵۰

۸- آندره برتون، نقل از جی. اچ متیوز در کتاب آندره برتون، ترجمه کاوه میرعباسی،

تهران، انتشارات کهکشان، ۱۳۷۵، ص ۱۴

هم در سطح جهانی به صورت ارتباط ماهواره‌ای در جهت مصرف‌گرایی و بی‌بندوباری جنسی از یک سو و از سوی دیگر بی‌رنگ شدن استعدادها و توانایی‌هایی فردی می‌کوشند و دولت‌ها به کمک دانشمندان سرگرم ساختن سلاح‌های کشتار جمعی هستند و ترس بر کلام و اندیشه انسان‌ها سایه انداخته است، هنر، تنها وسیله آزاد بیان عواطف و افکار است که در مقابل نیروی یکدست جامعه به اعتراض برمی‌خیزد. هنر، تنها ره‌یافت انسان از درک درست واقعیت‌های روزمره، به دور از تبلیغ و آوازه‌گری است که زنگ‌های خطر را به صدا در می‌آورد. هنر در این بیان تنها جریان مخالف روند معمولی جامعه است که نفع شخصی را در نظر نمی‌گیرد، از این رو تنها وسیله‌ایست که نباید در دست قدرت هیچ طبقه یا سازمانی قرار گیرد، با این همه، زورمندان می‌کوشند تا این تنها زخمه آزادی اندیشه را نیز مبدل به اسباب‌بازی‌های سرمایه‌داری کنند. امروزه تنها در سراسر جهان عده کمی از هنرمندان و روشنفکران در برابر نیرنگ‌های سرمایه‌داری، دست از مقاومت نکشیده‌اند و پی‌گیرانه می‌کوشند تا آن‌ها را برای مردم فاش سازند.

از آنچه گفته شد، نتیجه می‌شود:

- ۱- انسان در جامعه در جهت سعادت باید آزاد شود.
- ۲- آزادی به واسطه عصیان در علوم و هنرها صورت می‌گیرد.

۳- عصیان در هنر تنها از راه تخیل ابتکاری به وجود می‌آید و منجر به دگرگونی «شکل» در راستای محتوای اثر هنری می‌شود.

۴- هنر وسیلهٔ انقلاب ذهنی است و می‌کوشد تا از طریق تخیل و عصیان به تصویر آزادی انسان دست یابد. بنابراین وظیفهٔ هنر در عین عصیان آمیز بودن، چیزی فراتر از عصیان است و آن آزادی است.

هنر به یاری تخیل ابتکاری و عصیان خواهد توانست، اندیشه و واقعیت نوینی بیافریند که پیش از این وجود نداشته است. هنرنوین با به وجود آوردن شکل مناسب، برای محتوایی نو و با پرهیز از تقلید و تکرار واقعیت و با اتکاء به نیروی تخیل ابتکاری، واقعیت موجود را دگرگون می‌سازد و از ویرانه‌های آن، واقعیت تازهٔ دیگری به وجود می‌آورد. فرآیندی این‌گونه یعنی به مبارزه با هرگونه انفعال برخاستن، یعنی عصیان که به نظر می‌رسد، تنها راه، برای برقراری خواسته‌های والای انسانی است. هدف هنرنوین در آنست تا آدمی را از قناعت و سربه راهی باز دارد و پیوسته نیاز به تکامل و پیشرفت را نشان دهد تا انسان‌ها برای تحقق بخشیدن به واقعیت برتر به مبارزه با واقعیت موجود به پاخیزند.

بخش سوم

رألیسم، انگاره زیبایی شناسی طبیعی

برای من سخت است که خود را در

چهاردیواری کلیسای رألیسم

محبوس سازم.

شان فلوری^۱

بیان واقعیت به وسیله نمایش آن، راه دگرگونی واقعیت نخواهد بود. همان گونه که در بخش پیش بیان شد، هدف هنر تنها معنی گرفتن از واقعیت نیست، بلکه هنر آفرین می‌کوشد با به نمایش گذاشتن واقعیت بالقوه به واقعیت معنی تازه بخشد. این

۱ - شانفلوری Champ Fleury از پایه گزاران مکتب رألیسم در ادبیات

معنی بخشیدن به واقعیت نه شبیحی ایده‌آلیستی و نه رازی متافیزیکی در خود دارد، بلکه معنی بخشیدن به واقعیت از راه نمایش توانایی‌های آن، یعنی نمایش واقعیت بالقوه و یا آنچه در ژرفای واقعیت نهفته شده است، صورت می‌پذیرد. برای دگرگونی واقعیت، مشاهده دقیق، نخستین گام و سپس ایجاد دگرگونی به وسیله عصیان و تخیل گام‌های بعدی است.

انگاره رألیسم (Realism Pattern) پافشاری در نخستین مرحله، یعنی مشاهده دقیق است، اما مشاهده هر اندازه دقیق، آنچه را مورد مشاهده قرار می‌گیرد، دگرگون نمی‌سازد. اگرچه رألیست‌ها در نقدهای خود پیرامون هنر، همیشه آفریده‌های هنری را چیزی سواى مشاهده صرف و تقلید از واقعیت دانسته‌اند، اما در والاترین نمونه‌های آثار رألیستی، تنها با عکس‌برگردان فریبنده و استادانه‌ای از واقعیت روبرو می‌شویم. «هربرت رید در این بیان می‌نویسد: «روش رألیستی نیازی به توضیح ندارد، این شیوه در هنرهای تجسمی عبارت است از تلاش در نمایاندن جهان به همان صورتی که بر حواس ما عرضه می‌شود؛ بی‌کوششی در تضعیف و بی‌هیچ تکلف.»^۲ که البته این تعریف شامل رألیسم در هنرهای

۲- هربرت رید: هنر و اجتماع، ترجمه سروش حبیبی، تهران، انتشارات امیرکبیر،

دیگر نیز می‌شود.

سبک رالیسم همزمان با رشد سرمایه داری آغاز می‌شود، اگرچه واقعیت گرایی یادگار دوران جادو و باور به همزاد است،^۳ اما رالیسم در معنی تاریخی خود اساساً محصول نظام سرمایه داری است. در نظام سرمایه داری زبان انتقادی هنر به رغم رسالت آن خفه می‌شود و آثار هنرمندان این دوره در عالی ترین نمونه‌های خود، مانند جنگ و صلح اثر تولستوی (Lev Nikolayevich Tolstoi) (۱۸۲۸-۱۹۱۰) جز موشکافی واقعیت و طرح مسئله بی آن که پاسخی بدان داده شود، چیز دیگری نیست. همین زندان رالیستی است که پای تولستوی را بسته و او را در رمان جنگ و صلح ناگزیر از بیان واقعیت نو می‌کند تا آنجا که وی را وامی‌دارد در انتهای رمان برای تکمیل اثر خود مقاله‌ای تاریخی، فلسفی بنویسد.

هنرمند رالیست، تنها مشاهده‌گر واقعیت است، بی آن‌که در آن نقشی ایفا کند. واقعیت برای هنرمندان رالیست پایدارترین چیزهاست و از این جهت رالیسم نوعی بازنمایی (Representation) واقعیت است که با یاری تقلید به

۳ - نگاه کنید به همین کتاب فصل جادو و تقلید از هنر نخستین.

دوباره‌سازی (Reconstruction) از واقعیت می‌پردازد و کمتر راهی برای تخیل و عصیان به جای می‌گذارد، از این رو کمتر به دگرگونی که هدف برتر هنر است می‌انجامد؛ زیرا دگرگونی در واقعیت، از راه هنر، تنها در صورتی ممکن خواهد شد که اثر هنری خود به عنوان نمودی انضمامی، از بازتاب صرف واقعیت دور شود. اما هنرمندان و منتقدان رألیست برای دگرگونی واقعیت و از قوه به فعل درآوردن آن، نه تنها دور شدن از واقعیت به وسیله تخیل را مجاز نمی‌بینند، بلکه برای چنین هدفی، نزدیکی به واقعیت، از راه انعکاس آن را روش مطمئن و ممکن می‌پندارند. ژرژ لوکاک (George Lukacs) فیلسوف و منتقد رألیست در این‌باره نوشته است: «... تعبیر محوری در حوزه زیبایی و کار هنری تنها تا جایی ممکن است از این حیث درک شود که در آن، حداکثر ذهنیت ناشکفته و منزله از هرگونه جذابیت محض، همواره با بیشترین عینیت، هربار با بیشترین تقرب به واقعیت عینی از طریق انعکاس آن واقعیت، از قوه به فعل در می‌آید.»^۴ و این براستی همان است که کارل مارکس در زیبایی‌شناسی می‌اندیشید. مارکس، رألیسم را تنها به این علت که ناظر بر روابط اجتماعی است، شکل درست

۴ - ژرژ لوکاک: ماهیت امر موضوع زیبایی‌شناسی، نقل از امری جورج: ژرژ لوکاک،

ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران، نشر ثمر، ۱۳۷۲، ص ۹۵

(Correct) هنری می‌دانست؛ اما آیا این موضوع، هدف عالی و نهایی هنر است؟ مارکس در فلسفه، دگرگون ساختن جهان را جایگزین شرح و تفسیر آن می‌داند، اما زیبایی‌شناسی رالیسم که وی آن را تنها شکل درست هنری می‌خواند، با اندیشه او در فلسفه، مغایر است، فلسفه مارکس در پی آن بود تا واقعیت را دگرگون سازد و واقعیت بالقوه را به فعل درآورد، اما برای این هدف، زیبایی‌شناسی مارکسی، انعکاس واقعیت عینی را روش کار هنرمند می‌داند. در فلسفه مارکس، ذهن نتیجه عالی و کاملترین شکل ماده است در حالی که زیبایی‌شناسی مارکس به رغم باور به این مسئله از نقش ذهن کاسته است و در آثار رالیستی ذهنیت صرفاً به عنوان آینه‌ای برای بازتابانیدن واقعیت عینی به کار می‌رود، آن هم فقط نیمی از واقعیت که آشکار است. البته مارکس در آن زمان به جز رالیسم سلاح قوی‌تری در برابر هنر بورژوازی نداشت، او می‌کوشید تا همواره رالیسم را از حالت بورژوازی درآورد و به صورت هنری مردمی و سلاحی انقلابی در جامعه مبدل سازد، اما رالیسم اگرچه در فلسفه به کار می‌آمد، اما در هنر، چنین توانا نبود و به حکم آن که ریشه آرمانی و بورژوازی داشت دیر یا زود از هدف مارکسی خود دور می‌شد. فلسفه رالیسم مارکس در زیبایی‌شناسی نتیجه معکوس داد و متأسفانه در دهه ۱۸۸۰ که سمبلیسم شکل می‌گرفت، مارکس در آستانه مرگ بود.

زیبایی شناسی مارکس چندان توفیق نیافت، زیرا بازتاب واقعیت نه تنها راه دگرگون ساختن واقعیت نیست، بلکه همان گونه که پابلو نرودا (Pablo Neruda) (۱۹۷۳ - ۱۹۰۴) می نویسد: «واقع گرایی از وقتی به صورت فرمول و قاعده و قانون در آمده، تنها توانسته است، واقعیت را به طرزی شگفت از شکل بیاندازد.»^۵ از آن جا که انگاره رألیسم، ساخته واقعیت عینی است به روش زیبایی شناسی طبیعی پای بند است و همانطور که در فصل های پیش شرح دادم، این روش زیبایی شناسی همواره در مقابل روش زیبایی شناسی هنری قرار دارد. اگرچه سبک هایی مانند امپرسیونیسم در بازتاب واقعیت به تقلید محض آن نمی پردازند، اما این دگرگونی ظاهری تنها در سطح «شکل» باقی می ماند. نمونه چنین تحولی در «شکل»، در سبک آبستراکسیونسم (انتزاع گرایی) به اوج خود می رسد. اما این دگرگونی ها همواره براساس مبانی زیبایی شناسی طبیعی صورت می گیرند و باید در نظر داشت، شکل دگرگون یافته با ترکیب بندی های گوناگون، به صرف جنبه زیبایی شناسی آنها منجر به دگرگونی واقعیت نخواهد شد. نباید انگاشت تنها آثاری به انگاره واقع گرا پای بندند که به تقلید محض و همانندسازی از

۵ - پابلو نرودا، مصاحبه با ریتا گبیرت: هفت صدا، ترجمه نازی عظیمیا، تهران، انتشارات

واقعیت می‌پردازند، بلکه برای شناخت و نقد آثار هنری و نیز پای‌بندی یک پدیده هنری به یکی از دو انگاره باید آگاهانه در جستجوی آن بود که تا چه اندازه در ذات یک پدیده هنری گرایش به واقعیت بالفعل به جای یافتن واقعیت بالقوه و دوباره‌سازی از واقعیت به جای نوآفرینی و استفاده از تخیل انفعالی به جای استفاده از تخیل ابتکاری و نیز حاکمیت شکل بر محتوا به جای غلبه محتوا بر شکل وجود دارد.

انگاره رألیسم، در قالب هر سبک و هر هنر به تکرار آنچه هست، دل خوش کرده و با نمایش تکراری واقعیت که پیوسته متکی بر تقلید است، عادت را جایگزین نیروی ابتکار و خلاقیت می‌کند، در حالی که این شیوه برخورد با هنر عملاً دست آورد نظام بورژوازی است. رألیسم با روشی که پیش گرفت، همه آنچه هست را مورد تأیید قرار داد. به همین دلیل پل کله رألیسم را نتیجه یک جهان صلح آمیز می‌داند و هربرت رید درباره آن می‌نویسد: «در شرایط عصر ما، رألیسم کمتر به تکامل شعور جدید، یا به عبارت دیگر به تکامل جهان‌نگری خاص ما کمک کرده و یا اصولاً کمکی نکرده است.»^۶ در حقیقت هم در دنیای امروز که از نامالایمات،

۶ - هربرت رید: فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه،

دروغ، جنگ و جز این‌ها پر شده است، با زبان رالیسم سخن گفتن نوعی عقب نشینی به نفع همه این‌هاست؛ بیان رالیستی در چنین شرایطی تائید همه نیرنگ‌های سرمایه‌داری است. انگاره رالیستی درستن بر روی هرگونه پویایی، نوظهوری و عصیان است. انگاره رالیسم به اندازه‌ای پای بند به دنیای فعلی است که هیچ گونه شتاب برای دگرگونی آن ندارد؛ از این رو بیشتر گذشته‌گراست و کمتر میل به پیشروی و تازش دارد. چنین هنری به واسطه روش زیبایی‌شناسی طبیعی که محور آن گرد تقلید می‌چرخد، ایستا (Static) است و کمتر به دگرگونی که هدف برتر هنر است، می‌انجامد.

آنچه مردم را از ابتدا با انگاره رالیسم همدم ساخت همین حس ایستایی و گذشته‌گرایی بود. مردم بیشتر می‌خواهند، هنر را همچون کالاهای مصرفی، خیلی ارزان خریداری و به راحتی مصرف کنند، بی‌آنکه این مصرف، آن‌ها را به خود آورد و در زمینه هنر، انگاره رالیسم پاسخ به لذت‌گرایی عوام است. کلاسی‌سیسم از راه آرمان‌گرایی، مناسبات آرمانی، هماهنگی آرمانی، وحدت آرمانی و خلاصه، زندگی آرمانی، آدمی را به آنچه در پیرامونش می‌گذرد، بی‌تفاوت می‌کند، چنین هنری پافشاری برای درهم ریختن واقعیت توخالی و دنیایی که از فقر و گرسنگی و جنگ پر شده است، ندارد. مخاطب آثار رالیستی، جز آن که خود را درگیر روابط صوری شخصیت‌های رمان و یا روابط عاشقانه و یا حتی

سیاسی فیلم کند و احیاناً خود را به جای آن‌ها گذارد، چه کار دیگری می‌تواند بکند؟ برای آثار همپنگوی (Ernest Hemingway) (۱۹۶۱ - ۱۸۹۹) و اشستین‌بک (John Steinbeck) (۱۹۶۸ - ۱۹۰۲) که به قول بونوئل بدون قدرت توپ‌های آمریکایی به هیچ جا نمی‌رسیدند، چه فکر دیگری می‌توان کرد، جز آن که سالیان سال به مصرف بی دغدغه مصرف‌کننده عوام برسند.

از آنچه گفته شد، پیداست؛ زیبایی شناسی هنری خواهان نمایش واقعیت بالقوه از راه تخیل و عصیان است. هنر به واسطه تخیل و عصیان، عرصه ضروری ترین عواطف و شناخت‌هاست و از این رهگذر است که به واقعیت‌های نو دست می‌یابد، اما انگاره واقع‌گرایی به روش زیبایی شناسی طبیعی پای‌بند است و راه قوه به فعل در آوردن واقعیت را در بازتاب واقعیت، آن گونه که هست می‌داند، اما بازتاب واقعیت راه دگرگون ساختن واقعیت نیست؛ چنین روشی مانند آنست که برای مبارزه با خشکسالی تصویر آب را بر دیوارها مان نصب کنیم و این بی‌شبهت به مراسم جادویی انسان ابتدائی نیست.

انگاره واقع‌گرایی بر اساس الگوی جادویی تقلید زنده است؛ تقلید نقش تخیل را کمرنگ می‌کند و توانایی ابتکار و نیروی خلاقیت انسان را فرودست کرده، آدمی را منفعل و

سنت‌پرست، (Traditionalist)، پیرو و حتی پس رو پرورش می‌دهد. انگاره رألیسم به تعریفی که شد، پویایی و نوخواهی را از انسان گرفته و او را در انحصار «آنچه هست» قانع می‌سازد.

بخش چهارم

سوررالیسم، انگاره زیبایی شناسی هنری

سوررالیسم، نوید تازه ایست که به
وسیله گریز از حقایق پوچ و ناچیز
زندگی ما را به سوی ناشناخته ها
هدایت می کند.

مارسل لکنت^۱

اگر بتوان از بسیاری نمونه های باستانی مانند برخی نقاشی ها
و پیکره های انسان نخستین، همچنین افسانه ها و قصه های عامیانه
و رقص های فولکلوریک و نیز از آثارى مانند نقاشی های

هرنیموس بوش (Hieronymus Bosch) (۱۵۱۶ - ۱۴۵۰) و اشعار هومر (Homer) (قرن هشتم پیش از میلاد) صرف نظر کرد، می توان نخستین نشانه های سبک سوررالیسم (Surrealism) را در سبک باروک^۲ (Baroque) مشاهده کرد. باروک بیرون از محدودیت های زیبایی شناسی کلاسیک (Clasic) گام برمی داشت و می توان آن را عکس العملی در برابر سبک کلاسیسیسم دانست، زیرا با مبانی اساسی هنر کلاسیک تفاوت بنیادین دارد، کلمه باروک به منظور احیای خرق عادت شکل گرفت، باروک هنر پیچیدگی و دگرگونی است، هنر رمز و راز و هنر ابهام و تردید است. اندیشه باروک شاید نخستین اندیشه آکادمیک بود که در مقابل روش زیبایی شناسی طبیعی، الگوی دیگری برای هنر می یافت. با شرح بیشتر درباره سوررالیسم و روش زیبایی شناسی هنری، نزدیکی روش باروک با انگاره زیبایی شناسی هنری آشکار خواهد شد. اگر از این نخستین نطفه هنرنو^۳ گذر کنیم، ژرف ترین جای پای سوررالیسم را در سبک رومانتیسیسم (Romanticism) مشاهده خواهیم کرد. بی گمان بعد از باروک، رومانتیسیسم مهم ترین تغییر بنیادین

۲ - باروک درخت به معنی مروارید ناصاف شگرف و نامنظم است و نام سبک هنری

رایج در فاصله سال های ۱۷۵۰ تا ۱۶۰۰

۳ - هنرنو به تعریفی که در این کتاب شده است.

و تحول فراگیر در هنر اروپا بود. وجود افکار تازه اندیشمندانی چون ولتر (Voltaire) (۱۷۷۸ - ۱۶۹۴)، روسو (Rousseau) (۱۷۷۸ - ۱۷۱۲)، دیدرو (Diderot) (۱۷۸۴ - ۱۷۱۳)، شیلر (Schiller) (۱۸۰۵ - ۱۷۵۹) و گوته (Goethe) (۱۸۳۲ - ۱۷۴۹) به پیدایش رومانتیسیسم در سده هجدهم کمک کرد. رومانتیسیسم با ادبیات فرانسه و رو در رو با مبانی کلاسیسیسم آغاز شد. در حالی که کلاسیسیسم بیشتر جنبه‌های زیبا و خوشایند زندگی را به تصویر می‌کشید و بیشتر به نمایش صورت‌های آرمانی واقعیت می‌پرداخت، در رومانتیسیسم وجود نیروها و عوامل متضاد به همان اندازه که وجود نیروهای همگون مشهود بود، جلوه کرد. اصول وحدت زمان، مکان و موضوع که از مبانی مقدس کلاسیسیسم بود، ثبات شخصیت، وفاداری به طبیعت و سنت‌ها در رمانتیسیسم کنار گذاشته شد. عنصر خیال پردازانه رمانتیک‌ها در برابر عقل‌گرایی (Rationalism) نوکلاسیک‌ها قرار گرفت و بدین‌سان هنر برای نخستین بار و به طور مشخص نه تنها از واقعیت فاصله گرفت، بلکه به وسیله تخیل تا اندازه زیادی آن را دگرگون ساخت. در رومانتیسیسم، شعر و نثر، زیبایی و زشتی، خیال و واقعیت، مهر و نفرت در کنار هم پدید آمدند و این همان فرآیندی است که سوررالیسم با نیروی بیشتری آن را نمایان می‌کند و جنبه‌های گوناگون ذهن، چون خودآگاهی (Consciousness)

و ناخودآگاهی (Unconsciousness)، رویا (Dream) و نماد (Symbol) را در برمی گیرد. پس از رومانتیسیسم، برخی دیگر از نشانه‌های هنری سوررالیسم در سبک سمبلیسم (Symbolism) مشاهده می‌شود. بعد از مدت درازی که حکومت هنر از یک سو در دست رالیست‌ها و ناتورالیست‌ها و از سوی دیگر در دست پارناسیست‌ها (Parnasists) بود در حدود ۱۸۸۰ برخی از جوانان شاعر و نویسنده در برابر همه یادداشت‌های پیشین عصیان کردند و سبک تازه‌ای را بنیان نهادند که «سمبلیسم» نام گرفت. سمبلیسم از شعر و ادبیات آغاز شد، شارل بودلر (Charles Baudlaire) (۱۸۶۷ - ۱۸۲۱) که پیش از این از طرفداران نظریه هنر برای هنر به‌شمار می‌رفت، پیشوای سمبلیسم شد. سمبلیسم سبکی پر از اشاره و کنایه بود و مهم‌تر آن که تخیل، که رالیسم می‌کوشید تا آن را از هنر دور نگه دارد با پیدایی سمبلیسم، دوباره جان گرفت. نشانه‌ها و استعاره‌ها، رمزپردازی، ابهام، نماد، رویا و مفاهیمی از این دست که رالیسم، آن‌ها را نفی می‌کرد، دوباره جایگاه خود را بازیافتند، شارل بودلر، پل ورلن (Paul Verlaine) (۱۸۹۶ - ۱۸۴۴) و آرتور رمبو (Arthur Rimbaud) (۱۸۹۱ - ۱۸۵۴) با اشعارشان راهی را می‌رفتند که انتهای آن سوررالیسم ایستاده بود. آشکارا انگاره نوینی در هنر شکل می‌گرفت. سمبلیست‌ها نخستین هنرمندانی بودند که آگاهانه به محتوا پیش از شکل اهمیت

بخشیدند، آن‌ها از پس تصویر هر چیز به دنبال معنایی ژرف می‌گشتند. هر چیز در آثار آن‌ها پیش از آن که بیانگر تصور آن چیز باشد، مفهومی نمادین داشت، زیرا که آن‌ها واقعیت ذهنی را اساس کار خود قرار داده بودند.

پس از سمبلیسم، اگر از سبک‌های دیگر، مانند اورفیسم (Orphism) و کوبیسم (Cubism) بگذریم، شاید بتوان نخستین گرایش‌های سوررالیستی را در برخی نقاشی‌های پابلو پیکاسو (Pablo Picasso) (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) یافت. پیکاسو پیش از سوررالیست‌ها به عناصر دیداری متضاد که با تصویرهای ذهنی ارتباط تداعی‌کننده دارند، روی آورد. اگرچه پیکاسو هیچ‌گاه رسماً به سوررالیسم نپیوست و از بنیان‌گذاران کوبیسم به‌شمار می‌رود، اما بسیاری از آثار او بر سوررالیسم اثر گذاشت و او نیز به نوبه خود از سوررالیسم تأثیر گرفت. اما در میان سبک‌ها، مهم‌ترین سبک هنری که از نمایش تقلیدی واقعیت دور شد، سبک فوتوریسم (Futurism) بود که شاعر ایتالیایی به نام فیلیپو مارینتی (Filippo Marinetti) (۱۸۷۶ - ۱۹۴۴) پرچمدار آنست. فوتوریسم را می‌توان به جرأت عصیان در برابر روش زیبایی‌شناسی طبیعی دانست؛ روش زیبایی‌شناسی طبیعی حتی در کوبیسم نیز الگوی معتبری است؛ اما فوتوریست‌ها خواستار مبارزه با هرگونه تقلید در هنر بودند. این هنرمندان کوشیدند تا عواطف و واقعیت ذهنی را

بیش از پیش در هنر راه دهند، فوتوریست‌ها بر آن بودند تا آنچه را در ذهن می‌پروراندند به نمایش بگذارند و بدین ترتیب هنر به عنوان وسیله‌ای برای نمایش تخیل به کار گرفته شد. از همین جاست که نخستین نشانه‌های سوررالیستی در بیانیه فوتوریست‌ها دیده می‌شود. در بیانیه فوتوریست‌ها نفی هرگونه تقلید، احترام به واژه دیوانگی به این دلیل که تهمتی است برای جلوگیری پیشروی نوآوران، دینامیسم و مانند این‌ها رو در رو با اصول زیبایی‌شناسی طبیعی قرار دارد.

فوتوریسم اگرچه خود عمر زیادی نداشت، اما تأثیر ژرفی بر جای نهاد. به دنبال فوتوریسم سبک‌های گوناگون دیگر نیز در هنر تکوین یافت که از آن جمله می‌توان به اکسپرسیونیسم (Expressionism) اشاره کرد. این سبک تلاش آگاهانه‌ای بود که با شناخت کافی از «شکل هنری» مفاهیم ذهنی را تصویر می‌کرد. اکسپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات، فیلم و تئاتر نمونه‌های بسیار عالی از خود به جای گذاشت، اما هنوز بیان هنری چیزی کم داشت، با این حال از باروک تا اکسپرسیونیسم روندی نسبتاً طولانی و تحولی چشمگیر در هنر دیده می‌شود.

فوتوریسم با بیانیه عصیان آمیز خود، راه را برای حضور دادائیسم (Dadaism) هموار کرد. دادائیسم اگرچه همه ارزش‌های مرسوم هنری را تا آن زمان سراسر نفی کرد، اما نیروی انقلابی و

بین‌المللی آن منجر شد تا فرآیند باروک تا اکسپرسیونیسم نتیجه‌ای پیدا کند. دادائیسم با اسامی هنرمندانی آغاز می‌شود، که پیش از این نام بیشتر آن‌ها در فهرست سبک‌هایی چون کوبیسم، اکسپرسیونیسم، فوتوریسم و یا سبک‌های دیگر به چشم می‌خورد و سپس بسیاری از آن‌ها به سوررالیسم پیوستند. مهم‌ترین این اسامی عبارت بودند از: هوگوبال (Hugo Ball) شاعر و نویسنده آلمانی، هانس آرپ (Hans Arp) (۱۸۸۷ - ۱۹۶۶) نقاش و مجسمه ساز الزاسی، فرانسیس پیکابیا (Francis Picabia) (۱۸۷۸ - ۱۹۵۳) نقاش و شاعر اسپانیایی، مارسل دوشان (Marcel Duchamp) (۱۸۸۷ - ۱۹۶۸) نقاش فرانسوی، آندره برتون (Andre Breton) (۱۸۹۶ - ۱۹۶۶) شاعر و نویسنده فرانسوی، ترستان تزارا (Tristan Tzara) (۱۸۹۶ - ۱۹۶۳) نقاش رومانیایی، پل آلوار (Paul Eluard) (۱۸۹۵ - ۱۹۵۲) شاعر فرانسوی، جرجیو دِ کریکو (Giorgio de Chirico) (متولد ۱۸۸۸) نقاش ایتالیایی، فیلیپ سوپو (Philippe Soupault) (۱۸۹۷ - ۱۹۹۰) و چندتن دیگر. هنرمندان دادائیسم بعد از مسیری که پیمودند و آشوبی که به پا کردند، گردهم آمدند و سبکی منسجم با بنیانی استوار بنا نهادند.

آندره برتون، که خود در جریان دادائیسم سهمی داشت، در دل تاریک‌خانه آن چراغی روشن کرد. زمانی که به سال ۱۹۲۴

آخرین شعله‌های دادائیسیم فروکش می‌کرد، سوررالیسم با جرقه‌های این شعله‌ها فروزان شد. برتون در این سال نخستین بیانیه سوررالیستی را منتشر کرد و در آن درباره سوررالیسم چنین نوشت:

«سوررالیسم، خودکاری محض نفسانی که به یاری آن به بیان فرآیند راستین اندیشه، به صورت گفتاری یا نوشتاری و یا هرگونه شیوه دیگر، همت گماشته می‌شود. املاء اندیشه آزاد از هرگونه کنترلی که عقل اعمال می‌کند، مستقل از هر دلمشغولی جمال‌شناختی یا اخلاقی.»^۴ اما سوررالیسم عملاً چنین راهی را نپیمود و به زودی از عقل ستیزی که یادگار دوران دادائیسیم بود، دست برداشت. هربرت رید درباره روش خودانگیختگی (Automotive) می‌نویسد: «دلبستگی انحصاری به تئوری اتوماتیسم، از همان آغاز اشتباه بود، این کار در وهله نخست، مستلزم از دست دادن آزادی فکر است.»^۵ برتون نیز خود بعدها به اشتباه‌هایی در بیانیه نخست، اعتراف می‌کند و می‌نویسد: «اعتقاد بیان شده به قدرتمندی مطلق اندیشه، که می‌تواند به برکت توش و

۴ - آندره برتون، نقل از هربرت رید: تاریخ مختصر نقاشی، ترجمه احمد کریمی حکاک،

تهران، انتشارات پایپروس، ۱۳۶۴، ص ۱۲۲

۵ - هربرت رید: فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه،

توانش خود را از قید و بند خلاص کند. این اعتقاد مؤید نظرگاهی شایع است که من امروز آن را بس غلط می‌دانم، نظرگاهی مبنی بر اینکه اندیشه مقدم بر ماده است. تعریف سوررالیسم که داخل در فرهنگ‌های لغت شده، تعریفی که از مانیفیست ۱۹۲۴ اخذ شده، فقط به این نگرش اندیشه‌گرایانه نظر دارد و... به نحوی آن را بیان می‌دارد که گویی من در آن زمان با ترویج کاربرد اندیشه خودکار که نه تنها از کلیه کنترل‌هایی که عقل اعمال می‌کند برکنار است، بلکه از همه دلمشغولی‌های جمال‌شناختی یا اخلاقی نیز منفک می‌باشد، خود را فریفته‌ام»^۶

برتون تا مدت‌ها با بیانیه‌هایش سوررالیسم را از سویی به سوی دیگر می‌کشاند، از این رو بیانیه‌های وی اگرچه لازم بود، اما تا مدتی سوررالیسم را سرگردان ساخت. در این میان، هنرمندان سوررالیست نه ارزشهای زیبایی‌شناسی و نه آزادی اندیشه، هیچ یک را نادیده نگرفتند. آنها با باور به نیروی تخیل ابتکاری و با تکیه بر فلسفه علمی‌آثاری آفریدند که به تعریف ما از هنرنوین بسیار نزدیک است. در حقیقت هم ارزش آثار سوررالیست‌ها به علت پیروی محض از تئوری‌های برتون نیست، بلکه ارزش این آثار

۶ - برتون نقل از هربرت رید: فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران،

پیوسته به دلیل شناخت کافی و آگاهانه آنان از واقعیت و زیبایی شناسی است. لیکن ارزش‌های زیبایی شناسی سوررالیست‌ها ضرورتاً ارزش‌های زیبایی شناسی طبیعت نیستند. شناخت واقعیت عینی و ارزش‌های زیبایی شناسی طبیعی تنها نیمی از کار سوررالیست‌ها به شمار می‌رفت، آنان در گام بلند خود می‌کوشیدند تا با شناختی که به دست آورده‌اند، واقعیت تازه‌ای بیافرینند که پیش از این وجود نداشته است. آنچنان که راز اشعار فدريکو گارسيا لورکا (F.G. Lorca) (۱۹۳۶ - ۱۸۹۹) و نقاشی‌های مارک شاگال (Marc Chagall) (۱۹۸۵ - ۱۸۸۷) و رنه ماگریت (Rene Magritte) (۱۹۶۷ - ۱۸۹۸) و برخی از آثار استراوینسکی (Stravinsky) (۱۹۷۱ - ۱۸۸۲) و نیز بسیاری از فیلم‌های ژان کوکتو (Cocteau) (۱۹۶۳ - ۱۸۸۹) و لوئیس بونوئل از همین جاست. سوررالیست‌ها با شناخت کافی از زیبایی شناسی طبیعی آن را در جهت محتوای آثار خود دگرگون می‌ساختند، زیرا برای سوررالیست‌ها پیش از آن‌که شکل زیبایی شناسی مهم باشد، محتوای آثارشان اهمیت داشت.

سوررالیسم، همچنان که پیش می‌رفت زمینه‌ای مستحکم در آثار داستایوسکی (Fyodor M. Dostoyevsky) (۱۸۸۱ - ۱۸۲۱)، نیچه (F. W. Nietzsche) (۱۹۰۰ - ۱۸۴۴)، اسکار وایلد (Oscar Wilde) (۱۹۰۰ - ۱۸۵۴)، ویرجینا ولف (Virginia Woolf)

(۱۸۸۲ - ۱۹۴۱)، جیمز جویس (James Joyce) (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱)،
مارسل پروست (Marcel Proust) (۱۸۷۱ - ۱۹۲۲)، کافکا
(Franz Kafka) (۱۸۸۳ - ۱۹۲۴)، واگنر (Richard Wagner)
(۱۸۸۳ - ۱۸۱۳) و بسیاری دیگر از پیشینیان یافت.

روندی که هنرمندان سوررالیست پیش گرفتند، آندره برتون
را واداشت تا سرانجام بعد از پنج سال، در ۱۹۲۹ دومین بیانیه
سوررالیسم را منتشر سازد. برتون در این بیانیه مدعی شد که اساس
سوررالیسم با زیبایی شناسی تباین دارد. البته همان گونه که پیش از
این نیز گفته شد، زیبایی شناسی به معنی نمایش تکراری
ارزش های صوری واقعیت، هدف سوررالیست ها نبود.

سوررالیست ها با تجربه ای که از سبک های دیگر به دست
آورده بودند، زیبایی شناسی هنری را که زائیده تخیل ابتکاری
است، اساس کار خود قرار دادند؛ اما مهم ترین ویژگی سوررالیسم
آن بود که تخیل در این سبک مرزی داشت و تا آن جا مورد استفاده
قرار می گرفت که می شد به آن صورت عینی بخشید. بدین ترتیب
سوررالیسم از ذهنیت گرایی محض و انتزاع گرایی پرهیز می کند و
همچنان که با یک دست، واقعیت را از خود می راند با دست دیگر،
خواهان آن است. سوررالیسم را در این معنی می توان هنر
واقع گرایی تخیل نامید، زیرا سوررالیسم تخیلی را می آفریند که
پیش از این وجود نداشته است، اما می توان در عین حال به آن

صورت واقعی بخشید. این یعنی فراواقعیت‌گرایی و تفاوت اساسی سوررالیسم به عنوان سبک با سایر هنرهای نو از همین جاست.

سوررالیسم، همان‌طور که برتون می‌گوید به معنی چیزی خارج از واقعیت یا برتر از واقعیت نیست، بلکه بیشتر به معنی گرایش به عمق و قسمت پنهان واقعیت است. گیوم آپولینر (Gullaume Apollinaire) (۱۸۸۰ - ۱۹۱۸) نخستین بار واژه سوررالیسم را به همین منظور به کار برد. او «سوررالیسم» را صفتی برای نمایشنامه‌اش به نام «پستان‌های تیرزیاس» (The Breast of Tiresias) (۱۹۰۳) دانست، وی بر این باور بود که ابداع «چرخ» کاری سوررالیستی بوده است. انسان خواست فراتر از طبیعت و فراتر از توانایی جسمی خود کاری انجام دهد، چرخ را ابداع کرد که بی‌شباهت به پای آدمی نیست و در عین حال تقلید از آن هم نیست، فراتر از آن است، چرخ تخیلی ابتکاری نشأت گرفته از واقعیت پای آدمی است؛ تخیلی که امکان عملی شدن داشته و این معنی واقعیت‌گرایی تخیل است. چرخ واقعیت بالقوه‌ای بوده که به یاری انسان و مواد طبیعی بالفعل شده است. واقعیت ذهنی، به یاری تخیل به واقعیت عینی تبدیل شده و بدین‌سان کاری سوررالیستی صورت گرفته است. بدین ترتیب سوررالیسم در هنر همان فرآیندی است که در علم به اختراع می‌انجامد. هر اختراع از

کشف‌های پیشین سرچشمه می‌گیرد، اما اختراع، نوعی آفریدن است و برآستی که کار حقیقی هنر اختراع است. سوررالیسم راه اختراع را پیش گرفت و از این رهگذر می‌توان آن را انگاره زیبایی‌شناسی هنری دانست و نه صرفاً سبکی که در فاصله دو جنگ جهانی با تعدادی هنرمندان محدود به وجود آمد، بلکه سوررالیسم نوعی روش اندیشیدن و نوعی فلسفه هنر را به وجود آورد.

سوررالیسم می‌کوشد تا از راه نمایش واقعیت بالقوه به جستجو و کشف ناشناخته‌ها روان شود و با چنین هدفی از نمایش تکراری و تقلیدی واقعیت دوری می‌کند و واقعیت عینی را در جهت واقعیت برتر دگرگون می‌سازد و بدین صورت برای ایجاد واقعیت نو، در برابر واقعیت کهنه عصیان می‌کند. هنرمند سوررالیست با ادراکات از دنیای عینی تغذیه می‌کند و با عواطف بدان راه می‌یابد و به وسیله تخیل ابتکاری، اندیشه را دگرگون ساخته، واقعیت نوینی می‌آفریند که پیش از این نبوده است. از همین جاست که سوررالیسم کمتر با تعاریف هنری آن زمان سازگار بود و حتی در میان هنرمندان مدرن دوران خود و نیز امروز، خوشایند نبوده و نیست. هربرت رید در این باره می‌نویسد:

«سوررالیسم در مقام یک جنبش با مکاتب دیگر معاصر، متفاوت است و برآستی از سنت‌های مقبول بیان هنری به کلی واگسسته و ناچار نه تنها در محافل آکادمیایی، (که معمولاً مهر

پوچی بر آن می‌زنند و آن را بی معنی می‌دانند و طرد می‌کنند، بلکه در میان نقاشان و منتقدانی که معمولاً به عنوان «مدرن» مقبول افتاده‌اند [نیز] تلخ‌ترین و تیزترین مخالفت‌ها را برانگیخته است. اما خطای این مخالفت مطلق و کور در گذشته چنان به فراوانی ثابت شده است که باید دست‌کم در راه درک هدف هنرمندانی به صداقت و سخت‌کوشی ماکس ارنست (Max Ernst) (۱۸۹۱-۱۹۷۶) و خوان میرو (Joan Miro) (۱۸۹۳-۱۸۹۳) و آندره ماسون (Andre Masson) (۱۸۹۳-۱۹۸۳) کوششی بکنیم.^۷

سوررالیست‌ها به هنر چون وسیله‌ای برای بیان آن چه خواهان آن بودند می‌نگریستند و ترکیب غریب و شگفتی به وجود آوردند که زمینه بنیان زیبایی‌شناسی نوینی بود، اما سرگذشت راز شاعرانه سوررالیسم در این جا به پایان نمی‌رسد؛ همان‌گونه که هنرمند سوررالیست با آگاهی از قوانین زیبایی‌شناسی و درهم ریختن آن‌ها واقعیت‌های تازه می‌آفریند، همزمان به مبانی اخلاقی نوینی دست می‌یابد، اخلاق را نفی نمی‌کند، ولی با هرگونه آداب و رسوم پوسیده که منجر به آسیب دیدن عشق و آزادی انسان گردد به

۷ - هربرت رید: هنر امروز، ترجمه سروش حبیبی، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۳.

مبارزه برمی خیزد، لوئیس بونوئل در این باره می گوید: «سوررالیسم به من یاد داد که زندگی یک معنی اخلاقی دارد که بشر نمی تواند از آن غافل بماند، از طریق سوررالیسم برای اولین بار کشف کردم که بشر آزاد نیست.»^۸ البته این حرف به معنی موافقت با همه آن چه دیرزمانی است، اخلاق نام گرفته نیست، بونوئل در همان مصاحبه می گوید: «من مخالف اخلاقیات قراردادی هستم، تصورات سنتی، سانتی مانتال بودن و آلودگی اخلاقی جامعه که از طریق احساساتی بودن به وجود می آید.»^۹ سوررالیسم نوعی اخلاق را بنیان می گذارد که خود مبتکر آن به شمار می رود، اخلاقیاتی که فاقد مراسم آئینی و جزمی جامعه است. اخلاقیاتی که می داند بشر آزاد نیست و برای به دست آوردن آزادی عصیان و عشق لازم است. بونوئل همچنین می نویسد: «در جمع سوررالیست ها بیش از هرچیز نیروی مزیت اخلاقی بود که مرا شیفته کرده بود، برای اولین بار در زندگی با اخلاقی مستحکم و مسئولانه روبرو شده بودم که در آن هیچ غل و غشی نمی دیدم.»^{۱۰} در این جا بار دیگر قلم را به هربرت رید

۸ - لوئیس بونوئل: کتاب انگلیسی Luis Bunuel نوشته Adokyrou کتاب سینما،

شماره سوم، تهران، مرداد ۱۳۵۰

۹ - مأخذ بالا

۱۰ - لوئیس بونوئل: باآخرین نفس هایم، ترجمه علی امینی نجفی، تهران، نشر هوش و

ابتکار، ۱۳۷۱، ص ۱۷۰



می سپارم:

«هنرمند سوررالیست از آن جهت با اخلاقیات معاصر مخالف است که آن را پوسیده می‌داند. او نمی‌تواند به اخلاقیاتی احترام بگذارد که وجود دو قطب متضاد فقر و ثروت را می‌پذیرد؛ محصولات [زمینی] را در میان مردم گرسنه یا کم غذا به هدر می‌دهد یا عمداً از میان می‌برد، صلح جهانی را موعظه می‌کند و با همه ابزارهای وحشت‌آور و نابودکننده‌ای که نبوغ شرارت آمیزش می‌تواند ابداع کند به جنگ تجاوزآمیز دست می‌زند، انگیزه جنسی را چنان منحرف می‌کند که هزاران زن و مرد تشنه ارضای جنسی به دیوانگی کشیده می‌شوند...

اصول اخلاق هنرمند سوررالیست بر آزادی و عشق بنیان گرفته است... او به کاملترین آزادی انسان معتقد است و بر خود مسلم می‌داند که آنچه را قانون و بیدادگری نتوانسته است به ارمغان بیاورد، عشق و برادری با خود به ارمغان خواهد آورد.»^{۱۱}

پیداست، مسئله سوررالیسم از سایر سبک‌ها جداست و علاوه بر ابعاد زیبایی‌شناسی، این سبک دیدگاهی تازه در برخورد با جهان سیاست، اخلاق و نیز بطور کلی نحوه اندیشیدن دارد. در

۱۱ - هربرت رید: فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه،

این جا برای درک بهتر از جهان‌بینی سوررالیسم، می‌کوشم تا به سرچشمه‌های فلسفی آن دست یابم. شاید بتوان نخستین نشانه‌های فلسفی سوررالیسم را در بخشی از آثار هگل جستجو کرد. هگل، نه تنها نخستین فیلسوفی بود که هرگونه تقلید در هنر را نفی کرد، بلکه واقعیت هنر را از واقعیت موجود فراتر دانست، وی در کتاب مقدمه‌ای بر زیباشناسی می‌نویسد: «تصویرهای هنر نه تنها نمود محض نیستند، بلکه [از] واقعیت معمولی والاترند [و] از هستی عینی برتری برخوردارند.»^{۱۲} شاید این جمله را بتوان سنگ بنای انگاره فراواقع‌گرایی دانست، هگل در ادامه بحث پیرامون زیبایی‌شناسی مفهوم بالا را شرح می‌دهد و می‌نویسد:

«غایت هنر در آنست که هرگونه احساس خفته، تمایلات و اشتیاق را بیدار کند... هنر می‌تواند آنچه را که عاطفه انسان در درونی‌ترین و نهفته‌ترین زوایای خود دارد، تجربه کند و بیرواند؛ آنچه را که در ژرفا و امکانات متعدد و جنبه‌های مختلف نهاد انسان وجود دارد به جنبش درآورد و برانگیزد... به همین ترتیب بدبختی، فقر و همچنین بدی و بزهکاری را قابل درک کند، هر آنچه را که وحشت‌انگیز و هراسناک است، بشناسد، هرگونه لذت و سعادت

۱۲ - هگل: مقدمه‌ای بر زیباشناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران، نشر آوازه، ۱۳۶۳،

را در نهاد انسان بشناسد و سرانجام امکان دهد تا تخیل در بازی‌های آزاد، مهار خود را به دست نیروی خلاقه بسپارد و ضمناً از جاذبه اغواگر نگرش‌ها و احساس‌های شیفته‌کننده محظوظ شود. هنر از سویی باید غنای مضمون را در برگیرد تا تجربه طبیعی موجودیت خارجی ما را تکمیل کند و از سوی دیگر، شور و وجدیهایی را برانگیزد تا تجربه‌های زندگی را مورد استفاده قرار دهد و ما را بر آن دارد تا برای تمام پدیده‌هایی که نسبت به آن‌ها رغبت داریم، آماده پذیرش شویم... انسان می‌تواند چیزهایی را که واقعیت ندارند، چنان به تصور درآورد که گویی واقعیت دارند. در نتیجه از نظر انسان تفاوت نمی‌کند که این یک واقعیت خارجی است یا این که نمای آن است که باعث می‌شود یک وضعیت، یک مناسبت و اصولاً نوعی مضمون زندگی به ما القاء شود؛ بی‌آنکه برای عاطفه انسان فرق داشته باشد، می‌تواند براساس چنان محتوایی انسان را بفریبد، شاد کند، برانگیزد، تکان دهد و احساس‌ها و شور و وجدیهایی را که ناشی از خشم، تنفر، همدردی، ترس، وحشت، عشق، احترام و شیفتگی، افتخار و شهرت است در ما به تکاپو آورد.^{۱۳}

به باور من جملات بالا مهم‌ترین گفته‌های هگل درباره

زیبایی شناسی هستند. در حقیقت تجربه درونی ترین و پنهانی ترین عواطف انسان یا همان ناخودآگاهی که امکانات متعدد نهاد انسان را در خود می پروراند، تخیل و نوآوری، بیدار کردن امیال پنهانی و احساسات خفته، رغبت انگیزی برای تجربه های نوین و تصورات فراواقعی از جمله مفاهیمی هستند که سوررالیسم بر آن ها استوار شده است. با این همه سوررالیسم در قاب ایده آلیسم هگل جای نمی گیرد و از آن بیرون می زند. اگر زیبایی شناسی و دیالکتیک هگل، موافق با انگاره فراواقع گرا و فلسفه ایده آلیسم او مخالف با آن است، زیبایی شناسی مارکس، مخالف با انگاره فراواقع گرا و فلسفه و دینک تیک او موافق با آن به نظر می رسد، زیرا مارکس در زیبایی شناسی به واقع گرایی پای بند است، حال آن که در فلسفه نوید دگرگونی واقعیت را می دهد. سوررالیسم پیش از آن که روشی نو در زیبایی شناسی باشد، روشی نو در ره اندیشیدن است، آن هم با بیانی که مارکس می گفت، یعنی اندیشیدن بر مبنای دگرگون ساختن جهان، نه شرح و توصیف آن و دیگر آن که به حکم مارکس، اندیشه ای که قابلیت فعالیت عملی را نداشته باشد، معتبر نیست. سوررالیسم، نیروی انقلابی دادائیسیم را داشت و بنابراین از فلسفه علمی مارکس که توانسته است، ایده آلیسم هگل را از روی سر به روی پا برگرداند، به خوبی کمک می گیرد، در نتیجه، سوررالیسم روشی انقلابی در هنر

دارد به این صورت که به جای توصیف جهان، آن را دگرگون سازد و همواره اندیشه نوین را جایگزین کهنه‌گی‌ها کند. به گونه‌ای که بیان شد، زیبایی‌شناسی هگل از فلسفه ایده‌آلیسم او جدا می‌گردد و دیالکتیک مارکس از زیبایی‌شناسی وی تفکیک می‌شود، زیرا همان‌گونه که در بخش پیش بیان شد، مارکس، رآلیسم را شکل صحیح هنری می‌دانست و این حکم در تناقض با دیالکتیک او قرار دارد و دست کم درباره هنر درست شکل نگرفته است، زیرا در حالی که مارکس و انگلس ذهنیت و فکر را محصول عالی تکامل ماده می‌دانند در زیبایی‌شناسی رآلیسم، ذهنیت از کمترین ارزشی برخوردار است و این بیشتر به این دلیل است که آن‌ها ذهن‌گرایی را در گستره مفاهیم ایده‌آلیستی و بورژوازی دانسته‌اند، اما با چنین پیش فرضی نمی‌توان نقش اساسی ذهن را در آثار هنری کم‌رنگ کرد. ماتریالیسم تاریخی از الگوهای ذهنی به ویژه در موضوع هنر چشم پوشی می‌کند و این همان اشتباهی است که ماتریالیسم و زیبایی‌شناسی رآلیستی را رو به قهقرا می‌برد. هربرت مارکوزه (Herbert Marcuse) (متولد ۱۸۹۸) درباره نقش ذهنیت و این که چگونه ذهنیت خواهد توانست پراتیک اجتماعی را هدفمند سازد، می‌نویسد: «... حتی در جامعه بورژوازی نیز پافشاری بر حق و حقیقت درون‌گرایی ذهنیت از شبکه روابط مبادله‌ای و ارزش‌های مبادله‌ای قدم بیرون می‌گذارد، از واقعیت جامعه

بورژوازی برمی‌کند و به بعد دیگری از وجود وارد می‌شود. به راستی که این نحوه گریختن از واقعیت منجر به تجربه‌ای شد که می‌توانست (و توانست) به نیرویی قوی جهت بی اعتبار کردن ارزش‌های جاری بورژوازی مبدل شود. یعنی توانست دامنه انبساط و رشد فرد آدمی را از حوزه اصل کارآیی و انگیزه سودجویی به منابع درونی انسان مانند وجدان، تخیل، شور و هیجانات بکشاند، علاوه بر آن، ذهنیت نیز با این کناره‌گیری و پس‌روی متوقف نمی‌شود، بلکه می‌کوشد حصار درون‌گرایی خود را در هم شکند و وارد حوزه فرهنگ مادی و معنوی شود و امروزه در عصر حکومت‌های توتالیتار، ذهنیت به ارزشی سیاسی مبدل شده و به عنوان نیرویی معارض، مقابل سوسیالیزه کردن قهری و استثمارگر ایستاده است.^{۱۴}

از آن چه در زمینه فلسفه انگاره سوررالیسم بیان شد، نتیجه می‌شود، انگاره سوررالیسم از یک سو به زیبایی شناسی هگل و از سوی دیگر به دیالکتیک مارکس توجه دارد. زیبایی شناسی مارکسی محدود به ظاهر واقعی پدیده‌هاست و به روابط صوری آن‌ها نظر دارد در حالی که زیبایی شناسی هگل به ژرفنای امکانات

۱۴ - هربرت مارکوزه: بود زیبایی‌شناختی، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران، انتشارات

هر پدیده می‌اندیشد و از راه تخیل به توانایی‌های واقعیت، آگاه می‌گردد، با این وجود زیبایی‌شناسی هگل چیزی کم دارد و آن نیروی انقلابی است که در دیالکتیک و اساس فلسفه مارکس جای دارد، از این رو دیالکتیک مارکس که پاسخ به نیروی انقلابی سوررالیسم است و زیبایی‌شناسی هگل که پاسخ به تخیل آفریننده هنرمند سوررالیست است به هم می‌آمیزند و الگویی نو برای هنر دست می‌دهد.

سوررالیسم به عنوان انگاره زیبایی‌شناسی هنری با نظر به فلسفه بالا می‌کوشد، تخیل ابتکاری را توانایی تبدیل به واقعیت عینی بخشد تا همان‌گونه که از واقعیت تأثیر می‌پذیرد بر آن اثر گذارد و به واقعیت معنی دهد. از این رو سوررالیسم در میان همه سبک‌های هنری به تعریف ما از هنرنوین و انگاره زیبایی‌شناسی هنری نزدیک‌تر است. انگاره زیبایی‌شناسی طبیعی در پی شرح و توصیف جهان است، حال آن‌که سوررالیسم به عنوان انگاره زیبایی‌شناسی هنری خواهان دگرگونی آنست. هدف والای هنرمند سوررالیست، توجیه یا تفسیر واقعیت نیست، بلکه او می‌کوشد تا با نشان دادن واقعیت‌های نو و برتر چهره توخالی واقعیت کنونی را آشکار سازد و آن را تغییر دهد. البته فراواقعیت در این معنی به هیچ‌رو رنگ ایده‌آلیستی ندارد، آندره برتون در این باره می‌نویسد: «نوعی ابهام ظاهری که در واژه سوررالیسم نهفته

شده ممکن است، این شبهه را پیش آورد که دارای رنگی روحانی است، حال آنکه سوررالیسم به عکس بیان کننده میلی در ژرف کردن بنیان واقعیت و پدید آوردن نوعی آگاهی از جهان محسوس است.^{۱۵}

سوررالیسم به رغم آنچه تصور می شود چیزی جز بیان واقعیت نیست، سوررالیسم چهره‌ای از واقعیت است که با چهره‌ای که پیش از این از واقعیت می شناختیم تفاوت دارد، زیرا سوررالیسم چهره بدون نقاب واقعیت است و به همین دلیل واقعیت سوررالیستی ناآشنا به نظر می آید. سوررالیسم می کوشد به وسیله عصیان و تخیل ابتکاری، نمادگرایی، رؤیا و ذهن ناخودآگاه انسان‌ها را از خواب و رؤیا به سوی آنچه برتر و ژرف تر است، سوق دهد. هنر سوررالیستی وظیفه خود می داند تا در کنار واقعیت زیبا و فریبا مخاطب خود را از توخالی بودن آن بترساند. سوررالیسم به صدا درآوردن همه ناقوس‌هاست نه برای جنایت پیشه‌گان، که برای مشاهده‌گران این همه نابسامانی، یعنی برای مردم. سوررالیسم فریاد انقلابی جهانی است، علیه سنت‌های پوسیده و نیز مدرنیسم انحطاطی. در روزگاری که مردم به ویژه

۱۵ - آندره برتون، نقل از هربرت رید: هنر و اجتماع، ترجمه سروش حبیبی، تهران،

روشنفکران و دانشمندان بازیچه سرگرمی‌های ساخته دست خود شده‌اند و با رفاه ظاهری یکدیگر را نردبان ترقی خود قرار داده‌اند، سوررالیسم در تلاش است تا نیروی تضادمند و انقلابی رومانتی‌سیسم، نگاه رمزپرداز سمبلیسم، نیروی دینامیسم فوتوریسم و عصیان دادائیسم را همراه تخیل ابتکاری به سوی هدفی برتر پیش برد و در راه این هدف، سوررالیست‌ها هیچ‌گاه بیم آن نداشته‌اند که در کتاب‌های تاریخ هنر از آن‌ها با عناوین افتخارآمیز یاد نشود؛ آن‌ها با آگاهی از نیرنگ‌های جامعه سرمایه‌داری جدید، همواره نیروی انقلابی خویش را آماده نگه داشته‌اند. والتر بنیامین (W. Benjamin) درباره هدف بنیادی سوررالیسم می‌نویسد: «به کف آوردن نیروهای سرخوش انقلاب، این محوری است که سوررالیسم تمامی کتاب‌ها و آثار خود را گرد آن متمرکز ساخته است.»^{۱۶} به واسطه همه این‌هاست که دولتیان از سوررالیسم در هراسند و می‌کوشند تا از سوررالیسم تصویر وارونه‌ای نشان دهند و در بسیاری از جهات برخی سوررالیست‌ها را به انحراف کشیدند. مردم نیز از این‌که کسی به آن‌ها بگوید همه راهی را که رفته‌اند در جهت پر کردن جیب دیگران بوده‌است، از

۱۶ - والتر بنیامین: نشانه‌ای به رهایی، ترجمه بابک احمدی، تهران، انتشارات سندر،

کنار سوررالیسم، خیلی آرام و با نوک پنجه و گاه با طرح لبخندی می‌گذرند. با این‌همه، هنرمند سوررالیست حقیقی هرگز دست از مبارزه نمی‌کشد و هیچ‌گاه از واقعیت فرار نمی‌کند، بلکه رو در رو با آن به مقابله می‌پردازد. از همین جاست که سوررالیست‌ها همواره ویران‌کننده برج‌های عاج، بی‌مایگی انتزاع‌گرایی و نیز به هم‌ریختگی دادائیسیم بوده‌اند.

سوررالیسم الگوی قدیمی و کنونی زندگی را رد می‌کند و می‌کوشد تا علم، فلسفه، تکنولوژی و هنر را به یاری عشق پیوند دهد و الگوی جدیدی برای زندگی بیافریند. در این معنی سوررالیسم ره‌آورد بداعت پی در پی است، از این رو آنان را که ذهنی منفعل و آرامش‌جو دارند، خوشایند نیست، از این جاست که با این جنبش انقلابی از همان ابتدا مبارزه شد. وقتی در ۳ دسامبر ۱۹۳۰ آن‌گونه که ژرژ سادول (Jeorges Sadoul) شرح می‌دهد: گروهی از بورژواها با یک حمله و حشیانه و فاشیستی به استودیوی شماره ۲۸ سالن سینمایی که در آن فیلم «عصر طلایی» اثر برجسته لوئیس بونوئل نمایش داده می‌شد، ریختند و بمب‌های دودزا منفجر ساختند. سپس به راهروی سینما هجوم برده و تابلوهای سوررالیستی اثر خوان میرو (Joan Miro) (۱۸۸۳ - ۱۹۸۳)، مرنری (Man Ray) (۱۸۹۰ - ۱۹۷۶)، ماکس ارنست (Max Ernst) (۱۸۹۱ - ۱۹۷۶)، ایوز تانگی

(Yves Tanguy) (۱۹۵۵ - ۱۹۰۰) و سالوادر دالی (Salvador Dali) (۱۹۸۶ - ۱۹۰۴) را پاره کردند و جالب است که این رفتار فاشیستی مورد تأیید بسیاری از روزنامه‌های آن دوران واقع شد و سپس رئیس پلیس وقت پاریس جلوی نمایش فیلم را گرفت و همه نسخه‌های آن را توقیف کرد. برنامه نمایش فیلم عصر طلایی شامل بیانیه مصوری نیز می‌شد که توسط سوررآلیست‌ها نوشته شده بود. در این بیانیه آمده بود: «بنیادها، نهاده می‌شوند، رسوم به عقاید جزمی مبدل می‌گردند، مأمورین پلیس درست به همان صورتی که در زندگی روزمره روی می‌دهد، به مردم فشار می‌آورند و درست مانند زندگی روزمره حوادث در جامعه بورژوایی روی می‌دهد، ولی جامعه هیچ توجهی بدان ندارد. اما چنین حوادثی جامعه پوسیده‌ای را که به کمک کشیشان و پلیس سعی می‌کند، مصنوعاً عمر درازتری داشته‌باشد، بیشتر تضعیف می‌کنند... اما این عشق است که [سبب] گذار از بدبینی به عمل می‌شود؛ عشق در ارزش‌گذاری بورژوایی چون منشأ تمام پلیدیها تقبیح شده است، زیرا عشق مستلزم فدا کردن تمام ارزش‌های دیگر است: مقام، خانواده و افتخار.»^{۱۷} این‌ها ارزش‌هایی است که زندگانی جامعه

۱۷ - ژرژ سادول: فرهنگ فیلم‌های سینمایی، جلد دوم، ترجمه‌های غربایی و دیگران،

بورژوازی بر آن‌ها استوار شده است و سوررالیسم با پا گذاشتن بر روی ارزش‌های توخالی چنین جامعه‌ای، قصد دارد به حیات آن پایان دهد. اما جامعه بورژوازی که اساس آن بر پایه جنگ، فساد جنسی، محرومیت طبقات پائین، فقر، اعتیاد و جز این‌ها بنا شده است، نمی‌تواند چنین انقلابی را در هنر و فلسفه نظاره‌گر باشد و تحمل کند، پس به هزاران نیرنگ می‌کوشد چنین مکتبی را بی‌ارزش و هرج و مرج طلب معرفی کند و متأسفانه روند نادرستی که برخی سوررالیست‌ها از جمله سالوادور دالی^{۱۸} پیش گرفتند، باعث شد تا اذهان عمومی این کوشش زیبایی شناسی را مسخره و گاه ویران‌کننده قلمداد نمایند و در نتیجه از بزرگی و اهمیت چنین مکتبی در زندگی خود غافل شوند. بنابراین می‌بایست، سوررالیسم تبلیغاتی و فانتزی را از سوررالیسم حقیقی باز شناخت و جدا کرد.

سوررالیسم مانند هر مکتب زنده و جاوید دیگر بدون عشق، به آزادی دست نخواهد یافت. سوررالیسم از رهگذر عشق مبانی کار خود را بنیان می‌نهد، زیرا همان‌گونه که در بیانیه مصور

۱۸ - به گفته برتون «دالی مزورانه خود را به جنبش سوررالیسم راه داد... کار دالی انحطاط تدریجی به روش مکتب‌خانه‌ایست... وی از ۱۹۳۶ به این سو هیچ‌گونه علاقه‌ای به سوررالیسم ابراز نکرده است.»

فیلم عصر طلایی آمده بود، «عشق، مستلزم فداکردن تمام ارزش‌های دیگر است.» عشق راه عصیان و رسیدن به آزادی است. اکتاویو پاز (Octavio Paz) (متولد ۱۹۱۴) در این باره می‌نویسد: «آخرین نهضت بزرگ روحی این قرن سوررالیسم بود که همواره به عشق والایش می‌بخشید، عشقی بی‌همتا و نه هرجایی.»^{۱۹} سوررالیسم تا امروز نیز با عشق به آزادی و انسان، به مقابله بابدی‌ها پرداخته و در همه هنرها به ویژه ادبیات، نقاشی و فیلم مسیری متنوع و با ایمان را پیموده است و البته هیچ‌گاه در بند قواعد ایدئولوژیک (Ideologic)، سیاسی، اخلاقی، زیبایی‌شناختی و جز این‌ها نبوده است. به همین دلیل راهی را که هریک از سوررالیست‌ها در گذشته و حال پیمودند با اینکه روشی سوررالیستی بوده است، اما منجر به تنوع بسیار در این سبک شد. در نقاشی، آثار شاگال، کشفی تازه در دنیای روان آدمی و عشق به شمار می‌رود، در سینما، فیلم‌های کوکتو از نظم ویژه جهان خاص ذهنیت او سخن می‌گوید، جهانی آنیمیستی و مادی که هر شیئی معنایی درونی یافته است. در فیلم‌های بونوئل پیوند متناقض نماها، روابط تصادفی آدم‌ها با یکدیگر و محیط پیرامونشان به

۱۹ - اکتاویو پاز: مصاحبه با ریتا گبیرت: هفت صدا، ترجمه نازی عظیمیا، تهران، انتشارات

وضعیتی ناخودآگاه و جبری اشاره دارد؛ سرنوشتی که به دست محیط ساخته می‌شود. مرز از بین رفته رؤیا و واقعیت، همه حاکی از نوعی فراواقعیت از دیدگاه بونوئل است. اما سوررالیسم را می‌توان به وضوح در آثار هنرمندانی که نام آن را نیز با خود نداشتند مشاهده کرد. چارلز چاپلین (Charles Chaplin) (۱۸۸۹ - ۱۹۷۷) در آثار خود تصاویر فراواقعی و متضاد را آنقدر راحت و بی‌تکلف کنار هم قرار می‌دهد که معمولاً کسی متوجه تضاد شدید میان آن‌ها و زمینه سوررالیستی آن نمی‌شود و البته سوررالیسم با گذشت زمان روندی تازه یافت. فیلم‌های تئو آنجلو پولوس (Theo Angelopoulos) (متولد ۱۹۳۶) با اشارت‌های ناآگاه ذهن به تار و پود پوسیده واقعیتی که می‌شناسیم تا آنجا نزدیک می‌شود که از پشت آن واقعیت دیگری آشکار می‌گردد. ناخودآگاهی در آثار برگمان (Ingmar Bergman) (متولد ۱۹۱۸) مسیری تازه به خود می‌گیرد و نقاشانی چون فرانسیس بیکن (Bacon) (متولد ۱۹۰۹) به مرزهای تازه‌ای از نیروی سوررالیسم دست می‌یابند.

سوررالیسم توانست به سرچشمه تخیل ابتکاری یعنی ذهن ناخودآگاه (Un conscious Mind) و حالت‌های بیانی آن مانند رؤیا (Dream) و نماد (Symbol) دست یابد و بدین ترتیب به واقعیت معنایی تازه بپردازد.

فصل نخست

ذهن ناخودآگاه

کلید فهم حیات خودآگاه روح در
ناخودآگاه قرار دارد.

کارل کاروس^۱

بشر پیش از آن که به منطق تفکر دست یابد و بتواند اندیشه
خویش را نظام‌مند سازد، سالیان دراز تخیل می‌کرده است؛
خودآگاهی (Consciousness) از جمله تعلیماتی بوده که انسان طی
قرون متمادی متحمل یادگیری آن شده است. خودآگاهی خیلی

آهسته و به سختی در انسان تکوین یافته، آن چنان که کودک قبل از رفتن به مدرسه اندیشه نظام‌مندی ندارد.

آن گونه که از تحقیقات روان‌شناسان و روان‌کاوان برمی‌آید، چون روزانه میلیون‌ها تصویر با ذهن آدمی برخورد می‌کنند، انسان قادر نیست همه این تصاویر را در پیش‌گاه ذهن خود آماده نگه دارد و از سویی همه تصاویر ذهنی که به واسطه محرک‌های خارجی بر ذهن اثر می‌گذارند به کار روزانه مربوط نمی‌شوند. از این‌رو این تصاویر موقتاً و یا برای همیشه در قسمتی از ذهن به خواب می‌روند و تنها در صورتی دوباره به جریان در می‌آیند که ذهن به واسطه تداعی آزاد معانی آن‌ها را بیدار کند. به همین دلیل ذهن برای خود اشکافی می‌سازد و تصاویر ذهنی بی‌استفاده را در آن‌جا نگهداری می‌کند. باید در نظر داشت که تصاویر ذهنی هیچ‌گاه از بین نمی‌روند، بلکه صرفاً از آن‌جا که موضوع کار ما نیستند، در قسمتی از ذهن نگه‌داری می‌شوند تا در صورت لزوم از آن‌ها استفاده شود. می‌توان بخشی از ذهن که این تصاویر را نگهداری می‌کند، ذهن ناخودآگاه (Un Conscious Mind) نامید.

پس از جستجوهای فلسفی سقراط، افلاطون و بعدها لایب نیتس (Leib Niz) (۱۷۱۶ - ۱۶۴۶) و برگسن (Bregson) سرانجام، زیگموند فروید در روان‌آدمی راهی یافت که برای طرفداران ایده‌آلیسم سخت آمد.

فروید که در عرصه روان‌شناسی، علت‌گرایی (Determinism) پیش گرفته بود، بسیاری از مجهولات ذهن انسان را در نیمه پنهان ذهن یعنی بخش ناخودآگاه جستجو می‌کرد؛ زیرا ذهن خودآگاه (Conscious Mind) را بستر حوادث روزمره و عادی می‌دانست. فروید با روشی علمی در راه درک و چگونگی معلول‌های پیچیده‌ای مانند لغزش‌های گفتاری و رفتاری، شوخی‌ها، گذشته انسان، کودکی، علائق، میل و هیجان‌ها، رؤیاها، امیال پنهان، کام‌های واپس زده، ترس، عشق و نفرت و سایر ویژگی‌های روانی، کشفیات ارزنده‌ای در ذهن ناخودآگاه یافت. او ذهن ناخودآگاه را حقیقت ذهن انسان و روانکاوی (Psychoanalysis) را کاوش در روان ناخودآگاه دانست. کشف فروید نه تنها در علوم روان‌شناسی و سایر علوم انسانی، بلکه در فلسفه و هنر نیز منجر به تحولاتی تازه شد.

فروید در کتاب رؤیا شرح می‌دهد که منظور از ناخودآگاهی، ضدآگاهی نیست و گریز به ناخودآگاهی بدین معنی نیست که از خودآگاهی غافل شویم، فروید کوشید تا روشن سازد که ذهن ناخودآگاه، که آن را برای دستیابی به مفاهیم زودرس و عملی مرتب ساخته‌ایم، همه ساختمان تفکر ما نیست، تفاوت میان ذهن خودآگاه و ذهن ناخودآگاه تنها در شیوه منطق فرآیند تفکر است و گرنه روشن است که انسان به هیچ رو دارای دو ذهنیت جدا از هم

نیست. منظور از ناخودآگاهی، عدم شعور نیست بلکه ناخودآگاهی فرآیندی ذهنی است که فعالیت آن کمتر به چشم می‌آید. اما وقایع بسیاری هستند که ذهن خودآگاه آن‌ها را درک نکرده، بلکه آن‌ها را به شیوه‌ای کاملاً ناخودآگاه درک و معنی کرده‌ایم. ذهن خودآگاه و ناخودآگاه همه آن چیزی است که به طور کلی ذهن و روان آدمی خوانده می‌شود، اما تفاوت این دو را باید در نحوه تفکر انسان جستجو کرد. تنها در حالت غیر عادی هر دو شیوه تفکر در یگانگی کامل قرار می‌گیرند و آن زمانیست که عملیات سانسور ذهن از بین برود و مرز میان ذهن خودآگاه و ذهن ناخودآگاه متلاشی شود.

منطق ذهن خودآگاه، معانی را نظم بخشیده و از تناقضات دوری می‌بندد، حال آن‌که منطق ذهن ناخودآگاه بر اساس روش طبیعی تفکر و بر اساس تداعی آزاد معانی به شکل صور خیال جریان دارد. در نتیجه چنین نحوه تفکری، تضاد نیز خواه ناخواه کنار یکدیگر حضور می‌یابند، زیرا منطق ناخودآگاهی از الگوی تداعی معانی بر اساس سه اصل مشابهت، مجاورت و تضاد جریان می‌یابد و محتوی همه آن چیزهایی است که در گذشته اتفاق افتاده و از مجرای حافظه عبور کرده است. از این رو فروید توانست به یاری حافظه و با آگاهی از اصول تداعی معانی روشی برای دستیابی به ذهن ناخودآگاه بیابد. فروید فکر کرد، اگر بتواند

محیط دوستانه‌ای برای افراد به وجود آورد، خواهد توانست، افکاری را که به علت قوانین و آداب و رسوم جامعه در ذهن افراد سرکوب شده است و امکان نمود نمی‌یابند به کمک تداعی معانی یا تخیل آزاد آشکار سازد و بدین ترتیب تخیل را پلی میان ذهن ناخودآگاه و ذهن خودآگاه قرار دهد و به این صورت مقاومت قسمتی از ذهن را در برابر قسمت دیگر از میان ببرد.

از آن‌جا که مهم‌ترین ویژگی هنر، تخیل است، هنر بدون الهام از ذهن ناخودآگاه که سرچشمه تخیلات آدمی است به تخیل دست نمی‌یابد. سوررالیسم هم‌زمان با جنبش تئوری‌های فروید در روان‌کاوی شکل گرفت و چون آندره برتون و لویی آراگون هر دو روان‌پزشک و متأثر از تئوری‌های فروید بودند به خود جرأت دادند و سراسر هنر خویش را مملو از الهامات ذهن ناخودآگاه ساختند، اگرچه پیش از سوررالیست‌ها در بسیاری از آثار هنری مانند حماسه ایلید و ادیسه اثر هومر، نمایشنامه‌های سوفوکلس (Sophocles) (قرن پنجم پیش از میلاد)، نقاشی‌های هرینیموس بوش، رمان‌های جیمز جویس و مارسل پروست و نیز در آثار آهنگ‌سازی چون واگنر (R. Wagner) (۱۸۸۳ - ۱۸۱۳) نقش الهامات ذهن ناخودآگاه به خوبی نمایان است و البته به جرأت می‌توان گفت که در لابلاهای بیشتر آثار هنری باارزش، اثر تجلیات ناخودآگاهی به خوبی مشهود است، اما سوررالیست‌ها را باید

نخستین هنرآفرینانی دانست که به شیوه‌ای علمی و آگاهانه، هنر خود را با تصویرهای ناخودآگاه آمیختند و به بیانی تخیلی دست یافتند که تا آن زمان چنین به تصویر نیامده بود.

تئوری اتوماتیسم برتون بی‌شبهت به روش فروید در جلسات تبادل اندیشه‌های آزاد نبود. سوررالیست‌ها آن گونه که برتون می‌گوید بعد از غواصی در ژرفای ذهن ناخودآگاه به بالا می‌آیند تا گوه‌ری را که یافته‌اند به دنیای خودآگاهی بسپارند و البته هم ارزش آثار سوررالیستی در ارتباط متقابل ذهن خودآگاه و ناخودآگاه است، زیرا این خودآگاهی است که به تصویرهای ناخودآگاه معنی می‌بخشد. سوررالیسم این دو را مقوله‌هایی جدا از یکدیگر نمی‌داند. سوررالیست‌ها می‌کوشند از برخورد عوامل ناخودآگاه و خودآگاه شناخت تازه‌ای به وجود آورند که منجر به درک تازه از واقعیت می‌شود و این همان چیزی است که همه مبانی سوررالیسم به عنوان انگاره زیبایی شناسی هنری بر اساس آن شکل می‌گیرد.

اگر تخیل ابتکاری را عنصر ضروری زیبایی هنری بدانیم، هنر بدون استفاده از ذهن ناخودآگاه که سرچشمه فعالیت تخیل ابتکاری است به حقیقت زیبایی هنری دست نخواهد یافت و البته همان گونه که گفته شد، تصاویر ناخودآگاهی تنها زمانی معنی مشخص به خود می‌گیرند که در کنار ارزش‌های خودآگاه درک و

معنی شوند. آنیه لا یافه (Anie La Jaffe) در این معنی با توجه به بررسی‌های کارل گوستاو یونگ (Carl G. Jung) (۱۸۷۵ - ۱۹۶۱) می‌نویسد: «این ذهن خودآگاه است که کلید ارزش‌های ناخودآگاه را در دست دارد و بنابراین نقش قطعی را ایفا می‌کند، تنها خودآگاهی شایسته آنست که معنی تصویرها را تعیین کند.»^۲ و نیز می‌نویسد: «فقط در بازی متقابل خودآگاهی و ناخودآگاهی است که ناخودآگاه می‌تواند ارزش خود را ثابت کند.» در حقیقت میان ذهن خودآگاه و ناخودآگاه پیوندی همه‌جانبه برقرار است و رابطه این دو به هیچ رو یک‌طرفه نیست، آرنولد هاووزر (Arnold Hauser) در این باره نوشته است: «کمک‌های ذهن آگاه و ناآگاه به خلاقیت هنری در هیچ سطحی جدا از یکدیگر صورت نمی‌گیرد.»^۳

سوررالیست‌ها برای بیان تصاویر ذهن ناخودآگاه، تنها به شیوه اتوماتیسم اکتفا نکردند، آن‌ها دریافتند برای دستیابی به الهامات ذهن ناخودآگاه و در حقیقت نیروی پربار تخیل، بهترین زمان هنگامی است که ذهن خودآگاه از دل مشغولی‌های روزمره

۲ - آنیه لایافه: انسان و سمبل‌هایش، کارل گوستاو یونگ، تهران، انتشارات امیرکبیر،

۱۳۵۲، ص ۴۱۲

۳ - آرنولد هاووزر: فلسفه تاریخ هنر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه،

۱۳۶۳، ص ۱۱۶

جداگشته و مقاومت خود را در برابر ناخودآگاهی از دست می‌دهد و به خواب می‌رود. زبان رؤیا (Dream) صادقانه‌ترین و گویاترین روش بیان تصاویر ناخودآگاهی است.

فصل دوم

رؤیا

همه لطف زندگی به روزهایی است
که در آن‌ها خاک واقعیت با شن
جادو می‌آمیزد و رویداد ناچیزی
انگیزه‌ای شاعرانه می‌شود. آنگاه
قله‌ای از جهان دست‌نیافتنی از دل
روشنای رؤیا بیرون می‌زند و در
زندگی ما جای می‌گیرد.

مارسل پروست^۱

بشر، یک سوم تا نیمی از عمر خود را در خواب به سر
می‌برد. این بخش از زندگی انسان، همچون زمان بیداری نه تنها
دارای اهمیت است، بلکه از آن جهت که فعالیت ذهن ناخودآگاه
بیشتر به هنگام خواب صورت می‌گیرد، اهمیت ویژه‌ای دارد. ذهن

۱ - مارسل پروست Marcel Proust (۱۸۷۱ - ۱۹۲۲) در جستجوی زمان از دست رفته

در مدت فعالیت خود به هنگام بیداری نگارهای کم‌اهمیت و یا بی‌اهمیت را که در فعالیت روزانه به کار نمی‌آیند کناری نهاده است. اما این تصاویر به هر حال در بخشی که ذهن ناخودآگاه می‌نامیم، باقی مانده‌اند. زمانی که ذهن از تصاویر روزمره و عادی و تن‌واره از تأثیرات محیط‌رهایی می‌یابند دنیای خواب آغاز می‌شود. حس عادی وقت از میان می‌رود و تصاویر یا نگارهایی که به سمت پنهان ذهن رانده شده‌اند مجال خودنمایی می‌یابند. رویا (Dream) را باید نتیجه خودنمایی تصاویر ذهن ناخودآگاه به هنگام خواب دانست. در نتیجه، منطق رؤیا همان منطق ناخودآگاهی و تخیل یعنی منطق تداعی معانی است. تصاویر بی‌اهمیت و یا سرکوب شده روز یا روزهای قبل به حکم آن که در خودآگاهی مرتب نمی‌شوند و مستقیماً به دنیای ناخودآگاهی رفته‌اند، به هنگام خواب بدون نظم و ترتیب معمول و تنها بر حسب الگوهای تداعی معانی از پی هم می‌آیند. این شیوه جریان تصاویر که به صورت رؤیا نمایش می‌یابد، آغاز و فرجامی ندارد، حال آن که تصاویر خودآگاهی نظم یافته و از نقطه‌ای شروع و در نقطه‌ای دیگر پایان می‌یابند و معمولاً داستان نظام‌مندی را می‌سازند. در رؤیا زمان به صورتی که می‌شناسیم، وجود ندارد و به همین دلیل مکان نیز دستخوش تغییراتی ناآشنا می‌گردد. از آن‌جا که به هنگام رؤیا محرک‌های خارجی زمان بیداری کمتر حضور دارند، ذهن به

واسطه اصول تداعی معانی تصاویر رؤیا را می‌سازد و پیش می‌برد و به همین جهت است که رؤیا نظامی تخیلی دارد و تا زمانی که محرک خارجی مزاحم جریان تداعی معانی نشود، رؤیا در تداوم است. زبان تخیلی رؤیا منجر می‌شود تا رؤیاها اغلب ظاهری شگفت‌انگیز به خود گیرند و معانی متفاوت و بسیاری پیدا کنند.

چون جریان رؤیا به واسطه تداعی معانی و حافظه صورت می‌گیرد، رؤیا یکی از خصوصی‌ترین و فردی‌ترین تجربه‌های هر انسان است. برآستی که ذهن آدمی تنها به هنگام خواب حقیقتاً آزاد است. انسان در رؤیاهایش تنهاست، افراد، قید و بندهای اجتماعی و حتی خود رؤیابین نیز نمی‌توانند مسیر رؤیاها را تعیین و کنترل کنند. رؤیاها مانند زندگی پیش می‌روند، بی آن‌که از آینده آن‌ها خبری داشته باشیم. منطق رؤیا مانند منطق ذهن ناخودآگاه که از آن برخاسته است تعلیم نیافته و دور از دسترسی است. نظارت رؤیاها تنها در اختیار ناخودآگاهی است و رؤیا به مثابه زبان ناخودآگاهی، وسیله بیان آن به شمار می‌رود. روبر (Rober)، رؤیا را ابزاری برای پالایش حافظه می‌پنداشت، اما در حقیقت باید رؤیا را ادامه جریان تفکر به هنگام خواب دانست. به هنگام خواب، جریان تفکر مانند سایر دستگاه‌ها و جریان‌های دیگر بدن همچون جریان گردش خون در رگ‌ها، قطع نمی‌گردد. هنگام خواب جریان تفکر به صورت رؤیا ادامه می‌یابد، اما حضور محرک‌های خارجی هنگام

بیداری از جمله حس بینایی، کمتر بر جریان تفکر اثر می‌گذارند. ذهن که تصاویر هنگام بیداری را در حافظه جمع آورده است به هنگام خواب آن‌ها را آزاد می‌سازد. منطق خودآگاهی برای تفکر حدود و چهارچوبی مشخص، تعیین کرده است که به هنگام خواب این محدودیت از بین می‌رود، آرام آرام و با سنگین شدن خواب مرز میان خودآگاهی و ناخودآگاهی درهم می‌شکند، کار خود به خود و شیوه اتوماتیسم و تداعی آزاد معانی که از ویژگی‌های ناخودآگاهی است، آغاز می‌شود، سانسور ذهن خودآگاه متوقف می‌گردد و خواهش‌ها و امیال و آرزوهای پنهانی که به هنگام بیداری و در زمان فرمانروایی خودآگاهی سرکوب و مخفی گشته‌اند به هنگام خواب، راهی برای جولان دادن پیدا می‌کنند، درهای ورود برای آخرین بار باز و بسته می‌شوند، چراغ‌ها خاموش می‌شوند، سکوت و تاریکی همه جا را پر می‌کند. دستگاه نمایش حافظه، انبوهی از تصاویر شگفت را بر پرده می‌اندازد. در این سینما هرگونه سانسور و هر آنچه در دنیای بیرون ممنوع گشته به نمایش درمی‌آید؛ اما زمانی که حلقه‌های فیلم به پایان می‌رسد، پرده تاریک می‌شود و از خواب بیدار می‌شویم، خودآگاهی، بی‌درنگ دیوار سانسور را که شکاف برداشته است، بازسازی می‌کند و مرز متلاشی شده میان خودآگاهی و ناخودآگاهی شکل نخست خود را باز می‌یابد. تصاویر ناخودآگاهی به پشت دیوار

سانسور برمی گردند به جز برخی از آن‌ها به ویژه آخرین تصاویر ناخودآگاه که فرصت بازگشت نیافته‌اند. این تصاویر معمولاً بعد از بیداری در خودآگاهی نقش می‌بندند و همان قسمتی از رؤیا هستند که به یاد می‌مانند و چون با منطق خودآگاهی همگون نیستند به نظر شگفت و متفاوت می‌آیند. از همه آنچه به هنگام خواب در ذهن روی داده و از همه تفکرات هنگام رؤیا فقط همین بخش از تصاویر که خواب به اندازه کافی عمیق نبوده و در لحظات نزدیک به بیداری شکل گرفته‌اند و فرصت بازگشت نیز نیافته‌اند در ذهن خودآگاه باقی می‌ماند.

موضوع بیشتر رؤیاها به گذشته یعنی دوران کودکی مربوط می‌شود. خاطرات دوران کودکی و چیزهایی که به ظاهر فراموش شده‌اند، به هنگام خواب به یاری حافظه، یادآور می‌شوند. بیشترین موضوع رؤیاها را می‌توان آرزوها و امیال پنهان و دست نیافته به ویژه امیال جنسی، نگرانی‌های روزانه، حوادث روز پیش، خاطرات فراموش شده و از این دست دانست. ناخودآگاهی از حافظه نشأت می‌گیرد، بنابراین رؤیاها را باید محتوی همه آن چیزهایی دانست که در گذشته روی داده است.

از آن‌جا که رؤیا زبان ذهن ناخودآگاه به شمار می‌رود و چون ناخودآگاهی براساس تخیل شکل می‌گیرد. رؤیا نیز زبانی تخیلی دارد و چون تخیل دو گونه انفعالی و ابتکاری دارد، رؤیا نیز گاه به

صورت تخیل انفعالی و گاه به صورت تخیل ابتکاری جلوه می‌کند. تصاویر رؤیا گاه عیناً همان تصاویر دنیای واقعی است که در این صورت از تخیل انفعالی سرچشمه می‌گیرد و گاه تصاویر شگفت و بدیعی است که ذهن، خود ساخته است و از تخیل ابتکاری نشأت می‌گیرد. آدمی به کمک قدرت تخیل ابتکاری ذهن ناخودآگاه، به تصاویر تازه‌ای پی می‌برد و به کمک این تصاویر در آسمان رؤیاها پرواز می‌کند؛ با موجودات خیالی روبرو می‌شود، با آدم‌های مرده هم صحبت می‌گردد و یا سربریده شده خود را روی ریل راه آهن می‌بیند. برآستی رؤیا شیوه کاملاً متفاوتی از اندیشیدن است. موضوع رؤیاها در حقیقت هر آن چیزی است که به هنگام خواب بدون هر محدودیتی از مجرای حافظه بگذرد.

سوررالیست‌ها بعد از تجربه مستقیم جریان خودانگیختگی و استفاده از ناخودآگاهی بدون دخالت نیروهای دیگر، مانند منطق خودآگاهی بر آن شدند تا از الهامات رؤیا و تصورات رؤیاگونه در آثار خود استفاده کنند. سوررالیست‌ها استفاده از ناخودآگاهی و شیوه‌های بیانی آن مانند رؤیا را تنها به عنوان سکوی پرشی برای بیان خلاقیت و معنای تازه برای واقعیت بکار گرفتند و گرنه رؤیا یا ذهن ناخودآگاه به خودی خود فاقد ارزش هنری است. رؤیا برای سوررالیست‌ها از آن جهت مهم است که زبان ذهن ناخودآگاه به شمار می‌آید؛ اما همان‌گونه که رؤیا زبان ناخودآگاهی است، نماد

(Symbol) نیز زبان رؤیاست.

فصل سوم

نماد

نماد از جمله محک‌ها و وسایل
آفرینش شاعرانه است.

پابلو نرودا

نماد (Symbol) اساساً نمودی انتزاعی است. اندیشهٔ انسان بر مبنای نگارها و تصاویری شکل می‌گیرد که مراکز عصبی حافظه آن‌ها را مرتب ساخته‌اند؛ زمانی که نگارهای ذهنی که بر اساس نمادهای عینی ساخته شده‌اند، از صورت ذهنی درآیند و نمود خارجی پیداکنند، نماد ساخته می‌شود. به عبارت دیگر نماد الگوی

عینی تصاویر ذهنی است. برای مثال «آب» نمود عینی است و بازتاب آن به صورت نگار در ذهن، تصویر ذهنی آنست. کلمه «آب» الگوی عینی تصویر ذهنی آنست. کلمه آب نماد آب به شمار می‌رود، در حقیقت کلمه آب نه واقعیت عینی و نه واقعیت ذهنی است، بلکه کلمه آب مجموعه‌ای از واقعیت عینی و واقعیت ذهنی است که در این جا آن را نماد خواندیم.

سراسر فرهنگ بشر براساس همین فرآیند، یعنی نمادپردازی (Symbolization) بنیان گرفته است و از این رو انسان را باید حیوانی نمادپرداز دانست. بشر از دیرباز حتی پیش از آن‌که زبان یا خط ویژه‌ای داشته باشد به کمک تصاویر و اشارات نمادین (Symbolic) اندیشه خود را بیان می‌کرده است. نماد همیشه مهم‌ترین زبان اندیشه بوده و هست.

به ترتیبی که گفته شد، نماد نوعی نشانه است و باید گفت بر اساس قوانین تخیل و منطق تداعی معانی یعنی اصل‌های مشابهت، مجاورت و تضاد ساخته می‌شود. برای مثال صدای زنگی که برای سگ پاولف (Pavlov) (۱۹۶۳ - ۱۸۴۹) به صدا درمی‌آید، چون هربار در مجاورت غذا قرار می‌گیرد، صدای زنگ برای سگ، نشانه‌ای از غذاست و یا چون تصویر خورشید، مشابه نمونه واقعی آن باشد، تصویر خورشید نشانه‌ای از آن خواهد بود. همچنین عناصر متضاد نیز همدیگر را یادآور می‌شوند، مثلاً شب، روز را

یادآور می‌شود، و زن، مرد را، زشتی، زیبایی را و سیاهی، سفیدی را به خاطر می‌آورد. به ترتیبی که گفته شد، مشابَهت، مجاورت و تضاد که از قوانین تداعی معانی هستند، منجر می‌شوند تا یکی از دو پدیده «نماد» و دیگری «مفهوم نماد» گردد، آن‌گونه که برای ما، خورشید، «نماد» و گرمی و زندگی که همیشه از وجود خورشید حاصل می‌شود، «مفهوم نماد» است. بنابراین نماد، ساخته تخیل است و چون تخیل دو صورت انفعالی و ابتکاری دارد، علاوه بر نمادهای قراردادی و حقیقی، (انفعالی) تخیل به ساخت نمادهای ابتکاری نیز می‌انجامد.

نماد اساساً نمودی است، پنهان و رمزآلود که همیشه هاله‌ای از ابهام دارد و تا زمانی که رمز آن یافت نشود به مفهوم نماد پی نمی‌توان برد. نماد، هم به دلیل ذات پنهانش و هم به لحاظ آن‌که از منطق تخیل یعنی همان فرآیند تداعی معانی سرچشمه می‌گیرد، بهترین الگوی بیانی برای ذهن ناخودآگاه به شمار می‌رود؛ زیرا ناخودآگاهی محصول امیال سرکوب شده است و هر چیز که سرکوب شود به صورتی دگرگون ظاهر می‌گردد، از این رو نماد را باید صورت دگرگون یافته امیال سرکوب شده ناخودآگاهی دانست. ارنست جونز (Ernest Jones) می‌نویسد: «فقط آن چیزی که سرکوب شده باشد به صورت نماد درمی‌آید، فقط آن چیزی که

سرکوب شده باشد نیازمند تبدیل شدن به نماد است.^۱ بنابراین با شکافتن پوسته هر نماد به بخشی از جهان ناخودآگاه وارد می‌شویم. رؤیا نیز که زبان ناخودآگاهی به شمار می‌رود مملو از تصاویر نمادین است و چون رؤیاها بدون آن‌که انسان در آفریدن آن‌ها نقشی ایفا کند، اتفاق می‌افتند، بنابراین رؤیاها را باید سرچشمه همه دانش انسان درباره نمادپردازی و ناخودآگاهی دانست. از این جهت میان تخیل، ذهن ناخودآگاه و رؤیا فصل مشترکی وجود دارد که آن را نماد می‌نامیم. برای آن‌که به مفاهیم ناخودآگاهی دست یابیم به رؤیا که شیوه بیانی آن است رو می‌آوریم و چون بخواهیم رؤیاها را درک کنیم، می‌باید روش بیانی رؤیا را که نمادسازی است، بشناسیم.

کلمه «زنگ» می‌تواند نماد باشد؛ اما در اصل مفهومی کلی در بردارد و پیدا نیست به چه نوع زنگی با چه ویژگی‌هایی اشاره داریم. (آیا اشاره ما به زنگ ساعت دیواری است و یا زنگ مدرسه یا زنگ کارخانه و یا زنگ ناقوس کلیسا که صدایی مذهبی است؟) در این جا «زنگ» صرفاً یک نشانه کلی است و مانند مثل افلاطون نمی‌توان آن را با صورت مشخصی تصور کرد. استفاده از نماد به

۱ - ارنست جونز، نقل از آرنولد هاووزر: فلسفه تاریخ هنر، ترجمه محمد تقی فرامرزی،

تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۶۳، ص ۱۳

خودی خود بی معنی است. استفاده از هر نماد بدون تدارک زمینه مناسبی برای آن، نمادپردازی را به خطر شوخی می اندازد، زیرا هر نماد باید بستری مناسب داشته باشد تا معنایی مشخص پیدا کند و بتواند اثرگذار باشد. نماد چون از حد معمول یک نشانه فراتر می رود و به واقعیت پنهانی که در هر پدیده نهفته شده است، اشاره می کند، شگفت انگیز می گردد و اساساً هرآنچه ناشناخته باشد، شگفتی آور است. رؤیاها نیز که معانی پنهان و ژرف دارند، همانند هنر نمادین (Symbolic Art) شگفت انگیزند. هنرها در همه زمان ها مانند سایر پدیده های اجتماعی با نمادپردازی آمیخته اند. هنر انسان نخستین که ریشه ای جادویی داشت نوعی فعالیت نمادین به شمار می رود، اما از نمادهای اختراعی که زاده تخیل ابتکاری هستند در هنر انسان ابتدائی کمتر یافت می شوند، با این حال نمونه هایی مانند سر گاو با بدن انسان، شیر بالدار، بدن زن با سر شیر، اسب پرنده، مرد یک چشم، زنی که دست ندارد، در میان آثار گذشتگان بیانگر گرایش غیر تقلیدی در هنر باستانی است. علاوه بر این ها رمزپردازی و نمادگرایی (Symbolism) در بسیاری از افسانه ها، ضرب المثل ها و دانش عوام (Folklores) و نیز در مینیاتورهای شرق به روشنی دیده می شود؛ اما نماد و نمادپردازی به طور مشخص ویژگی «هنرنوین» است و همه اختلاف میان هنر کهنه و هنرنو به واسطه وجود نمادپردازی است.

سمبلیست‌ها به طور مشخص و آگاهانه و برای نخستین بار در تاریخ هنر به نمادپردازی اهمیت ویژه بخشیدند. در بیانیه این گروه از هنرمندان در سال ۱۸۸۶ به نمادگرایی، اهمیت تازه‌ای داده شد. سمبلیست‌ها از واقعیت آشکار فاصله گرفتند و معتقد شدند که واقعیت به خودی خود ارزش هنری ندارد، بلکه باید به تصاویر ذهنی و ارزش‌های تداعی‌کننده ذهن از واقعیت اهمیت داد و با این اندیشه بود که به دنیای مرموز نمادگرایی ذهنی روی آوردند. استفان مالارمه (Stephan Mallarme) می‌گوید: «نام بردن از یک شئی، سه‌چهارم لطف شعر را زایل می‌کند، چرا که جاذبه شعر بستگی به رضایت خاطری دارد که خواننده در نتیجه درک مضامین شعری به کمک حدس و گمان تدریجی حاصل می‌کند. به اشاره و کنایه چیزن را نمایاندن یا احساسی را برانگیختن، زیبایی اندیشه هنری را به کمال می‌رساند.» سمبلیسم با کوشش‌های بسیار توانست، نماد را که در دوران رالیسم مطرود شده بود، بار دیگر به پهنه هنر بازگرداند. در نظر شارل بودلر، پیشوای سمبلیسم، دنیا سراسر از علائم، نشانه‌ها و اشاراتی که با یکدیگر ارتباط پیچیده‌ای دارند، آکنده است.

به زعم سوررالیست‌ها نیز هرچیز قابلیت نمادین شدن را داراست به شرط آن‌که نمادپرداز با ذهن ناخودآگاه و به ویژه رؤیا که سرچشمه دانش ما درباره نماد است، بیگانه نباشد. در یک اثر

هنری نماد نیازمند یاری ذهن ناخودآگاه هنرپذیر است و به تناسب ذهنیت مخاطب، معانی متفاوت می‌یابد. نماد این امکان را به وجود می‌آورد تا تخیل صورت بیرونی پیدا کند. تخیل ابتکاری در هنر به ساخت نمادهای نوین و ابتکاری می‌انجامد. هنر نوین با برخورداری از نمادگرایی اختراعی که نتیجه تخیل ابتکاری است به زیبایی هنری مجهز می‌گردد. از این همه نتیجه می‌شود: بخشی از واقعیت که در ذهن ناخودآگاه انسان به فراموشی سپرده شده است به وسیله رؤیا نمود می‌یابد، رؤیا به زبان نماد سخن می‌گوید و نماد به واسطه تخیل و منطق تداعی معانی ساخته می‌شود. رابطه همه جانبه میان واقعیت، ذهن ناخودآگاه، رؤیا، نماد و تخیل، فرآیندی فراتر از واقعیت را بیان می‌کند. سوررالیسم به عنوان انگاره زیبایی شناسی هنری همه این عناصر را با هم می‌آمیزد تا ارتباطی نو، فراگیر و ذهنی با مخاطب خود برقرار سازد و در سایه چنین ارتباطی، واقعیت ذهنی مخاطب دگرگون و نو شود و ذهنیت نو منجر به تلاش در پدید آوردن واقعیت نو گردد. شاید به خاطر چنین فرآیند یگانه‌ای است که پابلو نرودا می‌نویسد: «سوررالیسم در تخیل بشری لحظه‌ای بزرگ بود که شاید با نامی دیگر و به صورتی دیگر، اما باز خواهد گشت.»^۲

۲ - نرودا: هفت صدا، ریتا بیرت، ترجمه نازی عظیمیا، انتشارات آگاه، ۱۳۶۷، ص ۳۱۴

واژه‌نامه

A

Abstract Art	هنر انتزاعی
Abstraction	انتزاع - تجرید
Abstractionism	انتزاع گرایی
Accommodation	همساز
Anima	جان، روح، همزاد
Animism	جان گرایی
Association	برنهاد
Artistic Aesthetics	زیبایی شناسی هنری
	تداعی معانی
Automotive	خود انگیزندگی

C

Catharsis	پالایش - تزکیه
Cognition	شناخت
Composition	ترکیب‌بندی
Concept	مفهوم
Conditioned Reflexes	بازتاب‌های شرطی
Conscious mind	ذهن آگاه
Consciousness	خودآگاهی
Content	محتوا
Correct	درست

D

Decorative Art	هنر تزئینی
Determinism	علت‌گرایی
Dramatic Arts	هنرهای نمایشی
Dream	رویا
Dynamic	پویا
Dualism	دوتایی

E

Emotion	عاطفه
Expressionism	حالت‌گرایی

F

Fantasy	خیالی
Food gatherer	غذایاب
Folklores	دانش عوام
Form	شکل - بیرونه
Formal	صوری
Formalism	شکل‌گرایی
Fuvism	فوویسم - ددگرایی - وحشی‌گرایی

H

Homo primitive	انسان نخستین
----------------	--------------

I

Idea	تصور
Image	نگار
Imagerry	خیال‌پردازی
Imagination	تخیل
Imitation	تقلید - همانندسازی
Imitative Magic	جادوی تقلیدی

M

Magic	جادو
Mental Image	تصویر ذهنی
Method	روش
Misoneism	هراس از چیزهای نو و مجهول
Modern Art	هنرنوین

N

Natural Aesthetics	زیبایی‌شناسی طبیعی
--------------------	--------------------

O

Obgective	بیرونی - عینی - خارجی
Obgective Reality	واقعیت بیرونی
Organism	تن‌واره

P

Pattern	انگاره
Psychoanalysis	روان‌کاوی
primitive Art	هنرنخستین

perception	ادراک
Plastic Art	هنر تجسمی
process	پویش

R

Rationalism	عقل‌گرایی
Reality	واقعیت
Realism	واقعیت‌گرایی
	انگاره واقع‌گرایی
Realistic	واقعی
Reconstruction	بازسازی
Recollection	یادآوری
Recreation	نوافرینی
Representation	بازنمایی
Revolution	انقلاب
Revolt	عصیان

S

Sensation	احساس
Static	ایستا
Style	سبک

Subjective	درونی
Subjective Reality	واقعیت درونی
Surrealism	فراواقعیت‌گرایی
Surrealism Pattern	انگاره فراواقع‌گرایی
Symbol	نماد
Symbolic	نمادین
Symbolism	نمادگرایی
Symbolization	نمادپردازی
Symbolic Art	هنر نمادین
Synthesis	فرانهاد

T

Thesis	نهاد
Traditionalism	سنت‌گرایی
Tool making	ابزارسازی
Truth	حقیقت

U

Un consciou Mind	ذهن ناخودآگاه
Un Consciousness	ناخودآگاهی

نام نامه

آگ برن ۴۳	آپولینر، گیوم ۹۶
آلوار، پل ۹۱	آدوکیرو ۹۹
امری، جرج ۷۸	آراگون، لوئیس ۱۱۹
آنجلو پولوس، تئو ۱۱۳	آرپ، هانس ۹۱
انگلس، فردریش ۱۰۴	آریان پور، امیر حسین ۳۱ و ۴۳
بال، هوگو ۹۱	ارنست، ماکس ۱۱۰ و ۹۸
بالدوین ۱۸ و ۳۴	ارسطو ۳۹ و ۴۰ و ۴۱ و ۴۶ و ۵۸
بتھون، لودویک وان ۶۷	و ۶۰
برتون، آندره ۷۱ و ۹۱ و ۹۲ و ۹۳ و	استراوینسکی، ۹۴
۹۴ و ۹۵ و ۹۶ و ۱۰۶ و ۱۱۱ و	اشتین بک، جان ۸۳
۱۱۹ و ۱۲۰	افلاطون ۴۰ و ۱۱۶ و ۱۳۴

نام نامه	۱۴۶
چایلد، گوردن ۲۳ و ۲۹ و ۳۰	برگسن ۱۱۶
داستایوسکی، فتودور ۹۴	برگمان، اینگمار ۱۱۳
دالی، سالوادر ۱۱۰ و ۱۱۱	بنیامین، والتر ۱۰۸
دکارت، رنه ۶۹	بودلر، شارل ۸۸ و ۱۳۶
دیکریکو، جورجیو ۹۱	بوش، هرینیموس ۸۶ و ۱۱۹
دوشان، مارسل ۹۱	بونوئل، لوئیس ۷۱ و ۸۳ و ۹۴ و
دورانت، ویل ۱۵ و ۳۳	۹۹ و ۱۰۹ و ۱۱۲ و ۱۱۳
دیدرو ۸۷	بیکن، فرانسیس ۱۱۳
دیویی، جان ۶۸	پاز، اکتاویو ۱۱۲
رمبو، آرتور ۸۸	پاولف، ایوان پتروویچ ۱۳۲
روبر، ۱۲۵	پرکینز، ۶۶
روسو، ژان ژاک ۸۷	پروست، مارسل ۹۵ و ۱۱۹ و ۱۲۳
رید، هربرت ۶۹ و ۷۶ و ۸۱ و ۹۲ و	پودفکین، فیسه والات ۶۶
۹۷ و ۹۹	پیکابیا، فرانسیس ۹۱
ژید، آندره ۶۹	پیکاسو، پابلو ۸۹
سادول، ژرژ ۱۰۹	تانگی، ایوز ۱۱۰
سپن سر، هربرت ۱۷	تایلر، ادوارد باتلر ۲۱
سقراط ۱۱۶	تزار، تریستان ۹۱
سوپو، فیلیپ ۹۱	تولستوی، لئو ۷۷
سوفوکلس، ۱۱۹	جونز، ارنست ۱۳۳ و ۱۳۴
شاگال، مارک ۹۴ و ۱۱۲	جویس، جیمز ۹۵ و ۱۱۹
شان فلوری، ۷۵	جیمز، ویلیام ۳۴
شیلر، ۸۷	چاپلین، چارلز ۱۱۳

مارکوزه، هربرت ۱۰۴ و ۱۰۵	فرانکلین، ۶۹
مارشال ۱۸	فروید، زیگموند ۱۷ و ۱۸ و ۲۳ و
ماریتتی، فیلیپو ۸۹	۳۲ و ۳۳ و ۱۱۶ و ۱۱۷ و ۱۱۸ و
ماسون، آندره ۹۸	۱۱۹ و ۱۲۰
ماگريت، رنه ۹۴	فریزر، جیمس ۱۶
مالارمه، استفان ۱۳۶	کاروس، کارل ۱۱۵
مایر، هنریش ۶۳	کافکا، فرانتس ۹۵
من‌ری، ۱۰۹	کامو، آلبر ۶۹
میرو، خوان ۹۸ و ۱۰۹	کانت، امانوئل ۴۱ و ۵۳
نرودا، پابلو ۸۰ و ۱۳۱ و ۱۳۷	کلاین‌برگ، اتو ۳۴
نیچه، فریدریش ۹۴	کله، پل ۵۰ و ۸۱
نیم‌کوف ۴۳	کوکتو، ژان ۹۴ و ۱۱۲
واگنر، ریچارد ۹۵ و ۱۱۹	گوته، ۶۳ و ۸۷
وایلد، اسکار ۹۴	گوگن، پل ۵۷ و ۵۸
ورلن، پل ۸۸	گیبیرت، ریتا ۸۰ و ۱۳۷
ولتر، ۸۷	لایب‌نیتس ۱۱۶
ولف، ویرجینیا ۹۵	لکنت، مارسل ۸۵
هاوزر، آرنولد ۱۲۱ و ۱۳۴	لنین، ولادیمیر ایلیچ ۳۷
هگل، فریدریش ۴۱ و ۴۸ و ۴۹ و	لورکا، فدریکو گارسیا ۹۴
۵۰ و ۵۵ و ۵۸ و ۶۲ و ۶۳ و ۱۰۱ و	لوکاک، ژرژ ۷۸
۱۰۳ و ۱۰۴ و ۱۰۵ و ۱۰۶	ماتیس، هنری ۵۳
همینگوی، ارنست ۸۳	مارکس، کارل ۹ و ۷۸ و ۷۹ و ۱۰۳ و
هومر ۸۶ و ۱۱۹	۱۰۴ و ۱۰۵ و ۱۰۶

هیرت، آلیس ۶۳

یافه، آنیه لا ۱۲۱

یونگ، کارل گوستاو ۱۲۱

کتاب نامه

- ۱- آگ برن و نیم کوف: زمینه جامعه شناسی، اقتباس ا.ح آریان پور، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷
- ۲- بنیامین، والتر: نشانه‌ای به رهایی، ترجمه بابک احمدی، تهران، نشر تندر، چاپ اول، ۱۳۶۶
- ۳- بونوئل، لوئیس: با آخرین نفس‌هایم، ترجمه علی امینی نجفی، تهران، انتشارات هوش و ابتکار، چاپ اول، ۱۳۷۱
- ۴- پرکینز، و. ف: فیلم به عنوان فیلم، ترجمه عبدالله تربیت، تهران، نشر خجسته، چاپ دوم، ۱۳۷۶
- ۵- جرج، امری: جرج لوکاچ، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران، انتشارات ثمر، چاپ اول، ۱۳۷۱
- ۶- چایلد، گوردن: انسان خود را می‌سازد، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران، انتشارات کتاب‌های جیبی، چاپ دوم، ۱۳۵۴

- ۷- دورانبت، ویل: تاریخ تمدن، جلد اول، ترجمه احمد آرام، تهران، انتشارات انقلاب اسلامی، چاپ سوم، ۱۳۷۰
- ۸- رید، هربرت: فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۶۲
- ۹- رید، هربرت: هنر و اجتماع، ترجمه سروش حبیبی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۵۲
- ۱۰- رید، هربرت: هنر امروز، ترجمه سروش حبیبی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۵۳
- ۱۱- رید، هربرت: تاریخ مختصر نقاشی، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران، انتشارات پایروس، چاپ اول، ۱۳۶۴
- ۱۲- سادول، ژرژ: فرهنگ فیلم های سینما، جلد (دوم)، ترجمه غبرایی، خلیلی و شبانی، تهران، نشر آینه، چاپ اول، ۱۳۶۷
- ۱۳- ستیر، ت. س: فلسفه هگل، ترجمه حمید عنایت، تهران، انتشارات کتاب های جیبی، چاپ پنجم، ۱۳۵۷
- ۱۴- فروید، زیگموند: توتم و تابو، ترجمه ایرج پورباقر، تهران، انتشارات آسیا، چاپ اول، ۱۳۶۲
- ۱۵- کلاین برگ، اتو: روان شناسی اجتماعی (جلد دوم)، ترجمه علی محمد کاردان، تهران، نشر اندیشه، چاپ دهم، ۱۳۷۰
- ۱۶- گیبرت، ریتا: هفت صدا، ترجمه نازی عظیمی، تهران، انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۶۷
- ۱۷- مارکوزه، هربرت: بعد زیبا شناختی، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران، نشر اسپرک، چاپ اول ۱۳۶۸

- ۱۸- متیوز، جی. اچ: آندره برتن، ترجمه کاوه میرعباسی، تهران، انتشارات کهکشان، ۱۳۷۵
- ۱۹- هاورز، آرنولد: فلسفه تاریخ هنر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ نهم ۱۳۶۳
- ۲۰- هگل، فریدریش: مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران، نشر آوازه، چاپ اول ۱۳۶۳
- ۲۱- یونگ، کارل گوستاو: انسان و سمبل‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول ۱۳۵۲

