نقاشی چینی

نانسی ویلسون راس

مترجم : پاشائی، ع

روزی که بنا بود نقاشی کند، کنار پنجره روشنی می‏نشست، میزش را مرتب می‏کرد، چپ و راستش بخور می‏سوزاند، و قلم‏های خوب و مرکب عالی کنار دستش می‏گذاشت، بعد دست و دواتش را می‏شست مثل این‏که پذیرائی از میهمان مهمی را آماده می‏شد.به این ترتیب دلش را آرام و اندیشه‏هایش را مجموع می‏کرد.تا آن موقع دست به نقاشی نمی‏برد.آیا این کار بیان این مقصود نبود که با کار خویش نباید از سر بی‏فکری رویارو شود 1 ؟

از آنجا که بنا براعتقاد پیروان ذن، دل آدمی با کل عالم یگانه است، از هماهنگی میان این دو، نهادگرائی(سمبولیسم)ژرفی پدید می‏آید که در آن احوال دلش در چشم- انداز، بیان می‏شود، و چشم‏اندازها نیز گویای حالی از دل است. 2

قبول این نکته که راه و روش‏های نظاره و نگرش در احوال خویش جزء طبیعی تجربه انسان است، تاثیر ژرفی درنقاشان چین و ژاپن داشته است.بینش حاصل از این تمرینات، حس انباز بودن و یکتائی با کل حیات را الهام می‏بخشد، و همین روح لطیف است که آثار بزرگ نقاشی خاوردور را سرشار کرده است.

نقاش ملهم از ذن، گرچه خویشی میان زندگی فردی خود و حیات کل اشیا را باز می‏شناخت، اما به«همه خدائی»رو نمی‏آورد-که چنین انتظاری می‏توان داشت-چون این حقیقت را عمیقا دریافته بود که هرچیزی در پیوستگی جهان، جای خاث و درست خود را دارد، و او در مقام انسان، فقط یکی از آن نقش‏های بی‏شماری بود که در نمایش خلاق بزرگی شرکت دارند.چون او براین اعتقاد نبود که انسان سرور و مولای تمام (1)-گفتاری درباب«منظره‏سازی»گوئرسی، نیویورک 1936.

(2)-«تمدن شرق»ج‏4، ژاپن، از رنه دو گروسه، نیویورک 1934.

چیزهائی است که در آن‏ها پژوهش می‏کند، پس من او گرفتار آن نمی‏ماند.به این ترتیب او بی‏آن‏که هویت انسانی خود را از دست بدهد، یا از سوی دیگر قربانی احساساتی‏گرایی شود، می‏تواند نشانه‏هائی در طبیعت بیابد که روی آنها خود را بخواند و دریابد، نشانه‏هائی چون3بادهای قلل، آرزوهای تنهای او و تنداب‏ها نیروهای رها شده او». گوئی گل‏ها، که نهانخانه دل‏ها را به روی نور می‏گشایند و به نوازش نسیم می‏لرزند، سرّ دل او را فاش می‏کنند، سرّ آن شهودها و هیجان‏هائی را که از آزرمگونی بسیار توان سخن گفتن‏شان نیست.این سرّ، آن یا این جنبه طبیعت، این یا آن زیبائی خاص نیست؛ چنین نیست که مرغزار دلکش و چمنزار انبوه را(برای نقاشی)برگزینند، و پرتگاه‏ها و مغاک‏های دشوار را؛که کنام‏ددان است، رها کنند.این محیط آغازین انسان نیست که، رام آرزوهای نقاش و الهام‏بخش او است؛بلکه عالم، در کلیت و آزادیش خانه معنوی اوست» 1 .

پیوند عمیق نقاشان ذن با طبیعت، اندرزهائی از این‏گونه را موجب شده است که [در نقاشی‏]«خیزران شدن»، «درنا شدن».اما در این القائات چیزی بیش از یک تعالی محض نیروهای مشاهده دقیق گنجانده شده است.زاغی که برشاخه زمستانی نشسته، سسکی که روی شاخه لرزان تاک‏تاب می‏خورد، خیزرانی که زیربار برف دو تا شده، آبشاری یا رودی همیشه در تغییر و همیشه همان، یاامواجی که یکبند به ساحل می‏کوبد-این‏ها همه بخشی از ااختر حیات و«هستی»جاوید است که هر مردی، اگر امیداوار است که سرانجام بتواند ببیند، می‏باید به درستی در این‏ها بنگرد، نقاشی یک راه‏ورسم زندگی بود.

نقاش ذن از طریق تمرین و تربیت خویش در این فن به یقینی دست می‏یافت و دقتی در قلم‏گیری حاصلش می‏شد که، به مهارتهای روحی و جسمی لازم در جودو یا شمشیرزنی مانند است.نقاش با مرکب«سومی»( imuS )، روی ابریشم یا کاغذ، کار می‏کرد، و همین‏که قلم را به کار می‏برد، دیگر نمی‏توانست آن را پائین بگذارد، مگر آنکه کار را به انجام رسانده باشد.هیچگاه نمی‏توانست دوبار قلم را در یک نقطه بگرداند، زیرا پرده کاغذی یا ابریشمی که او روی آن کار می‏کرد چنان مرکب را می‏خورد که ناگزیر جریان مرکب می‏بایست آزاد و مستمر باشد.به این ترتیب حرکات نقاش را می‏شد با حرکات رقص مانند کرد، حرکات قلم، تجلی خودجوش مهار شده است، یعنی یک خودجوشی بدون بلهوسی است که همیشه بخشی از گرایش ذن بوده و هنوز هم هست. (اینجا شاید برای نقاش آسان بود که میان نقاشی«سومی»[یا، سومی-یه‏]و خود حیات شباهتی بیابد.همین‏که قلم برپرده کشیده می‏شد، دیگر نمی‏شد پاکش کرد؛و این امر پیوند نزدیکی با آن قانون تقدیر گونه علت و معلول دارد که بنا برنظر بودائیان، حاکم برهرگونه کوشش انسان است.)

نزد نقاشان ذن فضا همان مقدار واقعی است که جامدات، و عجیب این است که دیدگاه جدید نیز چنین است.فضا، اگرچه تهی است، هرگز خالی نبوده است، زیرا همه (1)-«پرواز اژدها»لارنس بینیون.لندن 1922.

حیات از تهیت یا تهی سرچشمه می‏گیرد.نقاشان آموختند که زنده بودن را در سطوح خالی یا پرنشده القا کنند و در ترکیب اثر، به کار گرفتن فضای تهی به‏طریقی که هست، اگر از دیدگاه زیبائی شناختی مرسوم غربی نگاه کنیم خیلی جگر می‏خواهد.مثلا، دریک پرده قدیمی مشهور به‏[مسافرتنها]مردی را می‏بینیم که:پشت به ما به دور دست‏های بی‏پایان چشم دوخته است، چوبدستی به دست و خرقه‏ئی دستخوش باد بردوش.دوسوم این پرده خالی است و فقط رنگ نازکی دارد و بس، اما ما نیز همان‏گونه که به آن نگاه می‏کنیم مسافر تنها می‏شویم، و چون در کنار او، بر آن پرتگاه تنها می‏ایستیم، فضائی که او در آن غروب بادناک خزائی، بدان می‏نگرد، گوئی واقعیت می‏یابد.در هنر این باریک نگری، صفاتی هست که از طیبیعی بودن یا واقع‏گرتئی فراتر می‏رود-گرچه ما شاید چنین شاهکاری را وابسته به«واقعیت»بدانیم.

در هنر ذن، چیزی هست که از مفهوم غربی زیبائی، فراتر می‏رود.در واقع، نقاشان ذن، هرگز در پی چنین زیبائی نبوده‏اند.استاد کهن جینگ هائو(که رساله مشهوری دارد به نام«یادداشت‏هائی در باب نقاشسی»)در این نکته خاص پاسخ تندی به شاگرد جوانی داده است.او در«پرتگه‏های طبل سنگی کوهستان تای-هانگ»سیر وسیاحت می‏کرد 1 در میان گفت‏وگو، جوان مناظره را با این احساس آغاز کرد، که گویا از این روستائی به ظاهر عجیب و غریب که یقین صاف و روانی به خود داشت چندان نخواهد آموخت.شاگرد گفت«نقاشی آفریدن چیزهای زیباست، و نکته مهم، رسیدن به شباهت حقیقی آن‏ها است، این جور نیست؟»پیرمرد در پاسخ گفت«نه، این‏جور نیست.نقاشی، نقش کردن است، سنجیدن(معنای)واقعیت اشیا و فهمیدن آن‏ها.نباید زیبائی بیرونی را واقعیت گرفت؛آن‏که این راز را در نیابد، حقیقت را نخواهد یافت، حتی اگر تصاویرش حاوی شباهت باشد.»هنگامی که شاگرد حیران اما مشتاق پرسید ک ه فرق میان«شباهت و حقیقت» چیست، پیرمرد پاسخ داد:«شباهت را می‏توان اکز راه اشکال بدون روح به دست آورد؛ لیکن وقتی حقیقت یافته شد، روح و جوهر هر دو کاملا تجلی می‏کند.آن‏که می‏کوشد روح را از طریق زیبائی آرایشی، مشخص کند، چیرهای مرده می‏سازد.»جوان، فرزانه کوه‏نشینی را رها کرد، اما دیگر یقین داشت، که فقط روشنی‏یافتگان می‏توانند یا خواهند توانست به نقاشی دست یازند». 2 (1)-«نظر چینیان در باب هنر نقاشی»از اسوالد سایرن 1936.

(2)-برگردانده از جهان ذن، نیویورک 1960:ص 89-91.