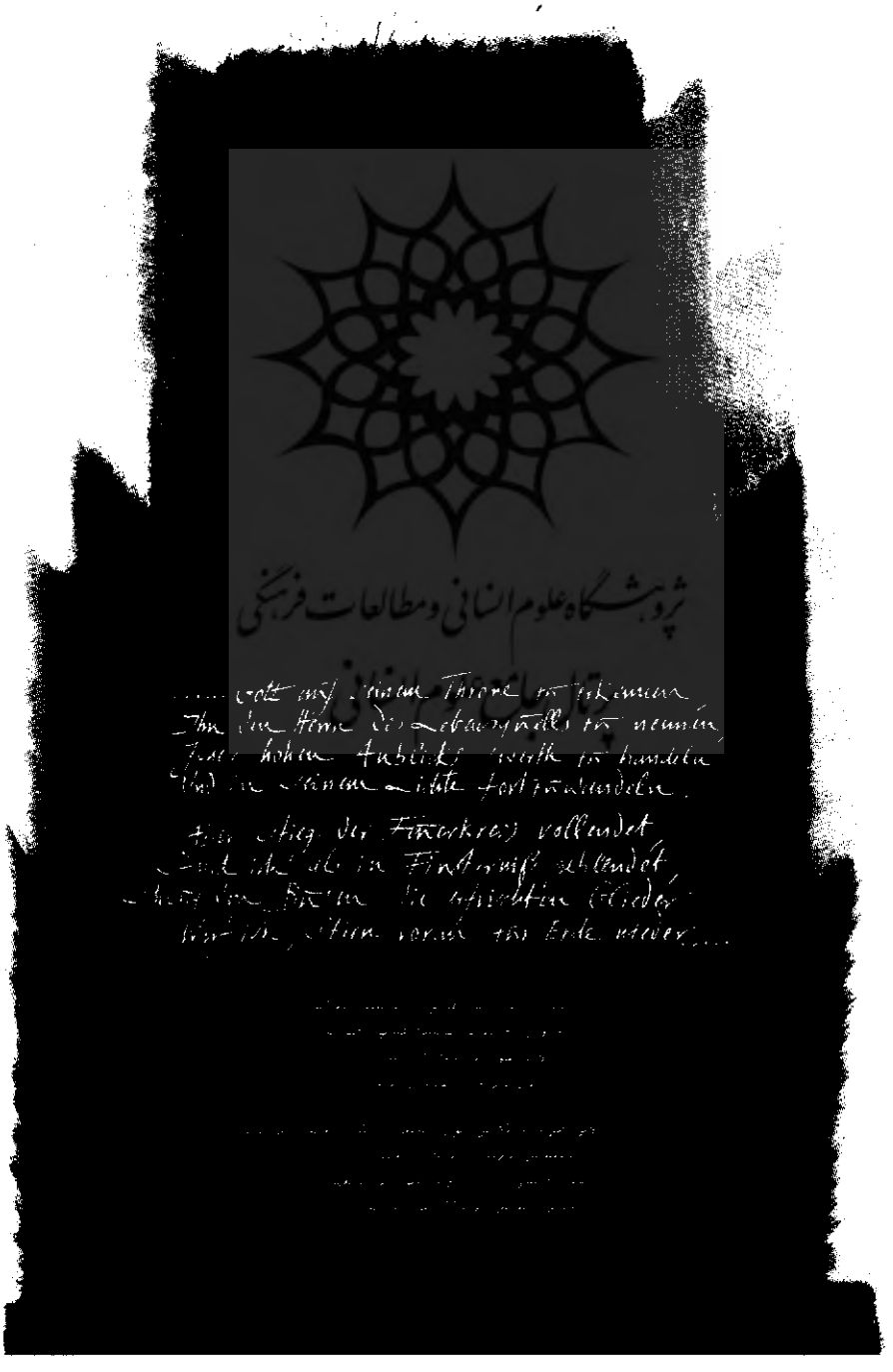
Heinz MACK

# تعامل عقلانیت غربی با اندیشه عارفانه شرقی

خویشاوندیهای گزیده

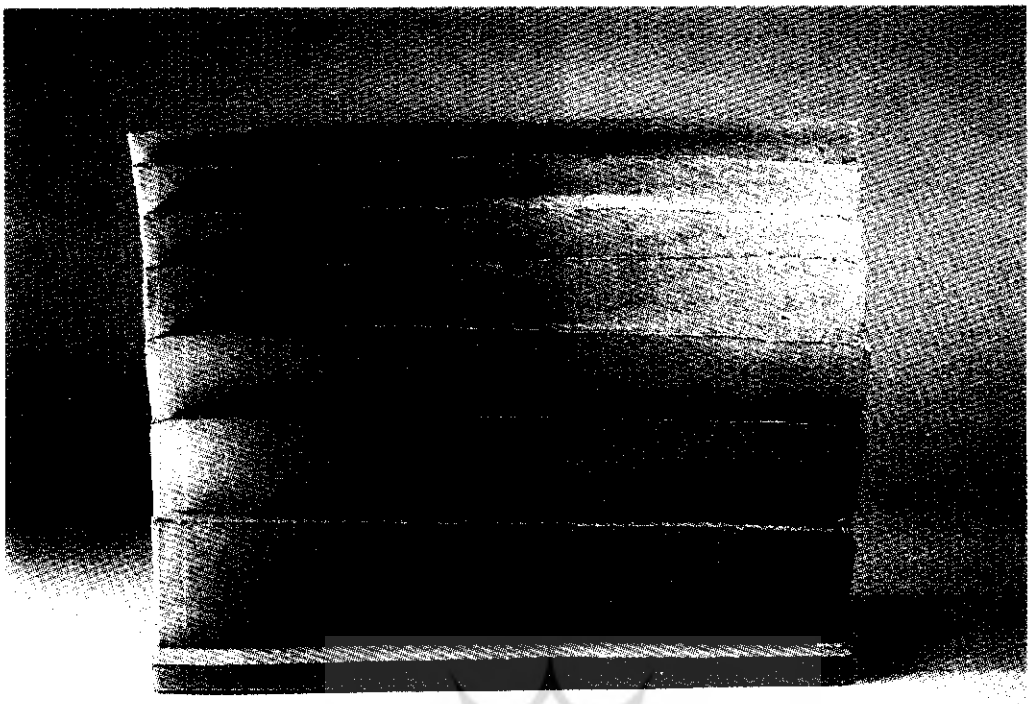
هاینس ماک



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

شماره چهارده
هنرهای تجسمی
۶۰

# H e i n z  M A C K



نمایشگاهی از آثار هاینس ماک، هنرمندمعاصر آلمانی، با عنوان خویشاوندیهای گزیده درموزه هنرهای معاصر تهران برپاست. این نمایشگاه‌که در ۱۶ مهرماه گشایش یافت تا ۲۵ آبان ماه ادامه‌خواهد داشت. هاینس ماک در ۸ مارس ۱۹۳۱ درلولار، در ایالت هس آلمان، متولد شد. از ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۳ در آکادمی دولتی هنر دوسلدورف تحصیل نموده وسه سال بعد را، یعنی تا ۱۹۵٦، در رشته فلسفه در دانشگاه کلن گذراند. در ۱۹۵۷، گروه «زرو» (صفر) را همراه با اوتو پین تشکیل داده و سازماندهی «نمایشگاههایی در غروب» را در آتلیه در دوسلدورف را صورت داد.

در ۱۹٦٤، گروه زرو با برپایی جشنی در ایستگاه راه‌آهن رولاندزاک به فعالیت خود خاتمه داد.

در حوالی ۳ - ۱۹٦۲ در مراکش و الجزایر اقامت‌نموده و اولین تجربه‌های بانور در صحرا را انجام داد. ماک جوایزی متعددی از نمایشگاههای ملی و بین‌المللی دریافت نموده است: جایزه هنر شهر کرفلد(۱۹۵۸)، جایزه منتخب مارزونو، ایتالیا (۱۹٦۲)، جایزه بی‌ینال سان مارینو (۱۹٦۳)، جایزه اول‌هنرهای تجسمی در چهارمین بی‌ینال پاریس (۱۹٦٤)، جایزه اول مسابقه بین‌المللی «نور ۷۹» در ایندهوون (۱۹۷٦).

ماک، طراح، گرافیست، نقاش، سفالگر، مجسمه‌ساز، شاعر و فیلم‌سازی است که طراحی وساخت و صحنه‌پردازی‌های اماکن عمومی بسیاری و آثار تجسمی متعددی را بر عهده داشته است: پلانتاژهای آینه، مجسمه‌های آب و جنگل آتش در پاویون آلمان در نمایشگاه جهانی اوزاکا، مخروطهای برنزی در میدان هنرینه در برلین، میدان وحدت آلمان‌در دوسلدورف، عبادتگاه مجمع اسقفی حضرت مریم در شهر نویس، نمای ساختمان شهرداری مانهایم،مجموعه مجسمه‌های جنبشی (سینیتیک) از برنز وشیشه برای صندوق پس‌انداز کرفلد، تندیس آب -شیشه برای صندوق پس‌انداز مونشن گلادباخ، میدانچه مباحثات هنری در برلین، معرفکاری برای ایستگاه متروی بربرینی در رم، و دهها طرح دیگر.ماک و هنرمندان همفکر او، با نگرشی نو به ایده‌های بوهوس بازگشتند و ضمن رد جریان‌های هنرانتزاعی تغزلی و تاشیسم، افق‌های جدیدی را در هنربصری جست‌وجو کردند. آنها بهره‌گیری از علم، فن و مواد جدید، و استفاده از محرکاتی چون نور، صوت وحرکت به منظور اثرگذاری بیشتر و مستقیم برتماشاگر را پی گرفتند. ماک پس از ۱۹٦۰، ایده‌ها و دغدغه‌های خود درباره حرکت و نور را با ساختن مجسمه‌ها و مکعب‌های نوری گسترش داد: «منظورمن، همیشه و اکنون، ساختن اشیایی است که تجلی‌غیرمادی داشته باشند. در راه این هدف است که مخصوصاً به نور و حرکت می‌پردازم.»

مقاله حاضر، نوشته دکتر فینکلدی، مسؤل‌هماهنگی نمایشگاه، می‌باشد که در هفتادمین سالروزتولد هاینس ماک نوشته شده است.

اما برای ما آنچه بیش از همه می‌تواند اهمیت داشته باشد توجه هاینس ماک به هنرهای ایرانی -اسلامی است: از کاشی کاری‌ها گرفته تا خطوط بنایی و گلیم‌ها و... و برداشتی نوین - و غربی - از این آثار.

## ■ اصل نامحتمل بودن یک خویشاوندی گزیده بین اسلیمی شرقی و انتزاع غربی

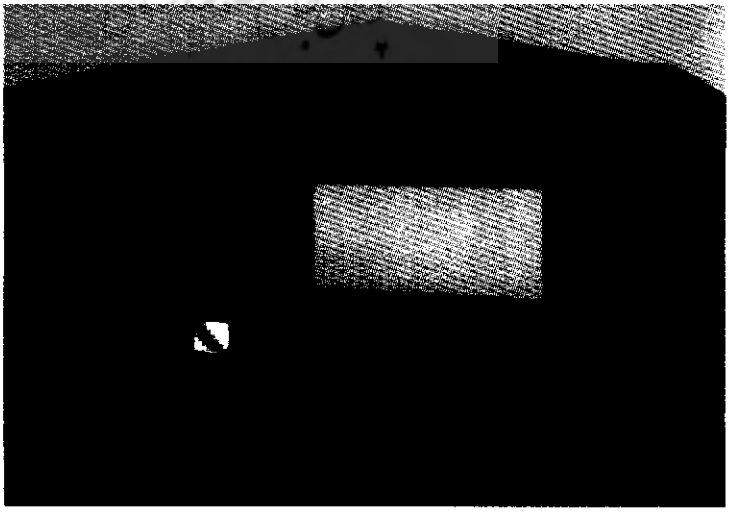
● برند فینکلدی

آدولف لوز با مقاله «تزیین و جنایت»، در سال ۱۹۰۸ مجادله پرباری را علیه هنر تزیینی آغاز کرد و خواستار آن شد که هر نوع اشکال تزیینی پر خم وبرش ملهم از سبک جوان (یوگند اشتیل) کنار گذاشته شود. او خواهان نوعی معماری با اشکال مکعبی واضح بود. اما خود در طرح یک بنای تجاری در میدان میشائل در وین، ستونهای توسکانی به کار برد و آسمانخراش شیکاگو تریبون را به شکل یک ستون عظیم به شیوه یونانی دور طراحی کرد که با شبکه‌ای از پنجره‌های تنگ همجوار هم تقسیم‌بندی می‌شد. لوزنه تنها برای ساخت آثار معماری خود مصالحی گرانقیمت انتخاب می‌کرد، بلکه از ترکیب‌بندی و تزیین با خطوط و سطحها، شیارها و عناصر ممتد رو به جلو یا عقب برش خورده خودداری نمی‌کرد. به این ترتیب بین گل و بوته‌های «جنایت کارانه» و محض آرایش به‌کار رفته از یکسو و ابزارهای هندسی معکبی شکل وچهارگوش «معصومانه» از سوی دیگر تفاوتی آشکار قائل شد. تعداد زیادی از معماران به پیروی ازاو «پروژه مدرن» را تدوین کردند و در این پروژه‌انتزاع، چشم‌پوشی از عناصر بازیگوشانه و جادویی، بازی «عریانی صادقانه» یک معماری خالی از تزیین را در مقابل هنر معماری قرن نوزدهم و اوایل قرن‌بیستم قرار دادند، با این کاربرد که «در پرتو پاک‌گرایی‌خود یک خلوت آرامش‌بخش» را ایجاد کرده و «شفافیت ذهن» را امکان‌پذیر سازند(۱).

این دیدگاه اکنون مورد تردید بسیار می‌شود. نه تنها ثابت شده که کاربردهای یک بنا همان‌جذابیت‌های بصری و نمایشی است، بلکه در این راه به‌نحو فزاینده‌ای بازگشت به یادگارهای گذشته نیزمجاز شمرده می‌شود. هنرمند پیشگام امروزی عاشق نماهای مدرن تزیین شده با جلوه‌های برگرفته‌از گذشته‌های دور است. جلوه نو به جنبه تاریخی‌نمود می‌بخشد. هانو راوتنبرگ در مقاله‌ای روشنگرانه توضیح می‌دهد که این تاریخ‌گرایی نو «درزیر سطح تزیین شده خود... پروژه‌ای به کمال ایدئولوژیک است «زیرا تاکیدی بر این است که» جعل‌و شبیه‌سازی به جزیی بدیهی از زیبایی‌شناسی روزمره تبدیل شده‌اند. حتی در هنر معماری نیزمفهوم دکور (صحنه تئاتر) دیگر الزاماً به عنوان دشنام به کار نمی‌رود. البته به حق، زیرا نماهای ساختمانها همواره چهره و صورتک تلقی می‌شده‌اند - معماری پیوسته هنری تئاترگونه نیز بوده است(۲)». حتی معماری در سنت ادولف لوز نیز به هیچ وجه‌صادقانه و زاهدانه نبوده است.

«مقدمه و پیش‌درآمد کاهش گرائی یک القای شدید است، یک انباشتی که، تا به جزئیات پیش پا افتاده، اهمیتی بی‌اندازه می‌بخشد. کاربرد فرضی یک دستگیره یا دربا نقش و نگار بیش از حد، شکل تزیین،یک دکور مینیمالیستی به خود می‌گیرد. بنابراین، این‌نوع معماری به صداقت نمودی نمی‌بخشد، بلکه‌اسراف بچگانه است و به این وسیله کمتر از بناهای سنت‌گرایان جدید بت‌پرستانه نیست(۳)».

تجدیدنظری این گونه، هم اکنون در سایررشته‌های هنرهای تجسمی نیز در جریان است. رشته‌هایی که در آنها از مدتها



پیش خط فاصلی بین هنر «تزیینی» و هنر «عاری از تزیین»، و در این دومی بین هنر عینی «با موضوع» و «بدون موضوع»، وانتسابی و متکی به خود کشیده شده است. هنرمندانی با ظرافت از این مخمصه بیرون آمدند که از مارسل دوشان پیروی کردند. زیرا حداکثر از زمان او «هنر، ارزشها، نوع و درک کاربردی خود را به طور ریشه‌ای تغییر داده و در بسیاری موارد به جای اثر هنری مستقل، ایده‌ها و راهکارها را نشاند. بسیاری ازهنرمندان با این ذهنیت که هنر باید یگانه وتعرض‌ناپذیر بوده و مهمتر از این، بر فراز تأثیر واقعی خود انکشاف یابد، وداع کرده بودند(٤)». قضیه برای تعداد نه چندان کم هنرمندان نقاش و مجسمه‌سازی که تعهدی نسبت به اثر هنری تأثیرگزار حس می‌کنند، مشکل‌تر است. این اعتقاد قوام یافته که این امر نه خاص هنر باسمه، بلکه ویژه هنر اصیل، و نه هنر مقلداست. هنری که با قدرت ناشی از چنین کیفیت‌هایی می‌تواند با موفقیت در برابر زوال در روزمرگی، طبیعت و علم ایستادگی کند. آدورنو و هورکهایمر به این جمعبندی رسیدند که «با روشنگری مستمر فقط آثار هنری اصیل قادرند، از تقلید صرف آن چیزی که به هر حال وجود دارد، خود را به دور نگهدارند(٥)». این به سود یک اثر هنری و «نمود زیبایی‌شناختی» آن است که تظاهری از عام در خاص باشد. «در اثر هنری همیشه دوگانه‌سازی انجام می‌گیرد، که به واسطه آن شیئی به عنوان یک ذهنیت، ظهور مانا (روح درگردش) پدیدار می‌شود. همین نیز تأثیرگذاری آن راتشکیل می‌دهد.» یکی از راههای جلوگیری ازدوگانه‌سازی واقعیت و خلق یک اثر هنری تأثیرگذار، هنر «بدون موضوع» است. منطقاً برای توضیح لغات و جمله‌بندی این هنر نیز مفاهیمی پیدا شده که آنان نیزانتزاعی‌اند. بدین‌گونه است که از سطوح و خطوط متباین و متعادل، از ترکیب و استخوانبندی، از آنچه که همه کلیت یک تصویر را تشکیل می‌دهد، از عناصر تصویری ردیفی، چند کانونی و یا نقطه وار و همه‌زون سخن می‌رود. در این مورد به جای اینکه از یک طرح زمینه و یا طرحهای تکرار شونده، که به طور خاص برای هنرهای دستی به کار برده می‌شدند، استفاده‌شود، مفهوم انگلیسی نگاره (Patterns) ترجیح داده می‌شود. اکنون ولی فونداسیون بیلر، آشکارا دلزده از حاشیه روی و نپرداختن به اصل مطلب، سعی کرده است، مقایسه‌ای بین «نقش زیتی و آبستره» انجام دهد. به طرز قانع‌کننده‌ای نشان داده می‌شود که مفاهیمی که به دلیل بار منفی خود تا کنون نامطلوب دانسته می‌شدند، مانند نقش زیتی، آرایه و اسلیمی، در تکامل هنر انتزاعی و تفاهم آن دارای اهمیت زیادی بوده‌اند. به نحو جالبی این تز ثابت می‌شود که بسیاری از هنرمندان متعهد به موضوع در جریان مدرن کلاسیک: واسیلی کاندینسکی، پاول کلی، هانری ماتیس، خوان میرو، پابلو پیکاسو و حتی ژوزف بویس(٦)، دریافته بودند که «دیگر نمی‌توان بدون اشکال تزیینی» هنر انتزاعی را سرپا نگهداشت(٧). به ویژه بدون اسلیمی این امر امکان‌پذیر نبود. زیرا «قصد ندارد اشیاء را تجدید تولید کند و یا آنها را همان گونه نمایش دهد که به چشم جلوه می‌کنند» بلکه هنرمند بیشتر تلاش می‌کند «با انتزاع به بعدی عمیق‌تر نزدیک شود(٨)». اما در ضمن مقوله هنر تزیینی در ایجاد و تکامل هنر «مجسم» (و مشخص) با پیشگامانی مانند پیت مندریان و تئووان دوسبورگ «نفوذ بیشتری از آنچه که تصور می‌شود، یافت. «علاوه بر این هنر زینتی» از نظر صوری و همچنین دریافت ذهنی و محتوا، یک مفهوم کلیدی برای فهم هنر انتزاعی دهه‌های هشتاد و نود است... و بحث جدیدی در مورد نقاشی موضوع‌دار (نیز می‌تواند) فقط در ارتباط با هنر زینتی و اهمیت آن برای هنر مدرن به نحو سودمند انجام شود(٩)»

# H e i n z  M A C K

هاینس ماک با اثری که در سال ۱۹۵۳ آفرید با طرفداری آشکارش از هنر زیتی، سهمی مستمر در این مباحثه داشته است. تأثیر مهم بر آثار ماک را اسلیمی‌هایی با خطوط بی‌انتها و به هم پیوسته داشته است. آلوئیس ریگل در اثر خود در سال ۱۸۹۳: «مسائل سبک‌شناسی. مبنایی برای تاریخ هنر زینتی» ثابت کرده که این هنر از شاخبرگهایی مایه گرفته که «از آن بینهایت غنچه و گل جوانه می‌زند. این جوانه‌ها به نوبه خود به صورت برگها و گلدانها و اشکالی پرنده مانند سر باز می‌کنند و این همه فقط از قانون یکسر تکرار شونده شاخه شاخه شدن تبعیت می‌کند و آن را ظاهراً نه آغازی است و نه انتهایی، حتی طرح محوری نیز ندارد. اغلب چند نظامی اسلیمی روی هم قرار می‌گیرند(۱۰)». یوهان ولفگانگ فن گوته خصوصیات اسلیمی‌ها را در دیوان غربی - شرقی توصیف کرده است. در بی‌کران، که خطاب به شاعر شیرازی قرن ۱۴ میلادی، خواجه شمس‌الدین محمد حافظ، کسی که گوته او را همچون برادر معنوی خویش بزرگ می‌داشت، سروده شده، می‌خوانیم:

تو بزرگی، از آن که پایانی نمی‌گیری،
و سرنوشتت آن که هرگز نیز آغازی نیابی.
غزل تو، چرخان چون گنبد پرستاره،
مطلع و مقطعی پیوسته یکسان دارد.
و آنچه از میانه آن بر می‌جوشد،
آشکارا همانی است که در پایان به جا می‌ماند،
و هم از آغاز بود.

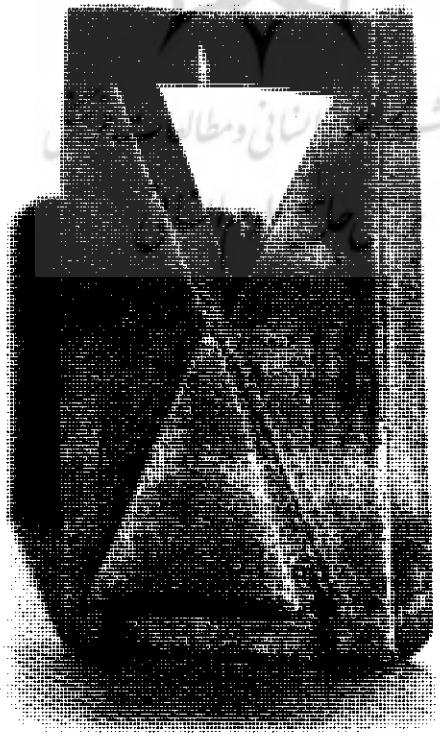
بینهایتی با نظمی حاکم بر آن و ساختارهایی که هر جزء آن نمودی از کل است، ردیفی به انتها رسیده ولی به صورت قطعه‌ای کماکان امکان ادامه راداراست، همگی اصولی هستند که در طراحی‌ها، نقاشی‌ها، و آثار مجسمه مانند هاینس ماک قابل‌تشخیص‌اند. بدین گونه ابیات گوته می‌توانند در واقع‌ستونهای (شکل×) او را نیز مشخص کنند. هاینس‌ماک نیز در پیگیری طرح ستونهای بی‌انتهای کنستانتین برانکوزی - ایده‌ای که قرابتی عجیب با طرح آدولف لوز برای آسمانخراش شیکاگو تریبون دارد - ستونهای سر به فلک کشیده خود را با پرده‌ای ترام‌مانند پوشاند، به عنوان قطعه‌ای از ساختمان آنها که با افزایش ارتفاع به طور مستمر تکرار می‌شود. هرستون به این ترتیب یک اثر تمام شده است که به خاطرساختار یکسان و تکرار شونده خود می‌تواند تابینهایت ادامه یابد. هم قابل لمس است و هم ذهنی. هاینس ماک به وجه دیگری دیالکتیک جسم مادی ابعادذهنی نیز اشاره می‌کند: «یک ستون از محوری قائم تشکیل می‌شود که بر روی آن صفحات آینه‌ای به‌صورت عمودی، مانند بالهایی باریک، نصب می‌شوند» از آنها انعکاس نور شدید خورشید ساتع می‌شود؛ میدانهای مختلف ارتعاش نور به حجمی از نور گسترش می‌یابند که به طور دائم درهم می‌آمیزند.به این ترتیب مجموع حجم نور بستگی به ساختار نقش‌برجسته‌های آینه‌ای و موقعیت خورشید دارد. لباسی از نور شدید از جنس ماده بودن ساختمان تکنیکی رامی‌پوشاند، ظهور نور با فاصله بیننده از آن نیز هویتی‌مجازی می‌یابد(۱۱).

مشخصاتی که گوته برای هنر تزیینی بر می‌شمرد، در مورد چرخنده‌هایی نیز که هاینس ماک از دهه شصت

می‌سازد نیز صدق می‌کند (شکل×).صفحات آینه‌ای از فولاد ناب با ساختاری در سطوح آنها که به صورت صنعتی تولید شده‌اند آهسته درپشت صفحات نقش‌دار پلکسی گلاس می‌چرخند. برروی سطوح نور مصنوعی منعکس می‌شود. این نورمجدداً در ساختار پلکسی گلاس منکسر شده و به‌شوری بصری می‌انجامد که تاکنون نظیر آن دیده نشده است. ساختارهایی که عقلانی طراحی شده‌اند، به ویژه از این نظر عقلانی که در تولید انبوه صنعتی ساخته شده‌اند، در سیستم هاینس ماک محتوای عقلانی خود را از دست داده و «پویا» می‌شوند. با اینکه آنها وجود خود را مدیون یک طراحی پیچیده‌اند و چرخشی بی‌انتها و منظماً تکرار شونده را نشان می‌دهند و از این جهت می‌بایست قابل پیش‌بینی‌باشند، پدیده‌های نوری متحرک و همواره متغیر، که‌ابتدا و انتهای آنها به هم می‌پیوندد، بدون اینکه مرکزی‌برای آنها مشخص شده باشد، دیدن را چالش می‌طلبند و به زحمت می‌توان عقلانیتی به آنها بخشید.

ساختارهای سطح‌هایی که به طور صنعتی تولید شده‌اند، ابزار طراحی‌های او نیز هستند که با فروتاژ سطوح ترام‌دار ایجاد می‌شوند. چنین سطوحی در زیر کاغذ طراحی قرار گرفته و با حرکات آزاد و خودبه‌خودی دست به روی آنها کشیده می‌شود. در«ساختارهای پویا»ی طراحی شده به این ترتیب کار دست و ماشینی، ذهنیت و عینیت به هم آمیخته و وحدتی تصویری می‌آفرینند. چنین اثری همزمان هم واقعی است و هم مجازی. ساختار خطی خود را مدیون یک سطح ترام دار مادی، در واقع یک طرح تزیینی صنعتی است، که حتی کاربرد هم دارد، زیرا ترام و لبه‌های ورق سختی آن را افزایش می‌دهند، ولی خود را از ساختار اولیه جدا کرده، به طور مستقل به یک بازی طراحی شده مجازی، با شوری بصری از نور و سایه تبدیل می‌شود. حتی در ساختارهای پیچیده، ساختارهایی که مانند اسلیمی‌ها چند سیستم بر روی یکدیگر قرار می‌گیرند، زیرا ساختار اولیه دو یا چند بار جابجا شده و روی آن کشیده می‌شود و به همین دلیل به ساختاری روی یکدیگر یا کنار هم با تعامل درونی خطوط می‌انجامد و می‌تواند همواره به‌طرح اولیه پیوند خورد. طرح به این ترتیب منشا و اساس خود را به طور کامل ترک نمی‌گوید، زیرا شیئی فلزبا ترام‌های خود به عنوان وسیله سایش و سرنخ باقی می‌ماند. طبعاً بازی بین خطوط ترسیم شده وسطح خالی کاغذ واقعی هستند. حتی بازی مجازی‌نور و سایه نیز بدون انگیزه مادی امکان‌پذیر نیست.در این «ساختارهای تزیینی» ارتباطات دیگر هم باواقعیت مشاهده می‌شود: آنها همچنین یادآور نظم‌های انتزاعی اسلیمی در فرهنگ طبیعی و اجتماعی و ترکیب خاص آنها را نیز هستند.

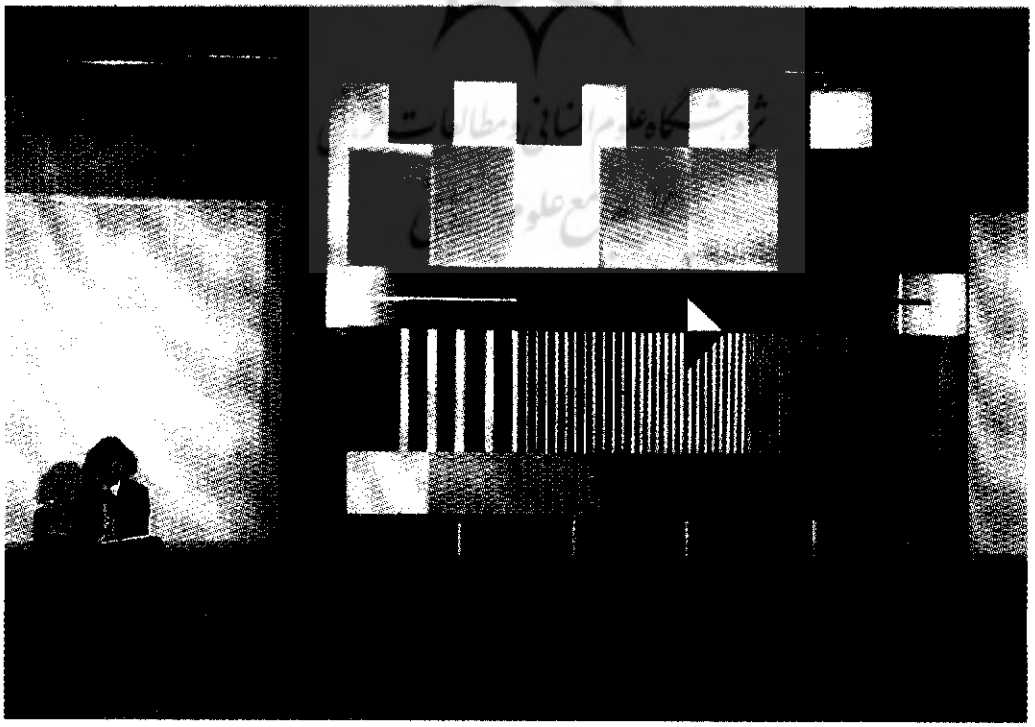
برای دیدگانی که به قدر کافی تیزنگر شده باشند، تشابهاتی با ساختارهای تاکستانها، کشتزارها،پارچه‌ها و حصیرهای بافته شده، دیوارها، چوبهای‌روی هم چیده شده و حتی سنگریزه باغچه‌های شنی‌عبادتگاههای ذن در ژاپن، نقاشی‌های بومیان استرالیا و یا تزیینات روی بدن در افریقا و نزد پیروان مذاهب‌اقیانوسیه (شکل×) آشکار می‌شود. حتی تزیین‌توده‌های انسانی قابل تشخیص‌اند: گروه‌بندی در تجمعات و مراسم بزرگ و یا صف‌بندی گردانهای‌نظامی هنگام رژه و سان. و نه فقط تزیینات ناشی ازفرهنگ بشری، بلکه تزیینات طبیعی نیز با ساختارهای‌طراحی هاینس ماک خویشاوندی دارند: صورت‌بندی‌سنگها، شنزارها، صدفها، کندوهای زنبور عسل. و این همه نظم‌هایی است که نه فقط از بالا و یا از دور، بلکه بانگاهی موشکافانه و تمرکز یافته قابل تشخیص‌اند. به این ترتیب تحقیقات طبیعی در دوره اخیر نشان می‌دهد که چنین صورت بندیهایی در واحدهای کوچک میکروسکوپی نیزوجود دارند مانند الکترونها و کوچکترین ذرات کوانتومی.

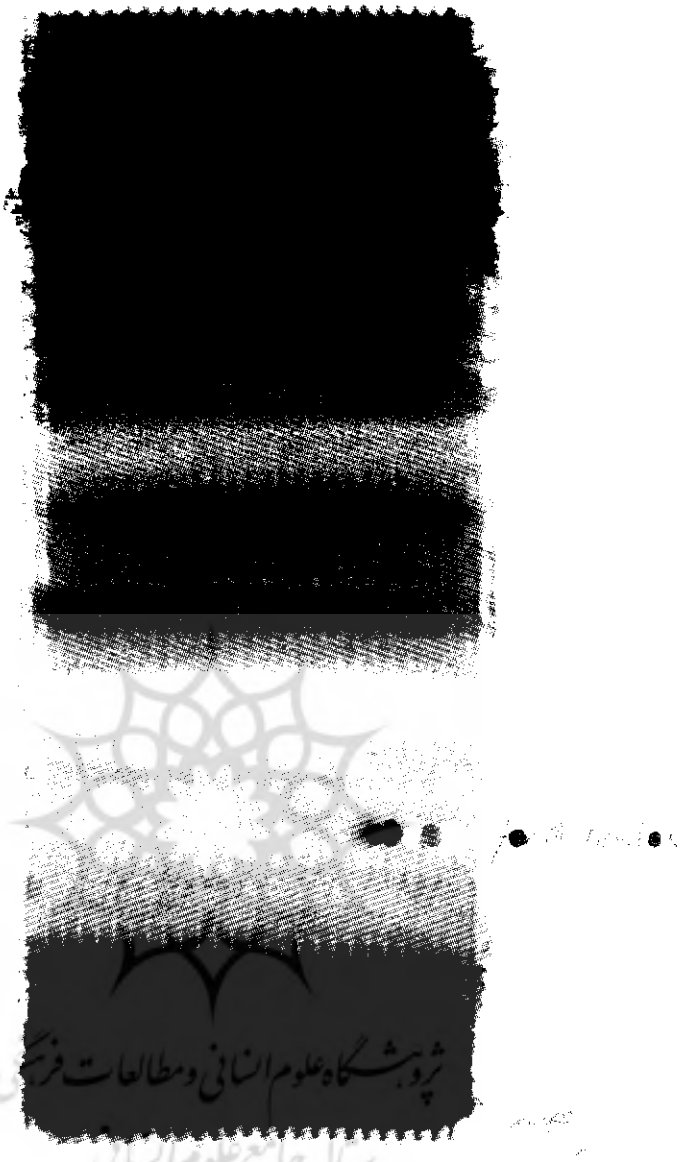


از این رو هر روز بیشتر این سئوال مطرح می‌شود که آیا با توجه به سطح روز علوم طبیعی و افزایش تجربه مشاهده در همین ارتباط، تفاوتی که درتاریخ هنر بین واقعی و مجازی وجود داشت را باید همچنان حفظ کرد. علوم طبیعی مدتهاست که پوشش شیء گونه و تظاهر خارجی شیء در نگاه

را از موضوع تحقیق خود کنار گذاشته و به هسته اصلی دست یافته است. در این کار ذراتی باید کشف شوند که در فرم خود به عناصر هنر مجازی شباهتی بهت‌آور دارند. آنچه که به خطا مجازی تصور می‌شد در ذات واقعی جای دارد. از این رو به نظر می‌رسد که شناخت امروز علوم طبیعی تائید پی‌گیر آن چیزی است که توسط کورت شویترز وال لیستسکی درشماره ماه مارس ۱۹۲۴ مجله ان.آ.اس.سی. آی (NASCI) منتشر شد. هر دو تحت تأثیر مقاله رائول هنری فرانس موسوم به گیاه به مثابه کاشف(۱۲) نشان دادند که عناصر ساختار هنر مدرن در طبیعت‌وجود دارند و فقط باید مورد شناسایی قرار گیرند. فرانس مانند هنرمند مدرن «فرم را به عناصر بنیادی‌آن تجزیه کرد تا بعد آنها را بر اساس قوانین کیهان شمول طبیعت مجدداً بسازد». یک اثر هنری که متکی بر عناصر بنیادی طبیعی و هنری است و در ساخت‌خود از قوانین عمومی طبیعت تبعیت می‌کند، نه هنری است و نه طبیعی، نه بر اساس ترکیب‌بندی است و نه‌ساخت‌بندی، نه مجازی است و نه واقعی، بلکه «عضو و اندامی است از طبیعت(۱۳).» ولی به نظر می‌رسد که با معناتر باشد اگر چنین اثر هنری را یک اثر زیستی بنامیم. مارکوس برودرلین نیز، که مشاهدات مشابهی انجام داده، بدون توجه مستقیم به آثار هاینس ماک، به‌این نتیجه رسیده است که «زمان آن فرا رسیده که درکنار صفتهایی نظیر «انتزاعی»، «ساخت گرایانه» و«مجسم»، صفت «تزیینی» را نیز همانگونه و به عنوان‌نوع چهارم در سیستم هنر مجازی وارد کنیم. «تزیین»ولی فقط به معنای جهت مخالف «انتزاع» نیست، بلکه‌نوعی اصل واسطه بین «واقعی» و «مجازی» است که در تاریخی که به طور یک طرفه از هنر انتزاعی تاکنون ارائه شده، قطعه‌ای (مدولی) قابل بازگشت به حالت اول را تعبیه می‌کند. بسیاری از مسائل را این گونه بهتر می‌توان فهمید(۱۴)» مزیت ویژه تزییناتی که درهنر اسلامی به وجود آمده در این است که اسلیمی‌هایی با گل و بته‌های طبیعت گرایانه و خطی -انتزاعی، مثل «کوفی چهارگوش». از اعتباری یکسان برخوردارند. هم در خطی، که در آن خط‌نوشته‌ها اغلب به تزیینی خالص می‌انجامند به این‌شکل که تمام حروف، فرمهایی بازاویه قائمه می‌گیرند و به این ترتیب می‌توانند به راحتی آجر آجر یا قطعات‌سفالینه شکل بگیرند. «همانگونه که ویلهلم ورینگراشاره کرده، یک طرح تزیینی با اشکال گیاهان نیز دراصل طرحی انتزاعی را نمایش می‌داده و گوناگونی‌آن صرفاً نوعی درجه‌بندی را بیان می‌کرده است(۱۵)».

بر هر دو (هم اسلیمی‌های با طرح گل و بته و هم خطی انتزاعی) از یکسو این اصل ساختاری ذهنی حاکم است که بیان قدرت کیهان شمول خداوند و همچنین اصل خود نمایشگری باشد که در آن «عمل به‌تصویر در آمدن، خود حالت تصویری و وسائل‌تصویرسازی... در یک برخورد بازتابی به موضوع اصلی اثر هنری تبدیل می‌شوند(۱۶)» به این ترتیب این هنر به طور اساسی با هنر انتزاعی غرب تفاوتی ندارد. البته ساختار آن دنیوی شده، ولی با این وجود، همان‌گونه که آدورنو و هورکهایمر نیز تأکید کرده‌اند، به عنوان بیان تمامیت و خواستارشان شامخ مطلق است. پیش شرط برای این امر اینست که تصویر و طرح به یک واحد دیالکتیکی تبدیل شود. هنر اسلامی برای آن «اصل نامحتمل بودن» را پرداخته و «جهان‌مستقل اثر هنری» را تعریف کرده است.» به محض‌اینکه دانسته





شد که دنیای واقعی هنر، یا به بیان دقیقتر پایه اصلی و واقعی آن، اشکال و رنگها هستند و نه‌روایت... لازم شده بود که این «جهان مستقل را ازاشکال و رنگها» انباشته کنند با ارتباطاتی درهمه سایه روشن‌ها، با گفتار، پژواک، هماهنگی‌ها، کنتراست‌ها، نزدیکی‌ها، دوری‌ها، و غیره، به این شرط که آنها... از یک ضرورت درونی و واقعاً مستقل ناشی شده باشند. «مستقل» به مفهوم واقعی یعنی «آن چیزی که متکی به خود باشد». در هنر این دلالت می‌کند بر اینکه این ضرورت از یک ارتباط دلبخواه با جهان تصویر شده ناشی نشده و وابسته به موضوع باشد(۱۷).

اصل نامحتمل در استفاده از رنگ نیز کاربرد دارد. نقاشها رنگ را درجه‌بندی نمی‌کردند، نه روشن‌تر و نه تیره‌تر. نتیجه این بود که سطح‌هایی با رنگهای اصلی

.ست می‌آمد، که در همه جا، بدون
یچگونه فرقی، چگالی یکسان
اشتند. این «سطح‌ها» بلاواسطه در
نار یکدیگر قرار دارند و حاشیه آنها
انعکاس اشیاء پیرامون، سایه و نیمه
وشن کردنها لطیف نشده است.
دی در اینجا نمود نمی‌یابد، زیرا از
رسپکتیو و عمق چشم‌پوشی شده
ست(۱۸).

به این نامحتمل بودن رنگ هم در
ناشی پیکرنگارانه یا فیگوراتیو و
کسپرسیونیسم انتزاعی وهم نقاشی
لموضوع می‌توان برخورد. هاینس
اک نیز با نقاشی به آن دست یافت.
د از ممنوعیتی که برخود مقرر
رده بود، در سال ۱۹۹۱ مجدداً روی
نقاشی آورد. او خود توضیح
ی‌دهد: «بیش از ربع قرن از نقاشی
اصله گرفتم (بدون اینکه هیچگاه با
ن کاملا وداع گویم.)، بعد از بحرانی
ه مرا فلج کرده بود و ناشی از این
یدگاه غلط بود که در نقاشی همه
یز تاانتهای دنیای ممکن‌ها نقاشی
ده است... اکنون و بعداز اینکه من
ر سال ۱۹۶۳ آخرین اثر خود را روی
م نقاشی کردم، مجدداً تصاویری
ا بر روی بوم نقاشی می‌کنم، بدون
نکه اینبار دلیلی بر آن داشته باشم،
جز اینکه در هنگام نقاشی شعف
را فرا می‌گیرد. این شعف در این
لمات - اگر درست خوانده شوند -
جلی می‌یابند: زرد ناپلی، زرد
ادمیوم، زرد هندی، نارنجی
ادمیوم، قرمز شنگرفی، قرمز
ادمیوم، قرمز دانه ویاقوت، آبی
یره، آبی پروسی، آبی کبالت، آبی
لاجوردی، آبی هلنی، سبز اکسید کرم، آتشی و سیاه عاجی(۱۹)». این «رنگهای بدون سایه»اند که برای او شعف می‌آفرینند. او آنها را بر اساس قانونمندی خود رنگها روی بوم می‌نشاند و از نظم رنگهای اصلی و مکملی استفاده می‌کند که گوته آنها را شناسایی کرد و شیمیدان فرانسوی، میشل اوژن شورول دایره رنگ را بر پایه همانها ساخت. در آن رنگهای منشور در کنار هم می‌نشینند، معبری می‌آفرینند و رنگهای مکمل را در مقابل خود قرار می‌دهند. او با رنگهای اصلی آبی، زرد و قرمز و مکملهای آنها نارنجی، بنفش و سبز که به نوبه خود از مخلوط کردن رنگهای زرد و قرمز،قرمز و آبی و آبی و زرد، حلقه واسط آنها، بدست می‌آید، تعیین می‌یابد.

هاینس ماک تناژهای خالص یک رنگ را با هماهنگی به هم می‌آمیزد. ترام خطهای عمودی دائماً تکرار

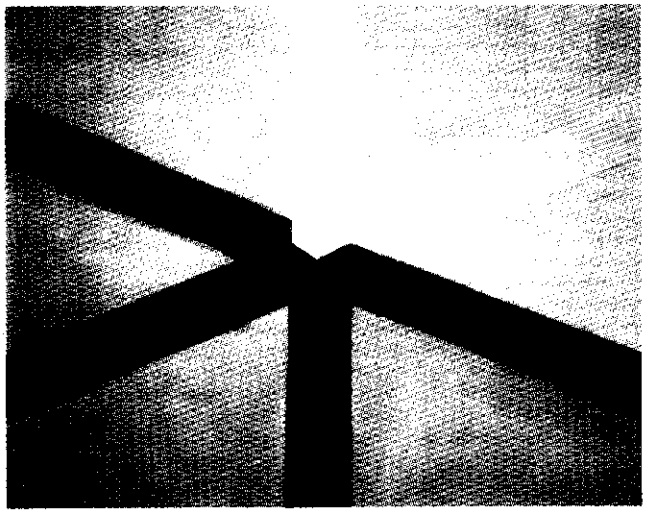
شونده‌ای که به عنوان زمینه رنگها انتخاب شده، به صورت کلی واحد جلوه می‌کند. این تساوی راکاربرد بدون گذار و مرحله رنگ نیز ایجاد می‌کند. به‌این ترتیب دیدگان به واحدی از رنگ و همزمان با آن -اگرچه متضاد جلوه کند - رنگی واحد با تناژهای متعددبرخورد می‌کند. کلیتی هماهنگ از با هم و در هم تنیده‌تشعشع رنگ در برابر چشمان ظاهر می‌شود، که درآن هر رنگی بلاواسطه در پی رنگ قبلی می‌آید تاهمزمان و در تغییر خود، به صورت فامدار، در رنگ‌اصلی بعدی سرریز شود. در دیگری کنتراستهای مکمل را جلا می‌دهد و تشریح می‌کند که گذار هماهنگ فقط از اینرو ممکن است که «من از یک مرحله رنگ به‌بعدی... در حقیقت یک مرحله کوچکتر، ولی نه کمترمهم، را می‌نشانم که واسطه‌ای بین یک زوج کنتراست رنگ مرحله بزرگتر را تشکیل می‌دهد.» این افزودن باعث می‌شود که رنگها «به طور نامحسوس و با تغییرات کوچک زیاد در یکدیگر ادغام شوند، بدون اینکه یکی دیگر از خصوصیات اصلی خود، یعنی نشان دادن واضح کنتراست به هنگام تغییر ازمرحله‌ای به مرحله دیگر رنگ را، از دست بدهند.» سپس از اصول ترکیب‌بندی او اینست که «چگالی یک‌رنگ با روشنتر شدن همراه باشد و بالعکس». تاچگالی یک رنگ و عمق حاصل از آن همواره با سهولت و شفافیت همراه باشد. این باعث می‌شود که این رنگ‌به نمای نزدیک پا بگذارد(۲۰). رنگها در کلیتی که اینگونه ایجاد می‌شود، فضایی سنجیده و تصویری،در عین حال «نامحتمل» می‌آفرینند.

پایه نقاشی‌ها، طرحها، پاستل‌ها و توشه‌ها، ستونها و چرخنده‌ها صفحات ترام‌دار صنعتی است.از این رو عناصر تزیینی آثار هنری او کریستال‌واره هستند. این کریستال‌واره‌ها نه تنها در ساختارذره‌بینی رنگ منعکس می‌شود و زمینه نقش برجسته‌را نشان می‌دهد، بلکه در ساختار کلی یک اثر نیز نمایان است. مثلا در سطوحی افقی و عمودی که گاه باچند لایه رنگ انباشته شده و یا در معماری تصاویربرج مانند، روی هم سوار شده و پلکانی. در تصویردقیق خطوط افقی و عمودی، هندسه کریستال‌واره قابل تشخیص است. این نوع طرح در کریستال-واره‌هایی که به صورت اریب کشیده شده‌اند و یا ساختار اشعه مانند و ستاره‌ای شکل بیشتر نمایان است. به نظر می‌رسد که معماری تصاویر برداشتی از اشکال ساختمانی است. از این رو مقایسه با طرحهای معماری «زنجیره شیشه‌ای» از دوره بعد از جنگ جهانی اول، به ویژه بناهای شیشه‌ای برونو تاوت وطرحهای معماری و نسل هابلیک شباهتهایی را نشان می‌دهد. حتی ساختار آنها هم به کریستال می‌ماند، شفاف است و نور از آن عبور می‌کند. این شباهت فرم ولی همانقدر محتمل است که نامحتمل.

هنر هاینس ماک نیز، مانند اسلیمی‌های هندسی ایرانی، برگرفته از زیبایی‌شناسی سطح‌ها و اشکال هندسی و توازن آنها توسط افلاطون و فیثاغورث است. در غرب، مانند شرق به ویژه آموزه افلاطون درمورد رابطه بین اشکال زیبا و چندگونگی پدیده‌هایی‌که از آنها منعکس می‌شوند، ولی هیچگاه نمی‌توانند جانشین نهایی برای آنها باشند، به اندیشه راهنمابرای هنر «مجازی» انجامیده است.

«هنر اسلیمی‌اسلامی بیشتر برگرفته از افلاطون و جانشاندن اشکال به جای اعداد است تا فرمهای... اشکال کامل هندسی مانند «پنج جسم افلاطونی» چند ضلعی‌های ستاره مانند، به ویژه هشت ضلعی‌ها، برگرفته از «مثلث‌های بنیادی» افلاطون، یعنی مثلث‌های قائمه متساوی‌الاضلاع است که او آنها را زیباترین اشکال می‌خواند. کافی است قطر مربعی را ترسیم کنیم تا هشت تا از این مثلث‌های بنیادی به دست آوریم که ازجمله پنجم جسم هستند. هنر انتزاعی اسلامی به واسطه وجه هندسی خود و عقلانیت ریاضی‌اش... با ایده‌آل افلاطون همخوانی داشت. و این تعجب‌آور نیست، زیرا گرایش به افلاطون زمینه هدایت کننده الهیات اسلامی و فرضیات عارفانه را تشکیل‌می‌دهد(۲۱)». جای این زمینه دینی و عارفانه در هنر هاینس‌ماک و بخش عمده هنر معاصر غرب خالی است، که در دنباله توسعه روشنگری به نوعی جدایی‌از دین و «بطلان فرم‌های نمادین:» رسیده است(۲۲). با این وجود تزیین هندسی در مادیگری و پوزیتیویسم‌از بین نرفته، بلکه همچنان بیان جهانی و تصویری‌خود را حفظ کرده است. کازیمیر مالویچ، که هاینس‌ماک او را بسیار می‌ستاید، به حق در مربع سیاه ونقاشی‌های مجازی و «سطوح و رنگهای ناب» برخاسته از آن، نظمی بسیار

# H e i n z  M A C K



فراتر از مادیت تصویر و همه چیزهای دنیوی تشخیص داده است. با توجه به‌نقاشی مارک روتکو و بارنت نیومان این نوع مفهوم‌دو پهلو قابل تجربه نیز هست، زیرا رنگ در این جا هم‌دارای کیفیتی مادی و هم مجازی است، که وجود ذهنی و احساسی نیروی منزه آن بلاواسطه درک می‌شود.هاینس ماک نیز با آثار خود در پی آن است که با نسبت‌بندی و آهنگین کردن نقش‌های هندسی به«ساختاری ریاضی» دست یابد. فقط این ساختار به اثری پایان یافته و هماهنگ در خود منجر شده و به تصویر توانی ذهنی و زیبایی شناسانه می‌بخشد، که‌درخشش ورای بنیان مادی خود دارد. طبعاً در این‌آثار نه هندسه و ریاضیات، بلکه رویدادی زیبایی‌شناسانه و بصری مورد نظر است. به همین خاطر او از تصویر دقیق اشکال و احجام هندسی دوری می‌گزیند. هاینس ماک از این اشکال استفاده می‌کند ولی عقلانیت ریاضی آنها را به کناری می‌نهد تا آنها را تشخص دهد. گاه نقاشی او بسیار شکل‌گرا و حتی نزدیک به اسلیمی جلوه می‌کند و نه به ندرت ازنقش‌های هنر قالی بافی بهره می‌جوید. این رابطه‌بدون شک اتفاقی نیست،

زیرا هاینس ماک هنرفرشبافی عربی را ارج می‌نهد و مجموعه‌ای دست‌چین از این فرش‌ها را جمع‌آوری کرده است. ولی تنها این نزدیکی نیست که او را به خلق این نقشها بر می‌انگیزد، بلکه در اینجا هم خویشاوندی ساختاری بین نساجی‌و بافت از یکسو و بافت ترام‌های تصاویر از سوی دیگر تأثیر دارد. هنر اسلامی همگونی و وحدت بین این هنرها را تشخیص داده و بین صنایع دستی و هنرهای‌آزاد فرقی قائل نمی‌شود. نقاشان، خطاطان، مینیاتوریست‌ها و فرشبافان، همه به یک ریسمان‌بنداند و تزیناتی ناتورالیستی و یا کریستال واره خلق می‌کنند که به اصل نامحتمل بودن و بر پای خود استوار بودن اثر هنری پایبند است.

کریستال واره‌ها تأثیر خود را بر تندیس‌های آتشینی که هاینس ماک در سال ۱۹۹۷ شکل داد، در کوره پخت و لعاب داد نیز گذاشته‌اند. در این سرامیک‌ها ساختارهای دینامیک، بازی نور و سایه برروی سطح خارجی آنها و همزمان در سه بعد قابل‌مشاهده است. در اینجا نیز به اشکال اصلی هندسی واجسام افلاطونی، نه با دقت ریاضی، بلکه با یک شکل‌دهی هنری - انسانی برمی‌خوریم. او از این‌اشکال همچنین شبکه‌ها، ترام‌ها و حتی اشکال معماری مانند سه‌کنج‌ها، پله‌ها، دوک‌ها، مارپیچ‌ها وغیره را نیز به دست می‌دهد که البته هیچگاه واضح نیستند، زیرا نه از دنیایی واقعی ناشی شده‌اند و نه اشاره‌ای به چنین دنیایی دارند. آنها، مانند نقاشی‌ها و طرح‌ها، نتیجه یک سیستم مکانیکی و فردی هستند که هم واقعی‌اند و هم مجازی، «غیر محتمل» و دوپهلو و در نتیجه تزیینی.

این هنر نه تاریخ‌گراست و نه سعی دارد به روز باشد. همچنین به حوزه‌های زبانی و گرایشهای فرهنگی وابسته نیست. او می‌خواهد مشاهده و کشف شود. در این صورت است که عناصر این بیان تصویری - فرم، رنگ، ساختار، تزیین، دکور - بدون مفهوم ولی تصویری، هم از انتزاع معمول در هنراسلامی و هم هنر غربی و خویشاوندی ساختاری آن در کریستال واره‌های تزیینی. خبر می‌دهد.

● پانوشتها:

۱- هانو راوتنبرگ، از ترام‌های قدیمی بیرون شوید! در هفته‌نامه دی‌سایت، شماره ۲۶، ۲۱ ژوئن ۲۰۰۱، ص ۳۳

۲- همان ۳- همان ۴- همان، ص ۳۴

۵ - ماکس هورهایمر و تئودور و. آدورنو، دیالکتیک روشنگری،دیدگاه‌های فلسفی، فرانکفورت، ۱۹۶۹، ص ۲۴

۶- هنر واقعی در مدرن کلاسیک از نمایشگاه بنیاد بایلر کنار گذاشته‌شده است. از این رو لازم است در اینجا به این نکته اشاره شود که‌ژوزف بویس، انگونه که از آثارش بر روی کاغذ در مجموعه واندرگریتن کاخ موزه میلند پیداست، نه فقط تزییناتی را طراحی کرده،بلکه بر اساس اصل پایه‌ای تزیین، نقشهای مبتنی بر کریستال واره‌ها وشیمی آلی را که توسط الوئیس ریگل تدوین شده، در تعداد زیادی‌طراحی تقسیم‌بندی کرده است.

۷ - ارنست بایلر، پیش درآمد، در: تزیین و انتزاع. هنر فرهنگها.مدرنیسم و روزگار معاصر در گفتگو. تدوین‌کننده مارکوس بروردرلین.بنیاد بایلر، کلن ۲۰۰۱، ص ۱۵

۸- آنه ماری شیمل، اسلیمی‌ها و درک اسلام از جهان، در: تزیین وانتزاع.. هنر فرهنگها، مدرنیسم و روزگار معاصر در گفتگو. تدوین‌کننده مارکوس بروردرلین. بنیاد بایلر. کلن ۲۰۰۱، ص ۳۳

۹- مارکوس بروردرلین، پیش درآمد: تزیین و انتزاع، در: تزیین و انتزاع..هنر فرهنگها، مدرنیسم و روزگار معاصر در گفتگو. تدوین‌کننده‌مارکوس بروردرلین، بنیاد بایلر. کلن ۲۰۰۱، ص ۱۸ ف ۱۰- آنه ماری شیمل (ن.ک. پانوشت ۹)

۱۱- هاینس ماک. پروژه صحرا، در زیرو. سال سوم، دوسلدورف ۱۹۶۱

۱۲- رائول هنری فرانس. نهاد به عنوان کاشف. اشتوتگارت ۱۹۲۰،لیسیتسکی همچنین اشاره می‌کند به: رائول هنری فرانس. پیوها. قوانین‌جهان. بنیانی برای یک فلسفه عینی، اشتوتگارت ۱۹۲۳

۱۳- ال لیسیتسکی، همین کافی است... در ان.آ.اس.می.ای، مرتس،۱۹۲۴، دفتر ۹/۸

۱۴- مارکوس بروردرلین (ن ک پانوشت ۱۰) ص ۲۵

۱۵- ویلهلم ورینگر، انتزاع و احساس، مقاله‌ای در مورد پسیکولوژی‌سبک، مونیخ ۱۹۰۸ (چاپ چهاردهم ۱۹۸۷) ص ۹۷

۱۶- مارکوس بروردرلین (ن ک پانوشت ۱۰ ص ۲۲)

۱۷- الکساندر پاپادوپولو. هنر اسلامی. فرانیورگ در برایسکاو ۱۹۷۷،ص ۱۰۷

۱۸- همان ص ۱۱۶ ف

۱۹- هاینس ماک، آزادی رنگ و بی‌پایان، در: ماک - نقاشی ۱۹۹۱ - ۲۰۰۱. مونشن گلادباخ ۲۰۰۱، ص ۱۳

۲۰- هاینس ماک، جایگاه من در عرصه رنگ، در: هاینس ماک - نور،رنگ، حرکت، ناشر شرکت پن اوپتیک در برلن، ۱۹۹۹، ص ۷

۲۱- الکساندر پاپادوپولو (ن.ک. پانوشت ۲۱)، ص ۱۹۳

۲۲- اینکه تحول تدریجی تزیین نشانه‌ای از تحول تدریجی هنر یک‌جامعه است. توسط نیکلاس لوهمان با این نظریه «همان اهمیتی که‌تحول تدریجی زبان برای تحول تدریجی یک اجتماع دارد، تحول‌تدریجی هنر تزیین نیز برای تحول تدریجی نظام هنری دارد.» مورد‌تاکید قرار گرفته است. نیکلاس لوهمان، هنر جامعه، فرانکفورت /ماین، ۱۹۹۵، ص ۳۴۹