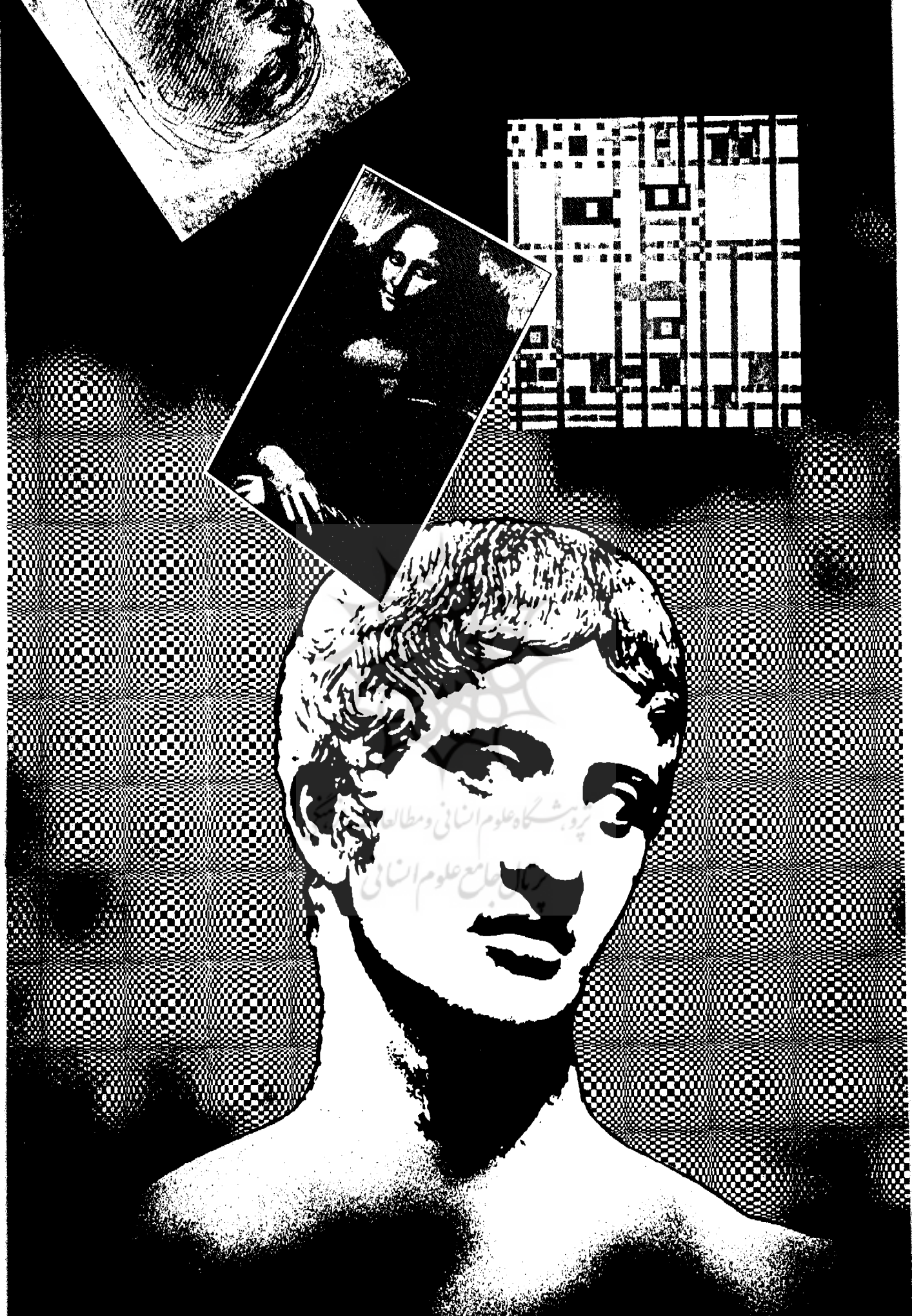


*** افسون اندیشهٔ ما، ما را مستعد می‌کند که برای اشیا، تعبیر و تفسیری بسازیم جدا از خود اشیا.**

دانستگی در هنر

نامی پتگر

دراین نوشته می‌خواهم نقش «دانستگی» در آفرینش هنری، به ویژه نقاشی را مورد بررسی و تحلیل قرار دهم. شاید مجموعهٔ آن عواملی که در اینجا عنوان «دانستگی» برآنها نهاده‌ام، به عناوین مختلف در بررسیها و نقدها و تحلیلهای دیگر مطرح شده باشد. اما آنچه دراین نوشته مورد نظر است، زاویهٔ دید ویژه‌ای است که این مجموعهٔ عوامل را «دانستگی» می‌داند و دانستگی را در آفرینش هنری از جنبهٔ آسیب زندگی آن به وجه الهامی، خود جوش، یکپارچه و در نهایت وجه اصیل خلاقیت، مورد ارزیابی قرار می‌دهد. لذا قبل از هرچیز، عواملی راکه دراین طرز تلقی «دانستگی» می‌دانم، مورد بررسی قرار می‌دهم:

مثلاً در آغاز هنرجو می‌خواهد درختی را تصویر کند. او سعی می‌کند؛ آنها مطالبی را به عنوان روش فنی طراحی و نقاشی درخت و نحوهٔ پیروزی در این طراحی، به او می‌آموزند: اصول فنّی لازم راکه توان تصویر کردن درخت را به وی اعطا می‌کند، بیاموزد. به استادانی رجوع می‌کند آنها اندازه‌گیری در طراحی، سنجش بخشهای متفاوت درخت با یکدیگر، ساده کردن شکلهای پیچیدهٔ آن، توجه و تاکید کافی بر فرم خارجی، دقت در تشخیص مرزبین نور و سایه و سایه و نیمسایه، چگونگی برجسته نمایی، و در صورت لزوم نحوهٔ ساخت و ساز جنس پوست تنه و طراوت بخشیدن به برگها و... او برای توانایی در نقاشی درخت، چاره‌ای جز آموزش این نکات ندارد. او صرف نظر ازاینکه باید درخت را دقیقاً «ببیند»، همچنین می‌بایست درخت را دقیقاً «بداند». واقعیت این است که درخت را هم می‌توان «دید» و هم می‌توان «دانست». تا اینجا «دانستن» درخت شامل آگاهی بر فنونی است که به هنرجو کمک می‌کند تا تصویر درختی راکه «می‌بیند» به صفحهٔ سفید کاغذ یا بوم منتقل نماید. این «دانستگی» شامل تسلط بر عوامل فنی و ابزاری و مادی برای اندازه‌گیری، طراحی و چگونگی استفاده از قلم‌مو و رنگ و بافت رنگ و ... برای انتقال تصویر درخت بر پردهٔ نقاشی است و طبیعتاً لازم است که از آن بهره‌برداری شود. اما «دانستگی» به اینجا خاتمه پیدا نمی‌کند. هنرجو به درختهای دیگری که استادان گذشته و حال تصویر کرده‌اند نیز نظر دارد. نقاشی آنها را به تماشا می‌نشیند. اقتدار هر استاد را می‌سنجد، این یکی چقدر «طبیعی» ساخته است، آن دگر «باشکوهتر» از طبیعت نقش زده، این استاد به جزئیات پرداخته، آن استاد جزئیات بی‌ارزش را فدای جزئیات با ارزش کرده و دیگری بطور کلی جزئیات را فدای کلیات نموده است. رنگ آمیزی دراین دوره از تاریخ هنر با بهره‌برداری از سایه و روشن همراه بوده است ولی درآن دوره، رنگ استقلال یافته و با خلوص یا به همراه شمّ غریزی یا برخوردار از دید شهودی یا عاری از نظم یا با رعایت قرینه و... به کار رفته است. دراین مکتب «نمودگذاری بصری» مطمح نظر بوده، در آن مکتب القای حالات شدید عاطفی تعکیس حالات بر اشکال طبیعی، اصل قرار گرفته است. در فلان نحله هنرمندان به تصویر کردن ایده‌های فلسفی یا مذهبی پرداخته‌اند و در بهمان نحلهٔ دیگر با توجه به کشفیات روانشناختی یا صرفاً بیان تجریدی تجسمی به کار مشغول بوده‌اند. آن شیوه کهنه شده و این شیوه نوآورانه است. این مکتب پیشتاز است و آن یکی سنتّی و اقلیمی.

هنرمند معاصر باید مطلّع و فعال باشد و حضور دائم خود را مدام خاطرنشان سازد. باید نقدهای هنری را مطالعه کند، باید خود نیز معتقد باشد و هزاران باید و شاید... «دانستگی» تمام فضای ذهنی هنرمندان را پر کرده است. ذهن هنرمند تبدیل به یک کامپیوتر جمع‌آوری کنندهٔ آخرین اطلاعات، محاسبه کنندهٔ بیشترین روشها، تحلیل کنندهٔ تازه‌ترین نگرشها، نقد کنندهٔ همهٔ نمایشگاهها، توجیه کنندهٔ رفتارها و شیوه‌های خود و هم روشهای خود، نفی کنندهٔ ارزشهای تجسمی دیگر هنرمندان شده است. سنتهای اجتماعی و روشنفکرانهٔ معاصر نیز اینگونه بودن و زیستن هنرمند معاصر را تأیید می‌کنند و درنتیجه، هنرمندان امروز اغلب تبدیل به یک روبوکاب حاضر به یراق ونیز برای دفاع یا حمله یا گریز شده‌اند و در عمر به غایت کوتاه خود، انرژی بسیار زیاد و جبران‌ناپذیری را باید

صرف چنین الگوی زیستی کنند و این همه را از عنایاتِ فضیلت و «دانستگی» نصیب خود کرده‌اند. ظاهراً اینگونه استدلال می‌شود که تمام این موارد باید شناسایی شوند. زیرا هنرمند لازم است خود و جایگاه خود را بشناسد و سپس در جهت خلاقیت هنری گام بردارد. تمام نکتهٔ اساسی همینجاست؛ آری هنرمند باید خود را بشناسد، متعلقات و جایگاه اجتماعی و تاریخی خود را بشناسد، گذشتهٔ خود را بشناسد، هنر گذشتهٔ خود را بشناسد، ولی چگونه؟ طریق خودشناسی کدام است؟ شناسایی همان «دانستگی» را به بار می‌آورد. ما معمولاً در راستای شناسایی خود و جایگاه خود، از شناسایی تاریخ هنر خود و جهان آغاز می‌کنیم. البته اگر شناسایی تاریخ هنر با انگیزهٔ تحقیقی یا فنی یا زیبایی شناختی همراه باشد، نه تنها مشکلی نمی‌سازد بلکه ضروری است؛ به قولی: "آنها که گذشته را نشناسند محکوم به تکرار آنند." ولی شناسایی تاریخ هنر با اتّکای روانی به آن و غرور گرفتن از آن و هم‌هویت کردن خود با آن و شرطی شدن نسبت به جذب ارزشهای آن یا دفع حقارتهای ناشی از آن و امثالهم، فقط به «دانستگی» ما می‌افزاید و خودشناسی از طریق «دانستگی» یعنی به دنبال سراب رفتن. دیدگاهی هست که می‌گوید ازاین راهها خود و جایگاه خود را شناسایی و ارزیابی کردن، پنداری است باطل و لذا محکوم به احساس سرخوردگی و شکست! تاریخ معمولاً آنگونه نبوده است که نوشته شده است، بلکه آنگونه بوده است که اتفاق افتاده است. ما تاریخ هنر را تعبیر و تفسیر می‌کنیم، ما محصول هنری را تحلیل و تکه‌تکه می‌کنیم، ما تمایلات پنهان خود را در ماجرای چگونگی ظهور مکاتب هنری در تاریخ منعکس می‌کنیم. تاریخ هنر نویس در آئینهٔ محصولات هنری گذشته تا حال نقشی از خویش می‌بیند، آن هم نقشی از خویش که خود محصول بیگانگی از خویش است؛ مثلاً امروزه نویسندگان تاریخ هنر، ظهور مکتبهای گوناگون هنری را «عکس‌العملهای» گوناگون تلقّی می‌کنند! ممکن است که واقعیت چیز دیگری بوده و فعلاً اغلب تاریخ هنرنویسان و هنرشناسان غرب این طرز تلّقی را دارند که رنسانس عکس‌العملی بوده است در برابر نقاشی سطح و مذهبی بیزانس و گوتیک. «منریست»ها در برابر ساختارهای معقول کلاسیک عکس‌العمل نشان داده‌اند! «باروک» با گرایش روزافزون به واقع‌گرایی، عکس‌العملی در برابر «ایده‌آلیسم» تلقّی می‌شود (جالب اینجاست که هنرمندان را در کاتگوریهای واحدی قرار می‌دهند که قابل بحث است مثلاً روبنس، رامبراند و پوسن هر سه از هنرمندان مکتب باروک محسوب می‌شوند! چگونه

می‌توان وجه اشتراکی بین آنها و آرمانهای هنری آنها پیداکرد؟ اللّه‌اعلم). و باز با تعبیر و تفسیری از این دست، همین باروکِ رئالیست جدّی و مردمی، خود با افراط در تزئین و تکلّف در دام «روکوکو»ی اشراف‌پسند می‌افتد! آنگاه «نئوکلاسیسم» در برابر ساختارهای سست و تصنعی و ذوق سطحیِ روکوکو واکنش نشان می‌دهد و مجدداً ارزشهای کلاسیک و موزون و معقول را حیات می‌بخشد، سپس «رمانتیسم» در برابر فرمانهای محافظه کارانه، خشک و ایستای «نئوکلاسیسم» می‌خروشد و از بطن خود «رئالیسم» را می‌زاید و «امپرسیونیسم» در برابر جنبه‌های توصیفی و بررسیهای ثانوی و ثالث رئالیسم، «نمودگذاری بصری» را توصیه می‌کند و بالاخره «نئوامپرسیونیسم» واکنشی دربرابر صنف ساختار و فرم در امپرسیونیسم از خود نشان می‌دهد و چون اهمیت ساختار با اتکاء بر کلاسیسم و رئالیسم حرف تازه‌ای نخواهد بود، لذا ساختار طبیعی و معقول باید شکسته شود و مثلاً در «کوبیسم» ساختار تصویری در برابر ساختار طبیعی باید استقلال یابد و از قید طبیعت و قانونمندیهایش و نیز از قید عقل و احساسات و توصیف و حتی شور عاطفی آزاد شود و فقط به استحکام فرمها و ساختارهای هندسی مستقل از قوانین «پرسپکتیو» و «آناتومی» بپردازد. ولی بعداً اینها هم، قید و بند محسوب شده، لذا باید در برابر آنها هم «عکس‌العمل» نشان داد و در آبستره خود را از قید هرگونه ساختار طبیعی یا توصیفی و از قید هرگونه مضمون واقعی باید رها کرد و این روند رهاسازی (البته بیشتر با انگیزهٔ نوآوری خودبنیادانه و عدم پیروی از هرنوع قانونمندی قبلی) همینطور باید ادامه یابد و ادامه هم می‌یابد و...

دیدگاه ویژه‌ای هست که همهٔ این روند را ناشی از «دانستگی» می‌داند و می‌گوید: وقتی «دانستگی» هست، ارزش گذاری هست. وقتی ارزش گذاری هست، قیاس هست. وقتی قیاس هست، به قضاوت نشستن و از ظنّ خود حکم کردن، حرکت در تعبیر و تفسیر و گمان و پندار است؛ پنداری که فقط «رقابت» ، «خودبنیادی» ، «نفی و هزل» ، «زیرکی و شگرد شناسی» و «واکنش» «انحصارطلبی» ، «زیاده خواهی» را به بار می‌آورد، نه خود شناسی و جایگاه خود شناختن را. وقتی هر نوع قانون و میثاق آسمانی (در بیزانس و گوتیک) و انسانی (در رنسانس و باروک) طبیعی و زمینی (در رئالیسم و شاخه‌های گوناگونش) و روانشناختی و نمادگرایی (در سمبولیزم و تغییر شکلهایش تا سوررئالیسم و رئالیسم جادویی) نفی می‌شود، وقتی «عکس‌العمل» هست و رفتارها و نحله‌ها «واکنشی» هستند، علی‌رغم ضرورت و نیاز و اصرار به نوآوری، مدام با گرایشهای کهنه و مرده برمی‌خوریم.

امروزه مرگ پرستی در ورای همهٔ محصولات هنری،

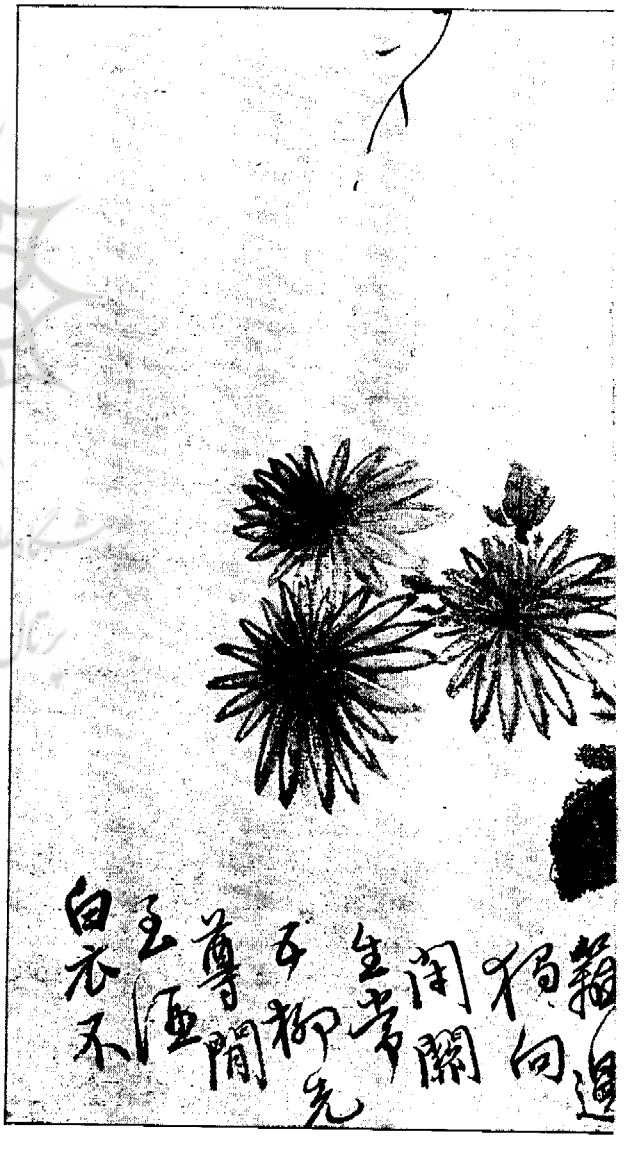
مضمون و انگیزهٔ اصلی را تشکیل می‌دهد. ناموزونی، اعوجاج، خشونت، انفکاک و مونتاژ، نفی، طعن، هجو و هزل و امثالهم تنها راه مبارزه با کهنگی و ارتجاع تلقی می‌شوند و بعنوان تنها اصل و تنها محک نقد و ارزیابی به قضاوت می‌نشینند. در واقع همین نیاز مبرم و پافشاری شدید برای نوآوری، اثبات کنندهٔ این است که ذهن هنرمندان و هنرشناسان امروز، مدام احساس کهنگی و مردگی می‌کند و هرآنچه را که «موزون» یا «آشنا» یا «واقعی» باشد، کهنه می‌داند و کم‌کم موزونی و الفت و واقعیت را نیز نفی می‌کند و در پرتو این استدلال که عصر موزونی پایان یافته است و عصر بحران آغاز شده است، یا به جستجو و کنکاش در مغاک پندار و توهمات روانی خود می‌پردازد و یا زیرکانه به دنبال کشف علل نوآوری محصولات هنری دیگران می‌پردازد تا بلکه تصادفی رخ دهد، شگردی کشف شود و حادثهٔ نو و تازه‌ای شکل گیرد. در حقیقت این عصر موزونی نیست که پایان یافته باشد، بلکه این موزونی روان هنرمند و هنرشناس است که به ناموزونی و روان نژندی کشیده شده و آسیب دیده است و به وسیله مکانیسم فرافکنی ذهن مضطرب این هنرمند و آن هنرشناس به بیرون و به تاریخ، تعکیس می‌شود و یک بار دیگر این حقیقت اثبات می‌شود که:

پیش چشمت داشتی شیشهٔ کبود
زآن همه عالم کبودت می‌نمود

تازه فرضاً اگر عصر ناموزونی و بحران آغاز شده باشد بیش از گذشته‌های موزون، نیاز به مذرونی و سازندگی و نظم هست. دیدگاهی هست که می‌گوید: وقتی عکس‌العمل هست یعنی «دانستگی» هست و تمام حالات «واکنشی» نشانهٔ کهنگی ذهن هستند، ذهنی که شرطی شده است و واکنشی عمل می‌کند و مجموعهٔ شرطی شدنهای ذهن، متکی به حافظه و گذشته، ساختار یک «مرکز» را در وجود روانی هنرمند تشکیل می‌دهد، یک مرکز منفرد و جدا و هرآنچه که ازاین مرکز برخیزد متّکی به گذشته و تاریخچهٔ شخصی یا قومی هنرمند است و «منِ» هنرمند را تشکیل می‌دهد. اتّکا به تاریخچهٔ شخصی و استمرار بخشیدن به آن، پاسداری از همان «مرکز منفرد» است و آن مرکز که متّکی به حافظه است، حتماً کهنه است. خلاقیتی که ازآن مرکز یعنی «من» که نشانه‌اش در کوشش برای منحصر به فرد بودن است بر می‌خیزد، نمی‌تواند نو باشد. تنها زمانی که «مرکزی» وجود ندارد، یعنی تنها زمانی‌که ذهن هنرمند، فارغ از واکنش و عکس‌العمل وزیرکی و جهد عمل می‌کند، با همه چیز برخوردی «نو» دارد. البته گاهی این مرکز «منفرد» ظاهراً خواستهٔ خویش را گسترش می‌دهد و اینطور توجیه می‌کند که آنچه من می‌گویم نیاز گستردهٔ عمومی یا قومی است. مردم این را می‌خواهند، مردم اینگونه می‌گویند و نظایر این توجیهات. وقتی مرکز منفردی به عنوان «منِ» هنرمند عمل می‌کند، ذهن هنرمند از مشاهده‌اش جدا می‌شود. «مَن» اینجا ایستاده است و «تجربهٔ من» یا «مشاهدهٔ من» آنجا است. دراین کیفیت «دوگانگی» شکل گرفته است؛ یعنی «من» و «تجربهٔ من». درنتیجه معمولاً انسانها دراین حالت یا خود را طعمه و دست نشاندهٔ تجربه‌شان احساس می‌کنند و یا خود را فاتح و کاشف آن تجربه می‌دانند. «آندره مالرو» از هنرمندان به عنوان «فاتح مرمر» یا «فاتح رنگ» سخن می‌گوید، همانگونه که امروز از دانشمندان نیز مثلاً به عنوان «فاتح فضا» و از ورزشکاران مثلاً به عنوان «فاتح کوهها» یاد می‌کنند. دیدگاهی هست که می‌گوید: هنگامی که شما از کوه بالا می‌روید، کوه هم به همان اندازهٔ پاهای شما در بالا بردنتان دخالت دارد و هنگامی که نقاشی می‌کنید، قلم، رنگ و بافت بوم یا کاغذ نیز به همان اندازهٔ دستهای شما در تعیین نتیجهٔ کار مؤثرند. گفتهٔ «آندره مالرو» از سنتهای معنوی و فلسفی خودش، یعنی غرب، ناشی می‌شود که درآن روح از طبیعت جدا است و از آسمان پایین آمده که بر طبیعت حلول کند؛ حلول یک انرژی آگاه در یک شیء بی اثر و نامطیع و این خود نشان از «دوبینی» و «دوگانه اندیشی» دارد. وقتی که احولیّت و جداسازی ذهنی درمیان

*** محصول هنری هنرمند، درواقع همان «خود» هنرمند است؛ سیمای دیدن اوست؛ خواه ظروف سفالی و ظروف میوه، خواه منظره و خواه چهره‌هایی شخصی. همهٔ اینها دقیقاً تصویر خود هنرمند است.**

*** امروزه مرگ‌پرستی مضمون، و انگیزه اصلی هنری است؛ این نیاز مبرم و پافشاری شدید برای نوآوری، اثبات‌کنندهٔ این است که ذهن هنرمندان و هنرشناسان امروز، مدام احساس کهنگی و مردگی می‌کند.**



نباشد، دنیا دیگر به عنوان یک موجود خارجی و رام نشدنی و سرکش احساس نمی‌شود. گذشت فصلها یک رنج تحمیلی نیست، تولّد یک درام ناخواسته تعبیر نمی‌شود. امروزه در بین جوانان روشنفکر این ضرب‌المثل رایج شده است که: «ما تقاضا نکرده بودیم که زاده شویم.» ولی راستی پیش از آنکه پدر و مادر نطفهٔ کسی را ببندند، آن چه کسی بود که تقاضا نکرده بود تا زاده شود؟ تمامی احساس تفکیک سوبژکتیو، یعنی احساس اینکه کسی هستیم که زندگی به او «داده شده» و تجربه‌ای بر او «تحمیل شده» خیالی باطل است از سمانتیک معیوب یا تلقین هیپنوتیک افکارِ غلطِ مکّرر. زیرا «خودِ من» جدا از «ذهن ـ بدن»ی که به تجربهٔ من «شکل می‌دهد، وجود ندارد. «ذهن ـ بدن» همان شکل است و پیش از آنکه شکل پدید آید، «ذهن ـ بدن» هم در کار نبوده است. درواقع افسون اندیشهٔ ما، مارا مستعد می‌کند که برای اشیاء، تعبیر و تفسیری بسازیم جدا از خودِ اشیاء. لذا وقتی به خود نیز به عنوان یک «موردشناسایی» می‌پردازیم، از خودمان پنداری می‌سازیم جدا از خودمان. شاید به دلیل اینکه اصولاً ایده یا پندار بیشتر قابل درک است تا واقعیت! همواره آموخته‌ایم که خودمان را با پندارهای خودمان بشناسیم. از اینجاست که احساس سوبژکتیو از یک «خود» که یک «ذهن» دارد ناشی می‌شود، همان احساس سوبژکتیوی که هنرمند از خود دارد که انگار متّکی به دانسته‌ها و توانسته‌هایش آفرینش هنری می‌کند. همهٔ اینگونه شناساییها دانستگی را تشکیل می‌دهد. «دانستگی» همان حس «دوگانگی» است؛ یعنی احساس اینکه ذهن من از آنچه می‌دانم جداست، پس من اراده می‌کنم که تجربیات یا آگاهیهای خود را در محصول هنریِ خود تثبیت کنم. از اینجا «اراده» اهمیت پیدا می‌کند، حتی وقتی که اراده در جهت آن است که غیر ارادی کار کند! فرضاً تصمیم به غیرارادی بودن، در شیوهٔ اغلب «سوررئالیستها»، همان ارادی بودن است. وقتی حس می‌کنیم کارهایمان را برپایهٔ اراده و اختیار را انجام می‌دهیم، از آنجاست که حس می‌کنیم «تصمیم گرفته‌ایم». همچنین وقتی به نظرمان می‌رسد که کارهایمان غیرارادی است، از آن روست که حس می‌کنیم «تصمیم نگرفته‌ایم». ولی اگر نفس «تصمیم گرفتن» اختیاری بود، پیش از هر تصمیم گرفتنی، می‌باید «تصمیم می‌گرفتیم که تصمیم بگیریم»! یعنی یک سر قهقهرایی که خوشبختانه اتفاق نمی‌افتد.

محصول هنری هنرمند، در واقع همان «خودِ» هنرمند است؛ یعنی «Self - object» اوست، سیمای «دیدن» اوست، خواه ظروف سفالی و ظرف میوه (همانند طبیعت بیجانهای شاردن و براک) خواه منظره (همانند چشم‌اندازهای فریدریش و هیروشیگه و گوگن) خواه چهره‌هایی شخصی (همانند چهره‌پردازیهای رامبراند یا وان

گوگ) هریک از این محصولات دقیقاً تصویر خود هنرمند است. خلاقیت اصیل هنری به همان اندازه که ارادی نیست، غیرارادی هم نیست. وقتی تشنه هستیم، اراده نمی‌کنیم که آب بنوشیم، بلکه محکومیم که آب بنوشیم و اگر با این محکومیت به مخالفت بپردازیم فقط می‌توانیم کمی آن را عقب بیندازیم. ضرورتی نیرومند هنرمند را وادار به آفرینش هنری می‌کند. او در برابر این شور نمی‌تواند اراده به عقیم بودن داشته باشد. بفرض اگر اراده کند، بیمار خواهد شد. در آن صورت «بیماری» خود ضرورتی تغییر شکل یافته است که برای آفرینش هنری، هنرمند را بر می‌انگیزد. «وان گوگ» با نقاشی کردن می‌کوشید خود را درمان کند، لذا بیماری نیز محصول هنری خود را می‌دهد. اما منظور از بیماری چیست؟

منظور از بیماری، نوعی شناسایی و معرفت است! شناسایی همانگونه که، یعنی شناسایی انسان به وسیلهٔ پندار خودش از خودش و متعلّقاتش. در ضمن، این حالت احساسی از پایداری و ثبات می‌دهد که لبریز از لذت و ناپایداری است! زیرا ظاهراً این تصوّر «ثابت» از خود، برپایهٔ «خاطره»های برگزیده شده و انتخاب‌شده از «حافظهٔ» شخصی و حتی قومی است؛ خاطره‌هایی از «گذشته»های محافظت شده و ثابت. سنت اجتماعی و فرهنگی هم این تکیه بر تغییرناپذیری و ثبات ایده از خود را تشویق می‌کند. سنت اجتماعی و فرهنگی، در واقع انسان را مجبور می‌کند، تصویرهای «ثابت» و فیکس از خود ارائه دهد و این تصویرها را با کلیشه‌ها و قوانین منطبق با کلیشه‌های فکری و اعتقادی، یعنی قوانین ظاهراً ازلی و ابدی مربوط نماید. زیرا اینها به انسان کمک می‌کنند که بتواند پنداری از خویش یا قوم و متعلقات خویش بسازد و ارائه دهد که معین و مفهوم و قابل کنترل و عرضه باشد. این حالت، احساس پایداری و ثبات می‌دهد و «لذّت» می‌بخشد.

ازطرفی هرچه انسان خویشتن را با قالبهای ثابت و پندار ایستا شناسایی کند، اینطور به او القاء می‌شود که گویی «زندگی» چیزی است که در «گذشته» ساری بوده‌است. هرچه بیشتر پیر می‌شود و به تصویرهای ثابت و تئوریهای تغییرناپذیر می‌چسبد، بیشتر به خاطره‌هایش تکیه می‌کند. خاطره‌ها کهنه هستند، خاطره‌ها چیزی جز لاشه‌های متعفّن یا سایه‌های موهوم «گذشته» نیستند. لاجرم چنین انسانهایی کهنه هستند و کهنگی و ثبوت، بیماری است. البته کهنگی و ثبوت احساس امنیت می‌آورد و بیماری ترس از عدم امنیت هم هست که خود موجب چنگ‌انداختن به ایده‌های ثابت و تئوریهای کلاسه شده و قابل شناسایی می‌شود تا انسان احساس امنیت کند. این ایده‌های ثابت انبار شده در حافظه و خاطره و نیز هویت ساختن از آنها، یعنی «دانستگیِ» ما. «دانستگی» مهمترین مأموریتش ایجاد احساس ثبات و امنیت، برای انسانهای

*** تاریخ هنرنویس در آیینهٔ محصولات هنری گذشته تا حال نقشی از خویش می‌بیند، آن نقشی که خود محصول بیگانگی از خویش است.**

مضطرب و متزلزل است. سنجش ارزش و کامیابی این ایده‌ها و تئوریها و پندارها معمولاً متّکی به «تاریخ» و «گذشته» است، «زمان‌مند» است. حالا این سنجش برحسب زمان و تاریخ، نیاز برای تأمین یک «آیندهٔ پیروز و روشن» را حیاتی جلوه می‌دهد و لاجرم امکان زیستن آزاد را، هم در زمان حال و هم در آینده از ما می‌گیرد. هرگز برای انسان، واقعیتی وجود ندارد جز زمان حال و اگر انسان نتواند در این زمان زندگی کند ،در هیچ زمانی نمی‌تواند زیست. «پروگل»، «ورمیر»، «گویا» و «هوکوسای» جاودانه‌اند، زیرا که در زمان حال زیستند. اینان «حال» را دریافتند و دریافت خود را به صورت محصول هنری بیان کردند. اینان چندان به این جاودانگی نیز نمی‌اندیشیدند. اگر آینده را نیز در اختیار دارند، از آن‌روست که هنگام زندگی و آفرینش هنری، برای جایی که به سوی آن می‌رفتند، خیلی بیش از جایی که در آن بودند اهمیت قائل نمی‌شدند. تمام دغدغهٔ خاطر اصلاح خویش در آینده چیز دیگری شدن، فتح کردن و چیزی حتماً نو ارائه‌دادن، صرفاً به تصورات انتزاعی ما از خود و متعلقات خود مربوط است. تصورات، تعبیرات و نظریات همه متکی به «گذشته» و بازتاب آن یعنی «آینده»اند. دانستگی همواره در «زمان» مفهوم پیدا می‌کند، درصورتی‌که واقعیات، چه برونی و چه درونی، همواره در «حال»، یعنی زمان بی‌زمان زنده‌اند. «حال» یعنی آغاز، یعنی تازه به تازه، یعنی پایان، یعنی طلیعه، یعنی «همواره طلیعه». زیبایی همواره «طلعت» است، همیشه در طلیعه است و «طلیعه» در «دریافتن زمان حال» است و زمان حال همیشه «نو» و «زنده»، و «بی‌سابقه» است. نقاشیهای والا و مؤثر، حتی زمانی‌که موضوعشان مربوط به گذشته است، بیانشان برخوردار از «آن» است و «آن» در مشاهدهٔ «حال» است. «آن» در ذهن رها شده از «شناسایی و دانستگی» است. «آن» مشاهده‌ای است که در آن مشاهده‌کننده غائب است، زیرا مشاهده کننده همان مشاهده‌شونده است. آنچه در رهایی ذهن از «دانستگی» به دست می‌آید، «هیچ چیز خاص» است! «بودا» پس از بیداری در «واجراچدیکا» می‌گوید: «من کوچکترین چیزی از والاترین بیداری کامل به دست نیاوردم» و به همین دلیل به آن والاترین بیداری

کامل می‌گویند...

این وصول به «هیچ چیز خاص» یعنی صافی شدن از صفات خویش:

خویش را صافی کن از اوصاف خویش
تا ببینی چهر پاک صاف خویش

این صافی شدن از اوصاف، این بی‌نامیگری و بی‌شکلی، شاید در آثار «خوان میرو» و «پل کله» با رجعت به اشکال ساده یا با گرایش به بی‌شکلی در آثار «آندینسکی» به نحوی ناب نشان داده شده‌است. «پیکاسو» نیز می‌گفت: «در جوانی می‌خواستم مانند رافائل کار کنم، ولی حالا می‌خواهم مانند کودکان به نقاشی بپردازم». شکی نیست که نقاشیهای کودکان، یا نقاشیهای «دواینه‌روسو» و عده‌ای دیگر از هنرمندان معاصر، احتمالاً جلوه‌های نابی از بازگشت به طلیعه هستند، ولی این بازگشت به طلیعه، تنها مربوط به سادگی معصومانه و نقاشی کودکان و اشکال پیش از ظهور جهان و مقدم بر دنیای قراردادی و اشیاء در زمان پیشین نیست. در واقع بازگشت به طلیعه از طریق «دانستگی» بیش از هر شکلی دیگر، مربوط به حالت «این چنینی» جهان است، درست همینگونه که الآن هست. «ندانستگی» یعنی زمانی‌که نام در کار نباشد، تعبیر و توصیف متّکی به حافظه و تداعی در کار نباشد، وصف ناشی از فرافکنی عواطف درونی به پدیده‌ها و اشیاء، در کار نباشد، در این کیفیت، دنیا دیگر در «میان محدودهٔ نظریه‌ها و مرزهای فکر» دسته‌بندی و قضاوت و تعریف نمی‌شود. اصطلاحاتی نظیر «جسمانی» و «روحانی»، «عینی» و «ذهنی»، «واقعی» و «فرا واقعی» همه شدیداً تعبیرات و توصیفات انتزاعی ذهن هستند. جهان «اینچنین» هم‌شکل است، هم بی‌شکلی، هم واقعی است هم فرا واقعی. در این حالت فقط مشاهدهٔ جهان متحقّق می‌شود بدون هیچگونه معارفه و توجیه و بدون مراجعه به «دانستگی». نقاش بیش از هر کس به این مشاهدهٔ محض نیاز دارد. در اینگونه مشاهده، اندیشه می‌ایستد و چیزی برای گفتن برجای نمی‌ماند. ما هیچ «خودِ» جدا از ذهن را نمی‌توانیم بیابیم و همزمان هیچ ذهنی جدا از مشاهده برایمان واقعیتی ندارد. برحسب درک و دریافتی آنی، وقتی‌که به دنبال چیزها می‌گردیم، چیزی نیست جز ذهن و هنگامی‌که به دنبال ذهن می‌گردیم، چیزی نیست جز چیزها... اندیشه، منطق و تعبیر و تفسیر فلج می‌شود، پایه و اساسی برای کارکردن ندارد ... بعد ناگهان خود را در طلیعه می‌بینیم، آزاد و شگفت‌زده،

عادی‌ترین و روزمره‌ترین چیزها شگفت و تازه، نو و بی‌نام و بی دسته‌بندی و به بیانی به همان اندازه شناخته شده که ناشناخته می‌نمایند. به قول «ته ـ شان» عارف چینی: «فقط وقتی‌که در ذهنتان چیزی ندارید و در چیزها ذهنی ندارید، اشغال نشده و روحانی هستید... خالی و عالی». منظور از ذهن خالی همان کیفیت تماشای بی‌قضاوت است، همان حالت آغازین تفرّج در هستی. خداوند یا نیروی خلاقهٔ هستی نیز در آغاز در سکوت و خلوت بود: در آن خلوت که هستی «بی نشان» بود... در این حالت ذهن کودک است یعنی به دنیا نیامده و بدون «دانستگی» است. حکیم «شانکارا» می‌گفت: «خداوند کودکی ابدی است که در باغی ابدی مشغول یک بازی ابدی است.» اگر خلائی دست ندهد، جلوه‌ای روی نخواهد داد. خلائیت ضرورت جلوه‌گری است، ولی بدون خلوت و سکوت، هر نیاز و ضرورتی به این جلوه‌گری، کاذب خواهد بود. پاک شدن از آلودگیهای «دانستگی» برای ذهن هنرمند، مقدم بر هر چیز است. «دانستگی» کهنه است، خطا است، «قیاس‌آلود» است، «من آلود» است. «دانستگی» همان زنگار ذهن است، زنگاری که نام دیگرش خودپرستی است و محکوم است که زدوده شود. لبریز از تضادّ است. لذا تقدیرش آن است که فرو ریزد. ذهن خالی و عالی، همان آئینهٔ بی‌زنگار است که همهٔ واقعیات را بی خطا و پاکیزه دریافت می‌کند و به دریافتهایش نمی‌چسبد. آئینه‌ای است که پشت و رویش هر دو شفاف است؛ از یک طرف اشیاء و پدیده‌ها در آن منعکس می‌شوند (بی اعوجاج و بی کدورت) و از سمت دیگر، تصاویر خیال خلاق و رؤیای صادقه (بی سایهٔ شک و ناموزونی تردید). آنچه این آئینه دریافت می‌کند در هر حال «نو» و «بی سابقه» است، ذهنی که آئینه شده‌باشد، وجود خویش و متعلقاتش را در میانه نمی‌بیند؛ یعنی مشاهده کننده‌ای است که همان مشاهده شونده است. غیبت وجود خویش در میانه همان «عشق» و «عبودیت» است. هنرمند وقتی به این عبودیت دست یازید و از خلوت به جلوت آمد، پروردگاری می‌یابد که:

«العبودیّة، جوهرةٌ کنهها ربوبیّة»

بذرهای آفرینش هنری، زیر باران فراغت و خلوت شکفته می‌شوند و شکوفایی در این ساحت، محکومیت است، بی‌تابی است.

زیراکه:

پری روتاب مستوری ندارد

احتمالاً شکوفایی نهایی هدفی ندارد جز شکوفایی نهایی. جلوه‌گری مقصود خودش است. می‌توان گفت که مقصودش «شناسایی» است و به یاد بیاوریم این حدیث قدسی را نیز که:

«کنتُ کنزاً مخفیاً، فاحببتُ ان اعرف، فخلقتُ الخلق لکی اعرف»

من گنجی پنهان بودم، دوست داشتم شناخته شوم، پس آفریدم خلق را تا شناخته شوم.

ذهن هنرمند اصیل، در موقعیت قبل از آفرینش هنری، همان گنجی است که مخفی است و خویش را نمی‌شناسد، در حالت بالقوّه است و در «ندانستگی» خیمه‌زده است. میلی مرموز به شناخته شدن، محرّک آفرینش هنری است؛ حتی اگر این میل به ذرّه‌ای خودشیفتگی تعبیر شود! پس این «ندانستگی» است که تا رخ ندهد، آفرینش خودجوش هم رخ نخواهد داد. این به آن معنی نیست که «دانستگی» محصولی ندارد. ولی حتماً محصولش بربسته و متصنّع و متکلّف خواهد بود و بر رستهٔ دگر باشد و بر بسته دگر. «دانستگی» یعنی سلطهٔ افکار و اندیشه‌های ثانوی و ثالث، یعنی زیرکی و صناعت، هم اینها عمل آفرینش هنری را با ردّ پایی که از خود در محصول هنری جا می‌گذارند، لوث می‌کنند. این «دانستگی» است که موجب می‌شود تا هنرمند خود را تافته‌ای جدابافته ببیند و محصول هنری را موجودی سرکش فرض کند که با زیرکی و جهد و خون‌دل خوردن مهار می‌شود و قرار است همچون انفجاری در نمایشگاه نقاشی، مخاطبین را غافلگیر کند و برای هنرمند شهرت و ثروت به‌بار آورد.

البته «دانستگی» در کاربرد صناعت و چگونگی حلّ مسائل اجرایی لازم و مفید است ولی در دخالت به جنبه‌های الهامی و شناسایی کشف و شهود و پی‌ریزی هویت منفرد برای هنرمند، جز ایجاد اختلال و ناخالصی، فایدهٔ دیگری ندارد. منبع عمل نباید خودش را با منبع اطلاعات شناسایی کند. ماهیت انسانی و طبیعی، پویا و متغیّر است. ذهن باید خود را هم از لحاظ اطمینان به خاطرات و دانسته‌های فنی و هم در زمینهٔ کارکردن خود انگیخته، با تکیه بر خود در فضای «ندانستگی» آزاد بگذارد. هنرمند اصیل و طبیعی، برای «عمل آفرینش» کوشش خاصی نمی‌کند. زیرا کوشش برای عمل و همزمان با آن اندیشه دربارهٔ عمل، دقیقاً همان شناسایی ذهن است با پنداری که از خویش دارد. این کار، همان تناقضی را در خود دارد که مثلاً بیانی که چیزی دربارهٔ خودش ابراز می‌کند، بگوید: «این بیان، بیان کاذبی است»! در حالی‌که رهایی از «دانستگی» یعنی یکی‌شدن با کار و به بیانی دیگر یعنی کیفیتی از واگذاری و تسلیم و یقین. هنرمند طبیعی و اصیل، بدون افکار ثانوی، یعنی بدون اندیشهٔ واپس روندهٔ تأسف و افسوس، بدون دودلی و تردید و بیم و نگرانی از قضاوت آیندگان به عمل می‌پردازد و در آن ساحت ذهنی، تفاوتی نخواهد داشت که بگوییم: «هنرمند به کار پرداخته‌است.» یا اینکه بگوییم: «کار به هنرمند پرداخته‌است.» البته توجه کنید که این توصیه‌ها به هیچ‌وجه یک دستورالعمل صرف برای تقلید نیست. شما

قادر نیستید این نوع اقدام را درک کنید، مگر آنکه از ماورای هر نوع تاریکی شک و تردید، بالاخره برایتان روشن شود که عملاً کار دیگری نمی‌توان کرد. البته منظور این نیست که عمداً نکوشیم. ضرورتی ندارد که ذهن بکوشد که نکوشد. چراکه این اقدام موجب ایجاد حالات تصنعی بیشتری می‌شود. منظور این است که ذهن به «کوشیدن» یا «ساختن» یا «تکنیک» چنگ نیندازد. هم اینجا باید گفت که به «نکوشیدن» و «عدم استفاده از تکنیک» یا «بی عملی» هم نباید چنگ بیندازد. ذهن در این حالت در طلیعه است، یعنی حالت «به دنیا نیامده» دارد. ذهن به دنیانیامده، ذهنی است که درقلمرو دانش تعبیری ـ تفسیری و قراردادی، خودنمایی نمی‌کند. ذهنی است که حکم صادر نمی‌کند، نقد نمی‌کند و دربند دانسته‌های خود نیست. ممکن‌است سؤال شود که: با وجود افکار ثانویِ عادی که خودبه خود پدیدار می‌شوند، چگونه می‌توان با یک ذهن خالیِ به دنیا نیامده عمل کرد؟ باید توجه داشت امکان کنترل افکار ثانوی وجود ندارد. این افکار فعلاً می‌آیند و می‌روند و همه از آنچه می‌بینیم و می‌شنویم ناشی می‌شوند و محو می‌گردند، ولی بدون اصالتند. کوشش در جهت پاک کردن ذهن و کنترل اندیشه‌هایی که ناشی می‌شوند، همانند این است که بخواهیم خون را با خون بشوییم. ما باید درک کنیم که این افکار فقط یک ساختمان ذهنی موقتی هستند و نکوشیم نگاهشان داریم یا ردّشان کنیم، فقط می‌توانیم تنهایشان بگذاریم تا همانطورکه پدیدار می‌شوند، بشوند و همانگونه که محو می‌شوند، بشوند. مثل تصاویری که در آینه منعکس می‌شوند، هیچ تصویری در آینه گیر نمی‌افتد و به آن نمی‌چسبد. ذهن حقیقی به دنیا نیامده، هزاران بار از آینه پاک‌تر است و خیلی بیش از تصوّر، متعالی است. در روشنی آینهٔ چنین ذهنی، تمام افکار و اطلاعات بدون اینکه اثر و لکه‌ای برجای بگذارند، می‌آیند و می‌روند. اگر به این طرز برخورد اعتماد کنید، هنگام آفرینش هنری، هرچه افکار ثانوی با شدّت پدیدار شوند و به ذهن شما هجوم بیاورند باز هم تأثیر مخرّبی بر جای نخواهند گذاشت و در گرماگرم کار بکلّی محو خواهند شد. ذهن هنرمند، دراین کیفیت بدون عارضه و طبیعی، حدود خاصی ندارد و ارزش ویژه‌ای هم ندارد و بی‌ارزشی ویژه‌ای هم ندارد. همان آسمان خالی است ولی ژرفا، سادگی و راز و رمز همیشگی آسمان را درخود دارد. فقط هنگامی‌که می‌خواهیم ذهن را «بدانیم»، دیگر واجد آن نیستیم. وقتی می‌خواهیم خلاقیت را «بدانیم»، دیگر واجد آن نیستیم. ولی آنگاه که در «ندانستگی» خیمه می‌زنیم، ناگهان واجد آن هستیم بدون اینکه به آن مشعر باشیم. این همان مزرعهٔ خود فراموشی هنرمند است. شاید به همین دلیل اغلب هنرمندان بزرگ، چندان اظهارنظری دربارهٔ اینکه خودشان یا محصول هنری‌شان چه هست و چه نیست، نمی‌کنند. در عمق وجود هنرمند یک مستی و ناهشیاری هست که از جنس «دانستگی» نیست. او هر اظهارنظری دربارهٔ اینکه چه هستم را منتهای جهل می‌داند، انگارکه من واقعاً «چیزی» هستم. البته اینکه «من هیچ چیز نیستم» نیز به همان نسبت نادرست است، زیرا چیزی بودن یا هیچ چیز نبودن، مفاهیم نسبی هستند و هر دو به یک اندازه وابسته به «دانسته‌ها» می‌باشند.

فکر اینکه هنرمند باید به بدعت یا صناعت، به توانمندی یا عدم توانمندی، به قانونمندی یا عدم قانونمندی در آفرینش هنری چنگ بیندازد یا نه، همه و همه پاسداری از این باور است که گویا «من» یا «خود» واقعیت دارد و حیله‌ها و زیرکیهایش می‌تواند مانع یا عامل رسیدن به حقیقت باشد. در صورتی که غیر از عمل آفرینشِ ذهنِ حاضر در طلیعه، این تلاشها و عدم تلاشها، همه سخت باطلند.اصلْ توجّه روشن و بی‌واسطه به «بودن» و «نمودن» در آن واحد و نیز واگذاری ذهن به عمل و یکی شدن با کار است. در آن صورت نتیجهٔ کار ممکن است با استانداردهای سنّتی و قراردادی درست و مطابق از آب در آید یا نادرست و نامطابق. ترس از عادی بودن و تکراری نمودن، خود نشانِ عدم حضور در «ندانستگی» و «طلیعه» و علّت اصلی «کلیشه‌ای» کار کردن است. آنجا که ضرورت اقدام خود انگیخته به موجب ترس از تقلید و کلیشه، کنترل شده و «زیرکی» برای فائق آمدن بر ترس به عنوان بازیگر اصلی به صحنه آید و همهٔ فعالیتهای ذهنی و عملی هنرمند را تسخیر کند، پس از پایان کار، بطور اجتناب ناپذیر، هم هنرمند و هم هنردوست به اصالت کار مظنون خواهند شد. این همان درهم برهمی مخرّب و مهلکِ حقیقت و مجاز است. این «ظنّ» از متن محصول هنری خواهد جوشید و تأثیر پایدار و جاودانگی آن را مورد مخاطره و تهدید قرار خواهد داد. هنرمند فقط با «ندانستگی» و «حیرانی» می‌تواند به خلاقیت اصیل بپردازد و این «حیرانی» هم در برابر وجه آشکار هستی می‌تواند دست دهد و هم در برابر وجه پنهان آن و نیز همین «حیرانی» هم در مواجهه با «الهام» حقانیت دارد و هم در طرح و برنامه‌ریزیِ شکیبایانهٔ «اجرا»، نقش مؤثر و مفید را بازی خواهد کرد. به قول مولای روم:

زیرکی بفروش و «حیرانی» بخر
زیرکی «ظنّ» است و حیرانی «بصر»