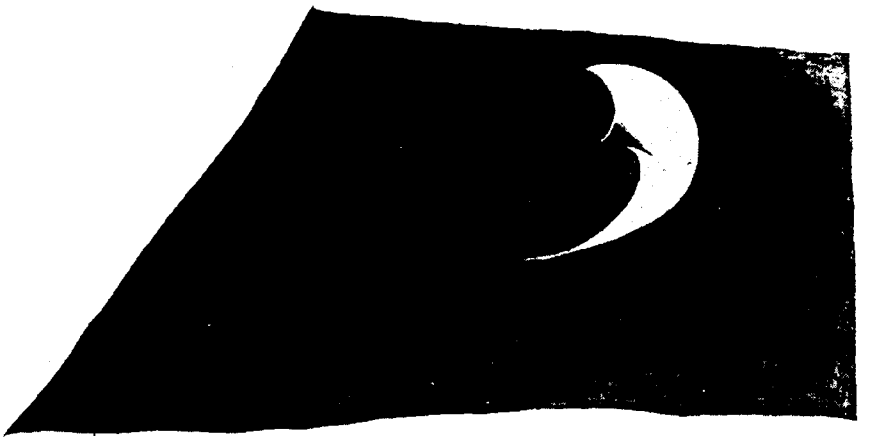

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خاستگاه سوررئالیسم

سوررئالیسم نهضتی سازمان‌یافته بود که ماهیتی انقلابی، شورشی وبدعتگذارانه داشت. اما سوررئالیسم معنایی دیگر نیز دارد، معنایی شاید ماندگارتر، آن هم با مفهومی بسا گسترده‌تر از سپیده‌دمان تکوّن و شکل‌گیری فلسفی و اجتماعی آن. این مقاله با نگاهی متقن و جست‌وجوگر، همت خویش را بر ردیابی ریشه‌های الهام این جنبش و پس آن‌گاه غور و بررسی در اصول و مبانی اجتماعی / فلسفی سوررئالیسم متکی ساخته است.

ولس فاولی
ترجمهٔ حمیدرضا کَسیخان

گرچه کلمهٔ سوررئالیسم به‌تازگی وارد فرهنگ‌های لغت گردیده، اما حوزهٔ تاریخی ویژه‌ای را به خود اختصاص می‌دهد. در چارچوب مفهوم لغوی و محدود آن، این واژه نهضتی هنری را وصف می‌کند که در فاصله بین دو جنگ جهانی یعنی ۱۹۱۹-۱۹۳۹ در شهر پاریس بنیان نهاده شد. در دهه‌های ۲۰ و ۳۰، سوررئالیسم نهضتی سازمان‌یافته بود که ماهیتی انقلابی، شورشی و بدعت‌گذارانه داشت. چنین ماهیت و خصوصیتی در رهبران و هواداران، در بیانیه‌ها، اعلامیه‌ها و نشریات آنان، و نیز در نمایشگاه‌ها و حتی مشاجره‌های خیابانی به‌خوبی نمایان بود. این نهضت در فواصل آن سال‌ها چنان شهرت جهانی یافت که ۱۴ کشور در نمایشگاه آن‌ها در سال ۱۹۳۸ نمایندگی فعال داشتند.

اما سوررئالیسم معنای دیگری نیز دارد، معنایی شاید، ماندگارتر، با مفهوم و مضمونی گسترده‌تر از آنچه که گروه آندره برتون[1] بعد از دادا[2] حدود سال ۱۹۲۴ ارایه دادند. این مقاله به‌گونه‌ای تدوین شده است که تقارن و تناسب صحیحی بین دستاورد تاریخی سوررئالیسم ادبی قرن بیستم و معنای فلسفی و عمیق آن حفظ شود. آن‌ها خود همواره به کنکاش در گذشته‌ها می‌پرداختند، چه گذشته‌های دور و چه نزدیک. آنان با همان شدت و حدّتی که مخالفان و رقبای خود را می‌کوبیدند، دوستان و هم‌فکران‌شان را مورد تجلیل و ستایش قرار می‌دادند. از این‌جهت برتون ادعا می‌کند که هراکلیتوس[3] یک منطق‌دان سوررئالیست است و بادی‌لر[4] عالِم اخلاقیات. نه‌تنها سوررئالیست‌ها با افراد مشخص و شناخته‌شده‌ای چون ساد[5]، هگل[6]، مارکس[7]، فروید[8] و سنت جاست[9] سروکار داشته و با آنان ارتباطی نزدیک و خودمانی دارند بلکه گه‌گاه نیم‌نگاهی نیز به دانته[10]، شکسپیر[11] و ژید[12] داشته و آنان را پنهانی در قلمرو کاری خویش قرار می‌دهند.

طی دورهٔ خاصی این اصطلاح، یعنی سوررئالیسم، مورد ریشخند و تمسخر محافل ادبی و منتقدان جدی و خشکی بود که از هرگونه بذل توجه به آن به‌شدت امتناع می‌کردند. البته هم‌اکنون چنین استهزایی کم و بیش از سوی مردم به‌چشم می‌خورد، اما به‌عقیدهٔ من امروزه این ریشخند فقط از جانب کسانی است که با هنر کاملاً بیگانه‌اند. من خود چند روزی را در نمایشگاه بین‌المللی سال ۱۹۳۸ پاریس که یکی از بزرگ‌ترین فعالیت‌های انجام‌شدهٔ سوررئالیست‌ها تا به امروز بوده است گذراندم و با چشم خود شاهد پوزخندها، طعنه‌ها و متلک‌هایی که بعضی از تماشاگران می‌پراندند؛ بودم. حتی امروز نیز اگر سری به موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک و یا مؤسسهٔ هنری شیکاگو بزنید، شاهد حسّ بدبینی و بی‌علاقگی آشکار برخی از توریست‌هایی خواهید بود که گذرشان به آن‌جا افتاده است. اهمیت و جدیتی که سوررئالیسم در جهان امروز دارد با اهمیت دو نهضت معاصر یعنی کمونیسم و توماس‌گرایی نو[13] برابری می‌کند. درک این سه جریان عظیم شاید مهم‌ترین عوامل در شناخت و درک جهان امروز باشند. گرچه به‌نظر می‌رسد که این سه از اهمیتی یکسان برخوردار باشند اما تعجب ندارد اگر بگویم که سوررئالیسم به دلیل قرابت و نزدیکی‌اش با کمونیسم و مسئله عالم ارواح روزی به شکل و اندازهٔ واقعی خویش خواهد رسید، یعنی به حرکتی مؤثر و بدعت‌گزار در هنر و اندیشه نو امروز بدل خواهد شد.

بنابراین سوررئالیسم در مفهوم کنونی خود، جایگاهی راسخ و استوار در کنار کمونیسم و توماس‌گرایی نو دارد؛ اما در مفهوم تاریخی خود، این واژه جای خویش را در کنار کلاسیسم و رمانتیسم می‌جوید؛ یعنی دو مکتب ادبی که سالیان سال مورد بحث و جدل دنیای هنر غرب بود. همانند کلاسیسم که از سال ۱۶۶۰ در فرانسه آغاز و در سال ۱۶۸۰ پایان یافت و نیز همانند رمانتیسم که از سال ۱۸۲۰ آغاز و در ۱۸۴۰ خاتمه یافت، آثار منتشره و اعلام برنامه‌های زیباشناختی سوررئالیست‌ها در یک دورهٔ بیست‌ساله به‌طول انجامید. اما اگر این سه را فقط محدود به یک

دورهٔ بیست ساله نماییم، کاری بس عبث انجام داده‌ایم. یک مکتب سازمان‌یافته هنری، مثل یک فرهنگستان و یا دانشگاه، به پاره‌ای قوانین خشک و خسته‌کننده و بی‌حاصل تجزیه می‌شود. مفسران بزرگ این انواع هنری به‌صور معمول خارج از چارچوب صرفاً اسم و رسم‌دار این مکاتب فعالیت می‌کنند، مانند لوترمونت[۱۴] و نحوهٔ عملکرد وی با سوررئالیسم. در واقع هم رمانتیک‌ها و هم کلاسیست‌ها ادعای آن را داشتند که هنرمندان برجسته از میان آنان برخاسته‌اند و پس از ظهور سوررئالیسم، چنین ادعایی از جانب پیروان این مکتب مطرح گردید. به‌عنوان مثال می‌توان شکسپیر را در زمرهٔ نویسندگان کلاسیک به‌حساب آورد؛ زیرا وی تراژدی‌هایش را در پنج پرده می‌نوشت. اما موارد جالبی وجود دارد که طبع و ماهیتی رمانتیک‌گونه از وی نشان می‌دهد و من مطمئن هستم که روزی دربارهٔ هملت به‌عنوان یک قهرمان سوررئالیست مطالعاتی جدی صورت خواهد گرفت. (روزی که اعمال نامعقول و غیرمنطقی هملت از دیدِ سوررئالیستی درک و اثبات شود بسیاری از نظریه‌های مهملی که در مورد انگیزه و مشکلات وی تاکنون مطرح شده است به‌دور انداخته خواهد شد.) من در این‌جا قصد ندارم که تعاریف متعددی از کلاسیسم و رمانتیسم را مرور نموده تا به تعریفی جامع و کامل از سوررئالیسم برسم؛ بلکه تمام سعی من بر این است که مهم‌ترین تفاوت‌های اساسی این دو شکل هنری به‌ظاهر مخالف با هم را مقایسه کرده و سپس ارتباط سوررئالیسم را با یکی از آنان نشان دهم.

وقتی در مورد کلاسیسم می‌اندیشیم بی‌درنگ واژه‌هایی چون نظم، نظارت، تلخیص، انتخاب، ترکیب و قوانین به ذهن‌مان متبادر می‌شوند. لحظهٔ کلاسیک آن لحظه‌ای است که هنرمند خود را نه‌تنها به قوانین هنری وضع‌شده از جانب اولیای امور، چون ارسطو، پای‌بند و وفادار بداند؛ بلکه به نظام سیاسی حکومت نیز پشت نکند. به‌عنوان یک هنرمند، او هم‌گام با اخلاقیات، و عقاید سیاسی و زیبایی‌شناختی جامعه خویش حرکت می‌کند. عواطف شخصی هنرمند چنان حالتی کلی به خود می‌گیرد و معاصران وی چنان خود را در احساسات فردی او دخیل می‌بینند که دیگر احساسات او از حالت فردی خارج شده و به شکل کلاسیک درمی‌آیند. از این‌رو به‌نظر می‌رسد که کلاسیسم قرینهٔ ظریف‌الطبع حکومت مطلقهٔ سیاسی باشد. این تفسیر بنیادی و اصولی روح و طبع کلاسیک توسط تعداد کثیری از منتقدان ارایه شده است؛ اما همه‌گی آنان لحنی اسقف‌مآبانه دارند. در این مورد می‌توان از گریرسون[۱۵]، برونتیر[۱۶] و هربرت رید[۱۷] نام برد.

از این حیث، رمانتیسم را که با انقلاب، شورش و آزادی عمل فردی پیوند خورده است، نقطه مقابل کلاسیسم به‌شمار می‌آوریم. فرد کلاسیک خود را به‌شدت مقید و محدود به جامعه خویش می‌بیند و شخص رمانتیک خود را تنها و منزوی از آن می‌یابد. او شخصی است منفرد که با جامعه مخالفت می‌ورزد و قوانین هنری‌اش را تنها در خویشتن جست‌وجو می‌کند. در مفهوم گسترده‌تر می‌توان گفت که هنر رمانتیک زاییده هنرمندی است تنها و منزوی؛ حال آنکه هنر کلاسیک از بطن جامعه شکل می‌گیرد. نخستین رمانتیک‌های قرن نوزده این اجازه را به خود دادند که تا حدودی هنر را از دید رمانتیکی بکاوند. این روش به عقیدهٔ آزادی عمل هنرمند، انزوا و حالت منحصربه‌فرد او بسیار شباهت دارد و تا حد زیادی به غیرارادی‌نوشتن هنرمند که سوررئالیست‌ها آن را روش صحیح هنرمند خلاق می‌دانند، نزدیک می‌شود. کنکاش در خود، به هر میزان مختلف از آگاهی شخص، قوانین و شکل هنری در آثار فرد، چیزهایی است که هم روش رمانتیک‌ها و هم سوررئالیست‌ها را شکل می‌دهد. از این جهت سوررئالیسم تصدیق و تأکید مجددی است بر اصول رمانتیسم. اثبات این مطلب که مفهوم هنرمند از دیدگاه رمانتیک و سوررئالیستی تنها محدود به قرن ۱۹ و ۲۰

کتابخانه و مرکز اسناد علوم اسلامی
بنیاد وایرة المعارف اسلامی

نمی‌شود کار چندان دشواری نیست، بلکه مفهوم این واژه، برعکس، ریشه در عقاید کهن و باستانی فرهنگ‌هایی دارد که جهان امروز ما را تشکیل داده‌اند. در کتاب **ایون**[18] افلاطون، سقراط چنین می‌گوید: «شاعر موجودی است سبکبال و مقدس که تا وقتی که از دایرهٔ هوش و حواس خودش خارج نشده و به او الهام دست نداده است قادر به خلق چیزی نخواهد بود.» نمی‌دانم آیا سوررئالیست‌ها درواقع این حرف را سرلوحهٔ کار خود قرار داده‌اند یا نه، ولی هرچه هست از این گفته سقراط به‌خوبی سود جُستند. بگذارید از کتب **عهد عتیق گفته‌های ساموئل**[19]، به‌خصوص آن‌هایی که خطاب به شاول[20] بیان شده است را نقل کنم:

من بصیر و بینا هستم، در جلوی چشم من به مکانی مرتفع عروج کن، زیرا تو امروز با من غذا خواهی خورد، و فردا به تو رخصت خواهم داد که بروی و آنگاه هرآنچه که در قلبت جریان داشت به حودت بازخواهم گفت.

هر دو جهان باستان عبری و یونانی علاوه بر این‌که دنیای ما را با تمام ایده‌ها و عقاید آن شکل بخشید تعریفی سوررئالیستی از هنرمند نیز ارایه داد.

در فاصله دو جنگ جهانی سوررئالیسم چنان می‌نمود که بر پایه نفی، سرکشی و اضمحلال آرمان‌ها و معیارهای حاکم استوار است. سوررئالیست‌ها با هر چیزی ضدیت داشتند به‌خصوص شعر و ادبیات. آنان به‌دنبال نوعی تحول و دگرگونی حیات بودند. چیزی که بیش از همه سوررئالیست‌ها با آن مخالفت می‌ورزیدند این ادعا بود که ادبیات بیان و تجلی جامعه است. آنان این گفته را هدف نهایی ادبیات یک‌مشت سرمایه‌دار ازخودراضی می‌دانستند و در ابطال این نظر که ادبیات تجلی جامعه است جنبه‌های اساسی کلاسیسم را به‌شدت مورد حمله و انتقاد قرار دادند.

با این وصف قبل از این‌که سوررئالیست‌ها به چنین ناسزاگویی مبادرت ورزند، از مدت‌ها قبل نوعی تغییر سلیقهٔ آشکار در فرانسه به‌وجود آمده بود که طی آن ادبیات از حالت آیینه‌بودن نسبت به جامعه و تعلیمات و دستورات اجتماعی آن خارج و به نوع دیگری متمایل شده بود که در آن هنرمند می‌خواست با خودش صادق باشد و افکار و تجربیاتش را در نهایت صداقت و خلوص نیت بیان کند. از ابتدای این قرن آشکار بود که برخی از نویسندگان و منتقدان جوان‌تر که تنها بعضی از آنان استعداد سوررئالیست‌شدن را داشتند، کم‌کم به طرف نوعی از ادبیات کشیده می‌شدند که در آن بی‌ریایی و اخلاص کامل حرف اول را می‌زد. واژهٔ رئالیسم معنای ضمنی زشت و ناهنجاری به خود گرفته بود. اعتقادات و باورهای رئالیستی دیگر کهنه شده بود و حوصله مردم را سر می‌برد. دو مثال و نمونهٔ عمده در این تغییر سلیقه به‌قرار زیر بودند: اول در زمینهٔ آثار نظم باید از مقام والا و علو درجهٔ **بادی‌لر** نام بُرد که اهل فن، هنر او را برتر از مقالات و خطابه‌های سمبولیست‌های درجه دو و نیز برتر از اسناد و مدارک مربوط به کانون فعالیت‌های هنری[21] که به‌نحوی بی‌عیب ولی سرد و بی‌روح مرتب شده است می‌دانند و دوم، در زمینهٔ آثار نثر که این رجحان و برتری از بالزاک[22] به‌سوی استاندال[23] معطوف شد. در فرانسه حوصله خوانندگان جوان از انگیزه‌های واضح و آشکار و نیز فرمول‌های بسیار سادهٔ روان‌شناختی بالزاک و دیگر نویسندگان رئالیستی به‌سر آمده بود. فرانسوآ موریاک[24] در اوایل قرن چنین نوشت: مردان جوان علیه واقعیت قیام می‌کنند. در سال ۱۹۱۳ موفقیت اولین سری چاپ رمان «مولان بزرگ»[25] اثر الن فورنیه[26] حاکی از آن بود که جامعه فرانسه مشتاق است آثاری را مطالعه کند که در دنیای وهم و خیال و کارهای نامعقول و عجیب و غریب سیر می‌کند. اولین بخش از رمان پروست[27] تحت عنوان «به طرف خانهٔ سوآن»[28] در سال ۱۹۱۳ به‌چاپ رسید اما تا بعد از جنگ کسی آن را نخواند.

نیاز به صادق‌بودن در بیان و سخن ادبی طی بیست

سال اول قرن حاضر به‌شدت در فرانسه محسوس بود و این باور را تداعی می‌کرد که حالات خودآگاه وجود انسانی برای تشریح نفس خود و دیگران کافی نیست. این ضمیر ناخودآگاه اوست که بخش عظیم، صحیح و معتبر از وجوش را تشکیل می‌دهد. آنان به فراست دریافتند که سخنان ارادی و اعمال روزمرهٔ ما متناقض با آرزوها، خواسته‌ها و واقعیت وجودی ما است. صفات و خصوصیات آراستهٔ فردی رفتار انسان‌ها که رئالیست‌ها آن را مطرح ساخته و اعتقاد به پیروی از آن در زندگی داشتند، الگویی بود که بیش‌تر متأثر از نیروهای اجتماعی بود تا خواسته و طبیعت و روان انسان‌ها. اعتقاد به این اصل که انسان‌ها در خواب و رؤیا و اعمال کاملاً غریزی‌شان رفتاری صادقانه‌تر و بی‌پیرایه‌تر از خود بروز می‌دهند تا عادات ظاهری و صوری رفتارشان (نظیر چای‌نوشیدن و یا میهمانی‌رفتن) در مکتب سوررئالیسم جایگاهی اساسی دارد. این نکته در شرح‌حال و زندگی آندره ژید به‌طور خلاصه آورده شده است که می‌گوید: **اگر دانه بمیرد**[۲۹] او از مشکلات شناخت انگیزه‌های واقعی اعمال‌مان سخن به‌میان می‌آورد و می‌گوید: «انگیزه‌های پنهان اعمال‌مان از ما می‌گریزند.»[۳۰] بنابراین واقعیت، آن‌طور که رئالیست‌ها نشانش دادند و در حوزهٔ محدود ضمیر آگاه انسان‌ها مشاهده گردید قدم به دوره‌ای گذاشت که مورد بی‌مهری قرار گرفت به‌طوری که آن را ناقص، نادرست و فانی می‌انگاشتند. صفت مشخصهٔ بسیاری از نویسندگان جدید همانا طرد واقعیت بود. استنکاف و انکار واقعیت کلماتی رایج و متداول روز شده بودند. این طرز فکر نهضتی منفی‌باف و ضد رئالیسم بود، اما از آن‌جایی که در بیش‌تر مفاهیم منفی نکتهٔ مثبتی وجود دارد جان و نیروی مثبتی نیز در کالبد این نهضت نهفته بود. نوع جدیدی از تکامل و حالت مطلقه مد نظر اینان بود که گرچه به اقناع امری می‌پرداختند که ما آن را بینش منطقی می‌نامیم، اما در اصل به تعالی ضمیر ناخودآگاه انسان‌ها و به نوعی شکوه و عظمت می‌پردازد. کلمه سوررئالیسم همان واژه‌ای بود که بعدها خود را به ما تحمیل نمود.

در پس کشف این عالم ماورای واقع (سوررئالیسم) انکار و امتناع از واقعیت به‌چشم می‌خورد و در نگرشی عمیق‌تر به یک حالت ثابتی از روح و روان انسان امروزی برمی‌خوریم که فرانسویان برایش واژهٔ زیبای (Inquiétude) را برگزیده‌اند که شاید ترجمه انگلیسی آن به کلمهٔ (Restlessness) یا بی‌قراری نتواند حق مطلب را به‌خوبی ادا کند. واژهٔ بی‌قراری می‌خواهد این حقیقت را برساند که انسان قرن بیستم مجبور است در دوره‌ای زندگی کند که جنگ و ستیز و مشاجره‌های لفظی همه چیز این جهان باعظمت را تهدید می‌کند، به‌نحوی که روح و روان آدمی بستر هر چیز هست الا صلح و آرامش. جنگ بارزترین و ملموس‌ترین تجربه انسان‌هاست که بی‌ثباتی جهان را تشدید می‌کند. سوررئالیسم در مقیاسی گسترده به تشریح ضرورتی می‌پردازد که هنرمند قرن بیستم برای کشف انواع هنری و فلسفه در خود حس می‌کند تا از طریق آن احساسات ثابت‌شان را از بی‌ثباتی جهان و بی‌قراری انسان‌ها ابراز دارند.

اگر قرار باشد آنچه که زندگی واقعی‌اش می‌نامیم از خود معنا و مفهومی نداشته باشد و یا معرف نوعی فضای دروغین و گمراه‌کنندهٔ روح انسان‌ها باشد باید انتظار داشت که عکس‌العملی علیه آن صورت بگیرد. به همین منظور شاهد شکل‌گیری و به‌وجودآمدن نوعی از ادبیات هستیم که هدف قطعی و نهایی آن گریز از واقعیت است و در تلاش است که پادزهری برای عجز و ناتوانی واقعیت به‌وجود آورد. این را ادبیات گریز و تجاهل‌العارف می‌نامند که در آن قهرمان اصلی داستان سعی دارد نه به کنکاش در دنیای کاملاً آشنا و شناخته‌شدهٔ ما، بلکه به تفحص و حادثه‌جویی در سرزمینی کاملاً مرموز و بیگانه پرداخته و یا در عالم

خواب و رؤیا سیر و سفر کند. مثال رمبو در اتیوپی[۳۱] نمونهٔ خوبی است که در آن ثابت می‌شود چگونه یک هنرمند خالق قادر است از تمامی خصوصیات رفتاری و نوع زندگی طبقه خرفت و بی‌بو و خاصیت سرمایه‌دار آن روز دل بِکَند. هدف لافکادیو[۳۲]، قهرمان رمان **دخمه‌های واتیکان**[۳۳] آندره ژید این است که کاری بیهوده و بی‌دلیل انجام دهد. مبادرت به انجام کارهای بی‌انگیزه و بی‌علت نمونه و تجسم محدودی است از این نوع ادبیات جدید. سوررئالیست‌ها از رمبو به‌عنوان یکی از رب‌النوع‌های خود یاد می‌کنند و رمان **دخمه‌های واتیکان** آندره ژید را از صمیم قلب دوست داشته و آن را بر دیگر آثار وی ترجیح می‌دهند. در ادبیات سوررئالیست‌ها قهرمان را فردی ناسازگار می‌بینیم. او سرگردان و رؤیاپردازی است که دست به اعمال غیرمنطقی می‌زند. وی بازتاب و معرف نوعی رفتار است که روان‌شناسان اختلال روانی و جنون گوشه‌گیری‌اش می‌نامند. در روش زندگی وی نوعی درون‌گرایی مشاهده می‌شود. برای شناخت و درک خود، فرد باید به تجزیه عناصر متغیر و متضادی بپردازد که در شکل‌گیری شخصیت‌اش مؤثرند. پیش‌کسوتان برجستهٔ این روش درون‌گرایی و تعمق در خویشتن، نظیر داستایوسکی[۳۴]، پروست و ژید، بسیار مورد عنایت و مطالعه سوررئالیست‌ها قرار داشتند و آنان پیروی از الگوی این افراد را تا آن‌جا ادامه دادند که آنچه که برای پروست یک درون‌گرایی ساده محسوب می‌شد در هنر سوررئالیستی به ازهم‌پاشیدگی شخصیتی و تعدد نیروهای شکل‌دهندهٔ خصوصیات فردی تبدیل گردید.

در هر عصر و دوره‌ای که انسان را مطالعه کنیم وی را همیشه یک‌جور می‌یابیم و در شناخت وی مشکلی نداریم. در هر دوره‌ای از حیات، مشکلات انسان‌ها را یکسان می‌بینیم. تنها چیزی که تغییر می‌کند شدت و اهمیت این مشکلات است. اما بدون درنظرگرفتن مشکلات خاص هر دوره و یا این‌که آیا این مشکلات سیاسی‌اند یا مذهبی، فلسفی‌اند یا روان‌شناختی، هنرمند کارش را به همان سبک به‌خصوص ادامه می‌دهد. مسایل و مشکلات مربوط به دورهٔ زندگی هنرمند هرچه که باشد او به اقتضای حرفهٔ خود ملزم است به‌طور واضح و آشکار به کنه و بطن مسایل وارد شده و در موردشان اندیشه کند. هنرمند مسایل و مشکلات عصر خویش را به‌وجود نمی‌آورد بلکه به آنان جنبهٔ اسطوره‌ای می‌دهد. به‌عبارت دیگر او فرم و قالبی به‌وجود می‌آورد که از طریق آن افراد عصر خویش و نسل‌های بعدی بتوانند این مشکلات را حس و درک کنند. شکل و قالبی که هنرمند به یک مسئله می‌دهد دقیقاً همان شکل و قالبی است که امکان می‌دهد دیگر مسایل و مشکلات انسان‌ها در یک سیستم و نظام کلی درک و فهمیده شوند. گرچه نتیجه‌گیری در مورد این حرف شاید کمی زود باشد، ولی هنر سوررئالیستی ریشه در ضمیر ناخودآگاه انسان‌ها دارد؛ یعنی علم و معرفت از عملکرد ذهن ناخودآگاه بشر سرچشمه می‌گیرد.

سه نویسنده که یکی از آنان مورد تکریم و ستایش سوررئالیست‌هاست در به‌وجودآوردن جنبهٔ اسطوره‌ای مسایل نقش اساسی داشتند. اولین آن‌ها، فیلسوف هنر برگسون[۳۵] است که در لابه‌لای دروسش مبنی بر تأمل و تعقل در صفای باطن و درک مستقیم پدیده‌ها انگشت بر ضرورت این نکته می‌گذارد که باید پا را فراتر از مرزهای منطقی علم و دانش گذارد. سپس آندره ژید در دروس شعرگونهٔ خویش نکتهٔ خودتأکیدی را مطرح ساخت. در یکی از نخستین کتاب‌های ژید به‌عبارت معروف «مایده‌های زمینی»[۳۶] برمی‌خوریم که در مجموعهٔ اصول و عقاید وی وجود دارد. این جملهٔ او به‌منزلهٔ شعار آزادی و رهایی از معیارهای سنتی جامعه محسوب می‌شود و او هم‌چنین یک برنامهٔ پژوهشی برای خودیابی، خودسازی، اخلاقیات و به‌ویژه تجدید حیات یا قوت‌بخشیدن به تأثرات حسی و درک و

فهم خویشتن را دنبال می‌کند. نفر سوم این متفکران عمدهٔ مدرنیسم فروید است که توضیحات وی پیرامون ضمیر ناخودآگاه انسان‌ها رکن اصلی اعتقادات و باورهای سوررئالیستی به‌شمار می‌رود.

اگر تصورمان این باشد که برگسون، ژید و فروید پیشگامان و طلایه‌داران مکتب سوررئالیسم هستند مسلماً به بیراهه رفته‌ایم. این افراد در فرانسه و در کشورهایی که فرانسه را مظهر تمدن می‌دانستند و از آن پیروی می‌کردند تقریباً هر جنبه‌ای از تفکر امروزی را تحت تأثیر قرار دادند ولی سوررئالیست‌ها از آنان نوعی نیروی نهانی یا محرکی ضمنی اخذ کردند. این سه نفر دربارهٔ مسئلهٔ اخلاص و صداقت هنرمند جدید کمک شایانی نمودند: برگسون در لابه‌لای دروسش مبنی بر اخلاص و صفای باطن و درک مستقیم پدیده‌ها، ژید پیرامون صداقت در اخلاقیات فردی و بالاخره فروید از طریق آشکارسازی ذهن ناخودآگاه انسان‌ها، همه‌گی به پاک و بی‌ریابودن هنرمند اشاره داشته‌اند. برگسون، ژید و فروید معتقد بودند که سه چیز سد راه این صداقت و اخلاص هنرمند است که نهایتاً انسان را به یک زندگی دروغین و کاملاً متناقض می‌کشاند که در آن اعمال، احساسات و اندیشه‌های او نامتناسب و ناهم‌آهنگ با یکدیگر عمل کرده و کاملاً بی‌ثمر رها می‌شوند. این سه مانع عبارتند از: قوهٔ ادراکی که به تنهایی عمل کند، دوم زندگی آدمیانی که بر پایهٔ معیارهای ثابت جامعه تنظیم شده باشد و سوم این‌که ضمیر خودآگاه را تنها منبع خودشناسی به‌شمار آوریم. اگر حول و حوش سال ۱۸۳۰ مشکل اساسی استاندال سؤالاتی از این‌قبیل بود که «چه باید بکنم؟» و یا «چگونه انجام دهم؟» یکصد سال بعد این سؤالات تبدیل شد به این‌که «من چه هستم؟»، «چگونه می‌توانم به عمق واقعیت وجودی خویش راه یابم؟» به‌عبارت دیگر مشکل چگونه عمل‌کردن برای قهرمان داستان‌های سال ۱۸۳۰ یکصد سال بعد به یک مشکل شخصیتی تبدیل شد.

سوررئالیست‌ها به این مسئله بسیار بها دادند و برای ایجاد قرابت و نزدیکیِ بیش‌تر با آن در مورد حالات ناخودآگاه ذهن انسان، هیپنوتیزم و تکرار و تقلید سخن دیگران مسایل متعددی مطرح ساختند.

فرد سوررئالیست گاه خود را در قالب شخصیت هملت می‌یافت. اگر هنرمند را فردی می‌بینیم که با جامعه ناسازگار است به این خاطر است که سر وجودی‌اش هنوز نامکشوف است، او پیش از آن‌که بتواند به‌طور فعالانه در عرصه زندگی ظاهر شده و اصولاً قادر به انجام کاری باشد باید به راز نهانی وجودش واقف شده باشد. این هملت‌گرایی که در واقع نوعی مطالعه و کنکاش خویشتن است به کاوش پیرامون عمق بی‌قراری انسان جدید می‌پردازد؛ انسانی که به نوعی سستی و بی‌حرکتی کشانده شده است به‌نظر می‌رسد که شکل نوینی از انحطاط و زوال افکار رمانتیکی اوایل قرن نوزده باشد. پروست بهترین گواه این بی‌قراری است. او نقش یک استاد روانکاو را برای جهان ما ایفا کرده است، همان‌گونه که روسو[۳۷] و شاتوبریان[۳۸] چنین نقشی را در قرن نوزده ایفا کردند.

این شکل جدید انحطاط و زوال افکار رمانتیکی یا هملت‌گرایی بعد از جنگ جهانی اول مطرح گردید. در واقع دادائیسم که شکل خشن و قاهرانه‌ای از آن بود در سال ۱۹۱۶ قبل از اتمام جنگ در زوریخ شکل گرفت. در اوایل دهه ۲۰ نهضت دادا خیلی زود جای خود را به سوررئالیسم داد اما تا پیش از آن به اعمال و عقاید و نظرات قابل احترام جامعه چنین تندرآسا نتاخته بود. این جنبش فکری، جامعه، زبان، فراست ذهن و به‌خصوص ادبیات را آماج حملات خود قرار داد. اثر مخرب جنگ که همان تسلیم و اعتراف به شکست بود حتی بعد از صلح موقت سال ۱۹۱۸ همه‌جا به‌خوبی محسوس بود. این احساس شکست در نسل جوان بعد از جنگ شاید بتواند در مقیاس وسیعی بی‌قراری آنان، احساس پوچی و بیهودگی‌شان و نیز مخالفت‌های علنی آنان را توجیه

کند.

تجربه و تماس مستقیم این افراد با جنگ دلیل موجهی برای حس پوچی و فلسفه نیست‌انگاری آنان شد که بیش‌تر در هنر و ادبیات سوررئالیستی مشهود است. آندره مالرو[۳۹]، که البته یک سوررئالیست نیست و تنها یکی از بهترین نویسندگان معاصر فرانسوی است در سال ۱۹۴۷ به‌طور غیرمنتظره‌ای ارتباط و وابستگی خود را با دوگل[۴۰] و جناح دست‌راستی اعلام می‌دارد. وی در یکی از کتب خویش به‌نام فاتحان[۴۱] چنین می‌نویسد: «ما در پوچی جنگ جهانی شکل گرفتیم.»[۴۲] او در این جمله اندیشه اساسی و زیربنایی نسل خویش را که همان سوررئالیست‌ها باشند ابراز می‌دارد. اولین سوررئالیست‌ها همان دادائیست‌های اولیه بودند که همه‌گی به شکل جداگانه‌ای تحت تأثیر جنگ قرار گرفتند. از بین این افراد می‌توان از برتون، اِلوآر، آراگون[۴۳] و پره[۴۴] نام بُرد. تذکر این نکته حایز اهمیت است که تکوین و پیدایش سوررئالیسم در فاصله زمانی ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۲ تحت تأثیر جنگ اول رُخ داد. آثار ادبی مورد علاقهٔ آنان یعنی نوشته‌های لوترمونه و رمبو در زمان دیگری از جنگ، یعنی سال ۱۸۷۰، با حال و هوای مشابهی از تسلیم و شکست و با هدف مشابه پشت‌پانهادن به ارزش‌های سنتی جامعه به رشتهٔ تحریر درآمدند.

پیش از پایان جنگ این نهضت جدید توسط آپولینر نامگذاری شد. در نامه‌ای به پل درمه[۴۵] مورخ مارس ۱۹۱۷ وی اذعان می‌دارد که مایل است به‌جای واژهٔ سورناتورالیسم[۴۶] از کلمهٔ سوررئالیسم استفاده کند زیرا این کلمه تاکنون در هیچ فرهنگ لغتی نبوده است. در آن‌زمان اپولینر به‌منزلهٔ قطب اصلی سوررئالیست‌های اولیه‌ای چون برتون، الوآر، آراگون، پره و سوپو[۴۷] به‌حساب می‌آمد. آنان هم‌چنین شیفته ماکس ژاکوب[۴۸] بوده و نقاشانی چون پیکاسو، ماتیس[۴۹]، لورانسن[۵۰]، روسو[۵۱]، دورآن[۵۲]، براک[۵۳] و فرناند لِژه[۵۴] را می‌ستودند. چهار نویسنده‌ای که همه‌گی آثارشان به‌دقت بررسی و مطالعه شده و جزو نخستین قطب‌ها یا پیش‌کسوتان اصلی سوررئالیست‌ها محسوب می‌شدند عبارت بودند از: نروال[۵۵]، بادی‌لر، لوترمونت و رمبو.

ریشهٔ میل به تخریب و انهدام در مکتب سوررئالیسم را باید در شخصیت و زندگی غم‌انگیز ژاک وشه[۵۶] جست‌وجو کرد. قبل از جنگ ژاک وشه یک دانشجوی معمولی هنر در پاریس بود که امید چندانی به موقعیت وی نمی‌رفت. در اوایل سال ۱۹۱۶ به جنگ فرستاده شد و در جبههٔ نبرد زخمی گردید. او در یک مرکز عصب‌شناسی در نانت[۵۷] برای معالجهٔ زخم پایش مورد مداوا قرار گرفت و در آن‌جا بود که با آندره برتون که به‌عنوان انترن یا کارورز در آن‌جا مشغول به‌کار بود آشنا شد. ملاقات این دو در سال ۱۹۱۶ برای نهضت سوررئالیسم اهمیتی تاریخی داشت. ژاک وشه در کاربرد اصول فلسفهٔ شخصی‌اش برای برتون و بسیاری از سوررئالیست‌های جوان مظهر طغیان و انقلاب فکری شد. او مرد باشهامتی بود که اصول فکری‌اش را پایدار نگاه‌داشت و در جایی که همه درجا می‌زدند او پا را از مرز الگوهای رفتاری عجیب و غریب فراتر نهاد و پیش‌تر رفت.

وقتی که از بیمارستان مرخص گردید وقتش را به تخلیه بار ذغال‌سنگ در اسکله‌های بندر نانت گذراند. او لباس‌هایی زیبا می‌پوشید که حاکی از ظرافت طبع وی بود و مرتباً به پست‌ترین میکده‌ها و قمارخانه‌های شهر رفت و آمد می‌کرد. او گاهی یونیفورم انگلیسی و گاه یونیفورم هوانوردان فرانسوی را می‌پوشید. روی خود اسامی و القاب ساختگی می‌گذاشت و از خود داستان‌های خیالی سرهم می‌کرد. کلمه‌ای که دربارهٔ تعریفش بسیار جدی و سخت‌گیر بود واژهٔ «طنز»[۵۸] بود. او از این‌رو مبادرت به انجام کارهای به‌ظاهر بی‌مفهوم می‌کرد تا بتواند دنیایی از امور غیر واقعی برای خود بسازد. سعی او بر این بود که تنها در قلمرو خیال و

تصورات خویش زندگی کند.

او به‌جز تعدادی از نامه‌هایی که بعد از مرگش به‌چاپ رسید نوشتهٔ باارزش دیگری از خود به‌جای نگذارد. اهمیت وی در تأثیری است که اولاً بر روی آندره برتون گذاشت، به‌طوری که برتون در جایی می‌گوید بسیار مدیون ژاک وشه می‌باشد، و دوم هواداران وی که او را مفسری گویا و تشریح‌کننده‌ای واضح از نوع زندگی و نحوهٔ نگرش به هنر می‌دانند. فرازهایی در نامه‌های وی وجود دارد که مبیّن طرز فکر دادائیستی اوست، مثلاً می‌گوید: «ما هیچ علاقه‌ای به هنر و هنرمند نداریم ــ مرگ بر آپولینر!». جملاتی نظیر «ما نمی‌دانیم مالارمه[۵۹] کیست؟» با لحنی ادا شده‌اند که حاکی از استهزا و قاطعیت اوست. این حملات ریشه در اعتقادات و باورهای بنیانی وی دارد که طی آن نمایش هنر و یا دست‌کم آنچه که هنر سنتی‌اش می‌خوانیم را بیهوده و مسخره می‌پندارد.

ژاک وشه با خودکشی خود در اواخر سال ۱۹۱۸ در نانت اصول فلسفه و حکمت خویش را به یک نتیجهٔ منطقی رساند. او فردی بود بلندقامت با موهایی قرمزرنگ که هیئت ظاهری‌اش به آسانی همگان را به خود جلب می‌کرد. شخصیت فردی و ایمان و عقیدهٔ وی چنان برای دوستان و هوادارانش قابل درک بود که نه‌تنها خودکشی وی را به‌راحتی پذیرفتند بلکه از مرگ یکی از دوستان وی که هم‌زمان با خودکشی او اتفاق افتاد تعجب نکردند. من این داستان غم‌انگیز را از آن‌جهت ذکر کردم که اولاً مفهوم تسلیم و شکست را که در اواخر جنگ محسوس بود مطرح کرده باشم و ثانیاً علاقهٔ وافر به مرگ و خودکشی را که در بیش‌تر هنرهای سوررئالیستی موج می‌زند نشان داده باشم. رسالت، سرنوشت، تقدیر، اسرار غیب و انتحار همه‌گی مبین جنبه‌های عبث و حسّ بدبینی سوررئالیسم هستند. کاری که او انجام داد توجیه شاعرانهٔ فردیت و خویشتن‌گرایی سوررئالیستی بود که بسیار مورد تجلیل قرار گرفت.

سوررئالیسم همیشه به انتحار به‌عنوان یک راه‌حل می‌نگرد، اما خوشبختانه راه‌حل‌های دیگر نیز مد نظر بوده و روی آن به‌طور جدی کار شده است. در حقیقت این اعتقاد به معجزهٔ هنر و ماهیت سحرآمیزبودن آن و نیز ایمان به استعداد هنرمند است که اعتقاد به انتحار و خودکشی را تحت‌الشعاع قرار داده است. سوررئالیسم چنین طرز تفکری را از رمانتیک‌های پیشین قرن نوزده به‌ارث می‌برد که اعتقادشان به هنرمند و اثر او در طول یک قرن به‌طور محکم و استوار ریشه دوانده بود. تصور آنان از یک نویسنده آن بود که بتواند هرچه بیش‌تر و بیش‌تر جای شعبده‌بازان و افرادی را بگیرد که دیدی مافوق طبیعی دارند. آنچه که نویسنده می‌نوشت و به‌خصوص آنچه که شاعر تصنیف می‌کرد کاری بس جادویی و شگفت‌انگیز محسوب می‌شد به‌طوری که هم خلق اثر و هم تأثیری که از خود باقی می‌گذاشت هر دو به چشم معجزه نگریسته می‌شد. آنان اثر هنری را به نان عشاء ربانی که در مراسم مذهبی مسیحیان خورده می‌شود تشبیه می‌کنند. بنابراین شاعر کشیشی است که با استفاده از قدرت جادویی کلمات و با استفاده از قدرت طلسم و افسونی که خود به‌درستی آن را نمی‌شناسد معجزه می‌آفریند. وقتی اثری خلق می‌شود در حد یک راز و شگفتی است که بدون نیاز به درک و فهم آن، به خودی خود قابل حس و تجربه است.

سوررئالیست‌ها اکثراً شاعر بودند و از این‌رو متخصص زبان محسوب می‌شدند. شعر برای آنان همانند دانش و فلسفه برای دیگران راهی به‌سوی دانایی و معرفت بود. در مفهومی ژرف‌تر باید گفت که سوررئالیسم نوعی روش زیستن است، روشی است که از طریق آن به راز هستی می‌رسیم و چگونگی تفوق‌جستن بر ضعف‌ها و ناتوانی‌ها، شکست‌ها، تضادها و کشمکش‌ها را در زندگی روزمره به مدد آن فرا می‌گیریم.

در سایه این حکمت که به تعریف و توضیح سوررئالیسم می‌پردازیم، نکته‌ای است که توجه به آن همیشه مورد تأکید قرار گرفته و عنایت به آن ما را در تفکیک این مکتب از دیگر طرق اندیشه یاری می‌کند و آن توجه به این مسئله است که در خلق یک اثر منظوم یا هنری، شاعر نباید آگاهانه و هوشیارانه وارد عمل شود. او برای آن که به قدرتی جادویی دست یابد و ناظری غیبگو قلمداد گردد، باید بیاموزد که از دنیای درون خویش و قوهٔ تخیلش تبعیت کند و در هنگام خواب و استراحت به مشاهدهٔ رؤیایش بپردازد. فروید به سوررئالیست‌ها آموخت که انسان در درجهٔ اول فردی رؤیازده است، از این‌رو آنان باید بیاموزند که چگونه در اعماق رؤیای خویش فرو روند همان‌گونه که ارفئوس[۶۰] به اعماق دنیای زیرین فرو رفت و موفق به کشف گنج‌های زیرزمینی شد.

یکی از شعرای پیش‌کسوت سوررئالیسم بیش از دیگران به گردن این مکتب حق دارد. جایگاه و موقعیتی که چارلز وادی‌لو در تاریخچهٔ شعر مدرن دارد در واقع بین دو نهایت یا به‌عبارتی بین دو کژراهه از شعر مدرن است: از یک‌طرف نظریهٔ هنر برای هنر را داریم و تأکید بر این نکته که هنر باید مستقل از حرفه و تمایلات انسان باشد؛ و از طرف دیگر، تئوری سودمندی در هنر که انگشت بر جنبه کاربردی آن می‌گذارد. امتناع بادی‌لر از کشیده‌شدن به هر یک از دو سو چنان حایز اهمیت است که فکر می‌کنم موقعیت او را بتوان به جایگاه سنت‌توماس اکویناس[۶۱] در زمینهٔ علم خداشناسی تشبیه کرد. او در مقالاتی در باب شأن و متانت انسان همواره کوشید تا به یکی از این دو راه کشیده نشود: از یک‌طرف دست و پا بسته‌بودن انسان و فشار جبر تحمیلی سرنوشت بر او و از طرف دیگر آزادی مطلق او و عدم نیازش به عالَم بالا.

سخن بادی‌لر در مورد آزادی قوهٔ ذهن، رکن اصلی آرمان سوررئالیست‌ها گردید. از دید وی یک اثر هنری زاییدهٔ قوهٔ تخیل است و با وجود این باز هم آن اثر، حقیقی و واقعی است. این شاید بهترین راه برای تعریف چیزی باشد که با صداقت اثر هنری معنا می‌پذیرد؛ صداقتی که با آن می‌توان به ذهن هنرمند نزدیک شد. علاوه بر این، بادی‌لر می‌پنداشت که یک اثر هنری زاییدهٔ ذهن از درون بیم و اضطراب سرچشمه می‌گیرد. البته نه بیم و اضطرابی که مانند عدم احساس امنیت، جنگ، عشق و غیره ناپایدار و زودگذر باشد بلکه بیم و هراس پایداری که ریشه در عمق انسان دارد و به‌جهت میل به نسیان و فراموشی، در او پوشیده و پنهان است. همان‌گونه که در روانکاوی مرسوم است، شاعر باید گذشته‌های دور خویش را و به‌خصوص دوران طفولیتش را به‌یاد آورد. البته این‌نوع رویارویی با گذشتهٔ خود شهامت و بیباکی خاصی را می‌طلبد.

مشخصهٔ برجستهٔ استعداد بادی‌لر قهرمان‌پروری فوق‌طبیعی اوست که با هیچ‌یک از نویسندگان سوررئالیست قابل قیاس نیست ولی آیین و روش قهرمان‌پروری او بسیار مورد استفاده و تقلید قرار گرفت. خودیابی بادی‌لر در حالت اضطراب و خودآشکارسازی وی هنگام نگارش از جمله نمونه‌های اصلی و اولیه محسوب می‌شوند. هنرمندان و به‌ویژه سوررئالیست‌های هوادار او، از روش وی تقریباً به‌عنوان یک‌نوع رمز و راز مذهبی تبعیت می‌کردند و اعتقاد بر این اصل داشتند که اگر تمام جنبه‌های یک آیین مذهبی مد نظر گرفته شود می‌توان دوباره به اسرار و ناشناخته‌ها دست یافت. همهٔ ادبیات تا حدودی مبتنی بر اصول روانکاوی است. بادی‌لر چنان عمیق به تفحص و کنکاش روانکاوانهٔ خود پرداخت که قوهٔ یادآوری و تفکر در اعمال گذشتهٔ شخصی را بُعدی جهانی بخشید. سوررئالیست‌ها آن لحظه‌ای را که شاعر به مرکز وجودی خویش راه می‌یابد و به بطن تقدیر و سرنوشت انسان‌ها می‌رسد و نیز آن لحظه‌ای که بین خود و جهان پُل ارتباطی برقرار می‌کند را لحظهٔ رفیع سوررئالیستی

می‌نامند.

ادگار الن‌پو[۶۲] که بادی‌لر او را برادر روحانی‌اش می‌خواند و تقریباً زندگی مشابهی با وی داشت در آثار ادبی خویش موضوعاتی را مطرح می‌کند که بعدها پایه و اساس سوررئالیسم شد. به‌نظر می‌رسد نوع ویژه‌ای از این بیم و هراس که باید پیش از حصول به آنچه که لحظه سوررئالیستی‌اش می‌نامیم تجربه کرد، در طول زمان قابل تسکین و خاموش‌شدنی است. هنرمندی چون بادی‌لر پلیدی‌ها و پلشتی‌های زیادی در خود می‌بیند که با نعکاس آن در آثار ادبی‌اش سعی دارد انسانیت را از لوث آن‌ها پاک سازد. وقتی که بارزترین مظاهر زشتی و نحوست را در آثار بادی‌لر می‌خوانیم و اشعار او را که موضوعاتش تا حدودی برایمان روشن است مطالعه می‌کنیم، حس می‌کنیم که از پلیدی‌ها و پلشتی‌هایی که در ما بود پاک و مطهر گشته‌ایم. یکی از ارزشمندترین مفاهیم دنیای ما اصل پالایندگی و تزکیهٔ نفس هنر است که این را مدیون ارسطو هستیم. سوررئالیست‌ها و به‌خصوص بادی‌لر برای اصل تصفیه و تطهیر نفس تسخیری مجدد و قدرتمند ارایه داده‌اند. جنبهٔ روان‌شناختی یا بهتر بگویم ضمیر ناخودآگاه انسان یکی از سهل‌ترین طرق توصیف اسطوره‌ای امری است که سوررئالیست‌ها با هم‌راهی توماس‌گرایی نوین و کمونیسم در پی تجاوزات، جنگ‌ها و انقلاب‌ها به آفرینش آن همت گماشتند و از آن برای ترکیب و تلفیق جبر علمی و تعالی شعری مدد جُستند. وقتی کسی به شناخت خود واقف می‌گردد یا به انتهای تماشای یک نمایش تراژیک می‌رسد و یا از خواندن شعری فارغ می‌شود و یا از تعمق و اندیشه در مورد یک صحنهٔ نقاشی خارج می‌گردد، می‌توان گفت که وی هر دو مرحلهٔ تجربیات انسان و آمرزش گناهان را به‌خوبی آزموده و پشت‌سر نهاده است. برخلاف جنبهٔ عملی کاری که شاید بتوان آن را کلاسیک یا رمانتیک نامید، سوررئالیسم تأکید بسیاری بر نزدیکی هنر به نوع خاصی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از تجربهٔ روح و روان آدمی داشته و تأثیر شفابخش آن را بر روح آدمی مورد توجه قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها:

1. André Breton
2. Dada — بنیان‌گذار مکتب دادائیسم در سال ۱۹۱۷.
3. Heraclitus
4. Baudelaire
5. Sade
6. Hegel
7. Marx
8. Freud
9. Saint - Just
10. Dante
11. Shakespeare
12. Gide
13. Neo - thomism

عقاید فلسفی پیشوای روحانی «توماس آکویناس» که در قرن ۱۳ میلادی می‌زیسته.

14. Lautréamont
15. Grierson
16. Brunetiére
17. Herbert Read
18. Ion
19. Samuel
20. Saul
21. Parnassian

انسانه یونانی مربوط به کوه پارناسوس (Parnassus) محل پرستش خدای آپولو و خدایان شعر و شاعری.

22. Balzac
23. Stendhal
24. Francois Mauriac
25. Le Grand Meaulnes
26. Alain - Fournier
27. Proust
28. Du Côté de chez Swann
29. Si le grain ne meurt
30. le motif Secret de nos actes nous e´chappe
31. Rimbaud in Ethiopia
32. Lafcadio
33. Caves du Vatican
34. Dostoievski
35. Henri Bergson
36. Les Nourritures Terrestres
37. Rousseau
38. Chateaubriand
39. André Malraux
40. De Gaulle
41. Les Conquérants
42. Nous avons été formés dans l'absurde de la guer
43. Aragon
44. Péret
45. Paul Dermée
46. Surnaturalism
47. Soupault
48. Max Jacob
49. Matisse
50. Laurencin
51. Rousseau
52. Derain
53. Braque
54. Fernand Léger
55. Nerval
56. Jacques Vaché
57. Nantes
58. Humour
59. Mallarmé
60. Orpheus
61. St. Thomas Aquinas
62. Edgar Allan Poe

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی