وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده سینما تئاتر

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته سینما

عنوان

سوررئالیسم جدید با نگاهی به آثار دیوید لینچ

استاد راهنما

آقای دکتر محمد شهبا

عنوان بخش عملی

فیلم کوتاه «جعبه»

استاد راهنمای بخش عملی

آقای دکتر محمد شهبا

نگارش و تحقیق

ابوالحسن درخشنده

دی‌ماه ۱۳۹۳

تعهد نامه

اینجانب **ابوالحسن درخشنده** اعلام می‌دارم که تمام فصل‌های این پایان‌نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین‌بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود، مسوؤلیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

چکیده

با مراجعه به کتاب‌ها و نشریات سینمایی قدیمی و جدید مشاهد می‌شود که اغلب سینمای سوررئالیستی را با پیشگامان آن، مانند لوئیز بونوئل، فرنان لژه و من ری اولیه می‌شناسند. این نکته به خودیِ خود جای اشکال نیست، اما تاکید بر آن موجب شده که فیلمسازان جدید و سبک‌های جدیدتر سوررئالیستی در سینما ناشناخته باقی بماند. همچنین آثار دیوید لینچ به عنوان مهمترین فیلمساز سورئالِ چند سال اخیر همواره با برچسب گنگ بودن، اکثراً به کنار گذاشته شده است. این تحقیق دو هدفِ عمده را دنبال می‌کند: هدف اصلی، تبیین سوررئالیسم جدید در کنار سوررئالیسم قدیم، و ویژگی‌های آن در سینما است. هدف بعدی تحقیق، نشان دادن سوررئالیسم در فیلم‌ها و سریال دیوید لینچ، نقش و همچنین شیوه ارائه آن است. برای بخش بررسی فیلم‌های سوررئالیستی جدید، با توجه به گستردگی و تعدد منابع، از روش نمونه گیری از نوع غیرتصادفی استفاده شده، به گونه‌ای که اهمیت فیلم (یا فیلمساز) مد نظر قرار گرفته است. برخی دیگر از اطلاعات نیز، از شیوه کتابخانه‌ای حاصل شده است. زیرا محتوای آثار با توجه به دلالت و معنا مورد تحلیل قرار گرفته شده است. این تحقیق حالت توصیفی دارد. زیرا نشانه‌های سوررئالیسم در آثار دیوید لینچ و آثار منتخب سینمایی دیگر موجود بوده و باید توصیف شود. این توصیف با تحلیل همراه است. یعنی تحقیق مذکور، توصیفی- تحلیلی می‌باشد.

سوال کلیدی تحقیق: سوررئالیسم جدید چیست و ویژگی‌های آن کدام است؟ ویژگی‌های فیلم‌های در حوزه سوررئالیسم دیوید لینچ چیست؟

کلید واژه: سوررئالیسم، سوررئالیسم جدید، دیوید لینچ، سینما

فهرست مطالب

مقدمه ۱
فصل اول: سوررئالیسم در سینما (تا پیش از سوررئالیسم جدید) ۲
فصل دوم: سوررئالیسم جدید در سینما ۱۷
فصل سوم: آثار سینمایی دیوید لینچ ۲۶
روایت در آثار لینچ ۲۸
خشونت و طنز ۳۰
روابط دال و مدلولی درون اثر ۳۲
خانواده ۳۵
دنیاهای موازی ۳۶
رویاها ۳۶
پرده ۳۷
جنسیت ۳۷
موجودات زنده ۳۸
زندگی در شهرهای کوچک ۳۹
موسیقی ۴۴
طبقه‌بندی فیلم‌ها ۴۶
فیلم‌های کوتاه ۴۸
کله پاک‌کن ۵۲
مرد فیل‌نما ۵۶
دون ۶۰
مخمل آبی ۶۳
قسی‌القلب ۶۹

سریال توین پیکس ۷۳
توین پیکس: آتش با من گام بردار ۷۷
بزرگراه گمشده ۸۴
داستان استریت ۱۰۱
مالهالند درایو ۱۰۴
اینلند ایمپایر ۱۱۲
نتیجه‌گیری ۱۲۴
فهرست منابع ۱۲۶
Abstract ۱۳۱

مقدمه

دوران شکل‌گیری مکتب سوررئالیسم تقریباً با اولین موفقیت‌های سینمای صامت مصادف بود. هرچند که نشانه‌های سوررئالیسم از آن زمان تاکنون در سینما قابل مشاهده است، اما در مقالات جدیدی که (مخصوصا در داخل کشور) درباره سینمای سوررئالیستی نگاشته می‌شود عموماً هنوز از افرادی چون لوئیز بونوئل، فرنان لژه و هانس ریشتر نام برده شده و می‌توان گفت که به سوررئالیسم جدید در سینما کم‌توجهی می‌شود. سوررئالیسم در سینما با توجه به پشت سر گذاشتن تجربه‌های اولیه، نسبت به سال‌های ابتدایی سینما دچار تغییراتی شده است. می‌توان با اطمینان گفت در چند سال اخیر، فیلمسازی که همه آثار خود را در مکتب سوررئالیسم بسازد، وجود ندارد. نکته دیگر این است که مفهوم کلی سوررئالیسم از زمان پیدایش آن تا کنون، دچار تغییراتی شده و گسترده‌تر گشته است. در این مقاله، به سینمای سوررئالیستی جدید پرداخته خواهد شد.

دیوید لینچ از مهمترین فیلمسازانی است که در سال‌های اخیر در فیلم‌های خود به سوررئالیسم پرداخته است. بسیاری از نشانه‌هایی که در [بیشتر] فیلمهای لینچ موجود است قابل تطبیق با دیدگاه مکتب سوررئالیسم می‌باشد. بنابراین می‌توان لینچ را فیلمسازی دانست که پیرو مکتب سوررئالیسم است. البته او، چنان‌که معمولاً در مورد فیلم‌های خود توضیح مشخصی نمی‌دهد، خود به وضوح، به آن اعتراف نکرده است. در این مقاله، آثار سینمایی و سریال دیوید لینچ از لحاظ سوررئالیستی مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

این تحقیق سه فصل اصلی خواهد داشت: در بخش اول سوررئالیسم سینمایی از ابتدای پیدایش مورد بررسی قرار می‌گیرد. فصل بعدی به موج دوم فیلمسازان و فیلم‌های سوررئال اختصاص خواهد داشت که در اینجا با عنوان سوررئالسم جدید از آن نام برده خواهد شد. در فصل بعدی آثار دیوید لینچ با رویکرد سوررئالیستی و با تأکید بر تحلیل فنی و نظرات برخی منتقدین مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

فصل اول: سوررئالیسم در سینما (تا پیش از سوررئالیسم جدید)

هنر سوررئالیستی در ضمیر ناخودآگاه انسان ریشه دارد؛ یعنی علم و معرفت از عملکرد ذهن ناخودآگاه بشر سرچشمه می‌گیرد. آندره مارلو در یکی از کتب خویش به‌نام «فاتحان» چنین می‌نویسد: «ما در پوچی جنگ جهانی شکل گرفتیم.» (فاولی، ۱۳۷۴: ۸۴) او در این جمله اندیشه اساسی و شکل‌دهندهٔ سوررئالیست باشند را بیان می‌کند. باید توجه داشت که بسیاری از سوررئالیست‌های اولیه، کسانی بودند که پیش‌تر دادائیست محسوب می‌شدند، آن‌ها پس از منحل شدنِ دادائیسم، طرح مکتب جدید سوررئالیسم را ریختند. از بین این افراد می‌توان از آندره برتون، پل اِلوآر، لویی آراگون و بنجامین پرِه نام برد. واژه سوررئالیسم نخستین بار در نمایشنامه «سینه‌های تئیریاس»[1] گیوم آپولینز در سال ۱۹۰۳ مطرح شد.

سه نفر در شکل‌گیری مکتب سوررئالیسم مؤثر بودند. اول، برگسون؛ که در اندیشهٔ خود مبنی بر تأمل و تعقل در صفای باطن و درک مستقیم پدیده‌ها، بر این نکته تأکید می‌کند که باید پا را فراتر از مرزهای منطقی و علم دانش گذراند. دوم آندره ژید در اندیشهٔ شاعرانه‌اش نکتهٔ خودتأکیدی را مطرح ساخت. آندره ژید تمامِ آن‌چه که می‌توان فلسفهٔ وی نامید را در اثر معروف‌اش، «مائده‌های زمینی»[2]، آورده است. او در این کتاب، خداوند را در همه موجودات هستی متجلی می‌بیند و درنهایت، عشق به هستی را مترادف عشق به خداوند می‌داند. نفر سوم این متفکران عمدهٔ مدرنیسم فروید است که توضیحات وی پیرامون ضمیر ناخودآگاهِ انسان‌ها، رکن اصلی اعتقادات و باورهای سوررئالیستی به شمار می‌رود.

«این سه معتقد بودند که سه چیز سد راه 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 ناهماهنگ 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 این که ضمیر ناخودآگاه را تنها منبع خودشناسی به شمار آوریم.» (فاولی، ۱۳۷۴: ۸۳) با این آندره برتون از

1.Les Mamelles de Tirésias
2.Les nourritures terrestres

تفسیر رویای فروید الهام گرفته بوده ولی تلاش‌های متعددش برای ایجاد پیوندی میان فرویدیسم و سوررئالیسم به جایی نرسید.

دهه‌های اول و دوم قرن بیستم، دوران آوانگاردی تاریخی و اوج تجربه‌گرایی در هنر بود؛ امپرسیونیسم در فرانسه، کانستراکتویسم در شوروی، اکسپرسیونیسم در آلمان، فوتوریسم در ایتالیا، سوررئالیسم در اسپانیا و فرانسه، میورالیسم در مکزیک، مدرنیسم در برزیل. «سوررئالیست‌ها تاکید داشتند که با زبان سینما می‌توان به بهترین طریقِ ممکن، ضمیر ناخودآگاه را نشان داد.» (آستان، ۱۳۹۳: ۲) آن‌ها با وجودِ ریشه‌های غیرمتعارف و سنگین بعضی از مفاهیم‌شان، از طرفداران فیلم‌های عامه‌پسند نیز بودند. آدو کیرو[1] معتقد است حتی بدترین فیلم‌ها می‌تواند «عالی» باشد. سوررئالیست‌ها سعی می‌کردند در آثار مک سنت، باستر کیتون و چارلی چاپلین مسائل ریز برهم‌زنندهٔ منطق را جستجو کرده و آن‌ها را برجسته کنند. در ستایش آنتونن آرتو از موارد آنارشیستی برادران مارکس، تمجید از «جنون» حاکم بر فیلمنامه‌های مک سنت از سوی دسنو و جلب توجه لویی آراگون به سینمای جنایی امریکا، سوررئالیست‌ها از تمهیدات خاصی بهره می‌گرفتند تا از طلسم سینمای روایی فاصله بگیرند، چه از طریق روش من ری باشد که از میان انگشتان گشوده‌اش به پرده می‌نگریست یا طبق عادت «تماشاگری برهم زننده» سوررئالیست‌ها باشد که انگار به پیک‌نیک رفته باشند، حدود ۲۰ دقیقه از هر فیلم را ببینند و بروند. لوئیس بونوئل یکی از چندین سوررئالیستی بود که به رابطه میان فیلم و دیگر حالات آگاهی پرداخت. از نظر روبر دسنو[2] (شاعر سوررئالیست)، سینما حیطه پیش روی «آزادی‌بخشی شاعرانه» و «شعف» است؛ زمان/ مکانی که در آن تفاوت میان واقعیت و رویا می‌تواند محو شود. برتون نیز از «اعجاز سینما» سخن گفت و نوشت؛ «تماشاگر از لحظه‌ای که بر صندلی می‌نشیند تا آن هنگام که در داستان پیش روی خود فرو می‌غلتد، مرحله‌ای بحرانی را از سر می‌گذراند که به اندازه یکی انگاشتن بیداری و خواب، جذاب و نامحسوس است.» (دوپویی، ۱۳۷۳: ۸۰)

در متنی در سال ۱۹۲۷، آنتونن آرتو اطمینانی بیش از این از خود نشان می دهد و می‌گوید؛ «اگر سینما ساخته نشده تا رویاها و هرآنچه را که در زندگی آگاهانه شبیه به رویاها است ترجمه کند، پس

1. Ado Kyrou
2. Robert Desnos

اصلاً سینمایی وجود ندارد.» (دوپویی، ۱۳۷۳: ۸۰) این مقایسه‌ها یا آنچه که بعدها «حالت رویا» نامیده می‌شود، توسط نظریه‌پردازانی مثل هوگو مارهوفر، سوزان لانژه و کریستین متز به کار گرفته شد. آثار ژاک لکان که متاثر از سوررئالیست‌ها بود، بعدها سنت «فروید ویرانگر» را ادامه داد؛ سنتی که تاثیر زیادی بر نظریه فیلم گذاشت. هنرمندان آوانگارد متأخری نظیر مایا درن، آلن رنه، استن براکاژ و آلخاندرو خودورفسکی نیز گفت‌وگوی بینامتنی با سوررئالیسم را ادامه دادند. «از نظر سوررئالیست‌ها، سینما این قابلیت استعلایی را دارد که آنچه را پیش از این سرکوب شده بوده آزاد و امور دانسته و نادانسته را تلفیق کند؛ امور عادی و وهمی و نیز امر روزمره و خرق عادت را. لوئیس بونوئل و روبر دسنو برابر سینمای روایی هالیوود و سینمای آوانگارد امپرسیونیستی فیلمسازانی همچون لربیه و اپستاین موضع گرفتند. آنها در عین این‌که شیفته سینما بودند، ولی ناامیدی خود را از هر دوی این شیوه‌ها ابراز می‌کردند؛ زیرا این شیوه‌ها از ظرفیت ویرانگر سینما بهره نمی‌جستند و آغوش خود را روی درام‌های عشقی بورژوایی و آنچه بونوئل «عفونت احساسات بازی» می‌نامید، گشوده بودند. بونوئل معتقد بود سینمای کلاسیک منطق روایی و نزاکت بورژوایی را ترجیح داده و قابلیت خود برای خلق هنری شورشگر، برهم‌زننده و نامشروع که «ناهوشیارنویسی جهان» را به تصویر بکشد از دست داده است.» (استم، ۱۳۸۹: ۸۵)

همانطور که ذکر شد، سوررئالیسم جنبشی در هنر بود که در پی انحلال دادائیسم (۱۹۲۴) و با بیانیه آندره برتون آغاز شد. در این بیانیه آمده بود هدف سوررئالیسم آن است که رویا و واقعیت را در یک واقعیت مطلق، یک «اَبَرواقعیت» ادغام کند. برتون آن را «خودکاری روانی ناب» به منظور بیان لفظی فرآیند واقعی اندیشه تعریف کرد. اگرچه این تعریف برای ادبیات سوررئالیستی مناسب‌تر بود، ولی ویژگی‌های سوررئالیسم در نقاشی- خصوصاً آثار دالی، آرپ، ارنست و میرو- بهتر از ادبیات شناخته شد. «طی دورهٔ خاصی این اصطلاح، یعنی سوررئالیسم، مورد ریشخند و تمسخر محافل ادبی و منتقدان جدی و خشکی بود که از هرگونه بذل توجه با آن به شدت امتناع می‌کردند. اهمیت و جدیتی که سوررئالیسم در جهان امروز دارد با اهمیت دو نهضت قرن بیستم یعنی کمونیسم و توماس‌گرایی نو[1] برابری می‌کند. درک این سه جریان عظیم شاید مهم‌ترین عوامل در شناخت و درک جهان امروز

1. Neo-thomism

باشند. گرچه به نظر می‌رسد این سه از اهمیتی یکسان برخوردار باشند اما تعجب ندارد اگر بگوییم 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 بدعت‌گذار در هنر و اندیشه نو امروز بدل خواهد شد.» (فاولی، ۱۳۷۴: ۷۸)

بنابراین سوررئالیسم در مفهوم امروزی‌اش، جایگاهی مشخص و ویژه‌ای دارد؛ اما در مفهوم تاریخی، این واژه در کنار کلاسیسم و رمانتیسم جای دارد؛ یعنی دو مکتبی که مدت‌ها مورد بحث و جدل هنر غرب بود. اوج جنبش سوررئالیسم در دهه ۳۰ بود. در این سال‌ها گروه‌های مختلف سوررئالیسم در انگلستان، امریکا، کشورهای منطقهٔ اسکاندیناوی، ژاپن و ... شکل گرفتند.

امروزه سوررئالیسم در معنای وسیع‌تری بر تصاویر خیالی، غریب و هولناک، در همه ادوار تاریخ هنر اطلاق می شود. سوررئالیسم مخالف قراردادهای متعارف و رایج بود، تمایلات پوچ‌گرایانه داشت و در ضمن، در پی آن بود که با ارائه آموزش‌های فروید و با تکیه بر اندیشه‌های مارکس، نقدی سیاسی و اعتراض‌آمیز نسبت به نهادهای تثبیت‌شده‌ای، چون حکومت، عرضه کند. نظریه‌پرداز مطرح این جنبش آندره برتون بود و از نظر او رویا، توهم و فعالیت ناخودآگاه ذهن، جلوه‌گاه هنر واقعی و حتی فراواقعی بود.

سوررئالیست‌ها سینما را شیوه بیان بی‌همتایی می‌شمردند؛ وسیله انصراف خاطر یا «شگفتی آفرین» با نیروی تاثیرگذاری که می‌توانند فرد را برای لحظاتی از زندگی شخصی خود جدا کنند. از این رو سوررئالیست‌ها به صورت غیرعادی به سینما میرفتند: آنها وارد یک سالن سینما می‌شدند و بدون توجه به دنباله و پایان فیلم بیرون می‌آمدند و به سراغ سالن دیگر می‌رفتند، از فیلمی به فیلم دیگر بی‌آن که کوچک‌ترین توجهی به داستان و روایت فیلم داشته باشند. آن‌ها تنها به تصویرهایی توجه داشتند که، علاوه از زمینهٔ روایی، برای رویا و ساختارهای خیالی به آن‌ها ایده می‌داد.

آندره برتون در مدخل واژه‌نامه‌ای که خود ارائه داده است در تعریف سوررئالیسم به عنوان مؤلفه‌ای از تکنولوژی مدرن می‌نویسد: «سوررئالیسم، نام فرایند روانی خودکار در ناب‌ترین شکل که از طریق آن فرد به وسیله کلام یا هر شیوهٔ دیگر قصد می‌کند تا کارکرد واقعی فکر را بیان کند. این فرایند به وسیله ذهن دیکته می‌شود و خرد هیچ کنترلی بر آن ندارد و فارغ از هر نوع دغدغه زیبایی‌شناسانه یا

اخلاقی است.» (ری، ۱۳۹۰: ۲۵۸) آن‌ها در ساخت فیلم نیز از تمهیدات تدوینی برای ایجاد فضای سوررئال استفاده می‌کردند. چرا که مونتاژ فیلم امکان به آن‌ها این امکان را می‌داد که زمان و مکان را به کلی زیر رو کنند و واقعیت و خیال را در نمایشی محسوس درآمیزند. من ری، هانس ریشتر، فرانسیس پیکابیا هنرمندانی بودند که با رویکرد سوررئالیستی به تجربه‌گرایی در فیلم پرداختند. و رنه کلر و بونوئل نیز هر دو کارشان را با همکاری سوررئالیست‌ها آغاز کردند.

سینمای سوررئالیستی مرز بین واقعیت درونی و واقعیت بیرونی را مخدوش کرد و به استدلال علت و معلولی پایان داد و در عین حال بر شانس و اتفاقات تصادفی تاکید کرد. این سینما در پی آن بود که حالت‌های غیرعقلایی، عصبی و حتی ترسناک ذهن را به تصویر بکشد. اغلب فیلم‌های سوررئالیستی، ما را وسوسه می‌کنند که یک منطق روائی که اصلاً هم وجود خارجی ندارد برای فیلم بتراشیم. در بسیاری از این فیلم‌ها، علیّت همچون در رویاها محلی از اعراب ندارد؛ بلکه رویدادها صرفاً به خاطر خلق تأثیرات برآشوبنده در کنار هم قرار گرفته‌اند. در یک فیلم امپرسیونیستی ممکن است این رویدادها به عنوان رویاها یا هذیان‌های یک کاراکتر توجیه شود، ولی در این‌گونه فیلم‌ها روان‌شناسیِ کاراکترها به‌کل منتفی است. در یک فیلم سوررئالیستی برای بسیاری از رویدادها نمی‌توان دلیل منطقی یافت. میل و شور جنسی، خشونت، کفر، و شوخ‌طبعی عجیب و غریب، رویدادهایی را به بار می‌آورند که فرم فیلم سوررئالیستی بدون توجه به اصول قراردادی روایت، آن‌ها را به‌کار می‌گیرد. سوررئالیست‌ها امیدوار بودند که فرم آزاد فیلم، عمیق‌ترین تکانه‌ها را در بیننده ایجاد کند.

«سبک سینمای سوررئالیست‌ها یک سبک التقاطی است. اغلب، میزانسن متأثر از نقاشی سوررئالیستی است. مورچه‌ها در *سگ آندلسی* از نقاشی‌های دالی گرفته شده است. در حالی که ستون‌ها و میدان‌های شهر در *صدف و مرد روحانی* به نقاش ایتالیایی جورجو دکیریکو برمی‌گردد. تدوین سوررئالیستی ملغمه‌ای است از بعضی تمهیدات امپرسیونیستی (دیزالوها و برهم‌نمایی‌های فراوان) و برخی تمهیدات سینمایی رایج. صحنه تکان‌دهندهٔ شکافتن تخم چشم در *سگ آندلسی* مبتنی بر بعضی اصول تدوین تداومی (و درواقع بر اساس جلوهٔ کولشوف) ساخته شده است. از طرف دیگر تدوین نامتداوم نیز عموماً به‌کار گرفته می‌شود تا هرگونه یک‌پارچگی سازمان‌یافتهٔ زمانی و فضایی زائل شود: در همین

فیلم، قهرمان زن، مرد را در یک اتاق حبس می‌کند ولی وقتی برمی‌گردد او را دوباره در پشت سرش می‌یابد.» (بوردل و تامسون، ۱۳۸۵: ۴۹۱) در یک صحنه فیلم *مالهالند درایو* بتی (با بازی نائومی واتس) در آشپزخانه رو به پنجره و پشت به دوربین ایستاده است، به طوری که او از سمت راست نشان داده می‌شود. ناگهان بتی به سمت راست خود نگاه می‌کند. دوربین آن سمت را نشان می‌دهد؛ خودِ بتی در آنجا ایستاده است. این نوع تدوین در بحث خط فرضی نیز خلل به وجود می‌آورد. چرا که از یک طرف با یک تدوین کلاسیک مواجه هستیم و از طرف دیگر، در نمای اول، سمت راست و در نمای دوم سمتِ چپ بتی نشان داده می‌شود. به طور کلی، سبک فیلم سوررئالیستی از عمده کردن هر تمهید خاصی سر باز می‌زند، چرا که در غیر این صورت آن‌چه قرار بود «بازی آزادانهٔ افکار» باشد، صورت سازمان‌یافته و عقلانی به خود می‌گیرد.

جدا کردن حادثه‌ها، کنش‌ها، شخصیت‌ها و موقعیت‌های دنیای فیلم، از این لحاظ که کدام را باید واقعی و کدام را باید ناواقعی دانست، اهمیت اساسی در جریان تماشای فیلم و تاثیرپذیری از آن دارد. واقعی یا ناواقعی دانستن رویدادها و موقعیت‌های فیلم نه تنها به اعتقادها و انتظارهای مخاطب در مورد دنیای خارج از فیلم بستگی دارد (اعتقادهای بیرونی)، بلکه به انتظارها و اعتقادهایی که خود فیلم می‌آفریند (اعتقادهای درونی) نیز وابسته است. «اما در سوررئالیسم سینمایی به تماشاگر تعمداً اطمینان داده نمی‌شود که امور و حوادث گوناگون فیلم را واقعی بپندارند یا ناواقعی. خصلت ممیز عدم اطمینان در سوررئالیسم سینمایی را نمی‌توان ایهام دانست.» (کیسبی یر، ۱۳۶۸: ۱۴۷) عنصر ایهام‌آمیز، عنصری است که تفسیرش سخت است، اما به واقعیت یا ناواقعیت آن ربطی ندارد. این مسئله (واقعی یا ناواقعی بودن) در سوررئالیسم است که عامل عمده‌ای به شمار می‌آید.

عنصر تصادف بدین منظور در فیلم سوررئال به کار می‌رود تا توازنی میان اعتقادات بیرونی و درونی برقرار سازد. وقایعی که تماشاگر، با اتکای بر اعتقادات بیرونی‌اش، تصور رخ دادن‌شان را هم نمی‌کند، درواقع در فیلم سوررئال رخ «می‌دهند». اما رخ دادن این رویدادها در فیلم سوررئالیستی به دلیل سیر تحولات دنیای فیلم نیست، و غیر ممکن است که آن‌ها را درون آن دنیا واقعی یا غیرواقعی بپنداریم. در نتیجه، وقتی این وقایع تصادفی رخ می‌دهد، انفعال ناشی از «عدم اطمینان» پدید می‌آید.

«از تدابیری که مورد علاقه سوررئالیست‌هاست، کاربرد همجواری‌های عجیب و غریب و گاه تکان‌دهنده است. این کار معمولاً بدین طریق می‌گیرد که کارگردان چیزی را در جایی قرار می‌دهد که به نظر نمی‌آید به آنجا تعلق داشته باشد، و به این ترتیب واقعیت چیزها و حوادث را مسئله‌انگیز می‌سازد.» (کیسبی یر، ۱۳۶۸: ۱۵۳) «در حقیقت منبع سوررئالیسم سینمایی، در ناواقعیت، در واقعیتی از نوع اعلاتر، یا در سبک بصری ویژه‌ای امکان ندارد، بلکه منزلگاه‌اش واکنش متمایز تماشاگران در قبال دیده‌ها و شنیده‌های‌شان است؛ عدم اطمینان در این مورد که آنچه را درک می‌کنند واقعی بپندارند یا ناواقعی.» (کیسبی یر، ۱۳۶۸: ۱۵۶)

این امر وقتی پیش می‌آید که حوادث فیلم به گونه‌ای است که نه باورهای درونی به تماشاگر اطمینان می‌دهد آن‌ها را چگونه توجیه کند، و نه باورها و نشانه‌های بیرونی. این سیر مبتنی بر بی‌اطمینانی به راه‌های گوناگون برانگیخته می‌شود. گاهی وقایعی را که به راحتی واقعی می‌پذیریم به‌ناگاه ماهیت‌شان را تغییر می‌دهند. مانند رویدادهای «باشگاه سکوت» در *مالهالند درایو*. در بسیاری موارد دیگر، تماشاگران در هیچ موردی اطمینان ندارند.

اولریش گرگور و انو پاتالاس در تاریخ سینمای هنری می نویسند «نخستین فیلم سوررئالیستی، «صدف و مرد روحانی» بود که توسط ژرمن دولاک بر اساس فیلمنامه‌ای از آنتونن آرتو ساخته شد. داستان فیلم سرگذشت عجیب و رویایی افلیجی جوان و روحانی است که با ژنرالی پرطمطراق برای جلب نظر دختری زیبا به مبارزه برمی‌خیزد. در اینجا حمله علیه مسیحیت با سمبل‌های رویایی فرویدی و تداعی‌های سوررئالیستی درهم می‌آمیزد و به فیلم ارزشی شاعرانه می‌بخشد.» (گرگور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۱۲۱)

ژرمن دولاک که نام اصلی‌اش ژرمن سسه اشنایدر بود کارگردانی فرانسوی است که در سال ۱۸۸۲ در آمی‌ین فرانسه به دنیا آمد. در آغاز به تحصیل روزنامه‌نگاری پرداخت و بعدها به عنوان منتقد تئاتر و نمایشنامه‌نویس فعالیت خود را ادامه داد. او سرانجام نخستین فیلمش با نام *ژئو اسرارآمیز*[1] را در سال ۱۹۱۶ کارگردانی کرد.

به اعتقاد آرتو نویسنده فیلمنامه *صدف و مرد روحانی* «اگر سینما برای آن ساخته نشده است که ترجمان رویا باشد یا هرچه را که در زندگی معمول می‌گذرد و با نگرشی رویایی نبیند، پس می‌گویم

1. Géo, le mystérieux

سینما اصلاً وجود خارجی ندارد.» (آستان، ۱۳۹۳: ۵) ژرژ سادول درباره *صدف و مرد روحانی* چنین می‌گوید: «فیلم مجموعه‌ای از بخش‌های مختلف است و از تصورات فرویدی برای بیان آلام و اضطراب‌های فکری مرد روحانی استفاده می‌کند. آنتونن آرتو که از شیوه برخورد خانم دولاک با فیلمنامه‌اش راضی نبود، تظاهرات خشن و خاطره‌انگیزی از سوررئالیست‌ها در استودیوی دزاور سولین علیه او به راه انداخت. اما با وجود نارضایتی آرتو، فیلم دولاک تجربه صادقانه و بی‌ریایی است و آن دسته از سکانس‌هایی که در خیابان‌های پاریس تهیه شده، به ویژه قابل توجه است. اداره سانسور فیلم انگلستان به این دلیل به فیلم اجازه نمایش نداد؛ این فیلم آنچنان پررمز و راز است که هیچ معنای روشن و آشکاری از آن اعاده نمی‌شود.» (سادول، ۱۳۸۱: ۲۱۲)

آلن ویرمو نویسنده کتابی درباره سوررئالیسم در سینما می‌گوید: «نباید *سگ آندلسی*[1] و *عصر طلایی*[2] بر این اثر درخشان، یعنی *صدف و مرد روحانی* سایه افکند. دو فیلم بونوئل و دالی نقطه‌های آغاز و انجام است و هردو بسیار مدیون آرتو هستند؛ همچنان که کوکتو به بونوئل دین دارد.» (آستان، ۱۳۹۳: ۶)

دوران شکل گیری سوررئالیسم تقریباً با اولین موفقیت‌های سینمای صامت در میان مردم همزمان بود. سوررئالیست‌ها با حساسیتی که به هر عنصر تازه یا مدرن داشتند سینما را شیوه بیان شورانگیزی در نظر گرفته و از آن استقبال کردند. اما نکته قابل بحث این است که «علت توجه سوررئالیست‌ها به سینما نه تنها امکانات فنی یا نظام روایی آن بلکه به جهت «شگفتی آفرینی» سینما بود.» (سید حسینی، ۱۳۷۶: ۸۸۵)

اولین فیلمی که تا حدودی دارای ویژگی های سوررئالیستی بود *بازگشت به عقل*[3] (۱۹۲۳) نام داشت که مدت زمان آن سه دقیقه بود و توسط من ری ساخته شد. این فیلم هرچند بیشتر ویژگی دادائیستی داشت ولی در حقیقت پیوندی بین دادائیسم و سوررئالیسم ایجاد کرد. من ری عکاسی امریکایی بود که در آن زمان در پاریس زندگی می‌کرد و در کارِ عکاسی سابقه داشت. او فیلم *بازگشت به عقل* را برای نمایش در یک برنامه دادائیستی ساخت. آن برنامه مخلوطی بود از شعرهای دادائیستی که با فریاد خوانده می‌شدند و قطعات نثر که به صورت نجوا گفته می‌شد، و همچنین با نوعی موسیقی که از صداهایی مانند سوت کارخانه و زنگ کلیسا ساخته شده بود همراه بود. فیلم *بازگشت به عقل* سرانجام

1. Un chien andalou
2. L'âge d'or
3. Le Retour à la Raison

توسط تریستیان تزارا در ششم ژوئن ۱۹۲۳ در این مراسم شبانه که آن را *از قلب تاریش* نام نهاده بودند به نمایش درآمد. من ری برای ساختن *بازگشت به عقل* نوارهای فیلم را روی میز کارش پهن کرده بود و اشیایی را که در استودیو داشت مانند میخ، پونز، دکمه، یقه لباس و عکس یک زن را روی فیلم ریخته بود. زمانی که شکل این اشیا روی سلولوئید افتاده بود نوارها را ظاهر کرد و آنها را به هم چسباند. همچنین فیلم‌های دیگری مثل باله مکانیکی[1] (۱۹۲۴) اثر فرنان لژه و *اماک باکیا*[2] (۱۹۲۶) اثر من ری- که البته هر دو فیلم بیشتر از دادائیسم پیروی می‌کردند تا سوررئالیسم- ساخته شد و به نمایش درآمد. ۳۰ سال بعد من ری گفت؛ «فیلم‌هایی که در گذشته ساختم یک عمل ابتدا به ساکن بود. خودم تنها کار کردم و کارم یک سینمای اتوماتیک به شمار می‌آمد و می‌خواستم ترکیب‌بندی‌های عکسی‌ام را با وسایل سینما به حرکت درآورم.» (آستان، ۱۳۹۳: ۶) فیلم دیگر سوررئالیستی *آنه‌میک سینما*[3] ساخته مارسل دوشان است. آنه‌میک[4] درهم ریخته شدهٔ حروفی است که کلمه سینما را می‌سازد. در این فیلم که در سال ۱۹۲۶ ساخته شد تصویر تعدادی زن و یک سرباز و یک مجسمه روی یک صفحه گرامافون می‌چرخند. سپس هانس ریشتر فیلم‌های بعدی‌اش را در فاصله سال های ۱۹۲۷ و ۱۹۲۹ می‌سازد که موضوع آنها عبارت است از تخیل و رویا و نکات غیرمعمول و غیرمتعارف که برخی از آن‌ها حتی قابل توضیح نیز نیستند. در این فیلم‌ها، هانس ریشتر هم به‌مانند من ری و مارسل دوشان سعی کرد ارتباطی بین دادائیسم و سوررئالیسم برقرار سازد.

لوئیز بونوئل را پدر سوررئالیسم سینمایی می‌دانند، او در طول عمر خود بیش از سی فیلم ساخت و تا پایان دورهٔ فیلمسازی‌اش گرایش‌های سوررئالیستی را حفظ کرد. اولین فیلم بونوئل *سگ آندلسی* (۱۹۲۸)، به رویایی بازسازی شده شباهت دارد. بونوئل در ساخت این فیلم از شیوه‌ای موسوم به پارانویای انتقادی استفاده کرده است که دالی از آن به عنوان بازسازی تصویری رویا و کابوس‌های درونی انسان یاد می‌کند و آندره برتون آن را فعالیت متعالی ذهن خوانده است. احساس تماشاگر پس از دیدن سگ آندلسی به گونه‌ای است که انگار از یک خواب و کابوسی عمیق بیدار شده است، چرا

1. mechanical period
2. Emak-Bakia
3. anemic cinema
4. anemic

که تصاویر سیال سوررئالیستیِ فیلم تابع همان منطقی هستند که حاکم بر رویاهای ماست. این فیلم به خوبی نشان می‌دهد سینمای سوررئالیست آشکارا علیت را به هم می‌ریزد و اگر قرار است با منطق مبارزه شود، ارتباط‌های علی بین رویدادها باید حذف شود. در سگ آندلسی می‌بینیم که قهرمان داستان دو پیانو را درحالی در طول یک اتاق پذیرایی با خود می‌کشد که در بر هر کدام، جسد الاغی قرار دارد و در ادامه‌شان دو اسقف دعاگویان کشیده می‌شوند. در این فیلم نه تنها، مانند رویا، منطق علی حکمفرما نیست بلکه رویدادها صرفاً به خاطر تاثیرات برآشوبنده‌شان در کنار هم قرار گرفته‌اند. مثل صحنه شکافتن چشم زن با تیغ یا صحنه‌ای که دستی پر از مورچه می‌شود. «*سگ آندلسی* چکیدهٔ سینمای سوررئالیستی تا آن موقع بود.» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۱: ۲۳۵) «فیلم *سگ آندلسی* را می‌توان به شیوه‌های مختلف توجیه کرد، و شاید رایج‌ترین و ساده‌ترین توجیه‌اش این باشد که مجموعه‌ای است از استعاره‌های سینمایی برای «عشق جنون‌آسا»، اما چنین توجیهی ممکن است خودِ این تجربه را تضعیف کند. از بسیاری جهات، واکنش عاطفی یا هیجانی مخاطب نسبت به تصاویری که نشان داده می‌شود مهم‌تر از واکنش از روی تعقل و تفکر وی است.» (چایلدز، ۱۳۸۶: ۱۴۱) خودِ بونوئل *سگ آندلسی* را «دعوت مأیوسانهٔ پرشوری به ارتکاب جنایت» خوانده است.

شعری از روبر دسنو الهام‌بخش من ری در ساختن فیلم *ستاره دریایی* شد. این فیلم به اعتقاد بسیاری بهترین اثر من ری است. من ری ماجراهای رویاگونه را مابین بیت‌های شعری که در فیلم پخش شده بود قرار داد. انسان‌ها و اشیاء در خطوطی محو، سیستم نشانه‌گذاری، سری تصاویر ترسناک و پیش‌بینی‌ناپذیر و نوعی جادوی دریایی، فیلم را در برگرفته بود. «تصاویر در اشکالی نامشخص و محو دیده می‌شوند و انسان‌ها مانند اینکه در آکواریومی باشند حرکت می‌کنند. از ورای شیشه‌های یک کلیسا، اشیاء و یک زن جذابیت عجیبی می‌یابند.» (گرکور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۱۲۲)

از نظر بونوئل «سوررئالیسم» بیش از آنکه یک سبک هنری باشد، یک جنبش معنوی و طرز سلوکی تازه برای تمامی مردم، چه هنرمند و چه غیرهنرمند، است. هنر او این است که از درهم‌آمیزی خیال با حقیقت، اظهارنظرهایی آنقدر غیرواقعی ارائه دهد که حقیقی بنماید. او تردیدهای انسانی را در فیلم‌هایش به نمایش می‌گذارد و بیان می‌دارد به رغم تمام باورهای صادقانه مذهبی‌مان، به دشواری

می‌توانیم بر نفس خویش پیروز شویم. از این رو آثار بونوئل به تلاشی برای بقا در جامعه‌ای که با اعتقاد به اصول، آنها را زیرپا می‌گذارند، شبیه است. او در جایی گفته است: «تصورات و خاطرات، همیشه به ما هجوم می‌آورند و چون ما اصرار و اعتقاد بر حقیقی بودن رویاها و آرزوهایمان داریم، در نهایت دروغ‌ها را حقیقی جلوه می‌دهیم. جهان هر انسانی با همین دروغ‌های حقیقت یافته تعریف می‌شود.» (آستان، ۱۳۹۳: ۶)

ویژگی‌های مهم و منحصر به فرد آثار سوررئالیستی بونوئل عبارت است از تجانس در فرم و محتوا، تداخل داستان با مستند، درهم‌آمیزی واقعیت و غیرواقعیت، مدرنیسم، فولکلور محلی و مخلوط کردن مسائل سیاسی با تمثیلات و تحلیل اجتماعی. وسعت دید و غنای محتوا و در عین حال، چالش‌طلبی آن در آن‌زمان و حتی حال حاضر، آثار او را به درجه بالایی از ژرفای هنری رسانده است، به طوری که آن را شایسته لقب سینمای «بونوئل‌ایسم» می‌کند. «آنچه در فانتزی قابل تحسین است، این است که هیچ فانتزی وجود نداشته باشد. همه‌چیز در کارهای بونوئل واقعی‌ست. به همین دلیل سوررئالیسم او قدرت دارد.» (اوحدی، ۱۳۷۳: ۳۵۳) در *سگ آندلسی*، بونوئل از استحاله فراوانی می‌کند تا کیفیت فراواقعی آن را پدید آورد. تکان‌دهنده‌ترین و معروف‌ترین نمونه کاربرد همان صحنه بریدن مردمک چشم است. آرامش ابتدایی صحنه به دلهره بدل می شود. از صحنه معادل نیز بهره می‌گیرد (ابری، شیئی نازک از میان شیئی مدور عبور می‌کند) از طرفی هیچ سیرتحولی از لحاظ زمانی در فیلم وجود ندارد؛ ابتدا در هشت سال بعد، سپس در ۱۶ سال قبل و در صحنه نهایی در بهار می‌گذرد.

عصر طلایی (۱۹۳۰) فیلم دیگر بونوئل و دالی پس از تجربه قبلی شان *سگ آندلسی* است. سر و صدایی که برای این فیلم بلند شد خیلی بیشتر از آن بود که برای *صدف و مرد روحانی* و *سگ آندلسی* برخاست؛ بسیاری از مردم، با توجه به غیرمتعارف بودنِ آن، در برابرش موضع گرفتند. موضوع فیلم، بر پایه خشونت و طرد تابوهای جامعه بورژوا قرار دارد. ژرژ سادول در گزارشی می‌نویسد؛ «در سوم دسامبر ۱۹۳۰ گروهی با شعارهای فاشیستی به استودیوی ۲۸ سالن سینمایی که فیلم *عصر طلایی* را نمایش می‌داد رفتند و با فریاد مرگ بر بیگانگان، خواهیم دید که هنوز در فرانسه وطن پرست و کاتولیک وجود دارد. آنها یک شیشه جوهر به پرده نمایش پرتاب کردند و بمب‌های دودزا در سالن

ترکاندند، سپس به راهروی سینما آمدند و تابلوهای سوررئالیستی ماکس ارنست، من ری، دالی و ... را پاره کردند، خسارات وارده با ارزش فرانک امروز، میلیون ها بوده است.» (آستان، ۱۳۹۳: ۷) این اقدام مورد تایید روزنامه فیگارو و دولونی عضو انجمن شهر پاریس قرار گرفت و درنتیجهٔ فشار رئیس شهربانی پاریس، فیلم را توقیف و کلیه نسخه‌های آن را ضبط کرد. تا آن زمان در هیچ فیلمی این چنین قواعد و نظم زندگی (خانواده، پلیس و ...) این چنین مورد حمله قرار نگرفته بود: از پنجره‌ها زرافه‌ها، پرها، کاج‌های سوخته و کاردینال‌ها سقوط می‌کنند؛ پدری فرزند ناخلفش را تیرباران می‌کند؛ یک گاری پر از کارگر از برابر گروهی مردم متمکن و بی تفاوت به آنها عبور می‌کند. در بیانیه‌ای که برتون، آراگون، الوار، رنه کلر و سایر سوررئالیست‌ها درباره فیلم منتشر ساختند، آمده است؛ «با دنیا تفاهمی وجود ندارد؛ ما همان‌قدر متعلق به آن هستیم که می‌توانیم در مقابلش قد علم کنیم.» (دوپویی، ۱۳۷۳: ۸۱) «مهم‌ترین ویژگی آوانگاردیسم این دوران، هیجان‌زدگی نامعقول برای بی‌اعتبار کردن هرچیز و طغیان علیه زندگی و ایجاد تحریک‌های پرشور و هیجان‌آلود است، چنان که فیلم *عصر طلایی* بونوئل در نخستین شب اجرای خود جنجالی در پاریس به پا کرد.» (میراحسان، ۱۳۷۹: ۱۵۷) «سوررئالیسم مکتبی اخلاقی است برای کسانی که این دردها را لمس کرده‌اند و ناچیزش نمی‌شمارند، و مکتب تعهد است برای آنان که به پوسیدگی و ناکارآیی پیوندهای کهن ایمان دارند.» (محسنین، ۱۳۸۱: ۴۵)

خون یک شاعر[1] (۱۹۳۰) اولین ساخته ژان کوکتو است. فیلم *خون یک شاعر* را می‌توان به عنوان رویایی سینمایی نگریست که در آن، مؤلفه‌های تخیلی و غیرمنطقی با هم درهم آمیخته‌اند. همه تصاویر عجیب و غیرواقعی فیلم (دهانی که در کف دست شاعر گشوده می‌شود، مجسمه‌ای که زنده می‌شود، راهرو هتل، خودکشی و ادامه زندگی و ورق بازی در برف) استعاره‌ها و اشاراتی هستند به خودِ شخص نویسنده. کوکتو در مورد فیلم گفته است که تنهایی شاعر آنقدر بزرگ بوده و آن‌چنان در خلاقیت خود سیر می‌کند که دهان یکی از آفریده‌های او چون زخمی در کف دستش به حیات خود ادامه می‌دهد. ژرژ سادول در مورد این فیلم چنین می‌گوید: «این فیلم که با سرمایه خصوصی تهیه‌کننده *عصر طلایی* یعنی ویکنت دونوآی تهیه شده است نخستین گام جسورانه‌ای است که کوکتو در عالم سینما برمی‌دارد و تنها فیلمی که بنا به ادعای خود وی در ساختنش کاملاً آزاد بوده است. بداعت‌های

1. Blood of a Poet

بصری این فیلم صادقانه و شخصی و سرشار از موضوعات، وسوسه‌ها و تداعی‌های خوابگونه‌ای که در شعرها، رمان‌ها، طرح‌ها و نمایشنامه‌هایش به کار برده است. نمونه‌هایی از این دست؛ شاعر با ستاره‌ای بر شانه چپ، آینه‌ای که به جهان دیگر باز می‌شود، دهان طراحی‌شده‌ای که جان می‌گیرد، جنگ گلوله‌های برف کودکان که در جریان آن یکی کشته می‌شود و ...» (گرکور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۱۲۵)

روبر فلوره فیلمساز فرانسوی که در کشورش روزنامه‌نگار بود و به سینما علاقمند بود، پس از مهاجرت به امریکا در آغاز سال‌های ۲۰ و بعد از دستیاری جوزف اشترنبرگ و کینگ ویدور با کمک گرگ تالند (فیلمبردار فیلم *همشهری کین*[1])، ژول رکورت و کامرن منزیس فیلمی به نام *عشق آقای صفر*[2] (۱۹۲۷) را ساخت. این فیلم با ارائه تصاویری موجز، سرخوردگی یک موسیقیدان را در عشق نسبت به یک دختر روستایی و یک زن خیابانی را نشان می‌دهد. فیلم‌های بعدی او در این مکتب، *سیاهی لشگر هالیوودی* و فیلم *زندگی و مرگ ۹۴۱۳*[3] (۱۹۲۸) است. فلوره در دو فیلم مذکور، با لحنی تند و تلخ موفقیت‌های برخی ستاره‌های سینما و عدم موفقیت کسانی که استعداد و پشتکار بیشتری داشته و در نتیجهٔ عدم توجه یا تشخیص غلط در سینما، موفق نشده‌اند و در گمنامی درگذشته‌اند را با نگرشی سوررئالیستی تصویر می‌کند. قابل ذکر است که نخستین فیلم برادران مارکس نیز کار فلوره است. او همچنین در فیلم *موسیو وردو* مشاور فنی چاپلین بود.

همان‌طوری که قبلاً ذکر شد ریشتر در فرانسه تعدادی فیلم دادائیستی- سوررئالیستی ساخت ولی او با فیلم *رویایی که می‌شود با یک سکه خریدش*[4] (۱۹۴۶) با شرکت پگی کوگین هایم و کنت مک فرسون و با فیلمبرداری آرنوایگل، آغاز کنندهٔ سینمای سوررئالیست در هالیوود است. این فیلم از شش بخش جداگانه تشکیل شده است. «فیلم مذکور جنبه‌های فرویدی آشکاری دارد. محتوای فیلم چنین است؛ یک دستگاه همانند یک جعبه موزیک که در آن سکه‌ای انداخته می‌شود رویایی را می‌نوازد و این رویاها را برای فیلم شش صفحه گرامافون می‌خواند. شش بخش را فرنان لژه، ماکس ارنست، مارسل دوشان، من ری، الکساندر کالدر و خود ریشتر نوشته‌اند.» (گرکور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۶۰۹)

1. Citizen Kane
2. The Love of Zero
3. The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra
4. Dreams That Money Can Buy