ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد دو

نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک

علی فلاح زاده[1]*

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۲
کد مقاله: ۶۲۲۱۴

چکـیده

علیرغم نقش کلیدی نقاش هلندی پیت موندریان در به کمال رساندن نقاشی انتزاعی در نیمه اول قرن بیستم، غیبت تحقیقی جامع حول محور اصول نظری نقاشی نئوپلاستیک بچشم می‌خورد. در تحقیقات پیشین، پژوهشگران عمدتاً به بررسی زندگی هنری موندریان و عواملی همچون تأثیر نظریات هنرمندان و فیلسوفان بر تغییر سبک او از نقاشی طبیعت‌گرا به نقاشی نئوپلاستیک پرداخته‌اند. مضاف بر این، تحلیل بصری نقاشی‌ها عمدتاً در غیاب نوشته‌های تئوریک و بالاخص اصول نقاشی نئوپلاستیک موندریان ارائه شده است. با وجود اهمیت و رابطه نزدیک بین نوشته‌های تئوریک-فلسفی و نقاشی‌های نئوپلاستیک، بندرت تحلیلی جامع بر شش اصل نئوپلاستیسیزم که این نقاش در سال ۱۹۲۶ تدوین کرد، انجام یافته است. با عنایت به اهمیت محوری قواعد نقاشی نئوپلاستیک، هدف این مقاله بررسی شش اصل نئوپلاستیسیزم با تحلیلی جامع برنوشته‌های موندریان بین سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶ می‌باشد. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی-بصری و متکی بر منابع کتابخانه‌ای است. در انتهای این مقاله، خواننده به درک جامعی از نظریات هنری موندریان در رابطه با اصول شش‌گانه نئوپلاستیسیزم می‌رسد. آگاهی از این قواعد و مفاهیم اساسی کمک شایانی به مخاطبان در خوانش، نقد و درک بصری نقاشی‌های نئوپلاستیک در ارتباط با مفاهیم کلیدی همچون عناصر نقاشی، فرم و فضا، هارمونی و ریتم خواهد کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: پیت موندریان، شش اصل نئوپلاستیسیزم، اصول نقاشی نئوپلاستیک، نقاشی انتزاعی ناب هندسی

۱- فارغ التحصیل دکترای پژوهش هنر از دانشگاه یو ام مالزی *alfall2001@yahoo.com*

۱- مقدمه

نقاشی انتزاعی ناب هندسی که توسط نقاش هلندی پیت موندریان (۱۹۴۴-۱۸۷۲) به‌عنوان سبک نئوپلاستیسیزم[1] پایه‌گذاری شد، یکی از دستاوردهای مهم در هنر مدرن در نیمه اول قرن بیستم محسوب می‌شود. موندریان میراث و نظریات هنرمندان مدرنیست ساختارگرا (بخصوص کوبیست‌ها) را در تجرید فرم، فضا، رنگ و خط به کمال خود رساند. او علاوه بر یک نقاش پر کار و صاحب سبک، یک نظریه پرداز و نویسنده اندیشه های پیشرو هنری خود نیز بود. موندریان بطور مستمر طی حدود سه دهه (۱۹۴۴-۱۹۱۴) نظریات هنر نئوپلاستیکش را در بیش از یکصد مقاله، انشاء و یادداشت کوتاه و بلند مکتوب کرده است (Veen,2017b:1). اگرچه سبک نوشتاری او برخلاف نقاشی هایش پیچیده و فهم متون چند وجهی و غیر منسجم او مشکل است (Blotkamp, 1994: 9) ولی نوشته های نظری اش یکی از ملزومات درک نقاشیهای نئوپلاستیک محسوب می شوند. در این خصوص، بسیاری از محققان معتقدند که رابطه نزدیکی بین تحولات نقاشی های نئوپلاستیک و نوشته های موندریان وجود دارد (Threlfall, 1978: 62).

باید توجه داشت که موندریان ابتدا نظریات هنری خود را روی بوم تجربه و اجرا می کرد و سپس آنها را در قالب قواعد نظری هنرش می نگاشت. در این خصوص زمانی که در نیویورک یکی از دوستانش از موندریان در مورد ناهماهنگی بین اصول نقاشی نئوپلاستیک با آثار انقلابی دوره نیویورکش پرسیده بود، او چنین پاسخ داد: "من ابتدا نقاشی می کنم؛ سپس تئوری ایجاد می شود" (Rembert, 1970: 81). در نتیجه، موندریان به موازات تجربیات هنری خود بر روی بوم، تحولات دیدگاه هنری اش را در مقالات خود منعکس کرده است. بنابراین، درک درستی از نوشته های نظری موندریان نقش کلیدی در رمز گشایی و تحلیل بصری نقاشیهای نئوپلاستیک دارد.

علیرغم اهمیت پیت موندریان در مقام یک نقاش و نظریه پرداز برجسته هنری، محققان (بویژه در ایران) رغبت بسیار کمی نسبت به تحلیل نقاشی ها و بویژه اصول نظری نئوپلاستیسیزم نشان داده اند. اگرچه پژوهشگران خارجی از جهات مختلف سبک شناختی، فلسفی و زیبایی شناختی به بررسی زندگی هنری موندریان، عوامل موثر در گسست او از نقاشی طبیعت گرا به انتزاع ناب هندسی، نقاشیهای نئوپلاستیک و نوشته های او پرداخته اند؛ اصول نقاشی نئوپلاستیک در این تحقیقات از نظر دور مانده اند. در جهت پر کردن این خلاء، هدف این مقاله تحلیل نظریات هنری موندریان (در خلال سالهای ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶) در رابطه با مفاهیم و قواعد بنیادین نقاشی نئوپلاستیک است که او در سال ۱۹۲۶ آنها را بطور موجز در قالب شش اصل تدوین کرده است. در این مقاله برای درک جامعی از مفاهیم و اصول نئوپلاستیسیزم، این قواعد در ارتباط با دونمونه نقاشی کلاسیک نئوپلاستیک[2] نیز تشریح شده اند. در انتهای این مقاله خواهیم دید که واکاوی اصول نئوپلاستیسیزم موجب تسهیل در درک و تفسیر مفاهیم کلیدی همچون عناصر نقاشی، چگونگی و پیش شرطهای لازم برای نمایش فرم و فضا، هارمونی و ریتم در نقاشیهای نئوپلاستیک خواهد شد.

۲- روش پژوهش

در این مقاله، نتایج تحقیق بر پایه روش توصیفی-تحلیلی حاصل شده است. بخش اعظمی از این نوشتار بر پایه تحلیل جامعی بر مقالات تئوریک-فلسفی موندریان - مقالاتی که بین سالهای ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶ نگاشته و منتشر شده اند - در ارتباط با مفاهیم ارائه شده در شش اصل نقاشی نئوپلاستیک نگاشته شده است. مضاف بر این، مقالات و کتب مرتبط با موضوع مقاله نیز از نظر دور نمانده اند و رابطه تحلیل نگارنده با تحقیقات پیشین نیز تبیین شده است. در نهایت، نگارنده هر کجا که لازم بوده برای تسهیل درک مفاهیم و اصول واکاوی شده، مطالب تشریح شده را با تحلیلی بصری بر دو نمونه نقاشی نئوپلاستیک نیز توضیح داده است.

۳- چهارچوب نظری

در این مقاله با توجه به مفاهیم ارائه شده در اصول ششگانه نقاشی نئوپلاستیک، نگارنده با رویکردی فرمالیستی (Formalism) به بررسی اصول، ملزومات و پیش شرطهای لازم برای نمایش و بیان عناصر نقاشی، تعادل بین فرم و فضا، هارمونی (تعادل) و ریتم در نقاشی نئوپلاستیک پرداخته است. نگارنده در این مقاله، دامنه تحقیق خود را به مفاهیم و اصول بنیادین نقاشی نئوپلاستیک، بر پایه شش اصل نئوپلاستیسیزم، تحدید کرده است.

1- Neo-Plasticism

۲- از لحاظ بصری نقاشیهای نئوپلاستیک را می توان به دو بخش اصلی تقسیم کرد. به عقیده محققانی همچون میشل سوفور و بویس آثاری که موندریان بعد از ۱۹۲۰ تا قبل از دوبله کردن خطوط در سال ۱۹۳۲ خلق کرده، آثار کلاسیک نقاشی نئوپلاستیک می باشند. این نقاشی‌ها کاملا بر طبق اصول نقاشی نئوپلاستیک بوده و بنابراین الگو و نماینده تمام عیار سبک معمول نقاشی نئوپلاستیسیزم هستند. در حالیکه نقاشی هایی که پس از ۱۹۳۲ کشیده شده اند، به سبب تغییرات اساسی در استفاده و نقش عناصر نقاشی، بعنوان نقاشیهای پسا کلاسیک دسته بندی شده اند.

۴- پیشینه پژوهش

علیرغم اهمیت دستاورد هنری پیت موندریان، نقاشی و قواعد نظری نئوپلاستیسیزم، محققان به ندرت اصول نقاشی نئو پلاستیک را زیر ذره بین واکاوانه خود قرار داده اند. جالب توجه اینکه، پژوهشگران ایرانی تاکنون هیچ کتاب یا مقاله ای در مورد اصول نئوپلاستیسیزم منتشر نکرده اند. حتی این اصول تا بحال به فارسی نیز ترجمه نشده اند. اگرچه قواعد نقاشی که موندریان در نوشته های نظری–فلسفی خود تبیین کرده در چند مورد در مقالات و کتبی توسط پژوهشگرانی همچون میشل سوفور و هری هولتزمن و مارتین جیمز چاپ شده اند، ولی اصول و مفاهیم نئوپلاستیسیزم در ارتباط با نوشته های موندریان واکاوی و تشریح نشده اند. برخی از محققان همچون ساوالیچ (۲۰۰۱) و هولدرن (۲۰۱۶) کاربرد و رابطه اصول نئوپلاستیسیزم را با دیگر هنرها از جمله عکاسی و معماری بررسی کرده اند. تنها لوئیس وین در مقاله اخیر خود در سال ۲۰۱۷ بطور موجز شش اصل نئوپلاستیسیزم را در رابطه با هنر نقاشی تحلیل کرده است. ولی، لوییس وین این اصول ششگانه را در غیاب کامل نوشته های نظری–فلسفی موندریان تشریح کرده است. بطور کلی، غیبت تحقیقی جامع بر مفاهیم واصول نقاشی نئوپلاستیک با تکیه بر تحلیل نوشته های نظری–فلسفی موندریان، بویژه در ایران، کاملا مشهود است.

با نگاهی به پژوهشهای انجام یافته در باب موندریان در ایران در می یابیم که قسمت اعظمی از تحقیقات مربوط به بررسی تاثیرات سبک گروه د استایل[1] و نئوپلاستیسیزم بر معماری مدرن می باشد. در این خصوص، می توان به مقالات حبیبی دستجرد و خوش نیت (۱۳۹۶)، مجتهدی و معتضدیان (۱۳۹۷)، نوروزی طلب، مقبلی و جودت (۱۳۹۳) و پایان نامه کارشناسی ارشد عباس رمضانپور (۱۳۹۶) اشاره کرد. از منظری دیگر، الهام غفاری (۱۳۸۸) سیر تحول سبک طبیعت گرای موندریان به سبک نئوپلاستیسیزم و عوامل مختلف (هنری و فلسفی) تاثیر گذار در شکل گیری نقاشی نئوپلاستیک را مورد تفحص قرار داده است.

پژوهشگران خارجی، تحقیقات وسیع تری در خصوص پیت موندریان و هنر نقاشی نئوپلاستیک انجام داده اند. در این خصوص محققانی همچون میشل سوفور (۱۹۵۶)، جان میلنر (۱۹۹۲)، کارل بلوتکمپ (۱۹۹۴)، ایو آلن بویز (۱۹۹۴)، کرمیت چامپا (۱۹۸۵)، سِرژ فووشرو (۱۹۹۴) و سوزان دکر (۱۹۹۹) [2] کتب بسیار ارزشمندی در ارتباط با معرفی زندگی هنری و تحلیل نقاشیهای موندریان در دوره های مختلف زندگی اش، نگاشته اند. در این تحقیقات، نقاشی ها و سیر تحول سبک نئوپلاستیسیزم نیز صرفا از منظری فرمالیستی (بخصوص رویکردی گرینبرگی در ارتباط با سطح گرایی و زایل شدن تباین بین روزمینه و پس زمینه) و با اتکا به تحلیل بصری نقاشیها تشریح شده اند. برخی از پژوهشگران نیز همچون هری کوپر (۱۹۹۸)، مارک چیتام (۱۹۹۱)، تیم ترلفال (۱۹۷۸)، جان گلدینگ (۲۰۰۰)، مش براش (۱۹۹۸) و ایچی توساکی[3] (۲۰۱۷) به بررسی ریشه ها و مفاهیم فلسفی هنر نئوپلاستیک و چرایی انگیزش موندریان در تجرید و خلاصه سازی فرم و رنگ و خط به عناصر به نهایت منتزع شده از طبیعت پرداخته اند. در این گروه از منابع باید از کتاب ارزشمند آرتور چندلر[4] (۱۹۷۲) که در آن فلسفه زیبایی شناسی موندریان با اتکا به نوشته های نظری–فلسفی اش تشریح شده، نیز اشاره کرد.

علیرغم رویکرد های مختلف پژوهشگران، همه آنها در یک چیز مشترکند. در همه این موارد محققان شکل گیری نقاشی و مفاهیم نظری نئوپلاستیسیزم را از دریچه ای تاریخی و با تحلیل محرک های خارجی همچون تاثیرات نظریات هنرمندان (بویژه کوبیسم و د استایل) و تعالیم و مضامین فلسفی فیلسوفان (بخصوص تئوزوفی[5] و هگل) تبیین کرده اند. در حقیقت، پژوهشگران غالبا علت ها و عوامل تاثیر گذار بر شکل گیری نقاشی و سبک نئوپلاستیسیزم را واکاوی کرده اند و اصول تدوین شده نقاشی نئوپلاستیک که «معلول» و منبعث از این محرک های خارجی اند، از نظر دور مانده اند.

۵- مفهوم واژه های Neo-Plasticism و Neo-Plastic means

پیش از تحلیل اصول نقاشی نئوپلاستیک و مقالات نظری–فلسفی موندریان، لازم است معنی دو واژه کلیدی Neo-Plasticism و Neo-Plastic means (elements) که موندریان به دفعات در نوشته های خود بکار برده، تبیین شوند. کلمه دو قسمتی Neo-Plasticism در واقع برگردان واژه هلندی *nieuwe beelding* به انگلیسی است که موندریان در اولین مقالاتی که به زبان هلندی نگاشته، بکار برده است. قسمت اول این واژه *nieuwe* به معنی جدید است. ولی قسمت دوم این کلمه ترکیبی *beelding* نیاز به توضیح بیشتری دارد. در حقیقت، موندریان واژه هلندی *beelding* را از شون مائکرز[6] که این کلمه را در کتابش با عنوان «تصویر جدید از جهان»[7] بکار برده بود، به عاریت گرفت (Seuphor,1956:133-134). شون مائکرز این

1 De Stijl / The Style
2 Michel Seuphor, John Milner, Carel Blotkamp, Yve-Alain Bois, Kermit Swiler Champa, Serge Fauchereau, Susanne Deicher
3 Harry Cooper, Mark A. Cheetham, Tim Threlfall, John Golding, Moshe Barasch, Eiichi Tosaki.
4 Arthur Chandler
5 Theosophy
6 Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (1875-1944)
7 Nieuwewereldbeeld or Het Nieuwe Wereldbeeld - The New Image of the World

واژه را در راستای نظرش مبنی بر اینکه جوهره همه چیزها در جهان هویتی متافیزیکی و تغییر ناپذیر دارد، بکار برده بود. در واقع مقصود از واژه نئوپلاستیسیزم، یکنوع دوباره ساختن فرم و یا ارائه تصویری نو است که ترجمانی صرفا تصویری از جوهره نادیدنی همه فرمها و پدیده ها (قوانین تغییر ناپذیر هستی: تعادل عام و جهانشمول) [1] می باشد. جهت حفظ یکپارچگی در استفاده از این کلمه، از این به بعد در این مقاله واژه «شکل آفرینی نو» که رویین پاکباز در کتاب دایرۀ المعارف هنر (پاکباز، ۱۳۷۹، صفحه ۶۰۸) برای این کلمه پیشنهاد کرده اند، استفاده خواهد شد.

با توجه به معنی واژه Neo-Plasticism، درک واژه دیگر هلندی *beeldingsmiddel(en)* که موندریان در نوشته های خود به معنی عناصر نقاشی شکل آفرینی نو بکار برده، ساده تر است. با توجه به معنی کلمه نئوپلاستیسیزم، این واژه را می توان در فارسی عناصر یا وسایل تصویری نو ترجمه کرد. من بشخصه واژه *means of imaging* – عناصر یا مصالح سازنده تصویر – را که اخیرا توسط لوییس وین پیشنهاد شده را معادل نزدیکتری برای این کلمه می دانم. موندریان عناصر نقاشی اش را مصالح و وسیله ای می داند که وظیفه شان صرفا بیان هارمونی و زیبایی (ذات و جوهره تغییر ناپذیر اشیاء در طبیعت) جهانشمول و عینی است. به جهت تسهیل در تحلیل و حفظ انسجام در ارجاع به عناصر نقاشی شکل آفرینی نو، از این پس واژه ترکیبی «عناصر سازنده تصویری» در این مقاله استفاده خواهد شد.

۶- پیدایش و خصوصیات کلی سبک نقاشی شکل آفرینی نو

موندریان در مسیر یافتن سبک انتزاعی ناب هندسی خود، در خلال سالهای ۱۸۸۷ تا ۱۹۰۷سبکهای طبیعت گرایی همچون امپرسیونیسم شیوه هاگ، پست امپرسیونیسم فرانسوی و سمبولیسم را تجربه کرد. متاثر از هنرمندان مدرنیست در دهه اول قرن بیستم، آثار موندریان بین سالهای ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۱ قرابت زیادی به سبکهای لومینیسم آلمانی، فوییسم و پوینتیلیسم دارند (Edwards & Wood, 2004: 24).پس از ۱۹۰۸ او در هلند همچنین با اندیشه های رازورزانه و متافیزیکی تئوزوفی آشنا شد که تاثیری شگرف بر دیدگاه زیبایی شناسی او نسبت به مفهوم زیبایی و هارمونی در نقاشی گذاشت. ملهم از اندیشه های معنویت گرای تئوزوفیستهایی همچون شون مائکرز، رودولف اشتاینر و بلاواتسکی،[2] او به این نتیجه رسید که زیبایی در هنر همپایه حقیقت مطلق[3] هگلی و معنویت ناب پدیده ای نادیدنی است و باید در ورای ظاهر فیزیکی شی هنری جستجو شود. بنابراین، موندریان پس از ۱۹۰۹ تمام وقت و نیروی خود را مصروف یافتن سبک و زبانی بصری برای ابراز و بیان زیبایی همسنگ معنویت و حقیقت ناب و عیان ساختن جوهره درونی و ذاتی (قوانین جهانشمول تعادل و وحدت در جهان هستی) فرمهای طبیعی گرایانه کرد.

پس از ۱۹۱۱ و در نتیجه آشنایی با سبک نیمه انتزاعی کوبیسم، وی هر چه بیشتر مصمم به حذف و خلاصه سازی فرم ها و رنگهای طبیعی گرایانه در نقاشی هایش شد. او از آثار هنرمندان کوبیست دریافت که چگونه آنچه را که در جهان پیرامون خود می بیند به سطوح تخت تک رنگ خلاصه کند. بطور کلی دیدگاه هنرمندان کوبیستی دریچه تازه ای به روی موندریان برای حذف قواعد سنتی بازنمایانگر نقاشی (بخصوص اصول پرسپکتیو)، خلاصه سازی فرمهای تقلیدی از طبیعت و مسطح کردن نقاشی[4] باز کرد (Veen, 2017a: 30-31).

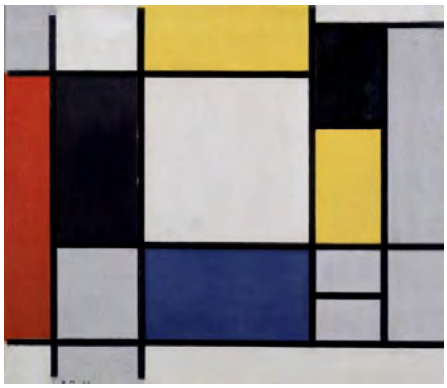
علاوه بر تاثیر پر رنگ سبک کوبیسم بر سوق دادن موندریان به سوی تجرید فرم و رنگهای طبیعی، او پس از ۱۹۱۵ و در اثر آشنایی با نظریات گروهی از هنرمندان پیشرو در هلند، بخصوص تئو ون دازبورخ،[5] بطور کامل عناصر روایی وهر گونه ارجاع به فرمهای طبیعت گرایانه را در نقاشی هایش ترک کرد. در حقیقت آشنایی موندریان با نظریات هنرمندان د استایل و فیلسوفانی همچون شون مائکرز مبنی بر اینکه فرم های بنهایت منتزع شده از طبیعت و رنگهای اصلی برای بیان و حصول زیبایی عام و جهانشمول کافی هستند؛ نهایتا منجر به تولد هنر شکل آفرینی نو در اواخر ۱۹۱۹ شد (Harrison & Wood, 1992: 281; Veen, 2017a: 23-24).

منبعث از اندیشه های مختلف هنری و فلسفی که بطور موجز ذکرش رفت، موندریان در خلال حدود یک دهه (۱۹۱۹-۱۹۰۹) از یکسو تمامی ارجاعات بازنمایانگر به فرم قابل شناسایی را به سطوح تخت چهار گوش خلاصه کرد. علاوه بر این او طیف رنگهای طبیعی را به سه رنگ اصلی آبی، زرد و قرمز تقلیل داد و فضای سه بعدی را بصورت تخت (دوبعدی) و در قالب پلانهای سفید، خاکستری و سیاه نمایش داد. در نهایت او خطوط منحنی و مورب را به دو جهت افقی و عمودی خلاصه کرد. در واقع نقاشی شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) یک ترکیب بندی،[6] عنوانی که موندریان برای نقاشی هایش برگزید، از عناصر بنهایت پالایش

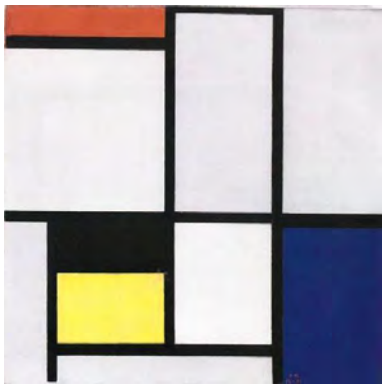
---

1 Universal
2 Rudolf Joseph Lorenz Steiner (1861-1925) and Madam Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891)
3 Absolute / pure truth
۴- ایده ساده سازی و تجرید فرمهای طبیعت گرایانه به سطوح تخت و اشکال هندسی ساده در واقع ماحصل تجاربی بود که نقاشان کوبیست بر روی ایده اولیه پل سزان (پدر نقاشی مدرن) انجام داده بودند. پل سزان اولین نقاشی بود که نظریه تجرید فرمهای طبیعی به اشکال هندسی ساده مانند کره، استوانه، و مخروط هستند را مطرح کرد (Veen, 2017a: 30-31).
5 Theo van Doesburg (1883-1931)
6 Composition

یافته از هرگونه موضوع روایی و حس و بیان خاص (سابجکتیو) می باشد. موندریان این عناصر تماما منتزع شده از طبیعت را بگونه ای ترکیب بندی کرد تا هارمونی، آنچه او آن را تعادل[1] می نامید، و زیبایی عام و جهانشمول را در نقاشی هایش به نمایش بگذارد. برای نیل به این هدف، او در مورد خصوصیات عناصر نقاشی، چگونگی نمایش فرم در فضا و شرایط لازم برای نمایش هارمونی و ریتم اصول نظری را وضع کرد که در نوشته هایش به تبیین آنها پرداخته است. مضاف بر این، او مفاهیم و قواعد نظری سبک نقاشی شکل آفرینی نو را در سال ۱۹۲۶ بطور موجز در قالب شش اصل تدوین کرده است که در بخش بعد مورد تفحص قرار گرفته اند.



شکل ۱ - پیت موندریان (۱۹۲۰). ترکیب بندی با قرمز، زرد و آبی. رنگ و روغن روی بوم. ۶۱ x ۵۱,۵ سانتیمتر. موزه استدلیک، آمستردام.(ماخذ: https://www.stedelijk.nl/en/collection/3013-piet-mondriaan-compositie-met-geel-rood-zwart-blauw-en-grijs)



شکل ۲ - پیت موندریان (۱۹۲۵-۱۹۲۰). ترکیب بندی شماره ۳. رنگ و روغن روی بوم. ۴۹,۲۱۲۵ x ۴۹,۲۱۲۵ سانتیمتر. مجموعه فیلیپس. (ماخذ: https://www.phillipscollection.org/collection/browse-the-collection?id=1376)

۷- شش اصل نقاشی شکل آفرینی نو

موندریان در مقالات نظری اش (۱۹۴۴-۱۹۱۷) به تناوب در رابطه با مفاهیم و قواعد نقاشی شکل آفرینی نو همچون عناصر سازنده تصویری نقاشی، قانون تضاد دوگانه، ملزومات حصول و ابراز وحدت بین فرم و فضا، هارمونی و ریتم توضیح داده است. او در سال ۱۹۲۶ در یکی از مقالاتش با عنوان «اصول عمومی سبک نئوپلاستیسیزم»[2] اصول و مفاهیم نظری نقاشی شکل آفرینی نو را در شش اصل بصورت موجز و شفاف بیان کرده است. موندریان این قواعد را در پاسخ به پرسشنامه ای که فلیکس دل مارله[3] (طراح معمار داخلی) بین هنرمندان د استایل پخش کرده و از آنها خواسته بود در مورد ویژگیهای سبک نئوپلاستیسیزم و المنتریسم[4] شرح دهند، تدوین کرد. اصول شش گانه نقاشی شکل آفرینی نو از این قرارند.

۱- عناصر سازنده تصویری[5] می بایست بصورت پلانهای مستطیل شکل در سه رنگ اصلی (قرمز، آبی و زرد) و سه بدون رنگ (سفید، سیاه و خاکستری) باشند. در معماری، فضای خالی به عنوان بدون رنگ و ماده *[بخش فیزیکی سازه]*[6] همپایه رنگ در نظر گرفته می شود.

۲- لازم است که عناصر سازنده تصویری در تعادل،[7] هم ارزی، با هم باشند. اندازه و رنگهای عناصر نقاشی ممکن است متباین باشند، ولی باید دارای ارزش برابر[8] باشند. بطور کلی، تعادل عناصر نقاشی از *[ترکیب بندی]* سطوح *[پلانهای تخت]* بزرگ بدون رنگی *[فضا]* با سطوح کوچکتر رنگی یا ماده ناشی می شود.

۳- تضاد دوگانه، دوگانگی مخالف،[9] بین عناصر نقاشی و در ترکیب بندی لازم است.

---

1 Equilibrium
2 General Principles of Neo-Plasticism
3 Félix Del Marle (1889-1952)
۴ المنتاریسم (Elementarism) سبکی است که تئو ون دازبورخ بر اساس تحریف سبک و اسلوب نقاشی نئوپلاستیک موندریان ارائه کرد. او او برخلاف موندریان که خود را مقید به استفاده از خطوط عمودی و افقی می کرد، در سبک المنتاریسم خطوط مورب را نیز بکار برد.
5 *Means of imaging*
۶ لازم به ذکر است که کلمات داخل کروشه واژه هایی هستند که نگارنده مقاله در مواردی که جمله نیاز به تکامل معنایی داشته در حین برگردان به فارسی به متن اضافه کرده است. در این خصوص، کلمات داخل پرانتز ها، عینا در متن انگلیسی نیز بکار رفته اند.
7 Equivalence
8 Equal value
9 Opposing duality

۴- تعادل پایدار و دائمی[۱] *[هارمونی]* از طریق رابطه موقعیت،[۲] مکانی، خطوط حاصل شده و توسط خطوط مستقیم (حدود، محدوده، عناصر سازنده تصویری) که در تضاد بنیادین[۳] نسبت بهم قرار دارند، بیان و ابراز می شود.

۵- تعادل *[هارمونی]*، که *[تضاد دوگانه]* عناصر سازنده تصویری را خنثی و زایل می کند، بوسیله روابط تناسب[۴] *[بین پلانهای رنگی و بدون رنگی]* و بطریقی که عناصر نقاشی در ترکیب بندی شرکت می کنند، میسر می شود. چنین روابط تناسبی خود عامل ایجاد ریتمی پویا و زنده[۵] است.

۶- لازم است هرگونه تقارن یا قرینه سازی *[و تکرار عناصر]* در نقاشی به کنار گذاشته شود.[۶] (Veen, 2017b: 6)

اگرچه موندریان این اصول ششگانه را در سال ۱۹۲۶ تدوین کرد، در مقالاتی که پیش از نگارش این قواعد نگاشته به تفصیل در باب مفاهیم ارائه شده در این اصول توضیح داده است. به عقیده سوفور، دوست نزدیک و یکی ویرایشگران متون موندریان در پاریس، در مقاله ای که موندریان در سال ۱۹۲۰ بصورت جزوه ای در پاریس منتشر کرد؛ او به تشریح قواعد نقاشی شکل آفرینی نو، اگرچه بصورت پراکنده و غیر مدون، پرداخته است. با این وجود، شش قاعده نقاشی شکل آفرینی نو از این منظر که بصورت موجز و مدوّن نوشته شده اند و بدور از پیچیدگیهای معمول روش نگارشی موندریان هستند، از اهمیت والایی برخوردارند: "مقاله کوتاهی که او *[موندریان]* با کمک من برای مجله *Vouloir* نوشت (اگرچه توسط مجله چاپ هم نشد)، قطعا منعکس کننده نظریات تکامل یافته او نسبت به محتوای جزوه ایست که در سال ۱۹۲۰ منتشر کرده بود. من *[سوفور]* معتقدم این مقاله کوتاه بهترین نسخه قاعده مند شده اصول بنیادین سبک نئوپلاستیسیزم است. علاوه بر این، این مقاله مزّیت موجز بودن را نیز داراست" (Seuphor, 1956: 166). در اینجا ذکر این نکته ضروریست که اگرچه موندریان قواعد نقاشی نئوپلاستیسیزم را بدون اطناب و به صراحت در شش اصل تبیین کرده، ابهاماتی نیز در درک این اصول نظری و بویژه مفاهیم جدیدی[۷] که موندریان مبدعانه آنها را در نوشته های خود بکار گرفته، وجود دارد. برای تسهیل در واکاوی این شش قاعده، این اصول را می توان از لحاظ موضوعی به این صورت دسته بندی کرد.

اصل اول: خصوصیات بصری عناصر سازنده تصویری

اصل دوم: مفهوم وحدت در تنوع در عناصر سازنده تصویری و ملزومات دستیابی به تعادل بین فرم و فضا

اصل سوم: قانون مناظره بین دوگانه های متضاد

اصول چهارم و پنجم: روش و ملزومات حصول و نمایش تعادل (هارمونی)

اصول پنجم و ششم: روش و پیش شرط های لازم برای حصول و بیان ریتم

۸- اصل اول: خصوصیات بصری عناصر سازنده تصویری

موندریان در مقالاتی که پیش از تدوین اصول نقاشی شکل آفرینی نو نگاشته است، به دفعات در باب ویژگیهای عناصر سازنده تصویری؛ اهمیت و التزام تجرید و پالایش عناصر طبیعی گرایانه[۸] در نقاشی جهت حصول زیبایی عام و جهانشمول؛ و فرآیند و شرایط لازم برای انتزاع عناصر نقاشی؛ نظریات و مفاهیمی را بیان کرده که به عنوان متمم و مکملی برای درک جامع تری از اصل اول نقاشی شکل آفرینی نو حائز اهمیت اند. او در نخستین مقاله بلند نظریش که در مجله داستایل منتشر شد، سه رنگ اصلی قرمز، زرد و آبی را به عنوان عناصر منتزع شده از رنگهای طبیعی[۹] (طیف رنگهای موجود در جهان پیرامون) معرفی کرده است. از منظر موندریان رنگهای طبیعی حامل و برانگیخته از احساس و آگاهی شخصی و خاص هنرمند بوده و در نتیجه مانعی در جهت درک زیبایی عام و جهانشمول هستند. او رنگهای اصلی را حالت تجرید یافته یا آنچه او آن را حالتی تشدید یافته[۱۰] از رنگهای طبیعی می دانست. همچنین از دیدگاه او، سطوح تخت (پلان دو بعدی) نسخه منتزع شده فرم یا اشکال سه بعدی در جهان پیرامون و خطوط مستقیم افقی و عمودی حالت تشدید، پالایش، یافته خطوط منحنی و مورب هستند (Mondrian, 1919-1920: 118). موندریان در مقالاتی که پس از ۱۹۲۱ نگاشته، عنصر جدیدی به عنوان «بدون رنگ» را که متشکل از سه رنگ

---

1 Constant equilibrium
2 Relationship of position
3 Principal opposition
4 Relationships of proportion
5 Living or dynamic rhythm

۶- لازم به ذکر است در برگردان اصل ششم نقاشی شکل آفرینی نو از فرانسوی به انگلیسی، هری هولتزمن و مارتین جیمز در سال ۱۹۸۶ واژه naturalistic repetition (تکرار عناصر در نقاشی بازنمایانگر) را نیز ذکر کرده اند.

۷- موندریان برای بیان نظریات پیچیده هنری، فلسفی، اخلاقی و آرمان گرایانه خود در موارد بسیاری واژه هایی را ابداع می کرد که بسیاری از آنها برای خواننده غیر متخصص نوشته های او، نامانوس، مبهم و غریب به نظر می آیند. در این خصوص لوییس وین به پیچیدگی مقالات موندریان و نحوه نگارش او اشاره کرده و دلیل این دشواری را به تعدد صفات مختلف و حروف ندا (interjections)، تکرار بیش از حد، اطناب جملات و مفاهیم و استفاده از واژه های اختراعی (neologisms) در نوشته های موندریان نسبت داده است (Veen, 2011: 9).

8 Naturalistic
9 Natural colors
10 Intensified

سفید، خاکستری و سیاه است را نیز به مجموعه عناصر سازنده تصویری خود اضافه کرده است (Mondrian, 1922, :161). از تحلیل نوشته های موندریان بخصوص اصل اول، اینگونه استنباط می شود که بدون رنگها معادلی تجرید یافته از فضای سه بعدی و طیف سایه روشن (توهم حجم نمایی در نقاشی طبیعت گرا) می باشد. او برای رنگهای اصلی هویتی مادی و تغییر پذیر و در نقطه مقابل برای بدون رنگها ماهیتی متافیزیکی و تغییر ناپذیر قائل است (Mondrian, 1921: 150).

موندریان در مقالاتش در این دوره، همچنین سه مرحله و شرط مهم را برای حصول انتزاع رنگ های طبیعی و نمایش و بیان عام رنگ در نقاشی شکل آفرینی نو بر شمرده است: "به منظورتعیین [تجرید] رنگ [طبیعی]، اول، رنگ های طبیعی لازم است به رنگهای اصلی تقلیل پیدا کنند؛ دوم، رنگ می بایست به پلان [سطوح تخت] کاهش یابد؛ سوم، ضروریست که رنگ [رنگهای اصلی] معین شوند – بصورتیکه رنگ [سه رنگ اصلی] بصورت پلانهای مستطیل شکل [چهارگوش] در وحدت باشند" (Mondrian, 1917: 36). همانطور که از واکاوی سه شرط فوق الذکر درمی یابیم و در نقاشی های شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) نیز مشهود است، موندریان علاوه بر کاهش کمّی رنگها به سه رنگ اصلی؛ نمایش رنگها بصورت تخت و یکپارچه و مشخص کردن و تفکیک رنگها را از دیگر شرایط لازم برای نمایش رنگها بصورت عام در نقاشی شکل آفرینی نو می داند. در تحلیل این سه شرط به هم پیوسته در ابتدا لازم است معنی واژه «تعیین کردن» (to determine) تشریح شود. موندریان در نوشته هایش بارها از این کلمه به معنی پالایش و تطهیر کردن عناصر نقاشی از هرگونه حس و دریافت خاص و فردی استفاده کرده است. بطور کلی مقصود موندریان از «تعیین کردن» رنگ، به معنای عیان ساختن جنبه عام و اساسی رنگ است.

در واقع شرط دوم انعکاسی از رویکرد سطح گرایانه موندریان نسبت به حذف تباین پس زمینه و رو زمینه است که توسط محققان بسیاری همچون بلوتکمپ و بویس به تفصیل در ارتباط با نقاشیهای شکل آفرینی نو تشریح شده اند. موندریان در نوشته هایش به دفعات در خصوص التزام به تسطیح فرمها و رنگها اشاره کرده و چنین رویکرد سطح گرایانه ای را منبعث از تلاش متداوم هنرمندان مدرنیست و ایده اولیه پل سزان در کاهش فرمهای طبیعی به اشکال هندسی ساده عنوان کرده است (Mondrian, 1921: 150). همانطور که در نقاشی های شکل آفرینی نو نیز می بینیم (تصاویر ۱ و ۲)، رنگها بدون هیچ گونه سایه و روشنی و کاملا تخت و یکپارچه سطوح چهار گوش را پوشانده اند.

در باب شرط سوم، موندریان در نوشته های خود خطوط مستقیم افقی و عمودی را عامل اصلی برای تعیین و تفکیک سطوح رنگی معرفی کرده است. به جهت اهمیت خطوط، او در نقاشیهای شکل آفرینی نو (نگاه کنید به تصاویر ۱ و ۲) تاکیدی ویژه بر عنصر خط دارد و خطوط با ضخامت زیاد به وضوح سطوح تخت (پلانها) رنگی و بدون رنگی را از یکدیگر متمایز کرده اند. در این خصوص در مقاله ای که در سال ۱۹۲۳ در مجله *Mertz* به چاپ رسید، او به نقش محوری خطوط مستقیم افقی و عمودی در تعیین (نمایش جنبه عینی و عام) رنگها اشاره کرده و عناصر نقاشی شکل آفرینی نو را بطور شفاف بر شمرده است: "بیان تصویری پلانها بوسیله خطوط مستقیم *[در زاویه قائم نسبت به هم]* تعیین شده و در قالب رنگهای خالص اولیه (زرد، آبی و قرمز) که در تقابل با بدون رنگها[1] (سفید، سیاه و خاکستری) هستند، درک می شوند *[...]* نقاشی شکل آفرینی نو خود را توسط کثرت سطوح یا منشورهای[2] چهار گوش رنگی و بدون رنگی بیان می کند" (Mondrian, 1923b: 176). همانطور که می بینیم، این تعریف موندریان از عناصر نقاشی اش شباهت زیادی به اصل اول نقاشی شکل آفرینی نو که در سال ۱۹۲۶ تدوین شده، دارد. قابل توجه است که موندریان در اصل اول به نقش محوری خطوط در تعیین کردن رابطه بین پلانهای مسطح رنگی و بدون رنگی اشاره ای نکرده و عبارت پیشین را باید مکملی بر این اصل دانست.

۹- اصل دوم: ملزومات حصول به تعادل بین فرم و فضا

موندریان در اصل دوم به مفهوم «وحدت در تنوع»[3] اشاره می کند. او در این اصل، شرط دستیابی به وحدت و تعادل را نه در تساوی و برابری شکلی (ظاهری) و کمّی (تعداد و اندازه) عناصر نقاشی بلکه در «ارزش برابر» آنها می داند. او همچنین راه حصول به تعادل بین عناصر نقاشی را تقابل سطوح (پلان) بدون رنگی بزرگتر با سطوح رنگی کوچکتر عنوان کرده است. از دیدگاه موندریان تعادل حاصل برهمکنش کلی عناصر نقاشی در اندازه ها و رنگهای مختلف است که نتیجه اش وحدتی کلی در سراسر ترکیب بندی می باشد. او در نوشته های خود به مفهوم تعادل عناصر نقاشی شکل آفرینی نو اینگونه اشاره کرده است: "تعادل به معنی متحد الشکل بودن یا همانند بودن نیست، همانطوری که به معنی برابری کمی هم نیست" (Mondrian, 1919-1920: 97). در تصاویر ۱ و ۲ نیز می بینیم که علیرغم اندازه و شکل ظاهری متفاوت پلانهای رنگی و بدون رنگی (مستطیلها و مربع

1 Noncolors or non-colors

۲- لازم به ذکر است که کلمه منشور - prism - که موندریان در این عبارت و در اصل اول نقاشی شکل آفرینی نو بکار برده، اشاره به فرم سه بعدی احجام در هنر معماری دارد. او در بسیاری از موارد در نوشته هایش قواعد و مفاهیم نقاشی شکل آفرینی نو را در ارتباط با دیگر هنرها بخصوص معماری و موسیقی نیز بیان کرده است.

3 Unity in diversity / multiplicity

های غیر همسان)، ارزش رنگی نابرابر و طول متباین خطوط، کلیت این عناصر در وحدت با یکدیگرند. جالب توجه است که محققان (همچون Kruger، Wieczorek و Threlfall) محتوای این اصل را غالبا از منظری فلسفی (بویژه با توجه به مضامین تئوزوفیکی مطرح شده در نوشته های موندریان) و در ارتباط با مفهوم وحدت در تنوع و کثرت توضیح داده اند. در این میان، تیم ترلفال و ویکزورک در پایان نامه هایشان بطور جامع به تحلیل دو مفهوم تحول[1] و وحدت در کثرت (تنوع) از منظری فلسفی پرداخته اند. ولی این اصل در ارتباط با سبک نقاشیها شکل آفرینی بررسی نشده است. اگر چه این اصل بخودی خود واضح و شفاف بنظر می رسد، ولی برای فهم درستی از این قاعده ضروریست معنی واژه «ارزش برابر» تبیین شود.

موندریان در نوشته هایش «ارزش برابر» را تساوی در ظهور و آشکار سازی[2] واضح دوگانگی (تضاد) بین عناصر نقاشی معرفی می کند: "بنابراین می بینیم که از آن جاییکه دوگانگی *[عناصر نقاشی]* شامل دو عنصر مجزاست، وحدت بین این دو تنها از طریق تجلی برابر میسر است؛ که در واقع درجه خلوص برابر دو طرف تضاد در تباین با یکدیگراست" (Mondrian, 1917: 56). در حقیقت، ارزش برابر نوعی برابری در نمایش تضاد بین عناصر سازنده تصویری است. در این خصوص، موندریان در مقالات بعدی اش مفهوم تعادل بین عناصر نقاشی را با واژه «دوگانگی معادل»[3] بیان کرده است: "وحدت[4] ناب در شکل جدید خود بصورت دوگانگی معادل بیان می شود" (Mondrian, 1919-1920: 95). در واقع، جمله دوم در اصل دوم مبنی بر شرط تقابل سطوح بزرگ بدون رنگی در برابر سطوح کوچک برای دستیابی به تعادل مصداقی از مفهوم جدید تعادل به مثابه تقابل به ظاهر نابرابر عناصر سازنده تصویری ولی برابر از لحاظ تجلی تضاد دوگانه در نقاشی شکل آفرینی نو است. با بررسی نقاشیهای موندریان در می یابیم که او تنها پس از ۱۹۲۲ – تصویر ۲ – اقدام به ترکیب بندی سطوح بزرگ بدون رنگی با سطوح کوچکتر رنگی می کند. به بیان دیگر، همانطور که بلوتکمپ نیز در کتابش بخوبی به این نکته اشاره کرده است، موندریان پس از ۱۹۲۲ سطوح بزرگتری از بومش را به بدون رنگها و سهم کوچکتری برای سه رنگ اصلی اختصاص داده است. او پس از ۱۹۲۲ عمدتا رنگها را به پلانهای حاشیه بوم و بدون رنگها (بویژه خاکستری روشن و سفید) را در پلان های مرکزی با رنگها ترکیب بندی کرده است (Blotkamp, 1994: 175).

در نتیجه اینگونه استنباط می شود که این شرط که تعادل بین عناصر سازنده تصویری از طریق تقابل پلانهای بدون رنگی بزرگتر با پلانهای رنگی کوچکتر حاصل می شود، در حدود سالهای ۱۹۲۲–۱۹۲۱ در دیدگاه موندریان شکل گرفته است. مضاف بر این موندریان تنها در یک مورد، در مقاله ای که در سال ۱۹۲۵ به چاپ رسید، بطور شفاف به این شرط اشاره کرده است: "همانطوری که نقاشی شکل آفرینی نو پیش از این نشان داده است، در اغلب اوقات یک ناحیه *[سطح یا پلان]* رنگی حداقل برای ایجاد رابطه تعادلی با *[سطح]* بدون رنگ کافی است" (Mondrian, 1925: 197). در مجموع، اینگونه استنتاج می کنیم که که محتوای اصل دوم ناظر بر مفهوم یگانگی (وحدت) در چندگانگی (کثرت و تنوع) است و ترکیب بندیهای موندریان تجلی وحدت بین عناصر به ظاهر ناهمگون و نا برابر ولی دارای ارزش برابر (تجلی یکسان تضاد دوگانه) هستند.

۱۰– اصل سوم: قانون دوگانگی متضاد در عناصر و ترکیب بندی نقاشی شکل آفرینی نو

موندریان در اصل سوم بطور موجز به قاعده بنیادین تضاد دوگانه یا دوگانگی مخالف در عناصر نقاشی و ترکیب بندی اشاره کرده است. این قاعده را می توان هسته فلسفی–هنری سبک و نظریه نقاشی شکل آفرینی نو دانست. جالب توجه است که محتوای این اصل، قانون دوگانگی متضاد ها، نیز تا بحال غالبا از منظری فلسفی توسط محققان خارجی همچون هری کوپر، ایو آلن بویز و ایچی توساکی در ارتباط با فلسفه هگل بررسی شده است.

در حقیقت تعریف عناصر نقاشی شکل آفرینی نو بصورت زوجهای متباین همچون خط افقی در برابر خط عمودی، سه رنگ اصلی در برابر سه بدون رنگ، سطوح بزرگ در برابر سطوح کوچک (Veen, 2017b: 6) ریشه در رویکرد دوالیستی (دیدگاه دوگانه محور) موندریان به همه پدیده ها اعم از فیزیکی و متافیزیکی دارد. قانون تضاد دوگانه در نقاشی های شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) نیز مشهود است. در حالیکه تضاد بین خطوط ضخیم افقی و عمودی کاملا عیان است، هر کدام از رنگهای اصلی نیز در تباین با بدون رنگها قرار دارند. علاوه بر این، پلانها از لحاظ اندازه و نسبت نیز (رابطه) در تضاد دوگانه نسبت بهم قرار دارند.

لازم به ذکر است که دیدگاه دوالیستی موندریان ریشه در قانون دیالکتیک هگل دارد. اگرچه موندریان کتب فلسفی هگل را بطور مستقیم مطالعه نکرده بود، ولی پس از ۱۹۱۴ در هلند از طریق سخنرانیها و نوشته های فیلسوفانی همچون جرارد بولند[5] و شون مائکرز با فلسفه هگل آشنا شد (Veen, 2017a: 19). یکی از مهمترین نظریاتی که موندریان از بولند برگرفت این بود که

1 Evolution
2 Equal manifestation
3 Equivalent duality
۴– لازم به ذکر است که موندریان در مواردی در نوشته هایش دو واژه تعادل و وحدت را بصورت هم معنی بکار برده است. اگرچه باید در نظر داشت که وحدت محصول خلقی تعادل (هارمونی) در نقاشی است.
5 Gerardus Johannes Petrus Josephus Bolland (1854-1922)

هر چیزی در این جهان در دیالوگ و رابطه با ضدش تعریف و تبیین می شود. او همچنین به این نتیجه رسید که زیبایی و تعادل عام در نقاشی شکل آفرینی نو محصول رابطه و برهمکنش دو سویه اضداد (عناصر سازنده تصویری) بر هم و خنثی سازی دوگانگی آنها به یک کلیت واحد است.

موندریان در مقالاتش به دفعات بر لزوم تضاد دوگانه بین عناصر نقاشی و در ترکیب بندی تاکید کرده و آن را پیش نیازی برای ایجاد رابطه بصری بین عناصر نقاشی و حصول وحدت و تعادل در نقاشی شکل آفرینی نو دانسته است: "برای درک مفهوم وحدت، ما نیاز به شناخت دوگانگی در همه *[ابعاد]* زندگی داریم. *[...]* تنها با نگرشی دوگانه محور نسبت به زندگی قادریم به چگونگی حصول وحدت و یگانگی (تعادل) پی ببریم" (Mondrian, 1917: 58). و در مقاله ای دیگر می خوانیم: "بیان جهانشمول و عام عناصر نقاشی بدون تعادل (وحدت) ناب غیر قابل درک است، و *[همانطور که]* درک تعادل بدون وجود دوگانگی میسر نیست. دوگانگی رابطه را بیان می کند" (Mondrian, 1919-1920: 114). در حقیقت اصل دوگانگی مخالف و مفهوم رابطه لازم و ملزوم یکدیگرند. بطوریکه یکی بدون دیگری امکان پذیر نمی باشد. بنابراین، می بینیم که اصل دوگانگی بین متضادها یکی از ارکان نظریه نقاشی شکل آفرینی نو است که از ملزومات ایجاد «رابطه» و حصول وحدت (یگانگی) و «تعادل» می باشد.

۱۱- اصول چهارم و پنجم: روش و ملزومات حصول و نمایش تعادل (هارمونی)

اصول چهارم و پنجم در باب ملزومات حصول و بیان «تعادل» که یکی از بنیادی ترین مفاهیم نقاشی شکل آفرینی نو است، می باشند. در اصل چهارم، موندریان بیان تعادل را منوط به وجود تضاد دوگانه و زاویه قائم بین خطوط افقی و عمودی می داند. در اصول چهارم و پنجم، او همچنین شرط حصول و دستیابی به تعادل را رابطه موقعیت بین خطوط و روابط اندازه و تناسبی پلانها تبیین کرده است. موندریان در نوشته هایش واژه تعادل را جایگزینی بهتر برای کلمه هارمونی در نقاشی می انگاشت. او تعادل را یک «هارمونی جدید»[1] معرفی کرده که با تعریف هارمونی در نقاشی طبیعت گرا کاملا متفاوت است. او از هارمونی که در نقاشی بازنمایانگر بر پایه تکرار و تقارن عناصر نقاشی حاصل می شود به عنوان «هارمونی قدیم»[2] یاد کرده است. در این خصوص، او هارمونی قدیم را از تعادل (هارمونی جدید) اینگونه متمایز کرده است:

> این هارمونیِ هنر جدید *[تعادل]* بطور کلی از هارمونی طبیعی متفاوت است. ما در نقاشی شکل آفرینی نو، ترجیح می دهیم که از واژه رابطه معادل[3] استفاده کنیم تا کلمه «هارمونی». با این حال، واژه «معادل» نباید به معنی متقارن تلقی شود. رابطه معادل به شکلی نو توسط متضاد ها، بوسیله متضاد های خنثی کننده، بیان می شود که به معنای هماهنگ در معنای قدیم خود نیستند (Mondrian, 1920: 145).

در حقیقت موندریان تعادل (هارمونی جدید) را بیان و نمایش عام و جهانشمول روابط بین عناصر نقاشی می دانست. از منظر او، تضاد بین عناصر در نقاشی بازنمایانگر بصورت نامتعادل و غیر دقیق به نمایش درآمده و بیان می شود. او معتقد بود تا زمانیکه بیان و نمایش فرم شکل نما (ظاهر بیرونی) غالب باشد، روابط دقیق (تضاد دوگانه مشخص و متمایز) بصورت جهانشمول و عام بین عناصر نقاشی قابل بیان نیستند. او پیش شرط بیان هارمونی جدید (تعادل) جهانشمول و مطلق را نمایش روابط نقاشی بین متضاد های متباین (عناصر بغایت منتزع شده نقاشی که بصورت زوج های متضاد دوگانه تعریف شده اند) می دانست (Mondrian, 1917: 31-32). از تحلیل نوشته های موندریان در این دوره در می یابیم که برای حصول تعادل عام و جهانی، روابط در نقاشی باید دارای دو خصوصیت باشند. اولا روابط باید بطور دقیق و مشخص (در ورای حجاب ظاهری فرمهای طبیعی گرایانه) در نقاشی ابراز شوند. دوما، روابط باید بصورت «متعادل شده»[4] (در موازنه بین دوگانه های متضاد) بیان شوند.

موندریان در مقالاتش در این دوره همچنین در مورد مفهوم «رابطه» بین متضادها به تفصیل مطالبی را ارائه کرده که به درک اصل چهارم و پنجم که حول محور مفاهیم تعادل (هارمونی) و ریتم هستند، کمک زیادی می کند. در وهله اول، او، هم راستا با تعریف همه مفاهیم بعنوان ازواج متضاد، روابط بین عناصر نقاشی را نیز به دو نوع تقسیم کرده است. در نوشته هایش او به دفعات رابطه موقعیت بین خطوط افقی و عمودی را رابطه ای تغییر ناپذیر،[5] مطلق و اصلی؛ و رابطه اندازه و تناسب[6] بین پلانها و رابطه بین رنگها[7] و بدون رنگها را روابطی تغییر پذیر[8] و نسبی تعریف کرده است. ملهم از آموزه های تئوزوفیکی، موندریان بر این امر واقف بود که رابطه خطوط مستقیم در زاویه عمود یک رابطه بسیار کهن و آغازین (خاستگاهی) بوده و به عنوان دقیقترین و مطلق ترین

---

1 New harmony
2 Old harmony
3 Equivalent relationship
4 Equilibrated relationship
5 Immutable in English - onveranderlijke verhouding in Dutch
6 Relationship of dimension and proportion
7 Relationship of color
8 Mutable or changeable in English - veranderlijke verhouding in Dutch

رابطه ها در جهان هستی است. در این خصوص، او در مقالاتش از رابطه بین خطوط عمودی و افقی به عنوان یک رابطه باستانی یاد کرده است (Mondrian, 1919-1920: 90).

موندریان رابطه موقعیت (مکانی) بین خطوط افقی و عمودی را اصلی ترین، ناب ترین و متعادل ترین – تضاد دوگانه شاخص یا متمایز[1] – نوع رابطه یاد کرده است، چرا که روابط اندازه و تناسب بین پلانها (سطوح تخت چهار گوش) وابسته و تابع رابطه موقعیت فی مابین خطوطند (Mondrian, 1917: 30; Mondrian, 1919-1920: 85). به عقیده او، قطعیت و مطلق بودن رابطه موقعیت خطوط عامل اصلی برای حصول تعادلی ایستا، آنچه او در این دوره *repose* یا *rest* از آن یاد کرده، و پایدار سازی روابط نسبی و متغیر بین اندازه و تناسب پلانهاست. در نقاشیهای شکل آفرینی نو (برای مثال نگاه کنید به تصاویر ۱ و ۲) تاکید ویژه موندریان بر روی ضخامت و رنگ اشباع شده سیاه خطوط که بر دیگرعناصر ترکیب بندی غالبند، خود مبیّن اهمیت بنیادین رابطه موقعیت خطوط در حصول تعادل است. در نتیجه اینگونه استنتاج می شود که تعادل در نقاشی های شکل آفرینی نو حاصل به موازنه رسیدن دو نوع رابطه مطلق و نسبی است. او شرط بیان تعادل را، همانطور که از تحلیل اصول چهارم و پنجم نیز دریافتیم، تعامل هر دو نوع رابطه مذکورتبیین کرده است: "رابطه مکانی *[خطوط]* به تنهایی و بدون روابط متعادل شده اندازه *[بین* پلانها*]* قادر به بیان تعادل نیست" (Mondrian, 1919-1920: 85).

موندریان همچنین در نوشته های خود در باب مفهوم خنثی سازی متضاد های دوگانه که در اصل پنجم نیز یطور موجز به آن اشاره شده، توضیحاتی تکمیلی ارائه کرده است. در این خصوص، او عناصر سازنده تصویری نقاشی شکل آفرینی نو را عناصری «خود–تخریبی مخالف»[2] نامیده است (Mondrian, 1923a: 173-174). به سخن دیگر او فرآیند حصول تعادل را به خاصیت ذاتی متضاد های مخالف (عناصر نقاشی در تضاد) در زایل کردن دو طرف تضاد نسبت می دهد. منظور موندریان از خود–تخریبی دوگانه های مخالف، همانطور که در بسیاری از موارد در نوشته هایش نیز اشاره کرده، خنثی سازی دوگانگی و تبدیل آن به یگانگی است. به عقیده مارتین جیمز، موندریان مفهوم خنثی سازی تضاد بین دوگانه های مخالف را از فلسفه هگل به عاریت گرفت (James, 1986: 18). هگل در قانون دیالکتیک خود محصول ترکیب و استحاله دو متضاد «تز» و «آنتی تز» را کلیت و ماهیتی جدید بنام «سنتز» معرفی کرده است. در این خصوص، نقل قولی کوتاه از هگل که موندریان در رابطه با اصل متضاد های مخالف خود به آن اشاره کرده، قابل تامل است: "بطور کلی متضاد ها، در دقیقترین معنی خود، هیچ ثبات و پایداری بخودی خود و همچنین در طرف مقابل تضاد ندارند. در مقابل، آنها بوسیله مخالفت متقابل (تضاد دو طرفه) زایل می شوند" (As cited in Mondrian, 1917: 48).لازم به ذکر است که مفهوم تعادل به معنی زایل شدن و نیستی دو طرف تضاد نیست. در واقع، ملهم از قانون دیالکتیک هگل، موندریان یگانگی بین اجزای عناصر نقاشی اش را نتیجه برهمکنش و اضمحلال تضاد دوگانه و مبدل شدن دوگانگی عناصر در کلیتی واحد (یگانگی عام و جهانشمول) می دانست (Mondrian, 1922: 162; Mondrian, 1923a: 173-174).

۱۲- اصول پنجم و ششم: روش و پیش شرط های لازم برای بیان ریتم

موندریان در اصل پنجم به چگونگی حصول ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو اشاره کرده است. او ریتم را محصول رابطه نسبی تناسب بین پلانهای رنگی و بدون رنگی تعریف می کند. در اصل ششم نیز او پیش شرط مهمی را برای حصول و بیان ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو بیان کرده است. اگرچه در اصل ششم ارجاعی به مفهوم ریتم و تعادل نشده، ولی موندریان در دیگر مقالاتی که پیش از تدوین اصول نقاشی شکل آفرینی نو نگاشته، تکرار و تقارن را در ارتباط با این مفاهیم بکار برده است. شایان ذکر است که در سالهای گذشته تنها در موارد معدودی مفهوم ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو توسط محققان واکاوی شده است. در این خصوص، محققانی همچون هری کوپر و ایچی توساکی این مفهوم را از دیدگاهی فلسفی در ارتباط با فلسفه هگل و ویتگنشتاین بررسی کرده اند. مضاف بر این، محققان مفهوم ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو را غالبا در ارتباط با نقاشی های متاخر موندریان و در ارتباط با ریتم موسیقی جز مورد کاوش قرار داده اند.

موندریان در مقالاتش در این دوره، ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو را از مفهوم ریتم در نقاشی بازنمایانگر تفکیک کرده است. در این خصوص، او دو نوع ریتم را تبیین می کند: ریتم طبیعی[3] و ریتم درونی یا درونی شده[4]. ریتم شدن مداوم بوسیله روابط موقعیت و اندازه حاصل می شود، هیچ ارتباطی با تکرار *[عناصر نقاشی]* که مشخصه *[بیان]* خاص و فردی است، ندارد؛ ریتم دیگر یک توالی *[از عناصر نقاشی]* نیست، بلکه در وحدت عناصر نقاشی تجلی می یابد (Mondrian, 1917: 40).

بنابراین، می بینیم که ریتم در نقاشی شکل آفرینی نو وابسته به قواعد سنتی هارمونی قدیم (تقارن و تکرار) نبوده و در ارتباط با تعادل (هارمونی جدید) و از طریق روابط منتزع شده، درونی شده، بین عناصرسازنده تصویری حاصل می شود. در نقاشی های

1 Distinct duality
2 Self-annihilating opposition
3 Natural rhythm
4 *Inward rhythm or interiorized rhythm*

شکل آفرینی نو (تصاویر ۱ و ۲) نیز می بینیم که خطوط افقی و عمودی نسبت به محور های مرکز بوم، بصورت نامتقارن ترکیب بندی شده اند. در نتیجه تقاطع خطوط بصورت نامقارن، پلانهای رنگی و بدون رنگی نیز نسبت به محور مرکزی تصویر، در وضعیتی نامتقارن نسبت به یکدیگر قرار دارند. مضاف بر این پلانها در اندازه های یکسان نبوده و بصورت همشکل تکرار نشده اند. ریتم در این ترکیب بندیها، حاصل برهمکنش روابط بین اندازه ها و نسبتهای متباین پلانهای رنگی و بدون رنگی است.

در اینجا ذکر این نکته ضروریست که اگرچه موندریان در اصل ششم، و دیگر موارد در نوشته هایش، استفاده از تکرار را برای حصول به هارمونی و ریتم منع کرده است؛ ولی او تکرار عناصر سازنده تصویری را کاملا مجاز شمرده و از آن به عنوان راهکار اصلی اش در خنثی سازی تضاد بین عناصر نقاشی و حصول تعادل و ریتم یاد کرده است. در حقیقت تفسیر جدید موندریان ازمفهوم تکرار؛ کثرت، چند گانگی و جمع گرایی عناصر سازنده تصویری در شکلها، رنگ‌ها و اندازه های ناهمسان است. بنابراین، اینگونه استنباط می شود که، همانطور که موندریان نیز خاطر نشان کرده است، منظور از «تکرار» در اصل ششم، تکرار عناصر نقاشی طبیعت گرا، بازنمایانگر، است و نه عناصر سازنده تصویری نقاشی شکل آفرینی نو:

> ریتم از طریق چندگانگی، تکرار و تکثر، ایجاد می شود. *[...]* تکثر یا تکرار عناصر خاص *[*بازنمایانگر و طبیعی گرایانه*]* منتج به ایجاد ریتم طبیعی می شود، *[*این تکثر*]* تا حدودی هویت متغیر و فردی چیزها *[*فرم، خط و رنگ طبیعی گرایانه*]* را زایل می کند. در حالیکه تکثر و چند گانگی در رابطه بنیادین *[*رابطه موقعیت بین خطوط*]* ریتمی درونی تر *[*عامتر و تجرید یافته تر*]* را ایجاد می کند که در عوض مطلق بودن رابطه اصلی را هم از بین می برد Mondrian (1919-1920: 90-91).

قابل توجه است که تفسیر موندریان از چندگانگی و تکثر به معنی تکرار عناصر مشابه و هم وزن نیست. همانطور که او در اصل دوم نقاشی شکل آفرینی نو نیز اشاره کرده، وحدت، تعادل، از ترکیب بندی عناصر نا همسان و غیر متشابه حاصل می شود. مضاف بر این، ریتم درونی شده ای که موندریان از آن یاد می کند، از طریق تکرار و تکثر «روابط» بین عناصر نقاشی بدست می آید. همانطور که در تصاویر ۱ و ۲ نیز می بینیم، ریتم حاصل برهمکنش و تکرار روابط بین خطوط بلندتر و کوتاهتر، پلانهای بزرگتر و کوچکتر، گستره رنگهای بزرگتر در تقابل با گستره رنگهای کوچکتر و برعکس است.

۱۳- نتیجه گیری

در انتهای این مقاله و با واکاوی شش اصل نقاشی شکل آفرینی نو و مقالاتی که موندریان قبل از نگارش این قواعد نگاشته بود، به درک جامعی از اصول و مفاهیم بنیادین نقاشی شکل آفرینی نو رسیدیم. در این مقاله با انتخاب رویکردی متباین، مطالب و مفاهیم بسیاری که در پژوهشهای گذشته در سایه بررسی نظریات نئوپلاستیسیزم (سبک شکل آفرینی نو) موندریان از منظری تاریخی یا فلسفی از نظر دور مانده بود، تبیین گشتند. نتایج حاصل شده از واکاوی این اصول، به عنوان مکملی بر پژوهشهای پیشین که به چرایی و علل ظهور سبک شکل آفرینی نو پرداخته بودند، به ما در تسهیل خوانش نقاشیهای انتزاعی ناب هندسی موندریان که عاری از هرگونه روایت گری بصری و موضوع قابل شناسایی هستند؛ کمک شایانی کرد. در انتهای این مقاله می توانیم با زبانی تخصصی و بر اساس اصول نقاشی شکل آفرینی نو چرایی لزوم تجرید عناصر نقاشی، پیش نیازهای لازم برای نمایش عام و جهانشمول عناصر سازنده تصویری؛ مفاهیمی همچون «وحدت در تنوع» و «ارزش برابر» به عنوان تعریفی جدید از هم ارزی و معادل بودن عناصرسازنده تصویری (ظهور و تجلی برابر تضاد دوگانه بین عناصر)، و شرط تحقق وحدت بین فرم و فضا؛ قانون بنیادین دوگانگی متضاد در ارتباط با رابطه دو طرفه بین عناصر سازنده تصویری و به عنوان پیش شرط اساسی برای بیان و حصول تعادل در نقاشی شکل آفرینی نو؛ مفهوم «تعادل» (هارمونی جدید) که محصول فرایند خنثی سازی بین روابط و عناصر متباین دوگانه است، انواع روابط (مطلق و نسبی) بین عناصر سازنده تصویری، و پیش شرط های لازم برای بیان و دستیابی به تعادل؛ و در نهایت مفهوم «ریتم درونی شده» (تجرید یافته) و چگونگی و پیش شرطهای لازم برای بیان ریتم (پرهیز از تکرار و قرینه سازی عناصر طبیعی گرایانه و همسان) در نقاشی شکل آفرینی نو را تشریح و توصیف کنیم. در انتها این رویکرد جدید در واکاوی اصول و نقاشیهای شکل آفرینی نو، دریچه جدیدی را برای بررسی آثار موندریان و دیگر نقاشان پیرو این سبک باز خواهد کرد.

منابع

۱. پاکباز، رویین (۱۳۷۹). دایرۀ المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی و هنر گرافیک). تهران: فرهنگ معاصر.

۲. حبیبی دستجرد، رویا؛ سعید خوش نیت (۱۳۹۶). استعاره از آثار نقاشی پیت موندریان و رهیافت به خلاقیت در خلق فضاهای معماری مدرن، کنفرانس بین المللی عمران، معماری و شهرسازی ایران معاصر، تهران، دانشگاه اسوه – تهران – دانشگاه شهید بهشتی، https://www.civilica.com/Paper-CICEAUD01-CICEAUD01_1615.html

۳. رمضان پور، عباس (۱۳۹۷). بررسی رابطه بصری، نقاشی و معماری در دوره مدرن با تأکید بر آثار پیت موندریان، لوکوربوزیه و لوئیس باراگان. پایان نامه کارشناسی ارشد، مؤسسه آموزش عالی فردوس مشهد.

۴. غفاری، الهام (۱۳۸۸). طبیعت و انتزاع در نقاشیهای پیت موندریان. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.

۵. مجتهدی، سارا؛ معتضدیان، فهیمه (۱۳۹۷). تأثیر کمپوزیسیون نقاشی های موندریان بر معماری خانه شرودر. ششمین کنگره علمی پژوهشی توسعه و ترویج علوم معماری و شهرسازی ایران-https://www.civilica.com/Paper . UMCONF06-UMCONF06_050.html

۶. نوروزی طلب، 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

7. Barasch, M. (1998). Theories of art: 2. From impressionism to Kandinsky. New York and London: New York University Press.
8. Blotkamp, C. (1994). Mondrian: The art of destruction. London, England: Reaktion Books Ltd Rathbonc Place. New York: Abrams.
9. 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.
10. Champa, K. S. (1985). Mondrian studies. Chicago and London: University of Chicago Press.
11. Chandler, A. (1972). The Aesthetics of Piet Mondrian. San Francisco: California State University.
12. 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.
13. Cooper, H. (1998). Mondrian, Hegel, Boogie. October, 84, 119-142. doi:10.2307/779211
14. Deicher, S. (1999). Piet Mondrian, 1872-1944: structures in space. Koln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, and Tokyo: Taschen.
15. Edwards, S. and Wood, P. (2004). Art of the avant-gardes. New Haven: Yale University Press in association with the Open University.
16. Fauchereau, S. (1994). Mondrian and the Neo-Plasticist utopia. London: Rizzoli Academy Editions.
17. Golding, J. (2000). Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still. London: Thames & Hudson.
18. Harrison, C., & Wood, P. (Eds.). (1992). Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas (Vol. 3). Oxford: Blackwell.
19. Holdren, T. (2016). A Re-Application of Neo-Plasticism: De Stijl Architecture in a Contemporary Context. Retrived from https://surface.syr.edu/architecture_tpreps/334
20. 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.
21. James, M. S. (1986). Piet Mondrian: Art and theory to 1917. In H. Holtzman, & M. S. James (Eds. and trans.), The New Art-The new life: The collected writings of Piet Mondrian. (pp. 11-19). London: Thames and Hudson.
22. Kruger, R. (2007). Unity in Diversity: Art as the Temporal Reflection of the Universal. International Journal of Diversity in Organisations, Communities & Nations, 7(5).
23. Milner, J. (1992). Mondrian. London: Phaidon.

24. 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.
25. _____. (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.
26. _____. (1920). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 132-147). London: Thames and Hudson.
27. _____. (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 Piet Mondrian (pp. 148-155). London: Thames and Hudson.
28. _____. (1922). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Neo-Plasticism: Its Realization in Music and in Future Theater. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 156-163). London: Thames and Hudson.
29. _____. (1923a). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Is Painting Inferior to Architecture? In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 173-174). London: Thames and Hudson.
30. _____. (1923b). Part I: The De Stijl Years: 1917-24: Neo-Plasticism. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 175-177). London: Thames and Hudson.
31. _____. (1925). Part II: After De Stijl 1924-38: The Neo-Plastic Architecture of the Future. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 196-197). London: Thames and Hudson.
32. _____. (1926). Part II: After De Stijl 1924-38: General Principles of Neo-Plasticism. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian (pp. 213-215). London: Thames and Hudson.
33. Sawalich, W. A. (2001). The photographic application of Piet Mondrian's neo-plastic
34. principles. Santa Barbara, California. Retrieved from https://william-sawalich-8xo6.squarespace.com/s/Thesis.pdf
35. Seuphor, M. (1956). Piet Mondrian: life and work. New York: HN Abrams.
36. 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
37. Tosaki, E. (2017). Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm: Phenomenology, Wittgenstein, and Eastern Thought (Vol. 23). Springer. doi: 10.1007/978-94-024-1198-0
38. Veen, L. A. (2011). Het geschreven werk van Piet Mondriaan: voorstel tot een editie (Doctoral dissertation, Utrecht University). Retrieved from https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/204683
39. Veen, L. A. (2017a). Piet Mondrian: The Complete Writings: Essays and Notes in Original Versions. Leiden, Netherlands: Primavera Pers.
40. 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