نوع مقاله: پژوهشی
10.29252/mth.9.18.71

دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۴/۱۹
پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۸

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال نهم، شماره هجدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ / ۸۸-۷۱

تحلیلِ تطبیقی جایگاه نوشتار در کنش زیباشناختی سای تومبلی و فریدون آو براساس آرای دریدا

فریده آفرین*

چکیده

این تحقیق می‌کوشد تا جایگاه زیباشناختی نوشتار را با محوریت تقابل "نوشته/تصویر" در آثار دوره‌های مختلف کاری سای تومبلی و فریدون آو روشن کند. مسئله اصلی آن، چیستی جایگاه نوشتار بر اساس چگونگی رابطه تصویر و متن در کنش زیباشناختی هنرمندان انتخابی است. روش تحقیق، تحلیلی- تطبیقی است. هدف پژوهش، خوانش، تطبیق و توازی‌سازیِ تقابل‌های دوگانه دریدایی با محوریت تقابل گفتار و نوشتار در آثار دو هنرمند است تا مبنایی برای خوانش و البته مقایسه سبک فردی هر دو فراهم شود. مفاهیم طبقه‌بندی‌شده به هم مرتبطی چون؛ نوشتار و گفتار، حضور/غیاب: نگاه و لمس، سابژکتیل و رد ضربه قلمی، از میان آرای دریدا انتخاب شده‌اند. مطالعه شباهت‌های اجرا و محصول کنش زیباشناختی سای تومبلی و آو بر اساس آرای دریدا نشان می‌دهد هر دو نوشتار را به حالت خط‌خطی‌های عصبی و خطوط در هم تنیده، اثرگذاری و رد ضربه قلم، بسترسازی پشتیبان، خط زدن خودانگیخته نوشته‌های خودآگاه و کاربرد خط زدن به‌منزله "رد" و مانعی در برابر بازنمایی، به‌کار می‌گیرند. با وجود این، تمایزهای ظریفی در این تمایل و استفاده از مؤلفه‌های فرهنگی، اسطوره‌ها و آیین‌های مختلف بین گرایش‌های دو هنرمند وجود دارند. نتیجه اینکه فرم بیان آثار هر دو هنرمند با گذر از سلسله مراتب تصویر و نوشته و تکیه بر جنبه رد ضربه قلمیِ نوشتار، آن را به‌منزله فرآیند دلالت‌پذیری، بازی حضور و غیاب و مرزهای تصمیم‌ناپذیر تقابل‌های نقاشی/طراحی به‌کار می‌گیرد. هر دو بر اساس کارکرد استتیکی نوشتار و با حرکات خودانگیخته دست و لامسه‌ای کردن شیوه خلق آثار هنری، با نسبت‌های متفاوتی از هنرهای صرف بصری فاصله گرفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: نوشتار، کنش زیباشناختی، سای تومبلی، فریدون آو، ژاک دریدا

* استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان.
f.afarin@semnan.ac.ir

مقدمه

کارکردهای مطرح و عامیانه نوشتار در هنرهای بصری عبارت هستند از؛ اطلاع‌رسانی و انتقال پیام، روایتگری و توصیف، تزئینی صرف و فرمالیستی، زیباشناختی و تصویری (فهیمی‌فر و دیگران، ۱۳۹۲: ۹۲ و ۹۳). با توجه به کارکردهای پیش‌گفته، جایگاه نوشتار در کنش زیباشناختی سای تومبلی و فریدون آو چیست؟ برای پاسخ دادن به پرسش طرح‌شده، ابتدا زمینه نظری و مقدمات تئوری بحث با توجه به آرای دریدا فراهم می‌شوند. به یاری مبانی نظری، به بسط این ایده پرداخته شده که در اصل، قائل شدن به تقابل دوگانه تصویر و نوشته یا نوشته و تصویر به‌لحاظ عملی در آثار این دو هنرمند، دسته‌بندی قابل‌قبولی نیست. افزون بر این، هدف از سیر بررسی نوشتار در آثار این دو هنرمند، به‌دست آوردن مشابهت‌ها و تفاوت‌های سبک آنها است. از اهداف دیگر این تحقیق، پیش بردنِ این ادعا است که هنرمندانی با کنش نقاشی خودانگیخته‌تر، از منشأ مشترک نوشتاری بین نشانه‌های کلامی و تصویر بیشتر استفاده می‌کنند؛ به این دلیل که برای این گروه از هنرمندان، نوشتار (صورت گرافیکی نشانه‌های زبانی) نه در تقابل با تصویر که در یک خانواده تصویری گسترده شامل؛ تصاویر گرافیکی، بصری، ادراکی و ذهنی، جای می‌گیرد(Mitchell, 1984: 505) . این خوانش با روشن کردن مؤلفه‌های پیش‌گفته و تبعیت از سؤال اصلی، در پی پاسخ دادن به این پرسش‌های فرعی است؛ از لحاظ کارکرد نوشتار، چه مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی بین آثار تومبلی و آو دیده می‌شوند؟ آیا گرایش به نوشتار در آثار هر دو هنرمند، با هدف شیئیت‌زدایی از اثر هنری صورت می‌گیرد؟ آیا گرایش هر دو هنرمند به نوشتار، موجب محدود شدن یا گسترش حوزه استتیک می‌شود؟ آیا نوشتار در آثار دو هنرمند با نوشتار به معنای دریدایی، پیوند پیدا می‌کند؟ با توجه به مرور پیشینه، ضرورت تحقیق، از شناخت تقابل‌های دوگانه‌ای نشأت می‌گیرد که از ارزش‌گذاری نظام‌های قدرت برآمده و فرض آنها به‌صورت بدیهی، امکان گذر، فکر کردن و دیدن آثار هنری فراتر از این تقابل‌ها را از مخاطبان، محققان و تاریخ‌هنرشناسان سلب می‌کند.

پیشینه پژوهش

تعداد قابل‌توجهی پایان‌نامه در مقطع کارشناسی ارشد، به تقابل دوگانه نوشته/تصویر اختصاص یافته‌اند. نزدیک‌ترین پایان‌نامه از لحاظ زمانی، متعلق به عبداله حیدری (۱۳۹۶) با عنوان «بررسی تحول نقش بیانی خط در آثار نقاشان معاصر ایران» است. محقق برای نوشتار، کارکرد بیانی، تزئینی، توصیفی و انتزاعی در نظر گرفته و چهار کارکرد را به تناوب در چهار نسل از نقاشان معاصر ایران از سال ۱۳۲۰ تا کنون، مورد مطالعه قرار داده است. با رویکرد تحلیل گفتمان، زهرا کیاشمشکی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان "بررسی چگونگی استحاله نوشتار و خوشنویسی به نقش‌مایه در نقاشی ایران (۱۳۳۷-۴۷)"، بیان نموده که در نتیجه تأثیر گفتمان نوسنت‌گرایی، نوشتار به نقش‌مایه تصویری تبدیل شده است. به‌دلیل مشابهت در تقسیم‌بندی انواع نوشتار و نتیجه، از ذکر پایان‌نامه‌های دیگر خودداری شده و صرفاً به ذکر پژوهشی قدیمی‌تر از بهروز الیاسی (۱۳۸۸) با عنوان "پژوهشی در نقاشی-خط ایرانی (عوامل تأثیرگذار بر نقاشی-خط دهه ۴۰-۸۰)" بسنده می‌شود. کریم الهخانی و اصغر کفشچیان (۱۳۹۶) در مقاله "بررسی مؤلفه‌های تعاملی فرم و متن در ساختار زیباشناسانه آثار نقاشی ایران"، به‌صورت تخصصی بر موارد مطالعه این تحقیق به‌ویژه آثار فریدون آو تمرکزی نداشته‌اند. احمدرضا دالوند در مقاله "فرمان چهار عنصر بر پهنه خیال فریدون آو"، به‌صورت کامل، آثار نمایشگاه سال ۱۳۸۷ در گالری خاک از این هنرمند را بررسی کرده است. علیرضا سمیع آذر (۱۳۹۰) در مقاله "خطوط سیال گرافیتی میراث سای تومبلی"، به بررسی نوشتار در آثار هنرمند مذکور پرداخته است. افزون بر این، تعدادی مقاله و کتاب، به بررسی تقابل تصویر و نوشته در آثار تومبلی پرداخته که در فهرست منابع ذکر شده‌اند. با توجه به چارچوب نظری پژوهش و تأکید بر رویکرد تحلیلی و تطبیقیِ این مقاله و مسئله اصلی آن؛ یعنی چیستی جایگاه نوشتار بر اساس چگونگی رابطه تصویر و متن در کنش زیباشناختی هنرمندان انتخابی، می‌توان گفت پژوهش حاضر، مسبوق به پیشینه نیست. جنبه نوآورانه تحقیق، زاویه دید دریدایی به نوشتار فراتر از نوشتار به معنای عامیانه و به‌صورت گرافیکی آواها، کلمه‌ها، نوشته‌ها و زبان است. عدم تمایز سلسله مراتبی نوشته و تصویر، بررسی انواع روابط غیربازنمایانه نوشته و تصویر و چفت و بست آنها به‌منزله متن و نوع رابطه‌های تفارقی، تفاوتی و چالش‌برانگیز آنها، از دیگر جنبه‌های نوآورانه این تحقیق هستند.

روش پژوهش

روش پژوهش، تحلیلی-تطبیقی بوده و روش گردآوری اطلاعات، اسنادی و با استفاده از منابع مکتوب، دیجیتالی و اینترنتی است. رویکرد تحقیق، از آرای متفکر پساساختگرای فرانسوی؛ یعنی ژاک دریدا، گزینش شده است و بر اساس آن، چارچوب و مؤلفه‌های تحلیل شکل گرفته‌اند.

مبانی نظری تحقیق

گفتار و نوشتار در منظومه فکری دریدا

افلاطون، متافیزیک حضور را با برتری «گفتار» در تقابل با «نوشتار» به بحث گذاشت؛ ارسطو نیز هستی را به‌مثابه حضور در فعلیت و تحقق آن تعریف کرد و آن را بر قوه و استعداد تقدم بخشید (نوریس، ۱۳۸۵: ۱۰۵). در فلسفه غرب، گفتار، حضور معنا را می‌رساند و نوشتار، غیاب آن را. گوینده گفتار، به‌محض بیان جمله‌ای، حضور خود را هم با همان اصوات و آواهای زبانی منتقل می‌کند. دریدا در "درباره نوشتارشناسی" می‌گوید؛ «آوامحوری با تعینات تاریخیِ معنی هستی به‌طور کلی به‌مثابه حضور ترکیب می‌شود (که همیشه پیچیده است)[...]. این قرابت آوا و هستی، آوا و معنی، آوا و ایده‌آلیته معنی، بدین مفهوم است که ما بدون تفکر و ناگریز وارد سنت لوگوسنتریسم شده‌ایم. گفتار، نشانه حضور معنا است، ولی نوشتار، این حضور را مرتب به تعویق می‌اندازد. همه تعینات متافیزیکی حقیقت، کمتر یا بیشتر غیرقابل‌جدایی‌پذیر از لوگوس یا تفکر منطقی درون زنجیره لوگوس هستند» (۱۳۸۱: ۱۰).

طبق سنت متافیزیک غربی، گفتار، در درجه عالی قرار دارد. گفتار، حضور، شفافیت، اصالت و یکتایی را می‌رساند. نوشتار، وراجیِ بی‌ارزشی بیش نیست؛ به‌مثابه نشانی از غیاب، به روی جعل، تقلب، تکثیر و به تفسیر و خوانش گشوده می‌شود. دریدا در کارهای اولیه خود، از نمونه‌های بی‌شماری بهره برده تا نشان دهد چگونه رابطه بین گفتار و نوشتار خود را واسازی می‌کند. این مواقع، با پیدا شدنِ لحظه‌هایی اتفاق افتاده که نوشتار در تقابل با گفتار ستایش شده؛ یعنی زمانی که رابطه بین این دو واژگون شده است (Richards, 2008: 14-16). بدین ترتیب، نوشتار، دارای نیرو و سرشت دوگانه است و مانند کلمه چند بعدیِ فارماکون، به‌منزله مکمل به‌کار می‌رود.

دریدا با تکیه بر رساله فایدروسِ افلاطون، سرمنشأ-گفتار و نوشتار را در مفهوم "سر- نوشتار"[1] به معنیِ "رد"[2] بررسی می‌کند. بدین طریق، تفکر متافیزیکی را با چالش ایده "حضور" متزلزل می‌کند. سخن گفتن یا نطق، با حضور کامل عجین بوده، در حالی که نوشتار، با فاصله، تأخیر و ابهام همراه است. برای نمونه، یک نویسنده حینِ نوشتن نامه به دوست خود حضور ندارد و غایب است، با این حال با نامه، رد حضور او به وجود می‌آید؛ ردی که نه صرفاً حضور است و نه غیاب. رد پا مانند بازی حضور و غیاب، در منشأ هر سیستم معنایی تصمیم‌ناپذیر وجود دارد. ورای توجه به تزلزل درونی زبان، دریدا با بازنویسیِ نوشتار به‌مثابه بازی تصمیم‌ناپذیری که در هر دو حوزه سخن/ نطق و نوشتار در کار است، هر ساختار گفتاری که بر اساس حضور، مفاهیم سنتی حقیقت و هستی بنا شده و گسترش یافته را به چالش می‌کشد. نوشتار برای دریدا، بر یک پیشامد دلالت کرده و همین پیشامد تصادفی، منشأ (ضد- منشأ)[3] فلسفه غرب را واسازی می‌کند(Emerling, 2005: 137) . نوشتار برای دریدا باید تکرارپذیر باشد، قابل‌تکرار اما هر بار متفاوت و مجوز ورود به مفهوم "تفاووت یا دیفرانس"[4] از تفاوت را ممکن می‌کند. این مفهوم، حاکی از این است که معنا در زبان، همیشه مبتنی بر تفاوت بوده و به تعویق افتاده است. دریدا در چرخشِ به تکرارپذیری، چگونگی شکل‌گیری معنا به‌مثابه "تفاووت"، تا این بحث پیش رفته که حتی زمینه و بافت را در دریافت مقاصد در زبان و محدودسازی تکرارپذیری، ناتوان می‌بیند. نوشتار عمومی، یک خاستگاه بوده که هرگز ناپدید و ایجاد نشده است. نوشتار، به‌منزله رد تفاوتی بوده که ظهور و دلالت را آغاز می‌کند و خاستگاه همه تکرارها است، خاستگاه واقعیت است [...] با رد، برپا کردن سلسله مراتب میان انطباع صوتی و بصری معنایی ندارد (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۱۰-۱۱۵).

حضور و غیاب: لمس و نگاه

یکی از دستاوردهای تفکر دریدا، زیر سؤال بردن پایه‌های متافیزیک غرب با اتکا به واژگون‌سازی تقابل‌های دوگانه است. در تفکر دریدا، امری که در تقابل دوگانه حضور و غیاب به اندازه حضور اهمیت دارد، غیاب است. این متفکر در سال ۱۹۹۰، نمایشگاه نقاشی و طراحی را در موزه لوور، مدیریت و سرپرستی کرد. اثر مرکزی و اصلی در این نمایشگاه، کاری از جوزف- بنویت ساوی[5] به نام بوتادس بوده که معنی دیگر آن، سرمنشأ طراحی است. موضوع نقاشی، درباره اصل اسطوره‌ای هنر نقاشی بوده که در آن بوتادس[6] زن کورنتی، قبل از جدایی از معشوق خود، سایه او را بر دیوار نقاشی کرده است. این نقاشی، دریدا را مجذوب خود کرد؛ زیرا نشان می‌داد که اصل هنر ادراک[7] نیست، آن‌گونه که زیباشناسان سنتی بیان کرده‌اند، بلکه حافظه و یادآوری است. این ریشه تمثیلی هنر، به دریدا اجازه می‌دهد تا آن را به نوشتار مرتبط کند؛ چیزی که توسط سقراط در رساله فایدروس تحقیر می‌شود. نوشتار، به‌مثابه تکیه‌گاهی است که توانایی بشر برای یادآوری و طراحی را تضعیف می‌کند. نوشتار و تصویر، دو وجه بازنمایی هستند که نه با آنچه به ادراک منجر می‌شود، بلکه با رد حضور و غیاب، برانگیخته می‌شوند (Emerling, 2005: 141).

دریدا در کتاب "خاطرات نابینا اتو پرتره و دیگر ویرانه‌ها" می‌گوید: ما احساس‌هایی را تجربه می‌کنیم که دوباره بر

نشانه‌های روی کاغذ یا تابلو نمایش داده می‌شوند. به‌منزله یک هنرمند یا نویسنده، من تفکری یا تصویری در ذهن دارم و سپس از خط استفاده می‌کنم تا کلماتی را شکل دهم که لغات می‌شوند یا هاشورها و خطوطی ایجاد کرده که تصویری را نشان می‌دهد[۸]. لمس[۹] در ارتباط با مفهوم بصری "تاش" هنرمند قرار می‌گیرد. تاش به‌طور واضح، ابعاد فیزیکی دارد و ردپایی از طریق نشانه‌ای بر جا می‌گذارد که بر روی تابلو صورت گرفته است. نشانه، یک واحد در سلسله‌ای از نشانه‌هایی شده که تصویری را به تماشاگر نشان می‌دهد؛ به کسی که معنا را فراتر از این مواجهه، با وارسی تصویر از طریق مجموعه یا دسته‌ای از تصاویر در اختیار می‌گیرد. نشانه ممکن است بر قصد و نیت هنرمند یا محتملاً بر چیزی دیگر دلالت کند، حتی ممکن است هنرمند هرگز از آن آگاه نباشد یا کامل درک نشود (Richards, 2008: 88).

دریدا با تأکید بر رابطه لمس و نگاه هنگام بحث از بدن در نقاشی، به کنش نقاشی می‌پردازد؛ تا حدی که بدن گسسته، به روابط حواس بیرونی و درونی یا رابطه حس چشم و لمس و مجموعه‌ای از تجارب آنها در طول عمل نقاشانه ارجاع می‌یابد. رابطه چشم و لمس، جای بدن فیزیولوژیک را گرفته و این رابطه، با غیاب جریان می‌گیرد. بنابراین آنچه دریدا بدن می‌خواند، حضور نیست. همچنین اهمیت امضا به‌منزله ردی از هنرمند، از "الصاقِ نام" گذشته و به این مفهوم رسیده که هنرمند در حال نقاشی (با سبک خود)، امضا می‌زند. رابطه دریدا با امضای ون‌گوگ یا تجربه تماشاگر از امضای او، در کل شدت بیشتری دارد؛ زیرا خود بدن تماشاگر را نیز در بر می‌گیرد -از آنجا که بدن، تجربه گسست و تجربه‌ای از فریم‌ها، تجربه شکفتگی، زخم‌شدگی و جابه‌جایی بوده، در امضای یک اثر، سبک، نشانگرِ تجربه‌ای از تقاطع بدن هنرمند و تماشاگر است. بدن هنرمند و تماشاگر موقع خلق و تماشای اثر حاضر نبوده و به سطوحی از تجارب هر دو گسسته می‌شوند. بدین ترتیب، حضور، معنی مرگ نیز می‌دهد (Brunette et al., 1994: 15-16).

سابژکتیل و ویژگیِ رد قلم

تریت یا ویژگی ردقلمی نزد دریدا، از ویژگی‌های مشترک نوشتارهای او درباره نقاشی است (Emerling, 2005: 141). دریدا درباره ویژگی رد قلمی [۱۰] و سابژکتیل یا سطح پشتیبان و لایه چاپ [۱۱]، در ارتباط با هم بحث می‌کند. سابژکتیل، همیشه نشان خود را بر متن گذاشته و ما را با آن مواجه و درگیر می‌کند؛ در نتیجه با تمرکز بر آن، نمی‌توانیم به‌طور ویژه به خود اثر هنری بپردازیم. دریدا و پل تِوِنَن (1998) در مقاله‌ای با عنوان «از جا درآوردن سابژکتیل» [۱۲] درباره آنتونن آرتو شاعر و بازیگر نوسورئال [۱۳] (Richards, 2008: 76)، روی شیء کوچکی در صنعت چاپ به نام سابژکتیل تمرکز می‌کنند تا یکی از پشت‌بندها و اصول ساختار هویتی غرب را از هم بشکافند. کاربردهای سابژکتیل با این روش، مانند ساختار سوژه غربی هستند. واسازی توسط دریدا، به‌عنوان هستی انگلی یا چیزی انگلی که از طریق بدن میزبان تغذیه می‌کند، تلقی شده است. دریدا در تعریف سابژکتیل با عنوان هستی انگلی، از وابستگی آن بر بدنه سنتی فلسفه غرب استفاده می‌کند. در جستجویِ جلوه‌های مادیِ مفهومی واسازانه یعنی سابژکتیل، چندین سطح قابل‌بررسی وجود دارند؛ در سطح اول، معنی کلمه است. سابژکتیل، روشی برای تفکر درباره چگونگی ساختار دادن به هویت/این‌همانی در رابطه با فرم‌ها و قالب‌های از پیش موجود فراهم می‌کند. با حمایت سابژکتیل، بیانی از خودِ فرد به‌دست می‌آید. در سطحی دیگر، سابژکتیل، چیزی غایب است که بدون آن می‌توان به آنچه که حاضر نیست نگریست؛ نشانه‌ای که در برابر غیاب ساخته شده است [۱۴]. سابژکتیل، تاریخی از مجموعه انبوه نشانه‌ها و علائم است. این ردپاهای فیزیکی، از حضورهای غایب تشکیل شده‌اند. سابژکتیل (لایه و بستر)، بخشی از اثر نیست، اما بدون آن هم اثر ممکن نیست (Richards, 2008: 78).

از دیگر اصطلاحات تخصصی دریدا در کتب "حقیقت در نقاشی(1987) " و "حق دیدن و بازرسی" (1998)، "تریت" و "ویژگی ردقلمی" است که از نظر لغوی، طیفی از معناها؛ از ویژگی گرفته تا خط، ضربه، نشانه و غیره را در برمی‌گیرد. هر متنی درگیر نوشتار است. وقتی خطی بر زمینه تابلو کشیده می‌شود، گویای قابلیت تکرار آن است. یک اثر هنری، بر اثر تکرار خطوط و نوشته‌ها شکل می‌گیرد. اثری اثر هنری است که قابل‌تکرار باشد. دریدا، یکه بودن تقدس اثر هنری را با این عبارت از بین می‌برد(Wolfreys, 2007: 83-94) . ویژگی ضربه قلمی هرگز برای اولین بار ظاهر نمی‌شود. تریت یا ویژگی رد ضربه قلم، با ردگذاری مجدد [۱۵] یا "رد پا" گشوده می‌شود، بدون اینکه از جایی آغاز شود (Derrida, 1987: 11). از نظر دریدا، "رد" به‌منزله یک سرمنشأ "ضد-منشأ" برای فلسفه، به تریت و ویژگی رد قلم مربوط شده و اصل تاریخ هنر را با مشکل مواجه می‌کند؛ به این دلیل که هر سرمنشأ خودغایت‌نگری [۱۶]، شرط حضور کامل است. دریدا با اصول اخلاق [۱۷] "غیاب" سروکار دارد که در حالت تعلیقِ همیشه حاضر باقی می‌ماند و به‌مثابه تفاووت، معلق و در حال میانجی‌گری است. با توجه به تمام مؤلفه‌هایی که ذکر شد، مطالعه و مقایسه بحث نوشتار با توجه به دوگانه نوشته/

تصویر در آثار سای تومبلی و فریدون آو پی گرفته می‌شود.

سای تومبلی و نوشتار

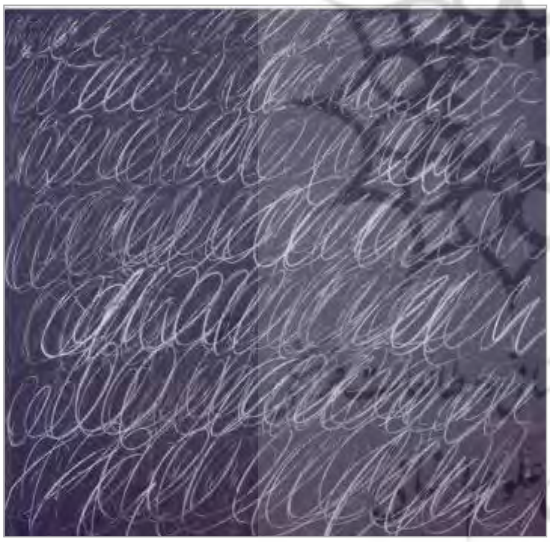
استفاده از نوشته در اثر هنری، مسبوق به کاربرد است. کاترین بکر، آغاز هم‌زیستی ساختاریافته غیرطبقاتی تصویر و متن در دوره مدرن را تا کوبیسم تحلیلی ژرژ براک به عقب برمی‌گرداند (۱۳۹۰: ۸۴). کاربرد زبان در هنر، در فعالیت‌های دادائیست‌ها؛ مثلاً بازی‌های لغوی دوشان در نام‌گذاری آثاری مانند مونالیزای لئوناردو داوینچی، به‌عنوان L.H.O.O.Q ریشه دارد. سوررئالیستی چون رنه مگریت بلژیکی برای نمونه در نقاشی «این یک پیپ نیست»، به رابطه شکاف‌دار میان نام‌ها و چیزها پرداخت (وود، ۱۳۸۳: ۲۰). با صرف نظر از ذکر کردن اسامی دیگر هنرمندان، مشاهده و تأمل در آثار سای تومبلی[۱۸] و مداقه در آثار لتریست‌های فرانسوی نشان می‌دهد نوشتار به چند حالت؛ ۱. خط‌خطی‌های عصبی، ۲. نشانه‌های حلقوی در هم رفته، ۳. نوشتارهای آزادانه و ظریف، ۴. لکه‌گذاری در ابعاد وسیع و بر روی سطوح سخت، ۵. نوشتار به‌منزله لکه‌گذاری و تاش‌های ضخیم و حجمی، در آثار او دیده می‌شود. با توجه به انواع نوشتار در آثار سای تومبلی، سه گونه تقسیم‌بندی به وجود می‌آیند؛ یک دسته از آثار را صرفاً با تقلید از دست‌خط و با تکرار یک حرف مثلاً "e" بر صفحه می‌نگارد. به این سری از آثار -به‌علاوه آثار دیگری که به توزیع سراسری نوشتارها و عناصر بصری بر صفحه بوم می‌انجامند، در کل، عنوان "نقاشی‌های تخته سیاه" داده شده و حتی ممکن است آثار دهه هشتاد و نود این هنرمند را هم در بر بگیرد. دسته دیگری از آثار او، با تقابل دوگانه "تصویر و نوشته" مشخص می‌شوند. حتی ممکن است نوشتارهای محو و پاک‌شده به همراه نوشتارهای واضح، در پس‌زمینه قرار گرفته باشند. در تقسیم‌بندی سوم، دو گروه آثار طبقه‌بندی‌شده وجود دارند که دسته اول، از یک خط افق، از یک صفحه شطرنجی و یا مختصات دکارتی یا نوشته خط‌خورده یک موتیف چون گل، بیرون زده است؛ این دسته، "رویداد و موتیف" نام گرفته و دسته دوم آثار این گروه، نوشتارهای محض، "نوشتارهای شیئیت‌زدایانه" عنوان گرفته است.

نقاشی‌های تخته سیاه

نوشته‌های نقاشی‌های تومبلی در دوره‌های اول کاری (تصاویر ۱ و ۲) یعنی نقاشی‌های تخته سیاه، چیز چندانی نمی‌گویند. این دوره را در میان کارهای تومبلی، می‌توان دوره سرگیجه امکان‌هایی دانست که به هم استحاله می‌یابند. ریچارد لیمن در کتاب "سای تومبلی: تک نوشته"، این خطوط حلقوی در هم فرورونده را مربوط به "متد پالمر" می‌داند که در زمان تحصیل در مدرسه تومبلی، با آن روی دست‌خط بچه‌ها کار می‌کردند. با این متد، از آنها می‌خواستند هنگام خوشنویسی، بیشتر از مچ، بر حرکت بازوهای خود تأکید کنند (Leeman, 2005: 174). تکرار و ریتم، خاصیت دست‌خط است؛ اولین و ساده‌ترین نشانه‌هایی که از خودمان به‌جا می‌گذاریم و فردیت در آن به خوبی هویدا می‌شود. تومبلی، از دست‌خط استفاده می‌کند تا نوشتار به گفته دریدا، به‌منزله ردی؛ نشانه‌ای در غیاب هنرمند بر جای بماند. در این‌گونه آثار، دست هنرمند از چشم پیشی گرفته و لمس بر دیدن مسلط می‌شود[۱۹].

تصویرها و نوشته‌ها

در آثار گروه دوم که نوشته و تصویر کنار هم می‌آیند، تومبلی تلاش می‌کند در برابر ادعای مرگ نقاشی برخی از بدبینان، تجربه زیباشناختی را از سر احیا کند؛ تجربه‌ای که تاریخ و سنت را دگرگون می‌کند. تاریخ و سنت، در تجربه



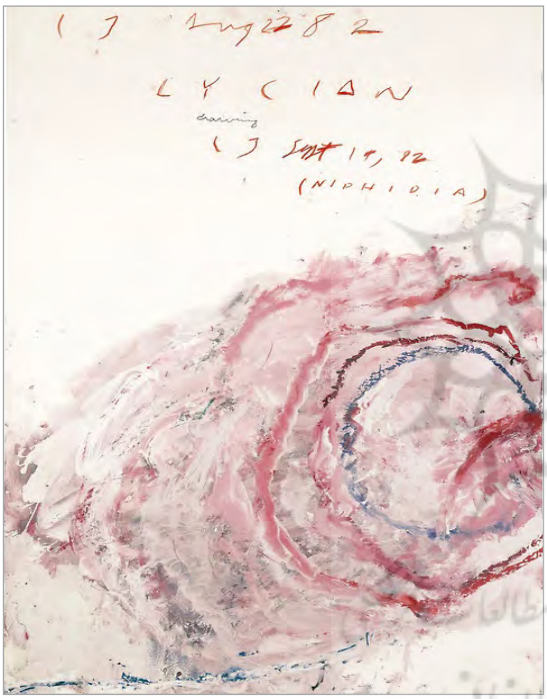
تصویر ۱. بدون عنوان، گواش، مدادرنگی و پاستل، 1954 (URL: 1)

تصویر ۲. بدون عنوان، نشانه‌های حلقوی در هم، ۱۹۶۹، رنگ روغن و پاستل (URL: 2)

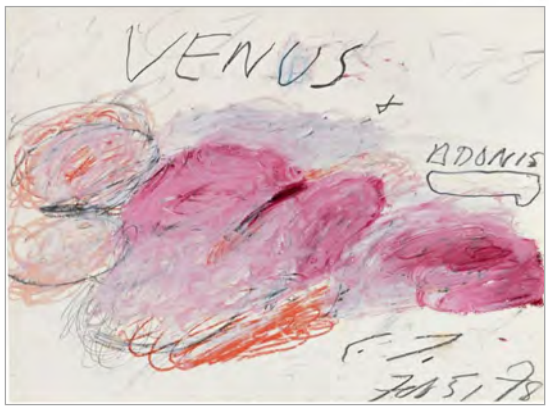
زیباشناختی سای تومبلی مجدداً اتفاق می‌افتد. با توجه به آثار گروه دوم چون؛ طراحی/طرح لیسیایی (تصویر ۳)، ونوس و آدونیس (تصویر ۴) و کرانه‌های حیران عشق (تصویر ۵)، می‌توان گفت تومبلی، شاعری با ماده رنگ است که برای خلق اثر هنری، مدام بین کلمات و تصاویر حرکت می‌کند. در این گروه، می‌توان نوشتار را از قالب کلمه‌ها بیرون کشید و به این باور رسید که منظور، بررسی رابطه‌ها است؛ رابطه تصویر و نوشتار/متن که گاهی رابطه تأییدکننده‌ای بوده و گاهی هم رابطه‌ای تدافعی و چالشی است. در این گروه از آثار هنرمند به‌دلیل انکار رابطه بازنمایانه بین نوشته‌ها و موتیف‌ها یا نمایه‌ها، به نظر می‌رسد تومبلی، نوع دیگری از روابط را بین آنها جست‌وجو می‌کند.

ظاهراً او ابتدا شعر می‌گوید، اما شعرهای او نه احیاگرِ تصاویر ذهنی، بلکه برانگیزنده نمایه‌هایی بوده که تن به رابطه واسازانه‌ای می‌دهند. به‌عبارت‌دیگر، با توجه به محتوای نوشته‌ها و مداقه در نمایه‌ها، آنها نسخه معاصر و به‌روز شده داستان‌های اساطیری و تاریخی یونان و رم و انگلیس را ارائه می‌دهند. اثر آدونیس و ونوس گر چه شعری از شکسپیر بوده، اما به‌جهت ریشه‌هایی که در اساطیر یونان و رم دارد، نمونه بارز این ادعا است. در کل، عده‌ای آثار او را نمونه شاخص تصویریِ رساله‌های شعری سافو[۲۰] و آلکمن[۲۱]، اوید[۲۲]، ویرژیل[۲۳]، کیتز[۲۴]، شلی[۲۵]، پاوند[۲۶]، اوکتاو پاز[۲۷] و شاعران مدرنی چون؛ مالارمه[۲۸] و نیز ریلکه[۲۹] خوانده‌اند[۳۰]. او، چون شاعری است که حکایت‌های عشقی، اسطوره‌ای و حماسی زمزمه‌شده در شعر شاعران مذکور را طنینی تازه می‌بخشد. تفاوت این گروه آثار با نقاشی‌های تخته سیاه در این است که در این تجربه، تمام سطح پوشیده نمی‌شود و یک رابطه متقابل و نیز تأییدکننده و گاه دو سویه و چالش‌برانگیز بین موتیف تصویری و نوشته به وجود می‌آید. کلمه‌هایی که به محض اندیشیدن، تبدیل به تصویر شده و اجازه پیوند با کلمات دیگر و ساختن یک شعر بلند را نمی‌دهند، از این‌رو از وجه طول آنها، به هایکوهای ژاپنی شبیه می‌شوند. در تابلوی ونوس و آدونیس، گویی نقاش قصد دارد شعر تازه به‌روز شده‌ای از رابطه ونوس و آدونیس بسراید، اما نمایه[۳۱]، پیکتوگراف، علائم اختصاری یا نمایه‌هایی از آن شعر جلوی چشم هنرمند رژه می‌روند و جریان ذهن او به‌جای پیوست به کلمات دیگر، به سمت نمایه‌های دیگری از شخصیت‌ها و روابط این شعر سوق می‌یابد؛ به‌طوری که از زاویه دیدی، می‌توان ارجاع کنایه‌آمیز و نیز شیطنت‌وار هنرمند به دل‌مشغولی‌های جنسی و روابط پیچیده آنها را در جامعه او نظاره کرد. سرانجام، اثر چون شعری می‌شود که در میانه به تصویر پیوند خورده یا چون تصویری که در میانه تبدیل به شعر شده است، اما در نهایت یک متن را می‌سازد. از نظر دریدا، آثار هنری هم درون شبکه‌ای از تفاوت‌ها و ارجاع‌ها قرار دارند و همین، به آنها ساختار متنی می‌دهد (Brunette et al., 1994: 15). ظاهراً این کنش نقاشانه هنرمند بوده که بر شاعر بودن او غلبه کرده و مخاطب را به‌جای شاعر نقاش، با نقاشِ شاعر روبرو می‌کند که در کار بافتن است.

نکته‌ای که در این آثار به شدت به چشم می‌آید، ضد کلیشه‌ای بودن آنها است. این تصاویر، علیه کلیشه‌های تصویری که با تمرکز بر این موضوعات تاریخی و اسطوره‌ای نقاشی شده، ایستاده و آرامش ساحل امن ما را به هم می‌زنند. هنرمند در



تصویر ۳. طراحی/طرح لیسیایی، مداد شمعی، مدادرنگی و رنگ روغن، 1982 (URL: 3)



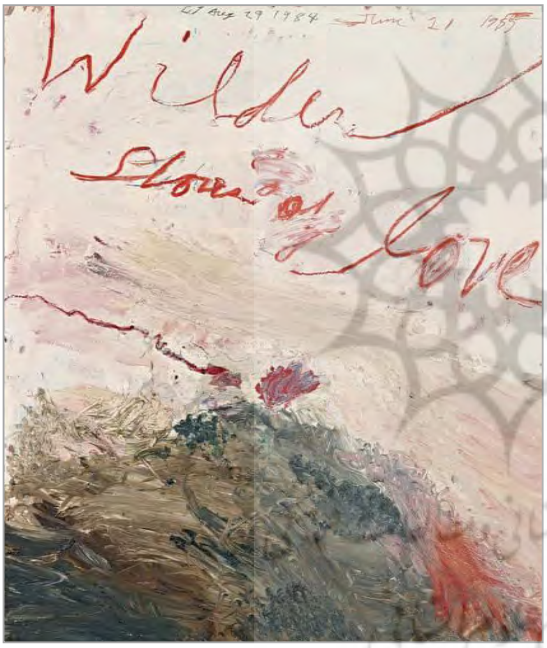
تصویر ۴. ونوس و آدونیس، مدادرنگی، گرافیت و پاستل رنگ روغن، 1978(URL: 4)

این دسته آثار چون؛ طراحی لیسیایی (تصویر ۳)، ونوس و آدونیس (تصویر ۴) و یا کرانه‌های حیران عشق (تصویر ۵) هم مانند برخی نقاشی‌های تخته سیاه، حروف و نشانه‌ها را با علائم کنونی پاک کرده و یا کلمه‌هایی که درون اثر می‌خزند را محو می‌کند. او گاهی بدخط می‌نویسد، اما در قیاس با ناخوانایی نسبی آثار اولیه تخته سیاه، در یک اثر هم کلمه‌های خوانا و هم نشانه‌های مبهم و ناخوانا هر دو با هم همراه می‌شوند. به همین دلیل، به نظر می‌رسد در اثر، صرفاً بخشی از پیام‌های صریحی که در انتظار کشف شدن و خواندن هستند، در زیر نقاب بدخطی‌ها یا ابهام‌ها و محوکاری‌ها مدفون شده و صرفاً بخش کوچکی از رسالت خود یعنی انتقال اطلاعات را ایفا می‌کنند. در راستای این محوکاری‌ها، می‌توان رمزها، ارقام و کدهای تصویرهای نام‌برده را در ارتباط با علایق اسطوره‌شناختی در آثار تومبلی، مورد خوانش قرار داد؛ همچنین، می‌توان آنها را به اطلاعات زندگی‌نامه او مرتبط کرد و به فعالیت تومبلی به‌عنوان رمزپرداز در برهه‌ای از زندگی او نسبت داد. افزون بر این، در این‌گونه موارد، هنرمند خاصیت ماده و رنگ را در تقابل با وجه رمزی، دست کم نمی‌گیرد. مؤلفه‌ای که بیشتر در این قیاس به چشم می‌آید، نه خاصیت عرفانی و رمزی آثار تومبلی، بلکه مادیت اثر است؛ مادیتی که بدن را در بر می‌گیرد. بدن به گفته دریدا، حضور نیست و فراتر از بدن هنرمند، بدن تماشاگر را در بر می‌گیرد.

رویداد و موتیف

بردارها، پیکتوگراف‌ها، اندازه‌ها، عناوین آثار، حروف آغازین نام هنرمند و کلاف‌های خطوط می‌توانند به‌منزله تکیه‌گاه‌هایی برای فرار از آشوب پس‌زمینه در نظر گرفته شوند. هنرمند با اتکا به آنها می‌تواند فضای دکارتی قابل‌اندازه‌گیری، کمی، انتزاعی و باثبات[۳۲] را پشت سر گذارد و از آن به‌منزله مبنای گریز از آشوب پس‌زمینه بهره ببرد. خطوط مختصات یا اعداد و خطوط زمینه در آثاری چون آشیل عزادار مرگ پاتروکل (تصویر ۶) را می‌توان با کارکرد سابژکتیل نزد دریدا متناظر دانست. سابژکتیل، تاریخی از مجموعه انبوه از نشانه‌ها و علائم است. این ردپاهای فیزیکی، از حضورهای غایب تشکیل شده که با تأثیرات به‌جا مانده از کنش‌های خلاقانه حاصل از ابزارهای مهجوری که کلمات و تصاویر گذشته را ایجاد می‌کرده، بر جا می‌مانند (Richards, 2008: 79). سابژکتیل، بستر پشتیبان یا ابزارهای مهجور، در قالبِ بردارهای مختصات یا صفحه شطرنجی دقیق اندازه‌گیری یا خط‌خوردگیِ روی عنوان در پس‌زمینه در آثار تومبلی به‌عنوان مبدأ گریز، زیر یا در کنار موتیف اصلی ظاهر می‌شود.

از این منظر، عنوان به‌جای اینکه بر حاشیه اثر ثبت شود، درون کادر اصلی قرار گرفته و از مؤلفه‌ای حاشیه‌ای، به مرکز اثر تبدیل می‌شود. افزون بر هم زدن رابطه دوگانه حاشیه/مرکز، موتیف به شکل کلافی از خطوط در هم که ابتدا با گرافیت رسم شده و سپس با لکه‌های مقطعِ قرمز و نارنجی‌رنگ لکه‌گذاری شده، از پس‌زمینه با اتکا به خط افق بیرون زده است. روی عبارت آشیل عزادار مرگ پاتروکل، خط‌خطی شده؛ گویا هم این اثر درباره چنین موضوعی باشد و هم دو کلاف خطوط قرمز و نارنجی که دو گل را به‌صورت القایی نشان داده، از رابطه عینی آشیل و پاتروکل[۳۳] جز اشاره رنگ قرمز و نارنجی به رداها و جامه‌ها در آثار کلاسیک و نئوکلاسیک تاریخ هنر، چیز واضحی نگویند. در برخی آثار



تصویر ۵. کرانه‌های حیران عشق، رنگ روغن روی بوم، 1985 (URL: 5)

تصویر ۶. آشیل عزادارِ مرگ پاتروکل، گرافیت و رنگ روغن، 1962، موزه ملی هنر مدرن، مرکز ژرژ پمپیدو (URL: 5)

تومبلی به گفته میکائیل شریاخ[۳۴]، تکنیک هنرمند ظاهراً نشانه‌هایی که قبلاً ایجاد شده را می‌پوشاند و به‌لحاظ استعاری، معنا را پاک کرده یا از بین می‌برد (Schreyach, 2017:25) و یا با شباهت به بحث دریدا درباره معنا و دلالت، آن را به بازی می‌گیرد. همچنین در کلِ گروه‌بندی‌های آثار این هنرمند، مؤلفه تصادف و رویداد یا خودانگیختگی، نقش بارزی دارد؛ مؤلفه‌ای که به گفته دریدا، واسازی بر پایه آن روی می‌دهد. این مؤلفه، از پاسخ‌های پیش‌بینی‌نشده و تکمیلی به ویژگی‌های مادی سطوح در حال رشد در آثار تومبلی نشأت می‌گیرد. حادثه‌ای بعد از دیگری، بدون ارتباط لازم به رابطه علی و معلولی اتفاق می‌افتد. رویداد قبلی، مانند گره‌های خشک‌شده از چکه‌های تصادفی رنگ‌ها، لکه‌ها را به علامت‌های بعدی وصل کرده یا خشک شده و فاصله خود را از آنها حفظ می‌کند. نقاش در کنش نقاشی خود، به‌طور مکرر به آنها بازمی‌گردد؛ تا زمانی که تجمع رنگ‌گذاری‌ها و لکه‌ها، به یک فرم مستقل و در حال شکل‌گیری تبدیل شود. رویداد تصویری در آثار تومبلی، از طبقه‌بندی فرار می‌کند؛ در ضمنِ نگاه کردن به آثار، این تصادف‌ها، به فرم‌ها و کتیبه‌های پراکنده، موج‌های پیچ‌وتاب خورده، شبه نوشتار و قلب و نمادهایی به فرم هشت، نقاط ابری‌مانند، هاشورهای خلوت و تُنُک، فریم‌های پنجره‌مانند و حروف مشخص تصادفی و امضا یا تاریخ در اثر، بدل می‌شوند. برای نمونه در ونوس و آدونیس و در آشیل عزادار پاتروکل (تصاویر ۴ و ۶)، توزیع علامت‌ها و لکه‌گذاری‌ها، از اصل سازمان‌دهی‌شده تقارن و بازنمایی تبعیت نمی‌کنند. مواد بر روی بوم پرتاب می‌شوند و پرتاب کردن، یک عمل است که از لحظه عدم قطعیت نهایی به‌دست می‌آید. ریچارد شیف، مورخ هنری، اتکا به رویداد را در مصافِ نوشته و تصویر در این آثار بهتر توصیف می‌کند؛ «توزیع حقیقی هیچ چیز [تصادف] تبدیل به چیزی جذاب شده است» (Ibid: 24-25). تصادف موجب می‌شود سطوح آثار تومبلی، متداوم و پیوسته در خودشان به‌صورت انعکاسی از خودشان رشد کرده و پرورش یابند، مانند خود زندگی. این، بخشی از شاعرانگی آثار تومبلی است؛ وعده گردآوری اجتناب‌ناپذیر و تقسیم‌پذیری، همراهی پراکندگی و فرسایش که به‌صورت همیشه ثابت و یکنواخت و مشابه در آثار او ادامه می‌یابد (Ibid). با تکیه بر ویژگی‌های هم‌زمان و متضاد، در آثار تومبلی تفاوت قائل شدن میان تقابل‌هایی از قبیل تصویر و زبان غیرممکن بوده؛ زیرا این مرزبندی، همیشه وابسته به نظام‌های فرنگی قدرت و معیارهای ارزش‌گذاری است (بکر، ۱۳۹۰: ۸۷). از این‌رو، تومبلی در مرحله پختگی دوران کاری خود تلاش می‌کند مرزهای طراحی و نقاشی و نوشتار- تصویر را درنوردد. در نتیجه او با درنوردیدن مرز این تقابل، در راستای شیئیت‌زدایی در نقاشی و هر چه بیشتر پشت سر گذاشتن بازنمایی حرکت می‌کند. او با خط زدنِ عناوین آثار، برای نمونه در تصویر ۵، رابطه عناوین، اسامی، نام‌ها و آنچه می‌خوانند و می‌نامند را با گسست روبرو می‌کند.

نوشتارهای عینیت‌زدایانه

سای تومبلی در دسته‌ای از آثار خود، از بند شیئیت و بازنمایی اشیا و اعیان و اشخاص رها شده و صرفاً به به‌هم تابیدنِ خطوط برای شکل دادن به کلمه‌هایی چون ونوس و یا آپولو بسنده کرده است. بازنمایی به معنی شباهت عین به عین بین اصل و موضوع یا مورد ارجاع بین نوشته و تصویر هم قابل‌تصور نیست. ونوس (تصویر ۷)، در دالان‌های شبکه‌ای از خطوط به‌هم پیوسته گیر افتاده و مدفون شده است. در متن یا زمینه ونوس، کلمه آفردویت درج شده که معادل یونانی ونوس، نسخه رومی الهه عشق و باروری است. همراه این کلمه، گل تلفنی[۳۵]، گل رز، سیب، کبوتر، پرستو، قو ... هم می‌آید که از یک طرف می‌تواند دست‌نوشته‌های کودکی فرض شود که به تازگی نوشتن را آموخته و از تنوع کلمات تحریرشده بسیار لذت می‌برد و یا بر عکس، برای رفع تکلیف، به سرعت آنها را سر هم کرده است. از طرف دیگر، می‌توان گفت با وجود اینکه کلمات یا دال‌های دیگر به‌نحوی نشانی از ونوس بوده و در ارتباط با او تعیین می‌شوند، اما ونوس مانند کلمات دیگر نیست؛ به این دلیل که با خطوط کلاف‌مانند پررنگ شده و جلوه بیشتری پیدا کرده است. حتی هنرمند در حرکتی مشابه، کلمه آپولو (تصویر ۸) را به همین ترتیب در کنار سایر کلمات با رنگ آبی به نمایش در آورده است. آپولو، خدای ضد کثرت و تنوع، نظم و خرد یونانیان همراه کلماتی چون؛ مار، موش، باز[۳۶] و قو، خورشید[۳۷] نوشته شده است. اما مهم‌ترین چیزی که این آثار به مبارزه با آن برخاسته‌اند، بازنمایی تصاویر ذهنی، صورت‌ها و مجسمه‌هایی از سیطره و گستره تاریخ هنر است که نشانگر جنبه‌های ظاهری شخصیت‌های اسطوره‌ای چون ونوس، آپولو و ... شده‌اند. افزون بر این، آپولو و ونوس به‌عنوان دال‌های زبانی، در اینجا به زنجیره دال‌هایی تن داده که اتفاقاً با همان شخصیت در ارتباط بوده‌اند؛ گویی یک دال نوشتاری به‌جای مدلول که متافیزیکی است، به زنجیره دال‌های دیگر می‌پیوندد. بدین ترتیب، فرآیند دلالت‌پذیری یک دال نوشتاری گسترش می‌یابد. دال‌های زبانی خود پیش از نوشته شده، بازنمایی شده و ترسیم شده بودن یا نبودن هم بر یک نوشتار خاستگاهی دلالت دارند (دریدا، ۱۳۹۰: ۹۵).

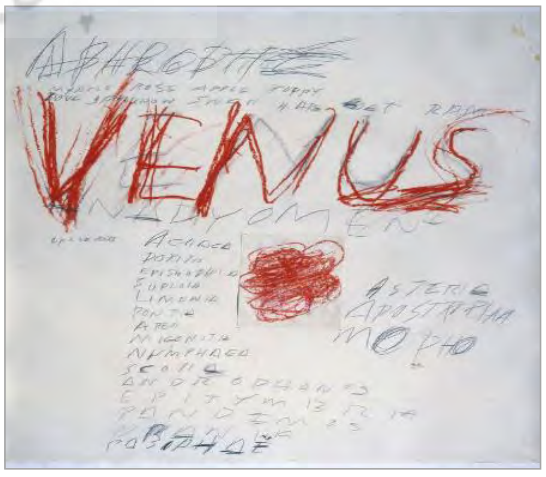
در آثار سال‌های ۲۰۰۰ به بعد، برای نمونه شکفتن -2008)

(2001، موتیف‌های تصویری و نوشته‌های کارهای دوره‌های پیشین تومبلی در هم ادغام می‌شوند و این ترکیب، به سرچشمه مشترک آنها به‌نحوی از انحا در آرای دریدا اشاره می‌کند. در یکی از آثار این مجموعه، گل‌های قرمز در قطع تابلویی بسیار بزرگ روی سطح آن، توزیع شده و شُره‌کنان به هم می‌پیوندند و جای حروف یا خطوط حلقوی را ضمن استفاده از ماتریالی متفاوت می‌گیرند. این آثار، بی‌ثباتی و لغزندگی تصویر را همراه با اشعار شاعر فرانسوی، ریلکه، به نمایش می‌گذارند. آنها، رابطه هم‌تراز تصاویر و کلمه‌ها را مخدوش می‌کنند.

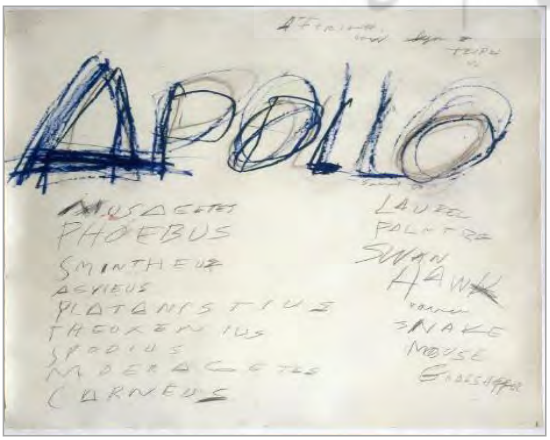
مطالعه سه تقسیم‌بندی آثار تومبلی نشان می‌دهد در دسته اول آثار او، می‌توان با نوشتار به معنای دریدایی بازی تصمیم‌ناپذیر و در تقسیم‌بندی دوم آثار؛ یعنی تقابل تصویر و نوشته با اتکا به ریشه مشترک رد و اثرگذاری بر سطح، توازی برقرار کرد. در دسته اول از تقسیم‌بندی سوم آثار او، می‌توان با تصادف و اتفاق و پشت سر گذاشتن دوگانه نوشتار و تصویر و در دسته دوم آثار این گروه، با معنای فرآیند دلالت‌پذیری دریدایی، هم‌خوانی برقرار کرد.

فریدون آو و گرایش به نوشتار

چند گرایش نوشتاری را می‌توان در بررسی آثار نقاشان ایرانی تشخیص داد؛ ۱. گرایش به زیباشناسی نوشته و خط، ۲. گرایش به امتداد علایق تاریخی و فرهنگی نسبت به خوشنویسی و بازسازی رابطه خط و تصویر، ۳. گرایش به تمایل هنرمندان اروپا نظیر لتریست‌های فرانسوی و هنرمندان آمریکا به خط و از طرف دیگر، همچنین تمایل هنر مفهومی دهه ۶۰ و ۷۰ در اروپا و امریکا به زبان، ۴. گرایش جهانی و بین‌المللی به استفاده از زبان مشترک و خوانا برای ارتباطات گسترده‌تر. با این تقسیم‌بندی، گرایش به خط و نوشتار در هنر مدرن ایران، جریان‌های متفاوتی مانند لتریسم‌های سقاخانه و در دهه ۴۰، گرایش خط نقاشی را رقم می‌زند (کشمیرشکن، ۱۳۹۰: ۶۳). به گفته سیامک دل‌زنده، هنرمندان نقاشی-خط و لتریست‌های سقاخانه، چون راه برون‌رفت از دو راهی گرایش به تقلید از هنر غرب و گرایش به تزئین در هنر ایران را نمی‌دانسته یا پیشنهادی نداشته، در این جریان رشد کردند. در گرایش‌های جدیدترِ به نوشتار، اهداف متفاوت و گاه هم‌خوانی با اغراض نام‌برده می‌توان مشاهده کرد؛ زبان فارسی از دهه ۲۰ و ۳۰ در ایران، یکی از مؤلفه‌های هویت‌بخش محسوب می‌شده و انگیزه بعضی هنرمندان در گرایش به خط و خوشنویسی، دغدغه هویت است. انگیزه تعدادی از هنرمندان معاصر، همسویی با نیازهای بازار است؛ آنها بعضاً با پشتیبانی نهادهای سرمایه‌داری، از نیاز روز یا سلیقه بازار تبعیت می‌کنند. برخی از هنرمندان معاصر بدون اینکه به دو گرایش اول تمایلی داشته باشند، با یک علاقه زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی، هم‌خوان با جریان‌های هنر جهان (اروپا و آمریکامحور) با عمل نقاشانه و خودانگیخته، به استفاده از نوشته در آثار خود مبادرت می‌کنند؛ مانند فریدون آو، گلناز فتحی، آزاده رزاق‌دوست، حسین تمجید و شهریار احمدی[۳۸]. برخی، با گرایش‌های هنر جهانی[۳۹] همراه شده و گاهی رویکرد انتقادی به استفاده اگزوتیک از خوشنویسی در هنر ایران اتخاذ می‌کنند.[۴۰]فریدون آو[۴۱]، آثار خود را از تمایل به تصاویر فیگوراتیو شروع کرد. به تدریج، از فیگورنمایی به سمت نقاشی انتزاعی هندسی سوق پیدا کرد. بعدها در کولاژهای خود، به عناصر فیگوراتیو چون؛ گل، قهرمانان کشتی و ورزش باستانی بازگشت. یکی از مؤلفه‌ها و عناصر ثابتی که کمابیش در اغلب نقاشی‌های هم‌مرز با طراحی او دیده می‌شود، نوشتار است. نوشتار با طیف معنایی دریدایی چون؛ رد، ویژگی ضربه قلمی، سابژکتیل و لایه پشتیبان، اثرگذاری بر سطح، بازی حضور و



تصویر ۷. ونوس، گرافیت و مدادرنگی روی کاغذ، 1975 (URL: 6)



تصویر ۸. آپولو، گرافیت و مدادرنگی و پاستل روی کاغذ، 1975 (URL: 6)

غیاب یا بازیِ تصمیم‌ناپذیر و تکرارِ تفاوت، در بسیاری از آثار و کولاژهای هنرمند به‌نحوی از انحا جریان دارد. در برخی آثار و نمایشگاه‌ها مانند آثار گالری خاک ۱۳۸۷، تأثیر فرهنگ و هنر ایران در آثار او به‌صورت مستقیم دیده می‌شود و در برخی آثار، به‌دلیل دستیاری سی ساله در کنار تومبلی، سبک اجرا و کنش نقاشی هنرمند مذکور آشکارتر است. با وجود این، نوع نوشتارهای آثار آو، به چند گروه تقسیم می‌شود: ۱. خطوط به‌هم پیوسته و سابژکتیل، ۲. نوشتارها و تصویرها، ۳. رد قلم و خط‌خطی‌های عصبی به همراه عناصر فیگوراتیو.

خطوط به‌هم پیوسته و سابژکتیل

در برخی آثار آو، به‌ویژه در خطوط به‌هم پیوسته سیالِ تصویر ۹، می‌توان ردپای تومبلی در نقاشی‌های تخته سیاه او را مشاهده کرد. تکرار و ریتم این حروف، مشابه آثار تومبلی، بسیار خودانگیخته و بداهه اجرا شده است. این اثر، بدون توجه به وجه بصری و دیداری و با تکیه به دست و لامسه خلق شده است و هنر متکی به چشم و حظ بصر را از اریکه قدرت به زیر می‌کشد. این روش مقابله، نوعی مُهر شخصی به‌شمار می‌آید.

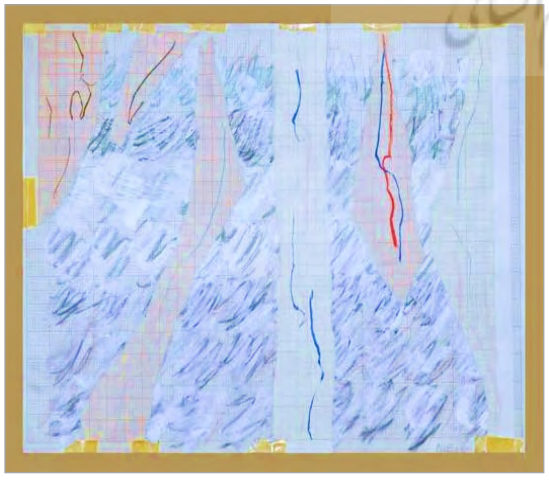
همچنین کاغذهای شطرنجی، از زیرلایه‌های کنترل‌گر کنش خلاقانه هنری می‌گویند. بنا به نظر احمدرضا دالوند، استفاده از کاغذ به‌عنوان «بستر»[۴۲] نقاشی، یکی از ویژگی‌های آثار فریدون آو است که پیوندی میان او و سنت نقاشی ایرانی و شرقی ایجاد می‌کند؛ چرا که تصویرگری بر روی کاغذ، از ویژگی‌های بارز هنر ایرانی، مانوی و چینی بوده است (دالوند، ۱۳۸۷: ۳۰).

در این نوع آثار (تصاویر ۹ و ۱۰)، گویی بر بسترها، آسترها، قالب‌ها و ابزار ناپیدایی که به‌صورت لایه‌ای، بنیادِ کنش‌های بعدی خلق اثر هنری را رقم می‌زنند، تأکید می‌شود. تکه‌چسبانی‌ها اصولاً روی یک ورق شطرنجی صورت گرفته‌اند. ورق‌های شطرنجی می‌توانند اشاره به معیارهای اندازه‌گیری کمّی داشته که کیفیت خلق آثار هنری را تحت تأثیر قرار می‌دهند. ممکن است شبکه‌ای از خطوط منظم، هندسی و دو بُعدی مانند یک صفحه شطرنجی چون قالبی، جهت‌دهی به اثر هنری را به عهده بگیرد، اما کنش زیباشناختی هنرمند، به شبکه شطرنجی دو بعدی محدود نشده و از آن فراتر می‌رود. این صفحات شطرنجی (تصویر ۱۰)، با لایه‌های کاغذ بریده، خط‌خطی شده، کولاژ کاغذها و ثبت خطوط بین آنها، به نقشه جغرافیایی کدگذاری‌شده‌ای شبیه می‌شود. از طرفی، به مفهوم سابژکتیل دریدایی نزدیک است. لایه چاپ، قطعه مقوای نازکی بوده که در وسایل چاپ اولیه استفاده می‌شده؛ به‌منزله بدنه پشتیبانی برای موادی است که در چاپ به‌کار می‌رفت و مورد استفاده قرار می‌گرفت. در کل، به ابزارها و قالب‌های مهجوری گفته می‌شود که شاکله کلی آثار هنری را شکل می‌دادند. کاغذهای شطرنجی یا کاغذ الگوهای طراحی، شاید به‌نوعی مانند قالب‌های نادیدنی عمل می‌کنند که چارچوب‌ها و معیارهای زیباشناختی و قاب دیدن ما را تعین بخشیده و همیشه رد خود را به‌منزله امری غایب، بر امور مشاهده‌شدنی باقی می‌گذارند.

نوشتارها و تصویرها

فریدون آو، نمایشگاهی در سال ۱۳۸۷ در گالری خاک برگزار کرد که از ترکیب عناصر نوشتاری و تصاویر دیجیتال با تکیه بر چهار عنصر اسطوره‌ای سازنده جهان، تشکیل شده بود. آثار او (برای نمونه تصویر ۱۱) در این نمایشگاه، رازآمیز نیستند، اما نوشتار یا دست‌خط او بر روی این پلات‌های

تصویر ۹. بدون عنوان، سیلک اسکرین، ۱۳۹۴، گالری طراحان آزاد (URL: 7)



تصویر ۱۰. بدون عنوان، پاستل و کلاژ روی کاغذ، ۱۳۵۴، گالری طراحان آزاد (URL: 8)

دیجیتالی، شبیه به خط ادعیه، اوراد و جادوهایی است که نیروی تصاویر عناصر چهارگانه را در میدان اثرگذاری خود قرار می‌دهند. دست‌خط هنرمند در اینجا، به‌عنوان فردی‌ترین نشانه‌ای از غیاب هنرمند حضور دارد. در این نمایشگاه، ظاهراً هنرمند قصد داشته با احیای ارزش‌های کهنه، قالب‌های نو را مطابق با ذوق انسان معاصر تنظیم کند. افزون بر این، آو، نمایشگاهی چون مشق شب‌های طولانی زمستانی (تصویر ۱۲) در سال ۱۳۹۷ برگزار کرده که تمرین مقدماتی برای ایجاد نسخه‌های خطی در باب نجوم، هندسه، طبابت یا نسخه نگاره‌های ادبی به نظر می‌رسد. آثار فریدون آو در این نمایشگاه، چون بستر و لایه زیر کار به نظر آمده که ساختارهای شکیل و منظم نسخه‌های خطی را سامان می‌دهند. او، بر لی‌اوت و نیز ساختار هندسی پنهان حاکم بر انواع هنرهای اسلامی تأکید می‌کند. به تعبیر بهتر، آو، بر حاشیه‌هایی تمرکز می‌کند که کمتر در معرض دید قرار داشته‌اند. در این آثار، نوشتارهای بسیار ظریف گهگاه به‌صورت خوشنویسی یا نوشتارهای مبهم با چیدمان‌هایی ورای چینش زیباشناختی نسخه‌های خطی مرسوم، قرار داده شده و مشابه زیرساخت یا آستر و بسترهای رازآمیز مبتنی بر عدد و هندسه به نظر می‌رسند. یکی از حالت‌های اجرای بازی حضور و غیاب، بدین صورت قابل‌تصور است. شاکله‌هایی پنهان و مخفی، بنیان کتاب‌آرایی مکتب‌های مختلف را تشکیل داده‌اند که گر چه غایب بوده، اما تمام جنبه‌های حاضر آثار هنری را متأثر نموده و نشانه یا ردی از چیزی در حال فرارسیدن هستند. اکثر آثار این نمایشگاه، چون گذاشتن رد اسلوب‌های هنری و مجموعه‌های گذشته بر سینه هنر معاصر امروز هستند که صرفاً طرح و شاکله‌ای چه بسا نامشابه از آن بر این صحنه، طراحی شده است. همان‌گونه که دریدا هم تأکید کرده، خود آثار این نمایشگاه، به‌منزله مرحله طراحی چون ردی از هیئت معشوقِ بوتادس بر دیوار بوده که هنر را بیشتر از ادراک حاضر، متکی به غیاب، حافظه و یادآوری می‌کنند. افزون بر این دست‌کاری، تغییر و جابه‌جایی‌های ایجادشده توسط هنرمند همچون افزونه‌ای، به آن اسلوب‌ها و قالب‌ها بار شده و تقلید یک‌سویه آثار گذشته را پشت سر می‌گذارند. در این آثار، تقابل سلسله مراتبی و وابسته به قدرت "تصویر و نوشته" و جایگاه عنوان در حاشیه آثار، به چالش کشیده می‌شود.

ردها، خط‌خطی‌های عصبی به همراه عناصر فیگوراتیو

بعضاً ردها، اثرها و کلماتی که آو می‌نگارد، در آثار مختلف او معنا و دلالت آشکاری ندارند؛ به همین دلیل، یا ناخوانا بوده و یا محو هستند. نوشتار عمومی برای دریدا، مانند نوشتار چینی است. نوشتار چینی، پیوند ذاتی با جوهر غیرآوایی دارد، گویی آن را یک ناشنوا ابداع کرده باشد (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۴۷)؛ به همین دلیل، ردها، اثرها و کلمات، گاهی حاوی معنا نیستند، اما به فراتحریک‌ها، ردهای ناخودآگاه، تکانه‌ها و حال‌ها و احساس‌هایی مربوط بوده که دست هنرمند را حرکت داده تا اثری از تمام آنچه به‌جا نماندنی و نادیدنی است، بر جای گذارند. از جمله مجموعه آثار (تصویر ۱۳) سال ۲۰۱۵ که سال‌های اخیر مجدداً به نمایش درآمده، مشتمل بر خط‌خطی‌هایی است که زیر آستر کاری پوشانده شده‌اند، اما این آستر کاری با سفید شفافی انجام شده که بیشتر افشاگر است تا پوشاننده. عیان کردن بسترها، برخی از چارچوب‌های کامل و مسجل هنرهای ایرانی چون نگارگری یا نسخه‌های

تصویر ۱۱. آتش، عکس دیجیتال و دست‌نوشته، ۱۳۸۷، گالری خاک (URL: 9)

تصویر ۱۲. مشق شب‌های طولانی زمستانی، گواش، جوهر و آب‌رنگ، ۱۳۹۷، گالری دستان+۲ (URL: 10)

خطی را در معرض واسازی؛ یعنی ساختارشکنی و ساختن دوباره قرار می‌دهد. خط‌خطی‌ها از زیر شره‌های آستر بیرون زده و زیر پای قهرمان رینگ پهن شده، تشکی بر بستر گذشته برای او می‌سازند. چسب‌های محافظ بسته‌بندی وسایل روزمره ما، روزنامه‌های باطله حاوی خبر پیروزی یا شکست غمبار قهرمان‌های رینگ‌ها را بر روی رینگ الصاق می‌کنند. آنها مدام مواجهه بین گذشته و اکنون را پرتنش‌تر می‌سازند. از گل‌باران ظفرمندی قهرمان هم ردی باقی است. تعدادی از گل‌های همیشگی فریدون آو، روی تکه مقوای دیگری به رینگ اصلی کولاژ شده‌اند. بخشی از رسالت قلم‌مو در این آثار، به عهده قیچی گذاشته شده و بخش دیگر آن را مداد یا گرافیت، به عهده گرفته است. این گروه از آثار هنرمند، می‌توانند متکی به تفسیر تلقی شوند. در این آثار، اغلب لکه‌ها، اثرها و خط‌خطی‌ها و حتی نوشته‌های تکه‌چسبانی‌ها، بدون رعایت سلسله مراتب نوشتار و تصویر، بدون رعایت توالی بین حروف برگردان و نیز تصاویر بریده-چسبیده مبتنی بر فاصله‌گذاری هستند. فاصله‌گذاری، به‌مثابه نوشتار حاکی از غایب شدن و غلبه ناخودآگاه سوژه است (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۲۲) هنگام آفرینش اثر او.

به‌طور کل ملاحظه می‌شود آثار فریدون آو، به شدت دستی و لامسه‌ای شده‌اند. نوشتار، حرف، دست‌نویسِ محسوس و ملموس، همواره در سنت غربی به‌عنوان بدن و ماده خارجی نسبت به روح، نفس، گفتار و لوگوس تلقی شده، اما نوشتار این لباس مبدل گفتار، آنچه بازمی‌نماید را دست‌نخورده باقی نمی‌گذارد. بیرون/نوشتار، رابطه‌ای را با درون/گفتار برقرار می‌کند که دیگر مثل گذشته یک خارجیت صرف نیست (همان: ۶۶). نوشتار از بیرون، میدان گفتار را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مطالعه آثار آو نشان می‌دهد او با از بین بردن سلسله مراتب تصویر و نوشته، حاشیه و مرکز، از مفاهیمی چون سابژکتیل و بازی حضور و غیاب، رد و رد ضربه قلمی، به ابعاد مختلف نوشتار دریدایی نزدیک می‌شود.

مقایسه آثار تومبلی و آو بر اساس نوشتار

در دوره‌های کاری و آثار هر دو هنرمند، نوشتارهایی دیده شده که تقریباً به تلاشی برای خوانده شدن نیازی ندارند. کاربرد نوشتار در آثار اخیر آو، ربط مستقیمی به نقاشی لتریست‌های سقاخانه (مانند نمایشگاه سال ۸۷) و گرایش خط-نقاشی پیدا نمی‌کند؛ به‌طوری که فاصله آو از حسین زنده‌روی با وجود ناخوانایی حروف در مرحله اول، به لتریست‌های فرانسوی و به کنش نقاشی سای تومبلی و کولاژهای رابرت راشنبرگ نزدیک‌تر می‌شود. همان‌گونه که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، نوشتار گاهی در آثار آو و تومبلی، چون یک علامت، رد یا اثرگذاری بر سطح است که معنای آنها روشن نیست. گر چه برخی از آثار فریدون آو می‌توانند شاعرانه هم ارزیابی شوند، اما ارتباط روشنی که بین آثار تومبلی و اشعار کلاسیک و مدرن وجود دارد، در آثار آو کمتر دیده می‌شود. تومبلی بعضاً عنوان حاشیه‌ای آثار و تاریخ اجرا را به درون اثر آورده، در حالی که آو علاوه بر ورود عناوین به درون اثر، بیشتر به درج امضای شخصی و تاریخ در متن آثار خود می‌پردازد. در آثار هر دو هنرمند، علاقه به عیان کردن بسترهای نهان شکل‌دهنده به محصول نهایی وجود دارد. میل آو برای پر کردن حداکثری سطح، بیشتر از تومبلی است. با این حال، آو تلاش می‌کند زمینه را عنصری فعال در شکل‌دهی به کلیت اثر در نظر بگیرد؛ زمینه‌هایی که در نقش بستر اغلب پر شده‌اند، در حالی که تومبلی بر اثرگذاری لایه‌های بسترها با یک خط یا نوشتار خطزده، تأکید می‌کند. هر دو به‌واسطه نوشتار، مرز طراحی و نقاشی را در آثار خود مخدوش می‌کنند. با علم به اینکه طراحی زیربنای ایستای همه آثار آو را حتی چیدمان‌های او تشکیل می‌دهند، می‌توان گفت پایبندی به نقاشی (استفاده از رنگ) در آثار تومبلی، حتی در اواخر عمر او قابل‌تأییدتر است. همان‌گونه که سای تومبلی به‌صورت نمایه‌ای، قهرمانان و شخصیت‌های مهم اسطوره‌ای و تاریخی را واسازی کرده، فریدون آو هم اساطیر باستانی را در نمایشگاه چهار عنصر و قهرمانان ملی را بر صحنه کشتی در نمایشگاه رستم 2019، دوباره نمایش می‌دهد. قهرمانان و شخصیت‌های اسطوره‌ای تومبلی، بیشتر از یونان و رم انتخاب شده‌اند، درصورتی‌که فریدون آو در کارهای اخیر خود، قهرمانان کشتی و سنت‌های تصویری و کارگاهی هنر ایران (در مشق شب‌های زمستان) را نشان می‌دهد. در هر دو با تکیه به نوشتار، علاقه به شیئیت‌زدایی در آثار هنری دیده

تصویر ۱۳. رستم ۲۰۱۹، میکس مدیا، ۱۳۹۸، وی گالری (URL: 11)

جدول ۱. تطبیق ویژگی‌های آثار تومبلی و آو با تأکید بر نوشتار

شباهت‌ها	تفاوت‌ها	تطبیق با مفاهیم دریدایی بر اساس نوشتار
در دوره‌های کاری هر دو، نوشتارهایی در آثار آنها دیده شده که تقریباً به تلاشی برای خوانده شدن نیازی ندارند.	کاربرد نوشتار در آثار اخیر آو، ربط مستقیمی به نقاشی لتریست‌های سقاخانه (مانند نمایشگاه سال ۸۷) و گرایش خط-نقاشی پیدا نمی‌کند؛ به‌طوری‌که فاصله آو از حسین زنده‌روی با وجود ناخوانایی حروف بیشتر در مرحله اول، به لتریست‌های فرانسوی و به کنش نقاشی سای تومبلی و کولاژهای رابرت راشنبرگ نزدیک‌تر می‌شود.	- فاصله از نوشتار به معنای عامیانه - فاصله‌گذاری
نوشتار گاهی در آثار آو و تومبلی، چون یک علامت، رد یا اثرگذاری بر سطح است که معنای آنها روشن نیست.	گر چه برخی از آثار فریدون آو می‌توانند شاعرانه هم ارزیابی شوند، اما ارتباط روشن بین آثار تومبلی و اشعار کلاسیک و مدرن، در آثار آو کمتر دیده می‌شود. تومبلی بعضاً عنوان حاشیه‌ای آثار و تاریخ اجرا را به درون اثر آورده، در حالی که آو علاوه بر ورود عناوین به درون اثر، بیشتر به درج امضای شخصی و تاریخ در متن آثار خود می‌پردازد.	رد، ویژگی رد قلمی، اثرگذاری ردگونه بر سطح - خراش‌های بداهه روی سطح در جرگه علائمی برای تطبیق با چیزها
در آثار هر دو هنرمند، علاقه به عیان کردن بسترهای نهان شکل‌دهنده به محصول نهایی وجود دارد.	میل آو برای پر کردن حداکثری سطح، بیشتر از تومبلی است. با این حال، آو تلاش می‌کند زمینه را عنصری فعال در شکل‌دهی به کلیت اثر در نظر بگیرد؛ زمینه‌هایی که در نقش بستر اغلب پر شده‌اند، در حالی که تومبلی، بر اثرگذاری لایه‌های بسترها با یک خط یا نوشتار خط‌زده، تأکید می‌کند.	- سابژکتیل - قالب‌ها، الگوها، بسترهای پنهان اثرگذار بر امور ملموس - بازی حضور و غیاب
هر دو، مرز طراحی و نقاشی را در آثار خود مخدوش می‌کنند.	طراحی زیربنای ایستای همه آثار آو را حتی چیدمان‌های او تشکیل می‌دهند. می‌توان گفت پایبندی به نقاشی (استفاده از رنگ) در آثار تومبلی حتی در اواخر عمر او، قابل تأییدتر است. میزان استفاده سای تومبلی از رنگ روغن، بیشتر از فریدون آو به نظر می‌رسد.	- مرز تصمیم‌ناپذیر
همان‌گونه که سای تومبلی به‌صورت نمایه‌ای، قهرمانان و شخصیت‌های مهم اسطوره‌ای و تاریخی را با تکیه به کلمه –تصویر یا «تصویرنوشت» واسازی کرده، فریدون آو هم اساطیر باستانی را در نمایشگاه چهار عنصر و قهرمانان ملی را بر صحنه کشتی در نمایشگاه رستم ۲۰۱۹، دوباره نمایش می‌دهد.	قهرمانان و شخصیت‌های اسطوره‌ای تومبلی، بیشتر از یونان و رم انتخاب شده‌اند، درصورتی‌که فریدون آو در کارهای اخیر خود، قهرمانان کشتی و سنت‌های تصویری و کارگاهی هنر ایران (در مشق شب‌های زمستان) را نشان می‌دهد.	- جنبه نمایه‌ای جایگزین جنبه بازنمایانه (شمایلی) و نمادین (قراردادی) نوشتار، برای افزایش ابعاد هجی کردن علائم
در هر دو، علاقه به شیئیت‌زدایی در آثار هنری دیده می‌شود.	با این تفاوت که علاقه به شیئیت‌زدایی در تومبلی، بیشتر از آو است. به همین ترتیب، آثار اخیر آو بیشتر از آثار سای تومبلی، تفسیرپذیر بوده؛ به‌خصوص در آثاری که رینگ‌های کُشتی را نمایش می‌دهند. اما تلاش تومبلی، بیشتر معطوف به مبارزه با تداعی تصویری است و تداعی تصاویر ذهنی و تاریخ هنری را به چالش می‌کشد.	- مقابله با پیوند ذاتی نشانه و معنا - نوشتار، پیوند ذاتی با جوهر غیرآوایی صدا دارد. - هجی کردن علائم به‌صورت چند بعدی
در آثار هر دو، گرایش به نوشتار کمک می‌کند که ادراک بصری و فرمالیستی آثار هنری کنار گذاشته شود و تمرین‌های دست‌خط مانند و رمزگان و تصویر-نوشت‌ها، آفرینش هنری هر دو را به‌جای چشم، متکی به لامسه می‌کنند.	فریدون آو با اتکا به نوشتار به معنی دریدایی، می‌تواند هنر بصری را پشت سر گذاشته و ادراک لامسه‌ای را به‌کار گیرد. او می‌تواند از گرایش‌های فرمالیستی صرف در نوشتار و خلق آثار بصری بگذرد. سای تومبلی در برخی آثار خود علاوه بر استفاده از تکنیک خط زدن نوشتار، موفق می‌شود با تکیه به تمهید رنگ‌گذاری لکه‌ای و جوششی خود با اتکا به خط ردها و خط‌خطی‌های اثر، ادراک بصری تماشاگر را هم لامسه‌ای کند و او را از غرق شدن در امکان‌های بی‌نهایت پس‌زمینه تک‌رنگ نجات دهد.	- از بین بردن سلسله مراتب انطباع صوتی و انطباع بصری - رد سلسله مراتب چشم و لمس، صورت و دست - اهمیت بداهگی و انگیختگی دست در تولید شمار نامحدودی از علائم در انطباق با چیزها

(نگارنده)

می‌شود؛ با این تفاوت که علاقه به شیئیت‌زدایی در تومبلی، بیشتر از آو است. آثار هر دو، به فرآیند دلالت‌پذیری به‌صورت زنجیره گشوده دال‌ها سوق می‌یابد. آثار اخیر آو، بیشتر از آثار اخیر (شکفتن) سای تومبلی، تفسیرپذیر بوده؛ به‌خصوص در آثاری که رینگ‌های کُشتی را نمایش می‌دهند. تلاش تومبلی، بیشتر معطوف به مبارزه با تداعی تصویری است و تداعی تصاویر ذهنی و تاریخ هنری را به چالش می‌کشد. در آثار هر دو، گرایش به نوشتار کمک می‌کند که ادراک بصری و فرمالیستی آثار هنری کنار گذاشته شود و تمرین‌های دست‌خط مانند و رمزگان و تصویر-نوشت‌ها، آفرینش هنری هر دو را به‌جای چشم، متکی به لامسه می‌کنند. دوگانه چشم و لمس یا صورت و دست با بی‌اعتبار شدن سیطره حاکمیت دیداری، جای خود را به خودانگیختگی و بداهت علائم نوشتاری و با سیطره دست و لمس می‌دهد.

فرم و محتوای بیانِ آثار سای تومبلی و فریدون آو نشان می‌دهد که هر دو در سراسر دوره کاری خود، انواع ردگذاری، لکه‌گذاری، انواع خط‌خطی‌ها، استفاده از بسترها، کاغذهای شطرنجی و خطوط مختصات، اعداد و کدها با تکیه به تصادف و اتفاق، خودانگیختگی و بازی تصمیم‌ناپذیر را به‌کار گرفته‌اند. همین عملکردهای مشابه می‌توانند یادآورِ ویژگی‌های نوشتار عمومی دریدا باشند که بخشی از ویژگی‌های نوشتار عامیانه را هم در بر می‌گیرند. نتیجه قیاس اینکه هر دو، برای آفرینش آثاری مبتنی بر انواعی از نوشتار تلاش کرده و تقابل دوگانه تصویر/نوشتار را پشت سر گذاشته‌اند. نوشتار عمومی، گفتار و نوشتار را جهت می‌دهد؛ این ریشه مشترک، منجر به کنار گذاشتن مفاهیم شباهت، تصویر [بازنمایانه]، اشتقاق و بازتاب بازنمایشی می‌شود. از این‌رو، به باور دریدا؛ «نشانه زبانی پیش از نوشته شده، بازنمایی شده، ترسیم‌شده بودن یا نبودن در یک نظام گرافیک، بر یک نوشتار خاستگاهی دلالت دارد» (۱۳۹۰: ۹۴ و ۹۵). نوشتار عمومی خود رد است؛ خاستگاهی که هرگز ناپدید نشده و هرگز ایجاد نشده است.

نتیجه‌گیری

با مرور مؤلفه‌های جدول ۱ و مقایسه سبک تومبلی و آو، می‌توان به سؤال‌های طرح‌شده در مقدمه پژوهش پاسخ گفت. گر چه آثار فریدون آو در برخی موارد (مانند نمایشگاه ۱۳۸۷) با فرهنگ ایرانی هم‌خوان‌تر بوده، اما با گذشت زمان، میزان شباهت میان کنش نقاشی او و سای تومبلی، افزایش می‌یابد؛ از جمله اینکه هر دو با تکیه به نوشتار قادر شده مرز نقاشی و طراحی را مخدوش کنند. بهره از رمزها، کاغذهای شطرنجی، مختصات دکارتی، جدول، علاقه به عیان کردن بسترها، از شباهت‌های ویژه هر دو هستند. استفاده فریدون آو از کولاژ، بیشتر از سای تومبلی است. نوع بهره از اساطیر به‌دلیل زمینه و منبع الهام مختلف از هم، متفاوت هستند. ارتباط تومبلی با اشعار کلاسیک در آثار آو کمتر به چشم می‌آید؛ در حالی که هر دو، عناوین آثار را به درون اثر راه می‌دهند، اما امضای شخصی آو در میانه یا قسمت‌های مرکزی تصویر، بیشتر جلوه‌گر است. با اتکا به طیف گسترده معانی که دریدا برای نوشتار عمومی به معنی رد ضربه قلم، اثرگذاری، بسترسازی، فرآیند دلالت‌پذیری، سرمنشأ ضد منشأ، رد و خاستگاه به‌کار می‌برد، می‌توان گفت نوشتارها در آثار هر دو، خود نوعی تصویرنگاری هستند. اغلب مواقع خوانایی نداشته یا برخی مواقع بدخط نوشته شده‌اند و یا خطی روی آنها کشیده شده است. بنابراین، در عین اینکه می‌توانند روایتگری کنند، اما جلوی روایت و بازنمایی مستقیم آن موضوع را به‌صورت کلیشه‌ای می‌گیرند. در این حالت، برخی آثار هر دو مانند خط‌خطی‌ها و دست‌خط‌ها، روبروی تفسیر می‌ایستند. در نتیجه در هر دو، علاقه به شیئیت‌زدایی از آثار هنری دیده می‌شود که معطوف به مبارزه با تداعی تصویری در تاریخ هنر است. در آثار هر دو، گرایش به نوشتار کمک می‌کند که ادراک بصری و فرمالیستی آثار هنری کنار گذاشته شود و تمرین‌های دست‌خط مانند و حروف یا تصویرنوشت‌ها، آفرینش هنری هر دو را به‌جای چشم، متکی به لامسه کنند. در مورد محدود کردن حوزه استتیک در آثار هر دو با توجه به نقش نوشتار، می‌توان گفت در حالی که فریدون آو با اتکا به نوشتار به معنی دریدایی می‌تواند هنر بصری را پشت سر بگذارد و با تکیه به حافظه تاریخی، ادراک لامسه‌ای را به‌کار گیرد و از گرایش‌های فرمالیستی صرف در نوشتار و خلق آثار بصری بگذرد، سای تومبلی در برخی آثار خود مانند آشیل عزادار مرگ پاتروکل، علاوه بر استفاده از تکنیک خط زدن عنوان/نوشتار در متن اثر، موفق می‌شود با تکیه به تمهید رنگ‌گذاری لکه‌ای و جوششی خود با توجه به یک

علامت، ادراک بصری تماشاگر را هم لامسه‌ای کند. مضاف بر آن، با تأکید بر آثاری چون نه گفتمان درباره کالا یا حتی همین اثر آشیل عزادار مرگ پاتروکل ِتومبلی، ممکن است ادراک بصری تماشاگر هم لامسه‌ای شود؛ یعنی تبدیل به چشمی شود که بر لمس کردن توانا است. بنابراین، پاسخ به سؤال آخر این است که نه‌تنها هر دو هنرمند حوزه استتیک را محدود نمی‌کنند، بلکه با دعوت کردن گونه متفاوتی از ادارک لامسه‌ای، حوزه استتیک را از سویه بصری گسترش می‌دهند. در نتیجه، کارکرد استتیکی در آثار هر دو دیده می‌شود که به معنای زیباتر کردن و تزئین بیشتر آثار آنها نیست. با توجه به موارد یادشده، می‌توان گفت از میان کارکردهای اطلاع‌رسان، فرمالیستی، تزئینی و روایتگری، هیچ یک به قدرت و قوتِ کارکرد استتیکی نوشتار در سبک این دو هنرمند نیست. فرم بیانِ آثار سای تومبلی و فریدون آو نشان می‌دهد هر دو در سراسر دوره کاری خود، انواع ردگذاری، لکه‌گذاری، انواع خط‌خطی‌ها؛ استفاده از بسترها؛ کاغذهای شطرنجی و خطوط مختصات، اعداد و کدها با تکیه به تصادف و اتفاق، خودانگیختگی و بازی تصمیم‌ناپذیر را به‌کار گرفته‌اند. نتیجه قیاس اینکه هر دو برای آفرینش آثاری مبتنی بر انواعی از نوشتار تلاش کرده و تقابل دوگانه تصویر/نوشتار را پشت سر گذاشته‌اند. نوشتار عمومی، گفتار و نوشتار را جهت می‌دهد؛ این ریشه مشترک، منجر به کنار گذاشتن مفاهیم شباهت، تصویر [بازنمایانه]، اشتقاق و بازتاب بازنمایشی می‌شود. رویکرد خاص به نوشتار، باعث بازگشت دو هنرمند به سرمنشأهای سیال خلق اثر هنری با اتکا به دست و لامسه، بسترسازی اثر هنری با تکیه قالب‌های مهجور و بی‌اهمیت هویت‌ساز آثار هنری و ویژگی رد قلمی (با اشاره به اسطوره قرنطی) می‌شود. نتایج این تحقیق، به پژوهشگران بعدی پیشنهاد کرده که برای واکاوی بیشتر در ابعاد و زوایای نگفته آثار هر یک از هنرمندان این مقاله، آثار آنها را به‌صورت جداگانه مورد مطالعه قرار دهند.

پی‌نوشت

1. Arche-Writting
2. Trace
3. An-archic
4. Différance
5. Joseph- Benoit Suvée
6. Bautades
7. Perception

۸. علاقه دریدا به تجارب بدن، تا حدی ریشه در تحقیقات پدیدارشناختی و متونی از هوسرل، هایدگر و موریس مرلوپونتی دارد. متون اولیه دریدا، ردپایی از فلسفه آنها را به همراه دارد.

9. Touch
10. Trait:

در زبان فرانسه به‌طور ضمنی، به مهرزدن، نشان گذاشتن، پانوشت و ردپا معنی می‌دهد.

11. Subjectile:

قطعه مقوای نازکی است که به‌منزله بدنه پشتیبانی برای موادی محسوب می‌شد که در چاپ به‌کار می‌رفت. با تکمیل این فرآیند، بعدها کنار گذاشته شد.

12. To Unsense of Subjectile

۱۳. این مقاله در زبان فرانسه با عنوان forcener le subjectile در کتاب Antonin Artaud: Dessins et Portraits با همکاری دریدا و تونن توسط انتشارات گالیمار در سال ۱۹۸۶ چاپ شده است.

۱۴. مانند مجموعه نوشتجات کنایی و رمزی فروید، تأثیری است که گذاشته می‌شود.

15. Retracing
16. Autotelic
17. Ethics

۱۸. تومبلی، نقاش آمریکایی، فعالیت خود را از دهه ۱۹۵۰ با شیفتگی به فرهنگ و تاریخ یونان و رم و البته اقامت در شهر تاریخی رم آغاز کرد. کارهای اولیه او، به شیوه و تکنیک طراحی روی بوم یا کاغذ کار می‌شدند. در دهه ۶۰، تمایل‌های کودکانه و ناشیانه

در آثار او دیده شدند (سمیع آذر، ۱۳۹۰: ۹۴). تومبلی از اوایل همین دهه، به سبک ویژه خود دست یافت و دست‌خط خود را آفرید و توانست مرز میان طراحی و نقاشی را کم کند. در دهه ۷۰، این گرایش به نوشتار در تصویر، از علایق به خط‌خطی‌های کودک‌وار، تبدیل به نشانه‌های حلقوی به‌هم پیوسته شد. در این دهه‌ها، نقاشی‌های معروف به تخته سیاهِ او با درج خطوطی نازک و سفید بر روی زمینه سیاه و کدر، خود را نشان می‌دادند. این خطوط، نوعی خراش بر سطح بوم به نظر می‌آمدند. در ادامه، نقاشی‌های تخته سیاه تومبلی، جای خود را به کارهای خاکستری دادند. با این حال، علایق و دغدغه‌های هنرمند بدون تغییر ماندند. در دهه ۸۰ و ۹۰، کلاف درهمی از خطوط که به یک ابژه نامشخص شکل می‌داد در یک طرف و خود نوشته، در طرف دیگر قرار می‌گرفت (همان: ۹۵ و ۹۶).

۱۹. برخی آثار دیگر تومبلی مانند؛ هرودیاد و خلیج ناپل، از ترکیب‌بندی توزیعی برخوردار بوده؛ به همین دلیل، آنها هم مانند دست‌خط‌نگاری‌ها و نیز کلمات توزیعی بر سطح، در گروه نقاشی‌های تخته سیاه قرار گرفته‌اند. این آثار، بسیار متکی بر دست هستند. حتی جاهایی مشاهده می‌شوند که برای نمونه هرودیاد هنرمند با انگشت، اثر نگاشته‌ها و ... را محو کرده است.

20. Sappho شاعر سنتی یونان

21. Alkman شاعر سنتی یونان

22. Ovidius =ovid

شاعر رومی در سولمو، در شرق رم، متولد شد و شعرهای عاشقانه و اسطوره‌ای می‌گفت. به همراه هوراس و ویرژیل، سه رکن اصلی شعر لاتین به شمار می‌آیند.

23. Virgile=Virgil شاعر کلاسیک روم و نویسنده ترانه‌های روستایی، سرودهای شبانی، انه‌ایده از آخرین اشعار حماسی روم

24. John Keats شاعر رمانتیک انگلیسی قرن ۱۹ و از اعضای نسل دوم

25. Percy shelly شاعر غزل‌سرای انگلیسی قرن ۱۸ و ۱۹. اولین مجموعه شعرهای شلی توسط لرد بایرون تأیید شد.

26. Ezra Pound

شاعر آمریکایی قرن ۲۰. او، تحت تأثیر یونان باستان، اشعار شرقی و ترانه‌های سده میانه بوده و شیوه پرداخت او نمادگرایانه بوده است.

27. Octavio Paz شاعر نویسنده، دیپلمات و منتقد مکزیکی است.

28. Mallarmè شاعر مدرن و سمبلیست فرانسوی

29. Rilkè شاعر مدرن و سمبلیست فرانسوی

۳۰. بنگرید به مصاحبه با ماری یاکوبِس نویسنده کتاب "خوانش سای تومبلی: شعر با رنگ "، Reading Cy Tombly: Poetry in Paint (URL: 12).

۳۱. از میان شمایل، نمایه و نماد به‌عنوان سه‌گانه مشهور نشانه‌شناسی، نمایه، نشانه‌ای است که رابطه‌ای مادی یا علّی با مصداق خود دارد؛ مثل تب که نشانه بیماری است.

32. Consistent

۳۳. آشیل، قهرمان رویین‌تن جنگ تروا در شعر حماسی ایلیاد؛ اثر هومر شاعر باستانی یونان، به‌دلیل رنجش از آگاممنون فرمانروای آخایی، از شرکت در جنگ تروا امتناع می‌کند. به‌جای او، دوستش پاتروکل هنگام دفاع از مردم آخایی، جوشن آشیل را پوشیده و سپر او را به دست می‌گیرد. هکتور پسر پریام فرمانروای تروا، بر او غلبه می‌کند و او را می‌کشد و جوشن آشیل را خود می‌پوشد. هفایستئوس، مجدد برای آشیل سپری می‌سازد که روی آن، داستانِ دو شهر حک شده است (اودن، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

34. Michael Schreyach

35. Myrtle

36. Hawk

37. Phoebus

۳۸. جواد مجابی، منتقد ادبی و هنری، طنزپرداز و روزنامه‌نگار در کتاب "نود سال نوآوری در هنرهای تجسمی ایران" (۱۳۹۵)، اشاره‌ای به فریدون آو نکرده است.

۳۹. با توجه به تقسیم‌بندی محمدرضا مریدی در مقاله "پارادایم هنر جهانی..."، باید بین هنر جهان (هنر دو قطب اروپا و آمریکامحور و مستعمره‌های آن) و هنر جهانی مطابق با ایده جهانی‌شدن ارتباطات، هنر بین‌الملل با تسلط سرمایه‌داری و نهادهای وابسته، تفاوت قائل شد (مریدی، ۱۳۹۲: ۶۱).

۴۰. از این میان، شاید بتوان به باربد گشیری اشاره کرد.

۴۱. فریدون آو، زاده سال ۱۳۲۴ در تهران است. از دوران کودکی تا بزرگسالی، تحصیلات خود را بیرون از ایران بین انگلستان و آمریکا به انتها رساند. مدرک کارشناسی خود در رشته هنرهای کاربردی را از دانشگاه ایالتی آریزونا اخذ کرد و در مدرسه فیلم دانشگاه نیویورک هم تحصیل نمود. فعالیت آوانگارد آو از تئاتر و هنرهای وابسته، با تأسیس تئاتر شهر شروع شد. هنگام تشکیل

کارگاه نمایش و فعالیت هنرمندانی چون آو و بیژن صفاری از سال ۱۳۴۸، کیفیت‌های اجراهای تعاملی و مداخله فاعلیت فضایی و محیطی در نمایش، به مسائل مورد پژوهش شاخه‌ای از هنر تبدیل شدند (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۳۸۴). حمید کشمیرشکن در کتاب "هنر معاصر ایران"، آو را از افرادی می‌داند که در دهه ۵۰ با اجرا و خلق آثاری خاص و انتقادی، فعال بودند (۱۳۹۳: ۳۳۳). آثار نقاشی و مجسمه فریدون آو در مراکز مهم و موزه‌های معتبری چون؛ بریتانیا، هنرهای معاصر، متروپلیتن نیویورک و مرکز ژرژ پمپیدو -پاریس، نگهداری می‌شوند. این هنرمند، نمایشگاه‌های متعددی درون و بیرون از ایران برگزار کرده است.

42. Support

منابع و مآخذ

- الهخانی، کریم و کفشچیان، اصغر (۱۳۹۶). بررسی مؤلفه‌های تعاملی فرم و متن در ساختار زیباشناسانه آثار نقاشی ایران. هنرهای زیبا- تجسمی، ۲۲ (۴)، ۳۲-۲۳.
- الیاسی، بهروز (۱۳۸۸). "پژوهشی در نقاشی-خط ایرانی (عوامل تأثیرگذار بر نقاشی-خط دهه ۸۰-۴۰)". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر. دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- اودن، دبلیو.اچ (۱۳۷۹). سپر آشیل. ترجمه ضیاالدین ترابی. شعر، سال نهم (۲۸)، ۱۱۳-۱۱۰.
- بکر، کاترین (۱۳۹۰). نمودهای متنیت در هنر معاصر. *هنر فردا*، سال دوم (۲۸+۵)، ۸۷-۸۴.
- حیدری، عبداله (۱۳۹۶)." بررسی تحول نقش بیانی خط در آثار نقاشان معاصر ایران". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، نقاشی. تهران: دانشگاه شاهد.
- دالوند، احمدرضا (۱۳۸۷). فرمان "چهار عنصر" بر پهنه خیال فریدون آو. *گلستانه*، سال نهم (۹۴)، ۳۳-۲۴.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۱). ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی. **به سوی پسامدرن**. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ اول. تهران: مرکز. ۳۵-۷.
- _____ (۱۳۹۰). **درباره گراماتولوژی**. ترجمه مهدی پارسا، چاپ اول، تهران: رخداد نو.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۶). **تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی**. چاپ دوم، تهران: نظر.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۰). خطوط سیال گرافیتی، میراث سای تومبلی. *هنر فردا*، سال دوم (۲۸+۵)، ۹۶-۹۴.
- فهیمی‌فر و دیگران (۱۳۹۲). ویژگی‌های حروف‌نگاری فارسی در طراحی اعلان در گرافیک ایران. *فصلنامه نگره*، سال هشتم (۲۵)، ۱۰۲-۸۹.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۰). عناصر نوشتاری در هنر مدرن و معاصر ایرانی. *هنر فردا*، سال دوم (۲۸+۵)، ۶۵-۵۸.
_____ (۱۳۹۳). **هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین**. چاپ اول، تهران: نظر.
- کیاشمشکی، زهرا (۱۳۹۱). "بررسی چگونگی استحاله نوشتار و خوشنویسی به نقشمایه در نقاشی ایران (۴۷-۱۳۳۷ ه.ش)". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر. تهران: دانشگاه علم و فرهنگ ایران.
- مجابی، جواد (۱۳۹۵). **نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران**. چاپ اول، تهران: پیکره.
- مریدی، محمدرضا (۱۳۹۲). پارادایم هنر جهانی، تحلیل جامعه‌شناختی از چهار مدل تحلیلی هنر جهانی. *دوفصلنامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، سال ششم (۱۱)، ۲۰-۵.
- نوریس، کریستوفر (۱۳۸۵). **شالوده‌شکنی**. ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: مرکز.
- وود، پال (۱۳۸۳). **هنر مفهومی**. ترجمه مدیا فرزان، چاپ اول، تهران: هنر ایران.

- Brunette, P. & Willes, D. (1994). The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida. **Deconstruction & The Visual Arts**. NewYork: Cambridge University Press. 9-32.
- Derrida, J. (1987). **The Truth in Painting**. Trans: Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press.
- _____ (1998). **Right of Inspection**. Trans: David Wills, New York: Monacelli Press.
- Derrida, J. & Thevenin, P. (1998). To Unsense of Subjectile. **The secret Art of Antonin Artaud**. Trans: Marry Ann Caws. Combridge, MA: Mit Press. 59-157.

- Emerling, J. (2005). Jacques Derrida. **Theory for art history**. NewYork & London: Routledge. 131-143.
- Leeman, R. (2005). **Cy Twombly: A Monograph**. London: Thames & Hudson.
- Mitchell, W.J.T. (1984). What Is an Image? *New Literary History*, 15 (3), 503-537.
- Richards, K. M. (2008). **Derrida Reframed**. London: I.B.Tauris Co. Ltd.
- Schreyach, M. (2017). **History and Desire: A Short Introduction to the Art of Cy Twombly**. https://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1065HYPERLINK "https://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1065&context=mono"&HYPERLINK "https://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1065&context=mono"context=*mono* (Retrieved 12 September. 2019).
- Wolfreys, J. (2007). **Derrida: A Guide for perplexed**. London: continuum.
- URL 1: https://news.artnet.com/market/cy-twomblys-blackboard-painting-may-set-new-auction-record-139431 (access date: 2019/05/15).
- URL 2: https://arthive.com/artists/62418~Sai_Twombly/works/375872~Untitled (access date: 2019/05/20).
- URL 3: https://www.pinterest.com/pin/680395456180132788/ (access date: 2019/05/20).
- URL 4: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/74369/Cy-Twombly-Venus-Adonis (access date: 2019/05/15).
- URL 5: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/nov/30/cy-twombly-review-centre-pompidou-paris#img-4 (access date: 2019/05/10).
- URL 6: https://theartstack.com/artist/cy-twombly/venus-19 (access date: 2019/05/15).
- URL 7: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=331 (access date: 2019/05/13).
- URL 8: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=331 (access date: 2019/05/10).
- URL 9: http://www.khakgallery.com/index.php?articles/articleHYPERLINK "http://www.khakgallery.com/index.php?articles/article&ln=f&id=40"&HYPERLINK "http://www.khakgallery.com/index.php?articles/article&ln=f&id=40"ln=fHYPERLINK "http://www.khakgallery.com/index.php?articles/article&ln=f&id=40"&HYPERLINK "http://www.khakgallery.com/index.php?articles/article&ln=f&id=40"id=40 (access date: 2019/05/20).
- URL 10: http://www.honaronline.ir/fa/tiny/news-116475 (access date: 2019/05/10).
- URL 11: 9%81%D8%B1%DB%8C%D8%AF%D9%258,"http://fardmag.ir/%D9%81%D8%B1%DB%8C%D8%AF%D9%8HYPERLINK "http://fardmag.ir/%D9%81%D8%B1%DB%8C%D8%AF%D9%258,", (access date: 2019/05/18).
- URL 12: http://blog.press.princeton.edu/author/pub-authors (access date: 2019/09/12).

Received: 2019/07/10
Accepted: 2020/01/18

Comparative Analysis of Writing in Aesthetic Action of Cy Twombly and Fereydon Ave according to Derrida's ideas

Farideh Afarin*

Abstract

This research tries to determine the aesthetic position of writing by focusing on the contrast of "writing/image" in the works of Cy Towmbly and Fereydon Ave. Its main issue is finding the writing position based on the relationship between image and text under the aesthetic action of selected artists. This study was carried out by analytical-comparative method. The purpose of the study is reading, adapting and parallelizing Derrida's binary oppositions with the focus on the contrast between speech and writing of two artists in order to provide a basis for reading and of course comparing their individual styles. Interconnected classified concepts such as text and speech, presence and absence, looking and touching are selected from Derrida's ideas. Studying the similarities between the action and the product of aesthetic action of Cy Towmbly and Ave based on Derrida's ideas shows that both texts are used as neural scribble and intertwined lines, affecting and the pressure of the pen stroke, support infrastructure, scribbling the spontaneous writings and the use of scribbling as a barrier to representation. However, there are subtle differences in this tendency and using cultural factors, myths and various rituals between the two artists. The results show that the way of illustrating the works of two artists by crossing the hierarchy of images and writing, and relying on the aspect of the pressure of the pen stroke, uses it writing as the signifying process, presence and absence game and indefinable boundaries of drawing/painting conflicts. Both have distanced from purely visual arts differently based on aesthetic function of writing and with the spontaneous hand movements and touching the way of creating artworks.

Keywords: Writing, Aesthetic Action, Fereydon Ave, Cy Twombly, Jacques Derrida

* Assistant Professor, Faculty of Art, Semnan University, Iran. *f.afarin@semnan.ac.ir*