صفحات ۸۷ - ۹۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره ۱۸، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۲

جایگاه کاندینسکی در نزاع میان صورت و محتوا*

امیر نصری[۱]، مرضیه عالی[۲]**

[۱] استادیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد فلسفه‌ی هنر، ، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۱/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۱۵)

چکیده

نقـد انتزاع در هنر به شـیوه‌های گوناگونی صورت می‌پذیرد. بدین دلیل که در نقاشـی انتزاعی فرم و صورت جایگزین ابژه‌های ملموسِ این- جهانی می‌گردند. به طور کلی می‌توان نقد هنر انتزاعی را به دو دیدگاه اساسی تقسیم نمود: از دیدگاه زیبایی‌شناسی فرمالیستی و از دیدگاه زیبایی شناسی محتواگرای ذاتی. فرمالیسم از نظریه‌ی کانت مبنی بر ابژه‌ی بدون علقه و غاییت بدون غایت سرچشمه گرفته و در آرای نظریه‌پردازانِ پساکانتی گسترش یافته است. فرمالیست‌ها معتقد بودند که عاطفه‌ی زیبایی‌شـناختی تنها از صورت هنر ناشی می‌شـود و خود، محتوای هنر است. در مقابل این نظریه، زیبایی‌شناسی ذاتـی هگلی قرار می‌گیرد. از منظـر هگل، عالی‌ترین صورت‌های هنری بیانگر محتوای درونی‌اند. هگلی‌ها با تأکید بر ویژگی بیانگر هنر، تغیّرات ناشی از از روح دوران را مسبب تحول سبک و صورت در هنر دانسته‌اند. با در نظر داشتن این دو دیدگاه این پرسـش مطرح می‌شـود که کاندینسـکی، که از طلایه‌داران جریان انتزاع در دورهٔ مدرن می‌باشد به کدام دسته تعلق دارد؟ آیا آثار کاندینسـکی در زمرهٔ آفرینش‌های معناگرا قرار می‌گیرد و یا صرفاً بازی‌های زیبای فرم و رنگ هسـتند؟ این مقاله حین بررسـی زیبایی شناسـی فرمالیسـتی و ذاتی، به تحلیل آرا و اندیشه‌های کاندینسکی پرداخته و از این رهگذر به تبیین موضع خاص کاندینسکی در نزاع میان صورت و محتوا می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی

صورت، محتوا، ابژکتیو، سوبژکتیو، زیبایی‌شناسی تنظیمی، زیبایی‌شناسی ذاتی.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان «حیث مادی و معنوی هنر از دیدگاه واسیلی کاندینسکی» می‌باشد.
**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۷۱۱۸۹۳، نمابر: ۸۸۷۴۵۴۳۸-۰۲۱، E-mail: Shirin.Aalee@gmail.com.

مقدمه

چگونگی مناسبت مابین محتوا و فرم از دیرباز میان هنرمندان و ناظران هنر مورد بحث بوده است. می‌توان گفت که بررسی مناسبت مذکـور در یک اثرهنری به دوران ارسـطو برمی‌گردد. در برابر تلقی افلاطون از هنر به عنوان تقلید، نظر ارسطو قرار دارد که معرّف فرم به عنوان سازمان‌دهنده‌ی مصالح هنری است، که تأکید وی را بر نقش فرم نشان می‌دهد. ارسطو معتقد بود که فرم یا ساختار اثرهنری باید از چنان اسکلت درستی برخوردار باشد که تجربهٔ شگرفی را در مخاطب برانگیزد و منجر به سهولت نقد دیدگاه مخاطب گردد. به اعتقاد ارسطو یک قالب صحیح می‌تواند به هرچیز زشـت و نامتقارن نمود وتقارن پبخشـیده و هنرمند را به لذت گشـایش دنیایی جدید پیش روی مخاطب نائل خواهد نمود.

امـروزه مجادله فرم و محتوا و غلبه یکی بر دیگری، تقریباً پایان یافته و به نتیجه متعادلی رسـیده اسـت. نگاه امروز، بیشتر به خودِ اثرهنری معطوف است، تا منازعه بین فرم ومحتوای یک اثر. اما هنوز بحث پیشـی گرفتن یکی بر دیگری خصوصاً در جریان نقد به قوت خود باقیسـت. در واقع غلبه فرم بر محتوا به عنوان سـبکی در هنر مدرن پذیرفته وعرضه شد. سرچشمه‌ی این امر را می‌توان در نظریه‌ی کانت در باب امر زیبا یافت. گروهی هنرمند تحت لوای این نظریه خود را به عنوان فرمالیسـت معرفی کردند. بی نیازی فرم از درون مایه یا محتوا به فرمالیسم محض انجامید و نوعی شانه خالی کردن از تعهد هنری را به ارمغان آورد.

امـا در هنـری که اصالـت را به مفهوم و محتوای اثر منسـوب می‌داشت، فرم بطور کامل تحت سلطه‌ی محتوا قرار می‌گرفت وتبدیل به وسـیله‌ای می‌شـد که تنها در خدمت بیان و ارائه‌ی محتوای اثر هنری به مخاطب بود. فرم طُفیلی محتوا می‌شد، محتوایی که فقط در تأویل‌ها و تفسیرهای خردمدار و متفکرانه از اثرهنری، جایگاه و نقش بسزایی داشت. و این موضعی است که فیلسوفان و نظریه پردازان هنر در مقابل آرای کانت و پساکانتی‌ها اختیار نمودند. فردریش هگل که در این نزاع مقابل کانت ایسـتاده اسـت، بر این باور است که «ما در بررسی یک اثر هنری در وهله نخست، به آنچه بی واسطه به چشم می خورد، توجه داریم و پس از آن است که پرسان مضمون یا معنی آن می شویم. عنصر خارجی برای ما دارای اعتبار بی واسطه نهایی نیست. پس جنبه درون؛ یعنی معنی را که به پدیده بیرونی روح می بخشد، بدان می‌افزاییم. عنصر بیرونی که بر روح درونی خود دلالت می کند، معرف خود و جنبه خارجی نیست، بلکه بر چیز دیگری دلالت دارد، مانند یک نماد یا تمثیل که معنـی آن در درس اخلاقی اش نهفته اسـت. در واقع، هر کلمه، خود، اشارتی بر یک معنی است و بر خود دلالتـی ندارد. یک اثر هنری به چنین مصداقی معنی دار اسـت، نه اینکه صرفا به اعتبار خطوط، منحنی ها، سطح، برآمدگی و تورفتگی های مصالح از دیـدگاه رنگ آمیزی، طنین، آوای کلمات یا کیفیت های دیگری که متناسب با مصالح هنری اند و کاربرد می یابند، بسنده شود. اثر هنری باید سرشار از شادابی درونی بوده، محسوس، روان و دارای مضمون و روح باشد. این است آنچه ما بر آن نام اثر هنری می نهیم» (عبادیان،۱۳۸۷، ۵۲ و۵۳).

ایـن مقاله با تمرکز بر نـزاع میان فرم و محتـوا در هنر و آرای فلاسـفه و نظریه‌پردازان، قصد دارد علت رویگردانی کاندینسکی از سنت هنری زمان خویش و چرخش به سمت انتزاع کامل را روشن نماید. واسیلی کاندینسکی[1]، از بانیان شیوه‌ی نقاشی انتزاعی در قرن بیستم است. هنر انتزاعی به هنری اطلاق می‌شود که هیچ صورت یا شکلی طبیعی در جهان در آن قابل شناسایی نیست و فقط از رنگ‌ها و فرم‌های تمثیلی و غیر طبیعی برای بیان مفاهیم خود بهره می‌گیرد. این اصطلاح در معنایی وسیع می‌تواند به هر نوع هنری اطلاق شود که اشیا و رخدادهای قابل شناخت را بازنمایی نمی‌کند ولی عموماً به آن گونه از آفرینش‌های هنر مدرن اطلاق می‌شود که از هرگونه تقلید طبیعت یا شبیه‌سازی آن روی گرداند. شاخصه‌ی بسیاری از روش‌های انتزاع این است که سنت بازنمایی واقعیت مشهود و محسوس را کنار می‌گذارد و یا کم اهمیت می‌شمارد و ابداعی تازه برای درک بصری را اساس هنر می‌انگارد. هنر انتزاعی، اشکال واقعی را تغییر شکل می‌دهد یا ساده‌تر می‌کند تا فهم بصری مخاطب تقویت شود. این سبک قصد دارد مفهومی درونی‌تر از ظاهر اشیا را نشان دهد. به گفته‌ی مورخان هنر مدرن، کاندینسکی نخستین نقاشی است که حدود سال ۱۹۱۰ نخستین نقاشی کاملاً غیر بازنمایانه را عرضه کرده است و پس از آن بود که هنر انتزاعی مدرن در بسـیاری از جنبش‌ها و مکاتب هنری مختلف پرورانده شد.

با توجه به حذف کامل اندام و دیگر عناصر عینی و محسوس از هنر نقاشی، این پرسش مطرح می‌شود که آیا نقاشان انتزاعی و به خصوص کاندینسکی که از بانیان آن است، نگرشی فرمالیستی به هنر داشتند و صرفاً معتقد به بازی خطوط، اشکال و رنگ‌ها بوده‌اند؟ با بررسی دقیق سنت ایده‌الیستی قرن نوزدهم آلمان، دوباره نزاع میان صورت و محتوا مطرح می‌گردد که کانت و هگل در نقطه‌ی آغازین آن ایسـتاده‌اند.

صورت و محتوا

حوزه زیبایی در زیبایی شناسـی کانت خود از حوزه شـناخت و اخلاق مستقل می‌باشد. در واقع وقتی صحبت از استقلال حوزه زیبایی می شود، تمام قواعد آن (زیبایی) توسط نظام‌های صوری درون حوزه هنر محدود می گردد. بدان معنا که همه‌ی دریافت‌های ما درباره زیبایی، به قضاوت‌های صوری از مناسـبات درونـی حوزه های مختلف هنر مربوط می شـود. به عبارت دیگر، کانت نظام فلسفی خود را به حوزه اخلاق، زیبایی و شناخت تقسیم می کند. حوزه زیبایی از استقلال و خودمختاری برخوردار است. پس برای دریافت آن نباید به حوزه های

دیگر رجوع کرد. زیبایی شناسی کانت چنین است که در مورد یک ابژه تنها با توجه به صورت آن و نیز تنها در قلمروی سوبژکتیو حکم صادر می‌گردد. صورت چکیده‌ای از معنا و غایت ابژه است و فی‌نفسه در ذهن حاصل می‌گردد. کانت تکرار می‌کند که زمینه‌ی لذت «به طور محض در صورت ابژه» قرار دارد. بدین سان، حکم زیبایی‌شناسی به هیچ عنوان درگیر شناخت و دانش از ابژه نمی‌شود و تنها به «نقد حکم سوژه و شناخت قوای ذهنی» می‌پردازد. از دیگر عناصر مهم برای نظریه‌ی فرمالیسم قرن نوزدهم، مفهوم «بی‌علقگی» در حکم زیبایی‌شناسی و یا «وجود بدون علقه» است. رضایت و خشنودی در حکم تهی از میل و اشتیاق موجود است، پس بنابراین هیچ توجه، دغدغه و علاقه‌ای به وجود ابژه لنفسه وجود ندارد. دیگر اینکه، کانت می‌گوید که حکم به طور محض و کامل وابسته به نمود و تعمق است، زیرا سوژه‌ی حکم‌دهنده از «بازی آزاد» قوای خیال و فاهمه که در هماهنگی باهم‌اند لذت می‌برد. بدین ترتیب زیبایی توسط کانت، به عنوان «صورت غایت‌مند» ابژه تعریف می‌شود، تا آنجایی که این دریافت بدون هیچ‌گونه بازنمودی از «غایت» باشد. صورت از معنا و مفهوم یا حیات ابژه‌ی ادراک شده جدا می‌گردد و خودِ صورت، محتوای سوژه‌ی تأملی و بی‌علقه می‌شود (Elie Caslin,1998,23).

نظریه‌ی فرمالیسم توسط ایده‌آلیسم سوبژکتیو برانگیخته و برافراشته شد، و طبیعتاً منجر به تمرکز فعالیت زیبایی‌شناسی (هنرمند یا ناظر) بر قلمرو وابسته به صورت فی‌نفسه گردید. سنت زیبایی‌شناسی سوبژکتیو کانت بر صورت به عنوان شکل‌دهنده‌ی محتوای هنر تمرکز نمود. پس از آن نظریه‌ی صورت‌گرای نقد قوه‌ی حکم در خلال قرن نوزدهم دچار تغییر و تحول شد.

هنگامی که به زیبایی‌شناسی شوپنهاور توجه می‌کنیم، در می‌یابیم که سرچشمه‌ها و اصول کانتی فلسفه‌ی او در باب تجربه و واقعیت، مولد نظریه‌ای زیبایی‌شناسانه است که اول از همه بر روی مفاهیم بی‌علقگی، تفکر و خصوصاً تأمل بنا شده است. این تأمل ایستا و بی‌علقه و تمرکز محض بر خودِ ادراک، هنرمند را قادر می‌سازد که به قلمروی ایده‌های افلاطونی وارد شود. ایده‌ها، هنوز وارد «اصل دلیل کافی»[۲] نشدند و بنابراین خارج از زمان، مکان و تمام تکثرات هستند. آشکارسازی ایده‌ها توسط هنرمند، کوتاه‌ترین راهی است که ما را به جهان فی‌نفسه نزدیک می‌کند (Ibid,31). در همین نقطه است که شوپنهاور از کانت فاصله می‌گیرد، می‌توان گفت که شوپنهاور با مقرر داشتن وظیفه‌ی آشکارسازی ایده توسط هنر، نقشی هستی‌شناسانه به هنر محول می‌کند. شوپنهاور زیبایی‌شناسی شهودی و تأملی را مشابه آراء کانت شرح، تفصیل و تصفیه می‌بخشد که این امر بر نظریه‌های فرمالیستی متأخر تأثیر گذاشت، نظریه‌هایی که توجه خود را به تمرکزی انحصاری و تاریخی بر قواعد تجربه‌ی ادراکی و بصری را مبذول داشته‌اند. این نظریه‌ها شامل اموری بودند که ما آنها را سنت «تنظیمی» از زیبایی‌شناسی می‌نامیم. این شاخه‌ای از اندیشه‌های قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم درباره‌ی هنر و تاریخ است که خودآگاهانه در تقابل با توصیفات هگلی از صورت هنری، محتوا و سیر تکاملی تاریخ ادامه می‌یابد که همگی از نقاط برجسته در تفکر کاندینسکی هستند. در ادامه بخشی از نظرات منتقدین و نظریه پردازان هنر مطرح می‌گردد که پساکانتی خوانده شده و از آنجایی که به نزاع میان صورت و محتوا در هنر پرداخته و معاصران کاندینسکی محسوب می‌گردند حائز اهمیت هستند.

کنراد فیدلر[۳] مشتاقانه مناقشات مستمر قرن میان «صورت‌گرایان» و «محتواگرایان» و نیز رابطه‌ی آن را با مسئله‌ی علیت تاریخی هنر را دنبال می‌کرد. فیدلر نظری که شوپنهاور در نقد آراء کانت شناسایی نمود را سر لوحه قرار داد، این که احساس «نمی‌تواند جدای از شهود یا ادراک یافته شود» که با در نظر گرفتن آرای شوپنهاور به این معناست که ذهن، خود به خلق تصویر بازنمایی شده از حقیقت بازنمودی می‌پردازد. در نهایت، تجربه‌ی «احساس» به وضوح از تجربه‌ی «فهم ادراکی» جدا می‌گردد. احساس، «امری جدا و دیگرگونه» از ادراک است (Elie Caslin,1998,51). این جدایی «احساس» از شهود، نتیجه‌ی فرمالیستی مهمی برای نظریه‌ی فیدلر بود: «غلبه و تفوق» شوپنهاوری عقل شهودی در فعالیت هنری، همچنین جدایی و سترون قاطع و نهایی فرم از محتوا یا نسبت‌های بیرونی و بنابراین رهیافتی غیر تاریخی به تولیدات هنری. این عوامل، سوبژکتیویسم، غلبه و برتری شهودی، طرد ناخودآگاه، همگی فیدلر را به زیبایی‌شناسی فرمالیستی هدایت کرد و منجر به دفاع از استقلال عمل هنری از عوامل تاریخی و فرهنگی شد. او معتقد بود که صورت‌ها خود محتوای هنر هستند، به طوری که هدف آفرینش، «بیان ناب صورت» است و تاریخ هنر، «سیر تکاملی جهانی از صورت‌ها» است (Ibid,67). چیزی که فیدلر نمی‌پذیرد، در حقیقت این است که شاید صورت بیانی از محتوای معنوی باشد.

مانند فیدلر، زیبایی‌شناسی هیلدبراند[۴] بر پایه‌ی تمایز سوبژکتیویستی میان قلمرو سوبژکتیو و قلمرو ابژکتیو بنا شده و بنابراین خود را به کشف صورت‌های هنری محدود می‌کند. نتیجه، شکل‌گیری رهیافتی دیگر است که در آن هنر به عینی‌سازی نسبت‌های بیرونی نمی‌پردازد بلکه تنها ساختارهای صورت درونی را عینیت می‌بخشد. هیلدبراند می‌گوید محتوای هنر، صوری است و متشکل از یک نوع پیوستگی میان صورت‌های سوبژکتیو در «برداشتی» از طبیعت است. بدین دلیل است که از منظر هیلدبراند هنر، تلاشی برای تقلید نمودهای پدیداری نیست بلکه ارائه‌ی صورت بیرونی، شکل‌دهی و صورت سازی بسیار ما از این نمودهاست. بنابراین واقعیت هنری از واقعیت طبیعی کاملاً جداست، «واقعیت هنری» مفهومی کامل و جامع است (Ibid,83). سراسر زیبایی‌شناسی هیلدبراند به «بینش و ادراک»، منحصر و محدود و زیبایی‌شناسی او «تنظیمی» است. روش هیلدبراند در نقد کنش‌های مستقل آفرینش هنری که واقعیت «جامع» خود را بی‌اعتبار می‌کند، مشابه فیدلر است. هیلدبراند مانند فیدلر معتقد است که تاریخ هنر تکامل درونی عمل هنری را ارائه می‌کند، سیری تکاملی که تنها در «شکل دهی هنری خویش» است. در اوایل قرن بیستم مناظره‌ی فرم و محتوا با موضوع تاریخی سبک در هم می‌آمیزد. این مسئله‌ای است که زیبایی‌شناسی ولفلین به ویژه به آن اشاره می‌کند.

هانریش ولفلین[۵]، دقیقاً معاصر کاندینسکی است که به دائماً به مجادله‌ی ناخوشایند میان فرم و محتوا می‌پرداخت. نکته‌ی جالب، چگونگی اشاره‌ی ولفلین به مسئله‌ی تحولات سبکی در هنر است. وجود نوعی «تردید» در باب مسئله‌ی علیّت تاریخی در نوشته‌های مهم او، یافتن پاسخی صریح و قاطع را با ناکامی مواجه می‌سازد. این مسئله

منجر به روشـــنگری در باب ذات پیچیده‌ی ادراک در زیبایی‌شناسی تاریخ‌گرای هگل گشت که همزمان با نوشته‌های کاندینسکی درباره‌ی صورت، محتوا و تاریخ بود. از این جهت، ولفلین آخرین نفر در بخش ســـنت «تنظیمی» اســـت و نظریه‌ی او دریچه‌ای به مباحث هگل و زیبایی‌شناسی خاص کاندینسکی می‌گشاید. ولفلین سبک را به مثابه‌ی عینی‌سازی احساسات متغیر در باب جهان در نظر می‌گیرد و به سمت زیبایی‌شناسی «تنظیمی» ورای دایره‌ی سوبژکتیویسم، حرکت می‌کند که از نظریه‌ای مبتنی بر «تکامل کاملاً مستقل صورت» حمایت می‌نماید.

با این حال، ولفلین در فصل آخر کتاب ***هنر کلاسیک*** می‌گوید که اصول صحیح هنری مانند «وضوح»، «ساده‌سازی» و غیره مستقل از قلمرو احساسات هستند و چنین نتیجه می‌گیرد که دیدگاه تاریخ هنر در تأثیرپذیری سبک از زمان تنها نسبتاً درست و دقیق است، زیرا این دیدگاه تنها شامل بخشی از مسیر بوده و درست همان‌جا که هنر شروع می‌شود، از ادامه‌ی راه دست می‌کشد (Elie Caslin,1998,90) . این سردرگمی نشان می‌دهد چگونه نظریه‌های نئوهگلی و نئوکانتی علیرغم تفاوت فاحشی که در فضای بنیادین خود دارند می‌توانند در هم تنیده شوند، از دیدگاه ایده‌الیسم نئوکانتی متقدم و نظریه‌های مخالف بعدی تا زمان کاندینسکی، معضل زیبایی‌شناسی فرمالیستی، ناتوانی آن در مقرر داشتن نه تنها احساس اهمیت محتوای معنوی یا معنا، بلکه هر حسی از غایت ارتباطی هنر است.

زیبایی‌شناسی تنظیمی با تمرکز بیش از حد بر ساختارهای صوری بینش، ادراک و تکامل درونی تاریخی، و با جداسازی احساسات و معنا از صورت، در برقراری ارتباط با «دیگری» شکست می‌خورد. ریشه‌های این معضل، در سوبژکتیویســـم اولیه‌ی کانت و شـــعب آن است که با بررسی زیبایی‌شناسی کانتی در زیبایی‌شناسی‌های قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به تفاسیر و تغییر شکل آن‌ها پرداخته شد. شکاف میان «تنظیمی» و «ذاتی» را می‌توان به طور قطع در تفکر مدرنیستی یافت. با چرخش به سوی زیبایی‌شناسی هگلی، بلادرنگ خود را در عرصه‌ی نظریِ کاندینسکی می‌یابیم. در نظریه‌ی «ذاتی»، اتحادی از سوژه و ابژه می‌بینیم، اعتقادی به ارزش هنر به مثابه‌ی آشکار کننده‌ی ذات معنوی. تمامی این نتایج از آنجا حاصل می‌گردد که عامل سیر تکاملی تاریخی هنر را پیشرفت تدریجی آگاهی معنوی را بدانیم.

در گذر از زیبایی‌شناسی تنظیمی کانت به سمت زیبایی‌شناسی محتواگرای هگل، اشـــاره‌ای کوتاه به آراء شیلر و شلینگ مفید خواهد بود زیرا اندیشه‌های ایشان در باب زیبایی، فصل مشترک این دو دیدگاه محسوب می‌گردند. کتاب نامه‌های شیلر در باب تربیت زیباشناختی انسان[۶] اثری انتقالی اســـت از زیبایی‌شناسی کانتی به نوع هگلی آن. موضـــوع اصلی کتاب، فراخـــوان برای ایجاد «وحدتـــی دوباره» مابین جنبه‌های حســـی و عقلی بشر است. همچنین شـــیلر در نامه‌ی دوم می‌گوید:

زیبایی آن چیزی اســـت که آدمی به شأن آن گام به سوی آزادی می‌نهـــد... هنر دختر آزادی اســـت و ضرورت آن زاییده‌ی روح اســـت (عبادیان، ۱۳۸۵، ۲۳).

شـــیلر به عنوان یک فیلسوف کانتی بســـیاری از عقاید کانت در بحث از زیبایی‌شناسی را مبنای اندیشه خود قرار می‌دهد. اما، به نظر می‌رســـد که در بحث از رابطه میان زیبایی و اخلاق، شیلر به گونه ای متفاوت عمل می‌نماید. در این گفته و نیز در سراسر کتاب نکته‌ای که زیبایی‌شناسی شیلر را از کانت جدا می‌کند آن است که شیلر زیبایی را آن چیزی می‌داند که آدمی بر حسب آن گام به سوی آزادی می‌نهد. در واقع او همانطور که در نامهٔ سوم خاطرنشان می‌کند، خواهان ساختن زیبایی بر مبنای آزادی است.

زیبایی شناسی شلینگ نیز از تأکید صوری سنت تنظیمی به دور است زیرا محتوای واقعی هنر در آن، آشکارگی «مطلق»[۷] است. بنابراین، محتوای هنر عینی‌سازی شهودیِ «مطلق» است. این محتوای معنوی دارای بعد تاریخی نیز هســـت زیرا نزد شلینگ تاریخ، «الهامی مداوم، تدریجی و خودبازنمایانه از مطلق» است همراه با سه دوره‌ی متمایز در سیر تکاملی خویش. محتوا، صورت‌های جدیدی از هنر و دین می‌گیرد هم‌چنانکه مطلق تدریجاً شهود می‌شود(De Angelis,2009,157). بنابراین هنر به سطح دلالت شناخت‌شناسانه و هستی‌شناسانه خیزش می‌یابد که از نقش خود در آراء کانت و شیلر پیشی می‌گیرد.

اکنون با چرخشی در سنت زیبایی شناسی، آرا و اندیشه‌های هگل مطرح می‌گردند. در متافیزیک هگل، روح نخســـت سوبژکتیو است و محتوایـــی را ارائه می‌کند که تنها «درونی» اســـت و به موجب آن «نیازی» شدید مبنی بر «عینی شدن امر سوبژکتیو» می‌آفریند. بنیان زیبایی‌شناسی هگل به طور قطع مخالف جریان متفاوت زیبایی‌شناسی فرمالیســـتی است که با سوبژکتیویسم «نخســـتین» شروع می‌شود. هگل از ابتدا مقابل ماهیت تنظیمی و نســـبی نقد قوه‌ی حکم کانت، با فلسفه‌ای بیانی ایستاد. از منظر هگل، هنر ارائه‌ی رابطه‌ی میان امر سوبژکتیو و ابژکتیو است که خودِ این رابطه فرآیند و پیشرفت شناخت روح از خودش اســـت. محتوای هنر نیز عینی‌سازی حسی ایده است (Elie Caslin,1998,104).

از آنجایی که محتوای هنر ایده است، پس ایده عاملی تعیین‌کننده در زیبایی‌شناســـی هگلی اســـت. بنابراین هنگامی که با اثری مواجه می‌شویم، نمود بیرونی آن معنایی ندارد، زیرا ما می‌دانیم که چیزی در «پشت» آن است. این عنصر درونی برای هگل «معنا» است که صورت بیرونی را روحانی می‌کند. جنبه‌های بیرونی اثر به روح اثر اشاره دارند. فرم تنها به مثابه‌ی وسیله‌ای برای غایت محتوا در نظر گرفته می‌شود. هگل مکرراً می‌گوید که هنر چیزی بیشتر از عناصر صوری یا حتی خود موضوع است و باید چیزی را که وی «مفهوم» واقعی اثر هنری می‌نامد آشـــکار کند: «نفس»، «مفهوم» و «روح»[۸]. ادراک هگل و کاندینسکی از صورت، معنویتی درونی و مادیّتی بیرونی است و آن را نمود صوری امرمعنوی می‌دانستند. ذات صورت وابسته به ذات محتواست. محتوای هنر متوجه ادراک و فهم درونی است، پس صورت وجود دارد اما نه به طور فی‌نفسه بلکه تنها برای «ذهن» و روح.

به دلایلی مشـــابه کاندینســـکی نیز بیان می‌کند کـــه روح هنر می‌بایست بیش از صورت برای بیننده مشخص باشد(Selz,1957,6). به مانند کاندینسکی، هگل هنری را که «تقلید صرف» است به عنوان چیزی «سراســـر صوری» نقد می‌کند، و تلاشی را که با صرف نظر از نیاز معنوی برای ارائه‌ی تمامی تجارب بشری در قالب محتوای هنری صورت بگیرد را مردود می‌داند. دستاورد اخیر هگل، می‌تواند خودِ هنر را

به «کاری کاملاً صوری» تقلیل دهد، و در حقیقت هنر را تنها «صورتی تهی از هر نوع ممکنی از محتوا و ذات» بداند.

جالب است که کاندینسکی و هگل هر دو منتقد هنری «صوری»اند که به تقلید نمودها یا بازنمایی محتوای «غیر معنوی» می‌پردازد. گرچه هگل مطمئناً از عبارت «هنر برای هنر» آگاه نبود و این اصطلاح در زمان کاندینسکی معنای خاص خودرا یافت، اما هر کدام از نظریه‌های هر دو در آفرینش صورت با ماتریالیسم، به نتیجه‌ی یکسان دست می‌یابند. این قضیه از آنجایی جالب‌تر می‌شود که علاوه بر عداوت و ضدیت سنت «تنظیمی» با زیبایی‌شناسی هگلی، فیلسوفان «ماتریالیست» نیز به سیاه‌نمایی تأکید هگلی بر «روح» پرداختند.

اکنون چگونگی تعیّن صورت‌های هنری توسط محتوا مطرح می‌گردد. از منظر هگل در کتاب ***پدیدارشناسی روح***، «مطلق» به مثابه‌ی «کل» تعریف می‌شود که چیز دیگری جز خود – فرهیختاری اجتناب ناپذیرش در خلال سیر تکاملی نیست. همه‌ی زندگی - با درنظرداشتن شخصی منحصربه‌فرد- فرآیندی مداوم از «خود – غیریّت» (خود دیگر بودگی) یا برون‌سازی امر سوبژکتیو است. این همان «صیرورت» روح است. هم‌چنین، در درس گفتارهای هگل در باب تاریخ، سراسر هدف روح جهان «خودیابی و خوداندیشی در تحققی عینی» توضیح داده شده است. اکنون، از آنجایی که محتوای هنر مفهوم ذهنی مترقی روح است، تاریخ صورت باید بیانی انضمامی [غیر انتزاعی] از این سیر تکاملی باشد. این توضیح هگل برای صورت ابدی در تاریخ هنر است. در ***درسگفتارهایی در باب هنر زیبا*** فرآیند برون‌سازی معنوی، انگیزه‌ای برای تغییر و تحول است؛ این فرآیند، «اصل سیر تکاملی» در هنر را تشکیل می‌دهد، چنانکه روح در مسیر اجتناب‌ناپذیر خودشناسی خود حرکت می‌کند. این مسیر دقیقاً اجتناب‌ناپذیر است زیرا بر «پایه‌ی صورت عقلی» قرار دارد. از طرف دیگر، هگل به طور مداوم تکرار می‌کند که تاریخ صورت هنری توسط تاریخ محتوای روحانی – عقلانی خود، معین شده است. چیزی که هگل می‌خواهد بیان کند این است که صورت را چگونگی روح جهان آنگونه که در هر دوره درک می‌شود تعیّن می‌بخشد.

هر اثر هنری فرزند زمان خویش است و در بسیاری موارد زاینده احساسات ما، در نتیجه هر دوره‌ی فرهنگی، هنر ویژه‌ی خود را می‌آفریند، که تکرار ناشدنی است. تلاش برای احیای اصول هنری گذشته در بهترین شکل خود، هنری مرده را تولید می‌کند. برای ما زندگی و احساس کردن چون یونانیان باستان غیرممکن است. به همین علت کسانی که از شیوه‌های مجسمه سازی یونانیان پیروی می‌کنند تنها به شباهتی ظاهری دست می‌یابند ولی اثر آنها هم‌چنان بی‌روح است(کاندینسکی، ۱۳۸۱، ۳۸).

این عبارات گفته‌های هگل نیستند بلکه کاندینسکی در ابتدای کتاب «***معنویت در هنر***» آن را نگاشته است. روح و صورت در مسیری یکسان به هم مربوطند چنانکه برای هگل و کاندینسکی صورت بیرونی باید بیانگر احساسات درونی زمانه باشد. تفاوت برجسته‌ی میان فرمالیست‌ها و رهیافت هگلی در ذکر علت تغییرات سبکی، به وضوح در نظام هگلی مبتنی بر فرآیند پیشرفت تاریخ، آشکار می‌گردد. در جریان و روند تاریخ، روح در طول مسیر خود، افزایش تدریجی خودآگاهی را «جستجو می‌کند»، «می‌یابد» و از بازنمایی بیرونی و صورت حسّانی خود فراتر رفته و استعلا می‌یابد. بنابراین، بازنمایانه‌ترین صورت‌های هنری به مثابه‌ی شناخت درونی روح از خود، در طول مسیری حرکت می‌کنند که در آن مادیّت کاهش می‌یابد. این دوره تنها قائل به الوهیت برای ماده و امور فیزیکی قابل رؤیت با چشم «فیزیکی» است. روح نیز به مثابه‌ی ماده‌ای در نظر گرفته می‌شود و این چنین از بین می‌رود" (Kandinsky,1994,98). این مسئله جنبه‌های مرتبط متعددی از اعتقاد کاندینسکی به «بی‌اعتباری» صورت را آشکار می‌سازد. نخست، فهم عمومی شیلری از ماتریالیسم به مثابه‌ی نوعی از توجیه عقلانی مفرط که از معنویت فاصله می‌گیرد. ماهیت این پیامد، متعاقباً در پاراگرافی مشابه روشن می‌شود، که در آن کاندینسکی بیان می‌دارد که «بهترین اذهان» و «بزرگترین استعدادها» خود را سراسر صرف «این جنبه‌ی [مادی]» زندگی کرده‌اند. زیرا آنها دیگر قادر نیستند «جنبه‌ی دیگر [جنبه‌ی معنوی]» را ببینند، برای آن‌ها این جنبه «وجود ندارد». معنویت از امر تعلقی جدا شده است (Ibid,325). دوم، چنین در می‌یابیم که ماتریالیسم بیشتر در معنای دقیق کلمه، به عنوانِ وقفِ خود، جلوه‌ای بی‌واسطه و کرانمند (متناهی) فهمیده می‌شود، (خداانگاری ماده). این بنیادی است برای رویکرد «قرون وسطی» ایی کاندینسکی به نقش صورت در هنر؛ رویکردی که به محض رسیدن به امر فیزیکی نمی‌ایستد بلکه برای آن، امر فیزیکی صرفاً وسیله‌ای است برای هدفی غیر مادی. آخر و شاید بهترین طردِ زیبایی‌شناسی «تنظیمی»، جایی است که تأکید مفرط بر امر بصری با ماتریالیسم رابطه دارد. چیزی که بیشتر می‌توان با چشم «فیزیکی» دید تا با «چشم» جان و روح. اعتراض کاندینسکی به «چشم فیزیکی»، آگاهانه یا ناخودآگاه، اعتراضی است به نشانه‌ی برتری و تقدم آن سنت چشم محور. فرمالیسم با بینشی از هنر که «بیشتر متوجه چشم است تا روح» باقی می‌ماند. کاندینسکی نتوانست «محتوای» غیر مادی، غیر بصری را از زیبایی‌شناسی خود جدا کند هم‌چنان که نتوانست نظریه‌های «ماتریالیستی» متمرکز بر دید و صورت را دنبال کند. مفهوم چندوجهی ماتریالیسم، کاندینسکی را به سمت انتقادی ویژه از امر بصری و صوری در هنر هدایت کرد. کاندینسکی در دو رساله‌ی مجزا، به طرقی یکسان، به تدوین فرآیندی از تجربه‌ی زیبایی‌شناسی می‌پردازد که برگرفته از احساسات درونی هنرمند تا برآیند احساسات درونی خودِ ناظر است. درنوشته‌ای با نام «***صورت و محتوا***» (۱۹۱۱-۱۹۱۰) و «***نقاشی به مثابه‌ی هنر ناب***» (۱۹۱۳) یگانه هدف این فرآیند زیبایی‌شناختی، انتقال احساسات از هنرمند به ناظر عنوان شده است:

اثر هنری از دو عنصر تشکیل شده است: درونی و بیرونی.

خودِ عنصر درونی احساسات وعواطف روح هنرمند است. این احساسات می‌توانند موجب بروز احساساتی مربوط به آن در ناظر شوند. مادامی که روح متصل به بدن است، به عنوان یک قاعده، می‌تواند تنها ارتعاشاتی را از طریق احساسات دریافت کند. بدین سان احساس پلی است از امر غیر مادی به امر مادی (هنرمند) و از امرمادی به امر غیر مادی (ناظر) عواطف- احساسات- اثر هنری- احساسات- عواطف (Kandinsky,1994,97).

به غیر از بی‌اعتباری «عینی بودنِ» صورت، فهم هگلی کاندینسکی

از صورت به مثابه‌ی ماده، او را به سمت بیاناتی اغلب شبیه اظهارات متألهان بیزانسی در باب امر مادی وامر معنوی در هنر هدایت کرد. از آنجایی که امر معنوی (معنویت)، نیروی محرکه‌ی گسترش و تکامل صورت‌های هنری است، و نیز از آنجا که این صورت‌ها اساساً «ماده به عنوان وسیله» هستند، خودِ صورت به عنوان امری «نسبی» و «زمانمند» نادیده گرفته می‌شود. کاندینسکی هشدار می‌دهد که اگر ما بر خودِ کیفیات صوری هنر متمرکز شویم، آنگاه چیزی را که «نسبی» بوده تا سطح «مطلق» بالا برده‌ایم. چیزی که کاندینسکی نقاشی می‌کند کمتر از معنویت مجرد و غیر مادی مسیحیِ «سومین دوره‌ی» هگلی نیست که بیشتر از طریق احساسات حسی و باطنی تجربه می‌شود تا حواس بیرونی. کاندینسکی بیان می‌کند که هنرمند و ناظر هیچ‌گاه نباید ماده را با معنویت اشتباه بگیرند. او همچنین عنوان می‌کند که صورت، بیانِ محتوای معنوی است. در «***هنر نوین کجاست؟***» هنرمندی که مطابق خواست عموم هنر را به تقلید تقلیل می‌دهد دیگر «پیام آور و رهبر» نیست بلکه به مانند «طوطی و برده» به او نگاه می‌شود (Ibid,99). اعتراض و مخالفت به تقلید در هنر به وضوح محدود به زیبایی‌شناسی کاندینسکی و یا به طور کلی منحصر به نظریه‌ی هگلی نمی‌شود، بلکه در این مورد با سنت کانتی مشترک است. فلسفه‌ی ایده‌الیستی، چه «سوبژکتیو» و چه «ابژکتیو»، جایگاه خاصی را به زیبایی‌شناسی اختصاص داده است. قلمروییِ که بینش خارق‌العاده‌ای به ماهیت ذهن و جهان دارد. و نیز مطمئناً هر نوعی از زیبایی‌شناسی که بر پایه‌ی این اصل اساسی باشد که: «جهان بازنمود من است»، از تقلید به مثابه‌ی هدف غایی هنر طرفداری نمی‌کند. پیش از این باید گفت که ادراکِ نخستین، تجریدی (انتزاعی) فی‌نفسه است. پس نمی‌توان عداوت کاندینسکی با امر تقلیدی را به سادگی نتیجه‌ی مخالفت او با زیبایی‌شناسی فرمالیستی تفسیر کرد، اما چنین به نظر می‌رسد که می‌توان این ضدیّت و خصومت را به مثابه‌ی واکنشی نسبت به ماهیت زیبایی‌شناسی ماتریالیستی روسی قرن نوزدهم تفسیر کرد.

سراسر زیبایی‌شناسی کاندینسکی بر پیش‌فرضی بنا شده است که در آن موضوع هنر، ارتباط با ناظر یا «دیگری» است. این امر به خودی خود حفاظ سنت «تنظیمی» را شکست و با مفهوم هگلیِ: هنر به مثابه‌ی «برون‌سازی» ضروری امر درونی و انتزاعی پیوست. در بطن این زیبایی‌شناسی ارتباطی، موضوع صورت و محتوا و پویایی نقش آنان در انتقال «معنویت» در هنر نهفته است. کاندینسکی نیروی سوقِ بشریت به سوی «جلو و بالا» را «روح انتزاعی» می‌خواند. در کتاب ***معنویت در هنر***، سیر تکاملی «زندگی معنوی» به مثابه‌ی حرکتی به جلو و رو به بالا توصیف شده است اما امروزه به عنوان حرکت «دانش» معرفی می‌گردد. کاندینسکی برای توضیح این سیر معنوی، مثلث بزرگی را مثال می‌زند که به بخش‌های نابرابر تقسیم شده، بخش کوچکتر در بالا و بخش بزرگتری در پایین آن قرار دارد:

کل سه ضلعی به طور نامحسوسی به طرف بالا و طرف جلو حرکت می‌کند، آنجا که امروز بالا قرار دارد فردا پایین خواهد بود. آنچه امروز تنها برای بخش بالای سه ضلعی قابل درک و برای بقیه سخنی نامفهوم است، در آینده سازنده‌ی افکار و احساسات حقیقی بخش پایین‌تر خواهد بود(کاندینسکی،۱۳۸۱، ۴۸).

اهمیتی ندارد که سیر تکاملی روح تا چه اندازه‌ای دشوار می‌شود، علی‌رغم ژرفایی که هنر در آن فروکش می‌کند، مثلث با نیرویی «شکست‌ناپذیر» پیشروی می‌کند. غایتی که در انتظار این فرآیند است «قلمروی امر غیر مادی است». تصور کاندینسکی از مثلث، برخاسته از حرکت مداوم و مترقی آگاهی یا شناخت است که با بررسی آن نه به بینش شوپنهاور با جهان فاقد تکامل و تطور معنوی بلکه بیدرنگ به جهان تکاملی و فعال هگل نزدیک می‌شویم.

با در نظر گرفتن این امر که به مسئله‌ی صورت و محتوا در بیشتر کارهای بزرگ کاندینسکی از ۱۹۰۳ تا ۱۹۱۰ اشاره شده، و موضوع اصلی دو مقاله‌ی او با عنوان «***صورت و محتوا***» (۱۱-۱۹۱۰) و «***در باب مسأله صورت***» (۱۹۱۲)، چنین به نظر می‌آید که موضوع صورت و محتوا نزد کاندینسکی عمق بیشتری می‌یابد. محتوای هنر از منظر وی همان روح انتزاعی است که بشریت [و صورت هنری] را به پیش سوق می‌دهد. صورت، برآیند و تجسم بیرونی این حالت درونی است؛ صورت، «بیان بیرونیِ محتوایِ درونی» است. تا پیش از این دیده‌ایم که کاندینسکی در «***نقاشی به مثابه‌ی هنر ناب***» (۱۹۱۳) از عنصر درونیِ احساسات یا «عاطفه»ی هنرمند و عنصر بیرونیِ مادی نام می‌برد. محتوا، نخست «به طور انتزاعی» وجود دارد و سپس «تجسم» را در «صورت مادی» جستجو می‌کند (Elie Caslin,1994,352). مشابه این را در مقاله‌ی «***در باب مسأله صورت***» می‌یابیم، کاندینسکی در آنجا نیز تصریح می‌کند که چیزی که از اهمیت شگرفی برخوردار است «صورت» نیست بلکه «محتوا» است (Ibid,244). در سراسر نوشته‌های وی، بر ماهیت تعیّن‌بخش محتوایِ معنوی تأکید شده است، درست مانند آرای هگل، زمانی که «نقص» محتوا در صورت‌های مربوط به آن پدیدار می‌شود، در کتاب «***خاطرات***» (۱۹۱۳) می‌خوانیم که «امر صوری» اساساً غیر ضروری است و تنها «محتوای درونی» که «صورت را با تحکم تعیّن می‌بخشد» ارزشمند و مهم است (Ibid,356). در مقاله‌ی «***صورت و محتوا***» این نکته با صراحت بیشتری بیان شده است: «صورت همواره توسط محتوا معین می‌شود» (Ibid,355,357). علاوه بر این دو جنبه‌ی هگلی یعنی تمایز میان روح و ماده، و پافشاری بر برتری و تقدم روح، نکته‌ی سومی نیز وجود دارد و آن عنصر مهمی است که ناظر تجربه می‌کند.

همانطور که دیدیم هگل می‌گوید که ارزش امر بیرونی تنها در نشان دادن و اشاره به امر درونی یا «روح» اثر است. این عنصر درونی است که اعتبار دارد: محتوا و «روح». بنابراین صورت بیرونی لنفسه وجود ندارد. کاندینسکی نیز مکرراً این نکته را بازگو می‌کند. تأکید کاندینسکی بر محتوای انتزاعی، با ارزش عظیمی که او به نقش ارتباطی هنر می‌دهد، چشمگیر است. محتوا تنها در صورتی مادی برونی‌سازی نمی‌شود که خارج از نیاز و ضرورت باشد و یا اینکه فقط مسأله‌ی صوری هنری را حل کند، بلکه برای این است که بر ناظر تأثیر بگذارد. بخش اساسی نیاز هنرمند برای خود- بیانگری، دست‌یابی به ارواح دیگر است. «ارتباط» می‌تواند زمینه‌ی اصلی کتاب «***معنویت در هنر***» در نظر گرفته شود. شرط اساسی همه‌ی آفرینش‌های هنری این است که هنرمند «باید حرفی برای گفتن داشته باشد»، زیرا هدف از برون سازی، «تسلط بر صورت» نیست بلکه «انطباق صورت با محتوا» است.

اگر به دنبال منابعی باشیم که تأثیری مثبت بر زیبایی‌شناسی کاندینسکی گذاشت، که از روسیه‌ی قرن نوزدهم سرچشمه گرفت، برجسته‌ترین چهره لئو تولستوی[۹] خواهد بود. شباهت میان کاندینسکی و تولستوی از آنجا آغاز می‌شود که در نظر هر دو، محتوا اولویت دارد و بدیهی‌ترین امر در شرح و توصیف ارتباط می‌گردد.

هنر، کنش‌وری بشر است که در آن شخصی آگاهانه، از طریق نشانه‌های بیرونی احساساتی را که در میان آنها زندگی کرده است را می‌رساند و دیگرانی نیز هستند که این احساسات و تجربه‌ها به آنها «سرایت» می‌کند (Tolstoy,1965,131).

«نشانه‌های» بیرونی، احساسات درونی [محتوا] را بیان می‌کنند، محتوایی که صورت خود را خارج از ضرورت و احتیاج جستجو می‌کند. دوم اینکه، نزد کاندینسکی ایده‌ی «سرایت» به وضوح با حس میان-شخصیِ «ارتعاش» یکسان است. تولستوی «غذای معنوی» را به عنوان تمثیلی برای پیام هنری به کار می‌برد. نه تنها نباید به غذا تنها به عنوان چیزی خوشایند فکر کنیم بلکه نباید به هنر، نظر به اینکه ارزش و معنای هر فعالیتی در «تغذیه» آن است به مثابه‌ی امری که پتانسیل دلپذیری و مطبوعی را دارد، نزدیک شویم. همچنین تولستوی بیان می‌کند که هنر «وسیله‌ای برای ارتباط» است که جدا افتاده و مجرد نیست، بلکه بخشی از «فرآیند تکامل» یا «حرکت رو به جلوی بشریت به سمت کمال» است. از منظر کاندینسکی این تکامل «شناخت» است. این عنصر مشابه، تولستوی و کاندینسکی را به هگل وصل می‌کند. بنابر نظر هگل، تاریخ هنر بازنمودی حسی از تاریخ [جهان‌بینی] و تطور آگاهی است چنانکه در مذاهب جهانی سر برآورده است. اگر ما آنچه را که تولستوی درباره‌ی ماهیت «احساساتی» منتقله توسط هنر بیان می‌کند بررسی کنیم، ارتباطِ هگلیِ مشابهی میان هنر و «جهان‌بینی» می‌یابیم که نزد کاندینسکی نیز آشکار می‌شود (Elie Caslin,1998,132).

تا کنون دیده‌ایم که سرچشمه‌های ایده‌ی «روح دوران» همانطور که در جستارهای تاریخی نمایان شده است، در دیدگاه هگلی در باب تاریخ جهان به مثابه‌ی «خود- صیرورت» روح، جای گرفته است. در سراسر این سیر تکاملی، برونی سازی‌های خلاق هنر، مراتب ضروری ولازم را بیان می‌دارد. هنر اصیل نمی‌تواند خود را در «بازتابش» چگونگی خودآگاهی دوران، یاری دهد. آنجا که مفهوم ذهنی بر تغییرات زمانی ومکانی [ملّی] غیر مرتبط با فرآیند و پیشرفت درونی تکامل هنری تأکید می‌ورزد مورد انتقاد نظریه‌های فرمالیستی در باب سبک و تغییرات سبکی قرار می‌گیرد. می‌توانیم نشان دهیم که نظریه‌ی کاندینسکی به هیچ‌وجه از این عنصر هگلی مصون نمانده بلکه در حقیقت، اساساً بر پایه‌ی آن قرار گرفته است. در آغاز «***معنویت در هنر***» آمده است که: «هر هنری فرزند زمان خویش است». دیدگاه کاندیسنکی در باب سبک، بیشتر ساختاری است تا صرفاً صوری، و بنابراین از ضرورت و نیاز برمی‌خیزد. با چنین تأکیداتی بر سیر تکاملی روح، نقش ارتباطیِ هنر، برونی‌سازی آن از احساسات درونی یا محتوا، هیچ رهیافت کاملاً فرمالیستی به تاریخ سبک نمی‌تواند وجود داشته باشد. بلکه آفرینش این «انگاره‌ها» طبیعتاً به دیدگاهی منجر می‌شود که در آن سبک به مثابه‌ی بیانی از دوره‌ی خود است:

هنری که توسط هر دوره‌ای ساخته می‌شود در درجه نخست و پیش از همه، بازتاب آن [دوره] است. این [هنر] آیینه‌ای معنوی است (Kandinsky,1994,102).

این بیان مطمئناً توسط پیروان سخت سنت فرمالیستی رد می‌شود، به ویژه توسط فیدلر و هیلدبراند، اما از سوی تولستوی، ریگل، ورینگر و «گاهی اوقات» ولفلین تأیید می‌گردد. کاندینسکی در خلال تمام مقاله‌هایش، رابطه‌ی میان سبک و زمانه را به شیوه‌های گوناگونی تکرار می‌کند. ارتباط، موضوع اصلیِ مقاله‌ی «***در باب مسأله صورت***» است که صورت را نه تنها امر شخصی بلکه امر ملّی می‌داند. هنرمند خارج از "زمان و مکان" نیست زیرا شخصیتش به میزان فراوانی تابعی از آنهاست. هم هنرمند و هم "دوران" یا ملّت محتوایی درونی را بیان می‌کنند و صورت، «بازتاب» امر فردی و دوران (زمانه) به طور توأمان است (Ibid, 238). کاندینسکی توضیح می‌دهد که هر یک «وظیفه‌ی مخصوص و معین» خود را دارد که آشکارگی از طریق آن ممکن می‌شود. بیان بیرونی آن «سبک» است. صورت‌های دوره‌ای مشخص به عنوان بخشی از یک «حرکت»، «تشابهات بیرونی» می‌پذیرند. کاندینسکی می‌گوید که شباهت کلی صورت‌ها نشان می‌دهد که هنرمند «تابعی» از «روح دوران» است. علی‌رغم تنوعات گوناگون صورت‌ها که می‌تواند در هر دوره‌ای ظاهر شود، «صدای درونی» و فردی آنها اساساً، «یک صدای مشترک» است. کاندینسکی در «***معنویت در هنر***» عنوان می‌کند که در صورت سبک کنونی هنر، می‌توان «روح دوران [حاضر] را دریافت کرد.»

نتیجه

پیدایش جریان انتزاع در هنر به ویژه در نقاشی واکنش‌های متفاوتی را در پی داشت. در این گونه از نقاشی، تعابیر سوبژکتیو هنرمند جایگزین ابژه‌های نقاشی شد و این امر در آثار کاندینسکی به اوج خود رسید آنچنان که به او لقب «پدر نقاشی انتزاعی» در دوران مدرن را دادند. در ابتدا شاید به نظر رسد که نقاشی‌های انتزاعی، خاصه آثار کاندینسکی، چیزی جز بازی فرم و رنگ نیست و هنرمند از طریق بازیِ صرف با عناصر نقاشی سعی در برانگیختن احساسات زیبایی‌شناسانه‌ی مخاطب خود دارد. این نگرشی فرمالیستی به نقاشی انتزاعی است. نگرشی که منتقدان فرمالیست مانند راجر فرای و کلایو بل در مواجهه با آثار هنری در پیش گرفتند. اما این امر در مورد کاندینسکی کمی متفاوت است زیرا او هنرمندی است که به جز آثار نقاشی، کتب و مقالات چندی از خود برجای گذاشته و در آنها به تبیین آرا و اندیشه‌هایش پرداخته است. با بررسی این نوشته‌ها و نظریات و با در نظر داشتن سنت‌های فلسفی و آرای فیلسوفان در باب هنر خصوصاً دو سنت زیبایی شناسی «تنظیمی» و «ذاتی» روشن می‌گردد که کاندینسکی هنرمندی محتواگراست و در پشت آثار انتزاعی او معنایی نهفته است، معنایی که وی آن را «معنویت در هنر» می‌نامد. هدف کاندینسکی از آفرینش چنین هنر بیانگری، ارتباط

بـا ناظر و ایجاد «ارتعاش» در روح مخاطب و انتقال معنویت اسـت. بدین سان مشخص می گردد که کاندینسکی به دسته‌ی هنرمندان و نظریه-پردازان محتواگرا و طرفداران هنرِ بیانگر تعلق دارد و در خلال آثارش در طلب بیان محتوایی معنوی و جهانشمول است.

پی‌نوشت ها

1 Wassily Kandinsky (1866-1944).

۲ *اصل دلیل کافی* :چهار اصل کافی اصولی هستند که ما با آنها نسبت به دنیا معرفت یا شناخت پیدا می‌کنیم. آن چهار اصل عبا رتند از: اول تغییرات مادی و فیزیکی را از طریق اصل علیت درک می‌کنیم، دوم ارتباط میان مفاهیم کلی را از طریق قواعد استدلال و منطق می‌شناسیم. سوم حقایق ریاضی را از طریق آنچه شوپنهاور آن را « آگاهی‌های حسی محض از زمان و مکان » می‌نامد و خودمان را به عنوان اشخاص از طریق قوانین اراده می‌شناسیم. دلیل چهارم به اصل اراده می‌پردازد.

3 Conrad Fiedler (1841-1895).

4 Hildebrandt (1847-1921).

5 Heinrich Wolfflin (1864-1945) .

6 On The Aesthetics of Education of Man.

۷ *مطلق از منظر شلینگ*: شلینگ معتقد است که مطلق اینهمانی سوژه و ابژه است که بنیان این اینهمانی صرفاً درون امر سوبژکتیو (همچون فیشته) واقع نیست.

۸ Geist: واژه‌ی آلمانی روح است. برخی مترجمان آن را به روح و گروهی دیگر به ذهن برگردانده‌اند. در فلسفه‌ی هگل روح همچون همنهاد سه پایه‌ی «مثال و طبیعت و روح»، حاصل یگانگی مثال و طبیعت است. (ستیس،۱۳۹۰، ۴۴۴) فلسفه‌ی روح به سه حوزه تقسیم می‌گردد. نخست روح ذهنی است که محتوای آن ذهن انسان است که به مثابه‌ی ذهن نفس فردی زمینه‌ی بررسی قرار می‌گیرد. دوم، روح عینی است که از حال اصلی خود بیرون می‌آید و در جز خود آشکار می‌شود. (ستیس،۱۳۹۰، ۴۴۵) سوم، روح مطلق است که تظاهرات روح آدمی در هنر، دین و فلسفه است (ستیس،۱۳۹۰، ۴۴۶).

9 Leo Tolstoy (1828-1910).

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *حقیقت و زیبایی*،نشر مرکز، تهران.

بووی، اندرو (۱۳۸۵)، *زیبایی شناسی و ذهنیت*: از کانت تا نیچه، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

تنـر، مایکل (۱۳۸۷)، *شـوپنهاور، متافیزیک و هنـر*، ترجمه اکبر معصوم بیگی، نشر آگه، تهران.

ذاکرزاده، ابوالقاسـم (۱۳۸۸)، *ایده الیسم آلمانی* (از ولف تا پیروان جدید کانت)، نشر پرسش،تهران.

ذاکرزاده، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *فلسفه شوپنهاور*، نشر الهام، تهران.

ستیس، و.ت (۱۳۹۰)، *فلسفه هگل*، ترجمه دکتر حمید عنایت، انتشارات امیرکبیر، تهران.

شـوپنهاور، آرتور (۱۳۹۰)، *جهان همچون اراده و تصور*، ترجمه رضا ولی یاری، نشر مرکز ،تهران.

شـیلر، فردریش(۱۳۸۵)، *نامه هایی در تربیت زیبا شناختی انسان* (دولت فرزانگی) ترجمه دکتر محمود عبادیان، نشر اختران، تهران.

عبادیـان، محمـود (۱۳۸۶)، *گزیـده زیبایـی شناسـی هگل*،انتشـارات فرهنگستان هنر، تهران.

کانـت، ایمانوئل (۱۳۸۸)، *نقد قوه‌ی حکم*، ترجمه عبد الکریم رشـیدیان، نشر نی، تهران.

کاندینسـکی، واسیلی (۱۳۸۱)، *معنویت در هنر*، ترجمه هوشنگ وزیری، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

کروچـه، بندتو (۱۳۸۸)، *کلیات زیبایی شناسـی*، ترجمه فـواد روحانی، انتشارات علمی فرهنگی،تهران.

ولک، رنه (۱۳۸۷)، *تاریخ نقد ادبی* جلد ۳و۴، ترجمه سعید ارباب شیرانی، انتشارات نیلوفر،تهران.

هایدماینر، ورنون (۱۳۸۸)، *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسـعود قاسـمیان، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۸۷)، *پدیدارشناسی روح و زیباشناسی*، ترجمه دکتر محمود عبادیان، نشر علم، تهران.

Barasch, Moshe (1990), *Modern Theories of Art, 1*, from Winckelman to Baudelaire, New York University Press, New York.

De Angelis ,Gail (2009), *The Journey to Abstraction*, Berekeley: U of California, Berkeley and Los Angeles, California.

Dudley,Will (2008), *Understanding German Idealism*, Acumen Press, Stockfield.

Elie Caslin, Jeremy (1998), *Kandinsky's Theory of Art*, University of Virginia, Charlottesville.

Frisch ,Walter (2000), *German Modernism,* Berekeley, U of California P. Berkeley and Los Angeles, California.

Herbert, Robert (1964), *Modern Artists on Art*, Dover Publictions, New York.

Kandinsky,Wassily (1994), *Complete Writings on Art*, Edited and Translated by Kenneth C.Lindsay and Peter Vergo, Da Capo Press, New York.

Knadinsky,Wassily (2008),*Concerning the Spiritual in Art*, Translated by Michael T.H.Sadler, The Floating Press, Auckland, New Zealand.

Morgan, david (1992), The Idea of Abstraction In German Theories of The Ornament From Kant to Kandinsky, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50:3,pp (237-242).

Rutter,Benjamin (2010), *Hegel on Modern Art*, Cambridge University Press, Cambridge.

Selz, Peter (1957), *German Expressionist Painting*, University of Cslifornia Press, Berkeley and Los Angeles, California.

Selz, Peter (1957), The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting, *Art Bulletin* , pp 421-440.

Tolstoy, Leo (1965), *What Is Art?,* Translated By Aylmer Maude, Published By Oxford University Press, Oxford.

Zimmer, Robert (2003), Abstraction In Art With Implications For Perceptions, Philosophical Transactions, *Biological Sciences*, Vol.358, No.1435, PP 1285-1291.