● مشیت علایی

هوشنگ ایرانی و سوررآلیسم ایرانی

سوررآلیسم در ایران، با پیوستن هوشنگ ایرانی به هیأت تحریریه‌ی نشریه‌ی **خروس جنگی** (دوره‌ی دوم، شماره‌ی اول)، و بیانیه‌ی سیزده ماده‌ای انجمن هنری این نشریه، که غلامحسین غریب و حسن شیروانی دیگر امضاکنندگان آن بودند، در اردیبهشت ۱۳۳۰ ـ تقریباً سی سال پس از انتشار اولین **بیانیهٔ سوررآلیست** آندره برتون در ۱۹۲۴ ـ اعلام حضور کرد. این بیانیه و نشریه‌ی پشتیبان آن **خروس جنگی**، چنان که از نام آن هم برمی‌آید، بدیل معارضه جو و ستیهنده‌ی نشریاتی چون **کبوتر صلح**، **ستارهٔ صلح** و **پیک صلح** بودند، نشریاتی که، پس از گذشت یک دهه از استقرار سوسیالیسم در کشور شوراها و فرونشستن آشوب‌های اجتماعی، و اقبال گروه‌های وسیع و پرنفوذ روشن فکران در عرصه‌های مختلف فرهنگ، منادی **صلح** و آرامش و تعهد هنری بودند. عنوان بیانیه ـ «سلاّخ بلبل» ـ از روحیه‌ای پرخاشگر و بلکه سادیستی خبر می‌دهد، که حتی در بیانیه‌های سیاسی متعارف نیز یافت نمی‌شود، و گواهی است بر روان شناسی ویران گری آسیایی.

بند اول «بیانیه» امکان حیات شعر سنتی را منتفی می‌داند، و بند سوم، که تکرار مفاد بند اول است، «حق حیات هنری [را] تنها از آنِ پیشروان» می‌داند. بندهای دیگر بیانیه طرف داران شعر و هنر سنتی را «کهنه پرست»، «بُت پرست»، «مقلدین لاشه خوار و منحوس» و «احمق» خطاب کرده، برای آن‌ها آرزوی مرگ می‌کند. صادرکنندگان «بیانیه» هم چنین اعلام می‌دارند که «هنر نو با تمام ادعاهای جانبداران هنر برای اجتماع، هنر برای هنر، هنر برای... تباین دارد»، و «نوی [نو بودن] را جایگاه زیبایی‌ها» قلمداد می‌کنند. به زعم اینان، آفرینش هنری از «صمیمیت با درون» برمی‌خیزد، و هنر نوین «در جنبش و پیشروی است»، و هنرمند باید به «دانش نوین» مجهز باشد. باری، معیار «صمیمیت»، که «بیانیه» آن را لازمه‌ی آفرینش هنر می‌داند، مفهومی است که به نحوی تضمّن اخلاقی دارد. و در نزد شاعران رُمانتیک انگلیس، به ویژه وردزورث و شلی، بسیار عزیز بود، و مراد از آن تناسب و تناظر تام و تمام میان حالات و احساسات شاعر از سویی، و بیان صادقانه و صمیمانه‌ی آن حالات از سوی دیگر بود، یعنی تعبیر دیگری از همان بیان آشنا که «سخن چون از دل برآید لاجرم بر دل نشیند». چنان که پیداست چنین بوطیقایی شرط تأثیرگذاری هنر را در گرو اخلاص و صداقت هنرمند می‌داند، که البته دخالت اخلاقیات را می‌طلبد. منتقدین بعد از رُمانتیک‌ها برای «صمیمیت» ارزش اخلاقی بیش تری قائل شدند، تا آن جا که تامس کارلایل صراحتاً اظهار می‌داشت، همه‌ی نویسندگان - همه کس - اگر بخواهند قبول عام پیداکنند باید در بیان مکنونات قلبی خود صداقت داشته باشند، و ماتیو آرنولد، که ملاک ارزش مندی اشعار بزرگ را «جدی» بودن می‌دانست، شرط تحقق آن را در صادق بودن بی‌قید و شرط شاعر می‌دید؛ هر چند بعدها هنری جیمز کوشید بُعد زیباشناختی این مفهوم را به آن بازگرداند.(۱)

آن بخش از «بیانیه» که هنر نو را هم با هنر برای هنر (زیبایی) و هم با هنر برای جامعه (آموزندگی) مباین می داند در شعر «سوهانگران» ـ اولین شعر از مجموعه ی **بنفش تند بر خاکستری** ـ با تناقض آشکار روبه رو می شود. شاعر با بیانی ضعیف، احساساتی، نثرگونه و کهنه، و با لحنی خطابه ای شاعران نوگرا و آوانگارد را به هیأت سوهانگرانی تصویر می کند که در کار ساییدن «رشتهٔ کهن» سنت‌اند. راوی شعر، در تلاش برای یافتن مصادیق دیگری برای القای سهمگین بودن «کهنه پرستان»، بعد از آن که آن ها را غارنشین خطاب می‌کند، رشته‌ی کهن را به «ابر مرگبار» و «سهمگین حصار»، و در جای دیگر به «اژدر» (اژدها) تشبیه می کند، و با این کار یک پارچگی تصویری موضوع خود را برهم می زند. تکرار «هان! سوهانگران»، به رغم آن که در ایجاد تأثیر موسیقیایی شعر موثر است، به ویژه بر اثر خطابه ای بودن آن، به ساختار شعر حالت سرودی آیینی بخشیده است (سوهانگران خود نیز «با غبار سنن در بی نهایت عدم نیستی در [می] یابند»(۲)). شعر «سوهانگران» هیچ چیز از تصویرپردازی و موسیقی شعرهای «هنر برای هنر» را ندارد، اما به بیان تعلیمی بدترین شعرهای «هنر برای اجتماع» بسیار نزدیک است. استعاره ی «سوهان» فی نفسه استعاره ایست بدیع، و شعر «شاعر» نصرت رحمانی، که از ایماژ و حتی مضمون مشابه و در واقع یک سانی برای نمایش زدودن زنگارهای عادت و تیز کردن لبه های احساس استفاده کرده است، نشان می دهد که یک فکر یا تصویر واحد در دست دو شاعر چه نتایج متفاوتی را به بار می‌آورد:

با قوافی
چهار پایه ای خواهم ساخت
و با اوزان
سنگ سمباده‌ای،
آنگاه
با سگک تسمهٔ کمربندی
آنها را به کول خواهم بست
و در کوچه ها فریاد خواهم کرد:
«آی! قندشکن... چاقو... احساس تیز می کنیم.»(۳)

بروتون در بیانیه‌های خود، برای شکل بخشیدن به سوررآلیسم، طیف گسترده‌ای از معارف زمان خود را به خدمت طلبید: هنر اقوام بدوی، فلسفه‌ی باستان، عرفان، رمانتیسم، سمبلیسم، نظام‌های فکری فروید، مارکس و هگل، و حتی جریان‌هایی هم چون کیمیاگری و احضار روح (اسپریتوآلیسم)، در کنار دادا و امپرسیونیسم، از جمله منابع تغذیه کننده‌ی او بودند. بروتون سوررآلیسم را، دست کم در مرحله ی آغازین آن، «اتوماتیسم (خودکاری) ذهن» می دانست، که هدف آن بهره گیری از واقعیت درون بود ـ قلمروی عظیم و نامتعین که خارج از حیطه‌ی تصرف عقل قرار دارد. علاوه بر آن، سوررآلیسم موضعی ضد زیباشناسی داشت، و بروتون هرگونه نگاه زیباشناختی را مغایر با روح سوررآلیسم می‌دانست، و از همین رو از آراگون گله مند بود که چرا زیبایی شناسی، که به عقیده‌ی او قلمرو ممنوعه‌ی سوررآلیسم محسوب می شد، آزادانه به شعر او راه یافته است. بروتون، البته، ستایش گر پرشور شاعران سمبولیست نیز بود، و با این کار موضع متناقضی را به نمایش گذاشت، چرا که سمبولیست ها برای زیبایی شناسی ارزشی آیینی قائل بودند

(واقعیت ستیزی مؤلفه‌ی دیگر سمبولیسم بود که به سوررآلیسم راه یافت).
تلقی هوشنگ ایرانی از زیبایی هم سو با تلقی سوررآلیست‌ها به ویژه بروتون از این مفهوم بود. در مقاله‌ی «زیبایی»، که تعقید بیان و دشواری و ابهامات زبانی آن، یادآور بیانیهٔ سوررآلیسم بروتون است، تصور سنتی از زیبایی را که بر پایه‌ی «روش پرداخت فُرم و رویهٔ [سبک] نمودهای آن بستگی دارد» و از «نهاد نقش‌های درونی» غفلت می‌کند، مردود می‌داند (ایرانی، ص ۲۳). او در این مقاله به دنبال تعریفی دیالکتیکی از زیبایی است، و تقابل‌های خیر و شر، تاریکی و روشنایی را حاصل «گمان‌های کودکانه» و «آفریدهٔ مغزهای ناتوان آسیایی باختری، مصر و اروپای جنوبی» می‌شمارد که، به خلاف جهان‌بینی آسیایی، از «نهاد واقعیت‌ها» فاصله گرفته، مآلاً نمی‌تواند «زیبایی خیرگی‌آور قابیلی» را به نمایش بگذارد (ص۲۴). به عقیده‌ی او، فقط نظام فکری آسیایی است که با تکیه بر وحدت («یک») به زیبایی در «نهاد سیلان آفرینندهٔ حیات» (ص ۲۵) دست می‌یابد.
این باور ایرانی، که یکی از قدیمی‌ترین دستگاه‌های فکری آسیایی، یعنی نظام فلسفی هند باستان، را اساس نگرش زیباشناختی خود قرار می‌دهد، با ماده‌ی ۸ بیانیه‌ی «سلاخ بلبل»، که مدعی گسستن «تمام قراردادهای گذشته» است، تناقض پیدا می‌کند، همچنان که با نفی «اخلاق، عظمت، به زیستن ...، فایده، انگیختن شگفتی»، که ایرانی در جایی از همان مقاله (ص ۲۶) آن‌ها را مؤلفه‌های سنجش دستگاه‌های سنتی می‌داند، چه می‌دانیم این‌ها نتایج مترتب بر عقیده وحدت یا یگانگی حیات و طی طریقت موسوم به «دارما»ست که هدف غایی زندگی یا «موکاسا» را به همراه دارد.
ایرانی باور داشت که وضع مفاهیم «تاریکی و روشنایی و گریز از خویشتن آفریننده... همه یادگار [فرهنگ] باستان و فرمانروایی سستی ناپذیر منِ باختری است»، اما در عین حال می‌پنداشت که «زمان آگاهی بر این گم‌گشتگی نزدیک شده‌است» و «باختریان» با رو آوردن به جهان‌بینی آسیایی بر بیگانگی با خود چیره‌خواهندشد (ص۳۱). ایرانی در پایان مقاله‌اش ابراز امیدواری می‌کند که «خورشیدیان ساده دل» از «چنگ جادوی حضور ابلیس رهایی ندارند»، و زیبایی در «نمودهای کینه‌آمیز او آشکار» می‌شود (ص۳۲) (مقایسه کنید با شعر «نیایش‌های شیطان» (Les Litanies de Satan) در مجموعه‌ی گل‌های بدی بودلر، که در آن شیطان به مثابه‌ی «داناترین و زیباترین فرشتگان» «Le plus savant et le plus beau des Anges» توصیف شده‌است).
اتوماتیسم یا نگارش خود به خود (خودکار)، که در واقع اصل محوری بیانیهٔ بروتون بود، در دستور کار صادرکنندگان بیانیه سوررآلیست‌های ایرانی قرار داشت، و غلامحسین غریب، که پیشنهادکننده‌ی عنوان مجله ـ **خروس جنگی** ـ و یکی از سه امضاکننده‌ی بیانیه «سلاخ بلبل» بود، کنار گذاشتن همه قراردادهای هنری و غیر هنری را، که به زعم او «پابند»های نویسنده بودند، توصیه می‌کرد: «هنگام نوشتن باید به تمام معنی در درون خود فرو برویم و از هرگونه کنترل عقلی و ارادی بر کنار بمانیم و بگذاریم ذهن آزادانه به فعالیت میکانیکی خود و بروز انواع تصاویر شگفت‌آورش ادامه دهد. این روش نوشتنی است که به دست سوررئالیست‌ها با وارد ساختن کامل ضمیر نابه خود در نویسندگی قرن جدید به ظهور رسید».(۴) «تصاویر شگفت‌آور» از مصطلحات پربسامد سوررآلیست‌هاست و تأثیر انکارناپذیر فروید، به ویژه اصطلاح "نامأنوس" یا "نامتعارف"(unhfimlich) او را بازمی‌تاباند. نفی تعقّل، که در چند دهه‌ی اخیر از اصول اعتقادی پست‌مدرنیسم نیز بوده‌است، از چشم‌اندازی دیگر مورد نظر بروتون و دیگر سوررآلیست‌ها بود. او در جایی از **بیانیه سوررآلیست** می‌گوید، فضای آکنده از یأس و سرخوردگی، که از تبعات جنگ

جهانی اول بود، سبب شد من و بسیاری از جوان‌های آن زمان آرمان‌هایمان را فروگذاریم و به منجلابی از خون و ناپاکی و سفاهت در غلتیم. بروتون این همه را از پیامدهای عقل ابزاری و حسابگری حاکم بر انسان می دانست و عقیده داشت که شگرد نگارش خود به خود یا همان اتوماتیسم ذهن به نویسنده امکان می دهد کارکرد واقعی اندیشه‌ی خود را در غیاب نظارت عقل، و به دور از ملاحظات زیباشناختی و اخلاقی، به نمایش گذارد. دست‌یابی به چنین هدفی، به زعم بروتون، مستلزم به چالش طلبیدن شیوه‌های متعارف بیان و نتیجتاً درهم ریختن سنت هنری قرن نوزدهم اروپا بود که البته پیش از او در ۱۹۱۶ با جنبش دادا آغاز شده بود، جنبشی که باید آن را از پدیده ها و پیامدهای جنگ دانست، حرکتی اعتراض آمیز به تمدنی عقل ـ مدار و جنگ آفرین، که با هدف نفی کلیشه های مستعمل زبانی و قالب های نخ نما و فرسوده ی بیان راهی به سوی بدعت و خودانگیختگی زبان می جست.(۵) تا از آن طریق تصویری خالی از خدشه و تعریف از تجارب انسانی عرضه کند، راهی که، البته، رُمانتیک ها نخستین رهروان آن بودند.(۶) در نوشته های هوشنگ ایرانی همه ی تأکید بر سنت گریزی و عادت شکنی و برهم زدن قواعد و قراردادهای زبان و روآوردن به رؤیاست: «هنرمند پیرو روش همگانی و پایدار نیست و هر آن در جستجوی زبانی گویاتر عادت را درمی نوردد... در این گریز از بندها فرم با روش روبه رو می گردد و با او به نبرد می‌پردازد. روش با کوشش خستگی ناپذیر به پای خواست های هنرمند بند می گذارد، و فرم باگسلاندن آنها در راه آزادی درون پیش می راند.» (ایرانی، «حیات فُرم»، ص ۴۴) منظور ایرانی از «روش» همان قوالب و قراردادهاست، که در واقع «روش» خنق اثر هنری را پیشاپیش به هنرمند نشان می دهند، یا به تعبیر دیگر، «رسم های کهن»، که وی آن ها را مترادف «خودفریبی و ریا» می‌دانست (همان، ص ۴۴). به عقیده‌ی ایرانی، «رسم های کهن» هنرمند را از نمایش واقعی و اصیل درون او باز داشته است، و هنر جدید ـ که او داعیه دار آن بود ـ معارض ریاکاری است. باری، چنان که پیداست، قائل شدن به چنین وظیفه ای برای هنر خود نوعی جانب داری از نقش اخلاقی هنر است، و چنین قولی آشکارا با قول دیگر او در تضاد است که می گوید، «هنر تنها برای ارضای لذت هنرمند آفریده می شود... هنرمند هرگز به بند اخلاق و اجتماع و سنت ها تن درنمی دهد، و از سوی دیگر، صراحتاً اظهار می دارد «هنرمند می کوشد خویشتن خود را... به سوی کمال بجهاند.» (ایرانی، «هنرمند در برخورد با برون»، صص ۵۰ و ۴۹) ایرانی همین مضمون را در مقاله ی دیگری به کار گرفته است و طی آن چنین استدلال می کند که هنرمند «با بیان اصیل واقعیت زندگی... اجتماع را به ترس وامی دارد». (ایرانی، «ارزش هنری اجتماع»، ص ۵۸)

تناقضات آشکار مواضع صادرکنندگان بیانیه «سلاخ بلبل»، به ویژه هوشنگ ایرانی، حاصل نادیده انگاشتن ماهیت ارتباطی زبان است. اینان، هم چون دادائیست ها و نمادگرایان و همتاهای شان در دیگر کشورها، با هدف ارائه تصویری اصیل از واقعیت، به قصد نابودی زبان برخاستند تا، به قول ژان پولان، منتقد فرانسوی، با درهم ریختن قالب های کهنه و قراردادهای رایج و موجود، و برای دور ماندن از گزند کلیشه های زبانی به دامن الهامی ناب و اصیل و یکسره شخصی پناه برند تا تجربه‌های ذهنی محض خود را با بیواسطه ترین بیان ممکن عرضه دارند. پولان این گروه را «تروریست» می خواند، زیرا، به عقیده‌ی او، ایجاد رعب و هراس در زبان می کنند، که چندان با «ترس» ادعایی ایرانی در مقاله ی یاد شده بی ارتباط نیست. حاصل چنین ترسی «سکوت محض» است ـ کنایه ای ظریف و معنادار، که اگر حافظ بود آن را «حال عجب» یا، از آن زیباتر، «قصه ی عجب» می نامید، چرا که تلاش برای بیان بی واسطه ی واقعیت و برقراری ارتباط با واقعیتی ناب و برتر عملاً به نادیده گرفتن واقعیت و سرکوب آن و عدم ارتباط می انجامد. پولان راه نجات از این «خودکشی

روشن فکرانه» را خودفریبی مدام سوررآلیست‌ها دانسته است. (هوزر، صص ۲۲۰ـ۲۱۹)
معارضه با واقعیت، که اساس کار سوررآلیست‌ها را تشکیل می داد، سبب شد تناقضی بی امان جنبش آن ها را درنوردد، که بیش از همه در کار خود بروتون و آراگون نمود یافت. بروتون عقیده داشت نیروهای عاطفه و خیال جبران کننده ی خلأ حاصل از ورشکستگی علم و افلاس تفکر عقلانی است. «فرا» و سوای واقعیت موجود و متعارف، که به چشم او واقعیتی مندرس و «غیرواقعی» بود، شکل والاتر و ناب تری از واقعیت وجود دارد که، به عقیده ی او، می توان از راه تداعی آزاد و به کمک رؤیا و آشفتگی و پریشان خیالی به آن دست یافت. برای هوشنگ ایرانی نیز «سیلان رؤیاهاست که فضای ژرف و زیبایی جادوکننده حیات را به جلوه می آورد» (ایرانی، «منظر پری در تهی ها»، ص ۲۱۰). هدف سوررآلیسم آن بود که تناقض میان واقعیت و خیال را به نفع واقعیت مطلقی، که وی آن را «فراواقعیت» می‌نامید، حل کند. شکستن سلطه ی عقل و دخالت بخش هشیار ذهن لوازم آزادسازی تکانه ها و ایماژهایی بکر و ابتدایی اند که در بند مانده اند ـ همان «نهفته های قرن ها ـ زندانی» هوشنگ ایرانی. بروتون نیز مانند افلاطون به واقعیتی اصیل باور داشت که نمودهای واقعیات گذرا و غیر اصیل حجاب آن شده اند. اما اگر افلاطون دیالکتیک را شرط گذار به واقعیات اصیل یا مُثُل می دانست، بروتون، هم چون فروید، کنار زدن لایه های هشیار و آگاه ذهن و تعقل را لازمه ی دست یابی به چنان واقعیتی قلمداد می کرد تا با دگرگون ساختن درک ما از واقعیت مآلاً خود واقعیت را نیز دگرگون سازد. به عقیده‌ی بروتون فقط تخیل قادرست به هنر منحط و جامعه‌ی رو به زوال ابعادی انسانی ببخشد.
قائل شدن به نقشی رهاننده برای تخیل و هنر از باورهای جدی و اساسی رمانتیک ها بود، که فلسفی ترین نمود خود را در نگرش شوپنهاور یافت. او نیز، هم چون افلاطون، باور داشت که این جهان سایه ای است از واقعیتی عمیق و یگانه ـ به زبان مولوی، «یک فکرت از عقل کلّ» ـ و معنای پنهان و رازآمیز آن را هنر، به ویژه موسیقی، بر انسان آشکار می کند. تعبیری بسیار نزدیک به تصور بروتون و افلاطون و شوپنهاور را در نوشته ای از هوشنگ ایرانی می بینیم، آن جا که می گوید، «هنر جلوهٔ شورها و اضطراب های فوران حیات بشریت [است]... هنر داستان گذر هنرمند از فریب دگرگونی پدیده‌ها به درون سیلان هستی... است (مشخص کردن از نویسنده‌ی مقاله‌ی حاضرست) (ایرانی، «اکنون به تو می اندیشم، به توها می اندیشم»، ص ۱۴۵).
لویی آراگون، که در کنار بروتون از بنیان گذاران سوررآلیسم به شمار می‌آید، و از «به کارگیری بلاشرط و بی‌قید و بند ایماژهای بُهت آور» دفاع کرده‌بود، خود در حرکتی غیرمنتظره رساله در باب سبک (du Style Le Trait) را نوشت، اما از آن متناقض تر ناجارُمان بروتون بود، چرا که وی پیش از آن از رُمان به مثابه‌ی ژانری ادبی، که مستلزم اِعمال عقلانیت و رعایت فرم است، انتقاد کرده بود. او در سال ۱۹۳۲ پذیرفت که نوشته های سوررآلیستی از حداقلی از عقلانیت برخوردار بوده اند، و سال بعد حتی تا آن جا پیش رفت که اعلام داشت نگارش خود به خود از همان آغاز مایه ی دردسر بوده است. بروتون در اولین بیانیه سوررآلیسم اظهار داشته بود که «سوررآلیسم چیزی است که فکر در غیاب هر نوع نظارت عقلانی، و بدور از همهٔ ملاحظات زیباشناختی و اخلاقی به ما تجویز می کند».(۷) اما همان گونه که بیگزبی در کتاب دادا و سوررآلیسم گفته‌است «عدم کفایت این موضع اخلاقی با گرایش سریع او [بروتون] به تعهد سیاسی آشکار شد»(۸)، که مراد جانب داری او از سوسیالیسم و حتی پیوستن بعضی از سوررآلیست ها به حزب کمونیست فرانسه بود، گرچه بروتون در ۱۹۳۰، که دومین بیانیه را منتشر کرد، آرمان خود را در خصوص

سیاسی کردن سوررآلیسم فرونهاده بود، و در سال های پس از جنگ دوم سرخوردگی خود از آرمان های سیاسی را تعمیق بیش تری بخشید.

چنان که گفتیم، سوررآلیسم، به لحاظ مبادی فلسفی خود، با نگرش افلاطون و شوپنهاور و رمانتیک ها و فروید هم جواری های بسیار دارد، و حتی تأکید بر نقش رؤیا و ضمیر ناهشیار و تلاش برای حذف عقل در جهت دست یافتن به لایه های پنهان و نیالوده‌ی ضمیر، که به تصور سوررآلیست ها مآلاً انکشاف واقعیت را به دنبال دارد، مفاهیمی هم چون الهام و شهود و جذبه و خلسه و حالات عرفانی را متداعی می کند، و به ذهن یا روح مرتبتی ممتاز می بخشد، که در عناوین مقاله های خود بروتون و آپولینر و حتی کاندینسکی آشکار است، گوآن که هرچند بروتون تعلق خاطر به هر نحله‌ی اقتدارگرایانه‌ای را انکار می‌کرد، و حتی با اتخاذ موضع سیاسی رادیکال خود آشکار در جبهه‌ی ماتریالیسم قرار گرفت. با این حال، جذابیت شعر و تخیل و رؤیا حتی در نوشته های دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ او نیز مشهود است. چنان که در **مقدمه بر سومین بیانیهٔ سوررآلیسم یا هیچ** و **سوررآلیسم و آثار زنده‌اش** از اهمیت شعر به مثابه‌ی عاملی روشنگر یاد می‌کند که به ما امکان معرفت یا شناخت واقعیت فراحسی و فراعقلی را می‌بخشد (بروتون، «سوررآلیسم و آثار زنده‌اش»، در **بیانیه های سوررآلیسم**، ص ۳۰۴).

سوررآلیسم ایرانی با اتخاذ موضعی سخت پرخاشگرانه، و حتی آمیخته به دشنام، در برابر جریان نسبتاً نوپای شعر نو نیمایی و ایدئولوژی رادیکالیسم تازه نفس آن زمان ایستاد ـ یکی را هجو و به دیگری پشت کرد، و این در حالی بود که تقریباً همه‌ی جریان های فکری و ادبی پیشین را به هیچ می گرفت، اما خود سایه‌ی کمرنگی از دو گرایش مسلط آن سال‌ها ـ یعنی فرویدیسم و ماتریالیسم دیالکتیک ـ را به همراه‌داشت. هیچ یک از دو لبه‌ی سوررآلیسم ایرانی برندگی لازم را نداشت. سیاست ستیزی و دشمنی با رادیکالیسم، که در نزد همتای اروپایی آن بی سابقه بود، وجاهتی برای مدعیان این مشرب کسب نکرد و از سوی دیگر، حمله به شعر نیمایی حیثیت ادبی آن ها را هم خدشه کرد، چرا که «پدیدهٔ تثبیت شده ای به نام شعر نیمایی وجود نداشت و شعر نیمایی در آغاز بالندگی خود بود.»(۹) اما سودای مواضع ضد سیاسی و ضد نیمایی و شاید تعیین کننده تر از آن، قابلیت‌های ناچیز نظری و ادبی پیشگامان سوررآلیسم ایرانی، به ویژه هوشنگ ایرانی، بود، که به رغم شیفتگی بعضی از نویسندگان(۱۰)، به هیچ وجه قابل برابری با همتاهای اروپایی خود نبودند، و مآلا محو تقریباً بدون کشمکش و شاید کم‌تأثیر آن را به دنبال داشت.

یادداشت‌ها

۱ـ برای تفصیل این موضوع، نگاه کنید به: ـ رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷)، ج ۴ (بخش ۱)، ص ۲۱۸ به بعد.

- M.H. Abrams, The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition (Oxford: Oxford University Press, 1971), pp.317-20.

۲ـ هوشنگ ایرانی، از بنفش تند تا به تو می اندیشم، به کوشش شهرام اناری (تهران: نخستین، ۱۳۷۹)، ص ۷۰.

۳ـ نصرت رحمانی، «شاعر»، آدینه، ۶۴ (مهر ۱۳۶۷).

۴ـ به نقل از شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو (تهران: مرکز، ۱۳۷۷)، ج ۱، ص ۴۵۴.

5- Andr Breton, What is Surrealism? (London: Methuen, 1936), p.46.

6- Arnold Houser, The Social History of Art (London: Routledge and Kegan Paul, 1972), Vol.4, p.219.

7- Andr Breton, Manifestoes of Surrealism, Irans. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969), p.26.

8- C.W.E. Bigsby, Dada and Surrealism (London: Methuen, 1972), p.67.

۹ـ سعید سلطانی طارمی، «وظایفی بسیار سنگین بر دوش یک کتاب»، گوهران ۲، (بهار ۱۳۸۳): ۱۰۹.

۱۰ـ منوچهر آتشی، «مقدمه»، ایرانی، ص ۱۶. ـ سیروس طاهباز، «مقدمه»، خروس جنگی بی‌مانند: زندگی و هنر هوشنگ ایرانی (تهران: فرزان، ۱۳۸۰)، ص ۱۸.