تجدید میثاق در نقاشی انقلاب اسلامی

آیا می‌توان «نقاشی» را مجرّد از آنچه در عالم کنونی می‌گذرد، نگریست؟ آیا «سیر تمامیّت تاریخی نقاشی مدرن» را باید بیرون از «سیر تحقّق تاریخی غرب» بررسی کرد؟

انگاری چنین، از همان تفرّق و تشتّتی ریشه می‌گیرد که جهان غرب و شیفتگانش بدان دچار آمده‌اند، تفرّق و تشتّتی که ناشی از پشت کردن به حق است. پس «تاریخ نقاشی مدرن» مظهری از مظاهر تاریخ غرب و وجهی است که در آن باطن حقیقی غرب صورتی عیان می‌یابد.

ما طلایه‌دار انقلاب دینی در جهان امروز هستیم و معتقدیم که راهِ ما، تنها راهی است که برای بشر به سوی صلح و صلاح و عدل و فلاح باقی مانده؛ و سؤال این است که نقاشی ما، بعد از پیروزی انقلاب، کدام راه را می‌بایست بپیماید؟ آیا می‌بایست در تاریخ نقاشی غرب «شریک» می‌شد و راه را از آنجا پی می‌گرفت که آنان رسیده‌اند؟ آیا نقاشی مدرن شجره‌ای است که در هر خاکی پا بگیرد؟ آیا آن نیلوفر باطلاقی می‌توانست در این چشمه آزاد کوهستانی نیز زنده بماند؟

نقاشی مدرن با عبور از «فرمالیسم» و رسیدن به سبکی که آن را «اینفرمال»[1] می‌گفتند، دیگر به تمامیت رسیده است؛ تمدّن غرب نیز. و اکنون تاریخ کرهٔ زمین دوران انتقال خویش را می‌گذراند به سوی عصری که باید آن را «عصر توبهٔ بشر» خواند. آیا نقاشی ما بعد از پیروزی انقلاب راه توبه را بازیافته است؟

شریک شدن در تاریخ نقاشی مدرن مستلزم شریک شدن در تاریخ غرب بود و این هرگز امکان نمی‌یافت؛ اگر نه، کدام داعیهٔ انقلاب؟ و آنهم انقلاب دینی. نفی عبودیت غرب و شرق چهره‌ای است که انقلاب مستقل ما به آن شناخته می‌گردد و براین اساس، رودررویی ما تنها با استیلای سیاسی غرب و شرق نیست. رسالت ما رسالتی است که در استمرار نهضت انبیاء برعهده گرفته‌ایم: تذکر دادن بشر نسبت به میثاق ازلی خویش با حق. و این میثاق، میثاق «فطرت» است: فطرة الله الّتی فطر النّاس علیها.

انسان عین ربط و تعلّق است به حق و وجودش در قُرب و بُعد و وصل و هجران است که معنا می‌گیرد، و واأسفا!، که این پرتو نور چون از شمس دور افتد به خاموشی می‌گراید. و مگر اینچنین نشده است؟...

● هنر جدید اروپایی دارای هرگونه زیبایی ضمنی که باشد، عموماً به دنیای روانیِ هنرمند محدود است و از فیض و معرفت روحانی برخوردار نیست.

● جیم داین. «تیشه با دوتخته رنگ. حالت شماره دو»؛ ۱۹۶۳. رنگ روغن روی بوم با چوب و فیلز؛ ۱۸۰×۱۳۵ سانتی متر

● فرانتس کلاین. «ماهونینگ». ۱۹۵۶. ۲۰۰×۲۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای آمریکایی ویتنی، نیویورک

انسان امروز از اصل خویش دور افتاده است و با او، همه چیز؛ اصل او در «وصل» است و نه عجب اگر این روزگار روزگار تفرقه و تشتّت باشد، که وحدت مولودِ توحید است.

چه رخ داده است و این چه انگاری است که انسان از خود و جهان یافته؟ آیا این نرگسِ برلبِ جوی رسته، دل در عکس منعکس خویش باخته است و این غفلت او را از حقیقت وجود دور انداخته؟

عالم دیگرگون نشده است و هنوز محضر حق است و مظهر او، امّا انسان در این سیّاره، عالمی به مقتضای انگار خویش بنا کرده است؛ عالمی غریب و جنون‌آمیز؛ عالمی که در آن همه چیز به مقتضای آن دورافتادگی معنایی وارونه یافته است. تا دیروز تعلّق به حق و حق‌پرستی معیار بشر بود و از دیروز معیارِ حقیقت را بشر انگاشته‌اند و بشرپرستی. تا دیروز همه چیز در تعلّقش به حق معنا می‌گرفت و از دیروز در تعلّقش به انسان... و در جهانی اینچنین، هیچ چیز برمعنای حقیقی خویش نمی‌ماند، و هنر نیز نمانده است.

«آزادی از تعهّد» بی‌معناست، چرا که انسان ذاتاً و فطرتاً اهل عهد و امانت است، و اگر بخواهد از میثاق با حق بگریزد، ناچار است که این عهد را با دیگری استوار دارد. بشر امروز خود را نسبت به بشر و بشریت متعهد می‌داند و این مقتضای «اومانیسم» است؛ امّا کدام بشر؟

انسان عین ربط و تعلّق به حق است و بیرون از این تعلّق، اصلاً انسان و انسانیتی برجای نمی‌ماند که بتوان این عهد تازه را با او استوار داشت. لاجرم، آزادی از تعلّق به حق به ولنگاری می‌انجامد و جنون‌زدگی؛ و آن عهد تازه، با «شیطان» استوار می‌گردد.

بشر از هرچه بگریزد، از نیازهایی که لازمهٔ حیات اوست چگونه بگریزد؟ وجود انسان در نسبت میان دو منتهیٰ معنا می‌شود: بدنی حیوانی و روحی الهی... این یک به سوی خاک می‌کشاند و آن یک به سوی افلاک؛ این یک به سوی زمین می‌کشاند و آن یک به سوی آسمان؛ تن در دنیاست و جان در آخرت. امّا از این میان آنکه صاحب اصالت است، جان است نه تن؛ روح است، نه بدن. پس نه عجب اگر ادعا کنیم که «سکولاریسم» به مرگ انسان و انسانیت می‌انجامد.

چه روی می‌دهد بربدنی که روح از آن مفارقت کند؟ انسان و عالم واقع نیز در تعلّق به حق زنده‌اند و چون رها از این تعلّق منظور شوند، رو به «تلاشی و تجزیه» می‌گذارند. این «تلاشی و تجزیه» اصلی‌ترین مشخصهٔ روزگار کنونی است؛ خصوصیتی است که در هیچ یک از اعصار دیگر زندگی بشر سابقه‌ای ندارد. هنر از حکمت جدا شده است و حکمت از اخلاق، و این هر سه از علم... و همهٔ مظاهر حقیقت واحد چون مولکولهایی سرگردان در خلأ، بی‌مبدأ و معاد، عالمی را ساخته‌اند که «خانهٔ وهم بشر» است، و چنین عالمی را جز در برهوت وهم کجا می‌توان جُست؟

نزع هنر نیز از حقیقت به همین تلاشی و تجزیه کلّی باز می‌گردد. هنر از تعهد و تعلّق نسبت به حق رها می‌شود و عهدی تازه با بشر و بشریت می‌بندد؛ امّا کدام بشر؟ اومانیسم از یک سو به جامعه پرستی می‌انجامد و از دیگر سو به خودپرستی... و در این میانه، اصل خودپرستی است و «جامعه» نیز مجموعه‌ای از «خود»های تنها؛ «خود»هایی تنها، پناه برده به پیله‌هایی که با توهّم و تخیّل برگرد خویش تنیده‌اند و زمین و آسمان خویش را به آن منتهی داشته‌اند.

بشر جدید در عین حال که می‌خواهد فردیت خود را در جامعه منحل کند بشدّت «اندیویدوالیست» و تنهاست و این تنهایی مقتضای دور شدن از «فطرت الهی انسان» است. وحدت حقیقی در توحید است و

بشر با دور شدن از توحید دیگر نمی‌تواند درکی حقیقی از معنای وحدت اجتماعی و یا جامعه داشته باشد. جامعه‌ای اینچنین مجموعه‌ای از افراد تنهاست و آنچه این «تنهایان» را گرد آورده است، ضرورت تأمین نیازهای شخصی است.

هنرمندان با رها شدن از تعلق به حق، آن عهد تازه را یا باید با جامعه استوار دارند و یا با خود... که طریق نخستین به «هنر برای مردم» می‌رسد و طریق آخری به «هنر برای هنر» و در هر صورت، هنر خواهد مرد. هنر باید محملی برای عروج حیات انسان به کمال وجود باشد نه وسیله‌ای برای تفنّن و تزیین و یا انتقال تأثرات. نقاشی که هنر خویش را در خدمت مردم درآورد چه خواهد کرد؟ آیا تابلوهایی خواهد کشید که زینت مبلمان اطاقهای پذیرایی شود و چشم را به تفرّجی سطحی در نقشها و رنگها میهمان کند؟ و آن دیگری که عهد تازه را با «خود» استوار داشته است چه خواهد کرد؟ نقاشی را به تبعیدگاه موزه‌ها تبعید خواهد کرد و تابلوهایی خواهد پرداخت که جز جماعت هنرمندان و روشنفکرمآبان و منقدان هنر، دیگران را از همزبانی با خود محروم خواهد داشت؟

تفاوتی نمی‌کند؛ هنر برای مردم و هنر برای هنر دو وجه از یک ابتذال رایج است. همین سرگردانی است که امروز در جهان غرب و غربزده، هنر را به خدمت تبلیغات کشانده است و آن را در مجموعه مناسبات تولید و مصرف معنا کرده است. آثار هنری نیز همچون اشیائی تلقّی می‌شوند که به هر تقدیر بخشی از نیازهای مصرفی بشر را برآورده می‌سازند.

ما هنر را همچون محملی برای معراج به آسمان بلند کمالات لاهوتی می‌بینیم و می‌کوشیم هنر را از آن تنگ‌نظری خلاص کنیم و بار دیگر، در آن، تذکره‌ای برای آن میثاق ازلی با خداوند بجوییم... آیا نقاشان ما توانسته‌اند خود را از تعلّق به نیازهای مصرفی روزمره و تفنّن و تغفّل و خودپرستی... خلاص کنند و طریق تجدید عهد را بیابند؟ در بسیاری از آثار نقاشی بعد از پیروزی انقلاب چنین کوششی بروشنی مشهود است، اما ما در آغاز راهی طولانی هستیم، پس نه عجب اگر هنوز آثاری از روشنفکرمآبی و غربزدگی در ما باقی باشد.

هنرمندانی که فردا را عرصهٔ تحقّق عالم اسلامی می‌خواهند باید جان خویش را از همه تعلّقات رها کنند و اگر اینچنین کنند هنرشان عین ربط و تعلّق به حق خواهد شد، چرا که انسان در عمق فطرت خویش میثاقی ازلی با حق دارد. هنری اینچنین، خصایصی دارد که به آن از دیگر مساعی هنری تمایز می‌یابد... آیا ما این خصایص را بتمامی شناخته‌ایم؟

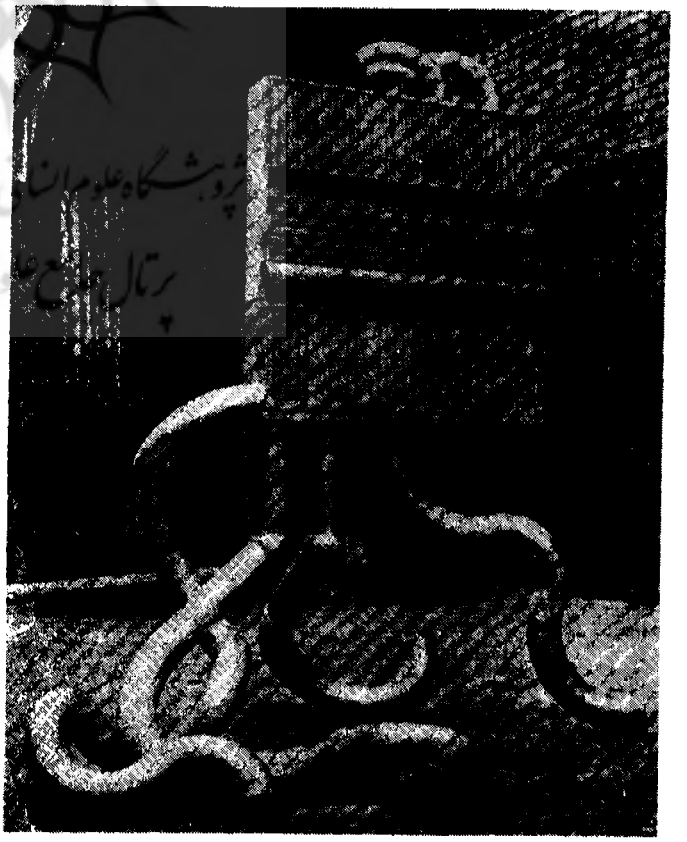
تاریخ غرب که تاریخ هبوط بشر از بهشت اعتدال وجود خویش به ارض نفس و نفسانیت است، با توجه تاریخی بشر به دنیا آغاز می‌شود. براین اساس، تاریخ توبهٔ بشر نیز باید با «توجّه تاریخی به آسمان آخرت» آغاز شود. هنر برای اینکه در این توجّه تاریخی با انسان همراهی کند و او را از روزمرگی و فلک‌زدگی و عادات و تعلّقات پرهیز دهد، باید ماهیتی کمال‌طلبانه و استکمالی یا استعلایی پیدا کند.

هنر کمال طلب آئینه حق و حقانیت است نه آئینه نفس و نفسانیت، و بر این اساس، عین تعهّد است به آن عهد و میثاق ازلی که وجود عالم و انسان فطرتاً به آن شهادت می‌دهد. هنر در هر صورت عین تعهد است و آزادی از تعهد جز توهّمی بیش نیست و مگر اصلاً حیات بدون تعهّد ممکن است؟ هنر کشف و شهودی است با واسطهٔ تخیّل... امّا این تخیّل نه آنچنان است که هر کس را به هر جا ببرد. تخیّل آزاد بی‌معنی است، مگر آنکه هنرمند خود آزاد باشد؛ آزاد از تعلّقات. آنگاه عالم خیالش با عالم حقیقت پیوند می‌یابد و عین صورتهای متمثّلهٔ حقایق در آن نقش می‌بندد؛ و اگر نه مرکوب تخیّلش، خرلنگی است که از خارستان صورتهای وهمی خیال متّصل قدمی آن سوتر نمی‌رود. جهان هنرمند به وسعت مرتبهٔ استکمالی روح اوست و اگر بینگارد که می‌تواند با بالهای خفاش‌گونه شیاطین، خود را به آسمان حقایق متعالی برساند، بداند که فرشتگان حافظ وحی او را به شهاب ثاقب می‌رانند.

هنر کمال طلب هنرمند را نیز در خود به کمال می‌رساند و عهد ازلی او را در خود تجدید می‌کند و او را از روشنفکرمآبی و غربزدگی می‌رهاند. هنری اینچنین آیتی است رحمانی که در عالم مثل اعلیٰ، در نظام احسن خلقت که مظهر تام و تمام خداوند است جذب می‌شود، تا آنجا که بتوان گفت این اثر، بالذّات مخلوق خداست. پر روشن است که این مطلب تحقق نمی‌یابد مگر با فناء هنرمند در خدا. هنرمند باید آئینگی بداند... که آئینه از خود هیچ ندارد و هر چه هست آن وجود حقیقی است که خود را در آئینه می‌نگرد.

هنر مدرن ماهیتاً هبوطی و نزولی است و با توجّه تاریخی بشر به دنیا پدید آمده است. گذشته از آنکه سیر تاریخی هنر مدرن لاجرم به این هبوط تاریخی شهادت می‌دهد، اثر هنری لزوماً مظهری است برای روح هنرمند... و مظاهر ارواح پلید چگونه ممکن است زیبا باشد؟ اگرچه به هر تقدیر هنر مدرن مرحله‌ای از تحقّق تکوینی انسان است و از این نظر باید در آن با چشم عبرت نگریست.

هنر حقیقی لزوماً هنری وحدت گراست؛ وحدتی که عین توحید است. در هنری اینچنین، قالب و محتوا به وحدت و عینیّت می‌رسند و در یک تجلّی واحد، بالذّات مخاطب خویش را به آسمان دلالت



● ادوارد پائولوسی. «مدئا». ۱۹۶۴. آلومینیوم جوشکاری شده. ۲۰۳×۱۸۰×۱۱۲/۵ سانی‌متر. نگارخانهٔ رابرت فریزر، لندن

می‌کنند. امّا هنر غیرحقیقی تجزیه گراست و هر چند در ظاهر، با توسّل به جلوه‌های کمّی زیبایی و وحدت مثالی در عالم، وانمود به وحدت و زیبایی کند، امّا از باطن میل به متلاشی شدن و تجزیه دارد.

هنر غرب، در تبعیّت از آن سیر تجزیه و تلاشی کلّی، نخست از حیات انسان انتزاع می‌یابد و از صناعت یا صنعت جدا می‌شود و از نظر معنا در تقابل با آن قرار می‌گیرد. صنعت نیز با انتزاع از هنر و تهی شدن از همه ظرایف و زیباییها، دیگر به طور کامل از صورت یک فعالیت خلاقه و فردی خارج می‌گردد.

نسبت دادن خلق و آفرینش به انسان از آن رو مجاز است که آفریدگار متعال خود فرموده است: «و نفخت فیه من روحی»... و اگر جز این بود، براستی منشأ علم و اراده و قدرت و حیات انسان را در کجا می‌بایستی جستجو کنیم؟ پس نه عجب اگر «خلق و صنع» لازمهٔ وجود انسان باشد، چرا که او جلوهٔ جامع ربّ‌العالمین است.

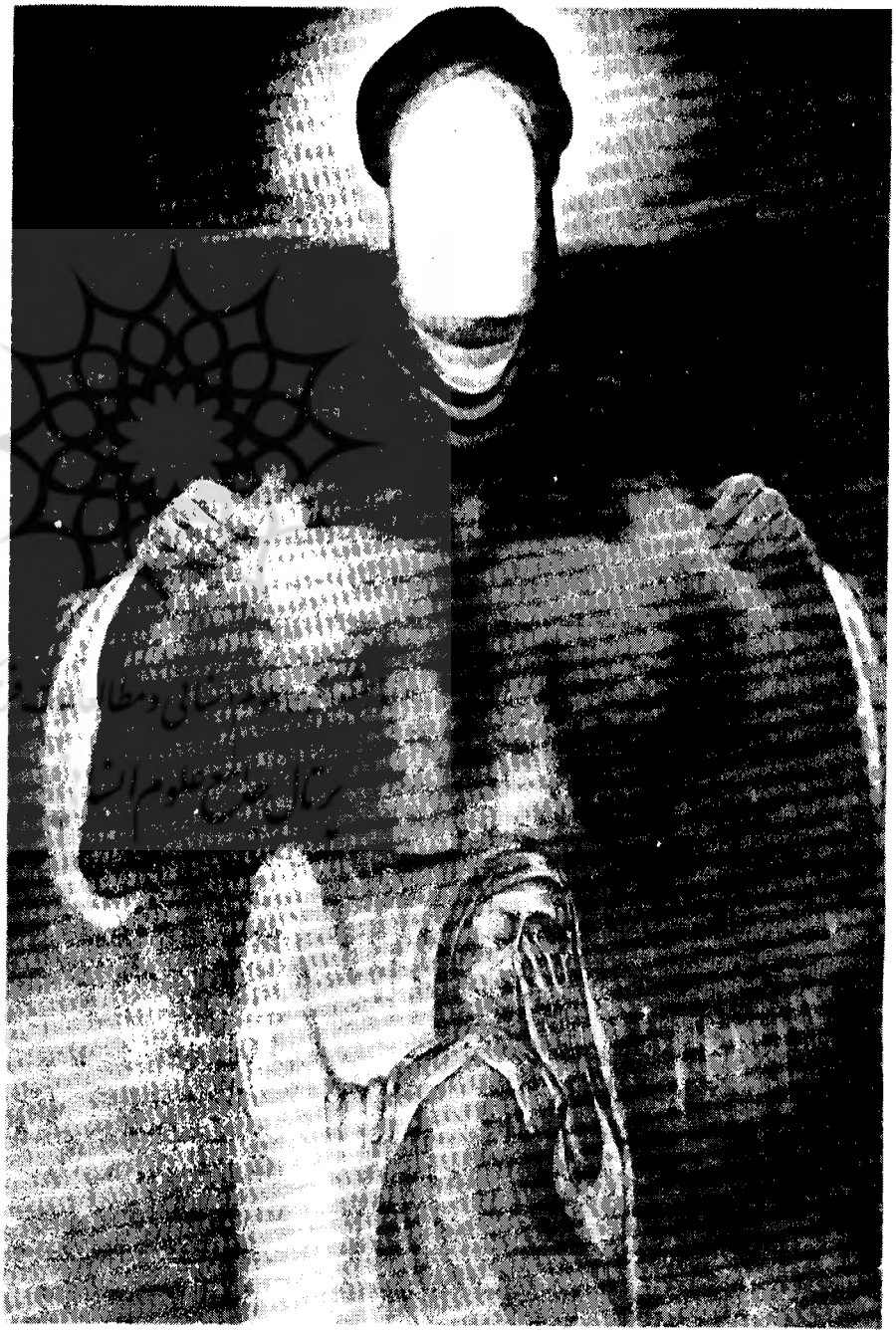
ماشین حجابی است که بین روح انسان و مصنوعات او حائل شده است و اجازه نمی‌دهد که جلوات حسنای روح در صناعت ظاهر شود، ولکن به مصداق «پری روتاب مستوری ندارد»، جلوه گری لازمهٔ ذاتی هنر است و اگر در صناعت جایی برای تجلّی نیابد، لاجرم روزنهٔ دیگری برای اظهار و اشراق خواهد یافت.

امّا مظاهر حیاتی انسان حُسن و بهاء و تقدّس خویش را تا آنجا حفظ خواهند کرد که ظهورشان در این عالم، در مطابقت کامل با مثل اعلی یا نمونهٔ آسمانی اتّفاق بیفتد. هنر امروز هم، همچون سایر مظاهر حیاتی انسان، فارغ از نسبتی که با آن حقیقت کلّی دارد تجلّی یافته است و اینچنین، نه فقط برمعنای حقیقی خویش نمانده، بلکه معنایی وارونه یافته است. انسان، اینچنین است که چون فارغ از تعلّقی که با حق دارد منظور شود، حیوانی خواهد شد که وجه تمایزش از سایر حیوانات، نه در جوهر وجود، بلکه فقط در اعراض است و موجودی چنین، وارونهٔ انسان حقیقی است... و این سخن کاش در حدّ سخن می‌ماند و تحقّقی بیرونی نمی‌یافت.

هنر اگر در تعلّق به حق منظور شود معرجی است برای وصول به غایت کمالی وجود، و اگر فارغ از این تعلّق و فقط در پیوند با بشر نگریسته شود، فراموشخانه‌ای خواهد شد در خدمت تفنّن و تلذّذ محض... و از آن بدتر، چه بسا هنر را اینچنین که هست، نه چون «وسیله» بل همچون غایت و هدف لحاظ کنند که در این صورت به مثابهٔ حقیقتی ثابت و مستقل انگاشته می‌شود که باید «انسان» را معنا کند. «هنر برای هنر» شجرهٔ خبیثه‌ای است که در خاک این توهّم پا گرفته است و زنهار! که این

● هنرِ کمال طلب آیینهٔ حق و حقانیت است نه آیینهٔ نفس و نفسانیت، و بر این اساس، عین تعهد است نسبت به آن عهد و میثاق ازلی که وجود انسان فطرتاً به آن شهادت می‌دهد.

● کاظم جلیا، «یقین»، ۱۵۰×۱۰۰



عبارت نقابی است فریبکارانه برچهرهٔ این معنا: «هنر در خدمت خودپرستی هنرمند». هنر را اگرچه در لفظ بنوان از تعهّد انتزاع کرد اما در معنا ممکن نیست. آنکه عهد از «خدا» باز گیرد، لاجرم با «خود» عهد خواهد بست... و این حکمی است بلااستثناء.

افعال انسان نیز کلماتی هستند که بروجود او دلالت دارند، اگرچه «بیان» را اصالتاً برنطق اطلاق می‌کنند و باید هم اینچنین باشد. از اینجا می‌توان نسبتی را که بین «صنع و خلاقیت» انسان و «بیان» او وجود دارد دریافت و اینکه چرا دربین قدما، اشتغالات هنری منتزع از کار و حرفه و حیات اجتماعی وجود نداشته است. تذهیب، خطاطی، نقاشی و حتی مجسمه‌سازی در خدمت صناعت و کتابت و معماری بوده است و تا پیش از قرون اخیر هیچ نقاشی را فی‌المثل نمی‌توان یافت که نقاشی را چون «غایت و هدف» لحاظ کند و آن را در خدمت «بیان خود» بگیرد.

هنر امروز این خصوصیت بیانی را در همهٔ اشیاء جستجو کرده است، اگرچه این کار به نفی ماهیت حقیقی اشیاء منجر شود. هنرمندان «پاپ‌آرت» حتّی میز و صندلی و کارد آشپزخانه را نیز در آثار نقاشی و مجسمه‌سازی ــ که دیگر تمایزی از یکدیگر ندارند ــ به کار برده‌اند. در اینجا میز و صندلی و کارد آشپزخانه، دیگر اشیائی با موارد استعمال مشخص نیستند؛ سمبلهایی هستند که به مکنونات درونی هنرمند دلالت می‌کنند.

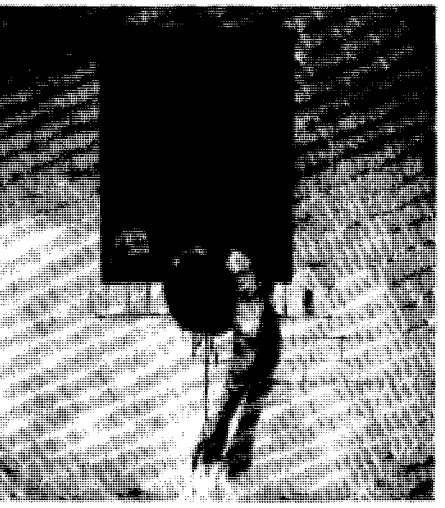
اگر «خط» را از این دریچه بنگریم، دیگر هیچ محدودیتی در استفاده از «خط» به مثابه یک «عنصر فیگوراتیو بیانی» وجود ندارد. آنگاه خط و خطاطی، فارغ از ماهیت حقیقی خویش، به مثابهٔ یک شکل «فیگور» زیبا به استخدام نقاشی درمی‌آید و در این صورت، دیگر چه نیازی است که خط به «خوانا بودن» که لازمهٔ ذاتی آن است، وفادار بماند؟ این انکار ماهیت، در آثار خط ــ نقاشی جدید به وضوح پدیدار است.

در سرنوشت کوزه گری و شیشه گری نیز محلّی برای عبرت وجود دارد. آنها صنایعی هستند که «قهر تاریخی تکنولوژی» جز قالبی تهی از آنان باقی نگذاشته است و این سرنوشت محتوم همه صنایعی است که عنوان «صنایع دستی» دارند. آنها در مقابله با محصولات مدرن تکنولوژی، هرچند دیگر «موارد استعمال واقعی» ندارند، اما «با صرفنظر از ماهیتشان» توانسته‌اند به مثابه «اشیاء و اجسامی دکوراتیو» حفظ شوند.

تجدّدگرایی یا مدرنیسم با ماشینی شدن همراه است و از این طریق هرچه بیشتر پیوند بین خلاقیّت باطنی انسان و حیات و مصنوعات او قطع می‌گردد، تا آنجا که هنر دیگر جز به صورت یک فعالیت جنبی و تجملی فرصت ظهور ندارد.

سیر تاریخی نقاشی مدرن شواهد بسیاری از این تجزیه و تلاشی مظاهر حیات انسان را به نمایش می‌گذارد. پیدایش سبکهای متعدّد، بخودی خود، حکایت از همین تفرقه و تلاشی دارد؛ گذشته از آنکه سیر تاریخی پیدایش سبکها منبعث از انتزاعی است که اتحاد صورت ومعنای هنر را از هم پاشیده است. کیفیت توالی سبکها نیز، خود شاهدی است برهمین توجّه متناوب و تجزیه گرانه به قالب و محتوای هنر نقاشی... و شاید لازم به تذکّر نباشد که توجّه به هر یک از این دو مستلزم پوشاندن دیگری است: رمانتیسم و رئالیسم با توجّه به محتوا، امپرسیونیسم، فوویسم و کوبیسم با توجّه به صورت ظهور یافته‌اند. از این پس، دورهٔ دیگری از سبکها، با توجّه به محتوا آغاز می‌شود که به پیدایش اکسپرسیونیسم، فوتوریسم و سوررئالیسم می‌انجامد. دورهٔ بعدی براساس تناوب مذکور، باید با توجّه تاریخی به صورت یا قالب اتّفاق بیفتد و به پیدایش سبک آبستره و تمامیت یافتن آن در کار «موندریان» بیانجامد.

این نوشته در آن مقام نیست که به تحلیل تاریخی سیر نقاشی مدرن بپردازد و بیشتر می‌خواهد ناظر به آن تجزیه و تفرّقی باشد که با قطع تعلّق از حق در عصر کنونی روی نموده است، والاّ یک تحقیق جامع در باب سیر تاریخی نقاشی مدرن باید به اتّحاد آن با تاریخ علم نیز عنایتی کافی داشته باشد، چرا که این هر دو مظاهری هستند از یک سیر واحد، و پرروشن است که در این میان این نقاشی مدرن است که در ذیل تحوّلات تاریخی علم قرار خواهد گرفت. پیدایش سبکها از سوی دیگر می‌بایست در یک نوسان مداوم و متناوب میان نفی ارزشهای گذشته و اثبات ارزشهای جدید اتفاق بیفتد که این نفی و اثبات نیز با غلبه روح نیهیلیسم [و حتّی آنارشیسم] برهنرمندان جدید امکان یافته است. با توسّل به همین روح نیهیلیستی است که بشر عرصه را برای متلاشی کردن اتحاد حاکم در میان مظاهر مختلف حیات خویش فراهم آورده است. با تحدید واقعیت در زمان و مکان و تبدیل این دو به مقدار و کمیّت محض در تفکّر جدید چیزی جز ابعاد و حرکت از واقعیت عالم برجای نمانده است و براین اساس آیا نمی‌توان گفت که واقعیت در ابعاد و حرکت تجزیه و متلاشی شده است؟ این تلاشی گذشته از آنکه در امپرسیونیسم، فوویسم، کوبیسم، فوتوریسم، سوپرماتیسم، نقاشی آبستره و آپ‌آرت ظهوری صریح دارد، در نحوهٔ صیرورت نقاشی مدرن نیز ظاهر است. نقاشی مدرن علاوه برآن تناوب مذکور که به پیدایش سبکها



● حسن حسروجردی. «شهید». ۱۷۳×۱۷۱

انجامیده است، دارای سیری کلّی است در جستجوی فرم محض. دراین سیر کلّی، همواره «مضمون» بار گرانی است که بر گردهٔ «فرم» سنگینی می‌کند. «صورت» در وهلهٔ اوّل به «فرم» و سپس به رنگ، نقطه، خط و سطح تجزیه می‌شود. سبک «اینفرمال» نیز نهایتاً با انکار هر نوع «خودآگاهی ضمنی»، در جستجوی پایین‌ترین لایه‌های ضمیر ناخودآگاه با صدور دفعی یا بلااراده فرمهایی کاملاً ابتدایی چون یاخته‌ها پدید می‌آید.

نقاشی ما، بعد از انقلاب، با صرفنظر از بعضی آثار دیرپایی که هنوز از سیطرهٔ فرهنگ غرب برخود دارد، راه توبه را بازیافته است و غرض از ذکر این مقدّمات که لاجرم کار را به تطویل کشاند، این بود که «راه توبه» تبیین شود.

از آنجا که عصر جاهلیت کنونی با توجّه تاریخی بشر به دنیا، «ادبار عقل» و غفلت بشر از تعلّق به حق رخ داده است، توبه بشر باید با توجّه دیگرباره به آسمان، «اقبال عقل» و تذکّر یافتن به اینکه وجود بشر عین ربط و تعلّق به حق است آغاز شود. بشر باید

● حبیب صادقی. «شهادت».
۱۸۵×۱۴۰

بداند که وجودش پرتوی است که در اتّصال با شمس حق نور دارد و هر طریقی جز آن، کارش را به خاموشی و فراموشی و حیوانیت خواهد کشاند. این توجّه نقاشان ما را از روشنفکرمآبی، انکار تعهّد، نیهیلیسم و مدرنیسم، التقاط و ابتذال، تقلید و صورت پرستی و فرمالیسم رهانده است. آنها با روی گرداندن از «هنر برای هنر» به جانب «هنر برای مردم» نیز گرایش نیافته‌اند. راه سوّمی هست و آن اینکه هنرمند روی خطاب خویش را به فطرت الهی انسان بگرداند. در میان آنها هستند کسانی که چنین کرده‌اند و براین اساس، دیگر نه تنها کارشان در خدمت تفنّن و تغفّل و تزیین نیست و از بار تعهّد نسبت به نفس اماره و شیطان رهیده، بلکه فضای ذکر و تذکّر یافته است به آن میثاق ازلی که باید.

همهٔ اینها هست و در هر یک جای سخن بسیار؛ امّا آنچه بیش از همه جای سخن دارد طریقتی است که آنها برای پرهیز از صورت گرایی و فرمالیسم یافته‌اند.

نقاشی از آنجا که با صورت به معنای عام آن سروکار دارد، برلبهٔ پرتگاه صورت گرایی و فرمالیسم است و این، فراتر از هر چیز، اقتضایی است که در کار نقاشی فی نفسه موجود است.

صورتهای این جهان همه صور متمثّلهٔ حقایق متعالی هستند، همچنان که نور در رنگهای رنگین کمان تمثّل و تنزّل می‌یابد. امّا چه می‌توان کرد آنجا که قوّهٔ باصره از رنگ مستقیماً به حقیقت آن، که نور باشد، دلالت نمی‌یابد. صورتها، آنچنان که هستند، اگرچه تمثّلات و تنزّلات حقایق ملکوتی‌اند، امّا فی انفسهم نه تنها دلالت برآن حقایق ندارند، بلکه حجاب آنها هستند. روح مجرّد اگرچه در دست و پا و چشم و گوش و دهان تمثّل یافته است، امّا هریک ازاین تمثّلات، صورتاً دلالتی برآن ندارند که هیچ، حُجُبی هستند که چشم را از رسیدن به باطن باز می‌دارند. صورتگر برای رسیدن به معنا باید «صورت» را بشکافد، امّا این شکافتن را نباید با متلاشی کردن اشتباه کرد. نقاشی مدرن صورتها را متلاشی می‌کند، اما «انفطار صورت» بدان معنا که مراد ماست چیز دیگری است.

صورت حجاب معنا یا مدلول خویش است و از این قرار می‌توان متوقّع بود که «خرق» این حجاب ما را به معنای نهفته درپس آن راهبر شود. انفطار صورت به هر تقدیر باید با پرهیز از «صورت معمول واقعیّت» انجام شود، چرا که صورت معمول واقعیت حجاب معنای خویش است و از آن گذشته هیچ چیز جز «مناسبات روزمرّه» را تداعی نخواهد کرد: ماه، «آپولو» را به یاد خواهد آورد و خورشید، «فرایندهای گرما هسته‌ای» را! هنرمند صورتگر باید اشیاء را همچون مظاهری برای حقیقت بنگرد و اینچنین، صورت موهوم آن سرابی را که بشر واقعیّت پنداشته است بشکافد... و این کار جز با روی آوردن به صور متمثّلهٔ حقایق ممکن نخواهد شد.

اگر «سمبل» بتواند همان معنایی را افاده کند که ما از کلمات «مظهر»، «آیه»، «مثال» یا «تمثیل» می‌خواهیم، پس هنرمند را گریزی از «سمبلیسم» نیست. براین اساس سمبلیسم باید برمبنای معادله دقیقی که ما بین عوالم مجرّد و این عالم که جهان محسوسات است برقرار می‌کنیم، معنا شود و با عبارتی روشنتر، سمبل همواره باید یکی از

صور متمثّله یا جلوه‌های تنزّل یافتهٔ مدلول خویش باشد:

چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی
صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی
صورت زیرین اگر با نردبان معرفت
بررود بالا همان با اصل خود یکتاستی

... و از آنجا که انسان در عمق فطرت خویش با عالم و عوالم حقایق متعالی متحد است، نحوهٔ دلالت آیات و مظاهر و متمثّلات بر حقایق، فطری است. فطرت دروازه‌ای است به عالم مطلق و دریچه‌ای که انسان را از درون با عالم اکبرِ منطوی در او پیوند می‌دهد.

اگرچه از عهدهٔ صورتهای این جهانی نمی‌آید که هر یک مستقل و مستقیم ما را به حقایق مجرّد دلالت کنند، امّا می‌توانند به مثابه آیات یا مظاهری از حقیقت، در یک ترکیب متناسب جلوه گاهی برای اشراق حقایق قرار بگیرند و بیننده را از طریق فطرت الهی‌اش به آن عوالم دلالت کنند. این ترکیب مسلّماً باید مطابق با مثل اعلیٰ یا نمونه آسمانی انجام شود تا بتواند از عهده برآید و راهی برای عروج و صعود به عالم بالا بگشاید. از آنجا که تمثّل و تنزّل حقایق در قوس نزول از وحدت به جانب کثرت بوده است، می‌توان انتظار داشت که ترکیب متناسبی از صورتهای متمثّل بتواند در قوس صعود، انسان را از کثرت به جانب وحدت دلالت کند. نحوهٔ این دلالت، فطری است و بنابراین، لزوماً از طریق تجزیه و تحلیلهای عقلایی و آگاهانه انجام نمی‌شود، که اگر چنین بود نمی‌توانست به طور کامل مصداق معنای هنر باشد. «نقاشی» بر این اساس با «شعر» قرابت می‌یابد نه با موسیقی. یکی از منقّدان غربی در توصیف هنر مدرن گفته بود که همه هنرها می‌کوشند تا خود را به موسیقی برسانند، و این سخن درباره هنر غربی عین صواب است. اگر چه در مشرق زمین و خصوصاً در ایران اسلامی، نقاشی باید راه توبه را با نزدیک شدن به «شعر» هموار دارد، و ارائه برهان بر این مدّعا کاری نیست که در حوصلهٔ نوشته‌ای اینچنین بگنجد.

نگاه عکاس خیلی مهم است

گفتگویی با سعید صادقی

• رنگ در عکاسی نوعی لایهٔ فریب است؛ آدم را فریب می‌دهد. عکاسی سیاه و سفید این فریب را از بین می‌برد.

• پیش از اینها قرار بود بر وبم سراغ «سعید صادقی». صادقی قبل از هر چیز عکاس جنگ است. هنوز شور و شوق روزهایی را که در جبهه‌ها پا بپای رزمندگان عکاسی کرده است، می‌شود در او دید. اگرچه این بار که او را دیدیم بر سر و صورتش گرد و خاک ننشسته بود، امّا از خاطراتی که برایمان گفت، می‌شد او را در گرماگرم لحظه‌های جنگ مجسّم کرد.

سعید همچنان که خود می‌گفت، البتّه با حُجب و حیای خاصّ خودش، کار عکاسی را سالها پیش از انقلاب شروع کرده و در انقلاب آبدیده شده و بعد از انقلاب حسابی به کارش گرفته است.

صادقی از سال ۱۳۵۸ عکاسی خبری روزنامهٔ جمهوری اسلامی را به عهده گرفت و پس از آن کارهایش در سایر مطبوعات، از جمله «امید» و «پیام انقلاب» و مجلهٔ «سروش» انعکاس یافت.

عکسهای متعددش در کتابهای «کودک، ایمان، رهایی»، «عکس، آیینهٔ جنگ»، «اتّافتحنا»، «فرهنگ جبهه»، «جنگ تحمیلی و دفاع عاشقانه» و پنج جلد کتاب «جنگ تحمیلی: دفاع در برابر تجاوز» به چاپ رسیده و در نمایشگاههای گوناگون شرکت جسته است.

با او که نشستیم، بیشتر حرفهای دلش را زد تا پاسخ سؤالهای ما را گفته باشد؛ مشکل می‌شد رشتهٔ حرفهایی را که معمولاً در یک مصاحبه می‌زنند، دنبال کرد، امّا به هر حال آنچه می‌خوانید حاصل آن نشست است و اولین سؤالی را که توانستیم جوابش را پیدا کنیم، این بود:

□ یادتان هست اولین عکسی که از جنگ گرفتید چگونه عکسی بود؟

■ بله، خوب یادم است؛ اولین عکسی که گرفتم در خرمشهر بود. روز سوم یا چهارم جنگ. از طرف روزنامه رفتم. اولین بار بود که وارد آن منطقه می‌شدم. خاطرم هست توی این فکر بودم عکسی بگیرم که هم سالمیِ جنگ را نشان بدهد و هم حالت جنگ را برساند. فضای دودآلود شهر را گرفتم درحالی که یک اسلحه وسط کادر قرار دارد. بعد به مسائلی برخوردم که روی من خیلی اثر گذاشت و آنجا دیگر عکاسی برایم در درجهٔ دوم اهمیّت قرار گرفت. مثلاً، آنجا زنی را دیدم که توی آن اوضاع