بررسی فرم در نقاشی انتزاعی هندسی اروپا (جنگ جهانی اول و جنگ جهانی دوم)

محمد کاظم حسنوند[۱*]، زهرا رهنورد[۲]، مریم برهمند[۳]

۱- استادیار دانشکده هنر، گروه نقاشی، دانشگاه تربیت مدرس

۲- دانشیار هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران

۳- کارشناس ارشد گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

جهان هنر در قرن بیستم بیش از همه قرون پیش، مشحون از نوآوری بود. در این قرن، اشتیاق به ابداع، به حدی بود که بیش از همیشه تحولات سبک‌شناسی و گرایشهای هنری به وقوع پیوست. مهمترین پدیده این قرن، دوری‌گزینی از طبیعت و بیان جدید نقاش بود که در زبان هنر، می‌توان «انتزاع» نامید . نقاش متفکر، با جستجوگری، موضوع را به ساده‌ترین و منظم‌ترین شکل تقلیل داد و هندسه ناب تصویر را کشف کرد. نقاشانی همچون موندریان و دوسبورگ به پیروی از سزان و کاندینسکی پیشگام، با اقتباس از نظریه زیبایی‌شناختی از کوبیسم، «نئوپلاستی‌سیزم» را بنیان نهادند. آنها با تأکید بر فرم و رنگ ناب، به تعادل بصری دست یافته و ساختار تابلو را استحکام بخشیدند. دوسبورگ برای نیل به پویایی بیشتر، با پایه‌گذاری «المنتاریسم»، از خطوط مورب بهره برد. دیگر هنرمندانی چون مالویچ و لیسیتسکی، با هدف دستیابی به غایت خلوص هنری، «سوپرماتیسم» را بنا کردند. آنها با استفاده از فرمهای ناب و تعلیق آنها در پهنه اثر، تأثیرات فضایی را روی فرم و کل اثر، به نمایش گذاردند. نقاش انتزاع‌گر هندسی، با ادعای ترکیب فرمهای ناب، می‌تواند به اوج اهداف خود و غایت هنر ناب دست یابد.

کلیدواژگان: فرم، نقاشی، انتزاع هندسی اروپا، جنگ جهانی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- مقدمه

هنر انتزاعی با تمام اهداف متنوع و وفاداریی به حالتهای متنوع طبیعت انسانی ، واسطه‌ای برای بیان نگرشهای نوین هنرمند است. این هنر، با در اختیار گذاشتن وسایل بیانی جدید ذهن آزاد شدهٔ نقاش را نسبت به تنظیم دوباره مقوله‌های بصری و دستیابی به نظم تازه‌ای از واقعیت، قادر می‌سازد . نقاش برای کشف پیچیدگیهای ناخودآگاهش به جستجو در روح پنهان اشیا و حقیقت متنزع از ظاهر آنها پرداخته و با دستیابی به فرم ناب و هندسی ، درونی‌ترین و خالص‌ترین مفاهیم را بیان می‌کند. از دیدگاه نقاش انتزاع‌گر ، فرمها به هر ترکیبی که باشند ، بر تقلیل زمینه‌های بصری به ساده‌ترین اشکال است. چرا که هر چه شکل ، ساده‌تر و منظم‌تر باشد ، آسان‌تر مشاهده و درک می‌شود؛ به این ترتیب او به ارزش هندسه ناب در تصویر انتزاعی پی می‌برد.

* نویسنده مسؤول مقاله: mkh@modares.ac.ir

به گفته منتقدان ، پل سزان[1] گام نخست در زمینه مطالعه فرمهای بنیادین و هندسی طبیعت را برداشت و صراحت فرم و استحکام ساختار را مبنای کار خود قرار داد .اینگونه به نظر می‌رسد که درپی او و پس از خلق نخستین نقاشی آبستره به‌وسیلهٔ کاندینسکی[2] ، راه برای نقاشانی که به دنبال بیان جدید هنر با استفاده از فرم و رنگ ناب بودند ، باز شده و گرایشهای تازه ای پدید آمد .در زمینه انتزاع هندسی، بزرگانی چون موندریان[3] و دوسبورگ[4]، نظریهٔ زیبایی‌شناختی را از کوبیسم[5] برگرفته و نئوپلاستی‌سیزم[6] نامیدند . در نئوپلاستی‌سیزم از سه رنگ اصلی سیاه و سفید و خاکستری ، به همراه خطوط راست افقی و عمودی، که شکل دهنده مستطیل گونه‌ها بودند، استفاده می‌شد . هدف هنرمندان پیرو نئوپلاستی سیزم از چیدمان فرمها درکنارهم ، دستیابی به تعادل بصری بود . بعدها دوسبورگ برای دستیابی به پویایی و بهره‌گیری از خواص خطوط مورب، سبک المنتاریسم[7] را پایه‌ریزی کرد .

مالویچ[8] و پیروانش ، عقاید خود را بر پایه هدف دستیابی به نهایت خلوص هنری، پایه‌ریزی کردند . مالویچ از طریق قطع ارتباط با نقاشی‌سوژه‌ای ، سوپرماتیسم[9] را بنیان نهاد . سوپرماتیستها با بازگشت به عناصر بنیادی هندسی و به نمایش گذاردن پویای این عناصر بنیادین و معلق ساختن آنها در پهنه تصویر ، مطالعات فراوانی را در زمینه تأثیرات نیروهای فضایی روی فرم و سطح تصویر انجام دادند .

هنرمند دیگری که در زمینه انتزاع هندسی و مطالعه فرم ناب ، تلاشهای بسیاری کرده، «واسیلی کاندینسکی» پیشگام نقاشی انتزاعی است . او در دوره‌ای از مرحله کاری خود، تحت تأثیر سوپرماتیسم و کانستراکتیویسیم[10] ، به شکلی از انتزاع هندسی گرایش پیدا کرد و دست به خلق تابلوهایی زد که در آنها فرمها در کنار یکدیگر ، به منظور ایجاد ساختاری پر تحرک و هیجانی ، ترکیب یافته بودند . به‌طور کلی می‌توان اذعان داشت که نقاش انتزاع‌گر نوین ، در هر گروه و با هر اندیشه و تفکری ، هنر را همواره شکلی از گفتار و بیان خود پنداشته و به دنیا ، از منظر فرم و رنگ می‌نگرد . او قادر است تنها با همین فرم و رنگ نیز با تمام افراد بشر ارتباط برقرار کند .

در این مقاله مطالب مختلفی پیرامون شکل‌گیری هنر انتزاعی هندسی در فاصله زمانی جنگ جهانی اول و دوم و چگونگی دستیابی نقاشان به فرم ناب و هندسی عنوان می‌شود ؛ در ادامه ، نهضتها و مکاتب هنری در زمینه انتزاع هندسی، همچنین پیشگامان و رهبران این مکاتب و هدفشان از به‌کارگیری فرم ناب، بررسی می‌شود .

۲- روند شکل‌گیری صورطبیعی به فرمهای ساختمانی و هندسی

پیشگامان هنر نوین درآزمایشگریهای پیگیر خویش از قلمروی یافته‌های مرئی و طبیعی، فراتر رفته و درروند استحاله واقعیت به انتزاع، جهان اشیا را پشت سر نهادند . پس از سرباز زدن هنر از تقلید جهان مرئی، شیء بیجان یکسره از قلمروی کاوش روان‌شناختی و بصری حذف نشد، بلکه در سطحی دیگر مورد تجربه قرار گرفت. دیگر نقاشان در پی رونگاری از طبیعت نبودند، بلکه در پی‌ساختن جزء به جزء نقاشی جدید با زبان تصویری بودند . این ساختن، نیازمند وسایل بیانی جدید و تنظیم مجدد مقوله‌های تصویری بود؛ بنابراین نقاشان دست به تجربه‌های جدید بیانی و ساختاری زدند .هریک از نقاشان روشی خاص برای بیان خویش برگزیدند، ولی زبان ایشان خصلتهایی مشترک داشت که بازنمایی واقعیت را تمامی قواعد و اسلوبهای سنتی نفی‌می‌کرد .

تحولات اجتماعی فرهنگی و هنری اروپای سده نوزده، تلاش هنرمندان برای رهایی از سنت طبیعت‌گرایی را به‌موفقیت رساند. آنها بدون پیش‌بینی مسیر آینده، امکانات تجسمی رنگ و خط را از نو آزمودند و پیگیرانه با دگرگونی دریافت باطنی خود از طبیعت، برای دستیابی به آرمانی جدید در عرصه بیان کوشیدند.

در اینجا در معیارها و مفاهیم زیبایی‌شناختی و اصول فنی هنر دگرگونی بنیادی ایجاد شد و از مجموعه دستاوردهای نو ، زبان هنری نوینی برای بیان مفهوم عمیق‌تری از واقعیت شکل گرفت. نئوامپرسیونیسم[11] و هنرمندان آن دوره، به‌خصوص سزان، که در

1. Cezanne
2.Kandinsky
3.Mondrian
4.Doesburg
5.Cubism
6.Neo Plasti Cism (1912-1918)
7.Elementarism (1920)
8.Malevich
9.Supre Matism (1913)
10.Constructivism
11.Neo Impressionism

کار خود بر صراحت فرم و استحکام ساختار و رجحان بیان درونی تأکید داشت، را باید آغازگر و زمینه ساز تحولات جدید در هنر اروپا دانست .

این هنرمند با بزداشتن اولین قدم درنمایش فرم نهانی اشیای مرئی و کار پیگیرانه و کنکاشهای سرسختانه، نقاشی اروپایی را از قید تابعیت قوانین رویت رهانید و در پژوهشهای خود به تعادلی دقیق میان واقعیت و انتزاع رسید.سزان با استوار کردن مبنای کار خود برقوانین هندسه، صورتهای طبیعی را تا حد الگوهای احجام هندسی ساده کرد. او این روش را هماهنگی به موازات هماهنگی طبیعت می‌نامید .

سزان کوشید تا به یاری نیروهای بیانی خاص، طبیعت را به گونه‌ای جدید تغییردهد وتابلو را ساختاری منظم از روابط قانونمند فرم و رنگ بسازد . او درآخرین مرحله فعالیت و علاقه‌اش به تأکید برحجم اشیا، سبکی در انداخت که ساختمانی و هندسی به معنای استعاری واژه نیست؛ بلکه از لحاظ ساختاری آشکارا هندسی به شمار می‌آید.

پس از آن خوان گریس[1] مهمترین فردی بود که با تأثیرپذیری از سزان، جهت‌گیری تازه‌ای به هنر نقاشی برای رسیدن به فرم وساختار بخشید وتأثیری سرنوشت‌ساز برآن گذاشت .او صور مشخص را از ترکیبات انتزاعی وعام به‌دست می‌آورد. نقاشیهایش درواقع کارهایی با ساختار ناب محسوب می‌شوند. فرمها از طریق تناسبات عددی و روابط خاص به صورتی کاملاً سازمان‌یافته درکل اثر مطرح می‌شوند . وچنین به نظر می‌رسد که اشکال و فرمها از نو کشف کرده است.

گری پیشنهاد کرد که کار هنری باید از واقعیت زیبایی‌شناختی یعنی با الگویی انتزاعی، آغاز شود که حدود فضای دو بعدی قاب تابلو طرح‌ریزی شده است. بعد می‌توان برای پر کردن طرح انتزاعی وبخشیدن ماهیت احساسی به آن، عناصر نمایشی یا بازنمایی شونده را نیز به‌کارگرفت؛ اما شالوده کار هنری، دیگر طبیعت نبود ، بلکه پندار، یعنی چیزی مفهومی ، هندسی و ساختمانی بود .

۳- دستیابی به فرم ناب

آنچه هنرمندان امروزی را به خود مشغول داشته، پیوند دوباره و خودآگاهانه واقعیت درونی جهان با طبیعت است. در مقاله‌ای که آگوست اندل در سال ۱۸۹۸ نگاشته است چنین می‌خوانیم: « ما اکنون درآغاز ظهور هنری کاملاً نو قرار داریم. هنر فرمها که هیچ معنایی ندارد، چیزی را نمایش نمی‌دهد و به خاطر نمی‌آورد؛ ولی می‌تواند روح را با همان عمق وهمان خشونتی تکان دهد که موسیقی تاکنون انجام می‌داد . کوتاه سخن این که، مفهوم روانی خط ناب و فرمهای ناب رنگین با وجود تأکید مکرر تزیینی بودنشان، جای خود را در اندیشه تصویرآفرین قرن ما، بازکرده است»[۱، ص۴۰۳].

دیگر نقاشان، اهمیت یافتن راه‌حلهای نوینی برای مسائل فرم در هنر همچون اصلی مسلم پذیرفتند؛ بنابراین فرم را درنظر این نقاشان، همیشه مقام نخست را داراست وموضوع، نسبت به آن نقش ثانوی دارد .علاقه فزاینده این‌گروه نقاشان به مسائل فرم، تجارب نقاشی آبستره را، که کاندینسکی در آلمان آغاز کرده بود، درمعرض توجهات تازه‌ای قرار داد. ایده‌های کاندینسکی با بهره‌گیری از اکسپرسیونیسم[2] برای بیان حالت واحساس یا اکسپرسیون[3]، با موسیقی رقابت می‌کرد. توجه به ساختار، که با کوبیسم برانگیخته شد، این سوال را درمیان نقاشان پاریس، روسیه ونیز اندکی بعد در هلند مطرح کرد که آیا نقاشی نمی‌تواند به نوعی ساخت وساز مانند معماری تبدیل‌شود. با این تفکر بود که گرایشات تازه‌ای درزمینه انتزاع هندسی پدید آمد .نقاشان با استفاده از عناصر خالص بصری و به‌وسیله ساختن، با مخاطب ارتباط برقرار کرده و محتوا را در هر یک از گرایشها به زبان خاص خود جلوه‌گر ساختند .

٤-گرایشهای هنری

٤-١- سوپرماتیسم

این سبک نخستین ساختار نظام انتزاعی ناب است که به‌وسیله مالویچ به دنیای هنر عرضه شد. براساس این نظام، مالویچ شعار هنری خودرا «نقاشی باید تنها از ترکیب عناصر هندسی چون چهارگوش و دایره و سه‌گوش وچلیپا به‌وجودآید» فریاد زد .درشیوه سوپرماتیسم، نقاش با استفاده از دو یا چند گروه از صور هندسی وابسته به‌هم، جلوه فضای سه‌بعدی ایجاد می‌کند. در این شیوه احساس ناب تجسمی و هماهنگی فرمها درسطح تابلو برتری دارد. سوپرماتیسم با نفی کامل بازنمایی جهان مرئی،

1.Gris

2.Expressionism
3.Expression

شیوه‌ای جدید در نقاشی انتزاعی براساس رنگهای اصلی، صور هندسی بنیادی و خطوط مستقیم پیش نهاد .

٤-٢- نئوپلاستی سیزم

نئوپلاستی‌سیزم نظریه‌ای زیبایی‌شناختی مبتنی برهنر تجسمی ناب است که موندریان از کوبیسم گرفته و در آن زوایا و خطوط راست درموقعیتهای عمودی ، افقی وسه‌رنگ اصلی درکنار سه غیر رنگ سیاه و سفید وخاکستری استفاده کرد. طرح نظریهٔ نئوپلاستی‌سیزم موندریان، نتیجه پنج سال تحقیق و تمرکز فعال وی، از سال ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷، بود. او با روی گرداندن از احساس، بیان و مضمون هنری و برداشتهای فردی، اساس نهضت خود را بر پالایش عناصر زاید هنری و به‌کارگیری عناصر انتزاعی وهندسی با زوایای قائم و راست خطهای عمودی وافقی به تبعیت از قاب نقاشی نهاد .

٤-٣- المنتاریسم

ریشه این اصطلاح احتمالاً واژهٔ عنصر است که مالویچ برای اشاره به فرمهای تصویری به‌کارمی‌برد و همچنین یادآورنده اصطلاح قرن نوزدهم برای عناصر بنیادین درشیمی است. حتی بدون تعریف دقیق‌تری از این اصطلاح، دراین مورد ودر موارد دیگر اصطلاحات خالی از ابهام نیستند . رهبر بزرگ این جنبش، دوسبورگ، باوجود استفاده از ترکیب‌بندی مرکب از مستطیلها، برای دستیابی به پویایی بیشتر، زاویه‌ای چهل و پنج درجه برای فرمهایش درنظر گرفت. موندریان این‌کار را نوعی بدعت درکنار گذراندن محور عمودی می‌دانست و آن را با نظریات خود درتضاد می‌دید؛ بنابراین از این جنبش کناره گرفت .

٥- پیشگامان و برجستگان نهضت آبستره هندسی

هنرمندان بزرگی در مکتب آبستره هندسی پرورش یافتند و جهان هنر را دگرگون کردند؛ اما بزرگانی چون مالویچ، موندریان ، کاندینسکی ، دوسبورگ و .... توانستند بیشترین توجهات را به خود معطوف دارند. اینان را می‌توان رهبران و برجستگان این نهضت دانست.

٥-١-کاندینسکی پیشگام نقاشی انتزاعی

واسیلی کاندینسکی، نخستین گامهای شجاعانه برپایی هنر آبستره را با تکیه بر عناصر اصلی تجسمی همچون رنگ، خط، شکل وحذف عناصر تصویری و اشکال و فرمهای آشنای محیط زندگی برداشت. با شروع جنگ جهانی اول و بازگشت از آلمان به روسیه، تحت تأثیر سوپرماتیسم و کانستراکتیویسم روسی بتدریج از انتزاع آزاد به شکلی از انتزاع هندسی گرایش یافت. کاندینسکی در مرحله دوم تحول هنری خود، به خط و فرم استقلال بخشید . در سال ۱۹۲۱ نقشهای هندسی همگی بر پرده‌هایش غالب شدند . علیرغم گذر از شکلهای آزاد به شکلهای رنگی محصور با لبه‌های منظم وخشک ،نقاشیها همچنان آهنگی پرشتاب داشتند و عمل همچنان نتیجه تضاد شکلهای انتزاعی بود(شکل ۱).

شکل ۱ کاندینسکی، سیزده مربع، ۱۹۳۰

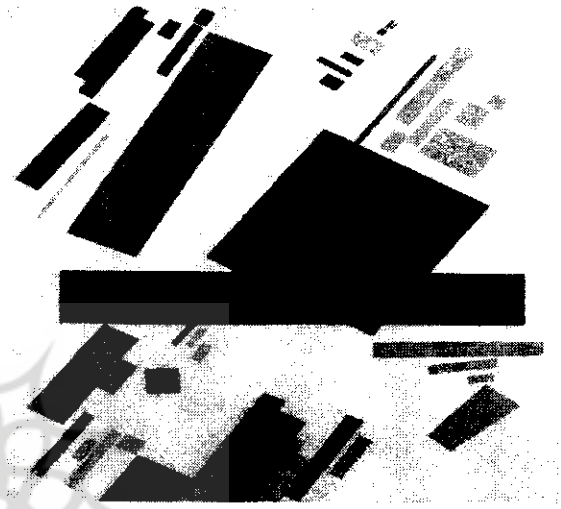
نکتهٔ حایز اهمیت این است که هندسی شدن شکلها به حذف پویایی نقاشی کاندینسکی نمی‌انجامد و هنرمند همچنان تفسیر عارفانه خویش را از جهان هستی در نابترین عناصر تصویری بیان می‌کند .

٥-٢- مالویچ و برتری احساس ناب در هنر خلاق

کازیمیر مالویچ، نقاش، طراح و معلم روسی ، یکی از برجسته‌ترین پیشگامان و نظریه‌پردازان هنر انتزاعی بود. او تجربیات فراوانی درشیوه‌های پست امپرسیونیسم[1] ، کوبیسم و نقاشی انتزاعی[2] داشت؛ اما هیچ یک از این شیوه‌ها، طبیعت

1.Post Impressionism
2.Abstract Painting (1910)

آرمانگرای او را راضی نمی‌کرد. مالویچ در سال ۱۹۱۱ بنا به دعوت کاندینسکی برای دیدار اولین نمایشگاه سوار آبی‌فام به پاریس رفت .این سفر چشم‌انداز تازه‌ای را پیش‌روی او نهاد، به‌طوری‌که سال ۱۹۱۳ را سال تولد سوپرماتیسم و قطع ارتباط با نقاشی سوژه‌ای اعلان نمود(شکل۲).

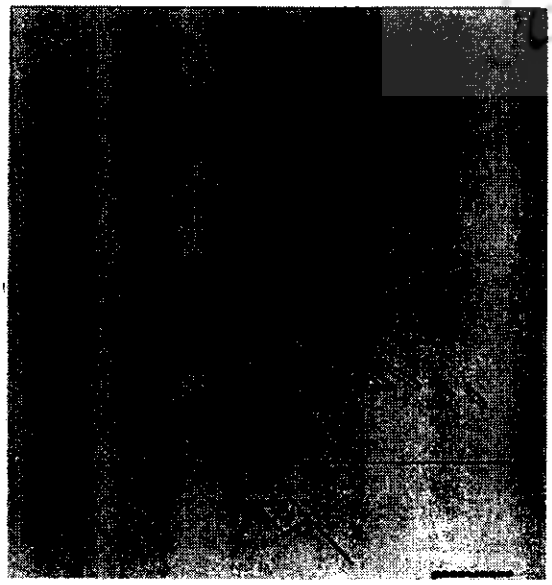


شکل۲ مالویچ، نقاشی سوپرماتیسم، ۱۹۱۶

او در این زمینه می‌گوید: « ... در سال ۱۹۱۳ ضمن تلاش مأیوسانه برای رهانیدن هنر از زیر بار شیء، به شکل چهارگوش پناه بردم و پرده‌ای را به نمایش گذاشتم که چیزی جز یک مربع سیاه بر زمینه سفید نبود. » این پرده طرحی مدادی و نخستین نمونه سبک سوپرماتیسم بود. مالویچ درکتاب دنیای غیر عینی خویش، سوپرماتیسم را برتری احساس ناب در هنر خلاق تعریف کرده است. او در ادامه می‌گوید: « پدیده‌های بصری دنیای عینی، درنظر هنرمند سوپرماتیست بی‌معنی است. آنچه معنی دارد، احساسی کاملاً مجزا از محیطی است که آن را موجب شده باشد» [۲ ، ص ۲۱۵].

« به اعتقاد مالویچ، هنر از دیر زمان، عنصری فرعی و اضافی بود که درتلفیق با عناصر دیگر به زندگی و فکر انسان راه می‌یافت. اکنون زمان استقلال هنر فرارسیده است. تدارک این هدف طی نیم قرن با امپرسیونیسم و کوبیسم انجام شد. حال باید بیاموزیم که چگونه فرمها را بخوانیم و تأویل و تحلیل کنیم » [۳ ، ص ۵۰۹].

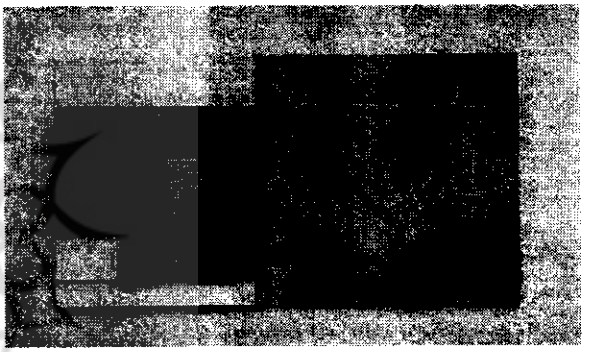
مالویچ سرانجام درسال ۱۹۱۸ به مربع اریب سفید بر سطح سفید رسید که نهایت خلوص هنری و به تعبیری، گونه‌ای نهیلیسم بود . الیزار لیسیتسکی سازنده جهانی نو از فرمها در میان هنرمندانی است که از محیط سوپرماتیسم روسیه برخاستند. الیزار لیسیتسکی بیش از دیگران برجهان تأثیر گذاشت: اودرسال ۱۹۱۹ به‌وسیله شاگال برای تدریس هنر مدرن دعوت شد و با شناخت مالویچ، تحت تأثیر او و سوپرماتیستها قرار گرفت. او در این سال و تحت تأثیر ساختمانهای پرسپکتیوی مالویچ ، ترکیب‌بندیهایی مبتنی بر عناصر حجم‌گونه ساخت . لیسیتسکی به مدد عناصر هندسی و ژرفانمایی‌های پرسپکتیوی ، نقاشی- ساختمانهایی به نام *پرون* می‌آفرید. اینها آثاری هندسی وانتزاعی بودند که شکلهای رنگ‌آمیزی شدهٔ آنها به‌گونه‌ای دید فریب به فرمهایی مجزا، سه بعدی و توپر شباهت داشتند که درفضایی بی‌افق شناورند (شکل۳). قصد او از این پروژه تبدیل هنرمند به سازنده جهانی نو از اشیا بود. لیسیتسکی با این اقدام به تفکرات تاتلین نزدیک شد. او در یکپارچه کردن شیوه‌های سوپرماتیسم، غیر- عینی، کانستراکتیویسم و داستیل و اندیشه‌های رایج در مدرسه باهاوس آلمان نقش مهمی داشت. لیسیتسکی در نقاشیها- ساختمانهای پرون با عناصر انتزاع هندسی رایج در آن روزگار، توأم با عمق‌نمایی‌های پرسپکتیو درسطحی انتزاعی به تجاربی ارزشمند دست‌یافت. « دیدگاه لیسیتسکی روبه‌سو و هنر او بر نوعی جهان ظریف‌تر فیزیکی اشارت دارد که وابستگی زمینی‌اش کمتر باشد. با این همه با الهام از نیروهای جهان مادی، از تفکر معنویت باور مدرن جهان فرامادی نیز، تأثیر می‌پذیرد» [٤ ، ص۱۳۳] .



شکل۳ لیسیتسکی، برخورد (جزئی از داستان دو مربع)، ۱۹۲۰

۵-٤- بن‌نیکلسون

بن‌نیکلسون[1] یکی از پیشگامان هنر انتزاعی در انگلستان به‌شمار می‌آید که در فاصله دوجنگ به‌ظهوررسید. او در ابتدا در شیوهٔ واقعگرایانه به نقاشی طبیعت بی‌جان می‌پرداخت؛ اما درسالهای ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳، که در ایتالیا و فرانسه به‌سرمی‌برد، با هنر نو آشنا شد و پس از آن آشنایی با خلوص تجسمی آثار پیت موندریان تأثیری سرنوشت‌ساز براو گذاشت؛ درحالی‌که موندریان درباره روابط میان رنگهای اصلی کندوکاو می‌کرد، نیکلسون توجه خود را بر شکلهای ساده‌ای همچون دایره و مستطیل متمرکز می‌ساخت که اغلب آنها را به‌صورت چوبهای سفید با ضخامتهای اندکی متفاوت از یکدیگر می‌برید.



شکل٤ بن‌نیکلسون، نقش برجسته رنگ‌آمیزی شده، ۱۹۳۹

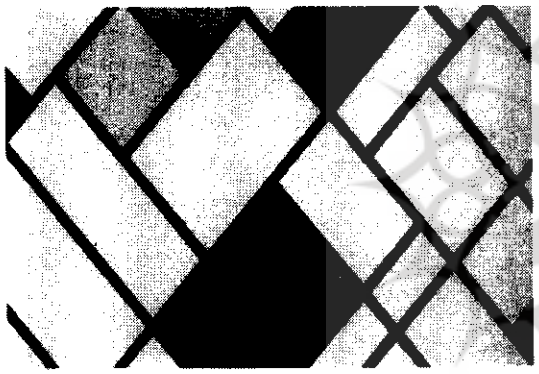
او نیز اعتقاد خود را بدین مضمون بیان می‌کرد که درپی واقعیت است و هنر و تجربه دینی را چیزی واحد می‌داند .بسیاری از کارهای بن‌نیکلسون به پیروی از موندریان با انطباق بر قواعد خشک نئوپلاستی‌سیزم، تقریباً یک دوره پانزده ساله را در بر می‌گیرند. در کارهای او روابط فرمی از بطن دنیای عینی سر برآورده و به معنای هندسی کلمه در انتزاع ظاهرشده‌اند. تشابهات در کارهای او فقط نتیجه محدودیتهای فرمولهای هندسی است و هنرمند نیز خود را به‌ندرت از این فرمولها می‌رهاند؛ به‌طورکلی می‌توان گفت هنرمند حساسیت خود را همیشه به پایه‌ای هندسی مهار می‌کند. سادگی و قلت نمادهای فرمی مورد استفاده این هنرمند، موجب محدودیت نیروی ابداع وی نمی‌شود. برعکس از کثرت تنوعاتی که با همین وسایل محدود می‌تواند بیافریند، لذت می‌برد.

1 .N icholson

۵-۵- تئو وان دوسبورگ

تئو وان دوسبورگ درسالهای ۱۹۱٤ تا ۱۹۱٦ به مطالعه نقاشی و پیکرتراشی تجربی جدید پرداخت و بویژه تحت تأثیر مقاله « عنصر معنوی درباره هنر» اثر کاندینسکی قرارگرفت. در سال ۱۹۱٦ به آزمایش‌گری در انتزاع آزادانه به‌شیوه کاندینسکی و شکلهایی از کوبیسم پرداخت؛ ولی همچنان در جستجوی راه خاصی برای خود بود.

تغییر شکلی را که موندریان به‌آرامی طی سالهای ۱۹۱۱ تا ۱۹۱٤ کسب کرده بود، دوسبورگ بسیار سریع‌تر و در طی سالهای ۱۹۱٦ و۱۹۱۷ به دست آورد. در کار بر ضرورت انتزاع و ساده‌سازی ساختمان ریاضی تأکید می‌کرد و در جستجوی روشنی، اطمینان و نظم بود (شکل۵).



شکل۵ دوسبورگ، ترکیب بندی XVI ، ۱۹۲۵

آثار این هنرمند تقریباً به‌طور ناگهانی دارای این خصوصیات شدند و آنها را به کمک خط مستقیم ، مستطیل یا مکعب و رنگهای ساده شده تا حد رنگهای اصلی قرمز، زرد، آبی و رنگهای خنثای سیاه وسفید وخاکستری به بیننده انتقال دادند .

۵-٦- پیت موندریان

این نقاش و نظریه‌پرداز هلندی، در مقام یکی‌از پیشگامان انتزاع‌گری هندسی، در هنر و معماری تأثیری وسیع و عمیق ایفا کرده است. در سال ۱۹۱۱ موندریان در پاریس، تحت تأثیر کوبیسم قرار گرفت و دیری نپایید که براساس شیوه تجزیه کوبیستی، سبکی را پدید آورد که در آن سطحهای کوبیستی به شبکه کم و بیش راست خطی بدل شده بود که یکسره سطح تصویر را می‌پوشاند و رنگهایی که تحت‌تأثیر محدودیت پرده

رنگهای کوبیستی هنوز ملایم بودند، در این شبکه شناور بود؛ اما از نظر او، کوبیسم نتایج منطقی تئوری‌های خود را نمی‌پذیرفت و انتزاع را همچون نوعی بیان ناب واقعیت ادامه نمی‌داد .

«موندریان همچنان که خود می‌گوید بتدریج دریافت که: الف- واقعیت را درهنر تجسمی فقط به‌کمک ایجاد تعادل بین حرکات پویای شکل و رنگ می‌توان بیان کرد؛ ب- با استفاده از ابزار ناب، می‌توان مؤثرترین شیوهٔ دستیابی به این هدف را ابداع کرد. این اندیشه‌ها او را به اصل سازمانی ایجاد تعادل بین اضداد نابرابر، از طریق زوایای قائم وساده‌سازی رنگ تا حد رنگهای اصلی به اضافه سیاه و سفید هدایت کردند»[۵، ص۲۲۷] .

موندریان درحوالی سال ۱۹۲۰،به قالب تصویری قطعی خویش رسید. اکنون نوارهای باریک سیاه ، گستره تابلو را به حوزه‌های مستطیلی خاکستری و به‌رنگهای اصلی، بخش‌می‌کنند و به این ترتیب عناصر صوری تا نهایت سادگی خود کاهش می‌یابند. گستره دوبعدی تابلو زمینه‌ای است که تصویر با آن آغاز و پایان می‌یابد و نقاشی به ساختاری متعادل و هماهنگ از عناصر بسیط و عام تبدیل می‌شود (شکل٦).

شکل٦ موندریان، ترکیب بندی با قرمز ، زرد و آبی، ۱۹۲۲

در ارزیابی حرکت و تکامل انتزاع هندسی از نخستین روزهای پیدایش درسال ۱۹۱۱ تا به امروز، شناخت نقش موندریان، اهمیت فوق العاده‌ای دارد. او شخصیت و عامل اصلی در بنیانگذاری انتزاع هندسی در سالهای جنگ اول جهانی بود. اندیشه‌های جنبش داستیل وتکامل منطقی آنها از دستاوردهای او بود . دامنه نفوذ موندریان نه فقط به نقاشی و پیکرتراشی انتزاعی، بلکه به شکلهای سبک بین-المللی در معماری نیز کشانده شد. در دهه‌های سوم و چهارم سده بیستم در پاریس، حضور و الهام‌بخشی موندریان احتمالاً بیش از هر هنرمند دیگری باعث ادامه حیات و قدرت‌گیری تدریجی انتزاع شد.

٦- هدف نقاشان انتزاع‌گرای هندسی از کاربرد فرم ناب

نقاشان انتزاع‌گرای هندسی ، با به‌کارگیری فرمهای ناب و هندسی، به‌طورعمده سه هدف کلی را دنبال می‌کردند : چیدمان فرم برای ایجاد تعادل ، ترکیب فرمها برای ایجاد سازه‌ای پرتحرک و مطالعه فرم و فضا .

٦-١- چیدمان فرم برای ایجاد تعادل

برقراری تعادل در پهنه اثر ، یکی از اهدافی است که هنرمندان همیشه دنبال کرده ومی‌کنند. نقاش بزرگ، موندریان، می‌گوید: « هر بیان هنری قوانین ویژه خود را دارد که با قوانین بنیادی هنر و زندگی منطبق است، درجه تعادلی که می‌تواند اجرا شود به این قوانین وابسته است. به این معنی که در چنین نقطه‌ای عدم تعادل می‌تواند حذف شود .

در طبیعت، رهایی کامل از احساس فاجعه، ممکن نیست. در زندگی که شکل ثابت نه تنها ضرورت ، بلکه اهمیت شایانی دارد، تعادل همیشه نسبی خواهد بود؛ اما انسان با رشد تدریجی در راستای ایجاد تعادل میان دوگانگی خویش، می‌تواند به مقیاس فزاینده‌ای مناسباتی متعادل و سپس تعادل در زندگی وهنر را بیافریند .زندگی اجتماعی و اقتصادی امروزی، نشان از تلاشهایی دارد که در راستای ایجاد تعادل، درست انجام می‌شوند. زندگی مادی ما همیشه در معرض تهدید و فاجعه نخواهد ماند. زندگی معنوی ما نیز برای همیشه زیر سلطه هستی مادی سرکوب نخواهد شد». این‌جملات جریان اصلی تفکر پیشرو معاصر را در هر زمینه‌ای از تلاش انسان بیان می‌دارد .آرزوی سوزان گردآوردن و سامان بخشیدن به نیروهایی که در زندگی امروزی ما کورکورانه عمل می‌کنند، اندیشهٔ نظم که صراحت است که با واژه‌های زبان تجسمی و تعادل کامل عناصر هم‌ذات شده خود، سطح دوبعدی را معنا می‌دهد» [٦، ص۹۹۲].

به‌طورکلی تعادل، حالتی پویاست که از تحلیل نیروها در یک ساختار به‌دست می‌آید . این حالت به سبب خنثی‌شدن نیروهای اثرگذار، احساس ثبات و توازنی‌خوشایند ایجاد می‌کند .تحرک و پویایی تعادل به ذات نیروهای متضادی بستگی دارد که درسطح اثر به توازن می‌رسند. برای کسب این حداکثر تعادل پویا، سطح تصویر باید از عناصر متباین رنگ ، خط و فرم پوشیده شده و در نظمی خاص قرارگیرد. صورت‌بندی این نظم تجسمی، بر هنرمندان نفوذی

نو داشت. نقاشان با جستجو در قوانین ساختاری و برای ایجاد تعادلی بهتر ، گامهای زیادی برداشتند .تأکید بر رابطه افقی وعمودی فرمها و سعی در ایجاد ساختاری محکم و پویا و متعادل درکل اثر، همانطور که پیشتر نیز عنوان شد، با سزان آغاز و بهوسیلهٔ نقاشان پس از او دنبال شد. نتایج منطقی و صرفاً انتزاعی این مطالعات را بهتر ازهمه در آثار موندریان و پیروانش قبل دوسبورگ ، وان درلک[1] و نیکلسون میبینیم. ساختمان اساسی اشیا برای موندریان نیز به صورت اشکال منظم هندسی کشف و نظم باطنی عالم و اجزای آن بهصورت هماهنگی و تناسب ریاضی این اشکال بر او آشکار میشد. او پس از درنگ روی مفاهیم طبیعت به نموداری افقی _ عمودی دست یافت که به تحلیلی انتزاعی از فرمها و خطوط طبیعت میانجامید . اصل ساختاری ایجاد تعادل میان فرمهای همگون، اما نابرابر در اینجا جایگزین اشکال طبیعی شدند. به منظور کسب تعادلی کامل درتصویر دو بعدی، خصیصههای تجسمی منفرد فدا شدند. تنوع نقش، غنای رنگها و ارزشها به قالبهای پیشساخته معادلههای تجسمی و اشکال مستطیلگونه کاهشیافتند .نظم به جای اصلی راهنما، به هدفی در خود تبدیل شد و دنیای ویژه خود را آفرید؛ اما این محدودیت آشکار به علت افراط در نظم و از آنجا که در جستجوی حذف همه ناخالصیها نسبت به حذف انواع تجربه بصری نیز گرایش داشت، انعطاف- ناپذیری تعادل را بهوجود آورد. موندریان دررابطه با ایجاد توازن میان عناصر متضاد و دستیابی به مفاهیم مطلق اعلان کرد که: «الف- در هنرهای تجسمی، واقعیت را فقط از طریق تعادل حرکتهای پویای فرمها و رنگها میتوان بیان کرد؛ ب- مؤثرترین راه دستیابی به این تعادل، استفاده از شیوههای ناب و بیپیرایه است».

آن طور که موندریان مینویسد، هنر امروز با کاهش سطح تصویر به متضادهای پایهای رنگهای خالص، شکلهای ابتدایی، راستاهای افقی وعمودی و با از بین بردن هر نوع شباهتی میان سطح تصویر وجهان عینی آشنا، بهتثبیت روشی برای بیان تجسمی، یعنی تحقق یافتن وزن رهاشده وعام، که در وزن منفرد شکل محدودکنندهای پنهان وتحریفشده بود، نایل آمده است. اشکال ابتدایی در کار او، همان فرمهای چهارگوشه و مربع مستطیلی است که درتباین با یکدیگر در پهنه تصویر جای گرفتهاند. جایگیری فرمها درنقاط مختلف تصویر و هماهنگی با ویژگیهای رنگی، عامل ایجاد تعادل در آثار او شده و یک کل متعادل و متوازن را بهوجود میآورد، که نتیجه ترکیب همین اشکال به قول خودش ابتدایی است .فرمهای او را تقریباً چهارگوشهها تشکیل میدهند که خود، اشکالی آرام، بیتفاوت ومتعادلند. چهار گوشههای موندریان در بیشتر نقاشیهایش به حالت استوان (استوار برروی یکی از اضلاع) قرار دارد .حتی در زمانی که از بومهایی به شکل مربع الماسی، مربعی که روی یک زاویه ایستاده باشد، استفاده میکرد نیز، فرمهای چهارگوشه درونی به صورت تمام یا ناتمام، اکثراً درحالت استوان قرار داشتند.

در آثار موندریان میتوان شاهد مسیر تحول فرم و رنگ و ارائه خالصترین خصوصیات این دو بود. حرکت تهاجمی رنگ، که به صورتی خالص واشباع به کار گرفته شده است در فرمهایی با ساختار خطی محکم محصور شده و در یک زمان، ایستایی و پویایی را با هم به نمایش میگذارد.

دوسبورگ برای دستیابی به پویایی بیشتر درتعادل، علاوه برخطوط افقی و عمودی، خطوط مورب را نیز وارد کار خود کرد. به عقیده او خطوط مورب از نظر خصوصیات شکلی وجهت ،میان خطوط افقی و عمودی درنوسان است. خط مایل معمولاً حالتی خنثا دارد و محل قرارگیری آن و همچنین نزدیک شدن به هر یک از خطوط افقی یا عمودی بر بار بیانی آن، تأثیر میگذارد.

همجواری با خطوط افقی بر سکون و گرایش به سوی خطوط عمودی برتحرک آن میافزاید. اینخط به طور معمول خطی پرتحرک وجهتدار است وحالتی ناآرام را القا میکند. جهتدار بودن و القای جهت در این خط، یکی از مهمترین خصوصیات شکلی آن است. علاوه بر این، وان دوسبورگ برای دریافت کاملی از فضا تا آنجا که با توجه به محدودیتهای سطح دوبعدی تصویر ممکن بود کوشید. کمال مطلوب او صرفهجویی در مصرف نیروهای تجسمی به منظور کسب تعادلی پویا از طریق حرکتهای تهاجمی و پس رونده پهنههای رنگی وخطها روی سطح تصویر بود.

اساس کار او همانند موندریان ،انباشتگی خط و رنگ و در نهایت وصول به تعادل بود. او میکوشید فضا را در ارتباط کاملاً سنجیده شده میان خط و رنگ به نظم در آورد. این نظم پس از اینکه برای مدتهای زیاد به شیوهای خنثا و ایستا مطرح میشد، به برکت روابط درونی میان راستاهای افقی عمودی و مورب و فرمهای حساب شده، تابلو را به صورتی پویا مطرح میکرد.

1.Leck

۶-۲- ترکیب فرمها برای ایجاد سازه‌ای پرتحرک هیجانی و عاطفی

در صورت تساوی نیروها و میدانهای موجود درسطح تصویر، به تعادلی دست خواهیم یافت؛ اما بدون تنش، ایستا و ساکن خواهد بود. با این همه، با تحرک این نیروها و میدانهای انرژی، می‌توان این میدانها را درتقابل دوجانبه به‌کاربرد، به‌طوری‌که از اتفاق روی سطح تصویر تعادل یابند و در این تعادل خط یا نقش با رنگی ویژه و در موقعیتی‌خاص، میدانی را به نمایش می‌گذارند که به‌سوی تماشاگر پیش‌خواهدآمد؛ اما واحدی دیگر میدانی پس رونده خواهد ساخت. دیگری میدانی را که به بالای سطح و آن یکی رو به پایین تمایل دارد، فعال خواهد کرد. این حرکات می‌توانند در اندازه و چگونگی به چشم آمدن متفاوت باشند؛ یعنی راستا، وزن و غلظت متفاوت داشته باشند. اما اگر نیروهای میدانهای فضایی آنها مساوی باشد، روی سطح تصویر به تعادل پویایی دست می‌یابند. کاندینسکی هنرمندی بود که با تأکید برجنبه‌های بیانی خط ، فرم و رنگ و تباینات آنها و مطالعه میدانهای پرتحرک سطح تصویر، در ایجاد کمپوزیسیون‌هایی پویا، آهنگین ودرعین حال متعادل تلاش کرد.

در دوره‌ای که کاندینسکی تحت تأثیر جنبشهای روسی به صور انتزاعی هندسی روی آورد، پرده‌هایی خلق‌کرد که در اکثر آنها فرمهای هندسی در فضا شناور بوده و بر یکدیگر نیرو وارد می‌کنند گاهی این فرمها با هم تداخل کرده یا در ورای هم مستتر می‌شوند. نقش خط در این آثار نیز پایه فرم، نقشی حیاتی دارد. خطوط بی‌شمار با آهنگهای متفاوت و ریتمهای متضاد و گاه به گونه‌ای خالص و گاه به‌وسیله کناره مشخص سطوح، به القای کیفیت درونی و بیان فضایی غیرعادی ودرعین حال منسجم می‌پردازند. قدرت بیانی رنگها درآثار او عنصری اساسی به‌شمار می‌آید. خط نیز در این میان، نقشی ارتباط دهنده بین فرم ورنگ دارد.

۶-۳- فرم و فضا

گروهی از هنرمندان مثل مالویچ و ال لیسیتسکی در نقاشی، ردچنکو[1] وتاتلین[2] در معماری، پس از مطالعات وتجربیات فراوان، نسبت به نابودی تمام وکمال شباهت از پهنه تصویر آغاز کردند. هر قدر دور شدن از شباهت به شیء بیشتر بود، پویایی نیروهای تجسمی نیز بیشتر می‌شد. هر قدر تلاش این هنرمندان درسازماندهی نیروهای تجسمی جسورانه‌تر بود، تفاوت میان سطح تصویر و نظم بصری هندسی خیالی دنیای اشیا، بیشتر نمایان می‌شد. بتدریج آنها سعی کردند سطح را بنایی با قوانین ویژه ساختاری خود تصورکرده و فرض کنند که این قوانین ساختاری نمی‌توانند با قوانین جهان عینی آمیخته و یا تعویض شوند؛ سپس نقاشان این دوره به حذف تمامی عوامل باقیمانده از بازنمایی عینی دست زدند. این ساده کردن به دو صورت بود: یکی حذف پی‌درپی تمام خاصه‌های اتفاقی واحدهای بصری و بازگشت به عناصر بنیادی هندسی بویژه به نقش مستطیل‌وار و خط مستقیم و دیگری جستجوی بیشترین دقت ممکن در مناسبات میان خود عناصر و سپس میان عناصر و نقاشی. در شوروی مالویچ وال لیسیتسکی درعرصه نقاشی، راه رهاسازی انفجاری نیروهای تجسمی را دنبال کردند .گرایش عمده آنها گستردن و گشودن فضا تا حذف کامل ماده بود. موازین خاص بصری که به‌وسیلهٔ آنها به کاررفت، به نمایش گذاشتن پویایی عناصر به‌طورمورب و تعلیق آنها میان زمینه و خلأیی بود که جذبشان می‌کرد .این انفجار در فضا به‌طورطبیعی ودرکلیت خویش نظمی مشخص نداشت. سطح تصویر، تنها نقطه پرتاب تصاویر به فضا ارزیابی شده بود.

این هنرمندان با کاهش واحد تجسمی به شکلهای هرچه بنیادی‌تر و به‌خلوص هندسی و چند رنگ اصلی روی سطح تصویر، عناصر ناب ساختاری و معماری فضا را بازسازی- کردند. با به‌کار بردن محور مورب به‌جای نظم فضایی عموماً پذیرفته شده افقی و عمودی، ابزاری مؤثر برای خلق تجربیات فضایی پویا عرضه داشتند. شکلهای بنیادی، صحیح قرارگرفتن شکلی را درکنار شکل دیگر آسان می‌کرد و بدین‌گونه تنشها و شتابهای تجربه‌ای را که با آنها پیوند داشت، به نمایش می- گذاشتند. آنها برای القای فضایی عمیق‌تر از رنگ سفید، برای زمینه استفاده می‌کردند.

«مالویچ بر این عقیده بود که یک پس‌زمینه سفید برای القای تأثیرات ضایی بی‌کران و لاینتاهی مناسب‌تر از رنگهای دیگراست » [۷، ص۶۰].

فرایند ساده‌سازی کارهای مالویچ، بسط یافت و در سال ۱۹۱۸ به اوج رسید و کم‌کم کل میدان تصویری به مربعی سفید انجامید که روی زمینه مربع شکلی دیگر، که با مربع اول تفاوت

1.Rodchenko
2.Tatlin

بسیار داشت، شناور بود. سلسله نقاشی‌های سفید روی سفید درآن مرحله اولیه از هنر سده بیستم کم و بیش حد غایی انتزاع، تلقی می‌شد.

۷- نتیجه‌گیری

تحولات بزرگی که در نیمه دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به وقوع پیوست، عمیقاً جهان‌بینی هنرمندان را تحت تأثیر قرار داد و فضایی جدید را برای هنرمند به ارمغان آورد. فضایی که هنرمند در آن خود را نیازمند جستن و پروراندن بیان و قالبی نو می‌دانست.

شور و اشتیاق به خلاقیت ، آن قدر بالا گرفت که برای نخستین بار، نفس خلاقیت و نوآوری، موضوع هنر شد و جمع کثیری از هنرمندان به‌جای هر تعهد دیگری، صرفاً به پدیده‌های نو و بدیع، رویکرد نشان دادند.

هریک از نقاشان، روشی خاص برای بیان خویش برگزید؛ ولی زبان ایشان، خصلتهایی مشترک داشت که تمامی قواعد و اسلوبهای سنتی بازنمایی را نفی می‌کرد. بیشتر آنها در دوره بین دو جنگ، خواستار نظم و استحکام بودند که این خواسته را در تصویر، نمودار کرده و بر ساختار محکم کار، نظم بصری و صراحت فرم تأکید می‌ورزیدند. همین امر، جهت‌گیری تازه‌ای به هنر نقاشی- دستیابی به فرم ناب و ساختار هندسی- بخشید.

تصویر آن قدر ساده شد تا به عناصر ناب بصری، فرم ناب و رنگ ناب، رسید. با دستیابی به این عناصر، معانی عمیق‌تر و پالایش یافته‌تری عرضه شد؛ ترکیب فرمهای بنیادین، توانست نقاش را به اوج اهدافش، دستیابی به تعادل، نیل به پویایی، بنای ساختار محکم، و در نهایت غایت خلوص هنری، برساند.

۸- منابع

[۱] شپرد، آن؛ «مبانی فلسفه هنر»؛ ترجمهٔ علی رامین؛ چ۳؛ تهران؛ نشر کتیبه؛ ۱۳۸۲.

[۲] آرناسن؛ یوروارد؛ رهاروارد؛ «تاریخ هنر نوین»؛ ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی؛ چ۲؛ تهران؛ انتشارات زرین؛ ۱۳۷٤.

[۳] پاکباز، رویین؛ «دایره‌المعارف هنر»؛ چ۲؛ تهران؛ نشر فرهنگ معاصر؛ ۱۳۷۹.

[٤] لینتون، نربرت؛ «هنر مدرن»؛ ترجمهٔ علی رامین؛ تهران؛ نشر نی؛ ۱۳۸۲.

[٥] کپس، جئورگی؛ «زبان تصویر»؛ ترجمهٔ فیروزه مهاجر؛ چ۲؛ تهران؛ انتشارات سروش؛ ۱۳۷٥.

[٦] هارت، فردریک؛ «سی و دو هزار سال تاریخ هنر»؛ ترجمهٔ موسی اکرمی؛ بهزاد برکت و دیگران؛ چ۱؛ تهران؛ نشر پیکان؛ ۱۳۸۲.

[7] Moszunska A.; "Abstract Art"; London; T&H; 1995.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی