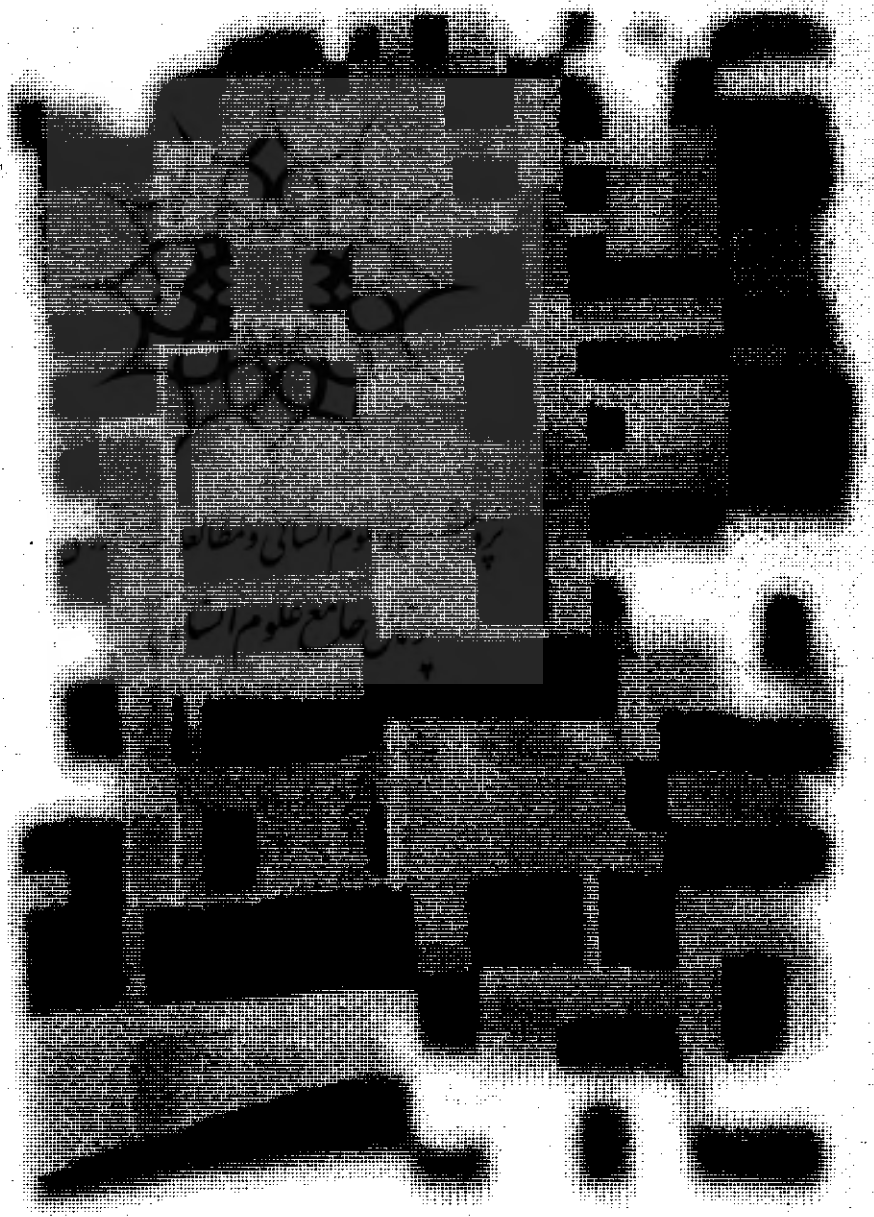
دشواری هنر مدرن

● نوربرت لینتون NORBERT LYNTON
● ترجمه: رویا ابراهیمی

THE DIFFICULTY OF MODERN ART



● نقاشان شیوهٔ انتزاعی
از همان آغاز بدین گواه توسل جسته
و آثار خود را بر پایهٔ یافته‌های مربوطه قرار دادند:
نوعی از هنر که به سختی قابل درک باشد
بیش از دیگر هنرها
مناسب برای مطالعه و
بررسی علمی هوش افراد است.

THE DIFFICULTY OF MODERN ART

تا زمانیکه هنر امری تقلیدی باشد (بدین معنا که بر بازنمایی اشیا و مناظر بنا شده باشد) شیوه‌های خوش‌آیندی جهت شناخت آن فراهم می‌گردد. حتّی با وجود بکارگیری از شیوهٔ سمبولیسم و یا الهام در توصیف یک تصویر، و یا بی‌توجهی نسبت به شرح آن نیز امر شناخت با مهیا نمودن شیوه‌هایی خاص امکان‌پذیر بوده و دگرگونی‌های مفرطی که در شیوهٔ بیان تصویر ایجاد شده چندان تاثیر گذار نخواهند بود. می‌توان این موضوع را به هنگام بیان زشتی‌ها نیز مشاهده نمود: بازدیدکنندگان از نگارخانه‌ها، صحنه‌های خشونت‌بار را براحتی می‌پذیرند و این در حالیست که نمایش خشونت هیچگونه هدف آرمان گرایی را به دنبال نداشته است. نمونه‌های آن را در آثار گویا (۱۸۲۸-۱۷۴۸) و برخی هنرمندان نقاش معاصر وی می‌بینیم. شهرت و آوازهٔ نقاشی‌های دالی، بدلیل وجود رمز و رازی است که در آثارش بچشم می‌خورد و چنانچه این شیوه به حد کافی مشروح و بیانگر باشد به آسانی مورد پذیرش واقع می‌شود. غلبه و نفوذ نقاشی امپرسیونیسم از آن هنگام که آماج حملات منتقدین و عموم واقع شد تا هنگامی که از دیگر شکل‌های تصویرسازی پرطرفدارتر گشت ثابت می‌کند که هنر می‌تواند تا حد بسیار زیادی قابلیت خواندن و لذت بردن از آنچه که ارائه شده را در جامعه شکل داده و یا دگرگون سازد. سابقاً اشیاء بی‌روحی که با بی‌مهارتی رنگ‌آمیزی شده بودند موضوع اغلب تصاویر را تشکیل می‌دادند. بسختی می‌شد تشخیص داد که هدف از ارائهٔ آنها چه بوده. علت آن نیز سختی و خشونت موجود در رنگ‌های بکار رفته و فقدان شرح کامل جزئیات در تصویر بود. امّا اکنون به همین تصاویر بعنوان تصاویری زنده و پویا که بیانگر صحنه‌های آشنا، دلپذیر، و خوشایندی می‌باشند دلبستگی نشان می‌دهند. برخی چنان استنباط اشتباهی از سبک امپرسیونیسم دارند که این شیوهٔ هنری را تجربه‌ای صرفاً بصری می‌دانند که با قراردادن بوم نقاشی در مقابل منظره‌ای مطلوب و دلپذیر و ثبت فوری آن حاصل می‌شود.

امّا هنر همواره شکلی از گفتار، و نیز ابزاری جهت تعلیم و آموزش و شادمانی و شعف بوده است. مضمون و محتوای یک اثر هنری معمولاً از پیش تعیین گردیده و همچون متنی است که از سوی هنرمند نقاش به نمایش درآمده و به شکلی مؤثر بیان شده باشد. خواندن چنین متنی که از ذهن نقاش برخاسته، وظیفهٔ تماشاگری است که می‌باید اشیاء به نمایش درآمده را بخوبی از یکدیگر تشخیص دهد. چنین امری مستلزم وجود جامعه‌ای فرهیخته و نسبتاً اندیشمند است که قادر به درک صحنه‌های آفریده شده از سوی نویسندگان کلاسیک بوده و در حدی گسترده‌تر افرادی را شامل شود که تعالیم مذهبی را به خوبی آموخته باشند. هر دو گروه یادشده، از اَشکال گوناگون هنر که شاید چندان آموزنده هم نباشند به میزان زیادی لذت می‌برند. شکل‌های مختلف هنر شامل نقاشی ژانر (واقع نما)، طبیعت بی‌جان، و نقاشی

مونه در حال کار در باغ منزلش.
اثر رنوار. رنگ و روغن بر روی بوم.
۵۰×۶۱cm،
۱۸۷۳
این اثر سندی امپرسیونیسمی از
یک نقاش امپرسیونیست در حال کار است.
نقاش که مستقیماً بر روی بوم کوچک کار می‌کند
در حال ثبت بخشی از دنیای بصری است.
او اغلب اوقات در هوای آزاد و بدون توسل
به طرح‌های مقدماتی از بخشهای اصلی موضوع
و یا کل ترکیب‌بندی کارش را انجام می‌دهد.
این تابلو که بعنوان عملکرد عادی و طبیعی یک هنرمند نقاش
در نظر گرفته می‌شود
در حقیقت بازگوکنندهٔ
غیرطبیعی‌ترین نگرش و شیوه می‌باشد.

از طبیعت است که مدت‌های مدید بعنوان ابزاری جهت تزئین و نیز نوعی نمایش و تفریح در نظر گرفته می‌شدند. (این در حالی است که گاه کاربردی نمادین نیز داشتند.)

پس از گذشت یک قرن که طی آن هدف اصلی هنر بدلیل تورّم و سنّتی شدن خوار و بی‌ارزش شده بود بسیاری از هنرمندان قرن بیستم وظیفهٔ خود دیدند که بار دیگر به اهمیت هنر بیفزایند. شیوهٔ رمانتیک‌گرایی، هنرمندان را دعوت نمود تا شخصی‌تر احساسات خود را بیان نمایند، موضوعات خود را بدلخواه انتخاب نموده، و شیوه و سبکی خاص برای خود بیابند. شکل جدید واسطه یا میانجی که منتقد نام داشت، آماده بود تا به شرح مضامین دشوار پرداخته و به جامعه‌ای که با وجود حس کنجکاوی نسبت به هنر بیشتر و بیشتر از آن دور می‌شد ویژگی‌های تک‌تک نقاشانی را که آثار خود را برای نمایش عموم در بازارهای علنی رقابت آن هنگام عرضه می‌کردند خاطرنشان نماید. موضوعات نامرسوم و شیوه‌های بیانی غیرمعمولی که از سوی مکتب رمانتیک ابراز می‌شد بسرعت به عرف جامعه پیوست، بطوریکه ادامهٔ آن برای کسب افتخار هنری، امری ضروری بحساب می‌آمد. در اواخر قرن نوزدهم موج دیگری از مکتب رمانتیسم با سمبولیسم و پست امپرسیونیسم و زادهٔ آن دو یعنی «مُدرنیسم»

پیوند یافت. نقاشان و منتقدان هوادار آنان بعنوان توجیهی ضروری برای هنر تاکید بر بنیادگرایی، نوظهوری، و خلق آثار بدیع نمودند، چنانکه گویی عناصر سنت گرایی ضرورت چندانی در ایجاد ارتباط نداشتند. همچنین این افراد بر آن شدند تا توجه عموم را به معنایی جلب نمایند که در پس ظاهر آثار قرار داشت. آنان بطور روزافزون از مردم می‌خواستند تا شیوهٔ بکار رفته در خلق آن اثر هنری را نیز مورد توجه قرار دهند و در پی آن بودند تا افراد عادی را مجاب نمایند که آثار هنری را واقعیتی فانی و محدود نپنداشته بلکه آنها را آثاری بدانند که از مواد و شیوه‌های منتخب حاصل شده‌اند. بار دیگر منتقدان و مورخان هنری به توضیح این مطلب پرداختند که این آثار صرفاً وسیله‌ای جهت فعالیت نقاش به روش دلخواهش نمی‌باشند.

دشوار بنظر می‌رسد. مطمئناً هدف و منظور نقاش واقعی خلق یک اثر هنری صرفاً زیبا، سرگرم کننده، و اطمینان بخش نمی‌باشد بلکه وی خواستار همان توجه و دقتی است که به هنگام تماشای یک فیلم، یا یک مسابقهٔ فوتبال، و یا به هنگام دیدن یک ماشین، موتورسیکلت، یا حتی زن یا مردی، بی‌درنگ از خود بروز می‌دهیم. وجود بی‌محتوایی در شیوهٔ ضد سنت گرایی موجب هجوم عناصر گنگی و ابهام به آثار هنری گردید که این نیز خود نوعی بی‌محتوایی در مقابل ضد سنت گرایی بود. امّا نقاشان مدرن بیش از هر زمان دیگر در پی آن بودند که درکشان کنند.

در دشوارترین عرصه‌های هنری یعنی هنر انتزاعی نیز چنین امری مشهود است. اغلب اوقات مدافعین هنر انتزاعی (آبستره) موسیقی را همچون هنری می‌پندارند که عاری از اهداف و عملکردهای نمایشی قابل فهم برای عموم است. آنان چنین استدلال می‌کنند که شکل‌های بصری نیز می‌توانند حواس و ادراک ما را مخاطب قرار داده و به قوهٔ ادراک شهودی یا درون یافتی ما دست یابند. تحقیقات روانشناسان ادراکی در خصوص ویژگی‌ها و خصوصیات اثرگذار شکل و رنگ گواه بر این مدعاست. نقاشان شیوهٔ انتزاعی از همان آغاز بدین گواه توسل جسته و آثار خود را بر پایهٔ یافته‌های مربوطه قرار دادند: نوعی از هنر که به سختی قابل درک باشد بیش از دیگر هنرها مناسب برای مطالعه و بررسی علمی هوش افراد است. هنرمندان امیدوارند تا از طریق ارائهٔ هنر انتزاعی موانعی از فهم و ادراک را که با تفاوت هایی در سطوح آموزشی و فرهنگی همراهند پشت سر نهند. هنر انتزاعی آنان شکلی از هنر است که دنیا را تنها از طریق شکل و رنگ مورد ملاحظه قرار می‌دهد و قادر است با تمام افراد بشر ارتباط برقرار نماید. آنان بدنبال جلب توجه بی‌مُحابای افرادند بطوریکه تا به امروز بندرت چنین توجهی از سوی افراد مشاهده شده است. دسترسی به

Suprematist Painting
اثر مالویچ.
رنگ روغن بر روی بوم.
۸۸×۶۹ cm
بعد از سال ۱۹۲۰
نقاشی انتزاعی مالویچ
تحت عنوان «بدور از تهی بودن از معنا»،
نخستین بار در دسامبر سال ۱۹۱۵به نمایش درآمد
و توجه عموم رابه دنیایی روحانی جلب نمود که
نمادهای دینی قابل تشخیص با عناصری از
بینش کیهانی همزیستی می نمایند.
او آرزو داشت تا هنر و نیز بشر را
از وابستگی های زمینی آزاد نماید.
هنرمندان دیگر و نیز نویسندگان و آهنگسازان هم نسل وی
نیز در این بلندپروازی و جاه طلبی
با وی شریک شدند
تا هنر خود را در این راه به کار اندازند.

این مهم از طریق فهم و ادراک امری غیرمحتمل بنظر می‌رسد. هنر انتزاعی به عوض موسیقی، افراد را بسوی سکوت رهنمون می‌سازد. دامنهٔ توجه بی‌محابایی که خواهان آن است نامشخص است زیرا آثار هنری اغلب با یک نگاه اجمالی مورد قضاوت قرار می‌گیرند.

با این وجود موسیقی و نیز هنر انتزاعی، هیچیک، بی‌محتوا نبوده و مضامین هنر انتزاعی دارای معنا و جاذبهٔ بسیار گسترده‌ای می‌باشند، شرح لفظی آنها موجب کوچک شمردن و پست و حقیر نمودن آنها می‌گردد و موجب می‌شود تا با دیدهٔ تردید بدانها نگریسته شود. امّا در حالیکه ترکیب‌بندی‌های کاندینسکی تقریباً تجربیات و تخیلات شخصی وی و بسیار شبیه به سوررئالیسم می‌باشند ترکیب‌بندی‌های مالویچ، بیانی نیمه مذهبی از هستی بشر در جهانی گسترده‌اند، آثار موندریان نیز بیان کنندهٔ روح برادری و حاکمیت نظم و ترتیب در محیطی پیشنهادی می‌باشند، ترکیب‌بندی‌های پولاک بازگوکنندهٔ رویارویی افراد با جامعه‌ای بشدت استبدادی و تک حزبی و نیز مواجههٔ آنان با تمایلات شدید مخرب و ویرانگر درونی شان است، ترکیب‌بندی‌های روتکو (Rothko) از شگفتی در مقابل جهان و قطعیت مرگ می‌گوید، و... هیچیک از اینها برای ما امری دور از ذهن و تازه نیست. همگی این آثار هنری از اهرام مصر و تراژدی‌های یونان گرفته تا رمان‌ها، نمایشنامه‌ها، و فیلم‌های مستند و ارزشمند عصر حاضر دارای مضامینی

دو شکل مصور از
خط و نقطه بر روی سطح مستوی
اثر کاندینسکی.
این آثار اولین بار در سال ۱۹۲۶ و بعنوان کتاب باهاوس انتشار یافتند.
بیشتر نوشته‌ها و تعالیم کاندینسکی در ارتباط با معنا و مفهوم (یا بقول خودش: طنین...) شکل و رنگ، و آمیزهٔ آنها در نقاشی و گرافیک بود. آثار کاندینسکی همگی مستقیماً به این موضوع ارتباط داشتند.
او در روانشناسی در همین زمینه مطالعات علمی بسیار نمود و آنرا از طریق مشاهدات خود و اطلاعاتی که از همکاران و شاگردانش در مسکو و نیز در مدرسهٔ باهاوس در آلمان اندوخته بود بسط و گسترش داد. کتاب وی شامل مقالاتی است که می‌تواند بعنوان کتاب فرهنگ مبسوطی از شکل‌ها، رنگ‌ها، و ترکیب بندی‌هایی تلقی شود که دارای اهمیتی جهانی بوده و فراتر از تفاوت‌های زبانی، فرهنگی، و نژادی است.

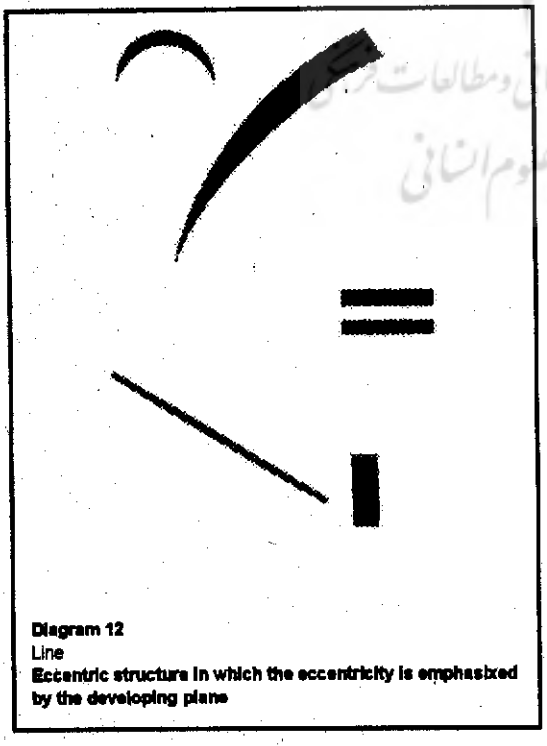


Diagram 12
Line
Eccentric structure in which the eccentricity is emphasized by the developing plane

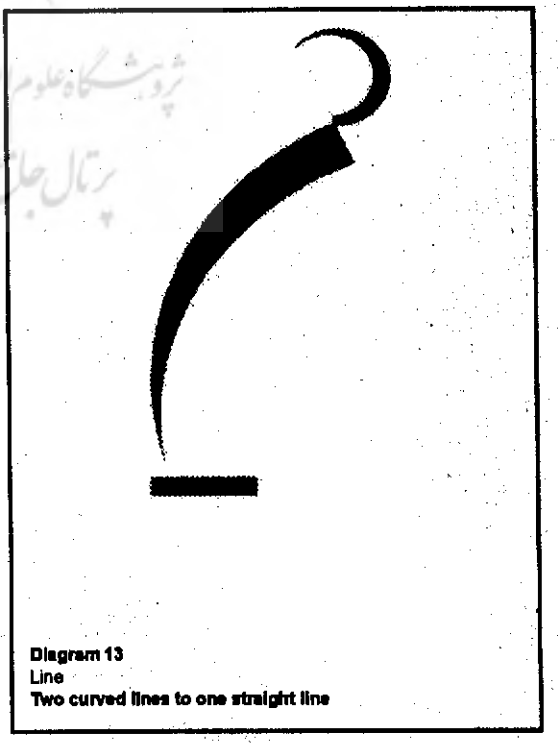
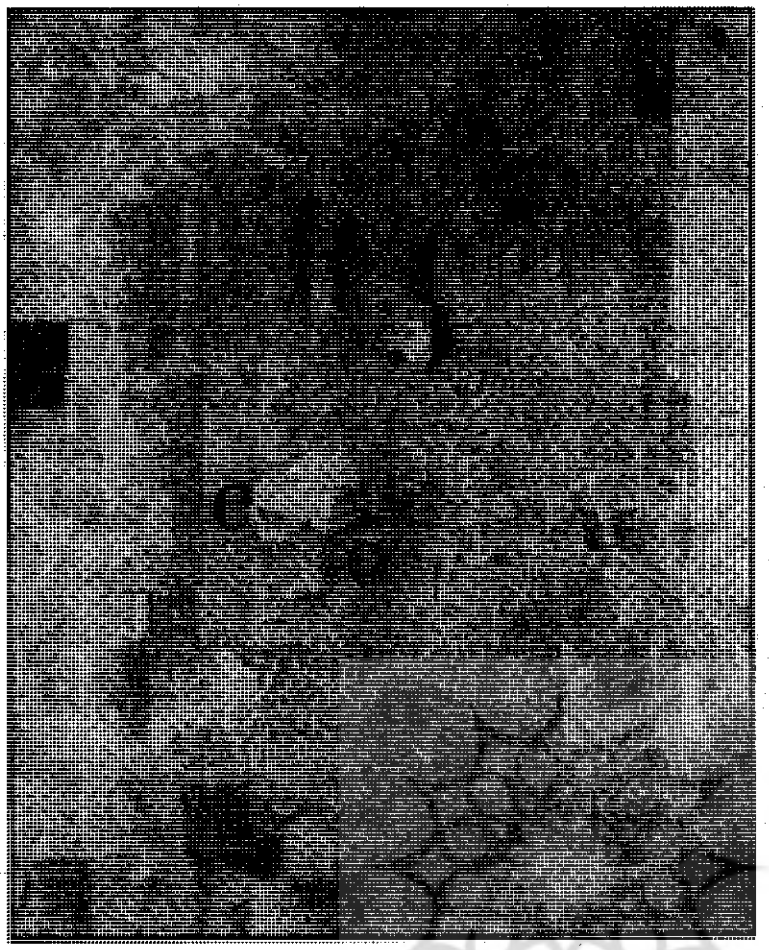


Diagram 13
Line
Two curved lines to one straight line



ساختار پرطنین رزا سیلبر خواننده،
اثر پل کلی
گواش و گچ بر روی کاغذ
۵۲×۳۲cm،
۱۹۲۲
حرف اول نام خواننده
و حروف صداداری که از حنجرهٔ وی
بر می‌آید
همچون اصواتی هستند که
در ابری از بافتهای فیزیکی و بصری
شناورند.
این تجربهٔ شنیداری از طریق
ابزار بصری
و بدون نمایش صحنه‌ای بصری
منتقل می‌گردد.
کلی اظهار می‌دارد که
عملکرد هنر،
نمایش قابل رؤیت‌ها نیست،
بلکه
قابل رؤیت نمودن
غیرقابل رؤیت‌ها است.

ابدی و جاودانی هستند تا وظیفهٔ هنر والا را به ما یادآوری نمایند.

بخشی از جامعه که به هدف قراردادن هنر جهت چیرگی بر مشکلات و دستیابی به نوعی آرامش و آسایش از آن طریق معتقدند برای نیل به این مقصود روبه سوی نویسندگان (منتقدان و تاریخ هنرنویسان) و هنرمندان می‌آورند. امّا باید گفته شود که تاکنون به آنچه که انتظارش را داشتند دست نیافته‌اند. هنرمندان و نویسندگان هر دو موجب بروز مشکلاتی شده‌اند. برای پاسخ به نیاز افراد و برای بیان آشکارا و معتبر حالات شخصی بر نوآوری، ابتکار، و بنیادگرایی تاکید نمودند. (یعنی سنّتی و قراردادی شدن از زمان رمانتیک گرایی به بعد). بدین ترتیب بود که به امکان درک و شناخت و خدشه وارد شد. آنان همچنین طبق عادت، چنان تاکیدی بر این روند نمودند که دیگر موارد بکلی حذف شده و نادیده گرفته شدند، بطوریکه چنین امری شیوهٔ قراردادی هنرنگاری بشمار رفت. روندی که بر آن تاکید نمودند روندی نبود که تنها شامل معنای شهودی شود بلکه عملاً و به معنایی واقعی از رسانه‌ها و شیوه‌های جعلی و ساختگی سخن می‌گفت. ما با استفاده از برخی نام‌ها می‌توانیم به رده‌بندی هنرمندانی بپردازیم که بطور مستقیم یا غیرمستقیم در این امر تاکید ورزیدند. این نام‌ها عبارتند از: فوویسم، کوبیسم، اکسپرسیونیسم، کانسترکتیویسم Constructivism، لَند آرت Land art، هنر نمایشی Performance art، بادی آرت Body art، هنر جنبشی Kinetic art. یعنی عناوینی که به ویژگی ظاهری اثر هنری و شیوه‌ها و مواد بکار رفته در آنها اشاره دارند. ندرتاً هر یک از این نام‌ها دربردارندهٔ محتوا هستند. اگرچه که شاید فوتوریسم، سوررئالیسم، و پاپ آرت اشاره بر ایده‌آل‌ها و حوزه‌های تجربی داشته باشند امّا ما

آنها را بعنوان پیوندی ظاهری و سطحی بکار برده و نسبت به معنای ضمنی آنها بسیار کم توجهیم. بطور خلاصه می‌توان گفت که مدت‌های مدیدی است که مردم از کشف محتوا نومید شده و نمی‌دانند چگونه آنرا جستجو نمایند. حتّی مطمئن نیستند که آیا این جستجو امری است شایسته یا خیر. البته این امر به استثنای پیش پا افتاده‌ترین آثار هنری است که بعنوان نوعی ابراز وجود تلقی می‌گردند. چنانکه گویی هنر صرفاً نمایشی از حالات سطحی و گذرا است.

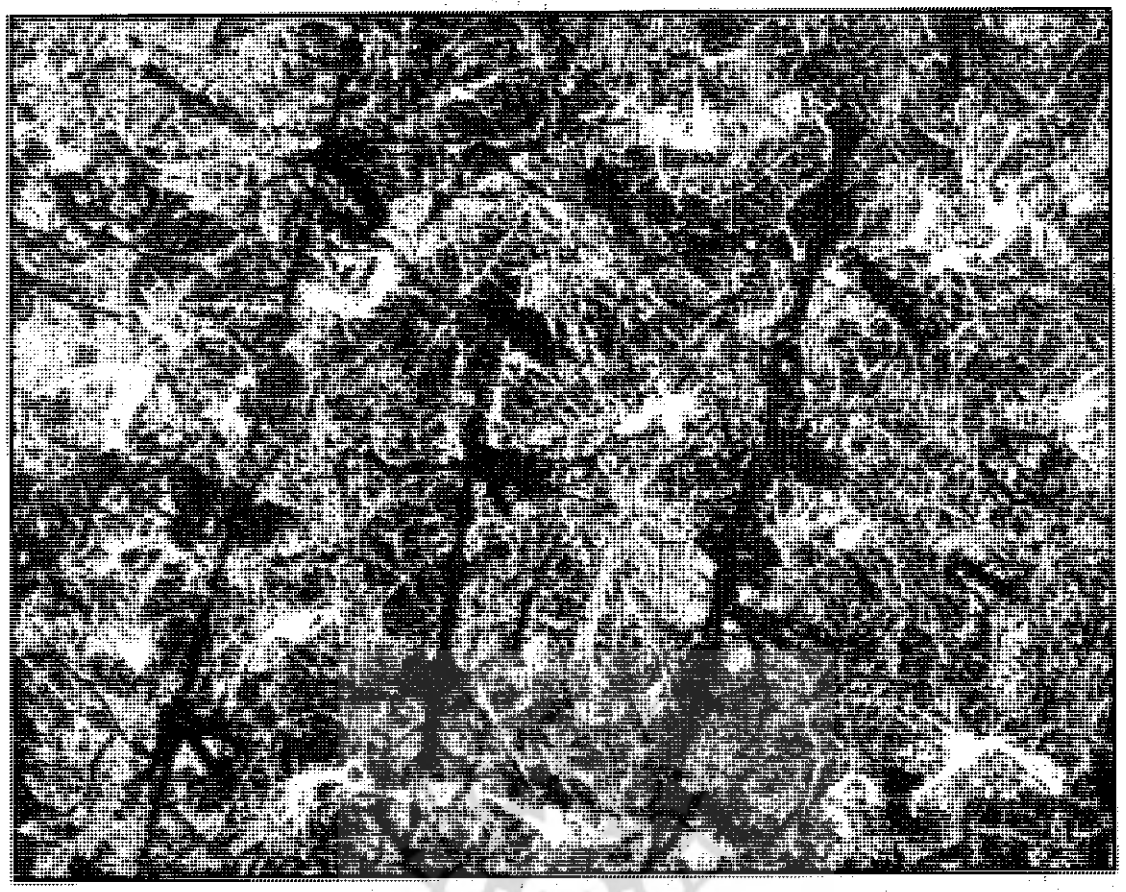
این مشکل از سوی بخش نسبتاً کوچکی از هنر مدرن که مضمون و محتوا را علنی و هویدا می‌سازد و نشانی از هنر در خدمت اعتقادات سیاسی دارد تشدید می‌گردد. بسیاری افراد بر این باورند که اگر هنر در دنیای ما از اهمیتی بسزا برخوردار است پس می‌بایست مشکلاتی که ما را به خود مشغول نموده را نیز شامل شود. مردم هنر را با اهداف غیرمستقیم پیوند داده و نسبت به تماشای آثاری که طی قرن‌ها به بحث در مورد یک لحظهٔ خاص اختصاص یافته‌اند بی‌میلند. تجربه نشان می‌دهد که هنر قادر است بشکلی مؤثر، اهدافی پایدار و مهم را ارائه دهد بدون آنکه در پی آن باشد تا اخبار ناپایدار و گذرا، و البته نه از گونهٔ محلی و خاص و نه با بیان محلی و خاص را عرضه نماید. مضمون و محتوا در هنر با هر موضوعی که بیان شود چنانچه تاءثیرگذار باشد از ویژگی جامع و گسترده و فراگیری برخوردار خواهد بود. هنر بعنوان نوعی تجمّل که در انحصار تعداد معدودی افراد با موقعیت اجتماعی خاص و بدون هیچگونه تعهد واقعی نسبت به آن قرار دارد هنرمندان بسیاری را مایل و مشتاق می‌سازد تا آثار خود را هماهنگ با وابستگی‌های کم دوام و گذرا خلق نمایند تا موجبات ارتباط آنان با افراد عادی را نیز فراهم آورد. امّا در منتهی الیه دیگر، طیف هنر افرادی قرار دارند که بر این اعتقادند که حرفهٔ آنان توجه به مشکلاتی را ایجاب می‌کند که از سوی خود هنر برآمده و ارتباطی با موضوعات عادی و متداول ندارد بلکه بعنوان مثال با یافته‌هایی در زمینهٔ ریاضیات و زبانشناسی مرتبط می‌گردد تا فراتر از درک کلیهٔ افراد واقع شود. به گفتهٔ تی. اس. الیوت شاعر که زادهٔ سمبولیسم است شعر می‌تواند قبل از اینکه درک

● هنر بعنوان نوعی تجمّل که در انحصار تعداد معدودی افراد با موقعیت اجتماعی خاص و بدون هیچگونه تعهد واقعی نسبت به آن قرار دارد هنرمندان بسیاری را مایل و مشتاق می‌سازد تا آثار خود را هماهنگ با وابستگی‌های کم دوام و گذرا خلق نمایند تا موجبات ارتباط آنان با افراد عادی را نیز فراهم آورد.

THE DIFFICULTY OF MODERN ART

شود ارتباط خود را برقرار نماید، بطوریکه حتی از هنر بصری که هیچگونه مانعی نظیر یک واژه یا تجربیات گذشتهٔ شخصی در آن وجود ندارد نیز واقعی‌تر بنظر رسد. در هر صورت قلمرو هنر آنقدر وسیع است که هر دو منتهی الیه و نیز بسیاری از گونه‌های میانی را نیز در خود جای می‌دهد. اشتیاق برای توجه به اصل مطلب ما را به مسیری طولانی و حتّی بسوی مشکل‌ترین آثار خواهد کشاند. بدین ترتیب قادر خواهیم بود که ارزشهای جاودانی و پایدار را در قطعه یا اثری بحث‌انگیز دریابیم.

اکنون دو مشکل باقی می‌ماند. یکی از آنها در کنه هنر مدرن وجود دارد و دیگری بر آن تحمیل می‌گردد. در حالی که تغییر و دگرگونی یکی از شروط ارزش هنری بشمار می‌رود ممکن است از خواست نوآوری محض ابراز پشیمانی نمائیم، امّا باید بپذیریم که پیشرفت و توسعه، و خلاقیت و ابداع لازمهٔ هنر سالم است و هنر فرسوده و بیات و بدون هیچگونه تازگی بدترین نوع هنر است که به غذایی مانده و فاسد می‌ماند. این بدان معناست که مردم جامعه باید دگرگونی در هنر را بعنوان تغییری اساسی پندارند نه اینکه آنرا بعنوان وظیفه‌ای در نظر گیرند که بر عهدهٔ هنر گذاشته شده تا از معیارهای موجود در شیوه‌های قدیمی



جکسون پولاک
Poteaux bleus، ۱۹۵۳، مجموعه شخصی. (بخشی از اثر).

حمایت نماید. ما نباید از خالقان آثار هنری چیزی بیش از سازندگان اتومبیل که از ساخت مدل‌های اخیرشان بسیار خرسندند انتظار داشته باشیم. امّا برای جوابگویی به تقاضاهای جدید باید آمیزه‌ای از یک پاسخ مثبت، نوعی حس ماجراجویی، و اشتیاق به پذیرفتن حتی عدم قطعیت را بعنوان عنصری فعال و پویا در نظر گیریم. تلقین، ابهام و تناقض، و نامحدودی و آزادی کامل را می‌توان اغلب اوقات در هنر مدرن مشاهده نمود. با توجه به این مطلب که هنر دوران گذشته محدودتر بوده است این موضوع نمی‌تواند خطر و تهدیدی برای ما بشمار آید امّا محترمانه از ما دعوت می‌کند تا هوش و ادراک خود را با هوش و ادراک هنرمندان پیوند دهیم. آنچه که این دو را مشکلتر و مخاطره آمیزتر می‌سازد خود مشکل دیگری است. مشکلی اساسی که موجب می‌شود تا هنر را صرفاً بعنوان هنر دریافت کرده و آنرا از شرایط و عملکردهایی که در مکان‌های هنری خاص و بدون هیچگونه ارتباط با دنیای خارج محبوس شده است جدا بدانیم. بنابراین خود مائیم که برای ایجاد ارتباط باید این انزوا را بشکنیم. چنین امری مطمئناً در مورد هنر دوران گذشته که تعداد معدودی از ما آنرا خارج از موزه‌ها دیده‌ایم نیز اعمال شده است. موزه همان مکانی است که عملکرد اصلی اثر هنری در آن محل نادیده انگاشته شده و یا به حداقل می‌رسد. این در حالیست که تمام توجه بر شیوهٔ بکار رفته در آن اثر و دیدگاه‌های آن روزگار معطوف شده و ابداً توجهی به محتوا نمی‌شود. سنت گرایی و نیز تاکید موزه‌ها بر سنت‌های مشترک جهت پاسخی سهل و سطحی به آنچه که به نمایش درآمده کلیهٔ موانع را از میان برمی‌دارد. آنجا که به بررسی هنر مدرن می‌پردازیم این سنت گرایی را مورد بحث قرار نمی‌دهیم و ناچاریم که در هر برخورد تازه‌ای از هیچ شروع کنیم. علتی وجود ندارد. با این وجود، چرا باید دلسرد شویم در حالیکه هر یک از آثار هنری لزوماً نوعی وسیلهٔ ارتباطی بسیار پر معنا بشمار می‌روند که ساخته و پرداختهٔ دست یکی از همنوعانمان می‌باشند.