مهدی حسینی

کولاژ و مکتب‌های نوین

قبل از آغاز سخن دربارهٔ روش کولاژ، لازم است اشاره‌ای، هرچند مختصر، به زمینه‌هایی که موجب ظهور آن گردید، بنماییم. استفاده از روش کولاژ، ادامهٔ منطقی تحولی است که از اواسط قرن نوزدهم و با ظهور مکتب امپرسیونیسم در هنر نقاشی آغاز گشت. امپرسیونیسم نهضتی بود مبتنی بر نفی معیارهای رایج زمان و دوری از آکادمیسیم محتضری که کوشش داشت تاخود را از تحولات زمان مصون و رها نگه دارد. امپرسیونیسم کوششی است در جهت پرداختن به ارزشهای حسی به جای نمودهای لمسی و جایگزین نمودن حجم فیزیکی به سطح دوبُعدی و اجتناب از نور پردازی و عمق بخشیدن تصنعی در سطح دوبعدی بوم و در نهایت، تخفیف و تجزیهٔ شکل تجسمی به ضرباتی از نور و رنگ و نیز پرداختن به موضوعات روزمرهٔ زندگی. به همین دلیل است که در اکثر آثار امپرسیونیست ها، شکل مردم، درختان و اجسام، همه در حالتی غیرجامد نقاشی شده‌اند. در مجموع، فضای اکثر آثار این هنرمندان را ضربات پرتلألؤ، شفاف و بی‌شکل رنگ، بدون پرداختن به جزییات و لبه های هندسی و یا سایه های تاریک، تشکیل می دهد.

امپرسیونیست ها با توجه به تجربیات نقاشان پیش کسوتی نظیر **دلاکروا** و با استفاده از کشفیاتی که در علم انجام یافته بود، و نیز با بهره گیری از دید حساس و غریزی خود، به درستی دریافتند که در طبیعت رنگ سیاه وجود ندارد. زیرا چنانچه نور خورشید را که طبیعت و اشیاء را قابل رؤیت می سازد، تجزیه نماییم، از

تجزیهٔ آن نورهای طیف حاصل می آید که سیاه در آن جایی ندارد. این هنرمندان همچنین دریافته بودند که تابش نور خورشید روی اجسام، سایه‌ای مکمل آن ایجاد می نماید. در توصیف نحوهٔ دید این هنرمندان، **ادموندوورانتی**[1] که از منقدین معاصر امپرسیونیست ها بوده است، در جزوه‌ای تحت عنوان نقاشان نوین[2] می نویسد: «... در زمینهٔ رنگ، این نقاشان به کشفیات تازه‌ای دست یافته اند که نظیر آن تاکنون دیده نشده است... این کشف جدید، به درستی در شناخت این مسئله است که نور، رنگ را تجزیه می کند؛ یعنی نور آفتابی که از اشیاء منعکس می گردد، به لحاظ درخشان بودنش، تنها یکی از هفت رنگ طیف را، در تشعشع بی رنگی که محو می گردد، با خود به همراه می آورد، که چیزی جز نور نیست. به طور غریزی و تجربی، این نقاشان، تدریجاً آموخته اند که نور خورشید را تجزیه کنند و وحدت مجدد آن را از طریق هماهنگ نمودن رنگ های طیف، روی بوم، به دست آورند. از جهت ظرایف دید، از نظر دقایق حساس رنگ آمیزی، این روش، نتایج درخشانی دربر داشته است؛ حتیٰ آزموده‌ترین چشم پزشکان در بحث نور، نمی توانند با آنهامقابله کنند.»[3]

در مورد طراحی این هنرمندان، **دورانتی** به ویژه از طراحی های **دگا**، که مشتمل برمفاهیم و افکار جدید است، تمجید و از آثار نقاشان هوای باز که **آلبرت وولف** به عنوان منقد روزنامهٔ **فیگارو** آنها را مورد حمله و نکوهش قرار می داد، دفاع می نماید و توضیح می دهد که کوشش آنها در به دست آوردن «لحظه» است.

ولی آنچه که امروز با نام امپرسیونیسم شناخته می شود و مطلوب عموم است و پایهٔ آموزش را در بسیاری از کانون های آموزش هنرهای تجسمی تشکیل می دهد، مانند هرنهضت نوین، در مراحل تکوین با موانعی روبرو بوده است که بی مناسبت نیست، جهت اطلاع، به گوشه ای از آن توجه کنیم. **آلبرت وولف**، منقد و روزنامه‌نگار، پس از دیدن دومین نمایشگاه امپرسیونیست ها، در مقاله‌ای که به تاریخ ۱۳آوریل ۱۸۷۶ در روزنامهٔ **فیگارو** چاپ کرد، چنین نوشت: «کوچهٔ لاپله تیه»[4] در محل بدیُمنی قرار گرفته است، زیرا پس از آتش سوزی اپرای پاریس، مصیبت دیگری محله را در برگرفته است. اخیراً در نگارخانهٔ دوراند— روئل، نمایشگاهی از آثار نقاشی افتتاح شده است. عابر بی خبر از همه جا، با توجه به پرچم های رنگینی که سرِ درِ نگارخانه را آذین کرده اند، به درون نگارخانه می رود و با آثار کلاشانی روبرو می گردد که برق از چشمانش می پراند: پنج یا شش مُخبط، که زنی نیز بین آنها هست[5]— جمع ناصوابی که مبتلا به جنون جاه‌طلبی هستند، گرد هم آمده‌اند تا آثارشان را به نمایش درآورند. برخی درمقابل چنین آثاری از خنده روده بُر می شوند— رقت انگیز است. این شبهه هنرمندان که عنوان پُرطمطراق امپرسیونیست را با خود یدک می کشند. قلم مو، رنگ و بوم را در اختیار می گیرند، چند لکه روی آن می پاشند و سپس آن را امضاء می کنند... نمونهٔ وحشتناک از تباهی انسان که تا مرز جنون کشانده شده است. سعی کنید به آقای **پیسارو**بفهمانید که درخت ها

بنفش نیستند، که آسمان نخودی‌رنگ نیست و در هیچ کشوری چیزهایی را که وی نقاشی می‌کند، به چشم نمی‌بینیم و هیچ نیروی ذهنی قادر به جذب خطاهای وی نمی‌باشد. سعی کنید با منطق با **دگا** روبرو شوید، و به او بگویید که در هنر نقاشی، مسایلی از قبیل طرح، رنگ، دقت و اجرا مطرح اند. ولی او به روی شما خواهد خندید و مرتجع نامتان خواهد نهاد. یا کوشش کنید که به آقای **رنوار** توضیح دهید که اندام انسان توده‌ای گوشت درحال فاسدشدن با لکه‌های سبز و بنفش که مشخص کنندهٔ عفونت کامل جسد است، نمی‌باشد...!»[۶]

با وجود شکست‌ها، ناکامی‌ها و موفقیت‌ها، جنبش امپرسیونیسم تا اواخر قرن نوزدهم به سبک غالب در سراسر اروپا بدل می‌شود. این هنر، فاقد مادیّت و معطوف به احساس، تمام زمینه‌های شعر، موسیقی و ادبیات را نیز دربر می‌گیرد. همهٔ اشکال هنری به طنین‌ها و ظرایف الوان و لحظات گذرا سوق داده می‌شود و ضمن آنکه جنبهٔ اتفاقی به خود می‌گیرند، پیرامون حیاتی بی‌مرکز به چرخش در می‌آید. این جنبش انقلابی در هنر، مانند هرجنبش انقلابی دیگر، سه‌مرحلهٔ تکوین، توسعه و تجزیه را پشت سرگذاشت و سپس جای خود را به امپرسیونیسم متأخر[۷] داد.

به طور کلی، نهضت امپرسیونیسم را می‌توان در دو گرایش خلاصه نمود: اول گرایش بنیادگرایانهٔ **سزان و سورا**، و دوم جنبش شاعرانه، احساسی و عاطفی **گوگن** و اطرافیانش که به هنر **ماتیس** و نقاشی‌های انتزاعی **واسیلی کاندینسکی**، **خوان میرو** و **پل کلی** و سپس به هنر انتزاعی بعد از جنگ دوم جهانی، منتهی گردید.

گوگن در تحلیل یکی از آثارش به نام «کابوس مرگ نظاره‌گر است[۸]—۱۸۹۲» از واژهٔ «موسیقی گونه»[۹] سود می‌جوید؛ به این دلیل که موسیقی از ریتم و هارمونی تشکیل شده است و این عناصر می‌توانند حتی بدون تبیین یک موضوع و یا داستان، زیبا باشند. این هنرمند و پیروان وی، به ویژه **ماتیس**— جالب توجه است که هردوی این هنرمندان برای فرار از فشارها و مادی‌گرایی تمدن غربی به نوعی از آن دوری می‌جویند: **گوگن** به جزایر اقیانوس اطلس پناه می‌برد و آرامش ذهن و جسم خود را در دیاری متفاوت با معیارها و ارزشهای غربی می‌یابد و **ماتیس** به شمال افریقا و به الجزایر سفر می‌کند و هنر خود را با الهام از جهان‌بینی شرقی و به ویژه نقاشیهای ایرانی پایه‌ریزی می‌نماید— با عطف نظر به هنر هنرمندان مشرق‌زمین، رنگ و فرم طبیعت را تا آن حد تغییر داد که ترکیبی آزاد از هارمونی رنگ و خط بوجود آورد؛ پدیده‌ای که اساس اش در نقاشی‌های ایرانی است. **ماتیس** می‌نویسد: «...هنر مورد نظر من، هنری است که دارای توازُن، خلوص، پاکی و عاری از هرگونه موضوع ناهنجار باشد... مثل یک مبل راحت که انسان پس از خستگی روی آن استراحت می‌کند.»[۱۰]

گرایش دوم در امپرسیونیست متأخر عبارت است از روشی که **سزان و سورا** پایه‌گذار آن بودند. **سزان و سورا**، هردو، از جمله نقاشان

مکتب امپرسیونیسم متأخر می باشند که ابتدا به شیوهٔ امپرسیونیسم کار می کردند، ولی از برخورد احساسی نقاشان امپرسیونیست با موضوع، چندان دلخوش نبودند. به همین دلیل از آن رو گرداندند؛ منتهی با دو شیوهٔ متفاوت: **سزان** با روش تجربه و آزمایش مداوم، و **سورا** با روشی کاملاً علمی و حساب شده. **سورا**، مانند **سزان**، معتقد بود که روش نقاشان امپرسیونیست، بسیار احساسی و عاطفی است. لذا در صدد برآمد که روشی اصولی و سیستماتیک را جایگزین آن نماید.

اکثر طراحی های بسیار حساب شدهٔ **سورا**، از خطوط ظریف عمودی، افقی، اریب و دوّار ترکیب یافته اند و غالب نقاشیهای وی، ضمن بهره گیری از خطوط و سطوح، با استفاده از رنگ های خالص طیف تنظیم یافته اند.

قوانینی که **سورا** برای اجرای آثارش به کار بست، نقاشیهای وی را به مرز حساب شدهٔ معادلات ریاضی نزدیک گرداند. اما علیرغم این مسایل، **سورا** بینش خود را آن چنان ماهرانه به کار گرفت که ترکیبات پنجگانهٔ او (روز تعطیل در جزیره گراندژات، میان پرده (نوازندگان)، شناگران، مدل ها و سیرک)، همچنان در صدر آثار نقاشی نوین قرار دارند.

سزان نیز از برخورد احساسی و عاطفی نقاشان امپرسیونیست با موضوع، چندان خشنود نبود و مایل بود امپرسیونیسم را در مسیری استوار قرار دهد. **سزان** می گفت: «دلم می خواهد از امپرسیونیسم چیزی محکم و پایدار، مثل هنر موزه ها، بسازم.»[11]

او برای حفظ ساختمان اجسام، که در امپرسیونیسم به شکل تجزیه شده‌ای نمود پیدا می کرد، کوشش داشت تا طبیعت را در شکل های سادهٔ هندسی خلاصه نماید و تقریباً یک الگوی هندسی و در عین حال انتزاعی را برای بیان تصویری انتخاب کند. از همین دیدگاه است که **سزان** گفت: «شما باید طبیعت را به شکل استوانه، مخروط و کُره نقاشی کنید.»[12]

علاوه براین، در آثار **سزان**، برای نخستین بار، بادید دووجهی[13] روبرو می گردیم؛ بدین ترتیب که در اکثر موضوعاتی که **سزان** نقاشی کرده است، چنین به نظر می آید که سطح میز، یکبار از روبرو (در سطح افقی، همطراز دید نقاش) و یکبار از بالا و در سطحی پایین تر از دید نقاش قرار گرفته و نقاشی شده است. البته این طرز دید، تنها شامل سطح میز نمی گردید، بلکه سایر عناصر تابلو را نیز شامل می شد (شکلهای شماره ۱ و ۲).

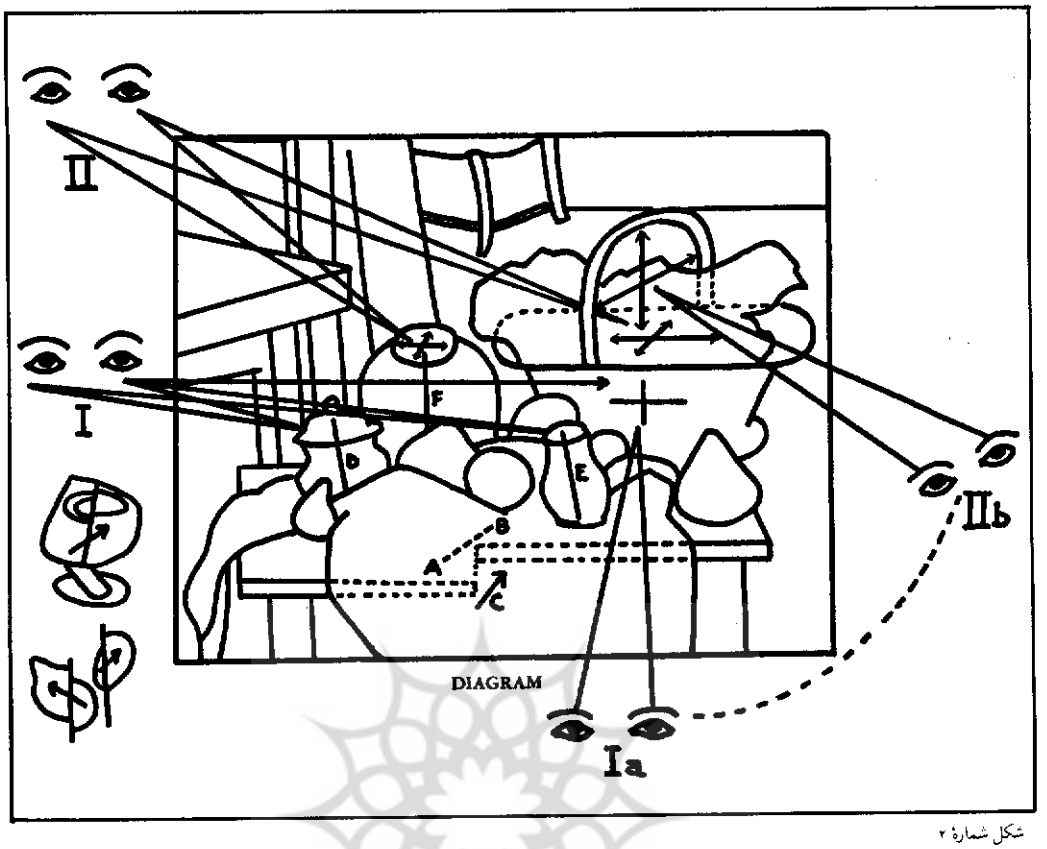
در جمع بندی نهایی، جنبش امپرسیونیست متأخر را می توان در دوجهت خلاصه نمود: یکی جریانی که ریشه در هنر و نظریات **سزان** و **سورا** دارد و عقلایی، استوار، معمارگونه، هندسی، حساب شده و در مجموع، کلاسیک، از نقطه نظر اتکا به منطق و تعقل است. و دیگری طرز تفکری است که ریشه در بینش و جهان بینی **گوگن** و اطرافیانش دارد و منتج به هنر **ماتیس** و نقاشی انتزاعی **کاندینسکی**، **کلی** و **میرو** و نهایتاً آبستره اکسپرسیونیسم می گردد. این سنت تصویری، در تضاد با شیوهٔ کار **سزان** و **سورا**، بیشتر احساسی است تا عقلانی؛ اورگانیک است

شکل شماره ۱ – پل سزان – طبیعت بیجان با سد میوه.

تا هندسی؛ تعزلی است تا حساب شده؛ تزیینی است تا ساختمانگرا؛ و بالاخره رومانتیک است تا کلاسیک. در هنر **سزان** و **سورا**، شاهد تداوم ذهنیتی هستیم که فلسفهٔ **فیثاغورث** و **دکارت** و معماری را تجسم بخشید، و در هنر **گوگن** و **ماتیس** تداوم جهان‌بینی را شاهدیم که دنیای شعر و فلسفه **فلوطین** و **روسو**را بوجود آورد.

روند کار **سزان**، در حقیقت، سرمشق نقاشان نسل بعدی، یعنی نقاشان کوبیست قرار گرفت؛ بدین ترتیب که این نقاشان، مشخصاً زاویه‌های متفاوت جسم را همزمان دیدند، سطوح را شکستند و هرجا لازم دیدند، به آن شفافیت بخشیدند و زاویه‌های مختلف اجسام را در روی یک سطح نشان دادند و فضای دگرگون شده‌ای از واقعیت، مطابق با خواست و دیدگاه مورد نظرشان پدید آوردند (شکل شماره ۳).

این شیوهٔ شکستن، مسطح کردن، هندسی نمودن، تقسیم‌بندی کردن، شفافیت بخشیدن، سطوح مختلف جسم را به طور همزمان دیدن، تا بدانجا پیش رفت که نقاشان کوبیست، کاملاً خود را از قید اسارت موضوع رها ساخته و اساساً نقشی انتزاعی آفریدند. این تحول، در حقیقت، تجسم یافتن گفتهٔ **دگابود** که حدود سی سال پیش‌تر از آن اظهار داشته بود: «این بسیار مفید است که هنرمند آنچه را می بیند، به روی صفحه بیاورد. ولی مفیدتر آنست که



شکل شمارهٔ ۲

هنرمند آنچه را که به خاطر سپرده است، طراحی کند. اثری که از این طریق به دست می آید، حاصل کوشش های مشترک خلاقیت و حافظه است. هنرمند، آنچه را لازم می بیند، از طبیعت انتخاب می کند و بدین گونه، خود را از قید استبداد طبیعت رها می سازد.[۱۴]

در تکوین جنبش کوبیسم، در سال های نخست (۱۹۰۶—۱۹۱۰)، یادآوری چندواقعه ضروری به نظر می آید: اول، هنر **سزان**. دوم، آشنایی **پیکاسو** با هنر افریقای سیاه، سوم، برگزاری نمایشگاه یادبود **سزان** در سال ۱۹۰۷ که ضمن آن پنجاه و شش اثر از نقاشیهای وی به نمایش درآمد و تأثیر عمیقی در **پیکاسو و براک** به جا گذاشت. و نیز انتشار نامهٔ **سزان** به **امیل برنار** که درآن، جملهٔ مشهور **سزان** که اظهار می دارد: «شما باید طبیعت را در شکل های استوانه، کُره و مخروط خلاصه کنید.»، به چشم می خورد.

نخستین آثار کوبیست ها، پس از آثاری که مستقیماً تحت تأثیر نقاشیهای **سزان** به اجزا درآورده بودند، کوبیسم تحلیلی نامیده می شود. در این دوره، همچنان که از نام آن هویدا است، اشیاء و عناصر تابلو— که عموماً طبیعت بیجان را تشکیل می دهد— به حداقل شکل هندسی خود ساده شده است. مجموعه رنگ های آثار این دوره، از رنگهای آبی، خاکستری، نخودی و کرم تشکیل یافته و حجم اجسام، به انتزاعی ترین

شکل خود خلاصه شده، و برخلاف آثاری که سطح دوبُعدی بوم را نفی نموده و با استفاده از روش های پرسپکتیوی سطح دوبُعدی را عمق کاذب می بخشند، کاملاً متکی به سطح بوده و فضای تصویری، به جای آنکه در قالب کاذبی محدود شود، تداوم می یابد. سایر مسایل، از قبیل سطوح مختلف را همزمان دیدن و شکل اجسام را در فرمهای هندسی خلاصه نمودن، همچنان همان است که مشخصهٔ اکثر آثار کوبیسمی می باشد. **خوان گری** در توضیح کار خود در این مرحله می نویسد: «**سزان** یک بطری را تبدیل به استوانه می کند... ولی من، از استوانه، بطری ویژه‌ای می سازم که آفریدهٔ خودم است. آثار **سزان** ساختمانگراست، در حالی که من، آن سازمان را درهم می شکنم...»[۱۶] (شکل شماره ٤). خود **پیکاسو** در این زمینه می گوید: «زمانی که ما به این شیوه نقاشی می کردیم، در صدد آفریدن کوبیسم نبودیم، و فقط در پی آن بودیم تا آنچه در درونمان است، بیان داریم.»[۱۷]

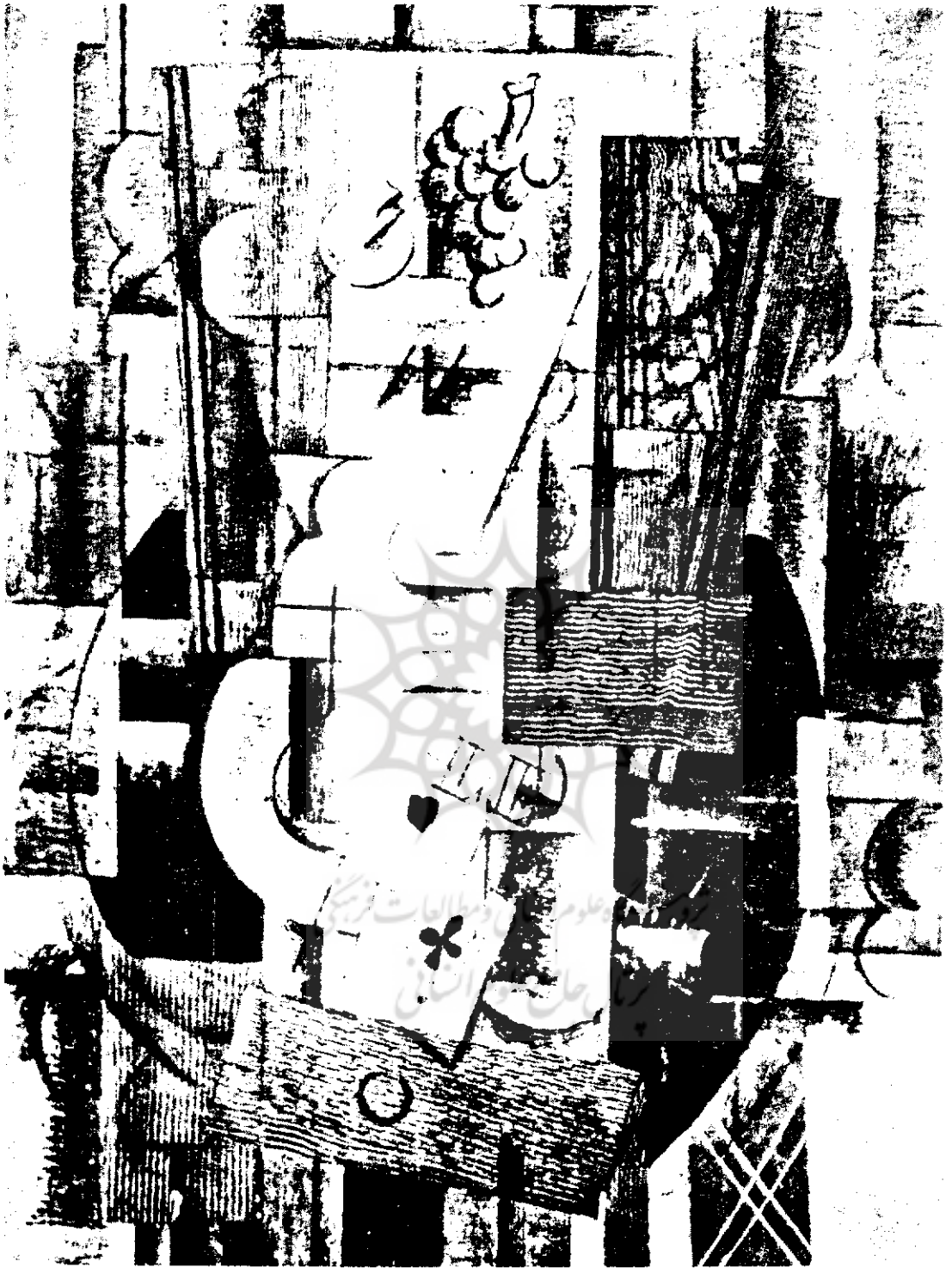
در فاصلهٔ بین مرحلهٔ اول کوبیسم و نضج گیری مرحلهٔ دوم، که عموماً با نام کوبیسم تحلیلی مشهور است، جنبش های دیگری نظیر اکسپرسیونیسم و اورفیسم و... در اروپا شکل می گیرند. ولی از آنجا که قصد ما در اینجا تنها بررسی ریشه هایی می باشد که منتهی به شکل گیری روش کولاژ گردید، از بحث پیرامون این جنبش ها خودداری می نمائیم و ادامهٔ سخن را به مرحلهٔ سوم تکوین کوبیسم، یعنی کوبیسم ترکیبی، اختصاص می دهیم.

براک، در جوانی، هنگامی که نزد پدر خود

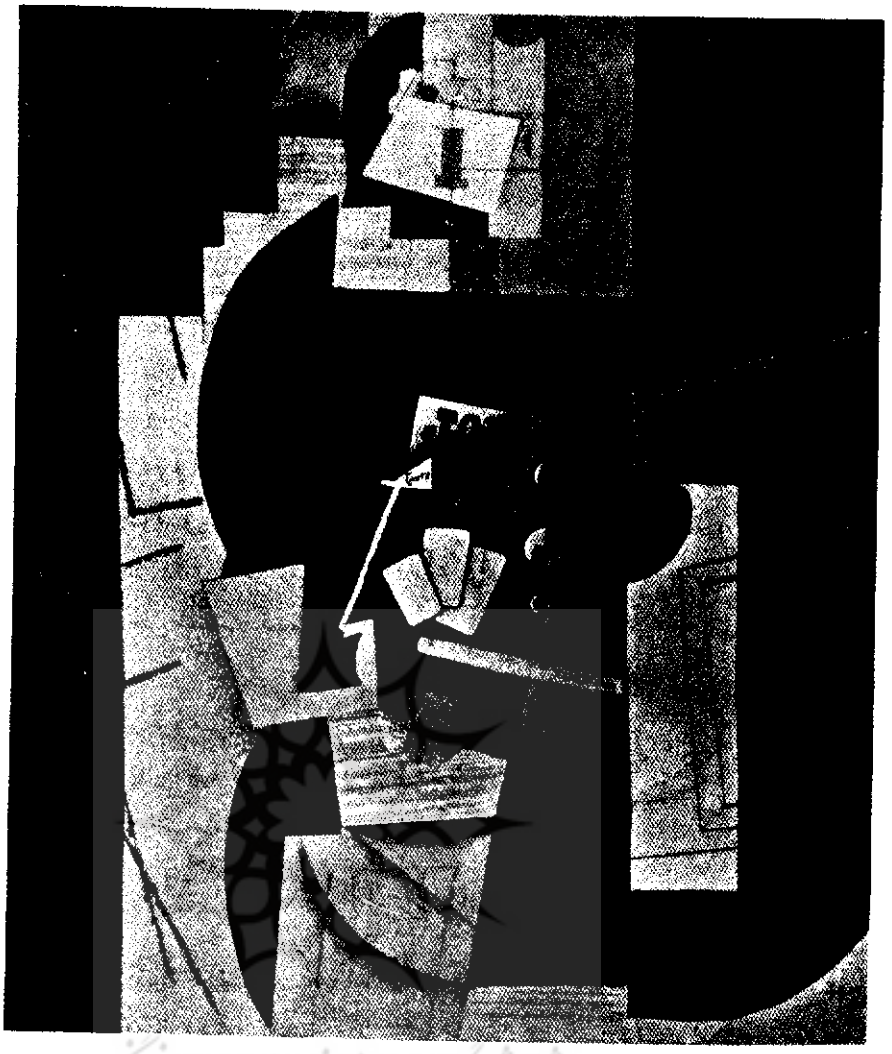
شکل شمارهٔ ۳ — خوان گری — **چهرهٔ پیکاسو**، رنگ و روغن، ۱۹۱۲، ۹۳×۷٤ سانتیمتر، موزهٔ هنری شیکاگو.

به عنوان نقاش ساختمان کار می کرد، روشهای ایجاد بافت های مختلف و کاذب را با رنگ و روغن مثل نشان دادن رگه ها و گره های چوب، رگه های سنگ، بافت های موّاج یا اصطلاحاً شانه ای، و تکرار گل های گشنیزی و چلیپایی را برای تزیین قسمتهای مختلف اتاق، فراگرفته بود. در خلال تکامل کوبیسم تحلیلی که عوامل ترکیب به حداقل شکل های انتزاعی هندسی و رنگ های محدود (نخودی، آبی، خاکستری، کِرِم...) تخفیف یافته بود، و تدریجاً در اغلب آثار مکّرر می گشت و می توانست مانعی برای

شکل شمارهٔ ٤ــ خوان گری ــ **میز صبحانه**، ۱۹۱٤، ۸۱×۵۹ سانتیمتر. موزهٔ مدرن آرت نیو یورک.



شکل شمارهٔ ۵ــ ژرژ براک ــ **طبیعت بیجان**، ۱۹۱۳.



شکل شمارهٔ ٦ــ پابلو پیکاسو ــ **طبیعت بیجان** ــ ١٤ــ١٩١٣، ٩٠×١٠٨ سانتیمتر، رنگ و روغن، موزهٔ هنر مدرن آرت، نیویورک.

بروز فورانهای خلاقیت بوده و نهایتاً موجب درجا زدن هنرمند گردد، **براک**، از تجربیات جوانی خود سود جُست و برای اولین بار، از شانه زدن سطح رنگ و ایجاد بافت های مختلف در اثر نقاشی اش بهره گرفت. در طبیعت بیجانی که متعلق به سال ۱۹۱۳ (شکل شمارهٔ ۵) می باشد، با وجودی که نحوهٔ برخورد باموضوع، هنوز مانند اثرهای متعلق به دورهٔ کوبیسم تحلیلی می باشد، تنها به لحاظ بهره‌برداری هوشمندانه از روشهای مبتذلی که نقاشان ساختمان به کار می گیرند، فضای تصویری کاملاًمتحول شده و شکل نوینی از برخورد با موضوعهای همیشگی و کم و بیش تکراری طبیعت بیجان ایجاد گشته است. در این اثر، عوامل تصویری تا بدانجا انتزاعی گشته اند که گویی بیشتر زاییدهٔ ذهن آفرینندهٔ نقاش اند تا برگرفته از عوامل طبیعی و یا مصنوعی. بافت

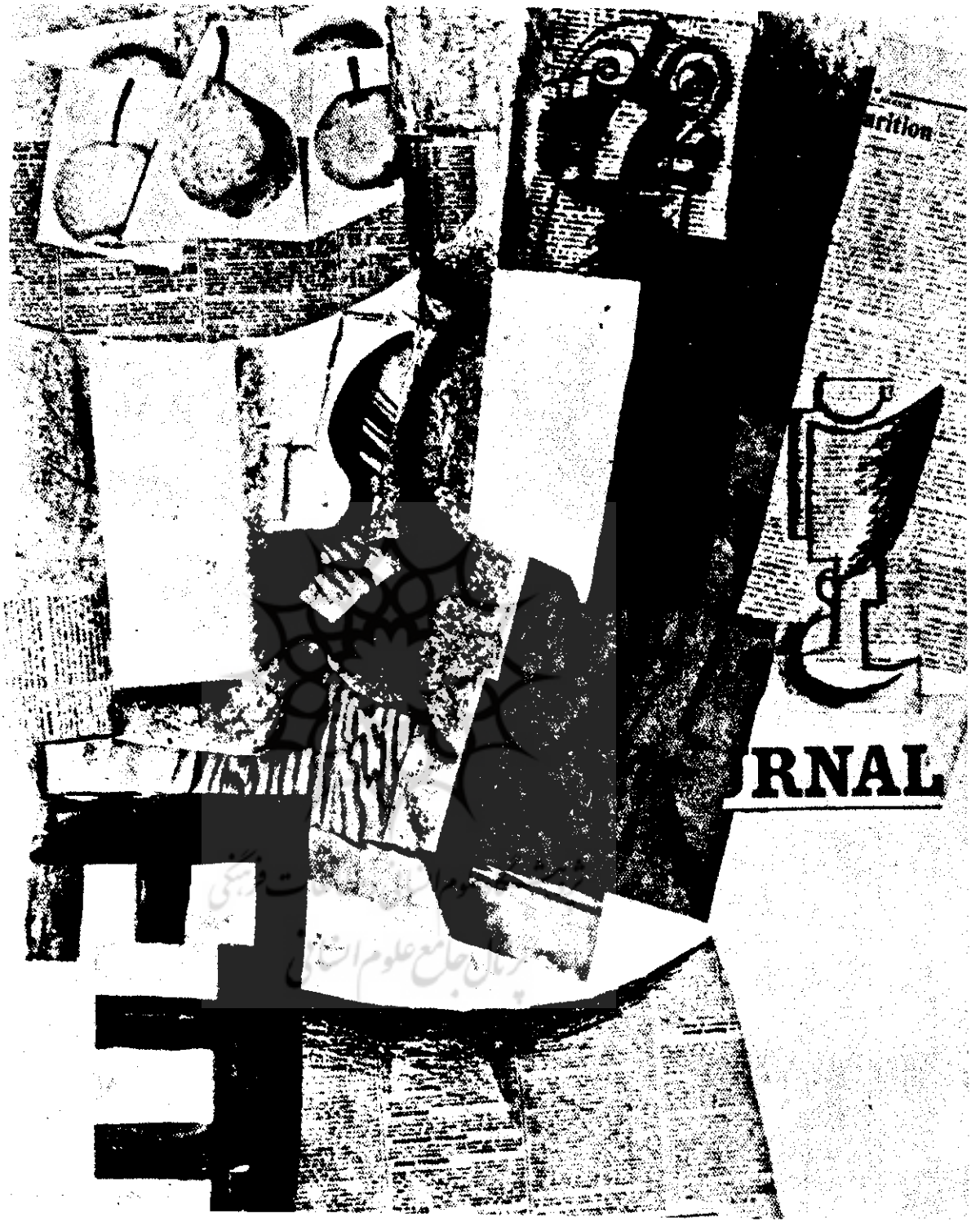
ویژه‌ای که در این قبیل آثار به کار می آید و از عوامل مختلفی مثل کاغذ، حروف چاپی، شن، روکش چوبی، خاک اره، کاغذ دیواری، روزنامه، حصیر، برچسب پاکت و کارتن مقوایی و بالاخره بافت های متعددی که از طریق روشهای کار با رنگ و روغن حاصل می آید، بیشتر جنبهٔ ترکیبی به کار می بخشد تا تحلیلی (شکل های شماره ٦، ٧، ٨). از همین رو است که کارهای این دوره (١٩١٢—١٩١٤)، با نام کوبیسم ترکیبی مشخص شده و آثاری که بعداً توسط هنرمندانی نظیر **کورت شویترز** و **مارسل دوشان**، **هانس آرپ** و در سالهای اخیر توسط بسیاری دیگر از هنرمندان خلق شدند، ملهم از این آثار می باشند.

رنگ آثار این دوره نیز از دامنهٔ محدود، ظریف، حساس و درونگرای دورهٔ کوبیسم تحلیلی دورگشته و جای آن را تنوعات بی شمار رنگ های گرم، پرتحرک، برونگرا و دنیایی کوبیسم ترکیبی پُر می نماید.

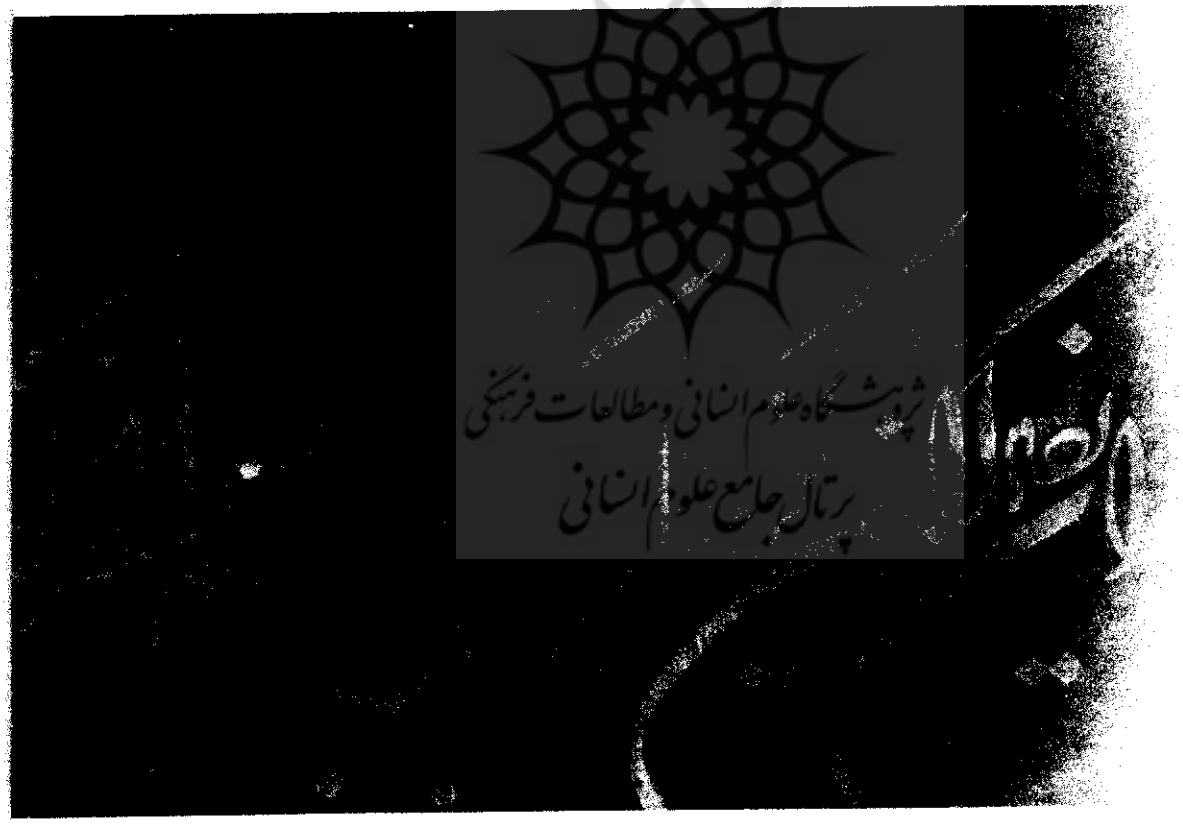
آثار این دوره، کوبیسم کولاژی نیز نامیده شده است. واژهٔ **کولاژ** Collage از فعل فرانسوی Coller به معنی چسب یا چسباندن مشتق شده است. عبارت Papiers Collés، به معنی چسباندن کاغذ و یا قطعه چسبانی نیز از همین خانواده است. در اینجا لازم به یادآوری است که روش قطعه چسبانی یا به معنای امروزی آن کولاژ، برخلاف آنچه که عموماً می پندارند، از اوایل قرن بیستم در اروپا آغاز نگشته، بلکه زمینه و یا مفاهیم آن، به عناوین مختلف در فرهنگ های گوناگون وجود داشته است. به طور

شکل شمارهٔ ٧— پابلو پیکاسو. **روزنامه دو بلون**، کولاژ، ١٣-١٩١٢

مثال، در خطاطی سنتی، روشی از خوشنویسی وجود دارد که نزد استادان فن به «قطاعی» مشهور است. روش کار بدین ترتیب است که واژهٔ مورد نظر را با وسیلهٔ کم رنگی روی کاغذ می نویسند و سپس آن را با وسیلهٔ تیزی مثل تیغ، بریده و بر روی سطح و یا کاغذ دیگری که قبلاً ساخته اند و احیاناً دارای سطوح تنظیم یافته ای نیز می باشد، منتقل می سازند (شکل های شماره ٩ و ١٠). البته این روش به دو صورت اعمال می گردد: یا به صورت مستقیم (مثبت) که قسمت بریده شده را در نهایت دقت و ظرافت حفظ می نماید و سپس به سطح دیگری منتقل می سازند، و یا به صورت



شکل شمارهٔ ۸ـ پابلو پیکاسو ـ **و بلون و صیوه**. کولاژ ـ ۱۳ × ۱۹۱۲.

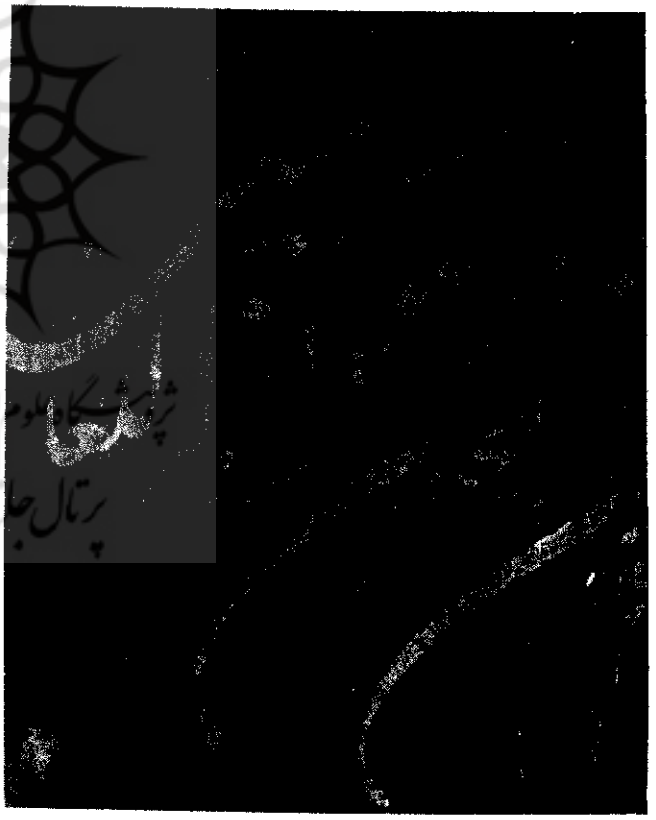


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شکل شمارهٔ ۹— **قطعه خط نستعلیق قطاعی**— کارمیرزامهدی، سنهٔ ۱۳۲۵ه.ق، موزهٔ هنرهای تزئینی.

شکل شمارهٔ ۱۰— **قطعه خط شکسته نستعلیق قطاعی** (باقلم شش‌دانگ)— بخط مهدی شریف، سنهٔ ۱۴ه.ق، موزهٔ نگارستان.

منفی که جای حروف بریده شده را که به شکل مشبک درآمده است، با دقت و وسواس حفظ نموده و سپس آن را در سطح مورد نظر قرار می دهند. این روش، هرچند از نظر صوری تفاوت بسیاری با آنچه که عموماً کولاژ نامیده می شود، دارد، ولی ماهیتاً با آن یکی است؛ با این تفاوت که «قُطاعی»، بار فرهنگ، سنت و اعتقاداتی را به همراه دارد که عمیقاً وحدانی و متعلق به عالم ملکوت است، که در گردشها، پیچ وخم ها و فراز و فرودهای خطوط به کسوت صور محسوس در می آید، در حالی که محتوای آثاری که از طریق کولاژ، در غرب شکل



پذیرفته اند، مبتنی برصور جهان مادی و قائم برماده می باشد. (هرچند که این قالب یا ماده، به ویژه در کوبیسم، درهم شکسته شده و قالب نوینی، مغایر با آنچه که ذاتاً در هنر غرب بوده است، پدید آورده است).

نوع دیگری از قطعه چسبانی و یا کولاژ، در هنرهای عامیانه یافت می شود که از آن به عنوان پارچه های «چهل تکه» یاد می شود. «چهل تکه»، چه به صورت پارچه و چه به صورت انواع پوشش هاییکه از این طریق حاصل آمده اند، اغلب از نظر برخورد، ماهیتی کولاژی و یا قطعه چسبانی دارند.

در میان آثار **محمودخان ملک الشعرا** (۱۲۲۸—۱۳۱۱ه .ق. مطابق با ۱۸۱۳—۱۸۹۳م)، نقاش پیشرو دورهٔ قاجار که تابلو مشهور استنساخ وی، متعلق به سال ۱۲۷۵ه .ق. (۱۸۵۸م) از نظر عناصر سازا، نور پردازی، خلاصه نمودن حجم به عناصر دوبُعدی و بهره برداری هوشمندانه از سایه ها، وی را پرچمدار نهضت نقاشی نوین در ایران می نماید، با اثری روبرو می شویم که از قطعات بریده تمبرهای ایرانی و خارجی در داخل قابی مدوّر بوجود آمده است. این اثر که منظره ای از جیزه و اهرام ثلاثه می باشد و اکنون در موزهٔ کاخ گلستان نگهداری می شود، نیز، از نظر قالب، ماهیتی کولاژ گونه دارد؛ هرچند شکل ظاهری آن با فضای دگرگون شده و تحول یافتهٔ کولاژ امروزی تفاوت بسیار دارد.

از میان نقاشان خارجی که آثارشان قبل از نضج گرفتن روش کولاژ، روالی کولاژی دارد،

می توان از آثار **جان پیتو**[18] نام بُرد. اگرچه پیتو در آفرینش آثارش از بریدن و یا چسباندن قطعات سود نمی بُرد، ولی آثاری که وی از روی نامه ها و پاکت های قدیمی، به عنوان موضوع، نقاشی کرده است، از نظر ساختار، کیفیتی دارند که گویی این آثار قبل از اجرا، بوسیلهٔ رنگ و روغن روی بوم، کولاژ گردیده و سپس نقاشی شده اند.

هرچند اشاره به چند مورد فوق تاحدودی مارا از بحث اصلی دور نمود، ولی اشاره به آنها لازم است.

کوبیسم ترکیبی، عمر چندان طولانی نداشت و اکثر مورّخان و دست اندرکاران، صعود و فرود آن را بین سال های ۱۹۱۲تا ۱۹۱٤م می دانند. زیرا با آغاز جنگ دوم جهانی، در چهارم اوت ۱۹۱٤، بسیاری از هنرمندان، مانند **براک، لژه، لوت و دوشان** به خدمت فراخوانده شدند، ولی **پیکاسو و گری** که اسپانیایی بودند، از این قاعده مستثنی شدند و در پاریس به کار خود ادامه دادند.

استفاده از روش کولاژ، منحصر به کوبیسم ترکیبی و نمودهای دوبُعدی آن نیست، بلکه موارد بسیاری از آثار سه بُعدی، همزمان با آفرینش اثرهای نقاشی، توسط این هنرمندان، در فاصلهٔ بین سالهای ۱۳۱۲—۱۳۱٤ و پس از آن به اجرا درآمده اند، که نفوذ شیوهٔ کولاژ، در به کار گرفتن عوامل یافته شده و یا از پیش ساخته شده را، در مجسمه سازی، به روشنی نشان می دهد. از آن جمله است حجم رنگ آمیزی شده، اثر **پیکاسو** به نام **لیوان**، متعلق به سال ۱۹۱٤، که ضمن آن، یک کفگیر کوچک کیک بُری، با سایر عوامل همراه شده است.

پس از جنگ، هنرمندانی که به شیوهٔ کوبیسم کار می کردند، مجدداً گرد هم جمع نگشتند، ولی جنبش کوبیسم و به ویژه کوبیسم ترکیبی که با تلفیق عناصر گوناگون از بافت ها، رنگ ها و جنسیت های مختلف در بطن اثر، سنت کولاژ را در پیکر هنرهای تجسمی بدعت گذاری کرده بود، راه را برای آثار فوتوریستی (**کارا، سورینی، بوچّونی**)، دادائیسم (**دوشان، پیکابیا، آرپ**)، و سوررآلیستی (**ماکس ارنست، آندره ماسون** و **خوان میرو**) باز نمود.

نقاشان مکتب فوتوریسم، از میان نخستین هنرمندانی هستند که برای تبیین نظریات خود در نقاشی، از روش کولاژ سود بردند. این نظریات، عبارت بودند از به کارگرفتن سرعت، حرکت، صدا، زوایای مختلف جسم را همزمان دیدن، حالت های مختلف ذهن را تجسم بخشیدن و... تا بدین ترتیب، حرکت در زمان و فضا را از نظر فضای دوبُعدی مطرح سازند. شاید ذکر عنوان برخی از آثار فوتوریستی در اینجا بی مناسبت نباشد:

پویایی یک سگ در حال حرکت اثر **جاکومو بالاّ**، پویایی یک بازیکن فوتبال، اثر **آمبرتو بوچونی**، و آنچه یک واگن شهری به من گفت، اثر **کارلو کارّا**.

کوشش فوتوریست ها، بیشتر در جهت تجسم حرکت است تا بازنمایی خود حرکت. اهمیت ویژهٔ فوتوریست ها در اینست که نسبت به اشیاء و مسایل معمولی عصر حاضر، و به ویژه ماشین و

مشغلهٔ ذهنی انسان امروزی، و نیز سرعت، حرکت و پویایی (*Dynamism*) حساسیت تازه‌ای نشان دادند.

سورینی،[19] از دیگر نقاشان جنبش فوتوریسم، که در عین حال، آثاری با استفاده از شیوهٔ کولاژ آفرید، می گوید: «... شئی دیگر وجود ندارد... و در نقاشی از یک اتومبیل، باید به نحوی کارکنیم که مُعرّف سرعت باشد.»[20] در صحبت از فوتوریسم، نام **امیلیو مارینتی**[21] حایز اهمیت است. وی، در سال ۱۹۱۰، «نخستین بیانیهٔ نقاشی فوتوریسم» را که امضای **اومبرتو بوچّونی، جاکوموبالا، جینوسورینی، کارلو کارّا** و **لوئیچی روسّولو** را به همراه داشت، تنظیم و منتشر ساخت. **اومبرتو بوچّونی**، به نوبهٔ خود، در سال ۱۹۱۲، در بیانیه‌ای تحت عنوان: «بیانیهٔ فنی مجسمه سازی فوتوریستی»[23] به مجسمه‌سازان توصیه نمود تا دست از روش سنتی بُرنز و مرمر بشویند و به عوض، با استفاده از وسایل روزمرهٔ زندگی، در مجسمه‌سازی، اندیشه های خود را تجسم بخشند.

اگرچه شهرت **کارلو کارّا**،[24] بیشتر مرهون آثار متافیزیکی وی می باشد، ولی در ابتدا، وی به شیوهٔ فوتوریستی کار می کرد و در بسیاری از آثاری که به شیوهٔ فوتوریستی ایجاد کرده، از روش کولاژ سود جسته است. یکی از موفق ترین آثار دورهٔ فوتوریستی این هنرمند به شیوه کولاژ، اثری است متعلق به سال ۱۹۱۴ به ابعاد ۲۸×۴۰ سانتیمتر که اولین بار با نام «**جشن ملی— نقاشی آزاد با واژه‌ها**» به نمایش گذاشته شد (شکل شماره ۱۱). در این اثر به نظر می آید که

شکل شمارهٔ ۱۱— کارلو کارا— جشن ملی، کولاژ، ۱۹۱۴.

اشکال بریده شدهٔ کاغذی، روزنامه و حروف، حول یک محور مرکزی در حال چرخش بوده که ضمن چرخش، حالت گریز از مرکز، دورانی و نهایتاً انفجاری به خودمی گیرند. تکرار حروف *RRRRR*، *REEEE* ، *TRRRR* ، *O/OO/O/OO*، *EVVIVAAA* ، ضمن اینکه حالت فرد و چرخش حروف را در یک خودرو درحال حرکت در محیط شهری، صنعتی برای بیننده القا می کند، مجموعهٔ آن صفحات، شعر شاعران فوتوریستی را نیز به ذهن متبادر می سازد.

مورد دیگری که پس از جنبش فوتوریسم اتکاء زیادی به روش کولاژ داشت، مکتب دادائیسم است. دادا(DADA)، در لغت، به معنی اسب چوبی است که کودکان به آن سوار می‌شوند. دادائیست‌ها، از ابتدا، شاید بدین دلیل چنین نام بی‌موردی را برای جنبش خود انتخاب کردند تا بدینوسیله، طبیعت و جهان‌بینی خاص خود را که مبتنی بر نفی ارزشهاست، برای اطرافیانشان مشخص دارند.

این مکتب که برای نخستین بار در سال ۱۹۱۶در زوریخ آغاز به فعالیت نمود، در ابتدا بیشتر منحصر به فعالیت‌های ادبی بود تا زمینه‌های بصری، سپس، این مکتب، نفوذ خود را به هنرهای تجسمی، و پس از آن، به هنرهای نمایشی و موسیقی نیز توسعه داد.

تریستان تزارا،[۲۵] شاعر اهل رومانی، که از بنیانگزاران مکتب دادائیسم به شمار می‌آید، در قطعهٔ زیر، روش نوشتن یک شعر را به شیوهٔ دادائیسم توضیح می‌دهد:

برای اینکه شعر دادییستی سرایید
یک روزنامه را بردارید.
سپس یک قیچی در اختیار بگیرید.
مقاله‌ای را به بلندی شعری که در نظر دارید بسرایید
انتخاب کنید.
مقاله را جدا کنید.
سپس تک‌تک واژه‌ها را که مقاله را تشکیل داده‌اند
جداسازید و آنها را در یک کیسه بریزید.
به آرامی تکانش دهید.
سپس واژه‌ها را یک‌به‌یک از کیسه خارج سازید
و به ترتیبی که خارج گشته‌اند
صمیمانه رونویسی کنید.
شعر خود شما خواهد بود...[۲۶]

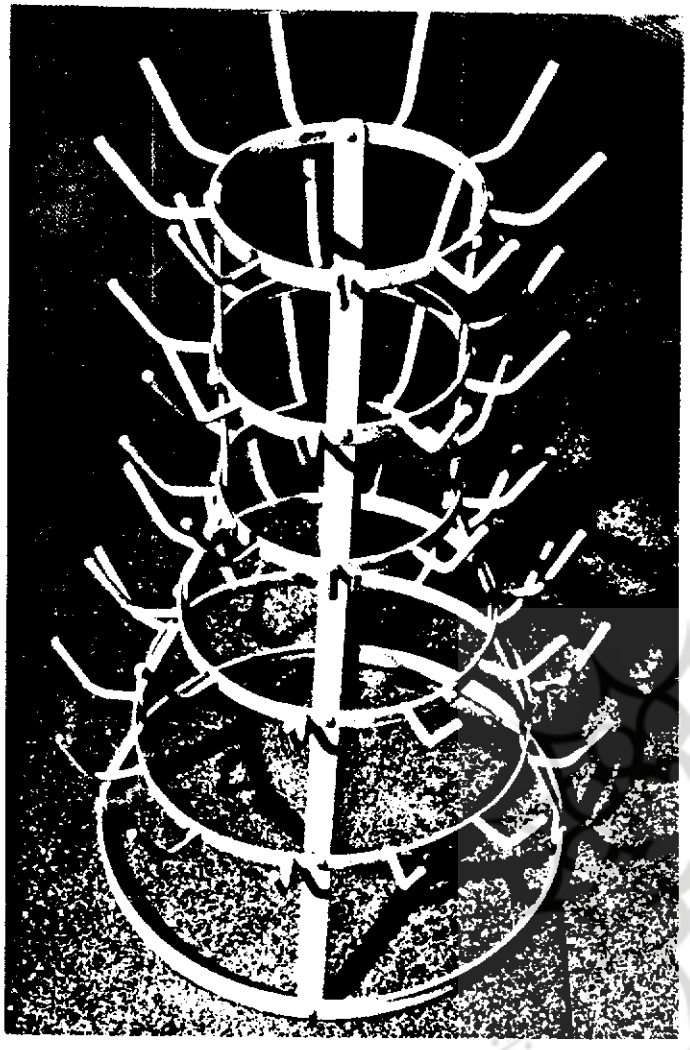
با توجه به عبارات فوق، به روشنی می‌توان دریافت، که تاچه اندازه، دادائیسم، ریشه در روش کولاژ دارد؛ با این تفاوت که هنرمند، در کولاژ، صدها قطعهٔ مجزا و منفرد را در وحدتی نوین به کار می‌بندد و صورتی تنظیم یافته از اجزای پراکنده به دست می‌دهد، درحالی که شعر دادائیستی فاقد چنین تنظیم از پیش‌پرداخته شده است و کوشش در نفی ارزشهای شناخته شده دارد.

از پیش کسوتان مکتب دادائیسم در هنرهای تجسمی، ابتدا لازم است از **مارسل دوشان**[۲۷]، **فرانسیس پی کابیا**[۲۸] و **هانس آرپ**[۲۹] نام بُرد. **مارسل دوشان**، فرانسوی‌الاصل و یکی از سه برادران دوشان (دو برادر دیگر ژاک ویلون وسومی **ریموند دوشان— ویلون**) می‌باشد. **مارسل دوشان**، ابتدا به شیوهٔ فوتوریستی کار می‌کرد و پس از کنار گذاشتن تابلو مشهور فوتوریستی وی به نام **درحال پائین آمدن از پله، شماره ۲**، از نمایشگاه سال ۱۹۱۲ «مستقل‌ها»[۳۰] و به نمایش درآمدن آن در نمایشگاه ۱۹۱۳ آرمری[۳۱] در نیویورک و همزمان با آغاز جنگ اول جهانی که ریشه در سودجویی و سرمایه‌داری غرب داشت، به جنبش دادائیسم پیوست و با انتخاب، امضا و به نمایش گذاشتن اشیاء یافته شده‌ای مانند جای بطری (شکل شماره ۱۲) چرخ دوچرخه، قفس فلزی و تلفیق عناصری از قبیل شیشه، چوب، فلز، رنگ و غیره در کولاژهایش (شکل شماره ۱۳) و انتخاب عنوانهای غیرمتعارفی نظیر: «چرا عطسه نکنیم»،

«توازن دگرگون شده، «پیش‌پرداخت بازوی شکسته»، و با گذاشتن سبیل روی باسمه **مونالیزا**، اثر **لئوناردو داوینچی** و... در نفی معیارهای رایج زمان کوشش نمود.

دوشان، به همراه پیکابیا، از سال ۱۹۱۳ در نیویورک مستقر شد و مکتب دادائیسم را در امریکا تداوم بخشید. **پیکابیا**، پس از نقاشی کردن به شیوه‌های امپرسیونیستی متأخر، کوبیسم، اورفیسم و فوتوریسم، به مکتب دادائیسم پیوست و برای نشر افکار و ترویج مکتب دادائیسم، دوگاهنامه بنیان گذاشت. یکی به نام ۲۹۱ و دیگری با عنوان ۳۹۱. موفق‌ترین آثار **پیکابیا**، آثار کوبیستی و فوتوریستی وی می‌باشد و اغلب آثار دادئیستی وی، در جهت هجو ماشینیزم است.

از دیگر پیشگامان مکتب دادائیسم که فعالیت‌اش را در جنگ جهانی اول در زوریخ (سویس در جنگ جهانی جزو کشورهای بیطرف بود) آغاز نمود، **هانس (جین) آرپ** است. **آرپ** که علاوه برنقاشی، شعر نیز می‌سرود— و این فعالیت را تاپایان عمرش ادامه داد— با استفاده از روش Déchirage، پاره کردن کاغذ و ریختن آن روی کاغذ، بدون برنامهٔ از پیش تعیین شده‌ای، نخستین کولاژهای خود را با ذهنیتی که در تضاد با معیارهای غرب تا به دندان مسلح شده بود، آغاز نمود. این کولاژها و کاغذهای پاره شده (در جهت مخالف کاغذهای دقیقاً شکل داده شده و بریده شده و تنظیم یافتهٔ کوبیسم ترکیبی)، عموماً شکل‌های اورگانیکی را تشکیل می‌دهند که به گفتهٔ خود وی: «برگرفته از طبیعت، بدون هیچ



شکل شمارهٔ ۱۲— ماریسل دوشان— **جای بطری**، ۱۹۱٤، (شکل یافته شده).

معنی و یا قصد تعیین شده» می‌باشند (شکل شماره ۱٤). ولی دادائیسم و به ویژه نحوهٔ کار آرپ، باوجود تردیدها، بدگمانی‌ها و فروریختن ارزشها، مانع از آن نشد که از به کار گرفتن روش‌های اجرایی قبل از جنگ، در بیان تصویری، سود نبرند. **آرپ**، تدریجاً، کولاژهایی را که ابتدا با کاغذ و چسب می‌آفرید، با استفاده از چوب و تخته به آنها بُعد بخشید و سپس با

شکل شمارهٔ ۱۳ــ مارسل دوشان ــ کولاژ، ۱۹۲۳ــ۱۹۱۵.

شکل شمارهٔ ۱۴ــ هانس آرپ ــ نقش برجسته، چوب رنگ‌آمیزی شده، ۱۹۱۶.

استفاده از طرح‌هایی مشابه، از آنها مجسمه ساخت.

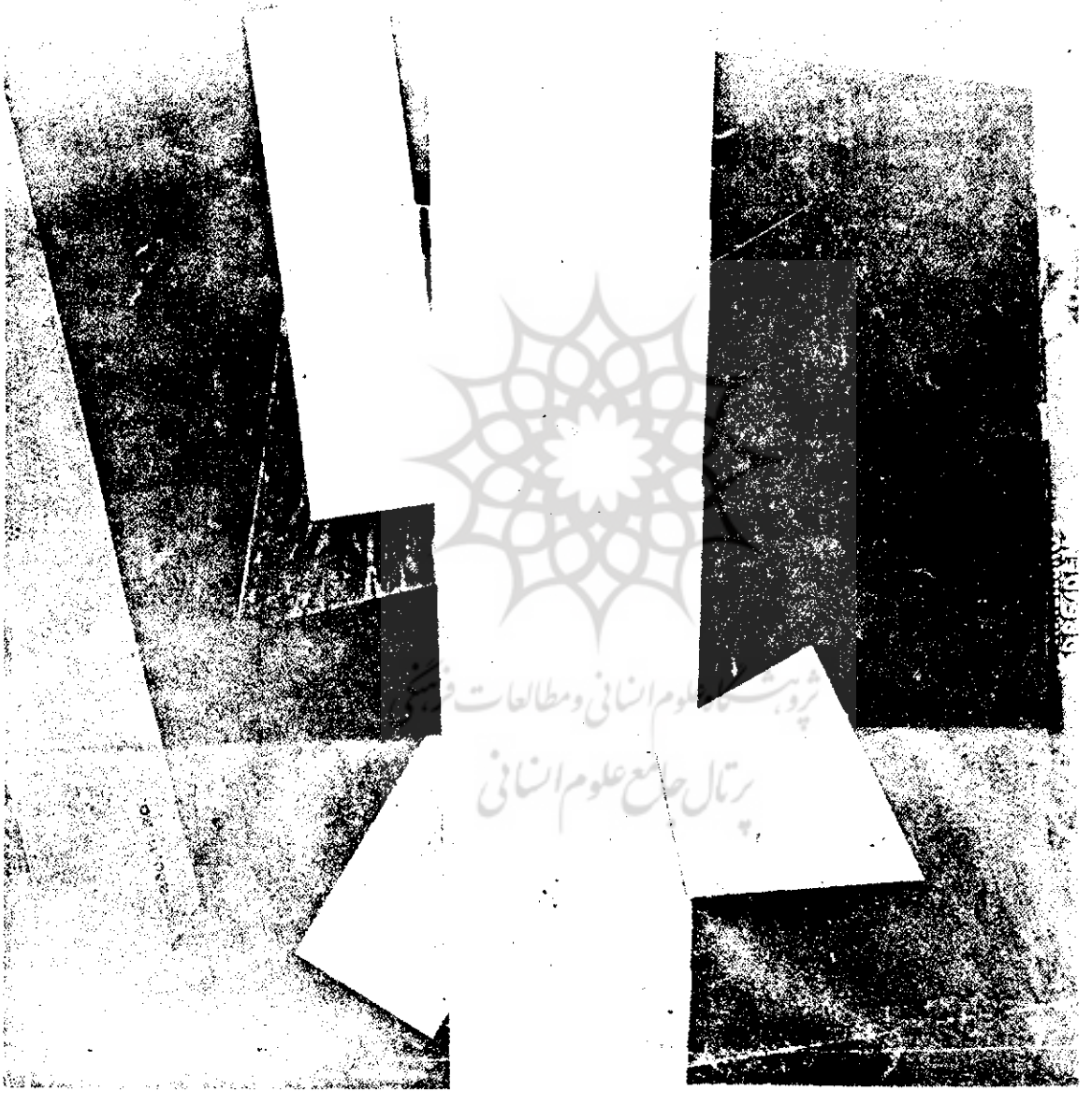
در مجموع، دادائیسم، یک موقعیت خاص ذهنی از بیزاری، شک و تردید، بدگمانی و فروریختن ارزشهاست که همزمان با جنگ اول جهانی در اروپا شکل می گیرد و ابتدا در زوریخ و سپس در کُلن، هانوور، پاریس و نیویورک نفوذ پیدا می کند و هنرمندان بسیاری، در زمینه های شعر، هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی و موسیقی به آن رو می آورند.

اگر قبول کنیم که فوتوریست ها، با روآوردن به دنیای نوین و پذیرفتن ماشینیزم، حرکت، سرعت و پویایی زندگی نوین، مشتاقانه دنیای صنعتی شده را پذیرفتند، دادائیسم، با نفی ارزشهای اروپای صنعتی شده و جنگ افروز، به آن پشت پا زد و زمینه را برای تکوین جنبش سوررآلیسم آماده ساخت.

در این مقطع لازم است، قبل از بررسی روش کولاژ در مکتب سوررآلیسم، به شخصیت ویژه‌ای که **کورت شویترز**[۲۲] در سنت کولاژ دارد، اشاره‌ای بنماییم.

با ظهور **کورت شویترز**، نقاش، مجسمه‌ساز و شاعر، روش کولاژ، بالاخره به شکل نهایی خود نزدیک شده، مقامی همتای نقاشی در بیان تصویری پیدا می نماید. در مدت ۲۹سالی که در فاصلهٔ بین سال های ۱۹۱۹ تا ۱۹۴۸، **کورت شویترز** سرگرم ساختن آثارش بود، روش، موضوع، مصالح و شیوه‌ای از بیان یافت نمی‌شود که وی برای آفرینش آثارش از آن سودنبرده و یا نمونه هایی از آن در آثار شویترز به کار نرفته باشد. اکثر آثار متعدد و متنوع وی، درحد متعارف یک کارت پُستال یا حداکثر حدود یک صفحه کاغذ A^4 می باشد. ولی برخی از آثار حجم‌دار که از گوشهٔ آپارتمان محل زندگی وی آغاز گشته است، تدریجاً تمامی آپارتمان و حتی سایر طبقات ساختمان مسکونی را در برگرفته است.

کورت شویترز، آموزش مبتنی بر اصول ویژهٔ آکادمی را پشت سرداشت و تاسال ۱۹۱۴ در آکادمی درزدن[۲۳] مشغول تحصیل بود. شاید



شکل شمارهٔ ۱۵ــ کورت شویترز ــ کولاژ ۱۹۱۸.

برای بسیاری عجیب بنماید که هنرمندی که روش کولاژ را شکل نهایی بخشید و از پیش کسوتان مکتب دادائیسم در شعر و هنرهای تجسمی به شمار می آید، هرازگاهی، برای گذران زندگی، سفارش هایی به شیوهٔ نقاشی آکادمیک از چهره مشتریانش می پذیرفته است.

مجموعه آثار وی، ترکیبی است از عناصر یافته شده، رنگ آمیزی شده، انتخاب شده، چسبانده شده، پاره‌شده، مهر خورده، پاکت های پاره‌شده، پارچه، نخ، چوب، چوب‌پنبه، عکس و تصاویر مجلات عامیانه، دکمه، سکه، رنگ، ورق حلبی، قوطی زنگ‌خورده و بسیاری از مصالح و مواد پُرمصرف و درعین حال بی ارزش جوامع صنعتی پیشرفته. خود وی در این زمینه می گوید: «زمانی که من مصالح مختلفی را در کنار یکدیگر قرار می دهم، گامی فراتر از نقاشی رنگ و روغن برداشته‌ام، زیرا افزون برسبک و سنگین نمودن رنگ در مقابل رنگ، خط در تقابل با خط، شکل در مقابله با شکل و غیره...، مواد را نیز در تضاد با مواد دیگر به کار می گیرم، مثل چوب درتضاد با پارچه.»[۳۴]

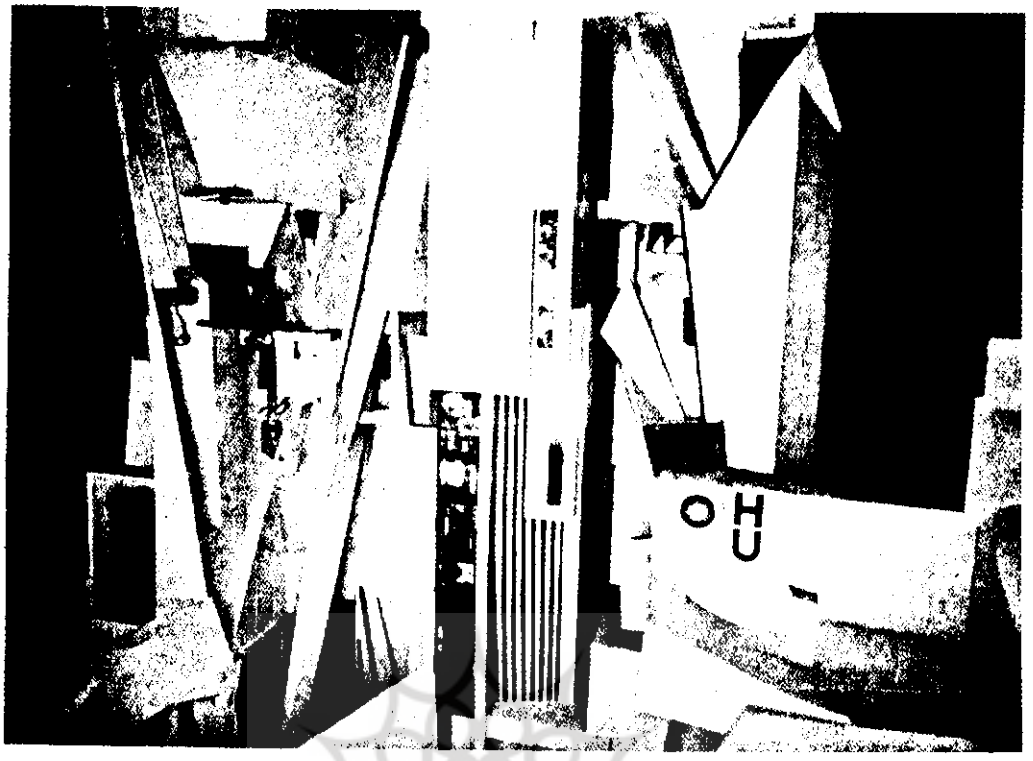
(شکل های شماره ۱۵، ۱۶ و۱۷). ویا زمانی که در سال ۱۹۱۸، در برلین، خود را به **رائول هاوزمان**[۳۵]، هنرمند دادائیست، که آثارش را از طریق فتومونتاژ شکل می بخشید، معرفی می نماید، می گوید: «من نقاشی هستم که آثارم را از طریق میخ کردن می آفرینم.»[۳۶]

ناتوم گابو، هنرمند ساختگرا[۳۷]، ضمن خاطراتش در مورد **شویترز**، می نویسد: «... در اوایل سالهای ۱۹۲۰، این فرصت برایم دست داد

شکل شمارهٔ ۱۶– کورت شویترز– کولاژ (نقش برجسته)، ۱۹۱۹.

که در همسایگی وی زندگی کنم و نحوهٔ کار او را نظاره گر باشم. ما اغلب به اتفاق یکدیگر، به راه‌پیمایی های طولانی می رفتیم... برخی اوقات، ضمن بحث های داغ، حرفش را قطع می نمود و به تفکر عمیق فرو می رفت... سپس شیئی را که قطعه کاغذی از جنسیت ویژه‌ای بیش نبود، از زمین برمی داشت... با وسواس بسیار تمیزش می کرد و به شما نشان می داد. تنها پس از آن بود که می شد فهمید چه قطعه رنگ‌زیبایی در آن کاغذ مچاله شده نهفته بود.»

شکل شمارهٔ ۱۷– کورت شویترز– کولاژ، ۱۹۲۱.

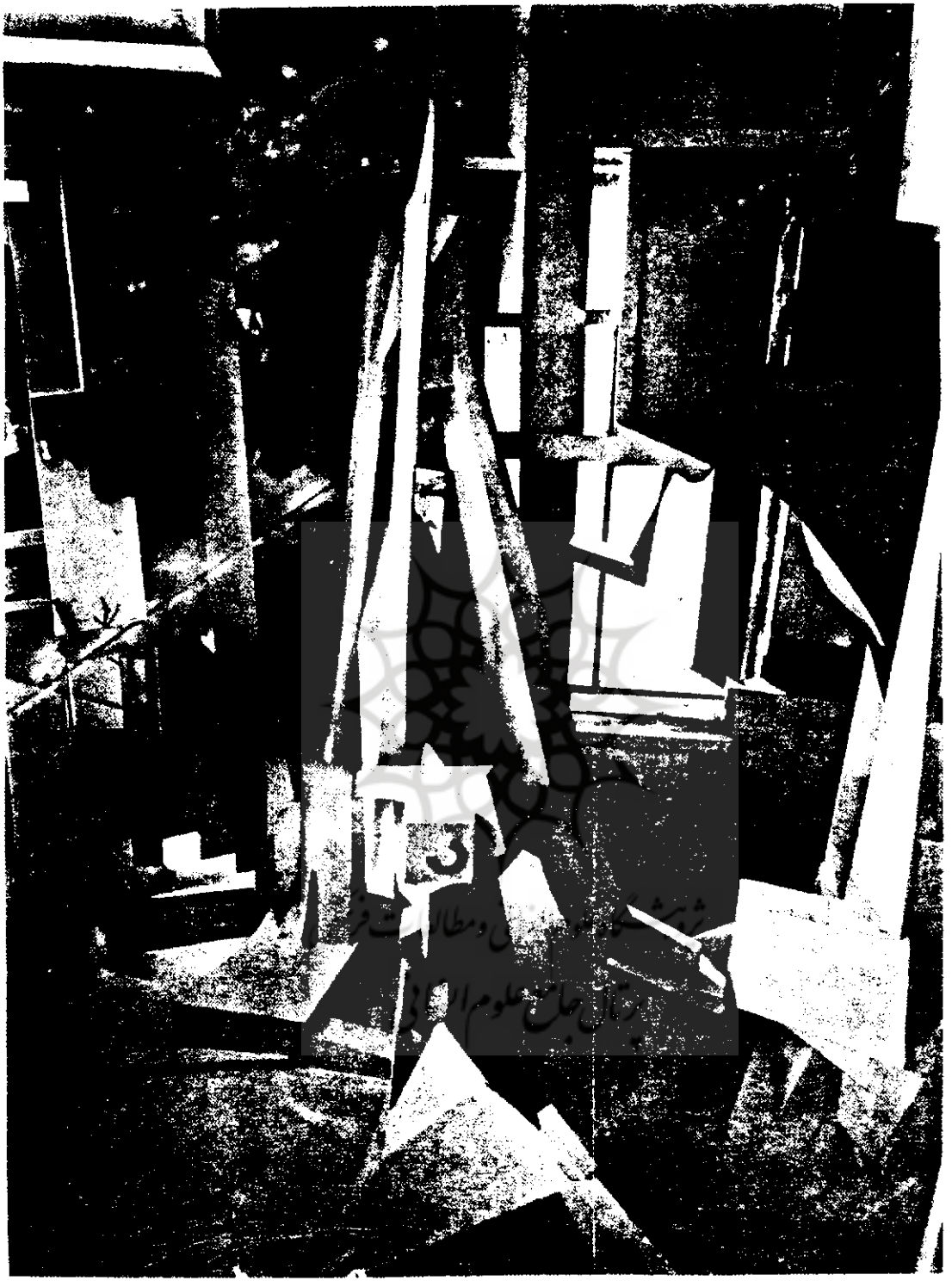


شکل شمارهٔ ۱۸ــ کورت شویترز ــ **گوشه‌ای از آپارتمان.**

«شاعری مانند **شویترز**، لازم است تا عوامل ناشناخته را که در اطرافمان پراکنده است، به ما نشان دهد. این گونه زیبایی را ما همه جا، از مکانهای شریف تا محل‌های پست، اگر تنها کوشش کنیم که ببینیم، می‌توانیم پیدا کنیم.»[۳۸]

شویترز، از همان سالهای نخست، واژهٔ ***MERZ*** را برای معرفی آثارش برگزید. ***MERZ***، در حقیقت، از چهارحرف آخر واژهٔ ***KOMMERZ*** آلمانی تشکیل شده، که به معنی (***COMMERCE***)، یعنی تجارت است. آیا او تلویحاً پدیدهٔ بازار، تجارت و مصرف را، که اروپا را به جنون و نتیجتاً به جنگ کشاند و موجب پیدایش مکتبی چون دادائیسم، درهنر گشت، بدین طریق در آثارش مطرح ساخته است؟ خود وی در این زمینه می‌نویسد: «آثار من، در حقیقت، نمی‌توانست جوابگوی نامگذاریهایی نظیر اکسپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم و غیره باشد. نهایتاً، من تمام آثارم را ***MERZ*** نام نهادم که می‌تواند نام تعیین کننده‌ای باشد...»[۳۹]

شویترز، هرچند اصولاً هنرمندی سیاسی نبود، ولی بالأخره با به قدرت رسیدن نازی‌ها، مجبور به ترک آلمان شد. وی در سال ۱۹۳۰، به همراه پسرش، ابتدا به دانمارک و سپس به نروژ پناهنده شد و در آنجا نیز آپارتمانی را به شیوه



شکل شمارهٔ ۱۹ــ کورت شویترز ــ **گوشه‌ای از آپارتمان.**

آپارتمانی که بین سالهای ۱۹۲۰—۱۹۲۲ از مجموع حجم ها و سطح های یافته شده یا ساخته شده آفریده بود، ساخت (شکل های شماره ۱۸ و ۱۹)، این اثر، در سال ۱۹۵۳ سوزانده شد و اثری که در هانوور به همین روال ساخته بود، در سال ۱۹۴۳، حین بمباران از میان رفت.

با اشغال نروژ توسط نازیها، در سال ۱۹۳۷، **شویترز** به انگلستان پناهنده شد. وی ابتدا در اردوی ویژهٔ پناهندگان سیاسی اقامت داشت و پس از سپری شدن مهلت مقرر در سال ۱۹۴۱، تا آخر عمر در انگلستان زندگی کرد و به آفرینش آثارش پرداخت. وی در انگلستان نیز از انباری که در اختیار وی قرار داده بودند، فضایی آفرید که عبارت بود از شکل ها، حجم ها، قالب ها و سطح های یافته شده، شکل داده شده و یا رنگ آمیزی شده. از مجموعهٔ سه اثری که به این طریق تنظیم یافته اند، تنها همین اثر اخیر باقی مانده است که اکنون در دانشگاه نیوکاسل[۴۰] نگهداری می شود.

آنچه که **شویترز** انجام داد، در واقع، پیشرفته تر از زمانی بود که درآن زندگی می کرد. کولاژهایی را که وی شکل بخشید، در حقیقت، بر بسیاری از نهضت های دیگری که یکی پس از دیگری پس از جنگ جهانی در اروپا ظهور نمودند، پیشی داشت. ولی زمان برای پذیرش آثار وی، در زمان حیاتش، مناسب نبود. **فرد اولمان**[۴۱]، یکی از دوستان **شویترز** و یکی از معدود افرادی که زمان اقامت **شویترز** در اردوگاه پناهندگان سیاسی در انگلستان، به دیدار وی رفته بود، در مقاله ای که به سال ۱۹۶۴ منتشر

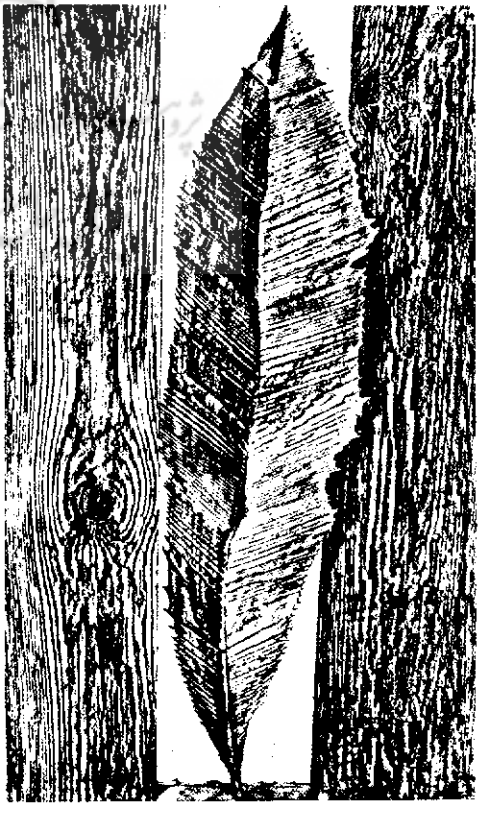
شکل شمارهٔ ۲۰— جوان میرو— نقش برجسته، چوب و فلز، ۱۹۳۰.

ساخت، نوشت که: «زمان وحی خود من، نسبت به آنچه که وی آفرید، کور بودیم»[۴۲]. **شویترز**، در سال ۱۹۴۸ در گُمنامی و محنت، در (امبل ساید، وست مورلند، انگلستان) ازدنیا رفت و تقریباً از همان زمان، ارزش آثار وی مورد توجه منقدین و هنرمندان قرار گرفت و یازده روز پس از مرگش، نخستین نمایشگاه انفرادی وی در نیویورک ترتیب یافت.

سوررآلیسم به شکل روش نوینی در هنر غرب، ابتدا جنبشی بود که مقوله های شعری را شامل می گشت و سرچشمهٔ آن را باید در اشعار **رمبو**[۴۳] و **لوترمان**[۴۴] جستجو نمود. سوررآلیسم، در لغت، به معنی «فراتر از واقع» و یا «دنیای ماوراء» است، و در مجموع، به آن دسته از فعالیت هایی اختصاص دارد که در فاصلهٔ بین دوجنگ جهانی و پس از سبک دادائیسم، به ویژه در اروپا، ابتدا در زمینهٔ ادبیات و سپس در هنرهای تجسمی، رُخ نمود. از نخستین افرادی که در شکل گیری این جنبش نقش عمده‌ای داشته و نخستین بیانیه و مجلهٔ سوررآلیست ها را فراهم آورد، **آندره برتون**[۴۵] شاعراست. **برتون**، به عنوان دانشجوی رشتهٔ پزشکی، با نظریات **فروید** آشنایی حاصل کرده بود و بسیاری از شیوه ها و نظریات وی را در جریان جنگ، روی بیماران آزمایش می کرد. در بیانیهٔ این سبک نیز که توسط وی تنظیم یافت، نفوذ نظریات **فروید** در زمینهٔ رویا و ناخودآگاه کاملاً مشهود است. **فروید** معتقد است «رؤیا، بیان صریح ضمیر ناخودآگاه است، در شرایطی که ضمیر آگاه، در حالت خواب، در استراحت کامل به سر می برد.» ولی نباید به هیچ وجه چنین تصور نمود که چون سالهای نخستین جنبش سوررآلیسم با فرضیات روانکاوانه همطراز بوده است، این جنبش جنبهٔ عالمانه یا علمی به خود گرفته باشد؛ البته مشکل در همین حد خلاصه نمی شود، بلکه تضادهایی نیز بین نظریات **فروید** و آنچه سوررآلیست ها در بیانیهٔ خود آوردند، به چشم می خورد. **فروید** کوشش دارد تا از طریق علمی

شکل شمارهٔ ۲۱ــ ماکس ارنست ــ نتیجهٔ تجربهٔ طولانی، کولاژ (سه‌بُعدی)

شکل شمارهٔ ۲۲ــ ماکس ارنست ــ خاصیت برگها، ۱۹۲۶. FROTTAGE



(روانکاوی) نابسامانی و نارسائیهای فرد نامتعادل را در پیوند با محیط اجتماعی و اطرافیان بهبود بخشد، درصورتی که **آندره برتون**، در بیانیهٔ سوررآلیسم، می نویسد: «... اکنون زمان آن فرا رسیده است که فرد کاملاً وابسته به ضمیر خود باشد؛ بدین معنی که هرروز، هرچه با قدرت‌تر، وضع آشفته‌ای را که طالب آن است، تحکیم بخشد...»[۴۶]

از واژه‌هایی‌که در بیانیهٔ سوررآلیست آمده است و لازم است از آن یاد شود، واژهٔ ***AUTOMATISM*** است. اتوماتیزم، درلغت، به معنی حرکت غیرارادی، کار بدون تأمل، و عمل خودکار و خودبه خود است. **آندره برتون**، در تعریف سوررآلیسم، می نویسد: «عمل خود به خود محض نفسانی، که از طریق آن کوشش می شود، کتباً یا شفاهاً، عملکرد واقعی ذهن تبیین گردد؛ آنچه به ذهن دیکته می شود، بدون هرگونه محدودیت عقلانی و بیرون از هرگونه مشغلهٔ اخلاقی و یا زیباشناختی.»[۴۷]

از همین دیدگاه است که **برتون**، آثار **آندره ماسون**، **ماکس ارنست** و **خوان میرو** را که شکل مجسم این نظریه هستند، آثار واقعی سبک سوررآلیسم در زمینهٔ هنرهای تجسمی می داند. درحالی که آندسته از آثار سوررآلیستی را که ضبط دقیق کابوس و یا رویا هستند، (مثل آثار **سالوادوردالی**)، سوء استفاده از جنبش سوررآلیسم به حساب می آورد. آثار سوررآلیستی **ایوتانگی**[۴۸] از این قاعده مستثنی هستند. زیرا هرچند آثار وی رؤیا— گونه اند، ولی ضبط صریح رویا یا کابوس به حساب نمی آیند.

به طور کلی، جنبش سوررآلیسم را در دوجریان می توان خلاصه نمود: یکی درعمل خودکار و خودبه‌خود خالص نفسانی که آثار **ماکس ارنست**، **خوان میرو** (شکل شماره ۲۰) و **آندره ماسون** را شامل می گردد، و دیگر آندسته از آثار سوررآلیستی که ریشه در کابوس و رؤیا دارند، مانند آثار **سالوادوردالی**، **پل دلاوا** و **رنه ماگریت**.

از میان این هنرمندان و بسیاری دیگر که به شیوهٔ سوررآلیسم آثاری آفریدند، **ماکس ارنست** (شکل شماره ۲۱) بیشترین استفاده را از روش کولاژ (از طریق روش سای‌کاری ***FROTTAGE***) (شکل شماره ۲۲) به عمل آورد و آثار خود را شکل بخشید.

حواشی

1 Edmond Duranty (1833-1880).
2 **La Nouvelle Peinture**, Paris, 1878.
3 Rewald, John. **The Hisstory of Impressionism** Page. 337.
4 Rue le Peletier
5 Berthe Morisot (1841-1895)
منظور برت موریسو نقاش امپرسیونیست است.
6 Rewald, John. Ibid., PP. 368-369.
7 Post-Impressionism

8 **The Spirit of the Dead Watching,** 1892.
9 musical
10 Barr, Alfred H. **What is Modern Painting**
11 Barr, Alfred H. **Cubism and Abstract Art** Page, 20.
12 Barr, Alfred H. Ibid, P. 30.
13 Simultaneity
14 Rewald, J. Ibid. P. 380.
15 Emile Bernard (1868-1941).
16 Stangos, Nikos (ED.) **Concepts of Modern Art,** P. 72.
17 Wolfram, Eddie. **History of Collage,** P. 15.
18 John F. Peto (1854-1907).
19 Gino Severini (1883-1969).
20 Wolfram, Eddie, Ibid. P. 40.
21 Emilio Marinetti (1876-1944).
22 Umberto Boccioni (1882-1916).
23 **Technical Manifesto of Futurist Sclupture.**
24 Carlo Carra (1881-1966).
25 Tristan Tzara (1896-1963).
26 Janis, Harriet & Blesh, Rudi.
Collage: Personalities, Concepts, Techniques P. 56.
27 Marcel Duchamp (1887-1968).
28 Francis Picabia (1879-1953).
29 Hans Arp (1888-1966).
30 Salon des Independants
31 Armory Show
32 Kurt Schwitters (1887-1948).
33 Dresden Academy
34 Janis, Harriet & Blesh Rvdi, Ibid, P. 60-61.
35 Raoul Hausman (1886-1971).
36 Arnason, H.H. A History of Modern Art, P. 315.
37 Constructivist
38 Janis, Harriet, & Blesh, Rudi. Ibid, P. 76.
39 Janis, Harriet. & Blesh, Rudi. Ibid, P. 61.
40 University of Newcastle
41 Fred Uhlman
42 Fred Uhlman, "My Friend Kurt Schwiters **Portfolio** No. 8 (Spring 1964) P. 65.
43 Arthur Rimbud (1854-1891).
44 Comte de Lautréamon (1846-1880).
45 André Breton (1896-1966).
46 Stangos, Nikos. (ed). Ibid., P. 123.
47 Stangos, Nikos. (ed). Ibid., P. 124.
48 Yves Tanguy (1900-1955).

منابع

1- ARNASON, H.H. **A HISTORY OF MODERN ART** (LONDON: THAMES AND HUDSON) 1983.

2- BARR, ALFRED H. **CUBISM AND ABSTRACT ART** (NEW YORK: MUSEUM OF MODERN ART) 1964.

3- JANIS, HARRIET & BLESH, RUDL.

COLLAGE: PERSONALITIES, CONCEPTS, TECHNIQUES (PHILADELPHIA: CHILTON BOOK CO.) 1967.

4- REWALD, JOHN. **THE HISTORY OF IMPRESSIONISM** (NEW YORK: MOSEUM OF MODERN ART) 1980.
5- STANGOS, NIKOS (ED.) **CONCEPTS OF MODERN ART** (LONDON: THAMES & HUDSON) 1983.
6- WOLFRAM, EDDIE. **HISTORY OF COLLAGE.** (LONDON: STUDIO VISTA) 1975.

واژه‌نامه:

AFF,CHES LACERES	پوسترهای پاره شده.
ASSEMBLAGES	عمل، تولید یا گردهم آوردن قطعات به منظور آفرینش هنری.
BOARDISM	عمل، تولید یا آفرینش نقوش برجسته با استفاده از چسباندن قطعات چوب در جوار و یا روی هم.
BRULAGE	سوزاندن و یا با مشعل ایجاد حفره نمودن
CEMENTING	چسباندن جنسیت های مختلف بوسیله چسب روی سطح
COLLAGE	چسباندن، به ویژه کاغذ و یا پارچه در آفرینش هنری (کولاژ)
COLLE	خمیر، چسب، صمغ
COLLE	چسبیده، چسبانیده شده
COMBINE-PAINTING	تلفیق عوامل یافته شده در نقاشی رنگ و روغن
COULAGE	پاشیدن قطرات رنگ
DECALCOMANIE	برگردان عکس در قسمتهای مورد نیاز تابلو، عکس برگردان
DECHIRAGE	پاره کردن، پاره‌نمودن کاغذ
DECHIRAGE MOUILLE	پاره کردن کاغذ خیس
DÉCOLLAGE	پاره کردن، برداشتن تمام یا قسمتی از بخش های چسبیده شده
DÉCOUPAGE	بریدن، قطعه‌قطعه کردن با قیچی یا تیغ
DEPOUILLAGE	ورقه کردن، پوسته کردن، پوسته برداشتن
ÉCLABOUSSAGE	پاشیدن و ریختن رنگ مایع
FLOTTAGE	ریختن رنگ و روغن روی آب و قرار دادن کاغذ یا بوم روی آن تا موجب انتقال آن برسطح بوم یا کاغذ گردد
FROISSAGE	مچاله کردن، فشردن و چلاندن کاغذ
FROTTAGE	انتقال طرح روی کاغذ با قرار دادن کاغذ روی نقوش برجسته و ساییدن، مالیدن یا خط خطی کردن آن (سای کاری)
FUMAGE	دود دادن، آفرینش نقوش یاایجاد ته‌رنگ روی کاغذ با دود دادن آن
GRATTAGE	خراشیدن، تراشیدن، طرحی که از این طریق حاصل آید
LACERE ANONYME	قسمتی از پوستر یا تصویر پاره که به عنوان شکل یافته مطرح شود.
MERZBILD	واژه‌ای که کورت شویترز در مورد آثارش به کار می گرفت
MONTAGE	تلفیق عناصر تصویری از منابع گوناگون به صورتی که جمع یکدست و مشخصی را فراهم آورد.
OBJET TROUVÉ	اشیاء یافته شده‌ای که در کولاژ به کار برده می شود.
PARIER COLLÉ	کاغذ چسبانی. کولاژی که از طریق چسباندن قطعات مختلف کاغذ تشکیل شده باشد.
PAPIER DÉCHIRE	کاغذ پاره شده. کولاژی که از کاغذهای پاره شده شکل یافته شود.
PHOTOMONTAGE	کولاژی که از طریق چسباندن قطعات مختلف عکس تشکیل شده باشد.
SEWING	دوختن. کولاژی که به جای چسباندن از طریق دوختن قطعات مختلف پارچه شکل یافته باشد.
SGRAFFITO	ایجاد طرح و نقش از طریق خراشیدن سطح کار
WELDING	تنظیم فضای تصویری از طریق جوش دادن قطعات مختلف فلزی به یکدیگر