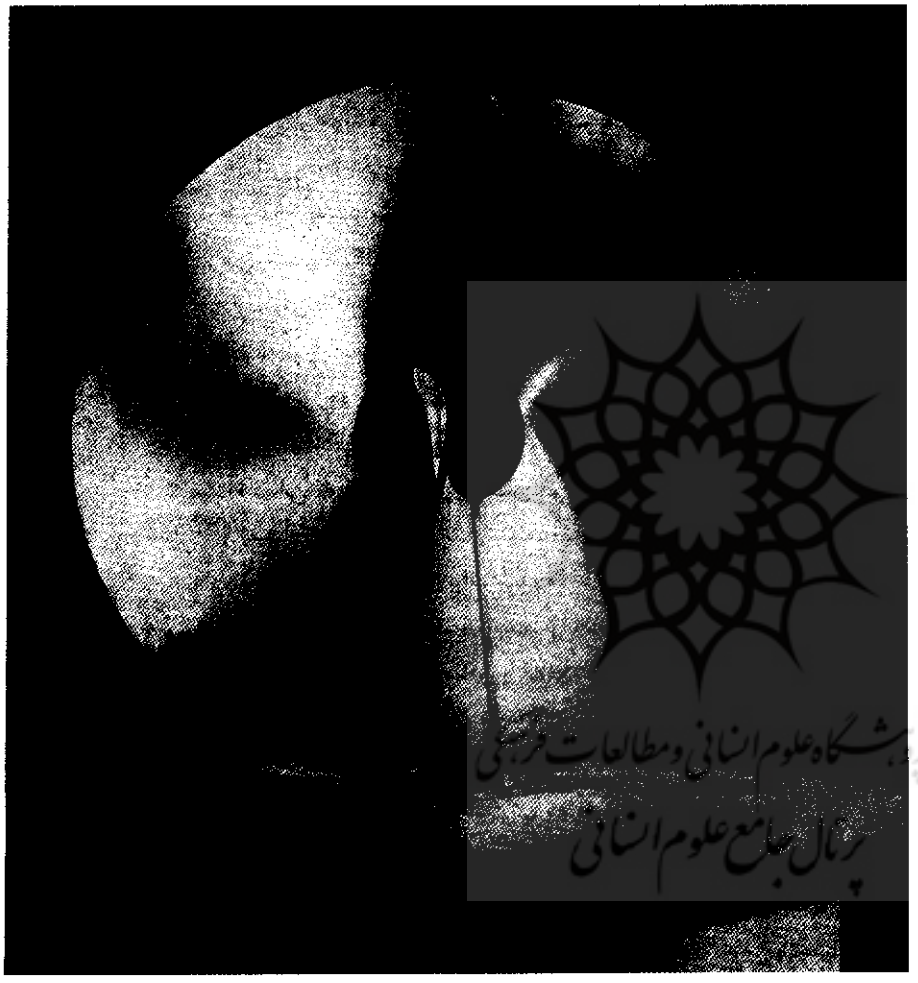
نوشتهٔ نائوم گابو
ترجمهٔ مهدی حسینی

مجسمه‌سازی:
ساختن و تراشیدن در فضا



نائوم گابو، «مجسمه با ریتم بیضی»، برنز، ۱۹۳۷ (تیت گالری ـ لندن)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* فضا در مجسمه‌های ما، دیگر انتزاعی نبوده و خارج از جهان مادّی نیست و خود، عنصری نرم و سازگار است.

متنی که برگردان آن از نظرتان می‌گذرد، توسط نائوم گابو[1] ـ مجسمه‌ساز و نظریه‌پرداز در زمینهٔ هنر کنستروکتیویستی[2] ـ در سال ۱۹۳۷ به رشتهٔ تحریر درآمده و در همان سال در مجموعهٔ دایره[3] به چاپ رسیده است. این مقاله، ضمن ارائهٔ تعریفی از مجسمه، به‌طور کلی دیدگاههای گابو را در بارهٔ حجم و فضا و مجسمه‌سازی جدید بیان می‌کند.

رشد افکار جدید هرقدر دشوارتر و طولانیتر باشد، ریشهٔ عمیقتری در زندگی پیدا می‌کند و مقاومت در برابرشان هرقدر شدیدتر باشد، آنها را مستحکمتر می‌نماید. سرنوشت و سرگذشت همهٔ افکار جدید سرشتی یکسان دارد. برای افکار هرگز مرگ ناگهانی وجود ندارد؛ زیرا فکر به‌طور طبیعی به وجود می‌آید و به طور طبیعی نیز از میان می‌رود و هیچ نیروی فیزیکی یا غیرواقعی نمی‌تواند از طریق اعماق خشونت مانع رشد آن گردد. اما کسانی که با این‌گونه پدیده‌های نو مخالفند، این واقعیتها را نادیده می‌گیرند و به محض ظهور فکر جدیدی، عَلَم مخالفت را برافراشته می‌دارند. نحوهٔ مخالفت همهٔ این افراد یکسان است: اوّل سعی می‌کنند که فکر نو را بی‌معنا، غیرممکن یا منحط تلقی نمایند و اگر در این امر موفق نشدند، می‌کوشند ثابت کنند که پدیده جدید اصلاً نو نیست و فاقد اصالت است. و چنانچه در این‌کار نیز موفق نشوند، به آخرین حربه متوسل می‌شوند و چنین ابراز می‌دارند که اگر چه این پدیده جدید و دارای اصالت است ولی با آنچه می‌خواهد کامل کند رابطه‌ای ندارد. مثلاً، اگر مربوط به علم است می‌گویند ربطی به علم ندارد، و اگر مربوط به هنر باشد می‌گویند رابطه‌ای با هنر ندارد. این دقیقاً روش مخالفان ماست که از همان آغاز هنر جدید، به ویژه هنر کنستروکتیویستی، می‌گفتند نقاشیها و مجسمه‌های ما با نقاشی و مجسمه‌سازی رابطه‌ای ندارد. من در مورد نقاشی جواب آنها را به نقاشان وامی‌گذارم تا اصول نقاشی کنستروکتیویسم و نقاشی مطلق را برای آنان توضیح دهند، ولی در مورد مجسمه مسأله را خود روشن می‌نمایم.

بنابر گفتهٔ مخالفان ما، دو ویژگی مجسمه‌سازی کنستروکتیویستی سبب می‌شود که این مجسمه‌ها فاقد ویژگی و خصایص مجسمه‌سازی باشند. اوّل اینکه ساختن یا تراشیدن آنها انتزاعی است و دوم، ما اصل جدیدی به نام «ساختمان در فضا» را که باعث از بین رفتن تودهٔ سخت، که اصول اوّلیهٔ مجسمه‌سازی است، در کار ساختن مجسمه وارد کرده‌ایم.

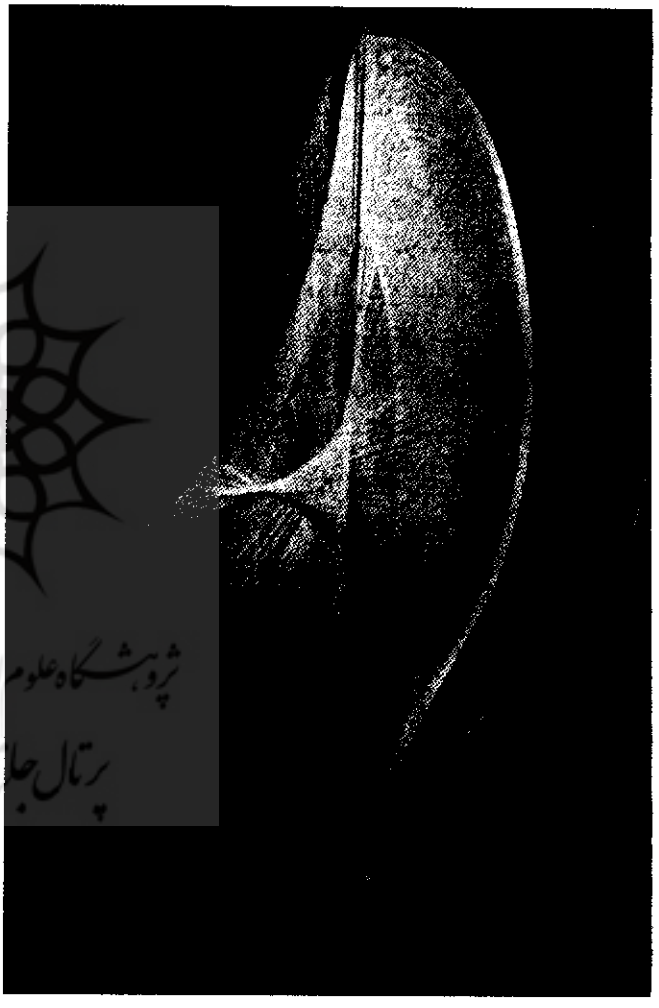
ولی این مسأله احتیاج به توضیح دارد. بهتر است این پرسش را مطرح کنیم که: مجسمه باید چه خصوصیاتی داشته باشد؟ آیا ابوالهول یک مجسمه است؟ حتماً هست. چرا؟ دلیل مجسمه بودن آن این نیست که از سنگ درست شده یا به صورت تودهٔ سخت است. اگر چنین بود، خانه‌ها و کوه هیمالیا نیز مجسمه بودند. بنابراین مجسمه باید دارای خصوصیاتی باشد تا از سایر اشیای سخت تمیز داده شود. به نظر من مشخصات یک مجسمه واضح است و من آنها را در زیر برمی‌شمرم:

۱ ـ مجسمه از موادّی ملموس تشکیل شده است که به وسیلهٔ قالبها و شکلها به هم پیوسته‌اند؛

۲ ـ مجسمه عمداً به دست بشر به صورت فضای سه‌بعدی ساخته شده است؛

۳ ـ هدف از آفریدن یک مجسمه تنها این انگیزه

ناتوم گابو، «مجسمه با خط»، ورق پلاستیک و نخ نایلون، ۴۳-۱۹۴۲
(تیت‌گالری ــ لندن)



است که احساساتی را که هنرمند می‌خواهد با دیگران در میان گذارد، قابل رؤیت سازد.

اینها خصوصیاتی هستند که از آغاز در هر مجسمه وجود داشته‌اند و مجسمه را از سایر اشیا متمایز می‌کنند. مجسمه دارای خصوصیات فرعی دیگری نیز است که در ردهٔ موقتی و ثانوی قرار می‌گیرند و اساس اوّلیهٔ مجسمه‌سازی را تشکیل نمی‌دهند. هرگاه این صفات را در اشیای اطراف خود مشاهده کنیم، حق داریم از آنها به عنوان اشیایی که خصوصیت مجسمه‌ای دارند صحبت کنیم. من دقیقاً ناظر بر این خواهم بود که ببینم آیا این سه اصل مشترک در یک مجسمهٔ کنستروکتیویستی رعایت شده یا فاقد آنهاست.

مادّه و فرم[۴]

مادّه یا ماتریال در مجسمه رل مهمی را بازی می‌کند و وجود هر مجسمه به وسیلهٔ مادّه تشکیل‌دهندهٔ آن مشخص می‌شود. مادّه باعث حساسیت اصلی یک مجسمه شده و به آن نیرو می‌دهد و حدود کاربرد زیباشناختی آن را معین می‌دارد. سرچشمهٔ این واقعیت در بطن روان انسان قرار دارد. مادّه خصلت مصرفی و زیباشناختی خود را داراست. وابستگی ما به مادّه براساس شباهت ارگانیزم بدن ما به آن است و ارتباط ما با طبیعت بر پایهٔ این قرابت قرار دارد. مصالح و بشر هر دو مشتقی از مادّه هستند. بدون وابستگی به مادّه و بدون علاقه به وجود آن، پیشرفت فرهنگ و تمدن فعلی بشر غیرممکن می‌نمود. ما مادّه را دوست داریم، زیرا به خود علاقه‌مند هستیم. بر اثر مصرف مصالح، هنر مجسمه‌سازی همیشه دوشادوش تکنیک پیشرفت می‌کرده است. تکنیک، مصرف هیچ‌گونه مصالحی را به هر نحو یا به سبب مقاصد ساختمانی مانع نمی‌شود و به‌طور کلی، برای تفکیک هر نوع مصالحی خوب و مفید است. این قابلیت مصرف مصالح محدود به کیفیت و خصوصیت آنهاست. تکنیسین می‌داند که نمی‌توان کارکردی را که متناسب با مصالح موردنظر نیست به آن تحمیل کرد. پیدایش یک مادّهٔ جدید در صنعت همیشه روش جدیدی را در سیستم ساختمانی به وجود آورده است. ساده‌لوحانه و غیرمنطقی خواهد بود اگر ما پلی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فولادی را با روش پلهای سنگیِ رومیان بسازیم. به همین مناسبت تکنیسینها امروزه در جستجوی روش جدیدی در ساختمان بتن‌آرمه هستند؛ زیرا آنها خوب می‌دانند که خصوصیت این مادّه با خصوصیت فولاد متفاوت است.

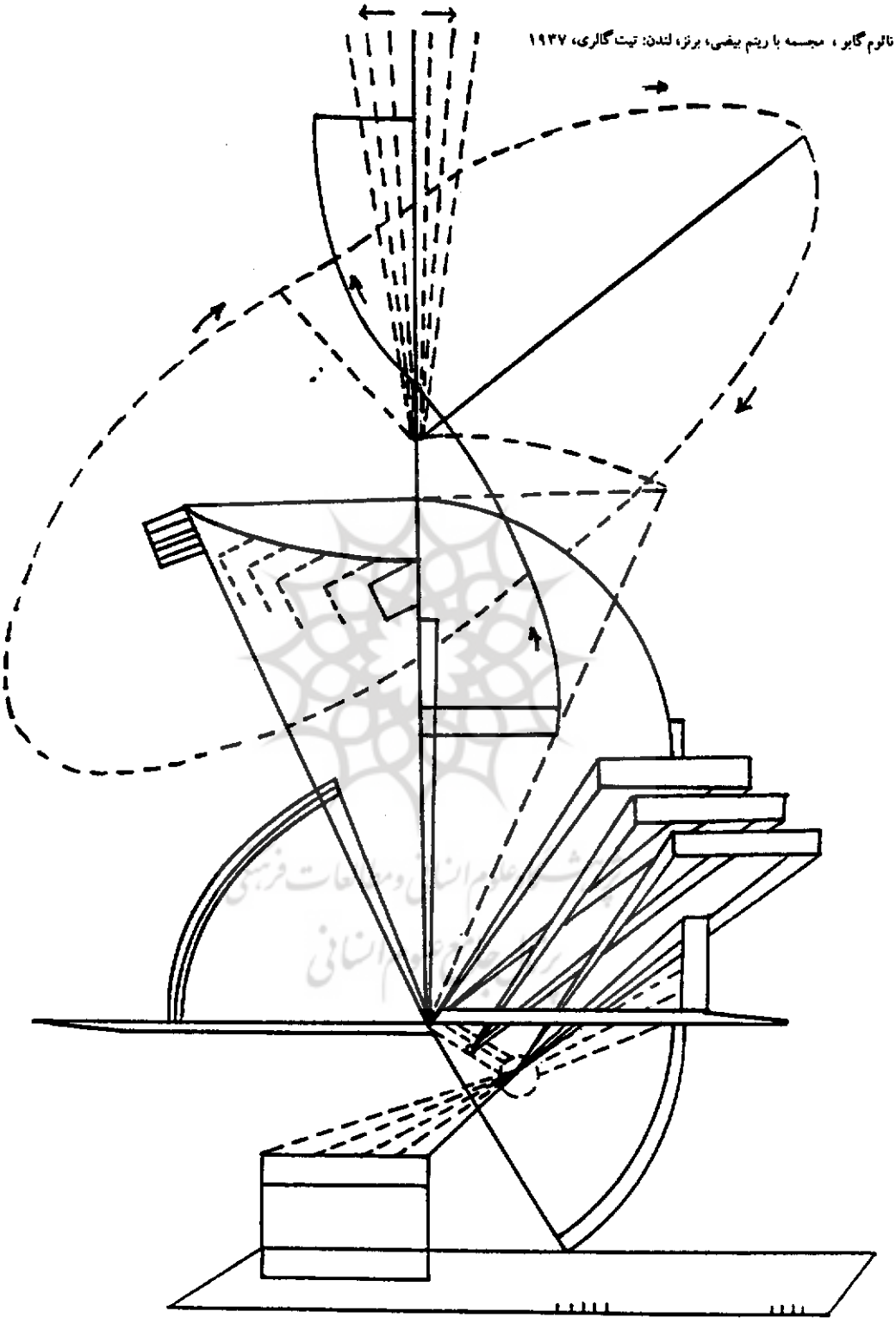
در هنر مجسمه‌سازی هر مادّه دارای خصوصیت زیباشناختی مخصوص به خود است. احساسی که در برابر یک مادّه به وجود می‌آید، نتیجهٔ خصوصیات ذاتی آن است و مثل هر عکس‌العمل روانشناختی دیگر در طبیعت، جنبهٔ عمومی دارد. در مجسمه‌سازی و صنعت هر مصالحی مفید است؛ زیرا هر مادّه به تنهایی دارای ارزش زیباشناختی مخصوص به خود است. در مجسمه‌سازی و صنعت روش کار به وسیلهٔ خود مصالح مشخص می‌شود.

در مورد انتخاب مصالح مناسب جهت مجسمه، هیچ محدودیتی برای مجسمه‌ساز وجود ندارد. اگر مجسمه‌ساز مادّه‌ای را به مادّه‌ای دیگر ترجیح می‌دهد به سبب قابلیّت بیشتر آن است. قرنی که ما در آن زندگی می‌کنیم، از نظر تنوّع مصالح، قرنی غنی است. دانش جدید تکنیکهایی به وجود آورده که کاربرد بسیاری از مصالح را که در گذشته ناممکن بود، ممکن ساخته است. برای مجسمه‌ساز، دیگر قیودی در مورداستفاده از موادّی خاص وجود ندارد. چگونگی کار با مصالح مسألهٔ مستقلی است و خصوصیت اصلی مجسمه را تغییر نمی‌دهد. یک مجسمه ــ چه قالبی و چه به صورت ریخته‌گری و چه به صورت تراشیده یا ساخته‌شده ــ تا وقتی که دارای کیفیت زیباشناختی هماهنگ با خصوصیات اصلی مصالح است نمی‌تواند مجسمه نباشد (بی‌معنا است اگر بخواهیم در مجسمه از شیشه استفاده کنیم و خصوصیت اصلی آن را که شفافیت است نادیده بگیریم). در مجسمه این تنها عاملی است که عواطف زیباشناختی ما در جستجوی آن است. مقصود از مجسمهٔ مطلق یا کنستروکتیویسم غنای زبان احساسی آن است و تنها احساسات کورونیّت سوءِعمدی ممکن است از فعالیت خلاقه‌ای که در پی غنی ساختن ابعاد بیان خود باشد، عیبجویی نماید.

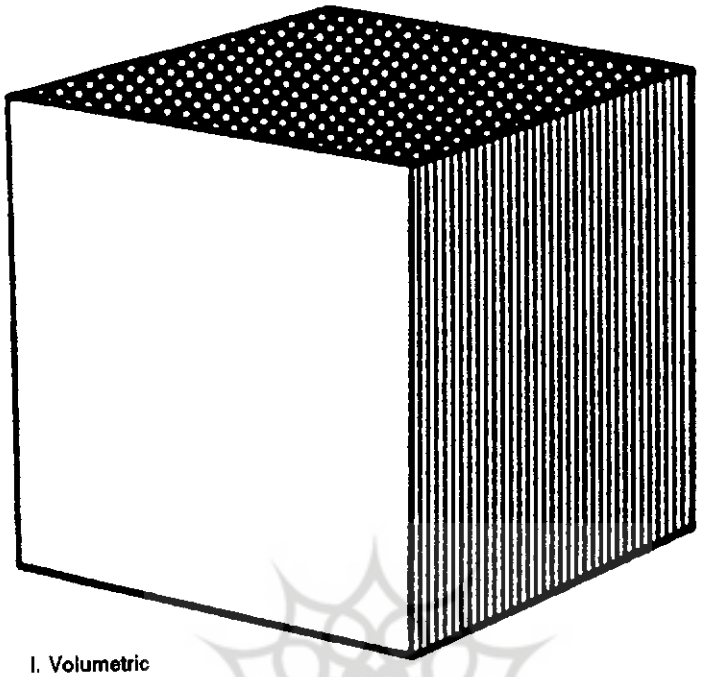
خصوصیت مصالح جدیدی که انتخاب می‌کنیم در تکنیک مجسمه تأثیر می‌گذارد، اما تکنیک کنستروکتیویستی و تراشیدن، محتوای احساسی مجسمه‌های ما را معلوم نمی‌کند، بلکه تکنیک کنستروکتیویسم از طرفی، به وسیلهٔ پیشرفت تکنیک ساختمان در فضا، و از طرف دیگر به وسیلهٔ پیشرفت دانش مشخص می‌شود.

تکنیک کنستروکتیویسم به وسیلهٔ دلایل دیگری که بتواند در شناخت محتوای «مسألهٔ فضا در مجسمه»[5] کمکی بکند نیز مشخص می‌شود. در آغاز این مقاله دو تصویر از دو مکعب نشان داده شده که حاکی از دو طریقهٔ بیان از همان شیء است: یکی متناسب با تراشیدن و دیگری متناسب با ساختمان. نکتهٔ مهمی که آنها را از هم جدا می‌کند، هم در اختلاف روشی است که در اجرای آنها به کار رفته و هم در اختلاف مراکز موردتوجه آنها. اوّلی حجمی از توده است و دومی فضایی را شرح می‌دهد که توده در آن قرار دارد و قابل رؤیت نیز هست. حجم توده و حجم فضا از لحاظ مجسمه‌سازی نمی‌توانند دارای یک هویّت باشند و، در حقیقت، آنها دو ماتریال متفاوت‌اند. در اینجا باید خاطرنشان ساخت که من این دو اصطلاح را در معنای فلسفی آن به‌کار نمی‌برم، بلکه منظور من دو چیز واقعی است که هر روز با آنها در تماس هستیم. این دو، یعنی توده و فضا، هر دو واقعی و قابل اندازه‌گیری هستند.

تاکنون مجسمه‌سازان توده را بر فضا ترجیح داده‌اند و به فضا که از اجزای مهم ترکیب‌کنندهٔ توده است توجهی اندک نشان داده‌اند. فضا از نظر آنها مکانی است که اجسام در آن قرار می‌گیرند یا به صورت عینی مشخص می‌شوند. از نظر آنان فضا به ناچار توده را



نائوم گابو ، مجسمه با ریتم بیضی، برنز، لندن: تیت گالری، ۱۹۳۷



I. Volumetric

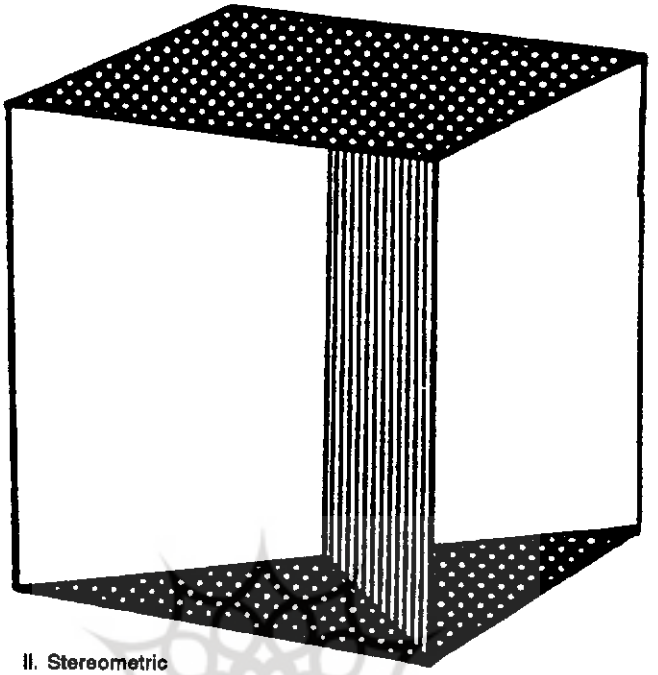
احاطه می‌کند. ولی ما فضا را از دیدگاه دیگری مورد بررسی قرار می‌دهیم و آن را به عنوان عنصر مطلق مجسمه درنظر می‌گیریم و از حجم بسته رها کرده و، با خصوصیت ویژهٔ خودش، آن را از درون نشان می‌دهیم.

تأکید می‌کنم که درک فضا جزئی از احساس طبیعی ماست و براساس روان ما مطلق است. دانشمندان ممکن است در این مورد مرا فاقد صلاحیت بدانند، اما مرا با آنان کاری نیست و روی سخنم با هنرمندانی است که با هنرهای تجسّمی سروکار دارند، و وقتی به آنها می‌گویم حقیقت درون و برون را مورد شناخت قرار می‌دهم مرا درک خواهند کرد. وظیفهٔ ما نفوذ و رخنهٔ هر چه بیشتر در مادّه و آشنایی با آن است تا درک فضا برای ما مثل احساس نور و صدا، موضوعی اساسی و احساسی روزمرّه گردد.

فضا در مجسمه‌های ما دیگر انتزاعی نبوده و خارج از جهان مادّی نیست و خود عنصری نرم و سازگار است. فضا مثل احساسِ سرعت و احساسِ آسایش واقعیت دارد و جزءِ خصایص یک مجسمه است، ولی تاکنون وزن و حجم توده را بر آن دانسته‌اند. روشن است که این احساس جدید در مجسمه‌سازی احتیاج به روش جدیدی برای بیان دارد که با روشهایی که برای بیان احساس توده و وزن و حجم به کار می‌افتد یا می‌رود تفاوت دارد.

روش استریومتریک[1]، که مکعب شمارهٔ ۲ به وسیلهٔ آن تصویر شده است، به‌طور ابتدایی اصول کنستروکتیویسم در مورد فضا را بیان می‌کند. این اصل در ساختمانِ همهٔ مجسمه‌های کنستروکتیویستی در فضا صدق می‌کند و بنابر نیازهای فنّی مجسمه‌ساز تنوّع می‌پذیرد.

در اینجا باید اشتباه کسانی را که نتیجه‌ای فوری و عجولانه از کنستروکتیویسم گرفته‌اند متذکر شوم. آنها به خطا تصوّر می‌کنند که فضا تنها عنصر مشخص یک مجسمهٔ کنستروکتیویستی است. این نظریّه، هم تفسیری غلط از کنستروکتیویسم است و هم برای کار



II. Stereometric

آنها زیان‌آور است. من در اظهارات خود در بارهٔ تصوّر فضا[7] در بیانیه رئالیستی[8] ۱۹۲۰ تأکید کرده‌ام که به کار گرفتن عنصر فضا در مجسمه بدین مفهوم نیست که سایر عناصر مجسمه را انکار کنیم. من گفته‌ام: «ما نمی‌توانیم فضا را با توده اندازه بگیریم و تعریف کنیم، بلکه تنها می‌توانیم فضا را با فضا تعریف کنیم.» ولی به هیچ‌وجه منظور من این نبوده است که احجامِ توده‌مانند، هیچ چیز را بیان نمی‌کنند و بنابراین برای مجسمه مضرّاند. بلکه برعکس، من حجم را با خصوصیت آن آزاد گذارده‌ام تا توده را اندازه گرفته و آن را تعریف نماید. بنابراین، حجم یکی از صفات مجسمه است و ما هم تا آنجا که مورد نیازمان باشد از آن استفاده می‌کنیم.

ما نمی‌خواهیم مجسمه را غیرمادّی کنیم و باعث عدم وجود آن شویم، بلکه ما رئالیست هستیم و به مادّهٔ زمینی بستگی داریم و هیچ کدام از حسهای روانی را که متعلق به ادراک ما از دنیا می‌شود نادیده نمی‌گیریم. ما با اضافه کردن درک فضا به درک توده و تأکید روی آن، بیان توده را غنی‌تر ساخته و از تضادّ بین توده و فضا استفاده کرده و به توده و فضا حقیقت مسلّمتری می‌بخشیم.

مسألهٔ زمان در مجسمه‌سازی ارتباط نزدیکی با مسألهٔ فضا دارد. اگر چه مسألهٔ زمان لاینحل است و به علت موانعِ بی‌شمار پیچیده و بغرنج می‌نماید، ولی قرابتی بین زمان و فضا وجود دارد. لاینحل بودن مسألهٔ زمان بیشتر به علت وجود اشکالات فنّی است. با وجود این، ایدهٔ زمان و راه‌حل مسألهٔ آن توسط کنستروکتیویستها به نحو صحیحی بررسی شده است و من لازم می‌دانم که برای تکمیل بحث خود در بارهٔ مجسمه، شرحی نیز راجع به زمان در اینجا ارائه دهم.

تعریف اوّلیهٔ من که در «بیانیهٔ رئالیستی» ذکر شده چنین است:

«ما قضاوت هزارسالهٔ مصری که ریتم‌ایستا[9] را تنها اساس ممکن یک مجموعه می‌داند ناوارد می‌دانیم و ریتم متحرک[10] را به عنوان بخش اصلی و جدید آفریده‌های خود می‌پذیریم. زیرا این تنها راه ممکن برای

بیان واقعی احساس زمان است.»

از این تعریف معلوم می‌شود که مسألهٔ زمان مترادف با مسألهٔ حرکت است. البته نمی‌توان گفت که هنرمندان کنستروکتیویست اوّلین یا آخرین کسانی هستند که این مسأله را مورد بررسی قرار داده‌اند، بلکه نشانه‌هایی از این کوششها در بسیاری از نمونه‌های مجسمه‌های قدیمی نیز مشاهده می‌شود. حرکت، در این آثار، به صورت فرم تصوّری[11] درآمده است که درک آن برای بیننده کاری مشکل است. مثلاً مجسمهٔ پیروزی *ساماتراس*[12] دارای ریتم پویا[13] بوده و از این نظر مورد تحسین است. بیانِ حرکت در این مجسمه به وسیلهٔ کمپوزیسیون خط و توده به وجود آمده است. تنها چیزی که می‌توان گفت این مسأله است که در این مجسمه احساس حرکت امری تلقینی است و فقط در مغز ما پدید می‌آید. زمان واقعی در احساس شرکت نمی‌کند و در حقیقت بدون عنصر زمان است. برای واقعی کردن زمان در ضمیر آگاه و قابل درک کردنِ آن احتیاج به حرکت واقعیِ توده در فضا داریم.

وجود هنر موسیقی و کرونوگرافی[14] ثابت می‌کند که مغز بشر خواستار احساس ریتمهایی متحرک است کلاً در فضا اتفاق بیفتد. از حیث نظری، در نقاشی و مجسمه‌سازی چیزی که مانع عنصر زمان، یعنی حرکت واقعی، بشود وجود ندارد. برای نقاشی تکنیکِ فیلم فرصت بسیار به وجود آورده، ولی در مجسمه‌سازی چنین فرصتی وجود ندارد و مسأله به مراتب مشکلتر می‌شود. علم مکانیک نیز به آن مرحله از کمال نرسیده تا بتواند حرکتی حقیقی در مجسمه به وجود بیاورد که محتوای خالص مجسمه از بین نرود. زیرا مسألهٔ حرکت مهم است، نه مکانیسمی که آن را پدید می‌آورد. بنابراین حلّ این مسأله وظیفهٔ نسل آینده است.

من سعی کرده‌ام (در شکل صفحهٔ بعد) عناصر ابتداییِ درک ریتمهای متحرک را در مجسمه نشان دهم. اما وظیفهٔ هنری من است که در اینجا آنچه را در سال ۱۹۲۰ گفته‌ام دوباره تکرار کنم و بگویم که این ساختمانها آن وظیفه را به‌طور کامل انجام نمی‌دهند و فقط نمونه‌هایی از عناصر ابتدایی حرکت هستند که باید در ترکیبی کامل به کار روند. این طرح بیشتر تشریحی از تجسم مجسمهٔ متحرک است نه خودِ آن.

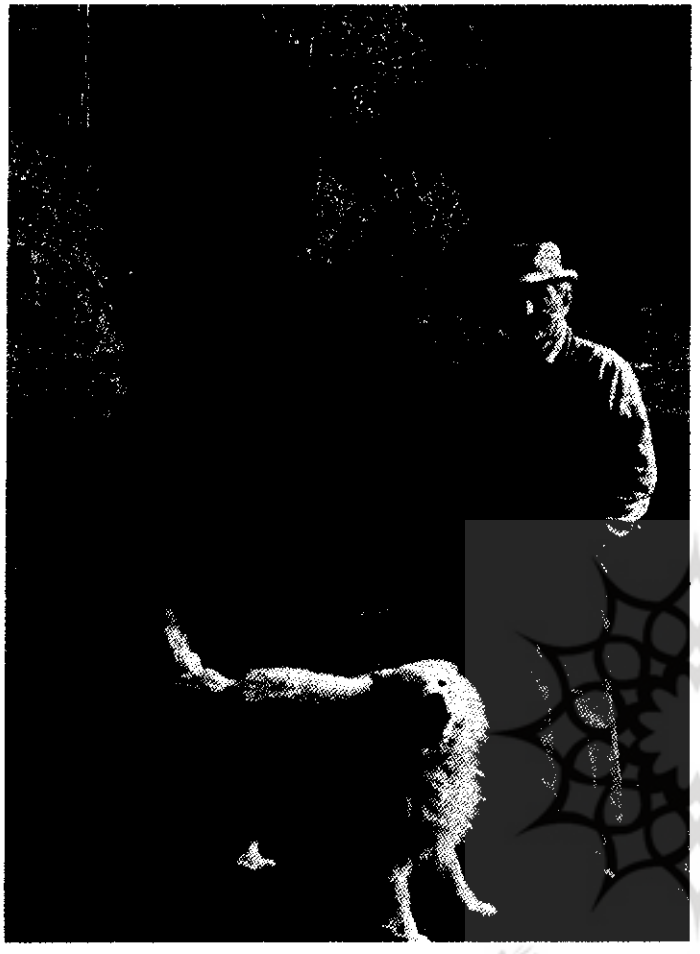
اغلب به ما ایراد گرفته می‌شود که ما شکلهای خود را به صورت انتزاعی آن به وجود می‌آوریم. واژهٔ «انتزاع» معنا ندارد؛ چون فرمی که شکل مادّی گرفته است خود واقعیتی ملموس است. پس ایراد به انتزاعی بودن، بیشتر، انتقادی است از روش کلیِ فکر کنستروکتیویسم و نه از خود مجسمه. زمانِ آن فرا رسیده است که بگوییم کاربرد سلاحِ انتزاع علیه ما چیزی جز کاربرد تفنگ چوبی علیه ما نیست. زمانِ آن فرا رسیده است که حامیان هنر ناتورآلیستی به این مسأله پی ببرند که هر کارِ هنری، حتی کارهایی که شکل طبیعی دارند، انتزاعی‌اند. چون هیچ شکل مادّی و هیچ اتفاق طبیعی نمی‌تواند دوباره درک شود. هر کارِ هنری در وجود واقعی خود چیزی است که به وسیلهٔ حواس پنجگانهٔ ما درک می‌شود و واقعیت دارد. به نظر من بسیار بجاست اگر واژهٔ انتزاع، که کلمه‌ای ناخوشایند است، از فرهنگ ما بیرون رود.

شکلهایی که ما خلق می‌کنیم انتزاعی نیستند بلکه مطلق‌اند. آنها از قید اشیایی که قبلاً در طبیعت وجود داشته، آزاد شده‌اند و محتوای آنها در خودِ آنهاست... فرم، شکلِ اکسیری ندارد بلکه حاصل کار بشر است و وسیله‌ای است برای بیان، انسان آنها را عمداً انتخاب کرده و عمداً به کار می‌برد، و این مربوط به این است که یک فرم تا چه اندازه جوابگوی جنبش حسّ آنها می‌شود. هر شکلی که به‌طور «مطلق» شکل می‌گیرد، زندگی خود را دنبال می‌کند و با زمان خود سخن می‌گوید و تأثیر حسّی مخصوص به خود را آشکار می‌سازد. شکلها عمل می‌کنند و روی مغز ما تأثیر می‌گذارند. شکلها، اتّفاقات و موجودات هستند. درک ما

از شکل مربوط به درک ما از وجود خویش است. محتوای حسّی یک شکل مطلق منحصر به فرد است و هیچ وسیلهٔ دیگری که تحت فرمان دستگاه روحی ما باشد نمی‌تواند جای آن را بگیرد. نیروی احساسی یک شکل مطلق بدون فاصله و غیرقابل مقاومت است و جنبهٔ عمومی دارد. درک محتوای یک شکل مطلق به وسیلهٔ دلیل و برهان ممکن نیست. احساس ما تجلّی واقعی این محتواست. تأثیر یک فرم مطلق می‌تواند مغز بشر را مغشوش کند یا شکل دهد. شکلها دلخوشی می‌آفرینند یا باعث دلتنگی می‌شوند؛ غرور می‌آورند یا ناامیدی ایجاد می‌کنند. شکلها قادرند نیروی بدنی را هماهنگ یا مغشوش کنند. آنها خصلت سازندگی یا ویرانی دارند. به‌طور خلاصه، شکلهای مطلق همهٔ خصوصیات یک نیروی واقعی را که دارای جهت مثبت و منفی است، آشکار می‌سازند.

زمانی که هنر مجسمه‌سازی رو به نابودی می‌رفت، جنبش خلاّقهٔ ما را فکر کنستروکتیویستی نیرو بخشید و ما را قادر ساخت که به این منبع بی‌پایان روآوریم و آن را به خدمت مجسمه‌سازی درآوریم. به یقین می‌توان ادعا کرد که ایدهٔ کنستروکتیویستی به مجسمه جان بخشید و نیروی لازمه را در آن برای به عهده گرفتنِ وظیفه‌ای که عصر جدید به آن نیازمند است به وجود آورد.

مجسمه‌سازی در پایان قرن اخیر حالت بخصوصی پیدا کرد و ظهور ناتورآلیسم از طریق نهضت امپرسیونیسم نیز نتوانست از مرگ آن جلوگیری کند. مرگ مجسمه‌سازی به نظر همه اجتناب‌ناپذیر بود، ولی حالا دیگر این‌طور نیست. مجسمه‌سازی وارد دورهٔ رنسانس شده و مانند سایر هنرها نقش خود را در فرهنگ ایفا می‌کند. نباید فراموش کرد که مجسمه، در تمام ادوار مهم تاریخی، همیشه نقش مهمی بازی کرده است. زمانی که ایده‌ای خلاّق به وجود می‌آمده، تأثیر روحانی آن از طریق مجسمه متجسم می‌شده است. از طریق مجسمه بود که جهان‌بینی بشر اوّلیه هویّت پیدا



ناعوم گابو، ۱۹۶۸

کرد. مجسمه بود که در تودهٔ مردم مصر ایمان و اعتقاد نسبت به قدرت شاه شاهان، یعنی خورشید، به وجود آورد و یونانیان با کمک آن تنوّع نظام جهان و تناقضات قوانین آن را بیان کردند. آیا در مجسمه‌های عمودی گوتیک تصوّری از ایدهٔ مسیحیت به صراحت دیده نمی‌شود؟

مجسمه به ایده‌های ادوار مختلف هویّت داده و جنبش روحانی را ظاهر ساخته و به آن جهت بخشیده است. ولی در تمدن کنونیِ ما خصوصیات خود را از دست داد و تنها از طریق کنستروکتیویسم بود که نیروی

خود را بازیافت. کنستروکتیویسم سبب شد مجسمه به‌طور معمارگونه عمل کند. مجسمه‌سازی را قادر ساخت تا با معماری همگام شد و آن را رهبری کند و امروزه در معماری جدید این شواهد را به وضوح می‌بینیم و این خود دلیل رشد عمقی مجسمه کنستروکتیویسم است، زیرا معماری سرآمد همهٔ هنرها و تجلّیگاه فرهنگ بشر است. منظور من از واژهٔ معماری تنها خانه نیست، بلکه کلیهٔ وسایل روزمرّهٔ ماست.

پس کسانی که سعی می‌کنند رشد ایدهٔ کنستروکتیویسم را کُند کنند و مجسمه‌های کنستروکتیویستی را در شمارِ مجسمه ندانند، سخت در اشتباه‌اند. به عکس، کنستروکتیویسم با فرم مطلق خود ارزش پراقتدار و قدیمی مجسمه را به آن بازگردانده و رهبری را در آینده به عهده گرفته است.

□ **پی‌نوشت :**

۱. نائوم گابو [Naum Gabo] (۱۸۹۰ ـ ۱۹۷۷ م.) فعالیت خود را با تحصیل در رشتهٔ مهندسی، در طیّ سالهای ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۴ در مونیخ آغاز کرد و تدریجاً به حلقهٔ هنرمندان و از آنجمله کاندینسکی، نقاش و نظریّه‌پرداز در زمینهٔ هنر نقاشی، درآمد. [برای آشنایی با نظریات این هنرمند (Wassily Kandinsky) به منبع زیر رجوع کنید:

واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶ ـ ۱۹۴۴ م.)، «معنویت در هنر»، ترجمهٔ هوشنگ وزیری، فرهنگ و زندگی، ش. ۲۱ ـ ۲۲ (بهار و تابستان ۱۳۵۵)، ص. ۹۰ ـ ۱۴۷].

سپس گابو به مجسمه‌سازی روی آورد و تا زمانی که در قید حیات بود، در این زمینه فعالیت داشت. او نظریّات خود را از طریق سلسله مقالاتی که در طول سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵، زمانی که در لندن اقامت داشت و با بن نیکلسون، مجسمه‌سازانگلیسی، [Ben Nicholson](۱۸۹۴-۱۹۸۲م.) مجموعهٔ دایره *(Circle)* را منتشر می‌ساخت، منعکس کرده است.

2. Constructive art

۳. چاپ اوّل این مقاله در سال ۱۹۳۷م. در نشریهٔ *Circle*، چاپ انگلستان، منتشر شد. اما مترجم، آن را از چاپ دوم نشریهٔ مذکور (London: Faber & Faber, 1971. pp.102-112) برگردانیده است.

4. material and form
5. space problem in sculpture
6. stereometrical
7. space - idea
8. realistic manifesto
9. static rhythm
10. kinetic rhythm
11. illusory form
12. victory of samothrace
13. dynamic rhythm
14. choreography

تصحیح و پوزش : زیرنویسهای برخی از تصاویر مقالهٔ «نگارگری ایران در دورهٔ زند و قاجار» نوشتهٔ آقای مهدی حسینی در شمارهٔ ۲۲ (تابستان / پائیز ۱۳۷۱) به شرح زیر اصلاح می‌شود:

ـ تصویر ص. ۵۰: رزم خسرو با شیر، مکتب بخارا (حدود ۹۱۰-۹۱۵ هـ.ق. / ۱۵۰۵ ـ ۱۵۱۰ م.) محفوظ در کتابخانهٔ هند شرقی.

ـ تصویر ص. ۵۲ : رزم خسرو با شیر، رضا عباسی (۱۰۴۲ هـ. ق.) ۲۲×۳۱ سانتی‌متر، گواش، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن.

ـ تصویر ص. ۵۴ : پیکار بهرام‌گور با اژدها، مکتب شیراز (۷۲۲ هـ.ق. / ۱۳۷۰ م.)، موزهٔ توپقاپوسرای، اسلامبول.

ـ تصویر ص. ۶۴ (سمت راست): خانزاد یوسف، چهرهٔ شاهزاده علیقلی میرزا، ۱۲۸۰ هـ. ق. ۲۱ ½ × ۳۳ ½ سانتی‌متر، موزهٔ بریتانیا، لندن.