Archive of SID

تجسم ساختارشکنی: تحلیل رویکردهای ساختارشکن در تصاویر سورئالیستی قرن ۲۰

فاطمه پورمند*
اشرف‌السادات موسوی‌لر**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۹

چکیده

ساختارشکنی و سورئالیسم، علی‌رغم خاستگاه‌های متفاوتشان، در انتقادی که به نگرش‌های قطعیت‌گرا وارد می‌کنند، اشتراک‌نظر دارند؛ برای آن‌ها قابل‌پذیرش نیست که گستره نامحدود معانی و تفاسیر را بتوان به رابطه معین و تقابلی «مفاهیم دوگانی» تقلیل داد. ساختارشکنی، در رویکرد به متن و ساختارهای زبانی و سورئالیسم در اهتمام به تغییر تجربه‌های ادراکی و ارتقاءدادن واقعیت دریافتی، تقابل‌گرایی ساختاری را به چالش می‌کشند. با مفروض‌داشتن تشابه نگرش مذکور، این پژوهش با هدف بهره‌گیری از نظریه برای خوانش اثر هنری، با روشی تحلیلی، به رویکردهای هنر سورئالیستی قرن ۲۰ (تصویر دو بعدی) از منظر ساختارشکنی می‌پردازد. مبنای تحلیل ساختارشکنانه در این تحقیق، مدنظر قرار دادن رابطه معکوس و مختل‌شده دو جزء تقابلی و همچنین «تعین‌ناپذیری» جایگاه نهایی آن‌ها است. نتیجه آنکه تصاویر سورئالیستی، به‌واسطه گسستی که در رابطه معمول مفاهیم متقابل پدید می‌آورند، قطعیت‌هایی که متزلزل می‌سازند و اطمینان‌خاطرهایی که به‌پرسش می‌گیرند، علاوه بر واسازی نظام تصویری مورداستفاده (هنر انتزاعی و هنر بازنما) نگرش ساختارشکن را نسبت به پندارهای معمول ما از واقعیت، تجسم «عینی» می‌بخشند.

کلیدواژه‌ها: تقابل‌های دوتایی، تعین‌ناپذیری، ساختارشکنی، سورئالیسم، هنر سورئالیستی

*. دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س) ، نویسنده مسئول. Email:fateme.pourmand@hotmail.com
**. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س). Email: a.mousavilar@alzahra.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

ژاک دریدا،[1] سال ۱۹۶۷ مفهوم دیکانستراکشن[2] (شالوده‌شکنی/ ساختارشکنی/ واسازی/ بنیان‌فکنی) را در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های خود: *در باب نوشتارشناسی* مطرح ساخت. او قصد داشت نظام تفکری را به چالش بکشد که بر مبنای مفاهیم متعین و متقابل، به توضیح و تبیین حقایق اهتمام می‌ورزید؛ نگرش دو قطبی‌ساز که پیشینه‌اش به تفکر افلاطونی باز می‌گشت در رویکرد نظریه‌پردازان ساختارگرا به مسئله زبان، تجدید حیات پیدا کرد و گستره عظیم معانی و تفاسیر را به رابطه جمع‌ناپذیر تقابل‌های دوتایی تقلیل داد. اما دریدا تأکید دارد این مفاهیم متقابل، کمتر از آنچه که می‌پنداریم در تضاد ایستا با یکدیگر قرار می‌گیرند «دریدا واژه مکمل، جانشین و متمم را به‌کار گرفت تا مناسبات ناپایدار میان زوج‌ها را نشان دهد؛ [...] دلالت‌کنندگان شناور را نمی‌توان در نقطه‌ای معین و ثابت متوقف نمود؛ این واژگان دارای دلالتی تعین‌ناپذیرند» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۸۸، ۹۰). بنابراین ساختارشکنی، خط‌کشی واضح میان مفاهیم و معانی را غیر قابل‌قبول می‌داند و به‌عوض، تأکید دارد رابطه میان مفاهیم به ظاهر متقابل در نهایت، «تعین‌ناپذیر» است.

پیش از دریدا مکتب سورئالیسم[3] با رویگردانی از خردمحوری مدرنیسم، بر دریافت‌های حاصل از تعلیق عقلانیت و خودآگاهی متمرکز شد و با رویکردی عمل‌گرا، ثابت کرد می‌توان دامنه تجربیات و ادراکات بشری را بسیار گسترده‌تر ساخت و از این رو نگاه به واقعیت را تغییر داد. هنر سورئالیستی، ثمر تلاش‌های عملی حلقه سورئالیسم بود و دستاوردهای آن، فراتر از رهنمودها و انتظارات نظریه‌پردازان این مکتب، نشان داد هنر قادر است به عمیق‌ترین دغدغه‌های فکری، تجسم و عینیت ببخشد.

به‌نظر می‌رسد اهداف ساختارشکنی در رفع محدودیت‌های معناپذیری (به واسطه نفی مفاهیم متقابل) قابل‌قیاس با تلاش‌های سورئالیسم در تغییر نگاه به دنیای واقعی باشد و بتوان راهکارها و رویکردهای سورئالیستی را ساختارشکنانه هم توصیف کرد. با این فرض، پژوهش حاضر تلاش دارد به این سؤال پاسخ دهد: هنر سورئال قرن ۲۰ (در عرصه تصویر دوبعدی) چگونه مفاهیم متقابل را ساخت‌شکنی می‌کند و در نظام تجسمی مورد بهره‌برداری‌اش، شکست و گشایش پدید می‌آورد؟

این پژوهش با هدف بهره‌گیری از نظریه برای مطالعه آثار هنری، با روشی تحلیلی به رویکردهای هنر سورئالیستی از منظر ساختارشکنی می‌پردازد. ضرورت چنین پژوهشی، به طور کلی، از جهت امکاناتی که نظریه برای فهم غنی‌تر اثر هنری فراهم می‌آورد می‌تواند مورد توجه باشد؛ به عبارتی، نظریه قادر است زبان اثر را باز کند و دامنه معانی و تفاسیر ممکن آن را وسیع‌تر سازد. به طور خاص، ساختارشکنی، رویکردی به خوانش متن است که جنبه‌های رهاساز آن، امکان ارائه تفسیرهای گوناگون و نامحدود را فراهم می‌آورد و از این‌رو، در عرصه تحلیل و تفسیر اثر هنری هم‌چنان مورد توجه قرار دارد. هنر سورئالیستی تاکنون از منظر ساختارشکنی مورد مطالعه قرار نگرفته است و این پژوهش با ارائه تحلیلی بر مبنای ساختارشکنی، تلاش دارد دستاورد بزرگ هنر سورئال را در تغییر نگاه به نمودهای واقعیت تبیین کند؛ تصویر تازه‌ای که این هنر خلق کرده، نگاه ساختارشکنانه به دنیای پیرامون را به‌گونه‌ای عینی و ملموس مجسم ساخته است.

پیشینه پژوهش

دریدا در کتاب *حقیقت در نقاشی* (۱۹۸۷) با ارائه شرحی واسازانه از دیدگاه‌های کانت و هایدگر، به امکان‌ناپذیری تفکیک ساحت هنر از غیر هنر یا به تعبیر او، درون و بیرون «قاب» می‌پردازد.

در مجموعه مقالات *ارتباطات فرانسوی ژاک دریدا* (۱۹۹۹)، خویشاوندی نوشته‌های دریدا، با تفکر، فرهنگ و ادبیات فرانسوی مورد مطالعه قرار گرفته‌است؛ برانیگن در مقاله «ما با ادبیات نسبتی نداریم» نوشتار دریدایی را با سبک متون سورئالیستی مطابقت می‌دهد.

همچنین، می‌توان به پژوهش‌هایی اشاره کرد که به تحلیل و تفسیر آثار هنری از منظر ساختارشکنی پرداخته‌اند. آن کرانی ـ فرانسیس (۲۰۱۳) در مقاله «هنر رون موئک: مجسمه‌سازی به مثابه ساختارشکنی»

www.SID.ir

Archive of SID

نگرش ساختارشکنانه موئک، مجسمه‌ساز هایپر رئالیست معاصر را در نحوه به چالش کشیدن دوگانگی دکارتی ذهن/ بدن، مورد بررسی قرار داده است.

فیروزه شیبانی (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی مفهوم تصمیم ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد» با هدف بهره‌گیری از راهبرد واسازی در خوانش نقاشی (نقاشی به مثابه متن) مفاهیم دوگانه و جایگاه تصمیم‌ناپذیر آن‌ها را در سه اثر از علیرضا اسپهبد مورد بررسی قرار می‌دهد. مهم‌ترین یافته تحقیق، با تأکید بر مفاهیم تصمیم‌ناپذیرِ واساز، دستیابی به یک روش جهت خوانش نقاشی است که در تقابل با نقدِ سنّتی قرار می‌گیرد.

فریده آفرین (۱۳۹۳) در مقاله «خوانش ساختارشکنانه آثارِ جوزف کاسوت» به معنای اثر هنری و چگونگی طرح آن در آثار کاسوت می‌پردازد. مؤلف با مدنظر قرار دادن تفکر ساختارشکنی، به مواردی مانند حذف ساختار و مرکز رایج برای اثر هنری، بینامتنیت، خوانش دوگانه، خط خوردگی، نوشتار، بستر و زمینه آثار هنری و هزارتو در آثار کاسوت اشاره می‌کند. او در مقاله‌ای دیگر با عنوان «چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگارهٔ بیرون آوردن یوسف از چاه» (۱۳۹۰) می‌کوشد با هدف بررسی روند تزلزل معنای قطعی و رسیدن به معانی جدید، نگارهٔ ایرانی بیرون آوردن یوسف از چاه را بر مفاهیم اصلی واسازی دریدا مورد انطباق قرار دهد.

سارا شاه‌محمدیان (۱۳۸۹) در رساله کارشناسی ارشد با عنوان «پست مدرنیسم و گفتمان هنر نقاشی: امکان یا امتناع شالوده شکنی از پارادایم‌های کلاسیک و مدرن در آثار نقاشان دو دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ ایران» شالوده‌شکنی را به مثابه رویکرد روش‌شناسی گفتمان پست‌مدرن، در تجزیه و تحلیل آثار هنری این دو دهه مورد بررسی قرار می‌دهد. حسین طباطبایی‌نژاد (۱۳۹۱) در رسالهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «کارکرد زدایی از ظروف سفالین بر مبنای نقد واسازانه (با نگاهی به نقد ساختارشکنی دریدا)» تلاش کرده است واسازی کارکرد از ظروف سفالین را از طریق تغییر در فرم ظروف و برخی دیگر از ویژگی‌های بصری آن‌ها به انجام رساند.

با توجه به اینکه ارتباط سورئالیسم و ساختارشکنی در عرصه هنر تا کنون مورد پژوهش قرار نگرفته، مقاله حاضر با تحلیل رویکردهای ساختارشکن در تصاویر سورئالیستی قرن بیستم، در این زمینه گام نخست را برداشته است.

ساختارشکنی

ساختارشکنی، نخستین و مهم‌ترین رویکرد انتقادی به فلسفه ساختارگرا و از این رو طلیعه اندیشه‌های پساساختارگرا دانسته می‌شود. پیش از این، ساختارگرایان اصرار داشتند معرفت بشری را تنها در چارچوب زبان و ساختارهای زبانی توضیح دهند؛ به‌عبارتی، شناخت نه از طریق ذهن بلکه به‌واسطه نشانه‌ها و دلالت‌های زبانی تحقق می‌پذیرد. دریدا در توضیح دیکانستراکشن می‌گوید: «اولین دغدغه دیکانستراکشن «نظام» است. نه به معنای تخریب آن، بلکه گشایش دادن به امکانات سازمندی و گردهم‌آیی [...] دیکانستراکشن تأملی است در سیستم» (Brannigan, 1999: 69). دریدا معتقد است بن‌فکنی و ساخت‌زدایی را می‌توان گونه‌ای استعارهٔ «معمارانه» به شمار آورد. بنابراین وقتی می‌گوییم بن‌فکنی «مراد تخریب و ویران‌سازی یک ساختمان نیست بلکه باید آن را به گونه‌ای پرسش دربارهٔ الگو و طرح معمارانه به شمار آورد» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۴۳). در نگاه ساختارگرایان معنا بر پایه روابط ساختاری خاصی شکل می‌گیرد که مهم‌ترین آن‌ها نظام مفاهیم دوگانی (تقابل‌های دوتایی) است مثل طبیعت/ فرهنگ، زن/ مرد، خیر/ شر و... . آن‌ها می‌پندارند که در هر نظام زبانی و به تبع آن فرهنگی و اجتماعی، می‌توان این دو قطب ذاتی را آشکار نمود و بر این اساس، نظام را عیناً تشریح کرد. به علاوه، در تعریف دوگانه‌ها معمولاً یکی از دو وجه برتری می‌یابد و «مرکز» محسوب می‌شود: «در یک تقابل فلسفی کلاسیک، نه با همزیستی یک دورویی بلکه با یک پایگان قهرآمیز سروکار داریم. در این تقابل، یکی از دو جز (به لحاظ ارزشی، منطقی و...) بر دیگری حاکم بوده و در موضع بالاتر می‌ایستد. شالوده‌شکنی این تقابل بیش از همه به معنی وارونه کردن آن پایگان در یک وهله مفروض است» (دریدا، ۱۳۸۱: ۶۶). دریدا

www.SID.ir

Archive of SID

واژگون کردن سلسله مراتب تقابلی را که تاکنون به نحوه شناخت ما تعین بخشیده است، اولین راهبرد ساختارشکنی قرار می‌دهد البته نه به طریق مکانیکی و فرمول‌وار که موجب شود دوگانگی دیگری پدید آید که تنها عکس حالت نخست است «دیکانستراکشن نمی‌تواند خودش را محدود کند یا بی‌درنگ به «خنثی‌سازی» بپردازد؛ بلکه می‌بایست به‌وسیله ژستی دوگانه، یک دانش و نوشتار دوگانه، به واژگون‌سازی تقابل‌های کلاسیک اقدام کند و نوعی جابه‌جایی عمومی در سیستم پدید آورد» (Derrida, 1982: 329). در وهله اول، دریدا نوشتار را بر گفتار ترجیح می‌دهد؛ جائیکه غیاب مؤلف بر حضور او برتری می‌یابد: «بن‌فکنی با الویت بخشیدن به نوشتار در قیاس با گفتار نوعی سیلان، نوسان و انتشار معناها را فراهم می‌نماید» (ضمیران ۱۳۷۹: ۵۳) به علاوه، دریدا بر «عدم تعین»[۴] دلالت‌ها تأکید می‌ورزد: «مراد از گستره نامتعین ساحتی است که در آن مرز میان تقابل‌های دوتایی چون حقیقت و مجاز، زنده و مرده، وجود و ماهیت، دال و مدلول، گفتار و نوشتار و نظایر آن ناپدید می‌شود و دیگر تفکیک آن‌ها امکان‌پذیر نخواهد بود [...] هدف او از به کارگیری ساحت نامتعین، نفی نظام منطقی ارسطو، هگل و به طور کلی تقابل‌های دوتایی ساختارگرایان است» (همان: ۱۱۰). ساختارشکنی نشان می‌دهد معانی مسلم پنداشته شده، فاقد مرجعیت و اصالت ذاتی‌اند و می‌توان دلالت‌های قطعی را با تردید و پرسش روبه‌رو ساخت؛ «شالوده‌شکنی کار خود را با شوراندن خرد علیه خود، برای نشان دادن وابستگی تلویحی خرد به یک سطح معنایی سرکوب‌شده یا به‌رسمیت‌نشناخته دیگر، آغاز می‌کند» (نوریس، ۱۳۸۵: ۱۰۷). برای دال‌ها، می‌توان مدلول‌های بسیاری مفروض داشت بنابراین هیچ تفسیر یگانه و نهایی برای متن قابل‌تصور نیست و می‌توان بی‌شمار معانی و برداشت‌های متنوع از آن به‌دست داد؛ شگرد عدم تعین و مرکز زدایی، متن را از زنجیر معانی صلب و ثابت رها می‌کند و در بستر دلالت‌های شناور، معنای نهایی متن همواره به تعویق می‌افتد. دریدا می‌گوید: «ضروری است از این به بعد طوری بیندیشیم که گویی دیگر مرکزی وجود ندارد. مرکز نمی‌تواند در فرم یک موجودیت حاضر و حقیقی به فکر بیاید زیرا هیچ جایگاه طبیعی و ثابتی ندارد، اما یک کنش است، نوعی «نامکان» که در آن بی‌شمار جابه‌جایی‌های معنایی و نشانه‌ای وارد بازی می‌گردند» (Derrida, 2005: 353).

سورئالیسم

سورئالیسم، جنبش «ادبی» متعلق به سال‌های پس از جنگ جهانی اول بود؛ بنابراین، بدبینی و روگردانی‌اش از آرمان‌های خردمحور مدرنیستی (که تحقق نیافتند و جنگ شاهدی بر آن بود) تا حدی متأثر از حال و هوای یاس‌آمیز این دوران و البته جو متشنجی بود که دادائیست‌ها ایجاد کرده بودند. تعدادی از سورئالیست‌ها قبل‌تر دادا محسوب می‌شدند اما سورئالیسم اکنون ویرانگری را پشت سر گذاشته بود و به ساخت جهانی بهتر نوید می‌داد «خط فکری برتون استوار بر این عقیده است که خردگرایی فرهنگ غرب آن‌چنان که باید و شاید نمی‌تواند حق مطلب را در مورد گستره و ژرفای تجربه فردی ادا کند؛ نه از عهده دسته‌بندی و تفسیر واقعیت برمی‌آید نه توان چیرگی بر آن را دارد [...] برتون در برابر این جهان‌بینی عقلانی، دنیای درونی یکسر متفاوتی پیش رو می‌گذارد که دنیای تصور، خیال، غریزه و ناخودآگاه است و هنرمندان را به بیان این واقعیت برتر (سورئال) فرا می‌خواند» (بکولا، ۱۳۸۷: ۳۱۶).

آندره برتون در مانیفست اول سورئالیسم که در ۱۹۲۴ منتشر شد، اعلام کرد: «من معتقدم دو حالت به‌ظاهر متناقض رؤیا و واقعیت، در آینده‌ای نزدیک به یک واقعیت مطلق، یک «فرا واقعیت»[۵] تبدیل خواهند شد» (Breton, 2005: 14). تأکید برتون بر ارائه تعریفی دیگر از مقوله چالش‌برانگیز واقعیت، واکنشی بود به کاستی و ناکارآمدی پنداشت‌های غالب نسبت به آن «هدف نهایی آن‌ها نه براندازی واقعیت یا حتی پیشی گرفتن بر آن، بلکه به دست دادن تعریفی دیگر از آن بود که هم جهان خودآگاه و هم دنیای ناخودآگاه را در بر بگیرد» (بیگزبی، ۱۳۸۶: ۹۳).

با هدف حصول به واقعیت برتر، سورئالیسم، نفوذ به ضمیر ناخودآگاه و شکار نمودهای خالص از غیرعقلانیت

www.SID.ir

Archive of SID

محض را مبنا قرار داد و انواع راهکارهایی را توصیه می‌کرد که روان آگاه را به‌منظور تجربه امر ناخودآگاه، معلق نگه می‌داشت.[۶] اصلی‌ترین ترفند «نوشتن خودکار» بود «خودکاری روانی[۷] در ناب‌ترین حالت ممکن، که شخصی بخواهد به‌واسطه آن ـ چه به‌صورت شفاهی، کلمات نوشته‌شده یا هر روش دیگر ـ کارکرد حقیقی فکر را ابراز کند؛ تحت فرمان مطلق فکر و در غیاب هرگونه کنترل اعمال‌شده از سوی عقل و معاف از هرگونه دلمشغولی زیبایی‌شناختی یا اخلاقی» (Breton, 2005 : 26). سورئالیسم در رویایی با تقابل مفروض خودآگاهی و ناخودآگاهی، وجه فرعی و دوم را اولویت بخشید؛ اگر تاکنون خودآگاهی، شرط لازم دریافت و شناخت فرض می‌شد از این به بعد، امر ناخودآگاه تجربه‌های ادراکی را اعتبار می‌بخشید. تأکید بر حالات ناپایدار و پرنوسان ذهن ناخودآگاه که در آن به‌نظر می‌رسید مرزهای شناختی مخدوش شده‌اند قابل‌قیاس با فضای سیال نوشتار بود. اینجا هم غیاب مؤلف بر حضور او برتری می‌یافت و امکان دریافت بی‌واسطه تجربه‌هایی متفاوت فراهم می‌آمد. با این‌حال، تکیه مطلق بر وجه ناخودآگاه نیز غیرممکن به‌نظر می‌رسید. حتی در خود کارترین وضعیت ذهن، سخت می‌شد تأثیر خودآگاهی را به‌کلی انکار کرد؛ درواقع، بهترین نوشتارهای سورئالیستی حدی از روابط قابل‌فهم را در پیوند اجزای متن لحاظ کرده‌بودند. «سورئالیست‌ها تلاش دارند با حفظ ارتباط تجربه با ضمیر ناخودآگاه، آن را به وضعیت خودآگاه نیز وارد سازند» (Brannigan, 1999: 55). بنابراین، تاکید بر ناخودآگاهی، به‌منزله ایجاد نوعی جابه‌جایی در نظام داده‌های ادراکی و شناختی بود؛ حالتی که دو وضعیت ذهن در رابطه‌ای بیشتر تکمیلی تا تقابلی قرار می‌گرفتند؛ سورئالیست‌ها درنهایت اذعان داشتند که به هنگام تولید اثر ادبی یا تجسمی، وضعیت خودآگاه/ ناخودآگاه ذهن، موقعیتی تعین‌ناپذیر است؛ یعنی معلوم نبود در متن حاصل، چه میزان از ناخودآگاهی سود برده‌شده‌است و تا چه حد ذهن آگاه مداخله داشته‌است.

برانیگن شیوه دریدا را قابل قیاس و دارای ارتباط نزدیک با نویسندگان سورئالیستی در پدیدآوردن متون خودکار می‌داند. او با تاکید براینکه سورئالیسم هم نشان داده‌است «برای معنا یافتن چیزی، زبان ابتدا نباید هیچ معنایی داشته باشد» (Ibid: 70) می‌گوید: «در وهله نخست، هم دریدا و هم سورئالیست‌ها، مجذوب تولید زبانی هستند که به فضای [سیال] نوشتار میل پیدا می‌کند؛ آن‌ها از پیش‌بینی‌پذیربودن گریزانند و با بهره‌گیری راهبردی مشابه از رسانه نوشتار سعی دارند ادبیات، فلسفه و هنر را در جهت انحراف از خودشان مورد استفاده قرار دهند و «ناخودآگاه مخالف»[۸] آن‌ها را برملا سازند» (Ibid: 55).

هنر سورئالیستی

بسیاری از مورخان هنر، به‌ویژه نظریه‌پردازان هنر مدرن بر این عقیده‌اند که باید میان هنر سورئالیستی و جنبش سورئالیسم تمایز قائل شد؛ زیرا این مکتب، ساخته و پرداخته نویسندگان بود و در اساس ماهیت «ادبی» داشت. اما در عین‌حال، آن‌ها این نکته را از نظر دور نمی‌دارند که شکوفایی هنر سورئالیستی تا حد زیادی در هسته این جنبش، هم‌فکری و تبادل‌نظر اعضا (اعم از هنرمندان و نویسندگان) و همچنین، حمایت‌های مؤثر شخص برتون تحقق یافت. تلاش برای خلق معادل «تجسمی» ایده‌های سورئالیسم، برای بسیاری از هنرمندان، نقطه عزیمتی برای مکاشفات و ابداعات بعدی خودشان گردید.

برای مکتبی که از تحول زندگی ملالت‌بار سخن می‌گفت و ایدئولوژی خود را بر مبنای گستردن دامنه واقعیت و تجربه‌های ادراکیِ ملموس تعریف می‌کرد، «عینی‌ساختن» و تجسم بخشیدن به ایده‌ها واجد اهمیت بسیار بود. سورئالیسم با تاکید بر نقش هنرمندان و کمک به شکل‌گیری هنر سورئالیستی، نشان داد مایل نیست ایده‌هایش را تنها به متون ادبی محدود کند و تلاش کرد تجربه زیبایی‌شناختی حاصل از نگرش سورئال را در ادراک بصری هم محقق سازد. هم‌نشینی و رابطه‌هایی که به‌طور طبیعی در ذهن ما ناپذیرفتنی و غیر ممکن به نظر می‌رسد در تصویر سورئالیستی به یک کلیت ادراک‌پذیر بدل می‌شود که جرقه مکاشفه را به سرعت حاصل می‌کند. هنر سورئال از اجزا (و تصاویر)

www.SID.ir

Archive of SID

واقعیت ملموس بهره می‌برد اما شناخت ما را نسبت به آنها دگرگون می‌سازد و بدین نحو نگاه تازه‌ای را به زندگی روزمره و اجزای آن ملزم می‌سازد؛ این تجدید نگرش به زندگی تقریباً تمام آن چیزی بود که سورئالیسم رسالت خود قرار داده بود؛ هدفی که بی یاری هنر سورئالیستی و اثرگذاری عمیق آن، دست‌یافتنی به‌نظر نمی‌رسید.

رویکردهای ساختارشکن در هنر

نخستین تلاش‌ها برای دست‌یافتن به «خودکاری» در عرصه تجسمی، با بهره‌گیری از ۱. طراحی‌های فی‌البداهه و فارغ از هرگونه پیش‌زمینه فکری و ۲. پدید آوردن لکه‌ها، خطوط و بافت‌ها به شیوه‌ای کاملاً اتفاقی و پیش‌بینی‌نشده ـ در قالب تکنیک‌های رنگ‌چکانی نوسانی،[9] فروتاژ[10] و عکس‌برگردان[11] ـ صورت گرفت. اما چنین ترفندهایی فقط به منزله پیش‌درآمد خلق اثر هنری و آزادسازی فکر از پنداشت‌های قبلی درنظرگرفته می‌شد. خوان میرو[12] در توضیح شیوه کارش می‌گوید: «به جای اینکه تصمیم بگیرم چیزی بکشم، شروع می‌کنم به نقاشی‌کردن و همین‌طور که می‌کشم تصویر کم‌کم خودش زیر قلم‌موی من نمود پیدا می‌کند. همین‌طور که کار می‌کنم، شکل تبدیل می‌شود به نشانه‌ای از یک زن یا یک پرنده [...] نخستین مرحله، آزاد و ناخودآگاه است [...] مرحله دوم اما دقیق و حساب‌شده است» (بکولا، ۱۳۸۷: ۳۲۱-۳۲۰). آثار میرو را نمی‌توان در حوزه هنر انتزاعی جای داد زیرا خطوط و شکل‌های رنگین او در عین‌حال که شبیه به نمونه‌ای در واقعیت خارجی نیستند، عناصر خالص بصری هم به‌شمار نمی‌آیند؛ از این روست که در توصیف این فرم‌های نامتعین از اصطلاح «زیست‌واره»[13] بهره برده می‌شود. (تصویر ۱).

کیفیت «تعین‌ناپذیر» موجود جاندار یا بی‌جان، در آثار ایو[14] تانگی هم ابهام‌آفرین می‌شود. «او مثل یک خوابگرد نقاشی می‌کرد و به تصاویرش اجازه می‌داد خود به خود رشد کنند، این‌که تانگی هرگز نیازی احساس نکرد این فرم‌ها را حتی برای خودش توضیح دهد آن‌ها را مرموزتر می‌سازد» (Alexandrian, 1995: 80). تانگی این سرزمین ناشناخته را، «ساحل‌هایی که محل تشکیل انجمن موجودات معدنی عجیب و غریب است» (Ibid) با بهره‌گیری ماهرانه از نور و سایه، حجم‌نمایی فرم‌های زیست‌واره و نمایش منظره‌ای رمانتیک با خط افق محو شده، در چشمان‌مان آشنا جلوه می‌دهد. (تصویر ۲)

تصویر ۱. خوان میرو. فضای داخلی هلندی(۱). رنگ روغن روی بوم. ۱۹۲۸. www.moma.org

تصویر ۲. ایو تانگی. من منتظرت هستم. رنگ روغن روی بوم. ۱۹۳۴. www.matta-art.com

www.SID.ir

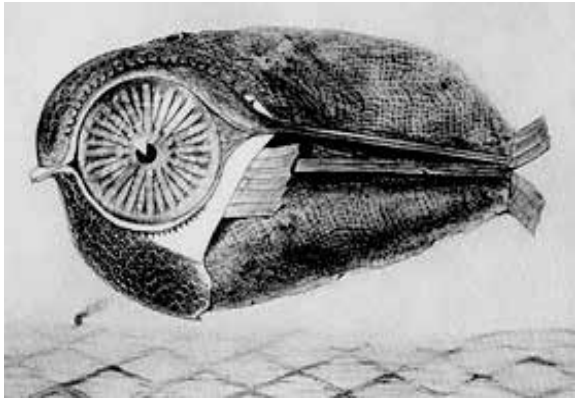
Archive of SID

نقاشی‌های میرو و تانگی، نوعی ساخت‌شکنی در نظام هنر انتزاعی پدید می‌آورند؛ آنها کار خود را محدود به استفاده از خطوط و لکه‌رنگ‌هایی نکردند که مطلقاً قابلیت تداعی چیزی را ندارند. آنها با فراتر رفتن از حدود عناصر بصری بنیادین، امکانات نظام انتزاعی را گسترش می‌دهند و در بستری نامتعین، قابلیت‌های تفسیری و معنایی نامحدودی فراهم می‌آورند. همین‌طور، برخی دیگر از تصاویر سورئالیستی که به سبب بهره‌گیری از نمودهای قابل‌تشخیص‌تر، فیگوراتیو[۱۵] خوانده می‌شوند در اساس، مناسبات هنر پیکرنما را واسازی کرده‌اند.

برای مثال، مکس ارنست،[۱۶] تکنیک کلاژ را در جهت متزلزل ساختن هر نوع قطعیتی در پندار ما از واقعیت به‌کار می‌برد؛ «آراگون[۱۷] در کلاژ، امکان بالقوه‌ای برای هجوم به واقعیت می‌دید: به‌واسطه فرم ویران‌کننده «امر شگفت‌انگیز»[۱۸] که اجزایش را از همان واقعیتی به وام می‌گیرد که قصد دارد در مقابلش بایستد؛ سورئالیست‌ها کلاژ را اسلحه‌ای مرگبار در مقابل روزمرگی و ابتذال زندگی می‌دانستند» (Ibid: 92). ارنست برای ساخت کلاژها از عکس‌های متعارف مجلات علمی استفاده می‌کرد که طبیعتاً برای شناخت پدیده‌های جهان مادی کاملاً مستند و معتبر پنداشته می‌شدند. «او ماده اولیه کارش را از تصاویر حاضر آماده برمی‌گزید و با به‌کارگیری انواع ترفندها و تکنیک‌های فریبنده[۱۹] موجودات عجیب‌الخلقه‌ای پدید می‌آورد که جزئیات منابع اولیه را کاملاً تحت‌الشعاع قرار می‌داد» (Camfield, 1993: 12-13). (تصویر۳).

تصویر ۳. مکس ارنست. اینجا همه چیز هم چنان شناور است. کلاژ از مجموعهٔ fatagaga، ۱۹۲۰. (Camfield, 1993: 75).

ارنست از تصاویر قابل‌اعتماد واقعیت موجود، تصاویری کاملاً خیالی و درعین‌حال «واقع‌نما» خلق می‌کرد. مهارت بی‌بدیلش در «آشنا زدایی» از تصاویر مشخص و به‌همان اندازه «ملموس‌ساختن» فرم‌های مبهم و نامشخص مثال‌زدنی بود؛ «ارنست از ابتدای فعالیت در گروه دادای کُلن، نگرش خاصی را دنبال می‌کرد: خلق کیفیتی روایی و درعین‌حال اسرارآمیز در فضای تصویر، از طریق ادغام شکل‌های مشخص با تصاویر مبهم» (Ibid). شگردهایی که اطمینان‌خاطر ما را به نمودهای واقعیت زیرسؤال می‌برد و رابطه «طبیعی پنداشته‌شده» دال و مدلول را از هم می‌گسلد؛ غیرممکن نیست آناتومی علمی یک سوسک تبدیل به کشتی شناوری در فضا شود همان‌گونه که می‌توان از درون خطوط و لکه‌های تصادفی، انواع فیگورها و جانوران عجیب‌الخلقه را بیرون کشید. (تصویر۴)



تصویر۴. مکس ارنست. فراری. ۱۹۲۶. فروتاژ (بافت حاصل از سطوح زبر زیر کاغذ). www.moma.org

سالوادور دالی[۲۰] تلاش طاقت‌فرسایی را به‌کار می‌گرفت تا جهان اوهام یا به عبارتی بهتر، جنون و هذیان را آنقدر واقعی و ملموس به تصویر کشد که برای باور کردنش هیچ عذر و بهانه‌ای وجود نداشته باشد «دالی به صراحت می‌گفت که هدف وی از هنر نقاشی این است که در بی‌نظمی، نظمی به‌وجودآورد و از رهگذر آن در جهت بی‌اعتبار ساختن تمام و کمال جهان واقعیت گام بردارد» (لینتون، ۱۳۸۶: ۲۱۰). لینتون هنر دالی را «هم مخرب، هم سازنده؛ هم گمراه کننده و هم آموزنده» توصیف می‌کند (همان: ۲۱۲). البته دالی

www.SID.ir

Archive of SID

شخصاً به سبک هنری خود «نقد پارانوئیدی»[۲۱] می‌گفت و آن را «روش خود انگیخته دانش غیرعقلانی، بر اساس عینیت‌بخشیِ انتقادی و نظام‌مند تداعی‌ها و تفاسیر هذیان‌گونه» (Breton, 2005 : 274) تعریف می‌کرد. دالی که نقاشی‌هایش را «عکس‌های دست‌ساز» می‌نامید، نقاشی پیکرنما را با تمام ترفندهای فریبنده مختص به آن، برای تولید تصویری دقیق، واضح و شفاف از جهان «غیر واقعی» به‌کار می‌برد؛ به عبارتی، رسالت هنر واقع‌نما معکوس می‌شود و اگر تاکنون نظام بازنمایی به‌منظور انعکاس واقعیت بیرونی، یا بهتر بگوییم جعل نسخه‌ای از آن بر سطح دوبُعدی به‌کار می‌رفت، در نقاشی‌های دالی، برای عینیت بخشیدن به جهان اوهام و رؤیاهایی به خدمت گرفته می‌شد که اساساً در نگرش خرد محور فاقد ارزش به حساب می‌آمدند.

ساکنان دنیای جنون‌زده دالی، در روند استحاله‌ای بی‌پایان، مداوماً ماهیت خود را تغییر می‌دهند؛ آدم‌ها، حیوانات و اشیاء به یکدیگر تبدیل می‌شوند و کیفیات مواد گوناگون را اخذ می‌کنند. مشخص نیست این دگرگونی‌های ناخوشایند و تهوع برانگیز که با رنگ‌هایی درخشان و جواهرگونه به‌تصویر درآمده‌اند، در کدام نقطه آغاز شده و کجا به‌پایان می‌رسد؛ مرز وجودی میان پدیدارهای گوناگون سیال می‌شود و تشخیص ماهیت آنان را با «تعین‌ناپذیری» روبه‌رو می‌سازد. (تصویر۵).

تصویر۵. سالوادور دالی. پرتره پیکاسو (بخشی از اثر).رنگ روغن روی بوم. ۱۹۴۷. www.wikiart.org

اما سالوادور دالی صریح‌ترین رویکرد ساختارشکنانه‌اش را در اهتمام به خلق «تصاویر دوگانه» نشان می‌دهد؛ سوژه‌ای سرگرم‌کننده در هنر ادوار گذشته[۲۲] اکنون سلاح کارآمدی برای متزلزل ساختن واقعیت ادراکی محسوب می‌شد. آنچه چشم‌های ما در حالت هوشیاری کامل، مستقیماً دریافت می‌کند قاعدتاً باید در حکم واقعیتی بی‌چون‌وچرا پذیرفته شود، اما دالی اثبات می‌کند که حتی این موقعیت هم نمی‌تواند قطعی فرض شود؛ درست زمانی‌که بیننده یقین دارد نمود مشخصی را رؤیت نموده است، تصویر، بلافاصله ساختار خود را عوض می‌کند و به نمودی کاملاً متفاوت تبدیل می شود؛ طوری‌که نمی‌توان گفت کدام تصویر یا ساختار اولویت و اعتبار بیشتری دارد. (تصویر۶).

تصویر۶. سالوادور دالی. سه دوره زندگی: پیری، میانسالی و کودکی. رنگ روغن روی بوم. ۱۹۴۰.www.thedali.org

رنه ماگریت،[۲۳] سورئالیست متفاوت‌تری بود؛ از این جهت که نقاشی‌هایش بدون توسل به حالات ناخودآگاه ذهن و بدون نیاز به انواع ترفندهای پیچیده، دغدغه‌های فلسفی او را به‌گونه‌ای حساب‌شده، دقیق و موشکافانه مجسم می‌ساختند؛ تصاویری که نمودی واقعی و بازنمایانه داشتند. «من خودم را محدود می‌کنم تا تنها، تفکری را به تصویر بکشم که به یمن نقاشی «قابل دیدن» می‌شود». (توبوش، ۱۳۸۷: ۶۷). ماگریت، هم‌عقیده با هنرمندان مدرن معاصرش، بر بیهودگی و مبنای غیرعقلانی هنری که هدفش بازنمایی واقعیت بیرونی است تأکید می‌ورزید، البته به شیوه‌ای متفاوت و

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۷. بخشی از مقاله مصور ماگریت: کلمات و تصاویر. ۱۹۲۹ (Gablik, 1972: 140).

متناقض‌نما؛ زیرا ماگریت، خود با بهره‌گیری از نقاشی واقع‌نما، بنیان آن را زیرسؤال می‌برد: آن نظام هنری که تاکنون تلاش کرده‌است با شبیه‌سازی پدیدارها، واقعیت محسوس را بازتولید کند.

ماگریت در آخرین شمارهٔ مجلهٔ *انقلاب سورئالیستی* (۱۹۲۹)، مقاله مصور کوتاهی با عنوان «کلمات و تصاویر» منتشر کرد که در آن، با آزمودن انواع جابه‌جایی‌های تصاویر و کلمات و ابژه‌ها، کاستی‌ها و موانع نظام بازنمایی را مورد توجه قرار می‌داد. او تصریح داشت «در نقاشی، ماهیت کلمات و تصاویر یکسان است» (Gablik, 1972: 139). به این معنا که بازنمود تصویری یک شیء، چندان تفاوتی با نام آن در زبان ندارد و این دو در یک نقاشی به‌راحتی می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند. برای مثال، نوشتن نام شیء موردنظر (به‌جای مصور کردن آن) در تابلویی که قصد دارد نسخه‌ای از واقعیت بیرون پدید آورد، مشکلی در وجه ارتباطی آن با مخاطب ایجاد نمی‌کند. ماگریت قصد داشت سستی پیوند هنر بازنما را با حقیقت، در قیاس با اعتبار اندک قراردادهای زبانی در بازتاب واقعیت، قرار دهد و بر ناتوانی مشابه هر دو تأکید ورزد. سوزی گابلیک[۲۴] از این‌نظر، مشغولیت‌های ذهنی ماگریت را با لودویک ویتگنشتاین، فیلسوف معاصر ماگریت، از یک جنس می‌داند: «دغدغه ماگریت هم پیدا کردن راهی بود که به‌واسطه آن بتوان منطق را در جهت شکستن استبداد کلمات و آشکار ساختن آشفتگی‌هایی به‌کار برد که در فرم‌های زبان ما ریشه دارند» (Ibid: 127). ماگریت «این‌همانی» کلمه و شیء، یا تصویر و شیء را مورد پرسش قرار می‌دهد؛ او در مورد تصویر (۷) می‌نویسد: «[خود] شیء هرگز کارکردی

تصویر۸. رنه ماگریت. خیانت تصاویر. ۱۹۵۳-۱۹۵۲. گواش روی کاغذ. نوشته زیر تصویر: «این یک پیپ نیست» (Brodskaia, 2009: 189).

مطابق با نام یا تصویرش ندارد» (Ibid: 140). و می‌توان گفت «یک تصویر بیشتر شبیه یک تصویر دیگر است تا شبیه آنچه که بازنمایی کرده‌است» (Ibid, 137).

نقاشی مشهور ماگریت «خیانت تصاویر» (تصویر۸) به‌صراحت فرضیه این‌همانی تصویر و واقعیت را به سخره می‌گیرد.

گرچه جاذبه هنر بازنما، تا حدی، خلق شباهتی با پدیدارهای واقعی است، اما ماگریت باز هم تأکید دارد علاوه بر اینکه شباهت امری بدیهی نیست، طبعاً چیزهای شبیه به هم نیز نمی‌توانند یکی فرض شوند «شباهت، نشانگر این‌همانی نیست همانطور که اشیاء شبیه به هم بازنمود یکدیگر نیستند[...] شباهت بیشتر به ساختارهای ذهنی ما و شیوه‌های بازنمایی بستگی دارد تا عین‌نمایی واقعی؛ [...] درست است که شیوه‌های بازنمایی ما تا حد زیادی تمایل به پدیدآوردن شباهت دارند، اما درحقیقت آنها نظام‌هایی رمزگذاری‌شده برای پایه‌گذاری اصول «بازشناسی» هستند و این [تنها] لوازم یک «توافق» است» (Ibid: 143). به‌عبارتی، نظام بازنمایی هرچقدر که بر شگرد «دیدفریبی» برای خلق پنداری از واقعیت تأکید ورزد باز هم برحسب یک قرارداد عمل می‌کند: «برای آنکه تصویری یک شیء را بازنماید می‌بایست بخشی از یک نظام شناخته‌شده «بازنمایی» باشد؛ سیستمی که اشیاء را بیش از آنکه مورد تقلید قرار دهد، طبقه‌بندی می‌کند» (Ibid: 137).

با این اوصاف، ماگریت خود برای چه از نقاشی فیگوراتیو و بازنما بهره می‌گیرد؟ اگر او تأکید دارد نیازی به تکرار واقعیت بیرونی در هنر نیست مقصودش از

www.SID.ir

Archive of SID

بازسازی دقیق اشیاء محسوس در نقاشی چیست؟ جالب آن‌که ماگریت می‌گوید: «من دنیا را مثل باقی آدم‌ها می‌بینم، تمام چیزها نیز همان معنا را برای من دارند که برای باقی آدم‌ها» (توبوش، ۱۳۸۷: ۶۷) و تأکید دارد تصاویر باید همان‌گونه که هستند دیده شوند. ماگریت کار خود را کاملاً در ارتباط با امر واقعی می‌دید و استفاده از واژگانی چون خیالی و توهمی را در توصیف آثارش نابه‌جا می‌دانست. به عقیده او «رئالیسم چیزی مبتذل و پیش پا افتاده است، برای من واقعیت آن چیزی نیست که به راحتی به دست آید» (Gablik, 1972: 13). در نگاه ماگریت «رازآمیزی» وجهی ضروری از واقعیت زندگی بود که نادیده گرفته بودیم. «نخستین احساسی که در زندگی‌ام تجربه کردم «رازآلودگی» بود؛ به‌مجرد دریافت این تجربه، احساس کردم اصول زندگی زیر سؤال رفته‌است. سعی می‌کنم به‌واسطه نقاشی این احساس را بیدار کنم» (توبوش، ۱۳۸۷: ۶۲).

«من به هیچ وجه در امور تخیلی یا غیر واقعی کنجکاو نیستم [...] به عوض، دغدغه من نشان دادن آشناترین و ملموس‌ترین صورت واقعیت به گونه‌ای است که خاصیت آرام‌بخش یا هولناک خود را از دست دهد و سرانجام در ویژگی «رازآمیز» خود پدیدار شود» (Brodskaia, 2009: 181). بنابراین همان‌گونه که گابلیک تأکید دارد راز موردنظر ماگریت یکی از امکانات امر واقع نیست؛ بلکه امری ضروری برای روی‌دادن واقعیت و تحقق آن است. اما مقصود ماگریت از راز چه بود و چگونه می‌شد به آن دست یافت؟ گابلیک تصریح می‌کند صحبت از آنچه که ماگریت راز می‌نامید غیرممکن بود و فقط می‌شد راه‌هایی برای برانگیختن آن جستجو کرد؛ ماگریت می‌گوید: «گاهی به یک رویداد آشنا و عادی به گونه‌ای غریب و نا آشنا نظر می‌اندازیم و گاه می‌توانیم نسبت به رویدادهایی که رازآمیز خوانده می‌شوند احساسی عادی و آشنا داشته باشیم» (جونز، ۱۳۸۷: ۹۱). رویکردهای غیرمنتظره نسبت به پدیده‌های عادی، تلنگری بود برای ذهن عادت‌زده. ماگریت می‌پذیرفت که «هیچ نماد قابل رؤیتی برای آنچه که نامرئی است وجود ندارد اما ذهن در واکنش به جهان بیرون حرکت می‌کند و زمانیکه [راز را] لمس کرد، آن را می‌شناسد. [...] ذهن آنچه را که چشمها نمی‌بینند رؤیت می‌کند» (Gablik, 1972: 13-14). ماگریت ابژه‌ها را به‌گونه‌ای کنار هم قرار می‌دهد یا ترکیب می‌کند که چیز دیگری، یک امر «ناآشنا»را برمی‌انگیزند. او مصر است که اشیاء درون نقاشی‌ها، تنها به واسطه حفظ و تداوم همان شکل متعارف و آشنای خود، حضور این امر ناشناخته را [برای ذهن] محسوس می‌سازند؛ همان احساس آشنایی که ذهن در واکنش به آن شروع به حرکت می‌کند (Ibid). اشیاء آشنای تابلوهای ماگریت، با نمودی عینی و دقیق، در نظمی «تازه» هم‌جوار می‌شوند؛ مناسبات میان آن‌ها دیگر بر اساس منطق متعارفی نیست که به آن خو گرفته‌ایم و همواره در فضای به ظاهر عادی نقاشی‌ها، امری غریب و غیرمنتظره موج می‌زند. گاه ابژه‌ها از بستر معمول خود جدا شده و در زمینه‌ای نامحتمل جفت و جور می‌گردند؛ گاه کیفیت‌های متقابل و ناهمخوان در یک تصویر رودررو قرار می‌گیرند و گاه ابژه‌ها خاصیت چیزهایی دیگر را اخذ می‌کنند. ماگریت قوانین فیزیکی را به بازی می‌گیرد و گویی با لذت بردن از تولید سردرگمی در بیننده، همواره واکنشی حاکی از حیرت را انتظار می‌برد. تمام این رویکردها طرز تفکر و شناخت عادت‌زده ما را نسبت به جهان پیرامون مورد پرسش قرار می‌دهند و ما را به تأمل در دنیای آشنایی فرامی‌خوانند که نسبت به آن بی‌تفاوت شده‌ایم. برای مثال در تابلوی «ایده‌های شفاف» (تصویر۹) ماگریت قانون جاذبه و شناخت معمول ما را از فضا به چالش می‌گیرد؛ وزن و

تصویر۹. رنه ماگریت. ایده های شفاف. ۱۹۵۸. رنگ روغن روی بوم. www.wikiart.org

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱۰. رنه ماگریت. ۱۹۵۰. امپراطوری نورها (۲)، رنگ روغن روی بوم. www.moma.org

قابلیت حرکت صخره در وضعیتی تعین‌ناپذیر قرار دارد؛ یعنی نمی‌توان با اطمینان گفت آیا در حال صعود به آسمان است، یا به زمین سقوط می‌کند یا تنها در فضا معلق مانده‌است. سنگینی و سکون موردانتظار ابژه‌ای مثل صخره در چنین موقعیتی کاملاً متزلزل به‌نظر می‌آید.

در «امپراطوری نورها» (تصویر۱۰) یک منظره از یک زاویه دید، به‌طور هم‌زمان در شب و روز دیده می‌شود «برای اینکه احساس ثابت ما را از «زمان» آشفته سازد» (Ibid: 123) و تعیین این امر را غیرممکن کند که بالاخره در تاریکی شب به سر می‌بریم یا روشنایی روز.

در آثار ماگریت قطعیت‌ها و مفاهیم مطلق، بی‌معنا به‌نظر می‌آیند؛ او تقابل‌های دوگانه را به بازی می‌گیرد و اصالت آن‌ها را مورد چالش قرار می‌دهد زیرا در نگاه او هویت‌ها نمی‌توانند واحد و ایستا فرض شوند. گابلیک این ویژگی هنر او را قابل قیاس با ماهیت ناپایدار و نهایتاً تعریف‌ناپذیر جهان خود ما می‌داند. پویایی بنیادین تصاویر او دستاورد بهره‌گیری هوشمندانه از زمینه نامحدود انواع امکانات بالقوه‌ای است که جهان اشیاء، فراتر از نظم موقعیت‌های (درنگاه ما) عادی فراهم می‌آورد. «نقاشی‌های ماگریت تلاش‌هایی حساب‌شده برای از هم گسیختن هر نوع دیدگاه جزم‌اندیشانه از جهان فیزیکی‌اند. [...] آنچه در تصاویر روی می‌دهد دقیقاً خلاف انتظار ذهن‌های فرهیخته، سازش‌های پرتکلف میان ذهن و زندگی را مختل می‌سازد» (Ibid: 122). ماگریت ترجیح می‌دهد، یا بهتر بگوییم منطقی‌تر می‌داند به‌عوض بازنمایی یا تکرار تجربه‌های معمول ما از واقعیت روزمره، آنچه که نادیدنی است، یعنی «راز» نهفته در پس همان پدیدارهای عادی را به تصویر بکشد؛ آنچه که به یاری نقاشی شکل‌نما، قابل‌دیدن می‌شود. به‌عقیده ماگریت «دانش متعارف ما از جهان و ابژه‌های آن، به قدر کافی، بازنمایی آنها را در نقاشی توجیه نمی‌کند؛ راز برهنه‌شده اشیاء، ممکن است در نقاشی هم مثل واقعیت نادیده گرفته شود» (Ibid: 14) بنابراین اگر قرار است نقاشی بازنمایی وجود داشته‌باشد باید چیزی بیشتر از واقعیت همیشگی به چشمان ما عرضه کند. وقتی ماگریت بر اولویت راز صحه می‌گذارد نظام هنر بازنما را ساخت‌شکنی می‌کند؛ در تقابل ارزشی «دیدنی و نادیدنی» این‌بار به امر نادیدنی روی می‌گردد و به‌جای تولید نسخه‌ای بدل از واقعیت بیرونی، ماگریت «انگاره‌های شاعرانه» را بازنمایی می‌کند.[۲۵]

برخی تحلیل‌گران با استناد به اینکه هنر سورئال عملاً تحولی در زبان بصری پدید نیاورد، آن را حرکتی مجزا از جریان مدرنیسم معرفی می‌کنند اما حقیقت آن است که سورئالیست‌ها تنها به‌گونه‌ای متفاوت، با تحولات زمان خود همراه شدند. لینتون معتقد است: «نه بیان خشک و آرام ماگریت و نه شیکی خونسردانه دالی هیچ‌یک نمی‌توانستند به هیچ قرنی جز قرن خود ما متعلق باشند [...] آن‌ها هنگامی که برای مورد شک قرار دادن دیده‌های ما و تغییر جهت فرآیندهایی که برای هضم و درک داده‌های بصری خود به کار می‌بریم از بازنمایی جزپرداز استفاده می کردند خود، تیشه به ریشه گذشته می‌زدند. آنها از حد چالش کوبیسم با واقعیت پا را فراتر نهادند» (لینتون، ۱۳۸۶: ۲۱۶). دغدغه تمام آنها مسئله «واقعیت» بود؛ اگر مدرنیست‌های سرشناس، در برابر تقلید و جعل واقعیت تلاش‌کردند واقعیت خودبسنده نقاشی را عرضه کنند، سورئالیست‌ها کاستی‌های هنر بازنما را در آئینه خودش بازتاب دادند و ثابت کردند می‌توان با ساخت‌شکنی نظام مفروض بازنمایی، امکانات تصویری آن را گسترش داد و ابعادی تازه از واقعیت نادیده‌گرفته‌شده زندگی را پدیدار ساخت.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه

ساختارشکنی و سورئالیسم هر دو، نگرش‌های صلب و قطعیت‌گرا را به چالش می‌کشند و انگاشت‌های مسلم را به حال تعلیق درمی‌آورند. هر دو اشتراک‌نظر دارند که گستره بی‌پایان معانی را نمی‌توان به رابطه تعریف‌شده و معین مفاهیم متقابل محدود کرد. آن‌ها نظام‌های مفروض اندیشیدن به مسائل بشری را مورد پرسش قرار می‌دهند؛ یکی در رویکرد به متن و ساختارهای زبانی و دیگری در گرایش به تغییر تجربه‌های ادراکی و ارتقاءدادن واقعیت دریافتی. هر دو به این نتیجه می‌رسند که خردمحوری مورداعتماد تفکر مدرن، قادر به توضیح تمامی امکانات معنایی و شناختی نیست و باید در ساختار این تفکر تغییری بوجود آورد. ساختارشکنی تلاش دارد در رویکرد به نظام معنایی، از طریق مختل‌کردن رابطه معمول تقابل‌های دوتایی، گشایشی را در سیستم موجب شود؛ این تَرَک ابتدا به واسطه واژگون کردن اولویت مفروض در مورد یکی از اجزای تقابل، در نظام پدید می‌آید؛ آن‌گاه که ارزش‌گذاری وارونه و جانشینی، نقطه عزیمتی برای خوانش تازه‌ای از متن فراهم آورد، تعین‌ناپذیر ساختن جایگاه هر کدام از اجزا، راهکاری است که موجب گریز متن از هرگونه معنای قطعی و نهایی می‌گردد.

آرمان سورئالیسم، تجسمِ عینی فراواقعیتی بود که دوگانه‌پنداری‌های عقل را پشت سر گذاشته باشد و دامنه‌ای بسیار وسیع از تجربه‌های ادراکی ممکن را فراهم آورده باشد؛ هنر سورئالیستی توانست به دنیای متصور سورئالیسم عینیت بصری ببخشد. هنرمندان سورئالیست برای خلق تصویری که پنداشت‌های متعارف ما را نسبت به امری واقعی و آشنا به چالش بگیرد راهکارهایی ساختارشکنانه در پیش گرفتند. برخی از آنان با به‌کارگیری تکنیک‌های خودکار یا ذهنی تهی‌شده از پیش‌انگاشت‌ها، آثاری شبه‌انتزاعی پدید آوردند: فرم‌هایی زیست‌واره که از هرگونه تعریف و تشبیه می‌گریختند: نه شباهتی به موجودات واقعی داشتند و نه شکل و رنگ محض به‌حساب می‌آمدند. ماهیت تعین‌ناپذیر اجزای نقاشی‌های میرو و تانگی به‌منزله ساخت‌شکنی نظام هنر انتزاعی است. برخی دیگر از سورئالیست‌ها، اجزای مشخص واقعیت بیرونی را به عاریت گرفتند و مناسبات معمول آن‌ها را دگرگون ساختند؛ از تکنیک‌های شبیه‌سازی و بازنمایی برای تجسم جهانی نامتعارف و درعین‌حال «واقع‌نما» سود جستند. رویکرد غیرمنتظره ارنست در کلاژهایش، اعتماد ما را به واقعیت علمی متزلزل می‌کند و از آنچه که می‌شناسیم تصویر واقعی دیگری پدید می‌آورد. او قطعیت‌های مفروض را به چالش می‌گیرد. وقتی سالوادور دالی، شبیه‌سازی دقیق و پرتکلفی را برای عینیت بخشیدن به اوهام و نمودهای هذیان‌گونه به‌کار می‌گیرد، اول، نظام بازنمایی را در آنچه که باید به تصویر درآورد مورد پرسش قرار می‌دهد: چه دلیلی برای ارجحیت واقعیت بیداری بر واقعیت رؤیا وجود دارد؟ دالی از بازنمایی جزءپرداز برای به‌تصویرکشیدن جهانی سود گرفت که حد و مرزهای آن نامعلوم بود و مخلوقاتش در اوضاعی بی‌ثبات و تعین‌ناپذیر، دائم از چیزی به چیز دیگر بدل می‌شدند. دالی واقعیت ادراکی را به چالش می‌اندازد. اما در واسازی نظام بازنمایی، رنه ماگریت گام بلندتری برمی‌دارد و با استدلال‌هایی محکم، ثابت می‌کند هنر بازنما یا شبیه‌ساز در اساس قادر نیست واقعیت متعارف را بازتولید کند؛ به‌علاوه ضرورت و دلیل منطقی هم برای پدید آوردن نسخه‌ای بدل از واقعیتی که تجربه‌های همیشگی ما را شکل داده‌است وجود ندارد. ماگریت معتقد است هنر شکل‌نما باید واقعیتی از جنس «راز» عرضه کند، چیزی که به‌طور معمول آشکار نیست و تنها به یمن نقاشی رؤیت‌پذیر می‌شود. ماگریت از تصاویر آشنای معمول، دنیایی با قوانین نامعمول پدید می‌آورد و با خلق موقعیت‌های تعین‌ناپذیر، پنداشت‌های بدیهی و قطعی ما را به چالش فرا می‌خواند.

هنر سورئالیستی در چارچوب نظام بازنمایی یا انتزاعی محدود نمی‌شود. تنوع نقاشی‌های سورئال گواهی است بر اینکه چگونه دو نظام تصویری ساخت‌شکنی شده و ظرفیت‌های بیانی را گسترش داده‌اند. سورئالیسم پابه‌پای مدرنیسم، پنداشت‌های گذشته را نسبت به مفهوم واقعیت به چالش می‌انگیزد، با این تفاوت که از اجزای همان واقعیت برای زیر سؤال

www.SID.ir

Archive of SID

بردن بنیان آن وام می‌گیرد تا تجربه‌ای عینی و ملموس از واقعیت گسترش‌یافته پدید آورد.

پی‌نوشت

1. Jacques Derrida (1930-2004)
2. deconstruction
۳. (Surrealism) اوج شکوفایی سورئالیسم در دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ و خصوصیت ویژه آن شیفتگی‌اش به امر غریب (marvelous) ناهمخوانی و غیر عقلانیت بود؛ اما ایده اصلی‌اش را آزادسازی نیروهای خلاق ذهن ناخودآگاه معرفی کرد. خاستگاه سورئالیسم پاریس بود اما در جنگ جهانی دوم و پس از مهاجرت بسیاری از هنرمندان به خانه جدیدشان، نیویورک، سورئالیسم به تدریج نفوذ خود را به نقاط دیگر جهان هم گسترش داد و به وسیع‌ترین و بحث انگیزترین جنبش زیبایی‌شناسی دهه ۲۰ و ۳۰ تبدیل شد. باید توجه داشت علیرغم اینکه جنگ سورئالیسم را در جایگاه یک جنبش سازمان یافته تجزیه کرد اما روح سورئالیسم زنده ماند و به سبب تأکیدش بر امر شگفت‌انگیز و شاعرانه، رویکردی جایگزین در برابر فرمالیسمِ سبک‌هایی چون کوبیسم و دیگر اشکال هنر انتزاعی ارائه داد. هنوز شیوه‌ها و تکنیک‌های سورئالیستی هنرمندان را در اقصی نقاط دنیا تحت تأثیر قرار می‌دهد. (Chilvers, 2003: 576-577).
4. undecidability
5. surreality
۶. هیپنوتیزم، خلسه، استعمال مواد مخدر و...
7. Automatism
8. oppositional unconscious
۹. (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، لکه‌هایی پدید می‌آورد که بعداً روی آن‌ها نقاشی کند و شکل‌های دیگری بسازد. ارنست این تکنیک را به پولاک معرفی کرد که بعدها، پولاک تکنیک قطره‌ای (drip) را از آن اقتباس کرد (Alexandrian,1995: 164).
۱۰. (frottage) فروتاژ یا سایش‌کاری همان روش به ظاهر بچه‌گانهٔ جمع آوری تصویر بافت‌های مختلف از محیط پیرامون توسط کاغذ و مداد بود. اما ارنست، خود، در شرح این واژه گفت: " فروتاژ ابزار تکنیکی برای افزایش ظرفیت توهم زدگی ذهن به گونه‌ای است که تصورات خود به خود پدید آیند" (Camfield,1993:157).
11. decalcomania
12. Joan Miro (1893-1983)
13. biomorphic
14. Yves Tanguy (1900-1955)
۱۵. در این مقاله کلمات فیگوراتیو، پیکرنما، شکل‌نما، واقع‌نما و بازنما با معنایی مشابه به‌کار برده شده‌اند.
16. Max Ernst (1891-1976)
17. Louis Aragon (1897-1982)
شاعر و نویسنده فرانسوی. از او به عنوان شخص دوم مکتب سورئالیسم نام برده می‌شود.
18. the marvelous
۱۹. ارنست عکس‌ها را با رنگ‌ها و خطوط خودش دست‌کاری می‌کرد و با عکاسیِ چندباره از کلاژها، علائم سرهم‌بندی و دست‌کاری را کاملاً محو می‌ساخت.
20. Salvador Dali (1904-1989)
21. paranoiac-critical activity
۲۲. پیشینه این تصاویر به دوران رنسانس برمی‌گشت. پرتره‌های انسانی که جوزپه آرچیمبولد نقاش قرن ۱۶ از میوه‌ها درست می‌کرد، در این مورد شهرت دارد.
23. René Magritte (1898 –1967)
۲۴. سوزی گابلیک، هنرمند و منتقد آمریکایی، به منظور تهیه تک‌نگاشتی راجع به ماگریت، از طریق منتقد دیگری به نام هری تورشنر به ماگریت معرفی شد؛ او سال ۱۹۵۹ برای نخستین‌بار با خانواده ماگریت ملاقات کرد؛ دیداری که هشت ماه به طول انجامید. گابلیک به حلقه دوستان ماگریت پیوست و در چند فیلم کوتاه از ماگریت ایفای نقش کرد. تک نگاشت او سه سال پس از مرگ ماگریت به چاپ رسید. کتاب مذکور با عنوان «ماگریت» حاصل یک دوره ده ساله از مطالعه نزدیک گابلیک از آثار ماگریت، و یکی از معتبرترین منابع موجود درمورد این هنرمند است که در بسیاری از نوشته‌های دیگر در مورد ماگریت، به آن ارجاع داده شده‌است.
۲۵. «هنر نقاشی آن‌گونه که من آن را درک می‌کنم «بازنمایی انگاره‌های شاعرانه» قابل‌رؤیت را ممکن می‌کند» (جونز، ۱۳۸۷: ۸۸).

www.SID.ir

Archive of SID

کتابنامه

آفرین، فریده. (۱۳۹۰)، «چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه»، مجله *باغ نظر*. (۱۶). ۶۴-۵۵.

احمدپناه، ابوتراب. فریده آفرین. (۱۳۹۳)، «خوانش ساختارشکنانه آثارِ جوزف کاسوت»، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*. (۱۴). ۶۶-۴۹.

بکولا ، . (۱۳۸۷)، *هنر مدرنیسم*، ترجمهٔ روئین پاکباز. تهران: فرهنگ معاصر.

بیگزبی، سی.وی.ای. (۱۳۸۶)، *دادا و سورئالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار. چ۵. تهران: مرکز.

توبوش، ویم. (۱۳۸۷)، «راز یا تناقض»، ترجمهٔ سمیرا قرایی. تهران: *حرفه هنرمند*. (۲۴). ۶۷-۶۲.

جونز، فیلیپ روبرت. (۱۳۸۷)، «ماگریت، شاعر خیال»، ترجمهٔ وحید حکیم. تهران: *حرفه هنرمند*. (۲۴). ۹۱-۸۸.

دریدا، ژاک. (۱۳۸۱)، *مواضع*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

شاه محمدیان، سارا. (۱۳۸۹)، «پست مدنیسم و گفتمان هنر نقاشی: امکان یا امتناع شالوده شکنی از پارادایم‌های کلاسیک و مدرن در آثار نقاشان دو دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ ایران»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: حسینعلی نوذری، دانشگاه الزهرا، تهران.

شیبانی رضوانی، فیروزه. (۱۳۹۲)، «بررسی مفهوم تصمیم ناپذیری از منظر دریدا : خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد»، *کیمیای هنر*. (۹). ۶۴-۵۳.

ضیمران، محمد. (۱۳۷۹)، *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس.

طباطبایی‌نژاد، حسین. (۱۳۹۱)، «کارکرد زدایی از ظروف سفالین بر مبنای نقد واسازانه (با نگاهی به نقد ساختارشکنی دریدا)»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: مسعود وحدت طلب، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.

لینتن، نوربرت. (۱۳۸۶)، *هنر مدرن*، ترجمهٔ علی رامین. چ۳. تهران: نی.

نوریس، کریستوفر. (۱۳۸۵)، *شالوده شکنی*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

Alexandrian, S. (1995). *surrealist art*. London: Thames and Hudson .

Brannigan, J (1999).We have nothing to do with literature: Derrida and Surrealist Writing. *The French Connections of Jacques Derrida*. Wolfreys J, Brannigan J & Robbins R (Eds). New York : State University of New York Press. 53-70.

Breton, Andre (2005). *Manifestoes of Surrealism*. (Ann Arbor Paperbacks). Translated by Richard Seaver & Helen R. Lane. Michigan: University of Michigan Press.

Brodskaia, N (2009). *Surrealism: Genesis of a Revolution*. New York: Park stone International.

Camfield, W. A. (1993). *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*. Munich: Prestel-Verlag.

Chilvers, I. (2003). *Concise Dictionary of Art & Artists*. Oxford: Oxford University Press.

Cranny-Francis, A. (2013). "Sculpture as deconstruction: the aesthetic practice of Ron Mueck". Visual Communication, 12 (1), 3-25.

Derrida, J. (2005). *Writing and Difference*, Translated by Alan Bass, New York: Routledge.

_____(1982). *margins of Philosophy*, Translated by Alan Bass, Sussex: The Harvester Press.

_____(1987). *The truth in painting*, Chicago: University of Chicago.

Gablik, S (1972). *Magritte*. London: Thames and Hudson .

Wolfreys, J; Brannigan, J. and Robbins, R. (1999). *The French Connections of Jacques Derrida*. New York: State University of New York.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع تصاویر اینترنتی

(تصویر ۱)
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79023 (access date: 8/30/2016 (

(تصویر ۲)
http://www.matta-art.com/tanguy/tanguy.htm (access date: 8/30/2016 (

(تصویر ۴)
https://www.moma.org/learn/moma_learning/max-ernst-levade (access date: 8/30/2016 (

(تصویر ۵)
http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/portrait-of-picasso (access date: 8/30/2016 (

(تصویر ۶)
http://thedali.org/exhibit/old-age-adolescence-infancy-three-ages/ (access date: 8/30/2016 (

(تصویر ۹)
http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/clear-ideas-1958 (access date: 8/30/2016 (

(تصویر ۱۰)
http://www.moma.org/collection/works/78456 (access date: 8/30/2016 (

www.SID.ir