

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

Ali Fallahzadeh\*\*<sup>1</sup> iD, Zahra Rahbarnia<sup>2</sup> iD

<sup>1</sup> Assistant Professor, Department of Art Education, Martyrs of Mecca Higher Education Center, Farhangian University, Tehran, Iran.

<sup>2</sup> 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 col-

lected 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: [alifallahzadeh@cfu.ac.ir](mailto:alifallahzadeh@cfu.ac.ir)

## نظریه زیبایی شناختی فرم معنادار کلایوبل در پرتو مکتب نئوپلاستیسیسم پیت موندریان\*

علی فلاحزاده<sup>۱</sup>، زهرا رهبرنیا<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> استادیار گروه آموزش هنر، مرکز آموزش عالی شهدای مکه، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> 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 نقش محوری نظریه فرمالیسم کلایوبل در شکل‌گیری نظریات گوناگون هنر مدرن در قرن بیستم، سؤالات بسیاری در این زمینه قابل طرح‌اند که هنوز پاسخ در خوری نیافته‌اند. از جمله مهم‌ترین آن‌ها اینکه این نظریه چگونه نزد هنرمندان نظریه‌پرداز مدرن تأویل و تفسیر شده است؟ به عبارتی این مقاله در صدد پاسخ به این پرسش است که آیا ابهامات نظریه فرم معنادار بل در پرتو نظریات هنری مدرن، بویژه مکتب نئوپلاستیسیسم پیت موندریان، روشن و مرتفع می‌گردد؟ هدف مقاله حاضر کشف تناظرات و تباینات میان نظریه فرم معنادار کلایوبل و مکتب نئوپلاستیسیسم موندریان و ابهام‌زدایی از نظریه فرمالیسم بل است. نتایج مقاله حاضر با اتکا به روش بینامتنی و بر پایه روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای حاصل شده است. بدین ترتیب که مفاهیم فرم معنادار و احساس 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 نظریه فرم معنادار بل و مکتب شکل‌آفرینی نو موندریان وجود دارد و تفسیر و تأویل موندریان از نظریه فرم معنادار، برخلاف بل، عاری از دور باطل است.

### واژه‌های کلیدی

فرم معنادار، احساس زیبایی شناختی، فرمالیسم، کلایوبل، پیت موندریان، نئوپلاستیسیسم

استناد: فلاحزاده، علی؛ رهبرنیا، زهرا (۱۴۰۳)، نظریه زیبایی شناختی فرم معنادار کلایوبل 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>

\*مقاله حاضر به جهت انجام بخشی از تعهدات طرح پسادکتری نخبگان خارج از کشور (پایگاه وزیر 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: ۰۹۹-۸۸۴۴۶۰۲۱-۰۲۱، E-mail: [alifalahzadeh@cfu.ac.ir](mailto:alifalahzadeh@cfu.ac.ir)



## مقدمه

127). در این خصوص، آن الگوود<sup>۱</sup> به شایستگی به اهمیت فرم و نظریه فرمالیسم در خلق آثار هنری، نمایش و ادراک جنبه‌های زیبایی‌شناختی آثار فرمالیستی در هنر معاصر اشاره کرده است (Ellegood, 2013, 84). از این رو ضرورت تأمل در ریشه‌های فرمالیستی نظریه فرم معنادار 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 این رو 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 تبانیات بین نظریه فرم معنادار 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.

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 زیبایی‌شناختی بل و خاصه نظریه فرم معنادار که در کتابش با عنوان هنر در سال (۱۹۱۴) برای اولین بار 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 فرمالیستی نقاشی شکل آفرینی نو در چهارچوب نظریه فرم معنادار 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 زیبایی‌شناختی (۱۹۱۴) کلایو بل است.

## پیشینه پژوهش

در بین تحقیقات پیشین، هیچ پژوهش مستدلی در خصوص تبیین ریشه‌های نظریه فرم معنادار مکتب شکل آفرینی نو موندریان یافت نشد. از میان محققان ایرانی که به بررسی نظریه فرمالیسم کلایو بل، به ویژه مفهوم فرم معنادار، پرداخته‌اند، 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 معنادار بل پیشنهاد کند. در پژوهشی تقریباً هم‌راستا با تحقیق مذکور، فرمالیسم زیبایی‌شناختی، واکنش‌ها و راه‌حل‌ها، به بررسی مشکلات فرمالیسم زیبایی‌شناختی کلایو بل در قیاس با دو نظریه ضد فرمالیسم<sup>۱۲</sup> و فرمالیسم تعدیل شده پرداخته‌اند.

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

بر خلاف نقش کلیدی نظریه «فرمالیسم» بر شکل‌گیری زیبایی‌شناسی مدرن و نقد هنر در قرن بیستم، محبوبیت نظریه کلایو بل<sup>۱</sup> در چند دهه اخیر به‌شدت کاهش یافته است. نظریه «فرمالیسم» (شکل‌گرایی) زیبایی‌شناختی که بدو توسط کلایو بل (۱۸۸۱-۱۹۶۴) و راجر فرای<sup>۲</sup> (۱۸۶۶-۱۹۳۴) در ارتباط با هنرهای تجسمی ارائه و توسعه یافت،<sup>۳</sup> بیش از هر نظریه مدرن زیبایی‌شناسانه دیگری از جهات مختلف مورد نقد هنرمندان، ناقدان هنر و زیبایی‌شناسان قرار گرفته و مناقشات زیادی به پا کرده است (Weitz, 2013, 1). نیک زنگویل<sup>۴</sup>، پس از گذشت هشت‌دهه از ارائه این نظریه، با معرفی فرمالیسم تعدیل‌شده<sup>۵</sup> 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 انتقادات اصلی وارده بر نظریه بل می‌توان به این موارد اشاره کرد: تعریف مبتنی بر دور باطل<sup>۶</sup> «فرم معنادار» بر پایه واژه احساس زیبایی‌شناختی<sup>۷</sup>، معنای دوپهلوی و گنگ واژه فرم معنادار<sup>۸</sup>، عدم توجه به خصوصیات بازنمایانگر در ارزش‌گذاری یک ابژه به‌عنوان اثر هنری، تمایز بین فرم و محتوا، رویکرد ماهیت‌گرایی بل نسبت به تعریف هنر، تمایز قائل شدن بین احساس یا احساسات<sup>۹</sup> زیبایی‌شناسانه و احساسات خاص یا فردی در مخاطب، عدم تعمیم‌پذیری نظریه فرمالیستی بل به همه انواع هنر، و ماهیت شهودگرایانه و سوپرنکتیو (خاص یا ذهنی) آن. ولی از میان انتقادات وارده به این نظریه، یکی از اصلی‌ترین دلایل مخالفت و کم‌توجهی 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 دور باطل واژه مناقشه‌برانگیز و گنگ، اما کلیدی، فرم معنادار است. هرچند این واژه مبهم و بحث‌برانگیز 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).

## 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<sup>۱۱</sup> برای یافتن تناسبات و تبانیات بین مفاهیم کلیدی فرم معنادار و احساس زیبایی‌شناختی بل و مؤلفه‌های نظری مکتب شکل آفرینی 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 گرفته‌اند تا ریشه‌های عقاید موندریان نسبت به نظریه بل روشن شود. برای کسب موثق‌ترین نتایج ممکن، در هر دو سوی طیف (نظریه فرم معنادار و مکتب شکل آفرینی 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.

ریشه‌های فلسفی (غالباً هگلی یا تتوسوفیکی) 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 تتوسوفیکی) یا نظریات هنری (کوبیسم یا دِ استایل) بوده که او خود نیز در نوشته‌هایش به آن‌ها اشاره کرده است. ولی در هیچ یک از تحقیقات پیشین، نظریه فرم معنا دار 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 فرمالیسم بل در نظر داشته باشیم. بطور کلی فرمالیست‌ها،<sup>۳۲</sup> 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 راجع 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 می‌گیرند. (Gall, 2016, 85) بل در فرضیه زیبایی‌شناختی خود در پی یافتن ویژگی مشترک (فرم معنادار) بین همه آثار هنری است که حالت خاص زیبایی‌شناسانه، که آن را «احساس زیبایی‌شناختی» می‌نامد، در مخاطب بر می‌انگیزد. از آنجا که معیار کلایوبل برای ارزش گذاری هنر ایجاد احساس زیبایی‌شناسی در مخاطب است و این احساس زیبایی‌شناسانه 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 دور باطل است.

مفهوم دیگری که آشنایی با آن پیش از آغاز تحلیل لازم است، مکتب و سبک نتوپلاستیسم است. کلمه دو قسمتی Neo-Plastic یا new plas-tic معادلی انگلیسی از واژه ای هلندی<sup>۳۴</sup> 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<sup>۳۵</sup> و ام گرفت (Seuphor, 1956, 133-4). بطور کلی، واژه نتوپلاستیک 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 جوهر نادیدنی همه فرمها و پدیده‌ها (قوانین تغییرناپذیر<sup>۳۶</sup> هستی: تعادل<sup>۳۷</sup> عام و جهانشمول) می‌باشد. (فلاحزاده، ۱۳۹۹، ب، ۱۷-۱۸).

نهایتاً، واژه اسباب یا عناصر پلاستیک<sup>۳۸</sup> 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<sup>۳۹</sup> ضروری اند، اطلاق می‌شود. نزدیکترین واژه‌های پیشنهاد شده برای واژه پلاستیک صورت‌یافتن،<sup>۴۰</sup> به فرم درآوردن<sup>۴۱</sup> و ملموس بودن، جرم و حجم<sup>۴۲</sup> هستند. (Edwards & Wood, 2004, 255) با این وجود، در این مقاله برگردان

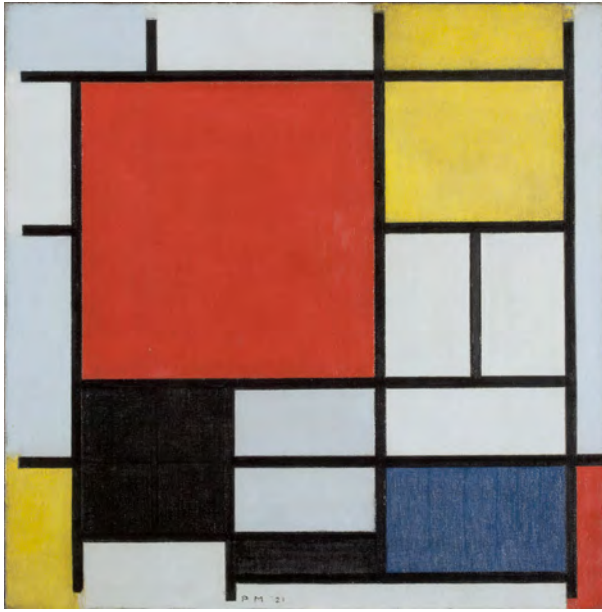
در مقاله «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهوس) آلمان» از دیدگاهی تجسمی به بررسی تأثیرات سبک فرمالیسم بر مکتب دیزاین باهوس پرداخته اند. ولی در این پژوهش مؤلفان بطور اجتناب‌ناپذیری (با توجه به مرتبط بودن مقاله به حوزه گرافیک) بر روی جنبه ساختارگرایانه فرمالیسم روسی و تمایز بین فرم و محتوا تأکید داشته اند تا نظریه فرم معنا دار 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 نتوپلاستیک طی بازه زمانی ۱۹۲۷ تا ۱۹۴۴»<sup>۴۳</sup> 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 هنر 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. به‌طور کلی می‌توان این تحقیقات را به دو دسته اصلی تقسیم کرد: به عقیده گروه اول، که در میان آن‌ها می‌توان به محققانی همچون رابرت استکر،<sup>۴۴</sup> نونل کارول<sup>۴۵</sup>، روزالیند اکمن<sup>۴۶</sup> و نایجل واربرتون<sup>۴۷</sup> اشاره کرد، مفهوم «فرم معنادار» به شکل وابسته و مبتنی بر دور باطل در ارتباط با واژه مناقشه‌انگیز دیگری به نام «احساس زیبایی‌شناسی» تبیین شده است، و به همین جهت این نظریه در تعریف خود دور 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<sup>۴۸</sup>، ایوت<sup>۴۹</sup>، توماس مک لافلین<sup>۴۹</sup>، ویلیام بای واتر<sup>۵۰</sup> و یوهان اسانمن<sup>۵۱</sup> می‌شود. اگرچه این پژوهشگران هم بر تعریف مبتنی بر دور نظریه فرم معنا دار صحه گذاشته‌اند، ولی اهتمام ویژه‌ای در توجیه و تعدیل مناقشات وارده به این نظریه داشته‌اند.

علی‌رغم نظرات و رویکردهای متباین نسبت به نظریه فرم معنادار 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. هر چند اندیشمندانی از جمله کارول، استکر، واربرتون 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 معنادار بل در پرتو مکتب مدرنیستی شکل آفرینی نو موندریان دارد.

جالب توجه است که در آن سوی طیف هم، محققان بسیاری همچون میشل سوفور،<sup>۵۲</sup> جان میلنر<sup>۵۳</sup>، کارل بلوتکمپ<sup>۵۴</sup>، ایو الن بویز<sup>۵۵</sup> و کرمیت جامپا<sup>۵۶</sup> نقاشی‌های شکل آفرینی نو موندریان را در پرتو عقاید مدرنیستی سبک‌های هنر مدرن همچون «کوبیسم» و «دِ استایل»<sup>۵۷</sup> و غالباً با رویکردی گرینبرگی (با توجه به مؤلفه‌های سطح‌گرایی و تجرید فرم بازنمایانگر) مورد مطالعه قرار داده‌اند. مضاف بر این پژوهشگرانی همچون هری کوپر<sup>۵۸</sup>، مارک چیتام<sup>۵۹</sup>، تیم ترلفال<sup>۶۰</sup>، جان گلدینگ<sup>۶۱</sup> و ایچی توساکی<sup>۶۲</sup> به بررسی





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: (URL2)

خاص آغاز می‌کند که تنها با تعمق مخاطب در آثار هنری ایجاد می‌شود. بل چنین احساس یا عاطفه ویژه‌ای را که صرفاً در مواجهه حسی و ادراکی ناظر با اثر هنری در او برانگیخته و ایجاد می‌شود احساس زیبایی‌شناختی می‌نامد. او سپس می‌کوشد تا با استدلال دیگری سرچشمه‌ای را بیابد که موجب برانگیختگی چنین احساس زیبایی‌شناختی در مخاطب است. او چنین احتجاج می‌کند که چنین حس زیبایی‌شناختی توسط یک کیفیت ویژه و مشترک که در تمامی آثار هنری ذاتاً<sup>۴۶</sup> 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 شیء است بلکه سنگ محکی برای تشخیص هنر از غیر هنر

فارسی عناصر سازنده تصویری<sup>۴۳</sup> 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 معنادار بل، لازم است از رویکرد معنویت‌گرا 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 استیلا (هژمونی) بلند مدت آگاهی خاص یا فردی بر آگاهی عام و جهانشمول انسان هاست. در حالیکه اصطلاح هنر جدید که از مفاهیم آرمان‌گرایانه مکتب د 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, 248). از نقطه نظر موندریان، هنر شکل آفرینی 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 سعادتمند، فرهنگ عام و متعالی، و مدینه فاضله‌ای 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 منبعت از مکاتب فلسفی و هنری همچون تئوسوفی، هگل، افلاطون، کوبیسم و د استایل است. او از یک سو تحت تأثیر ایده‌های تئوسوفیست‌هایی مثل ام. اچ. جی. شوئنمیکرس<sup>۴۴</sup> و هنرمندان سبک د استایل، الفبای تجسمی خود، عناصر سازنده تصویری، را در انتزاعی‌ترین و ناب‌ترین حالت خود بصورت خطوط عمودی و افقی (خطوط مستقیم قائم بر هم)، سه رنگ اصلی (قرمز، زرد، آبی)، سه بدون رنگ<sup>۴۵</sup> (سفید، خاکستری و سیاه: به عنوان تفسیری دو بُعدی از فضای سه بُعدی) 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<sup>۴۶</sup> و به خصوص دیالکتیک اضداد 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 غیره) بر روی بوم تعریف کرد (فلاح‌زاده، ۱۳۹۹، الف، ۶۳). در نقاشی‌های شکل آفرینی 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<sup>۴۷</sup> شده‌اند، ترکیب‌بندی<sup>۴۸</sup> کرده است. در حقیقت او با استفاده از ناب‌ترین عناصر سازنده تصویری، تعادل (هارمونی) و وحدت جهانشمول را که از طریق برهمکنش و خنثی‌سازی این اضداد دوگانه حاصل می‌شود، در عیان‌ترین حالت خود بیان و متعین ساخته است.

### نظریه فرم معنادار کلایو بل

کلایو بل فرضیه زیبایی‌شناختی خود را با ادعای وجود یک احساس

است. او فرم معنادار را در قلمروی محدود نقاشی به مثابه نحوه چیدمان و ترتیب و روابط 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 زیبایی شناختی ما را بر می‌انگیزند. من این روابط و ترکیب‌های خطوط و رنگ‌ها 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. (Bell, 1914, 8)

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

با درکی کلی از نظریه فرم معنادار بل، اکنون قادریم به تحلیل این نظریه در پرتو مکتب شکل آفرینی نوموندریان بپردازیم. برای تسهیل در فهم تناظرها و تفاوت‌های این دو نظریه لازم است ترتیبی که مفاهیم فرضیه زیبایی شناسی بل بر اساس آن استوارند (۱۰). برانگیخته شدن احساس زیبایی شناسی در مخاطب، ۲. به علت مواجهه و درک فرم معنادار در اثر هنری) را در نظر گرفت. بنابراین، ابتدا تفسیر و برداشت نوموندریان از واژه احساس زیبایی شناسی بل را مورد واکاوی قرار داده، و سپس دیدگاه او را در باب مفهوم فرم معنادار در پرتو مکتب شکل آفرینی نومورد تفحص قرار می‌دهیم.

### یافته‌های پژوهش

**احساس زیبایی شناختی بل در مکتب شکل آفرینی نوموندریان**

موندریان در نوشته‌های خود به وضوح به واژه و مفهوم احساس زیبایی شناختی بل اشاره کرده است. قابل ذکر است که او برخلاف بل، تنها واژه احساس زیبایی شناختی را در نوشته هایش بکار نبرده و در برخی موارد از مفاهیمی همچون احساسات زیبایی شناسی<sup>۵۲</sup> یا احساس جهانشمول<sup>۵۳</sup> نیز استفاده کرده که به همان معنای احساس یا عاطفه زیبایی شناسانه بل بکار رفته‌اند. موندریان این گونه احتجاج می‌کند که هنر جدیدش نمایش یا بیانی تصویری از احساس زیبایی شناختی است. به زعم او، هنرمند تنها با اتکا به بیان جهانشمول آگاهی و فاهمه خویش قادر است فرم‌های طبیعی را در قالب یک زبان انتزاعی محض مجسم به تصویر بکشد. در نتیجه او بر این باور است که هنر شکل آفرینی نو، محصول بیان زیبایی شناسانه احساسات فردی و خاص هنرمند نیست. بلکه هنر جدید، از عواطف جهانشمول و عینی (عام) هنرمند نشأت 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 [شکل آفرینی] از احساس زیبایی شناختی ماست، اما نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که هنر تنها بیان زیبایی شناسانه احساسات خاص یا فردی ماست. یعنی هنر می‌تواند همچنین بیان مستقیم امر جهانشمول در ما باشد که دقیقاً همان ظاهر

[تعیین یافته] امر جهانشمول در بیرون از ماست. (Mondrian, 1920, 134)

جالب توجه است که برخلاف موندریان که عواطف زیبایی شناختی را در رابطه با هنرمند و به عنوان یک عامل بنیادین برای خلق اثر هنری تفسیر می‌کند، بل غالباً آن را در ارتباط و وابسته به زیبایی شناس یا ناظر (مخاطب) تعریف می‌کند. بنابراین، این گونه استنتاج می‌شود که کلایویل احساس زیبایی شناختی را به مثابه توجه زیبایی شناختی<sup>۵۴</sup> یا نگاه زیبایی شناسانه تاویل و تبیین می‌کند تا یک احساس خاص زیبایی شناسانه. چنین استدلالی در تناظر با نظر جورج دیکي<sup>۵۵</sup> است که احساس زیبایی شناختی در نظریه بل را در واقع یک نگرش زیبایی شناسانه می‌انگارد. به عقیده دیکي 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<sup>۵۶</sup> 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 نمی‌کرد (Gould, 1994, 131) در اینجا این گونه استدلال می‌شود که نظرات دیکي و گولد اساساً به این دلیل مطرح شده که بل در نوشته‌های خود تفسیر واضحی از عواطف زیبایی شناختی ارائه نکرده و بیش از هر چیز دیگر درباره ملزومات بینش شهودی نگرش زیبایی شناسانه نسبت به آثار هنری و چگونگی ادراک اثر هنری توسط مخاطب بحث خود را بسط داده است. ولی جدای از نظرات دیکي و گولد که خود نیازمند پژوهشی مستقل است، در این مقاله احساس زیبایی شناختی، 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 زیبایی شناختی به مثابه نسخه جهانشمول احساس زیبایی

چنانکه از نوشته‌های موندریان بر می‌آید، او نقش مهمی برای احساس در هنر قائل است. از نظر او ذات و جوهر هنر چیزی است که احساس زیبایی [فردی] ما را بیان می‌کند یا بر می‌انگیزد (Mondrian, 1938, 302). موندریان درست مانند بل نتیجه می‌گیرد که جوهر 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 هر چه از دیدگاه و آگاهی فردی و خاص (سوپرکتیو) 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<sup>۵۷</sup> و احساس زیبایی شناختی. چنانکه خواهیم گفت، این دو نوع احساس به ترتیب متناظر با دو نوع احساس ای

همانند موندریان، بل در فصل اول کتاب خود هنر جایی که فرضیه زیبایی‌شناسی اش را مطرح می‌کند، این‌گونه نتیجه می‌گیرد که یافتن چیزی به‌عنوان کیفیت خاص و مشترک اشیاء که احساس زیبایی‌شناختی را در ناظر برمی‌انگیزد برای پاسخ به مسئله زیبایی‌شناسی ضروری است. به‌زعم بل، اولاً یک شیء تنها در صورتی می‌تواند اثر هنری باشد که چنین کیفیت ذاتی و منحصر به فردی داشته باشد (فرم معنادار) و دوماً اگر شیئی 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 چپستی 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 به‌میان آورده است. بل، نتیجه می‌گیرد که برای درک ارزش زیبایی‌شناسانه یک اثر هنری نباید در دانش، ایده‌ها یا عواطف فردی خود که وابسته به زندگی روزمره هستند تکیه کنیم،<sup>۶</sup> 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 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 متعین در زندگی روزمره اند مانعی برای تحقق و ادراک ارزش زیبایی‌شناختی جهان‌شمول آثار هنری هستند. دیگر آن که «چیزی» که در نقل قول اخیر موندریان از آن یاد می‌کند در واقع فرم معنادار بل است. در حقیقت وجود آن چیز است که شیئی ای را به مقام هنر تعالی می‌بخشد. اکنون وقت آن است که به دیدگاه موندریان در باب چپستی فرم معنادار بل یا آن «چیزی» که به عقیده او عامل انگیزش احساس عام و جهان‌شمول بوده و نتیجتاً منجر به درک ارزش زیبایی‌شناختی جهان‌شمول هنر شکل آفرینی نو می‌شود، بپردازیم.

### فرم معنادار بل در مکتب «شکل آفرینی نو» موندریان

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

هستند که بل در نوشته‌هایش از آن یاد کرده است: احساسات زندگی<sup>۵۸</sup> (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 احساس زیبایی تعریف می‌کند. به همین سبب است که موندریان احساس زیبایی را به بینش خاص و فردی نسبت می‌دهد، در حالیکه احساس زیبایی‌شناختی برای او یک تعین و هویت جهان‌شمول دارد که تنها تحت نگرشی زیبایی‌شناسانه متعالی شده و عینی نسبت به اثر هنری برانگیخته می‌شود. در این خصوص، او خصوصیات احساس زیبایی‌شناختی 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 نقل قول کوتاه بر این امر تأکید دارد که هنر جدیدش، یا سبک هنری شکل آفرینی نو، نمی‌تواند با احساسات خاص و فردی (احساسات زندگی که بل از آن یاد می‌کند) متجلی و بیان شود. او احساس زیبایی که بر پایه فرمهای طبیعی و توصیفی (غیر انتزاعی) در نقاشی بازنمایانگر (چنانکه از آن به‌عنوان نقاشی خلق شده به سیاق طبیعت<sup>۵۹</sup> 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 زیبایی‌شناسانه ایجاد کند و تنها احساس جهان‌شمول یا احساس زیبایی‌شناختی، یاری ایجاد لذت زیبایی‌شناسانه عمیق و پایدار در مخاطب را داراست (Mondrian, 1919-20, 113).

### تناظرات و تباينات عقاید موندریان نسبت به مفهوم احساس زیبایی‌شناختی بل

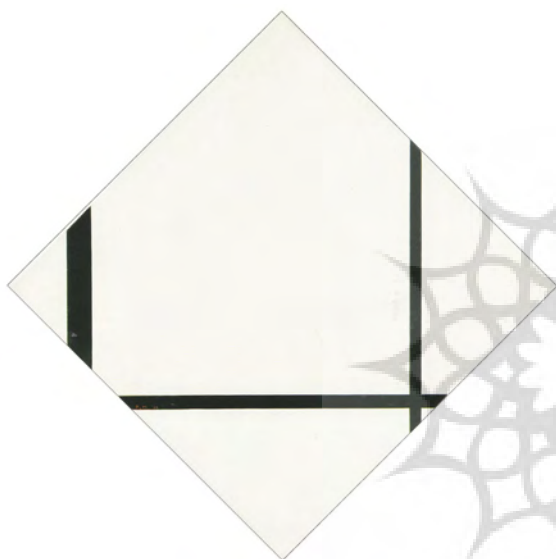
فارغ از برخی اختلاف‌های جزئی مذکور بین موندریان و بل نسبت به مفهوم احساس زیبایی‌شناختی، موندریان همچون بل ادعا می‌کند چیزی<sup>۶۰</sup> وجود دارد که احساس زیبایی‌شناختی ما را در مقام مخاطب بر می‌انگیزد و این چیز، یک شیء را به مقام هنر نائل می‌کند. او تأکید می‌کند که هنر، خاصه نقاشی شکل آفرینی نو، تنها با توسل به احساس جهان‌شمول (احساس زیبایی‌شناختی) بیان می‌شود که بر پایه دیدگاه اجتماعی-فرهنگی او یک بیان زیبایی‌شناختی از واقعیت به‌طور همسان در هنر و زندگی است. او اینچنین احساس زیبایی‌شناختی را در ارتباط با فرم معنادار تبیین می‌کند:

احساس زیبایی‌شناختی یک عامل و اصل در هنر است. هم بیان نواز 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)



نحو در رسانه نقاشی و در یک بوم دو بعدی متجلی ساخته است.<sup>۶۵</sup> به عقیده او تعادل جهانشمولی که محصول برهمکنش و خنثی‌سازی همین دوگانه‌های متضاد<sup>۶۶</sup> بنهایت منتزع شده از طبیعت‌اند، تجلی، نمایش و بیان بدون حجابی از زیبایی عام و جهانشمول در هنر است. در حقیقت همین خطوط افقی و عمودی و روابط عام و تغییرناپذیر بین آن‌ها همان فرم معناداری‌اند که کلایوبل از آن یاد می‌کند.

موندریان در نوشته‌هایش به این امر اذعان دارد که حس زیبایی‌شناختی که خالص‌ترین و عمیق‌ترین احساس زیبایی است را می‌توان در هنر جدید که متعادل‌ترین<sup>۶۷</sup> و عینی‌ترین<sup>۶۸</sup> روابط 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 معین نمایش داده شود، احساس زیبایی‌شناختی عمیق است تا زمانی که



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



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

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

به عقیده موندریان معناداری فرم در هنر جدید مرتبط با دو جزء جدایی‌ناپذیرست: عناصر سازنده تصویری و روابط آن‌ها و اینچنین عناصر سازنده تصویری هنر شکل‌آفرینی نو‌اش 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 (Mon-drian, 1936, 289). قابل توجه است که این دو عامل جدایی‌ناپذیر 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<sup>۶۹</sup> 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 اساساً در نوع شیوه هم‌نشینی عناصر نقاشی (پیش از هر چیز دو عنصر خط و رنگ) بر روی بوم نهفته است. به همین دلیل است که او هنر شکل‌آفرینی نو‌اش را به مثابه «بیان تعین یافته عناصر سازنده تصویری روابط 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»<sup>۷۰</sup> به زعم او رابطه دو خط مستقیم عمود بر یکدیگر (Ibid., 71). اساسی‌ترین و تغییرناپذیرترین تجلی روابط در عالم‌اند. در نقاشی‌های شکل‌آفرینی 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 (Fallahza, 2018, 4). چنین تضاد دوگانه و رابطه تغییرناپذیر بین خطوط افقی و عمودی بین عناصر سازنده تصویری، به‌ویژه در عنصر خط در ترکیب‌بندی‌های لوزی شکل<sup>۷۱</sup> موندریان (بوم‌های مربع‌شکلی که ۴۵ درجه چرخیده‌اند) بویژه آن دسته که در خلال سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۱ ایجاد شده‌اند، که البته جزو منتزع‌ترین و ناب‌ترین نقاشی‌های شکل‌آفرینی نو هم هستند، در بهترین حالت خود به نمایش درآمده 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 تغییرپذیر)، و تنها با استفاده از دو یا سه خط افقی و عمودی، رابطه عمود بر هم آن‌ها (تأکید کامل بر روابط تغییرناپذیر هستی) را به بهترین



مهم از آن جهان‌شمول (هنر والا) می‌پندارد که روابط دقیق و متعادل شده فی مابین عناصر سازنده تصویری را نمایش دهد.

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

اگر در نقل قول 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 دور باطل است. اگرچه موندریان یگانه علت و منشأ اصلی برانگیخته شدن احساس زیبایی‌شناختی را مواجهه مخاطب با اثر نقاشی که واجد فرم معنا دار بل است، می‌پندارد، ولی به جهت اینکه او فرم معنا دار در نقاشی شکل‌آفرینی 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 معنادار بل مبتنی بر دور 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 دور باطل نیست.

### سرشت جهان‌شمول فرم معنادار

گرچه موندریان فرم معنادار بل را در حوزه محدود نقاشی شکل‌آفرینی 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 بانامیانگر، روابط معین و متعادل شده که تجلی 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 نیکشیده‌اند، 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 بانامیانگر 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 ناب‌ترین و جهان‌شمول‌ترین حالت خود (بغایت منتزعه شده از احساس و عقلانیت فردی) همراه با روابط متعادل شده و تعیین شده‌شان به کاربرد] که قابلیت برانگیختن احساس [زیبایی‌شناختی] را داشته باشند. (Mondrian, 1936, 296-7)

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 می‌شوند) آن است (Fallahzadeh & Gamache, 2018, 4).

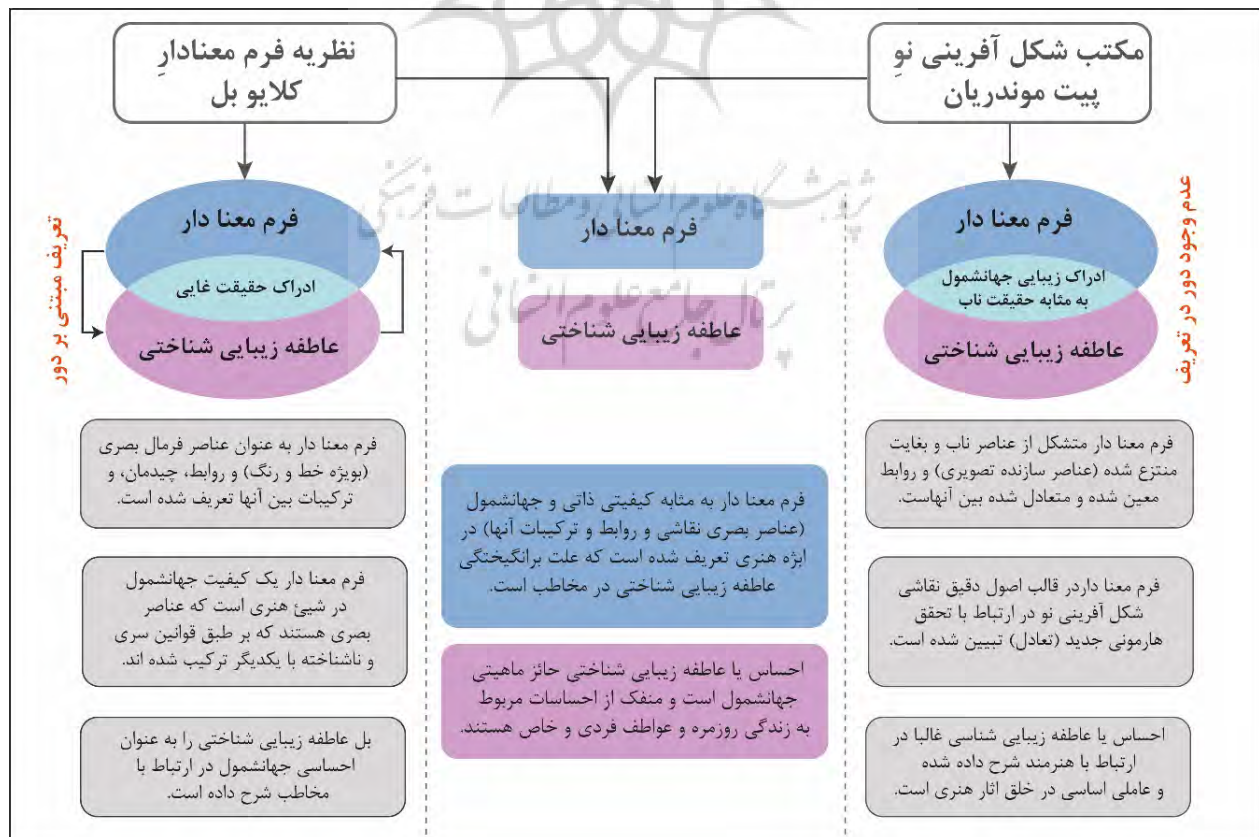
شرط دوم در تعریف فرم معنادار موندریان این است که بیان فرم و روابط آن‌ها متعادل باشد و این بدین معناست که عناصر نقاشی باید طوری تنظیم و ترکیب شوند که تا هارمونی و وحدت عام و جهان‌شمول را در عینی‌ترین حالت خود روی بوم دوبعدی به نمایش بگذارند. او این‌گونه احتجاج می‌کند که هارمونی در هنر جدید (بالاخص در نقاشی شکل‌آفرینی نو) نمی‌تواند بر اساس قوانین سنتی و قدیمی هارمونی (تکرار و قرینه‌سازی فرم‌های طبیعت‌گرایانه) که در هنر قدیم یا نقاشی بانامیانگر استفاده می‌شد، محقق شود. او در اصول چهارم و پنجم از شش اصل نقاشی شکل‌آفرینی نو، تعادل یا هارمونی جدید<sup>۶۸</sup> را تعاملی کل‌نگرانه 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 شکل‌آفرینی اش اظهار می‌کند، تعادل (هارمونی جدید) محصول رابطه موقعیت، یا رابطه مکانی، خطوط (روابط تغییر ناپذیر) 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 تصویری اش 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، ۱۳۹۹ ب، ۲۰). در نتیجه می‌بینیم که موندریان با تدبیر هوشمندانه اش در نقاشی‌های لوزی‌شکلی که پیشتر مورد تفتحص بصری قرار گرفت (تصاویر ۳-۴)، عنصر رنگ<sup>۶۹</sup> 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 (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 چهارگوش در این نقاشی‌ها (البته تا حدی در تصویر (۳) پلان چهارگوشی را می‌توان با ادامه خطوط بیرون از بوم متصور بود) با بهره‌گیری از تباین 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 برانگیخته شدن عمیق‌ترین احساس زیبایی‌شناختی عمدتاً وابسته به درک مخاطب از روابط فرمال عناصر بصری و روابط بین آن‌ها در نقاشی شکل‌آفرینی نو است که هم به‌طور معین و هم به شکل متعادل شده (در هماهنگی با یکدیگر) متجلی 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

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 برای آن نیست که چنین کیفیت نامعلوم و عالم‌شمول فرم معنادار را توصیف کند. در این باب، نظر سمیر زکی جالب توجه است. او در مقاله جالب توجهی که ماهیت فرم معنادار 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 معناداری فرم که تنها بر پایه توضیحات بل می‌توان آن را به‌عنوان کیفیتی کهن و خاستگاهی<sup>۲۴</sup> در نظر داشت، اشاره کرده است. به زعم زکی، تنها در صورتی احساس زیبایی شناختی مخاطب در مواجهه با فرم معنادار برانگیخته می‌شود که بدو مخاطب به روشنی فرم معنادار را از طریق سیستم ادراکی مغز خود درک کند. و این به این معنی است که فرم معنادار حائز موجودیت و ماهیتی قابل درک به‌عنوان کیفیت ویژه‌ای از اثر هنریست و بنابراین می‌توان آن را به‌وضوح تبیین کرد (Zeki, 2013, 5). البته بل، همان‌طور که محققانی همچون مک‌لافلین نیز بدرستی احتجاج کرده‌اند، به جهت ضعف در نگارش و عدم توانایی بلاغی در به‌کارگیری درست لغات، تعریفی ناکامل، مبهم و مهمتر از همه مبتنی بر دور از فرم معنادار 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 نو خود چنین قوانین سری و ناشناخته‌ای که در ایجاد فرم معنادار دخیلند را در قالب اصول بنیادین نقاشی شکل آفرینی نواش تشریح کرده است. در مجموع، طبق مندرجات (نمودار ۱)، تناظر بین نظریات فرم معنادار بل و شکل آفرینی نو موندریان نشان می‌دهد که هنر شکل آفرینی

به همین شکل، بل نیز بر این عقیده است که زمانی که معناداری یک شیء یا فرم به‌عنوان یک غایت در خود<sup>۲۵</sup> بدور از احساسات فردی و ذهنی مرتبط با زندگی مخاطب درک شود، معنای فرم جدید (پلاستیک) یک حقیقت غایی یا محض<sup>۲۶</sup> 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 سرشت عالم‌شمول 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 تعین 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 گرفته‌اند قرار می‌گیریم؟» (Ibid., 10). تنها پاسخ بل به این سؤال<sup>۲۷</sup> این است که با اینکه این سؤال بسیار جالب توجه است اما به زیبایی‌شناسی محض مرتبط نیست و در قلمرو زیبایی‌شناسی ما صرفاً باید این امر را دریابیم که «فرم‌هایی که طبق قوانین ناشناخته و سری تنظیم و ترکیب شده‌اند» احساس زیبایی‌شناختی ما را بر می‌انگیزند. (Ibid., 11) به همین دلیل



نمودار ۱. تناظرات و تباینات فی مابین نظریه فرم معنادار کلايو بل و مکتب شکل آفرینی نو پیت موندریان.

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.

نو‌ورای تأثیرات عمیقی که از فلسفه هگل، تئوسوفیسم و نظریات هنری مانند کوبیسم و جنبش هنری د 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

## نتیجه

را بر روی بوم تنظیم و ترکیب می‌کند، نداشت، اما موندریان چنین اصول سزای و نامعلومی را در مکتب شکل‌آفرینی نو (نئوپلاستیسم) خود شرح و بسط می‌دهد، و به همین جهت هم تعریف او از فرم معنادار مبتنی بر دور 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 معناداری فرم در نمایش و تعیین 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 زیبایی‌شناختی ماحصل آن (تفسیر ادراکی محتوای اثر هنری در ذهن مخاطب) دو چیز منفک از یکدیگر نیستند.<sup>۲۵</sup> بلکه باید به این دو مفهوم در یک کلیت واحد به‌عنوان دو روی یک سکه نگریست زیرا هر دو به یک زیبایی ناب و جهان‌شمول اشاره می‌کنند و بنابراین این دو مفهوم را نباید در رابطه‌ای علت و معلولی نسبت به یکدیگر تبیین کرد.

مؤلفه‌ها و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نظریه فرم معنادار بل، عمیقاً و به طرز قابل توجهی در مکتب شکل‌آفرینی نو 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 احساس 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 معنادار، برخلاف بل، عاری از دور باطل است. موندریان استدلال می‌کند که «چیزی» (فرم معنادار)، عناصر ناب و بنه‌ایمتز شده از طبیعت به دور از بیان فردی و ذهنی و روابط معین شده (دقیق) و متعادل (هارمونی جدید) بین آن‌ها، هست که در هنر جدید سرچشمه تحریک و برانگیختگی احساس زیبایی‌شناختی است. در واقع موندریان فرم معنادار بل را تحت لوای اصول دقیق و اساسی هنر شکل‌آفرینی 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 متفاوتی فرم معنادار و آن قوانین رمز آلود و ناشناخته‌ای که هنرمند هنگام خلق اثر هنری به‌منظور برانگیختن احساس زیبایی‌شناسی مخاطبانش با اتکا به آن‌ها عناصر بصری نقاشی

## پی‌نوشت‌ها

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 پرنفوذ این مکتب در قرن بیستم است و دامنه نفوذ این دکتترین 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. Immutabile.
37. Equilibrium.
38. Plastic means.
39. Universal.
40. Forming.
41. Bringing to Form.
42. Tangibility, Nass, and Volume.

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 نونل کارول، «فرم دلالت‌گر» هم معنا شده است. ولی به جهت اینکه ترجمه، هر چند غیردقیق، فرم معنا دار بیشتر در کتب و مقالات مورد استفاده قرار گرفته، در این مقاله نیز از این برگردان مصطلح‌تر استفاده شده است.
۹. در این مقاله معادل فارسی «احساس» برای واژه *emotion* به کار 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.



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)، ۳۳-۵.

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

فلاح‌زاده، علی؛ رهبرنیا، زهرا (۱۴۰۱)، انطباق تحولات نظری پیت موندریان با عناصر نقاشی نئوپلاستیک طی بازه زمانی ۱۹۲۷ تا 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*

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 منحصرأ در آثار هنری موجود است. ۵۰. در این مقاله واژگان داخل کروش به جهت درک بهتر مطلب توسط مؤلف به ترجمه نقل قول اضافه شده‌اند.

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 متأخر (تصاویر ۳-۴) دیده می‌شود را زایل کرده‌اند 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 متنوع‌ترین 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 به‌طورکلی 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 ایزه به‌عنوان غایتی درخود تحقق واقعیت غایی یا محض آن است. صحت 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 نو موندریان به عقاید نئوفرمالیست‌هایی نزدیک



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.