

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۷/۴  
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۱۲/۹

فاطمه پورمند<sup>۱</sup>، سید حسن سلطانی<sup>۲</sup>

## چشم انداز جهان سوررئالیستی در کلاژهای مکس ارنست<sup>۳</sup>

### چکیده

در شکل‌گیری هنر سوررئالیستی و تجسم بصری ایده‌های مکتب سوررئالیسم شاید نقش کمتر هنرمندی به اندازه ارنست تیعنی کنده و حیاتی بوده است. این پژوهش تحلیلی-که داده‌های آن از منابع کتابخانه‌ای گرفته شده- با هدف شناخت دستاوردهای ارزشمند ارنست در به تصویر کشیدن جهان بکر سوررئالیستی، رویکرد منحصر به فرد این هنرمند را در به کارگیری تکنیک کلاژ بررسی کرده است و سعی دارد با تشریح روش نسبتاً پیچیده تصویرسازی او، چگونگی موافقیت ارنست را در برگرداندن زبان ادبی سوررئالیسم به زبان تصویر توضیح دهد. در کنار آن، مقایسه میان نمونه‌های کلاژ کوبیستی و دادائیستی با نوع متفاوت ارنست ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که نگرش و برخورد این هنرمند نسبت به ابزار پیش رویش یعنی کلاژ که ماهیتی نامتناجس و التقاطی دارد، کاملاً حساب شده و با در نظر گرفتن اصولی است که خلق یک تصویر تمامیت یافته و قائم به ذات می‌طلبد. تصویری که «زیبایی تکاندهنده» آن تنها، نتیجه برخورد تصادفی میان اجزا نیست بلکه به مدد مهارت تکنیکی و نظم آگاهانه‌ای که هنرمند اعمال کرده است، شوک بصری حاصل، دارای تأثیری مضاعف و ماندگار شده است.

**کلیدواژه‌ها:** ارنست، سوررئالیسم، هنر سوررئالیستی، کلاژ.

۱. کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: pourmandf@yahoo.com

۲. استادیار دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: soltani210@yahoo.com

۳. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی با عنوان «روش‌شناسی هنر سوررئالیستی در خلق تصاویر وهم‌آمیز»، فاطمه پورمند به راهنمایی دکتر حسن سلطانی، در دانشگاه هنر است.

## مقدمه

در میان گرایش‌های گوناگون هنر قرن بیستم شاید سوررئالیسم تأثیری به مراتب ماندگارتر و با نفوذتر داشت. هرچند بسیاری از صاحب‌نظران معتقدند که هنر سوررئالیستی تحول خاصی در ساختار «زبان بصری» نوین به وجود نیاورده و بیشتر دغدغه‌های موضوعی و محتوایی را دنبال می‌کرد، اما به نظر می‌رسد همین رویکرد به عناصر آشنازی زندگی روزمره و بهره‌گیری از تصاویر واقعی در ساخت اثر هنری، جذابیتی پدید آورد که هنر سوررئالیستی را در ارتباطی نزدیک با توده‌های مردم عادی قرار داد. برخورد عوام، این بار نگاهی از سری تقاوی و سرگردانی در برابر پرده‌ای از عناصر انتزاعی محض نبود، بلکه «حیرت‌زده» آنچه را که دیده و شناخته بودند در نظام نامعقول جهانی دیگر می‌دیدند؛ جهانی شبیه به رؤیاهای شبانه.

در شرایطی که سردمداران این جنبش بیشترین همت خود را بر ارائه تعریفی قابل درک از دیدگاه سوررئالیسم نسبت به زندگی و هنر به کار می‌گرفتند و می‌کوشیدند تصویری عینی از مرزناپذیری قوهٔ خیال به دست آورند - تصویری که نشانگر وجه تمایز نگرش آنان از خیال پردازان قرون گذشته باشد - مکنس ارنست<sup>[۱]</sup> با کلاژهایی که ساخت آنها را پیش از ظهور سوررئالیسم آغاز کرده بود بهتر از هر سوررئالیست دیگری توانست این مقصود را برآورد و پرده‌ای مصور از عالم شگرفی که ادبیات سوررئالیستی توصیف می‌کرد خلق کند. او با بهره‌برداری گسترده از مجموعه‌های متنوع تصویری و گزینش دقیق سوژه‌ها از بین آنچه که منسخ و غیرقابل توجه به نظر می‌رسید، شاهکارهای بی‌نظیری پدید آورد. این مسئله تا حد زیادی به رویکرد متفاوت ارنست نسبت به ابزار و تکنیکش بستگی داشت، چرا که کلاژ در دست او همچون ابزار کیمیاگری بود.

بررسی روش ارنست در ساخت کلاژهایش نمایانگر اوج دقت نظر، ظرافت فکری و ذوق بی‌نظیر هنرمندی است که توانسته است ابزاری به ظاهر ساده و پیش پا افتاده را که تعریفی بیش از برش و چسباندن تصاویر یا بافت‌ها ندارد، چنان پرداخت کند که مبنای آفرینش آثاری حیرت‌انگیز و پیچیده قرار گیرد؛ به طوری که به سختی بتوان تشخیص داد از چه تکنیکی بهره‌برداری شده است. سوررئالیسم بیش از هر هنرمند دیگری به ارنست مدیون است. نقش حیاتی ارنست تنها به نبوغ او در نحوه بهره‌گیری از کلاژ برای به تصویر کشیدن زیبایی سوررئالیستی محدود نبود؛ اکتشافات و پیگیری‌های قابل توجه ارنست در قالب تکنیک‌هایی چون فروتاژ<sup>[۲]</sup> و گراتاژ<sup>[۳]</sup> و رنگ‌آمیزی نوسانی<sup>[۴]</sup> راه را بر عینی ساختن مفهوم «خودکاری»<sup>[۵]</sup> به عنوان اصلی‌ترین راهکار و پیشنهاد سوررئالیسم برای خلق آثار، و پدید آوردن «معادلی بصری» برای آن هموار ساخت. بی‌شک، دستاوردهای گوناگون ارنست هم به دوام هنر سوررئالیستی یاری رساند و هم با تأثیر بر هنرمندان دیگر موجب پدید آمدن گرایش‌ها و سبک‌هایی تازه شد.

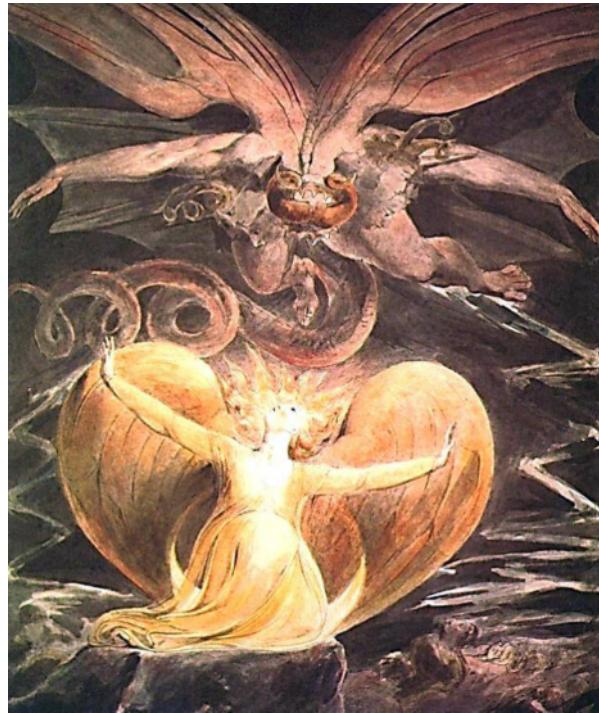
در این پژوهش ابتدا با مرور ایدئولوژی سوررئالیسم و آرمان‌هایش در شکل دادن به هنری که تجسم بصری «شاعرانگی» باشد، قیاسی گذرا خواهیم داشت میان آنچه که قبل‌تر، سمبولیست‌ها دنبال کرده بودند، دستاوردهای خود را با کلاژ سوررئالیست‌ها و البته محصول دست‌های جادویی ارنست. سپس با نگاهی کلی، روش‌شناسی کلاژ را در جنبش‌های پیش‌تاز در بهره‌گیری از آن یعنی کوبیسم و دادائیسم بررسی خواهیم کرد تا تقاضه‌ها را با کلاژ سوررئالیستی ارنست روشن سازیم و بالاخره در مهم‌ترین بخش، فرآیند شکل‌گیری تصاویر ارنست را از جهان حیرت‌انگیز توهمنات و خیالاتش مطالعه خواهیم کرد تا دلیل انسجام بی‌نظیر این آثار التقاطی را به عنوان نمونه‌ای منحصر

به فرد از پیوند رؤیایی هنر و ادبیات سوررئالیستی توضیح دهیم. لازم به ذکر است روش تحقیق در این پژوهش بر اساس رویکرد تحلیلی به مطالبی است که از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

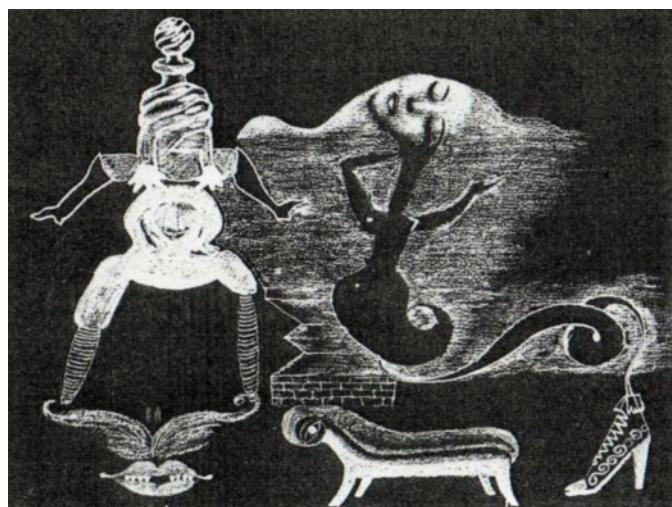
در مورد پیشینه تحقیقاتی آثار مکس ارنست هم باید گفت هرچند او به عنوان یکی از هنرمندان برجسته و تأثیرگذار قرن بیستم مورد توجه خاص صاحب‌نظران و منتقدان هنر قرار گرفته است، اما آنچه که در این زمینه به زبان فارسی برای ما موجود است به صورت مطالبی پراکنده در کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی است که عنوان کلی آنها «سوررئالیسم» یا هنر سوررئالیستی است. در جستجوی مؤلف این تحقیق به غیر از مقاله‌ای کوتاه با عنوان «سوررئالیسم و مکس ارنست»، (تنظیفی، ۱۳۸۱، ۶) مطلبی که اختصاصاً به ارنست و هنرش پرداخته باشد، یافت نشد.

### سوررئالیسم: آرمان گسترش مفهوم واقعیت در جمع اضداد

سوررئالیسم با داعیه ایجاد تغییر و تحولی بنیادین، نه فقط در مفهوم هنر بلکه در تمام عرصه‌های زندگی بشر ظهور پیدا کرد. هسته مرکزی ایدئولوژی این مکتب پدید آوردن چشم‌اندازی بسیار گسترده از «واقعیت» بود که بی‌هیچ محدودیتی، تمام آنچه را که خیالی، وهم‌آمیز و به مفهوم کامل کلمه «شگفتانگیز» می‌خوانیم دربرگرفته باشد. در عین حال، این همنشینی غیرمنتظره باید آنقدر ملموس و پذیرفتنی باشد که عناصر غیرعادی، بخشی از جدایی‌ناپذیر از واقعیت تازه پیش رو باشد؛ آنچه که آندره برتون، رهبر سوررئالیسم، به آن «واقعی‌تر از واقعی» می‌گفت و از فرآیندی حاصل می‌شد که سوررئالیست‌ها آن را «سازگار کردن امر ناسازگار» می‌نامیدند.



تصویر ۱. ویلیام بلک، هیولای سرخ و زن ملیس به خورشید (تصویرسازی برای مجموعه «مکاشفه»)، ۱۸۰۵  
منبع: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:William\\_Blake\\_003.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:William_Blake_003.jpg)



تصویر ۲. برتون، موریس، پی بر ناویل و... طراحی اشتراکی (جسد عالی) (۱۹۲۲)، منبع: ۱۵۴، Barr; Hugnet, 1968.

به عقیده بکولا آرزوی سوررئالیسم مبنی بر یافتن و به تصویر کشیدن نقطه‌ای در ذهن انسان که میین «آشتی تنافق‌ها» باشد، نگرش سوررئالیستی را در سنت رمانتیسم می‌نشاند. از این رو می‌توان این مکتب را به نوعی، احیاگر گرایش‌های رمانتیک و سمبولیستی در هنر مدرن به شمار آورد که بکولا به آنها عنوان «هنرمندان واقعیت‌ستیز» داده است. هنرمندانی که رویکرد خود را مخالفت با گرایش‌های مادی و تحقیق‌گرایی<sup>[۶]</sup> عصر خویش قرار دادند و بیزار از جهان نوین ماشین‌ها و صنایع، در اشتیاق ارزش‌های والای معنوی (از دست رفته) می‌سوختند. سوررئالیست‌ها نیز که از عقل محوری زمانه خویش دل‌زده بودند، می‌کوشیدند از رهگذر جذابیت فراگیر هنر و ادبیات، افق‌های تازه‌ای پیش روی جامعه‌ای نوミد از هیاهوی مدرنیسم بگشایند (بکولا، ۱۲۸۷، ۷۴ و ۷۹).

اما وجه شباهت این نگرش‌های عقل‌گریز قرن بیستم و هنر سوررئالیستی، بیش از هر چیز مبنای «ادبی» آنها و تلاش برای مجسم ساختن مفاهیم والایی چون «شاعرانگی» است. بکولا تأکید می‌کند که سمبولیست‌ها نتوانستند برای ابراز دلوپسی و سرخورده‌گی خود از زمانه‌ای که در آن می‌زیستند، زبان «نقاشانه» و قالب تصویری مناسب پیدا کنند؛ بهمین سبب به نمایش موضوعات نامتعارف و مهجور در قالب «بازنمایی روایی» متکی شدند و «به‌جای آنکه احساسات خود را مستقیماً به بیان درآورند از طریق «تصویر» توضیح می‌دادند و به‌عبارتی «تصویرسازی» می‌کردند» (همان، ۷۴).

اما در این دیدگاه مشترک، هنر سوررئالیستی این توفیق را یافت که به کمک هنرمند نابغه‌ای چون ارنست زبان تصویری مناسب خود را بیابد و نگرش خود را نه تنها از طریق مضمن، بلکه با بهره‌گیری خاص از «روش و تکنیک» نیز به منصه ظهور بررساند و «شاعری» را به امری عینیت یافته و ملموس تبدیل کند. این مسئله در قیاس ساده رمان‌کلائزهای ارنست با گراورهای تصویرگری چون ویلیام بلیک<sup>[۷]</sup> به خوبی مشخص می‌شود. (تصویر ۱ و ۱۱)

اما رویکرد سوررئالیسم به هنر تجسمی در آغاز بر مبنای شیوه‌های ادبی و ارزش‌های کلامی استوار بود. نویسنده‌گان این مکتب با تمرکز بر شعر و ادبیات و پیروی از جسارت دادا که پیشتر نظم عقلانی را در ساختار زبان متزلزل ساخته بود، توانستند شکلی نو از ادبیات تخیلی پیدید آورند. برتون و همکارانش با بهره‌گیری از انواع روش‌های «خودکار»ی که حتمیت

و پیش‌بینی‌پذیری را در روند به‌کارگیری کلمات و ساخت جملات مختل می‌کرد، رابطهٔ طبیعی اجزای متن را به‌هم ریخته و تصاویر ذهنی شگفت‌انگیزی خلق کردند. جذابیت شگرف این متون «تصویری»، رهبران سوررئالیسم را به این اندیشه رهنمون ساخت که شیوه‌های فضاسازی ادبی را در هنرهای بصری و به‌طور خاص در نقاشی نیز به‌کار گیرند.

نوشتمن متون اشتراکی در قالب بازی «جسد عالی»<sup>[۸]</sup> نتایج جالب و شگرفی دربر داشت، اما قالب تجسمی این بازی به صورت «طراحی اشتراکی» موافقیت متن‌های گروهی را به‌دست نیاورد. نه فقط به این دلیل که پدیدآورندگان آن اغلب نویسنده‌گان بودند، بلکه در شکل‌گیری این ترکیب‌های آشفته، شرکت‌کنندگان با علم به اینکه حذف قضاوتهای عقلی و زیبایی‌شناختی در روند طراحی بسیار دشوارتر است، ضرورت ایجاد ارتباط منسجم بین اجزاء و فرم‌ها و در نتیجه پدید آوردن یک «کلیت قابل قبول» را عمداً نادیده می‌گرفتند. به عبارتی هرچه بیشتر سعی می‌شد پیوند منطقی میان «الجزای بصری» به وجود نیاید.

تصاویری که به این شکل پدید آمد بیشتر گویای روند خودکار تجسم امیال و تداعی‌های ناخودآگاه بود و تفسیر روان‌شناختی از آنها مناسبت بیشتری داشت تا تجزیه و تحلیل هنری. (تصویر ۲) برتون با ایمان به اینکه رسالت هنر، به چنگ آوردن تصاویر ناب «ناخودآگاهی» و ارائه آن در قالبی «عینی» است، در رویکرد ابتدایی خود از این حقیقت ساده غفلت کرد که عناصر ادبیات کلمات‌اند و عناصر نقاشی خط و رنگ و بافت. از این‌رو تکیه بر روش‌های خودکار در نقاشی، طبیعتاً منجر به خلق آثار انتزاعی شد. آثار تحسین‌برانگیز آندره ماسون، ژان آرپ و خوان میرو هرچند گرایش انتزاعی سوررئالیسم<sup>[۹]</sup> را بنیان نهاد، اما این رویکرد نمی‌توانست القاگر مفهومی از «زیبایی شگفت‌انگیز» باشد که مورد نظر سوررئالیسم بود و از رویارویی واقعیت‌های نامرتبه پدید می‌آمد. آنچه که می‌توانست معادل کلمه در متن برای نقاشی باشد، تصویری «واقعی» از یک عنصر خاص بود. با مد نظر گرفتن حداقل دخالت مستقیم هنرمند برای خلق چنین تصویری، این هدف در بهترین حالت با بهره‌گیری از هم‌جواری تصاویر و عکس‌ها در کلاژ و مونتاژ - که قبلاً آزموده شده بود - برآورده می‌شد. اما چنانکه در آثار ارنست خواهیم دید، در انواع سوررئالیستی این تکنیک، انتخاب سنجیده اجزاء از سوی هنرمند و همچنین اعمال دیدگاه شخصی و زیبایی‌شناصی در فرآیند خلق اثر، اهمیت کلیدی داشت و به عنوان یک فرآیند آگاهانه نمی‌شد از آن چشم‌پوشی کرد. کاستن‌ها، افزودن‌ها، پرداخت عناصر و ایجاد پیوندهای دور و نزدیک میان آنها لازمهٔ خلق تصویری هرچند مبتنی بر یک هم‌جواری ساده، اما منسجم و تمامیت یافته بود.

### کلاژ: مبنای شیوه‌های سوررئالیسم

نگرش بنیادین سوررئالیسم را نسبت به واقعیت بیرون، به شکل شکست تصویر «شناختی» معمول از آن و جستجوی واقعیتی دیگر از میان مقاهمیم آزاد شده از بند عقلانیت، می‌توان بهوضوح در روش‌شناصی کلاژ و در مفهوم کلی آن مشاهده کرد. الکساندریان معتقد است کلاژ تا حد زیادی می‌توانست خواسته‌های سوررئالیسم را برآورده کند زیرا این تکنیک، ساختار ویران کننده‌اش را با گزینش اجزاء از همان واقعیتی به وام می‌گیرد که سوررئالیسم قصد داشت در مقابلش باشد. از این‌رو سوررئالیست‌ها کلاژ را بهترین ابزار برای هجوم به واقعیت کسل‌کننده و اسلحه‌ای مرگبار در مقابل روزمرگی و ابتدا زندگی یافتند (Alexandrian, 1970, 92).



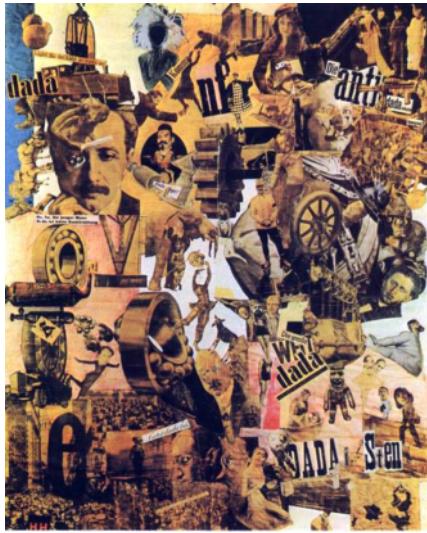
تصویر ۳. پابلو پیکاسو، نقش اشیاء همراه با حسیر صندلی، ۱۹۱۲، مربع: لیتن، ۷۳، ۱۲۸۲

کلاژ که اختراع اصلی کوبیست‌ها بود و به شکل افزودن قطعه‌های بافتدار به طراحی‌های انتزاعی نمود پیدا کرد، آنطور که بکولا بر آن تأکید دارد به منظور گسترش ظرفیت هنر کوبیستی پدید آمد. استفاده پیکاسو و خوان گریس از بریده‌های روزنامه و حسیر با هدف پدید آوردن جلوه‌های بدیع لمسی (بافت) در نقاشی بود «[در کوبیسم ترکیبی] هدف براک و پیکاسو تفسیر مفروضات یا استخراج یک فرم خاص از دل مفروضات نیست، بلکه آنان عناصر تاب فرم را به کار می‌گیرند تا واقعیتی جدید بسازند؛ بدین‌سان تصویر، خود به شیء تبدیل می‌شود» (بکولا، ۱۳۸۷، ۱۷۰) (تصویر ۳).

این نگرش و این نوع استفاده از مواد حاضر-آماده برای ساخت تصویری با ماهیت اساساً مادی که در نهایت به اصالت بصری تصویر و کیفیت‌های فرم‌الیستی آن محدود می‌شود، بالطبع در تقابل با مجموعه‌ای از قطعه‌های مجزا که هنوز حامل معنای خاصی هستند و به «موضوع» خاصی ارجاع می‌دهند، قرار می‌گیرد.

کپس در زبان تصویر، با اشاره به فعالیت‌های ویرانگر دادا، رویکرد این جنبش معارض را تخریب تمام و کمال ساختار معنایی جامعه و هنر تعریف می‌کند. به کارگیری تکه‌پاره‌های اشیای مختلف مثل روزنامه‌ها، بلیط‌های قطار شهری، دکمه‌های کنه و... و ترکیب آنها بدون هیچ ارتباط منطقی، همه در جهت تمسخر ارزش‌های هنر زیبا بود. اما اتفاقاً در تجمع بی‌هدف این علائم «معنادار» نیروی بیانی غیرمنتظره‌ای کشف شد، به این دلیل که هر خرده قطعه‌ای، واحد خصوصیات آن کلیتی بود که از آن جدا شده بود و همنشینی آنها در یک مجموعه، ارتباط‌های گستردۀ و چندگانه‌ای بر اساس «تداعی» در ذهن ایجاد می‌کرد. درک این فضای تازه، مستلزم ایجاد ارتباط‌هایی نو میان اجزا و به عبارتی «خلق ساختار نوینی از معنا» بود. تحرک دادائیستی در جهت فروپاشی نظام «معنا» نقطه‌آغاز گرایش برای سازماندهی مجدد یک ساختار معنایی تازه گردید (کپس، ۱۳۷۵، ۱۸۹).

اما در کلاژ دادائیستی، تجمع عکس‌ها و نوشته‌ها، بیش از چشم، «ذهن» را درگیر ارتباط‌های عاطفی و معنایی میان اجزاء می‌کند؛ همین تأکید مضاعف بر مسایل محتوایی، به صورت هم‌جواری پر تعداد تصاویر پرداخت نشده، کلاژ دادائیستی را قادر پیوندی ملموس و قانع‌کننده میان فرم و محتوا نشان می‌دهد. البته این شیوه عملی برای هنر دادائیستی موضوعیت خاص دارد: برندگی معنای خردۀ تصاویر کلاژ و آشفتگی ترکیب آنها، به خودی خود، هرج و مر جطلبی دادا و اعتراض



تصویر ۴. هانا هخ، برین با چاقوی آشپزخانه دادا...  
کلاژ، ۱۹۱۹. منبع: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut\\_With\\_the\\_Kitchen\\_Knife.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg)

که در جهت پاکسازی هنر از تأثیر فعالیت‌های ذهنی «آگاهانه» رهمنون ساخت. این تکنیک‌ها که دلایل عقلی، ذاتی و امیال خودآگاهی را دست می‌اندازند، کاربرد اصول سوررئالیستی را در زمینه طراحی، نقاشی و حتی عکاسی ممکن کرد. برخی از این شیوه‌ها، مثل کلاژ قبل از ظهور سوررئالیسم مورد استفاده قرار گرفته بودند، اما اکنون سوررئالیسم آنها را بهبود بخشیده و سازماندهی کرده بود و برای عده خاصی این امکان را فراهم ساخته بود که روی کاغذ یا بوم، عکس مبهوت کننده افکار و امیال خویش را ظاهر کند» (Barr & Hugnet, 1968, 37).

آنطور که ارنست تأکید دارد سوررئالیسم اگر هم شیوه‌ای آزموده شده را به خدمت گرفته، آنقدر ساختار و کاربردش را متحول ساخته که تکنیک قدیمی، به شیوه‌ای تازه و نوظهور تبدیل شده است. کلاژ‌های مکس ارنست گواه قانع‌کننده‌ای بر این ادعایت و قیاس آنها با انواع فرم‌الیستی هنرمندان کوییسم و نمونه‌هایی که آنارشیسم دادا را بازتاب می‌دهد، ویژگی منحصر به‌فرد «وحدت فرم و محتوای ادبی» را در کمال استواری به منصه ظهور می‌گذارد.

### مکس ارنست: خالق جهان سوررئالیستی

یکی از مسایل جالب توجه از نظر منتقدان، گرایش‌های متعدد ارنست به زمینه‌های مطالعاتی گوناگون است. اسپایز در شرح زندگی‌نامه او به این علاقه اشاره می‌کند: ارنست در دانشگاه بُن در زمینه‌های چندگانه دانش آموزی کرد: تاریخ هنر، فلسفه و روان‌شناسی. مجموعه علمی که به صورت پراکنده در این رشته‌ها کسب کرد نوع نگرش او به آفرینش هنری را جهت داد و زمانی که نقاشی را به صورت حرفة‌ای و بدون آموختش آکادمیک آغاز کرد، به شخصیتی کاملاً متفاوت میان هنرمندان هم‌عصر خویش تبدیل شد.[۱۱] تلاش برای حفظ اصالت تصاویر ناب فارغ از عقلانیت، در بهره‌برداری هنری ارنست از علم روانکاوی نیز بازتاب یافت. در واقع ارنست نخستین هنرمندی بود که دستاوردهای فروید را به صورت دقیق مطالعه کرد و دانش او در مورد مفاهیم و شیوه‌های «تحلیل رؤیا» به او کمک کرد شیوه‌های آفرینش هنری خود، به‌ویژه کلاژ، را پرداخت کند و پالایش دهد [۱۲].(Spies, 1991, 13 and 33)

او علیه شرایط انسانی موجود را تجسم می‌بخشد. هانا هخ [۱۰] کلاژ‌ساز مشهور دادائیستی نمونه این اندیشه را به خوبی در اثر خود (تصویر ۴) بازتاب می‌دهد. پرگویی بصری و تراکم شدید معناها و تداعی‌هایی که عکس‌ها حامل آنند، تلاش برای پیدا کردن یک روایت منطقی و پیوسته را تقریباً امکان‌ناپذیر کرده و در نهایت منجر به سردرگمی بیننده می‌شود.

اما کلاژ در دست سوررئالیسم و منحصرًا مکس ارنست، معنا و کاربردی کاملاً بدیع و تازه پیدا کرد و به واسطه برقراری پیوندی تنگاتنگ با ادبیات، تجلی‌گاه جهان آرمانی سوررئالیست‌ها گردید. مکس ارنست گفته بود: «جستجو در روند الهام و مکاشفه که مشتاقانه توسط سوررئالیسم پیگیری می‌شد، آنها را به کشف تکنیک‌های خاص [...] و راهکارهای



تصویر ۶ مکس ارنست، فلامینگوها، فوتولالر، ۱۹۲۰، منبع: Camfield, 1993, 96

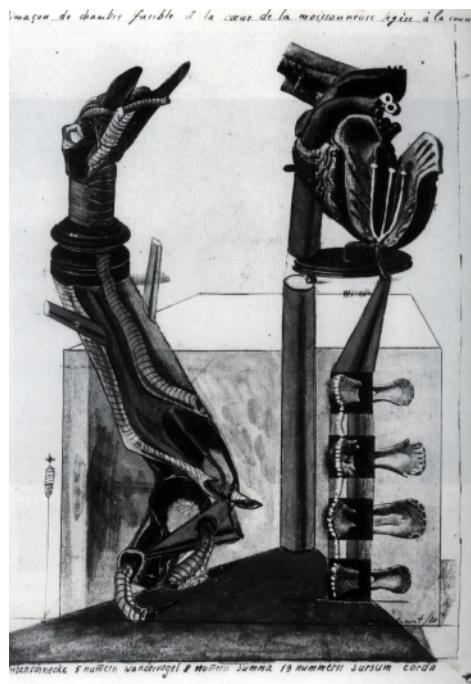


تصویر ۵ مکس ارنست، کالبد یک عروس جوان، عکس از Schneede, 1972, 40، منبع: کلاژ، ۱۹۲۱

پس از جنگ جهانی اول، ارنست به همراه آرب جنبش دادائیستی کلن (۱۹۱۹-۱۹۲۱) را بنیان نهادند. او مجموعه‌های خنستین کلاژهای شگفت‌انگیزش را در طول این فعالیت کوتاه‌مدت پدید آورد. ارنست ماده اولیه کلاژهای خود را از منابعی تهیه کرد که تاکنون مورد استقاده قرار نگرفته بود. اسپایز در مقاله‌ای که با عنوان «مجموعه آثار نامحدود» برای کتاب کامفیلد (۱۹۹۳) نوشت، یادآور شده است که ارنست عمدۀ تصاویر حاضر-آماده را به طور مختص از متابع «غیر هنری» مثل کاتالوگها و مجلات آموزشی-فنی و دایره‌المعارف‌هایی تهیه می‌کرد که تقریباً هر نوع شکل و تصویری در آن وجود داشت؛ حتی مجلات و جزوهای قرن نوزدهمی که با باسمه‌های چوبی تصویرسازی شده بودند و دیگر کاربردی نداشتند، از نظر او دور نماندند. معنای ذاتی این شکل‌ها و سوژه‌ها برای ارنست اهمیت نداشت؛ آنچه که به عوض ماهیت آموزشی تصاویر این نشریات، علاقه‌ای او را بر می‌انگیخت «هستی‌شناسی» یک جهان تمام‌بیگانه بود که ارنست به محض مشاهده تصاویر مزبور، در ذهنش نقش می‌بست.

در این کاتالوگ‌های فنی تصاویری از همه‌چیز وجود داشت. دامنه اشکال و مضامین آنها آنقدر متنوع بود که بی‌هدفی شان چشم و ذهن را گیج می‌کرد. توهماتی که در سرم ایجاد می‌شد به آنها معانی تازه و متفاوت می‌داد؛ فعالیت قوّه تخیل خودم را احساس می‌کردم، آنقدر شدید که اشیائی که تاکنون به‌گونه‌ای دیگر می‌دیدم‌شان، در زمینه‌ای جدید قرار می‌گرفتند. برای شکار این صحنه و جاودان کردن آن مقدار کمی رنگ و چند خط کوچک کافی بود: یک افق، یک آسمان، یک کف چوبی... (Camfield, 1993, 82).

ارنست پس از چسباندن این تصاویر در جوار هم، لکه رنگ‌ها و خطوط خودش را می‌افزود، و در نهایت، تصویری مستقل پدید می‌آورد که سخت می‌شد باور کرد از اجزای منفرد و بی‌ربط ساخته شده است. اسپایز تأکید می‌کند، با وجود اینکه ارنست مجموعه بسیار متنوعی از انواع رساله‌ها و مجلات مصور را در اختیار داشت، اما گزینش بسیار دقیق ارنست به صورت کنترل تعداد اجزا و



تصویر ۷. مکس ارنست، کلاژ، تمپرا، آبرنگ و مداد، ۱۹۲۰.  
The fusible bedroom snail and the heart of the fleet-footed harvester maid  
Camfield, 1993, 87: منبع

تناسب فرمی آنها، نظم خاصی بر روی کار اعمال می‌کرد: «اصولی که نحوه انتخاب و به‌کارگیری عناصر و مواد را هدایت می‌کنند، به امتناع هنرمند از «گسترۀ نامحدود ترکیب‌های متتنوع اطلاعاتی» اشاره دارد؛ همان چیزی که تئودور آدورنو از آن به عنوان «بی‌کرانگی نامطلوب» سخن گفته بود» (Spies, 1991, 21).

بنابراین هرچند ارنست کلاژ را «یک شکل عمومی برای تمام مکانیسم‌های غیرمستقیم دستیابی به ایده‌های بکر» (ibid, 26) و به عنوان معادل اتوماتیسم مورد نظر سوررئالیسم تعریف کرده است، اما استفاده او از دستورالعمل‌های خاص، تلویحاً به کنترل و نظارت دقیق او در فرآیند آفرینش سوررئالیستی یعنی همان وضعیت مکمل «فعال-منفعل» (خودآگاه-ناخودآگاه) اشاره دارد. این مسئله شامل بازبینی مداوم و جابه‌جا کردن فرم‌ها و ساختارهای موجود برای یافتن بهترین وضعیت سوزه است (ibid, 23).

آنچه در کار ارنست، با وجود همنشینی مؤلفه‌های ذاتاً نامرتب، چشمگیر و فوق العاده به نظر می‌رسد، وجود ارتباط‌های قابل تشخیص میان عناصر و یکدست بودن کلیت اثر است که استقلال و «وحدت سبک‌مند» تصویر را نتیجه داده است؛ به طوری که به ندرت بیننده در جستجوی ماهیت اصلی اجزا برمی‌آید. یکی از دلایل واضح این توفیق، ترفند‌های خاص ارنست برای محو کردن لبه‌های برش اجزای به کار رفته در کلاژ، یا به عبارتی کلی «محو کردن دستکاری‌ها، در ساختار صوری تصویر» بود. ارنست هرچه بیشتر تلاش می‌کرد ردپای خودش و علائم سرهمندی را کاملاً بپوشاند. از این‌رو به طور معمول رنگ‌ها و خطوطی غیرقابل تمیز از خطوط بردیده‌های تصویر به آنها می‌افزود و محل اتصال را ناپدید می‌کرد.

در برخی دیگر از آثارش که نمونه‌های خراب شده کلیشه‌های چاپی را با افزودن خطوطی از جنس خودشان به تصویری کاملاً متفاوت بدل می‌ساخت، به منظور گمراه کردن بیننده، در نشریات و کاتالوگ‌های منتشر شده از آثارش تکنیک مورد استفاده را «طراحی» معرفی می‌کرد! اما پس از مدتی با بهره‌گیری از عکاسی، بهترین نتیجه‌ای را که می‌خواست به دست آورد: تصویر نهایی در چندین نسخه پیاپی (عکاسی مجدد از اولین عکس گرفته شده از تصویر) عکاسی می‌شد و در قطع بزرگتر به عنوان اثر «اصلی» ارائه می‌گردید (تصویر ۵). در فتوکلاژهای ارنست، این ترفند منجر به خلق یک جهان کاملاً غیرواقعی «واقعی» شد. عکاسی به عنوان عینی ترین رسانه برای ثبت بی‌کم و کاست واقعیت بیرون، اکنون در دسته‌های جادویی ارنست برای خلق «واقعیتی دیگر» به کار می‌رفت. بیننده‌ای که از رازهای استودیوی ارنست بی‌خبر بود در معمایی بی‌پایان گرفتار می‌شد: پیش رویش عکسی وجود داشت از پدیده‌هایی که هرگز رؤیت نکرده بود (Camfield, 1993, 12, 19, 20) (تصویر ۶).



تصویر ۸ مکس ارنست کلژ از مجموعه fatagaga physiomythological flood picture  
Camfield, 1993, 75.

تشخیص باشند، مخاطب را برای تفسیر و تشریح تصویر کلی-به عنوان مخصوصی قطعه‌بندی شده و پازل‌وار-تشویق خواهد کرد، همواره مراقب بود که اجزاء معنای «ذاتی» خود را به اثر تحمیل نکند؛ زیرا در این صورت، نیروی گریز از مرکزی پدید می‌آورند که در برابر ایجاد تصویری رازآمیز و وحدت‌یافته، مقاومت می‌کند. بنابراین ارنست اجزای تشکیل دهنده کلژ را در جهت محروم کردن از معنی فطری‌شان، به شیوه‌های مختلف «اشنازدایی»، عمل‌آوری می‌کرد مثل وارونه کردن تصاویر یا ترکیب ساده آنها بر مبنای تناسب فرمی، در هیئت شی‌ای تازه و غریب که در نهایت ابژه‌های اصلی را آنقدر نامشخص می‌ساخت که بیننده به جای کاوش منابع اصلی اجزای دست‌اندرکار، باید در جستجوی یافتن معنایی دیگر برای شکل استحاله یافته و نوظهور پیش رویش باشد (تصویر ۷). این نوع انگاره‌سازی، [به صورت تغییر شکل اجزاء پیش از نشاندن آنها در صفحهٔ نهایی] دارای وحدتی مستقل بود که تأثیرش در فرآیند سنتز نهایی حداقل به اندازهٔ عناصر شکل‌دهنده اصلی، قاطع و ملموس بود. ارنست به تدریج و با گذشت زمان این خصوصیت را در کلژهای خود قوت بخشید و انزوای موتیف‌های مجزا را کمرنگتر کرد. ارتباط‌های چندگانه و قابل ارجاع به یکدیگر میان اجزاء، موجب پیوستگی حیرت‌انگیز آنها می‌شد، گویی تنها چنین فرم‌ها و چنین یافته‌هایی می‌تواند برای این ترکیب خاص پیش رو، معنادار و متناسب باشد (Spies, 1991, 30 and 36).

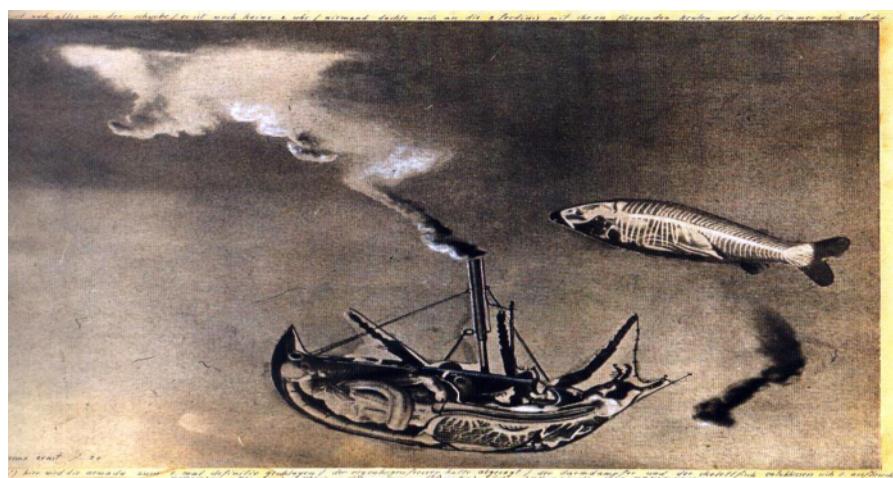
این ویژگی حتی در مجموعه کلژهای fatagaga [۱۲] که ارنست به صورت «اشترکی» در گروه دادای کلن پدید آورد نیز مشهود است. این تصاویر که تعدادشان انگشت‌شمار است، از ترکیب متن و تصویر پدید آمدۀ‌اند: متن توسط چند نویسنده تهیه می‌شد و ارنست به همراه آرپ کلژ مورد نظر را می‌ساختند. اما انگاره‌سازی غالباً بر فضای این آثار تناسب بیشتری با ارنست دارد و احتمال دخالت جدی آرپ را ضعیف نشان می‌دهد (Camfield, 1993, 84-86) (تصویر ۸).

در میان آنها اینجا همه چیز همچنان شناور است (تصویر ۹) جلوه‌ای خاص دارد: به عنوان برجسته‌ترین اثر این مجموعه، قدرت «بیانی» پیش‌بینی نشده این تصویر بی‌تكلف، که تنها با

رویارویی دو شکل ساده و ایجاد تداعی قدرتمند میان آنها پدید آمده است، فراتر از اکثربیت آثار مفصل و جزءپرداز سوررئالیستی، نمودی ناب از قوه خیالپردازی بشر را مجسم می‌سازد. این اثر، بهتر از هر نمونه دیگری تعریف مکس ارنست از کلاژ را در نمونه بصری به کار بسته است: «آنها بهره‌گیری سیستماتیک از تلاقی تصادفی یا سنجیده چند واقعیت ذاتاً ناسازگار روی صفحه‌ای اند که بسیار برای چنین منظوری ناکارآمد است و تأثیر برانگیزی شان همچون جرقه شاعرانه‌ای است که در شکاف میان واقعیت‌ها، هنگامی که بهم نزدیک می‌شوند، زده می‌شود» (لينتن، ۱۳۸۲، ۱۷۳).

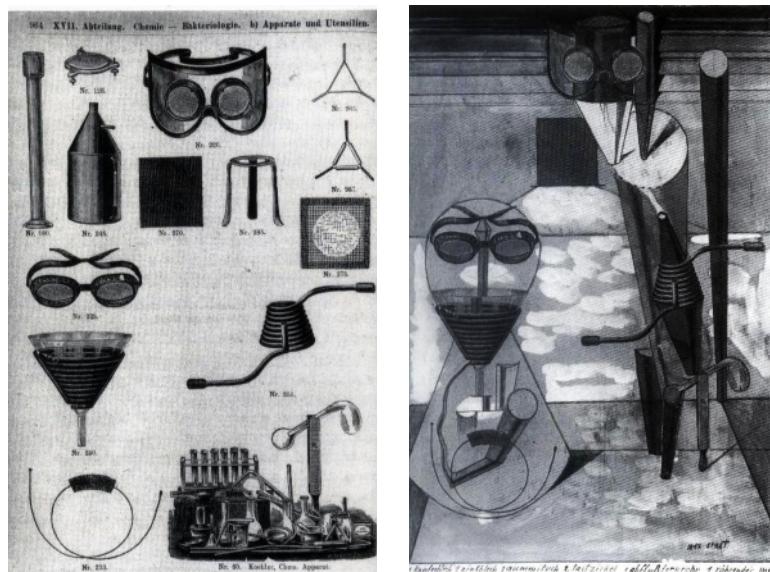
اسپایز یکی دیگر از وجوده ارتباط ارنست با فروید را تأثیر از مقاله فروید با عنوان عجیب و غریب [۱۴] (غیرطبیعی) ذکر می‌کند. منظور فروید اشاره به وضعیتی مبهم است که در آن واحد، یک شیء یا پدیده هم آشنا و هم غریب به نظر می‌رسد؛ عدم قطعیتی که شخص را در مرز بین واقعیت و خیال معلق می‌گذارد و موجب شگفتی یا حتی وحشت او می‌گردد. [۱۵] اسپایز معتقد است این نوشه را می‌توان منبع ارجاعی برای اکثر آثار دادائیستی و همچنین رمان-کلاژهای ارنست بهشمار آورد. در این آثار بر مفهومی از «غیرطبیعی» تأکید شده که به وضعیت مبهم و نامعلوم «ملحق ماشینی انسان‌گون» اشاره دارد (Spies, 1991, 42). یکی از بهترین نمونه‌های ارنست در این زمینه، اثر یک ورق مس، یک ورق روی... (تصویر ۱۰) است که وجهه‌ای دیگر از تجربه‌های متنوع تکنیکی او نیز بهشمار می‌رود: نقاشی روی تصاویر چاپی آماده. [۱۶] ارنست برخی صفحات کتاب‌ها یا مجلات مصور را جدا می‌کرد و بدون افزودن قطعه‌ای دیگر، تنها قسمت‌هایی را با رنگ می‌پوشاند و با دستکاری نامحسوس شکل‌ها، موجودات عجیب‌الخلقه ماشینی پدید می‌آورد.

این ویژگی کمنظیر هنر ارنست که اشیاء را جاندار و پرجن و جوش ساخته است، طنز و شادابی خاصی به کار او می‌بخشد که آنها را از انواع دیگر «ماشین‌واره» [۱۷] ها تمایز می‌سازد. معمولاً این نوع آفریده‌های ارنست را ملهم از آثار دوشان و پیکابیا می‌دانند، اما صرف نظر از اهداف کاملاً متفاوت این دو هنرمند، آثار آنها فقط در حد یک ساختار بی‌روح باقی می‌ماند. در آنها قابلیت تجسس زندگی ارگانیک و تبدیل شدن به موجودات دیگر وجود ندارد و از این رو قادر تأثیر آن قوه خیال پرباری اند که در کار ارنست جاری شده است (Camfield, 1993, 81, 97).



تصویر ۹. مکس ارنست، اینجا همه‌چیز همچنان شناور است، کلاژ از مجموعه fatagaga، ۱۹۲۰، منبع: Camfield, 1993, 75.

شخصیت‌های ارنست به سبب خصوصیت «جاندار»ی که به دست آورده، فضایی دراماتیک را در اثر پدیدار ساخته‌اند و مناسبات به ظاهر آشنای میانشان، اشتیاق برای کشف یک داستان گفته نشده را برمی‌انگیزند. ارنست خود با ادبیات پیوند تنگاتنگی داشت. اسپایز از نوالیس به عنوان نویسندهٔ مورد علاقهٔ او یاد می‌کند. در واقع، برخی شخصیت‌های ارنست با الهام از رمان‌های این شاعر رمانتیک آلمانی پدید آمده بودند. در گسترهٔ منابع متنوعی که ارنست به کار گرفته بود (نظیر یک رسالهٔ کامل از تشریح جانوران مختلف از انواع پرنده، ماهی، مار، حیوانات و...) مجله‌هایی مکانیکی و تصویرهای مربوط به فرهنگ فولکوریک (...)) این جملهٔ تأثیرگذار نوالیس بازتاب یافته است: «همه انسان‌ها، حیوانات، گیاهان، سنگ‌ها، ستاره‌ها، شعله‌های آتش، خطوط و رنگ‌ها و... باید همچون یک خانواده در کنار هم گرد آیند و مثل افراد یک قبیله با هم به مکالمه بنشینند» [Spises, 1991, 33]. علاوه بر این، ارنست با متون سوررئالیسم آشنایی داشت و به راحتی و رنه کرول [۱۹] یعنی دو شخصیت مرتبط با جنبش ادبی سوررئالیسم آشنایی داشت و به راحتی می‌شد ردپای اشیای زنده‌نمای آثارش را در نوشته‌های نویسنده‌گان مزبور جستجو کرد. اما بهتر از همه، مخلوقات چندرگه ارنست که از ترکیب انسان و حشرات و حیوانات به وجود آمده بودند، با داستان‌های کافکا قابل مقایسه بودند. در عین حال باید توجه داشت قیاس مخلوقات ارنست با معادل‌های موجود در متن به خوبی روشن می‌سازد که روش او بر پایه یک فرمول ساده و تحت‌اللفظی که به راحتی نمونه ادبی را به نظری تصویری بدل سازد نیست (ibid, 44).



تصویر ۱۰. مکس ارنست، یک ورق مس، یک ورق روی،... (۱۹۲۰). تصویر سمت چپ صفحه‌ای از یک مجلهٔ فنی با موضوع معرفی ابزار آلات آزمایشگاه شیمی است که ارنست تنها با استفاده از گواش، جوهر و خطوط مدادی، توانسته است دو کاراکتر ماشینی پدید آورد. منبع: ۴۰ Schneede, 1972.

این روش ناموفق پیشتر در هنر رمانتیک و سمبلیست به کار رفته بود و طبعاً نتیجهٔ در خور توجهی به بار نیاورده بود. اما درامی که در اثر ارنست جاری است قبل از هر چیز به واسطهٔ خصوصیت ذاتی شخصیت‌های اوست که در نگاه اول ماهیت مشخص و شناخته شده‌ای ندارند، اما وقتی اعمال موجودات زنده و فراتر از آن، تعاملات انسانی به آنها نسبت داده می‌شود،

جستجوی معنا و انتظار وقوع یک رویداد خاص را برمی‌انگیزند. اسپایز پیوستگی بی‌نظری آثار ارنست با ادبیات را به نوع روش و ابزار تکنیکی او نیز نسبت می‌دهد و معتقد است او به‌منظور انتقال محتوای دشوار انگاره‌سازی‌اش، معادلی بصری از پیچیدگی کلامی را در قالب تکنیک‌های مبتکرانه تصویرسازی خلق می‌کند. قیاس غنای تکنیکی ارنست با شیوه استنساخی یکنواخت سالودور دالی (از تصویر رؤیا) این مسئله را به‌خوبی روشن می‌سازد. کار ارنست در واقع پاسخ محکمی به این انتقاد شایع از هنر سوررئالیستی است که رابطه هنر و ادبیات را در آن بر اساس برگردانی سطحی و کلیشه‌ای تعریف می‌کند. «تازگی» فقط در مضمونی نیست که ارنست به بیننده منتقل می‌سازد بلکه ابزاری که او برای ارسال پیامش به‌کار گرفته در زمان خود کاملاً متفاوت و به تمام معنای کلمه «انقلابی» است. کار ارنست شیوه‌ای از بیان است که محتوای تازه را در خود تکنیک بازتاب می‌دهد: «در واقع تکنیک‌ها خود محتوا هستند» (ibid, 46).

بریدن و چسباندن تصاویر به‌عنوان گزینشی شخصی از واقعیات بیرون و نقل یک داستان تازه تجسمی (بصری) تعبیر می‌شود، همان‌طور که سایش‌کاری در فروتاژ نوعی «لمس» متفاوت و معماگون جهان مادی و تراشیدن رنگ در گراتاژ جستجویی برای کشف واقعیت‌های ناشناخته است. بهره‌گیری از کلیشه‌های چاپی دورریز فقط یک شیوه ساده‌تر برای تصویرسازی نبود که زحمت هنرمند را کمتر کند، بلکه این شیوه خود، حمله‌ای بر سر کلیشه‌ها و مفاهیم قالبی به‌شمار می‌رفت. گزارشی که ارنست از حیرت توهمنده‌اش در مواجهه با تصاویر کاتالوگ‌های آموزشی و مجلات مصور ثبت کرده بود حاوی دو نکته جالب است: یکی، اشاره به لحظه‌ای از رؤیت جهان بیرونی است که ادراک معمول و همیشگی انسان را زیر سؤال می‌برد یعنی همان چیزی که به‌عنوان «غراابت ناگهانی» یکی از دغدغه‌های کلی سوررئالیسم بود. دیگری نوعی دوری‌گزیندن از تکرر منفعت‌گرایی است که تابع این عناصر ذاتاً «غريب» و زمینه‌هایی از دانش نسبت به استفاده تکبعدي و بی‌تفاوت از آنها قرار گرفته است. این تصاویر پیش‌پاافتاده که نگرش مدرن زمانه هیچ نوع ارزش زیباشناسه‌ای برایشان قابل نیست، به مدد کیمیاگری کلاژ ارنست یگانه ارزش کاربردی و مصرفی خود را از دست داده و به‌عنوان پدیده‌ای نوظهور و جذاب به عصر نوگرای خود تقدیم می‌شوند (ibid, 44-46).

کامفیلد معتقد است نحوه برخورد ارنست با تصاویر آماده او را در جایگاه پیش‌تاز پست مدرنیسم قرار می‌دهد. ارنست به‌طور معمول مبتنل ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین نمونه را از مجموعه تکیک نشده تصاویر چاپی انتخاب و آن از طریق «ویرایش گزینشی» [۲۰] و «فرآیندهای افزوده» [۲۱] دوباره احیاء می‌کرد. استفاده از زباله‌های فرهنگ بصری و کلامی به‌نوعی حتی پیش‌درآمد پاپ آرت قرار می‌گیرد (Camfield, 1993, 12,13). این نگرش، در مورد مسایل فرهنگی و اجتماعی، به‌خوبی در رمان‌های تصویری (رمان-کلاژ) ارنست بازتاب یافته است. او دو مجموعه از این کلاژها، با عنوان زن صد سر یا زن بی‌سر [۲۲] و یک هفته نیکی [۲۳] (۱۹۲۹) را تنها با بهره‌گیری از تصویر بریده‌های مجلات مبتنل قرن نوزدهمی پدید آورد. (تصویر ۱۱ و ۱۲)

این دسته از کلاژهای ارنست که دلستگی‌های طبقه متوسط به‌ویژه علاقه جنسی را به سخره گرفته‌اند، واضح‌تر و سرراست‌تر از سایر آثارش، گرایش به فضای دراماتیک و درهم‌تنیدگی «بصری» هنر و ادبیات را به‌منصه ظهور گذاشته‌اند. اسپایز تأکید می‌کند در کار ارنست، سلسله زنجیروار تداعی‌ها، اشارات و کنایه‌ها هرگز پایان نمی‌بیند و همواره می‌توان، به‌صورت مداوم، ارتباط‌ها و علائم تازه کشف کرد. بیننده در مواجهه با آثار او در چالش بی‌پایان با چگونگی تفسیر

انگاره‌سازی او گرفتار می‌گردد؛ به این دلیل که میل تفسیر و شناخت در وجود هر بیننده‌ای، ذاتی است، خاصه اینکه با تصویر غریبی از واقعیت رویارو شود که عادات دیدن و اندیشیدن او را آشفته می‌کند. دلیل این تنش ذهنی به نقطه آغاز فعالیت ارنست باز می‌گردد: بهره‌گیری از منبع نامحدودی از تصاویر و شکل‌های آماده که هر کدام به تهایی واحد معنای مخصوص خویش‌اند. ارنست از این اجزای مشخص، عوالمی به موازات جهان ما پدید می‌آورد که از پذیرش بی‌چون و چرا و رضایت به شرایط موجود - به عنوان محصول دیدگاه انسان محور از جهان - طفره می‌روند (Spies, 1991, 43, 49, 50).

مروری بر آثار ارنست اختلاف ذاتی او را با نگرش تلح دادائیستی آشکار می‌سازد. هرچند به عقیده کامفیلد بهره‌گیری او از متریال‌های خلاف سنت (به‌ویژه استفاده از تصاویر آگهی‌ها)، آمادگی برای پذیرش موقعیت‌های اتفاقی، شمايل‌شکنی و تمثیر مقدسات هنر و اجتماع، ارنست را با دادا مرتبط می‌سازد (Camfield, 1993, 97). اما تفاوت بنیادین هنر ارنست با محصولات جنبشی که از متن آن برخاست تنهای به دغدغه بیشتر تکنیکی ارنست و مشغلة غالباً محتوایی دادا (یعنی اعتراض) برنمی‌گردد. آنچه آثار ارنست را نه تنها در میان آثار دادائیستی، بلکه در نوع خود بی‌نظیر می‌سازد، ایجاد شوک توأمان «بصری و معرفت‌شناختی» در بیننده است؛ ضربه‌ای که او را به واقعیت همیشگی که به آن خوگرفته است، مشکوک می‌سازد و ترغیبیش می‌کند تا به‌دلیل روابط و پدیده‌های تازه و در عین حال «واقعی» باشد.



تصویر ۱۲. مکس ارنست، آدم‌ها در کویه قطار، از مجموعه یک هفت نیک، کلاژ از نقاش گراور، ۱۹۳۴، منبع: لیتن، ۱۲۸۲، ۲۰۵



تصویر ۱۱. مکس ارنست، کلاژ، از مجموعه نن بی‌سر یا زن صد سر، منبع: <http://frank-zumbach.files.wordpress.com/2010/09/fbjuvjybpp1z4r8vkrf1lrlol>

## نتیجه‌گیری

ارنست با خستگی ناپذیری بی‌مانند در دوره طولانی فعالیت هنریش، راهها و شیوه‌های گوناگونی را تجربه کرد و همواره دغدغه کشف و ابداع تکنیک‌های تازه را داشت. برای او یافتن و پیدید آوردن تصاویری که دلمشغولی‌های ناب قوّه تخیل را به شکلی ملموس و واقعی مجسم کند جذابیت پایان‌ناپذیری داشت. کلاژهای حیرت‌انگیز او اولین‌گام برای به تصویر کشیدن جهانی و همانگیز بود که در لحظه‌ای گذرا از برخورد نامتجانس‌ترین عناصر در ذهن شکل می‌گرفت. جهانی که در آن موجودات محیر‌العقلوب به‌سبب تعاملات آشنا و دلپذیر هرچه بیشتر به ما نزدیک می‌شوند و وجهه‌ای تازه از حیاتی ناشناخته را آشکار می‌سازند. موقفيت ارنست در واقعیت بخشیدن به این توهمات دوست داشتنی، بیش از ارزش ذاتی جانورانی که کشف کرده یا ساخته بود، به قدرت فضاسازی او و گسترش ماهرانه محیطی که عناصر در آن قرار می‌گرفتند وابسته بود. تمام این دستاوردها به یاری ظرافت و مهارت تکنیکی ارنست حاصل شد که بدون در نظر گرفتن ماهیت مقاومت ابزارها و رسانه‌ها (عکاسی، چاپ، دستکاری تصاویر آماده) آزادانه و بدون تعصب به اثر هنری شکل مورد نظر را بخشید. توانایی ارنست در این بهره‌برداری گستردگی زمان خود بی‌نظیر بود. اما آنچه که در مورد هنر ارنست می‌تواند بیش از این نکته آموزنده باشد برخورد آگاهانه، دقیق و حساب شده او نسبت به مواد اولیه کارش یعنی عناصری پیش پا افتاده و بی‌ارتباط در جهت پیدید آوردن شاهکارهای «تصویری» تمام و کمال است؛ عملی که بی‌شباهت به کیمیاگری نیست و تقاضا ارنست را در مقام یک «هنرمند» نابغه، از انبوه خیال‌پردازان بی‌روح قلمرو هنر و ادبیات و روانکاوی مشخص می‌سازد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Max Ernst (1891-1976)
۲. Frottage: روش ساده جمع‌آوری تصویر بافت‌های مختلف از محیط پیرامون توسط کاغذ و مداد. اما ارنست خود در شرح این واژه گفت: «فروتاژ ابزار تکنیکی برای افزایش ظرفیت توهمندگی ذهن به‌گونه‌ای است که تصورات خودبه‌خود پیدید آیند» (Camfield, 1993, 157).
۳. Grattage: در این تکنیک، ارنست صفحه بوم را با لایه‌های رنگ آغشته می‌کرد، سپس بوم را با جسم یا صفحه بافت‌داری که رنگ را «بخرشد» تماس می‌داد و از بافت نوپدید، منظره‌سازی می‌کرد. مجموعه آثار ارنست با تم جنکل و پرنده‌گان، غالباً با این شیوه اجرا شده‌اند.
۴. Oscillation: در این شیوه، ارنست یک قوطی سوراخ شده محتوی رنگ را به انتهای یک ریسمان وصل می‌کرد و با چرخش و تاب دادن آن بر فراز بومی که بر زمین خوابانده شده بود، لکه‌های خاصی تولید می‌کرد و بعداً آنها را در جریان «نقاشی دوباره» به اشکالی دیگر بدل می‌کرد. ارنست این تکنیک را به پولاک معرفی کرد که بعدها، پولاک تکنیک قطره‌ای (drip) را از آن اقتباس کرد (Alexandrian, 1970, 164).
۵. Automatism: آن‌طور که برtron خود تعريف می‌کرد: «اندیشه القا شده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی» (بیگزبی، ۱۲۸۶، ۵۲).
۶. positivistic
۷. William Blake(1757-1827): شاعر، نقاش و چاپ‌ساز انگلیسی؛ یکی از شخصیت‌های تعیین‌کننده هنر عصر رمانتیک.
۸. Exquisite corpse: این بازی نام خود را از اولین جمله‌ای که به صورت اشتراکی ساخته شد، گرفته است «جسد عالی شراب خواهد نوشید» (بیگزبی، ۱۳۷۵، ۸۹).
۹. سورئالیسم انتزاعی گرایشی اثرگذار در سال‌های نیمه دوم قرن بیستم گردید و شالوده اکسپرسیونیسم انتزاعی را در آمریکا پی‌افکند.
۱۰. Hannah Hoch (1889-1978)

۱۱. اسپایز تأکید می کند نوع علایق ارنست در زمینه ادبیات، تاریخ و پژوهشی گرایش متعارفی میان آوانگاردها به شمار نمی رفت (Spies, 1991, 14).

۱۲. البته تئوری فروید برای ارنست، به عنوان بیانیه‌ای از «شاعرانگی بصری» مورد استفاده قرار گرفت، زیرا رویکرد ارنست به مضامین رؤیا، به عنوان پدیده‌ای مستقل و الهام‌بخش قوه شاعری، در نفس خود رویکردی خدروانکاوی است. اهداف درمانی و تحلیلی تفسیر رؤیا برای ارنست هم مثل سوررئالیست‌های دیگر جذابیت نداشت. اسپایز معتقد است برای ارنست نفس رؤیاها و تصاویر خالص آن اهمیت داشت، به صورتی که در جهت اهداف تفسیری، بخش‌های آن از هم گسیخته و به دنبال آن، رؤیا از قدرت‌هایی محروم نشده باشد (Spies, ۱۹۹۱، ۳۳-۳۵).

۱۳. مخفف fabrication of guaranteed GAsometriques GArantis (به انگلیسی) (gasometric paintings به معنی ساخت نقاشی‌های گازی شکل ضمانت شده).

۱۴. The Uncanny

۱۵. برای آشنایی بیشتر با این اصطلاح خاص روانکاوی فروید خواندن این مقاله توصیه می شود: درآمدی بر «شکرف» از دیدگاه فروید، مترجم ابوالفضل حری، فصلنامه فارابی، پاییز ۸۳، شماره ۵۳-۴۴.

۱۶. over painting

۱۷. mechanomorphic

۱۸. Benjamin Peret (1899-1955) شاعر فرانسوی

۱۹. Rene Crevel (1900-1935) نویسنده فرانسوی

۲۰. selective editing

۲۱. additive process

۲۲. La Femme 100 Têtes

۲۳. Une Semaine de Bonté

## فهرست منابع

- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷) هنر مدرنیسم، ترجمه روئین پاکبان، تهران: فرهنگ معاصر.
- بیگزبی، سی.وی.ای (۱۳۷۵) دادا و سوررئالیسم، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- کپس، چئورگی (۱۳۷۵) زبان تصویری، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- لیتنن، توربرت (۱۳۸۲) هنر مدرن، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- Alexandrian, Sarane (1970) *surrealist art*, London: Thames and Hudson.
- Barr, Alfred H. & Hugnet, George (ed.) (1968) *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York: Arno Press.
- Camfield, William A. (with an introductory essay by Werner Spies) (1993) *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, Munich: Prestel-Verlag.
- Spies, Werner (1991) *Max Ernst: A retrospective*, Munich: Prestel-Verlag.
- www.en.wikipedia.org