در باب معنویت در هنر[1]

واسیلی کاندینسکی
احمد رضوانی

هر اثر هنری فرزند زمانه‌ی خویش است؛ چنین اثری غالباً مادر عواطف ماست. از این حرف چنین نتیجه می‌شود که هر دوره‌ی فرهنگی هنر خاص خود را می‌آفریند که تکرارپذیر نیست. تلاش برای احیاء اصول هنری پیشینیان درنهایت به تولید آثاری هنری شبیه به یک کودک مرده‌زاد می‌انجامد. به‌عنوان مثال، برای ما ممکن نیست که همچون یونانیان باستان زندگی کنیم و احساسی شبیه آنها داشته باشیم. به‌همین دلیل کسانی که در پیکرتراشی از اصول یونانیان پیروی می‌کنند صرفاً به شباهتی صوری دست می‌یابند، حال آن که اثر خلق شده همواره فاقد روح باقی می‌ماند. چنین تقلیدی شبیه دلقک‌بازی میمون‌هاست: میمون به‌ظاهر شبیه انسان است؛ او می‌نشیند، کتابی را مقابل چشمانش می‌گیرد، و آن را اندیشمندانه ورق می‌زند، اما اعمال او فاقد هرگونه ارزش واقعی است.

اما در بین قالب‌های هنری نوع دیگری از شباهت خارجی وجود دارد که بر ضرورتی بنیادین مبتنی است. هرگاه در محیطی کاملاً اخلاقی و معنوی نوعی هم‌سویی درونی برقرار باشد، چنان‌که گه‌گاه اتفاق می‌افتد، یعنی نوعی هم‌سویی آرمان‌ها، که ابتدا به‌دقت پی‌گیری می‌شود اما بعد از نظر ناپدید می‌شود، و یا نوعی هم‌سویی «حالت درونی» بین دوره‌ای با دوره‌ی دیگر وجود داشته باشد، پیامد منطقی عبارت خواهد بود از احیاء قالب‌هایی خارجی که برای بیان آن بینش‌ها در دوران قبل به کار می‌رفته است. همین امر شاید تا حدی هم‌دلی و نزدیکی و نیز شناخت ما را از آثار انسان‌های اولیه توجیه کند. این هنرمندان بی‌آلایش، مانند خود ما، درصدد بوده‌اند که صرفاً احساسات درونی[2] و ذاتی خود را در آثارشان به نمایش بگذارند. آنها در این فرایند، پدیده‌های تصادفی را به‌مثابه امور

بدیهی نادیده می‌گرفتند.

این نکته‌ی مهم در مورد تماس درونی، به‌رغم اهمیت فراوانی که دارد، فقط یک نکته است. حال پس از بیداری در پی سال‌ها مادی‌گرایی، روح‌مان به یأس ناشی از بی‌اعتقادی و بی‌هدفی مبتلا شده است. کابوس مادی‌گرایی که زندگی را به یک بازی شیطانی و بی‌معنی بدل کرده هنوز به سر نیامده است، و هنوز روح در حال بیدارشدن را به سوی تیرگی می‌کشاند. تنها نور ضعیفی همچون نقطه‌ای کوچک در دایره‌ی عظیمی از تیرگی سوسو می‌زند. اما این نور دل‌شوره‌ای بیش نیست، و اندیشه با دیدن آن در این تردید بر خود می‌لرزد که مبادا این نور رؤیا باشد و تاریکیِ پیرامونِ آن واقعیت. ستم مادی‌گرایی و این تردید میان ما و مردمان نخستین به‌شدت فاصله می‌اندازد. هنگامی که روح‌مان را با تلنگری به صدا درمی‌آوریم، همچون گلدان ارزش‌مندی که از زیر خاک بیرون آورده‌اند صدای ترک‌خوردگی می‌دهد؛ و این خود نشانه‌ی وجود نقصی در آن است. از این رو، آن دوره‌ی بدوی که اکنون در حال عبور از آنیم، با همین شکل تقلیدی فعلی‌اش، به یقین عمر کوتاهی دارد.

به‌آسانی می‌توان دید که دو نوع شباهت بین صورت‌های هنری امروز و گذشته کاملاً مغایر با هم‌اند. نوع اول، از آنجا که بیرونی است، آینده‌ای ندارد و نوع دوم، که درونی است، آبستن آینده است. روح بعد از گذشتن از دوران وسوسه‌ی مادی‌گرایی، که تا حدودی نیز تسلیم آن شده بود و با این حال توانست خود را از قید و بند آن رها سازد، هم‌اکنون بالایش یافته و فرهیخته، به یُمن رنج و تلاشی که متحمل شده در حال رخ نمودن است. عواطف خام‌تر ــ مانند ترس، شادی و غم ــ که به این دوره از ابتلا تعلق داشتند دیگر هنرمند را به خود جذب نمی‌کنند. او خواهد کوشید عواطف تلطیف یافته‌تری را که هنوز نامی بر آن نهاده نشده برانگیزد. همان‌گونه که خود او زندگی پیچیده و ظریفی را خواهد گذراند، آثار او نیز درست به‌همان نحو عواطفی پیچیده‌تر از آنچه که به قالب کلام درآید به مشاهده‌گرانی که قادر به درک آن عواطف‌اند منتقل خواهند کرد.

مشاهده‌گر امروز ندرتاً چنین احساساتی را درک می‌کند. در عوض، او درصدد تقلید از طبیعت با کارکردی عملی (مثلاً یک پرتره، به‌مفهوم عادی کلمه) یا نوعی شهود نسبت به طبیعت که مستلزم تعبیری خاص (مثلاً نقاشی امپرسیونیستی) یا هیجانی درونی است که از طریق صورت‌های طبیعی ابراز می‌شود (مانند ارائه‌ی تصویری از «حالت روحی»)[۳] است. چنین قالب‌هایی هنگامی که حاوی آثار هنری واقعی باشند، به هدف خود دست می‌یابند و روح را پرورش می‌دهند. گرچه این اظهار نظر به وضعیت اول اطلاق می‌شود، به‌طریق اولیٰ در مورد وضعیت سوم نیز، که در آن تماشاگر بازتابی عاطفی را در درون خود می‌شنود، مصداق دارد. این قبیل بازتاب‌های عاطفی نمی‌توانند سطحی یا فاقد ارزش باشند؛ احساسی که چنین تصویری به مشاهده‌گر منتقل می‌کند در واقع می‌تواند احساس او را عمق بخشد و تزکیه کند. به این ترتیب دست کم روح می‌تواند از ابتذال در امان بماند: این قبیل تصاویر روح را هم‌ساز می‌کنند، درست همان‌طور که دیاپازون سیم‌های ساز را کوک می‌کند. اما پردازش و بسط این بازتاب در زمان و مکان چندان تحقق نیافته است، و نیروی بالقوه‌ی هنر را دست‌نخورده باقی گذاشته است.

ساختمانی بزرگ یا کوچک را در نظر بگیرید که به چند اتاق تقسیم شده است؛ دیوارهای هریک از اتاق‌ها پوشیده از تابلوهایی است با اندازه‌های مختلف، شاید هزاران تابلو. این تابلوها نمایانگر بخش‌هایی از طبیعت با رنگ‌های مختلف‌اند: در یکی، حیواناتی در سایه یا زیر نور آفتاب، ایستاده در کنار آب یا در حال نوشیدن، و یا لمیده بر روی چمن‌ها؛ نزدیک آن، تابلویی از گل‌ها که در آن تصاویری از انسان‌های نشسته، ایستاده، یا در حال راه رفتن در پس‌زمینه دیده می‌شود؛ تابلویی از سیب‌ها و بشقاب‌های نقره‌ای؛ تصویری از آقای فلان و بهمان؛ تصاویری از غروب؛ زنی با لباس صورتی؛ مرغابی‌های در حال پرواز؛ تصویری از خانم ایکس؛ غازهای در حال پرواز؛ زنی با لباس سفید؛ چند گاو در سایه که نور خیره‌کننده‌ی خورشید آنها را همچون لکه‌های سیاه در بر گرفته است؛ تصویری از سفیر فلان‌جا؛ خانمی با لباس سبز. همه‌ی اینها در کتابی همراه با نام هنرمند و نام تصویر، به‌دقت بازآفرینی شده است. مردم کتاب به دست از دیواری به دیوار دیگر می‌روند، صفحات کتاب را ورق می‌زنند، و اسامی را می‌خوانند. بعد آنجا را ترک می‌کنند، بی آن که غنی‌تر یا فقیرتر شده باشند، و بار دیگر به امور جاری‌شان که هیچ ربطی به هنر ندارد می‌پردازند. چرا به این جا آمده بودند؟ هر تابلو به‌طور اسرارآمیزی در بر دارنده‌ی یک زندگی کامل است؛ زندگی کامل با همه‌ی عذاب‌ها، تردیدها و ساعت‌ها شور و اشتیاق و الهام.

آن زندگی چه سمت و سویی دارد؟ فریاد روح هنرمند، اگر روح او درگیر این آفرینش بوده باشد، چیست؟ شومان گفته است: «فرستادن نور به درون تاریکی دل انسان‌ها ـ تعهد هنرمند همین است». تولستوی می‌گوید: «نقاش فردی است که می‌تواند همه چیز را ترسیم و نقاشی کند».

با در نظر گرفتن نمایشگاهی که در بالا توصیف کردیم، از این دو تعریف باید دومی را انتخاب کنیم. با اندکی مهارت، استادی و صرف نیرو، اشیایی بر روی بوم خلق می‌شوند ــ با ظرافت یا خالی از ظرافت. هماهنگ کردن کل اثر بر روی بوم همان چیزی است که به اثری هنری منتهی می‌شود. عامه‌ی مردم با نگاهی سرد و بی‌تفاوت این اثر را می‌نگرند. صاحب‌نظران «تکنیک» را تحسین می‌کنند، چنان که فردی ممکن است بندبازی را تحسین کند؛ یا از کیفیت نقاشی لذت می‌برند، چنان که شخصی ممکن است از خوردن کیک لذت ببرد. اما روح‌های تشنه همچنان تشنه آن‌جا را ترک می‌کنند.

عامه‌ی مردم آرام آرام از اتاق به اتاق دیگر می‌روند و می‌گویند «جالبه» یا «قشنگه». کسانی که می‌توانستند سخن بگویند چیزی نگفتند؛ و آنان که می‌توانستند بشنوند چیزی نشنیدند. این وضعیت «هنر برای هنر» نام دارد. این انهدام ارتعاشات درونی که حیات رنگ‌ها را تشکیل می‌دهد، و این زوال نیروی هنری را «هنر برای هنر» نامیده‌اند.

هنرمند در جست‌وجوی پاداش مادی برای مهارت، قدرت ابتکار و حساسیت خود است. ارضای بلندپروازی و حرص و ولع مقصد او می‌شود. نبرد برای دست‌یابی به کالا جای همکاری نزدیک هنرمندان را گرفته است. رقابت مفرط برای تولید هرچه بیشتر به وجود آمده است. نفرت، تعصب، باندبازی، حسادت و دسیسه پیامدهای طبیعی هنر بی‌هدف و مادی است.[۴]

عامه‌ی مردم از هنرمندانی که آرمان‌های والاتری دارند و به دنبال یافتن مقصود در یک هنر بی‌مقصدند روگردان‌اند. «قدرت فهم» دیدگاه هنرمند را به تماشاگران تعلیم می‌دهد. گفته‌اند که هنر فرزند زمان خود است. اما چنین هنری فقط می‌تواند آنچه را که معاصران پیش از این به‌وضوح دریافته‌اند هنرمندانه تکرار کند. این هنر عقیم است زیرا زاینده نیست بلکه تنها فرزند زمانه است و در آینده قادر به مادر شدن نیست. گذراست؛ یعنی به‌محض تغییر فضایی که پرورانده است، به‌لحاظ اخلاقی نابود می‌شود.

هنر دیگری وجود دارد که قابل متحول‌شدن است، و آن نیز از احساسات معاصر سرچشمه می‌گیرد. این هنر نه‌تنها در آن واحد بازتاب و آینه‌ی خویش است، بلکه دارای نیروی بیدارکننده‌ای است که می‌تواند تأثیری عمیق و گسترده بر جای بگذارد.

حیات معنوی که هنر به آن تعلق دارد و یکی از قوی‌ترین عوامل آن به شمار می‌رود حرکتی پیچیده و در عین حال مشخص به سمت عالَم بالا است که می‌توان «سادگی» را ترجمان آن دانست. این حرکت، توأم با شناخت و معرفت است. گرچه ممکن است شکل‌های متفاوتی به خود بگیرد، اما اساساً به مقصود و معنای درونی واحدی پای‌بند است.

علل نیاز به حرکت به جلو و بالا ــ از طریق تلاش و رنج و عذاب ــ چندان روشن نیست. هنگامی که به مرحله‌ای می‌رسیم که موانع از سر راه برداشته شده‌اند، دستی پنهان و بدنَهاد موانع تازه‌ای بر سر راه می‌نهد. راه اغلب مسدود و ویران به نظر می‌رسد. اما همیشه کسی فریادرسی می‌کند ــ کسی که از هر بابت مثل خود ماست، اما نیروی مرموزی از «ژرف‌بینی» در درون خود دارد.

او می‌بیند و اشاره می‌کند، و در عین حال همواره مایل است این موهبت والا را (که اغلب بار سنگینی نیز هست) با خرسندی وانهد. اما نمی‌تواند چنین کند: با همه‌ی نکوهش و بی‌میلی که نسبت به او روا می‌دارند، بار سنگین مقاومت انسانیت را به پیش و به سمت بالا می‌کشاند.

پس از آن که جسم او عالم خاکی را ترک می‌کند، مردم گهگاه می‌کوشند به هر وسیله‌ی ممکن آن را در قالبی از مرمر، آهن، برنز یا سنگ، و در مقیاسی عظیم بازآفرینی کنند، چنان که گویی در وجود جسمانی این‌گونه از شهیدان و خادمان الهی بشریت، که صرفاً در پی خدمت به روح بوده‌اند، ارزشی ذاتی وجود داشته است. اما برپا داشتن مجسمه‌ی مرمرین نشان‌گر آن است که شماری از مردان به نقطه‌ای رسیده‌اند که آن که اکنون گرامی‌اش می‌دارند پیش از این به‌تنهایی در آن ایستاده بوده است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Kandinsky, Wassily. "Concerning the Spiritual in Art", ed. Drane Apostolos - Cappadona, *Art Creativity, and the sacred* (New York: Continuum, 2001), pp. 3-7.

۲. اثر هنری شامل دو عنصر درونی و بیرونی است. عنصر درونی احساس درون هنرمند است؛ این احساس توان برانگیختن احساس مشابه در مشاهده‌گر را دارد. روح با ارتباطی که با بدن دارد، و از طریق حواس تحت

تأثیر محسوس قرار می‌گیرد. احساسات از طریق محسوسات برانگیخته و تحریک می‌شوند. به‌این ترتیب آنچه که احساس می‌شود عبارت است از پل یا ارتباط فیزیکی بین پدیده‌ای غیر مادی (که همان احساس هنرمند است) و پدیده‌ای مادی که به خلق یک اثر هنری منتهی می‌شود. و نیز، آنچه که احساس می‌شود در واقع پلی است که پدیده‌ی مادی (هنرمند و اثر او) را به پدیده‌ی غیر مادی (احساس درون روح مشاهده‌گر) پیوند می‌دهد.

این توالی عبارت است از: احساس (درون هنرمند)، امر محسوس، اثر هنری، احساس (درون مشاهده‌گر).

این دو احساس مشابه و متناسب با دامنه‌ی موفقیت اثر هنری‌اند. از این بابت یک تابلو هیچ تفاوتی با یک ترانه ندارد: هریک از این دو وسیله‌ی ارتباط به شمار می‌آیند. خواننده‌ی موفق احساسات شنوندگان را برمی‌انگیزد؛ نقاش موفق نیز کم‌تر از این کاری نمی‌کند.

وجود عنصر درونی، یعنی احساس، ضروری است؛ در غیر این صورت اثر هنری اثری ساختگی خواهد بود. عنصر درونی قالب اثر هنری را تعیین می‌کند. برای آن که عنصر درونی، که ابتدا صرفاً به‌صورت احساس وجود دارد، بتواند در قالب اثری هنری تجلی یابد، عنصر دوم (یعنی عنصر بیرونی) به‌منزله‌ی تجسمی از آن هنر به کار می‌رود. احساس همواره درصدد یافتن وسیله‌ای بیانی و قالبی مادی است، قالبی که بتواند احساسات را برانگیزاند. عنصر تعیین‌کننده و اساسی درواقع همان عنصر درونی است که قالب بیرونی را در اختیار می‌گیرد، درست همان‌گونه که فکر ما تعیین‌کننده‌ی کلماتی است که به‌کار می‌بریم، و نه بالعکس. بنابراین، تعیین قالب یک اثر هنری از طریق نیروی مقاومت‌ناپذیر درونی انجام می‌گیرد: این تنها قانون ثابت در عرصه‌ی هنر است. یک اثر زیبا نتیجه‌ی همکاری متوازن درون و بیرون است؛ یعنی این که یک تابلو اندامی معنوی است که همچون هر اندام مادی دیگر از اجزای فراوانی تشکیل می‌شود. (این توضیح کاندینسکی در مورد رابطه‌ی بین درون و بیرون روایتی است که با اندکی تلخیص توسط آرتور جروم ادی از بخشی از مقاله‌ی کاندینسکی در سال ۱۹۱۳ در نشریه‌ی *Der sturm* برلین به چاپ رسیده است. مقایسه کنید با: McClurg, A.C. *Cubists and Post-Impressionists*, Chicago, 1914, pp. 119-20.).

۳. متأسفانه، این کلام که در گذشته برای توصیف آرزوهای شاعرانه‌ی روح هنرمند به‌کار می‌رفت، مورد سوء استفاده و نهایتاً تمسخر قرار گرفته است. آیا هرگز کلام بزرگی وجود داشته است که عوام‌الناس بی‌درنگ درصدد بی‌حرمت کردن آن برنیامده باشند؟

۴. استثنائاتی چند بر حقیقت این تصویر غم‌انگیز و شوم تأثیری ندارند؛ حتی همین استثنائات نیز عمدتاً معتقدان به آموزه‌ی هنر به خاطر هنر هستند. بنابراین آنها در خدمت آرمان والاتری قرار دارند، آرمانی که درنهایت موجب ائتلاف نیروی آن می‌شود. زیبایی درونی تنها عنصری است در فضای معنوی، اما فراسوی این حقیقت مثبت (این که آن‌چه زیباست نیکوست) این نقطه‌ی ضعف نیز وجود دارد که یک قریحه یا موهبت در حد کمال به کار گرفته نشده است (موهبت به‌مفهوم انجیلی آن).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی