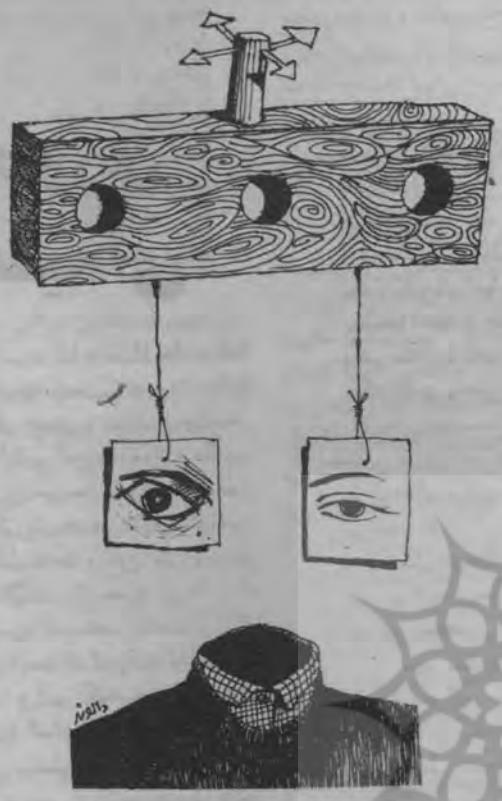
بحران نقاشی در ایران

رضا براهنی



نقاشی ما بحران‌زده است. به دوصورت:
بحران اول ناشی از این است که نقاش یا طبیعت را الگو قرار می‌دهد، یا سنت را و یا الگوهای نقاشی غربی را. ولی انگار در این میان، خود او به عنوان یک هنرمند متفکر، بیکاره است. طبیعت صورتها و اشیا و یا شیوه‌های غربی و دیدهای سنتی، حباب‌وار در بالاسر او به پرواز درمی‌آیند، و او چندتایی از این حبابها را بر روی کاغذ یا بوم می‌ترکاند. این بحران، بحران تبعیدی است سردرگم: یا به سوی سنت معصوم کهن، یا به سوی طبیعتی پاک و فعلاً سهل‌الوصول و گمگاه دست‌نخورده، که به هر حالی شدیداً بدوی و روستایی است و پناه بردن نقاش موزون‌گردیده با چنین طبیعتی به آن، به سبب حاکمیت ناموزونی بر عصر ما، تصنعی است (حالا دیگر چیزی مصنوعی‌تر از چنین طبیعتی نیست) و محصول آن فقط نوعی زیبایی صوری است، ویا به سوی یک یا چند مکتب غربی شدیداً دستمالی‌شده، هم توسط غرب و هم توسط غیرغرب در سراسر جهان، که نقاش ایرانی را می‌تواند هم ساکن کناره‌ٔ رود "سن" بکند، هم ساکن محلهٔ "ویلج" نیویورک، و هم ساکن هر کوی و برزن هنری هر شهر کوچک و بزرگی در جهان از "یوهانسبرگ" تا "رم"، تا "لندن" و "شیکاگو". اولی را دربوزگی از طبیعت مشخص می‌کند، دومی را دربوزگی از گذشته و سنت تحول‌نیافتهٔ کهنه، و سومی را دربوزگی از غرب. ولی پس از دیدن دهها و صدها نمونه از این‌قبیل تقلیدهای طبیعت و سنت و فوت‌وفن غربی، بیننده‌ای که هوش ناچیزی داشته باشد، اگر حتی حاضر باشد به زیبایی صوری اولی، به بازآفرینی شکلها و ساختارهای کهن بومی دومی، و تکنیک تقلیدی سومی امتیازی هم قائل شود، نهایتاً از خود می‌پرسد: پس خود نقاش کجاست؟ افقی که بر ذهن هنرمند محاط است، در کجا ایستاده است و نقاش که باید با آن افق حرکت کند و خود آن افق را هم به حرکت درآورد، با چه ضرباهنگی این حرکت را میسر می‌کند؟

این بحران، بحران لجبازی با تحول عمیق درونی و برونی انسان، طبیعت، محیط و اشیای جهان است، و از آن بالاتر لجبازی با دست‌آوردهای هنری بشریت درطول قرون است که به‌هرحال دوان‌دوان ویا خزان‌خزان خود را به این نقطه از هستی جهان رسانده است. اگر این بحران محصول لجبازی هم نباشد، در همان برخورد به اصطلاح صمیمانهٔ نقاش با طبیعت و سنت بومی و برخورد تکنیکی کورکورانه‌اش با شگردهای نقاشی غرب، محصول نوعی بیگانگی نقاش نسبت به دادوستد عمیق و زیرزمینی و پشت‌پرده‌ای است که بین هنرها، هنرمندان و اعصار مختلف وجود دارد و آن به اصطلاح صمیمیت و به اصطلاح تکنیک، بحرانی صوری به وجود می‌آورد که ما در چارچوب آن دوست داریم احساس کنیم نقاش جقدر به طبیعت بومی و سنت بومی وفادار است، ویا برعکس، تا چه مهارت بی‌بدیلی از شگردهای هنری غرب سود می‌جوید. این، آن بحران صوری است، که بحرانی است کاذب، و گالری‌های ما را از کذب می‌آکند.

با ابزار مینیاتور می‌توانیم معاصر مینیاتوریستهای گذشته باشیم: وقتی که زمان شتاب نگرفته بود، وقتی که با خود، در خود، و برای خود می‌زیستیم، وقتی که هنوز جهان ما را جاکن نکرده بود، و ما را نسبت به ریشه‌های هستی خودمان از یک‌سو و تأثیرات هستی‌شناختی ازسوی دیگر ــ یعنی جهان ــ بیگانه، ونتیجتاً، بحران‌زده نکرده بود. در گذشته در آبهای ایستای آسیایی ــ خاورمیانه‌ای‌مان، قایق مینیاتور را در آب می‌انداختیم و بی‌آنکه برانیم خوش بودیم که این هم کاری است. بحران صوری ما را "کاتالیزه" می‌کند تا برگردیم به طرف طبیعت و سنت قابل‌تقلید ویا اسنوبیسم سنت "ایسمیسم" ISMISM (ایسم‌زدگی) غربی (طرف اول "اکسپرسیونیست" بود، بعد "کوبیست" شد، بعد "سوررئالیست" شد و حالا چیزی است بینابین! ــ و نقدهای نقاشیمان هم غالباً از این‌دست بوده است).
با این دید با سه ناکجاآباد سروکار داریم: ناکجاآباد طبیعت، ناکجاآباد سنت ــ بی‌آنکه خون فرادهشی هستی‌شناختی بر آن جاری شده باشد؛ و ناکجاآباد "ایسمیسم"، بی‌آنکه نقاش از این ایسم‌زدگی، به سوی جهان نامکشوف و تحیرانگیز هنری فراروی کرده باشد.

البته در این‌میان دعواها هم سر جای خود هستند. نقاش "ایسمیست" به نقاش طبیعت و نقاش سنت دهن‌کجی می‌کند که این دومی و سومی متحجّر و عقب‌مانده هستند. انگار بیان چنین موضوعی مشکل خود او را حل می‌کند. و این دونقاش به نقاش اول دهن‌کجی می‌کنند که او دربوزهٔ فرهنگ تکنیک غربی است. غافل از اینکه یکی عاشق طبیعتی دور، دیگری عاشق زمان دور و سومی عاشق مکان دور هستند، و چیزی که بی‌صاحب مانده، این جا و این زمان است. این سه شخصیت محترم غرق در بحران کاذب هستند. چیزی را بازمی‌آفرینند که بارها در طبیعت، در گذشته و در مکانهای دیگر بوده است، به جای آنکه

چیزی را که باید وجود داشته باشد بیافرینند. بچهٔ سرراهی را هرقدر هم از روی شفقت بزرگ کنید، وقتی که می‌خواهید بغلش کنید و به سینه‌تان بچسبانید، ته دل می‌گوید: ایکاش نازا نبودم و بچه مال خودم بود. طبیعت اهدایی، سنت اعصار کهن و دست‌آورد و محصول زحمت فرهنگ مدل غربی را آدم کش برود و عملاً محصول تخیل و فکر و تکنیک خود به شمار آورد و به سینه‌اش بفشارد، غافل از اینکه این حسرت بیرحمانه روزی از اعماق سینه بیرون خواهد خزید: ایکاش بچه را خودم زاییده بودم.

بحران دوم کاذب نیست. بحرانی است اصیل، و محصول تپش و تنش هستی ما. در این بحران، ناموزونی در بیرون نمانده است، درونیِ هنرمند شده است، با هستی او درآمیخته است.

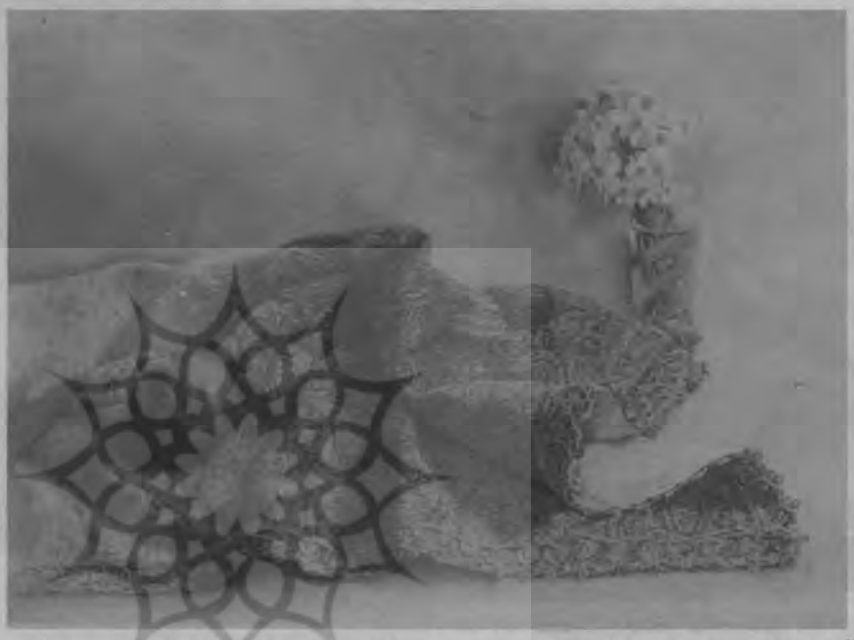
از یک‌سو مینیاتور را دارید، خطرا دارید، "عیدی‌سازی" قاجار را دارید، نگرانی راجع به کار کمال‌الملک را دارید، حرکت نقاشی سی‌وپنج تا پنجاه را دارید ("ما بودیم" تابلوهای کم‌قدرت و صمیمی سپهری را، سقاخانهٔ "قندریز" و اطرافیان او را، زمختی پرقدرت و پرصلابت "بهمن محصص" و عریانی درون و برون تابلوهایش را، و دیگران را، همه خوب؛ همه پاکیزه)، و ازسوی دیگر تکنیکهای سرریزشده از سراسر جهان را دارید. با انقلاب، سراسر امروز نقاشی هم رنگ گذشته را یافته است و چرا؟ به جای آنکه امروز به آینده چراغ بزند. ولی با کل این مجموعه ویا مجموعه‌ها نمی‌توان اصیل شد. می‌توان بحران را لمس کرد، ولی برای تجزیهٔ اعماق آن نیاز به چیز دیگری است. بحران فقط درسطح هنری نیست. بحران در عمق هستی، در جان آدمی است، و هنرمند بحران‌زده از اعماق این هستی و این جان آدمی است که باید فرابیاید، بپا خیزد و برون بریزد. کسی که طبیعت را دگرگون نکند و سنت را منقلب نکند، طبیعت و سنت را درنیافته است.

عصر ما عصری است که بر آن ناموزونی کامل حاکم است. ما در زمانهای مختلف زندگی می‌کنیم، آن‌هم در عصر خودمان. و این اصل و اساس تعریف ناموزونی است. به همین‌دلیل من که بودم و که هستم در این عصر ناموزون یا مطرح نیست، ویا در ارائهٔ صورت مسئله اولویت ندارد. مسئلهٔ اصلی این است: من درحال شدن چه‌چیزی هستم؟ در این قضیه با عمق هستی سروکار داریم، و از این‌بابت تمام امتیازها از آن خود این پرسش است. بقیه همه "دربارهٔ" چیزها هستند و از این "درباره"ها باید دست برداریم تا خود سئوال مطرح شود. سئوال اصلی این است: چگونه سئوال کنیم؟ و برای این کار باید فراموش کنیم تا یادمان بیاید. باید از آدم اطلاعات‌جمع‌کن راجع به نقاشی کهن و کلاسیک و نو دست برداریم و به آدمی پناه ببریم که همهٔ اطلاعات را در زباله‌دانی می‌ریزد و خانهٔ ذهن را خالی می‌کند تا هستی وارد شود. چنان معجونی از ناموزونیها ما را به خود و در خود پیچیده، که تو موقع معرفی خود، نامت یادت می‌رود. باید از آن لحظه نامی برای خود پیدا کنی که از نامی که از پدر و مادر و فرهنگ و سنت به ارث برده‌ای، تو را بهتر معرفی کند. بدین ترتیب هنرمند باید درحال فرا رفتن از هویت خود به سوی آن‌چیزی باشد که درآینده بخشی

از ماهیت متحول او را تشکیل خواهد داد. همه‌چیز: طبیعت، سنت، تکنیک وارداتی و شگردهای بومی، عرفان، حکمت، شعر، همهٔ فورمها و کمپوزیسیونهای هنری، در آستانهٔ پیدایش هنری از این‌دست بخشهایی از محتوای نابودی‌پذیر اثر بعدی را تشکیل می‌دهند، دقیقاً مثل تاریخ معاصر، جامعهٔ معاصر، آدمهای معاصر (موسیقی باخ بخشی از محتوای موسیقی بتهوون، سمفونی کورال بخشی از محتوای موسیقی اپرای واگنر، و کل موسیقی گذشته، بخشی از محتوای موسیقی استراوینسکی و شونبرگ هستند، و برای موسیقی‌دان امروز ایرانی باید موسیقی همهٔ دنیا، و نیز موسیقی سنتی ایران، محتوای نابودی‌پذیر آن‌چیزی باشند که درحال شدن و پیدا شدن است ویا درحال پیدا شدن باید باشد، و هر قطعه موسیقی‌ای که دقیقاً و با مهارت تمام همان ردیفها و گوشه‌های سنتی را تکرار کند دقیقاً مثل کار نقاش طبیعت، نقاش سنت، و نقاش ایسمیست قابل‌بازگشت به محتویات قبلی است، و درنتیجه فقط از دیدگاه مورخ هنری و باستانشناس هنری می‌تواند اهمیت داشته باشد، و نه ازنظر خلاقیت هنری و خالق هنر.) شکلها، کمپوزیسیونها و هنجارها و کل سبکها و مکاتب گذشته و زندگی امروز و کل تصویری که ما از جهان داریم محتوای آن‌چیزی هستند که هنگام رد شدن از پروسهٔ خلاقیت هنری، باید چنان دگرگون شوند که دیگر بازگشت‌پذیر به زندگی قبلی خود نباشند. و این ذات تبدّل هنری و صبغهٔ خلقت اثر و جهان هستی است.

ولی در این تردیدی نیست که هنرمند در این‌جا و در این‌زمان زندگی می‌کند و این جا و این زمان هنری ماست که با کل جهان و کل زمان ناموزونی پیدا کرده است. هنر هرقدر هم محصول این ناموزونی باشد، بازهم پیش خود به دنبال موزونی است. هدف هنر نه بازآفرینی زیبایی و نه ارائه زیبایی است، هدف هنر ارائهٔ اثری موزون از مجموعه‌های درهم و ناموزون قبلی است. ایکاش این جا و این زمان، موزونی خود را حفظ می‌کرد، ولی ما، خواسته و نخواسته، از جا و از زمان خود کنده شده‌ایم و غرق در ناموزونی هستیم. و این ناموزونی گاهی ما را به سوی ازلی‌ترین اسطوره‌ها و صور نوعی گیاهی، حیوانی، انسانی ویا ترکیبی از آنها پرتاب می‌کند؛ و گاهی ما را به سوی آینده‌ای ناشناس، اقیانوسی از اسطوره‌های تخیلی ــ علمی روانه می‌کند و گاهی ما را در مبتذل‌ترین ابعاد زندگی روزمره فرو می‌برد. و ما درزیر بار خلجانها، اضطرابها، امیدها و نومیدیهای عصری که بیش از هر عصر دیگری معبر تضادهای درونی و برونی، اینجایی و هرجایی، این‌زمانی و هرزمانی است، چنان به خود می‌پیچیم، چنان به درجات مختلف ازخودبیگانگی تنزل می‌کنیم و چنان به اسکیزوفرنی و پارانویای هنری آغشته می‌شویم که جانمان مدام در برزخ ارزشهای رو به افول

و ارزشهای رو به‌صعود بسر می‌برد، و به قول فیلسوفی، در عصر خدایان مرده و خدایان هنوز سربرنیاورده سیر می‌کنیم. رویاهای مخدوش، شکنجه‌های درون، عواطف هرزرفته، دوستیهای به دشمنی پیوسته، در حجره‌های تودرتوی ذهن، ما را از این ناموزونی به آن ناموزونی روانه می‌کنند. در چنین عصری، براستی هنرمند بودن، هنرمند واقعی بودن چقدر دشوار است. از همان آغاز، انگار به ظهور نوابغ نیاز داریم. عصر ما چنان با اضطرابهایش سنگ‌تمام گذاشته‌که تنها آنهایی که نیروی مقاومتی لایزال و پیری‌ناپذیر و

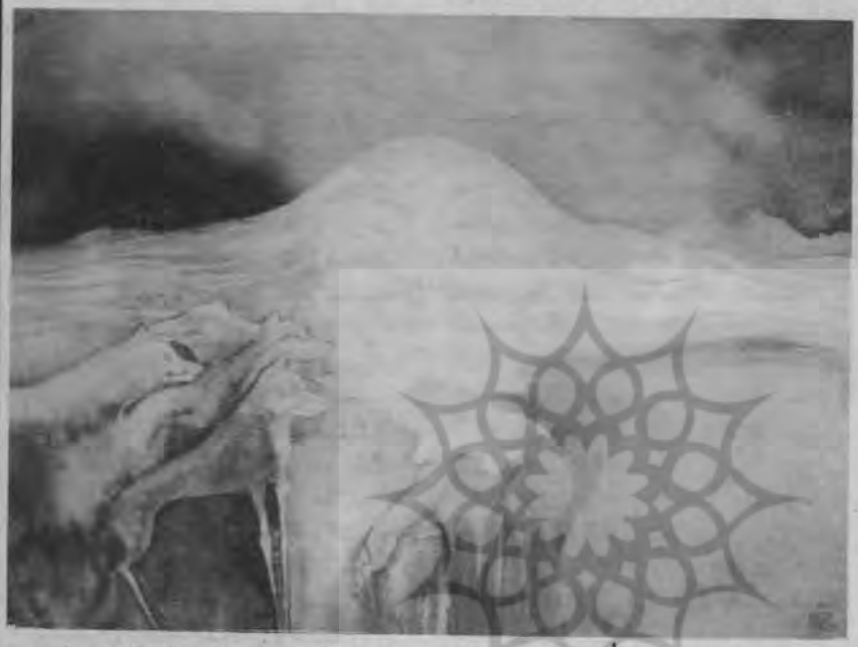


فراروئنده از هر سنگلاخ و پرتگاه دارند می‌توانند هنرمند آن باشند. و همین مسئلهٔ جهان‌بینی و تفکر را پیش می‌کشد. به دلیل آنکه فقط شوق به کشیدن کافی نیست، فقط تسلط بر ابزار کار کافی نیست، فقط استاد دیدن و ور رفتن با تکنیک مکاتب مختلف کافی نیست. بیش از هر زمان دیگری جهان هستی، ما را به مبارزه طلبیده است. برای آنکه بمانیم باید بهای سنگینی بپردازیم و اگر آن بهای سنگین را نپردازیم، سرنوشتمان با جبن و زبونی گره خورده است. بخشی از آن بهای سنگینی که باید بپردازیم، شجاعتی است که باید داشته باشیم. کار در انزوا، بدون چشمداشت، بدون تشویق، بدون حمایت مادی و معنوی، حتی بدون پیش‌بینی آنکه کاری که می‌کنیم چگونه اثری تحویلمان خواهد داد. به دلیل اینکه کار جهشی، کار ظهوری، کاری که سراپا بر اشراق و طلوع ناگهانی خورشید اثر رودررو بنا شده باشد، آیندهٔ خود را بسادگی حتی دربرابر خود نقاش هم بروز نمی‌دهد. وآنگاه، یک نمایشگاه، و بعد از چندسال یک نمایشگاه دیگر. و آنگاه، انزوا، انزوا، انزوا، و بعد، ناگهان نشان دادن هستی، پرتاب‌کردن هستی به سوی زمان، زمان به سوی فضای یک هستی پرتلألؤ، و نشان دادن اینکه اگر از تو نام و نشانی درطول چندین‌سال نبوده، مدام برق بوم و خط‌و رنگ و هستی درهم‌کوبندهٔ اینها در اثر، جان تو را گرفته بوده، و تو خود را ویران می‌کرده‌ای، تا اینها را به‌وجود بیاوری؛ در یک اتاق شش‌درچهار، با نور کمی که از پنجره می‌آید ویا از چراغ بالاسر، و تو فوزکرده دربرابر کاغذ و بوم. با نگاه درونی مضطرب، فعال و بینا. آخر چه خواهد شد؟ آیندهٔ این کاغذ کجاست؟ این بوم، این خطوط، این رنگها. و آن هجوم ناهماهنگ تصویرها چه چیزی را تحویل خواهند داد؟ درست است: در من، در وجود من، در هستی من، چیزی می‌جوشد. درست است که من بار اندوهی خانمانسوز را به دوش می‌کشم، ولی من اگر واقعاً کار هنری می‌کنم حاضر نیستم به قراردادهای دیگران گردن بگذارم. حاضر نیستم لحظه‌ای به خاطر دیگران چیزی را که برایم عین واقعیت است، زیباتر کنم. محتوای زیبا، آیندهٔ هنر واقعاً موزون نیست. این دادهٔ طبیعت نیست که اهمیت دارد. این آفریدهٔ من است که از هستی مالامال است. اینجا هنر موزون و هنر زیبا ازهم جدا می‌شوند. هنر زیبا صاحب الگو است، از آدم بگیر و بیا تا اشیای طبیعت. می‌خواهد همه‌چیز متناسب و واقع‌نما باشد. ولی فرق هست بین متناسب طبیعی و موزون هنری. هنر موزونی که از میان ویرانه‌های تأثیرات ناموزون به پا می‌خیزد، متناسب طبیعی نیست، موزون است، ولی در آن‌سو، در ورای وزنها و موزونیهای قراردادی از زیبایی. موزونی از اعماق برخاسته است. هنر جدید، برندهٔ نوظهوری‌است که تمامی بینشها و فورمولهای ما از پرنده‌شناسی را به هم زده است. و چنین هنرمندی براستی مظلوم است، به همان‌صورت که بزرگان ادب معاصر، نیما و هدایت و فروغ شبیه بودند. برای رسیدن به "مرغ آمین"، "زن اشیری"، "پرندهٔ مردنی"، آدم باید در اعماق خود به سوی اندوه عظیم جهانی که در آن می‌زید، در اضطراب تمام شکوفان شود. برای رسیدن به دایرهٔ عظیم سوزانی که قندریز سه‌چهارماه پیش از مرگش روی بوم کشید، آدم باید دوزخ اعماق را تجربه کرده باشد تا بعدا با سر به سوی اثر بجهد. انگار آیندهٔ اثر فشارخون حیوانی عظیم و ماقبل‌تاریخی را از خلال رگهای ما منعکس کرده است. چنین است ناموزونی جهان ما، ناموزونی جهانی ما، شدت‌وحدت تأثیرهای مختلف بر ما.

و این نکته هرگز به معنای نادیده‌گرفتن این‌جایی و این‌زمانی بودن ما ویا عدم‌تعلق ما به حوزهٔ خاصی از فرهنگها و آدمها و اشیا نیست. بزرگترین مشکل کسانی که آن بحران صوری به مغز و تفکر و عواطف و تکنیک هنریشان حمله‌ور شده، حس گریز از مرکز خودخواسته‌ای است به سوی طبیعت، سنت و شیوه‌های غربی. مطلق کردن طبیعت، سنت و شیوه‌های غربی ناشی از عدم اعتماد به خودی عمیق در ذات هنرمند است. و گرچه هنرمند طبیعت‌گرا و سنت‌پرست، خود هنری فردی به معنای واقعی ندارد، ولی از بحران روانشناختی خاصی رنج می‌برد: چرا مردم به رغم اینکه کار او را می‌خرند و به دیوار آویزان می‌کنند، آنهایی که عملاً باید او را هنرمند بدانند، نمی‌دانند، و حتی خود او هم، تصویری دقیقاً هنرمندانه از خود ندارد. تعلیق و عدم‌تعلق او را نگران می‌کند. و این درمورد "ایسمیست"های جور واجور ما حتی صادق‌تر است. بسیاری از نقاشان "معاصر" و "متجدد" گمان می‌کنند اگر شبیه غربیها کار نکنند، اصلا نقاش به‌حساب نمی‌آیند. برتری خدشه‌ناپذیر و خانمان‌برانداز که این‌گونه نقاشان برای شیوه‌های هنری غربی قائل هستند، آنها را به راه بدترین دریوزگیها سوق می‌دهد. مسئله این است: آیا من مال طبیعت هستم یا طبیعت مال من است؟ غرب مرا تصاحب کرده است یا من غرب را تصاحب کرده‌ام؟ غافل از اینکه در هرجایی که هنرمند تسلط دارد، همه‌چیز از آن اوست، و در هرجایی که عناصر خارجی بر او تسلط داشته باشند، هیچ‌چیز مال او نیست. از این‌نظر نقاشی نیز، مثل هر هنر دیگری درخدمت یک ایدئولوژی خاص نمی‌تواند باشد. یعنی چارچوب ایدئولوژی هم نسبت به ابزار کار خارجی است. هنرمند می‌تواند ایدئولوژی داشته باشد، ولی ایدئولوژی هم تاموقعی که تا اعماق درونی هنرمند نشده

است ویا بخشی از درونیهای او را تشکیل نداده است، یک عنصر خارجی است، و درنتیجه، کنارگذاشتنی (فرق مسلمیان چهارسال پیش با مسلمیان شش‌ماه پیش در این است که ابزار تفکر از چندسال پیش رو به درونی شدن گذاشت و ناگهان تابلوها از تلألؤ خاصی برخوردار شد، و هنوز جا برای آن درونی شدن و آن تلألؤ، باقی است.).

گمان نکنید که خط عمودی قاطعی این دونوع نقاش، این دونوع بحران‌زده را، از یکدیگر جدا می‌کند. در کار هنری این پرسش دقیق بطور کامل وجود ندارد. ولی هرقدر یک تابلو به سوی طبیعت، اشیا وآدمها، ازنظر صوری بچرخد، همانقدر از ذات هنری خود دور شده، از مادهٔ خامی خبر می‌دهد که قرار بود برای ایجاد اثر هنری، دگرگون شده باشد. کمپوزیسیون جدید، ویا اندیشهٔ آن، از بنیاد انقلابی است. شیئ را به ضرر شیئ و به سود هنر، دگرگون‌شده می‌خواهد ویا از تک‌مضمونی شدن گریزان است. چرا که جهان ناموزون، حداقل از دو خیز که با یکدیگر ناموزون هستند، تشکیل شده است. وقتی که چند شیئی از چند دنیای مختلف باهم خلوت می‌کنند، شیئیت خود را ازدست می‌دهند و تعلق به قرائنی پیدا می‌کنند که کمترین حالت آن، ماهیت نمادین آن است. وقتی که کمپوزیسیون قوی باشد، ساختار نمادین، پرواز و پرشی اسطوره‌ای پیدا می‌کند، و این پرتاب اسطوره‌ای به سوی هستی، یعنی پرتابی که هنرمند و موضوع هنر و وسیلهٔ بیان آن یکسر در یکدیگر ادغام شده باشند و جدای از یکدیگر قابل تعریف و توضیح نباشند، اساس هنر جدی جهان را از اعصار کهن تا به امروز تشکیل داده‌است. انگار نقاش، موضوع تابلو و ابزار کار در آن‌سوی هویتهای بظاهر ثابت خود، میعادی فرارونده از خود و مناسبات درونی خود درجهت استقلال اثر هنری پیدا کرده‌اند (بخشی از کارهای پروانهٔ اعتمادی، آیدین آغداشلو، سیاوش کسرایی، شکیبا، کیومرث کیاست و زکیهٔ رحیمی)، طوری که اثر با استقلال خود جهان مستقل را به مبارزه طلبیده است و با هستی خود پشت به هستی طبیعت زده است. و تنها کسی که از هستی طبیعی پر باشد، می‌داند که آن هستی طبیعی کافی نیست. این خلجان هستی‌بخشی است که در هنر اساس است و نه تنها هستی طبیعی و پر داشتن. و دربرابر این کارهای مبتنی بر هستی‌بخشی، نقاشیهای طبیعی‌کار، سنتی‌کار و "ایسمیست"ـ را داریم، به رغم کلیهٔ مهارتهایی که از دیدگاه آناتومی و پرسپکتیو مانوس و قراردادی و رنگ‌شناسی وغیره بربخش اعظم کارهای استادان طبیعی‌کار و سنتی حاکم است؛ و غرب‌شناسی هنری، که ویژگی "ایسمیست"ـ هاست. امیدهای آینده در نقاشی چه کسانی هستند؟ آنهایی که قراردادها را به هم می‌ریزند تا ناموزونی حاکم بر عصر ما را درونی تکنیک هنری خود بکنند. این نقاشان بر لبهٔ تیغ حرکت می‌کنند. (به عنوان مثال، در کارهای احمد وثوق احمدی، دونوع کار مشخصاً به چشم می‌خورد: کارهایی که بر آنها طبیعت حاکمیت دارد و نه نقاشی، و به تاریخ جلوتری تعلق دارند، ۲) کارهایی که در آنها نقاش دچار بحران مثبت هنری شده است و در آنها طبیعت درحال عقب‌نشینی است، و خط و رنگ، مستقل از طبیعت، حتی مستقل از پرسپکتیو قراردادی طبیعی‌کاری، و



حتی با به هم زدن تصور مألوف از عمق و سطح و دور و نزدیک، ارائه کمپوزیسیون می‌کنند، طوری که مثلا در یکی از زیباترین کارهای او خط وسط، هم به خط الراس کوهی در شت می‌ماند و هم به خط ستون فقرات فیلی در تاریکی، و این‌قبیل کارها به تاریخی متأخرتر تعلق دارند.) تکرار کار کمال‌الملک، تکرار کار استادانی که از شاگردان کمال‌الملک بودند، تکرار کار استاد صنعتی که چشم تیزبینش، آبرنگ چهره را به جادو پیوند زده است، موقعی ارزش می‌تواند داشته باشد که نقاش از کل طبیعت آثار آنها درحال حرکت به آن‌سو باشد. و این همان مسئلهٔ فراروی هنری است. سراسر هنر گذشته، سراسر آن‌چیزی که کمال‌الملک و شاگردانش خوانده می‌شود، فقط به عنوان تجربهٔ محتوایی نقاش آینده می‌تواند اهمیت داشته باشد. فرم دیروز بخشی از محتوای امروز و فرم امروز بخشی از محتوای آینده است. هنرمند کسی است که همهٔ محتواها را دگرگون کند. چیزی که طبیعت طبیعی یک نقاش را به سوی طبیعت نمادی می‌راند، کشش درونی به سوی غیرواقعی است. هنرمند اگر واقعیت را بپذیرد و فقط آن را ترسیم کند، درواقع به واقعیتی بزرگ‌تر، که ذهن خلاق خود اوست، خیانت کرده است. وظیفهٔ هنرمند درک واقعیت، و عبور از آن به سوی چیزی است که ممکن است در آینده واقعیت بشود ویا واقعیت نشود. و حرکت بر لبهٔ تیغ یعنی همین رشد، هنرمند پس‌از ارائه این شجاعت میسر می‌شود.

نقاش بحران‌زده از نوع دوم، از طبیعت، سنت و شیوه‌های مألوف و مأنوس و دستمالی‌شده، فراتر می‌رود. و این فراروی دلیلی بالاتر از مقتضیات و شرایط هنری دارد. این جهان هستی‌شناختی ماست که خط بطلان بر طبیعت، سنت و شیوه‌های دستمالی‌شده می‌کشد، در آنها فرو می‌رود، تنها به قصد اینکه آنها فراتر برود. این جا و این زمان هم بخشی از آن چیزهایی است که نقاش باید در آنها فرو برود تا از آنها فراتر برود. هرگونه محبوس بودن در این جا و این زمان به معنای بازگشت به گذشته است. همه‌چیز باید دوباره تکه‌تکه شود، یکپارچگی به تشتت برسد، وحدتهای صوری و بظاهر اصولی باید به هم بخورد. آناتومیهای مألوف و مأنوس مثله شود و ساختارهای جدید باید از پیوند زدن اندیشمندانه، ناگهانی، تخیلی، فرارونده و بدیع قطعات بظاهر دور از هم به وجود آید. و این جوهرهٔ اصلی بحران‌زدگی مثبت هنرمند معاصر ماست. به همین دلیل نقاش جدید ما را در آستانهٔ بدعت نو قرار می‌دهد. نفس تازهٔ جهان هستی است، و نو، به معنای تعلق داشتن فقط به زمان حال نیست، بلکه به معنای سرسبزدگی به آیندهٔ هستی و آیندهٔ هنر ملی ـ جهانی است.