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

چکیده

علیرغم نقشِ محوری نظریه فرمالیسمِ کلایو بل در شکل‌گیری نظریات گوناگون هنر مدرن در قرن بیستم، سوالات بسیاری در این زمینه قابل طرحند که هنوز پاسخ درخوری نیافته‌اند. از جمله مهمترین آنها اینکه این نظریه چگونه نزد هنرمندانِ نظریه‌پرداز مدرن تاویل و تفسیر شده است؟ به عبارتی در صدد راستی آزمایی این فرضیه ایم که ابهامات نظریه فرم معنا دارِ بل تا حد زیادی در پرتو نظریات هنری مدرن، بویژه مکتب نئوپلاستیسیسم پیت موندریان، روشن می شود. هدف این مقاله کشف تناظرات و تباینات میان نظریه فرم معنا دار بل و مکتب نئوپلاستیسیزم موندریان و ابهام‌زدایی از نظریه فرمالیسم بل است. نتایج این مقاله با اتکا به روش بینامتنی و بر پایه روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه ای حاصل شده است. بدین ترتیب که مفاهیم فرم معنا دار و احساس زیبایی شناختی و وجود دور در تبیین این نظریه با ارجاع و قیاس بین نوشته های نظری بل و موندریان مورد واکاوی قرار گرفته است. در انتهای این مقاله در خواهیم یافت که شباهت‌ها و تناسبات ظریفی بین نظریه 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.

کلمات کلیدی: فرم معنادار، احساس زیبایی‌شناختی، فرمالیسم، کلایو بل، پیت موندریان، نئوپلاستیسیسم.

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

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 theoreticians 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 sophisticated 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, Bell's theoretical writings are examined in the light of Piet Mondrian's Neo-Plastic theoretical writings. The goal is firstly 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 intertextuality and a descriptive-analytical approach 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 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

مقدمه

بر خلاف نقش کلیدی نظریه فرمالیسم بر شکل‌گیری زیبایی‌شناسی مدرن و نقد هنر در قرن بیستم، محبوبیت نظریه کلایو بل[1] در چند دهه اخیر به شدت کاهش یافته است. نظریه فرمالیسم (شکل گرایی) زیبایی شناختی که بدوا توسط کلایو بل (۱۹۶۴-۱۸۸۱) و راجر فرای[2] (۱۹۳۴-۱۸۶۶) در ارتباط با هنرهای تجسمی ارائه و توسعه یافت،[3] بیش از هر نظریه مدرن زیبایی شناسانه دیگری از جهات مختلف مورد نقد هنرمندان، ناقدان هنر و زیبایی شناسان قرار گرفته و مناقشات زیادی به پا کرده است. (Weitz, 2013, p. 1). نیک زنگویل،[4] پس از گذشت هشت دهه از ارائه این نظریه، با معرفی فرمالیسم تعدیل شده[5] که خود تلاشی برای احیای اصالت کمرنگ شده نظریه فرمالیستی بل است، نظر خود را بدین گونه شرح می‌دهد: «فرمالیسم زیبایی شناختی دوران سختی را می‌گذراند. در بهترین حالت مورد انتقاد و امتناع و در بدترین حالت مورد سخره قرار می‌گیرد.» (Zangwill, 1999, p. 610)

از انتقادات اصلی وارده بر نظریه بل می‌توان به این موارد اشاره کرد: تعریف مبتنی بر دورِ باطلِ[۶]«فرم معنادار» بر پایه واژه «احساس زیبایی‌شناختی"،[۷] معنای دو پهلو و گنگ واژه فرم معنا دار،[۸]عدم توجه به خصوصیات بازنمایانگر در ارزش گذاری یک اثر به عنوان 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 تعمیم پذیری 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 تاویل مفاهیم کلیدی آن، بویژه تعریف مبتنی بر دورِ باطل واژه مناقشه بر انگیز و گنگ، اما کلیدی، فرم معنادار است. هرچند این واژه مبهم و بحث برانگیز که توسط بل ارائه شد به شدت مورد انتقاد زیبایی شناسان و منتقدان هنری قرار گرفته، ولی این واقعیت را نمی توان از نظر دور انگاشت که این نظریه یکی از اصلی‌ترین جرقه‌ها در پیشرفت هنر مدرن بوده است (Snyman, 1993, p. 127). در این خصوص، آن اِلگوود[۱۰] شایستگی به اهمیت فرم و نظریه فرمالیسم در خلق آثار هنری، نمایش و ادراک جنبه های زیبایی شناختی آثار فرمالیستی در هنر معاصر اشاره کرده است (Ellegood, 2013, p. 84). از این رو ضرورت تامل در ریشه های فرمالیستی نظریه فرم معنا دار بل در نظریات هنری مدرن از اهمیت ویژه ای برخوردار است که نهایتا به درک آثار انتزاعی در دوران معاصر هم کمک شایانی خواهد کرد.

از این رو این مقاله در وهله اول در صدد پاسخگویی به این سوال کلیدی است که نظریه فرمالیستی بل، بویژه مفاهیم کلیدی آن «فرم معنا دار» و «احساس زیبایی شناسی» چگونه در مکاتب مدرن هنری بویژه هنر انتزاعی ناب موندریان که به عنوان الگوی اصلی هنر مدرن در نیمه اول قرن بیستم برای این مقاله انتخاب شده، تاویل 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 «شکل آفرینی نو» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۶۰۸) استفاده خواهد شد، است.

به منظور پاسخگویی به سوالات 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 سال۱۹۱۴ برای اولین بار به طبع رسید و نوشته های نظری موندریان، استوار است. علاوه بر این، هدف دوم این مقاله که از طریق تحقق هدف اول حاصل می شود، 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 کتاب فرضیه زیبایی شناختی (۱۹۱۴) توسط کلایو بل است.

روش شناسی پژوهش

روش گردآوری اطلاعات با اتکا بر منابع کتابخانه ای (نوشته های نظری بل و موندریان به انضمام کتب و مقالات نگاشته شده 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 زیبایی شناختی بل و مولفه های نظری مکتب شکل آفرینی نو موندریان به انجام رسیده است. بدین معنی که نوشته های نظری-فلسفی موندریان در ارتباط با مکتب شکل آفرینی نو با عنایت به مفاهیم کلیدی مرتبط با نظریه فرم معنا دار بل مورد واکاوی دقیق قرار گرفته اند تا ریشه های عقاید موندریان نسبت به نظریه بل روشن شود. برای کسب موثق ترین نتایج ممکن، در هر دو سوی طیف (نظریه فرم معنا دار و مکتب شکل آفرینی نو) همه کتب و مقالات مرتبط و نظریات محققان مطالعه شده و از نظر دور نمانده اند. در نهایت، نتایج تحقیق بر اساس روش توصیفی-تحلیلی تدوین شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در بین تحقیقات پیشین، هیچ پژوهش مستدلی در خصوص تبیین ریشه های نظریه فرم معنا دارِ مکتبِ شکل آفرینی نو موندریان یافت نشد. از میان محققان ایرانی که به بررسی نظریه فرمالیسم کلایو بل، بویژه مفهوم فرم معنا دار، پرداخته اند، بختیاریان (۱۳۹۳) در پی آن است که با معرفی و واکاوی فرمالیسم تعدیل شده نیکلاس لومان جایگزینی بهتر برای نظریه فرم معنا دارِ بل پیشنهاد کند. در پژوهشی تقریبا هم راستا با تحقیق مذکور، خسرو و محمد زهیر باقری نوع پرست (۱۳۹۰)، به بررسی مشکلات فرمالیسم زیبایی شناختی کلایو بل در قیاس با دو نظریه ضد فرمالیسم[۲] و فرمالیسم تعدیل شده پرداخته اند.

از میان محققانی که نظریه فرم معنا دار بل را بطور متمرکز نسبت به هنر مدرن سنجیده اند، مقصودلو و نورانی (۱۳۹۷) از دیدگاهی تجسمی به بررسی تاثیرات سبک فرمالیسم بر مکتب دیزاین باهاوس پرداخته اند. ولی در این پژوهش مولفان بطور اجتناب ناپذیری (با توجه به مرتبط بودن مقاله به حوزه گرافیک) بر روی جنبه ساختار گرایانه فرمالیسم روسی و تمایز بین فرم و محتوا تاکید داشته اند تا نظریه فرم معنا دارِ بل در حیطه هنر نقاشی. در این باب، فلاح زاده و رهبر نیا (۱۴۰۱) با رویکردی مدرنیستی (گرینبرگی) به بررسی تحولات دیدگاه زیبایی شناسانه موندریان طی بازه زمانی ۱۹۲۷ تا ۱۹۴۴ پرداخته است. در پژوهشی تقریبا مشابه، جمالی (۱۳۹۴) در مقاله خود با عنوان «مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن» به بررسی تاثیر مفاهیم فرم و فرمالیسم در هنر های تجسمی در هنر مدرن پرداخته است. اگرچه رویکرد این تحقیق بدیع است، جمالی در این مقاله مفاهیم فرمالیستی را از دیدگاهی فلسفی مرتبط با فلسفه کانت مورد تفحص قرار داده و تاکید ویژه ای بر مسئله فرم و محتوا و تعاریف مختلف فرم در ادوار مختلف تاریخی داشته است.

شایان ذکر است که نظریه فرم معنا دار بل توسط محققان خارجی بسیاری عمیقا موشکافی و مورد نقد قرار گرفته است. بطور کلی می توان این تحقیقات را به دو دسته اصلی تقسیم کرد: به عقیده گروه اول، که در میان آنها می توان به محققانی همچون رابرت استکر، نوئل کارول، روزالیند اکمن و نایجل واربرتون[۳] اشاره کرد، مفهوم «فرم معنا دار» به شکل وابسته و مبتنی بر دورِ باطل در ارتباط با واژه مناقشه انگیز دیگری به نام «احساس زیبایی شناسی» تبیین شده است، و به همین جهت این نظریه در تعریف خود دورِ واضحی داشته و نتیجتا معنای هیچ کدام از دو واژه مذکور به روشنی تبیین و تشریح نشده است. گروه دوم شامل محققانی همچون رابی میگر، الیوت، توماس مک لافلین، ویلیام بای واتر و یوهان اسنایمن[۱۴] می‌شود. اگرچه این پژوهشگران هم بر تعریف مبتنی بر دور نظریه فرم معنا دار صحّه گذاشته اند، ولی اهتمام ویژه ای در توجیه و تعدیل مناقشات وارده به این نظریه داشته‌اند.

علیرغم نظرات و رویکرد های متباین نسبت به نظریه فرم معنا دارِ بل، در همه آنها نقطه مشترکی هست و آن تحلیل کاستی ها 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 خلاء موجود در تحقیقات پیشین در ارتباط با بررسی نظریه فرم معنا دارِ بل در پرتو مکتب مدرنیستی شکل آفرینی نو موندریان دارد.

جالب توجه است که در آن سوی طیف هم، محققان بسیاری همچون میشل سوفور، جان میلنر، کارل بلوتکمپ، ایو الن بویز و کرمیت چامپا[۵] نقاشی های شکل آفرینی نو موندریان را در پرتو عقاید مدرنیستی سبک های هنر مدرن همچون کوبیسم و دِ استایل[۶] و غالباً با رویکردی گرینبرگی (با توجه با مولفه های سطح گرایی و تجرید فرم بازنمایانگر) مورد مطالعه قرار داده اند. مضاف بر این پژوهشگرانی همچون هری کوپر، مارک چیتام، تیم ترلفال، جان گلدینگ و ایچی توساکی[۷] به بررسی ریشه های فلسفی (غالبا هگلی یا تئوسوفیکی) و یا ماهیت گرایانه هنر شکل آفرینی نو پرداخته اند. با وجود رویکرد های

مختلف پژوهشگران، این تحقیقات در یک چیز مشترکند و آن تحلیل نقاشی ها یا نوشته های 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

در اینجا لازم است تا پیش از آغاز تحلیل، تعریفی موجز از نظریه فرمالیسمِ بل در نظر داشته باشیم. بطور کلی فرمالیست ها،[۱۸] بویژه در حیطه هنر های تجسمی، در ارزشگذاری و تجربه ابژه ای به عنوان 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 زیبایی شناسانه (خصوصیات بازنمایانگر و توصیفی، ویژگی های بیانی، زمینه های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی ابژه هنری، زمینه زندگی نامه ای هنرمند، و از این دست) در نظر می گیرند (Gall, 2016, p. 85). بل در فرضیه زیبایی شناختی خود در پی یافتن ویژگی مشترک (فرم معنا دار) بین همه آثار هنری است که حالت خاص زیبایی شناسانه، که آن را «احساس زیبایی شناختی» می نامد، 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 می شود و بل برای هیچ یک از این دو واژه تعریفی شفاف و قانع کننده 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[۱۹] است که موندریان در نوشته هایی 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»[۲۰] وام گرفت (Seuphor, 1956, pp. 133-4). بطور کلی، واژه نئوپلاستیک به نوعی دوباره ساختن فرم و یا ارائه تصویری نو از جهان و طبیعت (فرم های قابل شناسایی یا تجسم پذیر در طبیعت) اشاره دارد که در واقع تصویری از جوهره نادیدنی همه فرمها و پدیده ها (قوانین تغییر ناپذیر[۲۱] هستی: تعادلِ[۲۲] ماده و جهانشمول) می باشد. (فلاح زاده، ۱۳۹۹ب، ۱۷-۱۸).

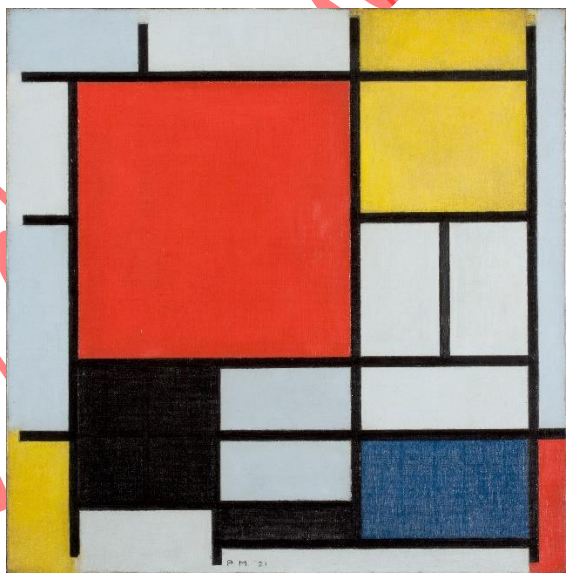
نهایتاً، واژه اسباب یا عناصر پلاستیک[۲۳] که موندریان در مقالاتی که به زبان هلندی نوشته از واژه *beeldingsmiddelen* استفاده کرده، نیاز به توضیح دارد. با عنایت به واژه *beelding* که به معنای دوباره ساختن فرم است، این واژه به عناصر بصری بغایت منتزع شده نقاشی شکل آفرینی نو که برای نمایش و بیان تعادل و وحدت جهانشمول[۲۴] ضروری اند، اطلاق می شود. نزدیکترین واژه های پیشنهاد شده برای واژه پلاستیک صورت‌یافتن،[۲۵] به فرم درآوردن[۲۶] و ملموس‌بودن، جرم و حجم[۲۷] هستند (Edwards & Wood, 2004, p. 255). با این وجود، در این مقاله برگردان فارسی «عناصر سازنده تصویری»[۲۸] بر پایه ترجمه اخیر محقق هلندی لوییس وین از این واژه (Veen, 2017, p. 6)، مورد استفاده قرار گرفته است.

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

پیش از تحلیل نوشته های 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 می کند 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 شکل آفرینی 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, p. 248). از نقطه نظر موندریان، هنر شکل آفرینی نو و اصول فرمال آن در واقع بر پایه قوانین باستانی و تغییر ناپذیر 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 ...) را داراست.

بر اساس تحقیقات پیشین و نوشته های موندریان امروزه نیک می دانیم 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 تاثیر ایده‌های تئوسوفیست‌هایی مثل اِم. اچ. جِی. شوئنمیکرس[۲۹] هنرمندان سبک دِ استایل، 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[۳۰](سفید، خاکستری و سیاه: به عنوان تفسیری دوبعدی از فضای سه بعدی) و پلانها یا سطوح مسطح چهار گوش تعریف می کند. از سوی دیگر تحت تاثیر عقاید فلاسفه هگلی اندیشمندانی همچون جرارد بولند[۳۱] به خصوص دیالکتیک اضدادِ هگل، او این عناصر به نهایت تجرید یافته و پالایش شده از هرگونه آگاهی و بیان فردی (خاص) نقاشی را به عنوان اضداد دوگانه (خط افقی در برابر خط عمودی، رنگ در برابر بدون رنگ، سطوح کوچکتر چهار گوش در برابر سطوح بزرگتر، و ...) بر روی بوم تعریف کرد. (فلاح زاده، ۱۳۹۹الف، ۶۳). در نقاشی‌های شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) او چنین عناصر تجرید یافته از طبیعت را در قالب سطوح تخت چهار گوش رنگی و بدون رنگی که توسط خطوط عمودی و افقی مشخص، یا به قول موندریان تعیین[۳۲]شده اند، ترکیب بندی[۳۳]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 می شود، در عیان ترین حالت خود بیان و متعیّن ساخته است.



تصویر ۱: پیت موندریان. ۱۹۲۰. ترکیب بندی با قرمز، زرد آبی و سیاه. رنگ روغن بر بوم، ۵۹,۵ در ۵۹,۵ سانتی‌متر
https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/compositie-met-groot-rood-vlak-geel-zwart-grijs-en-blauw?origin=gm

تصویر ۲: پیت موندریان. ۱۹۲۹. ترکیب بندی با قرمز، زرد، سیاه و آبی. رنگ روغن بر بوم، ۴۵,۱ در ۴۵,۳ سانتی‌متر https://www.guggenheim.org/artwork/3014

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 می شود «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 می کند که چنین حس زیبایی شناختی توسط یک کیفیت ویژه و مشترک که در تمامی آثار هنری ذاتاً[۳۴] موجود است در ناظر به وجود می‌آید و آن را «فرم معنادار» می نامد. 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 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 رنگ ها و این فرم‌های زیبایی شناسانه محرک [احساس زیبایی شناختی] را فرم معنادار نامگذاری می‌کنم و این فرم معنادار تنها کیفیت مشترک بین همه آثار هنرهای تجسمی است.[۳۵] (Bell, 1914, p. 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 معنا دار را «روابط معنا دار فرم»[۳۶] نیز می نامد (Bell, 1914, p. 16).

آماده انتشار هنرهای زیبا

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 زیبایی شناسی در مخاطب ۲- به علت مواجهه و درک فرم معنا دار 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 می دهیم.

یافته های پژوهش

احساس زیبایی‌شناختی بل در مکتب شکل آفرینی نو موندریان

موندریان در نوشته های 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»[۳۷]یا «احساس جهانشمول»[۳۸]نیز استفاده کرده که به همان معنای احساس یا عاطفه زیبایی‌شناسانه بل بکار رفته اند. موندریان اینگونه احتجاج می کند 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 اینگونه از احساسات است. در همین رابطه او احساس زیبایی شناختی را اینگونه تاویل می کند:

> گرچه هنر [جدید] بیانی تصویری [شکل آفرینی] 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 دقیقا همان ظاهر [تعیّن یافته] امر جهانشمول در بیرون از ماست. (Mondrian, 1920, p 134)

جالب توجه است که برخلاف موندریان که عواطف زیبایی‌شناختی را در رابطه با هنرمند و به عنوان 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، اینگونه استنتاج می شود که کلایو بل احساس زیبایی‌شناختی را به مثابه «توجه زیبایی شناختی»[۳۹]یا نگاه زیبایی شناسانه تاویل و تبیین می کند تا یک احساس خاص زیبایی شناسانه. چنین استدلالی درتناظر با نظر جورج دیکی[۴۰]است که احساس زیبایی‌شناختی در نظریه بل را در واقع یک نگرش زیبایی‌شناسانه می انگارد. 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, p. 141). نظر کارل گولد نیز در باب مفهوم احساس زیبایی شناختی بل جالب توجه است که به این نکته مهم اشاره می کند که بل دو مفهوم ادراک زیبایی شناسی[۴۱]و لذت حاصل از آن را با یکدیگر خلط می کند در حالیکه بل می بایست لذت زیبایی شناسانه را در تعریفش از احساس زیبایی شناختی دخیل نمی کرد (Gould, 1994, p. 131). در اینجا اینگونه استدلال می شود 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 می دهد، 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 می کند یا بر می انگیزد» (Mondrian, 1938, p. 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 می شود (Mondrian, 1938, p. 302).

موندریان در نوشته های خود دو نوع احساس را تبیین و از هم تمیز می دهد: «احساس زیبایی»[۴۲] 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»[۴۳] (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, p. 84). در حالیکه که او احساس زیبایی‌شناختی که بل از آن یاد می کند را به عنوان نسخه‌ای پالایش یافته، متعالی و جهانشمول شده از احساسِ زیبایی تعریف می کند. به همین سبب است که موندریان احساس زیبایی را به بینش خاص و فردی نسبت می‌دهد، درحالیکه احساس زیبایی‌شناختی برای او یک تعیّن و هویت جهانشمول دارد که تنها تحت نگرشی زیبایی شناسانهِ متعالی شده 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 می شوند را اینچنین معرفی می کند: «هنرمند مدرنیست حقیقی آگاهانه انتزاعی بودن احساس زیبایی را درک می‌کند: او آگاهانه احساس زیبایی‌شناختی را به عنوان امری [احساسی] عالم‌شمول و کیهانی در می‌یابد» (Mondrian, 1917, p. 28). در واقع او در این نقل قول کوتاه بر این امر تاکید دارد که هنر جدیدش، یا سبک هنری شکل آفرینی نو، نمی تواند با احساسات خاص و فردی (احساساتِ زندگی که بل از آن یاد می کند) متجلی و بیان شود. او احساس زیبایی که بر پایه فرمهای طبیعی و توصیف گر (غیر انتزاعی) در نقاشی بازنمایانگر (چنانکه از آن به عنوان نقاشی خلق شده «به سیاق طبیعت»[۴۴] نیز یاد می کند) برانگیخته می شود را خاص، شخصی و فردگرایانه می انگارد. او اینگونه احتجاج می کند 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 زیبایی شناسانه عمیق و پایدار در مخاطب را داراست. (Mondrian, 1919-20, p. 113)

تناظرات و تباینات عقاید موندریان نسبت به مفهوم احساس زیبایی شناختی بل

فارغ از برخی اختلاف‌های جزئی مذکور بین موندریان و بل نسبت به مفهوم احساس زیبایی شناختی، موندریان همچون بل ادعا می‌کند «چیزی»[۴۵] وجود دارد که احساس زیبایی‌شناختی ما را در مقام مخاطب بر می‌انگیزد و این چیز، یک شیء را به مقام هنر نائل می کند. او تاکید می‌کند که هنر، خاصه نقاشی شکل آفرینی 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 می کند:

> 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 [زیبایی شناختی] 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, p. 347)

همانند موندریان، بل در فصل اول کتاب خود «هنر» جاییکه فرضیه زیبایی شناسی اش را مطرح می کند، این گونه نتیجه می گیرد که یافتن چیزی به عنوان کیفیت خاص و مشترک اشیاء که احساس زیبایی‌شناختی را در ناظر برمی انگیزد برای پاسخ به مسئله زیبایی‌شناسی ضروری است. به زعم بل، اولا یک شیء تنها در صورتی می‌تواند اثر هنری باشد که چنین کیفیت ذاتی و منحصر به فردی داشته باشد (فرم معنا دار) 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 بی ارزش نیست.» (Bell, 1914, pp. 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 زیبایی‌شناسی» اش 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،[۶] بلکه باید از «دنیای فعالیت انسانی» به «دنیای تجلیل [وجد] زیبایی‌شناسی» سفر کنیم (Bell, 1914, p. 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 فعالیت های روزمره مرتبطند، 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, p. 321). اگرچه نزد موندریان، همچنان که بل می‌پندارد، رابطه‌ای تنگاتنگ بین هنر شکل آفرینی 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 می کند در واقع فرم معنا دار بل است. در حقیقت وجود آن چیز است که شیئ ای را به مقام هنر تعالی می بخشد. 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 نتیجتا منجر به درک ارزش زیبایی جهانشمولِ هنر شکل آفرینی نو می شود، بپردازیم.

فرم معنادار بل در مکتب "شکل آفرینی نو" موندریان

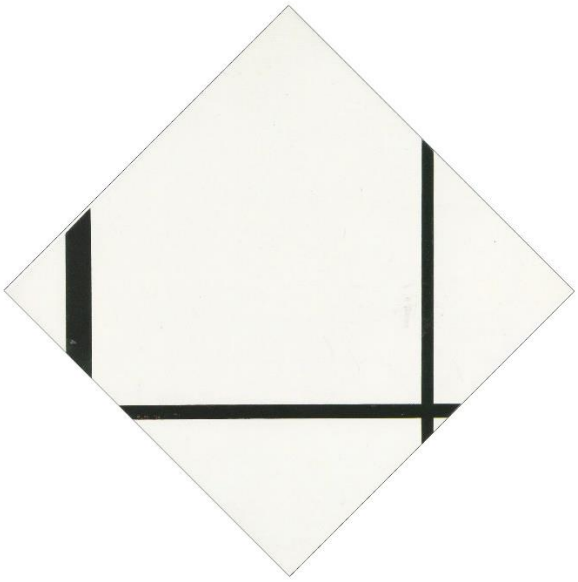
جالب توجه است که در مکتب شکل آفرینی نو موندریان، مفهوم فرم معنادار بل به طور شفاف در دو عامل جدایی ناپذیر عناصر سازنده تصویری و روابط فی مابین آنها که محصول تعادل (هارمونی جدید) است، تعیّن یافته است. همانطور که در بخش مبانی نظری توضیح داده شد، عناصر سازنده تصویری در هنر شکل آفرینی نو در واقع همان الفبای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

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

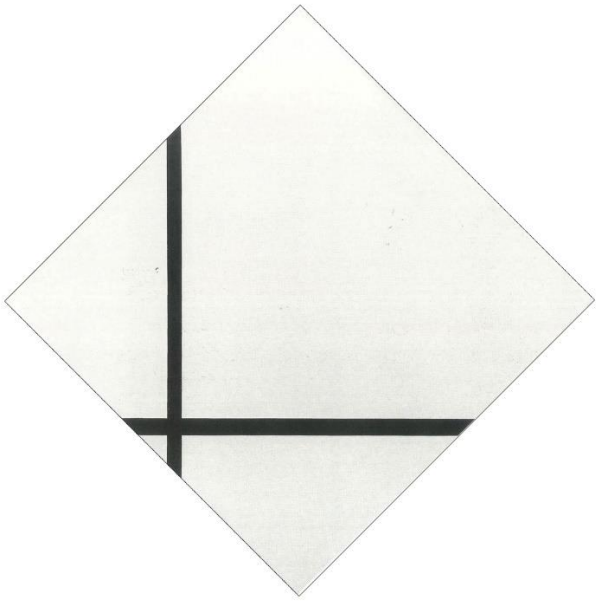
به عقیده موندریان معناداریِ فرم در هنر جدید مرتبط با دو جزء جدایی ناپذیرست: «عناصر سازنده تصویری» و «روابط آنها.» او اینچنین عناصر سازنده تصویری هنر شکل آفرینی نو اش را تبیین می کند: «آشکار است که فرم‌ها تنها برای خلق روابط وجود دارند: فرم روابط را خلق می‌کند و روابط فرم را. در این دوگانگی فرم‌ها و روابطشان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

رابطه در نقاشی شکل آفرینی نو موندریان از طریق تعامل پایای تضاد یا دوگانگی[۴۷]عناصر سازنده تصویری (خط عمودی در برابر خط افقی، رنگ در برابر بدون رنگ و از این دست) ایجاد می گردد. 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 می کند (Mondrian, 1917, p. 29). لازم به ذکر است که موندریان دو نوع رابطه فی مابین عناصر سازنده تصویری اش متصور است: تغییر ناپذیر و تغییر پذیر.[۴۸]به زعم او «رابطه دو خط مستقیم عمود بر یکدیگر» (Mondrian, 1917, p. 71) اساسی‌ترین و تغییر ناپذیر ترین تجلی روابط در عالمند. در نقاشی‌های شکل آفرینی نو (تصاویر ۳ و ۴) چنین روابط ثابت و تغییر ناپذیری به شکل خطوط عمودی و افقی به تصویر درآمده اند. در حالیکه، او روابط اندازه ای و تناسباتی سطوح چهار گوش (پلانها) و روابط بین سه رنگ اصلی و سه بدون رنگ را به عنوان روابط تغییرپذیر قلمداد می کند (Fallahzadeh & Gamache, 2018, p. 4). چنین تضاد دوگانه و رابطه تغییر ناپذیر بین خطوط افقی و عمودی بین عناصر سازنده تصویری، بویژه در عنصر خط در ترکیب بندی های لوزی شکلِ[۴۹]موندریان (بومهای مربع شکلی که ۴۵ درجه چرخیده اند) بویژه آن دسته که در خلال سال های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۱ ایجاد شده اند، که البته جزو منتزع ترین و ناب ترین نقاشی های شکل آفرینی نو هم هستند، در بهترین حالت خود به نمایش در آمده است. به نظر کارمین که تحقیقات وسیعی در باب نقاشی های لوزی شکل موندریان انجام داده است، این ترکیب بندی ها جزو مهمترین آثار موندریان اند، چرا که اصول بنیادین نقاشی شکل آفرینی نو را در بهترین و کاملترین وجه خود به نمایش می گذارند (Carmean, 1979, p. 18).

همانطور که محققانی همچون کارمین و چامپا بدرستی به آن اشاره داشته اند، تضاد و پویایی لبه های 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 لبه های مورب بوم و امتداد کامل خطوط به لبه ها) و این تضاد و دوگانگی را در عیان ترین حالت خود به نمایش گذاشته است. در تصاویر ۳ و ۴ می بینیم، 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 (تاکید کامل بر روابط تغییر ناپذیر هستی) را به بهترین نحو در رسانه نقاشی و در یک بوم دو بعدی متجلی ساخته است.[۵۰]به عقیده او تعادل جهانشمولی که محصول برهمکنش و خنثی سازی همین دوگانه های متضادِ[۵۱]بشهایت منتزع شده از طبیعت اند، تجلی، نمایش و بیان بدون حجابی از زیباییِ عام و جهانشمول در هنر است. در حقیقت همین خطوط افقی و عمودی و روابط عام و تغییر ناپذیر بین آنها همان فرم معنا داری اند که کلایو بل از آن یاد می کند.



تصویر ۳: پیت موندریان. ۱۹۳۰. Fox Trot A. رنگ روغن بر بوم، ۷۸٫۲ در ۷۸٫۳ سانتی‌متر
https://artgallery.yale.edu/collections/objects/40159



تصویر ۴: پیت موندریان. ۱۹۳۱. ترکیب بندی با دو خط. رنگ روغن بر بوم، قطر لوزی ۱۱۴ سانتی‌متر
https://www.museum.nl/en/stedelijk-museum-amsterdam/showpiece/mondriaan-lozenge-composition

موندریان در نوشته هایش به این امر اذعان دارد که حس زیبایی‌شناختی که خالص‌ترین و عمیق ترین احساس زیبایی است را می توان در هنر جدید که «متعادل‌ترین»[۲] و «عینی‌ترین»[۳] روابطِ بین عناصر نقاشی را نمایش می دهد (نگاه کنید به تصاویر ۳ و ۴)، به طور کامل درک و تجربه کرد: «احساس زیبایی‌شناختی تا حدی [تا زمانی] قدرتمند است که رابطه به طور معیّن نمایش داده شود ، احساس زیبایی شناختی عمیق است تا زمانی که بیان فرم نو آن متعادل شده است» (Mondrian, 1917, 71). در واقع موندریان در این نقل قول 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 تعیین شده» 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 می شوند) آن است (Fallahzadeh & Gamache, 2018, p. 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 دو بعدی به نمایش بگذارند. او اینگونه احتجاج می کند 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»[۵۴] را تعاملی کل نگرانه که فی مابین رابطه تغییر ناپذیر مکانی خطوط و روابط تغییر پذیر ابعاد و تناسبات سطوح مستطیلی وجود دارد (نگاه کنید به تصاویر ۱ و ۲)، تبیین می کند (Mondrian, 1926, p. 214).

همانطور که موندریان در اصل چهارم از اصول شش گانه نقاشی شکل آفرینی اش اظهار می کند، تعادل (هارمونی جدید) محصول رابطه موقعیت، یا رابطه مکانی، خطوط (روابط تغییر ناپذیر) است و توسط تضاد بنیادین یا دوگانه ای که بین خطوط افقی و عمودی است بیان و ابراز می شود. او در اصل پنجم به خنثی سازی تضاد بنیادین عناصر سازنده تصویری اش اشاره می کند و روابط تغییر پذیر اندازه ای و تناسباتی پلانهای رنگی و غیر رنگی را عامل ایجاد ریتمی پویا در ترکیب بندی عنوان می کند (فلاح زاده، ۱۳۹۹ب، ص ۲۰). در نتیجه می بینیم که موندریان با تدبیر هوشمندانه اش در نقاشی های لوزی شکلی که پیشتر مورد تفحص بصری قرار گرفت (تصاویر ۳ و ۴)، عنصر رنگ[۵۵]را حذف کرده و با چرخش بوم و کاهش تعداد خطوط و استفاده از آنها به نحوی که تقاطع آنها پلانهای چهار گوش (روابط اندازه ای و تناسباتی پلانی) ایجاد نکند، به بهترین و ناب ترین حالت تعادلی ناب (تعیین شده و متعادل) – تاکید صرف بر روابط تغییر ناپذیر جهان هستی - را به نمایش گذاشته است. ضمن اینکه با حذف عنصر رنگ و پلانهای چهار گوش در این نقاشی ها (البته تا حدی در تصویر ۳ پلان چهار گوشی را می توان با ادامه خطوط بیرون از بوم متصور بود) با بهره گیری ازتباین بارز زاویه مورب لبه های 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 نوشته های موندریان در می یابیم که که برانگیخته شدن عمیق ترین احساس زیبایی‌شناختی عمدتاً وابسته به درک مخاطب از روابط فرمال عناصر بصری و روابط بین آنها در نقاشی شکل آفرینی نو است که هم به طور معیّن و هم به شکل متعادل شده (در هماهنگی با یکدیگر) متجلّی و بیان شده اند. به دیگر سخن، هارمونی جدید یا تعادل در هنر جدید عامل و سرچشمه اصلی معنا داری فرم است که احساس زیبایی‌شناختی بیننده را بر می‌انگیزد. در واقع موندریان اثری را هنر و مهمتر 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 فرم گرایی] بصری (گرچه در حجاب [فرم های بانمایانگر و طبیعت گرا] باشد) را محقق کند، قادریم عمیق‌ترین احساس زیبایی‌شناسی را تجربه کنیم. این نوع نمایش فرم و روابط فرمال در دقیق ترین [تعیّن یافته ترین] حالت آن است که هنر را هنر [جهانشمول] می‌کند. (Mondrian, 1917, p. 71)

اگر در نقل قول مذکور و عقایدی که از موندریان تا بدینجا مورد واکاوی قرار گرفتند غور کنیم، در می یابیم 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 برانگیخته شدن احساس زیبایی‌شناختی را مواجهه مخاطب با اثر نقاشی که واجدِ فرم معنا دار بل است، می پندارد، ولی به جهت اینکه او فرم معنا دار را در نقاشی شکل آفرینی نو به روشنی در قالب خصوصیات عناصر سازنده تصویری و اصولی که جهت حصول هارمونی (روابط تعیین شده و متعادل شده) ضروری اند تبیین کرده است، بنابراین، تعریف او از فرم معنا دارِ بل مبتنی بر دورِ باطل نیست. چرا که همانطور که نایجل واربرتون هم بدرستی استدلال می کند: اگر بل حداقل برای یکی از دو واژه به هم وابسته فرم معنا دار و احساس زیبایی شناختی تعریفی گسترده‌تر و جامع‌تری ارائه کرده بود، یا اگر حتی حداقل یکی از این دو اصطلاح به طور مستقل از دیگری به روشنی تبیین شده بود، آنگاه مسئله دور نظریه بل حل می‌شد (Warburton, 2003, p. 24)، دقیقا به همین دلیل تفسیر موندریان از نظریه فرم معنادار بل گرفتار دورِ باطل نیست.

سرشت جهانشمول فرم معنادار

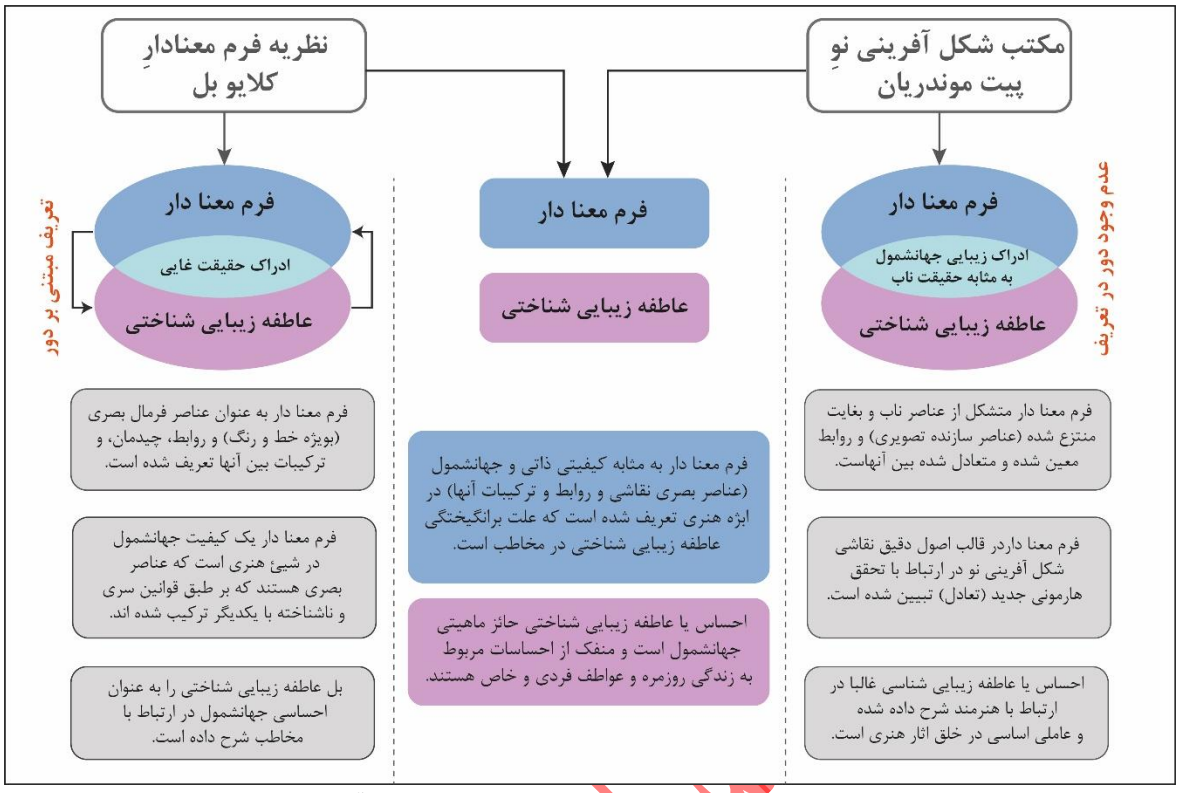
گرچه موندریان فرم معنادارِ بل را در حوزه محدود نقاشی شکل آفرینی نو، به مثابه عناصر انتزاعی ناب نقاشی و روابط متعادل شده و تعیین شده بین آن تعریف کرده، اما او، همچون بل، معتقد است که فرم معنا دار در همه چیز (اشیاء و حتی فرمهای طبیعی و طبیعت پیرامون) ذاتاً نهفته و موجود است. با این وجود او بر این باور است که در نقاشی بازنمایانگر، روابط معین و متعادل شده که تجلی بصری قوانین باستانی تغییر ناپذیر و اساسی عالمند - 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 نبخشیده اند، گنگ و مبهم خواهد بود (Mondrian, 1919-20, p. 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 جهانشمول ترین حالت خود (بغایت منتزع شده از احساس و عقلانیت فردی) همراه با روابط متعادل شده و تعیین شده شان بکار ببرد] که قابلیت برانگیختن احساس [زیبایی شناختی] را داشته باشند» (Mondrian, 1936, pp. 296-7). به همین شکل، بل نیز بر این عقیده است که زمانی که معناداری یک شیء یا فرم به عنوان یک غایت در خود[۶] بدور از احساسات فردی و ذهنی مرتبط با زندگی مخاطب درک شود، معنای فرم جدید (پلاستیک) یک حقیقتِ غایی یا محض[۷] است. بل احتجاج می کند که عواطف زیبایی‌شناختی که در مواجهه با فرم جهانشمول برانگیخته می شوند در واقع «عواطفی اند که در [یا در خدمت] درک واقعیت احساس و تجربه می شوند» (Bell, 1914, p. 54).

شایان ذکر است که سرشت 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 (Bell, 1914, p. 10). این دیدگاه بل، این نکته را تصدیق می کند که فرم معنادار برای بل دقیقا 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 سوالی که خود آن را مطرح می کند، طفره می‌رود: «چرا ما تا این حد تحت تأثیر فرم‌هایی که بطرز خاصی در کنار هم قرار گرفته اند قرار می‌گیریم؟» (Bell, 1914, p.).

(10 تنها پاسخ بل به این سوال[۵۸]ین است که با اینکه این سؤال بسیار جالب توجه است اما به زیبایی شناسی محض مرتبط نیست و در قلمرو زیبایی‌شناسی ما صرفا باید این امر را دریابیم که «فرم‌هایی که طبق قوانین ناشناخته و سرّی تنظیم و ترکیب شده‌اند» احساس زیبایی‌شناختی ما را بر می‌انگیزند (Bell, 1914, p. 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 می توان آن را به عنوان کیفیتی کهن و خاستگاهی[۵۹]در نظر داشت، اشاره کرده است. به زعم زکی، تنها در صورتی احساس زیبایی شناختی مخاطب در مواجهه با فرم معنا دار برانگیخته می شود 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 به عنوان کیفیت ویژه ای از اثر هنریست و بنابراین می توان آن را به وضوح تبیین کرد (Zeki, 2013, p. 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 معنا دار به درون‌مایه و جوهره منطقی نظریه بل مرتبط نیست (McLaughlin, 1977, p. 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 شکل آفرینی نو اش تشریح کرده است.

در مجموع، طبق مندرجات نمودار ۱، تناظر بین نظریات فرم معنادارِ بل و شکل آفرینی نوِ موندریان نشان می‌دهد که هنر شکل آفرینی نو ورای تاثیرات عمیقی که از فلسفه هگل، تئوسوفیسم و نظریات هنری مانند کوبیسم و جنبش هنری دِ استایل داشته است، قویا بر فرضیات نظریه زیبایی شناختی فرمالیسم کلایو بل نیز استوار است. و بنابراین این فرضیه قابل طرح است که موندریان مستقیماً یا به طور غیر مستقیم با نظریه فرم معنادار 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.

آماده انتشار هنرهای زیبا



نمودار ۱: تناظرات و تباینات فی مابین نظریه فرم معنادار کلایو بل و مکتب شکل آفرینی نو پیت موندریان
ماخذ: نگارندگان

نتیجه‌گیری

مولفه ها و ویژگی های زیبایی‌شناختی نظریه فرم معنادارِ بل، عمیقا و به طرز قابل توجهی در مکتب شکل آفرینی نوِ موندریان رسوخ کرده است. اولاً موندریان، مشابه بل، جوهره ای 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 منتزع شده از طبیعت بدور از بیان فردی و ذهنی و روابط معین شده (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 به منظور 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 شکل آفرینی 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 به عنوان یک محتوای عالم‌شمول تاویل می کنند که در تمام اشیاء و پدیده ها 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 به عنوان حقیقتند که بل آن را «حقیقت غایی» می انگارد. 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. بلکه باید به این دو مفهوم در یک کلیت واحد به عنوان 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.

منابع

باقری نوع پرست، خسرو، و باقری نوع پرست، محمد زهیر. (۱۳۹۰). فرمالیسم زیبایی‌شناختی، واکنش‌ها و راه‌حل‌ها. حکمت و فلسفه، ۶(۲۴)، ۱۶-۲۸.

بختیاریان، مریم. (۱۳۹۳). فرمالیسم از نگاه کلایو بل و نیکلاس لومان. نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی, ۱۹(۳), ۱۳-۱۸. doi: 10.22059/jfava.2014.55398

پاکباز، رویین (۱۳۷۹). *دایرة المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی و هنر گرافیک)*. تهران: فرهنگ معاصر.

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

فلاح زاده، علی. (۱۳۹۹الف). عوامل تأثیرگذار بر شکل گیری هنر انتزاعی ناب نئوپلاستیک پیت موندریان (نوع مقاله: پژوهشی). رهپویه هنر/هنرهای تجسمی, ۳(۱)، ۵۷-۶۹. doi: 10.29252/Rahpooyesoore.6.3.57

فلاح زاده، علی. (۱۳۹۹ب). نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک. دوماهنامهٔ علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی سال پنجم دی ۱۳۹۹ شماره ۸ (پیاپی ۳۱)، جلد دو. ۱۵-۲۷.

مقصودلو و نورانی. (۱۳۹۷). سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهاوس) آلمان. پژوهش نامه گرافیک نقاشی, ۲(۳)، ۲۱۹-۲۲۸.

Bell, C. (1914). *Art*. Frederick A. Stokes Company Publishers.

Carmean, E. A. (1979). *Mondrian: the diamond compositions* [Exhibition catalogue]. 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*, 84-94.

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. 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.

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. https://doi.org/10.2307/430609

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.

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

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.

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

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

Warburton, N. (2003). *The Art Question*. Routledge.

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

Zangwill, N. (1999). Feasible aesthetic formalism. *Nous*, 33(4), 610-629. 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. https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00730

---

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 هنر های تجسمی محسوب می شود (Janaway & Shapshay, 2020, p. 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 غیر دقیق، 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 بکار رفته است.

10. Anne Ellegood
11. Intertextuality
12. Anti-formalism
13. Robert Stecker, Noel Carroll, Rosalind Ekman, Nigel Warburton
14. Ruby Meager, R.K. Elliott, Thomas M. McLaughlin, William G. Bywater, and Johan Snyman
15. Michel Seuphor, John Milner, Carel Blotkamp, Yve-Alain Bois, and Kermit Swiler Champa
16. De Stijl
17. Harry Cooper, Mark A. Cheetham, Tim Threlfall, John Golding, and Eiichi Tosaki

۱۸. شایان ذکر است که رویکرد فرمالیستی کلایو بل که البته ریشه های عمیقی در نقد های سه گانه کانت (بویژه 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 Beautiful* در حوزه موسیقی بطور 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.

19. *Nieuwe beelding*
20. *Nieuwereldbeeld or Het Nieuwe Wereldbeeld - The New Image of the World*
21. Immutable
22. Equilibrium
23. Plastic means
24. Universal
25. Forming
26. Bringing to form
27. Tangibility, mass, and volume
28. Means of imaging
29. M. H. J. Schoenmaekers (1875-1944)
30. Non-colors
31. Gerard Bolland (1854-1922)
32. Determine

3 . Composition 3

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

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

3 . Significant relations of form 6
3 . Aesthetic sensations 7
3 . Universal emotion 8
3 . Aesthetic attention 9
4 . George Dickie 0
4 . Aesthetic perception 1
4 . Emotion of beauty 2
4 . Emotions of life 3
4 . In the manner of nature 4
4 . Something 5

٤٦. بطور کلی عقاید موندریان و بویژه بل در خصوص درک زیبایی اثر هنری در حالتی تعمق گونه و خلسه آور و بدور 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.

4 . Duality 7
4 . Immutable and mutable 8
4 . Diamond compositions 9

۵۰. برای درک بهتر تعامل و تاثیر 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 و ۴ را با تصاویر ۱ و ۲ مقایسه کنید. همانطور که واضح است، در آثار اولیه شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) که رنگها هم به اندازه خطوط غالبند، از لحاظ بصری روابط تغییر ناپذیر بین خطوط در قیاس با آثار متاخر تر (تصاویر ۳ و ۴) منفعل تر و نامحسوس تر هستند. این بدین علت است که رنگها در آثار اولیه تا حد زیادی تضادی که بین خطوط سیاه رنگ و زمینه سفید رنگ بوم در آثار متاخر (تصاویر ۳ و ۴) دیده می شود را زایل کرده اند و در نتیجه روابط تغییر ناپذیر بین خطوط در آثار اولیه کمتر مشهودند.

5 . Dual opposition 1
5 . Equilibrated 2
5 . Determinate 3
5 . New harmony 4

۵۵. شایان ذکر است که عنصر رنگ نزد موندریان، حتی در منتزع ترین حالت خود: سه رنگ اصلی، هم همواره سرشتی خاص، فردی (سوبژکتیو) داشته است و در اغلب نقاشی های دوره میانی (بین سالهای ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۲) که شاهد غنی ترین و کلاسیک ترین نمونه های نقاشی شکل آفرینی نو هستیم، یا عنصر رنگ را بصورت کمینه استفاده کرده و یا همچون تصاویر ۳ و ۴ آن را بطور کلی حذف کرده است تا بتواند به ناب ترین و عام ترین بیان پلاستیک (فرمِ نو) و تعادل جهانشمولی که در نوشته هایش از آن یاد می کند، دست یابد.

5 . Thing in itself 6
5 . Ultimate reality 7

۵۸. به زعم بل وقتی به چیزی به عنوان غایتی درخود می‌نگریم، در واقع عواطف واقعیت را احساس می‌کنیم. طبق نظر بل که همانند اندیشه موندریان است، معنای یک ابژه به عنوان 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 جستجو کرد. پس در مجالی دیگر به این موضوع خواهیم پرداخت.

5 . Primordial 9

٦۰. چنین رابطه جدایی ناشدنی بین فرم و محتوا و یکپارچگی بین این دو مفهوم، در نظریه شکل آفرینی 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 می کنند. 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.