Clive Bell's Aesthetic Theory of Significant Form in the Light of Piet Mondrian's Neo-Plasticism*

Ali Fallahzadeh[**1] iD, **Zahra Rahbarnia**[2] iD

[1] Assistant Professor, Department of Art Education, Martyrs of Mecca Higher Education Center, Farhangian University, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

(Received: 6 Nov 2023; Received in revised form: 10 Jan 2024; Accepted: 7 Feb 2024)

Although Clive Bell's aesthetic formalism has had a significant impact on development of later modern art theories in the twentieth century, in the last decades its authenticity has been noticeably declined due to many objections raised against it. In spite of significant contributions of scholars to elucidate and resolve shortcomings and ambiguities of Bell's theory of significant form, yet the nature of his key conception 'significant form,' mutually and circularly defined in terms of another controversial term 'aesthetic emotion,' is obscure. In this regard, many vague points in respect to the relationship between aesthetic theory of formalism and modern art can be proposed that need to be addressed. Above all, how Bell's formalism has been construed and employed by Modern theorists and artists, particularly in case of Piet Mondrian as one of the most prominent formalist and modernist pure abstract painters of the first half of the 20th century? Indeed, this article aims at evaluating the authenticity of this hypothesis that ambiguities of Bell's theory of formalism will be resolved, though to some extent, by scrutinizing this theory in the light of Mondrian's theory of Neo-Plasticism; an enriched art theory which is basically shaped by many philosophical doctrines (especially Plato, Hegel, Schopenhauer, and theosophists) and artistic theories (particularly Cubism and De Stijl), artistic movements which they themselves are founded and developed based on tenets of formalism. Therefore, this article aims to further shed light on ambiguities of Bell's theory of significant form. To this end, it firstly attempts to explain the analogies and disparities between Bell's theory and Mondrian's Neo-Plasticism in respect to two key conceptions: significant form and aesthetic emotion, and secondly to further illuminate some of the ambiguities overly discussed by scholars in regard to this polemical theory. The data for this article has been collected by using library research (mainly latest articles and books). However, for the sake of comparison, original and first published version of Bell's theory of formalism, published in his seminal book titled Art, has been used. Analysis and results have been written by using intertextual approach and a descriptive-analytical method to examine Mondrian's account on Bell's key conceptions "aesthetic formalism" and "aesthetic emotion" and the vicious circularity found in their definition. At the end of this article, it becomes evident that there are intimate analogies between Bell's theory of significant form and Mondrian's Neo-Plasticism in respect to conceptions of plastic means (formal elements of his art) and equilibrium, or new harmony. It becomes clear that Mondrian in his writings explicitly refers to Bell's key notions significant form and aesthetic emotion and he defines the former in the light of his Neo-Plastic principles. Moreover, it will be deduced that unlike Bell, Mondrian's rendition of Bell's notions significant form and aesthetic emotion is discharged of any circularity. Lastly, the results of this article clarify the formalist roots of Neo-Plasticism, which have been mostly construed in relation to other artistic theories and philosophical doctrines.

Keywords
Significant Form, Aesthetic Emotion, Formalism, Clive Bell, Piet Mondrian, Neo-Plasticism

Citation: Fallahzadeh, Ali; Rahbarnia, Zahra (2024). Clive Bell's aesthetic theory of significant form in the light of Piet Mondrian's neo-plasticism, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(1), 23-35. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.367786.667207

*This article is extracted from the first author's Post-doctoral Research Proposal, entitled: "A criticism of Roger Fry and Clive Bell's Formalism in relation to Piet Mondrian's theory of Neo-Plasticism" under the supervision of the second author at the Alzahra university in 2023.

** Corresponding Author: Tel:(+98-21) 88446099, E-mail: alifalahzadeh@cfu.ac.ir

نظریه زیبایی‌شناختی فرم معنادار کلایو بل در پرتو مکتب نئوپلاستیسیسم پیت موندریان*

علی فلاح‌زاده[**۱]، **زهرا رهبرنیا**[۲]

[۱] استادیار گروه آموزش هنر، مرکز آموزش عالی شهدای مکه، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۱۵، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸)

چکیده

علی‌رغم نقشِ محوری نظریه فرمالیسمِ کلایو بل در شکل‌گیری نظریاتِ گوناگون هنر مدرن در قرن بیستم، سؤالات بسیاری در این زمینه قابل طرح‌اند که هنوز پاسخ درخوری نیافته‌اند. از جمله مهم‌ترین آن‌ها اینکه این نظریه چگونه نزد هنرمندانِ نظریه‌پرداز مدرن تأویل و تفسیر شده است؟ به عبارتی این مقاله در صدد پاسخ به این پرسش است که آیا ابهامات نظریه فرم معنا دارِ بل در پرتو نظریات هنری مدرن، بویژه مکتب نئوپلاستیسیسمِ پیت موندریان، روشن و مرتفع می‌گردد؟ هدف مقاله حاضر کشف تناظرات و تباینات میان نظریه فرم معنا دارِ کلایو بل و مکتب نئوپلاستیسیزمِ موندریان و ابهام‌زدایی از نظریهٔ فرمالیسمِ بل است. نتایجِ مقاله حاضر با اتکا به روشِ بینامتنی و بر پایه روشِ توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه ای حاصل شده است. بدین ترتیب که مفاهیمِ فرم معنا دار و احساسِ زیبایی شناختی و وجود دور در تبیین این نظریه با ارجاع و قیاس بین نوشته‌های نظری بل و موندریان مورد واکاوی قرار گرفته است. نتایج این پژوهش نشان داد که شباهت‌ها و تناسبات ظریفی بین نظریهٔ فرم معنادارِ بل و مکتب شکل آفرینیِ نو موندریان وجود دارد و تفسیر و تاویل موندریان از نظریه فرم معنا دار، برخلاف بل، عاری از دورِ باطل است.

واژه‌های کلیدی

فرم معنادار، احساس زیبایی‌شناختی، فرمالیسم، کلایو بل، پیت موندریان، نئوپلاستیسیسم

استناد: فلاح‌زاده، علی؛ رهبرنیا، زهرا (۱۴۰۳)، نظریه زیبایی‌شناختی فرم معنادار کلایو بل در پرتو مکتب نئوپلاستیسیسم پیت موندریان، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۱)، ۲۳-۳۵. DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.367786.667207

CC BY NC

* مقاله حاضر به جهت انجام بخشی از تعهدات طرح پسادکتری نخبگان خارج از کشور (پایگاه و زیر نظر نهاد ریاست جمهوری) توسط نگارنده اول بر پایه پروپوزالی که برای این دوره ارائه شده بود و به راهنمایی نگارنده دوم از دانشگاه الزهرا، نوشته شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۸۴۴۶۰۹۹، E-mail: alifalahzadeh@cfu.ac.ir.

مقدمه

بر خلاف نقش کلیدی نظریه «فرمالیسم» بر شکل‌گیری زیبایی‌شناسی مدرن و نقد هنر در قرن بیستم، محبوبیت نظریه کلایو بل[۱] در چند دهه اخیر به‌شدت کاهش یافته است. نظریه «فرمالیسم» (شکل‌گرایی) زیبایی‌شناختی که بدواً توسط کلایو بل (۱۸۸۱-۱۹۶۴) و راجر فرای[۲] (۱۸۶۶-۱۹۳۴) در ارتباط با هنرهای تجسمی ارائه و توسعه یافت،[۳] بیش از هر نظریه مدرن زیبایی‌شناسانه دیگری از جهات مختلف مورد نقد هنرمندان، ناقدان هنر و زیبایی شناسان قرار گرفته و مناقشات زیادی به پا کرده است (Weitz, 2013, 1). نیک زنگویل،[۴] پس از گذشت هشت‌دهه از ارائه این نظریه، با معرفی فرمالیسم تعدیل‌شده[۵] که خود تلاشی برای احیای اصالت کمرنگ‌شده نظریه فرمالیستی بل است، نظر خود را بدین گونه شرح می‌دهد: «فرمالیسم زیبایی‌شناختی دوران سختی را می‌گذراند. در بهترین حالت مورد انتقاد و امتناع و در بدترین حالت مورد سخره قرار می‌گیرد» (Zangwill, 1999, 610).

از انتقاداتِ اصلی وارده بر نظریهٔ بل می‌توان به این موارد اشاره کرد: تعریفِ مبتنی بر دورِ باطلِ[۶] «فرم معنادار» بر پایه واژه احساس زیبایی‌شناختی[۷]، معنای دوپهلو و گنگ واژه فرم معنادار[۸]، عدم توجه به خصوصیات بازنمایانگر در ارزش‌گذاری یک ابژه به‌عنوان اثر هنری، تمایز بین فرم و محتوا، رویکرد ماهیت گرای بل نسبت به تعریف هنر، تمایز قائل شدن بین احساس یا احساساتِ[۹] زیبایی شناسانه و احساساتِ خاص یا فردی در مخاطب، عدم تعمیم‌پذیری نظریه فرمالیستی بل به همه انواع هنر، و ماهیت شهودگرایانه و سوبژکتیو (خاص یا ذهنی) آن. ولی از میان انتقادات وارده به این نظریه، یکی از اصلی‌ترین دلایل مخالفت و کم توجهی نسبت به آن که مرکزیت محوری این نظریه هم بوده، عدم وجود توجیه منطقی و فلسفی جهت تبیین و تأویل مفاهیم کلیدی آن، بویژه تعریف مبتنی بر دورِ باطل واژه مناقشه‌بر انگیز و گنگ، اما کلیدی، فرم معنادار است. هرچند این واژه مبهم و بحث برانگیز که توسط بل ارائه شد به شدت مورد انتقاد زیبایی‌شناسان و منتقدان هنری قرار گرفته، ولی این واقعیت را نمی‌توان از نظر دور انگاشت که این نظریه یکی از اصلی‌ترین جرقه‌ها در پیشرفت هنر مدرن بوده است(Snyman, 1993, 127). در این خصوص، اَن اِلگوود[۱۰] به شایستگی به اهمیت فرم و نظریه فرمالیسم در خلق آثار هنری، نمایش و ادراک جنبه‌های زیبایی شناختی آثار فرمالیستی در هنر معاصر اشاره کرده است (Ellegood, 2013, 84). از این‌رو ضرورت تأمل در ریشه‌های فرمالیستی نظریه فرم معنا دار بل در نظریات هنری مدرن از اهمیت ویژه ای برخوردار است که نهایتاً به درک آثار انتزاعی در دوران معاصر هم کمک شایانی خواهد کرد.

از این‌رو این مقاله در وهله اول در صدد پاسخگویی به این سؤال کلیدی است که نظریه فرمالیستی بل، به‌ویژه مفاهیم کلیدی آن «فرم معنادار» و «احساس زیبایی‌شناسی» چگونه در مکاتب مدرن هنری بویژه هنر انتزاعی ناب موندریان که به‌عنوان الگوی اصلی هنر مدرن در نیمه اول قرن بیستم برای این مقاله انتخاب شده، تأویل و تفسیر شده است؟ در وهله دوم، این مقاله در پی یافتن تناظرات و تباینات بین نظریه فرم معنا دار بل و مکتب نئوپلاستیسیسم، که از این پس بر اساس ترجمه رویین پاکباز از این واژه مکتب «شکل‌آفرینی نو» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۶۰۸) استفاده خواهد شد، است.

به‌منظور پاسخگویی به سؤالات مذکور، این مقاله نظریه بل را در پرتو مکتب هنری شکل آفرینی نو پیت موندریان، که خود یکی از مهم‌ترین و بالغ‌ترین نظریات موجود در هنر مدرن می‌باشد، بررسی می‌کند. نقطه عزیمت پژوهش نیز بر تحلیل فرضیه زیبایی شناختی بل و خاصه نظریه فرم معنادار که در کتابش با عنوان *هنر در سال* (۱۹۱۴) برای اولین‌بار به طبع رسید و نوشته‌های نظری موندریان، استوار است. علاوه بر این، هدف دوم این مقاله که از طریق تحقق هدف اول حاصل می‌شود، بررسی و تبیین بنیاد فرمالیستیِ نقاشی شکل آفرینی نو در چهارچوب نظریه فرم معنادارِ بل است که تاکنون این جنبه از هنر شکل آفرینی نو واکاوی نشده است. قابل ذکر است که دلیل انتخاب مکتب شکل آفرینی نو علاوه بر اهمیت والای این سبک هنری در به اوج رساندن هنر مدرن به قله رفیع آن، هم زمانی تقریبی شکل‌گیری این سبک (گسست موندریان از نقاشی بازنمایانگر به انتزاع ناب هندسی) با سال‌های نگارش *فرضیه زیبایی شناختی* (۱۹۱۴) کلایو بل است.

روش پژوهش

روش گردآوری اطلاعات با اتکا بر منابع کتابخانه‌ای (نوشته‌های نظری بل و موندریان به انضمام کتب و مقالات نگاشته‌شده درباره این دو نظریه) بوده است. نتایج این مقاله بر پایه روش بینامتنی[۱۱] برای یافتن تناسبات و تباینات بین مفاهیم کلیدی فرم معنا دار و احساس زیبایی‌شناختی بل و مؤلفه‌های نظری مکتب شکل‌آفرینی نو موندریان به انجام رسیده است. بدین معنی که نوشته‌های نظری-فلسفی موندریان در ارتباط با مکتب شکل آفرینی نو با عنایت به مفاهیم کلیدی مرتبط با نظریه فرم معنادار بل مورد واکاوی دقیق قرار گرفته اند تا ریشه‌های عقاید موندریان نسبت به نظریه بل روشن شود. برای کسب موثق‌ترین نتایج ممکن، در هر دو سوی طیف (نظریه فرم معنا دار و مکتب شکل‌آفرینی نو) همه کتب و مقالات مرتبط و نظریات محققان مطالعه‌شده و از نظر دور نمانده‌اند. در نهایت، نتایج تحقیق بر اساس روش توصیفی-تحلیلی تدوین شده است.

پیشینه پژوهش

در بین تحقیقات پیشین، هیچ پژوهش مستدلی در خصوص تبیین ریشه‌های نظریه فرم معنا دارِ مکتبِ شکل آفرینی نو موندریان یافت نشد. از میان محققان ایرانی که به بررسی نظریه فرمالیسم کلایو بل، به ویژه مفهوم فرم معنا دار، پرداخته اند، مریم بختیاریان (۱۳۹۳) در مقاله «فرمالیسم از نگاه کلایو بل و نیکلاس لومان» در پی آن است که با معرفی و واکاوی فرمالیسم تعدیل شده نیکلاس لومان جایگزینی بهتر برای نظریه فرم معنادارِ بل پیشنهاد کند. در پژوهشی تقریبا هم راستا با تحقیق مذکور، فرمالیسم زیبایی‌شناختی، واکنش‌ها و راه‌حل‌ها ، به بررسی مشکلات فرمالیسم زیبایی‌شناختی کلایو بل در قیاس با دو نظریه ضد فرمالیسم[۱۲] و فرمالیسم تعدیل شده پرداخته اند.

از میان منابعی که نظریه فرم معنادار بل را به‌طور متمرکز نسبت به هنر مدرن سنجیده‌اند، مریم مقصودلو و سید مهدی نورانی (۱۳۹۷)

در مقاله «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهاوس) آلمان» از دیدگاهی تجسمی به بررسی تأثیرات سبک فرمالیسم بر مکتب دیزاین باهاوس پرداخته اند. ولی در این پژوهش مؤلفان بطور اجتناب‌ناپذیری (با توجه به مرتبط‌بودن مقاله به حوزه گرافیک) بر روی جنبه ساختارگرایانه فرمالیسم روسی و تمایز بین فرم و محتوا تأکید داشته اند تا نظریه فرم معنا دارِ بل در حیطه هنر نقاشی. در این باب، علی فلاح زاده و زهرا رهبرنیا (۱۴۰۱) در مقاله «انطباق تحولات نظری پیت موندریان با عناصر نقاشی نئوپلاستیک طی بازه زمانی ۱۹۲۷ تا ۱۹۴۴» محققان با رویکردی مدرنیستی (گرینبرگی) به بررسی تحولات دیدگاه زیبایی‌شناسانه موندریان پرداخته است. در پژوهشی تقریباً مشابه، مریم جمالی (۱۳۹۴) در مقاله «مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن» به بررسی تأثیر مفاهیم فرم و فرمالیسم در هنرهای تجسمی در هنرِ مدرن پرداخته است. اگرچه رویکرد این تحقیق بدیع است، در این مقاله مفاهیم فرمالیستی از دیدگاهی فلسفی مرتبط با فلسفه کانت مورد تفحص قرار گرفته است و تأکید ویژه محقق بر مسئله فرم و محتوا و تعاریف مختلف فرم در ادوار مختلف تاریخی است.

شایان ذکر است که نظریه فرم معنادار بل توسط محققان خارجی بسیاری عمیقاً موشکافی و مورد نقد قرار گرفته است. به‌طورکلی می‌توان این تحقیقات را به دو دسته اصلی تقسیم کرد: به عقیده گروه اول، که در میان آن‌ها می‌توان به محققانی همچون رابرت استکر،[۱۳] نوئل کارول[۱۴]، روزالیند اکمن[۱۵] و نایجل واربرتون[۱۶] اشاره کرد، مفهوم «فرم معنادار» به شکل وابسته و مبتنی بر دورِ باطل در ارتباط با واژه مناقشه انگیز دیگری به نام «احساس زیبایی‌شناسی» تبیین شده است، و به همین جهت این نظریه در تعریف خود دورِ واضحی داشته و نتیجتاً معنای هیچ کدام از دو واژه مذکور به روشنی تبیین و تشریح نشده است. گروه دوم شامل محققانی همچون رابی میگر[۱۷]، الیوت[۱۸]، توماس مک لافلین[۱۹]، ویلیام بای واتر[۲۰] و یوهان اسنایمن[۲۱] می‌شود. اگرچه این پژوهشگران هم بر تعریف مبتنی بر دور نظریه فرم معنا دار صحّه گذاشته‌اند، ولی اهتمام ویژه‌ای در توجیه و تعدیل مناقشات وارده به این نظریه داشته‌اند.

علی‌رغم نظرات و رویکردهای متباین نسبت به نظریه فرم معنادارِ بل، در همه آن‌ها نقطه مشترکی هست و آن تحلیل کاستی‌ها و معایب این نظریه از دیدگاهی فلسفی و با اتکا به نوشته‌های خود اوست. هرچند اندیشمندانی از جمله کارول، استکر، واربورتون و جورج دیکی سعی در توجیه و شفاف‌سازی نظریه فرم معنادار و احساس زیبایی‌شناختی بل داشته‌اند، اما چیستی و ذات اصلی این نظریه در پرتو نظریات مدرنیستی هنر مدرن تبیین نشده است. در نتیجه این مقاله سعی در رفع خلأ موجود در تحقیقات پیشین در ارتباط با بررسی نظریه فرم معنادارِ بل در پرتو مکتب مدرنیستی شکل‌آفرینی نو موندریان دارد.

جالب توجه است که در آن سوی طیف هم، محققان بسیاری همچون میشل سوفور،[۲۲] جان میلنر[۲۳]، کارل بلوتکمپ[۲۴]، ایو الن بویز[۲۵] و کرمیت چامپا[۲۶] نقاشی‌های شکل‌آفرینی نو موندریان را در پرتو عقاید مدرنیستی سبک‌های هنر مدرن همچون «کوبیسم» و دِ استایل[۲۷] و غالباً با رویکردی گرینبرگی (با توجه با مؤلفه‌های سطح گرایی و تجرید فرم بازنمایانگر) مورد مطالعه قرار داده‌اند. مضاف بر این پژوهشگرانی همچون هری کوپر[۲۸]، مارک چیتام[۲۹]، تیم ترلفال[۳۰]، جان گلدینگ[۳۱] و ایچی توساکی[۳۲] به بررسی ریشه‌های فلسفی (غالباً هگلی یا تئوسوفیکی) و یا ماهیت گرایانه هنر شکل آفرینی نو پرداخته اند. با وجود رویکردهای مختلف پژوهشگران، این تحقیقات در یک چیز مشترکند و آن تحلیل نقاشی‌ها یا نوشته‌های نظری موندریان از منظر تاریخی یا نظری با اتکا به عقاید فلسفی (بویژه افلاطونی، هگلی، و تئوسوفیکی) یا نظریات هنری (کوبیسم یا دِ استایل) بوده که او خود نیز در نوشته هایش به آن‌ها اشاره کرده است. ولی در هیچ یک از تحقیقات پیشین، نظریه فرم معنا دارِ بل در رابطه با نظریه شکل آفرینی نو تبیین نشده است.

مبانی نظری پژوهش

در اینجا لازم است تا پیش از آغاز تحلیل، تعریفی موجز از نظریه فرمالیسمِ بل در نظر داشته‌باشیم. بطور کلی فرمالیست‌ها،[۳۳] بویژه در حیطه هنرهای تجسمی، در ارزشگذاری و تجربه ابژه ای به‌عنوان اثر هنری، فرم (در هنر نقاشی: نحوه ترکیب بندی و چیدمان خطوط، رنگها، فرم و روابط بین آن‌ها) و ادراک حسی نسبت به فرم را ارجح بر محتوا و دیگر ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه (خصوصیات بازنمایانگر و توصیفی، ویژگی‌های بیانی، زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی ابژه هنری، زمینه زندگی‌نامه‌ای هنرمند، و از این دست) در نظر می گیرند.(Gall, 2016, 85) بل در فرضیه زیبایی شناختی خود در پی یافتن ویژگی مشترک (فرم معنادار) بین همه آثار هنری است که حالت خاص زیبایی شناسانه، که آن را «احساس زیبایی شناختی» می‌نامد، در مخاطب بر می انگیزد. از آنجا که معیار کلایو بل برای ارزش گذاری هنر ایجاد احساس زیبایی شناسی در مخاطب است و این احساس زیبایی شناسانه تنها در مواجهه با فرم معنا دار در مخاطب ایجاد می‌شود و بل برای هیچ یک از این دو واژه تعریفی شفاف و قانع‌کننده ارائه نکرده است، این نظریه مبتنی بر دورِ باطل است.

مفهوم دیگری که آشنایی با آن پیش از آغاز تحلیل لازم است، مکتب و سبک نئوپلاستیسیم است. کلمه دو قسمتی Neo-Plastic یا new plastic معادلی انگلیسی از واژه ای هلندی[۳۴] است که موندریان در نوشته‌هایی که به زبان هلندی نوشته، از آن استفاده کرده است. بخش اول این واژه به معنای جدید است. ولی قسمت دوم این واژه ترکیبی نیاز به توضیح بیشتری دارد. موندریان کلمه هلندی *beelding* را از کتاب شوئنمیکرس *تصویر جدید از جهان*[۳۵] وام گرفت (Seuphor, 1956, 133-4). بطور کلی، واژه نئوپلاستیک به نوعی دوباره ساختن فرم و یا ارائه تصویری نو از جهان و طبیعت (فرم‌های قابل شناسایی یا تجسم پذیر در طبیعت) اشاره دارد که در واقع تصویری از جوهره نادیدنی همه فرمها و پدیده‌ها (قوانین تغییرناپذیر[۳۶] هستی: تعادلِ[۳۷] عام و جهانشمول) می‌باشد. (فلاح‌زاده، ۱۳۹۹ب، ۱۷-۱۸).

نهایتاً، واژه اسباب یا عناصر پلاستیک[۳۸] که موندریان در مقالاتی که به زبان هلندی نوشته از واژه *beeldingsmiddelen* استفاده کرده، نیاز به توضیح دارد. با عنایت به واژه *beelding* که به معنای دوباره ساختن فرم است، این واژه به عناصر بصری بغایت منتزع شده نقاشی شکل آفرینی نو که برای نمایش و بیان تعادل و وحدت جهانشمول[۳۹] ضروری اند، اطلاق می‌شود. نزدیکترین واژه‌های پیشنهاد شده برای واژه پلاستیک صورت‌یافتن،[۴۰] به فرم درآوردن[۴۱] و ملموس‌بودن، جرم و حجم[۴۲] هستند. (Edwards & Wood, 2004, 255) با این وجود، در این مقاله برگردان

فارسی عناصر سازنده تصویری[۴۳] بر پایه ترجمه اخیر محقق هلندی لوییس وین از این واژه (Veen, 2017, 6)، مورد استفاده قرار گرفته است.

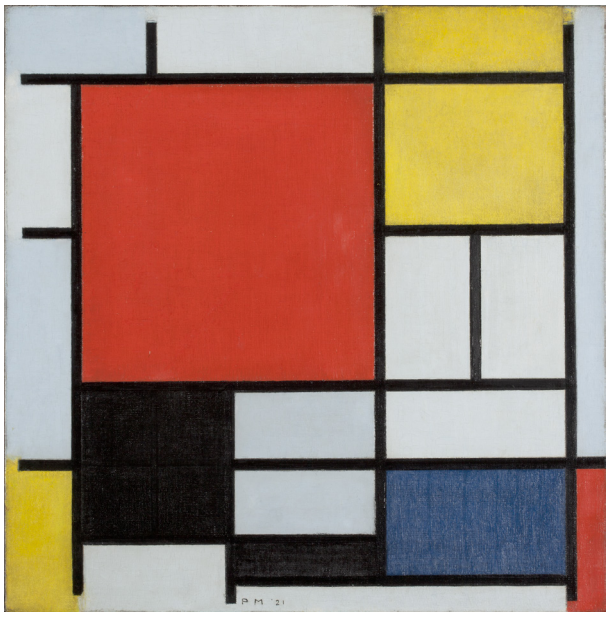
نگاهی اجمالی بر هنر و «نظریه شکل آفرینی نو» موندریان

پیش از تحلیل نوشته‌های نظری-فلسفی موندریان در پرتو نظریه فرم معنادارِ بل، لازم است از رویکرد معنویت گرا و متافیزیکی او نسبت به هنر آگاه باشیم. موندریان در نوشته‌های خود به کرات به دو مفهوم «هنر قدیم» و «هنر جدید» اشاره می‌کند و این دو نوع هنر را از هم تمیز می‌دهد. از دیدگاه او هنر قدیمی دلالت بر هنر طبیعت‌گرا و فیگوراتیو، بالاخص نقاشی بازنمایانگر، دارد که محصول استیلای (هژمونی) بلند مدتِ آگاهی خاص یا فردی بر آگاهی عام و جهانشمولِ انسان هاست. در حالیکه اصطلاح هنر جدید که از مفاهیم آرمان گرایانه مکتب دِ استایل وام گرفته شده، اشاره به سبک انتزاعی محض نقاشی شکل‌آفرینی نو دارد. او بر این باور است که هنر جدید در نقطه مقابل نقاشی بازنمایانگر قرار داشته و آفرینش و درک زیبایی آن مستلزم مجهز بودن بشر به آگاهی عام، متعالی شده و جهانشمول است (Mondrian, 1931, 248). از نقطه‌نظر موندریان، هنر شکل‌آفرینی نو و اصول فرمال آن در واقع بر پایه قوانین باستانی و تغییرناپذیر جهان (وحدت عام و جهانشمول جهان هستی) بنا نهاده شده که قابلیت ایجاد و تحقق یک زندگی سعادمند، فرهنگ عام و متعالی، و مدینه فاضله ای با تمام آرمانهای انسانی (برابری، برادری، تعادل، وحدت، عدالت و غیره) را داراست.

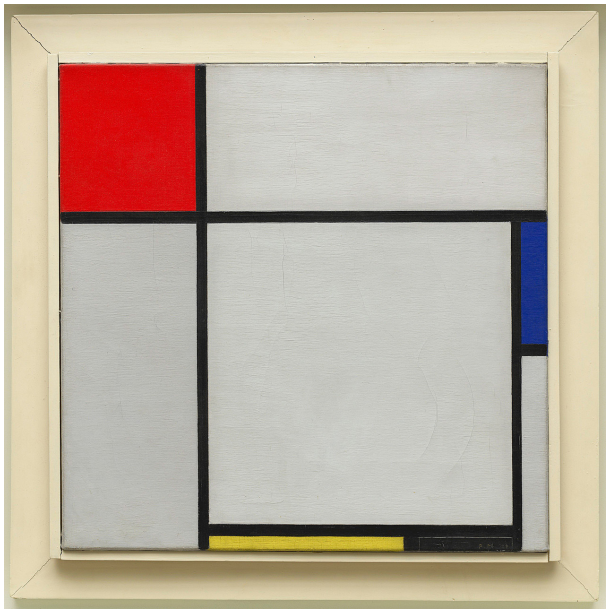
بر اساس تحقیقات پیشین و نوشته‌های موندریان امروزه نیک می‌دانیم که نظریه شکل آفرینی نو منبعث از مکاتب فلسفی و هنری همچون تئوسوفی، هگل، افلاطون، کوبیسم و دِ استایل است. او از یک سو تحت تأثیر ایده‌های تئوسوفیست‌هایی مثل اِم. اچ. جِی. شوئنمیکرس[۴۴] و هنرمندان سبک دِاستایل، الفبای تجسمی خود، عناصر سازنده تصویری، را در انتزاعی ترین و ناب ترین حالت خود بصورت خطوط عمودی و افقی (خطوط مستقیم قائم بر هم)، سه رنگ اصلی (قرمز، زرد، آبی)، سه بدون رنگ[۴۵] (سفید، خاکستری و سیاه: به‌عنوان تفسیری دوبُعدی از فضای سه‌بُعدی) و پلان‌ها یا سطوح مسطح چهارگوش تعریف می‌کند (فلاح‌زاده و رهبرنیا، ۱۴۰۱، ۶۳). از سوی دیگر تحت تأثیر عقاید فلاسفه هگلی اندیشمندانی همچون جرارد بولند[۴۶] و به خصوص دیالکتیک اضدادِ هگل، او این عناصر به نهایت تجریدیافته و پالایش‌شده از هرگونه آگاهی و بیان فردی (خاص) نقاشی را به‌عنوان اضداد دوگانه (خط افقی در برابر خط عمودی، رنگ در برابر بدون رنگ، سطوح کوچکتر چهار گوش در برابر سطوح بزرگتر، و غیره) بر روی بوم تعریف کرد (فلاح‌زاده، ۱۳۹۹الف، ۶۳). در نقاشی‌های شکل‌آفرینی نو (تصاویر ۱-۲) او چنین عناصر تجرید یافته از طبیعت را در قالب سطوح تخت چهارگوش رنگی و بدون رنگی که توسط خطوط عمودی و افقی مشخص، یا به قول موندریان تعیین،[۴۷] شده‌اند، ترکیب‌بندی[۴۸] کرده است. در حقیقت او با استفاده از ناب ترین عناصر سازنده تصویری، تعادل (هارمونی) و وحدت جهانشمول را که از طریق برهمکنش و خنثی سازی این اضداد دوگانه حاصل می‌شود، در عیان‌ترین حالت خود بیان و متعیّن ساخته است.

نظریه فرم معنادار کلایو بل

کلایو بل فرضیه زیبایی‌شناختی خود را با ادعای وجود یک احساس خاص آغاز می‌کند که تنها با تعمق مخاطب در آثار هنری ایجاد می‌شود. بل چنین احساس یا عاطفه ویژه‌ای را که صرفا در مواجهه حسی و ادراکی ناظر با اثر هنری در او بر انگیخته و ایجاد می‌شود احساس زیبایی‌شناختی می‌نامد. او سپس می‌کوشد تا با استدلال دیگری سرچشمه‌ای را بیابد که موجد برانگیختگی چنین احساس زیبایی‌شناختی در مخاطب است. او چنین احتجاج می‌کند که چنین حس زیبایی شناختی توسط یک کیفیت ویژه و مشترک که در تمامی آثار هنری ذاتاً[۴۹] موجود است در ناظر به وجود می‌آید و آن را «فرم معنادار» می‌نامد. طبق دیدگاه بل، فرم معنادار کیفیتی ذاتی و ضروری در آثار هنری است و وجود آن نه تنها یگانه معیار برای هنر بودن یک شیئ است بلکه سنگ محکی برای تشخیص هنر از غیر هنر



تصویر ۱. ترکیب‌بندی با قرمز، زرد آبی و سیاه، پیت موندریان، ۱۹۲۰ م.، رنگ روغن بر بوم، ۵۹/۵ × ۵۹/۵ سانتی‌متر. مأخذ: (URL1)



تصویر ۲. ترکیب‌بندی با قرمز، زرد، سیاه و آبی، پیت موندریان، ۱۹۲۹ م.، رنگ روغن بر بوم، ۴۵/۱ در ۴۵/۳، سانتی‌متر. مأخذ: (URL 2)

است. او فرم معنادار را در قلمروی محدود نقاشی به مثابه نحوه چیدمان و ترتیب و روابطِ خاص بین خطوط و رنگ‌ها تعریف کند که به شکل خاصی ترکیب شده‌اند.

> *در هر اثر هنری، خطوط و رنگ‌ها به شکل خاصی ترکیب شده‌اند، این فرم‌های خاص و روابط بین فرم‌ها احساس زیبایی‌شناختی ما را بر می‌انگیزند. من این روابط و ترکیب‌های خطوط و رنگ‌ها و این فرم‌های زیبایی‌شناسانه محرک [احساس زیبایی‌شناختی] را فرم معنادار نامگذاری می‌کنم و این فرم معنادار تنها کیفیت مشترک بین همه آثار هنرهای تجسمی است.* (Bell, 1914, 8)

بنابراین، برای درک جامع و درستی از نظریه فرمالیستی بل، لازم است دو مفهوم فرم معنادار و احساس زیبایی‌شناختی را در رابطه با یکدیگر تبیین کنیم و یکی بدون دیگری قابل شناخت و تشریح نمی‌باشد. در حقیقت، برای بل معناداریِ فرم در چگونگی همنشینی، و نظم و ترتیب خاص عناصر بصری اثر تجسمی نهفته است و این ترتیب و روابط خاص عناصر بصری است که احساس زیبایی‌شناختی را در ناظر بر می‌انگیزد. به همین علت است که بل فرم معنادار را «روابط معنا دار فرم»[۵۱] نیز می‌نامد. (Ibid.)

با درکی کلی از نظریه فرم معنادارِ بل، اکنون قادریم به تحلیل این نظریه در پرتو مکتب شکل آفرینی نو موندریان بپردازیم. برای تسهیل در فهم تناظرها و تفاوت‌های این دو نظریه لازم است ترتیبی که مفاهیم فرضیه زیبایی شناسی بل بر اساس آن استوارند (۱. برانگیخته شدن احساس زیبایی‌شناسی در مخاطب، ۲. به علت مواجهه و درک فرم معنادار در اثر هنری) را در نظر گرفت. بنابراین، ابتدا تفسیر و برداشت موندریان از واژه احساس زیبایی‌شناسی بل را مورد واکاوی قرار داده، و سپس دیدگاه او را در باب مفهوم فرم معنادار در پرتو مکتب شکل آفرینی نو مورد تفحص قرار می‌دهیم.

یافته‌های پژوهش

احساس زیبایی‌شناختی بل در مکتب شکل آفرینی نو موندریان

موندریان در نوشته‌های خود به وضوح به واژه و مفهوم احساس زیبایی‌شناختی بل اشاره کرده است. قابل ذکر است که او برخلاف بل، تنها واژه احساس زیبایی‌شناختی را در نوشته هایش بکار نبرده و در برخی موارد از مفاهیمی همچون احساسات زیبایی شناسی[۵۲] یا احساس جهانشمول[۵۳] نیز استفاده کرده که به همان معنای احساس یا عاطفه زیبایی‌شناسانه بل بکار رفته اند. موندریان این‌گونه احتجاج می‌کند که هنر جدیدش نمایش یا بیانی تصویری از احساس زیبایی‌شناختی است. به زعم او، هنرمند تنها با اتکا به بیانِ جهانشمولِ آگاهی و فاهمه خویش قادر است فرم‌های طبیعی را در قالب یک زبان انتزاعی محضِ مجسم به تصویر بکشد. در نتیجه او بر این باور است که هنرشکل آفرینی نو، محصول بیان زیبایی شناسانه احساسات فردی و خاص هنرمند نیست. بلکه هنر جدید، از عواطف جهانشمول و عینی (عام) هنرمند نشات گرفته و تجلی گر این گونه از احساسات است. در همین رابطه او احساس زیبایی شناختی را این گونه تاویل می‌کند:

> *گرچه هنر [جدید] بیانی تصویری [شکل‌آفرینی] از احساس زیبایی‌شناختی ماست، اما نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که هنر تنها بیان زیبایی‌شناسانه احساسات خاص یا فردی ماست. یعنی هنر می‌تواند همچنین بیان مستقیم امر جهانشمول در ما باشد که دقیقاً همان ظاهر [تعیّن یافته] امر جهانشمول در بیرون از ماست.* (Mondrian, 1920, 134)

جالب توجه است که برخلاف موندریان که عواطف زیبایی‌شناختی را در رابطه با هنرمند و به‌عنوان یک عامل بنیادین برای خلق اثر هنری تفسیر می‌کند، بل غالبا آن را در ارتباط و وابسته به زیبایی‌شناس یا ناظر (مخاطب) تعریف می‌کند. بنابراین، این گونه استنتاج می‌شود که کلایو بل احساس زیبایی‌شناختی را به مثابه توجه زیبایی‌شناختی[۵۴] یا نگاه زیبایی شناسانه تأویل و تبیین می‌کند تا یک احساس خاص زیبایی شناسانه. چنین استدلالی درتناظر با نظر جورج دیکی[۵۵] است که احساس زیبایی‌شناختی در نظریه بل را در واقع یک نگرش زیبایی‌شناسانه می‌انگارد. به عقیده دیکی نظریه بل زمانی معتبرتر می‌نماید که تمایزی را که او فی مابین عاطفه یا احساسات زیبایی شناسانه و احساسات فردی (خاص) مخاطب قائل است را در ارتباط با مفهوم نگرش یا توجه زیبایی شناسانه درک کنیم.(Dickie, 1965, 141) نظر کارل گولد نیز در باب مفهوم احساس زیبایی شناختی بل جالب توجه است که به این نکته مهم اشاره می‌کند که بل دو مفهوم ادراک زیبایی شناسی[۵۶] و «لذت حاصل از آن» را با یکدیگر خلط می‌کند در حالیکه بل می‌بایست لذت زیبایی شناسانه را در تعریفش از احساس زیبایی شناختی دخیل نمی کرد (Gould, 1994, 131) در اینجا این گونه استدلال می‌شود که نظرات دیکی و گولد اساساً به این دلیل مطرح شده که بل در نوشته‌های خود تفسیر واضحی از عواطف زیبایی‌شناختی ارائه نکرده و بیش از هر چیز دیگر درباره ملزومات بینشِ شهودی نگرشِ زیبایی‌شناسانه نسبت به آثار هنری و چگونگی ادراک اثر هنری توسط مخاطب بحث خود را بسط داده است. ولی جدای از نظرات دیکی و گولد که خود نیازمند پژوهشی مستقل است، در این مقاله احساس زیبایی‌شناختی، چنانکه موندریان نیز در نوشته‌هایش به آن اشاره کرده و آن را در نقطه مقابل احساسات فردی (خاص) قرار می‌دهد، در مقام و معنای کلی یک احساس که واجد نقش مهمی در درک و ارزش گذاری اثر هنری و تشخیص هنر از غیر هنرست، ملحوظ شده است.

احساس زیبایی‌شناختی به مثابه نسخه جهانشمولِ احساس زیبایی

چنانکه از نوشته‌های موندریان بر می‌آید، او نقش مهمی برای احساس در هنر قائل است. از نظر او ذات و جوهره هنر چیزی است که احساس زیبایی [فردی] ما را بیان می‌کند یا بر می‌انگیزد (Mondrian, 1938, 302). موندریان درست مانند بل نتیجه می‌گیرد که جوهره نادیدنی هنر، زیبایی یا حقیقت ناب و جهانشمول، را نمی‌توان تعریف یا بازنمایاند و این جوهره متافیزیکی در هنر بازنمایانگر که موضوع و نمایش فرم توصیف گر در آن غالب است به شکلی خاص و فردی بیان شده و بنابراین شامل یک محتوای خاص (شخصی)، توصیفی و محدود است. او بر این باور است که هرچه از دیدگاه و آگاهی فردی و خاص (سوبژکتیو) فاصله بگیریم و آن را به دیدگاهی عینی و جهانشمول تعالی بخشیم، آن جوهره نادیدنی و جهانشمول هنر با اتکا به بینش شهودی مخاطب کامل تر و بهتر درک می‌شود (Ibid.).

موندریان در نوشته‌های خود دو نوع احساس را تبیین و از هم تمیز می‌دهد: احساس زیبایی[۵۷] و احساس زیبایی‌شناختی. چنانکه خواهیم گفت، این دو نوع احساس به ترتیب متناظر با دو نوع احساس ای

هستند که بل در نوشته هایش از آن یاد کرده است: احساسات زندگی[۵۸] (احساسات شخصی و فردی زندگی روزمره) و احساس زیبایی‌شناختی. از منظر موندریان، جوهره همه انواع هنر -چه بازنمایانگر و چه غیربازنمایانگر - همان احساس زیبایی است: بگذارید منشاء اثر هنری را [چنین] در نظر بگیریم: احساس زیبایی (Mondrian, 1919-20, 84). در حالیکه که او احساس زیبایی‌شناختی که بل از آن یاد می‌کند را به‌عنوان نسخه‌ای پالایش یافته، متعالی و جهانشمول شده از احساسِ زیبایی تعریف می‌کند. به همین سبب است که موندریان احساس زیبایی را به بینش خاص و فردی نسبت می‌دهد، درحالیکه احساس زیبایی‌شناختی برای او یک تعیّن و هوّیت جهانشمول دارد که تنها تحت نگرشی زیبایی‌شناسانهِ متعالی‌شده و عینی نسبت به اثر هنری برانگیخته می‌شود. در این خصوص، او خصوصیات احساس زیبایی شناختی را که تنها به شکلی کامل در مواجهه با هنر شکل آفرینی نو تحریک و برانگیخته می‌شوند را اینچنین معرفی می‌کند: هنرمند مدرنیست حقیقی آگاهانه انتزاعی بودن احساس زیبایی را درک می‌کند: او آگاهانه احساس زیبایی‌شناختی را به‌عنوان امری [احساسی] عالم‌شمول و کیهانی در می‌یابد (Mondrian, 1917, 28). در واقع او در این نقل‌قول کوتاه بر این امر تأکید دارد که هنر جدیدش، یا سبک هنری شکل آفرینی نو، نمی‌تواند با احساسات خاص و فردی (احساساتِ زندگی که بل از آن یاد می‌کند) متجلی و بیان شود. او احساس زیبایی که بر پایه فرمهای طبیعی و توصیف گر (غیر انتزاعی) در نقاشی بازنمایانگر (چنانکه از آن به‌عنوان نقاشی خلق شده به سیاق طبیعت[۵۹] نیز یاد می‌کند) برانگیخته می‌شود را خاص، شخصی و فردگرایانه می‌انگارد. او این‌گونه احتجاج می‌کند که احساس زیبایی نمی‌تواند در مخاطب حسی بلند مدت و عمیق از رضایتمندی یا لذت زیبایی شناسانه ایجاد کند و تنها احساس جهانشمول یا احساس زیبایی شناختی، یارای ایجاد لذت زیبایی‌شناسانه عمیق و پایدار در مخاطب را داراست (Mondrian, 1919-20, 113).

تناظرات و تباینات عقاید موندریان نسبت به مفهوم احساس زیبایی‌شناختی بل

فارغ از برخی اختلاف‌های جزئی مذکور بین موندریان و بل نسبت به مفهوم احساس زیبایی‌شناختی، موندریان همچون بل ادعا می‌کند چیزی[۶۰] وجود دارد که احساس زیبایی‌شناختی ما را در مقام مخاطب بر می‌انگیزد و این چیز، یک شیء را به مقام هنر نائل می‌کند. او تأکید می‌کند که هنر، خاصه نقاشی شکل‌آفرینی نو، تنها با توسل به احساس جهانشمول (احساس زیبایی‌شناختی) بیان می‌شود که بر پایه دیدگاه اجتماعی-فرهنگیِ او یک بیانِ زیبایی‌شناختی از واقعیت به طور همسان در هنر و زندگی است. او اینچنین احساس زیبایی شناختی را در ارتباط با فرم معنا دار تبیین می‌کند:

> *احساس زیبایی‌شناختی یک عامل و اصل در هنر است. هم بیان نو از فرم[بیان انتزاعی فرم] و هم روشی که یک اثر هنری به مدد آن اجرا می‌شود شامل «چیزی» است که احساس [زیبایی‌شناختی] ما را بر می‌انگیزد و آنرا تبدیل به هنر می‌کند. البته باید تأکید کنیم که هنر از طریق احساس جهانشمول بیان می‌شود و تجلی از احساس فردی نیست. [هنر] بیانی زیبایی‌شناسانه از واقعیت و انسان‌هاست که توسط ادراک جهانشمول فهم می‌شود.* (Mondrian, 1938, 347)

همانند موندریان، بل در فصل اول کتاب خود هنر جایی که فرضیه زیبایی‌شناسی‌اش را مطرح می‌کند، این‌گونه نتیجه می‌گیرد که یافتن چیزی به‌عنوان کیفیت خاص و مشترک اشیاء که احساس زیبایی‌شناختی را در ناظر برمی انگیزد برای پاسخ به مسئله زیبایی‌شناسی ضروری است. به زعم بل، اولاً یک شیء تنها در صورتی می‌تواند اثر هنری باشد که چنین کیفیت ذاتی و منحصربه‌فردی داشته باشد (فرم معنادار) و دوماً اگر شیئ حائز چنین کیفیت خاص و منحصر به فردی باشد، حتی اگر در میزان اندک هم باشد، آن اثر هنری است: «کیفیتی هست که بدون آن اثر هنری وجود ندارد، داشتن چنین کیفیتی، در مقادیر اندک هم، هیچ اثری بی‌ارزش نیست» (Bell, 1914, 7-8). نظر موندریان در مورد مفهوم و چیستی دو نوع از احساسات، احساس زیبایی و احساس زیبایی‌شناختی مشابه بحثی است که بل در فصل اول کتابش با عنوان فرضیه زیبایی‌شناسی‌اش در مورد دو نوع احساسات زندگی و احساس زیبایی‌شناختی به میان آورده است.

بل، نتیجه می‌گیرد که برای درک ارزش زیبایی شناسانه یک اثر هنری نباید بر دانش، ایده‌ها یا عواطف فردی خود که وابسته به زندگی روزمره هستند تکیه کنیم،[۶۱] بلکه باید از «دنیای فعالیت انسانی» به «دنیای تجلیل [وجد] زیبایی‌شناسی» سفر کنیم (Ibid., 25). مشابه نظر بل، موندریان بر اساس دیدگاه شهود گرایانه اش به ادراک هنر نتیجه می‌گیرد که احساسات فردی و ذهنی (سوبژکتیو) که به زندگی و فعالیت‌های روزمره مرتبط‌اند، جهت شناخت ارزش حقیقی جهان‌شمول هنر جدید، شکل آفرینی نو، کافی نیست:

> *اولین چیزی که باید فهمیده شود این امر است که هنر سرگرمی صرف، یا التذاذ زندگی روزمره، یا یک بیان ساده از زندگی نیست، در عوض [هنر] بنیاد زیبایی‌شناسانه حیات و وحدتی کامل است و بطور کلی از هر ظلم و جور [عدم تعادل بین اضداد دوگانه] عاری است.* (Mondrian, 1939-40, 321)

اگر چه نزد موندریان، همچنان که بل می‌پندارد، رابطه‌ای تنگاتنگ بین هنر شکل‌آفرینی نو و نسخه‌ای جهانشمول از زندگی است که از هر ظلم و سرکوبی (ذهنیت خاص، امور و احساسات فردی زندگی روزمره و نا تعادلی بین اضداد دوگانه) عاری است، اما موندریان و بل هر دو بر این نظرند که عواطف فردی که وابسته به زندگی یا متعیّن در زندگی روزمره اند مانعی برای تحقق و ادراک ارزش زیبایی‌شناختی جهانشمولِ آثار هنری هستند.

دیگر آن که «چیزی» که در نقل قول اخیر موندریان از آن یاد می‌کند در واقع فرم معنا دار بل است. در حقیقت وجود آن چیز است که شیئ ای را به مقام هنر تعالی می‌بخشد. اکنون وقت آن است که به دیدگاه موندریان در باب چیستی فرم معنادار بل یا آن «چیزی» که به عقیده او عامل انگیزش احساس عام و جهانشمول بوده و نتیجتاً منجر به درک ارزش زیبایی جهانشمولِ هنر شکل آفرینی نو می‌شود، بپردازیم.

فرم معنادار بل در مکتب «شکل آفرینی نو» موندریان

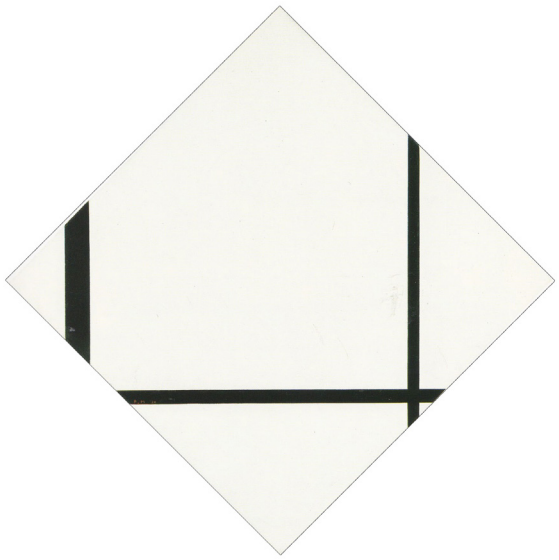
جالب توجه است که در مکتب شکل‌آفرینی نو موندریان، مفهوم فرم معنادار بل به طور شفاف در دو عامل جدایی‌ناپذیر عناصر سازنده تصویری و روابط فی مابین آن‌ها که محصول تعادل (هارمونی جدید) است، تعیّن یافته است. همان‌طور که در بخش مبانی نظری توضیح داده شد، عناصر سازنده تصویری در هنر شکل آفرینی نو در واقع همان الفبای تصویری

تجرید شده ای هستند که به‌عنوان مصالحی جدید برای ایجاد فرمی نو (پلاستیک) در جهت تجلی و بیان تعادلِ (هارمونی) جهانشمول و زیبایی ناب بکه‌ار گرفته شده اند.

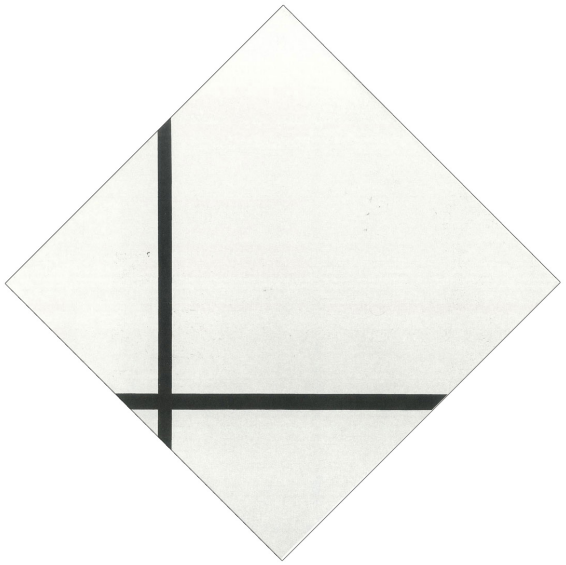
به عقیده موندریان معناداریِ فرم در هنر جدید مرتبط با دو جزء جدایی ناپذیرست: عناصر سازنده تصویری و روابط آن‌ها او اینچنین عناصر سازنده تصویری هنر شکل آفرینی نو اش را تبیین می‌کند: آشکار است که فرم‌ها تنها برای خلق روابط وجود دارند: فرم روابط را خلق می‌کند و روابط فرم را. در این دوگانگی فرم‌ها و روابطشان هیچ‌یک بر دیگری اولویت ندارد (Mondrian, 1936, 289). قابل توجه است که این دو عامل جدایی ناپذیر در مکتب شکل‌آفرینی نو در تعریف بل از فرم معنادار نیز حاضرند. چنانچه بل در ابتدای فرضیه زیبایی‌شناسی خود می‌گوید: «فرم‌های خاص و روابط فرم‌ها احساس زیبایی‌شناختی ما را بر می‌انگیزند (Bell, 1914, 8).

رابطه در نقاشی شکل‌آفرینی نو موندریان از طریق تعامل پایای تضاد یا دوگانگی[۶۲] عناصر سازنده تصویری (خط عمودی در برابر خط افقی، رنگ در برابر بدون رنگ و از این دست) ایجاد می‌گردد. بنابراین، نزد او ارزش زیبایی‌شناختی هنر و معناداری فرم اساسا در نوع شیوه همنیشنی عناصر نقاشی (پیش از هر چیز دو عنصر خط و رنگ) بر روی بوم نهفته است. به همین دلیل است که او هنر شکل آفرینی نو اش را به مثابه «بیانِ تعیّن یافته عناصرِ سازنده تصویریِ روابطِ زیبایی‌شناختی» معرفی می‌کند (Mondrian, 1917, 29). لازم به ذکر است که موندریان دو نوع رابطه فی مابین عناصر سازنده تصویری‌اش متصور است: «تغییرناپذیر و تغییرپذیر.[۶۳] به زعم او رابطه دو خط مستقیم عمود بر یکدیگر» (Ibid., 71). اساسی‌ترین و تغییر ناپذیر ترین تجلی روابط در عالم‌اند. در نقاشی‌های شکل آفرینی نو (تصاویر ۳-۴) چنین روابط ثابت و تغییرناپذیری به شکل خطوط عمودی و افقی به تصویر درآمده‌اند. در حالیکه، او روابط اندازه‌ای و تناسباتی سطوح چهار گوش (پلان‌ها) و روابط بین سه رنگ اصلی و سه بدون رنگ را به‌عنوان روابط تغییرپذیر قلمداد می‌کند (Fallahzadeh & Gamache, 2018, 4). چنین تضاد دوگانه و رابطه تغییرناپذیر بین خطوط افقی و عمودی بین عناصر سازنده تصویری، به‌ویژه در عنصر خط در ترکیب‌بندی‌های لوزی‌شکلِ[۶۴] موندریان (بوم‌های مربع‌شکلی که ۴۵ درجه چرخیده‌اند) بویژه آن دسته که در خلال سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۱ ایجاد شده اند، که البته جزو منتزع‌ترین و ناب‌ترین نقاشی‌های شکل‌آفرینی نو هم هستند، در بهترین حالت خود به نمایش در آمده است. به نظر کارمین که تحقیقات وسیعی در باب نقاشی‌های لوزی شکل موندریان انجام داده است، این ترکیب‌بندی‌ها جزو مهم‌ترین آثار موندریان‌اند، چرا که اصول بنیادین نقاشی شکل‌آفرینی نو را در بهترین و کامل‌ترین وجه خود به نمایش می‌گذارند (Carmean, 1979, 18). همان‌طور که محققانی همچون کارمین و چامپا بدرستی به آن اشاره داشته‌اند، تضاد و پویایی لبه‌های مورب (با زاویه ۴۵ درجه) با خطوط افقی و عمودی، تضاد و زاویه عمود بین خطوط افقی و عمودی را تشدید کرده (برخورد این خطوط با لبه‌های مورب بوم و امتداد کامل خطوط به لبه‌ها) و این تضاد و دوگانگی را در عیان‌ترین حالت خود به نمایش گذاشته است. در تصاویر (۳-۴) می‌بینیم، موندریان با حذف عنصر رنگ (حذف کامل روابط تغییر پذیر)، و تنها با استفاده از دو یا سه خط افقی و عمودی، رابطه عمود بر هم آن‌ها (تأکید کامل بر روابط تغییر ناپذیر هستی) را به بهترین نحو در رسانه نقاشی و در یک بوم دو بعدی متجلی ساخته است.[۶۵] به عقیده او تعادل جهانشمولی که محصول برهمکنش و خنثی‌سازی همین دوگانه‌های متضادِ[۶۶] بنهایت منتزع شده از طبیعت‌اند، تجّلی، نمایش و بیان بدون حجابی از زیباییِ عام و جهانشمول در هنر است. در حقیقت همین خطوط افقی و عمودی و روابط عام و تغییرناپذیر بین آن‌ها همان فرم معناداری اند که کلایو بل از آن یاد می‌کند.

موندریان در نوشته‌هایش به این امر اذعان دارد که حس زیبایی‌شناختی که خالص‌ترین و عمیق ترین احساس زیبایی است را می‌توان در هنر جدید که متعادل‌ترین[۶۷] و عینی‌ترین[۶۸] روابطِ بین عناصر نقاشی را نمایش می‌دهد (ن.ک تصاویر (۳-۴))، به طور کامل درک و تجربه کرد: «احساس زیبایی‌شناختی تا حدی [تا زمانی] قدرتمند است که رابطه به‌طور معیّن نمایش داده شود ، احساس زیبایی‌شناختی عمیق است تا زمانی که



تصویر ۳. *Fox Trot A*، پیت موندریان، ۱۹۳۰م، رنگ روغن بر بوم، ۷۸/۲ در ۷۸/۳ سانتی‌متر. مأخذ: (URL 3)



تصویر ۴. ترکیب‌بندی با دو خط، پیت موندریان، ۱۹۳۱م، رنگ روغن بر بوم، قطر لوزی ۱۱۴ سانتی‌متر. مأخذ: (URL 4)

بیان فرم نو آن متعادل شده است» (Mondrian, 1917, 71). در واقع موندریان در این نقل‌قول دو شرط به هم وابسته برای ارزش زیبایی‌شناسانه فرم معنادار در نظر دارد. اول اینکه روابط بین عناصر سازنده تصویری باید به طور واضح و تعیین شده تجسم و بیان شوند. منظور او از «رابطه تعیین‌شده» نمایش روابط بین عناصر سازنده تصویری در عینی‌ترین و بی‌حجاب‌ترین شکل ممکن (در نقطه مقابل نقاشی طبیعت‌گرایانه که در آن روابط بین عناصر فرمال خاص، غیر دقیق و ذهنی بیان می‌شوند) آن است (Fallahzadeh & Gamache, 2018, 4).

شرط دوم در تعریف فرم معنادارِ موندریان این است که بیان فرم و روابط آن‌ها متعادل باشد و این بدین معناست که عناصر نقاشی باید طوری تنظیم و ترکیب شوند که تا هارمونی و وحدت عام و جهانشمول را در عینی ترین حالت خود روی بوم دوبعدی به نمایش بگذارند. او این گونه احتجاج می‌کند که هارمونی در هنر جدید (بالاخص در نقاشی شکل آفرینی نو) نمی‌تواند بر اساس قوانین سنتی و قدیمی هارمونی (تکرار و قرینه‌سازی فرم‌های طبیعت‌گرایانه) که در هنر قدیم یا نقاشی بازنمایانگر استفاده می‌شد، محقق شود. او در اصول چهارم و پنجم از شش اصل نقاشی شکل آفرینی نو، تعادل یا هارمونی جدید[۶۹] را تعاملی کل نگرانه که فی مابین رابطه تغییر ناپذیر مکانی خطوط و روابط تغییر پذیر ابعاد و تناسبات سطوح مستطیلی وجود دارد (ن.ک تصاویر ۱-۲)، تبیین می‌کند (Mondrian, 1926, 214).

همان‌طور که موندریان در اصل چهارم از اصول شش گانه نقاشی شکل آفرینی اش اظهار می‌کند، تعادل (هارمونی جدید) محصول رابطه موقعیت، یا رابطه مکانی، خطوط (روابط تغییرناپذیر) است و توسط تضاد بنیادین یا دوگانه‌ای که بین خطوط افقی و عمودی است بیان و ابراز می‌شود. او در اصل پنجم به خنثی‌سازی تضاد بنیادین عناصر سازنده تصویری‌اش اشاره می‌کند و روابط تغییرپذیر اندازه ای و تناسباتی پلانهای رنگی و غیر رنگی را عامل ایجاد ریتمی پویا در ترکیب بندی عنوان می‌کند (فلاح‌زاده، ۱۳۹۹ب، ۲۰). در نتیجه می‌بینیم که موندریان با تدبیر هوشمندانه اش در نقاشی‌های لوزی‌شکلی که پیشتر مورد تفحص بصری قرار گرفت (تصاویر ۳-۴)، عنصر رنگ[۷۰] را حذف کرده و با چرخش بوم و کاهش تعداد خطوط و استفاده از آن‌ها به نحوی که تقاطع آن‌ها پلان‌های چهارگوش (روابط اندازه‌ای و تناسباتی پلانی) ایجاد نکند، به بهترین و ناب‌ترین حالت تعادلی ناب (تعیین‌شده و متعادل)-تأکید صرف بر روابط تغییر ناپذیر جهان هستی - را به نمایش گذاشته است. ضمن اینکه با حذف عنصر رنگ و پلان‌های چهارگوش در این نقاشی‌ها (البته تا حدی در تصویر (۳) پلان چهارگوشی را می‌توان با ادامه خطوط بیرون از بوم متصور بود) با بهره گیری ازتباین بارز زاویه مورب لبه‌های بوم با خطوط افقی و عمودی و البته استفاده از ضخامت‌های مختلف خطوط (تصویر ۳) پویایی ریتم را نیز حفظ کرده است.

در مجموع از نوشته‌های موندریان در می‌یابیم که که برانگیخته‌شدن عمیق ترین احساس زیبایی‌شناختی عمدتاً وابسته به درک مخاطب از روابط فرمال عناصر بصری و روابط بین آن‌ها در نقاشی شکل‌آفرینی نو است که هم به‌طور معیّن و هم به شکل متعادل‌شده (در هماهنگی با یکدیگر) متجّلی و بیان شده‌اند. به دیگر سخن، هارمونی جدید یا تعادل در هنر جدید عامل و سرچشمه اصلی معناداری فرم است که احساس زیبایی‌شناختی بیننده را بر می‌انگیزد. در واقع موندریان اثری را هنر و مهمر از آن جهان‌شمول (هنر والا) می‌پندارد که روابط دقیق و متعادل شده فی مابین عناصر سازنده تصویری را نمایش دهد.

[دقیقا] به این خاطر که که رابطه متعادل شده می‌تواند نمایش حقیقی و عینی از فرم [نو فرم‌گرایی] بصری (گرچه در حجاب [فرم‌های بانمایانگر و طبیعت‌گرا] باشد) را محقق کند، قادریم عمیق‌ترین احساس زیبایی‌شناسی را تجربه کنیم. این نوع نمایش فرم و روابط فرمال در دقیق‌ترین [تعیّن یافته‌ترین] حالت آن است که هنر را هنر [جهانشمول] می‌کند. (Mondrian, 1917, 71)

اگر در نقل‌قول مذکور و عقایدی که از موندریان تا بدینجا مورد واکاوی قرار گرفتند غور کنیم، در می‌یابیم که تعریف موندریان، برخلاف بل، از فرم معنادار در رابطه با احساس زیبایی‌شناختی عاری از دورِ باطل است. اگرچه موندریان یگانه علت و منشاء اصلی برانگیخته‌شدن احساس زیبایی‌شناختی را مواجهه مخاطب با اثر نقاشی که واجدِ فرم معنا دار بل است، می‌پندارد، ولی به جهت اینکه او فرم معنا دار را در نقاشی شکل‌آفرینی نو به روشنی در قالب خصوصیات عناصر سازنده تصویری و اصولی که جهت حصول هارمونی (روابط تعیین‌شده و متعادل‌شده) ضروری‌اند تبیین کرده است، بنابراین، تعریف او از فرم معنادارِ بل مبتنی بر دورِ باطل نیست. چرا که همان‌طور که نایجل واربرتون هم بدرستی استدلال می‌کند که اگر بل حداقل برای یکی از دو واژه به هم وابسته فرم معنا دار و احساس زیبایی‌شناختی تعریفی گسترده‌تر و جامع‌تری ارائه کرده بود، یا اگر حتی حداقل یکی از این دو اصطلاح به‌طور مستقل از دیگری به روشنی تبیین شده بود، آنگاه مسئله دور نظریه بل حل می‌شد (Warburton, 2003, 24)، دقیقاً به همین دلیل تفسیر موندریان از نظریه فرم معنادار بل گرفتار دورِ باطل نیست.

سرشت جهانشمول فرم معنادار

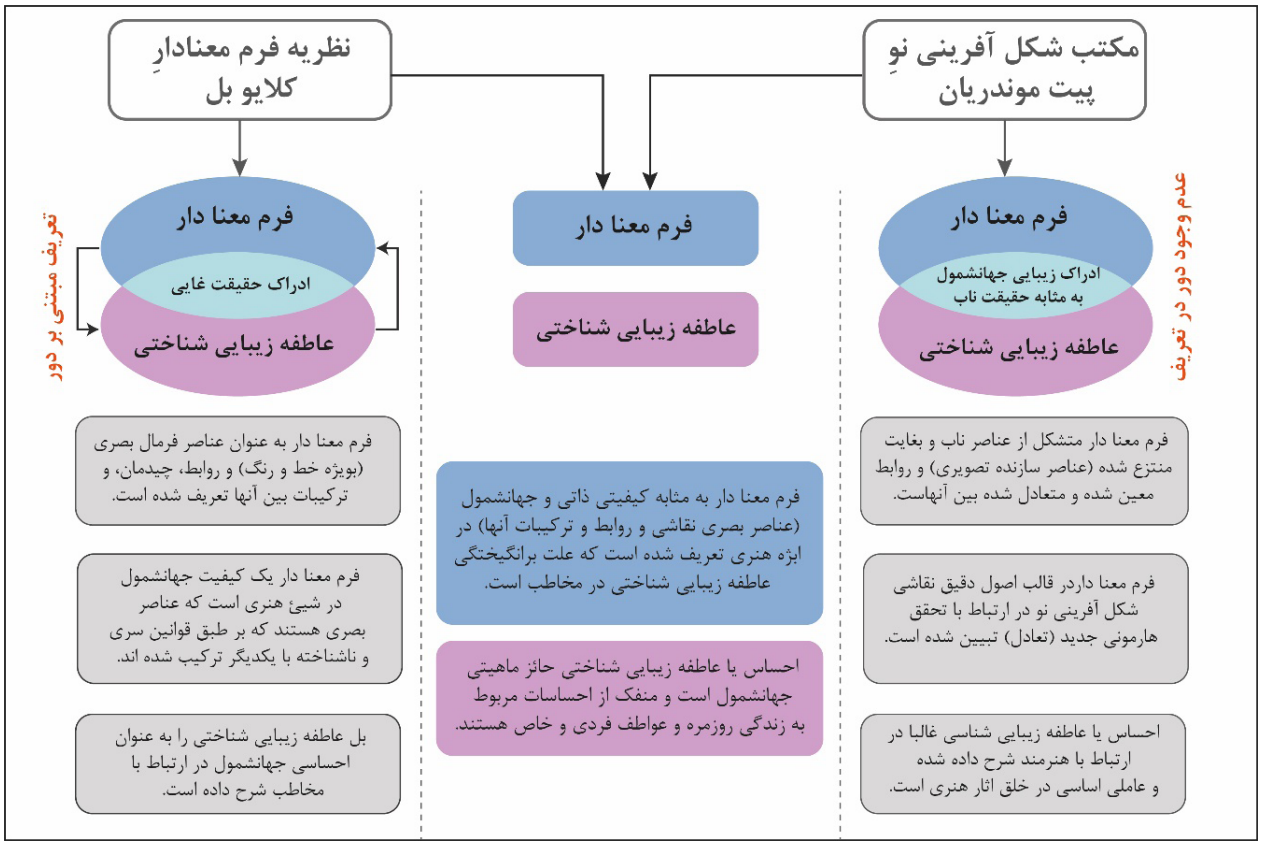
گرچه موندریان فرم معنادارِ بل را در حوزه محدود نقاشی شکل آفرینی نو، به مثابه عناصر انتزاعی ناب نقاشی و روابط متعادل شده و تعیین شده بین آن تعریف کرده، اما او، همچون بل، معتقد است که فرم معنا دار در همه چیز (اشیاء و حتی فرم‌های طبیعی و طبیعت پیرامون) ذاتاً نهفته و موجود است. با این وجود او بر این باور است که در نقاشی بازنمایانگر، روابط معیّن و متعادل شده که تجّلی بصری قوانین باستانی تغییر ناپذیر و اساسی عالم‌اند - وحدت مطلق و تعادل جهانشمول (زیبایی به مثابه حقیقت) - در پس حجاب صورت ظاهری فرم‌های طبیعت‌گرایانه پنهانند و بنابراین برای اغلب مخاطبان، بویژه کسانی که هنوز آگاهی و عقلانیت و احساس خود را به درجه والای جهانشمولیت و عینیت تعالی نبخشیده‌اند، گنگ و مبهم خواهد بود (Mondrian, 1919-20, 90). پس موندریان مانند بل مدعی است که این وظیفه هنرمند است که فرمی جدید (پلاستیک) از فرم بازنمایانگر خلق کند، یا بهتر است بگوییم معنا داری فرم را از اشیاء و فرم‌های طبیعی و صوری استخراج کند، و آن را به مخاطب ارائه دهد:

در همه انواع هنر، این وظیفه هنرمند است که به فرم‌ها و رنگ‌ها جان ببخشد [عناصر بصری را در ناب ترین و جهانشمول‌ترین حالت خود (بغایت منتزع شده از احساس و عقلانیت فردی) همراه با روابط متعادل‌شده و تعیین‌شده‌شان به‌کاربرد] که قابلیت برانگیختن احساس [زیبایی‌شناختی] را داشته باشند. (Mondrian, 1936, 296-7)

به همین شکل، بل نیز بر این عقیده است که زمانی که معناداری یک شیء یا فرم به‌عنوان یک غایت در خود[۷۱] بدور از احساسات فردی و ذهنی مرتبط با زندگی مخاطب درک شود، معنای فرم جدید (پلاستیک) یک حقیقتِ غایی یا محض[۷۲] است. بل احتجاج می‌کند که عواطف زیبایی‌شناختی که در مواجهه با فرم جهانشمول برانگیخته می‌شوند در واقع عواطفی اند که در [یا در خدمت] درک واقعیت احساس و تجربه می‌شوند (Bell, 1914, 54).

شایان ذکر است که سرشتِ عالم‌شمولِ فرم معنادار در این نظر بل نیز آشکار است که گرچه ممکن است مخاطبین صاحب نظرات متباین در مورد یک اثر هنری واحد باشند، اما فرم معنادار کیفیت مشترک در میان همه آثار هنرهای تجسمی است (Ibid., 10). این دیدگاه بل، این نکته را تصدیق می‌کند که فرم معنادار برای بل دقیقاً مانند موندریان یک کیفیت متافیزیکی و جهانشمول است که حتی قبل از اینکه هنرمند آن‌ها را از طریق زبان بصری اش بر روی بوم تجسم و تعیّن بخشد، در همه فرمها و اشیاء طبیعی ذاتاً موجودیت دارد. و به علت همین جوهره عالم‌شمول فرم معنادار است که بل در فرضیه زیبایی‌شناسی خود از ارائه پاسخی قانع کننده و شفاف برای سؤالی که خود آن را مطرح می‌کند، طفره می‌رود: «چرا ما تا این حد تحت تأثیر فرم‌هایی که بطرز خاصی در کنار هم قرار گرفته اند قرار می‌گیریم؟»(Ibid., 10). تنها پاسخ بل به این سؤال[۷۳] این است که با اینکه این سؤال بسیار جالب توجه است اما به زیبایی شناسی محض مرتبط نیست و در قلمرو زیبایی‌شناسی ما صرفاً باید این امر را دریابیم که «فرم‌هایی که طبق قوانین ناشناخته و سرّی تنظیم و ترکیب شده‌اند» احساس زیبایی‌شناختی ما را بر می‌انگیزند .(Ibid., 11) به همین دلیل است که بل نتیجه می‌گیرد که خطوط و رنگ‌ها توسط هنرمند بر اساس قوانین اسرار آمیز و ناشناخته تنظیم و ترکیب می‌شوند و کسی را یارای آن نیست که چنین کیفیت نامعلوم و عالم‌شمولِ فرم معنادار را توصیف کند. در این باب، نظر سمیر زکی جالب توجه است. او در مقاله جالب توجهی که ماهیتِ فرم معنا دارِ بل را با رویکردی علمی و از چشم انداز علوم اعصاب شناختی و ادراکی مغز انسان مورد مطالعه قرار داده است، بخوبی به گنگ بودن معناداریِ فرم که تنها بر پایه توضیحات بل می‌توان آن را به‌عنوان کیفیتی کهن و خاستگاهی[۷۴] در نظر داشت، اشاره کرده است. به زعم زکی، تنها در صورتی احساس زیبایی شناختی مخاطب در مواجهه با فرم معنادار برانگیخته می‌شود که بدواً مخاطب به روشنی فرم معنادار را از طریق سیستم ادارکی مغز خود درک کند. و این به این معنی است که فرم معنا دار حائز موجودیت و ماهیتی قابل درک به‌عنوان کیفیت ویژه ای از اثر هنریست و بنابراین می‌توان آن را به‌وضوح تبیین کرد (Zeki, 2013, 5). البته بل، همان‌طور که محققانی همچون مک‌لافلین نیز بدرستی احتجاج کرده اند، به جهت ضعف در نگارش و عدم توانایی بلاغی در به کارگیری درست لغات، تعریفی ناکامل، مبهم و مهمتر از همه مبتنی بر دور از فرم معنا دار ارائه کرده است. و این کاستی در تشریح ماهیت فرم معنادار به درون‌مایه و جوهره منطقی نظریه بل مرتبط نیست (McLaughlin, 1977, 343). جالب توجه است که بر خلاف بل، موندریان در نظریه شکل آفرینی نوِ خود چنین قوانین سرّی و ناشناخته ای که در ایجاد فرم معنا دار دخلیند را در قالب اصول بنیادین نقاشی شکل‌آفرینی نو اش تشریح کرده است.

در مجموع، طبق مندرجات (نمودار ۱)، تناظر بین نظریات فرم معنادارِ بل و شکل‌آفرینی نوِ موندریان نشان می‌دهد که هنر شکل‌آفرینی



نمودار ۱. تناظرات و تباینات فی مابین نظریه فرم معنادار کلایو بل و مکتب شکل‌آفرینی نو پیت موندریان.

نو ورای تأثیرات عمیقی که از فلسفه هگل، تئوسوفیسم و نظریات هنری مانند کوبیسم و جنبش هنری دِ استایل داشته است، قویاً بر فرضیات نظریه زیبایی‌شناختی فرمالیسم کلایو بل نیز استوار است. و بنابراین این فرضیه قابل طرح است که موندریان مستقیماً یا به طور غیرمستقیم با نظریه فرم معنادارِ بل در هلند یا پاریس در دهه‌های دوم یا سوم قرن بیستم آشنا شده، که البته اثبات صحت یا سقم این فرضیه نیازمند تحقیقی مجزا با رویکردی تاریخی است.

نتیجه

مؤلفه‌ها و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نظریه فرم معنادارِ بل، عمیقاً و به طرز قابل توجهی در مکتبِ شکل‌آفرینی نوِ موندریان رسوخ کرده است. اولاً موندریان، مشابه بل، جوهره‌ای جهانشمول برای احساس زیبایی‌شناختی قائل می‌شود که از احساسات ذهنی و فردی زندگی، یا به تعبیر او احساسِ زیبایی، متمایز است. با این وجود موندریان بر خلاف بل، احساس زیبایی‌شناختی را در رابطه با هنرمند و ابژه هنری، و نه مخاطب، تبیین می‌کند. دوماً جالب توجه است که تعریف موندریان از فرم معنا دار، برخلاف بل، عاری از دورِ باطل است. موندریان استدلال می‌کند که «چیزی» (فرم معنا دار)، عناصر ناب و بنهایت منتزع‌شده از طبیعت به دور از بیان فردی و ذهنی و روابط معین‌شده (دقیق) و متعادل (هارمونی جدید) بین آن‌ها، هست که در هنر جدید سر چشمه تحریک و برانگیختگی احساس زیبایی‌شناختی است. در واقع موندریان فرم معنادارِ بل را تحت لوای اصول دقیق و اساسی هنر شکل آفرینی نو که برای حصول «هارمونی جدید» یا تعادل در نقاشی نئوپلاستیک ضروری اند، به روشنی تبیین می‌کند. برخلاف بل که تمایلی و دلیلی به ارائه تعریفی شایسته و شفاف از سرشت متافیزیکی فرم معنادار و آن قوانین رمز آلود و ناشناخته ای که هنرمند هنگام خلق اثر هنری به‌منظور برانگیختن احساس زیبایی شناسی مخاطبانش با اتکا به آن‌ها عناصر بصری نقاشی را بر روی بوم تنظیم و ترکیب می‌کند، نداشت، اما موندریان چنین اصول سرّی و نامعلومی را در مکتب شکل‌آفرینی نو (نئوپلاستیسم) خود شرح و بسط می‌دهد، و به همین جهت هم تعریف او از فرم معنا دار مبتنی بر دورِ باطل نیست.

همچنین این‌گونه استنتاج می‌شود که بل و نیز موندریان فرم معنادار را به‌عنوان یک محتوای عالم‌شمول تأویل می‌کنند که در تمام اشیاء و پدیده‌ها ذاتاً موجود است، و البته نزد موندریان معناداریِ فرم در نمایش و تعیّن قوانین بنیادین و باستانی جهان هستی نهفته است: وحدت، تعادل یا هارمونی ناب (تجلی عالم‌شمول زیبایی). در واقع فرم معنادار و احساس زیبایی‌شناختی جلوه‌ای جهانشمول از زیبایی به‌عنوان حقیقتند که بل آن را «حقیقت غایی» می‌انگارد. به دیگر سخن، فرم معنادار (فرم در مفهوم عام و جهانشمول آن) و احساس زیبایی‌شناختیِ ماحصلِ آن (تفسیر ادراکی محتوای اثر هنری در ذهن مخاطب) دو چیز منفک از یکدیگر نیستند.[۷۵] بلکه باید به این دو مفهوم در یک کلیت واحد به‌عنوان دو روی یک سکه نگریست زیرا هردو به یک زیبایی ناب و جهانشمول اشاره می‌کنند و بنابراین این دو مفهوم را نباید در رابطه ای علت و معلولی نسبت به یکدیگر تبیین کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Clive Bell. 2. Roger Fry.

۳. لازم به ذکر است که گرچه نظریه فرمالیسم معمولاً به آثار کلایو بل و راجر فری نسبت داده می‌شود اما کلایو بل اولین کسی بود که در کتاب خود «هنر» در سال ۱۹۱۴ از اصطلاح فرم معنادار - significant form - استفاده کرد و پرچمدار نهضت فرمالیسم در هنرهای تجسمی محسوب می‌شود (Janaway & Shapshay, 2020, 202). بنابراین در این مقاله تمرکز ما بر نظریه فرم معنادار بل است.

4. Nick Zangwill. 5. Moderate Formalism.
6. Vicious Circularity. 7. Aesthetic Emotion.

۸. لازم به ذکر است که واژه *significant form* توسط مترجمانی همچون صالح طباطبایی در کتبی همچون *درآمدی بر فلسفه هنر* نوشته نوئل کارول، «فرم دلالت گر» هم معنا شده است. ولی به جهت اینکه ترجمه، هرچند غیردقیق، فرم معنا دار بیشتر در کتب و مقالات مورد استفاده قرار گرفته، در این مقاله نیز از این برگردان مصطلح تر استفاده شده است.

۹. در این مقاله معادل فارسی «احساس» برای واژه *emotion* به‌کار رفته است.

10. Anne Ellegood. 11. Intertextuality.
12. Anti-formalism. 13. Robert Stecker.
14. Noel Carroll. 15. Rosalind Ekman.
16. Nigel Warburton. 17. Ruby Meager.
18. R.K. Elliott. 19. Thomas M. McLaughlin.
20. William G. Bywater. 21. Johan Snyman .
22. Michel Seuphor. 23. John Milner.
24. Carel Blotkamp. 25. Yve-Alain Bois.
26. Kermit Swiler Champa . 27. De Stijl.
28. Harry Cooper. 29. Mark A. Cheetham.
30. Tim Threlfall. 31. John Golding.
32. Eiichi Tosaki.

۳۳. شایان ذکر است که رویکرد فرمالیستی کلایو بل که البته ریشه‌های عمیقی در نقدهای سه گانه کانت (به‌ویژه نقد سوم) و شعار هنر بر ای هنر دارد، تنها بخشی از دامنه پر نفوذ این مکتب در قرن بیستم است و دامنه نفوذ این دکترین از اواسط قرن نوزدهم در اثر مهم هانسلیک - *On the Musically Beau-tiful* در حوزه موسیقی به‌طور شفاف و متقن مطرح شده است. مضاف بر این در دهه ۱۹۲۰ و پس از جنگ جهانی اول منتج به پیدایش سبک فرمالیسم روسی در حوزه ادبیات شد.

34. *Nieuwe Beelding*.

35. *Nieuwewereldbeeld or Het Nieuwe Wereldbeeld - The New Image of the World*.

36. Immutable. 37. Equilibrium.
38. Plastic means. 39. Universal.
40. Forming. 41. Bringing to Form.
42. Tangibility, Nass, and Volume.

43. Means of Imaging.
44. M. H. J. Schoenmaekers (1875-1944).
45. Non-colors. 46. Gerard Bolland (1854-1922).
47. Determine. 48. Composition.

۴۹. طبق دیدگاه بل، آثار هنری شامل کیفیات دیگری نیز هستند، اما آن‌ها برخلاف فرم معنا دار عارضی و غیر ذاتی‌اند. ولی، فرم معنادار به‌عنوان یک کیفیت ذاتی در نظر گرفته می‌شود که ذاتاً و منحصراً در آثار هنری موجود است.

۵۰. در این مقاله واژگان داخل کروشه جهت درک بهتر مطلب توسط مؤلف به ترجمه نقل قول اضافه شده اند.

51. Significant Relations of Form.
52. Aesthetic Sensations. 53. Universal Emotion.
54. Aesthetic Attention. 55. George Dickie.
56. Aesthetic Perception. 57. Emotion of Beauty.
58. Emotions of Life. 59. In the manner of Nature.
60. Something.

۶۱. به‌طورکلی عقاید موندریان و بویژه بل در خصوص درک زیبایی اثر هنری در حالتی تعمق‌گونه و خلسه‌آور و به دور از احساسات و علایق فردی مرتبط به زندگی روزمره، شباهت زیادی به عقاید فیلسوف آلمانی آرتور شوپنهاور دارد که تشریح آن از مجال این مقاله خارج است.

62. Duality. 63. Immutable and Mutable.
64. Diamond Compositions.

۶۵. برای درک بهتر تعامل و تأثیر روابط تغییر پذیر (رابطه تناسبی پلان‌ها و تضاد بین سه رنگ اصلی و سه بدون رنگ) بر روابط تغییر ناپذیر (رابطه مکانی خطوط افقی و عمودی)، تصاویر (۳-۴) را با تصاویر (۱-۲) مقایسه کنید. همان‌طور که واضح است، در آثار اولیه شکل‌آفرینی نو (تصاویر ۱-۲) که رنگ‌ها هم به اندازه خطوط غالب‌اند، از لحاظ بصری روابط تغییرناپذیر بین خطوط در قیاس با آثار متأخرتر (تصاویر ۳-۴) منفعل‌تر و نامحسوس‌تر هستند. این بدین علت است که رنگ‌ها در آثار اولیه تا حد زیادی تضادی که بین خطوط سیاه‌رنگ و زمینه سفیدرنگ بوم در آثار متاخر (تصاویر ۳-۴) دیده می‌شود را زایل کرده اند و در نتیجه روابط تغییر ناپذیر بین خطوط در آثار اولیه کمتر مشهودند.

66. Dual Opposition. 67. Equilibrated.
68. Determinate. 69. New Harmony.

۷۰. شایان ذکر است که عنصر رنگ نزد موندریان، حتی در منتزع‌ترین حالت خود: سه رنگ اصلی، هم همواره سرشتی خاص، فردی (سوبژکتیو) داشته است و در اغلب نقاشی‌های دوره میانی (بین سالهای ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۲) که شاهد غنی‌ترین و کلاسیک‌ترین نمونه‌های نقاشی شکل‌آفرینی نو هستیم، یا عنصر رنگ را بصورت کمینه استفاده کرده و یا همچون تصاویر (۳-۴) آن را به‌طور کلی حذف کرده است تا بتواند به ناب‌ترین و عام‌ترین بیان پلاستیک (فرمی نو) و تعادل جهانشمولی که در نوشته‌هایش از آن یاد می‌کند، دست یابد.

71. Thing in Itself. 72. Ultimate Reality.

۷۳. به‌زعم بل وقتی به چیزی به‌عنوان غایتی درخود می‌نگریم، در واقع عواطف واقعیت را احساس می‌کنیم. طبق نظر بل که همانند اندیشه موندریان است، معنای یک ابژه به‌عنوان غایتی درخود تحقق واقعیت غایی یا محض آن است. صحّت و سقم این نظر از منظر فلسفه متافیزیکی بل از ساحت این مقاله خارج است و باید آن را در فلسفه کانت و بالاخص شوپنهاور و نظریه بی‌غرضی جست‌وجو کرد. پس در مجالی دیگر به این موضوع خواهیم پرداخت.

74. Primordial.

۷۵. چنین رابطه جدایی‌ناشدنی بین فرم و محتوا و یکپارچگی بین این دو مفهوم، در نظریه شکل‌آفرینی نوِ موندریان به عقاید نئوفرمالیست‌هایی نزدیک است که نظریه فرم-محتوا را در پاسخ به مسئله دوگانگی و تمایز آشکار بین فرم و محتوا در فرمالیسم بل، بیان می‌کنند. از آنجا که این موضوع از دامنه این پژوهش خارج است آن را در اینجا بیش از این بسط نمی‌دهیم، اما این موضوع می‌تواند نقطه شروعی برای تحقیقات آینده باشد.

فهرست منابع

پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک)*، تهران: فرهنگ معاصر.

جمالی، مریم (۱۳۹۴)، مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن، *فلسفه تحلیلی*، ۱۲(۲۸)، ۵-۳۳.

فلاح‌زاده، علی (۱۳۹۹الف)، عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری هنر انتزاعی ناب نئوپلاستیک پیت موندریان، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۳(۱)، ۵۷-۶۹.
doi: 10.29252/Rahpooyesoore.6.3.57

فلاح‌زاده، علی (۱۳۹۹ب)، نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک، دوماهنامهٔ علمی تخصصی *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، ۵(۸)، ۱۵-۲۷.

فلاح‌زاده، علی؛ رهبرنیا، زهرا (۱۴۰۱)، انطباق تحولات نظری پیت موندریان با عناصر نقاشی نئوپلاستیک طی بازه زمانی ۱۹۲۷تا ۱۹۴۴، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۷(۲)، ۵۹-۶۹.
doi: 10.22059/jfava.2021.328958.666775

Bell, C. (1914). *Art*. The University of Michigan: Frederick A, Stokes Company Publishers.

Carmean, E. A. (1979). *Mondrian: the diamond compositions* [Exhibition catalogue]. USA: National Gallery of Art.

Dickie, G. T. (1965). Clive Bell and the method of Principia Ethica. *The British Journal of Aesthetics*, 5(2), 139-143. https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/5.2.139

Edwards, S., & Wood, P. (2004). *Art of the avant-gardes*. Yale University Press in association with the Open University.

Ellegood, A. (2013). Formalism Redefined. In *Contemporary Art 1989 to the Present* (pp. 84-94). UK: John Wiley & Sons, Inc.

Fallahzadeh, A., & Gamache, G. (2018). Equilibrium and rhythm in Piet Mondrian's Neo-Plastic compositions. *Cogent Arts & Humanities*, 5(1), 1-17. https://doi.org/10.1080/23311983.2018.1525858

Gall, D. A. (2016). Formalist problems, realist solutions. *Journal of Aesthetic Education*, 50(1), 80-94. doi: https://doi.org/10.5406/jaesteduc.50.1.0080

Gould, C. S. (1994). Clive Bell on aesthetic experience and aesthetic truth. *The British Journal of Aesthetics*, 34(2), 124-133. doi: https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/34.2.124

Janaway, C., & Shapshay, S. (2020). Introduction. In S. M. Cahn, S. Ross, & S. L. Shapshay (Eds..), *Aesthetics: A comprehensive anthology* (pp. 1-17). John Wiley & Sons.

McLaughlin, T. M. (1977). Clive Bell's Aesthetic: Tradition and Significant Form. *Journal of Aesthetic Art Critics*, 35(4), 433-443. doi: https://doi.org/10.2307/430609

Mondrian, P. (1939-40). Liberation from Oppression in Art and Life. In H. Holtzman & M. S. James (1986, Eds. and Trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian*

Seuphor, M. (1956). *Piet Mondrian: life and work*. USA: HN Abrams.

Snyman, J. (1993). The significance and insignificance of Clive Bell's formalism. *Koers-Bulletin for Christian Scholarship/ Bulletin vir Christelike Wetenskap*, 58(2), 127-140. doi: https://doi.org/10.4102/koers.v58i2.687

Veen, L. A. (2017). Piet Mondrian on the Principles of Neo–Plasticism. *International Journal of Art and Art History*, 5(2), 1-12. doi: https://doi.org/10.15640/ijaah.v5n2p1

Warburton, N. (2003). *The Art Question*. USA & Canada: Routledge.

Weitz, M. (2013). *Philosophy of the Arts*. USA: Harvard University Press. doi: https://doi.org/10.4159/harvard.9780674436626

Zangwill, N. (1999). Feasible aesthetic formalism. *Nous*, 33(4), 610-629. doi: https://www.jstor.org/stable/2671957

Zeki, S. (2013). Clive Bell's "Significant Form" and the neurobiology of aesthetics. *Frontiers in human neuroscience*, 7, 1-14. doi: https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00730

URL1: https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/compositie-met-groot-rood-vlak-geel-zwart-grijs-en-blauw?origin=gm/ (access date: 2023/11/05)

URL2: https://www.guggenheim.org/artwork/3014/ (access date: 2023/11/05)

URL3: https://artgallery.yale.edu/collections/objects/40159/ (access date: 2023/11/05)

URL4: https://www.museum.nl/en/stedelijk-museum-amsterdam/showpiece/mondriaan-lozenge-composition/ (access date: 2023/11/05)

(pp. 320-330). Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1938). Art without Subject Matter. In H. Holtzman & M. S. James (1986, Eds. and Trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 302-304). Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1936). Plastic Art and Pure Plastic Art. In H. Holtzman & M. S. James (1986, Eds. and Trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 288-300). Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1931). The New Art-The New Life: The Culture of Pure Relationships. In H. Holtzman & M. S. James (1986, Eds. and Trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 244-276). Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1926). General Principles of Neo-Plasticism. In H. Holtzman & M. S. James (1986, Eds. and Trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 213-215). Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1920). Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence. In H. Holtzman & M. S. James (1986, Eds. and Trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 132-147). Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1919-20). Natural Reality and Abstract Reality. In H. Holtzman & M. S. James (1986, Eds. and Trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 82-123). Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1917). The New Plastic in Painting. In H. Holtzman & M. S. James (1986, Eds. and Trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 27-74). Thames and Hudson.