Journal of Literary Schools, Volume 9, Number 29, pp. 7-26

University of Mazandaran

Surrealist Components in Bijan Najdi's Poetry

Hosna Mohammadzadeh Kashi[1] **Fatemeh Sadat Taheri**[1*] **Alireza Fouladi**[1]

1. Kashan, University of Kashan, Iran

DOI: 10.22080/RJLS.2024.26555.1453

Abstract

Surrealism seeks to unveil hidden realities embedded in our subconscious, which manifest in artistic works only through the realm of illusions and dreams. The traces of surrealism can be widely observed in both metrical and free-verse Persian poetry. Bijan Najdi, a leading figure of literary modernism in contemporary Persian poetry and fiction, distinguishes himself from his contemporaries through his use of automatic writing, a prevailing sense of disjunction, and the dominance of the unconscious, all of which place his poetry within a surrealist framework. Using a descriptive-analytical approach based on the book *Reality Is My Dream*, the authors of this study aim to answer a fundamental question: Based on what components can Bijan Najdi be considered a surrealist poet? By analyzing surrealist elements in his poetry, the research reveals the deep influence of surrealist aesthetics and manifestos on Najdi's work. His poetry is shaped by a departure from the most fundamental social convention – language itself. Various features in his poetry – the assignment of new meanings to words, the attribution of artistic qualities to ordinary objects, the creation of surreal objects, the free and pre-logical juxtaposition of words along both the vertical and horizontal axes of poetic substitution, the disruption of semantic logic, the abundance of rebellious and disconnected thoughts, the formation of paradoxical and dreamlike imagery, the fluidity of time and space, the dominance of darkness over light, the presence of horror, anxiety, and absurdity – reflect mental automatism, automatic writing, and the poet's narration of dreams and the unconscious.

Keywords: Contemporary poetry, free verse, surrealism, Bijan Najdi.

Introduction

Bijan Najdi is one of the pioneers of literary modernism in contemporary Persian poetry and fiction. His poetry is distinguished from that of his contemporaries due to his use of automatic writing and the dominance of the unconscious. Najdi is a poet who views the world through a surrealist lens, making it difficult for readers to interpret his poetry in a realist manner or align it with objective realities.

Najdi was an innovative and experimental writer. "By blending poetry and fiction, he developed a distinctive style and mastered its techniques so well that he cannot be consi dered an imitator. Before him, writers like Nader Ebrahimi attempted poetic storytelling, but none achieved Najdi's level of success. Through the creation of abstract imagery, the fusion of dream and reality, and the personification of objects via language and their roles in the narrative, Najdi introduced a fresh perspective on the function of language in fiction." (Mehraban & Zeinali, 2012: 141).

After his death, his poetry collections *The Sisters of This Summer*, *The White Poplar Cousin*, and *Reality Is My Dream* were published. "Najdi employs poetic rhetoric in an

* **Corresponding Author**: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages. University of Kashan. Kashan. Iran Email Address: taheri@kashanu.ac.ir

Copyright: © 2024 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/).

innovative way, not as a decorative element in parts of his stories but as a stylistic hallmark and a fundamental aspect of his worldview, integrating it throughout his narratives." (Abdollahian, 2005: 117). His poetry features diverse stylistic foregrounding techniques. "He makes his poetry accessible and comprehensible by concretizing the names of cities, countries, months, seasons, etc., in the reader's mind and by drawing upon the language of everyday people" (Nikkhah Nouri & Samsam, 2018: 16).

Research Questions and Methodology

This study, conducted using a descriptive-analytical method based on Bijan Najdi's poems in *Reality Is My Dream*, aims to examine the influences of surrealism in his poetry. To achieve this, the researchers have undertaken a case study of Najdi's poems, seeking to systematically analyze the epistemological and aesthetic foundations of surrealism within this collection. The primary objective is to provide a structured response to the following question: Which surrealist components are employed in Bijan Najdi's poetry?

Findings and Conclusion

Bijan Najdi is one of the pioneers of literary modernism. His numerous transgressions against linguistic norms have given his poetry a surrealistic atmosphere, distinguishing it from the works of his contemporaries. His book *Reality is My Dream*, which contains his collected poems, is composed through the mechanism of automatic writing. In the vast majority of his poems, Najdi has exhibited his linguistic defiance in its most unprecedented form.

Najdi's poetry represents a rebellion against the most fundamental social contract—language itself. His innovative use of words, the assignment of new meanings to familiar terms, and the artistic reevaluation of ordinary objects signal a deconstruction of conventional linguistic values and the creation of new ones. The free and pre-logical juxtaposition of words along the vertical and horizontal axes of substitution within the poem disrupts the semantic coherence of the text, creating a rupture that reflects the poet's inclination toward automatic writing and mental automatism.

These ruptures are so profound that they even result in a temporal and spatial fluidity, meaning that time and space in Najdi's poetry transcend conventional expectations. Most of his poetic landscapes are vague and ambiguous, resisting alignment with concrete and realistic experiences. The dominance of an enigmatic dreamlike atmosphere and the wandering of the mind have diverted the poet from the standard language. By surrendering the reins of expression to the unconscious mind and embracing automatic writing, Najdi's poetry is permeated with darkness, anxiety, and fear.

One of the most significant achievements of surrealistic writing for Najdi is reaching the supreme point. At this juncture, all contradictions known in the tangible world lose their boundaries and paradoxes dissolve. The supreme point is where life and death, fantasy and reality, past and future, above and below, and other opposing elements no longer stand in contradiction. Surrealists seek to transcend reason and reach this supreme point in pursuit of a higher reality. Consequently, the absurd and insignificant nature of tangible reality warrants nothing but ridicule and satire. Surrealist humor, or grotesque satire, is a prominent element in Najdi's poetry, where he mocks the world and its conventions, thus engaging in a form of rebellion against them.

A considerable analysis of Najdi's poetry indicates the deep influence of Surrealism on him and his poetry, to the extent that, based on the findings of this research, his book can be regarded as an entirely surrealistic work.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۹، شماره‌ی ۲۹، صص ۲۶-۷

مؤلفه‌های سوررئالیستی در شعر بیژن نجدی

حُسنی محمدزاده کاشی [۱]
فاطمه سادات طاهری [۲]
علیرضا فولادی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۸ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۴/۲۴**

چکیده

سوررئالیسم در پی پرده‌برداری از واقعیت‌هایی است که در ضمیر ناخودآگاه ما نهفته‌است و فقط از طریق عالم اوهام و رؤیا به آثار هنری راه پیدا می‌کند. ردّ پای سوررئالیسم در ابعادی گسترده در بسیاری از اشعار موزون و منثور فارسی دیده می‌شود. بیژن نجدی، یکی از پرچمداران مدرنیسم ادبی در شعر و داستان معاصر است. شعر او به‌دلیل نگارش خودکار، غلبهٔ فضای گسست و چیرگی ناخودآگاه، با شعر هم‌عصرانش متمایز است و در فضایی سوررئالیستی سیر می‌کند. نگارندگان با روش توصیفی- تحلیلی مبتنی بر متن کتاب *واقعیت رؤیای من است*، می‌کوشند با پاسخ‌دادن به این پرسش بنیادی که با استناد به چه مؤلفه‌هایی می‌توان بیژن نجدی را شاعر سوررئالیستی دانست؟ مؤلفه‌های سوررئالیستی را در شعر وی بررسی کنند. نتایج پژوهش حاکی از اثرپذیری عمیق شاعر از زیبایی‌شناسی سوررئالیستی و مانیفست‌های این مکتب است؛ اشعار نجدی با گریز از هنجارهای مهم‌ترین قرارداد اجتماعی، یعنی زبان شکل گرفته‌است. درنظرگرفتن معانی تازه برای کلمات، دادن ویژگی‌های هنری به اشیاءِ معمولی و خلق شیءِ سوررئالیستی، هم‌نشینی آزاد و پیشامنطقی واژگان در محورهای جانشینی عمودی و افقی شعر، نقض منطق معنایی، وفور اندیشه‌های سرکش و نامرتبط، شکل‌گیری تصاویر فراواقعی و متناقض‌نما، شناوری زمان و مکان، غلبهٔ تاریکی بر روشنایی، وحشت و اضطراب و هزل‌گویی در اشعار او نمایانگر اتوماتیسم ذهنی، نگارش خودکار و روایت شاعر از عالم رؤیا و ناخودآگاه است.

کلید واژه‌ها: شعر معاصر، شعر سپید، سوررئالیسم، بیژن نجدی.

۱- مقدمه

سوررئالیسم زبان حال تشنجات دنیای معاصر است. دعوت به عصیان است. فریاد اعتراض قرن بیستم است بر ناهماهنگی‌های تمدن جدید. (سیدحسینی، ۱۳۴۷: ۴۲۰). «واژه سوررئالیسم از دو واژه sur و real ترکیب شده است. Sur در زبان فرانسه به معنای روی و فرا است؛ Real نیز به معنای حقیقی و در اصل واژه‌ای است مربوط به اشیاء» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۶۹) ظهور سوررئالیسم مصادف با دوره‌ای است که نظریات زیگموند فروید (Sigmund Freud)، پزشک روانشناس اتریشی، دربارهٔ «ضمیر پنهان» و «رؤیا» و «واپس‌زدگی» افکار متجسس را به خود مشغول کرده‌بود. آندره برتون (Andre Breton) و لوئی آراگون (Louis Aragon)، که هر دو پزشک امراض روانی بودند، از تحقیقات فروید الهام‌گرفتند و پایهٔ مکتب جدید خود را بر فعالیت ضمیر پنهان بنانهادند. جنگ جهانی یکی از عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری مکتب سوررئالیسم بود. آندره برتون در برخی مصاحبه‌هایش گفته که در بیمارستان‌هایی در جنگ جهانی

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: hosna.kashani@yahoo.com
۲- دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: taheri@kashanu.ac.ir
۳- دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: fouladi@mail.kashanu.ac.ir

اول از روش روانکاوی فروید برای فهم رؤیاهای بیماران استفاده کرده‌است. او اذعان داشته که بیمارستان مخصـــوص پذیرش افرادی بوده که به علت ناراحتی روانی از جبهه مرخص شـــده‌بودند و همان رؤیاها و تداعی‌ها مواد خام ســـوررئالیســـم را فرهم آورده و او را به تفکر در مورد رهایی از قیدوبندهای اخلاقی و منطقی و احیای قدرت‌های اولیهٔ ذهن واداشـــته‌اســـت. (ر.ک. برتون، ۱۴۰۰: ۴۳) در ســـال ۱۹۲۱ نخســـتین کتاب سوررئالیستی با عنوان *میدان‌های مغناطیسی* به قلم آندره برتون و فیلیپ سوپو (Philippe Soupault) منتشر شـد.(سیدحسینی، ۱۳۴۷: ۴۲۶-۴۲۷). برخی از اهالی هنر، سوررئالیسم را پدیده‌ای منحصراً ادبی و هنری نمی‌دانند و معتقدند سوررئالیسم نوعی جنبش انقلابی و گونه‌ای از اندیشه و سبک زندگی است و برخی دیگر آن را مکتبی مانند ســـایر مکتب‌های ادبی می‌دانند، نه چیزی فراتر از آن. «گروهی از نویسندگان که یک واحد تأثیرگذار را تشکیل می‌دهند و با اصولی توافق دارند، یک مکتب هنری را به وجود می‌آورند. این اصول گاهی به صورت یک بیانیه (Manifesto) منتشر می‌شود. منشاءِ مکتب، افکار و اندیشه‌ها و طرز کار یک هنرمند است که شاگردان و پیروان او آن را ادامه و گسترش می‌دهند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۳)؛ ازاین‌رو سوررئالیسم نوعی مکتب ادبی- هنری است. بیانیهٔ اول سوررئالیسم، متن مهمی است که در آن به شرح چگونگی رویکرد سوررئالیستی نسبت به هنر و ادبیات پرداخته‌شده و می‌توان آن را متنی نقادانه نسبت به هنر و ادبیات دانســـت که می‌خواهد همهٔ مکاتب هنری رایج تا آن زمان را به چالش بکشد. سوررئالیست‌ها اندیشهٔ خود را یک اندیشهٔ انقلابی می‌دانستند و تلاش می‌کردند بر علیه عقلانیت محض بشورند. در مانفیســـت۱۹۲۴ ســـوررئالیســـت‌های فرانســـه آمده‌اســـت: «ســـوررئالیســـم، اســـم مذکر، خودکاریِ روانیِ محضـی که مقصـود از آن بیان شـفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشـه اسـت؛ اندیشـه القاءشـــده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی» (بیگزبی، ۱۳۷۶: ۵۲). پس از مانفیست برتون، سوررئالیست‌ها دور هم جمع شدند و بعد از مجادله و مباحثهٔ فراوان بیانیهٔ دیگری در تاریخ ۲۷ ژانویه ۱۹۲۵ نوشتند که چکیدهٔ آن بر این قرار است: سوررئالیسم وسیله‌ای برای آزادسازی مطلق ذهن و امثال آن اســـت. ما واژهٔ ســـوررئالیســـم را با واژهٔ انقلاب در یک ردیف قراردادهایم. ما در «شورش» تخصص داریم. اگر لازم شود، هیچ عملی نیست که ما قادر به ارتکاب آن نباشیم؛ سوررئالیسم یک جور شعر نیست. فریاد ذهنی است که به سوی خود چرخیده و با استیصال مصمّم به شکستن غل و زنجیر خویش است. ولو، در صورت لزوم، با چکشی مادی. (ر.ک. بیگزبی، ۱۳۷۶: ۵۲-۵۳). سوررئالیسم، زاییدهٔ اوضاع تاریخی- اجتماعی خاصی در اروپای دههٔ بیست میلادی است. نکتهٔ قابل توجه این است که در ایران با وجود قراین و شواهدی که نشان می‌دهد برخی از نویسندگان و شاعران فارسی‌زبان تحت تأثیر سوررئالیسم بوده‌اند، تقریبا هیچ‌یک صریحاً خود را سوررئالیست ندانسته‌است؛ شاید یکی از دلایلش این باشد که همزمان از دیگر مکاتب ادبی همچون رمانتیسم، سمبولیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، ایماژیسم

و... نیز متأثر بوده‌اند؛ پس به‌راحتی نمی‌توان ادعا کرد که شاعری به تمام معنا سوررئالیست است، فقط می‌توان به تأثیرات جنبش سوررئالیستی بر شعر فارسی اشاره کرد و به تحلیل آثار شاعرانی پرداخت که بیشترین تأثیر را از این جنبش پذیرفته‌اند.

بیژن نجدی، یکی از پیشروان مدرنیسم ادبی در شعر و داستان معاصر است. شعر او به‌دلیل نگارش خودکار و چیرگی ناخودآگاه، از شعر هم‌عصرانش متمایز است. نجدی، شاعری است که در آثارش با نگاهی سوررئالیستی به جهان نگریسته‌است، ازاین‌رو خوانندگان نمی‌توانند از شعر او تعبیری رئال داشته باشند؛ بیژن نجدی (۱۳۲۰ـــ ۱۳۷۶) از پدر و مادر گیلانی در خاش زاهدان متولد شد. او در زمان زندگی خود و در سال ۱۳۷۳ تنها مجموعه‌داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* را منتشر کرد. پس از درگذشت وی دیگر آثار او؛ یعنی مجموعه‌داستان‌های *دوباره از همان خیابان‌ها* و *داستانهای ناتمام* منتشر شد. نجدی، نویسنده‌ای ساختارشکن و تجربه‌گراست؛ «پیش از وی کسانی چون نادر ابراهیمی کوشیدند شاعرانه بنویسند، اما هیچ‌کدام نتوانستند موفقیت او را به دست آورند. نجدی با خلق تصاویر انتزاعی، آمیختن رؤیا و واقعیت و شخصیت‌بخشی به اشیاء از طریق زبان و عملکرد آنها در طی داستان، رویکرد تازه‌ای از جایگاه زبان در ادبیات داستانی به نمایش گذاشت» (مهربان و زینعلی، ۱۳۹۱: ۱۴۱). پس از مرگ نجدی، مجموعه‌اشعار وی با نام‌های *خواهران این تابستان*، *پسرعموی سپیدار* و *واقعیت رؤیای من است* منتشر شد. «نجدی اولاً با نگاهی نو از بلاغت شعر استفاده‌می‌کند. ثانیاً نه به‌عنوان یک تفنّن در بعضی قسمت‌های داستان، بلکه به عنوان ویژگی سبکی و نوع نگاه خود، در همه جای داستان‌هایش از آن بهره می‌برد.» (عبداللهیان، ۱۳۸۴: ۱۱۷). در اشعار وی برجسته‌سازی‌های متنوعی به چشم می‌خورد. «او اشعارش را با ملموس‌کردن اسامی شهرها، کشورها، ماه‌ها، فصل‌ها و... در ذهن خواننده قابل فهم و درک کرده و از زبان مردم کوچه و بازار بهره گرفته‌است» (نیکخواه نوری و صمصام، ۱۳۹۷: ۱۶).

۱-۱- بیان مسأله

هدف این پژوهش بررسی تأثیرات سوررئالیسم در شعر بیژن نجدی است؛ ازاین‌رو نگارندگان به بررسی موردی شعرهای وی پرداخته‌اند و می‌کوشند با واکاوی و تحلیل مبانی معرفتی و زیبایی‌شناسانهٔ سوررئالیسم در شعر وی، پاسخی روش‌مند برای پرسش‌های پژوهش ارائه‌دهند.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

این جستار می‌کوشد با تکیه بر نظریات سوررئالیست‌های فرانسه به استخراج و تحلیل مؤلفه‌های سوررئالیستی در شعر نجدی بپردازد و به پاسخ این پرسش‌ها برسد که: «کدام شاخصه‌های شعر نجدی ذهن مخاطب را به سمت احتمال تأثیرپذیری او از مکتب سوررئالیسم و جریان سیّال ذهن هدایت می‌کند؟» و «مهم‌ترین دستاورد نگارش سوررئالیستی در شعر نجدی کدام است؟»

۱- ۳- روش پژوهش

در این جستار ابتدا مباحث نظری در رابطه با سوررئالیسم، بررسی شده و سپس اشعار بیژن نجدی از همین منظر مورد مطالعه قرار گرفته‌است و یافته‌های مرتبط با مؤلفه‌های سوررئالیستی در شعر وی با روش نمونه‌برداری دستی و کتابخانه‌ای استخراج شده و با روش توصیفی ـ تحلیلی مورد واکاوی قرار گرفته‌است. تأکید مقاله بر روی کتاب *واقعیت رؤیای من است* می‌باشد که کلیتی از شعر او را دربرمی‌گیرد. این کتاب اولین بار در سال ۱۳۹۲ از سوی نشر مرکز روانهٔ بازار کتاب شده‌است.

۱- ۴- پیشینهٔ پژوهش

در ادبیات فارسی کتاب شاخصی با محوریت سوررئالیسم منتشر نشده‌است. کتاب *دادا و سوررئالیسم* نوشتهٔ سی. و. ای. بیگزبی ترجمهٔ حسن افشار(۱۳۷۶) و کتاب *تصوّف و سوررئالیسم* نوشتهٔ ادونیس ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی (۱۳۸۰)؛ از جمله منابع منحصر در این زمینه است. از میان پژوهش‌های انجام‌گرفته دربارهٔ سوررئالیسم، می‌توان به *مکتب های ادبی* نوشتهٔ رضا سیدحسینی (۱۳۴۷)، *بلاغت تصویر* نوشتهٔ محمود فتوحی (۱۳۹۸) و *آشنایی با مکتب‌های ادبی* نوشتهٔ بهروز ثروت (۱۳۸۷) اشاره کرد که در آن‌ها علاوه بر مکتب سوررئالیسم به انواع مکتب‌های ادبی و کمّ و کیف آنها پرداخته شده‌است. از طرفی دیگر در تعدادی پایان‌نامه و مقاله به بررسی بازتاب سوررئالیسم در شعر و داستان فارسی پرداخته شده‌است، که از آن میان می‌توان اشاره کرد؛ ازجمله: «مولوی، سوررئالیسم، رمبو و فروید»(براهنی، ۱۳۴۴)؛ «تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر» (موسوی شیرازی،۱۳۸۷)؛ «نگاهی گذرا به جلوه‌های سوررئالیستی هشت کتاب»(حسن زاده میرعلی و عبدی،۱۳۹۲)؛ «بوطیقای تصاویر و اشیاء در گفتمان سوررئالیستی» (رؤیایی،۱۳۸۹) و رساله‌های «بررسی و مقایسهٔ تطبیقی غزلیات سنایی و مولانا بر اساس مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم» (مصطفی غریب،۱۳۹۸)؛ «تحلیل و بررسی مؤلفه‌ها و جلوه‌های سوررئالیسم در ادبیات فارسی با تکیه بر آثار شاعران و نویسندگان شاخص در این زمینه» (نادر یوسفی، ۱۳۹۵) و پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی سوررئالیسم در شعر احمدرضا احمدی و آدونیس» (رامین میرزایی۱۳۹۵) و... اشاره کرد. دربارهٔ داستان‌های نجدی مقاله‌های متعددی نوشته‌شده‌است؛اما دربارهٔ شعر او تنها می‌توان به مقالهٔ «برجسته‌سازی با صورخیال و صنایع ادبی در شعر بیژن نجدی» (نیکخواه نوری و صمصام۱۳۹۷) و «زبان هنری داستان ـ شعر در آثار بیژن نجدی» (مهربان و زینعلی۱۳۹۱) اشاره‌کرد، اما هیچ اثری به شیوهٔ مقالهٔ پیش‌رو به بررسی و تحلیل مؤلفه‌های سوررئالیستی در شعرهای بیژن نجدی نپرداخته‌است، از این رو این پژوهش در جایگاه خود کاملا نو و بی‌سابقه‌است.

۲- مبانی نظری پژوهش

سوزان هیوارد (Susan Hayward) دربارهٔ سوررئالیسم می‌نویسد: «جنبشی که سابقه‌اش به دههٔ ۱۹۲۰ می‌رسد و فیلم‌های آن زمان از آن تأثیر گرفتند، اما امروزه ردّ کم‌رنگی از آن در فیلم ـــ به خصوص فیلم‌های وحشت ـــ بر جای مانده‌است. این جنبش که عمدتاً متأثر از آرای فروید بود، می‌کوشید تا نیروهای غیر عقلانی رؤیاها و ناخودآگاه را در هنر و شعر متجلی سازد» (هیوارد، ۱۳۸۶: ۱۴۸). بنیان حرکت سوررئالیسم این عقیده‌است که جهان رؤیا و و جهان واقعی یکی هستند و تکمیل‌کننده و در امتداد یکدیگرند (میتوز، ۱۳۸۲: ۲۲). موریس بلانشو (Maurice Blanchot)، فیلسوف و منتقد فرانسوی، سوررئالیسم را راهی برای مقابله با وضعیت اجتماعی غرب دانسته و گفته‌است: تحقق غیرواقعیت‌ها و گشودن در به روی نیستی از وظایف سوررئالیسم است. «درست است که سوررئالیسم را یک جریان نیرومند نفی‌کننده بنامیم؛ اما این نیز درست است که بیشترین داعیهٔ خلاقیت را برایش قائل شویم، زیرا همین‌که ادبیات لحظه‌ای با هیچ تلاقی کرد، بی‌درنگ همه چیز می‌شود و همین همه‌چیز شروع می‌کند به وجود داشتن و این شگفتی بزرگی است» (بلانشو، ۱۳۸۵: ۱۱). اندرو ادگار (Andrew Edgar) و پیتر سیج ویک (Peter Sedgwick) می‌گویند: «میل به ایجاد دگرگونی در زندگی روزمره از طریق آشکارسازی امر شگفت‌انگیز و تصادف عینی نهفته در نظم ظاهری واقعیت، برانگیزاننده علاقه سوررئالیستها به هنر و ادبیات بود» (ادگار و سیج ویک، ۱۳۸۷: ۱۷۵). وضعیت ملتهبی که به پیشگامی هوشنگ ایرانی در شعر منثور فارسی ایجاد شد، در شاخه‌های مختلف آن از جمله: شعر حجم، موج نو، شعر زبان، شعر گفتار و ... اثر گذاشت که با وجود تفاوت‌های بسیار و با وجود مخالفان و موافقانی که هرکدام داشتند، توانست همگی را زیر پرچم سوررئالیسم گرد آورد. برای اثبات این ادعا می‌توان به تحلیل سوررئالیسم به عنوان بن‌مایهٔ اصلی زبان و اندیشه‌های شاعران منسوب به هر یک از جریان‌های یادشده پرداخت.

آثار سوررئالیستی به‌سختی درک می‌شدند، پیچیده و غیرعادی بودند و با تصور عامّهٔ مردم از اثر هنری بسیار تفاوت داشتند، از این رو سوررئالیست‌های فرانسه نتوانستند با جامعه ارتباط چندانی برقرار کنند؛ اشعار سوررئالیستی غیرموزون بودند و در آنها استعاره‌ها و کنایه‌های بسیار دشواری به‌کاررفته‌بود که برای مخاطب ناآشنا و بی‌معنا بود و شخصی بودن اغلب آثار سوررئالیستی باعث می‌شد که فقط خود هنرمند بداند که اثرش چه می‌گوید؛ تصاویر درهم پیچیده و رمزآلود برای مخاطبی که با آن آشنا نیست، گاهی بسیار خسته‌کننده است. در ایران هم کم‌وبیش وضع بر همین منوال است. هوشنگ ایرانی، یکی از اولین شاعران نوگرای بحث‌برانگیز در این زمینه بود، اگرچه ایرانی «در شکل‌گیری جریان موج نو با پرچم‌داری احمدرضا احمدی و دیگرانی چون سپهری، یدالله رویایی و بیژن جلالی بسیار تأثیرگذار بود، اما اشعارش چندان مورد توجه واقع نشد.» (آقامحمدی، ۱۳۹۰: ۱۱۳). از میان آثاری که در گسترهٔ گرایش‌های سوررئالیستی قرارمی‌گیرند، تنها اشعار سهراب سپهری با استقبال عموم مخاطبان مواجه شده‌است؛ زیرا

سپهری می‌کوشد، تصاویر سوررئالیستی را با زبانی جذاب ارائه دهد، از این رو هرج‌ومرج حاکم بر بسیاری از اشعار فرم‌گریز سوررئالیستی بر آثار او حاکم نیست. سیروس پرهام در بخش‌هایی از کتاب *رئالیسم و ضد رئالیسم* در نقد سوررئالیسم می‌گوید: «آزادی سوررئالیستی هنرمند چیزی جز اسارت وی در پنجه‌های آهنین غرایز کور نیست» (پرهام، ۱۳۳۶: ۱۲۹).

۳- تحلیل داده‌ها

فلسفهٔ علمی یعنی همان روانکاوی فروید؛ فلسفهٔ اخلاقی که مخالف با قرارداد و مواضعه است و فلسفهٔ اجتماعی که به‌دنبال ایجاد انقلاب سوررئالیستی برای آزادی بشر است، فلسفه‌های تشکیل‌دهندهٔ مکتب سوررئالیسم هستند(سیدحسینی، ۱۳۴۷: ۴۳۲). سوررئالیست‌ها برای رسیدن به مقاصد خود روش‌هایی؛ ازجمله: نگارش خودکار، تکیه بر کشف و شهود، هزل، رؤیا، جنون، توجه به اشیاءِ سوررئالیستی را پیشنهاد می‌کنند. با بررسی میزان بازتاب مؤلفه‌های سوررئالیستی در شعرهای بیژن نجدی می‌توان با اطمینان او را در جمع شاعرانی -که ذیل این مکتب قرار می‌گیرند- قرارداد. مؤلفه‌های نگارش سوررئالیستی در شعر بیژن نجدی به شرح زیر است:

۳- ۱- نگارش خودکار

نگاشتن ناخودآگاه، یکی از اصول مهم متن‌های سوررئالیستی است که رهایی ذهن از خودآگاهی و قید و بند عقل و منطق را می‌طلبد تا از این طریق بتواند به واقعیّت برتر دست یابد. «واقعیت برتر همان واقعیت جامعی است که در اعماق ضمیر ناخودآگاه انسان مدفون شده‌است و تنها در رؤیاها و اوهام انسان متظاهر می‌شود» (داد، ۱۳۸۲: ۲۹۷) پس شاعر باید در حالتی بین خواب و بیداری و به گونه‌ای غیرارادی و بی‌برنامه قلم به دست بگیرد و مافی‌الضمیرش را روی کاغذ بیاورد تا موفق شود اوهام و رؤیاهایش را ثبت و ضمیر پنهان خود را از نظارت ذهن رهاکند. نگارش خودکار «تحت تأثیر شیوه‌های روانکاوی فروید آنجاکه با استفاده از گفتاردرمانی بیمار را به گذشته و دنیای پنهان خود رجعت‌می‌داد، به‌دست‌آمده‌بود» (ثروت، ۱۳۸۷: ۲۶۰) سوررئالیست‌ها معتقدبودند ضمیر پنهان در حالت خواب و دیوانگی از نظارت ذهن آزاد می‌شود و نگارش خودبه‌خودی می‌تواند پیام‌های آن را ثبت‌کند. موریس بلانشو (Maurice Blanchot) فیلسوف فرانسوی معتقد است که «آزادی نگارش در تاریخ سوررئالیسم با تجربه‌های رؤیا مرتبط است» (ادونیس، ۱۳۸۰: ۹۸). از تمام این‌ها می‌توان دریافت که نگارش خودکار از ناخودآگاه آدمی نشأت‌گرفته و سرشار از تصاویر سرکوب شده است؛ ازاین‌رو در متون سوررئالیستی تداعی معانی متناقض و وهمی که بیشتر به هذیان شباهت دارند، آزاد است و در آنها نفی هرگونه ساختار ازپیش‌تعیین‌شده‌ای جایز است. آن‌گونه که از متن اشعار بیژن نجدی برمی‌آید، تأثیرات ناخودگاه و نوشتن

خودکار در آن‌ها غیرقابل انکار است، زیرا در بسیاری موارد به سطرهای تصادفی، بی‌ارتباط و هذیان‌گونه رسیده‌است؛ همان‌طورکه در شعر زیر، اندیشه‌ها و عبارت‌های بی‌ارتباط این‌گونه سیلان می‌کنند:

«در استوانه‌ای از شیشه بر پای شده‌ام/ دست‌ها گشاده و در چرخ/ از ذهن ستون وحشت‌ها گریخته/ ریخته‌ام روی حریر.../ با رازداری ریشه‌های گیاه/ آتش و طلای مذاب/ در فاصلهٔ برادهٔ تاریکی روی ماه/ تا لحظهٔ تنفّس گِل شدن برهنهٔ حوّا/ درختان مرا در خواب می‌بینند/ افرای نابالغ/ توت پیر/ سپیدار افتاده/ آوازشان نام ناشنیدهٔ آواز تقدّس کلمات.../ گوش کن، این گردوست/ این زیتون/ این مدینهٔ تن/ این مداین ذهن» (نجدی، ۱۳۹۹: ۲۱۰-۲۱۱)

پیداست که اندیشه‌های متفرقه و ظاهراً نامرتبط گردهم‌آمده‌اند، چیزهایی مثل «ریشه گیاه»، «طلای مذاب»، «برادهٔ تاریکی روی ماه»، «برهنگی حوّا»، «گوش‌کردن به درخت‌ها»، «مدینهٔ تن و ذهن» و... تا بگویند شاعر بر آنچه می‌گوید، نظارتی ندارد. جمیع تصوّرات و تصاویر ناسازگار، چیرگی مطلق فضای فراخ رؤیا را نشان‌می‌دهند، رؤیایی که توانسته‌است، لباس تنگ دنیای عینیت را بدرد و بر عادات ذهنی و زبانی غالب شود؛ نگارش تصادفی این‌گونه جمله‌ها از آنجا مشهود است، که ابتدای این عبارات با انتهای آنها بیگانه است و لازمهٔ ایجاد ارتباط، میان سطرهای آغازین و پایانی شعر، خلط ناخودآگاه و خودآگاه است. ناخودآگاهی که شاعر نسبت به تراوش‌های آن، شناختی ندارد و فقط می‌تواند آن‌ها را به شکلی تصادفی بر کاغذ بیاورد و آن را با خودآگاهی که به گونه‌ای منطقی درپی قانونمند کردن روابط میان کلمات، جملات، اندیشه‌ها و خیال‌هاست، بیامیزد.

آندره برتون معتقدبود «نوشتار اتوماتیک» وقتی به‌دست‌می‌آید که نویسنده بدون قصد و اندیشهٔ قبلی هر آنچه را در ذهن دارد، به کاغذ منتقل کند، این عمل باعث فعال‌شدن ضمیر ناخودآگاه و برون‌ریزی آن است. سوررئالیست‌ها معتقد بودند که نوشتار اتوماتیک موجب افشای نیمهٔ تاریک وجود انسان می‌شود. «شیوهٔ اتوماتیک تا جایی برای سوررئالیست‌ها اهمیت داشت که بخشی از هواداران این جنبش در ایالت کبک کانادا شاخه‌ای از مکتب سوررئالیسم را پدیدآوردند و خود را «اتوماتیست‌ها» نامیدند» (اشرف سمنانی، ۱۳۹۸: ۳۶)، اما سوررئالیست‌های فرانسه به مرور از نوشتن خودکار دوری گزیدند، آندره برتون دربارهٔ دلایلی که در سال ۱۹۲۰ آن‌ها را به دور شدن از نوشتن خودبه‌خود واداشت، می‌گوید: «توجه به بهداشت بنیادین ذهن عامل تعیین‌کننده بود. تا آن‌جا که به خودم مربوط می‌شود استفادهٔ افراطی اولیه از نوشتن خودبه‌خود، نوعی گرایش نگران‌کننده به هذیان در من ایجاد کرده بود که می‌بایست بی‌درنگ با آن مقابله می‌کردم» (برتون، ۱۴۰۰: ۹).

۳- ۲- وحشت و اضطراب

ورود به دنیای ناشناخته‌ها و مجهولات از دریچهٔ ناخودآگاه، انسان را به تجربه‌کردن لحظاتی وامی‌دارد که در آن‌ها عقل، کمترین شناخت و ادراک را دارد، پس طبیعی است که در مواجهه با جرقه‌های آنی و

وهم‌آسا و بعد از سفر به بُعد پنهان هستی، شاعر دچار وحشت و اضطراب شود. تصاویر خلق‌شده از چنین لحظاتی نشـــان می‌دهند که شـــاعر از واقعیت‌هایی که باور داریم و با آن خوگرفته‌ایم، عبورکرده و به تماشای هستی عریان ایستاده، ممکن است از جملاتش عجز، یأس، وحشت و حیرت هویدا باشد؛ ذهنیت پر از دلهره و هراس شاعر در برخی از شعرها کاملا مشهود است؛ به‌عنوان مثال در شعری با نام «آن یازدهِ برهنه» آمده‌است:

«آن درخت باران/ آن یازدهِ برهنه/ ســـاحل که غروبش تنها و ســـفید بود/ میّت با پولک غمگین چشمانش/ آخرین بازگشت/ چرا در آستانهٔ این کسوف/ چرا در فراموشی‌ست/ حریق/ سوختن چمن/ ایمان جادّه‌ای که شب را دنبال کرده‌بود/ آن درخت باران نطفهٔ وحشت بود/ کار/ کار/ کار در مزرعهٔ آهن/ خاک، آیهٔ کوتاهی از قرآن/ و خواب در خلسهٔ تنهایی» (نجدی، ۱۳۹۹: ۲۰)

عبارات این شـــعر، برخلاف عبارت‌هایی که ترکیب آن‌ها به خلق تصـــاویر هدفمند منجر می‌شـــود، حصارهای خودآگاه را شکسته‌اند و به گونه‌ای کاملاً تصادفی کنار هم قرارگرفته‌اند. نمی‌توان فهمید که «درخت باران» چرا «نطفهٔ وحشت» است و ارتباطش با «یازده برهنه» و «میّت» چیست! فضای وهم‌آلود این شعر با وحشتی شکل می‌گیرد که گویی بر شاعر چیره شده‌است و روابط علّی و معلولی را در ذهن او برهم زده تا ذهن ناهشیارش فضایی بیافریند که ناخوشایند و اضطراب‌آلود است و این اضطراب از نیمه‌نیمه رهاشدن جملات هویداست. هر عبارت، به‌گونه‌ای غیرارادی و بدون منطق و ارتباط مشخصی کنار عبارت بعدی قرار گرفته‌اســـت، عبارت‌هایی چون: «آخرین بازگشـــت»، «چرا در آســـتانهٔ این کســـوف»، «چرا در فراموشـــی‌ســـت»، «ایمان جاده‌ای که شـــب را دنبال کرده‌بود» و... همگی ناشـــی از نگارش خودانگیخته و تراوش از ناخودآگاه ذهن شـــاعر اســـت که منطق ادبی را از یاد برده‌اســـت. پیر روردی (Pierre Reverdy) شاعر فرانسوی (۱۸۸۰- ۱۹۶۰) وضعیت شاعر سوررئالیست را بسیار خطرناک توصیف‌می‌کند و می‌گوید: «شاعر در وضعی مشکل و غالبا خطرناک قرار دارد از دو سو لبهٔ ذوخنجر، تیزی ظالمانه‌ای متوجه اوست، یکی رؤیا و دیگری واقعیت» (بودافر، ۱۳۷۳: ۷۰-۷۱) نجدی در شعر دیگری می‌گوید:

«ازدحام من بود و تشـــویش‌ها/ که نام تو از خلوت کویر/ پیچان و تند/ این غمورهٔ من/ کیســـت که خرابه‌ها دعای عبورش را دارند؟/ چنان که سیل، یا که مسیحی، کوله‌بارش طاعون/ البته/ من هم رفتار کسوف را دیده‌ام/ از جُلجُتا تا سایگون/ این‌بار/ حرف از جنازه‌ای‌ست/ که تن به عفونت نداده‌بود/ و ما همه ســـرگردان/ تردید تدفینش را داشـــتیم/ یا ســـوزاندن حتّا مومیایی/ پس روز ایســـتادن اســـکلت‌ها و اســـتخوان‌بندی‌ســـت/ بر خاک/ میراث جنگلی که کوچ کرده‌اســـت/ در عمق حفره‌ها/ بر زخمِ زمینِ درختانی که/ هیچ‌شان انداخت» (نجدی، ۱۳۹۹: ۱۳۴)

در این شـــعر هم مانند نمونهٔ قبل، تصـــورات و تصـــاویر غیرارادی و پراکنده‌ای چون: «نامی در خلوت کویر»، «مســـیحی با کوله‌بار طاعون»، «ســـوختن مومیایی»، «جنازه‌ای که تن به عفونت نداده»، «ایســـتادن اســـکلت‌ها»، «جنگل کوچ‌کرده به حفره‌ها» کنار هم قرارگرفته‌اســـت که پیوندی منطقی میان آن‌ها برقرار

نیست. به‌هم‌پیوستن عبارت‌های ازهم‌گسسته از مشخصه‌های نگارش خودکار است. آنچه در این دو نمونهٔ یادشده، مشترک است، حضور برخی از احوالات درونی انسان؛ مثل «وحشت» و «تشویش» است؛ همینطور حضور «جنازه» و هر چیزی به آن مربوط است، از جمله «اسکلت»، «تدفین»، «حفره» و... و شکل‌گرفتن شعر در «کسوف» که حاکی از نبودن نور و چیرگی تاریکی است. «ناپایداری جهان و عجز از شناخت آن، یأس و نومیدی و سرانجام وحشت و دهشت به دنبال می‌آورد و جهان به وحشتکده بدل می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۶۱).

یکی از انتقادهایی که بر سوررئالیسم وارد می‌کنند، گنگ بودن اشعار است و اذعان به این مسأله که عموم مردم نمی‌توانند زیبایی‌های شعر را بشناسند. برتون در این باره می‌گوید: «سوررئالیسم با ارائهٔ متن‌هایی که با تلقین صدای درونی نوشته شده، مسئولیت ابهام متن‌های خودش را رد می‌کند.» او سرچشمهٔ این ابهام را در زبان و قدرت تبادل آنی آن می‌داند و بر این باور است که: «شعر هدفش بازی همزمان با صدا، حس، فکر، وزن و تصاویر است که خود موجد بسیاری از علت‌های ابهام می‌شود.» (برتون، ۱۴۰۰: ۲۲۸)

۳- ۳- غلبهٔ تاریکی بر روشنایی

برخی از تصاویر شعری نجدی از تاریکی درون شاعر برمی‌خیزند. تکرار قابل توجّه واژهٔ شب و کلمات دیگری که از تاریکی حکایت‌می‌کنند، دلیلی بر این مدّعاست. تسلّط شب و تاریکی بر روز و روشنایی حاکی از دلالت‌های عمیق روان‌شناختی است. عالم تاریکی، از ضمیر ناخودآگاه حکایت‌می‌کند، از درونی‌ترین بخش وجودی انسان که در آن، سلطهٔ ضمیر آگاه بر نهاد، به حداقل خود می‌رسد و شاعر از دریچهٔ ناخودآگاه به عمیق‌ترین لایه‌های درونش سفر می‌کند و با هستی عریان مواجه می‌شود. غلبهٔ تاریکی بر دنیای شعری نجدی به حدی است که خودش را هم زادهٔ تاریکی می‌بیند:

آن دورترهای شکنجه/ آن دورترهای اعتراف/ تاریکی خطوط زمین‌گیر/ باردار من بودند/ مرا که از جنگل های باشکوه خواب بازمی‌گشتم/ و از حاشیهٔ مأیوس آن همه شب/ به سیلاب‌های گم بخشیدند (نجدی، ۱۳۹۹: ۹۸)

کاربرد «شب» و «تاریکی» و استفاده از رنگ‌های تیره مانند «سیاه» و «خاکستری» که شاعر بسیار به آن اشاره می‌کند، ماهیّتی رمزگونه دارند که در متن‌های مختلف و در فرهنگ‌های گوناگون از گذشته‌های دور تاکنون سمبل مفاهیم مختلفی از جمله جهل، ستم و مرگ بوده‌است، مانند این سطرها که به نظر می‌رسد «شب» در آن مفهومی نمادین دارد: «و جذام در آب و زمین/ در برگ و سبزِ نجیب ساقه‌ها می پیچید/ در نیرنگ، نیرنگِ شب که از پسِ/ جاده‌های مالرو می‌گذشت» (همان: ۹۷)، اما «شب» و «تاریکی» در شعر نجدی از محدودهٔ تشبیه و استعاره و نماد که مختص فراواقعیت‌اند، لامکانی است؛ پس بعید نیست

اگر دست شاعر پر از «تکّه‌های ظلمت» باشد: «دستم را داشتم پر از تکّه‌های مردهٔ ظلمت» (همان: ۹۸) بعید نیست اگر «ارتفاع سیاهی» از سرش بگذرد و «تاریکی» را پیاله پیاله به خیابان بریزد:

اتاق پر از بوی مردن بود/ که/ ارتفاع سیاهی/ از سرم گذشت/ دیگر برای اینکه پیاله پیاله/ از پنجره، تاریکی اتاق را به خیابان ریخته/ به زنجیرم بازگردم/ دیر شده‌است (همان: ۱۰۶)

تصاویری که از درون می‌جوشند سایه‌ای سنگین را با خود حمـــــل مـــی‌کننـــد که از جهانی با پنهانی‌هایی ناگفتنی حکایت دارد، جهانی که در آن «منظومه‌ای از گودال‌های سیاه می‌گذرد» و «درخشش آفتاب آنجا تاریک است»:

منظومه‌ای خُردی گرفته/ می‌گذرد/ از گودال‌های سیاه/ و آفتاب با درخشش تاریک/ چیست این تقدّس برگ شدهٔ اعداد؟/که می‌بارد آرام/ از درخت ناآرام؟/ چیست این پنهان؟ (همان: ۱۵۸)

جهانی که در آن چشم‌هایی مجسّم‌شده از «ارتفاع تاریکی» سرازیر می‌شوند که به شکل «کودک»اند:

کودکانی را می‌بینم که/ چشـم تو را دارند/ و از ارتفاع تاریکی می‌آیند/ آنک، چیزی، جز چشـم تو، از کوهپایه‌ها نمی‌آید (همان: ۱۰۸)

گویی شـاعر به تاریکنایی شـفاف راه یافته اسـت که به جهان مجهولات راه دارد. جایی که تاریکی و سـایه‌های مخوف حاصـل از آن، بر فضـای زمانی و مکانی شـعر حاکم اسـت، محدوده‌ای وحشـت‌برانگیز اسـت، آشـوب و نابسـامانی زبان را برمی‌انگیزد، سـرزمین هم‌نشـینی تمام تناقض‌هاسـت و شـاعر را به سـمت واقعیّت برتر سوق می‌دهد.

۳- ۴- شناوری زمان و مکان

شاعران سوررئالیست این توانایی را دارند که به شـناخته‌هایشـان در قالب «زمان» و «مکان» کیفیتی تازه ببخشـند و آن‌ها را از واقعیت به فراسـوی واقعیت سـوق دهند و به آن‌ها خاصـیتی جادویی ببخشـند. در بسـیاری از متن‌های سـوررئالیسـتی، چیزی به نام زمان خطی وجود ندارد و زمان، مفهوم شـناخته‌شـدهٔ ما نیسـت، همینطور واژگانی که بر مکان مشـخصـی دلالت می‌کنند، از جنس مکان‌هایی که در عالم واقع می‌توان در آنها اقامت کرد، نیسـتند و به نوعی مکان وهمی و مبهم اشـاره دارند. در بسـیاری از شـعرهای نجدی زمان، زمانی کاملا سـوررئالیسـتی، ذهنی و درونی اسـت و با زمان عینی، کمّی و فیزیکی متفاوت اسـت. گویی با زمانی وهم‌گونه مواجهیم که در آن گذشـته و آینده و هرچه مرتبط با زمان و گذر زمان است، مجازی و مبهم می‌نماید؛ برای مثال «شنبه» دیگر تکّهٔ مشخّصی از زمان نیست؛ درنتیجه می‌تواند راه برود: «چقدر از پل، می‌ترسـم/ از آسـمان چسـبیده به پل/ از شـنبه‌ای که راه می‌رود/ زیر پل» (همان: ۱۵۰) در حالت شـناوری زمان، گویی شـاعر در زمان دایره‌واری معلق شـده‌اسـت، زمانی که گذشـته و حال و آینده‌اش کنار هم قرارگرفته‌اند و همه‌چیز را احاطه کرده‌اند، پس طبیعی اسـت اگر آدمی از نیمهٔ دوم قرن بعد بیاید: «دیروز که می‌آمدم از نیمهٔ دوّم قرن بعد/ دیدم که نور آهسـته می‌ریزد/ صـدا آهسـته می گذرد»

(همان: ۱۶۳). گویی زمان حال استمرار مطلق دارد و گذشته و آینده را هم در خود شناور کرده‌است. چنین زمانی ابتدا و انتها ندارد، مثلا «دیروز» به حال آمده و اتاق را پر کرده‌است: «اتاق پر شده از دیروز/ سرمای صبح و ناگهان و آینه‌های پر از چاقو» (همان: ۴۹) نجدی در شعرهایش به زمان‌ها خاصیتی جدید می‌دهد، علاوه بر این، مکان‌ها هم هویت تازه می‌یابند، مثلا «ستایش هفت» مکانی است که شاعر در آن به نماز می‌ایستد:

با هر عدد تو را دارم/ با هر تکان عقربه/ با قطره‌ای از سکوت بیمارستان/ هنگام، که در ستایش هفت/ به نماز ایستاده‌ام (همان: ۱۰۷)

یا مکان‌های این چند سطر، کاملاً ذهنی و وهمی‌اند:

«و عشق که می‌گذرد با پاهای گناه/ از می‌گذری‌هایم/ که من از شاید آمده‌ام/ که تو از هرگز من/ با دست‌هایت آمده‌ای/ و لیوانی پر از موسیقی/ تا می‌شنوم‌هایت» (همان: ۷۲)

مثلاً نمی‌توان تصوّر کرد که «می‌گذری‌هایم» چه جور جایی است که «عشق» با پاهای گناه از آن رد شده‌است یا «شاید» و «هرگز» با چه منطقی به مکان تبدیل شده‌اند و «می‌شنوم‌هایت» چه جور جایی است! در این سطرها نه تنها کلماتی که در جایگاه مکان قرار گرفته‌اند، از جنس مکان نیستند، بلکه سایر کلمات هم ویژگی واقعی خود را از دست داده‌اند، مثلا «لیوان» به جای آب پر از «موسیقی» شده‌است. بسیاری از نام‌هایی که در شعر نجدی به مکان دلالت دارند به گونه‌ای گنگ و ناشناخته‌اند، مثل «پشت پردهٔ آب»، «در ارتفاع آبی‌ها»، «کنار پنجرهٔ عرفان» و «کنار ضریح تصوّف» در:

در سیر نور و نوازش/ شاید پشت پرده‌ای از آب بودی و گم/ در ارتفاع آبی‌ها/ آن‌جا/ کنار پنجره‌های مقدّس عرفان/ کنار ضریح داغ تصوّف/ و آن‌همه بوی برهنهٔ می/ مرا دیده‌اند/ که از آسمانم/ نام تو می‌بارید.(همان: ۶۷)

علاوه بر این‌ها، مکان‌هایی موهوم مانند: «مزرعهٔ خون» (ص ۹۸)، «ارتفاع تاریکی» (ص ۱۰۸)، «حاشیهٔ شب» (ص ۹۸)، «خانه‌های سیاه» (ص ۱۶۰)، «آینهٔ پاره» (ص ۱۹۸)، «دریاچه‌های زخم» (ص ۱۸۹)، «مرمر سکوت» (ص ۱۹۰)، «دریاچهٔ کتان» (ص ۲۷۴) در شعر نجدی به چشم می‌خورد. متون سوررئالیستی که معمولاً از ناخودآگاه ذهن نشأت می‌گیرند، به زمان و مکان خاصی اشاره‌نمی‌کنند، پس خیلی عادی است که با هرآنچه ما به عنوان زمان و مکان می‌شناسیم کاملاً متفاوت باشد و تعریف روشن و مشخّصی نداشته‌باشد؛ چرا که تصاویر سوررئالیستی جرقّه‌های آنی برخاسته از ژرفای روان را به نگارش درمی‌آورند و تحلیل‌های منطقی را نمی‌پذیرند، پس نشأت گرفته از جرقه‌هایی هستند که در آن‌ها هیچ ردّی از جهان عینیات نیست.

۳- ۵- اشیاءِ سوررئالیستی

سوررئالیست‌ها می‌کوشیدند سوژه‌هایی از زندگی روزمرّه را به مفاهیمی با ارزش هنری بالا تبدیل کنند و «در اشیاء و حوادث به ظاهر پیش‌پاافتاده، اعتبار و ارزش مطرح‌شدن به مثابهٔ شیء و موضوع هنری

را بیابند، مارسل دوشان(Marcel Duchamp) در این کار تاحدی پیش‌می‌رود که می‌توان هر شیئی حتی سخیف‌ترین و تابویی‌ترین اشیاءِ زندگی روزمره را که معمولا از منظرها پنهان می‌شوند، بدل به شیء‌های هنری کند» (گاردنر، ۱۳۸۴: ۵۶) سالوادور دالی (Salvador Dali)که یکی از هنرمندان پیشرو در مکتب سوررئالیسم است، در مورد اشیاءِ سوررئالیستی می گوید: «شیء سوررئالیستی شیئی‌ای است که کمترین کار مکانیکی را انجام دهد و بر توهّمات و تجسّماتی متّکی باشد که از تحقق اعمال ناخودآگاه ما به وجود آمده‌اند» (سیدحسینی، ۱۳۴۷: ۴۴۵). می گویند آندره برتون در خواب، کتابی را دید که از مجسمه‌ای چوبی درست شده بود و با اینکه مجسمه، قطری طبیعی داشت، مانع ورق زدن کتاب نمی‌شد و اوراق کتاب از پشم زبر سیاه ساخته شده بودند، بعد از بیدار شدن از خواب به فکر ساختن این گونه اشیاء افتاد تا بتواند «به تخریب زینت‌آلات هنری نفرت‌انگیز کمک نماید و این موجودات و اشیاءِ عقلانی را از درجهٔ اعتبار ساقط کند» (همان: ۴۴۶). در عالم سوررئالیست‌ها اشیاء، حالتی ذهنی پیدامی‌کنند و شاعر با کمک ضمیر ناخودآگاهش خود را میان اشیائی می‌یابد که خود آنها را آفریده و به او تعلق دارند. گویی شاعر به جهانی راه یافته که اشیائش کمترین سهمی از عینیت‌های این جهانی ندارند؛ برای مثال آنچه ما در مذهب و در دنیای عینی خود به عنوان «کفن» می‌شناسیم، پارچه‌ای سفید با جنسی خاص است، اما در عالم ناخودآگاه شاعر «کفن» چیزی نیست مگر «دود سیگار» و این، شیء سوررئالیستی تازه‌خلق‌شده‌ای است که متعلق به روح شاعر است، نه شخص دیگری: «حالا من شناورم بین قالی و سقف/ پیچیده در کفنی از دود یک سیگار» (نجدی، ۱۳۹۹: ۶۲). در جهان ذهنی شاعر می‌توان با «پله»ای که از جنس «ابر» است، نه از جنس آجر و سیمان و سنگ و... مواجه شد، می‌توان با «پیراهن»ی که از جنس «برنج» و «مه» است نه پارچه، روبه‌رو شد؛ می‌توان با «چشم‌بند» و «ریسمان»ی برخوردکرد که از جنس «کلمه» است و «گیوه»ای که از جنس «ابر» است. در این جهان «اسب» آن حیوانی که می‌شناسیم نیست، بلکه فقط یک «صدا»ست. همهٔ این‌ها اشیائی سوررئالیستی هستند که متعلق به روح شاعرند:

«نیمی از من نشسته بر پلّه‌های ابر/ به نیم دیگر من، رها در هندسهٔ روستا می‌نگرد» (همان: ۷۸)؛
«پیراهنی سوغات خواهم برد/ از مخمل سبز برنج برای خواهرم شن‌زار» (همان: ۱۶۲)؛
«نمی‌رسی که پوست تو را بر تن کنم، با تو هستم، مه!» (همان: ۷۸)؛
«چشم‌هایت را بستند با کلمات/ دست‌هایت را با کلمه/ و تو را گردن زدیم با عشق» (همان: ۱۴۹)؛
«شنیده‌ام که مرا بی‌صدا/ بی‌سایه دیده‌اید/ گیوه‌ای از ابر/ پاپوش پاهای گیاهی من» (همان: ۱۸۱)؛
«سوراخ خالی چشم اسب/ افتاده روی شن/ اسبی می‌گذرد/ که نیست مگر صدای پای اسب» (همان: ۲۱)

اما اشیاء سوررئالیستی فقط اشیائی نیستند که جنسی فراواقعی دارند، بلکه ممکن است شاعر به شیئی واقعی، خاصیتی تعریف‌نشده، بدهد، یا شیئی را از جای خودش بردارد و در جایی تازه و پیش‌بینی نشده قرار دهد، مثلا به «آجر» خاصیت آوازخواندن بدهد: «صدای رشد علف نمی‌آید/ اما آواز آجرهاست»

(همان: ۴۴) یا «دانهٔ لوبیا» و «رنگ آبی» بتوانند آبستن شوند: «باید بیایی با من به درون آب/ تا صدایی بشنوی از رنگ آبی آبستن یک آبی» (همان: ۸)؛ «به لوبیا می‌نگرم/ به دردکشیدن یک دانهٔ لوبیا/ که دارد لوبیای تازه می‌زاید» (همان: ۲۱). گویی دریچهٔ ادراک شاعر کناررفته‌است و او این توانایی را یافته که پدیده‌ها را به گونه‌ای دیگر ببیند. در عالم ناخودآگاه، اشیاءِ سوررئالیستی قابلیت تبدیل‌شدن به یکدیگر را هم می‌یابند مثل «آسفالت» که نه‌تنها می‌تواند خاصیتی آشنایی‌زدایانه بپذیرد و راه برود، بلکه می‌تواند به «ملافه» تبدیل شود:

«و آسفالت/ بی‌ترحّم می‌آمد/ آسفالت می‌آمد، آسفالت می‌آمد، آسفالت می‌آمد/ آسفالت/ که آرام و بی‌صدا/ ملافهٔ روی صورتم شود» (همان: ۱۱)

پس چاره‌ای نیست جز پذیرش اینکه کلمه یک معنای قطعی ندارد و معنای هر کلمه در بافت‌های مختلف فرق‌می‌کند. ابهام معنایی که در نظام زیبایی‌شناسانهٔ مدرن، نوعی حُسن شمرده می‌شود، از همین‌جا نشأت می‌گیرد.

۳- ۶- رسیدن به نقطهٔ علیا

شاعر وقتی به نقطهٔ سوررئالیستی یا نقطهٔ علیا می‌رسد که در کلامش، هرچیز متناقضی که در دنیای عینیات می‌شناسیم، حدّ و مرز و تناقض خود را از دست داده‌باشد؛ در چنین جایگاهی نظارت خودآگاه به کمترین حد ممکن می‌رسد و حتی ممکن است مفهوم، بین بی‌معنایی و معنامندی در نوسان باشد. «در این نقطه از ایده‌آلیسمی که فروتر را به خاطر برتر انکارمی‌کند، درمی‌گذریم و همچنین از مادّیتی که برتر را به خاطر فروتر انکارمی‌کند. در این نقطه برتر و فروتر برابرند.» (ادونیس، ۱۳۸۰: ۵۹). در مانیفست دوّم سوررئالیسم (۱۹۲۹) آمده‌است 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 محرّک دیگری در فعالیت‌های سوررئالیست‌ها پیدا نمی‌شود مگر امید به یافتن و تعیین این نقطه» (بیگزبی، ۱۳۷۶: ۵۴). در نقطهٔ علیا، جهان درونی ــ انفسی با جهان بیرونی ــ آفاقی تلاقی می‌کند. نقطهٔ علیا، نقطه‌ای در جهان مجهولات است که آن را به عنوان «واقعیّتی برتر وصف می‌کنیم که واقعیت انفسی و واقعیّت عینی چیزی به جز تجلّی آن نیست» (ادونیس، ۱۳۸۰: ۵۹)؛ اما سؤال این است که این نقطه کجاست؟ هرچند نمی‌توان برای آن محدوده‌ای قائل شد، همانطورکه نمی‌توان بی‌نهایت را محصورکرد. حدّ و مرز نقطهٔ علیا را نمی‌توان تعیین کرد، فقط می‌توان در آفاق نگاه شاعران و عرفا به آن سفر کرد. هرجا دوگانگی‌ها و بیگانگی‌ها به پایان برسد و نشانه‌هایی از حلول معرفت در آنجا دیده شود، همان‌جا نقطهٔ علیاست. اصلا تمام تلاش سوررئالیست‌ها برای سفر به جهانی فراسوی جهان تحت سیطرهٔ عقل، برای رسیدن به همین نقطه است؛ به جایی که انسان‌ها از درک آن بی‌بهره مانده‌اند. «چنین به نظر می‌رسد که جهانِ خارج از دیدگاه سوررئالیستی مانند نقطه‌ای است که در آن میان بی‌منطقیِ

ظاهری و علّت پنهان و رازآلود، نوعی توافق و همراهی وجود دارد. چرا انسان این علّت نهایی را درنمی‌یابد؟ زیرا، اشیاء را تنها از حیث منفعت آن‌ها می‌بیند؛درحالی‌که بر همهٔ اشیاء نفعی جز آنچه بدان نسبت می‌دهند، مترتب است» (ادونیس، ۱۳۸۰: ۶۰)، به همین دلیل است که سوررئالیسم برای رسیدن به نگاهی خارق عادت‌ها و تغییر رویکرد خود نسبت به جهان معمول، به نگارش خودکار، جنون، هزل، هذیان، تخدیر و... روی می‌آورد. رویکرد معرفت‌شناختی سوررئالیسم مبتنی بر جمع میان اضداد است، برای مثال شاعر در این چند سطر، تصویر تودرتویی از مرگ و تولّد خلق‌کرده و آن‌ها را کنار هم نشانده‌است، بی‌آنکه تناقضی میان این دو سویه ببیند:

«به خاطر آن لحظه که می‌میری پیش از آنکه زاده‌شوی و زاده می‌شوی در مرگ و مرگ در فریادی تو را دوباره می‌زاید» (نجدی، ۱۳۹۹: ۱۰۵)

مشخّص است که شاعر از عقل و منطق درگذشته‌است تا به واسطهٔ از خود بیخودی، از جهان ناشناخته‌ای پرده‌بردارد. در این جهان تازه، عجب نیست اگر آسمان از آستین کسی ببارد و انسانی با مردگانی خودش راه برود، دست‌هایش سرب شوند و درخت گردو میوهٔ فلزّی بدهد:

«آسمان از آستین تو/ قطره قطره می‌بارد/ می‌بینی؟/ من با مردگانی من/ از کنار تو با گریه می‌گذرم/ .../ چرا از اکسیژن نمی‌پرسی؟/ از فلزشدگی؟/ سقفی از آهن/ دیواری از شیشه‌های خیس؟/ حالا همین حالا که از درخت گردوی حیاط من/ گردوی فلزشده می‌افتد/ بر زمین فلز/ و یکی از دست‌های من سرب شده/ نگاه کن به ناخن من/ که چنگ می‌زند به صورت هرچه رنگ»(همان: ۱۴۰-۱۴۱)

آندره ماسون (Andre Masson) می‌گوید: «عقل بدترین دشمن روح است... عقل در نزد ما جوانان سوررئالیست سال ۱۹۲۴، «زناکاری» بزرگ است» (ادونیس، ۱۳۸۰: ۶۴). برای رسیدن به نقطهٔ علیا باید تسلّط عقل به حداقل خود برسد تا شاعر بتواند از دریچهٔ تخیّل و رؤیا وارد جهان واقعیت‌های برتر شود و از عالم حسیّات فاصله بگیرد.

۳- ۷- هزل‌گویی

در نظر انسان‌هایی که به واقعیّت برتر فکر می‌کنند و راهی برای وصول به مطلق می‌جویند و می‌خواهند از عقل بگذرند، دنیای پوچ و حقیر، چیزی جز تمسخر و هزل نمی‌طلبد، در نتیجه در بسیاری از متون سوررئالیستی ردّ پای تخریب جهان دیده می‌شود. «زندگی واقعی برای کسی که بتواند آن را با بی‌اعتنایی و لاقیدی بنگرد، ظاهر موقر و جنبهٔ جدی خود را از دست می‌دهد و موضوع خنده و مضحکه می‌شود» (سیدحسینی، ۱۳۴۷: ۴۳۳). تمسخر و مضحکه‌کردن دنیا و قراردادهایش، در واقع نوعی طغیان علیه آن است، گویی هزل نیروهای درونی شاعر را برای ردشدن از تلخی واقعیّت‌ها و رسیدن به واقعیّت برتر دوچندان می‌کند، چنان که نجدی در سطرهای زیر فهرستی از جزئی‌ترین اتفاقات روزمره را ردیف

می‌کند و با ریشـــخند به آن می‌نگرد و ســـرانجام به‌عمد خودش را به نداســـتن می‌زند تا بتواند بهتر به دانستنی‌های حقیقی بپردازد:

مرغ مرده در یخچال/ آنتن تلویزیون روی سفال/ توت زیر پای درخت توت/ من لاهیجان هستم/ خزر منظورم همین دریای خزر/ تا گلوی پنجرهٔ خانه‌های انزلی پیش آمده/ شـــاگرد اول یکی از کلاس‌هایم موجی شده پیچیده‌اندش با طناب به تختخواب/ من لاهیجان هستم/ آقای کلینتون در کاخ سـفید/ مومیایی لنین کجاسـت نمی‌دانم/ گورباچف در پروسـتاریکا چه نوشـته نمی‌دانم/ تابلو سـهراب سـپهری در کدام موزه‌سـت؟ به مرتضـی علی (ع) نمی دانم/ مخمل صـدای بنان در خاک پوسـیده یا مخمل‌تر شده‌است؟/ ارواح پدرم نمی‌دانم (نجدی، ۱۳۹۹: ۱۵۳-۱۵۴)

در ســطرهای یادشــده شــاعر از ظاهر اشــیاء و کارکرد مألوف آن‌ها عبور کرده‌اســت و آنها را کنار چیزهایی قرارداده که با هم فاصلهٔ زیادی دارند، مثلا «آنتن تلویزیون روی سفال قرارگرفته‌است» و «مرغ مرده در یخچال» تا از تلاقی آن‌ها تصــویری مضــحک شــکل‌بگیرد، در نتیجه چیزهایی مثل «آنتن»، «یخچال»، «سـفال»، «مخمل»، «صـدا» و ... هویت خود را ازدسـت‌داده‌اند و به هویت تازه‌ای رسـیده‌اند. به عقیدهٔ آراگون «مفهوم مجازی و اعتباری و بهت‌انگیز به اشــیاء و اموردادن، به هیچ‌وجه بازی کودکانه‌ای نیست، این کار تحصیل شیوهٔ فلسفی خاصی است که دو جنبه دارد، جنبهٔ منفی و جنبهٔ مثبت: نخست باید واقعیت را منهدم کرد تا از میان آن، واقعیّت تازه‌ای سربرآورد که واقعیّت نخست پوستهٔ ظاهری و خارجی آن بوده‌است.» (سـید حسـینی، ۱۳۴۷: ۴۳۴- ۴۳۵) نجدی در مواقعی که در مواجهه با واقعیّات و خبرهای تلخ تحت فشار قرار می‌گیرد، معمولا به هذل روی می‌آورد:

بازم کن/ تا موج پاره‌های ماهواره/ بر اسـتخوانم ننشـینند/ و آگهی کشـتار/ نگذرد از ذهن من/ من پیر شـــده‌ام/ .../ حتی خرفت هم شـــده‌ام/ از روزنامه‌ها چیزی نمی‌فهمم/ و از پنجره می‌نگرم به صـــدای پای پرندگان/ حاجی‌لک‌لک تُو هوا زنگوله پاش بود حاجی‌لک‌لک/ رفتم تُو خونه‌ش دیدم عزاش بود حاجی لک‌لک (نجدی، ۱۳۹۹: ۱۲۴)

پیداســت که شــاعر از تلخی خبرهای ماهواره و آگهی‌های کشــتار به صــدای پای حاجی لک‌لک گریززده و برای تجدید قوا به هذل‌گویی پناه آورده‌است، در واقع هزل در سطرهای یادشده نوعی شورش علیه دنیا و مافیهاست.

۴- نتیجه‌گیری

بیژن نجدی یکی از پیشگامان نوگرایی ادبی است. هنجارشکنی‌های متعدد او به شعرش حال و هوایی سوررئالیستی بخشیده و آن‌ها را از اشعار هم‌عصرانش متمایز کرده‌است. کتاب *واقعیت رؤیای من است* که مجموعهٔ اشــعار او را دربرمی‌گیرد، ســازوکار نگارش خودکار ســروده شــده و هنجارشــکنی‌های بی‌سابقه‌ای دارد. اشعار بیژن نجدی، انقلابی علیه مهم‌ترین قرارداد اجتماعی یعنی زبان است. کاربرد نوین واژگان، دادن معانی تازه به کلمات و درنظرگرفتن شــاخصــه‌های هنری برای اشــیاءِ معمولی، نشــانهٔ

بی‌اعتبارسازی ارزش‌های معمول در زبان و خلق ارزش‌های تازه‌است. هم‌نشینی آزاد و پیشامنطقی واژگان در محورهای جانشینی عمودی و افقی شعر، به نقض منطق معنایی شعر منجر شده و گسست و شکافی در کلام ایجاد کرده‌است که حکایت از روی‌آوردن شاعر به نگارش خودکار و اتوماتیسم ذهنی دارد.

گسست‌ها به شکلی است که حتی به شناوری زمانی و مکانی ختم شده‌است به این معنا که زمان و مکان در شعر نجدی ورای آن چیزی است که از این کلمات انتظار می‌رود. فضای بیشتر شعرها، گنگ و مبهم‌اند و با تجربه‌های عینی و رئال قابلیّت تطبیق ندارند. چیرگی فضای رازآلود و مبهم رؤیا و سرگردانی ذهن، شاعر را از زبان معیار منحرف کرده‌است. سپردن رشتهٔ کلام به ناخودآگاه ذهن سبب غلبهٔ تاریکی بر روشنایی و حضور فضاهای آکنده از وحشت و اضطراب در شعر نجدی شده‌است.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای نگارش سوررئالیستی برای نجدی، رسیدن به نقطهٔ علیا بوده‌است. در این نقطه هر چیز متناقضی که در دنیای عینیات شناخته می‌شود، حدّ و مرز و تناقض خود را از دست می‌دهد؛ «نقطهٔ علیا»، نقطه‌ای است که در آن مرگ و زندگی، خیال و واقعیت، گذشته و آینده، بالا و پایین و... دیگر نقیض هم نیستند، از این رو دنیای پوچ و حقیر عینیّات، چیزی جز تمسخر و هزل نمی‌طلبد، طنز سوررئالیستی یا هزل‌گویی هم یکی از عناصر بارز در شعر نجدی است که در آن با مضحکه کردن دنیا و قراردادهایش، به نوعی طغیان بر علیه آن پرداخته‌است.

تحلیل بخش قابل توجهی از شعرهای نجدی، حاکی از تأثیرپذیری او از مکتب سوررئالیسم است، تاجایی‌که می‌توان با توجه به یافته‌های پژوهش، این کتاب را اثری کاملاً سوررئالیستی دانست.

منابع

- آقامحمدی، تیمور، (۱۳۹۰)، «**مرا با دریاهای مرده کاری نیست» (زندگی و شعر هوشنگ ایرانی)**، تهران: ثالث.
- ادگار، اندرو؛ سیج ویک، پیتر، (۱۳۸۷)، «**مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی**»، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- اشرف سمنانی، بهروز، (۱۳۹۸)، «**رؤیای وارونگی: نقد و بررسی سوررئالیسم در ادبیات و هنر**»، تهران: کانون اندیشه جوان.
- برتون، آندره، (۱۴۰۰)، «**سرگذشت سوررئالیسم؛ گفت‌وگو با آندره برتون**»، ترجمهٔ عبدالله کوثری، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.
- بلانشو، موریس، (۱۳۸۵)، «**از کافکا تا کافکا**»، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نشر نی.
- بودافر، پیر، (۱۳۷۳)، «**شاعران امروز فرانسه**»، ترجمه سیمین بهبهانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- بیگزبی، سی. و. ای، (۱۳۷۶)، «**دادا و سوررئالیسم**»، ترجمهٔ حسن افشار، چ۲، تهران: نشر مرکز.

- پرهام، سیروس، (۱۳۳۶)، «**رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات**»، تهران: نیل.
- ثروت، منصور، (۱۳۸۷)، «**آشنایی با مکتب‌های ادبی**»، چ۲، تهران: سخن.
- داد، سیما، (۱۳۸۲)، «**فرهنگ اصطلاحات ادبی**»، تهران: مروارید.
- سیدحسینی، رضا، (۱۳۴۷)، «**مکتب‌های ادبی**»، چ۶، تهران: فاروس.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۰)، «**مکتب‌های ادبی**»، چ۶، تهران: قطره.
- عبداللهیان، حمید،(۱۳۸۴)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، **علوم انسانی دانشگاه الزهرا**. سال پانزدهم و شانزدهم، شماره ۵۶ و ۵۷، صص۱۱۵-۱۲۸.
- علی احمد سعید(ادونیس) (۱۳۸۰)، «**تصوّف و سوررئالیسم**»، ترجمه حبیب‌الله عبّاسی، تهران: روزگار.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۸)، «**بلاغت تصویر**»، چ۶، تهران: سخن.
- گاردنر، هلن، (۱۳۸۴)، «**هنر در گذر زمان**»، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: آگاه.
- مهربان، صدیقه و زینعلی، محمدجواد(۱۳۹۱)، «زبان هنری داستان ـــــ شعر در آثار بیژن نجدی»، **ادبیات پارسی معاصر**،سال دوم، ش۱، صص۱۳۹-۱۵۵.
- میتوز، جی. اچ (۱۳۸۲)، «**آندره برتون**»، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، تهران: ماهی.
- نجدی، بیژن (۱۳۹۹)، «**واقعیت رؤیای من است**»، چ۵، تهران: نشر مرکز.
- نیکخواه نوری، ام‌البنین و صمصام، حمید(۱۳۹۷)، «برجسته‌سازی با صور خیال و صنایع ادبی در شعر بیژن نجدی»، **بهارستان سخن**، سال۱۵، ش۴۰، صص۱-۱۸.
- هیوارد، سوزان، (۱۳۸۶)، «**مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**»، ترجمهٔ فتاح محمدی،چ۲، تهران: هزارهٔ سوم.

References

Abdollahian, Hamid, (2005), "Poetic Factors in Bijan Najdi's Stories", *Al-Zahra University Humanities*, 15 & 16(56 & 57), Pp. 115-128.

Aghamohammadi, Teimur, (2011), *I Have Nothing to Do with the Dead Seas* (The Life and Poetry of Houshang Irani), Tehran: Sales Publication.

Ali Ahmad Saeed (Adonis) (2001*), Sufism and Surrealism*, translated by Habibollah Abbasi, Tehran: Rouzegar Publication.

Ashraf Semnani, Behrouz, (2019), *Dream of Inversion: Criticism and Study of Surrealism in Literature and Art*, Tehran: Kanoon Andishe Javan Publication.

Bigsby, C. W. A., (1997), *Dada and Surrealism*, translated by Hassan Afshar, 2th edition, Tehran: Markaz Publication.

Blanchot, Maurice, (2006), *From Kafka to Kafka*, translated by Mahshid Nunahali, Tehran: Ney Publication.

Breton, André, (2021), *The Story of Surrealism; A Conversation with André Breton*, translated by Abdullah Kowsari, 8th edition, Tehran: Ney Publication.

Budafar, Pierre, (1994), *Poets of Today in France*, translated by Simin Behbahani, Tehran: Scientific and Cultural Publication.

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

Edgar, Andrew; Sagewick, Peter, (2008), *Fundamental Concepts of Cultural Theory*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah Publication.

Fotouhi, Mahmoud, (2019), *The Rhetoric of Image*, 6th edition, Tehran: Sokhan Publication.

Gardner, Helen, (2005), *Art Through Time*, translated by Mohammad Taqi Faramarzi, Tehran: Agah Publication.

Hayward, Susan, (2007), *Key Concepts in Cinema Studies*, translated by Fattah Mohammadi, 2th edition, Tehran: Hezare- y Sevom Publication.

Mehraban, Sedighe and Zeinali, Mohammad Javad (2012), "The Artistic Language of Fiction-Poetry in the Works of Bijan Najdi", *Contemporary Persian Literature*, 2(10). Pp. 139-155.

Mitos, J. H. (2003), *André Breton*, translated by Kaveh Mir-Abbasi, Tehran: Mahi Publication.

Najdi, Bijan (2019), *The Reality is My Dream*, 5th edition, Tehran: Markaz Publication.

Nikkhah Nouri, Umm al-Banin and Samsam, Hamid (2018), "Emphasis with Imagination and Literary Crafts in Bijan Najdi's Poetry", *Baharestan Sokhan*, 15(40), Pp. 1-18.

Parham, Sirus, (1957), *Realism and Anti-Realism in Literature*, Tehran: Neel Publication.

Seyyed Hoseini, Reza, (1968), *Literary Schools*, 6th edition, Tehran: Pharos Publication.

Shamisa, Sirus, (2011), *Literary Schools*, 6th edition, Tehran: Ghatre Publication.

Therwat, Mansour, (2008), *Introduction to Literary Schools*, 2th edition, Tehran: Sokhan Publication.