g. de Chirico

جورجو دکریکو

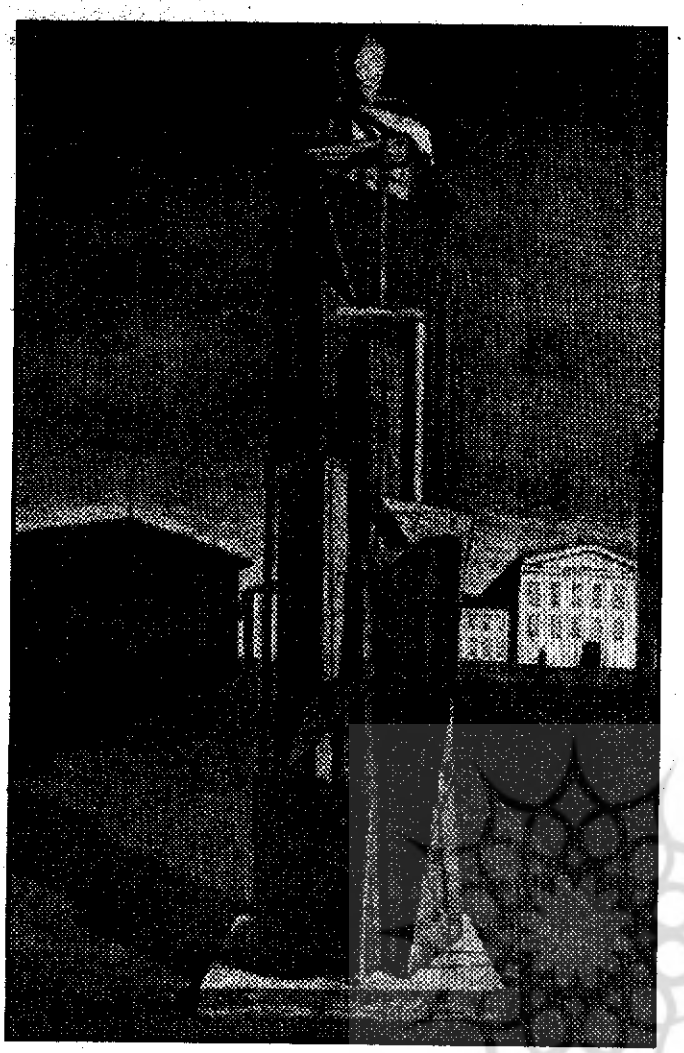
سایه‌های اضطراب قرن

● رحمان احمدی ملکی

در سال‌های پر تنش آغاز قرن بیستم، به ویژه سال‌های بین دو جنگ جهانی، هنرمندان و نقاشان زیادی، با بیان و روش نو، در تاریخ هنر ظهور کردند و راه و نگرشی خاص از واقعیت زندگی، و شناخت ویژه‌ای از ارتباطهای مرموز و درونمایه‌های نهفتهٔ اشیاء و عناصر هستی را ارائه دادند. نگرش‌های جدید در مواردی، تشابهاتی با بینش‌های گذشته را نشان می‌دادند اما نوع نگاه انسان به طبیعت و محیط پیرامونش، و کیفیت تفکر و کشف اصول دگرگونه، که در نگرش‌های نو نمایانده می‌شد، گیرایی پیش رونده و تاءثیرگذاری بدیعی را در خود داشت؛ گویی ظاهر اشیاء و تیرگی‌ها و روشنی‌ها و بافت آن‌ها ـ که سالیان زیادی مورد توجه بود ـ شکافته شده و درون ناشناخته و محتوای غریب آن‌ها بیرون ریخته می‌شد. همانگونه که روانکاوی و روانشناسی معاصر، درون منزوی و تنهایی سیاه آدمی در قرن بیستم را بیرون می‌ریخت و گره‌های نگشوده و زخم‌های کهنهٔ او را فرا روی نگاهش می‌نمایاند.

در همان دهه‌های اول بود که نظریات «روان شناسی»، آشفتگی‌های نهفته و عقده‌های روانی از جانب زیگموند فروید، گستاو یونگ و چند روانشناس و تحلیلگر دیگر، مطرح می‌شد که بیشتر آن مباحث و اصول، در حقیقت فرایند روح متزلزل و مضطرب انسان معاصر بودند. بعد از مرگ فریدریش نیچه در سال ۱۹۰۰، نظرات او دربارهٔ «ابرانسان»، ارادهٔ معطوف به قدرت و رابطهٔ طبقات اجتماعی و نظرات کمابیش مشابه شوپنهاور، هایدگر و فیلسوفان و جامعه شناسان قبلی دیگر، در برخوردها، محاورات و نظرگاه‌های روشنفکران، اندیشمندان، فرهیختگان و هنرمندان ظهور کرد. جهان ـ به ویژه جامعهٔ غرب ـ آبستن تنش‌ها و تلاطم‌های گنگ و ناشناخته بود.

تکان‌ها نه درآغاز قرن، بلکه بیشتر در سال‌های آخر دههٔ دوم، رخ نمودند. تناقض‌های نظام سرمایه‌داری، آشکارتر شد و رویدادهای فاجعه‌آمیز در قالب جنگ‌ها و تصادم‌های خونین، به بار آمد. بنابراین با وجود پیشرفت‌های مادی که در نظام سرمایه داری انحصاری حاصل شده بود، و به



● دکریکو
در سال‌های بعد از ۱۹۱۰،
در فلورانس،
چند پرده
از نقاشی‌های برجسته
و منحصر به فرد خویش را
به پایان رساند
و پایه‌های موضوع،
پیکره نگاری،
و حالت روحی تنهایی،
غرابت و مالیخولیا را
که بعدها اختصاصاً
از آن وی شد،
محکم کرد.

رغم سیمای دگرگون شدهٔ زندگی در جوامع صنعتی پیشرفته، قرن جدید مبشر هیچگونه احساس آسایش و امنیتی برای انسان غربی ـ و کل بشریت ـ نبود؛ و بلکه اضطراب‌های پیچیده و گمشدگی‌های مرموزی برای بشریت به ارمغان آورد که آثار آن اضطراب‌ها و نامرادی‌ها، در طول قرن در بیشتر آثار ادبی، هنری و اجتماعی او به چشم می‌خورد.

در متن همین شرایط فرهنگی ـ اجتماعی آغاز قرن و سال‌های بین دو جنگ بود که هنر پیشتاز در پی گشودن راه خود بود. روند منطقی تحول نقاشی پس از امپرسیونیسم، در آستانهٔ سدهٔ بیستم به حرکت‌های سریع انقلابی انجامید. قالب زبان تصویری و نوع نگاه هنرمند، دچار تکان و دگرگونگی چشمگیری شد. «به موازات این برونگری‌های خلاق، با گرایش هایی در نقاشی نوین روبرو می‌شویم که موقعیّت انسان غربی را در دنیای بیگانه، غیرعقلانی و یکسره از هم گسیخته می‌نمایانند. کافی است که به نقاشی‌های اکسپرسیونیستی نظر افکنیم تا لرزش خشماگین هنرمندی را ببینیم که از موقعیت انسان غربی برآشفته ولی غالباً در جستجوی علت‌ها به درماندگی دچار شده است. او چهره‌ای کریه و تحریف شده از انسان را نشان می‌دهد؛ نه از آن رو که بر زشتی‌ها صحه می‌گذارد، بلکه به این سبب که می‌خواهد با آنچه بزَک شده است، مبارزه کند». (۱)

بیشتر مکاتب قرن بیستم، به نوعی در این عصیان و ستیزه، سهم داشتند که از آن میان، نقاشان «متافیزیک» و بخصوص شخص پیشتاز آن ها، «جورجو دکریکو»، از جایگاه خاصّی برخوردارند که نه چهرهٔ کریه، بلکه هیبت و شبح وهم‌آلود، واخورده و طلسم شدهٔ انسان معاصر را در آثار خویش به تصویر می‌کشند.

● نقاشی متافیزیک، نه شیوه‌ای نو در نقاشی، بلکه صرفاً طرز نگرشی جدید به اشیاء بود. این دسته از نقاشان ـ که دکریکو سرآمد آن‌ها بود ـ جهان اشیاء را همچون جهانی بیگانه و رمزآلود تجربه می‌کردند.

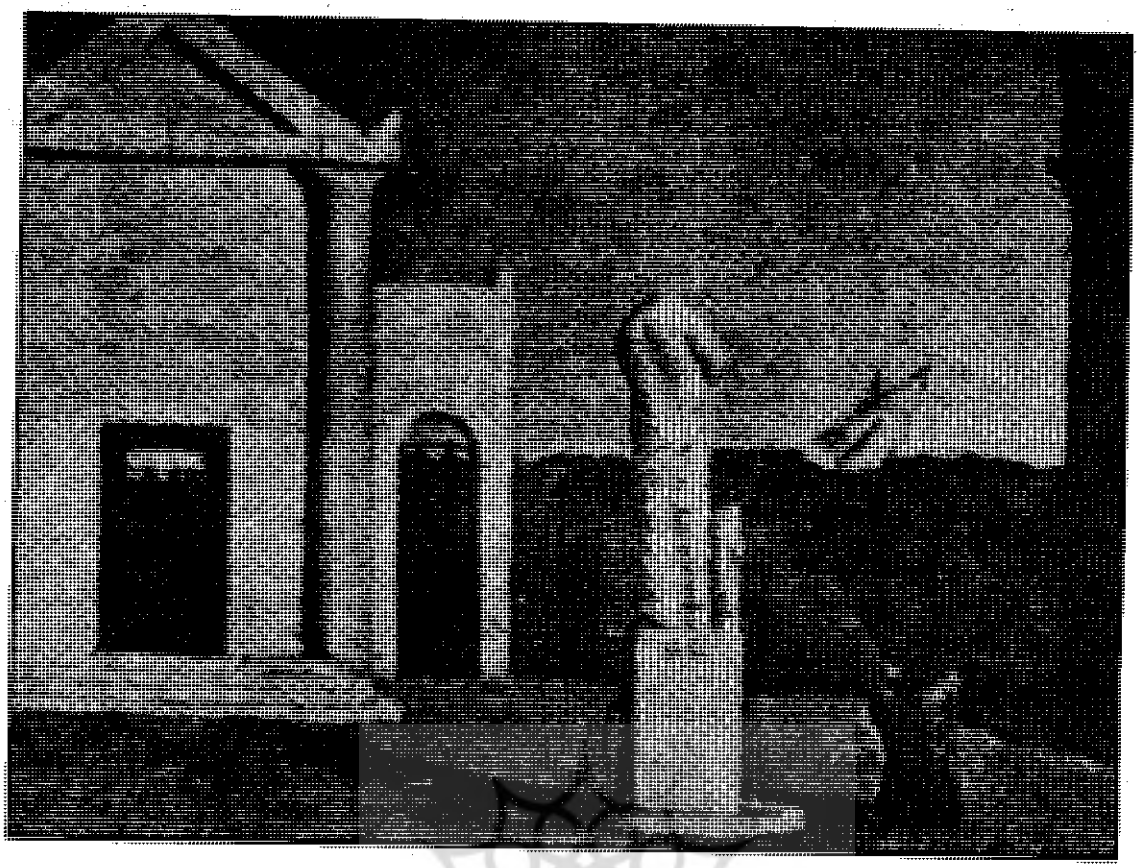
دکریکو در یکی از روزهای گرم ماه جولای ۱۸۸۸ در شهر «ولُو» در یونان زاده شد. تمایلات هنری او از همان سال‌های نخستین بروز نمود. کشیدن پرتره از تصاویر مجلات و چهره‌های آشنا، و طراحی از روی اشیاء پیرامون، از جمله سرگرمی او در سال‌های اول کودکی بود. این گرایشات موجب شد که او به اشیاء توجه خاصّی بنماید و آن‌ها را کاوشگرانه، برای مدتی مدید مورد مطالعه دقیق قرار دهد و پس از چندی به هر پدیده‌ای، با چشمان تیزبین یک نقاش بنگرد.

دکریکو در هفده سالگی پدرش را ـ که مهندس یک شرکت ایتالیایی ماءمور اجرای راه آهن در یونان بود ـ از دست داد؛ پدری که برای او همواره سمبلی از وقار، فداکاری و بزرگ منشی بود. مرگ پدر، برای روحیه گوشه‌گیر او بارگرانی بود که تنها می‌توانست یاد او را با رنگ و فضای خلوت آثارش در نماد زنده و پویای قطاری اسرارآمیز، برای خود حفظ نماید.

پس از مرگ پدر، به همراه مادر و برادرش عازم ایتالیا شد و طی آن به شناسایی کیفیت و حالت میدان‌ها، خیابان‌ها و آثاری پرداخت که در طول فعالیت‌های هنری اش، از نشانه‌های بارز آثار او شدند. پس از این سفر، راهی «موناکو» شد و در آنجا به ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ نقاشی در آکادمی هنرهای زیبا پرداخت. سفر برای دکریکو همانا کشف معیارهای جدید، بیداری و تعمق بیشتر در جهان اطراف و رهایی از پیلهٔ تنهایی و غمگنانه‌ای بود که ناخواسته در پیرامون او تنیده شده بود.

او در سفرهای خود، دنبال نماهای وهم آلود و کنج‌های ناشناخته‌ای می‌گشت که مثال آن‌ها را تنها می‌توانست در رویا و خواب آشفته‌ای دیده باشد. در میادین بزرگ و خلوت، قلعه‌ها و دیوارهای سرکشیده ـ که از صلابت و بلندی، گویی سر بر ابرها می‌سایند ـ و ساختمانهای مکرری که گویی تا بی‌نهایت ادامه دارند، چیزی گم کرده بود. یا سنگینی سکوت میدان‌ها و جرم طاقت فرسای دیوارها، چیزی از جسم و جان او و حسّی از روح بغرنج او را در خود بلعیده و له و پایمال کرده بودند.

در ایتالیا به شهرهای مختلف سفر کرد، بیشتر موزه‌ها و اماکن باستانی را با عطش و ولع در نوردید. در هر میدان، خیابان و گذری که یادواره‌های کهن اسطوره و اصالت را در لابه لای



جرزهای هر خانه، کاشانه و کلیسایی پنهان داشت، با نگرش منحصر به فرد خود مورد مطالعه قرار داد و در کنار آن به مطالعهٔ آثار فلسفی پرداخت و بیش از همه جذب نظریات شوپنهاور، وُرینگر، و نیچه شد. تصور او از پردهٔ نقاشی به عنوان رویایی نمادین ـ حتی شکل خاصّی که این رویا پیدا می‌کند ـ تا حدودی از نظرات نیچه سرچشمه می‌گرفت: میدانی خالی در یکی از شهرهای ایتالیا ـ احتمالاً تورینو، که نیچه چند سال از عمرش را در آنجا سپری کرد ـ در یک بعد از ظهر غم‌انگیز پاییزی، که آسمان بطرزی غیر طبیعی صاف است و سایه‌ها دراز. پافشاری نیچه بر معنی تغزلی نهفته در ورای شکل ظاهر اشیای مادی نیز، انگیزهٔ بررسی متافیزیکی طبیعت بیجان توسط دکریکو بود.

نیچه در سال ۱۸۸۸ (سال تولد دگریکو)، در چهل‌وچهار سالگی، طی اقامتی در شهر «تورینو»ی ایتالیا، برای دوستانش یادداشتی بدین مضمون نوشت: «همه جا آرامشی سنگین حکمفرماست و چشم اندازها و میدان‌ها، با اقتدار و باشکوهند... قوس ورودی‌ها، بنظر می‌رسند که پاسخگوی نیاز مرموز روحی آدمی باشند، آنچنان فراخ و گسترده که آدم را نمی‌فشارند. نوری شگفت‌انگیز، روز پاییزی با زیبایی بی‌نظیر، و شب‌ها همینطور زیباست، شب‌ها بر روی پل یو.»

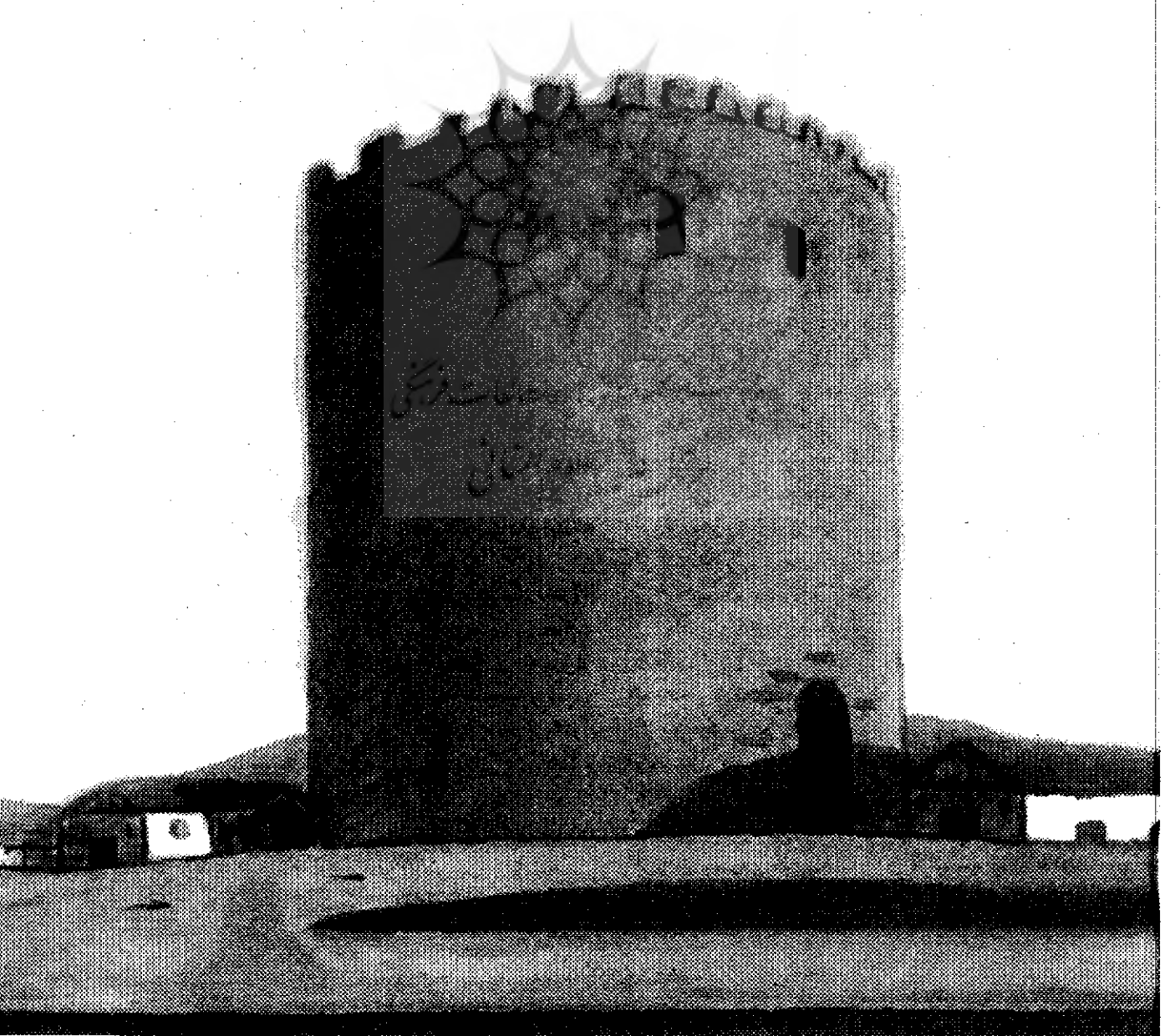
تجلیل نیچه از جاذبه‌های مختلف شهرهای ایتالیا: از بناهای کهن، از رنگ زرد و اُخرایی خانه‌ها، از سکوت و آرامش حاکم بر میادین، از رنگ نور شفق تا شکوه عصر روزهای فصل برگریزان، بر پیوندهای عاطفی در بیان، و به تصویر کشیدن چنین فضاهایی، تاثیر وافر و چشمگیری داشت. اندیشه‌های نیچه، در جنجال و هیاهوی فوتوریستی، توانسته بود نقش بسزایی ایفا کند، اما این بار بدور از آن معیارهای جنجال برانگیز، در متانت، آرامش خیال‌انگیز و بی‌مدعای دکریکوی متافیزیک، مؤثر می‌افتاد.

تلاش در به تصویر کشیدن فضا و مکان و در کل، آن نگرشی که تنها در ذهن دکریکو قرار داشت و بیگانه با معیارهای مادی و معنویِ جاری بود، او را متمایل به هنرمندانی کرد که در آثار آنان چنین چارچوبی را می‌یافت: ماکس کلینگر، داوید فریدریش و آرنولد بوکلین از هنرمندانی بودند که

رمز و راز نهفته در آثارشان، موجد ایهام و ابهامی در آثار آیندهٔ دکریکو شد.(۲)

دکریکو در سال‌های بعد از ۱۹۱۰، در فلورانس، چند پرده از نقاشی‌های برجسته و منحصر به فرد خویش را به پایان رساند و پایه‌های موضوع، پیکره‌نگاری، و حالت روحی تنهایی، غرابت و مالیخولیا را که بعدها اختصاصاً از آن وی شد، محکم کرد. از جملهٔ آن پرده‌ها، عبارت بودند از: رمز یک بعد از ظهر پاییزی» (که در حال حاضر ناپدید شده است)، و «رمز سروش غیبی». موضوع (یا محیط)، میدان یک شهر ایتالیایی با نماهای مربوط به دورهٔ رنسانس و یک تندیس یادبود می‌باشد. تندیس ـ بر اساس تندیس دانته در میدان سانتا کروچهٔ فلورانس ولی تبدیل شده به یک تندیس بی سر به شیوهٔ کلاسیک ـ در بسیاری از این نقاشی‌ها، پشت ردای پوشیده‌اش را به شیوهٔ پیکره‌های سیاه نقاشی‌های بوکلین، به سمت تماشاگر چرخانده است. در پردهٔ «رمز یک بعد از ظهر پاییزی» جز دو پیکرهٔ ردا پوش، اثری از وجود انسان در میدان نیست. نماهای سفید ساختمان‌ها، سایهٔ دراز تندیس، و آسمان صاف، همگی از عناصر سازندهٔ جو رویا هستند. حتی پرده‌های تیره رنگ هشتی‌های کلیسا، تصور وجود چیزی مرموز را به تماشاگر القا می‌کنند.

نویسنده و منتقدی در توصیف مراحل تکوین این نقاشی، به مقالهٔ چاپ نشده‌ای از دکریکو در سال ۱۹۱۲ استناد می‌کند: «در یک بعد از ظهر روشن پاییزی، روی نیمکتی در میدان سانتاکروچهٔ فلورانس نشسته بودم. البته نخستین بار نبود که این میدان را می‌دیدم. تازه از شر یک بیماری طولانی خلاص شده بودم، و درجهٔ حساسیتم تقریباً تفاوتی با درجهٔ حساسیت انسان رو به



● صفت های مورد استفادهٔ دکریکو، اغلب تاریکی، غم، اضطراب و نور غروب است، پدیده هایی که در طول زندگی اش، همواره ملازم و همدم او بودند، دیده ها و یادهای دوران های دور که با رنگ ها و فضای دلهره آور و معمایی آثار او متجلی شده اند.

● دکریکو پس از سال های دهه ۱۹۲۰، یعنی درست زمانی که تدریجاً به عنوان پیشگام جنبش های نو در بسیاری از کشورهای اروپا و آمریکا، شناخته می شد، ناگهان بر ضد نقاشی خودش جهت گیری کرد.

مرگ نداشت... ناگهان این احساس غریب به من دست داد که این نخستین باری است که میدان مزبور را می بینم، و از اینجا بود که ترکیب این پرده به ذهنم راه یافت... لحظهٔ مزبور به نظر من یک رمز بود، چون کسی نمی تواند بگشایدش. و من دوست دارم اثری را هم که حاصل این لحظه است، یک رمز بنامم.» (۳)

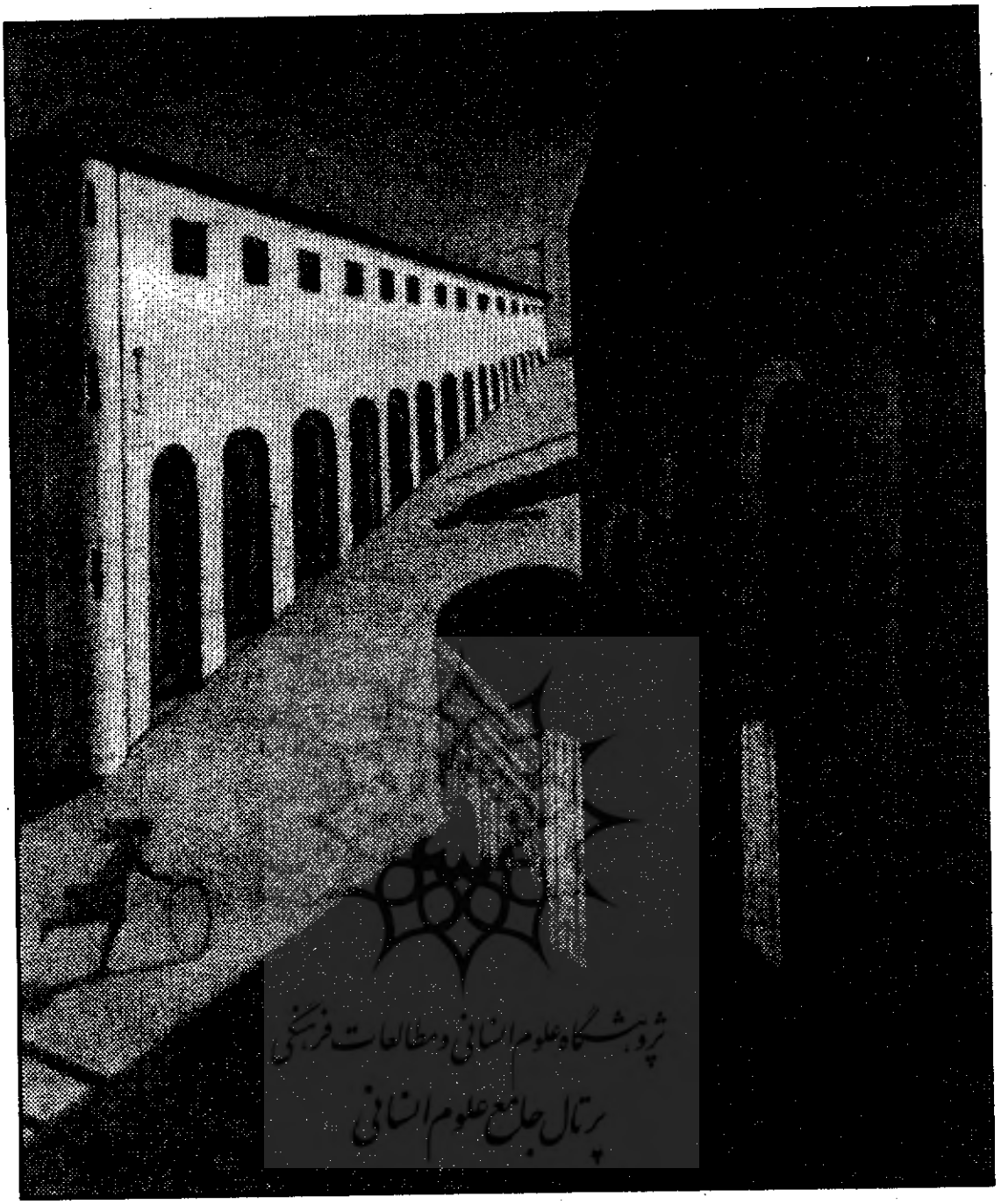
دکریکو در همان سال ها ـ و سال های بعد ـ خالق فضایی شد که در پس آن، بحران های روحی و افسردگی های روانی اولیان بودند؛ و از سوی دیگر، عظمت و جبروت دنیایی که عناصر و پدیده هایش یادآور شکوه و بزرگی یونان و روم بود که این بار در پس هالهٔ غبارآلوده ای از یادها و انگاره های او قرار داشتند.

این دنیای پرجذبه، اما جدا مانده از حرکت مداوم و بی انقطاع زمان، ثمرهٔ زندگی تنها و منزوی کودکی است که در اتاق هایی با دیوارهای بلند، ورودی های قوس دار، با حجمی از سکوت سرد و سربی اعصار، با دیدن اشیاء و پدیده های مختلف، در پی کشف چهره های متفاوت و دیگر گونه ای از آن ها بود، به همان سان که زندگی و حیات او نیز بدور از واقعیات کودکان دیگر بود.

بی تردید دیوارهای قطور و بلند نقاشی های دکریکو، افق های بی انتها و آسمان صاف و مرده، و آدم های سنگی ناکزیر که به عملی بی تحرک، یا ایستادنی بی اختیار محکومند، از رسوب ها و ته نشین های ذهنی همان دوران کودکی و نوجوانی و روزهای متمادی مداقه، و کنکاش متفکرانه دکریکو بود که تا واپسین سالهای زندگی او از ذهن و ضمیرش می تراوید.

نگرش دکریکو به هنر، در طی نخستین سال ها و مهمترین مرحلهٔ فعالیتش (دههٔ ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۹) عبارت بود از بررسی موضوع، چنانکه گویی می خواهد رمز درونی اش را از آن بیرون بکشد. کیفیت رمزآلود نقاشی او، به گونه ای اخطار دهنده و پتک وار بر نگاه تماشاگر می نشینند که لحظاتی آدم ضربهٔ سنگینی را بر دوش های خود احساس می کند. فضاها به گونه ای جادویی و سنگ شده می نماید که گویی از آفتی آسمانی یا جادویی افسانه ای خبر می دهند. ساکنین این فضاهای مرموز، غالباً مجسمه هایی مرمرین اند که بر پایه های مکعب مانند ایستاده و یا به پهلو دراز کشیده اند؛ مجسمه هایی که گویی در امتداد هستی آدم، همواره خموش و آرام، تنها به نقطه ای خیره شده اند که از روز ازل برایشان مقدر شده است و تا ابد نیز چنین خواهند ماند. آسمان آثار دکریکو با رنگمایه هایی از فام های آبی و سبز، بی حضور خورشید و آسمانی صاف و آفتابی است و تنها سایه های بلند مجسمه ها، برجها، عمارت ها و یا آدم ها یادآور زمان می شوند. در بسیاری از آثار او آدم هایی در مسافتی دور در برابر هم قرار گرفته اند، در همرازی و ملاقاتی به درازای تاریخ.

دکریکو دارای شخصیت فوق العاده بغرنج و شگفت آوری بود. اضطراب ها و گره های روانی او ـ که بیشتر ثمرهٔ قرن پرتلاطم، حوادث شوم و کودکی گوشه گیرانه و تخیل بار او بود ـ در ژرفای وجودش در غلیان آرامی سنگینی می کرد و او را هر از گاهی به بحران افسردگی و ناآرامی ناشناختهٔ روحی می کشاند، اما او بیشتر مواقع، برای گریز از این بحران، به نقاشی و کشیدن پرده های پرصلابت و رازناک رو می کرد. دکریکو همواره



به شالودهٔ متافیزیکی نقاشی هایش اشاره می‌کرد. و منظورش از این اصطلاح، تلویحاً خصوصیاتی چون، غرابت، شگفتی، و تاءثیر ضربتی بود.

«نقاشی متافیزیک، نه شیوه‌ای نو در نقاشی، بلکه صرفاً طرز نگرشی جدید به اشیاء بود. این دسته از نقاشان ـ که دکریکو سرآمد آن‌ها بود ـ جهان اشیاء را همچون جهانی بیگانه و رمزآلود تجربه می‌کردند. به نظر آنان، در سکون یک شیئی بی‌جان چیزی اضطراب‌انگیز وجود داشت که بر عواطف آدمی سخت اثر می‌گذارد. هر شیئی قدیمی و متروک، آنگاه که نگاهی بر آن می‌افتاد، زبان می‌گشود و کیفیت تغزلی و جادویی‌اش را به گوش شنوا می‌رسانید. اگر شیئی نادیده انگاشته شده از این دست، به اجبار منفرد می‌شد، یعنی ارتباط‌ها و تاءثیر محیطش را از دست می‌داد، و یا حتی به طرزی ریشخندآمیز در جوار اشیایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاملاً غیر مرتبط قرار می‌گرفت، بارز بودن و حقانیت‌اش را در زمینه‌ای دیگر اثبات می‌کرد و خود را در حالتی درک ناشدنی، غریب و رازگونه می‌نمود.

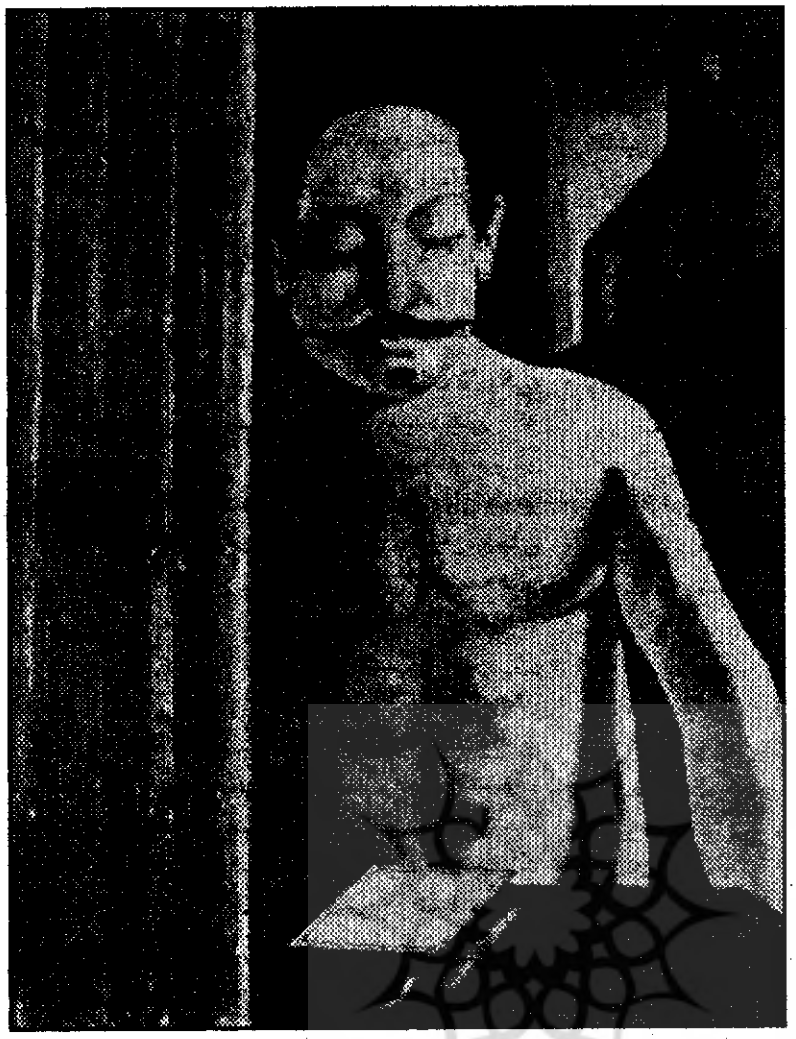
نقاشان متافیزیکی بر آن بودند که به این تجربهٔ غیرمتداول اشیاء، بیانی تصویری دهند. آن‌ها. به قول دکریکو. بر این نکته پای می‌فشردند که «فلان حالت توضیح‌ناپذیر می‌تواند در پس یا پیش شیء نقاشی شده، وصف شده و یا مجسم شده، وجود داشته باشد، ولی بیش از همه در درون خودشیئی یافت می‌شود.» «ذهن حساس نوین، دقیقاً به همین اشیاء «عادی» متروک و نادیده انگاشته شده، واکنش نشان می‌داد. «کارلوکارا» . شخصیت دوم مکتب متافیزیکی . می‌گوید: چیزهای عادی، حالتی ساده و بی پیرایه را آشکار می‌کنند که به کیفیت والاتر و مرموز هستی، اشاره دارد و راز نهان شکوهمندی هنر به شمار می‌رود.» (۴)

دکریکو در سال ۱۹۱۷ در یک صومعهٔ شهر «فرارا» (در ایتالیا) . که به بیمارستان نظامی زمان جنگ بدل شده بود . با «کارا» ملاقات کرد. در واقع مکتب متافیزیکی، محصول این دیدار بود. دکریکو از ۱۹۱۵ در بیمارستان مزبور کار می‌کرد و کارا برای درمان اختلال عصبی به آنجا اعزام شده بود. در آن زمان «کارا» سی و شش ساله و از سردمداران فوتوریسم بود و دکریکو نیز بیست و نه سال داشت و معروفیتی در پاریس کسب کرده بود. به زودی دو هنرمند با یکدیگر دوست شدند، و با استفاده از اتاق‌های خالی صومعه، چند ماهی را در کنار هم به نقاشی کردن گذراندند.

بی‌شک، جنگ و التهاب‌های ناشی از آن، مهمترین عامل در شکل‌گیری این مکتب بود. اما جو خودِ شهر «فرارا» نیز در این امر اثر داشت. فرارا . به گفته دکریکو این «متافیزیکی‌ترین شهرها» . با میدان‌های وسیع متروک که زیر سایه‌های بلند، مجسمه‌های یادبود خفته بودند، تقارن جادویی نقشه عمومی شهر، بناهای غم انگیزش که با نقاشی‌های سدهٔ پانزدهم تزئین شده بودند؛ همهٔ اینها می‌توانست برای غرق شدن در جادوی اشیاء، انگیزه‌ای باشند.

نقاشان متافیزیکی بر این باورند که خرد آدمی، اشیاء روزمره را، بر حسب سودمندی شان می‌سنجد، اما چیزهای متروک، زندگانی پر از رمزی . خارج از حیطهٔ ارزیابی‌های منطقی . دارند.

● آسمان آثار دکریکو با رنگمایه‌هایی از فام‌های آبی و سبز، بی حضور خورشید و آسمانی صاف و آفتابی است و تنها سایه‌های بلند مجسمه‌ها، برجها، عمارت‌ها و یا آدم‌ها یادآور زمان می‌شوند. در بسیاری از آثار او آدم‌هایی در مسافتی دور در برابر هم قرار گرفته‌اند، در همرازی و ملاقاتی به درازای تاریخ.



دکریکو می‌گفت: «چیزی که منطق فعالیت‌های عادی و زندگی‌های معمول ما را می‌سازد، زنجیره‌ای بی‌انتها از خاطره‌های ما دربارهٔ وابستگی هایمان با اشیاء است.» (۵)

دکریکو در آثار خویش، به عمد چنین وابستگی و ارتباط را قطع می‌کرد تا در پناه این بی‌ارتباطی بین اشیاء، به حلاوت و تسلی خاطر خود دست یابد، و حتی وحشت و حیرت او از اینهمه از هم گسیختگی اشیاء، مرور همان کابوس‌های انسان تب زده‌ای است که با تکرار آن، روح افسرده و گاه خودآزار خویش را التیام می‌بخشید.

او با کنارهم قرار دادن اشیاء و عناصر ناماءنوس، فضایی را تشکیل می‌دهد که دیگر آن فضای یکپارچه و ملموس نیست، بلکه فضایی آشنا و در عین حال بیگانه است، فضایی مادی، زمینی و در عین حال اثیری، ماوراء طبیعی و متافیزیک است. آثار دکریکو، به ویژه طبیعت بیجان‌های او، گاهی فراتر در ارتباط اشیاء نامرتبط است: آدم هایی که حتی در بیان و تصویر کردن آن‌ها. بگونهٔ نوعی معما. ارتباط منطقی اجزاء آن، از هم دریده شده است. ردیفی از اشیاء که اصلاً عملکرد و سنخیت آن‌ها مشخص نیست. کمد و قفسه هایی که شاید هیچگاه به عنوان کمد و قفسه مورد استفاده قرار نگرفته‌اند. اشکال هندسی منظم و نامنظم، پارچه‌های چین دار، هجوم اشکال تیز و برندهٔ هندسی و غیرهندسی، دستگش لاستیکی، مجسمه، توپ، ماهی، پرچم‌های بی‌نشان و بی‌هویت، صفحهٔ شطرنج، سنگ‌های تخم مرغی شکل، نقشه‌های جغرافیا با عرض و طول خیالی، وسایل ماهیگیری، ابزار و وسایل خیاطی و انبوهی از پدیده‌های غیرقابل شناسایی، هرکدام گوشه و قسمتی از ترکیب بندی‌های بدیع و وهم انگیز او را شامل می‌شوند.

در نقاشی‌های دکریکو، اندازه‌ها و تناسبات

معماری، بدور از معیارهای واقعی است؛ تناسبات اغراق شدهٔ ساختمان ها و سایه های تند آن ها، تشکیل فضایی را می دهند که بیمار تب زده‌ای در کابوس های پریشان و اضطراب آور گاه و بیگاه خود می بیند. اشکال هندسی، به ویژه تاقی های نیم دایره در مدخل ساختمان ها، که در دوره هایی از معماری روم و یونان از اجزای مهم آن به شمار می‌رفت و شکل هندسی مثلث، نوعی حس ناآرامی و ترس را القا می کنند.

صفت های مورد استفادهٔ دکریکو، اغلب تاریکی، غم، اضطراب و نور غروب است، پدیده هایی که در طول زندگی‌اش، همواره ملازم و همدم او بودند، دیده ها و یادهای دوران های دور که با رنگ ها و فضای دلهره آور و معمایی آثار او متجلی شده‌اند. آثاری که در سکوت و سکون مجسمه های سنگی و سایه های تیره و کشدار، حس غریب تماشای یک تشییع جنازه در بعد از ظهر روز تعطیل را برمی‌انگیزد. گویی چند لحظه‌ای بیش نیست که عزاداران سیاهپوش، به دنبال کالسکه‌ای که بوی گل و جنازه می‌دهد، از تابلو خارج شده‌اند و تنها کسی که به مسیر خالی آنان، خیره شده است همان دکریکو است که قلم مو و تخته رنگ بدست، در حیرت سنگین خود فرو رفته است.(۶)

«در پردهٔ «اندوه لایتناهی»، دو پیکرهٔ کوچک اندام به چشم می‌خورند که در پای برج بزرگ یک میدان از هم جدا شده‌اند. سایهٔ سیاه یک ساختمان ستون بندی شده، پیش زمینهٔ پرده را پوشانده است، محوطه‌ای که دو پیکره در آن ایستاده‌اند، با نور درخشانی روشن شده است؛ گویی نور جرقه‌ای آسمانی، ناگهان برایشان تابیده است در گوشه‌ای نیز، سایه‌ای ناشناخته و اسرارآمیز، دیده ـ می‌شود. دکریکو در این اثر، بخش بزرگی از واژگانی را پی ریزی کرد که بعدها سوررئالیست‌ها، در برابرش واکنش نشان دادند: تقارن های توصیف ناپذیر شامل عناصر متضاد نامتناهی و بی‌نهایت کوچک، نور درخشان و سایهٔ تیره (غالباً ناهماهنگ با منبع نور)، و فضاهای خالی سرشار از تهدید ناشناخته. در این اثر، سایه های خاکستری تیره، تخت و مات، و سبزهای تند، قهوه‌ای ها و اُخرایی های سیر، با درخشش رنگ زیرین و زردهای مات قسمت های بالایی، تضاد شدید و اثر گذاری را بوجود می‌آورند.

از بین انبوه آثار دکریکو، به پردهٔ «موزهای التهاب (بی قراری) آور» (یا الهه های گناهکار) می‌توان اشاره کرد. که در زمرهٔ آثاری است که عقاید خاص و نگاه نافذ دکریکو را به روشنی نشان می‌دهد. در این نقاشی که در سال ۱۹۱۶ نقاشی شده، هنرمند، تصویرها و یادمان های ذهنی دیگری را با هم ترکیب می‌کند. موزها (الهه های نُه گانه نگهبان و مشوق شعر، موسیقی، رقص، تاریخ و دیگر رشته‌های علم و هنر، جملگی دختران زئوس) به صورت پیکره های ردا پوشیده‌ای نشان داده شده‌اند: پیکرهٔ سمت چپ باردای ستون وارش، و در حالی که پشت به تماشاگر ایستاده، سر مجسمهٔ یک خیاط را دارد، پیکرهٔ میانی، با دستان درهم بسته نشسته و سر مجسمه وارش را به آرامی کنار خود گذاشته است؛ در میان زمینهٔ سایه گرفته نیز، یک تندیس کلاسیک وار به چشم می‌خورد. تمام پیکره ها روی سکویی قرار گرفته‌اند که به ساختمانی در زمینه و یک کارخانه ختم می‌شود. آرامش و حالت طبیعی موزها، از عناصر مخصوصاً بی قراری آور در این پرده به شمار می‌رود. موزها با آنکه از عناصری چنین ناسازگار ساخته شده‌اند، موجوداتی صاحب ادراک به نظر می‌رسند و در محیط خویش احساس آرامش می‌کنند.»(۷)

نقاشی های مهم دکریکو در دوره اقامت‌اش در فرارا. ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۹ ـ نقطهٔ اوج رویاهای این هنرمند با موضوع تنهایی و اندوه غربت، ترس او از عنصر ناشناخته، پیش بینی آینده و واقعیت نهفته در ورای این واقعیت مادی بودند؛ دکریکو خودش را یک سروش می‌دانست که بسان قدیسان رویابین، موضوعات وهم آلود بر او الهام می‌شد. منتقدین و تحلیل گرانی، نیروی رویابینی وی را نتیجهٔ تغییرات وضع جسمانی و دگرگونی های روحی او ـ بیشتر در دههٔ بیست ـ دانسته‌اند.

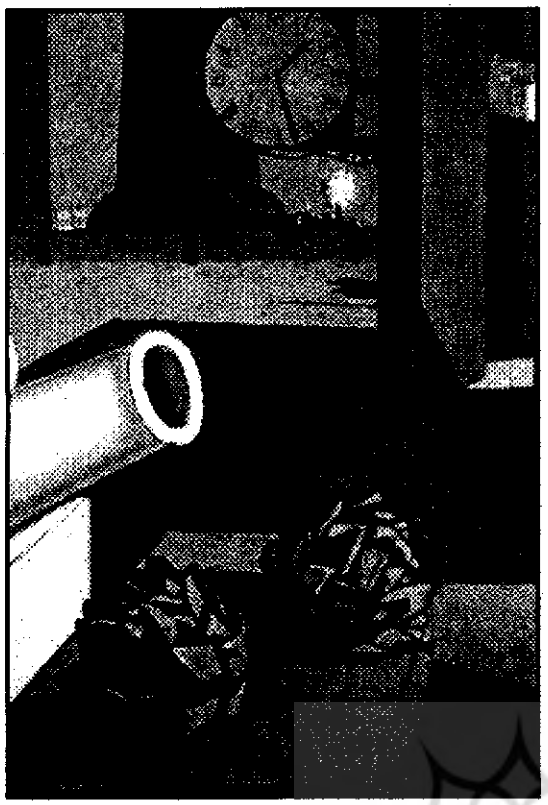
نقاشان متافیزیک با پدیدآوردن تقارن های گوناگون شگفتی آور و ضربتی، یک جو آمیخته به غرابت و گاه حتی آمیخته به ترس و هراس آفریدند. آن ها در تلاش برای پیدا کردن مضمونی نو، نخستین گام سنجیده و آگاهانه را برای هنرمندانی برداشتند که از آن زمان تا کنون به کاوش در امکانات بیان به کمک عناصر شهودی و غیرمنطقی پرداخته‌اند.(۸)

در سال ها و دهه های بعد، هنرمندان زیادی تحت تاءثیر هنر متافیزیک، به ویژه آثار شخص دکریکو، قرار گرفتند: «ماریوسیرونی» ـ از نقاشان ایتالیایی متاءثر از فوتوریسم ـ در عرصهٔ

اکسپرسیونیسم، فضای غم‌انگیز و دلهره آوری از جامعه صنعتی را عیان ساخت. همانگونه که «جرج گروس» در آلمان، در حمله به سرمایه داری، به بیان آدم‌های منزوی، تنها و مفلوک و گرفتار این جامعه دست یازیده بود؛ جامعه‌ای که بر علیه آن، عملاً نیز سر به شورش گذارده بود. اما بیشترین تاءثیرات از آن هنرمندانی چون «ماکس ارنست»، «رنه ماگریت»، «ایوتانگی» و «سالوادور دالی» بود که با الهام از محتویات آثار دکریکو، هرکدام به سبک شخصی و منحصر به فردشان، پایه‌های مکتب سوررئالیسم را استوار ساختند.

دکریکو پس از سال‌های دهۀ ۱۹۲۰، یعنی درست زمانی که تدریجاً به عنوان پیشگام جنبش‌های نو در بسیاری از کشورهای اروپا و آمریکا، شناخته می‌شد، ناگهان بر ضد نقاشی خودش جبهتگیری کرد. او پس از یک دوره سرگردانی و سال‌ها کهپه برداری سفارشی از نقاشی‌های سابق خویش، به نوعی کلاسیسم آکادمیک روی آورد و از آن زمان تا اواخر عمر، این شیوه را رها نکرد. او عملاً آثار اولیه‌اش را نفی نکرد، چون به شهرت خویش می‌بالید و سخت با دستاوردهایش سرگرم بود.

دکریکو در سال‌های ۳۰-۱۹۲۹ و بعد، در پاریس، جدا از نقاشی و ارائه آثارش در نمایشگاههای مختلف، دست به فعالیت‌های هنری گوناگون زد. با بعضی از مجلات هنری، همکاری‌های کوتاه مدتی پیدا کرد، مواردی نیز، صحنه هایی برای باله طراحی کرد. صحنه‌پردازی‌های دکریکو برای باله، با موفقیت همراه بود و پس از آن اجراهای دیگری در اُپراهای پاریس، لندن و برلین به همراه داشت. اما هیچکدام از این فعالیت‌ها، او را آرام و راضی نمی‌کردند و بدین جهت او سعی می‌کرد به رغم موانع، بحران‌ها و سردرگمی هایش، بیشترین فعالیت خود را متوجه نقاشی کند. دکریکو، سال‌های آخر عمر خود را در رم اقامت گزید و تا پایان عمر-۱۹۷۸- به فعالیت‌های مختلف هنری خود ادامه داد. او تقریباً در همۀ سالهای عمر نودسالۀ خویش، در پی تحول کارکردی، بیانی پویا و زبان نو در هنر خویش بود. هرچند که این تلقی و انتظار، در موارد زیادی، فزون خواهانه بنظر می‌رسید و دغدغه‌ها و بحران‌های او را بیشتر دامن می‌زد، بحران هایی که پیشینۀ ریشه داری در وجود او داشتند و تشدیدشان حاصل ناسازگاری و تضادهای نگرشی او با



رابطه‌ها و معیارهای زمان زیستن‌اش، و برخاسته از ذهنیت متلاطم نهفته در ضمیر او بود.

اما دکریکو با همۀ تضادی که با جهان حیات خویش داشت، خود آیینه‌ای درخشان از حوادث زمان خود بود. ناآرامی، گمگشتگی و تنهایی انسان معاصر، در آثار او جلوه‌ای عریان، نیشدار و تلخ دارند. انسانی که در میدان‌های خلوت و دهان گشاده، در ناکجاآباد وهم آلود، در میان دیوارهای قطور و بلند خود ساخته‌اش، زندانی، و «سنگ شدۀ» طلسمی است که خود خوانده است.

پاورقی‌ها

۱. باکباز- روئین، در جستجوی زبان نو، (نگاه، ۱۳۸۹)، ص ۴۱۱.
۲. ابراهیم - محسن، فصلنامۀ هنر، شمارۀ ۱۲ (پاییز ۱۳۶۵)، مقالۀ نقاشی متافیزیک، ص ۱۳۵ و ۱۳۷.
۳. آرنانس ـ ه‌. ی، تاریخ هنر نوین، ترجمۀ محمدتقی فرامرزی، (زرین و نگاه ۱۳۸۷)، ص ۲۷۵.
۴. در جستجوی زبان نو، ص ۵۷۲.
۵. در جستجوی زبان نو، ص ۵۷۵.
۶. فصلنامۀ هنر، ص ۱۳۳ و ۱۳۷.
۷. تاریخ هنر نوین، ص ۲۷۶ و ۲۷۸.
۸. همان، ص ۲۷۹.