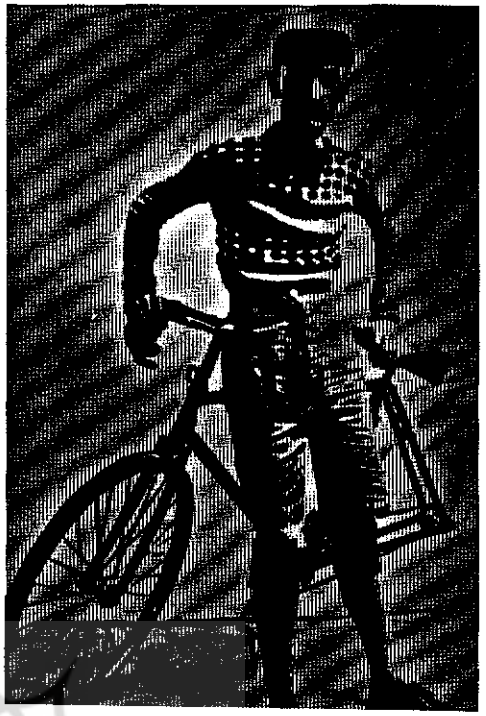
فوتوریسم

محسن ابراهیم

عرصهٔ گستردهٔ اختراعات و اکتشافات و عملکرد پدیده‌هائی که هیچگاه در مخیّلهٔ انسان نمی گنجید ــ در آغاز قرن بیستم ــ چهره‌ای واقعی به‌خود میگیرد و آدمی را قادر به انجام اموری می‌سازد که روزگاری، چون آرزوئی رنگین، در پس هاله‌ای گنگ و مبهم نهفته بود. اما اینک، تلگراف و تلفن، صورتی مادی می یابند و صوت می تواند با شتابی غیر قابل تصور از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر به تموج درآید. پرواز بر پهنای آسمان توسط بالن و هواپیما، امری شدنی می گردد و اتومبیل و ترن، می توانند فاصله ها را درهم شکنند و واژهٔ جدیدی را ــ در گسترهٔ زندگی ــ به‌نام سرعت پایه گذارند. روزنامه به عنوان ناقل اخبار ــ در فرصتی کوتاه ــ پهنهٔ وسیعی را بر زیر پوشش خود میگیرد. کشتی های اقیانوس پیما، در آب های دوردست و لاجوردین، بدون واهمهٔ سقوط در فضای بی انتها، به‌سرعت به‌پیش می تازند و گرامافون و سینما، چون خیالی به سبکبالی نسیم، به ثبت صوت و تصویر می پردازند. این پدیده های نوظهور و مدرن، یکی پس از دیگری، انسان را به حیرت وامیدارند. سرعت، حاکم مطلق می گردد و ناگزیر، حساسیت های نو ینی را موجب میشود که نمی تواند بی تاثیر بر اندیشهٔ هنرمندان و یا آنهائی باشد که دقیق و موشکافانه بدان می نگرند.

این حساسیت های ناشی از کشفیات و اختراعات روزافزون، بهانه ای برای حرکتی جسورانه، تحت عنوان فوتوریسم و یا آینده گرائی

براگالیا ــ تصویر در حرکت ــ ۱۹۱۳

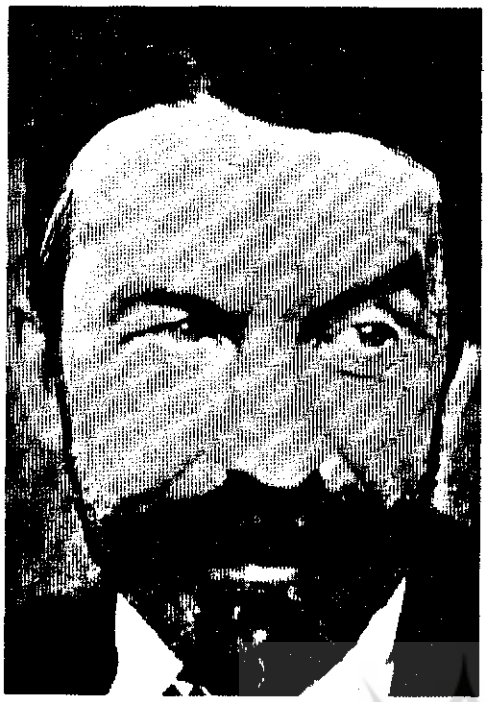


براگالیا

در **هنر ایتالیا** می گردد که به نفی مظاهر فرهنگی و هنری کهن به‌لحاظ عدم انطباقشان با موازین و معیارهای تازه مکشوفه می پردازد و در **صدد انهدام آن برمی آید** تا مگر بتواند بر ویرانه های آن، پرچم جدیدی از حرکت و شتاب و شور و هیجان را برافرازد.

فوتوریسم، **ابتدا** با بیانیهٔ ادبی **ماری نتّی** (۱۹۴۴ ــ ۱۸۷۸) در سال ۱۹۰۹ آغاز گشت و یازدهم فوریهٔ همین سال به زبان فرانسه در روزنامهٔ فیگارو که پذیرای بیانیه های جنبش های **پیشتازبود**، به چاپ رسید و پس از آن، به زبان ایتالیائی در روزنامهٔ **شعر** چاپ شد. این بیانیه، سوای ارزش های ادبی و نثر شاعرانهٔ **ماری نتّی**، چهارچوب جدیدی را مطرح نمود تا با دست یازیدن بدان، بتوان **گام** به جهانی با شکوه گذارد: «ادبیات، تا به امروز، بر بی تحرکی غم انگیزی ارج نهاده است: خلسه و خواب. ما می خواهیم حرکت تهاجمی، بی خوابی مفرط، گام های بلند، جهش های مرگ آفرین، سیلی و مشت را پاس بداریم... ما تاکید می کنیم که شکوه جهان، از زیبائی نوینی بهره‌ور گشته است: زیبائی سرعت. **یک** اتومبیل مسابقه... آراسته به لوله های قطور به مانند ماری با نفس آتشین... زیباتر از پیروزی **ساموتراس است... در آستانهٔ** خانه ها، با لِه کردن **سگهای نگهبان** که در زیر لاستیکهای **داغمان**، هم چون یقه های پیراهن در زیر اطو لوله میشوند، **می راندیم**».

بیان سمبلیک اتومبیل **مسابقه**، نشأت گرفته از آرمانهای تهاجمی و ویرانگر **ماری نتّی** است و سرعت، همانا درهم شکستن معیارهای مرسوم جامعه و سر به شورش بر داشتن بر علیه موازین معمول و مطلوب زمان و سگهای نگهبان، نمادی از کردار محافظه کارانه و حافظ نظریات کهن قلمداد می شود. این نگرش نمادین که در سراسر این بیانیه موج می زند و پیش از این نیز در لفافه‌ای از زیبائی و ارزش های ادبیانه نیز سروده شده‌اند، در برگیرندهٔ ذهنی مغشوش و بیان ضمیر ناخودآگاهی است که زمینهٔ حرکت دیگری را در تاریخ هنر، **همچون دادائیسم و سوررئالیسم موجب** می گردد: «**جمعی ازماهیگیران**، مجهز به قلاب **ماهیگیری** و طبیعت گرایان مبتلا به بیماری نقرس، در اطراف چیز شگفت انگیزی به هیاهو می پرداختند و آن جمعیت با دقتی **صبورانه** و پروسواس، میله های فلزی بلند و و تورهای آهنی وسیعی، برای شکار اتومبیل من که مانند



جینوسورینی در کنار یکی از آثارش ــ لندن ــ ۱۹۱۳

جاکوموبالّا

ـ از چپ: پالا تزسکی، کارا، پاچینی، بوچّونی و ماری نتّی

سگ‌ماهی بزرگی به ساحل می‌خزید، در اختیار داشت. ماشین، به آرامی، چون فلس های ماهی از نهر بیرون آمد.....فکر می کردند که سگ‌ماهی زیبای من مرده است . امّا تنها، نوازش من کافی بود که به آن جان دوباره‌ای بخشد.»

ماری نتّی در بخش دیگری می افزاید: «از فرزانگی بدر آئیم، همچون از پوسته ای هول انگیز، وخود را چون میوه‌های رنگین غرور به درون دهان گشاد و کج باد بیافکنیم. چون بیگانه‌ای بگردیم، نه از روی نومیدی که تنها، به‌خاطر پرکردن چاه‌های عمـــــــــــیق **پوچی**... از درب های گشوده، مردان و زنان **دیوانه و پیراهن** دریده، فوج‌فوج می گریزند تا چهرهٔ چروکیدهٔ زمین را بار دیگر جوان و رنگین سازند. آی

بوچونی در آتلیه‌اش

دیوانگان یا برادران! عزیزان! بدنبال ما بیائید، ما جاده را خواهیم ساخت».

فراخوان **ماری نتّی** به خارج‌شدن از پوستهٔ فرزانگی و سر به شوریدگی گذاردن، تنها برای انهدامی است بی تفکر و به عنوان مخدّر برای هنرمندی رنگ‌باخته در ناامیدی‌ها و یاس‌ها و هنرمندی جدا از بافت جامعه.

نظریات و یرانی‌طلب **ماری نتّی**،سوای بهره‌وری از سرعت و شتابِ مُنتج از دستگاه‌های شتابنده و تپنده‌ای که هرروز، زندگی آدمی را در جهتی جدید سوق می‌دهد، با بار فلسفی و تفکرات **نیچه**،فیلسوف آلمانی درهم آمیخته و تصویر گسترده‌تر، رنگین‌تر و خوش آب و رنگ‌تری از آن را ارائه می‌دهد.

عقاید **نیچه**، در دوران جوانی به افراط و تفریط گرائیده و درآن، نفرت و عظمت‌طلبی جایگاه و یژه‌ای یافته بود.

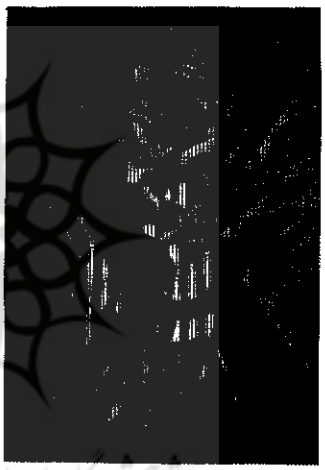
نیچه در کتاب چنین گفت زرتشت، نام پیامبر پارسی را به وام گرفت و خود را از زبان او مطرح ساخت. نگارش این کتاب که حاصل تألمات و تحولات روحی و فکری نیچه است، از سال ۱۸۸۳ آغاز شد و در سال ۱۸۹۱ به انجام رسید و بدینگونه، این نظریات فلسفی در زمان **ماری نتّی** ، تهییج کننده و جنجال برانگیز بود.

رد پای اندیشه و افکار **نیچه** در جای‌جای بیانیه‌های فوتوریستی به وضوح دیده میشود. این فیلسوف از همان و یرانگری و جنگی سخن می‌راند که اکنون **ماری نتّی** مبلّغ آن است.

اعتقاد **نیچه** به از بین بردن ضعف و ناتوانی است. باید میلیونها نفر از افراد ضعیف و ناتوان نابود شوند تا یک اَبَرمرد به وجود آید و هدف این اَبَرمرد، بنیان گذاری جامعهٔ نوین و درعین حال

هِرمی شکلی است که در راس آن، آبَرمرد و در سایر قسمت هایش، سایر طبقات مردم قرار دارند.

ماری نتّی ودیگر فوتوریستها، از انهدام شهرهای تاریخی و موزه ها سخن می رانند و به عوض آن از شهرهای مدرن، چونان ماشینی عظیم و پویا تجلیل می کنند و بر انقلابی تکنولوژی ارج می نهند. در چنین شرایطی سرعت و شتاب می بایست جهان را در سیطرهٔ خویش درآورد و هرگونه ضعف و ناتوانی را درزیر چرخ دنده های خود نابود سازد، تا رَه به سوی جامعه ای متعالی بگشاید.



جینو سِورینی ــ ۱۹۱۲

بالا ــ تصویر نقاش ــ ۵ ــ ۱۸۹۴

اما این جهانِ ساختهٔ اندیشهٔ **نیچه و ماری نتّی**، در تضاد با آرمان سیاسی فوتوریستهائیست که خود را سوسیالیست می دانند. این تناقُضات در تمام تفکرات فوتوریستی اینان مشهود است:

خود را سوسیالیست می دانند، درحالیکه از مبارزات کارگری دوری می جویند و در روشنفکران پیشرو، آریستوکراتهای آینده را می بینند. خود را انترناسیونالیست می خوانند، اما تنها نبوغ ایتالیائی را قادر به احیا و نجات فرهنگ جهانی میشمارند وبه ناسیونالیسم عشق می ورزند و جنگ را تنها عامل نجات جهان می دانند: «جنگ؟. بله!. جنگ تنها امید ماست. دلیل ما برای زیستن... بله، جنگ بر علیه شما که به کندی بسیار می میرید و بر علیه تمام مردگانی که راه ما را انباشته اند...بله اعصاب ما، جنگ را میطلبد. ما مرگ خشن را ترجیح می دهیم و بعنوان تنها چیزی که شایستهٔ آدمی است پاسش می داریم».

آرمان جنگ برای فوتوریستها، بخشی از تمایلات آنارشیستی و مخرب آنان برای انهدام جهان است. همان گونه که **نیچه**بدان معتقد است: «برای نخستین بار دریافتم که اراده برترین برای زندگی، فقط در جنگ، در کسب قدرت و مافوق قدرت تجلی می کند، نه در یک حیات فلاکت بار»...و...«من به شما توصیه می کنم که در عوض کار، به جنگید. من به شما توصیه می کنم که در عوض صلح کردن، فتح کنید و بگذارید که کارتان جنگ و صلحتان فتح باشد. تنها کسی می تواند راحت و آسوده باشد که تیر و کمانی دردست داشته باشد...من به شما توصیه می کنم که یک جنگ خوب، هر هدفی را مقدس خواهد کرد...من شما را رها

نمی کنم، زیرا شما را، ای برادران جنگ آورم! از صمیم قلب دوست میدارم».

دستورالعمل های **نیچه که** خود، بی تأثیر از نظریات ماکیاول نبود، اکنون توسط نثر شاعرانهٔ **ماری نتّی** ، جلوه‌ای دیگر یافته و درسطح گسترده‌ای منتشر گشته بود. این نشر اندیشه های **نیچه** و بازسازی مجدد آن توسط **ماری نتّی** ، ناگزیر نمی توانست بی تأثیر برفکر و نظر کسانی چون موسولینی باشد و او را در جنگ‌طلبی و ویرانگریش تهییج نکند. **موسولینی** نیز از سوسیالیسم آغازیده و سرآخر به فاشیسم رسیده بود و بنیان حکومتی دیکتاتوری و هرمی شکلی را نهاده بود که در رأس آن، خود او قرار داشت. موسولینی بعدها اذعان داشت که تحت تأثیر نظریات **ماری نتّی** قرارگرفته بود.

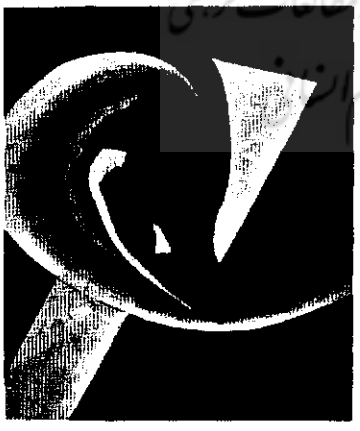
* * *

ماری نتّی ، پس از انتشار بیانیهٔ ادبی فوتوریسم، ارتباط خود را به محافل هنری کشانید و برای سوزاندن کتابخانه ها، آتش افروزان را به‌پیش خواند. در دوازدهم ژانویهٔ سال ۱۹۱۰ با گردهمائی نویسندگان، شاعران و نقاشان پیرو **ماری نتّی** ، اولین شب فوتوریستی در سالن نمایش «روسیتی» در شهر «تریشته» برگزار گردید و شبهای بعد در منزل **ماری نتّی** و سپس نزد **ساوینی** از دوستان **ماری نتّی** برگزارشد.

بیانیهٔ نقاشان فوتوریست، برای اولین بار در هشتم مارس همان سال در تاترکیارلاّ قرائت شد. در این شب، شاعرانی چون: **ماری نتّی، پالا تزسکی** و **ماتزا** و نقاشانی چون: **اومبرتو- بوچونی، کارلو- کارا، لوئیجی- روسولو، آرولدو- بونتزانی** و **رومولو- رومانی** حضور داشتند. **جینو- سورینی** در پاریس به سر می‌برد و توسط نامه از این جریان مطلع شد.

بیانیهٔ نقاشان فوتوریست، همانا ادامه نظریات **ماری نتّی** بود، با این تفاوت که اکنون مایه های تصویری نیز بدان افزون گشته بود: «ما می خواهیم بر علیه آئین فناتیک، ناآگاه و خودستای قدیم که از موجودیت شوم موزه ها جان گرفته است، سرسختانه مبارزه کنیم. ما بر تحسین بی پایهٔ تابلوهای کهنه، مجسمه های قدیمی، اشیا عتیقه و دلمشغولی به تمامی آنچه که در طول زمان، موریانه خورده و چرکین و پوسیده است قیام می کنیم... مسیر کانالهای آب را تغییر دهید تا موزه ها را نابود سازد... دیدن تابلوهای غرورآفرین کهنه که در آب، ــ پاره ورنگ پریده ــ غوطه ورند، چه شادی آفرین است!» نقاشان فوتوریست، یکباره بر تمامی مظاهر افتخارآفرین سرزمین ایتالیا می شورند و تمامی آنها را رخوت انگیز و بدور از ضروریات جامعهٔ مدرن ارزیابی می کنند: «برای مردم کشورهای دیگر- ایتالیا - سرزمین مردگان و بازار سمساران بوده است. ما برآنیم تا ایتالیا را از موزه های بیشماری که چون گورستانهای متعدد، سراسر آنرا پوشانیده،

لوئیجی روسولو- تصویر نقاش- ۱۹۱۲



آزاد کنیم... ما می بایست از مُعجزات ملموس زندگی معاصر، از شبکهٔ آهنین سرعت که سراسر زمین را در بر گرفته، از کشتی های اقیانوس پیما، از آدمهای جسور، از پروازهای با شکوه، از جسارت پررمز و راز غواصان، از مبارزهٔ دلهره آور، برای تصاحب ناشناخته ها الهام بگیریم».

در یازدهم آوریل همان سال، بیانیهٔ تکنیکی فوتوریسم صادر شد و تغییراتی در اسامی امضاءِ کنندگان پدید آمد. نام **جاکومو- بالاّ**، نقاشی که در رُم **می زیست**، بدان اضافه و اسامی **بونتزانی و رومانی** به لحاظ تغییر موضعشان حذف گردید. در این **اعلامیهٔ** دوم نیز تاثیر افکار **ماری نتّی** به خوبی مشهود است. این بیانیه، سوای ارائه مباحث تکنیکی، ادامهٔ همان لجام گسیختگیِ افکار آنارشیستی و مخربی است که طی سالیانی چند، **ماری نتّی**، به تبلیغ آن پرداخته بود: «در اولین بیانیه ای که در هشتم مارس ۱۹۱۰ از صحنهٔ نمایش تآتر کیارلاّ، توسط ما اعلام گردید، تهوع شدید، اهانت های خشم آگین و قیام شعف انگیز خود را بر علیه ابتذال، بر علیه نا بخردی، بر علیه تفکر تعصب آمیز و خودستایانهٔ کهن که هنر را در کشور ما خفه کرده است اعلام می داریم... ما فوتوریستها به بلندترین و تابناک ترین قله ها صعود می کنیم و خود را ار بابان نور می دانیم، چرا که از چشمه های حیات آفتاب می نوشیم.» در همین بیانیه، غیر از حملات تند و **آتشین** بر علیه آکادمیسم، بر علیه سنت گرائی فرهنگی و گذشته گرائی محافظه کار بورژوازی، به بیان نکاتی تکنیکی می پردازد: «همه متوجه خواهند شد که دیگر رنگ قهوه ای، چون **ماری** در زیر پوست ما نمی خزد و به جای آن، زرد می درخشد

لوئیجی روسولو- تصویر نقّاش- ۱۹۱۲

جینو سِورینی- تصویر نقّاش- ۱۹۱۲

لوئیجی روسولو- تصویر نقّاش- ۱۹۱۳

ومسرخ آنرا به آتش می کشد و سبز و لاجوردی و بنفش، در آن می رقصند. چگونه می توان هنوز، چهرهٔ انسان را به رنگ صورتی دید؟... چهرهٔ انسان، زرد، قرمز، لاجوردی و بنفش است... ما این رنگ ها را در تابلوهایمان که طنین هیاهوی کرکننده و پیروزمند است، به خواندن و فریاد کشیدن وامیداریم»

* * *

فوتوریستها، در سال ۱۹۱۲، در پاریس اقدام به برگزاری اولین نمایشگاه از آثارشان نمودند و طی آن مورد توجه برخی از منتقدان، خصوصاً **آپولینر** قرار گرفتند. **آپولینر** همواره از جریان های هنری پیشتاز حمایت و پشتیبانی می کرد، بطوریکه در طول سخنرانی خود به جوانان نقاش پاریسی اعلام کرد که جسارت را از این نقاشان فوتوریست بیاموزند. اما این حمایت، **دیری نپائید و با موضع گیری** فوتوریست ها بر علیه کوبیسم، **آپولینر** از آنان **روی** برتافت و آنان را فاقد درک و بینش صحیحی از کوبیسم دانست. مخالفت فوتوریستها با کوبیستها در بدو **امر، بگونه ای تلویحی، طی برگزاری اولین** نمایشگاه در پاریس رخ نمود. نقاشان فوتوریست دراین دوره با آثار **پیکاسو و براک آشنا گشتند، اما** روحیهٔ و یرانگر و **درتب** و تاب آنها، از کوبیسم، تصوری جز ایستائی و بی تحرکی نداشت. گرچه براستادانی چون **پیکاسو، براک، متزینگر، لژه** و دیگران به لحاظ اقدامات ماجراجو یانهٔ هنریشان ارج می نهادند، اما براین اعتقاد بودند که این هنرمندان هنوز بر نقطهٔ اوج مبارزه، سرکشی و و یرانگریشان نرسیده اند. مقالات ضد کوبیستی فوتوریستها، ابتدا به زبان فرانسه در یک **مجلهٔ** فرانسوی و سپس به زبان ایتالیائی در مجله (لا ـ وُچه) به چاپ رسید.

* * *

نهضت فوتوریسم در بین **سالهای** ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۶ تمامی نیروهای فعال هنر ایتالیا را تحت نفوذ خود در آورد. در سال ۱۹۱۳ **سوفّی چی** بدان پیوست و دوسال بعد از آن روی برتافت. **سوفّی چی در این دوره در پاریس** بسر می برد و بیشتر در ارتباط با کوبیستهای فرانسوی بود. **موراندی، روزای، گُنتی و مِلّی** از هنرمندان دیگری بودند که برای مدتی بدان پیوستند.

پارامپولینی از اعضای دیگری بود که فوتوریسم را در بین دو جنگ به سایر جنبش های پیشروی ارو پا پیوند داد.

در سال ۱۹۱٤، **سَنْتْ الیا**، بیانیهٔ فوتوریسم را در عرصهٔ معماری منتشر ساخت و به همت **پارامپولینی، براگالیا، دِپِرو دُرو یلّه** راه نفوذ آن به صحنه سازی تاتر و سینما و عکاسی هموار گشت.

موسیقی نیز از این موج افسارگسیخته در امان نماند. اجرای این نوع موسیقی در شبهای معروف فوتوریستی، حاصلی جز مشوش کردن و آشفتن **ذهن شنوندگان را در پی نداشت**

فوتوریسم در پایان **جنگ**، به لحاظ رشد تناقضات و برخوردهای درونی و عَدم انطباق ایده آل های آن با **واقعیات زمان**، دچار بحران گردید. **سورینی متوجه** مکاتب دیگری گشت. **کارّا** به متافیزیک روی آورد. **سوفّی چی** به مخالفت با آن برخاست و **سنتِ الیا** و **بوچونی** در جنگ کشته **شدند**. اما **جاکوبالا** هنوز **مُصممانه، جاده فوتوریسم در می نوردید.**

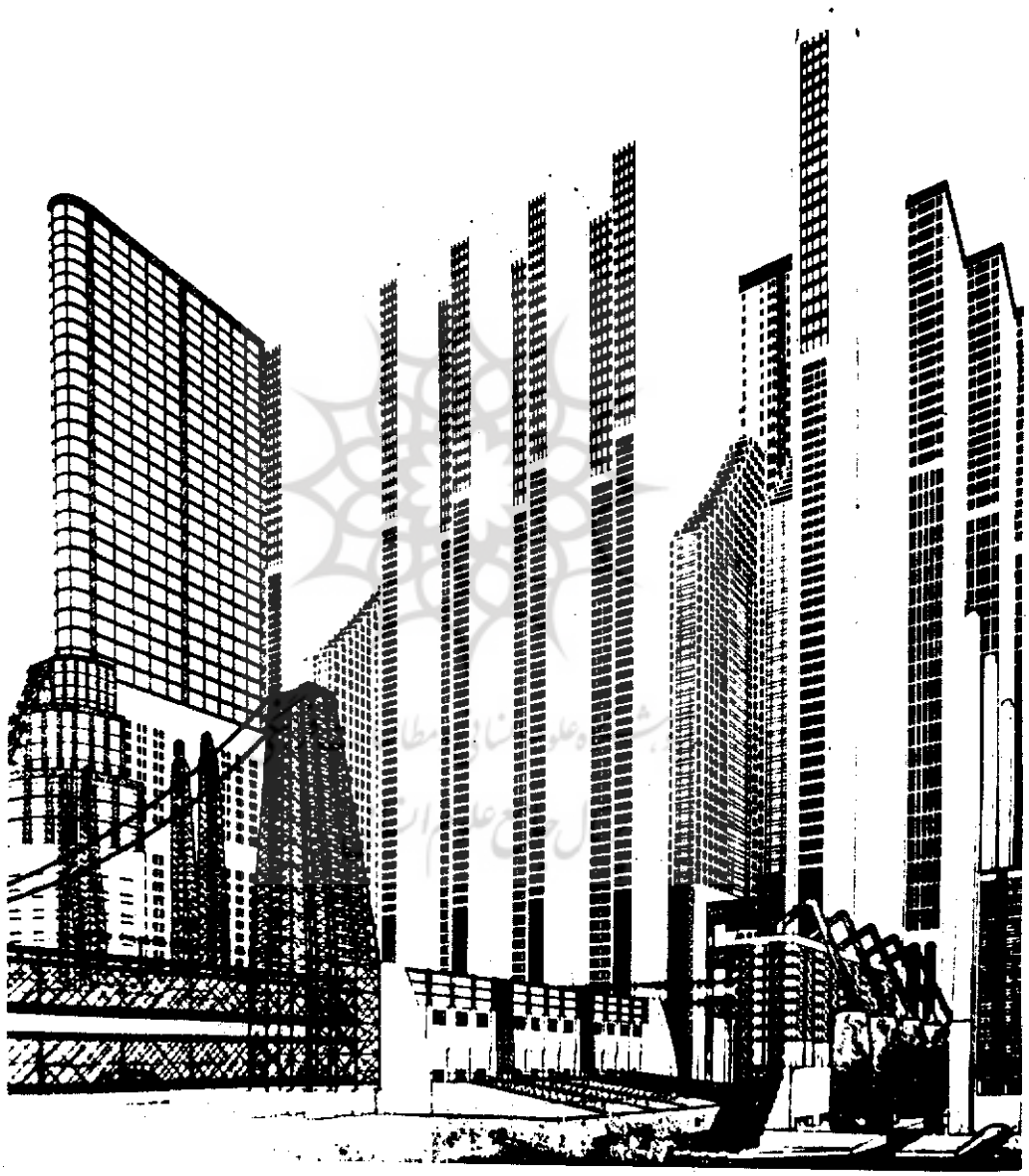
پس از جنگ، برخی از جوانان که بیهوده

انتظار احیای فرهنگ ایتالیائی را از جنگ می طلبیدند، به تجدید حیات فوتوریسم پرداختند و خود را در جریان انقلاب فاشیستی انداختند و گروه کوچک نئوفوتوریسم رادرتورینو، صنعتی ترین شهر ایتالیا بنیان گذاردند.

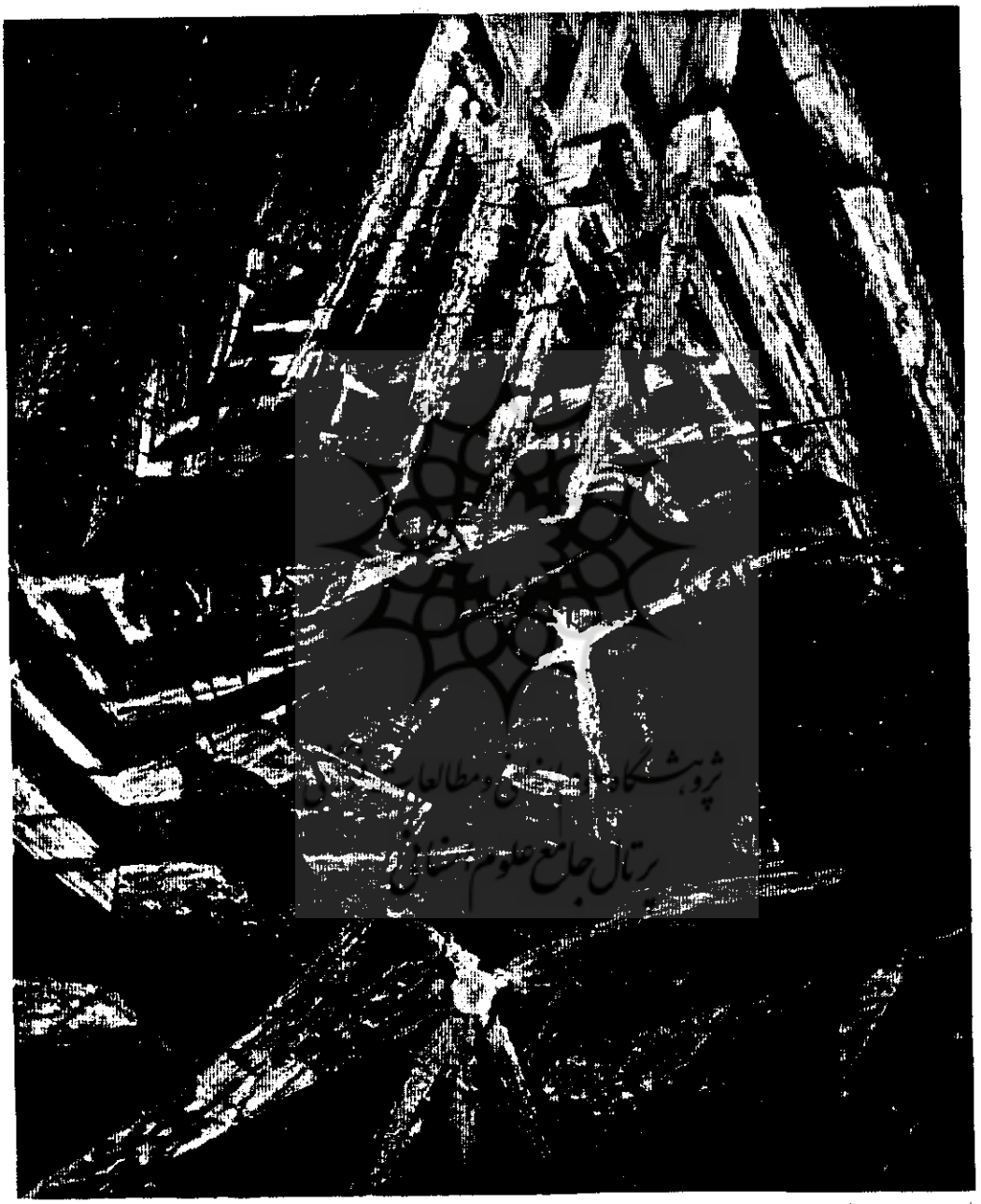
در این گروه فیلیپا، مینو-روسّو و دیولگرِف بُلغاری عضویت داشتند. اما ایده‌آلهای آنان، با بار اندک فرهنگی، در شهر کارگری تورینو، به لحاظ محیط فرهنگی ضد فاشیسم دیری نپائید.

در جنبش فوتوریسم، **بوچّونی** با زندگی کوتاه خود از شخصیت های طراز اول آن قلمداد میشود و بالاّ با زندگی بلند خود، تاریخچه ای از فوتوریسم

طرحی برای شهر مدرن فوتوریستی — ۱۹۱٤



اومبرتو بوچّونی ــ شهری که قیام میکند ــ ۱۹۱۰



اومبرتو بوچّونی ــ نیروهای خیابانی ــ ۱۹۱۱

به حساب می آید.

* * *

اومبرتو بوچّونی در ۱۹ اکتبر سال ۱۸۸۲ در **رجّوکالابریا** متولد شد. بتداءِ تحصیل را در انستیتوی تکنیکی آغازید و سپس به همکاری با روزنامه های **محلّی پرداخت.**

بوچّونی در سال ۱۹۰۱ برای پرداختن به هنر نقاشی عازم رُم شد. در آغاز، تحت تعلیمات **نقاش** متوسطی قرار گرفت و تعلیمات این نقاش چندان موافق طبع او واقع نشد و ناگزیر بهره‌ای نیز نگرفت.

آشنائی او با **سِورینی** باعث گردید که این دو **جوان ــ با احساساتی مشابه ــ در مسیر یگانه ای** قرار گیرند و پس از مدتی هردو از شاگردان **بالاّ** گردیدند که در دروازهٔ **پین چانا** آتلیه ای داشت **و دلباخته** نقاشان امپرسیونیست و دیویزیونیست بود.

در سالهای آغازین **قرن بیستم**، از سوئی **مظاهرهنر امپرسیونیستی در فرانسه، هنوز** تأثیربخش جوامع هنری بود و از سوی دیگر نئوامپرسیونیسم قامت بلندی برافراشته بود. در آلمان، سمبولیسم و اکسپرسیونیسم اِعمال می گردید و هنر نقاشی، جهتی غیر امپرسیونیستی داشت. در سرزمین ایتالیا گرایشات فردی **حاکم بود** و دیویزیونیسم با معیارهای ایتالیائی بر گروه‌هائی در رم و شمال ایتالیا مؤثر بود. اما نفوذ مکاتب **ناتورالیسم و** وریسم نسبت به سایر مکاتب، گسترده‌تر می نمود. در چنین **شرایطی، بالاّ تحت** تأثیر گرایشات **دیویزیونیسم**، تاثیرات مستقیمی بر **بوچّونی** می گذارد، بطوریکه حتی پس از سفر **بوچّونی** به پاریس این تاثیرات به همراه اوست.

بوچّونی، پس از سفر به پاریس با نقاشان بسیاری آشنا گشت و این امر، از نامه ها و دستنوشته های روزانهٔ او آشکار است.

بوچّونی در پاریس با آثار امپرسیونیستی و نئوامپرسیونیستی بسیاری آشنا شد. او با نام این هنرمندان در استودیوی **بالاّ** آشنا شده بود و به آنانی که نامشان فراتر از سرزمین خود، زبانزد محافل هنری بود، ارادتی خاص داشت. اما طی چند ماه اقامتش **درپاریس**، نمی توانست با فرهنگ این هنرمندان هم پیمان گردد و بدین گونه خو یشتن را بیگانه می یافت.

او در پاریس، طبیعتاً دست به آفرینش آثاری در زمینهٔ جریان حاکم نئوامپرسیونیسم نیز زد، اما هیچگاه این زبان تازه را نتوانست به عنوان حکمی در جریان هنر خود حاکم نماید، و بطوری که می گوید: «همواره می گردم، اما هیچ نمییابم». ماندگاری آموزش های **بالاّ** بر **بوچّونی** به لحاظ خلق و خوی خاص این هنرمند است: گرایش و تمایل او در پذیرش موضوعی نو، نه به لحاظ هیجانات آنی، که پس از تعمق و درک عمیق آن مسئله است. بدینگونه، راه‌یافتن به ابعاد تازه‌ای که فوتوریسم مطرح می نمود، او را با بحران های شدید روحی مواجه می کند. این بیان و زبان تازه نمی تواند یکباره، جایگزین ارزش های پیشین گردد، مگر آنکه کم کم بتواند خود را با این تحولات تازه عجین نماید.

بوچّونی از سال ۱۹۱۰ به بعد، آگاهانه و با تعمق، گامی فراتر از آموخته های **بالاّ ویُرُو یاتی** ــ از سردمداران دیویزیونیسم برداشته و در تابلوی (شهری که قیام می کند)، با نمایش اسب هائی خروشان، در بین خانه هائی در حال ساختمان، به خلق فضائی دست می زند که موافق با روحیهٔ

آنارشیستی حاکم بر اعلامیهٔ فوتوریسم بود.

برای درک آثار این دوره، می بایست فضای پدید آمده از بیانیهٔ ادبی ۱۹۰۹ فوتوریسم و سپس بیانیهٔ ۱۹۱۰ نقاشان و آنگاه اعلامیهٔ تکنیکی نقاشان فوتوریست را که توسط او، **کارّا**، **بالاّ**، **سِوِرینی**، و **روسّولو** امضاءِ شده بود، در نظر گرفت.

بوچّونی در سال ۱۹۰۹ به پاریس باز گشته و آثارش را در سالن پائیز به نمایش گزارده بود. مُحتوای آثار این دوره، درگرو القای مفاهیمی بود که طی آن ارزش های نمادین و سمبلیک، ارجحیّت یافته بود. چرا که او، در پی هنری می گشت که بیشتر، واقعیت ها را مطرح نماید. بدینگونه، احتیاج به عملکرد سمبولیسم داشت. با این قرار، سهم اساسی **بوچّونی** در تنظیم بیانیّه های فوتوریستی، همانا نگرش سمبلیک اوست.

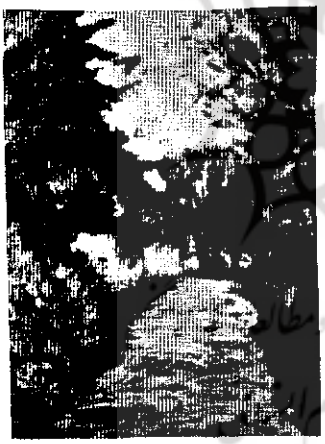
پس از سال ۱۹۱۰، **بوچّونی**، چشم انداز سمبلیک خود را به پهنهٔ تجربیات اکسپرسیونیستی کشانید. ابتدا به **مونش** متمایل گشت و سپس با زاویه دارکردن سوژه های خود برای بهره وری بیشتر از مفهوم فوتوریسم به کوبیسم نزدیک شد.

ضرورت شتافتن به جانب ارزش های مطروحه در آثار اکسپرسیونیستی **مونش** ــ هنرمندی که آثارش به ایتالیا راه یافته و مورد استقبال هنرمندان قرار گرفته بود ــ همانا ضرورت بروز حساسیت ها و احساسات ناب **بوچّونی** بود که طی آن می توانست حالات روحی خود را به تصویر بکشاند.

تابلوی (عزا) با چنین معیار تازه ای زاده شد. تابلوئی با طرح های بسیار و بهره وری از موازین سمبلیک، و سرانجام راه یافتن به دیار اکسپرسیونیسم.

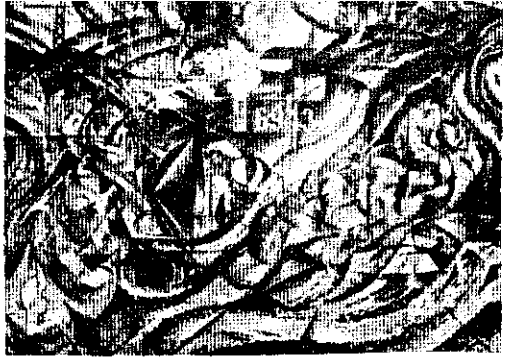
این تابلو، از یک سو القای حکاکی های **مونش** را می کرد و از سوی دیگر، ردپای **پرُویاتی** را در چرخش قلم مو دارا بود.

تابلوهای (حالات روحی) عنوان کلّی بخشی از آثار **بوچّونی** است که نقطهٔ رسیدن به اولین مرحلهٔ فوتوریسم را نوید میدهد. سمبولیسم در ابداعات متأخر **بوچّونی** مبدل به نوعی از اکسپرسیونیسم می گردد که بواسطهٔ آن، حالات روحی، بی قراری ها، اضطرابات و نگرانی های متعددی که از او دست بر نمیدارند و همواره او را در دلواپسی و تلواسه های روحیِ از دست دادن مألوفات زندگانیش می آزارد، مطرح می گردد.



اومبرتو بوچّونی ــ امپرسیون ــ ۱۹۰۹

اومبرتوبوچّونی ــ طرحی برای حالات روحی (آنانی که می‌مانند) ــ ۱۹۱۱



بوچّونی ــ حالات روحی ــ بدرودها ــ ۱۹۱۸

اومبرتوبوچّونی ــ حالات روحی (آنانی که می‌روند) ــ ۱۹۱۱

عناوین اصلی تابلوهای حالات روحی دارای تم‌هائی چون: (خداحافظ)، (آنانی که می‌روند) و (آنانی که می‌مانند) است. فضای حاکم براین دلشوره‌ها، محیط ایستگاه راه‌آهن است. لحظاتی از نثارآخرین (بدرود) و سپس (آنانی که می‌روند) وغم و تنهائی، چونان بختکی برروح (آنانی که می‌مانند).

این آثار، نشان‌دهندهٔ توان و اصالت تخیلات **بوچّونی** است که در دو مرحله اجرا شده‌اند. بخشی از آن در بهار سال ۱۹۱۱ و قسمت دیگر آن در همان سال، منتها پس از مُسافرتی به پاریس و درنتیجه، ره‌آوردی از کوبیسم برای دومین مرحلهٔ آثار (حالات روحی). دراین آثار، حرکت، سرعت و مظاهر دیگری از زندگی مدرن چون چراغ برق، قطار و تکاپوی جاری در یک ایستگاه راه‌آهن، برای ارتباط مستقیم با مفهوم فوتوریسم در نظر گرفته شده‌اند.

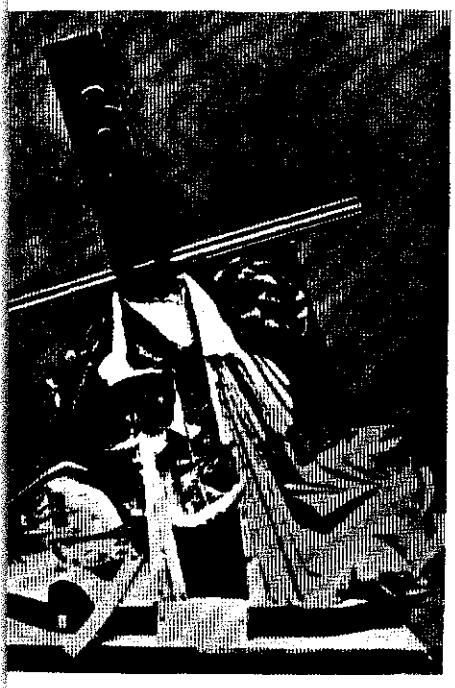
سال ۱۹۱۲، سال تحرک و فعالیت‌های اساسی **بوچّونی** است. در شهرهای مختلف اروپا اقدام به‌برگزاری نمایشگاه‌های متعددی می کند و دست به نگارش می‌زند و آثار بسیاری می آفریند.

در آوریل همین سال بیانیهٔ تکنیکی مجسمه‌سازی را می‌نگارد. سال پیشترازاین، به فعالیت مجسمه‌سازی پرداخته بود و اکنون با بینش و فرهنگی وسیع‌تر به تدقیق در اصول تئوریک آن می پردازد.

در بخشی از بیانیهٔ تکنیکی مجسمه‌سازی چنین آمده است: «شکل اندامی در حرکت، از نظر حجم، درتناقض با همان اندامِ در حال سکون است واین‌طرح جدید، نه‌تنها جسمِ سوژه را مطابق با حرکتش نشان میدهد، بلکه در تجسم این

ماری نتّی، بوچّونی، سنت الیا و سی رونی در جبههٔ

اومبرتو بوچّونی ــ تلفیق سر و پنجره ــ ۱۲ــ۱۹۱۱



اومبرتو بوچونی ــ اشکال یگانه در فضا ــ ۱۹۱۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بوچّونی ــ حالات روحی (آنانکه می روند) ــ ۱۹۱۱

حرکات، هیجانات و سمبل شتاب را برای گریز از ایستائی، از آکادمیسم و از مرسومات جاری جامعه نشان میدهد و در جایگزینی آن، از حرکت، به بهانهٔ رسیدن به معیارهای نوین سود می جوید».

مضمون دینامیسم، همانگونه که در آثار نقاشی **بوچّونی** مشهود است در مجسمه هایش نیز عنصر اصلی و اساسی تلقی میشود. مجسمه هائی با عناوین: دینامیسم یک اندام انسانی ــ دینامیسم یک دوچرخه سوار ــ دینامیسم عضلانی ــ عضلات در سرعت ــ اندام در حرکت.

در آثار فوتوریستی، مفهوم سرعت و پیشرفت و تهاجم به ارزش های کهن، توسط عناصر مختلفی به تصویر کشیده شده است. این سمبل در آثار **بوچّونی**، (اسب) است که در بسیاری از تابلوهایش تکرار شده‌اند. اسب و اتومبیل می توانند سمبل های مختلفی از سرعت باشند، اما تصویر اتومبیل در حالت سکون و یا در سرعت های گوناگون، حالات یگانه و واحدی دارد و برای بیان سرعت های متفاوت، می بایست از خطوط گریزنده و دگرگون کردن عناصر حاشیه ای سود جست. در حالیکه اندام اسب در سرعت و شتاب مختلف، دارای تفاوت های اساسی است. معهذا، **بوچّونی**، نه تنها از اندام های در حال حرکت اسب سود می جوید، بلکه از هر تکنیکی برای تبیین سرعت و وارد کردن بیننده در تابلو استفاده می کند. حال آنکه بالاّ، با بهره وری از نظریات **ماری نتّی**، در

دورِ ویله ــ نبرد خانگی روزانه

ماری نقی و پیکاسو در رم ــ ۱۹۱۵

بارهٔ اتومبیل، بیشتر به این عنصر متمایل است.

بوچّونی، از طرفداران **نیچه** به شمار می رفت و به همین دلیل، فَوَران اساسی رنگها در آثارش، همان رنگ های مطلوب نیچه بود. نیچه درباره رنگ ها می گوید: «**سلیقهٔ من به زرد پررنگ و قرمز آتشین معطوف است**». و رنگ زرد، چون بارشی بر سراسر بسیاری از **آثار بوچّونی می بارد**، بارانی از نور الکتریکی برای القای سمبلیک مفهوم زندگی مدرن.

آثار **واپسین** این هنرمند حکایت از رجعت به موازین هنری **سزان** را دارد. در تابلوهائی چون: (پرترهٔ استاد بوزونی) و (خانم بوزونی) معیارهای شدیداً اکسپرسیونیستی مورد **استفادهٔ** اوقرار گرفته است. **بوچّونی** همواره در کنکاش بدست آوردن

روسولو ــ تراکم مه ــ ۱۹۱۲

کلیتی در آثارش بود که بتواند گذشته، حال، آینده، عینیت و ذهنیت را توسط دینامیسم نشان دهد.

بوچّونی با بر پائی جنگ جهانی اول و جامهٔ عمل پوشیدنِ آرمانهای **دیرینش**، به سوی جبهه شتافت. اما در جولای ۱۹۱۶ در سن ۳۴ سالگی مرگ، او را پس از سقوط از اسب در **ربود**، از اسبی هیجان‌زده و در **شتاب**، که **همواره** سمبل آثارش بود.

* * *

جاکومو ــ بالاّ، در سال ۱۸۷۱ در شهر تورینو زاده شد. پدر، شیمیدانی علاقه‌مند به مسائل هنری، خصوصاً عکاسی و موسیقی بود.

جاکومو پس از مرگ پدر نه تنها تحصیل موسیقی را که پدر مقرّرداشته بود رها کرد، بلکه از درس و مدرسه نیز سرباز زد و در کلاس شبانه طراحی نام نوشت و **هم زمان با آن**، در استودیوئی به کار لیتوگرافی پرداخت.

در سن بیست سالگی، معاشر بسیاری از نقاشان جوان گشت و به اتفاق آنان با **ارائهٔ** تابلوی کوچکی از (غروب) در **نمایشگاهی** شرکت کرد. اما در روز افتتاح نمایشگاه، تابلویش را بر دیواری نیافت و در کاوش های بعدی، (غروب) **راغریب** و گمگشته در لابلای آثار مُعظمی که به بیننده مجال نگریستن بدان را نمی دادند، در بلندای دیوار نمایشگاه یافت. **بالاّ** پس از این برای مدت سه سال در هیچ نمایشگاهی شرکت نکرد.

اولین مرحله از فعالیت هنری **بالاّ**، تاثیرپذیری از **جاکوموگروس**، نقاش صاحب نام آن زمان است. **بالاّ** در این دوره در تورینو اقامت داشت. در سال ۱۸۹۴ پرتره‌ای از خود کشید که فاقد گرایشات مدرن بود. تنها، پس از سفرش به رم

بالا ــ لونا پارک ــ ۱۹۰۰

بالا ــ شبانه ــ ۱۹۰۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متمایل به آثار ناتورالیستی و امپرسیونیستی شد و سپس سحر و جاذبهٔ دیویزیونیسم او را در ربود.

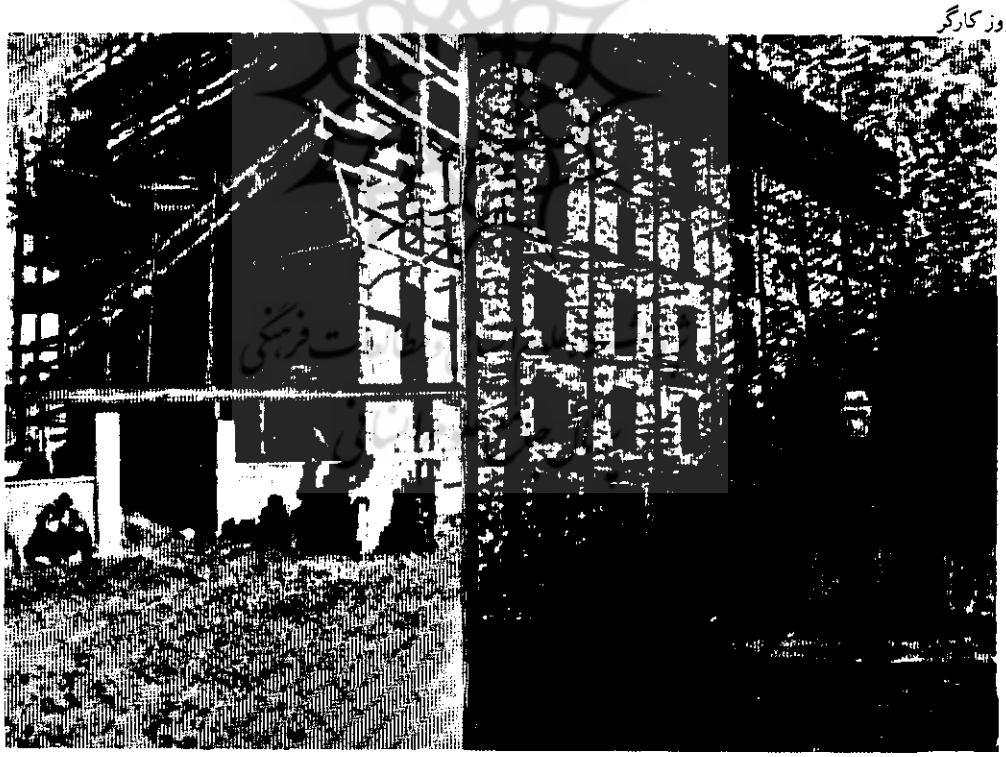
بالاّ، در سفرش به رم در سال ۱۸۹۶، اندوخته‌ای از مرام سیاسی با خود به همراه داشت و آن اعتقاد به سوسیالیسم بود، همانگونه که موسولینی در ابتدای فعالیت‌های سیاسی اش بدان معتقد بود.

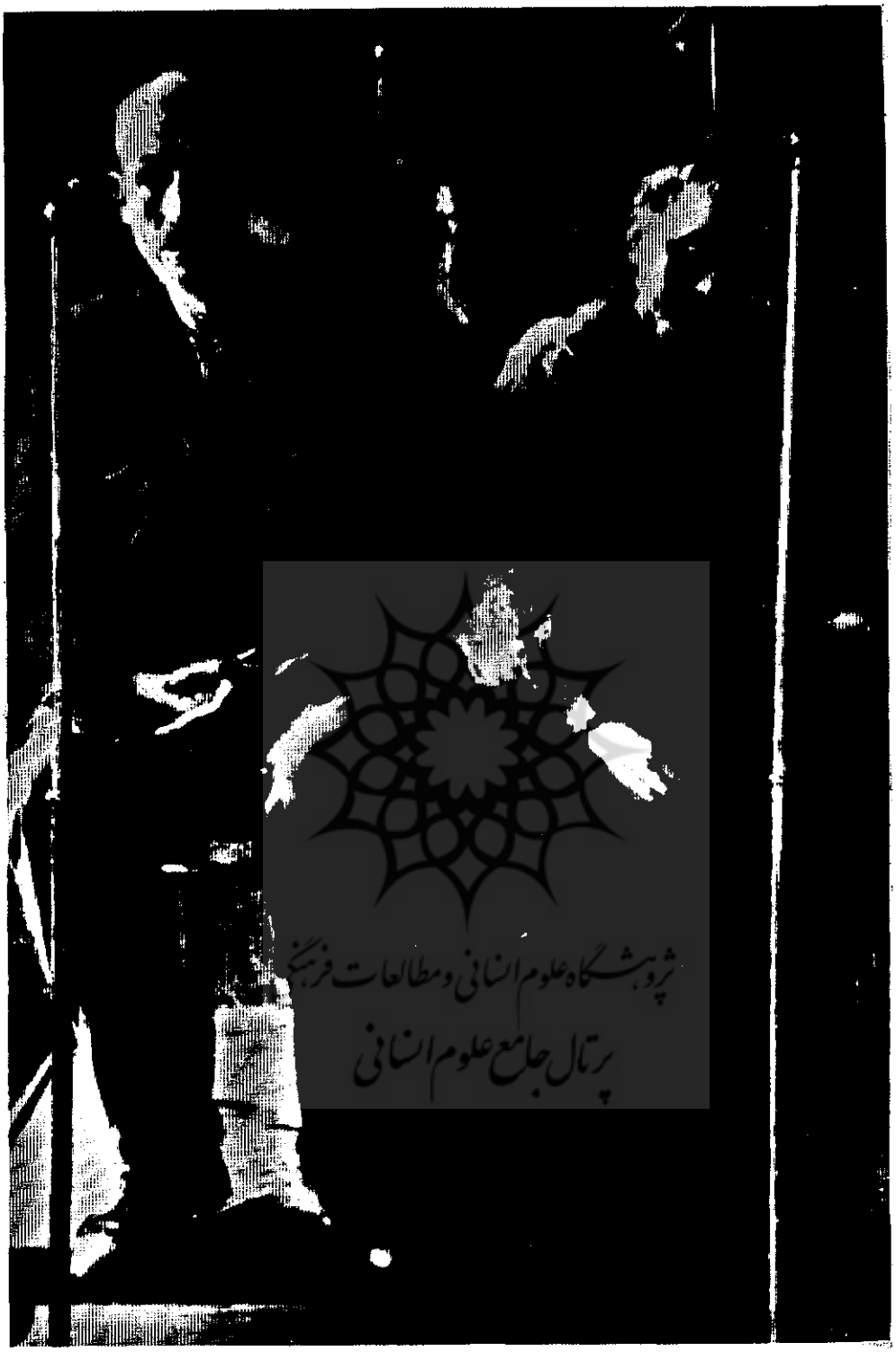
منظره‌سازی، بخشی از فعالیت‌های **بالاّ** در این دوره است و در تابلوی (آفتاب ماه مارس) اولین **اثرات دیویزیونیستی مشاهده** میشود، رنگها به روشنی گرائیده و **ضربات** قلم مو نامنظمند.

در سال ۱۹۰۰ طی سفری به پاریس، تابلوئی از لوناپارک کشید. این اثر، نشان از گام‌های **بعدی** و جدی او را دارد. مضمون این اثر، جشن پیروزی جمهوری است که در لوناپارک پاریس برگزار شده بود.

از موارد قابل ذکر این تابلو، حضور چراغ‌های زردرنگی است که در آثار بعدی **بالاّ**، کم کم شخصیت و ویژه‌ای می یابند و به **عنوان** عنصری از عناصر زندگی مدرن **تجلی می کنند**. تابلوی (شبانه) و بسیاری از آثار دیگر او در این دوره با تم شب، آکنده از عنصر چراغ برق است، تا آنجائی که **بالاّ** به (**جاکوموی** شبانه) شهرت می یابد. **بالاّ** در این سالیان، ضمن خلق پرتره‌هائی بسیار از **دوستان** هنرمند و نویسنده، با بهره‌وری بیشتر از **دیویزیونیسم**، به تم‌های رئالیستی و مسائل اجتماعی، توجه‌ای خاص نشان می دهد.

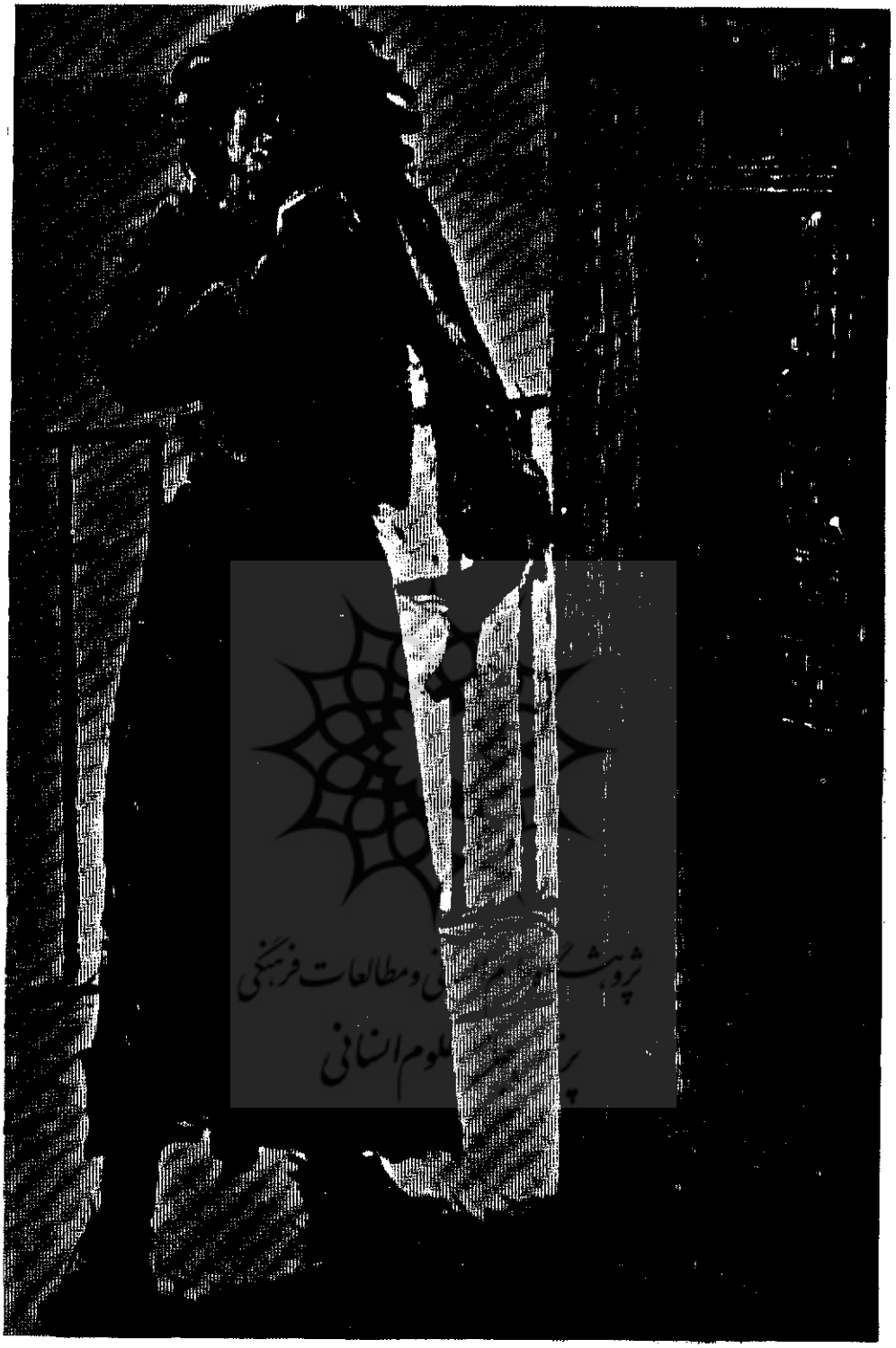
روز کارگر





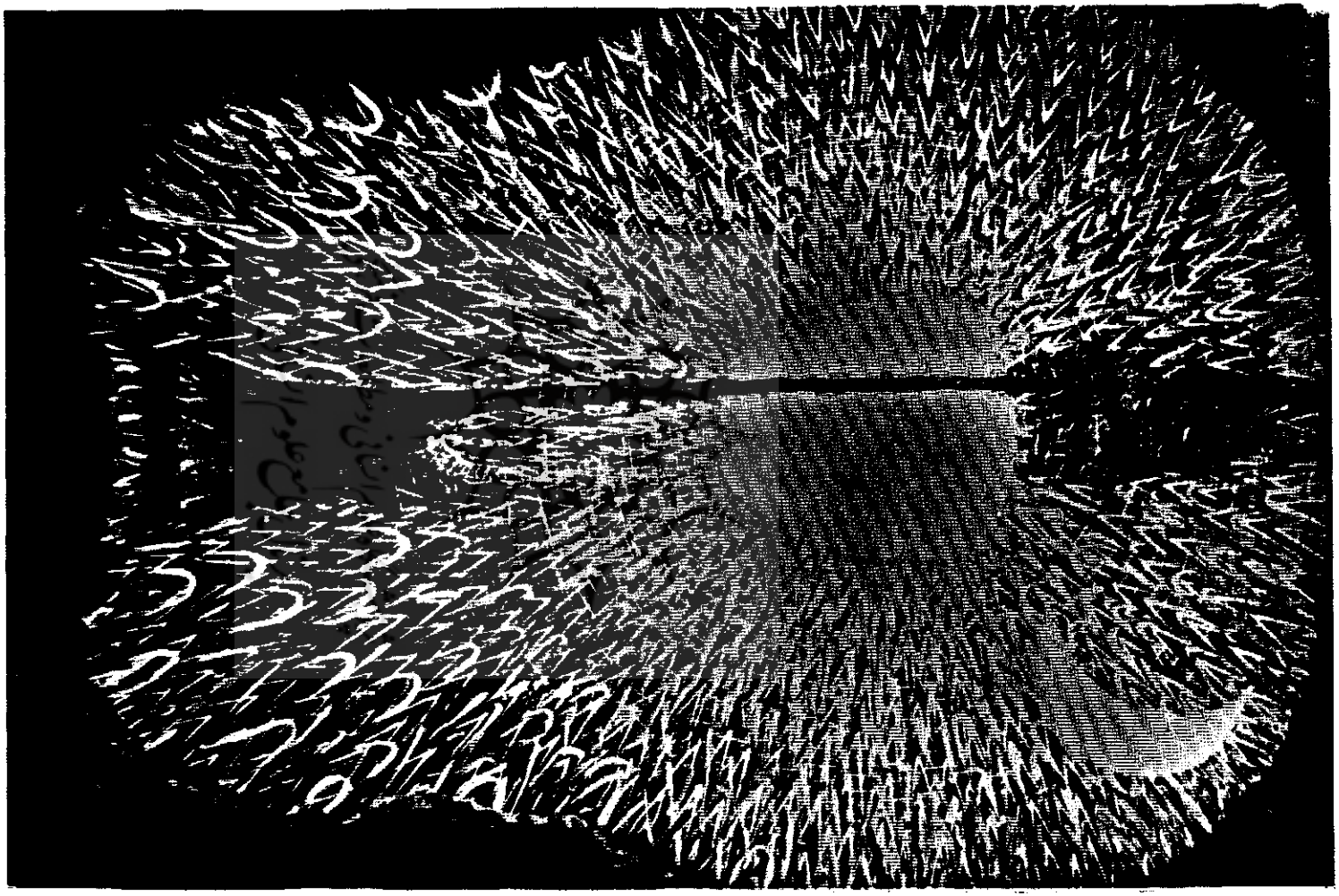
بالا ــ بیماران ــ ۱۹۰۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

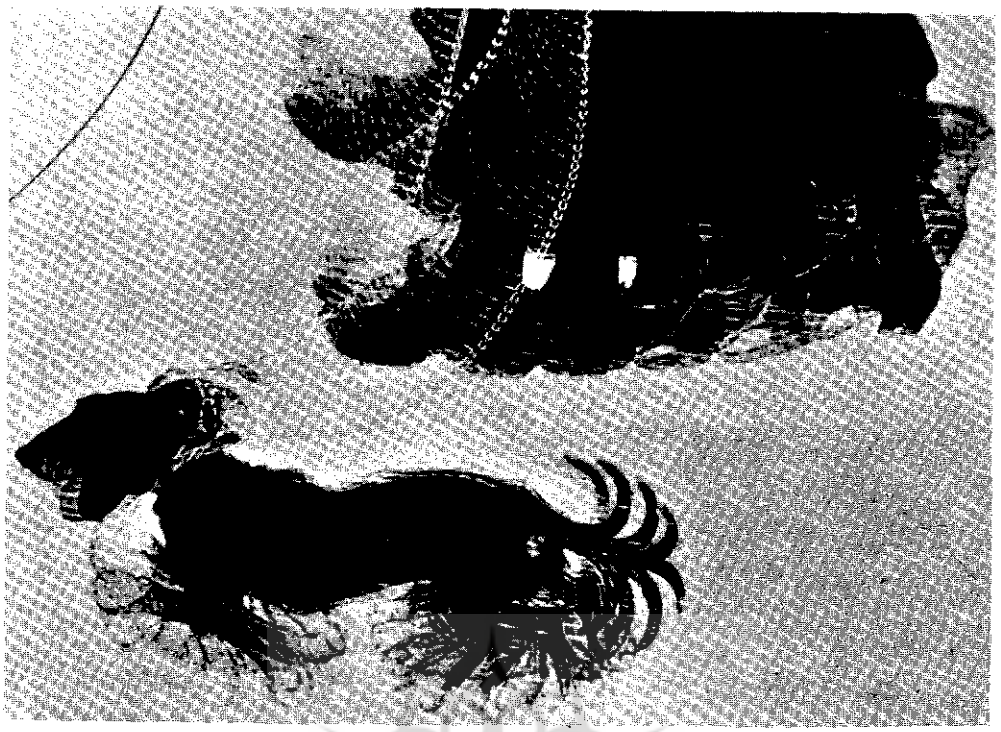


بالا — زن دیوانه — ۱۹۰۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



بالاّ ــ تیر چراغ برق ــ ۱۹۰۹



جاکومو بالاّ ــ دینامیسم سگی با قلاده ــ ۱۹۱۲

سوای زحمتکشان جامعه، بیماران، گدایان و دیوانگان از موضوع‌های محوری آثار او می گردند. تابلوی (بیماران) به سال ۱۹۰۲ خلق شد: زن و مرد بیماری، در مطب دکتر(گیلاردوچّی) در زیر دستگاه برق جهت مداوای بیماریشان قرار گرفته‌اند. مرد، فلج و زن، بیمار عَصَبی است. (برق) گذاری از اولین تجربیات پزشکی در این دوره بود و بالاّ برای مطالعهٔ بهتر و عمیق‌تر، ملبس به لباس پزشکان به تحقیق می پرداخت.

(زن دیوانه) اثر دیگری است که نشان از توانستی و مهارت بالاّ در بکارگیری تکنیک دیویزیونیستی و بیان حالت زن دیوانه را دارد. این زن (ماتیلده گاربینی) زن دیوانه‌ای است که در اطراف استودیو بالاّ پرسه می زند و در این اثر در هجوم نورهای فراوان بیرون آتلیه، در آستانهٔ درب آتلیه ایستاده است.

تفکر بالاّ در گرو مسائل کارگری، او را به آفرینش تابلوهائی چند می کشاند: (روزیک کارگر) در سال ۱۹۰۴، از سه قسمت مجزا که در کنار هم قرار می گیرند بوجود آمده است. قسمت راست تابلو، بخشی از ساختمان نیمه‌تمامی را به هنگام شب نشان میدهد که تیر چراغ برقی در جوار آن، بخشی از دیواره‌های آنرا روشن کرده است. سمت چپ، که خود، به دو بخش بالائی و پائینی تقسیم میشود، هنگام

بالا ـ گدا ـ ۱۹۰۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

براگالیا ــ فتودینامیک ــ سیلی ــ ۱۹۱۳

نیمروز و زمان استراحت کارگر و صرف نهار است. سال ۱۹۰۹، آغاز مرحلهٔ جدید، **یعنی** مرحلهٔ پیش از فوتوریسم در آثار **بالاّ** ست که با تابلوی چراغ برق شروع میشود و موضوع آن، مطالعه و بررسی نُور منتشره به هنگام شب است. **بالاّ** در سال ۱۹۵٤ طی نامه‌ای به (آ ــ جی ــ بار) منتقد دربارهٔ این تابلو چنین شرح میدهد: «تابلوی چراغ برق در دورهٔ دیوییزیونیستی (۱۹۱۰ــ۱۹۰۰) توسط من نقاشی شد. در حقیقت، نور چراغ برق، از کنار هم گذاردن رنگهای خالص بوجودآمده است. این تابلو، علاوه بر اینکه به مثابه یک کار هنری دارای اصالت است، از نظر علمی هم سعی کرده‌ام تا نور را با تجزیه رنگهای متشکلهٔ آن مطرح نمایم. با علاقه‌ای وافر برای تکنیک و برای سوژه. هیچ کس تا **آن** هنگام (۱۹۰۹) فکر نمیکرد که یک چراغ برق معمولی بتواند برای نقاشی، الهام بخش باشد. اما این موضوع **برعکس**، برای من وجود داشت. خصوصاً اینکه نشان دهم که مهتاب رومانتیک، توسط **نورالکتریکی**، بی ارزش و مضمحل شده است. یعنی پایان رومانتیسیسم در هنر و در تابلوی من، جملهٔ (بکشیم مهتاب **را**). مطرح کردن نور، همواره طرح مورد **علاقهٔ من** بوده است. مُضافاً اینکه با طرحی دقیق، یک تابلوی بزرگ منظره **نیز** خلق کرده‌ام که در آن، ارتعاشات نورانی آسمان را به واسطهٔ اشکال **مُدّور** لاجوردی، صورتی و بنفش که از خطوط صاف به رنگ زرد بسیار روشن عبور کرده‌اند، نشان

داده‌ام».

تابلوی چراغ برق که **ازنظرتکنیکی**، اثری دیویزیونیستی است، از نظر محتوی متعلق به سالهای آغازین فوتوریسم است و وجوه مشترکی با بیانیهٔ ادبی فوتوریسم و بیانیهٔ (بکشیم مهتاب را) که توسط ماری نتّی در مجلهٔ (شعر) در سال ۱۹۰۹ به چاپ رسید، دارد. ارزش‌های ماه به عنوان سمبلی از زیبائی مطلوب جامعه مورد تهاجم قرار گرفته است: چراغ برق در درخشش کامل و ماه مغلوب چراغ برق است.

این تابلو، نه تنها آغاز فوتوریسم در آثار **بالاّ**ست، بلکه به عنوان اولین اثر فوتوریستی به لحاظ دینامیسم نهفته در آن و به مثابهٔ یکی از عناصر مُشخصهٔ زندگی مدرن تلقی میشود.

* * *

در بیانیهٔ تکنیکی نقاشان فوتوریست که در یازدهم آوریل ۱۹۱۱ منتشر شد، تاکید بر ثبت تصاویری است که بتواند پویائی و حرکت را القاء نماید: «**همه چیز** در جنبش و حرکت سریع است. یک اندام هیچ گاه در مقابل ما ثابت نیست، بلکه دائما پیدا و ناپیدا میشود. اشیاء در حرکت، برای دوام بیشتر بر روی شبکیه، به تعداد بیشتری تبدیل میشوند و مدام تغییرشکل میدهند، به مانند ارتعاشاتی که در فضا جاری است. بدین ترتیب یک اسب در حال دو یدن، تنها چهارپا ندارد، بلکه بیست پا دارد.»

چنین تعریفی می‌توانست برداشت‌های گوناگونی را برای نقاشان فوتوریست باعث گردد. **بالاّ** برای القای مفاهیم مطروحه در بیانیه، به **ارائهٔ** نوعی تکنیک دست زد که طی آن بتواند لحظه‌های مُختلف و حرکت مداوم را ثبت نماید. تابلوی (سگی با قلاده) آفریدهٔ چنین درکی بود:

جینو سِورینی — بولوار — ۱۹۱۰

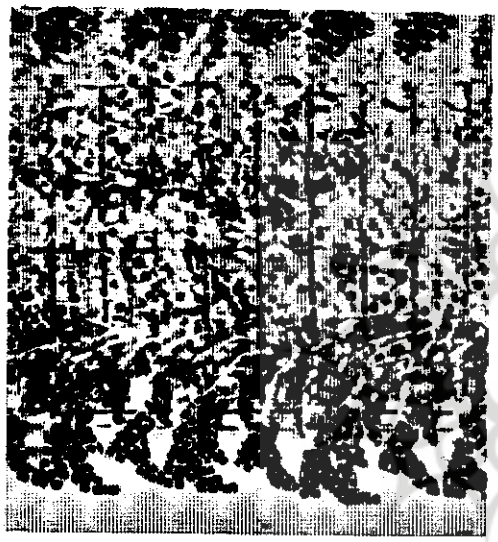
سگی در حال راه رفتن، با دست و پاهای متعدد و قلاده‌ای در نوسان. دراین اثر، قسمتی از پاهای زن و مردی که در امتداد سگ در حرکتند نیز به تعداد زیادی تکرار و تکثیر شده است.

این نحوهٔ برداشت، مغایرت با نگرش و طرز تلقی **بوچّونی** از بیانیه را داشت. **بوچّونی** در پی ارائهٔ تصاویری بود که از نظر روانی بتواند شتاب و حرکت را القا نماید، بدون اینکه نقاش متوسل به تکرار تصاویر شود.

کارّا و **سورینی** نیز چنین می اندیشیدند، در حالیکه تجربیات **براگالیا** در پهنهٔ عکاسی و یا فتودینامیسم فوتوریستی، مؤیّد نظریات **بالاّ** بود. **براگالیا** در فتودینامیک های خود، لحظات پی درپی و کشداری را از حرکت سوژه ثبت کرده بود. **بالاّ** و **براگالیای** عکاس در عرصه های مختلف نقاشی و عکاسی، با نگرش هائی مشابه، بی شک بر یکدیگر تاثیر می گذاردند.

نجّاری که ارّه می کند، تعظیم، مردی که

بالاّ ــ طرحی برای خطوط پیوسته (پرستوها)



دختری که روی بالکن می دود ــ ۱۹۱۲

بوچّونی ــ طراحی از بی لطافتی ــ ۱۹۱۲

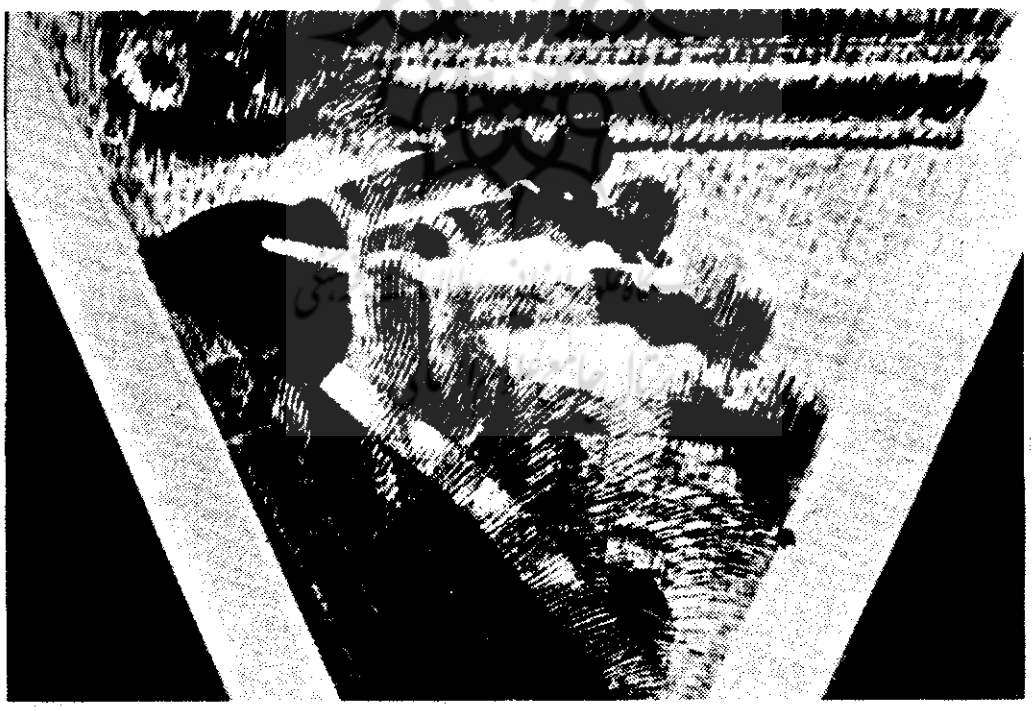
قدم می زند، سیلی، گیتاریست و بسیاری آثار دیگر، از زمره عکس های دینامیکی هستند که تأثیر فوتوریسم را بر عکاسی نشان میدهد.

بوچّونی در جهت مخالفت با نظریات **بالاّ** و **براگالیا**، تنها **براگالیا** را مورد سرزنش قرار می داد و آثار فتودینامیک اورا بدور از معیارهای **فوتوریستی می دانست.**

* * *

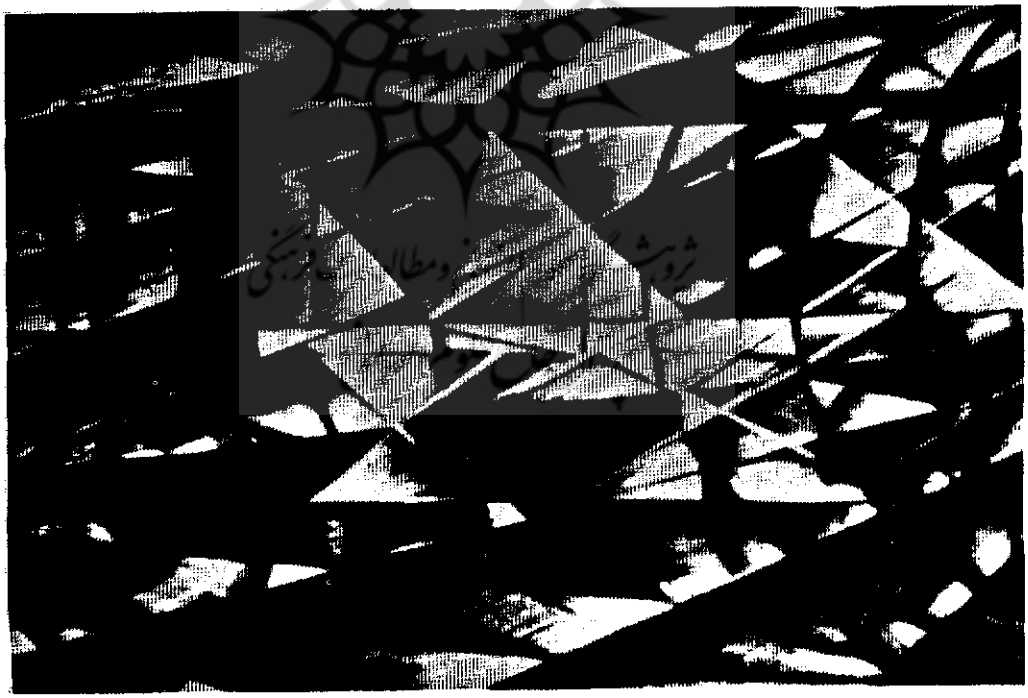
در سال ۱۹۱۲، **بالاّ** طی سفری به دوسلدرف به تزئین خانهٔ اُونشتاین پرداخت. خانم **لونشتاین** از شاگردان **بالاّ** در رم بود و اینک تزئین خانه را به استادش واگذارده بود. این خانه که در ساحل رودخانهٔ راین **قرارداشت درجنگ** دوم جهانی بکلی و یران شد.

«دستهای و یلونیست»، طی اقامت **بالاّ** در همین خانه‌خلق شد. تابلوئی با تکنیک مکرر نشان دادن تصاویر. **بالاّ** در نامه‌ای به خانواده‌اش نوشت: «اکنون در حال به پایان رسانیدن طرحی از دستهای شوهرو یلونیست خانم هستم. دستهائی در حرکت و وضعیت های مختلف و با عبور مداوم آرشه. چیز جدیدی است و خانم، دلباختهٔ آن شده است. بی شک **نمی گذارد** که تابلو را بیرون ببرم و قیمت مربوطه **را خواهد** پرداخت». **بالاّ** پس از مراجعت به رم، تابلوی (**دختری** که روی بالکن می دود) را ساخت. ضربه های درشت قلم، با تنالیته هائی از رنگهای لاجوردی، آبی و صورتی ترکیب شده‌اند. این تابلو و (**سگی باقلاده**)، مربوط به بخش تحلیلی حرکت در فوتوریسم **می شوند.** عنوان این تابلو در ابتداء (دختری×بالکن) بود. **بالاّ** برای اولین بار در آثارش از علائم ریاضی سود می جست. **این علائم** (+×—>—<) از علائم

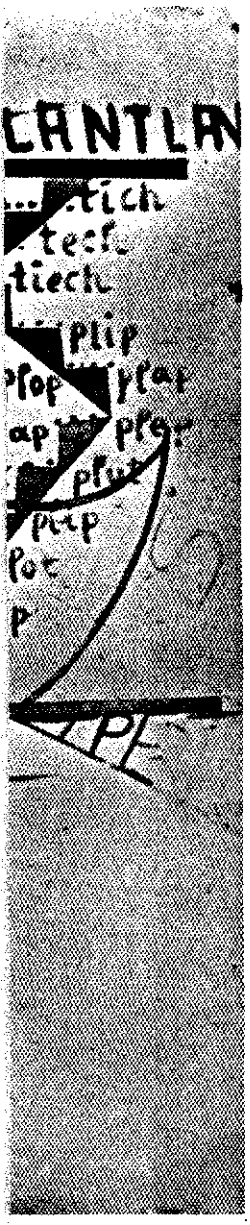


بالا— دستهای ویلونیست— ۱۹۱۲

بالا ــ اعماق دینامیک ــ ۱۹۱۲



بالا ــ تجسّم نور + سرعت ــ ۱۹۱۳



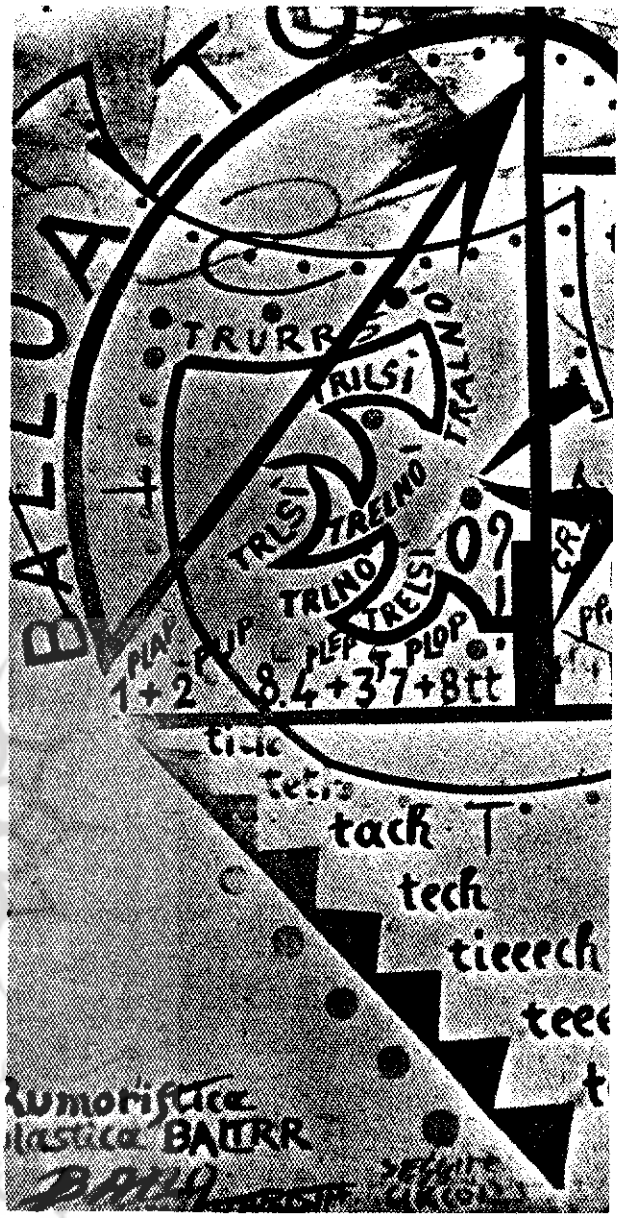
بالا ــ سرود میهنی در میدان سی اِنا ــ ۱۹۱۵

بالا ــ تظاهرات مداخله‌جویان ــ ۱۹۱۵

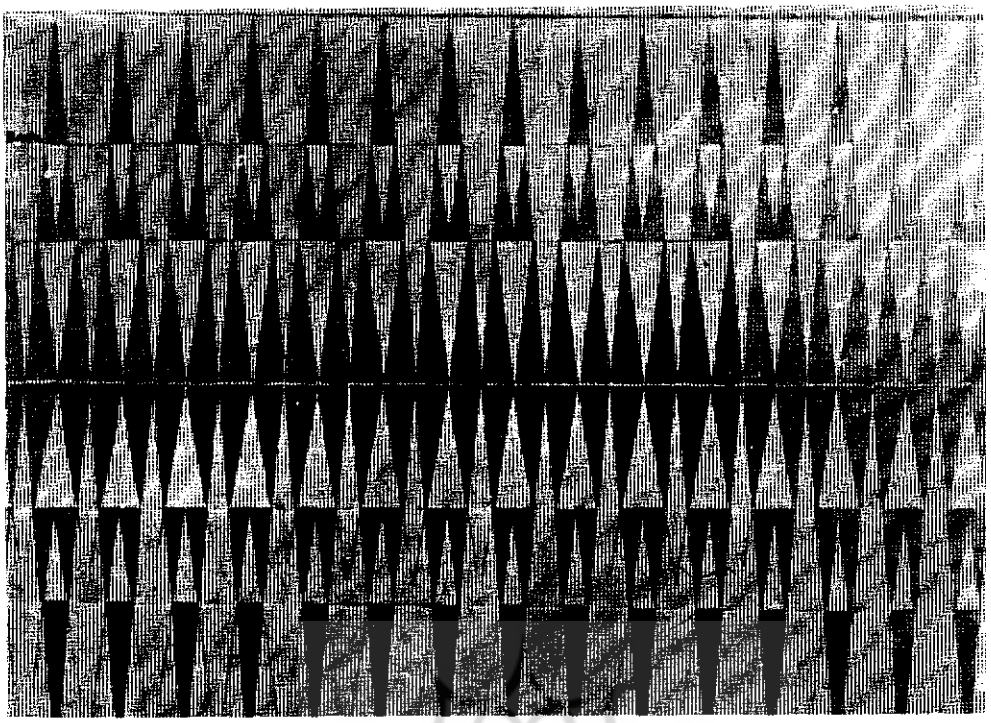
پیشنهادی **ماری تئی** در ادبیات فوتوریستی است که به جای علائمی چون: نقطه، خط، و یرگول و ...بکار می روند.

در سال ۱۹۱۳، **بالاّ** خود را مشغول ترسیم مثلث‌های مُنتظمی با طیفی گسترده از رنگهای رنگین کمان نمود. این طرحها، حاصل تجربیات او در اجرای پروژهٔ **تزئینی** خانهٔ **لونشتاین** بود. (خطوط حرکتی + **توالی دینامیک**)، تصویر مکرر پرستوهائی است در پرواز که در پسشان یک نرده و پنجره‌ای دیده میشود و در روی تمامی این تصاویر، چندین خط منحنی به رنگ سفید قرار دارند. مقصود از ارائه این **خطوط**، به لحاظ نقطه دید متحرک **بیننده‌واجرای دستورالعمل**، بیانیهٔ تکنیکی و حضور بیننده در تابلو است.

بالاّ پس از خلق تابلوهائی چند به جهت نشان دادن حرکت و سرعت از **طریق تکرارسوژه**، رو به سوی آبستراکسیون موضوع آورد. در تابلوی (تجسم نور + سرعت)، (اتومبیل +سرعت + نور)، (اتومبیل در حال حرکت + طرح نور) و (سرعت اتومبیل +نور+ هیاهو)، به بیان تازه‌ای دست یافت و آن، غیر فیگوراتیو کردن سوژه بود. دراین آثار، کم کم تصاویر مشخص حذف گردیدند و القای مفهوم سرعت، بواسطهٔ حضور ماشین، پرواز پرنده و تکرار تصاویر وجود ندارد و آنچه که بر جای می ماند، خطوط و زوایائی هستند که همه چیز را در حال حرکت و شتاب نشان میدهند و ارتباط بیننده با تابلو، برای درک حرکت، همان عنوان تابلو است. در حدود سال ۱۹۱۴، **هیاهو و سر وصدا**، به **عنوان** افکت‌های محیطی و شنیداری، در بخشی از آثار **بالاّ**، ظاهر میگردند. خطوط به صورت زیگزاگ و در هم شکسته پدیدار میشوند و از واژه‌های القاءِ کنندهٔ

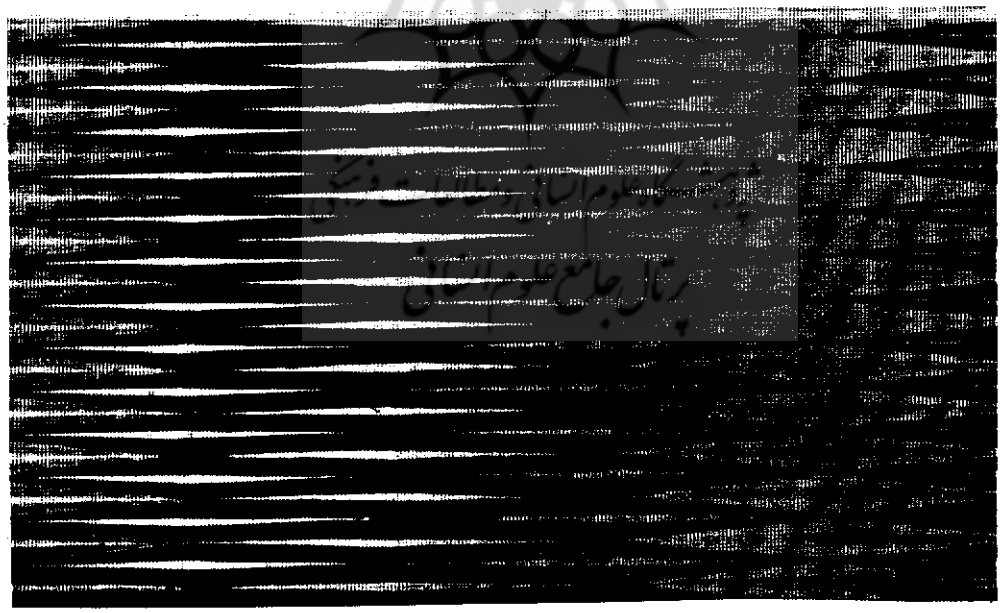


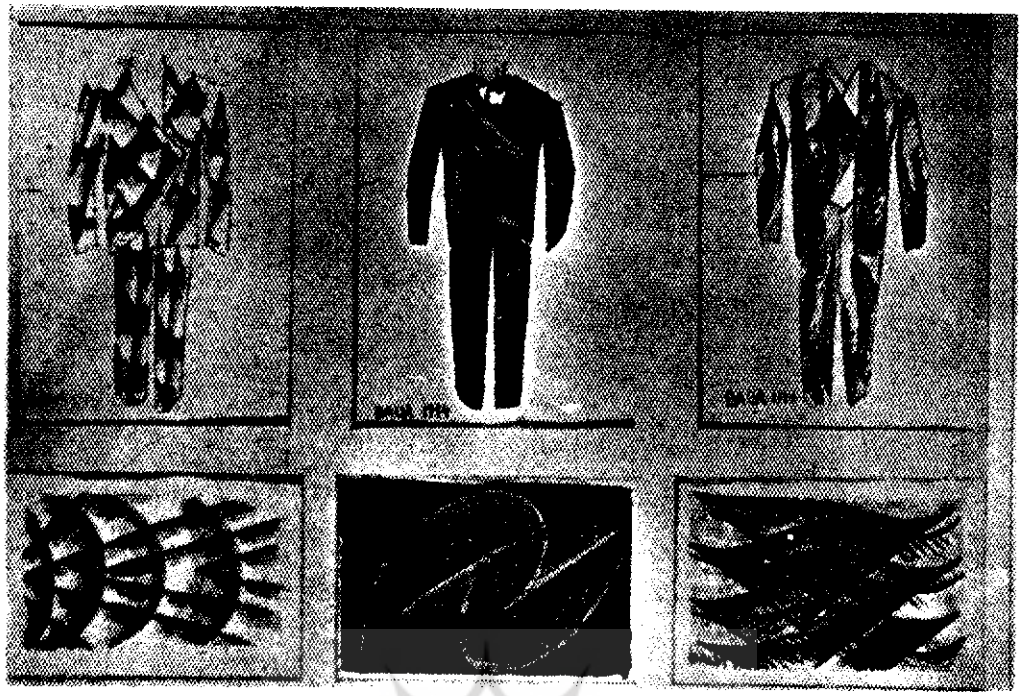
بالاّ ــ هیاهوی تجسّمی ــ ۱۹۱۷



بالا ــ مثلث‌های رنگین منظم ــ ۱۹۱۳

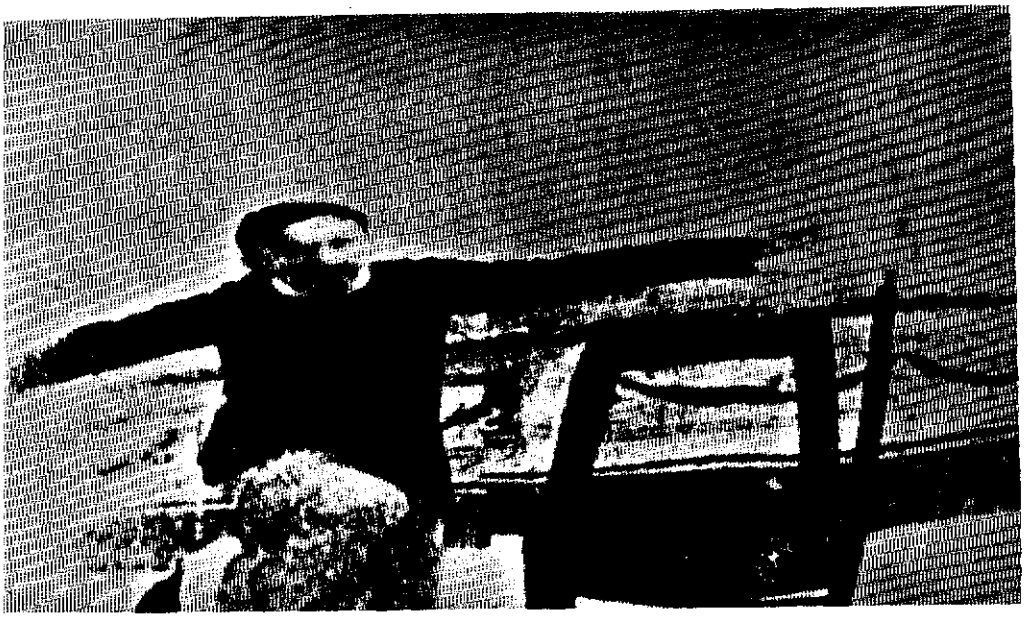
بالا ــ مثلث های رنگین منظم ــ ۱۹۱۳





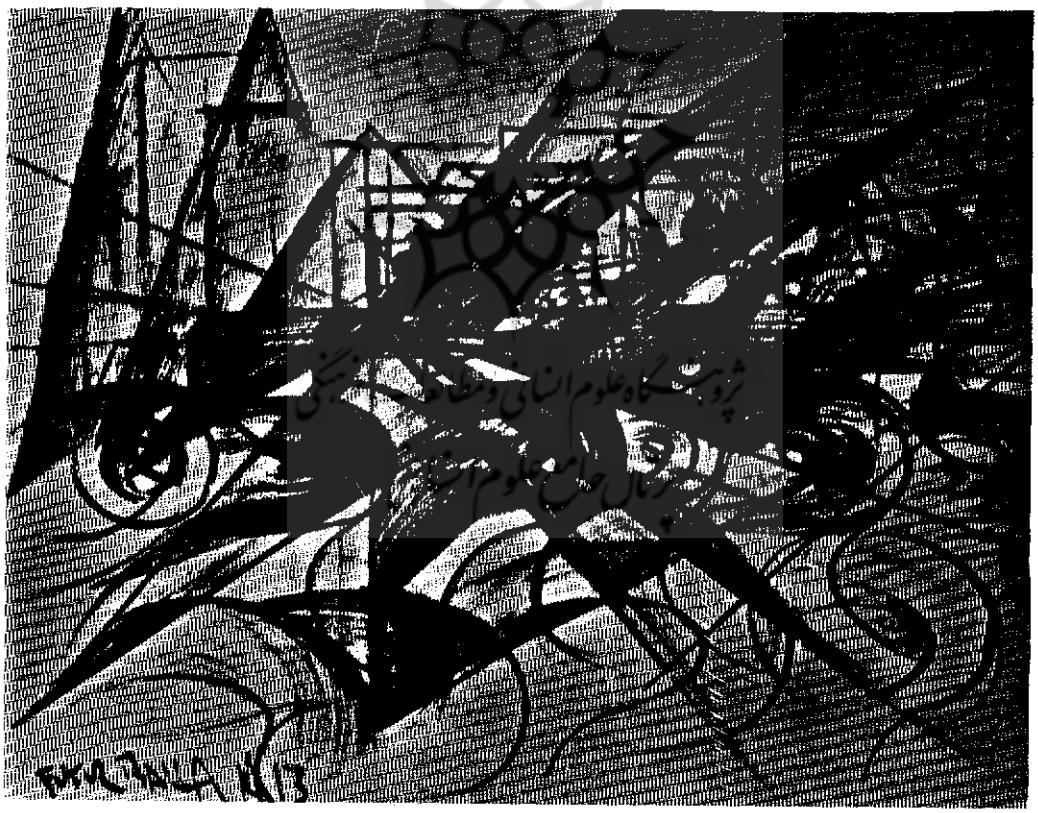
بالا ــ چند طرح برای لباس فوتوریستی

روسولو و دستیارش با آلات موسیقی فوتوریستی



تصویر بالّا در صحنه‌ای از فیلم زندگی‌نوتوریستی ــ ۱۹۱۶

بالّا ــ اتومبیل + سرعت + نور، ۱۴ــ۱۹۱۳



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صدا کمک گرفته میشود. رنگهای این آثار، غالباً مایه های مختلف از یک رنگ هستند.

در همین سال، بیانیه ای به امضای **بالاّ** رسید که در آن، شیوهٔ لباس پوشیدن فوتوریستی طرح گردیده بود.

با شروع جنگ جهانی اول، معیارهای تازه ای، چهارچوب آثار **بالاّ** را در سیطرهٔ خویش گرفت و مفاهیم صرفاً سیاسی بر آن چیره گشت: (سرود میهنی در میدان سی اِنا)، ترکیبی است از سه ستون متوازی السطوح سرخ و سفید و سبز ــ یعنی همان **رنگهای** پرچم ایتالیا ــ که از پایهٔ سفید آنها، نوار خاکستری و سیاه با خطوط مار پیچ سبز تلاقی می کنند و به سوی آسمان پر میکشند. این تابلو، نشانهٔ تظاهراتی است که در میدان (سی اِنا) برگزار گردیده بود. ستون ها، نمایندهٔ فرم های تجسمی سرودی هستند که در فضای سبز (و یلاّبورگزه) خوانده شد.

مقصود از این تظاهرات، همانا ترغیب دولتمردان وقت، به حضور و مداخله در جنگ بود؛چرا که این کشور در ابتدای جنگ، اعلام بی طرفی نموده بود. در یکی از همین تظاهرات که هرازچندی تکرار می گشت، **ماری نتّی**، **بالاّ** و تنی چند از فوتوریستها، به همراه موسولینی دستگیر شدند. این، چندمین باری بود که **بالاّ** و سایر همفکران او دستگیر می شدند. در سال ۱۹۱۶، آتلیهٔ **بالاّ**، محلِ برخورد آراءِ و عقاید گردید. جائیکه **بالاّ**، با کفش های ورنیِ سیاه با بندهائی به رنگ روشن، جورابهای چهارخانهٔ ریز، جلیقه و پیراهن چندرنگ، کت تیره، عصا و عطری که همسرش ساخته بود، ظاهر می گشت.

در همین سال بیانیهٔ سینمای فوتوریستی امضاءِ شد و سپس **بالاّ** به عنوان نویسنده و بازیگر فیلمِ (زندگی فوتوریستی) مشغول به کار گردید.

بالاّ، پس از تابلوی (سرود میهنی)،آثار دیگری ــ از نظر تکنیکی و محتوا ــ مشابه با آن نقاشی کرد. این آثار، بیانیه های سیاسی و جنگ طلبانهٔ مصور و خوش آب و رنگ **بالاّ** بود.

تابلوی (توطئه های جنگ) ، فرم آبستره ــ سمبلیکی است که با تابلوهای (فرم فریادِ زنده باد ایتالیا) و (برافراشتن پرچم) همگونی و تجانس دارد. عنوان اصلی (توطئه های جنگ) در کاتالوگ نمایشگاه انفرادی **بالاّ**، (توطئه های نهم ماه می)رابه همراه داشت. انگیزهٔ خلق این اثر که در اوائل جنگ نقاشی شده بود، تظاهرات نهم ماه می بر علیه (جولیتی) در ایستگاه راه آهن رم بود. (جولّیتی) ــ از مقامات وقت دولت ایتالیا ــ برای پشتیبانی و حفظ بی طرفی در جنگ به رم آمده بود.

تابلوی (فرم های فریادِ زنده باد ایتالیا) نیز بر پایهٔ یکی از معظم ترین تظاهرات، بر علیه جولیتی -رمقابل کاخ سلطنتیِ (کوئی رینالِه) بود که طی آن، پادشاه از بالکن کاخ، فریادِ (زنده باد ایتالیا)را سرداده بود. این تظاهرات را **گابریلّه دانونتزیو**، از نویسندگان برجستهٔ ایتالیا رهبری می کرد.

ناسیونالیسم و حمایت از جنگ، طی سالهای اولین جنگ جهانی، حادثه ای انقلابی تلقی می گشت و این موضوع توسط مجلهٔ (ایتالیای فوتوریست) مورد پشتیبانی و حمایت قرار می گرفت. **بالاّ** با این مجلّه، رابطهٔ تنگاتنگی داشت. در طی همین سالیان، حزب سیاسی فوتوریست با نقطه نظرات فاشیستی بنیان گذاری شد و هفته نامهٔ (رم فوتوریست) به عنوان ارگان

بالاّ ــ مرکور از مقابل خورشید می‌گذرد ــ ۱۹۱٤

رسمی آن منتشر گردید. این هفته نامه سپس ازمجلهٔ صرفاً سیاسی، به مجلهٔ سیاسی ــ ادبی و بعد به صورت مجلهٔ ادبی ــ هنری در آمد و بالاّ به اتفاق یکی از یاران خود به نام (سِتّی ملّی) ادارهٔ آنرا به عهده گرفت. پروندهٔ اولین دورهٔ فوتوریسم، با دورهٔ تابلوهای تظاهرات مداخله جویانه به پایان رسید، اما فوتوریستم به پایان راه خود نرسیده بود.

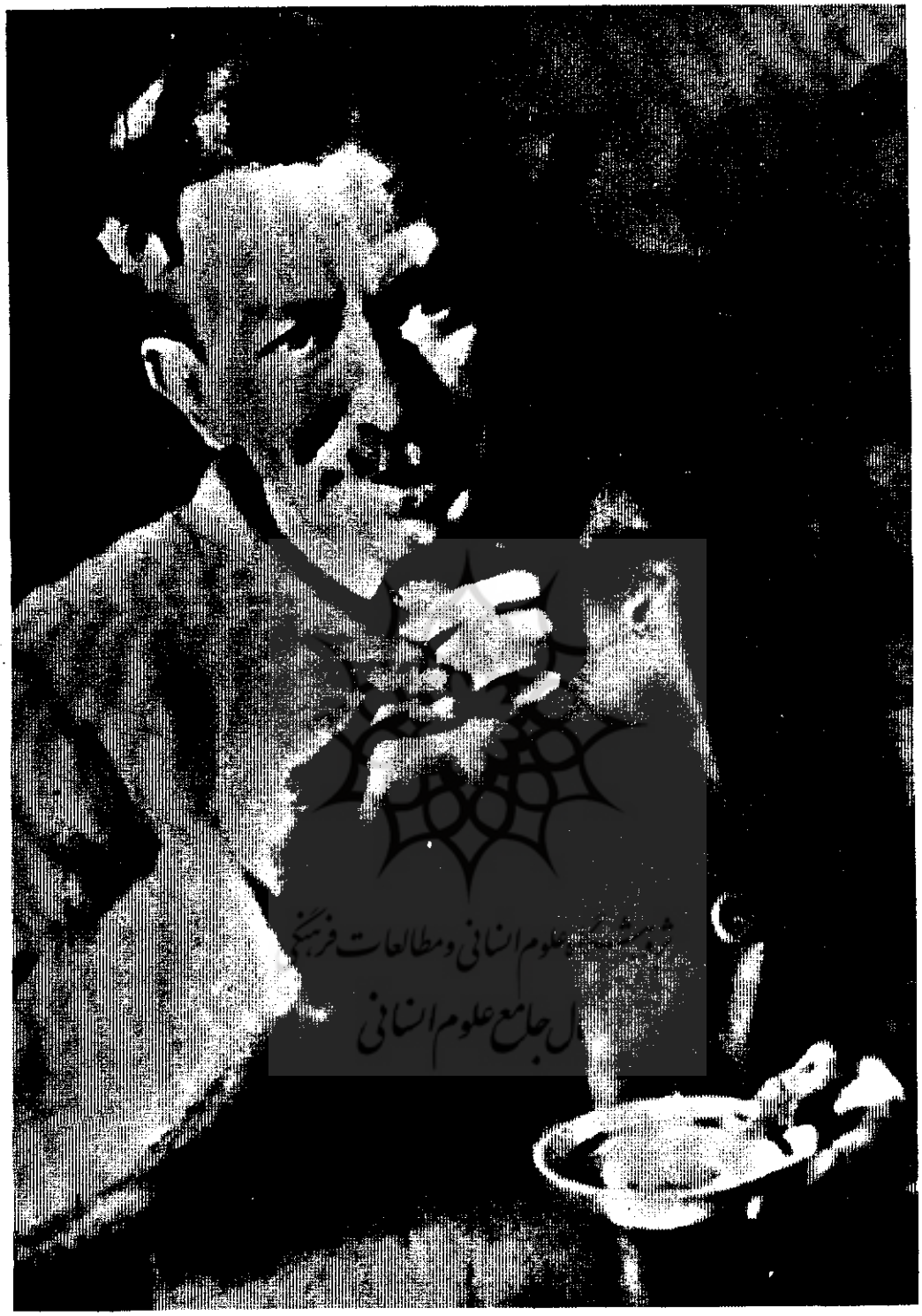
بالاّ در سال ۱۹۱۹ به فوتوریستی کردن اسباب و اثاثیهٔ خانه اش پرداخت و طرح تخت و کمد و میز و صندلی را تغییر داد و سال بعد، خانهٔ خود را به مثابهٔ نمایشگاهی از وسایل خانه، به شیوهٔ فوتوریستی در روزهای یکشنبه برای بازدید عموم گشود.

در همین سال، فعالیت شبهای فوتوریستی از سرگرفته شد. این شبها، اغلب در خانهٔ براگالیا، با شرکت نویسندگان و طرفداران فوتوریسم برگزار می گردید. بیشترین فعالیت بالاّ در این سال، معطوف بکارگیری هنری اشیاءِ معمولی زندگی روزمره می شود. در سالهای پس از ۱۹۲۰، با روی آوردن به سینما و تم های پسیکولوژیک در آثار نقاشی، دورهٔ دوم فوتوریسم آغاز می گردد.

در سال ۱۹۲۲، برای مدت ۱۶ سال به کار نقد و بررسی هنری پرداخت و سپس آثاری آفرید که درآنها ازاعدادوحروف استفاده شده بود. بالاّ از این پس به لحاظ عدم انطباق ایده آلهای فوتوریستی اش با واقعیات جامعه کمتر درمجامع هنری ظاهر می گردد و از سرگیری فعالیت های هنریش ــ در پایان همین دهه ــ رجعت به چهارچوب هنر فیگوراتیو است. تابلوی (اتوکافه) که یکی از آثار درخور توجه اوست، به سال ۱۹۲۸ نقاشی شد. بالاّ پس از این، به خلق مجموعه ای از مناظر روستاهای حومهٔ رم و طبیعت بی جان دست زد.

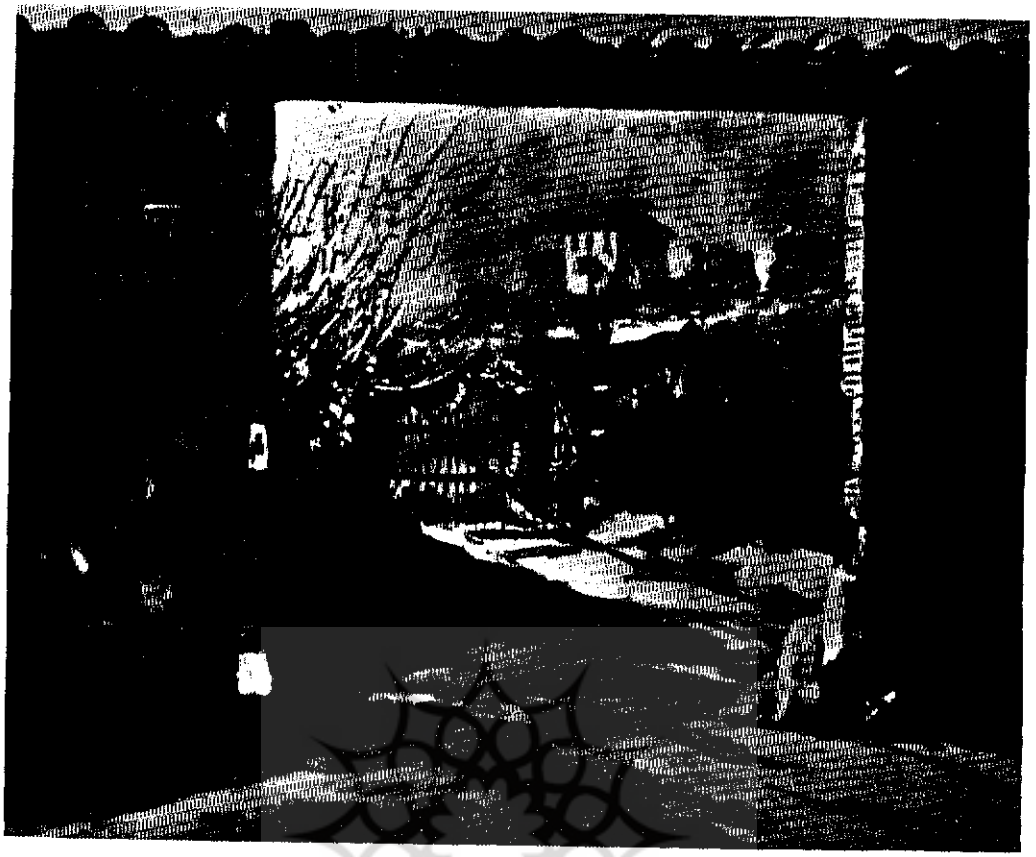
بالاّ در نامه ای به سال ۱۹۳۷ در رابطه با گزارش مجلهٔ (ترا گواردی) چنین نوشت: «نام خودم را در کنار برخی از فوتوریستها و کسانی که میبایست اعضای واقعی !!!؟؟؟تاریخ مذکور باشند، می یابم. سوای این قضاوت طنزآلود و دلبخواه، می بایست اعلام کنم که هنر من هیچ چیز مشترکی با آنان ندارد و خصوصاً اینکه از چندین سال قبل، کاملاً با هرگونه تجلیات فوتوریستی بیگانه ام. با ایمانی راسخ، تمام توانم را صرف تحقیقاتی نوآورانه کرده بودم، اما یکباره خود را در کنار اشخاص فرصت طلب و از راه رسیده هائی که بیشتر، گرایشات تجاری داشتند تا هنری، یافتم و با این اعتقاد که: هنر ناب، در واقع گرائی مطلق است، بدون آنکه به اشکال دکوراتیو تبدیل شوند. بنابراین هنر پیشین خود را از سرگرفتم، ترجمان واقعیت عریان و سالمی که به واسطهٔ حساسیت خودجوش هنرمند، همواره نو و متقاعد کننده است. تابلوی (اتوکافه) که در سال ۱۹۲۸ نقاشی شد، به وضوح، چنین تمایلی را نشان میدهد. درودهای نقاشانه ام را بپذیرید ــ جاکوموبالاّ»

در سال ۱۹۵۱ بازبینی مجددی بر روی آثار بالاّ توسط نمایشگاه هنر ایتالیائی قرن بیستم در نیویورک انجام شد. بدین لحاظ نمایشگاه مزبور درخواست آثار دورهٔ فوتوریسم را از بالاّ نموده بود. بالاّ در نامه ای نوشت: «امروز خوشحالم و درعین حال متعجب از اینکه می بایست تابلوهای فوتوریستی را که ۲۰ سال پیش در گوشه ای نهاده ام، بیرون بیاورم. تصور می کردم که این آثار، تنها مربوطه به علایق هنری من باشند، اما



بالاً ــ اتوکافه ــ ۱۹۲۸

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



بالّا ــ آخر پائیز ــ ۱۹۴۲

برعکس، اینها به تاریخ مربوط می شوند.»

در سال ۱۹۵۶، توسط پرزیدنت (**سِنی**)، مدال طلائی **به بالّا**، به عنوان پرکارترین هنرمند بین سالیان ۱۹۰۰ تا ۱۹۳۰ اهدا شد.

مکتب فوتوریسم چون موجی افسارگسیخته، بر تمام شئون هنری و زندگی روزمره یورش برده بود، شعر و ادبیات را در نَوَردیده و بر نقاشی و مُجسمه‌سازی و عکاسی و معماری و سینما و تاتر و موسیقی تاثیری ژرف گذارده بود. از این یورش حتی و یترین فروشگاه‌ها، لباس و فرم اتومبیل و هواپیما درامان نمانده بود. اما عدم انطباق واقعیت های روزمره ــ خصوصاً پس از بحرانهای سیاسی و اجتماعی ایتالیا، پس از جنگ اول جهانی ــ با چهارچوب ذهنی هنرمندانی که سعی در تغییر جهان داشتند، چیزی جز شکست نصیب اینان نکرد و **بالّا** سردمدار و نمونهٔ شاخصی از این حرکت بود.

بالّا، سرانجام در سن ۸۷ سالگی در یکی از روزهای ماه مارس ۱۹۵۸ در خیابان اسلاو یا، شمارهٔ ۲۹ چشم از تماشای جهان فرو بست.