○ پای صحبت استاد دکتر جواد حمیدی

● یک جهش فوق‌العاده خوبی که در هنر ایران پیدا شد، محتوا بود که آمد در هنر. آخر هنر که محتوا نداشته باشد بیهوده است؛ واقعاً بیهوده است.

● هنر انعکاسِ خود آدم است. اگر آدم در احساسش صادق باشد، خودش است و خودش همان ایده‌اش، فکرش و احساسش است.

■ قرار گذاشته بودیم بعدازظهر سه‌شنبه روزی را خدمت استاد برسیم. همین زمستان بود و یکی از روزهای برفی بهمن‌ماه. تا رسیدیم منزل استاد، که راهی طولانی هم بود تا دفتر مجله، ساعتی از قرارمان گذشته بود و ایشان هم به خیال این که دیگر نمی‌آییم، راهی منزل برادرشان شده بودند. روز بعد در دانشکده دیدیمشان. وعده پنجشنبه را گذاشتیم که الحمدلله این بار چالاک‌تر به راه افتادیم و به شتاب‌تر راندیم و بگاه‌تر رسیدیم. استاد هم لحظه‌ای بعد از ما رسید. تا او به نماز ایستاد ما هم سری به کارگاهش کشیدیم. کارها را یک بیک دیدیم؛ حدود ۱۵ تابلوی رنگ و روغن بود. «عبدالحسینی» عکاس مجله هم در همین فرصت با وجود این که نور کم بود، از چند تایشان عکسبرداری

کرد. بعد از آن نشستیم و پرسیدیم و ایشان جواب دادند. آنچه شنیدیم اینک پیش روی شماست.

❞

□ استاد لطفاً مختصری در مورد زندگی و تحصیلات هنری خودتان و بعد شیوه آموزش هنر در اروپا و مخصوصاً فرانسه برای ما توضیح بفرمایید.

■ خدمت شما عرض کنم، خرداد که دانشکده‌ام را تمام کردم، مهر استخدام شدم. بعد از یک سالی که تدریس کردم، رفتم برای ادامه تحصیلات به فرانسه، تا علاوه براینکه کارهای هنری بکنم، هنر را هم کاملاً بشناسم.

□ استاد این مسائل مربوط به چه سالی می‌شود؟

■ والله یادم نیست. تقریباً ۳۹، ۴۰ سال پیش. پیش پروفسور «آندره لوت» که تحصیلاتم را تمام کردم و آمدم اینجا، برابر با دکترای دانشگاه دادند؛ آن بمانَد. هرجا واقعاً یک آرتیستی بود که شهرتی داشت، می‌رفتم پیش او و می پرسیدم: «اصلاً هنر چی هست، و چطور باید کار کرد؟ استادان معروف چه کسانی هستند، و از چه تابلوهایی استفاده کنیم؟»؛ همهٔ اینها را می پرسیدم. سرانجام رفتم و «میرو» را در اسپانیا دیدم. خیلی هم آدم بد اخلاقی بود و با یک ترتیبی رفتم پیش او. بعد هم در ایتالیا «سورینی» را دیدم. در فرانسه هم «ماتیس»، «گروس»، «آندره لوت» و «دن‌وایو» را دیدم و در آمریکا «ازن‌فان» را. بعدها، هر چهار سال که تدریس می‌کردم، یک سال می‌رفتم خارج. این است که تمام اروپا و آمریکا را دیدم. بعد از این که برگشتم، از نظر عوامل فنی اطمینان کامل به خودم داشتم که می‌توانم معلم باشم. استادانی که در ایران بودند، می‌گفتند که حمیدی رفته خارج، خراب شده و برگشته؛ ولی حرفهایی که آنها می‌زدند خیلی ابتدایی بود. البتّه من میل داشتم که واقعاً چیزهای خوب آنجا را بگیرم و چیزهای بدش را رد بکنم. آنها چیزهای بد خیلی داشتند. مثلاً در آمریکا نوآوری از تمام دنیا به نظر من بیشتر است. اصلاً یک استیل مخصوصی دارند در کارشان. اگر یک نفر یک کار نو بیاورد، هرچقدر هم که ضعیف باشد، بیشتر قبولش می‌کنند تا اینکه یک نفر کار سالم و خوبی بیاورد. نوآوری این قدر در آنجا مهم است.

□ عذر می‌خواهم استاد نوآوری در آنجا بی هیچ مبنا و معیاری صورت می‌گیرد؟

■ خوب معلوم است؛ نوآوری، یعنی کسی یک چیز تازه‌ای بیاورد، و این نمی‌تواند معیار داشته باشد و اگر معیار داشته باشد عمق خیلی خوبی پیدا می‌کند که متأسّفانه آنها آن را ندارند. چرا ندارند؟ به این علّت که احساسشان فوق‌العاده کم است. حس در آمریکا خیلی کم است و تکنیک، فوق‌العاده خوب. خیلی خیلی خوب.

□ یعنی نوآوری براساس ارزشهای خاصّی نیست؟

■ نه. ارزش را که به هم می‌زنند، می‌شود نوآوری. مثلاً یک نفر بود که تابلویش را می‌گذاشت زمین، رنگ می پاشید، بعد با پایش راه می‌رفت، بعد با دست رویش رنگ می‌ریخت و رنگش را عوض می‌کرد. البتّه خیلی از این کارها می‌کرد. مثلاً صد تا کار می‌کرد و یکی از آنها را که به طور تصادفی چیزی در می‌آمد، کنار می‌گذاشت و عقیده‌اش این بود که: «کار باید با تصادف به وجود بیاید». هر کدامشان یک نظر بخصوصی داشتند. از لحاظ تئوری می‌گفتند: «هر چیز نو، آدم را جلب می‌کند، و هر چیزی که معمولی باشد آدم به آن توجّه نمی‌کند.» مثلاً ما همیشه از خیابان رد می‌شویم و می‌رویم، ولی وقتی دو تا ماشین به هم می‌خورند، می بینید همه جمع می‌شوند. یک چیز تازه‌ای که آدم انتظارش را ندارد گیرایی دارد و این بُر و برگرد ندارد. هر چقدر هم که ضعیف باشد بالأخره نوآوری گیرایی دارد.

□ استاد وضعیت آموزش هنر (بخصوص نقاشی) در آمریکا و فرانسه به چه صورتی هست؟ آیا به همان شیوه‌هایی است که در ایران معمول است، یا شیوه‌های متفاوتی وجود دارد؟

■ در اروپا متُدیک است، ولی در آمریکا نه. در آمریکا که بودم، یک شاگردی آمد و گفت: «من می‌خواهم نقاشی کنم.» استادش گفت: «خوب برو نقاشی کن.» گفت: «هر کاری می‌کنم نمی‌شود.» استادش گفت: «آن‌قدر انجام بده تا بشود. تو باید از غلط چیز یاد بگیری. این قدر باید اشتباه کنی و تصحیح نمایی تا اینکه خودت یک چیزی یاد بگیری.» و دلیل نوآوری آنها همین است. دلیل شخصیت هر کسی هم همین است. در صورتی که در اروپا، نه، متُدیک است، تقریباً همه یک‌جور کار می‌کنند. مثلاً من ۲۰، ۳۰ سال فرانسه را ندیده بودم، بعد که برگشتم و آمدم فرانسه، دیدم باز همان حرفهای قدیم را می‌زنند و چیز تازه‌ای اضافه نکرده‌اند، حتّی به حرفهایشان.

وقتی به ایران برگشتم، یک جهش فوق‌العاده خوبی که در هنر ایران پیدا شد، محتوا بود که آمد در هنر. آخر هنر که محتوا نداشته باشد بیهوده است؛ واقعاً بیهوده است. و در ایران این انقلاب و این جنگ واقعاً محتوا آورد. حالا کاری نداریم که در ایران تکنیک و فن ضعیف بود و هنرمندان نتوانستند محتوای به آن عظمت را در قالب فن کوچکشان بیاورند؛ آن یک مسئله دیگر است. ولی همین قدر که محتوا را آوردند در فن، خیلی ارزش دارد. برای این که هنر از چهار عنصر تشکیل می‌شود: ۱ــ طبیعت‌سازی، ۲ــ فن، ۳ــ خلاقیت، ٤ــ محتوا. محتوا که نباشد بقیه هم هیچ معنی پیدا نمی‌کند. این است که با این انقلاب صحبت محتوا آمد، و الان هر کسی کار می‌کند می‌خواهد که معنی پیدا بکند و این خیلی ارزش دارد. البتّه موفّق نبودند و این محتوا تبدیل شده به شعار، برای این که خود هدف بزرگ بود. خیلی خیلی هدف بزرگ بود. بالا تر از خدا که ما هدف دیگری نداریم. این است که مشکل بود. مگر این که خیلی کار بکنند.

□ استاد شما فکر می‌کنید هماهنگی تکنیک و اجرا، با این محتوایی که شما معتقدید نتوانسته در نقاشیهای بعد از انقلاب پیاده بشود، به چه صورت می‌تواند حاصل

بشود و نقاشان چگونه می‌توانند موفّقتر باشند؟

■ من فکر می‌کنم که تعصّب تکنیکی را باید کنار گذاشت. همان طور که اسلام هم گفته: «اطلب العلم ولو بالصین»؛ فن را از همه‌جا می‌توانیم بگیریم. فن یک چیزی نیست که مال یک نفر باشد. فن، فن است بالأخره. الان دو تا مملکت هستند، یکی «ژاپن» است و دیگری «دانمارک». ژاپنیها در تمام دنیا پخش هستند. تمام چیزها را از دنیا می‌گیرند ولی وقتی پس می‌دهند، «ژاپنیزه» پس می‌دهند. دانمارک هم یک مقداری از دنیا می‌گیرد و «دانمارکوا» پس می‌دهد. ما هم باید این کار را بکنیم. ما تکنیکمان واقعاً ضعیف است. آنها چند صد سال است دارند کار می‌کنند، ولی ما فقط یک مینیاتور داشتیم. وقتی می‌خواهیم فرم را نشان بدهیم، مجبوریم «کوبیسم» را یاد بگیریم و وقتی می‌خواهیم حرکت را نشان بدهیم، مجبوریم که از «فتوریسم» استفاده بکنیم، و همچنین بقیه «ایسم‌ها». از هر کسی آدم باید چیزی یاد بگیرد. ولی وقتی پس می‌دهد، نیرو هم در او باشد و نه به صورت تقلید. مثلاً زمان شاه یک مقدار تکنیک آوردند، ولی به صورت تقلید بود؛ به صورت نیرو نبود. «پیکاسو» تمام گوشه و زوایای مخفی هنر را یاد گرفت، امّا وقتی نشان داد، خودش بود. ما هم باید این کار را بکنیم، نه به صورت تقلید. تقلید واقعاً ارزش ندارد. تقلید یعنی چه؟ یعنی آدم باورش را بدهد به یکی دیگر! خیلی مضحک است واقعاً آدم باورش را به یک نفر دیگر بدهد! باور متعلّق به شخص است که می‌خواهد یک چیزی را بفهمد.

□ **استاد، با توجّه به اینکه می‌دانیم هنر تکنیک صِرف و علم نیست، مسائلی که شما راجع به دانمارک و ژاپن فرمودید، بیشتر از لحاظ علمی و تکنولوژیک است. امّا هنر به نوعی با اعتقادات و احساسات و روحیات خاصّ یک ملّت، یا یک گروه، یا یک قشر سروکار دارد. یعنی: بستگی دارد به آن محتوایی که می‌خواهد بیان بکند. و نیز اگر معتقد باشیم تکنیکی که توی غرب (اروپا) مطرح شده هماهنگ با محتوای فکری و فلسفی آنها می‌باشد، این محتوایی که شما معتقدید ارزشهای والایی هست، و مطرح هم نشده تا حالا ــ یعنی اسلام و انقلاب اسلامی ــ آیا می‌تواند با آن تکنیکهایی که خاصّ فرهنگ اروپایی است، حالا به هر شکلش، هماهنگی پیدا بکنند؟ یعنی از تکنیکهایی که آنها براساس افکار و اندیشه‌ها و ایدئولوژی خودشان استفاده کرده‌اند، ما هم می‌توانیم با آنها تجربه کنیم؟**

■ نخیر، ما نباید به افکار و اندیشه و ایدئولوژی‌های آنها توجّهی بکنیم. ما خودمان فکر داریم، محتوا داریم، و ایدئولوژی هم مخصوص خودمان هست. ما فقط باید در احساساتمان صادق باشیم. چون این مسئله از همه مهمتر است. ما اگر از فطرت خودمان، از اصالت احساسمان، صداقت احساسمان استفاده بکنیم، ایدئولوژی‌مان هست، ایرانی بودنمان هست، فکرمان هست و همه چیزمان هست. منتهی ما صداقت نداریم در احساس. ما باید فن و علم و تکنیک و همه چیز را از همه‌جا بگیریم ولی وقتی نشان می‌دهیم، احساسات صادق خودمان باشد؛ حتّی اگر ایده هم نیاورد. احساسات ما از کجا پیدا شده؟ از اعتقاداتمان، از پدر و مادرمان، از قرآن و اسلاممان. از همه اینها. ما اگر احساسمان پاک باشد نمی‌توانیم از ایرانی بودنمان خارج شویم. ما، مال این آب و خاک هستیم و همه این احساسات مال ماست، وقتی ما خارج می‌شویم، علّتش فقط این است که صداقت نداریم؛ می‌خواهیم برای «معلّم» کار بکنیم، می‌خواهیم برای «مد» کار بکنیم، می‌خواهیم برای «استیل» کار بکنیم. و می‌خواهیم مثلاً برای «کوبیسم» و اینها کار بکنیم. این است که محتوای ما از بین می‌رود.

□ **استاد، جنابعالی فرمودید که می‌شود با تکنیکهای مختلف تجربه کرد و نقاشان ما باید برای بیان محتوایی که در نظر دارند از این تکنیکها استفاده کنند. بنده عرض کردم آن تکنیکی که در اروپا و یا هر کشور دیگر ــ فرق نمی‌کند ــ به‌وجود آمده، مطابق است با سیستم فکری و اندیشهٔ آن ملّت و هنرمند خاص. مثلاً در دوران گذشته ایران، نقاشها توانستند کار خودشان را به نوعی با اصولی که از لحاظ شرعی و اعتقادی به آن معتقد بودند منطبق بکنند. حالا به نظر شما در دوران اخیر با این ارزشهایی که مجدداً مطرح شده، آیا نقاشان و هنرمندان ایرانی باید دنباله شیوه‌های گذشته (نقاشی قدیمی) ایران را بگیرند، یا به شیوه‌های دیگری دست پیدا کنند؟ با توجّه به این که ظرف و مظروف همیشه هماهنگی دارند، این شیوه‌ها چه‌جور باید باشد که با محتوا هماهنگ شود؟**

■ ببینید، شیوه مطرح نیست، شیوه فقط وسیله است. ما وقتی که یک تابلو را می‌سازیم، وقتی که گیر می‌کنیم نور را چطور نشان بدهیم، از «امپرسیونیستها»، و وقتی حجم را نمی‌توانیم نشان بدهیم، از «کوبیستها» استفاده می‌کنیم. تمام این «ایسم»هایی که هستند کمک هستند نه هدف. اینها نظرات علمی دارند. تئوری آنها در این دخالت داشته، و نه این که ایده‌های ما در آن دخالت دارد. اینها یک چیز علمی است. مثلاً، آدم هرچقدر دور می‌شود، رنگ به بنفش نزدیک می‌شود و هرچه نزدیک می‌شود، به زرد نزدیک می‌شود. اینها یک چیز علمی است.

□ **استاد ضمن تشکّر از صحبتهایتان، با توجّه به نقش نظام آموزشی هنر، که آن هم بی‌تأثیر در شکل گیری جریانات هنری نیست، و با توجّه به تجربیات جنابعالی در آموزش نقاشی، برایمان درباره آموزش هنر صحبت بفرمایید.**

■ اوّل شرط این است که آدم خودش را از لحاظ ایده قوی کند، ایدئولوژی‌اش قوی بشود و کاملاً معتقد شود به یک ایدئولوژی که خیلی محکم باشد. این اوّلین شرط است. یعنی خودش را باید خوب کند. حالا چرا باید خودش را خوب کند؟ برای این که هنر انعکاسِ خود آدم است. اگر آدم در احساسش صادق باشد، خودش است، و خودش هم چی هست؟ همان ایده‌اش است، همان فکرش و همان احساسش است. من نمی‌دانم برایتان گفتم یا نه، در دانشکده یک خانمی آمد که خیلی چاق بود. طراحی اش هم

چاق شده بود. بعد گفتم: «خانم این که این قدر چاق نیست. این را شما درست دقّت بکنید.» گفت: «باشد درست می‌کنم.» فردا آمدم دیدم که بگویی نگویی یک ذرّه تغییر داده. شاقول را گرفتم، گفتم: «ببین خانم وقتی که این را با شاقول مماس می‌کنیم، می‌افتد این طرف سطر، ولی شما برده‌اید آن طرف.» گفت: «خیلی خوب، درست می‌کنم.» روزهای بعد دیدم باز هم چاق کشیده. خیلی به من این موضوع اثر کرد. فکر کردم چرا این طور شد؟ اگر به من ایمان ندارد، خوب شاقول که آنجا بود. اگر شاقول را قبول ندارد، بالأخره چشم که آن را می‌بیند. گفتم «خوب ببینم این کسی که لاغر است، چه‌جور کشیده است؟»؛ دیدم او هم لاغر کشیده. بعد دیدم آن کسی که خیلی اجتماعی و قشنگ و شیرین حرف می‌زند، کارش خیلی شیرین و قشنگ است. آن کسی که عصبانی بود، دیدم با خطهای خشن و رنگهای تند کشیده. بعد نتیجه گرفتم که «واقعاً آدم خودش است.» مثلاً «کمپوزیسیون‌های» اشخاص زیاد که آدم می‌دهد، می‌بینند که همه خودشان را می‌کشند. ممکن است شبیه نباشد ولی تیپ، همان تیپ خودشان است. پس اوّلین شرط به نظر من خودسازی است. وقتی آدم خودش را ساخت، احساساتش خوب می‌شود. وقتی احساساتش خوب شد، منعکس می‌شود احساساتش دیگر. و آن وقت فن باید یاد بگیرد. فنّش را هم از معلّم یا کتاب یاد می‌گیرد و از نظرات علمی استفاده می‌کند. به نظر من، اوّل آدم خودش باید خوب بشود، احساساتش پاک باشد؛ اگر حسود باشد، در کارش تأثیر دارد؛ اگر شجاع باشد تأثیر دارد. ایده‌های بالایی داشته باشد، تأثیر دارد. ایده پست داشته باشد، تأثیر دارد. تمام اینها واقعاً در هنر تأثیر دارد.

□ این طور که شما فرمودید، «دانشکده فقط محلّ آموزش تکنیک است» یعنی خودسازی را باید خود شخص در خودش به‌وجود بیاورد.

■ بله، سخنرانها و کسانی که تئوری درس می‌دهند، منتقدین، مجلات، کتابها، کنفرانسها و...، همه باید کمک بکنند.

□ فکر می‌کنید دانشکده‌های هنری چقدر در آموزش تکنیک موفق هستند؟

■ تکنیک آسان است؛ معلّمها یاد می‌دهند. مثل دو، دوتا چهارتاست. و تقریباً حل شده.

□ یعنی الان در دانشکده‌های ما به این صورت هست؟ معلّمها این تکنیکها را به هنرجو می‌آموزند؟

■ بله؛ مگر اینکه وارد نباشند. اگر وارد باشند، حتماً درس می‌دهند.

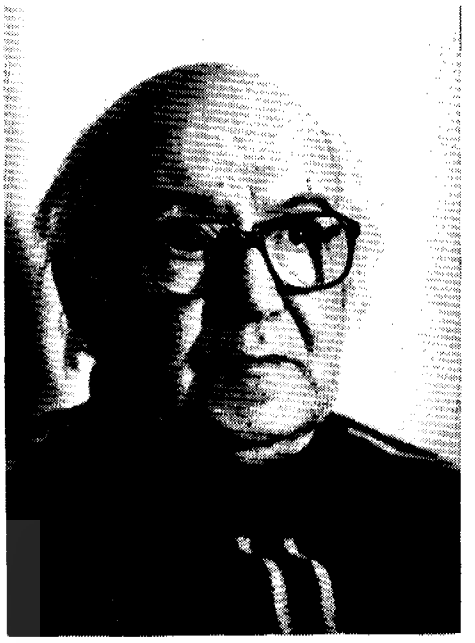
□ یعنی طوری هست که دانشجو همه تکنیکها را یاد بگیرد یا حداقل تعدادی از تکنیکها را؟

■ البتّه معلّمین ــ حالا نمی‌خواهم جمله بکنم به معلّمین ــ ولی معلّمین واقعاً تحقیقات علمی خوبی نکرده‌اند. حتّی من می‌بینم یک تابلو که هست، هارمونی ندارد و اصلاً نمی‌داند هارمونی یعنی چه؛ اصلاً هارمونی را نمی‌شناسد! الان ببینید مثلاً یک نفر که می‌خواهد یک آهنگ سه‌گاه را با یک هیئت ارکستر بنوازد، سازش را با موزیسین‌های دیگر جور می‌کند و بعد سه‌گاه را می‌زنند. بعد که می‌خواهند ابوعطا بزنند، باز دوباره کوک را عوض می‌کنند. همین طور یک نفر که آواز می‌خواند، اگر خارج بخواند، فوری گوش آدم ناراحت می‌شود، می‌گوییم: «خارج شد.» نقاشی هم عیناً همین است. وقتی آدم یک رنگ را مقابل رنگ دیگری گذاشت، هارمونی باید داشته باشد. یک وقت رنگ مطلق است، مثلاً سفید، قرمز، یا آبی. یک وقت حجم را نشان می‌دهد. این رنگ وقتی می‌رود توی فرم، عوض می‌شود، یک طور دیگر می‌شود. یا تاریکتر می‌شود، یا رنگ دیگر می‌گیرد. یکی دیگر از اتمسفر می‌گیرد، از فضا انعکاسات را می‌گیرد. یکی از نور می‌گیرد. یکی از «دومینو» (رنگ حکمفرمایی که باید در تمام چیزها باشد). تمام اینها را باید در نظر گرفت و از همه مهمتر «پاساژ»هاست، که این رنگ چه‌جور با آن رنگ مربوط می‌شود. این خیلی مهم است. رنگهایی که یک رنگ را با رنگ دیگر مربوط می‌کند، خیلی مهم است. تابلو به نظر من باید خیلی خیلی ساده درست بشود؛ از یک رنگ هارمونی، از یک رنگ کنتراست و از یک رنگ پاساژ. یعنی فرض بفرمایید یک تابلو آدم می‌سازد تمام آبی. رنگی که این را خیلی خوب نشان می‌دهد چیست؟ زرد. رنگی که این دو را می‌تواند با یکدیگر مربوط کند چیست؟ سبز. پس یک رنگ هارمونی، یک رنگ کنتراست و یک رنگ پاسور. حالا اگر تابلو فقیر باشد آن وقت رنگهای دیگر را به این اضافه می‌کنند.

□ استاد، به نظر جناب عالی مراحل آفرینش یک تابلو نقاشی، از موقعی که یک ایده به فکر نقاش می‌رسد تا موقعی که آن را به صورت یک تابلو ارائه می‌دهد چیست؟

■ مراحلش این است که اوّل راجع به سوژه فکر بکند. تمام اطراف و جوانب یک سوژه را در نظر بگیرد، آنهایی که سوژه را ضعیف می‌کند بگذارد کنار و آن چیزهایی که سوژه را قوی می‌کند قبول کند. مثلاً «فردوسی». شما تمام کتاب شاهنامه را ببینید، یک لغت بزمی داخلش وجود ندارد. تمام لغتهایی است که فردوسی دقیقاً انتخاب کرده، و تمام این حسابها را کرده. حتّی سعدی این اشتباه را دارد که می‌گوید: «جوانی که زورآور و شوخ و عیار بود.» که شوخ و عیار از مشخصات یک مرد جنگی نیست و فردوسی هرگز چنین اشتباهی را مرتکب نشده.

فرض بفرمایید شما سوژه یک کلاس را می‌خواهید نقاشی کنید. خوب، ممکن است بچه‌ها توپ‌بازی کرده باشند و توپ را هم گذاشته باشند توی کلاس. ولی نقاش اگر بخواهد کاملاً توجّه بچه‌ها را به استاد نشان بدهد، توپ را نباید در نقاشی اش بگذارد، برای این که آن توپ یک حالت بازی دارد که حواس را پرت می‌کند. یک روز رفتم برای قضاوت یک کاری که راجع به جنگ ساخته بودند. دیدم قایق را گذاشته اوّل. گفتم: قایق؟! آخر این قایق مال هواخوری است، مال ماهی گرفتن است، مال این جور چیزهاست؛ مال جنگ که نیست. گفت: «آخه آنجا بود.» گفتم باشه، آخه این قایق که قایق جنگی نیست، موضوع را ضعیف و سست می‌کند.



● به نظر من اوّل آدم خودش باید خوب بشود، احساسش پاک باشد؛ اگر حسود باشد، در کارش تأثیر دارد؛ اگر شجاع باشد، تأثیر دارد.

● ما برای محتوا و سوژه رساندن به بیننده حتماً باید از تداعیها استفاده کنیم. تداعی نباشد نمی‌توانیم بین بیننده و آفریننده رابطه برقرار کنیم.

پس اوّل انتخاب موضوع است؛ موضوعی که گیرایی داشته باشد، نه موضوعی معمولی. موضوع واقعاً باید یک ایده به درد بخور داشته باشد. یک ایده بسیار عالی انسانی. ایدئولوژی و رهبری. بعدش باید عناصری که آن موضوع را تشکیل می‌دهند، تعیین کرد. مثلاً اگر آدم است، تمام آدمها را باید از روی طبیعت ساخت، بعد از این، باید طراحیها را مطابق با موضوع «دِفُرمه» کرد. و اگر کم و کسری داشت، حتّی به‌طور «دیتیل»، یک دست، یک سر، یک چشم را باید جداگانه اتود کرد بعد اینها را باید «کمپوزیسیون» کرد. کدام بیاید جلو؟ کدام بیاید عقب؟ کدام حرکت بهتر است که اینجا باشد و سوژه را کدام بهتر نشان می‌دهد؟ خود نقطه نظر را کجا باید قرار داد؟ بعد از تمام اینها باید به صحنه پرداخت و آدمها را در جای خودشان قرار داد. بعد باید «اسکیس» رنگی تهیه کرد، البته بعد از اسکیس سیاه و سفید. برای این که رنگ هم باید حتماً متابعت از سوژه بکند. اگر موضوع غمگین است، دیگر نمی‌توان رنگهای شاد گذاشت و اگر موضوع شاد است، نمی‌توان رنگهای غمگین گذاشت. شما ببینید هیچ وقت لباس حضرت مریم را من ندیده‌ام قرمز کشیده باشند؛ همه معمولاً آبی می‌گیرند. رنگ با سوژه باید مطابقت داشته باشد. خود کمپوزیسیون هم به ایده کمک می‌کند. مثلاً اگر حمله است کمپوزیسیون هرمی حالت حمله را می‌خواهد نشان دهد؛ اگر شکست است کمپوزیسیون پخش خوب است، یک آدم این طرف یک آدم آن طرف؛ این شکست را می‌رساند. بعد از این همه، آن وقت خود خلاقیت باید تازه باشد، که تازگی خلاقیت هم دید تازه می‌خواهد. از بالا موضوع را ببینید یا از پهلو؟ فضا را زیاد بگیرید یا کم؟ هر تابلو یک همچو چیزهایی حتماً لازم دارد.

برای محتوا و سوژه رساندن به بیننده، حتماً باید از تداعیها استفاده کنیم. تداعی نباشد نمی‌توانیم بین بیننده و آفریننده، رابطه برقرار کنیم. فرض کنید یک نفر بهار را می‌خواهد نشان بدهد. معمولاً بهار با رنگ سبز نشان داده می‌شود. ممکن است یک نفر یک فرش قرمز داشته باشد و هر وقت بهار می‌شود آن فرش را می برد و می‌اندازد روی چمن، و هر وقت رنگ قرمز ببیند، برعکس آن بهار یادش می‌آید. این تداعی، تداعی عام باید باشد که مردم حتماً متأثر از آن موضوع بشوند. هنرمند باید اجتماع را بشناسد. محیط را بشناسد. مثالهایی که بین مردم هست، «امثال و حِکَم» خیلی کمک می‌کند، و از سمبلها هم حتماً باید استفاده بکند. مثلاً جنگ؛ یک تفنگ سمبل خوبی است برای نشان دادن جنگ. وقتی تابلویی را نگاه می‌کنیم باید سوژه‌اش را بفهمیم، نه اینکه خود نقاش شرح بدهد. گاهی انسان هرقدر نگاه می‌کند، چیزهایی را که خود نقاش می‌گوید، نمی بیند.

مثلاً همین چند روز پیش، موزه شهدا بودیم. یک نفر کار آورده بود. ۱۴ معصوم را کشیده بود. من اصلاً یک معصوم هم در آن ندیدم تا چه رسد به ۱۴ معصوم! آدم باید خیلی مطالعه کند و زیاد باید فکر کند. من خودم پاریس که بودم چند سال توی فکرم بود که یک مسیح بکشم. خانه ما هم اتفاقاً روبروی «پونته آن» بود. بعد از این چند سال، یک صبح تا ظهر یک مسیح ساختم که مجله «فیگارو» درباره آن نوشت: «حمیدی اوّلاً خیلی جرأت کرده بعد از این همه نقاشان مشهور، مسیح ساخته. بعدش هم آن «رنج قبول کردهٔ مسیح» را قوی نشان داده.» و خیلی هم زود ساختم. آدم باید زیاد فکر کند. خیلی. وقتی پُر پُر شد آن موقع کار کند. باید زود موضوع را نشان بدهد و اجرا کند. بعد، چندین سال برای اصلاح آن زحمت بکشد. من به «معیری» گفتم که آقای معیری، شما چه‌طور این قدر غزلیات دست نخورده و خوب دارید؟ گفت: «من غزل خیلی زود می‌گویم، ولی برای تصحیح آن سالها کار می‌کنم. حتّی برای یک لغت، برای یک «و» مدّتها فکر می‌کنم.» هنر این جوری به‌وجود می‌آید. من وقتی کار می‌کردم، پروفسور «آندرلوت» می‌گفت: «خوب چقدر طول کشید؟» می‌گفتم مثلاً دو ساعت. می‌گفت: «سعی کن کمترش کنی.» می‌آمدم می‌گفتم مثلاً یک ساعت. می‌گفت: «سعی کن کمترش کنی.» وقتی رسیده بود به یک دقیقه، دو دقیقه،

می‌گفت: «آهان، حالا خوب شد.» برای اینکه تمام قوای آدم یک‌دفعه می‌ریزد. ولی وقتی که آهسته، آهسته کار می‌کند، می بیند این طرف تابلو به کلی از بین رفته. وقتی آدم همه کار را با هم دید، یک وحدتی پیدا می‌شود، یک گیرایی بخصوصی پیدا می‌شود.

□ استاد، به نظر شما در تاریخ نقاشی دنیا ــ بخصوص تاریخ نقاشی غرب ــ کدام هنرمندان، هم از نظر محتوا، هم از نظر قالب در کارشان موفق بوده‌اند؟

■ من فکر می‌کنم تمام نقاشانی که واقعاً عقیده الهی داشته باشند از همه بهترند. در قدیم مسیح ساخته‌اند، معاصرین هم مسیح ساخته‌اند؛ امّا کارهای معاصر واقعاً عمق ندارند. پس آدم باید حتماً یک ایمان و یک ایدئولوژی و یک پذیرش محکم قلبی داشته باشد تا این که بتواند یک کار خوب بکند. به نظر من تابلوهایی که جنبه مذهبی دارند از همه بهترند.

□ فرضاً «روبنس» مسیح را تصویر کرده، «ال گرکو» هم. خوب اینها اختلافاتی با هم دارند. به نظر شما کدامیک از اینها در بیان ایده‌شان موفّقتر بوده‌اند؟

■ این بستگی به تداعی آنها دارد. آن کسی که توانسته تمام افکار مردم را منعکس بکند. ما هم داریم البتّه، مثل حافظ. حافظ لغاتی که استعمال کرده، حرفهایی که زده، آن می خواره می‌تواند بهره‌برداری بکند و آن عارف هم می‌تواند بهره‌برداری بکند. باید خیلی عام باشد. هرچقدر که عمومیت بیشتر داشته باشد، تفسیرش هم بیشتر است؛ گیرایی اش هم بیشتر است. حافظ فوق‌العاده عالی است.

□ استاد در بررسی یک اثر نقاشی، ــ مثلاً یک اثر نقاشی خودتان ــ یا هر اثر نقاشی دیگر، فرق نمی‌کند ــ با چه معیار و ملاکی می‌توان فهمید که این اثر موفّق هست یا نه؟

■ خوب این، همان است که گفتم. بستگی به ایده آدم دارد. ببینند چه زیبایی در تابلوها هست، ببینند محتوا دارد یا نه؛ ببینند رنگ را خوب گذاشته؟ بستگی دارد به این که برخوردش با آن تابلو چطور باشد.

□ استاد، به اعتقاد شما رابطه بین هنرمند و نقاد هنری به چه صورت هست؟ نقاد هنری و یک حرکت اجتماعی هنری چطور در هم تأثیر می‌گذارند؟

■ من فکر می‌کنم منتقد باید یک دوره تمام تاریخ هنر را دیده باشد و تمام آثار را بشناسد. چه از لحاظ خوبی اش و چه از لحاظ بدی اش. علاوه براین که تمام گوشه و کنار هنر را یاد گرفته باشد، اجتماع را هم باید در نظر بگیرد، زمان را هم در نظر بگیرد. آن وقتی که تمام اینها را در نظر گرفت حق دارد که منتقد شود. اصلاً در تمام دنیا رشته انتقاد هست. امّا متأسفانه در ایران حتّی زمینه انتقاد هم نیست. مثلاً یک نفر که راجع به کار نقاشی نقد می‌کنند، حتّی اصطلاحات هنر نقاشی را در نوشته اش منعکس نمی‌کند و هیچ التفاتی به هنر ندارد. فقط نوشته خود را از لحاظ ادب می‌نویسد. منتقدی پُست بسیار سختی است؛ پُست بسیار مهم و مشکلی است. یک منتقد همه چیز باید بلد باشد. سیاست باید بلد باشد، توی اجتماع باید باشد، زندگی را باید بفهمد و هنر را بشناسد. خیلی خیلی مشکل است.

□ استاد، یک حرف این است که منتقدین تعیین کننده راه هنرمندان هستند...

■ ... اصلاً چراغ راهنما هستند...

□ و بعضی هنرمندان، منتقدان را جیره‌خوار هنر خود می‌دانند. یعنی در واقع از منتقد انتقاد می‌کنند!

■ نه، ببینید. در خارج ــ البتّه نمی‌خواهم خارج را این‌قدر به‌رخ بکشم ــ هنرمند سعی می‌کند کسی را پیدا کند که در مورد کارش حرف بزند. ولی در اینجا هرکسی حرف حق بزند، قبول نمی‌کنند. خیلی جالب است! می‌گوید: «تو نمی‌فهمی.» یا می‌گوید: «مرا نمی پسندد.» یا می‌گوید: «حسودیش می‌شود!»

□ استاد حمیدی، با تشکر از فرصتی که به ما دادید، در خاتمه اگر نظری راجع به آثار خودتان یا سخنی برای دانشجویان و هنرمندان دارید، دریغ نفرمایید.

■ راجع به کارهایم باید بگویم که من قبلاً سبکها و تکنیکها را تجربه کرده بودم. بعد آمدم، بخصوص دو سال بعد از انقلاب که وارد ایران شدم، گفتم از طبیعت شروع کنم. گفتم ببینم می‌شود با شروع از طبیعت حرفی زد یا نه؟ و الان به این نتیجه رسیده‌ام که نه، نمی‌شود. من قبلاً در طبیعت دخل و تصرّف می‌کردم؛ «دِفُرمه» می‌کردم. مثلاً در «آلمان»، در نمایشگاهی که گذاشته بودم، فقط کارهای «اکسپرسیونیستی» گذاشتم. یک بار هم در فرانسه، در اواخر تحصیلاتم که کارهای مختلف ارائه کردم، یک سال «امپرسیونیسم» را کار کردم، یک سال «اکسپرسیونیسم» و یک سال «کوبیسم» را. این تکنیک و روشهای مختلف را من تجربه کردم. ولی حالا به این نتیجه رسیده‌ام که باید از طبیعت گذشت و معتقدم که صددرصد لازم است به طبیعت رجوع شود، ولی باید از این گذشت. طبیعت بزرگترین استاد است و بیشترین تجربه را هنرمند و هنرجو باید از طبیعت بگیرد. به‌قول حضرت علی (ع) «التجربه فوق العلم». حرف زدن فایده ندارد. باید کار کرد و تجربه کرد. من در کارهای قبلی خودم، از «دِفُرماسیون» خیلی استفاده می‌کردم و با رجوع به طبیعت می بینم که خود طبیعت هم به‌تنهایی گویای آن مسائلی که من می‌خواهم بدانم نیست. به‌همین خاطر باز باید «دفرماسیون» اجرا شود، حالا به هر ترتیبی که هست. من خودم کارهایم را خیلی دِفُرمه کرده‌ام تا یک جنبه هنری پیدا کرده.

هر چیزی از تجربه به دست می‌آید. هیچ کار دیگری هم مثل درس نظری یا صحبت کردن توی هنر به درد نمی‌خورد؛ باید آدم آنچه را که می‌گوید به محک تجربه بزند. آموزش هنر را خود هنرجو باید با خودسازی به خودش بدهد. من معتقدم صداقت و خلاقیت می‌خواهد.