نقاشی متافیزیک*

سکوتی سردوسربی

محسن ابراهیم

در بین سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۷، در دایرهٔ هنر مدرن، پدیدهٔ منحصر بفرد و بی‌ادعائی ظاهر می‌گردد که نه داعیهٔ جنجال دارد، نه مدعی نفی هنر رسمی است و نه می‌خواهد گامی فراتر از جریان‌های پرهیاهوی هنری همزمان خود بردارد. این پدیدهٔ نوین که بزودی مورد بحث و فحص محافل هنری قرار میگیرد، به سبب غرابت مضامین و بهره‌وری از عناصر کهنه و غیر معمول در هنر نقاشی و استفاده از سوژه‌های بینابینی از واقعیت و وهم، به خلق فضائی دست می‌زند که دلشوره و دلواپسی و حول و ولائی گنگ و مُبهم را در پس خود دارد. این نگرش نو، بی‌صدور هیچ اعلامیه و بیانیه‌ای، بی‌درج هیچ مقاله در روزنامه و یا مجله‌ای و بی حمله به این و یا آن هنرمند، به این یا آن مکتب، تنها در انزوا و خلوت هنرمندی

زاده میشود که چون سایه‌ای آرام و خموش به بازسازی ذهنیت خود مشغول است: ذهنیتی وابسته به ژرفنای گذشته‌های دلگیر.

این جریان هنری که به نقاشی متافیزیک شهره می‌گردد، در سال ۱۹۱۷ با پیوستن هنرمندانی چون **کارلو کارّا** و **جورجو موراندی** ابعاد گسترده‌تری می‌یابد و در سال ۱۹۲۱ با ظهور حرکتی جدید بنام **والوری پلاستیچی** «ارزش‌های تجسمی» تحت رهبری مجله‌ای به همین نام، پروندهٔ متافیزیک بسته میشود. این مجله در آغاز به بیان مکاتب و جریان‌های هنری مختلف و معرفی هنرمندان نقّاش ایتالیائی چون **دِکیریکو، کارّا، موراندی، سوفّیچی** و مجسمه‌سازانی چون: **مِلّی، مارتینی** و برخی از هنرمندان خارجی مشغول بود و سپس تحت عنوان (فراخوان به نظم) که همانا ارزش یا بی‌مجدد معیارهای دیرین نقاشی با الهاماتی از متافیزیک بود، هنرمندان مذکور را تحت پوشش خود قرار داد. نقاشی متافیزیک، در واقع با سه عضو برجستهٔ خود: **دکیریکو**، با بیانی سحرآمیز و راز آلوده که سر آخر با حضور عناصری چون مانکن‌های خیاطی، دستکش‌های پلاستیکی، توپ، صفحهٔ شطرنج و... زمینه ساز ظهور سوررآلیسم می‌گردد، **موراندی**، نقاش طبیعت بی‌جان‌هائی که به سراسر زندگی هنری او با بیانی تغزلی و شاعرانه سایه می‌افکنند و **کارّا**، فوتوریست گریز پائی که اکنون با بهره‌وری از اشکال پریمیتیو، به فضائی خمود و در عین حال نامأنوس دست می‌یابد، بخشی از تاریخ هنر اوائل قرن بیستم را در کنار سایر مکاتب هنری به خود اختصاص میدهد.

جورجو دِ کیریکو در یکی از روزهای گرم و دَم کردهٔ ماه جولای ۱۸۸۸ در شهر **وُلُو** در یونان زاده شد.

تمایلات هنری **دکیریکو** از همان سالهای نخستین بروز نمود؛ از همان سالهائی که میتوانست قلم را در بین انگشتان خود بگیرد. چند سال بعد به کپیه‌برداری از مجلاتی پرداخت که در اطراف خود می‌یافت. کشیدن پرتره از چهره‌های سرشناس و طراحی از روی اشیاء حول‌وحوش، تنها سرگرمی او در این ایام بود. این گرایشات موجب می‌گردید که به اشیاء، توجه خاصی 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.

کودکی و جوانی او در آتن گذشت. ابتدا نزد استادی به طراحی پرداخت و سپس در سن دوازده سالگی، پدرش او را به آکادمی هنرهای زیبا فرستاد و این موضوع، یکی از حوادث بزرگ زندگی او بود.

دکیریکو در سن هفده سالگی، پدرش را که مهندس یک شرکت ایتالیائی مامور اجرای راه‌آهن در یونان بود، از دست داد؛ پدری که برای او همواره سمبلی از وقار، متانت و بزرگ‌منشی بود. مرگ پدر، برای روحیهٔ افسرده او بارگرانی بود که تنها می‌توانست یاد او را با مرهم 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 گردید و طی آن به شناسائی میادین، خیابانها و آثاری پرداخت که در طول

دکیریکو در سال ۱۹۳۰

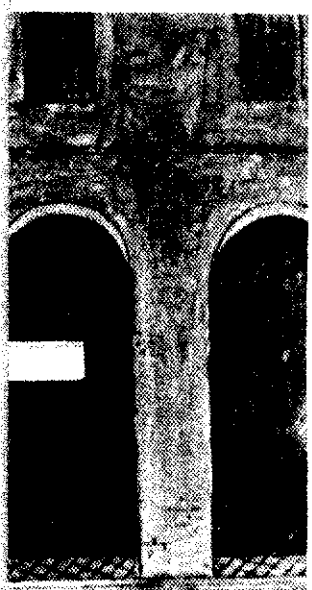
فعالیت‌های هنریش از نشانه‌های بارز آثار او گردیدند.

پس از این سفر، راهی موناکو شد و در آنجا به ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ نقاشی در آکادمی هنرهای زیبا پرداخت. سفر برای **دکیریکو** همانا کشف معیارهای جدید، بیداری و تعمق بیشتر در جهان اطراف و رهائی از پیلهٔ تنهائی و غمگنانه‌ای بود که ناخواسته در پیرامون او تنیده شده بود.

تلاش در به تصویر کشانیدن فضا و مکان و در کل، آن نگرشی که تنها در ذهن **دکیریکو** قرار دارد و بیگانه با معیارهای مادی و معنوی جاری است، او را متمایل به هنرمندانی می‌کند که در آثار آنان چنین چهارچوبی را می‌یابد. **ماکس کلینگر، گاسپار داوید فریدریش** و **آرنولد بوکلین** از هنرمندانی هستند که رمز و راز نهفته در آثارشان، موجد ایهام و ابهامی در آثار آیندهٔ **دکیریکو** می‌گردد.

پرسوناژهای **فریدریش** ــ این هنرمندی که آثار کمی از خود برجای گذارده است ــ چهره‌های مرموزی هستند که اغلب، پشتشان به بیننده است؛ گوئی در مقابلشان، حادثه‌ای در شرف تکوین است که ما از آن بی‌خبریم و بی‌خبر خواهیم ماند. فضای آثار **فریدریش**، از همان سکون و سکوتی برخوردار است که آثار متافیزیک **دکیریکو** حائز آن است. اما این دو هنرمند با وجود چهارچوب حسی مشترک آثارشان، در پهنهٔ تکنیک و پرداخت این ذهنیت، هرکدام راهی جداگانه و بدور از هم را دارند. همانگونه که در بسیاری از آثار **هانری روسو** نیز همین شبح پریشان و سرگشته ــ در لابلای شاخسار و

دکیریکو در سن چهارسالگی



دکیریکو ـ میدان ایتالیائی ـ ۱۹۱۲

گل و برگی که صرفاً زائیدهٔ ذهن اوست ــ همین دلواپسی و تلواسه‌های روحی را حاکم می‌گرداند. اما این عوالم رنگین که هرکدام در ذهن هنرمندان گوناگون، با فرهنگ‌های مختلف بارور می‌شوند، پس از تولد، بسیار متفاوت و بدور از هم هستند و بدینگونه، هرکدام در سبک و مکتب خاصی می‌گنجند. **فریدریش** به مکتب رومانتیسم ملحق میشود، **دکیریکو** متافیزیک را می‌سازد و **هانری روسو** خالق نائیف می‌گردد.

از جانب دیگر، **کلینگر** با سوژه‌های خیالی و **بوکلین** با آدمهائی کشیده چون مجسمه‌هائی خاموش، از هنرمندانی بودند که بر **دکیریکو** تاثیرات عمیقی گذاردند.

دکیریکو در موناکو ابتدا با آثار **بوکلین** آشنا شد. تاثیر این نقاش بر **دکیریکو** آن چنان بود که آثار این دوره را **دورهٔ بوکلین** می‌نامند. اقامت **دکیریکو** در موناکو، با پشتوانه‌ای از اندوخته‌های فرهنگی ــ هنری یونان و سپس ایتالیا به همراه بود. او با هنر کلاسیک و آثار جاودانهٔ اساتید ماندگار هنر نقاشی آشنا بود و در ایتالیا ــ سفری که مادرش نیز به همراه او بود ــ موزه‌های بسیاری را در نوردید. به شهرهای مختلف سفر کرد و در هر میدان، خیابان و گذری که یادواره‌های کهن اسطوره و اصالت را در لابلای جرزهای هر خانه، کاشانه و کلیسائی پنهان داشت، با نگرش منحصر بفرد خود مورد مطالعه قرار داد و در کنار آن به مطالعهٔ آثار فلسفی پرداخت و بیش از همه جذب نظریات **شوپنهاور**، **وُرینگر** و **نیچه** گشت.

نیچه به سال ۱۸۸۸، طی اقامتی در شهر تورینو ایتالیا برای دوستانش چنین می‌نویسد: «همه جا آرامشی اشرافی حکمفرماست... چه آرامشی! چه چشم‌اندازهائی و چه میدانهای با اقتدار و با شکوهی!... قوس ورودی‌ها، بنظر می‌رسند که پاسخگوی نیازی باشند، آنچنان فراخ و گسترده که آدم را نمی‌فشارند... نوری شگفت‌انگیز... روز پائیزی با زیبائی بی‌نظیر... و شب چه زیباست!... شبها بر روی پل **پو**» و در رابطه با پائیز این شهر می‌نویسد: «هیچگاه چنین پائیزی را نگذرانده بودم. فکر نمیکردم که هرگز چنین چیزی در روی زمین امکان داشته باشد.»

تجلیل **نیچه** از جاذبه‌های مختلف شهرهای ایتالیا: از بناهای کهن، از رنگ زرد و اُخرائی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

د کیریکو- پرتره یک زن- ۱۹۱۲

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 کشانیدن چنین فضاهائی تأثیر مستقیم می‌گذارد.

اندیشه‌های **نیچه** در جنجال و هیاهوی فوتوریستی، توانسته بود نقش بسزائی ایفا نماید. اما اکنون بدور از آن معیارهای جنجال برانگیز، در متانت، آرامش خیال انگیز و بی‌مدعای **دکیریکوی** متافیزیک موثر افتاده است. **دکیریکو** پس از کسب تجربیاتی در موناکو به ایتالیا باز می‌گردد. بیماری و ضعف قوای جسمانی او را وا میدارد تا اغلب در بستر بماند و علاوه بر آن، بحران افسردگی، هر از چندی عارض او می‌گردد. **دکیریکو** در این مرحله، با پشت سر گذاردن **دورهٔ بوکلین** و تعمق بیشتر در اندیشه‌های **نیچه**، از سویی خالق فضائی می‌گردد که در پس آن بحران‌های روحی و افسردگی های روانی او عیان است و از سوی دیگر، عظمت و جبروت دنیائی کهنه عناصر و پدیده‌هایش یادآور شکوه و بزرگی یونان و رومی است که اکنون در پس هالهٔ غبارآلوده‌ای از یادها و انگاره‌های او قرار دارند.

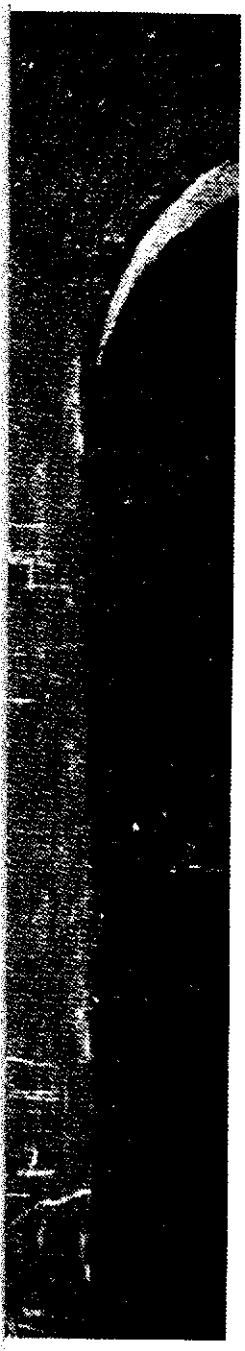
این دنیای پر جذبه، امّا جدا مانده از حرکت مداوم و بی‌انقطاع زمان، ثمرهٔ زندگی تنها و منزوی کودکی است که در اطاقهائی با دیوارهای بلند، ورودی‌های قوس‌دار، با حجمی از سکوت سرد و سربی اعصار، با دیدن اشیاء و پدیده‌های مختلف، در پی کشف چهره‌های

دکیریکو- میدان ایتالیائی - ۱۹۵٤

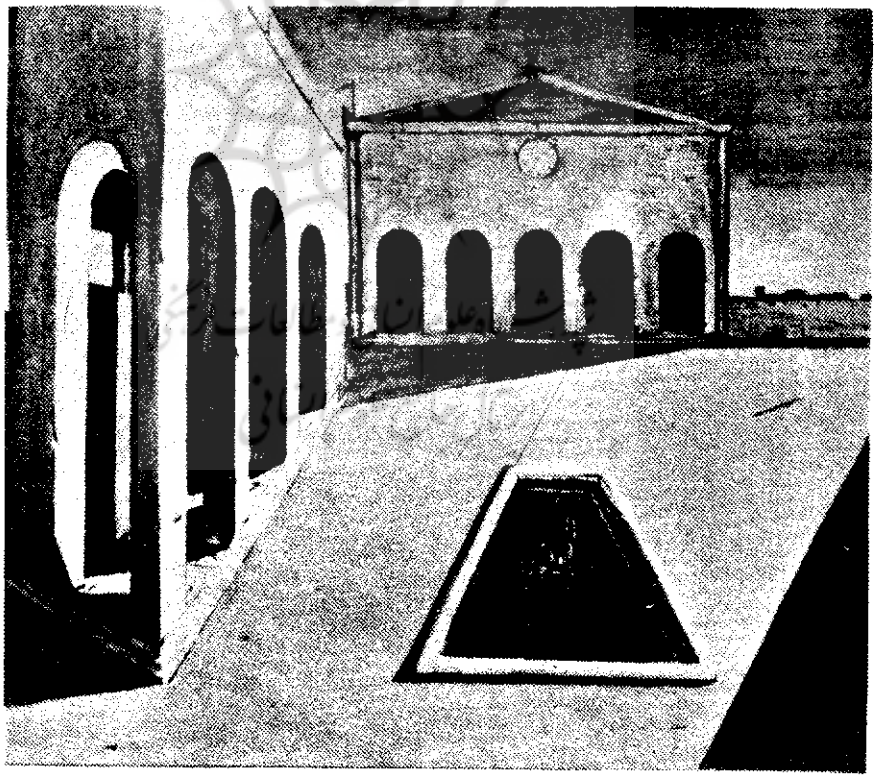
متفاوت و دیگر گونه‌ای از آنها بود؛ به همان سان که زندگی و حیات او نیز بدور از واقعیات کودکان دیگر بود.

اولین یادبودهای **دکیریکو**، نشانه‌های آتن را بر پیشانی دارد. نشانه‌هائی از همان خانهٔ بزرگ و دلگیری که سه سال پس از تولدش، خانواده‌اش بدانجا نقل مکان کرد . خانه‌ای بزرگ در میان باغی وسیع، بر بلندای نقطه‌ای از شهر، با پنجره‌هائی مشرف به اقامتگاه سربازانی که در دور دست قرار داشت. اقامتگاهی با دیوارهای ستبر و بلند و تن‌یل واره‌ای که پیروزمندانه پای بر سینهٔ خاک می‌فشرد. **دکیریکو** از ورای پنجرهٔ اطاقش، در روزهای جشن و سرور، سربازان سوار بر اسبی را می‌دید که به همراه توپخانه به تپه‌های

اواریستو دکیریکو، پدر نقاش



دکیریکو- ۱۹۱۳



اطراف می‌رفتند و به رسم شادی، سرود شلیک توپخانه را سر میدادند. ابتدا نور کمرنگی دیده میشد و سپس صدای رعدآسای شلیک، که پنجره‌ها را می‌لرزاند.

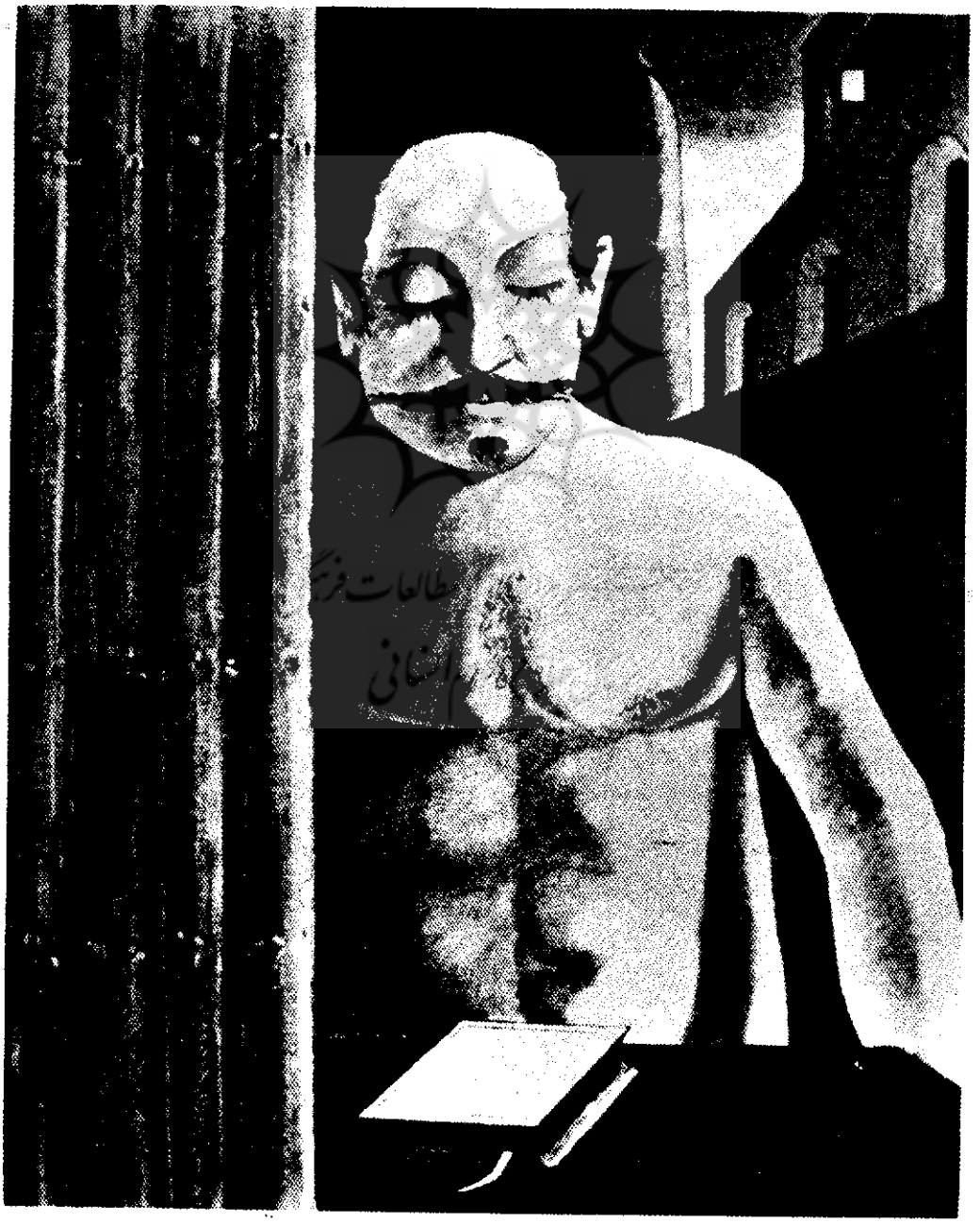
این یادگارهای کودکی، آن افق بی‌انتهای دشت، آن آسمان نیلگونه و دریای لاجوردین در دور دست، اسبها و آدمهای قاب پنجرهٔ او، از یادبودهائی است که در خاطرات او همواره زنده مانده‌اند؛ همچون سایر یاد بودهای این سنین: برخاستن در پاره‌ای از سحرگاه‌های فصل بهار و تابستان ــ به همراه برادرش **آندرآ**، که خود نقاش صاحب نامی می‌گردد و مادرش، که یکی از وابستگی ها و علایق شدید زندگی اوست ــ سوار شدن به قایقی لمیده بر آب و سپس ماهیگیری. این آشنائی او با این طبیعت گسترده، در او آن چنان شوق نقاشی کردن را بوجود می‌آورد که پس از بازگشت و رسیدن به ساحل، برای مدتها شهر را ترک می‌کند تا در فضای باز طبیعت به نقاشی بپردازد: فضای باز آسمان بی‌پایان و دریائی آرام در حضور معابد و ستون های سنگی بلند و مجسمه های اساطیری.

آردنگو سوفی چی ــ نقاش ــ در روزنامهٔ پاریس ژورنال می‌نویسد: «نقاشی **دکیریکو**، دارای آن معنا نیست که امروزه به این کلمه اطلاق می‌شود، بلکه آنرا می‌توان نوشتاری از رویا معنا نمود. **دکیریکو** بواسطهٔ ردیفی از طاقی ها و نماها و خطوط مستقیم و ضخیم، توده های عظیم، رنگهای سادهٔ تیره و روشن، به بیان معنائی از گستردگی، انزوا، بی‌تحرکی و بیدار کردن ذهن خفته و یادبودهای متروکهٔ انسان می‌پردازد و **هوگو** می‌نویسد: «در زیر این دروازه های معما وحشتی مُقدّس حکمفرماست. وای به حال کسی که

دکیریکو- بخشی از اثر

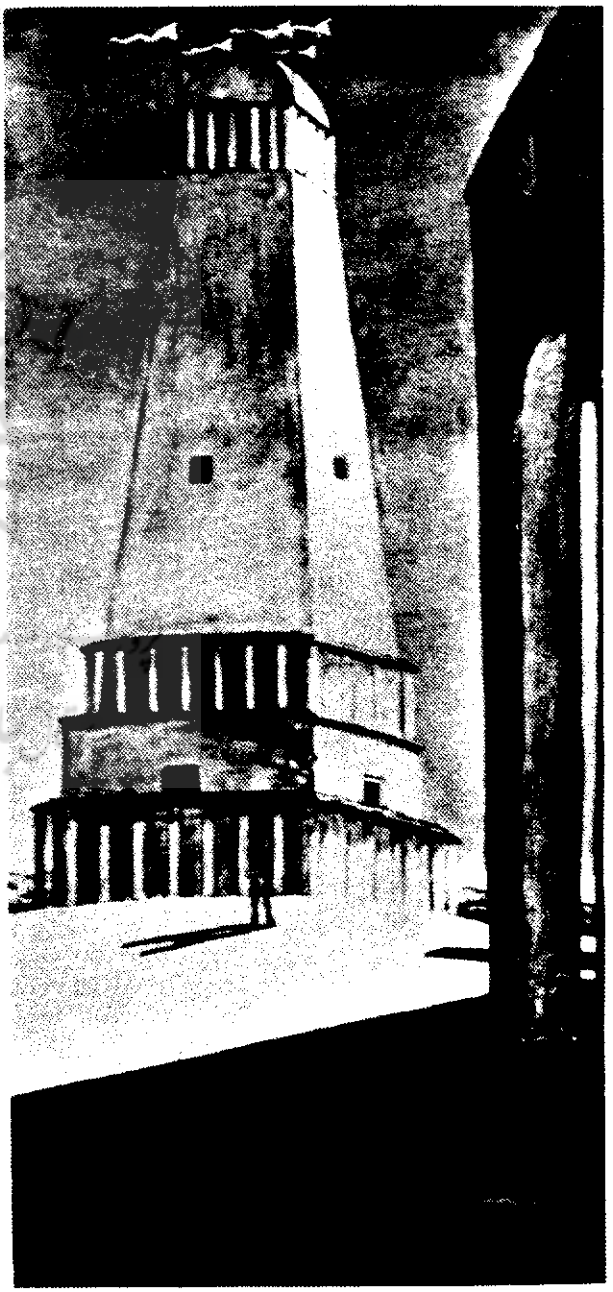
بدان وارد شود!» ساکنین این فضای مرموز، غالباً مجسمه‌هائی مرمرینند که بر پایه‌هائی مکعب مانند ایستاده و یا به پهلو دراز کشیده‌اند؛ مجسمه‌هائی که گوئی در امتداد هستی آدم، همواره خموش و آرام، تنها به نقطه‌ای خیره گشته‌اند که از روز ازل برایشان مقدر شده است و تا ابد نیز چنین خواهد بود. آسمان آثار **دکیریکو**، با تنالیته‌ای از رنگ‌های آبی و سبز، بی‌حضور خورشید و آسمانی صاف و آفتابی است و تنها سایه‌های بلند مجسمه‌ها، عمارات و یا آدمها یادآور زمان می‌گردند. در بسیاری از آثار **دکیریکو**، آدمهائی در فاصله‌ای دور در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ در ملاقاتی بدرازای تاریخ.

دکیریکو- مغز کودک - ۱۹۱۴



جیّا دکیریکو به همراه جورجو و آلِه ـ ۱۸۹۰

دکیریکو ـ غم بی‌پایان ـ ۱۹۱۳



فضای آثار **دکیریکو**، غالباً توفیق برانگیختن ذهن و احساسات انسان اروپائی را دارد؛ چرا که در معماری مشابهی زیسته و با اجزای متشکله و معماری آثار **دکیریکو** عجین گشته و از میدان‌های مشابهی عبور کرده و با مجسمه‌ها و ورودی‌های قوس‌دار مأنوس شده است. این یادها، همانهائی هستند که ذهن **دکیریکو** را ــ به لحاظ معماری موطنش و زندگی طولانی اش در ایتالیا ــ بر می‌انگیزد، یاد گذشته‌ای دیرین و آینده‌ای مُبهم.

نیچه در یکی از نامه هایش به سال ۱۸۸۹ به **واگنر** پیام رمزآلود (آریانّا! ترا می‌پرستم. دیونیزوس) را می‌فرستد.

آریانّا، این الههٔ لمیده بر ستونی از سنگ سپید، در دورهٔ آثار متافیزیک به سال ۱۹۱۲ ظاهر می‌شود. **نیچه** گفته بود: «هیچ کس جز من نمی‌داند آریانّا کیست». آیا آریانّای خسته و افسردهٔ **دکیریکو** در انتظار بازگشت **تزه**[1] از لابیرنت‌های **مینوتور** است؟ یا در حال مرور بی‌زوال رویای **دیونیزوس؟**

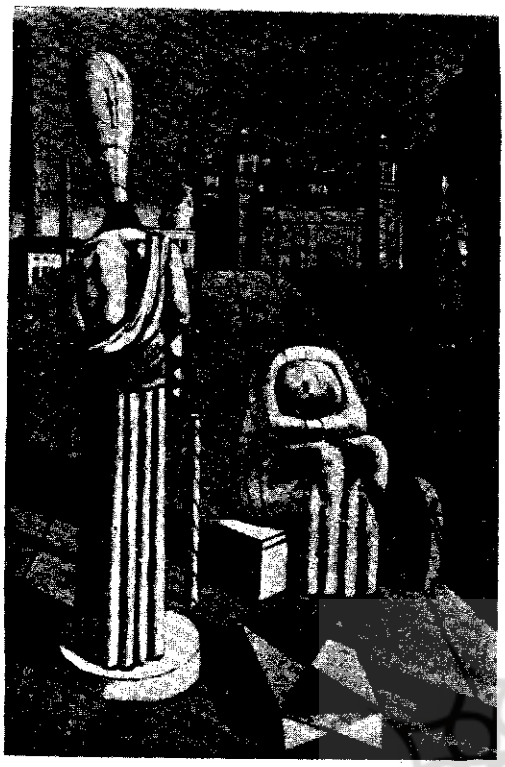
دکیریکو، آریانّا را همانگونه در پرده‌ای از معما ترسیم می‌کند که **نیچه** به آن پای می‌فشارد: «هیچکس جز من نمیداند آریانّا کیست».

در آثار **دکیریکو**، اندازه‌ها و تناسبات معماری، بدور از معیارهای واقعی است. تناسبات اغراق شدهٔ این عمارات و سایه‌های تند آن، تشکیل فضائی را می‌دهند که بیمارتب زده‌ای در کابوس‌های پریشان و اضطراب آور گاه‌وبیگاه خود می‌بینند. اشکال هندسی، خصوصاً طاقی های نیم دایره در مدخل عمارات که در دوره‌هائی از معماری روم و یونان از اجزای مهم آن به شمار می‌رفت و شکل هندسی مثلث،

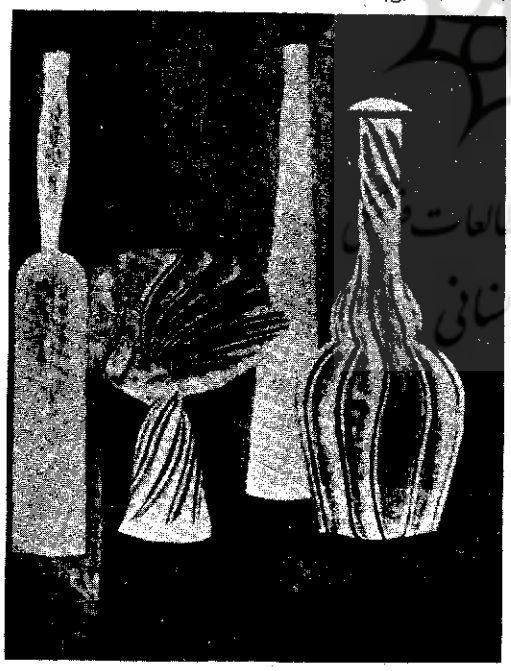
نوعی حس ناآرامی و ترس را به **دکیریکو** مستولی می‌کند: (مثلث‌ها همواره ذهن مرا می‌آزارند).

از سال ۱۹۱٤، دستکش پلاستیکی به عنوان عنصری جدید در آثار **دکیریکو** ظاهر میشود. تابلوی (آوای عشق) اثری از مجموعه‌ای است که در آن از دستکش پلاستیکی قرمز رنگ، بهره‌ای شاعرانه جسته است. این دستکش با میخی بر تنهٔ دیواری ثابت گشته است و در کناران، مُجسّمهٔ سرآپولو، با ظاهری مرمرین و با صلابت آثار **میکل آنژ** و **برنینی** نمایان است. در پائین این هر دو، توپی به رنگ سبز قرار دارد. وسعت دیواری که دستکش و سر مجسمه بر روی آن قرار گرفته اند، همان گستردگی و بلندی ساختمان دو طبقهٔ هم جوار آن است. در سمت چپ تابلو، همان قطار مرموز و منتظر در پس دیواری دیده میشود. در کنار هم قرار گرفتن این عناصر تشکیل فضائی را می‌دهند که دیگر آن فضای یکپارچه و ملموس نیست، بلکه فضائی آشنا و در عین حال بیگانه است: فضائی مادی، زمینی و در عین حال اثیری، ماوراء طبیعی و متافیزیک است.

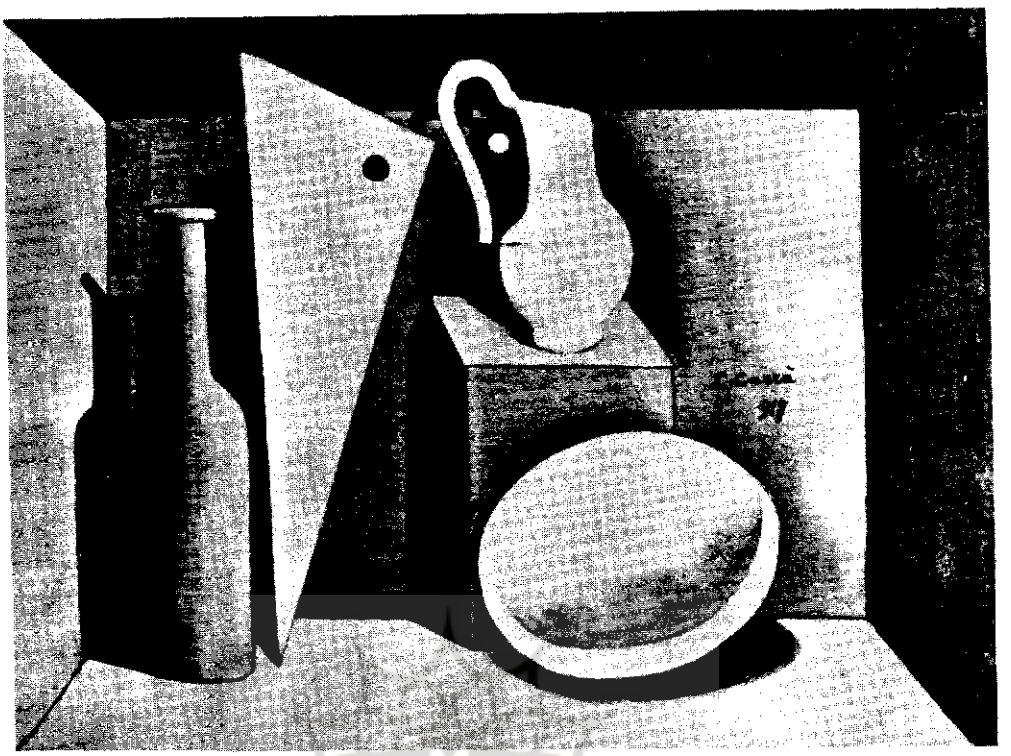
تابلوی آوای عشق از آثاری است که **رنه ماگریت** با مشاهدهٔ آن به سال ۱۹۲۲، جهت قطعی خود را مشخص کرد و به کشف ذهنیات و تمایلات وسمت‌وسوی هنری خود نائل آمد. **دکیریکو** در یکی از مطالعات خود دربارهٔ متافیزیک، دیوانگی را ــ چون حقیقتی آشکار ــ از ضروریات هرگونه تجلیات هنری عمیق میداند و با اتکاء به نظریات **شوپنهاور** که انسان دیوانه را کسی میداند که حافظهٔ خود را از دست داده، چنین می‌نویسد: «من وارد اطاقی میشوم، مردی را نشسته بر روی یک صندلی می‌بینم. از سقف،



دکیریکو ـ الهه‌های گناهکار ـ ۱۹۱۷



موراندی ـ طبیعت بی‌جان ـ ۱۹۱٦



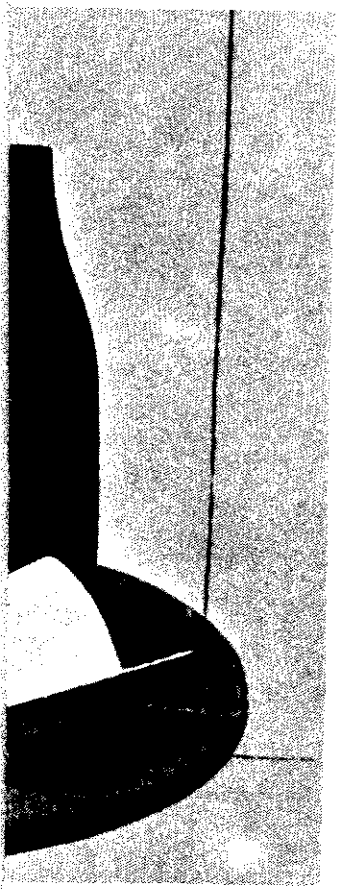
کارا ـ طبیعت بی‌جان با مثلث ـ ۱۹۱۷

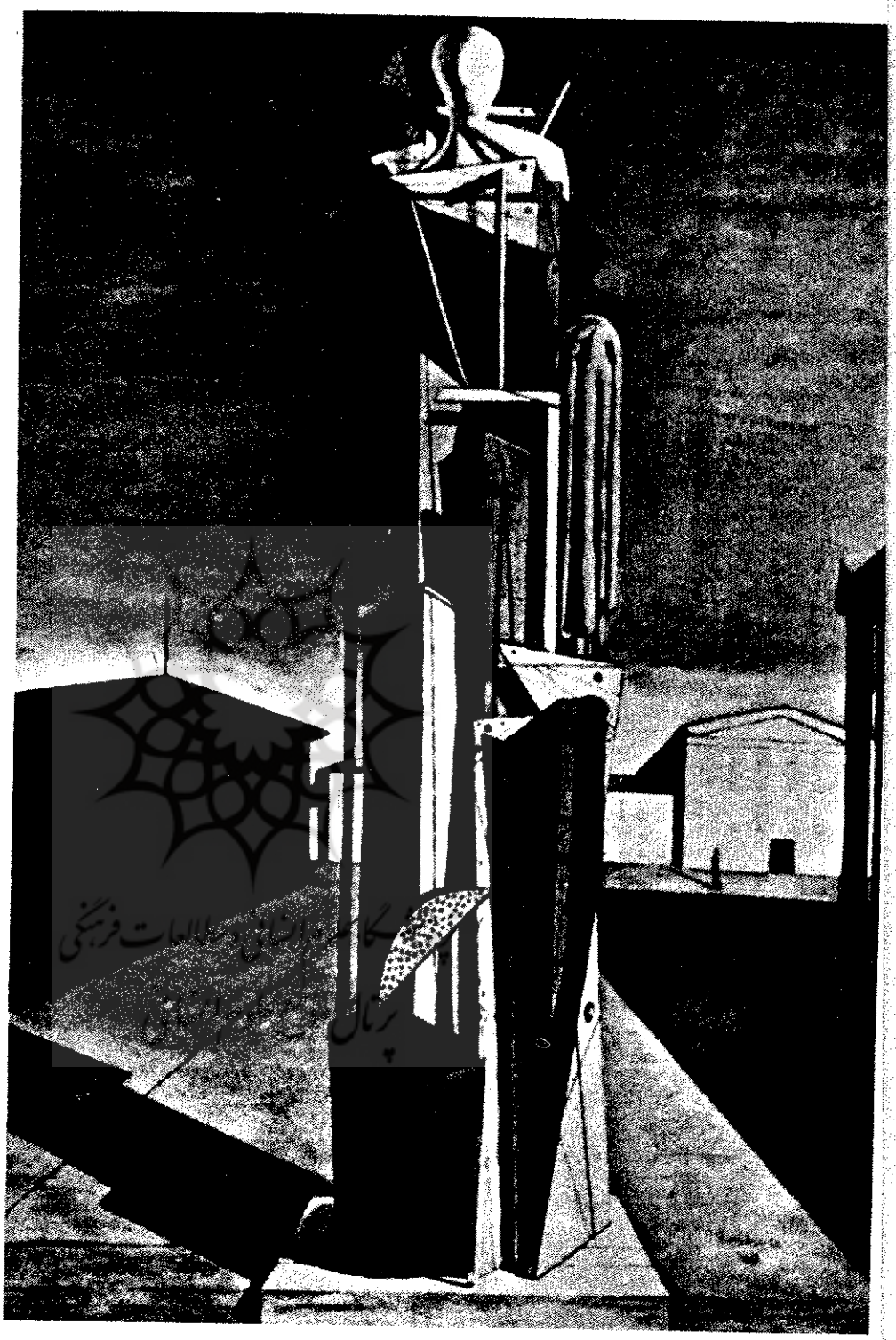
یک قفس قناری را مشاهده می‌کنم که آویزان است. بر روی دیوار، تابلوهائی می‌بینم و در کتابخانه، کتابهائی. هیچکدام از اینها مرا متعجب نمی‌کند؛ چرا که مجموعهٔ بهم پیوسته یادهایم، منطق این چیزهائی را که می‌بینم شرح می‌دهند. اما فرض کنیم که برای یک لحظه و بدلایل غیرقابل بیان و مستقل از ارادهٔ من، چنین ارتباطی قطع شود. آنگاه مرد نشسته، قفس، تابلوها و کتابخانه را چگونه خواهم یافت؟ چه کسی می‌داند که چه حیرت، وحشت و شاید چه حلاوت و تسلی خاطری، با دیدن آن صحنه بمن دست خواهد داد؟» **دکیریکو** در آثار خود چنین قطع ارتباطی را عمداً ممکن می‌سازد تا در پناه این بی‌ارتباطی بین اشیاء به حلاوت و تسلی خاطر خود دست یابد، و حتی وحشت و حیرت او از این همه از هم گسیختگی اشیاء، مرور همان کابوس‌های انسان تب‌زده‌ای است که با تکرار آن، روح افسرده و گاه مازوخیستی خود را التیام می‌بخشد.

سوای افسردگی شدیدی که عارض **دکیریکو** بود، سابقهٔ بیماری روانی آشکار در بین منسوبین نزدیک او نیز وجود داشت. عموی **دکیریکو**، برای احتراز از سقوط ناگهانی در گودال، صندلی ای را در مقابل خود نگه میداشت و عمه‌اش با پریشان کردن انبوه گیسوانش، در مقابل کاناپه‌ای زانو می‌زد و سرش را به آن می‌کوفت.

صفت‌های مورد استفادهٔ **دکیریکو** به لحاظ

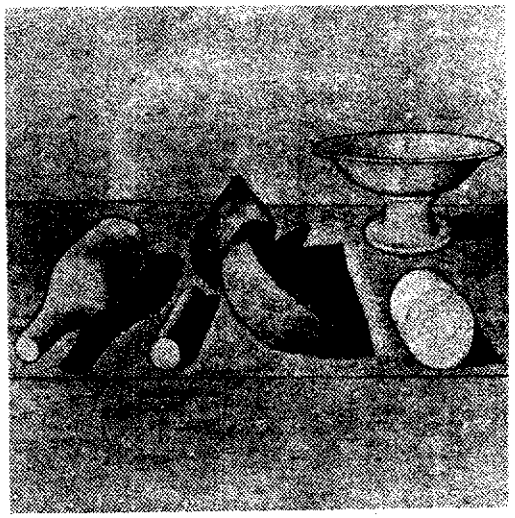
دکیریکو- متافیزیسین بزرگ - ۱۹۱۷ ،





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال

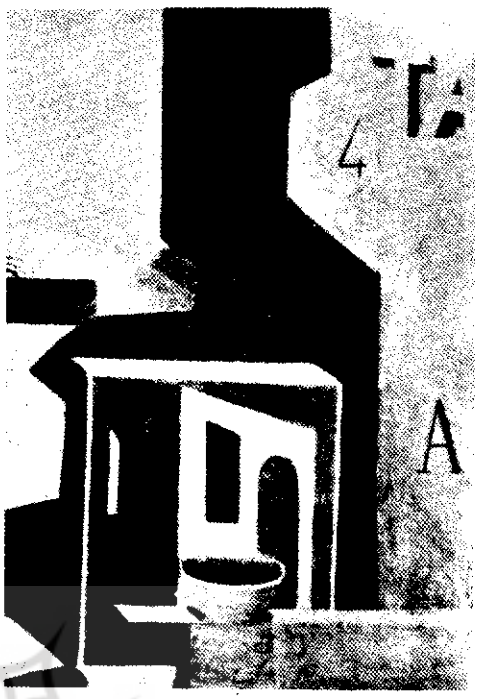
موراندی ـ طبیعت بی‌جان متافیزیک ـ ۱۹۱۹



موراندی ـ طبیعت بی‌جان ـ ۱۹۱۸

پرورش خاص او در کودکی ـ که تنها و بدور از سایر کودکان می‌زیست و فقط در ارتباط با برادرش **آندرآ** بود ـ اغلب تاریکی، غم، اضطراب ونور غروب است؛ پدیده‌هائی که در طول زندگیش همواره ملازم و همدم او بودند. دیده‌ها و یادهای این دوران دور، در ذهن او حکمران مطلق می‌گردند و با رنگها و فضای دلهره‌آور و معمائی آثارش مُتجلی می‌شوند. آثاری که در حضور سایه‌های بلند عمارات و در سپکون و سکوت مجسمه‌های سنگی، حس غریب تماشای یک تشییع جنازه در بعدازظهر روز تعطیل را بر می‌انگیزد. گوئی چند لحظه‌ای بیش نیست که عزاداران سیاهپوش بدنبال کالسکه‌ای که بوی گل و بوی جنازه میدهد، از تابلو خارج شده‌اند و تنها کسی که به مسیر خالی آنان خیره شده است، همانا **دکیریکو**ست که قلم‌مو و پالت در دست دارد.

طبیعت بی‌جان‌های **دکیریکو** گامی فراتر در ارتباط اشیاء نامرتبط است: آدمکهائی که حتیٰ در بیان و تصویر کردن آنها ـ بگونهٔ نوعی معما ـ ارتباط منطقی اجزاء آن ازهم دریده شده است. ستونی از اشیاء که اصلاً عملکرد و سنخیت آنها مشخص نیست. کمد و قفسه‌هائی که شاید هیچگاه به عنوان کمد و قفسه مورد استفاده قرار نگرفته‌اند. اشکال هندسی منظم و نامنظم، پارچه‌های چین‌دار و نرم، هجوم اشکال تیز و برندهٔ هندسی و غیرهندسی، دستکش لاستیکی، مجسمه، توپ، ماهی، پرچم‌های بی‌نشان و بی‌هوّیت، صفحهٔ شطرنج، سنگ‌های تخم‌مرغی شکل، نقشه‌های جغرافیا با عرض و طول خیالی، وسایل ماهیگیری، ابزار و وسایل خیاطی و



کاز ـ کمپوزیسیون ۱۹۱۶

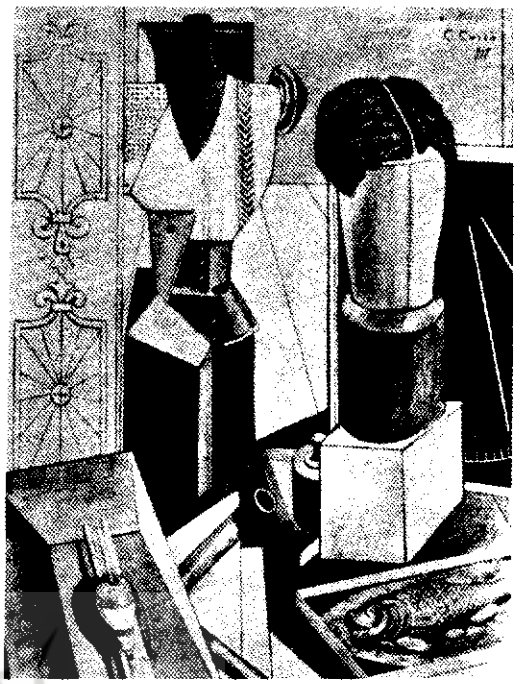
دکیریکو ـ فیلسوف و شاعر ـ ۱۹۱۵

انبوهی از پدیده‌های غیرقابل شناسائی. حضور این همه بی‌ارتباطی در پهنهٔ آثار **دکیریکو** آیا آن‌چنان که این هنرمند با اتکاء بر نظریات **شوپنهاور** بدان معتقد است، حاصل ازدست دادن حافظه و نهایتاً شوریدگی است؟

آن مرد نشسته بر صندلی، قفس پرنده‌ای آویزان از سقف، تابلوهائی بر دیوار و کتابخانه‌ای مملو از کتاب، ارتباط منطقی و معقولی است که همواره وجود داشته است. و امّا آنچنانکه **دکیریکو** می‌گوید: «فرض کنیم که برای یک لحظه و بدلایل غیرقابل بیان و مستقل از ارادهٔ من، چنین ارتباطی قطع شود. آنگاه مرد نشسته، قفس، تابلوها و کتابخانه را چگونه خواهم یافت؟ چه کسی می‌داند که چه حیرت، وحشت و شاید چه حلاوت و تسلّی خاطری با دیدن آن صحنه بمن دست خواهد داد؟» قطع «چنین ارتباطی»، برای مرد تازه وارد، «مستقل» و «بدور از ارادهٔ» اوست و این مرد «حافظه ازدست داده» بنابر نظریات **شوپنهاور**، دیوانه است. درحالیکه در آثار **دکیریکوی** متافیزیک، این ارتباطات عمداً نفی گردیده‌اند و به جای آن از پدیده‌هائی استفاده شده است که بی‌ارتباط با یکدیگرند. تلفیق این عناصر نامرتبط با یکدیگر، عمدی و پذیرش آگاهانهٔ شوریدگی است.

هنرمندان اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم، بنا بر ضروریات درونی و حسّیشان بر حاکمیت ارزش‌های مرسوم هنری شوریدند: رئالیستها به محتوا و سوژه‌های جدیدی دست یافتند و امپرسیونیستها با تکنیکی نوین و انقلابی، آثارشان را عرضه نمودند.

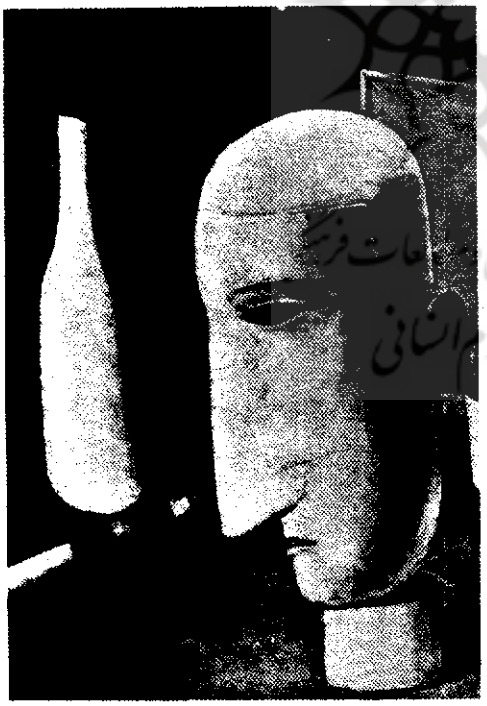
اکسپرسیونیستها، شور و حال و اضطرابات درونی خود را رقم زدند و فوویستها با لکه‌های درشت، خشن و وحشی رنگ برای دستیابی به معیارهای تازهٔ زیبائی، ارزش‌های پیشین را انکار کردند. کوبیستها برای بیان واقعیتی نوین، ترجمان بالعینهٔ جهان پیرامون را مطرود دانسته و فوتوریستها بر هرآنچه که هنر (افتخارآفرین) تلقی می‌گردید، مهر باطل زدند. و اینک مجال فتح باب تازه‌ایست که هنرمندی چون **دکیریکو**، ضمن نفی ارزش‌های ارتباط معقول دربین اشیاء و پدیده‌های هنر نقاشی رسمی، به فضا و چهارچوبی دست می‌یابد که مُبیّن بی‌ارتباطیِ آگاهانه است. ولی ازسوی دیگر، رگه‌های پنهانِ ارتباطی اسرارآمیز و معمائی دربین این عناصر

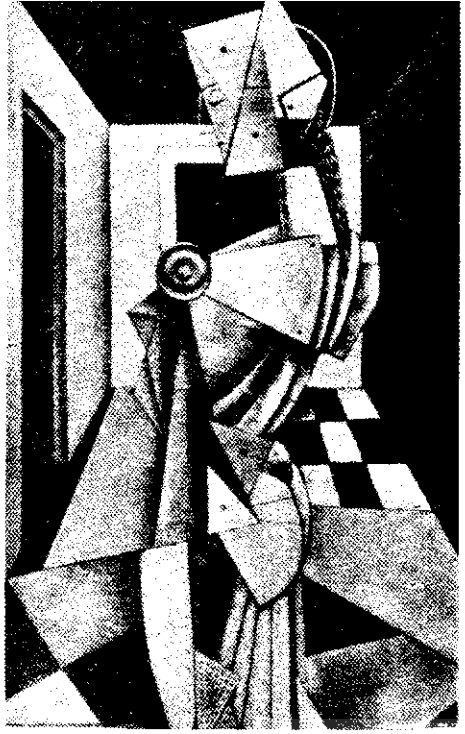


کارّا ـ اتاق جادوئی ـ ۱۹۱۷

کارّا ـ بی‌لطافت ـ ۱۹۱۶

کارّا ـ مرد مست ـ ۱۹۱۶





کارّا ـ پنه لوپ ـ ۱۹۱۷

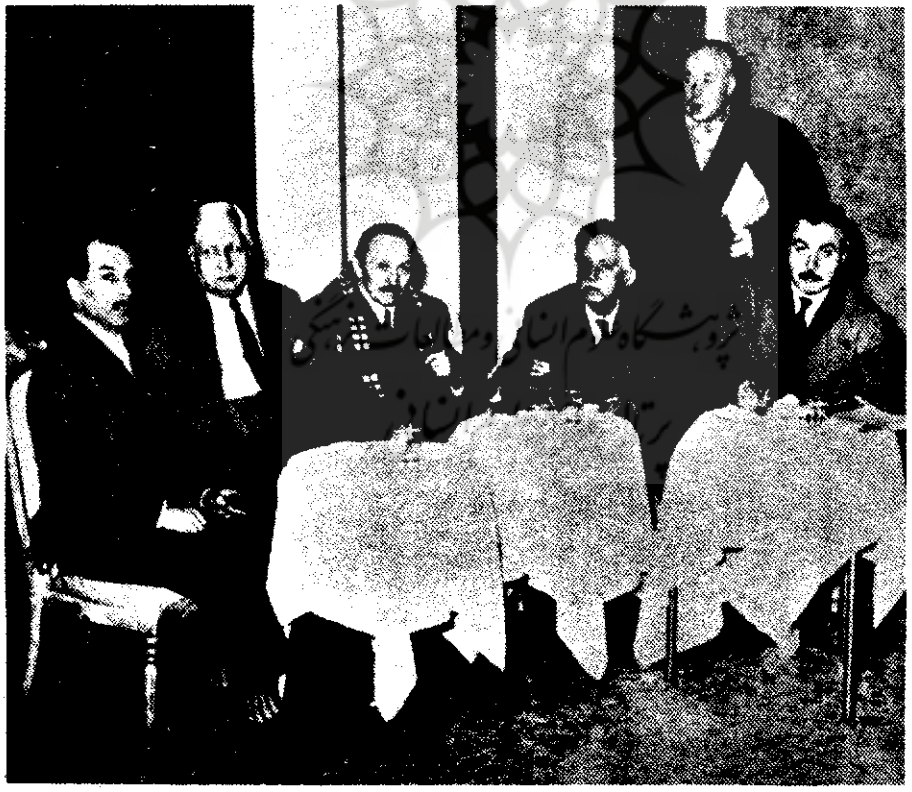
ظاهراً نامرتبط وجود دارد.

★ ★ ★

دکیریکو، اساساً شهرت خود را در پاریس بدست آورد؛ جائیکه آثارش مورد استقبال منقدین، ازجمله **آپولینر** قرار گرفت و بواسطهٔ همین شاعر، با **ماکس ژاکوب، پیکاسو، برانکوزی، دورن و ماری لورنتین** آشنا شد. امّا افسردگی، دلتنگی و خموشی **دکیریکو**، او را وامی‌داشت تا اغلب تنها بماند.

دکیریکو به سفارش **آپولینر**، اقدام به برگزاری چند نمایشگاه کرد و برای اولین بار، یکی از آثارش را به سالن پائیز فروخت. **دکیریکو** در خاطرات خود می‌نویسد: «برخلاف

دکیریکو به همراه هنرمندانی دیگر در نمایشگاه انجمن هنرمندان ایتالیا ۱۹۵۵ میلان



آن چیزی که همواره در ایتالیا برایم پیش می‌آمد، آثار من در پاریس، بهر مناسبتی، حتیٰ در نمایشگاه‌های جمعی و یا رسمی با موفقیت به نمایش درمی‌آمدند». چندی بعد یکی از دوستان دلال **آپولینر** به نام **پل گیوم** - که پس از چندی یکی از مهم‌ترین خریداران آثار هنری در پاریس گشت - چند اثر از او خرید و اظهار امیدواری کرد تا طی قراردادی، تمامی آثار او را خریداری کند. در این دوره که مربوط به سال ۱۹۱٤ می‌گردد، **دکیریکو** تحت حمایت‌های همه‌جانبهٔ آپولینر قرار گرفت. روزنامه‌ها و مجلات آثار او را به چاپ رسانیدند و برخی از منقدین به تبیین نظرات او پرداختند.

کارّا - مادر و فرزند - ۱۹۱۷

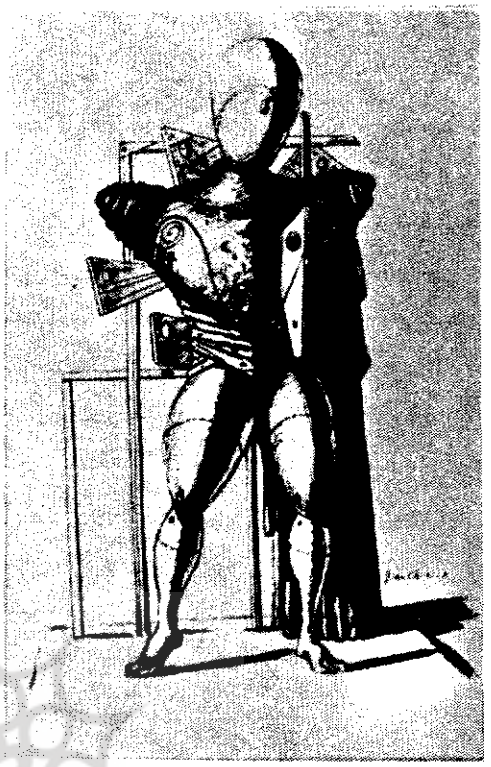
در همین سال، حرکت‌ها و جنجال‌های هنری، تحت الشعاع جنگ جهانی اوّل - که چون کوهی از آتش به همه جا زبانه می‌کشد - قرار می‌گیرد. **دکیریکو** به ایتالیا بازگشته و با شرکت ایتالیا در جنگ، بسال ۱۹۱۵، به همراه برادرش عازم جبهه می‌شود. امّا غذا و شرایط نامناسب جبهه، او را آن‌چنان نحیف و بیمار ساخت که پزشکان، ابتدا او را به یکماه استراحت و سپس برای خدمات پشت جبهه به فرّارا فرستادند. **دکیریکو** در این شهر، ابتدا با **فیلیّپو دِپی‌سیس** - که اندکی بعد به نقاشی پرداخت و برای مدتی از نقاشان متافیزیک گردید - و در سال ۱۹۱۷ با **کارلو کارّا** در آسایشگاه بیماران و مجروحین جنگ در حومهٔ شهر فرّارا آشنا شد.

* * *

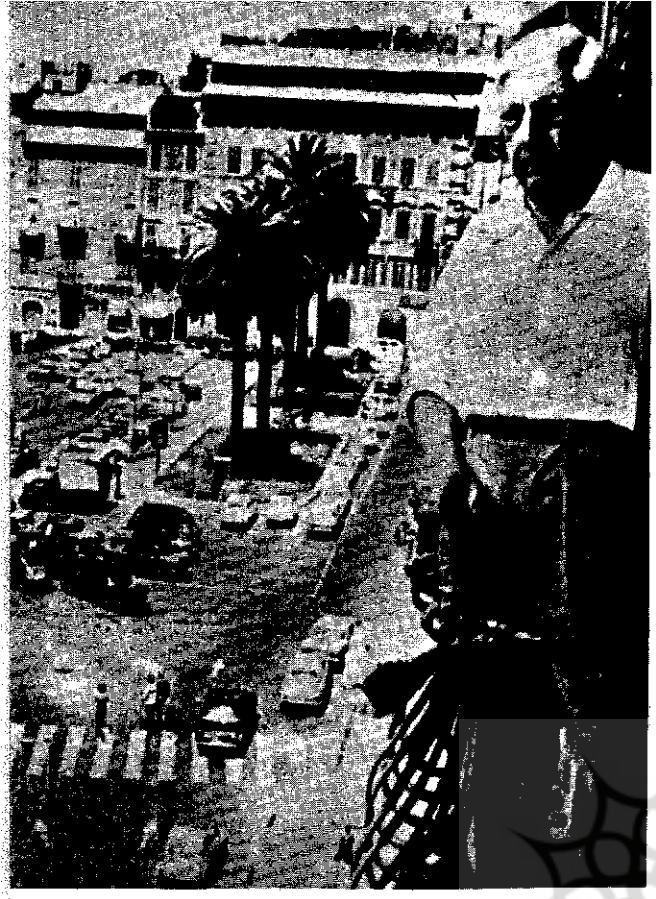
کارلو کارّا با کوله باری از تجربیات فوتوریستی، یکی از پنج تن امضاءکنندگان بیانیهٔ فوتوریسم - در سال ۱۹۱۰ - به شمار می‌رفت. نقاش آنارشیستی که آثارش، تام و تمام درگرو تبیین و تبلیغ نظریات ویرانگر فوتوریستی بود.

اما پایه‌های فوتوریسم، به لحاظ عدم انطباق آرمان‌های آن با واقعیات جامعه، دچار تزلزل گردید و در سال ۱۹۱٦ با مرگ **بوچّونی** - یکی از فعالترین اعضای گروه - در جبههٔ جنگ به احتضار کشانیده شد و سپس هنگام روی برتافتن **کارّا** از آن فرارسید.

آشنائی **کارّا** با **دکیریکو** و متعاقب آن تأثیر اندیشه و تفکرات متافیزیکی این هنرمند در آثار **کارّا**، نوید مرحلهٔ جدید و تعیین کننده‌ای در زندگی هنری اوست.



د کیریکو ـ مانکن ـ لیتوگرافی سیاه و سفید ـ ۱۹۶۶



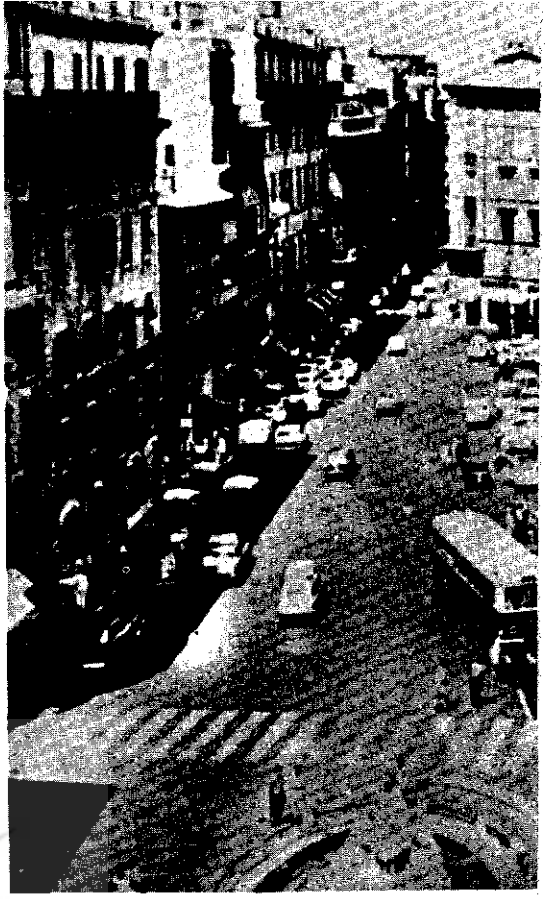
د کیریکو در بالکن منزلش، در میدان امپ‌تیا ـ رم

د کیریکو ـ ماهی مقدس ـ ۱۹۱۹

کارّا، در تحولی کاملاً بنیادین، با روی برتافتن از انفجارات نور و هیاهو و سرعت فوتوریسم، مهر باطلی بر عصیانگری. ویرانگری و شورشی زد که روزگاری او و یاران آتشین‌خوی خویش، برآن اصرار می‌ورزیدند.

کارّا، اکنون چون هنرمندی عارف و وارسته به دنیائی از خموشی و سکوت پناه برده است. این دنیای بسیار شخصی و منحصربفرد او، دنیای ساکت و ایستائی است که می‌تواند بی‌ملاقات هیچکس در صحنهٔ بی‌آمد و شد آن، ساعتها به آرامی قدم زند، به تفکری بنشیند و به آرمان‌هائی بیاندیشد که هیچگاه مجال تحقق نیافتند.

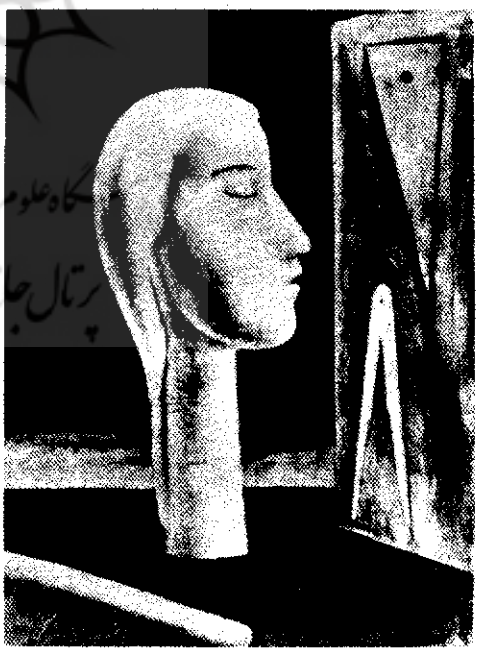
پرسوناژهای **کارّا** برخلاف پرسوناژهای **د کیریکو** که اغلب در دوردست دیده می‌شوند،



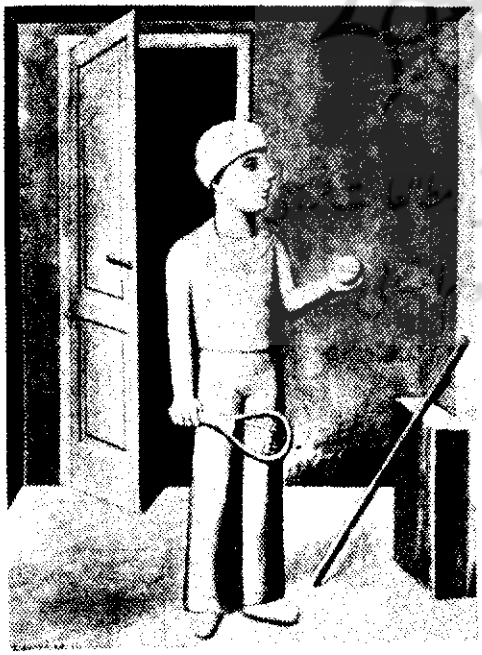
در پلانی نزدیک قرار دارند و همچون مجسمه های **دکیریکو**، سنگواره و بی‌حرکتند.

(شوالیهٔ غربی) اثری است که بسال ۱۹۱۷ خلق شد. شوالیه سوار بر اسبی که هر تکه از اندامش از قطعه فلزی هندسی‌شکل تشکیل شده و درحال سوارکاری است. حالت سوارکارانه و خطوط مُوازی زمینه و اطراف سوژه که می‌بایست حرکت را تداعی کند، چیزی جز سکون و بی‌حرکتی را نمی‌رساند. آدمهای **کارّا** غالباً نامشخص و مُبهمند. چشمانشان برهم نهاده و یا اصولاً فاقد چهره‌اند و یا به لحاظ اینکه پشتشان به بیننده است، صورتشان دیده نمی‌شود. اشیاء مورد استفادهٔ **کارّا**، اغلب همان‌هائی است که مورد بهره‌وری **دکیریکو**ست: مانکن خیاطی، طاس، متر، استوانه، مکعب، قلاّب ماهیگیری و... با این تفاوت که نوعی سادگی و پریمیتیویسم در

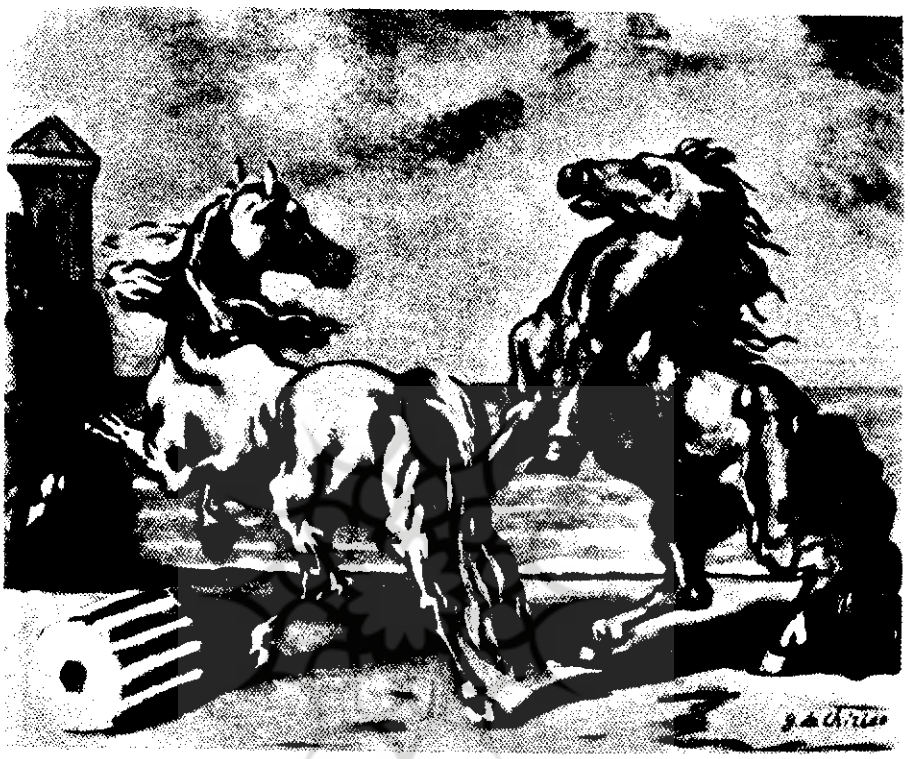
کارّا ـ محبوب مهندس ـ ۱۹۲۱



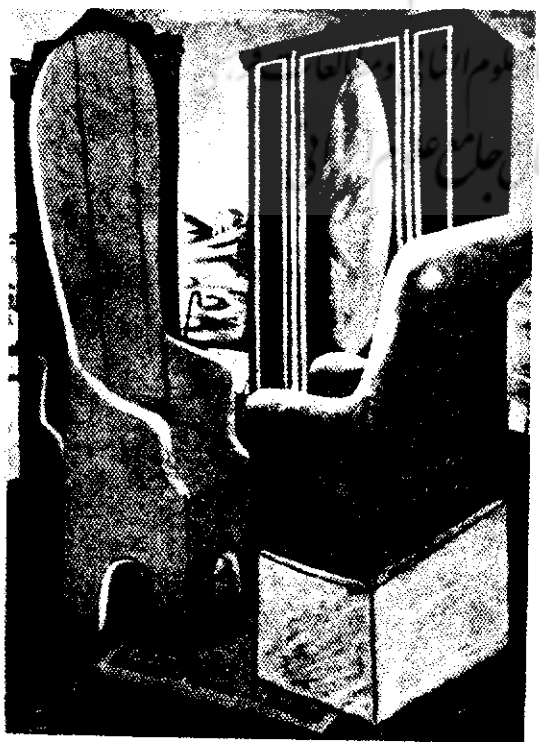
کارّا ـ پسر معمار ـ ۲۱ ـ ۱۹۱۹



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



د کیریکو- دو اسب در ساحل- ۱۹۳۰



دکیریکو- مبلمان در دره- ۱۹۲۶

بیان و ترسیم آنها حاکم است.

* * *

دکیریکو، پس از پایان جنگ در رم ماند و سوای خلق آثاری چند و برگزاری نمایشگاه‌هائی منجمله در گالری **براگالیا**، به همکاری با مجلهٔ هنری (والوری پلاستیچی) پرداخت، امّا آثارش هم‌چنان در افق تیره‌ای از بی‌توجهی منقدان ایتالیائی قرار داشت.

جامعهٔ نقد و بررسی آثار هنری در ایتالیا ـ و حتی سایر کشورهای اروپائی ـ بدور از آن معیارهای نوجویانه و توجهاتی بود که در پاریس اعمال می‌شد. در پاریس به لحاظ حضور منقدانی پیشرو که در رأس آنان **آپولینر** قرار داشت، مجال ابراز وجود حرکت‌ها و نهضتهای مختلفی بود که هر از چندی محافل هنر را قبضهٔ آثار خود می‌کردند. بدین لحاظ، حتی با وجود مرگ **آپولینر** در سال ۱۹۱۸، که ضایعهٔ بسیار غم‌انگیزی برای هنرمندان جوان بود، پاریس همچنان مرکزیت هنری خود را حفظ نمود.

دکیریکو، گرچه در ایتالیا با معضلات اقتصادی فراوانی ـ به لحاظ عدم توانائی در فروش آثارش ـ مواجه بود، ولی در محافل مختلف هنری پاریس، گرایشات و تمایلات درخور توجهی نسبت به آثار او بوجود آمده بود.

دکیریکو طی سفری به پاریس اقدام به برگزاری نمایشگاهی شخصی در گالری **ثون روزنبرگ** ـ از دلالان سرشناس هنری ـ کرد و آثاری چون: اسبهای کهن، مبل‌ها در دره، آدمکهای چوبی نشسته و گلادیاتور را به نمایش گذارد.

این سوژه‌های جدید طی کشف و شهودی

مورانتی ـ طبیعت بی‌جان ـ ۱۹۲۰

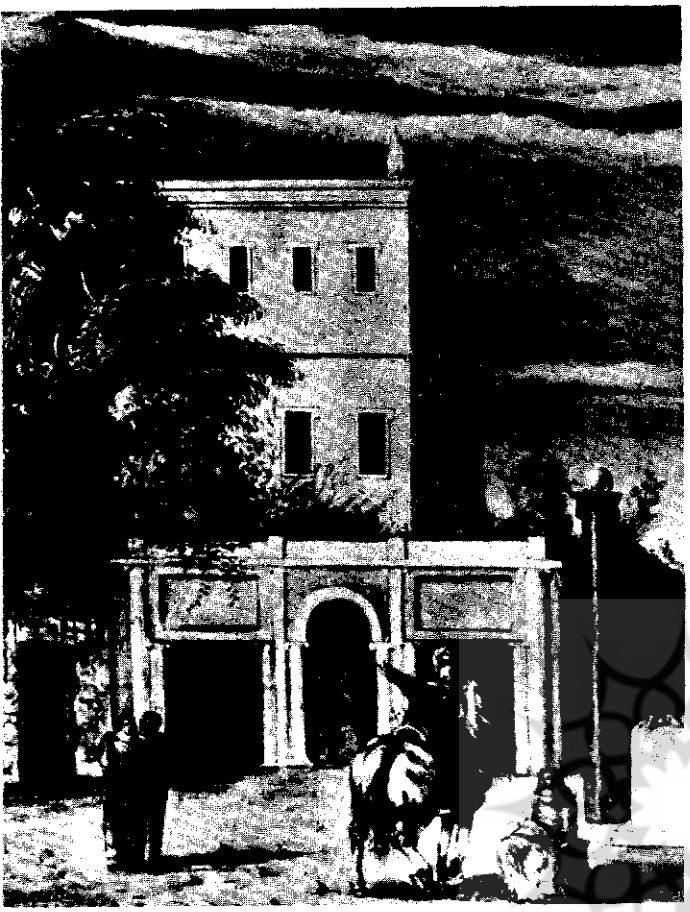
۵۴ ـ دکیریکو ـ مانکن‌ها ـ ۱۹۲۶

دکیریکو- موز ها (نگهبانان اساطیری هنر) درساحل - ۱۹۳۷

ناگهانی درمقابل یکی از آثار **تیت زیانو** در موزهٔ ویّلا بورگزه، دستگیر **دکیریکو** گشته بود.

دکیریکو در این رابطه می‌نویسد: «ظهور زبانه‌هائی از آتش را دیدم، درحالیکه در آسمان کاملاً صاف بیرون، صدای باشکوهی مثل برخورد اسلحه‌ها و فریاد مهیب چند ستون نظامی که هورا کشیده باشند، به همراه نواختن طبل‌هائی که قیام را اعلام می‌کردند، طنین‌انداز بود. فهمیدم که در من اتفاق بزرگی افتاده است». **دکیریکو** پس از کشف معیارهائی جدید، رو به سوی فلورانس گذارده بود و در گالری اوفیتزی از روی آثاری چون: خانوادهٔ مقدس اثر **میکل آنژ**، زن آبستن اثر **رافائل** و از روی آثار سایر اساتید مُسَلم، کپیه برداشته و اکنون با ارائهٔ این آثار تازه مکشوفه به موفقیت‌های جدیدی نائل آمده بود. در همین دوره، برخی از هنرمندان، تأثیراتی از متافیزیک را پذیرفتند: **ماریو سیرونی** - از نقاشان ایتالیائی متأثر از فوتوریسم - در مرز اکسپرسیونیسم، فضای غم‌انگیز و دلهره‌آوری از جامعهٔ صنعتی را عیان ساخت. همانگونه که **جورج گروس** در آلمان، درحمله به سرمایه‌داری، به بیان آدمهای منزوی، تنها و مفلوک و گرفتار این جامعه دست یازیده بود؛ جامعه‌ای که برعلیه آن، عملاً نیز سر به شورش گذارده بود. **آردِنگو سوفّی‌چی**، **ماسیّموکامپیلی** و **آتاناز بوسُلداتی** تأثیرات زودگذر و ناپایداری از نقّاشی متافیزیک پذیرفتند.

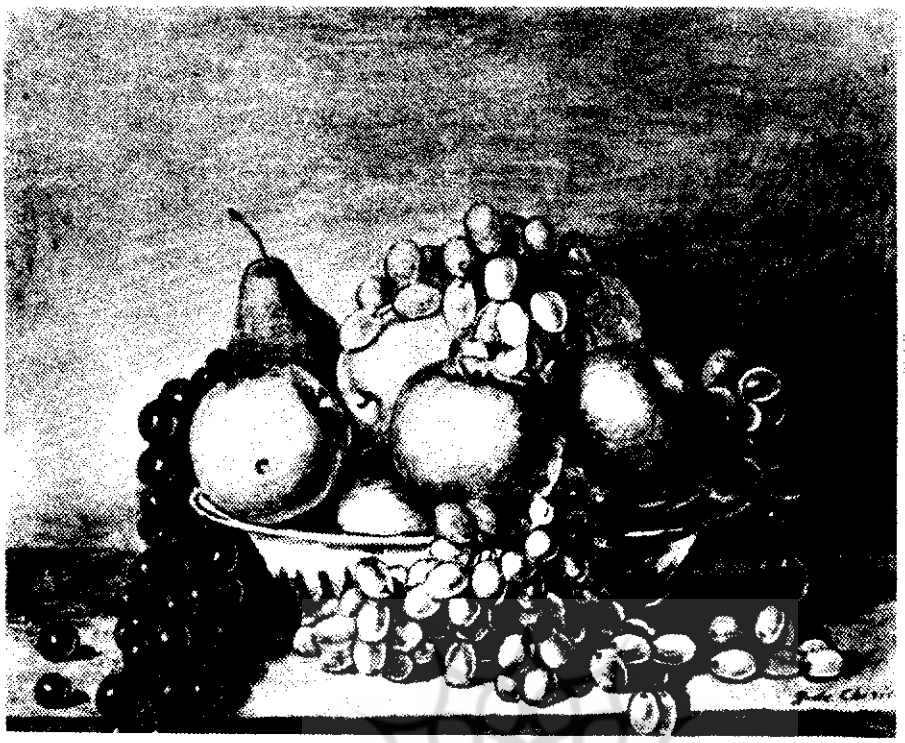
در فرانسه، **کریستیان برنارد** و **اوژن بِرمان**، در آغاز به پاس احترام به **دکیریکو** و نقاشی متافیزیک، آثاری آفریدند که نشانه‌هائی از میدانهای ایتالیائی و بطور کلی معماری مورد نظر



دکیریکو — وداع — ۱۹۲۴

دکیریکو را دربرداشت. امّا بیشترین تأثیرات از آن هنرمندانی چون **ماکس ارنست**، **رنه ماگریت**، **ایوتانگی** و **سالوادور دالی** بود که با الهام از محتویات آثار **دکیریکو**، هرکدام با سبک شخصی و منحصربفردشان و به یاری **آندره برتون** - که آثار **دکیریکو** را می‌ستود - پایه‌های مکتب سوررالیسم را استوار گردانیدند.

نقاشی متافیزیک در صحنهٔ هنر سال ۱۹۲۰ در طی نمایشگاهی که توسط **والوری پلاستیچی** برگزار گردید، شاهدحضور نقاش دیگری به نام **جورجو موراندی** بود. این هنرمند در سال ۱۸۹۰



دکیریکو- میوه- ۱۹۶۶

از آخرین عکسهای دکیریکو

در شهر بولونیا در ایتالیا متولد شد و در تمام عمر خود که تا سال ۱۹٦٤ بطول انجامید، در شهر زادگاهش ماند و به نقاشی طبیعت بی‌جان پرداخت. طبیعت بی‌جان‌های **موراندی** متشکل از بطری، لیوان و گلدان‌هائی است که با رنگهای بسیار ملایم خلق شده‌اند. اگرچه چهارچوب آثار **موراندی** متفاوت از آثار **دکیریکو و کارّا** است، معهذا فضای حاصله از تجمع این اشیاء دارای نزدیکی و قرابت خاصی با آنهاست.

دکیریکو در پاریس، سوای نقاشی و ارائهٔ آثارش در نمایشگاه‌های مختلف، بدرخواست **دیاگیلف** در سال ۱۹۲۹ - که صحنه‌هایش را هنرمندان معروفی اجراء می‌کردند - صحنه‌ای برای بالله طراحی کرد. صحنه‌پردازی **دکیریکو** برای این بالله با موفقیت همراه بود و پس از آن اجراهای دیگری در اُپراهای پاریس، لندن و برلین به همراه داشت. امّا هیچکدام از این فعالیت‌ها او را آرام و راضی نمی‌کردند و بدین جهت، بیشترین فعالیت خود را متوجه نقاشی کرد. این دوران مصادف با بحران اقتصادی نیویورک است که مستقیماً بر پاریس و زندگی هنری آن تأثیر می‌گذارد. پس، **دکیریکو** به ایتالیا بازمی‌گردد. اما اینبار محیط هنری ایتالیا هم چون سابق، غیرقابل تحمل نیست و هنر او با پشتوانه‌ای از حمایت‌ها و بذل توجهات محافل هنری پاریس، اینک پذیرفتنی گشته است. بازگشت مجدد او به پاریس، سفر هجده ماهه‌ای به نیویورک را به همراه داشت و ره‌آورد این سفر، موفقیت و فروش قابل توجهی از آثارش بود.

دکیریکو باقی عمر خود را در رم اقامت گزید و تا پایان عمر - ۱۹۷۸ - به فعالیت‌های هنری خود ادامه داد.

*** بایستی توجه داشت لفظ متافیزیک در این مقاله کاربردی کاملاً جدید دارد و با تاریخ سنتی متافیزیک که در فلسفه غرب مترادف با فلسفه است و به‌خصوص با متافیزیک (مابعدالطبیعه) در مباحث الهیات هیچگونه ربط و نسبتی ندارد.**

زیرنویس:

۱ - آریانّا، دختر مینوس و پازینه است. هنگامی‌که تزه برای جنگ با مینوتور به کرت آمد، آریانّا گرفتار عشق او شد و برای آنکه تزه بتواند از لابیرنت زندان مینوتور خارج شود، کلاف نخی را به او سپرد تا با بازکردن آن، بتواند بآسانی راه بازگشت خود را پیدا کند و سپس با او گریخت تا دچار خشم مینوس نشود. منتها نتوانست به آتن برسد، چون در یکی از منازل میان راه، یعنی در جزیرهٔ تاکسوس هنگامی‌که به خواب رفته بود، تزه او را ترک گفت... هنگامی‌که از خواب برخاست و کشتی فوق را درحال دورشدن دید، چندان متأثر نشد. چون دیونیزوس و ملتزمین او بزودی فرارسیدند. ارابهٔ حامل دیونیزوس بوسیله چند پلنگ کشیده می‌شد. دیونیزوس که مجذوب زیبائی زن جوان شده بود، او را به همسری خود درآورد.