سیامک افشار

جلیل ضیاءپور

متولد ۱۲۹۹ ـ بندر انزلی
فارغ‌التحصیل هنرکدهٔ کمال‌الملک در سال تحصیلی ۲۵ـ۱۳۲۴ با رتبهٔ اول و دریافت مدال فرهنگی درجه یک.
ادامهٔ تحصیلات در: دانشکدهٔ ملّی و عالی هنرهای زیبای پاریس [بوزار].
تحقیق در رشته‌های تاریخ هنر، سبک‌شناسی، تاریخ تمدن، جامعه‌شناسی و البسه.

یک پنجره به لحظهٔ امروز

به آرامی می‌گوید: الله اکبر... و زیر چشمی به ما نگاه می‌کند. وقتی می‌بیند هنوز همانجا ایستاده‌ایم، صدایش را بلندتر می‌کند: الله‌اکبر... ولی ما همچنان می‌مانیم، چاره‌ای نیست، ناگزیریم طبقه و شمارهٔ آپارتمان را از او سؤال کنیم که در حال اقامهٔ نماز است. اما نگهبان دوباره غرق نماز می‌شود... تشهد و سلام، بعد می‌پرسد: چکار دارید؟ می‌گوییم با استاد ضیاءپور قرار گفت‌وگو داریم. تلفنی سؤال می‌کند و می‌گوید: طبقهٔ دوم.

همسر استاد با خوشرویی به رویمان درمی‌گشاید و دعوتمان می‌کند. آپارتمان گرم و صمیمی است و از همه جا بوی مهر می‌آید؛ محبتی که خاستگاهش دل پیر فرزانهٔ هنر ایران‌زمین است؛ و هنوز نشسته‌ایم که با طنز خاص خودش می‌گوید: از پریروز برایتان چای دم کرده‌ام، کمی صبر کنید می‌آورم، و چند لحظه بعد، با سینی چای وارد می‌شود و ادامه می‌دهد: این هم چای کهنه‌دم و تازه‌جوش، برای مهمانان عزیز.

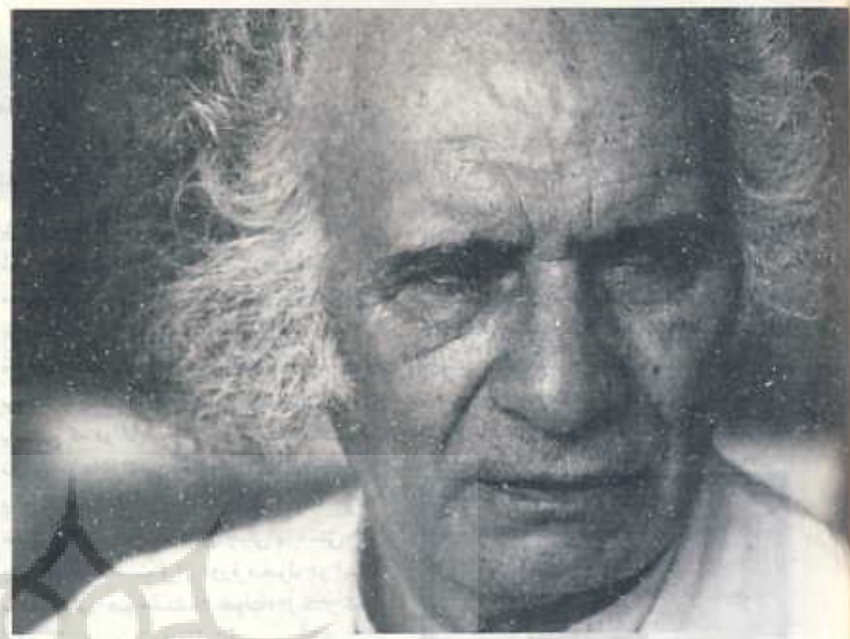
هنوز نیم ساعت بیشتر نیست که آمده‌ایم، اما حرفهایش آنقدر دلنشین و مهرآمیز است که برای یک لحظه دلم می‌خواهد به جای استاد، پدر صدایش بزنم، مگر نه اینکه او براستی پدر نقاشی نوین ایران است و قلم را، همو به دست بسیاری از استادان برجستهٔ امروز داده است؟ و همراه خاطرات او به سبز، زرد، قرمز و آبی «دیروز» سفر می‌کنیم، کنارش روی پله‌های خانهٔ «نیما» می‌نشینیم؛ با «جلال» چای می‌نوشیم و بحث می‌کنیم و به گوشه و کنار دانشکدهٔ عالی هنرهای زیبای فرانسه سرمی‌کشیم، حتی در ساحل شنی رود «دو» هم کنارش می‌ایستیم، آنجا که دوستش با آن مرد سوندی دست به گریبان است، مردی که به وطن او اهانت کرده و هر طور شده، باید حرفش را پس بگیرد.

برای دقایقی چند، همسفر روزهای کودکیش نیز می‌شویم، هنگامی که هشت، نه سال بیشتر نداشت و برای دیدن دایی‌جان به روستایی ییلاقی آمده، و در یکی از لحظات بی‌حوصلگی، از خانه بیرون زده بود. در آن روزگار، تنها چیزهایی که برای بازی پیدا می‌شد، سنگ بود و آب و خاک که همینها، نخستین آفریدهٔ هنری او را شکل بخشیدند. آمیزهٔ آب و خاک، به صورت آدمکی درآمد که در چهره‌اش تنها دو حفرهٔ چشم وجود داشت و دیگر هیچ! ایستاده بر روی تکه پوست خشکیدهٔ یک درخت. با شادی کودکانه، نزد زن‌دایی دوید و مجسمه‌اش را به او نشان داد، اما واکنش زن‌دایی، مثل یک لکهٔ جوهر، روی سپیدی احساسش ریخت: «بچه این کار کفره! دخالت در کار خداست، زود خرابش کن!» و او ناگهان بزرگ شد، هفتادساله شد! لحظه‌ای بعد، تنها دستان کوچک او بود و مشتی گِل درهم‌فشرده که نقش گودی یکی از حفره‌های چشم را هنوز بر خود داشت، و بغضی که لرزش لبهایش شده بود.

ضیاءپور، اگرچه سالها در غوغای درون خود با «پیکاسو» همخانه بوده؛ همراه «مونش»، «فریاد» زده؛ پابپای «ماتیس»، «فوویستها»ی انقلابی را رهبری کرده؛ در لحظهٔ آفرینش «گیتار و میوه» کنار «براک» بوده و طرحهای گونه‌گون مرگ را با «پل کله» تجربه کرده؛ اما نه به زبان فرانسه سخن می‌گوید؛ نه مجذوب ماتادورهای اسپانیایی است و نه در حومهٔ «برن» متولد شده، او ایرانی است، خیلی هم ایرانی است و مدل کارش را هم در میان دختران لُر ایران جست‌وجو می‌کند، نه در بین «دوشیزگان آوینیون» فرانسه! هرگز هم فراموش نکرده که او جلیل ضیاءپور است، متولد پنجم اردیبهشت ماه ۱۲۹۹ در بندر انزلی، که می‌خواهد همیشه خودش باشد، دور از تکرار و تقلید، و تنها با این باور که: «فرزند زمان خویشتن باش!»

او در نقاشیهایش با بهره‌گیری از چند ویژگی هنر ایرانی، برداشتی تازه از سنت و نوگرایی پدید آورده است و این گونه بسیاری از هنرمندان جوان را که انتخاب طریقهٔ هنری خود را مدیون راهنماییهای گرانقدر اویند، وامدار خود ساخته است. نشریهٔ انگلیسی شورای عالی فرهنگ و هنر در سال ۱۳۵۶ دربارهٔ او نوشت: «سادگی منطق، پختگی رنگها و قدرت ترکیب‌بندی از مشخصات بارز آثار ضیاءپور است» و این چیزی است که تداوم آن را تا به امروز در آثار این بزرگ هنر نقاشی ایران، هنوز شاهدیم.

حاصل گفت‌وگویمان را در برابر دارید، با این آرزو که: سایه‌اش بر سر هنر و هنرمندان این سرزمین، همواره باد.



● ضمن تشکر از اینکه ما را به حضور پذیرفتید، بفرمایید چگونه به این نتیجه رسیدید که هنر نقاشی ما باید قالبهای کهنه را درهم بشکند و به شیوه‌های تازه رو کند؟

ـ این نیاز زمانه است. هر زمانی بر مقتضای تغییر اندیشه ـ که این اقتضا هر چیزی می‌تواند باشد ـ گفتاری تازه و متناسب با رفع نیاز جامعه را می‌طلبد. بنابراین هر زمانی قالبی خاص برای خود دارد که هنرمند برای به دست آوردن آن می‌تواند از قالبهای گذشته الهام بگیرد، البته نه به صورت تمام و کمال زیرا امروز شرایط و امکانات گذشته که سبب پیدایش قالبهایی سنتی و پربار شده بود، فراهم نیست و حرفهای هنرمندان امروز در قالبهای کهنهٔ دیروز نمی‌گنجد. در نتیجه، این اجبار وجود دارد که اگر هنرمند از گذشته الهام می‌گیرد به نوعی سنت دیروز را بشکند زیرا تمام آن را به کار نمی‌برد.

البته این را هم بگویم که من با کلمهٔ شکستن چندان موافق نیستم زیرا ما به مرور از گذشته به امروز آمده‌ایم و همه چیز گذشته را نیز به همراه داریم. اما شرایط زمانهٔ حاضر که در آن زندگی می‌کنیم، خودبخود مقداری از احتیاجات دیروز را برطرف می‌کند و در عوض نیازهای تازه‌ای به وجود می‌آورد. بدیهی است برای یک هنرمند که فرزند زمانهٔ خود است، تعدادی از سنتهای گذشته باقی می‌ماند که هنوز به آنها نیاز دارد و تعدادی نیز از میان برداشته می‌شود چون مورد نیاز او نیست. من از شما می‌پرسم که آیا فرزند زمانهٔ خود هستید؟ در واقع اندیشه‌های شما از گذشته تأثیر گرفته و رفتار و کردارتان در صورتی که بخواهید سنتی باشید باید مثل گذشتگان و مثلاً لباستان شبیه لباس دورهٔ قاجاریه یا صفویه و یا تیموریه باشد. اما این طور نیست. در حقیقت شما بینا بین هستید. هرگز نه در اوج زمانه هستید که در آن صورت باید فرم دیگری باشید و نه از سنت برکنار. شما از سنت الهام می‌گیرید تا بتوانید در زمان خودتان حرف بزنید و درواقع یک جور مرتجع هستید، این طور نیست؟!

● طبعاً نمی‌توان به طور کامل از گذشته برید.

ـ همین طور است. برحسب نیاز شما می‌خواهید قالبی پیدا کنید تا حرف زمانهٔ خود را بزنید، این قالب باید ترکیبی باشد از سنت و زمانهٔ حاضر. هرقدر کار شما ابتکاری‌تر باشد و در آن آثاری نیز از سنت گذشته به چشم بخورد، مطبوع‌تر و لذت‌بخش‌تر است. درواقع شما با ارائهٔ یک اثر هنری، هم با آن دسته از مخاطبین خود که به سنت وابستگی بیشتری دارند ارتباط برقرار می‌کنید و هم نظریات خود را به کسانی که سنتی محض نیستند ارائه می‌دهید. این کار شما از این نیاز سرچشمه می‌گیرد که باید با زمان همراه بود و قالبی مناسب آن را که از سنت هم به دور نباشد پیدا کرد.

این مسأله‌ای است که اکثر هنرمندان جوان ما به آن پایبند نیستند و بعد از ۲ یا ۵ سال تحصیل نقاشی در نقاط دیگر دنیا، به کشورشان بازمی‌گردند و همهٔ آن آموخته‌ها را به خورد ما می‌دهند. در حقیقت آنها انتزاعی فکر می‌کنند یعنی بریده از محیط، شما اگر فرزند زمان و محیط خود باشید، نمی‌توانید انتزاعی فکر کنید. چرا باید من و شما که چندین سال است در این کشور زندگی می‌کنیم و این محیط و آب و هوا ما را پرورش داده و بالانده است بعد از آنکه دو روز به آنجا رفتیم از همه چیز ببریم و انتزاعی کار کنیم؟ ما نباید فراموش کنیم که بچه‌های غربی بهتر از ما کار خودشان را انجام می‌دهند و نیازی به ما ندارند. ما باید کار خودمان را انجام دهیم و سنت را فراموش نکنیم.

● چه شد که شما در آن شرایط متوجه این نکته شدید که زمان قالبهای کهنه سپری شده است؟

ـ ما براساس تاریخ هنر خودمان و آثاری که از آن برجای مانده است، به این نکته رسیدیم که اصولاً ارتباط یافتن با افراد و جوامع، تأثیری متقابل دارد و ارتباط بزرگترین عامل تأثیر و تأثر در افراد است. یک فرنگی به ایران می‌آید و تحت تأثیر محیطها و خلق و خوی ایرانیان قرار می‌گیرد و یک ایرانی بی‌محتوا نیز تحت تأثیر لباسها و زیورآلات او قرار می‌گیرد. این بستگی به افراد دارد. تاریخ ما نشان می‌دهد که هنرمندان دورهٔ صفویه هنر را بدرستی نشناخته و تنها آنچه را که از استادان‌شان آموخته بودند تکرار می‌کردند. (روی این نکته توجه کنید زیرا از نظر تاریخ هنر مملکت ما اهمیت دارد). استادی که شاگرد پیش او کار می‌کرد ممکن بود دارای دو خصوصیت باشد: گونهٔ اول این بود که استاد سعهٔ صدر داشت و در برخورد با افراد مملکت، پسران و دختران، آنها را از آن خود می‌دانست و با محبت بسیار با آنها رفتار می‌کرد و مانند چشمه‌ای جوشان آنچه را که داشت به آنها یاد می‌داد. اما نوع دیگری از استادان نیز وجود داشتند که یاد می‌دادند ولی جگر شاگرد را خون می‌کردند و مقداری از راز و رمز کار را هم نگه می‌داشتند و بیان نمی‌کردند. در حقیقت در کارشان خست داشتند و ما این قبیل افراد را در تاریخ می‌شناسیم. به هر روی شاگرد تحت دستور و سلیقهٔ استاد شروع به کپی کردن از کار اساتید دیگر می‌کرد، بدون اینکه خودش ابداعی کند و دستی در کار ببرد. نهایت کار شاگرد هم وقتی بود که بخوبی کار را کپی می‌کرد، درست عین به عین. و اگر در این کار دو تا خط را جور دیگری می‌گذاشت، برای او بسیار ارزشمند بود و دیگران می‌گفتند که ابتکار به خرج داده و کار او با نسخهٔ اصل فرق دارد.

اما امروزه این شیوهٔ آموزش غلط است. حس خلاقیت در آن زمان از هنرمندان گرفته شده بود، با این همه چون فاصلهٔ زمانی

زیاد است کارهایی که طی این مدت دیده می‌شود با هم فرق دارند. ضعف تکرار و کپی کردن از کار دیگران در اوایل دورهٔ صفویه روشن بود. در آن زمان رابطهٔ بین ایران و خارج و آمد و شد میان رجال، بهانه‌ای شد تا این ضعف شدیدتر شود، مخصوصاً که اندیشهٔ هنری تابع سلیقهٔ آدمهای پولدار بود. رجال درباری و کسانی که امکانات داشتند برای آنکه جاوید بمانند از نقاشان می‌خواستند تا چهرهٔ آنها را نقاشی کنند ـ این امر در دورهٔ صفویه و بعد از اهدای تابلوهایی به دربار ایران که در آن چهره‌هایی با واکسیل بندهای پادشاهی به چشم می‌خورد، مورد توجه پادشاهان ایرانی قرار گرفت. نقاشان هم که تحت حمایت درباریان بودند و کار تذهیب، تشعیر، نقاشی مینیاتور، صحافی و خطاطی کتب درباری را انجام می‌دادند، برای آنکه زندگی روزمره و بخور و نمیر خود را از دست ندهند شروع به چهره‌سازی از رجال دربار کردند. وقتی این مسأله پدید آمد، کم‌کم نقاشان مینیاتور ـ که من به آن نقاشی کتابی می‌گویم ـ می‌بینند که تمام نظرها روی چهره‌سازی و تصاویر تمام قد است چنانکه مثلاً صنیع‌الملک و دیگران در اشکال بیضی چهره‌ها را تصویر می‌کردند، و در نتیجه پی می‌برند که باید کارهایی بنابین انجام دهند و شروع به کشیدن نقاشیهای طبیعی و مینیاتور می‌کنند. وقتی نقاشی طبیعی‌سازی و مینیاتور با هم درآمیخت، تابلوی مینیاتور بزرگ شد و چهره‌سازی و ریزه‌کاریهای سنتی بر روی آن پیاده شد و به صورت نقاشی قهوه‌خانه‌ای درآمد به این طریق اقتی پدید آمد که نیاز زمانه بود. زمانه ایجاب می‌کرد که تغییری صورت گیرد و گرفت. اما امروز برای من و کسانی که با تاریخ مملکتشان سروکار دارند قابل قبول نیست که نقاشان ما مینیاتورهای ۵۰۰ سال پیش ـ یعنی دورهٔ صفویه ـ را بسازند. در مینیاتورهای ما زنانمان لباس دورهٔ صفویه را می‌پوشند و مردانمان نیز لباس دورهٔ صفویه را بر تن می‌کنند و یک تنگ نیز در دستشان است و کمرشالشان هم آویزان. و این در حالی است که شرایط با شرایط آن زمان فرق می‌کند. متأسفانه در این شیوه از نقاشی (مینیاتورسازی) کسانی از مملکت ما که با تاریخ این سرزمین آشنایی ندارند و هنر را نمی‌شناسند، شروع به تقلید از فرانس هالس و روبنس ـ نقاشان هلندی ـ می‌کنند و رنگ‌آمیزیها و اسب سازیهای آنها را با دقتی که در کار دارند، در قالب نقاشیهای مینیاتور به ما ارائه می‌دهند. این نقاشان ما هنوز وقتی ابر می‌سازند، ابرشان چینی است، جرأت ندارند آن را رها کنند ـ ابر چینی یا «تشی» در چین فراوان است و از دورهٔ مغول در ایران بوده و هنوز هم هست... خوب، از کار کپی توقع بیشتری نمی‌شود داشت!

در چنین فضایی که در آن خیانتها، نادانیها و نداتمکاریها در عرصهٔ هنر وجود داشت بدیهی بود من این نیاز را احساس کنم که باید راه درستی در پیش گرفت، راهی که مناسب زمانه باشد. عقیدهٔ من بر این بود که هر محیطی رنگ خاص خود را دارد. ایران یک محل اگزوتیک و گرم است، اگر در آن مناطق سبزی مثل شمال وجود دارد اما در عوض بیشتر قسمتهای آن کویری است، با رنگی خاص. بنابراین به دنبال قالبی بودم تا حرف زمانهٔ خودم را بزنم. و شما می‌دانید که درواقع این زمان است که قالب مناسب را به وجود می‌آورد تا از طریق آن هنر ارائه شود. مثلاً برای نشان دادن انقلاب در یک مملکت هنرمندان باید از قالبی خاص استفاده کنند چون این موضوع با دیگر قالبهای معمولی و گذشته قابل نمایش نیست. شما تابلوی «گرنیکا»ی پیکاسو را دیده‌اید. در این تابلو، گاو، لوستر و اجسام به هم ریخته غوغایی به پا کرده‌اند که نشان‌دهندهٔ جنگ و یا در حقیقت نفس خود پیکاسو است. هر محیطی برای معرفی احتیاج به قالبی خاص دارد که زمانه آن را می‌دهد و این هنرمندان هستند که باید درک، سواد و شعور هنری داشته باشند تا بتوانند در هنگام لزوم، حرکت انقلابی محیطی را نشان بدهند.

● شما هم شیوهٔ کوبیسم را در پی درک نیاز زمان خود ارائه دادید، پس جنجال مردم بر سر چه بود؟

ـ اگر من شیوهٔ کوبیسم را ارائه دادم به این خاطر بود که محیط با آن آشنا بود. شما نباید جنجال آدمهای مخالف را به حساب بیاورید. اگر کمی دقت کنید می‌بینید که نقش هندسی در محیط ما بیش از سایر کشورها وجود دارد و مردم ما با آن زندگی می‌کنند. به فرش منزلتان و همین طور مساجد کشورتان نگاه کنید، تمامی نقوش هندسی است. هرچند کوبیسم آبستره دنیای دیگری دارد ولی کوبیسم ساده برای مردم ما نباید چیزی بی‌سابقه بوده باشد و باید مورد قبول واقع می‌شد. اما می‌بینیم

که مثلاً در مورد تصویری که در آن بینی در جای اصلی خود در صورت قرار ندارد، غوغا می‌شود. این از نادانی است. اگر افراد بدانند که هنر، فرم و شکل چه معنایی دارد و اینکه برای هرموضوعی قالبی خاص به کار می‌رود، هرگز این چنین غوغا به پا نمی‌کنند و ۴۰ سال مرا مجبور نمی‌کنند که همچون شلاق بالای سر آنها بایستم. لازم بود که برعلیه خرابکاریها بجنگم و مردم را بیدار کنم و حتی بر سر آنها فریاد بزنم که: «آی مردم دانشکده را دریابید» ـ این عنوان مقاله‌ای است که به همراه تمام سخنرانیهایی که من ظرف این ۴۰ سال کرده‌ام و به صورت مقاله درآمده آمادهٔ چاپ است.

● مجلهٔ «خروس جنگی» هم در همین ارتباط

منتشر می‌شد؟

ـ بله در ارتباط با همین مسأله بود زیرا خروس در ظاهر بسیار زیبا و مردانه است و رنگ‌آمیزیهای بسیار عالی دارد، اما در ضمن خروس، جنگی نیز هست. کار ما نیز درواقع یک نوع مبارزه و جنگ با مردم بود، البته نبرد برای بهسازی مردم، نه خراب کردن آنها. ما قادر به ویران کردن هر گذشته نیستیم و این هنر در جای خود باقی است، اما اگر بخواهیم گذشته را تکرار کنیم، آن را خراب کرده‌ایم. ما قصد شکستن سنت را نداشتیم زیرا سنت، شکستنی نیست. اصلاً دلیلی هم وجود ندارد چیزی را که زمان آن گذشته است بشکنیم.

● از ارتباط و دوستی‌تان با جلال و نیما بگویید.

ـ زمانی که ما در اوج فعالیت بودیم، جلال با ما مخالف بود، اما بعد که متوجه قضیه شد، مخالفتش را معطوف کسانی کرد که از غرب می‌آمدند و کارهای غربی را به نمایش می‌گذاشتند. گاهی اوقات نوشته‌هایش را به ما می‌داد که بخوانیم و نظر بدهیم، اما از آنجا که تأثیراتی از ماکسیم گورکی و دیگر نویسندگان روسی در آنها دیده می‌شد، به او می‌گفتیم که باید آنها را کنار بگذارد و به مسائلی بپردازد که تعلق به فرهنگ خودمان دارد.

اما نیما با ما طور دیگری بود. انسان دردمندی بود که باور نمی‌کرد ما بتوانیم در کارمان موفقیتی کسب کنیم، با این حال با ما همکاری داشت و مطالبی برای روشن کردن ذهن شاعران جوان در مجلهٔ ما می‌نوشت. با او همکاری نزدیک داشتیم. گاهی اوقات از نردبام بالا می‌رفت و از پشت بام خانه‌اش شعرهایی را که مناسب کار ما بود برایمان می‌آورد که از این اشعار در نشریهٔ «خروس جنگی» استفاده می‌کردیم. در حقیقت من تنها یکبار نیما را دیدم و آن زمانی بود که میهمان او بودم و آبگوشتی با هم خوردیم و من با یارافین از صورت او ماسکی تهیه کردم که چند بار هم تصویر آن در مجلات مختلف چاپ شده، بدون آنکه ذکری از نام سازنده به میان آورده شود.

● کاری که شما در آن زمان در زمینهٔ هنر انجام دادید چه واکنشی در میان تودهٔ عامی مردم، هنرمندان و مسئولین مملکتی داشت؟ آیا پذیرای این مسأله بودند؟

ـ در ابتدای کار تصور آنها این بود که من قصد از میان بردن هنر سنتی را دارم و این یک فاجعه بود.

● چه کسانی این تصور را داشتند؟

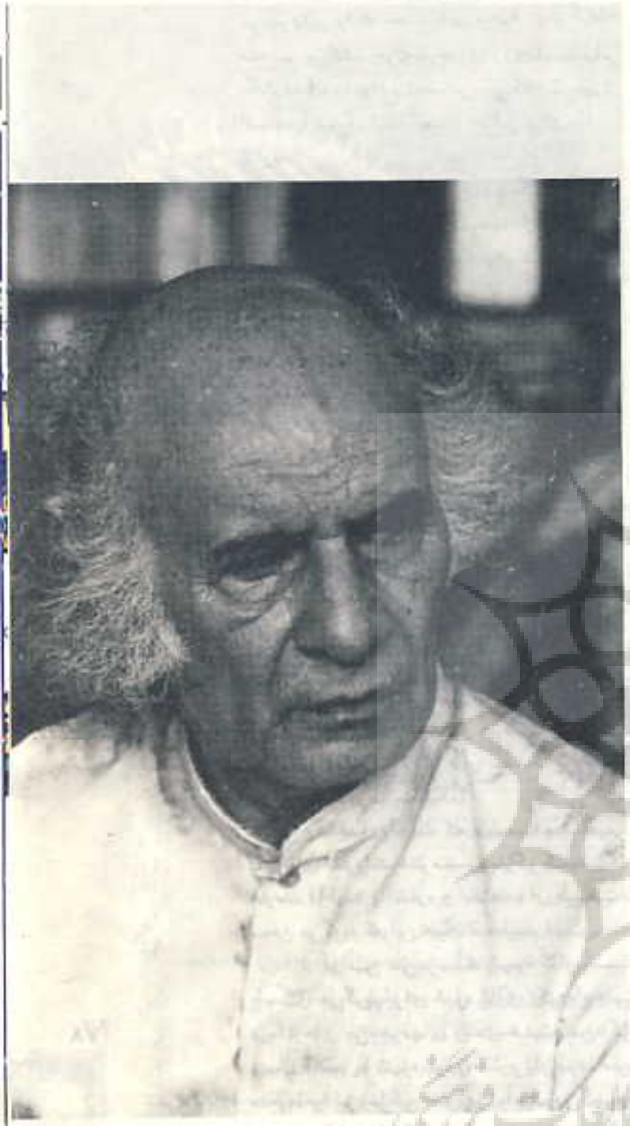
ـ سه دسته این تصور غلط را تقویت کردند: دستهٔ اول توده‌ایها که پرغلیه من بلندگو شده بودند. دستهٔ دوم مینیاتوریستها که فکر می‌کردند من قصد خراب کردن سنت را دارم، و سومین گروه شاگردان کمال‌الملک بودند که می‌پنداشتند من به استاد خیانت کرده‌ام و می‌خواهم طبیعی‌سازی را که امری عامه فهم است خراب کنم.

● واکنش مسئولین هنری کشور در آن زمان چطور بود؟

ـ خوب نبود، همین‌طور واکنش مردم. ولی در این اواخر رسانه‌ها به کمک برخاستند وقتی چند سخنرانی و مصاحبهٔ خوب از من ارائه شد آنها فهمیدند که قصد همت دارم و باید زیر بال مرا بگیرند. البته نحوهٔ صحبت کردن من نیز با محبت ولی قاطعانه بود.

● زمانیکه شما در تلاش بودید تا دانش هنری آن سوی مرزها را به کشورتان بیاورید، آیا این وحشت را نداشتید که اشخاصی غیر از خودتان ـ که از طریق شما آموزش می‌گیرند ـ گرفتار تقلید صرف شوند؟

ـ این خطر وجود داشت. زیرا اگر مخاطب من سواد هنری نداشته باشد خودبخود در کارش قلم‌اندازی کرده و تظاهر می‌کند که به مدرنیسم رو آورده است. اما این مسأله که او حرف مرا درک می‌کند، باعث می‌شود که تلاش و کوششی داشته باشد تا از گذشته و قرم موجودجدا شود و قدم در راه تازه بگذارد. در این راه تازه هم چاره‌ای ندارد جز آنکه با من کار کند و در نتیجه من به او می‌فهمانم کاری که انجام می‌دهد نباید تقلید باشد و این شیوه و سبک را باید به صورت تمرینی پذیرد. این افراد تا مدتی در رشته‌های مختلف امپرسیونیسم، فوویسم و غیره کار می‌کردند تا آنکه من یکی یکی این مکاتب را برایشان باز می‌کردم، دلایل خاص استفاده از این شیوه‌ها را در غرب می‌گفتم و علت پیدایش این قالبها را توضیح می‌دادم. از آنها می‌خواستم سؤال کنند چون تنها در آن صورت است که امکان یادگیری وجود دارد ـ من به تمام شاگردانم می‌گویم که تا سؤال ندارید، کار نکنید، و آنها مجبور هستند که بیرون از کلاس فکر کنند و سؤالی بیابند.



اینها همه به این دلیل است که کورکورانه چیزی را نپذیرند.

● همان‌طور که استادی شما در کار نقاشی جای هیچ بحث و گفت وگو ندارد، نقدهای شما هم قاطع و عالی است. در واقع نقد نویسی شما از نقاشی‌تان به هیچ وجه کمتر نیست. با توجه به این مقدمه بفرمایید که نقد منطقی چه ویژگیهایی باید داشته باشد و چه تأثیری در اعتلای هنر دارد؟

ـ سؤال جالبی است. به نظر من انتقاد اول باید از محیط آغاز شود، نه از هنر. هنرمند بعد از آنکه توانست قالب محیطش را برای سخن گفتن پیدا کند ـ حالا هنرش هر چه می‌خواهد باشد، موسیقی، شعر، نقاشی،

مجسمه‌سازی، تئاتر، سینما و... ـ آن وقت موضوعاتی را که تحت تأثیر محیط قرار گرفته، متجسم می‌کند، چون تا چیزی روی انسان اثر نگذارد، آن را بواقع احساس نمی‌کند؛ تا چیزی انسان را نبانگیزاند، انسان حرفی برای گفتن ندارد.

پس هنرمند مثل فیلم نگاتیو عاقل است، هر چه را ببیند می‌گیرد، اما موقع پس دادن بایستی آن را دست‌کاری کند، یعنی آنچنان را آنچنان‌تر کند، تا تأثیرگذار باشد. محیط به هنرمند جهت می‌دهد و متقابلاً هنرمند هم می‌تواند به مردم جهت بدهد، ولی این کدام محیط است و آن کدام هنرمند؟ سؤال این است که آیا هنرمند از مردم و از محیط خودش جداست؟ آیا آنچه را که هنرمند می‌گیرد از جایی غیر از محیط خود اوست؟ آیا محیط، او را آموزش نمی‌دهد؟ حالا که آموزش دیده، آنچه را می‌خواهد برگرداند باید مثل نگاتیو، عین به عین باشد؟ یا حرفی را که خود برای گفتن دارد باید انتقال بدهد؟ درواقع هنرمند یک منتقد است که از راه انتقاد هنری قاطع، حرفش را می‌زند. به اعتقاد من، آنچه در اطراف ماست، با ما حرف می‌زند و هنرمند دقیق کسی است که این حرفها را به طور سمبلیک بیاورد.

● چرا به صورت سمبلیک؟

ـ به این علت که طبیعت مستقیماً نمی‌تواند نظریات هنرمند را بازگو کند؛ بلکه هنرمند با ایما و اشاره و استفاده از طبیعت، سخن می‌گوید که این همان سمبلیسم است.

از من می‌پرسند شیوهٔ کار شما چیست؟ می‌گویم برای شیوه کاری نکرده‌ام ولی در کارهای من حرفهای زیادی هست. من اگر دنبال قالب یا شیوه بودم، کارم زار بود. من محیط را با زندگی خودم، توأمان می‌گیرم. بنابراین شیوه و مکتب را هنرمند از خودش ابداع نمی‌کند، از محیط می‌گیرد. اگر محیط آن مایه را نداشته باشد، هنرمند نمی‌تواند مکتبی به وجود بیاورد. وظیفهٔ هنرمند هم این است که وقتی از محیط الهام گرفت، با دقت ویژهٔ خودش از آن استفاده کند.

● به نظر شما ورود هنر به زندگی روزمرهٔ آدمها در نهایت آن را به ابتذال می‌رساند یا موجب اعتلای آن می‌شود؟

ـ ما می‌توانیم در مورد دو نوع هنر صحبت کنیم: یکی هنری که راه خودش را می‌رود و در سطح خاصی است و دیگری هنری که برای عوام ساخته می‌شود. به عقیدهٔ من هنر باید به هر جهت به درون جامعه بیاید. اصلاً فلسفهٔ ایجاد نمایشگاهها هم همین است که مردم بیایند و ببینند تا سطح سلیقه و تشخیص‌شان بالا برود، و بدون تفکر سؤال نکنند این چیست که ساخته شده؟! چون در آن صورت آگاهی دارند، در جریان تحولات هنری هستند و همراه با هنرمندند. خلاصه اینکه باید هنر را به جامعه راه بدهیم ـ اما در سطح بالا ـ تا سلیقه‌ها هم اعتلا پیدا کند.

● با توجه به اینکه شما پیشگام نقاشی نوین در ایران هستید، لطفاً بفرمایید سهم تجرید و آبستراکسیون در نقاشی کوبیسم چقدر است؟

ـ آبستراکسیون یعنی ابهام، چیزی که در آن اشاراتی به صورت مبهم وجود داشته باشد و انسان نتواند خیلی صریح ـ مثل رئالیسم ـ آن را درک کند. اما تجرید یعنی پالوده، بدون آلایش و تنها. اگر شما مدادی را در ظرفی که آب آن با رنگ آمیخته است فرو ببرید، این دیگر مجرد نیست، برای تجریدی کردن آن، باید مداد را پاک کرد. انسان اگر بخواهد به عالم تجرید برود، باید هر نوع وابستگی و علاقه و چیزهایی را که مثل انگل او را در خود گرفته‌اند کنار بگذارد، از خود جدا کند تا وجود محض بشود و به تجرید برسد که این هم مربوط می‌شود به آیینها و معنویت و اندیشه‌های سوررئالیستی که جای بحث و گفت و گوی بسیار دارد. بنابراین هنر تجریدی هنری است که از هیچ کجا چیزی نگرفته باشد و از هیچ مکتبی نقطه عطفی در آن نباشد. چنین هنری تجریدی است، چون وابستگی به جایی ندارد، خالص و ناب است و چیزی مثل طفیلی به آن چنگ نینداخته، لذا برای بازگویی راحت است. اما این روزها غالباً هنر تجریدی را با آبستراکسیون یکسان می‌شمارند و نمی‌دانند که هر چیز مبهمی، لزوماً مجرد نیست. به این جهت هر چه را که مبهم است و نمی‌توانند آن را درک کنند، می‌گویند تجریدی است، بی‌آنکه توجه داشته باشند متجرد از چیست؟ جدا از چیست؟ از خودشان؟ از کارهای دیگران؟ آیا چیزی دارد که فاقد هرگونه وابستگی است؟ با این حساب هنر تجریدی اصلاً معنی ندارد.

همان طور که قبلاً عرض کردم، هر شیوه و مکتبی که پدید می‌آید، قالبی دارد که محیط به او بخشیده است، بنابراین واقعیت دارد، یعنی رئالیسم است. هیچ مکتبی در واقع بیرون از رئالیسم نیست چرا که برگرفته از واقعیتهای محیط است. یرپمیتیویسم، رئالیسم است، کلاسیسم، رئالیسم است برای اینکه واقعیت آن زمان بود، ناتورالیسم حقیقت آن زمان بود، امپرسیونیسم هم همین طور و... بنابراین همه واقعیتهای زمان خودشان بوده‌اند. پس نمی‌شود گفت مکتب رئالیسم و بعد یک اثر طبیعی را نشان داد. اکسپرسیونیسم هم همین‌طور، آن هم حرف درستی نیست، چرا که نخستین نقاشیها هم اکسپرسیون داشت، یعنی حالت نمایی داشت. کلاسیک هم که بود، حالت نمایی داشت، همهٔ مکاتب دیگر هم که آمدند، هر کدام به طریقی حالت را نشان دادند، پس اینکه اثر خاصی را اکسپرسیونیستی بنامیم کار نادرستی است. همهٔ مکاتب اکسپرسیونیسم هستند.

● آیا می‌شود آبستره را نقطهٔ کمال کوبیسم دانست؟

ـ نه، آبستره کمال نیست، آبستره یک ابهام است و ابهام، کمال هنر نیست. کمال هنر در ساده‌گویی و روشن‌گویی است. هنر باید قاطع، روشن و ساده باشد، کمال آنجاست. اگر بیننده مجبور باشد دو ساعت روی یک کار فکر کند تا از آن سردر بیاورد، این کمال هنر نیست، کمال هر چیز در سادگی و زیبایی آن است.

من یک جمله از گلستان سعدی را بسیار دوست دارم و حتی وقتی این جمله را برای استادم نیکلوس در فرانسه می‌خواندم می‌گفت که. این جمله بسیار موزیکال، ریتمیک، شعرگونه و قاطع است:

«در جامع بعلبک کلمه‌ای چند به طریق موعظت می‌گفتم...»

همین طور ایستاده بود و مرا نگاه می‌کرد. گفت: این فارسی است، گفتم: بله. گفت: مال کیست؟ گفتم: سعدی. بعد برای او معنی کردم. تمام شاگردان کلاس متعجب شده بودند.

باید این طور گفت، سهل و ممتنع و این بالاترین نقطهٔ کمال هنری است. آسان به ظاهر ولی مشکل به هنگام ساختن. خیلی باید دانست تا چیز ساده‌ای را ساخت. این کار یک هنرمند خوب است و کمال آنجاست، نه در آبستراکسیون.

● در مورد نفوذ بُعد چهارم در نقاشی هم توضیحی بفرمایید.

ـ من در این ارتباط مقاله‌ای تحت عنوان «نقاشی چهاربعدی» دارم و بد نیست که به طور شفاهی برایتان بگویم. شما می‌دانید که از نظر اینشتین بُعد چهارمی نیز وجود داشت و او به سه بعد طول، عرض و ارتفاع، بعد زمان را نیز اضافه کرد و آن را در محاسبات خود به کار برد.

یک حجم مکعبی‌شکل مثل همین اتاق، سه بعد طول و عرض و ارتفاع دارد اما در عین حال پر است از زمان که ما نیز شامل زمان هستیم. حالا اگر سه بعد طول و عرض و ارتفاع را در نظر بگیریم، مشاهده می‌کنیم که نوعی تحرک را نشان می‌دهند. طول، نوعی حرکت است. وقتی عرض را به کار می‌بریم یک میزانه‌ای را در نظر می‌گیریم که چشم سیر می‌کند، و همین طور ارتفاع. این تحرک را فیلم به وجود آورد یعنی از تعداد ۲۴ فریم در ثانیه که پشت سر هم بیایند یک حرکت لُرمال ایجاد

می‌شود.

اما نقاش در یک سطح کار می‌کند و در کار او بظاهر تحرکی وجود ندارد. اگر قرار باشد که او نیز با این بینش تازه همراه باشد و از تحرک بُعد زمان استفاده کند ـ همان طور که فیلمبرداری استفاده کرده است ـ لازمهٔ آن چیست؟ ما در میان گذشتگان، نقاشانی را می‌شناسیم که از پیش این تحرک را در ذهن به وجود آوردند. مثلاً شما فرض کنید که چهره‌ای را بر روی یک محور بگردانید. یعنی ابتدا محوری رسم کنید و روی آن چهره‌ای نیم‌رخ بسازید. بعد روی این محور همان چهره را سه‌رخ کنید و بعد روی همین محور چهره را تمام‌رخ کنید، خوب، شما می‌بینید که بینی، دهان، گوش و چشم از سه جهت روبرو، سه رخ و تمام‌رخ به چه شکلی درمی‌آیند. وقتی چهره تمام‌رخ است شما دو گوش دارید و وقتی نیم‌رخ و سه رخ است شما یه گوش می‌بینید. حالا اگر این سه تصویر را از سه جهت تمام‌رخ، سه‌رخ و نیم‌رخ بر یک محور، روی کاغذ کالک قرار دهید در نتیجه سه دماغ، شش چشم، سه تا دهان، سه لب و سه گوش خواهید داشت. بعد از این کار، هنرمند بنا به سلیقهٔ خودش از چشم نیم‌رخ آن، از بینی سه‌رخ آن، از گوش نیم‌رخ آن و از لب تمام‌رخ آن را نگه می‌دارد و بقیه را پاک می‌کند. شما وقتی در آن واحد به تصویری که زیادیهای آن پاک شده است نگاه کنید، یا خودتان می‌گویید که این دهان از روبروست، این بینی از سه رخ است، آن چشم از نیم‌رخ است و غیره. حاصل اینکه در ذهن شما یک تحرک سطحی به وجود می‌آید. حالا اگر این کار را در دو یا سه محور انجام بدهید ـ زیرا ما دائماً در حال حرکت هستیم و محورهایمان تغییر می‌کند ـ مثلاً یک محور را در حالت خمیده بگیرید و محور دیگر را در حالتی که پیچ می‌خورید، و چهره را بر روی این سه محور قرار دهید، در نهایت می‌بینید که گوش بر روی پیشانی افتاده است، چانه روی گونه و یا گوش جای بینی را گرفته و... بعد نقاش از این تصاویر چیزهایی را حذف می‌کند و مثلاً گوش را بالای سر، بینی را روی گونه و چانه را روی گوش و چشم را کج و کوله می‌گذارد و برای کل این تصویر یک گردن قرار می‌دهد و موی سر آن را هم می‌گذارد و لباس تن آن می‌کند و می‌گوید این چهرهٔ پدر من است. شما می‌توانید بگویید، نه؟

این نقاشی واقعیتی است در سه محور، یعنی نقاش محورها را ترکیب می‌کند و شکل واحدی از آن به دست می‌دهد. از هر محوری یک چیز شاخص را انتخاب می‌کند که خیلی اکسپرسیف است و بهتر حالت نمایی دارد و بقیه را حذف می‌کند.

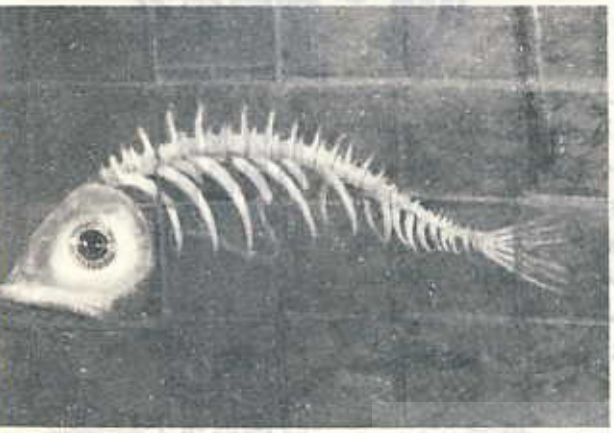
ما تابع ذهن هستیم و زندگی ذهنی داریم. زندگی عینی ما هم تحت فرمان ذهنمان است همچنان که چشم ما تحت فرمان ذهن ما می‌بیند. به هر حال تحرکی که از طریق ذهن بر روی یک سطح مستوی به وجود آمد، اقدامی بود برای استفاده از بعد چهارم، یعنی تحرک زمانی، منظور از بعد چهارم همین است.

● عاملی که بیشترین پیوند را میان آثار شما و تماشاگران آثارتان برقرار می‌کند چیست؟ رنگ است یا تکنیک؟

ـ طرح و تکنیک و رنگ، هر سه ـ به شرطی که عقل و شعور در آن باشد. روزگار امروز دیگر سلیقه و تکنیک گذشته را نمی‌پذیرد. ما وجود رنگی داریم. تمام اعمال و رفتار ما واکنشهای رنگی دارند. برای مثال شما وقتی عصبانی می‌شوید قرمز هستید، وقتی غم به دلتان می‌آید قهوه‌ای هستید. ما به طور طبیعی تا حدی موجود رنگی هستیم. آدم بدخواه تمام وجودش تیرگی دارد. وقتی می‌گویند روحانیت از قیافهٔ آدم خوش‌قلب پیداست یعنی همین. اما مردم ما اینها را نمی‌شناسند. اگر من بخواهم چهرهٔ شما را بسازم نمی‌توانم چشم و ابرو برایتان بگذارم زیرا این کار را عکاس به نحو عالی برایشان انجام می‌دهد. این در واقع ماسک شماست. من واقعی انسان چیزی جز این ماسک است. اگر من تابلویی بسازم که شامل خصوصیاتی نظیر عصبانیت، عشق، شادی یا غم باشد، چه کسی می‌تواند بفهمد؟ من می‌خواهم رابطه برقرار کنم. من عین خودم را نشان می‌دهم ولی بیننده مرا نمی‌بیند. او چشم و ابروی مرا می‌خواهد نه خود مرا. بنابراین اینجا شعور و آگاهی لازم است. من از طرح و رنگ برای بیان مطلبم و یا بهتر بگویم برای بیان خودم استفاده می‌کنم، ولی اگر بیننده رنگ را نشناسد و خصوصیت طرح را نداند نمی‌تواند من و نوشته‌ام را بخواند برای این کار سواد و عقل و تشخیص لازم است. دنیای امروز به دنبال این ماسکها نیست. عکاسی رنگی ماسکها را می‌گیرد و بخوبی نشان می‌دهد، اما درون را نقاش باید نشان بدهد. مولوی می‌گوید:

ما درون را بنگریم و حال را
نی برون را بنگریم و قال را

نقاشانی که در سطحی بالاتر کار می‌کنند و با رنگ و طرح سروکار دارند، رنگها و طرحهایشان از درونشان نشأت می‌گیرد، و این درون‌شناسی برای کسانی مقدور است که دارای عقل باشند، و از آن کمک بگیرند و با رنگها و طرحها آشنایی داشته باشند تا بتوانند نقاشی را



بفهمند. شما برای نوشتن یک نامه باید سواد داشته باشید. مردم ما در سطوح مختلف هستند و هر هنرمندی متعلق به سطحی خاص از مردم است. شعر حافظ و زیبایی گفتار سعدی را همه درک نمی‌کند، ولی همه از آن خوششان می‌آید. نوعاً چیزی باید ساخت که خوش‌آیند باشد و در آن از رنگهای خوب استفاده کنیم و بکوشیم تا بیننده را به فکر وادارد. تابلوی «زندگی من» را دقیقاً در پی چنین تفکری ساختم.

● زمینهٔ بسیاری از کارهای شما، پوشیده از مربعهای رنگینی است که شکل کاشی را به ذهن می‌آورد و به نظر می‌رسد که علاقه و تعمد خاصی برای این به کارگیری دارید.

ـ دقیقاً همین طور است. من این به قول شما مربعهای رنگین را به سه دلیل در پس‌زمینهٔ کارهایم مورد استفاده قرار می‌دهم: الف) این صفحات کاشی نشانه و نمودی از پیشه و هنر ایران، بویژه در دوران اسلامی است که رنگ‌آمیزی آن خود گویای مسائل نهفتهٔ بسیاری از بنیانهای فکری مردم ماست. ب) وجود این کاشیها به گونه‌ای یادآور تور و دام است، بندهایی که از آغاز تا امروز اندیشهٔ بشر را محدود کرده و انسان همواره گرفتار آن بوده است و شاید تا ابد هم نتواند خود را از چنگال آن برهاند. ج) اگر چه این کاشی‌گونه‌ها، دامی است که تاروپود آن تنیده از قیود آدمی است، اما برای من، آزادی عمل به ارمغان می‌آورد، چرا که به مدد رنگهای هریک از آنها، حرفهای بسیاری را بر زبان قلمم جاری می‌کنم و احساسی متفاوت را در بیننده به وجود می‌آورم، هرچند در حقیقت از دامی به دام دیگر می‌گریزم، اما به هر حال از این ستون به آن ستون فرج است و لااقل در این فضای جدید می‌توانم معنا و گفتاری دیگر داشته باشم.

● متشکریم.