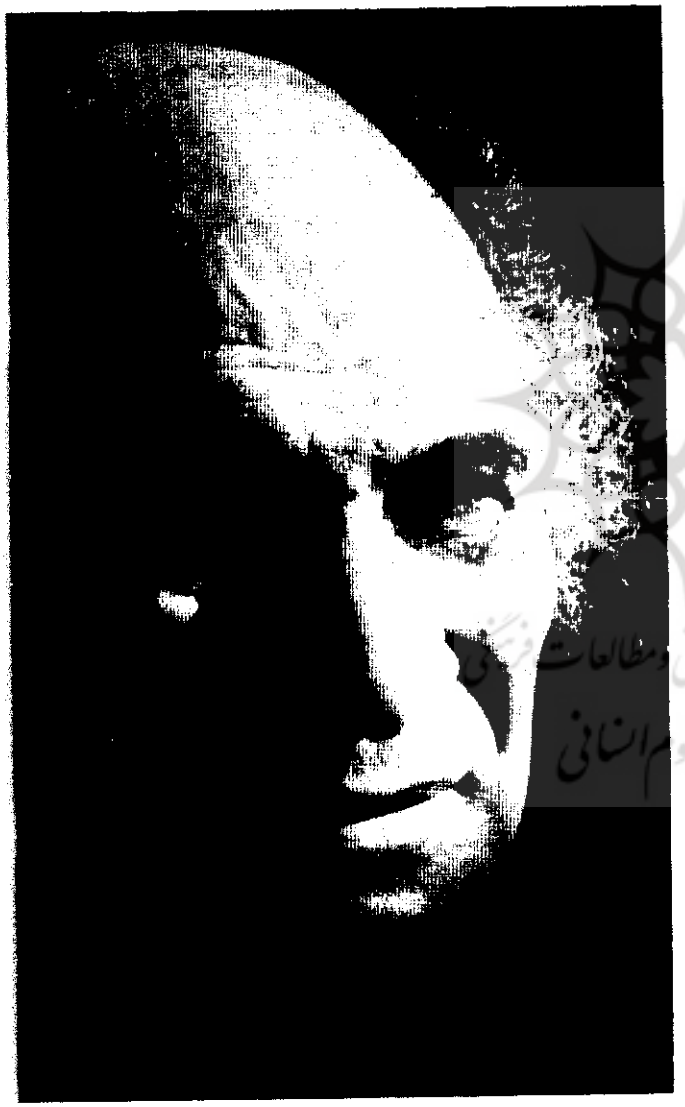
گفتگو با استاد جلیل ضیاءپور منتقد و نقاش نام‌آشنای ایران

سخن نوآر که نورا حلاوتی است دگر



شرح حال و سوابق هنری:

نامم «جلیل» و نام خانوادگیم «ضیاءپور». زادگاهم بندرانزلی و سال تولدم ۵ اردیبهشت ۱۲۹۹ بوده است.

خانواده‌ام مازندرانی الاصل و ساکن ساری و همگی کفشگر بوده‌اند و یک پشت آخری به گیلان مهاجرت نموده‌اند.

در کودکی یکچند مجسمه‌سازی با گل مرداب انزلی از اشتغالات مورد علاقه‌ام بود. چون می‌دیدم که پدرم از چوب مجسمه‌هائی سفارشی می‌تراشید و بعد با رنگ آنرا می‌آراست.

من بهترین شنوندهٔ موسیقی بودم و اغلب، نواها و صداها را درپیش خود بد و خوب می‌کردم.

پس از به پایان آوردن مقدمات تحصیل، در سال ۱۳۱۷ به تهران آمدم و به هنرستان موسیقی که در آن وقت ریاست آن با آقای مین‌باشیان بود برای آهنگسازی وارد شدم و از عهدهٔ آزمایشهای ورودی برآمدم. ولی در همان زمان، استادان خارجی هنرستان به کشور خود بازگشتند و من نتوانستم نظرم را دنبال کنم. پس، به مدرسهٔ صنایع مستظرفهٔ قدیمه رفتم که با داشتن رشته‌های متنوع هنر، برای من هزار و یک پرسش مطرح می‌کرد و پاسخ این پرسشها را می‌بایستی درمی‌یافتم.

در این هنرستان، استادانی مجرّب ما را با روال اندیشهٔ خود زیر حمایت داشتند: استاد علی درودی و استاد ماشاء الله بهره‌مند در تذهیب کاری استاد محمدعلی رهبری و استاد رضای وفا کاشانی، استاد مرتضی درویش، استاد هادی اقدسیه و استاد محمد پاشائی در نقش قالی. استاد هادی مختار تجویدی در مینیاتور و استادانی دیگر که در حدّ خود به جائی مناسب در این هنر رسیده بودند، مانند: یوسفی (نصرت‌الله) در تذهیب محمدعلی زاویه، علی کریمی، علی مطیع و عقیلی از مستعدّان دیگری

بودند که با حضور خود، هنرستان صنایع مستظرفهٔ قدیمه را پربار کرده بودند.

در سال ۱۳۲۰ دو هنرستان قدیمه و جدیده (= مدرسهٔ کمال‌الملک) به دانشگاه منتقل شدند و همگی ما به هنرکده راه یافتیم و من در سال تحصیلی ۲۵–۱۳۲٤ برنامهٔ هنرکده را با رتبهٔ شاگرد اوّلی و دریافت مدال فرهنگی از درجه یکم، به پایان آوردم و از طرف دانشگاه با بورس اهدائی دولت فرانسه (به همراه شش تن از دانشجویان رشته‌های دیگر دانشگاه) رهسپار آن کشور شدم.

از طرف دولت فرانسه در دانشکدهٔ ملّی و عالی هنرهای زیبا (درپاریس) بوزار E.N.S.D.A **نام‌نویسی شدم و پس از آزمایش ورودی در نقاشی به دو آتلیهٔ نقاشی و مجسّمه‌سازی، و نیز با معرّفی آن دولت به آتلیه «اندره‌لوت» و برای طراحی به مدرسهٔ دولتی «گراندشومپر»** G.Ch.r. **مشغول شدم و همچنین به بررسی در علوم وابسته به هنر بطور فشرده در رشته‌های تاریخ هنر و سبک‌شناسی و تاریخ تمدن و جامعه‌شناسی و البسه پرداختم و سپس در سال تحصیلی ۲۸–۲۷ موقتاً به ایران بازگشتم.**

* * *

پس از بازگشت به ایران، ضرورت ایجاد تحوّل در زمینهٔ نقاشی ایران را بر چه اهدافی دنبال کردید؟

● تحصیل در هنرستان مستظرفهٔ هنرهای قدیمه به اندازهٔ کافی برایم تجسّس و هوشیاری در زمینهٔ چراهای هنری آورده بود. پاسخ آنها را یافته بودم. برنامهٔ کاری دانشکده که به کمک استادان فرانسوی در شیوهٔ امپرسیونیسم اجرا می‌شد، ویژگی این شیوهٔ کار را به ما شناسانده بود که چگونه و چرا با رآلیسم مقابله کرد.

نتیجه‌ای که از دریافتهای خود گرفتم، بهرجهت، این بود که هنر متغیّر است و اقتضاها باعث آنست و شکلهای موجود در هنرهای قدیمهٔ ما هم بر اثر اقتضاها به وجود آمد، ولی اینک به تکرار افتاده و با زمانه همراه نیست. از طریق آگاهی دانشکده‌ای هم دریافته بودیم که شیوهٔ طبیعی‌سازی یا رآلیسم ــ نتورالیسم مدتها است که مطرود است. پس، وضع هنری ما از دو سو (طبیعت‌سازی و هنرهای قدیمه) به بن‌بست رسیده و نیاز به یک تحرّک و تغییر دارد (یعنی یک انقلاب هنری). تابلوی انقلاب کاوهٔ آهنگر را بعد از فراغت از تحصیل و پیش از حرکتم به سوی فرانسه با همان شیوهٔ دانشکده‌ای ساختم و این، شمای آرزوی من خاتمه دادن به افت‌های هنری محیط زندگیم بود که می‌بایست با اعتراض، آغاز شود: (اعتراض به بی‌مبالاتی‌های محیط نسبت به اقتضاها؛ اعتراض به قالب‌های تکراری که کشندهٔ خلاقیّت‌ها و موجب انحطاط هنری شده‌اند).

هدف من، از هم پاشیدن وسایل انحطاط بود و توجه دادن دست‌اندرکاران به ایجاب‌ها. ارائه شیوهٔ خاصی را در نظر نداشتم. چون شیوه و قالب را من یا من‌ها نمی‌توانند تحمیل و تزریق کنند. اقتضاها هستند که القاءگری و الهام‌بخشی می‌کنند. برای من فقط همان کافی بود که بیدارباش بدهم و بگویم: خودمان باشیم و تکرار نکنیم و مقلّد نباشیم.

آیا در آن زمان، امکان آشنائی جامعهٔ فرهنگی و هنری ایران با مفاهیم و قالبهای سبکهای هنری بیگانه، وجود داشت؟

● نه! وجود نداشت؛ بعلاوه، باید در نظر داشته باشیم که چگونگی برخورد و آشنائی هر جامعه به کاری، به وضع و موقعیت وابسته است. گاهی لازم می‌آید که مواجهه، تدریجی باشد تا نتیجه، قابل پذیرش باشد. گاهی هم اجرای تدریجی برخوردها و مواجهه در قبال وضع اضطراری غیرلازم بنظر می‌رسد و باید فشرده و ضربتی عمل کرد.

در محیط ما، مسائلی بر اثر روابط اجتماعی با

خارج، تغییر وضع گرفته بود و چیزهائی هم در این جریان همگامی نداشتند. به دیده گرفتن این مسئله اهمیت دارد که هماهنگی و همزمانی از مسائل جبری ارتباط جمعی و جهانی است و نمی شود برکناری اختیار کرد و از همه کس و همه چیز برید، چون جبر زمانه، ناگزیر ایستایان را به دنبال می‌کشد. منتهی باید آگاه بود که در این کش و واکش اجباری، الزامی ندارد که در جمع دیگران هویّت خود را از دست بدهیم (با حفظ شخصیت و هویّت هم می توان همراه و در جمع دیگران، جهانی بود).

هنر ما، عقب گرائی داشت و بازگویندهٔ اقتضاها نبود. بررسیهای بیگانگان بر روی آثار هنری ما و تعاریف آنان از این هنر، بهانه‌ای به دست هنرمندان تاجرصفت داد تا برای خریداران بنجل‌فروش، آثار سنتی تکراری بی محتوا و منحط تهیه کنند (زیرا مینیاتور، مشهور بود و بهرجهت وجههٔ جهانی داشت!!) و چنان کردند که انحطاط پیش آمده را سرعت بخشیدند (خداوند زندگانشان را حفظ کند و به‌بخشاید و درگذشتگانشان را بیامرزد). زیرا کمک عاجلی به آشکارا شدن انحطاط این هنر سنتی کردند.

شما آیا در آنزمان، شیفتهٔ مفاهیم هنر غرب شده بودید یا تکنیک آن؟

● پرسشی است که از خیلی ها شنیده‌ام، ولی بی پاسخ و با سکوت تلخ رد شده‌ام. موضوع، شیفتگی من به درک واقعیت ها بود (هم در مفاهیم و هم در قالبهای هنری). من نمی توانستم مدّعی شیفتگی خود بر نوآوریهای بیگانگان در حد تقلید باشم. تربیت و اخلاق جامعهٔ اصیل من، «کهن جامهٔ خویش پیراستن، به از جامهٔ عاریت خواستن» را به من یاد داده است.

من وقتی لباس مارک‌دار و فلزدار بیگانگان را با نوشته های به زبان بیگانه بر تن جوانان خود (از زن و مرد) می بینم، متأسف می شوم که چرا خودمان لباس تهیه نمی‌کنیم که برازندهٔ خودمان و سرمشق دیگران باشد.

با چنین برداشتی که البته نه از تعصّب، که از تأسّف کم کاری و اعتلا نپذیری خودمان برمی خیزد، چگونه می توانستم شیفته و مقلّد کارکرد دیگران باشم؟

نه! شیفتگی برای تقلید نداشتم. من به درک واقعیّت ها شیفتگی داشتم.

توجه یافتن به قالبهای مناسب مقتضیات زمانه که «بیگانگان چگونه به آنها دست یافته اند تا فرزند زمانهٔ خود شده‌اند» هر فرد علاقمند به درک واقعیت را شیفته می‌کند، و این خود، غرقه شدن یا مقلّد یکسره شدن نیست، بلکه آگاهی یافتن از چگونگی ها و واقعیت ها است. عرضهٔ آنها هم از سوی من به این معنی نبود که تقلید کنید، بلکه به معنی «آگاهی پیدا کنید»، بود.

آیا امکان داشت بدون در نظر گرفتن ضرورت نگاهداری پشتوانه ها و ارزشهای هنر سنّتی به استقبال مکاتب و شیوه‌های هنر غربی رفت؟

● نه! امکان ندارد. هنرمند خلف که به ارزشهای هنر سنّتی خود آگاهی عملی داشته باشد، به استقبال شیوه‌های نقاشی غربی نمی رود و شیفتهٔ کارکرد آنان نمی شود.

بدیهی است که حفظ پشتوانه های سنّتی ضرورت دارد. متأسفانه جای یک موزهٔ مخصوص نقاشی های کتابی ما (مینیاتور) در کشور خالی است. این چنین موزه‌ای در صورت موجود بودن، مهمترین عامل بررسی نقاشی های کلاسیک ما برای به ثمر رساندن استعداد و آگاهی بچه های ما از نقاشی های کلاسیک خود خواهد بود.

مسلماً به استقبال آگاهی رفتن ملازمه با تقلید ندارد، و همیشه گفته‌ام تقلید نکنید و هویّت خود را از دست ندهید. زیرا، این سرشت آدمی و یک ملّت است

که بی هویّتی و گمنامی را نمی‌پذیرد.

مطلب دیگری که گفتنش ضروری است، موضوع بین‌المللی کردن هنر است که گاه و بیگاه بعضی از هنرمندان ما، برای فرار از واقعیت‌ها ــ چون کار تقلیدی اجرا می‌کنند ــ به سفسطه، سخن از هنر «انترناسیونالیسم» به میان می‌آورند! گر چه جرثومهٔ این نیّت‌خیر انساندوستانه در ارتباط زندگی عمومی بر روی زمین، فکر و بینشی جهانی است، امّا این، به آن معنی نمی‌تواند یا نباید باشد که در خلق آثار، بی هویّتی را به صورت نتیجه، در پی داشته باشد.

بهرانجام، به این نکته می‌رسیم که درنظر گرفتن هویّت (در حین خلق آثار به اصطلاح انترناسیونالیسم) و وقوف علمی به این امر داشتن از وظایف هنرمند خلف در امروز است.

حرکت هنری شما آیا بیشتر یک جنگ سلیقه‌ای بود، یا نهضتی براساس متحوّل کردن هنر ایرانی؟

● کلمهٔ سلیقه را بکار نگیریم. چون منظور از سلیقه (یا جنگ سلیقه‌ای) اگر اقدام به امری فردی و دلبخواه باشد، (که من چنین خواسته باشم)؟ نه! اینطور نبود. اقتضا بود نه سلیقهٔ دلبخواه فردی یا افرادی.

یک یا چند نفر نهضتگر که به منظور تحوّلی در هنر ملّی قیام می‌کنند، به فرض کمک گیری از سلیقه، باید به هدف فرهنگ‌پذیری هم مجهّز باشند تا سالیان درازی از عمرشان را (به درازی سالیان فعالیّت انجمن هنری خروس جنگی ــ طی سی و چند سال ــ) بر سر اینکار بگذارند، و با بسیج همهٔ مظاهر تأثیرگذاری خود، نوگرائی را جایگزین واپس گرائی کنند و این مهم را تا به حدّ پذیرش نسبی برسانند.

بنابراین، چنانکه اشاره کرده‌ام، گسترش انحطاط و پائین بودن سطح بینش هنری در عموم بود که اساس این نهضت را باعث شد، و راه آن هم فروپاشی انحطاط، ایجاد تحرّک و بخودآئی از واپس گرائی بود. پس در واقع، حرکت ما، یک حرکت از روی هدف و بنیادین (از روی حسن‌نیّت) بود، نه یک جنگ سلیقه‌ای.

این را هم بگویم که هر حرکت و برداشتی (تحت عنوان نهضت یا هر نام دیگر) برای به ثمر رسیدنش نیاز به زمان (انتظار و حوصله) دارد؛ به شرطی که در طی این زمان، هدفی روشن، سواد و آگاهیهای لازم و ارتقاء سطح فرهنگ عمومی، پشتوانه باشد.

رواج نقاشی نو در ایران، اولین گام در غربت، و قهر مردم با مفاهیم آنرا دربر داشت. همه چیز، رو به گنگی گذاشت: فضا، زمان و مکان، و مهمتر از همه «حسن رابطه»! چرا؟

● علت این امر روشن است: عادت مردم ما در این سده‌های اخیر به راحت دیدن آثار هنری که تشخیص عناصر آنها به فکر کردن نیاز نداشته است: (هندوانه را همان هندوانه و خیار و گوجه را همان خیار و گوجه، یا چهرهٔ مادربزرگ را با همان چین و چروک طبیعی دورهٔ سالخوردگی دیده، لزومی برای گرفتار کردنش به تشخیص عناصر و اندیشیدن به آنها نمی‌دیده است.)

در طول جریان هنر سنّتی، مردم ما، عمری با رنگهای بدون دست‌انداز و شکوهمند نقاشیهای کتابی، خو گرفته بوده‌اند، و با خطوط و گردش نقش‌ها و منحنی‌های منسجم و حساب‌شدهٔ روی کاشیهای در و دیوار مساجد، آشنا بوده‌اند (که به منزلهٔ موسیقی نرمی مردم را به آرامشی مطبوع فرو می‌برده) و با چهره‌ها و اندامهای معقول (به صورت بچهٔ آدمیزاد) طرف بوده‌اند. ظرافت و لطافت آثار هنری و زینتهای سنّتی (همیشه به صورت آسان‌یاب تکراری) سلیقهٔ او را نوازش کرده بوده و ادبیّات سنتی اش که ریشه در جانش داشته (بهمراه صحنه‌های منقوش آنچنانی که کمک‌رسان ذوق و شوقش بوده) به آنها عادت دیرینه یافته.

پس اینک! چگونه باید از اینهمه آسان‌یافته‌های

معتاد به آنها که برایش پشتوانهٔ بینش خاص ببار آورده، دست بردارد و آنها را به کناری بگذارد؟!

استاد پی استاد، که شاگردان سنتی را به گرته‌برداری از روی کار استادان گذشته واداشته و از هر یک، مقلّدی با قید احتیاط (در تغییر دادنها) ساخته‌اند که همچنان مردم‌پذیر، و برحسب سنّت معمول، به دور از اعتراض و قابل تحسین باشد، و همیشه یک روی سکّهٔ زندگی را برای رضامندی خاطر به مردم نشان داده‌اند، دیگر جائی برای نوعی دیگر دیدن برای مردم ما باقی نگذاشته‌اند.

آیا با این محظورات، مردم ما و هنرمندان پای‌بند ما به تکرار سنّت، می‌توانند به هنر نو و دید نو که در نظرشان جز نخالگی و زمخت گوئی چیزی نیست، تن در بدهند؟

حتماً برای مردم ما، غریب خواهد بود که به جای رویاروئی با ظرافت‌ها ناگهان با نخالگی روبرو شوند، یا ناگهان که از خواب بیدارشان کنند، و آنها را با غول زندگی زمانشان مواجهه دهند! آیا مردم به خواب رفته و بزور بیدار شدهٔ ما که هنوز چشم می‌مالیدند، قهر و غربت نداشتند؟ و نمی‌خواستید که داشته باشند؟ و همه چیز برای آنان صورت گنگی و منگی نمی‌یافت؟ و دیدن آنروی سکّهٔ زندگی برای‌شان چون خوردن داروی تلخ کراهت‌آور نبود؟

نیمای پیر، چه خوب می‌دید، و چه خوب گفت:

.....

بر عبث می‌پایم
که به در کس آید.
در و دیوار بهم ریخته‌شان
بر سرم می‌شکند.

.....

بر دَم دهکده مردی تنها
کوله‌بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند!

همانگونه که نیمایوشیج را پدر شعر نو می‌شناسند، شما را هم پدر نقاشی نو می‌دانند. از خاطراتتان در رابطه با نیما بگوئید و در رابطه با حمایتهای وی از اندیشه‌های شما.

● نیمای پیر... بله او با ذوق‌زدگی به اقدامات ما می‌نگریست. گوئی نگریستن او حال زاری بود که با خود می‌گفت:

«جاده خالی است. فسرده است آمرود
هر چه می‌پژمرد از رنج دراز!»

نیما به نشانهٔ همداستانی، از شعر «شهر صبح» خود (قوقولی قوقو خروس می‌خواند) آغاز کرد و آن، در شمارهٔ اول مجلهٔ خروس جنگی چاپ شد. مطالبی هم با عنوان «حرفهای همسایه» همیشه نوشتند که در آن، شعرای جوان را به راه درست این فن (که سطحی‌گو نباشند) رهبری می‌کردند و مایه داشتن را همیشه یادآور می‌شدند.

اشعاری که از نیما داشتیم اغلب نخبه‌چین، و گاه مناسب حال و روز ما بود و به اوضاعی معطوف می‌شد که در آن هر از گاهی خود را با افراد پوزخندزن و مسخره گو رویارو می‌دیدیم:

از برای من خندان است؟
آنکه می‌آید خندان خندان؟!
من بر آن خنده که او دارد، می‌گریم
و بر آن گریه که او راست، به لب می‌خندم.
زخمدارم به نهان می‌خندد
خنده‌ناکی می‌گرید».

با این وصف، نظر خود را از هدف برنمی‌داشتیم که برای ما وظیفه‌ای برعهده بود.

درج اشعار نیما در مجلهٔ خروس جنگی، طرفداران را گل و بلبل و گروه خلق بهم فشرده را می‌انگیخت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ولی تازه‌خواهان را (هر چند که ناقص و ثقیل به گوش و فهم بود)، مشتاقانه متوجه خود می‌کرد.

یکی از این طرفداران که بازتر به قضایا می‌نگریست، می‌گفت هنر قدیم و جدید بمانند پدر و فرزندند، هنر قدیم را چون پدر باید حرمت نهاد و هنر جدید را چون کودک باید رشد و بالندگی داد و هیچیک را نباید از دست نهاد.

چندی بود که در راستا و همزمان فعالیت ما، بحث کوبنده‌ای در زمینهٔ شعر نو و اشعار نیما در گرفته بود و کار جلال آل‌احمد و علوی در این مورد بالا گرفته و به ناسزاگوئی هم کشید و روزنامه «ایران ما» این سفرهٔ گسترده بود. بیاد این گفتهٔ سعدی افتادم که گفت: «سنت جاهلان است که چون به دلیل از خصم فرو مانند، سلسلهٔ خصومت بجنبانند».

نیما را در این میان از کرسی برداشتهایش به پائین می‌کشیدند. ناگزیر، در روزنامهٔ «شهسوار» (شماره سوم ۱۷مهر ۱۳۲۹) تحت عنوان «نیما و شعر او» نوشتم: «ما هنوز با انتقاد آشنائی نداریم».

موقعیت‌های چاکرمنشانه که سالیان دراز قسمت اعظم عادات ما را بخود اختصاص داده، گوش و ذهن ما را پر از چاپلوسی و مداهنه کرده است. تعریف یا تکذیب بیجا از کسان را خیلی بهتر از انتقاد درست و صمیمانه فرا گرفته‌ایم. اگر احیاناً کسی انتقاد به حق و معنی کند، بدون‌شک به تهمت بی‌ادبی متهم می‌شود.»

جواب مقالهٔ «جلال» از طرف علوی یک چنین برداشتی بود. در واقع، خوانندهٔ بی‌طرف درمی‌یافت که نویسندهٔ ما از درک صحیح شعرشناسی به دور است یا که غرضی و مرضی در کار است، که البته در کار بود.

من بر نوشته‌های علوی (که آنرا خوانده‌ام حرفی ندارم)، چون نادرست بود. بحث در اطراف گفته‌های او هم بیهوده است، و می‌دانیم که شعرای گل و بلبل ما، در چهاردیواری قواعد و عروض و اوزان و سجع و قافیه و دیگر باید و نبایدهای شعرگوئی محصورند، و این وضع منحصر به ایشان نیست، بلکه همهٔ وابستگان به اشعار و شعرای قدیم و علویهای بسیار دیگری، گرفتار این محدودیت اندیشه و دگم و تقلید و درجائی هستند.

بیان تازه برای هر کس (تا چه رسد به معتادان گرفتار سنّت‌پرستی) نامفهوم است؛ عادت به شنیدن یک گونه اشاره و استعارهٔ خاص دارند و مدام از دل و گل و بلبل یار و دلبر و می و معشوق و نرگس مست، سخن دارند، و دیگر، جائی برای پذیرش استعارات و تشبیهات و اشارات تازه در خود ندارند.

اینان، همان کسانی‌اند که پس از بیدار کردنشان از خواب خرگوشی یا بیهوشی، رودر روی غول زندگی قرار گرفته‌اند و توانائی دیدن روی دیگر زندگی را ندارند و با ضجّه‌موره‌های خود فریاد «وا اسفا» برمی‌آرند.

در جشن فرهنگ و هنر که در سالن ایران باستان به مناسبت شعرخوانی برگزار شده بود، آقای آذرخشی به مخالفت با شعر نو، شعر «آی آدمهای»ی نیما را سر و پا شکسته و درهم‌برهم و از روی بی‌توجهی و بی‌حوصلگی خواندند تا بد و بی‌راه بودن شعر نیما را برسانند (که عاری از مفهوم و قواعد دستوری لازم است!).

پس از ختم سخنان ایشان و کف‌زدنهای ممتد در پاسداری سخنران، در پیش وزیر وقت (که همگی سر پا ایستاده بودند) به ایشان گوشزد کردم که شعر نیما را از روی بی‌توجهی خوانده یا خواندنش را نمی‌دانسته‌اند و به این طریق خواسته‌اند که نیما را خراب کنند (و با ثبات نگاهم به چشمانش خیره شدم). چون مرا می‌شناخت با روی رنگ پریده بمن نگاه کرد. لبانش می‌لرزید. چون ممکن بود بی‌درنگ به روی کرسی خطابه بروم و درست‌خوانی یک شعر نوخوب را به وی بیاموزانم و او، این را نمی‌خواست.

آخرین‌باری که نیما را دیدم همانروزی بود که به دعوتش نان و آبگوشتی باهم (در خانه‌اش) خوردیم. نیما، پا بر ستون چوبی پلّه‌دار ایوان خانه نهاد و بر بام رفت و بقچه‌ای گرد گرفته را آورد. و از میان آنها غریب

و شیروانی، اشعاری را برگزیدند.

در همین وقت بود که به خواهش قبلی دوستان، با پارافین و گچ، ماسکی از چهرهٔ نیما تهیه کردم که بمانند کودکی خوشحالی می‌کرد.

من دیگر نیما را ندیدم. اما هر وقت به او فکر می‌کنم این مرثیه اش را بیاد می آورم:....

«نگران با من ایستاده سحر
صبح می‌خواهد، کز مبارک دَم او
آورم این قوم بجان باخته را بلکه خبر
در جگر لیکن خاری از ره این سفرم می شکند.

نشریهٔ خروس جنگی براساس چه نیازی منتشر گردید؟

● مجله خروس جنگی بر این اساس منتشر شد که بازگوی زبانحال، با مردم باشد. نام خروس جنگی را غلامحسین غریب پیشنهاد کردند.

خروس، از نظر ظاهر اندام، موجودی قرص و مهاجم، و از نظر رنگ‌آمیزی، جلوه گر، از نظر هویّت (در ادبیات قدیم ما) نمایندهٔ فرشتهٔ بهمن و به عنوان طلایه، وظیفه اش بیداری مردم بود.

سحرگاه هر روز، این خروس بانگ برمی داشت و مردمان را به کوشش و کار وا می داشت. از اینرو، خروس، مناسب کار ما و نشانه ای برای منظور ما شد.

محل انجمن «آتلیه ضیاء‌پور» بود، این آتلیه در خیابان تخت‌جمشید سابق در بخش غربی دیوار کاخ شرکت نفت فعلی که باغ پردرختی داشت، واقع بود.

انجمن، در آغاز از آقایان غلامحسین غریب، حسن شیروانی، مرتضی حنّانه و اینجانب ترکیب یافت، که غریب بخش ادبیّات، و شیروانی بخش تئاتر، و حنّانه بخش موسیقی را برعهده داشتند و اینجانب نیز بخش نقاشی — هنر تجسمی را ولی در همان آغاز، حنّانه به سبب اختلاف سلیقه کناره گرفتند، ولی بعدها دستی رساندند و مقالاتی محققانه دربارهٔ موسیقی غربی نوشتند.

جلب نظرات، مشکل بود. ولی به تدریج شخصیت ها و جوانان باذوق و روشن‌بین به ما نزدیک شدند (و رسانه ها بالاخص زمینه های بحث هنری را در محیط گسترش دادند و به این طریق امکانات خود را در اختیار ما گذاشتند) و سخنرانی ها و پاسخهای فراوان ما در قبال پرسشهای فراوان، جای کافی فراهم کرد، و نشریه های خروس جنگی هم قسمتی را در بر می‌گرفت.

قبل از شما، امپرسیونیست های ایرانی نیز فعالیت هائی در تحوّل هنر نقاشی داشتند. این حرکت را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

● شیوهٔ امپرسیونیسم همان است که در دانشکده یا هنرکدهٔ ما، در تهران به وسیلهٔ فرانسویان پیاده شد و به آن می پرداختیم و امروز هم مخلوطی از آنها را به صورت شتر، گاو، پلنگ در دانشکده های متعدد نقاشی تهران یاددهی می‌کنند.

البته همین امپرسیونیسم ساده هم، در آن زمان یک طرفش از طریق تمایلات رآلیستی بعضی از هنرمندان جوان راغب به طبیعت ظاهر کشیده می شد.

امپرسیونیسم که بازگوی امپرسیون یا اثراتی انعکاسی از طبیعت است، رآلیسم را با این منطق برکنار زد که: «چون به سبب گردش زمین، عناصر طبیعت بطور لحظه ای مدام، تغییر سایه‌روشن و حالت و وضعیت می دهد، و با این جابجایی پیوسته، هیچ حقیقتی، ایستائی ندارد، پس نقاشان رآلیست هم قادر به گیرندگی لحظات دائم‌التغییر نخواهند بود، مگر منحصراً از طریق اثرگیری و ضبط مجموعه‌ای از اثرات فرّار، که همان خود امپرسیونیسم می تواند باشد.»

این امپرسیونیسم، دارای مراحل پیشرفتی چندی نیز در ایسمهای دیگر بود که نئوامپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، پوانتلیسم و فووامپرسیونیسم از متفرعات و از جمله «پل ارتباطی» میان خود و دیگر مکاتب بوده

است.

جوانانی که بعد از اتمام دورهٔ دانشکده، هنوز توفیق رفتن به خارج از کشور را نیافته بودند و متفرعات این شیوهٔ ساده را هم عملاً نمی شناختند، با همان شیوهٔ یاد گرفته و سادهٔ امپرسیونیسم، به ایجاد آثاری دست بردند که در آن از موضوعات و عناصر ایرانی بهره گرفتند.

بعد از برگشتنم به ایران، به سبب کنجکاوی که این هنرمندان به آگاهی از هنرهای پیشرفته بیگانه داشتند از ثبات من در امر نوجوئی و همواری راه، جرأت بهره گیری یافتند و کارشان را تا به فوو امپرسیونیسم پیش بردند.

امّا باید بدانیم: چه امپرسیونیسم و چه کوبیسم و چه ایسم های دیگر، هیچیک بازگوی هویّت ایرانی ما نمی توانند باشند (مگر که یک کار ترکیبی بازگرفته از بیگانه را چون یک جامه فرنگی بخواهیم که به‌پذیریم).

بنابراین، برخورد و ارزیابی من نسبت به امپرسیونیسم موجود در ایران، همان توجیهی است که برای دیگر مکاتب بیگانهٔ موجود در ایران دارم. زیرا هنوز می‌گویم: آگاهی یافتن از چگونگی وضع قالبهای دیگران، ورای استفاده از آنهاست.

فراموش نمی‌کنم که بگویم: ارتباط بین المللی گرچه ما را وامی دارد که برداشتهائی از غیر بکنیم، امّا نباید چنان باشد که هویّت ما زیر سلطه باشد. (اگر، به این فکر باشیم که چگونه آنان کاری کرده‌اند که ما را وادار به برداشت فرهنگ و هنر خود می‌کنند و ما، در عوض چرا کاری نکنیم که آنان از ما برداشت کنند، آنوقت است که، دید ما نسبت به اصل هویّت داشتن «و برداشتها» فرق می‌کند، و همّت دیگری در ما به وجود خواهد آمد تا برای حفظ هویّت خود ــ مانند دیگران ــ فکری بکنیم.

اوّلین نگاه به نقاشی مدرن در ایران با گرایش به کدام سبک هنر غربی رایج گردید؟

● اوّلین نگاه«(چشمگیر) باید گفت، زیرا از طریق مراودهٔ ما با غرب (که نیز شرق) از چند قرن پیش، و دورهٔ صفوی و ناصری، نگاههائی به نقاشیهای غربی داشته‌ایم. ولی نگاه رسمی تمام عیار به نقاشی غربی را با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه جدیده (به وسیلهٔ استاد کمال الملک در طبیعی یا کلاسیک سازی فرنگی) داشتیم و سپس با تأسیس هنرکده در دانشگاه تهران (به وسیلهٔ آندره گدار ــ مسئول وقت موزهٔ ایران باستان، به معیّت استادان فرانسوی ــ و استادان ایرانی که شاگردان کمال الملک بودند). در شیوهٔ امپرسیونیسم ساده داشتیم. این دانشکده یا هنرکده با تصویب دولت وقت از سال ۲۰ــ۱۳۱۹ شمسی تأسیس شد.

آیا مسئولان فرهنگی ما خواسته بودند در کنار هنرهای ملّی با هنرهای غربی هم آشنائی داشته باشیم یا نه، بهرحال برای اینکه از اصل مطلب دور نیفتیم، باید بگویم: که بعد از شیوهٔ امپرسیونیسم، کوبیسم جنجالی بود که فریاد مضاعفی (رساتر از هر صدا) داشت. زیرا اگر تاکنون سر پوشی با چشمه های اطمینان بر دق دل از امپرسیونیسم، آنرا قابل تحمل می‌کرد، با کوبیسم جنجالی، سر پوش برداشته شد و فریاد و فغان برخاست، و به حساب مرگ یکبار و شیون یکبار، کار، یکطرفه شد و سالیان درازی (در حدود بیش از سی و اندی سال) تهران، میدان مباحثات هنری شد و «رسانه ها» در این میان آتش بیار معرکه بودند و کار هیاهورا به بالا کشیدند و محیطی قتال و زنده به وجود آوردند که بسیار جالب بود.

از فضای فرهنگی ــ هنری سال ۳۰ــ۱۳۲۹ بگوئید. ظاهراً در آن زمان، شیوهٔ کوبیسم، شیوه‌ای جنجالی در جامعهٔ هنری ایران بود؟!

● بله، زمان پر باری بود، پر از هیجان و مباحثه. میل به آشنائی به هنر نو (از روی واقع) فهم مطلب کردن،

قهر و پرخاش، همه چیز در این مباحثات هنری فراهم بود. سفرهٔ گسترده‌ای بود پر از آموزش در زمینهٔ پرس وجو.

من آن سالهای پرهیجان را پر از خاطره می دانم. رویاروئی ما با لجاجت های ناروای اهل ذوق، تلخ و گزنده بود، اما بهر جهت، این رویاروئی لازم بود.

ما بر مبنای شعار خود: «فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر سخن نو آر که نورا حلاوتی است دگر» (از فرخی سیستانی)، هیچ عقب گرائی یا درجاتی را بی پاسخ نمی‌گذاشتیم و تا جائی که آگاهیهای ما اجازه می داد، عوامل بازماندگی و سودجوئی را بطور قاطع برکنار می زدیم و افشاگری می‌کردیم.

هیجانات ما فروکش نمی‌کرد. در رادیو تهران، تحت عنوان «هنر نقاشی در گذشتهٔ نزدیک و حال» به کفایت سخن راندم. تا نخست تکلیفم را با موجودیّت هنر معاصر طبیعی سازان و سنّت گرایان، روشن کنم.

در همین زمان، یکی از هنرمندان جویای نام، موضوع نقاشیهایش را از رخت‌شویان و مردان کُرد در حال رقص و موضوعاتی دیگر از این دست انتخاب کرده بود و آنها را با آمیزه‌ای از قلم اندازیهای امپرسیونیسم و برداشتهائی بی حساب از خطوط هندسی رها از حساب ترکیبات، به وجود آورده بود.

در چند روزنامه پیک صلح، ایران ما و جهان نو، در این زمینه غوغائی براه انداختند، او را ستایش بسیار کردند و هنرمند مردمی شناساندند!

با این فکر که نکند این هنرشناسان و نقّادان (خیلی خبره!) هنرمندان جوان ما را به سبب فقط انتخاب موضوعات عام‌پسند، خام کنند، و در همین حدّ انتخاب موضوع، هنرمند بزرگ بشناسانند و امر را بر خود هنرمندان جویای نام (و هم مردم) مشتبه سازند!؟ پس، در روزنامه آذر پاک (شماره ٤ فروردین ۱۳۲۹) نوشتم:

هنرمندان ما متوجه این نکته باشند که گوش به نظریّات متظاهران به هنرشناسی ندهند و تبلیغ را از نقد درست تشخیص بدهند.

مردم خبر ندارند که این هنرمند مورد عنایت خلق بهم فشرده، عرض فقط سه ماه، بیست و پنج تابلو (باید گفت) پخته است!

هر تابلو، برای اینکه اثری در سطح متوسط باشد و در آن رعایت اصول فنی و مضمون‌سازی به کفایت بشود، باید دانست که حداقل بیش از سه ماه وقت لازم دارد. طی سه ماه چگونه می‌توان ۲۵ شاهکار مردمی به وجود آورد؟!! مگر پورهٔ سیب‌زمینی یا کته است (ای هنرمند مردمی؟!)

آیا بهتر نبود که هنرمند دست انداختهٔ ما، فقط یک تابلو تهیه می‌کرد (ولی خوب تهیه می‌کرد؟) وی سرعت عمل و بی توجهی و عجله را بر اندیشیدن و حوصله و دقّت عمل، ترجیح داده است.

یکی از آگاهان هنر (فرانسوی) در همان شب، این نمایشگاه را به اتفاق من دید. با تعجب گفت: او بکلّی ضایع شده است و متأسف بود، (با خودم گفتم: بله تقصیر او نیست. وی را ضایع کرده‌اند).

در مجلّهٔ «جهان نو» این عنوان را به خط درشت خواندیم: «کوبیسم چه صیغه ایست؟!».

(مقدمه و مؤخره‌ای هم با چاشنی ریشخند به همراه داشت).

نویسندهٔ مقاله به من تاخته بود و به سبب دق‌دلی که از نقاشیهای کج و کوله داشت یقهٔ کوبیسم را چسبیده به کمک توفیق حکیم مصری به باد ریشخند گرفته بود و آنچنان شوخ طبعی نشان داده بود که من با تاسف، قیافهٔ مسخره گر وی را مجسّم داشتم.

در شمارهٔ هشتم هفته‌نامهٔ آذر پاد ۱۳۲۹ در پاسخ نویسندهٔ شوخ طبع نوشتم: «همیشه گفته‌ام برای شناخت هر هنری، و درک وضعیت آن، باید به شرایط زمانی آن توجه داشت. وگرنه با ریشخند و نیشخند و پوزخند به جائی نمی رسیم.»

من تعصبی در اینکار ندارم و ایرادی هم نمی بینم که اگر کسی از آن خوشش نیاید اعتراض کند. ولی از

کسانی چون مسئولان اشاعهٔ فرهنگ و هنر که قلم در دست دارند و باید معنی آنرا بدانند بعید می‌دانم که وقت خود را به جای ارشاد و همراهی در روشن کردن اذهان عمومی و بالا بردن سطح اندیشمندی در هنر، صرف دلقکی کنند و ستونهای مجلّات را از مطالب ناپسند و لاطائلات (به منظور خوشمزگی و خنداندن عده‌ای) بیالایند.

برحسب نوشتهٔ این مجلّه، توفیق حکیم با نقاشی بنام «ئوتو» (شاید هم خیالی) در رستورانی به مصاحبه می‌پردازد و در زمینهٔ کوبیسم پرسشهائی مطرح می‌کند و طرف نیز جوابهائی سربالا می‌دهد [و برمی‌آید که سؤالات نه جدّی بلکه آمیزه‌ای از ریشخند بود که توفیق حکیم هم، که بمانند رفیق دست به قلم ما شوخ‌طبع بوده، کوبیسم را به باد تمسخر می‌گیرد].

من با آوردن این شرح مصاحبه از مجلهٔ جهان نو به نقل از توفیق حکیم نوشتم: البته جای تعجب نیست که در محیط ما با نقاشی هندسی (کوبیسم) برخورد نامأنوس نشان بدهند و آنرا شیوه‌ای بیگانه تصور کنند. چون خبر ندارند که در اینکار با تفاوتی خاص از چند هزار سال پیش با آن سروکار داشته‌ایم.

هنرمندان کشور ما، قرنها خود به وجودآورندهٔ شیوه‌های نقوش هندسی بوده‌اند و سر و ته شکلهای طبیعی را شکسته و آنها را به هزار و یک شکل و بر روی مصالح مختلف از کاسه و کوزه گرفته تا فرش و کاشی و ظروف فلزی، بکار گرفته‌اند و تا درون زندگی هر فرد ایرانی هم رخنه داده‌اند.

چگونه اینک سنگ تکفیر به سوی کسانی پرتاب می‌کنند که می‌خواهند دنباله‌گیری به حق میراث خودشان را به صورتی تازه ارشاد کنند؟ این از بی‌خبری است.

آنان که اینک شیوه‌های گذشته را تقلید می‌کنند و دنبال تازه‌گی کار نیستند قطعاً تلاش بیهوده می‌کنند، و هنرها و زندگیهای دوران گذشتهٔ خود را نشخوار می‌کنند و فرزند زمانهٔ خود نیستند.

در سالن «آپادانا» در میان انبوه جمعیت، آقائی (دست بکمر و دستی به پشت) تابلوهای مرا ورانداز می‌کرد و گوشه‌های لب و لوچه‌اش را از حرص می‌جوید و کسی را می‌جست که دق‌دلش را سر او خالی کند. ما را به همدیگر معرفی کردند: ایشان دکتر... استاد دانشگاه در دانشکدهٔ فنی (رشتهٔ رنگرزی). خوشوقتم.

آقا! اینها چی‌یه؟! این کمپوزیسیون طناب یعنی چه؟ این خط های نامفهوم چه معنی دارد؟ اینها که قابل فهم مردم نیست؟ من نمی‌گویم مردم، اقلاً ما که به اصطلاح از طبقهٔ تحصیل کردهٔ این مملکت هستیم نباید چیزی از این لاطائلات بفهمیم؟ خوب. من از رنگها سررشته دارم. اگر یک اصل نقاشی این باشد که رنگین باشد، پس چرا من که رنگرز هستم چیزی نمی‌فهمم!؟ [برای من بیمایه‌تر از این حرف ها چیزی نبود که مرا از کوره بدر کند] سخنش را بریدم و چندین پرسش از وی کردم. طفره رفت. گوئی اصلاً استاد رنگرز ما حاضر نیست کسی او را مورد سؤال قرار دهد. از اینرو فرصت حرف زدن به کسی نمی‌داد.

به فکر فرو رفتم: این ملّت کهنسال که حداقل بیش از نصف این قدمت خود را مدام با طرح نقوش هندسی سروکار داشته است و این استاد ما که به قول خود چون رنگرز است باید آگاه‌تر باشد (که نیست)، دراین‌باره چه کسانی در بی‌خبری اینان مقصرند؟ هنرمندان؟ صاحب‌ذوقان؟ مسئولان فرهنگ و هنر هر زمان؟ رسانه‌ها؟ (قطعاً همگی باهم).

یکی دیگر از اتفاقات جالب دوران مبارزات هنری، تکان خوردن روزنامهٔ اطلاعات بود! این روزنامه که گوئی گوشش به هیاهوی فضای هنری نبود، با همهٔ بی‌توجهی، ناگهان در اطلاعات ماهانهٔ خود (شماره نهم از سال سوم — آذرماه ۱۳۲۹) دربارهٔ نقاشی جدید شرح مبسوطی در پنج صفحه با عکس و تفصیلات اختصاص داد و نوشت: برای فهم نقاشی جدید و مکتب

پیکاسو(!) مثال زنده‌ای می‌آوریم. گیل ویلسون (نقاش شهیر آمریکائی) با شش تصویر نشان می‌دهد که چگونه یک مرد سالم، اندک‌اندک دیوانه می‌شود و خود را نابود می‌سازد.

نقاشی جدید، برخلاف نقاشی کلاسیک، بیشتر به حالت می‌پردازد تا به شکل و جسم... و این حالت، بیشتر عکس‌العمل خود نقاش است تا موضوع نقاشی؛ یعنی نقاش آنچه را که خود می‌بیند و حس می‌کند بر پرده می‌آورد. بدین علت است که نقاشی جدید را نمی‌توان درست فهمید. زیرا عکس‌العمل هیچ دو نفری درمورد یک واقعه یکسان نیست و در حقیقت، مانند داستان هفت کوری است که هر کدام شکل فیل را به نحوی ادراک و تشریح کردند. همچنین، هدف نقاشی جدید آفرینش زیبائی به مفهوم کلاسیک نیست. هدفش تشریح وضع روحی و عکس‌العمل خود نقّاش است. می‌توان گفت که هنر در مکتب جدید، تغییر ذوق و مسیر داده و کاری به زشتی و زیبائی ندارد. آنچه نقاش می‌کشد و می‌خواهد، تجسّم حالت است نه شکل.

البته مقاله مندرج در اطلاعات ماهانه، خالی از بعضی توضیحات لازم نبود، اما بهرحال (چشم بد دور!) این وسیله ارتباط جمعی هم در راه روشنگری اذهان عمومی قدمی برداشته بود.

همین پیش‌آمد، مرا واداشت که بی‌تأخیر، دربارهٔ یک مشکل دیگر دید هنری که برای مردم ما گنگ بود، توضیحاتی لازم را پیش بکشم، و آن: جابجائی اعضا و جوارح مانند چشم در پیشانی، بینی بر گونه، چانه بر روی لپ و لب بر بالای سر (فی المثل) بود.

پس در تاریخ آذرماه ۱۳۲۹ در کاخ هنر (انجمن هنری گیتی) سخنی تحت عنوان «چگونگی نفوذ بُعد چهارم در نقاشی» ایراد کردم.

در سال ۱۳۳۰ با ورود هوشنگ ایرانی از اروپا و راهیابی به انجمن، تندرویهای موهن او باعث شد که خود را از جمع دوستان کنار بکشم. پس، نشریهٔ دورهٔ دوّم خروس جنگی در ۱۵ اردیبهشت همین سال، در قطع خشتی با مطالب تبلیغاتی زننده (بدون دخالت من) منتشر شد [به عقیده من: سخن هر چند مستدل و شنیدنی باشد، تلخ‌مایگی در آن دلپذیر نخواهد بود].

ایرانی پس از چند سخنرانی در زمینهٔ فرمالیسم و شناخت نوت و درونگرائی و نحوهٔ رویدادهای هنری، چون محیط انجمن را که به هتّاکی روی خوش نشان نمی‌داد (یا آنچنان هتّاک نبود که وی می‌خواست) نپسندید، ایران را ترک گفت!

درک شما از کوبیسم چیست؟

● کوبیسم، قالبی بود که شکل زندگی ماشینی با حضورش بهتر تصویر شد. شکلهای هندسی، از میان شکلهای گوناگون، تنها شکل مناسبی بود که با ماشین و عوارض آن، مشابهت عینی تنگاتنگ داشت.

جامعهٔ هنری ایران، دارای دستمایه‌های غنی در هنرهای سنتی از قبیل کاشی‌کاری، فرش و... است. چگونه با چنین سوابقی می‌بایست به باور سبکهای هنری بیگانه بنشینیم؟

● در باور سبکهای هنری بیگانه نشستن مسئله‌ای نیست، زیرا اینکار برای آگاهی یافتن است. ولی پذیرفتن آنها برای ما اشکال دارد که عمل کنیم، و حق با شماست. من چنین نخواسته‌ام. آگاهی یافتن از چگونگی وضع قالبهای هنری دیگران، ورای استفاده و تقلید از آنهاست. معنی این گفته آنست که قالبهای هنری آنان را تقلید نکنیم (همانطور که آنان در پی قالب‌های مناسب کار هر زمان خود بوده‌اند، ما هم بکوشیم تا قالبهای مناسب زمانهٔ خود را دریابیم).

اگر به سخنان چاپ شده‌ام در رسانه‌های عمومی مراجعه کنید، خواهید دریافت که در هر جای لازم، تأکید کرده‌ام: که هنرمندان کشور ما طی قرنها، خود به وجود آورندهٔ نقوش هندسی بوده‌اند و همیشه هم سروته

شکلهای طبیعی را زده‌اند و آنها را به شکل دلخواه و لازم، بر روی مصالح مختلف (از کاسه و کوزه گرفته تا فرش و کاشی و ظروف فلزی) بکار گرفته‌اند و آنها را تا به درون زندگانی یک یک ایرانی ها نیز رخنه داده‌اند.

شما در معرفی ارزشهای هنر غربی در ایران گامهای مؤثری برداشته‌اید. آیا در مقابل، به معرفی هنر ایران به غرب همت گماشته‌اید و آیا هنرمندان فرنگ توجهی به هنر ایران داشته‌اند؟

● معرّفی هنر غرب و مکاتب مختلف آنان در حدّ نیاز بله. امّا چنانکه بارها متذکّر شده‌ام، اینکار فقط به منظور آگاهی دادن از کوشائی بیگانگان در پیگیری قالب مناسب کارشان بوده (که انجام گرفت) و هدف من هم تبلیغ هنر آنان نبود که در ایران اشاعه بشود. ولی مانند هر آدم چشم و گوش بازی (خیلی هم باز) شیفتهٔ فعالیت آنان بوده‌ام و می‌خواستم در مقابل هنرمندان مقلّد که تکرارکنندگان سنّت‌ها بوده‌اند و اسباب انحطاط هنری شده بودند، (به منظور بیداری) به آگاهیهائی دست ببریم و نمونه هائی در این رابطه بیاوریم.

* * *

امّا درمورد معرّفی هنر ایرانی (البته هنرهای گذشته ما) خود غربیان روی کنجکاوی فطری به اندازهٔ کافی تحقیق کرده‌اند. کتابها نوشته‌اند و ترجمه‌های ناچیزی از آنها در دسترس است (بماند اینکه داوری و دید آنان روی هنر ما همیشه درست نبوده، جای گفتگو فراوان دارد).

* * *

در این مورد نیز که آیا هنرمندان فرنگ توجهی به هنر ایرانیان نشان داده‌اند، باید بگویم بله، توجه داشته‌اند؛ چنانکه ریچارد.ن. فرای نقل کرده (عصر زرین فرهنگ ایران ص ۱۹۲ ترجمه) صاحب‌ذوقان غربی به‌ویژه بعضی از روشنفکرترین آنان، به نوع داوری‌شان روی نقاشی های ما، به خود اعتراض دارند و گفته‌اند: راه بررسی ما روی هنر ایرانیان نادرست است. زیرا ایرانیان هنر را با پیشه توأماً در خدمت زندگانی و به صورت امری واجب می‌گیرند، نه به صورت یک کار ذوقی برکنار از امور زندگانی.

ژان‌بوهو (فرانسوی) نوشته است: هنر نقاشی ایرانی دورهٔ اسلامی، در کانون خود محدود نمانده بلکه به اطراف نفوذ یافته است. امّا، ما مغرب زمینی ها هرگز چنان که باید و شاید نمی‌توانیم به ارزش واقعی نقاشی ایرانی پی ببریم. زیرا ما، همه چیز را فدای سایه — روشن و شکل موضوعات خود می‌کنیم.

امپرسیونیست ها، از محیط درخشان و یکدست نقاشی ایرانی به‌دورند. نقاشی ایرانی شبیه یک قطعهٔ درشت و زیبای الماس فروزان است.

اخیراً، حدود سی — چهل سالی است که نقاشان فرانسوی، راه پی بردن به ارزش واقعی نقاشی ایرانی را دریافته‌اند. از جمله «ماتیس» «بونار» و نقاشانی دیگر، جنبه شادی‌بخش رنگهای ایرانی، را گرفته‌اند و به تجرید آنان از شیئی خارجی می‌کوشند.

«براک» نیز لطف و زیبائی خاص سطوح گسترده در نقاشی ایرانی را متوجه شده، الهامگیری کرده است (ص ۳۲۸—۳۳۱) تاریخ تمدن ایران. به همکاری جمعی از دانشوران ایرانشناس اروپائی).

«هربرت رید» در کتاب خود (هنر امروز) نوشته است: «شک نیست که ماتیس با منابع دوردستی (چون نقاشی های ایرانی و چینی) سروکار داشته و به جستجوی کیفیّات هماهنگی رنگها رفته و آنها را در هنر خود وارد کرده است».

(هانری ماتیس، یکی از طرفداران فنون ایرانی بوده و مجموعهٔ بسیار نفیسی از آثار گرانبهای ایرانی را در تصرف داشته و اعتراف می‌کند که روشهای ایرانی در کارهای او تأثیر گذاشته است).

نقاش و باستانشناس معاصر انگلیسی (فرانک براون گوتن) می‌گوید: «نمونه های بسیار عالی فنون ایرانی، در سبکهای عمومی فنون عالم تأثیر داشته و ازین حیث، جهان، مرهون خدمات هنری ایرانیان می باشد.

همچنین است نظر (ویلیام روتن اشتاین — انگلیسی) که در آثار خود اقتباسهائی از هنر ایرانی کرده است (ص ۳۰ کتاب صنایع ایران بعد از اسلام).

بعلاوه این آگاهیها، باید بدانیم که تقلید هنر ایرانی، از قرن ۱۷ میلادی به بعد (دورهٔ صفویه) میان هنرمندان اروپائی معمول شد؛ چنانکه «رامبراند» (نقاش مشهور هلندی) از استاد رضای عباسی تقلید چشمگیر عین به عین کرد و اینجانب در سمینار بررسی تاریخ (که در مجتمع دانشگاهی هنر اسلامی در روزهای ۸ و ۹ ماه اردیبهشت در سال ۱۳۶۶ برگزار شد) ضمن سخنرانی خود این طرحهای رامبراند را عرضه کردم.

ضمناً در منزل استادم «نیکلوس — مجسمه‌ساز» (در دعوتی به عصرانه) به مقدار زیادی از نقاشیهای کتابی خودمان (مینیاتورهای چاپی) برخوردم که استاد متوجه شدند و با روی خوش و خنده گفتند «آشنا دیدی؟» اینها بسیار برایم مفیدند و از آنها الهام می‌گیرم.

آندره لوت (استاد شما) چه نقطه نظرهائی در زمینه هنر ایران داشت وچه پیشنهاداتی در زمینهٔ متحول کردن هنر ایران ابراز داشت؟

● نقطه‌نظرهای اروپائیان بطور کلی (بخصوص فرانسویان) نسبت به هنرهای گذشته ما، در سطح بالاست. دربارهٔ هنرهای نقاشی شترگاو و پلنگ کنونی هم غافل از بیراه بودن آن نیستند. این را هم بدانیم که میرزابنویسان جوان اروپائی که بنام منتقدان بین المللی به ایران راه داشته‌اند، همگی، روی عواطف شخصی و نیز سیاست مردمداری، فعالیت های تقلیدی نسل جوان ما را، کوشائی در نزدیکی به راه ارتباط جمعی جهانی (انترناسیونالیسم) توصیف می‌کنند.

درمورد «اندره لوت» هم از ایشان پیشنهادی یا نقطه‌نظری در زمینهٔ متحول کردن هنر ایران نشنیده‌ام و در دست و بال ایشان هم به آثار ایرانی برنخوردم.

شما همیشه سخن از تلفیق نقشهای هندسی (کوبیسم) و ارتباط آن با نقوش هنر سنّتی ایران می‌راندید. این تلفیق تازه چه نام دارد؟

● بیاد ندارم که در زمینهٔ تلفیق نقاشی کوبیسم سخنی (آنهم چنین قاطع) گفته باشم. چون می دانم که کوبیسم ایرانی و کوبیسم اروپائی از هم فاصله بینشی و «برداشتی» دارند. امّا در اینکه این دو، در یک قالب کلّی شکلی (منتهی در دو راه مختلف) باهم سنخیّت پیدا می‌کنند، موضوعی است که باید از نظر بینشی، فنی و برداشتی، بر آنها نظر داشت و هویّت آنها را از هم بازشناخت.

وآنگهی، حالا (به فرض محال) به کوبیسم تلفیقی هم نمی‌توان پرداخت. چون، دیری است که این قالب حرف خود را در اروپا زده و پشت سر نهاده شده است و امروز هم، در غرب، عصر فضاست و زمان به سرعت می‌گذرد و ما نیز، هنوز اندر خم یک کوچه‌ایم.

پیروان مکتب کمال‌الملک چه کسانی بودند؟ به چه می‌اندیشیدند، چه منطقی داشتند، چه عوالمی را سیر می‌کردند وآیا در مقابل شما ایستاده بودند یا در کنار شما؟ یا بی‌تفاوت به نهضت شما؟

● باید گفت بیشترین مردم ما، از پیروان مکتب استاد کمال‌الملک بودند. چون کارشان در مکتب کلاسیک (طبیعت‌سازی) بود.

۱— نظر پیروان بر این بنیان بود که نقاشی را هر چه نزدیکتر به طبیعت باید ساخت.

۲ــ هنرمند کسی است که این هدف را رعایت و دنبال کند.

۳ــ منطق پیروان این بود که طبیعت همیشه زیباست و بهترین سرمشق هنرمند است.

عوالم آنان، سیر در شیفتگی به طبیعت بود و آنرا بادید عرفانی می نگریستند و هزاران راز و رمز در آن می دیدند.

خود استاد، با اینکه حدود سه سال در موزهٔ لوور، ورسای روی آثار نقاشان اروپائی به مطالعه پرداختند، فقط به آثار آکادمیک و کلاسیک دلبسته شدند و هرگز به سوی آثار امپرسیونیسم که در آن زمان رواج داشت جلب نشدند.

در یک نگاه به کتاب «نگارگری» ایران در سده های ۱۲ــ۱۳ (ص ۱۱۳ مجلد اول)، می خوانیم: «کمال الملک نخستین استاد شیوهٔ نقاشی آکادمیک اروپائی است... استاد، در پرداختن به جزئیاتی که تک تک، به دقت مشاهده و ضبط می شوند و با چشمان تیزبین که از کوچکترین و ظریفترین بازی رنگها نیز غافل نمی ماند، تابلوهائی را عرضه کرده که می توان به آسانی آنها را به جای عکس یا اسلاید رنگی قبول کرد.

ایشان اغلب به شاگرد باوفایش «آشتیانی» می گفتند: که می توانم به قدری تابلورا صحیح بسازم که اگر از روی طبیعت عکسی بردارند به هیچوجه فرقی نداشته باشد.

برحسب گزارشها، استاد، پس از مراجعت از سفر اروپا در سال ۱۲۸۸ شمسی (مطابق با ۱۳۲۹ ه.ق) اولین مدرسهٔ تعلیم نقاشی آکادمیک اروپا را بنام «صنایع مستظرفه» افتتاح کردند و به اینطریق شیوهٔ معمول و مخلوط دورهٔ قاجار، راهی قهوه‌خانه شد، و نقاشی اروپائی جایگزین آن گردید.

استاد، طبیعت را سرمشق قرار دادند و به آموزش شاگردانی پرداختند که بعدها هر یک در این زمینه استادی شدند و شاگردان بعدی به تدریج رسیدند.

ولی نامورانِ آنان عبارت بودند از استادان: آشتیانی، علیمحمد حیدریان، حسنعلی وزیری، حسین احیاء (=شیخ)، اولیائی، محسن مقدم و استادانی دیگر که باید به گزارشهای هنری این دوره مراجعه کرد.

از میان این استادان، بعدها حسین شیخ بود که تصدّی مدرسهٔ کمال الملک را به دست وی دادند و شاگردانی زیر نظر ایشان پرورش یافتند که تا مدتی (و هم اکنون نیز) آموخته های استاد شیخ را دنبال کردند و همگی دارای استعداد بودند (متاسفانه منهای روشن نگری در این فن ــ روشی که از زمان استاد کمال الملک سیر می‌کرد).

استاد محسن مقدم با حفظ شیوهٔ آکادمیک پیشرفته‌تر به امپرسیونیسم روی آوردند، و استاد آشتیانی در این اواخر قلمهائی با جرأت در زمینه امپرسیونیسم زدند، که به قول پیروان «قلم آزاد» می‌گفتند. بقیه، مو به مو به ریزه کاری پرداختند و فرزندان خلف مکتب خود شدند.

همگی این استادان و شاگردان و شاگردان شاگردان (جز سردمداران والای بی اعتناء) بقیه در مقابل من بودند و از اندوخته و یافته های خود دفاع می‌کردند، و دفاع آنان عبارت بود از پاپوش سازی، حتّا کی در بعضی مجله های دلخور، مسخرگیهای تلفنی و تهمت توده‌ای زدن و رکن ۲ را به سر وقت ما فرستادن و نشریهٔ خروس جنگی را در گرو توقیف نهادن.

از طرفی، تیمساران دوستدار و طرفدار هنر نو و مشتاق فضای آزاد، جانبداری می‌کردند و عملیّات مخالفان را خنثی می نمودند.

بعداً که چاره‌ای ندیدند، راه منفی مبارزه را پیش گرفتند؛ به این طریق که نوشته های ما را نمی خواندند و به نمایشگاههای ما نمی آمدند.

یک روز یکی از آنان علناً به من گفت بهترین راه مخالفت با شما، بی اعتنائی به اعمال شما و منفی برخورد کردن است!

با استادان نام‌آور و صاحب ذوق سنتی (مثل بهزاد) چگونه روبرو شدید؟ آیا آنان نیز ضرورت این تحول را پذیرفتند؟

● در میان این استادان، فقط استاد علی مطیع و استاد علی کریمی از روشنترین آنان بودند که به ضرورت تحول هنری در نقاشی های سنتی عقیده داشتند و در مباحثات خود، منطقی بودند و روی خوش داشتند. اما خود استاد بهزاد، چون از افشاگریهای من در زمینهٔ ساخته های تجارتی ایشان و پیروان این شیوه، آگاه بودند، همیشه با قیافهٔ حق بجانب به اظهار ادب متقابل و سلامی بااحترام کفایت می شد.

تابلوی کاوهٔ آهنگر شما چه تأثیری بر جامعهٔ ایرانی گذاشت؟

● در آن زمان که تابلوی کاوه را می ساختم، گفتم که در واقع بطور نمادی هدفم را می ساختم. این تابلو در خانهٔ «وُکس» (انجمن فرهنگی شوروی) در جمع آثار همهٔ هنرمندان تهران، از کلاسیک تا دانشکده‌ای به نمایش گذاشته شد و مورد توجه گروه خلق بهم فشرده قرار گرفت و خواستند خریداری کنند. رضایت ندادم، سپس آقای فاتح (رئیس وقت شرکت نفت) خواستند آنرا خریداری کنند. به من خبر دادند که وی آنرا برای خلق بهم فشردهٔ انگلیسی خود می خواهند بهر جهت رضایت ندادم. تا اینکه آقای مهندس مشیری (مجموعه‌دار) آنرا از من خریدند و کار به تأثیرگذاری کاوه بر جامعهٔ ایران نکشید.

بعد از تحول و نهضت خروس جنگی، هنر نقاشی مدرن در ایران چه سرنوشتی یافت؟

● با مراجعت دانشجویان هنری از کشورهای بیگانه (بعد از آنکه قیام هنری ــ به کمک رسانه ها ــ راه را برای فعالیّت هنر نو هموار کرده بود، و گالری‌دارها آثار را به نمایش می‌گذاشتند)، وزارت فرهنگ و هنر وقت هم، هنرمندان را زیر حمایت گرفت و از کمکهای مالی نیز دریغ نکرد و میدان برای کار در زمینهٔ هنر نو گسترده‌تر شد.

امّا دانشجویان بازگشته از هر کشور آثاری عرضه کردند که بدون استثناء فاقد هویّت ملی بودند. اگر اینکار برای نمایش تکمیلی بیدارباش ما، و در همین حدّ بود، کمک بیشتری بود که رسیده بود. ولی متاسفانه در ادامهٔ عرضهٔ آثار آنان، دو اصل تقلید محض هنر غربی و ناآگاهی آنان از بن‌مایهٔ محیطی برملا گردید!

آیا اینان برای فراگیری هنر بیگانگان و اشاعهٔ آنها در میان مردم، به خارج رفته بودند؟ (پرسشی که از خود من نیز شده بود.) یا به منظور مطالعه (فقط مطالعه) روی چگونگی کار و قالبهای هنری آنان سری به آن سامان زده بودند؟ اگر به منظور دوّم بوده، پس کو آن عناصر بن‌مایه‌ای از هنر خودی؟!

پس، وضع رویهمرفته مناسب نبود. ما با آنهمه مشکلات و محرومیت و گفتگوهای مخالف‌تراش، زمینه را برای این هموار نکرده بودیم که هنر غربی در این هموارى جا خوش کند، بلکه می‌خواستیم در این هموارى، فرصتی برای ایجاد آثاری با هویّت پیدا کنیم، نه آشفته بازاری مجدّد. پس، هیاهوی دوبارهٔ من نسبت به برداشتهای نادرست هنرمندان بازگشته از سفر، آغاز شد و رسانه‌ها را نیز به کمک‌رسانی واداشت تا مصاحبه‌های مفصل را پیش بکشند و گفته‌های مرا به فراوانی منعکس سازند.

★ ★ ★

مجلّهٔ سپید و سیاه در شمارهٔ مخصوص خود (در سال ۱۳۴۶) نوشت: ضیاءپور که اکنون چند تابلو از او در این نمایشگاه و درست، بغل دست آثار چند تن از نقاشان کلاسیک به نمایش گذاشته شده است، از همان اوان نبرد، هدف را بر این قرار داده بود که ضرورت نیازمندیهای یک جامعهٔ در حال تحوّل را در زمینه های هنری، مورد توجه و دقّت قرار بدهد. جالب اینست که

هیچگاه در آثارش، قدم از فضا و تم و محیط و نمودها و پدیده های جامعهٔ خویش بیرون نگذاشت. امّا بعد ازو، کار نابسامانیها چنان بالا گرفت که حتی نمونه های مطرود از جوامع دیگر را تقلید می‌کنند و در جامعهٔ ما به نظر می نشانند که خلق الله به نظاره‌اش بنشینند! من مدتی است که ضیاءپور را ندیده‌ام. اما خیلی دلم می‌خواست بدانم که حالا نظر او درمورد این آشفتگی ها چیست؟!

عکس العمل جامعه سیاسی— دولت و ابوزیسیون سیاسی در قبال نوآوریهای شما چگونه بود؟

● بله. اتفاقات جالبی پیش آمد. درآغاز، دولت دخالتی در کار ما نداشت. سیاستمداران و دوایر دولتی نظاره گر اوضاع بودند. و گاه از راه توصیه گری، چوب لای چرخ کار ما می نهادند. ولی آن اتفاق جالب پیش آمد و مجلهٔ خروس جنگی توقیف شد.

بنظرم که اوضاع سیاسی در سالهای ۲۹—۱۳۲۸ مناسب حال دولت نبود. من چون اهلِ سیاست و احزاب نبودم، دقیقاً نمی دانم چه شد که خبردار شدیم در مجلس شورای ملی بر سر مجلهٔ خروس جنگی سخن به درازا و کار به استیضاح کشیده است! کی از کی استیضاح کرده بود، نمی‌دانم. روزنامهٔ اطلاعات در شمارهٔ ۹۶۱۵— اردیبهشت ۱۳۲۸ نوشته بود: «متن استیضاح آقای دکتر اقبال.... در مجلس».

در آن هنگام چون من در اختیار وزارت فرهنگ بودم، نامه‌ای دریافت کردم که در آن، مرا به جلسهٔ محاکمهٔ اداری خواسته بودند.

پیش از روز محاکمه، یک نسخه از مجلهٔ خروس جنگی را برداشتم و به اتفاق غلامحسین غریب به وزارتخانه رفتم. از وزیر (دکتر اقبال) وقت گرفتم. اجابت کردند و قصدم را پرسیدند. گفتم که در مجلس از مجلهٔ خروس جنگی به عنوان انتشارات توده‌ایها یاد کرده‌اند که در دبستانها پخش می‌کنند.

نگاهی به من کرد. بله من این مجله را ندیده‌ام. نسخهٔ خروس جنگی را باز کردم و برابرش نهادم. مقالهٔ سنگین سوررآلیسم را در پیش رویش نهاده بودم. نگاهی به سطور اولیه انداختند و گفتند: چه می خواهد بگوید؟ اجازه گرفتم که خودم بخوانم: ریشهٔ همه گونهٔ اندیشه ها و ایده‌ها بطور کمون و ضعیف در بطون زندگی بشری وجود دارد. با وصف پیچیدگی ساختمان مغزی هر یک ازین ایده ها....

کنجکاو شده بودند و گفتند این به درد دبستان نمی خورد. به درد دبیرستان و دانشگاه هم... گفتم این مجلّه مطالبش مخالف نظریات توده‌ایهاست. گفتند من دستور داده‌ام که منتشر نشود. حالا چی؟ خندیدند و اشاره به چائی کردند. یکی دیگر منتشر کنید.

* * *

جالبتر، محاکمهٔ اداری من بود که به ریاست دکتر شریف رازی انجام گرفت. در طبقهٔ بالای ساختمان جنوبی وزارتخانه چند نفر مرا به نوبت، سؤال‌پیچ کردند: آیا کسی شما را مأمور اشاعه نقاشی کوبیسم کرده است؟ برای چه این رشته را انتخاب کرده‌اید؟ نقاشی کوبیسم در اصل چه معنی دارد؟

گفتم نقاشی کوبیسم یعنی نقاشی هندسی مثل نقش فرشها و کاشیها و کسی هم مرا مأمور اشاعه این نقاشی نکرده است...

ناگهان سکوت کردند و بهم نگاه کردند و پس از لحظاتی با لبخند گفتند معذرت می‌خواهیم. ما فکر می‌کردیم که کوبیسم یعنی کمونیسم!

* * *

از اینها که بگذریم، بالاخره در سال ۱۳۵۵ مرجع رسمی و دولتی در نشریهٔ انگلیسی خود تحت عنوان شورای عالی فرهنگ و هنر (مرکز تحقیقات و هماهنگی فرهنگی) نوشتند: «نقاشی معاصر ایران از سال ۲۹—۱۳۲۸ در عرصهٔ مجادلهٔ کهنه و نو، از طریق

نقاشی ها و نوشته های جلیل ضیاءپور، وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد».

فعالیتهای شما در چه زمینه‌هائی تبلور یافت و چه خدماتی طی این سالیان دراز برای کمک به فرهنگ و هنر مملکت خود انجام داده‌اید؟

● اجازه دهید فعالیت هایم را فقط جمع‌بندی کنم و به یکایک آنها به تفصیل نپردازم.

۱— طی این سالیان هفتاد و سه سخنرانی هنری در مجامع فرهنگی — هنری و در رادیو تهران و رادیو ژاندارمری (و نیز مصاحبه در رسانه ها) داشته‌ام که همهٔ آنها در رسانه های عمومی درج شده است.

۲— بیست و یک سخنرانی تحقیقی — تاریخی در کنگره‌های داخل کشور داشته‌ام.

۳— بیست و هشت جلد کتاب تحقیقی — هنری نوشته‌ام. یازده جلد آن که چاپ شده، در زمینهٔ پوشاک ایرانیان و چند جلدی در زمینهٔ هنر و تاریخ است و اینک نایاب یا کمیابند. (و ۱۷ جلد دیگر نیز بقیه از مجموعهٔ سخنرانیهای تحقیقی — تاریخی من است که با بازنگری مجدّد آماده چاپ خواهند بود).

٤— در ضمن، کتابی در حدود دو هزار و اندی صفحهٔ دستنویس، مربوط به پنجاه سال هنر تجسمی (با مدارک) از زمان کمال‌الملک تاکنون نوشتم که اینک در اختیار ادارهٔ هنرهای سنتی خاک می خورد. این کتاب شامل وضعیت کاری هنرمندان معاصر و نظر رسانه ها نسبت به آنان است.

۵— یک واژه‌نامهٔ زبان گیلکی به صورت تطبیقی در دست دارم که حدود هفده سال است که بکار آنم و دارای حدود پنجاه هزار واژه می باشد.

٦— دو سمینار در مجتمع دانشگاهی هنر اسلامی در سال ۱۳٦٦ شمسی برگزار کردم که در آنها بنا به درخواست دانشگاه دربارهٔ مطالبی که خواهد آمد سخنرانی کردم: «بازنگری به تاریخ و نقش اساسی ایرانیان در فرهنگ و تمدن، جنبهٔ مردمی بودن هنر دورهٔ اسلامی ایران».

۷— سی و یک پردهٔ نقاشی و طراحی و مجسمه شامل یازده پردهٔ دومتری و سه طرح پشت جلد و یک طرح کوبیسم از چهرهٔ خودم. و تعدادی نقاشیهای در اندازهٔ متوسط. یک تابلوی کلاسیک و سه مجسمه گچی و فلزی.

۸— یک نقشه قالی به اندازه (۳×۲) متر در زمینهٔ مشکی و نقش گیلانی که یک جفت از آن بافتند.

هنر نقاشی بعد از انقلاب را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

● نقاشی در دورهٔ انقلاب، در دو وجهه کاربرد یافت: تصویرسازی و خط — نقاشی.

تصویرسازی با قدرت یافتن فن عکاسی، سریعاً رو به ضعف نهاد و اینک هم پشتوانه ندارد. آنان که واقفند می دانند که خود تصویرسازی هم منحصر به یک چهره‌سازی (که شبیه‌سازی فردی باشد) نیست. بلکه تیپ‌سازی به صورت جمعی دارای اهمیت اجتماعی بهر صورت است که باید به آن از روی آگاهی و اصول فنی پرداخت و در این امر هیچیک از دست اندرکاران رعایت کافی (در اصول کاری که چگونه باید باشند) نشان نداده‌اند، جز چند نفر از پیش از انقلاب که در دورهٔ انقلاب هم از وجودشان استفاده نشد.

اینک نیز نمی بینم کسانی را که در تیپ‌سازی اجتماعی، قدرتی فنی نشان داده باشند (جز اینکه برای الزام تبلیغ انقلابی، باری بهر جهت آثاری به وجود آوردند که حرفی و ابلاغی به انجام رسیده باشد).

از نظر من، تصویرسازی در پیش از انقلاب، زمینهٔ محکم به معنی وسیع کلمه نداشته و بعد از انقلاب هم پشتوانه اینکار را برای عرضهٔ مناسب نداشته است.

پس، تصویرسازی عصر انقلاب، یک قلم بسیار

ضعیف است و برای رسیدن به هدف این فن اجتماعی (که مورد استفاده قرار بگیرد) کوشائی و یادگیری بسیار لازم است.

امّا دست‌آورد هنر انقلابی را تحرّک و هنر خط — نقاشی باید دانست. که هم کاملاً ایرانی است و هم استفاده از روش سنّت تزئینی در عصر انقلاب به نحو پیش‌رونده است (که باید سعی داشت به بن‌بست نرسد).

* * *

چه پیشنهاداتی برای تحول اساسی جنبه‌های مختلف هنر ایرانی دارید؟

● برای برداشتهای بنیادی در راه حرکتی نو، بنظر من، درست این باشد که در تدریس هنرستانی تا دانشکدهٔ هنری، تحوّلی به این صورت که عرض می‌کنم به وجود آید.

۱— از هنر تزئینی ما (دو فن نقشهٔ فرش و تذهیب) استفاده به عمل آید. (نقش فرش، مادر نقوش وابسته در هنرهای پیشه‌ای ماست — و تذهیب، بن‌مایهٔ زینتگری دارد). این دو فن، لازم است که عملاً تدریس شوند و برای اینکار، باید از اساتید بسیار مجرّب که شمّ خلاقیت را بتوانند در هنرمندان آینده به‌پرورانند، استفاده شود. در آزمایشگاههای پایانی نیز باید قطعاً از هر یک از این دو فن، یک اثر در اندازهٔ به کفایت چشمگیر که خلاقیت و تازه‌گی در آنها به اجرا درآمده باشد به داوری گذارده شود (به این طریق، دانشجوی هنر، وادار به آفرینش یا خلاقیت خواهد شد).

۲— در حین نقاشی پایه‌ای (مبانی) از طبیعت، باید برای انتقال کیفیت‌های هنر کتابی (مینیاتور) به تحلیل نظری پرداخت تا چگونگی وضعیت آثار هنرمندان گذشتهٔ ما (که چه کرده‌اند و چه خصوصیاتی از طبیعت را برداشته و چه چیزها را نهاده و ندیده گرفته‌اند، و چرا؟) روشن گردد. ضمناً تدریس تاریخ هنر تحلیلی در این راستا می‌تواند مددکار فوق‌العاده در راه اندیشیدن هنری باشد.

۳— برای رفع اصولی و طبیعی کنجکاوی هنرهای جهانی و مکتب‌ها در دانشجویان این فن، و به منظور (فقط آشنائی و آگاهی) به چگونگی کار شیوه‌ها و دریافت اتکاء به نفس در توانائی‌های فنی، یکدوره عمل به روش و مکاتب بین‌المللی نقاشی حتمی‌الاجراست (تا دلواپسی ندانی و ناآگاهی از آنچه در جهان گذشته‌ها می‌گذرد، در میان نباشد).

* * *

دادن این بن‌مایه‌ها به دانشجویان هنر و تأکید در خلاقیت هنری، دانشجویان را قاطعاً در راستای راه مناسب سوق خواهد داد و در یک دورهٔ جدّی و پیگیری به عمل و روال کاری مستمر و دُرست، نظر تأمین خواهد شد و به ثمر خواهد نشست. امیدوارم.

●

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی