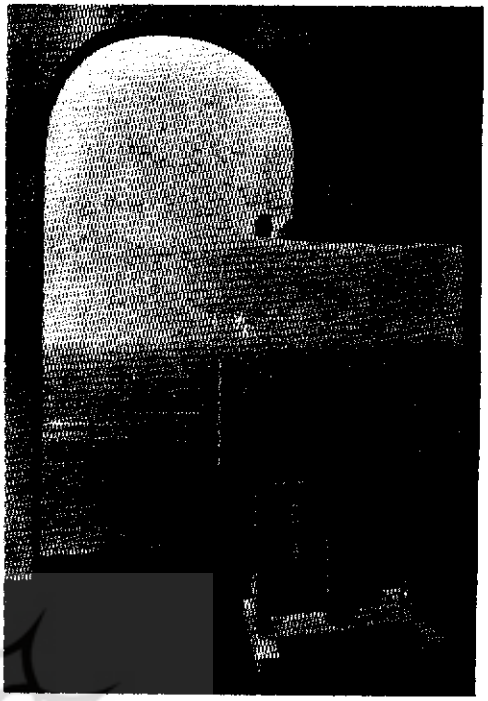
* انتشار بیانیهٔ سوررئالیسم، مبین نکات تازه‌ای همچون تخیّل، دیوانگی و رویاست که در قبال خردگرائی و منطق مطرح میشود.
* عامل آگاهی، یکی از وجوه افتراق در بین آثار ظاهراً سوررئالیستی با سایر آثاری است که در واقع، در چهارچوب مشخص سوررئالیسم خلق شده‌اند.



رنه ماگریت ــ زهر ــ ۱۹۳۹

محسن ابراهیم

مروری بر مکتب سوررئالیسم

در ژرفنای گنگ یک رؤیا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نیاز به خلسه و خوابی که جریان سوررئالیسم مبلغ آن در هنر است، ارتباط اصلی و اساسی خود را با دادائیسم دارد؛ دادائیسمی که در امتداد جنگ، همچون پهلوانی عصیانزده و غوغاگر، به قصد ویرانگری موازین پذیرفته شدهٔ اجتماع، خود را به هر دیوار و دری می کوبد تا آنرا فرو ریزد و اینگونه بتواند پاسخ به (دادای) نهفته در نهفت تفکر و اندیشه دولتمردان و جامعه‌ای بدهد که اینگونه بی بها و بهانه، دنیائی را بر زیر سم ستوران آهنین و مرگ‌آفرین جنگ سپرده‌اند. گرچه سرانجام عصیان دادا در پهنهٔ هنر، همان ویرانی و انهدامی بود که جنگ چهارساله در گسترهٔ جهان پدید آورده بود، اما اکنون نوبت آن بود که این پهلوان از نفس افتاده ــ در پس این حوادث پرشوروشتاب ــ سر به خواب و رویائی بگذارد، به این گمان که دمی بیاساید. این

خواب و رویا، تجلّی منطق جدید و نظر نوینی بود که **آندره برتون** و یاران، سعی در برپائی و تبیین آنرا داشتند.

بی اعتمادی مطلق به عقل گرایی و اعتقادات بسته‌بندی شده و فریبنده که هنوز جوانان آوانگارد پاریسی و بسیاری دیگر از شهرهای جهان، واکنش های دیوانه‌واری در قبال آن از خود بروز میدادند، **برتون** و جوانان پرشور دیگر را برآن داشت تا در ادبیات، ضمیر ناخودآگاه را بر سریر قدرت بنشانند و ظاهر و روبنای آنرا عاری از هرگونه زیب‌وفرّ منطق و خِرَد بنمایند. تحت چنین برنامه ای، اول بار، شعر (میدانهای مغناطیسی)، به همسرائی **برتون** و **سوپو** در سال ۱۹۲۲، با اندیشه‌ای آزاد و عاری از تکلّفات شاعرانه زاده شد و آنچه که در نهفت شعر و شعور این شاعران، پرواز بی‌پروائی داشت، همان هیچ‌وپوچی بود که گریبان هنر را گرفته بود: ای آوازخوانان کوچه گرد! دنیا بزرگ است و شما هرگز نخواهید رسید...جوانی من در صندلی چرخدار، با دو پرنده بر روی آستین های آینده...در انتظار چه هستیم...در انتظار چه هستیم؟ هیچ.

سرودن این شعر و اشعاری این چنین، ادامهٔ همان روشی بود که دادائیسم، واژه‌هایش را از درون کیسه بیرون می آورد و اکنون واژه های این اشعار نوین، از درون مخیّله و ذهن ناخودآگاهِ پیروان سوررئالیسم به بیرون تراوش می نمود. برای سرودن این اشعار چند نفره که از این پس باب گردید، شاعران بر گرد میزی می نشستند و جملاتی مبهم و بی ارتباط با یکدیگر را ــ گوئی ضمن سفری به آنسوی دنیائی مرموز و ناشناخته ــ بیان می داشتند.

سوررئالیسم با اقتدا به اتوماتیسم و یا خودکاری ذهن که از شیوه‌های دادائیستی به شمار می رفت، در پی کشف واقعیت تازه‌ایست که از لابیرنتهای پیچاپیچ و هزارتوی ذهن و پندارهای نهفته در ضمیر ناخودآگاه آنان به بیرون می تراود. اما این واقعیت درهم ریخته و ناپیدای رویاهاشان، هرچند که بطور جدائی ناپذیردر ارتباط با واقعیات بیرونی است، معهذا آن چنان دگرگون شده و تغییر شکل یافته است که تنها، حیرت بیننده را می افزاید. اما در واقع، عمل سوررئالیست ها در راه‌یابی به خواب و رویا، بیش از آنکه مبین واقعیتی تازه باشد، (عقب‌نشینی ارادی از دنیای بیرونی) است؛ به همان گونه که **فروید** در (آخرین بازنگری درنظریهٔ رویا)آنرا این چنین شرح داده بود؛ و حتی اتوماتیسم بعنوان خواب و بی خبری ای که در بیداری عارض و مستولی بر هنرمند میشود، چیزی جز همان فرار از واقعیات حول‌وحوش و پناه بردن به اعماق ذهنیات و در لابلای تصاویر بغرنج و کلمات خارج از مدار اراده نیست؛ فرار از اجتماعی که جزءجزء آنرا پوسیده و رو به فنا می انگارند.

این عقب‌نشینی ارادی از دنیای واقعیات، توسط رومانتیک ها نیز اعمال می گشت؛ بطوریکه **آلفره دوموسه**، شاعر رومانتیک، هذیان گفتن را تبلیغ می کرد و پرواز بر بالهای خیال و رویا را می ستود و یا **ژرژ ساند** شاعر دیگر رومانتیک، منادی خود فریفتن با دروغ های هنر

جمعی از سوررئالیستها ــ اثر ماکس ارنست ــ سال ۱۹۲۲

بود: (ما نسل بدبختی هستیم. از این رو به شدت مجبوریم که با دروغهای هنر، خود را از واقعیت های زندگی دور کنیم.) گرچه قیام رومانتیک ها تحت اضطرابات و تشنجات ناشی از انقلاب کبیر فرانسه، آنان را به سوی اوهام و احساسات و خیالات دوردست می کشاند، ولی با این وجود، اینان به نفی کلیهٔ بنیان های فرهنگی و هنری نمی نشینند. در حالیکه سوررئالیستها، این فرزندان خلف دادائیسم، به لحاظ شرایط حادتر و بحرانی تر زمان خود، هر آن چیزی را که تابحال وجود داشته، مردود می شمارند.

اگر سوررئالیسم ادامهٔ منطقی دادائیسم باشد، پس می بایست دادائیسم را پیش درآمد منطقی سوررئالیسم دانست؛ حرکتی که در طول جنگ، با طرد تمامی موازین مورد احترام جامعه، همچون عریان شدن **آرتور کراوان** به هنگام سخنرانی، عرضهٔ آثار دادائیستی در کافه ای که برای ورود به آن می بایست از توالت آن کافه عبور کرد، گذاردن سبیل به ژوکوندی که بی چون وچرا مورد احترام تمام جوامع هنری و حتی غیر هنری بود و بیشمار مثال های دیگری ازین دست، و در عوض، ارزش قائل شدن و ستودن اشیاء و چیزهائی که اجتماع آنها را طرد می کرد و یا یافته هائی از درون زباله دان ها ــ همانگونه که **شوئیترز** و برخی دیگر از دادائیستها از آن بهره می جستند ــ به مصاف و جنگ با اخلاقیات و هنر معاصر خود می رفت. اما این جدال بی حاصل دادائیستها، تنها چیزی را که نصیب سوررئالیستها می نماید، همانا یأس بیشتر و

سرخوردگی افزون‌تری است که اینک آنان را به دنیای درونی‌شان می‌راند. اما این درونگرائی و توسل جستن به اوهام و ضمیر ناخودآگاه، حاصلی جز کابوس و هرج و مرج برای آنان و برای جامعهٔ هنری ندارد؛ چرا که آنارشیسم بیرونی و عیان دادائیستها نیز کاری از پیش نبرده بود. این آنارشیسم را **پیر ناویل** ــ شاعر و نویسنده ــ مبداء سوررئالیسم می‌داند: (آنارشیسمی که نوع خاصی از بی‌اعتنایی به هر نوع بیان و توجیه است) و می‌افزاید: (یکی از صورتهای این بی‌اعتنائی، عصیان خودبه‌خودی است که بر ضد جمیع آثار فکری معاصر انجام می‌پذیرد. حتی می‌توان گفت که این عصیان، کلیّه ایدئولوژی‌هائی را که از ابتدای تاریخ تاکنون به صور معین تدوین شده است، مردود می‌شمارد).

سوررئالیستها در ابعاد سیاسی، سوای ردّ تمامی نظریات پیشین، برای مدتی به کمونیسم روی می‌آورند و آن بدلیل ستیز کمونیسم با سرمایه‌داری و مذهب است؛ بطوریکه **برتون** در این‌باره می‌نویسد: (مسالهٔ دیگری که در پیش روی ماست، اقدامی اجتماعی است... اقدامی که نمیتوان از آن روی برتافت؛ یعنی تا آن‌حد که معتقدیم که رهائی انسان، نخستین شرط رهائی روح است و اینکه رهائی انسان را فقط از طریق انقلاب پرولتاریائی می‌توان انتظار داشت).

اما اگر کمونیسم، رودرروی مستقیم با سرمایه‌داری است و این ستیز خود را با انقلاب اکتبر روسیه به اثبات رسانید، سوررئالیسم، تنها با روی برتافتن از آن و فقط از طریق نفی ارزش‌های بورژوازی، به مصاف با آن رفته است. اما ظهور دهشتناک فاشیسم در اروپا که سعی در به انقیاد کشانیدن هنرمندان و روشنفکران را دارد، حتی خواب آلوده‌ترین هنرمندان متعهدی را که دل در گرو آزادی و رهائی دارند به جبههٔ مقابله با فاشیسم سوق می‌دهد و کسانی چون **لویی آراگون** و **پل الوار** ــ از بانیان سوررئالیسم ــ با درک این حقیقت که در این مصاف می‌بایست از موازین سوررئالیستی سود جست، متمایل به رئالیسم می‌گردند.

سوررئالیستها برای سالیانی مدید در ارتباطی دور و نزدیک با کمونیستها قرار گرفتند. در سال ۱۹۳۱ به جمع اتحادیهٔ نویسندگان و هنرمندان انقلابی به رهبری کمونیستها پیوستند و دو سال بعد، **برتون** به لحاظ عدم انطباقش با موازین و دیسیپلین اتحادیه، از آن اخراج گردید و به همراه او تمامی پیروانش بعنوان اعتراض، ارتباط خود را با اتحادیه گسستند. اما همچنان تا سال ۱۹٤۷ ــ که اعلام قطعی انفصال و بی‌تفاوتی سوررئالیستها در قبال نقطه‌نظرات کمونیستی است ــ در حالتی از قهر و آشتی بسر بردند و از بین آنان، تنها **آراگون** و **الوار** به این موضع جدید، مومن و وفادار باقی ماندند. ولی با این وجود، سوررئالیستها، خود را در قبال مسائل سیاسی متعهد می‌دانستند؛ چنانکه در سال ۱۹٥٤ به نفع انقلاب الجزایر و در سال ۱۹٥٦ در رابطه با قیام مردم بوداپست اعلامیه‌های شدیدی صادر نمودند و در سال ۱۹٥۸ بر علیه دانشمندان اموراتمی

شوریدند.

* * *

واژهٔ سوررئالیسم در سال ۱۹۱۷ توسط **آپولینر** در معرفی اثری طنزآمیز بکار گرفته شد و در همین سال، توفان بپاخاستهٔ دادائیسم، اغلب محافل هنری را تحت سیطره و نفوذ خود داشت. گرچه دادائیسم ابتداء در زوریخ زاده شد و سپس سر از سایر مراکز ثقل هنری برآورد، ولی سوررئالیسم همچون بسیاری از مکاتب اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم در پاریس شکل گرفت و **آپولینر** که در غسل تعمید جنجال برانگیزترین مکاتب این دوره نقش پدرخوانده را داشت، اکنون نیز در نامگذاری این مکتب که ابتدائی ترین دورهٔ جنینی خود را می گذرانید همین نقش را ایفا میکرد؛ گرچه، این مکتب در زمان تولدش یعنی در سال ۱۹۲٤، **آپولینر** را بر بالین خود نداشت چرا که سالیانی پیشتر از آن، یعنی در سال ۱۹۱۸، وی در جنگ کشته شده بود.

در بر پائی سوررئالیسم و تحت نظم درآوردن اصول و موازین آن، جوانان شاعری نقش داشتند که از سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۲٤ مجله ***Litterature*** را منتشر مینمودند. این جوانان در رابطه با شاعران پیش از خود به **رمبو، لوتره آمون** و **مالارمه** اقتدا میکردند و از شاعران معاصر **پیرو گیوم آپولینر** و **رِوردی** بودند.

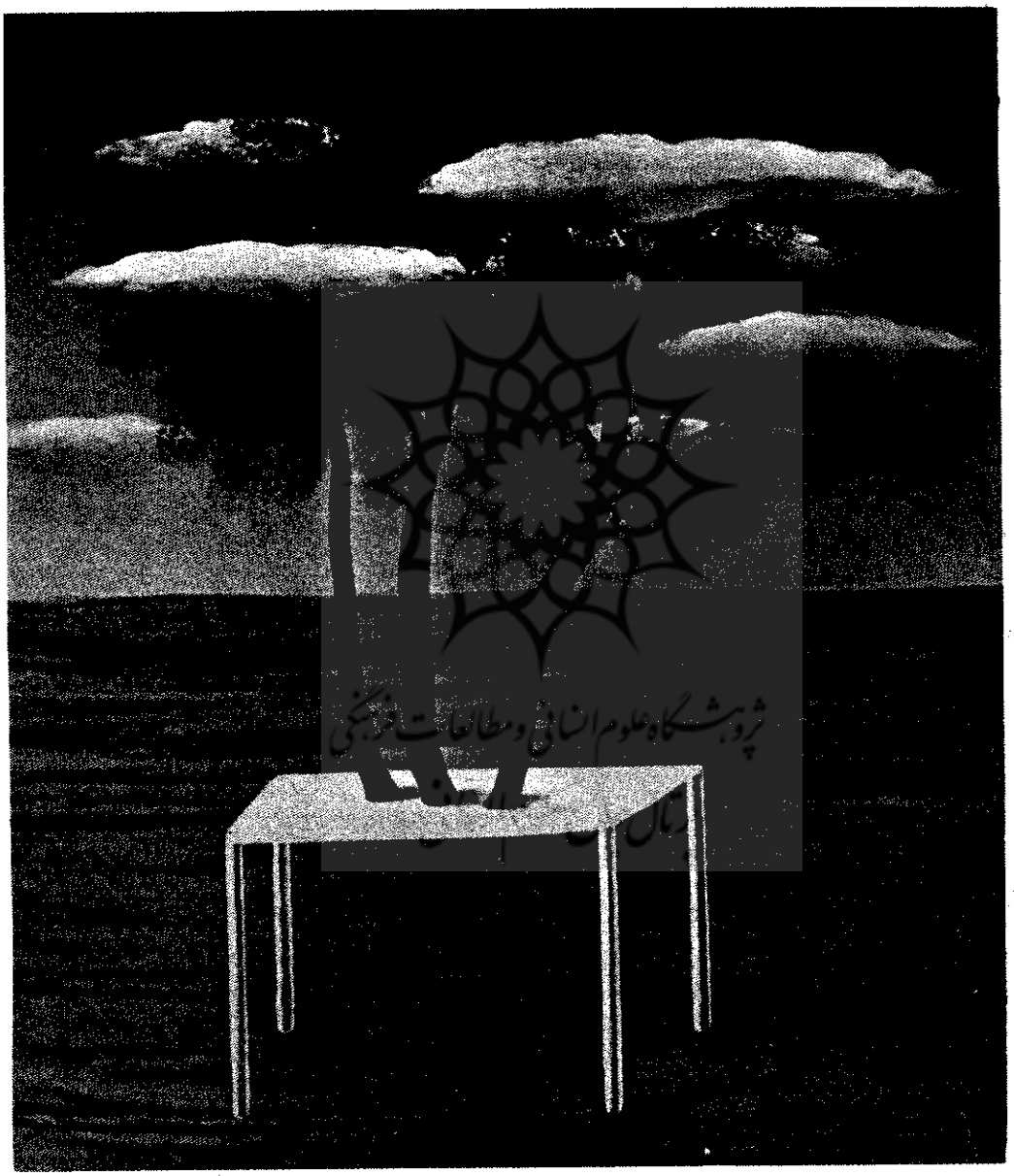
رمبو، شاعری بود که اشعارش با ترکیباتی تازه و بدیع و غوطه‌ور در هیجانات روحی، چشم اندازی خیالی در سمبولیسم فرانسه گشوده بود و **مالارمه** با ابداعاتی نو، آنچنان دور از ذهن شعر میسرود که تنها عده‌ای معدود قادر به درک آن بودند. **لوتره آمون** بر عصیانی مُهر تائید می زد که قادر باشد انسان را به جهانی اسرارآمیز بکشاند و **آپولینر** که حامی اکثر مکاتب مدرن عصر خود بود، پای‌بند نظم جدیدی بود که طی آن بتواند به (واقعیت برتر) دست یابد.

مجله ***Litterature***، در آغاز، تحت نظارت و رهبری **لویی آراگون، آندره برتون** و **فیلیپ سوپوآ** با موازینی قابل تحمل و موقر به چاپ میرسید و نام شخصیت‌های ادبی چون: **آندره ژید، پل والری، لئون‌پل فراگ** و نویسندگان پیشروئی چون **ماکس ژاکوب، ژان کوکتو** و تنی چند از ادبای دیگر را در برداشت. اما در سال ۱۹۱۹ ورود **تریستان تزارا**، یکی از شخصیت‌های توفانزای دادا به پاریس، منجر به دگرگونی در نحوهٔ نگرش بر پاکنندگان و مجریان این مجله گردید؛ چرا که **تزارا** با رویائی دیگر گونه و متفاوت از خواب و خیالات جاری، آنانرا بسوی قیام و جنجالی تازه رهنمون می ساخت.

در سال ۱۹۲۰، مجله ***Litterature***، هنوز تحت نفوذ **تزارا**قرارداشت که جایگاه ویژه‌ای را به دادائیسم اختصاص داده بود. اما روحیهٔ ویرانگر و آنارشیست حاکم بر آن، در تلاقی با نظریات سوررئالیستهای آینده‌ای بود که نظم شاعرانه را بر تجلیات ضمیر ناخودآگاه خود بخشیدهٔ بودند. در مارس ۱۹۲۲، با حاکمیت **برتون** بر همین مجله و گسستن از دادائیسم، مجموعهٔ جدیدی شکل گرفت و هنرمندانی چون **من ری، پیکابیا، مارسل دوشان** و **ماکس ارنست** بدان پیوستند.

روی گردانی این جوانان از **تزارا** به لحاظ سِتروَن شدن دادائیسم و از بین رفتن شرایط لازم و ضروری برای ادامهٔ حیات آن و از سوی دیگر، نیاز به شکل گیری فرم جدیدی از اندیشه های هنری و پناه بردن به دنیای شگفت انگیز و پررازورمز خواب و رویائی بود که طی آن صاحبان این اندیشه بتوانند به مرزهای دور و بیگانه از واقعیت جهان پیرامون دست یابند. سوای نقاشان مذکور، غالب اعضا را شاعرانی را تشکیل می دادند که اکنون به این شکل جدید، شعر

رنه ماگریت ــ واحه ــ ۲۷-۱۹۲۵



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

می سرودند و در بین آنان **کِرِوِل** و **دِسنوس** به غیر از شعر، به نقاشی نیز می پرداختند، اما آثارشان از نوعی پریمیتیویسم برخوردار بودو هنوز آن جوهرهٔ ناب سوررئالیستی را در بر نداشت و تنها، این آثار را به عنوان مدیوم و یا واسطه ای بین نظریات اولیهٔ سوررئالیستی و آثاری که سپس با ساختاری محکم و استوار پدید خواهند آمد، می توان تلقی نمود. اواخر سال ۱۹۲۳، **برتون** با **آندره ماسون** آشنا شد و تحت تاثیر یکی از آثار او به نام (چهار عنصر) قرار گرفت که ارتباط نزدیکی با آثار سوررئالیستی داشت و **ماسون**، به نوبهٔ خود، باعث راه یابی **خوان میرو** به این گروه تازه متشکله گردید. سال ۱۹۲٤، سال تثبیت نظریات سوررئالیستی و حضور تازه‌واردینی است که با گسستن از دادائیسم رو بسوی سوررئالیسم می گذارند.

در همین سال، مرگ **آناتول فرانس** که از دیدگاه سوررئالیستها، به مثابهٔ منفورترین سمبل تعصب و کوته بینی بورژوازی برای نرسیدن به واقعیت مطلق بود، اتفاق می افتد و این امر موجب انتشار مقاله ای بحث انگیز به نام (یک جسد) میشود که نشان از موضع گیری شدید سوررئالیستها در قبال روشنفکران وابسته به طبقهٔ حاکم را دارد و در همین ایام، مجلهٔ ***(Litterature)*** جای خود را به (دفتر تحقیقات سوررئالیستی) و سپس به مجلهٔ (انقلاب سوررئالیستی) میدهد. موضع گیری شدیداً انقلابی و انسانی مطروحه در این نشریات، خود، باعث می گردد تا جوانانی که دل در گرو وقایع جاری روسیه و انقلاب فرانسه دارند، به سوررئالیستها بپیوندند.

انتشار بیانیهٔ سوررئالیسم در سال ۱۹۲٤، مبیّن نکات تازه ای همچون: تخیّل، دیوانگی و رویاست که در قبال خرد گرائی و منطق مطرح میشود و متعاقب آن، **فروید** به لحاظ کشف و تجزیه و تحلیل رویا بعنوان وسیله ای جهت شناخت انسان و دستیابی به آنچه که در عالم معقولات امکان‌پذیر نیست، مورد ستایش قرار می گیرد.

تئوری **فروید**، مبحث تازه‌ای را در روانشناسی با ارج نهادن به ضمیر ناخودآگاه می گشاید و **برتون**، بعنوان پزشک روانشناس و مطالعه کنندهٔ آثار **فروید**، از نظرات او جهت تدوین نظرات سوررئالیستی بهره می گیرد. ضمیر پنهان، حامل تمثیلاتی است که به طرق مختلف هنری و مستقل از خواست و اراده، از اعماق ذهن به سطح، گذر می کنند و برای اعتبار هرچه بیشتر آن، ضروری است که آگاهی و عقل و منطق از دخالت برحذر باشند؛ چرا که نابهشیاری قادر به دریافت و بیان جهان و احساس هستی انسان است.

برتون در بخش های مختلف بیانیه، با اقتداء بر نظریات **فروید** می نویسد: «**فروید** بدرستی با روح نقد و بررسی با رویا برخورد کرده است... در حقیقت نارواست که این بخش قابل توجه فعالیت روانی (چونکه فکر انسان از لحظهٔ تولد تا به هنگام مرگ، بی هیچ وقفه ای مجموعه ای از لحظات رویا را ــ که از نظر روانی و با در نظر گرفتن رویای خالص، یعنی خواب، کمتر از لحظات واقعیت یعنی بیداری نیست ــ

عرضه میدارد) تا این حد، محدود جلب‌نظر کرده باشد. شدت اختلافی که وقایع خواب و وقایع بیداری به ناظر مشترک ارائه می دهند، همواره مرا شگفت‌زده کرده است. در حقیقت، انسان هنگامی از خواب بر می خیزد، قبل از هرچیز درگیر با حافظهٔ خود است و هنگامی که او خود را در شرایط عادی می یابد، از یادآوری تدریجی اوضاع خواب که اینک قطع گردیده است...لذت می برد. بدین ترتیب، خواب، به مانند شب، یک وقفهٔ زمانی است...و به نظر من، چنین شرایط ویژه‌ای درخور تعمق است. از آنجا که بنظر می رسد خواب در محدودهٔ فعالیت خود، دارای نشانه های منظم نیست و تنها حافظه می تواند قسمت هائی از آنرا بیاد ما بیاورد و یا حذف کند و به جای تمامی خواب، بخش هائی از آنرا عرضه دارد...آن چه که در خور توجه است، اینست که چیزی ما را متقاعد نمی کند که پراکندگی در عناصر سازندهٔ خواب وجود داشته باشد...رویای شب پیش من، شاید ادامهٔ رویای پیشتر از آن باشد و شب بعد نیز با حدت و شدت شایسته ای تداوم یابد...و از آنجائیکه هیچگاه بعید نیست که واقعیتی که مرا مشغول می دارد، بطور همزمان در حالت رویا نیز وجود داشته باشد و در وادی فراموشی در نغلتیده باشد، پس چرا آن چیزی را که گاهی توسط واقعیت مردود شده است، به رویا وانگذارم؟...آیا خواب نمی تواند منطبق با راه‌حل زندگی باشد؟»

رویائی که **برتون** مبلّغ آن است، نه تنها در حالت خواب، که با سپردن خود به بی خبری و فارغ شدن از جهان پیرامون نیز حادث می گردد. شخص می تواند خود را در حالتی از خلسه قرار دهد که واژه‌ها و تصاویر، در پس یکدیگر به ذهن متبادر گردند، بی آنکه ارتباط منطقی در بین این واژه‌ها و تصاویر وجود داشته باشد. این بی ارتباطی، مطابق با اصلی است که سوررئالیستها با اتکا بر آن، به مصاف هر تلاش که جنبهٔ منطقی، عقلانی و آگاهانه داشته باشد، بر می خیزند؛ چرا که طبق نظریات **فروید**، همین تصاویر و مفاهیم ظاهراً بی منطق در کُنه ضمیر ناهوشیار شخص، در ارتباطی موجه و منطقی قرار می گیرند که از طریق روانشناسی میبایست به نظم و دلایل وجودی آنها پی برد.

اگرچه **برتون** در بیانیهٔ سوررئالیسم، بیش از هر چیز در زمینهٔ شعر و شاعری سخن می راند و کمتر به مسائل نقاشی می پردازد، معهذا تصاویر درهم و وهم انگیز ذهن او از دستمایه های غنی تابلوهای سوررئالیستی است: (فیل هائی با سرِ زن و شیرهائی پرنده که زمانی من و **سوپوآ** از برخورد با آنها می هراسیدیم، و اینهم یک ماهی قابل تجزیه که هنوز مرا می ترساند؛ ماهی تجزیه شدنی. من این ماهی قابل تجزیه هستم که تحت نشانهٔ ماهیان زاده شده است و انسان در اندیشهٔ خود قابل حل است).

با نشر اولین بیانیه سوررئالیسم، گروهی از مخالفین جامعهٔ بورژوازی بدان می پیوندند. اما مخالفت نظریهٔ سوررئالیسم پیش از آنکه برای این جامعه خطرناک و مُضر باشد، برای هر آنچه که نشان از واقعیت دارد. خطرناک است. جهانی که در آن هر چیز مورد حمله قرار می گیرد و این امر از طریق نفی واقعیات جهان پیرامون در

آثار نقاشیِ نقاشان سوررئالیست در ابعادی بیمار گونه و تب زده متجلی میشود. این نقوش، گاهی مطابق با نحوهٔ دید و بینش **برتون** دربیان ملموس خیالات و اوهامی است که غرابت و اعجاب‌انگیزی آنرا حتی در طیف گسترده‌ای از نقاشان سوررئالیست می‌توان سراغ گرفت. اما گاهی این نقوش، بیان مجرد و انتزاعی جهان خاصی است که تنها در هنرمندانی معدود متجلّی میشود، بی‌آنکه نتیجهٔ کار و اثر ارائه شده، ملموس و قابل تشخیص باشد و این، همان چیزی است که به وضوح در آثار **میرو** مشاهده میشود.

تفکر سوررئالیسم که ابتداء صرفاً در زمینهٔ ادبی نضج گرفت، بیشتر همّ خود را در زمینهٔ شعر و ادبیات به کار می‌بست و حتی برخی از نویسندگان سوررئالیست همچون **پیرنا ویل** که مدیریت شمارهٔ ۳ نشریهٔ انقلاب سوررئالیستی را به عهده داشت، به همراهی **بنژامین پره**، در این اختلافات پنهانیِ مابین نویسندگان و هنرمندان اعلام نمود که نقاشی سوررئالیستی وجود خارجی نداشته و نمی‌توانسته هم داشته باشد. اما **برتون** با برعهده گرفتن مدیریت شمارهٔ ٤ این نشریه، بیانیه سوررئالیسم و نقاشی را منتشر نمود و جایگاه خاص نقاشان را به آنان گوشزد کرد و متعاقب آن، نمایشگاهی گروهی با حضور نقاشان چون: **آرپ، دکیریکو، ارنست، کله، ماسون، میرو، پیکاسو، من ری و پیر روی** برگزار نمود و سپس جهت انسجام بیشتر فعالیت نقاشان و تدارکات لازم برای نفع مادی آنان ــ که در شرایط اقتصادی نامناسبی قرار داشتند ــ از فروش آثارشان، یک گالری سوررئالیستی به سال ۱۹۲٦ افتتاح کرد که در بدو امر، آثار **من ری** در آن به نمایش درآمد.

در همین سال، **رنه ماگریت و ایوتانگی** در مجله سوررئالیستها ظاهر گردیدند.

ماگریت، در همین اواخر در بروکسل به جمع سوررئالیستهای بروکسلی پیوسته بود و **ایوتانگی** پیش از آغاز فعالیت نقاشی به کار دریانوردی اشتغال داشت و از دوستان **پیروه وپره** محسوب می‌شد و همین آشنائی باعث گشته بود که به هنر نقاشی سوررئالیستی روی آورد.

اولین آثار **تانگی** که برخی از آنها در تاریخ ۱۹۲٦ در مجلهٔ انقلاب سوررئالیستی به چاپ رسیدند، زمینهٔ تازه‌ای از کشف و شهود سوررئالیستی را در برداشت. این آثار که اجزای متشکلهٔ آن، گوئی در پس هاله‌ای از مه قرار دارند، از دستاوردهای بدیع **تانگی** محسوب میشود. جانداران و بی جانان این آثار، گوئی هر لحظه در تغییری جاودانه و درگذر از شکلی به شکل دیگرند و **تانگی** بر لحظه‌ای از لحظات بی زوال این تغییر و تحول چنگ می اندازد.

تانگی در سال ۱۹۰۰ در پاریس متولد شد و از همان کودکی، به همراه پدر که ملوان نیروی دریائی بود، در کاخ کنکورد، وابسته به نیروی دریائی، آمدوشد داشت و علاوه بر آن، در مسافرت های دریائی غالباً همراه پدر بود. فضاهای گستردهٔ اطراف او، چه در محیط خانه و چه در کاخ کنکورد و یا بر روی عرشهٔ کشتی و افق های بیکران پیرامون او، از یادواره‌های مهم آرشیو ذهن او هستند.

تانگی پس از هجده سالگی، در کشتی های

تجاری بکار پرداخت و مسافرت‌هائی به آفریقا و آمریکای جنوبی نمود و در دوران سربازی پایبند زمین شد و در همین دوره با **پروه** آشنا گردید. او پس از مدتی، به عنوان سرباز داوطلب راهی تونس شد و در این محیط تازه، موفق به کشف چشم اندازهای جدید گردید. گرچه آثار **تانگی**، صرفاً نشأت گرفته از محرک های مادی فوق نیست، معهذا، چهارچوب گستردهٔ چنین فضاهائی است که بر غالب آثار او سایه می افکند، بی آنکه اجزای متشکلهٔ آثار او رگه‌هائی مشترک و ملموس با اجسام و اشیاء و یا فضاهای مادی ذهن او داشته باشند. نقاشی های **تانگی**، حتی سالیانی بیشتر از انتشار بیانیهٔ سوررئالیسم و پیوستن او به این مکتب، دارای دستمایه‌های سوررئالیستی است؛ چرا که روحیهٔ بیمارگونه و منزوی او، زمینه‌ساز تصویر چنین نقش‌های خیالی و بدور از واقعیت است.

تانگی پس از پایان سربازی، در سال ۱۹۲۲، دوباره در کنار **پروه** قرار گرفت و به اتفاق یکدیگر، برای فائق آمدن بر مشکلات مادی، به کارهای مختلفی پرداختند. **تانگی** برای مدتی بعنوان رانندهٔ تراموا بکار مشغول شد، ولی پس از چندی بعلت تصادف، از آن دست کشید و سپس نقاش خود آموخته مونپارناس شد. آثار او در این دوره، مورد توجه **ولامینک** ــ نقاش فوویست ــ قرار گرفت و پس از آن **فلورن فلس** ــ نقاد هنری ــ او را مورد تشویق و پشتیبانی قرار داد. اما آن چیزی که برای **تانگی** در درجهٔ اول اهمیت قرار داشت، همانا فائق آمدن بر مشکلات مادی و گذران روزمره و عادی زندگیش بود.

آشنائی با **مارسل دوهامل** ــ مدیر هتل ــ باعث برطرف شدن برخی از مشکلات او میشود؛ چرا که **دوهامل** خانهٔ کوچکی را در اختیار او و **پروه** قرار میدهد و این خانه چندی بعد، از مراکز تجمع سوررئالیستها میگردد.

آثار **تانگی** در این دوره، با دستمایه‌های اکسپرسیونیستی، غالباً متاثر از **دکیریکو**، **اوتریلّو**، **ولامینک** و **سوتین** است و این تاثیرات، چندی بعد، جای خود را به مطالعاتی در زمینهٔ مجسمه سازی با چوب میدهد. او هنگام آشنائی با **برتون**، به فعالیت های کلاژ می پردازد. واغلب آثار او در بین سالهای ۲۶ــ۱۹۲۵ با استفاده از این تکنیک خلق شده‌اند و بدرستی ردّپای او را در بردارند.

نمایشگاه ۱۹۲۷ که به همت **برتون** برگزار شد، تانگی را بعنوان هنرمندی جدی و معتبر مطرح ساخت. در آثار این هنرمند، (اتوماتیسم) از

ماکس ارنست ــ دو کودکی که توسط بلبل تهدید می شوند ــ ۱۹۲٤

نیروهای محرکه و اساسی اوست و به یاری همین اتوماتیسم، ناب‌ترین تخیلات ضمیر پنهان او بر روی چهارچوب تابلو، شکل مادی می یابند؛ اشکال فی البداهه‌ای که تنها در لحظهٔ تولد بر روی بوم به ذهن او خطور می کنند. این اشکال همانگونه که رفت ــ در ارتباط با یادگارهای دوران کودکی او ــ پدیده‌هائی دریائی را می مانند، بی آنکه رگه های مشترکی با واقعیت در آنها وجود داشته باشد.

تانگی با ارائهٔ آثارش، یکی از پیروان مومن سوررئالیسم تلقی گردید، بی آنکه مورد توجه کسی قرار گیرد و در بین سوررئالیستها تنها **میرو، دالی و ماگریت** او را طرف توجه قرار میدادند و آثارش را منطبق با یکی از اصول اساسی سوررئالیسم می دانستند. **تانگی** در سال ۱۹۵۵ پس از فعالیت های مداوم در سوررئالیسم، فوت کرد و همسرِ شاعر، نقاش و نویسنده اش، خانم **کی ساج**، شش سال بعد دست به خودکشی زد.

* * *

با وجود چهارچوب مشخص موازین سوررئالیستی، هنرمندانی جذب این مکتب می گردند، و یا حتی بی آنکه خود بخواهند، سوررئالیست قلمداد می شوند که آثارشان، تنها به لحاظ عدم انطباق با واقعیات، دارای مرز مشترکی با سوررئالیسم است؛ در حالیکه به صرف این رگه های مشترک، این هنرمندان را نمی توان سوررئالیست نامید؛ چرا که در این صورت، **هیرونیموس بوش** (۱۵۱۶ــ۱۴۵۰، نقاش فلامینگ) را با آثار شگفت انگیزش، می بایست از پیشروان سوررئالیسم تلقی کرد؛ هنرمندی که قادر است با جمعی از سوررئالیستها، همطراز و یا حتی برتر از آنان باشد. **بوش** در طول زندگی خود آثار فراوانی آفرید که (باغ لذایذ)، به تاریخ اوائل قرن

خوان میرو ــ سر یک زن ــ ۱۹۳۸

رنه ماگریت ــ سنگر آزادی ــ ۱۹۲۹

شانزدهم، یکی از آثار برجستهٔ اوست. آثار این هنرمند دارای تصاویر و مضامینی است که از دیدگاه سوررئالیسم می تواند دنیای پنهان و در عین حال آشفتهٔ مبتنی بر خواب و کابوس را عیان کند. این تابلو سه قسمتی که سمت چپ آن دوزخ و سمت راست آن بهشت است، دارای بخش میانی معظمی است که باغ لذاید و سرخوشی ها را نشان میدهد. این اثر، همچون تمامی آثار **بوش**، نمایانگر انسان هائی غالباً عریان، حیوانات و گیاهانی است که هیچ سنخیتی با واقعیات ندارند. زنی برهنه، صدف سیاهی را که در آن پاهائی عریان دیده میشود، بدوش می کشد؛ تخم مرغی شکسته در کنار رودخانه که گروهی از مردم بداخل آن هجوم می برند؛ سه اسب سوار، ماهی آبی رنگ غول آسائی را که بر پشتش خرگوشلی آرامیده و ماهی سرخی بدهان دارد، حمل می کنند؛ جمعی، پوستهٔ سرخرنگ کژدمی را به دوش می کشند که از دهان آن، پاهای سه نفر آویزان است. بر پشت این پوسته کژدم، یک مرد که دم این پوسته را در دست دارد و یک خرس با پرنده‌ای بر پشتش دیده می شوند. سایر بخش های این تابلو، مالامال از تصاویر مردم و حیواناتی است که جنون‌آسا، به اعمال عجیبی دست زده‌اند. این اثر که بمانند سایر آثار **بوش** به منزلهٔ نمایشگاهی وسیع در متن یک تابلوست،

صرفاً به لحاظ اعجاب انگیز بودنش، نمی تواند در قلمرو آثار سوررئالیستی درآید؛ چرا که **بوش**، آگاهانه و با درکی روشن و در عین حال شخصی، تصاویری این چنین غیر طبیعی را به عنوان نشانه و سمبل یک زندگی گناه آلوده و سرشار از لذایذ بی بندوبار و پلید به وام می گیرد.

عامل آگاهی، یکی از وجوه افتراق در بین آثار ظاهراً سوررئالیستی با سایر آثاری است که در واقع، در چهارچوب مشخص سوررئالیسم خلق شده اند.

گرچه **بوش** با آثاری ظاهراً مشابه با این مکتب، در پس سده هائی چند، بدور از هنرمندان قرن بیستم می زیست، ولی هنرمندانی دیگر، با همین وجه تشابه، همزمان با سوررئالیستها و حتی در کنار و یا در بطن همین ماجرا، قرار داشتند که از آن میان میتوان به **دکیریکو** و **رنه ماگریت** اشاره داشت.

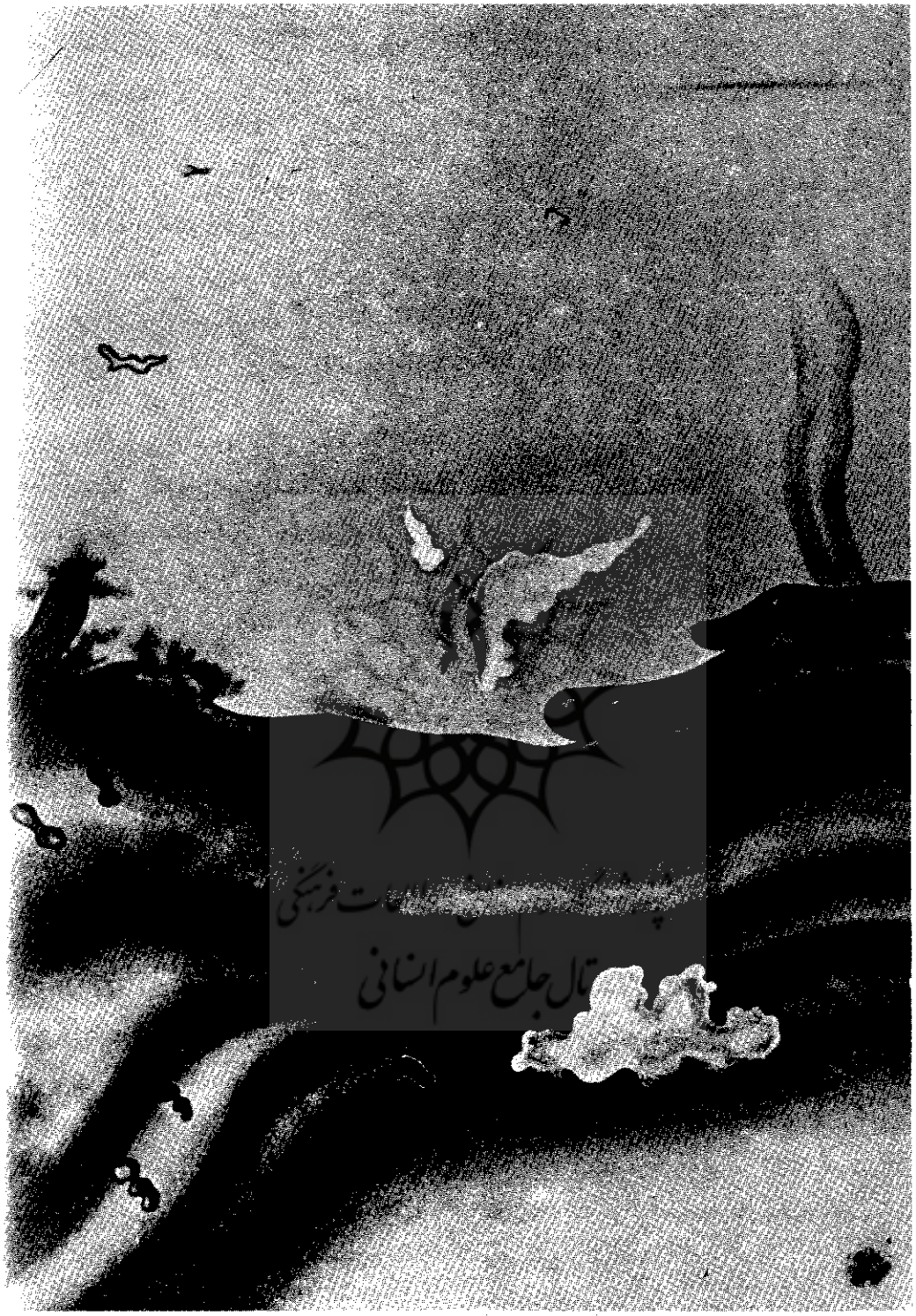
دکیریکو در ابتدای ورود خود به سوررئالیسم، مورد توجه بسیار **برتون** و **الوار** واقع شد؛ چرا که بسیاری از آثار او ظاهراً وجوه اشتراک بسیاری با آثار سوررئالیستی داشت. **برتون** در آثار پررمزوراز او، در میادینی که سکوتی ابدی بر آنها حکمفرماست، در حضور آدمهای مشکوکی که در ملاقاتی جاودانه اند، در اسرار ناپیدای مجسمه های خفته در میادین، در طاقی های بلند و دلهره آور، در ساعتهای دیواری، که گوئی اسیر لحظه ای بدرازای تاریخند، و در تصویر قطارهای مردِ در پس دیوار، مضامینی را می یافت که می توانست در ارتباط مستقیم با سوررئالیسم قرار گیرد.

اماتوجه **برتون** به **دکیریکو**ئی که به سهم خود بسیاری از هنرمندان را تحت تاثیر قرار داده و آنان را به سوی سوررئالیسم سوق داده بود، چندی بطول نیانجامید؛ چرا که مواضع سیاسی **دکیریکو**ــ که در همین دوره به فاشیسم گرایش یافته بودــ با مواضع سوررئالیستهائی که ایده آل خود را در کمونیسم می یافتند، منافات داشت. حملات **برتون**، نه تنها متوجه شخصیت **دکیریکو** و موضع گیری سیاسی و زندگی خصوصی اش می گشت، بلکه این حملات رو به جانب آثار او نیز بود. قطع ارتباط با **دکیریکو**، پس از انتشار شمارهٔ هفتم مجله (انقلاب سوررئالیستی) در سال ۱۹۲۶ عیان گشت. **برتون** در این شماره نوشت:

«اگر این مرد کمی جرأت می داشت، از بازی ای که در مسخره کردن استعداد از دست رفته اش نهفته است، خسته میشد.»

برتون، امیدی را که آثار اولیهٔ او در سوررئالیستها پدید آورده بود، بیهوده تلقی می کند و **دکیریکو** را گرفتار زندانی میداند که هرگز از آن رهائی نخواهد یافت و می افزاید: (تا هنگامی که زنده هستیم او را استنطاق می کنیم).

برتون و شرکا، با وجود حملات شدید به **دکیریکو** و نفی آثارش، اقدام به برگزاری نمایشگاهی از آثار او به سال ۱۹۲۸ می نمایند تا هرچه بیشتر ارتداد او را به نمایانند. در این باره قلم تیز و گزندهٔ **آراگون** نیز بکار گرفته میشود تا در بی هویت کردن هرچه بیشتر **دکیریکو**ــ که بزعم سوررئالیستها، اکنون نان نامش را می خورد و جز مبارزی پیشین در صحنهٔ هنر نبودــ هیچ



ایوتانگی ــ چهار ساعت از تابستان ــ ۱۹۲۸

فروگذار نگردد.

از وجوه تمایز آثار **دکیریکو** با آثار سوررئالیستها، همانا استفادهٔ آگاهانه و هوشیارانه در بهره‌وری از تصاویری است که با یکدیگر بی ارتباط می نمایند، در حالیکه همین بی ارتباطی در تصاویر سوررئالیستها، به لحاظ کشف و شهودی سوررئالیستی و استفاده از ضمیرناخودآگاه آنانست تا بکرترین تصویرات نهفته در عمق نابهشیاری به سطح آید. **دکیریکو** با کنکاش در ضمیرآگاه، به شکار عناصری میرود که از یادمانده‌های دوران کودکی او سرچشمه می گیرند؛ عناصری که اکنون در تلفیقی هوشیارانه، فضائی را می سازند که در عین حال، مطابق با فضا و مکان حقیقی و زمینی است. اما شیوهٔ پرداخت او معرف فضائی است که ریشه در دوران کودکی او دارد. **تانگی** نیز با همین یادوارهٔ دوران ازدست‌رفته کودکی می زیست و آثارش نیز متاثر از همین دوره است، با این تفاوت که او (اتوماتیسم) را در خدمت خود گرفته بود.

دکیریکو، تنها هنرمندی نبود که به شیوهٔ آگاهانه، عناصر ظاهراً بی ارتباط را در کنار یکدیگر قرار می داد، بلکه **ماگریت** و **روی** و برخی دیگر از سوررئالیستها نیز بدین روش دست می یازیدند. اما طرد یکپارچهٔ **دکیریکو** از جانب سوررئالیستها، همانا ملاحظات سیاسی او بود؛ اتفاقی که می توانست در مورد برخی از سوررئالیستهای دیگر نیز بوقوع بپیوندد.

از بین هنرمندانی که تحت تاثیر شدید **دکیریکو** قرار داشتند، می بایست از **ماگریت** نام برد. ظهور **ماگریت** در جمع سوررئالیستها، به مثابهٔ اتفاقی تازه بود و ابعاد تازه و حیرت انگیزی که او از آنها سود می جست، چشم انداز تازه‌ای را می گشود. اما پرداخت **رنه ماگریت**، بیش از آنکه مبتنی بر اصول سوررئالیسم باشد، رگه‌های بسیار مشترکی با ذهن خودآگاه و هوشیار **دکیریکو** داشت: دشتی سبز و پهناور با ردیفی از درختان سرو سرسبز و رشته‌ای از کوههای بلندقامت که همچون عقابی همه چیز را در سیطره خود دارد؛ درب باز اطاقی که از آن توده‌ای ابر بدرون می آید؛ قطاری مشابه قطار آثار **دکیریکو** که از درون شومینه ظاهر میشود؛ صخره‌ای مهیب بر فراز آسمان؛ سیبی معلق در فضا؛ تداوم یک منظره بر روی بوم نقاشی و بسیاری دیگر از آثار **ماگریت**، آنچنان شاعرانه و زیبایند که تنها در حالتی بخردانه و ارادی عارض هنرمند میشود.

رنه ماگریت در سال ۱۸۹۸ در بروکسل زاده شد. به هنگامی که چهارده سال داشت مادرش را در رودخانه سامبر غرق شده یافتند و از آن پس هاله‌ای از ابهام و رازورمز بر سراسر زندگی او سایه افکند. در سال ۱۹۱۲ در مدرسهٔ هنرهای زیبای بروکسل ثبت‌نام کرد. در سال ۱۹۲۲ با **ژورژت برژه** که او را از هنگام کودکی می شناخت، ازدواج کرد. در همین سال، با یکی از آثار **دکیریکو** به نام (آوای عشق) آشنا شد. **ماگریت** که تا این هنگام، از کارهای هنری فاقد ارزش ــ همچون کار بر روی کاغذ دیواری ــ ارتزاق می کرد، با تاثیر پذیری از آثار **دکیریکو** به کشف تازه‌ای در زندگی هنری خود نائل آمد. این کشف تازه، همانا بهره‌وری از

محتوا و مضامین آثار **دکیریکو** بود، بی آنکه از عناصر سازنده و آثار او سود جوید. آثار **ماگریت** در میان مضامینی اسرارآمیز وشگفت انگیزلبریز از پدیده‌هائی چون: پنجره، در، آسمان، کفش، پیپ، صخره، پرنده، ساعت، دریا و میوه‌هائی است که با شیوهٔ رئالیستی خلق شده‌اند.

* * *

مجلهٔ انقلاب سوررئالیستی سوای حمله به شخصی چون **دکیریکو** که او را بی اهمیت در فضای هنری تلقی میکرد، حملات خود را به دوتن از هنرمندان صاحب‌نام این مکتب نیز متوجه ساخت: این دو هنرمند، **ماکس ارنست** و **خوان میرو** بودند؛ چرا که اینان در برنامهٔ نمایشی (بالهٔ روسی)، اثر **دیاگیلف** شرکت کرده بودند و تفکر سوررئالیستی نمیتوانست با این ماجراهائی که سعی در به انقیاد کشانیدن رویاها و طغیان‌های روحی را داشت، کنار بیاید، و از سوی دیگر، **ارنست** و **میرو** نمی بایستی با سودجوئی از موازین سوررئالیسم، در پی کسب موقعیت‌های فرصت‌طلبانهٔ انتفاعی برآیند.

حملات **برتون** بر **میرو**، این هنرمند را کمتر نگران میسازد؛ چرا که او این اتفاق را در گذر تاریخ فعالیت‌های خودبی اهمیت می داند. و **برتون** نیز نسبت به **میرو** بخشنده‌تر است و این، سوای ارتباط **برتون** و **ارنست** است که اغلب در تنش‌های خشم‌آگین بسر می برند.

بسیاری از آثار **میرو** با دستمایه‌هائی غنی از سادگی و صمیمیت وازرنگ‌های متمایز نشأت گرفته است و نشان از اتوماتیسم و فعالیت‌های خودبخودی و فارغ برنامه‌ای از قبل تعیین شده دارد. شیوهٔ **میرو** در خلق آثارش مشابه با شیوه **تانگی** است، با این تفاوت که آثار **تانگی**، سرانجام هیأتی می یابند که گوئی در مکانی که هرگز هم یافت نخواهد شد، می توان آنها را یافت؛ در حالیکه، در عمده آثار سوررئالیستی **میرو**، خطوط و رنگهای اعجاب انگیزش، تنها در مُخیّله او جای دارند. **میرو**، گرچه خود را شخص ناواردی می داند که حتی نمی تواند خط راست را ازمُنحنی تشخیص دهد، معهذا در زمینهٔ رنگ‌پردازی، جشن باشکوهی از همسرائی و همنشینی بر پا می کند.

میرو درسال ۱۸۹۳ در **مونت رویگ**، از شهرهای اسپانیا متولد شد. در هجده سالگی در آکادمی گالی در بارسلون به تحصیل هنر پرداخت و پس از سه سال تحصیل در رشتهٔ هنر، نتوانست به توفیقاتی دست یابد؛ چرا که موازین کلاسیک هنر، او را جذب نمی نمود و نمیتوانست از طریق ترسیم نقوش منطبق بر اصول کلاسیک، احساسات و مکنونات درونی خود را بیان دارد. **میرو**، برای اولین بار در بارسلون، مجموعه‌ای از آثارش را به نمایش گذارد و در سال ۱۹۱۹ راهی پاریس شد و نزد هموطنش، **پیکاسو** رفت. **پیکاسو** از هنرمندانی بود که شیوهٔ غیر معمول **میرو** را ستود و بر روی او تاثیراتی مثبت نهاد. بسیاری از آثار **میرو** در این زمان، با تاثیر پذیری از **پیکاسو**، دارای زوایای تیز و برنده میشوند. در تابلوی (عریان با آیینه) و (**اتو پرتره**) و بسیاری از آثار دیگرش در این زمان، این زوایای کوبیستی به وضوح دیده میشوند.

میرو در دورهٔ دادائیسم، گرچه با بسیاری از هنرمندان این مکتب حشرونشر داشت، ولی به عنوان هنرمندی ناظر و تماشاگر بود که نمیتوانست ذهنیات آنان را بپذیرد. **میرو** در سالهای ۲۲ــ۱۹۲۱ تابلوی (مزرعه) را خلق کرد که با پرداخت به تمامی جزئیات یک مزرعه ــ اما به شیوهٔ سوررئالیستی ــ بعنوان نقطهٔ عطفی در آثار او محسوب میشود، تا جائی که مجموعه ای از آثار او با مضامینی در حول وحوش همین مضمون مرحله‌ای را به نام (دورهٔ مزرعه) در آثار او به خود اختصاص می دهند. تابلوی مزرعه که در سال ۱۹۲۰ طراحی شد و در سال بعد به پایان رسید، نقطهٔ پایانی در آثار طبیعت گرایانهٔ **میرو** است. کشف آثار **پل کله**، **میرو** را به مرحلهٔ جدیدی از فعالیت‌های هنریش و قطع ارتباط با سالیان پیشین سوق داد و سپس، هنگام آشنائی با برتون بسال ۱۹۲۳ و آغاز فعالیت های سوررئالیستی اش فرا رسید. **میرو** در طول فعالیت‌های سوررئالیستی اش از پرکارترین هنرمندان این دوره محسوب میشود. او در طول سال ۱۹۳۲ به شاعرانه‌ترین مضامین ذهنی اش پرداخت و آثاری با عناوین: پرستو، عشق، زن، گل، ستاره و... خلق کرد، اما این آثار شاعرانه، در طول جنگ داخل اسپانیا، تبدیل به هیولاهائی می گردند تا غم هجوم فاشیسم را در هیأتی همچون گوئرنیکای **پیکاسو** به نمایش بگذارد.

* * *

از بین هنرمندان دیگری که از **دکیریکو** تاثیر پذیرفتند، می بایست از **ماکس ارنست** نام برد، بطوریکه خود او، در این باره می نویسد: (از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۵، **دکیریکو** مهم‌ترین منبع الهام من بود). **ارنست** در طول زندگی هنری خود، با شاخصین مکاتب مختلف و شعرای آوانگارد در ارتباط قرار گرفت و از نگرش نوجویانهٔ آنان سود جست. اما این تاثیرات پراکنده از گروه‌هائی چون (رنانی جوان) که رهبری آنرا نقاش و شاعری به نام **ماکه** برعهده داشت، از مجله **اشتـــرم** که با آن بهمکاری می پرداخت، از گروه سوارکار آبی به سرکردگی **کاندیسکی** و سپس برداشت‌هایش از دادائیسم، و سرآخر تاثیر پذیریش از **دکیریکو** ــ به عنوان نقطه عطفی ازاین تاثیر پذیری ها ــ موجب شکل گیری اساسی فعالیت های هنری **ارنست** گردید. **ارنست** با انتشار بیانیهٔ سوررئالیسم، به این نظریه پیوست و خلق اثر (دو کودکی که توسط یک بلبل تهدید شده اند)، او را بعنوان هنرمندی با تمایلات شدیداً سوررئالیستی معرفی نمود.

ارنست هنرمندی است که با ابداع ترکیباتی شگفت انگیز و بکار بردن رنگ، با معیاری استادانه، آثاری می آفریند که مجموعه‌ای شگفت انگیز از جانوران و گیاهان مختلف است.

ارنست پس از چندی موفق به کشف فروتاژ (قرار دادن کاغذ بر روی سطوح ناهموار و سائیدن کاغذ از جانب دیگر) گردید که اولین بار در طرح های (تاریخ طبیعی) اعمال شد. این کشف، بدنبال مطالعهٔ بیانیه سوررئالیسم پدید آمد و او توانست بدرستی از ارتباط کلاژ ــ که برای مدتها بدان پرداخته بود ــ و فروتاژ، مبانی تازه‌ای در سوررئالیسم مطرح نماید. در بسیاری از آثار **ارنست**، زن، همچون موجودی مرموز در

هیات‌هائی غریب رخ می‌نمایند؛ زنانی که چهره‌شان غالباً پنهان در نوعی پوشش هیولائی و جانوری است. چهرهٔ زن نه تنها در آثار **ارنست**، بلکه در آثار اکثریت سوررئالیستها دیده میشود و از آنجائیکه حافظهٔ آدمی، همه چیز را در خود ضبط نمی کند، بلکه تنها آن مواردی را در خود نگه میدارد که ذهن و فکر متوجه آن و درگیر با آن مسئله بوده است، نشان از سمت و سوی ذهن هنرمندان سوررئالیست به این موضوع دارد. سوررئالیستها با اینکه به موازین سیاسی معتقد بودند و این اعتقادات سیاسی در سال ۱۹۲۵ عارض آنان گردید ــ و حتی اخراج **دکیریکو** در پی این تحولات سیاسی بود ــ معهذا این برداشت‌های سیاسی در آثار آنان به عیان و وضوح آشکار نمیشود و درعوض، زن و برهنگی اوست که درغالب این آثار به چشم می‌خورد.

* * *

گرچه اکنون **دکیریکو** مغضوب **برتون** گشته است، اما ارزش‌های مطروحه در آثار او، زمینهٔ مناسبی برای تحقیق بسیاری از هنرمندان به‌شمار می‌رفت و **آراگون**، مدتها پیش از آنکه به رئالیسم سوسیالیستی بپردازد، از مدافعان او محسوب میشد. اما در کنار **دکیریکو** میبایست از **پیرــ روی** نام برد که دارای آثار مشابهی با آثار **دکیریکوست**.

روی در سال ۱۸۸۰ در نانتس فرانسه متولد شد و از سال ۱۹۱۳ مورد حمایت **آپولینر** قرار گرفت. او حتیٰ قبل از انتشار بیانیهٔ سوررئالیسم ــ همچون **دکیریکو** ــ به کشف دنیای درونی خود پرداخت و دستمایه‌های آثار خود را از دنیای کودکی به وام گرفت و تا به هنگام مرگ (۱۹۵۵) از این شیوه دست برنداشت و بی آنکه در تلاش رقابت با **دکیریکو** باشد، در کنار او جای گرفت و حتیٰ در بین سالهای ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ بر او برتری یافت.

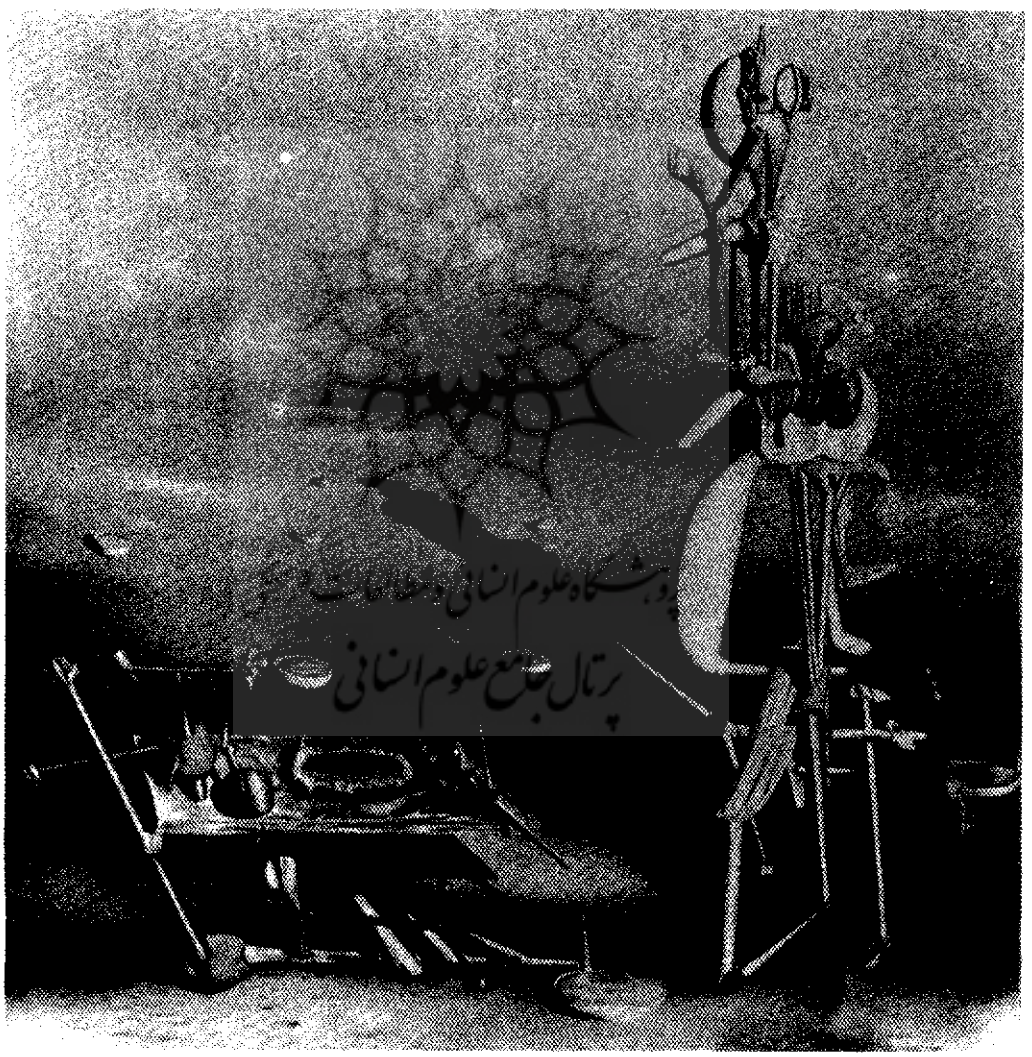
در پیوستن هنرمندان مختلف به گروه، معمولاً آنانی که پیش از این، در مکاتب دیگر به فعالیت مشغول بودند، رگه‌هائی از شیوهٔ پیشین خود را به سوررئالیسم منتقل نمودند که از آن میان می بایست به **آندره ماسون**، **هانس آرپ**، **مارسل دوشان** و **من ری** اشاره نمود.

آندره ماسون در ابتداء به کوبیسم روی آورد و پس از تدوین بیانیهٔ سوررئالیسم، متمایل به این مکتب شد و پس از گذراندن تابستان ۱۹۲۵، بهمراه **برتون**، از پیروان مومن گروه به حساب آمد و به نوبهٔ خود در بیانیهٔ (سوررئالیسم و نقاشی) که بعداً منتشر گردید، تاثیر گذارد.

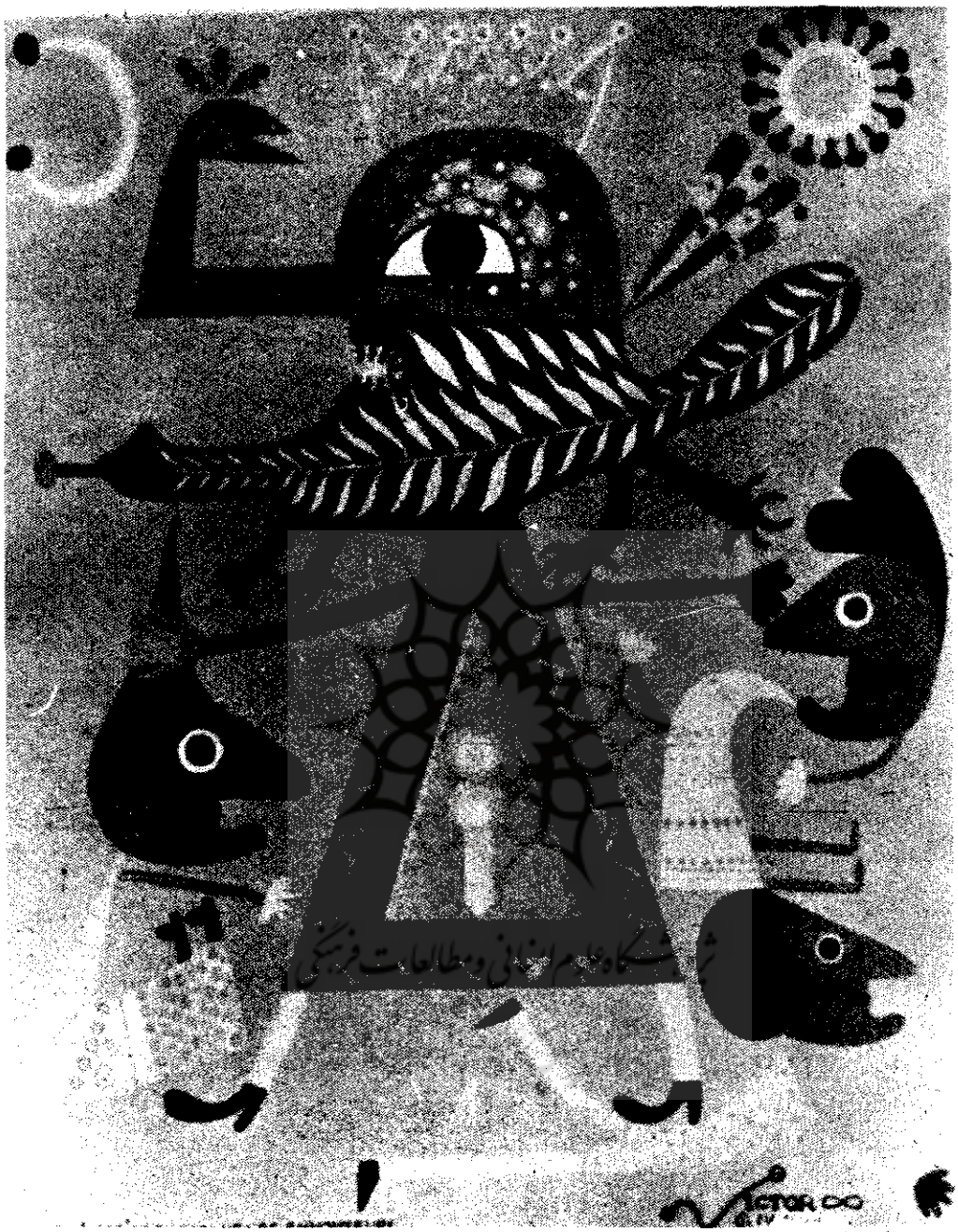
هانس آرپ، **دوشان** و **من ری** نیز، سابقه‌ای بس طولانی در دادائیسم داشتند و آن تاثیراتی را که **برتون** می توانست بر سایر نقاشان بگذارد، بر اینان کمتر اعمال می گشت و بهمین جهت، آثار ایشان دارای وجوه بسیار مشترکی با آثار دورهٔ دادائیستی آنهاست. اما حضور **دالی** ــ با سابقه‌ای در سبک‌ها و مکاتب گوناگون ــ در صحنهٔ سوررئالیسم، حضوری دیگر گونه است؛ چرا که چیرگی و توانائی او در تکنیک و بیان مفاهیم سوررئالیستی، او را سرآمد بسیاری از هنرمندان معاصر خود می کند.

سالوادور دالی در سال ۱۹۰۴ در فیگوئراس از شهرهای اسپانیا زاده شد و از همان کودکی به

نقاشی پرداخت و سپس، با درک مفاهیم هنر، به شیوه‌های مختلفی همچون فوتوریسم، کوبیسم و متافیزیک روی آورد. در سال ۱۹۲۶ بخاطر رفتار غیر معمولش از مدرسهٔ هنری اخراج شد و در تهیه و تدارک نمایشگاهی از آثارش اقدام نمود؛ نمایشگاهی که برای او موفقیت و شهرت را در پی داشت. **دالی** با توجه به شخصیت خودستایانه اش، در این رابطه می نویسد: «در پاریس صحبت از نقاش جدیدی است که بتازگی در اسپانیا کشف شده است... **پیکاسو** در سفرش به بارسلون، تابلوی (دختری از پشت سر) را دید و دربارهٔ آن به تفصیل سخن گفت و آنرا ستود». **دالی** پس از برگزاری دومین نمایشگاهش راهی پاریس شد تا به **لویی بونوئل** بپیوندد و به اتفاق او فیلم (سگ آندلسی) را بسازند. **دالی و بونوئل** به هنگام نوشتن سناریوی



ایوتانگی ــ تقسیم‌پذیری بی پایان ــ سال ۱۹۴۲



براونر ــ ویکتور ویکتوریوس ــ ۱۹۴۹

این فیلم، هر آنچه را که منطقی بنظر می رسید، طرد نمودند؛ چرا که هدف ایشان، به‌وحشت انداختن و مضطرب نمودن هرچه بیشتر تماشاچیان بود: مردی با تیغ ریش‌تراشی بر روی تراس خانه‌اش می رود؛ زن جوانی قبل از او بر روی تراس خانه است و به هنگامی که ماه در

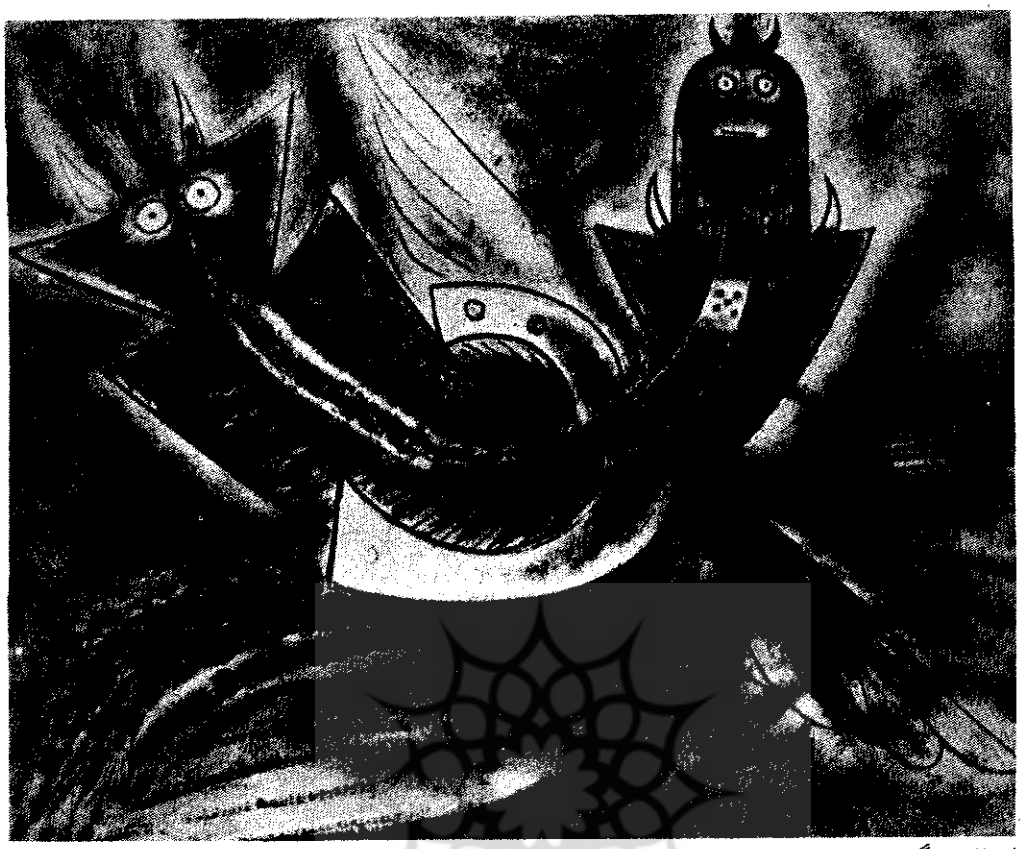
زیر ابر پنهان میشود، مرد، چشم زن را با تیغ می درد. این صحنه که درکلوزآپ به نمایش در می آید، به مانند بسیاری از صحنه های دیگر فیلم، نشان از کابوسی وحشتناک دارد: دستی بریده، تصادف اتومبیل و دستی که از سوراخی در آن انبوه مورچگان بیرون می آیند، صحنه های مختلفی ازین فیلم هستند. این فیلم با وجود تصاویر درهم و بُغرنجش، از زیبائی هائی خاص و تکنیکی معتبر برخوردار است.

دالی در رابطه با این فیلم که در سال ۱۹۲۸ به نمایش درآمد، می نویسد: «نمایش این فیلم، تنها در یک شب، پروندهٔ ده سال فعالیت هنر آوانگارد و دروغین پس از جنگ را بست. آن چیز کثیفی که به نام هنر آبستره نامیده میشود، زخمی تا حد مرگ، به پای ما افتاد. دیگر در اروپا جائی برای چهارگوش های ابلهانه **موند ریان** نبود).

دالی، در پاریس توفیق آشنائی با **رنه ماگریت** و همسرش، **پل الوار** و خانم **گالا** را که به کار نقاشی اشتغال داشت، یافت و چندی بعد با خانم **گالا** ازدواج کرد.

برتون در همین سال اقدام به برگزاری نمایشگاهی از آثار **دالی** نمود و **دالی** به همراه **گالا**، دو روز پس از افتتاح نمایشگاه عازم ماه عسل گردید. ترک نمایشگاه و رفتن به مسافرت، با قصد قبلی و به منظور بی اعتبار دانستن محافل هنری پاریس در قبال خود و آثارش بود، معهذا این نمایشگاه با استقبال بی نظیری روبرو شد و تمامی آثارش به قیمت هائی قابل توجهی به فروش رفت. **دالی** از نظر شخصیتی، کاملاً در نقطهٔ مقابل **رنه ماگریت و تانگی** قرار داشت؛ این دو نفر اگر خود را فروتنانه در پس تابلوهایشان پنهان می کردند، **دالی** آثارش را برای مطرح نمودن هرچه بیشتر خود می کشید؛ چنانچه حتی در یکی از کتابهائی که خود نوشته است، چنین سوالی را مطرح می کند: آیا من یک نابغه هستم؟. و پاسخ سوال دلالت بر اثبات نبوغ اوست.

شخصیت **دالی**، همچون آثارش چه در سینما، نقاشی و یا نوشته هایش، بس بغرنج و غیرقابل درک است؛ تا جائیکه او را هنرمندی دیوانه می دانند. اما دیوانگی او همان نبوغ اوست که خود نیز بر آن واقف است. **ارسطو**، نبوغ درخشان را خالی از جنون نمی داند و **نیچه** معتقد است که نوابغ، مالیخولیائی هستند و تصاویری که **دالی** با تدقیق در نظریات **فروید** بدان ها دست می یابد تا طی آن بتواند پدیده های جهان را از صورت واقعی خود بدر آورد و در قالبی جدید و مالیخولیائی عرضه دارد، تنها از ذهن شوریده، خارق العاده و یا نابغهٔ او برمی آید، در آثار **دالی**، جامدات و اشیاء شکل سیال و آنگونه نرم می یابند که گوئی می توان آنها را به اشکالی دلبخواه تبدیل نمود؛ اشکالی که در آفتاب ذهن او، سختی و انعطاف ناپذیری خود را از دست میدهند و هر آن از شکلی به شکل دیگر و از واقعیتی به واقعیت دیگر در گذرند. نگاه **دالی** در کشف اشکالی چند معنائی در خور توجه است. (بازار بردگان در حضور نیمه تنهٔ نامرئی ولتر)، تابلوئی از این گونه است: در زیر طاقی باقی مانده از ویرانه ای، چند برده و یک مجسمهٔ بزرگ



ویفردو لام ــ جنگل ــ ۱۹۴۴

از سر **ولتر** قرار دارد و در پیش زمینه، زنی در کنار میزی که بر روی آن پارچه‌ای سرخ رنگ قرار گرفته، برهنه دیده میشود. سر **وُلتر**، در حقیقت، ترکیب یافته از قامت دو راهبه ایست که بسوی زنِ نشسته بر پشت میز می آیند. **دالی** با آفرینش آثاری این چنین، فضائی می آفریند که بیننده در مقابل آن احساس ناامنی می کند؛ آثاری که در کشف جزء به جزء آن، چهره هائی جدید و نامنتظر و ترکیباتی نوین دیده می شوند. این نگاه و نگرش **دالی**، بی تردید، تأئیدی برگفته خودِ اوست: «آیا من یک نابغه هستم؟».

ساختار آثار **دالی**، برخوردار از تمامی تکنیک های ما قبل سوررئالیسم و ابداعات خودِ اوست. کلاژ ــ دکوپاژ و برگردان عکس بر روی بوم و یا کاغذ، از اصلی ترین تکنیک هائی است که بکار گرفته می شود و سوای آن از اساسی ترین دستاوردهای سایر نقاشان، همچون **تانگی، دکیریکو، ماکس ارنست، رنه ماگریت،** پیکاسو و دیگران دربیان هرچه گویاتر انعکاس مسائل ذهن خود سود می جوید.

دومین فیلم **دالی** که همچنان با یاری **بونوئل** ساخته شد، عنوان (عصر طلائی) را داشت. نمایش این فیلم که هجونامه‌ای بر علیه بورژوازی و مذهب کاتولیک است، باعث جنجال از جانب

دست راستی های حاضر در سالن گردید و آثار نقاشیِ به نمایش درآمده در سالن، به یغما رفت. این فیلم چند روز بعد توسط پلیس ضبط شد.

اما این حادثه، چندی بعد، معنائی جدید یافت: هنگامی که **دالی** اعتراف می کند که او نیز با جنجال آفرینان سالن از نظر ایدئولوژی هم رای بوده است.

دالی پس از سفری به نیویورک و برگزاری نمایشگاهی موفقیت آمیز، به پاریس بازگشت. اما گروه سوررئالیستها در شرف تغییراتی بود. **دالی** در این رابطه می نویسد: (تمامی یک بخش، مطیع شعارهای **لویی آراگون**، این روبسپیر کوچک عصبی، کورکورانه به کمونیسم روی آورده اند.)

اما رابطهٔ **دالی** با **برتون**، همچنان گذشته، با سه بار ملاقات در ماه ادامه می یابد و این در حالی است که برخلاف پسند **برتون**، محافل پرزرق وبرق پاریس محل آمدوشد **دالی** است. اما چندی بطول نمی انجامد که **دالی** به لحاظ فعالیت های مبهم و طرفداری از هیتلر، به سال ۱۹۳٤، در مقابل دادگاهی متشکل از هنرمندان سوررئالیست قرار داده میشود. **دالی**، در طول دادگاه، به اندازه گیری درجه حرارت هوا و سپس بیرون آوردن یکایک لباسهای متعددی که بر روی هم پوشیده بود می پردازد. حکم دادگاه، اخراج **دالی** از گروه سوررئالیستهاست.

* * *

مکتب سوررئالیسم هنرمندان بسیاری را در سراسر جهان متوجه خود ساخت، که در بین آنان، نقاشانی کشف گردیدند که مشکلات روانی، آنها را به تیمارستان کشانیده بود. نقاشی آنها نه به لحاظ هم سوئی با سوررئالیسم که بعلت ندای درونیشان خلق می گردید سرآخر، آثار پدید آمده، دارای معیارهای سوررئالیستی بودند. از بین این نقاشانی که بطور تصادفی کشف می گردند، می بایست از **آدلف ولفی** و خانم **آلویز** نام برد. سوررئالیستها در این نقاشان، چیزی سوای پزشکان تیمارستان ها می یافتند: بزعم سوررئالیستها، پریشان حالی این بیماران، به لحاظ صمیمیت و شفافیت های اندیشه ای بود که هیچگونه سنخیّتی با نگرش و رفتار اجتماعی معمول نداشت؛ انسانهائی که زمینهٔ فکری بکر و ساده شان، موجب بهره وری از ضمیر پنهان و دست یابی به تصاویری ناممکن می گشت.

در چنین شرایطی، پذیرش نقاشانی با رفتاری بغرنج و غیرمعمول و ذهنیتی پیچیده همچون **براونر**، **دومینکوئز** و **پاآلن** دور از ذهن نبود.

ویکتور براونر در سال ۱۹۰۳ در رومانی متولد شد و تحصیلات خود را در بخارست به پایان رسانید و در سال ۱۹۲٤، مجله آوانگارد (75PH) را بنیان گذارد. یکی از آثار او که تاریخ (پاریس—۱۹۲۵) را در خود دارد، حکایت از مسافرت او در این تاریخ به پاریس است. اما او قبل از آنکه با مکتب سوررئالیسم آشنا گردد، آثار متعددی در این زمینه آفریده بود. در یکی از آثارش مرد فربه ای دیده می شود به نام آقای (K) که سر آن به شکل یک مانکن است و چشم

چپش توسط نوک پرنده‌ای دریده شده است (آقای K در مجموعه‌ای از آثار او دیده میشود). و یا اثری دیگر به نام (دروازه) که در فضائی همچون فضای آثار **دکیریکو** خلق شده است. در این اثر، حضور یک چشم بر بالای دیواری، ناظر به کمپ اسرای جنگی است. این آثار گوئی پیش‌بینی حادثه‌ای است که در سال ۱۹۳۸ بر او اتفاق می افتد و چشم چپش را از دست می دهد.

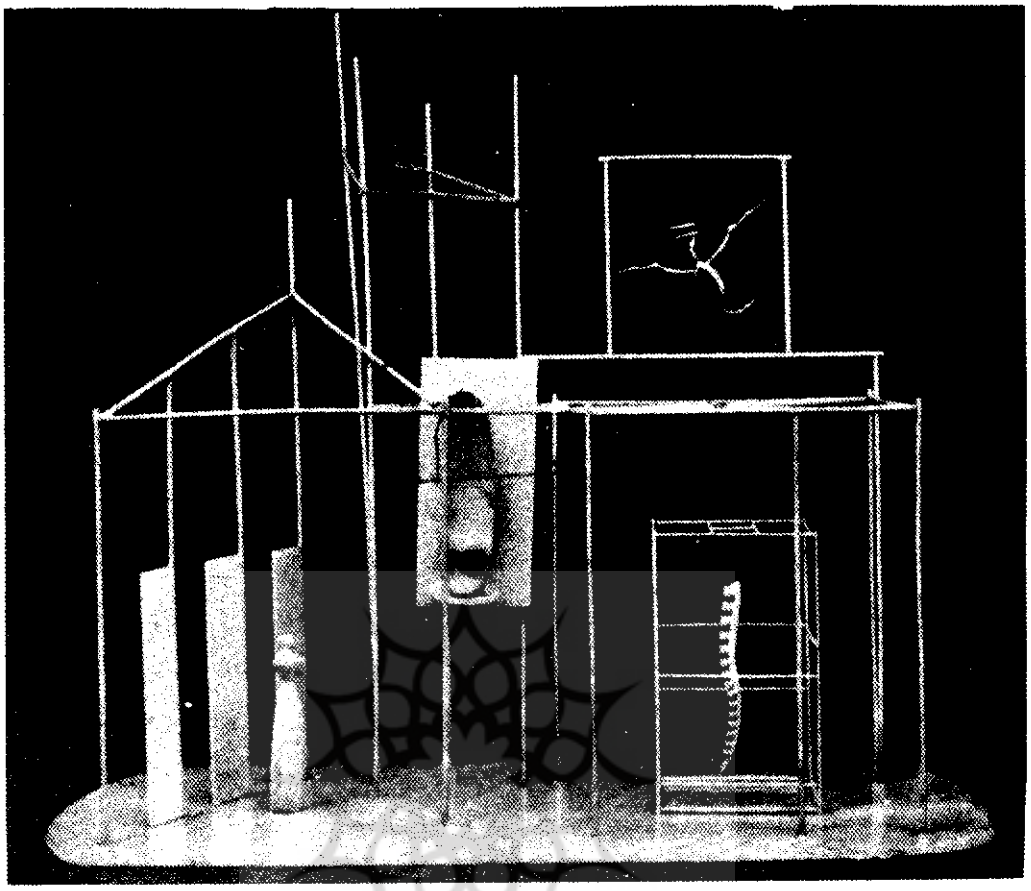
براونر در سال ۱۹۳۰ در پاریس اقامت گزید و مورد حمایت هموطنش ــ **برانکوزی** ــ قرار گرفت و تنها در سال ۱۹۳۳ با سوررئالیستها آشنا شد و پس از برگزاری اولین نمایشگاهش در سال بعد راهی کشورش گردید. زنان خیالی و افسانه‌ای که اندامشان متشکل از اعضای مختلف حیوانات است، در این سال در آثار او ظاهر می‌شوند. طرح مشابهی با آثار او، توسط **دالی** چند سال بعد نقاشی می‌شود که شباهت به مجسمهٔ ابوالهول دارد. فضای آثار **براونر**، اغلب در نور مه‌آلود صبحگاهی است. آثار این هنرمند در طول جنگ جهانی دوم، ابعاد خوف انگیزتری می‌یابند.

دومینگوئز بسال ۱۹۰۶ در جزایر قناری زاده شد و در سال ۱۹۳٤ به سوررئالیستها پیوست. ولی پیش از آن مجموعه‌ای از آثار منطبق با موازین سوررئالیسم را در شهر زادگاهش به نمایش گذارده بود. ظهور **دومینگوئز**، ظهوری نامنتظر در عرصهٔ سوررئالیسم بود؛ چرا که حتی این جزایر دوردست نیز تحت سیطرهٔ این نظریه قرار گرفته بود. در سال ۱۹۳٤، **برتون و بنیامین پره** از جانب مجلهٔ ***Gaceta de Arte*** که در این جزایر به چاپ می‌رسید، برای برگزاری نمایشگاهی سوررئالیستی دعوت گشتند.

دومینگوئز هنرمند چیره‌دستی بود که با تکنیک های مختلف هنرمندانی چون **پیکاسو، ارنست، دالی و دکیریکو** نقاشی می کرد و هموست که در همین ایام، به کپیه کردن آثار **دکیریکو** و جعل امضای او ــ که این اواخر در محافل هنری راه یافته بود ــ متهم گردید. این هنرمند، شیوهٔ برگردانیدن تصویر (دکالکومانی) را ابداع کرد و این، از طریق قرار دادن کاغذ بر روی صفحهٔ آبرنگ شده انجام می شد و نقوش حاصله، حکم همان لکه‌های روی دیوار را می‌یافت که **داونیچی** به کشف آن نائل آمده بود. این شیوه که مورد استقبال بسیار سوررئالیستها واقع شد، در بین سالهای ۱۹۳۷ تا ۱۹٤۱ مورد استفادهٔ فراوان **ارنست** قرار گرفت. زندگی پرشور این هنرمند با قطع کردن رگهای دستش در سال ۱۹۵۸ به پایان رسید.

* * *

ولفگانگ پاآلن متولد ۱۹۰۵ در وین، در سال ۱۹۱۹ به پاریس آمد و عضویت گروه ***Abstraction-creation*** را پذیرفت و پس از سالها طبع آزمائی در این گروه، سرانجام در سال ۱۹۳۵ جذب سوررئالیسم گردید و نمایشگاهی در گالری ***Pierre*** برگزار نمود و در همین زمان موفق به ابداع (فوماژ) گردید. این شیوه ناشی از دود دادن بوم از طریق شعلهٔ شمع و یا مواردی مشابه، و بدست آوردن شکل های نامُشخّص بود که بر روی بوم بوجود می آمد. او سپس این لکه‌های سیاه را با اشکال دیگری که بر آنها



انکساندر کالدر

می افزود، تقویت می کرد و اشکال جدیدی بدست می آورد. **پاآلن**، در سال ۱۹۳۹، عازم آمریکا گردید تا در مورد هنر کلمبیا و سپس آلاسکا به تحقیق بپردازد و در بازگشت، مجموعه ای از اشیاء هنری این مناطق و نوشته های خود را دربارهٔ این هنرهای بومی به پاریس آورد. سپس با اقامت در مکزیک به تحقیقاتی در رابطه با هنر این کشور دست زد و در سال ۱۹۴۲ مجله (*Dyn*) را پایه گذارد. **پاآلن** یکسال پس از واقعهٔ خودکشی **دومینگوئز**، خود را کشت. در همین سال، **ژان پیردوپری** شاعر و نویسنده ای که **برتون** مقدمه ای پرطمطراق بریکی از کتابهایش نوشته بود و در زمینهٔ مجسمه سازی به سوررئالیستها پیوسته بود نیز خودکشی کرد.

* * *

بکارگیری اشیاء مختلف و کلاژ، گرچه از ابدعات سوررئالیستها محسوب نمی شود، ولی در وسعتی بسیار گسترده در آثار آنان ظاهر میشود.

اولین موارد استفاده از کلاژ، توسط **پیکاسو** در سال ۱۹۱۲ انجام یافت و در همین دوره **دورن** از یک روزنامه برای ساختن تابلوی (سوارکار *X*) سود جست.

در مورد اشیاء یافته شده بعنوان یک اثر هنری و یا بخشی از آن نیز، **پیکاسو** از یک گیتار حلبی در همین سال استفاده کرده بود و **دوشان**، یکسال بعد، چرخ دوچرخهٔ معروفش بر روی چهار پایه را بعنوان یک اثر دادائیستی عرضه داشته بود. استفادهٔ **پیکاسو** از (شیئی) در جهت تقویت معنای اثر بود و این (شیئ)، در کل اثر، دچار تغییراتی بنا به خواستهٔ **پیکاسو** می گردید و در مفهوم نهائی اثر تاثیر می گذارد و اثر حاصله، نمونهٔ منحصر بفرد هنرمند می گردید؛ در حالیکه اشیاء مورد استفادهٔ هنرمندانی همچون **دوشان**، بی هیچ دگرگونی و تغییری درآن ها به عنوان یک اثر هنری عرضه می شد و این در حالتی است که هزاران شیئی دیگر از همان نمونه، وجود دارند با این تفاوت که فقط بر روی آثار دادائیستی، امضای هنرمند اضافه میگردید.

استفاده از کلاژ در دورهٔ دادائیسم وسعت بسیاری یافت و هر هنرمندی نسبت به سلیقهٔ خود، شیی را یا به صورت بکر و یا اضافه نمودن رنگ بر آن، بعنوان یک اثر هنری معرفی نمود و این آغاز مرحلهٔ (تابلوـ شیی) بود. **دوشان** تابلوی (دو کودکی که توسط یک بلبل تهدید شده اند) را با این تکنیک ساخت و سپس پا را فراتر نهاد و تابلوی (با صدای پنهان) را خلق کرد. این اثر همانگونه که از نامش بر می آید، اثری آهنگین بود که از طریق قرار گرفتن یک نخ در بین دو قطعهٔ حلبی پنهان در کلاف نخ و ضربه زدن به آن، به صدا در می آمد، و سپس نوبت به (اشیاء جنبشی) رسید.

در بین هنرمندان که از اشیاء جنبشی سود می جستند، می بایست از **آلکساندر کالدر** نام برد، **کالدر** در سال ۱۸۹۸ در فیلادلفیا زاده شد. پدرش مجسمه ساز بود و همین امر، انگیزه ای مهم در گرایشات او به مجسمه سازی محسوب می شود. در سال ۱۹۲۷ با مسافرت به پاریس، اقدام به برگزاری نمایشگاهی از میله های آهنی می کند. این آثار، در این مرحله بی حرکت هستند و **آرپ** آنها را (بی حرکتها) می نامند. در سال ۱۹۳۲ (متحرک ها)ـ که این نام توسط **دوشان** به آنها داده شدـ ابداع گردید. این آثار، متحرکهائی بودند که توسط موتور به حرکت در می آمدند و از اولین مجسمه های متحرک به شمار می روند. **کالدر** سپس ورقه های نازک فلزی متصل به میله هائی را ساخت که می بایست آویزان باشند. این متحرکهای جدید و بی موتور، در جریان حرکت هوا، شکلهای جدید و اتفاقی را پدید می آورند.

مرز بین شیی و مجسمه توسط **آرپ** در سال ۱۹۳۳ در نوردیده شد. اشیاء گوناگون با تغییر کیفی و کمیّ به مجسمه تبدیل می گردند، مجسمه های بزرگ **آرپ** به مانند فرم های کوچک و نرمی هستند که در آنها دمیده شده باشد و به شکلی خیال انگیز درآیند. این اشیاء در تبدیل به مجسمه، گوئی از اسارت وزن رهانیده شده اند و قادر به پروازند. اما در رابطه با (کاغذهای چسبانیده شده)، **آرپ**، کلاژ را وارد مرحله ای دیگری نمود؛ این تکنیک، گاهی مشابهت به تکنیک **کورت شوئیترز** دارد که بخش های پاره شده ای از طرح هایش را بطور اتفاقی در کنار هم قرار می داد و طرح نوینی از

آنها می ساخت.

در سال ۱۹۳۶، نمایشگاهی از اشیاء سوررئالیستی برگزار شد. این نمایشگاه گرچه نه بیننده‌ای را به خود جذب نمود و نه شیئ ای از اشیاء آن بفروش رفت، ولی دارای اهمیت فراوان در تاریخ سوررئالیسم است، چرا که دستاوردهای آن مورد استفادهٔ هنرمندان بعدی قرار گرفت.

در این نمایشگاه، عکسهائی از زوایای مختلف مکعب، هرم، استوانه و کره توسط **من ری** عرضه شد. بخش های دیگری از همین نمایشگاه به کریستال، عقیق، گیاهان گوشتخوار، مورچه‌خوار خشک شده، شیشه های شکسته، سنگ، صدف، پیپ و... اختصاص داده شده بود. سوای این اشیاء مختلف چند اثر از **آرپ** و هم چنین (اشیاء ــ اشعار) از **برتون**، (سرویس صبحانه در پوست) از **مره اوپنهایم** (این اثر، هنرمند را به شهرت رسانید)، (ساعت اثرات) از **جاکومتی**، (یک سرگچی سیاه شده و یک حلقه فیلم به جای گردنبند) از **مارسل جین**، (احترام به پاگانینی) از **موریس هنری**، (یک ویولن باندپیچی شده و یک پیپ قرار داده شده بر روی یک تیلهٔ شیشه ای) اثر **من ری**، (دستبندهای مسی و ونوس میلو) از **ماگریت**،

.آندره برتون ــ شیی با عملکرد نمادین ــ ۱۹۳۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(لیوان‌های آویخته به یک کت) از **دالی** و آثار دیگری از سایر هنرمندان به نمایش گذارده شده بود. در بین این هنرمندان، از **هانس بِلْمِر**ــ آلمانی ــ که کار خود را از دادائیسم شروع کرده بود، نیز چند اثر به چشم می‌خورد. دستمایه‌های آثار **بِلْمِر**، اغلب عروسکهائی هستند که بگونه‌ای سادیستی قطعه‌قطعه گردیده و سپس بطرزی نامعمول بر یکدیگر مونتاژ شده‌اند.

* * *

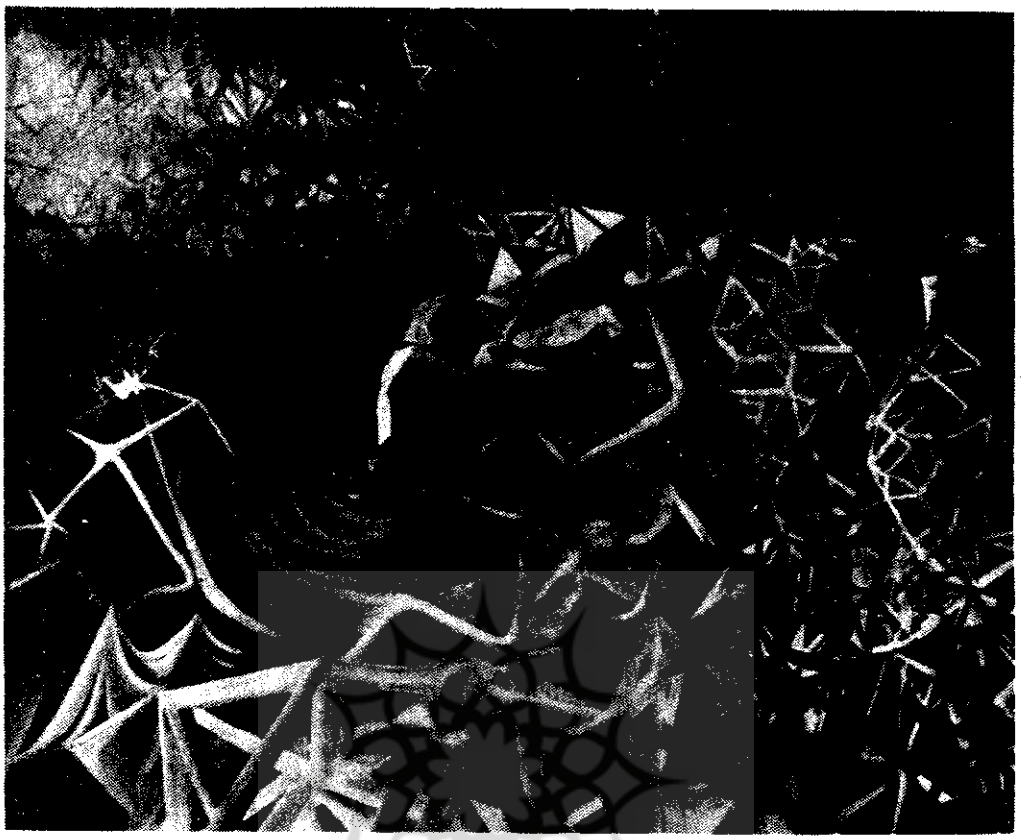
تحت چنین شرایطی سوررئالیسم، به عنوان مکتبی تلقی می‌گردد که محافل مهم هنری بسیاری از کشورهای اروپا و آمریکا و هم چنین مصر (در سال ۱۹۳۵) و ژاپن (در سال ۱۹۳۶) را به زیر سیطرهٔ خود دارد. و هنرمندان صاحب نامی را از سراسر گیتی تحت نفوذ خود در آورده است؛ هنرمندانی که هرکدام بعنوان یکی از شاخصین جامعهٔ هنری سرزمین خود تلقی می‌گردند و به نوبهٔ خود، طرفداران بیشماری از رهروان سوررئالیسم را به گرد خویش جمع می‌آورند؛ هنرمندانی که، برای مدتی طولانی و پاره‌ای برای کوتاه مدت، ضمیر ناخودآگاه خود را مورد یورش قرار می‌دادند.

آلبرتو ساوینیوــ هنرمند یونانی الاصل مقیم ایتالیا و برادر **جورجو دکیریکو**ــ با تجربیاتی فراوان در مکاتب گوناگون، بهمراه **آلبرتو مارتینی**ــ هنرمند ایتالیائی ــ از شاخصینی هستند که به سوررئالیسم روی می‌آورند. در آلمان **ریچارد اولز** و **ادگار انده**، از چکسلواکی نقاشان سرشناسی چون **استیرسکی** و **توین**، از دانمارک **ویلهلم فردی**، با وجود ارعاب و تهدیدهای پلیس، موضع خود را در سوررئالیسم حفظ نمود و در سال ۱۹۳۷ نمایشگاهی تحت عنوان سکس ــ سوررئال در کپنهاک برگزار کرد که توسط پلیس بسته شد و آثار آن ضبط و تحویل موزهٔ جرم‌شناسی گردید و او بعنوان اشاعهٔ فساد، ده روز به زندان افتاد، از رومانی **جاکوئس هِرولد**، از شیلی **روبرتو مَتّا** و از کوبا **ویفردولام** به این مکتب می‌پیوندند. اوج فعالیت‌های این سه هنرمند اخیرالذکر منوط به دورهٔ جنگ است.

مَتّا، فارغ‌التحصیل رشتهٔ معماری، در سال ۱۹۳٤ به پاریس رفت تا در کنار **لوکور بوزیه**ــ معمار فرانسوی ــ به کار بپردازد. در سال ۱۹۳۷ با **فدریکو گارسیالورکا** آشنا شد و **لورکا**، موجبات آشنائی او با **دالی** و **پیکاسو** را فراهم آورد. **دالی** با تدقیق در آثار آو، دستمایهٔ غنی سوررئالیستی یافت و باعث آشنایش با **برتون** گردید.

برتون، او را به وظایف فرهنگی گمارد و پس از چندی عازم مکزیک شد. **برتون** در این سفر میهمان **دیئگو ریورا** نقاش مکزیکی بود و در همین جا با **تروتسکی** ملاقات نمود و بهمراهی آنان بیانیهٔ (هنری انقلابی و مستقل) را صادر کرد.

برتون در بازگشت، کتاب (گلهای بدی) اثر **بودلر** را جهت طراحی بدو سپرد. این اثر که یکی از آثار مهم **بودلر** به شمار می‌رود، حامل نظراتی است که طی آن، جهان را همچون جنگلی انباشته از علامات و اشارات می‌داند و تنها

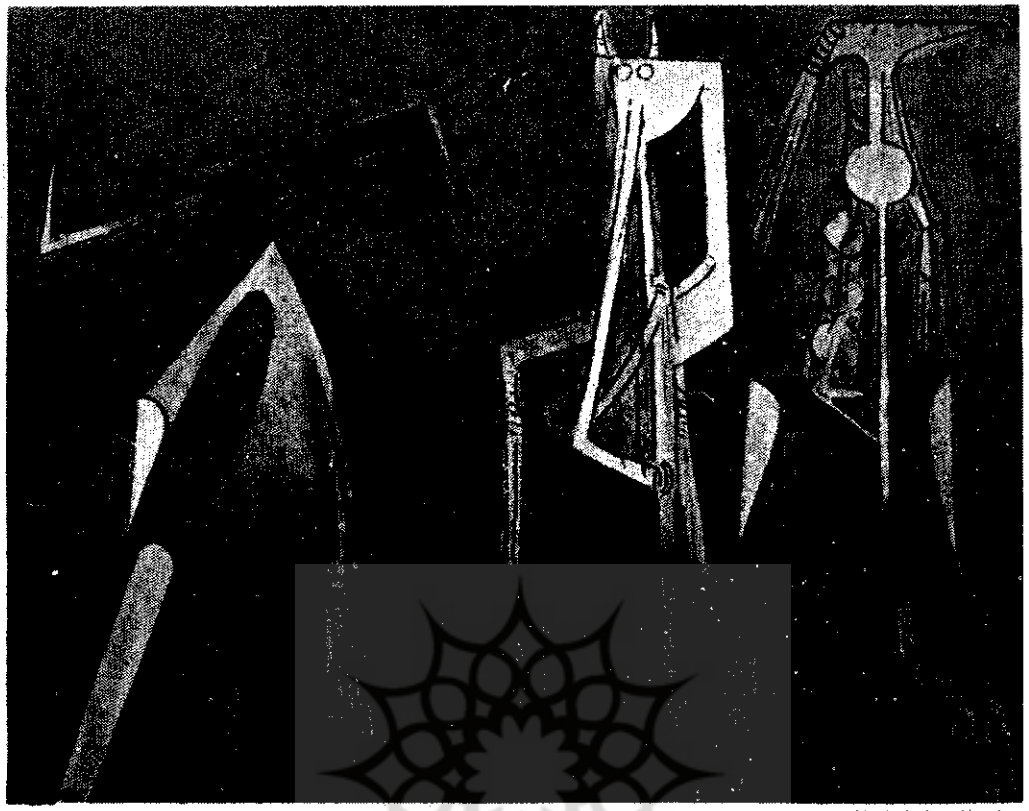


دومینکوئز ــ دلتنگی برای فضا ــ ۱۹۳۹

شاعر، با لطافت روح خود می‌تواند این علائم را درک و تفسیر نماید؛ علامات و اشاراتی که از دیدهٔ ظاهرنگر مردم عادی پوشیده است. **مَتّا**، سپس با **لوتره آمون** آشنا شد و آثار این شاعر فضای تازهٔ دیگری را در مقابل چشمان او گشود؛ اتفاقی که پیش از این برای بسیاری از نقاشان دیگر پیش آمده بود. **مَتّا**، به همراه **براونر** در سال ۱۹۴۸ از گروه سوررئالیستها اخراج شدند و پس از گذشت یازده سال مجدداً به جمع آنها پیوستند.

ویفردولام، فرزند مادری دورگه و پدری چینی تبار بود که در کوبا به کار تجارت اشتغال داشت. **لام** پس از پایان تحصیلات هنری خود در کوبا، عازم اسپانیا شد و به ادامه تحصیل هنر در مادرید و بارسلون پرداخت. به هنگام شروع جنگ‌های داخلی اسپانیا، به پاریس رفت و تحت حمایت **پیکاسو** قرار گرفت و پس از آشنائی با **دومینکوئز** به سوررئالیستها پیوست. آثار لام مبیّن اثراتی است که او از محیط جغرافیائی و آدم‌های اطراف خود گرفته است.

در سال ۱۹۳۷ **استبان فرانچز** از اسپانیا به پاریس آمد و شیوهٔ جدیدی به شیوه‌ها و تکنیک‌های پیشین سوررئالیسم افزود. **فرانچز** با خراش انداختن بوسیلهٔ ابزاری نوک تیز بر روی رنگ، به کار پرداخت. این شیوه که به (گراتاژ)



ویفردو لام ــ شنبهٔ ساحران ــ ۱۹٦٤

رنه ماگریت ــ صدای خون ــ ۱۹٦۱

شهرت یافت، به نوبهٔ خود مورد توجه بسیار سوررئالیستها قرارگرفت.

مزنس، شاعر و هنرمند کلاژ، سوررئالیسم را بیش از پیش با برگزاری نمایشگاهی از آثار خود، به محافل هنری بروکسل شناساند.

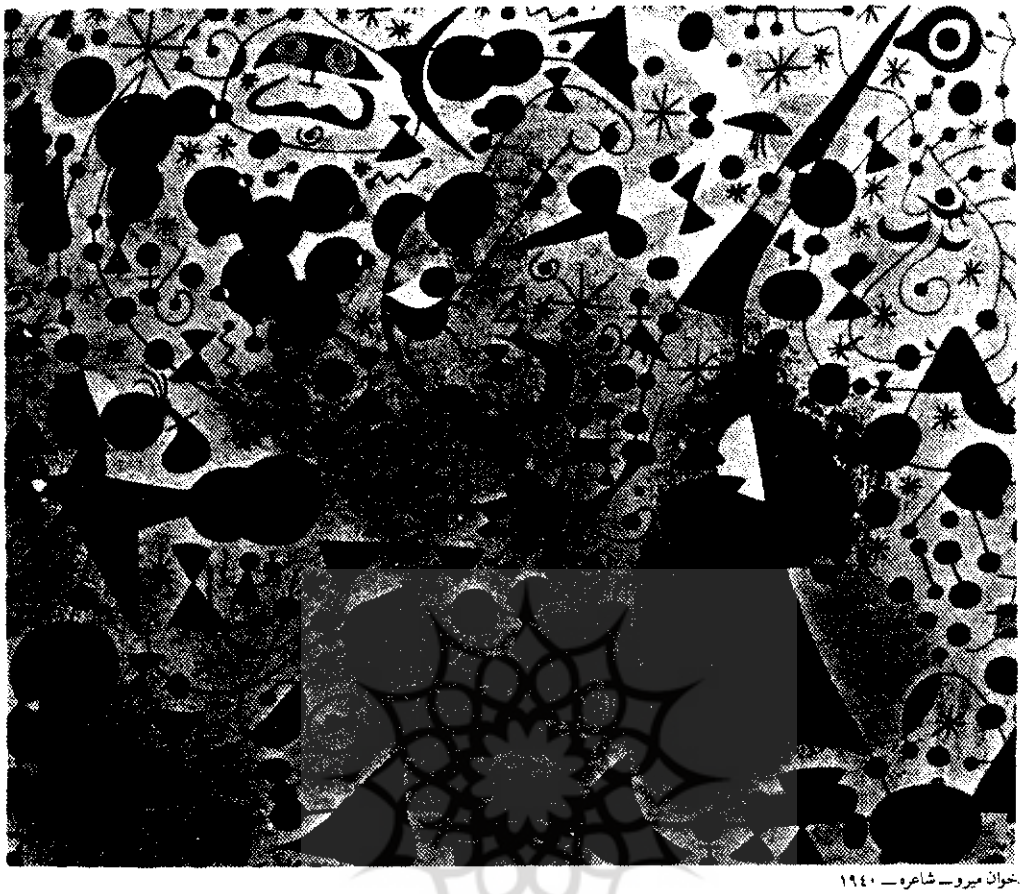
* * *

آنکس که در راه نوینی قدم می گذارد، قدم های نخست را محتاطانه بر میدارد. اما چندی بعد به مرحله ای می رسد که احتیاط، معنای خود را از دست داده است و این، همانا آغاز حملات روزافزون کسانی است که در آغاز نیز، با این راه موافق نبوده اند. سوررئالیسم نیز بعنوان نظریه ای جدید، اعتراضات جدیدی را برانگیخت و در این کشاکش، نیروی جوان و پرشور سوررئالیسم و سوررئالیستها، توانست بر تمامی آنها فائق آید؛ اما اکنون معیارهای سوررئالیسم، مخدوش و احتیاط از کف رفته است و سوای آن، اوضاع لازم الشرط حیات سوررئالیسم رو به تغییر و دگرگونی است. جهان، آمادهٔ جنگ دیگری می گردد و سوررئالیسم پیش از رهائی این غول مهیب جنگ، یکی از آخرین تجلیات خواب و کابوس خود را با برگزاری نمایشگاهی در گالری Beaux-Arts به منصهٔ ظهور می رساند.

این نمایشگاه که تحت مالکیت **جرج ویلدنشتاین** قرار داشت، اغلب به تجارت و عرضه آثار معتبر هنری می پرداخت و چندان وقعی به هنر مدرن نمی نهاد. معهذا اقدام به برگزاری نمایشگاهی از آثار سوررئالیستها می نماید؛ نمایشگاهی که در لحظهٔ بازدیدش، او را دچار حیرت و شگفتی می کند.

برتون درباره این نمایشگاه می نویسد: (از راهروی درازی که مانکن های سوررئالیستی در آن قرار داشتند، بیننده وارد سالن وسیعی میشد که از سقفش، هزار و دویست کیسهٔ ذغالِ آلوده به گرد ذغال آویزان بود و در مرکز سالن، مجمری از آتش می سوخت. در یکی از گوشه های اطاق، برکه ای با گیاهان طبیعی در اطراف آن و انعکاس بستری درهم و برهم دیده میشد). در این نمایشگاه، تمامی تکنیک های سوررئالیستی به نمایش درآمده بود و آثار هنری ای که اجرایشان گروهی و دستجمعی بود، نقطهٔ اوج این نمایشگاه محسوب میشد. این نمایشگاه در شرایطی برگزار می شد که پاریس و بدنبال آن، تمامی جهان، درگیر جنگ جهانی دیگری می گردید و در چنین شرایط بغرنجی، برگزاری چنین نمایشگاهی، سیل دشنام ها را از طرف مطبوعات نصیب آنان کرده بود. مانکن های سوررئالیستی حاضر در سالن، خاطرهٔ از یاد رفتهٔ **دکیریکو** را زنده مینمود و **دالی** و **ماسون** علیرغم اختلافاتشان با گروه، در نمایشگاه شرکت جسته بودند.

با اعلام جنگ دوم در سپتامبر سال ۱۹۳۹، این گروه در پاریس رو به تلاشی می گذارد. **برتون** راهی جبههٔ جنگ می شود. **ماکس ارنست**، به لحاظ داشتن ملیت آلمانی، روانهٔ بازداشتگاه می گردد؛ جائیکه پیش از او، **بلمر** بدانجا راه یافته بود. **ارنست**، مدتی بعد، آزاد و مجدداً گرفتار و برای مدتی در زندان بسر میبرد. اما پس از آزادی، دیگر خانم **لئونورا کارینگتون**، همسرش را در انتظار خود نیافت؛ **لئونورا** به اسپانیا گریخته ودرآنجا، در پی تشنجات روانی، در تیمارستان



خوان میرو ــ شاعره ــ ۱۹۴۰

بستری شده بود؛ با این وجود، تمامی خاطرات و خطرات خود را در نوشته ای به نام *En bas* به رشته تحریر درآورد. این مورد، یعنی بحرانهای روحی، از موارد متعددی بود که برخی از سوررئالیستها بدان گرفتار آمده بودند.

پاآلن، ازابتدای جنگ درمکزیک استقرار یافت. **دالی** و **متّا** به همراه چند تن دیگر از سوررئالیستها راهی آمریکاشدندوسوررئالیستهای باقیمانده در پاریس، همچون **برتون**، **ارنست**، **ماسون** و **مینکوئز**، **براونر**، **لام** و... به مناطق اشغال نشده ای چون مارسی رفته، در قلعه *Air Bel* ساکن شدند و برای ادامهٔ حیات، به کار در کارخانهٔ شکلات‌سازی پرداختند. مدتی پیش کمیته ای جهت خارج نمودن آنها به مقصد آمریکا تشکیل گردیده بود (همین کمیته، قلعهٔ *Air Bel* را در اختیار آنان گذارده بود). اما برخی از سوررئالیستهائی که بیشتر تحت تعقیب قرار داشتند، مثل **براونر**، **بلمر** و **هرولد** میبایستی بطور پنهانی به زندگی ادامه دهند. **آرپ** بهمراه همسرش (**سوفیا تویر**) به سوئیس گریخت، اما **سوفیا** چندی بعد در اثر حادثه ای به علت خفگی با گاز، در سال ۱۹۴۳ جان سپرد.

ماکس ارنست، به سبب ازدواج با دوشیزه ای آمریکائی به آمریکا راه یافت. **آندره**

برتون به همراه همسر و دخترش در مارس ۱۹۴۱، به مارتینیک رفت و **لام** که در همین کشتی حضور داشت، خود را به کوبا رسانید. **برتون** در مارتینیک با شاعری به نام **دیمه سزاریه** آشنا شد و **آندره ماسون** را نیز در آنجا یافت و کمی بعد به همراه او عازم نیویورک شد. اما اغلب هنرمندان باقی مانده در فرانسه، به همراه آنانی که قبلاً از سوررئالیسم گسسته بودند، مانند **دسنوس، آراگون، تزارا، رنه شار، و الوار** به جبههٔ مقاومت پیوستند و با اینکه گروه، ضربهٔ مهلکی را متحمل گردیده بود معهذا افکار سوررئالیست بطور پنهانی در نشریاتی مختلف منتشر میشد.

* * *

با وجود اینکه جنگ جهانی دوم، دلیلی برای پراکنده شدن هنرمندان سوررئالیست و در نتیجه، نقصان فعالیت‌های آنان است، با وجود این، مقولهٔ کنکاش در ضمیر ناخودآگاه همچنان در ضمیر خودآگاه آنان وجود دارد. سوررئالیستهای مهاجر در آمریکا، در سال ۱۹۴۲، مجله‌ای سوررئالیستی تاسیس می کنند و نمایشگاهی بین المللی از آثار سوررئالیستها عرضه می دارند.

در سال ۱۹۴۴ **برتون** با **آشیل گورکی** (نقاش ارمنی روسی تبار مقیم آمریکا) آشنا میشود.

آشیل گورکی در سال ۱۹۰۵ در روسیه زاده شد و در پانزده سالگی عازم آمریکا گردید. ابتدا، به تحصیل هنر کلاسیک پرداخت و سپس به شیوه **سزان** روی آورد و طبیعت بی جان‌های فراوانی خلق کرد. از سال ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۲، کوبیسم را دستمایهٔ آثارش قرار داد و **پیکاسوهای سزان** را گرفت. چندی بعد، مطالعه آثار **میرو، ماسون و تانگی**، ابعاد تازه‌ای به آثارش بخشید و بدین طریق، به آزادی بیشتری در بیان حالات ویژهٔ درونی خود دست یافت و سپس با آشنائی با **برتون** به جمع سوررئالیستها پیوست.

برتون در سال ۱۹۴۶ به پاریس بازگشت و **آشیل گورکی** در همین سال خود را کشت.

سوررئالیسم، طی این سالیان، گرچه اغلب نیروهای پیشین خود را از دست داده است، اما حضور نیروهای جوان و تازه نفسی که بدان می پیوندند چرخ‌های این ارابهٔ خواب و رویا را به پیش می رانند و نمایشگاه‌های مختلفی از آثارشان عرضه می دارند.

سوررئالیستها در سال ۱۹۵۳ با مجله *(Liberatarie)*، ارگان یکی از فدراسیون های آنارشیستی به همکاری می پردازند.

درسال ۱۹۵۵، جایزهٔ بزرگ بی ینال ونیز به **ماکس ارنست** و **میرو و آرپ** در زمینه‌های نقاشی، گرافیک و مجسمه‌سازی تعلق می گیرد و تنها **ارنست**، جایزه را می پذیرد و به همین دلیل از گروه اخراج می شود. **تانگی** نیز سال پیش از آن، به لحاظ عدم انطباقش با سوررئالیسم از گروه اخراج شده بود. مرگ **تانگی و پیکابیا** نیز در همین سال اتفاق افتاد و چندین سال بعد، یعنی در سال ۱۹۶۶، برتون نیز چشم از تماشای جهان هوشیار و ناهوشیار خود فروبست.