اصول میدانی هنر دینی

قسمت اول

اصل اول: اصل پنهانی بودن کارکرد هنر دینی

برخی از پدیده ها دارای کارکردهای پنهانی هستند، کار هنری نیز از این سنخ است: پنهان و گدازنده؛ ناپیدا و تاثیرگذار، به گونه ای که با هیچ یک از ابزارهای دیگر نمی توان این گونه، تاثیر ناپیدا بر ذهن و ضمیر مخاطب بر جای گذاشت. و نباید تلاش های فرهنگی - دینی را که از مسیر هنر عبور می کنند ،را با معیارهای مرسوم سنجید. باید تلاش کرد تا از مسیر هنر، احساس و عواطف خفته را بیدار کرد، آن را سمت و سویی انسانی بخشید؛ و از این چشم انداز پنجره ای به ملکوت زیبایی ها کشود و جلوه های شوق انگیز حیات را به تماشا نشست.

اصل دوم: اصل سریانی بودن اثر هنری

اگر انسانی به هنگام خواندن و دیدن و شنیدن اثر انسان دیگر، بی آن که از جانب خود، فعالیتی به خرج دهد و بی آن که تغییری در نظرگاه و وضع فکری خویش پدید آورد، حالت روحی خاصی را دریابد که او را با سازنده اثر و افراد دیگری که مانند او، موضوع هنر را دریافته اند متحد سازد، موضوعی که چنین حالتی را به وجود می آورد، موضوع هنر است.

مهم نیست که موضوعی تا چه اندازه شاعرانه و تا چه حد به ظاهر واقعی و موثر و سرگرم کننده است. اگر این موضوع، آن احساس مسری راکه از همه احساس های دیگر جداست در انسان برنیانگیزد، اگر آن اتحاد روحی را با انسان های دیگر (سازنده اثر) و انسان های دیگر (شنوندگان یا تماشاگرانی) که اثر هنری را ادراک می کنند ، به وجود نیاورد، این موضوع، موضوع هنر نیست. درست است، این علامت، "باطنی" و به همین دلیل مردمی که اثر حاصله از هنر حقیقی را از یاد برده اند و از آن چیز دیگری انتظار دارند و در جامعه ما اکثریتی عظیم، از این قبیل اند - ممکن است بیندیشند که احساس سرگرمی و هیجانی را که از تقلبات هنری دریافت می کنند، احساسی استتیک است. همچنان که امکان ندارد شخصی را که از قوه تشخیص رنگ ها محروم است، متقاعد کرد که رنگ سبز قرمز نیست، به همین سان، دگرگون کردن افکار این مردم نیز درباره هنر، امکان ناپذیر است. با وجود این، این نشان، برای آنان که در موضوعات هنری احساسی فاسد و "کور" ندارند، کاملا مشخص و معلوم است؛ و همین علامت است که احساس به دست آمده از هنر را، از هر احساس دیگری، آشکارا جدا می کند.

خصوصیت اساسی احساس مذکور این است که دارنده آن، به حدی با هنرمند متحد می شود که

موضوع مورد ادراک خود را ساخته و پرداخته خود می پندارند و دیگری را سازنده آن نمی داند؛ در نظر وی، آنچه را که این موضوع بیان می کند، همان است که او از مدت ها پیش، خود می خواسته است بیان کند. محصول حقیقی هنر، این تاثیر را دارد که در شعور ادراک کننده، حد فاصل میان او و هنرمند، نه تنها بین او و هنرمند بلکه بین او و همه کسانی که در حال ادراک همان محصول هنری هستند، از میان برمی خیزد.

در این آزادی شخصیت، یعنی رهایی شخصیت انسان منفرد از قید عزلت و تنهایی، در این اختلاط و اتحاد شخصیت فرد با شخصیت افراد دیگر است که نیروی اساسی جذبه و صفت برجسته هنر نهفته است.

اگر انسانی این احساس را تجربه کند، حالت سازنده اثر به او سرایت کند و اختلاط و اتحاد خود را با انسان های دیگر احساس کند، موضوعی که این حال را در او به وجود آورده، هنر است. اگر این سرایت، وجود نداشته باشد و با سازنده اثر و آنهایی که اثر را درک می کنند، اختلاطی دست ندهد، هنری وجود ندارد.

اصل سوم: اصل حفظ واقعیت های ذاتی هنر در ارتباط با جهان هنر

داشتن ارتباط با جهان و هنر دیگران، اقتضای ذاتی و درونی اثر هنری است. ارتباط و تبادل نظر میان هنرمندان سبب می شود تا "هنر محلی"، هم به جهانیان شناسانده شود و هم، دریابد که در کجای قلمرو هنر ایستاده است و رو به چه سمت و سویی دارد.

اما پیش از بستن بار سفر و ورود به قلمرو کلاف درهم تنیده یی که هنر جهان نام گرفته است، باید به این نکته هم توجه داشت که داد و ستد فرهنگی و گفت و گوها هنگامی معنا پیدا می کند که هنر ما توانمندی لازم برای خود نمایی و تاثیر گذاری بر روند هنر غرب را داشته باشد و بتواند حضور خود را توجیه کند. هنرمند ما ناگزیر باید ضمن قدر شناسی های فرهنگی و بی آن که نمکدانی را بشکند، با ذات و ماهیت هنر غرب آشنا شود و این آشنایی مستلزم درک همه جانبه ی مفهومی است که از هنر جهان در ذهن داریم. شناخت فرهنگی چیزی است فراتر از آشنایی آکادمیک و مطالعه ی مکتب ها و میثاق ها و دیدن چند عکس و اسلاید رنگ و رو رفته در کتاب های خاک گرفته و زهوار در رفته ی سی چهل سال پیش و تک و توک ترجمه های سره و ناسره. باید عملکرد هنر غرب را باز شناخت و از این واقعیت آگاه بود که خواه ناخواه بخش بزرگی از آنچه هنر جهان نامیده می شود، در انحصار غرب است که امروز قلمروی گسترده تر یافته و هنر جهان نام گرفته است. نقاشی ما باید به این پرسش پاسخ دهد که در چنته و کوله بار سفر خود چه دارد؟ با چه ره آوردی می خواهد به قلمرو هنر جهان گام بگذارد و حضور و تاریخ معاصر خود را در آن نقش بزند؟

تجربه، نشان داده است که پدید آوردن اثر هنری مطرح و بحث انگیز در عافیت طلبی های فرد گرایانه ی جهان سوم کاری است دشوار و بیشتر نقاشی ها، تقلید درجه سوم تکنیک های غربی و در نهایت آمیختن آن با چاشنی نقش مایه های بومی و محلی به بهانه ی پاسداری از سنت است که ناگزیر نمودی تک ساحتی پیدا می کند. تقلید او تمکین از هنر غرب، پذیرش بی چون و چرای معیارهای غربی و روی آوردن به سبک هایی که در مراکز هنری غرب هستی یافته، همه و همه نشانه ی پذیرش برتری هنر غرب است و شاید پاسخی باشد

به این پرسش که چرا در جهان سوم استثمار فرهنگی بی آن که مطرح شود پذیرفته می شود. این پذیرش نه تنها هنرمند را از فردیت و فرهنگ خود جدا می کند، بلکه او را به سوی نوعی عبادت پارسایانه می کشاند و وادار می کند که حتی درباره ی درستی معیارهایی که کار خود را به سنگ آن می سنجد، چون و چرایی به میان نیاورد و ارزش های تخطی ناپذیر آن را کورکورانه بپذیرد.

غرب سال ها در اندیشه ی تبلیغ و تسریع این اندیشه بوده است که شرایط حاکم بر هنر جهان سوم، به سبب تنبلی ذاتی و نداشتن نیروی تصور و اندیشه است. برخی از شبه هنرمندان جهان سوم هم یا با نبش قبر و پرداختن به کارهایی که تقلید از غرب است وفسیل های هنری و کار دستی سرزمین خود آنها است و یا با تقلید از شکل گرایی هنر غرب، آب به آسیاب تبلیغات غربی می ریزند. از جنگ جهانی دوم به این سو، هنرمندان جهان سوم، و یا هنرمندان مهاجری که اصلشان از جهان سوم بوده است، در میان رادیکال ترین و نوآورترین هنرمندان پیشرو حضور داشته اند اما مساله اینجاست که آشنایی غرب با هنرها و فرهنگ های دیگر آمیخته با تاریخ استعمار است و از سرچشمه سلطه گری آب می خورد. هنوز که هنوز است همین روش را در برخورد با هنر جهان سوم به کار می بندد و همه چیز را از این دیدگاه می بیند. در نهایت، دستی به سر و گوش هنرمند جهان سوم می کشد، او را در دانشگاه خود می پذیرد و از آن خود جلوه می دهد. هنرمند جهان سوم هم خود را پذیرای برخوردی از این گونه نشان می دهد و آن را نهایت آرزوهای خود می داند. در سده ی بیستم بسیاری از هنرمندان سرزمین هایی که امروز جهان سوم نامیده می شود به امید یافتن آرمان شهرهای خیالی راهی غرب شدند. بیشترشان استعدادی در زمینه موسیقی و بازیگری در تئاتر و سینما داشتند اما دیدیم که غرب چگونه آنان را پذیرفت. مگر نه اینکه از آنان به شکلی تحقیرآمیز و اهانت بار در سینما و تلویزیون خود به عنوان راننده و مستخدم و مایه خنده و ابزار نمایش رقص های بومی و محلی و قاچاق چیان و گدایان و... در راستای ذهنیتی نژاد پرستانه بهره گرفت؟ یک چند سیاهانی را که در قلب غرب می زیستند به بازی گرفت اما چه نقشی به آنان محول کرد؟ و بعد هم ادعا کرد که دری به روی آنان بسته نشده است و از قضا راست هم می گفت چرا که هرگز دری گشوده نشده بود که بسته شود. چندی است که هنر غرب، در ظاهر سیاهان را به سینما راه داده است اما آنچه را سیاهان پدید می آورند در یک طبقه خاص قرار می گیرد تا تماشاگران خود را داشته باشد و با ایماژ سنتی غرب در نیامیزد. اتفاقا این هم گفتنی است که نژاد پرستی و تبار محوری هنری، مساله ی امروز و دیروز نیست و پیشینه ای به قدمت هنر دارد. هنر غرب در سراسر تاریخ خود بر همین روال رفته است. تقریبا همه ی آدم های دیوار نگاره ها و پرده های بزرگ و مهم تاریخ هنر، چه زن و چه مرد، از نژاد سفیدند.

اگر انسانی از نژاد دیگری تصویر شده باشد، یا برده است و یا کنیز و یا عمله ای طرب. این تبعیض نژادی هنر، تا زمانی که هنر جهان سوم خود را توان مند نسازد و رو در روی غرب نایستد، هم چنان باقی است و اگر لحظه ای آن را پایان یافته تصور کنیم خودمان را گول زده ایم.

هنر غرب می خواهد جهان را به گونه ای تقسیم بندی کند که همیشه از بالا بر آن نظارت داشته باشد. می خواهد تمام هنرها، غیر از هنر خود را، مسطح و هم قد و قواره کند، همه چیز را در یک نگاه ببیند و با یک مترو

میزان اندازه بگیرد. هنر غرب به هنر جهان سوم به دیده ی دست کارهای قومی و محلی نگاه می کند نه به چشم توانایی های یک فرد. غرب، یک سال مانده به پایان سده بیستم و در اوج ادعاهای پست مدرنیستی در باب ارج گذاری بر هنرهای قومی و اقلیمی، سراسر تالارهای آکادمی سلطنتی انگلستان را به سرامیک های پیکاسو اختصاص می دهد اما هنگامی که به هنر آفریقایی می رسد، یک مشت خرت و پرت و کاسه و کوسه را در یک گوشه انبار می کند و آن را "نمایشگاه هنر آفریقا" می نامد. یعنی هنر یک قاره در یک ویترین کوچک و دیس و بشقاب یک هنرمند غربی در ده تالار بزرگ. جای نمایش آثار "مونه" به تنهایی در آکادمی سلطنتی است و نمایشگاه جهانی نقاشی در نمایشگاه المپیا با فضایی کمتر از یک سوم تالارهای آکادمی.

این تقسیم بندی ها از آن روست که بتواند از تمام منابع طبیعی و انسانی به سود خود بهره بگیرد و به هزینه ی دیگران پیشرفت کند و چه بهتر آن که تمامی جهان را دهکده ای کوچک بنامد و خود کدخدای آن باشد، در مرکز جهان بنشیند و پیرامونش گروهی انسان های گرسنه، کاسه ی گدایی در دست، چشم به کرامات او دوخته باشند. دلیل و دست مایه ی رشد هنر غرب، چه در دورانهای پیشین و چه در دوران مدرن، برتری اندیشه و برتری ذهنی هنرمند غربی نبود بلکه به سبب برخورداری از این امتیاز بود که در میانه ی یک تمامیت کلی و پیچیده ی رشد در یک فرایند تاریخی قرار گرفته بود. به این دلیل بود که هنرمندانش در پیله ی رازوارگی نیارمیده بودند و به اعتراف خودشان اگر توانستند افق های گسترده تر را ببینند از آن رو بود که بر شانه ی غول ها ایستاده بودند. هنر غرب بر عکس هنر جهان سوم که همواره زیر سلطه گذشته در قید و بند نوعی رویکرد اشراقی و گرایش شبه عرفانی، سر به تو و منزوی است. با تبلیغات و هو و جنجال کار خود را پیش می برد. آمریکا، تازه پس از جنگ جهانی دوم به صرافت افتاد که باید روزی بند ناف هنر خود را از هنر فرانسه جدا کند. آمریکا هم مانند کشورهای دیگر هنوز به هنرمند نابغه و نوآور در عرصه ی هنر نقاشی نیاز داشت. در بسیاری از قلمروها برتری خود را ثابت کرده بود و اینک نوبت قلمرو هنر بود. از همین رو، اکشن پینتینگ و پاپ آرت و یاوه هایی از این دست را به یاری تبلیغات، هنر مدرن و پیشرو جلوه داد. برای جکسون پولاک و اندی وارهول چنان سر و صدایی به راه انداختند و چنان بساطی چیدند که در تمام طول تاریخ برای هیچ یک از خدایان و اسطوره ها چیده نشده بود. جکسون پولاک شهرتش را بیشتر مدیون عکس هایی بود که آرنولد نیومن و رودی بورکهاردت از او گرفتند تا نقاشی های خودش. بیش از هر نقاش دیگر در تاریخ هنر، از او عکس گرفته شد و طنز قضیه اینجاست که هیچ یک از این عکس ها درباره ی نقاشی او نبود بلکه درباره فرایند و "حماسه"ی نقاشی او بود. میلیونها آمریکایی که هرگز پای خود را به موزه و نمایشگاه نقاشی نگذاشته بودند، از طریق همین عکس ها با نام جکسون پولاک آشنا شدند. حتی به مردن او در تصادف اتومبیل، شکلی اسطوره ای و قهرمانانه بخشیدند. مگر چه اهمیتی در رنگ مالی های جکسون پولاک و فرهنگ کوکاتولا و تصویر مرلین مونرو و قوطی سوپ کمپبل وجود داشت که بتواند دست مایه ی کار هنری شود؟ در نهایت می توان گفت که اینها به هر حال ایماژهای قومی و محلی فرهنگی است که فرهنگ آمریکایی نام گرفته و شاید بتواند نقشی در ظهور و رشد هنر آن کشور ایفا کند. اما هنگامی که این

ایماژها در ابعاد جهانی ارائه و منعکس می شود، کارکرد آن تغییر می کند. دیگر ایماژهای بی خطر یک فرهنگ عامیانه نخواهد بود و در آن به دیده ی نمایندگان معصوم فرهنگ و هنر یک سرزمین در کشورهای دیگر نگریسته نخواهد شد. شکل "نشانه" و تبلیغ و تحمیل یک فرهنگ را به خود می گیرد و کاملا طبیعی خواهد بود اگر یکی از اهداف آن را بی اهمیت شمردن ارزش ها و میثاق های هنری اقوام و ملت های دیگر، به ویژه جهان سوم بدانیم. هنرمند ما در آستانه سفر به قلمرو هنر جهان باید با نگرشی باز و پویا راز گرفتاری چندین ساله ی خود را دریابد و سرانجام بپذیرد و نشان دهد که بنا به اقتضا و ایجاب امروز، به هیچ چیز بیرون از واقعیت ذاتی هنر و بیرون از حوزه ی فرهنگ انسانی نیاز ندارد. باید از بنیادها و سنت های بازدارنده دوری بگیرد و از درون دریابد که نیازمند هیچ تاریخ هنر ساختگی و دستکاری شده یی نیست که آن را چوب زیر بغل کند و با آن آثارش را رنگ و لعاب بزند. و باید در این راه، پیه هر گونه تهمت و سرزنش از سوی سنت مداران و بومی گرایان نیز به تن بمالد. گوش به زنگ هم باشد که نه به دام چاله ی هنر برای هنر بیفتد و نه قد علم کردنش به حرکتی ارتجاعی و واپس نگری و فرقه گرایی تعبیر شود. باید مجهز به این باور فرهنگی به آوردگاه هنر جهان گام بگذارد و گفت و گوی خود را آغاز کند.

سابقه سیاستمدار

حکایت دوم: وقتی جولاهه ای به وزیری رسیده بود. هر روز بامداد برخاستی و کلید برداشتی و در خانه باز کردی و تنها در آن جا شدی و ساعتی در آن جا بودی، پس بیرون آمدی و به خدمت امیر شدی. امیر را از آن حال خبر دادند که او چه می کند. امیر را خاطر به آن شد تا در آن خانه چیست.

روزی ناگاه از پس وزیر بدان خانه شد. گوی دید در آن خانه، چنان که جولاهگان را باشد. وزیر را دید، پای در آن گو فرو کرده و امیر او را گفت که این چیست. وزیر گفت: "یا امیر، این همه دوست که مرا هست، همه از امیر است. ما از ابتدای خویش را فراموش نکرده ایم، که ما این بوده ایم؛ هر روز خود را با یاد خود یاد می دهیم تا در خود به غلط نیفتیم."

امیر انگشتری زر انگشت بیرون آورد و گفت: "بگیر و در انگشت کن که تاکنون وزیر بودی، اما اکنون، امیری."