Analysis of Surrealistic Elements in the Poetry of Nima Yushij*

Sara Hosseini* [1]

[1] PhD student in Persian Language and Literature, University of Ilam.

10.22080/RJLS.2025.28985.1543

Received:
1404-02-16
Accepted:
1404-09-08

Keywords:
Surrealism, Nima Yushij, collected poems, marginal trend.

Abstract

Surrealism, or super-realism, emerged as a rebellious reaction to the devastation of the First World War. Its primary objective was to return once again to the inner world of human beings and to rediscover the latent capacities of the mind in the creation of literary and artistic works. Nima Yushij, the father of modern Persian poetry, was the first poet in contemporary Persian literature to show an inclination toward this approach, to the extent that scattered surrealistic elements can be traced in some of his poems. Although surrealism constitutes only a marginal tendency in Nima's poetry, the present study, through an examination of his collected works, concludes that from his earliest poems such as *Afsaneh* and *Ey Shab* to his later works such as *Shab Ast* and *Ri-Ra*, Nima consistently displayed an interest in this literary and intellectual movement. The presence of such elements as wonder and magic, dreams and visions, the disruption of causal relationships and reliance on chance, the disintegration of form and deliberate distortion of scale, convulsive beauty, paradox, and other features confirms this claim. An examination of these elements throughout Nima's poetic corpus demonstrates that surrealistic imagery and other characteristics of surrealism are discernible, albeit sporadically, in his poetry.

Extended Abstract

1. Introduction

Disillusionment with the nihilism of Dadaism, the despair and anxiety brought about by the First World War, the pursuit of truth, and an interest in the peaceful East were among the major factors that led to the abandonment of Dadaist methods and the establishment of the new intellectual movement of Surrealism. Although the former Dadaists and later Surrealists—André Breton and his associates—opposed Dadaist nihilism in a forceful manner, it should not be overlooked that

* **Corresponding Author:** PhD student in Persian Language and Literature, University of Ilam.
Address: PhD student in Persian Language and Literature, University of Ilam.
Email: sara.hosseini42@yahoo.com
Tel: 09104952619

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Dadaism itself was by no means a completely barren movement. Indeed, since it represented “the essential stage preceding the birth of Surrealism, it may be regarded as an extraordinarily fertile source” (Seyyed Hosseini 1387, vol. 2, p. 785).

The modern individual of the twentieth century, despite scientific and industrial achievements, anticipated comprehensive progress in life. Yet the experience of war demonstrated that not only had little changed, but humanity had entered a new crisis, one that required a return to the self and an exploration of the relatively uncharted realms of the unconscious mind in order to attain new forms of insight and discovery. This fundamental shift in the outlook of twentieth-century intellectuals and artists was, above all, a response to the widespread despair of the age and an effort to avoid falling once more into the abyss of nihilism.

Through distinctive methods, Surrealism developed its theoretical foundations, all of which shared a common emphasis on turning inward and escaping the constraints of external reality. This study seeks to investigate the traces of surrealism in the poetry of Nima Yushij, viewing it as a more marginal tendency in comparison with Romanticism, Symbolism, and Realism in his work. This aspect of Nima’s poetry has largely been neglected in previous scholarship.

2. Research Questions and Methodology

1. The present study relies on library-based resources for data collection. Subsequently, the gathered materials were analyzed in order to formulate the findings of the research.
2. Which surrealist elements can be identified in the poetry of Nima Yushij?
3. Was surrealism a central movement in Nima’s poetry, or merely a secondary and marginal tendency?

3. Findings and Conclusion

While Surrealism is inherently characterized by rebellion and semantic subversion, in the realm of imagery it seeks not only to present realities beyond ordinary and familiar boundaries but also to reveal the inner world of modern humanity, doing so through disruptive and unconventional forms of expression. This mode of creating beauty in Nima’s poetry reflects both his familiarity with Western literary schools, including Surrealism, and his desire to test his creative powers within this domain.

An examination of Nima Yushij’s poetic imagery reveals that he consistently regarded Surrealism as a secondary yet persistent tendency. The presence of surrealistic features in his poetry substantiates this claim. The representation of wonder and magical phenomena, attention to mental worlds, imagination, dreams and visions, the surrealization of surrounding objects and elements, the disintegration of forms and deliberate distortion of scale, paradoxical imagery, the unity of subject and object, and the aspiration toward freedom are among the most significant characteristics found in his poetry. These features, though not dominant, indicate his inclination toward Surrealism and establish him as the first surrealist poet in modern Persian poetry.

References

Ahmad Sa’id, Ali [Adonis]. (2006). Sufism and realism (H. Abbasi, Trans.). Sokhan. (Original work published in Arabic)

Baraheni, R. (1965). Tala dar mes (On poetry and poets). Chehreh Press.

Bigsby, C. W. E. (2020). Dada and surrealism (H. Afshar, Trans.) (11th ed.). Markaz.

Chilvers, I., & Osborne, H. (2001). Art movements and styles (F. Goshaiesh, Trans.) (4th ed.). Marlik.

Dad, S. (2003). Dictionary of literary terms. Morvarid.

Fotouhi, M. (2006). The rhetoric of imagery. Sokhan.
Jung, C. G. (2008). Man and his symbols (M. Soltanieh, Trans.) (6th ed.). Jami.
Mohammadi, M. H., et al. (2013). Surrealism in the story of “Chaharshanbeh” in Nezami’s Haft Peykar. Specialized Quarterly of Narrative Studies, (3), 64–75.
Mohseni, M. R. (2007). Jacques Lacan, language, and the unconscious. Foreign Languages Research, (38), 85–98.
Mousavi Shirazi, S. J. (2009). The influence of surrealism on contemporary thought. Foreign Languages Research, (50), 147–155.
Noss, J. B. (1991). A comprehensive history of religions (A. A. Hekmat, Trans.). Amuzesh-e Enghelab-e Eslami.
Royaei, T. (2010). The poetics of images and objects in surrealist discourse. Research in Contemporary World Literature, (58), 103–122.
Seyyed Hosseini, R. (2008). Literary schools (Vol. 1, 15th ed.). Negah.
Yushij, N. (2018). The complete poems of Nima Yushij. Negah.

علمی پژوهشی

تحلیل مؤلفه های سوررئالیستی شعر نیما یوشیج*

سارا حسینی[۱]

10.22080/RJLS.2025.28985.1543

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲۲/۱۶
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۹/۰۸

چکیده

سوررئالیسم یا فراواقع گرایی واکنشی عصیانی علیه ویرانگری‌های جنگ جهانی اول بود و مهم‌ترین خواست آن، تلاش برای رجوعی دوباره به درون آدمی و بازشناخت ظرفیت‌های نهان آن در خلق آثار ادبی و هنری است. نیما یوشیج، پدر شعر نو فارسی، نخستین کسی است که در شعر معاصر به این شیوه، نیم‌نگاهی داشته است به گونه‌ای که مؤلفه‌های سوررئالیستی را در برخی اشعار او به صورت پراکنده می‌توان ردیابی نمود. گرچه این شیوه در شعر نیما، جریانی حاشیه‌ای به شمار می‌رود، اما پژوهش حاضر با بررسی مجموعه اشعار نیما به این نتیجه رسیده است که نیما از نخستین شعرهایش (افسانه و ای شب) تا واپسین آثارش(شب است و ری‌را) همواره به این مکتب و جریان فکری، تمایل نشان داده است. حضور مؤلفه‌هایی چون امر شگفت و جادو، خواب و رؤیا، برهم‌زدن روابط علّی و معلولی و تکیه‌بر امر تصادفی، فروپاشی فُرم و تحریف عمدی مقیاس‌ها، زیبایی تشنج‌زا، تناقض و ... در شعر نیما، صحّت این مدعا را اثبات می کنند. بررسی این مؤلفه‌ها در مجموعه اشعار نیما نشان می‌دهد که تصاویر سوررئالیستی و نیز مؤلفه‌های سوررئالیسم به صورت پراکنده در اشعار نیما قابل بررسی و پیگیری هستند.

کلیدواژه‌ها:
سوررئالیسم، نیما یوشیج، مجموعه اشعار، جریان حاشیه‌ای.

۱ مقدمه

سوررئالیسم یا فراواقع گرایی، مکتبی ادبی است که پس از دادائیسم و از دل آن پدید آمد؛ مکتب دادائیسم و نیز سوررئالیسم پاسخ عصیانی انسان آن عصر به پریشانی‌های سیاسی و اجتماعی پس از جنگ جهانی اول بودند. آندره برتون در حوالی سال‌های ۱۹۲۰، سوررئالیسم را به قصد عصیان علیه تمام نظام‌های پوچ گرا و نهیلیستی بنیان نهاد؛

* **نویسنده مسؤول:** سارا حسینی
آدرس: دانش آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران.
ایمیل: sara.hosseini42@yahoo.com
تلفن: ۰۹۱۰۴۹۵۲۶۱۹

۱- دانش آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: sara.hosseini42@yahoo.com

این راه تازه با اصالت‌دادن به دنیای درون انسان و هر آنچه که از آن نشأت می‌گیرد، به کشف و شهود و زایش ذهن انسان تکیه نمود و آثاری از دل آن پدید آمد که فراتر از مرزها و زمان‌ها اعتبار می‌یابند، آثاری که با نقد نامحرمی و نارسایی زبان، به دنبال پدید آوردن انقلابی زبانی‌اند. برتون و پیروان او، آنچنان به تخیّل توجّه دارند که مرزهای تخیّل، رؤیا و حتی خواب را در نوشته‌هایشان در می‌نوردند، آن‌ها به نوشتارِ حاصل از حرکت خودکار اندیشه و تخیّل انسان چنان اصالتی می‌بخشند که آزادی بی‌قید و شرط او از آن طریق میسر گردد. سوررئالیسم از زمان پیدایشش در اوایل قرن بیستم تاکنون همواره مورد توجّه شاعران و نویسندگان سراسر جهان بوده است و همچنان نیز تازگی و اعتباری همچون سال‌های نخست دارد .

۱ -1 -بیان مسأله

دلزدگی از پوچ‌گرایی دادائیسم، نومیدی و اضطراب حاصل از جنگ جهانی اول، میل به حقیقت‌جویی و توجّه به جغرافیای بدون جنگ شرق در آن برهه‌ی زمانی از جمله عوامل مهم عدول از شیوه‌ی دادائیست‌ها و بنیاد نهادن شیوه‌ی فکری تازه‌ی سوررئالیسم بود، گرچه سوررئالیست‌های امروز و دادائیست‌های دیروز (آندره برتون و یاران او)، به شیوه‌ای خشونت‌طلبانه در برابر تفکر نهیلیستی دادائیست‌ها ایستادند، اما نباید این امر را از نظر دور داشت که دادائیسم نیز نهضتی کاملاً عقیم و بی‌بار و بر نبود، بلکه از آن جهت که «لحظه‌ی اساسی ماقبل تولد سوررئالیسم بود می‌توان گفت که خود منبع بارآور فوق‌العاده‌ای است.» (سیدحسینی، ج دوم، ۷۸۵:۱۳۸۷)؛ انسان مدرن قرن بیستم، با توجّه به دستاوردهای علمی و صنعتی‌اش، منتظر شکوفایی همه جانبه‌ای در زندگی خود بود، اما تجربه‌ی جنگ نشان داد که نه تنها چیزی تغییر نکرده است، بلکه بشر در شرایط بغرنج تازه‌ای قرار گرفته است که برای برون‌رفت از آن، نیاز به رجوع به درون خویش و سیر در عوالم کمتر تجربه‌شده‌ی ضمیر ناخودآگاه است که با توسل بدان‌ها بتوان به کشف و شهودهای تازه‌ای دست یافت؛ این تغییر موضع اساسی در نگاه روشنفکران و هنرمندان قرن بیستم، بیش از هر چیز، موضعی در برابر نومیدی فراگیر آن عصر و تلاش برای گریز از درغلتیدن دیگرباره در دامان پوچ‌گرایی بود.

سوررئالیسم با تکیه بر شیوه‌های خاصی به شرح و بسط نظریه‌ی خویش می‌پرداخت که نقطه‌ی اتصال همه‌ی آن‌ها رجوع به درون و گریز از مناسبات عالم واقع بود. در این پژوهش تلاش شده است که رگه‌های سوررئالیستی شعر نیما یوشیج به عنوان گرایشی حاشیه‌ای‌تر نسبت به رمانتیسم، سمبولیسم و رئالیسم در شعر او مورد بررسی قرار گیرد، چرا که این وجه از شعر نیما در پژوهش‌های متکی بر آثار نیما، تاکنون مغفول مانده بود.

۱ -2 -پرسش‌های پژوهش

-کدامیک از مؤلفه‌های سوررئالیسم را در شعر نیما یوشیج می‌توان یافت؟

-سوررئالیسم در شعر نیما یوشیج، جریانی اصلی یا فرعی و حاشیه‌ای بوده است؟

۱ -3 -روش پژوهش

در این پژوهش برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای استفاده نموده‌ایم، پس از آن با تجزیه و تحلیل داده‌های به دست آمده به نگارش دستاوردهای پژوهش پرداخته‌ایم.

۱ -4 -پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های فراوانی در شناخت سوررئالیسم و درباره‌ی پیوند آن با متون مختلف صورت گرفته است، اما توجّه به شعر نیما از این منظر چندان مورد توجّه پژوهشگران ادبی نبوده است. در دو مقاله تحت عنوان «خوانش سوررئالیستی مجموعه‌ی افسانه اثر نیما یوشیج و مجموعه‌ی اذا کنت نائماً فی مرکب نوح اثر سرکون بولص» از نجات غیبی‌پور حاجی ور و همکاران و نیز «از یوش تا جیکور، بررسی دو شعر افسانه از نیما یوشیج و فی السوق القدیم از بدر شاکر السیاب» از عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی به بررسی شعر افسانه‌ی نیما پرداخته‌اند. یافته‌های مقاله‌ی نخست، گویای تبلور مؤلفه‌های سوررئالیستی همچون نگارش خود به خودی، رؤیا، تصویر شگفت، گسست زمان و مکان و عشق در هر دو مجموعه است. در مقاله‌ی دوم نیز، نویسنده معتقد است که دو شعر افسانه و فی السوق القدیم از آن‌رو که جزو تجربه‌های نخستین هر دو شاعر برای رهایی از قید و بندهای سنت هستند از اهمیّت بسزایی برخوردارند. مبهم‌بودن شخصیّت افسانه و گمشده‌ی سیاب در این دو شعر، بن‌مایه‌ی عشق، بهره‌مندی از نمادهای مشترک، تبدیل توصیف به گفتگو، استفاده از زبان نمایشی و سرانجام سیر تدریجی گذر از شعر کهن به شعر نو از ویژگی‌های مشترک این دو اثر جاودانه‌ی نیما و سیاب است. همچنین نگارنده‌ی پژوهش حاضر–سارا حسینی– در مقاله‌ی دیگری تحت عنوان «تحلیل بوطیقای تصویر در نگاه سوررئالیستی نیما یوشیج» (۱۴۰۴) به بررسی تصاویر سوررئالیستی نیما و ایجاد یک تقسیم‌بندی ده‌گانه از انواع آن در شعر نیما پرداخته است. جز این سه مقاله هیچ اثر مستقلی به بررسی کلی شعر نیما و تحلیل مؤلفه‌های سوررئالیستی آن نپرداخته است و به نظر می‌رسد که پژوهش حاضر از این نظر، کاری نو در این زمینه باشد.

۲ چارچوب مفهومی یا مبانی نظری پژوهش

سوررئالیسم به عنوان جریانی ادبی که بیش از همه بر انتزاع و فضاهای ذهنی تکیه دارد، بنای خود را بر اصول و مؤلفه‌هایی بنیان نهاده است که هر بیش از هر چیز، به دنیای درون راه می‌یابند و حتی در بیرونی‌ترین حالت نیز در نهایت، به درون و رازناکی و پیچیدگی آن اشاره دارند. در ادامه به بررسی مهم‌ترین اصول سوررئالیسم در تصاویر پراکنده‌ی شعر نیما می‌پردازیم. نیما یوشیج از جمله‌ی شاعرانی است که بیش از همه‌ی مکتب‌های ادبی به سمبولیسم و رمانتیسم گرایش داشته است، و تقریباً هیچ کدام از اشعار او به کلی در فضاهای سوررئالیستی سیر نمی‌کنند، بلکه برای یافتن رگ و ریشه‌های این مکتب در شعر نیما باید به دنبال تصاویر یکّه و مستقلی بود که به صورت پراکنده در اشعار نخستین تا آخرین اشعار او دیده می‌شوند.

۳ تحلیل داده‌ها

یافتن مؤلفه‌های سوررئالیستی شعر نیما یوشیج از این جهت اهمیّت دارد که نشان می‌دهد او به عنوان پدر شعر نو و نخستین شاعر مدرن فارسی تا چه حد به سوررئالیسم گرایش داشته است و چرایی این میل و گرایش در شعر او چیست. مهم‌ترین این مؤلفه‌ها عبارتند از:

۳-۱ -لامکانی و لازمانی:

در آثار سوررئالیستی، تخیّل انسان به دنبال یافتن مرکزیت گم‌شده‌ی خویش است و در این جست و جو، قید زمان و مکان مانع حرکت او نمی‌گردد، گویی تخیّل انسان در فضایی فرامکانی و فرازمانی سیر کرده و در تلاش برای یافتن حقیقت مطلوب خویش است. به همین سبب سوررئالیست‌ها به ضمیر ناخودآگاه توجّه خاصی داشتند چرا که «در ضمیر ناخودآگاه آدمی مکان‌های مختلف در هم ریخته است و زمان معینی وجود ندارد و پرده‌های خیالی گذشته و حال (حتی به تعبیری آینده) فروریخته و اشیاء در بی‌مکانی و بی‌زمانی وجود دارند. یعنی معلوم نیست یک رؤیا و یا یک جلوه‌ی ضمیر ناخودآگاه در چه زمانی یا زمان‌هایی دقیق و در چه مکان یا مکان‌هایی معین اتفاق می‌افتد.» (براهنی،۱۳۴۴: ۲۰۰)

بی‌زمانی و بی‌مکانی آثار ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی، نوعی سنّت ادبی بود که تا پیش از پیدایش ادبیات داستانی مدرن همچنان پای برجا ماند، اما پس از رشد ادبیات داستانی به مفهوم مدرن آن به ویژه پس از عصر مشروطه، دو عنصر زمان و مکان اهمیّت متمایزی در آثار داستانی رئالیستی یافتند. در اشعار پدیدآمده پس از عصر مشروطه نیز همراه و همپا با این جریان، به تدریج زمان و مکان، اجازه‌ی ورود در ساحت شعر را یافتند و حتی در شعر نیما، اشاره به نشانه‌های اقلیمی و نام کوه‌ها و جنگل‌ها و رودهای مازندران، تبدیل به یکی از خصایص شعر او گردید، اما این امر در تمام اشعار او، سیر و حرکتی یکسان ندارد. در اشعار رمانتیستی و رئالیستی او بیشترین اشاره‌ها به زمان و مکان شده است و درآثار سمبولیستی ازآن‌رو که شاعر می‌خواهد شعر خود را وارد ساحتی نماید که درعین‌حال که مبتنی‌بر جریانات فرامتن (مسائل سیاسی و اجتماعی) است، کمترین اتصال ممکن را نیز با عوامل عینی و نشانه‌های اقلیمی و زمانی مشخص داشته باشد از ارجاعات زمانی و مکانی روشن، پرهیز می‌کند. در آثار سوررئالیستی این امر بیش از آثار سمبولیستی پررنگ می‌گردد و ازآن‌رو که شاعر در یک فضای سوررئال بیش از هر چیز دغدغه‌ی امور انتزاعی و سیر در چنین فضایی را دارد، طبیعتاً اشاره به زمان و مکان خاص و مشخص، کمترین بسامد را دارد. بررسی تصاویر سوررئالیستی نیما نیز نشانگر این امر است که برخلاف دیگر تصاویر او که

همه چیز را حول جغرافیای مازندران می‌گرداند در تصاویر سوررئالیستی اگر از کوه و دریا و جنگلی هم سخن می‌رود، همچون اموری عام و تصاویری بی‌مکان و سیرکننده در نوعی بی‌زمانی به آن‌ها اشاره می‌شود.

۳-۲ -نگارش خودکار (اتوماتیسم)

نگارش خودکار، نگارش خود به خود یا اتوماتیسم یک از ابزارهای سوررئالیست‌ها برای شورش علیه عقل و منطق بود، شاعر و نویسنده با این شیوه، آنچه را که به ذهنش خطور می‌کرد بدون هیچ پالایش و ویرایشی به ثبت می‌رساند. این نوع نگارش، «رهایی از روزمرگی و موانع ناشی از آن است و نویسنده را به سوی خروج از من معتاد خویش و به جانب فضای دیگری سوق می‌دهد.» (ادونیس،۱۳۸۵: ۱۶۰-۱۵۹)؛ این شیوه که نخستین‌بار در یکی از نوشته‌های آندره برتون نمود یافت و به تعبیری ابداع او به شمار می‌رفت، شبیه به خودکاری حالات و گفتار انسان در حالت خواب و دیوانگی یا سوء مصرف مواد افیونی است که عامل کنترل‌گر عقل و منطق در آن‌ها وجود ندارد. نگارش خلاق از آن‌رو که به برون‌ریزی ضمیر ناخودآگاه آدمی می‌پردازد، می‌تواند منبع خلاقیّت هنرمند سوررئالیست نیز باشد، اما ماجرا به این سادگی نیست و درباره‌ی این شیوه از نگارش نقدهای بسیاری به سوررئالیست‌ها وارد شده است؛ نخست آنکه «تشخیص آگاهانه از ناآگاهانه با اطمینان کامل ممکن نبود.» (بیگزبی،۱۳۹۹: ۸۴-۸۳)؛ برتون در مانیفست اول سوررئالیست‌ها ادعا کرده بود که نگارش خودکار در پرتو جریان کاملاً ناخودآگاه ذهن پدید می‌آید، اما در سال ۱۹۳۵ و در مانیفست دوم پذیرفته بود که حداقلی از میزان دخالت نیروهای عقلانی را در جریان نگارش خودکار می‌توان یافت. علاوه بر این امر، میزان اصالت این نوشته‌ها امری نبود که بتوان آن را به درستی مورد قضاوت قرار داد، چه بسا که نویسنده یا شاعر آن‌ها را در هوشیاری کامل پدید آورده باشد و اینگونه به نظر برسد که متنی خودکار و اتوماتیک است.

بر این اساس، در شعر نیما نیز یافتن تصاویری که به شیوه‌ی نگارش خودکار پدید آمده باشند و قضاوت بر درستی یا نادرستی آن‌ها امری ممکن نیست .

۳-۳ -تحریف عمدی مقیاس‌ها و فروپاشی فُرم

عناصر طبیعت و اشیاء پیرامون شاعر در نگاه سوررئالیستی یا دچار اضمحلال و فروپاشی‌اند یا آن که در مقیاس آن‌ها تغییراتی ایجاد می‌گردد؛ در واقع این عناصر یا بزرگ‌تر از حد معمول خود هستند یا بسیار کوچک‌تر. بیگزبی در کتاب «دادا و سوررئالیسم»، دو تغییر عمده‌ی عناصر سوررئالیستی تصویر را تحریف عمدی مقیاس‌ها و فروپاشی شکل (فرم) دانسته و نمونه‌هایی از آن را در آثار ادبی بررسی نموده است. (همان:۸۶-۸۵)؛ در اشعار نیما نیز گاهی با

چنین تغییراتی در عناصر تصویر روبرو هستیم. در شعر «خانه‌ی سریویلی» در چند مورد متفاوت با فروپاشی ابعاد عناصر تصویر روبروییم، از جمله آنجا که شعر خود را از فرم کلمه خارج می‌سازد و همچون کالایی بر دوش خود، چارپایان و گاوهای نر می‌نهد:

»من که دایم کوله‌بارِ شعرهایم را به دوشِ خود،/ یا به روی چارپایان و به پشت گاوهای نر،/ می‌کِشم از جنگلی به جنگلی دیگر ...« (نیما یوشیج، ۳۷۷:۱۳۹۷)

در جایی دیگر، شیطان برای ورود به خانه‌ی سریویلیِ شاعر، ناخن‌های خود را همچون خنجر و موهای تنش را همچون بستری بر راه می‌افکند، این تصاویر نه تنها اموری شگفت را ترسیم می‌کنند، بلکه با تحریف عمدی مقیاس‌ها، شکلی تازه نیز خلق می‌کنند که فقط در یک فضای سوررئال قابل درک است:

»با سر دندان خود برّید ناخن‌های خون‌آلود./ همچو خنجرها/ از پس درها/ کاشت آن‌ها را به سطح آن نهانی جا/ وز برای آنکه بیگانه نیابد ره به آن خانه/ کرد پشت در به سنگ و با کلوخه‌ها همه مسدود./ پس برای آنکه در آن تنگنا دهلیز خوابد/ کَند موهای تنش را/ و چنان که بود درخور بستری را از برای خود فراهم ساخت.« (همان:۴۰۰)

۳-۴ -امر شگفت و جادو

انسان عصر کلاسیک، هرگاه، اصل و منشأ امری را نمی‌شناخت با استفاده از ابزار تخیّل، آن را تبدیل به امری جادویی می‌کرد که آدمی را به شگفتی و حیرت وا می‌داشت، صداهای غریبی که در دل طبیعت می‌شنید، تحولاتی که در آسمان و عناصر آن می‌دید، حتی ریشه‌ی برخی بیماری‌ها و تحولات بدن آدمی را به امری جادویی و شگفت نسبت می‌داد و بدین شکل خود را از یافتن چرایی وقایع می‌رهاند، اما در عصر مدرن، «سبب‌دانی و رشد علم، شگفتی و حیرت انسان را در مواجهه با طبیع۴ت به حداقل رسانده است. نبود امر حیرت‌زا یکی از نقص‌های بزرگ جهان مدرن است. وفور هواداران انجام اعمال عجیب و کارهای شگفت، تولید فیلم‌های حیرت‌آور و تهورها و ماجراجویی‌هایی که در سینما و تلویزیون به نمایش درمی‌آید خود دلیل این مدعاست و همه حاکی از آن است که جستجوی شگفتی، بخش اساسی جمال‌شناسی زندگی مدرن را تشکیل می‌دهد. تصویر سوررئال به این نیاز پاسخ می‌دهد.» (فتوحی، ۳۱۹:۱۳۸۵-۳۱۸)؛ برای درک امور شگفت و جادویی لازم است که هنرمند، در عالم اوهام و اشباح نفوذ کند و با کنار زدن عقل، هم عمیق‌ترین هیجان‌ها را از کشف این امور جادویی درک کند، هم بستر را

برای پیدایش آثار سوررئالیستی فراهم نماید چرا که یکی از ارکان اصلی سوررئالیسم، ارائه‌ی همین امور شگفت و جادویی است.

انسان عصر مدرن، بیش از هر چیز به دنبال یافتن راهی برای لذت‌های تازه و کشف‌ناشده است، غرق شدن در تخیّل سبب کشف معانی تازه و وجوه بدیع زندگی می‌گردد و همین امر بر شگفتی و حیرت انسان نیز می‌افزاید، این حیرت در عین حال که لذت‌آفرین است، آدمی را وادار به کشف و جستجوهای بعدی می‌کند، بنابراین پویایی و بالندگی آثار سوررئالیستی را نتیجه‌ی این فرایند می‌توان دانست. در تصاویر سوررئالیستی نیما می‌توان این امور شگفت را ردیابی نمود که نه تنها سبب سؤال و شگفتی‌اند، موجب تحرک در عناصر تصویر نیز گردیده‌اند.

در «گل مهتاب»، در پایان شعر و بر بستر فضایی سوررئالیستی، دوشیزه‌ای به ناگهان رخ می‌نمایاند که تمامیّت شعر به ما می‌گوید این دوشیزه، از جنس دیگر آدمیان نیست و اگر هست، شیوه‌ی رفتار او گرچه کوتاه، اما گویاست که امری متفاوت و شگفت است. شاعر می‌گوید: «جادوگری شد از پی باطل/ هولی نشست و چیزی برخاست/ دوشیزه‌ای به راه دگر شد»؛ گزاره‌ی نخست از حضور جادو و جادوگر در این فضا می‌گوید و گزاره‌ی دوم، نشان از هول و هراسی دارد که بر فضا سایه افکنده و همچنین نشان از امری مجهول(چیزی برخاست) دارد که ابهام و ناشناسی‌اش خود، سبب افزونی هراس و شگفتی می‌گردد، اما در گزاره‌ی پایانی شعر و بر بستر فضایی که پیش از آن پدید آمده است، شاعر از دوشیزه‌ای می‌گوید که به راه دیگر می‌رود. به نظر می‌رسد که در کاربرد واژه‌ی «دوشیزه»، علاوه بر اشاره به جنسیّت او، اشاره‌ای به بکر و ناشناس‌بودن او نیز می‌شود. شاعر و دیگران، این دوشیزه را که در صحنه‌ی پایانی به شعر افزوده می‌شود نمی‌شناسند، اما می‌دانند که او زاده‌ی فضای پر از حیرتی است که در شب مهتابی و ساحل، موج می‌زند:

»اما به ناگهان/ تیره نمود رهگذر موج؛/ شکلی دوید از ره پایین،/ آنگه بیافت بر زبری اوج./ در پیش روی ما گل مهتاب/ کمرنگ ماند و تیره نظر شد؛/ در زیر کاج و بر سر ساحل، / جادوگری شد از پی باطل؛/ و افسرده بشد گل دلجو،/ هولی نشست و چیزی برخاست؛ / دوشیزه‌ای به راه دگر شد!» (نیمایوشیج، ۱۳۹۷:۳۵۵-۳۵۴)

۳-۵ -بر هم‌زدن روابط علّی و معلومی و تکیه‌بر امر تصادفی

ارائه‌ی امور شگفت و جادویی تنها در ساختارهایی امکان‌پذیر است که بر پایه‌ی روابط علّی و معلولی بنا نشده باشند؛ در بوطیقای سوررئالیسم، ایجاد شگفتی، یکی از خصایص اصلی و بنیادین به شمار می‌رود و دلیل پذیرش آن در چنین بوطیقایی، پس‌زدن ساختارهای منطقی و معقول است. در روابط علّی و معلولی، هر معلولی، علت خاص و

مشخصی دارد و راه را بر هر امر تصادفی و اتفاقی می‌بندد، اما در بوطیقای سوررئالیسم همه چیز بر پایه‌ی تصادف بنا می‌شود و «عالی‌ترین نوع تصادف آن است که در آن، اصل واقعیت با اصل اشتیاق و رؤیا در زندگی واقعی رویاروی قرار گیرند. شگفت‌ترین رویدادهای هستی تداخل این ابعاد است؛ یعنی آمیزش رؤیای فردی و زندگی اجتماعی. برتون در کتاب نادیا دعوت به این لحظه‌ها می‌کند. همزمانی‌های حیرت‌آور میان دنیای واقعی و دنیای ذهنی منجر به ملاقات‌هایی می‌شود که نمی‌توان آن‌ها را به یک تصادف ساده قلمداد کرد، بلکه نشانه‌ی غائیت اسرارآمیزی هستند و علامت رابطه‌ای که ما آفریننده‌اش نیستیم.» (فتوحی،۱۳۸۵:۳۰۵)

منتقدان بدان دلیل پرورش آرمان‌های سیاسی را در میان سوررئالیست‌ها جدی نمی‌گیرند که آنها، تجزیه و تحلیل منطقی را در دایره‌ی عملکرد خویش قرار نمی‌دهند، چیزی که یک آرمان سیاسی بدان نیازمند است، امکان تحلیل‌های منطقی و پیگیری آرمان‌ها از طریق پیگیری روابط علّی و معلولی است. بر خلاف رئالیست‌ها که بسیار مقید به این امر بودند و ساختار بوطیقای خود را بر اساس آن بنا کرده بودند، سوررئالیست‌ها در این بخش، تناقضی عمده با رئالیست‌ها دارند و دلیل اهمیّت تمایلات کمونیستی در نزد رئالیست‌ها و از میان رفتن آن در میان سوررئالیست‌ها همین تحلیل‌ناپذیری بر اساس روابط منطقی است .

امر تصادفی که در برابر امر منطقی و عقلانی قرار می‌گیرد، تناقض رئالیسم و سوررئالیسم را بیش از پیش روشن می‌سازد. تصویر در بوطیقای سوررئالیستی حاصل لحظه‌ی روانی است؛ «لحظه‌ی روانی مؤلفه‌ای است پیچیده و مرکب از لحظه‌های دیگر که گذرا و پران است برق‌آسا می‌درخشد و تکانه‌ی روانی ایجاد می‌کند. این لحظه به علت شدت تحول و سرعت گذر، ذهن را به دنیای وهم و خیال پرتاب می‌کند. درک آن چونان خواندن نامه‌ای است در نور صاعقه‌ای که نهفتِ رازناک روان را افشا می‌کند. لحظه‌ی روانی ناپایدار، پیچیده و رنگارنگ و تندگذر است. سوررئالیست‌ها معتقدند که بیان روشن و کلام مبتنی‌بر روابط عقلی و منطقی و بیان‌هایی که شالوده‌ی آن‌ها بر تقابل و تشریح و تقریر استوار است قادر به بیان حقیقت تجربه‌ی لحظه‌ی روانی و نگارش آن نیست.» (همان:۳۰۸)؛ بنابراین امر تصادفی را باید حاصل یک لحظه‌ی روانی برق‌آسا دانست؛ لحظه‌ای که سبب خلق تصاویری می‌گردد که با صفت‌های پیچیده، ناساز و مبهم قابل وصف‌اند.

در «خانه‌ی سریویلی»، شاعر، جادوگرانی را توصیف می‌کند که «بیهده حرفی نمی‌گویند»، اما این حرف‌های بی‌خدشه و درست آنان از چیدن نخودها، یا سوزنی آویخته و پنبه‌ای بر آب پدید می‌آید، در واقع علت غایی درستی حرف و پیشگویی آن‌ها، نه روابط منطقی، بلکه اموری تصادفی و یا حاصل یک لحظه‌ی روانی است که همچون

اموری جادویی عمل می‌کند؛ این جادوگرانِ همچون زنانِ خانه‌به دوش، حدس‌های خود را با کسی در میان نمی‌نهند، اما همانطور که شاعر می‌گوید گاهی نشانه‌های کوچکی از واقعه‌ای را که به وقوع خواهد پیوست، نشان می‌دهند: «لیک لذت می‌برند ار بر زبان آرند/ که به چه هنگام می‌ماند چراغی تیره». نیما درباره‌ی این جادوگران می‌گوید:

»جادوگرهایی که در آن کوه‌های دورشان جای است/ و به شب از شعله‌های بوته‌ی اسپند سرمستند/ بیهده حرفی نمی‌گویند/ گرچه غیر از بیهده چیزی نمی‌جویند/ آن جماعت چون زنانِ جوکیانِ خانه بر دوش/ با نخودهایی که می‌چینند/ زندگانی مردم را/ خوب یا ناخوب می‌بینند/ وز گذار سوزنی آویخته با پنبه‌ای بر آب/ در بطونِ دردناکِ زشت این غرقاب،/ حدس‌هایی‌شان بود دیگر/ گرچه نگشایند با کس راز/ با کسان آنان نمی‌گردند هم‌آواز،/ لیک لذت می‌برند ار بر زبان آرند/ که به چه هنگام می‌ماند چراغی تیره.» (نیمایوشیج، ۱۳۹۷: ۳۷۰-۳۶۹).

در شعر «پریان» نیز، شیطان در گفتگو با پری پیکرکانِ پژمرده آمد و رفت خورشید در آسمان را به جای امری دارای روابط علّی و معلولی، به تأثیر سرانگشتان خود در حرکت آفتاب و شکافتن آن نسبت می‌دهد که گویی هر آن که او اراده کند این امر اتفاق می‌افتد، همچون امری تصادفی:

»ای ماه‌رخان،/ از حلقه‌ی زنجیر تبسم‌هایی/ بشکسته فرو ریخته بر کنج لبان شیرین./ وز رنگ دراز آرزوهایی/ همچون خودِ آرزو عمیق،/ رنگ سیهی برون می‌انگیزم،/ تیره‌تر از این شبی که می‌آید/ از دور./ تا در دلِ آن صبحدمی گنجانم/ با ناخن برّاق سرانگشت بلور/ خورشیدِ شکفته را بجنبانم.» (همان:۴۰۸)

۳-۵ -انقلاب زبانی و در عین حال، نامحرمی و نارسایی زبان

سوررئالیسم، اندیشه‌ی منطقی و زبان حاصل از آن را عامل فریبکاری می‌داند ازهمین‌روست که همواره از اموری حرف می‌زند که در دایره‌ی امور معقول نمی‌گنجند و همچنین ایجاد مرز میان حقیقت و فریب از نظرآن‌ها امری ناممکن است، بنابراین بر این باورند که حقیقت و فریب همواره با هم درآمیزشی پایان‌ناپذیرند.

پژوهشگران بسیاری درباره‌ی اهمیّت ضمیرناخودآگاه و دیدگاه‌های فروید از منظر سوررئالیست‌ها سخن گفته‌اند، حال اگر ما در اینجا بخواهیم زبان منعکس از ضمیر ناخودآگاه و لحظه‌های روانی و برق‌آسا را نشان دهیم با زبانی ناهمگون، آمیخته به فریب و رؤیا، غالباً فشرده و بدون تطویل کلام و البته ناکافی روبرو خواهیم بود که سعی دارد تمام پیچیدگی‌های روان آدمی و کشف و شهودها و ادراکات روان او را به شکل نمود بیرونی آن یعنی، کلام و تصویر درآورد. در حوزه‌ی شعر، بررسی تصاویر سوررئالیستی نشان می‌دهد در عین حال که زبان، همواره احساس

ناکافی‌بودن و نارسایی می‌کند، اما شاهد نوعی انقلاب زبانی در عرصه‌ی تصاویر شعری سوررئالیسم نیز هستم. به عبارت دیگر، سوررئالیسم غالباً از طریق زبانِ ساختارشکن و هنجارشکن خود تصویری خلق می‌کند که غایت تلاش شاعر را برای بیان تجارب بیان‌ناپذیر نشان می‌دهد البته این تلاش، غالباً خودآگاه نیست و در لحظه‌های روانی و در متون خودکار، تحت سیطره‌ی جریان ناخودآگاهی او پدید می‌آیند؛ از همین روست که اولین هدف سوررئالیست‌ها را «ویرانی زبان عادی و انکار روش صحیح گفتار» دانسته‌اند. (موسوی‌شیرزای، ۱۵۰:۱۳۸۷)

انقلاب زبانی سوررئالیست‌ها تنها قیام و عصیان علیه زبان مألوف نیست، بلکه در نظر دارد «برنامه‌ای جامع برای خلق انسانی دیگر طرح‌ریزی نماید، انسانی که در تناقض‌ها و جهل دنیای مدرن سردرگم شده است. ازاین‌روی مجبور است انسان فرورفته در خواب غفلت را تکان دهد و او را نسبت به نیروهای برتر و چهره‌ی پنهان زندگی بیدار کند. گروه سوررئالیست‌ها و شخص آندره برتون به نحوی کارهایشان را پیش می‌بردند که وجدان افراد از امکانات شگرف و شگفت «هستی» آگاه گردد.» (همان:۱۵۰)؛ این زبان انقلابی، «حاصل از تشنجات و آشفتگی‌های دنیای معاصر و نوعی دعوت به عصیان و فریاد اعتراضی بر ناهماهنگی‌های تمدن جدید است که خود حاصل شرایط پس از جنگ جهانی اول و ادامه‌ی جنبش‌های دادائیسم و فوتوریسم است.» (چیلورز و آزبورن، ۱۰۷:۱۳۸۰)

سوررئالیست‌ها در بیانیه‌ی ۲۷ ژانویه‌ی ۱۹۲۵ گفتند که: «ما در شورش تخصص داریم. اگر لازم شود، هیچ عملی نیست که ما قادر به ارتکاب آن نباشیم.» (بیگزبی، ۵۳:۱۳۹۹)؛ عرصه‌ی زبانی، نخستین جایی بود که این خصلت شورشی نمود و بروز یافت؛ به عبارت دیگر، سوررئالیست‌ها ترسیم آشفتگی درون از طریق زبانی شورشی و ناساز را نمودی از آشفتگی جهان معاصر می‌دانستند از همین رو بود که خود را مصمّم به ایجاد یک انقلاب و دارای ذاتی عصیانگر به شمار می‌آوردند .

نیما در شعر «سایه‌ی خود»، از انگیخته شدن رگهای صدا می‌گوید که علاوه بر آن که تصویری بر پایه‌ی جاندارانگاری و روابط استعاری پدید آورده است، از کارکرد شورشی زبان نیز بهره برده است، ترسیم تصویر انگیخته شدن رگهای صدا، کاملاً بصری است و در لایه‌ی زیرین و پنهان خود از تصویری شنیداری و فریادگونه نیز پرده برمی‌دارد:

»انگیخته از نهادش/ رگهای صدا/ یک خنده نه از لبانش/ یکدم شده وا.» (نیمایوشیج، ۴۵۵:۱۳۹۷)

نیما در «گل مهتاب» نیز در اضافه‌ی استعاریِ «لانه‌ی چندین صدا»، علاوه بر آنکه از پیوند دو عرصه‌ی دور از هم (لانه و صدا) بهره می‌برد، ما را با تصویری بدیع روبرو می‌کند که از بستر آن، امکان فرود آمدن را نیز به صدا داده

است، در واقع همین ترکیب اضافی کوتاه، به ما می‌گوید که صدا همچون پرنده‌ای است که لانه‌ای دارد و همچنین، امکان فرودآمدن بر آن را به یکی از پرسوناژهای شعری می‌دهد؛ سواری که بر ساحل پدیدار گشته است، ناگهان در این تصویر، بر فرازی همچون لانه‌ی یک صدا فرود می‌آید که تجسّم آن، خود امری شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد؛ همه‌ی این‌ها در پرتو یک ترکیب زبانی پدید آمده است که ساختارهای ذهنی مألوف ما را از لانه، صدا، فرود آمدن و ... در هم می‌ریزد.

»آمد به روی لانه‌ی چندین صدا فرود؛/ بر بال‌های پر صور مرغ لاجورد/ گرد طلا کشید.» (همان:۳۵۳)

۳-۷ -تخیّل، خواب و رؤیا تا سر حد جنون و دیوانگی

از دیدگاه سوررئالیست‌ها، پناه بردن به عالم تخیّل و مشتقات آن چون خواب و رؤیا و لحظه‌های روانی و برق‌آسا است که در سایه‌ی آن‌ها خلاقانه‌ترین و بکرترین ادراکات آدمی راهی به برون می‌یابد؛ عواقب فاجعه‌بار جنگ جهانی اول و ناامیدی انسان این عصر از دستاوردهای صنعتی تازه‌ی خود، سبب پناه بردن بشر به عالم درون بود که سوررئالیسم یکی از برجسته‌ترین این شیوه‌ها در رجوع به درون بود. دغدغه‌ی انواع هنرها و مکاتب ادبی، همواره رسیدن به واقعیت از دریچه‌ای تازه است، اما سوررئالیسم در حرکتی متفاوت، از هشیاری به سوی ناهشیاری و از امر متعارف به سوی امر نامتعارف می‌رود؛ این حرکت نامتعارف گاهی در خواب و رؤیا نمود می‌یابد، گاه در لحظه‌های جرقه‌آسای روانی برای خلق اثر هنری و گاه از حالاتی چون جنون و دیوانگی منبعث می‌گردد، حتی «آندره برتون بی‌ارادگی در خلق تصویر سوررئالیستی را به حالت استفاده از مواد افیونی تشبیه می‌کند.» (فتوحی،۱۰۴:۱۳۸۵)؛ که نشان از آزادی و رهایی اندیشه‌ی هنرمند در این شیوه از هر قید و بندی دارد. «به نظر سوررئالیست‌ها، جنون و آدم مجنون، بهترین نمونه‌ی آزادی و یلگی از تمامی قیدهاست. آدم‌های مجنون، بی‌آنکه توجّهی به سنت‌ها، قراردادهای قانونی و عرفی و اخلاقی داشته باشند، حتی بی‌توجّه به نفع و ضرر خویش رفتار می‌کنند. در نتیجه به نیرنگ و ریا توسل نمی‌جویند و رفتارشان به درستی نشان‌دهنده‌ی آن چیزی است که در درونشان می‌گذرد.» (محمدی و دیگران، ۶۷:۱۳۹۲)؛ اهمیّت خردگریزی تا سر حد رسیدن به جنون از دیدگاه سوررئالیست‌ها تا بدانجاست که «معتقدند دیوانگی در عین حال می‌تواند شعر باشد، چرا که همه‌ی حقارت عادات روزمره، در برابر غنای جهان درون قرار می‌گیرد.» (رؤیایی، ۱۱۸:۱۳۸۹)

اهمیّت خواب و رؤیا نیز از آن جهت است که ضدّ بیداری و امور معقول و خودآگاه است و همچنین «ممکن است مفاهیم، در خواب جنبه‌ی ناخودآگاه خود را بیان کنند. در حالی که در اندیشه‌های خودآگاه، ما خود را

محدود به تأکیدهای منطقی که بسیار کمرنگ‌تر می‌باشند، می کنیم.» (یونگ، ۵۱:۱۳۸۷)؛ بنابراین سازوکاری شبیه به حالت خلسه یا لحظه‌های روانی در پرتو ناآگاهی دارد که منجر به تولید متون خودکار می گردد. اگر خواب را همانطور که لکان می گوید همچون یک متن بپنداریم. (محسنی، ۹۱:۱۳۸۶)؛ عناصر این متن نیز همچون متون سوررئالیستی در زیر سایه‌ی ناخودآگاه پدید آمده‌اند و به همان طریق می‌توانند تحلیل شوند.

در شعر «مانلی»، مرد ماهیگیر پس از گذراندن یک شب با زنِ خزه‌پوش دریایی و در قعر دریا، می‌پندارد که آنچه بر او گذشته است خواب و رؤیایی بوده که در دریا بر او فرود آمده است، حال آنکه روایت به ما می گوید این امر اتفاق افتاده است. در واقع در روان مانلی، حقیقت و فریب یا خوابِ این واقعه آنچنان با هم آمیخته شده‌اند که او به یقین نمی‌داند که آن ماجراها را واقعاً از سر گذرانده یا آن‌ها را در خواب دیده است:

»وای بر من که بپیمودم این راه دراز!/ و سراسر شب من خوابم بوده است به دریای چنان،/ من خاکی‌نسب دریادوست،/که به چشمم ز همه سو دریاست ...» (نیمایوشیج، ۵۶۷:۱۳۹۷)

در شعر «گل مهتاب»، راوی از حالتی می گوید که نه زندگی (بیداری) است نه خواب، این امر نشان از درهم‌آمیزی خواب و رؤیا و همچنین اصالت یافتن هر آن چیزی دارد که در چنین حالتی اتفاق می‌افتد:

»آن وقت سوی ساحل راندیم با شتاب/ با حالتی که بود/ نه زندگی نه خواب./ می‌خواست همرهم که ببوسد ز دست او/ می‌خواستم که او، مانند من همیشه بود پای بست او،/ می‌خواستم که با نگه سرد او دمی،/ افسانه‌ای دگر بخوانم از بیم ماتمی/ می‌خواستم که بر سر آن ساحل خموش/ در خواب خود شوم/ جز بر صدای او،/ سوی صدای دیگر ندهم به یاوه گوش/ و آنجا جوار آتش همسایه‌ام/ یک آتش نهفته بیفروزم.» (همان: ۳۵۴)

۳-۸ -آزادی

سوررئالیسم به دنبال بر هم زدن همه‌ی قیود و آماده کردن بستری برای آزادی مطلق انسان بود؛ این امر در گرو بیداری و آگاهی نسبت به نیروهایی بود که به هدایت چهره‌ی پنهان زندگی می‌پرداختند. آزادی از منظر سوررئالیست‌ها، ابتدا یک مفهوم معنوی داشت، اما آن‌ها تا آنجا بر آن پای فشردند که گاه منجر به خلق نگاهی اروتیک به روابط انسانی و آزادی‌های جنسی نیز می گردید. علاوه بر این، آزادی در عرصه‌ی زبان سوررئالیستی را نیز می‌توان در زبان انقلابی و عصیانگر آن جستجو کرد که «مرزهای عادت را درهم می‌شکند و به خیال آزادی می‌بخشد. راه گذر از منطق عقل و سیطره‌ی سنت‌ها، قراردادها و عادت‌ها را باز می کند و غبار عادت را از چشم‌ها می‌شوید.» (فتوحی، ۳۱۷:۱۳۸۵)؛ گسستگی در فضای متن‌ها و اشعار سوررئالیستی و پراکندگی تصاویر آن، یکی از

نمودهای اعتقاد به آزادی و رهایی تا سر حد ولنگاری است که به خودی خود می‌تواند سبب تناقض و تعارض در متن و در میان تصاویر نیز باشد، وقتی تصاویر شعری همچون جزایری دور از هم باشند امکان تناقض میان آن‌ها نیز افزایش می‌یابد. بررسی این امر درباره‌ی شعر نیما چندان میسر نیست از آن‌رو که تعداد اشعار کاملاً سوررئالیستی نیما بسیار اندک است، اما پراکندگی تصاویر را در میان اشعار گوناگون او می‌توان دید که نشان از باور نیما به عدم نیاز به ایجاد وحدت میان این نوع از تصاویر بوده است، آنچنان که در میان اشعار رمانتیستی، رئالیستی و سمبولیستی نیما به طور پراکنده می‌توان تصاویر سوررئال نیز یافت.

۳-۹ -یگانگی سوژه و ابژه

نیما از ابتدای شاعری خود، نگاه ویژه‌ای به ابژه داشته و تلاش نموده است که شعر نو را با نگاهی تازه به ابژه و سوژه ساماندهی کند. شعر کلاسیک با تمرکز بر نگاه سوژه‌محور سبب نوعی تک‌صدایی می‌گردید که نیما به این هژمونی پایان داده و این بار ابژه را در محور قرار داد، اما در شعر سوررئالیستی، شاعر تلاش می‌کند به یگانگی سوژه و ابژه برسد. یکی از نشانه‌های این میل، نگارش خودکار در نزد سوررئالیست‌ها بود چرا که «شخصی که وجود خود را در حال نگارش می‌بیند به مشاهده‌کننده‌ی خود مبدل می‌شود و شاعری که به چنین درون‌نگری و بصیرتی برسد دچار این تصور می‌شود که پیامبر است و از حالتی پیامبرانه برخوردار است.» (ادونیس، ۱۵۴:۱۳۸۵)؛ در واقع یگانگی سوژه و ابژه در حین نگارش خودکار، در عین حال که این اتحاد را پدید آورده و مرزهای میان سوژه و ابژه را از میان برمی‌دارد، توهم پیامبرگونه‌بودن را نیز به شاعر یا نویسنده القا می‌کند. «نووالیس شاعر نظریه‌پرداز رمانتیک پیش از این نوشته بود: «ما وقتی دنیا را می‌فهمیم که همدیگر را فهمیده باشیم، زیرا او و ما نیمه‌های مکملی هستیم.» ژی.ال.بدوئن با ذکر جمله‌ی بالا یادآوری می‌کند که «سوررئالیسم به سوی ادراک هماهنگ فاعل شناسا (سوژه) و موضوع شناسایی (ابژه) می‌رود» و به رغم رئالیست‌های قرون وسطایی، برای آن هیچ‌گونه تفاوتی بین عناصر اندیشه و عناصر جهان وجود ندارد. در واقع نوعی رمزگشایی ذهنی دنیای خارج است و برای رسیدن به آن می‌بایستی که روح، قدرت‌هایی را که از دست داده است (نه به سبب هبوط اولیه همان‌سان که گنوسی‌ها تصور می‌کنند، بلکه در طول قرون بر اثر جباریت خرد و منطق که نیروهای تخیّل و تشابه را پنهان کرده‌اند) به دست آورد.» (سیدحسینی،ج دوم،۷۸۸:۱۳۸۷-۷۸۷)؛ برای رسیدن به چنین اتحاد و ادراک یگانه‌ای لازم است که شاعر به تخیّل خود پر و بال دهد و راه را بر جولان بی‌قید و بند آن بگشاید در این حالت، شاعر خود را با جهان پیرامون خود یگانه می‌بیند و از درون

تک تک عناصر پیرامون، صدای اوست که شنیده می‌شود؛ گویی چشمی از درون ابژه به شاعر و از درون شاعر به ابژه می‌نگرد.

در شعر «در پیش کومه‌ام»، شاعر شاخه‌ی تمشک را همچون صحنه‌ی نمایشی می‌بیند که گویی هم نظاره‌گر آن است هم از درون این صحنه و در پیش کومه‌اش به لانه بستن مهتاب می‌نگرد. «صحنه‌ی تمشک» با ایجاد هم‌نشینی میان دو امری که ناساز به نظر می‌رسند، تصویری خلق کرده است که سوررئالیستی به نظر می‌رسد. در این تصویر سوررئال، یگانگی و نزدیکی سوژه و ابژه را نیز می‌توان مشاهده کرد:

»در پیشِ کومه‌ام/ در صحنه‌ی تمشک/ بیخود ببسته است/ مهتاب بی‌طراوت، لانه.» (نیمایوشیج، ۷۸۱:۱۳۹۷)

۳-۱۰ -جاندارانگاری سوررئالیستی

به نظر می‌رسد که جاندارانگاری در بستر هر یک از مکتب‌های ادبی، کارکردی متفاوت داشته باشد. استفاده از این امر در فضایی سوررئالیستی و در بستری که از ابتدای روایت، اثری از آن نبوده است و در فضایی با محوریت انسان، جاندارانگاری سوررئالیستی را پدید می‌آورد، این امر اگر با خلق امری شگفت و در عین حال در فضایی رؤیاگون همراه گردد، قوت بیشتری می‌یابد. «در نزد همه‌ی امت‌های بدوی که در عصر حاضر نیز هنوز حضور دارند یک نوع حس پرستش همه‌ی ارواح متداول است؛ یعنی معتقدند که تمام موجودات اعم از متحرک و ساکن، مرده یا زنده دارای روحی هستند که در درون آن‌ها مخفی و مستور است و خاصه افراد انسانی هر یک روحی دارند که در هنگام خواب و رؤیا از بدن او موقتاً خارج می‌شود و بالاخره در لمحه‌ی واپسین و در هنگام مرگ بدن را به طور قطع رها می‌کند. این گونه پرستش را آنمیسم (آنمیزم) گویند.» (ناس، ۱۹:۱۳۷۰)؛ در شعر نیما نیز می‌توان نمونه‌های بسیاری از این نوع جاندارانگاری را یافت؛ در این آثار، ساختار شعر چنان است که نیاز مبرمی به جاندارانگاری برای پیشبرد روایت نیست، اما شاعر به ناگهان در جایی از شعر از این امر استفاده می‌کند و فضا را به سمت جادویی شدن و فاصله گرفتن از فضاهای رئالیستی می‌برد. در شعر «مانلی»، پس از بازگشت مانلی از دریا، عناصر پیرامون او به حرف می‌آیند آنچنان که مانلی پس از آن با خود می‌گوید که گویی این راه دراز برای من سراسر خواب و رؤیا بوده است:

»دم علم کرده به سنگی چالاک/ سوسماری به تن سربی رنگش گفت:/ «مرد دیر آمده از راه سفر صبح رسید/ بر تن سنگ هم از شب نم شب رنگ دمید، آب دوید/ قدمی چند از آن سوتر، با روی کبود/ دید نیلوفر را بر سر شمشاد که بود/ گفت نیلوفر وحشی با او:/ راست می‌گوید آن حیوانک/ می‌دهند از لب پرده که هست/ پرده‌داران

سحر،/ روشنی دست به دست/ زن تو چشم به راه است هنوز/ مانلی تند برو صبح شده است/ ناگهان داد خروس از ره دورش آوا/ که از این راه بیا.» (نیمایوشیج، ۱۳۹۷:۵۶۵-۵۶۴)

»شامگاهان که رؤیت دریا/ نقش در نقش می‌نهفت کبود ... .» (نیمایوشیج، ۱۳۹۷:۵۹۹)

۳-۱۱ -تناقص و کلاژگونگی

درکنارهم‌قراردادنِ امور متناقض و تلاش برای عادی‌سازی این امر، منجر به ایجاد نگاهی چون وحدت وجود می‌گردد. «سوررئالیسم چنانکه کاروژ می‌گوید به دربرگرفتن واقعیتی که عناصر آن متعددند منتهی می‌شود ... در جایگاه برتری که از تناقض‌ها درمی‌گذرد. این جایگاه برتر همان است که برتون آن را «نقطه‌ی علیا» می‌نامد.» (ادونیس، ۱۳۸۵:۷۰)؛ این نقطه‌ی علیا همان جایی است که اضداد به وحدت و پیوستگی می‌رسند و در بیانیه‌ی دوم سوررئالیسم (۱۹۲۹) درباره‌ی آن گفته‌اند که «ما را همه چیز به سمت این باور سوق می‌دهد که ذهن انسان دارای نقطه‌ای است که در آن مرگ و زندگی، خیالی و واقعی، گذشته و آینده، انتقال‌پذیر و انتقال‌ناپذیر، بالا و پایین دیگر نقیض هم به نظر نمی‌رسند. اکنون با هر اندازه جستجو، هیچ نیروی محرک دیگری در فعالیت‌های سوررئالیست‌ها پیدا نمی‌شود مگر امید به یافتن و تعیین این نقطه. پس روشن می‌شود که سوررئالیسم را صرفاً سازنده و یا ویرانگر تعریف‌کردن، کاری عبث است، نقطه‌ای که منظور ماست به طریق اولی نقطه‌ای است که سازندگی و ویرانگری را دیگر نمی‌توان ضد یکدیگر قلمداد کرد.» (بیگزبی،۱۳۹۹:۵۴)؛ هنرمندان سوررئالیست بیشترین تلاش خود را مصروف رسیدن به این نقطه‌ی علیا و رسیدن به اجتماع اضداد نموده‌اند. از جمله سوررئالیست‌هایی که به شکل روشن این امر را در آثار او می‌توان دید نقاشی است به نام مارکس ارنست که ابتدا دادائیست بود و بعدها به سوررئالیسم پیوست. در آثار او می‌توان به خوبی، کلاژگونگی را که نتیجه‌ی پاره‌پاره‌بودن اثر و پیوستن این پاره‌ها به یکدیگر است، درک کرد. در این آثار کلاژگونه، طبیعتاً پیوستگی میان عناصر متناقض را هم می‌توان دید. ارنست «در مورد کلاژهایش که بخش مهم کار او را تشکیل می‌دادند، گفته است که آن‌ها بهره‌گیری نظام‌مند از تلاقی تصادفی یا سنجیده‌ی دو یا چند واقعیت ناسازگار، روی صفحه‌اند که برای چنین منظوری بسیار ناکارآمد است و تأثیربرانگیزی‌شان هم چون «جرقه‌ی شاعرانه‌ای» است که در شکاف میان واقعیت‌ها، هنگامی که به هم نزدیک می‌شوند، زده می‌شود. همین «جرقه‌ی شاعرانه» است که کارهای ارنست را با هر واسطه‌ی هنری و هر روش آفرینش‌گری، از اغلب کلاژسازان دادائیست و سپس سوررئالیست ممتاز می‌کند.» (رؤیایی،۱۳۸۹:۱۱۴)؛ به عبارت دقیق‌تر، او خود بر این باور است که رسیدن بدان نقطه‌ی علیا و خلق واقعیتی فرای واقعیت ملموس، در پرتو اتصال

امور متناقض، همچون لحظه‌های روانی یا جرقه‌آسای شاعرانه است که در نقاشی نیز حضور و وجود خود را به رخ می‌کشد. در کلاژهای ارنست، جابه جایی نامتعارف مکان‌ها و عناصر و اشیاء و ترکیب غیرعقلانی آنها با یکدیگر وجود دارد.

در تصاویر سوررئالیستی نیز همانطور که در نقاشی، کلاژگونگی و تناقض وجود دارد، به مواردی از این نظم نامتعارف تصاویر در کنار هم برمی‌خوریم. در اشعار نیما یوشیج گاه این تناقض از جنس تناقض مفاهیم مستتر در شعر است همچون همراهی مرگ و زندگی در یک راه و در جایی هم تناقض تصاویر مادی است همچون سوختن از خاکستر سرد، اما در تصاویر کلاژگونه، عناصر نامتجانس در کنار هم قرار می‌گیرند که در شعر نیما نمونه‌ای از آن یافت نشد.

در شعر «مردگان موت»، گرچه منظور نیما از مردگان، مداحان پادشاه است، اما در صورت تصور مردگان در بزم شادخواری و داشتن یک زندگی پنهان، تصویری سوررئالیستی بر پایه‌ی تناقض پدید می‌آید :

»مردگان موت با هم شاد می‌خندند/ با عصیر غارت خود/ در جهان زندگانی/ می‌کنند آیا جدا، از زندگی زندگان، یک زندگانی نهانی؟» (نیمایوشیج،۱۳۹۷:۴۹۹).

در شعر«منِ لبخند» نیز، سوختن جبین‌ها از خاکستری سرد به تصویر کشیده شده است که بر پایه‌ی تناقض بنا گردیده است:

»آن زمان که بر جبین تنگتان تابان شراری می‌شود تبدیل/ به جدار سرد خاکستر/ لیک مشتی سرد خاکستر جبین تنگتان را سوخته یکسر.» (همان:۴۴۰)

۳-۱۲ -واقعیت برتر

رمانتیسم در مواجهه با واقعیت، به دنبال راه گریز و پناه جستن در گوشه‌ی امنی است که دلخواه اوست، سمبولیسم واقعیت را به شکل نمادین فهم می‌کند و با اتکا به پدیده‌های واقعی، مخاطب را به چیزی فرای واقعیت موجود ارجاع می‌دهد؛ رئالیسم هم همواره می‌کوشد با مطرح‌کردن مسائل سیاسی و اجتماعی، مخاطب را به شناخت نزدیک به واقع جامعه و مناسبات آن رهنمون گرداند و واقعیت را از دل همین مسائل بیابد، اما سوررئالیسم در پی آن است که فهم تازه‌ای از واقعیت کسب کند و تعریفی تازه ارائه کند که پیش از این دیگران بدان دست نیافته‌اند. سوررئالیسم نام این واقعیت تازه را «واقعیت برتر» می‌نهد و معتقد است که «دستیابی به آن، تنها با رهایی ذهن از زیر سلطه‌ی عقل و منطق میسر است. نزد شعرای سوررئالیست واقعیت برتر همان واقعیت جامعی است که در اعماق

«ضمیر ناخودآگاه» آدمی مدفون‌شده است و تنها در رؤیاها و اوهام انسان متظاهر می‌شود. بنابراین شاعر باید هنگام سرودن شعر در حالتی بین خواب و بیداری باشد و آنگاه قلم در دست گیرد و آنچه را در ضمیرش می‌گذرد بر کاغذ بیاورد. برای نیل به این مقصود، یکی از وسایل عمل شاعر و نویسنده‌ی سوررئالیست نوشتن از خود بیخود (خودکارنویسی) است که بدان وسیله شاعر به ثبت اوهام و رؤیاهای خود، درست در لحظه‌ی ظهورشان توفیق می‌یابد.» (داد،۲۹۷:۱۳۸۷)

فرایند دستیابی به فراواقعیت در سوررئالیسم از طریق عصیان علیه واقعیّت موجود پیش می‌رود و برای این امر نیز هنرمند، به نیروی محرک اشتیاق، نیاز دارد تا بتواند در برابر دستگاه سرکوبگر منطق، از آن دفاع کند. بدین‌سان می‌توان تاریخ سوررئالیسم را نوسان میان اشتیاق و آگاهی و بین الهام‌های پیشگویانه و رئالیسم انتقادی دانست. (سیدحسینی، ۸۰۱:۱۳۸۷)

تصاویر سوررئالیستی نیما، غالباً در دایره‌ی اموری می‌گنجند که دغدغه‌ی درونی و ذهنی اوست و در فرایند ارائه‌ی تصویر از این دغدغه نیز، هنجارها و ساختارهای مألوف و منطقی را در هم می‌ریزد و از اموری سخن می‌گوید که گویی فصل تازه‌ای از واقعیت دور از دسترس‌اند. دوشیزه‌ای که در پایان شعر «گل مهتاب»، بر ناظران چهره می‌نمایاند و در ابهام ژرفی که پدید می‌آورد باقی می‌ماند، صدای مبهمی که در شعر «ری‌را» شنیده می‌شود و شاعر با قاطعیت می‌گوید: «صدای آدمی این نیست»، یا شکل تازه‌ای از عناصر طبیعی چون باران که در شعرهای «وقت است» و «شب است»، می‌توانند دریا را همچون شیئی کوچک در خود غوطه‌ور سازند و ... همه شکل‌های تازه‌ای از واقعیت‌اند که با ایستادن در برابر واقعیت مألوف پدید آمده‌اند. در شعر خانه‌ی سریویلی نیز چنان که پیش از این بدان اشاره نمودیم، نیما برای ترسیم حضور هولناک شیطان در زندگی سریویلیِ شاعر، از لحظه‌هایی نام می‌برد که در عین جادویی و شگفت بودن، چنان با فضای شعر و هول و هراس حاکم بر آن در هم تنیده شده‌اند که نه به عنوان اموری تحمیل شده بر شعر، بلکه همچون واقعیتی برتر رخ می‌نمایند.

۳-۱۳ -زیبایی تشنج‌آور

سوررئالیست‌ها در باب زیبایی و امر زیبا، معتقد بودند که زیبایی خلق نمی‌شود مگر آن که علیه واقعیت معمول، عصیانی صورت بگیرد و از دل این شورش و انهدام ساختارهای پیشین است که زیبایی پدید می‌آید. «زیبایی‌شناسی سوررئال با دیگر نگرش‌های جمال‌شناسی تفاوتی اساسی دارد. سوررئالیسم تحریک و تحرک مداوم است و هیچگونه معماری و شکل و فرم منطقی و عقل‌پسند را برنمی‌تابد. در این روش، زیبایی شکل، بر مبنای تناسب و

تقارن و توازن و تشابه چندان مقبولیتی ندارد. زیبایی به معنی اعتدال و تناسب نیست بلکه زیبایی باید تشنج‌زا باشد، وگرنه وجود ندارد. نسبت میان تشنج و شگفتی لذت است.» (فتوحی،۳۰۶:۱۳۸۵)؛ سوررئالیست‌ها می‌گفتند که: «زیبایی یا تشنج‌زاست یا اصلاً وجود ندارد.» (بیگزبی،۵۴:۱۳۹۹)؛ البته انسان برآمده از سال‌های خانمان‌سوز جنگ جهانی اول، بعید بود که بتواند با چشمی که پیش از جنگ به جهان می‌نگریست، دیگر باره به پیرامون خود بنگرد، در این فروریزی باورها و همچنین شکل زیبایی‌شناسی بود که ابتدا در میان دادائیست‌ها و سپس سوررئالیست‌ها، زیبایی به شکلی هنجارشکنانه رخ نمود، انسان این عصر با حفظ و ضبط تجربه‌های ویرانی و مرگ و جنگ در خاطره‌اش، زیبایی را به شکلی نامتوازن، بحران‌زده و ساختارشکن تعبیر می‌کرد و می‌پسندید.

در «گل مهتاب»، سواری که بر ساحل می‌تازد و شکلی از منجی یا محبوبی دیریافته یا قهرمانی فراموش شده را دارد، در تصویر شاعر، به شکلی تشنج‌زا و قاعده‌شکن زیباست. نیما او را چنین می‌بیند؛ با گونه‌های سرد و پنجه‌های زرد و با چشمانی به رنگِ بیرنگی آب:

»و آن نودمیده رنگ مصفا/ بشکفت همچنان گل و آکنده شد به نور/ بر ما نمود قامت خود را/ با گونه‌های سرد خود و پنجه‌های زرد/ نزدیک آمد از بر آن کوه‌های دور/ چشمش به رنگ آب/ بر ما نگاه کرد ... .« (نیمایوشیج،۳۵۳:۱۳۹۷)

و در تصویر دیگری از همین شعر، نیما، تصویر رنگین شبی مهتابی را به سپیده‌دمی مانند می‌کند که همچون عطسه، از یک جهش و البته در یک آن پدید آمده است، این زیبایی مبهم که شاعر برای وصف آن از تصویری مبهم به دامان تشبیهی دشوارتر پناه می‌برد شکلی از زیبایی هنجارشکن سوررئالیستی است:

«از رنگهای درهم مهتاب/ رنگی شکفته‌تر به در آمد/ همچون سپیده‌دم/ در انتهای شب؛/ کاید ز عطسه‌های شبی تیره‌دل پدید.» (همان:۳۵۳-۳۵۲)

٤ نتیجه گیری

سوررئالیسم در عین حال که از نوعی عصیان‌گری ذاتی و معنایی برخوردار است، در عرصه‌ی تصویرپردازی نیز نه تنها به دنبال ارائه‌ی اموری فراتر از حدود و ثغور عادی و مألوف تصویر است، سعی دارد جهان درون انسان معاصر را به نمایش بگذارد و این امر را از طریق ارائه‌ی آن به شکلی متشنج و هنجارشکن فراهم می‌آورد؛ این شکل از خلق زیبایی در شعر نیما، هم نشان از آشنایی او با مکتب‌های ادبی غرب، از جمله سوررئالیسم دارد، هم آن که میل او را به آزمودن طبع خود در این عرصه نشان می‌دهد. بررسی تصاویر شعری نیما یوشیج بیانگر آن است که او به

دوره ۱۰. شماره ۳۳ بهار ۱۴۰۵. صفحات ۱۳۵ تا ۱۵۸.

سوررئالیسم همچون جریانی حاشیه‌ای همواره توجّه داشته است و حضور مؤلفه‌های سوررئالیسم در شعر او این مدعا را اثبات می کند. ارائه‌ی امور شگفت و جادویی، توجّه به عوالم ذهنی و تخیّل و خواب و رؤیا، خاصیت سوررئالیستی بخشیدن به اشیاء و عناصر پیرامون، فروپاشی فُرم اشیاء و همچنین تحریف عمدی مقیاس‌ها، تناقض در عناصر تصویر، یگانگی سوژه و ابژه و تمایل به آزادی از مهم‌ترین این مؤلفه‌ها در شعر نیما هستند که گرایش –هر چند کمرنگ– او را به سوررئالیسم نشان می‌دهند و او را به عنوان نخستین شاعر سوررئالیستی در شعر معاصر فارسی معرفی می‌نمایند.

منابع

- احمد سعید، علی، (ادونیس)، (۱۳۸۵)، «تصوف و رئالیسم»، ترجمه‌ی حبیب‌الله عباسی، سخن: تهران.
- براهنی، رضا، (۱۳۴۴)، «طلا در مس (در شعر و شاعری)»، چاپخانه‌ی چهر: تهران.
- بیگزبی، سی. و. ای، (۱۳۹۹)، «دادا و سوررئالیسم»، ترجمه‌ی حسن افشار، چاپ یازدهم، مرکز: تهران.
- چیلورز، ایان و هارولد آزبورن، (۱۳۸۰)، «سبک‌ها و مکتب‌های هنری»، ترجمه‌ی فرهاد گشایش، چاپ چهارم، مارلیک: تهران.
- داد، سیما، (۱۳۸۲)، «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، مروارید: تهران.
- رؤیایی، طلایه، (۱۳۸۹)، «بوطیقای تصاویر و اشیاء در گفتمان سوررئالیستی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره‌ی ۵۸، صص۱۲۲-۱۰۳.
- سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۷)، «مکتب‌های ادبی»، ج یک، چاپ پانزدهم، نگاه: تهران.
- فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، «بلاغت تصویر»، سخن: تهران.
- محسنی، محمدرضا، (۱۳۸۶)، «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه»، پژوهش زبان‌های خارجی، شماره‌ی سی و هشتم، صص ۹۸-۸۵.
- محمدی، محمدحسین و دیگران، (۱۳۹۲)، «سوررئالیسم در داستان چهارشنبه‌ی هفت پیکر نظامی»، فصلنامه‌ی تخصصی مطالعات داستانی، شماره سوم، صص۷۵-۶۴.
- موسوی شیرازی، سید جمال، (۱۳۸۸)، تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر، پژوهش زبان‌های خارجی، شماره‌ی ۵۰، صص۱۵۵-۱۴۷.
- ناس، جان بی، (۱۳۷۰)، «تاریخ جامع ادیان»، ترجمه‌ی علی‌اصغر حکمت، تهران: آموزش انقلاب اسلامی.
- یوشیج، نیما، (۱۳۹۷)، «مجموعه کامل اشعار»، تهران: نگاه.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۷)، «انسان و سمبول‌هایش»، ترجمه‌ی محمودسلطانیه، چاپ ششم، تهران: جامی.

References

Ahmad Saeed, Ali (Adonis). (2006) .Sufism and Realism, translated by Habibollah Abbasi, Tehran: Sokhan.

Baraheni, Reza. (1965). Gold in Copper (in Poetry and Poetry), Tehran: Chehr Printing House.

Dad, Sima. (2003). Dictionary of Literary Terms, Tehran: Morvarid

Bigsby, C. W. A. (2019). Dada and Surrealism, translated by Hassan Afshar, 11th edition, Tehran: Markaz.

Chilvers, Ian and Harold Osborne. (2001).Artistic Styles and Schools, translated by Farhad Goshayesh, 4th edition, Tehran: Marlik.

Royaei, Talayeh. (2010). The Poetics of Images and Objects in Surrealist Discourse, Contemporary World Literature Research, Issue 58, pp. 103-122.

Seyed Hosseini, Reza. (2008). Literary Schools, Vol. 1, 15th edition, Tehran, Negah.

Fotohi, Mahmoud. (2006). The Rhetoric of Image. Tehran: Sokhan, first edition.

Mohseni, Mohammad Reza. (2007). Jacques Lacan, Language and the Unconscious, Foreign Language Research, Issue 38, pp. 85-98.

Mohammadi, Mohammad Hossein and others. (2013). Surrealism in the story of the Fourteenth Military Corps, Specialized Quarterly of Fiction Studies, Issue 3, pp. 64-75.

Mousavi Shirazi, Seyyed Jamal. (2009). The Impact of Surrealism on Contemporary Thought, Foreign Languages Research, Issue 50, pp. 147-155.

Nass, John B. (1999). Comprehensive History of Religions, translated by Ali Asghar Hekmat, Tehran: Islamic Revolution Education.

Youshij, Nima. (2018). Complete Collection of Poems. Tehran: Negah.

Jung, Carl Gustav. (2008). Man and His Symbols, translated by Mahmoud Soltanieh, 6th edition, Tehran: Jami.