# دادا و سوررئالیسم

داون ایدز

ترجمهٔ امیرحسین رنجبر

***نگرشی متفاوت و تعمیق‌یافته از ژرفا تا روایای پنهان ده جنبش اساسی در قلمرو هنر و ادبیات. مقالهٔ حاضر کوششی است برای شناخت دادا و سوررئالیسم و این‌بار نه از دیدگاه تاریخی صرف و یا نگاهی متخیّل، بلکه آمیزه‌ای از این دو به‌همراه هاله و سایه‌ای از درون‌کاوی و تسلسل و سیر منطقی دوگرایش عمده قرن بیستم که از مرز جهت و جناح‌گیری‌های مکتبی فراتر رفته و در ابعادی جهان‌شمول بر عصر مدرن و پسامدرن نیز اثر قطعی خویش را برجای نهاد.***

در ماه فوریه سال ۱۹۱۶، هوگو بال (Hugo Ball)، شاعر و فیلسوف آلمانی که به‌خاطر جنگ در سوییس پناهنده شده بود، در یادداشت‌های روزانهٔ خود چنین نوشت:

> پانوق می‌بری مملو از جمعیت بود؛ خیلی از افراد نتوانستند وارد شوند. حدود ساعت ۶ بعدازظهر، هنگامی که ما هنوز سرگرم نصب پوسترهای فوتوریست‌ها بودیم، گروهی متشکل از چهار مرد ریزنقش با چهره‌های شرقی و با پوشه‌ها و نقاشی‌هایی در دست ظاهر شدند که مرتباً از روی ادب تعظیم می‌کردند.
>
> آن‌ها خود را چنین معرفی کردند: مارسل یانکوی نقاش (Marcel Janco)، تریستان تزارا (Tristan Tzara)، گئورگ یانکو (Georges Janco) و نفر چهارمی که من نامش را متوجه نشدم: آرپ (Arp) نیز آن‌جا بود، و ما با گفت‌وگویی نه‌چندان طولانی به توافق رسیدیم....

تالار ولتر در پایان ماه فوریه بسیار فعال شده بود و آن‌ها نیاز نامی را برای دربرگرفتن آنچه که به‌صورت جنبشی جدید درآمده بود، به‌وضوح حس می‌کردند. این نام ظاهراً به‌طور تصادفی توسط بال و هولزنبک (Huelsenbeck)، هنگامی که یک واژه‌نامهٔ آلمانی به فرانسه را ورق می‌زدند، پیدا شد: من گفتم «بیا کلمهٔ دادا (dada) را انتخاب کنیم. این کلمه فقط برای مقصود ما ساخته شده است. اولین کلام یک بچه، حالت ابتدایی و نوین هنر ما، یعنی شروع از نقطهٔ صفر را بیان می‌کند.» تالار به‌مدت شش ماه دوام آورد؛ شروع «تاریخچه زوریخ تزارا» (Teara's Zurick Chronicle) چنین است:

> بیست و ششم فوریه ــ هولزنبک از راه می‌رسد ــ شب با شکوه و به‌یادماندنی ــ شعر در سه زبان و به‌طور هم‌زمان، اعتراض، صدای موسیقی سیاه‌پوستی... گفت‌وگوی *ابتکاری* **دادا**! آخرین نوآوری!!! سکتهٔ بورژوازی، موسیقی **پرسر و صدا**، آخرین جنون، آواز تزارا رقص اعتراض ــ طبل بزرگ ــ نور قرمز...

در سال بعد، با افتتاح گالری **دادا** (Galerie Dada) و با ظهور گاهنامهٔ *دادا* که با تلاش تزارا تدوین، منتشر و توزیع می‌شد، فصل تازه‌ای برای **دادا** آغاز شد. با وجود جنگ، کپی‌هایی از این نشریه، از طریق مردم، به‌دست آپولینر (Appolinaire) در پاریس رسید. پس از پایان جنگ، **دادائیست‌های** اصلی زوریخ پراکنده شدند و فعالیت خود را در نقاط دیگر خصوصاً پاریس و کلن ادامه دادند.

**دادا** برای اولین‌بار در زوریخ شکل گرفت، ولی با سرعتی که نام آن بلافاصله پس از جنگ در کشورهای دیگر و در میان گروه‌های مختلف مردم منتشر شد، نشانگر حضور پیشین ریشه‌های آن می‌باشد. **دادا** اساساً جنبشی بین‌المللی بود: از دادائیست‌های زوریخ تزارا و یانکو اهل رومانی، آرپ اهل آلزاس، بال، ریشتر (Richter) و هولزنبک اهل آلمان بودند. در ضمن این جنبش فقط به اروپا محدود نمی‌شد. در نیویورک دوشان (Duchamp) و پیکابیای (Picabia) فرانسوی که از کشور خود تبعید شده بودند، در طول جنگ نشریاتی را به طرفداری از دادائیست‌ها ــ مثل «۳۹۱» و Rongwrang ــ منتشر کرده و گروهی از جوانان امریکایی ناراضی، من‌جمله مَن رِی (ManRay) را دور خود جمع کردند.

طبق نظر برتون (Breton) «دادا حالتی ذهنی است». این حالت ذهنی قبل از جنگ نیز مختص اروپا بود، ولی جنگ به عدم رضایتی که خیلی از هنرمندان و شعرا از قبل احساس می‌کردند، بُعد و ضرورتی تازه بخشید. هولزنبک در سال ۱۹۲۰ چنین نوشت: «ما پذیرفته بودیم که جنگ به دلایلی بسیار استبدادی، ننگین و ماتریالیستی توسط دولت‌های مختلف پایه‌ریزی شده بود.» جنگ عذاب مرگ جامعه‌ای بود استوار بر حرص و آز و اصول ماتریالیستی. بال **دادا** را چون سوگنامه‌ای برای این جامعه و نیز آغازی برای جامعه‌ای نوین می‌دید. «دادائیست بر علیه عذاب مرگ و سستی مرگ زمانهٔ خود می‌جنگد... او به این حقیقت آگاه است که این دنیای سیستم‌ها از هم پاشیده و دورانی که یکجا مبیّن همه چیز بود، اینک بازار مکاره‌ای از فلسفه‌های الحادی و شرک‌آمیز ترتیب داده است.» هنر نیز خود به این جامعه وابسته بود؛ هنرمندان و شعرا توسط بورژوازی خلق می‌شدند و از آن‌ها انتظار می‌رفت که چون «کارگران مزدبگیر» در خدمت آن باشند، و هنر صرفاً برای حفظ آن به‌کار گرفته می‌شد. همان‌طور که تصویر پیچیدهٔ متن تزارا نشان می‌دهد، هنر نیز به‌گونه‌ای بغرنج اسیر کاپیتالیسم بورژواها شده بود: «آیا هدف هنر پول‌ساختن و چاپلوسی بورژواهای خوبِ خوب است؟ قافیهٔ اشعار هم‌وزن صدای پول به‌طنین درمی‌آید... همهٔ گروه‌های هنرمندان پس از راندن توسن‌های خود بر روی ستاره‌های دنباله‌دار مختلف، به این شرکت‌های امانی رسیده‌اند.» این حالت هم از نظر ادبی و هم استعاری به‌صورت توافقی تجاری درآمده بود که هنرمندان حقوق‌بگیران روحیه خود و شعرا «بانکداران زبان» هستند. در ضمن با درنظرگرفتن عقاید فریبنده میهن‌پرستانه به‌عنوان نوعی دریچهٔ اطمینان اخلاقی عمل می‌کرد: «هیچ‌کدام از ما شجاعت ایستادن در برابر گلوله برای دفاع از عقاید یک ملت را ارج نمی‌نهد، ملتی که در بهترین حالت سندیکایی از تجار و بازرگانان پوست و چرم، و در بدترین حالت مجمعی فرهنگی از بیماران روانی است، که مانند آلمانی‌ها با داشتن یک جلد از کتاب‌های گوته در چنته، به‌پیش تاختند تا فرانسوی‌ها و روس‌ها را بر سرنیزه‌های خود به سیخ بکشند.» عقاید شورشی دادائیست‌ها نوعی طعنه و کنایه پیچیده را شامل می‌شد، زیرا آن‌ها خود به این جامعهٔ محکوم وابسته بودند و به این ترتیب تخریب جامعه و هنر آن به‌معنای تخریب خود آن‌ها به‌عنوان هنرمند بود. بنابراین به نحوی دادا به‌وجود آمد تا خود را ویران کند.

«**هنر**» ــ کلمهٔ آتش ــ یا **دادا** جایگزین شد،
با **پلسیوزاروس**، یا با دستمال.
**موسیقی‌دانان، سازهای خود را بشکنید**
**مردان کور** صحنه را اشغال می‌کنند
هنر **ادعایی** است، که از **انزوا**
جان می‌گیرد، تشنجی که در *استودیو* مستولد می‌شود.

ژاک وش (Jacques Vaché)، که بدون هیچ آشنایی با دادا، در سال ۱۹۱۸ از دنیا رفت، طنز این حالت ذهنی را به‌خوبی دریافته بود: «وانگهی... **هنر** هنوز... وجود ندارد: ما هنر می‌آفرینیم ــ زیرا که بدین‌گونه است و نه طور دیگر ــ خوب ــ در این باره چه می‌توان کرد؟ بنابراین ما نه هنر را دوست داریم، نه هنرمند را (مرگ بر آپولینر)... به‌هرحال، از آن‌جا که بالاآوردن مقداری اسید یا غزل‌سرایی‌های قدیمی امری ضروری است، بگذارید ناگهان و سریع انجام شود، زیرا لوکوموتیوها تند حرکت می‌کنند.» چون دادائیست‌ها به خلق آثار ضد هنری پرداختند، حتی اگر این آثار مثل اسب تروا بودند.

حالت ذهنی دادا را می‌توان با کنارهم‌گذاشتن هدیهٔ مَن‌ری یعنی یک اطوی معمولی با ردیفی از میخ‌های حبی که از کف آن بیرون زده‌اند و این را دوشان در مورد «استفادهٔ دوجانبه از یک تابلوی اثر رامبراند

(Rembvrandt) به‌عنوان میز اطو»، به‌خوبی توصیف کرد.

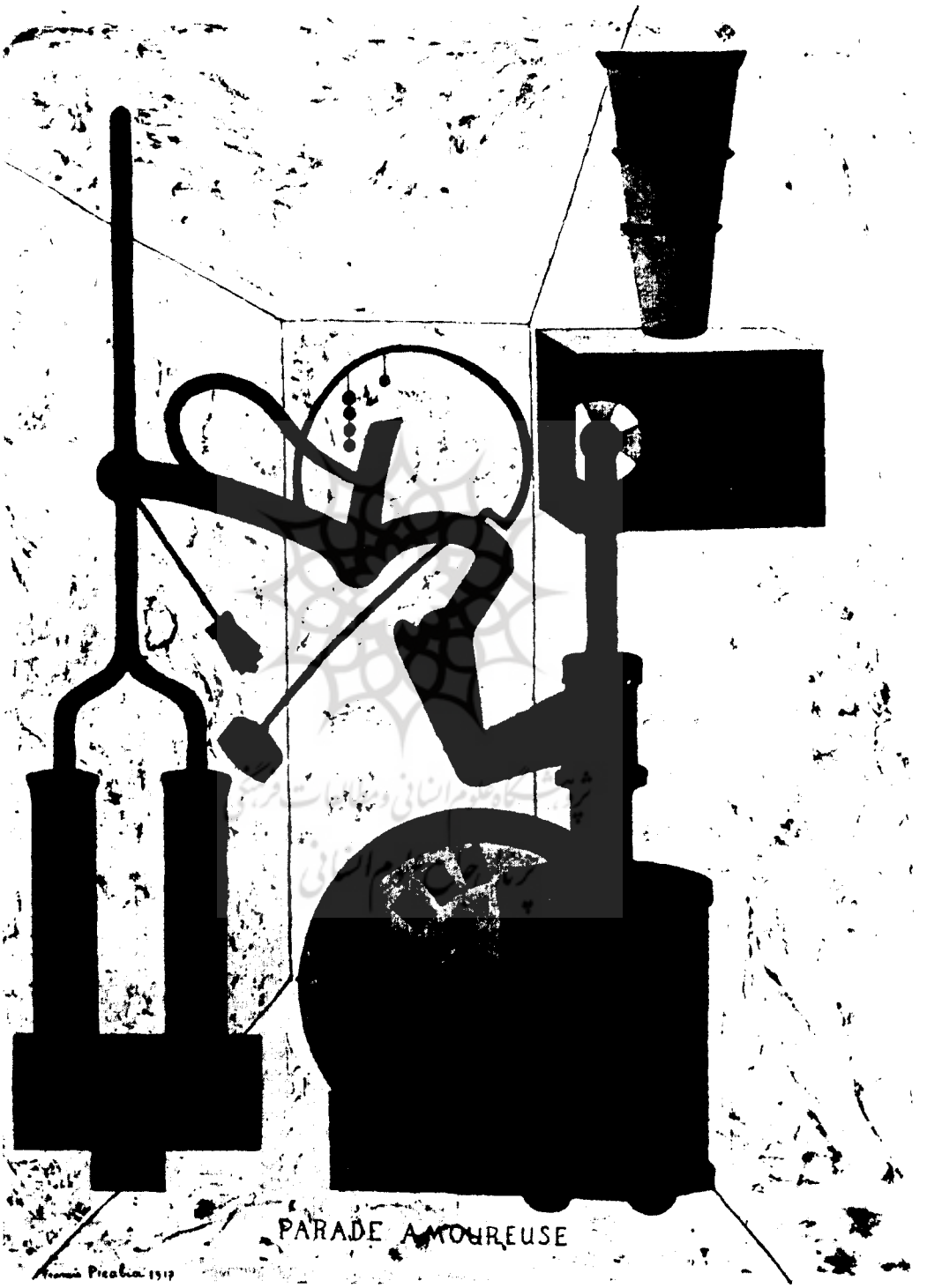
نظر پیکابیا چنین بود: «تنها چیزهایی که واقعاً زشت هستند، هنر و ضد هنرند. آن‌جا که هنر پدیدار می‌شود، زندگی ناپدید می‌گردد.» با بی‌اعتبارشدن اثر هنری، ژست (اشارات و حرکات) به‌کامل شد. دادا شیوه‌ای در زندگی بود. بال چنین نوشت: «با ورشکستگی عقایدی که مفهوم انسانیت را تا درونی‌ترین قشرها آلوده و ویرانی کشانده‌اند، غرایز و زمینه‌های ارثی به شکلی بیمارگونه در حال ظهورند. از آن‌جا که هیچ قسمی از هنر با سیاست برای سرکردن این سیلاب مناسب به‌نظر نمی‌رسد، فقط حرکت و حالت همدردی باقی می‌ماند. دادا، قهرمانان خود را می‌طلبید. قهرمانانی چون وش که یک‌بار برنامهٔ Les Momelles de Tiresias آپولینر را با تهدیدکردن تماشاچیان به شلیک گلوله با هفت‌تیر خود به‌هم زد و با خودکشی‌اش آخرین ژست را ارایه داد، و آرتور کراوان (Arthur Cravan) شاعر ناامید و نالایقی که با قدرت به‌مبارزه‌طلبیدن قهرمان سنگین‌وزن بوکس جهان جک جانسون (Jack Johnson) و یا با ورود خود به‌صورت عریان در برابر تماشاچیان پرزرق و برق نیویورکی برای ایراد یک سخنرانی دربارهٔ هنر مدرن، به افسانه‌ای همیشگی بدل شد. وی در سال ۱۹۱۸، ایالات متحده را به قصد مکزیک با یک قایق پارویی ترک کرد، و دیگر هیچ‌گاه دیده نشد. دادا ژست‌های فراوانی داشت به‌عنوان مثال ماجرایی که دوشان با نام مستعار آر. موت (R. Mutt) با ارایه ظرف ادراری که خود فواره (Fountain) می‌نامید در نمایشگاه غیرواپسته‌ها (Independent's Exhibidion) در نیویورک به‌راه انداخت، و زمانی که آن‌ها از نمایش آن خودداری ورزیدند، از هیئت داوران استعفا داد.

تأثیر این ژست‌ها در مقایسه با مقدار انرژی که دادائیست‌ها صرف آن می‌کردند، بیش از حد بود. چنین به‌نظر می‌رسید که دادا زندگی خود را داشت ــ زیرا در میان دادائیست‌ها اتحادی حقیقی دیده نمی‌شد. برای مثال، جذابیت نمایشگاه‌های آن‌ها، در تناقض کلی میان آنان بود. در واقع، چیزی به‌عنوان سبک دادا وجود ندارد. دادائیست‌ها به خلق هنر (یا آنچه که متکی به فرایندی تبادلی است که در نهایت به هنر تبدیل می‌شود) ادامه دادند، ولی هرکدام جهت خود را دنبال کردند. دادا، در مناطق مختلف نیز خصوصیاتی کم و بیش متفاوت داشت. البته، احتمالاً می‌توان در دادا دو طرز فکر مجزا از یکدیگر را تشخیص داد. از یک‌طرف افرادی مانند بال و آرپ وجود داشتند که در جست‌وجوی هنری نوین برای جایگزینی زیبایی‌شناسی فرسوده و نامتناسب قدیم بودند و در طرف دیگر، افرادی چون تزارا و پیکابیا که قصدشان تخریب با کمک استهزا بود و در ضمن توانایی بهره‌برداری از طنز و طعنهٔ نهفته در این موقعیت را با تحمیق مردم در مورد هویت اجتماعی خود به‌عنوان هنرمند، داشتند. پیکابیا به‌عنوان یک هنرمند دادائیست موفقیت زیادی در پاریس به‌دست آورد.

دادا در زوریخ کم و بیش جلوهٔ یک جنبش نوین هنری را داشت که تحریبات هنری را در «وسیله‌ای جدید» مانند کلاژ، و در زبانی نو برای شعر دنبال می‌کرد. آرپ بعدها چنین نوشت:

«ما در سال ۱۹۱۵ در زوریخ، با نادیده‌انگاشتن کشتکارگاه‌های جنگ جهانی به هنرهای زیبا روی آوردیم. هنگامی که غرش حملات توپخانه از دوردست به‌گوش می‌رسید، مجسمه ساختیم، نمایش اجرا کردیم، شعر گفتیم و یا سام وجود آواز خواندیم. ما در جست‌وجوی هنری ابتدایی بودیم که فکر می‌کردیم می‌تواند انسان را از جنون این زمانه رهایی دهد.

در حالی که برنامه‌های شبانهٔ تالار ولتر به دشت پرسر و صدا و تحریک‌آمیز شبیه می‌شد، آرپ و


PARADE AMOUREUSE
Picabia 1917

دادائیست‌های دیگر مانند هانس ریشتر و مارسل یانکو، در خفا در جست‌وجوی روش‌های متفاوتی برای یک هنر ابتدایی و انتزاعی بودند. آرپ مایل بود هنرمندی گمنام و جامع باشد، و همراه با سوفی تویبر (Sophie Taueber)، همسر آینده‌اش، کلاژها و برودری‌هایی بر اساس اشکال ساده هندسی ساخت. نشریات دادا مملو از تصاویر حکاکی‌های جالب وی بر روی چوب می‌باشند. وی برجسته‌کاری بر روی چوب را نیز آغاز کرد، آثاری که اشکال متغیر و منظم آن‌ها طرح برجسته‌کاری‌ها و مجسمه‌های بعدی وی را تشکیل می‌داد، ولی اغلب به‌ندرت به یکدیگر مرتبط بودند؛ در این گروه آثار می‌توان به پرتره *تزارا* اشاره کرد. او تعمداً از نقاشی با رنگ‌روغن پرهیز می‌کرد، زیرا به‌نظر وی تحت‌سلطهٔ سنت‌ها و مرتبط با خودستایی انسان بود. از نظر آرپ، دادا مفهوم بسیار ویژه‌ای داشت: «هدف دادا تخریب فریب‌خوردگی‌های معقول انسان و کشف شیوه‌ای طبیعی و نامعقول بود. دادا می‌خواست نامفهومی منطقی انسان امروزی را با بی‌مفهومی غیرمنطقی جایگزین کند به همین دلیل بود که با تمام قدرت خود بر طبل بزرگ دادا کوبیدیم و ستایش بی‌عقلی را جار زدیم. دادا به ونوس (الهه عشق) درمان بخشید و به لائوکون (Laocoon) و پسرانش اجازه داد پس از هزاران سال جنگ با پیتون (Python)، خود را خلاص کنند. دادا به یک مسواک کهنه و بی‌استفاده بیش‌تر از عقاید فلسفی ارزش می‌داد، و آن‌ها را به رهبران بزرگ جهان وا می‌نهاد. دادا یأس باطنی واژه‌نامهٔ رسمی عقل و خرد را محکوم می‌کرد. دادا در خدمت بی‌مفهومی است، که به‌معنای نامفهومی نیست. دادا مانند طبیعت بی‌مفهوم است. دادا برای طبیعت و بر علیه هنر وجود دارد. دادا، مثل طبیعت صریح است. دادا مفهوم لایتناهی و در عین‌حال مصداق متناهی است.»

با این‌که آرپ بعدها به گروه سوررئالیست‌ها پیوست، ولی تعجبی ندارد که گرایش وی به دادا هم‌چنان باقی ماند.

آرپ علاوه بر نقاش، یک شاعر نیز بود، و به جنبش حمله به زبان که دادا آغاز کرده بود و سوررئالیسم نیز به روش خود آن را ادامه داد، پیوست. ریشتر روزی را توصیف می‌کند که آرپ یک نقاشی را پاره می‌کرد و می‌گذاشت که تکه‌های آن به زمین نیفتد تا طرحی تازه را تشکیل دهند؛ او در نظر داشت که شانس را وارد کمپوزیسیون‌های خود نماید، و در همان زمان در حال خلق آثار نقاشی با حرکت آزاد جوهر بود که شباهت زیادی به طراحی‌های غیر ارادی سوررئالیست‌ها داشت. وی شانس را وارد اشعار خود نیز نمود، «جداکردن» جملات به این منظور که انسجامی منطقی بین آن‌ها وجود نداشته باشد، در حالی که چندان بی‌معنا نیز نیستند: «حیوانات خندان در دیگ‌های آهنی کف می‌کنند. توده‌های ابر حیوان را از تخم‌هایشان بیرون می‌آورد»، و گاهی کنارهم‌گذاشتن کلمات یا جملاتی که به‌طور تصادفی از یک روزنامه جدا کرده بود: «معجزهٔ جهانی برگه‌ها را فوراً ارسال می‌کند. در این‌جا تکه‌ای از یک خوک وجود دارد، هر ۱۲ تکه کنار هم جمع می‌شوند به‌طور یکنواخت به هم می‌چسبند و طرف روشن استنسیلی را خواهند داد که به‌قدری ارزان است که همه خواهند خرید.» تزارا که در اثری به‌نام بیست و پنج شعر (Vingt Cinq Poémes) جریان سیل‌آسایی از تصورات دیوانه‌وار را ارایه می‌دهد، از آن نیز فراتر رفته و به‌عنوان دستورالعملی برای شعر دادائیستی پیشنهاد می‌کند که جملاتی از روزنامه جدا شده، در کیفی تکان داده و مخلوط گردند و به‌طور تصادفی بیرون آورده شوند. وی با اشاره به این نکته که شانس نیز می‌تواند مانند یک عمل ارادی و آگاهانه، شخصی تلقی شود، می‌گوید: «این شعر به شما شبیه خواهد شد». دلیل توضیحات زیاد من در مورد این تجربیات، مفهوم مستقیم آن‌ها در آیندهٔ سوررئالیسم

است. غیرارادی‌بودن (اتوماتیسم) که ارتباط نزدیکی با شانس دارد، نقشی اساسی در سوررئالیسم داشت؛ و برتون در اولین *بیانیه سوررئالیسم* به جدیت در مورد «شعر روزنامه‌ای» به‌عنوان حرکتی سوررئالیستی بحث می‌کند. البته، همان‌طور که خواهیم دید، در حالی که هدف سوررئالیسم سازمان‌دادن به این عقاید در چارچوب اصول و قوانین بود، دادا آن‌ها را فقط بخشی از یک طغیان عظیم می‌دانست که قصد آن برانگیختن عموم مردم، نابودکردن اندیشه‌های سنتی در مورد سلیقهٔ خوب، و آزادکردن مردم از قید محدودیت‌های راسیونالیسم و ماتریالیسم بود.

در جست‌وجو برای کشف زبانی نو برای شعر، هوگو بال از دیگران فراتر رفت. وی مردی عجیب بود، که بین اشتیاق به اقدام صریح سیاسی، و میل به کناره‌گیری از جهان برای یک زندگی زاهدانه، مردد بود. نقش او در جنبش دادا، هیچ‌گاه به‌خوبی معین نشده است. ارتباطات اولیه وی با اکسپرسیونیسم آلمانی، مثل *سوار آبی* (Bloue Reiter) و *توفان* (Der Sturm) در برنامه‌های تالار ولتر دیده می‌شوند؛ این آثار حلقهٔ ارتباطی بود بین او و آرپ و ریشتر که هم‌چنان به جدیت سرگرم خلق نقاشی‌های اکسپرسیونیستی بودند. ولی او عبارات پرآب و تاب خود را کنار گذاشته و احساس کرد با این‌که هنوز به بیان خودبه‌خودی اعتقاد دارد، ولی این مکتب با روحیهٔ دادا وجه اشتراک زیادی ندارد. وی زبان نوین خود را در *فرار از زمان* (Flucht aus der Zeit) توصیف کرد:

«ما شکل‌پذیری کلمات را به نقطه‌ای رسانده‌ایم که به‌ندرت می‌توان از آن فراتر رفت. حصول این نتیجه با بهای جملاتی عقلانی و واجد ساختار منطقی میسر شد. مردم اگر بخواهند می‌توانند لبخند بزنند؛ حتی اگر نتایج قابل رؤیتی وجود نداشته باشد، زبان باید از نیت خیرخواهانهٔ ما متشکر باشد. ما به کلمات نیرو و قدرتی دادیم که ما را قادر ساخت که مفهوم بشارت‌انگیز «کلمه» (Ionas) را به‌صورت ترکیبی جادویی از تصورات، دوباره کشف نماییم.»

در اوایل سال ۱۹۱۷، شبی به‌تمامی به بال اختصاص داده شد تا شعر آوایی خود را در گالری دادا بخواند. او به‌جای لباس استوانه‌ای از جنس مقوای آبی و براق به تن کرده بود و قادر به حرکت نبود، بنابراین وی را به روی صحنه حمل کردند و او به آرامی و با شکوه شروع به خواندن کرد «کاجی بری بیمبا گلاتوریری لالا لونی کادوری...» مردم با تصور این‌که این نیز شوخی دیگری است، خندیدند و تشویق کردند. وی به خواندن شعر ادامه داد و هنگامی که به اوج رسید، صدایش لحن صدای یک کشیش را به خود گرفت. این اجرا یکی از آخرین برنامه‌های بال به‌سبک دادا بود. دادائیست‌های دیگر، مثل رائول هاوس‌من (Raoul Hausmann) در برلین شعر آوایی را به‌گونه‌ای پروراندند که هاوس‌من شکلی کاملاً انتزاعی می‌نامید، و شویترز (Schwiters) آن را در اثر معروف خود به‌نام *اورسوناته* (Ursonate) به‌کار برد. از تجربیات شعری دیگر می‌توان «شعر هم‌زمان» را نام برد، که تزارا، هولزنبک و بیانکو به‌طور هم‌زمان سه شعر مبتذل را با بلندترین صدای خود به زبان‌های آلمانی، فرانسه و انگلیسی می‌خواندند. (هم‌زمانی نیز مانند هیچ‌گری (Bruitism) میراثی از فوتوریست‌ها بود.) اما رمز و راز بال بیش از حد در دادا نامأنوس بود. وی ناقد طنز لطیف ولی طعنه‌آمیزی بود که آرپ را قادر ساخت تعادل خود را در دادا حفظ کند، و نهایتاً کناره‌گیری کرد. او می‌گفت «من خویش را به‌دقت آزموده‌ام، و هیچ‌گاه نمی‌توانستم پذیرای هرج و مرج باشم. من بیانیه‌ای نوشتم و چیزی نمی‌خواهم، البته هنوز حرف‌هایی برای گفتن دارم، و در اصل من بر علیه بیانیه‌ها هستم، همان‌طور که بر علیه اصول نیز می‌باشم. من این بیانیه را نوشتم که نشان دهم مردم هم‌زمان با تنفس هوایی تازه می‌توانند اعمال متناقضی انجام دهند؛

من بر ضد عمل هستم...
اگر فریاد بزنم:
ایده‌آل، ایده‌آل، ایده‌آل
دانش، دانش، دانش
بوم‌بوم، بوم‌بوم، بوم‌بوم.

من تفسیر کاملاً مطمئنی از پیشرفت، قانون، اخلاقیات و کیفیات نیکوی دیگری ارایه داده‌ام که انسان‌های بسیار خردمند در کتاب‌های متعددی توصیف کرده‌اند، تا فقط نتیجه بگیرند هرکس به ساز خودش می‌رقصد.»

*بیانیهٔ سال ۱۹۱۸ دادا*، اثر تزارا در کمال خشونت و پوچ‌گرایی، به آغاز مرحلهٔ جدیدی در دادا اشاره می‌کند. همین بیانیه بود که برتون را فریفت و توجه گروه *ادبیات* را در پاریس جلب کرد. به‌نظر می‌رسد که ورود فرانسیس پیکابیا به زوریخ محرک نگارش این بیانیه بود؛ نشریه سیار پیکابیا به‌نام ۲۹۱ که در بارسلون، نیویورک، زوریخ و پاریس ظاهر شد، حاوی حملات بسیار تندی به تقریباً همه چیز بود. بدبینی سیاه پیکابیا، همراه با شخصیت جذاب و پرقدرت آن برای همیشه بر دادا مستولی شد.

پیکابیا ارایه آثار دادا به‌صورت حرکات تئاتری را به کمال رساند. طبیعت «آثار» دادا معمولاً بسیار ناپایدار بود، و این آثار اغلب برای سرگرمی / نمایش خلق می‌شدند و به‌عنوان دامگاهی برای عموم مردم به‌کار می‌رفتند. آثاری که این‌چنین و تعمداً خلق می‌شدند، به‌شدت با هنری که دادائیست در استودیوی خود خلق می‌کرد، متفاوت بود. به‌عنوان مثال، ماسک‌های پانکو، هیچ شباهتی با برجسته‌کاری‌های گچی سه‌بُعدی و سادهٔ وی ندارند. «من ماسک‌هایی را که تو برای دمونستراسیون‌های دادای ما می‌ساختی فراموش نکرده‌ام. آن‌ها که اکثراً به‌رنگ قرمز خونین رنگ‌آمیزی شده بودند، وحشتناک به‌نظر می‌رسیدند؛ جنین‌های پژمرده، ساردین‌ها و موش‌های در حال خلسه‌ای که تو با مقوا، کاغذ، موی اسب، سیم و پارچه می‌ساختی.» (نقل‌قول از آرپ). متقابلاً، ریختر نیز نتیجهٔ مسخره‌ای را که آرپ با ساختن شکل خود در ابعاد بسیار بزرگ و رنگ‌آمیزی آن برای یکی از برنامه‌های شبانه به‌دست آورد، توصیف می‌کند: «ما از دو انتهای نوارهای بسیار بلندی از کاغذ به‌عرض حدوداً دو متر شروع کرده، و تصاویر خیالی عظیمی به‌رنگ سیاه نقاشی کردیم. تصاویر آرپ به خیارهایی غول‌آسا می‌مانست. من نیز نمونهٔ وی را دنبال کردم، و ماکیلومترها خیار کشیدیم تا بالاخره در وسط کار به هم رسیدیم.» با بیانیه‌ها و اشعاری که در نمایشگاه‌ها خوانده می‌شد، و نقاشی‌هایی که در برنامه‌های سرگرم‌کننده ارایه می‌گشت، تفاوت بین نمایشگاه‌ها و دمونستراسیون‌های آن‌ها روزبه‌روز کم‌تر می‌شد. در اولین صبحگاه دادا در ژانویهٔ سال ۱۹۲۱، در پاریس، پیکابیا یکی از برنامه‌های مهیج آن روز را ترتیب داد: پس از نمایش نقاشی‌هایی از گری (Gris)، لژه (Léger) و دوکریکو (de Chirico)، برتون یک نقاشی از پیکابیا (که خود هیچ‌گاه در چنین لحظاتی حاضر نبود) را به‌نام *دنیای مضاعف* (Le Double Monde) به‌نمایش درآورد که فقط عبارت بود از چند خط سیاه روی یک بوم، با نوشته‌هایی مثل "Haut" (بالا) در پایین، "Bas" (پایین) در بالا، «شکستنی» و بالاخره در پایین اثر (Elle a chaud au cul) L.H.O.O.G با حرف قرمز و مشخص. پس از این‌که جمعیت این ضربهٔ ناهنجار را متوجه شد، صدای فریادهای بسیار بلندی برخاست، و بلافاصله اثر هنری دیگری به‌روی صحنه حمل شد، که این‌بار تخته‌سیاهی بود با چند نوشته و عنوان *دماغ برنجی* (riz au Nea) که سریعاً توسط برتون پاک شدند. دادائیست‌ها از هنرشان همان‌طور استفاده می‌کردند که یک هنرمند از آژانس هنری‌اش. نقاشی دیگر از پیکابیا به‌نام چشم مسموم به *آرسنیک* (Lóeil Cacodylate) جایگاه هنر در دادا را به‌خوبی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجسم می‌کند. پیکابیا با این عقیده که *ارزش* یک نقاشی متکی بر امضای هنرمند است، تمامی دوستان ادیب و نقاش خود، من‌جمله دادائیست‌ها را دعوت کرد تا بوم را با امضاهای خود بپوشانند، و این تمامی آن نقاشی بود.

به‌نمایش‌درآوردن اشیای فانی، بی‌دوام یا به‌وضوح بی‌معنا در یک نمایشگاه نیز باعث تحریک بیش‌تر می‌شد. با این‌که امروز مسئله‌ای پیش‌پاافتاده به‌نظر می‌رسد، ولی در سال ۱۹۲۰ کافی بود تا یک سرپاسبان اهل کلن را وادارد که دادائیست‌ها را برای دریافت مبلغ ورودی به نمایشگاهی هنری که در حقیقت فاقد هرگونه اثر هنری بود، به شیادی متهم نماید.

ارنست در دفاع چنین پاسخی داد: «ما به‌روشنی گفته بودیم که این یک نمایشگاه دادا است. دادا هیچ‌گاه ادعا نکرده است که با هنر ارتباطی دارد. اگر مردم این دو مقوله را با هم اشتباه می‌کنند، تقصیر از ما نیست.» این نمایشگاه که توسط ارنست، یوهانس بارگلد (Johannes Boargeld) و آرپ ــ که تازه از زوریخ آمده بود ــ طراحی شده بود، در یک حیاط کوچک برگزار شد که تنها راه دسترسی به آن عبور از دستشویی کارگاه آبجوسازی وینتر (Winter) بود. در روز افتتاحیه، دختر کوچکی با لباس سفید مخصوص مراسم عشاء ربانی در حال خواندن اشعار مبتذل، از بازدیدکنندگان استقبال می‌کرد. در نمایشگاه تعداد زیادی اشیای «مصرف‌شدنی» وجود داشت. به یک مجسمه از آثار ارنست، تبری متصل بود و از تماشاگران دعوت می‌شد که با آن مجسمه را ویران نمایند. اثر بارگلد مزمزهٔ بسیاری از آثار سوررئالیستی و شامل یک مخزن شیشه‌ای کوچک، پُر از آبی به‌رنگ قرمز (خون‌آلود!) بود با دسته‌ای از تار موی شناور بر روی آب، یک دست انسان (چوبی) که از آب بیرون آمده بود و یک ساعت شماطه‌ای در کف مخزن. این اثر در طی نمایشگاه شکسته شد. نمایشگاه در طول مدتی که مقامات در حال رسیدگی به شکایات در مورد غیراخلاقی‌بودن آن بودند، به‌طور مصلحتی تعطیل شد، ولی تنها چیزی که مأمورین در آن‌جا یافتند، گراوور آدم و حوا اثر دورر (Dürer) بود، و نمایشگاه دوباره گشایش یافت.

پیکابیا در اثر خود به‌نام Jesus - Christ Rastaquguére نوشت: «شما اغلب در جست‌وجوی احساسی هستید که قبلاً حس شده است، درست مثل زمانی که می‌خواهید یک شلوار کهنه را از لباسشویی بگیرید، که تا زمانی که از نزدیک به آن نگاه نکنید، نو به‌نظر می‌رسد. هنرمندان مانند لباسشویی‌ها هستند، هیچ‌گاه تحت تأثیر آن‌ها واقع نشوید. آثار واقعاً نوین هنری به توسط هنرمندان، بلکه به‌سادگی توسط انسان‌ها خلق می‌شوند.» عدم برتری هنرمند به‌عنوان یک خالق، یکی از جذابیت‌های اساسی دادا بود. در این ارتباط، مجموعهٔ پیچیده‌ای از عقاید وجود دارد که توسط هر دادائیست به‌گونه‌ای متفاوت بیان می‌شود. هر شخصی قادر به خلق آثار نقاشی و سرودن شعر است؛ دیگر برای خلق آثار به نوع ویژه‌ای از فوران *احساسات* نیازی نیست؛ بند ناف بین خالق اثر و اثر گسسته شده است؛ دیگر تفاوتی اساسی بین یک شئ دست‌ساز و ساختهٔ ماشین وجود ندارد، و تنها امکان برای دخالتی شخصی در یک اثر *انتخاب* است.

دوشان بیش از هرکس دیگر، این عقاید را پی‌گیری کرد. وی در سال ۱۹۱۴ اولین شئ ازپیش‌ساخته‌شدهٔ خود یعنی یک پایهٔ بطری را به نمایش درآورد. دیگران نیز در طی سالیان بعد این کار را دنبال کردند، مثل ارایه یک تنهٔ کلاه، و یک پاروی مخصوص برف (*برای بهبود یک بازوی شکسته*). «نکته‌ای که من بسیار مایل به تأکید بر آن هستم، این است که انتخاب این اشیای ازپیش‌ساخته‌شده، هیچ‌گاه توسط لذت از زیبایی القا نشده است. این انتخاب بر اساس واکنشی از بی‌تفاوتی بصری و در همان‌حال فقدان سلیقهٔ خوب یا بد، و در حقیقت بی‌حسی کامل صورت گرفته است.» (نقل‌قول از

دوشان). هدف از نمایش چیزی بدون سلیقهٔ خوب یا بد. آشفتن بیننده است. با این‌که چنین آثاری که در تولید انبوه خلق شده بودند، به‌واسطهٔ بسیاری از کاتالوگ‌های نمایشگاه‌ها و کتاب‌های هنر مدرن به‌گونه‌ای تعمید یافته، ولی هم‌چنان به‌شدت ناهم‌آهنگ باقی مانده بودند. «معمای مصوری وجود ندارد، کلیدی وجود ندارد. اثر وجود دارد، فقط *دلیل* بودن آن باید وجود داشته باشد. یک اثر چیزی را نشان نمی‌دهد، مگر آرزوی ذهنی را که آن را خلق کرده است.»

در تلاش برای پرهیز از سلیقه که دوشان آن را برابر با عادت می‌دانست، وی آثاری خلق کرد که با وجودی‌که دارای یک موضوع و زمینهٔ فکری بودند، ظاهرشان بسیار با یکدیگر تفاوت داشت؛ و او شانس را تعمداً وارد آثارش نمود. آخرین نقاشی‌های رنگ و روغن او در سال ۱۹۱۲، یعنی *عروس* (the Bride) و *گذرگاهی از باکره به عروس* (The Passage From the Virgin to the Bride)، به‌گونه‌ای زیرکانه تغییرشکل اعضای بدن انسان را به ماشین یا طرح‌های ماشینی نشان می‌دهند، و زمینه‌ای برای صدها طراحی «ماشینی» خصوصاً آثار پیکابیا ایجاد نمودند. اثر شیشهٔ بزرگ، همواره با تصویرسازی بسیار پیچیده‌اش، اوج شخصیت «اجتماعی» وی به‌عنوان یک هنرمند است. این اثر ماشین عشقی را به‌نمایش درمی‌آورد که چون هرگز «کار» نمی‌کند، برای همیشه آرزوی موافقینش را باطل می‌نماید. این اثر به‌خوبی طریقه‌ای را که در آن نقاشی‌های ماشینی وی و دیگر دادائیست‌ها در مخالفت با زیبایی‌شناختی ماشین‌های فوتوریست‌ها طی کرده است، به‌تصویر می‌کشد: هویت آن‌ها کاملاً طعنه‌آمیز است. پس از سال ۱۹۲۳، دوشان تجربیات شخصی خود را به هنرمندان جوان منتقل کرد و خود از نظرها پنهان شد. وی با کناره‌گیری ظاهری خود از همهٔ فعالیت‌های هنری، مگر در مواردی شرکت در طراحی نمایشگاه‌های سوررئالیستی، ظاهراً دادا را به سمت نتیجهٔ منطقی‌اش سوق داد.

دادا در برلین، باید به‌طور خلاصه ولی مجزا مورد بحث قرار گیرد، زیرا به شرایط سیاسی خاص آلمان سال ۱۹۱۷ وابسته است، یعنی هنگامی که سرخوردگی از جنگ به‌علت سال‌های ناامیدی و ناگواری‌اش از جنگ و ناکام‌ماندن آرزوی آنان برای داشتن شرایط کمونیستی، رو به افزایش بود. در برلین، دادا آشکارترین شکل سیاسی را به خود گرفت.

هنگامی که هولزنبک در ژانویه سال ۱۹۱۷، از زوریخ به برلین بازگشت، «قصیدهٔ یک روستایی چاق و پرهیزکار» را با عنوان «شهری با گرسنگی رو به افزایش و انفجار» عوض کرد. وی با ایدهٔ عجیبی روبه‌رو شد؛ مردم درمانده و فرسوده برای آرامش‌یافتن، به هنر روی می‌آورند: «اگر آلمان به‌عنوان سرزمین قصاب‌ها و قاضی‌ها به‌کلی محو گردد، همواره سرزمین شعرا و اندیشمندان باقی خواهد ماند». آنان طبیعتاً به اکسپرسیونیسم روی می‌آوردند، زیرا اکسپرسیونیسم با هدف رسیدن به «درون‌بودگی (inuardeness)، انزاع و انکار هرگونه عینیت» واضح‌ترین شکل گریز از واقعیات زشت را ارایه می‌داد. دادا ناگهان این وضعیت را به‌عنوان دشمن آنان هویت بخشید. هرآنچه که دادا در برلین خلق کرد، به دلیل پافشاری پرخاشجویانه و ناگوارش بر حقیقت جالب‌توجه بود. «عالی‌ترین هنر آن است که در محتوای آگاهانهٔ خود، مشکلات هزارگانه روزمره (زمانه) را نمایش دهد. هنری که به‌وضوح در اثر انفجار هفتهٔ گذشته شکسته و تخریب شده است و همواره در تلاش برای جمع‌کردن اعضای قطع‌شدهٔ خود، پس از حملهٔ دیروز می‌باشد» (از اولین بیانیهٔ آلمانی دادا). نوآوری آنان در زمینهٔ مونتاژ عکس که اقتباسی از کلاژ، و متشکل از بریده‌های روزنامه و عکس بود، راه بسیار متفاوتی را از کلاژهای دیگر دادا ــ مثلاً آثار عکس ارنست که به بی‌نظمی *شاعرانهٔ* حقیقت

تمایل داشت، در پیش گرفت. فوتو مونتاژ با استفاده از مواد و اشیای آشنا و قابل رؤیت محیط اطراف آن‌ها، به اسلحهٔ سیاسی گزنده‌ای برای آنان تبدیل شد. گئورگ گروس (George Grosz)، هنا هوخ (Hena Hach)، رائول هاوس‌من، و جان هارتفیلد (John Heartfield) همه از این اسلحه استفاده کردند. فوتو مونتاژهای بعدی هارتفیلد، به‌شکل اعلام جرمی کوبنده بر علیه هیتلر و ارتش کاپیتالیستی، درآمد.

جهت اطمینان‌یافتن از این‌که هیچ‌کس دادا را با یک عقیدهٔ فرهنگی مترقی اشتباه نکند، هاوس‌من و هولزبیک برنامه‌ای جدی ترتیب دادند: «دادائیسم چیست و هدف آن در آلمان کدام است؟»، که خواهان «اتحاد بین‌المللی و انقلابی همهٔ زنان و مردان خلاق و روشنفکر بر اساس کمونیسم رادیکال» و «سلب مالکیت سریع از اموال خصوصی (اجتماعی‌کردن) و تغذیه همگانی...» بود. البته فقط هارتفیلد عضو حزب کمونیسم بود، و چنین تقاضاهایی مانند «عرضه شعرخوانی هم‌زمان به‌عنوان یک نیایش کمونیستی» تأثیری در کمونیست‌ها برای تضمین جدیت آنان نگذاشت، و در عین‌حال شهروندان وفادار به قانون را واداشت که به آنان به‌عنوان بلشویک‌های مزاحم بنگرند. به‌هرحال، بسیاری از آنان در انقلاب نوامبر شرکت داشتند، و پس از شکست انقلاب، با حفظ هویت خود به‌عنوان دادائیست، حتی مدت‌زمانی طولانی پس از مرگ این جنبش در مناطق دیگر، در اپوزیسیون به فعالیت ادامه دادند.

## سوررئالیسم

سوررئالیسم در اثر تمایل به انجام فعالیتی مثبت متولد شد، تا از خرابه‌های دادا شروع به ساختن نماید. زیرا دادا با نفی همه چیز، باید به نفی خود ختم می‌شد («دادائیست راستین بر ضد دادا است»)، و این به چرخه‌ای معیوب منجر شد که خروج از آن ضروری بود.

این نکته به‌گونه‌ای زیرکانه توسط گروهی از فرانسویان جوان که اطراف آندره برتون را گرفته بودند، احساس شد. تمایل برتون برای فرمول‌بندی فرضیه‌ها همواره با نیهیلیسم دادائیست‌هایی مثل پیکابیا ناسازگار بود. این نکته را می‌توان از مقایسه یکی از بیانیه‌های وی در مورد دادا «دادا حالتی از ذهن است... تفکر آزاد در مورد مسایل مذهبی، مقلد یک کلیسا نیست. دادا تفکر آزاد هنرمندانه است» با به‌عنوان مثال بیانیهٔ کانیبال اثر پیکابیا دریافت:

شما همگی متهم هستید، برخیزید...

شما در این‌جا چه می‌کنید، که مثل صدف‌های جدی ایستاده‌اید...

دادا هیچ چیز حس نمی‌کند، هیچ چیز نیست. هیچ، هیچ.

به امیدهای شما می‌ماند، هیچ.

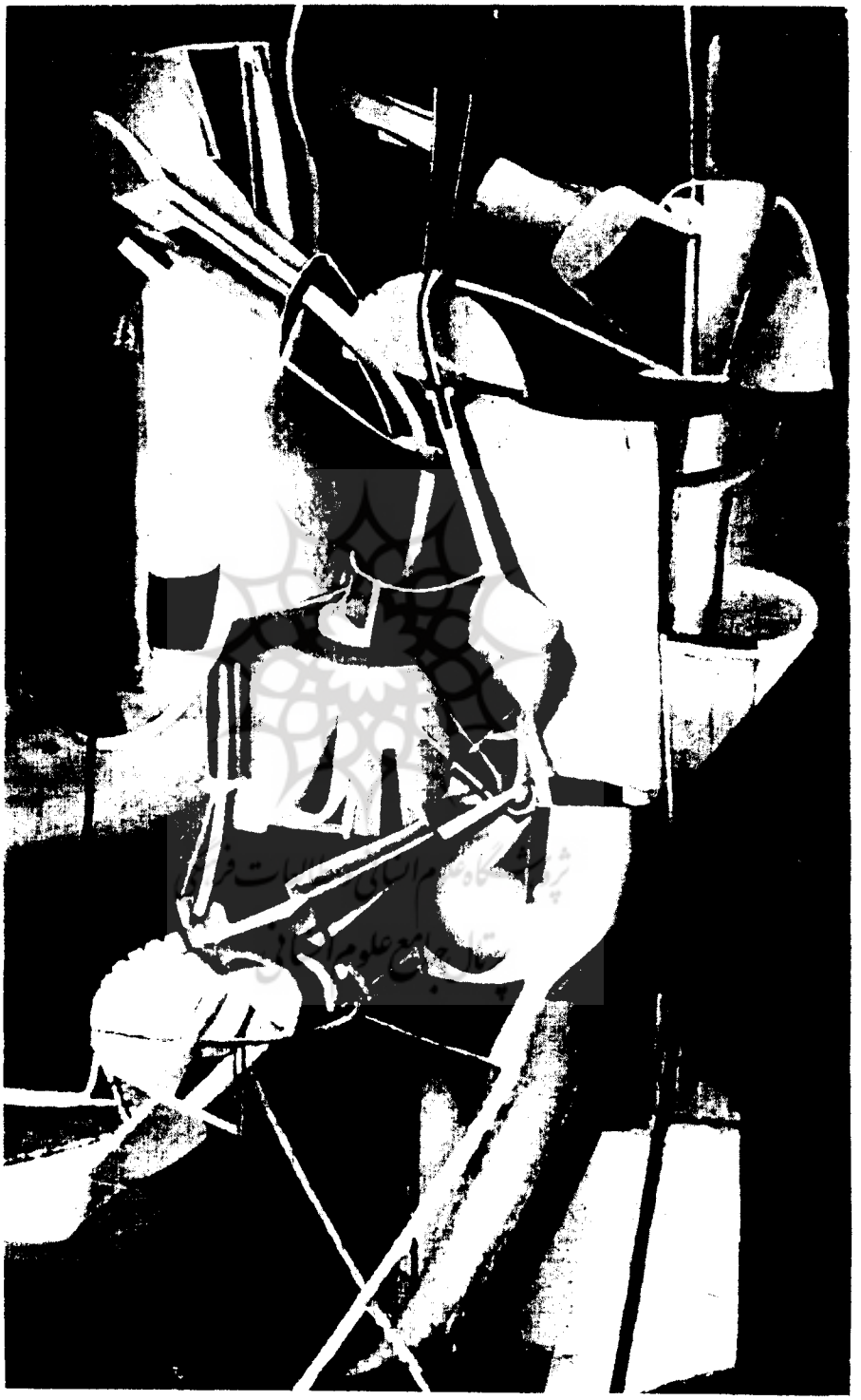
مانند بهشت شما، هیچ.

مانند هنرمندان شما، هیچ.

مانند باورهای شما، هیچ.

این برتون بود که نهایتاً با ترتیب‌دادن وقایع دلسردکننده‌ای مانند محاکمهٔ مسخرهٔ موریس بَرِس (Mourice Barres) میهن‌پرست و مرد حرف، در سال ۱۹۲۱، به دادا پایان داد. شکاف و فاصلهٔ بین گروه‌های مختلف دادائیست‌ها، زمانی به‌وضوح مشخص شد که تزارا تمایل به همکاری نشان داد و با سرباززدن از پاسخ به سؤالاتی که به‌گونه‌ای موقرانه توسط برتون به‌عنوان «رییس» دادگاه ارایه می‌شد، تمامی ماجرا را با خوشحالی به‌هم زد. محاکمه، به‌عنوان مبارزهٔ تروریسم علیه اعضای رهبری جامعه فرانسه فاقد هرگونه جاذبه و حقیقتاً متعلق به دوران ماقبل تاریخ سوررئالیسم بود. برتون در سال ۱۹۲۲، برنامهٔ یک کنگرهٔ بین‌المللی برای تعیین «جهت روحیهٔ مدرن» را اعلام داشت، که در آن نمایندگانی از تمامی جنبش‌های مدرن شامل کوبیسم، فوتوریسم و دادا شرکت می‌جستند ــ و به‌این‌ترتیب

مارسل دوشان، پرنده



برتون با ثبت دادا در تاریخ هنر ــ به‌گونه‌ای که وجود داشت ــ آن را از بین برد.

رابطهٔ بین دادا و سوررئالیسم بسیار پیچیده است، زیرا از جهات بسیاری با هم شباهت دارند. سوررئالیسم، از نظر سیاسی بورژوازی را دشمن خود می‌دانست، و حداقل به‌طور فرضی به مبارزه علیه اشکالی سنتی هنر ادامه داد. هنرمندانی که قبلاً به دادا ملحق شده بودند به سوررئالیست‌ها پیوستند، ولی تصور این‌که آثار هنرمندانی چون آرپ، ارنست یا مَن‌ری یک‌شبه شکل سوررئالیستی به خود گرفت، غیرممکن است. سوررئالیسم در شکل خود، جایگزینی برای دادا بود، چنان که آرپ می‌گوید «من در نمایشگاه سوررئالیست‌ها شرکت کردم، زیرا شیوهٔ برخورد متمرد آنان با «هنر و برخورد مستقیم آنان با زندگی، مانند دادا خردمندانه بود.» تفاوت بنیادی آن‌ها در اساس فرضیات و اصول در آنارشیسم دادا نهفته بود.

ولی حدود دو سال طول کشید که سوررئالیسم حقیقتاً به‌عنوان یک جنبش شکل بگیرد، و این دورهٔ دو ساله از سال ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴، به‌نام «دورهٔ خفتگی» (periode des sommeils) معروف شد. سوررئالیست‌های آتی مانند برتون، الوار (Eluard)، آراگون (Aragon)، روبرت دزنو (Robert Desnos)، رنه کرول (Rene Creuel) و مکس ارنست کشف امکانات اتوماتیسم و رؤیا را شروع کرده بودند، ولی نکته قابل‌توجه در این دوره هیپنوتیزم و استفاده از مواد مخدر بود. در سال ۱۹۲۲، برتون در مقاله‌ای به‌نام (Entrée des médiums) در مورد هیجان ناشی از این کشف می‌نویسد که برخی از آن‌ها، خصوصاً دِزنو در حالت خلسه و نشئهٔ هیپنوتیزم، مونولوگ‌های تکان‌دهنده‌ای ــ کتبی یا شفاهی ــ مملو از تصاویر و تخیلات واضح خلق می‌کردند و ادعا کرد که هیچ‌کدام از آن‌ها در حالت هوشیاری و آگاهی قادر به آن نبودند. ولی وقایع ناراحت‌کننده‌ای، مانند خودکشی دسته‌جمعی گروهی از آن‌ها در حالت خلسه، منجر به کنارگذاشته‌شدن این تجربیات شد. در اولین *بیانیه سوررئالیست*، برتون از اشاره به عوامل «مکانیکی» مثل مواد مخدر یا هیپنوتیزم خودداری کرده و بر سوررئالیسم به‌عنوان فعالیتی طبیعی، و نه القاشده، تأکید دارد.

در سال ۱۹۲۴، دفتر تحقیقات سوررئالیستی تأسیس و *بیانیهٔ سوررئالیست*، اثر برتون منتشر شد و اولین شماره از نشریه سوررئالیستی *انقلاب سوررئالیست* (La Revolution Surréaliste) انتشار یافت. در این زمان جوّی آکنده از نشاط و امید حاکم شده بود و نویسندگان و هنرمندان جوان زیادی به این جنبش جدید جذب می‌شدند. در این‌میان می‌توان به آنتونین آرتو (Antonin Artoud) اشاره کرد که بعدها تئاتر انقلابی آلفرد ژاری (Alfred Jarry) را تأسیس کرد. وی به سمت منصدی دفتر تحقیقات سوررئالیستی منصوب شده بود، که طبق نظر آراگون «منزلگاهی رُمانتیک برای عقاید غیرقابل دسته‌بندی و شورش‌های مداوم» بود. آرتو در «نامه به رؤسای دانشگاه‌های اروپا»، آرزوی همه‌جانبهٔ آنان (سوررئالیست‌ها) برای آزادی و گریز از قیود زندگی مبتذل و نیز اپتیمیسم رو به تزاید آن‌ها را توصیف می‌کند:

بسی فراتر از قلمرو علوم، جایی که زوبین‌های عقل در برابر ابرها می‌شکنند، این گذرگاه پرپیچ و خم حضور دارد، نقطه‌ای مرکزی که در آن تمامی نیروهای هستی و توان نهایی «روح» با یکدیگر تلاقی می‌کنند. در هذیان این حرکت و تغییر همیشگی حصارها و موانع، ورای همهٔ اشکال دانستهٔ تفکر، «روح» ما در جست‌وجوی رمزآلودترین و خودانگیخته‌ترین بخش‌ها به‌حرکت درمی‌آید ــ جنبش‌هایی به‌گونهٔ مکاشفه، فضایی که از جای دیگر آمده است، از آسمان افتاده است... اروپا متبلور می‌گردد، به آرامی در زیر پوشش مرزهای خود، کارخانجات خود، دادگاه‌های قضایی

خود و دانشگاه‌های خود مومیایی می‌شود. تقصیر به‌گردن سیستم‌های قالب‌بندی‌شدهٔ شماست، منطق شما که دو به‌علاوه دو مساوی است با چهار؛ تقصیر به‌گردن شما رؤسا است... ناچیزترین خلاقیت خودانگیخته، دنیایی بسیار پیچیده‌تر و مکاشفه‌آمیزتر از تمامی علوم ماوراءالطبیعه است.

سوررئالیسم با تأیید و به‌رسمیت‌شناختن «خلاقیت خودانگیخته»، مخالفت دادا با هنر و ضرورت حالت کنایه‌آمیز دادا را مردود شمرد؛ سوررئالیسم بدون تأکید بر قوانین زیبایی‌شناختی جدید، *دلیل بودن* (raisan detre) را به هنرمند بازگرداند. ولی خواستهٔ آرتو در مورد ازبین‌رفتن مرزها تا مدت‌های زیادی مورد توجه قرار نگرفت، زیرا سوررئالیسم تا سال ۱۹۳۶ واقعاً بین‌المللی نشده و بیش‌تر به‌صورت جنبشی فرانسوی و به مرکزیت پاریس باقی‌مانده بود.

*بیانیهٔ سوررئالیسم*، سوررئالیسم را به‌صورت جنبشی ادبی معرفی کرده و به نقاشی فقط در یک پانوشت اشاره نموده بود. البته ادعا دربرگیری طیف تمامی فعالیت‌های انسان با هدف کشف و وحدت تفکرات و روحیهٔ آدمی بود، و تمامی مواردی را که تاکنون بدان‌ها اهمیت داده نمی‌شد مثل رؤیا و ناخودآگاه را شامل می‌شد. *بیانیه* در حقیقت اوج تفکرات دو سال گذشته بود تا اعلامیه درباره نکاتی کاملاً جدید. سوررئالیسم در آن به شکل زیر معنا می‌شود:

**سوررئالیسم**، اسم مذکر. اتوماتیسم روانی نابی که هدف آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی فکر است. تفکری که بدون کنترل ناشی از تعقل و ورای هرگونه ذهنیت زیبایی‌شناسانه یا اخلاقی القا شده است.

در *دایرةالمعارف فلسفی* سوررئالیسم مبتنی بر نوعی اعتقاد است، یعنی اعتقاد به واقعیت برتر برخی صور تداعی که تاکنون مورد بی‌توجهی واقع شده است؛ اعتقاد به قدرت تام و همه‌جانبهٔ رؤیا؛ و نیز اعتقاد به نقش بی‌طرفانهٔ تفکر. توجه سوررئالیسم معطوف به انهدام نهایی همهٔ مکانیزم‌های روانی است و نیز معطوف به این امر است که برای حل مشکلات اساسی و مهم زندگی، جایگزین این‌قبیل مکانیزم‌ها شود.

برتون ادعا دارد که سرچشمهٔ اصلی علاقه‌مندی وی به اتوماتیسم، فروید (Freud) بوده است. وی به‌عنوان یک دانشجوی پزشکی تحصیل‌کرده، در درمانگاه شرکوت (Charcot) تحت نظر عصب‌شناس معروف بابینسکی (Babinski) کارکرده، و مدتی از جنگ را در بیمارستانی در نانت (Nantes) (جایی که با زن آشنا شد) گذرانده بود. او در *بیانیه* سال‌های بلافاصله پس از جنگ، می‌نویسد: «در آن زمان، در حالی که ذهنم هنوز کاملاً متوجه فروید بود، و با آشنایی با روش‌های معاینهٔ وی که خود نیز موقعیت‌هایی برای انجام آن‌ها با برخی از بیماران در طی جنگ یافته بودم، تصمیم گرفتم آنچه را که شخص سعی می‌کند از آن‌ها به‌دست آورد، از خودم کسب کنم؛ مونولوگی که به سریع‌ترین وجه ممکن ادا می‌شد، و طی آن ذهن انتقادی فرد نباید دچار قضاوت شود و در نتیجه از هرگونه احتیاط به‌دور خواهد ماند و حتی‌الامکان به شکل تفکر *بیان‌شده* درخواهد آمد. وی به همراهی فیلیپ سوپو (Philippe Soupault) نوشته‌های بسیاری به این روش به نگارش درآورد، و آنان در هنگام بازخوانی و مقایسهٔ آن‌ها از «قدرت شایان انتخاب تصویر» در آنچه که خلق کرده بودند، متعجب شدند؛ و نیز «از کیفیتی این‌چنین که قادر به خلق آن در یک درازنویسی انفرادی نبودیم». تصاویر، نشاط و احساسات نوشته‌های آن‌دو بسیار به یکدیگر شبیه بود ــ تفاوت‌های دو متن، از تفاوت بین تمایلات آن‌ها ریشه می‌گرفت، «متن سوپو تحرک بیش‌تری از متن من داشت». سوررئالیست‌ها همواره بر این نکته تأکید داشتند که «غیرارادی‌بودن» طبیعت حقیقی و فردی شخصی را که به آن می‌پردازد، بسیار کامل‌تر از خلاقیت‌های ارادی وی، آشکار می‌سازد. زیرا غیرارادی‌بودن بهترین وسیله برای رسیدن

به ناخودآگاه بود. متونی که برتون و سوپو نوشته بودند، در سال ۱۹۱۹، در نشریه *ادبیات* و تحت عنوان *حیوان‌های مغناطیسی* چاپ شد، و می‌توان در آن‌زمان یعنی پنج سال قبل از نشر *بیانیه*، این نوشته‌ها را اولین آثار سوررئالیستی به‌حساب آورد.

اولین *بیانیه* مانند چهل‌تکه‌ای از عقاید است ــ تعریف سوررئالیسم بر غیرارادی‌بودن تأکید دارد، ولی مبحث بلندی در آن به رؤیا اختصاص داده شده است، که فروید دریافته بود به هنگام خواب که ذهن آگاه در حال استراحت است، بیان مستقیم ذهنیت ناخودآگاه می‌باشد. البته تصور این نکته که طرز تفکری علمی به‌دلیل داشتن ریشه‌های ظاهری در فرضیات روانکاوانه، در اولین سال‌ها بر سوررئالیسم حاکم باشد، نادرست است. با وجود تجلیلی که از فروید به‌عمل می‌آمد، واضح است که استفادهٔ آنان از تکنیک‌های وی در خصوص روابط آزاد و تعبیر خواب، در بسیاری از جهات با مقاصد وی در تضاد بود.» در حال‌حاضر به‌عهدهٔ انسان است که کاملاً متعلق به خود باشد، یعنی آرزوهای خود را که روزبه‌روز قوی‌تر می‌گردند، به حالتی آنارشیستی حفظ نماید. «برای تقویت آرزوهای سرکش انسان، باید از روانکاوی فرویدی سرپیچی کرد، که قصد داشت اختلافات روحی و احساسی بشر را درمان نماید، تا، به‌عقیدهٔ تزارا، وی را قادر سازد جایگاه خود را در اجتماع و زندگی در وضعیت طبیعی بورژوازی پیدا کند. آن‌ها اهمیت خاصی به تعبیر خواب نیز نمی‌دادند و معتقد بودند که باید به خودِ رؤیا متکی بود. فروید یک‌بار از شرکت در گلچین ادبی برتون که در مورد رؤیا و خواب ترتیب داده شده بود، خودداری کرد و اظهار داشت که نمی‌تواند تصور کند مجموعه‌ای از خواب‌های افراد بدون درنظرگرفتن روابط خواب‌بیننده و خاطرات دوران کودکی او، چه حرفی می‌تواند برای گفتن داشته باشد. آنچه که سوررئالیست‌ها در رؤیاها می‌دیدند، تخیل در حالت ابتدایی خود و بیان ناب «حیرت‌آورها» بود.

با وجودی که برتون به این نکته در *بیانیه* اعتراف نمی‌کند، ولی *غیرارادی‌بودن* خود بسیار مدیون واسطه‌ها (مدیوم‌ها) و «نوشته‌های غیرارادی» آنان بود، و این در هنگامی فاش می‌شود که او بر *بی‌ارادگی* آن‌ها تأکید می‌نماید «ما در کار خود به گیرنده‌های صامت پژواک‌های بسیاری تبدیل شده بودیم و *دستگاه‌های ثبات* بسیار مطیع.» ارنست و دالی (Dali) هر دو به بی‌ارادگی خود در برابر کارشان و نیز مقایسه خود با مدیوم‌ها تأکید می‌نمایند. البته، هنگامی که سوررئالیست‌ها از «فراسوی» سخن می‌گویند، منظورشان اشاره به ماوراءالطبیعه، مانند پیام‌های مدیوم از طرف مردگان نیست، بلکه منظور آن‌ها چیزهایی است که فراسوی مرزهای واقعیت وجود دارد ولی فقط از طریق ناخودآگاه بر ما و یا در یک حالت حساسیت‌پذیری بسیار بالا، بر احساسات ما آشکار می‌شوند.

مبحث بلندی در *بیانیه* به «تصور سوررئالیستی» تخصیص داده شده است. استعاره در تصورات انسان امری طبیعی است، ولی این توانایی بالقوه تنها زمانی بالفعل می‌گردد که به ناخودآگاه اجازهٔ بروز داده شود. در این‌صورت، شگفت‌آورترین تصورات به‌طور غیرارادی ظهور می‌کنند. «به انسان زبان داده شد تا آن را به روشی سوررئالیستی به‌کار بندد.» تصورات سوررئالیستی از کنار هم‌گذاشتن دو واقعیت متفاوت به‌طور تصادفی به‌وجود می‌آیند، و زیبایی تصورات به جرقه‌ای که در اثر برخورد آن دو ایجاد می‌شود، بستگی دارد؛ هرچه تفاوت اجزای این تصورات بیش‌تر باشد، جرقه درخشان‌تر خواهد بود. برتون عقیده داشت که در چنین نوعی از تصور نباید از قبل طرح چیزی را ریخت؛ بهترین مثال، که آنان برای طلب رقابت عنوان کردند و به‌صورت شعار آنان درآمد، گفتهٔ لوتره‌آمون (Lautreamont) بود: «به زیبایی احتمال برخورد یک

جورجو دکیریکو، تنوع شریرانهٔ پادشاه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چرخ خیاطی و یک میز بر روی یک میز تشریح».

برتون اذعان می‌کرد که تخیلات شخصی وی در درجه اول زبانی هستند، ولی امکان وجود تصورات بصری از این‌نوع را نیز می‌پذیرد. در حقیقت، چنین آثاری قبلاً در کلاژهای ارنست وجود داشتند، و برتون در سال ۱۹۲۱ مقدمه‌ای برای نمایشگاهی از آثار ارنست نوشته بود که در آن آثار وی در واژگانی بسیار مشابه واژگانی که بعدها برای توصیف تصورات شاعرانهٔ سوررئالیستی به‌کار برد، مورد بحث قرار گرفته بود. این کلاژهای دادا، حس غریب سرکشی را نشان می‌دهد که در کلاژهای بعدی ارنست مانند زنی با صد سر و یک‌هفته نیکی دیده می‌شود، و تماماً به سوررئالیسم تعلق دارند.

هنرهای تجسمی به‌نحوی به سوررئالیسم که توجه اصلی آن متوجه شعر، فلسفه و سیاست بود کمک کردند، با این‌که در واقع سوررئالیسم از طریق آن‌ها به عدهٔ کثیری از مردم معرفی شد. در میان هنرهای بصری، سوررئالیسم یکی از حریص‌ترین جنبش‌های مدرن بود که گسترهٔ خود را به هنر مدیوم‌ها، کودکان، دیوانگان، نقاشان تازه‌کار، و نیز هنر ابتدایی که اعتقاد آن‌ها به «پریمیتیویسم کامل» خود را منعکس می‌ساخت، بسط داده بود. آن‌ها بازی‌های کودکانه انجام می‌دادند، مثل cadaure exquis که در آن هر بازیگر یک سر، بدن یا پا می‌کشد و پس از نوبت خود کاغذ را تا می‌کند تا کار وی دیده نشود. مخلوقات عجیبی که در نهایت به‌وجود می‌آمدند، الهامی برای نقاشی‌های میرو (Miro) شدند.

پی‌یر ناوی (Piere Naville)، یکی از اولین ناشران *انقلاب سوررئالیستی*، وجود چنین چیزی را به‌عنوان نقاشی سوررئالیستی انکار می‌کند: «اکنون همه می‌دانند که چیزی به‌نام *نقاشی سوررئالیستی* وجود ندارد. نه خطوط حاصل از حرکت مدادی که به‌دست حالت اجتماعی ژست‌ها سپرده شده است، نه بازتاب تصویری تخیلات رؤیاگونه، و نه خیالات وهم‌آلود را مسلماً نمی‌توان این‌چنین توصیف کرد.

ولی مناظر وجود دارد.

خاطره و لذت تصمیم‌ها: این تمامی اصول زیبایی‌شناسی است.» برتون پاسخ این اتهام را در مقالاتی داد که از سال ۱۹۲۵ در *انقلاب سوررئالیستی* چاپ می‌شد، و در مورد پیکاسو (Picasso)، براک (Braque) و دو شیریکو، و نیز نقاشانی که قوی‌ترین ارتباط را بین نقاشی و سوررئالیسم برقرار کردند، مانند ماکس ارنست، من‌ری و مَسون (Masson) بحث نمود. هنگامی که در سال ۱۹۲۸ این مقالات به‌صورت کتابی به‌نام *سوررئالیسم و نقاشی* درآمدند، وی آرپ، میرو و تانگی (Tanguy) را به آن‌ها اضافه کرد. برتون قصد ندارد بدین‌طریق نقاشی سوررئالیستی را تعریف کند ـ وی با آن سؤال به روشی دیگر برخورد می‌کند و رابطهٔ فردی هر نقاش را با سوررئالیسم ارزیابی می‌نماید. وی از هرگونه بحث واقعی در مورد زیبایی‌شناسی خودداری می‌کند، با وجودی که او به‌گونه‌ای مبهم بحث خود را به‌صورت سؤال در مورد «تقلید» در هنر مطرح می‌کند، و اظهار می‌دارد که توجه او به یک نقاشی فقط به‌مثابهٔ پنجره‌ای است که به چیزی می‌نگرد، و این‌که مدل یک نقاش باید «کاملاً درونی» باشد و او بعدها در *پیدایش و دورنمای هنری سوررئالیسم* (۱۹۴۱) غیرارادی‌بودن و ثبت رؤیاها را به‌عنوان راه‌هایی که به روی سوررئالیسم گشوده شده‌اند، تعریف می‌کند.

نقاشانی که با سوررئالیسم مرتبط بودند، در حقیقت در حفظ عدم وابستگی خود به شخصیت غالب برتون بسیار موفق‌تر از نویسندگان سوررئالیست بودند، شاید به این دلیل که نقاشی حیطهٔ شخصی کار برتون نبود. آن‌ها توانستند به نحوی از عقاید سوررئالیستی *استفاده* کنند، بدون این‌که در آن غرق گردند، و مسلماً جوی را که توسط سوررئالیسم ایجاد شده بود، بسیار تحریک‌آمیز یافتند.

احتمالاً ارنست نزدیک‌ترین فرد به شعرای

سوررئالیست، خصوصاً پل الوار (Paul Eluard) بود، و رشد فرضیات سوررئالیسم را با علاقه‌ای زیاد دنبال می‌کرد. وی در سال ۱۹۲۵، فروتاژ (مالش) را کشف کرد، که خود آن را به‌عنوان «معادل واقعی آنچه که قبلاً *نوشتن غیرارادی* نامیده می‌شد» توصیف می‌کند.

روشی که وی به‌عنوان «ناظر تولد آثارش» اتخاذ می‌کند، از کنترل ارادی منشأ می‌گیرد و مسئله سلیقه یا مهارت را حذف می‌نماید. به‌هرحال فروتاژهای مدادی وی، که در آن‌ها مواد دیگری چون چوب نیز به‌کار رفته است، دارای زیبایی و ظرافتی خارق‌العاده و ترکیبی از «مشاهدهٔ» غیرمستقیم ارنست و کمپوزیسیون‌های دقیق و ظریف حاصله می‌باشند. آن‌ها مملو از جناس‌های بصری هستند، مثل *عادت برگ‌ها* که در آن تصویری که از گذاشته‌شدن کاغذ بر روی چوب و مالش آن به‌دست آمده است به برگی با رگه‌های بسیار تبدیل می‌شود که بین تنه‌های دو «درخت» که خود نیز حاصل گذاشتن و مالش کاغذ بر روی تخته‌های چوبی بزرگ هستند، معلق مانده است.

غیرارادی‌بودن به طرق مختلف، به آثار میرو و مَسون جهت کاملاً تازه‌ای بخشید: این دو نقاش، در پاریس استودیوهایی در همسایگی یکدیگر داشتند، و روزی در سال ۱۹۲۳ میرو از مسون پرسید که آیا یکی از آن‌ها باید به دیدن پیکابیا یا برتون برود یا نه. مسون چنین جواب داد: «پیکابیا دیگر گذشته است، برتون به آینده متعلق است.» مَسون اصول غیرارادی‌بودن را به تمامی پذیرفت، و طرح‌هایی که وی با قلم و جوهر در زمستان ۲۴-۱۹۲۳، درست پس از ملاقات با برتون، شروع کرد، جزو جالب‌ترین آثار سوررئالیسم هستند. قلم به‌سرعت و بدون آگاهی از موضوع حرکت می‌کند، و شبکه‌ای از خطوط عصبی ولی مطمئن که تصاویر را پدیدار می‌کنند، از خود به‌جای می‌گذارد؛ برخی از این خطوط انتخاب و تکمیل می‌گردند در حالی که برخی دیگر فقط در حد یک طرح اولیه رها می‌شوند.

موفق‌ترین این نقاشی‌ها دارای کمالی است که حاصل عمل ناخودآگاه بر روی عوامل حسی مربوط به بافت و علاوه بر عوامل بصری می‌باشد. آن‌ها ظاهراً دارای کیفیتی اساسی هستند که برتون در جملاتی که در حال نیمه‌بیداری و به‌طور خودبه‌خود به وی القا شد، بدان‌ها اشاره می‌کند؛ همان کیفیتی که وی در مبحث غیرارادی‌بودن در *پیدایش و دورنمای هنری سوررئالیسم* به تفصیل توصیف می‌کند:

> بر اساس تحقیقات مدرن روان‌شناختی، ما می‌دانیم که به مقایسه ساختمان لانهٔ یک پرنده و شروع یک ترانه رسیده‌ایم که هدف آن نتیجه‌گیری در مورد ویژگی‌هایی خاص می‌باشد. یک ترانه ساختار خاص خود را دارد، به‌حدی که ما صداهای متعلق به آن و صداهای مخالف آن را تشخیص می‌دهیم... من عقیده دارم که غیرارادی‌بودن تصویری نیز مانند نوع زبانی آن ــ بدون آسیب‌رساندن به کشش‌های عمیق و فردی که قادر به ارایه‌کردن و حتی تا حدی تجزیه‌کردن آن‌هاست ــ تنها سبک بیانی است که چشم و گوش را با رسیدن به *اتحاد* ریتمیک ارضا می‌نماید (در نقاشی یا مقاله *غیرارادی* نیز درست مثل ترانه و لانه قابل تشخیص است)... و من معتقدم که غیرارادی‌بودن می‌تواند با مقاصد ازپیش‌تعیین‌شده‌ای وارد کمپوزیسیون گردد؛ ولی اگر جریان غیرارادی‌بودن در *زیر زمین* قطع شود، خطر دورشدن از سوررئالیسم وجود دارد. تنها زمانی می‌توان یک اثر را سوررئالیستی دانست که خالق آن سعی کند به دیدگاهی روان‌شناختی برسد که در آن خودآگاهی فقط نقش کوچکی داشته باشد. فروید نشان داده است که در این ژرفا، عدم وجود تناقض، تحرک دوبارهٔ احساساتی که به‌علت محدودیت راکد شده بودند، بی‌زمانی و جایگزینی حقیقت خارجی با حقیقت روانی قابل مشاهده است که اصل لذت به‌تنهایی همگی را تحت‌الشعاع

قرار می‌دهد. غیرارادی‌بودن ما را مستقیماً به این نقطه رهنمون می‌شود.

اظهارات برتون در مورد غیرارادی‌بودن در این بحث بسیار اغراق‌آمیز می‌باشد، زیرا وی قصد داشت که آن را با خرج «روش‌های دیگری که برای سوررئالیسم پیشنهاد می‌شد، یعنی ثبت تصاویر رؤیاگونه با *خطای چشم*» دوباره پایه‌ریزی نماید؛ (به گفتهٔ خود او) وی مورد سوءاستفادهٔ دالی قرار گرفته و در معرض خطر بی‌اعتبارکردن سوررئالیسم بوده است. در حقیقت، به‌استثنای طراحی‌های مسون و برخی از نقاشی‌های «شنی» وی، آثار کاملاً غیرارادی کمی وجود دارد ــ و چگونه می‌توان درجه غیرارادی‌بودن یک طراحی یا یک نقاشی را ارزیابی نمود؟ روش‌های مختلف و جدیدی برای توجه به ناخودآگاه ابداع شد که شامل نوع مکانیکی‌تری از غیرارادی‌بودن و دارای مزیت مهارت دستی نیز بود. از این‌میان می‌توان به فروتاژهای مکس ارنست و «عکس‌برگردان» (decalcomania) اشاره کرد که توسط اسکار دومینگز (Oscar Domingues) ابداع شد. گواش سیاه بر روی صفحه‌ای کاغذ ریخته شده، صفحه دیگری به‌آرامی بر روی آن فشار داده می‌شد، و قبل از خشک‌شدن رنگ صفحه‌ها از هم جدا می‌شدند؛ نتیجه باید «به‌علت قدرت انتخاب خود متفاوت» می‌شد ــ این همان «دیوار پارانوییک داوینچی بود که به کمال رسیده بود».

مسون آن را بسیار خشک و غیرقابل انعطاف یافت و پیروی از اصول غیرارادی‌بودن وی را به جایی رهنمون نکرد، و به این‌ترتیب در سال ۱۹۲۹ به‌قصد بازگشت به سبکی منظم‌تر و کوبیستی، از آن کناره گرفت. در حالی که، میرو مانند ارنست از غیرارادی‌بودن *استفادهٔ* شایانی کرد تا نقاشی‌های خود را از سبک قدیمی و بسیار تمثیلی‌شان نجات دهد؛ میراثی از کوبیسم که میرو ــ که آن را «هنر ثبت‌شده» می‌نامید ــ به‌شدت به آن پشت کرد («من گیتار آن‌ها را خرد خواهم کرد»). برتون عقیده داشت که میرو با «غیرارادی‌بودن کاملاً روحی خود، سوررئالیست‌تر از ما خواهد شد». میرو می‌گفت: «من شروع به نقاشی می‌کنم، و در همین‌حال در زیر قلم من تصویر خود را بروز می‌دهد یا ارایه می‌کند: شکل تبدیل به نشانه‌ای از یک زن یا یک پرنده می‌شود... اولین قدم کاملاً آزاد و ناخودآگاه است.» ولی وی اضافه کرد «مرحلهٔ دوم به دقت محاسبه می‌شود». در طی چند سال بعد، میرو به‌طور متناوب یا نقاشی‌هایی خلق می‌کرد که در آن‌ها غیرارادی‌بودن غالب بود، مثل *تولد جهان* که آنرا با بخش کردن آبرنگ با تکه‌ای ابر یا پارچه بر روی یک کرباس نسبتاً پرداخت شده و «به‌روش تصادفی» آغاز کرد و با رسم خطوط یا لکه‌های رنگ آنرا کامل نمود، یا بوم‌هایی مثل *شخصی در حال پرت کردن سنگ* را می‌آفرید که دارای تصاویر دوگانه و زبان اشاره بودند. نقاشی‌های نوع دوم از یکی از نقاشی‌های اولیه وی به نام *مزرعهٔ کشت‌شده نشئت* می‌گیرند که او پس از پیوستن به سوررئالیست‌ها کشید و در آن توهمات به‌یکباره رها می‌شوند. منظره‌ای پر از مخلوقات عجیب که در طرف چپ آن موجودی دیده می‌شود که ترکیبی است از انسان، گاو و گاوآهن، و در طرف راست آن درختی که بر آن یک چشم و یک گوش او بوده است. سوررئالیسم، از طریق غیرارادی‌بودن، به میرو فقط آزادی تکنیکی بیش‌تر نبخشید، بلکه آزادی کشف رویاها و توهمات دوران کودکی‌اش و آزادی برای دنبال کردن مکاشفات غنی و پرباری را که در هنر مردم کاتالان، هنر کودکان و نقاشی‌های بوش (Bosch) یافته بود، داد: تمایز بین غیرارادی‌بودن و رؤیاها که به‌عنوان مثال انقلاب سوررئالیستی هواخواه آن بود و بخشهایی مجزا در آن به متون غیرارادی و بیان رویاها اختصاص داده می‌شد، در مورد نقاشی سوررئالیستی به‌طور قطعی کاربردی ندارد. برای مثال، آرپ، میرو و ارنست آن‌ها را نه تنها در کل آثار خود بلکه حتی در یک اثر نقاشی نیز ادغام می‌کردند. در نقاشی‌ها، برجسته‌کاری‌ها و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجسمه‌های آرپ گرایش‌هایی به غیرارادی‌بودن و رویاها به‌طور هم‌زمان وجود دارد: او به «آثار تجسمی و رؤیایی» خود اشاره می‌کند. مورفولوژی قابل انعطاف وی، با تکیه بر شباهت‌ها، به‌طور طبیعی معطوف جناس بصری است. مثل دستی که چنگال نیز هست و غنچه‌هایی که دستان هستند؛ این خصوصیات در دههٔ بیست و هنگام تماس نزدیک وی با سوررئالیست‌ها در آثارش بسیار نمایان است.

آن دسته از آثار سوررئالیستی به نام «نقاشی‌های رویایی» شناخته می‌شوند، در حقیقت آن‌هایی هستند که تکنیک‌هایی خیالبافانه و توهم‌آمیز در آن‌ها غالب است؛ آن‌ها لزوماً ثبت رویاها نیستند. به‌عنوان مثال، نقاشی‌های تانگی رویاگونه‌اند، ولی ثبت رویا نبوده و بیش‌تر کشفیات یک منظرهٔ درونی می‌باشند. بسیاری از نقاشی‌های سوررئالیستی خصوصیاتی را دارند که فروید «اثر رویا» می‌نامید، مثلاً حضور عناصر متضاد در کنار یکدیگر، تراکم دو یا چند شئ یا تصور، استفاده از عناصر و اشیایی که ارزش *نمادین* دارند (اغلب مفاهیم جنسی را می‌پوشانند).

در گروه اندکی از نقاشی‌های مکس ارنست بین سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۴، من‌جمله *فیلی از جزایر سلب* (Elephant Célèbes) و *ادیپ شهریار* Pieta یا *انقلاب شبانه*، حالتی از سادگی و حتی ساده‌دلی دیده می‌شود که ممکن است ناشی از این باشد که آن‌ها ثبت رؤیاهای زنده یا تصورات رویاگونه هستند. این آثار که به‌شدت تحت تأثیر دوشیریکو خلق شده‌اند، تصاویری رمزآلود ولی بسیار قوی هستند که نگاه یا رویای نقاش به جهان را نشان می‌دهند و حسّ واقعیت را در بیننده به‌شدت کلاژهای او ولی نه به خشونت آن‌ها، متزلزل می‌نمایند. آن‌ها برای «تعبیر» به ما نشان داده نمی‌شوند، با این‌که توضیحی نزدیک به «مفهوم» آن‌ها در عنوان ارایه می‌شود. از طرفی دیگر، نقاشی‌های دالی، نمایشی تعمدی از حالت روانی خود اوست، که به‌قدری تحت‌تأثیر مطالعات او در زمینه روان‌شناسی است که گاه به‌نظر می‌رسد برخی از آن‌ها تصاویری در مورد یکی از تحقیقات فروید یا کرافت ابینگ (Krafft-Ebing) هستند.

دالی رئالیسم ظریف و خیالبافانهٔ خود را به‌صورت ضدهنری، آزاد از «قیود تجسمی» و «هجویات دیگر» می‌دید. وی در سال ۱۹۲۹ به سوررئالیست‌ها پیوست، یعنی زمانی که جنبش بر اثر مشکلات شخصی و سیاسی از هم پاشیده بود. طی چند سال بعد، دالی آن‌را با تمرکزی جدید، نه تنها به کمک نقاشی‌هایش، بلکه از طریق فعالیت‌های دیگر خود مثل فیلم *سگ اندلسی* (۱۹۲۹) که با بونوئل (Bunuel) ساخت، تقویت نمود. ولی در سال ۱۹۳۶، به سبب شیوهٔ دیوانه‌واری که او خود را به عموم نشان می‌داد، همراه با بی‌تفاوتی سیاسی وی، در زمانی‌که سوررئالیست‌ها در تلاش برای تحرکی جدید در جهت عملکرد مثبت بودند، بسیار خطرناک شناخته شد و از گروه رانده شد.

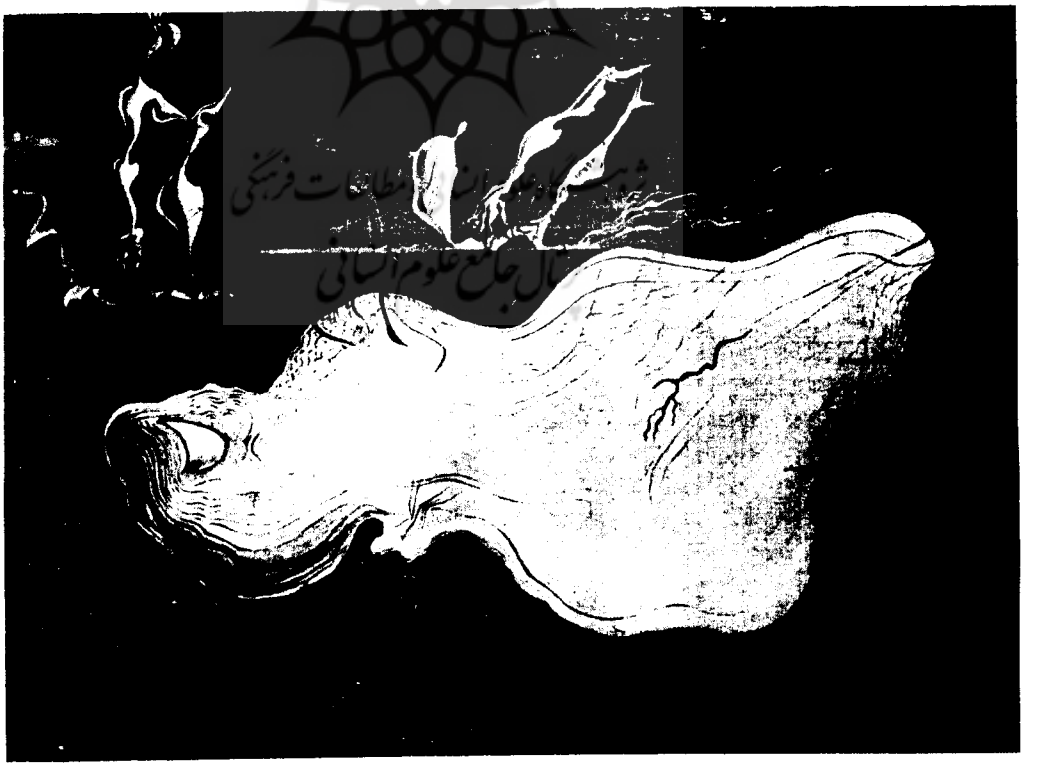
نقاشی‌های دالی ترس آزاردهندهٔ وی از مسایل جنسی را، که منجر به ترس از اخته‌شدن می‌شود، به نمایش درمی‌آورند. (او یک‌سری نقاشی از ویلیام تِل (William Tell) کشید که قهرمان آن‌ها، یک اسطورهٔ اخته‌شدن بود.) این آثار کلیدی به‌سوی ناخودآگاه او نیستند، زیرا تمامی تعبیرات و تفاسیر را خود انجام داده است و ما با تفسیری کاملاً خودآگاه و حتی مشکوک روبه‌رو می‌شویم. اگر آثار نقاشی دوشیریکو، متعلق به سال‌های قبل از ۱۹۱۷ را با آثار دالی مقایسه کنیم، متوجه تفاوت بین سمبولیسم جنسی ناخودآگاه در برج‌ها و طاق‌نماهای آثار دوشیریکو که حالت توهم‌زا و رمزآلود اثر را حفظ می‌کنند و سمبولیسم بسیار واضح دالی ــ مثلاً در تصاویر تکرارشوندهٔ سر زنی که کوزه نیز هست ــ می‌شویم که اشاره‌ای است به نماد پیش‌پاافتادهٔ فروید.

دالی عقیده داشت که تنها تفاوت بین او و یک فرد

دیوانه این است که او دیوانه نیست. پارانویایی که وی عقیده داشت مسئول تصورات دوگانه اوست، ارتباطی با پارانویای طبی نداشت. فعالیت‌های پارانوییک ـ انتقادی برداشتی از روش فروتاژ ارنست بود، که توانایی‌های بصری هنرمند را به بازی می‌گرفت. این حالت شامل توانایی برای دیدن دو یا چند تصویر در یک ساختار نقاشی شده بود، مثلاً در *بازار برده‌فروشی با نیم‌تنهٔ گم‌شدهٔ ولتر*، سرهای سیاه‌رنگ مردم با یقه‌های سفید در مرکز نقاشی، چشم‌ها نیم‌تنهٔ فیلسوف نیز می‌باشند. این روش بر اساس «نیروی ناگهانی ارتباطی سیستماتیک و مناسب پارانویا» ابداع شد و «روش خودانگیخته‌ای برای دانش غیرمنطقی» بود. دالی می‌گفت «من معتقدم آن لحظه نزدیک است که بتوان با یک تفکر پارانویید فعال سردرگمی را اصولی کرده و در بی‌اعتبارکردن واقعیت جهان سهیم شد.»

نقاشی‌های دالی آزاردهنده هستند، ولی نه به درهم‌گسیختگی آثار ماگریت (Magritte). نقاشی‌های ماگریت جدالی هستند؛ آن‌ها عقاید و فرضیات فرد را در مورد جهان و ارتباط بین یک شئ حقیقی و یک شئ نقاشی‌شده، به زیر سؤال می‌برند، در آن‌ها قیاس‌هایی غیرقابل پیش‌بینی وجود دارد و اشیای کاملاً نامربوط به سبکی تعمداً خشک و بی‌روح کنار هم قرار گرفته‌اند، که تمامی این‌ها مثل یک فیوز عمل می‌کنند. آن‌ها فاقد یک معنا هستند. به نحوی که این جدال‌ها قابل حل به‌نظر نمی‌رسند. به‌عنوان مثال، در *شرایط انسانی ۱*، سه‌پایه‌ای روبه‌روی یک پنجره قرار دارد که چیزی شبیه به یک قاب شیشه‌ای را نگه داشته است، زیرا بر روی آن، ابتدا مناظری که از درون پنجره دیده می‌شوند، وجود دارد. البته «شیشه» تا کنارهٔ پرده پیش رفته است، و به‌نظر می‌رسد که جسمی سخت و در حقیقت یک نقاشی

سالوادور دالی، Beigneuse



روی بوم باشد. بنابراین، این یک نقاشی در نقاشی است و با این‌که توهم‌گرایی آن بسیار خام است، کششی قوی بین شناخت ما از وفاداری منظرهٔ روی بوم نسبت به منظره «واقعی» و اطلاع از این نکته که هردو در حقیقت نقاشی هستند، ترتیب داده شده است. ماگریت، انواع بیش‌تر و پیچیده‌تری از این موضوع را نقاشی کرده است.

فعالیت سوررئالیست‌ها در قلمرو «فرای» نقاشی بسیار متنوع است، ولی گسترده‌ترین و غنی‌ترین زمینه برای نوآوری، اشیای سوررئالیستی بود که در نمایشگاه بین‌المللی سوررئالیسم در سال ۱۹۳۸ در پاریس از نظر تعداد غالب بود. این نمایشگاه به نقطهٔ اوج سوررئالیسم قبل از جنگ اشاره می‌کرد و قصد آن خلق یک محیط کامل بود. و نتیجه بسیار گیج‌کننده. به گفتهٔ رَمبو (Rimboud)، نتیجه، سالنی در کف یک معدن بود. دوشان، که مسئول دکور بود، هزار و دویست کیسه زغال از سقف آویزان کرد؛ برگ‌ها و چمن‌های خشک کف سالن را در اطراف برکه‌ای مملو از نی و سرخس، پوشانده بودند، مسقلی پر از زغال چوب در مرکز می‌سوخت و در گوشه‌های سالن تخت‌های دونفرهٔ بزرگ دیده می‌شد. درب ورودی نمایشگاه تاکسی بارانی اثر دالی قرار داشت، ماشینی متروک که گیاه عشقه بر روی آن روییده بود، و اجساد راننده و زن مسافر دیوانه از آب خیس شده و حلزون‌ها بر روی آن می‌خزیدند. یک «خیابان سوررئالیستی» به سالن اصلی کشیده شده بود، که دو طرف آن صفی از مانکن‌های مؤنث دیده می‌شد که آرپ، دالی، دوشان، ارنست، مسون، من‌ری و دیگران به آن‌ها لباس پوشانده بودند: درون نمایشگاه، علاوه بر نقاشی‌های بسیار، اشیای سوررئالیستی زیادی دیده می‌شد، مثل فنجان و نعلبکی صبحانه مرت‌اپنهایم (Meret Oppenhein) که از پوست پوشیده شده بود، و هرگز اثر دومینگز، که گرامافونی بسیار بزرگ بود که از شیپور آن دو پا بیرون زده و به‌جای سوزن گرامافون، دست یک زن قرار گرفته بود.

جنگ سوررئالیست‌ها را از پاریس پراکند. خیلی از آن‌ها، من‌جمله برتون، ارنست و مسون به نیویورک رفتند و فعالیت‌های سوررئالیستی خود را ادامه دادند؛ این فعالیت‌ها کمکی بود به کاشته‌شدن بذر جنبش‌های امریکایی پس از جنگ مثل اکسپرسیونیسم انتزاعی و پاپ آرت (Pop Art)، و نیز افرادی چون روبرتو ماتا (Roberto Matta) و ارشیل گورکی (Arshile Gorky) را دور آن‌ها جمع کرد. آنان پس از پایان جنگ به فرانسه بازگشتند ولی سوررئالیسم دیگر جنبشی غالب در عرصهٔ هنر نبود؛ البته تا زمانی که برتون زنده بود، این جنبش پایان نمی‌یافت. برتون، اولین محرک سوررئالیسم، در سال ۱۹۶۶ از دنیا رفت، ولی بسیاری از ایده‌های مربوط به سوررئالیسم هنوز هم دارای نیروی محرکی هستند. از آن‌جا که واژهٔ سوررئالیسم امروزه بسیار به‌کار می‌رود و مانند «رومانتیک» کاملاً وارد گفت‌وگوهای رایج شده است، اشاره‌ای دوباره به هدف سوررئالیسم مفید به‌نظر می‌رسد: «همه‌چیز چنین نشان می‌دهد که نقطهٔ خاصی در ذهن وجود دارد که در آن مرگ و زندگی، حقیقت و تخیل، گذشته و آینده، گفتنی و نگفتنی، ارتفاع و عمق، دیگر در تناقض دیده نمی‌شوند: حال، بیهوده به‌نظر می‌رسد اگر کسی برای فعالیت سوررئالیستی، انگیزهٔ دیگری را به جز رسیدن به این نقطه، جستجو کند.» هدف آن مخالفت با حالاتی نبود که آشکارا متناقض‌اند، مثل زندگی خواب و بیداری، بلکه تجزیه‌وتحلیل آن‌ها در حالتی فرا-واقعی (Sur-real) بود، و این آن‌چیزی است که در بهترین شکل در سوررئالیسم بصری قابل حصول است.