درباره‌ی «در باب نقاشی مدرن»

شهاب موسوی‌زاده

استاد گرامی پرویز شهریاری

درود دلتنگِ مرا بپذیرید

سال‌ها است از من خبر ندارید... فراموشی نبود... کوتاهی نبود... کار بود و دریافت، تا ارزشی ایجاد شود... و همیشه یاد شما بود و یاد کسانی که حضورشان... نامشان ارزش است و جهان را آباد می‌کند...

درود دلتنگ مرا بپذیرید...

«در باب نقاشی مدرن» مقاله‌ی آقای نجف دریابندری است که در نشریه‌ی انجمن هنرمندان نقاش چاپ شده است...

نشر نظر و نظریه‌ی هنرمندان، در نشریه‌ها در رشد اندیشه‌ورزی در هنر، هنرمندان، نقاشان، بسیار ضروری است و به‌همان اندازه‌ی عمل در کار آفرینش ایشان، به‌رشد کار ایشان می‌انجامد. آرزو دارم، همه‌ی نقاشان، از گفت‌وگوها پیش‌باز بکنند و به‌آن پر و بال بدهند.

از این رو به‌خود اجازه دادم تا براندیشه و نظر آقای نجف دریابندری به‌انتقاد بنگرم و به‌انتقاد بنگارم که شاید باز به‌پهنه‌ی گفت‌وگو دامن بدهد...

استاد گرامی

امید دارم که این نقد و خرده‌گیری بر کار روشنفکری چون نجف دریابندری، ارزش ادعا را داشته و به‌پسند شما باشد و با نیک‌بینی شما، درگاه‌نامه چاپ بشود.

بگذارید دست شما را در دست و خود شما را در آغوش بفشارم

با بسی ارج بر شما

در نشریه‌ی داخلی تابستان ۱۳۸۳ انجمن هنرمندان نقاش ایران، گزارش شماره‌ی ۹، آقای نجف دریابندری مترجم و نقاش با سابقه، نظریه‌های خود را «در باب نقاشی مدرن» منتشر کرد. از این رو که نظریه‌پردازی انگیزه‌ای است برای بحث و جدل و در نتیجه رشد سطح بحث و نیز رشد اندیشه، به‌خود اجازه دادم تا نقدی بر نظریه‌های این روشنفکر محترم و صاحب نام

بنگارم.

شده است این جا و آن جا که کلام تندی به کار گرفته‌ام، در آن حد که ببینید، سر جدال دارم، که در واقع چنین نیست و مباد، سر جَدَل و گفت‌وگو دارم و آن هم با اشتیاق، نه از سرجدال...

در این نقد کوشیده‌ام نظرها و نظریه‌های آقای دریابندری را که در جمله‌های مقاله‌ی «درباب نقاشی مدرن» شکل می‌گیرند در همان شکل بیاورم و سپس نقد خود را به آن اضافه کنم که خواننده‌ی این نقد، به‌اصل نظر و نظریه (در صورتی که به‌مقاله‌ی ایشان دسترسی نداشته باشد و آن را نخوانده باشد) نیز دست یافته و آن را بشناسد.

هر اثر هنری وابستگی طبقاتی آفریننده‌اش را نهفته در درون دارد و هر نظری هم درباره‌ی آن خود حاوی وابستگی طبقاتی کسی است که نظر داده است و از آن‌جا که هنوز مقابله و مبارزه‌ی طبقاتی در جامعه‌های بشری با شدت روزافزون ادامه دارد، پس در هنر نیز ناچار منعکس می‌شود که سبب بحث و مقابله‌ی جدی در بین نظر و نظریه‌پردازان است که این به‌سهم خود سبب قاطعیت بیش‌تر طبقاتی بحث و نقد و هنرآفرینی می‌شود.

آقای دریابندری نظریه‌پردازی در باب نقاشی مدرن را با محکوم کردن ذهن انسانِ معاصر آغاز کرده است؛ با این اتهام که ذهن کوشش می‌کند با دیدن یک اثر هنری معنی آن را درک کند. او حکم خود را البته نه آشکارا بلکه در لفافه‌ای پیچیده اعلام می‌کند که هم تحقیرکننده است، زیرا ذهن مردم را با ذهن فرتوت یک کاهن مصری چهار هزار سال پیش برابر می‌گیرد؛ و هم اشتباه، زیرا ویژگی ذهن (کنکاش برای درک جهان) را دگرگون جلوه می‌دهد. ذهن بشری در صورتی از کنکاش برای درک پدیده‌ها باز می‌ماند که آن‌ها قابل درک نباشند و تازه در آن صورت می‌کوشد از راه تخیل و تصور، مبانیِ علتی برای پدیده‌ی غیرقابل درک بیابد... آقای دریابندری نوشته است:

ـ در یکی از حجره‌های پشتی ذهن یکایک ما یک کاهن مصری نشسته است که همه‌ی تصویرها را برای ما معنا می‌کند. البته از این بابت باید از او ممنون باشیم. اما اشکال کار در این است که این کاهن فرتوت اغلب در داوری‌های ما درباره‌ی تابلوهای نقاشی دخالت می‌کند، او می‌خواهد بداند هر خطی یا حجمی که روی تابلو نقاشی به‌چشم می‌خورد به‌چه چیزی در دنیای خارج «راجع» است. به‌واسطه‌ی تلقینات این کاهن است که ما به‌محض برخورد با تابلو نقاشی در جست‌وجوی «معنی» آن برمی‌آییم...

او اضافه می‌کند:

ـ و از آن‌جا که هیچ جست‌وجویی بی‌نتیجه نیست، به‌طور معمول دست خالی هم برنمی‌گردیم و اغلب از این نکته غافلیم که آن چه از باب معنی به‌دست می‌آوریم چیزی جز

کنکاش نکر خود ما نیست و غنا و ژرفای آن به‌ظرفیت ذهنی خود ما بستگی دارد.

آقای دریابندری برای این‌که استدلال بعدی خود را پایه‌ریزی کند ارزش اثر هنری را که نه تنها در شکل آن بلکه در درون یا محتوای آن نهفته است ندیده می‌گیرد و چنین، باید بپذیریم، تا به‌حال این بینندگانِ پرده‌های نقاشی بوده‌اند که برای آنها معنی قایل شده‌اند و البته غنا و ژرفای آن معنی هم، چون پرداخته‌ی ذهن بینندگان بوده است به‌غنا و ژرفای ذهن خودشان مربوط می‌شده است. و براثر همین استدلال، روشن می‌شود ارزشی که ما تا به‌حال برای آثار سترگ «وندایک» و «روبنس» و «رضاعباسی» و «کمال‌الدین بهزاد» و غیر آن قایل بودیم و البته به‌کمک کاهن فرتوت مصری، پرداخته‌ی ذهن ما بوده است.

ـ نقاش مدرن در صدد آن نیست که توهم اشیای عینی را روی تابلوی نقاشی پدید بیاورد، یا حقیقتی را اعلام کند، یا به‌اصطلاح پیامی به‌بیننده‌ی کارهایش برساند. او در کشیدن هر تابلویی می‌خواهد یک «شیء عینی» تازه به‌وجود بیاورد که بتوان گفت در ردیف اشیای ممتاز این جهان قرار می‌گیرد...

هیچ نقاش و هنرمندی (به‌ویژه آن که به‌شکل واقعیِ اشیا وفادار بوده و هست) در صدد نبوده است و نیست که توهم اشیای عینی را بر پرده‌ی نقاشی و یا در کار خود پدید بیاورد بلکه خود آن‌ها را انتخاب می‌کند تا براساس روابطی که بین آن‌ها برقرار می‌کند موضوع مشخصی را شکل دهد که حامل و ناقل محتوای اثر هنری است. این که هنرمند براثر فن خود و سبک خود تغییر در شکل اشیا به‌وجود می‌آورد یا نه، در درجه‌ی دوم است و هم از اهمیت ویژه‌ی خود برخوردار است...

این تنها در مدرنیسم است که اثر هنری در حد یک «شیء عینی» ارزیابی می‌شود و آن هم شیء که عمل‌کرد اشیای لازم در زندگی انسانی و ارزش استفاده‌ای که در آن‌ها نهفته است، ندارد.

این بی‌انصافی است (اگر بی‌دقتی و عدم درک دقیق مساله نباشد) که چند سده کار انسان را در آفرینش آثار هنری که متضمن یک روند بسیار پرفرنج در حد جادوی کاریِ تکامل اندیشه ـ تخیل ـ فن‌آوری ـ و تکامل درک و قدرت تحلیل واقعیت است این طور بی‌ارزش در حد ایجاد توهم از اشیا جلوه دهیم آن‌چنان که آقای دریابندری آن را ارزیابی می‌کنند و توجه نکنیم که این کوشش عظیم انسان بوده است در شناخت دقیق‌تر جهان، جهانی که در آن زندگی می‌کند. به‌ویژه در چند سده بین رنسانس و آغاز سده‌ی بیستم به‌سبب آغاز برقراری مناسبات نوین طبقاتی، هنر برخورد نوینی با جهان و به‌ویژه جهان انسانی داشته است، یک بازنگری به‌همه‌ی گذشته‌ی خود از طریق پژوهش در استوره‌های افسانه‌ای و مذهبی و انعکاس شکوهمند آن در

اثر هنری، یک نگرش دقیق به‌زندگی روزمره‌ی مردم (که ارزش والای آن در نقش مردم است که هرگز دارای جایی در کار هنری نبوده‌اند)، یک نگرش دقیق هنری به‌سنت‌های زندگی و مراسم اجتماعی، یک دید ژرف به‌اشیا و نمودن ارزش آن‌ها، یک تقابل برابر با طبیعتی که تا آن هنگام در دوردست او و ذهن او به‌کار خود بود و انسان جز یک نیروی جادویی برای آن قابل نبود، یک ارتباط مشخص با مذهب و تحلیل آن، دیدار با مسیح و شکافت رنج‌های عظیمی که او برای انسان و انسانیت و نجات مردم تحمل کرد، بینش نوین، جدا از فلسفه در برخورد انسان با جهان و بسیاری دیگر... هنر در این چند سده برخورد نوینی با جهان داشته است و نیز خود را در خود گسترش و تکامل داده است... در فن و در شکل و در موضوع و در محتوا...

از نظر مدرن‌ها و هم آقای دریابندری، مدرنیسم در هنر به‌شکل، قایم است نه به‌محتوا و دقیق‌تر از آن نه به‌یک واحد معین؛ که بخش‌های آن (شکل و محتوا) به‌طور زنده درهم بافته و پیچیده و پیوسته است. از نظر ایشان ارزش معنی در شکل نهفته است و معنی همان شکل است و این که بیننده در برخورد با یک اثر نقاشی در جست‌وجوی معنی آن برمی‌آید عبث است و چیزی جز کنکاش فکر خود او نیست.

او نوشته است:

-«تابلوی نقاشی» میراث دوره‌ای است در فاصله‌ی میان رنسانس ایتالیا و انقلاب هنری آغاز سده‌ی حاضر و در این دوره نقاشی عبارت بوده است از آن‌چه امروز هنر توهمی [illusionist] نامیده می‌شود، یعنی تلاش برای پدید آوردن توهم اشیای سه‌بعدی فضای واقعی روی سطح دوبعدی دیوار یا پارچه یا هر چیز دیگر که زمینه‌ی کار نقاش باشد...

در پیش‌تر نوشته‌های حاوی نظریه‌های مدرنیست‌ها واژه‌هایی برای تعریف هنر و به‌ویژه هنر واقع گرا به‌کار می‌رود که بسیار با دقت انتخاب شده است ولی هیچ‌گونه ارتباطی با هنر و به‌ویژه هنر واقع‌گرا ندارد مانند پیام... ارتباط جمعی... اعلام حقیقت... و... و در جمله‌ی آقای دریابندری واژه‌ی توهم در ترکیب هنر توهمی به‌کار رفته است که به‌نظر می‌آید من درآوردی و برای استدلال خویش است.

توهم یکی از ویژگی‌ها و قدرت مغز انسان است که براثر آن، واقعیت براساس موقعیت مشخص حضورِ شخص در جایگاه اجتماعیش دریافت و تحلیل می‌شود. این ویژگی در بحران‌های اجتماعی جامعه‌های سرمایه‌داری رشد می‌یابد و انعکاس آن در اندیشه و تحلیل نویسندگان و هنرمندان و آثار هنری ایشان در حد تحلیل بدبین و زشت‌بینِ جهان، در حد بیمارگونه شکل می‌گیرد. گه‌گاه هستند هنرمندانی که توهم را پایه‌ی تحلیل دقیق خویش از پدیده‌های اجتماعی کرده‌اند و با مهارت عالی آن را در آثارشان به‌کار برده‌اند... نام «جرانیمو

بوش» و «فرانسیس گویا» را به‌خاطر انعکاس تحلیل دقیق جهان و تبیین هنری منطقی آن در آثار هنریشان نمی‌توان فراموش کرد. و از سوی دیگر «سالوادر دالی» نقاش بزرگ معاصر، توهم خود را نه پایه‌ی تحلیل واقعی بلکه آن را اصل جهان دانست و جهان را یک پدیده‌ی غیرعلتی و غیرمنطقی شناخت.

از سوی دیگر هیچ هنرمندی در صدد نیست که توهم اشیای عینی را در کار خود منعکس کند (آن طورکه آقای دریابندری تصور می‌کند) بلکه خود اشیا را... خود اشیا را... اما در ارتباطی ویژه با جهان عینی... حتا در حد غیر از آن چه در واقعیت شکل می‌گیرد و این همان ویژگی ذهن هنرمند است که تخیل هنرمندانه نامیده شده است. هنرمند جوهر واقعیت را از طریق شعور طبقاتی خود درک و بررسی می‌کند تا به‌حقیقت دست یابد و هم راهی برمی‌گزیند تا بتواند حقیقتی را که به‌چنگ آورده است در اثرش معین و قابل لمس و ثبت کند و هم این است که هنر نام دارد نه غیر از آن... و نیز از این رو است که شکل دارای اهمیت می‌شود و سامان می‌یابد. شکل وسیله‌ای است برای تَعَیُّن محتوا... بدون آن محتوای اثر هنری، هویت هنری نمی‌یابد و هم از این رو است که فن در آفرینش هنری در جریان همیشگی تکامل است. فن لازمه‌ی سامان‌یابی شکل است و شکل لازمه‌ی سامان‌یابی موضوع و موضوع لازمه‌ی تبیین محتوا. واحدی که از مجموع عمل‌کردهای این چند عنصر ضروری سامان می‌گیرد هنر نامیده می‌شود. هر یک از این عنصرها حذف شود، هنر ناقص و حتا ناقض خود می‌شود.

در مدرنیسم شکل اما وظیفه‌ای ندارد جز بیان خود. آثار موندریان نقاش برجسته‌ی آبستره چیزی نیست جز بیان شکل و نیز همین است که هنر برای هنر نامیده می‌شود و یا هنر ناب و یا هنر خالص و یا هنر مطلق و یا هنر بی‌واسطه و بسیاری نام‌های دیگر که همه یک هدف دارد، خالی کردن هنر از زندگی انسان و جهان.

آقای دریابندری اختراع خود، هنر توهمی را اصل قرار می‌دهد و نتیجه می‌گیرد:

ـ تابلوی نقاشی تلاش برای پدید آوردن توهم اشیای سه بعدی فضای واقعی روی سطح دوبعدی است.

و بر این اساس او کار رنج‌بار هزاران ساله‌ی انسان را برای شناخت واقعیت و یافتن حقیقت (که وابسته به‌شرایط، نسبی است) به‌این حد بی‌ارزش و از این بیش‌تر، در پیش از این، کار نقاش را در حد به‌وجود آوردن یک شیء تازه (که البته از نظر ایشان در ردیف اشیای ممتاز است) تحقیر می‌کند. آیا می‌توان باور کرد که او متوجه نشده است که هنرآفرینی عالی‌ترین فعالیت مغز انسان است که به‌شکل ملموس یعنی کار هنری (اثر هنری) پدید می‌آید؟ و ویژگی آن در این است که موقعیت درونی هنرمند را (که عصاره‌ی تاریخ مردم خود و زندگی طبقه‌ای که به‌آن

وابسته است می‌باشد) نسبت به‌جهانی که در آن زندگی می‌کند تبیین می‌کند؟ و نیز در همین جا است که حقیقت در ارتباط حسی ـ عاطفی هنرمند با جهان (که از طریق شعور انجام می‌شود) و سامان دادن به‌موضوعی که به‌طور مطلق از طریق تخیل او انجام می‌شود کشف و از طریق شکل در اثر هنری قابل لمس می‌شود؟ آیا آقای دریابندری توجه نداشته است که هنر کاری است ویژه برای درک هستی و واقعیت؟ و از نخستین روزی که انسان به‌کار مشغول شد و انسان شد، آفرینش هنری راه ویژه‌ای برد که او به‌طور مستقیم به‌جان کشید، راهی که از درون او سرچشمه می‌گرفت. زنجیر معتبری که از روح (شعور) او آغاز می‌شد و به‌هستی پیوند می‌خورد. این زنجیر هر لحظه محکم‌تر شده است و انسان را به‌هستی نزدیک‌تر کرده است... اما طی هزاران سال کار و رنج و اندیشه و تخیل؟ و آیا ایشان توجه نکرده‌اند که انسان در این هزاران سال کار برای حفظ خود به‌طور غریزی و برای حفظ زندگی و رشد آن به‌طور شعورمند کوشیده است تا ابزار کامل‌تر و دقیق‌تر بیافریند و به‌وسیله‌ی آن‌ها قدرت فن را بالا ببرد؟ آیا همه‌ی این تنها برای پدید آوردن توهم خود از اشیای عینی بر پرده‌ی نقاشی در چند سده‌ای که ایشان مشخص کرده‌اند بوده است؟ آیا این در برابر عظمت کار انسان هدفی ناچیز نیست؟ آقای دریابندری آیا فکر نمی‌کنید که اگر ما نظر شما و مدرنیست‌ها را بپذیریم خود را تحقیر کرده‌ایم؟... اگر نظر شما را بپذیریم باید این را هم بپذیریم که نقاش مدرن با هر تابلویی (به‌لفظ شما) می‌خواهد یک شیء تازه به‌وجود بیاورد که بتوان گفت در ردیف اشیای ممتاز این جهان قرار می‌گیرد. آیا شما فکر نمی‌کنید که این هم بسیار حقارت‌آمیز است که کار هنر آن طور که شما می‌اندیشید تنها ایجاد یک «شیء تازه» باشد؟ اگر ادعا این است که کار هنر ایجاد یک شیء تازه است پس آن شیء باید کاربرد معینی در زندگی روزمره و به‌طور کلی در زندگی داشته باشد و اگر ادعا این است که کاربرد این شیء تازه در تاثیر بصری آن است (چون نباید موضوعی برای اندیشیدن داشته باشد) پس این شیء از درون و موضوع فرهنگ زندگی عملی انسان و زندگی انسان خالی شده است. نظر ایشان را دوباره می‌آورم:

ـ نقاش مدرن در صدد آن نیست که توهم اشیای عینی را روی تابلوی نقاشی پدید بیاورد، یا حقیقتی را اعلام کند، یا به‌اصطلاح پیامی به‌بیننده‌ی کارهایش برساند. او در کشیدن هر تابلویی می‌خواهد یک «شیء عینی» تازه به‌وجود بیاورد که بتوان گفت در ردیف اشیای ممتاز این جهان قرار می‌گیرد...

ایشان در ادامه‌ی این نظر خود به‌موضوع دیگر آفرینش هنری، فن و استفاده از ابزار پرداخته‌اند و می‌گویند:

ـ پیشرفت هنر نقاشی در فاصله‌ی چندسده‌ای (بین رنسانس ایتالیا و انقلاب هنری سده‌ی

حاضر)[1] که این دوره را تشکیل می‌دهد به‌معنای کشف و پرورش انواع صناعت (تکنیک)هایی است که این توهم را مقدور می‌سازد، مانند دورنمایی [perspective] و کوتاه‌نمایی [foreshorting] و سایه روشن و غیره ـ چیزهایی که از نقاشی مدرن کنار گذاشته شده‌اند.

گذشته از نسخ صناعت ایجاد توهم یا بازنمایی [representation]، نقاشی مدرن حتا در دایره‌ی رنگ هم محدود نمانده است. چنان که می‌دانیم، کاغذ و پارچه و چوب و فلز و گل و سنگ و ماسه و هر ماده یا شیء دیگری که خود را «در اختیار» نقاش مدرن قرار دهد می‌تواند جزو مصالح کار او باشد...

مدرنیست‌ها همه ادعا می‌کنند که چون جهان دگرگون شده است باید ابزار دگرگون در آفرینش هنری به‌کار برد و زبان جدید برای آن یافت. اگر ابزار برای بیان هنری رشد می‌کند این خاصیت انعکاس شعور متحول و پویای انسان و هنرمند در فن و تکنیک است و هیچ ربطی به‌زبان جدید ندارد. و اگر باید زبان جدید برای شناخت هستی جهان و زندگی و شناخت حرکت جهان و زندگی به‌کار رود هیچ ربطی به‌نسخ صناعت ندارد بلکه باز همان انعکاس پویای شعور است در فن و رشد بیان هنری. اما اگر ادعای عجیب مدرنیست‌ها و هم نجف دریابندری را بشکافیم چیزی درنمی‌یابیم مگر این به‌اصطلاح قانون که هنر مدرنیست همه‌ی پیوندهای خود را با زندگی گذشته و حال انسان می‌گسلد و نیز این قانون که با شعار مشهور «هنر برای هنر» حاکم بالقوه و بالفعل هنرآفرینی در جامعه‌های سرمایه‌داری غرب و شرق است...

چه کسی می‌تواند استفاده از ابزار و وسیله‌ی آفرینش هنری را برای آفریننده‌اش محدود کند. به‌نظر من و همه‌ی مردم جهان استفاده از هر وسیله و ابزاری در آفرینش هنری مجاز و بایسته است به‌شرطی که بیان و درون‌کار هنری مرزبندی و کار هنری از درون خالی نشود و ابزار و وسیله‌ی تو، خود هدف آفرینش هنری نباشد. آقای دریابندری می‌نویسد:

ـ بنابراین واقعیت این است که آن چه ما امروز تابلوی نقاشی مدرن می‌نامیم پدیده‌ای است ساخته یا آفریده‌ی هنرمندی به‌نام نقاش مدرن، که سنخ فرهنگی تازه‌ای است و از بسیاری جهت‌ها با همکار پیشین خود تفاوت دارد.

نقاش مدرن سنخ تازه‌ای از آدمیزاد است که در آغاز سده در افق غرب ظاهر می‌شود، ولی کار او کم‌تر از خودش تازگی دارد.

من این نظر ایشان را تایید می‌کنم اما نه از دیدگاه ایشان. سنخ فرهنگی تازه و سنخ تازه‌ای از آدمیزاد درست است که در افق غرب ظاهر می‌شود اما نه در آغاز سده‌ی بیستم بلکه در طلیعه‌ی سرمایه‌داری در سده‌ی پانزدهم... در زمان رنسانس و البته در اروپا. اما در سده‌ی

۱. به‌نظر من منظور آقای دریابندری از سده‌ی حاضر همانا سده‌ی بیستم باید باشد.

نوزدهم با استقرار و حاکمیت مستقیم سرمایه‌داری است که چهره‌ی واقعی انسان از سنخ پرورده‌ی نظام نسج‌یافته‌ی جدید، از سنخ فرهنگی تازه خود می‌نماید. و این سنخ فرهنگی و آدمیزاد تازه چیز غریبی نبود. برائر قانون عامل در جامعه‌ی طبقاتی «فرهنگ حاکم بر جامعه، فرهنگ طبقه‌ی حاکم در آن جامعه است»، سرمایه‌داری غرب نیز فرهنگ خود و عوامل فرهنگی خود را عرضه می‌دارد و از همه‌ی وسیله‌ها و امکان‌ها سود می‌برد تا فرهنگ خود را حاکم کند، درست مانند اقتصاد خود و عامل‌های اقتصاد خود، نعل به‌نعل سیاست خود و عامل‌های آن، آن‌چه تازه بود، نه خود به‌خود «فرهنگ و آدمیزاد» بلکه طبقه‌ی نوظهور و تازه، طبقه‌ی بورژا که فرهنگ خود (مدرنیسم) و عامل آن (آدمیزاد نو) را نیز در خود داشت، و از عجایب دنیای دنی این است که همین طبقه‌ی نوظهور بود که مکتب رئالیسم را نه تنها در هنر، در همه‌ی عرصه‌های اجتماعی و حتا در کار سیاسی خود و در روابط اقتصادی خود به‌کار برد و رشد داد... زیرا در انقلاب خود و در تثبیت حاکمیت خود نیاز داشت که حقیقت را برای مردم - برای توده‌های رنج‌کشیده‌ی مردم که زیر ستم فئودال‌ها و کلیسای خشن و جنایتکار اروپا قرار داشت بشکافد تا بتواند آن‌ها را به‌سمت خود جذب کند، تا بتواند با رای مردم به‌استقرار خود حقانیت بخشد؛ و حقیقت در آن هنگام جز کشف و نشر جنایت فئودالیسم و کلیسا و دربار وابسته به‌آن و هم نوید دنیای پر از عدل و داد آینده نبود (و در همین هنگام است که رئالیسم انتقادی شکل پیشرفته به‌خود می‌گیرد و قانون‌های خود را مدون می‌کند و رئالیسم اجتماعی نطفه می‌بندد) و البته این همه نه خواست افراد این طبقه بود بلکه ناگزیری تاریخی و رشد ابزار تولید بود که آن را موجب می‌شد. بورژوازی، از رئالیسم، در سازمان‌دهی توده‌ها در مبارزه مقابل فئودالیسم سود استقرار خود را برد.

این طور بود که سنخ تازه‌ای از فرهنگ و آدمیزاد در جهان پررنگ و روی ما ظهور کرد. و ادامه‌ی همین بود که توانست حکومت بورژوازی اروپا را در همه‌ی زمینه‌های فلسفی، صنعتی، اداری، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، تربیتی، نظامی، پلیسی شکل دهد و تثبیت کند.

این نقاش که شما او را مدرن می‌دانید آقای دریابندری، هیچ چیز عجیب و غریبی نیست جز آفریده‌ی مسخ شده‌ی فرهنگ بورژوایی غرب با سرپرستی پیشین اروپای غربی به‌ویژه فرانسه و آلمان در ابتدای سده‌ی بیستم و سرپرستی کنونی آمریکا. و نیز این نقاش مدرن، سنخ تازه‌ای از آدمیزاد آن‌طور که شما نوشته‌اید نیست بلکه فرزند خلف و طبیعی طبقه‌ای از یک جامعه با یک نظام مشخص است که اساس آن بر پایه‌ی مالکیت بر ابزار تولید و استثمار مردم در سراسر جهان قرار دارد، با این ویژگی دهشتناک که همه چیز حتا نیروی کار انسان در آن به‌کالا بدل می‌شود... و البته شما خوب می‌دانید و تجربه هم کرده‌اید که در این نظام اجتماعی، حتا شرف

انسان و حتا خود انسان مانند کالا ارزش‌گذاری می‌شود، چه رسد به‌محصول کار و تولید او. و این هم عجیب نیست که مدرن‌ها و شما کار هنری او را مانند «شیء» بررسی و ارزیابی می‌کنید... بله این‌طور است... هنر در این نظام اجتماعیِ غیرانسانی، به‌صورت کالا و شیء تولید شده ارزیابی می‌شود و این نیز در این نظام، طبیعی است و از ویژگی‌های آن است که روند تولید و محصولِ کار برای تولیدکننده، بیگانه است. اثر هنری نیز چیزی نیست جز چیزی محصول کار هنرمند، که با ارزیابی شما، سنخ تازه‌ای از آدمیزاد است و دارای همان سرنوشت، چرا که این آدمیزاد چیزی تولید نمی‌کند جز یک شیء تازه.

اما شما از این هم فراتر رفته‌اید و انسان را در برابر آفریدن کارش (در این‌جا منظور کار هنری است) به‌طور کلی بیگانه و حتا او را در درجه‌ی بسیار پایین‌تری قرار داده‌اید. شما نوشته‌اید:

ـ ولی کار او کم‌تر از خودش تازگی دارد. یک تخته‌سنگ مرمر با رگه‌های رنگین در واقع نمونه‌ای است از action painting که به‌دست طبیعت صورت گرفته است.

شما ادعا می‌کنید که هنر بدون انسان در هستی وجود دارد ولی با این ادعا در واقع عنصرهای زندگی، کار، اندیشه، تاریخ، احساس و مجموعه‌ی حضور انسان را از روند آفرینش هنری حذف می‌کنید. باور دارید که هنر بدون اندیشه‌ی انسانی شکل می‌گیرد.

یک تخته سنگ مرمر، یک منظره، انعکاس رنگین‌کمان در سطح آرام آب یک دریاچه در تابش آفتاب پس از باران، یک شیرماده که از فرزندانش مراقبت می‌کند، حرکت یک مارمولک در کویر، جرقه زدن یک سنگ آسمانی در شب کرمان، آه همه‌ی این‌ها زیبا هستند ولی در هیچ یک از آن‌ها حضور انسان و اندیشه‌ی انسانی دخالت ندارد... حتا زیبایی حضور انسان در هستی، بدون دخالت خود انسان و اندیشه‌ی او است. روند بسیار غامض آفرینش هستی در پس حضور انسان نهفته است. چگونه می‌توان آن را پدیده‌ای هنری دانست؟ چگونه می‌توان یک تخته سنگ مرمر را که بدون کار انسان بر آن، هیچ ارزشی ندارد یک اثر هنری دانست؟ از دیدگاه آقای دریابندری پاسخ روشن است. وقتی هنرمند مدرن با کار خود تنها در صدد ایجاد یک شیء جدید است و نه دیگر، پس هر جسمی که با تربیت استیکی ما (که خود قدیم است و نه حادث)، مانند شیء و یا جسمی طبیعی که نه محصول کار انسان است، زیبا نمود، یک اثر هنری است، خواه انسان و اندیشه‌ی او در پدید آمدن آن دخالت داشته باشد، خواه نه...

از سوی دیگر این action painting که پدیده‌ای آمریکایی است، شگفتا، باید بدون دخالت اندیشه باشد وگرنه نمی‌توانست یک نقش سنگ در طبیعت، نمونه‌ای از آن باشد. و هم از این بر می‌آید که به‌طور کلی هنرآفرینی فعالیتی زاید بوده است و هست و تازه می‌توان فهمید که وقتی «ژوزف بویز» (نقاش پرسر و صدای آلمان غربی) ادعا می‌کند که «هرکسی یک هنرمند» است،

منظورش چیست. هر چیزی یک اثر هنری است پس دیگر نه احتیاجی است به آموزش هنر و نه احتیاجی است به فعالیت ویژه‌ی کار هنری.

اما آقای دریابندری ادعای شگفت‌انگیز دیگری نیز دارد:

ـ ولی کسانی که به‌این گونه نقش‌ها اعتراض دارند مخالفان نقاشی انتزاعی نیستند، بلکه کسانی هستند که نمونه‌های بهتری از این نقاشی را می‌پسندند. بنابراین اختلاف به‌هیچ وجه بر سر پذیرفتن یا نپذیرفتن نقاشی انتزاعی نیست، چون واقعیت این است که همه‌ی ما آن را می‌پذیریم.

آقای دریابندری با کمال دست و دل بازی از سوی «همه‌ی ما» حرف می‌زند بدون این که این «همه‌ی ما» را مشخص کند. و البته ایشان باز روشن نکرده است از ضمیر آن‌ها منظور چه کسانی هستند که مخالف آن گونه نقاشی هستند.

تا آن‌جا که من می‌دانم و آقای دریابندری هم می‌داند و در واقع همه می‌دانند، مخالفان نقاشی انتزاعی توده‌های مردم هستند که در برابر آثار مدرنیست که اثر دست انسان باشد (و نه در برابر نقش‌های اعجاب‌انگیز طبیعت) با فروتنی، تأکید می‌کنم، با فروتنی می‌گویند ما چیزی نمی‌فهمیم، یا ما چیزی سرمان نمی‌شود، یا ما کم‌تر از آن هستیم بفهمیم که هنرمند چه می‌خواسته بگوید. آن‌ها با فروتنی از این که بگویند هنرمند «چیزی نگفته است» یا «او چیزی ندارد که بگوید» یا «او است که زندگی را نمی‌فهمد» طفره می‌روند. مخالفان نقاشی انتزاعی و «این‌گونه نقش‌ها» کسانی نیستند جز توده‌های مردم که زندگی من و شما را می‌سازند.

و آقای دریابندری حق به‌جانب می‌نویسد:

ـ بلکه کسانی هستند که نمونه‌های بهتری از این نقاشی را می‌پسندند.

و باز حق به‌جانب اضافه می‌کند:

ـ بنابراین اختلاف به‌هیچ وجه بر سر پذیرفتن یا نپذیرفتن نقاشی انتزاعی نیست.

من اطمینان دارم که آقای دریابندری به‌خوبی می‌داند که اختلاف درست بر سر همین است که ایشان کتمان می‌کنند... «پذیرفتن و یا نپذیرفتن نقاشی انتزاعی» مساله این است. توده‌های مردم این گونه کارهای نقاشی را که در زیر واژه‌ی مدرن (که حتا واژه‌ی مناسب با آن را در فارسی نداریم و شاید فقط در توضیح دقیق بتوانیم آن را درک کنیم) شناخته می‌شود، نمی‌پذیرند. اما او با تاکید می‌نویسد:

ـ چون واقعیت این است که همه‌ی ما آن را می‌پذیریم.

من البته خود را جزو این «همه‌ی ما»ی آقای دریابندری نمی‌دانم. من هنر مدرن را با ویژگی‌هایی که ایشان و مدرنیست‌های امروز جهان تعریف و ایجاد می‌کنند نمی‌پذیرم و می‌دانم

که بسیاری از توده‌ی مردم و حتا بیش‌تر توده‌ی مردم آن را نمی‌پذیرند. (البته بسیاری از آثار مدرن را می‌توان در حد ادعای آفرینندگانشان به‌سان چیزی زیبا و حتا ممتاز پذیرفت و مورد توجه قرار داد. هم‌چون نقشی بر سنگ مرمر. و حتا هستند کسانی و از آن میان شخص من که می‌توانند آن را به‌دیوار اتاق نیز آویزان کنند و لذت ببرند... چون نقش چوب و نقش پرده و رویه‌ی لحاف...)

آقای دریابندری نوشته‌اند:

ـ تنها وقتی روی یک چنین نقشی نام «نقاشی مدرن» یا «نابلو انتزاعی» یا «action painting» یا نام ناجور دیگری از این قبیل می‌گذاریم مختصر اختلافی پیش می‌آید.

و او توجه نمی‌کند (و یا توجه می‌کند ولی آن را ندید می‌گیرد) که این نام کارهای هنری نیستند که تعیین‌کننده‌اند بلکه محتوای آن‌ها. یعنی اختلاف بر سر واقعیت امر است و واقعیت امر این است که هنر مدرن با این ویژگی‌ها که آقای دریابندری برای آن قایل‌اند ارتباطی به‌زندگی مردم ندارد و در خود چیزی جز نقشی زاییده‌ی اتفاق «action painting» و هیجان، بدون حضور اندیشه و شعور زندگی ندارد. این است واقعیت امر.

و در ضمن به‌نظر من نام‌هایی که برای چنان نقش‌هایی انتخاب شده‌اند بسیار مناسب هستند و به‌هیچ وجه «ناجور» نیستند.

آقای دریابندری ادامه داده است:

ـ بارزترین خصلت نقاش مدرن این است که در برابر صورت عینی جهان ـ در برابر آن چه در مردمک چشم یا عدسی دوربین عکاسی منعکس می‌شود سر به‌شورش برمی‌دارد و به‌صراحت اعلام می‌کند که به‌هیچ وجه در صدد آن نیست که آن چه خودش یا دیگران در جهان مرئی می‌بینند به‌همان صورتی که دیده می‌شود روی پرده‌ی نقاشی بیاورد.

آیا می‌توان باور کرد که آقای دریابندری به‌این توجه نکرده است که هنرمندان در طول تاریخ زندگی برکره‌ی خاکیشان کوشیده‌اند از طریق تجزیه و تحلیل واقعیت (آن چه مرئی است و قابل دیدن و عینی است و قابل حس کردن است) به‌حقیقت پی ببرند و رابطه‌ی خود را با جهان و هستی بشناسند و از آن‌گذشته تصور و تخیل و تفکر و آرزوی خود را (به‌سان حساس‌ترین مردم که جوهره‌ی دوران را در خود سیال دارند) در آثار خود ثبت کنند تا مردم دیگر نیز زندگی را با حساسیت بیش‌تر لمس کنند؟ آیا می‌توان باور کرد که او توجه نکرده است که هنرمندان در طول تاریخ بشر، افسانه‌ها، استوره‌ها و همه‌ی آن چه در واژه‌ی ترکیبی فرهنگ معنوی نهفته است آفریده‌اند تا با آن جهان و هستی و زندگی را بیافروزند و راه آینده را بگشایند؟ آیا او فراموش کرده است که هنر دارای ویژگی‌ای شده است که می‌تواند حقیقت را در ورای دریافت «صورت

عینی جهان» کشف کند و آن را در کار هنری ثبت کند؟ و آیا توجه نکرده است که هنرمندان، تاکید می‌کنم، هنرمندان، هیچ‌گاه نشده است که آن چه می‌بینند نقش کنند بلکه آن چه در ورای آن نهفته است؟ و ایشان باید بسیار نگاه سطحی به‌هنر نقاشی داشته باشند تا نبینند که اگر جهان عینی در آثار نقاشان، براثر ویژگی فنی (مهارت در نقش آن چه به‌چشم می‌آید) باز تابیده شده است، در ورای آن هنرمند رابطه‌ای را بین اجزای جهان عینی که آگاهانه انتخاب کرده است برقرار می‌کند(که نقش اصلی فنی در آن را ترکیب‌بندی دارد) تا جهان دیگری، زاییده‌ی تخیل و اندیشه‌اش، ورای آن چه در عین می‌بیند شکل گیرد... اگر بیننده‌ی چنین اثر آفریده شده‌ای به‌آن توجه نداشته و یا غرضی داشته باشد آن را نمی‌بیند و بانیِ قضاوتی غیرعادلانه می‌شود.

و نقاش مدرنیست نه برای این که تا ظهور او، نقاشی تنها آن‌چه در برابر مردمک چشم و یا عدسی دوربین عکاسی منعکس می‌شد، بر پرده آورده است، سر به‌شورش برداشته است بلکه براثر وابستگی طبقاتی‌اش برای طفره و فرار از تحلیل واقعیت (و بازتاب آن در کار هنری)، و چون نمی‌تواند واقعیت را دگرگون و به‌دروغ جلوه دهد (البته نقاشان سوررئالیست و فوتوریست و دادائیست و بخشی از اکسپرسیونیست‌ها ابایی از آن نداشته‌اند) از نقش آن صرف‌نظر می‌کند و نقشی را برمی‌گزیند که هیچ‌گونه ارتباطی با جهان واقع و زندگی واقعی مردم ندارد و به‌همین سبب هم انتزاعی است. و انتزاعی است برای این که تمام وابستگی‌های خود را به‌اندیشه و تخیل و تصور و عینیت زندگی و واقعیت می‌گسلد و از حقیقت می‌گریزد و تنها «وَهمِ» خود را نقش می‌کند و برخلاف نام‌گذاری تحقیرآمیزی که آقای دریابندری بر همه‌ی کوشش نقاشان جهان که ارتباط با واقعیت و زندگی را اساس آفرینش قرار داده‌اند و ایشان آن را هنر توهمی (illusionist) خوانده‌اند، این نقاش مدرن که از سنخ تازه‌ی آدمیزاد است که توهم خود را، نه آن هم از زندگی و جهان هستی، بلکه از خیال انتزاعی خود نقش می‌کند. او است آقای دریابندری که نقاش توهم و illusion است، او است که شما جست‌وجو می‌کنید. یار در خانه و شما گرد جهان می‌گردید... شما گرد جهانِ غرب می‌گردید... و امروز روز، در همین سرزمین استعمارزده‌ی خودمان هم می‌توانید بگردید و حتا پیدا کنید...

باور عجیبی که آقای دریابندری طرح می‌کند:

- نقاش مدرنیست به‌جای این جهان هر روزه، که برای او کسالت‌آور است، جهان دیگری می‌سازد که نظام ترکیب و تناسب آن خاص خود او است. بنابراین جهان نقاشی مدرن مانند جهان واقعی منحصر نیست، بلکه به‌تعداد نقاشان مدرن، یا شاید به‌تعداد تابلوهای مدرن، جهان‌های گوناگون وجود دارد...

ایشان خود می‌برند و خود می‌دوزند و اما با وجود این آیا بهتر از ایشان می‌توان واقع‌گریزی و

جهان‌گریزی مدرنیست‌ها را مشخص کرد؟ این طور که این نظریه‌پرداز مدرنیست ایرانی مشخص کرده است؟ و البته این نظر، تنها متعلق به‌ایشان نیست، نظر هنرمندان و بیش‌تر روشنفکران بورژوای دنیای سرمایه‌داری غرب است. آیا جهان کسالت‌آور است؟ آیا زندگی کسالت‌آور است؟ آیا جهان با این کثرت فوق تصور خود که زاییده‌ی ویژگی اصلی هستی یعنی حرکت است کسالت‌آور است؟ آیا این جهان دیگری که نقاش مدرنیست می‌سازد همان شیء ممتاز نیست که ارزش کالایی دارد و نه هنری؟ آیا این اغراق (در حد غیرقابل پذیرش) نیست که شکل‌های انتزاعی و گسسته از جهان و زندگی در نقاشی‌های مدرنیست را که هیچ‌گونه موضوعی در خود ندارد و هیچ‌گونه اندیشه و تخیل منطقی را بنیاد نمی‌نهد و در حد یک رابطه‌ی بصری بین بیننده و کار (و البته نیز در حد یک بانی هیجان‌ها و احساس‌های غیرمنطقی که از طریق بصر در بیننده برمی‌انگیزد) باقی می‌ماند، به‌سان جهان‌های گوناگون ارزیابی کنیم؟ جهان زنده و پویا و سترگ را کسالت‌آور و منحصر بدانیم و نقش مدرنیستی و انتزاعی نقاشان سنخ تازه‌ی آقای دریابندری را بر پرده‌ای بی‌جان، جهان غیرکسالت‌آور و گوناگون؟ آیا غیر از شیوه‌ی اغراقِ در وهم و گریزِ از واقعیت و حقیقت می‌توان به‌شیوه‌ی دیگر توصیف از این توهم کرد؟ که چنین تصوری چون تصور آقای دریابندری از هنر مدرن و جهان زنده، حتا اگر اغراق‌آمیز هم نباشد، بی‌پایه و توهم (illusion) است. از آن گذشته، روشنفکرِ وازده‌ی مدرنیست، جهان را کسالت‌آور می‌داند... زندگی را کسالت‌آور می‌داند... از این دنیای دون نفرت دارد و از آن می‌گریزد... او آینده‌ای برای این جهان و این زندگی که خودش آن را می‌سازد و می‌پردازد نمی‌بیند... او این جهان شگفت‌انگیز را درک نمی‌کند... و چاره‌ای جز گریزاز آن ندارد... پناهی ندارد جز وهم و جهان غیر واقعی ساخته‌ی اوهامش...

آقای دریابندری باید به‌نکته‌ی دیگری نیز توجه کند... هیچ اثر نقاشی را (در صورتی که هنرمندانه باشد) نمی‌توان با عکس که با دوربین عکاسی تولید شده است برابر دانست. و نیز این که هنر نقاشی راکه به‌واقعیت ترجه دارد و به‌بررسی آن می‌پردازد، با عکاسی، با دستگاهی مکانیکی برابر بدانیم، بی‌توجهی به‌قدرت آفرینش هنرمندان نقاش است اگر عدم درک آن نباشد و از سویی، باز هم مفری است برای گریز از پذیرفتن حضور زندگی در کار نقاشانی که از سنخ ایشان نیستند... گریز از واقعیت.

روشن است که احساس هنرمند در اثر هنری او منعکس است و این همان است که در برابر واقعیت و با محک واقعیت ارزیابی شده است و شاید سبب شگفتی آقای دریابندری شود، اگر ناگهان این رمز را دریابد که اثر هر هنرمند واقع‌گرا، روی دیگری از این جهان کثیرُالفَرد[1] را

۱. این واژه‌ی ترکیبی عربی به‌خاطر نیاز (در مقابله با واژه‌ی منحصر به‌فرد) از سوی من، به‌طور من‌درآوردی ساخته

می‌شناسد و باز می‌تابد و رمز هنر و هنرآفرینی نیز در همین است و نه در مهارت فنی. و نیز در همین مناسبت می‌توان به‌آقای دریابندری انتقادی جدی کرد که ناخواسته احساس هنرمندان عکاس را جریحه‌دار کرده‌اند... و هنرمندان عکاس کسانی هستند که با وسیله‌ای مکانیکی که تنها برائر تاثیر فیزیکی و شیمیایی نور بر پایه‌ی قانون‌های طبیعی کار می‌کند، می‌توانند احساس هنری خود، یعنی ارزیابی درونی خویش را نسبت به‌موضوع کارشان (واقعیت و زندگی) در یک عکس شکل دهند.

ایشان هم هنرمندان عکاس را که در اثر خود با واقعیت و بررسی آن سر و کار دارند و هم نقاشان هنرمندی را که در اثر خود به‌واقعیت و بررسی آن می‌پردازند دست کم می‌گیرند.

اما ایشان باز نوشته‌اند:

ـ از لحاظ نقاش مدرن نقاشی نوعی حرفه به‌معنای امرار معاش نیست، بلکه شیوه‌ای از زندگی است، راهی است برای بیان درون‌مایه‌ای که هر انسانی در خود دارد و انسان هنرمند کسی است که می‌کوشد آن را بیان کند، و گاهی هم موفق می‌شود. این خبر از نقاش به‌معنای پیش از جنبش هنر مدرن است. «داوینچی»، «ولاسکوئز» و «روبنس» وقتی دست به‌کار نقاشی می‌شدند که سفارشی می‌گرفتند. هرگاه سفارشی در کار نبود «مشق» می‌کردند تا برای سفارش بعدی آماده باشند...

اما ایشان با نگاشتن این جمله به‌صورت یک باور مسلم، واقعیت را در پس پرده‌ای نازک و پوسیده پنهان می‌کند. واقعیت این است که درست همین نقاش مدرن است که کارهایش را با یک غرور غریبی به‌صورت حرفه‌ای عرضه می‌کند و حرفه‌ای در بابِ بازاریابی، که کارهایش را چون کالایی ممتاز و تازه در بازار سودآور مدرنیسم غرب و شرق به‌فروش می‌رساند. آیا می‌توان بازارهای هنر فرانسه و آلمان و انگلیس و ایتالیا و ژاپن و آمریکا را که در شهرهای پاریس، برلن، کلن، درسدن، لیل، لندن، رم، فلورانس، ناپل، نیویورک، لاس وگاس و توکیو برگزار می‌شود فراموش کرد؟... آیا رقم‌های نجومی قیمت‌های آثار نقاشی مدرن در کنسرن‌های غول‌آسای سرمایه‌داری، در بورس بازارهای برای من و شما، غیرقابل تصور و درک را فراموش کنیم؟ آیا فراموش کرده‌اید که برای پرده‌ی نقاشی «ایوکلاین» (یک پرده‌ی آبی با ابعاد تقریبی دو در سه متر) که از سوی همان بورس بازارهای هنری جهان ثبت شده است (و هیچ نقاش دیگری حق ندارد آن رنگ آبی را بدون اجازه‌ی موسسه‌ای که برای این منظور برپا شده است در کار خود استفاده کند) پانزده ملیون دلار قیمت‌گذاری شده است. آیا این مبلغ نمی‌توانست برای او یک امرار معاش عالی را تامین کند. (البته او سال‌ها است که عمرش را به‌پایان برده است و اینک

← شده است.

در سرای باقی زندگی می‌کند و دیگر به‌این پول کثافت که سبب قتل‌های فجیعِ دسته‌جمعیِ قانونی در جنگ‌ها می‌شود نیازی ندارد)...

و همین یکی را مقایسه کنیم با «چهره‌ی یک قاضی» اثر برجسته‌ی نقاش بزرگ فرانسه «انوره دومیه» در سده‌ی نوزدهم که سبب شد او سال‌ها در زندان مخوف سرمایه‌داری فرانسه و هم سال‌ها در خانه‌ی خود به‌صورت توقیف و حبس به‌سر برد...

آیا دلیل کافی نیست؟ آفتاب آمد دلیل آفتاب...

آیا دردآور نیست که کوشش سترگ نقاشان کبیر جهان چون «داوینچی» و «ولاسکوئز» و «رونس» از سوی شخصی چون آقای نجف دریابندری مورد بی‌احترامی باورنکردنی قرار گیرد، کلام ایشان است که درباره می‌آورم... (داوینچی، ولاسکوئز و روبنس وقتی دست به‌کار نقاشی می‌شدند که سفارشی می‌گرفتند. هرگاه سفارشی در کار نبود «مشق» می‌کردند تا برای سفارش بعدی آماده باشند)... آیا آقای دریابندری کار سترگ این آفرینندگان فرهنگ بشری را تا این حد حقیر و بی‌ارزش می‌بیند؟ آیا او کوشش شگفت‌انگیز این هنرمندان برجسته‌ی تاریخ بشری را در شناخت جهان ملموس و واقعی درنیافته است؟ و یا این که به‌عمد آن را فراموش می‌کند تا به‌نتیجه‌گیری‌های بی‌در و پیکر خود سامانی بتواند داد؟

باید به‌نکته‌ای در شناختِ روندِ در خود ستیزه‌مندِ گسترش و رشد هنر در سده‌ی نوزدهم و بیستم و سده‌ی کنونی مسیحی توجه کرد (البته این بر سراسر زندگی بشر رکار او عمل می‌کند). هنر پدیده‌ای قایم به‌خود و ذات خود نیست. هنر محصول کار انسان است و انسان نیز قایم به‌ذات خود نیست. این آفریده‌ی شگفت‌انگیز و کار او نمی‌تواند به‌صورت منتزع مورد بررسی قرار گیرد. بررسی انسان بر اساس سند زمان و مکان، یعنی، سند حضور تاریخی و اجتماعی او بررسی می‌شود. هر انسانی براساس حضور خود (یعنی براساس پیوند بسیار پیچیده‌ای که او با زمان و مکان دارد) دارای ویژگی‌هایی است که در شخصیت او، در کار او و به‌ویژه در کار معنوی او (و در ارتباط با موضوع ما، در هنر او) بازمی‌تابد. بدون بررسی این پیوند پیچیده نمی‌توان کسی را و کار او را ارزیابی کرد. در این میان ملیون‌ها پدیده‌ی درخود ستیزنده‌ی اجتماعی به‌طور پیوسته و نه قطع و وصل شونده، چون جریانِ سیالِ سیل، عمل می‌کند تا جامعه شکل مشخص خود را داشته باشد. و در این روند سنگین، مهم‌ترین عنصر جامعه یعنی انسانِ آن جامعه شکل می‌گیرد که دارای ویژگی‌های معین و قابل ارزیابی است. پیش‌تر هم اشاره کردم که، هنرمند نیز بری از این ویژگی‌ها نیست. هنرمند مانند هر فرد دیگر جامعه وابسته‌ی مطلق به‌ویژگی‌های آن جامعه است و این وابستگی‌ها را در کار خود منعکس می‌کند. و این‌جا است که ارزش هنرمند نیز تعیین می‌شود.

آقای دریابندری ادامه می‌دهد:

ـ از طرف دیگر «ون گوگ» و گوگن و «سزان» کم‌تر در فکر معاش خود بودند، ولی هرگاه چیزی از چیزهای این جهان ـ منظره‌ی طبیعت، چهره‌ی انسان، اتاق خالی، یک شیشه شراب، و چند سر پیاز ـ نظرشان را می‌گرفت رسالت خود می‌دانستند که تابلویی از آن بسازند و همین قدر که آن تابلو ساخته می‌شد این رسالت را انجام گرفته می‌دانستند و چندان دربند آن نبودند که سرنوشت تابلو چه می‌شود.

این هنرمندانِ طلایه‌دار مدرنیسم و بسیاری دیگر از ایشان و به‌طور کلی امپرسیونیست‌ها در جهانی نو قرار گرفته بودند که هنوز خود را نشکافته بود... روشنفکران با ویژگی نو در حال شکل گرفتن بودند. بورژوازی هنوز همه‌ی نهادهای اجتماعی خود را سامان نداده بود و در برابر طبقه‌ی ستیزنده‌ای که ضرورت موجودیتش است با دقت موضع‌گیری نکرده بود و سازمان‌های ضروری کار خود را شکل نداده بودند و هنوز نمی‌شد با اطمینان و دقت کافی از انسان محصول جامعه‌ی سرمایه‌داری (بورژوازی) سخن گفت ولی نمونه‌های آن، نمونه‌های شخصیتی و روانی آن، فردگرایی در حد خودمرکزبینی و خودپرستی و حتا در حد نفی بقیه‌ی جهان، بیگانگی از جامعه و زندگی و حتا بیگانگی از خود، بدبینی و بیماری‌های روانی در حد روان دگرگونی و فقر و فلاکت توده‌های مردم و تجمع ثروت در نزد معدود سرمایه‌داران، در سراسر جامعه‌های اروپایی، در روشنفکران و هنرمندان و مردم دیده می‌شد... آن چه امروز بسیار معمول و از ویژگی‌های پذیرفته شده‌ی جامعه‌ی سرمایه‌داری غرب است. کافی است به‌فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی دردآور خود این جامعه‌ها نظری بیافکنیم... کافی است به‌آمار سرسام‌آور بیماری‌های روانی در جامعه‌های سرمایه‌داری غرب توجه کنیم (دیدن این آمار برای من دردآور و غیرقابل درک بود... اما نمی‌توانم رقم دقیق آن را بیاورم... آن را فراموش کرده‌ام).

«رنسان ونگوگ» نقاش مبارز و برجسته‌ی سده‌ی نوزدهم هلند، یکی از قربانیان مشخص جامعه‌ی بورژوایی اروپا است. او چون شمعی از سوز درد و رنج مردم سوخت و خاموش شد... سراسر زندگیش رنج و هم بیگانگی از جامعه و هم عدم درک جهان نو بود. جان خود را وقف آفریدن آثاری کرد که در مرکز آن‌ها انسان و انسان معمولی و زحمتکش قرار دارد، در آن‌ها احساس سترگ انسانیِ او در برابرِ عذاب در زندگی مردم ستم‌کشیده‌ی اروپا موج می‌خورد. و «پل گوگن» نقاش برجسته‌ی سده‌ی نوزدهم فرانسه نیز زندگی آسوده و هم خانواده‌ی مرفه خود را در اروپا رها کرد و آن را وقف نقش مردم در کار خود کرد... زندگی خود را وقف مبارزه‌ی استقلال‌طلبانه‌ی مردم تاهیتی کرد... او زندگی خود را وقف نقش مردم تاهیتی و سنت‌های آن کرد و پایان زندگی سخت او نیز با بیماری و گرسنگی آمیخته بود... آن چه بورژوازی برای مردم

و به‌ویژه مردمی که آن را نمی‌پذیرد و با آن مبارزه می‌کند مهیا دارد. این دو نقاش بزرگ آثار خود را با دقت تمام نام‌گذاری کردند و به‌کمک دیگران البته باز هم با دقت تمام فهرست‌برداری کردند... آنها برخلاف تصور آقای دریابندری، به‌رسالت خود آگاه بودند و برای آثار خود ارزش ویژه قایل بودند...

نمی‌توان ادعا کرد که آقای دریابندری این دو نقاش بزرگ را نمی‌شناسد... شاید او به‌سهو از ایشان نام برده است. این درست است که این دو انسان نو، درکار خود دیگر آکادمی و قانون‌های رسمی آن، قانون‌های رنگ و ترکیب (کمپوزیسیون) کلیسا و دربار را به‌کار نبردند و در شکل کار خود اصول دیگری را که زندگی آن را تعیین می‌کرد به‌کار بردند، اما این مدرنیسم نبود، بلکه ضرورت تاریخی بود که در شکل کار و در موضوع کار و به‌ویژه در محتوای کار منعکس می‌شد و هنر را از آکادمی خشک و مقید به‌قانون‌های کلیسایی درباری که از دسترس مردم دور بود رهایی می‌بخشید، اما، به‌نظر من، در ضمن بی‌سامانی در روند تکامل طبیعی هنر نیز که در جامعه‌ی بورژوایی خصیصه‌ی مشخصی است و هم خصلت کالایی که بورژوازی به‌هنر می‌دهد در این تحول هنر موثر بود... این تنها شخصیت «وانگوگ» نبود که خالق چنان آثار تکان‌دهنده در محکوم کردن همان نظامی‌است که شخصیت او را شکل داده است، بلکه حضور عامل‌های دیگر نیز در جامعه، چون درهم‌ریزی نظام فئودالیسم، درهم‌ریزی قانون‌های اجتماعی کهن (که خود براساس بهره‌برداری از کار انسان شکل گرفته بود) و نوریزی پایه‌های قوانین نظامی که کار انسان را عنصر اصلی بهره و سرچشمه‌ی انباشت سرمایه می‌شناسد و به‌آن بیش از خود انسان ارزش می‌دهد، و ظهور طبقه‌ی نویی که خلاقیتِ کار و تولید، مایه‌ی اصلی تضاد زنده‌ی ستیزنده در تحول‌های اجتماعی را در برابر انباشت سرمایه در خود دارد و انسان را مرکز ساختار جامعه و تاریخ می‌شناسد و نیز آغاز مبارزه‌های ضد سرمایه‌داری در خود آن کشورها و ضد استعماری و استقلال‌طلب کشورهای مورد هجوم سرمایه‌داری.

جهان دگرگون شده بود... آری... جهان دگرگون شده بود... و نیز به‌ضرورت، انسان، دگرگون و به‌ضرورت هنر، دگرگون. و درست اختلاف در همین جا است که نظامِ ضد انسان سرمایه‌داری با مسلط کردن قانون خود بر همه‌ی فعالیت‌های فرهنگی مردم، هنرِ خود را با بوق و کرنا و طبل و سنج و بلندگو به‌مردم حقنه می‌کند و می‌خوراند و می‌کوشد که مردم را در تخدیر پر سر و صدایِ هیچ، از حقیقت دور کند...

در ضمن «وانگوگ» و «گوگن» نمی‌توانستند در پی نان و معاش و امرار معاش نباشند، غیر از این، یک دروغ بی‌سر و ته است. آنها نیز با همه‌ی وجود در پی نان و معاش و امرار معاش و آفرینش هنری بودند، ولی کسی آثار ایشان را که پر از درد و رنج مردم بود نمی‌خرید، زیرا کسی

که دارای قدرت خرید پرده‌ی نقاشی بود باید از بورژواها باشد و یا دست‌کم دارای درآمد کافی برای زندگی روزمره و هم‌پشتیبانی از هنرمندان و هنری باشد که از زندگی توده‌ها سرشار بود. آقای دریابندری آیا نمی‌بینید که در سراسر نامه‌ها و خاطره نگاشته‌هایی که از این دو نقاش و بسیاری نقاشان دیگر در دوران استقرار پرقدرت کاپیتالیسم در اروپا باقی مانده است، شکوه و گلایه از رنج زندگی پر است، و جدال با دیگران، و اصرار به‌دیگران برای فروش یک کار که بتوانند با پول آن دست کم یک وعده غذای کافی بخورند، و یا رنگ و وسایل کافی برای آفرینش بی‌نظیر خود تهیه کنند؟ آیا سرنوشت دردناک این دو نقاش که هر دو در جوانی کشته شدند، نمونه‌ی بارزی نیست برای نمودن جنایتی که هر روزه از سوی کاپیتالیسم و نظامِ حافظ مدرنیسم در هنر و فرهنگ جامعه‌ها اعمال می‌شود؟

اما آقای دریابندری در مورد «پل سزان» حق دارد. «پل فرانس سزان» نقاش سده‌ی نوزدهم که به‌پدر و بانیِ کوبیسم شهره است، هرگز در فکر امرار معاش نبوده است زیرا او فرزند صاحب یک کارگاه با چندکارگر بود که با سرمایه‌اندوزی از آن و سرمایه‌گذاری کلانِ خود صاحب یک بانک شد. هم شهره است که «پل فرانس سزان» و تنها او (و نه همه‌ی نقاشان سده‌ی نوزدهم) پس از پایان کار بر پرده‌ی نقاشی، دیگر به‌فکر آن نبود و چه بسا همسر و دوستانش کارهای تمام شده‌ی او را در دشت و راه می‌یافتند و به‌خانه می‌بردند که البته این، کمی هم افسانه‌پردازی شده است. او حتا هرگز در فکر رنگ و بوم و قلم‌مو هم نبوده است، همان‌طور که هم، هرگز به‌فکر مردم و زندگی مردم و درد و دردمندی توده‌های مردم نبوده است و از این رو می‌توانست بی‌دغدغه به‌کار مشغول باشد و در آسودگی خیال از هرسو، به‌اختراع شکل جدید در کار بپردازد. و او است که گفته است من جهان را به‌شکل مکعب و حجم‌های هندسی می‌بینم. این جهان دردمند من و شما را آقای دریابندری...

با وجود این که «پل فرانس» دغدغه‌ی نان نداشت، ولی او هم به‌فروش کار می‌اندیشید. در سال‌های هزارو‌هشتصد و هفتاد و چهار و هفتادوهفت در نمایشگاه امپرسیونیست‌ها شرکت کرد، ولی از سوی هیات داوران با انتقاد شدید رد شد و به‌همین دلیل سالیان درازی نمی‌توانست کارش را به‌فروش برساند و به‌این دلیل، از جامعه روی‌گردانی کرد و از دوستان خود کناره گرفت و به‌این دلیل در انزوا به‌سر برد و چنان که حتا با وجود این که یکی از کارهایش در نمایشگاهی که از سوی «وُلار» (نقاش امپرسیونیست) برگزار شد فروش رفت و از آن پس حتا شهره شد، ولی از خود ناراضی، باز در انزوا باقی ماند.

چند مرد پیاز و شیشه‌یِ شراب، که بدون ذکر نام نقاش، مورد اشاره‌ی آقای دریابندری است کار «سزان» می‌باشد که در آن یک آرامش بی‌دغدغه منعکس است. و منظره‌ی دگرگون و پراز

رنگ‌های شگفت‌انگیز استوایی، کار «پل گوگن» است که در آن یک یاغی‌گری ضد نظام موجود در طبیعت منعکس است. و اتاق خالی، کار «ونسان ونگوگ» است، پر از رنج تنهایی و بیگانگی از جهان، که سرنوشت میلیون‌ها بشر بود و میلیاردها بشر شده است.

آقای دریابندری، این سه نمونه‌ای که شما بدون شکافتن آن در استدلال نظر خود آورده‌اید، ضد خود شما است. آیا شما به‌سهو آن‌ها را نمونه آورده‌اید؟

باز در مقاله‌ی ایشان می‌خوانیم:

ـ نقاشی مدرن هیچ مرزی نمی‌شناسد و طایفه‌ی هنرمندان مدرن به‌طور کلی در سراسر جهان از یک قبیله‌اند. افراد این قبیله زبان همدیگر را می‌فهمند و حتا اگر نتوانند با یک‌دیگر مکالمه کنند چنان که اغلب نمی‌توانند ـ تفاهم آن‌ها به‌واسطه‌ی کارهایشان بسیار بیش از تفاهمی است که به‌واسطه‌ی کلام می‌توانند با هم‌زبان‌های خود برقرار کنند.

سرمایه‌داری و به‌ویژه نوع جهانی آن برای یافتن بازار فروش کالای خود، باید ابتدا زمینه‌ی آن را در سرزمین‌های همه‌ی جهان، دررافتاده و نزدیک آماده کند. سرمایه‌داری در بازار فروش کالا با توده‌های گوناگون جهان روبه‌رو است، و ایشان در زندگی پوینده و پر از رنگ و روی خود دارای ویژگی‌های قومی و فرهنگی سنتی و ملی و اجتماعی و تاریخی هستند. از سویی کالای تولید شده در صنایع کشورهای سرمایه‌داری ناچار ویژگیِ واحد دارد و از سوی دیگر توده‌های زنده‌ی مردم دارای گوناگونی سترگ زندگی هستند. پس باید برای فروش کالای واحد به‌مردم گوناگون، اشتراک سلیقه ایجاد کرد، باید گوناگونی سلیقه را به‌سلیقه‌ی واحد جهانی تبدیل کرد، باید سنت‌های کهن را از میان برداشت و سنت نوینی به‌وجود آورد، باید ویژگی قومی و فرهنگی و ملی و اجتماعی ـ تاریخی مردم را یکسان با خاک و نابود کرد، باید ویژگی نوی واحدی به‌وجود آورد... ویژگی نوظهور...

و به‌این ترتیب است که شربت سرکه انگبین (سکنجبین) فراموش می‌شود و به‌همین ترتیب شربت آلبالو وگلاب و ذغال‌اخته و نعناع و غیره... با قدرت ایجاد آن همه گوناگونیِ زیبا در حین چشایی، که درگوناگونیِ سنتی و فرهنگیِ خود نهفته‌اند... و این همه، تنها در یک نوشابه‌یِ ساده، در زندگی روزمره‌ی ما ایرانی‌ها، و ببینید در سراسرِ پهنارِ جهانِ خاکیِ ما، چه تنوعِ حیرت‌انگیزی می‌تواند در تنها این یک نمونه‌یِ ساده، وجود داشته باشد... و دردناک است امروزه، که جای همه‌ی آن‌ها را کوکاکولا، نابرینِ مزخرف و ضد سلامتِ آمریکایی می‌گیرد... این را در تمدنِ شوم‌ما و مردمِ جهان ضرب کنیم، آقای دریابندری، آن وقت می‌بینیم که چه جنایتی وقوع یافته است و در حال وقوع در هر لحظه است... چیزهای دیگر بماند... دردناک نیست؟... وحشتناک نیست؟

بگذریم از آن که کاپیتالیسم در جهان، برای فروش کالای خود، از همه‌ی ترفندهای روانی، تبلیغاتی، و سپس سیاسی و اجتماعی، و سپس ارتشی و جنگی و مرگی، سود می‌جوید... چه غم برای توده‌های مردم؟...

زبانِ مزه‌یِ کوکاکولا، امروز در همه‌ی جهان، فهمیده می‌شود... بدون مکالمه... با قدرتِ چشایی بشر و همین است که زبانِ موسیقیِ آمریکایی ـ لاتیِ (درست خواندید... لاتی) مایکل جکسن، در همه‌یِ دنیا فهمیده می‌شود حتا در آن‌جا که زبانِ سخن‌گوییِ انگلیسی ـ آمریکایی فهمیده نمی‌شود... با قدرت شنوایی بشر. این است که زبان بیمارگونه‌ی ساندویچ‌های مک‌دونالد، در همه‌ی گوشه کنارهای این جهانِ بدبخت، فهمیده می‌شود... با قدرت چشایی بشر... و همه‌ی این‌ها جزوِ مدرنیسم است در زندگی امروز... و هیچ یک از این مظاهر مدرنیسم (که نام دیگر جهانی کردن سرمایه و فرهنگ سرمایه است) مرزی نمی‌شناسد و طایفه‌یِ همه‌یِ ایجادکنندگان آن‌ها هم از یک قبیله‌اند و افراد آن، زبان یک‌دیگر را به‌خوبی می‌فهمند و کلید جادویی این زبان در مدرنیسم یعنی «دلار» که امروزه، حتا جانشین مقوله‌ی «پول» شده است درک آن را ساده می‌کند.

آیا می‌توان هنر مدرن را از این مظاهر مدرنیسم جدا کرد و یا آفرینندگان آن را از قبیله‌ی جهانیشان بیرون کشید؟... خیر... نمی‌توان... آن‌ها براثر تمایل طبقاتیشان عمل می‌کنند. آن‌ها وابسته به‌طبقه‌ای هستند که در سراسر جهان، ویژگی یکسان دارد و نمی‌تواند غیر از این باشد. و نمی‌توان هنر مدرن را از مدرنیسم رها کرد چون فرهنگ و هنر حاکم، فرهنگ و هنر طبقه‌ی حاکم است. علت وجود مدرنیسم و مدرنیست‌ها، جبر قانونمندِ غیرقابل تغییر تاریخی ـ اجتماعی است، که غیر از این نمی‌تواند عمل کند و به‌صورت ارادی هم نمی‌توان قانونمندیِ آن را درهم شکست...

اما ناگهان پرسش دیگری برای من طرح شده است:

اگر مدرن‌ها (مدرنیست‌ها) در هنر، دارای زبان هستند، پس باید چیزی برای گفتن داشته باشند... موضوعی برای بیان. چیزی را باید بیان کنند و کرده باشند که در ورای شکل انتزاعی کارشان قرار دارد و یا شاید در پس آن شکلِ انتزاعیِ کارشان نهفته است و تنها هم، ایشان آن را می‌فهمند که به‌هر صورت، در تضاد با آن چه ادعا می‌کنند، یعنی آفرینش هنریِ انتزاعی قرار می‌گیرد. اگر چیزی برای بیان دارند، پس باید موضوعی، پیامی، حقیقتی باشد که به‌زبانی برای بیانش نیاز دارند... غیر از این که نمی‌شود. و اگر به‌گفته‌ی آقای دریابندری (جمله‌ی ایشان را تکرار می‌کنم):

ـ نقاش مدرن در صدد آن نیست که توهم اشیای عینی را روی تابلوی نقاشی پدید بیاورد، یا

حقیقتی را اعلام کند، یا به‌اصطلاح پیامی به‌بیننده‌ی کارهایش برساند.

باور داشته باشیم پس تکلیف چه می‌شود؟ نقاش مدرنیست یا چیزی نمی‌گوید که بنابراین به‌زبان هم نیاز ندارد و یا چیزی می‌گوید که بنابراین با این اصل که آقای دریابندری در بالا گفته است و در پایین می‌گوید:

«او (یعنی نقاش مدرنیست) در کشیدن هر تابلویی می‌خواهد یک «شیء عینی» تازه به‌وجود بیاورد که بتوان گفت در ردیف اشیای ممتاز این جهان قرار می‌گیرد...

در تضاد قرار می‌گیرد. تکلیف چیست؟ و این برای من بیش‌تر حقیقت را نهفته دارد که بپذیرم نقاش مدرنیست چیزی نمی‌گوید، و در واقع با سکوتِ خیلی پرزحمتش، به‌شکل پرده‌ی نقاشی انتزاعی، می‌خواهد حقیقتی دردناک، یعنی رنج و عذاب و گرسنگی و مواد مخدر و فحشا و جنایت‌های وحشتناک و جنگ و مرگ توده‌های مردم را، که سبب آن، سرمایه‌داری غرب است، لاپوشانی کند... پس زبانی هم که ادعا دارد، تنها یک تبلیغ برای یکسان‌سازیِ جهانیِ سلیقه‌هایِ گوناگون در بینابیِ توده‌های مردمِ جهان است، در حالی که چیزی هم نمی‌گوید.

از سوی دیگر، می‌توان سوال کرد که آیا برای انتزاع در هنر، احتیاج به‌زبان است؟ و اگر چنین است، آیا هنر انتزاعی دارای موضوعی است غیر از خودش؟ مگر اساسِ آفرینشِ انتزاعی، وفاداری به‌اصلِ «هنر برای هنر» نیست، که در عین حال شعار اصلی هنر انتزاعی هم هست؟ که البته در این صورت و به‌صدق، آفرینشِ اثر هنری، در حد مهارت، در به‌کارگیری اصل‌های فنی، برای نمونه بر پرده‌ی نقاشی، نزول می‌کند که آن هم چیزی نیست غیر از یک شکل انتزاعی و نمی‌تواند هم چیز دیگری باشد، و شکل اگر بیانگر محتوایی نباشد (به‌محال فرض کنیم که می‌توان شکلی یافت که بدون محتوا است) پس به‌زبانی برای بیان احتیاج ندارد... چگونه است که افراد این قبیله‌ی بی‌پدر و مادر و بی‌تاریخ به‌نام قبیله‌ی مدرنیسم، می‌توانند با یک دیگر سخن گویند و یک‌دیگر را بفهمند؟... چگونه؟ چه چیزی در کار ایشان هست که می‌تواند بین ایشان و هم بین ایشان و بسیاری پذیرندگان کار ایشان تفاهم ایجاد کند؟

جواب این پرسش را می‌توان از بررسی نظریه‌های هنر مدرن یافت و آن چیزی نیست جز هیچ.

در هنر انتزاعی موضوع اصالت ندارد و در لحظه‌ای که در اثر هنر موضوعی غیر از خود (که آن هم حتا آمیخته به‌محتوای شکلی که به‌کار می‌رود است) به‌کار رفته باشد، ارزش انتزاعی خود را از دست می‌دهد و هیچ در سراسر دنیا فهمیده می‌شود، چه از سوی افراد قبیله‌ی آقای دریابندری و چه خارج از آن... و این همان زبان مشترک قبیله است که از واژه‌ای که خود انتزاعی

است شاخ و برگ گرفته است و هیچ موضوع و محتوایی ندارد... هیچ.

واژه‌ی هنر در بسیاری از زبان‌های دنیا از ریشه‌ی توانستن روییده است. هنر در زبان ما یعنی توانستن و توانایی و در ترکیب‌های گوناگون به‌کار رفته است... هنر رزمیدن... هنر دیدن... هنر آشپزی... هنر پرواز و غیره... اما در همه‌ی زبان‌ها، برائر کار ویژه‌ی هنرمندان که در آن توانایی ویژه نیز ضروری است، این واژه نیز به‌تدریج دارای معنی ویژه شد. توانایی ویژه در هنر، در دو مقوله‌ی آفرینش، یعنی در توانایی فنی و هم در توانایی ایجاد روابطی بین عنصرهای بیان (برای انتقال محتوایی که از تحلیل واقعیت و تجزیه‌ی آن و دریافت حقیقت) شکل می‌گیرد نهفته است. حال چگونه است که این نقاش مدرنیست، از سنخ تازه‌ی آدمیزاد، مقوله‌یِ موضوع (یکی از عنصرهای بیان محتوا که می‌توان گاه آن را به‌شکل و گاه به‌محتوا وابسته دانست) را از آفرینش هنری جدا می‌کند؟

چگونگی در این است که برای سرمایه‌داری و تکامل آن (از محلی به‌جهانی) جنایت و تبه‌کاری، اصل اول است. استثمار و استعمار و بازاریابی، به‌هر قیمتی، و جنگ برای استقرار سیاسی در منطقه‌های گوناگون جهان در حد نابودی زندگی، و از آن راه، فروش کالا و غارت ثروت‌های ملی و معنویِ سرزمین‌های مردم برای این تکامل، ضروری است. کشتار و نابودی مردم برای افزایش سود و سرمایه (که هیچ‌گونه تکیه‌ای به‌زندگی و اخلاق ندارد) ضروری است. کشتار و نابودی ضرورت وجودی سرمایه‌داری است... آیا کسی هست که بتواند این را انکار کند؟ در سده‌ی گذشته و سده‌ی حاضر، جنگ‌ها و جنایت‌ها و ترورها و مردم‌کشی‌ها و غارت‌ها و دزدی‌های سرمایه‌داری، بی‌وقفه در هزار لباس و چهره، حتا با ادعای آزادی خلق‌ها از یوغ دیکتاتورها عمل کرده است تا آن‌جا که می‌توان سده‌ی بیستم را سده‌ی خون مردم جهان نامید و البته همین سده هم که در آن زندگی می‌کنیم، با آدم‌کشی شروع شد... مگر می‌توان فراموش کرد؟

با این زمینه‌ی شرم‌آور آیا هنرمندانِ قبیله‌ی آقای دریابندری، محق نیستند که از واقعیت بگریزند و تا سرحدِ «هیچ» از بیانِ حقیقت (به‌شرط‌که آن را دریافته باشند) طفره روند و خویش را در پس واژه‌ی آماسیده‌ی «مدرنیسم» پنهان کنند؟ آیا این یکی از مظاهر بسیار چشم‌گیر و دهان پرکن و گوش تیزکن و زبان‌سوز و پوست برانگیز مدرنیسم نیست؟ آیا نمی‌توان آن را در همه‌ی مظاهر نظام جهانگیر آمریکایی - اروپایی باز شناخت؟ که مدرنیسم در هنر و در همه‌ی عرصه‌های هنر چیزی نیست جز پنهان‌کردن مَرگ صورتِ بزک‌کرده و سیرتِ دیوِ سرمایه‌داری. مدرنیسم چیزی نیست جز سکوت و وادار کردن به‌سکوت در برابر فجایع سرمایه‌داری.

و باید اعلام و اعلان کنم که من به‌هیچ‌وجه ضدکرشش برای هنرآفرینی به‌صورت انتزاعی و

در مکتب آبستره نیستم و حتا بخشی از کار و تجربه‌ی هنری خود را به‌شناخت و آفرینش انتزاعی تخصیص داده‌ام و این مکتب را برای کشف نهفته‌های مرموز حسی در گوشه کنارهای مغز هنرمندان ضروری می‌دانم و اما نه برای سکوت و نهفتن فجایع... نه برای مطلق کردن آن در پهنه‌ی هنر که به‌بهناوری و ژرفای یک تاریخ بشری رنج و کار و آفرینش گسترده است... نه برای نفی و تحقیر زندگی انسان و نادیده گرفتن حقیقت و پنهان کردن آن و تحلیل نادرست واقعیت، به‌عمد و بازاری کردن هنر... نه برای نظریه‌بافی‌های بی‌مسوولیت که هیچ گونه اتکایی به‌دانش هنرشناسی و تاریخ انسان ندارد و گمراه کردن توده‌های مردم و ساختن یک ذهن نارسا در درک استتیکی زندگی. من به‌هیچ‌وجه ضد آفرینش هنری انتزاعی نیستم و خود از دست‌آوردهای آن بهره می‌برم، ولی ضد این هستم که آفرینش هنری را در مرزهایی که با دیوارهای شکوهمند بازارهای سرمایه‌داری محدود می‌شود محدود و حبس کنند.

باز هم بگویم:

شگفت‌آور نیست که در روزها و ماه‌ها و سال‌های دردآور و هراسناک و خون‌بار هجوم غیرانسانی آمریکا به‌ویتنام (که در آن حکام کشورهای اروپای غربی و حاکم ایران شاه شاهان نیز شرکت داشتند) ناگهان نقاش پرآوازه‌ی آمریکایی «جکسین پالک» که لیتر لیتر، رنگ بر بوم پاشیده بود شهره شد و ماشین تبلیغات آمریکایی و اروپایی، شب و روز از او به‌سان نابغه‌ی بی‌بدیل آمریکا در هزاران روزنامه و ماه‌نامه و سال‌نامه و سده‌نامه و هزاران فرستنده‌ی رادیو و تلویزیون و... نام می‌بردند و آثار بی‌نظیر و در حال انفجار از نبوغ او را به‌زور به‌ذهن مردم حیرت‌زده و بدبخت آمریکا و سپس انگشت به‌دهان اروپا و سپس درمانده‌ی ما «جهان سومی»های ناقابل حقنه کردند...

شگفت‌آور نیست که در نیمه‌ی دوم سال‌های شصت سده‌ی بیستم مسیحی ناگهان جنبش مدرنیستی هیپی‌ها با شعار «صلح» و «ما طرفدار صلح و طبیعت هستیم» سازماندهی شد و ده‌ها هزار جوان آمریکایی از سراسر آمریکا به‌دشتی سرازیر شدند که همه‌ی امکانات زندگی چندشبانه‌روزه‌ی چند هزار نفره در آن تامین شده بود گل آفتاب‌گردان تکان‌دادند و در چُرت و منگیِ بنگ و حشیش و هروین و موسیقیِ ویژه‌ای به‌رقص و بی‌بند و باری پرداختند و این درست در هنگامی بود که بمب‌های شیمیایی سرمایه‌داران آمریکایی بر سر مردم بی‌پناه و بی‌گناه ویتنام می‌بارید و زن و مرد و بچه و پیر را به‌خاک مسموم و خون دلمه شده می‌کشید و... و موج غول‌آسای تبلیغ صلح هیپی‌وار از هزار راه تبلیغاتی آمریکایی و اروپایی به‌چشم و گوش و جسم مردم و به‌ویژه جوانان دنیا خورد و بسیاری از آن‌ها را به‌طرفه‌ای از اندیشه به‌مردم ویتنام بازداشت و هنگامی که ارتش کاپیتالیسم خشن بلژیک در آفریقا انقلاب مردمی کنگو را سرکوب

می‌کرد و سر پراندیشه‌ی پاتریس لومومبا زیر چکمه‌های سربازانش له می‌شد، راک اندرول الویس پریسلی گوش مردم را می‌خراشید و پر می‌کرد... و حتا پس از مرگش که بر اثر افراط در استعمال مواد مخدر اتفاق افتاد، هنوز سالیان سال است که به‌قیله‌ی خود بهره می‌رساند و در رسانه‌های غرب از او به‌سان یک بتِ معجزه‌گر، یاد می‌شود و هر چندی یک بار شعبده‌های او را در میان هزاران شعبده‌ی دیگر به‌صورت فیلم‌های تلویزیونی نشان می‌دهند... و هم با این طُرفه‌کشتار و سرکوب مردم فلسطین و عراق و آفریقا را پرده‌پوشی کنند. و باز عجیب اما این بار نیست که همه‌ی این هنرمندان، نه تنها در حد غیرقابل تصور از معاش مجلل برخوردار بودند، بلکه ثروت‌های افسانه‌ای به‌هم زدند و برای حفظ آن دارای اداره‌های عریض و طویل با بهترین اقتصاددانان و مدیران اقتصادی و برنامه‌ریزی برای رشد سرمایه‌شان و هم بهترین وکیل‌های اقتصادی و دعاوی و هم مشاوران عالی سرمایه‌گذاری شدند... این‌ها هنرمندان قبیله‌ی مدرنیسم هستند. غیر از این است آقای دریابندری؟

آیا همه‌ی این‌ها و هزاران پدیده‌ی آشکار و نهان دیگر همان «مدرنیسم» نیست؟... آیا مدرنیسم چیزی است غیر از پرده‌پوشی، بر فجایع کاپیتالیسم و امپریالیسم؟... و طفره رفتن از حقیقت؟...

و...

و آقای دریابندری نوشته است:

ـ نقاش مدرن اغلب مسحور هنر بدوی می‌شود: ماسک آفریقایی و پیکره‌ی هندی و گلیم اینکا یا سفال ایرانی را سرمشق خود قرار می‌دهد. نه به‌این سبب که تحت تاثیر هنر معاصر این مناطق قرار گرفته باشد، بلکه چون در میراث هنر بدوی، همان بی‌اعتنایی به‌صورت ظاهر واقعیت، همان تلاش برای بازآفرینی جهان به‌صورتی غیر از آن چه هست یا گمان می‌کنیم هست به‌وضوح دیده، می‌شود و به‌این مناسبت نقاش مدرن با صنعتگر یا کارگر بدوی که خود را هنرمند نمی‌نامید خویشاوندی نزدیک احساس می‌کند.

باید از آقای دریابندری پرسید که آیا او به‌این نظریه‌ها باور دارد. من نمی‌توانم بپذیرم که چنین شخصیتی دارای چنین بارِ بی‌سر و تهی باشد که نوشته است.

عجیب است که در پژوهش‌های اروپایی و امریکایی، هنر عظیم و سترگ مردم، در باستان که امروزه به‌اصطلاح همان ایشان، در جهان سوم زندگی می‌کنند، بدوی و ابتدایی (پریمیتیو) نام‌گذاری می‌شود و هنر باستان کشورهای استعمارگر (در صورتی که باستان داشته باشند) هنر مترقی و پیشرفته... و باز عجیب است که بسیاری از نظرپردازان ما، این تحقیر را می‌پذیرند. این به‌نظر

من، صریح بگویم، استثمار مردم و جزیی از سیاست استعمار است.

عجیب است که نقاش مدرن (مدرنیست) محور هنر بدوی می‌شود. عجیب است، زیرا هنر بدوی (کلامی که آقای دریابندری استفاده کرده است) به‌هنگام آفرینش در هزاران سال پیش و پس از آن، و هم امروزه، از سوی مردم سرزمین‌هایی که مدرنیسم هنوز نتوانسته است در آن‌ها منافعی بیابد و ریشه بدواند، در شکل‌هایی که از یک تخیل فوق‌العاده غنی سرچشمه گرفته، موضوع‌ها، محتواها، معنی‌های بسیار مهمی نهفته است که به‌طور مستقیم به‌زندگی روزمره و هم تاریخی آن‌ها وابسته است. ماسک آفریقایی بیانگر باور مردم است که آن را ساخته است و برایش، در شکلِ آن، رمز درک زندگی و درک طبیعت نهفته است، آن طور که عمل زندگی و برخورد ایشان با طبیعت ایجاب می‌کرده است... واقعی و عملی.

برای نظریه‌پرداز محترم روشن است که امروزه بسیاری از دانشمندان و پژوهشگران جهان در حال شکافت و دریافت رمزهای آن ماسک‌ها و نقش‌های آثار نقاشی و مجسمه‌ها و غیره هستند تا از آن راه به‌زندگی گذشته‌ی مردم جهان، یعنی ما پی برند تا ما بتوانیم امروز خویش را بهتر دریافت کنیم و بشناسیم.

چگونه است که نقاش مدرن (مدرنیست) محور هنر بدوی (از آقای دریابندری) می‌شود؟ چون او از زندگی و از این جهان کسالت‌بار (به‌قول آقای دریابندری) می‌گریزد... و به‌هر راهی از این جهان و از این زندگی می‌گریزد و نه برای آن که آن را تایید نمی‌کند، می‌گریزد بلکه از افشا و پرده‌برداری... از افشای جنایت‌های هولناک که طبقه‌ی اجتماعی وابسته‌ی خود عاملش است و پرده‌برداری از دروغ و ننگ و نفرتی که در پشت آن پنهان است خودداری کند.

نقاش مدرنیست و به‌طور کلی مدرنیسم، برای ایجاد گذشته‌ای برای خود (چون خود را حتا از گذشته‌ی خود منتزع می‌کند) نیاز دارد به‌آفرینش مردم گذشته و آن هم گذشته‌ای دور که قابل دسترس و درک برای توده‌های مردم نباشد، چه گذشته‌ای بهتر از ماسک بدوی بدبخت چندهزارساله‌ی آفریقایی و گلیم بدبخت سه هزارساله‌ی اینکا و سفال بدبخت شش‌هزار ساله‌ی ایران.

ای آقای دریابندری... مگر شما نخستین کارهای آبستره در نقاشی را که هیچ‌گونه ربطی به‌هنر باستان ندارد فراموش کرده‌اید؟ مگر مربع سفیدروی مربع سفید و شمار هنر برای هنر را فراموش کرده‌اید؟

آقای دریابندری، برخلاف تصور و ادعای شما، هنرمند بدوی در آفرینش خود با همه‌ی وجود می‌کوشید تا شکلی خلق کند که بتواند با قدرت تمام آن‌چه را او می‌خواهد، بیان کند. برای او واقعیت پر از اسرار است و پر از رمزها، و او باور دارد که تنها از راه مراسم و مناسکی

می‌توان به‌آن‌ها پی برد و از ورای آن‌ها حقیقت را کشف کرد. این است که می‌کوشد شکلی بیابد که در پیوند بسیار نزدیک، در حد وحدت با تصورش از واقعیت پر از رمز باشد. در آفرینش او هر تغییری در شکل، رمزی از جهان می‌شکافد. در پس شکل‌های مرموز هنرمند باستان چیزی نیست جز انعکاس اجزای واقعیت، که او را به‌درک حقیقت سوق می‌دهد. و از سویی دیگر زینت اشیا و شکل‌هایی که به‌این منظور به‌کار می‌رود، نیز ارزش فوق‌العاده‌ی درک زیبایی و قدرت آفرینش شکل‌های گوناگون مردم گذشته را می‌رساند که با قدرت زیاد، بیان‌گر ویژگی‌های قومی آن‌ها است... و من به‌ویژه تکیه می‌کنم به‌این که هنرِ به‌گفته‌ی شما بدوی، به‌هیچ‌وجه به‌ظاهرِ واقعیت بی‌اعتنا نبوده است.

آقای دریابندری می‌نویسد:

ـ نقاش مدرن با صنعتگر یا کارگر بدوی که خود را هنرمند نمی‌نامید خویشاوندی نزدیک احساس می‌کند.

پافشاری آقای دریابندری بر این که نقاش مدرن (مدرنیست) خویشاوندی با صنعتگر و کارگر بدوی دارد ما را به‌درک ایشان نزدیک‌تر می‌کند. اگر نقاش مدرن (مدرنیست) خود را هنرمند نمی‌داند دلیل نیست که با هنرمند باستان خویشاوندی داشته باشد و یا از یک قبیله باشد. و اگر این نقاشِ سنخِ تازه از آدمیزاد، خود را هنرمند نمی‌داند، چرا پس کارش را به‌سان اثر هنریِ بدیع در موزه‌های مدرنیست و بازارهای هنر به‌معرض دید و فروش قرار می‌دهد و آن هم با چه اِهِن و تولوپی که یا و ببین...

اگر نقاش مدرن (مدرنیست) خود را هنرمند نمی‌داند و تنها آفریننده‌ی یک شیء تازه است، پس دیگر بحثی در مقوله‌ی هنر بر سر آن‌ها درنمی‌گیرد... لزومی ندارد که بحثی در این باره انجام شود... می‌توان بحث را در مقوله‌ی اشیا و کاربرد تاریخی اجتماعی آن‌ها انجام داد...

اما گریا این سهوِ در برداشتِ آقای دریابندری از هنرمند مدرنیست است... و اگر چنین نباشد، کوشش ایشان است برای این که این هنرمند عجیب (از سنخ آدمیزاد نو) را از قید و بندِ درک جهان و به‌ویژه جهانِ بسیار پیچیده‌ی امروز آزاد کند و او را به‌این ترتیب از اتهام دروغ‌گویی و پرده‌پوشیِ فجایعی که طبقه‌اش در جهان مرتکب می‌شود مُبرا کند... شاید باز هم سهوی در کار است. آیا هنر مدرنیسم، خود را با هنر بدوی (مسوولیت به‌کار بردن این نام یا پرداز ندهی نظر است) مقایسه می‌کند؟

واژه‌ی فا[illegible] هنر[illegible] طول تا[illegible] دا[illegible] با[illegible] دو[illegible] دیگ[illegible] شده است. امروزه از سوی مردم برای معین کردن نوع ویژه‌ای از فعالیت انسان به‌کار می‌رود که در گذشته‌ی نزدیک برای آن واژه‌ی عربی صنعت به‌کار می‌رفت و واضح است که واژه‌ی صنعتگر یا صنعتکار نیز

برای هنرمند، و گویا این روند در بسیاری از زبان‌های جهان سیر کرده است. از سوی دیگر آقای دریابندری، خودش واژه‌ی هنر را در ترکیب هنر بدوی در همین نگاشته‌ی خود به کار می‌برد و شگفتا که آن را در همین نگاشته‌ی خود نفی می‌کند:

ـ نقاش مدرن اغلب مسحور هنر بدوی می‌شود.

ـ در میراث هنر بدوی همان بی‌اعتنایی به‌صورت ظاهر واقعیت، همان تلاش برای بازآفرینی جهان به‌صورتی غیر از آن چه هست باگمان می‌کنیم هست به‌وضوح دیده می‌شود. و سپس در جای دیگر:

ـ برای درک این معنی کافی است به‌هنر چینی، هندی، مصری، ایرانی، یا به‌هنر قوم‌های بدوی نگاه کنیم.

من از خود می‌پرسم، این چگونه است که هنر بدوی آفریده‌ی مغز و دست کسی است که هنرمند نیست و صنعتگر و یا کارگر است؟... و چگونه است که نقاش مدرنیست خود را هنرمند نمی‌داند؟... مگر او هنرآفرینی نمی‌کند؟...

در حالی که آقای دریابندری باز هم خود نوشته است:

ـ نقاشی مدرن هیچ مرزی نمی‌شناسد و طایفه‌ی هنرمندان مدرن به‌طور کلی در سراسر جهان از یک قبیله‌اند.

ـ بنابراین واقعیت این است که آن‌چه ما امروز تابلوی نقاشی مدرن می‌نامیم پدیده‌ای است ساخته یا آفریده‌ی هنرمندی به‌نام نقاش مدرن، که سنخ فرهنگی تازه‌ای است...

ـ از لحاظ نقاش مدرن نقاشی نوعی حرفه به‌معنای امرار معاش نیست، بلکه شیوه‌ای از زندگی است، راهی است برای بیان درون‌مایه‌ای که هر انسانی در خود دارد و انسان هنرمند کسی است که می‌کوشد آن را بیان کند...

البته من و آقای دریابندری به‌خوبی می‌دانیم که مدرنیست‌ها کسی را غیر از خود هنرمند نمی‌دانند... آنها «رامبراند» و «رونس» و «وندایک» و «رضا عباسی» و «کمال الدین بهزاد» و «کمال‌الملک» را هنرمند نمی‌دانند و آنان را صنعتگرانی می‌دانند که مهارت فنی فوق‌العاده دارند و از هر مدرنیستی بپرسید، دماغ سر بالا می‌گیرد و پشت چشم نازک می‌کند و به‌دوردستی نامعلوم می‌نگرد و با تبختر می‌گوید، آنها صنعتکار هستند و می‌گوید، کار آنها، کار بسیار پرقدرت دست است و پوزخندی می‌زند و می‌گوید، امروز دیگر دوره‌ی چنین کارهایی نیست...

نمی‌دانم چرا آقای دریابندری این وضوح واضحات را کتمان می‌کند. ضد و نقیضی که او در نگارش خود و در اندیشه‌ی خود و در نظرهای خود به کار می‌برد به‌عمد و قصد ویژه‌ای است. چون نمی‌توان تصور کرد که روشنفکری چون او، ناآگاهانه، باور خود را که در جایی به‌آن تکیه

می‌کند در جای دیگر نقض کند...

او می‌نویسد:

ـ فاصله گرفتن از صورت ظاهر واقعیت از جانب نقاشان در تاریخ هنر پدیده‌ی تازه‌ای نیست. به‌جز «عصر طلایی» یونان و دوره‌ی پیش از رنسانس ایتالیا، در همه‌ی دوره‌های تاریخ تصویر واقعیت همیشه از خود واقعیت، کم یا بیش فاصله داشته است. برای درک این معنی کافی است به‌هنر چینی، هندی، مصری، ایرانی، یا به‌هنر قوم‌های بدوی نگاه کنیم. غالب این هنرها صناعت بسیار پیشرفته‌ای دارند و اشتباه است اگر گمان کنیم هدف آن‌ها تقلید از طبیعت بوده است و فاصله‌ی آن‌ها از واقعیت به‌سبب ناتوانی در تصویر کردن او است. نقاش در بیش‌تر دوره‌های تاریخ هنر نقاشی با اصرار تمام از واقعیت عینی فاصله گرفته است.

کوشش انسان در آفرینش هنری، درک رابطه‌ی خود با هستی، درک آن و یافتن رابطه‌ی آینده‌اش با آن است و در ورای همه‌ی این‌ها جست‌وجوی حقیقت، که یا توجه به‌موقعیت انسان نسبی است و در کار هنری، ارزش ویژه و مطلق دارد. هنرآفرینی عالی‌ترین کوشش ذهنی انسان است برای درک جهان و حقیقت نسبی در همه‌ی جوانب حسی، این کوشش ذهنی برای بیان خود، شکل ویژه‌ای یافته که در طول زندگی انسان بر کره‌ی خاکیش، رشد و تکامل یافته است (البته واضح است و باید توجه داشت که هنرمند در هر دوره‌ای، در جایگاه مشخص تاریخی طبقاتی خود، نمایندگی انسانِ همان دوره را با همه‌ی آمال و یاورش در همان جایگاه طبقاتی دارد و بنابراین بیان او، او را با همه‌ی وابستگی به‌طبقه‌اش بیان می‌کند).

برای سازمان یک شکل در اثر هنری به‌فن احتیاج است که دارای تاریخ تکامل مشخص خود نیز هست. این حق است که هنرمند از صورت ظاهرِ واقعیت عکس‌برداری نمی‌کند، بلکه در آن تغییرات ضروری برای بیان محتوای کار خود به‌وجود می‌آورد که آن هم همان طور که آقای دریابندری تاکید می‌کند به‌جهان‌بینی و نقاش وابسته است:

ـ چیزی که هست در همه‌ی مواردی که در گذشته این فاصله میان هنر و صورت ظاهر واقعیت دیده می‌شد هنرمند می‌خواهد تعبیر خاصی از این را به‌جای صورت ظاهر آن بنشاند، و این تعبیر نوعی تعبیر دینی است. دیانت حاکم ممکن است وحشی یا بدوی یا نبوی باشد، این به‌تاریخ و جغرافیای منطقه بستگی دارد، ولی جهان‌بینی جاری نقاش همیشه تعیین‌کننده‌ی کیفیت تعبیر او از واقعیت است.

ایشان به‌حق نیز تکیه به‌شرایط جغرافیایی و تاریخی منطقه‌ای که هنرمند در آن زندگی می‌کند کرده‌اند، اما ایشان نگفته‌اند که مهم‌تر از آن وابستگی به‌شرایط اجتماعی حضور او یعنی وابستگی طبقاتی او و وضعیت طبقه‌ی او نسبت به‌مالکیت بر ابزار تولید می‌باشد. ایشان

نمی‌گویند که تعبیر هنرمند از جهان و واقعیت چیزی جز انعکاس باور طبقاتی او نیست که از راه آن نیز منافع طبقاتی خود را بیان و از آن دفاع می‌کند. تعبیر هنرمند که به‌باور آقای دریابندری دیانت وحشی یا دیانت بدوی و یا دیانت نبوی است چیزی جز انعکاس تعبیر طبقاتی او از واقعیت و جهان نیست.

آقای دریابندری می‌کوشد که زمین و آسمان را به‌هم بدوزد تا بتواند چیزی را ثابت کند که واضح است. او می‌کوشد ثابت کند هنرمند به‌هر ترتیبی واقعیت را آن طور که می‌خواهد می‌بیند. این غیب‌گویی از چیزی است که غیر از آن هم نمی‌شود. هر هنرمندی واقعیت را آن‌طور درک می‌کند و می‌بیند که می‌تواند و این توان بستگی مطلق به‌توان طبقاتی او، به‌وضعیت اجتماعی تاریخی طبقه‌ی او دارد.

آقای دریابندری می‌نویسد:

ـ در هنر دینی همیشه می‌توان فهمید که منظور هنر از تصرف در واقعیت چیست. غرض اضافه کردن نوعی حالت قداست است که به‌نظر هنرمند طبیعت یا واقعیت در صورت ظاهر و عادی خود فاقد آن است. هاله‌ی نوری که در تابلوهای سده‌های میانه یا قهوه‌خانه‌ای دور سر قدیسان مسیحی یا اولیای اسلامی می‌بینیم واقعیتی نیست که به‌چشم من و شما بیاید. نقاش است که واقعیت را به‌این صورت تعبیر می‌کند. به‌عبارت دیگر، انسان به‌هر نوع جهان‌بینی که معتقد باشد جهان خود را بر حسب معیارهای زیبایی شناختی آن جهان بینی ترسیم می‌کند، یا ترجیح می‌دهد که جهان را به‌همان صورت ببیند. به‌این ترتیب هنرمند همیشه نوعی بایستی را بر هستی تحمیل می‌کند.

می‌بینیم که آقای دریابندری در وضوح واضحات می‌کوشد. ولی او نتیجه‌ی عجیبی از این کوشش خود می‌گیرد:

ـ به‌این ترتیب هنرمند همیشه نوعی بایستی را به‌هستی تحمیل می‌کند...

و این حکم قاطع بر این است:

ـ بنابراین آن چه در نقاشی مدرن تازگی دارد صرف تلاش نقاش برای آزاد کردن خود از صورت ظاهر واقعیت نیست، تازگی در این است که در هنر مدرن هدف تصرف در واقعیت چیزی جز خود این تصرف نیست.

اما به‌باور خود آقای دریابندری برگردیم که در چند سطر پیش از این نوشته‌اند:

ـ انسان به‌هر نوع جهان‌بینی که معتقد باشد جهان خود را برحسب معیارهای زیبایی شناختی آن جهان‌بینی ترسیم می‌کند...

و در این‌جا است که به‌واقعیتی پی می‌بریم... هیچ‌گاه نقاش کوشش نکرده است در شکل واقعیت تغییری به‌وجود بیاورد. ولی محتوای کارش (که وابستگی مطلق دارد به‌پایگاه طبقاتی هنرمند و جهان‌بینی او) که طی عمل‌کرد موضوع، از راه شکل منتقل می‌شود، براساس عمل‌کرد خود، شکل را به‌بهترین وجه تغییر می‌دهد (البته در این‌جا می‌توان گفت به‌کوشش هنرمند)... هنرمند البته تنها عامل زنده و پویای عمل این تغییر است. تغییر در مغز هنرمند انجام گرفته است. توان عمل‌کرد تغییر به‌درجه‌ی مهارت فنی هنرمند در انجام تغییر بستگی دارد. یک وحدت پیچیده بین اندیشه، تخیل و مهارت فنی لازم است تا یک کار هنری شکل مشخص خود را بیابد.

نقاش کبیر سده‌ی هفدهم هلند «ورمیر» دارای توان فوق‌العاده در تصویر شکل واقعیت و در نتیجه بیش از فراگونار نقاش سده‌ی هجدهم فرانسه در سده‌ی نوزدهم توان نزدیک شدن به‌شکل واقعیت را دارد و در کار «ورمیر» بیشتر تغییر در شکل واقعیت را می‌بینیم. او به‌سبب مهارت فنی عالی خود می‌تواند وحدت پیچیده‌ی پیش‌گفته را سامان دهد و شکل واقعیت را براساس ضرورتِ بیانِ محتوا تغییر دهد. اما باز آقای دریابندری نوشته است:

- نقاش مدرنیست به‌جای این جهان هر روزه، که برای او کسالت‌آور است، جهان دیگری می‌سازد که نظام ترکیب و تناسب آن خاص خود او است...

کدام یک را بپذیریم؟ این که در جایی می‌گوید نقاش مدرن تلاش نمی‌کند خود را از صورت ظاهر واقعیت آزاد کند، از سویی، که او کوشش می‌کند جهان دیگری بسازد که نظام و ترکیب و تناسب آن خاص خود او است؟ و باز از سوی دیگر، که تازگی در این است، در هنر مدرن، هدفِ تصرف در واقعیت چیزی جز خود تصرف نیست؟ کدام را بپذیریم آقای دریابندری؟ شما راهنمایی کنید... هر یک از این جمله‌ها، آن دیگری را نقض می‌کند...

و اما درک این ضد و نقیض که او گرفتارش شده بسیار ساده است. آقای دریابندری چون بسیاری از نظرپردازان دیگر مدرنیسم که البته هم قبیله‌ای ایشان هستند می‌کوشد به‌هر ترتیب مدرنیسم را در آفرینش هنری، مکتب بر حق معاصر جا بزند و هم راه را بر هرگونه تعرضی علیه آن سد کند و نیز هرگونه کوشش دیگری را برای بازتاب تحلیل واقعیت در هنر عقب‌افتاده، حقیر و کهنه جلوه دهد. نظرپردازان این قبیله‌ی نوظهور از همه‌ی واژه‌های لازمِ من‌درآوردی و یا من‌درنیاوردی و یا دیگر درآوردی و یا دقیق بهره می‌برند که جمله‌های دهان‌پرکن اما توخالی و ضد و نقیض و غیرمنطقی خود را مستدل جلوه دهند.

باز بخوانیم. باز از جمله‌های آقای دریابندری بخوانیم:

ـ شورش نقاشی مدرن در برابر واقعیت به‌دست امپرسیونیست‌ها بنا شد، که هدف اعلام شده‌شان این بود که صناعت‌های نقاشی رسمی یا مکتب قدیم یا آکادمیک برای ایجاد توهم شیء یا دورنمای سه‌بعدی ـ روی پرده‌ی دوبعدی برای نشان دادن واقعیت عینی ـ وافی به‌مقصود نیست.

اما ایشان از نوشتن دلیلِ اعلام این هدف طفره می‌رود و آن را می‌پوشاند. او نمی‌گوید که سرمایه‌داری مستقر شده در اروپا دیگر نمی‌توانست مظاهر فئودالیسم و اشرافیت درباری و دولتی و کلیسایی آن را بپذیرد. سرمایه‌داری نمی‌توانست اصول فئودالیسم را چه در تولید، چه در اقتصاد، چه در حکومت، چه در سیاست، چه در فرهنگ، چه در روابط اجتماعی، چه در روابط طبقاتی، چه در زندگی، چه در هنر بپذیرد و هم نمی‌توانست بدون برقراری اصول خود که ضرورت موجودیتش می‌باشد عمل کند و به‌حضور در جهان ادامه دهد. جهان دگرگون شده بود. انسان چهره و تعریف دیگری یافته بود. جامعه اصول دیگری و چهره‌ی دیگری یافته بود و براساس اصول دیگری عمل می‌کرد. و این اصول جدیت طبیعت را هم به‌روش و شکل دیگری تغییر داد. یک دگردیسی اتفاق افتاده بود و ابزار تولید یک شکل و عمل‌کرد نو و شگفت‌انگیز یافته بود. طبقه‌های اجتماعی با ژرفای دهشتناکی و فزاینده‌ای از یک‌دیگر مشخص شدند. آن‌چه سرمایه‌داری در کتمانِ آن و اگر ممکن نبود در پوشش آن به‌هزار پرده‌ی هزاررنگ می‌کوشد.

جهانِ انسان در اروپا در آخر سده‌ی هجدهم و اول سده‌ی نوزده شکل دیگری به‌خود گرفت که براساس تغییر بنیادی در ابزار تولید و نوع مالکیت بر این ابزار بود که همه‌ی مظاهر زندگی، همه‌ی زندگی را تغییر داد. دیگر آکادمیِ خشکِ اشرافی ـ درباری ـ کلیسایی نمی‌توانست رهبری معنوی جامعه را در انحصار داشته باشد، همان‌طور که نمی‌توانست رهبری مادی آن را به‌دست داشته باشد. و رئالیسم که از سده‌ی پانزده تا آخر سده‌ی نوزده به‌سبب تکامل تدریجی ابزار تولید و هم تُرُز تدریجی طبقه‌های جدید، یک تکامل عالی یافته بود، چون بر تحلیل واقعیت برای کشف حقیقت مبتنی بود دیگر نمی‌توانست بازگوی منافع سرمایه‌داری به‌قدرت رسیده باشد (سرمایه‌داری برای مبارزه با اشرافیت زمین‌دار و کلیسای ارتجاعی و برای جذب توده‌های مردم زحمتکش به‌این مبارزه، ناچار بود واقعیت را که تا به‌هنگام به‌نفع او رشد می‌کرد بشکافد و حقیقت را که چون خورشید، اما خورشیدِ غروب، هنوز برای او می‌درخشید دریابد و در همه‌ی فعالیت‌های خود اعم از فرهنگی و سیاسی و اجتماعی به‌کار گیرد) زیرا آن طبقه براساس استثمار مردم زحمتکش و استعمار خلق‌های جهان و پس دروغ به‌مردم و جنایت

تبلیغاتی و فرهنگی و جنگ و غارت مردم کشور خود و چپاول ثروت‌های ملی و اجتماعی مردم کشورهای دیگر و خانمان‌سوزی مردم جهان می‌توانست به‌سلطه‌ی اقتصادی و سیاسی و دولتی و پلیس و ارتشی خود ادامه دهد... راه دیگری نداشت و هنوز هم راه دیگری ندارد... دارد؟

از سویی دیگر در جامعه‌ی سرمایه‌داری با نظام مدرن، هیچ‌گونه جایی برای تکیه به‌دست‌آوردهای عالی گذشته و هیچ‌گونه مفری برای گریز به‌آینده وجود نداشت. هنرمندان در برابر جهانی قرار گرفته بودند که در آن دیگر خدایی وجود نداشت (فریدریک نیچه فیلسوف سرمایه‌داری گفته برد خدا مرده است) و دیگر هیچ قدیسی حضور نداشت... و... می‌دانید؟ پول مقدس بود و در آغاز حکومتش که بسیار خشن‌تر از حکومت دو هزار سال‌ه‌ی کلیسای فئودالیسم بود برای گذشته و آینده هیچ ارزش و اعتباری قایل نبود. تنها ارزش حاکم بر جهان غرب پول بود که هنوز هم هست و امروز با قدرت بیش‌تر هم هست... گذشته و آینده تنها با محک بسیار مقدس پول سنجیده و ارج‌گذاری می‌شد و می‌شود.

اما وجود و حضور... هنوز دارای اعتبار بود... به‌استناد نظرِ یکی از پایه‌گذاران اولیه‌ی فلسفه‌ی سرمایه‌داری، دکارت، من می‌اندیشم پس هستم و نه، من هستم پس می‌اندیشم وجود و حضور، دارای ارزش و اعتبار بود و فیلسوف‌های سرمایه‌داریِ نو در برابر آسمان که برای مردم اروپا خالی شده بود به‌وجود، اعتبار دادند و برای آن اصالت قایل شدند و چون استدلال ایشان همان استدلال سر و ته شده‌ی دکارت بود، وجود را، اتفاق، تصادف، گاه با بدبینی، تصادف ناخوش و گاه با خوش‌بینی، خوش برآورد کردند... و این همان اصل فلسفی اگزیستانسیالیسم نیز هست که همزمان با شکل‌گیری و سامان امپرسیونیسم، شکل و سامان می‌یافت. اگزیستانسیالیسم که نمی‌توانست واقعیت، وجود و هستی را تحلیل کند (و نیز بورژوازی که طبقه‌ی حامل آن بود به‌چیزی غیر از حضور خود ارزش نمی‌نهاد) خود نشانه‌ی بزرگی بود بر عدم آینده برای نظامی که از آن زاده شده بود و در ناتوانی خود در تحلیل زندگی، تصادف، و بنابراین، لحظه‌ی وجود را اصل قرارداد و صاحب اصالت دانست و برای لحظه‌ی بعد چیزی جز عدم ندید و این همه هم، تنها در ذهنِ ناتوانِ فیلسوف اگزیستانسیالیست که هیات عظیم نظام خشن جدید را نمی‌توانست درک کند، می‌گذشت. باور او ذهنی بود و راهی جز به‌عدم نداشت... راهی که هنوز به‌انتها نرسیده است.

اما در هنر، امپرسیونیسم، با وجودِ گرایش به‌آن چه در لحظه حضور دارد، بدون توجه به‌گذشته و آینده‌ی آن یعنی روند تاریخی حضورش، چون به‌واقعیت بستگی داشت، خواه ناخواه بخش بزرگی از آن را به‌صورت عینی ثبت می‌کرد و هنرمندان امپرسیونیست، خواهی

نخواهی بخش بزرگی از احساسات تحریک‌شده‌ی خود را در آفرینش خود منعکس می‌کردند. ولی موضوعی که ایشان به‌آن روی آوردند نمی‌توانست امپرسیونیستی باقی بماند، زیرا زندگی توان بیش‌تری از خواست و گرایش و تمایل ایشان داشت... زندگی خود را تحمیل می‌کرد. ایشان برای موضوع کار خود به‌انسان روی آوردند... به‌زندگی انسان... به‌منظره که بی‌واسطه با درک استتیکی انسان ارزیابی می‌شد... به‌اشیاء که به‌دست انسان ساخته شده بود... به‌میوه‌ها و ظرف‌ها و پارچه‌ها که برای یک ترکیب‌بندی دارای ارزش استتیکی انسانی متناسب با خواست هنرمند در بیان، چیده می‌شد و باز با زندگی انسان و بینش استتیکی او در هنر و کار او بستگی داشت...

امپرسیونیست‌ها برای ثبت لحظه به‌فنی نیاز داشتند که توانِ بیانِ قدرتِ لحظه را داشته باشد... بنابراین از قانون‌های پیچیده‌ی ترکیب رنگ آکادمی دست برداشتند (آن چه هنوز در ابتدای امپرسیونیسم خود می‌نمود) و رنگ را در حد امکان به‌طور خالص به‌کار بردند و نیز کار را بر بوم سفید انجام دادند و از زیرسازی و لایه‌بندی متناوب رنگ بر روی هم خودداری کردند. در روند تکامل تاریخی کار ایشان، یک پختگی مستقل پیان‌پذیر آمده است که به‌ویژه در شکل کارشان نمایان است. (می‌توان بحثی داشت درباره‌ی فن در امپرسیونیسم)

اگرچه امپرسیونیست‌ها ادعا داشتند که به‌لحظه وفادارند و چیزی جز آن اصالت ندارد که نقش کنند، ولی چون موضوع کارشان انسان برد و زندگی انسان و نیز رهایی ایشان از قید و بند ارتجاعی کلیسا و دربار منحط نئودالیسم و آکادمی وابسته به‌آنان، بخش بزرگی از واقعیت در کارشان ثبت شد... نمونه است کلود مونه نقاش بزرگ امپرسیونیست که در بسیاری از آثارش در حد درک و تحلیل واقعیتی که او می‌خواست آن را در لحظه ثبت کند پیش رفت و به‌لحظه‌ی حضور بس نکرد. تولوز لوترک نقاش بزرگ دیگر امپرسیونیست از راه احساس عمق خود نسبت به‌واقعیت رنج آور، تا حد محکوم کردن سرمایه‌داری واقعیت را درک کرد و از درونِ آن حقیقت را کشف و در کار خود منعکس کرد. و هم‌چنین بسیاری دیگر از آن هنرمندان که بخشی از ایشان، وابستگی ژرفی به‌مردم داشتند با وجود اعلام وفاداری به‌مانیفست امپرسیونیسم، ولی در عمل، رئالیستِ حتا ژرفی بودند...

باید به‌آثار امپرسیونیست‌ها با دقت کافی بازنگریست. ساده‌بینی است اگر در تحلیل کار ایشان تنها بس کنیم به‌بیانیه‌ی (مانیفست) امپرسیونیست‌ها. تکرار می‌کنم، شکل کار در امپرسیونیسم ویژگی خود را یافته است که می‌توان آن را در مکتب‌های دیگر نقاشی که هنوز با انسان و زندگی او سر و کار دارد به‌کار برد. اما پایه‌ی فنِ قلم‌گزاری در رنگ و قلم‌گزاری در

طراحی ایشان یک گذشته‌ی چندصده‌ای دارد و به‌ویژه به‌فن در دوره‌ی باز به‌جمله‌های عجیب و غریب آقای دریابندری روی بیاورم:

ـ در نخستین آثار امپرسیونیستی واقعیت خارجی ـ دورنمای طبیعت، طبیعت بی‌جان، چهره‌ی انسان ـ بسیار زنده‌تر از نظایر آن‌ها در نقاشی ناتورالیستی دیده می‌شود، اما این کیفیت زنده‌تر با تغییر مهمی در روش کار به‌دست می‌آید، که عبارت است از تجزیه به‌جای ترکیب نقاش ناتورالیست می‌کوشد با ترکیب رنگ روی پرده توهم شیء خارجی را به‌وجود بیاورد، در مقابل او امپرسیونیست‌ها موضوع یا مدل کار خود را با تجزیه‌ی رنگ‌های آن بنا می‌کردند...

می‌بینیم که چه کوششی آقای دریابندری به‌کار می‌برد تا تصور خود را از روند تکامل هنر، حق جلوه دهد و عجیب‌تر:

ـ هنگام تماشای یک تابلوی امپرسیونیستی باید از آن قدری فاصله گرفت تا واقعیت آن دیده شود. (چشم نزدیک‌بین برای نقاش امپرسیونیست نعمت بزرگی است، زیرا کافی است نقاش عینک خود را بردارد تا آن‌چه را می‌خواهد روی تابلو بیاورد و در طبیعت ببیند).

به‌خاطر دارم... در هنگام تحصیل در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران در رشته‌ی نقاشی، سی و شش سال پیش، استادی که از آمریکا، فارغ التحصیل شده بود و طراحی درس می‌داد نیز همین جمله‌ی آقای دریابندری را برای تعریف و شیرفهم کردن مکتب امپرسیونیسم در کلاس درس دانشگاه به‌کار برد. آن روز من امپرسیونیسم را نمی‌شناختم اما تعریف سخیف آن استاد، به‌نظرم مسخره آمد و امروز که امپرسیونیسم را بهتر شناختم، باز هم همان تعریف اما این بار از قلم یک روشنفکر دیگر برایم تأسف‌بار است. آیا می‌توان یک مکتب هنری را که همه‌ی یک دوره‌ی تکامل تاریخی را تا استحاله‌ی خود در گوناگونی مکتب‌های دیگر پیموده است با این کلمات خنده‌دار و هم تاسف‌آور تعریف کرد؟ آن استاد، هنرمندان کشوری را تربیت می‌کرد و این روشنفکر، ذهن سترگ مردمی را می‌پروراند. البته تصور می‌کنم (بهتر است بگویم حدس می‌زنم) که این تعریف می‌تواند سر در آمریکا و نظریه‌بافی‌های نظریه‌پردازان آن دیار داشته باشد زیرا که گویا این هر دو معلم از یک چشمه آب خورده‌اند.

و باز عجیب‌تر:

ـ نتیجه این است که در نقاشی امپرسیونیستی «روی کار» ـ سطح تابلو ـ اهمیت خاصی پیدا می‌کند، تا جایی که مرانجام بر سایر جنبه‌های کار سایه می‌اندازد. بنابراین نقاشی دوره‌ی بعد، «پست امپرسیونیسم» یا مدرنیسم، چیزی جز پرورش و گسترش امپرسیونیسم نیست.

و این دید آقای دریابندری است در تعریف روند تکامل امپرسیونیسم تا مدرنیسم که

سرانجام سایه می‌اندازد بر، اگر جایی هم چیزی به‌درستی گفته باشد...

و باز عجیب‌تر:

ـ اگر ما یک ذره‌بین قوی به‌دست بگیریم و در تکه‌ی کوچکی از یک تابلوی امپرسیونیستی دقیق شویم، آن چه خواهیم دید اگر یک تابلوی انتزاعی نباشد بی‌شک نقطه‌ی شروع یک چنین تابلویی است.

آیا اگر با همان ذره‌بین به‌تکه‌ی کوچکی از کار میکل‌آنژ، رونسن، رامبراند، و همه‌ی نقاشان همه‌ی دوران‌های زندگی بشر را بنگریم چیزی غیر از این می‌بینیم؟ آقای دریابندری آیا مردم را ابله فرض کرده‌اید؟ آیا با نادانان سر و کار دارید؟ آیا یافته می‌شود مردمی که این تعریف‌های بی‌اساس را برای درک یک مکتب هنری چون امپرسیونیسم بپذیرد؟ آیا شما چنین مردمی سراغ دارید؟

از سویی کاری که این نقاشان بزرگ انجام داده‌اند، هدف ویژه‌ای غیر از این دارد که تکه‌ی کوچکی از آن‌ها آغازگر مدرنیسم باشد و هم به‌این وضع، شما، خود اقرار می‌کنید که کار مدرنیسم آن قدر بی‌ارزش و پیش پا افتاده است که تکه‌ی کوچکی از یک کار نقاشی امپرسیونیستی، در زیر ذره‌بین آغازگرش می‌توانسته بوده باشد.

و نتیجه‌گیری بسیار عجیب‌تری که شما به‌دست می‌دهید:

ـ چنان‌که می‌بینیم نقاشی مدرن نتیجه‌ی طبیعی ـ و حتا می‌توان گفت جبری تلاش‌هایی است که همواره در زمینه‌ی هنر جریان داشته است، و از این حیث با پیشرفت‌هایی که در زمینه‌ی علم صورت می‌گیرد قابل قیاس است.

یعنی با دیدن گوشه‌ای از کار یک امپرسیونیست با ذره‌بین، تاریخ تکامل هنر مدرن (مدرنیسم) را یافته‌ایم و ما باید بپذیریم که هرچه نظریه‌پردازان دانش اجتماعی در مورد تکامل جامعه برابر تکامل ابزار تولید به‌هم رشته‌اند با ذره‌بین آقای دریابندری و ذره‌بین نظریه‌پردازان آمریکایی رشته می‌شود.

و باز کوتاه نمی‌آیید و باز نظر می‌پردازید:

ـ از طرف دیگر، آزاد شدن هنر نقاشی از محتوای بازنمایی و داستانی و سمبولیک و غیره، که در اصطلاح عام نقاشی مدرن خلاصه می‌شود، به‌این معنی نیست که ارزش همه‌ی تابلوهای مدرن یکسان است.

آفتاب آمد دلیل آفتاب.

آقای دریابندری با یک جمله، همه‌ی مشکل را برای من شکافتند. آزاد شدن هنر نقاشی از

محتوای بازنمایی و داستانی و سمبولیک و غیره... باوری است که همه‌ی نظرپردازان مدرنیسم دارا هستند و درست همین باور است که مدرنیسم را که با بوق و کرنا و طبل و سنج به‌مغز مردم فرو می‌کنند، لو می‌دهد. اگر طرح انسان، زندگی، جهان، آینده، دریافت دیگری از گذشته، تخیل، اندیشه، سنت، افسانه و عشق و مرگ و جنگ و درد و اندوه و شادی و احساس و همه‌ی هستی انسانی را، با پذیرش توصیه‌ی مدرنیست‌ها از کار هنر حذف کنیم، از هنر چیزی باقی نمی‌ماند... چرا که، مگر می‌توان شکلی آفرید که محتوایی نداشته باشد؟ و اگر هنر را با قانون هنر برای هنر، به‌شکلی که هیچ محتوایی نباید داشته باشد منحصر کنیم که البته غیر ممکن است، آیا نمی‌توان دریافت که این همه سر و صدا به‌شکل نظریه‌های مستدلِ علمی، تنها برای پوشیدن حقیقت است و سرگرم کردن توده‌های مردم با خزعبلات بی‌اساس تئوریسین‌های مدرنیسم که خود نیز براساس قانون مدرنیسم باید بی‌محتوا باشند، زیرا ایشان آفریده‌ی مدرنیسم باید باشند؟

و جمله‌ی آخر آقای دریابندری در نظرپردازیشان «در باب نقاشی مدرن» شاهکار استدلال و اوج نگارشش است:

ـ در پایان سده‌ی گذشته که نخستین نقاشان امپرسیونیست آثار خود را در پاریس به‌نمایش گذاشتند واکنش گروه انبوهی که هنر آن‌ها را «نمی‌فهمیدند» بسیار نامساعد بود، زیرا که آن چه امروز به‌عنوان کشف‌های مهم امپرسیونیست‌ها شناخته می‌شود به‌نظر بسیاری از بینندگان آن زمان چیزی جز آشفتگی رنگ نبود. تحولی روی داده بود، نه تنها در نقاشی ـ یعنی در رابطه‌ی تصویر اشیا با ما به‌ازای هیات[1] خارجی آن‌ها، بلکه در طرز نگاه، انسان به‌طبیعت هم، و آن‌گاهن مصری معروف، که مطابق معمول در جریان تحول قرار نگرفته بود، چنان که عادت او است مردم را بر ضد مشتی شارلاتان به‌نام مانه و مونه و پیسارو و برنار و مانند این‌ها تحریک می‌کرد. البته اکنون مدت‌ها است از این نام‌ها اعاده‌ی حیثیت شده، ولی اصل دعوا به‌پایان نرسیده است، و اشتباه است اگر تصور کنیم که روزی به‌پایان خواهد رسید.

شاهکار استدلال و هم شاهکارِ بستن راه سخن برای کسانی که این نظریه‌های بی‌اساس را نمی‌پذیرند.

از یک روشنفکر امروزه که خود را صاحب نظر در مدرنیسم می‌داند بعید می‌دانستم که با توهین مخالفانِ نظرش یاد کند و ایشان را به‌کاهن باستان مصر تشبیه کند که مدرنیست‌ها را در برابر مردم به‌سان مشتی شارلاتان جلوه می‌دهد. و البته نمی‌توان پذیرفت که ایشان به‌سهو چنین

۱. واژه‌ی هیات را من اضافه کرده‌ام چون گویا از قلم ایشان افتاده است.

می‌نویسد... این طرز استدلال و بحث از سوی کسانی انجام می‌شود که یا خود دارای منطق مشخص و مستدل نیستند و یا آن چه طرح می‌کنند منطقی نیست. بعید می‌دانستم و می‌دانم که آقای دریابندری هم از ایشان باشد...

مدرنیسم یک جریان مشخص تاریخی در هنر است که در سده‌های نوزدهم و بیستم اوج یافته است اما این تنها یک روی روند تکامل هنر است، روی روند تکامل هنر طبقه‌ی سرمایه‌دار در سرمایه‌داری، هنر بورژوازی...

هنر چون هر پدیده‌ی دیگر زندگی انسانی، طبقاتی است و خصلت طبقاتی دارد. اگر کسی بکوشد آن را بری از طبقه بشناسد و یا آن را مافوق طبقه‌های اجتماعی بررسی کند و یا طبقه‌های اجتماعی را در بررسی‌های خود در آن، انکار کند دارای غرضی ویژه است و یا، ضد منطق پژوهش و نظریه‌پردازی درست عمل کرده است. سوی دیگر روند تکامل هنر، هنر مردم است.

اگرچه توده‌های عظیم مردم جهان، حداقل امکان را برای بیان اندیشه و یا احساسات و یا تمایلات و آرمان‌های خود دارند، با وجود این هنر ایشان که خصلت طبقاتی دارد روند تاریخی خود را طی می‌کند. بسیاری از مکتب‌های هنری قادر است زندگی و پدیده‌های زندگی را بررسی و تحلیل و منعکس کند، لیکن قدرتمندترین آن‌ها مکتب رئالیسم است که از همه‌ی شکل‌ها و فن‌های دست‌آورد مردم استفاده می‌برد تا بهترین روش بیان را بیابد. درباره‌ی رئالیسم در جای دیگری می‌توان بحث مشخصی شکل و سامان و انجام داد.

در پایان مایلم واژه‌ای چند درباره‌ی یکی از فعالیت‌های خود بنویسم.

من در طول زندگی خود به‌سان نقاش، ضد مدرنیسم در هنر و به‌ویژه هنر آبستره بوده‌ام. همیشه از هر امکانی سود جسته‌ام تا بتوانم علیه آن مبارزه کنم و از این رو همیشه به‌نظریه‌های نظریه‌پردازان مدرنیسم و آبستره که اوج آن و نمایندگی آن است توجه کرده‌ام... اما این تنها در نظر بود. از بیست سال پیش تمایل یافتم که در عمل نیز مدرنیسم را در نقاشی در حد آبستره بشناسم که آبستره در مدرنیسم را دارای اصالتی ویژه می‌دانم (اما توجه کنید که تنها در مدرنیسم). و به‌این سبب رها از هر پیش‌قضاوتی به‌کار پرداختم و شگفتا که در عمل شیفته‌ی آن شدم... شیفته‌ی آبستره شدم... و سپس بخشی از وقت خود را به‌آفرینش آبستره پرداختم و هنوز می‌پردازم. شاید برای، آقای، دریابندری و بسیاری دیگر تعجب‌آور باشد و از شما چه پنهان که نیز برای خود من بیش‌تر از هرکس.

این است که به‌جست و جوی علت پرداختم.

می دانید؟ کاری که ابزار و لوازم کار بر بوم در آفرینش آبستره انجام می دهد از یک هیجان روانی بدون وابستگی به‌بیان مسوول برخوردار است، نه این که این کار نقاش را آرام کند آن طور که بسیاری مردم به‌آن باور دارد، لیکن نقاش با پختگی در فنِ به‌کار بردن ابزار کار، شکل هایی از ناکجای مغزش بیرون می‌کشد که برای خود او اعجاب‌انگیز است، برای من که اعجاب‌انگیز است. من هر بار با کار آبستره، به‌احساس‌های غیرقابل درک و شناخت خود بیش‌تر پی می‌برم، احساس‌هایی که منطق آن‌ها را نمی‌توان دریافت و بیش‌تر به‌صورت ناگهانی و فی‌البداهه شکل می‌گیرد و وابستگی زیاد به‌اتفاق دارد و از همین جا است که هنرِ اتفاق (happening) سرگرفته است. و این ادعا را که مدرنیست‌ها، سینه سپر «شکل در آبستره محتوای هنر است» بیان می‌کنند، درست می‌دانم و اگرچه همه‌ی مبارزه‌ی نظری و عملی بین هنرمندان و تئوریسین‌های کاپیتالیسم و هنرمندان و تئوریسین‌های مردم که با وابستگیِ بدون چون و چرایِ طبقاتی انجام می‌شود بر سر همین است و من نیز در صف ضد کاپیتالیسم، ولی به‌این کار ادامه می‌دهم و نه این که بخواهم در برابر مردم چیزی را پنهان کنم، بلکه می‌خواهم در عمل نیز این کژی را که چون همه‌ی کژی‌های دیگرِ جهانِ سرمایه که در آن پول و جنایت و خون اصالت دارد با دقت عملی بشناسم و البته از یافته‌های ضروری آن برای هنرآفرینی در رئالیسم بهره‌برم و نیز یک جانبه، مدرنیسم را ندیده باشم.

نه...

آقای دریابندری...

این گفتار و کردار من، ضد و نقیض در خود نهفته ندارد... من ضد آفرینش بشری نیستم، حتا در حد آفرینش آبستره... من اماضدِ مطلق‌گرایی نظریه‌پردازان مدرنیسم هستم... من ضدپرده‌پوشی نامردمی‌های سرمایه‌داری غرب و شرق هستم که به‌وسیله‌ی هنر انجام می‌شود... من ضد دروغ و یاوه هستم که خود نوع دیگری از پرده‌پوشی واقعیت‌ها است که می‌تواند پایه‌ی کشف حقیقت باشد. من ضد یاوه‌گویی‌های نظریه‌پردازان بورژوازی هستم که با در اختیار داشتن همه‌ی وسایل تبلیغ، اراجیف خود را به‌خورد من و شما و مردمِ «جهان سوم» می‌دهند.