صفحات ۲۹ - ۳۶
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۲، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۶

پدیدارشناسی تصویر هنری در نقاشی معاصر
(شناخت نقاشی معاصر بر مبنای نظریهٔ تصویر شعری گاستون باشلار)

آتوسا اعظم کثیری*[۱]، نبراس وفاء البدری[۲]

[۱] استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران.
[۲] استادیار دانشکدهٔ آموزش هنر، پردیس پرورش[آموزش] علوم انسانی، دانشگاه تکریت، صلاح‌الدین، عراق.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۲/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۳/۲۷)

چکیده

این تحقیق به مطالعهٔ پدیدارشناسی تصویر هنری در نقاشی معاصر بر اساس نظریهٔ تصویر شعری گاستون باشلار می‌پردازد. هدف پژوهش، تبیین پدیدارشناسی تصویر هنری معاصر در آفرینش، وجود و تعالی آن است و مبتنی بر سه محور می‌باشد؛ نخست به آفرینش تصویر هنری، به‌عنوان ترکیبی از عینیت و ذاتیت، می‌پردازد. سپس تصویر هنری را کوششی برای هستی‌شناسی مستقیم می‌پندارد، سپس به بررسی وجود آن به عنوان کوششی برای پدیدارشناسی روح می‌پردازد. نتایج بحث چنین است: ۱. پیدایش تصویر هنری حاصل تبادل وظایف بین ماده و اندیشه (عینیت و ذاتیت) است؛ یعنی پدیدارگرایی و تصویر هنری معاصر، هم‌ذات‌پنداری بین تعبیر و معنا است. ۲. تصویر هنری معاصر، اتفاق لحظه‌ای و اوج آگاهی و کوشش در جهت هستی‌شناسی مستقیم است؛ مستقل از قانون علیت؛ ارتباط بین تصویر هنری جدید و صورت مثالی ناخودآگاه آن، علّی نیست؛ نه جای‌گزین ساده‌ای برای واقعیت عینی است و نه نماد آن؛ تصویر هنری تبیین می‌کند، زیرا بدون تاریخ است؛ اما نمادگرایی تأکید می‌کند، زیرا مملو از تاریخ است. ۳. نقاشی معاصر، بیش‌تر بر پدیدارگرایی روح تمرکز می‌کند تا بر پدیدارگرایی عقل؛ زیرا ناخودآگاه، منشأ آگاهی و مقدم بر آگاهی و نیز دارای ماهیتی پدیدارشناختی است؛ یعنی مادهٔ اثر هنری در آن واحد همان علت مادی و صوری است.

واژه‌های کلیدی

پدیدارشناسی، تصویر هنری، تصویر شعری، نقاشی معاصر.

*نویسندهٔ مسئول مقاله، تلفن: ۰۹۱۹۷۵۷۲۶۱۸، نمابر: ۲۲۹۷۰۱۲۳-۰۲۱، E-mail: atoosakasiri@gmail.com.

مقدمه

هنر مشتمل بر سطوح مختلفی از ساختارهای شناختی است که به دلیل کثرت ماده (واقعیت محسوس)، از تجربه و آزمایش آغاز می‌شوند و در جهت دست‌یابی به آن‌چه که منطق افتراضی نامیده می‌شود، به تأویل عقلی منتهی می‌گردند؛ یعنی اندیشه‌ای که سطح بالایی از تحلیل، مکاشفه و منطق تحقیق علمی را در عرصهٔ هنر به نمایش می‌گذارد؛ بنابراین هنر می‌تواند از یک کنش ساده به سوی یک کنش اندیشمندانه و تأویل‌پذیر فلسفی حرکت کند و بدین‌ترتیب از سطح فنی و اجرایی خود، به سوی استدلال عقلی پیش رود.

تصویر هنری در نقاشی معاصر با نظریهٔ «تصویر شعری» فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی «گاستون باشلار»[1] (۱۸۸۴-۱۹۶۲م)، قرابت آشکاری دارد؛ این نظریه بر مبنای فلسفه‌ای است که به پیوند دو عنصر خیال و عقل در آثار هنری و شناختی معتقد است و این پیوند را، که کاملاً مبتنی بر طبیعت بشر است، اساس و پایهٔ تحقیق علمی می‌داند؛ بدین‌گونه این نظریه، که بر مبنای فلسفهٔ عقلی قرار دارد، از لحظه‌بودگی زمان، آیین آفرینش‌گری، پدیدارشناسی و تحلیل روان‌شناسانه در هنر آغاز می‌شود و با نقاشی معاصر پیوند می‌یابد؛ از این نظر که نقاشی معاصر به عنوان یک هنر کنش‌گر از طریق عمل و تجربه، در حوزه‌های تخیّلی و ترکیبی و تأویلی، با ماده مرتبط است. این تحقیق در پی آن است که به بررسی مسألهٔ پدیدارشناسی تصویر هنری در نقاشی معاصر بپردازد و ابعاد آن را در سه ساحت آفرینش، هستی و تعالی کشف کند؛ اهمیت و ضرورت این مطالعه در آن است که نخستین پژوهش در زمینهٔ نظریهٔ تصویر شعری گاستون باشلار در پیوند با زیبایی‌شناسی نقاشی معاصر می‌باشد.

۱- آفرینش تصویر هنری

باشلار بر اساس الهامات برخاسته از اندیشهٔ تغییرات مکانی، دربارهٔ ضرب‌آهنگ‌های بلند، کم‌یاب و ناب در زندگی معنوی تحقیق کرده است؛ «رشد معنوی مشتمل بر نسبیت‌های چندی است که چندگانگی هم‌آهنگی معنوی را نشان می‌دهند و با نسبیت فیزیکی که در جریان اتفاقات مادی رخ می‌دهد، فرق دارند» (باشلار،۲۰۱۰، ۱۳۳). بر این اساس، او از منظر ایده‌ئالیسم محض، می‌پندارد که محور زمانی عمود (اندیشه) بر زمان گذرا (افقی)، همان محوری است که برای «من» انجام یک فعالیت صوری را ممکن می‌سازد؛ بنابراین، علت صوری در نهایت خلوص خود در «کوجیتو به توان سه» ظاهر می‌شود؛ پس در «کوجیتو» که موجود در علت فاعلی است، یقینیت وجود از طریق اندیشه اثبات می‌شود (فکر می‌کنم پس هستم)؛ وجودی ظاهری که وابسته به اثبات و تأکید پیوند بین من و وجود است (اتصال). به وسیلهٔ «کوجیتو به توان دو» که وابسته به علت غایی است و در عبارت «فکر می‌کنم که من فکر می‌کنم، پس هستم» متحقق می‌شود، از توصیف پدیداری رهایی یافته و به وجودی دست می‌یابیم که از وجود مستتر در اندیشهٔ ناب (کوجیتو) شکلی‌تر است. وجود من عبارت است از تکرار (مبدأ هویت= تکرار)؛ با ارتقاء به «کوجیتو به توان سه» که در عبارت «من فکر می‌کنم که من فکر می کنم که من فکر می‌کنم» محقق می‌شود، موجوداتی در نهایت قدرت صوری پدیدار می‌شوند. «ما ملزم به آنیم که ظاهر شیء بذاته را توصیف کنیم. این وصف که با اندکی تجربه ظاهر می‌شود، تماماً با روش پیش رو شباهت دارد و به واسطهٔ تناسبات شکلی ناب، تصویر نخستین زمان عمودی را ترسیم می‌کند» (باشلار، ۲۰۱۰، ۱۱۹)؛ «کوجیتو به توان سه»، یک مقولهٔ پیوسته است، اما در بطن خود، انفصال و اختلاف را نیز در بردارد؛ پس از طریق این فعالیت صوری، شخصیتی متولد می‌شود که با شخصیت جوهری فرق دارد؛ زیرا این شخصیت از ماده و آگاهی عمدی پدیدارشناختی (آگاهی از چیزی) جدا می‌شود؛ «یک موجود در حدی که نسبت به فعالیت صوری و مرتبهٔ فکری خود، آگاهی یابد و به میزانی که کوجیتوی مرکب خود را- که منشأ گسترش آزادی است- نشان دهد، روحانیت می‌یابد» (باشلار، ۲۰۱۰، ۱۱۹)؛ و این دگرگونی صوری، که از صیرورت مادی جدا است، به واسطهٔ این صعود (حرکت عمودی) بر صورت اندیشه تأکید می‌کند؛ به گونه‌ای که اندیشه کاملاً قائم به ذات می‌گردد: (فکر می‌کنم که من فکر می‌کنم= من به آگاهی خود فکر می‌کنم = من خود هستم)= اکنون (لحظه). از این‌جا است که اشکال و تصاویر ظاهر می‌شود و زندگی معنوی به صورت زیبایی ناب درمی‌آید؛ «زیرا اگر به دنبال ساختن اندیشهٔ زیبایی ناب هستیم، باید از طریق اشکال و فراخوان آنها و از طریق فعال‌کردن دیالکتیک زمان عمل کنیم» (باشلار،۲۰۱۰ ، ۱۲۲). این فعال‌سازی زیبایی ناب، ناقص و عرَضی است؛ «حیات نفسانی هر چه بیش‌تر نقصان یابد، آشکارتر می‌شود و هر اندازه که خواسته‌های آن کم‌تر باشد، نیرومندتر می‌گردد؛ زیرا زمان‌های حقیقی اثربخش همان زمان‌های تهی است که حداقل شروط اجرایی را نشان می‌دهند» (باشلار،۲۰۱۰، ۱۳۱). بر این اساس، باشلار معتقد است که «کوجیتو به توان سه» همان ناحیهٔ راستین آسایش صوری است."«کوجیتو به توان سه»، همان حالت نخستین کاملاً سبُکی است که آگاهی زندگی صوری، سعادت ناب را در آن عرضه می‌دارد" (باشلار،۲۰۱۰، ۱۲۰).

بنابر آن‌چه که گذشت، صورت به معنای مرگ (نیستی) است؛ هم‌چنان که باشلار در کتاب «*خاک و رؤیاهای بیداری و آسایش*»

می‌گوید: «مرگ، نخست و پیش از هر چیز، صورت است و پیوسته بر این شکل باقی خواهد ماند» (به نقل از: دوبری، ۲۰۰۲، ۲۰)؛ باشلار با فرارفتن به جانب «کوجیتو به توان چهار»[۲]، که در آن ارتباط بین زندگی و اندیشه حفظ می‌شود، زندگی (هستی) را باز می‌گرداند؛ یعنی به‌وسیلهٔ انفصال از مفهوم (عدم)، تعادل روحی را محقق می‌سازد. این مسأله با اندیشهٔ نقاش امریکایی، بارنت نیومن[۳] (۱۹۰۵-۱۹۷۰م) هم‌آهنگ است، آن‌جا که مخاطب خود را به گرایش به تعالی و توجه به عواطف آزاد فرامی‌خواند و می‌گوید: «برخی از ما که از سنگینی و بار فرهنگ اروپایی رها هستیم، پاسخ خود را در رد کامل این نظریه دانسته‌ایم که هنر را توجه به زیبایی می‌داند... ما آرزوی راستین انسان- تعالی- را در توجه به پیوندمان با احساسات ناب، باز یافته‌ایم... ما خود را از بند خاطرات، گروه‌گرایی، تعلق خاطر به گذشته، خرافه‌پرستی و اسطوره و مانند آنها، که مواد و مصالح نقاشی اروپایی بودند، رها کرده و به جای طراحی کلیساهای بزرگ دور از مسیح و انسان و زندگی، کلیساها را به دور از خود و احساسات و عواطف خاص خود، بنا می‌کنیم» (Honour, 2009,839) (تصویر۱).

ناخودآگاه استعلایی در مرتبهٔ «کوجیتو به توان چهار» از انحراف احساس به سوی عینیت جلوگیری می‌کند، اما این احساس هنگامی که با عینیت هم‌ذات گردد، استعلای خود را از دست می‌دهد؛ و این یعنی آگاهی، از طریق تکرار، ذات خود را نابود می‌کند؛ یعنی مفهوم از طریق ارتباط خودآگاهی نهفته در ناخودآگاهی با آگاهی، حسی می‌گردد؛ یعنی تصویر، «شعری»[۴] می‌شود و به این ترتیب از هم‌پوشانی زمانی رها می‌شود؛ بدین معنا که تصویر، واقعیت عینی را رها می‌کند و به عالم خیال نقل مکان می‌کند؛ «صورت حقیقی، آن صورتی است که حیات تازهٔ خود را در عالم خیال آغاز می‌کند و جهان حقیقی را به قصد جهان خیالین ترک می‌گوید» (باشلار، ۱۹۹۵، ۶). بر این اساس، تصویر شعری حامل خیال است و این، همان چیزی است که شعر را پویا و متحرک می‌سازد؛ نه به مانند زبان مفهومی، متمرکز؛ «شعر با تصاویر جوشان و بی‌پایان خود می‌ایستد و این همان صُوَری است که خیال خلاق در قلمرو خاص خود درونشان به سر می‌برد» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۶).

تصویر۱- بارنت نیومن: (تصویر آتش، ۱۹۶۷م)، اکرلیک روی بوم (۵۴۳٫۶ × ۲۴۳٫۸ سانتیمتر)، مالکیت: National Gallery of Canada , Ottawa. ماخذ: (Thompson, 2008, 317).

بدین‌گونه باشلار عینیت و ذاتیت (اتصال و انفصال) را در عرصهٔ آفرینش تصویر هنری به هم می‌پیوندد. آن‌جا که می‌گوید: «خیال و حافظه و تفکر با یکدیگر هم‌کاری می‌کنند. زیرا تصویر از خلال هم‌کاری بین واقعی و غیرواقعی و با کمک تعامل آن دو آفریده شده است» (باشلار، ۲۰۰۶، ۷۶). این یعنی تصویر هنری در نتیجهٔ همکاری بین ماده و اندیشه پدید می‌آید؛ «تصویر به مانند گیاهی است که به زمین و آسمان، ماهیت و شکل- هردو- نیاز دارد» (باشلار، ۲۰۰۷، ۱۵-۱۶). او هم‌چنین بر آن است که برای تعیین محدودهٔ هستی تصویر باید در زمان و مکان آن زیست؛ در این مورد می‌گوید: «برای این که محدودهٔ وجود تصویر را مشخص سازیم، باید به سبک پدیدارشناسی مینکوفسکی[۵] در ارتعاشات آن زندگی کنیم» (باشلار، ۲۰۰۶، ۱۸).

۲- هستی‌شناسی تصویر هنری

باشلار در کتاب «*زیبایی‌های مکان*» می‌کوشد به هستی‌شناسی مستقیم (آنی) تصویر دست یابد؛ او در این باره می‌گوید: «اگر برای شعر فلسفه‌ای وجود داشته باشد، باید آن را از طریق شعری معنادار و تعهد کامل به تصویری مجزّا، پیدا و باز پیدا کرد. دقیق‌تر آن که این فرآیند باید در لحظهٔ انتشار تصویری تازه انجام شود» (باشلار، ۲۰۰۶، ۱۷)؛ به این معنا که فلسفهٔ شعر باید به پدیدارشناسی تصویر شعری متعهد باشد. برای شناخت تصویر شعری، که پدیداری جداشده است، باید آن را تخیل کرد. «برای شناخت جداشدگی، باید آن را تخیل کرد؛ چه برای دوست داشتن آن و چه برای اجتناب از آن؛ بدین وسیله است که انسان به آرامش و شجاعت دست می‌یابد» (باشلار، ۱۹۹۵، ۶۴). بر این اساس، پدیدارشناسی می‌تواند با تصویر شعری، در حالتی که مجزّا است، ارتباط برقرار کند؛ هم‌چنان‌که باشلار می‌گوید: «درک جوهر تصویری که از طریق ذات آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد، صرفاً از طریق احالهٔ به ذات، مقدور نیست. تنها پدیدارشناسی- یعنی مطالعهٔ سرآغاز تصویر در آگاهی فردی- می‌تواند ما را یاری کند تا ذاتیت تصویر را بازگردانیم و کمال و نیروی آن را از طریق ذاتیت ارزیابی کنیم. زیرا تصویر شعری تغییرپذیر و متنوع است و به مانند مفهوم، قطعی نیست» (باشلار، ۲۰۰۶، ۱۹). بر این اساس، آگاهی فردی پندارگر، که در برابر یک تصویر ذاتی مجزّا گشوده است، یک آگاهی اولیه (بدوی) است گشوده در برابر تجارب بی‌شمار.

باشلار بر این عقیده است که هر نوع آگاهی از چیزی، رشد هستی (وجود) آن را در پی دارد؛ «هر نوع آگاهی از چیزی به معنی رشد آگاهی، افزایش روشنی و تقویت انسجام روانی است؛ اما سرعت وقوع این آگاهی، ممکن است رشد آن را از ما مخفی نگه‌دارد، در حالی که در هر نوع از آگاهی از چیزی، یک رشد وجودی هست» (باشلار،۱۹۹۱، ۸). بدین ترتیب، پدیدارشناسی خیال شعری وظیفه دارد که اصالت تصاویر شعری را کشف کند؛ هم‌چنان‌که باشلار می‌گوید: «تازگی تصویر شعری مسألهٔ نوآوری موجود سخن‌گو (انسان) را مطرح می‌کند. آگاهی پندارگر از طریق این نوآوری، به

روشی ساده و خالصانه، خود را به عنوان اصل و منشأ نخستین اثبات می‌کند. بر این اساس، پدیدارشناسی خیال شعری باید در پی کشف صفت اصالت در تصاویر گوناگون شعری باشد» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۳). مقوله‌های مرتبط با شعر و تصاویر شعری، بر هنر و تصویرهای هنری نیز قابل انطباق است. باشلار مخاطب خود را به سخن روان‌شناس پدیدارشناس هلندی، فان دن برگ[۶] (۱۹۱۴-۲۰۱۲م)، فرا می‌خواند که گفته است: «شاعران و نقاشان به طور فطری پدیدارشناس هستند» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۶).

بر این اساس تصویر، منفک و جدا از علیّت است، زیرا ارتباط بین تصویر شعری جدید و کهن‌الگوی[۷] موجود در اعماق ناخودآگاه، علّی نیست. هم‌چنان‌که باشلار می‌گوید: «تصویر شعری برخاسته از هجوم انگیزش‌های درونی و پژواکی از گذشته نیست، بلکه برعکس؛ پژواک گذشتهٔ دور، از خلال تابش تصاویر بازمی‌گردد و برای ما دشوار است که دریابیم این پژواک‌ها از چه ژرفایی بازمی‌تابد و به کجا منتهی می‌شود. تصویر شعری به سبب تازگی و اثرگذاری خود، از هویت و پویایی خاصی برخوردار است، و کوششی است در جهت هستی‌شناسی آنی» (باشلار، ۲۰۰۶، ۱۷-۱۸).

باشلار بر این عقیده است که شعر تاریخ ندارد، چون تصویر را جهشی ناگهانی بر روی سطح روان می‌پندارد؛ بدین ترتیب، تصویر شعری را می‌توان در هر دو حالت آماده‌سازی و ارائهٔ آن دید؛ «آگاهی شعری به واسطهٔ تصویری که در زبان شعر ظاهر می‌شود، مجذوب می‌گردد و از زبان طبیعی فراتر می‌رود؛ پس زبان به‌واسطهٔ تصویر شعری تازه سخن می‌گوید، آن گونه که روابط میان گذشته و حال در هم می‌ریزد» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۷). باشلار، با تکیه بر این مسأله، بین تصویر و نماد فرق می‌گذارد، آن‌جا که می‌گوید: «تصویر تبیین می‌کند، در حالی که نماد تأکید می‌کند. اما پدیده‌ای که به سادگی در آن تأمل می‌کنیم، یک نماد نیست؛ زیرا نماد سنگین از بار تاریخ است؛ در حقیقت، نماد حاصل اقتران سنن منشعب از منابع گوناگون است و تمام این منابع خارج از محدودهٔ اکنون اند؛ زمان حال قوی‌تر از گذشتهٔ فرهنگ است» (باشلار، ۱۹۹۵، ۳۸). در مورد نقاشی نیز مسأله چنین است؛ هم‌چنان که نقاش فرانسوی، آندره ماسون[۸] (۱۸۹۶-۱۹۸۷م)، می‌گوید: «قلیان ناگهانی یک تصویر، تعمدی نیست، بلکه کاملاً اتفاقی است اگر تصویری یادآور یک نماد مشخص و یا پهلوان اسطوره‌ای و یا قهرمانی ادبی باشد» (به نقل از: مولر، ۱۹۸۸، ۲۴۷). پس نمی‌توان یک نقاشی را در حد یک منطق جدلی یا ارتباطی(استمراری) یا عینی، تقلیل داد، بلکه «هنر هر قدر کم‌تر متأثر از فرهنگ باشد، اصیل‌تر خواهد بود. هر گاه انسان لباسی را که فرهنگ و تمدن بر او پوشانده است، از تن درآورد، خود را بکر و جدید و به انگیزش‌های ناب خود نزدیک‌تر می‌سازد» (هویغ، ۱۹۷۸، ۳۱۷ و۳۲۲).

بنابراین نقاشی تاریخ ندارد، زیرا «تاریخ نقاشی بر پایهٔ دو اصل بنا شده است؛ اول برقراری پیوند میان نقاشی و خودمختاری ذاتی و دوم اثبات هنر به عنوان تمرینی که نمی‌توان آن را در یک معنای عقلی واحد خلاصه کرد» (تریکی،۱۹۹۲، ۹۶). تمام انقلاب‌های تصویری که در عرصهٔ نقاشی رخ داده است، حاصل یک انقطاع و تغییر ریشه‌ای بوده است، زیرا نقاشی در طول تاریخ خود، هرگز بر معیار زیبایی تکیه نداشته است. این در حالی است که نقاشی معاصر هم به دلیل نیروی گریز از مرکز آن، یعنی جداسازی و واسازی مکان (ناخودآگاه)، نمی‌تواند یک مرجع روایت‌گر باشد؛ اثر هنری به وسیلهٔ مواد و مصالحی شکل می‌گیرد که در اشکال مختلفی، از قبیل تجرید، ایهام، ابهام، غرابت، عدم کمال و انفجار خطوط ظاهر می‌شوند؛ «هنرمند می‌بایست راه‌حل‌های لازم را در انواع مختلف اجرا به صورت‌های گوناگون ارائه دهد، آن چنان که مخاطب در برابرش خاضع گردد و آن را اجتناب‌ناپذیر بیابد» (هویغ، ۱۹۷۸، ۳۵۷).

بر این اساس، تصویر شعری و یا هنری یک پدیدار روحی ناچیز و در عین حال لحظه‌ای آکنده از آگاهی است. هم‌چنان که باشلار می‌گوید: «ارتعاشات پدیدارشناختی حتی در سطح یک تصویر شعری مجزا و از خلال پیوستگی تعابیر موجود در یک قصیده، امکان ظهور می‌یابند؛ ما از طریق سادگی محض این ارتعاشات، بر زبان خود سیطره می‌یابیم. ما در این‌جا در حضور پدیدار کوچکی از آگاهی درخشان هستیم» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۵). سپس دربارهٔ هنر نقاشی این‌گونه می‌گوید: «لحظهٔ شاگالی را به چنگ آورید تا به نیروهای ترکیب شده در یک رویای واحد، دست یابید؛ زیرا شاگال انباشته است» (باشلار، ۲۰۰۶ الف، ۱۱۴). او در ادامه می‌گوید: «آسمان شاگال هرگز یک فضای خالی نیست. آسمان شاگال همیشه چیزی در خود دارد و یا اتفاقی در آن می‌افتد. شاگال مملو است» (باشلار، ۲۰۰۶ الف، ۱۱۵) (تصویر ۲).

تصویر۲- مارک شاگال[۹]: (یک دسته گل با دو عاشق پرنده، ۱۹۳۷م)، رنگروغن روی بوم(۱۳۰/۵× ۹۷/۵ سانتیمتر)، مالکیت: Tate Gallery , London. ماخذ: (The 20th Century Art Book, 2001, 86)

نقاش اسپانیایی، خوان میرو[10] (۱۸۹۳-۱۹۸۳م) در همین زمینه می‌گوید: «تابلوی نقاشی باید غنی باشد و هستی را باززایی کند. هر قدر در آن گل و انسان و حیوان ببینی، و هر اندازه که جهان و موجودات زنده را نشان دهد، باز کم است» (Thompson,2008,177)؛ نقاش آمریکایی فرانک استلا[11] (۱۹۳۶م) بر این باور است که اساس هنر حقیقی حضور یک آگاهی پربار است؛ او می‌گوید: «هنر حقیقی را دوست دارم... تعریف حقیقت سخت و دشوار است، اما بهترین کلمه است برای توصیف آن چیزی که استخراجش از هنر ناب و محتوای آن، برایم خوشایند است. هنر حقیقی می‌تواند تو را قانع کند آن‌چنان که گویی حاضر است؛ آن جا است. می‌توانی بگویی حقیقی است ... اما عجالتاً حقیقی بهترین کلمه است و شاید در برخی موارد روشن و واضح باشد» (Thompson, 2008, 260). از دیدگاه باشلار، تصویر هنری برای نقاشان معاصر جایگزین ساده‌ای به‌جای واقعیت ملموس نیست؛ هم‌چنان که نقاش آمریکایی کینیث نولاند[12] (۱۹۲۴م) می گوید: «من به نقاشی فارغ از یک موضوع مادی می‌اندیشم، هم‌چنان که به موسیقی بدون کلام؛ نقاشی اعماق وجود ما را به عنوان یک فضا، فضاها و یا هوا به کار می‌گیرد» (Thompson, 2008, 335) (تصویر۳).

باشلار بر این عقیده است که نمی‌توان تصویر شعری را، به طریق مجاز، به دریچه‌ای برای رهاسازی غرایز سرکوب شده تشبیه کرد، بلکه تصویر شعری به مثابه یک هستی جدید برای زبان، نوعی دیگر از تکامل زبان را در برابر ما به نمایش می‌گذارد، «همانا تصویر شعری در باززایی خود، به سوی آیندهٔ زبان راه می‌گشاید» (باشلار، ۱۹۹۱، ۷). از این‌رو است که تصویر شعری یک تجلّی از زبان است که از سطح زبان ارتباطی رایج فراتر می‌رود. این تجلّی پیوسته تکرار می‌شود، به گونه‌ای که شعر، زبان را در حالت فیضان قرار می‌دهد و زندگی از خلال پویایی و زنده بودن زبان، می‌جوشد و آشکار می‌شود. به طوری‌که باشلار می‌گوید: «شعر گران‌مایه تاثیر بزرگی بر روح زبان دارد، زیرا تصویرهایی محو شده را بیدار می‌سازد و در

تصویر۳- کینیث نولاند: (که ۱۹۵۸-۱۹۵۹م)، اکرلیک روی بوم: (۲۰۶/۵ × ۲۰۷/۵ سانتیمتر)، مالکیت: Private collection.
ماخذ: (Thompson, 2008, 334)

عین حال بر ماهیت غیرقابل پیش‌بینی گفتار تأکید می‌کند؛ اگر گفتار را دارای طبیعتی غیرقابل پیش‌بینی بدانیم، آیا این تمرینی برای آزادی نیست؟ آیا همان لذتی نیست که خیال هنگام بازی با نگهبانان ذهن- فنون شعری- احساس می‌کند!؟ ولی شعر معاصر آزادی را در پیکر خود زبان وارد کرده است و بدین خاطر است که شعر پدیدار آزادی به نظر می‌رسد» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۵). این بدان معنا است که هنر تحت سلطهٔ فکر درنمی‌آید، بلکه پدیدار آزادی است وابسته به ذات و زمان ناپیوستهٔ ماده (لحظه) و نه زمان پیوستهٔ تفکر (جاودانگی). باشلار در این زمینه، یعنی عرصهٔ نقاشی، مخاطب خود را به سوی بازی -به عنوان سرچشمهٔ آزادی- دعوت می‌کند، آن جا که می‌گوید: «چه بسیار نقاش- شاعرانی که به وسیلهٔ ایجاد رخنه‌ای از دیوارهای زندان خود، عبورکردند! و چه بسا بارها، در حالی‌که به ترسیم رؤیاهای خود می‌پرداختند، از طریق ایجاد منفذی در آن دیوارها، گریختند! تمام ابزارها برای کمک به خروج از زندان، خوب به نظر می‌رسند و در صورت نیاز تنها بازی می‌تواند منبعی برای آزادی باشد» (باشلار، ۲۰۰۶، ۱۴۵).

۳- تصویر هنری کیهانی

باشلار به تحلیل نقطهٔ اوج تصویر رؤیاهای بیداری می‌پردازد؛ رؤیاهایی که همواره در معرض وسوسهٔ تضاد میان خویشتن مضطرب و عالم بزرگ قرار می‌گیرند: «خواستم به تصاویری بپیوندم که جهان را روشن می‌کند و آن را بزرگ می‌سازد. تصویرهای کیهانی به اندازه‌ای بزرگ است که فلاسفه آنها را به مثابه اندیشه انگاشته‌اند» (باشلار، ۱۹۹۱، ۲۴). تصویر، آن زمان که ارزش کیهانی پیدا کند، به اندیشه تبدیل می‌شود. این تصاویر کیهانی به روح منزوی و گوشه‌نشین تعلق دارند؛ این تصویر کیهانی یک حقیقت و یک پدیدار است. هم‌چنان که نقاش آمریکایی، پیتر هالی[13] (۱۹۵۳م) می‌گوید: «برای این‌که به روحانی بودن یک اثر هنری حکم کنیم، باید به آن ارزش کیهانی و ابدی بدهیم. هم‌چنان که جامعهٔ ارزش‌گذار و حمایت‌گر آثار هنری نیز چنین فرضی دارد؛ از طریق چنین انتسابی خود آن جامعه نیز ابدی و تاثیرگذار می‌گردد» (Ruhrberg, 2005, 390).

نیرویی پنهان در صُوَر ماده وجود دارد که از زمان جنگ جهانی دوم نقاشان را به خود مجذوب ساخته و آنها را از واقعیت عینی به دور داشته است، «برخی از نقاشان در آخرین تجارب غیرشکلی خود، با حضور برانگیزانندهٔ آن رویارو شدند، در حالی که آن نیرو هنوز در حال گداختن بود؛ پس آنها از طبیعت، یعنی واقعیت مألوف از ازل، فاصله گرفتند و خود را به قصد نابینا ساختند تا حرارت، نیرو و منبع تابش را لمس کنند و به‌جای کلمهٔ «طبیعت» که در نظر ایشان مرده بود، واژهٔ «کیهان» را برای نام‌گذاری واقعیت جدیدی برگزیدند که تنها در هستهٔ خود قابل درک است؛ آن جا که آتش بنیادی سرچشمه می‌گیرد و پوستهٔ خود را می‌شکافد؛ و تلاش کردند به نیروی نخستین و تابش بکری که در درون روح و در مادهٔ خام حس می‌شود، پناه ببرند» (هویغ، ۱۹۷۸، ۳۴۹).

بنابراین، پدیدارشناسی تصویر شعری (کیهانیت و مادیت آن) ما را به سوی یک دنیای اثیری سوق می‌دهد؛ یک دنیای معنوی دور از واقعیت عینی. «پدیدارشناسی نمادهای شعری رؤیای بیداری از طریق هم‌آهنگی کیهانی با عالم و پیوند قلبی صمیمانه با ما هم‌راه می‌شود، به گونه‌ای که فرشتهٔ جبران روحی را بیدار می‌کند تا در یک نورانیت قدسی با ما هم‌سفر شود؛ در آن‌جا که گذشته، مجموعه‌ای از امور انتزاعی محض نیست، بلکه متشکل از گرمای خورشیدی است که کودکی پررنگ‌وبو را، هم‌چون آشپزخانه‌ای اشتها انگیز، گرما می‌بخشد» (دوارن، ۱۹۹۴، ۸۱). بر این اساس، باشلار معتقد است که تصویر شعری به بررسی آکادمیک نیاز ندارد، زیرا در تعبیرات خود -که از نوع آگاهی ساده می‌باشد- زبانی است جوان؛ و همواره شاعر از طریق تازگی تصاویر خود، سرچشمهٔ زبان است؛ یعنی در واقع ناخودآگاهی منشأ آگاهی است. بدین‌ترتیب، تصویر به سبب سادگی خود، از اندیشه (مفهوم) پیشی می‌گیرد و این همان چیزی است که شعر را بیش‌تر به پدیدارشناسی روح نزدیک می‌سازد تا پدیدارشناسی عقل؛ باشلار می‌گوید: «احساس به روح تعلق دارد و آگاهی پیوندیافته با روح، آرام‌تر و خودکارتر از آگاهی پیوسته با پدیدار عقل است؛ نیروهایی در اشعار وجود دارند که از دوایر پیچیدهٔ شناخت علمی عبور نمی‌کنند. هم‌چنان که تضاد میان الهام و استعداد با در نظر گرفتن دو قطب روح و عقل، آشکارتر می‌شود. به نظر من برای بررسی پدیدار تصویر شعری در دقیق‌ترین سایه‌روشن‌های متنوع آن، پیش از هر چیز به روح و عقل نیازمندیم تا بتوانیم سیر تکامل صورت‌های شعری را از حالت آرامش اولیه تا زمان تحقق ردیابی کنیم» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۱).

بر این اساس، باشلار روح و عقل (اتصال و انفصال) را در فرآیند آفرینش تصویر شعری به هم پیوند می‌دهد. روح نیرویی بزرگ و کرامتی انسانی است که شکل را می‌گشاید تا در آن زندگی کند و از آن لذت ببرد. این بدان معنا است که تصویر شعری، روح و عقل، ماده و فکر، تعبیر و شکل، یعنی پدیدارشناسی است. هم‌چنان‌که باشلار می‌گوید: «عقل برای سرودن یک قصیدهٔ کامل با ساختاری زیبا، باید نخست پیش‌طرح آن را بسازد؛ اما در مورد تصویر شعری ساده، نیاز به پیش طرح نیست. تمام آن‌چه تصویر می‌طلبد یک لمحه درخشش روح است» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۱). خلق تصویر شعری در عرصهٔ شعر با آفرینش تصویر هنری در عرصهٔ نقاشی هیچ تفاوتی ندارد. در این مورد باشلار می‌گوید: «پدیدارشناسی روح در عرصهٔ نقاشی، که در آن خلق تصویر بر مبنای تصمیم‌های عقل با توجه به مقتضیات عالم خیال، شکل می‌گیرد، تعهدی اولیه را مبنی بر اجرای یک مجموعه کار هنری آشکار می‌سازد» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۰). و این به معنای آن است که ناخودآگاهی مقدم بر آگاهی است و اینکه دومی ملتزم به اولی است؛ این به معنی تقدم روح بر عقل، تقدم ماده بر شکل و تعبیر بر معنا است. عینیت که هدف باشلار در عرصهٔ معرفت‌شناختی است، در عرصهٔ هنر وسیله‌ای می‌شود که ذات خود را معدوم می‌سازد، تا بدین وسیله به لحظهٔ صفر و اتفاق دست یابد. او در این‌باره می‌گوید: «هنر وقتی به حد اشباع برسد، به سوی یک آغاز جدید بازمی‌گردد. بر این اساس می‌توانیم این شروع را نوعی پدیدارشناسی در نظر بگیریم؛ از این نظر که پدیدارشناسی گذشته را لغو می‌کند و با جدید روبه‌رو می‌شود؛ اغلب دستاوردهای مهم هنری، حتی در عرصهٔ نقاشی که به مهارت نیاز دارد، به دور از مهارت شکل گرفته است» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۹). از این‌جا است که فطرت پدیدارشناس نقاش او را به احساس نیاز به آغازی نو دچار می‌سازد، «هنرمند به‌راستی از کار یکنواخت روزمره می‌گریزد و گهگاه احساس می‌کند که باید تمام آن‌چه را که از راه دانش و تجربه به دست آورده است، فدا کند تا از تسلط فنی دست خود بکاهد. کوتاه سخن آن که، او احساس می‌کند به نوعی آغاز ناب نیازمند است» (مولر، ۱۹۸۸، ۲۵۰).

بر این اساس، باشلار بین تعبیر و معنا پیوند و هم‌ذات‌پنداری برقرار می‌کند. تعبیر که عَرَض و در عین حال اصل است، به طور کامل جدا از معنی نمی‌باشد. ژان بودریار[۱۴] (۱۹۲۹-۲۰۰۷م) در توافق با باشلار می‌گوید: «در عالم اعراض نه اختلال در عملکرد وجود دارد و نه انحراف؛ عرَض به مانند مرگ است، نه از جنس روان‌نژندی، واپس‌رانی، و زیاده‌روی و سرکشی، بلکه برانگیزاننده راه تازه‌ای در لذت‌جویی و بازساماندهی راهبردی است برای یک زندگی که از مرگ آغاز می‌شود» (بودریار، ۲۰۰۸، ۱۸۶)؛ و این بدان معنی است که تعبیر به مانند یک معنا است؛ یعنی هنر مانند علم (وجود به مانند عدم) است و ذاتیت (هنر) از عینیت (علم) سرچشمه می‌گیرد.

بر اساس آن‌چه گذشت، ناخودآگاهی که مقدم بر خودآگاهی است، دارای ماهیتی پدیدارشناختی می‌باشد؛ یعنی مادهٔ اثر هنری در آن واحد هم علت مادی و هم علت صوری است (تعبیر و شکل). هم‌چنان‌که باشلار در توصیف آثار نقاش فرانسوی جرج رائول[۱۵] (۱۸۷۱-۱۹۵۸م) که آن را پدیدارشناسی روح -یعنی پدیدارشناسی تصویر هنری- می‌داند، می‌گوید: «همانا روح، آن‌گونه که آثار رائول مبین آن است، نور و درخششی درونی در خود دارد، و کسی که در پی درک این نقاشی‌ها است، باید در نور درون غرق شود. پس این‌جا سخن‌گو، همان نقاش است که مولّد انوار است؛ او منبع حرارتی این نور را می‌داند. او خود در معنای مأنوس قرمز، در شور سرخ زندگی می‌کند؛ در درون این نقاشی روح نزاع و کشمکش در غلیان است. رها شدن از سنت و خشونتی درونی است؛ و بر این اساس یک نقاشی مانند این، همان پدیدارشناسی روح است» (باشلار، ۲۰۰۶، ۲۱) (تصویر ۴).

تصویر۴- جرج رائول: (پادشاه قدیم، ۱۹۳۷م)، رنگ‌روغن روی بوم(۷۶٫۸×۵۴سانتیمتر)،مالکیت: The Carnegie Museum of Art , Pittsburgh (P A). ماخذ: (Ruhrberg, 2005, 47)

نتیجه

نتایج به‌دست آمده از این پژوهش دربارهٔ تصویر هنری در نقاشی معاصر بر مبنای نظریهٔ تصویر شعری گاستون باشلار، شامل موارد زیر است:

۱. تصویر هنری در نتیجهٔ تبادل وظایف بین ماده و اندیشه پدید می‌آید و ترکیبی است میان عینیت و ذاتیت (اتصال و انفصال)؛ این به معنای پدیدارشناسی است؛ و تصویر هنری در نقاشی معاصر ترکیب و تفکیک بین تعبیر و معنا است. عرَض (به عنوان یک مبدأ) یعنی تعبیر(انفصال) به طور کامل از معنا جدا نمی‌شود؛ یعنی هنر به مانند علم است (وجود به مانند عدم است) و ذاتیت (هنر) از عینیت (علم) نشأت می‌گیرد.

۲. تصویر هنری پدیداری است از انزوا که حامل خیال می‌باشد؛ زیرا راهی جز تخیل برای شناخت آن وجود ندارد. خودآگاهی پندارگری که با تصویر ذاتی منزوی آشنا می‌شود، همان آگاهی اولیه (ابتدایی) است که بر تجارب بی‌شماری گشوده است؛ بر این اساس تصویر هنری اصیل شمرده می‌شود.

۳. تصویر هنری در نقاشی معاصر، یک لحظهٔ آکنده از آگاهی و احساس و کوششی برای رسیدن به هستی‌شناسی مستقیم است، زیرا مستقل از قانون علیت است؛ پس ارتباط بین تصویر هنری جدید و کهن الگوی نخستین موجود در اعماق ناخودآگاه، علّی نیست. بر این اساس، تصویر هنری نه جایگزین ساده‌ای برای واقعیت ملموس است و نه نماد آن؛ زیرا به تبیین و روشن‌گری می‌پردازد؛ ولی رمزیت تأکید می‌کند، چون مملو از تاریخ است؛ بدین‌ترتیب نقاشی تاریخ ندارد؛ زیرا در طول تاریخ خود به معیار زیباشناسی تکیه نداشته است و نقاشی معاصر بنا بر نیروی گریز از مرکز خود، یک مرجع روایت‌گر نیست؛ یعنی چیزی نیست مگر گوشه‌گیری و جداسازی مکان (ناخودآگاه).

۴. هنر تحت تسلط اندیشه در نمی‌آید، بلکه پدیداری آزاد، وابسته به ذات و زمان متناوب ماده (لحظه) است و نه زمان مداوم اندیشه (ابدیت)؛ و بازی، سرچشمهٔ این آزادی است.

۵. تصویر هنری در نقاشی معاصر، ترکیبی است میان روح و عقل؛ و هنگامی که ارزش کیهانی پیدا می‌کند، به اندیشه تبدیل می‌شود؛ و این تصویر کیهانی وابسته به روح منزوی گوشه‌نشین است. این یک حقیقت و پدیدار است؛ بر این اساس، پدیدارهای آن (هستی و ماده) با ما همراه می‌شود و ما را به یک دنیای اثیری سوق می‌دهد؛ دنیای معنوی که از واقعیت عینی و حقیقی به دور است.

۶. نقاشی معاصر بیش از این‌که پدیدارشناسی عقل باشد، پدیدارشناسی روح است؛ زیرا ناخودآگاه سرچشمهٔ خودآگاهی است. و این ناخودآگاهی که مقدم بر خودآگاهی است، دارای ماهیتی پدیدارشناختی است؛ یعنی مادهٔ اثر هنری در آن واحد هم علت مادی و هم علت صوری است (تعبیر و شکل)؛ و بر این اساس، تصویر هنری (به عنوان یک آگاهی ساده) مقدم بر اندیشه (مفهوم) است؛ این به معنی تقدم روح بر عقل، تقدم ماده بر شکل و نیز تعبیر بر معنا است. بر این اساس، فطرت پدیدارشناس نقاش، همان عاملی است که او را وامی‌دارد تا به آغازی نو احساس نیاز کند. عینیت در هنر، به وسیله‌ای برای نابود کردن آن مبدّل می‌گردد، تا این که آن را به نقطهٔ اتفاق و درجهٔ صفر برساند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت ها

۱ گاستون باشلار (Gaston Bachelard) یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان مدرنیته فکری است. زیرا اوعقلانیت را به سمتی سوق داد که پژوهشگران تفکر معاصرآن را فوق عقلانیت می‌نامند. علاوه براین، او به دلیل پژوهش‌های نوینی که بیانیهٔ تازه‌ای را ارایه کرد، و به برخورد با تصورات پیشین دربارهٔ تاریخ و ساختار شناخت علمی انجامید، و به سبب سادگی و دقت علمی و اشتیاقش بر تطبیق افکار در سطح معرفتی در دو ساختار عملی و تأملی و ارزش‌گزاردن به اندیشهٔ متافیزیکی، یکی ازمهم‌ترین فیلسوفان قرن بیستم به شمار می‌رود. هم‌چنین او به سبب جامعیت در ملاحظات تفکر عملی در زمینه‌های پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم و سریالیسم و روان‌شناسی و رومانتیک شاعرانه وتکامل‌گرایی نسبی و چندگانه، مرکز ثقلی دراندیشهٔ معاصر محسوب می‌شود. زیرا بر این باور است که برای محقق ساختن منطق معرفتی محکم، نیازمند پیوند با رویاهای متعدد هستیم و مفاهیم اجرایی جدید او در نظریهٔ شناخت علمی و تفکر خیالی (عقبه و انفصال دیالکتیک، تاریخ رو به عقب) درهای گسترده‌ای را برای اندیشمندان عرصه‌های متعدد علمی گشوده است. کوشش‌های او تأثیر مشهودی را در فلسفهٔ معاصرش و بر شخصیت‌های اصلی حرکت‌ساز بعدی و نسل مابعد جنگ جهانی دوم بر جای گذاشت.

۲ «کوجیتو به توان چهار» تمام شعر و هنر را به نمایش می‌گذارد. براین اساس، هیچ تفاوتی بین تصویر شعری و هنری وجود ندارد؛ هم‌چنان که در سخن از هنر نقاشی از عبارت «تصویرهنری» استفاده می‌کنیم.

3 Barnet Newman.

۴ اصطلاح «شعریت» نزد باشلار مملو از دلالت‌های حسی تخیلی است که عموماً به خلاقیت مربوط می‌شود. زیرا شعریت که مشتمل بر زیبایی و خیال و حالت و دریافت است، از متن ادبی فراتر رفته و به عناصر زیبایی در هستی و طبیعت و زندگی می‌رسد. یعنی یک مقولهٔ زیبایی‌شناسی متصف به شمولیت است. زیرا چارچوب خود را به طور یکسانی از شعر و شاعر و طبیعت و اشیاء اخذ می‌کند و بر این اساس، باشلار در پژوهش‌های زیبایی‌شناختی خود بین فضا (مکان) و رؤیاهای بیداری و تصویر، هم‌ذات‌پنداری برقرار می‌کند. شعریت به عنوان یک مقولهٔ عام زیباشناسانه، یک گرایش تطبیقی از ابعاد مختلف - شعریت شعر، شعریت نثر (شعریت نقل) و شعریت زیبایی- است.

۵ هرمان مینکوفسکی (Hermann Minkowski) (۱۹۰۹-۱۸۶۴م) ریاضی‌دان آلمانی تباری است که در روسیه متولد شد. او استاد انیشتین است. در علم فیزیک و ریاضیات، فضای مینکوفسکی و یا فضا-زمان مینکوفسکی، یک ساختار ریاضی است که نظریهٔ نسبیت خاص انیشتین به آن بر می‌گردد.

6 Jan Henrik Van Den Berg.
7 Archetype.
8 Andre Masson.
9 Marc Chagall.
10 Joan Miro.
11 Frank Stella.
12 Kenneth Noland.
13 Peter Halley.
14 Jean Baudrillard.
15 Jeorges Rouault.

فهرست منابع

باشلار، غاستون (۱۹۹۱)، *شاعریه أحلام الیقظه – علم شاعریه التأملات الشارده*، ترجمه: جورج سعد، مجد المؤسسه الجامعیه للدراسات والنشر والتوزیع، ط۱، بیروت.

باشلار، غاستون (۱۹۹۵)، *شعله قندیل*، ترجمه: خلیل أحمد خلیل، مجد المؤسسه الجامعیه للدراسات والنشر والتوزیع، ط۱، بیروت.

باشلار، غاستون (۲۰۰۶الف)، *الحق فی الحلم*، ترجمه: سلام عید، غاستون باشلار– مقالات، منشورات وزاره الثقافه فی الجمهوریه العربیه السوریه، ط۱، دمشق.

باشلار، غاستون (۲۰۰۶)، *جمالیات المکان*، ترجمه: غالب هلسا، مجد المؤسسه الجامعیه للدراسات والنشر والتوزیع، ط۶، بیروت.

باشلار، غاستون (۲۰۰۷)، *الماء والأحلام – دارسه عن الخیال والماده*، ترجمه: علی نجیب إبراهیم، تقدیم: أدونیس، المنظمه العربیه للترجمه، ط۱، بیروت.

باشلار، غاستون (۲۰۱۰)، *جدلیه الزمن*، ترجمه: خلیل أحمد خلیل، مجد المؤسسه الجامعیه للدراسات والنشر والتوزیع، ط۱، بیروت.

بودریار، جان (۲۰۰۸)، *المصطنَع والاصطناع*، ترجمه: جوزیف عبد الله، مراجعه: سعود المولی، المنظمه العربیه للترجمه، ط۱، بیروت.

تریکی، رشیده (۱۹۹۲)، *الحداثه و الاختلاف فی الرسم*، ترجمهٔ محمد علی الکبسی، التریکی، فتحی و رشیده التریکی، فلسفهالحداثه، مرکز الانماء القومی، بیروت.

دوارن، جیلبیر (۱۹۹۴)، *الخیال الرمزی*، ترجمه: علی المصری، مجد المؤسسه الجامعیه للدراسات والنشر والتوزیع، ط۲، بیروت.

دوبری، ریجیس (۲۰۰۲)، *حیاه الصوره وموتها*، ترجمه: فرید زاهی، أفریقیا الشرق، المغرب.

مولر، جوزیف أمیل (۱۹۸۸)، *الفن فی القرن العشرین*، ترجمه: مهاه فرح الخوری، دار طلاس للدراسات والترجمه والنشر، ط۱، دمشق.

هویغ، رنیه (۱۹۷۸)، *الفن تأویله وسبیله – ج۲ (من الفن القوطی إلی القرن العشرین)*، ترجمه: صلاح مصطفی، منشورات وزاره الثقافه والإرشاد القومی، دمشق.

Honour, Hugh & John Fleming (2009), *A World History of Art*, Laurence King Publishing Ltd, Reversed seventh edition, UK.

Ruhrberg, Karl (2005), *Art of the 20th Century*, Volume I – Painting, Edited by Ingo F. Walther, TASCHEN, USA.

The 20th Century Art Book (2001), *PHAIDON*, First published 1996, London – New York.

Thompson , Jon (2008), *How to Read a Modern Painting – Understanding and Enjoying the Modern Masters*, Thames & Hudson Ltd , First published in the United Kingdom in 2006.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی