جستارهای فلسفی، شماره بیست و هشتم، پاییز و زمستان ۱۳۹٤، ص۵-۳۳

مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن[۱]

مریم جمالی[۲]

دانش‌آموخته‌ی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، رشته فلسفه‌ی هنر، تهران، ایران

چکیده

این نوشته بر آن است تا مفهوم فرم و فرمالیسم و بازتاب آن در هنرهای تجسمی را به مثابه‌ی شاخه‌ای بنیادین از جنبش مدرنیستی بررسی کند. در این راستا روش نقادی فرمالیستی کلمنت گرینبرگ نظریه‌پرداز و منتقد معاصر تحلیل گردیده است. فرمالیسم به تعبیر گرینبرگ عبارت است از نظریه‌ای که ویژگی‌های فرمیِ اثر را مهم‌ترین رکن مقوِّم آن قلمداد کرده و درون‌مایه‌ی اثر را پیامد تحقق فرم محسوب می‌دارد. بدین اعتبار در نظر وی درون‌مایه‌ی هر اثر تابعی است از عناصر فرمی. گرینبرگ برداشت خود را با استناد به نقد قوه‌ی حکم‌کانت توجیه نمود. کانت برای هنر عرصه‌ای مستقل و متفاوت از حوزه‌های دیگری چون علم و اخلاق در نظر گرفت و همین امر سبب ترویج شعار «هنر برای هنر» در هنر فرمالیستی شد. این نگاهِ کانت، بنیاد زیباشناسی گرینبرگ را در عرصه‌ی هنر شکل داد و از این رو گرینبرگ نقد فرمالیستی را که به تعبیر او ریشه در مدرنیسم داشت، با تکیه بر ویژگیِ خودآئینی و خودپایندگی صورت‌بندی کرد. نکته‌ی حائز اهمیت این است که گرینبرگ در نوشته‌های خود نقد سوم‌کانت را کاربردی نموده و آن‌را به مثابه‌ی پایه‌ی فلسفی مدرنیسم به طور کلی و فرمالیسم به‌طور اخص تلقی کرده است. در این نوشتار مؤلفه‌های مهم مرتبط با فرم و فرمالیسم در نقد سوم‌کانت و تأثیر آن بر برداشت گرینبرگ بررسی شده و نوآوری‌های وی درگستره‌ی نقادی هنر و به ویژه نقاشی تحلیل گردیده است. هم‌چنین علت اهمیت یافتن فرم و نفوذ فرمالیسم در حوزه‌ی نقد هنری معاصر و تأثیر راهبرد گرینبرگ به عنوان پیشاهنگ این فرایند در رهیافت‌های هنرمندان مدرنیست تبیین شده است.

واژگان کلیدی: کانت، گرینبرگ، فرم، فرمالیسم، نقد هنری.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹٤/٦/۳ تاریخ تصویب: ۱۳۹۴/۸/۱۲.

۲. پست الکترونیک: mj.amrabadi@gmail.com

مقدمه

از اواخر سده‌ی نوزدهم و آغاز سده‌ی بیستم با گسترش رهیافت‌های مدرنیستی در هنر تحولی بی‌سابقه در رویکرد به هنر ایجاد شد و نظریه‌پردازانی چون کلایوْ بل،[1] راجر فرای[2] فرم و فرمالیسم را ویژگی بنیادین هنر معاصر تلقی کردند. فرمالیسم تعبیری است که در تبیین هنر به کار رفته و ارزش اثر هنری را در عناصر فرمی آن جست‌وجو می‌کند و لذا شرایط اجتماعی- تاریخی تکوین هنر را واجد اهمیت نمی‌شمارد. فرمالیسم به تعبیر اندیشمندان یاد شده بیشتر بر اهمیت معنای فرم در شکل‌گیری اثر هنری مد نظر قرار می‌گیرد. بدیهی است که این رویکرد در اوایل قرن بیستم به‌ویژه در قلمرو نقاشی و پیکرتراشی در برابر نظریه‌های بازنمودی به تجرید گرایش یافت. هر چند که فرم به تنهایی نمی‌تواند موجد هنر قرار گیرد، اما توجیه این بحث به کندوکاوی ژرف نیازمند است، زیرا که فرم مورد بحث، در هنر و به ویژه در گستره‌ی نقاشی در آثار هنرمندانی چون جکسون پولاک،[3] ویلم دکونینگ[4] و دیگران نقش حائز اهمیتی ایفا نموده و لذا تحلیل آن از ضرورت خاصی برخوردار است.

در سرزمین ما و به ویژه در سده‌ی اخیر واژه‌ی فرم در قلمرو هنر مورد سوء تعبیر و برداشت‌های نارسایی قرار گرفته است و به همین جهت بعضی مترجمان در ایران، آن را به «قالب»، «شکل»، «صورت» و نظایر آن برگردانده‌اند. فرم در زبان‌های اروپایی دارای تاریخی پر فراز و نشیب است و برخی از متفکران غربی عمری را بر سر کالبدشکافیِ آن صرف نموده‌اند. نمونه‌ی بارز این فرایند را می‌توان در آثار برجسته‌ی تاتارکیویچ به وضوح ملاحظه نمود. او پس از سال‌ها تحقیق در قلمرو زیباشناسی غرب از پیشاسقراطیان تا عصر حاضر که خلاصه‌ی آن در سه جلد اثر گرانسنگ وی موسوم به تاریخچه‌ی

1. Clive Bell
2. Roger Fry
3. Jackson Pollock
4. Willem De Kooning

زیباشناسی بازتاب یافته، در مقاله‌ای در خصوص تاریخچه‌ی فرم، معنای آن را تلخیص نموده است.[۱] پرِز گمز محقق معاصر در عرصه‌ی هنر و معماری نیز یادآور شده است که پس از عمری تحقیق در مورد فرم سرانجام به این نتیجه رسیده است که تعریف آن کاری است بس دشوار.[۲]

کلمنت گرینبرگ از مهم‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم در جای‌جای نوشته‌های خود کوشیده است ثابت کند که کانت نخستین مدرنیست در گستره‌ی فلسفه‌ی هنر محسوب می‌شود و بدین اعتبار وی مدرنیسم و فرمالیسم در هنر را کانت‌محور قلمداد می‌کند. لذا مسأله‌ی محوری در این پژوهش ناظر به طرح این پرسش کلیدی است که چگونه گرینبرگ مفهوم فرم و فرمالیسم کانتی را در راهبرد نقادانه‌ی خویش در هنر و به‌ویژه نقاشی مدرن به کار گرفت؟ در این راستا مناسبت میان فرم و محتوا در این نگاه مطرح گردیده و لذا نگارنده در بررسی‌های خود پیرامون این مناسبت‌ها به پنج رویکرد متفاوت نسبت به معنای فرم برخورد نموده که هر کدام از آنها در طول تاریخ تطور هنر نقشی انکارناپذیر ایفا نموده و راهبرد متفاوتی را پیش روی هواخواهان آن رویکرد قرار داده است. بررسی دقیق هر یک از این معانی پنجگانه‌ی فرم ما را در شناخت برهه‌های حساسِ تحول هنری راهگشا بوده و فرایندهای متفاوت ناشی از برداشت‌های پنجگانه‌ی حاکم بر فرم، شناختِ پست و بلندها و دگرگونی‌های مهم در تاریخ هنر را بر ما مکشوف می‌سازد.

در حقیقت یکی از مسائل عمده‌ای که در طول ادوار و قرون پیشین همواره در زیباشناسی و فلسفه‌ی هنر مطرح بوده، نسبت فرم و محتوا در گستره‌ی هنر است. بنا به نظر برخی منتقدان از زمانی که دیدگاه‌های کانت راجع به زیبایی و هنر به صورتی نظام-

1. Tatarkiewicz, W., "Form in the History of Aesthetics", *Dictionary of History of Ideas*, Wiener, P.(ed.). New York, Charles Scribner's Sons. 1968, pp.216- 225.
2. Prez-Gomez, A., *Introduction to Architecture and Crisis of Modern Science*, Cambridge, The MIT Press, 2000, pp.466- 475.

مند ارائه گردید، این موضوع رفته‌رفته به نوعی فرمالیسم مدد رساند. لازم به ذکر است که رویکرد و رهیافت اندیشمندانی چون بومگارتن[۱] کانت، شلینگ[۲] و شیلر،[۳] در مسأله‌ی زیبایی و هنر، تاتارکیویچ را برآن داشت تا در پژوهش‌های خویش به تبارشناسی فرم پرداخته و لذا تعاریف مختلف فرم و مناسبت آن با محتوا در هنرها را به دقت تحلیل کند. در سده‌ی بیست کلایوْ بِل در همین چارچوب نظریه‌ی فرم معنادار را مطرح کرد و راجر فرای بر اهمیت فرم تأکید کرده و اندیشمندی چون ریچارد ولهایم[٤] با تکیه بر سوابق نظری مزبوربه تقسیم‌بندی جدید خود در باب تبیین فرمالیسمِ آشکار و فرمالیسمِ پنهان پرداخت. و سرانجام کلمنت گرینبرگ[٥] به استناد یافته‌های مذکور در باب فرم کوشید تا نقد هنری را در پرتو فرم جهتی تازه بخشد و به بازخوانی نقد سوم کانت در این زمینه پرداخت و صریحاً اعلام کرد که ریشه‌های فرمالیسم هنری را باید در اندیشه‌های کانت جست‌وجو نمود.

لازم به ذکر است که فرمالیسم به مثابه‌ی جریان هنری فرم- محور، خود از دل مدرنیسم زیباشناسانه نشأت گرفت و گرینبرگ تحلیل خود از مدرنیسم هنری به طور عام و فرمالیسم به عنوان رهیافت کاربردي آن به طور خاص را با تکیه بر تفسیری از نقد سوم کانت، تحلیل کرد. در حقیقت کانت واژه‌ی فرم را در هر سه نقد خود با تعبیری فلسفی به‌کار برد، اما در نقد سوم، فرم به عنوان فرایندی زیباشناسانه مد نظر قرار گرفت و گرینبرگ نیز همین معنای اخیر فرم را در تحلیل خود از شکل‌گیریِ اثر هنری مورد تأکید قرار داد.

1. Baumgarten
2. Schelling
3. Schiller
4. Richard Wollheim
5. Clement Greenberg

پیشینه تحقیق

جست‌وجوی دامنه‌دار در قلمرو سوابق مربوط به اندیشه‌های گرینبرگ، و پیوند میان اندیشه‌های کانت در نقد قوهٔ حکم و آثار مهم گرینبرگ، و تأثیرپذیری نامبرده از کانت نشان می‌دهد که، افزون بر آثار خود گرینبرگ و برداشت‌های مستقیم و غیرمستقیم او از کانت، از مهم‌ترین آثاری که راه را بر این پژوهش هموار می‌سازد، اثری است از ریچارد ولهایم به نام فرمالیسم و انواع آن[1] (۱۹۹۵) که در بارسلونای اسپانیا منتشر شده است. این اثر گلچینی از نقدهای گرینبرگ با توضیحات و خلاصه‌ای از دستاوردهای فلسفی و هنری او را پیش روی خواننده قرار می‌دهد. اثر دیگری که ارتباط نظریه‌های کانت درمورد زیبایی‌شناسی را با نظریه‌ها و نقدهای گرینبرگ مورد بررسی قرار می‌دهد، کتابی است تحت عنوان سه بعد در هنر[2] (۲۰۱۰) نوشته‌ی نوئل کارول که وی در این اثر علاوه بر بیان مباحثی در خصوص بررسی آثار هنری سه بعدی و دو بعدی، تحلیل خود را از رویکردهای نقادانه‌ی کانت و گرینبرگ در عرصه‌ی زیباشناسی و مبحث فرم عرضه می‌دارد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش به طور کلی تحلیلی-تطبیقی با رویکردی کیفی بوده و شیوه‌های جمع‌آوری اطلاعات بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای استوار گردیده است.

بایسته است قبل از ورود به بحث فرمالیسم تاریخچه‌ی واژه‌ی فرم به روایت تاتارکیویچ به اختصار تبیین گردد.

1. *Formalism and it's Kinds*
2. *Three Dimensions in Art*

تعاریف و معانی گوناگون واژه‌ی «فرم»

تاتارکیویچ در مقاله‌ی معروف خود موسوم به «تاریخچه‌ی شکل‌گیری فرم» که در فرهنگ تاریخ آراء و عقاید منتشر شده است، مدعی است که فرم به صورت واژه‌ای جهانی درآمده و در اکثر زبان‌های دنیا به‌کار می‌رود. واژه لاتینی Forma در زبان‌های ایتالیایی، اسپانیولی، روسی و لهستانی به همین شکل به‌کار می‌رود. در زبان فرانسه به صورت forme و در زبان انگلیسی form و در آلمانی Form نوشته می‌شود. گفتنی است که هر چند این واژه در طول تاریخ پایدار مانده، اما از لحاظ دلالت و معنا، دارای ابهامات فراوان و گسترده‌ای است. در زبان یونانی دو کلمه‌ی morphe و eidos به معنای فرم به‌کار رفته است، اما eidos در معنای فرم‌های ذهنی و مفهومی مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

واژه‌های گوناگونی برای افاده‌ی معنای متضاد با فرم مورد بهره برداری قرار می‌گیرند و این خود، نشان‌دهنده‌ی دلالت‌ها و ابعاد معناشناختی فرم محسوب می‌شود. این واژه‌ها عبارتند از: محتوا، موضوع، درونمایه، عنصر و... . اگر محتوا را در تقابل با فرم مدنظر قرار دهیم، در این‌صورت فرم عبارت است از صورت ظاهری و پدیدار یک اثر و یا سبک و اگر عنصر را در مقابل فرم قرار دهیم، در این صورت فرم عبارت از آرایش اجزا و عناصر می‌باشد. در تاریخچه‌ی زیباشناسی به تعبیر تاتارکیویچ، پنج معنا برای فرم قابل طرح می‌باشد و ما در اینجا به‌طور خلاصه به دلالت‌های پنج‌گانه‌ی فرم اشاره می‌کنیم:

۱. فرم در معنای اول عبارت است از نظم، ترتیب و آرایش اجزا که تاتارکیویچ از آن با عنوان فرمِ «الف» نام برده است. در اینجاست که فرم در تقابل با عناصر، اجزا و قسمت‌ها به‌کار رفته است. یونانی‌ها واژه symmetria را برای بیان زیبایی پدیدار به‌کار می‌بردند و این زیبایی در مورد هنرهای تجسمی مدنظر قرار می‌گرفت، اما در مورد هنرهای موسیقیایی از واژه harmonia استفاده می‌کردند. افلاطون، ارسطو و فیثاغورث زیبایی را با این واژه تعریف می‌کردند.

۲. فرم بیشتر عبارت است از چیزی که مستقیماً به حواس در می‌آید. تاتارکیویچ این فرم با معنای دوم را فرم «ب» نامید. این فرم در تقابل با محتوا قرار می‌گیرد. برای مثال در شعر، آوای واژگان، فرم شعر محسوب می‌شود و معنای آن محتوا را تشکیل می‌دهد. تاتارکیویچ می‌گوید گاهی معنای «الف» و «ب» با یکدیگر اشتباه می‌شود، اما راه تشخیص و تمایز این دو در این است که در فرم «الف»، اجزاء در ترتیب خود مدنظر قرار می‌گیرند، اما در فرم «ب» آنچه که حواسّ ما را به خود مشغول می‌دارد، فرم محسوب می‌شود. در هنرهای تجسمی فرم «ب» در اثر عبارت است از آن چیزی که ما با چشم خود رؤیت می‌کنیم. وقتی فرم «الف» را با فرم «ب» قیاس می‌کنیم، درمی‌یابیم که فرم «الف» متضمن رویکردی انتزاعی است، اما فرم «ب» برعکس، متضمن رویکردی عینی و ملموس است.

۳. فرم به معنای سوم یا فرم «ج» عبارت است از حاشیه و خطوط بیرونی، حاشیه و مرزهاي یک پدیده. فرم در این معنا در تقابل با ماده و یا جوهر قرار می‌گیرد. مثلاً در اشکال هندسی، فرم به معنای خطّ محیطی است. فرم به معنای «الف»، «ب» و «ج» در قلمرو هنر به‌کار می‌رود.

۴. تاتارکیویچ فرم در معنای چهارم را فرم «د» نامیده است. این فرم مورد بهره-برداری ارسطو بوده و معنای آن عبارت از ذات و جوهر مفهومی یک شیء می‌باشد. او آن را با واژه‌ی entelechia به معنای تحقق و کمال یک شی، مرادف می‌شمرد، بدین اعتبار مفهوم مقابل آن عبارت است از جلوه‌های عرَضی یک پدیده. ارسطو فرم را ذات و جوهر شیء و جزء غیر عرضی آن تلقی می‌نمود و به همین دلیل از واژه‌ی morphe بهره گرفت.

۵. معنای پنجم فرم را تاتارکیویچ فرم «ه» می‌نامد. این فرم را کانت مورد استفاده قرار داد. نزد کانت و طرفداران وی فرم عبارت است از سهم ذهن در موضوع و متعلَق ادراک. بدین معنا فرم آن چیزی است که ذهن در اثرِ مشاهده و تجربه‌ی یک پدیده، به

صورتی مفهومی آن را شکل می‌دهد. به نظر کانت، فرم در زمره‌ی ویژگی‌های ذهن محسوب می‌شود و لذا ما را وامی‌دارد که اشیا و پدیده‌ها را به فرمی خاص دریافت کنیم. این فرم کانتی، مفهومی ماتقدم است. درواقع ذهن ما فرم را بر پدیده‌ها تحمیل می‌کند. وی در کتاب نقد خرد ناب به کشف فرم‌های ماتقدم علم در درون ذهن ما پرداخت. فرم‌هایی مانند زمان و مکان، و مقولاتی مانند جوهر و علیّت در این زمره‌اند.[۱]

ظهور فرم و فرمالیسم

واژه‌ی فرم از زمان استیلای امپراطوری روم تا به حال در غرب به صورت‌های گوناگون مورد بهره‌برداری قرار گرفته و این واژه در هر دوره‌ای معنای متفاوتی را افاده می‌نموده است. گرایش به فرم در زمان‌های مختلف به صورت‌های گوناگون و با رهیافت‌های متفاوت مورد توجه قرار گرفته است، اما در اوایل قرن بیستم در روسیه با عنوان «فرمالیسم» در عرصه‌ی هنر و ادبیات، طرفداران خاصی را به خود جلب نمود. در همین دوره دو گروه متمایز از محققان روسی در مسکو و سن پطرزبورگ، مسیر نقد و نظریه‌ی ادبي را تغییر دادند. در سال ۱۹۱۵ انجمنی به نام «محفل زبان‌شناسیِ روسی» گشایش یافت. در این محفل اندیشمندانی چون رومن یاکوبسن،[۲] یان موکاروفسکی،[۳] پیتر بوگاتیرف[۴] و جی. اُ. وینکور[۵] به عضویت این محفل درآمدند. هواداران این محفل به تأثیر از فلسفه‌ی کانت مدعی بودند که اثر هنری، فرانمودِ جهان‌بینیِ هنرمند محسوب می‌شوند، از این رو اعضای این محفل، دستاوردهای فلسفی کانت را در تجزیه و تحلیل اوضاع به کار گرفته و با نقد روان‌شناختی و حسب حال هنرمند به چالش برخاستند. آنها

1. Tatarkiewicz, W., "Form in the History of Aesthetics", *Dictionary of History of Ideas*, Wiener, P.(ed.), pp.216- 227.
2. Roman Jakobson
3. Jan Mukarovsky
4. Peter Bogatyrev
5. G. O. Vinokur

استقلال هنر، ادبیات و زبان شعری را اعلام کردند و رهیافتی علمی را در تفسیر آثار هنری در پیش گرفتند. آنها بر این باور بودند که هنر و ادبیات حوزه‌ی مستقلی را تشکیل می‌دهد و لذا نباید آن را سَکویی برای بحث‌های سیاسی، اجتماعی و دینی قرار داد.

در انگلستان و آمریکا نقد نوین[1] همین رویکرد را نسبت به هنر و ادبیات اتخاذ نمود. در دهه‌های اول و دوم و سوم سده بیستم، فرمالیسم در هنرهای تجسمی غرب از سوی متفکرانی چون کلایو بل و راجر فرای مورد تبیین قرار گرفت و هنرمندان اروپایی و به ویژه نقاشان پست‌امپرسیونیست، فرمالیسم را به عنوان ژانری قابل توجه در خلق آثار هنری، رهنمود اصلی کار خود قرار دادند. فرمالیسم در هنر متضمن آموزه‌ای است که ارزش هنریِ یک اثر را بر حسب فرم آن مورد داوری قرار می‌دهد. فرم هنری تعبیری است بسیار مبهم و به همین دلیل معنای دقیق فرمالیسم موکول و متکی است به معنایی که از آن مراد می‌کنیم. در اینجا دو امکان عمده قابل تصور است. امکان اول فرم را عبارت از ساختار و بنیاد اثر قلمداد می‌کند و در معنای دوم فرم متضمن شیوه‌ای است که محتوای اثر را تحقق می‌بخشد.

ارزش هنری در فرمالیسم و رویکرد فرمالیستی

فرمالیسم به‌عنوان یک آموزه‌ی هنری عبارت است مدعایی در مورد ارزش هنری برحسب فرم آن. به تعبیر دیگر فرمالیسم آموزه‌ای است که ارزش یک اثر را صرفاً در فرم آن جست‌وجو می‌کند. این نظریه اثر هنری را دارای دو جنبه می‌شناسد: یکی، جنبه‌ی فرمی و دیگر، سایر جنبه‌ها از جمله درون‌مایه و محتوا. در رویکرد فرمالیستی شناخت و ارزش اثر منحصراً بر فرم آن تکیه می‌کند و لذا سایر جنبه‌ها یا واجد ارزش نیست و یا از ارزشی فرودست برخوردار است. بعضی از فرمالیست‌های افراطی سایر جنبه‌های اثر را نیز تابع فرم می‌شناسند.

1. New Criticism

۱. فرم به عنوان ساختار اثر

فرم در اغلب موارد به شیوه‌ای دلالت می‌کند که عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر را با هم مرتبط می‌سازد. بدین معنا که ساختار از برآیندِ ترکیبیِ این عناصر فراچنگ می‌آید. اگر ما فرم را در این معنا مدنظر قرار دهیم، در این صورت شناخت ارزش اثر هنری صرفاً در لحاظ نمودن عناصرِ ساختاری تحقق می‌یابد. این روایت از فرمالیسم، اثر هنری را ترکیبی از عناصر خاص می‌شناسد. حال مراد از عناصر مزبور در اثر هنری چیست؟ برای مثال در یک نقاشی عناصر عبارتند از: فرم، رنگ، سطح، شکل، بافت و ... . مثلاً در شعر، ساختار آن از ترکیبِ واژگان به‌دست می‌آید. در اینجا فرم به هیچ وجه از عناصر و اجزاء آن منفک نیست. بدین اعتبار فرم عبارت است از پویایی اجزا و عناصرِ گردآوری شده در ترکیب.

فرم به عنوان شیوه‌ی شکل‌گیری و تحقق اثر

طرفداران این رویکرد مدعی‌اند که فرمِ هنری به مثابه‌ی ساختار، برآمده از اجزاء و عناصرِ تشکیل دهنده‌ی آن است. بدیهی است که این رویکرد، تنها برداشتِ عمده از فرمِ هنری محسوب نمی‌شود. معمولاً فرمالیست‌ها مدعی‌اند که عنایت به یک جنبه‌ی خاصِ اثر، در برداشت ما نسبت به آن اثر در کلیتِ خود تأثیرگذار است. برای مثال در معماری، فرم در تقابل با کارکرد؛[1] در موسیقی، فرم در تقابل با فرانمود احساس؛ درهنرهای تصویری، فرم در تقابل با محتوا قرار می‌گیرد و در شعر نیز فرمْ در تقابل با معنا مدنظر می‌باشد. بنابراین فرمالیسم در معماری کارکردِ بنا را نادیده می‌گیرد و بیشتر به فرم بنا توجه می‌کند. در موسیقی جنبه‌های عاطفی اثر رها شده و ابعاد فرمی مورد تأکید واقع می‌شود. در نقاشی محتوا و درون‌مایه کنار رفته و فرم حائز اهمیت می‌شود. در شعر، معنا رها شده و

1. Function

ترکیب واژگان اهمیت پیدا می‌کند، لذا نحوه‌ی شکل‌گیری اجزا در قالب فرم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود.

حال پرسشی که قابل طرح می‌گردد، این است که با توجه به دیدگاه فوق، عناصر غیر فرمی دراثر هنری چه نقشی ایفا می‌کنند؟ اکثر فرمالیست‌های افراطی مدعی‌اند که ارزش اثر هنری به اعتبار فرم آن تعیین می‌شود و لذا موضوع، محتوا، درون‌مایه، کارکرد و فرانمودِ بیانیْ حداکثر در ارزیابی اثر، نقشی فرعی ایفا می‌کنند. برای مثال یک نقاشی ارزنده به هیچ وجه بر حسب موضوع آن مثلاً یک رویداد تاریخی، یک پدیده‌ی خارق-العاده، یک ابزار مفید و یا طبیعت بی‌جان ارزیابی نمی‌شود، بلکه اهمیت نقاشی مزبور برحسب قوام و غنای فرمی ارزیابی می‌شود.

فرمالیسم مدرن در عرصه‌ی هنر

همان گونه که اشاره شد در قرن بیستم جنبشی در عرصه‌ی هنر و ادبیات شکل گرفت که بر عناصر فرمی آثار هنری و ادبی تأکیدی بی‌سابقه نهاد و طرفداران این جنبش به فرمالیست معروف شدند و مکتب آنها فرمالیسم نامیده شد. آنها مدعی بودند که فرم عبارت است از عناصرِ ادراکی یک اثر هنری و نیز مناسباتی که میان این عناصر برقرار می‌شود، مراد از عناصر ادراکی عبارت است از خط، سطح، رنگ و فضا و... . از این رو فرمالیسم به نظریه‌ای زیباشناختی اطلاق گردید که ارزش هنری پدیده‌ها را برحسب عناصر فرمی آنها تبیین می‌کرد. ارزش فرمی پدیده‌ی هنری مستقل از سایر خصلت‌های اثر هنری و از جمله معنا، ارجاع و کاربرد، مدنظر قرار می‌گرفت. می‌توان خاستگاه و نقطه آغاز فرمالیسم مدرن را مقارن رشد و تکوین مدرنیسم محسوب داشت و محققان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را نقطه آغاز این مکتب می‌شناسند. لازم به ذکر است که فرمالیسم را نباید پدیده‌ای تک‌ساحتی تلقی کرد، بلکه در تاریخ هنر روایات گوناگونی از آن وجود دارد. تفاوت عمده میان این روایت‌ها برحسب گرایش آنها به پنج

مؤلفه‌ی تاتارکیویچ قابل تأویل می‌باشد. دو تعبیر دیگر می‌توان برای فرمالیسم عرضه داشت: یکی تعبیر آن دسته از هنرمندان و منتقدانی که مدعی‌اند آثار هنری اساساً و کلاً در پرتو ویژگی‌های فرمی‌شان ارزشمند تلقی می‌شوند، و دوم تعبیر دسته‌ی دیگری از هنرمندان و نظریه‌پردازانی که آثار خلاق هنری را در وهله‌ی اول برحسب ویژگی‌های فرمی‌شان مورد داوری قرار می‌دهند.[1] بدین معنا که گروه نخست، صِرفِ خصوصیاتِ فرمی و نَه چیز دیگر، در نظرشان واجد اهمیت است، در حالي که گروه دوم داوری خود را با خصوصیاتِ فرمی آغاز می‌کنند و رفته‌رفته مؤلفه‌های دیگر را نیز مد نظر قرار می‌دهند.

مصداق بارز گروه اول در نظریه‌ی زیباشناسی کانت بازتاب یافت. تأکید او بر حکم زیباشناختی بر این پایه استوار بود. بدین معنا که در نظام فلسفی کانت، زیبایی هم در هنر و هم در طبیعت وجود دارد. به همین دلیل در نظام زیباشناختی وی، پدیده‌های زیبا باید از لحاظ فرم غایتمند باشند و درک و دریافت آنها باید رهای از غرض و دلبستگی صورت پذیرد. همین قاعده در مورد طبیعت نیز جاری است. افزون بر این یکی از شروط اساسی حکم زیباشناختی تأکید بر فرم می‌باشد. نمایندگان اصلی گروه دیگر که دغدغه اصلی هنر را در صِرف تحقق ویژگی‌های فرمی قلمداد کردند، کلایو بل و راجر فرای می‌باشند. کلایو بل نظریه‌ی فرم معنادار[2] را مطرح نمود و مدعی شد که پیوندی عمیق میان عناصر و روابط فرمی، و احساس زیباشناختی وجود دارد. در اینجا فرم به عنوان یک مؤلفه‌ی بنیادین و اصلی مورد تأکید و اهمیت قرار گرفته است.[3] در حقیقت راجر فلای و

1. Krukowski, L., "Formalism: Conceptual and Historical Overview", *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp.213- 216.
2. Significant form
3. Bell, C., "Art as Significant Form", *Aesthetics: a Critical Anthology*. Dickie, G. & Sclafani, R. J.(eds.), New York, St. Martin's Press, 1977, pp.11- 17.

کلایو بل، نظریه‌ی کانت در مورد فرم را به طور ضمنی مورد تردید قرار داده و به همین دلیل تعبیرِ significant (معنادار) را به فرم افزودند. لذا گفتنی است که با توجه به مواردی که در بالا اشاره رفت، اکثر آثار مدرنیستی عمدتاً بر فرمالیسم تکیه کردند.

از دیگر اندیشمندانی که نظرگاه‌های وی در باب فرم و فرمالیسم منتقدان را تحت تأثیر قرار داد، می‌توان از ریچارد ولهایم نام برد. او در اثر خود در باب فرمالیسم و انواع آن، یادآور شد که دو نوع فرمالیسم وجود دارد؛ فرمالیسمِ پنهان و فرمالیسمِ آشکار. فرمالیسیمِ آشکار می‌کوشد فرمِ ضروریِ اثرِ تصویری را نمایان سازد. تحلیل ارل لوران[1] از ترکیب‌بندی‌های سزان، در زمره‌ی معروف‌ترین مصداق‌های تحلیل فرمالیستیِ آشکار، محسوب می‌شود.[2] اما فرمالیسمِ پنهان در اغلب موارد در آثار هنری وجهی هویّت زبانی را جست‌وجو می‌کند. بدین معنا که می‌کوشد سامانی را در چارچوب هیأت تصویری، کشف نموده و فرم را در راستای چنین نظامی تبیین نماید. فرمالیسم پنهان در سال‌های اخیر در یک سلسله پژوهش‌های انتقادی و تاریخی مورد بررسی قرار گرفته است. بعضی از پژوهندگانِ تاریخِ هنر، فرمالیسم را رهیافتی در نگارشِ تاریخ هنر قلمداد می‌کنند. بدین معنا که در تدوین تاریخ هنر، مکاتب، ژانرها و آثار هنری را از منظر فرمالیستی تفسیر می‌کنند. سرچشمه‌ی این گونه تحلیل در نوشته‌های وینکلمان آغاز شد. امروزه برخی از مورخینِ معاصر هنری، فرمالیسم و تاریخ‌انگاری را در تقابل یکدیگر می‌شمارند. بدین اعتبار آنها بر این گمانند که این دو نگاه، مستلزم دو گزینه‌ی روشیِ متمایز است. به طور خلاصه در حالی که می‌توان فرمالیسم را وجهی ریخت‌شناسی آثار بی‌همتای هنری تلقی کرد، اما تحلیلِ سبکی (سبک‌شناسانه) ضرورتاً و ذاتاً ماهیتی تطبیقی دارد. بدین اعتبار در این جا می‌توان مناسبت میان پروژه‌های فرمالیستی و پروژه‌های تاریخ‌انگارانه را با دقت بیشتر مد نظر قرار داد. در تاریخ هنر فرمالیسم عبارت

1. Earle Loran
2. Wollheim, R., *Formalism and it's Kinds*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, p.65.

است از نگارش تاریخ هنر، بدون توجه به گرایش تاریخی. به تعبیری می‌توان گفت هگل تاریخ هنر را از منظری تاریخ‌انگارانه تفسیر نموده و اعصار تاریخی را به سه دوره‌ی متمایز تقسیم کرده است. حال آن که اگر بخواهیم تاریخ هنر را با تکیه بر فلسفهی کانت تفسیر کنیم، نگاه ما به پویه‌های تاریخی دارای مَنشی فرمی خواهد بود.

گفتنی است که فرمالیسمِ آشکار با انتقادات عدیده‌ای روبه‌رو شده که در اینجا طرح آنها ضروری به نظر نمی‌رسد، اما فرمالیسمِ پنهان زمینه‌ای را فراهم نموده تا منتقدان و پژوهندگان به تحلیل علمی آثار تجسمی بپردازند. ما در اینجا به دو امکان اشاره می‌کنیم: نخست، فرم را به مثابه‌ی ساختار[1] اثر می‌شناسیم و در معنای دوم، فرم عبارت است از شیوه‌ای[2] که به مدد آن می‌توان محتوا را به مخاطب انتقال داد.[3] فرم به معنای ساختار در اغلب موارد عبارت است از راهبردی که عناصر یک پدیده را با هم مرتبط می‌سازد و لذا ساختار آنها را ارائه می‌دهد. فرمالیسم به این معنا بر ارزش اثر در چارچوب ساختار آن دلالت می‌کند. این روایت از فرمالیسم، اثر هنری را ترکیبی از عناصر تلقی می‌کند، بنابراین در اینجا باید پرسید مراد از عناصر چیست؟ در هنرهای تجسمی، عناصر فرمی عبارت است از خط، رنگ و سطح. این سه در ترکیب، ساختار را به وجود آورده و ساختار مزبور نیز نیز بر فرم دلالت دارد. مثلاً در شعر ترکیب واژگان، فرم شعر را تشکیل می‌دهد. در موسیقی، ترکیبِ گام‌ها و نُت‌ها به وجود آورنده‌ی فرم موسیقایی است. فرم به معنای کیفیت و حالت عبارت است از فرانمود[4] عاطفی و بیان حالات درونی. در آثار تجسمی، فرم در تقابل با محتوا مورد توجه قرار می‌گیرد. در این‌گونه هنرها آنچه را که یک تصویر، تجسم می‌بخشد، محتوا، و صورتِ بیرونی آن، فرم محسوب می‌شود. همان‌گونه که قبلاً نیز اشاره رفت، فرمالیست‌ها اغلب در بحث‌های

1. Structure
2. Manner
3. Budd, M., "Formalism", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, New York, Routledge, 1998, p.707.
4. Expression

خود محتوای اثر را در ارزش‌گذاری اثر هنری ضروری نمی‌دانند، بلکه مدعی‌اند که اهمیت و اعتبار آن اثر در فرم آن متجلی می‌شود.

تأثیر نگاه گرینبرگ بر نقد فرمالیستی آثار تجسمی

کلمنت گرینبرگ منتقد برجسته‌ی معاصر نقدهای متعددی را به نقاشی مدرن آمریکایی نوشت. او نیز چون کلایو بل و راجر فرای ارزش اساسی اثر هنری را در فرم آن جست‌وجو کرد. وی در جای‌جای نوشته‌های خویش بر اهمیت نقد قوه‌ی حکم کانت تأکید ورزیده و به‌ویژه آن بخش از نقد قوه‌ی حکم که به تحلیل امر زیبا پرداخته، دغدغه‌ی اصلی گرینبرگ در تحلیل فلسفی- هنری او را تشکیل می‌دهد.[۱] یکی از نکات عمده‌ای که کانت در نقد سوم مورد تأکید قرار داد، این بود که در نظر او هنر دارای هدف و غایت مشخصي نیست، پیشینیان بر این باور بودند که هنر متضمن میمسیس بوده و در جریان میمسیس هنرمند به دنبال بازنماییِ حقیقت و یا طبیعت است. کانت بحث حقیقت را در نقد نخست خود مورد توجه قرار داد و مدعی بود که نقد سوم عرصه‌ی بررسی حقیقت نبوده، بلکه هنر دارای هدفی درون‌ذات بوده و زیباشناسی نیز یکی از سه حوزه‌ی مستقل تجربه‌ی بشری در کنار شناخت و اخلاق است. گرینبرگ نیز به تأسی از این نگاه کانت مدعی بود که هنر دارای منش و ماهیتی خودپاینده و مستقل بوده و لذا نباید خود را خادمِ نقدِ شناخت‌شناسانه و اخلاقی بنماید. مي‌توان گفت که به طور اساسی گرینبرگ در شکل‌دهی راهبرد هنری خویش به اندیشه‌های سه فیلسوف تکیه دارد. نخست نقد سوم کانت، سپس تفسیر کالینگوود از نقد سوم کانت در کتاب اصول مبانی هنر،[۲] و سرانجام زیباشناسی کروچه.[۱] گرینبرگ در بحث از هنر و شبه هنر از راهبرد

---

۱. کانت، ایمانوئل، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۸۸ش، صص۹۹- ۱۵۰؛
Kant, I., *Critique of Judgment*, Bernard, J. H.(ed.), NewYork, Hafner Press, 1951, pp.31- 114.

۲. برای اطلاع از دیدگاه کالینگوود از نقد سوم کانت، نک:

کالینگوود در تحلیل خویش بهره گرفت و با تحلیل مؤلفه‌ی هدف و وسیله مدعی شد که شبه هنر همواره نقش وسیله را ایفا می‌کند و حال آن که هنر، خودْ هدف محسوب می‌شود. گرینبرگ موارد فوق را در مقاله‌ی معروف خود «نقاشی مدرنیستی» در سال ۱۹۶۱ تبیین کرد.[۲] در نظر وی یکی از ضروری‌ترین ویژگی‌های کیفیت هنری، در دقیقه‌ی دومِ احکام زیباشناسانه‌ی کانت در نقد سوم تشریح شده است. کانت در آن بخش به لذتِ بی‌غرضانه[۳] پرداخته و یادآور شده لذتی که رهایی از دلبستگی به امر زیبا نشأت می‌گیرد، دارای منش و ماهیتی کلی و جهان‌شمول بوده و در توجیه کلیت و جهان‌شمولیِ آن، به وجهی دریافتِ متعارف و حس مشترک[۴] تکیه کرده است. گرینبرگ همین رهیافت را در بررسی عناصر و مناسبات بصری به کار برد. گرایش وی به فرم معطوف بوده و آن را با تکیه بر دقیقه‌ی سوم حکم ذوقیِ کانت توجیه کرد. او در این راستا مدعی شد که آثار هنری هر چند دارای ترکیب‌بندی[۵] می‌باشند، اما این ترکیب‌بندی به غایت خاصی بیرون از خود معطوف نیست. از این رو می‌توان گفت با توجه به نظر کانت در §۱۱، حکم ذوقی، فرمِ غایتمندِ بدون غایت را در دل خود نهفته دارد.[۶]

Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, London, Oxford University Press, 1938.

۱. برای اطلاع از دیدگاه کروچه از نقد سوم کانت، نک:

Croce, B., *Guide to Aesthetics*, South Bend, Ind, Regnery Gateway, 1979.

2. Greenberg, C., ‘‘Modernist Painting’’, *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brein(ed.), Chicago, University of Chicago Press, Vol.IV, 1993.

3. Disinterestedness

4. Sensus communis

5. Composition

٦. کانت، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان. صص ۱۲۳- ۱۲۴؛

Kant, I., *Critique of Judgment*, Bernard, J. H.(ed.), NewYork, Hafner Press, 1951, p.56.

افزون بر این تمرکز گرینبرگ بر فرم براساس استدلال‌های بندتو کروچه در زیباشناسی وی نیز تکیه دارد. کروچه در این رساله مدعی است که شناخت و معرفت دارای دو فرم است: یکی فرم منطقی که از عقل سرچشمه می‌گیرد و دیگری فرم شهودی که ریشه در تخیل دارد. به زعم وی شهود عبارت است از شناختی که فارغ از مفاهیم تحقق می‌یابد. علاوه بر این فرانمود بیانی نیز بخش جدایی‌ناپذیر شهود محسوب می‌شود. از این رو گاهی تمایز میان فرم و محتوا، فرد را دچار خطا و لغزش می‌گرداند. کروچه برخلاف کانت از آغاز تحلیل خود، احساس را با شهود مرتبط می‌سازد و یادآور می‌شود در هنر، احساس عبارت است از آن امری حسی که دارای فرم باشد و فرم هم عبارت است از آن امری که احساس می‌شود.[۱] گرینبرگ هر چند این برداشت خود را در مورد فرم با تأثیرپذیری از کروچه شکل داد، اما در مقاله‌ی دیگری تحت عنوان «احساس همه چیز است»، رویکرد خود به فرم را توجیه کرد.[۲] بدیهی است که گرینبرگ با تکیه بر اندیشه‌های این سه فیلسوف بزرگ نظام فلسفی منسجمی را در زمینه‌ی زیباشناسی و نقد هنر شکل داد و صریحاً لذت‌های زیباشناسی و تفکیک آنها از لذت‌های غیر زیباشناسی را در فرم جست‌وجو نموده و آن را ملاک کار خود قرار داد.

نکته‌ی قابل ذکر دیگر اینکه در همین راستا وی یادآور شد غیر قابل تحویل[۳] بودنِ هنرهای تصویری و تجسمی، بر دو قرارداد یا هنجار کلیدی تکیه دارد: یک مسطح بودن[۴] و دیگری تعیین حدود عنصر مسطح در اثر هنری.[۵] در اینجا مراد از غیر قابل تحویل بودن ذکر اوصاف ذاتی آثار تجسمی و تصویری بوده و منظور از مسطح بودن، ویژگی شکلی اثر است که به موجب آن همه‌ی نقاط آن مستوی است. مفهومِ مسطح بودن،

1. Croce, *Guide to Aesthetics*, p.31.
2. Greenberg, C., "Feeling is All", *Partisan Review*, Jan-Feb, 1952, pp.97-102.
3. Irreducibility
4. Flatness
5. Delimitation of flatness

تأثیری انکارناپذیر بر جریان تکوین سبک در این دوره داشته است. گرینبرگ در آثار هنرمندانی چون جکسون پولاک و موریس لوئیز،[1] نگاهی را تبیین کرد که نه تنها موضوعات تجسمی و تصویری را مورد تردید قرار می‌داد، بلکه قراردادهای تصویری را به عنوان توهم ناشی از ژرفانمایی مد نظر قرار داد.[2] مراد در این جا این است که سنت بازنماییِ واقعیتِ مشهود، رها گردیده و واقعیتی تازه به منظور ادراک بصری ایجاد شده است. از این رو بود که جکسون پولاک با پاشیدن رنگ بر روی بوم، رویکردی غیر متعارف را در قالبِ نقاشیِ کنشی[3] ابداع کرد.

لازم به ذکر است که میان رویکرد زیباشناسانه کانت به هنر و نگاه گرینبرگ به آثار هنری تفاوت عمده‌ای وجود دارد، چرا که کانت بر خصلت‌های نظری و فلسفی موضوع تکیه داشت و حال آنکه گرینبرگ کوشید روش فرمالیستی کانت را در نقدهای عینیِ خود، ماهیتی کاربردی بخشد. بدین معنا که گرینبرگ به عنوان منتقدی هنری، کلیه مضامین و بحث‌های فرمیِ کانت را که دارای منشی نظری بود، جلوه‌ای عینی بخشید.

نقش تجربه‌ها و ویژگی‌های فرمی در آثار هنری و ادبی

تجربه‌های فرمی در مدرنیسم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. برای مثال اگر به کوبیسم، فوویسم و سایر جنبش‌های هنری در نقاشی توجه کنیم، تأکید بر فرم را به وضوح ملاحظه می‌کنیم. نقاشان فوویست مدعی بودند که باید رنگ را از محدودیت‌های دیرین خود رها ساخت. آنری ماتیس[4] و آندره درن[5] و موریس دو ولامینک[6] را می‌توان از پیروان فوویسم شمرد.[1] کوبیست‌ها نیز مدعی بودند که باید فرم را

1. Morris Louis
2. Greenberg, "Feeling is All", *Partisan Review*, p.215.
3. Action painting
4. Henri Matisse
5. Andre Derain
6. Maurice de Vlaminck

از پدیدارهای طبیعی رها ساخته و آن را به اجزاء ضروری آن فروکاست. طرفداران فرمالیسم مدعی شدند که باید صرفاً معیارهای هنری را در ارزیابی یک اثر به کار گرفت و فرم، متضمنِ ارزش ذاتی اثر هنری محسوب می‌شود، لذا داوری در مورد اثر هنری بر طبق معیارهای بیگانه از هنر چون موضوع، تاریخ، درون‌مایه، قصد و نیت هنر، ارزش‌های اخلاقی، دینی و مسلکی، مجاز نمی‌باشد. بر این اساس معیار صحیح در حکم و داوری عبارت از بررسی فرم اثر می‌باشد، و منتقد هنری نیز باید اثر هنری را صرفاً بر پایه‌ی ویژگی‌ها و ارزش‌های فرمی مورد ارزیابی قرار دهد. لازم به ذکر است که کانت تحلیل خود در باب «فرمِ اندیشه» را در بنیادهای متافیزیکی علم طبیعی تشریح نمود و در همین بخش نظریه‌ی افلاطون درباره‌ی سرچشمه‌های فرم در دریافت و ادراک مینوی را به چالش گرفت و مدعی شد مناسب‌تر این بود که افلاطون به فرمِ دریافت آدمی می‌پرداخت.[۲] کانت ارسطو را نیز متهم نمود که مرتکب همین لغزش گردیده و فرم‌های معرفت را در چارچوب گستره‌ی متافیزیکی تحلیل کرده است.[۳] وی نظریه‌ی خود در باب فرم به مثابه‌ی جلوه‌ی ماتقدمِ تجربه را در§۱۷ نقد سوم مورد تحلیل قرار داد. فرم و فرمالیسمِ مورد نظر او در نقد سوم نیز در خصوص کیفیت حکم ذوقی در فرم مبتنی بر غایت بیان شد.[٤] هم‌چنین او فرم را در بحث از زیبایی آزاد و مقید مطرح نموده و در §۱۴ نقد قوه‌ی حکم مدعی شد که کیفیت حکم ذوقی متضمن غایتیِّتِ محضِ فرم است.[٥]

مشخصه‌ی دیگر رویکرد کانت در تجربه‌ی زیباشناختی، بی‌غرضی است. لذا فرایند رها ساختن خود از هرگونه وابستگی و تعلقِ خاطر متضمن بی‌غرضی و عدم وابستگی در صدور حکم زیباشناختی است. در اینجا در نظر گرفتنِ زیبایی یک پدیده به

1. Budd, ‘‘Formalism’’, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, p. 708.
2. Kant, *Metaphysical Foundations of Natural Science*, Friedman, M.(ed.), p.70.
3. Ibid, p.391.

٤. کانت، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، صص ۱۳۸- ۱۴۵.

٥. همان، ص ۱۲۷.

خاطر خود آن و بدون توجه به منافع شخصی لحاظ می‌گردد.[۱] لازم به ذکر است که به نظر کانت زیباییِ یک پدیده و یا یک اثر، بر طبق خصوصیات فرمی آن و بدون در نظرگرفتن نقش و محتوای آن اثر، مورد توجه قرار می‌گیرد. به همین اعتبار می‌توان گفت زیباشناسی کانت با فرمالیسم مدرن دارای نقاط اشتراک متعددی است، زیرا او اولین فیلسوفی است که به استقلال و خودپایندگی هنر توجه ویژه مبذول داشت.[۲]

در گستره‌ی مدرنیسم گذار به ساحت ادبی با سیر به جانب نقد فرمالیستی همراه گردید. این فرایند نخست در ادبیات و سپس در سایر هنرها به ویژه نقاشی پدیدار شد. شکل‌گیری و اوج فرمالیسم تقریباً سی سال به طول انجامید و فرمالیسم به روشِ نقدِ حرفه‌ای تبدیل شد. تأکید بر شخصیت هنرمند و روان‌شناسی تخیل، هرچند به دست فراموشی سپرده نشد، اما فرمالیسم به معیاری اساسی در ارزش‌گذاری اثر هنری تبدیل گردید. در نوشته‌های طرفداران فرمالیسم روسی، ساختارگرایی پراگ و فرانسه، نقد نوین انگلیسی و رویکرد راجر فرای و کلمنت گرینبرگ، مسأله‌ی اصلی فرمالیسم به معنا و درونمایه‌ی اثر معطوف نبوده، بلکه به چگونگی شکل‌گیری اثر توجه داشت. لذا شکل اثر هنری را از موضوع فکری و ایده‌ای آن، جدا درنظر می‌گیرند. خصوصیات فرمی این آثار هنری عبارت از خطوط، نحوه به‌کارگیری رنگ‌دانه‌ها، نقوش، روش قلم‌زنی، پردازش اَشکال و احجام، ساختار، ترکیب و ترتیب قرارگیری آنان کنار هم، و به قول بیشتر منتقدان یکپارچگی و وحدت از اهم گرایش‌های فرمالیست‌ها محسوب می‌شود. طبق این نظریه، هنر واقعی، هنری فارغ از دغدغه‌ی محتوا- محور است و این هنر هیچ مدلولی الا خودش نمی‌پذیرد. به همین دلیل طرفدارن فرمالیسم، جهان‌بینی و نقطه‌نظرهای هنرمند را رها نموده و بیشتر به کارمایه‌ها، عناصر، اجزا و نحوه‌ی ترکیب آنها در اثر می‌پرداختند.

---

1. Vasko, Z., "The Arts and the Authentic Learner", *SFU Educational Review*, 1, 2007, pp.11-16.
2. Van den Braembussche, A., *Thinking Art*, Belgium, Free University of Brussels, 2009, pp.61- 62.

طرفداران فرمالیسم، اثر هنری را موضوع پژوهش و مطالعه قرار می‌دادند و درست هم‌چون دانشمندان حوزه‌های علوم تجربی خصوصیات پدیده‌های طبیعی را کشف و به صورت عینی آنها را مطالعه می‌کردند و حتی به گمان برخی کشف جهان‌بینی و باورهای هنرمندان از طریق تحلیل شگردهای فرمی در آثار آنها فراچنگ می‌آمد.[۱] لذا فرمالیست‌های مدرن بر تحولات واقع شده در راهبردهای فرمی و فنّیِ مستقل از چارچوب‌های دوره‌ای و تاریخی تأکید می‌نهادند. وقتی اثری به دست هنرمندی کامل می‌شد، به عنوان پدیده‌ای مستقل، قابل بررسی بود و میان خالق اثر و خلق، وجهی انتزاع و جدایی به وجود می‌آمد. از این رو تفسیر اثر با بررسی حسب حال هنرمند، شرایط و اوضاع اجتماعی، فرهنگی و تاریخی آغاز نمی‌شد، بلکه بر عناصر فرمی و تکنیکی اثر، تأکید می‌گردید. بدین معنا که ساختار اثر، مبنا و موضوع تحلیل قرار می‌گرفت.

فرمالیسم در نقد هنر عبارت بود از اعتقاد به اینکه معنا را باید ویژگی عینی اثر تلقی نمود و لذا معنا از دل ویژگی‌های فرمی به دست می‌آمد. بدین اعتبار که ترکیب عناصر فرمی، زمینه‌ی حدوث معنا را فراهم می‌ساخت. در مدرنیسم پیشرفته، منتقد هنری ناگزیر بود شیوه‌های فرمی را برشمرده و اثر را به عنوان پدیده‌ای علمی ملحوظ دارد، لذا نقد فرمالیستی در پی آن بود تا با به‌کارگیری تحلیلِ عینی، اثر را به مثابه‌ی پدیده‌ای مادی مورد داوری قرار دهد. نزد منتقدان فرمالیست، روش،[۲] امری پژوهشی تلقی می‌شد و تنها سبک[۳] بود که بیانِ فردی شده‌ی روش را آشکار می‌ساخت. روش عبارت بود از منظومه‌ای از تکنیک‌هایی که ویژگی آثار هنری را مشخص می‌ساخت و حتی سبک نیز زیرمجموعه‌ی تکنیک برگرفته از روش، تبیین می‌شد. از این رو مدرنیست‌ها، هنر آفریقایی را قطع نظر از فردّیت هنرمندان، با توجه به عناصر فرمی در پرتو روش علمی،

1. Fry, R., *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, Chatto & Windus, London Press, 1926, p.78.
2. Method
3. Style

واجد وحدت می‌شناختند. لذا در گستره‌ی جنبش‌های زیباشناختی، فرمالیسم حکم می‌کرد که کارکرد و کنش هنرمند مورد ارزیابی قرار گیرد و نه اعتقادات، باورها و جهان‌بینی وی. برای مثال در کوبیسم آنچه ضرورتاً به نوآوری منجر شده بود، عبارت بود از ویژگی‌های فرمی روشی که مستقل از هنرمند کوبیست، متجلّی می‌شد. در نتیجه کوبیسم نشان داد که چگونه تکنیک‌های مشترک هنرمندان در تکامل این مکتب مؤثر واقع شده است.[1]

هنرمند و منتقد، هر دو، غایت آثار برجسته هنری را روشِ آفرینش آنها تلقی نمودند، از این رو سبک فردی به عنوان روشی مشترک تلقی می‌شد. در اینجا معنا و روش یعنی محتوا و فرم، درهم آمیخته و واجد وحدت شدند، اما با پیشرفت و تکامل مدرنیسم، فرم و ساختار اثر وجوه امکانی معنا را فراهم نمودند. بدین اعتبار روش، هم هدف بود و هم وسیله، لذا معیارهای فرمی نقطه‌ی تمرکز هنرمند و منتقد شمرده شد. فرمالیست‌ها از واژه‌هایی چون آزمایش، سنجش، تحقیق و تجربه بهره جستند. در واقع آزمون و آزمایش عبارت بود از به‌کارگیری تکنیک در جهت شکل‌گیری معنا. در این دوره اعتبار نقد ارتقا یافته و هنر دیگر بر اساس احساس مخاطب مورد ارزیابی قرار نمی‌گرفت و از این رو هنر نیز برحسب ارتباط آن با حقیقت، طبیعت و واقعیتِ شناخته شده به وسیله‌ی منتقد، مورد ارزیابی قرار نمی‌گرفت. بدین اعتبار داوری در مورد یک اثر به استناد تکنیک و روشی بود که در اثر متجلی می‌شد و لذا نوآوری و خلاقیت نیز برحسب همین معیار مدنظر قرار می‌گرفت.

ظهور و گسترش فرمالیسم، طبقه‌ی حرفه‌ای جدیدی را در عرصه‌ی هنر به وجود آورد و نقد هنری به عنوان رشته‌ای موجّه در محافل دانشگاهی تکامل یافت. گفتنی است که کوبیسم به مکتب مورد توجه منتقدین تبدیل شد. بنیان‌گذاران این مکتب سعی نمودند زبانی نو و زنده پایه‌ریزی کنند. ازاین رو پیکاسو به عنوان بزرگ‌ترین نابغه‌ی هنر مدرن

1. Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, p.92.

شناخته شد. وی با ایجاد زبان و بیان جدید، و تأمل در آثار سزان، روابط زنده و پویا در نقاشی را به جای آن نوع نقاشی‌های بازنمودی که دیدِ تک‌زمانی و تک‌زاویه‌ای را داشتند، نشاند. در عرصه‌ی ادبیات داستان‌های جیمز جویس[1] و اشعار ازرا پاوند[2] بر قلّه مدرنیسم ادبی صعود کرد. منتقدین فرمالیست از اعتبار و مرجعیت خاص و بی‌سابقه‌ای برخوردار شدند. در حقیقت این نتایج ریشه در تجربه‌های عمیق فردی داشت، و نه در حوزه‌های نظری صرف.

مدرنیسم در بدو امر کوشید تا گذشته را به دست فراموشی سپارد و فرد را از قید آن رها سازد، اما چون فرمالیسم بر مدرنیسم پیشرفته چیره شد، گذشته دیگر باری بر دوش جامعه تلقی نگردیده، بلکه در قالب سنت به هنرمندان مدد رساند تا در پرتو آن به خلاقیت بیشتر روی آورند. در این دوره بود که با تکیه بر فرمالیسم، تاریخ هنر از قید تاریخ سیاسی، اجتماعی و اقتصادی رها شد. اما به مرور زمان نویسندگان و هنرمندانِ طرفدارِ مدرنیسمِ متأخر، یک‌بار دیگر عنصر زمان را در آثار خویش بازتاب دادند، هرچندکه این جنبش در بدو امر می‌کوشید خود را از جریان تاریخی زمان برکنار دارد.[3] از این دوره بود که تاریخ هنر، استقلال خود را اعلام کرد. در حقیقت فرمالیسم از گستره‌ی مدرنیسم پیشرفته حفاظت نمود. به طور کلی مواضع اجتماعی-اخلاقی بیرون از عرصه‌ی هنر تلقی شد و تاریخ هنر نیز این اصل را پذیرفت. گفتنی است که مدرنیست‌های قبل از جنگ جهانی اول علم و فن آوری را نجات‌بخش بشر تلقی کردند، اما مدرنیست‌های پس از جنگ، موضعی مخالف باعلم و تکنولوژی اتخاذ کردند. رکود اقتصادی جنگ جهانی دوم و نیز قبل از آن، معضلات مدرنیته‌ی علمی و فن‌آورانه را به اثبات رساند و از این رو فرمالیسم به عنوان سامانی نقد-محور، هنر مدرن را به عنوان

1. James Joyce
2. Ezra Pound
3. Isenberg, A., "Formalism", *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p.89.

جنبشی مستقل به پیش برد. نقاشان در این دوره سخت به فرمالیسم تکیه کردند و اکسپرسیونیست‌های انتزاعی نیز به عنوان مدرنیست‌های واپسین، اصالت فرمالیستی پابلو پیکاسو[۱] را با ایده‌الیسمِ واسیلی کاندینسکی[۲]، پیت موندریان[۳] و کازیمیرِ مالویچ[٤] درهم آمیختند. در این زمان بود که معنویت در هنر سر برداشت و هنر والا بدون تکیه بر اسطوره‌ای متعالی، آثار بدیعی را به دست هنرمندانی چون کاندینسکی و دیگران سبب گردید. فرمالیست‌ها بلافاصله اکسپرسیونیسم انتزاعی را حیطه‌ی انتقادی خویش قلمداد کردند. با تسلط فرمالیسم رفته‌رفته سورئالیسم رو به افول نهاد. جکسون پولاک با نقاشی چکّه‌ای و جیمز جویس با نگارش اولیس[٥] و تی. اس. الیوت[٦] با آفرینشِ سرزمین هرز،[۷] فرمالیسم را به قلّه‌های رفیع خود صعود دادند. فرمالیسمِ مدرنیستی، هنر را بر فراز جامعه

1. Pablo Picasso

۲. Wassily Kandinsky: واسیلی واسیلیویچ کاندینسکی (۱۶ دسامبر ۱۸۶۶ - ۱۳ دسامبر ۱۹۴۴) نقاش و نظریه‌پرداز هنری اهل روسیه بود. او یکی از معروف‌ترین و اثرگذارترین هنرمندان سده‌ی بیستم به شمار می‌آید، چرا که او نخستین نقاشی‌های مدرن اِنتزاعی را خلق کرده است.

۳. Piet Mondrian: پیت موندریان نقاش هلندی، هنرمندی با گرایش‌های عرفانی بود که در سال‌های ۲۱-۱۹۲۰ با استفاده از ساده‌ترین عناصر مانند خطوط مستقیمِ مبتنی بر نظم و انضباط دقیق در انتزاع هندسی، و رنگ‌های خاصی چون رنگ‌های خام آبی، زرد، قرمز، به همراه سیاه و سفید به ساده‌پردازیِ طراحی و ترکیب‌بندی در نقاشی پرداخت. او در این آثار در پی بازتاب قوانین علمی، هندسی و ریاضی جهان هستی بود. در همین راستا با طرح نظریه‌ی نئوپلاستی‌سیسم تحول بزرگی در انتزاع ناب در هنر و معماری مدرن به وجود آورد. هم‌چنین مینی‌مالیسمی که توسط وی ارائه شد، راه‌های نوینی را در عرصه‌ی هنر گرافیک برای هنرمندان باز نمود.

۴. Kazimir Malevich: کازیمیر مالویچ پایه‌گذار جنبشی هنری به نام والاگرایی یا سوپره‌ماتیسم در سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۶ در روسیه‌ی است. والاگرایی یا سوپره‌ماتیسم نخستین نظام ترکیب‌بندی انتزاعی ناب در هنر نوین است. این شیوه دارای عناصری بنیادین است که عبارتند از چهارگوش، سه‌گوش، دایره و صلیب. در این شیوه اغلب از رنگ‌هایی یک‌دست در کنار رنگ‌های سیاه و سفید استفاده می‌شود .

5. Ulysses
6. T. S. Eliot
7. The Waste Land

تعالی بخشید و مدعی حقیقت واحد هنر گردید و به تعبیری بر استعلای هنری تأکید ورزید و آن را در مقابل استعلای رومانتیک قرار داد.

گفتنی است که فرمالیسم مدرنیستی به هیچ وجه ماهیتی دستوری و تجویزی به خود نگرفت، بلکه بر تجربه‌ی جدید به عنوان اصل اساسی این جنبش تأکید نمود و «تکرار» در هنر را غیر قابل قبول اعلام کرد و یادآور شد که تکرار، در بهترین حالت به صنعت، سرگرمی و ورزش تعلّق دارد. آنان هر اثر هنری را واجد ژانری تازه شناختند. لذا در نظر ایشان هنر ضرورتاً زیبا نبود، بلکه واجد اهمیت بود، و اهمیت اثر هنری را می-توان به وضوح به اثبات رساند.[۱] هنرمندان طرفدار فرمالیسم به هیچ روی در پی شکوفان نمودن موضوع خاصی، به خلق آثار هنری نمی‌پرداختند و از رویکرد بازنمایانه پرهیز می‌نمودند. در حقیقت نیروی تخیّل و دستیابی به سَبک فردی ویژه، در تقابل با عاملِ تقلید، مد نظر آنها بود. بنابر چنین نگرشی «فرایند آفرینش هنری» به هیچ روی به راهبردهای مکانیکیِ متضمن شیوه‌ها و سلیقه‌های تقلیدی و تکراری تن در نمی‌داد و در این گستره دغدغه‌های هنری طبق «رأی اکثریت» حل و فصل نمی‌شد و لذا در این روند مي‌بایست به استعدادها و راهبردهای فردی و نوآورانه میدان وسیع‌تری داد. گرایش هنر مدرن به انتزاع و تجرید، سبب اهمیت روزافزون فرم و فرمالیسم شد، زیرا عامل مشترک میان این جریانات، علی‌رغم وجود تفاوت‌هایی از جهت اسلوب هنری و دیدگاه، این است که از تصویرگری بپرهیزند و هنر را در تقابل با واقعیت جهان بیرونی قوام بخشند.[۲]

نتیجه

همان‌گونه که قبلاً ذکر شده است، واژه‌ی فرمالیسم دارای دلالت‌های گوناگونی است. در حوزه‌ی نقد هنری معمولاً نوشته‌های راجر فرای، کلایو بل و کلمنت گرینبرگ مصادیق

1. Kieran, M., *Revealing Art*, London, New York, Routledge, 2005, p.47.
2. Fichner- Rathus, L., *Understanding Art: A Concise History*, Belmont CA, Wadsworth Press, 2008, pp.260- 262.

بارز نقد فرمالیستی محسوب می‌شود و در حوزه‌ی ادبیات با فرمالیسم روسی پیوند دارد. در عرصه‌ی هنرهای تجسمی کتاب کلایو بل موسوم به هنر مصداق بارز رویکرد فرمالیستی به تاریخ هنر محسوب می‌شود. در حوزه‌ی هنرهای تجسمی ظهور نقاشی مدرن به طور عمده تبلور فرمالیسم محسوب می‌شود. راهبرد کلایو بل در اثر فوق مهم‌ترین رویداد در فلسفه‌ی هنر آنگلوساکسون در قرن بیستم می‌باشد. رهیافت فرمالیستی گرینبرگ با توجه به دریافت‌های وی از نقد سوم کانت، به ما امکان می‌دهد که تاریخ هنر را چیزی جز تاریخ فرم تلقی نکنیم و لذا راهبردهای عمده‌ی زیباشناختی از جمله نظریه‌ی بازنمایی، نظریه‌ی تقلید و نظریه‌ی فرانمودِ حسی به هنر را به چالش گیریم. از این رو توان گفت هنر به معنای عام و نقاشی به‌طور اخص چیزی نیست جز فرم دلالت‌کننده و معنادار. آنچه نقاشی را واجد وصف هنر می‌سازد، حضور عاملی است فراسوی محتوای تقلیدی و بازنمایانه. اما لازم به ذکر است که اگر چه فرم در شکل‌گیری هنر، شرط لازم برای تحقق اثر هنری می‌باشد، اما شرط کافی محسوب نمی‌شود، چرا که در اکثر موارد عوامل دیگری هم علاوه بر فرم، در شکل‌گیری اثر نقشی انکارناپذیر ایفا می‌کنند و شاید به همین دلیل است که کلایو بل وصفِ Significant یا معنادار یا دلالت‌کننده را به فرم افزوده است، چه اگر صرف فرم را به‌کار می‌بُرد با نقصانی فاحش روبه‌رو می‌شد.

یکی از نقدهایی که به نظریه‌ی فرمالیستی می‌توان وارد نمود، ناظر بر این امر است که پدیده‌های دیگری جز اثر هنری ممکن است واجد فرم معنی‌دار باشند. برای مثال یک سخنرانی سیاسیِ مؤثر و یا یک نظریه در منطق نمادین اغلب دارای فرم معنی‌دار هستند، اما هنر محسوب نمی‌شوند. آثار هنری در پاره‌ای موارد واجد مضمونی مذهبی، سیاسی، اخلاقی و یا فلسفی هستند، اما آنچه این آثار را از نوشته‌های مذهبی، رساله‌های سیاسی و آثار فلسفی متمایز می‌سازد، عنصر فرم هنری آنها می‌باشد. در حقیقت آنچه که هنر را از سایر حوزه‌ها متمایز می‌سازد، کشف ساختارهای فرمی آنهاست و همین ساختارهای

فرمی، قوه‌ی تخیّل ما را در برخورد با اثر هنری به فعالیت وامی‌دارد. در اینجا نقش اثر هنری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بدین معنا که اثر هنری در پرتو فرم و محتوا، تخیلِ خلّاق را برمی‌انگیزد تا ذهن به ساحت ناگفته‌ها و نااندیشیده‌ها دست یابد.

کوتاه سخن آنکه فرم به تنهایی و بدون در نظر گرفتنِ عنصرِ بازنمایی، تقلید یا فرانماییِ احساس، شرط کافی برای تحقق اثر هنری محسوب نمی‌شود. به بیان دیگر میان فرم و محتوا همواره وجهی دیالکتیک حاکم بوده و از برخورد فرم و محتوا وحدتی فراچنگ می‌آید که آن را اثر هنری می‌نامیم. اِشکال کار در این است که فرمالیست‌های تُندرو ارزش هنری یک اثر را صرفاً به فرم محدود می‌سازند و حال آنکه چنان‌چه در معماری، کارکرد، در موسیقی، احساس، در نقاشی، محتوا و موضوع، و در شعر، معنا را نادیده انگاریم، ارزیابی و نقد ما میان‌تهی و فاقد الهام خواهد بود و لذا عنصر آفرینندگی را در خارج از قلمرو فرم نادیده انگاشته‌ایم.

چگونه می‌توانیم یک موضوع چون «شام آخر حضرت مسیح» را در کار کاوالینی،[1] میکل آنژ،[2] آلبرشت دورر،[3] لئوناردو داوینچی[4] و تینتورتو[5] عین همدیگر قلمداد کنیم و هیچ‌گونه تفاوتی درتجسم و بازنمایی «شام آخر» در آثار هنرمندان فوق قائل نشویم. در نتیجه اینجاست که خطای حکمیِ این گروه از فرمالیست‌ها در مورد فاقد ارزش بودن موضوع و محتوا وضوح بیشتری می‌یابد.

نگارنده براین باور است هر چند معیارها و ضوابطِ درون‌ذاتیِ هنر در ارزیابی اثر واجد اهمیت است و بخشي از نقد و داوری راجع به ارزش اثر هنری، ضرورتاً باید بر پایه‌ی چنین معیارهایی صورت پذیرد و به تعبیر دقیق‌تر این معیارهای درونی، خودْ جنبه‌های فنیِ اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی اثر را مد نظر قرار می‌دهد، اما در اکثر

1. Cavallini
2. Michelangelo
3. Albrecht Durer
4. Leonardo da Vinci
5. Tintoretto

مکتب‌ها و سبک‌های هنری به استثنای اکسپرسیونیسم انتزاعی، موضوع، محتوا، درون‌مایه و زمینه‌ی تکوین اثر از اهمیت خاصی برخوردار است، چه در هنرهای تجسمی و به ویژه آثاری که در آنها بازنمایی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، احساسات، نیت و اهدافِ هنرمند و آرمان‌های ایدئولوژیک و ارزش‌شناسانه راه را بر فهم عمیق‌تر اثر هموار می‌سازد و از این رو در اکثر موارد درون‌مایه‌ی اثر هنری نیز در تعمیق بخشیدن به دریافت اثر مدد می‌رساند. بنابراین منتقد و به طور کلی مخاطب نباید خود را صرفاً به ویژگی‌ها و عناصر فرمی محدود سازد. پیشنهاد می‌گردد برای پژوهش‌های آتی در آثار هنرمندان ایرانی به ویژه نقاشی علاوه بر در نظر داشتن ویژگی‌ها و عناصر فرمی، احساسات، نیت‌ها، آرمان‌ها و به‌طور کلی درونیات هنرمند نیز مورد پژوهش و واکاوی قرار گیرد.

منابع

کانت، ایمانوئل، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۸۸ش.

Bell, C., *Art*, London, Arrow Books, 1961.

Idem, "Art as Significant Form", *Aesthetics: A Critical Anthology*, Dickie, G. & Sclafani, R. J.(eds.), New York, St. Martin's Press, 1977.

Budd, M., "Formalism", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, New York, Routledge, 1998.

Carroll, N., *Art in Three Dimensions*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

Croce, B., *Guide to Aesthetics*, South Bend, Ind., Regnery Gateway, 1979.

Fichner- Rathus, L., *Understanding Art: A Concise History*, Belmont CA, Wadsworth Press, 2008.

Fry, R., *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, Chatto & Windus, London Press, 1926.

Idem, *Last Lectures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939.

Greenberg, C., "Feeling is All", *Partisan Review***,** Jan-Feb, 1952, pp.97-102.

Idem, "Modernist Painting", *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brein(ed.), Chicago, University of Chicago Press, Vol IV, 1993.

Isenberg, A., "Formalism", *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.

Kant, I., *Critique of Judgment*, Bernard, J. H.(ed.), NewYork, Hafner Press, 1951.

Idem, *Metaphysical Foundations of Natural Science*, Friedman, M.(ed.), U.K: Cambridge university press, 2004.

Kieran, M., *Revealing Art*, London, New York, Routledge, 2005.

Krukowski, L., "Formalism: Conceptual and Historical Overview", *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

Prez-Gomez, A., *Introduction to Architecture and Crisis of Modern Science*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

Tatarkiewicz, W., "Form in the History of Aesthetics", *Dictionary of History of Ideas*, Wiener, P.(ed.), New York, Charles Scribner's Sons, 1968.

Van den Braembussche, A., *Thinking Art*, Belgium, Free University of Brussels, 2009.

Vasko, Z., "The Arts and the Authentic Learner", *SFU Educational Review*, 1, 2007, pp.11-16.

Wollheim, R., *Formalism and it's Kinds*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995.