

هنر آبستره و حذف روایت*

ویدا فرمند**^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 روایت‌گریز متمایل می‌شود که در خلال آن تصویر به سکوت و خلق آبستره به نوعی زبان بصری از فرم می‌گراید. تصمیم هنر آبستره به سکوت و واردسازی تجسم به قلمروی انحصاری بصری و دفاع از آن در برابر سخن و در همین راستا وسواس هنرمند 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 خود 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 پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان: "تحلیل بینامتنی هنر آبستره" می‌باشد که به راهنمایی نگارنده دوم به انجام رسیده است.

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

مقدمه

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 آستره 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 رسانه نقاشی نیست، بلکه در پرهیز از روایت‌گری، هنر مدرن به جایی می‌رسد که جان کیچ^۵ معروف‌ترین قطعه موسیقی خود را با عنوان «۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه» 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 پیش‌رو، 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 آستره بررسی خواهد شد.

در مورد پیشینه تحقیق می‌توان گفت شاید مهم‌ترین کاری که در این زمینه انجام شده توسط دلیو، جی. تی. میشل^۶ 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؛ باینحال تحقیقی تخصصی در زمینه هنر آستره و حذف روایت و تحلیلی در زمینه میزان موفقیت این گرایش در جدال با روایت صورت نگرفته است.

در اهمیت هنر آستره همین بس که مهم‌ترین معماهای هنر مدرن پیرامون این گرایش مطرح شده‌اند. در تعریف هنر آستره باید گفت که تقریباً تمامی هنر به نوعی آستره 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 نظر گرفتن تعریف فوق، می‌توان مدعی شد که تمام هنرمندان در طول تاریخ در فرآیند خلق اثر، خود را از جهان پیرامون خود «منتزع» ساخته‌اند. باین حال، در اوایل قرن بیستم بود که فرآیند انتزاع خود تبدیل به یک «هدف» شد. هنر آستره 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 نقطه مورد نظر زبان است نه نویسنده» (Barthes, 1977, 143). ساختارگرایی 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 شده است.

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

۱- تغییر دید به طبیعت^۹ و پرهیز از قیاس طبیعی

گذار به تجرید در هنر مدرن به نوعی نشانه بیگانه شدن از واقعیت به معنای سنتی آن است. حتی پیش از آغاز قرن نیز نظریه‌پردازان و هنرمندان همواره هنر را برتر از حقیقت می‌نشانند 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 همه 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 زمینه پیشرفت را مهیا ساخت. این که به نظر می‌رسد در دوره‌ای از مدرنیسم نه هنرمند طبیعت را می‌سازد و نه طبیعت او را به نوعی نتیجه حذف عنصر روایی و قیاسی در برابر طبیعت است.

گذار به تجرید در هنر مدرن به نوعی نشانه بیگانه شدن از واقعیت به معنای سنتی آن است. حتی پیش از آغاز قرن نیز نظریه‌پردازان و هنرمندان همواره هنر را برتر از حقیقت می‌نشانند 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 همه 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 زمینه پیشرفت را مهیا ساخت. این که به نظر می‌رسد در دوره‌ای از مدرنیسم نه هنرمند طبیعت را می‌سازد و نه طبیعت او را به نوعی نتیجه 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

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 همه این نقاشی‌ها جز سطوحی تخت و رنگین بر روی بوم چیزی بیش نیستند. نقاشی، در کمال موفقیت، ماهیت منحصر به فرد خود را مشخص کرد. در نتیجه، دیگر مجبور نبود خود را توجیه

سخره می‌گیرند: یا با جعل یک جنبه به لحاظ دیداری سطح (این همان کپی برداری است، که از قید قیاس می‌رهد) و یا با تحریف منظم-بر حسب انتظامات- موضوع مورد محاکات (این همان "کژ دسی" است)» (بارت، ۱۳۸۸، ۵۵).

دریدا نیز در محاکات فرمایشی^{۱۸} 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. بنابراین 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^{۱۹} به مثابه منبع «از پیش موجودها» است. قیاس نوعی «جعل» و در بهترین حالت آن «تقلید» است و اتکای آن بر شباهت 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 هنر «همسازه‌وار»، در کتاب رولان بارت نوشته رولان بارت، می‌نویسد:

«او نمی‌توانست از بند این فرض ناگوار برهد که خشونت واقعی خشونت امر بدیهی است: آنچه بدیهی و خودپیدا است خشونت بار است، حتی اگر این بدهایت 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 آماده اعلام آنچه بدیهی است، آنچه از خود تبعیت می‌کند، بود: خلاصه اینکه، امر "طبیعی" نماینده حد اعلائی تعدی است» (بارت، ۱۳۸۸، ۱۱۰).

یکی از تلاش‌های دیگری که هنرمند مدرن در جهت پرهیز از روایت‌گری می‌کند، حذف تدریجی سبک است. همانطور که ارنست گامبریچ^{۲۰} در کتاب تاریخ هنر می‌نویسد:

«از زمانی که نقاشان به مفهوم "سبک" حساسیت پیدا کردند، نسبت به قراردادهای سنتی دچار شک و تردید شدند و استادی و مهارت محض [از منظر قراردادهای] برایشان امری ثقیل گردید. خواهان آن گونه هنر نقاشی شدند که از فوت و فن و شگردهای آموختنی و مکتبی فارغ باشد، و شیوه‌ای را طلب کردند که آنها را از بند "سبک" آزاد کند و به آنها امکان ابراز شور و هیجان و احساسات انسانی را بدهد» (گامبریچ، ۱۳۸۵، ۵۲۹).

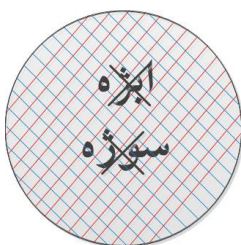
بارت نیز در مورد سبک می‌گوید: «سبک به گونه‌ای آغاز نوشتار است: سبک، هر قدر هم محتاطانه، با واداشتن خود به پذیرش مخاطرات عظیم بازیافت، گشاینده عرصه حکم‌رانی دال می‌شود» (بارت، ۱۳۸۸، ۹۸)؛ بنابراین از نظر بارت، تن دادن به خلق اثر هنری ذیل یک سبک خاص هنرمند را به ناچار وارد فرآیند بازیافت [تکرار مشخصات سبکی]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

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

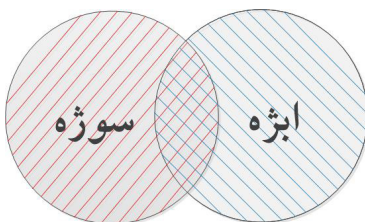
بی شک، یکی از دلایل تعیین کننده در تغییر دید هنرمند به طبیعت، آمدن رقیبی بود به نام عکاسی. با وجود آنکه هدف نقاشی تا پیش از اختراع عکاسی نیز همواره شبیه‌سازی واقعیت نبوده، اما پیوند با طبیعت نوعی تکیه‌گاه برای هنرمند محسوب می‌شده است. غیرممکن بودن رقابت با رئالیته‌ی عکاسی، اثری معکوس بر نقاشی گذاشت و حتی باعث شد که صفت «عکاسی‌وار» به صفتی تحقیرکننده بدل شود. در همین راستا، یکی از مکتب‌های مدرن که نگرشی جدید به طبیعت مطرح کرد، مکتب سمبولیسم^{۱۱} بود. سمبولیست‌ها که به بیان غیرمستقیم، رویا و خیال و الهام معتقد بودند وجوه مشترک فراوانی با جمال‌گرایان^{۱۲} داشتند و نیز هنر را نوعی گریز از ملال واقعیت انسان می‌دانستند نه بازتاب زندگی بلکه عقب نشستن از زندگی. سمبولیسم را می‌توان واکنشی دانست علیه سیستم‌سازی‌های چارلز داروین^{۱۳} و کارل مارکس^{۱۴} و نیز تهی شدن رئالیسم. بعلاوه، نمی‌توان نقش افرادی مانند آلبرت اینشتاین^{۱۵} 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 اینشتاین بی‌تعیین شد. با همین دیدگاه نسبی به طبیعت بود که کوبیسم تولید شد که به موجب آن اگر از جاهای مختلف نگاه کنیم، هر چه دیده می‌شود بسته به جای دیدن، جنبه نسبی دارد و بنابراین روایت نیز جنبه نسبی پیدا می‌کند (همان، ۸۳)؛ بنابراین، کم‌کم روایت هنری به سمتی پیش می‌رود که رمزگشایی آن نیازمند همکاری خالق و مخاطب می‌گردد نه قیاس طبیعی با ایزه‌های از پیش موجود.

هنرمند مدرن به منظور دستیابی به حداکثر توانایی لازم در مبارزه با روایت در تجسم سعی می‌کند هر نوع قیاس^{۱۶} را نیز از هنر خود حذف کند؛ بدین معنی که ایزه را هر چه بیشتر به صورت ذهنی خود نزدیک و از طبیعت دور سازد. قیاس از جنس «سازه» است؛ همان سازه‌ای که بارت از آن بارها و بارها سخن به میان می‌آورد. بارت در مورد قیاس می‌نویسد:

«بلای جان سوسور سرشت اختیاری (ی نشانه) بود. بلای جان او قیاس^{۱۷} است. هنرهای «قیاسی» (سینما، عکاسی)، روش‌های قیاسی (برای مثال، نقادی آکادمیک)، اعتباری ندارند. چرا؟ زیرا قیاس نمودی از سرشت یا «طبیعت» را به نمایش می‌گذارد: قیاس امر سرشتی یا «طبیعی» را در مقام سرچشمه حقیقت مقرر می‌سازد؛ و آنچه ملازم این بلای قیاس می‌شود این واقعیت است که قیاس روندی مهارناشدنی است. به محض آنکه شکلی می‌بینیم این شکل را باید شبیه چیزهایی دیگر بیانگریم: بشریت ظاهراً محکوم به قیاس، یعنی، در نهایت، محکوم به سرشت و طبیعت است. تلاش نقاشان و نویسندگان برای گریز از آن نیز از همین‌رو است. چگونه؟ با دو افراط متضاد، یا به تعبیری با دو طنزی که «قیاس» را به



تصویر ۱- وضعیت سوژه و ابژه در دوره رنسانس.



تصویر ۲- وضعیت سوژه و ابژه در امپرسیونیسم.



تصویر ۳- وضعیت سوژه و ابژه در آبهتاره.

اما گرایش آبهتاره جهت دیگری را برمی‌گزیند. اگر بتوان مدل تجسم را فضایی سه بعدی تجسم کرد، گرایش آبهتاره 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 سنت‌های بازنمایی است که مهم‌ترین این سنت‌ها، سنت «روایی» است. بنابراین، مهم‌ترین چیزی که در گرایش آبهتاره اهمیت پیدا می‌کند، حذف عنصر روایی به نفع دستیابی به فرم ناب بصری است.

اگر بخواهیم سیر بازنمایی و روایت را از نسبت میان سوژه و ابژه توضیح بدهیم، می‌توانیم بگوییم که در دوران اوج بازنمایی یعنی دوره رنسانس، سوژه و ابژه هر دو با حفظ ماهیت فردی و به کمک عنصر روایی به اوج وجودی خود می‌رسند (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 آبهتاره نیز هنگامی خلق می‌شود که سوژه و ابژه وارد یک هم‌پوشانی کامل می‌شوند مانند یک کسوف (تصویر ۳). نکته‌ای که در هم‌پوشانی سوژه و ابژه باید در نظر گرفته شود این است که این هم‌پوشانی نه تنها به توسعه این دو مفهوم منجر نمی‌شود، بلکه در نتیجه آن هم سوژه و هم ابژه به نوعی اضمحلال و نابودی می‌رسند که دلیل آن هم حذف عنصر روایی به عنوان عنصر واسط میان سوژه و ابژه است. هنر آبهتاره هنگامی خلق شد که سوژه و ابژه وارد یک هم‌پوشانی شدند و آن هنگامی است که موجودیت ابژه وابسته به خواسته سوژه و انگیزه سوژه نیز نیل به نهایت توانایی در تفسیر بصری ابژه می‌شود. به همین دلیل، در هنر آبهتاره «اثر» با ناممکن بودن «خوانش» برابر می‌نماید زیرا در پرهیز از روایت‌گری هنر نقاشی تا حذف کامل عناصر اصلی خود یعنی رنگ و فرم پیش می‌رود. نقاشی آبهتاره «فعل» ندارد. یعنی فاعل و مفعول وجود دارد ولی «فعل»ی برای قطعی کردن رابطه میان آن دو وجود ندارد. ماهیت رابطه برای همیشه «باز» و «ناتمام» خواهد ماند. در هنر آبهتاره همه عناصر سبکی از حد معمول فراتر رفته‌اند. بنابراین ما نه خالق داریم و نه مخاطب، نه سوژه و نه ابژه تنها با یک کل بصری مواجهیم. گویی دید سوژه با بازتاب ابژه بر هم منطبق شده و مانند دو آینه روبروی هم تصاویری هزارتو می‌سازند.

به شمار می‌آید نه سبک؛ زیرا دلالت‌گریزی مفرط آن، امکان گنجانده شدن ذیل هیچ سبکی را فراهم نخواهد کرد.

۲- بازنمایی و روایت

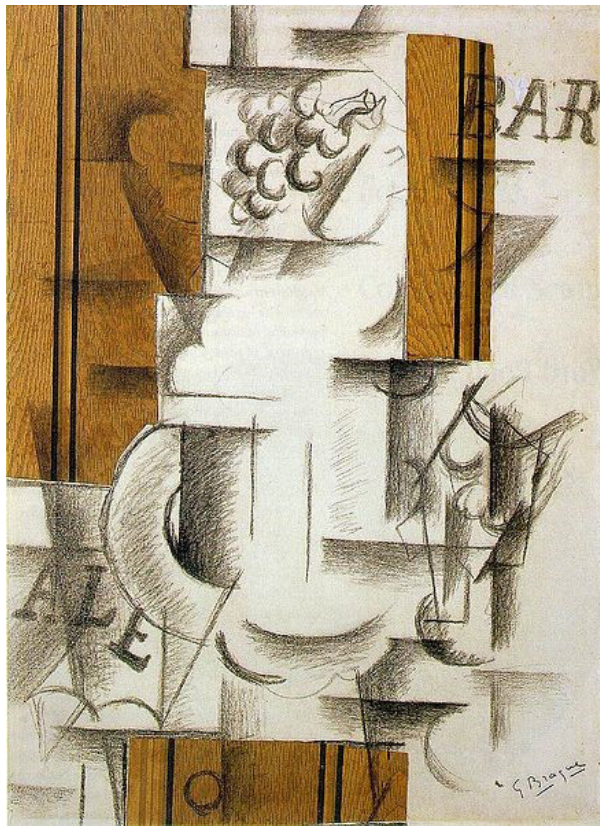
شاید بهترین تعریف در روند تغییر میان بازنمایی و بار روایی اثر را ارنست گامبریچ در کتاب تاریخ هنر ارائه داده باشد. به گفته وی:

"در ابتدا قرار نبود هنرمند «آنچه را می‌بیند» نقاشی کند. برای مثال نقاشان اولیه [...] به جای دیده‌های خود، دانسته‌های خود را به تصویر می‌کشیدند. 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 نقاشی نخواسته بود آنچه را که می‌بیند نقاشی کند. سرانجام در دوران رنسانس بود که این نگرش طلوع کرد. در آغاز همه چیز بر وفق مراد پیش می‌رفت. ژرف‌نمایی علمی، محوسازی تدریجی رنگ‌ها و خط‌ها^۱، حرکت و بیان حالت، ساز و کار نقاش را برای بازنمایی جهان پیرامونش غنی ساختند. ولی همچنان هر نسلی از نقاشان کشف می‌کردند که هنوز منطقه‌های تسلیم نشده و از نظر دورمانده‌ای وجود دارند، یعنی قراردادهای ریشه‌داری که نقاشان را وا می‌داشت تا بیشتر، نه از دیده‌های واقعی خود، بلکه از شکل‌ها و فرم‌های فراگرفته‌خویش استفاده کنند. هنرمندان قرن نوزدهم بر آن شدند که همه این قراردادهای را یکسر محو و نابود کنند؛ و بدین ترتیب یکی پس از دیگری مشمول این پاکسازی شدند تا سرانجام امپرسیونیست‌ها اعلام کردند که سبک کار آنان به نقاش این امکان را می‌دهد که هرآنچه را که می‌بیند با دقت علمی بر بوم آورد" (گامبریچ، ۱۳۸۵، ۵۴۹-۵۵۰).

اما روند بازنمایی با ظهور هنر آبهتاره وارد مرحله جدیدی می‌شود. در تفسیر هنر آبهتاره، به دو دیدگاه کاملاً متضاد برمی‌خوریم؛ یک دیدگاه مدعی است که این گرایش هنری اوج بازنمایی است و دیدگاه دیگر مدعی از بین رفتن کامل بازنمایی در هنر آبهتاره است. به نظر نگارندگان تمامی گرایش‌های پیش از گرایش آبهتاره سعی در «توسعه»ی حقیقت داشتند و به دلیل همین توسعه بود که در نهایت اثری از ابژه به جا می‌ماند؛



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



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

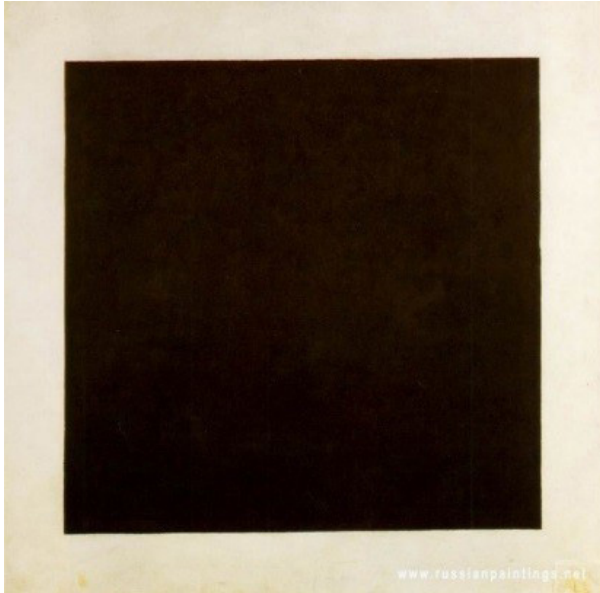
۳- تحلیل بار روایی در آثار منتخب

می‌کردیم که پرده‌ی 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 پرده‌ی قرمز خانه نور زرد پاشیده و آن را تبدیل به پرده‌ی 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 دید هنرمند خلق شده است.

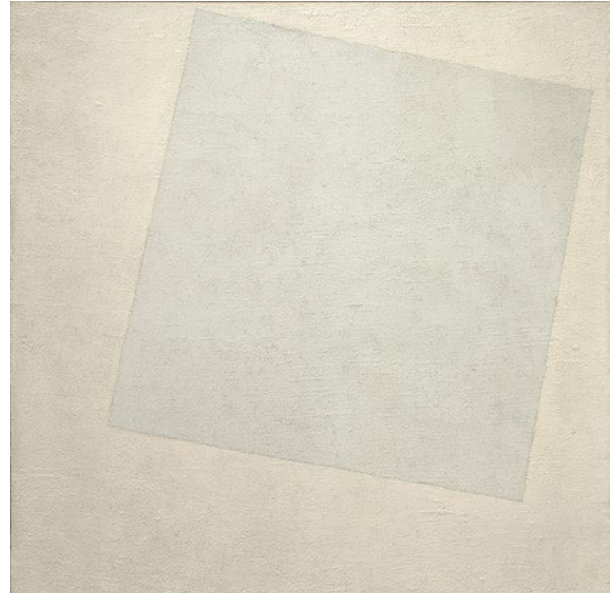
یکی از اولین و اصلی‌ترین هنرمندان آبستره که سعی در به حداقل رساندن عناصر روایی فرم و رنگ در اثر نمود، کازیمیر مالویچ^{۲۴} بود. وی با خلاصه کردن نقاشی به یک سطح تخت و تکرنگ، هنر را وارد عرصه‌ی جدیدی از خلوص بصری و سکوت می‌کند.

به منظور نمایش سیر حذف روایت چند اثر از هنرمندان برجسته‌ی 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 مسطح‌سازی 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 خود کلمه 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 پرده‌ی زرد 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



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



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

پنج سال پس از خلق زرد-قرمز-آبی، در سال ۱۹۳۰ میلادی پیت موندریان^{۲۵}، ترکیب بندی قرمز، آبی و زرد (تصویر ۹) را خلق می کند. خلوص بصری در این اثر به اوج خود می رسد؛ اما باز هم روایت رنگ و فرم ادامه دارد. ترتیب رنگها در نام اثر، ترتیب سهم آنها را در تصویر روایت می کند. این اثر را می توان اوج روایت رنگ و فرم دانست.

اما دغدغه اصلی جنبش هنر مدرن یعنی سطح گرایی و رنگ مداری با ظهور اکسپرسیونیسم انتزاعی سمت و سوی جدیدی می گیرد. اکسپرسیونیسم انتزاعی براساس پدیده مکالمه خلق می گردد؛ مکالمه ای شخصی میان نقش و نقاش. در عین حال زبان از وصف این نوع خلق که در آن موضوع با خود عمل برابری می کند، قاصر است. در این گرایش هنری، یک گفتگوی دراماتیک میان نقاش و بوم نقاشی در حال وقوع است. هنرمند بنام این جنبش یعنی جکسون پالاک^{۲۶}، شیوه کار خود را در مصاحبه با مجله چنین معرفی می کند:

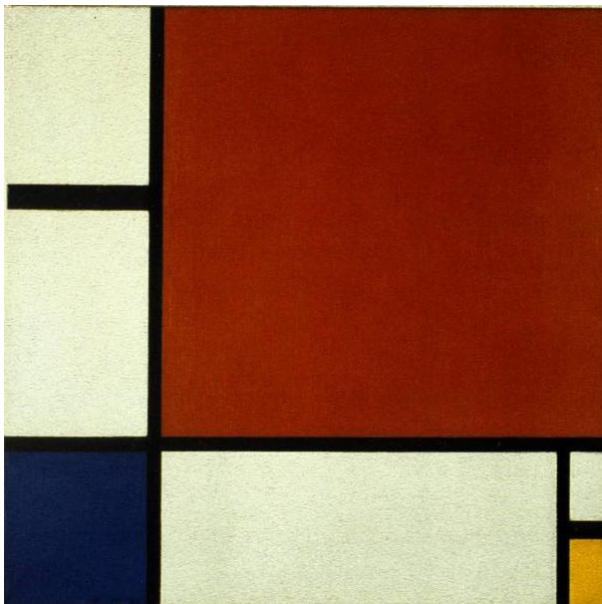
«من ترجیح می دهم بوم را روی دیوار یا زمین بچسبانم. به مقاومت یک سطح سخت نیاز دارم تا بتوانم هرچه بیشتر به اثر نزدیک شوم. در این حالت می توانم دور نقاشی ام راه بروم و حتی به داخل آن بروم... این روش شبیه نقاشان سرخپوست است که روی ماسه نقش می کشند. وقتی که داخل نقاشی ام می شوم دیگر متوجه

آثار سفید روی سفید (تصویر ۶) و مربع سیاه (تصویر ۷) در حذف عناصر روایی از زمان خود بسیار فراتر بودند.

اما اولین آثار آبستره را به واسیلی کاندینسکی نسبت می دهند. با اینکه اولین آثار وی خاصیتی فوویستی و پوانتیلیستی دارند، کاندینسکی به تدریج اهمیت بیشتری برای فرم، بخصوص فرمهای نقطه و خط قائل می شود و همین امر باعث می شود که او در مدرسه باوهاوس تئوری رنگ و روانشناسی فرم درس دهد. اثر زرد-قرمز-آبی کاندینسکی (تصویر ۸)، مسیری جدید به قلمروی بصری آبستره معرفی می کند. با در نظر گرفتن اینکه کاندینسکی خود از نظریه پردازان 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 می شویم که عناصر روایی هنوز در کارند؛ برای مثال فضای آبی پیرامون ترکیبی که مانند سر انسان است و خورشیدی که انگار در کسوف به سر می برد. 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 می رسد در اوایل ظهور گرایش آبستره، هنرمندان اهمیت بیشتری برای این دو عامل قائل بودند زیرا هنوز دغدغه رساندن اثر به سکوت کامل را در سر نداشتند.



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)



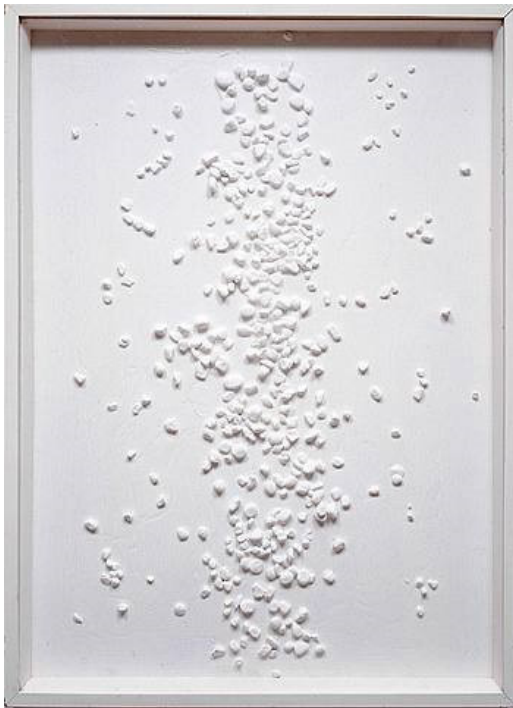
تصویر ۱۰- جکسون پالاک، مه ارغوانی، ۱۹۵۰، رنگ روغن روی بوم، گالری ملی هنر، واشنگتن. ماخذ: (www.jacksonpollock.com)

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

بنابراین، تفاوتی که میان اکسپرسیونیسم انتزاعی و دیگر آثار انتزاعی مدرن وجود دارد، این است که بوم نقاشی 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، اکسپرسیونیسم انتزاعی نیز اهمیت «موضوع» را به کنار گذاشت و شیوه‌ای را معرفی نمود که در آن عمل نقاشی کردن، بر موضوع، محتوا و حتی تکنیک نقاشی تقدم می‌یابد. بنابراین مسائل مربوط به فرم و ادراک بصری طبیعتاً به حاشیه رانده می‌شوند. در این سبک، هر دریافتی از فعل نقاشی کردن و به ویژه هر شیوه کاربست رنگ مجاز شمرده می‌شود به غیر از رئالیسم واقع‌نمایانه و شکل‌گرا. در واقع تتمه شباهت سبکی میان گرایش آبستره و سبک‌های پیشین مانند امپرسیونیسم، فوویسم، فوتوریسم و کوبیسم توسط ظهور جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی از بین می‌رود. کلمنت گرینبرگ با رویکردی کاملاً فرمالیستی به آثار نقاشان کنشی و به خصوص جکسون 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 اکسپرسیونیسم انتزاعی به پایان خود می‌رسد. تابلوی *مه ارغوانی* پالاک (تصویر ۱۰)، بدون شک یکی از شاهکارهای خلق‌شده توسط وی است که در آن پیچیدگی‌های خطی از حد فراتر رفته‌اند. شاید بتوان مدعی شد که اگر هنرمندان آبستره فضایی آبستره در ذهن داشتند، پالاک به این فضا سفر کرده و در آن به گشت و گذار می‌پرداخت. در این اثر بوم نقاشی به تظهير رسیده است. مه ارغوانی گفتگوی میان ذهن نقاش با نقاش/نقاش با ذهن، نقاش با بوم/بوم با نقاش و چشم بیننده با بوم/بوم بیننده است. بنابراین، این اثر به نوعی اوج روایت و گفتگوی بصری است. هم‌زمان با جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی، روند خلق روایت‌گریز ادامه داشت. برای مثال، بوم‌های سفید راشنبرگ^{۲۸}، بر مبنای طرد کامل روایت‌گری‌های ذهنی-احساسی و خودبیانگری‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی خلق شده است. نام تصویر ۱۱ یعنی نقاشی پاک‌شده دکونینگ، خود کنایه‌ای است از اینکه نقاشی حتی به اثر نیز بی‌نیاز است.

شاید بهترین نمود هنر تهی از روایت را بتوان در آثار پیرو مانزونی^{۲۹} مشاهده کرد. وی صراحتاً عنوان کرد که به دنبال تصاویر مطلق است (Manzoni, 1957, 16). تصاویری که به اعتقاد وی نیازی به نقاشی کردن ندارند. در تعریف «تصویر مطلق» مانزونی چنین توضیح می‌دهد:

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



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



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

دیگر هیچ. این دیدگاه اگزستانسیالیستی مانزونی نسبت به هنر به خوبی در گفته زیر مشهود است:

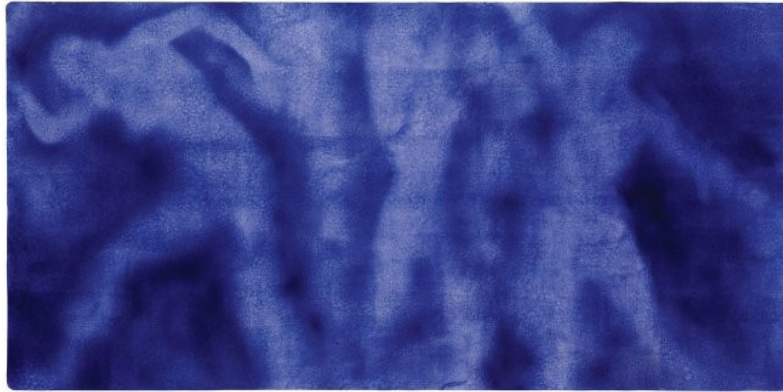
«یک نقاشی، تنها در تمامیت خود ارزشمند است. نیاز به گفتن چیزی نیست، به جز وجود داشتن. دو رنگ ترکیب شده، یا دو فام از یک رنگ، برای خلق یک رابطه و تأکید بر اهمیت سطحی که بی‌همتا، نامحدود و پویاست، کاملاً کافی است. ازلی بودن و بی‌نهایت بودن در تک رنگی است، یا بهتر است بگوییم در بی‌رنگی است. یک تابلوی تک‌رنگ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

اگر این دیدگاه را در نظر بگیریم، در هنر نقش روایت‌گری به کل از بین خواهد رفت. اما در واکنش به سکوت هنر آبستره، نقاشی فیگوراتیو سپس با هنرمندی به نام ابو کلین^۳ به عرصه تجسم بازمی‌گردد این بار نه به صورت سنتی. برای مثال او فیگور مورد نظر خود را روی بوم قرار می‌داد و با اسپری اطراف آن را رنگ‌پاشی می‌کرد. در هر حال این عمل بازنمایی عینی نیست. دیگر قلم مو وسیله بازنمایی نیست. ابژه خود سوژه اثر می‌گردد؛ ابژه خودش را خلق می‌کند. دیگر هیچ واسطه‌ای میان انسان و نقاشی وجود ندارد و همین سرآغاز هنر اجرا می‌گردد. ثبت نشانه‌های واقعی بدن به روی بوم (تصویر ۱۳)، به جای عناصر تجسمی همچون خط و رنگ و به دور از اشارات غیرواقعی و تخیلی، نوعی کیفیت مستند و موثق به هنر می‌بخشد.

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

بنابراین، مانزونی به دنبال کشف ارزش حتی پیش از خلق اثر است. قرار نیست روایتی (ایده‌ای) به مخاطب منتقل گردد بلکه اثر به صرف بودن و هستی 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 هر گونه تصویر، اعم از شکلی و انتزاعی، ذهن مخاطب را به فضای تخیلی نقاشی سوق داده و مانع از توجه به واقعیت فیزیکی بوم می‌شود. اکروم‌ها، یا تابلوهای بی‌شکل و بی‌رنگ، این کیفیت اگزستانسیالیستی را به خوبی نشان می‌دهند» (سمیع آذر، ۱۳۸۹، ۱۴۲)؛ و در ادامه: «به عقیده مانزونی، هیچ گفتار استعاره‌ای، بیان خاطره، شرح حال کودکی، و یا تصویرسازی احساسی نباید در اثر هنری پدیدار شود» (همان). بر همین اساس بوم‌های مانزونی بازهم از روایت تهی‌تر شده و کمینه‌گراتر می‌شود.

بنابراین، به نظر می‌رسد در پایان هنر مدرن اهمیت دیگر نه روی فرم است و نه روی محتوا بلکه روی خود خلق اثر است. هدف دیگر، دست‌کاری حقیقت [یا طبیعت] برای نیل به حقیقتی [یا طبیعتی] نو و تأثیرگذاری بیشتر نیست، بلکه خلق امر طبیعی و حقیقی است. اثر هنری آفریننده هنرمند است و



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

چشم من برسد. تمامی این سال‌ها گمان می‌کردم حداقل در هنر، دیدن، ایمان آوردن است. اما کاملاً موضوع را برعکس درک کرده بودم. حالا فهمیده‌ام 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 فراید^{۳۴}، روزالیند کراس^{۳۵} و میشل فوکو. هریک از این نویسندگان با ارائه فرمول‌هایی قانع‌کننده هنر آبستره را قابل تفسیر می‌سازند و بالطبع هنرمند آبستره می‌کوشد هنر خود را طبق این تئوری‌ها خلق و تفسیرپذیر سازد.

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 خود 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 هنر خود را وفادار به ارزش‌های بصری معرفی نماید؟ همانطور که تام ولف^{۳۶} در کتاب کلمه‌ی نقاشی شده^{۳۶} می‌نویسد:

«سال‌ها من مانند بسیاری از افراد دیگر مقابل آثار پولاک، دِ کونینگ، نیومانز، روتکو، راشنبرگ، جادز، ... می‌ایستادم، خم می‌شدم، چشمانم را از حلقه درمی‌آوردم، جلو می‌رفتم، عقب می‌رفتم و خلاصه منتظر بودم تا پیامی از تابلو برخیزد و به

نتیجه

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» است و بر راه ندادن ادبیات و «موضوع» در مسیر تجسم اصرار می‌ورزد، همچنان تحت تأثیر نقش ادبیات باقی می‌ماند. به راستی اگر هدف هنر آبستره پرهیز از روایت‌گری و خلق ادبی است، پس هنرمند به چه منظور برای اثر خود نام خاص که در صورت 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 هنر آبستره دیده می‌شود جای کمی تردید در موفقیت این گرایش در حذف عناصر روایی باقی می‌گذارد.

سیر حذف عنصر روایی از هنر نقاشی نشان می‌دهد که هنر آبستره در واکنش به نظریه‌های ادبی و زبانی سکوت اختیار می‌کند. هدف اولیه نقاشی آبستره نه غلبه بر بازنمایی بلکه ساختن دیواری است میان تصویر و زبان و شاید هر رسانه دیگری؛ بنابراین، غایت هنر آبستره رسیدن به نوعی خلوص و سکوت از طریق حذف عناصر زبانی است؛ باینحال به نظر می‌رسد 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 بیندازد زیرا در مسیر پیوستن به لایتناهی، هنرمند ناچار است خود را از عنصر انسانی تهی نموده و در نتیجه قدرت بیان خود را نادیده بگیرد که این ممکن نخواهد بود.

از طرف دیگر هنرمند مدرن بیش از هر دوره 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

پی‌نوشت‌ها

- 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، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
- بارت، رولان (۱۳۸۹)، لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
- چایلدز، پیتر (۱۳۸۲)، مدرنیسم، ترجمه رضا رضایی، نشر ماهی، تهران.
- سمیع آذر، علیرضا (۱۳۸۹)، اوج و افول مدرنیسم، نشر نظر، تهران.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۸۵)، تاریخ هنر، ترجمه 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.

- 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 نمی‌گیرد بلکه شامل تمامی ساخته‌ها و آثار بشر نیز می‌شود. 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 می‌شود. ماهیت دوجزئی قیاس ارتباط آن را با طبیعت مشخص می‌کند 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 می‌پردازد، 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.