نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱

انطباق تحولات نظری پیت موندریان با عناصر نقاشی نئوپلاستیک طی بازه زمانی ۱۹۲۷ تا ۱۹۴۴

علی فلاح‌زاده[1*]، زهرا رهبرنیا[2]

[1] پژوهشگر پسادکترای پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[2] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۳)

چکیده

علی‌رغم نقش کلیدی پیت موندریان (۱۹۴۴-۱۸۷۲) در تحقق کامل اهداف نقاشی انتزاعی، در تحقیقات گذشته کم‌تر به اصول مطرح‌شده نقاشی نئوپلاستیک اشاره شده است. به‌منظور رفع این خلأ، مقالهٔ حاضر بر آن است تا یافته‌های تحقیقی جامع بر تحولات نظری موندریان نسبت به عناصر نقاشی نئوپلاستیک در بازهٔ زمانی ۱۹۲۷ تا ۱۹۴۴ ارائه کند. این مقاله در پی بررسی درستی این فرضیه است که تحلیل تطبیقی نقاشی‌ها و نوشته‌های موندریان به موازات هم مخاطب را به درک بهتری نسبت به چرایی تحولات بصری در ظاهر نقاشی‌های نئوپلاستیک می‌رساند. به‌منظور اعتبارسنجی فرضیه مذکور، از یک‌سو نقاشی‌های نئوپلاستیک در دوره‌های مختلف بر پایه رویکردی فرمالیستی مورد تحلیل بصری قرار گرفته، و از سوی دیگر نوشته‌های نظری موندریان براساس روش بینامتنی مورد واکاوی قرار گرفته تا تغییرات دیدگاه‌های نظری او نسبت به خصوصیات و نقش عناصر نقاشی نئوپلاستیک در دوره‌های مختلف تبیین و مشخص گردند. نتایج این بررسی‌ها نشان می‌دهد، دیدگاه‌های موندریان در دوره میانی (۱۹۳۱-۱۹۲۷) و بالأخص دوره متأخر (۱۹۴۴-۱۹۳۲) که تغییرات قابل توجهی در ظاهر نقاشی‌های نئوپلاستیک او ایجاد شده، نسبت به‌نظرات او پیش از ۱۹۲۶، به‌ویژه نسبت به اصل اول نئوپلاستیسیزم، دستخوش تغییرات زیادی شده است.

واژه‌های کلیدی
پیت موندریان، اصول نئوپلاستیسیزم، نقاشی نئوپلاستیک، عناصر نقاشی، نقاشی انتزاعی ناب.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۰۲۲۰۶۱۲۷۸، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۳۵۸۰۱، E-mail: a.fallahzade@alzahra.ac.ir.

مقدمه

پیت موندریان هنرمند هلندی (۱۹۴۴-۱۸۷۲) به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نقاشان دورهٔ مدرنیسم در نیمهٔ اول قرن بیستم شناخته می‌شود. بخش زیادی از شهرت موندریان مربوط به سبک نقاشی انتزاعی نابِ هندسی (نئوپلاستیسیزم) است که در اواخر دههٔ دوم قرن بیستم متبلور گشت. موندریان نه‌تنها یک نقاش پرکار و صاحب سبک، بلکه نویسندهٔ نظریات هنری-فلسفی‌اش نیز بود. او طی سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۴۴ نظریات هنری‌اش را در ارتباط با هنر، جامعه، فرهنگ و زندگی به رشتهٔ تحریر درآورد. این نظریات متأثر از مجموعه‌ای از عقاید مختلف هنری و فلسفی (به‌ویژه منبعث از عقاید تئوزوفیکی، افلاطونی، هگلی، و نظریات گروه هنری د استایل) هستند. موندریان آنها را در بیش از یک‌صد مقاله، نوشته‌های کوتاه، مصاحبه و کاتالوگ نمایشگاه مکتوب کرده است(Veen, 2017, 1). اغلب محققان بر این باورند که موندریان ایده‌ها و نظریاتش را ابتدا بر روی بوم تجربه کرده و ماحصل آزمون‌وخطاهایش را با اندک زمانی فاصله نوشته است.[۱] موندریان خود به تقدم تجربه بر روی بوم بر نگارش نظریاتش اشاره کرده است: «این برای یک هنرمند منطقی است که پس از خلق یک هنر جدید، نسبت به آن [نظریات هنری جدید] آگاهی پیدا کند»[۲] (Mondrian, 1917, 40). این امر اهمیت نوشته‌های موندریان را، علی‌رغم پیچیدگی ساختار نوشته‌هایش، بیشتر آشکار می‌کند. همان‌طور که بسیاری از محققان (هم‌چون کارل بلوتکمپ)[۳] و شارحان متون موندریان (به‌ویژه میشل سوفور)[۴] اذعان کرده‌اند، موندریان نقاشی صاحب سبک بود و نقاشی‌هایش در نهایت سادگی و صراحت با تکیه بر تجریدی‌ترین عناصر نقاشی خلق شده‌اند. اما در تقابل با این سادگی در سبک هنری، سبک نگارش موندریان غامض، نامنسجم، مملو از صفات و کلمات ترکیبی نامأنوسی است که بسیاری از آنها را برای بیان عقاید پیچیدهٔ هنری-فلسفی در نوشته‌های مبدعانهٔ خود به‌کار برده است. با وجود پیچیدگی‌های ساختاری نوشته‌های موندریان، این متون حاوی مطالب بسیار سودمندی در ارتباط با اصول نقاشی نئوپلاستیک هستند. علاوه بر این، رابطهٔ نزدیکی میان تحولات بصری نقاشی‌های نئوپلاستیک و نوشته‌های نظری موندریان وجود دارد، که محققانی هم‌چون ترلفال نیز به این امر اشاره کرده‌اند (Threlfall, 1978, 62). علی‌رغم نقش کلیدی موندریان به‌عنوان نقاشی صاحب سبک و نظریه‌پردازی برجسته که نقاشی انتزاعی را به درجهٔ اعلای خلوص از لحاظ موضوع و فرم رساند، تحولات نظری او نسبت به اصول نقاشی نئوپلاستیک مورد واکاوی قرار نگرفته‌اند. در تحقیقات پیشین، یا نقاشی‌های نئوپلاستیک بدون در نظرگرفتن نوشته‌های نظری او مورد تحلیل بصری قرار گرفته‌اند و یا نوشته‌های موندریان در قالب مضامین فلسفی و معنویت‌گرا (به‌ویژه تئوزوفی و هگل) یا مرتبط با عقاید هنری و فلسفی جنبش د استایل[۵]تبیین شده‌اند. در نتیجه خلأ پژوهشی جامع که دربرگیرندهٔ دیدگاه‌های موندریان پیرامون نقاشی و نوشته‌های نظری در ارتباط با سبک نئوپلاستیسیزم او باشد، به نحو چشمگیری احساس می‌شود. به همین جهت، این پژوهش بر آن است تا پاسخی شفاف برای چرایی تغییرات بصری در ظاهر نقاشی‌های نئوپلاستیک در دو دوره میانی (۱۹۳۱-۱۹۲۷) و متأخر (۱۹۴۴-۱۹۳۲) بیابد. بدین منظور نظریات موندریان پس از ۱۹۲۷ در مورد عناصر نقاشی نئوپلاستیک با عقاید او طی سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶ - و به‌ویژه عطف به اصل اول نئوپلاستیسیزم که در سال ۱۹۲۶ منتشر شده است - مقایسه و تحلیل می‌شوند.

روش پژوهش

داده‌های پژوهش حاضر با روش تلفیقی از منابع کتابخانه‌ای و نمونه‌های تصویری (هشت تصویر از نقاشی‌های نئوپلاستیک پیت موندریان) جمع‌آوری شده است. روش پژوهش، ترکیبی از روش بینامتنی[۶] برای واکاوی نوشته‌های نظری موندریان و روش تحلیل بصری نقاشی‌های نئوپلاستیک بر پایهٔ رویکردی فرمالیستی و مرتبط با بررسی خصوصیات عناصر نقاشی می‌باشد. مقالهٔ حاضر نوشته‌های نظری موندریان و تحلیل بصری فرمالیستی نقاشی‌های نئوپلاستیک او را در دو دورهٔ میانی ۱۹۲۷-۱۹۳۱ و دوره متأخر ۱۹۳۲-۱۹۴۴ مورد بررسی قرار می‌دهد. این تحقیق به‌منظور تسهیل در درک تغییرات نظرات موندریان نسبت به عناصر سازندهٔ تصویر آثار وی انجام گرفته است. نظریات موندریان پس از ۱۹۲۷ در مورد عناصر نقاشی نئوپلاستیک با عقاید او طی سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶ مقایسه و تحلیل می‌شوند.

پیشینهٔ پژوهش

شاید یکی از دلایلی که نوشته‌های موندریان در رابطه با اصول نقاشی نئوپلاستیک در حدی مناسب مورد تفحص قرار نگرفته است، پیچیدگی ساختاری و سبک غامض نگارش این نقاش هلندی باشد. در تحقیقات پیشین، پژوهشگرانی هم‌چون کرمیت چامپا، آیو آلن بویز، کارل بلوتکمپ، سرژ فووشرو، کارمین، هنس جفه، جان میلنر و سوزان دکر[۷]، این نقاش را موضوع کار خود قرار داده‌اند. در مطالعات این پژوهشگران، نقاشی‌های نئوپلاستیک منفک از نوشته‌های موندریان مورد واکاوی قرار گرفته است. از سوی دیگر، در مطالعات محققانی هم‌چون مارک چیتام، جان گلدینگ، آرتور چندلر، تیم ترلفال، ایچی توساکی و هری کوپر[۸] خلأ بررسی نقاشی‌ها و ارتباط‌شان با موضوعات فلسفی، اجتماعی، اخلاقی و آرمان‌گرایانه احساس می‌شود. نمودار (۱) خلأ موجود در تحلیل هم‌زمان نقاشی‌ها و نوشته‌های نظری موندریان را در ارتباط با اصول نئوپلاستیسیزم نشان می‌دهد.

در حقیقت در اغلب موارد محققان بر عوامل خارجی و محیطی، هم‌چون تأثیرات عقاید تئوزوفیست‌ها[۹]، فلسفهٔ هگل و افلاطون و عقاید آرمان‌گرایانهٔ جنبش د استایل تأکید داشته‌اند. در تحقیقات متمرکز بر نقاشی‌ها، محققان با رویکردی زمینه‌ای[۱۰] و با دیدگاهی فرمالیستی (غالباً با اتکا به فرمالیسم گرینبرگی که نقاشی مدرنیستی را بر اساس مؤلفه‌های سطح‌گرایی و انتزاع از موضوع تعریف می‌کند) به تحلیل تغییرات بصری نقاشی‌های نئوپلاستیک پرداخته‌اند. در این خصوص، مقاله اخیر لوییس وین[۱۱] در سال ۲۰۱۷ قابل توجه است. مقاله‌ای که در آن نگارنده اصول شش‌گانهٔ نئوپلاستیسیزم را از فرانسوی به انگلیسی ترجمه کرده و شرحی اجمالی بر مفاهیم کلیدی و ریشه‌های فلسفهٔ هنری

نئوپلاستیسیزم ارائه کرده است. با این وجود، در مقالهٔ لوییس وین نیز نقاشی‌های نئوپلاستیک به موازات نوشته‌های موندریان در ارتباط با اصول نئوپلاستیسیزم بررسی نشده است. او تنها به‌طور بسیار موجز به مطابقت شش اصل نقاشی نئوپلاستیک با دو نقاشی موندریان در سال ۱۹۲۷ اشاره می‌کند. محققان ایرانی، هم‌چون حبیبی دستجرد و خوش‌نیت (۱۳۹۶)، مجتهدی و معتضدیان (۱۳۹۷)، نوروزی‌طلب، مقبلی و جودت (۱۳۹۳) و عباس رمضان‌پور (۱۳۹۶) نیز عمدتاً به بررسی تأثیرات سبک د استایل و نئوپلاستیسیزم بر معماری مدرن پرداخته‌اند. در حالی که الهام غفاری (۱۳۸۸) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود به بررسی عوامل مؤثر در تغییر سبک طبیعت‌گرای موندریان به سبک نئوپلاستیسیزم با رویکردی متفاوت پرداخته است. در این میان، پژوهش فلاح‌زاده (۱۳۹۹) پیرامون تشریح شش اصل نقاشی نئوپلاستیک در آشنایی مخاطبان با اصول سبک نئوپلاستیسیزم اهمیت زیادی داشته است. تحقیقات پیشین، کمک شایانی به درک چیستی دیدگاه انتزاعی ناب موندریان کرده است؛ دیدگاهی که در راستای به نمایش‌گذاشتن قوانین تغییرناپذیر جهان هستی (تعادل و وحدت بین اضداد) در جهت عیان‌ساختن حقیقت و زیبایی مطلق و جهانی بوده است. ولی این تحقیقات کمک چندانی به درک قوانین ترکیب‌بندی و مهم‌تر از آن تغییرات دیدگاه موندریان در دوره‌های مختلف کاری او نسبت به این قوانین نکرده است. بنابراین تحقیق حاضر، بر آن است تا حد امکان به رفع این خلأ بپردازد.

سؤالات و فرضیات پژوهش

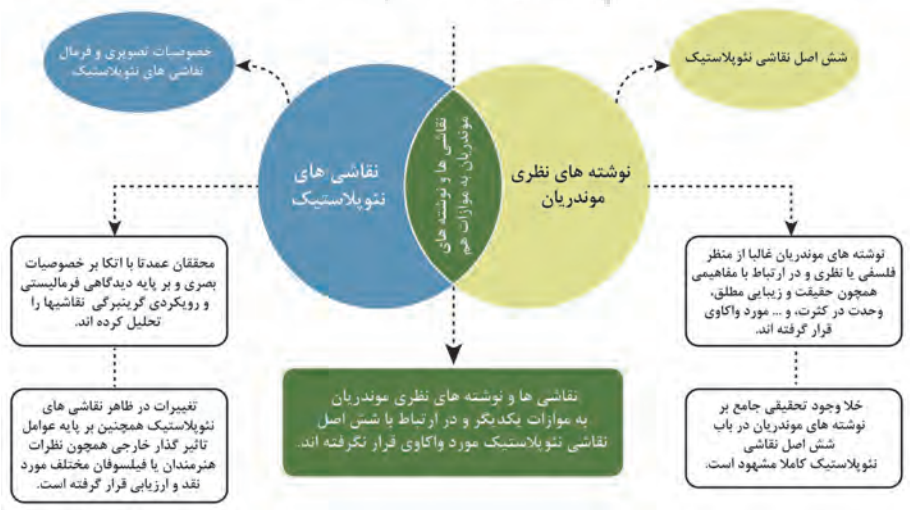
این مقاله درصدد واکاوی اعتبار و صحت این فرضیه است که بررسی تطبیقی نقاشی‌های نئوپلاستیک موندریان به موازات نوشته‌های نظری او در ارتباط با اصول نئوپلاستیسیزم مخاطب را به درک عمیق‌تری نسبت به چرایی تغییرات نقاشی نئوپلاستیک نائل می‌کند؛ تغییراتی هم‌چون دوبل‌شدن و کثرت خطوط در دوره‌های مختلف، به‌ویژه پس از ۱۹۳۲، که در ترکیب‌بندی‌های دوره متأخر ظاهر شدند. در حقیقت این مقاله درصدد راستی آزمایی این فرضیه است که ارتباط نزدیکی بین تحولات سبک‌گرایانه موندریان (تغییرات در ظاهر نقاشی‌های نئوپلاستیک) و نوشته‌های نظری او در دوره‌های مختلف هنر نئوپلاستیک وجود دارد.

در پژوهش‌های پیشین این تغییرات در نقاشی‌های متأخر نئوپلاستیک تنها از منظر بصری و فرمالیسم گرینبرگی تحلیل شده‌اند و تحولات نظری موندریان نسبت به اصول نقاشی نئوپلاستیک که در سال۱۹۲۶ در قالب شش اصل بیان داشته، از نظر دور مانده‌اند. بنابراین این پژوهش بر آن است تا پاسخی شفاف برای چرایی تغییرات بصری در ظاهر نقاشی‌های نئوپلاستیک در دوره متأخر (به‌ویژه پس از ۱۹۳۲) بیابد. به‌منظور بررسی صحت‌وسقم فرضیه پیشنهادشده، در این مقاله نقاشی‌های نئوپلاستیک و نوشته‌های نظری موندریان در دو دورهٔ مختلف در ارتباط با خصوصیات و نقش عناصر نقاشی نئوپلاستیک مورد بررسی قرار می‌گیرند. دورهٔ اول مربوط به سال‌های۱۹۲۷ تا۱۹۳۱ و قبل از ظهور تغییرات مشهود در ظاهر نقاشی‌های نئوپلاستیک است (تصاویر ۲ تا ۵). دورهٔ دوم مورد بررسی پس از سال ۱۹۳۲و زمانی است که موندریان به شکلی انقلابی و متهورانه‌ای دست به تغییرات بنیادی در استفاده از عناصر سازندهٔ تصویری (به‌ویژه در خط و رنگ) زد. جمع‌گرایی خطوط و در مواردی عدم التزام به تعیین رنگ‌ها و بدون رنگ‌ها[۱۲] توسط خطوط از ویژگی‌های این دوره است (تصاویر ۶، ۷ و ۸). با توجه به تقدم ظهور نقاشی‌ها به نگارش اصول نظری نئوپلاستیسیزم، ابتدا نقاشی‌های نئوپلاستیک در یک دوره خاص مورد تحلیل بصری قرار گرفته و در مرحله بعد نوشته‌های نظری موندریان در آن دوره مورد واکاوی قرار خواهند گرفت.

هدف پژوهش

همان‌طور که گفته شد، سبک نئوپلاستیسیزم در گسترش و تکامل هنر مدرن نقش کلیدی و مهمی داشته است. لذا با توجه‌به پیچیدگی‌های حاضر در ارزیابی نقاشی‌های بسیار تجریدی‌نئوپلاستیک و در غیاب یک چارچوب نظری متقن، این پژوهش بر آن است که چرایی تغییرات در ظاهر آثار دوره‌های میانی و متأخر نئوپلاستیک (۱۹۴۱-۱۹۲۷) با اتکا به واکاوی نوشته‌های موندریان در ارتباط با عناصر نقاشی را ارزیابی و تحلیل کند. در حقیقت در این تحقیق تغییرات موجود در این آثار با نقاشی‌های دورهٔ اولیه ارزیابی می‌شود و با اتکا بر مکتوبات موندریان در ارتباط با عناصر نقاشی نئوپلاستیک تحلیل می‌شوند.

نمودار ۱- خلأ موجود در تحقیقات پیشین در ارتباط با تحلیل نقاشی‌های نئوپلاستیک پیت موندریان.



انتخاب داده‌های بصری و نظری پژوهش

در پژوهش حاضر، نمونه‌های بصری یعنی تصاویر نقاشی‌های نئوپلاستیک موندریان از شاخص‌ترین نمونه‌های آثار نئوپلاستیک انتخاب شده‌اند. تعداد ۸ نقاشی نئوپلاستیک از دوره‌های مختلف کاری موندریان در راستای تحلیل تحولات عناصر نقاشی او انتخاب شده است. سعی بر این بوده که آثار به‌گونه‌ای انتخاب شوند که تمایز میان آن‌ها از لحاظ تغییرات در کاربرد عناصر نقاشی کاملاً مشهود باشد. لازم به ذکر است که دو نقاشی آخر نئوپلاستیک[۱۳] موندریان در زمرهٔ آثار منتخب قرار نگرفته است. چراکه به‌زعم مؤلفین، تحلیل این دو نقاشی نیازمند بحثی جداگانه در قالبی نظری-فلسفی است که از چارچوب این مقاله خارج است. از سوی دیگر، تعدادی از نوشته‌های موندریان برای این تحقیق انتخاب نشده و اولویت با ارتباطِ محتوای منابع با موضوع مقاله حاضر بوده است. به همین جهت برای این مقاله کلیهٔ نوشته‌های موندریان که طی سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۴۴ نوشته شده‌اند، مورد بررسی قرار گرفته و آن دسته از نقل‌قول‌ها که بیشترین قرابت را با بحث مورد نظر داشته‌اند، استفاده شده است.

مبانی نظری پژوهش

این پژوهش عمدتاً بر پایهٔ چارچوب نظری اصول نقاشی نئوپلاستیسیزم بنا شده، دیدگاهی که خود منبعث از رویکرد فرمالیستی و ماهیت‌گرا است. در این خصوص، مضمون نوشته‌های موندریان طی سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۴۴ در رابطه با عناصر نقاشی نئوپلاستیک با آنچه پیش از ۱۹۲۷ نوشته مقایسه می‌شود. به‌خصوص آنچه را که در سال ۱۹۲۶ در مقالهٔ «اصول عمومی نئوپلاستیسیزم»[۱۴] در اصل اول به معرفی عناصر سازندهٔ تصویری پرداخته را تحلیل می‌کند. در واقع، اصل اول نئوپلاستیسیزم، به‌عنوان نقطهٔ عزیمت و تعریفِ شاخص موندریان از عناصر نقاشی نئوپلاستیک، جهت بررسی دیگر نظریات تحول‌یافته‌اش که پس از ۱۹۲۷ ارائه شده‌اند، به‌کار گرفته شده است.

ضرورت پژوهش

نتایج این پژوهش در درجهٔ اول کمک به سزایی به درک چرایی فلسفهٔ هنری موندریان که منبعث از تجارب مختلف هنری در دوران متأخر نئوپلاستیسیزم است، می‌کند. در وهلهٔ دوم، نتایج این پژوهش به نقد، ارزیابی و تأویل نقاشی‌های نئوپلاستیک که عاری از هرگونه مضمون قابل شناسایی هستند، کمک می‌کند. در این خصوص، کارل بلوتکمپ[۱۵] نقاشی‌های به‌غایت تجریدی موندریان که ارجاعی به موضوع یا فرمی بیرونی ندارند و هم‌چنین نوشته‌های دشوار نظری-فلسفی‌اش را از دلایل عدم رغبت پژوهش‌گران در بررسی نقاشی‌های نئوپلاستیک می‌داند (Blotkamp, 1994, 9). در وهلهٔ سوم، با اتکا به یافته‌های این تحقیق، مخاطب قادر است به درک جامع‌تری نسبت به آثار انتزاعی هندسی پیت موندریان و هم‌قطارانش (هم‌چون نقاشان گروه د استایل) دست یابد. مقالهٔ پیش رو، با اتکا به رویکردی نظری-هنری و سبک‌گرایانه به جنبه‌های دیگر زیبایی‌شناسی این‌گونه آثار می‌پردازد، جنبه‌هایی که تاکنون غالباً بر پایهٔ مفاهیم معنویت‌گرا و غامض فلسفی بررسی شده بودند.

عناصر سازنده تصویری نقاشی نئوپلاستیک و اصول نئو-پلاستیسیزم

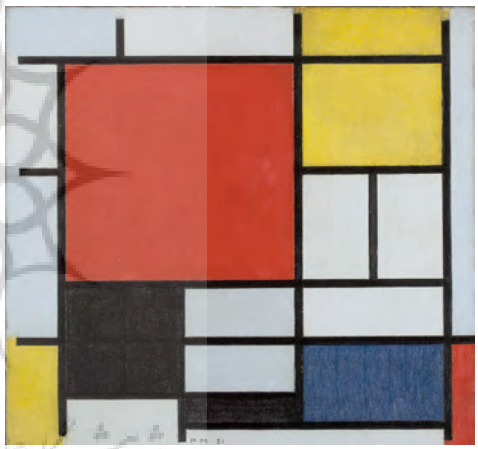
سبک انتزاعی ناب هندسی نئوپلاستیسیزم محصول تجزیه وتحلیل موندریان از نظریات اندیشمندان و هنرمندان مختلف در دو دههٔ اول قرن بیستم بوده که طی مراحل مختلف آزمون‌وخطا بر روی بوم به وجود آمده است.[۱۶] تغییر سبک موندریان از نقاشی بازنمایانگر به سبک انتزاعی ناب هندسی نئوپلاستیسیزم یکی از نمونه‌های شاخص در تاریخ هنر مدرن در قرن بیستم محسوب می‌شود (به‌ویژه از لحاظ روند تجربی و نسبتاً طولانی تکامل تدریجی از نقاشی بازنمایانگر به انتزاع کامل هندسی). به‌طور موجز، نقاشی‌های موندریان همانند بسیاری از هنرمندان معاصرش در هلند تا قبل از سال ۱۹۰۷ در سبک‌های بازنمایانگری هم‌چون امپرسیونیسم هلندی مکتب هاگ، پست امپرسیونیسم و سمبولیسم[۱۷] خلق شده‌اند. او در خلال سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ متأثر از سبک‌های نوظهور مدرنیستی با گرایش به سبک‌هایی هم‌چون لومینیسم هلندی، پوینتیلیسم و فوویسم[۱۸] بوده است (فلاح‌زاده، ۱۳۹۹a، ۵۸).

در همین زمان بود که موندریان تحت تأثیر عقاید معنویت‌گرا و عرفانی اندیشمندان تئوزوفیستی هم‌چون ادوارد شوریز، شون مائکرز، رودولف اشتاینر و به‌ویژه بلاواتسکی دریافت که زیبایی باید تا حد امکان به‌صورت عینی و جهان‌شمول در نقاشی متبلور شود. علاوه بر این، او به این نتیجه رسید که چنین زیبایی عینی و عامی تنها از طریق عیان‌سازی و نمایش قوانین تغییرناپذیر جهان هستی (تعادل و وحدت عام و جهانشمول بین اضداد) بر مخاطب مکشوف خواهد شد. علاوه بر عوامل ذکرشده، آشنایی موندریان با سبک نیمه انتزاعی کوبیسم پس از ۱۹۱۱ تأثیر شگرفی در گذار وی از بازنمایی به انتزاع داشت. موندریان از نظریات و آثار هنرمندان کوبیسم هم‌چون پابلو پیکاسو، ژرژ براک، فرناند لژه، آلبرت گلایزز و جین متزینگر در سال‌های اقامتش در پاریس (۱۹۱۴-۱۹۱۲) تأثیر گرفت. او چگونگی نمایش فرم در فضا را بدون استفاده از قوانین پرسپکتیو، خلاصه‌سازی فرم و مسطح کردن نقاشی (از بین بردن تمایز بین پیش‌زمینه و پس‌زمینه) فراگرفت (فلاح‌زاده، ۱۳۹۹a،۶۱). او در طی اقامت اجباری‌اش در هلند در سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۹ با عقاید گروهی از اندیشمندان هگل‌شناس هم‌چون جرارد بولند، شون مائکرز و هنرمندان جنبش هنری د استایل هم‌چون تئو ون دازبورخ، بارت ون درلک و پیتر اوود آشنا شد. این آشنایی تأثیر بسزایی در وداع کامل وی با هرگونه بازنمایی و بیان خاص[۱۹] و در نهایت پایه‌گذاری مبانی اصلی سبک نئوپلاستیسیزم گذاشت. موندریان متأثر از هنرمندان د استایل، از یک‌سو در نقاشی‌های نئوپلاستیک‌اش الفبای تصویری را به ناب‌ترین عناصر نقاشی (خط، رنگ، شکل، بافت، فضا، ...) منتزع کرد. از سوی دیگر، متأثر از نظریات فیلسوفان هگل‌شناس دریافت که هر چیزی تنها در ارتباط با ضدش وجود دارد. در نتیجه عناصر پالایش‌شدهٔ نقاشی‌هایش را به‌صورت اضداد دوگانه روی بوم به‌کار می‌برد (خط افقی در برابر خط عمودی، رنگ در برابر بدون رنگ، بزرگی در برابر کوچکی راست‌گوشه‌ها و ...). به‌زعم وی، زیباییِ عام[۲۰] که او آن را هم‌پایهٔ حقیقت مطلق هگلی می‌انگاشت، در حجاب اشکال تقلیدشده از طبیعت و موضوعاتی که اشاره به اشیاء در جهان پیرامون دارند، نهفته است (Mondrian, 1917, 32).

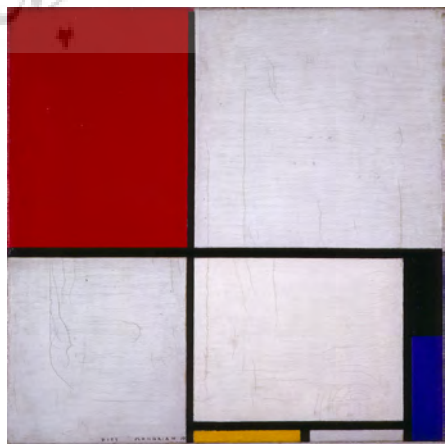
در نتیجه او در نقاشی نئوپلاستیک تمامی ارجاعات بازنمایانگر به طبیعت و موضوعات قابل شناسایی را حذف و عناصر نقاشی‌اش را محدود به ناب‌ترین و بنیادی‌ترین عناصر تصویری کرد. از این پس براساس ترجمه

اخیر لوییس وین در سال ۲۰۱۷، عناصر نقاشی موندریان «عناصر سازنده تصویری»[۲۱] نامیده می‌شود. موندریان در نوشته‌هایش، عناصر نقاشی‌اش را به‌صورت خطوط مستقیم افقی و عمودی، سه رنگ اصلی (زرد، قرمز و آبی) به‌عنوان نسخه منتزع شده از طیف رنگ‌ها در طبیعت، سه بدون رنگ (سفید، خاکستری و سیاه)، به‌عنوان نسخه‌ای دوبُعدی از فضای سه بُعدی و سایه وروشن، و چهارگوش‌های تخت که از تلاقی خطوط افقی و عمودی تشکیل می‌شوند و در حقیقت پلان‌هایی دوبُعدی از فرم سه بُعدی هستند؛ تعریف کرده است. در نتیجه موندریان نقاشی‌هایش را ترکیب‌بندی[۲۲] از راست گوشه‌های رنگی و بدون رنگ نامید که به وسیلهٔ خطوط عمودی و افقی تعیین[۲۳] شده‌اند (تصویر ۱).

موندریان در پاسخ به پرسش‌نامه‌ای در خصوص نقاشی نئوپلاستیسیزم و المنتاریسم[۲۴] که توسط فلیکس دل مارله[۲۵]- ویرایشگر و مدیر مجله فرانسوی *Vouloir*- در میان هنرمندان د استایل در سال ۱۹۲۶ توزیع شده بود، اصول نقاشی نئوپلاستیک را در مقاله‌ای با عنوان «اصول عمومی نئوپلاستیسیزم» در قالب شش اصل تبیین کرده است. در اولین اصل از این اصول شش‌گانه، عناصر تصویری‌اش را این‌گونه به‌طور موجز تعریف می‌کند: «عناصر سازندهٔ تصویری می‌بایست به‌صورت پلان‌های مستطیل شکل در سه رنگ اصلی (قرمز، آبی و زرد) و سه بدون رنگ (سفید، سیاه و خاکستری) باشند. در معماری، فضای خالی به‌عنوان بدون رنگ و ماده [بخش فیزیکی سازه] هم‌پایهٔ رنگ در نظر گرفته می‌شود» (فلاح‌زاده، ۱۳۹۹b، ۱۹).



تصویر ۱-: پیت موندریان (۱۹۲۰). ترکیب‌بندی با قرمز، زرد، آبی و سیاه. رنگ و روغن روی بوم. 59.5 x 59.5 cm. **موزه شهرداری شهر هاگ، هلند.**
مأخذ: (https://www.kunstmuseum.nl/en/organisation/news/gemeentemuseum-launches-biggest-mondrian-show-in-brazil)



تصویر ۳- پیت موندریان (۱۹۳۱). ترکیب‌بندی شماره یک با قرمز. رنگ و روغن روی بوم. 54/5 × 82/5 cm. **مجموعه شخصی در سوئیس.**
مأخذ: (https://rkd.nl/en/explore/images/254047)

عناصر سازندهٔ تصویری در ترکیب‌بندی‌های دورهٔ‌میانی نئوپلاستیسیزم (۱۹۲۷-۱۹۳۱)

اگرچه عناصر سازندهٔ تصویری در ترکیب‌بندی‌های به‌جامانده از سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۱ (تصاویر ۲ و ۳) مشابهت زیادی با آثار پیش از ۱۹۲۷ (تصویر ۱) دارند، ولیکن تغییراتِ محسوسی در استفاده از خطوط در این آثار مشاهده می‌شود. اولاً در ادامهٔ تجربیات موندریان در کاهش استفاده از رنگ‌ها - که پس از ۱۹۲۲ به‌تدریج آغاز شده بود - در برخی از نقاشی‌ها رنگ یا در حد کمینهٔ خود استفاده شده (تصویر ۳) یا در مواردی هیچ‌یک از سه رنگ اصلی در ترکیب‌بندی وجود ندارد، مانند آثار لوزی‌شکل که در سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۱ خلق شده‌اند (تصاویر ۴ و ۵). ثانیاً، تعداد خطوط هم به حداقل رسیده، حتی در مواردی تنها یک خط عمودی و یک خط افقی در ترکیب‌بندی وجود دارد. از این مهم‌تر موندریان برخی از خطوط را با ضخامتی کاملاً متفاوت از دیگر خطوط به تصویر کشیده است (تصاویر ۲ و ۳).

تصویر ۲- پیت موندریان (۱۹۲۸)، ترکیب‌بندی با قرمز، زرد و آبی. رنگ و روغن روی بوم. 45.2×45 cm. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.
مأخذ: (https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Piet-Mondrian/571261/Komposition-mit-Rot,-Schwarz,-Blau-und-Gelb,-1928.html)

تصویر ۴- پیت موندریان (۱۹۳۰)، Fox Trot A، رنگ و روغن روی بوم. 78.3 × 78.2 cm، Yale University Art Gallery, Gift of Collection Société Anonyme.
مأخذ: (https://artgallery.yale.edu/collections/objects/40159)

در این آثار با استفاده از ضخامت زیاد خطوط، تباین بین پهنا و طول خطوط بیشتر شده چراکه در غالب ترکیب‌بندی‌ها خطوط افقی کوتاه‌تر و ضخیم‌تر ترسیم شده‌اند. از سویی کاهش چشمگیر استفاده از رنگ، تضاد خطوط افقی و عمودی و زاویهٔ عمود بین آن‌ها را به شکلی واضح نمایش می‌دهد (تصاویر ۲، ۴ و ۵). به‌طورکلی در این ترکیب‌بندی‌ها، موندریان عقیده خود مبنی بر اینکه خطوط افقی و عمودی از ناب‌ترین و عینی‌ترین عناصر سازندهٔ تصویری در «هنر جدید»[۲۶] هستند را به نمایش گذاشته است. او از همان ابتدا از سال ۱۹۱۷ در نوشته‌هایش، رابطهٔ میان خطوط افقی و عمودی که در تضاد عمودی نسبت به هم قرار دارند را به‌عنوان عینی‌ترین تجلی تصویری قوانین تغییرناپذیر جهان هستی می‌دانست. موندریان از این رابطه به‌عنوان قانون خاستگاهی[۲۷] طبیعت و هستی (تعادل و وحدت جهان‌شمول) یاد کرده است. عنصر رنگ نزد موندریان حتی در پالایش‌شده‌ترین حالت خود در قالب سه رنگ اصلی همواره ماهیتی خاص و نسبی دارد. بنابراین برخلاف ترکیب‌بندی‌های دورهٔ آغازین نئوپلاستیسیزم (به‌ویژه آثار سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۲) که در آنها سه رنگ اصلی و سه بدون رنگ با یکدیگر تعامل فشرده و پاپاپای دارند (تصویر ۱)، در آثار دورهٔ میانی این دیالوگ بین رنگ‌ها تقریباً از میان رفته و به‌جای آن دیالوگ بصری بسیار مشهودی بین خطوط با ضخامت‌های متفاوت ایجاد شده است (تصاویر ۲ و ۵). آنچه که از مشاهدهٔ ترکیب‌بندی‌های دورهٔ میانی (۱۹۳۱-۱۹۲۷) درک می‌شود این است که خطوط علاوه بر تعیین اندازه و نسبت پلان‌های چهارگوش، برخلاف دوره اولیه نئوپلاستیک (تصویر ۱) که صرفاً برای تعیین نسبت‌های پلان‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفتند، نقشی دیگر نیز در پویا کردن ریتم و خنثی کردن تضاد میان عناصر سازندهٔ تصویری عهده‌دار شده‌اند. در حقیقت، موندریان در دورهٔ میانی نئوپلاستیسیزم، هویتی مستقل‌تر برای خطوط تبیین کرده است.[۲۸]

تحلیل نظرات موندریان نسبت به عناصر سازندهٔ تصویری‌اش طی سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۱

همان‌طور که ذکر شد، موندریان در مقالات و نوشته‌های پیش از سال ۱۹۲۷، بارها عناصر سازندهٔ تصویری نقاشی نئوپلاستیک را تشریح کرده است. در سال۱۹۲۶ در اصل اول نقاشی نئوپلاستیک عناصر سازنده تصویری‌اش را به‌صورت پلان‌های مستطیل‌شکل‌رنگی (قرمز، آبی و زرد)

تصویر ۵- پیت موندریان (۱۹۳۱)، ترکیب‌بندی با دو خط، رنگ و روغن روی بوم، قطر ۱۱۴ cm، Stedelijk Museum, Amsterdam.
مأخذ: https://www.stedelijk.nl/en/collection/3023-piet-mondriaan-ruit (vormige-compositie-met-twee-lijnen

و غیر رنگی (سفید، خاکستری و سیاه) تعریف کرده است. اگرچه در اصل اول، او دربارهٔ نقش و ماهیت عناصر سازندهٔ تصویری‌اش در بیان وحدت و تعادل توضیحی ارائه نداده است، ولی در مقالاتش (بین سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۶) با تفصیل بیشتری به چرایی و لزوم استفاده از این عناصر تصویریِ به‌غایت انتزاعی اشاره کرده است. او خطوط مستقیم افقی و عمودی را در رابطهٔ قائم نسبت به هم به‌عنوان عناصر اصلی تصویری‌اش معرفی کرده است که برای تعیین هویت چهارگوش پلان‌ها ضروری هستند.

این نکته قابل توجه است که موندریان در این دوره برخلاف آنچه پیش‌تر بیان کرده بود، این دعوی را مطرح می‌کند که اگرچه حاصل تلاقی خطوط افقی و عمودی اشکال چهارگوش یا مستطیل است، ولی مخاطب نباید این اشکال را با دیدگاهی فردی به‌عنوان شکلی خاص تفسیر کند. به بیان دیگر، لازم است که مخاطب بر ارتباط و تضاد بصری خطوط تمرکز نماید تا تلاقی خطوط را به‌عنوان اشکال مستطیل شکل در ترکیب‌بندی درک کند. موندریان در این خصوص در مقاله‌اش در سال ۱۹۳۱[۲۹] به این نکته اشاره می‌کند:

> *در هنرهای زیبا این امر روشن شده است که عناصر سازندهٔ تصویر تنها خط، پلان، سطح و رنگ هستند. اگرچه این عناصر در ترکیب‌بندی ناگزیر ایجاد فرم‌هایی [مستطیل شکل] می‌کنند، این فرم‌ها عناصر اصلی هنر نیستند. در هنر، فرم‌ها تنها به‌عنوان عناصر ثانویه و کمکی هستند.*
> (Mondrian, 1931, 245)

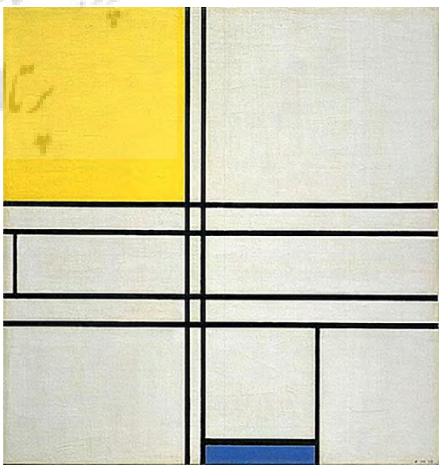
به‌طورکلی، همان‌طور که از نقل‌قول پیشین استنباط می‌شود، در دورهٔ میانی هویت بصری مستطیل شکل پلان‌ها که از تلاقی خطوط افقی و عمودی به وجود می‌آیند، دیگر نزد موندریان ارزش زیبایی‌شناسی چندانی ندارد. همان‌گونه که در ترکیب‌بندی‌های این دوره نیز دیده شد، موندریان خطوط را به‌گونه‌ای بکار برده است که به‌ندرت پلانی مستطیل شکل توسط چهار خط محصور شده باشد (نگاه کنید به تصاویر ۲، ۴ و ۵). در حقیقت موندریان در این دوره، حتی خوانش بصری تلاقی خطوط را به‌عنوان اشکال هندسی مستطیل شکل که از جمله پالایش‌شده‌ترین فرم‌های تصویری در نقاشی است، را عاملی بازدارنده برای دستیابی به بیان عام و جهانشمول هارمونی (تعادل) و وحدت در نقاشی می‌داند. در حقیقت، از دیدگاه موندریان بهترین روش برای پرهیز از درک ناخواستهٔ بصری از تلاقی خطوط به‌عنوان هرگونه نشانه یا شکل هندسی، پویا کردن هر چه بیشتر روابط متضاد بین عناصر سازندهٔ تصویری است. وی در مقاله‌ای تحت عنوان «هنر انتزاعی ناب»[۳۰] در سال ۱۹۲۹ به‌روشنی به این موضوع اشاره می‌کند:

> *عناصر پایه و بنیادین شکل تنها از طریق انتزاع [از فرم طبیعی] حاصل نمی‌شوند. بیان ناب و عامِ فرم در فرایند انتزاع و از طریق گسست[۱۳] [از هرگونه ارجاع به اشکال و موضوعات قابل شناسایی] به حصول می‌رسد. که در واقع با زایل‌شدن هرگونه درک بصری فرم بسته [هرگونه فرمی که توسط خطوط محصور شده است] و تضاد دوگانهٔ خطوط مستقیم و قائم نسبت به هم میسر می‌شود. اما حتی این دوگانگی [بین خطوط افقی و عمودی] نیز در قالب فرم یا نماد درک می‌شود؛ البته تا زمانی که به‌صورت انبوهی از عناصر متضادی که دوبه‌دو همدیگر را از بین می‌برند بیان*

نشود. (Mondrian, 1929, 223)

با مقایسهٔ به روش بینامتنی نقل‌قول فوق با عقاید موندریان قبل از ۱۹۲۷ این موارد به‌نظر می‌رسد: در این دوره، او علاوه بر تأکید بر استفاده از عناصر تصویری در نهایتِ انتزاع، حتی درک بصری تلاقی خطوط به‌عنوان اشکال مستطیل شکل یا هرگونه عنصر نمادین مانند نشان صلیب را مانعی در جهت دستیابی به وحدت و تعادل جهان‌شمول می‌داند. در حقیقت، او در دورهٔ میانی این دعوی را مطرح می‌کند که عناصر سازندهٔ تصویری تا حد امکان باید به‌صورت عناصر مستقل و خودمختار نسبت به یکدیگر در ترکیب‌بندی به کار روند. در واقع، کامل‌ترین تجلی استقلال عناصر سازندهٔ تصویری در عدم وابستگی پلان‌های رنگی و بدون رنگ به خطوط بروز می‌یابد. همان‌طور که در آثار دورهٔ میانی مشهود است، رهایی پلان‌های رنگی و بدون رنگ تا حدی به علت کاربرد متفاوت خطوط تحقق یافته است؛ استفاده از خطوط در ضخامت‌ها و اندازه‌های متفاوت و پرهیز از تلاقی خطوط که در بسیاری موارد یک خط افقی پس از برخورد به خط عمودی در همان‌جا متوقف شده و امتداد نیافته است (تصاویر ۲ و ۳). عدم وابستگی پلان‌های موندریان به خطوط، هدف او مبنی بر درک بصری تلاقی خطوط به‌عنوان اشکال مستطیل شکل یا نمادینِ صلیب مانند را در آثار دوره میانی محقق ساخته است. موندریان در نوشته‌هایش در این دوره بارها به نقش و هویت مستقل خطوط و رنگ‌ها اشاره کرده است. برای مثال، در مقالهٔ مهمی در سال ۱۹۳۱[۳۲] به‌طور شفاف به این موضوع اشاره می‌کند:

> *تفکیک متقابل فرم‌های خاص [خطوط و رنگ‌ها] سرآغاز موجودیت مستقل و آزاد خط و رنگ است. چراکه زمانی که آنها از وابستگی یکدیگر رهایی یابند، توانایی ایجاد فرم‌های خنثی (و متعاقباً ایجاد خطوط آزاد) را دارند که از محدودیت‌های بیان فردی و خاص به‌دوراست.* (Mondrian, 1931, 259)



تصویر ۶- پیت موندریان (۱۹۳۵)، ترکیب‌بندی با آبی و زرد، رنگ و روغن روی بوم. 73 x 69.6 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Gift of the Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1972. Accession Number: 72.205. **مأخذ:** https://hirshhorn.si.edu//collection/artwork/?edanUrl=edanmdm%(3Ahmsg_72.205)

عناصر سازنده تصویری در ترکیب‌بندی‌های دوره متاخر نئوپلاستیسیزم

ترکیب‌بندی‌های موندریان پس از ۱۹۳۲ شاهد تغییرات پردامنه‌تری نسبت به قبل است. موندریان پس از سال ۱۹۳۲ متأثر از نقاش انگلیسی مارلو موس،[۳۳] برخلاف دوره میانیِ آثارش، تعداد خطوط را به‌تدریج افزایش داد و از آن مهم‌تر خطوط را به‌صورت دوتایی، و به‌صورت دسته‌های سه‌تایی، چهارتایی و ... به‌کار برد (Blotkamp, 1994, 201). این تغییر کاربرد خطوط در آثار سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۵ به‌صورت خطوط دوتایی (دو خط یا چند خط که با فاصلهٔ بسیار کمی نسبت به هم قرار گرفته‌اند) به‌خوبی نمایان است (تصویر ۶). به‌زعم مؤلفین، هویت مستطیل شکل پلان‌ها تنها در مواردی که با رنگ پوشانده شده‌اند عیان است و در بقیه پلان‌هایی که با خاکستری بسیار روشن یا سفید پوشانیده شده‌اند، این هویت مستطیل شکل کمرنگ شده است (تصویر ۴).

هم‌چنین، هویت مستطیل‌شکل پلان‌ها در ترکیب‌بندی آثار ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۸ و به‌ویژه آن دسته از آثاری که موندریان در نیویورک دوباره روی آنها تغییراتی را اعمال کرده است، بیش‌ازپیش جلوهٔ بصری خود را از دست داده است (تصویر ۷). همان‌طور که محققانی هم‌چون کارل بلوتکمپ یا آلن بویز نیز به تفصیل به این امر پرداخته‌اند، کثرت خطوط، به‌عنوان یک عامل مخرب، از سویی باعث زایل گشتن هویت مستطیل‌شکل پلان‌ها به‌عنوان اشکال هندسی شده است. از سوی دیگر، هویت بصری خط به نقشی تخریب‌کننده بدل گشته است؛ در حالی که هویت بصری خط به‌عنوان یک عنصر کلیدی نقاشی نئوپلاستیک در آثار دوره‌های پیشین نقشی سازنده در تعیین پلان‌ها در ترکیب‌بندی داشته است.

در ترکیب‌بندی‌هایی که پس از ۱۹۳۶ خلق شده‌اند و در نیویورک توسط موندریان بر روی آنها بازنگری شده است، علاوه بر تغییرات ذکرشده، شاهد یک تغییر بنیادین دیگر نیز هستیم (تصویر ۷). در این آثار موندریان رنگ‌ها را به شکل نوارها یا اشکال مربع شکل کوچک بدون اینکه توسط عنصر خط تعیین شده باشند، در فواصل بین خطوط به‌صورت آزادانه بکار برده است. در حقیقت، در این آثار نه‌تنها عنصر خط، بلکه عنصر رنگ نیز به‌عنوان عنصری آزاد و مستقل بکار رفته است. با توجه به دیدگاه محققانی هم‌چون جان میلنر و کارل بلوتکمپ، مرز هویتی بین عنصر خط به‌عنوان خط و پلان به‌عنوان پلان از بین رفته است. برای مثال در ترکیب‌بندی با عنوان *Place de la Concorde* نوار باریکِ سیاه در قسمت پایین سمت راست هم می‌تواند امتداد خط افقی مجاورش در نظر گرفته شود و هم می‌تواند به‌عنوان پلان مستقل کوچکی در حاشیهٔ ترکیب‌بندی لحاظ شود (تصویر۷). به‌طورکلی، از مشاهدهٔ بصری آثار این دوره، این‌گونه استنتاج می‌شود که عناصر خط و رنگ به‌عنوان عناصر خودمختار به‌کار رفته‌اند تا اینکه عنصر خط، وسیلهٔ تعیین پلان‌های رنگی و ساختن پلان‌های مستطیل شکل باشد.

در سال‌های آخر زندگی موندریان در خلال سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ در نیویورک انقلابی‌ترین تجارب هنری او به منصه ظهور رسید. در این دوره، او خطوط را در سه رنگ اصلی و بدون رنگ به‌کار برد و تعداد خطوط تا حدی افزایش یافت که مجموعهٔ خطوط بر روی‌هم انباشته در رنگ‌های مختلف به شکل یک شبکه درهم‌تنیده ادراک می‌شود. در نتیجه استفاده از رنگ‌های مختلف برای خطوط، خوانش تقاطع خطوط به‌عنوان پلان‌های

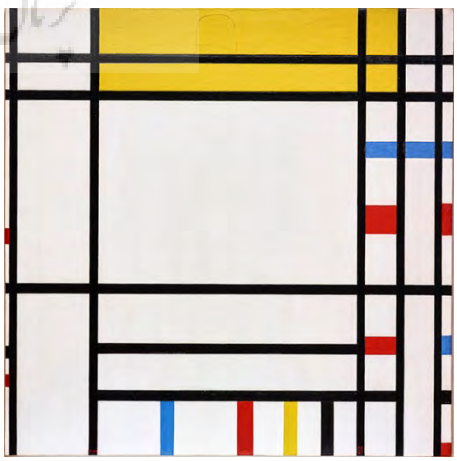
مستطیل شکل تقریباً محال می‌نماید. به عبارت دیگر، هویت مستطیل شکل پلان‌ها که به‌عنوان یکی از خصوصیات اصلی عناصر سازندهٔ تصویری پیش از ۱۹۲۷ و در اصل اول نئوپلاستیسیزم معرفی شده بود، در دورهٔ متأخر و به‌ویژه در ترکیب‌بندی‌های دورهٔ کاری نیویورک (۱۹۴۴-۱۹۴۰) به‌طور کامل از بین رفته است.

تحلیل نظریات موندریان نسبت به عناصر سازندهٔ تصویری‌اش در سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۴

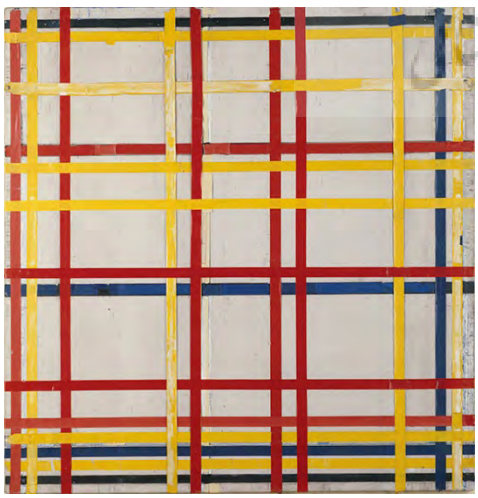
موندریان در نوشته‌هایی که در سال‌های ۱۹۳۲ تا زمان مرگش در ۱۹۴۴ در نیویورک نگاشته، به تغییراتی که در این سال‌ها در نظریاتش به وجود آمده اشاره‌ای نمی‌کند. تغییراتی نظیر اینکه در این دوره تا چه حد از قوانین نقاشی نئوپلاستیک که در سال ۱۹۲۶ آنها را به‌طور موجز تدوین کرده بود، فاصله گرفته، در آنها تغییراتی اعمال کرده و یا حتی در مواردی آنها را نقض کرده است. اما در مواردی هم به‌نظریات متفاوتش که متأثر از تجارب متهوارنهٔ او در به‌کارگیری عناصر سازندهٔ تصویری است، اشاراتی داشته است. او در این دوره بر هویت آزاد و مستقل دو عنصر خط و رنگ تأکید می‌کند. برای مثال در مقاله‌ای در سال ۱۹۳۷ او به‌وضوح بر این امر تأکید کرده است: «هنر جدید [نقاشی نئوپلاستیک] موجودیتی مستقل برای خط و رنگ قائل است» (Mondrian, 1937, 301). موندریان در مقالهٔ دیگرش[۳۴] در سال ۱۹۳۸ این‌چنین توضیح می‌دهد: «خطوط و رنگ‌های از هم جدا شده و مستقل از یکدیگر ناب‌ترین[۳۵] [پالایش‌شده‌ترین یا انتزاعی‌ترین] عناصر تصویری هستند» (Mondrian, 1938b, 313). با توجه به موارد فوق، موندریان در نوشته‌های دوره متأخرش به‌نظرات تحول‌یافته‌اش نسبت به هویتِ عناصر سازندهٔ تصویری‌اشاراتی داشته است. او به‌وضوح به تجارب جسورانه‌اش در استفاده آزادانهٔ خط و رنگ به‌عنوان دو عنصر مستقل در ترکیب‌بندی‌های این دوره (به‌ویژه آثار پس از ۱۹۳۵) اشاره کرده است. همان‌طور که از تحلیل بصری آثار دورهٔ متأخر دریافت شد، در بسیاری از آثار این دوره به دلیل کثرت خطوط، تقاطع خطوط دیگر به شکل پلان‌های مستطیل‌شکل یا چهارگوش درک نمی‌شوند. بلکه آنچه که ادراک بصری مخاطب را به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد، ریتم سنکپ‌وار[۳۶] خطوط و رنگ‌ها و تعادلی پویاست که در کل ترکیب‌بندی بر هرگونه برداشت دیگری حاکم است. علاوه بر عنصر خط، همان‌طور که موندریان نیز بدان اشاره کرده است، عنصر رنگ نیز در ترکیب‌بندی‌های دورهٔ متأخر مستقل از عنصر خط به‌کار رفته است. بهترین شاهد این مدعا، مواردی است که در آن رنگ‌ها به‌صورت جسورانه‌ای به‌کار رفته‌اند؛ نه‌فقط در سطح پلان بلکه به‌صورت نوارهای باریک یا اشکال مربع شکل کوچک همانند هویت یک خط و بدون اینکه محیط آنها با خطی محصور شده باشد (تصویر ۷). در نتیجه، همان‌طور که بلوتکمپ به‌خوبی به این امر اشاره می‌کند، در این آثار مرز قاطع میان خط و پلان‌های رنگی از میان رفته است. موندریان در نوشته‌هایی دیگر از دورهٔ متأخرش، به جنبه‌های دیگری از نظریات تحول‌یافته‌اش که کمک زیادی به درک چرایی تغییرات بنیادین در ظاهر ترکیب‌بندی‌های او می‌کند، اشاره دارد. همان‌طور که گفته شد، در بسیاری از آثار دورهٔ متأخر (به‌ویژه آثارِ پس از ۱۹۳۵) هویت مستطیل‌شکل پلان‌ها به دلیل وجود کثرت خطوط قابل شناسایی نبود. در این خصوص، موندریان در مقاله‌ی[۳۷] سال ۱۹۴۱ ابعاد تازه‌ای از علت تمایلش به کثرت‌گرایی خطوط و استفادهٔ متمایز از رنگ‌ها در جهت تخریب هویت مستطیل شکل پلان‌ها را روشن می‌سازد:

> *به‌منظور از میان برداشتن [جلوگیری از احتمال] امکان نمایش پلان‌ها به‌عنوان اشکال مستطیل‌شکل، من [موندریان] عنصر رنگ را [در ترکیب‌بندی] کاهش دادم و بر خطوط محدودکننده تأکید کردم و آن‌ها را امتداد داده و از روی یکدیگر عبور دادم. بنابراین [با این راهکار] نه‌تنها [شکل مستطیلی] پلان‌ها مرتباً قطع شده و در نتیجه از بین می‌رود، بلکه روابط بین آن‌ها [روابط اندازه و تناسب و رنگ] فعال‌تر می‌شوند. حاصل کار یک بیان پویاتر از پیش است.*
>
> (Mondrian, 1941, 338)

موندریان در این نقل‌قول دو راهکار را برای پرهیز از هرگونه تفسیر خاص و شخصی از حاصل تلاقی خطوط به‌عنوان پلان‌های مستطیل‌شکل عنوان می‌کند. او یا کلاً عنصر رنگ را در سطح پلان‌ها استفاده نکرده است (تصویر ۸) و یا رنگ‌ها را در سطح پلان‌ها به‌گونه‌ای مشابه با آثار دورهٔ اولیه و میانی استفاده کرده است (تصاویر ۱ و ۲). در آثار دورهٔ متأخر تنها در



تصویر ۷- پیت موندریان (۴۳-۱۹۳۸)، Place de la Concorde، رنگ و روغن روی بوم. 93.98×94.46 cm. H Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, gift of the James H. and Lillian Clark Foundation 1982.22.FA. **مأخذ:** (https://collections.dma.org/artwork/5073694)



تصویر ۸- پیت موندریان (۱۹۴۱)، New York City I، نوارچسب‌های رنگی روی بوم. Mondrian/Holtzman Trust, c/o Beeldrecht, 120×115.2×2.7 cm. Amsterdam, Holland Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf. **مأخذ:** (https://www.kunstsammlung.de/de/collection/artists/piet-mondrian)

موارد معدودی سطح پلان‌های بسیار کوچک که دیگر شباهتی به پلان ندارند را با یک یا دو رنگ اصلی پوشانیده است. در حقیقت، موندریان در این دوره عنصر رنگ را یا به‌صورت نوارهای باریک و خط‌گونه به‌کار برده (تصویر ۷) و یا در ترکیب‌بندی‌های آثار نیویورک او، استحالهٔ کامل عنصر رنگ در خط مشاهده می‌شود. خطوط رنگی و بدون رنگ در آن آثار از جمله متهورانه‌ترین تجارب هنری موندریان در دوره نئوپلاستیسیزم محسوب می‌شود. به عقیده مؤلفین، موندریان در دورهٔ متأخر با دو راه‌کارِ کاهش استفاده از عنصر رنگ در سطح پلان‌ها و دوتایی کردن خطوط به هدفش در لغو هرگونه خوانش خاص و شخصی از پلان‌ها به‌عنوان اشکال مستطیل شکل دست یافت. راهکار دوتایی کردن خطوط بعد از سال ۱۹۳۲ آغاز شد و به شبکه‌ای درهم‌تنیده از خطوط پس از سال ۱۹۳۶ انجامید. در غیاب سطوح رنگی و افزایش تقاطع‌های پی‌درپی در ترکیب‌بندی، حجم فشرده‌ای از روابط متضاد میان خطوط افقی و عمودی ایجاد شد که باعث نمود جلوهٔ بصری نقاط نورانی چشمک‌زن در تقاطع‌ها شده است. همین امر مانع از امکان هرگونه خوانش شکلیِ چهارگوش هندسی در ترکیب‌بندی می‌شود. در واقع، موندریان در این دوره با کثرت خطوط و معکوس‌کردن نقش خطوط و رنگ‌ها از یک‌سو هرگونه (البته نه به‌صورت مطلق) مادیتِ عناصر تصویری‌اش را قلیل و تضعیف کرد. و از سوی دیگر، بدین‌وسیله بیان هارمونی و ریتم را هرچه بیشتر به بیانی به‌غایت عام و جهانشمول نزدیک‌تر ساخت. در این خصوص او در مقاله‌ی[۳۸] خود در سال ۱۹۳۸ به این امر اشاره می‌کند که عناصر سازندهٔ تصویری نباید در ترکیب‌بندی هویت تصویری‌شان غالب باشد:

> *صرف‌نظر از چگونگی نمایش، عناصر سازندهٔ تصویری نباید در هنر [الأخص در نقاشی نئوپلاستیک] تفوق داشته باشند [از لحاظ بصری غالب باشند.] این منطقی است که هر چه عناصرِ تصویری کم‌تر خودشان را ابراز کنند، کم‌تر حکم‌فرمایی کرده و [در ترکیب‌بندی] حضوری غالب دارند.* (Mondrian, 1938a, 303)

به‌طورکلی و با توجه به مطالب عنوان‌شده درمی‌یابیم که تقریباً هیچ‌یک از خصوصیات عناصر تصویری در دوره ابتدایی نئوپلاستیسیزم (۱۹۲۶-۱۹۱۹)، در دورهٔ متأخر (و تا حدی در دوره میانی)، معتبر نبوده و حتی در برخی موارد ناقض اصل اول نئوپلاستیک‌اند که موندریان در سال ۱۹۲۶ تبیین کرده است. به بیان دیگر، عناصر سازندهٔ تصویری در دوره متأخر را نمی‌توان با اتکا بر تعاریف موندریان در دوره اولیه از نقش و ویژگی‌های عناصر تصویری‌اش، درک و تأویل کرد.

نتیجه

با توجه به تحلیل دیدگاه‌های موندریان و تحولات فکری او در دوران مختلف هنر نئوپلاستیک در انتها این‌گونه استنتاج می‌شود که تغییرات نظریات موندریان نسبت به عناصر سازنده تصویری‌اش بدواً به‌صورت نامحسوسی در ترکیب‌بندی‌های ۱۹۲۷-۱۹۳۱ و به‌ویژه در استفاده متفاوت عنصر خط (خطوط در ضخامت‌های مختلف) متجلی گشت. علاوه بر این موندریان در مقالاتی که در طی سال‌های ۱۹۲۹-۱۹۳۱ نگاشته بود، اشاراتی به هویت آزاد عناصر خط و رنگ و اینکه محصول تلاقی خطوط نباید به‌عنوان شکل هندسی خاصی هم‌چون مستطیل یا هر شکل نمادین دیگری درک شود، داشته است که منبعث از تجربیاتش بر روی بوم در این دوره میانی بوده است. هم‌چنین با استفاده از روش تحلیل بینامتنی بر روی نوشته‌های موندریان دریافتیم که نظرات تحول‌یافتهٔ موندریان در دورهٔ متأخر دربارهٔ خصوصیات و نقش عناصر سازندهٔ نقاشی- به‌ویژه در خلال سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۴۴- به‌هیچ‌روی با نوشته‌ها و ترکیب‌بندی‌های دورهٔ اولیه و حتی میانی او مطابقت ندارد. حتی در مواردی نظریات او ناقض آن اصولِ اولیه هستند. این عدم انطباق به‌خصوص در ارتباط با اصل اول نقاشی نئوپلاستیسیزم که در سال۱۹۲۶ نگاشته شد، مشهود است. از جمله این تناقضات می‌توان به تخریب کامل هویت بصری پلان‌ها به‌عنوان اشکال چهارگوش یا مستطیل‌شکل، استفادهٔ آزاد و خودمختار و کاملاً متمایز از عناصر خط و رنگ (حذف نقش کلیدی خطوط در تعیین اندازه و موقعیت مکانی پلان‌ها)، و اضمحلال هویت بصری و خودتخریبی عناصر تصویری که در دوره‌های اولیه و میانی به‌عنوان ناب‌ترین الفبای تصویری تعریف و بکار برده شده بودند، اشاره کرد. در حقیقت، موندریان در دورهٔ متأخر، برخلاف رویکرد پیشین‌اش، با هرگونه هویت تصویریِ خط به‌عنوان خط، پلان به‌عنوان پلان، رنگ به‌عنوان رنگ، و حتی فضا به‌عنوان فضا در تقابل است. در ترکیب‌بندی‌های دوره متأخر، نه‌تنها عنصر خط دیگر کارکرد سازندهٔ پلان‌ها را ندارد، بلکه به تخریب هویت خود و شکل چهارگوش پلان‌ها و هویت بصری خود پلان به‌عنوان یکی از عناصر اصلی سازندهٔ نقاشی نئوپلاستیک همت گماشته است. در این میان، عنصر رنگ نیز در جامه شبه-خط یا خط (به‌ویژه در ترکیب‌بندی‌های دوره‌ی نیویورک) جهت نیل به این هدف عنصر خط را یاری می‌کند. در حقیقت، خود عنصر رنگ نیز هویت پیشین‌اش را در آثار متأخر نئوپلاستیک تا حد زیادی از دست داد؛ عنصری که سطوح پلان‌ها را می‌پوشانید و در رابطهٔ متضاد میان رنگ‌ها و بدون رنگ‌ها در ترکیب‌بندی حضور داشت، در موارد بسیاری با عنصر خط به استحاله رسیده و تنها به‌مثابه عاملی جهت پویاترکردن تعادل (هارمونی) و ریتم در ترکیب‌بندی حاضر است. به‌طورکلی، تقریباً هیچ‌کدام از مشخصه‌های عناصر تصویری که در دورهٔ اولیه معرفِ نظریه و سبک نقاشی نئوپلاستیسیزم بودند، در دورهٔ متأخر محلی از اعراب ندارند. در نتیجه، در این دوره عناصر سازندهٔ تصویری را نمی‌توان با اتکا بر دیدگاه‌های موندریان در دورهٔ اولیهٔ نئوپلاستیسیزم (به‌ویژه عطف به اصل اول نئوپلاستیک) توجیه و درک کرد. در نهایت، مشخص می‌شود که تا چه اندازه ضرورت تحلیل نقاشی‌های نئوپلاستیک به موازات نوشته‌های نظری موندریان، جهت درک بصری، تأویل و نقد مستدل ترکیب‌بندی‌های دورهٔ میانی و به‌ویژه دورهٔ متأخر نئوپلاستیک، رخ می‌نمایاند. خصوصیات عناصر سازندهٔ تصویری در نقاشی‌هایی که طی‌سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۷ خلق شده‌اند، با تعریفی که موندریان از عناصر نقاشی‌اش ارائه کرده، کاملاً منطبق است. اما خصوصیات عناصر سازندهٔ تصویری در آثاری که پس از ۱۹۲۷ خلق شده‌اند (به‌ویژه آن دسته که پس از سال ۱۹۳۲ خلق شده‌اند) به‌طور مشهودی از تعاریف موندریان از عناصر سازنده تصویری‌اش که پیش از سال۱۹۲۷ به تبیین آنها پرداخته، متمایز است. در انتها، جدول (۱) جمع‌بندی کلی از تغییرات نظری موندریان را در ارتباط با عناصر نقاشی

جدول ۱- تحولات نظری موندریان در رابطه با عناصر نقاشی نئوپلاستیک در سه دوره مختلف نئوپلاستیسیزم.

	دوره اولیه (۱۹۲۶-۱۹۱۹)	دوره میانی (۱۹۳۱-۱۹۲۷)	دوره متأخر (۱۹۴۴-۱۹۳۲)
تغییرات مشاهده‌شده در نقاشی‌های نئوپلاستیک نسبت به اصل اول نئوپلاستیسیزم	عناصر سازنده تصویری به‌صورت پلان‌های مستطیل‌شکل رنگی و بدون رنگ هستند که توسط خطوط افقی و عمودی تعیین شده‌اند.	تغییرات محسوس در نوع استفاده از عنصر خط (خطوط در ضخامت‌های کاملاً متمایز از یکدیگر). عنصر رنگ تا حدی از قید محاط‌شدن توسط چهار خط رهایی یافته و تااندازه‌ای استقلال خط از رنگ احساس می‌شود.	خطوط به‌صورت دسته‌های چندتایی دوبله‌شده و در آثار پس از ۱۹۳۵ به‌صورت شبکه‌ای درهم‌تنیده از خطوط ظاهر شده‌اند. عنصر رنگ در بسیاری از موارد بدون نیاز به محصورشدن (تعیین‌شدن) توسط خطوط، به‌طور آزادانه در ترکیب‌بندی شرکت کرده‌اند. در مواردی هم عنصر رنگ حتی در جامه خط و به‌صورت خطوط رنگی به‌کار رفته است.
بازتاب تجربیات موندریان در نوشته‌هایش در مورد عناصر سازنده تصویری نقاشی نئوپلاستیک	عناصر سازنده تصویری به‌صورت خطوط افقی و عمودی، سه رنگ اصلی، سه بدون رنگ (سفید، خاکستری و سیاه)، و پلان‌های چهارگوش مستطیل‌شکل تعریف شده است.	در این دوره، موندریان در نوشته‌هایش برای اولین‌بار به اهمیت استقلال و خودمختاربودن عناصر خط و رنگ نسبت به یکدیگر اشاره کرده است. او همچنین به این نکته که تلاقی خطوط افقی و عمودی نباید به‌صورت اشکال مستطیل‌شکل یا هرگونه شکل نمادین دیگری درک شود، تأکید کرده است.	عناصر سازنده تصویری تا حد امکان نباید از لحاظ بصری بر نمایش روابط‌شان غالب باشند. کثرت‌گرایی خطوط و روابط متضاد فی‌مابین آنها به‌عنوان راه‌کاری جهت تخریب هرگونه خوانش عناصر نقاشی نئوپلاستیک به‌عنوان اشکال مستطیل‌شکل ارائه شده است.

نئوپلاستیک در سه دوره مختلف کاری‌اش نشان می‌دهد. با توجه با نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل نقاشی‌های نئوپلاستیک و نوشته‌های موندریان به موازات یکدیگر، این روش تطبیقی بین نقاشی‌ها و نوشته‌های نظری نقاش می‌تواند در مورد سایر نقاشان دوره مدرنیسم، خصوصاً آن دسته از نقاشان که در کنار حرفه نقاشی به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای به نگاشتن نظریات برآمده از حاصل تجربیاتشان بر روی بوم نیز پرداخته‌اند: هم‌چون ون گوگ، سزان، کاندینسکی، کوپکا، گوگن و مالوویچ، نیز به‌کار آید. در نتیجه این روش، بسیاری از مناقشات و ابهامات موجود در مورد نقد آثار مدرنیستی برطرف گشته و مخاطب به درکی جامع‌تر و شفاف‌تری نسبت به چرایی تغییرات سبک‌گرایانه یک نقاش در دوران مختلف کاری‌اش واقف می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در سال۱۹۴۲ چارمیون ویگاند (یکی از دوستان موندریان در نیویورک) یکی از نقاشی‌های موندریان را در کارگاه‌اش می‌بیند، از اینکه این نقاشی از قوانینی که موندریان پیش‌تر نگاشته بود تبعیت نمی‌کند، اظهار شگفتی می‌کند. موندریان به ویگاند این‌چنین پاسخ می‌دهد: «من ابتدا نقاشی می‌کنم، سپس نظریه ساخته‌وپرداخته می‌شود» (Rembert, 1970, 81).

۲. لازم به ذکر است که کلمات داخل کروشه در تمام نقل‌قول‌های این مقاله توسط مؤلفین و صرفاً جهت شفاف‌سازی بیشتر مضمون جملات برگردان‌شده از نوشته‌های موندریان، به متن اضافه شده است.

3. Carel Blotkamp (b.1945).

4. Michel Seuphor (1901-1999).

5. De Stijl.

۶. روش مطالعه و تحلیل بینامتنی (Intertextuality) اولین‌بار توسط ژولیا کریستوا معرفی و سپس به‌وسیلهٔ فیلسوفانی هم‌چون ژاک دریدا، رولان بارت و فیلیپ سولار گسترش یافت. روش بینامتنی اغلب به‌عنوان یک روش رایج در مطالعات فرهنگی و ادبی بکار می‌رود. ولی در زمینه‌های دیگر نیز استفاده می‌شود. آلن (۲۰۰۰) معتقد است که هر متن یک پیش‌متن است. بدین معنی که هر متن، عبارت یا واژه‌ای وابسته به متون پیشین است و به‌خودی‌خود هستی ندارد. مضاف بر این، هر متن یا واژه‌ای که نوشته می‌شود در ارتباط با متونی است که آن عبارات و واژه‌ها قبلاً در آن به‌کار رفته‌اند. محقق در یک مطالعهٔ بینامتنی به دنبال متن یا عباراتی است که در متون پیش از خود در ارتباط با آن موضوع بکار رفته است؛ تا با مقایسه و تحلیل آنها بتواند تغییراتی که آن واژه یا عبارت و معنی نسبت به نسخه‌های پیشین‌اش داشته را بیابد (Allen, 2000, 1).

7. Kermit Swiler Champa, Yve-Alain Bois, Serge Fauchereau, Carmean, Hans LC Jaffé, John Milner, and Susanne Deicher.

8. Mark A. Cheetham, John Golding, Arthur Chandler, Tim Threlfall, Eiichi Tosaki, and Harry Cooper.

9. Theosophists. 10. Contextual.

11. Louis Veen. 12. Non-Colors.

13. *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43) and *Victory Boogie-Woogie* (1942-44, unfinished).

14. *General Principles of Neo-Plasticism.*

۱۵. کارل بلوتکمپ (۱۹۴۵) هنرمند، مورخ هنری، نویسنده و نقاد هنری هلندی است. که در مقام پروفسور در دانشگاه *Vrije* آمستردام بین سال‌های ۱۹۸۲ تا ۲۰۰۷ به تدریس و کار تحقیق مشغول بوده است. بلوتکمپ به‌عنوان یکی از محققان متخصص در هنر پیت موندریان و سبک د استایل جایگاه ویژه‌ای دارد.

۱۶. برای درک جامعی از چگونگی تحول سبک بازنمایانگر پیت موندریان به سبک انتزاعی ناب هندسی نئوپلاستیسیزم، رجوع شود به پایان‌نامه کارشناسی ارشد الهام غفاری (۱۳۸۸) با عنوان «طبیعت و انتزاع درنقاشی‌های پیت موندریان» و مقالهٔ علی فلاح زاده با عنوان «عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری هنر انتزاعی ناب نئوپلاستیک پیت موندریان» که در سال ۱۳۹۹ در مجله *رهپویه هنر- هنرهای تجسمی* چاپ شده است.

17. Dutch Impressionism (Hague School), Post Impressionism, and Symbolism.

18. Dutch Luminism, Pointillism, and Fauvism.

19. Subjective. 20. Objective.

۲۱. لازم به ذکر است که لوییس وین در مقاله‌ای که در سال ۲۰۱۷نگاشته است واژه هلندی (*Beeldingsmiddel(en*) را که در سال ۱۹۸۶ توسط هولتزمن و مارتین جیمز به *Plastic means*یا *Plastic elements* برگردان شده بود، را *Means of imaging* ترجمه کرده است که به‌زعم مؤلفین ترجمه‌ای

دقیق‌تر از این عبارت است. در این پژوهش نیز ترجمه لوییس وین از این عبارت به‌صورت «عناصر سازندهٔ تصویری» بکار رفته است.

22. Composition.

۲۳. لازم به ذکر است که موندریان در نوشته‌هایش واژهٔ *Determine* که به معنی تعیین کردن مرز بین رنگ‌ها و بدون رنگ‌ها، را بکار برده است. برای درک بهتر این واژه، خوانندگان می‌توانند به مقالهٔ فلاح‌زاده با عنوان «نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک» که در سال ۱۳۹۹ در مجلهٔ *پژوهش در هنر و علوم انسانی* منتشر شده است، رجوع کنند.

24. Elementarism. 25. Félix Del Marle (1889-1952).

۲۶. موندریان در نوشته‌هایش هنر جدید را به‌عنوان سبک انتزاعی ناب هندسی (یا به‌طورکلی هر سبک غیر بازنمایانگر) در تقابل با هنر قدیم که اشاره به نقاشی بازنمایانگر که متعهد به اصول و قوانین سنتی هم‌چون پرسپکتیو خطی و رنگی است، به‌کار برده است (Mondrian, 1931, 246).

27. Primordial.

۲۸. لازم به ذکر است که محققانی هم‌چون بلوتکمپ و بویز نیز به این نقش جدید خطوط در آثار متأخر موندریان (به‌خصوص ترکیب‌بندی‌های پس از ۱۹۳۵) اشاره کرده‌اند. ولی به عقیدهٔ مؤلفین، تغییر نگرش موندریان نسبت به نقش خطوط، پس از سال ۱۹۲۷ آغاز شده است.

29. *The New Art-The New Life*: *The Culture of Pure Relationships.*

30. *Pure Abstract Art.*

31. Disassociation.

32. *The New Art-The New Life*: *The Culture of Pure Relationships.*

33. Marlow Moss (1889-1958).

34. *The Necessity for a New Teaching in Art, Architecture, and Industry.*

۳۵. شایان ذکر است که منظور موندریان از ناب‌ترین عناصر نقاشی، عناصر سازنده تصویری هستند که به‌طور کامل از زنگار هرگونه بیان یا نمایش موضوعات یا اشکال خاص و بازنمایان‌گر، پالایش یافته و در عام‌ترین و جهانشمول‌ترین حالت خود به نمایش درآمده‌اند.

۳۶. این کلمه از عبارت *Syncopated Rhythm* گرفته شده که در منابعی که در ارتباط با موندریان نگاشته شده، بارها به آن اشاره شده است. این اصطلاح از ریتم سنکپ وار موسیقی جز وام گرفته شده و به معنای ریتم پویا است.

37. *Toward the True Vision of Reality.*

38. *Art Without Subject Matter.*

فهرست منابع

فلاح‌زاده، علی (a۱۳۹۹)، عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری هنر انتزاعی ناب نئوپلاستیک پیت موندریان، دانشگاه سوره، نشریهٔ *رهپویه هنر- هنرهای تجسمی*، دوره سوم بهار ۱۳۹۹ شماره ۱ (پیاپی۶)، صص ۵۷-۶۹.

فلاح‌زاده، علی (b۱۳۹۹)، نظریات هنری پیت موندریان در باب شش اصل نقاشی نئوپلاستیک، دوماهنامهٔ *علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی* سال پنجم دی ۱۳۹۹ شماره ۸ (پیاپی۳۱)، جلد دو، صص ۱۵-۲۷-۱۵.

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.

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

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. (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.

Mondrian. (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.

Mondrian. (1931). Part II: After De Stijl 1924-38: The New Art-The New Life: The Culture of Pure Relationships. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 244-276). London: Thames and Hudson.

Mondrian. (1937). Part II: After De Stijl 1924-38: Three Notes. In H. Holtzman, & M.S. James (Eds. and trans.) (1986), *The new art-the new life: the collected writings of Piet Mondrian* (p. 301). London: Thames and Hudson.

Mondrian. (1938a). Part II: After De Stijl 1924-38: Art without Subject Matter. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), *The new art-the new life*: *the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 302-304). London: Thames and Hudson.

Mondrian. (1938b). Part III: England and the United States 1938-44: The Necessity for a New Teaching in Art, Architecture, and Industry. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), *The new art-the new life*: *the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 310-318). London: Thames and Hudson.

Mondrian. (1941). Part III: England and the United States 1938-44: Toward the True Vision of Reality. In H. Holtzman, & M.S. James (1986, Eds. and trans.), *The new art-the new life*: *the collected writings of Piet Mondrian* (pp. 338-341). London: Thames and Hudson.

Rembert, V. P. (1970). *Mondrian*, *America*, *And American Painting* (Order No. 7106244). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (302476370). from http://ezproxy.um.edu.my:2048/login?url=https://search-proquest-com.ezproxy.um.edu.my/docview/302476370?accountid=28930

Veen, L. A. (2017). Piet Mondrian on the Principles of Neo-Plasticism. *International Journal of Art and Art History*, 5(2), 1-12

Piet Mondrian's Evolution of his Theoretical Ideas and its Conformity with Pure Elements of Neo-Plastic Paintings throughout 1927-1944

Ali Fallahzadeh*[1], Zahra Rahbarnia[2]

[1]Post-Doctorate Research Fellow, Department of Research of Art, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran., Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Research of Art, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

(Received: 16 aug 2021, Accepted: 13 Jun 2022)

In spite of the proposal of various theoretical arguments on philosophical, historical, social, and stylistic roots of the formation of pure abstract paintings, their stark appearance has been often a deterrent factor for beholders to be attracted to this kind of art. One of the main examples of this problem is pertinent to the visual analysis of Piet Mondrian's (1872-1944) Neo-Plastic compositions. Although, Mondrian's seminal role in the development and maturation of abstract painting is evident in Modern art history, yet little is known about the development of his artistic ideas on principles of Neo-Plasticism he wrote in 1926. Mondrian in many instances in his 1917-1944 theoretical writings explicates about his Neo-Plastic principles which he considers them as universal principles not only for a 'new art' -best epitomized in his pure abstract style called Neo-Plasticism- but also for well-being of mankind and construction of a new life and a utopian society. Nevertheless, in the previous publications, Mondrian's Neo-Plastic paintings and his theoretical writings have been analyzed apart from each other, rather than to be examined in relation to each other. Hitherto, Neo-Plastic paintings and its pertinent theory have been either scrutinized in the light of intricate philosophical, esoteric and artistic doctrines, particularly Hegel's thoughts, Theosophy, Cubism, and De Stijl movement, or they are mostly examined based upon a Greenbergian formalist standpoint in relation to criterion of flatness of elements of painting on the canvas as well as abstraction of representational elements. Nevertheless, Neo-Plastic paintings have been rarely examined in regard to the principles of Neo-Plasticism. As such, the goal of this article is to assess the authenticity of this hypothesis that looking at Mondrian's Neo-Plastic paintings and writings in parallel with each other, helps us to more clearly interpret and discern the apparent changes in the appearance of Neo-Plastic paintings in different periods of Neo-Plasticism. Indeed, this article mainly aims to expound the rationales behind the extant pictorial changes in appearance of the late Neo-Plastic paintings, especially those paintings created after 1932. To this end, development of Mondrian's theoretical ideas in respect to role and characteristics of elements of his Neo-Plastic paintings (mainly line, color, and plane), especially in relation to the content of the first principle of Neo-Plasticism, are scrutinized in two periods of Neo-Plasticism: 1- Middle Neo-Plastic period (1927-1931) when we realize subtle changes in appearance of lines that differentiate them from pre-1926 compositions; 2- Late Neo-Plastic period (1932 -1944) when we find revolutionary alterations in appearance of Neo-Plastic paintings such as pluralization of lines, using lines and colors as free and self-reliant elements, and transformation of the role of lines and colors. The results of this research demonstrate that in the late Neo-Plastic period, Mondrian's theoretical viewpoints on elements of Neo-Plastic painting have been noticeably altered in comparison to middle period and particularly in respect to what he had theorized in his first principle of Neo-Plasticism in 1926; and in some cases, especially after 1938, they even violate the first principle of Neo-Plasticism.

Keywords
Piet Mondrian, Neo-Plastic Principles, Elements of Painting, Pure Abstract Art.

*Corresponding Author: Tel: (+98-902) 2061278, Fax: (+98-21) 88035801, E-mail: a.fallahzade@alzahra.ac.ir