صفحات ۵۳ - ۳۷
فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دوره ۳، شماره ۹، زمستان ۱۴۰۱

هنر برای آزادی
پژوهشی در شکل‌گیری سورئالیسم مصر

نصیبه حیدری[*1]

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

در بحبوحۀ میان دو جنگ جهانی، گسترش فاشیسم توسط نیروهای استالین، موسولینی و نازیسم هیتلری، در فرانسه جریانی به نام سورئالیسم شکل گرفت که نویسندگان و هنرمندان بسیاری را درگیر خود کرد. این جریان از مرز فرانسه فراتر رفته و به بریتانیا، آمریکا، مکزیک، بلژیک و سرزمین‌های شمال آفریقا نیز رسید. در این میان سورئالیسم مصر با وجود اهمیت بسیار آن در حوزۀ هنر و ادبیات، مورد بی‌توجهی و بی‌مهری پژوهشگران قرار گرفته است. سوررئالیسم در سرزمین فراعنه با تمدن چندین هزارساله‌اش، با گروهی به نام «هنر و آزادی» شکل گرفت و آثار درخشانی از خود به جا گذاشت که کم‌اهمیت‌تر از سورئالیسم پاریس نیست. بررسی تاریخی و تحلیلی این پژوهش بر چند پرسش اصلی استوار است: چرا و چگونه جریان سورئالیسم به مصر رسید؟ سورئالیسم در بستر مصری چه مفهومی دارد؟ و چه تمایزی میان هنرمند سورئالیست مستعمره‌شده و هنرمند سورئالیست استعمارگر وجود دارد؟ در این پژوهش سورئالیسم مصر با جنبش سوررئالیستی فرانسوی مقایسه شده و از منظر پسااستعماری متمرکز بر آرای فرانتس فانون، این جنبش مورد واکاوی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی

سورئالیسم، مصر، هنر و آزادی، پسااستعماری.

*نویسندۀ مسئول: heidarinasibe@gmail.com

مقدمه

تخیل، رویا، ناخودآگاه و آزادی بی‌شک یادآور مکتب «سورئالیسم» برای هر کسی است که اندکی از تاریخ هنر بداند. اصطلاح «سورئالیسم» یا «فراواقع‌گرایی» برچسبی بر جنبش هنری قرن بیستمی در بستر کشور فرانسه است؛ تاریخ‌شناسان ریشهٔ این جنبش را نابسامانی‌ها و آشفتگی‌های قرن بیستم و ظهور آرای فروید درباب ناخودآگاه می‌دانند. سورئالیسم در هنر و ادبیات همواره در تلاش برای ایجاد یک انقلاب سورئالیست بوده تا بشر را از بند قراردادها، جنگ، ظلم و نظام سرمایه‌داری رهایی بخشد. همان‌طور که، در هر کتاب تاریخ هنری به کرات اشاره شده است، آندره برتون[۱] در سال ۱۹۲۴ با کتابی به نام «بیانیهٔ سورئالیسم» پا به عرصهٔ هنر گذاشت که تحت‌تاثیر مفهوم ناخودآگاه فروید، یونگ و مکتب دادا بود. هنر سورئالیست با آثار هنرمندان برجسته‌ای چون *سالوادور دالی*[۲]، *رنه ماگریت*[۳]، *فرانسیس پیکابیا*[۴]، *جورجیو د کیریکو*[۵] و *مارسل دوشان*[۶] شناخته شده و با به چالش کشیدن مرزهای خودآگاهی و عقلانیت به اوج خود دست یافته است.

با تورق تاریخ هنر در می‌یابیم که سورئالیسم جنبشی اروپایی است، اما در نهایت به آمریکا رسیده و هنرمندان مکزیکی چون *دیه‌گو ریورا*[۷] را نیز با خود همراه کرده است. این جنبش حتی در بخش‌های کم‌اهمیت‌تری از جهان، مانند سرزمین‌های غرب آسیا و کشورهای شمال آفریقا نیز جریان داشته و هنرمندان و نویسندگان درخشانی را همراه خود کرده است. با وجود این، در کتب تاریخ هنر، نامی از هنرمندان آسیایی و آفریقایی مطرح نیست و اساساً مورد بی‌توجهی و بی‌مهری تاریخ‌نویسانی که اغلب آلمانی هستند قرار گرفته‌اند. صنعتی‌شدن، جنگ، نظام سرمایه‌گذاری و فاشیسم، هنرمند خاورمیانه‌ای و آفریقایی را که در کشورهایی استعمارزده زیسته‌اند، حتی بیش از هنرمندان کشورهای استعمارگر، دغدغه‌مند ساخته و آن‌ها را در سیل خروشان خیزش علیه پدیدارهای دنیای غربی، با خود همراه کرده است.

روش پژوهش

این پژوهش به واکاوی «سورئالیسم» در کشور مصر می‌پردازد؛ مطابق اصول تاریخ‌پژوهی هنر، ابتدا شرح مختصری از جنبش سورئالیست اروپایی ارائه می‌شود و سپس پیدایش هنر سورئالیست مصر تحت تاثیر استعمار اروپایی و شکل‌گیری جریان «هنر و آزادی» که از دل سورئالیسم مصر متولد شد، گزارش می‌شود. در این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی و تحلیلی، علل و بسترهای شکل‌گیری جنبش سورئالیسم مصر با تکیه بر دو چهرهٔ شاخص این جریان، یعنی *جورج حنین*[۸] و *انجی افلاطون*[۹] مورد بررسی قرار گرفته است. بررسی آثار و فعالیت‌های جرج حنین و انجی افلاطون سبب می‌شود تا رویکرد فرمالیستی، پسااستعماری و روانکاوانهٔ جنبش «هنر و آزادی» در مصر آشکار شود. پرسش‌هایی از قبیل اینکه چرا و چگونه جریان سورئالیسم به مصر رسید؟ سورئالیسم در بستر مصری چه مفهومی دارد؟ و چه تمایزی میان هنرمند سورئالیست استعمارشده و هنرمند سورئالیست استعمارگر وجود دارد؟ از جمله پرسش‌های این پژوهش است.

پیشینهٔ پژوهش

برای پرداختن به پرسش‌های مطرح شده، ابتدا لازم است به دگرگونی‌ها و زمینه‌های گسترش این مکتب در مصر توجه شود. بنابراین، با تکیه بر دو کتاب «مدرنیتهٔ مصر[۱۰]» به قلم *نادیا رضوان*[۱۱] و «پژوهشی در نقاشی‌های مدرن در جهان اسلام[۱۲]» به قلم *وجدان علی*[۱۳] زمینهٔ شکل‌گیری جنبش سورئالیسم مصری مورد واکاوی قرار می‌گیرد. هنر مدرن مصر در کتب تاریخ هنر به صورت جامع بررسی شده است و بخش‌هایی نیز به سورئالیسم مصر اختصاص داده شده است. دپارتمان‌های شرق‌شناسی و مطالعات شمال آفریقا، از جمله دانشگاه ادینبورگ و موسسهٔ مطالعات عرب، مقالاتی تحت عنوان «سورئالیسم در مصر» و «سورئالیسم: هنر منحط» به چاپ رسانده است. پژوهش مفصلی نیز در این مورد صورت گرفته که به قلم *سام بردوی*[۱۴] با عنوان «سورئالیسم مصر» به چاپ رسیده است.

تاریخچهٔ سورئالیسم

نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم دوره‌ای سرشار از آشوب و تحولات در سراسر جهان بود. در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۰۰ و ۱۹۴۵، قدرت‌های بزرگ صنعتی در دو جنگ جهانی رویاروی هم به صف‌آرایی پرداختند و جهان شاهد برآمدن کمونیسم، فاشیسم و نازیسم بود. دو جنگ بزرگ اروپا که سراسر جهان را فراگرفت، فجایع فراوانی به بار آورد. در خلال این تحولات، دغدغه‌های ناشی از بحران تمدن غربی باعث تغییرات بنیادینی در هنر و ادبیات شد؛ محتوا و شکل به چالش کشیده شد و جنبش‌های بی‌شماری در نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم پدید آمد. از پراهمیت‌ترین این جنبش‌ها، جنبش سورئالیسم است.

نخستین بار در سال ۱۹۱۷ اصطلاح «سورئالیسم»[۱۵] را گیوم *آپولینر*[۱۶]، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی، ابداع کرد. این اصطلاح در اکتبر ۱۹۲۴ و با همت *آندره برتون*، شاعر و منتقد فرانسوی، در مانیفست سورئالیسم مورد استفاده قرار گرفت (بیگزبی، ۱۳۷۹، ۵۸). سورئالیسم جنبش کم‌دوام ولی تاثیرگذاری بود که از مرز هنر و ادبیات هم فراتر رفت. سورئالیسم به عنوان ابزاری برای آزادی کامل ذهن و انگیزه‌ای برای به‌هم رساندن جنبه‌هایی از واقعیت بیرونی و درونی در قالب یک حالت یا جایگاه واحد شناخته شده است.

از اهداف اصلی این جریانْ مطالعه در زمینهٔ پنهانی‌ترین تمناهای منِ درون، مقابله با شیوه‌های منظم و مقید تمدن و آشتی میان واقعیت و رویا برای رسیدن به یک واقعیت مطلق یا فراواقعیت بود. در آثار سورئالیستی شهوانیت، انحراف، قدرت، مذهب و کمابیش تمامی ارزش‌های متعلق به فرهنگ بورژوایی آن زمان با صراحت هرچه تمام‌تر برملا می‌گشت و در عین حال خشم و نفرت به جامعهٔ بورژوایی در آن‌ها مشهود است (پارمزانی، ۱۳۹۳، ۶۱). زیبایی‌شناسی سورئالیسم آشکارا انقلابی بود. چنین هنری نیازمند موضعی سیاسی بود تا آن را همراهی کند. همان‌طور که برتون در مانیفستی در سال ۱۹۳۰ گفته، ساده‌ترین کار سورئالیستی این است که هفت‌تیر به دست به خیابان بروید و تا می‌توانید شلیک کنید (بیگزبی، ۱۳۷۹، ۶۰).

رویدادهای جنگ سال ۱۹۲۵ مراکش سبب جلو افتادن آشتی سورئالیست‌ها با گروهی شد که وابسته به نشریهٔ چپ *کلارته*[۱۷] بودند. بیانیهٔ مشترکی نیز با عنوان «انقلاب امروز و همیشه» منتشر شد که خودش نشانهٔ تغییری بنیادین در تاکید سورئالیست‌ها بود. این تغییر نقطهٔ پایانی بر معصومیت اولیهٔ آن‌ها بود، زیرا اکنون با اتخاذ یک موضع سیاسی آشکار، مسئولیتی را در قبال جامعه بر عهده می‌گرفتند که دادائیست‌ها از آن شانه خالی کرده بودند. این آغاز دوره‌ای بود که برتون، ظاهرا به گونه‌ای تناقض‌آمیز، آن را «دوران استدلال» می‌نامید (همان، ۶۰). جنبش سورئالیسم مانند سَلَف بلافصلش دادائیسم، همهٔ ایسم‌هایی که داستان هنر مدرن را ساخته بودند به عنوان پویش‌های تصنعی که هیچ ربطی به وجود انسان در هیچ زمانی نداشتند، مردود دانست.
برتون در «سورئالیسم چیست» به اهمیت این جنبش در آن روزگار پرداخته است؛ «به اعتقاد سورئالیست‌ها، امروز بیشتر از همیشه، رهایی ذهن که هدف مشخص سورئالیسم است، در درجهٔ اول مستلزم رهایی انسان است؛ و این یعنی که ما باید با همهٔ نیروی ناامیدی با زنجیرهایمان بجنگیم؛ یعنی که امروز بیش از همیشه سورئالیست‌ها برای رهایی انسان چشم امید به انقلاب پرولتری دوخته‌اند» (André Breton, 1936, 48).

برای مدت کوتاهی، سورئالیست‌ها عملا تنها گروه تشکل‌یافتهٔ روشنفکران بودند که نقش مهمی در امور حزب کمونیست فرانسه ایفا می‌کردند، حزبی که سعی نمی‌کرد فلسفهٔ آن‌ها را درک کند و آن‌ها هم، در عوض، آن را کودن و بی‌ذوق می‌پنداشتند. گرایش سورئالیست‌ها به کمونیسم از این رو بود که حزب کمونیست مظهر طغیان به نظر می‌رسید. از جهات بسیاری، آن‌ها مجذوب پیوندی بودند که *تروتسکی*[۱۸] بین کمونیسم و تعبیر خوشبینانه‌ای از آزادی اجتماعی و انتزاعی برقرار کرده بود. بنابراین، در این حالِ جذبه، تا مدتی، عاجز از دیدن رشد جبرگرایی جنبشی بودند که سرانجام تروتسکی را دشمن و آزادی فکری را مانع ایجاد وحدت سوسیالیستی قلمداد کرد. به قدرت رسیدن استالین، غلبهٔ وی بر تروتسکی در ۱۹۲۸، تحمل آوانگاردیسم در سایهٔ کمونیسم را به پایان برد (لینتن، ۱۳۹۳، ۲۰۱).

سال ۱۹۳۴ دولت شوروی، هژمونی «رئالیسم سوسیالیستی» را اعلام کرد. استالینیسم در نقطهٔ اوج، فلسفهٔ تاموتمام زندگی به شمار می‌رفت. هر «کمونیستِ خوب» خط مشی درست حزب را دربارهٔ توسعهٔ ملی (سوسیالیسم در یک کشور واحد)، دموکراسی (نوع بورژوایی آن در غرب و نوعِ در حال گذر آن در شرق)، فلسفهٔ انسانی (ماتریالیسم مکانیکی)، تاریخ (نظریهٔ پیشرفت مبتنی بر مراحل استالینی)، فرهنگ (ژادَنوفیسم) و هنر (رئالیسم سوسیالیستی) را می‌شناخت. چپ‌گرایان هر یک از این بدعت‌ها را به عنوان تحریف به چالش کشیدند (رنتن، ۱۳۸۹، ۹۰). سرزمین فراعنه نیز، در این دوران به این موج «ضداستالینیستی» پیوست.

از فراعنه تا جنگ جهانی دوم

کشور مصر که به خاطر اهرام ثلاثه، فراعنه و خط هیروگلیف مشهور است، در سال ۴۶۱ میلادی در پی هجوم عرب‌های مسلمان، فرهنگ اسلامی را در خود جذب نمود و طی دو قرن پس از اسلام به یک مملکت عربی تغییر وضعیت داد. نفوذ زبان عربی در فرهنگ مصری تا قرن نهم میلادی به طول انجامید و اسلامی‌سازی مصری‌ها پس از عرب‌زبان شدن آن‌ها به انجام رسید. در نهایت، اسلام در سدهٔ چهاردهم به عنوان دین اکثریت مصریان پذیرفته شد (رضوان، ۲۰۱۷، ۳۹).

بنابر نظر تاریخ‌شناسان، مصر به دلیل لشکرکشی ناپلئون در اواخر قرن ۱۸، نخستین کشور عربی محسوب می‌شود که هنر غربی را پذیرفت و این آغاز ظهور عناصر غربی در جهان عرب است (وجدان‌علی، ۱۹۹۳، ۴۸). با ورود ناپلئون به مصر، دورهٔ استعمار فرانسوی از سال ۱۷۹۸ تا ۱۸۰۱ در مصر آغاز شد. محمدعلی پاشا، والی مصر را بنیانگذار مصر نوین می‌دانند؛ چرا که سعی داشت مصر را به سرزمین مدرنی تبدیل کند. در دوران خلیفه اسماعیل بین سال‌های ۱۸۶۲ تا ۱۸۷۹، مصر از دولت عثمانی مستقل شد و در جهت این استقلال خلیفه سعی داشت کشور مصر را سرزمینی با مدنیتی اروپایی معرفی کند؛ در پی این امر خلیفه سفرای کشورهایی چون اتریش و فرانسه را با گروهی از هنرمندان، نویسندگان و روشنفکران از جمله *امیل زولا*[19] و *تئوفیل گوتیه*[20] دعوت کرد؛ همچنین خانهٔ اپرای قاهره با اجرای اپرایی از وِردی افتتاح شد و دو نمایشگاه از آثار هنرمندان اروپایی، معروف به شرق‌گرایان که در مصر زندگی می‌کردند در سال‌های ۱۸۹۱ و ۱۹۰۲ برپا گردید (همان، ۴۳).

در طول جنگ جهانی اول مصر از حمایت بریتانیای کبیر خارج شد و در جنگ جهانی دوم نیز اعلام بی‌طرفی کرد. در سال ۱۹۶۷ در دورهٔ ریاست جمهوری *جمال عبدالناصر*[21]، جنگ شش‌روزه‌ای میان اسرائیل و کشورهای عربی یعنی مصر، سوریه و اردن رخ داد که اسرائیل در آن به پیروزی رسید و نوار غزه و صحرای سینا را از کنترل سرزمین مصر خارج کرد، با وجود این شکست، ناصر به دلیل تلاش‌های بی‌شمارش برای عدالت اجتماعی و سیاست‌های ضد امپریالیسم، یکی از چهره‌های مطرح و محبوب مصر باقی ماند (رضوان، همان، ۴۹).

هنر و سیاست

مصر علاوه بر وابستگی‌اش به فرهنگ و دین عربی-اسلامی، بیش از دو قرن است که تحت‌تاثیر شدید غرب قرار گرفته است؛ با این تفاوت که نظریه‌ها و پدیده‌های غربی در مصر با اصل غربی تفاوت‌ها و گاه ضدیت‌های عمده‌ای دارند. برای نمونه، هنر تصویری مدرن مصر پدیده‌ای قرن بیستمی بوده که در مواجهه با اروپا و فرهنگ اروپا ایجاد شده است. دوگانگی میان مدرنیسم و ارزش‌های سنتی همواره بر هنر این سرزمین سایه انداخته و هنرمندان مصری در دوره‌های مختلف با منابع الهام گوناگونی مواجه شده‌اند، در حالی‌که همواره کوشیده‌اند تا به هنر مدرن و معاصر مصری هویت مستقلی بخشند.

گرایش ملی‌گرایانهٔ پرقدرتی که در آثار هنرمندان بین سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۸۰ مشاهده می‌شود، تا دوران معاصر نیز ادامه یافته است. این رویکرد چنان ریشه‌دار می‌نماید که برای مقوله‌بندی هنر معاصرِ مصر کاملا تعیین‌کننده است. بنابراین، مطالعهٔ این هنر به دنبال نوعی انشقاق مضمونی، و نه سبک‌شناختی، کارآمد به نظر می‌رسد. نمایش دل‌مشغولی ملی کم و بیش ضروری است؛ پس این دغدغه به گرایشی تقویت‌کننده تبدیل می‌شود و تمایل به جستجوی منابع الهام در میراث فرعونی یا فرهنگ عامیانه ادامه می‌یابد. هر دو این‌ها جنبه‌هایی با دلبستگی و جلوهٔ ساده و صریح ملی هستند (رضوان، ۲۰۱۷، ۷۰).

افزون بر جنبهٔ ملی، وجه بومی هم ـ که با جلوهٔ اسلامی بازنموده می‌شود ـ به طور فزاینده‌ای نقش مهمی را ایفا می‌کند. تمرکز گرایش جهانی از اروپا برداشته شده و اسلام و فرهنگ عامیانهٔ عرب جایگزین آن شده است. سویه‌های اسلامی به دو شکل متفاوت جلوه‌گر می‌شوند؛ یا در قالب خوشنویسی و آثار ملهم از خوشنویسی، یا مضمون‌های دینی، فرهنگی یا تاریخی که به شیوه‌ای شکل‌نمایانه[22] بدان‌ها پرداخته می‌شود؛ خوشنویسیِ هنر مدرن مصر اغلب حاوی محتوای متنی، اکسپرسیونیسم انتزاعی و تلفیقی در قالبی شکل‌نمایانه است. این گرایش به تقویت سویهٔ اسلامی، تا حدی جایگزین هنر سیاسیِ *دوران ناصر* می‌گردد. به این ترتیب، هنر سیاسی ـ که ریشه در واقع‌گرایی اجتماعی غربی دارد ـ در مقام گرایشی بااهمیت و حیاتی رنگ می‌بازد.

در این دوره بی‌تردید نقاشی روی بوم، بنا به سنت، نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، و چیدمان و دیگر تکنیک‌های تجربی برای هنرمندان معاصر مصری در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارند. هنر تصویری از پدیده‌هایی است که در مصر مدرن ظهور کرد تا تعامل بین سنت‌ها و ایده‌های ملل غربی و مصری را سرعت بخشد. یک گرایش مهم، گوناگونیِ گستردهٔ بیان هنرمندانه در تمام جنبه‌های متفاوت هنر معاصر است. این گوناگونیِ بیان، که در تمام شیوه‌های مختلف، ملهم از منابع باستانیِ است، منجر به شکل‌گیری نوعی گرایش پسامدرن در هنرهای تصویری شده و عناصر معمارانه، نمادهای مختلف و خوشنویسی، از چارچوب مناسبات فاخرشان خارج شده، و به شیوه‌هایی نو در هم ادغام می‌شوند تا تصویرپردازی‌های نوین مصری را پدید آورند.

شاید استفاده از مضمون پسامدرنیسم برای توصیف هنر تصویری مصر مناقشه‌برانگیز به نظر برسد، چرا که هنر مصر همهٔ مراحل مدرنیسم غربی را پشت سر نگذاشته است.

امـا می‌تـوان شـاهد گرایش‌هـای التقاطـی مشـابهی در مراحـل اولیـهٔ هنـر مصـری هـم بـود. بـه ایـن ترتیـب، پسامدرنیسـم توصیفـی تعیین‌کننـده بـه نظـر نمی‌رسـد. معضـل اسـتفاده از چنیـن توصیفـی، همچنیـن دشـواری‌های ناشـی از کاربـرد سـایر اصطلاحـات رایـج غربـی بـرای شـرح و تفسـیر هنـر مـدرن مصـر را آشـکار می‌کنـد.

بیـن سـال‌های ۱۹۲۰ تـا ۱۹۸۰، هنـر مصـر در بـازه‌ای اسـت کـه میـراث ملـی و فرهنگـی آن بیشـترین نفـوذ را از نظـر فـرم و محتـوا در تولیـد آثـار دارد و تلاشـی بـرای بیـان هویـت ملی است. قالـب هنـری و ملـی مصـری هیـچ‌گاه از میـان نرفـت امـا درجـهٔ اهمیـت آن بـه مـرور طـی دوره‌هـای مختلـف دسـتخوش تغییـر شـد. سـال‌های ۱۹۲۰-۱۹۸۰در حقیقـت مرحلـهٔ پایه‌گـذاری هنـر معاصـر مصـر و ظهـور نسـل پیشـگام بـه شـمار مـی‌رود. بسـیاری از روشـنفکران مصـری بـرای تحصیـل در نیمـهٔ اول قـرن بیسـتم، بـه مـدارس خارجی‌زبـان در داخـل مصـر یـا کشـورهای اروپایـی رفتنـد. ایـن آشـنایی بـا فرهنـگ اروپایـی در هنـر مصـری بسـیار دیـر ظهـور کـرد و دلیـل عمـدهٔ آن حکـم شـرعی جایـز یـا حـرام بـودن تصویرگـری در دیـن اسـلام در کنـار تمرکـز هنـر مصـری بـر جنبه‌هـای ملـی بـود.

همان‌طـور کـه نادیـا رضـوان در فصـل دوم کتـاب خـود تحـت عنـوان «رنسـانس هنرهـای زیبـا»، شـرح داده، بـا تاسـیس اولیـن موسسـهٔ هنـری جهان عـرب در ۱۳ مـه ۱۹۰۸ با حمایت و کوشـش شـاهزاده *یوسـف کمـال*[۲۳]، مجموعـه‌دار و هنرمنـد مبتـدیِ آن ایـام و مدیریـت و پشـیتبانی *گیـوم لاپلَیـن*[۲۴]، هنرمنـد و مجسمه‌سـاز فرانسـوی مقیـم مصـر، هنـر مصـر بـه سـمت آفرینـش مدرنیسـتی حرکـت کـرد. *مدرسـهٔ عالـی هنرهـای زیبـا* [۲۵] بـا نظـارت مدیـر فرانسـوی، تحت‌تاثیـر اصـول آموزشـی پاریـس و اروپـا و آمـوزش زبان‌هـای ایتالیایـی و فرانسـوی، بـدون شـهریه، شـروع بـه فعالیـت کـرد و نقطـهٔ ظهـور هنـر معاصـر مصـر شـد. ایـن مدرسـه ۶ بخش طراحـی، نقاشـی، مجسمه‌سـازی، معمـاری، تزئیـن و خوشنویسـی را شـامل می‌شـد کـه از میـان ایـن شـاخه‌ها تنهـا خوشنویسـی اصالـت مصری-عربـی داشـت (رضـوان، ۲۰۱۷، ۷۴). تحصیـل و زندگـی هنرمنـدان و روشـنفکران مصـری در سـرزمین‌های اروپایـی و تسـلط بریتانیـا و فرانسـه بـر ایـن کشـور راهـی بـرای ورود آرای مدرنیسـت و پسامدرنیسـت فراهـم آورد تـا هنرمنـدان مصـری نیـز بـا «ایسـم»های غربـی آشـنا شـده و شـماری از ایـن جریانـات را فـرا بگیرنـد؛ بـا ایـن تفـاوت کـه مصریـان همـواره سـعی داشـتند بـا بومی‌سـازی و ملی‌گرایـی آنچـه را کـه اروپـا ابـداع کـرده بـود را بـا مفاهیـم و موتیف‌هـای ملـی فـرا بگیرنـد و آثـاری از جنـس دغدغه‌هـای خودشـان را بیافرینـد.

ایـو تـروت پـاول[۲۶] در کتـاب «دوره‌هـای مختلـف اسـتعمار»[۲۷] اسـتعمارزدگی مصـر را از سـال ۱۸۸۲ تـا ۱۹۵۶ بررسـی کـرده اسـت. از دسـامبر ۱۹۲۱، مقامـات بریتانیایـی در قاهـره حکومـت نظامـی وضـع کردنـد و مـردم بسـیاری تظاهـرات کردنـد کـه بـا خشـونت سـرکوب شـدند. در احتـرام بـه ناسیونالیسـم فزاینـده، بریتانیـا در ۲۸ فوریـه ۱۹۲۲ بـه طـور یک‌جانبـه اسـتقلال مصـر را اعـلام و پادشـاهی مسـتقل مصـر را تأسـیس نمـود؛ امـا نفـوذ بریتانیـا بـر زندگـی سیاسـی مصـر ادامـه یافـت. بریتانیـا کنتـرل بر منطقـهٔ کانـال، سـودان و حفاظـت خارجـی مصـر را حفـظ کـرد.

هنرمنـدی کـه زادهٔ کشـوری بـود کـه بـه مـدت ۳ سـال مسـتعمرهٔ فرانسـه و بـه مـدت ۷۴ سـال مسـتعمرهٔ بریتانیـا بـوده، در بطـن جنـگ جهانـی دوم دسـت بـه آفرینـش هنـری زد و از ایـن طریـق سـعی داشـت ملیّـت خـود را بازیابـد، ریشـه‌ها و موتیف‌هـای تکرارشـونده‌اش را جسـتجو کنـد و فی‌الواقـع مفیـد واقـع شـود. ایـن هنرمنـد اسـتعمارزده اسـت. *فرانتـس فانـون*[۲۸] دربـارهٔ ایـن هنرمنـدان می‌گویـد: «هنرمنـدِ اسـتعمارزده کـه می‌خواهـد بـه هـر قیمتـی اثـر ملـی بـه وجـود آورد... ایـن هنرمنـدان کـه فنـون جدیـد را عمیقـا بررسـی و مطالعـه کـرده و در سـیر تحـولات مهـم هنـر نقاشـی یـا معمـاری معاصـر شـرکت جسـته‌اند از فنـون جدید رو برمی‌تابنـد و بـه فرهنـگ خارجـی تعـرض می‌کننـد و ضمـن جسـتجوی حقیقـت ملـی، آنچـه را بـه گمانشـان اصـول ثابـت یک هنـر ملـی اسـت ارج می‌نهنـد. امـا ایـن آفرینـندگان فرامـوش می‌کننـد کـه اصـولِ ثابتـی کـه در دوران اسـتعمار، بـدان محفـوظ بودنـد در معـرض تحمـلِ تغییـرات ریشـه‌ای هسـتند. پیـش از اسـتقلال، نقـاش اسـتعمارزده نسـبت بـه درونمـای چشـم‌انداز ملـی بی‌توجـه اسـت. از ایـن‌رو چیزهایـی را کـه مظهـر و معـرف نیسـتند ارج می‌نهـد یـا بیشـتر متخصـص در نمایـش طبیعـت بی‌جـان می‌شـود. پـس از اسـتقلال هـمّ و غـمِ پیوسـتن بـه تـودهٔ مـردم، وی را بـر آن مـی‌دارد کـه تمامـی حـواسِ خـود را در نشـان دادن واقعیـت ملـی بـه کار بـرد. جـزء بـه جـزء آن را نقاشـی کنـد» (فانـون، ۱۳۶۸، ۴۴).

بازگشت مارینتی به وطن

جنبـش فوتوریسـم[۲۹] ایتالیـا بـه هـدف ایجـاد جریـان آوانـگارد از مرزهـای ایتالیـا و اروپـا فراتـر رفتـه و همراه گرایشـات فاشیسـت آن دوره شـد. در دسـامبر ۱۹۲۹، *فیلیپـو مارینتـی*،[۳۰] موسـس جنبـش فوتوریسـم، دست‌نشـاندهٔ موسـولینی و نماینـدهٔ اشـاعهٔ فاشیسـم در ایتالیـا و دیگـر کشـورها بـه اسـکندریه، سـرزمینی کـه در آن بـه دنیـا آمـده بـود بازگشـت (Viscomi, 2002, 101). مارینتـی در سـخنرانی‌هایی کـه در اسـکندریه داشـت، از جملـه «واژگان در آزادی»،[۳۱] بیـان کـرد کـه «اسـکندریه بخشـی از مدیترانـه اسـت و مدیترانـه از آنِ ایتالیاسـت، بایـد بـه ریشـه‌ها بازگشـت، ایـن

سـرزمین و ایـن سـتون‌ها میـراث رومی‌هاسـت» (همـان، ۱۰۳).

سام بـردوی در فصـل دوم کتـاب خـود «سورئالیسـم در مصـر»،[۳۲] بـا عنـوان «فاشیسـم در وطـن» بـه طـور مفصـل بـه خوانـش «فاشیسـم» در مصـر پرداختـه اسـت. حضـور مارینتـی و اشـاعۀ فاشیسـم توسـط وی بـه حکـم مسـتقیم خـود موسـولینی، از چنـد طریـق صـورت گرفـت. نخسـت در مـه ۱۹۳۴، رادیویـی بـه هـدف تولیـد پروپاگانـدای عـرب در شـهر رم بـه نـام *رادیـو بـری*[۳۳] بـه وجـود آمـد کـه قصـد داشـت مصـر و تمـام کشـورهای شـاخ آفریقا را فراگیـرد. هنگامـی کـه مـردم آفریقـا در کافه‌هـا و رسـتوران‌ها نشسـته‌اند ایـن رادیـو پخـش شـود و باورهـای فاشیسـت بـه مـردم تزریـق شـود (Bardaouil, 2017, 67).

در پـی همیـن پروپاگانـدای بـه وجـود آمـده سـازمان‌هایی در قاهـره بـه وجـود آمـد کـه زیـر نظـر آنـان انجمن‌هـای ادبـی و نمایشـگاه‌های هنـری بـا تمرکـز بـر نقاشـی و مجسـمه‌های کلاسـیک یـا آکادمیـک در کنـار هنـر آوانـگارد فوتوریسـت برپـا می‌شـد. اردوهـای ورزشـی، هنـری و تحصیلـی بـه اروپـا بـرای دانش‌آمـوزان زیـر نظـر ایده‌هـای فاشیسـت برگـزار می‌شـد و دانش‌آمـوزان را بـه صـورت غیرمسـتقیم بـا ایـن مفاهیـم بیشـتر آشـنا می‌کـرد. در آخـر نیـز دسـتگیری و حبـس هـر کسـی کـه در مصـر ادعـای سوسیالیسـت، کمونیسـت یـا آنارشیسـت بـودن داشـت یـا فعالیتـی در گروهک‌هـا و مطبوعـات زیرزمینـی بـه هـدف دموکراسـی و اقدامـات ضدفاشیسـتی انجـام مـی‌داد، در دسـتور کار قـرار گرفـت. در میـان اسـامی بازداشت‌شـدگان، نـام اعضـای جنبـش «هنـر و آزادی» نیـز دیـده می‌شـود.

حضـور فاشیسـم در مصـر و قـدرت یافتـن تدریجـی ایتالیـا در اسـکندریه، موجـب شـکل‌گیری حـزب مخالفـی بـه نـام «کلـوب کمونیسـت» گشـت. ایـن کلـوب توسـط *جـوزف رُزنتـال*[۳۴]، هنرمند یهـودی ایتالیایـی کـه در سـال ۱۸۹۹ بـه مصـر آمـده بـود، رهبـری می‌شـد. یـک دهـه بعـد نیـز مارینتـی همچنـان بـر آرای خـود و جنبـش فوتوریسـم تاکیـد داشـت، سورئالیسـت‌های مصـری مخالفـت خـود را بـا فوتوریسـم بیـان کردنـد و اذعـان داشـتند «از نظـر هنـری و سیاسـی جنبـش سورئالیسـم مـا نقطـۀ مقابـل فوتوریسـت مارینتـی اسـت» (Bardaouil, 2017, 66).

در گزارشـی از دومیـن کنگـرۀ نویسـندگان و هنرمنـدان سـیاه در رم در سـال ۱۹۵۹، *سـکوتوره*[۳۵] دربـارۀ انقـلاب در آفریقـا می‌گویـد: «بـرای شـرکت در انقـلاب آفریقـا تنهـا سـاختن سـرودی انقلابـی کفایـت نمی‌کنـد، ایـن انقـلاب را بایـد همـراه مـردم بـه پـا کـرد. بـا مـردم سـرودها خـود سـروده خواهنـد شـد. بـرای اصیـل بـودن در عمـل، بایـد به‌نفسـه جـزء زنـده‌ای از آفریقـا و اندیشـه‌اش شـد. بایـد عنصـری ازیـن نیـروی تـوده‌ای گشـت کـه بـه تمامـی بـه خاطـر آزادی پیشـرفت و خوشـبختی آفریقـا بسـیج شـده اسـت. بیـرون ازیـن تنهـا پیـکار بـرای هنرمنـد و هـم روشـنفکری کـه شـخصا متعهدنشـده و در پیـکار بـزرگ آفریقـا و بشـریت رنج‌دیـده کامـلا بسـیج نگردیـده اسـت، جـا و محـل اعرابـی وجـود نـدارد.» سورئالیسـم مصـر در بسـتری پسااسـتعماری، در خفقـان آرای فاشیسـت، سـرکوب فعالیت‌هـای کمونیسـت، بـا الگـو قـرار دادن باورهـای سورئالیسـت‌های فرانسـوی و بـا روحیـه‌ای انقلابـی ظهـور کـرد.

ظهور سورئالیسم در سرزمین اهرام

> *«سوررئالیسـم غربـی همـان تصـوف شـرقی اسـت و نوشـتن خودبه‌خـودی آن‌هـا همـان شـطحیاتی اسـت کـه عرفـای اسـلامی مـا دارد»* (علی‌احمـد سـعید، ۱۳۸۵، ۵۶).

علی‌احمـد سـعید در کتـاب «تصـوف و سورئالیسـم» کوشـیده تـا نقـاط اشـتراک میـان دو تجربـۀ عرفانـی و سورئالیسـتی را تبییـن نمایـد. بـه ویـژه در آن‌چـه، بـه رویـت عالـم در دو سـطح خـودآگاه و ناخـودآگاه و نـگارش و زبـان آن مربـوط اسـت. دعـوی نخسـت سورئالیسـت‌ها ایـن بـود کـه سورئالیسـم جنبشـی اسـت بـرای بیـان آن‌چـه بیـان درنیامـده و نمی‌آیـد. بنیـان تصـوف نیـز بـر ناگفتی‌هـا، نادیدنی‌هـا و ناشـناختنی‌ها اسـتوار اسـت. واپسـین هدفـی کـه صوفـی بـرای رسـیدن بـه آن می‌کوشـد، یگانـه شـدن بـا غیـب مطلـق اسـت. سورئالیسـم نیـز در پـی تحقـق همیـن امـر اسـت.

در ۲۸ آگوسـت ۱۹۳۹، *کمـال التلمیسـانی*[۳۶] نیـز در بولتـن «هنـر و آزادی» نوشـت: «سورئالیسـم فقـط یـک جریان فرانسـوی نیسـت... آیـا داسـتان‌ها یـا اشـعاری از ادبیـات بومـی مشـهور مـا شـنیده‌اید؟ همـۀ آن‌هـا سورئالیسـت‌اند. آیـا تـا کنـون از موزه‌هـای مصـری دیـدن کرده‌ایـد؟ بیشـتر میـراث هنـری فراعنـه سورئالیسـتی اسـت. تـا کنـون از موزه‌هـای قبطـی دیـدن کرده‌ایـد؟ بیشـتر آثـار هنـری قبطـی نیـز سورئالیسـتی اسـت. مـا در حـال خلـق هنـری هسـتیم کـه ریشـه‌هایش در خـاک قهوه‌ای‌رنـگ خودمـان اسـت و از آن زمـان کـه در آزادی زندگـی کرده‌ایـم و تاکنـون در خـون مـا جریـان داشـته اسـت».

بـا تکیـه بـر دو نقل‌قـول آورده شـده می‌تـوان ایـن نتیجـه را حاصـل کـرد کـه مصریـان بـاور داشـتند کـه جنبـش سورئالیسـم، جنبشـی بیگانـه نیسـت و ریشـه‌های آن را می‌تـوان در تمـدن کهـن مصـر و باورهـای اسـلامی یافـت. جریـان سورئالیسـم مصـری در اواخـر ۱۹۳۷ در شـهر قاهـره بـا همـت *جـورج حنیـن*، *رمسـیس*

یونان،[۳۷] *کمال التلمیسانی*، *فواد کمال*[۳۸] و *انور کمال*[۳۹] آغاز شد (بردوی، ۲۰۱۷، ۳۵). در طول جنگ جهانی دوم این گروه جذب مفاهیم ملی و نفی تاثیرات اروپایی شد. آن‌ها هدف خود را دفاع انقلابی از تخیل، آزادی بیان و آزادی اجتماعی می‌دانستند. رویکرد آنان مشابه رویکرد دیگر سورئالیست‌ها در کشورهای اروپایی بود؛ ادغامی از آزادی‌خواهی و ضدسرمایه‌داری و تئوری‌های فروید از ناخودآگاه. آن‌ها با هدف قرار دادن ارزش‌های فرهنگیِ رو به افول آکادمیک و سنت‌های فرعونی که آفرینش هنری مصری را در آن دوره احاطه کرده بود، به مقابلهٔ شدید با فاشیسم برخاستند. می‌توان گفت سورئالیسم مصری ریشه در سورئالیسم فرانسوی دارد؛ این جریان از دوستی نزدیک جورج حنین و آندره برتون در فرانسه آغاز شد. با بازگشت حنین به مصر، گروهی کوچکی در جهت آفرینش آثاری در بازخورد به تغییرات اجتماعی عصر مدرن تشکیل شد. این جنبش که تا سال ۱۹۵۲ بیشتر به طول نیانجامید (همان، ۳۶)، بر هنر مصری تا امروز نیز تاثیرگذار بوده است. با وجود این اهمیت فراوان، جنبش هنر و آزادی بسیار مورد بی‌مهری و بی‌توجهی پژوهشگران غربی قرار گرفته است.

۱. جورج حنین، بنیان‌گذار

«در اولین مرحله، روشنفکر استعمارزده نشان می‌دهد که در فرهنگ استعماری حل شده است. آثار این روشنفکر نکته به نکته با آثار همکارانش در کشور استعمارگر می‌خواند... در آثار ادبی استعمارزده، پارنسین‌ها، سمبولیست‌ها و سورئالیست‌ها را بازمی‌یابیم» (فانون، ۱۳۶۸، ۴۲).

جورج حنین دانش‌آموختهٔ دانشگاه سوربن و از دوستان نزدیک آندره برتون بود، در سال ۱۹۳۷ طی یک سخنرانی در قاهره، سورئالیسم را به مصریان معرفی کرد. کمی بعد، گروه چپ‌گرایی به نام «هنر و آزادی» با همراهی نویسندگان و هنرمندان، مردان و زنان، مصری و غیرمصری تفکری را دنبال کردند که قلمرو هنر، سیاست را عرصهٔ خود ساخت. این گروه خواهان دگرگونی خاورمیانه در راستای سیاستِ سورئالیست بود. مفهوم آزادی در پرتو حقایق جنگ اوج گرفت و با افزایش آگاهی از رشد ایدئولوژی‌های فاشیست و توتالیتر در مصر بسط داده شد. با آغاز جنگ جهانی دوم و دسیسه‌های پشت پردهٔ جنگ، هنر و آزادی مخالفت خود را با فاشیسم رسما اعلام کرد. حنین در سال ۱۹۳۹ به «فدراسیون هنرمندان انقلابی مستقل»[۴۰] پیوست که سازمانی ضداستالینی بود. این سازمان به ابتکار آندره برتون در تابستان ۱۹۳۸ در مکزیک بنیاد نهاده شده بود[۴۱] و به سرعت مکزیک، نیویورک، بلژیک، لندن، پاریس، سانتیگو و قاهره را فرا گرفت. رویکرد این سازمان واکنش به سیاست‌های فرهنگی *هیتلر*، *استالین*، *موسولینی* و *فرانکو* بود (Don LaCoss, 2010, 9). این جریان حتی تا رادیکال‌ترین نوع آزادی، خلاقیت و بیان، مقابل سنت جدید هیتلر در فرهنگ قد علم می‌کرد. در بیانیهٔ «برای هنر انقلابی مستقل»[۴۲] از برتون و لئون تروتسکی آمده که: «ما استقلال هنر را برای انقلاب و انقلاب را برای آزادی بی‌حدومرز هنر می‌خواهیم».

سورئالیسم مصری برنامهٔ سورئالیسم جهانی فرانسوی‌ها با اهداف ضدفاشیسم، ضدامپریالیسم، آزادی زنان و اصلاح رادیکال آموزش را بر بنیاد نظریات فروید دنبال می‌کرد. جورج حنین که از طرفداران تروتسکی به شمار می‌رفت، نام جنبش «هنر و آزادی» را با الهام از مانیفست تروتسکی به نام «برای هنر مستقل انقلابی» برگزید. خروجی سخنرانی جورج حنین، در تاریخ ۸ فوریهٔ ۱۹۴۰در نخستین نمایشگاه قاهره این جملهٔ مهم است: «در همین ساعت، تمام جهان به چیزی جز صدای توپ و تفنگ اهمیتی نمی‌دهند، ما این را وظیفهٔ خود دانستیم که یک جریان هنری مشخص فراهم آوریم تا در آن فرصت بیان آزادی و اهمیت آن را فراهم آوریم».

روزنامهٔ التطوّر (به معنای تحول و دگرگونی)، نخستین مجلهٔ سوسیالیستی مصر بود که به زبان عربی و با سردبیری انور کمال منتشر شد. این مجله در ۲۵ مقاله به موضوع فقر می‌پرداخت؛ بیش از ۸۵ درصد مردم مصر در آن زمان قشر کارگر جامعه بودند. جرج حنین و هم‌اندیشانش هیچ جدایی‌ای میان مبارزه برای آزادی ملی و پیکار برای سوسیالیسم نمی‌شناختند. «این مجله با روحیهٔ ارتجاعی سر ستیز دارد، از حقوق فردی حمایت می‌کند و بر حقوق زنان برای زیستن در آزادی پای می‌فشارد» (Seggerman, 2013, 13). علاوه بر فقر دیگر دغدغهٔ این نشریه آموزش مردم بود: «نخستین هدف ما این است که مدرسه‌ای را بنیان‌گذاری کنیم که بتوانیم به مردم آموزش بدهیم که چگونه و چرا باید، از این زنجیره‌ای که در جامعه شکل گرفته و ارزش‌هایش در سنگ بنانهاده شده است، ناراضی باشند» (همان، ۱۴)(URL1).

تصویر ۱. شناسنامهٔ مجلهٔ التطوّر، ۱۹۴۰

فانـون در فصـل «اسـاس مشـترک فرهنـگ ملـی و مبـارزات رهائی‌بخـش» دربـارۀ ادبیـات و رسـالت آن در جامعـۀ اسـتعمارزده می‌نویسـد: «تبلـور وجـدان ملـی در عیـن زیروزبـر کـردن انـواع و مضامیـن ادبـی، یکسـره خوانندگانـی تـازه می‌سـازد. در سـابق آثـار ادبـی روشـنفکر اسـتعمارزده منحصـرا بـه خاطـر اسـتعمارگر به‌وجـود می‌آمـد... امـا بـه تدریـج روشـنفکر عـادت خطـاب کـردن و رجـوع نمـودن بـه مردمـش را فـرا می‌گیـرد. تنهـا از ایـن لحظـه اسـت کـه می‌تـوان از ادبیـات ملـی سـخن گفـت... و ایـن ادبیـات، ادبیـات نبـرد بـه معنـای خـاص کلمـه اسـت. بـه دلیـل آنکـه تمامیِ یـک خلـق را بـه پیـکار بـرای حیـات ملـی فـرا می‌خوانـد» (فانـون، ۱۳۶۸، ۵۳).

از آنجایـی کـه ایـن جنبـش نخسـتین انجمـن اجتماعـی بـه زبـان عربـی بـود، همـواره تحـت پیگـرد شـدید دولـت بـود. گـروه «هنـر و آزادی»، آنچـه را کـه بـه عنـوان اصـول آکادمیـک کـه توسـط پروپاگانـدای دولتی-شاهنشـاهی تحمیـل شـده بود رد کردنـد. آن‌ها علیـه یـک قـدرت اسـتعماری ظالـم شـورش کردنـد و اخلاقیـات محافظه‌کارانـۀ بـورژوا را کـه «هنـر بـرای هنـر» را تکریـم می‌کـرد از میـان بردنـد. بـا ایـن وجـود سرنوشـت بسـیاری از اعضـای گـروه یـک دهـه بعـد بـا یـک مشـت افتـرا و رسـوایی، بـه زنـدان یـا تبعیـد ختـم شـد.

در روز ۲۲ دسـامبر ۱۹۳۸، شـب پیـش از آغـاز فاجعـۀ جنـگ جهانـی دوم، اعضـای انجمـن هنـر و آزادی مانیفسـتی بـه نـام «زنـده بـاد هنـر منحـط[۴۳]!» را بـه عنـوان بیانیـه‌ای در مخالفـت بـا [۴۴]نازی‌هـا[۴۵] امضـا کردنـد. نازی‌هـا ایـن اصطـلاح را بـرای متمایـز سـاختن گونه‌هـای پسـت‌تر نـژادی، جنسـی و اخلاقـی بـه کار می‌بردنـد. ایـن مانیفسـت را هنرمنـدان، نویسـندگان، روزنامه‌نـگاران و روشـنفکران بسـیاری از جملـه *کمـال التلمیسـانی*، *آنجلـو دوریـز*[۴۶]، *انـور کمـال*، *فـواد کمـال*، *حسـن صبحـی* و ... امضـا کردنـد (LaCoss, 2010, 9)(URL2 , 3).

تصویر ۲. مانیفست «زنده‌باد هنر منحط!»، ۲۲ دسامبر ۱۹۳۸

تصویر ۳. تصویر پشت مانیفست «زنده‌باد هنر منحط!»، ۲۲ دسامبر ۱۹۳۸

مانیفسـت «زنده‌بـاد هنـر منحـط!» خـود را بـا هنرمنـدان مدرنـی کـه آثارشـان توسـط حـزب نـازی توقیـف، سانسـور یـا نابـود می‌شـد، هم‌سـو دانسـت، هنرمندانـی از جملـه *پابلـو پیکاسـو*[۴۷]، *پـل سـزان*[۴۸]، *پـل کلـه*[۴۹] و *جـورج گـروس*.[۵۰] ایـن مانیفسـت خواسـتار بیـان آزادانـه بـود، چـرا کـه آن‌هـا احسـاس می‌کردنـد توسـط دولت‌هـای فاشیسـت و ناسیونالیسـم روبه‌رشـد، مـورد تهدیـد هسـتند. این مانیفسـت از هنرمندان و نویسـندگان خواسـت تـا در برابـر ملی‌گرایـی، عنـوان هنـر «منحـط» را بپذیرنـد. ایـن مانیفسـت بـرای اولیـن بـار بـه دو زبـان عربـی و فرانسـوی منتشـر شـد، کـه موضـع جهانـی و تأثیـر آن‌هـا در سوررئالیسـم اروپایـی را تثبیـت کـرد. تاریخ‌شناسـان بسـیاری بـر شـباهت‌های میـان مانیفسـت «فدراسـیون بین‌المللـی هنـر انقلابـی مسـتقل» ۲۵ ژوئیـۀ ۱۹۳۸ کـه توسـط آنـدره برتـون و دیه‌گـو ریـورا امضـا شـد و مانیفسـت «زنـده بـاد هنـر منحـط» انجمـن هنـر و آزادیِ ۲۲ دسـامبر ۱۹۳۸ تاکیـد دارنـد (LaCoss, 2010, 10).

جنبـش «هنـر و آزادی» در بطـن فرهنگـی آغـاز جنـگ جهانی دوم شـکل گرفـت. ایـن امـر مهمـی اسـت، چـرا کـه میـان ادبیـات و هنـر تصویـری نوعـی همبسـتگی بـه وجـود آورد. وابسـتگی عمیـق بـه جنـگ، سـیر اتفاقـات، خرابی‌هـا و فقـر موضـوع مهـم و پرتکـرار در تولیـد ادبـی و هنـری کل اعضـای گـروه بوده اسـت. همبسـتگی میـان واژگان و تصاویـر شـاخصۀ ویـژۀ گـروه هنـر و آزادی اسـت و نشـان‌دهندۀ ایـن اسـت کـه اعضـای ایـن گـروه دنبـال چیـزی جـز شـباهت ادبـی و تصویـری نبودنـد. از جملـه همکاری‌هـای رایـج بـرای نویسـندگان، کمـک گرفتـن از هنرمنـدان بـرای بـه تصویـر کشـیدن متونـی بـوده کـه می‌نوشـتند؛ ماننـد نقاشـی‌هایی کـه *التلمیسـانی* بـرای هفته‌نامه‌هـای مصـری جـورج حنیـن کشـیده اسـت (Baradaouil, 2017, 89). ایـن جنبـش از میانـۀ ۱۹۴۰ از «هنـر و آزادی» بـه «نـان و آزادی» تغییـر نـام داد. گرچـه تـا ۱۹۴۵ نمایشـگاه‌ها همچنـان دوام یافـت، گـروه اکنـون سـخت مصمـم بـود کـه حمایـت طبقـۀ کارگـر را جلـب کنـد. سـخنرانی‌ها و گردهمایی‌هـای همگانـی بـه مسـائل اقتصـادی، از جملـه فقـر و طبقـۀ اجتماعـی و نیـاز بـه دگرگـون سـاختنِ احـزاب موجـود می‌پرداخـت (رنتـن، ۱۳۸۳، ۱۰۰).

چنان که گذشت، حنین در ۱۹۴۶ از تروتسکیسمِ راست‌آیین فاصله گرفت و اذعان داشت که جنبش رسمیِ به جای شور، طرح و برنامه را پذیرفته است. به نظر می‌رسد که حنین احساس می‌کند که سیاست‌ورزی او، هر اندازه که به درستی عبارت‌بندی شده باشد، از هستی او به عنوان هنرمند جدا شده است. حنین در پی ترکیب برتری از هنر و سیاست بود که به نظر می‌آمد همواره دور از دسترس او قرار گرفته است (همان). حنین همان روشنفکر استعمارزده‌ای است که به جنبش‌های غربی چنگ می‌زند و سعی دارد تغییری در جامعه به وجود آورد و مردم را همراه خود کند. روشنفکر استعمارزده در مرحلهٔ اول تفاوت اندکی میان خود و کشور استعمارگر می‌یابد؛ اگر آن‌ها (استعمارگران، فرانسه و بریتانیا) می‌توانند سورئالیسم داشته باشند، ما هم (استعمارزدگان) جنبشی انقلابی به وجود می‌آوریم. اما آیا اهداف سورئالیست استعمارگر با سورئالیست مستعمره هم‌سو است؟

مستعمره‌ها منابع خامی برای ثروت‌اندوزی قدرت‌های استعماری محسوب شده‌اند. بدترشدن شرایط شهری و روستایی به خاطر معرفی تکنولوژی‌های جدید، علاوه بر استثمار هرچه بیشتر طبقهٔ کارگر، دغدغه‌های تازه‌ای را برای گروه «هنر و آزادی» تعریف کرد که در آثار ادبی، نقد اجتماعی و خلق هنرهای تجسمی انعکاس می‌یافت. «طی سدهٔ نوزدهم همچنان که خاورمیانه به کام اقتصاد سرمایه‌داری جهانی نوخاسته فرو می‌رفت، اقتصادِ مصر دستخوش دگرگونی شد. دهقانان به کارگران روستایی بی‌زمین مبدل شدند، در عین حال که صنعتگران دریافتند که صنایعِ دست‌سازشان جای خود را به واردات ارزان و انبوه اروپایی سپرده است. مصر ظاهرا یک پادشاهی مستقل بود، اما زیر نفوذ یک سلسله از قدرت‌های امپریالیستی قرار داشت؛ از جمله از ۱۸۹۰ به این سو زیر سلطهٔ بریتانیا بود» (همان، ۹۶).

تلاقی رشد استعمارگری و سرمایه‌داری محتملا یکی از دلایل اصلی این است که چرا کمونیسم در اشکال مختلفش، به عنوان جریان مخالف نه تنها سرمایه‌داری بلکه مکانیسمِ مقاومت فعال علیه استعمارگری به شمار می‌آید. این امرِ شاید به خوبی توضیح دهد که چرا کمونیسم پیش از جنگ جهانی اول در مصر به وجود آمد. همچنین جذب روشنفکران و فعالان از گروه‌های قومی و فرهنگی از جمله انجمن‌های یهودی و یونانی در مصر در پرتو این امر روشن می‌شود.
میان سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۶، جورج حنین و هم‌اندیشانش، این ایده را پیش کشیدند که نیازی به آن نیست که بورژوازی مصر را پیش از آزادی طبقهٔ کارگر قرار داد. گروه‌های کمونیستی مصر مصمم شدند که از آموزش سیاست‌ورزی طبقاتی جلوگیری کنند. تا آن حدودی که این گروه‌ها موفق شدند، راه شکستی را هموار کردند که کل چپ مصر را تا یک نسل پراکنده ساخت. جورج حنین و هم‌اندیشانشِ تروتسکیستش نمونهٔ بدیل کوچک و جزئی بودند. اما همین که فقط وجود داشتند، راه سیاستی بدیل و انترناسیونالیستی را گشودند که امکان *انقلاب راستین* را عرضه کرد و همچنان برای کارگران مصری در پیکارهای پیشِ رو بهترین امید به شمار می‌آمد.

سورئالیسم جورج حنین گرایشی را به فرار از چارچوب‌های ذهنی نشان می‌دهد. حنین با طرفداری از تروتسکیسم در پایان دههٔ ۱۹۳۰، پیشرفته‌ترین سیاست انقلابی زمانهٔ خود را برگزید. سپس دههٔ بعدی زندگی خود را صرف برپا داشتن احزاب تروتسکیست در میان مردم عادی کرد. با این همه، هنرمندِ وجود خود را هرگز به تمامی ترک نگفت. رنتن در باب سورئالیسم حنین می‌نویسد: «سال ۱۹۴۸ اما نقطهٔ عطفی در زندگی سوررئالیست‌های مصر به رهبری جورج حنین به شمار می‌آید، زیرا در این سال از جنبش جهانی سوررئالیست‌ها به رهبری آندره برتون گسستند. سببش هم انحطاط این جنبش در اروپا و تبدیل‌شدنش به چیزی شبیه به اداره بود که سلسله مراتب خود را داشت. جز این نقاشان، اعضای گروه شروع به فروش تابلوهای خود برای کمک به تأسیس رژیم اسرائیل کرده بودند، چیزی که با مرام‌نامهٔ سوررئالیست‌ها، که مخالف هر دولتی بودند، از اساس تناقض داشت. به ویژه که رژیم نظامی اسرائیل پایهٔ خود را بر اساسی نژادپرستانه گذاشته بود. آشکار است که حنین و یاران دیگرش هرگز نمی‌توانستند با چنین کاری موافقت کنند. از این‌رو، حنین نامه‌ای به برتون نوشت و رابطهٔ خود را با او و همراهانش برای همیشه قطع کرد».

با قیام افسران آزاد در مصر در ژوئیهٔ ۱۹۵۲ امیدی به تغییر اوضاع در دل‌ها جوانه زد. اما دغدغهٔ سوررئالیست‌ها همواره انقلابی اجتماعی بود و از ابتدا به انقلابی سیاسی که گروهی نظامی رهبری آن را به دست داشتند، نظر خوشی نداشتند. به تدریج اوضاع اجتماعی در مصر به تیرگی گرایید. سوررئالیست‌ها معتقد بودند که خراب شدن اوضاع کشور ناشی از ساختار سیاسی است، ساختاری که به مثلث *فقر*، *نادانی* و *بیماری* روز به روز دامن می‌زد (همان، ۱۱۰). در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ فعالیت حنین و یارانش در مصر رو به کاهش گذاشت. انقلاب ژوئیه که توده‌های مصر و همین‌طور روشنفکران برای آن جنگیده و خون داده بودند، تدریجا آن‌ها را ناامید می‌کرد. با فرارسیدن سال ۱۹۶۰ اوضاع به حدی بر حنین فشار آورد که او ناچار از ترک مصر شد. حنین سرانجام

بـر اثـر ابتـلا بـه سـرطان ریـه در ۱۹۷۳ درگذشـت.

نمایش قدرت یا دیکتاتوری در هنر

«نمایـش قـدرت» یـا «قـدرت نمایـش» در سـال ۱۹۳۱ در مصـر ملمـوس بـود (Bardaouil, 2017, 36). تلفیـق هنـر و پروپاگانـدا بـرای سـاخت یـک هویـت ملـی مجـزا از طریـق حـس تـداوم زمانـی و جغرافیایـی از طریـق اشـیای مـادی صـورت می‌گیـرد کـه ماننـد تصاویـر بازسازی‌شـدۀ یـک گذشـتۀ دور هسـتند. در مـورد مصـر، اشـیا مربـوط بـه دورۀ فراعنـه بـود، کـه تمرینـی بـرای باستان‌شناسـی در کنـار مصرشناسـی اسـت، در ایـن پروسـۀ سـاخت ملیـت ضـروری می‌نمـود. اروپـا بـه صحنـۀ جهانـی بـرای نمایـش هنـر نیـاز داشـت و سـاختن آکادمی‌هـای هنـر یکـی از راه‌کارهـای آن بـود؛ نظیـر مدرسـۀ یوسـف کمـال بـا اسـاتید اروپای و آمـوزش بـه شـیوه‌های فرنگـی. خروجـی مدرسـه کسـانی ماننـد *محمـود مختـار*[۵۱] بودنـد کـه بـه عنـوان چهره‌هـای ملـی شـناخته می‌شـدند. هنـر و آزادی در جسـتجوی محـدود کـردن نمایـش قـدرت از طریـق تغییـر ایـن ملی‌گرایـی بـود. تصویـر شـمارۀ ۳، برگـزاری نمایشـگاهی در سـالن قاهـره تحـت عنـوان نمایشـگاه «دوسـت‌داران هنـر»[۵۲] را کـه مطابـق بـا ایدئولـوژی غالـب اسـت، نشـان می‌دهـد. ایـن مکتـب هنـری بـه همـت محمـد محمـود خلیـل[۵۳]، سیاسـت‌مدار و مجموعـه‌دار[۵۴] مصـری بـا روحیـۀ ملی‌گـرا و الهـام از فرانسـوی‌ها راه‌انـداری شـد (وجدان‌علـی، ۱۹۹۳،۷۰). در ایـن نمایشـگاه، تلفیقـی از غـرور ملـی و نقـد هنـری دیـده می‌شـود؛ تبلیـغ میـراث اجتماعـی و بداعـت سـازمان‌یافته، تمایـز میـان هنـر سـطح بـالا و سـطح پاییـن، تمایـز میـان هنـر تزئینـی و هنرهـای زیبـا، هنرمنـدان مصـری و غیرمصـری. تصویری کـه از آرشـیو *شـفیق شـاروبیم*[۵۵] از نمایشـگاه «دوسـت‌داران هنـر» در سـالن قاهـره موجـود اسـت گویـای عناصر بسـیاری اسـت؛ *شـاه فـواد اول* جلوتـر از بقیـه افـراد ایسـتاده اسـت، درسـت پشـت سـر وی در سـمت چـپ، نخسـت‌وزیر، *محمـد توفیـق نسـیم پاشـا*[۵۶] و *سـعد اغلـول*[۵۷]، پـدر ناسیونالیسـم مصـر قـرار دارد. در قسـمت راسـت تصویـر، *محمـد محمـود خلیـل*، مجموعـه‌دار بی‌نظیـر هنـر، بنیان‌گـذار انجمـن کنـار *فـواد عبدالکمـال*، منشـی وی ایسـتاده، ایـن دو نفـر هـر دو دلسـوز مسـتقلان و خصوصـا گـروه «هنـر و آزادی» بودنـد. در میـان سیاسـت‌مدران می‌تـوان *مصطفـی النحـاس پاشـا*[۵۸] را شناسـایی کـرد. در سـمت دیگـر، شـاروبیم، هنرمنـد آزادی‌خـواه مکاتـب امپرسیونیسـت و ناتورالیسـت، در قسـمت جلـو ایسـتاده اسـت (Bardaouil, 2017, 42) (URL4).

تصویـر ۵ گـروه «هنـر و آزادی» را در دومیـن نمایشگاهشـان بـه تاریـخ مـارس ۱۹۴۱ نشـان می‌دهـد (همـان، ۴۳). هرچنـد کـه صحنه‌آرایـی فکرشـده‌ای پشـت ایـن تصویـر اسـت،

تصویر ۴. انجمن دوست‌داران هنر، نمایشگاهی در سال ۱۹۷۲ در سالن قاهره

گویـی لحظـه‌ای ناگهانـی ثبت شـده اسـت. صندلـی خالـی در میان آنـان، یـادآور عـدم حضـور سـرانی اسـت کـه همیشـه صندلی‌هـای جلـو را رزرو می‌کردنـد، یـا حتـی می‌تـوان ایـن صندلـی را دعوت‌نامـه‌ای از طـرف هنرمنـد بـه عمـوم مـردم دانسـت. تعبیـر اخیـر باورپذیرتـر نیـز می‌شـود، هنگامـی کـه بـه سـه‌پایۀ نقاشـی در میـان تصویـر توجـه شـود؛ بـا جابه‌جایـی نهـاد هنـری بـا بازدیدکننـدۀ نمایشـگاه، بازدیدکننـده می‌توانـد بـا هنرمنـد در هنـر سـهیم شـود و بـا انتخـاب هنـر ایـن جـای خالـی را پـر کنـد. ایـن بازیگوشـی آشـکار، تغییـر مهـم و هستی‌شناسـانه‌ای در نگـرش را نشـان می‌دهـد کـه بـا اسـاس «انجمـن» و نظـم آن در تضـاد اسـت (URL5). چهره‌هـای حاضـر در ایـن عکـس از چـپ بـه راسـت، *ژان موسـکتلی*[۵۹]، کمـال التلمیسـانی، *آنجلـو دوریـز*[۶۰]، *رمسـیس یونـان*، *فـواد کمـال* (پشـت)؛ *آلبـرت کوسـری*[۶۱]، ناشـناس، جـورج حنیـن، *موریـس فهمـی*[۶۲]، *رائـول کوریـه*[۶۳] هسـتند (همـان، ۴۳).

پـروژۀ ناسیونالیسـم هنرمنـدان را فـرا می‌خوانـد تـا زبـان مـادری‌ای بسـازند کـه تخیـل عمـوم مصری‌هـا را جـذب کنـد و آن‌هـا را در یـک جهـان منظـم روبه‌پیشـرفت که تمـام ابعـاد فرهنگ تجسـمی را در برمی‌گیـرد گـرد هـم آورد. پشـتیبانی از میـراث جمعـی در سـاخت یـک هویـت ملـی در واقـع شـگردی بـرای کنتـرل سیاسـی بـود. هـدف متفاوت‌کـردن مصـر از حکمرانـان عثمانـی و اسـتعمارگران بریتانیایـی بـود تـا مصـر را یـک ملـت خودمختـار نشـان دهنـد و از طـرف دیگـر، ایجـاد احسـاس خیالـی از مفهـوم «وحـدت» تـا مـردم بـرای آزادی خـود از چنـگال سـتمگران بـه آن احسـاس نیـاز کننـد. کمـال التلمیسـانی در یکـی از سـخنرانی‌های گـروه هنـر و آزادی در نقـد ایـن رویکـرد می‌گویـد: «هیـچ جرمـی در جهـان هنـر بزرگتـر از ایـن نیسـت کـه هنرمنـد را در یـک قطعه زمیـن مشـخص محـدود کـرد».

تصویر ۵. دومین نمایشگاه انجمن هنر و آزادی، ۱۰ تا ۲۵ مارس ۱۹۴۱

۲. مطالعهٔ موردی: نقاشی، انجی افلاطون

«سومین مرحله... دورهٔ ادبیات پیکار، ادبیات انقلابی و ادبیات ملی است... کثیری از زنان و مردان که سابقا به‌هیچ‌وجه در فکرِ ایجادِ اثر ادبی نبودند... در زندان، در سنگر و در شب پیش از اعدامشان، ضرورت گفتن نام ملتشان را احساس می‌کنند» (فانون، ۱۳۶۸، ۴۲).

هنرمند دیگر جنبش «هنر و آزادی» إنجی افلاطون، نقاش و فعال حوزهٔ زنان است. او همان روشنفکر استعمارزده‌ای است که در برابر فاشیسم و کاپیتالیسم قیام می‌کند؛ افلاطون سخنران اصلی جنبش مارکسیست، ناسیونالیست و فمینیست در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و دههٔ ۱۹۵۰ به حساب می‌آید. وی همچنین از پیشگامان هنر مدرن مصر و از اعضای گروه هنر و آزادی محسوب می‌شود. افلاطون در سال ۱۹۲۴ در شهر قاهره در خانواده‌ای مرفه، مسلمان و فرانسه‌زبان به دنیا آمد که خودش آن را نیمه‌فئودال- نیمه‌بورژوا می‌داند (Lens-sen, 2016, 1). کمال التلمیسانی به عنوان معلم، این دختر مرفه را با زندگی و دشواری‌های روستاییان مصری آشنا ساخت. در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ او جز نخستین زنانی بود که در دانشگاه هنرهای زیبای قاهره تحصیل می‌کرد. در سال ۱۹۴۲، به جنبش کمونیست ایسکرا (الشراره) پیوست، بعد از فارغ‌التحصیلی با *لطیفه الزیات*[۶۴]، فعال و نویسندهٔ حقوق زنان، آشنا شد. در دانشگاه همراه وی انجمن دانشجویی راه انداختند و در همان سال انجی سخنرانی‌ای در *فدراسیون دموکراتیک زنان* در پاریس انجام داد. در سال ۱۹۴۸، اثر «۸۰ میلیون زن همراه ما»[۶۵] و در سال ۱۹۴۹، «ما زنان مصری»[۶۶] را نوشت. این رسالات مشهور سیاسی به ظلم طبقاتی و جنسی امپرسیالیست پرداخته‌اند. در سال ۱۹۵۹، در دورهٔ ناصری به دلیل فعالیت‌های مخفیانهٔ کمونیستی، دستگیر شد. بعد از آزادی در سال ۱۹۶۳، حزب کمونیست مصری منحل شده بود و او بیشتر وقت خود را وقف نقاشی کرد (Sharobeem, 2016, 3).

نخستین نقاشی‌های زندان، پرتره‌ها هستند و آخرین آن‌ها شامل منظره‌هاست. نقاشی‌های افلاطون سرشار از ضربه‌قلم‌های زنده با رنگ‌های قوی است که آثار ون‌گوگ و بونار را تداعی می‌کند. وی توجه ویژه‌ای به زنان و جدال‌های روزمرهٔ آنان داشت. کارهای اولیهٔ وی عمیقا تحت‌تاثیر سورئالیست‌ها و کمال، با تمرکز بر جهان خیالی شکنجه است. در اواخر دوران زندان، موضوعاتی نظیر درختان و قایق‌ها برجسته می‌شود که نماد آزادی‌اند. پس از آزادی آثار او شادتر و روشن‌تر شدند و موضوعاتی چون حومهٔ شهری و کارگران را با رنگ‌های بیشتری به تصویر می‌کشید (Le-snssen, 2016, 5). نامه‌های افلاطون در زندان در سال ۱۹۶۳ نشان‌دهندهٔ طرز فکر وی در آن دوره و میل به آزادی است: «من هنوز هم بسیار نقاشی می‌کنم، پرانگیزه و پر از الهام، اشیا همواره مشابه یکدیگرند، تنها دید ما متفاوت است... من در این جهان تجدیدناشدنی، در حال بازسازی خودم هستم» (URL6)(ibid, 36).

تصویر ۶. نامهٔ انجی افلاطون، ۲۲ مه ۱۹۶۳، آرشیو انجی افلاطون، قاهره

افلاطون در دوران حبس با شور بسیاری نقاشی می‌کرد؛ گرچه به دلیل اهمال زندان‌بانان تعدادی از نقاشی‌های وی گم شدند و آمار دقیقی از تعداد آثار تولیدشده در زندان موجود نیست. در نقاشی‌های وی اغلب به فیگور در زوایای مختلف پرداخته شده که شاید نشانه‌ای باشد که او اجازهٔ تردد با ابزار هنری در سلول‌ها را نداشته است. این دوره برای وی دورهٔ تمرین و واکاوی سبک هنری خودش بود. پرتره‌های افلاطون از زنان محبوس

اکثـرا بسـیار تراژیـک هسـتند و نشـان‌دهندۀ بدبختـی زنـان بـا رنـگ پوسـت‌های مختلـف در زنـدان اسـت؛ گاهـی بـا نگاهـی پراسـترس و گاه بـا جدیتـی یـخزده. ایـن نقاشـی‌ها نشـان‌دهندۀ جنبه‌هـای مختلـف زندگـی روزانـه در زنـدان اسـت؛ در فضاهایـی ماننـد خوابگاه، حیاط، رختشـورخانه و سـالن ناهارخـوری (URL7).

تصویـر ۷. انجـی افلاطـون، *صـف زنـان*، ۱۹۶۰، رنگ‌روغـن روی بـوم، ۳۵ * ۹۰ سـانتی‌متر، گالـری صفرخـان

مجموعـۀ پرتره‌هـای زنـان نشـان‌دهندۀ رویکـرد اجتماعـی و سیاسـی افلاطـون اسـت. بعـد از ایـن دوره افلاطـون بـه طبیعـت روی آورد، زیـرا خـلأ آن را در زنـدان احسـاس می‌کـرد: «تجربـۀ زنـدان اهمیـت طبیعـت را بـرای مـن آشـکار کـرد، پیـش از ۱۹۵۹ مـن بـر شـخصیت‌ها و انسـان‌ها تمرکـز کـرده بـودم و هیـچ‌گاه طبیعـت را بـه تنهایـی نمی‌کشـیدم. امـا وقتـی کـه از آن محـروم شـدم بـه ارزشـش پـی بـردم. طبیعـت بـرای مـن نمـادی از آزادی اسـت» (Atallah, 2021, 5). پیـش از حبـس، افلاطـون بـر پیغامـی کـه اثـرش بایـد منتقـل کنـد تمرکـز داشـت. او نقاشـی را بـه عنـوان راهـی بـرای اعمـال تغییـرات در جامعـه می‌دیـد. در زنـدان نقاشـی‌های وی محـدود بـه زمـان حـال بی‌زمانـی می‌شـد. درختـان وی عـلاوه بـر ایـن کـه نشـانۀ نیـازش بـه آزادی هسـتند، نشـانۀ گذرانـدن زمـان نیـز محسـوب می‌شـوند.

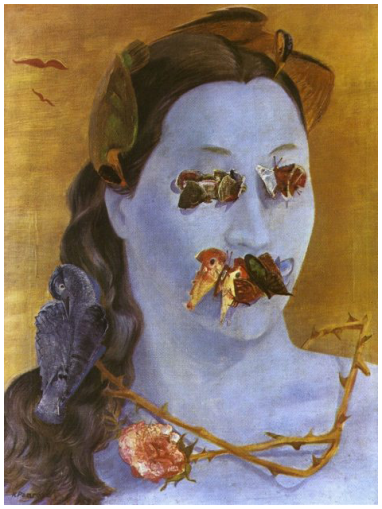
افلاطـون در دورۀ فعالیـت در گـروه «هنـر و آزادی»، مجموعـه‌ای آفریـد کـه تداعی‌گـر «بـرایِ دیـوار مقابلـه»[۶۷] شـعر مشـهور جـورج حنیـن اسـت کـه در سـال ۱۹۳۹ بـه سـبک آزاد سـروده شـد. انجـی افلاطـون بـا نظـر بـه ایـن شـعر، از تاریـخ ۱۹۴۲ مجموعـه‌ای بـه نـام «دختـر و هیـولا» را آفریـد (Bardaouil, 2017, 105). حنین در بخشـی از شـعر می‌نویسـد:

«کارمـان بـا اردوگاه‌هـای ابتدایـی تمـام شـده اسـت، جایـی کـه در اشّـدِ ویرانی‌هـا قـرار دارنـد، تعـداد معینـی از جلبک‌هـای همسـایه نمـادِ سـواحل مدفـون گشـته‌اند، جایـی کـه هق‌هـق گریـه نشـان‌دهندۀ محـل برخـی از دختـران از بین‌رفتـه و تعـدادی پیراهـن رهـا شـده در جبـری آرام مشـهود اسـت...

نبایـد بـر زمین‌هـای بی‌حوصلـه، بذرهـای دنیاهایـی کـه آرزوی مـرگ دارنـد کاشـت، مـا آزادی عمل‌ناپذیـری را در دسـت داریـم کـه ممکـن اسـت زمیـن سـر راه مـا آورده باشـد، دیگـر بحـث درک کـردن نیسـت...

مگـر اینکـه خاکسـتر دوبـاره بـه شـعله تبدیـل شـود، خـون بـه تاریکـی قلـب بازگـردد، آگاهـی بـه فتـح و انسـانیت بـه انقـلاب، بـه گونـه‌ای کـه در نهایـت شـب بتوانـد چیـز جدیـدی را بـه روز منتقـل کنـد».

ایـن شـعر در شـمارۀ ژوئـن ۱۹۳۹ در مجلـۀ *لنـدن بولتیـن* در کنـار پرتـره‌ای از لـی میلـر کـه توسـط رونالـد پنـروس، نقـاش سورئالیسـت، بـه نـام «دومینوهـای بالـدار»[۶۸] در سـال ۱۹۳۷ کشـیده شـده بـود، چـاپ شـد (ibid,107) (URL8).



تصویـر ۸. رونالـد پنـروس، *دومینوهـای بالـدار (پرتـرۀ ولنتایـن)*، ۱۹۳۷، ۵۹٫۴ *۴۵ سـانتی‌متر، رنگ‌روغـن، لاپولیگرافـا، بارسـلونا

آنچـه حنین بـا توصیـف دختری نابودشـده بـا جمجمه‌ای تراشـیده و لباس‌هـای پاره‌شـده مـورد اشـاره قـرار داده، بـه شـکل تعـدادی از مناظـر دلهـره‌آور و وحشـت‌آور اثـر انجـی افلاطـون بـه تصویـر آمـده اسـت؛ موجـودات دیوسـانی از هـر طـرف بـه زن بی‌پنـاه حملـه می‌کننـد. در یکـی دیگـر از آثـار ایـن مجموعـه، یکـی از همیـن گیاهـان هیولایـی، شـخصیتی انسـانی بـه خـود می‌گیـرد و بـا تبـر بـه سـر زن ضربـه می‌زنـد. تقریبـا در تمـام ایـن آثـار، افلاطـون از دو رنـگ سـرمه‌ای تیـره در کنـار زرد طلایـی پررنـگ اسـتفاده کـرده اسـت. ضربه‌هـای قـوی قلـم مـو، بیننـده را بـا ایـن تصـور تنهـا می‌گـذارد (URL9).

تصویـر ۱۰ نخسـتین نقاشـی حرفـه‌ای افلاطـون اسـت، امـا در گروه آوانـگارد «هنـر و آزادی» گنجیـده و در کنـار آثـار آنـان بـه نمایـش درآمـده اسـت. ایـن منظـره مملـو از بوته‌هـا و کاکتوس‌هـا اسـت کـه بـه دختـری آبی‌پـوش کـه قسـمت کمتـری از تصویـر را گرفتـه و در حـال خـروج از قـاب تصویـر اسـت حملـه می‌کننـد. بنـا بـر تحلیـل *آنـکا لنسـن*[۶۹]، پژوهشـگر خاورمیانـه در دانشـگاه برکلـی،

تصویر ۹. انجی افلاطون، *دختر و هیولا*، ۱۹۴۲، رنگ‌روغن روی بوم، ۸۰ * ۱۳۰٫۵ سانتی‌متر، موزهٔ هنر مدرن عرب

رنگ آبی پیراهن دختر بسیار سینمایی انتخاب شده است؛ طوری که دختر از نشان دادن بدن و جنسیت خود شرم دارد و از بی‌حجاب شدن تنش، علاوه بر مرگش در حال فرار است (Lenssen, 2016, 9).

هیولاهایی که به دختر حمله‌ور شده‌اند همچون *زار* هستند؛ زار به باور آفریقایی، بادهایی است که دنیای درون خاک و برون خاک در اختیار آن‌هاست. تمام موجودات خیالی و همهٔ آن‌هایی که به چشم نمی‌آیند، پری‌ها، دیوها، ارواح نیک و بد، همه باد یا خیال یا هوا هستند. سواحل و جزیره‌ها مسکن این بادهاست. «در مستعمره‌ها، خارزارها و بوته‌ها معرف طبیعت دشمن و نافرمان‌اند، آن طبیعت که خاکی یاغی دارد و قابل کشف نیست. استعمار وقتی موفق است که تمامی این طبیعت رام‌نشدنی راهی جز تسلیم نیابد» (فانون، ۱۳۶۸، ۸).

تصویر ۱۰. انجی افلاطون، *دختر و هیولا*، ۱۹۴۲، رنگ‌روغن روی بوم، ۷۰ * ۵۵ سانتی‌متر، موزهٔ انجی افلاطون

سورئالیسم امروز مصر

جنبش سورئالیسم مصر به صورت بنیادی شیوهٔ آفرینش و نمایش هنری را دچار تحول کرد. با الهام از این گروه، دو گروه «هنر مدرن» و «هنر معاصر» با پیروی از ایدئولوژی‌های حنین، التلمیسانی و افلاطون دست به خلق آثار هنری زدند. هنر معاصر مصر امروز بر جنبه‌های ملی برای ایجاد تغییر در جامعه متمرکز است. انقلاب مصر در سال ۲۰۱۱[۷۰]، محرکی برای ادامهٔ جنبش «هنر و آزادی» در قالب هنر خیابانی یا گرافیتی شد. برای نمونه، در انقلاب ۲۰۱۱ مصر، *عمار ابوبکر*[۷۱] و *علاء عوض*[۷۲] تعداد بسیاری گرافیتی از خود به جا گذاشتند و نشریات هنری نیز دربارهٔ ایشان بسیار نوشتند و این دیوارها نوعی مکالمه بین مردم و هنرمند به وجود آورد. گرافیتی‌های آنان در خیابان محمد محمود برای مردم مانند روزنامه‌ای از اتفاقات در حال جریان مصر بود. درست است که این گروه کم‌دوام و به عبارتی ناموفق بود، اما هنرمندان معاصر مصر هنوز هم با استفاده از تکنیک‌های زیبایی‌شناسانه، نگرش ایدئولوژیک و سیاست آن‌ها آثار مهم و انقلابی بسیاری را در سطح شهر به وجود آورده‌اند (URL11) (Abaza, 2013, 130).

تصویر ۱۱. علاء عوض، *زنان در رژه*، ۲۰۱۲، خیابان محمد محمود

نتیجه‌گیری

درست است که احمدعلی سعید کتابی به هدف ثابت‌کردن ریشهٔ شرقی سورئالیسم نوشته است و کمال التلمیسانی در سخنرانی‌ها و نوشته‌هایش ادعا داشته که اهرام ثلاثه و نقاشی‌های فراعنه سورئالیست هستند، اما سورئالیسم در ذات خود ریشهٔ غربی دارد. سورئالیست‌های مصر با آرای آندره برتون جذب این مکتب شدند و از دل آن به هدف انقلاب کمونیستی خود را ارتقا دادند. زیبایی‌شناسی سورئالیسم آشکارا انقلابی بود و از این رو نیازمند موضعی سیاسی برای رشد و همراهی دیگر هنرمندان و مردم بود. «هنر و آزادی» مصر در ابتدا همچون یک گروه روشنفکر (استعمارنزده) شروع به فعالیت کرد؛ زن و مرد، مصری و آمریکایی کنار هم جمع می‌شدند، سرود انقلابی می‌خواندند، شعر سورئالیست

می‌نوشتند و عکس‌ها و نقاشی‌هایی با ارزش و اهمیت آثار دیگر سورئالیست‌های اروپایی می‌آفریدند.

همان‌قدر که آندره برتون برای شهامت و نوآوری‌اش در فرانسه مورد ستایش است، جورج حنین نیز در مصر و تمام سرزمین‌های شمال آفریقا چهرهٔ پراهمیتی است. همان‌قدر که سیمون دوبوار در فرانسه اهمیت داشته، انجی افلاطون نیز در جوامع عرب نماد یک زن جسور و آزادی‌خواه است. این بخش از تاریخ عامدانه یا سهوا بسیار مورد بی‌مهری قرار گرفته است.

سورئالیسم در کشوری که تحت سلطهٔ کاپیتالیسم و فاشیسم است، عمر طولانی‌ای برای هنر و آزاداندیشی نخواهد داشت. همان‌طور که سرمایه‌داری صنعت و هنر مصر را در دست داشت، جنگ اقتصاد مصر را دگرگون ساخته بود، اردوگاهای نظامی بریتانیا سیصد هزار تن از مصریان را با حقوق‌های نسبتا بالا استخدام کرده بود و فاشیسم از طریق رادیو و دیگر رسانه‌ها و حتی هم‌وطنان به مردم تزریق می‌شد. در این شرایط گروه به پایان رسید. دلیل اینکه گروه «هنر و آزادی» در سال ۱۹۴۰، خود را به یک حزب چپ‌گرای تمام‌عیار به نام «نان و آزادی» بدل کرد، همین است. روشنفکر استعمارزده کمونیست است و با اهداف کمونیست می‌جنگد. هدف «هنر و آزادی» دگرگونی خاورمیانه در راستای سیاستِ سوسیالیست بود.

با وجود سرکوب «هنر و آزادی» یا «نان و آزادی»، این گروه وظیفهٔ بین‌المللی خود را انجام داد. گروه با تروتسکیست‌های فلسطینی به مکاتبه پرداخت و نامه‌های فلسطینیان را دربارهٔ صهیونیسم منتشر کرد و توانست مجهولیت خود را کنار بزند. «هنر و آزادی» گذرگاهی از تجربه، خشم، رویابینی، آزادی و استعمارزدایی بود که همواره با سیاست روزگار ما، چه در دنیای استعماری چه در دنیای پسااستعماری، پیوند خواهد داشت.

پی‌نوشت

1. André Breton(1966-1896)

۲. Salvador Dalí (۱۹۰۴-۱۹۸۹)، نقاش سورئالیست اسپانیایی است که همواره بر ریشهٔ عرب خود تاکید داشته و ادعا می‌کرد که اجدادش به نسل «مورها» که جنوب اسپانیا را برای تقریبا ۸۰۰ سال در اختیار داشتند، بازمی‌گردد.

۳. René Magrtitte (۱۸۹۸-۱۹۶۷)، یکی از چهره‌های برجستهٔ سورئالیسم در بلژیک و مبدع جناس تصویری است.

۴. Francis Picabia (۱۸۷۹-۱۹۵۳)، نویسنده و نقاش فرانسوی است که نقاشی‌های انتزاعی وی مملو از رنگ و تضادهای شدید است.

۵. Giorgio De Chirico (۱۸۸۸-۱۹۷۸)، پایه‌گذار جنبش متافیزیکی بود که بر هنرمندان سورئالیست تاثیر بسیاری گذاشته است.

۶. Marcel Duchamp (۱۸۸۷-۱۹۶۸)، نقاش و مجسمه‌ساز سبک دادائیسم و سورئالیسم است که آثارش در گسترش هنر غرب پس از جنگ جهانی اول تاثیرگذار بود.

۷. Diego Rivera (۱۸۸۶-۱۹۵۷)، نقاش و دیوارنگار مکزیکی که هنرمندی چپ‌گرا به شمار می‌آید.

8. George Henein(1973-1914)

9. Inji Efflatoun(1965-1938)

10. Les Modernes d'Egypte, 2017

11. Nadia Radwan

12. A Survey of Modern Painting in Islamic World, 1993

13. Wijdan Ali

14. Sam Bardaouil

۱۵. واژهٔ سوررئالیسم نخستین بار در نمایشنامهٔ گیوم آپولینر به نام «سینه‌های تیرزیاس» ظاهر شد که در سال ۱۹۰۳ نگارش یافت؛ ولی نخستین بار در سال ۱۹۲۷ به روی صحنه رفت. «درام سوررئالیستی» عنوان نوعی نمایشنامه بود. این واژه از نظر آپولینر نشان‌دهندهٔ یک شیوهٔ تمثیلی انتقال حقیقت جوهری بود. چنان که خودش می‌گفت : «موقعی که انسان خواسته بود از عمل راه رفتن تقلید کند، چرخ را اختراع کرده بود، پای مصنوعی نساخته بود». به همین سان هنرمندی که می‌خواهد حقیقت بنیادین هستی را منتقل کند، نه به برش ناتورالیستی زندگی بلکه به تخیل تداعی‌گر شاعر روی می‌آورد .

16. Guillaume Apollinaire(1918-1880)

۱۷. Clarté عنوان نشریه‌ای است که اوایل دههٔ ۱۹۲۰ شروع به فعالیت کرد. این نشریه با جنبشی از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۱ همراه بود و موضع ضدجنگ داشت.

۱۸. لئون تروتسکی (۱۸۷۹-۱۹۴۰)، فیلسوف، متفکر و نظریه‌پرداز مارکسیست بود که رهبری گسترش و ارتقای ارتش سرخ را در دست داشت اما به خاطر کشمکش‌های دههٔ ۱۹۲۰ از حزب سوسیال دموکرات کارگری روسیه اخراج و از اتحاد شوروی نیز تبعید شد. وی در دوران تبعید چند کتاب مهم دربارهٔ فاشیسم و رژیم استالین نوشت. و در اواخر دههٔ ۳۰ به خاطر اینکه عنصری خطرناک برای رژیم استالین و شوروی محسوب می‌شد در مکزیک به قتل رسید.

۱۹. Émile Zola (۱۸۴۰-۱۹۰۲)، نویسندهٔ سبک ناتورالیست

فرانسوی

۲۰. Théophile Gautier (۱۸۱۱-۱۸۷۲)، نویسنده و منتقد هنر فرانسوی که جز نخستین کسانی است که از «هنر برای هنر» نام برد.

۲۱. Gamal Abdel Nasser (۱۹۱۸-۱۹۷۰)، دومین رئیس‌جمهور مصر که چهارده سال قدرت را از سال ۱۹۵۶ در دست داشت. او رهبر انقلاب ۱۹۵۲ مصر بود که منجر به سرنگونی پادشاهی خاندان محمدعلی (خاندانی مصری که زیر سلطهٔ امپراتوری عثمانی بین ۱۸۰۵-۱۹۱۴ حکومت کردند) شد.

22. Figurative

23. PrinceYoussef Kamal(1967-1882)

24. Guillaume Laplagne(1927-1870)

۲۵. مدرسه الفنون الجمیله المصریه

26. Eve M. Troutt Powell

27. A Different Shades of Colonialism: Egypt, Great Britain and the Mastery of Sudan

۲۸. Franz Fanon (۱۹۲۵-۱۹۶۱)، نویسندهٔ فرانسوی‌زبان اهل مارتینیک و یک فیلسوف مارکسیست و انقلابی بود. او متفکری برجسته در حوزهٔ استعمارزدایی و روان‌آسیب‌شناسی است. آثار او الهام‌بخش جنبش آزادی ضداستعماری بیش از چهار دهه بوده است.

۲۹. فورتوریست‌ها به رهبری مارینتی در کوشش‌های که برای سوق‌دادن جامعهٔ ایتالیا در مسیر یک آیندهٔ درخشان به‌عمل می‌آوردند به دفاع از جنگ به عنوان ابزاری برای زدون آثار گذشتهٔ راکد و بی‌رونق آن سرزمین برخاستند. به بیان دیگر، آن‌ها جنگ را همچون یک مادهٔ شوینده می‌دیدند.

30. Filippo Marinetti(1944-1876)

31. Words in Freedom

32. Surrealism in Egypt

33. Radio Bari

۳۴. Joseph Rosenthal (۱۹۱۱-۲۰۰۶)، عکاس آمریکایی است که به عکس‌های دوران جنگش شهرت دارد و به عنوان عکاس جنگ در شمال آفریقا فعالیت داشت.

۳۵. Ahmed Sékou Touré (۱۹۲۲-۱۹۸۴)، سیاستمدار و نخستین رئیس‌جمهور گینه است.

36. Kamal El- Telmessani(1972-1915)

۳۷. Ramses Younan (۱۹۱۳-۱۹۶۶)، هنرمند و شاعر مصری و از اعضای اصلی گروه هنر و آزادی

۳۸. Fouad Kamel (۱۹۱۹-۱۹۷۳)، نقاش و از اعضای اصلی گروه هنر و آزادی که همچون پیکاسو فعالیت هنری خود را به سه دورهٔ آبی، قرمز و زرد تقسیم کرده است.

39. Anwar Kamel

40. FIARI (For an Independent Revolutionary Art)

۴۱. این سازمان به هدف هنر مستقل برای انقلاب و انقلاب برای آزادی بی‌حدومرز هنر در تابستان ۱۹۳۸ در مکزیک بنیان‌گذاری شده بود و به زودی بسیاری از مناطق آزادی‌خواه از جمله نیویورک، لندن، بروکسل، سانتیاگو و قاهره را همراه خود کرد.

42. Un Art révolutionnaire indépendant

۴۳. اصطلاح هنر منحط اصطلاحی بود که در دههٔ ۱۹۲۰، نازی‌ها برای توصیف هنر مدرن به کار می‌بردند. در دورهٔ دیکتاتوری هیتلر، آثار هنری بسیاری از موزه‌های دولتی حذف شدند. برای نمونه در شهر وین، یک نقاشی از رنوار را خرد کردند و یک کتاب از فروید را نیز در میدان عمومی شهر سوزاندند. آثار نقاشان برجستهٔ آلمانی چون ماکس ارنست، پل کله، اسکار کوکوشکا، جرج گروتز و واسیلی کاندیسنکی توقیف شده و نقاشی‌های سوسیالیست بی‌ارزشی جایگزین آن‌ها شدند.

44. Entartete Kunst

۴۵. در سال ۱۹۳۷، آدولف هیتلر و نازی‌ها نمایشگاه رسوایی‌آوری به نام «هنر منحط» را برگزار کردند. هیتلر خودش سودای نقاش شدن به سر داشت و چندین طراحی خطی و نقاشی آفرید که همگی بازتابی از این اعتقاد تزلزل‌ناپذیر او بودند که نقاشی رئالیستی از صحنه‌های زندگی روزمره در سدهٔ نوزدهم، نشان‌دهندهٔ اوج پیشرفت هنر آریایی است. متناسب با همین اعتقاد، هیتلر هر آنچه را که با آن معیار مطابقت نداشت، به ویژه هنر آوانگارد، را تحقیر می‌کرد. هیتلر برای آنکه این انتقاد خود را عملی کند، دستور داد بیش از ۱۶۰۰۰ نقاشی منحط از دیدگاه او مصادره شوند. برای تبلیغ آثار منحط نمایشگاهی با همین عنوان برگزار شد و هر اثری که در آن به احساسات آلمانی‌ها توهین می‌شد، یا شکل طبیعی اشیاء نابود یا آشفته نمایانده می‌شد، یا این آثار بازتابی از بی‌مهارتی یا خامی هنرمندان تلقی می‌شدند در آن به سخره گرفته شد.

۴۶. Angelo de Riz (۱۹۰۰-؟)، هنرمند ایتالیایی مقیم مصر

۴۷. Pablo Picasso (۱۸۸۱-۱۹۷۳)، از پدیدآورندگان سبک کوبیسم است که آثار وی را به سه دورهٔ آبی، صورتی و هنر آفریقایی تقسیم‌بندی می‌کنند.

۴۸. Paul Cézanne (۱۸۳۹-۱۹۰۶)، از جمله برجسته‌ترین نقاشان پساامپرسیونیست است.

۴۹. Paul Klee (۱۸۷۹-۱۹۴۰)، هنرمند آلمانی است که از سبک‌های اکسپرسیونیسم، کوبیسم و سورئالیسم تاثیر گرفت.

۵۰. George Grosz (۱۸۹۳-۱۹۵۹)، عکاس و نقاش مکتب دادا و عینیت نو است.

۵۱. Mahmoud Mokhtar (۱۸۹۱-۱۹۳۴)، مجسمه‌ساز و پدر هنر مدرن مصر

۵۲. جمعیه محبی الفنون الجمیله

53. Mohamed Mahmoud Khalil(1953-1877)

۵۴. وی مجموعهٔ گرانبهایی از آثار امپرسیونیست‌ها از جمله مونه، رنوار، دگا، پیسارو، سیسلی، لوتروک تولوز، مانه و دیگر هنرمندان مطرح از جمله گوگن، ون‌گوگ، کوربه، کورو و میه گردآوردی کرده و در ویلای شخصی خود به نمایش عموم در آورده بود که در سال ۱۹۶۲ این ویلا تبدیل به موزه‌ای از این آثار نفیس شد.

55. Chafik Charobim(1975-1894)

56. Mohammad Tawif Nasim Pasha(1938-1871)

57. Saad Zaghloul(1927-1859)

58. Mostafa El-Nahas(1965-1879)

۵۹. Jean Moscatelli (۱۹۰۵-۱۹۶۵)، شاعر و نویسندهٔ مصری-ایتالیایی

۶۰. Angelo de Riz (۱۹۰۰-؟)، هنرمند ایتالیایی مقیم مصر

۶۱. Albert Cossery (۱۹۱۳-۲۰۰۸)، نویسندهٔ فرانسوی زادهٔ مصر که نام مستعار «ولتر رود نیل» را برای خود برگزیده بود.

62. Maurice Fahmy(?-?)

۶۳. Raoul Curiel (۱۹۱۳-۲۰۰۰)، مصرشناس و شرق‌شناس فرانسوی و از نزدیکان آندره برتون.

64. Latifa Al-Zayat(1996-1923)

۶۵. ۸۰ میلیون الامراه معنا

۶۶. نحن الامراه المصریه

67. A contre-cloison /To a Counter-Bulkhead

68.Winged Dominos

69. Anneka Lenssen

۷۰. انقلاب ۲۰۱۱ مصر (ثورهٔ ۲۵ ینایر، انقلاب ۲۵ ژانویه) مجموعه‌ای از راهپیمایی‌ها، اعتراضات و نافرمانی‌های مدنی است که از ۲۵ ژانویه ۲۰۱۱ (۵ بهمن ۱۳۸۹) در کشور مصر آغاز شد و به استعفای حسنی مبارک در ۱۱ فوریه ۲۰۱۱ (۲۲ بهمن ۱۳۸۹) و ایجاد حکومتی نظامی در کشور منجر شد. این انقلاب با الهام از موفقیت انقلاب تونس صورت گرفت. انقلابیون مصر، اهداف خود را انقلاب علیه شکنجه، فقر، فساد و بی‌کاری اعلام می‌کردند و خواهان سرنگونی حکومت حسنی مبارک، لغو قانون شرایط اضطراری، افزایش حداقل دستمزدها، پایان دادن به خشونت‌ها و مهم‌تر از همه، روی کار آمدن یک حکومت مردمی بودند.

71. Ammar Abu Bakr(-1980)

72. Alaa Awad(-1981)

منابع

بیگزبی، سی و ای. (۱۹۷۲/۱۳۹۹)، دادا و سورئالیسم، ترجمهٔ حسن افشار، چاپ هفتم، تهران: انتشارات مرکز.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۵)، دایره‌المعارف هنر، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

پارامزانی، لوردانا. (۱۳۹۳)، شورشیان هنر قرن بیستم، ترجمهٔ مریم چهرگان و سمانه میرعابدی، چاپ سوم، تهران: نشر نظر.

رنتن، دیوید. (۱۹۷۲/۱۳۸۹)، مارکسیسم دگراندیش، ترجمهٔ نسترن موسوی، اکبر معصوم‌بیگی، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه.

سعید، علی‌احمد. (۱۳۸۵)، تصوف و سورئالیسم، ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی، چاپ اول، تهران: نشر سخن.

گاردنر، هلن. (۱۳۹۸ / ۱۹۲۶) هنر در گذر زمان، چاپ چهاردهم، تهران: نشر نو.

لینتن، نوربرت. (۱۳۹۳ / ۱۹۸۰)، هنر مدرن، ترجمهٔ علی رامین، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

Allmer, Patricia. (2011), surrealism in Egypt, University of Edinburgh.

Arthurs, Joshua. (2014), Excavating Modernity, the Roman Past in Fascist Italy, Cornell University.

Bardaouil, Sam. (2017), Surrealism in Egypt, IBTAURIS.

Botman, Selma. (1998), The Rise of Egyptian Communism, Syracuse University Press.

El-Janabi, Abdel Kader2011)) , The Nile of Surrealism, University of British Columbia.

Fanon, Franz. (1961), les Damnés de la terre, la Découverte, Paris.

Kober, Marc. (2015), Le Surréalisme en Egypte, Université Paris 13.

LaCoss, Don. (2010), Egyptian Surrealism and Degenerate Art in 1939, Arab Studies Institute.

LaDuke, Betty. (1992), Inji Efflatoun Art, Feminism and Politics in Egypt, National Art Education Association.

Lenseen, Anneka. (2016), Inji Efflatoun: White Light, University of California, Berkeley

Radwan, Nadia. (2017), les modernes d'Egypte (une renaissance transnationale des Beaux-Arts et Arts appliqués), Middle East, Social and Cultural Studies, Peter Lang Publication.

Rouxel, Mathilde. (2017), Redécouvrir le surréalisme égyp-

tien : le groupe « Art et Liberté » (1938-1948), Les Clés du Moyen-Orient.

Sharobeem, Heba. (2016), When the Personal Becomes Collective: A Study of an Activist Memoir, Alexandria University.

Seggerman, Alexandra Dika. (2013), Al-Tatawwur (Evolution): An Enhanced Timeline of Egyptian Surrealism, The University of lowa's Institutional Repository.

Wijdan, Ali. (1993), a survey of modern painting in the Islamic world and the development of the contemporary calligraphic school, School of Oriental and African studies, University of London.

URL1:https://dimartblog.com/2017/02/15/surrealisme-egyptien/masthead-of-al-tatawwur-magazine-1940

URL2,3:https://ryersonlib.tumblr.com/post/89659118615/vive-lart-degenere-printed-in-cairo-egypt

URL4/5: https://www.ibraaz.org/reviews/119

URL6: https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/maiastra

URL7 :https://post.moma.org/inji-efflatoun-in-prison-1959-1963-painting-the-unrenewable

URL8:https://post.moma.org/inji-efflatoun-in-prison-1959-1963-painting-the-unrenewable

URL9: https://universes.art/en/nafas/articles/2016/egyptian-surrealists/img/inji-efflatoun

URL10:https://english.ahram.org.eg/UI/Front/MultimediaInner.aspx?NewsContentID=61856&newsportalname=-Multimedia

URL11: http://alaa-awad.com/mural-cairo