

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 فلسفه هنر، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۱/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۱۵)

چکیده

نقد انتزاع در هنر به شیوه‌های گوناگونی صورت می‌پذیرد. بدین دلیل که در نقاشی انتزاعی فرم و صورت جایگزین ابژه‌های ملموس این - جهانی می‌گردند. به طور کلی می‌توان نقد هنر انتزاعی را به دو دیدگاه اساسی تقسیم نمود: از دیدگاه زیبایی‌شناسی فرمالیستی و از دیدگاه زیبایی‌شناسی محتواگرای ذاتی. فرمالیسم از نظریه‌ی کانت مبنی بر ابژه‌ی بدون علقه و غایت بدون سرچشمه گرفته و در آرای نظریه‌پردازان پساکانتی گسترش یافته است. فرمالیست‌ها معتقد بودند که عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی تنها از صورت هنر ناشی می‌شود و خود، محتوای هنر است. در مقابل این نظریه، زیبایی‌شناسی ذاتی هگلی قرار می‌گیرد. از منظر هگل، عالی‌ترین صورت‌های هنری بیانگر محتوای درونی‌اند. هگلی‌ها با تأکید بر ویژگی بیانگر هنر، تغییرات ناشی از روح دوران را مسبب تحول سبک و صورت در هنر دانسته‌اند. با در نظر داشتن این دو دیدگاه این پرسش مطرح می‌شود که کاندینسکی، که از طلایه‌داران جریان انتزاع در دوره‌ی مدرن می‌باشد به کدام دسته تعلق دارد؟ آیا آثار کاندینسکی در زمره‌ی آفرینش‌های معناگرا قرار می‌گیرد و یا صرفاً بازی‌های زیبای فرم و رنگ هستند؟ این مقاله حین بررسی زیبایی‌شناسی فرمالیستی 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، سوژکتیو، زیبایی‌شناسی تنظیمی، زیبایی‌شناسی ذاتی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان «حیث مادی و معنوی هنر از دیدگاه واسیلی کاندینسکی» می‌باشد.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۷۱۱۸۹۳، شماره: ۰۲۱-۸۸۷۴۵۴۳۸، E-mail: Shirin.Aalee@gmail.com

مقدمه

مانند یک نماد یا تمثیل که معنی آن در درس اخلاقی اش نهفته است. در واقع، هر کلمه، خود، اشارتی بر یک معنی است و بر خود دلالتی ندارد. یک اثر هنری به چنین مصداقی معنی دار است، نه اینکه صرفاً به اعتبار خطوط، منحنی ها، سطح، برآمدگی و تورفتگی های مصالح از دیدگاه 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 و ۵۳).

این مقاله با تمرکز بر نزاع میان فرم و محتوا در هنر و آرای فلاسفه و نظریه پردازان، قصد دارد علت رویگردانی کاندینسکی از سنت هنری زمان خویش و چرخش به سمت انتزاع کامل را روشن نماید. واسیلی کاندینسکی^۱، از بنیان شیوهی نقاشی انتزاعی در قرن بیستم است. هنر انتزاعی به هنری اطلاق می شود که هیچ صورت یا شکلی طبیعی در جهان در آن قابل شناسایی نیست و فقط از رنگ ها و فرم های تمثیلی و غیر طبیعی برای بیان مفاهیم خود بهره می گیرد. این اصطلاح در معنایی وسیع می تواند به هر نوع هنری اطلاق شود که اشیا و رخداد های قابل شناخت را بازنمایی نمی کند ولی عموماً به آن گونه از آفرینش های هنر مدرن اطلاق می شود که از هر گونه تقلید طبیعت یا شبیه سازی آن روی گرداند. شاخصه بسیاری از روش های انتزاع این است که سنت بازنمایی واقعیت مشهود و محسوس را کنار می گذارد و یا کم اهمیت می شمارد و ابداعی تازه برای درک بصری را اساس هنر می انگارد. هنر انتزاعی، اشکال واقعی را تغییر شکل می دهد یا ساده تر می کند تا فهم بصری مخاطب تقویت شود. این سبک قصد دارد مفهومی درونی تر از ظاهر اشیا را نشان دهد. به گفتهی مورخان هنر مدرن، کاندینسکی نخستین نقاشی است که حدود سال ۱۹۱۰ بود که هنر انتزاعی مدرن در بسیاری از جنبش ها و مکاتب هنری مختلف پروراند شد.

با توجه به حذف کامل اندام و دیگر عناصر عینی و محسوس از هنر نقاشی، این پرسش مطرح می شود که آیا نقاشان انتزاعی و به خصوص کاندینسکی که از بنیان آن است، نگرشی فرمالیستی به هنر داشتند و صرفاً معتقد به بازی خطوط، اشکال و رنگ ها بوده اند؟ با بررسی دقیق سنت ایده ایستی قرن نوزدهم آلمان، دوباره نزاع میان صورت و محتوا مطرح می گردد که کانت و هگل در نقطه ای آغازین آن ایستاده اند.

چگونگی مناسبت مابین محتوا و فرم از دیرباز میان هنرمندان و ناظران هنر مورد بحث بوده است. می توان گفت که بررسی مناسبت مذکور در یک اثر هنری به دوران ارسطو برمی گردد. در برابر تلقی افلاطون از هنر به عنوان تقلید، نظر ارسطو قرار دارد که معترف فرم به عنوان سازمان دهندهی مصالح هنری است، که تأکید وی را بر نقش فرم نشان می دهد. ارسطو معتقد بود که فرم یا ساختار اثر هنری باید از چنان اسکلت درستی برخوردار باشد که تجربه شگرفی را در مخاطب برانگیزد و منجر به سهولت نقد دیدگاه مخاطب گردد. به اعتقاد ارسطو یک قالب صحیح می تواند به هر چیز زشت و نامتقارن نمود و تقارن پبخشیده و هنرمند را به لذت گشایش دنیایی جدید پیش روی مخاطب نائل خواهد نمود.

امروزه مجادله فرم و محتوا و غلبه یکی بر دیگری، تقریباً پایان یافته و به نتیجه متعادلی رسیده است. نگاه امروز، بیشتر به خود اثر هنری معطوف است، تا منازعه بین فرم و محتوای یک اثر. اما هنوز بحث پیشی گرفتن یکی بر دیگری خصوصاً در جریان نقد به قوت خود باقیست. در واقع غلبه فرم بر محتوا به عنوان سبکی در هنر مدرن پذیرفته و عرضه شد. سرچشمه ای این امر را می توان در نظریه ای کانت در باب امر زیبا یافت. گروهی هنرمند تحت لوای این نظریه خود را به عنوان فرمالیست 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.

اما در هنری که اصالت را به مفهوم و محتوای اثر منسوب می داشت، فرم بطور کامل تحت سلطه ای محتوا قرار می گرفت و تبدیل به وسیله ای می شد که تنها در خدمت بیان و ارائه ی محتوای اثر هنری به مخاطب بود. فرم طفیلی محتوا می شد، محتوایی که فقط در تأویل ها و تفسیرهای خردمدار و متفکرانه از اثر هنری، جایگاه و نقش بسزایی داشت. و این موضعی است که فیلسوفان و نظریه پردازان هنر در مقابل آرای کانت و پساکانتی ها اختیار نمودند. فردریش هگل که در این نزاع مقابل کانت ایستاده است، 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 می افزاییم. عنصر بیرونی که بر روح درونی خود دلالت می کند، معرف خود و جنبه خارجی نیست، بلکه بر چیز دیگری دلالت دارد،

صورت و محتوا

به قضاوت های صوری از مناسبات درونی حوزه های مختلف هنر مربوط می شود. 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

حوزه زیبایی در زیبایی شناسی کانت خود از حوزه شناخت و اخلاق مستقل می باشد. در واقع وقتی صحبت از استقلال حوزه زیبایی می شود، تمام قواعد آن (زیبایی) توسط نظام های صوری درون حوزه هنر محدود می گردد. بدان معنا که همه ی دریافت های ما درباره زیبایی،

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 دیگر گونه» 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، سوپژکتیویسم، 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 سوپژکتیویستی میان قلمرو سوپژکتیو 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 سوپژکتیو 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 صورت‌سازی 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 «شکل‌دهی هنری خویش» است. در اوایل قرن بیستم مناظره‌ی فرم و محتوا با موضوع تاریخی سبک در هم می‌آمیزد. این مسئله‌ای است که زیبایی‌شناسی ولفلین^۵ 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 علیت تاریخی در نوشته‌های مهم او، یافتن پاسخی صریح و قاطع را با ناکامی مواجه می‌سازد. این مسئله

دیگر رجوع کرد. زیبایی‌شناسی کانت چنین است که در مورد یک ابژه تنها با توجه به صورت آن و نیز تنها در قلمروی سوپژکتیو 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 «بی‌علگی» 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 لافسه 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 خود صورت، محتوای سوژه‌ی تأملی و بی‌علقه می‌شود (Elie Caslin, 1998, 23). نظریه‌ی فرمالیسم توسط ایده‌آلیسم سوپژکتیو برانگیخته و برافراشته شد، و طبیعتاً منجر به تمرکز فعالیت زیبایی‌شناسی (هنرمند یا ناظر) بر قلمرو وابسته به صورت فی‌نفسه گردید. سنت زیبایی‌شناسی سوپژکتیو 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 نظریه‌ی زیبایی‌شناسانه است که اول از همه بر روی مفاهیم بی‌علگی، تفکر و خصوصاً تأمل بنا شده است. این تأمل ایستا و بی‌علقه و تمرکز محض بر خود ادراک، هنرمند را قادر می‌سازد که به قلمروی ایده‌های افلاطونی وارد شود. ایده‌ها، هنوز وارد «اصل دلیل کافی»^۶ 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 تمرکز 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

می‌رسد که در بحث از رابطه میان زیبایی و اخلاق، شیلر به گونه‌ای 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 نامه سوم خاطر نشان می‌کند، خواهان ساختن زیبایی بر مبنای آزادی است.

زیبایی‌شناسی شلینگ نیز از تأکید صوری سنت تنظیمی به دور است زیرا محتوای واقعی هنر در آن، آشکارگی «مطلق» است. بنابراین، محتوای هنر عینی‌سازی شهودی «مطلق» است. این محتوای معنوی دارای بعد تاریخی نیز هست 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 زیبایی‌شناسی، آرا و اندیشه‌های هگل مطرح می‌گردند. در متافیزیک هگل، روح نخست سوژه‌کتیو است و محتوا بی را ارائه می‌کند که تنها «درونی» است و به موجب آن «نیازی» شدید مبنی بر «عینی شدن امر سوژه‌کتیو» می‌آفریند. بنیان زیبایی‌شناسی هگل به طور قطع مخالف جریان متفاوت زیبایی‌شناسی فرمالیستی است که با سوژه‌کتیویسم «نخستین» شروع می‌شود. هگل از ابتدا مقابل ماهیت تنظیمی و نسبی نقد قوه‌ی حکم کانت، با فلسفه‌ای بیانی ایستاد. از منظر هگل، هنر ارائه‌ی رابطه‌ی میان امر سوژه‌کتیو و ابرکتیو است که خود این رابطه فرآیند و پیشرفت شناخت روح از خودش است. محتوای هنر نیز عینی‌سازی حسی ایده است (Elie Caslin, 1998, 104).

از آنجایی که محتوای هنر ایده است، پس ایده عاملی تعیین‌کننده در زیبایی‌شناسی هگلی است. 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 آشکار کند: «نفس»، «مفهوم» و «روح». ادراک هگل و کاندینسکی از صورت، معنویت درونی و مادیتی بیرونی است و آن را نمود صوری امر معنوی 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 مشابه کاندینسکی نیز بیان می‌کند که 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 «سراسر 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 خود هنر را

منجر به روشننگری 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 سنت «تنظیمی» است و نظریه‌ی او در پیچه‌ای به مباحث هگل و زیبایی‌شناسی خاص کاندینسکی می‌گشاید. ولفلین سبک رابطه‌ی عینی‌سازی احساسات متغیر در باب جهان در نظر می‌گیرد و به سمت زیبایی‌شناسی «تنظیمی» و رای دایره‌ی سوژه‌کتیویسم، حرکت می‌کند که از نظریه‌ی 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 همان جا 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 سوژه‌کتیویسم اولیه‌ی کانت و شعب 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 نظری کاندینسکی می‌یابیم. در نظریه‌ی «ذاتی»، اتحادی از سوژه و ایزه 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، اشاره‌ای 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 اثری انتقالی است از زیبایی‌شناسی کانتی به نوع هگلی آن. موضوع اصلی کتاب، فراخوان برای ایجاد «وحدت‌ی دوباره» مابین جنبه‌های حسی و عقلی بشر است. همچنین شیلر در نامه‌ی دوم می‌گوید:

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

شیلر به عنوان یک فیلسوف کانتی بسیاری از عقاید کانت در بحث از زیبایی‌شناسی را مبنای اندیشه خود قرار می‌دهد. اما، به نظر

«جستجو می‌کند»، «می‌یابد» و از بازنمایی بیرونی و صورت‌حسانی 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 مادیت 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 شیرلی 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 عنوان وقف خود، جلوه‌ای بی‌واسطه و کرانمند (متناهی) فهمیده می‌شود، (خدانگاری ماده). این بنیادی است برای رویکرد «قرون وسطی» ایبی 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 طرد 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 صورتی در هنر هدایت کرد. کاندینسکی در دو رساله‌ی مجزا، به طریقی یکسان، به تدوین فرآیندی از تجربه‌ی زیبایی‌شناسی می‌پردازد که برگرفته از احساسات درونی هنرمند تا برآیند احساسات درونی خود ناظر است. در نوشته‌های با نام «صورت و محتوا» (۱۹۱۱-۱۹۱۰) و «فناشی 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.

خود عنصر درونی احساسات و عواطف 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 امر مادی به امر غیر مادی (ناظر) عواطف-احساسات-اثر هنری-احساسات-عواطف (Kandinsky, 1994, 97).

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

به «کاری کاملاً صوری» تقلیل دهد، و در حقیقت هنر را تنها «صورتی تهی از هر نوع ممکن 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 خود را 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 تعیین 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 اجتناب‌ناپذیرش در خلال سیر تکاملی نیست. همه‌ی زندگی - با در نظر داشتن شخصی منحصر به فرد - فرآیندی مداوم از «خود - غیریت» (خود دیگر بودگی) یا برون‌سازی امر سوژه‌کتیو است. این همان «صیوروت» روح است. هم‌چنین، در درس گفتارهای هگل در باب تاریخ، سراسر هدف روح جهان «خود یابی و خوداندیشی در تحقیقی 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، انگیزه‌های 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 تعیین 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 غیر ممکن است. به همین علت کسانی که از شیوه‌های مجسمه‌سازی 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 روند تاریخ، روح در طول مسیر خود، افزایش تدریجی خودآگاهی را

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 مسئله 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 او صورت هنری را به پیش سوق می‌دهد. صورت، برآیند و تجسم بیرونی این حالت درونی است؛ صورت، «بیان بیرونی محتوای درونی» است. تا پیش از این دیده‌ایم که کاندینسکی در «*فناشی به مثابه‌ی هنر ناب*» (۱۹۱۳) از عنصر درونی احساسات یا «عاطفه»ی هنرمند و عنصر بیرونی 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 مسئله 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 تعیین‌بخش محتوای معنوی تأکید شده است، درست مانند آرای هگل، زمانی که «نقص» محتوا در صورت‌های مربوط به آن پدیدار می‌شود، در کتاب «*عاطرات*» (۱۹۱۳) می‌خوانیم که «امر صوری» اساساً غیر ضروری است و تنها «محتوای درونی» که «صورت» را با تحکم تعیین 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 لنگه 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 برون‌ساز می‌شود 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 برون‌سازی، «تسلط بر صورت» نیست بلکه «انطباق صورت با محتوا» است.

از صورت به مثابه‌ی ماده، او را به سمت بیاناتی اغلب شبیه اظهارات متألهان بیزانسی در باب امر مادی و امر 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، خود صورت به عنوان امری «نسبی» و «زمانمند» نادیده گرفته می‌شود. کاندینسکی هشدار می‌دهد که اگر ما بر خود 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 مسیحی «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، بیان 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. قلمرویی 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 باز نمودن من است»، از تقلید به مثابه‌ی هدف غایی هنر طرفداری نمی‌کند. پیش از این باید گفت که ادراک نخستین، تجربیدی (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 ضدیت 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 هگلی: 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 سوق‌بشریت 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).

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 کاندینسکی در باب سبک، بیشتر ساختاری است تا صرفاً صوری، و بنابراین از ضرورت و نیاز برمی‌خیزد. با چنین تأکیداتی بر سیر تکاملی روح، نقش ارتباطی هنر، برونی‌سازی آن از احساسات درونی یا محتوا، هیچ رهیافت کاملاً فرمالیستی به تاریخ سبک نمی‌تواند وجود داشته باشد. بلکه آفرینش این «انگارها» طبیعتاً به دیدگاهی منجر می‌شود که در آن سبک به مثابه‌ی بیانی از دوره‌ی خود است:

هنری که توسط هر دوره‌ی ساخته می‌شود در درجه نخست و پیش از همه، بازتاب آن [دوره] است. این [هنر] آینه‌ای 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 اصلی مقاله‌ی «*در باب مسأله صورت*» است که صورت را نه تنها امر شخصی بلکه امر ملی می‌داند. هنرمند خارج از "زمان و مکان" نیست زیرا شخصیتش به میزان فراوانی تابعی از آنهاست. هم هنرمند و هم "دوران" یا ملت 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 دوره‌ی 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 تنوع گوناگون صورت‌ها که می‌تواند در هر دوره‌ی 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.»

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-شخصی «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 باز نمودی 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، ارتباط هگلی 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-صیورت» روح، جای گرفته است. در سراسر این سیر تکاملی، برونی‌سازی‌های خلاق هنر، مراتب ضروری و لازم را بیان می‌دارد. هنر اصیل نمی‌تواند خود را در «بازتابش» چگونگی خود آگاهی دوران، یاری دهد. آنجا که مفهوم ذهنی بر تغییرات زمانی و مکانی [ملی] غیر مرتبط با فرآیند و پیشرفت درونی تکامل هنری تأکید

نتیجه

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 زیبایی‌شناسی «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

پیدایش جریان انتزاع در هنر به ویژه در نقاشی واکنش‌های متفاوتی را در پی داشت. در این گونه از نقاشی، تعبیر سوپژکتیو 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 بازی 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 کلاویو

نظریه-پردازان محتواگرا و طرفداران هنر بیانگر تعلق دارد و در خلال آثارش در طلب بیان محتوایی معنوی و جهانشمول است.

با ناظر و ایجاد «ارتعاش» در روح مخاطب و انتقال معنویت است. بدین سان مشخص می‌گردد که کاندینسکی به دسته‌ی هنرمندان و

پی‌نوشت‌ها

کروچه، بندتو (۱۳۸۸)، *کلیات زیبایی‌شناسی*، ترجمه فواد روحانی، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
ولک، رنه (۱۳۸۷)، *تاریخ نقد ادبی* جلد ۳ و ۴، ترجمه سعید ارباب شیرانی، انتشارات نیلوفر، تهران.
هایدماینر، ورنون (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، 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*, Berkeley: 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*, Berkeley, U of California P. Berkeley and Los Angeles, California.

Herbert, Robert (1964), *Modern Artists on Art*, Dover Publications, 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 California 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.

1 Wassily Kandinsky (1866-1944).

۲ اصل/نظریه کلیه: چهار اصل کافی هستند که ما با آنها نسبت به دنیا معرفت یا شناخت پیدا می‌کنیم. آن چهار اصل عبارتند 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 Wölfflin (1864-1945).

6 On The Aesthetics of Education of Man.

۷ مطلق/از منظر تسلیت: شلینگ معتقد است که مطلق اینهمانی سوژه و ایزه است که بنیان این اینهمانی صرفاً درون امر سوژه‌کتیو (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 هم نهاد 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)، *زیبایی‌شناسی و ذهنیت*: از کانت تا نیچه، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
تنر، مایکل (۱۳۸۷)، *شوپنهاور، متافیزیک و هنر*، ترجمه اکبر معصوم بیگی، نشر آگه، تهران.
ذاکرزاده، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *بیده الیسم آلمانی* (از ولف تا پیروان جدید کانت)، نشر پرسش، تهران.
ذاکرزاده، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *فلسفه شوپنهاور*، نشر الهام، تهران.
ستیس، وت (۱۳۹۰)، *فلسفه هگل*، ترجمه دکتر حمید عنایت، انتشارات امیرکبیر، تهران.
شوپنهاور، آرتور (۱۳۹۰)، *جهان همچون اراده و تصور*، ترجمه رضا ولی یاری، نشر مرکز، تهران.
شیلر، فردریش (۱۳۸۵)، *نامه‌هایی در تربیت زیبا شناختی انسان* (دولت فرزاندگی) ترجمه دکتر محمود عبادیان، نشر اختران، تهران.
عبادیان، محمود (۱۳۸۶)، *گزیده زیبایی‌شناسی هگل*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
کانت، ایمانوئل (۱۳۸۸)، *نقد قومی حکم*، ترجمه عبد الکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.
کاندینسکی، واسیلی (۱۳۸۱)، *معنویت در هنر*، ترجمه هوشنگ وزیری، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.