ART University e-Journal Website http://Journal.art.ac.ir

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

فاطمه پورمند[۱]، سید حسن سلطانی[۲]

چشم‌انداز جهان سوررئالیستی در کلاژهای مکس ارنست[۳]

چکیده

در شکل‌گیری هنر سوررئالیستی و تجسم بصری ایده‌های مکتب سوررئالیسم شاید نقش کمتر هنرمندی به اندازهٔ ارنست تعیین‌کننده 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 به‌فرد این هنرمند را در به‌کارگیری تکنیک کلاژ بررسی کرده است و سعی دارد با تشریح روش نسبتاً پیچیده تصویرسازی او، چگونگی موفقیت 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 حساب‌شده و با در نظر گرفتن اصولی است که خلق یک تصویر تمامیت یافته و قائم به‌ذات می‌طلبد. تصویری که «زیبایی تکان‌دهنده» آن تنها، نتیجهٔ 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.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

در میان گرایش‌های گوناگون هنر قرن بیستم شاید سوررئالیسم تأثیری به‌مراتب ماندگارتر و با نفوذتر داشت. هرچند بسیاری از صاحب‌نظران معتقدند که هنر سوررئالیستی تحول خاصی در ساختار «زبان بصری» نوین به‌وجود نیاورد و بیشتر دغدغه‌های موضوعی و محتوایی را دنبال می‌کرد، اما به‌نظر می‌رسد همین رویکرد به عناصر آشنای 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، این‌بار نگاهی از سر بی‌تفاوتی 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 ارائۀ تعریفی قابل درک از دیدگاه سوررئالیسم نسبت به زندگی و هنر به‌کار می‌گرفتند و می‌کوشیدند تصویری عینی از مرزناپذیری قوۀ خیال به‌دست آورند – تصویری که نشانگر وجه تمایز نگرش آنان از خیال‌پردازان قرون گذشته باشد- مکس ارنست[۱] 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 توصیفش می‌کرد خلق کند. او با بهره‌برداری گسترده از مجموعه‌های متنوع تصویری و گزینش دقیق سوژه‌ها از بین آنچه که منسوخ و غیرقابل توجه به‌نظر 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؛ به‌طوری که به‌سختی 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 نحوۀ بهره‌گیری از کلاژ برای به تصویر کشیدن زیبایی سوررئالیستی محدود نبود؛ اکتشافات و پیگیری‌های قابل توجه ارنست در قالب تکنیک‌هایی چون فروتاژ[۲] و گراتاژ[۳]و رنگ‌آمیزی نوسانی[۴] راه را بر عینی ساختن مفهوم «خودکاری»[۵] به‌عنوان 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، دستاورد نخستین 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 تفاوت‌ها را با کلاژ سوررئالیستی ارنست روشن سازیم و بالاخره در مهم‌ترین بخش، فرآیند شکل‌گیری تصاویر ارنست را از جهان حیرت‌انگیز توهمات و خیالاتش مطالعه خواهیم کرد تا دلیل انسجام بی‌نظیر این آثار التقاطی را به‌عنوان نمونه‌ای منحصر

Archive of SID

www.SID.ir

به‌فرد 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 به‌عنوان 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 به‌صورت 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 داعیهٔ 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 تازهٔ 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 بلیک، هیولای سرخ و زن ملبس به خورشید (تصویرسازی برای مجموعهٔ «مکاشفه»)، ۱۸۰۵،
منبع: http://en.wikipedia.org/wiki/File:William_Blake_003.jpg

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۲. برتون، موریس، پی یر ناویل و... طراحی اشتراکی (جسد عالی)۱۹۳۳ ، **منبع:** Barr; Hugnet, 1968, 154

به عقیدهٔ بکولا آرزوی سوررئالیسم مبنی بر یافتن و به تصویر کشیدن نقطه‌ای در ذهن انسان که مبین «آشتی تناقض‌ها» باشد، نگرش سوررئالیستی را در سنت رمانتیسم می‌نشاند. از این‌رو می‌توان این مکتب را به‌نوعی، احیاگر گرایش‌های رمانتیک و سمبولیستی در هنر مدرن به‌شمار آورد که بکولا به آنها عنوان «هنرمندان واقعیت‌ستیز» داده است. هنرمندانی که رویکرد خود را مخالفت با گرایش‌های مادی و تحقق‌گرای[۶] 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 زمانهٔ خویش دل‌زده بودند، می‌کوشیدند از رهگذر جذابیت فراگیر هنر و ادبیات، افق‌های تازه‌ای پیش روی جامعه‌ای نومید از هیاهوی مدرنیسم بگشایند (بکولا، ۱۳۸۷، 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 دلواپسی و سرخوردگی خود از زمانه‌ای که در آن می‌زیستند، زبان «نقاشانه» و قالب تصویری مناسب پیدا کنند؛ به‌همین 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 نه‌تنها از طریق مضمون، بلکه با بهره‌گیری خاص از «روش و تکنیک» نیز به منصه ظهور برساند و «شاعری» را به امری عینیت یافته و ملموس تبدیل کند. این مسئله در قیاس سادهٔ رمان-کلاژهای ارنست با گراورهای تصویرگری چون ویلیام بلیک[۷] به‌خوبی مشخص می‌شود. (تصویر ۱ و ۱۱)

اما رویکرد سوررئالیسم به هنر تجسمی در آغاز بر مبنای شیوه‌های ادبی و ارزش‌های کلامی استوار بود. نویسندگان 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 پدید آورند. برتون و همکارانش با بهره‌گیری از انواع روش‌های «خودکار»ی که حتمیت

Archive of SID

www.SID.ir

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.

نوشتن متون اشتراکی در قالب بازی «جسد عالی»[۸] نتایج جالب و شگرفی دربر داشت، اما قالب تجسمی این بازی به‌صورت «طراحی اشتراکی» موفقیت متن‌های گروهی را به‌دست نیاورد. نه فقط به این دلیل که پدیدآورندگان آن اغلب نویسندگان 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. به‌عبارتی هرچه بیشتر سعی می‌شد پیوند منطقی میان «اجزای بصری» به‌وجود 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 ارائهٔ 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[۹] را بنیان نهاد، اما این رویکرد نمی‌توانست القاگر مفهومی از «زیبایی شگفت‌انگیز» باشد که مورد نظر سوررئالیسم بود و از رویارویی واقعیت‌های نامرتبط 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 سنجیدهٔ اجزاء از سوی هنرمند و همچنین اعمال دیدگاه شخصی و زیبایی‌شناسی در فرآیند خلق اثر، اهمیت کلیدی داشت و به‌عنوان 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 تصویرِ «شناختی» معمول از آن و جستجوی واقعیتی دیگر از میان مفاهیم آزاد شده از بند عقلانیت، می‌توان به‌وضوح در روش‌شناسی 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 بایستد. از این‌رو سوررئالیست‌ها کلاژ را بهترین ابزار برای هجوم به واقعیت کسل‌کننده و اسلحه‌ای مرگبار در مقابل روزمرگی و ابتذال زندگی یافتند (Alexandrian, 1970, 92).

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۳. پابلو پیکاسو، نقش اشیاء همراه با حصیر صندلی، ۱۹۱۲، **منبع**:لینتن، ۱۳۸۲، ۷۳

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 به‌منظور گسترش ظرفیت هنر کوبیستی پدید آمد. استفادهٔ پیکاسو و خوان گریس از بریده‌های روزنامه و حصیر 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 ناب فرم را به‌کار 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 معترض را تخریب تمام و کمال ساختار معنایی جامعه و هنر تعریف می‌کند. به‌کارگیری تکه‌پاره‌های اشیای مختلف مثل روزنامه‌ها، بلیط‌های قطار شهری، دکمه‌های کهنه 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 خرده‌قطعه‌ای، واجد خصوصیات آن کلیتی بود که از آن جدا شده بود و همنشینی آنها در یک مجموعه، ارتباط‌های گسترده و چندگانه‌ای بر اساس «تداعی» در ذهن ایجاد می‌کرد. درک این فضای تازه، مستلزم ایجاد ارتباط‌هایی نو میان اجزا و به‌عبارتی «خلق ساختار نوینی از معنا» بود. تحرک دادائیستی در جهت فروپاشی نظام «معنا» نقطهٔ آغاز 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، به‌صورت همجواری پرتعداد تصاویر پرداخت نشده، کلاژ دادئیستی را فاقد پیوندی ملموس و قانع‌کننده میان فرم و محتوا نشان می‌دهد. البته این شیوهٔ عملی برای هنر دادائیستی موضوعیت خاص دارد: برّندگی معنای خرده تصاویر کلاژ و آشفتگی ترکیب آنها، به خودی خود، هرج‌ومرج‌طلبی دادا و اعتراض

Archive of SID

www.SID.ir

او علیه شرایط انسانی موجود را تجسم می‌بخشد. هانا هخ[۱۰] کلاژساز مشهور دادائیستی نمونهٔ این اندیشه را به‌خوبی 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.

تصویر ۴. هانا هخ، بریدن با چاقوی آشپزخانه دادا...، کلاژ، ۱۹۱۹، **منبع:** http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg

اما کلاژ در دست سوررئالیسم و منحصراً مکس ارنست، معنا و کاربردی کاملاً بدیع و تازه پیدا کرد و به‌واسطهٔ 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 تکنیک‌هایی خاص [...] و راهکارهایی در جهت پاکسازی هنر از تأثیر فعالیت‌های ذهنی «آگاهانه» رهنمون ساخت. این تکنیک‌ها که دلایل عقلی، ذائقه و امیال خودآگاهی را دست می‌اندازند، کاربرد اصول سوررئالیستی را در زمینهٔ 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 عدهٔ خاصی این امکان را فراهم ساخته بود که روی کاغذ یا بوم، عکس مبهوت کنندهٔ افکار و امیال خویش را ظاهر کنند» (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 ادعاست و قیاس آنها با انواع فرمالیستی هنرمندان کوبیسم 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 زندگی‌نامهٔ او به این علائق اشاره می‌کند: ارنست در دانشگاه بُن در زمینه‌های چندگانه دانش‌آموزی کرد: تاریخ هنر، فلسفه و روان‌شناسی. مجموعه علومی که به‌صورت پراکنده در این رشته‌ها کسب کرد نوع نگرش او به آفرینش هنری را جهت داد و زمانی که نقاشی را به‌صورت حرفه‌ای و بدون آموزش 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 به‌صورت 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 (Spies, 1991, 13 and 33).[۱۲]

Archive of SID

www.SID.ir

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

تصویر ۶. مکس ارنست، فلامینگوها، فوتوکلاژ، ۱۹۲۰، **منبع:** Camfield, 1993, 96

پس از جنگ جهانی اول، ارنست به همراه آرپ جنبش دادائیستی کلن (۱۹۱۹-۱۹۲۱) را بنیان نهادند. او مجموعه‌های نخستین کلاژهای شگفت‌انگیزش را در طول این فعالیت کوتاه‌مدت پدید آورد. ارنست مادهٔ اولیهٔ کلاژهای خود را از منابعی تهیه کرد که تاکنون مورد استفاده قرار نگرفته بود. اسپایز در مقاله‌ای که با عنوان «مجموعه آثار نامحدود» برای کتاب کامفیلد (۱۹۹۳) نوشت، یادآور شده است که ارنست عمدهٔ تصاویر حاضر-آماده را به‌طور مختص از منابعِ «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 جزوه‌های 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 اهمیتی نداشت؛ آنچه که به عوضِ ماهیت آموزشی تصاویر این نشریات، علاقهٔ او را برمی‌انگیخت «هستی‌شناسی» یک جهان تماماً بیگانه بود که ارنست به محض مشاهدهٔ تصاویر مزبور، در ذهنش نقش می‌بست.

«در این کاتالوگ‌های فنی تصاویری از همه‌چیز وجود داشت. دامنهٔ اشکال و مضامین آنها آنقدر متنوع بود که بی‌هدفی‌شان چشم و ذهن را گیج می‌کرد. توهماتی که در سرم ایجاد می‌شد به آنها معانی تازه و متفاوت می‌داد؛ فعالیت قوهٔ 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).

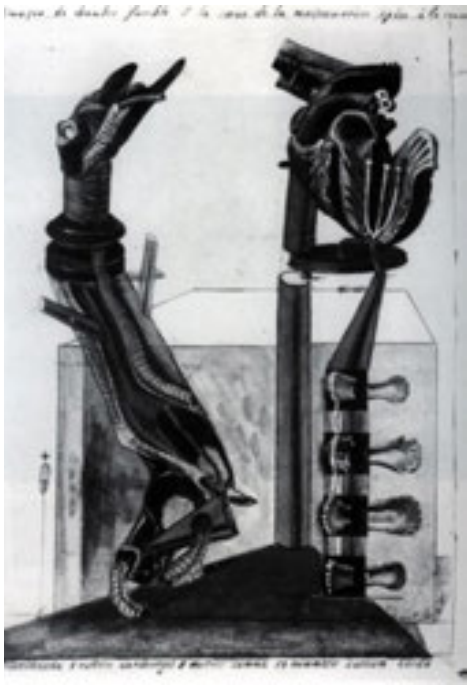
ارنست پس از چسباندن این تصاویر در جوار هم، لکه رنگ‌ها و خطوط خودش را می‌افزود، و در نهایت، تصویری مستقل پدید می‌آورد که سخت می‌شد باور کرد از اجزای منفرد و بی‌ربط ساخته شده است. اسپایز تأکید می‌کند، با وجود اینکه ارنست مجموعهٔ بسیار متنوعی از انواع رساله‌ها و مجلات مصور را در اختیار داشت، اما گزینش بسیار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

Archive of SID

www.SID.ir

تناسب فرمی آنها، نظم خاصی بر روال کار اعمال می‌کرد: «اصولی که نحوهٔ انتخاب و به‌کارگیری عناصر و مواد را هدایت می‌کنند، به امتناع هنرمند از «گسترهٔ نامحدود ترکیب‌های متنوع اطلاعاتی» اشاره دارد؛ همان چیزی که تئودور آدورنو از آن به‌عنوان «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 به‌عنوان معادل اتوماتیسم مورد نظر سوررئالیسم تعریف کرده است، اما استفادهٔ 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 سوژه است (ibid, 23).



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

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

در برخی دیگر از آثارش که نمونه‌های خراب شدهٔ کلیشه‌های چاپی را با افزودن خطوطی از جنس خودشان به تصویری کاملاً متفاوت بدل می‌ساخت، به‌منظور 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 به‌دست آورد: تصویر نهایی در چندین نسخه پیاپی (عکاسی مجدد از اولین عکس گرفته شده از تصویر) عکاسی می‌شد و در قطع بزرگ‌تر به‌عنوان اثر«اصلی» ارائه می‌گردید (تصویر ۵). در فوتوکلاژهای ارنست، این ترفند منجر به خلق یک جهان کاملاً غیرواقعی «واقعی» شد. عکاسی به‌عنوان عینی‌ترین رسانه برای ثبت بی‌کم و کاست واقعیت بیرون، اکنون در دست‌های جادویی ارنست برای خلق «واقعیتی دیگر» به‌کار 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).

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۸ مکس ارنست کلاژ از مجموعه fatagaga، physiomythological flood picture
منبع: Camfield, 1993, 75

اما انسجام کلاژهای ارنست تنها وابسته به چنین ترفندهایی نیست، پیوستگی اجزا به‌صورت یک کلیت قائم به‌ذات، چیزی فراتر از همجواری مکانیکی قطعه‌هاست و در نتیجهٔ فرآیند سنتزی پیچیده و کیمیاگرانه پدید آمده است. ارنست با اجزایی که برای کارش برمی‌گزید همچون دادائیست‌ها به‌عنوان مواد حاضر-آماده‌ای که نباید تغییر محسوسی در فرم و مضمون آنها ایجاد شود، برخورد نمی‌کرد. اسپایز تأکید می‌کند این سوژه‌های منفرد، در جریان فرآوری کلاژ با وجود حفظ ساختار کلی فرم تا حد زیادی از معنی اصلی خود تهی می‌شدند و در خدمت کلیت نوظهور تصویر معنایی متفاوت کسب می‌کردند. ارنست با توجه به این واقعیت بصری که مجموعه‌ای از عناصر عینی که به‌راحتی برای بیننده قابل تشخیص باشند، مخاطب را برای تفسیر و تشریح تصویر کلی- به‌عنوان محصولی قطعه‌بندی شده و پازل‌وار- تشویق خواهد کرد، همواره مراقب بود که اجزاء معنای «ذاتی» خود را به اثر تحمیل نکنند؛ 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 کلاژ را در جهت محروم کردن از معنی فطری‌شان، به شیوه‌های مختلف «آشنازدایی»، عمل‌آوری می‌کرد مثل وارونه کردن تصاویر یا ترکیب سادهٔ آنها بر مبنای تناسب فرمی، در هیئت شی‌ای تازه و غریب که در نهایت ابژه‌های اصلی را آنقدر نامشخص می‌ساخت که بیننده به‌جای 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، [به‌صورت تغییر شکل اجزاء پیش از نشاندن آنها در صفحهٔ نهایی] دارای وحدتی مستقل بود که تأثیرش در فرآیند سنتز نهایی حداقل به اندازهٔ عناصر شکل‌دهندهٔ اصلی، قاطع و ملموس بود. ارنست به‌تدریج و با گذشت زمان این خصوصیت را در کلاژهای 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 کلاژهای fatagaga[۱۳] که ارنست به‌صورت «اشتراکی» در گروه دادای کلن پدید آورد نیز مشهود است. این تصاویر که تعدادشان انگشت‌شمار است، از ترکیب متن و تصویر پدید آمده‌اند: متن توسط چند نویسنده تهیه می‌شد و ارنست به‌همراه آرپ کلاژ مورد نظر را می‌ساختند. اما انگاره‌سازی غالب 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: به‌عنوان برجسته‌ترین اثر این مجموعه، قدرت «بیانی» پیش‌بینی نشدهٔ این تصویر بی‌تکلف، که تنها با

Archive of SID

www.SID.ir

رویارویی دو شکل ساده و ایجاد تداعی قدرتمند میان آنها پدید آمده است، فراتر از اکثریت آثار مفصل و جزءپرداز سوررئالیستی، نمودی ناب از قوه خیال‌پردازی بشر را مجسم می‌سازد. این اثر، بهتر از هر نمونهٔ دیگری تعریف مکس ارنست از کلاژ را در نمونهٔ بصری به‌کار بسته است: «آنها بهره‌گیری سیستماتیک از تلاقی تصادفی یا سنجیدهٔ چند واقعیت ذاتاً ناسازگار روی صفحه‌ای‌اند که بسیار برای چنین منظوری ناکارآمد است و تأثیر برانگیزی‌شان همچون جرقهٔ شاعرانه‌ای است که در شکاف میان واقعیت‌ها، هنگامی که به‌هم نزدیک می‌شوند، زده می‌شود» (لینتن، ۱۳۸۲، ۱۷۳).

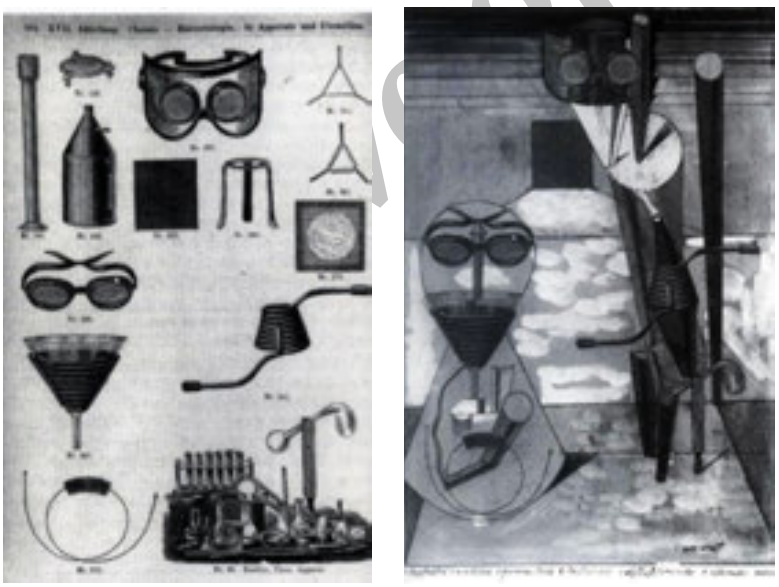
اسپایز یکی دیگر از وجوه ارتباط ارنست با فروید را تأثیر از مقالهٔ فروید با عنوان عجیب و غریب[۱۴] (غیرطبیعی) ذکر می‌کند. منظور فروید اشاره به وضعیتی مبهم است که در آن واحد، یک شیء یا پدیده هم آشنا و هم غریب به‌نظر می‌رسد؛ عدم قطعیتی که شخص را در مرز بین واقعیت و خیال معلق می‌گذارد و موجب شگفتی یا حتی وحشت او می‌گردد.[۱۵] اسپایز معتقد است این نوشته 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 «مخلوق 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 پرجنب‌وجوش ساخته است، طنز و شادابی خاصی به کار او می‌بخشد که آنها را از انواع دیگر «ماشین‌واره»[۱۷]ها متمایز 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 تجسم زندگی ارگانیک و تبدیل شدن به موجودات دیگر وجود ندارد و از این رو فاقد تأثیر آن قوهٔ خیال پرباری‌اند که در کار ارنست جاری شده است (Camfield, 1993, 81, 97).

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

www.SID.ir

شخصیت‌های ارنست به‌سبب خصوصیت «جاندار»ی که به‌دست آورده، فضایی دراماتیک را در اثر پدیدار ساخته‌اند و مناسبات به‌ظاهر آشنای میانشان، اشتیاق برای کشف یک داستان گفته نشده را برمی‌انگیزند. ارنست خود با ادبیات پیوند تنگاتنگی داشت. اسپایز از نوالیس به‌عنوان نویسندهٔ مورد علاقهٔ او یاد می‌کند. در واقع، برخی شخصیت‌های ارنست با الهام از رمان‌های این شاعر رمانتیک آلمانی پدید آمده بودند. در گستره منابع متنوعی که ارنست به‌کار 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 و...) این جملهٔ تأثیرگذار نوالیس بازتاب یافته است: «همهٔ 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 سوررئالیستی آندره برتون، بنجامین پره[۱۸] و رنه کرول[۱۹] یعنی دو شخصیت مرتبط با جنبش ادبی سوررئالیسم آشنایی داشت و به‌راحتی می‌شد ردپای اشیای زنده‌نمای آثارش را در نوشته‌های نویسندگان مزبور جستجو کرد. اما بهتر از همه، مخلوقات چندرگهٔ ارنست که از ترکیب انسان و حشرات و حیوانات به‌وجود آمده بودند، با داستان‌های کافکا قابل مقایسه بودند. در عین حال باید توجه داشت قیاس مخلوقات ارنست با معادل‌های موجود در متن به‌خوبی روشن می‌سازد که روش او بر پایهٔ یک فرمول ساده و تحت‌اللفظی که به‌راحتی نمونهٔ ادبی را به نظیر تصویری بدل سازد نیست (ibid, 44).



تصویر ۱۰. مکس ارنست، یک ورق مس، یک ورق روی،... (۱۹۲۰). تصویر سمت چپ صفحه‌ای از یک مجله فنی با موضوع معرفی ابزارآلات آزمایشگاه شیمی است که ارنست تنها با استفاده از گواش، جوهر و خطوط مدادی، توانسته است دو کاراکتر ماشینی پدید آورد. ، **منبع:** Schneede, 1972, 40

این روش ناموفق پیشتر در هنر رمانتیک و سمبولیست به‌کار رفته بود و طبعاً نتیجهٔ در خور توجهی به‌بار نیاورده بود. اما درامی که در اثر ارنست جاری است قبل از هر چیز به‌واسطهٔ 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،

www.SID.ir

جستجوی معنا و انتظار وقوع یک رویداد خاص را برمی‌انگیزند. اسپایز پیوستگی بی‌نظیر 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 شیوهٔ استنساخیِ یکنواخت سالوادور 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 رابطهٔ 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» (ibdi, 46). بریدن و چسباندن تصاویر به‌عنوان گزینشی شخصی از واقعیات بیرون و نقل یک داستان تازهٔ 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 شیوهٔ 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 توهم‌گونه‌اش در مواجهه با تصاویر کاتالوگ‌های آموزشی و مجلات مصور ثبت کرده بود حاوی دو نکتهٔ 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 «غرابت ناگهانی» یکی از دغدغه‌های کلی سوررئالیسم بود. دیگری نوعی دوری‌گزیدن از تفکر منفعت‌گرایی است که تابع این عناصر ذاتاً «غریب» و زمینه‌هایی از دانش نسبت به استفادهٔ تک‌بعدی و بی‌تفاوت از آنها قرار گرفته است. این تصاویر پیش‌پاافتاده که نگرش مدرن زمانه هیچ نوع ارزش زیباشناسانه‌ای برایشان قایل 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 نحوهٔ برخورد ارنست با تصاویر آماده او را در جایگاه پیشتاز پست مدرنیسم قرار می‌دهد. ارنست به‌طور معمول مبتذل‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین نمونه را از مجموعهٔ تفکیک نشدهٔ تصاویر چاپی انتخاب و آن از طریق «ویرایش گزینشی»[۲۰] و «فرآیندهای افزوده»[۲۱] دوباره احیاء می‌کرد. استفادهٔ او 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] (۱۹۲۹) و یک هفته نیکی[۲۳] (۱۹۳۴) را تنها با بهره‌گیری از تصویر بریده‌های مجلات مبتذل قرن نوزدهمی پدید آورد. (تصویر ۱۱ و ۱۲)

این دسته از کلاژهای ارنست که دلبستگی‌های طبقهٔ متوسط به‌ویژه علائق 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، سلسلهٔ زنجیروار تداعی‌ها، اشارات و کنایه‌ها هرگز پایان نمی‌پذیرد و همواره می‌توان، به‌صورت مداوم، ارتباط‌ها و علائم تازه کشف کرد. بیننده در مواجهه با آثار او در چالش بی‌پایان با چگونگی تفسیر

Archive of SID

www.SID.ir

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 نقطهٔ آغاز فعالیت ارنست باز می‌گردد: بهره‌گیری از منبع نامحدودی از تصاویر و شکل‌های آماده که هر کدام به‌تنهایی واجد 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 - به‌عنوان محصول دیدگاه انسان‌محور از جهان - طفره می‌روند (Spies, 1991, 43, 49, 50).

مروری بر آثار ارنست اختلاف ذاتی او را با نگرش تلخ دادائیستی آشکار می‌سازد. هرچند به عقیدهٔ کامفیلد بهره‌گیری او از متریال‌های خلاف سنت (به‌ویژه استفاده از تصاویر آگهی‌ها)، آمادگی برای پذیرش موقعیت‌های اتفاقی، شمایل‌شکنی و تمسخر 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 تنها به دغدغهٔ بیشتر تکنیکی ارنست و مشغلهٔ غالباً محتوایی دادا (یعنی اعتراض) برنمی‌گردد. آنچه آثار ارنست را نه‌تنها 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 ترغیبش می‌کند تا به‌دنبال روابط و پدیده‌های تازه و در عین حال «واقعی» باشد.

تصویر ۱۱. مکس ارنست، کلاژ، از مجموعه نن بی‌سر یا زن صد سر، **منبع**: http://frank-zumbach.files.wordpress.com/2010/09/fb-/juvjybpp1z4r8vkrfl1lrlo1

تصویر ۱۲. مکس ارنست، آدم‌ها در کوپهٔ قطار، از مجموعهٔ یک هفته نیکی، کلاژ از نقوش گراور، ۱۹۳۴، **منبع**:لینتن، ۱۳۸۲، ۲۰۵

www.SID.ir

ART University e-Journal Website http://Journal.art.ac.ir

نتیجه‌گیری

ارنست با خستگی‌ناپذیری بی‌مانند در دوره طولانی فعالیت هنریش، راه‌ها و شیوه‌های گوناگونی را تجربه کرد و همواره دغدغهٔ کشف و ابداع تکنیک‌های تازه را داشت. برای او یافتن و پدید آوردن تصاویری که دلمشغولی‌های ناب قوهٔ تخیل را به شکلی ملموس و واقعی مجسم کند جذابیت پایان‌ناپذیری داشت. کلاژهای حیرت‌انگیز او اولین‌گام برای به تصویر کشیدن جهانی وهم‌انگیز بود که در لحظه‌ای گذرا از برخورد نامتجانس‌ترین عناصر در ذهن شکل می‌گرفت. جهانی که در آن موجودات محیرالعقول به‌سبب تعاملات آشنا و دلپذیر هرچه بیشتر به ما نزدیک می‌شوند و وجهه‌ای تازه از حیاتی ناشناخته را آشکار می‌سازند. موفقیت 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 متفاوت 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 گسترده در زمان خود بی‌نظیر بود. اما آنچه که در مورد هنر ارنست می‌تواند بیش از این نکته آموزنده باشد برخورد آگاهانه، دقیق و حساب شدهٔ او نسبت به مواد اولیهٔ کارش یعنی عناصری پیش پا افتاده و بی‌ارتباط در جهت پدید آوردن شاهکارهای «تصویری» تمام و کمال است؛ عملی که بی‌شباهت به کیمیاگری نیست و تفاوت 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 سادهٔ 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 توهم‌زدگی ذهن به‌گونه‌ای است که تصورات خودبه‌خود پدید آیند» (Camfield, 1993, 157).

۳. Grattage: در این تکنیک، ارنست صفحه بوم را با لایه‌های رنگ آغشته می‌کرد، سپس بوم را با جسم یا صفحهٔ بافت‌داری که رنگ را «بخراشد» تماس می‌داد و از بافت نوپدید، منظره‌سازی می‌کرد. مجموعه آثار ارنست با تم جنگل و پرندگان، غالباً با این شیوه اجرا شده‌اند.

۴. Oscillation : در این شیوه، ارنست یک قوطی سوراخ شدهٔ 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 می‌ساخت. 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 برتون خود تعریف می‌کرد: «اندیشه القا شده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی» (بیگزبی، ۱۳۸۶، ۵۲).

۶. positivistic

۷. William Blake(1757-1827): شاعر، نقاش و چاپ‌ساز انگلیسی؛ یکی از شخصیت‌های تعیین‌کنندهٔ هنر عصر رمانتیک.

۸. Exquisite corpse: این بازی نام خود را از اولین جمله‌ای که به‌صورت اشتراکی ساخته شد، گرفته است «جسد عالی شراب خواهد نوشید» (بیگزبی، ۱۳۷۵، ۸۹).

۹. سوررئالیسم انتزاعی گرایشی اثرگذار در سال‌های نیمه دوم قرن بیستم گردید و شالوده اکسپرسیونیسم انتزاعی را در آمریکا پی افکند.

۱۰. Hannah Hoch (1889-1978)

Archive of SID

www.SID.ir

۱۱. اسپایز تأکید می‌کند نوع علایق ارنست در زمینۀ ادبیات، تاریخ و پزشکی گرایش متعارفی میان آوانگاردها به‌شمار نمی‌رفت (Spies, 1991, 14).

۱۲. البته تئوری فروید برای ارنست، به‌عنوان بیانیه‌ای از «شاعرانگی بصری» مورد استفاده قرار گرفت، زیرا رویکرد ارنست به مضامین رؤیا، به‌عنوان پدیده‌ای مستقل و الهام‌بخش قوۀ شاعری، در نفس خود رویکردی ضدروانکاوی 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، به‌صورتی که در جهت اهداف تفسیری، بخش‌های آن از هم گسیخته و به دنبال آن، رؤیا از قدرت‌هایش محروم نشده باشد (Spies, ۱۹۹۱, ۳۳-۳۵).

۱۳. مخفف FAbrication de TAbleaux GAsometriques GArantis، (به انگلیسی fabrication of guaranteed gasometric paintings) به معنی ساخت نقاشی‌های گازی‌شکل ضمانت شده.

۱۴. The Uncanny

۱۵. برای آشنایی بیشتر با این اصطلاح خاص روانکاوی فروید خواندن این مقاله توصیه می‌شود: درآمدی بر «شگرف» از دیدگاه فروید، مترجم ابوالفضل حری، فصلنامه فارابی، پاییز ۸۳، شماره ۵۳، ۴۵-۶۴.

۱۶. over painting

۱۷. mechanomorphic

۱۸. Benjamin Peret (1899-195): شاعر فرانسوی

۱۹. Rene Crevel (1900-193 5): 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 پاکباز، تهران: فرهنگ معاصر.
- بیگزبی، سی.وی.ای (۱۳۷۵) *دادا و سوررئالیسم*، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- کپس، جئورگی (۱۳۷۵) *زبان تصویر*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- لینتن، نوربرت (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 retrosective, Munich: Prestel-Verlag.
- www.en.wikipedia.org

Archive of SID

www.SID.ir