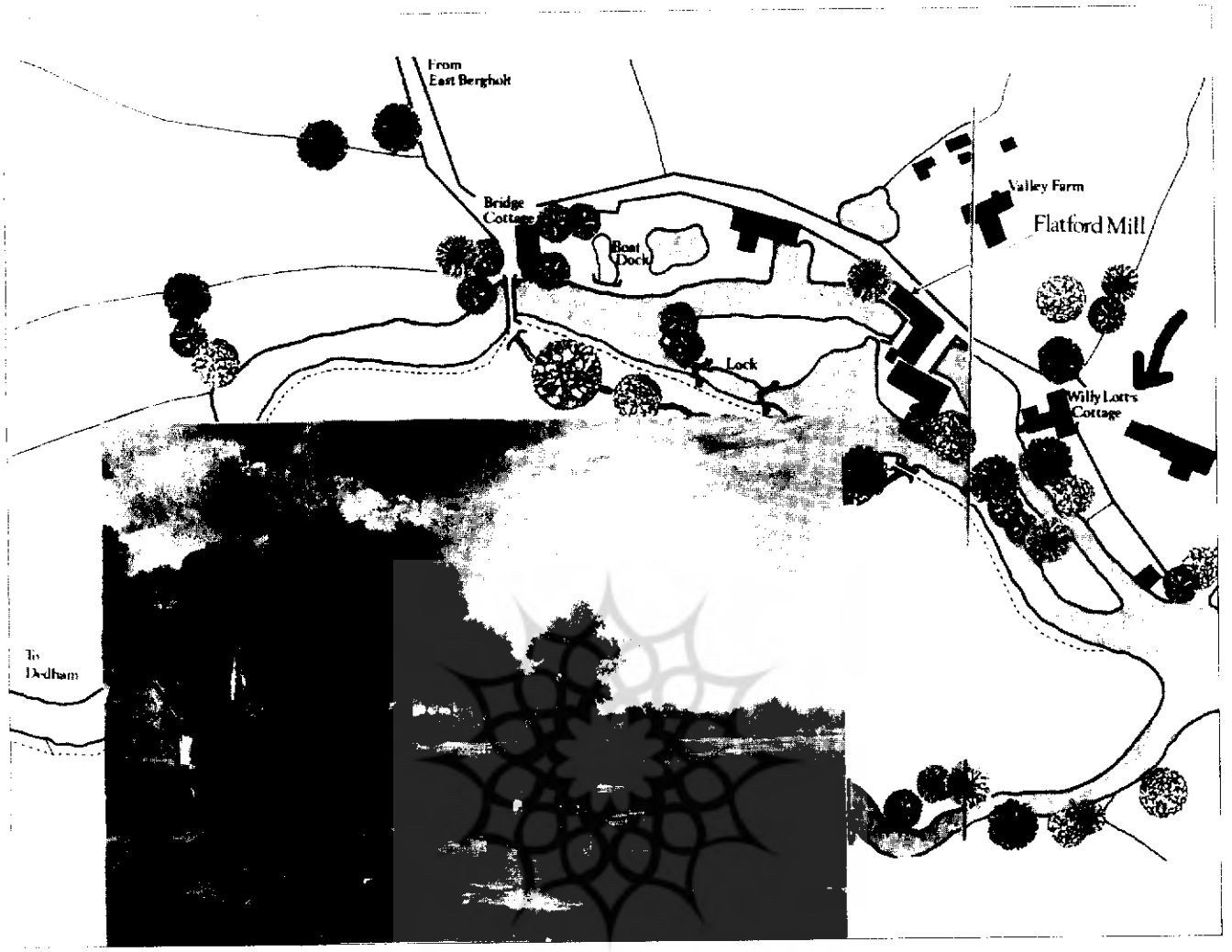
علی‌اصغر قره‌باغی

مشرق و مغرب نقاشی

از آن‌جا که هنرِ هر سرزمین ریشه در آداب و سنت‌ها و باورها و به طورکلی فرهنگ مردم دارد و برآمده از بطن همین فرهنگ است، می‌باید بحث از نقاشی شرق و غرب را با اشاره به پاره‌یی از تفاوت‌های فرهنگی آغاز کنیم. محل تردید نیست که از این طریق بهتر می‌توان مقولهٔ هنر و طبقه و جنسیت و نژاد را که همگی در شکل‌گیری اثر هنری تأثیر دارند به دایرهٔ بحث کشاند و به گفتمان‌های مبتنی بر گونه‌های هنر پرداخت. تنها از این رهگذر است که می‌توان شیوهٔ کهنه و منسوخ تاریخ هنر را که فقط به ثبت ویژگی مکتب‌ها و مشرب‌ها و بنیان‌گذاران آن‌ها اشاره دارد کنار گذاشت و تاریخ زنده و پویای مردمی را مورد بررسی قرار داد که با گام‌های استوار و نجیب در جهت تعالی فرهنگ جهانی کوشیدند. بررسی تفاوت‌های میان هنر شرق و غرب در واقع پژوهشی است در جهت ریشه‌یابی معنویتی که در هنر امروز از دست رفته به‌نظر می‌آید. اما پرداختن به جزییات این تفاوت‌ها عمر نوح می‌طلبد و از مجال بحثی که در آنیم بیرون می‌افتد.

به‌طور کلی می‌توان گفت که داستان نقاشی شرق و غرب، داستان هنر دو قبیله و گروه از هنرمندانی است که هر یک جدا از دیگری و با انگیزه‌ها و اهداف کاملاً متفاوت به آفرینش هنری پرداخته‌اند. یک گروه را هنرمندان شرق شکل می‌دهند که نظام فکری‌شان جنس و جنم خاص خود را دارد و گروه دیگر را هنرمندان غرب، که اغلب دایرهٔ اندیشگی‌شان در تعارض با هنرمندان شرق قرار می‌گیرد. اما تفاوت عمده و بارز این دو شکل از هنر آن است که نقاشی شرق مانند سیستم سادهٔ کانال‌ها و قنات‌هایی است که به موازات یکدیگر کنده شده‌اند و بی‌آن‌که با یکدیگر برخورد کنند و یا باهم بیامیزند، در طول تاریخ جریان داشته‌اند. حال آن‌که نقاشی غرب مانند رودی است با یک جریان اصلی که رودخانه‌ها و جوی‌ها و چشمه‌های دیگر دایم به آن می‌ریزند و آن را غنی‌تر و متلاطم‌تر می‌کنند. گه‌گاه میزان افزوده‌ها به حدی است که بر رنگ و طعم آب رود اصلی تأثیر می‌گذارد و سبب دگرگونی موقتی آن می‌شود. برای مطالعهٔ هنر شرق می‌باید هنر مناطق و اقلیم‌های گوناگون را مستقل از یکدیگر بررسی کرد، ولی مطالعهٔ هنر غرب به مثابهٔ مطالعهٔ سیستم ارگانیکی است که دایم درحال دگردیسی و تکامل است. یک نقاشی شرقی، مثلاً چینی، شکل و حالتی کم‌وبیش تمامت یافته دارد، اما یک نقاشی اروپایی ضمن آن‌که شکل تکامل‌یافتهٔ یک سلسله مفاهیم گذشته را به خود می‌گیرد، بذر و نطفهٔ نقاشی‌های آینده را نیز در خود دارد. البته این حرف نباید موجب این توهم شود که نقاشی جهان و فعالیت هنرمندان به این دو شیوه خلاصه می‌شود و یا محدود می‌ماند. انسان در هر نقطه از جهان و در هر دورهٔ تاریخی و در هر مرحله از تمدن با پیمودن راهی پر فراز و نشیب، به سوی تکامل حرکت کرده و همگام با زبان گفتاری و نوشتاری، زبان تصویری و تجسمی او هم تکامل یافته است. هنر سیاهان، هنر سرخ‌پوستان، هنر مکزیک و امریکای لاتین سیری تکاملی پیموده و به نحوی انکارناشدنی بر هنر غرب تأثیر گذاشته است. اما از آن‌جا که بیشتر آثار نقاشی جهان در شرق و غرب تولید شده است در این بحث به این دو شکل از هنر می‌پردازیم.

با اندکی مسامحه می‌توان گفت که اگر یک نقاشی شرقی در کنار یک نقاشی غربی گذاشته شود، بلافاصله تفاوت‌های ژرف و فاصلهٔ بنیادین آن‌ها آشکار می‌شود و به نظر می‌رسد که دونیروی متفاوت با دو جهت گوناگون آن‌ها را هستی داده است. برای بررسی دقیق این تفاوت‌ها باید تمامی ذهنیت، جهان‌بینی، باورهای مذهبی و ساختار اجتماعی- سیاسی- اقتصادی شرق و غرب مورد مطالعه قرار گیرد. به عنوان نمونه، در مقایسهٔ دو چشم‌انداز از دو نقاشی شرق و غرب، آشکارا دیده خواهد شد که نقاش شرقی شمایی کلی از طبیعت را در یک حالت روحی خاص نمایش داده است، حال آن‌که کار نقاش غربی بازنمایی یک نقطهٔ مشخص از جهان در فصل معینی از سال و ساعتی از روز از دیدگاهی بکر و بدیع است. نقاشی چشم‌انداز غربی در پیوند با فضایی است که به وسیلهٔ چشم انسان اندازه‌گیری شده‌است. حال آن‌که چشم انداز نقاشی خاور دور، چشم انداز ذهن نقاش است. به بیان دیگر، اولی بیان تجسمی همدلی و هم‌آیینی انسان و طبیعت است و دومی از برداشت و نحوهٔ ثبت فردی هنرمند در برخورد با چشم‌اندازی خاص و



جان کانستبل، گاری علوفه، ۱۸۲۱ ـ نام این اثر گاری علوفه کنار کلبهٔ ویلی لات است
نقشهٔ دقیق محل کلبهٔ ویلی لات در نزدیکی آسیاب فلات فورد

نقطه‌یی مشخص از طبیعت حکایت دارد. این حرف بدان معنا نیست که هنرمند غربی دقیق‌تر از هنرمند شرقی در طبیعت نگاه کرده و نوادر و نکات آن را بهتر دریافته است. در بسیاری موارد دیده شده است که نقاش شرقی با نگاهی موشکافانه‌تر از نقاش غربی، گیوم با نگرش و جهان‌بینی متفاوت به نظارهٔ طبیعت نشسته است. هنگامی که نقاش اروپایی در اندیشهٔ ترجمان یک نقطه از چشم‌انداز خاص به زبان تجسمی است، نقاش شرقی تمامی طبیعت را جذب می‌کند و بعد از آن‌که گوارده و درونی خود کرد، به یاری رنگ و قلم آن را بازنمایی می‌کند. البته این کاری که همهٔ نقاشان می‌کنند، اما نقاش غربی به یک مورد خاص می‌پردازد و جهدش آن است که چشم‌اندازی خاص را به محکم‌ترین و منسجم‌ترین شکل ممکن به تجربیات فردی پیوند دهد و هنرش از این پیوند تشخص بیابد. در نقطهٔ مقابل این شکل نگرش، نقاشی شرق در اندیشهٔ تجربیات انسانی به مفهوم کلی است. از همین جهت هم هست که نقاشی شرق به اندازهٔ نقاشی غرب دل‌نگران تجربیات بصری و فردی نیست و تشخص خود را در مهارت و تقلید از الگوهای گذشته می‌داند. آن‌چه نقاش شرقی تصویر می‌کند، تماشاگر را به تفکر و اندیشیدن وامی‌دارد، اما به هیچ رو برانگیزنده و تکان‌دهنده نیست و هرگز بازتاب اندیشهٔ خلاق شمرده نمی‌شود. به همین جهت هم هست که در نقاشی خاوردور قرن‌های متمادی یک درون‌مایه تکرار شده است و آن‌چه اهمیت داشته کیفیت بیان و اجرا بوده است. معیار ارزیابی هنر نقاش چینی محتوا و پیام اثر نبود، بلکه کیفیت بهره‌گیری از قلم مو و قلمگردانی‌های نقاش بود که ارزش اثر را معین می‌کرد.

برای ریشه‌یابی تفاوت‌های میان نقاشی شرق و غرب بد نیست نگاهی به شیوهٔ نقاشی خاور دور بیاندازیم: نقاشی خاور دور در امتداد خطاطی آن سرزمین است و همانند سنتی کهنه، آیین‌ها و قواعد تخطی‌ناپذیر خود را دارد. چینی‌ها و ژاپنی‌ها در طول تاریخ دراز خود بیشتر با قلم‌مو نوشته‌اند تا با قلم. در چین اگر کسی خط خوش داشت، بی‌تردید نقاش خوبی هم بود. این مهارت بر اثر سال‌ها تمرین و مهارت‌اندوزی به دست می‌آمد و بر سنتی دیرینه استوار بود. در بسیاری موارد، نقاش چینی هم شاعر بود، هم خطاط، هم خطابه‌سرا و هم فیلسوف.

قلم‌موی او، چه هنگامی که نقش‌های لطیف و زیبا می‌زد و چه زمانی که با خطهای درشت و متهورانه می‌نوشت، ابزار بیان حسیات او بود. خطاطی چینی تنها انتقال واژگان بر کاغذ نیست. هر سبک و سیاق خطاطی معنای خاص خود را دارد و پس‌پشت آن عمری تجربه و کارآزمودگی نهفته است. در خطاطی چینی شکلِ نوشتن هر واژه مانند لحن کلام گوینده تغییر می‌کند. مانند گویش بازیگری است که متن نمایشنامه را برزبان می‌آورد و هر کلمه را باتأکید یا مکث خاص ادا می‌کند. نقاش چینی با همان قلم‌مویی نقاشی می‌کند که خطاطی می‌کند و مهارت در به‌کاربردن این ابزار شرط اول هنرنمایی است. باید توجه داشت که این شیوهٔ نقاشی، بری از لغزش و خطر هم نبوده، چراکه یکسره حکایت تکرارِی‌ها را مکرر دیدن و تکراری گفتن بوده است. پرداختن وسواس‌آمیز به قواعد و آیین‌ها سبب می‌شود که نقاش خود را به مضامین و انگیزه‌های ساده و عناصر اندک قایل و قانع کند. همان طور که دیده شده ژاپنی‌ها هر شاخ و برگ نی را به صد شکل نقاشی کردند، عرصهٔ نقاشی به نمایش مهارت‌های سنتی و آیینی محدود ماند و در گذر قرن‌ها به تکرار خود پرداختند.

یکی دیگر از ویژگی‌های بارز نقاش خاور دور آن است که ذهنیت‌اش با نوعی تفکر عرفانی عجین شده است و همیشه به تأثیر از باورهای بودایی زندگی و کار کرده است. آیین بودا، مذهبی است که خدا ندارد. در هر مذهب و ملتی خدا، روح و خویشتن یا جسم وجود دارد، اما در بودیسم هیچ یک از این‌ها به مفهومی که ما از آن می‌فهمیم وجود ندارد. بودا خدا نیست و سوترا یا متن مقدس هم نمی‌تواند انسان‌ها را به نیروانا برساند. هیچ چیز رستاخیز ندارد و دوباره زنده نمی‌شود، حال آن‌که آیین هندو به تناسخ اعتقاد دارد. در بودیسم سیستم طبقاتی وجود ندارد و آن‌چه مطرح است برادری و برابری است. آیین بودا بر این اعتقاد است که هر فرد از پنج عامل متغییر هستی یافته است: جسم، تصورات، احساسات، شهود و خرد. در بودیسم احساس گناه یا بزهکاری اصلی وجود ندارد؛ گناه معادل نادانی است و نادانی یعنی ناتوانی در بینش درست و عجزی که سرمنشأ آن خودپسندی و خودشیفتگی است. بودا فرزند یکی از فرمانروایان منطقهٔ کوچکی در مرز هند و نپال بود، او هم مانند بسیاری از پیامبران دیگر تولدی نا متعارف داشت؛ از پهلوی راست مادرش ملکه مایا به دنیا آمد و از همان لحظهٔ تولد می‌توانست راه برود و حرف بزند. روزی هنگام عبادت در زیر درخت انجیر معبد، نور اشراق که همان شناخت کامل و بی‌نقص جهان و از اصول آیین بوداست بر او تابید. پاهایش هرگز زمین را لمس نکرد. بر شکوفه‌هایی ایستاده بود که برای محافظت او از زمین روییده بودند و رویش‌شان مداوم بود. هفت‌گام به سوی شمال (که نماد هفت طبقهٔ آسمان است) برداشت و رو به جنوب گفت:«من پیرترین و خردمندترینم.» بودا از پایگاه اجتماعی خاصی برخوردار بود که تالی آن در غرب، پایگاه فرانسیس قدیس است؛ هردو پارسایی را آزادی واقعی می‌دانستند. نوعی عرفان مبتنی بر آموزه‌های بودا مانند نخ تسبیح تمام نقاشی‌های خاور دور را به هم پیوند می‌دهد و در فضای آن جاریست. نقاش خاور دور به تأثیر از این باورها فرم‌ها را چندان تحریف نمی‌کند، اما به شکلی سیال به هم می‌آمیزد. هسیاکویی، نقاش پرآوازهٔ چینی بر این باور بود که ذات بودا در تمام عناصر طبیعت تجلی دارد. می‌گفت:«شاخه‌های درخت در مه‌خاکستری، رنگ‌های بال پروانه‌یی که بر شکوفه می‌نشیند وگدایی که از کوی و برزن می‌گذرد همه و همه بودا هستند» و می‌خواست همین ذات را در نقاشی‌های خود بدمد. بی‌تردید آیین بودا مهم‌ترین انگیزه و منبع الهام هنر چین و خاور دور بود. این آیین نه تنها مضمون‌های تازه برای هنرمندان فراهم آورد، بلکه سبب شد تا در تصویر و تندیس با نگرشی نو نگریسته شود و هنرمندان اوج و منزلت پیدا کنند. این چیزی بود که نه در یونان باستان سابقه داشت و نه در اروپای پیش از رنسانس.

از دیدگاه نقاشی شرق، اثر هنری تصویر دقیق یک چیز خاص نیست و از همین جهت قوانین و اصولی که ناظر بر ظاهر اشیاست واجد اهمیت شمرده نمی‌شود. کشف پرسپکتیو و قواعد آن که از موضع و منظر نقاشان فلورانس و پیشبرد هنرشان آن اندازه اهمیت داشت، در نقاشی شرق حضور و اهمیتی ندارد. از موضع و منظر نقاشی شرق (البته به طور تلویحی و اگر عدم آشنایی را نادیده بگیریم)، معنای پرسپکتیو آن است که چشم نقاش معیار و میزان نگرش به جهان بوده است حال آن‌که تصویرهای ذهنی از لایه‌های درون سر برمی‌آورند؛ چشم بیرون علمی و علم‌گراست، اما چشم درون شهودی است. در مینیاتور ایرانی، به علت عدم آشنایی با علم ژرفانمایی، اگر قرار باشد که چیزی در پشت چیز دیگر نشان داده شود، یعنی اگر نقاش بخواهد چیزی را که از چشم او و از چیز دیگر دورتر است نمایش دهد، آن را کوچکتر تصویر نمی‌کند، بلکه در سطحی بالاتر قرار می‌دهد. هنر شرق، باز هم اگر با مسامحه از عدم آشنایی بگذریم، تلویحاً این پرسش را مطرح می‌کند که مگر نقاش کیست که چشم‌های او باید مشخص‌کنندهٔ اندازهٔ نسبی اشیا باشد؟ نقاش به چه اعتباری از مردم انتظار دارد که وقتی به تصویرش نگاه می‌کنند، نقطهٔ دید موقتی و فردی او را بپذیرند و از همان موضع و منظر به جهان نگاه کنند؟ چرا باید اجازه داد که چشم به جای مغز داوری نهایی را به عهده داشته باشد و ذهن را به حساب نیاورد؟ اما از دیدگاه تماشاگر امروز آن‌چه به همین مینیاتور ایرانی لطمه می‌زند، حالت ذهنی اشیا و فیگورهاست که همه چیز را یکسره دور از محیط عینی قرار می‌دهد. به‌سبب پذیرش بی‌چون‌وچرای سنت‌های کهنه و آیین‌ها و قواعد آن است که در نقاشی ایرانی بیان حالات وجود ندارد. فیگورهای اغلب مینیاتورها و حتی نقاشی‌های قجری ایرانی محدود به یک سلسله درازآهنگ از آدم‌های همشکل در هیأت شاه و وزیر و ندیم و عاشق و معشوق و غلام و کنیز است. پیداست که هر نقاش، سال‌ها که گاه به قرنی می‌کشد، سبک و سیاق گذشتگان را همچون اصول بدیهی پذیرفته، برنیاشفتن روال معهود را فرض می‌شمرده و خود را به تقلید و تمکین از آن قایل و قانع کرده است. به سبب پیروی از یک الگوی مشخص است که مینیاتور ایرانی و هندی به علت وجود تشابهات فراوان با یکدیگر اشتباه می‌شوند و غرب، مینیاتور، تصویرگری متون، نقاشی‌های مربوط به شاهنامه، و...همه را یکجا به عنوان هنر اسلامی به کیسه می‌کند.

تفاوت دیگر میان نقاشی شرق و غرب آن است که نقاشی شرق خود را پای‌بند سایه‌روشن نمی‌داند و قایل به این است که نور و سایه عواملی تصادفی و گه‌گاهی هستند و ربطی به اشیایی که بر آن‌ها می‌تابند، یا بخشی از آن را در سایه قرار می‌دهند ندارند. از دیدگاه نقاش خاور دور، هر چیز از درون روشن‌شده و نور گرفته است و هیچ نور و سایه‌یی آرامش آن را برهم نمی‌زند. ذهنی که روشن نشده باشد، اشیا را به عنوان فرم می‌بیند، اما ذهن فرهیخته و فرزانه نظاره‌گر درون و جوهرهٔ آن است.

هسیا چانگ، شاخهٔ نی، ۱۴۶۴

به بیان دیگر، نقاشی شرق در اندیشهٔ نمایش ذات اشیا است نه نمایش ظاهری آن در نورهای گوناگون. نقاشی غرب به همین ایراد و بهانه نقاشی شرق را تزیینی می‌نامد، حال آن‌که هیچ‌گاه تزیین هدف نهایی نقاشی شرق نبوده است. واقعیت آن است نقاشی شرق بیش از نقاشی غرب در اندیشهٔ حقیقت و صداقت بوده است، اما سنگ میزان و معیاری که برای سنجش حقیقت و صداقت به کار می‌گیرد متفاوت است؛ به این معنا که نقاشی غرب می‌خواهد نسبت به آن‌چه پیش‌رو دارد صادق باشد و نقاشی شرق می‌خواهد نسبت به آن‌چه ذهن و اندیشه‌اش از آن آگاهی دارد صادق بماند. همین تفاوت در نگرش سبب می‌شود که نقاشی شرق ساکن و ایستا باشد و نقاشی غرب متحرک و هردم تکامل‌یابنده به نظر آید. به همین اعتبار هم هست که گفتم هنر نقاش شرقی مانند کانالی است به موازات معدود کانال‌های دیگر، اما هنر نقاش غربی جویباری است که به رودی بزرگ می‌پیوندد و ضمن حراست از تشخص و غنای خود رود اصلی را هم غنی‌تر می‌کند. بر اثر پیوستن نقاشی مونه به این رود و تأثیرپذیری از آبگیر و نیلوفرهای آبی او بود که اکسپرسیونیسم انتزاعی سر بر آورد. اگر نقاشی امروز اروپا متنوع‌تر و پخته‌تر به چشم می‌آید برای آن است که فقط به یافته‌ها و هنر نسل‌های پیشین اکتفا نکرده و با رسوخ دادن شعور تجسمی خود موجبات اعتلای آن را فراهم آورده است.

نیمی از داستان هنر اروپا در پیوند با کشف تدریجیِ شکل چیزها و اشیا است. آگاهی رامبراند دربارهٔ فرم و ظاهر چیزها بیش از جوتو بود و به طور قطع و یقین آگاهی دانشجویان رشته هنر یا فیزیک یا علوم طبیعی امروز از چیستی و چرایی شکل و ظاهر اشیا بیش از رامبراند است. اما این آگاهی و برتری معیاری به دست نمی‌دهد که بتوان بر اساس آن رامبراند را نقاش بزرگتری از جوتو به شمار آورد و یا به اعتبار آن هنرجوی امروز را همسنگ رامبراند شمرد. و باز این حرف نباید موهم این معنا باشد که آگاهی از ظاهر اشیا واجد اهمیت نیست، برعکس این آگاهی‌ها در انتخاب و فراهم آوردن ابزاری که نقاش برای بیان تجسمی خود ضروری تشخیص می‌دهد اهمیت فراوان دارد و گاه دگرگونی سبک را به دنبال دارد. اما در مورد نقاش شرقی، سبک چیزی نیست که با او ظهور یابد و با او به تکامل برسد. از دیدگاه نقاشی شرق سبک چیزی است که بنابر اقتضا و ایجاب مضمون و آن هم بسیار کند تغییر می‌کند. یک سبک و مشرب نقاشی اروپایی ممکن است سی‌چهل سال و شاید هم کمتر اعتبار خود را حفظ کند، اما این زمان در مورد نقاشی شرق دست‌کم به یک سده می‌رسد. وقتی که هنر این‌گونه بی‌تحرک و ایستا باشد، دیگر هنرمند نیاز به مبارزه بر ضد سنت‌های دست‌وپاگیر را احساس نمی‌کند. چالش و پالایش جست‌وجوگرانه و موشکافانهٔ توام با احساس فرم و فضا سبب می‌شود که نقاشی اروپایی در سنجش با نقاشی لطیف شرق، زمخت و گه‌گاه خام‌دستانه به نظر بیاید. حتی آثار کنترل‌شدهٔ ماهرترین نقاشان غرب و هنرمندانی همچون مانتنیا و تیسن و انگر در قیاس با نقاشی شرق زمخت و در پاره‌یی موارد، مثل نقاشی میکل‌آنجلو، «غول‌آسا» به چشم می‌آید.

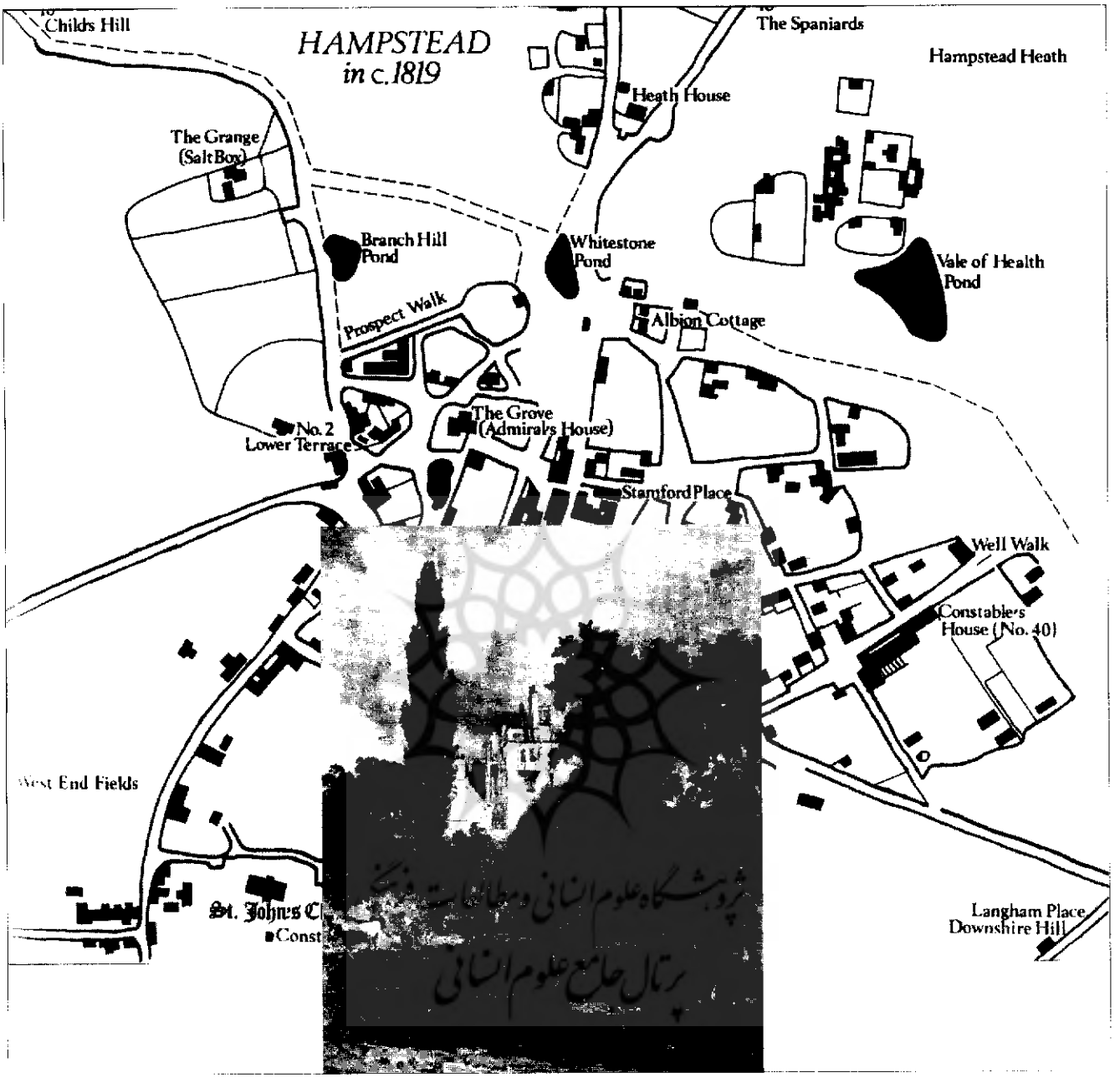
یکی دیگر از بارزترین تفاوت‌های میان نقاشی شرق و نقاشی غرب در پیوند با نحوهٔ بهره‌جویی از فضای تصویر است. نقاش غربی همیشه می‌کوشد تا هر سانتی‌متر مربع از سطح تصویرش نشانهٔ اشاره و ارجاع به تجربه‌های بصری او باشد، اما نقاش شرقی چنین نیازی را احساس نمی‌کند. یک سطح صاف و تهی در بالای نقاشی چشم‌انداز اروپایی، بازنمایی آسمان صاف و بی‌ابر است، اما همین سطح صاف و تهی در نقاشی شرق نشانهٔ آن است که نقاش نخواسته هیچ‌گونه نظری دربارهٔ آسمان ابراز کند. به کلام دیگر، این سطح صاف نشانهٔ آسمان بی‌ابر نیست، بلکه بخشی از تصویر است که نقاش هیچ اطلاعی درباره آن به تماشاگر نمی‌دهد. سطح صاف منزلگاهی است برای استراحت چشم؛ مانند سکوتی

در موسیقی.

اگر نقاش اروپایی عده‌یی را دریک اتاق یا مکانی خاص نشان دهد، آن‌ها را ایستاده یا نشسته بر کف اتاق نقاشی می‌کند، نمای پشت‌سرشان را هم توصیف می‌کند، اما نقاش شرقی تعهدی به‌جز نمایش آدم‌ها احساس نمی‌کند و اغلب فضای پشت را خالی رها می‌کند. فضای نقاشی به ویژه تهی‌بودن فضای پشت فیگورها به درستی معلوم نمی‌کند که آدم‌ها بر پای خود ایستاده‌اند یا در فضا معلق‌اند. این گونه نقاشی‌ها هم سرشار از فضا برای استراحت چشم تماشاگر است. از این نمونه‌ها فراوان است و در هریک به خوبی می‌توان دید که نقاش شرق و غرب هر یک به راهی جدا رفته‌اند. نقاشی شرق رها از قید و بندی که نقاشی غرب برای خود در مورد جست‌وجوگری و کنجکاوی بصری قایل است و اشتهای سیری‌ناپذیری که برای نوآوری دارد، خود را درگیر نبرد میان تعهد زیبایی‌شناختی و تعهد بازنمایی و توصیف نمی‌کند. از دیدگاه نقاش شرقی، یک شنل و ردای سبز سطحی نیست که رنگ آن به سبب قرار گرفتن یک طرف در نور و طرف دیگر در سایه تغییر کند و درجات متفاوت رنگ را پدید آورد، او فقط به دانش خود در مورد سبز بودن رنگ شنل مراجعه و اکتفا می‌کند. نقاش شرقی نمی‌خواهد مانند لئوناردو داوینچی، خود را درگیر این مسألهٔ پیچیده کند که رنگ سبزی که در سایه قرار گرفته باید با افزودن رنگ سیاه نمایش داده شود یا به کمک رنگ مکمل، یعنی رنگ قرمز. این مسأله‌یی است که تا دوران امپرسیونیست‌ها دوام یافت و سرانجام به زدودن رنگ سیاه از پالت رنگ آن‌ها منتهی شد. نقاش شرقی کاری به طبیعت رنگ (که به هرحال بخشی از دانش بینایی است) ندارد و بیش از نقاش اروپایی به امکانات رنگ (که در پیوند با زیبایی‌شناسی است) می‌پردازد.

برای جلوگیری از اطناب کلام می‌توان تفاوت‌های آشکار دیگر میان نقاشی شرق و غرب را فهرست‌وار ردیف کرد:

- هنر شرق زیر سیطرهٔ اندیشه‌گری است و هنر غرب زیر سیطرهٔ کنجکاوی و جست‌وجوگری.
- نقاشی غرب هنری است که تحول و دگرگونی آن از چالش‌های هنری مایه می‌گیرد و روایت شوریدن شاگرد بر استاد است، اما نقاشی شرق از تمکین و سرسپردگی حکایت دارد.
- در نقاشی غرب دست، کم از سدهٔ سیزدهم میلادی و رنسانس به این سو، می‌توان با یک اختلاف ده‌پانزده‌ساله سبک‌ها و مکتب‌ها را از هم بازشناخت، اما در نقاشی شرق یک سبک و مکتب قرن‌ها بی‌تغییر مانده است. گاهی در نقاشی خاور دور، مدت سیصد چهارصد سال از سبک یک نقاش تقلیدشده و این‌کار معنای مهارت تقلیدکننده را داشته است. مثلاً در یک دوران پانصد ساله از جوتو تا ژاک داوید، که تاریخ هنر تمامی دوران رنسانس، منریسم، باروک و روکوکو و مشرب‌های پیوسته به آن را از سر گذراند و نقاشانی همچون رافایل، میکل‌آنجلو، آندره‌آ دل سارتو، تیسن، ورونز، روبنس، رامبراند و یک دور تسبیح نقاشان بزرگ دیگری را به خود دید که هریک به طریقی بر سنت‌های پیشین خود شوریدند، در چین فقط یک شیوه وجود داشت و از یک نقاش تقلید می‌شد. ما در حیطهٔ شعر زبان فارسی چنین شورش‌ها و جهش‌هایی داشته‌ایم. روان‌شاد مهدی اخوان ثالث، می‌گفت: «راه درست راهی است که بر اساس اعتدالی با شناختِ درستی مسیری را طی کند و باری را از منزلی به منزل دیگر، که باید، برساند. به قرن هشتم نگاه کنید، مثلاً دوران رشد غزل که به حافظ می‌رسد. از آن سر قرن از ابتدایش هرکدامشان هفت‌هشت‌ده سال علم غزل، درفش و پرچم غزل روی دوش چند نسل از شاعران بوده، هرکدام چند قدم که در توانش بوده پیش برده، بعد نفر بعدی آمده و ده بیست سال هم او پیش برده. از سعدی که آن سر قرن بود، ۶۹۳ تا حافظ ۷۹۲، در طی تقریبی صد سال فاصله، این سه‌چهارپنج نفر، شش نفر، علم و پرچم غزل را هرکدام چند سالی پیش بردند تا آخر دادند به دست حافظ، او هم غزل را به اوج رساند.»*
- جورجو وازاری در شاهکار ارزنده و جاویدان خود «زندگی هنرمندان»، نشان داد که چگونه نقاشان غرب از هنر گذشتگان خود تأثیر پذیرفتند و با استناد به همین آثار است که می‌بینیم تفاوت میان نقاشی غرب و شرق، تفاوت میان «روایت‌های زندگی‌شده» و «تأثیرگذاری‌های دم دست است.»
- نقاشی خاور دور همیشه ناظر بر روحانیت و انکار جسمانیت بوده است. در نقاشی شرق هیچ‌چیز اکنونی و این‌جایی نیست. حتی فضای نقاشی هم این‌جهانی نیست و عناصر آن بیشتر به مه و بخاری روبه بالا شباهت دارند تا ماده‌یی که استوار بر زمین نشسته باشد. به همین علت هم هست که نوعی مه‌گرفتگی، فضای نقاشی‌های خاور دور را فرومی‌پوشاند. در این فضا آن‌چه به‌چشم می‌آید در مه و ابهامی از رازوارگی سیال می‌شود و آن‌چه مجال جلوه‌گری می‌یابد، غیبت و عدم‌حضور ابدی است. انسان مسافری کوچک در فضایی مه‌آلود است که به‌کل کائنات تعبیر شدنی است. مقصد و مأوای او معلوم نیست و جزیی از طبیعت شمرده می‌شود.
- نقاشی خاور دور به رغم نقاشی‌های قرون وسطای اروپا و هنر کلیسایی دوران رنسانس که وظیفه و تعهدی جز تشدید احساسات مذهبی مردم برای خود نمی‌شناخت، دل‌نگران موعظه، بیانیه و کارکرد خاصی نبود، و بیشتر به عنوان ابزاری برای دراندیشیدن کارآیی داشت. هنگامی که نقاش خاور دور کوه و درخت و سبزه و آب را نقاشی می‌کرد هوای آموختن درسی خاص را در سر نداشت؛ هدفش آراستن دیوارها هم نبود و بیشتر به این فکر بود که ابزاری برای ژرف‌اندیشی فراهم آورد. برخی از نقاشی‌های زیبا و ارزنده به شکل تومارى برساخته از پارچهٔ ابریشم در محفظه‌های نفیس و گران‌بها نگه‌داری می‌شد. فقط در لحظاتی خاص آن‌ها را همچون اوراد و ادعیهٔ مقدس بیرون می‌آوردند و همان گونه که به شعر یا متنی در کتاب مقدس مراجعه شود، برابر آن زانو می‌زدند و به آن نگاه می‌کردند. به این شکل، یک نقاشی و چشم‌اندازی از طبیعت منزلت و اعتباری همسان شمایل قدیسان می‌یافت. تماشاگران آثار نقاشان خاور دور بر اثر استمرار با رمز و راز و نمادهای نقاشی سرزمین‌شان آشنایی داشتند. به عنوان نمونه، در نقاشی خاور دور، به ویژه نمادهای ین/یانگ دو عامل و عنصر متضاد در هم تنیده‌اند که در عین تعارض و تناقض، مکمل یکدیگر نیز هستند. خط منحنی ارگانیک است و تحرک را نمایندگی می‌کند و خط راست که قطع‌کننده منحنی و دایره است، احساس حرکت را نابود می‌کند. دایره نماد بازگشت است حتی اگر گذشته سرشار از پوچی و تناقض باشد. آرامش‌ها برآمده از تنش‌های درونی است.
- در نقاشی غرب مرزهای میان هر دوران هنری و گذشته و آیندهٔ آن بیش و کم مشخص است، اما در نقاشی خاور دور، مرز معینی وجود ندارد و گذشته و آینده به هم پیوسته‌اند. در چین وقتی یک نقاش از سبک و سیاق نقاشی پیشین تقلید می‌کرد، یا حتی وقتی که یک انسان مشخص را به تصویر می‌کشید، نه دل‌نگران نمایش هویت و شباهت‌ها بود و نه تطبیق دادن هویت خود در مقام نقاش با هویتِ



جان کانستبل، خانهٔ دریاسالار در همپستد، ۱۸۲۱

نقشهٔ موقعیت خانهٔ دریاسالار در محلهٔ همپستد لندن

نقاشان دیگر. او فقط دغدغهٔ یادگرفتن داشت و این که چگونه بر سیاق الگوهای پیشین نقاشی کند. محل تردید نیست که رافایل تأثیرگذارترین نقاش غرب بود. در یک دوران تقریباً سیصد ساله، یعنی از محدودهٔ ۱۵۵۰ تا نیمه‌های قرن نوزدهم، نقاشی رافایل در آکادمی‌های بزرگ اروپا تدریس می‌شد و بسیاری از نقاشان از هنر او تأثیر گرفتند ولی هرگز دیده نشد که نقاشان مطرح موبه‌مو از شیوهٔ طراحی و نقاشی او تقلید کنند. حتی اگر یک نقاش دقیقاً مانند رافایل نقاشی می‌کرد، در کارش نوعی ضرورت و ارجاع استعاری دیده می‌شد. در نقاشی خاوردور اما، مسألهٔ تأثیرپذیری در میان نبود، و آن‌چه واجد اهمیت شمرده می‌شد شیوهٔ تقلید بود و تقلید بر تقلید.

– در سنت نقاشی غرب هر نقاش چیزی و راه و روشی بر آن‌چه از استاد خود آموخته بود می‌افزود و به آن شکلی فردی می‌داد، اما نقاش چینی شش قاعده و آدابی را که همسیه هو، نقاش مشهورچینی برای نقاشی معین کرده بود و سنگ زیربنای نقاشی شمرده می‌شد. به عنوان آیین تخطی‌ناپذیر رعایت می‌کرد. شازده روش برای نقاشی کوه معتبر شناخته شده بود، تصویرکردن عناصر دیگر طبیعت هم روش و قاعدهٔ خاص خود را داشت و هر نقش از مهارت و آزمودگی نقاش حکایت می‌کرد. نقاش

خاور دور سال‌ها تمرین می‌کرد تا بتواند درخت کاج را نقاشی کند و هنگامی که ورزیدگی می‌یافت، به نقاشی سنگ می‌پرداخت بعد ابر و کوه و... و همه را نه از روی طبیعت که از روی نقاشی‌های استادان پیشین می‌آموخت. پس از مهارت یافتن در نقاشیِ تک تک عناصر طبیعت و بعد از اثبات این که درس و مشقش را خوانده است، تازه اجازه می‌یافت که به نظارهٔ طبیعت بنشیند و به زیبایی کلی آن بیندیشد. پس از بازگشت به کارگاه به عنوان تصویرگری که از سواد تجسمی برخوردار است، به نقاشی حسیات خود از آن‌چه دیده بود می‌نشست و مانند شاعری که کلمات را بر کاغذ بنویسد، واژگان تصویری خود را برکاغذ می‌آورد. او به هیچ‌رو سر آن نداشت که دستکار خود را با طبیعت مقایسه کند و در بند شباهت‌های ظاهری باشد؛ جهدش همه آن بود تا در آن‌چه می‌آفریند نشانی از شور و جذبه دیده شود، اما اندیشه‌یی که بدنهٔ نقاشی او را در حاکمیت خود داشت از آن خودش نبود و از این جهت اگر حس و حالی در آن به چشم می‌آمد، کلیشه‌یی بود.

- در نقاشی خاور دور کمتر دیده شده است که سیمای پسران جوان نقاشی شده باشد، حال آن‌که بخشی از نقاشی غرب به ویژه یونان و رم و به تأسی از آن دوران رنسانس بر محور جوانان می‌گردد. از موضع و منظر نقاشی شرق جوانان بیش از حد بی‌تجربه و بی‌جاذبه‌اند. تنها مردان جهان‌دیده و سرد و گرم چشیده‌یی که خرد و فرزانگی را در گذر عمر به دست آورده‌اند ارزش تصویرشدن دارند.

- نقاش شرقی به هنر پیشینیان به چشم یک مذهب و آیین با همان تعصب‌ها و پرستش‌های ظاهری نگاه می‌کند و به فرهنگ دیگران اجازه نمی‌دهد که خللی در آن وارد آورند. اما درغرب، عدم اعتماد به یک روایت فرهنگی خاص زمینه‌های نوآوری را فراهم می‌آورد. نقاشان یک دوران از تاریخ هنر چین چشم‌اندازهای یوآن را کپی کردند بی آن‌که بویی از نگرش شاعرانه و بینشی که در نقاشی‌های اولیه بود برده باشند. از این جهت ثمرهٔ کارشان انحطاط تدریجی نقاشی و منظره‌پردازی چین بود. واقعیت آن است که نقاشی شرق همیشه از سنت تقلیدگری لطمه دیده است چراکه بر آموزش از طریق کپی‌کردن آثار استادان گذشته تأکید دارد و فضایی بسیار اندک برای تجربیات و بیان فردی باز می‌گذارد.

- نقاشان شرقی از ابریشم، پارچه، کاغذ نازک و آب‌مرکب و آب‌رنگ و به طور کلی مواد بسیار لطیف و ناپایدار استفاده کرده‌اند حال آن‌که نقاشان غرب بر دیوار، بوم و تخته نقاشی کرده‌اند و رنگ‌هایی به کار برده‌اند که هم در بازنمایی دقیق طبیعت کارآیی داشته باشد و هم ماندگارتر باشد.

- نقاشی شرق با تمام لطافت و عرفان و اندیشه‌یی که در آن نهاده شده، بیش از حد سرد و خشک است، بیش از اندازه ظریف و استادانه و تهی از

ونگ شی چانگ، چشم‌انداز کوه، قرن ۱۵

احساس است. برخی از فیگورهای نقاشی خاور دور مانند خطاطی آن سرزمین است، فیگورها بی آن‌که از هویت معینی برخوردار باشند فقط نمونه‌های ژنریک انسان‌اند. در نقاشی چینی خط‌های نازک و ظریفی دیده می‌شود که گویی با رشتهٔ ابریشم بر سطح کاغذ کشیده شده‌اند. رنگ‌مایه‌هایی به ملایمت دود و مه حضور دارند، اما این همه برای فرونشاندن اشتهای مادی هنر نقاشی کافی نیست؛ ربطی به زندگی و شادمانی‌ها و اندوه و کار و عریق‌ریزی جسم و روح که به هرحال بخشی از هنر محسوب می‌شود ندارد و به همین سبب مرده و مهجور می‌ماند. واقعیت آن است که نقاش خاور دور نمی‌توانست در انسان و طبیعت جدا از باورهای فلسفی که ذهن او را انباشته بود نگاه کند. نقاشی آن دیار زیر سیطرهٔ عرفان و نحلهٔ فکری و فلسفی خاصی بود که بر همه چیز سایه می‌انداخت و نقاش هم همین باورها و کلیت‌ها را تصویر می‌کرد. عرفان خاور دور عرفانی ذهنی بود که بند ناف خود را از واقعیت بیرون بریده بود، ناگزیر فقط از درون تغذیه می‌کرد و نهایت آرزویش نمایش نوعی تمامیت و تقوا بود. به بیان دیگر آن‌چه نقاش بر کاغذ می‌آورد از صافی نگرش و اندیشهٔ فلسفی او می‌گذشت و آن‌چه می‌ماند و ارزش نمایاندن داشت، چکیده و عصارهٔ چیزها بود.

- افزون بر موارد تکنیکی می‌باید عوامل اجتماعی و سنتی را نیز در بررسی‌ها دخالت داد و شاید همین‌جا اشاره به این نکته بی‌مورد نباشد که نظریات فروید تأثیری در خاوردور به ویژه ژاپن نداشته است و اعتقاد فرهیختگان آن‌جا بر این است که تحلیل و تعلیل‌های فروید فقط در قلمرو فرهنگ غرب کارآیی پیدا می‌کند. دلیل بی‌اعتبار بودن نظریات فروید در ژاپن آن است بیشتر در ربط و پیوند با خودآگاهی‌های فردی است. در سراسر تاریخ شرق به ویژه در سنت‌های خاور دور، انسان‌ها ناگزیر از فرمانبرداری از قدرت مرکزی بوده‌اند وگرنه سر خود را بر باد می‌دادند و چه بسا که خانواده و ایل و تبارشان هم به نابودی کشانده می‌شد. در شرق همیشه فقر و بیماری و کثرت جمعیت مسأله‌ساز بوده است. در اندیشه‌های خاوردور شادمانی فردی اهمیتی ندارد. آن‌جا بودن و شدن فقط حکم یک سراب فریبنده را دارد. در چین عشق فردی معنا نداشته است، ازدواج به منظور تولید فرزند و بقای نسل صورت می‌گرفته و ازدواج‌ها را خانواده‌ها معین می‌کرده‌اند. در کشور چین هنوز ساختار هرمی شکلی که در ۲۲۱ پیش از میلاد بنیاد نهاده شد اعتبار دارد و در ذهن مردم آن سرزمین حک شده است. به همین جهات، از دیدگاه شرقی‌ها یونگ منطقی‌تر از فروید است.

- سه رویداد مهم در نقاشی غرب سبب شد که به تفاوت‌های عمده میان هنر شرق و غرب دامن بزند. رویداد اول رنسانس بود که روایت بازیابی و تولد دوباره است. ارزنده‌ترین کمک رنسانس به هنر غرب این بود که هنرمندان را به این فکر واداشت که چرا یک هنر از میان می‌رود و بار دیگر پیدا می‌شود؟ رویداد دوم عصر روشنگری و خردورزی بود که به شکل منطقی پدیده‌ها تأکید می‌ورزید. رویداد سوم مدرنیسم بود که به تأثیر از آن هنرمندانی همچون ون‌گوگ و گوگن گذشته و سنت‌های هنری خود را کنار گذاشتند و منبع الهام خود را درجایی دیگر جست‌وجو کردند. ون‌گوگ به آرل رفت چراکه رنگ آفتاب آن‌جا را همسان چاپ‌های ژاپنی یافته بود. گوگن به تاهیتی رفت تا بت‌واره‌های پلینیزی خود را بیافریند و به تأثیر از این حرکت‌ها بود که یک سلسله نقاشان دیگر از جمله پیکاسو و ماتیس به هنر دیگران روی آوردند و هر یک از این رویکردها زیبایی‌شناسی خاص خود را هم پدید آورد.

- هنگامی که چاپ‌های ژاپنی و خاور دور به اروپا راه یافت، بیگانگی و نامتعارف بودن خود را از دست داد. همین هنری که قرن‌های متمادی در شرق بی‌تغییر مانده بود، شکلی تازه به خود گرفت؛ هم به صورت یک عامل تأثیرگذار درآمد و هم در نقاشی غرب مستحیل شد. از مانه و گوگن گرفته تا ماتیس به تأثیر از نقاشی خاور دور همه چیز را به سطح پردهٔ نقاشی آوردند ولی کار هیچ‌کدام شکل تقلید نقاشی شرق را نداشت. اما تأثیر پذیری نقاشی شرق از نقاشی غرب در حد تقلید باقی ماند و نقاش شرقی خود را تا حد یک نقاش درجه سوم غربی تنزل داد. اکنون هم زمانی به فکر مدرن بودن افتاده است که غرب مدرنیسم را کهنه کرده و کنار گذاشته است. امروز هنرمند غربی پذیرفته است که در دوران پساتاریخی زندگی می‌کند و ناچار باید مستقل از روایت‌های گذشته و زمان حال با آینده روبه‌رو شود، اما نقاش شرقی هنوز که هنوز است از آغاز مدرنیسم پیروی می‌کند و به خیال خودش با رنگ‌مالی کردن‌های الله‌بختکی نقاشی انتزاعی می‌کشد.

در پایان بحث می‌باید در حد یک اشاره این توجه را هم داد که به‌جز مستثنی کردن وجوه تقلیدی پنجاه‌شصت سال اخیر نقاشی شرق از نقاشی غرب که حال و حسابی معلوم و جداگانه دارد، هرگز نباید با مبنا قراردادن تفاوت‌هایی که به شمه‌یی از آن‌ها اشاره شد، عجولانه بر مسند داوری نشست و حکم و فتوا صادر کرد که نقاشی شرق بهتر و ستودنی‌تر است یا نقاشی غرب. اصولاً انگشت گذاشتن بر تفاوت‌ها به ویژه در بررسی بیان هنری که به نوبهٔ خود مسألهٔ بیان اکسپرسیویستی را مطرح می‌کند کار ساده‌یی نیست و نباید ساده انگاشته شود. در هرگونه ارزیابی و فراتر یا فروتر دانستن باید فرهنگ‌ها و به استناد آن کیفیت‌ها را باز شناخت و در نظر گرفت. هنوز بخش بزرگی از خرد و شرف هنر گذشته چشم‌انتظار کشف شدن نشسته است. در تیرگی چشم‌اندازهای امروز، هنر و تصورات آفرینشگر می‌توانند چراغ راهنما باشند و در نهایت آن هنری ارزشمند است که بتواند قلب‌های مردم را به هم نزدیک کند.

□

* «صدای حیرت بیدار: گفت‌وگوهای مهدی اخوان ثالث (م.امید) زیر نظر مرتضی کاخی، انتشارات مروارید. ۱۳۸۲