Investigating factors affecting the formation of Suprematism

Studying the works of Kazimir Malevich in the years 1900-1940

DOI: 10.22034/jivsa.2022.337310.1013

/Pantea Khodayari [1] / /Amir Farid [2]

Abstract

Suprematism is one of the movements representing the link between the political and artistic revolution invented by Malevich whose basic form is a square, rectangular and straight line. In his view, the supreme reality of the world is pure emotion, which is independent of other things, and this new thinking requires novel and unrepresentative forms. At one point, Malevich became interested in the works of Matisse, Lejeune, Picasso, Cezanne, and the Post-Impressionists, and this tendency influenced his art. The main question of the present study is how Malevich's works were formed under the influence of different factors in his life. Codified geometric compositions in Malevich's works, when they are the focus of the work and when they are in the context and the direction of the components of the work, and the factors influencing the formation of the works are among the objectives of the research. Distinctive features and characteristics are described in detail in each decade, and from each of the four decades between 1940 and 1900, the visual characteristics and structure of the three works are briefly arranged in tabular form. Based on the results of this study, it can be said that the circumstances in which Malevich was present and his influence on the works of artists such as Czanne, color theory in the nineteenth century, his efforts to invent a style to express pure emotions and other factors were effective in shaping his works. The marked four decades are noteworthy. He also used geometric compositions in all periods, which eventually found most of the codified geometric compositions in the fourth decade of his works. Malevich seems to consider the origin of nature, human figure, landscapes, and other things as geometric compositions and uses simple geometric forms to represent the elements in question.

Keywords: Malevich, Suprematism, Codified compositions, Geometric elements

Document Type:

Research Article

Received: 12.04.2022

Accepted: 30.08.2022

/ [1] Corresponding author: Master of Arts in Art Research from Tabriz Islamic Art University. Tabriz. Iran p.khodayari@tabriziau.ac.ir

/ [2] Assistant Professor at Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic art university, Tabriz. Iran a.farid@tabriziau.ac.ir

بررسی عوامل مؤثر بر شکل‌گیری سوپره‌ماتیسم

با مطالعهٔ آثار کازیمیر ماله‌ویچ در سال‌های (۱۹۴۰-۱۹۰۰)

/پانته‌آ خدایاری[۱] // امیر فرید[۲]

DOI: 10.22034/jivsa.2022.337310.1013

چکیده

سوپره‌ماتیسم سبک ابداعی ماله‌ویچ است که در دیدگاه او واقعیت برتر جهان، احساسات ناب فارغ از چیزهای دیگر است. چون این تفکّر نیازمند فرم‌های نو و غیر بازنما بود، ماله‌ویچ اَشکال هندسی ساده را برای هنرش برگزید. در عقیدهٔ او، پیش‌تر هنر در تلفیق با دیگر عناصِر وارد زندگی انسان شد، امّا حال، زمان استقلال آن است. سبک ابداعی و افکار ماله‌ویچ در بستری از پیشرفت‌های علمی و ظهور نوآوری‌های انتزاعی شکل گرفت، همچنین تمایل او به آثار «سزان» و «پست‌امپرسیونیست‌ها» تأثیر به‌سزایی در هنرش نهاد که این تأثیرات در شکل و فرم آثار او دریافت می‌شود. پرسش اصلی پژوهش حاضر، چگونگی شکل‌گیری آثار ماله‌ویچ تحت تأثیر عواملی چون تمایلات هنری او و بستری از تغییرات متأثر از نوآوری‌های انتزاعی، است. همچنین، ردیابی نسبت میان ترکیب‌بندی‌های مدوّن هندسی در آثار ماله‌ویچ با پیشرفت‌های علمی در شاخهٔ فیزیک و شیمی در زمانه‌اش از اهداف پژوهش به شمار می‌رود. روش تحقیق به‌صورت توصیفی تحلیلی بوده و گردآوری اطّلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است. نمونه‌های مورد بررسی تحقیق مشتمل بر آثار سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۴۰ میلادی است و خصوصیات بارز هر دهه بیان شده و از هر دهه در بازهٔ زمانی ۱۹۴۰ ۱۹۰۰، مشخصات و ساختار بصری سه اثر انتخاب و به‌اختصار در قالب جدول تنظیم شده است. بر اساس نتایج این پژوهش می‌توان گفت بستر شکل‌گیری آثار ماله‌ویچ و تأثیرپذیری‌اش از عوامل موجود و نیز تلاش او در ابداع سبکی جهت بیان احساسات ناب، در شکل‌گیری آثارش مؤثر بودند که در آثار هر چهار دهه مشهود است. او در تمام ادوار ترکیب‌بندی‌های هندسی را به کار گرفته و درنهایت بیشترین ترکیب‌بندی‌های هندسی در سدهٔ چهارم از آثارش نمود پیدا کرده‌اند.

کلید واژه ها: ماله‌ویچ، سوپره‌ماتیسم، ترکیب‌بندی‌های مدوّن، عناصر هندسی.

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۱/۲۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۶/۰۸

/[۱] نویسنده مسئول: دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران. p.khodayari@tabriziau.ac.ir

/[۲] استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران. a.farid@tabriziau.ac.ir

۱. مقدّمه

«سوپره‌ماتیسم»[۱] از جمله جنبش‌های جلوه‌گر پیوند انقلاب سیاسی و هنری است که در بهبود شرایط پیش‌آمدهٔ اوایل قرن بیستم در دیدگاه هنرمندان آوانگارد نقش مؤثری داشت و توسّط کازیمیر ماله‌ویچ[۲]، هنرمند روسی، پایه‌گذاری شد. ترکیب‌بندی مربع سیاه روی زمینهٔ سفید در سال ۱۹۱۵ اوّلین نمود هنری این سبک بود که به‌مرور ترکیب‌بندی این هنرمند دارای پیچیدگی‌هایی گشت. فرم بنیادی هنر غیر عینی ماله‌ویچ اجزایی چون مربع، خط صاف و مستطیل بود. او که «احساسات ناب» را مهم‌ترین موضوع تلقّی می‌کرد بیان داشت که در سبک‌های آوانگارد معاصرش وجود ندارد! ماله‌ویچ، در توضیح رویکرد هنری‌اش افزود که منظورش از سوپره‌ماتیسم برتری احساس ناب در هنر خلّاقه است و پدیدارهای دیداری جهان به‌خودی‌خود فاقد ارزش و اعتبارند و آنچه اهمّیّت دارد احساس فی‌نفسه‌ای است که فارغ از عوامل برانگیزاننده‌اش است. او دو سال پس از همکاری‌اش با لاریونوف[۳] و گونچاروا[۴] به هنر قومی روسیه، آثار سزان[۵]، ماتیس[۶]، پیکاسو[۷] و لژه[۸] تمایل پیدا کرد و همچنین مدّتی نیز تحت تأثیر آثار پست‌امپرسیونیست‌ها، در کار او تحوّل ایجاد شد. ترکیب‌بندی‌های مدوّن هندسی ویژگی‌ای است که در آثار او به نحو بارزی نمایان است و در این راستا، پژوهش پیش رو قصد دارد به نسبت برقرار شده میان ترکیب‌بندی‌های مدوّن هندسی در آثار ماله‌ویچ با پیشرفت‌های علمی شاخهٔ فیزیک و شیمی در زمانه‌اش بپردازد. شایان یادآوری است که در روند بررسی موارد یادشده، ضمن بیانِ خصوصیات غالب در هر دهه از آثار، به دلیل ویژگی ساختارگرایانه[۹] در آثار ماله‌ویچ، نگاهی ویژه به فرم، سرلوحه پژوهش قرار گرفته است. همچنین از هر چهار دههٔ سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۰۰ اطّلاعات اوّلیه و ساختار بصری هر اثر به‌اختصار در قالب جدول تدوین شده است. پرسش محوری پژوهش، تأثیر بستری از نوآوری‌ها در شاخهٔ علمی و هنری بر روند شکل‌گیری آثار ماله‌ویچ به لحاظ فرم چگونه است؟ درواقع، ارتباط او با سزان و دیگر هنرمندان که پیش‌تر ذکر شد نیز بر آثارش تأثیرگذار بوده است. ترکیب‌بندی‌های هندسی مدوّن در هر یک از آثار ماله‌ویچ به نحوی نمایان شده‌اند که در قالب «فیگوراتیو»، «پرتره» و هم‌چنین مناظر شهری و طبیعت قابل ملاحظه هستند. به نظر می‌رسد هنرمند از فرم‌های هندسی به‌عنوان بستری برای اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر بهره گرفته است.

۲. روش پژوهش

روش تحقیق به‌صورت توصیفی تحلیلی و مطالب به روش کتابخانه‌ای و تجزیه‌وتحلیل آثار مورد نظر تدوین شده است. مشخصات اوّلیه و ساختار بصری سه اثر از چهار دههٔ ۱۹۰۰ تا ۱۹۴۰ به‌اختصار در قالب جدول گردآوری و همچنین ویژگی‌های بارز و غالب در هر دهه به‌تفصیل بیان شده است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

با توجّه به بررسی‌های صورت گرفته، پژوهش حاضر به‌صورت مشخص و مستقل انجام نشده است؛ امّا در مواردی به هنرمندانی چون ماله‌ویچ که سعی در ایجاد نشانه‌های مستقل در هنر داشته‌اند، همچنین تأثیرات سبک‌های نقّاشی بر یکدیگر در بازه‌ای معیّن و در مواردی نیز به تاریخچهٔ شکل‌گیری سبکی مشخص و هنرمندان پیشرو در آن پرداخته شده است. چگونگی هنر نقّاشی در سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۵ با در نظر گرفتن نوع سبک‌های فوویسم[۱۰]، اکسپرسیونیسم[۱۱]، کوبیسم[۱۲]، فوتوریسم[۱۳] و سوپره‌ماتیسم و تاثیراتشان بر یکدیگر در پژوهشی

توسّط (نصیری القندیس، ۱۳۸۱) با عنوان «بررسی ده سال نقّاشی اروپا از ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۵ پروژه عملی: زندگی من» مورد بررسی قرارگرفته است. حبیب‌وند (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «کمال‌گرایی در نقّاشی سبک انتزاعی قرن بیستم» به ایجاد ارتباط بین چالش‌های فضای هنری ذهن هنرمند و الگوهای فیگوراتیو می‌پردازد که پیش از قرن بیستم تنها هنرمندانی از قبیل پیکاسو در پاریس، کاندینسکی در مونیخ و مالەویچ در مسکو به از میان برداشتن شکل‌های مجزّا و ایجاد نشانه‌های مستقل در نقّاشی پرداختند و مالەویچ با نخستین ترکیب‌بندی سوپره‌ماتیست جهشی افراطی در خلق آثار داشت. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «طبیعت و انتزاع در نقّاشی‌های پیت موندریان»، تعریف «آبستره» با تمرکز بر «آبسترهٔ هندسی»، همچنین عقاید و آثار موندریان و جایگاه طبیعت در آن‌ها در جهت ایجاد بستری برای شناخت هنری و آشنایی با آثار او و آثاری ازاین‌دست را شاهد هستیم که غالب آثار موندریان در کنار آثاری از واسیلی کاندینسکی و کازیمیر مالەویچ به‌عنوان نمایندگان سبک آبستره شناخته می‌شوند. پیروزمنش (۱۳۹۵) در فصل اوّل پژوهش خود با عنوان «کوبیسم در تئاتر؛ بخش عملی: زنی پشت در»؛ به مکتب کوبیسم، تاریخچه و چگونگی شکل‌گیری آن، همچنین اصول و هنرمندان شاخص در آن، مخصوصاً، پابلو پیکاسو پرداخته است.

بنا بر مطالهٔ پیشینه، تحقیق مستقلی مرتبط با موضوع این پژوهش تا کنون، صورت نگرفته است. در نوشتاری، در رابطه با کُنش انقلابی مالەویچ، سبک ابداعی او -که سوپره‌ماتیسم نام داشت- رخدادی نو در هنر اروپای شرقی دانسته شده که کشاکشی قابل توجّه میان متحدین شرق و غرب به وجود آورد (Souter, 2008). آدامز (۲۰۰۲) بیان می‌دارد که مالەویچ در کتابش با عنوان جهان غیر عینی، در توضیح فلسفهٔ سوپرماتیسم خود، تجربه نمودن احساس را دارای درجهٔ بالاتری می‌داند.

٤. مالەویچ و عوامل مؤثر در آثار او

کازیمیر مالەویچ (۱۹۳۵-۱۸۷۸) از هنرمندان روسی بود که به پیروی از جهت‌گیریِ آوانگاردِ معرّفی‌شده توسّط «کوبیسم» پرداخت. روسیه درحالی‌که از مرکز دنیای هنر که در قرن بیستم پاریس بود فاصله داشت، امّا روس‌ها در پیوند و تأثیر متقابل فرهنگی با اروپای غربی بی‌سابقه نبودند و ثروتمندان روس گنجینه‌هایی از آثار امپرسیونیست‌ها، همین‌طور آوانگاردها جمع‌آوری کرده بودند که چنین دسترسی ارزشمندی موجب آشنایی آنان با دگرگونی‌ها و اوضاع حاکم بر قرن بیستم مخصوصاً «فوویسم»، «کوبیسم» و «فوتوریسم» بود. به‌مرور مالەویچ به پرورش سبکی انتزاعی برای پرورش افکارش گروید (کلاینر، ۱۳۹٤، ص. ٤٦۹). مالەویچ، انقلابی در صحنهٔ هنر ایجاد نمود و این در حالی بود که شاهد ظهور نوآوری‌های انتزاعی همچون دادا[14]، سوررئالیسم[15] ، کوبیسم و اکسپرسیونیسم در اوایل سدهٔ بیستم در اروپای غربی و ایالات‌متحده هستیم. سوپره‌ماتیسم سبک ابداعی مالەویچ و رخدادی نو در هنر اروپای شرقی بود که کشاکشی قابل توجّه میان متحدین شرق و غرب به وجود آورد و درواقع به افراد قدرت‌طلب که در سلطهٔ رژیم‌های شاهنشاهی چند صدساله قرار داشتند، قدرت بخشید (Souter, 2008, p. 7).

مالەویچ تحصیل‌کردهٔ نقّاشی، معماری و مجسّمه‌سازی بود و غالب سبک‌های آوانگارد زمانهٔ خویش را تجربه کرده بود. در باور او هیچ‌یک از آن‌ها به بیان «احساسات ناب» نمی‌پردازند و این موضوعی بود که برای وی اهمّیّت فراوانی داشت. سزان که هنرمندی هم‌پیمان با امپرسیونیست‌ها بود، قصد داشت به ساختار پایدار موجود در پس اطّلاعات دیداری و بی‌شکلی که چشم‌ها

دریافت می‌کنند برسد و در این راستا سبکی به وجود آورد که فراتر از امپرسیونیسم بر «تجزیه» اتّکا داشت. سزان به دنبال سامان دادن به خطوط، سطوح و رنگ‌هایی بود که سازندهٔ طبیعت‌اند و به بررسی ویژگی‌ها و روابط متقابلشان پرداخت. او به ویژگی‌های خط، سطح، رنگ و روابط متقابل آن‌ها پرداخت و همچنین ظرفیت سطوح در ایجاد عمق، ویژگی‌های ذاتی رنگ در تغییر جهت و عمق خطوط و سطوح را مورد تجربه قرار داد که به تغییرپذیر بودن ویژگی‌های دیداری در رنگ‌های گوناگون، اشباع، ارزش رنگ و فام دست یافت (کلاینر، ۱۳۹٤، ص. ٤٠٦).

ماله‌ویچ در کتاب خود با عنوان جهان غیر عینی، فلسفهٔ سوپره‌ماتیسم خود را این‌گونه خلاصه کرد: هنرمندان بهترین وسیله را برای منتقل ساختن احساساتشان، تقلیدی رسا می‌دانستند که بازنمایی چهرهٔ انسان و حالات منعکس‌شده در او بود؛ امّا بااین‌حال، هنرمندان در درجات بالاتر، چهرهٔ انسان و در کل اشیاء طبیعی را کنار گذاشته و نمادهای جدیدی برای بیان و ارائهٔ احساسات مستقیم یافتند، زیرا عقیده داشتند یک ابرمرد مشاهده و لمس نمی‌کند، بلکه احساس را تجربه می‌کند (Schnei-der Adams , 2002, p. 902).

فعّالان علم فیزیک و شیمی در رابطه با چگونگی ادراک دیداری و عملکرد دستگاه بینایی انسان نسبت به طول موج‌های گوناگون نور و نیز ابعاد روانی رنگ در تلاش بودند همچنین پیشرفت‌های علمی در سدهٔ نوزدهم در دگرگونی نظریّه‌های رنگ و ادراک افراد نسبت به آن مؤثر واقع شد. در این سده، غالب هنرمندان با رنگ‌های اصلی، فرعی و نیز مکمل آشنا بودند. قانون تقابل‌های هم‌زمان رنگ‌ها که توسّط میشل اوژن شورول[16] (۱۷۸۶-۱۸۸۹) بیان شد، درک هنرمندان را نسبت به رنگ وسعت بخشید. در رابطه با رنگ، علاوه بر فام، توجّه به دیگر موارد نیز از جمله اشباع و درجهٔ رنگ خالی از اهمّیّت نیست. به عقیدهٔ شورول، هم‌کناری رنگ‌ها ضمن تأثیر بر ادراک دستگاه بینایی از هرکدامشان، میان رنگ‌ها از نظر فام و درجهٔ رنگی تمایز ایجاد می‌کند. رنگ‌های سرد، معمولاً، پس‌نشین و رنگ‌های گرم پیش می‌آیند. سزان در یادداشتی خطاب به یکی از دوستان نقّاش، روش خود را این‌گونه شرح می‌دهد: طبیعت را به شکل استوانه، کره و مخروط نشان بده و هر چیزی را با ژرف‌نمایی صحیح نمایان ساز به‌گونه‌ای که هر وجه یک شئ متوجّه یک نقطهٔ مرکزی باشد (کلاینر، ۱۳۹٤، ص. ٤٠١).

در اواخر سدهٔ نوزدهم، تجارب رنگیِ دیگر هنرمندان در کنار ژرژ سورا در مسئلهٔ دید انسان و نحوهٔ درک او از جهان، همچنین چگونگی نگاه کردنش قابل ملاحظه است. تجربهٔ ذهنی احساسات مادی مورد توجّه فیزیک‌دانی به نام ارنست ماخ[17] (۱۸۳۸-۱۹۱۶) قرار گرفت که در عقیدهٔ او، دستگاه بینایی در انسان ابتدا محیط را به‌صورت واحدهایی جدا از هم دریافت کرده و سپس این واحدها در مغز با یکدیگر ترکیب و قابل درک می‌گردند. شارل هانری[18] (۱۸۵۹-۱۹۲۶) نیز در رابطه با ابعاد روانی رنگ که چگونه و در چه حالات و شرایطی بر افراد تأثیر می‌گذارد، فعّالیّت داشت.

۵. پایه‌گذاری سوپره‌ماتیسم

در سال ۱۸۸۰ شاهد ظهور آوانگارد در عرصهٔ هنر هستیم. در سدهٔ نوزدهم جنبش‌های مدرنیستی-رئالیسم، امپرسیونیسم و پساامپرسیونیسم قراردادهای هنری را به چالش کشیدند و سبب بروز هنرمندان آوانگارد شدند؛ پساامپرسیونیست‌ها از هنرمندان اوّلیه‌ای بودند که پا به عرصهٔ آوانگارد نهادند. امپرسیونیست‌ها و پساامپرسیونیست‌ها احساسات خود را در راستای تفسیر طبیعت حائز اهمّیّت و مؤثر می‌خواندند، امّا بااین‌حال نیز نمایش خود طبیعت جزو اهداف اصلی آن‌ها به شمار می‌رفت. آوانگاردها گذشته را مانع راه تلقّی

می‌کنند و این‌گونه است که هنرمندی آوانگارد از تقلید راه گذشته می‌پرهیزد و تنها به بیانی تند و خشونت‌بار از زمان حال می‌پردازد (بدیو، ۱۳۹٤، ص. ۲۹۸).

آوانگارد روسی دههٔ ۱۹۲۰، قبل از دههٔ مذکور، از نظر اجتماعی و سیاسی به مرحلهٔ بعد از انقلاب رسیده بود و آوانگارد روسی دورهٔ شوروی، انقلابی نام نمی‌گیرد؛ به این دلیل که علیه وضع موجود و درواقع در برابر ساختارهای قدرت سیاسی و اقتصادی مسلط، تنظیم نشده بود. در بحث از ویژگی‌های انقلابی آوانگارد روسی، هنرمندی به نام کازیمیر ماله‌ویچ، شخصیت بارزی است؛ زیرا رادیکال‌ترین نمایندهٔ بعد از انقلاب هنر آوانگارد روسی قلمداد می‌شود. تعامل ماله‌ویچ با مایاکوفسکی و دیگر شاعران فوتوریست روسی، سبب شد تا طراحی صحنه و لباس را در سال ۱۹۱۳ برای اُپرای «پیروزی بر خورشید» عهده‌دار گردد. در همین موقعیت بود که در طرح یکی از پرده‌های پشت‌صحنه، مستطیلی قسمت شده به دو بخش سیاه و سفید به کار گرفت و در بیان خودش، این طرح انتزاعی نقطهٔ شروعی بود برای سوپره‌ماتیسم.

ماله‌ویچ در سال ۱۹۱۳ سوپره‌ماتیسم را پایه‌گذاری کرد که فرم بنیادی هنر غیر عینی‌اش مربع و عناصری از جمله خط صاف و مستطیل بود که به‌مرور این عناصر نقّاشی‌هایش را دربرگرفت. او همچنین این سبک را بر پایهٔ اَشکال هندسی و رنگ‌های خالص بنیان نهاد و ایده‌اش را در نوشتارهایی از جمله «کوبیسم» و «فوتوریسم» به کار گرفت. او از این طریق انتزاع را در اثر هنری حائز اهمّیّت بیشتری نسبت به محتوا و هدف مادی معرّفی کرد که در سال ۱۹۱۵ اثر ترکیب‌بندی مربع سیاه روی زمینهٔ سفید ترسیم شد. آثار اوّلیهٔ ماله‌ویچ به‌صورت ساده، هندسی و دوبُعدی همراه رنگ‌های اصلی (قرمز، آبی، زرد) شکل گرفته‌اند (پاک‌باز، ۱۳۹۵، ص. ۸٤۸). او در سال ۱۹۱۴ آثاری شبه‌سوررئالیسم و «رئالیسم بدون معنا» ترسیم نمود.

سوپره‌ماتیسم در دههٔ ۱۹۲۰ به عرصه‌های معماری، طراحی پارچه و گرافیک نفوذ کرد و بر بسیاری از گرایش‌های انتزاعی سدهٔ بیستم، خصوصاً، «مینیمال آرت» مؤثر بود (پاک‌باز، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۲۵-۱۳۲٤).

ماله‌ویچ از انقلاب سال ۱۹۱۷ به‌عنوان کُنشی سیاسی یاد می‌کند که سنّت‌های قدیمی را از میان خواهد برد. پس از دورانی که رژیم از هنر آوانگارد بهره گرفت، رهبران سیاسی هنر عملی‌تری را برای جامعه صلاح دیدند و در شوروی با اعتقاد بر این‌که این نوع هنر برای عموم درک‌پذیر است و زمینه‌ای برای آشنایی افراد جدید با دولت می‌گردد، به هنر «واقع‌گرا» و دیدفریبی پرداختند. از طرفی دیدگاه ماله‌ویچ را شاهد هستیم که باور داشت هرگز ارتباط عملی میان هنر راستین و زندگی به وجود نمی‌آید. نائوم گابو (۱۹۷۷.۱۸۹۰)، مجسّمه‌ساز روسی تبار، نیز همچون ماله‌ویچ براین باور بود که سرچشمهٔ هنر جدا از جهان زندگی روزمره است (کلاینر، ۱۳۹٤، ص. ٤٦۹). جریان بسیار پیچیدهٔ «هنر برای هنر» از طرفی در نگرشی لیبرالی و از طرف دیگر در طرز فکری تسلیم‌طلبانه-محافظه‌کارانه متجلّی شده و ریشهٔ آن در اعتراض به ارزش‌های بورژوایی است. گوتیه[۱۹] هنگامی‌که بر شکل‌گرایی (فرمالیسم) ناب و خصلت نمایشی هنر اصرار می‌ورزد و قصد دارد هنر را رها از عقاید و آرمان‌ها تلقّی کند، در پی آزادی هنر از قید نظم زندگی بورژوایی است (هاوزر، ۱۳۷۷، ص. ۸٤۹).

ماله‌ویچ همچنین در دفاع از استقلال هنر-که به نظر می‌رسد امپرسیونیسم و کوبیسم در این راستا مؤثر بودند- بر این باور است که هنر از سالیان قبل با عناصر دیگری تلفیق و وارد زندگی انسان‌ها شده است. در دیدگاه ماله‌ویچ واقعیت برتر در جهان، احساس نابی است که وابسته به شیء دیگری نباشد و این عقیده به فرم‌های جدیدتری نیازمند بود نه فرم‌های «بازنما» که یادآور محسوسات جهان اطراف هستند. در مربع

سیاه‌رنگ، طبیعت فعّال و منفعل برهم انطباق یافته و «غیر عینیت» به مفهوم حساسیت در واکنش به فقدان هر شیء در اختیار است که این به معنای مربعی فاقد معنا نیست. پیچیدگی در ترکیب‌بندی‌های او به‌مرور رخ داد که متشکل از اَشکال چلیپایی، ذوزنقه، مثلث، خطوط شکسته و شکل‌های محوشونده بود و در این راستا رنگ نیز حضور ارزشمندی داشت. همین‌طور سطوح متعدّد شکل‌گرفته از گروه‌هایی از صور هندسی که برهم نهاده شده و فضای سه‌بُعدی تشکیل داده‌اند. این روند به‌مرور در سال ۱۹۱۸ به اثر مربع اُریب سفید بر زمینهٔ سفید گرایید (پاک‌باز، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۲۵). او در پی سبکی جهت بیان احساسات ناب بود و رویکرد خود را «سوپره‌ماتیسم» نامید که در رابطه با سبک ابداعی‌اش می‌گوید: «منظور من از سوپره‌ماتیسم برتری احساس ناب در هنر خلّاقه است. پدیدارهای دیداری جهان فاقد اعتبار و ارزش‌اند و چیزی که حائز اهمّیّت قلمداد می‌شود احساس است آن‌هم فارغ از محیط و عوامل دیگر» (پاک‌باز، ۱۳۹٤، ص. ٤٦٩). در دیدگاه ماله‌ویچ: «نقّاشی برتری احساس خالص یا درک مستقیم در هنرهای تصویری است». در ابتدا شاهد به‌کارگیری مربع‌های سیاه هستیم مانند تابلوی «سیاه و قرمز» که ماله‌ویچ در آن چهارگوشی سیاه و چهارگوشی دیگر در سایز کوچک‌تر و قرمز در محور عمودی تابلو به‌صورت پهلوبه‌پهلو قرار داده است. همچنین بَعدها عناصِری چون دایره و خط نیز به کارش اضافه شد که ترکیب‌بندی‌هایی از این اشکال هندسی را با تکرار در طول یک محور مایل مورد توجّه است (میلر آپجان، ۱۳۹۰، ص. ۹۸۷).

در خلال جنگ داخلی و ازهم‌پاشیدگی نهادهای دولتی و اقتصادی، دولت جدید شوروی نگران از بین رفتن و تخریب موزه‌ها و مجموعه‌های قدیمی بود، کمونیست در حفظ و نگهداری از این مجموعه‌ها می‌کوشید. همچنین ماله‌ویچ در سال ۱۹۱۹ با انتشار متنی به نام «در باب موزه»،[۲۰] دیدگاه خلاف نوستالژیک خود را بیان نمود. او در پی این متن نسبت به رفتار دولت روسیه جهت حفظ و نگهداری از آثار موزه‌ای و قدیمی واکنش نشان می‌دهد و خواهان کناره‌گیری دولت در رابطه با حفظ مجموعه‌های هنری می‌گردد؛ زیرا در باور ماله‌ویچ، از بین رفتن مجموعه‌های قدیمی هنر، راهی است برای رونمایی از هنر حقیقی و نو. او با این نکته شروع می‌کند که روند زندگی و حرکت پیش‌رونده در زمان، خود می‌داند چه می‌کند و نباید مانع آن شد؛ پس اگر در پی تخریب حرکت می‌کند باید اجازه داد به راهش ادامه دهد، زیرا همراهی با این تخریب، مسیری که می‌تواند ما را به سوی تصوّر جدیدی از زندگی که در ما زاده شده هدایت سازد (گرویس و صالحی، ۱۳۹۲، ص. ۳٦). می‌توان نابودی موزه را رستاخیزی برای هنر قلمداد نمود، زیرا با مرگ موزه، مرگ نیز خواهد مُرد و آزادی به وجود می‌آید.

ماله‌ویچ روند تاریخ هنر جدید را از سزان و کوبیسم و فوتوریسم تا سوپره‌ماتیسم که سبک ابداعی خود اوست، به‌مثابهٔ سیری تعریف می‌کند که طی آن تصویر سنّتی (همان تصویری که ابتدا در یونان به وجود آمد و طی عبور از هنر دینی و رنسانس متحوّل شد) شکل و حالت خود را ازدست‌داده و تخریب می‌شود. ماله‌ویچ هنر خود را بر مبنای «هیچی»[۲۱] بیان می‌دارد. در این طرز نگاه که دور از احساسی‌گری نسبت به هنر است، باور به خصلت تخریب‌ناپذیری هنر نهفته است. در جنبش اوّل آوانگارد، شاهد هستیم که چیزها و آثار هنری به‌مرور رنگ باختند؛ زیرا این باور جاری بود که همیشه چیزی برای باقی ماندن هست و باید در پی چیزهایی بود که فارغ از تلاش انسانی برای حفظ چیزها، باقی می‌مانند. معمولاً، این جنبش را با ایدهٔ پیشرفت تکنولوژیک در ارتباط می‌دانند، امّا درواقع، هدف جنبش آوانگارد، چگونگی ادامهٔ هنر در شرایط عصر مدرن با انقلاب‌های تکنولوژیک، سیاسی و

اجتماعی آن است (گرویس و صالحی، ۱۳۹۲، ص. ٣٦). ماله‌ویچ هم‌چنین بیان می‌کند که هنر جدید و نوآورانه در مجموعه‌های موزه که از قراردادهای پیشین تبعیت می‌کنند، جایی ندارد. از زمان پیدایش موزه و در دوران ماله‌ویچ، موزه در انتهای قرن هجدهم نهادی مدرن بوده که خلاف آن نمایان شده است. در هنر مدرن، انجام کار کهنه امکانی ندارد و ماله‌ویچ نیز در این راستا می‌افزاید که نمی‌توان کَپَل فربهٔ ونوس را تصویر نمود. اگر با توجّه به ایدهٔ ماله‌ویچ آن اثر سوزانده شده بود، به هنرمندان امکان نقّاشی دوبارهٔ آن را می‌داد. استراتژی آوانگارد، درواقع، با ممنوعیتی جدید آغاز می‌گردد به‌نام «ممنوعیت موزه»؛ ممنوعیتی که مانع از تکرار امر کهنه گردد (گرویس، ۱۳۹۹، ص. ۳۸ ۳۷). هنگامی‌که ماله‌ویچ درگذشت، تابوت سفید او با یک دایرهٔ سیاه و یک مربع سیاه تزئین شده بود و مکعبی سفید با یک مربع سیاه روی آن، محل دفن خاکسترش را مشخص نمود (Schnei-der Adams , 2002, p. 902).

٦. تجزیه‌وتحلیل آثار ماله‌ویچ

۱-٦. دههٔ ۱۹۰۰.۱۹۱۰

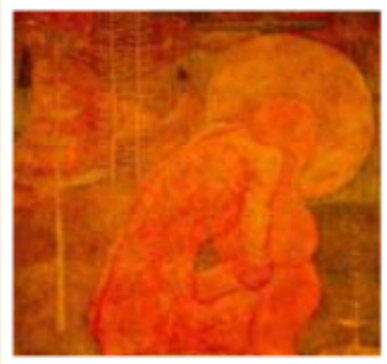
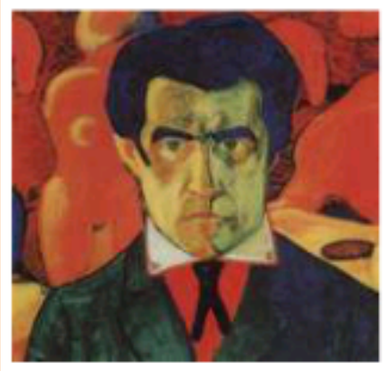
۱-۱-٦. کلّیت آثار ماله‌ویچ به لحاظ محتوا

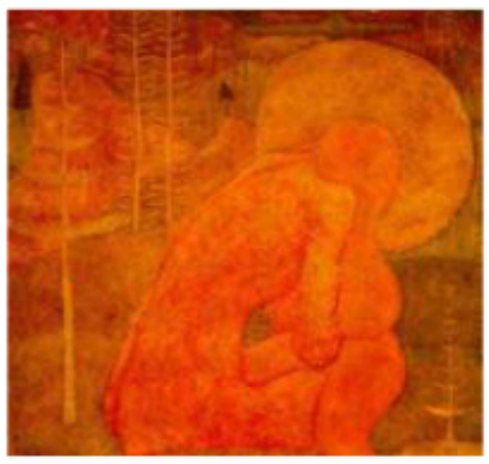
در این دهه شاهد آثاری با محتوای هندسی، فیگوراتیو، پرتره و طبیعت‌نگاری به صورت‌های متفاوت هستیم. گویا هنرمند در تلاش است که با نحوهٔ رنگ‌گذاری و همین‌طور انتخاب رنگ به نمایش عنصر هندسی در آثار بپردازد. از لحاظ ترکیب یا پالت رنگی مورد استفاده هم می‌توان هم رنگ‌های خاکستری شده را مشاهده کرد و هم‌رنگ‌های شارپ و خالص مورد توجّه است. غالباً، اشخاص در آثار فیگوراتیو فاقد شخصیت‌پردازی‌اند، به‌نحوی‌که گویی فردیت در آن‌ها معیار مهمی نیست و تنها نمایش نوع موجود به‌عنوان یک انسان کافی بوده است مانند تصویر (۲) و (۳) در جدول شمارهٔ (۱).

رنگ‌گذاری نقطه‌ای به‌عنوان نمونه در اثر شماره (۱) در جدول (۱) را می‌توان تأثیر دوره‌ای دانست که ماله‌ویچ تحت تأثیر هنرمندان امپرسیونیست بود. ماله‌ویچ هنر خود را بر مبنای «هیچی» بیان می‌دارد. در این طرز نگاه که دور از احساسی‌گری نسبت به هنر است، باور به خصلت تخریب‌ناپذیری هنر نهفته است. او روند تاریخ هنر جدید را از سزان و کوبیسم و فوتوریسم تا سوپره‌ماتیسم که سبک ابداعی خود اوست، سیری می‌داند که طی آن تصویر سنّتی شکل و حالت خود را ازدست‌داده و تخریب می‌شود. به اعتقاد ماله‌ویچ، تنها تصویرِ تخریب است که از تخریب جان سالم به در می‌برد. همچنین در برخی از آثار فیگوراتیو، اغراق در به نمایش کشیدن پیکره‌ها را شاهد هستیم. در غالب آثار با محوریت پرتره‌نگاری و فیگوراتیو، تمرکز بر قسمت مرکزی کادر است.

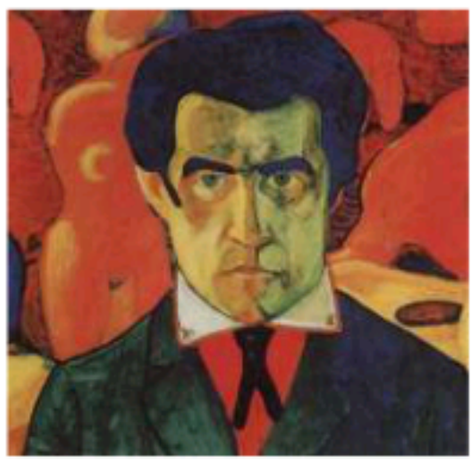
می‌توان تجارب گوناگون هنرمند در این دهه در رابطه با موضوعیت آثار را به نحوی نشان از این دانست که او در این بازهٔ زمانی در پی گزینش محور خاصّی در جهت بیان خود بوده است تا به بهترین روش، ذهنیت خویش را به نمایش گذارد. دو نمونه سلف پرتره حضور هنرمند را جلوه‌گر است.

جدول ۱. مشخصات اوّلیه و بصری سه اثر از آثار ماله‌ویچ در دهه ۱۹۱۰-۱۹۰۰ (مأخذ: نگارندگان)

	تصویر اثر	عنوان	ساختار بصری	ابعاد	تکنیک	سال خلق اثر	منبع
۱		چشم‌انداز با خانهٔ زرد	محدودیت رنگ - فضای رنگی اثر سرد و در قسمت میانی کادر، بخش مثلث شکل که فرم خانه است، حدوداً فضای گرم را شکل می‌دهد - عناصر تشکیل دهنده به‌صورت تلفیق‌شده در یکدیگر- ترکیب‌بندی مستطیل‌هایی که از خطوط درختان تشکیل‌شده در کنار مثلث میانی کادر.	۱۹٫۲×۲۹٫۵ cm	رنگ‌روغن، مقوا	۱۹۰۷	URL1
۲		عبادت‌کننده	محدودیت رنگ - فضای رنگی اثر گرم - ترکیب‌بندی دوایر و فیگور- عدم تناسب در اندام‌های فیگور - تشکیل فرم هندسی مثلث توسط نحوهٔ قرارگیری فیگور.	۷۰×۷٤٫۸ cm	چوب، تمپرا	۱۹۰۷	URL2
۳		سلف‌پرتره	محدودیت رنگ - فضای رنگی اثر گرم - ترکیب‌بندی فیگور و پس‌زمینه‌ای با فرم‌های منحنی - تشکیل سه مثلث توسط دو فضای طرفین فیگور و نیم‌تنهٔ او که رئوسشان در عضو بینی فیگور به یکدیگر می‌رسد.	۲٦٫۸×۲۷ cm	گواش، کاغذ	۱۹۱۰	٤



تصویر شماره ۲، جدول ۱. عبادت‌کننده



تصویر شمارهٔ ۳، جدول ۱. سلف‌پرتره

۶-۲. دههٔ ۱۹۲۰-۱۹۱۱

۶-۲-۱. فیگوراتیو در کنار ترکیب‌بندی هندسی

ماله‌ویچ به آثار سزان تمایل پیدا کرد و سزان؛ هنرمندی هم‌پیمان با امپرسیونیست‌ها و در پی دست‌یابی به ساختار پایدار موجود در اطّلاعات دیداری و بی‌شکلی که چشم‌ها دریافت می‌کنند بود. در این دوره آثار را می‌توان در دسته‌های متعدّد مورد بررسی قرار داد؛ محتوای فیگوراتیو در دو دسته سیاه-سفید و تنالیته‌های رنگی، طبیعت‌نگاری، سلف‌پرتره (سطوح رنگی)، فیگوراتیو هندسی در دو دسته- سیاه سفید و تنالیته‌های رنگی، فضای هندسی که ترکیب‌بندی عناصر است و خطوط تیز، رنگ‌های شارپ و خالص در آن به کار رفته، همچنین همین نوع ترکیب‌بندی را به‌صورت سیاه-سفید شاهد هستیم.

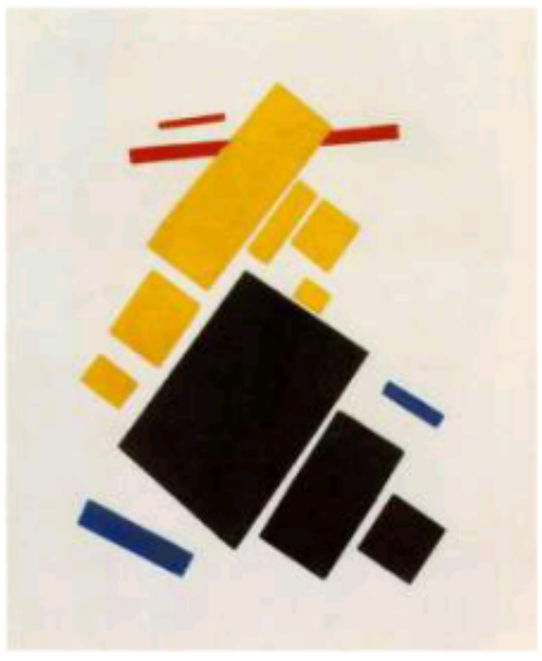
در آثار فیگوراتیو عدم تناسب اعضا و اغراق در به تصویر کشیدن فیگورها مورد توجّه است. همچنین اعضا با یکدیگر هماهنگ نیستند مانند جهت ترسیم پاها و اندازه نامتناسب سر فیگورها نسبت به اندام کلّی‌شان. گاهی صورت‌ها محو کار شده و فاقد شخصیت‌پردازی‌اند. در میان پرتره‌نگاری‌ها یک اثر سلف‌پرتره و همین‌طور تک‌پرتره‌هایی با تنالیته‌های رنگی یا سیاه-سفید که این بار شخصیت‌پردازی شده‌اند را شاهد هستیم و در این بازهٔ زمانی تک‌فیگورهای ترسیم‌شده در کادرهای بسته به چشم می‌خورند که به‌صورت هندسی تصویر شده‌اند.

در فضاهای شکسته و هندسی گاه عناصری آشنا به چشم می‌خورند مانند پلّه‌ها و حتّی پرتره‌ای که از عناصر هندسی تشکیل شده است، مانند تصویر (۲) در جدول شمارهٔ (۲). حرکت در آثار این دوره حضور دارد. در آثاری که تک‌عنصر در کادری بسته رسم شده، اثر متقارن، متوازن و همین‌طور ساکن و فاقد حرکت قلمداد می‌شود. در پرتره‌نگاری‌ها و تک‌فیگورهای ترسیم شده در کادر، تمرکز بر قسمت میانی اثر حاکم است. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، سزان طبیعت را به شکل عناصر هندسی در نظر داشت که تأثیر گرایش ماله‌ویچ به آثار او و روش کارش را می‌توان در آثار دههٔ مذکور در جدول شماره (۲) مشاهده نمود.

هنرمند در بازهٔ زمانی یادشده نیز در محوریت آثار و همین‌طور نحوهٔ مواجهه‌اش با هر اثر به طرق مختلف است، امّا در این دوره به نظر می‌رسد تمرکز او غالباً بر محوریت فیگوراتیو و ترکیب‌بندی‌های هندسی بوده است. تنوّع بیان او در ارائه فیگورها گویای مطالعه‌اش دراین‌باره است که سعی دارد فیگور انسانی را به هر روش و با استفاده از خطوط مختلف به تصویر بکشد، در آن‌ها اغراق کند و فرم‌های هندسی را در راستای خلق یک فیگور به کار بندد. همچنین ترکیب‌بندی‌های گوناگونی که از عناصِر هندسی ارائه می‌کند نشان از دغدغه‌مندی او در این‌باره است. سطوح رنگی که در برخی از آثار به چشم می‌خورد، به‌صورت غالب ایجاد حرکت کرده و آثار را پویا معرّفی می‌کند.

جدول ۲. مشخصات اولیه و بصری سه اثر از آثار مالەویچ در دهه ۱۹۲۰-۱۹۱۱ (مأخذ: نگارندگان).

	تصویر اثر	عنوان	ساختار بصری	ابعاد	تکنیک	سال خلق اثر	منبع
۱		پرتره ایوان کلیون	ترکیب‌بندی عناصر هندسی در راستای تشکیل پرتره و فضای پس‌زمینهٔ آن - تنالیته های خاکستری رنگی - رنگ‌ها غالباً گرم.	۷۰×۱۱۲ cm	رنگ‌روغن، روی بوم	۱۹۱۳	٦
۲		پرواز هواپیما	ترکیب‌بندی مستطیل‌ها- محدودیت رنگی - رنگ‌های خالص و شارپ و نسبتاً سرد - تعلیق عناصر در فضای اثر- ترکیب‌بندی دارای حرکت است.	٤٨×٥٧ cm	رنگ‌روغن، روی بوم	۱۹۱۵	۷
۳		ترکیب‌بندی سوپره‌ماتیسم : سفید روی سفید	محدودیت رنگ . تنالیتهٔ محدود رنگی و فضای اثر به لحاظ رنگی سرد . ترکیب‌بندی مربع در فضای اثر.	۷۹٫٤×۷۹٫٤ cm	رنگ‌روغن، روی بوم	۱۹۱۸.۱۹۱۷	۸



تصویر شمارهٔ ۲، جدول ۲. پرواز هواپیما

۳-۶. دهه ۱۹۳۰-۱۹۲۱

۱-۳-۶. غلبه فیگوراتیو بر ترکیب‌بندی هندسی

در این دهه فرم‌های سادهٔ هندسی و سطوح معنادار به‌صورت تک‌عنصر یا تکرار یک فرم خاص به‌صورت سیاه-سفید، تک‌فیگورهای هندسی در کادرهای مشخص‌شدهٔ رنگی به همراه متن، تک‌فیگورهای شخصیت‌پردازی‌شدهٔ رنگی در فضای طبیعی، همچنین شاهد تک‌فیگورهایی هستیم که صرفاً نشان‌دهندهٔ اندام ظاهری انسان بوده و فاقد جزئیات و شخصیت‌پردازی هستند که با سطوح رنگی نمایان شده‌اند. تک‌پرتره‌های هندسی در پس‌زمینه‌ای پوشانده شده همراه با فیگورهای انسانی در دوردست، تعدادی اثر هم با مضمون ترکیب‌بندی انسان در طبیعت با تنالیته‌های رنگی ترسیم شده و فاقد شخصیت‌پردازی‌اند.

در این دهه نیز همچنان شاهد دیدگاهی که ارنست ماخ مبنی بر دریافت محیط اطراف توسّط دستگاه بینایی به‌صورت واحدهایی جدا از هم بیان نمود، هستیم که البتّه در اواخر سدهٔ نوزدهم هم تجارب رنگی هنرمندان در مسئلهٔ دید انسان و نحوهٔ ادراک از جهان اطراف، همچنین چگونگی نگاه کردن انسان مؤثر بود. در آثار این دهه، دیدگاه سزان نیز مورد توجّه است و با توجّه به تمایل ماله‌ویچ به آثار سزان و نیز در راستای هم‌پیمانی‌اش با امپرسیونیست‌ها، در پی رسیدن به ساختار دریافتی توسط دستگاه بینایی بود که این ویژگی‌ها را می‌توان در تصویر (۳) در جدول شماره (۳) مشاهده نمود؛ این اثر ترکیب‌بندی هندسی در راستای تشکیل فضا، پرتره و فیگور است.

در ترکیب‌بندی آثار این دهه حرکت به چشم می‌خورد و فضای آثار متلاطم نیست؛ بدین معنا که حرکت و انسجام در ترکیب‌بندی وجود دارد. همچنین غالب آثار به‌صورت هندسی تصویر شده‌اند و در فرم‌های هندسی تقارن بیشتر خودنمایی می‌کند. در نحوهٔ رنگ‌گذاری نیز که غالباً به‌صورت سطوح رنگی به چشم می‌خورد، توازن رعایت شده است. نقطهٔ تمرکز در آثار تک‌عنصری (فیگور، پرتره، عنصر هندسی) در قسمت میانی کادر و در دیگر آثار تمرکز به‌صورت چرخشی در کادر وجود دارد و نمی‌توان نقطهٔ خاصّی را برای آن معرّفی کرد.

در این بازهٔ زمانی می‌توان آثار را به‌طورکلّی در دو مجموعهٔ فیگوراتیو و ترکیب‌بندی‌های هندسی معرّفی نمود و می‌توان گفت محوریت غالب آثار فیگوراتیو است. به نظر می‌رسد در این دوره از آشفتگی هنرمند در جهت یافتن مسیری برای بیان ذهنیتش کاسته شده و مسیر فیگوراتیو و ترکیب‌بندی‌های هندسی به بیان او نزدیک‌تر است. در آثار فیگوراتیو عدم شخصیت‌پردازی و نپرداختن به جزئیات آن‌ها دور از توجّه نمی‌ماند، زیرا به نظر می‌رسد هنرمند با نوع برخورد خاصّش در پی نمایش مفهوم خاصّی است. این‌که ذهنیت مورد نظر او در دنیای انسانی همه‌شمول است و صرفاً اگر نام آدمیزاد بر موجود زنده‌ای باشد و خصوصیات ظاهری و فرمی او مانند آدمیزاد باشد کافی است تا مفهوم مدنظر هنرمند در چهارچوب او نمایان گردد یا حتّی همان‌طور که در تصاویر (۲) و (۳) در جدول شمارهٔ (۳) قابل ملاحظه است، می‌توان چنین برداشتی نمود؛ یافتن نقاط اشتراک میان موجودیت ظاهری انسان با ترکیب‌بندی‌های هندسی که گویی تنها فرم‌های هندسی او را شکل می‌دهند.

جدول ۳. مشخصات اولیه و بصری سه اثر از آثار ماله‌ویچ در دهه ۱۹۳۰-۱۹۲۱ (مأخذ: نگارندگان).

	تصویر اثر	عنوان	ساختار بصری	ابعاد	تکنیک	سال خلق اثر	منبع
۱		صلیب سیاه	ترکیب‌بندی عناصر هندسی؛ مربع‌ها یا دو مستطیل که در تلفیقشان توسط اشتراک رنگی فرم صلیب‌شکل را تشکیل داده‌اند - محدودیت رنگ و فضای اثر به لحاظ رنگی به دو بخش سیاه‌وسفید تقسیم‌شده و سرد است - اثر متقارن و متوازن.	۱۰۶×۱۰۶ cm	رنگ‌روغن، روی بوم	۱۹۲۳	۹
۲		در تعطیلات	تنالیته‌های خاکستری رنگی - استفاده از رنگ‌های خالص، شارپ و سرد در غالب قسمت‌های فیگور - فضای پس‌زمینهٔ فیگور به لحاظ رنگی گرم - ترکیب‌بندی عناصر هندسی در جهت ایجاد فیگور و بناهای موجود در پلان سوم اثر.	۷۲×۱۰۸ cm	رنگ‌روغن، چوب	حدود ۱۹۲۷	۱۰
۳		رئیس دهقان	ترکیب‌بندی عناصر هندسی و تشکیل تک پرتره در پلان اول و ایجاد فیگورهایی در پلان بعدی - ترکیب‌بندی هندسی در کلیت اثر - محدودیت رنگی. استفاده از رنگ‌های خالص و شارپ در اثر - فضای رنگی اثر نسبتاً گرم.	۵۳٫۸×۷۱٫۷ cm	رنگ‌روغن، چوب	۱۹۲۹	۱۱

تصویر (۲)، جدول (۳): در تعطیلات

تصویر (۳)، جدول (۳): رئیس

٤-٦. دههٔ ۱۹۴۰-۱۹۳۱

۱-٤-٦. عناصر هندسی؛ بستری برای انسان و طبیعت

در این بازهٔ زمانی آثار را می‌توان به‌طورکلّی به سه دسته فیگوراتیو، پرتره‌نگاری و طبیعت‌نگاری تقسیم کرد. در رابطه با تقارن با توجّه به آثار، سه اثر کاملاً هندسی و متقارن است که یکی از آن‌ها در چهارچوب پرتره‌مانند هندسی است و تقارن در آن وجود دارد. می‌توان آثار را در این دوره منسجم و متوازن ارزیابی نمود. در آثار فیگوراتیو و پرتره‌نگاری‌ها خواهیم دید که تمرکز در عنصر پرتره و فیگور بوده و دیگر نقاط در کادر غالباً به ایجاد حرکت در نگاه بیننده کمک می‌کنند، امّا نکته قابل توجّه این است که در آن دسته آثار فیگوراتیو و پرتره‌نگاری‌هایی که به‌صورت هندسی کار شده‌اند مانند تصویر (۱) در جدول شمارهٔ (۴)، عنصر فیگور یا پرتره هندسی با فضای هندسی کادر تلفیق‌شده و سعی در ارائه یک کل منسجم دارند؛ در چنین آثاری که نحوهٔ برخورد هنرمند با فضا و عناصر موجود در کادر به یک شیوه تلقی می‌گردد، گویا هنرمند قصد داشته کلّیت کادر اثر را حائز یک درجه از اهمّیّت جلوه دهد.

در آثار این دهه ترکیب‌بندی‌های هندسی، ویژگی بارزی است که در تمام آثار به چشم می‌خورد و درواقع نقش اصلی را ایفا می‌کنند که یادآور دیدگاه ماله‌ویچ در خصوص فرم‌های هندسی است. در باور او زمان استقلال هنر از دیگر عوامل فرارسیده و در این راستا اشکال سادهٔ هندسی، مربع را برگزید. همان‌طور که در آثار جدول شمارهٔ (۴) مشاهده می‌گردد فرم‌های سادهٔ هندسی نقش اصلی و مهمی را در به تصویر کشیدن موضوعیت آثار و ترکیب‌بندی آن‌ها به عهده دارند.

غالباً فیگورهایی در این بازه به تصویر کشیده شده‌اند که فاقد شخصیت‌پردازی بوده مانند تصویر (۳) در جدول شمارهٔ (۴) و به لحاظ رنگ‌گذاری گویی فرم‌های هندسی با رنگ‌های نسبتاً خالص و شارپ متناسب با فرم هر ناحیه از اندام فیگور در آن جای گرفته‌اند مانند تصویر (۱) در جدول شمارهٔ (۴). فیگورها در فضاهای هندسی قرار دارند و ازاین‌جهت تناسبی میان فیگور و فضای محیط آن برقرار است. منظره‌پردازی‌هایی هندسی قابل ملاحظه‌اند که صرفاً در پی نمایش طبیعت بکر نیستند و ساختمان‌ها نیز در ترکیب‌بندی با آن‌ها ترسیم شده‌اند.

تک عنصر هندسی مربع در کلّیت فضای کادر مورد توجّه است، اثری که در آن تنها می‌توان فرم‌های مستطیل شکلی را در اندازه‌ها و رنگ‌های گوناگون دید که تشکیل بافت داده‌اند. تعدادی از آثار؛ فیگورها و پرتره‌هایی که گاه شخصیت‌پردازی جزئی در آن‌ها به چشم می‌خورد و گاه فاقد آن جزئی‌ها هستند و همین‌طور در کادر هر یک از آن‌ها قسمت‌هایی از فیگور یا پرتره به رنگ سفید نمایش داده شده است. در یکی دیگر از پرتره‌نگاری‌ها نیمی از پرتره به همراه نیم‌تنه‌اش با رنگ سفید فضای محیطی در اثر هم‌پوشانی داشته و یکی شده‌اند. فیگورهایی با سطوح هندسی رنگی نیز تصویر شده‌اند. درنهایت تک‌پرتره‌ای به نمایش درآمده که قسمت صورت آن سفید و خالی از اجزای تشکیل‌دهندهٔ چهره بوده و صرفاً با نمایش ریش‌ها سعی در نشان دادن جنسیت او شده است.

در این دوره شاهد وظیفهٔ خطیری هستیم که بر دوش عناصر هندسی و رنگ‌ها قرار گرفته است، گویی آن‌ها وجود دارند تا به موجودیت انسان، کلیت بخشند و آن را در قالبی معین معرّفی سازند. در تصویر (۳) در جدول شمارهٔ (۴) اثری را شاهد هستیم که فاقد ذره‌ای شخصیت‌پردازی و نمایش جزئیات است و تنها به جنسیت پرتره اشاره شده است. اینکه هنرمند تنها در یک اثر جنسیت را این‌گونه صریح و بدون مقدّمه با ویژگی ظاهری نمایش می‌دهد، در مخاطب ایجاد تلنگر

می‌کند و همراه هنرمند به چالش می‌کشد. در وادی همکاری رنگ و عناصر هندسی، انسان تنها نیست و طبیعت نیز با او همراهی می‌کند. در تصویر (۲) در جدول شمارهٔ (۴) منظره‌ای خارجی تصویر شده که در آن بناهای معماری و ساختمان‌ها نیز حضور دارند و البتّه حاکمیت عناصر هندسی را شاهد هستیم. این بار طبیعت نیز همراه آدم دارای منشأ و ساختار مشترک و یکسانی است و این‌گونه اگر فرم‌های هندسی حضور نداشته باشند، دنیای مقابل چشمانمان تنها آمیختگی و درهم‌تنیدگی رنگ‌هایی خواهد بود که قادر به نمایش عنصر به خصوصی نیستند.

تصویر (۱)، جدول (۴): زن با راک

تصویر (۲)، جدول (۴): چشم‌انداز با پنج خانه

تصویر (۳)، جدول (۴): رئیس دهقان

جدول ۴. مشخصات اولیه و بصری سه اثر از آثار مالویچ در دهه۱۹۴۰-۱۹۳۱ (مأخذ: نگارندگان)

	تصویر اثر	عنوان	ساختار بصری	ابعاد	تکنیک	سال خلق اثر	منبع
۱		زن با راک	ترکیب‌بندی مستطیل و عناصر هندسی - محدودیت رنگی - تنالیته‌های رنگی خاکستری محدود و سرد - استفاده از رنگ‌های مکمل آبی و نارنجی - تقسیم فضای اثر به چهاربخش با خطوط افقی.	۱۰۰×۷۵ cm	رنگ‌روغن، روی بوم	حدود ۱۹۳۲	۱۲
۲		چشم‌انداز با پنج خانه	ترکیب‌بندی مستطیل‌ها - محدودیت رنگ - تنالیته‌های خاکستری محدود رنگ و همین‌طور فضا به لحاظ رنگی به دو بخش سرد و گرم تقسیم شده است.	۸۳×۶۲ cm	رنگ‌روغن، روی بوم	حدود ۱۹۳۲	URL3
۳		رئیس دهقان	ترکیب‌بندی عناصر هندسی -محدودیت رنگ - رنگ‌ها خالص و شارپ و فضای رنگی اثر سرد - پس‌زمینه فاقد عناصر و به‌صورت ساده و با رنگ آبی خاکستری شده.	۵۵×۴۴,۵ cm	رنگ‌روغن، روی بوم	حدود ۱۹۳۴	۱۳

۷.نتیجه‌گیری

در این مقاله ترکیب‌بندی‌های هندسی مدون که شاخصه‌ای بارز در آثار ماله‌ویچ به شمار می‌رود و عوامل تأثیرگذار بر روند خلق آثارش مورد بررسی قرار گرفته‌است که بر مبنای آن، آثار ماله‌ویچ طی مدّتی متأثر از پساامپرسیونیست‌ها متحوّل گشت. همچنین در سال ۱۸۸۰ شاهد ظهور آوانگارد در عرصهٔ هنر هستیم که ماله‌ویچ به‌عنوان شخصیت بارزی در این جریان شناخته می‌شود. در باور او، واقعیت برتر جهان احساس ناب و فاقد شئ دیگر است که نیاز به فرم‌های نو و غیر بازنما دارد. بنا بر مستندات ارائه شده در این پژوهش؛ آثار در بازهٔ زمانی سال‌های۱۹۴۰-۱۹۰۰ به لحاظ موضوع و محوریت، هر چهار دهه دارای ترکیب‌بندی‌های هندسی‌اند. در سه دههٔ اوّل محوریت آثار متنوّع‌تر بوده و به ترتیب در دههٔ اوّل تنوّع بیشتری را شاهد هستیم تا دههٔ چهارم که هنرمند جهت‌گیری مشخص‌تری در آثارش دارد. در دههٔ ۱۹۳۱-۱۹۴۰؛ در آثار فیگوراتیو و پرتره‌نگاری عنصر فیگور یا پرتره هندسی با فضای هندسی کادر تلفیق شده و سعی در ارائه یک کلّ منسجم دارند. در تعداد کثیری از آثار که فاقد شخصیت‌پردازی‌اند، نشان از این است که گویا هنرمند در پی بیان یکی بودن نوع انسان است. نوع واحدی از انسان که ظواهر گوناگون در چهره و حتّی جنسیت برای ایجاد تفاوت میانشان خیلی کارساز نیست، زیرا همهٔ آن‌ها تنها دسته‌ای از موجودات هستند که از ترکیب‌بندی و تلفیق فرم‌ها و عناصر هندسی پدید آمده‌اند. در این دوره شاهد وظیفهٔ خطیری هستیم که بر دوش عناصر هندسی و رنگ‌ها قرار گرفته است، گویی آن‌ها وجود دارند تا به موجودیت انسان و طبیعت، کلّیت بخشند و آن را در قالبی معیّن معرّفی سازند، در ضمن حاکمیت عناصر هندسی را شاهد هستیم. با بررسی سیر تحوّل در آثار چهار دههٔ مذکور، چگونگی شکل‌گیری آثار و افکار ماله‌ویچ قابل ملاحظه است. به‌گونه‌ای که به ترتیب در دههٔ نخست، همچنان حضور بازنمایی به چشم می‌خورد و به نظر می‌رسد که هنرمند قصد دارد بار دیگر از ابتدا با محیط پیرامون مواجه شده و بیان هنری را به کار گیرد. در این راستا تأثیر تحوّلاتی در زمینهٔ علوم از جمله چگونگی ادراک دیداری در علم فیزیک و شیمی، همچنین عقیده فیزیک‌دانی چون ماخ که باور داشت دستگاه بینایی انسان ابتدا محیط را به‌صورت واحدهایی جدا از هم دریافت می‌کند، در روند شکل‌گیری آثار ماله‌ویچ در طول چهار دهه مشهود است.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد و در جداول ملاحظه می‌گردد؛ در دههٔ نخست، اثری با عنوان (چشم‌انداز با خانه‌ای زرد) که از واحدهای جداگانه رنگی و به‌صورت لکّه رنگ کار شده، از نمونه آثاری است که تحت تأثیر پیشرفت‌های علمی آن دهه شکل‌گرفته و به‌مرور در آثار ماله‌ویچ خودنمایی می‌کند. همان‌گونه که در سیر تحوّل آثار نمایان است؛ به‌مرور درک شخصی و تفکّر هنرمند در آثار نمود پیدا کرده و درنهایت در دههٔ چهارم به‌صورت غالب است. فضای هنری آثار ماله‌ویچ به ترتیب در هر دهه تمایل بیشتری به هندسی شدن دارد و این مورد، نمودی است از تقلیل محیط پیرامون به عناصر سادهٔ هندسی در افکار او. همان‌طور که مشهود است در آثار اوّلیهٔ ماله‌ویچ، به‌عنوان‌مثال «سلف‌پرتره» با جزئیات به تصویر درآمده که در دههٔ چهارم در اثری با عنوان «رئیس دهقان»، هنرمند اشاره‌ای جزئی از جنسیت پرتره را کافی دانسته و به جزئیات نمی‌پردازد که گویی نشان از یک دانستن نوع انسان و شکل‌گیری او از ساده‌ترین فرم‌های هندسی در افکار ماله‌ویچ دارد؛ بنابراین با توجّه به یافته‌های این پژوهش می‌توان تأثیرات هنرمندانی که ماله‌ویچ تحت تأثیر آثارشان قرار گرفته بود و دیگر شرایط از جمله تغییرات در زمینه علوم فیزیک و شیمی که به درکی جدید از ادراک بینایی انسان منجر شد، همچنین مقصود هنرمند در جهت ابداع سبکی که بیان‌کنندهٔ احساسات ناب باشد را در ترکیب‌بندی‌های هندسی مدون مشاهده نمود.

پی‌نوشت‌ها

1. Suprematism

2. Kazimir Malevich

3. Mikhail Larionov

4. Natalia Goncharova

5. Paul Cezanne

6. Henri Matisse

7. Pablo Picasso

8. Fernand Leger

9. Structuralist

10. Fauvism

11. Expressionism

12. Cubisme

13. Futurism

14. Dada (Dadaism)

15. Surrealism

16. Michel Eugene Chevreul

17. Ernst Waldfried Josef Wenzel Mach

18. Charles Henri

19. Gautier

کتاب‌نامه

۱- بدیو، آ. (۱۳۹۴). این قرن. ترجمهٔ فواد جراح‌باشی . تهران: بیدگل.

۲- پاک‌باز، ر. (۱۳۹۵). دایره المعارف هنر. تهران:فرهنگ معاصر.

۳- کلاینر، ف. (۱۳۹۴). هنر در گذر زمان گاردنر- تاریخ فشرده ی هنر جهان. تهران: آگه.

٤- گرویس، ب. (۱۳۹۹). قدرت هنر. تهران: اختران.

۵- میلر آپجان، ا. (۱۳۹۰). تاریخ تحلیلی هنر جهان معماری، پیکرتراشی، نقّاشی. تهران: بهجت.

٦- هاوزر، آ. (۱۳۷۷). تاریخ اجتماعی هنر. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات خوارزمی.

7- Souter, G. (2008). *Malevich journey to infinity*, Publisher: Parkstone International, New York.

8- Schneider Adams, L. (2002). *Art Across Time* (second edition). John Jay College and the Graduate Center City University of New York.

9- URL1. https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/landscape-with-yellow-house-1907.

10- URL2. wikiart.org/en/kazimir-malevich/prayer-1907.

11- URL3. https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/landscape-with-five-houses.