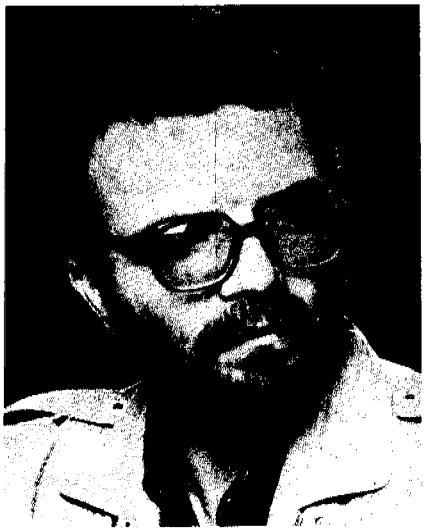
■ باید دید
انتخاب ما چیست؛
تجلّی ویژگیهای فرهنگی ما
در نقاشیمان چگونه است؟

# هنر، تجلی حضور هنرمند

## ● گفتگو با کاظم چلیپا



با کاظم چلیپا چندبار قرار گذاشته بودیم برای نشستی و صحبتی، امّا هربار مشکلی پیش می‌آمد و از جمله زیربار مصاحبه نرفتن ایشان بود. تا اینکه بعدازظهر روزی به سراغ او در محل کارش رفتیم؛ بناچار قلم و رنگ را نهاد و نشست به صحبت. از علاقه‌اش به نقاشی در دوران کودکی‌اش گفت؛ گفت در شش، هفت سالگی به سراغ رنگها و وسایل کار پدرش -استاد حسن اسماعیل‌زاده- که نقاش قهوه‌خانه‌ای است، می‌رفته و از همان زمان علاقه به نقاشی در او ریشه گرفته و دیدن مرتّب تابلوها و نقاشی کردن‌های پدر در او جرأت نقاشی به وجود آورده، تا اینکه بعدها خود قلم به دست می‌گیرد و شروع می‌کند به‌زدن زیر رنگ تابلوها و پرداختن به پُرتره‌ها. هرچند گاهی هم چشمها را چپ درمی‌آورده است.

بعد، از دوران هنرستان رفتنش می‌گوید و اساتیدش که مرحوم «محمدی» بوده است و «فرشچیان» و «اسدالله‌زاده» و «عالیوندی» بوده‌اند؛ تا راه یافتن به دانشکدهٔ هنرهای زیبا در سال ۵۴، از آن پس هم پیش رفتن با برنامه‌های دانشکده، همراهی با انجمن اسلامی و گاهی انجام کارهایی که هم رنگ اعتقادی داشتند و هم خط اعتراض؛ تا پیروزی انقلاب که به اتّفاق سایر هنرمندان انقلابی نمایشگاهی را درحسینیهٔ ارشاد برقرار می‌کنند؛ نمایشگاهی که پس از تهران حدود شش ماه در دیگر شهرها گردانده شد و به دنبال آن حوزهٔ اندیشه و هنر شکل گرفت.

از چلیپا راجع به اولین کار نقاشی‌اش که می‌شود روی آن به طور جدّی صحبت کرد سؤال کردیم و او از تابلوی «هفده شهریور» اسم برد که در سال ۵۸ برای گرامیداشت خاطرهٔ شهدای هفده شهریور ساخته بود. بعد از آن «مرزبانان دشت شقایق» را ساخته بود و بعد «ایثار» را، که به قول خودش در آن خواسته به نقاشی سنّتی ایران نزدیک شود. صحبت ما هم با چلیپا از همینجا بود که گُل کرد و فشردهٔ آنچه گفتیم و گفتند ایشان، درپی می‌آید.

●

● از تابلوی «ایثار» نام بردید. سؤال این است که چرا در این تابلو روی ترکیب قرینه‌کار کرده‌اید؟ ضمن آنکه این ترکیب قرینه را در چند کار دیگر به نحوی بکار برده‌اید، امّا در «ایثار» این مسئله بارزتر است.

■ قرینه ویژگی هنر شرق است. در هنرهای سنّتی، معماری و در مساجد، ترکیب قرینه جایگاه خاصّی دارد. در واقع دو عامل باعث ترکیب قرینه در این تابلو شد: اول، نوعی تمایلات درونی که می‌خواستم یک حسّ مطلق و متافیزیکی را القاء کنم؛ و دوم اینکه خود موضوع استفاده از ترکیب قرینه را طلب می‌کرد.

● آقای جلیپا، ظاهراً قطع این تابلو درمیان‌کارهایتان‌ازهمه‌بزرگتر است. چرا اندازهٔ این کار را بزرگ انتخاب کردید؟

■ سعی من این بود که یک محراب را در اندازهٔ واقعی نشان بدهم. اصل قضیه این بود.

● در این ده سال که قلم زده‌اید، از میان کارهایتان کدامیک را بیشتر دوست دارید، یا ایده‌های شما را بیشتر نشان می‌دهد و از جهات دیگر، مثل ترکیب و تکنیک، موفّقتر است؟

■ البتّه هر یک از کارهایم در زمانی به‌وجود آمده که احساسی زمینه‌سازش بوده و می‌بایست آن فضا و اساس را درک کرد. احساس می‌کنم در میان کارهایم تابلوی «کویر» موفّقتر است و آن را بیشتر می‌پسندم؛ به‌خاطر احساس خالصی که در آن وجود دارد. با توجّه به کمپوزیسیون و رنگ، و همچنین به لحاظ شور و حال خاصّی که در قلم زدن‌ها هست، آن را موفّقتر می‌بینم. البتّه تابلوی «موشهای سکه‌خوار» هم با توجّه به تم اجتماعی و سیاسی‌اش نسبتاً موفّق است.

● من فکر می‌کنم وجه تمایز «کویر» که به آن اشاره کردید با سایر آثارتان به چند دلیل است، هم به لحاظ احساس جاری در آن و هم به خاطر دوری از روایتگری. در این کار ما شاهد آن نوع روایتگری که در تابلوهایی نظیر «ایثار»، «یقین»، «هفده شهریور» و... بودیم، نیستیم. شاید بتوان گفت که به بیان خاصّ نقاش نزدیکتر است؛ یعنی بدون روایتگری احساس را منتقل می‌کند و بیننده در نگاه به تابلو احساس کامل را می‌گیرد. نظر خودتان چیست؟

■ هنر انقلاب، ویژگیهای خاصّ خودش را دارد. روایتگری هم یکی از ویژگیهای هنر هر انقلابی است، چنانچه این روایتگری را مثلاً در نقاشیهای دیواری مکزیک هم می‌توان دید. دلیل این روایتگری هم رساندن پیام به مردم و به اصطلاح ارتباط برقرار کردن با آنهاست. این ویژگی معمولاً در نقاشیهای انقلاب هست؛ یعنی کنار هم قرار دادن موضوعات و پیامی را القاء کردن. امّا در تابلوی «کویر» بدون اینکه چند موضوع کنار هم آمده باشد، با رنگ و کمپوزیسیون و فیگور کار انجام شده است. در نقاشی، رنگی که گذاشته می‌شود یا خطی که کشیده می‌شود یا نور و سایه، همگی عهده‌دار رساندن پیام هستند. فکر می‌کنم عناصر تصویری این تابلو خوب با هم گرد آمده‌اند.

● از سال ۶۳ به این طرف یک شتاب خاص در کارهایت دیده می‌شود؛ به قولی ردّ قلم را می‌شود در تابلوهایت حس کرد. این شتابزدگی در قلمهایت عمدی است یا نه، احساس شما باعث شده، بدون اینکه از پیش درنظر گرفته باشید؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**■ هنرمند فاقد حضور موضوع کارش با تکنیکش نمی‌خواند؛ مثلاً یك بسیجی را کار کرده، امّا تکنیکی که به کار برده تصنعی است.**

■ می‌شود گفت این قلم زدن پشتوانهٔ حسّی دارد و به احساس فرد نسبت به موضوع بستگی دارد. گاهی موضوع آدم را دگرگون می‌کند و قلم زدن تند یا کند می‌شود. فرضاً وقتی کار جنبهٔ فلسفی دارد، قلمها حالت آرامتری به خود می‌گیرند؛ امّا زمانی با زندگی آدمها سر وکار و رودرویی دارید و متأثر می‌شوید. اینجا قلم شتاب می‌گیرد؛ نمی‌گذارد زمان بگذرد. خلاصه اینکه قلم با موضوع و احساس، خودش را منطبق می‌کند.

● از میان مجموعه نقاشیهای ده سالهٔ انقلاب کدامیك را بیشتر می‌پسندی؟ کاری که خوشت آمده باشد؟

■ جواب دادن به این سؤال مشکل است. خیلیها کار کرده‌اند و کارهای خوبی هم داشته‌اند.

● چرا مدتی است که از شما کاری ندیده‌ایم آقای چلیپا؟

■ شاید بشود گفت یك بازنگری به گذشته دارم می‌کنم؛ عجولانه برخورد نکردن و ریشه‌ای‌تر دیدن. احساس می‌کنم نوعی التقاط در کارها وجود دارد؛ رگه‌های غربی یا به نوعی شرقی سیاسی، تکنیك و بخصوص بینشی که در پشت این تکنیك وجود دارد. در هرحال کار به این صورت نمی‌تواند دوام بیاورد؛ باید یکسویه شود. امّا اینکه جهت را چطور باید انتخاب کرد تا این التقاط به وضعیّتی زلال همراه با ارزشهای ریشه‌ای و ماندنی برسد، بدون شك تعمّق می‌طلبد.

● با توجّه به این بازنگری که فرمودید، تلاش شما در این چند سال برای هویت دادن به نقاشی شرقی ـ ایرانی امروز به کجا رسیده است؟

■ سالهای بعد از انقلاب عمدتاً تلاش در جهت کسب آموزشهای تکنیکی و تداوم بخشیدن آن در کارها بوده و فرصت تعمّق نبوده است؛ یك اتّفاق باید بیفتد، یك دگرگونی، رسیدن هوای تازه به آدم. حضور هنرمند در تابلو نقاشی نتیجهٔ حضور ذهنی و تکنیکی هنرمند است. به یك معنی وقتی در یك وضعیت فکری ـ ذهنی ـ حسّی، حضور جامعی داشته باشیم، این حضور در کار متجلّی می‌شود و مهم این است: حضور درونی است که اثر برونی می‌دهد.

● باز به تابلو «کویر» برمی‌گردیم. آیا اگر کار در ارتباط با وقایع جامعه باشد به ناچار

روایتگری خواهد شد و اگر به سفارش اجتماع نباشد آن وقت کار نقاشی‌تر می‌شود؟

■ به این شکل نمی‌شود تفکیک کرد. خیلی از کارهایی که فرضاً روایت انقلاب را می‌گوید وجود دارد که بسیار هم زیباست. در کشورهای اروپایی، در شرق [سیاسی]، و یا در بین هنرمندان مکزیک به نقاشیهای زیبایی می‌رسیم که روایتگری هم کرده‌اند. اصلاً باید دید علّت روایتگری چیست. اولاً از عناصر مهمّی که باید مورد توجّه باشد، پیام هنری است. فرضاً وقتی از انقلاب و نقاشی روایتی صحبت می‌شود، هنرمند

با توده‌های مردمی و بخصوص عامّهٔ مردم سر و کار دارد. از جهت دیگر ممکن است مخاطب، قشر روشنفکر و تحصیل کرده باشد. در هردو این موارد اثر باید با مخاطب خود ارتباط برقرار کند. فرضاً نقاشان مکزیک دو آمیزه در کارهایشان هست؛ هم با توده مردم سر و کار دارند و هم دوش بدوش هنر مدرن حرکت می‌کنند. از یک طرف بکارگیریِ روش نقاشی دیواری مکزیک که ریشه در سنّتهای آنها دارد؛ نقاشی دیوارهای معابد «آزتک»؛ و از طرف دیگر بکارگیریِ هنر مدرن به همراه پیدا کردن تیپ و شخصیتهای مردمی خودشان. این تلاش برای انسجام فرهنگ و هویت خودشان است. حالا باید دید انتخاب ما چیست؛ تجلّی ویژگیهای فرهنگی ما در نقاشیمان چگونه است؟

● طبق صحبتهای شما، نقاش امروز می‌تواند به سنّتهای هنری گذشته، مثلاً نقاشی قدیم ایرانی، مراجعه کند؟

■ ببینید نکتهٔ مهم، نه بر سر به کار بردن هنر مدرن، هنر روایتی، مینیاتور یا نقاشیهای دیواری است؛ بلکه بحث برسر این است که یک پیام به کدام شیوهٔ زیبا و کیفی می‌تواند القا شود.

● این درست. امّا اینکه فرضاً محتوا و شکل نقاشی مکزیک را شما برمحور سنّتهای آنان قرار می‌دهید، نه براساس، به قول شما، تکامل درونی هنرمند است، بلکه به لحاظ ارتباط آنها با جنبش هنری اروپا از یک‌سو ورسوخ تفکّر مارکسیستی در جنبشهای آمریکای لاتین از دیگر سوست. مراجعه به سنّتهای هنری ما هم از همین طریق صورت گرفته. حال اینکه شما معتقد هستید هنرمند باید به خودش رجوع کند و این تغییر در درون او به وجود بیاید. درست متوجّه شده‌ام؟

■ ببینید، حضور هنرمند یک حضور شناختی است. یعنی از نظر درک مسائل هنر، هنرمند باید به یک کیفیت درونی رسیده باشد؛ حالا هرجای دنیا که می‌خواهد باشد. فرضاً در نقاشی تعزیه شما دیده‌اید؛ نقاش قدیمی سنّتی می‌نشیند با اعتقاد مذهبی و خلوص درونی خودش آن صحنه‌های تعزیه را نقش می‌کند؛ خیلی هم با جرأت نزدیک می‌شود که نقش امام حسین(ع) یا پیکر بدون سر او را نشان بدهد. ولی ما امروزه این جسارت را نداریم که با آن خلوص نزدیک بشویم به این موضوع مقدّس‌وآن را نقاشی کنیم توی کارمان در حالی که او با یک اعتقاد خالص به موضوع نگاه می‌کند. مثلاً اگر صورت امام حسین را دارد کار می‌کند، سعی می‌کند مظلومیت و شجاعت را خیلی عالی نشان دهد. یا فرض کنید اگر رنگ آبی را برای گنبد یک مسجد می‌خواهد بگذارد سعی می‌کند قشنگترین آبی را که توی ذهنش هست برای آن گنبد انتخاب کند. منتها او توی کارش حضور دارد؛ ناخودآگاه حضور دارد. درحالی که یک هنرمند فاقد حضور، موضوع کارش، با تکنیکش نمی‌خوانَد مثلاً یک بسیجی را کار کرده، امّا تکنیکی که بکار برده تصنّعی است. یعنی هر هنرمندی فضای درک شده و خاستگاه خودش را بیان می‌کند.

● از این سخن شما می‌شود این نتیجه را گرفت که آن اطلاعات یا آموزشهایی که از هنر معاصر دنیا، به هرصورتش، منتشر می‌شود، چه از طریق دانشکده‌ها، چه از طریق آموزشهای غیر حضوری، چه از طریق انتشار تصاویر و کتب و... خودبخود روی صداقتهای ذهنی هنرمند اثر می‌گذارد؛ حجابی می‌شود بین او و باورهای خودش. حالا پرسشم این است که چطور می‌شود به دور از این تأثیراتِ ناخواسته و شفاف بود، آن جور که شایستهٔ هنر است؟

■ البتّه مسئلهٔ تداخل فرهنگها وجود دارد و بالطّبع یک کشور نمی‌تواند درهایش را ببندد و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فقط از خودش تغذیه کند. امّا می‌توان قضیه را از سردرگمی درآورد و هرچیزی را در جایگاه خودش قرار داد. جایگاه هنر مدرن، جایگاه هنر آکادمیک و جایگاه هنرهای سنّتی. درنتیجه وقتی هنرجو حدود دو سال در هریک از این رشته‌ها کار کند، ویژگیهای آن را یاد می‌گیرد و در نهایت راه خودش را پیدا می‌کند. امّا اینکه ما بخواهیم همه را جهت بدهیم در یک قضیه و یک سمت، نوعی کوری خلاقیت پیش می‌آید.

● روشن است که شیوهٔ آموزش در شکل‌گیری بینش هنری اثر زیادی دارد. در مورد شیوهٔ آموزش هنر، بخصوص نقاشی، در دانشکده‌های فعلی ایران، می‌توان گفت در مجموع تفاوت بنیانی با شیوهٔ آموزش نقاشی غربی ندارد و این شیوه متناسب با تفکّر آنجاست؛ در این مورد نظرتان چیست؟

■ ببینید، ما فرضاً در زمینهٔ معارف اسلامی و مسائل اعتقادی پشتوانهٔ بسیار و نیروهای استخواندار داریم؛ امّا در زمینهٔ هنر و زیبایی‌شناسی یا مسائل تجسّمی، از نظر داشتن استاد، چنین پشتوانه‌ای بسیار کم است.

گامهایی که فعلاً برمی‌داریم صرفاً براساس تجربه است. این صحیح است که باید عوامل ضربه زننده به هنر، از روند هنر ما حذف شود، اما خوب باید چیزی به جایش بگذاریم تا خلأ را پر کند.

● نظر شما به عنوان یك نقاش که در این ده ساله مدام کار کرده‌اید و قلم زده‌اید، راجع به فعالیت گالریها چیست درحالی که سطح کارهای به نمایش درآمده اغلب خیلی پایین است و قیمتها هم کاملاً سوداگرانه، و اینکه این گالریها-چه خصوصی، چه دولتی- در جهت تعالی نقاشی و یا متأسفانه در جهت انحطاط آن چه نقشی دارند؟

■ قبل از انقلاب هم این گالریها فعال بودند، که البتّه همزمان با انقلاب بعضی از آنها تعطیل شدند و صاحبانشان که آدمهای وابسته‌ای بودند از کشور خارج شدند و بعد که شرایط قدری مساعد شد اینها آمدند. از طرفی در طول جنگ مضامین تابلوها در رابطه با جنگ بود، امّا خوب، افرادی در این مملکت زندگی می‌کنند که ارتباط مستقیم و یا حتّی غیر مستقیم هم با این جنگ نداشتند. در هنرمندان نیز چنین طیفهایی داشتیم و بعضی روی موضوعاتی کار می‌کردند که ربطی به مسائل جامعه نداشت. در رابطه با این تابلوها قیمت کلانی نیز پرداخت می‌شد؛ با وجود تورم و گرانی در جامعه. وقتی یك تابلوی نقاشی آب رنگ را هشتاد هزار تومن بخرند خوب این برای دانشجوی نقاشی جاذبه دارد. او/کدام راه را انتخاب بکند؟ آیا به طرف هنر انقلاب و هنر متعهّد کشیده بشود، یا به سمت اینکه با یك نمایشگاه گذاشتن، یك خانه و اتومبیل گران قیمت بخرد؟ این کار سوق دادن هنرمند جوان به بازاری کاری است: به سمت هنر بی‌درد و تنوّع طلب کشیده شدن. و اینکه گالریها چقدر در این امر سهیم هستند مهم است. گالریها باید در جامعه باشند و فعال هم باشند، امّا با چه برنامه‌ریزی؟ این مهم است.

● دولت چه فعالیتی در جهت هدایت کار به سمت مسیر سالم می‌تواند انجام بدهد؟

■ کاری که دولت می‌تواند بکند ارزش دادن به کارهای اصیل است: می‌خواهد منظره باشد یا موضوع انقلاب و جنگ.

● چطور باید این کار را کرد؟

■ با تقویت موزه‌ها. البتّه کار برای فروش هم باید گذاشته شود، ولی باید یك جای با ارزشتری هم داشته باشیم تا کارهای درجه یك را بخرند و نگهداری کنند؛ هم به عنوان سرمایه، و هم حمایت از هنر متعهّد و صحیح. نکتهٔ دیگر اینکه روزنامه‌ها، مجلات و رسانه‌های گروهی به کسانی که واقعاً کارهای خوب ارائه می‌دهند، بها و ارزش بدهند و انگیزه‌های انسانی‌تر و معنوی‌تری ایجاد کنند: تا هم ارزش یك هنرمند با محتوای هنری و کیفیتی بالا نسبت به هنرمندان بازاری که برای پول کار می‌کنند متفاوت باشد و هم اینکه دانسته شود گرایش به هنر بازاری، یعنی دوری از مردم و تبدیل شدن به یك ضد ارزش. خطر آنجاست که گالریهای مدّعی هنر اصیل و کیفی به تجارت تابلو روی بیاورند؛ یعنی به ابتذال کشاندن روح هنرمند و به حراج گذاشتن آن.

● لطفاً راجع به نقش گالریها و نقد هنرهای تجسّمی در مطبوعات توضیح بیشتری بفرمایید.

■ منتقدین عنوان می‌کنند که شرایط مساعد نیست: گویی در هنرهای تجسّمی منتقد وجود ندارد. به هرحال از همین نمایشگاهها می‌توان شروع کرد و نقاط مثبت و منفی آنها را به نقد کشید. علاوه براین، از یك سو منتقد نداریم و از سویی نیز گالریهایی فعال در دست کسانی است که صرفاً به بازار فروش تابلو فکر می‌کنند. چون کار را برای فروش می‌گذارند، نقش هنر برایشان مطرح نیست. خودبخود انتقادی هم وجود ندارد. فرضاً بعضی‌نمایشگاهها سه روزه است روز اول، کارها را به«سفرا» و... می‌فروشند و روزهای بعد به کسان دیگر. اصلاً نمایشگاه برای عرضهٔ آثار و ایجاد زمینه برای پیشرفت کیفی در کار هنر نیست؛ برای تعدادی خواص است، یعنی آنها که می‌خواهند کار را بخرند. البتّه اخیراً نقدهای نسبتاً خوبی در مجلات دیده می‌شود و این جای امیدواری است.

● اجازه بدهید در اینجا از نحوهٔ کار شما هنگام نقاشی کردن بپرسیم. در برنامه‌های آموزشی دانشکده‌ها، ظاهراً برای به وجود آمدن یك تابلو باید مراحلی طی بشود: اول طرح و موضوع ذهنی و اتود سیاه و سفید و رنگی، بعد اسکیس‌هایی که روی کاغذ می‌آید و بعد مطالعه روی آن و سپس ترکیب، و در مرحلهٔ آخر هم طرح روی تابلو پیاده می‌شود. شما هم این مراحل را طی می‌کنید یا در ذهن عمل می‌کنید و بعد بلافاصله روی تابلو می‌آورید؟

■ من یك طراحی اولیه می‌زنم و یك اسکیس اولیه هم تهیه می‌کنم و بعد به طور مستقیم عمل می‌کنم و شاید گاهی که آن آتمسفر حسّی برایم جا نیفتاده باشد یك اسکیس هم بزنم؛ بعد مستقیم روی کار می‌آورم.

● شما به عنوان یك هنرمند نقاش، فکر می‌کنید نقاشی تا چه حد می‌تواند برای اندیشه‌های انسان تحرّك‌آفرین باشد؟

■ هنرمند شناختی را که از یك معنی پیدا می‌کند با زبان هنرش بیان می‌کند. گاه یك شناخت از دید فلسفی مطرح می‌شود، گاه با کلام می‌آید و گاه به زبان تصویر. در نقاشی این ارتباط همان تختهٔ پرشی است که بینندهٔ اثر روی آن قرار می‌گیرد.

● ضمن تشکر از وقتی که مرحمت فرمودید و در اختیار «سوره» قرار دادید، اگر صحبت خاصّی دارید بفرمایید.

■ ان شاء الله در فرصتی دیگر. فعلاً صحبت خاصّی ندارم.