نگاه من، نگاه خیام‌وار است

آیدین آغداشلو

تولد: ۸ آبانماه ۱۳۱۹ - رشت محله آفخرا
۱۳۳۸ - تحصیل در رشته نقاشی در دانشکده هنرهای زیبا - دانشگاه تهران
۱۳۴۶ - رها کردن دانشکده
۱۳۵۷-۱۳۵۲ - تدریس در هنرستان هنرهای زیبای پسران، دانشکده هنرهای تزیینی - دانشگاه آزاد
آثار مکتوب: از خوشی و حسرتها، برگزیده گفتارها و گفت‌وگوها - آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، مجموعه نقاشیها، سالهای آتش و برف، از پیدا و پنهان

O استاد! صحبت را از توالی فنا و حیات در آثار شما آغاز کنیم و اینکه شما چه روندی را در این زمینه طی کرده‌اید؟

نتیجه یا حاصل در نقاشی یا در هر شعبه‌ای از هنر، حاصل کشف ناگهانی نیست. به نوعی، آدم جست‌وجوی خود را شکل می‌دهد. در کار هنر، کشف بلافاصله کمتر صورت می‌گیرد. در عاوه ممکن است که تصادف به کشف کمک کند، ولی در هنر کمتر است. در هنر، مکاشفه صورت می‌گیرد، مکاشفه طولانی، یعنی جست‌وجویی که آدمی در طول زمان انجام می‌دهد و پس از آن سعی می‌کند میان معنای خودش و قالبی که آرام آرام به دست آورده است، نوعی هماهنگی، تعادل و کمال ایجاد کند. کاری پیچیده و طولانی است. اگر این مجموعه به‌طور مداوم در یک حرکت طولانی حاصل شود، آن هنرمند در جایگاه خاص خودش قرار می‌گیرد، یعنی صاحب جهان‌بینی و خلاقیت خودش می‌شود. بنابراین، به دست آمدن چنین آمری، طول می‌کشد و البته ممکن است اصلاً چنین امری حاصل نیاید. اگر در طول زمان هنرمندی بتواند جهان‌بینی عقلایی و حسی خودش را کشف کند و شهود نبوغ‌آمیزی را که ماحصل نگرش عمده به جهان و حاصل جمع این جهان با خودش است به دست آورد، آن وقت، به‌طور طبیعی قالب مناسب، هم شکل می‌گیرد.

من اینها را مجزا و مجرد از هم نمی‌بینم. به گمان من هر دو اینها در یک روند به یکدیگر پاسخ می‌دهند. بسیار می‌شود که فکر و ایده نقاشی بعدی یا شعر بعدی یا رمان بعدی از دل یا درون اثر تمام شده خود آن هنرمند بیرون می‌آید، تکه‌ای از یک نقاشی معنای خاصی پیدا می‌کند که خود آن تکه بعد از آن در جریان نوعی بسط و گسترش در یک شکل کمال‌یافته‌ای تبدیل به موضوع یک اثر دیگری می‌شود. یا اصلاً روش و دوران یا شیوه جدیدی را در کار آن هنرمند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ایجاد می‌کند. بنابراین، این مقدمه مفصل را از این نظر اشاره کردم که من هم به طور طبیعی مثل هر آدمی که در جست‌وجوی شکل دادن به معنای خود است، به‌ناچار این مسیر را طی می‌کردم. حالا به توفیقی رسیدم یا نه، خیلی مورد نظرم نیست و معمولاً زمان، داور مناسبتری است، اما به هر حال، من می‌دانم که قطعاً این مسیر را آرام آرام طی کرده‌ام و طی این مسیر به عوامل و عناصری بستگی داشته و دارد که هر کدام در زندگی من اهمیت ویژه و خاصی داشت.

مجموعه مطالعات من، از سنین نوجوانی شاید مرا در مسیر نقاشی بیشتر عقلایی، تمثیل‌گرا و یا دیدی کاونده در فلسفه زندگی قرار داد. من به نسبت خود بسیار کتاب می‌خواندم. هنوز هم کتابخوان هستم و معمولاً اگر حمل بر تفاخر نباشد، در آن واحد سه کتاب مختلف را می‌خوانم. در سنین نوجوانی و در حدود چهارده، پانزده‌سالگی یک کتابخانه کوچک داشتم که دویست تا دویست و پنجاه جلد کتاب داشت. اینها در جایی به هم مرتبط می‌شد و می‌شود. نمی‌دانم چرا این باید برای کسی جالب باشد که بداند من چه جوری کار می‌کردم. فکر نمی‌کنم این موضوع اهمیت داشته باشد ولی چون شما پرسیدید، توضیح می‌دهم. مثلاً من فکر می‌کنم وجه ادبی آثار من باید از جایی نشئت گرفته باشد که به همان دوره مربوط می‌شود.

یعنی یک پسربچه‌ای که یک کتابخانه دویست، سیصد جلدی دارد و اینها را در سطح خودش خوانده است، همه کتابهای موریس مترلینگ و ادبیات امریکا را که در آن دوره ترجمه شده بود خوانده بودم. من بی‌نهایت به ادبیات علاقه داشتم. خودم شعر می‌گفتم، بعد می‌دیدم بسیاری از این کتابها، جلد قشنگی نداشتند و خیلی ساده و خیلی غیرهنرمندانه ارائه شده بودند. فکر کردم که من اینها را از این حالت بیرون آورم. شروع کردم برای همه این دویست سیصد جلد کتاب با آبرنگ جلد نقاشی کردم و این جلدها را مثل لفاف و روکش به اینها علاوه می‌کردم، در جایی احتمالاً این‌جوری به هم مرتبط شده و به هم متصل شده بود.

احتمالاً اولین تصورهای من از پوچی ابد مدت پنداشتن خود و نگاهم به این دایره تسلسل ایجاد و فنا از همین مطالعه اولیه‌ام بیاید؛ از کتابهایی که از مترلینگ می‌خواندم و از همان زمان پدرم برای من کتابهای مهم را می‌خرید. کتابهایی را که باید می‌خواندم، از نه سالگی به بعد روی همان برنامه شروع کردم به خیام خواندن که خیلی برای من جذاب بود. البته خیام به‌گونه‌ای رسم روزگار بود، همه دیوان خیام را می‌خریدند و مینیاتورها و مینیاتوریستهای معاصر را می‌دیدند.

خود خیام یکی از مهمترین زمینه‌هایی بود که مرا با این مسئله آشنا کرد. هنوز هم فکر می‌کنم خیام یکی از بزرگترین متفکرانی است که فرهنگ ایرانی در تمام طول حیاتش به خود دیده است.

آدم وقتی نقاشی را از سنین نوجوانی شروع می‌کند، از جای خیلی درخشانی شروع نمی‌کند. اتودهای اولیه، کارهای ساده پیش‌پا افتاده، آموختن این که چوب و تخته را چه جوری نقاشی می‌کنند، پارچه و حریر را چه‌جوری نقاشی می‌کنند، همه اینها را تمرین می‌کردم. اما توی همه اینها آرام آرام عنصر دیگری داخل شد که قبلاً هم اشاره مختصری به آن کردم و آن، اشتیاق دیوانه‌وار من به هر شیء قدیمی بود. من در سن سیزده یا چهارده سالگی موزه ایران باستان را کشف کردم و هر روز از خانه‌مان در زرگنده در قلهک دو، سه خط اتوبوس عوض می‌کردم تا به موزه ایران باستان برسم و اشیایی را که زمانی به دست آدمهایی که امید داشتند و خوشحال بودند فردا را برنامه‌ریزی می‌کردند، ببینم. برای من، خیلی جالب بود که چطور اینها در هم شکستند و از همان موقع این فکر برای من پیش آمد که اشیاء می‌مانند و آدمها می‌میرند و همیشه خودم فکر می‌کردم که به نیابت سازنده‌هایشان شکر خدا که آثار می‌مانند و معنای آنها را در طول زمان تداوم می‌بخشند.

بعد خیلی دوست داشتم که نوشته‌های روی این ظرفهای سفالی را بخوانم و ببینم که معنای این نوشته‌های به خط کوفی چی هست. در نتیجه خودآموزی را آغاز کردم. این خط کوفی چه‌جوری است. این خطها چه‌جورینند. تفاوتهای آنها در چیست. هر هفته حداقل سه بار به موزه می‌رفتم. آن قدر به آنجا رفته بودم که با همه نگهبانها آشنا شده بودم. این دوست داشتن اشیاء فنا شده، اشیایی که در هم شکسته‌اند، ولی دوباره مرمت شده‌اند، حکایت روزگار فناشده‌ای را با خود داشت که برای من خیلی خیلی مهم بود. و این همه احتمالاً در جایی ذخیره شده است. برای من کشف این جهان

بی‌نهایت اهمیت داشت و این سمت و سو را کشف کردم و بلافاصله وقتی این سمت و سو را، کشف کردم، با همسن و سالهای خودم تفاوت پیدا کردم. انگار به رازی دست پیدا کرده بودم که دیگران نمی‌دانستند و این به خودی خود مرا در موضع متفاوت و برتری قرار می‌داد.

میل به دانستن و آموختن، تنها در من نبود. در بسیاری از دوستان و همدوره‌ایهای من هم بود و شکر خدا هنوز هم هست و انشاءالله خواهد بود. اما این نوع دانستن از جنس و نوع دیگری بود و من شروع کردم به خواندن متون ادبیات کهن فارسی.

در نتیجه، من به نوعی شاید کشف چیزهای را آغاز کردم که برای همدوره‌ایهای من، خیلی دور و پرت بود و مشغله آنها نبود. آنها شاید خیلی زیاد رو به آینده داشتند و یا به حال می‌نگریستند، من به نوعی با گذشته پیوند خوردم و چون به این گذشته پیوند خوردم پس نوعی شدم که هنوز هم بر مبنای همان پیوند دارم عمل می‌کنم. البته شاید حالا قدری گسترده‌تر شده باشد و به مهارت فنی بیشتری دست پیدا کرده باشم، شاید با زمینه‌ای حساب‌شده‌تر و غنیتر برای اینکه در طول مدتی که بیکار نبودم کار بیشتری را آموختم. ولی هر چیزی که الان در کار من هست به‌شدت به سنین نه تا شانزده‌سالگیم پیوند خورده است.

O استاد! با توجه به این مسئله که اشاره فرمودید و قطعاً نتیجه یک تحقیق طولانی است و سابقه‌ای را به دنبال دارد، زبان بیان این مسئله در دوره‌های کاری شما به لحاظ ویژگیهای تصویری که دارید مطرح می‌کنید، چقدر تفاوت پیدا کرده است؟

تفاوت پیدا کرد. تاریخ هنر برای من همیشه خیلی مهم بوده است. همیشه رمزگشایی آن برایم مهم بوده است. من هیچ چیزی را همین‌جوری قبول نکردم مثل همان نوشته‌های ظرفهای سفالی یا کتیبه‌های میخی که بی‌نهایت برای من جالب بود و من دقیقاً الفبای کتیبه‌های میخی را آموختم و خاطرم هست که نه که فارسی باستان را بیاموزم، الفبایش را آموختم، می‌دانستم «ا» چه جوری است و بعضی از این کتیبه‌ها را که براساس فرمول مشخصی نوشته شده است، می‌توانم بخوانم. چرا که اینها تکرار می‌شد، مثلاً من فلانی هستم، شاه شاهان، قابل خواندن بود ولی نه در شکلهای پیچیده‌ترش. دفتر خاطراتی داشتم که آن را با خط میخی نوشته بودم که کسی نتواند بخواند، این وهم و رمز، جهانی بود که پر از رازهای ناگشوده بود.

انگار منتظر بود که من در جایی این رمز را بگشایم و بلافاصله احساس متفاوت بودن داشته باشم. هر آدمی که یک رازی دارد، به خودی خود با آدمی که آن راز را ندارد تفاوت می‌کند. خب این در جاهای مختلف عمل می‌کرد. بر پایه این جهان پنهان وهم‌آلود، حتی انسان را دعوت می‌کرد که راههای آن را بگشاید، مثل آن غار قصه علی‌بابا و چهل دزد بغداد و به محض اینکه آدم آن جمله را می‌آموخت در غار باز می‌شد. این، در جاهای مختلف همین گونه عمل می‌کرد. در نتیجه برای من خیلی مهم بود که ببینم معنای این نقاشی چیست، خیلی از نقاشیهایی را که براساس تمثیل و رمز و رازی کشیده شده بود آشکار می‌شد. به‌طور کلی بسیاری از متون را نخوانده بودم و خیلی به سختی انگلیسی را پیش خودم آموخته بودم.

به این دلیل که نقاشی غربی برای من پر از رمزوراز بود، حتی بعدها که هنر نگارگری ایرانی را کشف کردم باز هم همچنان مرا به رمزگشایی فرا خواند. در نتیجه به دنبال تاریخ هنر رفتم تا این را دریابم که هر دوره چه معنایی دارد، کار این نقاش چه ویژگیهایی دارد، چرا برجسته است، به این ترتیب شناختن تاریخ هنر و نقاشی غرب را شناختم.

بعدها که شروع کردم به کارکردن، طبیعتاً بنیانهای کاریم از جاهای مختلف وام گرفته نشد، بلکه بر مبنای پایه‌ای که تنیده شده بود قرار گرفت و بعد من جزو نقاشانی به شمار آمدم که به جای اینکه الگوی تصویری خودشان را از جهان زنده معاصر انتخاب کنند، از آثار هنری انتخاب کردند. این آثار هنری به صورت تابلوهای نقاشی دوره رنسانس ایتالیا بود که خیلی دوست داشتم مثل کارهای بوتیچلی کار کنم.

من فکر کردم اینها زنده هستند، اینها موجودند، اینها به وجود آمده‌اند. یک منظره کار نیکلاپوسن و جورجونه تفاوتی با یک منظره واقعی ندارد و این برای من حتی گویاتر بود برای اینکه حاوی یا حامل

معنایی بود که هنرمندی این تکه از منظره را انتخاب کرده بود، پس این انتخاب چیزی را به معنای آن منظره افزون کرده است. در یک انتخاب دوباره و مجدد از طریق یک واسطه من می‌رسیدم به آن منظره و این واسطه برای من خیلی مهمتر بود تا خود منظره. چرا که این واسطه انتخاب یک هنرمند بود که من او را خیلی دوست داشتم. صورتهایی که لئوناردو می‌کشد، صورتهایی که شاید در جهان موجود اغلب آنها وجود ندارند. در نقاشی باکره صخره‌ها، صورتهای بهشتی‌گونه وجود دارند، اینها در انسان واقعی نیست و این خلاقیت اوست و اینها برای من موجودات زنده‌ای بودند و من با اینها کار می‌کردم و بی‌نهایت از این کار لذت می‌بردم. خب این دوره به این شکل شد و عمل کرد.

برای مدتی طولانی - شاید از سی‌سالگی به بعد چون تا سی‌سالگی پیوسته تمرین می‌کردم و همواره در جست‌وجو بودم - به معنای خودم دست پیدا کردم. از سی‌سالگی به بعد، یعنی سی‌وچهارسال بعدی را در حقیقت به توسعه، بحث و پیش بردن یک موضوع که مجموع همه دستاوردهای کودکی، نوجوانی و جوانی من را در بر می‌گرفت پرداختم و هنوز هم به نوعی همان هستم.

هنوز هم، نگاه من نگاه خیام‌وار است. خیام درباره کوزه‌ای که به دست کوزه‌گر دهر شکسته است رباعی می‌سراید، من هم دارم همین را تقریباً با ترجمان معاصر می‌گویم. شاید این به نظر احساساتی بیاید، شاید یک نقاشی تاریخ‌گرا به نظر برسد، شاید به نوعی نقاشی اجتماعی باشد، یعنی در بطن خودش حامل نوعی بیانیه باشد، شاید با تصویرگری در جاهایی پیوند خورده باشد. هیچ کدام به خودی خود خیلی مهم نیست. اینکه من از دهه هفتاد به بعد، به نوعی نقاشی پست‌مدرن بودم، این نه چیزی به کار اضافه می‌کند و نه چیزی از آن کم می‌کند. این فقط نوعی عنوان است که تنها مشخص‌کننده است، اما همیشه به عنوان مبنا عمل کرده است.

این مبنا تا پیش از انقلاب به صورت نمونه‌ها و برگرفته‌هایی از جهان غرب بود، از هنر دوره رنسانس، از هنر مکتب فلاماند و ... اینها را من می‌گرفتم. جابه‌جا می‌کردم. تکه تکه می‌کردم، در یک حیات‌بخشی مجدد، با اینها کار می‌کردم. مثل اینکه شما یک منظره را می‌کشید، چند تا درخت را حذف می‌کنید، یک کوه اضافه می‌کنید. من با اینها همین کار را می‌کردم. اما دستمایه من چیز دیگری بود و آن هم، اینکه بیش از یک منظره عادی به آن مهر می‌ورزیدم.

بعدها هم که منظره می‌کشیدم منظره من خیلی کم طبیعت بدون بنا بود. حتماً دستاورد یا دست‌ساخته انسان در آن عمده بود، مثل مجموعه یادداشتهای باغی بود که در آن درختها بودند، همه‌چیز بود و هر چیز که آدم ساخته بود، در شرف اضمحلال بود.

بنابراین، تا آن زمان مشغله من بیشتر هنر جهانی بود یعنی هنر جهانی غرب بود. من شاید یکی از تخصصهایم هنر دوره رنسانس ایتالیا و مکتب فلاماند بود، پس ناگزیر به چیزی بازمی‌گشتم که زمینه طبیعی و درونی من بود. این کار را از روی عمد هم نمی‌کردم، بالاخره اگر در موزه از روبه‌روی صد کار رد می‌شدم، جلو آن دو تا می‌ایستاده

بعد از انقلاب، من موضوع را بیشتر بدون اینکه از نیمرخهای رنسانس جدا بشوم منتقل کردم. به سوی دستاوردهای فرهنگ ایرانی متمایل شدم. علتش هم این بود که بعد از انقلاب ،من هم مثل هر آدمی در حوزه خودم بیکار شدم.

هدف هر انقلابی این است که سال صفر را اعلام کند و جهان تازه را تاسیس کند. آدمهای قدیمیتر باید به‌گونه‌ای خودشان را به زور در این جهان تازه قرار بدهند یا آن قدر صبور باشند که انقلاب متوجه شود که بسیاری از عناصری که پیشتر در هنرمند وجود داشته همچنان می‌تواند کارکرد داشته باشد. در هر انقلابی این اتفاق می‌افتد. من هم صبور بودم و ماندم، نه ضد انقلاب شدم و نه انقلاب، مرا چندان پذیرفت و من به جایگاه خودم قانع شدم و جایگاه بدی هم نبود. این مجال را به من می‌داد که با شور کمتری، شاید با فاصله بیشتری، نگاه جامع‌تری هم به دوران پیش و هم به دوران بعد داشته باشم و هنوز هم همین دیدگاه را دارم. اما چون بیکار شدم، شروع کردم به کارشناسی آثار قدیمی، نقاشیها، مینیاتورها و ...

در خوشنویسی و نگارگری ایرانی خیلی غور و مطالعه کردم و در نتیجه، آن مطالعه و تخصص خیلی به کارم آمد. زندگی‌ام را عمدتاً از راه کارشناسی گذرانده‌ام. وقتی که این عمده‌تر شد تا پیش از آن

به عنوان یک علاقمند، مجموعه خط خیلی مفصلی در پیش از انقلاب داشتم که موزه نگارستان آن را از من خریداری کرد که شاید ۱۷۰ قطعه را در بر می‌گرفت و با فروش آن خانه خریدم.
پیش از انقلاب هم من در شناخت خوشنویسی قدیمی ایران تخصص داشتم اما بعداً این تبدیل شد به اسباب ارتزاق و چیز بسیار خوبی هم هست. یک قصه هست که من همیشه تعریف می‌کنم.
از اندی وارهل نقاش پاپ آرت امریکایی نقل می‌کنند که تعریف می‌کرده که مدتی کار نمی‌کرده و صاحب گالریش می‌گوید که چرا کار نمی‌کنی؟ و او هم می‌گوید که سوژه ندارد، گالری‌دار می‌گوید مهمترین معضلی که الان در زندگی تو هست چیست و او هم می‌گوید پول و گالری‌دار می‌گوید همین را نقاشی کن، بعد شروع می‌کند اسکناسهای یک دلاری، پنج دلاری و ده دلاری را کار کردن که دوره خیلی مهمی هم بود.
بنابراین، وقتی مهم شد آمد در کار من و چه لذت عظیمی بردم از بازسازی و دوباره‌نویسی خطوط زیبای استادهای گذشته و پاره کردن آنها و یاد گرفتم با قلم مو طراحی کنم. بهترین نمونه‌اش هم سوره حمدی است که نوشته‌ام. تذهیب را کاملاً به ثمر رساندم و نگارگری را هم همین‌طور، شاید بعضی نمونه‌هایی که من کشیده‌ام از روی نقاشیهای رضا عباسی و مکتب اصفهان در بسیاری از مجموعه‌های خارجی قرار داشته باشد.
با علم به اینکه من همه را به اسم خودم امضاء می‌کردم، ولی یک نمونه را دیدم که اسم من را قیچی کرده و به عنوان یک اثر قدیمی آن را شناسانده‌اند. در آن زمان که خیلی خیلی بی‌پول بودم، خانمی بود که در امریکا زندگی می‌کرد، می‌آمد هر بار از امریکا ده تا یازده نگارگری مکتب اصفهان به من سفارش می‌داد. اینها را می‌کشیدم و امضاء می‌کردم و آنها را به قیمت خیلی خیلی ارزان از من می‌خرید و می‌برد. بعدها من در کاتالوگ، یک سری از کارهای خودم را دیدم که امضای آن را بریده بودند!
اینها را به عنوان تفاخر نمی‌گویم. کسی که اصلاً یک منحنی از رضا عباسی را نتواند تقلید کند، الزاماً آدم کم‌بهایی نیست. نوع دیگری کار می‌کند و جهان دیگری دارد.
بعد اینها را در شکلهای مختلف با نگارگری کار کردم، با خوشنویسی کار کردم، با ظرفهای سفالی کار کردم و روی کاشی کار کردم. الان در آتلیه خودم مجموعه‌ای دارم از کاشیها و ظرفهای شکسته. می‌دانید عتیقه‌فروشها اشیای شکسته‌ای را که فقط یک سوم آنها باقی مانده باشد خرید و فروش نمی‌کنند و می‌گویند که اینها به درد نمی‌خورد و من اینها را می‌خریدم و برای من هیچ فرقی نمی‌کند. داشتن یک سوم یک چیز با ارزش، یک سوم ارزش آن نیست بلکه حاوی همه ارزش آن است.

O بنابراین با توجه به گفته‌های شما، این اشیاء رفته رفته جای خود را با توجه به مطالعاتتان به آثار غربی داد و بعد دوباره رجعتی به آثار خودمان داشتید. چنین روندی را در این سالها طی کرده‌اید. آیا الان هم در ادامه‌اش دستاورد دیگری دارید؟
بله آن دوره تمام شده است.
نکته‌ای که می‌توانم اشاره بکنم این است که هر بار من یک مینیاتور مچاله، خط مخدوش، پاره‌پاره‌شده یا یک ظرف سفالی و کاشی معلق در فضا را می‌کشم، بی‌نهایت لذت می‌برم. یعنی میزان ارضا و اغنای خودم را نمی‌توانم واقعاً توضیح بدهم. نوعی حیات دوباره که هم آن شیء پیدا می‌کند و هم من به یمن تکرار آن تبدیل به آدمی می‌شوم که اینها به‌وجود می‌آورند.
به نوعی در جلد و قالب آدمهای حیرت‌انگیز بی‌نظیر فرهنگ گذشته‌امان فرو می‌روم. این فقط تا لحظه‌ای است که این نقاشی در حال انجام است، و شگفت‌انگیز است که بی‌نهایت از آن لذت می‌برم. وقتی که تمام می‌شود، دیگر تمام شده است. مثل یک خواب خوش و بیدار می‌شوم، تا آن آدم دنبال کار خودش برود.
من نقاشیم را که تمام می‌شود فقط ۲۴ ساعت نگاه می‌کنم. بعد می‌فروشمش. دیگر برایم مهم نیست. اینکه این نقاشی کجا می‌رود و به چه قیمتی خریداری می‌شود، اینها برایم مهم نیست. لذت غیرقابل توصیف لحظه تکوین اثر همه معنای کار است.

در نتیجه بارها شده است که من یک نقاشی را چند بار کشیده‌ام و به حفظ کار اورژینال خیلی اهمیت نمی‌دهم. لذت آن چند روز، برای من خیلی مهم است.

در نتیجه، بعضی وقتها به شوخی به خریدارهایم می‌گویم که من شاید از این نقاشی پنج تای دیگر هم کشیده باشم! من اصلاً فکر نکردم به اینکه حتماً نقاشی اورژینال به شما بدهم. همین‌طور که رضا عباسی از بعضی نقاشیهایش بیش از ده بار کشیده و شاگردهایش از روی کار استاد تقلید کرده‌اند. اصلاً روی طرحها را سوزن می‌زدند. اینها را روی کاغذ می‌گذاشتند و از روی آن کاغذ و الگو رد می‌کرده‌اند و دانه‌های سوراخ کبود می‌شده و روی آن طراحی می‌کرده‌اند. من یک زمان مقاله‌ای در مورد نقاشیهای مکرر نقاشان بزرگ ایرانی می‌خواستم بنویسم که متاسفانه تاکنون نشده است. نمونه‌ها زیادند. از استاد محمد سیاه‌قلم گرفته تا خود رضا عباسی تا معین مصور، بسیاری از هنرمندان مکتب اصفهان، بسیاری از نقاشان مکتب زندیه و قاجار که از روی یک نقاشی دهها بار نقاشی کرده‌اند. من آنها را درک می‌کنم. آنها می‌خواسته‌اند آن لحظه توفیق را تجدید کنند و در لذت آن توفیق دوباره شریک شوند.

O استاد! شما فرمودید که در هر دو زمینه، یعنی هم آثار کلاسیک و هم آثار خودمان تحقیق کرده‌اید، حالا بین اینها واقعاً چقدر اشتراک وجود دارد؟ اگر ما بخواهیم واقعاً برویم به سمت یک زبان تصویری که به امر گفت‌وگو کمک کند، فکر می‌کنید این امر چگونه اتفاق خواهد افتاد؟

ببینید، زبان تصویری به‌وجود می‌آید، اما زبان تصویری خودش تبدیل به زبان نشانه‌ای می‌شود، یعنی پیش از اینکه حاوی معنای منفرد باشد، به نشانه‌هایی تبدیل می‌شود و مخصوصاً در نگارگری و خوشنویسی ایرانی و هنرهای ایرانی به نشانه‌هایی تبدیل می‌شود که شما معنای یک فرهنگ را در آن پیدا می‌کنید. به همین دلیل که در وجوه مختلف این نشانه‌ها تکرار می‌شود.

البته هر بار با تفاوتهایی معنا و مفهوم به کمال می‌رسد. گلهایی که در فرش هست، گلهایی که در تذهیب هست، گلهایی که در کاشیکاری هست، خاستگاه و منشاء اینها بسیار شبیه هم هستند. حالا گلها در کاشی به این دلیل که بزرگتر است، در فرش به این دلیل که کناره‌های تیز وجود ندارد، باید کمی مبهم باشد. در تذهیب دورگیری دقیق و نازک وجود دارد. اینها فرق می‌کند، اما یک معنای معین را به صورت یک نشانه دائمی دارند تکرار می‌کنند. این نشانه‌های تصویری، نه در نقش‌مایه‌ها، بلکه در موضوعات حاصل آمده از قصه‌های ادبی هم صدق می‌کنند. به این ترتیب نشانه‌های تصویری به صورت تیپهای معین درمی‌آید. شما در نگارگری ایرانی، صورت پسر جوان دارید، صورت زن دارید، صورت عاقله‌مرد دارید، صورت پیرمرد و پیرزن دارید. دیگر از این تیپها چیزی تجاوز نخواهد کرد.

پس از این، زبان تصویری خیلی خیلی خاص برای اینکه شخصیت‌پردازی مثلاً در ادبیات کهن ایرانی به‌صورتی که در ادبیات، رمان غرب مثلاً از دوره دُن کیشوت سروانتس به بعد شکل می‌گیرد، به آن صورت مقارن و همزمان آن نیست. ما همچنان با تیپها سروکار داریم، و این تیپها هستند که بازگو کننده‌اند.

شما سمک عیار را که بخوانید، می‌بینید که این متن سلجوقی است و تیپها مشخصاً شکل می‌گیرند و اعمال تیپ را هم انجام می‌دهند. کارهایی که سمک عیار و کسان دیگر، عیارهای دیگر انجام می‌دهند بی‌نهایت شبیه هم است، طوری که بعد از مدتی حوصله خواننده از خواندن آن سر می‌رود. حتی رفتار آنها شبیه هم است.

پس این جهانی که به این صورت عمل می‌کند و به عرفان، فلسفه و جهان‌شناسی ما باز می‌گردد، از راه این آمد و شدهای میان ادبیات، نقاشی، اساطیر، آیینهای بسیار کهن، دین و ترکیب نهایی اینها و اوج آنها در چند دوره در دوره سلجوقی، در دوره تیموری در قرن دهم هجری قمری، شما هر بار می‌بینید نوعی کمال حاصل آمده است و این کمال ممکن است وجه تصویریش زیاد باشد و یا وجه ادبیش، خیلی مهم نباشد مثل دوره صفویه یا مثلاً مثل هنر دوره غزنوی و سلجوقی که نگارگری آن قدر مهم نبود که ادبیات در آن دوره اهمیت دارد، و شاعرانی بزرگ در آن دوره رشد می‌کنند. اما اینها خیلی مهم نیست، مهم این است که این کم و زیادها را اگر خیلی در نظر نگیریم، در دوره‌هایی، این

زبان نشانه‌ای در دوره‌های اینها به وحدت و هماهنگی و انسجام می‌رسد. این دوران را دوران اوج فرهنگی به حساب می‌آوریم.

زبان تصویری، وقتی موفق است که ارتباط آن با مولفه‌های دیگر برقرار می‌شود و به اصطلاح به دادوستد می‌پردازد. در ادبیات بسیار از نگارگری صحبت می‌شود. نگارگری ایرانی، اصلاً بر مبنای ادبیات عمل می‌کند، برای اینکه تصویرگری کتابها را انجام می‌دهد و در نتیجه چنین دوره‌ای که پختگی و قوام و انسجام فرهنگی شکل می‌گیرد و حاصل می‌دهد، فرا می‌رسد.

این زبان تصویری خاص نمی‌توانست به‌وجود بیاید، مگر اینکه اینجا معیت میان حکمت، فلسفه، عرفان، دین و ... باورداشتهای فرهنگی آن چیزی که از گذشته بسیار دور آمده، حتی خود هنرمند شاید به آن واقف نباشد، من بعضی وقتها فکر می‌کنم حافظ وقتی در مورد کلاه شکسته صحبت می‌کند، آیا واقعاً دارد در مورد میترائیسم صحبت می‌کند؟ حافظ می‌دانسته است که پیروان آیین میترا سر کلاهشون را می‌شکسته‌اند؟ این را نمی‌دانم، اینها را اهل فن باید بگویند، ولی فکر می‌کنم یک چیزی از جاهای مختلف می‌آید که حتی شاید خود هنرمند نمی‌داند خود این تعبیر، این عنوان، از کجا آمده است و از کجا این را قرض گرفته است، ولی به هر ترتیب وقتی که این دوران به‌وجود می‌آید، این زبان تصویر تبدیل به زبان جامعی می‌شود که حداقل می‌تواند یک قرن دوام بیاورد و می‌تواند همچنان بر آن مبنا و چارچوب به تولید خود ادامه دهد.

O ارتباط بین این اتفاق در فرهنگ خودمان و جوامع دیگر را نتیجه این تباین می‌دانید؟

بله. تبادل همیشه وجود داشته است. من فکر می‌کنم فرهنگها در انزوا شکل نمی‌گیرند بلکه در تبادل است که چنین واقعه‌ای رخ می‌دهد. بنابراین اگر جهان تصویری ما با همه نشانه‌ها و وجوه اشتراک با بخشهای گوناگون فرهنگ خودش به ثمر می‌رسد و نگارگری درخشان ایرانی در فاصله قرون نهم قطعاً و یازدهم به حد اعلای خودش می‌رسد و خوشنویسی فوق‌العاده ایرانی قادر می‌شود در طول مدتی نزدیک به هزار سال که همچنان نمونه‌های درخشانی پیدا کرده و در یک دوره فترت فرهنگی یعنی قرن سیزدهم هجری قمری عالیترین نمونه‌های خودش را تولید کند و قابل قیاس با دوره‌های اوج فرهنگی گذشته باشد، به این دلیل است در هر کدام از این دوره‌های درخشان با هنر دوره رنسانس ایتالیا که آن هم همین ویژگی را دارد، قابل قیاس است. در ایتالیا هم این پدیده حاصل حکمت و فلسفه جدید، حاصل رجوع به دستاورد تمدن یونانی و رومی، حاصل تجدیدنظر و اصلاحگری در بسیاری از پنمایه‌های دوران ماقبل خویش است و همین جامعیت را هم دارد. این جامعیت آن‌قدر زیاد است که مثل سلطان محمد، نقاش دوره شاه تهماسب که هم نگارگری می‌کرد و هم طرح فرش می‌داد، هم طرح برای ظرفهای سفالی می‌داد، آدمی مثل بنوتو چلینی هم، نقاشی می‌کشد، طراحی و زرگری هم می‌کند و مجسمه خیلی بزرگ برنزی هم می‌سازد. ما در بعضی موارد، مثل لئوناردو این جامعیت را در یک آدم خلاصه می‌بینیم، ولی دوره رنسانس هم بسیار با قرن دهم و مکتب هرات و بعد مکتب تبریز و بعد مکتب قزوین قابل قیاس است. بنابراین اینها وقتی به این نتیجه می‌رسند، به طور طبیعی اگر مسائل جغرافیایی، مسائل تاریخی و سیاسی مجال بدهد، مبادله هم انجام می‌شود. این مبادلات در طول تاریخ، در جغرافیای متنوعی شکل گرفته است. مثلاً مبادله میان ایران و چین از قدیم، از زمان ساسانیان بوده است، ولی بعدها بعد از اسلام شدت این مبادله را با حمله مغول به ایران می‌بینیم، چرا که مغولها چین را هم فتح می‌کنند، نوعی پل ارتباطی میان ایران و چین می‌شوند.

من ادعا نمی‌کنم نگارگری ایرانی بسیاری از عناصرش را از چین گرفته است، ولی به‌طور قطع بخشهایی از برجسته‌ترین کارها و دستاوردهایش را از هنر نقاشی چین می‌گیرد. به این مبادله می‌گویند و بعد در دوره پادشاهان تیموری، سفیران به چین می‌روند و نقاش ایرانی به چین می‌رود تا هر چیزی که برایش جالب است نقاشی کند و آن را بیاورد. خود این در انتقال شیوه چینی به این تبادل کمک می‌کند، مثل شیخی نقاش و استاد محمد سیاه‌قلم.

این مبادله‌ها قطعاً انجام می‌شد. اما این مبادله‌ها همیشه به قصد مبادله هم نبوده، بلکه ناشی از همجواری بوده است. بعضی وقتها به زور بوده و بعضی وقتها به صورت فتح. مثل تغییر شکل هنر

ایرانی در دوره اشکانی به خاطر تصرف ایران به وسیله اسکندر مقدونی و بعد دوره نسبتاً طولانی صدساله حکومت سلوکی که خوشنویسی به خاطر فتح ایران به وسیله اعراب به‌وجود می‌آید. مشخص است که خوشنویسی به صورتی که در عربی هست، در خوشنویسی ایرانی دوره ساسانی و اشکانی وجود نداشت. این معنا و این عنصر اضافی را اضافه بر کتابت محض ما از آغاز اسلام به بعد می‌بینیم و نه در قرن اول هجری، بلکه از قرن دوم به بعد که کمال بیشتری پیدا می‌کند. بنابراین، گاهی به این صورت و گاهی به صورت تجارت و آمدوشد تجاری بوده است که دستاوردی از جایی به جای دیگر منتقل می‌شود و فرهنگی از جایی به جایی منتقل می‌شود.

این موضوع گاهی ناشی از علاقه فردی بوده است، حتی مثلاً شما می‌بینید پترکبیر که روسیه متفاوتی را تاسیس کرد، علاقه داشت که اصلاً فرهنگ اروپای غربی را به روسیه بیاورد. خودش رفت در یک کارخانه کشتی‌سازی به عنوان کارگر ساده کار کرد، همه چیز را آموخت و بعد نقاشها را دعوت کرد، مجسمه‌سازها را به کار فرا خواند. جانشین او یعنی کاترین‌کبیر هم همین گونه عمل کرد. آدمهایی هستند که به این مبادله علاقه دارند و به شدت این را پی می‌گیرند. در این میان، بعضی وقتها در طول تاریخ می‌بینیم فرد هم در این مبادله چقدر موثر است. ولی مبادله به هر حال انجام می‌شود. اغلب به صورت مبادله تمدنی و مبادله فرهنگها بروز می‌کند.

طبیعتاً وقتی مبادله فرهنگها آغاز می‌شود، این شکل‌گیری دوره‌های جدید آثار هنری با وام گرفتن عناصر بیگانه که در ذاتشان نیست، شکل می‌گیرد. شما می‌بینید نقاشی مکتب زندیه و قاجاریه عناصر به شدت بیگانه‌ای را در خود دارد مثل پرسپکتیو و شبیه‌سازی که اصلاً در جوهره فرهنگ پیشتر از اینها نبوده است. در جوهره فرهنگ قرن دهم ایرانی چنین چیزی مشهود نیست، ولی در جاهایی مثل اختلاط آب و روغن جدا از هم ایستاده، ولی در جاهایی هم به ترکیب متعادل می‌رسد.

O استاد! این را در دوره معاصر چگونه می‌بینید؟

در دوره معاصر، این اتفاق افتاده است. ما همیشه فکر می‌کردیم در طول قرن نوزدهم درست است که عناصری از فرهنگ ما در شرق و عناصری از فرهنگ آن سو آمد و شد داشته‌اند، منتهی هر هنرشناسی قطعاً این را می‌داند که از قرن نوزدهم به این سو خیلی زیاد گرفته‌ایم و خیلی کم به آن سو داده‌ایم. البته نمونه‌های متعددی هست از تاثیری که هنر ایران یا هنر شرق بر هنر غرب باقی گذاشته است، یک کلیسا در وین هست که گنبد و گلدسته دارد، یا می‌دانیم خیلی از نقاشان غربی از قرن نوزدهم، حتی رامبراند، حتی روبنس به هنر نگارگری ایرانی خیلی علاقه داشتند و نمونه‌هایی را برمی‌داشتند. در کار مانیس، در کار دلاکروا و خیلی نقاشانی که نقاشی به شدت متفاوتی را داشتند، این تاثیر را دیده‌ایم ولی ما هیچ وقت این کفه را متعادل نمی‌بینیم.

این آغاز استعمار شرق به‌وسیله غرب است. وقتی که این استعمار شروع شد، عناصر فرهنگی هم آمدند. اگر ماهوت خیلی عالی انگلیسی مورد توجه ایرانیها بود، به همراه خود تابلوها را هم می‌آورد. قابل جدا کردن و انتخاب نبود.

اما گمان می‌کنم از قرن بیستم و مخصوصاً نیمه دوم قرن بیستم هنر جهانی تاسیس شد که این هنر غربی نیست. این هنر به زبان واسطه‌ای تبدیل شد، به نحوی که هنرمندان را از قیود نقاشی چه غربی، چه شرقی، چه محلی و چه نقاشی مدرن و هر چیزی را که به عنوان یک قید یا چارچوبی هنرمند را محدود می‌کرد، آزاد کرد و وقتی آزاد کرد، در نتیجه بسیاری از جاها، زبانهای بسیار خاصی به‌وجود آورد که از اختلاط شیوه‌های گوناگون شکل گرفت. چرا که بایدها و نبایدها را حذف کرد، پس هنرمند می‌توانست دستش را دراز کند و هر چیزی را که می‌خواهد بردارد.

به همین دلیل، شما در نقاشیهای اولیه پیکاسو، در شروع کوبیسم دهه اول قرن بیستم، می‌بینید که از ماسکهای افریقایی خیلی استفاده می‌کند.

این زبان جهانی تاسیس شد و این زبان جهانی تقریباً در همه جای دنیا هست. واقعاً کسی نمی‌گوید اگر ما چند تا خط ساده بکشیم و یک ترکیب هندسی به‌وجود بیاوریم، این قطعاً برمی‌گردد به نقاشان مینیمالیست و مثلاً آثار دهه پنجاه و شصت نقاشان امریکایی. حالا یک زبان عمومی است و در این زبان جهانی هر چیزی را می‌شود وارد کرد، هر ترکیب و تغییری را می‌شود به‌کار برد. ما دیگر هنر

غربی نداریم، ما هنر جهانی داریم که به همان شدتی در ژاپن، فیلیپین و ونزوئلا کار می‌کند که در اسپانیا و امریکا و در فرانسه تاثیر دارد. مخصوصاً از آغاز دوره پست‌مدرن که خیلی هم واضح تعریف نمی‌شود، این زبانهای محلی اهمیت بیشتری پیدا کردند.

پس حالا دیگر این‌طور نیست که آن نقاشی فوق‌العاده درخشانی را که هندیها در قرن دهم از ایرانیها اقتباس کرده بودند و کارشان به اینها برسد که مکتب کمپانی را در اواخر قرن نوزدهم تاسیس کنند که اسمش روی آن هست، یعنی کمپانی هند شرقی انگلیسی و در نتیجه شروع کنند نقاشی شیوه انگلیسی را تقلید کنند و تاثیرش را شدت ببخشند.

حالا دیگر گمان نمی‌کنم به آن صورت از هم جدا شده باشد. قطعاً در قرن نوزدهم این اتفاق افتاد و کمال‌الملک حاصل این نوع تقسیم‌بندی است، هر چند که او ملاحظات شخصی و روح و دل و زبان قومی خودش را هم به‌گونه‌ای در کارش لحاظ داشت. ولی بعد در آغاز مدرنیسم، در حقیقت این توهم به وجود آمد که ما مصرف‌کننده هر ابداعی هستیم که در خارج از حوزه فرهنگیمان و عمدتاً در حوزه فرهنگی جهانی غرب، یعنی اروپای غربی و امریکا شکل می‌گیرد. حالا این‌طور نیست.

O استاد! سوالی که برای من پیش آمد: ما در جهان فعلی، زبان تصویر را به عنوان یکی از ابزارهای انتقال داریم و آن طور که از صحبتهای شما برداشت کردم، ما زبان جهانی داریم و در عین حال احساس می‌کنم امروز زبان تصویری بومی هم داریم که شما هم فرمودید رجعت کرده‌اید به سنتهای تصویری گذشته، حالا اگر قرار باشد با زبان هنر ارتباط برقرار کنیم، فکر می‌کنید کدام‌یک از این دو موفقتر هستند؟

ببینید، نکته‌ای را باید اینجا علاوه کنیم، اینکه ما زبان جهانی داریم، ولی بیان جهانی نداریم. مسئله‌ای که برای ما در حوزه فرهنگی خودمان مطرح است، شاید شکلی به کلی متفاوت با چیزی که در پروسه فرهنگی اروپای غربی دارد شکل می‌گیرد داشته باشد به همین دلیل است که این زبان جهانی را من در قالب رمان فرض می‌کنم. قالب رمان یک قالب تعریف‌شده‌ای است. قالب قصه کوتاه، یک قالب تعریف‌شده‌ای است، قالبهای آزاد شعری در اروپا خیلی بیشتر از نیما به‌کار می‌رفت و بعد نیما آنها را اقتباس کرد، اما جهان حتی روستایی خودش را در آنها دمید و تبدیل به شاهکار محض شد. من گمان می‌کنم وقتی ما صاحب زبان جهانی می‌شویم، این محدودکننده یا شکل‌دهنده بیانهای محلی خاص ما نیست. در معنای ما اگر چیزی از قوس وجود دارد، در معنای زبان تصویری ما اگر چیزی از قوس وجود دارد که در نون و لام خوشنویسی هست، در طراحیهای رضا عباسی هست، در گنبدها و یا ایوانهای مساجد هست، اگر این هنوز باقی است و هنوز عمل می‌کند، اگر هنوز چیزی را بیان می‌کند اگر هنرمندی که در متن او زبان جهانی معنای خاصی را که حاوی هستی‌شناسی این سمت و سوست جاری می‌کند آن وقت اثر هنری می‌شود و در هر دو سو پذیرفته می‌شود.

اینجا به صورتی نیست که من در مشت خود چیزی دارم و تو هم در مشتت چیزی داری، تو چیزی را که در مشت داری نشان بده تا من هم مال خود را نشان بدهم.

اینجا در حقیقت، دستها باز است، آدمها می‌دانند در دستهای دیگری چه چیزی قرار دارد. ببینید بوف کور صادق هدایت بهترین نمونه مثالی است که باید در پاسخ شما عرض کنم، بوف کور با قالب کاملاً غربی نوشته شده، اما همه معنای آن، معنای انسان شرقی است که به نظر من دارد، تاریخ به خود و به موقعیت ناهنجار خود نگاه می‌کند و ناتوانی خود را در نظم جهانی که در آن دخالت ندارد ارزیابی می‌کند. ببینید سراسر بوف کور یک اثر شرقی با مفهوم بسیار تلخ‌اندیشانه است و حتی به تمثیلهایی اشاره می‌کند که خود تمثیلها شرقی‌اند. آدمی که دارد جلد قلمدان نقاشی می‌کند، یا آدمی که کوزه ... یا رقاصه معبد هندی و ... همه جهانی که دارد بازسازی می‌کند، جهان این سو است و این دید تلخش نسبت به این تاریخ عقیم شده. این را به ما ارائه می دهد، این نمونه، نمونه موفقی است، وقتی که در حد خودش به این کمال فوق‌العاده می‌رسد، نه تنها در داخل آن فرهنگ جواب می‌دهد، و برای ما ابهام پیش نمی‌آید که چرا این قالب غربی را برای قصه‌گویی انتخاب کرده است.

چیزی که خلق شده است در هر دو سو اثر می‌گذارد. بوف کور چیزی است که در جهان از آن استقبال شده است، ترجمه و درک شده است. صادق هدایت را به عنوان یک نویسنده منحصر به فرد در جهان

غرب درک نکردند، قبول نکردند، شهرت عباس کیارستمی صدها بار بالاتر از شهرت صادق هدایت است، اما درک شده و نکته دیگر این است که در این سو هم درک شده است.

پس شما اگر هنرمندی را در زمینه تصویری پیدا کنید که نبوغ، علم، دانش و تخصص و اشراف وسیع هدایت را داشته باشد، آن وقت صاحب هنرمندی هستید که برای اینکه کار خودش را محلی و ملی کند دیگر لازم نیست اپروهای کمانی بکشد، اسب‌سوار بکشد که خط و نوشته لابه‌لای نقاشی بدواند تا اینکه ما همین که نگاه کردیم، بگوییم از ماست و آن سوی مکالمه، آنها بگویند که این از شرق می‌آید.

چنین اثر باسمه‌ای تقلبی پیش‌پا افتاده‌ای نه در آن سو قبول می‌شود و نه در این سو! پس چیزی را که شما دارید دنبالش می‌گردید موجود هست، دست‌مایه‌اش موجود است، خمیرمایه‌اش را داریم، آن هنرمند تراز اول نابغه را می‌خواهد که این را طوری ورز بدهد که در هر دو سو مقبول باشد. شما اگر در نقاشی این را پیدا کردید، در مجسمه‌سازی اگر این طور آدمی پیدا کردید، در شعر اگر پیدا کردید، همه جا پاسخ خواهد داد.

شاعر مهمی مثل احمد شاملو زبان فرانسوی را با اینکه خیلی خوب می‌دانست و ادبیات غرب را خیلی خوب می‌شناخت، ولی اثری که به‌وجود می‌آورد معنای جهان غرب را یا معنای آدم فرانسوی را بازگو نمی‌کند، معنای آدمی را بازگو می‌کند که دقیقاً در چند دهه در تهران و در ایران زندگی کرده است. او پشتوانه عظیم معنوی را از شعر حافظ داشته است و رو به جهان در تکاپو و بالا و پایین شدنی داشته که نسبت به آن موضع گرفته، داوری کرده و حس خودش را گفته است. شاملو قطعاً یکی از ایرانیترین شاعران معاصر ماست.

در هر زمینه‌ای اگر شما این را پیدا کنید، این مکالمه درست انجام می‌شود والا از یک شکل ظاهری، صوری و باسمه‌ای و کلاهبردارانه فراتر نمی‌رود.

O در تأیید فرمایش شما برداشت خودم را عرض می‌کنم، یک هنرمند به عنوان انتقال دهنده فرهنگ و گفت‌وگوی تمدنها می‌تواند قالب جهانی داشته باشد با مولفه‌های ایرانی.

«باید»ی نیست، معمولاً این اتفاق می‌افتد، «باید» را من خیلی با احتیاط به کار می‌گیرم.

O آیا باید این مولفه‌های فرهنگی یا زبان بومی را انتقال دهیم، یا نه به نوع دیگری که زبان جهانیتر است صحبت کنیم؟

یکی از مشکلات فرهنگ معاصر ما همین توصیه است، رهنمود دادن است که در شدتش تبدیل به باید و نباید می‌شود. ببینید گمان من بر این است که هنرمند چیزی را که می‌خواهد، معنایی را که می‌خواهد شکل می‌دهد و بعد از شکل دادنش هم در انتقالش هیچ سهمی ندارد. وظیفه بنیادهای فرهنگی، نهادهای فرهنگی است که انتقال را انجام دهند، یک نوشته را ترجمه کنند، نمایشگاه بگذارند، انتقال، وظیفه آنهاست و به این ربطی ندارد و ممکن است در تمام طول عمرش منتقل نشود.

درست است که صادق هدایت دو، سه تا دوست فرانسوی داشت که چند تا قصه‌اش را ترجمه کردند، ولی صادق هدایت در طول حیات خود این انتقال را به شدتی که بعداً شکل گرفت، ناظر نشد. چندان علاقه‌ای هم به انتقال نداشت. حتی علاقه به انتقال نیافتن داشت. پیش از خودکشی، بسیاری از آثارش را پاره کرد و سوزاند.

هنرمندی که فکر می‌کند معنای خودش را در نگاه حسرت‌بار، نگاه تحسین‌آمیز، نگاه مفتخر نسبت به دستاورد، چه زمان معاصر و چه زمان گذشته، شکل می‌دهد این نوع آدم، مثل من است که این دغدغه را دارد که یک سوم یک تکه کاشی را نگه می‌دارد و بعد می‌گذارد کنار رختخوابش که صبح که بیدار شد، چشمش به این باز شود. این نوع آدم احتمالاً به آنجا می‌رود، برمی‌گردد، موزه ایران باستان می‌رود، خودش زمین را می‌کند، امیدوار است که چیزی را از زیر آن باغچه حیاطش پیدا کند. چنین آدمی توصیه‌پذیر نیست.

شما نمی‌توانید این آدم را الگو کنید و بعد او را تحمیل کنید و بگویید شما هم باید این جوری کار کنید. باید به گذشته خودتان نگاه کنید. این کار را نمی‌شود کرد، هنر را اصلاً نمی‌شود کانالیزه کرد. می‌شود امیدوار بود هر کسی که دارد اثر هنری به‌وجود می‌آورد موظف باشد که کوشا و صادق و جست‌وجوگر و پرکار باشد و بگردد و چیزی را که می‌خواهد و در درونش هست با قالب مناسبش که پیدا می‌کند به

بهترین وجه شکل بدهد و اگر هم چیزی در درونش نیست، حقه‌بازی نکند، مردم را معطل نکند، بی‌خود برای این ظاهر آراسته به‌وجود نیاورد، که شما از این ظاهر آراسته به‌فاصله سه ثانیه که عبور کردید، بگویید که پشتش هیچ چیز نخوابیده است. هر اثر هنری را بارها گفته‌ام که بسیار لودهنده است و میزان عقل و نهایت مهارت هنرمند یا استعداد آدمی که پشت این اثر هست را لو می‌دهد. بسیاری از اوقات اثر هنری حماقت و ناشیگری و جهل و پوچی و بی‌حرف بودن تُرِ، یعنی هنرمند را نشان می‌دهد.

بنابراین، واقعاً امیدوار هستم و همیشه این کوشش را به کار بسته‌ام، حالا هر چی که هستم بدون اینکه این را تحمیل کنم، بدون اینکه الگو کنم.

این آن‌قدر گسترده است که ما کدام را به عنوان فرهنگ محلی و فرهنگ ملی می‌خواهیم بگیریم، کدام انتخاب قطعی و نهایی است که من این را الگو کنم یا این را به عنوان الگو توصیه کنم، خیلی پیچیده است. اما امیدوار هستم هر هنرمندی در باطن خودش معنای خودش را بپروراند.

ممکن است به معنای خاص خودش اصلاً به خوشنویسی بی‌اعتنا باشد. فقط پشت بام خانه‌ها را نگاه کند (مثل علی گلستانه) و به صورت یکی از مهمترین نقاشان زنده معاصر ما دربیاید و کسی هم او را نشناسد. بنابراین، این قابل تفکیک نیست، اما یک فرهنگ که ریشه‌هایش و ارتباطش را دارد، آن قدر این ارتباط قدیمی است که وقتی چراغ روشن می‌شود صلوات می‌فرستد. خب احتمالاً تعدادی از اینها هنرمندانی هستند که جست‌وجویشان در فولکلور و در نقش‌مایه‌های قدیمی، در غزل، قالب همیشگی در اینها شکل می‌گیرد. اگر ما دلمان می‌خواهد اینها را به عنوان مناع خودمان به بیگانه و دیگران عرضه کنیم، لابد این کار را می‌کنیم، ولی این تنها متاعی نیست که در این سرزمین به‌وجود می‌آید.

اگر برنامه‌ریزان فرهنگی ما دچار این سهو بشوند و بخواهند این جزء را تبدیل به کل کنند. یعنی هنرمندانی که ممکن است هنرمندان بسیار شایسته و لایقتر از اولی باشند، اما به بی‌فاصلگی با مسائل جهانی دارند فکر می‌کنند، اینها را در اولویت بعدی قرار بدهند و تقدم را برای این جزء قائل بشوند. آن وقت مثل روسیه دهه سی در زمان استالین یک مرتبه عرصه فرهنگ خالی از نبوغ و خالی از خلاقیت می‌شود، یک مینیاتور زیبا، یک نگارگری بسیار زیبا نمایند یک فرهنگ عالی و کامل بوده و زمانه ما یعنی قرن ما این را مجاله می‌کند. حالا اگر یک آدمی این‌جوری فکر می‌کند، نمی‌تواند الگوی هیچ کسی قرار بگیرد.

حالا اگر حکومتی باشد و این را به عنوان نمونه‌ای از جهان‌بینی معاصر که حاکی از تحسین و افسوس نسبت به گذشته است بخواهد به عنوان نمایند خودش عرضه کند من منع نمی‌کنم، مرا به عنوان نماینده این نوع هنرمند ببرند شش ماه در فرنگ بگردانند و موزه‌های مختلف را ببینم، خیلی هم ممنون می‌شوم، اما من نمونه هیچ نقاش دیگری نیستم. همان‌طور که در ابتدای صحبت عرض کردم، در انتهایش هم می‌گویم این آدم از بچگی می‌آید، همه که از دوران بچگی به این راه نمی‌آیند. این نقاشی، مینیاتور مجاله شده یا آدم بزهنه که پاکت کرده‌اند توی سرش و من را به یاد زندان ابوغریب می‌اندازد که ده سال قبل از این اتفاقات، آن را نقاشی کرده بودم، در مورد جهانی صحبت می‌کند که آدمها در آن عریان و بی‌دفاعند. این آدمها قطعاً از جایی می‌آیند. از بچگی تاسیس شده از بچگی ایجاد شده و خودش هم در این ایجاد، نقشی نداشته است. اتفاق و حادثه است. این فقط یک نمونه معین است و چه خوب که یک فرهنگی آن قدر غنی باشد که صدها نمونه مختلف از نمونه‌های به‌ثمر رسیده بدهد که این از خوشنویسی برمی‌آید. خوشنویسی را می‌شناسم که هنرمند قابل توجهی است، هنرمند معتبر و مهمی هم هست، در پیچ و خم لام، الف و نون خوشنویسی گرفتار است، گرفتاری خوبی است، گو این که یکی اصلاً این طوری نیست. یک کسی هست که چهار تا قوطی کنار هم می‌گذارد و می‌گوید این منم. این معنای من است، این معنای دوران من است و این داوری من نسبت به جهان است و اگر داوری هم نخواهد بکند، نگرش او به جهان است و اینها اگر هر دو در کمال کار خودشان عمل کرده باشند، آن وقت مساویند. آن وقت خوشنویسی که الگوی آن هنرمند خیلی زیباست برای همه ما نزدیک است و معنی می‌دهد، الزاماً تفوق و برتری نسبت به آن چهار تا قوطی پیدا نمی‌کند.