صفحات ۵۷-۶۹
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی دوره جدید* شماره ۶* بهار ۱۳۹۹

عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری هنر انتزاعی ناب نئوپلاستیک پیت موندریان

علی فلاح‌زاده*

دانش آموخته دکتری تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی، دپارتمان هنرهای تجسمی، دانشکده مرکز فرهنگی، دانشگاه یو ام مالزی
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۴/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۴/۱۴)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.6.3.57

چکیده

این مقاله به بررسی عوامل تأثیرگذار بر پیدایش هنر انتزاعی ناب نئوپلاستیک نقاش هلندی پیت موندریان[1](۱۹۴۴-۱۸۷۲) می‌پردازد. علی‌رغم اهمیت و نقش موندریان در به کمال رساندن نقاشی انتزاعی، محققان رغبت کم‌تری به کاوش عوامل مختلف در شکل‌گیری نقاشی و تئوری نئوپلاستیک در قیاس با دیگر هنرمندان نشان داده‌اند. از این جهت، هدف این مقاله در قدم اول ارائه تفحصی برعوامل اصلی(سبک‌گرایانه، نظری، فلسفی) در شکل‌گیری تئوری هنر نئوپلاستیک موندریان که در اواخر دهه دوم قرن بیستم تبلور یافت، می‌باشد. علاوه بر این، در این مقاله واژه نئوپلاستیک و مفاهیم هارمونی و زیبایی هنر نئوپلاستیک براساس تحلیل نوشته‌های تئوریک موندریان و منابع انگلیسی تبیین شده‌اند. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی می‌باشد، بدینگونه که تحقیق محصول تحلیل نظرات مؤلفان خارجی و تفسیر نوشته‌ها و نقاشی‌های نئوپلاستیک موندریان است. در این مقاله خواهیم دید که پایه‌های اصلی نظریه و نقاشی نئوپلاستیک عمدتاً حاصل تحلیل شخصی موندریان از تعالیم فیلسوفان و اندیشمندان(به‌خصوص هگل و تئوزوفی) و تأثیرات نظری و سبکی(به‌ویژه کوبیسم و داستایل) هنرمندانی است که موندریان از آنها تأثیر پذیرفت. در این نوشتار درمی‌یابیم که بسیاری از مفاهیم جدیدی- هارمونی جدید(تعادل)، عناصر سازنده نقاشی[2] و حتی واژه نئوپلاستیک[3]- که موندریان در نوشته‌ها و نقاشی‌های انتزاعی ناب هندسی خود بکار برده است، برگرفته از تعالیم فلسفی، تئوریک-هنری فیلسوفان و هنرمندان در دو دهه اول قرن بیستم(به‌ویژه بین سال‌های ۱۹۱۹-۱۹۰۹) براین نقاش هلندی می‌باشد.

واژگان کلیدی

پیت موندریان، نئوپلاستیسیزم، سبک نئوپلاستیک، نقاشی انتزاعی ناب هندسی

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱۲۲۴۹۵۷۱۲، ۰۹۰۲۲۰۶۱۲۷۸ ؛ پُست الکترونیک: alfall2001@yahoo.com

مقدمه

پیت موندریان به‌عنوان یکی از بنیان‌گذاران اصلی نقاشی انتزاعی ناب هندسی جایگاه ویژه‌ای در تاریخ هنر مدرن داراست. نقاشی‌های او تا پیش از حدود چهل‌ودو سالگی(در خلال سال‌های ۱۸۸۷ تا ۱۹۱۴ جملگی پیرو جریانات غالب هنری در هلند و در سبک‌های مختلف طبیعت‌گرا(به‌ویژه امپرسیونیسم) و مدرن همچون سمبولیسم، لومینیسم آلمانی، پوینتیلیسم و کوبیسم هستند(Edwards & Wood, 2004: 249). ولی پس از ۱۹۰۸ و در پرتو آشنایی با طیف وسیعی از هنرمندان و اندیشمندان، موندریان مسیر کاملاً متفاوتی را برای بیان زیبایی و هارمونی در نقاشی‌هایش برمی‌گزیند که در اواخر ۱۹۱۹ منتج به تولد سبک نئوپلاستیسیزم شد.

موندریان علاوه بر یک نقاش تأثیرگذار، نویسنده نظریات هنری خود نیز بود. او به‌موازات تجربیاتش بر روی بوم، به‌طور متداومی در طی حدود سه دهه(۱۹۴۴-۱۹۱۴) نظریات هنر نئوپلاستیک را در ارتباط با طیف وسیعی از موضوعات (نقاشی، زندگی، جامعه، سیاست، ارزش‌های اخلاقی، فلسفه و غیره) در صدها انشاء، مقاله و یادداشت کوتاه و بلند به رشته تحریر درآورده است(Veen, 2017b: 1). او نقاشی نئوپلاستیک را نه صرفاً یک سبک هنری بلکه سبک و سیاق زندگی آرمانی برای تمام بشریت می‌دانست. در نوشته‌های تئوریکش او قواعد نقاشی‌اش(بالاخص اصول مربوط به هارمونی یا تعادل) را برگرفته از قوانین تغییرناپذیر جهان هستی و طبیعت می‌انگاشت و آن را هنجاری جهان‌شمول و عام برای ساختن و تحقق مدینه فاضله‌ای قلمداد کرده است که در آن‌همه افراد قادرند در صلح، برادری، برابری، عدالت و وحدتی جهانی زندگی کنند(Mondrian, 1929: 224). با توجه به نقش کلیدی پیت موندریان در تاریخ هنر مدرن و با نظر به خلأ قابل‌توجهی که در معرفی نظری و نقاشی نئوپلاستیک در ایران(رجوع شود به پیشینه تحقیق) وجود دارد، هدف این مقاله بررسی عوامل اصلی دخیل در ظهور تئوری هنر نئوپلاستیک موندریان می‌باشد. در این نوشتار در جهت تکمیل پژوهش‌های پیشین، سعی شده است که تا حد امکان تحولات جهان‌بینی موندریان هم‌زمان با بررسی تغییرات سبکی نقاشی‌هایش ارائه شود. علاوه بر این، برای حصول درکی جامع‌تر از اصول نقاشی نئوپلاستیک تعاریف جدیدی که موندریان در نوشته‌هایش از هارمونی و زیبایی(هم‌پایه حقیقت مطلق) معرفی کرده، نیز تشریح شده اند.

روش پژوهش

روش تحقیق این مقاله توصیفی-تحلیلی است. در این باب، روش جمع‌آوری اطلاعات از منابع معتبر علمی در کتابخانه بوده و منابع این نوشتار از کتب و مقالات خارجی و ایرانی تأمین شده است. در انتخاب منابع تا حد امکان سعی شده است هم از کتب قدیمی و هم از جدید استفاده شود. تحلیل داده‌ها براساس تجزیه‌وتحلیل آراء مؤلفان و استنباط مؤلف این مقاله در خصوص عوامل متعدد فلسفی، تئوریک و سبکی دخیل در گذار موندریان از نقاشی طبیعت‌گرا به نقاشی نئوپلاستیک انجام شده است.

چهارچوب نظری

این پژوهش بر مبنای دیدگاهی فرمالیستی، با رویکردی گرینبرگی، به بررسی تحولات جهان‌بینی هنری و فلسفی پیت موندریان که بازتابش در دوره تغییر سبک طبیعت‌گرایش به انتزاع ناب هندسی‌اش (نئوپلاستیسیزم) مشهود است، می‌پردازد. در حالی‌که تحولات نقاشی‌ها با رویکردی گرینبرگی(سطح‌گرایی، کاهش عناصر روایی و تجرید فرم قابل شناسایی در طبیعت) بررسی شده است، چرایی این تغییرات با اتکا به تحلیل محرک‌های محیطی (تأثیرات سبک‌ها و نظریات هنرمندان) و فلسفی و اثرات آنها بر موندریان تبیین شده است.

پیشینه پژوهش

در یک نگاه کلی، کتب و مقالاتی که توسط محققان خارجی منحصراً در مورد هنر انتزاعی ناب هندسی(نقاشی نئوپلاستیک) موندریان نوشته شده را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. گروه اول از پژوهشگران مانند میشل سوفور(۱۹۵۶)، کرمیت چامپا(۱۹۸۵)، جان میلنر(۱۹۹۲)، کارل بلوتکمپ(۱۹۹۴)، ایو آلن بویز(۱۹۹۴)، فووشرو(۱۹۹۴) و سوزان دکر[۴](۱۹۹۹) زندگی هنری و نقاشی‌های موندریان را از آغاز فعالیت هنری‌اش تا مرگ او بررسی کرده‌اند. اگرچه رویکرد این محققان و مورخان هنری در بررسی نقاشی‌های موندریان تا حدی با هم متباین است، ولی در همه این موارد آنها سیر تحولات نقاشی‌ها و نظریات هنرمند را عمدتاً از دریچه‌ای تاریخی(تعامل موندریان با هنرمندان و فیلسوفان هم‌عصرش و به‌ویژه با تأکیدی پررنگ بر تئوزوفی) تبیین کرده‌اند. در کتب یادشده نقاشی‌های نئوپلاستیک نیز از دریچه‌ای فرمالیستی(به‌ویژه از منظری گرینبرگی و در ارتباط با سطح‌گرایی و خلاصه‌سازی فرم و رنگ و خط، عمق‌نمایی و غیره) بررسی شده‌اند.

دسته دوم از پژوهشگران همچون هنس جفه(۱۹۸۵)، مایکل وایت و هنس جنسون[۵](۲۰۱۱؛ ۲۰۰۳) به بررسی سیر تاریخی جنبش و نظریات گروه داستایل و تأثیرات آن بر روی شکل‌گیری هنر نئوپلاستیک موندریان پرداخته‌اند. گروه سوم از محققان همچون تیم ترلفال(۱۹۷۸)، مارک چیتام(۱۹۹۱)، جان گلدینگ(۲۰۰۰)، مش براش(۱۹۹۸) و هری کوپر[۶](۱۹۹۸) عمدتاً از منظری فلسفی به تبیین چرایی و چیستی مفاهیم فلسفی هنر نئوپلاستیک موندریان

پرداخته‌اند. در این بین نباید از کتاب آرتور چندلر[۷](۱۹۷۲) که در آن مؤلف به واکاوی فلسفه زیبایی‌شناسی موندریان با تحلیل تعدادی از نوشته‌های فلسفی-هنری او پرداخته و کتاب اخیر لوییس وین[۸] هلندی که مجموعه کامل نوشته‌های تئوریک-فلسفی موندریان(۱۹۴۴-۱۹۰۴) را به زبان‌های اصلی‌شان(هلندی، فرانسوی و انگلیسی) به طبع رسانده، از نظر دور بمانند.

با نگاهی به مقالات نوشته شده در مورد موندریان در ایران سه رویکرد مختلف دیده می‌شود. گروه اول آثار منتشرشده همچون پایان‌نامه کارشناسی ارشد الهام غفاری(۱۳۸۸) به بررسی سیر تحولی و عوامل تأثیرگذار در گسست موندریان از نقاشی طبیعت‌گرا به سبک انتزاعی ناب هندسی او(نئوپلاستیک) پرداخته‌اند. اگرچه غفاری در پایان‌نامه‌اش مطالب مفیدی در باب چیستی و چرایی اصل انتزاع(خلاصه‌سازی) فرم و عناصر نقاشی را ارائه کرده است، ولی بحث در مورد سبک نئوپلاستیک موندریان موجز و مهم‌تر از همه با استناد به تعدادی بسیار محدود از منابع انگلیسی‌زبان تبیین شده است.

دسته دوم از محققان ایرانی که بخش وسیعی از آثار منتشرشده مربوط به این گروه است، تأثیرات هنر و تئوری نئوپلاستیک موندریان و گروه د استایل را بر معماری مدرن بررسی کرده‌اند. در این رابطه مقالات اخیر نوروزی طلب، مقبلی و جودت(۱۳۹۳)؛ حبیبی دستجرد و خوش‌نیت(۱۳۹۶)؛ مجتهدی و معتضدیان(۱۳۹۷)؛ و پایان‌نامه عباس رمضان‌پور(۱۳۹۶) از تحقیقات بارز این گروه هستند. در همه موارد محققان با رویکردی تقریباً مشابه به واکاوی تأثیرات نقاشی نئوپلاستیک بر معماران مدرنیستی همچون لوکوربوزیه، باراگان، ریتولد و وان دوروهه پرداخته‌اند. گروه سوم از پژوهشگران همچون همایون(۱۳۴۷) و قره‌باغی(۱۳۷۹) صرفاً به معرفی زندگی و کلیت دیدگاه هنری پیت موندریان پرداخته‌اند. همایون در مقاله خود اشاره‌ای کوتاه به زندگی‌نامه موندریان و قرابت نقاشی‌های نئوپلاستیک(از حیث تقسیم‌بندی چهارگوش‌هندسی) به نقاشی شرقی مربوط به سمرقند از قرن پانزدهم کرده است. قره‌باغی نیز زندگینامه‌ای کوتاه از موندریان نگاشته است.

از منظری کلی، در بین آثار منتشرشده غیبت تحقیقی که منحصراً به پیدایش هنر نئوپلاستیک موندریان و تفصیلی جامع از تئوری نئوپلاستیک بپردازد، مشهود است. در این خصوص می‌توان مشکلات دسترسی محققان به منابع اصلی، ظاهر بسیار منتزع شده نقاشی‌های نئوپلاستیک، دشواری فهم نوشته‌های چندوجهی تئوریک-فلسفی-اخلاقی موندریان، و غیبت ترجمه‌ای کامل و صحیح از نوشته‌های پیچیده این هنرمند را از عوامل اصلی برای رغبت کم پژوهشگران به بررسی آثار و تئوری نئوپلاستیک دانست.

1. Piet Mondrian. 1900. House on the River Gien. Oil on canvas, 23.5 x 31 cm. Private Collection. Mrs W van Eck, Niewenhuizen Segaar, The Hague.

مفهوم واژه نئوپلاستیسزم و عناصر نقاشی نئوپلاستیک

لازم به ذکر است که واژه دوقسمتی «نئوپلاستیسزم» معادلی نه‌چندان دقیق برای کلمه nieuwe beelding است که موندریان در نوشته‌هایی که به زبان هلندی نوشته از این واژه استفاده کرده است. با تحلیلی بر روی کلمه دوقسمتی nieuwe beelding قسمت اول به‌دقت قابل ترجمه به جدید(new) است. قسمت دوم این کلمه دوقسمتی نیاز به تأمل بیشتری دارد. در حقیقت شون مائکرز[۹] برای نخستین‌بار واژه beelding را در کتابش با عنوان «تصویر جدید از جهان[۱۰]» بکار برد و موندریان این کلمه را از او به عاریت گرفت(Seuphor, 1956: 133-134). اگرچه نمی‌توان معنی کاملاً دقیقی برای این واژه دوبخشی در فارسی یافت، ولی با تقریب می‌توان نزدیک‌ترین معادل‌ها را نوشکل‌دهی، نوفرم‌گرایی، نوفرم‌ساختن و نوانگاره‌آفرینی پیشنهاد کرد.

با توجه به معنی کلمه هلندی nieuwe beelding، موندریان در نوشته‌های تئوریکش عناصر به نهایت منتزع شده نقاشی نئوپلاستیکش را ((beeldings middel(en) نامیده است که به انگلیسی plastic means برگردان شده است. نگارنده بشخصه ترجمه اخیر لوییس وین means of imaging -عناصر یا مصالح سازنده تصویر- را معادل نزدیک‌تری برای این واژه هلندی می‌داند. موندریان عناصر نقاشی‌اش را صرفاً وسیله‌ای برای بیان هارمونی و زیبایی جهان‌شمول (ذات و جوهره تغییرناپذیر اشیاء در طبیعت) می‌انگاشت.

پیت موندریان و گذار از نقاشی طبیعت‌گرا به انتزاع

به‌طور کلی نقاشی‌های موندریان در طی دو دهه اول زندگی هنری‌اش از ۱۸۸۷ تا ۱۹۰۷ نقاشی‌های بازنمایانگر، واقع‌گرا و پیرو جریانات هنری غالب-بخصوص سبک امپرسیونیسم، پُست امپرسیونیسم، و سمبولیسم-در هلند اواخر قرن نوزدهم هستند

2. Piet Mondrian. 1909. Dune III. Oil on cardboard, 39 x 29.5 cm. Reproduced with the permission of Gemeentemuseum, The Hague. Object no. 0334293. https://www.kunstmuseum.nl/en

(تصویر ۱). موتیف‌های نقاشی او در این دوره غالباً اشیاء و مناظری است که در شهرهای هلند به‌وفور یافت می‌شد: آسیاب‌های بادی، مراتع کشاورزی و گاوها، قایق‌ها، گروهی از درختان، خانه‌ای تک در مراتع کشاورزی، شب‌های مهتابی و از این دست(Seuphor, 1956; Deicher, 1999: 17). موندریان همچنین، همانند بسیاری‌از هنرمندان معاصرش، از سبک‌های متعدد مدرن متأثر گشت. این نقاشی‌ها(تصویر ۲) عمدتاً در سبک‌های نیمه‌انتزاعی پوینتیلیسم و لومینیسم آلمانی کشیده شده‌اند(Holtzman & James, 1986:12-13). علاوه بر تأثیرات سبکی بر موندریان که در آثار دوره ۱۹۱۱-۱۹۰۸ به‌خوبی نمایان است، نباید از تحولات انقلابی همه‌جانبه در عرصه‌های مختلف از جمله علم، صنعت، فلسفه، و سیاست که در قرن نوزدهم و دهه اول قرن بیستم به‌وقوع پیوستند، بگذریم. کشفیات و تحولاتی همچون اختراع دوربین عکاسی، شکاف اتم، تئوری نسبیت انیشتین، ماشینی و مکانیکی شدن تولید در صنعت از یک‌سو، و ایده‌های پیشرو فیلسوفانی همچون فروید، داروین، و نیچه از سوی دیگر به‌طور کلی جهان‌بینی هنرمندان بسیاری از جمله موندریان، ماتیس، پیکاسو، کاندینسکی، کوپکا و مالوویچ را دگرگون ساخت(Barasch, 1998: 294-303). متأثر از این تحولات بنیادین بسیاری از هنرمندان دریافتند که زیبایی در هنر باید در جوهره شیئ هنری و ورای ظاهر فیزیکی آن جستجو و ابراز شود. از این جهت، بسیاری از هنرمندان، به‌ویژه موندریان، به‌تدریج اقدام به خلاصه‌سازی فرم، رنگ، خط، بافت و دیگر اجزای اصلی نقاشی کردند تا بدین‌وسیله زیبایی به دور از هرگونه تفسیر شخصی و روایی را در آثارشان به نمایش بگذارند(Chandler, 1972).

تأثیر تئوزوفی بر اندیشه‌های موندریان بعد از ۱۹۰۰

علاوه بر تأثیراتی که موندریان در دهه اول قرن بیستم از محیط هنری(سبک‌ها و آموزه‌های هنرمندان پیشرو) در هلند برگرفت، موج معنویت‌گرایی در هنر از مهم‌ترین عوامل مهم بر تغییر کلی نگرش نه‌تنها موندریان، بلکه بسیاری از نقاشان هم‌دوره او بود. از میان تفکرات معنویت‌گرا و رازورزانه غالب در هلند اوایل قرن بیستم، مکتب تئوزوفی[11] تأثیر شگرفی بر شکل‌گیری نگرشی متافیزیکی در موندریان گذاشت. تئوزوفی(حکمت الهی) به‌عنوان مکتبی عرفانی-الهی، برگرفته از ایدئولوژی صوفیانه متفکران پیرو ازوتریسیزم[12] اکالت[13]، در سال ۱۸۷۵ توسط بلاواتسکی[14] پایه‌ریزی شد. به‌طور کلی، عقاید تئوزوفیست‌ها تأثیرات مهمی بر دیدگاه هنرمندان پیشرویی همچون موندریان، کوپکا، گوگن، کاندینسکی، مالوویچ و پولاک گذاشت(Fingesten, 1961: 2) . موندریان برای اولین‌بار حوالی ۱۹۰۰ زمانی‌که با آلبرت ون دن بریل و ادوارد شوریز[15] دیدار کرد، با آموزه‌های تئوزوفیست‌ها آشنا شد. در این خصوص کتاب شوریز با عنوان ابتکارهای بزرگ[16] تأثیر بسزایی در تحول و جایگزینی اندیشه‌های کالوینیست موندریان با نگرش عرفانی-صوفیانه تئوزوفی داشت .تأثیر تئوزوفی بر موندریان به‌حدی عمیق بود که او را مصمم کرد در سال ۱۹۰۹ به جامعه عرفانی تئوزوفیست‌ها در آمستردام ملحق شود و تا پایان عمر به این مکتب پایدار ماند(Jaffé, 1985: 11-12). موندریان در دهه دوم قرن بیستم و به لطف آشنایی با اندیشه‌های فیلسوفان و متفکرانی همچون شون مائکرز، رودولف اشتاینر[17] و بلاواتسکی، پیش از پیش مجذوب تفکرات معنویت‌گرای تئوزوفی شد. در این زمینه، کتاب دکترین مخفی[18] بلاواتسکی تأثیر چشمگیری در تغییر اندیشه‌های موندریان گذاشت (Golding, 2000:15). بلاواتسکی سعی در اشاعه یک ایدئولوژی جهان‌شمول داشت که هدف غایی‌اش ایجاد برادری و وحدتی جهانی بین تمامی مذاهب بود. ملهم از تعالیم صوفیانه تئوزوفی، موندریان به این نتیجه مهم رسید که زیبایی در هنر، هم‌پایه حقیقت و معنویت، یک پدیده متافیزیکی است و زیبایی به ظاهر فیزیکی و خارجی (قابل‌دیدن) اشیاء وابسته نیست.

تئوزوفیست‌ها معتقد بودند که حقیقت ناب(معنویت) توسط مکاشفه نیروهای درونی، سری و حکمت باستانی قابل دریافت شهودی است. آنها اعتقاد داشتند که همه‌چیز در این دنیا از طریق قوانین کیهانی و سری جهان در حال تحول به‌سوی معنویت ناب است(Golding, 2000:15). در این رابطه، موتیف‌های نمادین (تحول مادی به معنوی، چرخه حیات و ممات، ...) که در آثار موندریان (تصاویر ۳ و ۴) در خلال سال‌های ۱۹۱۲-۱۹۰۸ دیده می‌شود، محصول تأثیرات عقاید تئوزوفیست‌ها در این دوره برنگرش اوست. در تصویر شماره۳، دختری در حال تعمق(حالتی شبیه مراقبه) با چشمانی بسته در فضایی نامتعارف و لاهوتی به‌تصویر کشیده شده

3. Piet Mondrian. Circa 1901-1909. Chrysanthemum. Watercolor on paper, 38.5 x 72.5 cm. Reproduced with the permission of Gemeentemuseum, The Hague. https://www.kunstmuseum.nl/en

است. در روی شانه‌های دختردو گل تک‌ساعتی به‌صورت شناور، نمادی از مراقبه، احوالات معنوی او را به‌صورت نمادین بیان می‌کند (Blotkamp, 1994:38). در تصویر شماره ۴، موندریان تک‌گلی داوودی را با رنگ‌های بسیار ملایم شده اکر و سبز به تصویر کشیده است. او در این دوره تک‌گل‌های بسیاری را در حال پژمردگی و زوال کشیده است. از یک‌سو رغبت او برای کشیدن تک‌گل(و نه دسته‌گل) و تأکید وسواس‌گونه او بر آشکار کردن ساختار و اسکلت‌بندی گل ریشه در مفاهیم تئوزوفیکی در ارتباط با کشف و عیان‌کردن جوهره ذاتی و درونی فرم‌ها دارد. از سوی دیگر حالت پژمرده و غمگین گل که در فام تاریک رنگ‌ها نیز مشهود است، ارجاعی به تحول از مادّیت به معنویت و چرخه پایان‌ناپذیر هستی و زوال است(Neet, 1987: 289). موندریان پس از ۱۹۱۱ سبک سمبولیست خود و به‌کارگیری هرگونه نماد یا نشانه، ارجاع به مفاهیم تئوزوفیک، را در نقاشی‌هایش به‌طور کامل ترک کرد، ولی مضامین بنیادین تئوزوفی تأثیری ماندگار بر نگرش او گذاشت. مفاهیمی همچون«سیر تکاملی» و «تحول» امر مادی به معنوی، تعادل بین این دو(دست‌یابی به وحدتی عام و جهان‌شمول) و همچنین مفهوم زیبایی به‌عنوان یک امرعام(یونیورسال)، جملگی ریشه در تأثیر عقاید تئوزوفیست‌ها بر موندریان دارد.

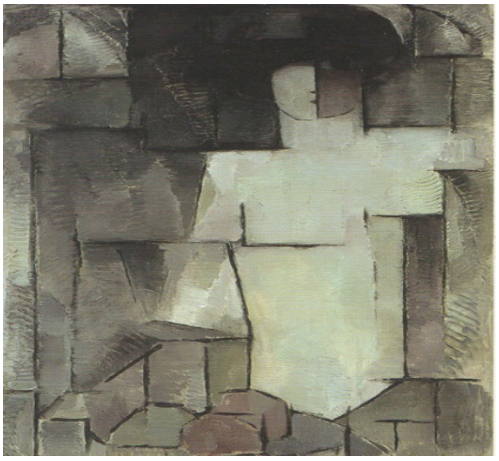
کوبیسم و گسست هر چه بیشتر موندریان از واقعیت‌گرایی

علاوه بر موارد ذکرشده، سبک کوبیسم تأثیری شگرف برنگرش هنری موندریان گذاشت. او اولین بار در نمایشگاهی در پاییز ۱۹۱۱ در آمستردام با آثار نقاشان کوبیست آشنا شد. به جهت آشنایی بیشتر با هنرمندان کوبیست و دیگر جنبش‌های پیشرو، در اوایل سال ۱۹۱۲ به پاریس رفت و تا اواسط ۱۹۱۴ در آنجا ماند. در این دوره حدوداً دوساله، او با آثار هنرمندان کوبیست از جمله پابلو پیکاسو، ژرژ براک، فرناند لژه، آلبرت گلایزز و جین متزینگر[۱۹] آشنا شد (Veen, 2017a: 30). یکی از تأثیرات شاخص نقاشی

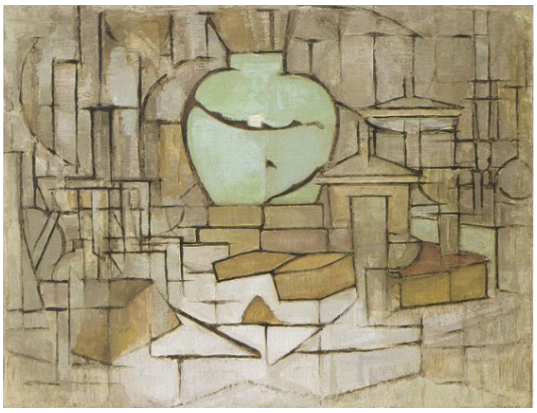
4. Piet Mondrian. Circa 1901-1908. Passion flower. Watercolor and black crayon on paper, 72.5 x 47.5 cm. Reproduced with the permission of Gemeente museum, The Hague. Object no. 0557346. Retrieved from https://www.kunst museum.nl/en/collection/passion-flower?origin=gm

کوبیستی بر موندریان امکان نمایش فرم در فضا بدون استفاده از قوانین پرسپکتیو بود که در واقع ماحصل آزمون‌وخطاهای نقاشان کوبیست بر روی ایده اولیه پل سزان(پدر نقاشی مدرن) بود(Veen, 2017a:30-31). در حقیقت نظریه نوآورانه پل سزان مبنی بر اینکه فرم‌ها در طبیعت قابل تقلیل به اشکال هندسی ساده مانند کره، استوانه، مخروط و سطوح تخت هستند در آثار کوبیست‌ها به کمال خود رسید.

زمانی که موندریان در سال ۱۹۱۲ به پاریس رفت، سبک کوبیسم در اوج شکوفایی خود بود. اگرچه موندریان از آثار کوبیسم آنالیتیک (تحلیلی) پیکاسو و براک بیشترین تأثیر را پذیرفت و حتی در نوشته‌هایش به این امر اذعان کرده است، ولی هیچ‌گاه به کارگاه نقاشی پیکاسو نرفت. او بیم آن داشت که سبک و دیدگاه هنری پیکاسو بر خط مش هنری‌اش غالب شود(Sweeney, 1945: 5). در واقع سبک و تئوری هنرمندان کوبیست برای موندریان تنها یک نیروی محرکه اولیه بود جهت خلاصه کردن و حذف هرچه بیشتر ارجاعات بازنمایانگر به فرم‌های قابل شناسایی در طبیعت. متأثر از نظریات کوبیست‌ها، در آثاری که او در خلال سال‌های ۱۹۱۴-۱۹۱۱ کشیده است(تصاویر ۵ و ۶)، به‌تدریج مرز بین پس‌زمینه و پیش‌زمینه از بین رفته است. همچنین طیف رنگ‌ها در این آثار مطابقت زیادی با پالت رنگی کوبیست‌ها-رنگ‌های قهوه‌ای، اکر و خاکستری دارد. همان‌طور که در نقاشی‌های کوبیستی موندریان دیده می‌شود، اشکالی همچون فیگور انسان، کوزه و کتاب به سطوح تخت و تقریباً تک‌رنگ(مونوکروم) تقلیل پیدا کرده‌اند. در این خصوص، بلوتکمپ معتقد است که آثار کوبیستی موندریان نه‌تنها قابل قیاس با بهترین آثار کوبیستی براک و پیکاسو هستند، بلکه از لحاظ بیانگری و کاربرد روحی و شفاف رنگ‌ها نسبت به آثار آنها



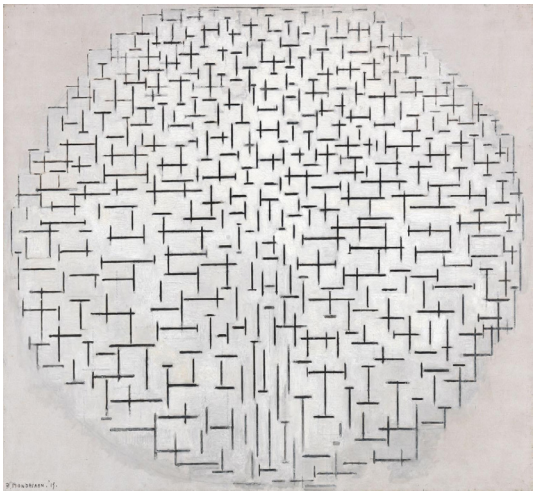
5. Piet Mondrian. 1911-1912. The large nude. Oil on canvas, 140 x 98 cm. Reproduced with the permission of Gemeentemuseum, Slijper Collection, The Hague. Object no. 0334311. https://www.kunstmuseum.nl/en



6. Piet Mondrian. 1912. Still life with gingerpot 2. Oil on canvas, 91.5 x 120 cm. Reproduced with the permission of Gemeentemuseum, Slijper Collection, The Hague. Object no. 0334313. Retrieved from https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/still-life-gingerpot-2?origin=gm

منحصراً برتری و تمایز دارند(Blotkamp, 1994: 66). به‌طور کلی سبک کوبیسم، نقشی کلیدی بر روند خلاصه‌سازی فرم و رنگ در نقاشی‌های موندریان گذاشت و یکی از زمینه‌های اصلی تغییر سبک طبیعت‌گرای او به انتزاع ناب هندسی(هنر نئوپلاستیک) شد. در نامه‌ای که موندریان در سال ۱۹۱۴ به برمر[۲۰] نوشته، او آشکارا به تأثیر پررنگ سبک کوبیسم و به‌ویژه اندیشه‌های پیکاسو بر خود اذعان کرده است: من(موندریان) از آثار پیکاسو، که آنها را تحسین می‌کنم، متأثر شدم. من از ذکر تأثیر پیکاسو بر خودم، احساس خجالت نمی‌کنم. چراکه معتقدم بسیار بهتر است که هنرمند برای پیشرفت ایده‌هایش، ذهن خود را در برابر آنچه در پیرامون خود می‌گذرد باز نگه دارد تا اینکه خود را به نقایص و داشته‌های فردی‌اش محدود و قانع کند(Holtzman & James, 1986: 15).

به‌طور کلی در خلال سال‌های ۱۹۱۴-۱۹۱۲ دیدگاه هنرمندان کوبیستی دریچه تازه‌ای به روی موندریان برای حذف قوانین سنتی

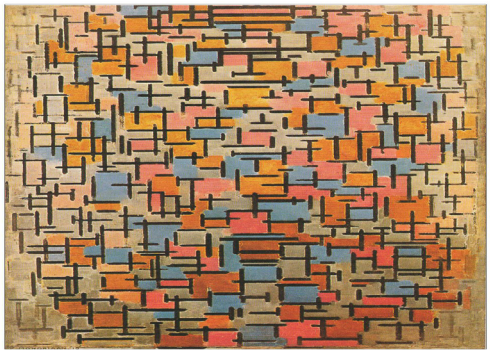


7. Piet Mondrian. 1915. Composition 10 in black and white. Oil on Canvas. 85.8 x 108.4 cm. Reproduced with the permission of © Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands. KM 104.241. Retrieved from https://kroller-muller.nl/piet-mondriaan-compositie-10-in-zwart-wit

بازنمایانگر نقاشی(بخصوص پرسپکتیو و ژرف نمایی)، خلاصه‌سازی فرم‌ها در طبیعت و مسطح کردن نقاشی(از بین بردن تضاد بین پس‌زمینه و پیش‌زمینه) باز کرد. ولی همان‌طور که در بخش بعد خواهیم دید، او پس از ۱۹۱۴ به‌تدریج از نقاشی به سبک کوبیستی فاصله گرفت. در این راستا بین سال‌های ۱۹۱۷-۱۹۱۴ او تمام تلاش خود را برای توسعه و به کمال رساندن آنچه کوبیست‌ها نتوانسته بودند به آن نائل شوند، انجام داد: حذف کامل ارجاعات تصویری به فرم‌ها در طبیعت و ابراز زیبایی عام هم‌پایه حقیقت‌مطلق.

دوره پست-کوبیسم (۱۹۱۷-۱۹۱۴)

در تابستان ۱۹۱۴ موندریان برای دیدار پدر بیمار خود، از پاریس به هلند بازگشت. او ابتدا قصد سفری کوتاه را به هلند داشت، ولی با شروع تنش‌ها و ناآرامی‌های جنگ جهانی اول در پاریس، اجباراً تا پنج سال در هلند ماند. در این دوره موندریان با فیلسوفان و هنرمندانی همچون تئو ون دازبرگ، شون مائکرز، بارت ون در لک، بولند، و پیتر اوود آشنا شد که تأثیری بسزا در بلوغ نگرش هنری او داشتند. با نگاهی به آثار موندریان در این دوره(۱۹۱۷-۱۹۱۴) می‌بینیم که خطوط منحنی و مورب حذف و با خطوط کوتاه عمودی و افقی جایگزین شده‌اند(تصویر۷). به خاطر شباهت خطوط کوتاه عمودی و افقی به علائم مثبت و منفی، این آثار به گروه نقاشی‌های «مثبت-منفی[۲۱]» معروف شده‌اند. موندریان در نوشته‌های تئوریکش خطوط منحنی را که به حرف انگلیسی S شباهت دارند، «خط زیبایی[۲۲]» نامیده است(Mondrian, 1917: 47). او معتقد بود که خط منحنی حس خاص و فردی هنرمند را بیان می‌کند. در حالی‌که خطوط افقی و عمودی که او آن را منحنی پالایش‌شده و سخت‌شده[۲۳] می‌انگاشت، بیانگر زیبایی جهان‌شمول

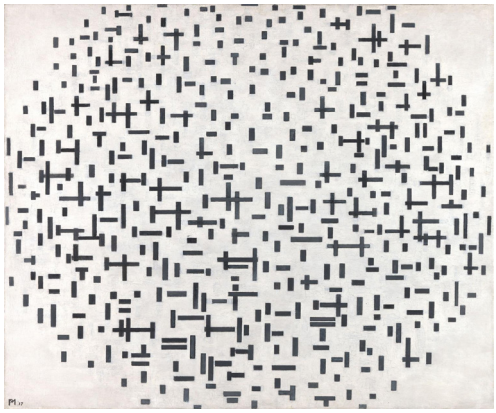


8. Piet Mondrian. 1916. Composition. Oil on canvas, with wood, 120 x 75.6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York Solomon R. Guggenheim Founding Collection. Accession no. 49.1229. Retrieved from https://www.guggenheim.org/artwork/3011

و عام هستند. او به این نتیجه رسید که زاویه قائمه بین خطوط عمودی و افقی و رابطه بین آنها پالایش‌شده‌ترین عناصر تصویری برای بیان زیبایی و هارمونی (تعادل) جهان‌شمول(قوانین تغییرناپذیر جهان هستی)[۲۴] در نقاشی هستند(Mondrian, 1919-1920: 90).

بدون در نظر گرفتن عنوان این نقاشی‌ها که عمدتاً به‌وسیله موندریان مجموعه‌ای از نقاشی‌های اسکله و اقیانوس[۲۵] نام‌گذاری شده‌اند، بیننده قادر به تشخیص هیچ‌گونه ارجاعی به طبیعت نیست. به‌عنوان مثال در نقاشی با عنوان کمپوزیسیون(ترکیب‌بندی شماره ۱۰ با سیاه‌وسفید(تصویر ۷) می‌بینیم که چگونه او تصویری مونوکروم(تک‌رنگ) از اسکله و پهنه آب(اقیانوس) را به‌وسیله تراکم بیشتر و کوچک نمایی خطوط عمودی و افقی در بالای تصویر (تفسیری انتزاعی از فاصله خط افق نسبت به ناظر) و تراکم کم‌تر و بزرگ‌نمایی خطوط(ارجاعی به نزدیکی اسکله به ناظر) به تصویر کشیده است(Edwards & Wood, 2004: 24-25).

در سال ۱۹۱۶ موندریان عنصر رنگ را هم به مجموعه خطوط شبه مثبت-منفی خود اضافه کرد. در نقاشی که در سال۱۹۱۶ کشیده شده(تصویر ۸)، خطوط عمودی و افقی مابین رنگ‌ها در اعوجاج و ژرف‌نمایی بیشتری نسبت به آثار گذشته به‌نظر می‌رسند. در این اثر رنگ‌ها به سه رنگ اصلی تقلیل داده شده‌اند ولی رنگ‌ها با مقادیر زیادی از سفید و خاکستری ترکیب‌شده‌اند. یکی از حرکت‌های روبه‌جلو موندریان در این نقاشی نسبت به کارهای گذشته، محصورکردن رنگ‌ها(اگرچه نه به‌طور کامل) به‌وسیله خطوط مثبت‌ومنفی‌شکل است. چنانچه خواهیم دید راهکار محدود، محصور، کردن رنگ‌ها به‌وسیله خطوط پس از ۱۹۱۹ به عنوان یکی از اصول بنیادین نقاشی نئوپلاستیک نهادینه می‌شود. موندریان در نقاشی که در سال ۱۹۱۷ توسط خطوط افقی و عمودی کوتاه کشیده است، دگربار عنصر رنگ را به‌طور کامل حذف و تمرکز خود را صرف وحدت‌بخشیدن خطوط در یک کمپوزیسیون بیضی‌شکل کرده است. در این نقاشی(تصویر ۹)، خطوط عمودی و



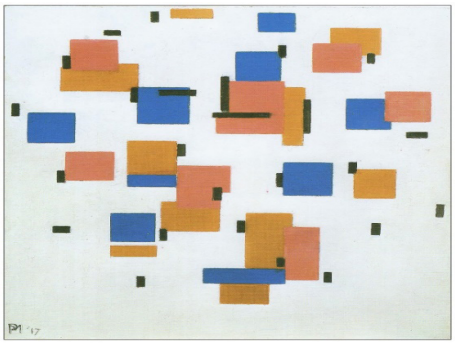
9. Piet Mondrian. 1916-1917. Composition in line, second state. Oil on Canvas. 108 x 108 cm. Reproduced with the permission of © Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands. KM 106.482. Retrieved from https://kroller-muller.nl/piet-mondriaan-compositie-in-lijn-tweede-staat-1

افقی ضخیم‌تر شده‌اند و بیانگری بیشتری نسبت به آثار گذشته دارند.

نکته‌ای که در سه اثر مطالعه شده(تصاویر ۷، ۸ و ۹) مشخص است، اجتناب(حداقل تمایل کم) موندریان در این دوره(۱۹۱۷-۱۹۱۴) در به‌کارگیری رنگ است. یکی از دلایل مهم این امر آگاهی او از تئوری رنگ گوته[۲۶] و ژرفا نمایی ذاتی رنگ‌ها است. بر طبق تئوری رنگ گوته، موندریان می‌دانست که رنگ آبی خاصیتی پس‌رونده(حرکتی به‌طرف داخل بوم: حس عمق) و متقابلاً رنگ زرد خاصیتی پیش‌رونده(حرکت به‌طرف چشمان بیننده) دارد (Bois, 1994: 320). بنابراین، واضح است که او در این دوره برای نیل به وحدت و زیبایی عام ابتدا تمرکز خود را بر روی عنصر خط گذاشته تا با یاری خطوط بتواند پیش‌روندگی و پس‌روندگی رنگ‌های زرد و آبی را به حداقل رسانده و در نتیجه هرچه بیشتر مرز بین پس‌زمینه و پیش‌زمینه را زایل کند.

تأثیر فلسفه هگل[۲۷] و قانون دیالکتیک اضداد بر موندریان

ایده موندریان در به‌کارگیری عناصر نقاشی(به‌ویژه خطوط) به‌مثابه اضداد ریشه در قانون دیالکتیک هگل دارد. اگرچه موندریان کتب فلسفی هگل را به‌طور مستقیم مطالعه نکرده بود ولی در خلال سال‌های ۱۹۱۹-۱۹۱۴ در هلند با تعدادی از فیلسوفان و هنرمندان هگل شناس از جمله جرارد بولند[۲۸]، تئو ون داز برگ و شون مائکرز آشنا شد. از میان این افراد، فیلسوف هلندی بولند باب اصلی آشنایی موندریان با فلسفه هگل بود. موندریان در جلسات و سخنرانی‌های بولند در هلند شرکت می‌کرد و از این طریق با قانون دیالکتیک[۲۹] هگل آشنا شد(Veen, 2017: 19). یکی از مهم‌ترین ایده‌هایی که موندریان از روایت بولند از هگل به‌عاریت گرفت این بود که هر چیزی در جهان در دیالوگ و رابطه با ضدش تعریف و درک می‌شود. مُلهم از تعالیم هگلی بولند، موندریان به‌کرات در نوشته‌های تئوریک-فلسفی‌اش همه‌چیز را در رابطه

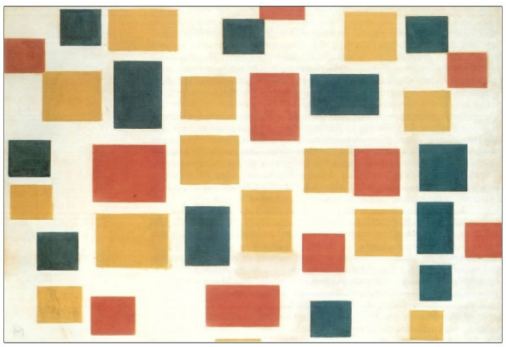


10. Piet Mondrian. 1917. Composition with Colours B. Oil on Canvas. 50.5 x 45 cm. Reproduced with the permission of © Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands. KM 101.144. Retrieved from https://krollermuller.nl/piet-mondriaan-compositie-in-kleur-b

با ضدش و به‌صورت یک زوج دوگانه تعریف کرده است: خط عمودی در مقابل خط افقی، رنگ در برابربدون رنگ[۳۰]، فردیت در مقابل کلیت، زیبایی نسبی در برابر حقیقت و زیبایی مطلق[۳۱]، و از این‌دست(Veen, 2017b: 6). متأثر از فلسفه هگل، موندریان دریافت که زیبایی هم‌پایه حقیقت مطلق در واقع یک کلیت واحد در جهان هستی و حاصل برهمکنش دائمی بین اضداد است.

از منظری فلسفی، هگل وحدت میان دو ضد(تز و آنتی‌تز) را محصول ترکیب آن دو در هم می‌دانست. او نتیجه استحاله تز و آنتی‌تز را ماهیتی جدید و والاتر بنام «سنتز» تبیین کرد. مُلهم از فلسفه هگل، موندریان وحدت(هارمونی)- سنتز هگلی- بین اضداد نقاشی‌اش را نتیجه نوعی خنثی‌شدن دو سوی تضاد (Mondrian, 1921: 154) معرفی کرده است. از این جهت، او در نوشته‌های تئوریکش تعریفی نوین برای هارمونی در نقاشی‌های نئوپلاستیکش تعریف کرد. او واژه «تعادل» یا «هارمونی جدید»- هارمونی عینی و جهان‌شمول به‌مثابه یک کل واحد- را به‌عنوان جایگزینی بهتر برای کلمه «هارمونی» معرفی کرده است. او چنین هارمونی جدیدی را محصول برهم‌کنش تکرارشونده فی‌مابین متضادهای نقاشی(خطوط عمودی- افقی، سه رنگ اصلی- سه بدون رنگ) و روابط اندازه‌ای و تناسبی بین پلان‌ها به‌عنوان یک کل واحد تعریف کرد.

نکته مهم بعدی که موندریان از بولند آموخت مفهوم «رابطه[۳۲]» بین اضداد بود. او نتیجه گرفت که زیبایی هم‌پایه حقیقت مطلق در واقع ماحصل رابطه دوسویه و پایان‌ناپذیر بین اضداد است. به تعبیری دیگر، او دریافت که درک زیبایی چیزی نیست جز درک زیبایی‌شناختی روابط بین اجزاء نقاشی(در اندازه‌ها و تناسبات مختلف) که در تضاد کامل و کنشی پایان‌ناپذیر با هم هستند(Veen, 2017a: 19-21). هم‌زمان با شکل‌گیری این ایده‌ها در نگرش هنری موندریان، دیدیم که در نقاشی‌هایی که او پس از ۱۹۱۵ کشیده است (تصاویر۹ تا ۱۱)، خطوط عمودی و افقی کوتاه



11. Piet Mondrian. 1917. Composition III with Color Planes. Oil on canvas. 48 x 61 cm. Reproduced with the permission of Gemeentemuseum, The Hague. Object no. 0332897. Retrieved from https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/composition-no3-color-planes?origin=gm

در تضاد (زاویه عمود) به تصویر کشیده شده‌اند و تمامی خطوط منحنی حذف شده‌اند.

لازم به ذکر است که این نگرش که زیبایی محصول روابط بین عناصر نقاشی(خط، رنگ، فرم، فضا، بافت و غیره) است ابتدا توسط پل سزان(پدر نقاشی مدرن) بیان شد. موندریان در نوشته‌های خود به پل سزان و این ایده اشاره کرده است: «زیبایی در یک اثر هنری مربوط به ابژه هنری به تصویر کشیده شده نیست. بلکه زیبایی ماحصل روابط بین خطوط و رنگ‌هاست»(as cited in Veen, 2017a: 20). همسو با نظریات نوآورانه سزان، موندریان منبعث از فلسفه هگل به این نتیجه رسید که زیبایی در واقع به تصویرکشیدن و بیان همین روابط بین عناصر منتزع شده نقاشی است و نه بازنمایی، تقلید، از سوژه در طبیعت پیرامون.

د استایل و تولد سبک نئوپلاستیسیزم

در خلال سال‌های ۱۹۱۷-۱۹۱۴ موندریان با گروهی از هنرمندان از جمله تئو ون دازبرگ، بارت ون در لک و پیتر اوود[۳۳] آشنا شد که ایده‌های پیشرو آنها تأثیر بسزایی در شکل‌گیری نهایی سبک نئوپلاستیسیزم گذاشت. در نتیجه گسترش ایده‌های این هنرمندان پیشرو، موندریان و دازبرگ در سال ۱۹۱۷ سبکی جدید بنام د استایل را پایه‌گذاری کردند(Blotkamp, 1994). دازبرگ هم‌زمان با پایه‌ریزی سبک د استایل مجله‌ای را هم با همین نام در سال ۱۹۱۷ تأسیس کرد. هدف مجله د استایل معرفی نظریات‌های پیشرو هنرمندان عضو این گروه بود که به‌طور کامل از نقاشی بازنمایانگر دست کشیده بودند. این مجله که به‌طور منظم و ماهیانه منتشر می‌شد محملی بسیار مناسب برای هنرمندان نوگرا بود تا عقاید خود را در رشته‌های مختلف هنری به‌ویژه نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی ابراز و بدین‌سان سلیقه هنری عموم و منتقدان را برای پذیرش آثارشان ارتقا دهند. در سه سال اول افتتاح

این مجله،موندریان بیشترین مشارکت را در آن داشت(Seuphor, 1956 : 137).

سبک د استایل که توسط دازبرگ و دو بیانیه هنری‌اش معرفی و به‌صورت یک جنبش مهم هنری پایه‌ریزی شده بود، طیف وسیعی از هنرمندان را در رشته‌های مختلف جذب خود کرد. از اعضاء اصلی گروه د استایل می‌توان به نقاشان: پیت موندریان، تئو ون دازبرگ، بارت ون در لک، ویلموش هاوسر؛ معماران: پیتر اوود، روبرت وانت هف، ژان ویلز؛ مجسمه‌ساز: جرج ونتانگرلو؛ دیزاینر و کابینتساز: گریت ریتویلد؛ و شاعر: آنتونی کک، اشاره کرد[۳۴](Blotkamp, 1994: 128-129). د استایل به‌عنوان یک جنبش هنری تأثیری عمیق بر هنر مدرن به‌ویژه بر گسترش هنر انتزاعی، هنرمندان پیشرو بین دو جنگ جهانی، سبک بین‌المللی معماری، و گرافیک گذاشت. یکی از اهداف مشترک این گروه پیوند همه هنرها زیر یک چتر با اصول واحد بود(White, 2003: 1). از منظر هنرمندان د استایل بیان هارمونی(تعادل) عینی و عام هم‌سنگ زیبایی جهان‌شمول و حقیقت ناب بود. در این باب، تئو ون دازبرگ، رسالت یک هنرمند مدرنیست را بیان حقیقت مطلق به‌وسیله عناصر خلاصه‌شده نقاشی تبیین کرد. دازبرگ معتقد بود که عناصر منتزع شده نقاشی(خط، رنگ، سطح، بافت و غیره) به‌خودی‌خود و به‌دور از هرگونه بیانگری روایی و مفهومی، برای درک و ابراز زیبایی جهان‌شمول کافی هستند(Harrison & Wood, 1992: 281).

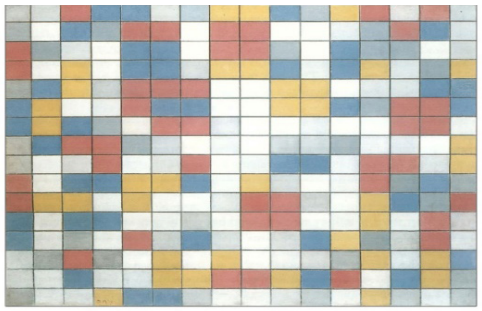
لازم به ذکر است که ریشه پیدایش نظریه هنرمندان د استایل (به‌ویژه دازبرگ و موندریان) در مورد اینکه زیبایی و هارمونی عام در نقاشی به‌تنهایی توسط روابط فی‌مابین عناصر پالایش‌شده نقاشی قابل ابرازشدن است، عمدتاً به نظریات ریاضیدان و تئوریسین شون مائکرز بازمی‌گردد. او برای اولین بار این ایده را مطرح کرد که زیبایی عام در نقاشی تنها از طریق فرم‌های منتزع، هندسی و رنگ‌های خالص(سه رنگ اصلی) قابل درک و نمایش است. شون مائکرز اعتقاد داشت که عناصر پالایش‌شده نقاشی (فرم‌های هندسی) عناصری تغییرناپذیر، به‌دور از بیان شخصی و ورای حقیقت قابل لمس و دیدن هستند. منبعث از نظریات شون مائکرز، دازبرگ و به‌تبع آن موندریان چنین عناصر تصفیه‌شده نقاشی که عاری از بیانی شخصی هستند را عناصر سازنده یک اثر هنری و ابزاری صرفاً تصویری برای ترکیب‌بندی و نمایش هارمونی عام و عینی در یک اثر هنری قلمداد کردند(Veen, 2017a: 23-24).

با علم به تأثیرات نظریات هنرمندان داستایل برموندریان، نگاهی به تجربیات هنری او در خلال سال‌های ۱۹۱۹-۱۹۱۷ می‌اندازیم. در این نقاشی‌ها می‌بینیم که موندریان ملهم از نقاش هم‌وطنش بارت ون در لک رنگ‌ها را با خلوص بیشتری بکار برده است(Blotkamp, 1994: 102-105). در دو اثری که به‌عنوان نمونه می‌بینیم (تصاویر ۱۰ و ۱۱) پلان‌های چهارگوش در سه رنگ اصلی(گرچه هنوز با سفید و خاکستری ترکیب‌شده‌اند) بر روی یک پس‌زمینه سفید قرار دارند. در نقاشی اول(تصویر ۱۰)، هنوز بقایایی از خطوط کوتاه عمودی و افقی دیده می‌شود که دیگر چندان شباهتی به علائم مثبت و منفی دوره کارهای قبل ۱۹۱۷-۱۹۱۵ ندارند. خطوط افقی و عمودی در این آثار که به‌صورت بسیار پراکنده، کم‌تعداد و نامنظم بر روی پلان‌های رنگی و پس‌زمینه سفید دیده می‌شوند، حس عمق و شناور بودن پلان‌ها را تشدید کرده‌اند(Blotkamp, 1994: 100).

موندریان پس از تجربیاتی ملهم از نقاشی‌های لبه سخت ون در لک، این بار به تجربیاتی نوآورانه‌تر روی بوم‌های لوزی شکل (بوم‌های مربعی شکل که ۴۵ درجه چرخیده‌اند) دست زد. او ایده چرخاندن ۴۵درجه‌ای بوم را از نقاشی‌های لوزی‌شکل وان دازبرگ وام گرفت(Bois, 1994: 350). شکل لوزی به خاطر فاصله بیشتر گوشه‌ها، اگرچه ظاهراً به چشم می‌آید، از لحاظ بصری بزرگ‌تر از یک مربع(با اضلاع مساوی) و دایره به نظر می‌رسد. از بین این اشکال تنها لوزی است که گوشه‌های نوک‌تیزش، به‌جای اضلاع، محدوده و انتهای شکل را در فضا معین می‌کنند(Carmean, 1979 17-18) و از این‌رو اضلاع مورب لوزی گویی که در فضا منبسط می‌شوند. مضاف بر این، موندریان به‌خوبی بر این امر واقف بود که در یک بوم لوزی شکل قادر به نمایش تضاد(دوگانگی) عیان‌تری بین خطوط عمودی و افقی است(Champa, 1985: 71) و این رابطه دقیق و عینی بین متضادها همان چیزی بود که او برای بیان هارمونی(تعادل) و زیبایی عینی و جهان‌شمول بیش از هر چیز دیگر به آن نیاز داشت.

در این نقاشی‌های لوزی شکل، تأکید موندریان روی عنصر خط است. در این آثار(برای نمونه تصویر ۱۲) او برای اولین بار برخی از خطوط را در طول بوم امتداد داده است و در نتیجه تضاد بین خطوط عمودی و افقی به‌صورت نسبتاً موفقی به نمایش درآمده است. در این نقاشی پلان‌ها در اندازه‌های مختلف و در نتیجه تلاقی ساختار نامنظم‌تر خطوط ایجاد شده‌اند. علاوه بر این، به لطف حضور عنصر رنگ، حجم غالب رنگ سیاه خطوط که در آثار پیشین یکی از موانع دستیابی به هارمونی(تعادلی) وحدت‌بخش بین پس‌زمینه و پیش‌زمینه بود، زایل شده است. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که اگرچه موندریان در اولین نوشته‌های مهم و بلند تئوریکش ۱۹۲۰-۱۹۱۷ عناصر سازنده هنر نئوپلاستیک را خطوط عمودی و افقی و سه رنگ اصلی(به‌صورت پلان‌های مسطح) معرفی کرده است، ولی در این دوره از بکار بردن فام خالص سه رنگ اصلی اجتناب کرده است. می‌توان این‌گونه استنباط کرد که در این آثار به‌کارگیری رنگ‌ها به‌صورت تعدیل‌شده (ترکیب‌شده با

12. Piet Mondrian. 1919. Composition with grid 6: lozenge, composition with colours. Oil on canvas. 49 x 49 cm. Reproduced with the permission of © Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands. KM 101.062. Retrieved from https://krollermuller.nl/piet-mondriaan-compositie-met-raster-6-ruit-compositie-met-kleuren

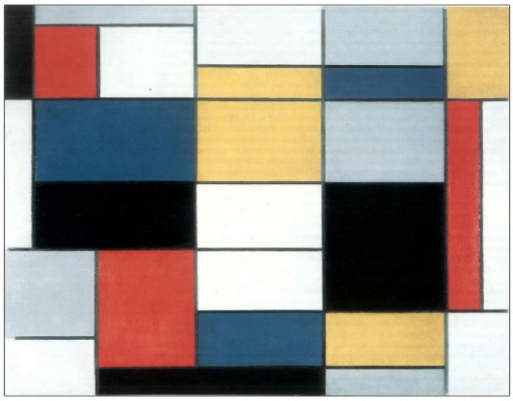


13. Piet Mondrian. 1919. Composition with grid 9: checkerboard composition with bright colors. Oil on canvas. 86 x 106 cm. Reproduced with the permission of Haags, Gemeentemuseum, The Hague. Object no. 0334325. Retrieved from https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/composition-grid-9-checkerboard-composition-bright-colors?origin=gm

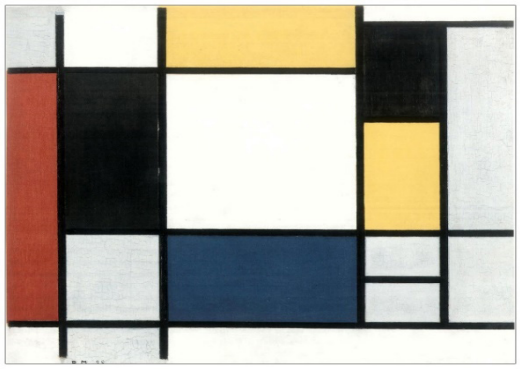
سفید و خاکستری)، در واقع بهترین راهکار موقتی برای موندریان در جهت به حداقل رساندن خاصیت ذاتی پس‌رونده و پیش‌رونده آبی و زرد بوده است.

موندریان در ادامه تجربیاتش تمامی خطوط را در راستای طول و عرض بوم امتداد داد که منتج به ایجاد شبکه‌ای از پلان‌های رنگی و بدون رنگ شد. در این نقاشی‌ها(برای نمونه تصویر ۱۳) به خاطر ضخامت کم خطوط و تنوعی که در چینش رنگ‌ها اتخاذ شده است (رنگ‌ها در دسته‌های دو، سه، چهارتایی هستند)، نظم ساختاری خطوط به‌طرز قابل توجهی زایل شده است. در این نقاشی تا حد زیادی تضاد بین پس‌زمینه و پیش‌زمینه از بین رفته و هارمونی بین فرم، رنگ و خط به نحو رضایت بخشی حاصل شده است. به‌طور کلی در این نقاشی، تضاد بین خطوط و رنگ‌ها به‌صورت موقتی به تصویر کشیده شده و در نتیجه هارمونی- برآیند خنثی‌سازی عناصر متضاد - به‌طور رضایت بخشی ابراز شده است.

بعد از این مجموعه آزمون‌وخطاها بود که موندریان راه‌حل نهایی برای ترکیب‌بندی خطوط عمودی و افقی و سه رنگ اصلی را پیدا کرد و اولین نقاشی‌های نئوپلاستیک(تصاویر۱۴ و۱۵) خلق شدند. در این آثار رنگ‌ها در خلوص کامل به پالایش نهایی رسیده‌اند.



14. Piet Mondrian. 1919. Composition with Red, Yellow, Blue and Black. Oil on canvas. 90 x 91 cm. Reproduced with the permission of Rome, National Gallery of Modern and Contemporary Art. By permission of Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.



15. Piet Mondrian. 1921. Composition with large red plane, yellow, black, gray and blue. Oil on canvas, 59.5 x 59.5 cm. Reproduced with the permission of Gemeentemuseum, The Hague. Object no. 0333329. Retrieved from https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/composition-large-red-plane-yellow-black-gray-and-blue?origin=gm

موندریان در این نقاشی‌ها سه عنصر «بدون رنگ»(سفید، خاکستری، سیاه) را به‌عنوان متضادهایی برای سه رنگ اصلی تعریف و در آثار نئوپلاستیک خود(به‌ویژه آثار اولیه نئوپلاستیک ۱۹۲۴-۱۹۱۹) به‌طور فزاینده‌ای از آنها بهره جست. در این راستا او رنگ‌ها را توسط خطوط عمودی و افقی تعریف و رابطه‌مند کرد. او با به‌کارگیری سه بدون رنگ در تقابل با سه رنگ اصلی و در نهایت کاهش استفاده از سه رنگ اصلی(به‌خصوص در آثار ۱۹۳۱-۱۹۲۶) تا حد زیادی موفق شد تا خاصیت پس‌روندگی و پیش‌روندگی رنگ‌های آبی و زرد را به حداقل برساند(Blotkamp, 1994: 229) و در نتیجه هرگونه توهم ژرف نمایی فرم(پس‌زمینه) بر روی پیش‌زمینه را زایل کند. در این آثار، او نهایتاً توانست رهیافتی نهایی برای نمایش هارمونی و زیبایی عام و عینی (متأثر از عوامل مختلفی که ذکرش رفت) را در رسانه نقاشی یافته و درعمل قوانین تغییرناپذیر جهان هستی(تعادل جهان‌شمول بین اضداد) را روی بوم به تصویر بکشد.

نتیجه‌گیری

در انتها نتیجه گرفته می‌شود که گذار موندریان از نقاشی طبیعت‌گرا به نئوپلاستیک (نوفرم‌گرایی) محصول امتزاجی است از تأثیرات سبکی و تئوریک مختلف و تعالیم فلسفی(در رأس آنها تئوزوفی و هگل) هنرمندان و فیلسوفان. از یک‌سو و متأثر از تئوزوفیست‌ها، موندریان دریافت که زیبایی عام و عینی ماهیتی متافیزیکی داشته و بنابراین چنین زیبایی باید در ورای ظاهر و حجاب فیزیکی(مادی) شیئ هنری کاوش و عیان گردد. از طرفی دیگر، منبعث از فلسفه دیالکتیک هگل و تعالیم فیلسوفانی همچون بولند، موندریان به این نتیجه رسید که در جهان هستی هر چیزی در رابطه با ضدش تعریف می‌شود. در پرتو آموزه‌های هگلی بولند، موندریان نیز پس از ۱۹۱۵ عنصر خط را به‌عنوان یکی از ارکان الفبای نقاشی‌های انتزاعی‌اش(۱۹۱۷-۱۹۱۵) به‌صورت خطوط کوتاه عمودی و افقی، در تضاد قائم نسبت به هم، تعریف و به‌کار برد. او زوج متباین خطوط افقی و عمودی را ناب‌ترین مصداق ترجمان تصویری تعادل (هارمونی) عینی و جهان‌شمول تئوزوفیست‌ها قلمداد می‌کرد. متأثر از فلسفه هگل، موندریان دریافت که چنین تعادل عینی از طریق برهمکنش دوسویه اضداد و به وحدت‌رسیدن آنها حاصل می‌شود. او همچنین از هگل مفهوم «رابطه» بین متضادها را وام گرفت. تفسیر او از دیالکتیک هگل این بود که هارمونی هم‌سنگ زیبایی محصول روابط دوسویه و تکرارشونده اضداد برهم و خنثی شدن آنها در کلیتی واحد است.

علاوه بر عوامل فلسفی و عرفانی، نظریات تئوریک هنرمندان کوبیست و گروه پیشرو د استایل نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری هنر نئوپلاستیک(نوفرم‌گرایی) موندریان داشتند. مُلهم از هنرمندان کوبیستی در پاریس، او پس از ۱۹۱۱ هر چه بیشتر به خلاصه‌سازی فرم‌های قابل شناسایی در طبیعت و رنگ‌ها پرداخت. او فرم‌های طبیعی را به سطوح تخت کاهش و رنگ‌هایش را به پالت کوبیست‌ها محدود کرد. پس از ۱۹۱۵ و در اثر آشنایی با عقاید پیش‌آهنگ گروه هنرمندان د استایل، او همه ارجاعات به فرم قابل شناسایی، خطوط و رنگ‌های بیانگرا را در نقاشی‌هایش حذف و الفبای نوینی را برای نقاشی‌های به نهایت منتزع شده خویش تبیین کرد. در پرتو آشنایی با نظریات هنرمندان د استایل (به‌ویژه ون داز برگ) و دیالکتیک هگل، موندریان عناصر نقاشی نئوپلاستیکش را به‌صورت ازواجی متضاد(خط افقی-خط عمودی، سه رنگ اصلی-سه بدون رنگ، پلان‌های تخت بزرگ-پلان‌های تخت کوچک) تعریف کرد. او عناصر و مصالح ناب به‌نهایت منتزع‌شده نقاشی‌اش را به‌گونه‌ای روی بوم ترکیب‌بندی کرد که هارمونی به‌مثابه زیبایی عام و جهان‌شمول(قوانین ثابت تعادل و وحدت جهان هستی) برمخاطب مکشوف شود. به‌طور کلی می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که بخش اعظمی از دیدگاه هنری-فلسفی و انگیزش موندریان برای پالایش کامل عناصر نقاشی، محتوا و موضوع روایت‌گرایانه و بازنمایی زیبایی و هارمونی عام در نقاشی نئوپلاستیک؛ وامدار تعالیم تئوزوفیست‌ها(به‌خصوص شون مائکرز و بلاواتسکی)، کوبیست‌ها و به‌ویژه هنرمندان د استایل است. درحالی‌که اصول بنیادین تئوریک نقاشی نئوپلاستیک(به‌ویژه در ارتباط با مفهوم هارمونی)، تعریف عناصر نقاشی به‌صورت ازواج متضاد و مفهوم «رابطه» بین اضداد عمدتاً از فلسفه دیالکتیک هگل سرچشمه گرفته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Piet Mondrian
2. Plastic means
3. Neo-Plastic
4. Michel Seuphor, Kermit Swiler Champa, John Milner, Carel Blotkamp, Yve-Alain Bois, Serge Fauchereau, Susanne Deicher
5. Hans LC Jaffé, Michael White, Hans Jannsen
6. Tim Threlfall, Mark A. Cheetham, John Golding, Moshe Barasch, Harry Cooper
7. Arthur Chandler
8. Louis Veen
9. Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (1875-1944)
10. *Nieuwewereldbeeld or Het Nieuwe Wereldbeeld - The New Image of the World*
11. Theosophy
12. Esotericism
13. Occult
14. Madam Helena Petrovna Blavatsky(1831-1891)
15. Albert van den Briel and Edouard Schureas (1841-1929)
16. The Great Initiates
17. Rudolf Joseph Lorenz Steiner(1861-1925)
18. Secret Doctrine
19. Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Leger, Albert Gleizes, and Jean Metzinger
20. Hendricus Peter (Henk)Bremmer (1871-1956)
21. Plus-minus
22. Line of beauty

23. Intensified
24. Immutable laws in nature
25. Piers and ocean
26. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)
27. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)
28. Gerardus Johannes Petrus Josephus Bolland (1854-1922)
29. Doctrine of opposites
30. Noncolors
31. Absolute, Whole
32. Relations
33. Theo van Doesburg, Bart Van der Leck and Jacobus Johannes Pieter Oud
34. Vilmos Huszár, Gerrit Rietveld, Robert Van't Hoff, Jan Wils, Anthony Kok, Georges Vantongerloo

منابع فارسی

حبیبی دستجرد، رؤیا؛ سعید خوش‌نیت(۱۳۹۶)، استعاره از آثار نقاشی پیت موندریان و رهیافت به خلاقیت درخلق فضاهای معماری مدرن، *کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و شهرسازی ایران معاصر*، تهران، دانشگاه اسوه – تهران– دانشگاه شهید بهشتی، https://www.civilica.com/Paper-ciceaud01-CICEAUD01_1615.html

رمضان‌پور، عباس(۱۳۹۷)، بررسی رابطه بصری، نقاشی و معماری در دوره مدرن با تأکید بر آثار پیت موندریان، لوکوربوزیه و لوئیس باراگان. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، مؤسسه آموزش عالی فردوس مشهد.

غفاری، الهام(۱۳۸۸)، طبیعت و انتزاع در نقاشی‌های پیت موندریان. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه الزهرا.

قره‌باغی، علی‌اصغر(۱۳۷۹)، پیشگامان امروز نقاشی جهان،موندریان: نقاش عارف. *ماهنامه گلستانه*، شماره ۲۰، صفحه ۲۹-۲۵

مجتهدی، سارا؛ معتضدیان، فهیمه(۱۳۹۷)، تأثیر کمپوزیسیون نقاشی‌های موندریان بر معماری خانه شرودر. *ششمین کنگره علمی پژوهشی توسعه و ترویج علوم معماری و شهرسازی ایران*. https://www.civilica.com/Paper-unconf06-UMCONF06_050.html

نوروزی‌طلب، علیرضا؛ مقبلی، آناهیتا و جودت، شهرناز(۱۳۹۳). روانکاوی تحولات نقاشی و معماری در بستر تاریخی جنگ جهانی اول تا جنگ دوم. *فصلنامه باغ نظر*، شماره ۳۱، سال یازدهم. صفحه ۳۲-۱۷

همایون، غلامعلی (۱۳۴۷). نفوذ هنر شرق در پیت موندریان. *بررسی‌های تاریخی*، شماره ۶، سال سوم. صفحه ۱۲۶-۱۲۱

منابع لاتین

Barasch, M. (1998). *Theories of art: 2. From impressionism to Kandinsky*. New York and London: New York University Press.

Blotkamp, C. (1994). *Mondrian: The art of destruction*. London, England: Reaktion Books Ltd Rathbonc Place. New York: Abrams.

Bois, Y. A. (1994). The iconoclast. In Y. A. Bois, J. Joosten, AZ Rudenstine, H. Jansen (Eds.), *Piet Mondrian (1872-1944) Piet Mondrian, 1944*, (pp. 313-372). Boston, New York, Toronto, and London: A Bulfinch Press Book.

Carmean, E. A. (1979). *Mondrian: the diamond compositions* [Exhibition catalogue]. Washington, D.C., USA: National Gallery of Art. Retrieved from https://www.nga.gov/research/publications/pdf-library/ondrian-the-diamond-compositions.html

Champa, K. S. (1985). *Mondrian studies*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Chandler, A. (1972). *The Aesthetics of Piet Mondrian*. San Francisco: California State University.

Cheetham, M. A. (1991). *The rhetoric of purity: Essentialist theory and the advent of abstract painting* (pp. xi-xxiii). Cambridge, New York, Post Chester, Melbourne and Sydney: Cambridge University Press.

Cooper, H. (1998). Mondrian, Hegel, Boogie. *October, 84*, 119-142. doi:10.2307/779211

Deicher, S. (1999). *Piet Mondrian, 1872-1944: structures in space*. Koln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, and Tokyo: Taschen.

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

Fauchereau, S. (1994). *Mondrian and the Neo-Plasticist utopia*. London: Rizzoli Academy Editions.

Golding, J. (2000). *Paths to the absolute: Mondri-*

Piet Mondrian (pp. 148-155). London: Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1929). Part II: After De Stijl 1924-38: Pure Abstract Art. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 223-225). London: Thames and Hudson.

Neet, J. (1987). Mondrian's" Chrysanthemum". The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 74(7), 282-303.

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

Sweeney, J. J. (1945). Piet Mondrian. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, *12*(4), 2-12. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/4058123

Threlfall, T. (1978). *Piet Mondrian: His life's work and evolution, 1872 to 1944* (Order No. U443543). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (301377983). Retrieved from http://ezproxy.um.edu.my:2048/login?url=https://search-proquest-com.ezproxy.um.edu.my/docview/301377983?accountid=28930

Veen, L. A. (2017a). *Piet Mondrian: The Complete Writings: Essays and Notes in Original Versions*. Leiden, Netherlands: Primavera Pers.

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

White, M. (2003). *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester University Pre

an, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still. London: Thames & Hudson.

Harrison, C., & Wood, P. (Eds.). (1992). *Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas* (Vol. 3). Oxford: Blackwell

Holtzman, H., and James, M.S. (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian. London: Thames and Hudson.

Jaffé, H. L. C. (1985). *Mondrian*. New York: Harry N. Abrams.

Janssen, H., & White, M. (2011). *The Story of De Stijl: Mondrian to Van Doesburg*. Lund Humphries.

Milner, J. (1992). *Mondrian*. London: Phaidon.

Mondrian, P. (1917). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: 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). London: Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1919-1920). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Natural Reality and Abstract Reality: A Trialogue (While Strolling from the Country to the City). 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). London: Thames and Hudson.

Mondrian, P. (1921). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: The Manifestation of Neo-Plasticism in Music and the Italian Futurists' *Bruiteurs*. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), *The new art-the new life: the collected writings of*

Influential Factors on Formation of Piet Mondrian's Pure Abstract Art of Neo-Plasticism

Ali Fallahzadeh*

Ph.D. in art history and aesthetics, Visual Art Department, Cultural Center, 50603 Kuala Lumpur, University of Malaya, Malaysia.

(Received: 21 June 2020, Accepted: 4 July 2020)

Dutch painter Piet Mondrian (1872-1944) is considered as one of the most prominent and influential artists in the history of Modern Art in the first half of the 20th century. He developed and perfected artistic theories of modern abstract artists into its end. His pure abstract style called Neo-Plasticism, proposed after 1919, was the result of his contemplation on many philosophical and artistic theories and concepts as well as his consistent experimentations on canvas in the second decade of the 20th century.

Mondrian was not only an influential painter, but also a prolific writer of his artistic theories. Throughout three decades, from 1914 till 1944 (his death), he wrote his Neo-Plastic theories in more than one hundred pieces of writings such as articles, notes, exhibition catalogues, autobiographies, and essays. In his writings, he talked about his theories and principles of Neo-Plasticism in relation to wide ranges of topics such as society, culture, morality, politics, and art. In his belief, the principles of pure abstract style of Neo-Plasticism derived from ancient laws of nature and universe notably a universal equilibrium and unity. Therefore, he considered his artistic theories as social and moral rules for creating a utopian life (earthy paradise) filled with moral values such as brotherhood, unity, equivalence, justice, and peace. In a nutshell, Mondrian believed that his principles of Neo-Plasticism should be implemented in society in order to enhance the moral and physical wellbeing of mankind.

In spite of crucial role of Mondrian for perfection of non-representational painting in the history of Modern Art, scholars showed scant attention to the analysis of his Neo-Plastic theory and paintings. In the previous publications, scholars overly examined Mondrian's art and life through a historical or philosophical lens. Moreover, scholars (especially in Iran) investigated his theory of Neo-Plasticism in relation to other fields, most importantly modern architecture. Lastly, Mondrian's Neo-Plastic terms and principles have not discussed in relation to his paintings and writings. To fill this gap, in this article, pivotal factors involved in the formation of Piet Mondrian's Neo-Plastic painting are examined. The main aim of this paper is to explore various philosophical, stylistic, and theoretical factors which they were seminal for the emergence of Neo-Plastic art in the end of the 1910's. In addition, in this article concepts 'equilibrium'(new term for harmony), beauty as pure truth, as well as terms 'Neo-Plastic' are elaborated. In this article, a descriptive-analytical approach is used as method of analysis in a way the article is written based on synthesis of viewpoints of scholars and examination of Mondrian's writings and paintings. At the end of this article, we will realize that the very foundation of Neo-Plasticism is mainly derived from philosophical and theoretical teachings of philosophers and artists on Mondrian. We will see that many of new terms such as 'equilibrium', 'beauty as truth', as well as term 'Neo-Plastic' are indeed derived from teachings of artists and philosophers whose ideas were dominant on Mondrian's artistic vision in the second decade of the 20th century.

Keywords

Piet Mondrian, Neo-Plasticism, Neo-Plastic Art, Pure Abstract Painting.

*Corresponding Author: Tel: (+98-902) 2061278- (+98-21) 22495712 ; E-mail: alfall2001@yahoo.com