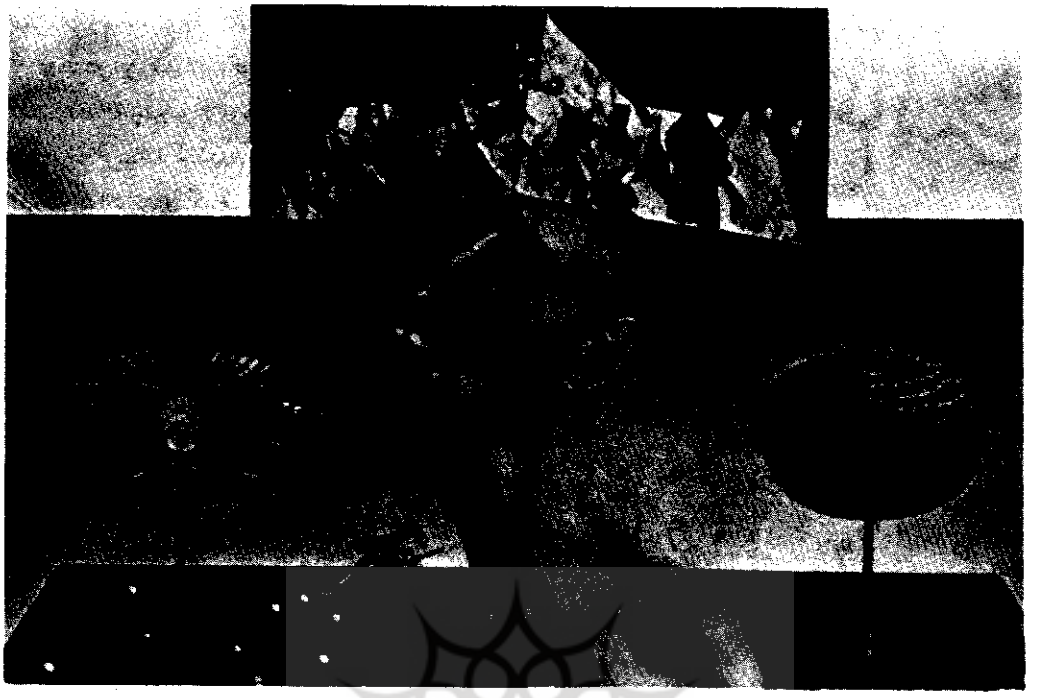


کلاه دیوانگی، اثر رودلف هاوسنر، متعلق به ۱۹۶۸

فانتاستیک رئالیسم: مکتبی برگرفته از واقعیت‌ها، در لباس و فضائی سحرانگیز

دنیای خاطره‌ها و وقایع خفته در ایهام

دکتر جلال الدین کاشفی

در سراسر تاریخ هنر، واژهٔ رئالیسم (واقع گرایی) جایگاه ویژه‌ای دارد. این واژه بکرات تکرار می شود و از پس قرنها، بر حسب زمان و مکان‌های گوناگون تغییر می‌کند و هر بار به نمایش آثار و اندیشه ای می پردازد که بینش نوینی را برما عیان می سازد.

بی تردید، هنرمندان این کرهٔ خاکی؛ چه در غرب پرورش یافته باشند و چه در شرق، جملگی به دنبال به تصویرکشیدن «واقعیت» بوده و هر کدام از دیدگاه خویش به تجسم این مقوله پرداخته‌اند. گاه واقعیت را در گفتار فلاسفه و در رابطه با عقل گرایی مطلق می جویند، گاه به دنیای ملموس و محسوس اشاره می‌کنند، و گاه نیز (همانند هیرونیموس بوش، ادوارد مونش، جورجو دکیریکو، آندره برتون و بسیاری دیگر) به دنیای درون نقب می زنند و از این رهگذر مکاتبی چون اکسپرسیونیسم، متافیزیک، سورئالیسم— و در این رابطه حتیٰ دادائیسم— از دل مکاتب پیشین و یا کاملاً جدای

اثر ولفگانگ هوتر

قسمتی از اعتیاد، اثر جلال الدین کاشفی، متعلق به ۶۰—۱۳۵۹

از آنها سر برمی آورند.

از آنجائیکه برای جهان تخیّلات و تصورات بشر، مرز و حدی را نمی توان متصور شد، رئالیسم در دوران اخیر نیز به شکل و رنگ و بوئی دیگر درمی آید و با عناوینی چون نئورئالیسم (واقع گرایی نو)، رئالیسم جادوئی، رئالیسم اجتماعی و یا در زیر سیطرهٔ پاپ آرت (هنر مردمی و عامه پسند) و غیره به حیات خود ادامه می دهد. به یقین، هر هنرمندی در پی مکاشفهٔ «واقعیت» است و اینکه امروزه شاهد رویش و زایش رئالیسم در لباس مکاتب نوینی هستیم، دلیلی جز دریافت «واقعیت»، بر طبق شرایط روحی اجتماعات کنونی و به محک کشیدن اندیشه های جدید در این برهه از زمان ندارد.

گوستاو کوربه، هنرمند قرن نوزده اروپا، رئالیسم را در بیان حقایق و واقعیت های این جهانی می بیند و از هرگونه خوشایندکردن مضامین و صحنه‌پردازی های زیبا، نمادپردازی و نمایش شکوه و عظمت دربار و درباریان می پرهیزد. او در این راه به لذّت‌جویی و وعده های شیرین توجه نمی‌کند، بلکه واقعیت ملموس و محسوس را به همانگونه که در این جهان شکل گرفته است، با تمامی زشتی هایش می نمایاند. وی در واقع، بوجود آورندهٔ این سبک است؛ هرچند که در اواخر عمر، خود نیز از این مکتب دور می شود و به دنیای باروک و زندگی اشراف‌منشی روی می‌کند. در اینجا جا دارد به این نکته اشاره شود که قبل از گوستاو کوربه، در اعصار گذشته نیز واقع گرایی، در آثار دیگر هنرمندان وقت بچشم می خورد، لیکن آمیخته به برداشتهای ذهنی آنان بوده و هیچگاه بدون دخل و تصرف در واقعیت و پدیده های حقیقی به تصویر درنمی آمد. با گذشت زمان، هنرمندان توجه بیشتری به واقعیت از خود نشان می دادند و هر کدام به تشریح واقعیت به زعم خویش می پردازند و بدین ترتیب نظریات و برداشتهای گذشته را

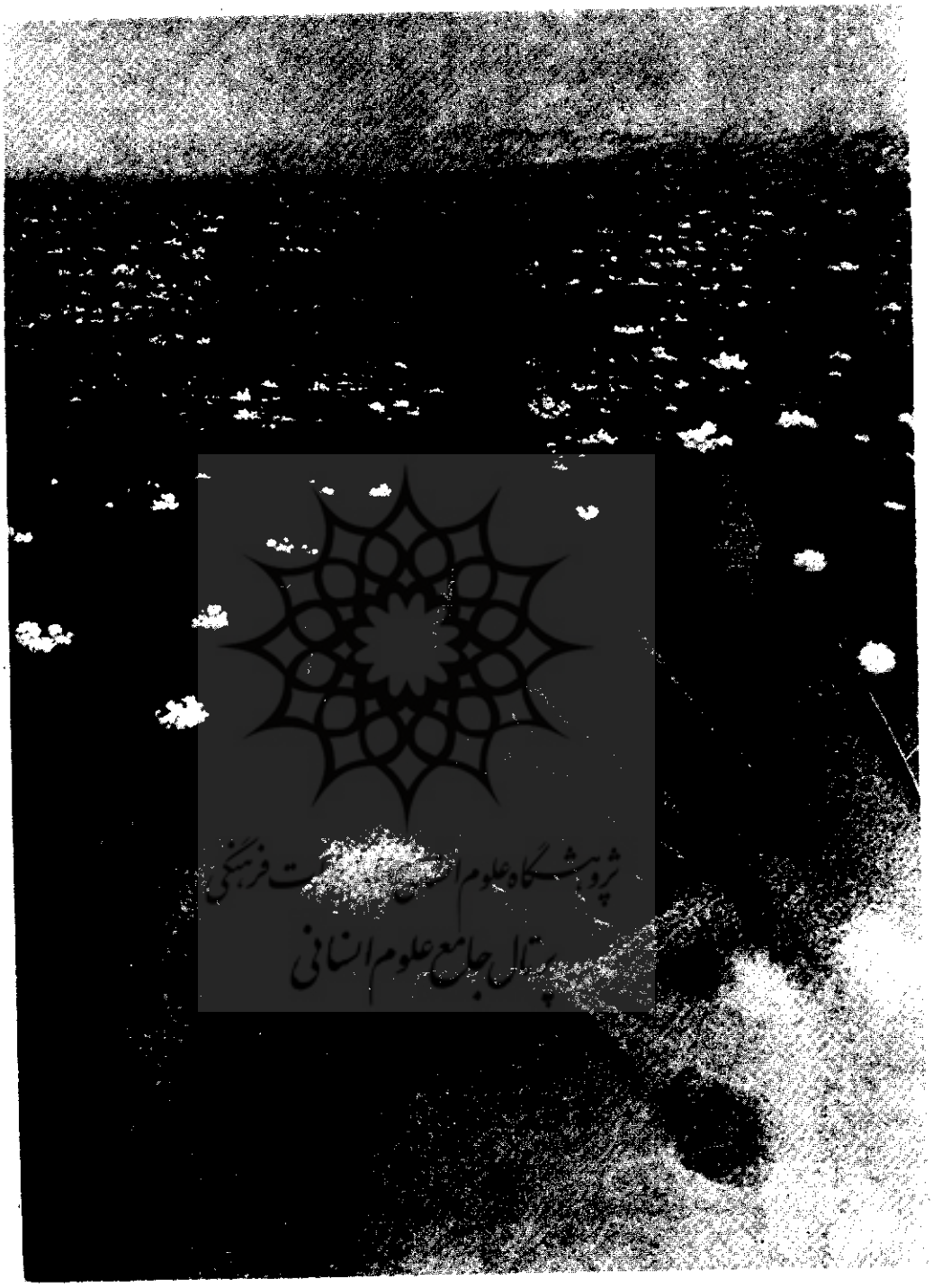
(۱): زورق ادیسه، اثر رودلف هاوسنر، متعلق به ۵۱–۱۹۴۸

(۲): بسوی ماه، اثر رودلف هاوسنر، متعلق به ۵۹–۱۹۵۷

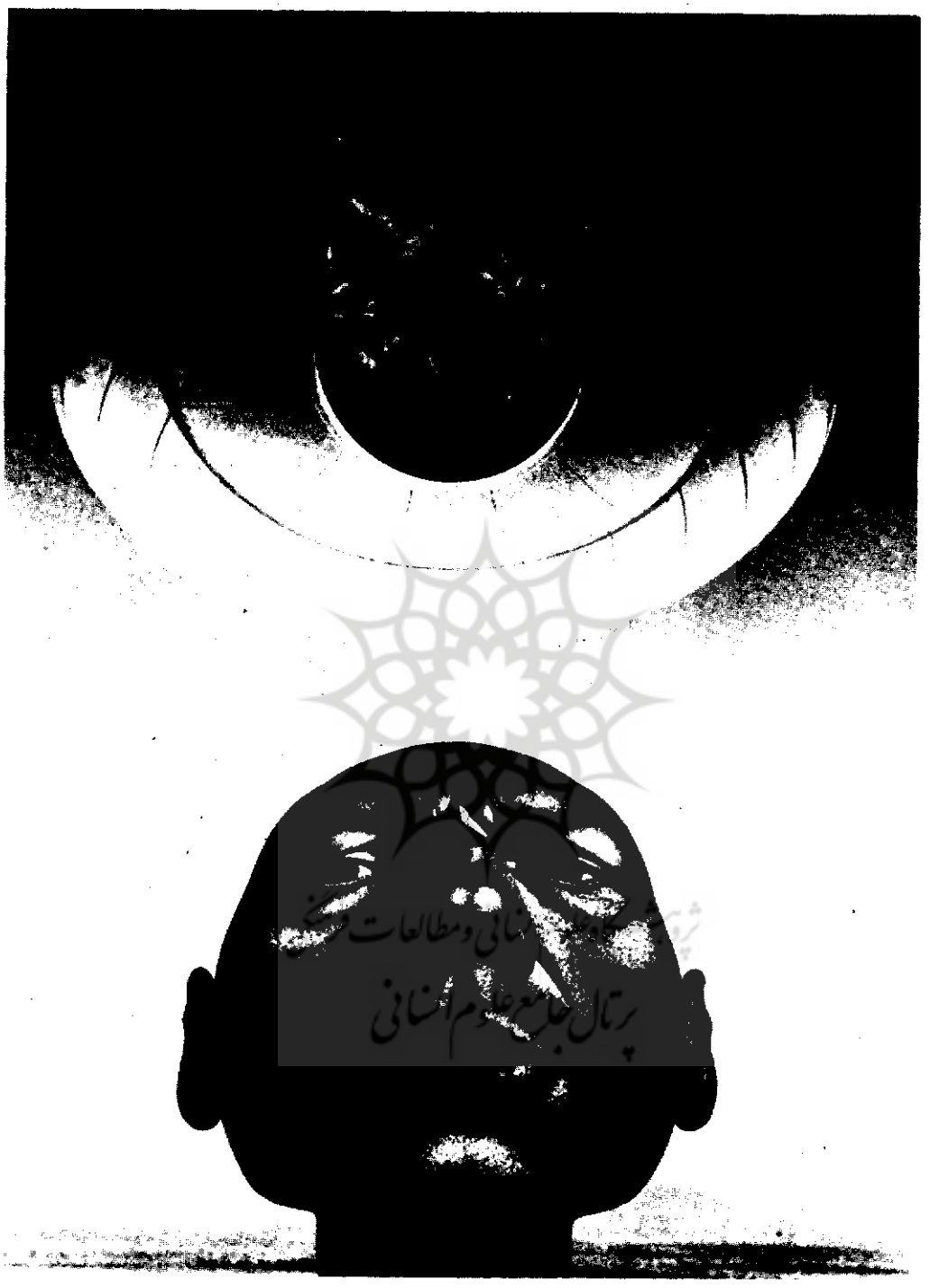
نفی می‌کنند و هر بار اصرار می ورزند: واقعیت نه آن بوده که توسط دیگران شکل گرفته است، بلکه «واقعیت» در بیان مکتبی است که ما می‌گوئیم.

در اینجا باید پرسید که «واقعیت» کدام است؟ آیا نظریه گوستاو کوربه را باید ارج نهاد، یا نظریه های هنرمندان پس از وی را؟ آیا واقعیت خفته درعینیت است یا در قلمرو ذهنیت جای می‌گیرد؟ آیا می بایست به ظواهر توجه نمود، یا به جهان باطن و درونی متوسل شد؟ آیا بهتر نیست که یکی را مکمل دیگری بدانیم؟ آیا به صواب نیست که آنها را در واقع لازم و ملزوم هم بحساب آوریم؟ این سئوالی است که با گذشت زمان، هنوز هم درغبار ابهام باقی مانده و تاکنون راه بجائی نبرده است!

(۴): انسان نامحدود، اثر رودلف هاوسنر، متعلق به ۶۹–۱۹۶۸



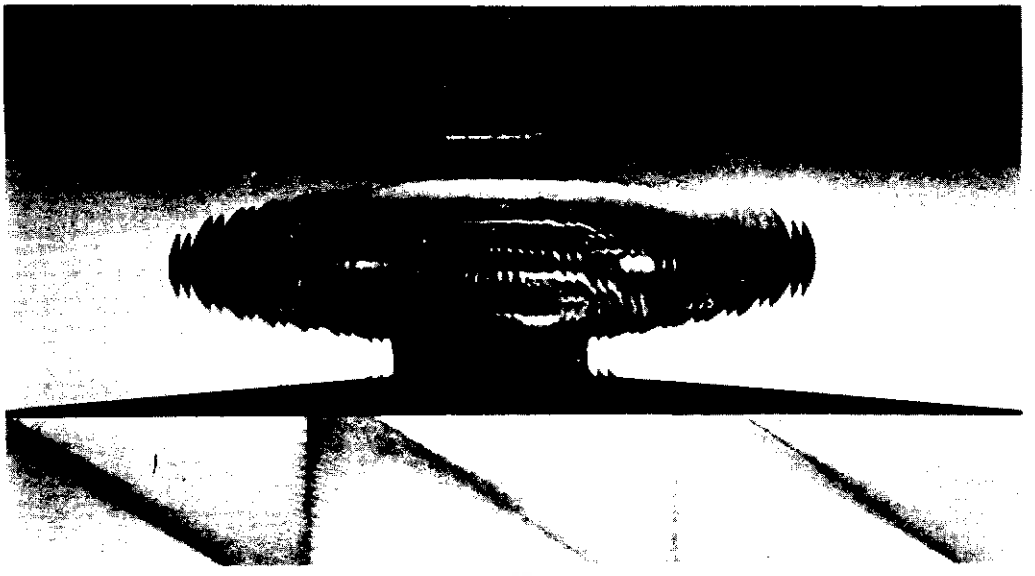
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



(٤): انسان در انتظار لانوکونِ فضانورد، متعلق به ١٩٦٨

(۵): کلاه سرخ دیوانگی، اثر رودلف هاوسنر، متعلق به ۱۹۶۳

ظهور و بروز مکتب فانتاستیک رئالیسم (واقع گرایی روح انگیز) و یا بعبارتی دیگر (واقع گرایی سحرانگیز) چیزی جز نیاز زمانی خاص و شرایط روحی مردمانی در مکانی خاص نبوده است. در شکل گیری این سبک و سیاق، جای پای مکاتبی دیگر چون متافیزیک (ماوراءالطبیعه)، سوررئالیسم (واقعیت‌برتر) احساس می‌شود و بدین ترتیب این مکتب نوین، وابستگی و رابطهٔ خود را با شیوه‌های پیشین و بی تردید با بستر و گهوارهٔ خود به تماشا می‌گذارد. به همانگونه که نهضت متافیزیک در تولد دادائیسم و به خصوص سوررئالیسم نقش سازنده‌ای ایفا نموده است، مکتب سوررئالیسم نیز نه تنها در شکل گیری فانتاستیک رئالیسم تاثیر بسزائی



(٦): آدم چرا می لرزی؟، اثر رودلف هاوسنر، متعلق به ۱۹۷۰

داشته، بلکه تا مدتها پس از تولدش گمان می رفت که این مکتب همان سوررئالیسم باشد که در اطریش پا گرفته است.

(۷): درستایش آوای مقدس، اثر ارنست فوکس، متعلق به ۶۰–۱۹۴۹

برای آنکه به فرق میان سوررئالیسم و فانتاستیک رئالیسم واقف گردیم بی مناسبت نیست که به مفاهیم بنیادی سوررئالیسم مختصر اشاره ای گردد:

سوررئالیسم به معنای سیر در جهان فوق واقعی یا واقعیت برتر، یا عالم ماوراء واقع، و یا بعبارتی دیگر، سیر در ژرفنای درون آدمی است. در واقع، این واژه را در بیان جنبش ادبی و هنری فرانسه که در سالهای بعد از ۱۹۲٤ میلادی شکل می‌گیرد، بکار می برند و در این مکتب، هنرمند سوررئالیست سعی دارد که تمامی اصول، پایه و ساختار منطقی روح آدمی را بفراموشی بسپارد و به دنیای خواب و رویا و محرکهٔ اتوماتیسم (خودبخودی) و یا خودانگیختگی توجه ورزد. بدین ترتیب، در این راه به پندار و تصورات برخاسته از دنیای غیرآگاه و ضمیر باطنی که اکثراً به صورت تصاویر نامربوط و وقایع غیرمرتبط شکل می‌گیرد، اشاره می شود. در نظریه روانکاوی زیگموند فروید و دیگر

روانکاوان هم عصر وی، هنر، وسیلهٔ نیرومندی برای مکاشفه نفس و تزکیهٔ روح به شمار می رود و تصاویری که از بطن ضمیر ناآگاه سر بر می آورند، حقیقتی مختص خویش و مستقل از درون‌بینی قراردادی دارند. خواب دیدن، مستلزم وجود مرحله ای خاص و وسیلهٔ بازنمایی ضمیر پنهان در نقاشی تخیل‌آمیز نوین است.

بنابراین هدف سوررئالیستها کشف و کاوش «دنیای واقعی تر از واقعی» است؛ به عبارت دیگر، هنرمند سوررئالیست، به دنبال کشف حقایقی می‌گردد که در ورای واقعیت‌های تثبیت شده، در قلمرو ذهن هوشیار جریان دارد و در این راه، به دنیای تجربهٔ روانی، به شکلی که پژوهشهای روانکاوان، مخصوصاً پژوهشهای زیگموند فروید بر ما عیان ساخت، توجه نموده اند.

آندره برتون و لوئی آراگون که هر دو پزشک امراض روانی بودند، از تحقیقات فروید الهام گرفتند و پایهٔ مکتب جدید خود را مبتنی بر فعالیت ضمیر ناخودآگاه، بنا نهادند. آنان معتقد بودند که نیروی عقلانی بشر برای دستیابی به واقعیت برتر، نیروئی نارسا است. بدین ترتیب برای رسیدن به فراواقع گرایی، از دنیای واقع دور می شوند و به جهان اوهام و اشباح نفوذ می‌کنند تا عقل نارسای بشر سلطهٔ خود را در این حوزه از دست بدهد و آدمی بتواند به عمیق‌ترین هیجانات هستی دست یازد. آندره برتون در این باره می‌گوید: «راز سوررئالیسم در این است که ما می دانیم چیز دیگری در پشت ظواهر امور پنهان است.» یکی از سوررئالیست‌ها ذهن انسان را به دایره‌ای تشبیه می‌کند و مرکزش را دنیای خودآگاه، و خط پیرامون آن را سرحد بین ناخودآگاه و دیوانگی می نامد. مناطق میان نقطهٔ مرکزی و خط پیرامون را قلمرو ضمیر پنهان، از خودآگاهی تا ناخودآگاهی مطلق بحساب می آورد. در این وادی، سوررئالیست‌ها می‌کوشند تا نقطهٔ مرکزی را که همان حوزه ضمیرهوشیار است، از میان بردارند تا با جهانی نامحدود آشنا گردند؛

(۸): فرشتهٔ سرخ‌قام، اثر ارنست فوکس، متعلق به ۶۵–۱۹۶۱

(۹): فرشتهٔ چین، اثر ارنست فوکس، متعلق به ۱۹۶۵

(۱۰): موسی در مقابل فرشته خداوند، در بیشهٔ سوزان، اثر ارنست فوکس،

(۱۱): پرتره ژواکریستا، اثر ارنست فوکس، متعلق به ۶۲–۱۹۶۰

جهانی که در آن سود و زیان و حیات مادی بشر منظور نمی باشد. همچنین آنان معتقد بودند که جهان ترسیم شده در خارج از محیط دایره، منطقه و حوزهٔ دیوانگی است. آندره برتون، این محیط را منطقهٔ ممنوعه می خواند. زیرا معتقد بود که اگر در اثر ورزش بیش از حد ذهن، هنرمند سوررئالیست به وادی جنون درغلطد، دیگر نمی تواند به ضمیرآگاه رجعت کرده و پیام نوینی برای بشریت به ارمغان آرد. به همین دلیل، کسانیکه در این تمرین افراط می‌کردند، آنها را از جامعه سوررئالیستها طرد می‌کرد؛ به همانگونه که از پذیرش هنرمندان واقع گرا نیز پرهیز می نمود.

سوررئالیسم، بدین طریق، روشی برای کاوش در اعماق مخفی نفس ابداع می نماید و در ژرفنای درون و در اعماق وجود، به دنبال رازهای پنهان و حقایق مدفون شده در اعماق وجود می‌گردد، درحالیکه فانتاستیک

(۱۲): ظفر و پیروزی مسیح (ع)، اثر ارنست فوکس، متعلق به ۵–۱۹۶۲

رئالیسم— هر چند که همین دایره را ترسیم می‌کند— به ژرفنای درون نمی رود و رابطهٔ خود را با ضمیر آگاه قطع نمی‌کند.

برای درک فانتاستیک رئالیسم، نگاهی به هنر نوین در اطریش می نمائیم:

در پایان حکومت هیتلر، به سال ۱۹۴۵، و در پی اتمام جنگ جهانی دوّم، عواملی نو جهت رشد هنر جدید در اطریش بوجود آمد. اطریش کشوری کوچک، با بیش از ۷ میلیون سکنه در مرکز اروپا و بازماندهٔ حکومت امپراطوران است.

در آغاز قرن حاضر، وین بار دیگر به مدت کوتاهی در جایگاه رهبری قرار می‌گیرد و معماری اتوواگنر در تکامل و توسعهٔ معماری مُدرن نقش سازنده‌ای ایفا می نماید. همچنین نقاشانی چون ولفگانگ پاآلن و گوستاو کلیمت، تأثیرات شایان توجهی بر هنرهای نوین از خود باقی می‌گذارند.

پوروادور هاروارد آرناس، مورخ و مربی هنر[1]، در بارهٔ پیشگامی اطریش، و معماری اتوواگنر و دیگر معماران و هنرمندان اتریشی می نویسد: «اتوواگنر، آدولف لوس، یوزف هوفمان و یوزف ماریا اولبریخ در جهت پی ریزی مکتب هنر نو هماهنگ و هدایت می شدند...»

اتوواگنر در نخستین سالهای فعالیتش معماری نسبتاً آکادمیک بود. ایستگاههای قطار زیرزمینی وین که در سالهای ۱۸۹۶–۱۸۹۷ شکل گرفت، بخشی از ساختمانهای ساده و کارآمدی بود که وی با ظریف کاری های باروک آراست. لیکن، کتابی که در بارهٔ معماری نوشت و در سال ۱۸۹۴ انتشار داد، عقایدش را در بارهٔ معماری نوین و استفاده از مصالح جدید بیان و اثبات کرده بود.... در نخستین سالهای سدهٔ بیستم، آدولف لوس، پس از تحصیل در رشتهٔ معماری در شهر دِرسِدن، به مدت سه سال از ۱۸۹۳ در ایالات متحدهٔ آمریکا به کار پرداخت و ضمن آشنایی با نظریه های جدید در معماری آمریکائی، مخصوصاً طرحهای آسمانخراشهای سالیوان و دیگر پیشاهنگان مکتب شیکاگو، شغلهای گوناگونی اختیار نمود. او در سال ۱۸۹۶ به محض استقرار در وین، از اصول اعلام شده توسط واگنر و سالیوان پیروی کرد، مطالب بسیار در رد نگرش تزیینی هنر نو، در میان گروه انشعابی وین و دفاع از معماری شکل ناب نوشت... خانهٔ اشتاینر از کارهای وی در وین، که به سال ۱۹۱۰ ساخته شد، پیش درآمدی بر شکلهای مکعب گونهٔ ساده و سبک موسوم به سبک بین المللی در معماری است...

از جمله معماران پیرو شیوهٔ هنر نو که مورد حملهٔ لوس قرار گرفتند، اولبریخ و هوفمان بودند که همراه با گوستاو کلیمتِ نقاش، گروه انشعابیِ وین را بنیاد نهادند.

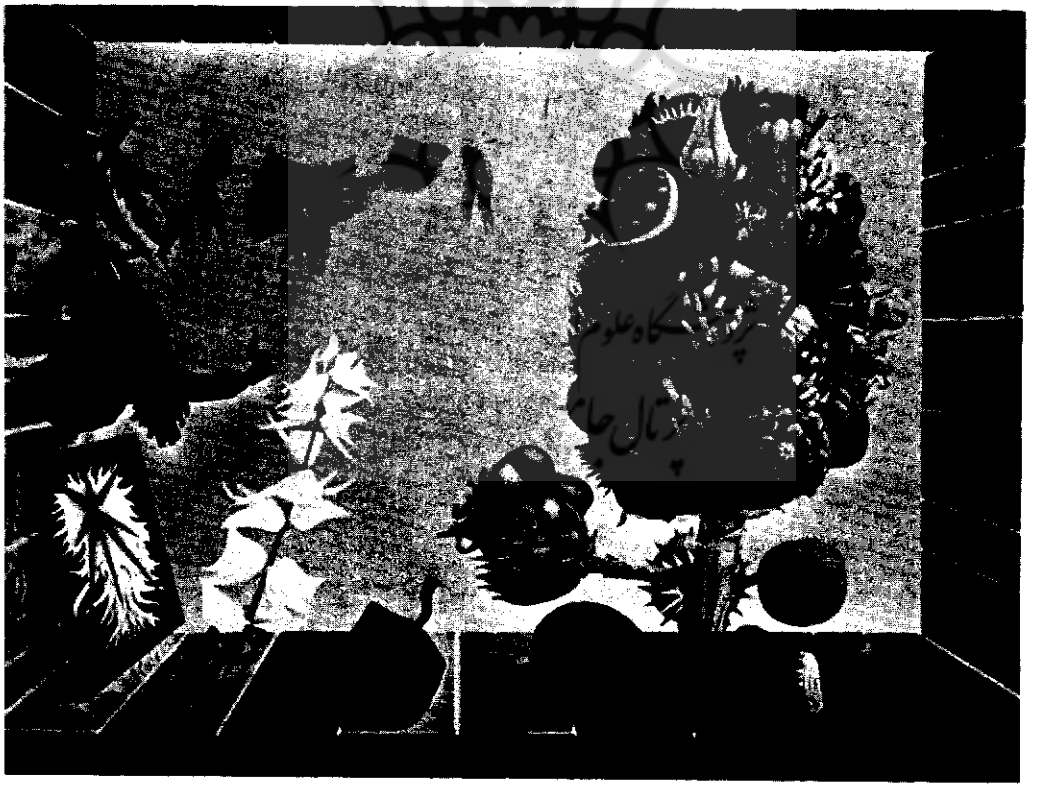
نقاشان اطریشی که در رأس آنان گوستاو کلیمت قرار داشت، با گردهم آیی و بحث های داغی که در مورد

* بیانیهٔ فانتاستیک رئالیسم، سیر در عالم باطن و تفحص در نفسانیات آدمی را مطرح می‌نماید و در این راه به کشف عوامل و روابط ضمیر خودآگاه در سطح پیش‌آگاه می‌پردازد.

* فانتاستیک رئالیسم، دنیای خودآگاه را بطور مطلق ترک نمی‌کند، بلکه به اصل رابطهٔ تصاویر منطقی و غیرمنطقیِ متبادرشده در ذهن اشاره می‌کند.

(۱۳): دو چهره، اثر ولفگانگ هوتر، متعلق به ۱۹۵۱

(۱٤): پنجره، اثر ولفگانگ هوتر، متعلق به ۱۹۵۹



هنر قدیم و جدید می‌کردند، جایگاه هنر نوین را در اطریش مشخص و پی ریزی نموده و مبتکر شیوهٔ جوانان گشتند. کلیمت، در واقع، یک نقاش دیواری و هنرمندی تزئین کار بود که به عناصر تزیینی و نمادپردازی علاقه‌ای وافر داشت. لیکن، سرانجام به لحاظ کارهای بعدیش و روابطی که با اِگون شیل، هنرمند اکسپرسیونیست داشت، در این مکتب به هنرنمایی پرداخت.

اِگون شیل و دیگر شاگردان آکادمی درویِن، کارهای کلیمت را به جای آثار رافائل کپی و تفسیر کردند و همراه با اوسکار کوکوشکا و دیگر جوانه های اکسپرسیونیست، کودک آوارهٔ کشورشان را به تصویر کشیدند و بدین ترتیب در نبرد با وجدان اجتماعی عصر خود بودند. از سال ۱۹۰۹ آکادمی وین شاهد تجزیه طلبی اکثر شاگردان بااستعداد خود شد و از سوی نویسندگان، فیلسوفان و هنرمندان وقت، اندیشه‌ای جدید، دال بر استقرار حقیقت وجود و هستی در «پوچی» ارائه داده شد. این حس قوی (پوچی) منجر به شیوع وحشت و نگرانی گردید که وجه مشخصهٔ دهه قبل از وقوع جنگ جهانی اوّل بود.

اِگون شیل به سال ۱۸۹۰ متولد شد و در ۱۶ سالگی از جهاتی رشد نابهنگام داشت. هنر شیل با آغاز جنگ به فراموشی سپرده شد، به ویژه اینکه وی در ۲۸ سالگی در اثر بیماری آنفلانزا دارفانی را وداع گفت.

اوسکار کوکوشکا نیز یکی دیگر از نقاشان اکسپرسیونیست می باشد که تاثیرات بسزایی در هنر

(۱۵): تصویر سنز، اثر ولفگانگ هونر، متعلق به ۱۹۶۲

نوین آن سامان داشت. وی به سال ۱۸۸۶ متولد شد و عمر خود را طی سفرهای طولانی در وین، برلین، پراگ، لندن، سویس و سالزبورگ گذراند. او در واقع به وادی اکسپرسیونیسم درغلطید و به دنبال بیان حساسیت‌های درونی خویش بود. ه ـ و. جنسن[۲] درباره او می‌نویسد: «کوکوشکا مانند وان گوگ خویشتن را چون فردی خیالپرست یا رؤیازده، یعنی کسی که شاهد حقیقت و واقعیت تجربیات درونی خود شده باشد، به نظر درمی‌آورد؛ گویی علائم بیش از اندازه حساس چهره‌اش در اثر تطاول تخیلی شکنجه‌آور از هم متلاشی شده است. شاید صرفاً خیال‌پردازی نباشد اگر بگوئیم که این روح زجرکشیده انعکاسی است از همان اقلیم فرهنگی که زیگموند فروید را به وجود آورد.»

قابل ذکر است که در این دوران، هنرمندان اطریشی توجه خاصی به روانکاوی فروید از خود نشان می‌دادند و این موضوع بی‌تردید، یکی از پدیده‌های از نو کشف شده و وقایع مهم آن روزگار به حساب می‌آمد. همچنین این زمان، عصر بزرگ موسیقی و ادبیات در وین نیز محسوب می‌گردد.

در واقع، درک و باورداشتنِ نقش ضمیر ناخودآگاه، یکی از عوامل مهم و اساسی در بوجود آمدن نقاشی‌های فانتاستیک رئالیسم[۳] (واقعیت سحرانگیز، روح انگیز و رویائی) بود.

پس از پایان حکومت هابسبورگ به سال ۱۹۱۸، هنر در وین به صورت قومی، محلی و ایالتی با آمیزش سنتها شکل گرفته بود که پس از جنگ جهانی دوّم دگرگون گشت و بطور ناگهانی و تا حدودی غیرمنتظره، نسل جدیدی از هنرمندان را در دامان خود پرورانید و به همانگونه که مطرح گردید، برجسته‌ترین این افراد کسانی بودند که بر قواعد و اصول هنری رایج زمان خود شوریدند.

از آغاز سال ۱۹۲۹، در اطریش، گرایشهای مختلفی چون پُست اکسپرسیونیستها، آبستراکتیویستها، تاشیستها

(۱۶): زن جادوگر، اثر ولفگانگ هوتر، متعلق به ۱۹۶۳

(۱۷): کشتی گل، اثر ولفگانگ هوتر، متعلق به ۱۹۶۴

(۱۸): آتش برافروزان، اثر ولفگانگ هوتر، متعلق به ۱۹۶۵

(لکه کاران) و تک روها شکل گرفت و افراد این گروهها نیز همچون کلیمت و دیگران، در ابتدایی ترین گام های خود به هم پیوستند، اما پس از چندی هر کدام راه خود را از دیگران جدا ساختند. در آن موقع ۵ نقاش اطریشی به نامهای رودلف هاوسنر، ولفگانگ هوتر، آنتون لِمدِن، اریک براور وارنست فوکس که هنوز سرگرم تحصیلات آکادمیک بودند، بر دیگران پیشی گرفتند. از این میان تنها رودلف هاوسنر متولد ۱۹۱٤، ۳۰ ساله و از ٤ هنرمند دیگر مسن تر بود. ولفگانگ هوتر متولد ۱۹۲۸، آنتون لِمدِن واریک براور متولد ۱۹۲۹ وارنست فوکس متولد ۱۹۳۰ در واقع بین ۱۵ تا ۱۸ سالگی بسر می بردند. این هنرمندان پیشرو، به همانگونه که مطرح گردید، ابتدا به عنوان گروه سوررئالیستها، معرفی شدند، زیرا آنان پس از تحقیقات اولیه از سوررئالیسم کلاسیک تأثیر پذیرفته بودند. این رابطه و شناسائی را نقاشی به نام ادگار جن بوجود آورد، زیرا وی به پاریس سفر نموده و اطلاعاتی از آثار و گفتار سوررئالیستها، به ویژه از افکار آندره برتون بدست آورده بود. ادگار جن گمان می‌کرد که آثار شکل گرفته در این خطه چیزی جز همان دیدگاه سوررئالیستی نیست.

از اولین نشریاتی که به تشریح این دیدگاه می پردازد، مجلهٔ «پلان» بود که در آن نقاشی های جوانان به چاپ می رسید. راهنما و مشوق اصلی این گروه نیز آلبرت گوترسلو، شاعر و نقاش اطریشی (پدر ولفگانگ هوتر) و یکی از چهره‌های خلاق و بزرگ قرن حاضر بود. او نفوذی قطعی و غیرقابل انکار در آنان

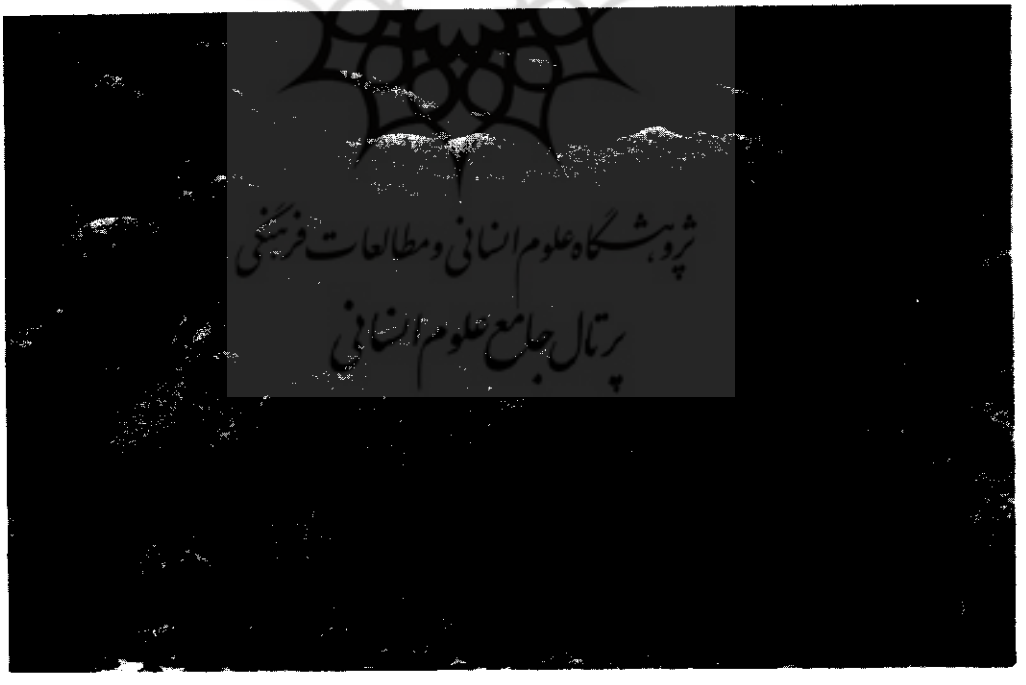
(۱۹): سر، اثر آنتون لِیمدن، متعلق به ۶۱–۱۹۶۰

داشت. گوترسلو، خود نیز شیوه‌ای رومانتیک مآب و ادیبانه و روح خلاقی داشت که با عوامل گوناگون تلفیق یافته بود. وی «انجمن هنرمندان گوترسلو» را که پایگاه نقاشان و هنرمندان عصر حاضر بود، در حدود ۱۹۵۲ تأسیس و آنرا رهبری نمود. جا دارد متذکر شویم، در سال ۱۹۵۱ «گروه سگها» تشکیل شد که از اولین گروههای منشعب شوندهٔ این مکتب نو بود.

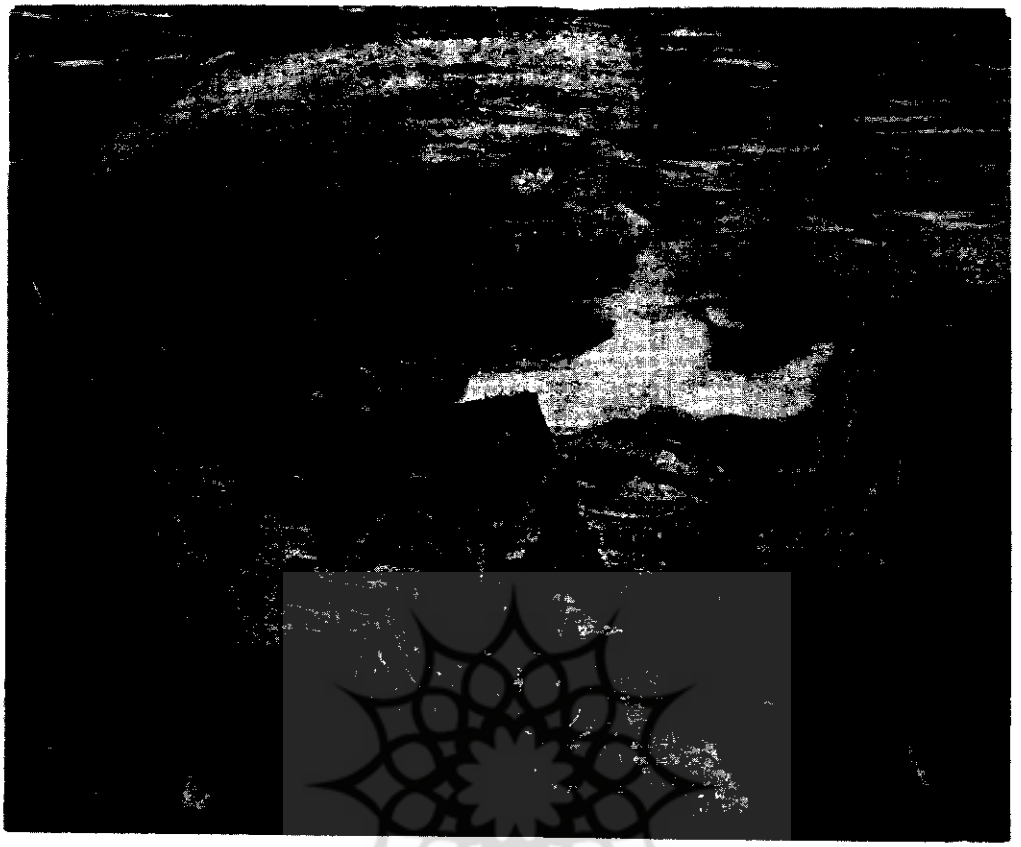
در طول ۵۰ سال اخیر، شیوه‌های بسیاری از پس این مکتب به ظهور رسیدند که سرانجام مبتکرین و هنرمندان این شیوه‌های جدید، یا دنباله رو گروه پنج نفری مطروحه گشتند، و یا در جهت رشد و توسعهٔ شیوهٔ مورد نظر خویش گام برداشتند. با این وصف باید اذعان داشت که این گروه «پنج نفری» مدتها پس از ظهور و بروز این مکتب، طلایه داران هنر نوین باقی ماندند؛ هرچند که در مقطعی خاص، هر کدام در جهتی خاص به فعالیّت می پردازند، امّا دوباره به گرد هم می آیند و نمایشگاههای مُشترک

(۲۰): دو بخواب رفته، اثر آنتون لیبدن، متعلق به ۶۹—۱۹۶۸

(۲۱): زرهٔ جنگی، اثر آنتون لیبدن، متعلق به ۵۶—۱۹۵۴



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



(۲۴): کولوسئوم در حال غرق. اثر آنتونِ لِمیدن، متعلق به ۱۹۵۹

(۲۳): منظره‌ای با ابرهای پاره، پاره، اثر آنتوان لِمیدن، متعلق به ۱۹۶۲

پرتال جامع علوم انسانی

(۲٤): بادبادک در منظره‌ای تاریک، اثر آنتون لِمدن، متعلق به ۶۸–۱۹۶۷

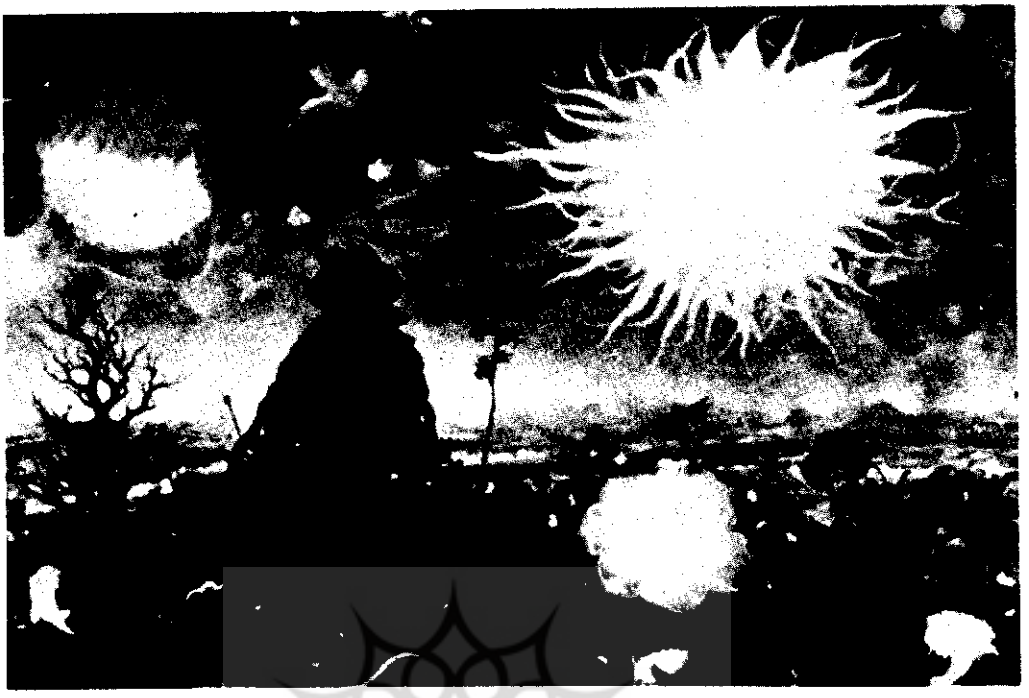
آنها این هماهنگی و همبستگی را تقویت می نماید.

در سال ۱۹۵۶، یوهان موشیک، منتقد آثار هنری، نام مکتب فانتاستیک رئالیسموس (واقع گرایی روح نواز یا سحرانگیز) را بر آثار آنها نهاد و بدین ترتیب نه تنها سبب تمایز آنان از سوررئالیستها و آبستراکتیویستها شد، بلکه سبب روشن شدن مفاهیم و ارزش‌های این مکتب گردید.

در طول سالهائی که گرایشات هنری ضدفیگوراتیو، مانند هنرهای انتزاعی، با مخالفت هنر دوستان روبرو می‌گشت، ترقی و تکامل این گروه پنج نفری، به علت حفظ ارزشهای فیگوراتیو، به اوج خود رسید. آنها بین سالهای ۵۷–۱۹۵۶ در اکثر قارّه‌ها و مراکز هنری معتبر جهان به نمایش آثار خود پرداختند و ضمن عرضه نمودن آثارشان، این مکتب نوپا را، با درج در مجلات گوناگون و بی شمار معرفی کرده، و از دستاوردهای جدید آن دفاع نمودند. دوستداران آثار نوین، به ویژه متخصصین و کلکسیونرهای برجسته، به جمع آوری آثارشان علاقه نشان می دادند و هنرمندان نسل جوان‌تر از آنها، گاه از اقصی نقاط جهان، بر گرد آنان جمع می شدند و به فراگیری و اشاعه بیشتر در این قلمرو می پرداختند.

در جوامع هنری، اغلب چنین سئوالی مطرح می‌گردد که چگونه پس از سال ۱۹۴۵، به ناگهان، چنین هنرمندانی پا به میدان هنر اطریش نهادند که با گذشته هنری آن کشور ارتباط چندانی نمی یابند؟ برای پاسخ به این سئوال، می بایست به شکل گیری دوران بلوغ هنری در اطریش پرداخت، و باز چنین سئوالی مطرح می‌گردد که هنرمندان نوجوانِ ۱۵ ساله، کدام تجربیات را پشت سر گذاشته‌اند که بتوان بر آنها تکیه نمود؟ بی تردید، این تجربهٔ زودرس برای وهم گرایان و یا انگاره‌نگاران اطریشی، در پایان جنگ دوّم جهانی، که به همراه بمبهای جهنمی و تعقیب‌های غیرانسانی، و کشتارهای دسته جمعی صورت گرفت، و سرانجام نجات ناگهانی و غیرمنتظرهٔ بشریت از چنگال و شورش و بربریت هیتلر، بوقوع پیوست، جملگی سبب خستگی و فرسودگی ذهن هوشیار، و باعث غلطیدن در وادی ناهشیاری، و بفراموشی سپردن واقعیت بیرونی و بانی شتاب دریافتن واقعیتی نو بود؛ یعنی واقعیتی که بدست این و آن تخریب نمی یابد. درجائی که کلیساها و قدیسان زمانه بی اثر بودند، و در سرنوشت انسان از خود جنبشی بخرج نمی دادند، و یا اینکه در واقع، دولت‌ها آنها را به هیچ می‌گرفتند، واقعیت‌ها تغییر ماهیت می دادند. این نسل جوان، نسلی با جراحات و زخمهای درونی بود که با دنیای برون پیوند می خورد و بگونه‌ای که در هالهٔ ابهام جا دارد، این مسائل در اذهان خستهٔ چنین جوانانی ۱۵

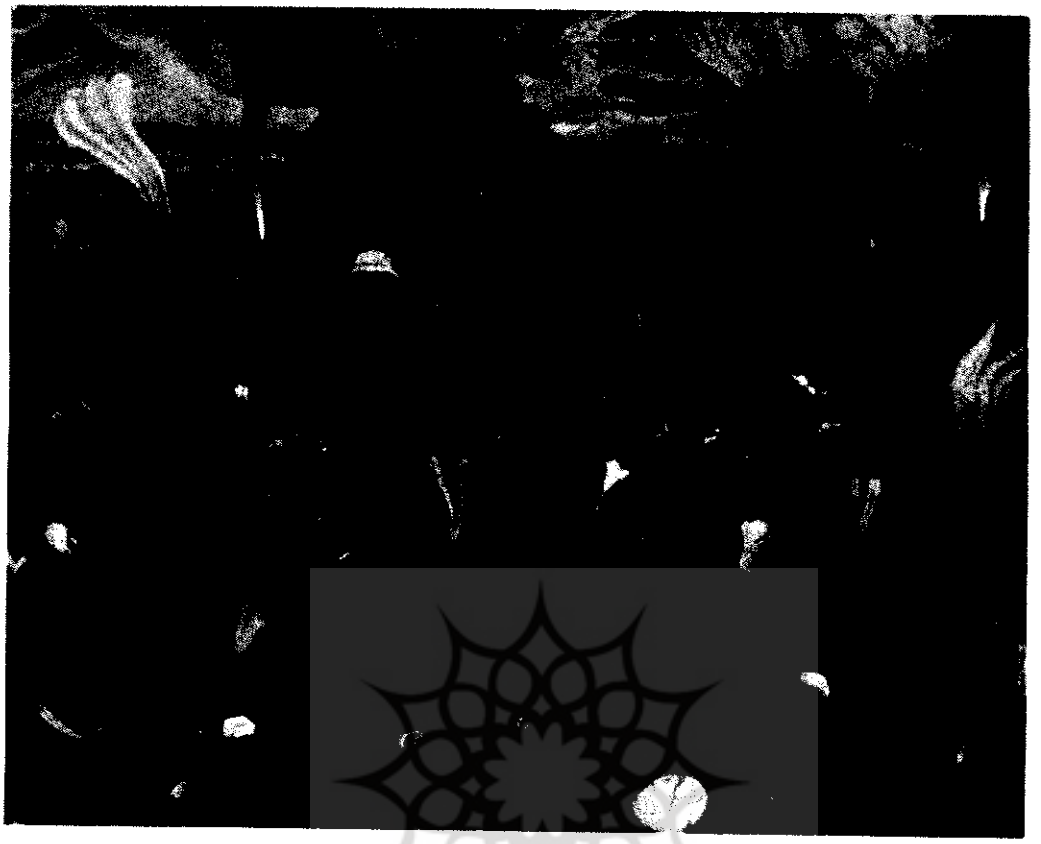
(۲۵): ولگرد بینوا، اثر اریک براور، متعلق به ۵۸—۱۹۵۷



(۲۶): هوای بارانی، اثر اریک براور، متعلق به ۱۹٦٤

(۲۷): فروشندهٔ عسل، اثر اریک براور، متعلق به ۱۹٦۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



(۲۸): چشمه، اثر اریک براور، متعلق به ۱۹۶۶

یا ۱۸ ساله نشسته بود. انبار بمبهای آتشزا که طومار زندگی بشر را درهم می پیچد، به عنوان زمین بازی کودکان اطریشی، و مخافت جنگ و ترور انسانیت، به عنوان تجربه‌های کودکی تلقی می شد. به همین دلیل، بی هیچ شک و شبهه‌ای، این بار سنگین روانی موجبات چنین ذوق و قریحه‌ای و شکوفایی چنین فکر و اندیشه‌ای عظیم را فراهم کرد. آنان از همان عنفوان کودکی از قدرت و توانایی بسیار بهره‌مند بودند و به راحتی توانستند خود، تدارک تکنیک و روش خلق دنیای شگفتی ها را مهیا سازند.

هرچند که آثار اولیهٔ آنان، به دلیل جوانی و کمبود تجربه‌های لازم و استاندارد شده، مورد قبول واقع نشد، امّا این گروه با پشتکار و تکیه بر اعتقادات تازه جوانه زدهٔ خویش، به فعالیتهای خود ادامه می دادند. سرانجام، منتقدین هنری و دیگر شیفتگان جنبش و حرکت نوین دریافتند که «تکامل» سنی تنها وسیلهٔ نیل به اهداف عالی نیست، بلکه سرنوشت و تقدیر و حتی تجربه های زودرس و یا ناگهانی می تواند نقش سازنده‌ای داشته باشد و بنوعی سبب بروز و ظهور تکامل زودرس گردد. آنان فرم های کُهن را درهم می شکنند و با تجسم صحنه های روح‌نواز و عطرآگین درون، و یا صور برخاسته از خاطره‌ها و جهان آرزوهای نامحدود، یا با تجسم حقایق غمبار و صحنه هائی که در این کرهٔ خاکی، بر طبق معیارهای اجتماعی زشت پنداشته می شوند— امّا در امور زندگی حقیقی اند— همچنین با به تصویر کشیدن فضاهائی که رؤیاها و عناصر خیال انگیز

(۲۹): زورق عشاق، اثر اریک براور، متعلق به ۱۹۷۰

را چون آب زلال به روح شفاف انتقال می دهند و زیبائی های نهفته در طبیعت را در عالم خیال به پرواز در می آورند، توانستند بر عصر ترس و وحشت، دروغ و ریا پیروز شوند و انسان را در مقابل آئینه قرار دهند و او را بخود بشناسانند؛ گوئی که دورهٔ پیگرد تکرار می شود، و انسان سرگشته و خستهٔ امروز، از اعماق وجود فریاد می‌کشد و راه رهائی خود را در ضمیر خود می جوید.

بیانیهٔ فانتاستیک رئالیسم، سیر در عالم باطن و تفحص در نفسانیات آدمی را مطرح می نماید و در این راه به کشف عوامل و روابط ضمیر خودآگاه در سطح پیش آگاه می پردازد. آنان ضمن تغییر دادن شیوه و تکنیک های برجای مانده از رنسانس سنتی، به بیان مجازی دست می یابند و ارتباط خود را با سیر جریانات رسمی و قراردادی زمان قطع می‌کنند و دیگر در زمانی محدود و حساب شده نمی‌گنجند. آنان در مقابل وهم گرایی در اعماق ضمیر پنهان، بازی آزاد قوای درونی را مطرح می نمایند. به همین علت، «فانتاستیک رئالیسم»، در اصل، آفریدهٔ وین می باشد و در اثر اتحاد شیوه های روز بوجود نمی آید. نامگذاری این جریان به عنوان سوررئالیسم در واقع، نوعی سوءتفاهم محسوب می‌گردد: این گروه پنج نفری، با سوررئالیسم پاریسی برتون و سالوادور دالی کاری نداشتند و هیچگاه بیانیهٔ مبتنی بر ترکیب اتوماتیسم صور و اشیاء و پدیده‌های غیرمشابه را نپذیرفتند و خود را از ضربه های دنیای جنون و غیرمنطقیِ برخاسته از ژرفنای درون و بی ارتباط با جهان هستی برکنار نگه داشته، و از واقعیات آرزوها

(۳۰): دستگیری جنگ و صلح، اثر اریک براور، متعلق به ۷۲–۱۹۷۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سخن راندند و به خاطره‌های فراموش شده زندگی بخشیدند.

فانتاستیک رئالیسم، دنیای خودآگاه را بطور مطلق ترک نمی‌کند، بلکه به اصل رابطهٔ تصاویر منطقی و غیرمنطقیِ متبادر شده در ذهن اشاره می‌کند. آنان اندیشه‌ها و اوهام خود را تحت کنترل آورده، از قواعد زیبائی شناسی و از درون هنر بومی الهام می‌گیرند و خود معتقدند که ریشه‌های این تفکرات در آثار کوکوشکا و قبل از او، در هنر کلیمت و حتیٰ در صور خیالی رومانتیک، باروک و روکوکو نیز دیده می شود که تا طبیعت افسانه ای مکتب دانوب ادامه می یابد.

رودلف هاوسنر در صور خیال و روان خستهٔ خود به مِن انسان می اندیشد و انسان را در رابطه با هستی و ظواهر دِفُرمه شده (تغییر شکل یافته) به استحاله وا می دارد و در اعماق ضمیر پیش آگاه به جستجوی قلمرو واقعیت های نامحدود و سحرانگیز می پردازد. هاوسنر به بیماران روانی و حالات دیوانگان توجه می ورزد و آثار ارزشمندی را در این رابطه بوجود می آورد. او رنگ را گاه در بیان فرم بکار می بندد، گاه نیز در بیان صور و فضائی مرموز که از جهانی رؤیایی به بیرون تراویده است، و بدین ترتیب، بر جهان غیرواقعی تأکید می‌کند. (تصاویر ۱ تا ٦)

ارنست فوکس، با الهام از افسانه های تاریخی، مذهبی و عرفانی، در قلمرو خیال به گردش می پردازد و دنیای اساطیری، اشباح، باورهای مذهبی و جهان جنگ‌زده را با توهمات مستحیل شده در سنگواره و یا دیگر عناصر حیات، به تماشا می‌گذارد. او در این وادی، جهان فیگوراتیو را رها نمی‌کند و به رنگ‌پردازیهای صدف گونه می پردازد. (تصاویر ۷ تا ۱۲)

ولفگانگ هوتر[۶] در بالا ترین سطح ضمیر پنهان، در جوار دنیای خودآگاه به حرکت در می آید و رابطه ای بس شگفت بین عناصر رؤیا گونه و واقعیات طبیعت ایجاد و ایجاز می‌کند. هوتر، نه تنها قواعد و اصول نقاشی رسمی، مانند اصول بکارگیری پرسپکتیو، سایه روشن و حجم سازی را رها نمی‌کند، بلکه با توسل به این قواعد و استفاده از دنیای شگفت‌انگیز گیاهان و رنگ های هیجان‌آور، دنیای خلسه‌آوری را به تماشا می‌گذارد که از نفس آدمی سر بر می آورد و ما را با جهانی حیرت‌انگیز آشنا می سازد. رنگ های بکار رفته در این آثار در القای این جهان نقش سازنده‌ای دارد و گوئی دنیا در رنگ استحاله می یابد. (تصاویر ۱۳ تا ۱۸)

آنتون لِمِدن به گلها و گیاهان اجازه پرواز می دهد. انسان محصور در طبقات و لایه های زمین و انسانِ خاکی را که در عظمت زمین و آسمان حیران مانده با خطوط رقصنده و مواج به تصویر می‌کشد و به وقایع از یادرفتهٔ بشر که عمق فلسفی و عرفانی دارند، اشاره می‌کند. در آثار او، مناظر کوهستانی که تداعی گر خلوت و سکوت است، با سنگینی و وقار خاص جلوه می‌کنند. (تصاویر ۱۹ تا ۲٤)

اریک براور نیز آسمان و زمین را به هم پیوند می دهد و اشیاء را به اجسام نورانی مبدل می سازد. او در اعماق دریای وجود خویش، در سطح پیش آگاه به غواصی می پردازد: گوئی گیاهان نهفته در زیر دریاها را به تصویر می‌کشد و راز هستی را در امواج بیکران و اشکال استحاله یافته می جوید. (تصاویر ۲۵ تا ۳۰)

رودلف هاوسنر، در این گروه، به عنوان روانشناس شهره می‌گردد؛ ارنست فوکس را هنرمندی افسانه سرا می شناسند؛ ولفگانگ هوتر، به عنوان باغبان گلهای خیال معروفیت می یابد؛ آنتوان لِمِدن را وقایع نگار تپه های علفی می خوانند و اریک براور را تشریح کنندهٔ سقینه های غیرواقعی، «آسمانی و دریایی» می پندارند.

در اینجا قابل ذکر است که این جهان و احساس رویا گونه، تنها در بکارگیری فرم های شگفت‌انگیز خلاصه نمی شود، بلکه با سودجویی از شرارهٔ شبح گونهٔ رنگها، الوان زیبا و روح‌نواز بی شمار نیز هست که هنرمندان «فانتاستیک رئالیسم» به نفسانیات اشاره

(۳۱): اعتیاد، اثر جلال‌الدین کاشفی، متعلق به ۶۰—۱۳۵۹

قسمتی از ضد لائوکون، اثر ارنست فوکس، متعلق به ۱۹۶۵

می‌کنند و درون رازگونه، مخفی، و سر به مُهر خود را چون پنجره‌ای به بیرون می‌گشایند.

از آنجائیکه نویسندهٔ این سطور خود نیز در اطریش، آکادمی هنرهای زیبای وین، بین سالهای ۷۰—۱۹٦٤ به تحصیل هنر نقاشی اشتغال داشته و در زمرهٔ شاگردان ولفگانگ هوتر (استاد آکادمی وقت) بوده و در این رابطه از چند و چون این مکتب و تکنیک خاص آن از نزدیک آشنایی حاصل نموده، و بویژه از تفکرات و برداشتهای آنان آگاهی یافته و سرانجام در تجربه اندوزی‌های خود متأثر از ولفگانگ هوتر گشته؛ آثاری را در این حیطه نه با منطق فانتاستیک رئالیسم، بلکه با برداشتهای فرهنگی— هنری و عوامل و عناصر سنتی و بینش اسلامی خود،— با الهام از دست‌آوردهای مینیاتور ایرانی و تلفیق آنها در هم— بوجود آورده است.

در این رابطه، تنها یک اثر از آثار خویش را، در انتهای این مبحث به تماشا می‌گذارد تا شاید بنوعی بتواند، سیر، نفوذ، و مکتب تغییر شکل یافته را در ایران نشان دهد.

نویسنده خود نیز معتقد است که هیچگاه چون آنان به ضمیر پیش‌آگاه و یا ناخودآگاه وقعی ننهاده، بلکه اجزاء و عناصر تصویری خود را از دنیای آگاه و جهان‌بینی اسلامی، در رابطه با خاطره‌های این جهانی و تصاویر خیالی متبادر شده در ذهن، یعنی صوری که از مادهٔ مجردند گرفته است و به امیال پنهانی اشاره نمی‌کند. (تصویر ۳۱)

در این تصویر «اعتیاد» را که مسئله‌ای خانمان‌سوز و در اجتماعات کنونی بیش از گذشته ریشه دوانده است، به تصویر می‌کشد و در این راه سعی در نمایش دردها، رنج‌ها و زشتی‌های برخاسته از آن که به چهرهٔ انسان نشسته و او را کریه و بدمنظر و از هرگونه امید به زندگی صالح و نیکو ساقط نموده است دارد. بدین ترتیب تصویر خلق شده پیام خود را به ساختار نابه هنجار اجتماعی معطوف می‌کند که بویژه عصارهٔ زندگی جوانان (نیروی جوانی) را در خرمن آتش خود می سوزاند و نابود می‌کند.

نویسنده خود در این اندیشه است که اگر مکتب «فانتاستیک رئالیسم» پس از جنگ جهانی دوّم، در اثر خستگی و فرسودگی روح، بنیان نهاده شد و هنرمندان اطریشی را هرچند اندک، لیکن به جهان خلسه و واقعیات پنهانی در فرار از واقعیات این جهانی کشاند، امّا هنرمندان ایرانی، هیچگاه به جهان وهم وقعی ننهادند بلکه به جهان پیرامون وْ هستی خویش عمیقانه نظر دوختند و بجای فرار از حقایق و مصیبت‌ها، به بیان و رفع آن پرداختند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و ماخذ

۱— تاریخ هنر نوین، تألیف یوروادور هاروارد آرناس، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، صفحه ۲—۱٤۱

۲— تاریخ هنر، تألیف ه . و جنس، ترجمهٔ پرویز مرزبان، صفحه ۵۰۸

۳— فانتاستیک رئالیسم، مکتب وین. تألیف آلفرد اشملر، ترجمهٔ دکتر جلال‌الدین کاشفی

٤— ولفگانگ هوتر، تألیف اتوبرایشا، مقدمه از آلبرت گوتر سلو ترجمهٔ جلال‌الدین کاشفی