پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاندینسکی

معنویت در هنر

کاندینسکی نه تنها هنرمندی بزرگ که هنرشناس ونقادی چیره‌دست نیز بود.

گرچه ازعمر کتاب او ــ «معنویت درهنر» ــ بیش از نیم‌سده می‌گذرد ، اثر همچنان تازه و با طراوت است و اندیشه‌های بکر آن غبار کهنگی ندارد .

اما سبب‌اینکه من، دراصل فقط یك هنردوست متفنن، وظیفهٔ ترجمهٔ این‌کتاب را برعهده گرفتم، پیشنهاد یك اهل فن بود. لیکن پیش‌از ترجمه‌کتاب را سراسر به‌دقت خواندم تا ببینم مبادا دشواریهای فنی چنان باشد که از عهده برنیایم. خوشبختانه چنین نبود. کتاب را ترجمه کردم و سپس برای تنقیح نهایی به‌همکارم بهروز صوراسرافیل، منتقد نقاش، دادم. پس از بازبینی صوراسرافیل، محسن وزیری، نقاش سرشناس و استاد دانشگاه تهران آخرین نگاه را به‌ترجمه افکند و نظرهای اصلاحی سودمندش را داد که مرا رهین لطف خودکرد.

دراین اثنا همین‌کتاب به ترجمهٔ شخص دگر انتشار یافت. این موجب شد که من یکچند از چاپ کتابی که خودم ترجمه کرده بودم منصرف شوم. اما پس از آنکه آن ترجمه را خواندم ، آخرین تردیدهایم برای انتشار ترجمهٔ خودم از بین رفت. والسلام.

ه. وزیری

۱ – پیش‌درآمد

هراثر هنری فرزند زمان خویش‌است واغلب مادر احساسهای ماست.

چنین است که هردوران فرهنگی ، هنری خاص خود را پدیدار می‌سازد که آن‌را تکرار نمی‌توان کرد. تلاش برای احیاء اصول سپری شدهٔ هنری، حداکثرآثاری هنری‌را به‌دنبال تواند داشت که به کودکی مرده‌زاد می‌ماند . فی‌المثل ناممکن است بتوانیم همانند یونانیان باستان احساس کنیم و زندگی باطنی آنان را داشته باشیم، مثلاً اگر بکوشیم در پیکرتراشی اصول یونانی‌را به‌کار بندیم، فقط خواهیم توانست شکلهائی یونانی‌وار بیافرینیم، حال آن‌که اثر برای همیشه بی‌روح می‌ماند. چنین تقلیدی به‌تقلید میمونها شبیه است. حرکات میمون به‌ظاهر با حرکات انسان شباهتی کامل دارد. میمون می‌نشیند، کتابی پیش روی می‌گیرد، آن‌را ورق می‌زند وچهره‌اندیشناك می‌کند، ولیکن حرکاتش یکسره از معنی تهی است.

اما همانندی‌دیگرنیز درشکلهای هنری وجود دارد که ضرورتی بزرگ درآن نهفته است. شباهت کوششهای درونی درتمامی فضای معنوی ــ اخلاقی، پویش بسوی هدفهائی که در اصل تعقیب می‌شد اما سپس فراموش می‌گردید، یعنی شباهت درحالت درونی یك دوران تمام می‌تواند منطقاً به کاربست شکلهائی بیانجامد که در دوران گذشته به‌نحوی کامیاب در خدمت همان کوششها قرار داشت . همدردی ما، تفاهم ما و خویشاوندی درونی ما با

اقوام بدوی، تا حدی از این راه پدیدار شد. این هنرمندان ناب نیز مانند ما برآن بودند فقط آنچه را که درونی و ماهوی است درآثار خود بیاورند، درحالی‌که چشم‌پوشی از تعادف ظاهری خودبه‌خود به‌وجود می‌آید.

اما این‌نقطه مهم تماس‌درونی، با تمام اهمیتش، فقط یك‌نکته‌است. روح ماکه پس‌از دوران طولانی مادی‌گری، تازه در آغاز بیداری است هنوز تخم نومیدی، ناباوری، بی‌مقصودی وبی‌هدفی را درخود نهفته دارد. تمامی کابوس‌نگرشهای مادی‌که زندگی کائنات را به‌صورت یك‌بازی بی‌مقصود وشرارت‌بار درآورده بود ، هنوز سپری نشده است. روح که درحال بیداری‌است ، هنوز زیر تأثیر این‌کابوس ــ قرار دارد. فقط یك روشنائی ضعیف همانند نقطه‌ای کوچك در دایره‌ای بزرگ وسیاه سوسو می‌زند . این روشنائی ضعیف فقط انگاره‌ای است که روح برای دیدنش جسارت کامل ندارد وشك می‌کند که مبادا آن روشنائی، رؤیا باشد وآن دایره، حقیقت. این شك ونیز رنجهای فلسفه مادی که همچنان برما گرانباری می‌کند، روح مارا از روح«بدویها» متمایز می‌سازد. در روح ما، ترکی است، و اگر کامیاب‌شویم دست برروح‌خود بسائیم، آوائی ازآن برمی‌خیزد که همانند آوای گلدان گرانبها و ترك‌خورده‌ایست که در ژرفای خاك یافته‌ایم . از این‌رو پویش به سوی بدویت، آنچنان‌که اینك شاهد آنیم، به‌شکل عاریتی، امروزش فقط مدتی کوتاه تواند پائید.

این‌دو شباهت هنرنو با شکلهای دورانهای گذشته، همچنان که به‌آسانی می‌توان دید، تفاوتی اساسی دارد. شباهت نخست ظاهری است و به‌همین دلیل، آینده‌ای ندارد. شباهت دوم ، درونی است و به‌همین دلیل، تخم‌آینده را درخود نهفته دارد. پس‌از دوران وسوسهٔ مادی که روح به‌ظاهر مقهور آن شد و آن‌را هنوز چونان وسوسه‌ای شرارت‌بار از خود می‌تکاند، روحی که براثر پیکار و رنج، تلطیف شده است سر بر می‌کشد. احساسهای خشنتر مانند ترس، شادی، اندوه وغیره که می‌توانستند دراین‌دوران وسوسه به‌عنوان محتوای هنر به‌خدمت گرفته شوند، برای هنرمند اندك جاذبه‌ای خواهند داشت . او در پی آن برخواهد آمد احساسهائی ظریفتر را که اکنون بی‌نامند بیدارکند. او خود زندگی پیچیده ونسبتاً ظریفی را می‌گذراند واثری که از او نشئت می‌کند در تماشاگری توانائیش را دارد، بی‌گمان عواطفی ظریفتر برخواهد انگیخت که کلمات ما نمی‌تواند دربرگیرد. اما تماشاگر امروز به‌ندرت به‌چنین ارتعاشاتی‌تواناست. او دراثر هنری، یا تقلیدی ناب از طبیعت را می‌جوید که می‌تواند در خدمت منظور های عملی قرارگیرد (تصویر «پرتره» به‌معنای مألوف وغیره) یاتقلیدی از طبیعت که تا حدی حاوی تعبیر است ــ نقاشی «امپرسیونیست» ویاحالات روحی به‌کسوت شکلهای طبیعی درآمده (آنچه را که «حال» می‌نامند)[1] همه این شکلها چنانچه به‌راستی هنری باشند منظور خودرا برمی‌آورند و (درمورد نخست نیز) به‌ویژه درموردسوم‌که تماشاگردرآن هماوایی‌روح‌خویش‌را می‌یابد حکم غذای روحی را دارند. بدیهی است‌که چنین هماوائی (یاپژواك) نمی‌تواند تهی و سطحی

بماند، بلکه «حال» اثر می‌تواند حال تماشاگر را ژرفتر وروشنتر سازد.

به‌هرحال چنین آثاری جان را از زمختی باز می‌دارد ومانند کلیدی که ساز را کوك می‌کند آن‌را در بلندی نگاه می‌دارد. لیکن تلطیف این‌آوا وگسترش آن در زمان ومکان بازهم یك‌جانبه است و از تأثیر بلقوهٔ هنر بهره‌ای تمام نمی‌گیرد.

ساختمان بـزرگ بسیار بـزرگ کوچك یا متوسط را درنظر آوریم که به‌اطاقهائی چند تقسیم شده باشد. و برهمه دیوارهای اطاقها هزاران پرده بزرگ وکوچك و متوسط آویخته باشد و براین پرده‌ها با رنگ قطعه‌هائی از «طبیعت» نقاشی شده باشد : حیوانات در سایه و روشن، در حال آب خوردن، در کنارآن تصویری از مسیح مصلـوب که نقاشی آن را کشیده که به مسیح اعتقاد ندارد ، گلها ، انسانهایی ایستاده ، نشسته، درحال راه‌رفتن و اغلب برهنه، زنان برهنه بسیار (اغلب درچشم‌انداز ــ «پرسپکتیو» و از پشت‌سر) ، سیبها، و سینی‌هائی از نقره ، تصویرفلان‌آقای معنون ، منظرهٔ غروب‌آفتاب، خورشید غروب ، خانمی صورتی‌پوش، مرغابیهایی درحال پرواز، تصویر دوشس فلان ، غازهایی‌درحال پرواز ، خانمی سفیدپوش ، گوساله‌هایی در سایه بالکه‌های زرد خورشید ، تصویر عالیجناب فلان ، زنی سبزپوش . فرض کنیم کـه همه اینها به‌دقت و وسواس درکتابی چاپ شده باشدکه حاوی فهرست نام تصویرها وهنرمندان است .

انسانها این‌کتاب را دردست دارند وازپرده‌ای به‌پرده‌دیگر می‌روندوکتاب‌راورق ــ می‌زنند ونامها را می‌خوانند. سپس‌راه خودرا می‌گیرند ومی‌روند، و هنگام رفتن همانند که هنگام آمدن بودند ــ بی‌آن‌که چیزی بر غنایشان افزوده و یا از فقرشان کاسته شده باشد، وفوراً مجذوب علقه‌های دیگرشان می‌گردند که ابداً با هنر رابطه‌ای ندارد. آنها چرا آنجا بودند؟

درهرتصویری به‌نحوی اسرارآمیز یك‌زندگی تمام نهفته است. یك زندگی تمام با رنجهای بسیار، شکلهای بسیار و ساعات بسیار توأم با شوق ونور. سوی این زندگی کجاست؟ روح هنرمند، اگر اوهم دراین آفرینش سهیم بود به‌کجا فریاد می‌کشد؟ چه پیامی دارد؟ «شومان» می‌گوید «روشنائی به‌ژرفای قلب‌انسانی فرستادن، رسالت هنرمنداست» تولستوی می‌گوید «نقاش انسانی‌است که همه‌چیز را می‌تواند ترسیم و نقاشی‌کند». اگر به نگارخانه‌ای بیندیشیم که هم‌اکنون شرحش گذشت باید از دوتعریفی که دربالا ازفعالیت هنرمند شد دومین‌آنهارا برگزینیم. باچیره‌دستی، استادی وآتشین‌طبعی کمابیش‌چیزهائی بر پرده پدید می‌آید که در «نقاشی» ، ظریف یا زمخت، با یکدیگر رابطه دارند. هماهنگی کل بر پرده نقاشی همان راهی است که به‌اثر هنـری

---

۱ ــ متأسفانه این‌کلمه نیز که باید کوششهای شاعرانه یك روح هنری را ترسیم‌کند مورد سوءتعبیر وتمسخر قرار گرفته است. آیا هیچگاه کلمه‌ای بزرگ وجود داشت که جماعت درصدد آلودن‌آن برنیامده باشد؟

منتهی می‌گردد. بدین‌اثر بادیدگانی‌سردوعاطفه‌ای‌ـ بی‌اعتنا نگریسته می‌شود. خبرگان «شگردکار» را می‌ستایند (همچنان‌که انسان یك‌بند بازرا می‌ستاید) و از «نقاشی» لذت می‌برند (همچنان‌که انسان از خورشت قیمه[۲] لذت می‌برد).

روحهای تشنه، تشنه برمی‌گردند.

جماعت، گشتی در تالارها می‌زند وتابلوها را «خوشگل» و «پرشکوه» می‌یابد. انسانی که می‌توانست چیزی بگوید به‌انسان دیگر چیزی‌نگفت، و آن‌کسی‌که می‌توانست چیزی بشنود، هیچ چیز نشنید. این‌حالت هنررا «هنر برای هنر» می‌گویند.

این نابودی آواهای درونی‌که‌زندگی‌رنگهاست، این تاراندن نیروهای هنرمند به سوی خلاء «هنر برای هنر» است.

هنرمند پاداش چیره‌دستی و نیروی اختراع واحساس‌خودرا درشکلهای مادی می‌جوید. مقصود او به‌صورت‌ارضاء فزونخواهی وآزمندی درمی‌آید. به‌جای یك همکاری عمیق ومشترك کار هنرمندان، نبردی بر سر مال و جاه درمی‌گیرد. شکایت از رقابت بزرگ و تولید بیش‌از حد عنوان می‌گردد. کینه، دسته‌بندی، حسادت وتحریك، نتیجه این هنر مادی است‌که مقصود خود را فراموش کرده‌است[۳].

تماشاگر به‌آرامی ازهنرمندی روی می‌گرداند که در هنر تهی ازمقصود، مقصود زندگیش‌را ـ نمی‌جوید، بلکه هدفهائی بلندتر پیشاروی دارد.

«فهمیدن» آموزش تماشاگر است بدان‌سان‌که بتواند به‌مقام هنرمند دست‌یابد.

دربالا گفتیم‌که هنر فرزند زمان خویش‌است. چنین هنری فقط می‌تواند آن چیزی را هنرمنداند تکرارکند که فضای‌کنونی را به‌روشنی پر می‌سازد. این هنری که توان آینده را درخود نهفته ندارد و فرزند زمان خویش است و هیچگاه مادر آینده نخواهدگردید، هنری اخته‌است. این هنر دیرپا نیست و در همان لحظه‌ای از حیث معنوی فرو می‌میرد که محیط سازنده آن تغییر کند.

هنر دیگر که یارای ادامه حیات دارد اگرچه در درون معنوی خویش ریشه کرده است، اما درعین‌حال فقط پژواك وآئینه دوران خود نیست بلکه از نیروئی بیدارکننده و پیامبرانه برخوردار است که می‌تواند تأثیری دور وژرف بگذارد.

زندگی معنوی که هنر نیز در شمار آن است و یکی از نوانارین پیکهای آن محسوب می‌گردد حرکتی است رو به‌بالا و رو به‌پیش که‌گرچه بغرنج است اما درعین‌حال معین‌است ومی‌تواند ساده به‌یاد آید.

این حرکت حرکت شناسائی است که می‌تواند شکلهائی گوناگون به‌خود بگیرد، اما دراصل همان یك‌معنی ومقصود را درخود دارد. علل این‌ضرورت که بایستی با «عرق‌جبین» از راه دردها و شرارتها ومرارتها رو به‌بالا و رو به‌پیش حرکت‌کنیم، در تیرگی پوشیده است. پس از آن‌که به منزلگاهی

رسیدیم، وپس‌از آن‌که سنگهایی مزاحم از سر راه برداشته شد دستی نابکار و نامرئی سنگهائی تازه برراه می‌افکند کـه گاه به‌ظاهر، راه را یکسره می‌بندد، چنان که گوئی بازشناختن راه ، امکان ندارد .

دراینجاست که انسانی خطاناپذیر گام به‌عرصه‌ای می‌نهد که از هرحیث به ما می‌ماند، لیکن نیروی دیدی دارد که اسرارآمیز در او نشانده‌اند . او می‌بیند وراه می‌نماید. گاه می‌خواهد ازاین قریحهٔ برتر شانه خالی کند که اغلب برایش به مثابهٔ صلیبی سنگین است، اما نمی‌تواند. در زیر رگبار کینه وتمسخر، چرخ سنگین بشریت را که در سنگلاخها فرو مانده است وحرکت نمی‌تواند، با خود به‌بالا وبه‌پیش می کشد.

پس‌از آن‌که مدتهاست از «من» جسمانی او چیزی برخاك نمانده، می‌کوشیم به هروسیله‌ای این جسمیت را از مرمر، آهن، برنج وسنگ به‌ابعادی هیولاوش دوباره بسازیم، چنان‌که گوئی درجسمیت این شهیدان و خادمان بشریت که جسم را تحقیر می‌کردند وپاس روح را می‌داشتند، چیزی وجود دارد. به‌هرحال این به‌کار گرفتن مرمر دلیلی برآن است که بخش بزرگی از تودهٔ مـردم به مقامی رسیده‌اند که انسانی که امروز بزرگش می‌داریم، روزی برآن قرار داشت.

۲ – حرکت

مثلثی نوك‌تیز را درنظر آوریم که به‌بخشهای نابرابر تقسیم شده باشد. رأس مثلث که کوچکترین این بخشهاست، زندگی معنوی را به‌طور «شماتیك»، درست به نمایش می گذارد. بخشهای مثلث ، هرچـه پائین‌تر می‌رود ، بزرگتر ، عریضتر ، فراگیرتر وبلندتر می گردد.

تمامی مثلث، آهسته ونامرئی، به‌بالا و به‌پیش حرکت می‌کند، وآنچه «امروز» رأس مثلث بود، «فردا»[۴] به‌صورت بخش پائینتر آن درمی‌آید، یعنی آنچه امروزفقط برای رأس درخورفهم است وبرای مابقی آن، پاوه‌ای نافهمیدنی است، فردا به‌صورت محتوای پرمعنی و پراحساس زندگی بخش دوم درمی‌آید.

در رأس بالاترین بخش، گهگاه تنها یك‌مرد ایستاده است. دید شادمانهٔ او به‌اندوه بیکران درون می‌ماند. وآنان که به‌وی از همه نزدیکترند، او را نمی‌فهمند و غضبناك، او را شیاد یا نامزد تیمارستان

---

۲ ــ درمتن اصلی ، نام غذائی دیگر آمده است.

۳ ــ استثناهای اندك و تنها براین تصویر نافرجام وشوم خدشه‌ای وارد نمی‌کند، واین استثناها نیز هنرمندانی هستند که شعارشان «هنر برای هنر» است. آنان به‌آرمانی برتر خدمت می‌کنند که درمجموع چیزی جز پراکندگی بی‌هدف نیروهایشان نیست. زیبائی ظاهری عنصری است که فضای معنوی را می‌سازد. این سوای جنبهٔ مثبت (زیبا = خوب) این نقص را دارد که قریحه‌ها چنان که باید مورد بهره‌برداری قرار نمی‌گیرند (قریحه به‌معنای انجیلی).

۴ ــ این «امروز» و «فردا» به «روزهای» آفرینش انجیل شبیه است.

می‌نامند. بتهوون در دوران زندگیش، مورد دشنام خلق، اینچنین تنها بر بلندی ایستاده بود[۵].

سالیان بسیار لازم بود تا بخش بزرگتری از مثلث به‌مقامی رسید که او روزی تنها برآن ایستاده بود. و باوجود همه مجسمه‌هائی‌که ساخته شد، آیا کسانی‌که به‌راستی بدان مقام رسیدند، بسیارند؟

در همه بخشهای مثلث می‌توان هنرمندانی را یافت. هرکسی ازاینان‌که می‌تواند بالاتر ازحدود بخش خویش را بنگرد، پیامبر پیرامون خویش است و به‌حرکت چرخ سرکش یاری می‌کند. لیکن اگر او این‌دیدهٔ تیزبین‌را نداشته باشد، یا دیدگانش را فرو بندد و یا از آنها برای مقاصد و دلایل خوارمایه، سوء استفاده کند، همانا ازطرف جملگی یاران هم‌بخش خویش فهمیده می‌گردد و مورد ستایش آنان قرار می‌گیرد. هرچقدر این بخش، بزرگتر باشد (ودر عین‌حال هرچقدر پائینتر قرار گرفته باشد) به‌همان نسبت تعداد جماعتی که سخن هنرمند برایشان درخور فهم است، بزرگتر است. روشن است که هریك ازاین بخشها، آگاهانه و یا (به‌مراتب بیشتر) ناآگاهانه، طالب روزی معنوی فراخورخویش‌است. این‌روزی ازطرف هنرمندانشان بدانان داده می‌شود، وفرداست که بخش بعدی دست طلب به‌سوی این روزی دراز می‌کند.

بدیهی‌است‌که این‌نمایش‌تصویری دربرگیرندهٔ تمامی تصویر زندگی معنوی نیست، و ازجمله روی تاریك آن‌را که **نقطه‌ای سیاه** و بزرگ ومرده است نشان نمی‌دهد. اغلب روی می‌دهد که این روزی معنوی آنچه را که در بخش بالاتر زندگی می‌کند به‌صورت‌خوراك درمی‌آورد. برای‌چنین‌خورندگانی این روزی حکم زهررا دارد: اثر آن به‌مقدار اندك این است که روح از بخش بالاتر، آهسته به بخش پائینتر سقوط کند، واثر آن به‌مقدار زیاد این‌است که روح را چنان می‌کاهد که مدام به‌پائین وپائینتر درمی‌غلتد. «زین‌کیوبیچ» در یکی‌از رمان‌های‌خود زندگی معنوی را به‌شناکردن تشبیه می‌کند، هرآن کسی‌که خستگی‌ناپذیر تلاش نکند و با غرق‌شدن به نبردی مدام نپردازد بی‌چون وچرا به غرقاب درمی‌غلتد. دراینجا استعداد یك انسان، «قریحه» (به‌معنای‌انجیلی) نه‌فقط برای‌هنرمند صاحب‌قریحه، بلکه برای همه کسانی‌که از این روزی زهرآگین می‌خورند، به‌صورت لعنتی درمی‌آید. هنرمند برای آن‌که به نیازهای دون پاسخ‌گوید نیرویش را مایه می‌گذارد، در شکلی به‌ظاهر هنرمندانه، محتوائی ناپاك عرضه می‌دارد، سست عنصران را به‌دور خود گرد می‌آورد وآنان را مدام باآنچه ناستوده است درمی‌آمیزد، انسانها را فریب می‌دهد و آنان را، از این‌که به‌خود و دیگران می‌باوراند که تشنگی معنوی دارند و از سرچشمه ناب معنویت سیراب توانند شد، به‌خودفریبی وامی‌دارد. چنین آثاری، جنبش را به‌بالا نمی‌برند. آن‌را با مانع روبرو می‌سازند، آنچه‌را درجستجوی پیشرفت است، واپس می‌رانند وطاعون می‌پراکنند.

چنین دورانهائی که در آنها هنر نماینده‌ای بلندپایه ندارد و جای رزق روشنگر خالی است، **دورانهای افول** در جهان معنوی‌اند. روحهایی انقطاع از بخشهای بالاتر به‌بخشهای پائین‌تر فرو

می‌افتند، وچنین می‌نماید که تمامی مثلث، بحرکت ایستاده‌است. حتی چنین‌می‌نماید‌که به‌پائین وبه‌عقب حرکت می‌کند. درچنین زمانهای کورولال انسانها کامیابیهای ظاهری‌را ارزش وارجی‌خاص می‌نهند، فقط به‌مال وجاه مادی دل می‌بندند وپیشرفتی فنی‌را که فقط می‌تواند خدمتگزار جسم باشد ، به‌عنوان کاری بزرگ، تهنیت می‌گویند. درچنین دورانهائی نیروهای معنوی را، اگر اصولاً بدانها عنایتی‌شود، خوار می‌انگارند ، وگرنـه اصلاً بدانها عنایتی نمی‌کنند. گرسنگان و بینندگان تنها، مورد تسخر قرار می‌گیرند و به‌عنوان آدمهائی تلقی می‌گردند که ازحیث معنوی نابهنجارند. اما روحهائی‌کمیاب که فروخفتن نمی‌توانند و تمنائی مبهم به‌زنـدگی معنوی، دانش وپیشرفت درخود احساس می‌کنند، در آواز گـروهی خشن ومادی، نوائی مویه‌وار و اندوهگین دارند . تیرگی شب معنویت ، عمیق و عمیقتر می‌گردد. پیرامون این روحهای ترس‌خورده، محزون ومحزونتر می‌شود، واین روحهای توان فرسوده و درشکنجه ترس وشك، اغلب سقوط ناگهانی وخشونت‌بار را در سیاهی، برتاریکی‌ای‌که آهسته پیرامونشان‌را فرا می‌گیرد، ترجیح می‌دهند.

هنر که در این دورانها زندگی تحقیر شده‌ای دارد، فقط به‌کار مقاصد مادی می‌آید. درونمایه را در **ماده سخت** می‌جوید، چرا که ماده ظریف را نمی‌شناسد. چیزهائی که هنر بازنمایاندن آنها را یگانه هدف خویش می‌انگارد به‌نحوی تغییرناپذیر همان می‌مانند که بودند. «چیستی» درهنر به‌صورت «همین‌که هست» شکل وشمایل می‌گیرد. فقط این مسأله که «چگونه» این شیئی جسمانی از طرف هنرمند بازداده شود برجای می‌ماند. این مسألـه به‌صورت «آیه» درمی‌آید . هنر بی‌روح می‌شود . براین راه «چگونه» هنـر به‌رفتار ادامه می‌دهد ، تخصصی می‌شود، فقط برای‌خود هنرمندان فهمیدنی می‌گردد کـه آغاز آن ، می‌کنند از بی‌اعتنائـی تماشاگران به‌آثارشان زبان به‌شکایت گشایند. چون دراین‌دورانها هنرمند حرف بسیار برای‌گفتن ندارد وهمان از راه «دیگربودن» توجه دیگران‌را به‌خود جلب می‌کنـد و ازطرف یك مشت مشوق هنـر و هنرشناس برجسته می‌شود (امری کـه احتمالاً امتیازات مادی بیشتری به‌همراه می‌آورد) جماعت بزرگی از آدمهای به‌ظاهر صاحب قریحه و ماهر، به‌هنر هجوم می‌آورد که قلمرو آن به‌ظاهر آسان تسخیرکردنی است. در هر«مرکز هنری» هزاران هزارهنرمند اینچنین زندگی می‌کنندکه اکثریتشان فقط در جستجوی شگردی تازه هستند و بـدون اشتیاق، با قلبی سرد وجانی خفته، میلیونهـا اثر هنری می‌آفرینند. «رقابت» فزونی‌می‌گیرد، حرص وحشی به موفقیت ، جستجو را مدام ظاهری‌تـر می‌سازد. گروههـائی کوچك که تصادفاً از این آشفتگی هنـری راهی برای خود گشوده‌اند ، در مکانهائی کـه تسخیر کرده‌اند سنگر می‌گیرند . تماشاگران واپسمانده ، بی‌تفاهم نگاه می‌کنند ، علاقه‌شان را به‌چنین هنری ازدست می‌دهند و آرام

---

۵ ــ «وبر» آهنگ‌ساز درباره سمفونی هفتم بتهوون چنین گفت : «عجایب این‌هنرآفرین به‌جائی رسیده است‌که مانند ندارد. بتهوون برای تیمارستان پخته شده‌است.

از هنر روی می‌گردانند.

لیکن علیرغم همهٔ چشم‌باختگیها، علیرغم این آشفتگی و ازدحام برای موفقیت، مثلث معنوی، آهسته اما مطمئن و با نیروئی غلبه‌ناپذیر به‌پیش وبالا حرکت می‌کند.

موسای نامرئی از کوهسار سرازیر می‌گردد، و رقص را برگرد گوسالهٔ زرین می‌بیند، اما او خردمندی تازه‌ای برای انسانها با خود به همراه می‌آورد.

صدای‌او که برای توده ناشنیدنی است، نخست از طرف هنرمند شنیده می‌شود. او نخست ناآگاهانه و بی‌آن‌که خود دریابد، دعوت را اجابت می‌کند. حتی‌درمسأله «چگونه» هسته پنهان رستگاری نهفته است. اگرچه این«چگونه» رویهمرفته بی‌ثمر بماند، لیکن درآن «دیگربودن» (آنچه را که امروز «شخصیت» می‌گوئیم)، امکانی وجود دارد که هنرمند را برآن می‌دارد که در شیئی، فقط آنچه‌را که مادی است نبیند بلکه آنچه را نیز ببیند که‌کمتر جسمانی و بیشتر موضوع دوران رئالیستی است، و هنرمند می‌کوشد تا آن را «آنچنان‌که هست، «بدون دست‌یازیدن به‌فانتزی» بازگوکند[۶].

اگرکه این «چگونه» عواطف روحی هنرمند را دربرگیرد و یارای آن‌را داشته باشدکه زندگی ظریفتری را به‌فوران وادارد، آنجاست که هنرمند خود را درآستانهٔ راهی می‌بیند که در آن بعدها، اشتباه‌ناپذیر، «چیستی» ازدست‌رفته را باز می‌یابد، همان: چیستی، که خوراك معنوی بیداری معنوی نوپدید را تشکیل می‌دهد.

این «چیستی» دیگر به صورت «چیستی» جسمی ومادی دوران سپری شده نخواهد بود بلکه **محتوای هنری** و روح هنر است که بدون آن، جسم («چگونهٔ» هنر) هرگز زندگی سالمی نتواند داشت، همچنان که یك‌فرد بدون یك قوم یارای زندگی ندارد.

این چیستی، محتوائی است که فقط هنر می‌تواند آن‌را درخود گیرد و فقط هنر می‌تواند با وسائلی که بدان تعلق دارد، به‌بیان آن بپردازد.

۳ - گردش معنوی

مثلث معنوی، آهسته به‌جلو و به‌بالا حرکت می‌کند. امروز یکی از پائین‌ترین و بزرگترین بخشهای مثلث به نخستین شعارهای «اعتقاد» مادی دست یافته‌است. وساکنان این بخش ازحیث مذهبی، عنوانهائی مختلف دارند. نام‌آنها یهودی، کاتولیك، پروتستان وغیره است. آنان درحقیقت خداناشناسند، وتنی چند از بی‌پرواترین و محدودالفکرترین‌آنان این‌را پذیرفته‌اند. «بهشت» خالی‌است. «خدامرد».

اینان ازحیث سیاسی طرفدار نمایندگی ملت و یا جمهوریخواه هستند. ترس، نفرت وکینه‌ای را که اینان دیروز به‌این عقاید سیاسی داشتند امروز

به‌آنارشیسم انتقال داده‌اند که آنرا نمی‌شناسند وفقط نامی ازآن شنیده‌اندکه ترس القاء می‌کند.

این انسانها از حیث اقتصادی سوسیالیست هستند. آنان شمشیرهای عدالت را می‌سایند تا بر اژدهای سرمایه‌داری ضربه‌ای مرگبار وارد آورند و سر از تن شرارت جدا کنند. چون ساکنان این بخش بزرگ مثلث، هرگز مستقلاً به‌حل مسأله‌ای دست نیافته‌اند و همواره درگاری بشریت ازطرف انسانهای فداکار و از خود رسته و برتر کشیده می‌شدند ، از این یدك‌کشی چیزی نمی‌دانند که همواره از فاصله‌ای دور شاهد آن بوده‌اند. آنسان بدین‌جهت کشیدن گاری را آسان می‌پندارند و به ناشناخته ، مقاومت می‌ورزد تا مبادا فریب بخورد . باور دارند.

بخشی که‌بازهم پائین‌ترقراردارد، کورکورانه ازطرف بخشی که هم‌اکنون شرحش گذشت، بدان ارتفاع بالا کشیده می‌شود. اما بازهم به‌مکان دیرینهٔ خود چسبیده است واز ترس کشیده‌شدن به‌قله‌روئی ناشناخته، مقاومت می‌ورزد تا مبدا فریب بخورد.

بخشهای بالاتر نه فقط خدا نشناسند بلکه با کلمات بیگانه بر خدانشناسی خود دلیل می‌آورند (مثلاً جملهٔ «ویرشوف» که شایسته یك دانشمند نیست : من خیلی از کالبدها را شکافتم و به‌کشف روح موفق نشدم).

اینان از حیث سیاسی اغلب جمهوریخواه هستند، رامورسمهای گوناگون پارلمانی‌را می‌شناسند وسرمقاله‌های سیاسی روزنامه‌ها را می‌خوانند. آنها از حیث اقتصادی ، سوسیالیست‌هائی به رنگهای گوناگونند و می‌توانند با نقل‌قولهای بسیار به‌یاری «اعتقاد» خود بشتابند. (از «اما»ی شوایتسر یا «قانون شرافتمندانه» لاسال و «کاپیتال» مارکس و الخ).

در این بخشهای بالاتر رفته رفته، فصلهائی تازه ظاهر می‌گردد که در فصول پیش نبود : علم وهنر که ادبیات وموسیقی نیز بدان تعلق دارد.

این انسانها از حیث علمی طرفدار مکتب تحصلی (پوزیتیویسم) هستند و فقط به‌چیزی باور دارند که بتوان اندازه گرفت و سنجید. و مابقی برایشان همان بیهودگی گاه زیان‌آور است، همچنان که دیروز، نظریه‌هائی را که امروز «ثابت» شده ، بیهوده می‌پنداشتند.

---

۶ ــ دراینجا سخن اغلب از مادی وغیرمادی وحالاتی میانی است که به‌عنوان «کمابیش مادی» قلمداد می‌گردد. آیا همه چیز ماده است؟ همه‌چیز روح است؟ آیا تمایزهائی که ما میان ماده وروح قائل‌می‌شویم نمی‌تواند فقط درجات و طیفهای ماده یا روح باشد؟ اندیشه نیز که علم تحصلی آنرا محصول «روح» می‌داند، ماده است که نه برای احساس زمخت، بلکه برای احساس لطیف ، لمس‌کردنی است . آیا آنچه دست نمی‌تواند لمس‌کند روح است؟ دراین نوشته مختصر نمی‌توان بیش‌از این دراین باره سخن گفت، فقط کافی است که مرزها را خیلی مشخص نگیریم.

آنان درهنر، ناتورالیست‌اندکه البته، تاحدی که دیگران معین کرده‌اند و به‌همین دلیل مورد اعتقاد راسخ آنهاست ، شخصیت ، فردیت و طبع هنرمند را می‌پذیرند و ارج می‌نهند.

در این بخشهای بالاتر، علیرغم نظمی بزرگ و علیرغم امنیت و علیرغم اصولی‌که خدشه‌ناپذیر است، ترسی پنهان دیده می‌شود وآشفتگی ونوسان و ناامنی حکمرواست، مانند مسافران کشتی محکم واقیانوس‌پیمائی‌که در دل اقیانوس مه‌آلود می‌بینند که کرانه دور است، ابرها توده شده است و باد، امواجی کوه‌پیکر ازدل دریا برمی‌خیزاند. واینهمه به شکرانه آموزش آنان است. آنان می‌دانند که دانشمند ، سیاستمدار و هنرمندی که امروز مورد ستایش است ، همین دیروز جاه‌طلب وکلاهبردار و شیادی بود که مورد تمسخر قرار می‌گرفت و هیچکس او را شایسته نگاهی جدی نمی‌دانست.

در مثلث معنوی، هرچقدر بخشی بالاتر قرار گرفته باشد ، به‌همان نسبت ترس و ناامنی ابعادی بزرگتر می‌گیرد نخست این‌که اینجاوآنجا چشمهائی دیده می‌شود که خود به‌دیدن قادرند ومغزهائی که به‌تجزیه وتحلیل وترکیب توانائی دارند. چنین انسانهای مستعدی ازخود می‌پرسند: اگر خردمندی پریروز از طرف خردمندی دیروز ، و خردمندی دیروز ازطرف خردمندی امروز سرنگون شد آیا این امکان به‌گونه‌ای وجود ندارد که خردمندی فردا خردمندی امروز را واژگون کند ، و جسورترینشان پاسخ می‌دهند : این درحوزهٔ امری ممکن قرار دارد».

دوم این‌که چشمهائی‌یافت می‌شودکه می‌توانند آن چیزی را ببینند که ازطرف دانش‌امروز «هنوز توضیح داده» نشده است. چنین انسانهائی از خود می‌پرسند : «آیا علم در راهی‌که مدتهاست در آن گام برمی‌دارد ، به‌حل این معما خواهد رسید» ؟ و اگر چنین شود ، آیا می‌توان به‌پاسخی‌که او می‌دهد اطمینان داشت»؟

دراین بخشها دانشمندانی حرفه‌ای نیز وجود دارند که می‌توانند به یاد آورند که واقعیتهای معلوم و ازطرف هنرکده‌ها به‌رسمیت شناخته، نخست مورد خوشامد همین هنرکده‌ها قرارگرفت. دراینجا دانشمندانی هنرشناس نیز دیده می‌شوندکه کتابهای عمیق ودرخور ستایشی درباره هنر می‌نویسند که دیروز بی‌معنی بود.

آنان به‌یاری این‌کتابها موانعی را از سر راه برمی‌دارند که هنر مدتهاست از آنها جهیده است، و موانعی تازه برراه می‌نهند که بایستی برای همیشه در آنجا بماند. آنان به‌هنگام این اشتغال ، متوجه نیستند که مانع را نه‌پیش روی هنر بلکه درپشت‌سر آن می‌سازند.

اگر این را فردا دریابند، دست به نوشتن کتابهائی تازه می‌زنند وبه‌شتاب، موانع خودرا از نقطه‌ای به نقطه دیگر انتقال می‌دهند. واین اشتغال تا هنگامی تغییرناپذیر می‌ماند تا دریافته شود که

اصول ظاهری هنر فقط درمورد گذشته اعتبار دارد وهیچگاه برای آینده معتبر نیست. تئوری اصول برای راهی که در قلمرو غیرمادی در پیش است نمی‌تواند وجود داشته باشد. آنچه هنوز به‌طور مادی وجود دارد، نمی‌تواند تبلور مادی بیابد.

روحی‌که به قلمرو آینده راه می‌نماید، فقط از طریق احساس (که قریحهٔ هنرمند مسیر آنرا تشکیل‌می‌دهد) شناختنی است. نظریه حکم مشعل‌را دارد که شکلهای تبلور یافته دیروز وپریروز را روشن می‌کند. (برای اطلاع بیشتر در این مورد به‌فصل هفتم، نظریه، رجوع شود).

و اگر بیشترصعودکنیم، هنوزآشفتگی‌بیشتری را می‌بینیم ، مانند شهری بزرگ که از روی همه قواعد معماری وریاضی ساخته شده اما ناگهان براثر نیروئی غیرقابل سنجش به‌لرزه درآید. انسانهائی‌که دراینجا زندگی می‌کنند به‌راستی‌ساکن چنین شهری معنویندکه ناگهان نیروهائی درآن به‌عمل درمی‌آید کـه معماران و ریاضیدانان معنوی حساب آن‌را نکرده بودند. دراینجا بخشی از دیوار بزرگ مانند خانه‌ای مقوائی درهم فروریخته است. در اینجاست که برجی سر به‌آسمان ساینده وعظیم که ستونهای معنوی بسیار «جاودانه» نگاهش داشته‌بودند، باخاك یکسان شده است. گورستان کهن و فراموش شده، می‌لرزد. گورهای کهن و فراموش شده دهـان می‌گشاینـد ، و روحهای فراموش شده از آنهـا سر برمی‌کشند. خورشیدی که اینچنین هنرمندانه ساختیم لك برداشته است و رو به‌تیرگـی دارد. و کجاست آن چیزی که در نبرد با ظلمت جای خورشید را بگیرد؟ در این شهر انسانهائی کر نیز زندگی می‌کنند که خردمندی بیگانه نیروی شنوائی را از آنان گرفته است وصدای سقوط را نمی‌شنوند؛ کور نیز هستند چرا که خردمندی بیگانه آنان را دچار چشم‌باختگی کرده‌است می‌گویند: خورشید ما مدام تاباتتر می‌گردد و به‌زودی آخرین لکه‌ها از میان خواهد رفت. اما این‌انسانهانیز روزی خواهند شنید وخواهند دید.

واگر بازهم بالاترویم دیگرترسی نمی‌بینیم. در آنجا دستهائی درکار است که متهورانه ستونهائی را که انسانها ساخته‌اند تکان می‌دهد.

در اینجا نیز دانشمندانی حرفه‌ای را می‌بینیم که ماده را مدام می‌آزمـایند و از هیچ مسأله‌ای ترس به‌خود راه نمی‌دهند و سرانجام ماده را که دیروز همه‌چیز برآن قرار داشت و تمامی گیتی برآن فروریخت مورد تردید قرار می‌دهند.

نظریه الکترون‌ها یعنی الکتریسیته متحرك که بایـد یکسره جای ماده را بگیرد درحال حاضر سازندگانی دارد که اینجا وآنجا مرزهای احتیاط را درمی‌نوردند و در تسخیر دژ تازه علمی سر می‌بازند ، چونان سربازانی خودباخته و فداکار به‌هنگام هجوم به دژی مستحکم ومقاوم. اما «هیچ دژی نیست که نتوان تسخیرش کرد».

از سوی دیگر واقعیاتی فزونی می‌گیرند و یا بیشتر شناخته می‌شوندکه علم دیروز آنها را با لغت مألوف«شیادی» نامگذاری می‌کرد. حتی روزنامه‌ها که بخش بزرگشان خادمان موفقیت و دنباله‌رو عوام‌الناسند و با «آنچه مردم می‌خواهند» معامله می‌کنند خود را ناگزیر می‌بینند درپاره‌ای موارد گزارشهای خویش را درباره: «معجزه‌ها» محدود سازند و حتی رها کنند. دانشمندان گوناگون که در میانشان مادّیون خالص دیده می‌شوند نیروی خویش را وقف بررسی علمی واقعیاتی می‌کنند که قابل انکار نیستند و درباره آنها سکوت نمی‌توان کـرد.

از سوی دیگر تعداد انسانهائی نیـز فزونی می‌گیرد که در مسائل مربوط به «غیرماده» یـا ماده‌ای که حواس ما را بدان دسترسی نیست امیدی به روشهای علم مادی نمی‌بندند. و این انسانها، همانند هنری که در نزد بدویها بجستجوی یاری می‌رود، باروشهای نیمه‌فراموش‌شده‌شان بدورانهای نیمه فراموش‌شده روی می‌آورند که درآنجا یاری بیابند لیکن این روشها هنوز درنزد اقوامی زنده است که ما چنین خوگرفته بودیم بدانها از بلندی شناسائی‌های خود با ترحم وتحقیر نگاه‌کنیم.

مثلاً هندیها به‌این‌اقوام تعلق دارندکه گاه‌گاه واقعیتهائی معجزوار در برابر دیدگان دانشمندان فرهنگ ما می‌نهند. واقعیتهائی کـه مورد عنایت قرار نمی‌گیرد و یا انسان می‌کوشد اززاه توضیحات و سخنان[۷] سطحی آنها را چونان مگسهائی مزاحم از خود براند. خانم «بلاواتسکی» نخستین‌کسی بود که پس‌از چندین سال اقامت درهند پیوندی استوار میان این «وحشیان» و فرهنگ ما برقرار کرد. از آن‌پس در متن این رابطه یکی از بزرگترین جنبشهای معنوی‌آغازگردیدکه امروز تعداد بزرگی از انسانها را با یکدیگر متحد می‌گرداند و حتی یك‌شکل‌مادی ازاین‌جنبش‌معنوی در«جامعه‌عرفانی» پدید آورده است. این جامعه از انجمنهائی تشکیل می‌گردد که می‌کوشند از راه معرفت درون‌نگر به مسائل معنویت نزدیك شوند و روشهای آنها که کاملاً نقطه مقابل روشهای اثباتی است در نقطه حرکت از آنچه پیش‌از آن وجود داشت وام‌گرفته شده و دوباره بشکلی نسبتاً دقیق درمی‌آید. نظریهٔ عرفانی‌کهزمینه این‌جنبش‌است ازطرف«بلاواتسکی» به‌صورت مفاوضه بیان شده است که شاگرد پاسخهای دقیق استاد عارف را به سئوالات خود می‌شنود. عرفان بنا به‌گفته «بلاواتسکی» با حقیقت جاودانه معنائی یکسان دارد. «یك پیك تازه حقیقت ازجامعه عرفانی بشریت را برای پیام خود آماده خواهـد یافت؛ شکلهای بیانی به‌وجود خواهد آمد که او می‌توانحقیقت را در کسوت آنها بپوشد، سازمانی یافت خواهد شد که چشم براه از راه رسیدن او خواهد شد تا موانع و دشواریهای مادی را ازسر راه او بردارد». و «بلاواتسکی» می‌پذیرد «که در قرن بیست‌ویکم زمین در مقایسه باآنچه اینك هست بهشت خواهد شد» و با همین جمله به‌کتابش پایان می‌دهد. به هرحال اگر گرایش عارفان بخلق یك نظریه و این شادمانی شتابزده که به‌زودی در برابر علامت سئوال بزرگ و جاودانه پاسخی خواهـد

نشست مشاهده‌گر را اندکی بدبین سازد ، بازهم جنبشی معنوی به چشم می‌خورد که درفضای معنوی انگیزه‌ای تواناست و در شکل کنونی به عنوان ندای رستگاری به‌قلبهائی نومید وتیره راه خواهد یافت. سرانجام دستی پدیدارخواهدگردید که راه می‌نماید ویاری می‌رساند.

اگر دین، علم واخلاق (این آخرین به‌دست توانای نیچه) به لرزه درآمده و اگر ستونهای ظاهری تهدید به‌فرو افتادن می‌کنند انسان نگاهش را از ظواهر برمی‌گرداند و به خویشتن متوجه می‌کند.

ادبیات، موسیقی و هنر نخستین قلمروهای حساسند که در آن این‌گردش معنوی به شکلی حقیقی خود می‌نمایاند.

این قلمروها تصویر نومید زمان حال را فوراً منعکس می‌کنند وعظمت‌را به‌گمان درمی‌یابند که نخست به‌عنوان نقطه‌ای کوچك فقط از طرف اندك کسانی دیده می‌شود و برای توده بزرگ وجود ندارد.

ادبیات ، هنر و موسیقی ، ظلمت بزرگ را منعکس می‌کنند که نخست، بی‌آن‌که نشانی از خود بدهد، سر بر می‌کشد. اینها خودرا تیره می‌سازند و در التهاب تشنگی می‌میرند. از سوی دیگر از محتوای خالی از روح زندگی کنونی روی بر می‌تابند و به مضامین و پیرامونهائی روی می‌آورند که به‌طلب و جستجوی غیرمادی روح تشنه فرصت نشوونمای آزاد می‌دهند.

«مترلینگ» در قلمرو ادبیات یکی از این شاعران است. او ما را به‌جهانی رهنمون گشت که آن‌را خیالی یا به‌عبارت درست‌تر برتر از احساس می‌نامند. «شاهزاده خانم مالن» ، «هفت شاهزاده خانم» ، «نابینایان» وغیره آنچنان که قهرمانهای پرداخت شدهٔ شکسپیر بر ما می‌نمایند، انسانهای زمانهای گذشته نیستند. اینها خود روحند که درمه جستجو می‌کنند. ومه آنهارا تهدید به‌اختناق می‌کند و برفراز سرشان قدرتی تیره و نامرئی خیمه زده است. ظلمت معنوی ناامنی ناشی از نادانی وترس از این نادانی قهرمانان جهانند. بدین‌گونه شاید «مترلینگ» یکی از نخستین پیامبرانی ، یکی از نخستین گزارشگران هنری و روشن‌بینان دوران اقولی است که در بالا توصیف کردیم. تیرگی فضای معنوی ، دست ویرانگر و در عین‌حال رهبری کننده، ترس نومید ازاین دست ، راه‌گمشده و رهبری که جایش تهی‌است ، در این آثار آشکارا دیده می‌شود.

او چنین فضائی را اساساً به‌یاری وسائل ناب هنری می‌سازد در حالی که وسائل مادی (کوههای

---

۷ ــ در چنین مواردی اغلب لفظ «هیپنوز» به‌کار می‌رود همان «هیپنوزی» که از نخستین شکل آن که «مسمریسم» بود دانشکده‌ها با تحقیر روی می‌گرداندند.

اندوهگین، شبهای مهتابی، باتلاقها، باد، جغدوغیره) بیشتر نقش نمادها را بازی می‌کنند وبه‌عنوان ندائی درونی به‌کار می‌روند.

وسیلهٔ اصلی «مترلینگ» به‌کاربردن کلمه‌است. **کلمه، آوای درونی است.** این ندای درونی، نسبتاً (یااساساً) با شیئی تطابق دارد که کلمه به عنوان نام درخدمت اوست اما اگر خود شیئی دیده نشود بلکه فقط نام آن به‌گوش بخورد، پنداری انتزاعی و شیئی غیرمادی در مغز شنونده پدیدار می‌گردد که فوراً در «قلب» ارتعاشی برمی‌انگیزد. چنین است که درخت سبز، زرد، سرخ در چمن فقط یك وضع مادی، یك شکل مادی و تصادفی درخت است که هنگام شنیدن کلمه درخت، آن را در خود احساس می‌کنیم. به‌کاربستن ماهرانهٔ (طبق احساس شاعرانهٔ) یك کلمه تکرار ضروری آن دوبار، سه‌بار وچندبار پیاپی نه‌فقط به‌رشد ندای‌درونی می‌انجامد، بلکه صفات معنوی دیگر کلمه‌را نیز پدیدار می‌سازد که ازآن خبر نداشتیم. سرانجام، تکرار پیاپی کلمه (بازی دلخواه‌جوانان که بعدها فراموش می‌گردد) موجب آن می‌شود که کلمه معنای ظاهریش را از دست بدهد. همچنین حتی معنای انتزاعی شده شیئی مشخص فراموش می‌گردد و فقط آوای ناب کلمه برهنه می‌شود. این آوای «ناب» کلمه را شاید ناآگاهانه درارتباط باشیئی واقعی‌که بعدها انتزاعی شده است بشنویم. در این مورد آخرین، این آوای ناب به‌جلوی صحنه می‌آید و فشاری مستقیم برروح وارد می‌سازد. روح به‌ارتعاشی بدون‌شیئی درمی‌آید که بغرنج‌تر و حتی «بالاتر از احساس» است

واثری بیش‌از لرزشی‌داردکه براثر صدای ناقوس، آوای تار وتخته‌ای که برزمین می‌افتد، حاصل می‌گردد. دراینجاست‌که در امکاناتی بزرگ برای ادبیات آینده گشوده می‌شود. مثلاً این نیروی کلمه به‌شکل‌جنینی در «گلخانه‌ها» Serren chaudes

به‌کاررفته‌است. ازاین‌رو درنزدمترلینگ کلمه‌ای که نخست خنثی می‌نماید آوائی اندوهبار دارد. یك کلمه ساده ومألوف (مثلاً مو) می‌تواند درصورت کاربست با احساس فضای پریشانحالی ونومیدی را به‌وجود آورد. واین وسیله است‌که مترلینگ به‌کار می‌گیرد. او راهی را نشان می‌دهد که در آن به‌زودی دیده می‌شودکه تندر، آذرخش‌ومه درپس ابرهای شتابان به‌ظاهر وسایلی مادیند که در صحنه بیشتر از طبیعت به «لولوی» کودکان شبیه‌اند. وسائل راستین درونی به‌آسانی تأثیرونیروی خودرا ازدست نمی‌دهند[8].

وکلمه که دومعنی دارد ــ معنی‌نخست مستقیم و معنی دوم درونی است ــ وسیلهٔ ناب شعر وادبیات است. وسیله‌ای‌که فقط این‌هنر می‌تواند به‌کارگیرد و باآن روح را مخاطب قرار دهد.

کاری نظیر این‌را «واگنر» درموسیقی کرد. درونمایه معروف او کوششی است که قهرمان را نه‌تنها در سازوبرگ نمایشی، آذین بستن وتأثیرات افه‌های نوری، بلکه نیز از راه یك انگیزه و مایهٔ معین یعنی از راه وسائل ناب موسیقی مجسم کند. این مایه، یك نوع فضای معنوی است که به‌موسیقی

بیان شده که پیشاپیش قهرمان می‌رود، و قهرمان آن‌را به‌طور معنوی به‌دور دست می‌فرستد.

مدرن‌ترین موسیقیدانان، مانند «دبوسی» برداشتهائی معنوی عرضه می‌دارند که اغلب از طبیعت گرفته‌اند و در شکل ناب موسیقی، آنها را به تصاویر معنوی مبدل می‌کنند. درست به همین دلیل «دبوسی» را اغلب با نقاشان امپرسیونیست مقایسه می‌کنند که مانند اینها نمودارهای طبیعی‌را به صورت غایت آثارش درمی‌آورد. حقیقتی که در این مقایسه وجود دارد، خود نمونه‌ای است که هنرهای گوناگون زمان ما درکنار یکدیگر نشسته می‌آموزند و در هدفها اغلب به‌یکدیگر شبیه‌اند، اما این ادعا حاکی از بی‌پروائی است که دراین‌تعریف، اهمیت «دبوسی» تماماً به‌نمایش گذاشته شده است. باوجود نقاط تماس با امپرسیونیست‌ها، پویش این موسیقیدان به سوی محتوای درونی آنچنان شدید است که در آثار او روح زمان حال با همهٔ رنجهای آزاردهنده و اعصاب متشنج شنیده می‌شود که آوائی شکسته دارد. ازسوی دیگر «دبوسی» درتصویرهای «امپرسیونیستی» نیز به‌تمامی یك نت مادی نیازی ندارد که شاخص موسیقی برنامه‌ای است، بلکه او در جستجوی بهره‌برداری از ارزش درونی نمودار است.

موسیقی روسی تأثیری بزرگ بر «دبوسی» داشته است (موسورگسکی).

بدین‌ترتیب جای شگفتی نیست که او تاحدی باآهنگسازان جوان روسی خویشاوندی دارد که در وهلهٔ نخست «اسکریابین» را باید در این شمار دانست. در آهنگهای این هردو نفر آوائی درونی و خویشاوند وجود دارد. و همین اشتباه اغلب شنونده را بدخلق می‌کند. یعنی هردو آهنگساز گاهی کاملاً ناگهانی از قلمرو «زشتی‌های» «نو» بیرون کشیده می‌شوند و ازلطف «زیبائی» کمابیش متعارف پیروی می‌کنند. شنونده اغلب به‌معنای‌درست کلمه خودرا توهین‌شده احساس می‌کند، زیرا مانند توپ تنیس مدام از روی تور به این‌سو و آن‌سو انداخته می‌شود، توری که دوطرف متخاصم را از یکدیگر جدا می‌کند: طرف «زیبائی‌ظاهری» وطرف «زیبائی باطنی». این زیبائی باطنی است که زیباست که با چشمپوشی از زیبائی مألوف، به‌حکم ضرورتی آمر به‌کار بسته می‌شود. برای کسی‌که بدین امر خو نگرفته‌است، طبیعی‌است که این زیبائی درونی، زشت می‌نماید زیرا انسان معمولاً ظاهرپسند است و بهشناخت ضرورت درونی تمایلی ندارد. (به‌ویژه امروز).

آهنگساز وینی «آرنولد شونبرگ» امروز کسی‌است‌که هنوز تنها باچشمپوشی‌کامل از زیبائی مألوف و همه وسائلی که به‌خودنمائی می‌انجامند، به‌راه خود ادامه می‌دهد و فقط مورد ستایش اندك کسانی قرار می‌گیرد. این «تبلیغات‌چی» «شیاد»

---

۸ ــ این نکته هنگام مقایسه آثار مترلینگ با «ادگار آلن‌پو» نمایان می‌شود. واین خود نمونه‌ای است که وسائل مادی نیز از حالت ملموس بسوی انتزاع پیش می‌روند.

و «حقه‌باز» می‌گوید: «هرهمنوائی و هرپیشرفتی ممکن است. اما من هم امروز احساس می‌کنم که در اینجا نیز شرایطی وجود دارد که کاربست این یا آن نوای ناموزون از طرف من، بدانها وابسته است».

«شونبرگ» در اینجا به‌دقت احساس می‌کند که بزرگترین آزادیها که هوای ناگزیر تنفس هنر است نمی‌تواند مطلق باشد. درهر دورانی برای این آزادی حدی فراخورآن وجود دارد. نبوغ آساترین نبردها نمی‌تواند از این‌حد درگذرد. لیکن ازاین‌حد بایستی به هرحال بهره‌ای تمام گرفته شود. وهربار چنین نیز می‌شود. گاری سرکش هرچقدر که می‌خواهد سرکشی کند. «شونبرگ» نیز درجستجوی بهره‌گیری تمام از این آزادی است. واو در راه ضرورت درونی، کانهای زر زیبائی نور را نیز کشف کرده است. موسیقی شونبرگ مارا به‌قلمروئی تازه می‌کشاند که درآن با موسیقی زیستن، نه جنبه صوتی بلکه جنبه روحی دارد. در اینجا «موسیقی آینده» آغاز می‌گردد.

درنقاشی پس‌ازآزمانهای ایدآلیستی گوشه‌های امپرسیونیستی می‌آید که جای آنها را می‌گیرد. عمر این کوششهای امپرسیونیستی با شکل جزمی وهدفهای ناتورالیستی‌ناب درنظریه‌نو امپرسیونیستی به سر می‌رسد که در عین‌حال به‌آنچه انتزاعی است دست می‌یازد: نظریه آن (که آنرا روشی عام وجهانگیر می‌پندارد) این‌نیست‌که یك تکه تصادفی از طبیعت بر پرده ثبت شود، بلکه تمامی طبیعت با درخشش وشکوهش عرضه‌گردد.

در همین زمان ما شاهد سه نمودار کاملاً متفاوت هستیم: ۱ــ «روزتی» و شاگرد او «برن جانس» با همه پیروانش ۲ــ «بوکلین» و «اشتوك» که از بغل او پریده است وبازماندگانشان و ۳ــ «سگانتینی» که مقلدان ظاهریش یدکی نه در خور او هستند.

این‌سه‌نام به‌عنوان شاخص جستجو درقلمروهای غیرمادی برگزیده شده‌اند. «روزتی» به نقاشان بیش‌ازرافائل روی‌آورد وکوشید‌به‌شکلهای‌انتزاعی آنان زندگی تازه‌ای بخشد. «بوکلین» به قلمرو افسانه و قصه رخت کشید که به‌عکس «روزتی» پیکرهای انتزاعیش را به‌کسوت شکلهای جسمانی ومادی بسیارتکامل یافته درآورد.

«سگانتینی» که در این ردیف به‌ظاهر ازهمه مادیتر است شکلهای کاملاً آماده را گرفت وگاه آنها را جزء به‌جزء ترسیم کرد (مثلاً سلسله جبال، سنگها، حیوانات وغیره). او همواره می‌فهمید که باوجود شکلهای آشکار مادی، پیکره‌هائی انتزاعی بیافریند، وبدین‌سبب شاید باطناً غیرمادی‌ترین این ردیف باشد. اینان جستجوگران باطن درظاهرند.

سزان، به شیوه‌ای دیگر که به‌وسائل ناب نقاشی نزدیکتر است، به‌همان وظیفه پرداخت، یعنی به‌جستجوی قانون تازهٔ شکل رفت. او می‌فهمید که از یك فنجان چای موجودی ذیروح بیافریند یا

به‌عبارت درست‌تر در این فنجان موجودی بیابد. او «طبیعت مرده» را به‌ارتفاعی می‌کشاند که در آنجا چیزهای به‌ظاهر «مرده» باطناً زنده می‌شوند. او با این چیزها همانند انسانها رفتار می‌کند چرا که قریحه آن‌را دارد که زندگی باطنی را همه‌جا ببیند. او به‌این چیزها ترجمانی رنگین می‌دهد که عبارت از آهنگ درونی نقاشی است و آنها را در قالبهائی می‌ریزد که به سوی فرمولهائی انتزاعی، موزون و اغلب ریاضی بالا کشیده می‌شوند. نه یك انسان نه یك سیب نه یك درخت به‌نمایش گذاشته می‌شوند، بلکه سزان همه اینها را به‌کار می‌گیرد که چیزی پدید آورد که بوی نقاشی از آن به‌مشام برسد، چیزی که تصویر نام دارد. یکی از بزرگترین فرانسویان معاصر «هانری ماتیس» نیز آثار خود را چنین می‌نامد.

او «تصویر» می‌کند و می‌کوشد در این تصویرها «آنچه را که خدائی است» بازگو کند. برای آن‌که بدین مقصود دست یابد به وسائلی نیاز ندارد. هیچ جسم (انسان یا چیز دیگر) به‌عنوان نقطهٔ حرکت و رنگ و شکل به‌عنوان وسائل خاص نقاشی و فقط خاص نقاشی، ماتیس که صفات شخصیتش را راهنما قرار می‌دهد و به‌عنوان فرانسوی قریحه‌ای عالی و خاص برای درك رنگها دارد رنگ را در مرکز ثقل کار خود می‌نهد و سنگین‌ترین وزنه را بدان می‌دهد. او نیز مانند «دبوسی» مدتهای مدید نمی‌تواند خود را از چنگ زیبائی مألوف برهاند: امپرسیونیسم در خون او جاری است. چنین است که در نزد «ماتیس» در میان تصویرهائی که از زندگی بزرگ درونی برخوردارند و از اجبار ضرورت درونی برخاسته‌اند، تصویرهائی نیز می‌بینم که بیشتر براثر محرکها وانگیزه‌های ظاهری پدید آمده‌اند (انسان چقدر به‌یاد «مانه» می‌افتد) واصولاً یا تماماً فقط زندگی ظاهری دارند. در اینجا زیبائی ظریف، با سلیقه و ترانه‌وار خاص فرانسوی، به‌ارتفاعی سرد برفراز ابرها کشیده می‌شود.

اما یك پاریسی بزرگ دیگر پابلو پیکاسوی اسپانیائی، هیچگاه تن به‌این زیبائی مألوف نمی‌دهد. پیکاسو که همواره اجبار خودنمائی رهنمون اوست و اغلب طوفان‌وار به‌این‌سو و آن‌سو کشیده می‌شود از وسیله‌ای نهائی وغائی به وسیله‌ای نهائی وغائی دیگر روی می‌آورد. هنگامی که میان این‌دو وسیله شکافی است، پیکاسو جهشی متهورانه می‌کند وچنین است که دربرابر دیدگان وحشت‌زده جماعت بیشمار پیروانش در سوی دیگری سوای پیروانش قرار گرفته است. پیروانش تازه انگاشته بودند که به‌وی رسیده‌اند. واینك باز باید راه‌پرنشیب‌وفرازوپرزحمت دوباره آغاز گردد. چنین بود که آخرین جنبش «فرانسوی» کوبیسم پدیدار گردید که درباره آن در بخش دوم این کتاب به‌تفصیل سخن خواهد رفت.

پیکاسو برآن‌است که از راه تناسب اعداد، آنچه‌را که سازنده است به‌دست آورد. او درآخرین آثارش (۱۹۱۱)، برراهی منطقی، به‌نابودی آنچه مادی است دست می‌زند، اما نه از راه انحلال آن، بلکه از راه تکه تکه‌کردن یکایك بخشها وپراکندن سازندهٔ این‌بخشها درتصویر. لیکن چنین می‌نمایدکه به‌نحوی غریب، آنچه را که مادی است نگاهداشته است. پیکاسو از هیچ وسیله‌ای فروگذار نمی‌کند،

و اگر رنگ درمسأله شکل ناب ترسیمی مزاحم او گردد، رنگ را کنار می‌گذارد و با قهوه‌ای وسفید تصویری می‌کشد.

این مسأله‌ها نیروی اصلی او نیز هستند. ماتیس ــ رنگ. پیکاسو ــ شکل. دو رهنمود بزرگ برای هدفی بزرگ.

واز این پویش، خودبه‌خود این نتیجه طبیعی به‌بار می‌آید که یك‌رشتهٔ هنری عناصرخاص خویش‌را باعناصر هنردیگر مقایسه‌کند. دراین مورد غنی‌ترین درس را از موسیقی می‌توان گرفت. به‌جز استثناها و انحرافهائی اندك، موسیقی چند قرن است که هنری است که نیازی نداشت وسائلش را برای نمایش نمودارهای طبیعی به‌کار برد بلکه از آنها برای بیان زندگی‌معنوی هنرمند وآفرینش زندگی‌شگرف آهنگها سود برمی‌گرفت.

٤ – هرم

چنین است که رفته‌رفته هنرهای گوناگون پا به‌راه می‌نهند تا آنچه را بگویندکه به‌بهترین‌وجه می‌توانند گفت وبا وسائلی بگویندکه هریك ازآنها انحصاراً دراختیار دارد.

ولی علیرغم ــ یا به شکرانهٔ ــ این تمایز، در این اواخر هیچگاه هنرها، مانند این آخرین ساعت‌گردش معنوی به‌یکدیگر نزدیك نبوده‌اند.

در همه آنچه گفتیم، هسته‌های پویش به‌سوی آنچه طبیعت‌وار نیست، آنچه انتزاعی است وبه‌سوی طبیعت درونی روی دارد نهفته است. آنها، آگاهانه یا ناآگاه، به‌سخن سقراط گوش گرفته‌اند: «خودرا بشناس». هنرمندان، آگاه یا ناآگاه، به‌سوی جنم خود روی می‌آورند، ارزش درونی عناصر رابـــر ترازوی معنوی می‌نهند، و این عناصر راکه‌هنرشان شایستهٔ مایه‌گرفتن از آنها وآفریدن ازمیان‌آنهاست می‌آزمایند.

هنرمندی کـه در تقلید حتی هنرمندانـه نمودارهـای طبیعی هدفی برای خود نمی‌بیند، هنرمندی که آفریننده است و می‌خواهد و بایـد زندگی درونیش را بیان کند با رشك می‌بیند که چگونه چنین هدفهائی در غیر مادیترین هنرهـای امروز ــ موسیقی ــ طبیعی وآسان به‌دست آمدنی است. در خور فهم است که او به موسیقی روی می‌آورد و می‌کوشد همان وسیله‌های آن‌را در هنر خود بیابد. ازاین‌روست‌که نقاشی‌امروز درجستجوی وزن (ریتم) ساختمان ریـاضی و انتزاعی است و تکرار آوای رنگین و شیوه‌ای را که رنگ بدان به‌حرکت در می‌آید ارج می‌نهد.

این مقایسه وسائل هنرهای گوناگون و این آموزش یك‌هنر ازهنری دیگر فقط هنگامی فاتحانه وکامیاب تواند بود که آموزش نه ظاهری بلکه اصولی باشد. یعنی این‌که یك هنر باید از هنری دیگر این‌را بیاموزدکه او چگونه با وسائل خودکار می‌کند. او باید این‌را بیاموزد تا سپس با وسائل

خاص خود یعنی با اصلی که فقط خاص اوست اصولاً همان‌گونه کار کند. هنرمند در این آموزش نباید فراموش کند که هر وسیله‌ای کاربستی خاص خویش را درخود نهفته دارد، واین کاربست را باید یافت.

موسیقی در کاربست شکل می‌تواند نتایجی به‌دست آورد که نقاشی نمی‌تواند. اما از سوی دیگر موسیقی از برخی خواص نقاشی عقب می‌ماند. مثلاً موسیقی، زمان، گسترش زمان را در اختیار دارد. درعوض، نقاشی که این امتیاز را دارا نیست می‌تواند در یك لحظه تمامی محتوای اثر را به‌تماشاگر بدهد حال آن که موسیقی چنین امکانی را ندارد[9]. موسیقی که از طبیعت به ظاهر کاملاً مستقل است نیازی ندارد برای زبان خویش شکلهای ظاهری را وام بگیرد[10]. نقاشی هنوز تقریباً به‌طور کامل به‌شکلهای طبیعی به شکلهائی که از طبیعت وام گرفته می‌شود بسته است. وامروز وظیفه او این‌است که نیروها و وسائلش را بیازماید، آنها را بشناسد وهمچنان که موسیقی مدتهاست چنین می‌کند، بکوشد این وسیله‌ها ونیروها را به‌شیوه‌ای ناب ونقاشی‌وار برای آفرینش مقصود خود به‌کار گیرد.

چنین است که در عمق خود فرورفتن، هنری را از هنر دیگر متمایز می‌سازد، وچنین است که مقایسه، آنان را در پویش درونی دوباره به‌یکدیگر نزدیك می‌کند. بدین‌ترتیب می‌بینیم که هرهنری نیروهای خاص خود دارد که نیروهای هنر دیگر نمی‌تواند جای آنها را بگیرد. چنین‌است که سرانجام به‌توحید نیروهای خاص همه هنرها می‌رسیم. با گذشت زمان از این توحید، هنری پدیدار خواهد گردید که هم امروز می‌توانیم از پیش احساس کنیم هنری به‌راستی عظیم (که از ترکیب چند هنر با یکدیگر به‌وجود می‌آید).

وهر کسی که به عمق گنجهای نهفته هنرخویش می‌رود، کارگری است سزاوار رشك که هرمی معنوی می‌سازد که سر به‌آسمان خواهد سائید.

---

۹ ــ این تمایزها را بایستی مانند همه‌چیز دیگر در جهان بطور نسبی فهمید. موسیقی به‌یك معنی می‌تواند از گسترش در زمان بپرهیزد ونقاشی این‌گسترش را به‌کار بندد همچنان‌که گفتیم همه ادعاها فقط ارزش نسبی ندارند.

۱۰ ــ موسیقی برنامه‌ای به معنی محدود آن نشان می‌دهد که از وسائل موسیقی برای بازگوکردن شکل ظاهری سود برگرفتن چه کار اندك مایه‌ای است. چنین آزمونهائی مثلاً تقلید صدای وزغها، لانهٔ مرغها، تیزکردن چاقو، بر یك «واریته» کاملاً می‌زیبد و برای سرگرمی می‌تواند خوب باشد. اما چنین‌آزمونهائی در موسیقی جدی فقط گواهی آموزنده برآن است که «تقلید ازطبیعت» باچه ناکامی روبرو خواهد گردید. طبیعت زبان خاص خود را دارد که با قدرتی غلبه‌ناپذیر بر ما اثر می‌گذارد. این زبان را نمی‌توان تقلید کرد. وقتی که انسان بخواهد یك لانه مرغ را درکسوت موسیقی به‌نمایش بگذارد وحالت طبیعی به‌وجود آورد واین حالت‌را به‌شنونده بدهد آشکار می‌گردد که این‌کار کاری غیرممکن وغیرضروری‌است. چنین‌حالتی را هرهنری می‌تواند پدیدآورد، اما نه‌از راه تقلید ظاهری طبیعت بلکه از راه بازگوکردن هنری این‌حالت در ارزش درونی آن.

ب ـ نقاشی

۵ ـ اثر رنگ

اگر نگاهمان را بر یك تخته شستی پوشیده از رنگها بلغزانیم، دونتیجه اصلی حاصل می‌گردد :

۱ ـ اثری خالص فیزیکی پدید می‌آید، یعنی چشم محور زیبائی و دیگر صفتهای رنگ می‌گردد. به‌تماشاگر، احساسی ازخرسندی وشادمانی دست می‌دهد، همچنان آدمی خوشخوار که لقمه‌ای لذیذ در دهان داشته باشد. یا آن‌که چشم، همچنان که ذائقه از غذائی تند، تحریك می‌شود. سپس چشم دوباره آرام وسرد می‌گردد، همانند انگشتی که یخ را لمس کند. به هرحال اینها احساسهائی فیزیکی هستند که فقط زودگذر توانند بود. این احساسها، چنانچه دریچهٔ روح بسته بماند، سطحی نیز هستند و اثری پایـدار از خود برجای نمی‌نهند. درست همانند انگشت که هنگام برسودن یخ فقط احساس سردی جسمانی میکنـد و این احساس را پس از گرم‌شدن دوباره به فراموشی می‌سپارد، به‌همین نحو نیز اثر فیزیکی رنگ، هنگامی کـه دیده از آن برگرفته شود، فراموش می‌گردد. همچنین احساس جسمانی سردی یخ، چنانچه ژرفتر رود، احساسات عمیقتر دیگری را نیز بیدار می‌کند و سلسله‌ای از خاطرات جسمانی تشکیل می‌دهد، تأثیر سطحی‌رنگ نیز می‌تواند به‌صورت یك خاطره درآید. فقط اشیاء مألوف، بر انسانی که حساسیتی متوسط دارد، اثری سطحی می‌گذارد لیکن اشیائی‌که برای نخستین‌بار با آنها برخورد می‌کنیم، فوراً اثری روحی در ما بر جای می‌گذارند. کودك، جهان را چنان حس می‌کند که هرچیزی برایش تازه است. او روشنائی را می‌بیند، مجذوب آن می‌شود، می‌خواهد آن‌را با دست بگیرد، انگشتش می‌سوزد، و از آتش دراو ترس و احترام پدید می‌آید. سپس یاد می‌گیرد که روشنائی را، سوای جنبه‌های دشمنانه، جنبه‌هـائی دوستانه نیزهست، که روشنائی تیرگی‌را می‌پراکند، روز را طولانی‌تر می‌سازد که آتش‌گرم می‌کند، غذا را می‌پزاند و می‌تواند نمایشی شادمانه عرضه بدارد. پس‌از گردآوری این تجربه‌ها آشنائی با روشنائی و آتش حاصل شده است و شناسائی نسبت بدان درمغز انباشته می‌گردد. **علاقهٔ عمقی شدید** از میان می‌رود، واین‌صفت شعله که می‌تواند منظره‌ای تماشائی عرضه کند، بی‌اعتنا به‌دست فراموشی سپرده می‌شود. بدین‌طریق رفته رفته جهان، افسونگریش‌را از دست می‌دهد، دانسته می‌شود که درخت سایـه می‌دهد، که اسب می‌تواند تند برود واتومبیل تندتر از او، که سگ گاز می‌گیرد که ماه دور است، که انسان درآینه حقیقی نیست.

وفقط درتکامل برترانسان دایرهٔ آن صفتهائی وسیعتر می‌گردد که چیزها وموجودهای‌گوناگون در خود دارنـد. در مرحله بالای تکامل، اشیاء و موجودات، ارزشی درونی و سرانجام **آوائی درونی** می‌یابند. در مورد رنگ نیز چنین است که در مرحلهٔ پائین حساسیت روحی، فقط اثری سطحی برتواند انگیخت، اثری که، هنگامی‌که انگیزه آن

پایان یافت ، از میان می‌رود . لیکن در این حالت نیز این سطحی‌ترین اثر ، انواع گوناگون دارد . چشم هرچه بیشتر مجذوب رنگهای روشنتر، وازآن بیشتر رنگهای روشنتر وگرمتر می‌گردد : قرمز شنگرفی محرك و جذاب است، عیناً آتش که انسان همواره بااشتیاق بدان می‌نگرد. زرد رخشان‌لیموئی، چشم را زمانی دراز بدرد می‌آورد، همچنان که صدای بلند شیپور، گوش‌را می‌آزارد. چشم، ناآرام می‌گردد ، دیرزمانی تاب تماشا نمی‌آورد و عمق و آرامش را درآبی یا سبز بجستجو می‌رود. لیکن در مرحله بالاتر تکامل، این اثر اساسی از عمقی بیشتر می‌آید که عواطف را می‌لرزاند. دراینجا

۲ ــ دومین نتیجه اصلی تماشای رنگ را می‌بینیم، یعنی تأثیرروانشناسی‌آن‌را . اینجا نیروی روانشناسی رنگ ظاهر می‌شود که ارتعاشی روحی برمی‌انگیزد. و سپس نیروی‌لخستین، نیروی اساسی فیزیکی، حکم مسیری را پیدا می‌کند که رنگ از راه آن بروح می‌رسد.

این‌که این تأثیر دومین، همچنان که می‌توان با تکیه برسطور پیشین پنداشت، اثری مستقیم است، یا آن‌که اثری است که از راه تداعی حاصل می‌آید، شاید مسأله‌ای (بی‌جواب) باشد. از آنجا که روح عموماً با جسم پیوندی استوار دارد، امکان‌پذیراست که یك تکان روانی، از راه تداعی، تکانی دیگر و متناسب با خودرا موجب‌گردد. مثلاً رنگ قرمز می‌تواند ارتعاشی روحی و شعله مانند برانگیزد ، چرا که سرخ، رنگ آتش است. سرخ گرم، اثری اضطراب‌آور داردکه می‌تواند تا سطح رنجی‌دردناك بالارود ــ شاید هم برای آن‌که بخون جاری شبیه است. پس‌دراینجا این‌رنگ یاد انگیزهٔ روانی‌دیگری را بیدار می‌کند که بی‌چون‌وچرا اثری دردناك برروح می‌گذارد.

اگر چنین می‌بود، همانا بآسانی می‌توانستیم بیاری تداعی، توضیحی برای تأثیرات دیگرروانی رنگ بیابیم ، یعنی توضیحی برای تأثیر نه فقط بر عضو بینائی، بلکه نیز برحواس دیگر. می‌توان پذیرفت که زرد روشن، بعلت تداعی با لیموترش، تأثیری ترش پدید می‌آورد.

لیکن به دشواری ممکن است درستی چنین توضیحاتی را برکرسی نشاند. آنچه به طعم رنگ مربوط می‌شود، همانا نمونه‌هائی گوناگون برما شناخته شده است که این توضیح‌ها را نمی‌توان به‌کار برد. یك پزشك اهل «درسدن» درباره یکی از بیمارانش‌که اورا از حیث معنوی، «خارق‌العاده بلندپایه» می‌شمرد، می‌گفت که برای او یك رب معین همواره طعم «آبی» داشت، یعنی که این رب را به مثابهٔ رنگ آبی احساس می‌کرد. شاید بتوان توضیحی‌همانند، اما درعین‌حال‌دگرگونه‌راپذیرفت، وآن این‌که در نزد انسانهای بسیار تکامل یافته، راهی که به روح می‌انجامد ، چنان راست است ، وبرداشتهای روح‌آنچنان سریع بدست آمدنی‌است. که تأثیر طعم فوراً بروح‌می‌رسدو ازاینجا بدیگر اعضا، انتقال می‌یابد (دراین‌مورد، چشم). این‌نوعی بژواك یاانعکاس‌است‌که درآلاتی موسیقی می‌شنویم که بی‌آن‌که بدانها دست سائیده شود بهمراه آلت

موسیقی دیگری به نوا درمی‌آیند که مستقیماً بدان دست سوده می‌گردد. چنین انسانهایی که احساسی توانا دارند، به‌ویولون‌های خوب و ازکار درآمده می‌مانند که هر تماسی با آرشه تمامی تاروپود آنهارا به ارتعاش درمی‌آورد. لیکن به‌هنگام پذیرش این توضیح، بدیهی است که بایستی دیدن نه‌فقط با حس چشائی، بلکه با همهٔ حواس دیگر در پیوند باشد. چنین نیز هست. برخی از رنگها می‌توانند منظره‌ای ناهموار و گزنده داشته باشد، حال آن‌که برخی رنگهای ــ دیگررا می‌شود به‌مثابهٔ چیزی هموار ومخمل‌مانند احساس‌کرد، بدان‌سان‌که انسان دلش می‌خواهد آنهارا بادست نوازش کند (مثل لاجوردی، بنفش، قرمز روناسی.) حتی سردی و گرمی طیفهای رنگ نیز بر مبنای این احساس قرار دارد. پس رنگهائی هست که نرم می‌نماید (قرمز روناسی) ورنگهائی‌که سخت جلوه می‌کند. همچنان‌که رنگی راکه تازه ازلوله به‌بیرون فشرده‌ایم، می‌توان خشك انگاشت. اصطلاح «رنگ عطرآگین» رواج عام دارد.

سرانجام این‌که شنیدن رنگها آنچنان دقیق است که شاید نتوانیم کسی را بیابیم که بتواند تأثیر زرد تند را برشستی‌های بم پیانو بنوازد و یا قرمز روناس را به‌عنوان صدای زیر قلمداد کند[11].

اما این‌توضیح (یعنی توضیحی ازراه تداعی) برای پاره‌ای موارد که برای ما اهمیتی بسزا دارد، رسا نیست.

هرکس که ازرنگ ــ درمانی (کروموتراپی) چیزی شنیده باشد می‌داند که نور رنگی می‌تواند تأثیری خاص برتمامی بدن داشته باشد. کوششهائی گوناگون انجام گرفت که از این نیروی رنگها بهره گرفته شود و در بیماریهای گوناگون عصبی بکار رود. نورقرمز تأثیری‌احیاکننده وهیجان‌انگیز بر قلب می‌گذارد، حال‌آن‌که نور آبی می‌تواند به فلجی موقت بیانجامد.

هنگامی‌که می‌توانیم شاهد چنین تأثیراتی بر حیوانات و حتی گیاهان باشیم ــ امری که واقعی است ــ آنگاه توضیح از راه تداعی یکسره باطل می‌گردد.

به هرحال این‌واقعیتها ثابت می‌کندکه رنگ، نیروئی اندك شناخته اما عظیم درخود نهفته داردکه می‌تواند بر تمامی بدن انسان، به‌عنوان یك‌ارگانیسم فیزیکی، تأثیر بگذارد.

اما اگر در این مورد، تداعی برما نارسا می‌نماید، در تأثیر رنگ برروان‌نیز نمی‌توانیم به‌این توضیح بسنده کنیم، به‌طورکلی رنگ وسیله‌ای است که می‌توان باآن برروح، تأثیری مستقیم گذاشت. رنگ، شستی است. چشم اهرم است. روح پیانوست که تارهای بسیار دارد. هنرمند، دستی است که بااین یا آن ــ شستی، طبق مقصود، روح انسانی را به‌ارتعاش درمی‌آورد.

بدین ترتیب روشن است که هماهنگی رنگها فقط باید براصل بساوائی با مقصود روح انسانی

قرار داشته باشد.

این زمینه را بایستی به عنوان اصل ضرورت درونی قلمدادکرد.

۶ – زبان شکلها و رنگها

آوای موسیقی راهی مستقیم به روح دارد و در آنجا فوری انعکاس می‌یابد چرا که «موسیقی در ذات انسان است.» (شکسپیر).

«هرکسی می‌داند که رنگهای سفید، زرد، نارنجی وقرمز اندیشه‌های شادمـانی وغنا را القا میکند و به‌نمایش می‌گذارد.» (دولاکروآ).

این دونقل قول خویشاوندی عمیق هنرها را به‌طور اعم وخویشاوندی موسیقی ونقاشی را به‌طور اخص نشان می‌دهند. اندیشهٔ «گوته» که نقاشی باید «باس»عمومی‌خودرا نگاهدارد، برهمین‌خویشاوندی چشمگیر قرار داشته است.

گفتار پیامبرانهٔ گوته، پیش ــ احساس مقامی است که امروز نقاشی برآن قرار دارد. این مقام مبدأ راهی است که درآن نقاشی به‌یاری وسایلش به‌صورت هنربه‌معنی انتزاعی درخواهدآمد وسرانجام به **کمپوزیسیون** دست خواهد یافت.

برای این کمپوزیسیون، دو وسیله در اختیار نقاشی قرار دارد:

۱ ــ رنگ.

۲ ــ شکل.

شکل به‌تنهائی، به‌عنوان نمایش شیئی (واقعی یا غیرواقعی) و یا به‌عنوان تعیین حدود یك فضا، یك مساحت، می‌تواند مستقلاً وجود داشته باشد.

اما رنگ چنین نمی‌تواند باشد. رنگ را نمی‌توان بیکرانه‌گسترش داد. قرمز بیکرانه را فقط می‌توان انگاشت یا در پندار دید. هنگامی‌که کلمه «قرمز» را می‌شنویم، این‌کلمه درتصور ما حدودی ندارد، اگرضرورآید، حدود را باید به‌زور به‌همراه قرمز اندیشید. قرمز که آدمی آن‌را مادی نمی‌بیند بلکه انتزاعی می‌پندارد، از سوی دیگـر تصوری درونی، دقیق یا غیردقیق پیدار می‌کند که آوائی درونی و فیزیکی دارد. این قرمزکه ازکلمه به‌نوا درمی‌آید، به‌طور مستقل وخاص خود، گذرگاهی به‌سوی «گرم» و «سرد» ندارد. این صفات را نیز بایدبه‌همراه‌کلمه قرمزاندیشید، مثل‌طیف لطیف‌رنگ قرمز. ازاین‌رو من این دیدن پنداری را غیردقیق می‌نامم، که اما درعین‌حال دقیق نیز هست، چرا که آوای درونی بدون تمایلات تصادفی ودربرگیرندهٔ جزئیات، به‌سوی گرم وسرد وغیره، تنها می‌ماند.

---

۱۱ ــ در این قلمرو، کارهای نظری و عملی، بسیار انجام گرفته است.

کوششهائی انجام گرفته است به‌کودکانی که از حیث موسیقی کم‌استعدادند، به‌یاری رنگها (مثلاً به‌وسیلهٔ گلها) ترانه‌ای را آموخت.

این آوای درونی به‌آوای یك شیپور و یا سازی دیگر می‌ماند که انسان هنگام شنیدن کلمهٔ «شیپور» وغیره تصور می‌کند، درحالی‌که جزئیات آن از قامرو پندار بیرون می‌ماند. آوا را بدون تفاوتهائی که درآن وجود دارد، در فضائی باز یا اتاقی بسته، تنها یا با سازهائی دیگر تصور می‌کنیم، چه آنرا یك درشکه‌چی، یك‌شکارچی، یك سرباز یا یك‌استاد بدید آورد.

اما اگر ضرور آید که این قرمز را به‌شکل مادی درآوریم (مانند نقاشی) بایستی ۱ــ برگزیده از میان یك سلسله بیکران از قرمزها، طیفی معین داشته باشد یعنی به‌اصطلاح به نحوی ذهنی مشخص گردد، و ۲ــ بایستی حدودش درمساحت ازرنگهای دیگری مشخص شود که حتماً وجود دارند و ازآنها به هیچ‌وجه گریزی نیست. این راه (تعیین حدود و همجواری) تشخص ذهنی تغییر می‌کند (یعنی پوسته‌ای عینی می‌یابد) در اینجا «آکورد» عینی همنوائی می‌کند.

این رابطه ناگزیر میان شکل ورنگ ما را به‌مشاهده تأثیراتی‌رهنمون می‌گردد که رنگ برشکل می‌گذارد.

خود این شکل هرچند هم که انتزاعی باشد و به یك‌شکل هندسی بماند، دارای آوائی درونی است، موجودی معنوی است و صفتهائی دارد که با شکل همانی‌دارد. یك مثلث (صرفنظر ازچگونگی اضلاع آن) چنین موجودی است که عطر معنوی خاص خود را دارد. این عطر در ارتباط با شکلهای دیگر، اختلاف درجاتی می‌یابد و تمایزهائی اندك پیدا می‌کند، لیکن در اصل تغییر ناپذیر می‌ماند، همچنان عطرگل سرخ که با عطر بنفشه اشتباهش نمی‌توان کرد.

مسأله درمورد دایره، مربع و همه شکلهای ممکن دیگر نیز به‌همین نحواست[۱۳]. دراینجا همان مورد رنگ قرمز پیش می‌آید:

جوهر ذهنی درغشاء عینی.

دراینجا تأثیر متقابل شکل ورنگ، آشکارا عیان می‌گردد. مثلثی که آنرا با رنگ زرد پرکنیم و دایره‌ای که آنرا با رنگ آبی ومربعی که آنرا با رنگ سبز پیوشانیم و دوباره مثلثی با رنگ سبز، دایره‌ای با رنگ قرمز ومربعی با رنگ‌آبی وغیره.

اینها همه موجوداتی متفاوت و با تأثیری متفاوتند.

دراینجا آسان می‌توان دریافت که برخی از شکلها برجسته می‌شود و در برخی دیگر برجستگی خود را از دست می‌دهد. به هرحال رنگهای تیز در شکلهای تیز صفت خودرا بهتر می‌نمایانند (مثل زرد در مثلث). رنگهائی که به‌عمق گرایش دارد درشکلهای مدور تأثیری عمیقتر می‌یابد (مثلاً آبی در دایره). از سوی دیگر به‌بداهت روشن است که عدم تناسب شکل را با رنگ نباید به مثابه چیزی ناهماهنگ نگریست، بلکه به‌عکس این نیز امکاناتی تازه و درنتیجه هماهنگی تازه‌ای است.

چون شماره رنگها و شکلهـا بیکرانه است بهمین نحو امکان ترکیب و تأثیرها نیز بیکرانه است وپایان نمی‌شناسد.

به هرحال شکل به معنای محدودکلمه چیزی جز تعیین حدود یك مساحت نسبت به مساحتی‌دیگر نیست. این نشانهٔ ظاهری شکل است. لیکن چون هرظاهری ناگزیر باطنی را هم درخود نهفته دارد (که ضعیفتر یاقویتر آشکار می‌گردد)، پس‌هرشکلی **محتوائی درونی‌نیز دارد**[۱۳]. **بدین‌ترتیب شکل تظاهر محتوای درونی است.**

دراینجا باید بهنمونه‌ای که از پیانو آوردیم اندیشیدکه بایستی بهجای «رنگ» «شکل» را قرار داد : هنرمند، دستی‌است‌که از راه این یا آن شستی (= شکل) روح انسانی را بهارتعاش درمی‌آورد.

بدین‌سان روشن است که هماهنگی‌شکلها فقط باید براصل تماس باءمقصود با روح انسانی‌قرار داشته باشد.

این اصل را دراینجا **اصل ضرورت درونی** نام نهادیم.

این دوجنبهٔ شکل که از آنها یاد کردیم، درعین‌حال دوهدف آن نیز هستند. ازاین‌رو تعیین حدود ظاهری فقط هنگامی بهطورکامل برآورندهٔ منظور است‌که محتوای درونی شکل را به‌گویاترین وجه بیان دارد[۱۴]. ظاهر شکل یعنی تعیین حدودکه دراین مورد دست‌افزار شکل‌است، صوری گوناگون دارد.

لیکن با وجود همه گوناگونیها کـه شکل می‌تواندعرضه‌بدارد بازهم ازدوحدغائی درنمی‌تواند گذشت، آنهم :

۱ ــ شکل به‌عنوان تعیین حدود یا درخدمت این هدف است که شیئی مادی را درمساحت برجسته سازیم یعنی این شیئی مادی را بر مساحت تصویر کنیم، و یا ۲ ــ **شکل انتزاعی** می‌ماند، یعنی شیئی واقعی را ترسیم نمی‌کند، بلکه موجودی کاملاً انتزاعی است. چنین موجوداتی انتزاعی که زندگی خاص خود را دارند تأثیر و نفوذ خود را برجای می‌نهند : یك مربع ، یك دایره ، یك مثلث ، یك متوازی‌الاضلاع، یك ذوذنقه و یا شکلهای بیشمار

---

۱۲ ــ جهتی‌که مثلث در آن قـرار دارد نیز یعنی حرکت، نقشی مهم بازی می‌کند که درنقاشی درخور اهمیت بسیار است.

۱۳ ــ اگر شکلی به‌تفاوت بنماید ، یا چنان کـه می‌گویند «چیزی برای گفتن نداشته باشد» نباید این امر را به‌معنای لفظی کلمه گرفت. شکلی وجود ندارد که مانند همه‌چیز دیگر درجهان، چیزی برای گفتن نداشته باشد. اما این «گفتن» اغلب بهروح ما راه نمی‌یابد، آنهم هنگامی که آنچه گفته شده، خود به‌خود بی‌تفاوت باشد، یا به‌عبارت درست‌تر، بکار گفته نشده باشد.

۱۴ ــ این کلمه «گویاترین وجه» را باید به‌درستی فهمید : گاهی شکل هنگامی گویاست که ملایم باشد. شکل گاهی‌آنچه‌راکه ازهمه ضروری‌تر است هنگامی به‌گویاترین وجه بیان می‌کند که تا آخرین حد امکان پیش نرود، بلکه فقط اشاره‌ای باشد که جهت ظاهری را نشان می‌دهد.

دیگر که مدام پیچیده‌تر می‌گردند و نامی ریاضی ندارند.

همه این‌شکلها، اهالی‌متساوی‌الحقوق سرزمین انتزاعند.

درمیان این‌دوحدومرز شماره‌بیکران شکلهائی وجود دارد که درآنها این هردوعنصر دیده می‌شود وگاه عنصر مـادی وگاه عنصر انتزاعی سنگینی بیشتری می‌یابد.

این شکلها نقداً گنجینه‌ای هستند که هنرمند همه عناصر آفرینش خودرا ازآن وام می‌گیرد.

امروزهنرمند نمی‌تواند فقط بشکلهای‌انتزاعی قناعت کند. این شکلها برای او خیلی غیردقیق‌اند. فقط به‌آنچه غیردقیق است اکتفا کردن، یعنی که امکانات خود را به‌تاراج دادن و ازآنچه انسانی‌است فروگذارکردن و از این راه بفقر وسائل بیان گرفتار آمدن.

از سوی دیگر در هنر شکلی کاملاً مادی وجود ندارد. بازنمایاندن دقیق یك شکل مادی، ممکن نیست: بد یا خوب، **هنرمند به فرمان دست وچشم خویش‌است** که دراینجا هنرمندانه‌تر از روح اویند که نمی‌خواهد از هدفهای عکاسی درگذرد. اما هنرمند آگاه که نمی‌تواند به‌ثبت اشیاء مادی بسنده‌کند، درجستجوی آن‌است‌که به‌اشیاء به نمایش گذاشته شده ترجمانی‌بخشد، چنین‌کاری را پیشترها «ایدآلیزه» کردن و بعدها «استیلیزه» کـردن می‌نامیدند، و فردا نامی دیگر برآن خواهند نهاد.

عدم امکان و بی‌مقصودی نسخه‌برداری اشیاء (درهنر): کوشش برای ستاندن آنچه در شیئی، گویاست، مبدأ راهی است که در آن هنرمند از رنگ‌آمیزی «ادبی» شیئی بسوی هدفهائی کاملاً هنرمندانه سرگرم پویش است.

این‌راه به «کمپوزیسیون» می‌انجامد.

کمپوزیسیون نقاشی ازحیث شکل، دو وظیفه را پیش‌رو دارد:

۱ ــ کمپوزیسیون تمامی تصویر.

۲ ــ آفرینش شکلهای جداگانه که با یکدیگر در حالت کمپوزیسیون‌های گوناگون قرار دارند و در عین‌حال تحت‌الشعاع کل کمپوزیسیون قرار گرفته‌اند[15]. چنین‌است‌که شیئی‌هائی چند (حقیقی یا احتمالاً انتزاعی) درتصویر تحت‌الشعاع یك‌شکل بزرگ قرار می‌گیرند و چنان تغییر می‌یابند که با این‌شکل تطبیق می‌کنند و آن‌را تشکیل می‌دهند. دراینجا یك شکل به‌طور فردی نمایشی ندارد و در وهلهٔ نخست در خدمت شکل بزرگ کمپوزیسیونل قرار می‌گیرد. وبایستی اصولاً به‌عنوان عنصر این شکل بزرگ نگریسته شود. این شکل تنها وفردی چنین شمایلی دارد ونه جزاین، آنهم نه بدان‌جهت که آوای درونی خاص‌آن، صرفنظر ازکمپوزیسیون بزرگ، چنین اقتضا دارد، بلکه بیشتر بدان‌جهت که این‌شکل حالت مصالح ساختمانی کمپوزیسیون‌بزرگ را دارد.

دراینجا نخستین وظیفه ــ کمپوزیسیون تمامی تصویر ــ به‌عنوان هدف قطعی تعقیب می‌گردد.

چنین است که درهنر رفته رفته عنصر انتزاعی به‌جلوی صحنه می‌آید که تادیروزخجول وناآشکار، پشت سر کوششهای نقاشی پنهان بود . این رشد و سرانجام تسلط آنچه انتزاعی است، طبیعی است. طبیعی است، زیرا با واپس‌راندن هرچه بیشترشکل آلی (ارگانیك)، آنچه انتزاعی است، خود به‌خود هرچه بیشتر به‌جلوی صحنه می‌آید و آوایی بلندتر می‌یابد.

اما آنچه آلی است وبرجای می‌ماند، همچنان که گفتیم، آوائی درونی داردکه یا با آوای درونی عنصر دوم، همان شکل (عنصرانتزاعی) همانی‌دارد (ترکیب سادهٔ هردو عنصر) و یا طبیعتش از آن مجزاست (ترکیب پیچیده واحتمالاً به‌طورضروری ناهماهنگ). به هرحال آوای آنچه آلی است ، در شکل انتخاب شده به‌گوش می‌رسد، حتی‌اگر کاملاً واپس نیز رانده شده باشد. از این‌رو انتخاب شیئی درخوراهمیت است. درآوای معنوی (آکورد معنوی) هردو عنصر شکل، عنصر آلی می‌تواند عنصر انتزاعی را پشتیبانی کند (ازراه هماوائی یا پژواك) : ویا مزاحم آن گردد. شیئی می‌تواندآوائی فقط تصادفی تشکیل دهد که، چنانچه آوائی دیگر جانشین آن گردد، تغییری ماهوی در آوای اصلی پدیدنمی‌آورد.مثلاً یك کمپوزیسیون متوازی‌الاضلاع ازراه یك سلسله پیکره‌های انسانی تشکیل می‌گردد. انسان این پیکره‌ها را مورد آزمایش قرار می‌دهد وازخود می‌پرسد : آیا این پیکره‌های انسانی برای کمپوزیسیون ، اجتناب‌ناپذیرند ، یا آن‌که می‌توان شکلهای آلی دیگری را برجای آنها نهاد، آنهم بدان‌سان که آوای اصلی و درونی کمپوزیسیون ، صدمه نبیند؟ اگر آری، همانا دراینجا موردی پیش آمـده که آوای شیئی نه‌تنها به‌آوای آنچه انتزاعی است یاری نمی‌کند، بلکه‌بدان مستقیماً صدمه می‌زند: آوای بی‌تفاوت شیئی ، آوای آنچه را که انتزاعی است فرو می‌نشاند وخفه می‌کند. این نه‌تنها ازحیث منطقی ، بلکه نیز از حیث هنـری به‌راستی روی می‌دهد. درچنین موردی یا باید شیئی دیگری را یافت که با آوای درونی عنصر انتزاعی سازگاری بیشتری داشته باشد (سازگار از حیث هماوائی یا پژواك) و یا تمامی شکل باید به‌طور خالص انتزاعی بماند. دراینجادوباره مثال پیانورا به‌یاد می‌آوریم . به‌جای «شکل» یا «رنگ» باید «شیئی» را نهاد . هرشیئی (تفاوتی نمی‌کند که «طبیعت» یا دست انسانی آن‌را آفریده) ــ موجودی است کـه زندگی خاص خود را دارد، و تأثیری که ناگزیر از آن سیلان می‌یابد. انسان مدام مقهور این تأثیر روانی است. بسیاری‌ازنتایج‌این‌تأثیرروانی‌در«ناخودآگاه» خواهند ماند (که در آنجا نیز کاری زنده وخلاق انجام‌می‌دهند) . وبسیاری‌ازهمین‌نتایج‌به«خودآگاه»

---

۱۵ ــ بدیهی است که کمپوزیسیون بزرگ می‌تواند از کمپوزیسیون‌های کوچکتر ومستقل از یکدیگر تشکیل گردد که حین این‌که با یکدیگر در حال تضادند ، لیکن همگی در خدمت کمپوزیسیون بزرگ قرار دارند.

وارد می‌شوند. وانسان می‌تواند خود را از بسیاری تأثیرات، از راه بستن دریچهٔ روح خود برآنها ، برهاند. «طبیعت» یعنی پیرامون ظاهری انسان که مدام درحال تغییر است، از راه شستی‌ها (اشیاء) تارهای پیانو (روح) را مدام به‌ارتعاش درمی‌آورد. این تأثیرات که اغلب برما آشفته می‌نماید، از سه عنصر تشکیل می‌شود : تأثیر رنگ شیئی، شکل آن وتأثیری که ازشکل ورنگ مستقل است. و اینك هنرمند که این سه عنصر را دراختیار دارد، جای طبیعت را می‌گیرد. و ما بی‌هیچ واسطه‌ای چنین نتیجه می‌گیریم : دراینجا نیز آنچه فراخور مقصود است تعیین کننده است. بدین‌ترتیب روشن است که انتخاب شیئی (عنصر هماوا درهماهنگی‌شکل) فقط بایستی بر اصل تماس با مقصود روح انسانی قرار داشته باشد.

پس‌انتخاب شیئی نیز از اصل ضرورت درونی نشئت می‌کند.

شکل هرچه انتزاعی‌تر قرار گرفتـه باشد ، به‌همان نسبت آوائی ناب‌تر و به‌وی‌تر دارد، در یك کمپوزیسیون که در آن جسمیت کمابیش زیادی باشد، می‌توان این جسمیت را نیز کمابیش کنار نهاد و شکلهائی انتزاعی یا شکلهائی جسمی را که ترجمانی انتزاعی یافته است، جانشین آن ساخت. به‌هرحال این ترجمان و یا این‌شکل خالص انتزاعی باید یگانه داور، هادی وسنجشگر احساس باشد.

بدیهی است هنرمند هرچه بیشتر بدین انتزاع یاشکلهای انتزاعی‌نیازمند باشد به‌همان نسبت خودرا درآن قلمرو بومی‌تر احساس می‌کند وبیشتر به‌عمق آن می‌رود. و تماشاگر نیـز که به‌وسیلهٔ هنرمند راهنمائی می‌شود، چنین‌است،تماشاگری‌که در زبان انتزاعی‌شناسائی‌هرچه بیشتر فرو می‌آورد وسرانجام بدان احاطه پیدا می‌کند. حال‌ما دربرابر این‌سئوال قرار می‌گیریم : آیا نباید آنچه را که جسمانی است، یکسره‌فراموش‌کنیم، آن‌را ازانبارذخایرمان بدست باد بسپاریم و آنچه را کـه انتزاعی است بر پرده آوریم؟ بدیهی است که این پرسش خودرا بر مـا تحمیل می‌کند و از راه ــ تجزیه هماوایی دو عنصر شکل (عنصر جسمانی و انتزاعی) ، ما را به‌پاسخ می‌رساند. هرشکل محور، مانند هرسخن ادا شده (درخت، آسمان، انسان) ارتعاشی درونی در مـا برمی‌انگیزد.

اگر امکان ایجاد این ارتعاش را به تاراج دهیم، همانا میدان وسائل‌خودرا برای بیان، محدود کرده‌ایم. به هرحال امروز وضع چنین است. لیکن سوای پاسخ امروز پرسش بالا پاسخی نیز دارد که درهنر ودرهمه آنچه با لفظ «باید» آغاز می‌گردد، جاودانه است : در هنـر که جاودانه آزادست ، «باید»ی وجود ندارد. هنر از «باید» می‌گریزد ، همچنان که روز ازشب. در مشاهدهٔ دومین وظیفه کمپوزیسیونل یعنی در آفرینش تك شکلهائی که درخدمت تمامی‌کمپوزیسیون قرار دارد، باید اشاره کرد که هرشکلی در شرائط یکسان، همواره آوائی یکسان دارد. فقط شرائط مدام تغییر می‌کند که دونتیجه ازآن به‌بار می‌آید :

۱ ــ آوای آرمانی (ایدآل) هنگامی که با شکلهای دیگر ترکیب گردد، تغییر می‌کند، ۲ــ واین آوا در پیرامونی یکسان نیز (اگر اصولاً بتوان این‌پیرامون‌را ثابت‌نگاهداشت) تغییر می‌کند، چنانچه این شکل از حیث سمت وجهت، نقل مکان یابد[۱۶]. از این دو نتیجه، خود به‌خود نتیجه‌ای دیگر ناشی می‌شود:

هیچ چیز مطلقی وجود ندارد. کمپوزیسیون شکل، مبتنی براین نسبیت، وابسته است به ۱ــ تغییر پذیری ترکیب شکلها، و ۲ ــ تغییر پذیری هرشکل به‌تنهائی. هرشکلی مانند تودهٔ دود، حساس است: نامرئی‌ترین وکوچکترین جابجاشدن هربخش آن، تغییری ماهوی درآن پدید می‌آورد، تا بدانجا که آسان‌تراست آوائی‌را به‌یاری شکلهائی‌گوناگون ایجاد کنیم تا از راه تکرار یك شکل، به‌بیان آن پردازیم:

یك تکرار دقیق راستین، خارج از حوزهٔ امر ممکن قرار دارد. تا هنگامی‌که ما فقط یارای پذیرش کل کمپوزیسیون را داریم، این واقعیت بیشتر اهمیت نظری دارد. لیکن به‌همان نسبت که انسانها ازراه کاربست شکلهای انتزاعی وانتزاعی‌تر (که درآنها تعبیرآنچه جسمانی است وجود ندارد) احساسی لطیف‌تر و قویتر می‌یابند، به‌همان نسبت اهمیت عملی آن نیز فزونی می‌گیرد. بدین‌ترتیب اگرچه از یك‌سو دشواریهای هنر افزایش می‌یابد، اما در عین‌حال برغنای شکلها در وسیله‌های بیان نیز پابه‌پای آن، از حیث چندی وچونی، افزوده می‌شود. دراینجا مسألهٔ «ثبت واقعیات» خودبه‌خود برچیده می‌شود و جای خود را به مسأله‌ای دیگر وبسیار هنرمندانه‌تر وامی‌گذارد: آوای درونی‌شکل داده شده تا چه حد پوشیده یا برهنه است؟ این‌تغییر دید بازهم به‌غنای هرچه‌بیشتر وسایل‌بیان می‌انجامد چراکه پرده‌پوشی قدرتی‌عظیم درهنر است. ترکیب آنچه پوشیده وآنچه آشکاراست با یکدیگر، امکانی نو برای درونمایهٔ کمپوزیسیون شکلهاپدید می‌آورد.

بدون چنین‌تحولی دراین‌قلمرو، کمپوزیسیون شکلها ناممکن خواهد بود. برهرکسی که آوای درونی‌شکل (شکل‌جسمانی وبه‌ویژه شکل انتزاعی) به‌وی نرسد، چنین کمپوزیسیونی به عنوان یك هوسناکی بی‌پایه و اساس می‌نماید. درست همین‌نقل مکان به‌ظاهربی‌نتیجهٔ یکایك‌شکلها درمساحت‌تصویر در اینجا به مثابهٔ بازی بی‌محتوا با شکلها جلوه می‌کند. در اینجا ما همان معیار و همان اصلی را می‌یابیم که تاکنون همه‌جا به‌عنوان یگانه اصل‌هنری وفارغ از حاشیه‌پردازی یافته بودیم: **اصل ضرورت درونی**.

مثلاً اگر خطوط چهره یا اعضاء مختلف بدن، به‌دلیل هنری نقل مکان یابد و «ترسیم» گردد، سوای مسألهٔ ناب نقاشی، به مسأله آناتومیك نیز برمی‌خوریم که قصدی هنری را با مانع روبرو

۱۶ ــ همان چیزی که حرکت نامیده می‌شود. مثلاً اگر رأس مثلثی به‌بالا باشد، آوائی آرامتر، پرحرکت‌تر و ثابت‌تر ازآن دارد که همین مثلث را، کج بر مساحتی قرار دهیم.

می‌سازد و محاسبه‌ای را براو تحمیل می‌کند که اهمیتی در حاشیه دارد. لیکن در موردی که ما برگزیدیم، این حاشیه‌پردازی خود به خود منتفی می‌گردد و آنچه ماهوی است، یعنی هدف هنری، برجای می‌ماند. اما درست همین امکان نقل مکان شکلها که به‌ظاهر هوسناك می‌نماید اما در حقیقت مقصودی دقیق ومعین دارد، یکی از چشمه‌هـای تصاعد بیکران آفرینش هنری است. پس قابلیت انعطاف یکایك شکلها، به‌اصطلاح تغییردرونی وآلی آنها، جهت آنها درتصویر (حرکت)، سنگینی‌وزنهٔ جسمی وانتزاعی در یك شکل از سوئی، و از سوی دیگر ترکیب شکلهائی که گروههای شکلی بزرگتر را تشکیل می‌دهند، ترکیب یکایك شکلها با گروه شکلها که شکل بزرگ تمامی تصویر را می‌آفریند، اصول هماوائی یا پژواك همه بخشهای نامبرده یعنی به‌هم‌آمدن شکلهای جداگانه، ممانعت یك شکل به‌وسیلهٔ یك شکل دیگر، انتقال یا گسیختن و یا به‌همراه‌کشیدن یکایك شکلها و انجام همین کار با گروههای شکلی ترکیب پوشیدگیها و برهنگیها، ترکیب موزون و ناموزون در یك مساحت، ترکیب شکلهای انتزاعی‌هندسی (ساده وپیچیده) باشکلهائی که نام‌هندسی‌ندارند، ترکیب حدود شکلها بایکدیگر (حدود خیلی مشخص و حـدود کمتر مشخص) وغیره وغیره همه اینها عناصری هستند که امکان «کنترپوان» خالص ترسیمی را تشکیل می‌دهند و بدین «کنترپوان» می‌انجامند. واین، تا هنگامی که رنگ دخالتی نداشته باشد، «کنترپوان» هنـر نقاشی سیاه ــ سفید است. ورنگ که خود ماده‌ای برای «کنترپوان» عرضه می‌دارد وامکاناتی‌بیکران درخود نهفته دارد، دراتحاد باترسیم به«کنترپوان» بزرگ نقاشی می‌انجامد که برآن، نقاشی نیز به کمپوزیسیون دست خواهدیافت وخویش را به‌عنوان هنری به‌راستی‌ناب به‌خدمت الوهیت خواهد گمارد. و مدام همان راهنمای اشتباه ناپذیر، او را به‌این ارتفاع سرگیجه‌آور بالا می‌کشد: **اصل ضرورت درونی**. این ضرورت درونی از سه علت اسرارآمیز ناشی می‌شود. سه علت اسرارآمیز ضرورت درونی را تشکیل می‌دهند:

۱ ــ هر هنرمندی، به‌عنوان آفریننده، آنچه را که خاص اوست بیان می‌کند (عنصرشخصیت)،

۲ــ هرهنرمندی، به‌عنوان‌فرزند دوران‌خود، آنچه‌را که خاص دوران اوست بیان می‌دارد (عنصر سبك در ارزش درونی که از زبان دوران و زبان ملت تا هنگامی‌که ملت به‌عنوان ملت وجود خواهد داشت ــ ترکیب می‌گردد)،

۳ ــ هنر هنرمندی، به‌عنوان خدمتگزار هنر، آنچه‌را که عموماً خاص هنراست به‌ارمغان می‌آورد (عنصرآنچه جاودانه وناب، هنری است، و ازمیان همه انسانها و اقوام و اعصار می‌گذرد، در اثـر هرهنرمند هرملت وهردوران دیده‌می‌شود وبه‌عنوان عنصر اصلی هنر، زمان ومکانی نمی‌شناسد).

فقط باید با چشم جان به درون دو عنصر نخستین رخنه‌کرد تا بتوان عنصرسوم را برهنه تماشا کرد. اینجاست‌که می‌بینیم یك‌ستون زمخت تراشیدهٔ

معبد سرخپوستان را همان روحی زنده می‌کند که در یك اثر «مدرن» و زنده هنری وجود دارد.

از آنچه در هنر شخصی است، بسیار سخن گفته‌اند وهم امروزنیز می‌گویند. اینجا وآنجا مدام از سبك آینده سخن می‌گویند وبازهم خواهند گفت. اگر هم این مسایل اهمیتی بزرگ داشته باشد، لیکن اگربدانها ازدیدگاه سده‌ها وسپس هزاره‌ها بنگریم، می‌بینیم که رفته رفته دقت واهمیت خود را ازدست می‌دهند و سرانجام دستخوش بیهودگی و مرگ می‌گردند. فقط عنصرسوم، یعنی آنچه‌جاودانه و ناب هنری است، جاودانه زنده می‌ماند. این عنصر، به روزگاران نه‌تنها نیرویش را از دست نمی‌دهد، بلکه نیرومندتر می‌گردد. یك مجسمه مصری، امروز بیگمان ما را بیش‌از آن دچار خلجان می‌سازد که معاصران را دستخوش خلجان می‌کرد. این مجسمه از راه نشانه‌های زمان وشخصیت که آن‌روز هنوز زنده بودند، به معاصران بسته بود لیکن امروز ما از آن، آوای برهنهٔ هنر جاودانه را می‌شنویم. واز سوی دیگر : هرچقدر یك اثر «امروز» بیشتر از دوعنصر نخستین را درخود داشته باشد، بدیهی است که آسانتر به روح معاصران راه خواهد یافت. همچنین: هرچقدر عنصرسوم بیشتر در اثر امروزی وجود داشته باشد، به‌همان نسبت دوعنصر نخستین‌را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد وراهیابی به‌روح معاصران را دشوارتر می‌کند. از این‌رو گاه گذشت قرنها لازم است تا آوای عنصر سوم به‌روح انسانها راه یابد. چنین است که سنگینی این عنصر سوم دراثر، نشانهٔ عظمت آن و عظمت هنرمند است. این سه ضرورت اسرارآمیز، سه‌عنصر ضروری اثرهنری‌اند که با یکدیگر پیوندی استوار دارند، یعنی این‌که متقابلاً در یکدیگر نفوذ می‌کنند، و این، توحید ویگانگی اثررا درهرزمانی بیان می‌دارد. باهمه‌این، دوعنصر نخستین، آنچه را که زمانی ومکانی است درخود دارند که برگرد هنر ناب جاودانه‌که خارج از زمان و مکان قرار دارد، غشائی نسبتاً نامرئی می‌تنند. روند تکامل هنری تا حدی عبارت از تمایز هنرناب جودانه از عنصر شخصیت وعنصرسبك‌زمان است. بدین‌ترتیب‌این دو عنصرنخستین، نه‌فقط‌نیروهایی‌هستند‌که دربازی شرکت‌دارند، بلکه‌درعین‌حال نقش بازدارنده را نیز بازی می‌کنند. سبك شخصی و مشروط به زمان، در هر دورانی شکلهای دقیق بسیار به‌وجود می‌آورد که با وجود تفاوتهای به‌ظاهر بزرگ، آنچنان خویشاوندی ارگانیکی با یکدیگر دارند که می‌توان همه آنها را به مثابه یك شکل قلمداد کرد: آوای درونی آنها سرانجام فقط یك **آوای اصلی است.**

این هردو عنصر طبیعتی ذهنی دارند. تمامی یك دوران می‌خواهد خود را درآینه آنها بنمایاند و زندگیش را هنرمندانه آشکار سازد. به‌همین‌سان هنرمند نیز می‌خواهد خودرا بنمایاند و دراین‌کار، شکلهائی را برمی‌گزیند که با او از حیث روحی خویشاوندند.

سرانجام رفته رفته سبك دوران شکل وشمایل می‌گیرد، یعنی شکلی که ظاهری و ذهنی است. درعوض‌آنچه‌ناب وجاودانه هنری است، عنصرعینی

است که به‌یاری عنصر ذهنی درخور فهم می‌گردد.

ذهنیت که ناگزیر از بیان خویش است، نیروئی است که در اینجا ضرورت درونی نام می‌گیرد واز میان عینیت امروز به‌یك شکل عمومی وفردا بشکلی دیگر نیاز دارد. این ضرورت امری نافرسودنی است که حرکت بی‌انقطاع «به‌پیش» را میسر می‌سازد. روان به‌رفتار ادامه می‌دهد وازاین‌رو قوانین درونی هماهنگی امروزه فردا به صورت قوانین ظاهری درمی‌آید وفقط به‌یاری همین ضرورت ظاهری شده به‌زندگیش ادامه می‌دهد. روشن است که نیروی معنوی درونی هنر، از شکل امروز پله‌ای می‌سازد تابتواند باپای گذاشتن برآن به‌پله‌های بعدی برسد.

کوتاه سخن، تأثیر ضرورت درونی ودرنتیجه تکامل هنر، تظاهر پیشروندهٔ عینیت جاودانه در ذهنیت وابسته به‌زمان است، و از سوی دیگر مبارزه عینیت با ذهنیت.

مثلاً شکل به رسمیت شناخته امروز تسخیر ضرورت درونی دیروز است که بر پله ظاهری رهائی و آزادی مانده است این آزادی امروز ازراه نیرو تضمین شده است ومانند همیشه بر برخی کسان چنین می‌نماید که «آخرین سخن» هنر است. یکی ازاحکام این آزادی محدوداین است: هنرمند تاهنگامی که برزمینه شکلهای وام گرفته از طبیعت مانده است، مجاز است هرشکل را برای بیان برگزیند. لیکن این خواست، مانند همه خواستهای پیشین فقط به‌زمان بسته است. این بیان ظاهری امروز یعنی ضرورت ظاهری امروز است اگر از دیدگاه ضرورت درونی به‌موضوع بنگریم چنین تحدیدی مجاز نیست وهنرمند می‌تواند کاملاً برزمینه درونی امروز جای گیرد که محدودیت ظاهری ازآن گرفته می‌شود ومی‌توان آن‌را بدین‌سان تعریف کرد: **هنرمند مجاز است هرشکلی را برای بیان به‌کار گیرد.** چنین است که آخرمی‌بینیم (و این‌برای همه زمانها به ویژه‌برای «امروز» اهمیتی وصف ناپذیر دارد) که جستجوی آنچه مشخص است، جستجوی سبك (ونیز جستجوی آنچه ملی است) نه‌فقط از راه قصد فرجامی نمی‌یابد، بلکه آن اهمیتی را نیز ندارد که امروز بدان داده می‌شود. می‌بینیم که خویشاوندی عمومی آثار هنری که باگذشت هزاره‌ها نه ضعیف بلکه مدام قویتر گردیده در ظاهر نیست بلکه در ریشهٔ ریشه‌ها یعنی در محتوای اسرارآمیز هنر است و می‌بینیم که چسبیدن به یك «مکتب» جستجوی پر تب‌وتاب «جهت» طلب «اصول» در یك اثر و وسایل بیانی معین و وابسته به‌زمان می‌تواند به بیراهه‌ها بیانجامد و گنگ گوئی، تیرگی ولالی به‌بار آورد.

هنرمند باید در برابر شکلهای «به‌رسمیت شناخته» یا «برسمیت نشناخته» نابینا و دربرابر تعالیم و آرزوهای زمان ناشنوا باشد.

چشم باز او باید مدام به زندگی درونیش وگوش او به ندای ضرورت درونی دوخته باشد. دراین‌صورت است که او به هروسیله مجاز یا غیر مجاز دست خواهد زد. این یگانه راهی است که

می‌توان به‌یاری آن، ضرورت اسرارآمیز را بیان کـرد.

همه وسایل، اگر ضرورتی درونی داشته باشد، مقدس است.

همه وسایل، اگر از سرچشمه ضرورت درونی برنخیزد، گناهکارانه است.

از سوی دیگر، اگر در این راه هم امروز نیز می‌توان بیکرانه نظریه‌سازی کرد، اما باز هم ارائه نظریه در جزئیات، زودرس است. درهنر نظریه هرگز پیشاپیش عمل نمی‌رود وعمل را به‌دنبال خود نمی‌کشد. بلکه عکس قضیه درست است. در اینجا عمه‌چیز ، به‌ویژه در آغاز راه، به‌احساس مربوط است. فقط از راه احساس است ــ به‌ویژه در آغاز کار ــ که می‌توان بدانچه از حیث هنری درست است دست یافت . اگرچه می‌توان به‌یاری نظریه به‌ساختمان عمومی هنر دست یافت، اما این نیرو را که روح راستین خلاقیت‌است (وتا حدی نیز ماهیت آن)، هرگز نمی‌توان به‌یاری نظریه آفرید ویافت، مگر آن‌که ناگهان ازطریق احساس به‌درون‌خلاقیت دمیده شود. چون هنر براحساس تأثیر می‌کند، پس فقط به‌یاری احساس‌است که می‌تواند تأثیر بگذارد. هنگامی که تناسبهای مطمئن ظریفترین ترازوهـا و وزنه‌ها ضروری است، هرگز نمی‌توان با محاسبه ذهنی و قیاس به‌نتایج درست رسید. چنین تناسبهایی را نمی‌توان محاسبه کرد و چنین ترازوهائـی را نمی‌توان حاضر وآماده یافت[۱۷] . تناسبها وترازوها نه‌خارج از هنرمند بلکه درخود او وجود دارند. اینجا آن چیزی هستندکه می‌توانشان احساس نهائی ذوق سلیم هنری نامید اینها صفاتی هستند که در هنرمند مادرزادند وازطریق‌اشتیاق به‌الهام نبوغ‌آسا می‌رسند. به‌همین معنی است که باید «باس‌عمومی» را که گوته پیش‌بینی کرده است درنقاشی فهمید . چنین چیز دستورواری را فقط می‌توان از پیش احساس کرد و اگر روزی چنین دستوری یافته شود، مبنای آن کمتر بر اساس قوانین فیزیکی است . (همچنین که‌کوشش‌می‌شد وکوشش می‌شود دستوری برمبنای قوانین فیزیکی فراهم آید : «کوبیسم») بلکه بیشتر براساس **قوانین ضرورت درونی قرار دارد** که می‌توان آن‌را قوانین روحی دانست.

بنابراین‌ترتیب می‌بینیم که در عمق هرمسألـه کوچك ونیز بزرگترین مسأله نقاشی، آنچه درونیی است وجود دارد. راهی که امروز ما در آن گام برمی‌داریم، راهی که بزرگترین نیکبختی زمان‌ماست

---

۱۷ ــ لئوناردو داوینچی. استادبزرگ وجامع‌الاطراف. قاعده‌ای درست‌کرده‌بودکه بتوان به‌یاری کاردکها. رنگهای گوناگون را گرفت وبه‌کار برد، منظور این بود که یك هماهنگی مکانیکی به‌دست‌آید. یکی‌از شاگردان درکاربست این وسایل کمکی درماند ونومید از ناکامی، از یکی از همشاگردیهایش پرسید که خود استاد چگونه این کاردکها را به‌کار می‌برد. همشاگردی به‌او پاسخ داد:
«استاد اصلاً این‌کاردکها را به‌کار نمی‌برد».

همان فراغت از آنچه ظاهری است[18]. تا به‌جای این زمینه اصلی. زمینه‌ای نهاده شود که با آن تنافر دارد : زمینه اصلی ضرورت درونی. لیکن همچنان که تن از راه ورزش توانا وپرورده می‌شود، جان نیز چنین می‌گردد. جان نیز مانند تن براثر تسامح ناتوان وسرانجام سترون می‌گردد. احساس مادرزاد هنرمند همانا قریحه‌ای انجیلی است که نباید بخاك سپرده شود.

هنرمندی که استعدادهایش را به‌کار نگیرد برده‌ای تن‌پرور است. از این‌رو نه‌تنها زیانبخش نیست بلکه به‌طور حتم ضروری است که هنرمند نقطهٔ مبدأ این ورزش را بشناسد.

این مبدأ . سنجش ارزش درونی مـاده در ترازوی بزرگ عینی است که دراینجا همان بررسی رنگ است که رویهمرفته باید در همه حال برهر انسانی تأثیر بگذارد.

پس نیازی نیست که در بغرنجیهای ظریف وعمیق رنگ فرو رویم. بلکه کافی است که نمایشی اساسی از رنگ ساده بدهیم.

باید نخست خود را برسر رنگ منفرد متمرکز کرد وگذاشت که رنگ تنها برانسان تأثیر نهد. در اینجا طرحی حتی‌الامکان ساده در نظر است. تمامی مسأله در قالبی حتی‌الامکان ساده گنجانیده می‌شود .

دو بخش بزرگی که در اینجا فوراً به‌چشم می‌خورد اینها هستند.

۱ ــ گرمی وسردی تن رنگین.

۲ ــ روشنائی وتیرگی آن.

بدین‌ترتیب فوراً چهار آهنگ اصلی هررنگ پدید می‌آید. گرم‌وروشن. گرم‌وتیره. سرد وروشن. سرد وتیره. گرمی یا سردی رنگ عموماً گرایش است بسوی‌زرد یاآبی. این‌تمایزی است‌که به‌اصطلاح بر یك مساحت واحد انجام می‌گیرد. و رنگ تن اصلی خود را نگاه می‌دارد. اما این تن اصلی بیشتر مادی یا بیشتر غیرمادی می‌شود. این حرکتی افقی است که در آن گرمی براین مساحت افقی به‌سوی بیننده حرکت می‌کند و سردی از او دور می‌گردد.

خود رنگها که این حرکت افقی رنگی دیگر را برمی‌انگیزنـد به‌وسیله همین حرکت مشخص می‌گردند. لیکن حرکتی دیگر نیز دارند که آنها را از حیث تأثیر درونی از یکدیگر به‌شدت متمایز می‌سازد . رنگهـای مذکور از این راه به‌صورت نخستین **تناقض بزرگ** در ارزش درونی درمی‌آیند. بدین‌ترتیب گرایش رنگ به‌سوی سرد یاگرم دارای اهمیت ومعنای بیحساب درونی است.

تناقض‌بزرگ دوم ــ تفاوت میان سفید وسیاه است، یعنی رنگهائی که زوج دیگر چهار آهنگ اصلی را تولیـد می‌کنند : گرایش رنگ به‌سوی روشن یاتیره . این‌رنگها نیز همان حالت دورشونده از بیننده یا نزدیك شونده بدو را دارند. منتها نه به‌شکل پویا بلکه به‌شکل ایستا ومنجمد (به جدول مراجعه شود) . حرکت دوم زرد وآبی که درتناقض بزرگ نخست سهمی دارد ، حرکت مرکز گریز

و مرکز گرای آن است[19]. اگر دو دایره برابر با یکدیگر بکشیم و یکی را با رنگ زرد و دیگری را با رنگ آبی پر کنیم، پس از اندك دقتی می‌بینیم که رنگ زرد تشعشعی دارد و حرکتی که از مرکز می‌آید و تقریباً مرئی بهانسان نزدیك می‌شود. اما رنگ آبی حرکتی مرکز گرا پدیدار می‌سازد (مانند حلزونی که در لاك خود می‌خزد) و از انسان دور می‌گردد. دایره نخست بر چشم می‌تابد، حال آن‌که دایره دوم نگاه را درخود فرو می‌برد.

این تأثیر، هنگامی که تفاوت میان روشن و تیره را برآن بیفزائیم، بزرگتر می‌گردد. تأثیر رنگ زرد با روشن‌شدن افزایش می‌یابد (به‌عبارت ساده، به‌هنگام آمیزش با رنگ سفید)، وتأثیر رنگ آبی با تیره‌تر شدن فزونی می‌گیرد (آمیزش با رنگ سیاه). این واقعیت هنگامی اهمیت بیشتری می‌یابدکه اشاره کنیم که رنگ‌زرد را آنچنان گرایشی به روشنی (سفیدی) است که اصولاً رنگ زرد بسیار تیره نمی‌تواند وجود داشته باشد. پس میان رنگ زرد وسفید، به‌معنای فیزیکی، خویشاوندی عمیقی وجود دارد، همچنان‌که میان آبی و سیاه، زیرا رنگ آبی می‌تواند آنقدر تیره شود که به سیاهی بزند. سوای این خویشاوندی فیزیکی، یك خویشاوندی معنوی نیز وجود دارد که در متن ارزش درونی، دو زوج را (زرد وسفید از یك‌سو وآبی وسیاه ازسوی‌دیگر) به‌شدت ازیکدیگر متمایز می‌سازد و دوعضو هرزوج را با یکدیگر خویشاوند می‌کند (بحث بیشتر دراین باره بماند برای هنگامی که از رنگهای سفید وسیاه سخن می‌رود). اگر بگوئیم که رنگ زرد را (رنگی که به نحوی با رز گرم است) سردتر نقاشی‌کنیم همانا این رنگ یك «تن»سبز گونه می‌یابد وفوراً هردوحرکت (حرکت مرکزگریز و مرکزگرا) را ازدست می‌دهد. دراین صورت، رنگ زرد سرشتی رنجور و غیرطبیعی به‌خود می‌گیرد، مانند انسانی سرشار ازتلاش وتوان که براثر شرائط بیرونی، کوشش وتوانش با مانع روبرو گردد. رنگ آبی به‌عنوان حرکتی کاملاً متنافر، رنگ زرد را ترمز می‌کند که اگر بیشتر به رنگ زرد افزوده شود، هردو حرکت متنافر، سرانجام متقابلاً یکدیگررا ازبین می‌برند.

---

۱۸ ــ دراینجا نباید مفهوم «ظاهری» را با مفهوم «ماده» اشتباه کرد. من این مفهوم نخستین را به عنوان جانشین «ضرورت‌های ظاهری» به‌کار می‌برم که هرگز از مرزهای «زیبائی» به‌رسمیت شناخته ومتعارف فراتر نمی‌رود. «ضرورت درونی» این مرزها را نمی‌شناسد ودرنتیجه اغلب به‌وجود می‌آورد که خوگرفته‌ایم. آنها را «زشت» خطاب کنیم «زشت» مفهومی مألوف است که به‌عنوان نتیجه یك ضرورت پیشین درونی، مدتی دراز بزندگی کاذب خود ادامه خواهد داد. دراین زمان گذشته، زشت آنچه اطلاق می‌شد که درآن روز با ضرورت درونی ــ هیچ ارتباطی نداشت. لیکن‌آنچه بااین‌ضرورت ارتباط داشت. زیبا اطلاق می‌شد. این درست است. زیرا همه آنچه از ضرورت درونی برمی‌خیزد. به‌همین دلیل زیباست و دیر یا زود ناگزیر به‌زیبائی آن اعتراف می‌گردد.

۱۹ ــ همه این ادعاها نتایج احساس تجربی وروحی است که برزمینه علم تحصیلی ومثبت قرار ندارد.

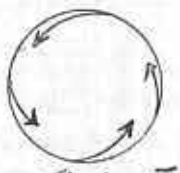
جدول یك

نخستین زوج متناقضها :
(سرشت درونی به‌عنوان تأثیر روحی)

۱	گرم	سرد		
	زرد	آبی	=	تناقض نخست

دوحرکت :
افقی
به سوی بیننده ⟶ ⟵ از بیننده
(جسمی) (روحی)

زرد ـ مرکزگریز


آبی ـ مرکزگرا

تیره	روشن
سیاه	سفید = تناقض دوم
۱ ــ حرکت مقاومت	بی‌مقاومتی مطلق
دوحرکت	و هیچ امکان (مرکز)
مقاومت جاودان	سیاه
اما علیرغم آن	
امکان (زایش)	
سفید	

۲ ــ حرکت مرکزگریز ومرکزگرا ــ مانند زرد وآبی. اما بشکلی منجمد **وبیحرکتی وآرامش کامل به‌وجود می‌آید : رنگ سبز پدیدار می‌گردد.**

همین امر در مورد رنگ سفید ، چنانچه به‌وسیله رنگ سیاه تار شود ، صادق است. در این صورت رنگ سفید ثبات خود را از دست می‌دهد و سرانجام رنگ خاکستری به‌وجود می‌آید که از حیث ارزش معنوی به‌رنگ سبز بسیار نزدیك است. فقط در سبز زرد وآبی به‌عنوان نیروهای فلج شده ، چیزی نهفته است که می‌تواند دوباره فعال گردد. در رنگ سبز امکانی زنده وجود دارد که‌در خاکستری اصلاً دیده نمی‌شود. آنهم بدین‌دلیل که خاکستری ازرنگهایی تشکیل می‌شودکه ــ نیرویی فعال (متحرك) ندارند بلکه از یك‌سو از مقاومت بیحرکت وازسوی دیگر ازبیحرکتی بدون مقاومت تشکیل می‌گردند (مانند دیواری بیکران و دارای مقاومتی بیکران وحفره‌ای‌که ته ندارد).

چون هردو رنگی که رنگ سبز را پدید می‌آورند، فعالند و حرکتی درخود دارند، می‌توان از حیث نظری بنا به سرشت این حرکتها به‌تأثیر معنوی این رنگها پی‌برد. از حیث تجربی نیز ، چنانچه بگذاریم این رنگها بر ما تأثیر بگذارند، باز به‌همان نتیجه می‌رسیم. به‌راستی نیز جنبش نخست رنگ زرد، پویش به‌سوی انسان که حتی می‌تواند مزاحمت نیز ایجاد کند (به‌هنگام ــ افزایش شدت رنگ زرد)، و نیز جنبش دوم آن یعنی جهیدن از مرز و پراکندن نیرو به‌اطراف به‌صفت نیروئی مادی شبیه‌است‌که ناآگاهانه برشیئی تاخت می‌آورد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و بی‌هدف به هرسو تشعشع می‌یابد. از سوی دیگر، رنگ زرد چنانچه مستقیماً مورد نظاره قرار گیرد (به یك شکل دلخواه هندسی)، انسان را آرامش می‌بخشد نیش‌می‌زند، خلجان می‌دهد وسرشت قدرت به‌رنگ بیان شده‌را نشان می‌دهدکه سرانجام گستاخ ومزاحم برعاطفه تأثیر می‌گذارد[۲۰].

این‌صفت رنگ‌زرد که گرایشی بزرگ به‌سوی «تن»های روشن دارد، می‌تواند به‌نیروئی مبدل شود که مزاحم چشم وعاطفه است. این افزایش شدت رنگ زرد به‌مثابه شیپوری است که صدای آن مدام بلندتر گردد. **زرد یك رنگ با رز زمینی است.** رنگ زرد را نمی‌توان خیلی به‌عمق راند. هنگامی که رنگ آبی اثر آن‌را خفیف می‌کند همچنان که دربالا گفتیم، «تن» رنجور می‌گیرد. در مقایسه با حالت عاطفی انسان، زرد تند می‌تواند نمایش رنگین جنون‌باشد، اما نه‌محزونی وپژمردگی، بلکه حملهٔ خشم، هاری‌کور ودیوانگی پرتب‌وتاب. بیمار به‌انسانها حمله‌ور می‌گردد همه‌چیزرا درهم می‌شکند و نیروهای بدنیش را به هر سو می‌پراکند و این نیروها را بی‌نقشه وبیکرانه مصرف می‌کند تاآنهارا یکسره به‌هدر دهد. این همانند برباد رفتن واپسین نیروهای آفتاب تابستان دربرگهای پائیزی درختان نیز هست که آبی آرامبخش از آنها ستانده شده و به‌آسمان عروج می‌کند. رنگهائی با نیروئی عنان‌گسیخته پدید می‌آیدکه یارای تأثیر عمقی اصلاً درآن نیست. این یارای تأثیرعمقی را در رنگ‌آبی می‌بینیم که از حیث نظری حرکت فیزیکی آن:

۱ ــ از آسمان فاصله می‌گیرد، ۲ ــ به‌مرکز خود روی می‌آورد. از حیث تجربی نیز چنانچه بگذاریم رنگ آبی به‌عاطفه اثر بگذارد (به‌هرشکل دلخواه هندسی) وضع به‌همین منوال است.

گرایش رنگ آبی به‌عمق آنچنان بزرگ است که درست در «تن»های سیرتر شدت‌بیشتری می‌یابد و تأثیر درونی می‌گذارد. رنگ آبی هرچه سیرتر شود به‌همان اندازه انسان را بیشتر به بیکرانگی می‌خواند واشتیاق به‌خلوص وازخود بیرون رفتگی را در او بیدار می‌سازد. این رنگ آسمان است، همان‌سان که آن‌را به‌هنگام شنیدن کلمه «آسمان» به‌پندار می‌آوریم.

آبی‌رنگ بارز آسمانی است. رنگ آبی، چنانچه بسیار به‌عمق رود، عنصر آرامش را به‌وجود می‌آورد. این رنگ اگر بسیاهی تزول کند، نوای یك سوگ غیربشری را می‌گیرد و عمقی آنچنان بیکرانه پیدا می‌کند که پایانی ندارد و نمی‌تواند داشت. رنگ‌آبی، چنانچه‌به‌روشنی بگراید، گرایشی که درآن اندك نیز هست، سرشتی بی‌اعتنا می‌گیرد و خود را نسبت به‌انسان، دور وبی‌تفاوت می‌نمایاند مانند آسمان بلند وآبی روشن. رنگ آبی هرچقدر روشنتر باشد به همان نسبت بی‌آواتر می‌گردد تا سرانجام به وادی آرامش خاموش برسد و سفید گردد. آبی‌روشن در نمایش موسیقی‌وار به آوای نی می‌ماند واگرسیرترشود، به‌صدای «ویولون‌سل» شباهت پیدا می‌کند و اگر بازهم سیرتر گردد

---

۲۰ ــ جالب است‌که لیموترش زرد است (ترشی‌تند)، قناری زرد است (آواز زیر) دراینجا شدت خاص «تن» رنگین.

به‌آوای ارغنون مانند می‌شود.

رنگ‌زرد زود حاد می‌شود و نمی‌تواند به‌عمق فرو رود. رنگ آبی به‌دشواری حاد می‌گردد ونمی‌تواند بسیار اوج بگیرد.

تعادل مطلوب درآمیزش این دو رنگ که تفاوتی کامل با یکدیگر دارند، در رنگ سبز به‌دست می‌آید. حرکتهای افقی یکدیگر را متقابلاً از بین می‌برند وهمچنین حرکتهای مرکزگراومرکزگریز. آرامش پدیدار می‌گردد. این نتیجه‌ای منطقی است که از حیث نظری آسان می‌توان بدان رسید. تأثیر مستقیم به‌چشم وانتقال آن از راه چشم به‌روح نیز ما را به‌همین نتیجه می‌رساند. این واقعیت نه فقط بر پزشکان (به‌ویژه چشم پزشکان)، بلکه بر همگان شناخته شده است. سبز مطلق آرامترین رنگی است که وجود دارد، به‌هیچ‌سوئی‌حرکت‌نمی‌کند وآوائی ازغم، شادی وشهوت‌ندارد. چیزی ازانسان نمی‌طلبد و اورا به‌هیچ‌جا فرا نمی‌خواند این غیاب همیشگی حرکت، صفتی است که برانسانها وروحهای خسته اثری‌لذتبخش‌می‌گذارد. لیکن پس‌ازمدتی‌استراحت، می‌تواندکسالت‌آمیز گردد. تصاویری‌که درهماهنگی سبز کشیده شده‌اند، این ادعا را تأیید می‌کنند.

مانند تصویر نقش زرد که همواره گرمائی معنوی از آن ساطع است و یا تصویری آبی که تأثیری خنک‌کننده برجای می‌نهد. (یعنی تأثرهائی فعال زیرا انسان به‌عنوان عنصری در گیتی برای حرکت مدام و شاید جاودانه آفریده شده است) رنگ سبز فقط تأثیری‌کسل‌کننده دارد (تأثیر غیر فعال). بی‌فعالیتی بارزترین ــ صفت سبز مطلق است واین صفت با عطر یك‌نوع فربهی وخود خوشنودی آمیخته است. از این‌رو سبز مطلق در قلمرو رنگها همان چیزی است که در قلمرو انسانها بورژوازی نام دارد. این عنصری بی‌حرکت از خود خوشنود و از همه جهات محدود است. رنگ‌سبز مانندگاوی فربه بسیار سالم و بیحرکت است که فقط قدرت نشخوار دارد و با چشمهائی ابله وگنگ جهان را نظاره می‌کند[۳۱]. سبزه رنگ اصلی تابستان است که طبیعت فصل طوفان وهجوم یعنی بهار را پشت‌سر گذارده و در آرامش خود خوشنود لمیده است (رجوع شود به جدول دوم).

اگر سبز مطلق تعادلش را از دست دهد، به‌رنگ زرد تبدیل می‌شود و زنده و با طراوت وجوان می‌گردد. دراینجا از راه امتزاج با رنگ زرد دوباره نیروئی فعال وارد صحنه می‌شود.

اگررنگ سبز به‌آبی بزند ورنگ‌آبی وزنه‌ای سنگینتر بیابد، آهنگی دیگر پدید می‌آید، جدی و به‌اصطلاح اندیشمند می‌شود. دراینجا نیز عنصری فعال وارد صحنه می‌گردد که البته سرشتی کاملاً متفاوت با آن دارد که رنگ سبز (براثر امتزاج با زرد) گرم شده داشت.

رنگ سبز، اگر روشن یا تیره گردد، سرشت بی‌تفاوت وآرام خود را نگاه می‌دارد که درصورت روشنی صفت بی‌تفاوتی و درصورت تیرگی صفت آرامش بارزتر جلوه می‌کند. این طبیعی است زیرا این‌تغییر ازراه رنگهای سفید وسیاه به‌دست می‌آید.

می‌خواهم به‌زبان موسیقی سبزمطلق‌را به‌آوای آرام‌کشدار ونیمه عمیق ویولون تشبیه‌کنیم.

این‌دو آخرین رنگ ــ سفید وسیاه ــ به‌طور کلی تعریف ومشخص شده است در تعریف دقیقتر

سفید که اغلب آن‌را غیررنگ می‌دانند (به ویژه به شکرانه امپرسیونیست‌ها که رنگ سفید درطبیعت نمی‌بینند[۴۲]) مانند نماد (سمبول) جهانی است که همه رنگها به‌عنوان صفتها و جوهرهای مادی ازآن رخت بربسته‌اند. چنین جهانی آنچنان دور ازماست که آهنگی از آن نمی‌توانیم شنید. ازآنجا خاموشی بزرگی می‌آید که به‌بیان مادی مانند دیواری سرد نشکافتنی عبورناپذیر و بیکرانه جلوه می‌کند. **از این‌رو رنگ سفید نیز بر روان ما همانند یك خاموشی بزرگ** تأثیر می‌گذارد که برایمان مطلق است. آهنگ درونی آن مانند ناآهنگ است که به مکثهای بین‌قسمتهای مختلف یك‌دستگاه موسیقی، بسیار شبیه است، مکثهائی که فقط به‌نحوی گذرا دنباله موسیقی را قطع می‌کنند و پایان قطعی آن نیستند.

این سکوتی است که مرده نیست، بلکه سرشار از امکانات است. سفید همانند سکوتی است که ناگهان می‌توان آن‌را فهمید. هیچی است که جوان است. یا به‌عبارت دقیقتر **هیچی است که پیش از آغاز، پیش‌از زایش‌هست. شاید جهان در دورانهای سپید یخبندانها چنین آهنگی داشت.**

جدول دوم

زوج دوم تناقضها ــ
(سرشت فیزیکی به‌عنوان رنگهای مکمل)

قرمز	سبز	تناقض سوم
حرکت	نخستین تناقض معنا از بین رفته	

حرکت درخود

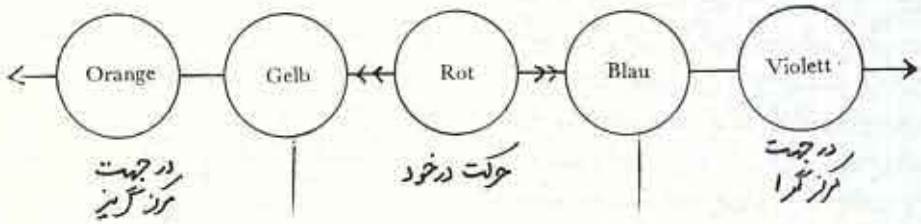
= قابلیت حرکت بالقوه

= بی‌حرکتی

قرمز

حرکت مرکزگرا و مرکزگریز اصلاً وجود ندارد
درترکیب بصری = خاکستری
مثل ترکیب مکانیکی سفید وسیاه = خاکستری

نارنجی بنفش = تناقض چهارم
که از تناقض اول پدید آمده است از راه.
۱ــ عنصر فعال زرد درقرمز = نارنجی
۲ ــ عنصر غیرفعال آبی درقرمز = بنفش



وسیاه را آهنگی درونی است همانند هیچ بی‌امکان، هیچ مرده پس از سرد شدن خورشید و همانند خاموشی جاودانه‌ای بی‌آینده وبی‌امید. رنگ سیاه به‌بیان موسیقی پایان دستگاه است که اگر چیزی از پی‌آن بیاید به‌مثابه آغاز دنیائی دگر است. زیرا آنچه در اینجا به‌پایان رسیده برای همیشه پایان یافته است.

دایره بسته شده است. سیاه چیزی خاموشی گرفته است. همانند تلی از هیزم پاك سوخته است. چیزی بیحرکت است. مانند کالبدی بیجان است که هیچ حادثه‌ای را احساس نمی‌کند و همه چیز را ازخود می‌راند مانند خاموشی‌تن پس‌از مرگ است.

پایان زندگی است. **سیاه بی‌آهنگ‌ترین رنگیاست که هر رنگی برآن هرچند هم که آهنگی ضعیف داشته باشد آهنگی قویتر و دقیق‌تر از خود آن دارد.** حال آن‌که در رنگ سفید چنین نیست که برآن تقریباً همه رنگها آهنگی تار می‌گیرند و برخی از آنها کاملاً پخش‌وپلا می‌شوند وآهنگی ضعیف وبی‌رمق ازخود به‌جای می‌گذارند[۲۳]. بیهوده نیست که رنگ سفید به‌عنوان پوشاك شادمانی و پاکیزگی ناملکوك برگزیده می‌شد. ونیز بیهوده نیست که سیاه را به‌عنوان لباس سوگ و نمودگار مرگ انتخاب می‌کنند. تعادل میان این دو رنگ که از راه امتزاج مکانیکی به دست می‌آید، رنگ خاکستری است. طبیعی‌است که رنگی که بدین‌گونه پدید آمده نمی‌تواند آوائی بیرونی وحرکتی داشته باشد. **خاکستری بی‌آهنگ وبیحرکت است. اما این بیحرکتی سرشتی سوای آرامش رنگ سبز دارد** که در میان دو رنگ فعال قرار دارد و محصول آنهاست. از این‌رو رنگ خاکستری آن بیحرکتی است که نومیدانه‌است. هرچقدر این‌خاکستری سیرتر باشد به‌همان نسبت این نومیدی وژرفای سنگینتر مییابد وآنچه خفه‌کننده است، حکمرواتر می‌گردد. در خاکستری روشن، یك‌نوع هوا، یك‌نوع امکان تنفس در رنگ پدید می‌آید که عنصری از امید نهفته را درخود دارد. چنین خاکستری‌ای از راه ترکیب بحری سبز و قرمز به‌وجود می‌آید. این خاکستری از ترکیب معنوی یك بی‌فعالیتی خود خوشنود و یك گداختگی قوی و فعال پدیدار می‌گردد. قرمز آنچنان که پندار می‌آید به‌عنوان رنگی بیکران و گرم تأثیر درونی بسیار زنده و ملتهب می‌نهد که سرشت سنگسرانه رنگ زرد را که به همه‌سو تشعشع می‌کند ندارد بلکه باوجود همه‌نیرو وشدت قدرتی هدفدار وبیکران می‌آفریند. قرمز دراین جوش‌وگداز درخودکه کمتر به‌بیرون می‌تابد. به‌اصطلاح بلوغ مردانه است (به‌جدول دوم مراجعه شود). لیکن این قرمز مطلوب می‌تواند درحقیقت واقع دگرگونیهائی بزرگ را تحمل کند. قرمز از حیث شکل مادی بسیارغنی ومتفاوت است. به‌رنگهای قرمز گوناگون اززروشنترین آنها گرفته تا سیرترینشان بیندیشیم. قرمز نشان‌دهنده این‌امکان است که می‌توان با نگاهداشتن زمینه اصلی تأثیر رنگ را از سرد تاگرم گسترش داد[۲۴].

قرمز روشن‌گرم تاحدی به‌زرد متوسط شباهت دارد واحساس‌نیرو، توان، کوشش، تصمیم، شادمانی، پیروزی وغیره را بیدار می‌کند. به بیان موسیقی آهنگ دهل را به‌یاد می‌آوردکه لجوج، عمل‌کننده وقوی است. قرمز در حالت متوسط بداحساس تند

ثبات می‌دهد. مانند شهوتی است که یکنواخت می‌گدازد ونیروئی به‌خود استوار دارد که نمی‌توان به‌آسانی روی دست آن بلند شد اما می‌توان آن‌را به یاری رنگ‌آبی چونان آهنی گداخته را با آب خاموش کرد. چنین قرمزی به‌هیچوجه سردی را تحمل نمی‌کند و از این راه آهنگ ومعنای خودرا از دست می‌دهد یا به‌عبارت بهتر: این سردکردن غمناك وتوأم با قساوت آهنگی به وجود می‌آورد که به‌عنوان «کثافت» به‌ویژه امروز مورد پرهیز و تمسخر نقاشان است. و این ناحقی است. کثافت در شکل مادی و به عنوان پنداری مادی به‌عنوان موجودی مادی مانند همه موجودات دیگر آهنگ درونی خود را دارد. از این‌رو پرهیز از کثافت در نقاشی امروز همان‌قدر ناعادلانه و یکجانبه است که ترس از رنگ «ناپ» در نقاشی دیروز هرگز فراموش‌نکنیم که هروسیله‌ای که از ضرورت درونی نشئت کندپاك است. دراینجا آنچه به‌ظاهر کثیف است باطناً پاك است، وگرنه تآنچه به‌ظاهر پاك‌است باطناً کثیف است. قرمز شنگرفی در مقایسه با زرد همان سرشت را دارد منتها پویش آن به‌سوی انسان بسیار ناچیزتر است. این قرمز می‌گدازد منتها در خود و سرشت دیوانه‌وار رنگ زرد تقریباً یکسره در آن نیست. شاید ازاین‌روست که محبوبتر از زرد است. قرمز بیشتر در زیورآلات بدوی و مردم‌پسند و نیز درلباسهای محلی به‌کار می‌رود که درهوای آزاد به‌عنوان رنگ مکمل سبز به‌ویژه «زیبا» تأثیر می‌گذارد. این قرمز اساساً سرشتی مادی وفعال‌دارد (به‌تنهائی) و گرایشی به‌عمق ندارد ــ مانند زرد این قرمز فقط از راه رخنه به‌محیطی بالاتر آهنگی عمیقتر می‌یابد عمیقتر کردن آن به‌وسیله سیاه خطرناك است. زیرا سیاه مرده اخگر را خاموش می‌کند و به‌حد اقل می‌کاهد. اما دراین‌کار قهوه‌ای کنگ سخت وبه‌حرکت کمتر توانا پدید می‌آیدکه

---

۲۱ ــ تعادل مطلوب ومورد ستایش نیز همین اثر را دارد. ومسیح این را چه خوب گفت: «تو نه گرمی نه سرد...».

۲۲ ــ وان‌گوگ درنامه‌های خود این‌سوآل را مطرح می‌کندکه آیا نمی‌تواند یك دیوار سفید را مستقیماً به‌رنگ سفید بکشد این مسأله که برای یك غیر ناتورالیست دشواریهائی ندارد زیرا که به رنگ به‌عنوان یك آوای درونی لیاز دارد. بر یك نقاش امپرسیونیست ناتورالیست همانند سوء قصدی بی‌پروا به‌طبیعت جلوه می‌کند.
این مسأله برای نقاش اخیرالذکر همان قدر انقلابی است که تغییر سایه‌های قهوه‌ای به‌آبی در زمان خود انقلابی و دیوانه‌وار بود (رایج‌ترین مثال: «آسمان سبز وعلف آبی») همچنان که در این مورد آخر عبور از آکادمیسم ورئالیسم را به‌امپرسیونیسم وناتورالیسم می‌بینیم. همان‌سان نیز در سوآل وان‌گوگ می‌توان هستهٔ «ترجمه طبیعت» را دید. یعنی این‌گرایش را که طبیعت به‌عنوان یك نمودار خارجی نمایش داده نشود. بلکه بیشتر عصر امپرسیون (برداشت) درونی که تازگی اکپرسیونیسم نام گرفته‌است. به‌تمامی گذاشته شود.

۲۳ ــ مثلاً قرمز اخرائی برزمینه سفید رنگی اما برزمینه سیاه رنگی تند و شگفت‌انگیز دارد زرد روشن برزمینه سفید ضعیف می‌گردد وآهنگی کدر وچرك می‌یابد اما برزمینه سیاه آنچنان قوی می‌شود که از زمینه جدا می‌شود درهوا موج میزند وبه‌چشم می‌خورد.

۲۴ ــ بدیهی است هررنگی می‌تواند گرم وسرد باشد اما درهیچ رنگی مانند قرمز نمی‌توان این‌تناقض را به‌شدت یافت. انبوهی از امکانات درونی.

درآن قرمز جوششی‌خفیف وناشنیدنی می‌یابد. لیکن با همه این از این آهنگ آهسته ظاهری آهنگی درونی وبلند به‌گوش می‌خورد از راه به‌کاربردن ضروری‌قهوه‌ای زیبائی‌درونی توصیف‌ناپذیری پدید می‌آید کاهش از شتاب قرمز شنگرفی را می‌توان با ضربه‌های قوی دهل مقایسه‌کرد. قرمز سرد را نیز می‌توان مانند هررنگ دیگری که اساساً سرد است، بسیار عمیق کرد (به‌ویژه به‌وسیله لاجوردی) سرشت این رنگ نیز بسیار تغییر می‌کند: تأثیر گداختگی عمیق فرونی می‌گیرد. اما عامل فعال رفته رفته تماماً از بین می‌رود لیکن از سوی دیگر این عامل فعال مثل زرد عمیق کاملاً غایب نیست. بلکه حامل خبر وانتظار گداختگی تازه‌ای است مانند چیزی در خود فرورفته اما در کمین نشسته که توانائی جهشی وحشی را درخود نهفته دارد. تفاوت میان او وآبی عمیق نیز در همین است چرا که در قرمز درهمین موقعیت نیز چیزی جسمانی‌را می‌توان احساس کرد. این عنصری از آواهای « ویولون سل » را به یاد می‌آورد که حامل شیفتگی‌هاست.

قرمز سرد، چنانچه روشن باشد، جسمیت بیشتری می‌گیرد اما جسمیتی خالص و آهنگی جوان‌گونه و شادمانه دارد، مانند بدن با طراوت جوان وپاکیزه یك دوشیزه. این تصویر را می‌توان بیشتر به یاری آواهای بلند و روشن ویولون بیان کرد. این رنگ‌که فقط از راه امتزاج با سفید عمق می‌گیرد رنگ محبوب لباس دختران جوان است. قرمز گرم‌که از راه زرد خویشاوند فرونی می‌گیرد، همان نارنجی است. از راه این امتزاج، حرکت درخود قرمز، به‌صورت آغاز حرکت با تشعشع درمی‌آید و آغاز آن می‌کند که به‌پیرامون خویش بتابد. لیکن قرمزکه در رنگ‌نارنجی نقشی بزرگ دارد، بدین رنگ جنبه‌ای جدی می‌دهد. این به‌انسانی شبیه‌است که به‌نیروهای خویش یقین‌دارد و ازاین‌رو احساس سالم پدید می‌آورد. این رنگ همانند ناقوس کلیسایی‌است‌که به‌عبادت فرامی‌خواند.

همچنان‌که رنگ‌نارنجی قرمز را به‌سوی‌انسان نزدیك می‌کند، رنگ آبی نیز در بنفش قرمز را واپس می‌خواند، بنفشی که گرایش دور شدن از انسان را دارد. اما این قرمزی که در زمینه قرار دارد باید سرد باشد زیرا گرمی قرمز با سردی‌آبی قابل امتزاج نیست و این‌امر در قلمرو معنوی‌نیز صادق است. پس بنفش به‌معنای روانی وبدنی‌قرمزی سرد شده‌است وازاین‌رو چیزی بیمارگونه خاموش شده و غمناك درخود دارد. بیهوده نیست که این رنگ را برای لباس خانمهای سالخورده انتخاب می‌کنند.

چینی‌ها آن‌را برای رنگ لباس سوگواری مصرف می‌کنند.

این هردو رنگ آخرین که از جمع قرمز با زرد یا آبی به‌وجود می‌آید تعادلی اندك دارند به‌هنگام امتزاج رنگها مشاهده می‌شود که هرلحظه ممکن است تعادل برهم بخورد. انسان احساس بندبازی را داردکه باید همواره از هردوسو مراقب حفظ تعادل خویش باشد. نارنجی کجا آغاز می‌شود و زرد و قرمز کجا پایان می‌گیرد؟ مرز بنفش کجاست که آن‌را از قرمز یا آبی به‌نحوی متمایز جدا می‌کند؟ هردو رنگی که هم‌اکنون توصیف

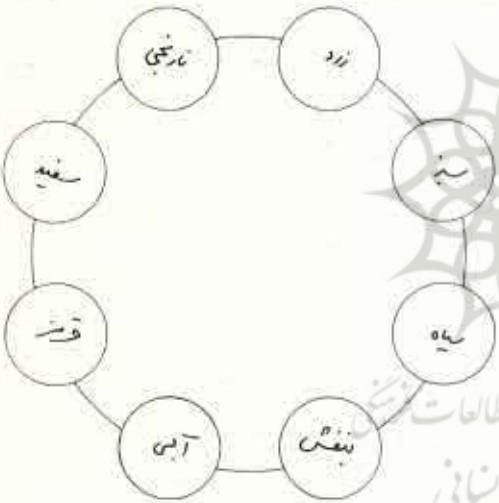
کردیم (نارنجی‌وبنفش) چهارمین وآخرین تناقض درقلمرو رنگهای ساده وبدوی هستند.

شش‌رنگی که هرزوج آنها سه‌تناقض بزرگ را تشکیل می‌دهند مانند دایره‌ای بزرگ مانند ماری که بدم خود نیش می‌زند (نماد بیکرانگی وجاودانگی) در برابر ما قرار دارند. وچپ وراست آنها دوامکان‌بزرگ خاموشی، امکان مرگ، امکان زایش (به‌جدول سوم مراجعه شود).

روشن است که نامگذاری این رنگهای ساده فقط جنبه موقتی دارد وزمخت است. چنین نیست احساسهائی‌که از این نامگذاریها پدید می‌آید (مانند شادمانی اندوه وغیره). این احساسها حالات مادی روح نیستند آوای رنگها مانند آوای موسیقی طبیعتی بسیار ظریفتر دارد ارتعاشاتی بسیار ظریفتر درروح ایجاد می‌کندکه در کلام نمی‌گنجد. به‌احتمال بسیار، هرآوائی می‌تواند با گذشت زمان بیانی مادی در کلام بیابد، لیکن همواره چیزی باقی خواهد ماند که به‌کلام نمی‌آید. نه‌این که این‌چیز آویزه تجملی آوا باشد بلکه درست ماهیت آن‌است. **از این‌رو کلمات فقط اشارات و نشانه‌های ظاهری رنگها هستند وخواهند بود.** دراین امر ناممکن که بتوان کلمات یا وسائلی‌دیگررا جانشین رنگ ساخت، امکان هنر بزرگ وجود دارد. در اینجا در میان ترکیبهای بسیار غنی وگوناگون می‌توان ترکیبی را یافت که بر همین واقعیت قرار دارد، یعنی یك آهنگ درونی‌را می‌توان در یك‌دم به‌وسیله هنرهای گوناگون بیان کرد، در حالی که هرهنری سوای این آهنگ عام چیزی خاص خود دارد که برغنا و قدرت آهنگ عام می‌افزاید که یك هنر به‌تنهائی یارای رسیدن بدان را ندارد.

این نکته که کدام ناهماهنگیهای از حیث نیرو وعمق با این‌هماهنگی برابر، وکدام ترکیبهای بیکران که در آنها هنری بر هنر دیگر می‌چربد در اینجا امکان‌پذیر است نکته‌ای است که هرکس می‌تواند بدان پی برد.

جدول سوم



تناقضها به‌عنوان حلقه‌ای میان دو قطب = زندگی رنگهای ساده میان زایش ومرگ (اعداد رومی زوجهای تناقضها معنی می‌دهد).

اغلب این عقیده شنیده می‌شود که امکان جانشینی یك‌هنر به‌وسیله هنری دیگر (مثلاً به‌وسیله کلام یا ادبیات) ضرورت گوناگونی هنرها را نفی می‌کند. لیکن چنین نیست. همچنان که گفتیم، تکرار دقیق یك‌آهنگ به‌وسیله هنرهای گوناگون

امکان‌پذیر نیست. اگر هم چنین چیزی ممکن باشد بازهم تکرار یك آهنگ دست‌کم از حیث ظاهری جلوه‌ای دیگر دارد بازهم فرض کنیم که تکرار به‌وسیله هنرهای گوناگون همان آوا را (ظاهری ودرونی) هربار به‌دقت پدیدآورد. درچنین‌صورتی نیز نمی‌توان این تکرار را بیهوده وزیادی دانست آنهم به‌این دلیل که انسانهای مختلف برای هنرهای مختلف‌استعداد دارند(فعال یاغیرفعال یعنی به‌عنوان فرستنده یاگیرنده آوا) اگر چنین‌نیز نباشد. بازهم تکرار نمی‌تواند به سادگی اهمیت خودرا ازدست بدهد. تکرار آواهای یکسان وانبوهی آنها فضای معنوی را متراکم می‌کند که برای پختگی احساس (حتی ظریفترین جوهر) ضروری است همچنان‌که فضای متراکم یك گلخانه برای رسیدن میوه‌های مختلف ضروری وشرط مطلق رسیدگی است. دراین مورد انسان منفرد نمونه‌ای گویاست‌که تکرار اعمال اندیشه‌ها و احساسها در او تأثیری بزرگ به‌جای می‌نهند، هرچند هم که او مانند پارچه‌ای ریزبافت در برابر نخستین قطره‌های باران یارای پذیرش اندیشه‌ها واحساسهای منفرد را اندك داشته باشد[۳۵].

اما نمی‌توان با این‌مثال تقریباً ملموس فضای معنوی را تصورکرد. این فضا به‌هوا شبیه است که می‌تواند پاکیزه و یا پراز عنصرهای گوناگون خارجی باشد. نه فقط اعمالی که هرکس می‌تواند شاهد آنها باشد و افکار و احساسی که می‌توانند ترجمانی ظاهری بیابند بلکه نیز اعمال کاملاً پنهان که درباره‌آنها «کسی چیزی نمی‌داند»، اندیشه‌های به‌بیان نیامده، احساسهائی بدون ترجمان ظاهری (یعنی آنچه در درون انسان می‌گذرد) عناصری هستند که فضای معنوی را تشکیل می‌دهند. خودکشیها، قتلها، تجاوزها، اندیشه‌های ناشایست و پست، کینه، دشمنی، خودپسندی، حسادت «میهن پرستی» و حقکشی هیولاهائی معنوی هستند که به عنوان موجودات معنوی فضای مذکور را می‌آفرینند[۳۶]. وبرعکس،فداکاری،یاری، اندیشه‌های ناب والا وعدالت‌نیزموجوداتی‌هستند که موجودات نخست را همچنان که آفتاب میکرب را، می‌کشند وفضائی پاکیزه بوجود می‌آورند[۳۷].

تکرار دیگر (وبغرنجتر) آن‌است که درآن عنصرهای مختلف به‌شکل مختلف شرکت دارند مانند هنر بزرگ که به عنوان حاصل جمع هنرهای گوناگون تحقق می‌پذیرد این شکل تکرار هنوزهم پرقدرت‌تر است، چرا که طبایع گوناگون انسانی در برابر یکایك وسائل واکنشی گوناگون نشان می‌دهند. برای برخی شکل موسیقی‌وار هنر پذیرفتنی‌تر ازهمه‌است (که اصولاً برهمگان تأثیر می‌گذارد ــ استثناناً اندکند) برای دیگر کسان نقاشی و برای برخی دگر ادبیات و الخ. وانگهی نیروهای نهفته در هنرهای مختلف در اصل آنچنان گوناگونند که حتی اگر هر هنری ساز خویش را بنوازد در نزد انسانی واحد تأثیر نتایج به‌دست‌آمده را افزایش می‌دهند.

این تأثیر رنگهای یگانه که تعریفش دشوار است، زمینه‌ای است که برآن ارزشهای گوناگون هماهنگ می‌کردند. تصویرها در یك «تن» موضعی نگاهداشته می‌شوندکه برحسب احساس‌هنری انتخاب می‌گردد. نفوذ یك «تن» رنگین به‌هم بستن دورنگ همجوار از راه امتزاج یکی با دیگری مبنائی است

که برآن هماهنگی رنگین اغلب ساخته می‌شد. از آنچه درباره تأثیر رنگها گفته شد، از این واقعیت که ما در زمانی زندگی می‌کنیم که سرشار ازمسائل انگاره‌ها و تعبیرهـا و به همین دلیل سرشار از تضادهاست (به لایه‌های مثلث بیندیشیم) به‌آسانی چنین برمی‌آید که درست زمان ما با هماهنگی بر زمینه رنگهای یگانه کمتر از همه سازگار است. شاید ما با رشك وعلاقه‌ای اندوهناك آثار موتسارت را پذیرا می‌شویم. این آثار برای ما تنفسی دلخواه در جوشش زندگی درونیمان تصویری تسلی‌بخش است و امیدی است، لیکن ما این نغمه‌ها را مانند آهنگی نو از زمانی می‌شنویم که سپری شده است و در اصل بر ما غریب می‌نماید. نبرد آواها، تعادل برهم خورده، «اصول» فروافتاده، ضربات نامنتظره طبل، مسائل بزرگ، پویشی به‌ظاهر بیهدف، اشتیاقی وهجومی به‌ظاهر ازهم گسیخته، زنجیرها وپیوندهای گسسته که جملگی به‌صورت یك زنجیر درآمده‌است.

تناقضها و تضادها ــ اینها هماهنگی زمان ما هستند. کمپوزیسیون مبتنی براین هماهنگی ترکیب شکلهای ترسیمی ورنگین است که وجودی مستقل دارند، ازضرورت‌درونی برکنده میشوند ودرزندگی مشترکی که از این راه پدیدار می‌گردد ، تشکیل یك‌کل را می‌دهندکه تصویر نام دارد.

فقط یکایك این بخشهاست که اهمیت ماهوی دارد. همه‌چیزدیگر (حتی نگاهداری عنصرجسمانی) فرعی است . این «همه چیز دیگر» همان آهنگ جانبی است.

ازاینجا از حیث منطقی باهم نهادن دو «تن» رنگین ناشی می‌گردد. واکنون براساس اصل منطق ستیزی رنگهایی درکنار یکدیگر قرار داده‌می‌شوند که مدتهای مدید به‌عنوان ناهماهنگ تلقی می‌شدند. چنین است فی‌المثل در مورد همجواری قرمز وآبی یعنی این‌دو رنگی که از حیث فیزیکی هیچ بستگی به‌یکدیگر ندارند، اما درست به‌علت تناقض معنوی به‌عنوان یکی از هماهنگیهائی برگزیده می‌شوند که با یکدیگر سازگارند و قویترین تأثیر را برجای می‌نهند. هماهنگی ما اصولاً براصل تناقض، این اصلی‌که در همهٔ ادوار بزرگترین اصل در هنر بوده، قرار دارد. اما تناقض مذکور تناقضی درونی است که یگانه است و هرکمکی را (که امروز نه‌کمك بلکه مزاحمت و بیهودگی است) که ازطرف اصول هماهنگ‌کننده عرضه‌گردد، رو می‌کند.

شگرف است‌که درست همین باهم نهادن قرمز وآبی در نزد بدویان (آلمانیها وایتالیائیهای باستان وغیره) آنچنان محبوب بود که امروز نیـز در بازمانده‌های آن‌زمان (مثلاً درشکل تصویر قلمکار خدا) نگاهداشته شده است . اغلب در نقـاشی و

---

۲۵ ــ تأثیرظاهری آگهی‌های‌تبلیغاتی برمبنای همین تکرار قرار دارد.

۲۶ ــ دورانهای خودکشیها احساسهای دشمنانه وغیره وجود دارد . جنگ واغتشاش (اغتشاش کمتر از جنگ) محصولات چنین فضائی هستند که آنرا هنوز مسمومتر می‌کنند. دیگران نیز تو را با همان معیاری می‌سنجند که تو آنان را می‌سنجی؟

۲۷ ــ تاریخ چنین دورانهائی را نیز می‌شناسد آیـا هنگامی که مسیحیت ناتوانترین مردمان را به‌مبارزه معنوی کشانید پیش از او دورانی بزرگتر ازاو وجود داشت حتی در جنگ وانقلاب نیز انگیزه‌هائی وجود دارد که درشمار این مقوله‌اند وفضای «بویناك» را پاکیزه می‌کنند.

پیکرتراشی این‌چنینی حضرت مریم درپیراهنی قرمز و بالاپوشی آبی دیده می‌شود. چنین می‌نماید که گوئی هنرمندان می‌خواستند لطف‌آسمانی را ترسیم کنند که به سوی انسانهای زمینی فرستاده می‌شد **و آنچه را کـه انسانی بود با آنچه خدائی بـود می‌پوشانید**. منطقاً چنین است که درست امـروز ضرورت درونی به ذخیره‌ای بیکرانه بزرگ از امکانات بیان نیاز دارد.

با هم نهادنهـای «مجاز» و «غیرمجاز»، برخورد رنگهای گوناگون، تسلط رنگی بر رنگ دیگر، تسلط یك‌رنگ برچندین‌رنگ، سر برکشیدن یك رنگ از رنگی دیگر، دقت دادن به تکمرنگ، درگذشتن رنگها از مرز ترسیمی، تداخل رنگها در یکدیگر، مجزا کردن آنها از یکدیگر وغیره وغیره در امکانات بیکران را برنقاشی می‌گشاید.

رویگردانی از جسمیت وبرداشتن نخستین گام به **قلمرو انتزاع** از حیث ترسیمی ــ نقاشی، گشایش بُعد سوم بود، یعنی کوشش برای نگاهـداشتن «تصویر» به عنوان نقاشی بر یك‌مساحت. شبیه‌سازی از میان رفت. **ازاین راه شیئی واقعی به‌سوی‌انتزاع رانده شد.** واین خود نمودار پیشرفتی بود اما نتیجه این پیشرفت این بود که امکانات بر یك مساحـت واقعی پرده دوخته شد و از این راه نقاشی آهنگ جانبی‌مادی تازه‌ای‌یافت. این‌دوختەشدن درعین‌حال محدودیت امکانات نیز بود. کوشش برای رهائی از این جسمیت ومحدودیت، همراه با کوشش برای کمپوزیسیون به‌طور طبیعی می‌بایست چشم‌پوشی **از یك مساحت را با خود به‌دنبال آورد. کوشش‌شد تاتصویر برمساحتی پنداری آورده شودکه می‌بایست جلوی مساحت مادی تشکیل گردد**. بدین‌ترتیب بود که ازکمپوزیسیون بامثلثهای مسطح، کمپوزیسیونی با مثلثهائی به‌وجود آمد که سه بعدی بودند وشکل هرم را داشتند (به‌اصطلاح «کوبیسم»). امـا به زودی دراینجا نیز حرکتی دیرجنب پدید آمد که درست خود را برهمین‌شکل متمرکز ساخت ودوباره موجب فقر امکانات گردیـد. این نتیجه ناگزیر کاربست ظاهری اصلی است که از ضرورت درونی برآمده بود.

درست درهمین‌موردی‌که اهمیتی خارق‌العاده دارد نباید فراموش کرد که وسائلی دیگر نیـز وجود دارد که می‌توان به‌یاری آنها مساحت مادی‌را نگاهداشت، مساحتی پنداری تشکیل‌داد واین‌مساحت پنداری‌را نه به‌عنوان مساحت مستوی ثابت‌نگاهداشت بلکه از آن به‌عنوان فضای سه‌بعدی استفاده کرد. همان نازکی یا کلفتی یك‌خط و دیگر نهادن شکل بر مساحت، تقاطع یك شکل با شکل دیگر برای گسترش ترسیمی‌فضا نمونه‌هائی کافی‌است. امکاناتی همانند را رنگ نیز عرضه می‌کند که اگر درست به‌کار برده شود می‌تواند پیش یا پس رود وتصویر را به‌صورت موجودی معلق درهوا درآورد و این با گسترش نقاشانه فضا معنائی یکسان دارد.

توحید این دوگسترش در همنوائی یا پژواك، یکی از غنی‌ترین وتواناترین عناصر کمپوزیسیون نقاشی ــ ترسیمی است.

۷ – نظریه

سرشت هماهنگی امروز خودبه‌خود این نتیجه

را به‌وجود می‌آورد که درزمان ما ساختن وپرداختن یك نظریه حاضر وآماده از همیشه کمتر امکان‌پذیر است.

چنین کوششهائی در عمل به‌همان نتیجه‌ای می‌انجامد کـه مثلاً کاردکهای معروف لئونارد داوینچی به‌بار آورده بود. لیکن این ادعا که در نقاشی هرگز نمی‌تواند قواعد استوار و اصول عام وجود داشته باشد و یا این‌که نظریه همواره به آکادمیسم (مکتبی‌بودن) خواهد انجامید، ادعائی شتابزده است. موسیقی نیز دستور زبان (گرامر) خاص خود را دارد که مانند همه چیزهای زندهٔ دیگر پس‌ازگذشت دورانهای طولانی تغییر می‌کند، امـا در عین‌حال به‌عنوان کمك، به‌عنوان نوعی لغت‌نامه، همواره به‌نحوی‌کامیاب مورد استفاده قرار می‌گیرد.

لیکن نقاشی امروز بازهم در وضعی دیگر قرار دارد. استقلال او از «طبیعت» می‌رود که تازه آغازگردد. اگر تاکنون رنگ وشکل به‌عنوان انگیزه درونی به‌کار بسته می‌شد، این‌کار اساساً ناآگاهانـه انجام می‌گـرفت. کمپوزیسیون را تحت‌الشعاع یك شکل هندسی قرار دادن، کاری‌بود که در هنر باستان انجام می‌پذیرفت. (مثلاً درنزد ایرانیان باستان). لیکن ساختمان بر بنیاد خالص معنوی کاری دراز آهنگ است که اکنون بسیار کورکورانه و مانند «تیر در تاریکی رهاکردن» انجام می‌پذیرد. در اینجا ضروری است کـه نقاش سوای چشمهایش روح خود را نیز بپرورد تا روح نیز بتواند رنگ را در ترازوی خود بسنجد ونه‌تنها هنگام گرفتن تأثیرات ظاهری (وگاه نیز تأثیرات درونی) بلکه نیـز به‌عنوان نیروئی تعیین‌کننده به‌هنگام پدید آمدن اثر فعال باشد.

اگر ماهم امروز آغاز آن‌کنیم رشته‌ای را بگسلیم که ما را با طبیعت می‌پیوندد، به‌زور شراع را به سوی رهائی از طبیعت بگشائیم و فقط به کمپوزیسیون رنگ ناب وشکل مستقل بسنده کنیم آثاری خواهیم‌آفریدکه به‌ترئین هندسی یا به‌عبارت زمخت به یك‌کراوات به‌یك قالی شبیه خواهد بود. زیبائی **رنگ و شکل** (باوجود ادعای زیباشناسان و ناتورالیست‌های خالص‌که فقط به‌سوی «زیبائی» هدف‌گیری می‌کنند) در هنر هدفی کافی نیست. ما امروز بنا به‌حالت اصلی خود توانائی اندکی داریم که از کمپوزیسیون مستقل رنگ و شکل یادکاری درونی نگاهداریم. بدیهی است که ارتعاش اعصاب مهیا خواهد بود (همچنان که در برابرآثار هنـری پیشه‌ورانه ــ مثلاً قالی ــ واکنش نشان می‌دهیم). اما این ارتعاش اصولاً در همان قلمرو اعصاب باقی می‌ماند. چرا که ارتعاشهای عاطفی وتکانهای روحی بسیار ضعیفی پدید می‌آورد. امـا اگر به‌یادآوریم که تحول معنوی شتابی طوفان‌وار گرفته است («محکمترین» زمینه روان انسانی، یعنی علم تحصلی ازجا کنده شده ودرآستانهٔ انحلال ماده ایستاده است) می‌توانیم ادعا کنیم که با این کمپوزیسیون ناب فقط چند «ساعت» فاصله داریم. بدیهی است که هنر ترئینی نیز موجودی بی‌روح نیست. این هنر زندگی درونی خود را دارد که یا برای ما دیگر قابل فهم نیست (هنر ترئینی باستان) و یا فقط آشفتگی منطق‌گریزی است ــ یعنی دنیائی که درآن به‌اصطلاح با انسانهای بزرگسال وجنین‌ها

یکسان رفتار می‌شود واین هردو از حیث اجتماعی نقشی همسان بازی می‌کنند. جهانی که موجوداتی سرودست شکسته بااعضاء گوناگون بدن مانند بینی، انگشت، پا وناف روی یك تخته نهاده می‌شوند. این آشفتگی یك شهر فرنگ است که در آن تصادف مادی ونه روح، مبتکر است، وباوجود این غیرقابل فهم بودن یا ناتوانی بقابل فهم‌شدن، هنر تزئینی، اگرچه تصادفی وبی‌نقشه، بازهم برماتأثیرمی‌گذارد. یك اثر تزئینی شرقی، باطناً با یك اثر سوئدی، یونانی باستان وغیره فرق دارد.

بی‌دلیل نیست که مثلاً نمونه‌های بارجه را بعنوان شاد، جدی، غمگین، زنده وغیره تلقی می‌کنند. امکان بسیار وجود دارد که هنر تزئینی نیز از طبیعت ناشی شده باشد. اما اگرهم بپذیریم که منبعی جز طبیعت مورد استفاده قرار نمی‌گرفت، **از سوی دیگر درآثار خوب تزئینی شکلهای طبیعی و رنگها کاملاً ظاهری بکار گرفته نمی‌شد بلکه بیشتر بعنوان نماد (سمبول) مورد استفاده قرار می‌گرفت که سرانجام تقریباً بصورت هیروگلیف درآمد.** و درست بهمین دلیل رفته رفته غیرقابل فهم شدند وما دیگر نمی‌توانیم بارزش درونی آنها پی ببریم. مثلاً یك اژدهای چینی که بشکل تزئینی خود، جسمیت خویش‌را بسیاردقیق نگاهداشته است. آنقدرکم درما تأثیرمی‌گذاردکه براحتی می‌توانیم آن‌را دراتاق ناهارخوری یااتاق خواب تحمل کنیم، وآن‌را قویتر از یك رومیزی گلدوزی شده احساس نمی‌کنیم.

شاید در دورانی که در پایان عصرما کورسو می‌زند، دوباره هنری تزئینی بوجود آید که البته شکلهای هندسی نخواهد داشت. اما امروز درمقامی که ما بدان رسیده‌ایم، کوشش برای پدید آوردن توأم با زور هنر تزئینی به کوششی می‌ماند که بخواهیم غنچه‌ای بسته را با انگشت بازکنیم و به صورت گل درآوریم. اما امروز با پیوندی محکم به طبیعت بسته‌ایم و باید شکلهای خود را از آن بگیریم. تمامی مسأله این است که چگونه بایستی این‌کار را بکنیم؟ یعنی آزادی ما درتغییر این‌شکلها تاچه حد است واین‌شکلها را باچه رنگهائی می‌توان پیوند زد؟

حد این‌آزادی تا بدانجاست‌که احساس‌هنرمند را بدان دسترسی است. از این‌دیدگاه فوراً می‌توان دید که ضرورت پرستاری این احساس چه ضرورت بزرگی است.

چندمثال می‌تواند بدبند دوم این‌سئوال پاسخی رسا بدهد.

رنگ قرمز هیجان‌انگیز گرم که همواره منفرد مورد نگرش قرار می‌گرفت می‌تواند، چنانچه با یك شکل طبیعی پیوند بخورد، تغییری ماهوی بکند. این جمع‌بندی قرمز باشکلهای مختلف طبیعی تأثیرات مختلف درونی نیز برخواهد انگیخت که با تأثیر رنگ قرمز منفرد همواره خویشاوندی خواهد داشت. این قرمز را باآسمان، گل، لباس، چهره اسب یا درخت پیوند دهیم. یك آسمان قرمز، غروب آفتاب، حریق وغیره‌را در ما تداعی می‌کند. پس این یك تأثیر «طبیعی» است که پدید می‌آید.

بدیهی‌است که مطلب خیلی بدان مربوط است که با دیگر اشیاء‌که با آسمان قرمز ترکیب می‌شوند چگونه رفتار کنیم. اگر اینها دریك ارتباط علمی

قرار گیرند و نیز با رنگهائی که ممکن است بدانان داد بپوشند بخورند دراین صورت آنچه طبیعی است در آسمان برجسته‌تر می‌گردد. اما اگر اشیاء دیگر خیلی از طبیعت دور گردند همانا می‌توانند تأثیر «طبیعی» آسمان را ضعیف کنند و احتمالاً از بین ببرند. پیوند رنگ قرمز با چهرهٔ انسان نیز به‌همین منوال خواهدبود که رنگ مذکور می‌تواند درپیکر نقاشی شده، عاطفه‌انگیز باشد و یا روشنائی خاصی را توضیح دهد. دراینجا نیز چنین‌تأثیراتی می‌تواند براثر انتزاع بسیار بخشهای دیگر تصویر، نابود گردد.

لیکن قرمز درلباس، موردی کاملاً جداگانه است، زیرا لباس می‌تواند به هررنگی باشد. چنین قرمزی احتمالاً به‌عنوان ضرورت «نقاشی» تأثیر تواند گذاشت. زیرا در اینجا می‌توان رنگ قرمزرا بدون تداعی مستقیم با هدفهای مادی به‌کار برد. اما درعین‌حال میان این رنگ قرمز لباس وپیکری که لباس قرمز بر او پوشانده شده، تأثیر متقابلی پدید می‌آید. اگر فی‌المثل تمامی تصویر رنگی غمناك داشته‌باشد واین‌رنگ درست‌برپیکر قرمزپوش متمرکز شده باشد (از راه مقام پیکر در تمامی کمپوزیسیون. از راه حرکت خود او از راه خطوط چهره وضع قرارگرفتن سر رنگ صورت وغیره) در این‌صورت رنگ قرمز به عنوان عنصری ناساز غمناکی تصویر و به‌ویژه غمناکی پیکر اصلی را به‌ویژه برجسته خواهد کرد. در اینجا یك رنگ دیگر که‌خود تأثیری غمناك می‌گذارد. حتماًمجموعه تأثیر را تضعیف خواهد کرد و از عنصر دراماتیك خواهد کاست[۲۸]. دراینجا نیز باز با اصل تناقض روبرو هستیم. عنصر دراماتیك در اینجا از راه محاط‌کردن رنگ قرمز در تمامی کمپوزیسیون غمناك پدید آمده است. زیرا قرمز چنانچه منفرد باشد (ودراین‌حال نیز آینه روح می‌تابد) درحالات معمولی نمی‌تواند تأثری غمناك بگذارد[۲۹].

لیکن‌وضع دوباره دگرگون‌خواهدشد چنانچه همین رنگ قرمز در یك درخت به‌کار رود دراینجا نیز «تن» اصلی قرمز. مانند همه موارد دیگر باقی می‌ماند که البته خزان را تداعی می‌کند. رنگ دراینجا کاملاً با شیئی پیوند می‌خورد و عنصری‌را تشکیل میدهد که خود اثری مستقل وجداگانه دارد بدون «آکورد» دراماتیکی که هنگام‌کاربست رنگ قرمز درلباس ازآن نام بردم.

وسرانجام این‌که یك اسب قرمز موردی کاملاً دیگراست همان‌آهنگ این‌کلمه «اسب قرمز» ما را به‌فضائی دیگر می‌کشاند عدم امکان طبیعی یك‌اسب قرمز حتماً یك محیط غیرطبیعی را ایجاب می‌کند که اسب درآن قرار می‌گیرد. وگرنه مجموعه تأثیر یا عجیب وغریب خواهد بود (یعنی تأثیری فقط سطحی وکاملاً غیرهنری) و یا صورت قصه‌ای را

---

۲۸ ــ باید بصراحت گفت که همه این مثالها را فقط باید به‌عنوان ارزشهائی «سمپاتیك» نگریست. همه اینها مواردی متعارف است و می‌توانند از راه تأثیر بزرگ کمپوزیسیون و یا ترسیم یك خط تغییر کند. امکانات بیکران است.

۲۹ ــ بایستی‌مدام براین‌نکته تکیه‌کردکه اصطلاحاتی مانند «غمناك، شاد» وغیره فقط سرشتی زمخت دارند وفقط راهنمائی بسوی ارتعاشهای لطیف وغیرجسمانی عاطفی‌اند.

خواهد یافت که ناشیانه تدوین شده است (یعنی غرابتی مستدل با تأثیری غیر هنری) یك منظره معمولی و ناتورالیستی پیکرهای شبیه‌سازی شده و آناتومیك با چنین اسبی آنچنان ناسازگار است که احساسی به‌دنبال نمی‌آورد و یگانگی آن امکان ندارد این‌که این «یگانگی» را چگونه باید فهمید و این «یگانگی» چگونه می‌تواند باشد نکته‌ای است که تعریف هماهنگی امروز نشان می‌دهد.

ازاین‌می‌توان چنین‌نتیجه‌گرفت‌که امکان‌پذیر است تمامی تصویر را شرحه شرحه کرد به‌تضاد فرد غلتاند، به‌انواع مساحتها کشاند آن‌را برهمه‌ساحتهای خارجی ساخت. درحالی که مساحت درونی همواره همان‌است. که بود عنصر ساختمان تصویر را اکنون نه به‌این ظاهر بلکه در ضرورت درونی باید جست.

تماشاگر نیز خوگرفته است که در چنین مواردی در جستجوی «معنی» یعنی ارتباط ظاهری قسمتهای تصویر باشد. دوران مادی درتمامی‌زندگی ونیز درهنرتماشاگری بار آورده است که نمی‌تواند به سادگی در برابر تصویر قرار گیرد (به‌ویژه یك «هنرشناس») و او در تصویر همه‌چیز ممکن را می‌جوید (تقلید از طبیعت ــ طبیعت ازطریق طبع هنرمند ــ «نقاشی» آناتومی چشم‌انداز وغیره) اما در جستجوی آن نیست که زندگی درونی تصویررا احساس کند وبگذارد که تصویر مستقیماً براو تأثیر بگذارد او که براثر وسائل ظاهری چشم خود را باخته است چشم معنویش در جستجوی آن نیست که چه چیز به‌یاری این وسائل زندگی گرفته است. هنگامی‌که ما با انسانی گفتگوئی جالب می‌پردازیم برآنیم‌که درروح‌او عمیق شویم واندیشه‌ها واحساس او را دریابیم وبدین فکر نیستیم که او کلماتی را به‌یاری می‌گیرد که از حروف تشکیل شده‌اند که حروف چیزی جز آواهای با مقصود نیستند که برای پدید آمدن نیازمند آنند که هوا به ریه‌ها داخل گردد (قسمت آناتومیك) کـه از راه دم برآوردن و موضع خاص زبان. لبها وغیره ارتعاش هوا ایجاد می‌گردد (بخش‌فیزیکی) که از راه پردهٔ گوش به‌ذهن ما انتقال می‌یابد. (بخش روانشناسی) که‌اثراتی‌جانبی‌به‌وجودمی‌آورد (بخش‌فیزیولوژیك) و الخ تا بیکرانه . می‌دانیم که همه این بخشها در گفتگوی ما اهمیتی فرعی دارد و به‌عنوان وسایل ضروری ظاهری بایـد مورد استفاده قرار گیرد و ماهیت گفتگو انتقال اندیشه‌ها و احساسهاست در برابر اثر هنری نیز باید بدهمین‌سان قرار گرفت و از این راه تأثیر مستقیم و انتزاعی اثر را برخود امکان‌پذیر ساخت. در این صورت است که باگذشت زمان این امکان پدید می‌آید تا بتوان با وسائل ناب هنری سخن‌گفت. آنگاه دیگر نیازی نخواهد بود که برای سخن گفتن درونی مشکلهائی از جهان ظاهری وام بگیریم که امروز به ما این فرصت را می‌دهد ــ با به‌کاربردن شکل ورنگ ــ برارزش درونی اینها بیفزائیم یا ازآن بکاهیم.

تناقض (مانند لباس قرمـز در کمپوزیسیون غمناك) می‌تواند قدرتی بیکرانه داشته باشد لیکن باید برهمان مساحت اخلاقی باقی بماند.

اگرهم چنین‌مساحتی مهیا باشد. بازهم مسأله رنگها در مثال ما حل نشده‌است. اشیاء «غیرطبیعی» و رنگهای سازگار با آنها می‌توانند به‌آسانی ازاین راه که کمپوزیسیون مانند یك قطعه تأثیر می‌گذارد.

آهنگی ادبی به‌خود بگیرند. این آخرین نتیجه تماشاگر را به‌فضایی می‌کشاند که او خود را چون‌که قصه‌وار است بدان می‌سپارد وسپس درآن :

۱ ــ داستان را می‌جوید و ۲ ــ در برابر تأثیر رنگ بی‌احساس می‌ماند یا احساسی اندك نشان می‌دهد به هرحال در چنین موردی تأثیر مستقیم و درونی وناب رنگ دیگر ممکن نیست. ظاهر وزنه‌ای سنگینتر از باطن یافته است و انسان عموماً با میل به‌اعماق ژرف نمی‌رود و میل آن دارد که در سطح بماند چرا که سطح طالب تلاش کمتری است. اگرچه «چیزی عمیقتر از سطحی بودن» نیست اما این عمق، عمق باتلاق است از سوی دیگر آیا هنری هست که از هنر «پیکرتراشی» آسانتر گرفته شود؟ به‌هرحال به‌محض آن‌که تماشاگرخودرا در سرزمین قصه می‌پندارد فوراً در برابر ارتعاشات روحی مصون و ایمن می‌گردد و بدین‌گونه هدف اثر هنری هیچ می‌شود ازاین‌رو بایستی شکلی یافته شود که اولاً تأثیر قصه[۳۰] را از خود دور کند و ثانیاً به‌هیچوجه مانع تأثیر ناب رنگ نگردد. برای برآوردن این مقصود شکل، حرکت، رنگ و اشیاء (حقیقی یا غیرحقیقی) وام‌گرفته ازطبیعت نباید تأثیری قصه‌وار پدید آورند. و هرحرکتی هرچقدر کمتر انگیزه بیرونی وظاهری داشته باشد به‌همان نسبت ــ تأثیری عمیقتر باکتر و درونیتر دارد.

یك حرکت بسیارساده که هدفش ناشناس‌است. تأثیری قائم‌بالذات می‌گذاردکه بااهمیت اسرارآمیز و شورانگیز است واین تا هنگامی است که هدف ظاهری وعملی‌حرکت شناخته‌نیست سپس این‌حرکت چون طنینی‌ناب تأثیرمی‌گذارد یك‌کار ساده مشترك (مثلاً تدارك برای بلندکردن وزنه‌ای بزرگ). اگر هدفش ناشناس باشد آنچنان اثر پر اهمیت اسرارآمیز. دراماتیك وگیرا می‌گذارد که انسان بی‌اختیار می‌ایستد که گوئی در برابر منظره‌ای رؤیائی دربرابر یك‌زندگی برمساحتی دیگر ایستاده است. تا وقتی‌که افسون آن رخت بر بندد ومقصود عملی حرکت مانند ضربه‌ای بر انسان فرود آید و دلیل آن را برهنه سازد درحرکت ساده که دلیل ظاهری ندارد. گنجی بیکران و سرشار از امکانات نهفته است. چنین مواردی به‌ویژه هنگامی آسان پیش می‌آید که انسان مستغرق در اندیشه های انتزاعی رهروی می‌کند این اندیشه‌ها انسان را از زندگی روزمره عملی و با مقصود بیرون می‌آورد اما به محض آن‌که به‌یاد آوریم که درخیابانهای ما هیچ چیز اسرارآمیز نباید پیش آید همان‌دم علاقه به حرکت از میان می‌رود. معنای عملی حرکت معنای انتزاعی آن‌را از بین می‌برد بر همین اصل است که باید پایه‌های «رقص‌جدید» نهاده شود که یگانه وسیله‌ای‌است‌که می‌توان به‌یاری آن از تمامی اهمیت وتمامی معنای درونی حرکت در زمان‌ومکان سود برگرفت منشاء رقص به ظاهر خصلتی جنسی دارد به‌هرحال امروز نیز این عنصر آغازین را در

۳۰ ــ این مبارزه با هوای قصه مبارزه باطبیعت نیز هست «طبیعت» چه‌آسان می‌تواند علیرغم خواست‌کمپونیست رنگ خود به‌خود وارد اثر او گردد نقاشی طبیعت ازمبارزه با آن آسانتر است.

رقصهای فولکلوریك عریان می‌بینیم ضرورت ــ استفاده ازرقص برای عبادت‌که بعدها پدید آمد (به‌عنوان وسیله‌ای برای الهام) به‌اصطلاح همان استفاده عملی ازحرکت است

رفته رفته این‌دو کاربست عملی حرکت رنگی هنری گرفت که طی قرون تکامل یافت و در زمان «باله» پایان گرفت. این زبان امروز فقط برای اندك کسانی درخور فهم است و وضوح خودرا مدام ازدست می‌دهد. ازسوی دیگر، «باله» برای آینده بسیار ساده‌لوحانه است. زیرا به‌کارتر جهان احساس مادی می‌آید (عشق، ترس وغیره) وباید جای‌خودرا به‌رقصی‌دهدکه می‌تواندارتعاشهای لطیفتر روحی‌را برانگیزد. ازاین‌رو اصلاح‌طلبان امروزی رقص، نگاه خودرا به‌شکلهای گذشته معطوف کرده‌اند و از همین شکلها نیز یاری می‌طلبند بدین‌گونه بود که رشته‌ای پدید آمد کــه «ایزادورنا دوکان» میان رقص یونانی ورقص آینده برقرار کرد دلیل این درست همان دلیلی بود که نقاشان را برآن داشت که در نزد اقوام بدوی در جستجوی کمك برآیند بدیهی است که این مرحله در رقص نیز (مانند نقاشی) فقط یك مرحله عبور است. ما دربرابر ضرورت پیدایش‌رقص‌نو، رقص‌آینده قرارگرفته‌ایم. همان قانون سود برگیری حتمی از معنای درونی حرکت. به‌عنوان عنصر اصلی رقص دراینجا نیــز تأثیرش را خواهد کرد و ما را به هدف خواهد رساند. در اینجا نیز باید ــ وچنین نیز خواهد شد.

«زیبائی» متعارف حرکت را به‌دور انداخت ورویداد «طبیعی» ــ (حکایت = عنصر ادبی) را غیرضروری و سرانجام مزاحم اعلام کرد همچنان که در موسیقی یا نقاشی هیچ «آهنگ‌زشت» وهیچ «ناموزونی» ظاهری وجود ندارد. یعنی همچنان‌که دراین‌دوهنر هرآهنگ و هرهم‌آهنگی به‌شرط‌آن‌که از ضرورت درونی برخیزد زیباست (= با مقصود) به‌همین نحو نیز به‌زودی در رقص ارزش درونی هرحرکت احساس خواهد شد وزیبائی درونی جای زیبائی‌ظاهری را خواهدگرفت. از حرکات «نازیبا» که اینك ناگهان زیبا می‌گردند، فوراً نیز وقدرتی زنده نشئت می‌کند که ازآن خبر نداشتیم. از همین لحظه است که رقص آینده آغاز می‌شود.

این رقص آینده که برسطح موسیقی و نقاشی امروز قرار داده می‌شود توانائی آن‌را خواهد یافت که به‌عنوان عنصرسوم، **کمپوزیسیون صحنه** را تحقق بخشد که به‌صورت نخستین کار موسیقی بزرگ درخواهد آمد **کمپوزیسیون صحنه** نخست بر این سه عنصر مبتنی خواهد بود:

۱ ــ حرکت موسیقی،

۲ ــ حرکت نقاشی،

۳ ــ حرکت رقص هنری.

پس‌از آنچه درباره کمپوزیسیون نقاشی گفتیم، هرکسی خواهد فهمید که مراد من از تأثیر سه‌گانه حرکت درونی (= کمپوزیسیون صحنه) چیست.

همچنان که دو عنصر اصلی نقاشی (شکل ترسیمی ونقاشی) هریك زندگی مستقلی دارد و به زبان خاص‌خود سخن‌می‌گوید همچنان‌که ازترکیب این دو عنصر و تمامی صفات و امکانات آنهــا کمپوزیسیون نقاشی پدید می‌آید. درست به همین نحو نیز از راه تأثیر وتأثیر متقابل این سه حرکت در صحنه نیز کمپوزیسیون امکان‌پذیر خواهــد

گردید.

کوشش «اسکریابین» (یعنی افزایش تأثیر «تن» موسیقی به‌یاری «تن»های رنگین‌فراخورآن) بدیهی است کوششی بسیار اساسی است که البته فقط یکی از امکانات است. گذشته از معماوائی دو وسه انجام سه عنصر کمپوزیسیون صحنه میتوان این را نیز به‌کاربست.

آهنگ متقابل. تأثیرمتناوب هریك ازسه‌عنصر به‌کارگرفتن استقلال کامل هریك از آنها (البته استقلال ظاهری) وغیره درست همین وسیله‌آخرین را «آرنولاشونبرگ» در کوارتت‌های خود به‌کار برده است. و دراینجاست که می‌بینیم که هماهنگی درونی چنانچه هماهنگی ظاهری به شیوه‌ای فراخور آن به‌کار رود چه اهمیت وقدرتی می‌یابد به‌جهان نوی این‌سه‌عنصرقوی بیندیشیم که بشارت خوشبختی را می‌دهد و به‌خدمت هدفی خلاق گمارده خواهد شد. من در اینجا ناگزیرم که از پروراندن بیشتر این موضوع مهم چشم بپوشم. خواننده می‌تواند اصلی را که راجع به‌نقاشی گفتیم دراینجا نیز به‌کار برد وآنگاه در برابر دیدگان معنوی او رؤیای فرخنده صحنه آینده قرار خواهدگرفت. درراههای پرپیچ‌وخم این قلمرو جدید که از میان جنگلهای انبوه ازگودالهای بی‌بن. ارتفاعات یخزده و ازکنار پرتگاههای سرگیجه‌آور می‌گذرد ــ راهی که پیشاروی پیشگامان قرار گرفته است ــ همان‌راهنما با دستهائی اشتباه‌ناپذیر او را هدایت خواهد کرد.

اصل ضرورت درونی.

از مثالهائی که درکاربست رنگ آوردیم از ضرورت و اهمیت کاربست شکلهای «طبیعی» و درآمیختن آنها با رنگ چنین برمی‌آید.

۱ ــ راه نقاشی درکجا قرار دارد و

۲ ــ چگونه باید اصولاً این راه را پیمود.

این راه در میان دو منطقه قرار دارد (که امروز دوخطر است) . در سمت راست کاربست کاملاً انتزاعی‌رنگ درشکل«هندسی» (هنرتزئینی) و در سمت چپ **به‌کاربردن حقیقی رنگ که براثر شکلهای ظاهری فلج شده در شکل‌های «جسمی»** (فانتزی) و درحال حاضر (شاید هم فقط امروز) این امکان وجود دارد که از چپ وراست تا نهایت این دومرز پیش رفت و حتی از آن نیز گذشت در پشت این مرزها در سمت راست . **انتزاع ناب** (یعنی انتزاعی بزرگتر از انتزاع شکل هندسی) و در سمت چپ **رئالیسم ناب** (یعنی فانتزی بیشتر و برتر ــ فانتزی در زمخت‌ترین نقاشی) قرار دارد ومیان این دو مرز. آزادی بیکران، عمق، وسعت و غنای امکانات ــ همه اینها امروز. از راه فرصتی که امروز به دست آمده به‌خدمت هنرمند گمارده شده است امروز آن روز آزادی است که فقط در زمانی پنداشتنی است که نطفهٔ یك عصر بزرگ بسته میشود و درعین‌حال همین آزادی خود یکی از بزرگترین ناآزادیهاست زیرا همه این امکانات میان مرزها در مرزها و پشت مرزها جملگی از یك ریشه نمود می‌کنند. از ندای بی‌قید وشرط **ضرورت درونی** این‌که هنر مافوق طبیعت قرار دارد کشف تازه‌ای نیست اصول نو نیز هیچگاه از آسمان نازل نمی‌شوند بلکه با گذشت و آینده درارتباطی علمی قرار دارند.

برای ما فقط مهم این است که این اصل امروز در کجا قرار دارد و ما به‌یاری آن فردا به‌کجا خواهیم رسید. و این اصل هرچه بگوئیم کم گفته‌ایم. نباید هرگز به‌زور به‌کار برده شود اما اگر هنرمند روحش را با این کوك ساز کند خودبه‌خود و آثارش آهنگی مطابق با این اصل خواهد داشت. وبه‌ویژه «استقلال» درحال پیشرفت امروز برزمینه ضرورت درونی رشد می‌کند که همچنان که گفتیم نیروی معنوی **غیبت درهنر** است **غیبت درهنر** امروز باکشمکشی شدید در حال روی نمودن است. یعنی آنچه به زمان وابسته است سست می‌شود تا غیبت روشنتر به‌بیان‌آید. شکلهای طبیعی حدودوثغوری پدید می‌آورند که در بسیاری موارد راه را براین بیان می‌بندند. اما این موانع به‌کنار زده می‌شوند و راهی‌که گشوده شده‌است برای غیبت شکل به‌کار می‌آید – مصالحی برای کمپوزیسیون– ازاینجاست که می‌توان تلاش امروز را برای کشف شکل های دورانسازتوضیح داد. مثلاً کوبیسم به‌عنوان یکی از مراحل عبور نشان می‌دهد که چگونه باید شکلهای طبیعی را اغلب تحت‌الشعاع مقاصد ساختمانی قرار داد و این شکلها در چنین مواردی چه موانعی غیرضروری به‌وجود می‌آورند.

درهرحال امروز عموماً یك ساختمان عریان به‌کار برده می‌شود که به ظاهر یگانه امکانی است که می‌توان به یاری آن غیبت را درشکل بیان کرد. اما اگر بیندیشیم که هماهنگی امروز در این کتاب چگونه تعریف شده است، همانا می‌توانیم در قلمرو ساختمان نیز روح زمان را بشناسیم. یك ساختمان روشن که اغلب به‌چشم میزند («ساختمان هندسی») گویاترین یا ازحیث امکانات غنی‌ترین ساختمانها نیست. بلکه غنا و امکانات در ساختمانی است که پنهان است. از تصویر سرك می‌کشد و نه برای چشم بلکه برای روح بنا شده است.

ساختمان پنهان می‌تواند ظاهراً به صورت شکلهای تصادفی بر پرده (بوم) طرح افکنده شده باشد شکلهایی که به‌نوبه خود – بازهم‌ظاهراً – هیچ همبستگی با یکدیگر ندارند. غیاب ظاهری این همبستگی در اینجا همان چیزی است که درونی با یکدیگر درآمیخته شده است. واین درمورد هردو عنصر یکسان است. درشکل‌ترسیمی ودرشکل نقاشی.

و درآینده هماهنگی آموزی در نقاشی درست در همینجاست شکلهائی که «به‌نوعی» با یکدیگر ارتباط دارند در آخرین حجت مناسباتی بزرگ و دقیق باهم دارند. واین مناسبات را نیز می‌توان به یك شکل ریاضی بیان کرد. منتها در اینجا ما بیشتر با اعدادنامنظم‌عمل‌می‌کنیم‌تا به‌اعداد منظم.

آخرین بیان انتزاعی در هرهنری عدد است

بدیهی‌است که ازسوی دیگر این عنصر غیبی عقل و آگاهی‌را (معرفت عینی) به‌عنوان نیروئی ضروری می‌طلبد همین غیبت به اثر امروز درآینده نیز این امکان را خواهد داد که به‌جای «من‌بودم» بگوید. «من هستم».

۸ – اثر هنری وهنرمند

اثر راستین هنری به شیوه‌ای اسرارآمیز و معمایی «ازهنرمند» زاده می‌شود. اثر هنری جدا شده از هنرمند. زندگی مستقل می‌گیرد به‌صورت شخصیت درمی‌آید ویك ذهنیت مستقل پیدا می‌کند

که معنوی دم می‌زند ذهنیتی کـه به زندگی مادی واقعی ادامه می‌دهد و یك موجود است.

بنابراین اثر هنری نموداری‌نیست که بی‌تفاوت و تصادفی پدید آمده باشد و بی‌تفاوت در زندگی معنوی آرام گیرد بلکه مانند هرموجودی دارای نیروهائی آفریننده و فعال است. اثرهنری زندگی می‌کند تأثیر می‌گذارد و درآفرینش فضای معنوی فعالیت دارد. فقط از همین دیدگاه درونی است که می‌توان بدین پرسش پاسخ گفت که اثر خوب است یا بد اگر از حیث شکل «بد» باشد و بسیار ضعیف باشد همانا این‌شکل بدتر یا بسیارضعیف‌تر ازآن‌است تا بهرنوعی‌ارتعاشی‌روحی وطنین‌دار پدیدآورد[۳۱].

همچنین در حقیقت آن تصویـری «خوب نقاشی» نشده‌است که ازحیث ارزشها خوب است ویا تقریباً به‌طورعلمی به‌گرم‌وسرد تقسیم شده‌است. **بلکه آن تصویری خوب نقاشی‌شده‌است که زندگی درونی سرشاری دارد. «نقش‌خوب» نیز فقط آن نقشی‌است که نتوان آنرا بی‌آن‌که این زندگی درونی درهم کوبیده شود.** تغییرداد بدون درنظر گرفتن این امر که این نقش با آناتومی گیاهشناسی و یـا علمی دیگر مخالف است. در اینجا مسأله عبارت از این نیست کـه یك شکل ظاهری (که تصادفی است) خدشه‌دار میگردد. بلکه مسأله فقط عبارت از این است که هنرمند بدین‌شکل که وجود خارجی دارد نیازمند هست یا نیست.

رنگ را نیز بایستی به‌همین سان به‌کار برد نه‌بدین دلیل که با چنین آهنگی در طبیعت وجود دارد یا ندارد. بلکه بدین‌دلیل که با چنین آهنگی درتصویرضروری‌هست یانیست. کوتاه‌سخن. **هنرمند نه تنها حق دارد بلکه موظف است. شکلها را طوری به‌کار گیرد که برای مقاصدش** ضروری است. نه آناتومی و علوم مشابه ونه مردود شمردن اصولی این علوم ضروری است. بلکه آنچه ضرورت دارد آزادی **کامل و نامحدود** هنرمند در انتخاب وسائل مورد نیاز است[۳۲]. این ضرورت حق ما به‌آزادی نامحدود است کـه اگر برضرورت استوار نباشد فوراً جنبه جنایت به‌خود می‌گیرد. از حیث هنری این‌حق همان مساحت درونی اخلاقی است. و این درسراسرزندگی (ونیز درهنر) هدفی پاکیزه‌است. وبه‌ویژه، پیروی بی‌مقصود از واقعیات علمی هرگز آنچنان زیانبخش نیست که برافکندن بی‌مقصود واقعیات مذکور زیان‌دارد درصورت نخست تقلیدی از طبیعت به‌وجود می‌آید که می‌تواند برای مقاصد خاص گوناگون به‌کار برده شود[۳۳]. ودرصورت دوم شیادی هنرمندانه‌ای است که به‌عنوان گناه سلسله‌ای ازعواقب‌ناخوش پدید می‌آورد. مورد نخست فضای

---

۳۱ ــ مثلاً آن‌آثار به‌اصطلاح «غیراخلاقی» یااصولاً توانائی آن نداردکه ارتعاش روحی پدیدآورند (ودراین صورت‌بنا به‌تعریف ما غیرهنری هستند) و یا آن‌که ارتعاش هنری نیز برمی‌انگیزند آنهم ازاین طریق که شکلی درست دارند و دراین‌صورت «خوب» هستند لیکن اگر سوای این ارتعاش روحی ارتعاشهائی بدلی از نوع پست (آنچنان که درزمان ما می‌گویند) برانگیزند نمی‌توان چنین‌نتیجه‌گرفت که خود اثر ونه آن کسی‌که در برابر اثر یا ارتعاشهای پست واکنش نشان بدهد سزاوار تحقیر است.

۳۲ ــ این آزادی نامحدود باید بر مبنای ضرورت درونی (که آنرا صداقت می‌نامند) استوار باشد واین اصل نه فقط در هرهنر بلکه در زندگی صادق است. این اصل بزرگترین شمشیر ابرمرد در برابر خرده بورژوازی است.

اخلاقی را خالی می‌گذارد آن‌را جمادگونه می‌کند و مورد دوم آن مسموم وبویناك می‌گرداند.

نقاشی یك هنر است وهنر آفرینش بی‌مقصود. اشیاء نیست که در خلاء جاری باشد بلکه قدرتی بامقصود است که باید به‌تکامل وتکلیف روح بشری به‌حرکت مثلث ــ خدمت کند. هنر زبانی است که به‌یاری شکلی‌خاصی که به‌اشیاء می‌دهد با روح سخن می‌گوید اشیایی که‌برای روح نان‌روزانه‌اند ونانی که فقط بدین‌شکل می‌تواند در دسترس او قرارگیرد.

اگر هنر از این وظیفه شانه خالی کند همانا رخنه‌ای که هست باز خواهد ماند زیرا هیچ قدرت دیگری وجود نداردکه بتواند جای هنررا بگیرد[۳۴]. و همواره در زمانی‌که روح انسانی زندگی توانائی دارد هنر نیز زنده‌تر می‌گردد. زیرا روح وهنر در رابطه تأثیر متقابل با یکدیگر قرار دارند. وکمال یکدیگر را یاری می‌دهند. و در دوره‌هائی که روح براثر نگرشهای مادی بی‌اعتقادی و نتایج ناشی از آن کسر می‌شود و مورد بی‌اعتنائی قرار می‌گیرد این عقیده پیدا می‌کند که هنر «ناب» نه برای مقاصد خاص بلکه بی‌مقصود به‌انسان داده شده است و هنر فقط برای هنر وجود دارد[۳۵]. در اینجا پیوند میان هنر و روح نیم مایه‌ای از زیباپسندی می‌گیرد. اما به‌زودی نقاص این‌کار داده می‌شود. زیرا هنرمند و تماشاگر (که با زبان روح با یکدیگر سخن می‌گویند) دیگر هم را نمی‌فهمند و تماشاگر از هنرمند روی می‌گرداند و یا او را به‌دیدگان شیادی می‌نگردکه مهارت وقدرت اختراع ظاهریش مورد تحسین قرار می‌گیرد.

در وهله نخست هنرمند باید بکوشد تا وضع را تغییر دهد آنهم از این راه که وظیفه‌اش را در قبال هنر و نیز در قبال خود بشناسد و خود را فرمانروای وضع نپندارد بلکه خدمتگزار مقاصد برتر تلقی کند که وظایفش دقیق وبزرگ ومقدس است او باید خود را تربیت کند و در روح خویش عمیق‌گردد. روح خود را پرستاری کند وبپرورد تا قریحه ظاهریش بتواند بر تن چیزی کسوتی بپوشاند. ونه مانند پرنده‌ای که به‌جای رگ وخون درونش را با کاه انباشته‌اند.

هنرمند باید چیزی برای گفتن داشته باشد. چون احاطه برشکل وظیفه او نیست بلکه وظیفه او تطبیق این‌شکل با محتوی است[۳۶].

هنرمند فرزند نازپرورده زندگی نیست. او حق ندارد ناموظف زندگی کند کار او کاری پس دشوار است که اغلب به صورت صلیب زندگیش درمی‌آید. او باید بداند که هریك از اعمال احساس و اندیشه‌هایش یك چشم ظریف و ناملموس اما محکم‌را تشکیل می‌دهدکه اثر هنری ازآن به‌وجود می‌آید و ازاین‌رو او در زندگیش آزاد نیست بلکه فقط درهنر آزاد است.

ازهمه‌اینها چنین‌برمی‌آیدکه هنرمند درمقایسه با بی‌هنر ازسه حیث مسئول است:

۱ ــ باید قریحه‌ای‌که به‌وی ارزانی شده‌است بازپس دهد.

۲ ــ اعمال اندیشه‌ها و احساس او مانند هرانسان دیگر فضای معنوی را تشکیل می‌دهند بدانسان که این انفعالات هوای معنوی را دل‌انگیز یا بویناك می‌کنند.

۳ ــ این اعمال اندیشه‌ها و احساسات مواد

آفرینش او هستند که دوباره درچگونگی فضای معنوی سهمی دارند. او فقط ازآن‌روز ــ «پادشاه» نیست که قدرتی بزرگ دارد. بلکه نیز بدان جهت که وظایفش نیز بس بزرگ است.

اگر هنرمند موعظه‌گر «زیبایی» است. بایستی این زیبائی را به‌یاری اصل **ارزش درونی** جستجو کرد که آن‌را همه‌جا یافته‌ایم. این «زیبائی» فقط بایستی با معیار عظمت و ضرورت درونی سنجیده شود که‌تاکنون‌همه‌جا به‌ماخدمتهایی‌درست کرده‌است.

زیبا آن چیزی است که از ضرورت روحی و درونی برآمده باشد. زیبا آن چیزی است که باطناً زیبا باشد[۳۷].

مترلینگ یکی از نخستین پیشتازان، یکی‌از نخستین کمپوزیسیونیست‌های روحی درهنر امروز که هنر فردا از آن سر برخواهد کشید می‌گوید: در جهان هیچ چیز نیست که تمنائی بیشتر از روح برای زیبائی داشته باشد. و هیچ چیز نیست کـه آسانتر از روح با زیبائی دمسازگردد ... ازاین‌رو در جهان کمتر ارواحی یافت می‌شوند که بتوانند در برابر استیلای روحی مقاومت کنند که خود را به‌زیبایی می‌سپارد.

واین صفت روح همان آب رودخانه‌ای است که برآن حرکت کشتی مثلث معنوی، آرام، نامرئی، گاه به‌ظاهر بی‌حرکت اما همواره در حال حرکت ومدام به‌پیش و روبه‌بالا امکان‌پذیر می‌گردد.

---

۳۳ ــ روشن است که تقلید ازطبیعت چنانچه ازدست هنرمندی پدید آمده باشد ــ هنرمندی که با روح زندگی می‌کند ــ هرگز رونویسی مرده‌ای از طبیعت نخواهد بود. روح به چنین شکلی نیز می‌تواند سخن گوید وشنیده شود.

۳۴ ــ این رخنه را می‌توان به‌آسانی با زهر وگنداب نیز پر کرد.

۳۵ ــ این عقیده یکی از انگیزه‌های ایده‌آل اندك چنین دورانهائی است واعترافی ناآگاهانه علیه مادیگری است که همه چیز را برای مقاصد عملی می‌خواهد این‌ثابت می‌کند که هنر چه توانا و تباهی‌ناپذیر است وچه تباهی‌ناپذیر وجاودانه است روح انسانی که کسر می‌شود. امـا مرگ نمی‌تواند براو چیره‌گردد.

۳۶ ــ روشن‌است‌که سخن دراینجا برسر تربیت روح است و نه ازاین ضرورت که در هراثری به‌زور محتوائی آگاهانه چپانده شود و یا براین محتوای ساختگی کسوتی هنرمندانه پوشانده گردد؟ در چنین مواردی چیـزی جز کارهائی بی‌روح پدید نخواهد آمد. پیش‌از این نیز اشاره کردیم که اثری هنری به‌نحوی اسرارآمیز به‌وجود می‌آید. هنگامی که روح هنرمند زنده باشد. دیگر نیازی نیست‌که با نشستن و جاراندیشیدن پشتوانه‌ای برایش ساخت. روح خود چیزی برای‌گفتن می‌یابدکه می‌تواند درلحظهٔ آفرینش برای هنرمند وضوح تمام نداشته باشد. **ندای درونی** ــ به‌او نیز می‌گوید که او به‌چه شکلی نیاز دارد و ازکجا می‌تواند آن‌را بگیرد. هنرمندی که با احساس کار می‌کند می‌داند که کدام شکل ناگهان براو ناپسند جلوه می‌کند وچگونه می‌تواند شکلی پسندیده را جانشین آن سازد. «بوکلین» می‌گوید که چگونه یك‌اثر درست هنری باید مانند یك ارتجال بزرگ باشد.

۳۷ ــ این زیبائی را نباید به‌معنای متداول اخلاقی فهمید بلکه زیبا همان چیزی است کـه روح را لطیف و غنی کند. از این‌رو مثلاً در نقاشی هررنگی درونـی زیباست، زیرا هررنگی ارتعاشی روحی بر می‌انگیزد وهر ارتعاش روح را غنی می‌کند و به‌همین دلیل همه‌چیز که ظاهراً «زشت» است می‌تواند باطناً «زیبا» باشد. درزندگی چنین است و درهنرهم.