نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۳

هنر آبستره و حذف روایت*

ویدا فرهمند**[۱]، سعید حقیر[۲]

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۱/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۲/۱۴)

چکیده

به نظر می‌رسد در راستای دورانی که زبان‌شناسی و ادبیات تطبیقی نبض مباحث انتقادی را در دست می‌گیرند، مسیر تجسم به خلقی روایت گریز متمایل می‌شود که در خلال آن تصویر به سکوت و خلق آبستره به نوعی زبان بصری از فرم می‌گراید. تصمیم هنرِ آبستره به سکوت و واردسازی تجسم به قلمروی انحصاری بصری و دفاع از آن در برابر سخن و در همین راستا وسواس هنرمندِ مدرن برای حذف عناصر ادبی و روایی، خود معرف این گرایش در تجسم است. اما از طرف دیگر، هنرمند مدرن بیش از هر دوره‌ای وابسته به ایدئولوژی‌های مدرن و نظریات ادبی و زبان‌شناسانه حاکم بر زمانه است و این با نفس حذف روایت در تضاد است. در مقاله حاضر پس از بررسی روند حذف روایت و قیاس از تجسم و تغییر تناسب میان بازنمایی و روایت و همچنین تحلیل بار روایی در چند اثر منتخب، میزان موفقیت این گرایش در حذف عناصر روایی مورد بررسی قرار خواهد گرفت که براساس آن می‌توان مدعی شد که گرایش آبستره نه تنها در تلاش برای پرهیز از روایت و کمینه‌گرایی روایی در نهایت از خودِ اثر تهی شد، بلکه وابستگی آشکار به نظریات زمانه نیز کاملاً در تضاد با این مدعا بود.

واژه‌های کلیدی

هنر مدرن، آبستره، روایت، سکوت بصری، انتزاع، قیاس، بازنمایی.

*این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان: "تحلیل بینامتنی هنر آبستره" می باشد که به راهنمایی نگارنده دوم به انجام رسیده است.

**نویسنده مسئول: تلفکس: ۸۸۷۹۰۳۲۶-۰۲۱، E-mail: veeda.far@gmail.com.

مقدمه

در اهمیت هنر آبستره همین بس که مهم‌ترین معماهای هنر مدرن پیرامون این گرایش مطرح شده‌اند. در تعریف هنر آبستره باید گفت که تقریباً تمامی هنر به نوعی آبستره است؛ این در صورتی است که ما معنای انتزاع را فرآیند الهام برداشت شده از شکل، رنگ و بافت ابژه در نظر بگیریم. با در نظرگرفتن تعریف فوق، می‌توان مدعی شد که تمام هنرمندان در طول تاریخ در فرآیند خلق اثر، خود را از جهان پیرامون خود «منتزع» ساخته‌اند. بااین‌حال، در اوایل قرن بیستم بود که فرآیند انتزاع خود تبدیل به یک «هدف» شد. هنر آبستره تا اندازه‌ای گویای ایدئولوژی دوران مدرن و پاسخگوی تئوری‌های حاکم بر آن دوره است که شاید اغراق نباشد اگر دوران مدرن را «دوران انتزاع» نامید. از طرفی در دوران مدرن، در نقش زبان تا اندازه‌ای اغراق می‌شود که نظریه‌پردازان معاصر، سوژه را مخلوق و معلول زبان می‌دانند. همان‌طور که رولان بارت[۱] می‌گوید: «این زبان است که سخن می‌گوید نه نویسنده... نوشتن، رسیدن به نقطهٔ مورد نظر زبان است نه نویسنده» (Barthes, 1977, 143). ساختارگرایانی مانند سوسور[۲] عقیده داشتند که زبان، نظامی است که بر گوینده مقدم است و بنابراین گوینده محصور در محدودیت‌های زبان خواهد بود. همچنین بنابر علم نشانه‌شناسی، جایگاه هنرمند پیش از آنکه تصمیم به خلق اثر بگیرد، توسط نظام‌های نشانه‌ای و به خصوص نظام زبان، تعیین شده‌است.

در چنان شرایطی، عجیب نیست که هنرمند برای نشان دادن هدف خالص هنری خود به سکوت می‌گراید. معنایی که خود هنرمند تملکی نسبت به آن احساس نکند و اطمینانی از حقیقت آن نداشته باشد، همان بهتر که به مخاطب انتقال داده نشود و در خودبیانگری اثر محبوس گردد. بنابراین، همان‌طور که کلمنت گرینبرگ[۳] نیز معتقد است، هنر آبستره هنری خلوص‌گراست که بر حذف ادبیات و موضوع[۴] پافشاری می‌کند (Mitchel, 1995, 216). در مجموع مدرنیسم در هنرهای تجسمی شامل نوعی مقاومت در برابر زبان است تا هنری خالص و ساکت ارائه کند. البته حذف عنصر روایی تنها مختص رسانهٔ نقاشی نیست، بلکه در پرهیز از روایت‌گری، هنر مدرن به جایی می‌رسد که جان کیج[۵] معروف‌ترین قطعهٔ موسیقی خود را با عنوان «۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه[۶]» می‌سازد که در واقع چیزی نیست جز سکوت. این اثر بدون شک یکی از جسورانه‌ترین تلاش‌ها در جهت پرهیز از روایت‌گری و خودبیان‌گری اثر هنری و نادیده گرفتن نقش مخاطب بود.

اما سوال مهمی که به ذهن می‌آید این است که حذف روایت از تجسم تا چه اندازه میسر شد؟ در تحقیق پیش رو، پس از بررسی روند حذف عناصر روایی/زبانی از هنر نقاشی در دوران مدرن بوسیله تغییر نگاه هنرمند به طبیعت و قیاس طبیعی و تلاش در جهت پرهیز از بازنمایی سنتی، به منظور روشن‌تر ساختن موضوع، حذف بار روایی در چند اثر برگزیده آبستره بررسی خواهد شد.

در مورد پیشینه تحقیق می‌توان گفت شاید مهم‌ترین کاری که در این زمینه انجام شده توسط دبلیو.جی. تی. میشل[۷] در کتاب *تئوری تصویر*[۸] باشد که اولین بار در سال ۱۹۹۴ به چاپ رسید و موضوع آن عمدتاً تقابل ادبیات و هنرهای تجسمی است؛ بااینحال تحقیقی تخصصی در زمینه هنر آبستره و حذف روایت و تحلیلی در زمینه میزان موفقیت این گرایش در جدال با روایت صورت نگرفته است.

۱- تغییر دیدبه‌طبیعت[۹] و پرهیز از قیاس طبیعی

گذار به تجرید در هنر مدرن به نوعی نشانهٔ بیگانه شدن از واقعیت به معنای سنتی آن است. حتی پیش از آغاز قرن نیز نظریه‌پردازان و هنرمندان همواره هنر را برتر از حقیقت می‌نشاندند و از «هنر تقلید زندگی است» به «هنر تقلید هنر است» و سپس «زندگی تقلید هنر است» گذر کرده بودند. جنبش‌ها و گرایش‌هایی که در قرن بیستم اهمیت یافتند، صرفاً در یک چیز اشتراک داشتند و آن روگردانی از نمودهای طبیعی بود؛ البته همهٔ نقاشان این دوره خواهان چنین گسستی نبودند، ولی اکثریت هنرمندان اعتقاد داشتند که صرفاً با فاصله‌گیری به تمام معنا و ریشه‌ای از سنت و طبیعت می‌توان زمینهٔ پیشرفت را مهیا ساخت. این‌که به نظر می‌رسد در دوره‌ای از مدرنیسم نه هنرمند طبیعت را می‌سازد و نه طبیعت او را به نوعی نتیجهٔ حذف عنصر روایی و قیاسی در برابر طبیعت است.

در دورانی که شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی در حال تغییر مداوم است، وسایل بازنمایی هنری نیز خود مداوم باید تغییر کنند تا مردم را وادارند که ارزیابی تازه‌ای از زندگی‌شان به عمل آورند. بنابر گفتهٔ برتولت برشت[۱۰]: «رئالیسم صرفاً بحث فرم نیست. با رونوشت برداری از این رئالیست‌ها [اونوره دو بالزاک و لیو تولستوی] خود ما دیگر رئالیست نخواهیم بود. زمان به پیش می‌رود... مسایل تازه‌ای شعله‌ور می‌شوند و تکنیک‌های تازه‌ای می‌طلبند. واقعیت عوض می‌شود؛ برای بازنمایی آن، وسایل بازنمایی نیز باید عوض شوند. از هیچ، چیزی پدید نمی‌آید؛ نو از کهنه می‌جوشد؛ اما همین است که آن‌را نو می‌کند» (Brecht, 1975, 424-5).

در چنین دورانی، نقاشی مدرن نیز دیگر نمی‌خواست مردم را بفریبد و به جای اینکه ادعا کند که روایت یا پنجره‌ای روبه جهان دیگر است توجه مردم را به این واقعیت جلب می‌کرد که همهٔ این نقاشی‌ها جز سطوحی تخت و رنگین برروی بوم چیزی بیش نیستند. نقاشی، در کمال موفقیت، ماهیت منحصربه‌فرد خود را مشخص کرد. در نتیجه، دیگر مجبور نبود خود را توجیه

کند. حالا دیگر نقاشی، همچون طبیعت [و بدون نیاز به آن] خود دلیل حقانیت خویش بود.

بی شـــک، یکی از دلایل تعیین کننده در تغییر دید هنرمند به طبیعت، آمدن رقیبی بود به نام عکاســـی. با وجود آنکه هدف نقاشی تا پیش از اختراع عکاسی نیز همواره شبیه‌سازی واقعیت نبوده، اما پیوند با طبیعت نوعی تکیه‌گاه برای هنرمند محســـوب می‌شـــده اســـت. غیرممکن بودن رقابت با رئالیته‌ی عکاســـی، اثری معکوس بر نقاشـــی گذاشـــت و حتی باعث شد که صفت «عکاســـی‌وار» به صفتی تحقیرکننده بدل شود. در همین راستا، یکی از مکتب‌های مدرن که نگرشی جدید به طبیعت مطرح کرد، مکتب سمبولیسم[11] بود. سمبولیست‌ها که به بیان غیرمستقیم، رویـــا و خیـــال و الهام معتقـــد بودند وجوه مشـــترک فراوانی با جمال‌گرایان[12] داشـــتند و نیز هنر را نوعی گریز از ملال واقعیت انسان می‌دانستند نه بازتاب زندگی بلکه عقب نشستن از زندگی. سمبولیســـم را می‌توان واکنشی دانست علیه سیستم‌سازی‌های چارلـــز داروین[13] و کارل مارکس[14] و نیز تهی شـــدن رئالیســـم. بعلاوه، نمی‌توان نقش افرادی مانند آلبرت اینشـــتاین[15] را نادیده گرفت. اینشتاین ادعا کرد که هیچ قانون فیزیکی‌ای کاملاً موثق نیست، بلکه جایگاه ناظر همواره بر نتیجه تأثیرگذار بوده و نتیجه را نسبی و احتمالی خواهد ساخت (چایلدز، ۱۳۸۲، ۷۸). طبیعت بعد از تئوری اینشـــتاین بی‌تعین شـــد. با همین دیدگاه نســـبی به طبیعت بود که کوبیســـم تولید شـــد که به موجب آن اگر از جاهای مختلف نگاه کنیم، هرچه دیده می‌شـــود بســـته به جای دیدن، جنبهٔ نســـبی دارد و بنابراین روایت نیز جنبهٔ نسبی پیدا می‌کنـــد (همان، ۸۳)؛ بنابراین، کم‌کم روایت هنری به ســـمتی پیش می‌رود که رمزگشایی آن نیازمند همکاری خالق و مخاطب می‌گردد نه قیاس طبیعی با ابژه‌های از پیش موجود.

هنرمند مدرن به منظور دســـتیابی به حداکثر توانایی لازم در مبارزه با روایت در تجســـم ســـعی می‌کند هر نوع قیاس[16] را نیز از هنر خود حذف کند؛ بدین معنی که ابژه را هر چه بیشـــتر به صورت ذهنی خود نزدیک و از طبیعت دور سازد. قیاس از جنس «سازه» اســـت؛ همان سازه‌ای که بارت از آن بارها و بارها سخن به میان می‌آورد. بارت در مورد قیاس می‌نویسد:

«بلای جان سوســـور سرشت اختیاری (ی نشانه) بود. بلای جان او قیاس[17] اســـت. هنرهای «قیاســـی» (سینما، عکاسی)، روش‌های قیاســـی (برای مثـــال، نقادی آکادمیـــک)، اعتباری ندارنـــد. چرا؟ زیرا قیاس نمودی از سرشـــت یا «طبیعت» را به نمایش می‌گذارد: قیاس امر سرشـــتی یا «طبیعی» را در مقام سرچشـــمهٔ حقیقت مقرر می‌ســـازد؛ و آنچه مـــلازم این بلای قیاس می‌شود این واقعیت است که قیاس روندی مهارناشدنی است. به محض آنکه شـــکلی می‌بینیم این شکل را باید شبیه چیزهایی دیگر بیانگاریم: بشریت ظاهراً محکوم به قیاس، یعنی، در نهایت، محکوم به سرشـــت و طبیعت است. تلاش نقاشان و نویســـندگان برای گریز از آن نیز از همین‌رو اســـت. چگونه؟ با دو افراطِ متضاد، یا بـــه تعبیری با دو طنزی که «قیاس» را به سخره می‌گیرند: یا با جعل یک جنبهٔ به لحاظ دیداری مسطح (این همان کپی‌برداری اســـت، که از قید قیاس می‌رهد) و یا با تحریف منظم-بر حسب انتظاماتِ- موضوع مورد محاکات (این همان "کژ دیسی" است)» (بارت، ۱۳۸۸، ۵۵).

دریدا نیز در *محاکات فرمایشی*[18] در مورد قیاس می‌گوید: «طبق قیاس، این طبیعت است که حدود آزادی را در هنر تعیین می‌کند. نبوغ هنری نیز تحت فرمان حکم طبیعی باقی می‌ماند. بنابر قیاس، هنر قوانین خود را از طبیعت اخذ می‌کند» (Derrida, 1975, 4).

بنابراین، می‌توان گفت که مبنای هر نوع قیاسی برقراری نوعی ارتباط با طبیعت[19] به مثابهٔ منبع «از پیش‌موجودها» ست. قیاس نوعی «جعل» و در بهترین حالت آن «تقلید» اســـت و اتکای آن بر شـــباهت دال و مدلول است. هم‌سازه‌ای که بارت از آن سخن به میان می‌آورد ندای طبیعت است و پرهیز از آن در هنر آبستره تلاشی است هرچه بیشتر در جهت حذف عنصر روایی از تجسم و پاسخ به ندای ناسازه‌وار ذهن مضطرب هنرمند مدرن.

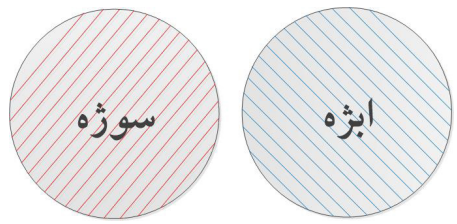
بارت به عنوان منتقد هنرِ «همسازه‌وار»، در کتاب *رولان بارت* نوشته رولان بارت، می‌نویسد:

«او نمی‌توانســـت از بند این فرض ناگوار برهد که خشونت واقعی خشونت امر بدیهی اســـت: آنچه بدیهی و خودپیداست خشونت بار است، حتی اگر این بداهت با ملایمت، آزادمنشانه، و به صورتی دموکراتیک مطرح شود؛ آنچه ناسازه‌وار است، آنچه از خود تبعیت نمی‌کند، کمتر چنین وجهه‌ای دارد، حتی اگر به صورتی خودسرانه تحمیل شود: مستبدی که قوانین نامعقولی را وضع می‌کرد در کل کمتر از توده‌ای خشونت به خرج می‌داد که آمادهٔ اعلام آنچه بدیهی است، آنچه از خود تبعیت می‌کند، بود: خلاصـــه اینکه، امر "طبیعی" نماینـــدهٔ حد اعلای تعدی است» (بارت، ۱۳۸۸، ۱۱۰).

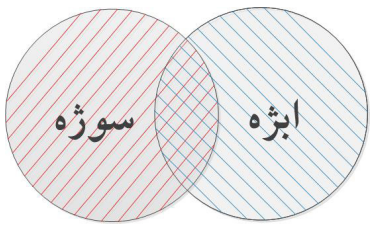
یکـــی از تلاش‌های دیگری که هنرمند مدرن در جهت پرهیز از روایت‌گری می‌کند، حذف تدریجی ســـبک است. همانطور که ارنست گامبریچ[20] در کتاب *تاریخ هنر* می‌نویسد:

«از زمانی که نقاشـــان به مفهوم "ســـبک" حساسیت پیدا کردند، نســـبت به قراردادهای سنتی دچار شک و تردید شدند و اســـتادی و مهارت محض [از منظر قراردادها] برایشان امری ثقیل گردید. خواهان آن‌گونه هنر نقاشـــی شدند که از فوت و فن و شـــگردهای آموختنی و مکتبی فارغ باشـــد، و شیوه‌ای را طلب کردند که آنها را از بند "سبک" آزاد کند و به آنها امکان ابراز شـــور و هیجان و احساسات انســـانی را بدهد» (گامبریچ، ۱۳۸۵، ۵۲۹).

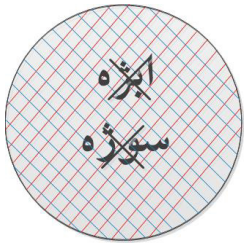
بارت نیز در مورد ســـبک می‌گوید: «ســـبک به گونه‌ای آغاز نوشتار است: ســـبک، هر قدر هم محتاطانه، با واداشتن خود به پذیرش مخاطرات عظیم بازیافت، گشایندهٔ عرصهٔ حکم‌رانی دال می‌شـــود» (بارت، ۱۳۸۸، ۹۸)؛ بنابرایـــن از نظر بارت، تن دادن بـــه خلق اثر هنری ذیل یک ســـبک خاص هنرمنـــد را به ناچار وارد فرآیند بازیافت [تکرار مشخصات سبکی] خواهد کرد. شاید بتوان مدعی شـــد که به همین دلیل آبستره نوعی گرایش هنری



تصویر ۱- وضعیت سوژه و ابژه در دوره رنسانس.



تصویر ۲- وضعیت سوژه و ابژه در امپرسیونیسم.



تصویر ۳- وضعیت سوژه و ابژه در آبستره.

به شـــمار می‌آید نه ســـبک؛ زیرا دلالت‌گریزی مفرط آن، امکان گنجانده‌شدن ذیل هیچ سبکی را فراهم نخواهد کرد.

۲- بازنمایی و روایت

شاید بهترین تعریف در روند تغییر میان بازنمایی و بار روایی اثر را ارنســـت گامبریچ در کتاب *تاریخ هنر* ارائه داده باشـــد. به گفته وی:

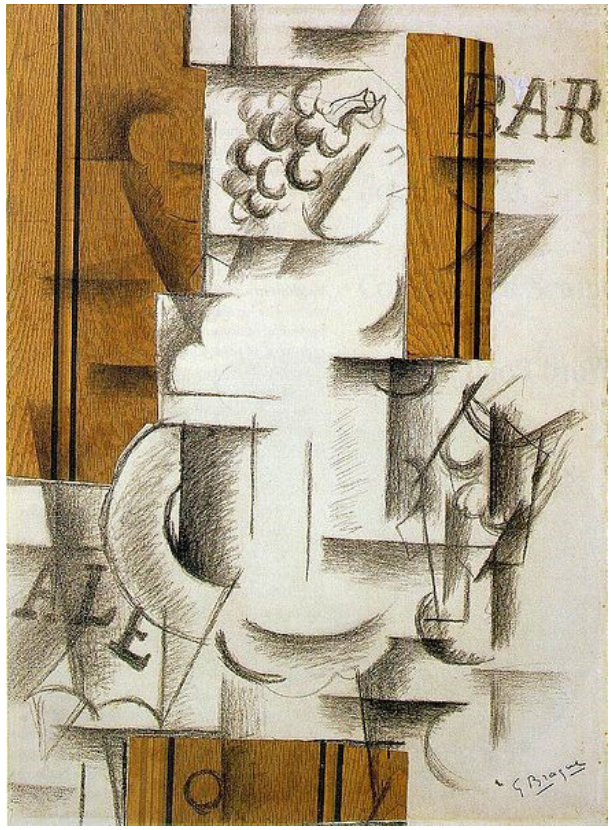
"*در ابتدا قرار نبود هنرمند «آنچه را می‌بیند» نقاشـــی کند. برای مثال نقاشان اولیه [...] به جای دیده‌های خود، دانسته‌های خود را به تصویر می‌کشـــیدند. نقاشان رومی و یونانی به کالبد این شکل‌های طرح‌وار جان دمیدند؛ مجدداً در قرون وسطی از روایات داستان‌های مقدس برای ابراز اندیشه‌ها بهره جستند. تا آن زمان هیچ کس از نقاش نخواســـته بود آنچه را که می‌بیند نقاشی کند. سرانجام در دوران رنسانس بود که این نگرش طلوع کرد. در آغاز همـــه چیز بر وفق مراد پیش می‌رفت. ژرف‌نمایی علمی، محوســـازی تدریجی رنگ‌ها و خط‌ها*[۲۱]*، حرکت و بیان حالت، ساز و کار نقاش را برای بازنمایی جهان پیرامونش غنی ســـاختند. ولی همچنان هر نســـلی از نقاشان کشف می‌کردند که هنوز منطقه‌های تسلیم نشـــده و از نظر دورمانده‌ای وجود دارند، یعنی قراردادهای ریشـــه‌داری که نقاشان را وا می‌داشت تا بیشتر، نه از دیده‌های واقعی خود، بلکه از شکل‌ها و فرم‌های فراگرفتهٔ خویش اســـتفاده کنند. هنرمندان قرن نوزدهم برآن شـــدند که همهٔ این قراردادها را یکســـر محـــو و نابود کنند؛ و بدین ترتیب یکی پس از دیگری مشـــمول این پاکسازی شدند تا سرانجام امپرسیونیست‌ها اعلام کردند که سبک کار آنان به نقاش این امکان را می‌دهـــد که هرآنچه را که می‌بیند با دقت علمی بر بوم آورد*" (گامبریچ، ۱۳۸۵، ۵۴۹-۵۵۰).

امـــا روند بازنمایی با ظهور هنر آبســـتره وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شـــود. در تفســـیر هنر آبســـتره، به دو دیدگاه کاملاً متضاد برمی‌خوریم؛ یک دیدگاه مدعی اســـت که این گرایش هنری اوجِ بازنمایی است و دیدگاه دیگر مدعی از بین رفتن کامل بازنمایی در هنر آبستره است. به نظر نگارندگان تمامی گرایش‌های پیش از گرایش آبســـتره سعی در «توســـعه»ی حقیقت داشتند و به دلیل همین توســـعه بود که در نهایت اثری از ابژه به جا می‌ماند؛ اما گرایش آبســـتره جهت دیگری را برمی‌گزیند. اگر بتوان مدل تجسم را فضایی سه بعدی تجسم کرد، گرایش آبستره قصد دارد وارد بعد چهارم شود که در آن اصلاً حقیقتی وجود نداشته باشد که هنرمند بخواهد از آن پرهیز کند.

در نهایت، تأثیری که بازنمایی بر روی نزدیک شدن به حقیقت می‌گذارد به خاطر ارجاع به یک مدل واقعی نیست، بلکه به خاطر تکرار ســـنت‌های بازنمایی است که مهم‌ترین این سنت‌ها، سنت «روایی» اســـت. بنابراین، مهم‌ترین چیزی که در گرایش آبستره اهمیت پیدا می‌کند، حذف عنصر روایی به نفع دســـتیابی به فرم ناب بصری است.

اگر بخواهیم ســـیر بازنمایی و روایت را از نسبت میان سوژه و ابـــژه توضیح بدهیم، می‌توانیم بگوییم که در دوران اوج بازنمایی یعنی دورهٔ رنســـانس، سوژه و ابژه هر دو با حفظ ماهیتِ فردی و به کمک عنصر روایی به اوج وجودی خود می‌رســـند (تصویر ۱)، در امپرسیونیسم نوعی تداخل ایده‌آل و متعالی میان این دو رخ می‌دهد (تصویر ۲) [که به نظر نویسنده اوج تجسم همین تداخل است] و هنر آبســـتره نیز هنگامی خلق می‌شود که سوژه و ابژه وارد یک هم‌پوشانی کامل می‌شوند مانند یک کسوف (تصویر ۳).

نکته‌ای که در هم‌پوشـــانی ســـوژه و ابژه باید در نظرگرفته شود این اســـت که این هم‌پوشانی نه تنها به توسعهٔ این دو مفهوم منجر نمی‌شود، بلکه در نتیجهٔ آن هم سوژه و هم ابژه به نوعی اضمحلال و نابودی می‌رســـند که دلیل آن هم حـــذف عنصر روایی به عنوان عنصر واسط میان سوژه و ابژه است. هنر آبستره هنگامی خلق شد که ســـوژه و ابژه وارد یک هم‌پوشانی شدند و آن هنگامی است که موجودیت ابژه وابسته به خواســـتِ سوژه و انگیزهٔ سوژه نیز نیل به نهایت توانایی در تفسیر بصری ابژه می‌شود. به همین دلیل، در هنر آبستره «اثر» با ناممکن بودن «خوانش» برابر می‌نماید زیرا در پرهیز از روایت‌گری هنرِ نقاشی تا حذف کاملِ عناصر اصلی خود یعنی رنگ و فرم پیش می‌رود. نقاشی آبستره «فعل» ندارد. یعنی فاعل و مفعول وجود دارد ولی «فعل»ی برای قطعی کردن رابطهٔ میان آن‌دو وجود ندارد. ماهیت رابطه برای همیشـــه «باز» و «ناتمام» خواهد ماند. در هنرِ آبستره همهٔ عناصر سبکی از حدِ معمول فراتر رفته‌اند. بنابراین مـــا نه خالق داریم و نه مخاطب، نه ســـوژه و نه اُبژه تنها با یک کلِ بصری مواجهیم. گویی دیدِ سوژه با بازتابِ اُبژه بر هم منطبق شده و مانند دو آینهٔ روبروی هم تصاویری هزارتو می‌سازند.



تصویر ۴- ژرژ براک، *ظرف میوه و لیوان*، ۱۹۱۲، کاغذ دیواری و مداد، مجموعه خصوصی.
ماخذ: (ویکی‌پدیا)

تصویر ۵- هنری ماتیس، پرده‌ی زرد، ۱۹۱۵، رنگ روغن روی بوم، موزه هنرهای مدرن نیویورک.
ماخذ: (ویکی‌پدیا)

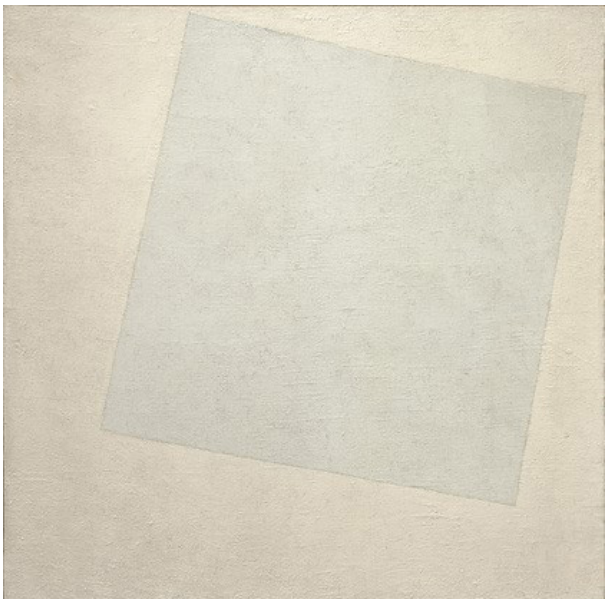
۳- تحلیل بار روایی در آثار منتخب

به منظور نمایش سیر حذف روایت چند اثر از هنرمندان برجستهٔ آبستره با حفظ ترتیب زمانی انتخاب شده است.

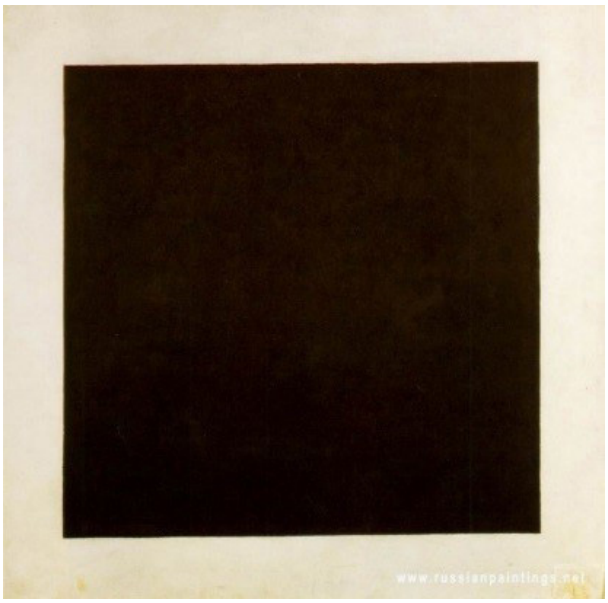
یکی از پیشروان گرایش آبستره ژرژ براک[۲۲] است. وی مانند دیگر کوبیست‌ها تحت تأثیر سزان و نوآوری‌های مسطح سازی وی بود. در اثر *ظرف میوه و لیوان* (تصویر ۴) براک سعی دارد عناصر روایی مانند پرسپکتیو [ناشی از قیاس طبیعی] را از اثر خود حذف کند؛ اما همچنان ما می‌توانیم دانه‌های انگور، کیفیت چوبی فضا [که اشاره به بار دارد] و حتی خودِ کلمهٔ بار را در اثر مشاهده کنیم که همگی بار روایی دارند.

هنری ماتیس[۲۳] نیز از جمله هنرمندانی بود که در شکل‌گیری تحولات چشمگیر هنری در قرن بیستم نقش داشت. اثر پرده‌ی‌زرد ماتیس (تصویر ۵) را می‌توان یکی از آثار ابتدایی آبستره دانست. البته نام‌گذاری اثر سعی دارد حذف عناصر روایی را در اثر جبران کند. یعنی اگر ما نام اثر را نمی‌دانستیم فکر می کردیم که پردهٔ مورد نظر قرمز و زرد است و نه کاملاً زرد؛ اما اگر کمی بیشتر در اثر دقت کنیم می‌بینیم که گویی قسمت پشتی پرده یعنی رنگ زرد در آسمان بیرون پنجره منعکس شده است. یعنی آن قسمت از پرده مد نظر نقاش بوده که به طبیعت نزدیک‌تر و از خانه دورتر است. یا شاید هم این خورشید است که بر پردهٔ قرمز خانه نور زرد پاشیده و آن را تبدیل به پردهٔ زرد کرده است. در هر صورت مشخص است که ارتباط میان هنرمند و طبیعت در این اثر حفظ شده و حتی مورد تکریم قرار گرفته است. شاید بتوان مدعی شد که این اثر بینامتن طبیعت و دیدِ هنرمند خلق شده است.

یکی از اولین و اصلی‌ترین هنرمندان آبستره که سعی در به حداقل رساندن عناصر روایی فرم و رنگ در اثر نمود، کازیمیر مالویچ[۲۴] بود. وی با خلاصه کردن نقاشی به یک سطح تخت و تکرنگ، هنر را وارد عرصهٔ جدیدی از خلوص بصری و سکوت می‌کند.



تصویر ۶- سفید روی سفید، ۱۹۱۸، رنگ روغن روی بوم، موزه هنرهای مدرن. ماخذ: (ویکی پدیا)



تصویر ۷- مربع سیاه، ۱۵-۱۹۱۳ رنگ روغن روی بوم، موزه مسکو. ماخذ: (ویکی پدیا)

آثارسفید روی سفید (تصویر۶) و مربع سیاه (تصویر ۷) در حذف عناصر روایی از زمان خود بسیار فراتر بودند.

اما اولین آثار آبستره را به واسیلی کاندینسکی نسبت می‌دهند. بااینکه اولین آثار وی خاصیتی فوویستی و پوآنتیلیستی دارند، کاندینسکی به تدریج اهمیت بیشتری برای فرم، بخصوص فرم‌های نقطه و خط قائل می‌شود و همین امر باعث می‌شود که او در مدرسهٔ باوهاوس تئوری رنگ و روانشناسی فرم درس دهد. اثر زرد- قرمز- *آبی*کاندینسکی (تصویر۸)، مسیری جدید به قلمروی بصری آبستره معرفی می‌کند. با در نظر گرفتن اینکه کاندینسکی خود از نظریه‌پردازان اولیه و اصلی هنر آبستره بود، شاید بتوان آثار او را به عنوان آثار اصیل آبستره در نظر گرفت. اگر کمی به اثر دقت کنیم متوجه می‌شویم که عناصر روایی هنوز در کارند: برای مثال فضای آبی پیرامونِ ترکیبی که مانند سر انسان است و خورشیدی که انگار در کسوف به سر می‌برد.

البته نباید فراموش کنیم که رنگ و فرم نیز بار روایی مهمی در نقاشی و بازنمایی دارند. فرم‌های قابل شناسایی در این تصویر بسیارند: دایره، مربع و خط. بنابراین، به نظر می‌رسد در اوایل ظهور گرایش آبستره، هنرمندان اهمیت بیشتری برای این دو عامل قائل بودند زیرا هنوز دغدغهٔ رساندن اثر به سکوت کامل را در سر نداشتند.

پنج سال پس از خلق *زرد- قرمز- آبی*، در سال ۱۹۳۰ میلادی پیت موندریان[۲۵]، *ترکیب‌بندی قرمز، آبی و زرد* (تصویر ۹) را خلق می‌کند. خلوص بصری در این اثر به اوج خود می‌رسد؛ اما باز هم روایت رنگ و فرم ادامه دارد. ترتیب رنگ‌ها در نام اثر، ترتیب سهم آنها را در تصویر روایت می‌کند. این اثر را می‌توان اوجِ روایت رنگ و فرم دانست.

اما دغدغهٔ اصلی جنبش هنر مدرن یعنی سطح‌گرایی و رنگ‌مداری با ظهور اکسپرسیونیسم انتزاعی سمت و سوی جدیدی می‌گیرد. اکسپرسیونیسم انتزاعی براساس پدیدهٔ مکالمه خلق می‌گردد؛ مکالمه‌ای شخصی میان نقش و نقاش. در عین حال زبان از وصف این نوع خلق که در آن موضوع با خودِ عمل برابری می‌کند، قاصر است. در این گرایش هنری، یک گفتگوی دراماتیک میان نقاش و بوم نقاشی در حال وقوع است. هنرمندِ بنام این جنبش یعنی جکسون پالاک[۲۶]، شیوهٔ کار خود را در مصاحبه با مجلهٔ چنین معرفی می‌کند:

«من ترجیح می‌دهم بوم را روی دیوار یا زمین بچسبانم. به مقاومت یک سطح سخت نیاز دارم تا بتوانم هرچه بیشتر به اثر نزدیک شوم. در این حالت می‌توانم دورِ نقاشی‌ام راه بروم و حتی به داخل آن بروم... این روش شبیه نقاشانِ سرخپوست است که روی ماسه نقش می‌کشند. وقتی که داخل نقاشی‌ام می‌شوم دیگر متوجه

نیستم که چه کار می‌کنم... در نقاشی زندگی جریان دارد من فقط اجازه می‌دهم این زندگی به اثر وارد شود. در نقاشی‌هایم هارمونی کامـــل جریـــان دارد» (1947 Cited Emmerling, 2003, 65).

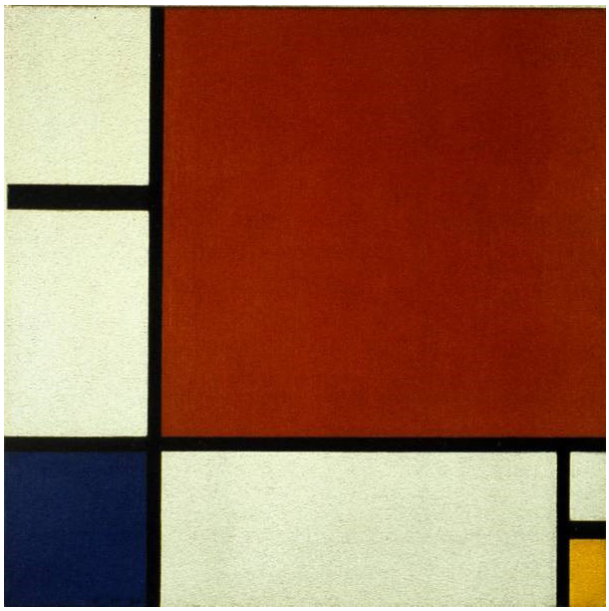
بنابراین، تفاوتی که میان اکسپرسیونیســـم انتزاعی و دیگر آثار انتزاعی مدرن وجود دارد، این اســـت که بوم نقاشـــی به جای آنکه سطحی انفعالی در نظر گرفته شود، همتای فعال هنرمند می‌گردد. هنر آبستره در نهضت اکسپرسیونیسم انتزاعی به کاتارسیس خود رسید؛ چون مجدداً مانند تمامی جنبش‌ها و سبک‌های پیشین که در نقطه‌ای از اصول خود سرپیچی می‌کنند و بدین ترتیب افول خود را سبب می‌شوند، اکپرسیونیسم انتزاعی نیز اهمیت «موضوع» را به کنار گذاشت و شیوه‌ای را معرفی نمود که در آن عملِ نقاشی‌کردن، بر موضوع، محتوا و حتی تکنیک نقاشی تقدم می‌یابد. بنابراین مسائل مربوط به فرم و ادراک بصری طبیعتاً به حاشـــیه رانده می‌شوند. در این ســـبک، هر دریافتی از فعل نقاشـــی‌کردن و به ویژه هر شیوهٔ کاربست رنگ مجاز شـــمرده می‌شود به غیر از رئالیسم واقع‌نمایانه و شـــکل‌گرا. در واقع تتمهٔ شباهت ســـبکی میان گرایش آبستره و سبک‌های پیشین مانند امپرسیونیسم، فوویسم، فوتوریسم و کوبیسم توسط ظهور جنبش اکپرسیونیسم انتزاعی از بین می‌رود. کلمنت گرینبرگ با رویکردی کاملاً فرمالیســـتی به آثار نقاشـــان کنشی و به خصوص جکســـون پالاک عنوان می‌کند که «اکسپرسیونیسم انتزاعی فرجام شیوه‌های پیشین هنر مدرن و غایت راهی است که توسط نقاشان مدرنیست نسل پیش آغاز شده بود» (Greenberg, 1955, 225). در هر حال جنبش هنر مدرن که با امپرسیونیست‌ها شروع شده بود با اکسپرسیونیســـم انتزاعی به پایان خود می‌رسد. تابلوی *مه ارغوانی* پالاک (تصویر ۱۰)، بدون شک یکی از شاهکارهای خلق‌شده توسط وی اســـت که در آن پیچیدگی‌های خطی از حد فراتر رفته‌اند. شاید بتوان مدعی شد که اگر هنرمندان آبستره فضایی آبستره در ذهن داشـــتند، پالاک به این فضا سفر کرده و در آن به گشـــت و گذار می‌پرداخت. در این اثر بوم نقاشی به تطهیر رسیده است. *مه ارغوانی* گفتگوی میان ذهنِ نقاش با نقاش/نقاش با ذهن، نقاش با بوم/ بوم با نقاش و چشـــم بیننده با بوم/بوم با چشم بیننده اســـت. بنابراین، این اثر به نوعی اوج روایت و گفتگوی بصری است.

همزمان با جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی، روند خلق روایت‌گریز ادامه داشـــت. برای مثال، *بوم‌های* سفید راشـــنبرگ[۲۸]، بر مبنای طرد کامل روایت‌گری‌های ذهنی-احساســـی و خودبیانگری‌های اکسپرسیونیســـم انتزاعی خلق شده اســـت. نام تصویر ۱۱ یعنی *نقاشـــی پاک‌شـــده* دکونینگ، خود کنایه‌ای است از اینکه نقاشی حتی به اثر نیز بی نیاز است.

شـــاید بهترین نمود هنرِ تهی از روایـــت را بتوان در آثار پیرو مانزونی[۲۹] مشـــاهده کرد. وی صراحتاً عنوان کـــرد که به دنبال تصاویر مطلـــق اســـت(Manzoni, 1957, 16). تصاویری که به اعتقـــاد وی نیازی به نقاشـــی‌کردن ندارنـــد. در تعریف «تصویر مطلق» مانزونی چنین توضیح می‌دهد:

«حوزه‌ای بکر و دســـت نخورده که در آن اولین تصاویر خود را جســـتجو می‌کنیم. تصاویری که تا حد ممکن مطلق و کامل

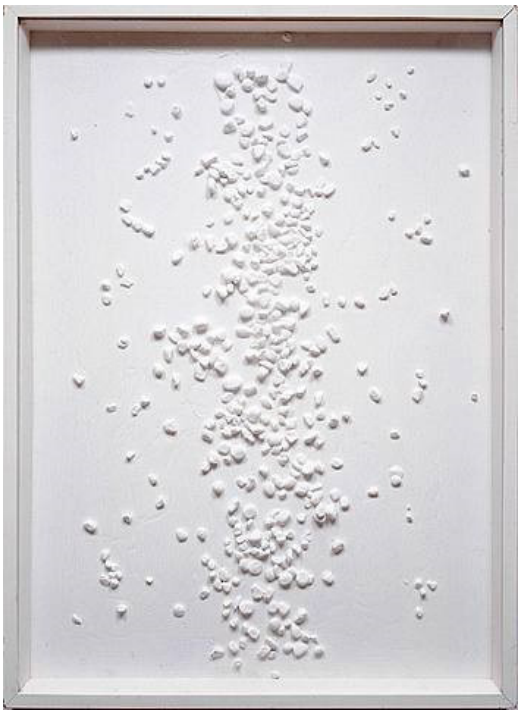
تصویر ۸-واسیلی کاندینسکی، زرد- قرمز- آبی، ۱۹۲۵، رنگ روغن روی بوم، موزه ملی هنرهای مدرن پاریس.
ماخذ: (www.wassilykandinsky.net)



تصویر ۹- پیت موندریان، *ترکیب‌بندی قرمز، آبی، زرد*، ۱۹۳۰.
ماخذ: (ویکی‌پدیا)

تصویر ۱۰- جکســـون پالاک، *مه ارغوانی*، ۱۹۵۰، رنگ روغن روی بوم، گالری ملی هنر، واشنگتن.
ماخذ: (www.jacksonpollock.com)

تصویر ۱۱- رابرت راشنبرگ، *نقاشی پاک‌شـــده دکونینگ*، ۱۹۵۳، موزه هنرهای مدرن، نیویورک.
ماخذ: (ویکی‌پدیا)



تصویر ۱۲- پیرو مانزونی، *اکروم*، ۱۹۵۹، موزه هنرهای معاصر، نیویورک.
ماخذ: (ویکی‌پدیا)

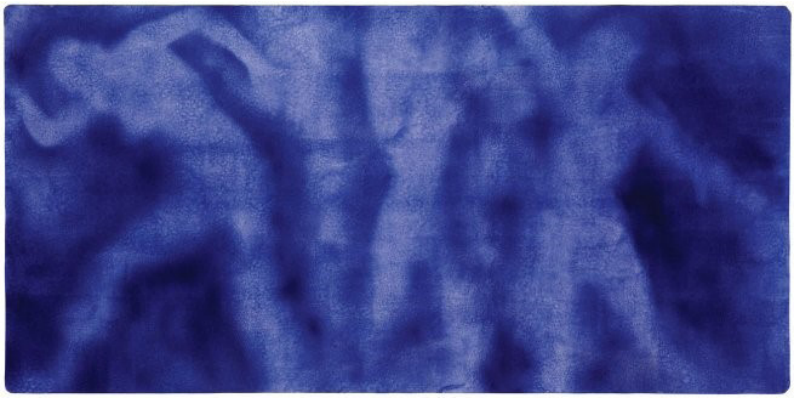
هســـتند و نه برای آنچه که نشان می‌دهند یا توصیف می‌کنند، بلکه به دلیل آن که «هســـتند»، ارزشمند هستند: تصویر، بیان واقعیت وجود است، نه تحمیل پندارها به بیننده»(Ibid).

بنابراین، مانزونی به دنبال کشـــف ارزش حتی پیش از خلق اثر است. قرار نیســـت روایتی (ایده‌ای) به مخاطب منتقل گردد بلکه اثر به صرف بودن و هســـتی داشتن و بدون در نظر گرفتن بار روایی آن ارزشمند است؛ بنابراین حتی می‌توان مدعی شد که از نظر مانزونی هر نوع روایتی اثر را از هستی و مبدأ خویش دور می‌سازد. همانطور که علیرضا سمیع آذر در کتاب می‌نویسد: «از نظر او، وجود هرگونه تصویر، اعم از شکلی و انتزاعی، ذهن مخاطب را به فضای تخیلی نقاشـــی سوق داده و مانع از توجه به واقعیت فیزیکی بوم می‌شود. اکروم‌ها، یا تابلوهای بی‌شکل و بی‌رنگ، این کیفیت اگزیستانسیالیســـتی را به خوبی نشان می‌دهند» (سمیع آذر، ۱۴۲،۱۳۸۹)؛ و در ادامـــه: «به عقیـــدهٔ مانزونی، هیچ گفتار اســـتعاره‌ای، بیان خاطره، شـــرح حال کودکی، و یا تصویرسازی احساســـی نباید در اثر هنری پدیدار شـــود» (همان). بر همین اساس بوم‌های مانزونی بازهم از روایت تهی‌ترشده و کمینه‌گراتر می‌شود.

بنابراین، به نظر می‌رســـد در پایان هنـــر مدرن اهمیت دیگر نه روی فرم اســـت و نـــه روی محتوا بلکه روی خـــودِ خلقِ اثر اســـت. هدف دیگر، دست‌کاری حقیقت [یا طبیعت] برای نیلِ به حقیقتی [یا طبیعتی] نو و تأثیرگذاری بیشـــتر نیست، بلکه خلقِ امرِ طبیعی و حقیقی اســـت. اثر هنری آفرینندهٔ هنرمند است و دیگر هیچ. این دیدگاه اگزیستانسیالیستی مانزونی نسبت به هنر به خوبی در گفتهٔ زیر مشهود است:

«یک نقاشـــی، تنها در تمامیت خود ارزشمند است. نیاز به گفتن چیزی نیست، به جز وجود داشتن. دو رنگ ترکیب شده، یـــا دو فام از یک رنگ، برای خلق یک رابطه و تأکید بر اهمیت سطحی که بی‌همتا، نامحدود و پویاست، کاملاً کافی است. ازلی بودن و بی‌نهایت بودن در تک رنگی اســـت، یا بهتر است بگوییم در بی‌رنگی است. یک تابلوی تک‌رنگ که فاقد همهٔ رنگ‌هاست، در حقیقت آزاد از رنگ‌هاســـت. آنها که نقاشـــی را از رنگ پر می‌کنند، در واقع به سطح نقاشی نوعی وابستگی و محدودیت را تحمیل می‌کنند» (Manzoni, 2003, 723).

اگـــر این دیدگاه را در نظـــر بگیریم، در هنر نقش روایت‌گری به کل از بین خواهد رفت. اما در واکنش به ســـکوت هنر آبستره، نقاشـــی فیگوراتیو سپس با هنرمندی به نام ایو کلین[۳۰] به عرصهٔ تجسم بازمی‌گردد این بار نه به صورت سنتی. برای مثال او فیگور مورد نظر خود را روی بوم قرار می‌داد و با اســـپری اطراف آن را رنگ‌پاشـــی می‌کرد. در هر حال این عمل بازنمایی عینی نیست. دیگر قلم مو وسیلهٔ بازنمایی نیست. ابژه خود سوژهٔ اثر می‌گردد؛ ابژه خودش را خلق می‌کند. دیگر هیچ واســـطه‌ای میان انســـان و نقاشـــی وجود ندارد و همین ســـرآغاز هنرِ اجرا می‌گردد. ثبت نشـــانه‌های واقعی بدن به روی بـــوم (تصویر۱۳)، به جای عناصر تجســـمی همچون خط و رنگ و به دور از اشـــارات غیرواقعی و تخیلی، نوعی کیفیت مستند و موثق به هنر می‌بخشد.



تصویر ۱۳- ایو کلاین، *انسان‌نگاری*، ۱۹۶۱، رنگ روغن روی بوم، مجموعه ی شخصی.
ماخذ: (ویکی‌پدیا)

اما با وجود کمینه‌گرایی روایی و غایت روایت‌گریز هنر آبستره، تنها چیزی که موفق به حذف آن نمی‌شود، تأثیر نظریات مدرن است. حتی می‌توان مدعی شد که هنر آبستره روایتی است از تئوری‌های مدرنیته زیرا در حقیقت مخاطب بدون شناخت و باور به تئوری‌های مدرنیته قادر به درک این گرایش هنری نخواهد بود. حتی ما هنرمندانی داریم که آثارشان تصویر مانیفست‌های نظری خودِ این هنرمندان است؛ نقاشانی مانند کاندینسکی، مالویچ و موندریان. هنر چگونه می‌تواند در چنین شرایطی از نظریه و زبان محفوظ بماند و هنرمند چگونه می‌تواند هنرِ خود را وفادار به ارزش‌های بصری معرفی نماید؟ همانطور که تام ولف[۳۱] در کتاب *کلمه‌ی نقاشی* شده[۳۲] می‌نویسد:

«سال‌ها من مانند بسیاری از افراد دیگر مقابل آثار پولاک، دِ کونینگ، نیومانز، روتکو، راشنبرگ، جادز، ... می‌ایستادم، خم می‌شدم، چشمانم را از حدقه درمی‌آوردم، جلو می‌رفتم، عقب می‌رفتم و خلاصه منتظر بودم تا پیامی از تابلو برخیزد و به چشم من برسد. تمامی این سال‌ها گمان می‌کردم حداقل در هنر، دیدن، ایمان آوردن است. اما کاملاً موضوع را برعکس درک کرده بودم. حالا فهمیده ام که دیدن، ایمان آوردن نیست بلکه ایمان آوردن، دیدن است! نقاشی مدرن تنها بازتاب ایمان مدرن است» (Wolfe, 1975, 6-7).

و در جایی دیگر می‌گوید: «این روزها نمی‌توانم نقاشی را بدون درک تئوری پشت آن ببینم» (Ibid, 4). بنابراین، میان ادعای هنر آبستره به حذف زمان و درگیر شدن آن با تئوری‌های زمانه نوعی تناقض وجود دارد. شدت تنوع نظریه‌های مدرن به حدی است که هنرمند را یارای مقابله با آن نمی‌ماند. از نظریه‌های کلمنت گرینبرگ گرفته تا رودلف آرنهایم[۳۳]، مایکل فرید[۳۴]، روزالیند کراس[۳۵] و میشل فوکو. هریک از این نویسندگان با ارائهٔ فرمول‌هایی قانع کننده هنرِ آبستره را قابل تفسیر می‌سازند و بالطبع هنرمند آبستره می‌کوشد هنرِ خود را طبق این تئوری‌ها خلق و تفسیرپذیر سازد.

نتیجه

سیر حذف عنصر روایی از هنر نقاشی نشان می‌دهد که هنر آبستره در واکنش به نظریه‌های ادبی و زبانی سکوت اختیار می‌کند. هدف اولیهٔ نقاشی آبستره نه غلبه بر بازنمایی بلکه ساختن دیواری است میان تصویر و زبان و شاید هر رسانهٔ دیگری؛ بنابراین، غایت هنر آبستره رسیدن به نوعی خلوص و سکوت از طریق حذف عناصر زبانی است؛ بااینحال به نظر می رسد این هدف بیشتر در تئوری محقق شد تا در عمل؛ چراکه حذف کلمات به معنی قطع ارتباط با ناظر است و این امر می‌تواند هر ژانر هنری را به خطر نابودی بیاندازد زیرا در مسیرِ پیوستن به لایتناهی، هنرمند ناچار است خود را از عنصر انسانیِ تهی نموده و در نتیجه قدرت بیان خود را نادیده بگیرد که این ممکن نخواهد بود.

از طرف دیگر هنرمند مدرن بیش از هر دورهٔ دیگری آگاه از نظریه‌های زمانه است و با وجود آنکه در پرهیز از هرگونه بازنمایی، هنر مدرن به سمت «سکوت» متمایل می‌شود و سعی دارد دیواری میان هنر بصری و هنر زبانی بکشد تا از تصویر در برابر نفوذ سخن حفاظت کند، نمی‌توان تأثیر نظریات ادبی و زبان‌شناسانه را بر شکل‌گیری هنری «متنی» نادیده گرفت. بنابراین با اینکه از دیدگاه کلمنت گرینبرگ، هنرمند آبستره «خلوص‌گرا»ست و بر راه ندادن ادبیات و «موضوع» در مسیر تجسم اصرار می‌ورزد، همچنان تحت تأثیر نقش ادبیات باقی می‌ماند. به راستی اگر هدف هنرِ آبستره پرهیز از روایت‌گری و خلقِ ادبی است، پس هنرمند به چه منظور برای اثر خود نام خاص که در هرصورت روایتی خاص را بازگو خواهد کرد، برمی‌گزیند؟ جالب اینجاست که اسامی آثار آبستره مشخصاً بیش از آثار فیگوراتیو بار روایی دارند. آیا این اسامی خود نوع دیگری از بازنمایی نیستند؟ در مجموع، تناقضی که میان اعتراف نظری به حذف زبان و درگیری عملی با آن [به خصوص در سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی] در هنرِ آبستره دیده می‌شود جای کمی تردید در موفقیت این گرایش در حذف عناصر روایی باقی می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

1 Roland Bathes (1915-1980).
2 Ferdinand de Saussure (1857-1913).
3 Clement Greenberg (1909-1994).
4 Subject Matter:
مراد از موضوع همان ابژه‌ی مورد بازنمایی سنتی است.
5 John Cage (1912-1992).
6 4 Minutes & 33 Seconds.
7 W.J.T. Mitchel (1942-).
8 Picture Theory .
۹ طبیعت مورد نظر نگارنده تنها طبیعت به معنای سنتی آن را در بر نمی گیرد بلکه شامل تمامی ساخته ها و آثار بشر نیز می شود. مراد از طبیعت اینجا هرآنچه هست که در پیرامون ما و از پیش موجود است.
10 Berthold Brecht (1898-1956).
11 Symbolism.
12 Aesthetics.
13 Charles Darwin (1809-1882).
14 Karl Marx (1818-1883).
15 Albert Einstein (1879-1955).
۱۶ مراد از قیاس، فرآیندی دو جزئی است که امر اول به واسطه‌ی ارتباط با امر دوم تعریف می شود. ماهیت دوجزئی قیاس ارتباط آن را با طبیعت مشخص می کند زیرا در تعریف آن عامل واسط و سومی مانند ذهن انسان و قراردادهای ساختگی آن حضور ندارد.
17 Analogie.
18 Economimesis.
۱۹ به عقیده‌ی نگارنده دو نوع طبیعت است که هنرمند در دوران مدرن به پرهیز از آن می پردازد، یکی طبیعت مخلوق خداوند است و دوم هر آنچه که بشر از آغاز تا کنون موفق به خلق و تولید آن شده است، یعنی طبیعت انسانی.
20 Ernst Hans Gombrich (1909-2001).
21 Sfumato.
22 Georges Braque (1882-1963).
23 Henri Matisse (1869-1954).
24 Kazimir Malevich (1879-1935).
25 Piet Mondrian (1872-1944).
26 Jackson Pollock (1912-1956).
۲۷ مجله‌ی Possibilities (1947-48) که سردبیرهای مشترک آن مادرول و روزنبرگ بودند.
28 Robert Rauschenberg (1925-2008).
29 Piero Manzoni (1933-1963).
30 Yves Klein (1928-1962).
31 Tom Wolfe (1931).
32 The Painted Word.
33 Rudolf Arnheim (1904-2007).
34 Michael Fried (1939).
35 Rosalind E. Krauss (1941) .

فهرست منابع

بارت، رولان (۱۳۸۸)، *رولان بارت نوشته ی رولان بارت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
بارت، رولان (۱۳۸۹)، *لذت متن*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
چایلدز، پیتر (۱۳۸۲)، مدرنیسم، ترجمهٔ رضا رضایی، نشر ماهی، تهران.
سمیع آذر، علیرضا (۱۳۸۹)، *اوج و افول مدرنیسم*، نشر نظر، تهران.
گامبریچ، ارنست (۱۳۸۵)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، نشر نی، تهران.

Barthes, Roland (1977), *Image, Music, Text*, Stephen Heath (trans.), Fontana, London.

Brecht, Bertolt (1975), *The Popular and the Realistic*, David Craig (ed.), Pelikan, Harmonds worth.

Derrida, Jacques (1975), *Economimesis*, Mimesis des Articulations, Aubier-Flammarion, Paris.

Emerling, Leonhard (2003), *Jackson Pollock*, Taschen Publications, California.

Greenberg, Clement (1955), *American-Type Painting*, University of Chicago Press, Chicago.

Manzoni, Piero (1957), *For the Discovery of a Zone of Images*, Tate Gallery, London.

Manzoni, Piero (2003), Free Dimension in Art in *Theory 1990-2000*, Charles Harrison and Paul Wood (Ed.), Blackwell Publishers, MA.

Mitchell, W.J.T (1995), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago.

Wolfe, Tom (1975), *The Painted Word*, New York University Press, New York.