# سوررئالیسم در سینما

■ مهدی رحیمیان

## بخش دوم

تاثیر «دادائیسم» که مکتبی بود هرج و مرج گرا در هنر و هدفی جز نابودی همه منطق ها و هدفهای عادی نداشت، در فیلم یکی از کارگردانان جوان سینمای سالهای بیست دیده می شود. این فیلم که *آنتراکت* (میان پرده) نام داشت، در سال ۱۹۲۴ توسط *رنه کلر* ساخته شد و بعدها به صورت بیانیهٔ سینمای پیشرو درآمد.

فیلم *آنتراکت*، توسط مسئولین بالهٔ سوئد، برای نمایش در فواصل پرده ها سفارش داده شد. *فرانسیس پیکابیا*، یکی از بنیانگذاران دادائیسم برای این فیلم فیلمنامه ای کوتاه نوشت. فیلم به گفته *کلر*، لکنت زبانی تصویری بود. این فیلم نوعی به مبارزه طلبیدن بیش از حد تماشاگر و تمسخر همه اشکال گوناگون تولید فیلمهای عادی بود. در این فیلم *مان ری* و *مارسل دوشان* ظاهر می شدند.

در آغاز فیلم، ستونها، سقفها و دودکشها به طور پراکنده و درهم و برهم ظاهر می شوند. *مان ری* و *مارسل دوشان*، در حال بازی شطرنج در گوشه پشت بام دیده می شوند. سپس جنازه ای را درحال حمل می بینم که پیشاپیش آن شتری درحرکت است. تشییع کنندگان سرعت می گیرند و میهمانان ناچار می شوند بدوند، تا اینکه جادوگری از تابوت بیرون می آید و آنها را یکی یکی غیب می کند و سپس خودش نیز غیب می شود.

دادائیستها، مانند سایر مکاتب نوپای قرن بیستم، بر تقدم اهمیت بیان تصویری در سینما تأکید داشتند. بی علاقگی آنها به شیوه های رایج بیان داستانی، از مشخصات ویژهٔ سینمای پیشرو فرانسه در آن روزگار بود. به طوری که *ایستاین* در سال ۱۹۳۱ گفته است: «هیچ قصه ای وجود ندارد. هرگز هیچ قصه ای وجود نداشته است. فقط موقعیتهایی وجود دارند ... بدون آغاز، بدون میانه وبدون پایان.»

سوررئالیسم همانند دادائیسم، به طغیان علیه یکنواختی و منطق عقلانی هنر بورژوازی برخاست. آنها براین عقیده بودند که با رهاکردن نیروهای غیرعقلانی و بازگشت به جادوی خیال و شکلهای ناخودآگاه روح، می توان به شناخت تازه ای رسید. سوررئالیسم که اغلب با دیدگاه پرخاشگرانه الحادی همراه بود، به طور عادی سرشت طبیعی آنها به شمار می رفت. سوررئالیسم با این همه نتوانست با ویران کردن از چنگال زیبایی شناسی معمول رهایی یابد. در زمینهٔ سینما، غالب سوررئالیست ها به نسبت سایر نمایندگان سینمای ناب و پیشرو ـ که رسیدن به اشکال متحرك اغلب برایشان هدف نهایی بود ـ روش فعالتری داشتند. امکانات سینما به آنها فرصت آفریدن فی البداهه و تخیلی تصاویر را می داد.

در واقع سینما به واسطهٔ توانایی هایش ابزار بسیار مناسبی برای بیان درمکتب سوررئالیسم بود. خصلت عکاسی سینما، امکان خوبی برای به تصویر کشیدن فانتزی ها و تخیلات در اختیار قرار می داد. ویژگی تکه تکه بودن (نمایه نما بودن) آن به نحوی بود که غیرعادی ترین تقابل ها و رویارویی ها، طبیعی و حقیقی جلوه می کرد. بسیاری از شعرا، از جمله *آنتونی آرتو*، *روبردسنوس* و *فیلیپ سوپو*، به عنوان فیلمنامه نویس و بازیگر در فیلمهای سوررئالیستی ظاهر می شدند و یا همکاری می کردند. و بسیاری نیز مثل *برتون*، و *آراگون*، خود به فکر فیلمسازی بودند.

نخستین فیلم سوررئالیستی فیلمی بود که در سال ۱۹۲۷ توسط *ژرمن دولاك* براساس فیلمنامه *آنتونی آرتو*، ساخته شد و نامش *صدف و مرد روحانی* بود. *مان ری* عکاس، با الهام از شعری از *روبردسنوس*، فیلمی به نام *ستارهٔ دریایی* (۱۹۲۹) ساخت. *مان ری* رؤیاهای خود را در لابه لای بیت هایی از شعر که در فیلم پخش شده بود قرار داد. آدمها و اشیاء، در خطوطی محو با تصاویری ترسناك و پیش بینی نشدنی قرار داشتند و نوعی جادوی دریایی، همه فیلم را در گرفته بود.

شیوهٔ سوررئالیستی نگرش به سینما، بیش از *دولاك* و *مان ری* توسط افرادی چون *لوئیس بونوئل* و *سالوادور دالی* در فیلم *سگ اندلسی* (۱۹۲۸) آشکار شد. فیلمی که شهرت افسانه ای به دست آورد و امروزه نیز به عنوان یکی از فیلمهای مطرح و تعیین کنندهٔ تاریخ سینما مطرح است.

## بونوئل و سینمای سوررئالیسم

چنان که قبلاً اشاره شد، در مکتب سوررئالیسم تعمداً نوعی احساس عدم اطمینان نسبت به چیزها و حوادث وجود دارد. این خصلت متمایز عدم اطمینان در سینما به نحو دیگری عمل می کند. در واقع می توان گفت که این عدم اطمینان، چیزی مثل ابهام نیست. در سینمای سوررئال، برخی از زمینه هایی که از عنصر عدم اطمینان بهره می گیرند و توسط فیلمسازانی که در این سبک کار می کنند مشترك است، عبارتند از: رؤیا، عنصر تصادف و وقایع همزمان، همجواریهای نامعقول، جابه جایی، و بالأخره دگرگونی در هویت.

*لوئیس بونوئل*، در زمرهٔ کارگردانهایی است که از مکتب سوررئالیسم بهره فراوان گرفته است. در فیلمهای *بونوئل*، رؤیا یا رؤیای ظاهری،

**• در واقع سینما به واسطهٔ توانایی هایش ابزار بسیار مناسبی برای بیان در مکتب سورئالیسم بود.**

چیزی است که به کرآت برای بیان امور فراواقعی مورد استفاده قرار می گیرد. عنصر تصادف نیز، بدین منظور در فیلمهای سوررئال به کار می رود که توازنی بین اعتقادات بیرونی و درونی برقرار سازد. وقایعی که تماشاگر با اتکا بر اعتقادات بیرونی اش، تصور روی دادن آنها را هم به خود راه نمی دهد. در نتیجه وقتی این وقایع تصادفی اتفاقی می افتد، انفعال ناشی از عدم اطمینان به وجود می آید.

یکی از ترفندهای مورد علاقه سوررئالیست ها، بویژه *بونوئل* در فیلمهای خود، کاربرد همجواریهای عجیب و غریب و گاه تکان دهنده است. این کار معمولاً بدین طریق صورت می گیرد که کارگردان چیزی را درجایی قرار می دهد که به نظر نمی آید به آنجا تعلق داشته باشد. بدین ترتیب واقعیت چیزها و حوادث را مسئله انگیز می سازد. *بونوئل*، یکی از مشهورترین فیلمسازان سوررئالیست است که با جدیت تمام در همه عمر سینمایی اش به مکتب سوررئالیسم معتقد بود و فیلمهایش همواره در این زمینه ساخته می شد. یکی از مهمترین آثار سینمایی سوررئالیستی در تاریخ سینما فیلم *سگ اندلسی* است.

هنگامی که *لوئیس بونوئل* و *سالوادور دالی* در سال ۱۹۲۹ فیلم کوتاه *سگ اندلسی* را ساختند، عمداً قصدشان براین بود که آرامش ذهن تماشاگر را درهم ریزند ویکی از اساسی ترین اعتقادات سوررئالیست ها، یعنی نیروی مطلق میل را مطرح سازند. *آندره برتون*، پس از دیدن *سگ آندلسی*، آن را به «فعالیت فوق العادهٔ پریشانی که از آرمانی سمج ریشه می گیرد» تشبیه کرد اما هدف فیلم، صرفاً ایجاد ضربت نبود، بلکه داشتن تأثیری آتش زا بر مردمی بود که می پنداشتند وجدانی آسوده دارند.

وقتی *بونوئل*، فیلمنامه *سگ اندلسی* را در نشریه «انقلاب سوررئالیسم» به چاپ رساند، این نکته را به فیلمنامه اش افزود: «اما من یا آن مردمی که هرکار تازه و نوینی را حتی اگر بر ضد عمیق ترین معتقداتشان باشد می ستایند یا با مطبوعات ناصادق و فاسد و آن گله ابلهی که در چیزی شعر و زیبایی می بینند که اساساً بیش از دعوتی یأس آمیز و پرشور برای قتل نیست چه می توانم بکنم؟»

*بونوئل*، ترجیح می داد که نیروهای انفجاری خویش را به آرامی در زیر پوشش سبکی به ظاهر سنتی مدفون کند. همان گونه که *ماگریت* نقاش، غالباً حس فوق العاده ای از راز و رمز را توسط تصرفهای غیرقابل رؤیت در نقاشی هایی که از سویی دیگر کاملاً آکادمیک هستند القا می کند.

در فیلم *سگ آندلسی*، تصویری است که حکم کلید فیلم را دارد:

چشمی با یک تیغ سلمانی بریده می شود. این کلید به سادگی خط مشی پیچیدهٔ فیلم را می نمایاند. این تصویر تکان دهنده، ما را به دالان تودرتویی وارد می کند که دیوارهایش در عین حال سخت، نرم، تیره و شفاف است و یا انعکاس دارد، یا درهم می آمیزد. دالانی از میل در شکلهای گوناگون. و بتدریج عناصر تشکیل دهنده این ابهام خود را آشکار می کنند.

اکثر نمادهای فیلم *سگ آندلسی*، کیفیتی عادی مثل فیلم خبری دارند. اما فیلم در حد بیان واقعیات باقی نمی ماند و به آرامی احساس وهم آلودی از دلشوره به وجود می آورد که خاصهٔ شیوه غیرواقعگراست. در فیلم، سیلانی از اعمال و افعال مبهم و ناموجه، اشیاء ناهماهنگ و ترکیبی از اندیشه هایی است که از قانون نگارش خود به خود پیروی می کند. درست مانند نقاشی های *کی ریکو* و نشاندن عناصر تابلو به شکلی که احساس می شود هرچه به ذهن نقاش رسیده در تابلو نشانیده شده است. تلاش برای یافتن روالی منطقی در فیلم کاری عبث است. زیرا سوررئالیسم اصولاً با منطق و عقل سروکاری ندارد. تقریباً غیرممکن است که بتوان پیچیدگی این شعر تصویری را به تمام و کمال به صورت عادی دریافت.

بسیاری از عناصر فیلم، یادآور چیزهایی از واقعیت عینی است. حتی اگر نویسندگان فیلمنامه، یعنی *بونوئل* و *دالی* از این امر آگاه نبوده باشند، نحوه گردهمایی آنها در فیلم است که آن عناصر را متناسب با یک ساختمان ذهنی می سازد به همان ترتیب که رؤیاها از تجربیات روزقبل مایه می گیرند و اسطوره ها از پاره های تاریخ ساخته می شوند.

•

سینمای سوررئالیسم پس از *سگ آندلسی*، با فیلم *عصر طلایی* ساختهٔ *لوئیس بونوئل* به اوج خود می رسد. این فیلم که به عنوان مهمترین اثر سینمای سوررئالیسم در تاریخ سینما معروف است، بیشتر از *سگ آندلسی* فیلم *بونوئل* است، گرچه بخشهایی از فیلمنامه *عصر طلایی*، همچنان توسط دوست *بونوئل* یعنی *سالوادور دالی* نوشته شده بود.

*بونوئل*، بعد از آن، فیلمهای متعددی ساخت که گرچه به طور مستقیم، مثل دو فیلم اولش ویژگیهای متمایز سوررئالیسم را نداشت، اما همچنان رگه هایی از این مکتب در آنها یافت می شد. *بونوئل* در سه فیلم آخر خود تا سال ۱۹۸۰ به اوج بلوغ فکری اش در این نهضت رسید و پختگی کارهایش با شاهکارهای نقاشی این مکتب، برابری می کرد. سه فیلم *شبح آزادی*، *افسون آرام بورژوازی* و *آن میل پنهان هوس*، ازجمله شاهکارهای سینمایی هستند که تکامل فکری *بونوئل* را در نهضتی که سالها بدان وفادار ماند، به اثبات می رسانند.

از جمله دیگر فیلمسازانی که شخصاً آثاری سوررئالیستی در سینما خلق کرده است *ژان کوکتوست*. *ژان کوکتو*، شاعر و نویسنده بود و از دوستان *آندره برتون* به شمار می آمد. گرچه وی بعدها از حلقهٔ مرکزی این نهضت به دور ماند اما در شعر و ادبیات توانست نمونه و شاهد بارز مکتب سوررئالیسم باشد.

*ژان کوکتو*، با فیلم *اورفه*، یکی از بارزترین آثار سینمای سوررئالیستی رابا قصه ای که از اساطیر نشأت می گرفت به وجود آورد. فیلمهای *ژان کوکتو* که در سالهای ۴۰ و ۵۰ ساخته شده، سرشار از همجواریهای نامعقول اشیا و استحاله های حیرت آور است. تصویرپردازیهای اعجاب آور کوکتو و تسلط تکنیکی او بر رسانهٔ سینما، ما را به شدت به یاد نقاشیهای *کی ریکو* بویژه تابلو *رازمالیخولیایی یک خیابان* می اندازد. فیلم *اورفه*، در حد اسطوره ای باستانی که به تمامی در دنیایی جدید تجلی می یابد. استحاله ای تمام عیار است. استحاله، شگرد مکرری است که مبین جلوه های گوناگون مایهٔ فیلم است. شخصیتهای فیلم از آینه ها می گذرند و به «منطقه» یعنی دنیای دیگر وارد می شوند. مرز میان دوجهان مشخص نیست. شخصیتها می میرند و در دنیای دیگر زنده می شوند.

باید توجه داشت که تصاویر سوررئالیستی *سگ اندلسی* و *عصرطلایی*، چهرهٔ آشنای دنیا را درهم می ریزند درحالی که تصاویر *کوکتو* در فیلمهایش بویژه *اورفه* از ساختاری منطقی برخوردارند و فقط راه به درون آفریننده خود دارند. سوررئالیسم درونگرایانه و زیبایی شناسانه کوکتو، در دوران بعد از خود، بر فیلمسازان بسیاری تأثیر نهاده است.