آیا میتوان تصویر را برانداخت؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نوشته‌ی: ژرژ دوتویی

از مصیبت‌هایی که در این‌جا ـ و هرجای دیگر ـ گرفتارش آمده‌ایم مساله‌ی «نقاشی‌ی نوی تقلبی» می‌باشد. مشکل ما اما گره دیگری نیز دارد: نقاش همان یکباره دنباله روی «نقاشی‌ی انتزاعی» (۱) شده‌اند. این‌که دنباله روی اساسن غلط است و این بحث‌که علت دنباله روی شان ندانم‌کاری است ودرماندن در نقاشی و نقاش نبودن وکوشش برای رو پوشیدن اشتباهات ابتدایی و ... هست ـ وازاین روآنچه راکه می‌سازند باید «تقلبی» خواند ـ و بحثی اساسی‌تر: «نقاشی‌ی انتزاعی» ـ حتا به هنگامی‌که دانسته وآگاهانه بکارگرفته شود ـ استوار براستدلال نظری است که در صحت‌آن جای شك و تردید بسیار می‌باشد. بدین جهت‌است‌که این‌مقاله(۲) را ـ بخصوص‌که از قلم منتقدی هوشمند چون «دوتوبی»(۳) است ـ بر غم‌پیچیدگی و مشکل بودنش در این جامی‌آوریم. باشدکه بکار آنان‌که علاقه‌یی به این سوی می‌کشاند شان بیاید.

بـه فاصله‌ی کـوتاهـی پس از پایان جنگ گذشته، این فکر به ما دست داد کـه تغییریی سابقه‌یی‌درزمینه‌ی‌هنرهای‌پلاستیك پدیدشده‌است. دسته‌یی از نقاشان، که اکثرآنان اهل‌آمریکای شمالی و یا ساکن‌آن قاره بودند، بکار جاروکردن و دور ریختن پاك و کامل گذشته اشتغال داشتند. آنان مصمم‌بودند آنچه به‌نقاشی شکل‌باتم می‌دهد ـ ازتصاویردقیق وواقعی‌ی «آلتامیرا» (٤) گرفته تاآنهایی‌که در همین دوران اخیر سده‌ی‌بیستم ساخته شده ـ طرد وانکار نمایند، زیرا، بنظرآنان، این‌گونه اشکال باتم‌ها فقط می‌توانستند آزمایشی تصنعی یـا بصیرتی دست دوم را مشخص و متمایزبسازند.مثلن، «کلیفرد ستیل» (٥)،یکی‌از عوامل بسیار مهم ورهبری کننده‌ی نظر عمومی (٦) درکالیفرنیا (ناحیه‌یی‌که درآن مکتب عدم فعالیت وبردباری ـ ۷ ـ جانب دارانی روزافزون یافته)، این اصل‌را اعلام داشت:

ما اینك‌روی به‌عملی آورده‌ایم‌که مشخصات وخواص‌معینی ندارد، نه‌اساطیر فـرسوده‌ی کهن را نمایان می‌سازد و نه جاهای دیگر (۸) معاصر را تجسم می‌بخشد.

اقدامی چنین جـورانه و تهورآمیز، بالطبع، ردو طرد یکی از «جاهای دیگر» سنت آمیز و قدیمی‌ی نقاشی رامتصود می‌کند:موضوع. موجودیت‌نقاشی همیشه وابسته‌ی موجودیت موضوع بوده است، یا بصورت تصویری عینی‌که به تابعیت حافظه و خاطرات مـا از دنیای اشیاء مجسم شده باشد، ویا، در مواردی بسیار نادرتر، بصورت تصویری ذهنی، وبه‌بیان‌دیگر، مستقل از اشکال عادی و متعارفی‌که تمایل داریم به‌واقعیت دهیم. با همین پندار یکی از بت شکنان تازه می‌گوید:

نقاشی میعادی با ناشناخته دارد.

بـایـد بخاطر داشت‌که هرچند نقاشی پیوسته در نگاهداری و صیانت این میعاد با شکست روبرو شده، اما همواره هدفش همان بوده وبدنبال آن شتـافته است ـ تنها قلمرو مورد نظر عوض‌شده. کارهای هنری از ابتدای تاریخ ارتباطی همیشگی باایـن اشتیاق بشر داشته برای بیان دوباره‌ی موقعیتش به‌هنگام روبرو شدن با واقعیتی‌که از فهمش برون بوده است، هرگز بحث در این نبوده‌که این واقعیت ـ که همان «ناشناخته» است ـ انکارگردد، بلکه هدف‌این بوده که‌خواص ومشخصات‌آن‌دیگرگون‌شود، ازجنـاح‌منفی‌بجناح‌مثبت‌انتقال‌پیدا کند. آنچه‌بصورت یادبودی ناتوان‌کننده از لحظه‌یی ناپدید شده دردست داریم به‌قدرتی تسکین بخش تغییرشکل پیداکند وقادرباشدکه‌آینده را، ولوموقتن، دردسترس آدمی‌بگذارد ـ آینده‌یی که به‌همه کس

تعلق دارد و به هیچکس . چنین بوده است جستجو و طلب تعداد انگشت شماری هنرمند که آنان راارزش نام هنرمند هست .

آیا امکان دارد تصویر را بعنوان مسافتی که هنرمند و تماشاگرانش را از واقعیت دور می‌سازد در نظربگیریم، و در همان حال آن را وسیله‌یی تلقی کنیم برای نزدیك شدن و تماس یافتن با واقعیت؛ وآیا میسوراست که در زمان واحد تصویر نشانی از جدایی و نشانی از اتحاد و همبستگی در شمارآید؛ بهمان طریق که زبان برای هر یك از ما راهی به طرف واقعیت پنهان باز می کند، و درهمان زمان میان ماوآن واقعیت حایل می‌شود. هرزبانی عبارت ازگروهی قرار دادهاست که با طرز بیان تغییر می‌یابند. تصاویراستثنایی براین قاعده نیستند. مثلن همان به‌قالب ریختن و مشخص کردن جنبه‌های عینی‌ی طبیعت ایجاب می کرد که نقاش‌به‌آن فرایند منطقی وآگاهانه، که «پوسن» (۹) « چشم‌انداز » (۱۰) می‌نامد ، توسل و تشبث جوید، به‌بیان دیگر تحقیق و تتبع منظم و برابر شیوه (۱۱) درصورت ظاهر آنچه به چشم میآید. «اقدامی عقلایی» که تنها هدفش، بی‌تردید، کمك کردن به‌نقاش‌برای دست یافتن به‌مفاهیم منطقی بود تا بتواند جنب وجوش، نور وحرکت را بیان وتوجیه نماید. اما وسوسه‌یی‌بزرگ هم وجود داشت که از وصول به‌این هدف چشم بپوشند و با همان « چشم انداز » ، به عنوان تمرینی پاك و خالص راضی وقانع باشند ــ تمرینی و دستوری، ودر معرض این خطر که به‌مثابه‌ی حرف اول وآخر هنرنقاشن تلقی شود. کافی است فقط دلبستگی‌های‌ریاضی‌ی«لیوناردو» (۱۲) یا «یوچلو» (۱۳) را بخاطر آوریم ویا اشتغال ذهنی‌ی علم نوین بعضی از نقاشان را در آغاز این قرن، تا مسیری تکاملی راکه درسالهای میان دو جنگ با متد اول شدن انواع مختلف انتزاع اقلیدسی (۱٤) به نتیجه و پایان منطقی خود رسید نشان داده باشیم .

امروز هنری‌که بسوی هندسه پیش میرود و باین ترتیب‌آخرین تبیین ووانمودجدایی میان موضوع و منظور را تجسم می‌بخشد، و هنر عینی وواقعی (۱۵) ،که میباید در قطب مخالف قرارگیرد، در مطرودشناختن یکسان و نهایی بهم میپیوندند. هنر انتزاعی ناگزیر بودکار خود را با از میان برداشتن همه‌ی رابطه‌ها و پیوستگی‌های میان فکرو مغز از یك طرف و نمایش وارائه دادن دنیای اشیاء از طرف دیگرآغازکند، تااینکه «نقاشی‌ی‌آکسیون» (۱٦) بتواند ادعا نماید همه‌ی رابطه ها ووابستگی‌های میان هنر وپدیده های فکری را برانداخته وبه‌این ترتیب نقاشی را به‌نتیجه‌ی خالص برخورد یا تصادف‌آنی تقلیل و تنزل‌دهد ــ چنانکه‌گویی چشم برای اولین بار به‌تماشای قلب واقعیت پرداخته است .

«هنر نیست مگر بیان یا تظاهری از یك نیاززیستی‌ی ضروری وآمرانه»؛ این نتیجه بودکه «هربرت‌رید» (۱۷) در رسیدن به‌آن در مقدمه‌ی خود به‌برنامه‌ی نمایشگاه «تضادها» (۱۸) در «پاویون دومارسان» (۱۹) تامل و تردید ننمود . به این ترتیب تصویر رخته دار ونشتی شد و لکه‌های رنگ به‌روآمد. رنگهای ناشفاف و تیره یا رنگهای قوس و قزحی و دگرگونی پذیر نخست دراملواج کوچك‌دریاهای «ترنر»(۲۰)پدید شد، پس‌ازآن درمردابهای کم عمق «ویستلر» (۲۱) بوسعت پراکنده و سرانجام با نیلوفرهای «مونه» (۲۲) بصورت دسته‌های بزرگی‌که بسطح بوم‌ها آورده میشد شکوفاگردید. اینان‌فقط سه‌تن ازگروهی‌بزرگ هستندکه امروز بعنوان پیشگام توسط تفسیرکنندگان‌آخرین دوره‌ی حیات ماوراءالطبیعه‌ی رومانتی‌سیزم(۲۳) ستوده میشوند . با این همه چگونه میتوان فراموش‌کردکه هر چند بعضی از نقاشان نسل‌های گذشته میتوانستند در حقیقت ارتباط و اتصال میان نقاشی و تصویررا تسهیل و یا متزلزل بسازند، اما هرگزآن اندازه پیش نرفتند تاباکوتاه‌کردن مسیر حرکت هوشمندی تصویر را القاءکنند. هنگامی‌که تنها یك رشته‌ی اتصال دهنده باقی مانده بود باز هم آن رشته خط ارتباطی بحساب میآمد. نقاشی‌ی جدید فاقد عقبه و اسلاف است؛ تصویر ناپدید شده وهمراه آن هر احساسی از مسافت. در چنین وضعی فکر چگونه میتواند جایی

برای بازیگری پیدا کند؛ درحالیکه فقط وسیله‌ی گوشه‌یی از سلسله اعصابمان به‌کارچسبیده‌ایم گاهی دارای این احساسیم که هرچند ارتباط لغو و باطل شده، لیکن تماس ما باقلب طبیعت و سرچشمه‌ی آن باقی است؛ شیری بودن فضای میان ستارگان، درهم رفتگی های اشعه‌ی آفتاب با بته‌های کوچك، ساییده شدن ظریفانه‌ی لبه‌ی تکه ابری، حالات آرام طلوع درآسمان خالی، حرکات خیزاب مانند وکوچك علف‌های هرزه در رودخانه، یاردپای محو برف‌بر پیشانی‌ی فیلم مانند شبی زمستانی. به بیان دیگر، هیچ سدی وجود ندارد که از برون ریزی‌ی طبیعت ممانعت کند، از به‌هیجان درآمدنش و یااز بازگشت ناگهانی‌ی آن به‌آرامش وسکون . با اینکه خود نقاش آرزومند است هویت خود را در انگیزه‌ها و هیجان های آنی‌ی ناگهانی ودر وجد و شوق و از خود بیخود شدن‌ها بدست فراموشی بسپارد، اما خصوصیت زینتی وغیرقابل انکاری که ویژه‌ی این نقاشی هاست ــ و در بعضی موارد متناسب بادیوارهای اتاق نشیمن بنظرمیآیند ــ با وضوح و صراحت ابهام اصلی‌ی خود را موکد مینماید. درست است که این نقاشی دیگر ، برعکس یك موضوع یا یك تصویر، زاینده‌ی گفتگویی نیست. هنر بی‌شکل سروصدا یاسکوت منتقل میسازد و نه صحبت وگفتگو. چنین ابهام غیرلفظی، بخودی‌خود، کافی است که به‌ما اجازه ندهد میان تعدادی از این کارها و محصولات سنت‌آمیز پیشه‌وران امتیاز واختلافی قایل‌شویم؛ گرچه ممکن‌است آنها را بیش چشم نگذارند، چنانکه یك نقاشی را میگذارند، اما آنها ، مانند یك قالی‌یا گلدان‌ویا یك‌آویختنی‌ی‌زیبا، قسمتی‌اززمینه‌ی‌تزئینی هم نیستند...باقی‌میماند که بدانیم آزادی‌یی این چنین افراطی درچه جهتی پیش میرود . هرگاه این آزادی بسوی انتهایی مرده و بیثمر هم پیش رود ماهنوز میتوانیم به‌چنان نتیجه‌ی درستی برسیم که جاییکه هیچ چیز دخالت نمیکند تا مارا از قرمزی‌یك‌فرمز، ازکهنگی‌یاغنی‌بودن‌یك‌ماده‌ویاازسادگی یاپیچیدگی‌ی‌روابط‌موزون دور بدارد، برانداختن تصویر شاید مارا در جهت تاکید و تضمین ماهیت زیبایی و جمال کمك نماید .

ولی، غیر تصویصی‌ها (۲٤) علیه محدود کردن نقش آنان به دنیای ظرافات احساس و تهذیب اعتراض میکنند. آنان موکدن اظهار میدارند نقاشی شان رسالت مهمی را عهده‌دارد. «ارنست بریجز» (۲۵) اعلام می‌دارد :

> برای من‌مشکل نقاشی منحصرن محدود به هنگامل است که در حال‌نقاشی هستم ــ نفوذ یافتن در ودیعه های ارثی‌ی‌تصویری (۲٦) وکوشش برای تماس‌امکان‌پذیری با روح ، تصویر شخصی، چون فرمان بردوام وجدان باقی میماند .

واضح است که این عمل با ناپدید شدن قبلی‌ی همه‌ی تصاویر آسانتر شده است. معذالك به‌اثبات میرسد که آنچه ما زیبایی‌ی اصیل و ماندگار فرض میکنیم در حقیقت کشف وآشکار ساختن برترین حقیقت تجربی وواقعی (۲۷) است. عکس‌العمل خالص مادی ما تا چه‌حددور و منحرفمان ساخته است؛ پاسخی که به این پرسش داده شده از طرف یکی از شایسته ترین تفسیر کنندگان «کلیفردستیل» میباشد، وی میگوید درکارهای «ستیل» تمرکز روی هدف یاشیی تا بدان حد است که خودکار بدل به ایده میگردد ــ ویا تقریبن‌بدل میگردد. با نابود ساختن تصویر و لفاظی‌ی‌آن ما اینك در قلب ایده نفوذکرده‌ایم. «روتکو» (۲۸) اصرار میورزد،

> پیشرفت کاریك نقاش، درحالیکه درظرف‌زمان ازنقطه‌یی به‌نقطه‌یی‌دیگر سفرمیکند ، بسوی روشنی و صراحت است ، بسوی طرد ورد همه‌ی موانع میان نقاش وایده ، یا میان ایده و مشاهده‌کننده(۲۹). بعنوان مثال ازموانع مذکور من حافظه، تاریخ و هندسه راکه سیاه‌آب‌های تعمیم دادن و اطلاق کلی(۳۰) است عرضه میکنم .

« آفرو » ، نقاش ایتالیایی (۳۱) ، جلوتر می‌رود و می‌گوید، «من ترجیح می دهم که ایده‌ی‌چیزها رانشان دهم ونه‌بیرون‌وظاهر آنهارا.» اصالت چنین‌رویه‌یی، حداقل درنقاشی،در این باورداشت قراردارد که ایدهٔ خودرا بی‌اختیاروبی‌نیاز وسیله‌یی‌آشکار می‌سازد ــ نه بتوسط

فرایند فکری بل ازراه طرد وامحاء فکر. مشخصات وخواص یك ایده که با فکر بیگانه باشد، وهرچیز متغایر با چیزهای دیگر، این است که آن ایده یا چیز، مانند گواهی بی غیرقابل ارتباط وانتقال، بسادگی ظاهر میشود، وآنرا بی هیچ نوع تفسیری میشناسیم.

آنچه بعنوان نقاشی دیده ونامیده میشود چیزی است که باقی میماند ـ یك مدرك یا گواه.

هیچ مدرك یا شاهدی، نیاز به نمایش وتظاهر ندارد. وقتی همه‌ی تظاهرها و نمایش‌ها نابود ومحو گردید وتمام ارتباطها القا شد. شاهد یا گواه باقی مانده گویی همین وضوح و صراحت آنی است که خصوصیت مشترك همه‌ی نقاشان غیر تصویری را بوجود می‌آورد، اعم از پیروان «دیونی سوس»(۳۲) یا «آپولن»(۳۳) یا «اکسپرسیونیست‌ها»(۳٤) یا «امپرسیونیست‌ها»(۳۵)، چه متراکم و انبوه و چه افشان و پراکنده. چنانکه «آلن دوکونینك»(۳٦) درباره‌ی کار «فرانتس کلین»(۳۷) می گوید:

> واقعیتی که این جا خلق شده، حاوی‌ی اندیشه یا احساس آنی اما کند و گیج کننده است که مربوط به یك تجربه‌ی شخصی می‌باشد ـ ازنوع تجربه‌هایی که انسان معمولن توجهی به آن نمیکند، مانند سفری بایك قطار زیرزمینی...

بی شك زمینه و دنیای احساس و اندیشه‌ی ناگهانی وآنی همان زمینه و دنیای اصلی و اساسی است (عاملی که، اتفاقن، مساله‌ی ارتباط را دست نخورده باقی می‌گذارد). «ایبرام لاساو»(۳۸) مجسمه‌ساز آن را بعبارت زیر بیان کرده است:

> اکهارت (۳۹) میگوید: «برای پیدا کردن خود طبیعت می‌باید تمام مشابهان آن را خرد و نابود ساخت.» همیشه لازم است ماسك هایی راکه خودمان روی چهره‌ی واقعیت قرار می دهیم ازمیان ببریم. باید یاد بگیریم که طبیعت را با تمام برهنگی وبی یك کلمه که آنرا بپوشاند ببینیم. تعصب‌ها وتصورهای قبلی واطلاق کلی و تعمیم ما را نسبت به «حال» کور میکند. هر حادثه‌یی منحصر بفرد وبی‌مانند است.

تا این جا خوب است، اما باید متوجه باشیم که خود چهره راهمراه ماسك پاره نکنیم. در این زمینه نقل قول از آقای «اکهارت» نیز کاری جسورانه است، زیرا «اکهارت»، پس از رسیدن به سرحد افراطی‌ی فکر خود وپس ازژرف پیمائی دردریاهای جهل انسانی، باین نتیجه می‌رسد که خدا «نیستی» (٤۰) است. اما چگونه می‌توان تصوری ازغیرقابل تجسم داشت؟ چگونه می‌توان، باکمك تصویر ویا بی کمك آن، «نیستی‌ی خالص» را تملك نمود یا تشخیص داد؟ این درست است که متفکر آلمانی، با یك جنبش، قدیمی‌ترین تجربه‌ی بی افسانه را ازنو انجام دهد، وچنانکه «فیلیپ گاستن»(٤۱) درانجام آن درزمان ما موفق شده است، ما را مطمئن میکند که «خدا هنگامی به خدایی میرسد که مخلوقات او کلمه‌ی خدا را برزبان می‌آورند». وقتی اینچنین باشد، ما می‌توانیم با نقاش آمریکائی موافق باشیم ـ درآن هنگام که ادعا میکند:

> با درنظر گرفتن این مفهوم، نقاشی کردن بیشتر بتملك در آوردن است تا تصویر کشیدن.

«اکهارت» خود می‌پذیرد که «تصویر آینه درآفتاب، آفتاب درآفتاب است، وبا اینحال آینه همان چیزی است که هست». آیا این بدان معنی است که «اکهارت» می‌توانسته معتقد باشد نقاشی‌ی بدون شیی، «که تصویر روح، خدا درخداست، وبا این حال همانست که هست».

اضافه براین، ما می‌توانیم دراین زمینه کلمات استاد بزرك دیگری را درهمین مکتب بخاطر بیاوریم. حکیم الهی‌ی عرب، «غزالی»(٤۲): «تصوروصول صوفی بحق و برفرازشدن او بدون کثرت وچندتائی غیرممکن است. برفرازرفتن رابطه‌ئی است که ملازمه دارد با تصور نقطه‌ی

عزیمت ونقطه‌ی وصول ... بی‌آنها ارتباط نابود می‌شود و جهت محو وسترده می‌گردد، بااین نتیجه که هیچ نوع جنبشی بسوی بالایابسوی زیرباقی نمی‌ماند.» دراین جا «غزالی»اشکالی را پیش میکشدکه گویا نقاشان ما هرگز واقعن باآن روبرونشده‌اند ؛ هنگامی که «روتکو» اظهارمیکند نقاشی‌ی مستقیم نابودمی‌گردد،ماهیچ دلیلی نداریم‌که تجربه‌ی خصوصی‌ی او را نفی و ردکنیم؛

پیشرفت‌کاریك نقاش، درحالیکه در ظرف زمان ازنقطه‌یی به‌نقطه‌یی‌دیگر سفرمیکند، بسوی روشنی وصراحت است؛ بسوی طرد وردهمه موانع میان ایده ونقاش‌ومیان ایده ومشاهده‌کننده

اما هنگامی که بلافاصله اضافه میکند این طرز نقاشی همه‌ی موانع فی‌مابین رانیز از میان بردارد ، شروع‌میکنیم به ـ تا حدودی ـ احساس شگفتی‌کردن .ممکن است اولین ارتباط را بعنوان توافق و انطباق میان نفس و بیان نفس به‌آسانی بپذیریم، اما دومین مستلزم ارتباط میان شخص و دیگران است ، و همه ارتباطها بنبوبه‌ی خود متضمن لسانی می‌باشند . این هنرمندان، بعلت افراطی‌بودن،خود را دریك وضع بغرنج وشگفت‌انگیز دو طرفی می‌یابند ؛ برای بارنخست، بی‌شك، ارتباط و اتحاد حذف شده است . «روتکو» و«کاتلیب»(٤٣) در بیانیه‌یی(٤٤) که چندسال قبل منتشرشد اعلام نمودند؛

نقش ما بعنوان هنرمند این است که تماشاگر را واداریم تا دنیا را آنچنان که ما می‌بینیم‌ببیند ـ ونه آنچنانکه اوخود می‌بیند... چنین دنیای تصوری دنیای ساخته‌ی آزاداندیش است و بشدت با احساس و اختیار معمول ومتعارف‌اختلاف دارد .

شاید به‌قصدکمك‌کردن به‌نقاش، برای‌اینکه براین اشکال بزرك غلبه‌کند، بعضی‌از نویسندگان ومنتقدان،که موقعیت رسمی‌شان در جهان فرهنك وزنی‌استثنایی به عقاید و اظهار نظرهاشان می‌بخشد ، مارا مطلع می‌کنند و متذکر که نقاشی‌ی جدید زبانی برای خود ایجاد وخلق می‌نماید، آنچنانکه سبك پیشین نقاشی ایجاد وابداع‌کرد . «هربرت‌رید» در این نکته قاطع است:

عامل مهم‌زبان مشترك‌است ونه‌لهجه‌ی فردی. این زبان مشترك با نیازی مشترك ویك لزوم داخلی یاروحانی ارتباط دارد، نیازی‌که بشر امروز درهرکجا که باشداحساس می‌کند . اکنون ما بی‌شك درحال پرگوئی ووراجی درباره‌ی این روش و شکل‌جدید بیان هستیم ، امابا گذشت سالها شمرده‌تر درباره‌ی‌آن صحبت خواهیم کرد .

همچنین آقای « سووینی » (٤٥) ، مدیر پیشین موزه‌ی « گوگن‌هایم » (٤٦) دراین نکته‌سنجی ونتیجه‌گیری هیچ تردیدنداردکه ؛ نقاشی زبان شاعرانه ـ شعر شایسته و زیبنده‌ـی‌خود را سرانجام‌کشف کرده است . بنابراین ، ازآنجائیکه وجود این زبان جدید نقاشی اثبات وبی‌افکنده شده، پس‌می‌باید مساله‌ی ارتباط بین‌بیننده ومفهوم نقاشی را بکار تهیه وتنظیم‌الفباودستورزبان‌آن‌کاهش‌پذیر شناخت.این بیان مارابیادگفته‌ی «هانزهارتونك» (٤٧) می‌اندازد؛ «معاصران‌ما ، یانسلهای‌آینده، خواندن رافراخواهندگرفت وروزی خواهد رسید که شیوه‌ی نوشتن مستقیم بنظرعادی‌تر ازنقاشی تصویری خواهدآمد، همچنانکه الفبای امروزی ما (که در امکانات‌خود انتزاعی و محدود میباشد) برای ما ازنوشته‌های تصویری‌ی چینی عقلایی‌تر بنظرمی‌آید. »

ما می‌توانیم خاطرنشان بسازیم‌که‌زبان، طبعن، واسطه ومیانجی وچیزی پیش‌پا افتاده ومبتذل است(چیزی مبتذل‌ومعمولی که‌هرچند دراین لحظه وجود ندارد ولی‌ـ بقول«سرهربرت» ـ٤٨ـ سرانجام بوجود خواهدآمد) . هرسیستم ارتباط ازآغازکارلزومن وابسته ومشروط است به‌قراردادها که عامل‌هایی مهم درارتباطند. بنابراین، هرسیستم ارتباط، اعم ازاین‌که‌ازکلمات

یا از تصاویر بوجود آید، نمی‌تواند در انحصار یکی از دو طرف ـ نقاش یا تماشاگر ـ باشد، حتا نمی‌تواند با تجربه‌ی اساسی که هنرمند قصد دارد به‌ما منتقل کند انطباق یابد ـ و این است میزان آزادی‌ی ایجاد شده وسیله‌ی هر نوع کار تکمیل شده‌ی هنری. دنیای شعر، تا آنجا که نیرو و امکان بیان می‌یابد، مرتبط است با همین میزان؛ شعر نه در جهان واضح و آشکاری قرار دارد، که زبان طبق نیروی محرکه و آنی‌ی خود در آن حرکت می‌کند، نه در قلمروئی که کاملن برتر و والاتر باشد و نه در تجربه‌ی فردی در مورد آنچه که یکی از نقاشان ما «رسوب داخلی» نامیده است. بعد و برد شاعرانه، که متکی به زبان است و در همان حال در امکانات آن شلاق می‌کند، پیوسته کوشش و کشش روانی را ضبط می‌کند. شعر نمی‌تواند ادعایی بیش از این داشته باشد که ما را در تماس با واقعیت قرار می‌دهد، واقعیتی که شعر از آن سرچشمه می‌گیرد و وسیله و طریقی را به‌ما آشکار می‌کند تا بر همان واقعیت دسترسی پیدا توانیم کرد. اصرار و پافشاری بر اینکه واقعیتی پنهان و غیرمحدود را بهر قیمت که شده با کلیات بیرونی‌ی ساکن، که شکل آن است، هرچند این شکل ملکوك و غیرمشخص باشد، مشخص کنیم و بشناسیم، در حقیقت، همچند و برابر انکار کردن نقش و عمل میانجی گرانه‌ی زبان و بی‌اثر ساختن هستی آن است از راه کاهش دادن آن به نوعی بی‌جنبشی و تاثیرپذیری. در این زمینه، هر هنرمند که در تکاپوی آزادی‌ی جنبشی غیرمحدود و زبانی ناشنیده باشد خود را در مخاطره‌ی جدی‌ی قرار گرفتن در گلابه‌یی از گفتار نامعلوم و نامفهوم می‌افکند. در هر صورت ما به آن می‌نگریم، زبان ناپدید شده است و بهمراه زبان تصویر معمولی و متعارفی که در ازمنه‌ی مختلف می‌توانست وسیله‌ی انتقالی باشد شفاف و پشت‌نما برای تجربه‌یی غیر معمولی و نامتعارف، چون از زمان «ماتیس» (۴۹) و «بونار» (۵۰) و «وبارد» (۵۱) هنر چنین فرض می‌نمود که راه به «عالم بالا» (۵۲) از این گذرگاه خاکی می‌گذرد. با رعایت این شرایط است که سخن گفتن از زبان نقاشی مشروع و قانونی می‌باشد.

هنرمندانی که درباره‌ی آنان سخن میگویم دیگر بر کشتگی و یا انحراف زبان را نمی‌پذیرند. آنان تلویحن می‌گویند «از آنجا که هدف ما چیزهای اصولی و اساسی است، بگذارید از هرگونه ابتذال و پیش پا افتادگی پرهیز کنیم. هرگاه تصویر نقابی باشد، باید آنرا از هم پاره کنیم تا بوضوح و روشنی‌ی بیشتری ببینیم. اگر شما طالب شعر هستید، آنچه باید انجام دهید این است که همه‌ی عوامل و عناصر نثری را محو و نابود بسازید.» چنان تعهد و تقبلی فاقد منطقی کوتاه و برنده نیست. آنچه، عادتن، در پشت تابلوی نقاشی قرار داشت و در ژرفای آن مخفی بود، اینك در پیشاپیش تابلو و در نظر اندازجاداده می‌شود ـ وقتی موضوعات از بین رفت؛ مطلق کامل، جان جهان، و کل بزرگ در زمینه و نسج کار ذوب می‌گردد و همانجا، در شکافتن‌ها و فاش کردن‌های متن کار گذاشته می‌شود. دیگر تابلو آنچه را که بتواند چشم‌اندازی میان ظاهر و واقعیت باز کند نگاه نخواهد داشت. نتیجتن، نقاشی‌ها اشیاء ساده و خالص میشوند ـ چیزهایی البته برای شادمان ساختن و برای متعجب کردن و از جا پراندن تماشاگر. یك تابلوی نقاشی‌ی تصویری وسیله‌یی بود برای رسیدن به‌یك هدف، یك نقاشی‌ی غیرتصویری خود هدف و منظور است. بنابراین، شلوغی‌ی «نقاشی‌ی آکسیون»، تقریبن، بطور اجتنان‌ناپذیری تماشاگر را به‌داشتن نقشی غیرفعال محکوم می‌کند. طرد علائم قابل فهم متعارف، رد و انکار زبان، بجای اینکه ما را به تجربه‌ی غیرقابل انتقال نزدیك بسازد، امکان هر نوع تغییر و تفسیر شاعرانه را از ما می‌گیرد و حالتی از بیحرکتی و فقدان نیروی درمان پذیری به‌ما تحمیل می‌نماید.

اما پیشروان و مدافعان مکتب جدید این جواب را آماده دارند که، «کارهای ما خود زبانی است، و به‌جهانی مربوط می‌شوند که، بطور غیر محدودی، بیشتر از جهان نقاشی‌ی سنت‌آمیز شخصی و خصوصی است. مانیز، مانند «کلیفردستیل»، شرح حال خودمان را (۵۳)

نقاشی می کنیم . مضافن ، داستانها و گزارشهای چنین شرح حالی در معرض اتهام خود شیفتگی (٥٤) قرار نمی‌گیرد ، آیا شما نمی‌توانید با یك نگاه کار هریك ازما راتشخیص بدهید.» همین طور است، ولی، با این همه؛ مجموعه‌یی از این تابلوهای نقاشی، برغم اینکه هریك از آنها بشدت و تا سرحد امکان شخصی می‌باشد ، برداشتی یك نواخت توام با اثری خنثی یا حتا مبهم روی تماشاگر بوجود می‌آورد. توضیح این است که این آثار، برغم‌متمایز و مشخص بود نشان، بیشتر به «امضاء ها» شبیه هستند تا به«علایم»، آنها مارا مجازمی‌دانند تا هویت واقعیت را مطابق درك هنرمند مشخص و معین کنیم، نه‌اینکه به تجربه‌ی آن‌بپردازیم یا عمیق تر در ماهیت آن فرو برویم . کسی یا چیزی وجود دارد ــ ما را واداشته‌اند آنرا به‌بینم ــ اما، درحالیکه اینرا تشخیص می‌دهیم، هنوز به‌ارتباط یافتن باتمام آنچه بدان‌اشاره شده و بیان نشده نزدیك و توانا نگشته‌ایم. هنگامی که متخصصان استدلال نظری اخیرچنین استدلال می‌کنند که حوزه‌ی کامل و غنی ووسیعی برای بیان دستوری وجود دارد که تابحال ازکشف شدن سرباز زده است و می‌تواند بطور مادی دردنیای حقیقی پدیدگردد، لازم‌میدانند نظام ارتباطی که میان‌وجود وعلایم آن برقرار می‌باشد کاملن واژگون گردد. علامت ها هیچ گونه پیشینه‌ی مطلق و مشخص قبلی در برابرآنچه که نشان می‌دهند ندارد. مع‌اوصف، بامید اینکه به تفاهیم بیشتری برسیم، بگذارید ما استدلال را چنین تعدیل و اصلاح کنیم: « نقاشی شما دارای مفهومی است، فقط ما هنوز ازآن آگاه نشده‌ایم ــ درست همانطورکه ممکن‌است روزهای متوالی ازکنار نقشی حك شده روی سنگی بگذریم، و فکر کنیم که نتیجه‌ی طبیعی ساییدگی و خرد شدن است، تااینکه دانشمندی یك روز به‌ما بگوید این نقش‌کار بشرمیباشد به‌بیان دیگر، هنری‌که شما بما داده‌اید برای این‌که بعنوان زبانی شناخته شود، و بطریق اولی، برای این‌که زبانی همگانی شناخته‌شود، نیازبکشف «سنگ روزتا» (٥٥) وفراخواندن «شامپولین» (٥٦) خودش دارد. «اما رفتار مسالمت‌آمیز ما با امتناعی غرورآمیز و جاه ــ فروشانه روبرو خواهد گردید. جواب چنین خواهد بود: » اینك و اینجا، علایم و علامت گذاری‌ها در متن تابلو های ما بکار رفته و ذوب شده است ، هدف آنها مجسم کردن جهان نیست، بلکه آنها خودشان دنیا هستند و از این راه‌آن فاصله را، که موجد مسایلی هستندکه شما ذکر کردید، از پیش برمیدارند. ماهیت واقعی‌ایین انقلاب،که زمان برآن اثری‌نداشته اتحادی کامل و بیان نشدنی است که بادستیاری‌ی تصوف بدان‌رسیده‌ایم. نقاشی ما تصوف‌است است‌که بدنیای عمل پای‌گذارده، پرتوی است که عیان گردیده .»

مراجعه به‌آیین بودا (٥٧) ، وحتا بیشتر ازآن به‌تاا‌و (٥٨)، بسیار مکرر وفراوان است، در حقیقت اینها تقریبن تنهاتفسیر و تعبیری را تشکیل‌می‌دهندکه‌منتقدین پذیرفته‌اند. از میان چنین لاف وگزاف گویی‌ها، می‌توانیم، بهرحال، تمایل یاتوجهی‌کلی را احساس‌نماییم که وسیله‌ی آن شاید بشود برخی از این نقاشی‌ها را بهم پیوست، چه آنها شدتی انکارناپذیر وقاطعیتی تاراج کننده را به تماشاچی تحمیل می‌نمایند که تقریبن آنی است و می‌توان‌آنرا نوعی تنویر تلقی نمود. اما درباره‌ی تصوف ...، هیچ صوفی در تاریخ مذاهب یا میان‌اشخاص استثنائی حالت وصل و جذ به‌ی خود را و یاسایر آثار و ضربات آنی‌ی آنرا ، در حالیکه سرگرم تجربه و مکاشفه بوده، توضیح و تشریح یا نقل ننموده است. در چنان سطح یا پایه‌ی متعال و منیعی همه چیز سکوت است، سکوتی که در نتیجه‌ی کشف وشهود و اتحاد غیرقابل بیان شخصی‌ی نفس و یزدان بوجودآمده است. آنچه‌که بعدهابصورت استعاره و مجازبدیگر افراد فانی وعادی انتقال می‌یابد و مفاوضه می‌گردد چیزی زیادتر از توضیح و تفسیر از حالات صعود و سراشیبی و نزول یا حالات انتظار وآنچه بخاطر مانده نیست. نقش و فعالیت فکر در ساختن و ترتیب دادن این تعاریف ــ دور از این که انکار شود ــ با اهمیت خاصی پذیرفته شده. هنگامی‌که صوفی شعری می‌سراید، شعرش، مانند همه‌ی اشعار، به‌دنیای شعر تعلق دارد. از قواعد این دنیا تبعیت می‌کند، به حدود آن‌گردن می‌گذارد و از تسهیلات‌آن

سود می‌جوید. بنابراین آیا شکل جدید نقاشی در دارا بودن این قدرت که از ماهیت و نهاد خود فرارکند برای خلق کردن زبانی از بی‌زبانی منحصر بفرد است ؟ «کلیفردستیل» درتایید این مساله تامل و تردید نمی‌کند :

فرد میباید مسئولیت کامل آنچه‌راکه انجام می‌دهد بپذیرد. معیار بزرگی‌او درژرفای بصیرت و جراتش در تحقق بخشیدن به رویا های اوست . تقاضا برای ارتباط و فهم مطلب هم گستاخانه و خود بینانه است وهم نا مربوط. مشاهده‌کننده معمولن چیزی را می‌بیند که بیم‌ها، امیدهـا و آموزش اوباو می‌آموزند که ببیند. اما هرگـاه او بتواند از این تقاضاها،که آیینه‌بی درجلوی چشمش نگاه میدارند ، بگریزد، شاید پس ازآن بـرخی ازآنچه در ایـن کار دلالت و تضمین شده است احساس گردد .

درآخرین تلاش قطعن ممکن‌است برخی ازآنچه درنقاشی جدید دلالت وتضمین شده ثبت‌نمود، سپس ملاحظه می‌کنیم حرکت‌ازمیان دنیای ظواهر ـ که درآن نقاشی باندازه‌ی خود مـا غرقه است ـ بی‌اینکه‌درهرقدم با نیازبه‌ارتباط وزبان‌مواجه‌شویم دشوارمی‌باشد.درباره‌ی این مساله تعلیمات «کانت»(۵۹) معتبر مانده است ، غیرممکن است‌که پدیده‌یی غیر عادی مربوط به‌فضا را درخارج دسته‌بندی‌های معمولی‌که فضا را محسوس وقـابل درك می‌سازد درك نمائیم . این‌مطلب تاآن‌حد صحیح است‌که‌هنگامی‌که به‌یك‌بوم‌نقاشی غیر تصویری می‌نگریم، اشکال، بطورعیرقابل جلوگیری، میان بوم‌وآگاهی‌ی ما قدعام می‌کنند ـ شاید نه دروهله‌ی اول، هنگامی‌که ما هنوز زیـر ضربه‌ی آشکار شدن آن هستیم ، بلکه‌بمحض‌اینکه به‌آن عادت می‌کنیم. مثل این‌است‌که سطح‌صاف وآرام دریاچه را پـارویی‌برهم زند ؛ انعکاس درخت‌ها و قایق‌ها منقوش می‌گردد وخراب می‌شود، اما بمحض‌این‌که‌آب‌آرامش خود را بازیابدآنها نیز دوباره شکل‌می‌گیرند. باین ترتیب‌کوشش‌وکاوش غیر قابل جلوگیری‌ی ما برای یافتن‌تصویر روزنه‌یی غیرمنتظره می‌یابد. متاسفانه اشکال‌واشیـائی‌که‌باین طریق شکل می‌گیرند ازدسترس واختیارنقاش خارجند. دربسیاری موارد ممکن است حتا قصد ومنظوراورا مبهم و تیره‌کنند، زیرا ما هیچ‌وسیله‌یی نداریم‌تابدانیم‌آن تصویراتفاقی باآنچه نقاش تلاش می‌کرده بدان برسد بیگانه نیست. البته‌بما خواهندگفت‌که‌این محصول‌درهم‌ریختگی واغتشاش فکری‌ویاتنبلی و عادت داشتن تماشاگر به‌بحث ومجادله درمسایل جزئی است . معذالك ، حقیقت این است‌که تصویرهای‌موذی وبی‌سروصدائی‌ازاین نوع که‌پس‌ازاکمال‌کارهنری ظاهرمی‌شوند،میان‌گزارش‌ها واظهارنظرهای منتقدان بسیارعلاقمند ومطلع وحتامیان عناوینی که‌خود نقاش‌ها به‌کارهای‌خود می‌دهند راه پیدا میکنند.

خاطرنشان خواهدگردید که این‌هاامتیازها ودلخوشکنك‌هایی هستند برای سلیقه ومذاق عمومی، وهمیشه دربرون‌کارهای‌مورد بحث باقی می‌مانند . این دقیقن همان نکته‌یی است که محتاج تاکید می‌باشد، غیرممکن است ازشروع گفتگوئی دراین مورد پرهیزکنیم و یا آنرا جدن‌تحریف وبدشکل نکردانیم . نقاشی‌ی بی‌تصویر بطوروضوح ، درمعرض حمله‌ی خارجی ازناحیه‌ی تصاویرقراردادی قرارمی‌گیرد. درمورد نقاشی صندلی اثر«وان‌گوگ»(۶۰) ابراز عکس‌العمل برای‌ما درقبال همه‌ی جنبه‌های مجهول‌صندلی، با حضورووجود نافذ خودصندلی ، ونتیجتن قراردادن خودمان درزمینه‌ی تجربی‌ی‌متغایری باآنچه‌که ظاهرن درتجسم ساده‌ی یك صندلی بکارگرفته شده ممکن‌می‌باشد، وحال آنکه درموردکاری‌که تنهـا مدعی‌ی بیـان امری غیرقابل بیان‌است، هرگاه تصویراتفاقی‌ی میله‌های چوبی‌ی پشت‌یك صندلی پدیدار شوند ، ما ازتوصیف وبازشناختن مجددآن قطعن عاجزخواهیم ماند. علت‌این است‌که‌این نوع نقاشی‌که ازابتدای‌کارازبچنك‌آوردن دیدما نسبت‌به‌جهان ونسبت‌به‌اشیائی‌که‌آنرا بوجودمی‌آوردپرهیز میکند، ازتغییرشکل ودیگرگونی‌ی دیدمانیزناتوان می‌ماند،

تصویرهای باقی‌ماندهٔ که روی پرده‌های غیرتصویری ظاهرمی‌شوندونتیجه روابط‌عادی‌ی

ما با دنیا هستند به‌این‌ترتیب‌هم ناقصند وهم‌تصحیح‌ناپذیر ــ بطورخلاصه، قهقرایی، یا، درغیر این‌صورت، باتصاویرتقریبن عینی‌مواجه می‌شویم‌که مطالعه‌یی نیمه تحلیلی را ازطبیعت مجسم می‌سازند، یامطالعه‌یی ژرف‌گرا ویامطالعه‌یی ازیك ارتفاع؛ قطع میانی‌ی میکروسکپی(٦١)، نگاه اجمالی‌ی تلسکوپی(٦٢)، اکثراتفاقی ولی پیوسته‌دارای تعادلهای‌دقیق ووسواسی ، با موادکافی، سبزیها، یاحتانسج‌های حیوانی، درسطح سلول، ملکول‌یا پلنکتون(٦٣) . به‌بیان دیگر ، تصویری که ما . باآن روبرو می‌شویم باآنچه‌که ما ازواقعیتی‌که تصویرنشان می‌دهد می‌دانیم توافق‌وهمسانی‌کامل دارد، واین همسانی‌آنقدرزیاد است‌که تصویرفقط‌برای این بکار می‌رودکه به‌شیی،که به‌آن ترتیب بزرك‌شده وجلال‌یافته یاکاهش پیداکرده وساییده‌شده اشاره کند. آنچه ما باین طریق می‌دانیم هیچ‌نوع ارتباطی یا وابستگی بانهاد وماهیت‌ویاحتا طبیعت قابل درك‌اشیاءکه، تقریبن بطورغیرآگاهانه، مورد اشاره‌قرارگرفته‌اند ندارد. کاملن مضحك می‌شودکه دراین‌جا استنباط تا حدی «هگلی»(٦٤) را درکاربیاوریم مبنی‌براینکه طبیعت‌که به‌این ترتیب‌بسطح ایده آورده شده ــ هرچند نقاش مارامطمئن می‌سازدکه اوکارش‌را با رد و طرد همه‌ی‌ایده‌ها آغازکرده‌است ــ بوساطت خلقت نقاش، بافکریکی ومتحدومنظم گردیده‌است. به‌منظوراینکه خود را تاحدودی ناچیزازفکر تصویری‌آزادکنیم وبه‌منظورکسروقطع‌بندهایی‌که مارا به‌آن می‌پیوندد، می‌باید، درهرحال، این حقیقت‌را بحساب بیاوریم‌که‌درزندگی‌ی روزانه بطوردایم وثابت تاحدودی وابسته ومقید به‌آن‌باقی می‌مانیم. تمایل یا اراده‌ی‌ما برای ارتباط داشتن می‌تواند به‌بیان بلیغ وفصیح ویالفاظی ودرازگوئی بدل شده وروبفساد بگذارد: بااین همه، این‌نکته درست‌است‌که مصاحبت‌وارتباط ـ که میان افرادبشرحادث نمی‌شود، بلکه میان بشروجهان واقع می‌شود ـ می‌بایدازگذرگاه‌های مبادله‌ی قابل ارتباطی بگذردکه‌متعالی‌باشد وبرتر، گذرگاه‌هائی‌که دردنیای هنر زبان نامیده می‌شوند . تصویرمسافتی‌است کـه هم‌جدا میکند وهم‌جاده‌یی است برای اتصال مجددوآشتی. کاروهدف‌ما، خصوصن‌حرفه‌ی‌نقاش ، تغییر فراخی‌ی بی‌جان است بشکل فضای زنده، تاریخ هنروتمدن تاریخ‌کششی است میان تضادها ، کششی است‌که درطول‌اعصاروقرون بطورناهموارحفظ‌شده وتنها وسیله‌ی بشربرای درك خودش وعوض‌کردن وآموختن وتجربه‌اندوختن وفراچنك‌آوردن ارتفاعی است‌که از فرازآن بتواند به‌هیجان ناگهانی واصیل‌آزادی‌ی خودش پاسخ گوید.

ترجمه ی پیکان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حواشی

(۱) Abstract Painting

(۲) « Can the Image be Abolished? »
« L'Image en souffrance. »
از:
John Weightman
ترجمه شده از فرانسه به انگلیسی توسط :
«X», August 1961
از مجله‌ی :

(۳) Georges Duthuit

(٤) Altamira محل کشف اولین آثار هنری‌ی مردم ماقبل تاریخ.

(٥) Clyfford Still

(٦) " Studium Generale "

(۷) The Doctrine of passivity

(۸) Alibi
منظور اثبات این نکته‌استکه شخص به هنگام وقوع جنایتی درجایی دیگر بوده - جایی دیگرو بطور خلاصه داشتن بهانه‌یی.

(۹) Poussin

(۱۰) « Le Prospect »

(۱۱) Met odical

(۱۲) Leonar ! de Vinci

(۱۳) Ucello

(۱٤) Euclidian Abastraction

(۱٥) " Concrete "

(۱٦) « Action - painting »

(۱۷) Herbert Read

(۱۸) The «Antagonismes» Exhibition

(۱۹) Pavillon de Marsan

(۲۰) Turner

(۲۱) Whistler

(۲۲) Monet

(۲۳) The Romantic vitalism

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Non – Figuratives (۲٤)

Ernest Briggs (۲٥)

Cenceptual (۲٦)

Transcendental Truth (۲۷)

Rothko (۲۸)

The Observer (۲۹)

Swamps of Generalisation (۳۰)

Afro (۳۱)

Dionysiac (۳۲)

Appollonian (۳۳)

Experssionist (۳٤)

Impressionist (۳٥)

Elaine de Kooning (۳٦)

Franz Kline (۳۷)

Ibram Lassaw (۳۸)

Eckhart (۳۹)

‹ Nothingness › (٤۰)

Philip Guston (٤۱)

(۴۲) نویسنده، حکیم الهی وفیلسوف ایرانی رااشتباهن عرب شناخته است.

Gottlieb (٤۳)

Manifesto (٤٤)

Sweeny (٤٥)

Guggenheim Museum (٤٦)

Hans Hartung (٤۷)

Sir Herbert (Herbert Read) (٤۸)

Matisse (٤۹)

Bonnard (٥۰)

Vuillard (٥۱)

The Beyond (٥۲)

Autobiography (٥۳)

Solipsism (٥٤)

نظریه‌یی است در فلسفه مبنی براینکه فرد نتواند از چیزی آگاه باشد مگر تجربه ها و حالات نفسانی خود و یا فرد معتقد بوجود چیزی نباشد مگر وجودخودش.

Rosetta Stone (٥٥)

Champollion (٥٦)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محقق فرانسوی‌که توانست بکمك « سنگ روزتا»خط‌تصویری‌ی مصرباستان («هیروگلیف») را بخواند.

Buddhism (۵۷)

Tao (۵۸)

Kant (۵۹)

Van Gogh (۶۰)

Micriscopic cross – section (۶۱)

Telescopic glimpse (۶۲)

Plancton (۶۳)

Hegelian (۶۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی