

جليل ضياء پور

پدر نقاشی مدرن ايران







جشن بزرگداشت و تولد استاد جلیل ضیاءپور

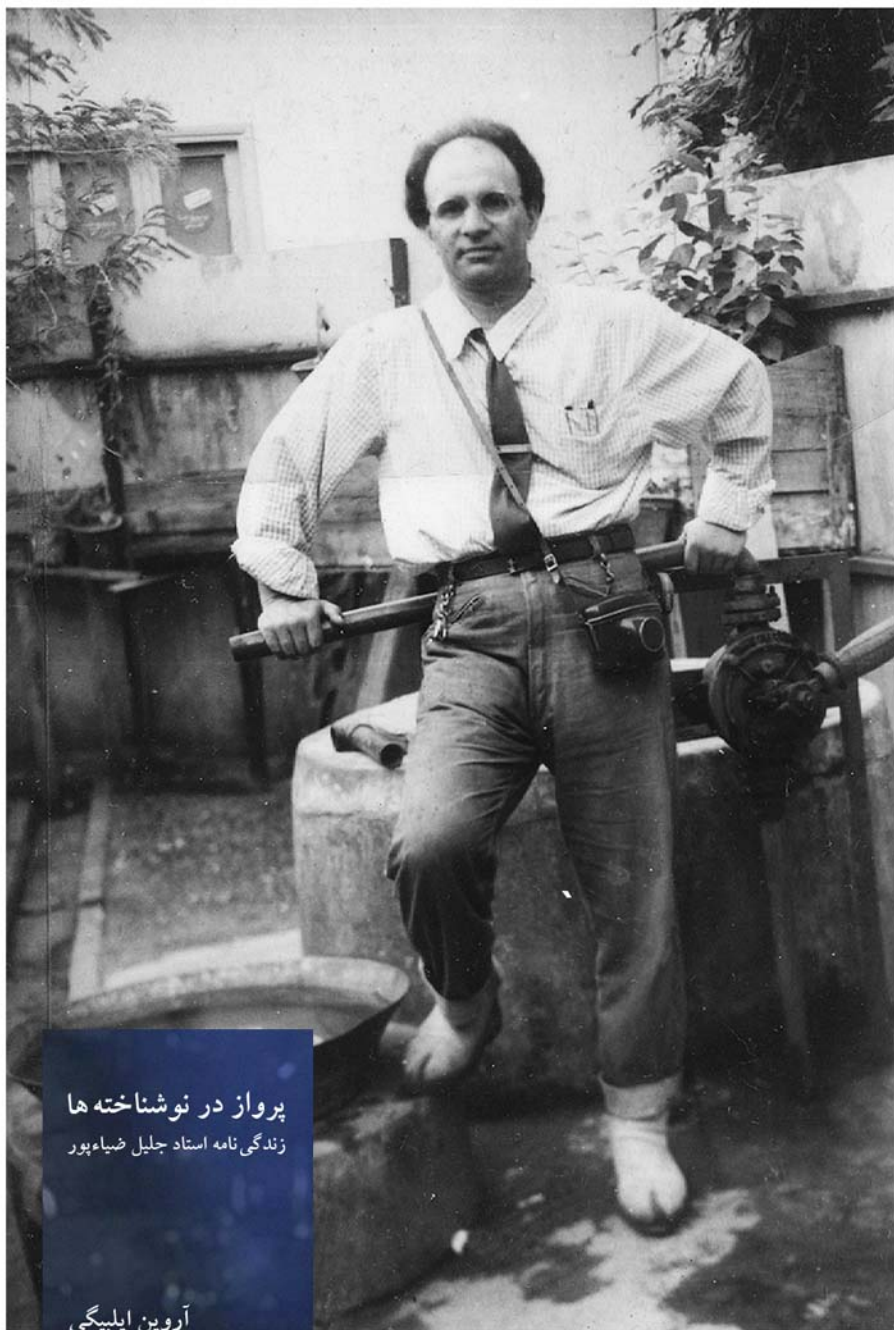
پدر نقاشی مدرن ایران
و آغازگر نقد هنری ایران
در زادگاه او؛ بندرانزلی
۵ اردیبهشت ۱۳۸۸ ساعت ۱۹
مکان: خیابان معلم، آمفی تئاتر
مجموع فرهنگی شهید چمران
برای اطلاعات بیشتر مراجعه نمایید به
art.caspino.org

جلیل ضیاءپور: پدر نقاشی مدرن ایران
کتاب یادبود اولین جشن بزرگداشت و تولد استاد جلیل ضیاءپور

پرواز در نوشناخته ها (زندگی نامه استاد ضیاءپور)، نویسنده: آروین ایللیگی
نقش کوپیسم در تحول هنر معاصر ایران، نویسنده: مرتضی منصیف
(به همراه گفت و گوی منتشر نشده ی مرتضی منصیف با استاد ضیاءپور)

صفحه آرایی و نظارت چاپ: گروه فرهنگی کاسپینو caspino.org
اردیبهشت ۱۳۸۸، بندرانزلی

کاسپینو



پرواز در نوشناخته ها
زندگی نامه استاد جلیل ضیاء پور

آروین ایلپیگی

پنج اردیبهشت ۱۲۹۹، نوزادی چشم در انزلی گشود که سه دهه بعد، هنر نقاشی ایران را دگرگون کرد. بندر خوش آب و هوای انزلی در آن زمان شهری بود آرمیده بر بوته های گل سرخ و بهاری مست از شکوفه های بی حد و حصار مرکبات. شهری سبز و تمیز و آرام که با سرعتی نامعمول مسیر رونق و آبادانی را می پیمود. جلیل، اولین فرزند خانواده ی پرجمعیت شیخ حسن ضیاءپور بود. پدرش استادکار شهری در دوخت و ساز کفش بود و مغازه ای به سامان در کهنه بازار انزلی داشت. شیخ حسن به «ادامه ی خویش دیدن» پسر ارشدش امید داشت ولی بعدها دید اصرار سودی ندارد و در میان چهار برادر و چهار خواهر جلیل، هیچکس به قدر او، راهی جدا از پیشه موروثی و سنت های عرف نمی رود. خانه ی ضیاءپورها در کوچه ندیم باشی بود. وقتی جلیل به سن دبستان رسید، در مدرسه ای که همان نزدیکی قرار داشت (در محل دبیرستان شرف فعلی) آموختن آغاز کرد. خیابان ساحلی با چشم انداز کشتی های بادبانی در دور و درختان تودرتو در کنار، راهی عجیب برای سفر هرروزی دانش آموز کوچک بود. در روزهای سرد، ساعات فراغت از مدرسه به بازی در محل شیرسنگی می گذشت و روزهای گرم، دریا از او شناگر قابلی می ساخت. هرچه بزرگتر می شد، پدر بر اصرار و اجبار برای مشغول کردنش در دکان کفاشی می افزود اما فشارها بی فایده بود و او راه دیگری دوست داشت. به موسیقی و نقاشی و مجسمه سازی دل باخته بود و هیچ برایش مهم نبود زخم زبانهای چه کسی را به جان می خرد. خیلی زود توانست با نقاشی برای مشتریان خوش ذوق، خطاطی روی شیشه ی مغازه های بازار و درس دادن به بچه های کوچکتر، پول اندکی برای خرج تحصیل خودش دست و پا کند. ضیاءپور کوچک، نوجوان پرشوری بود، تشنه ی جستجو در چیستی و چگونگی هنرهای جهان. یکروز که در مدرسه بود و طراحی می کرد، دوستش پرسید: «دلت می خواهد کمال الملک باشی جلیل؟» و او جواب داد: «نه. من می خواهم خودم باشم».

سالهای متوسطه، باید هر روز از خلیج انزلی می گذشت تا به دبیرستان فردوسی برسد. «فردوسی» و «مهدخت» مدارس اصلی شهر بودند که نسل تأثیرگذاری در کلاسهایشان درس می خواند و با تئاتر و موسیقی و ورزش فراغت می گذراند. سالن آلفی تئاتر «فردوسی» برنامه های هنری مستدامی داشت و هنر، سرگرمی غالب بود. وقتی احمد عاشورپور اولین بار در جمع همکلاسی ها خواند و با استقبال بچه ها، آغازگر راهی بزرگ به سوی موسیقی نوین ایران شد، جلیل ضیاءپور نیز همانجا بود!

در ساعات بیکاری قایقی بر می داشت و به دل مرداب انزلی می زد. در نزارهای آنجا می ایستاد و خطوط رنگی نی و صداهای بی امان پرندگان و حشرات و جانوران مرداب را گوش می کرد.

گاهی هم بادیان کشان قایقش را به دریا می راند. بعد، در ساحلی آرام می نشست به نوشتن یسادهای خودش راجع به همه چیز. می نوشت و می نوشت و می نوشت تا اینکه خورشید در آب می افتاد. ضیاءپور هم مثل همه ی هنرمندان آن نسل انزلی علاقه مند ورزش بود. اوقات زیادی به شنا و ژیمناستیک می پرداخت که حاصلش چند قهرمانی کوچک و بزرگ در ژیمناستیک شد.

بعد از دیپلم برای تحصیل بیشتر هنر به تهران رفت. سفر از شهری که مهد تناثر نوین ایران و پیشگام در سینما و مرادوات هنری زمانه بود، ضیاءپور را در موقعیتی جدا از بقیه قرار می داد. شنیده بود که در مدرسه ی موسیقی تهران، استادان بلژیکی مدیریت و تدریس می کنند. رشته ای هم به نام «آهنگسازی» وجود داشت که مورد نظر ضیاءپور جوان بود. برای ورود از او امتحانی گرفتند که بسیار خوب در آن ظاهر شد و بین همه هلهله افتاد که یکی از شهرستان آمده و به همه ی سؤالا جواب داده است. مدرسه یک اتاق به او داد و خرجی اش را نیز تقبل کرد. بعد از مدتی دولت، عذر استادان بلژیکی را خواست. کلنل وزیری، مدیریت مدرسه را برعهده گرفت و سیاست ها تغییر کرد. ضیاءپور هم انصراف داد چون رشته ی مورد علاقه اش -آهنگسازی- حذف شده بود. پس از آن به مدرسه صنایع مستظرفه قدیمی پیوست تا به جای موسیقی، هنرهای تزئینی سنتی بیاموزد. در آنجا تذهیب، نقش قالی، مینیاتور، نگارگری و کاشیکاری را فراگرفت تا زمانی که دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران تأسیس شد. در سال ۱۳۲۰ به آنجا رفت و تزئینات داخلی، دکوراسیون، نقاشی و مجسمه سازی آموخت. سال ۱۳۲۵ با کسب رتبه ی اول لیسانس فارغ التحصیل شد تا با دریافت مدال درجه یکم فرهنگی، بورس دولت فرانسه را برای ادامه تحصیل دریافت نماید. در این دوره بسیار کوشید تا هنر سرزمین خود را خوب تر بشناسد. از اینرو به تمام کتابخانه هایی که کتب خطی داشتند مراجعه کرد و در نقاشی های هنرمندان قدیم ایران دقیق شد. در میان آنها اثری دید که او را بسیار دگرگون کرد. آن نقاشی، «هفت اورنگ» بهزاد بود. پیش از رفتن به پاریس، تابلوی اکسپرسیونیستی کاوه آهنگر را در وکس به نمایش گذاشت. برای سفر به فرانسه دوباره باید از انزلی می گذشت. به زادگاه بازگشت



و با یکی از همان کشتی هایی که در کودکی تصاویر غول آسایش را به ذهن می سپرد، اسکله ی کهنسال بندر را به قصد اروپا ترک کرد. در فرانسه به دانشکده معتبر ملی و عالی هنرهای زیبای پاریس (بوزار) رفت و از اساتیدی چون «سووری» نقاش و «نیکلوس» مجسمه ساز، هنر آموخت. در آن زمان «بوزار» بهترین مدرسه هنری دنیا محسوب می شد که اساتیدش همه جزو بزرگترین تنورسین های جهان هنر محسوب می شدند. اما اشتیاق و انرژی بسیار جلیل ضیاءپور آنقدر بود که با اصرار، مجوز دولت فرانسه را برای تحصیل همزمان در یک دانشکده دیگر، کسب کرد. اینچنین در دانشکده ی دولتی گراندشوم نیز ثبت نام کرد تا علاوه بر نقاشی و مجسمه سازی که رشته های اصلی «بوزار»

بود، تاریخ هنر، سبک شناسی، جامعه شناسی، تاریخ تمدن، نقش شناسی و پوشاک را نیز بیاموزد. حتی روحیه نوجویش به دانشکده و گالری ها و موزه های فرانسه نیز رضایت نداد؛ نزد آندره لوت فرانسوی رفت و سعی کرد از او چیزهایی بیاموزد که در دسترس نبود. در این سالها سفر به ایران را با وجود دشواری از برنامه بیرون نمی گذاشت و در سال ۱۳۲۸ بعد از اخذ درجه ی دکترای هنر برای همیشه به میهن بازگشت. او دریافته بود که «هنر ایران از دنیا خیلی دور است و تصویرسازی و نقاشی معاصرش یک تقلید بی محتواست». بر آن شد تا مبارزه ای با این شرایط آغاز کند. با همکاری سه تن از دوستانش «انجمن خروس جنگی» را با هدف روشنگری اذهان نسبت به هنر نو، شناخت آن و مجادله با هنر کهنه، تأسیس کرد. شعار انجمن خروس جنگی این بود: «فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر».

محل انجمن، آتلیه نقاشی خود ضیاءپور بود و برنامه ی ثابتش، سخنرانی های پرشور او و همفکرانش در عصرهای جمعه. سه گروه نیز از مخالفان و دشمنان خروس جنگی محسوب می شدند: گروه نخست، توده ای ها بودند که می گفتند نقاشی باید برای همه قابل درک باشد؛ گروه دوم مینیاتوریست ها بودند که به طور کلی در برابر هنر نو ایستادگی می کردند و سومین دسته، رئالیست ها بودند که از سوی اشراف و دربار حمایت می شدند و معتقد بودند آثار رئالیستی باید غالب باشد. سه یار ضیاءپور در خروس جنگی، غلامحسین غریب (در ادبیات)، حسن شیروانی (در تئاتر) و مرتضی حنّانه (در موسیقی) بودند که از میانشان حنّانه خیلی زود کناره گرفت. آنها برای اشاعه نظراتشان مجله خروس جنگی را نیز بنیان نهادند که تا سالها بعد تأثیر بی رقیبی بر هنرهای تجسمی ایران نهاد. نیما یوشیج (پدر شعر نوی ایران) در اولین شماره خروس جنگی به آنها پیوست و چنین سرود:

قوقولی قو! خروس می خواند

از درون نهفت خلوت ده،

از نشیب رهی که چون رگ خشک،

در تن مردگان دواند خون،

می تند بر جدار سرد سحر

می تراود به هر سوی هامون.

با نوایش از او، ره آمده پُر،

مژده می آورد به گوش آزاد

می نماید رهش به آبادان

کاروان را در این خراب آباد.

نرم می آید

گرم می خواند

بال می کوید

پر می افشاند.

گوش بر زنگ کاروان صداش

دل بر آوای نغز او بسته است.

قوقولی قو! بر این ره تاریک

کیست کو مانده؟ کیست کو خسته است؟

گرم شد از دم نواگر او

سردی آور شب زمستانی

کرد افشای رازهای مگو

روشن آرای صبح نورانی.

با تن خاک بوسه می شکند

صبح نازنده صبح دیر سفر

تا وی این نغمه از جگر بگشود

وز ره سوز جان کشید به در....



در مطبوعه‌ی خروس جنگی، ضیاءپور نظریه‌ی هنری خویش را تحت عنوان «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر» به چاپ رساند و پرچمداری نهضتی را بر دوش گرفت که در دشوارترین شرایط فرهنگی و اجتماعی، می‌رفت تا نیم قرن تاریخ هنر ایران را متأثر از خویش کند. در پشت جلد مجله نیز چنین آمد: «زیر نظر انجمن هنری خروس جنگی، هدف ما بالابردن سطح معرفت عمومی است.» استاد ضیاءپور بعدها می‌نویسد: «می‌خواستم هویت ملی‌مان را با الهام‌گیری از موارث خود به دنیای نو وارد کنیم بی آنکه مقلد باشیم و یا اینکه بگذاریم مقلد باشند. و این حرکت از روی هدف و بنیادین بود، نه یک جنگ سلیقه‌ای.»

پس از پنج شماره، مخالفان دسیسه‌چیدند و دادگاه با اشتباه گرفتن واژه‌ی «کوبیسم» با «کمونیسم»، خروس جنگی را توقیف نمود. هرچند پس از مدتی به خاطر این اشتباه از آنها عذرخواهی شد اما ضیاءپور مجله‌ی دیگری به نام «کوبر» منتشر کرد. در مجله‌ی کویر، او اولین تابلوی کوبیسم آبستره‌ی خود را با نام «حمام عمومی» به چاپ رساند. در همان سال ۱۳۲۸ مقاله‌ای با عنوان «نقاشی» نوشت که اولین تئوری هنر مدرن ایران در آن بیان شده است. یک سال بعد، کویر نیز از سوی حاکمیت وقت با مشکل روبرو گشت و استاد ضیاءپور «پنجه خروس» را منتشر نمود. در «پنجه خروس» نقاشان جوانتری مثل سهراب سپهری و بهمن محصص به جمع همکاران او پیوستند. دو سال بعد، از سوی اداره کل هنرهای زیبای کشور دعوت به کار شد و در سال ۱۳۳۲ اقدام به تأسیس هنرستان‌های هنرهای تجسمی دختران و پسران تهران و فراهم‌آوری مقدمات تأسیس دانشکده هنرهای تزئینی نمود. در این سالها سفرهای تحقیقی بسیاری به نواحی مختلف ایران کرد که توجهش را به زندگی ایلایاتی‌ها و پوشاکشان برانگیخت.

تا سالها بعد استاد جلیل ضیاءپور علاوه بر فعالیتهای شخصی اش در نقاشی و تحقیق و نویسندگی، مدیریت مراکزی چون «موزه مردم‌شناسی»، «اداره نمایشگاه‌ها» و «کانون هنرمندان» را برعهده گرفت. همچنین به دلیل «استفاده از اشکال هندسی در روایت دوباره هنرهای تزئینی و دستمایه‌های هنر ایرانی به روش کوبیسم» ردای «پدر نقاشی مدرن ایران» را بر دوش افکند. دکتر ضیاءپور دو دهه‌ی آخر زندگی خویش را همچنان با انرژی خارق‌العاده و اشتیاق فراوان به ادامه آموزش در دانشکده‌های آرداماتیک و هنرهای تزئینی، مجمع دانشگاهی هنر، دانشکده تربیت مدرس و دانشکده الزهرا (س) گذراند. برنامه‌ریزی دقیق و دقت او در آموزش در کنار قدرت و تأثیرگذاری کلام، ازو استادی بی‌رقیب و دوست داشتنی ساخته بود که ماحصل تلاشهای تربیت شاگردان برجسته‌ای چون پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی، مسعود عربشاهی، محمدعلی شیوایی و بسیاری دیگر شد.

استاد جلیل ضیاءپور در سی‌ام آذرماه ۷۸ در یلدایی سرد، دیده از جهان فرو بست تا از آن پس، در ذهن و دل دوستداران و هنرمندان متأثرش به حیات این جهانی خویش ادامه دهد. ■

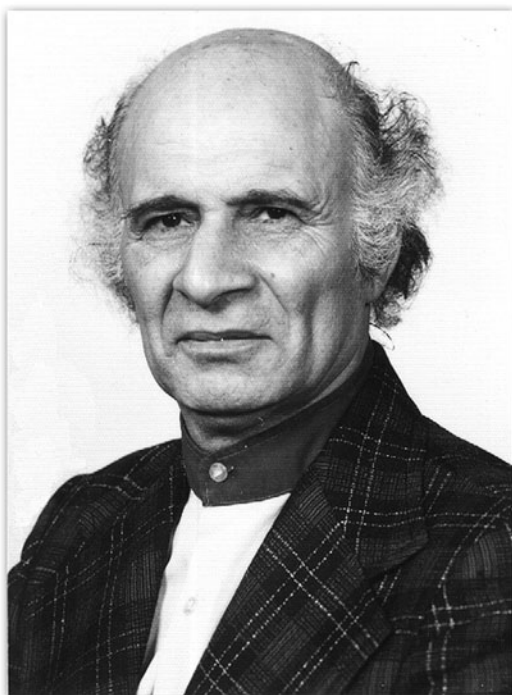
- آشنایی با رنگ آمیزی در آثار هنری ایرانیان از کهن ترین زمان تا دوره صفویه، ۱۶۲ صفحه، ۱۳۵۳
- فرهنگنامه واژه‌های زبان گیلکی (در حدود ۶۰ هزار واژه‌ی تطبیقی با زبان‌های کردی و لری)، ۱۳۶۳
- پنجاه سال هنر تجسمی ایران معاصر از زمان کمال‌الملک تا کنون، ۲۴۰۰ صفحه، ۱۳۵۶
- پوشاک اشو زرتشت و موبدان، ۲۵۵ صفحه، ۱۳۵۰
- پوشاک ایرانیان از چهارده قرن پیش از صدر اسلام تا اواخر دوره قاجاریه، ۴۳۱ صفحه، ۱۳۴۹
- پوشاک ایل‌ها، چادرنشینان و روستاییان ایران، ۳۰۷ صفحه، ۱۳۴۶
- پوشاک باستانی ایرانیان تا پایان دوره ساسانیان، ۳۵۶ صفحه، ۱۳۴۳
- پوشاک زنان ایران از کهن ترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی، ۲۲۲ صفحه، ۱۳۴۷
- پوشاک مردم کهن فلات ایران پیش از ورود آریاها تا دوره مادی‌ها، ۳۶۱ صفحه، ۱۳۴۷
- پوشاک هخامنشی‌ها و مادی‌ها بر مبنای نقوش تخت جمشید، ۲۳۴ صفحه، ۱۳۵۰
- تاریخ مختصر هنر ایران و جهان، ۱۳۵۷
- تاریخ هنر عمومی شرق، خاورمیانه و اروپا (به اختصار)، ۴۳۳ صفحه، ۱۳۳۲
- تحقیقی درباره «البرز کوه» و «تیرگ البرز» در شاهنامه، ۱۹۵ صفحه، ۱۳۵۲
- تحقیقی درباره اهمیت بافندگی پارچه ایرانیان عهد ساسانی و تأثیر آن هم چنان از صدر اسلام در میان اسلامیان و دیگران، ۲۱۰ صفحه، ۱۳۴۵
- تحقیقی درباره آریاها و چگونگی مهاجرت آنان به فلات ایران، ۲۱۵ صفحه، ۱۳۳۵
- تحقیقی درباره آریاها کهن مرکز آسیا و «اندیشه نخستین بشری آنها»، ۱۸۰ صفحه، ۱۳۵۲
- تحقیقی درباره پوشاک «عبا» و «ارخالق» و «یل» و «کلچه» ۲۳ صفحه، ۱۳۳۷
- تحقیقی درباره پوشاک و رزم ابزار مردم کهن آریایی از زمان کیومرث (آدم ابوالبشر ایرانی) تا جمشید جم، ۲۹۰ صفحه، ۱۳۵۲
- تحقیقی درباره حمل و نقل دریایی مرداب انزلی و وضع اقتصادی ساکنان حوزه مرداب گیلان، ۲۰۰ صفحه، ۱۳۵۵
- تحقیقی درباره رستم پهلوان (ایرانی - سکایی و رزم ابزار مردم مناطق سیستان (منطقه رستم)، ۱۸۰ صفحه، ۱۳۵۳
- تحقیقی درباره وضع عمومی، سکونت و آداب مردم قاسم آباد گیلان، ۲۸۰ صفحه، ۱۳۳۳
- ترجمه «تاریخ پوشاک مردم خاورمیانه و قرون وسطایی اروپا»، ۱۴۰ صفحه، ۱۳۵۵
- زیورهای زنان ایران از دیرباز تا کنون، ۵۳۸ صفحه، ۱۳۴۸
- مادها و بنیان‌گذاری نخستین شاهنشاهی در غرب فلات ایران، ۵۵۸ صفحه، ۱۳۵۳
- نظریه‌ای درباره علل ضعف بیان شیوه‌های نقاشی و ارائه چگونگی کار، ۱۳۲۸
- نقوش زینتی در ایران زمین از کهن ترین زمان تا عصر مادی‌ها، ۴۳۲ صفحه، ۱۳۵۳
- نمایشنامه نخستین بشر «کیومرث»، ۱۳۵۶
- هنر نقاشی و پیکر تراشی در ایران زمین از گذشته بسیار دور تا سر اسلام، بخش یکم، ۱۳۴۳

آثار تجسمی استاد ضیاء پور:

- ۱۳۲۳ «چهره‌ی نقاش، ضیاء پور»، امپرسیونیسم، رنگ روغن، 50×70 سانتیمتر.
- ۱۳۲۴ نقاشی «قیام کاوه آهنگر»، اکسپرسیونیسم، رنگ روغن، 70×100 سانتیمتر.
- ۱۳۲۸ نقاشی «سه شطرنج باز شرقی»، اکسپرسیونیسم، رنگ روغن، 50×80 سانتیمتر.
- نقاشی «دختر دامن قرمزی»، رنگ روغن، 40×60 سانتیمتر.
- نقاشی «طناب»، کوبیسم آبستره، رنگ روغن، 60×80 سانتیمتر.
- نقاشی «مورچه سواری»، اکسپرسیونیسم، رنگ روغن، 40×60 سانتیمتر.
- نقاشی «طبیعت بیجان»، کوبیسم، رنگ روغن، 80×120 سانتیمتر.
- نقاشی «حمام عمومی»، کوبیسم آبستره، رنگ روغن، 80×120 سانتیمتر.
- طرح «خروس جنگی»، گرافیک.
- طرح «چهره‌ی نقاش، ضیاء پور»، کوبیسم آبستره.
- «نیمرخ‌های نهضت‌گران هنر نو»، گرافیک.
- ۱۳۲۹ نقاشی «مسجد سپهسالار»، کوبیسم آبستره، رنگ روغن، 80×120 سانتیمتر.
- ۱۳۳۲ نقاشی «زن کرد قوچان»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 83×200
- ۱۳۳۴ نقش برجسته‌ی گچی، نیم تنه «آناهیتا» الهه‌ی زیبایی ایران باستان، 70×75 سانتیمتر.
- ۱۳۳۴ نقاشی «کل امیر و گل بهار»، از افسانه‌های محلی قاسم آباد گیلان، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 120×190 سانتیمتر.
- ۱۳۳۵ نقاشی «دختر ترکمن»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 80×180 سانتیمتر.
- ۱۳۳۸ نقاشی «امید»، سوررئالیسم، 90×160 سانتیمتر.
- طراحی «درد درون»، سوررئالیسم، 70×70 سانتیمتر.
- ۱۳۴۱ نقاشی «زینب خاتون»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 95×120 سانتیمتر.
- ۱۳۴۲ نقاشی «آقام حینا می‌بنده»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 120×170
- ۱۳۴۵ «نقشه‌ی قالی»، گواش، سفارش وزارت فرهنگ و هنر، 2×3 متر، دو تخته از این نقش به صورت قالی بافته شده است.
- ۱۳۵۷ نقاشی «زن بلوچ»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 90×180 سانتیمتر.
- ۱۳۵۸ نقاشی «زن بندری»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 70×160 سانتیمتر.
- ۱۳۶۱ نقاشی «دختر لر»، با پوشاک صد سال پیش، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 92×180 سانتیمتر.
- ۱۳۶۲ نقاشی «زندگی چادر نشینان»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، ۳ تابلو، هر یک به ابعاد 120×180 سانتیمتر.
- ۱۳۶۳ نقاشی «زن کرد سندانج»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 90×180
- ۱۳۶۴ نقاشی «آناهیتا»، الهه‌ی زیبایی ایران باستان، شیوه ملی و اختصاصی ضیاء پور، رنگ روغن، 100×190 سانتیمتر.

- ۱۳۷۰ نقاشی «زندگی من»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاءپور، رنگ روغن، ۸۲×۱۶۰ سانتیمتر.
- ۱۳۷۳ نقاشی «پنجره‌ای به دنیای درون»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاءپور، رنگ روغن، ۱۲۰×۱۵۰ سانتیمتر.
- ۱۳۷۶ نقاشی «من و پرواز»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاءپور، رنگ روغن، ۱۰۵×۱۳۵ سانتیمتر.
- ۱۳۷۷ نقاشی «مهش»، شیوه ملی و اختصاصی ضیاءپور، رنگ روغن، ۱۱۰×۱۴۰ سانتیمتر.

برای اطلاعات تکمیلی درباره آثار و احوال استاد ضیاءپور، به وبسایت اختصاصی ایشان مراجعه نمایید: www.ziapour.com

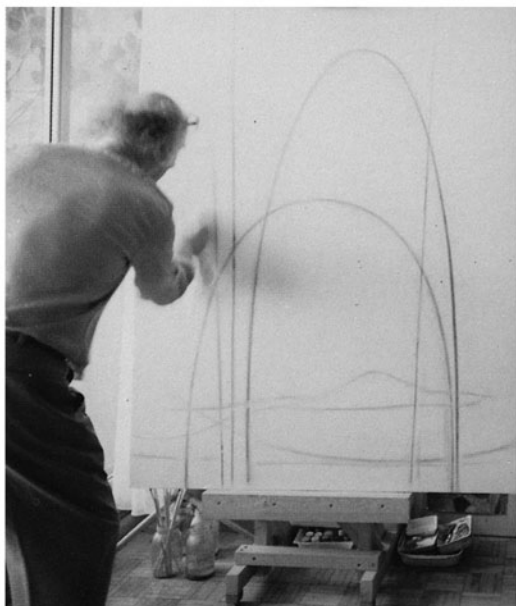


استاد جلیل ضیاءپور:

هنر سطح بالا برای همه ی مردم است،
ولی هنر سطح پایین را فقط عوام می پسندند.

نقش کوبیسم در تحول هنر معاصر ایران

گفت وگویی منتشر نشده با استاد ضیاء پور



مرتضی منصیف

(کارشناس ارشد هنر و مدرس هنر مراکز آموزش عالی استان گیلان)

هنر معاصر ایران در تاریخی پنجاه ساله متحول است. مسیر تحول هنر معاصر ایران و نحوه شکل گیری آن قابل بررسی است. سبک ها و شیوه ها و سلیقه های متفاوتی که در تحول هنر معاصر ایران نقش ایفا کرده اند باید مورد ارزیابی قرار گیرند تا جواب بسیاری از سؤالات داده شود و بسیاری از گرّه ها باز گردد. استاد غلامحسین نامی در این مورد می فرماید: «تاریخ پنجاه ساله نقاشی معاصر، سخت مورد بی مهری قرار گرفته است. تنی چند به اندک پژوهشی در احوال برخی از هنرمندان بسنده کرده اند. امروز نیز، بدون توجه به ضرورت بررسی و شناخت ویژگیهای نقاشی معاصر هر گونه نگرشی به جریانات هنری چند دهه گذشته فراموش شده است. تقریباً از سالهای ۱۳۲۰ که نهضت نوجوانی در شعر و ادبیات با نیما یوشیج و صادق هدایت آغاز شد، همزمان گروهی از نقاشان و مجسمه سازان ایران، در مسیر تحولات و رویداد های تازه هنری جهان قرار گرفتند و زبان نوین هنر های تجسمی ایران را، پی ریزی کردند. بسیاری از هنرمندان نوپرداز با بهره جویی از روشها و تکنیک های هنر مغرب زمین و با استفاده از عناصر سنتی جامعه ایرانی در سبک هویت ایرانی و ملی خود سعی فراوان کردند به زبان و بیانی جهانی دست یابند.» استاد بزرگوار آقای غلامحسین نامی با ایجاد انگیزه و پژوهش در ما گروهی از دانشجویان کارشناسی ارشد رشته نقاشی، موجب شدند تا هر کدام جزئی از این تحول را مورد ارزیابی قرار دهیم. در این میان سبک کوبیسیم جایگاه ویژه ای دارد که قابل بررسی است. برای این پژوهش لازم است مقدّماتاً اشاره ای نسبت به روند سیر نقاشی نیم سده اخیر ایران داشته باشیم:

هنرمندان ایران در نیم سده اخیر به گروههای زیر قابل ارزیابی هستند:

۱. عمده ای نقاشی سنتی - مینیاتور را با حفظ همان شیوه قدیم ادامه می دهند .
 ۲. کسانی شیوه ها و فنون هنر غرب (کلاسیک یا مدرن) را بدون تأثیر از سنت پذیرفته اند.
 ۳. عمده ای شیوه ها و فنون هنر غربی را با تأثیرات از هنر سنتی ایران پذیرفته اند.
- چنانچه دوره های مختلف هنر ایران از ماد - هخامنشی تا دوره صفویه مورد بررسی قرار گیرد، کم و بیش بعضی از دوره ها تأثیرپذیر از هنر بیگانه بوده است. منتها در تمام ادوار از مشخصاتی ملی - دینی نسبت به تأثیرات بیگانه داشته است. اگر هنر معاصر ایران و روند شکل گیری آنرا پی گیری کنیم:

- در دوره صفویه اولین آشنایی با هنر کلاسیک اروپائی آغاز گردید.
- در دوره قاجاریه تأثیرات هنر کلاسیک اروپا بر نگارگری ایران سبکی بنام مکتب قاجار را بوجود آورد.

- در سده چهاردهم هجری، بدلائل مختلف اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی توجه و کشش هنرمندان ایرانی آنچنان به هنر غرب معطوف شد که پیروی از جهان بینی و شیوه کار هنرمندان مغرب زمین، شرط اعتبار و ارزش هنری هنرمند به حساب آمد. کمال الملک و شاگردانش در این

راستا پای بندی شدیدی نشان دادند.

- پنجاه سال اخیر دو پدیده نوآوری و جستجو به عنوان خصلتهای هنرمند معاصر به حساب می آید.

در این راستا عناوین زیر مد نظر هنرمند ایرانی قرار می گیرد:

- طبیعت به عنوان انگیزه مدنظر هنرمند ایرانی می باشد.

- دنیای ذهن با شکل گیری خاص در اثر او حاکمیت دارد و حضور عینی اشیاء نفی می شود،

در واقع بُعد زمان و مکان و واقعیت فیزیکی اشیاء در فضای هنرمند ایرانی جای ندارد.

- اشیاء بصورت عناصر بصری و حرکتهای ریتمیک در ترکیب نقش ایفاء می کنند، این کیفیت از

یک طرف در ارتباط با واکنش تمدن صنعتی بدانگونه که در هنر غرب مطرح است از طرف دیگر

در جهان بینی هنر شرق وجود داشته است.

- علاوه بر این هنر معاصر ایران خود را در روایتگری - داستان پردازی و مضامین ادبی متعهد

نمی داند. به هنر ناب توجه دارد و از امکانات بصری مختلف و تکنیک های مختلف و مواد

گوناگون برای تحقق امر فوق بهره می جوید.

در دوره های مختلف گذشته هنر ایران بین پدیده های ملی و بیگانه هم نهادی حاصل می شد و

این هم نهادی درباخت هنر ایران هضم و جذب می شد. در نیم سده اخیر، هنر ایران می رود

صورت دیگری در این دوره پدید آورد. مسئله ابداع و کسب هویت، نتیجه کار تجربیات هنرمند

ایرانی را تشکیل می دهد. در این میان هنرمند ایرانی سعی دارد که عناصر بارز هنر سنتی و یا

میراث های فرهنگی ایران را با تجربیات و دست آورد های نوین دنیا در هم آمیخته تا به هنر زمان

خود دست یابد و فرزند زمان خود باشد. در این راستا با شناخت نسبت به هنر اصل ایران از نقش

فرش گرفته تا نقش گلیم و مینیاتور و سفال و سکه و ... بهره می جوید. این هنرمندان به گروههای

زیر قابل تفکیک اند:

- گروهی از حرکت ریتمیک خط نه بعنوان خوشنویسی آثار تازه ای آفریده اند.

- عده ای با آگاهی از امکانات هنر گذشته ایرانی چون هخامنشی، سلجوقی، قاجار دست به نوع

آوری زده اند که در این میان عرصه صحنه های سقاخانه و بقاع و کار مصطلح به قهوه خانه ای

را می توان نام برد.

- گروهی با انتخاب چند عنصر از مینیاتور در قالب تازه با تکنیک های غیر متداول آن آثاری می

آفرینند.

- کسانی با انتخاب تک پرسوناژ از نقاشی کتابی ایران و حاکمیت آن در بوم شکل تازه ای بکار

خود می دهند.

- عالم خیال در نقاشی ایرانی جایگاه ویژه ای دارد. عده ای با تمایل به درون گرایی نقاشی ایرانی،

آثاری آفریده اند که بیان کننده ضمیر از پیش آگاه هنرمند می باشد.

- طراحی قلمگیری و بهره جویی از تموج خطوط رقصنده و سیال در هنر اصیل ایرانی جای خاصی

دارد گروهی از این عنصر توانسته اند بهره های ناب ببرند.

- عده ای به تذهیب دل می بندند و این عناصر شفاف و نقوش تغییر شکل یافته طبیعت را بر

خلاف نمونه های سنتی، از حاشیه و یا گوشه های اثر و یا قسمتهای پراکنده یک اثر انتخاب

بدین ترتیب عناصر فرعی به عناصر اصلی تبدیل یافته و بصورت یک اثر جلوه می کند. بله هر کدام با توجه به گوشه هایی از هنر اصیل و تلفیق آن با مواد و مصالح نو و گاهی با توجه به سبکهای غربی دست به نوآوری می زنند. اما این نقش تعیین کننده در هنر ایران در دوره های مختلف نداشته اند و این مسئله بستگی به برداشت های فردی هنرمند داشته است. گاهی در بست خود را در اختیار سبکهای بیگانه قرار داده و بسیاری مواقع آنرا بعنوان هشدار پذیرفته است. و یک شیوه از این تلفیق بوجود آورده است، که مطابق با شرایط اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی زمان حاضر هنرمند است.

یکی از سبکهای بیگانه که نقش هشدار را ایفا نموده نه نقش تعیین کننده) سبک کوبیسم بوده است. آقای دکتر جلیل ضیاء پور پس از بازگشت خود از تحصیلات در پاریس و پس از آشنایی کامل این سبک در خارج از ایران، این سبک را بعنوان هشدار بصورت خاص عنوان نمود که جای بررسی و موشکافی دارد.

آقای دکتر ضیاء پور در تحول هنر معاصر ایران جایگاه ویژه ای دارد. آثار ایشان، بعنوان آثار ایرانی با خط مش معاصر و با هویت ملی جای ارزیابی دارد. خط مش آقای دکتر ضیاء پور در مورد مبارزه با کهنه پرستان و مقلدان در نشریه خروس جنگی سالهای ۱۳۲۹ به بعد مشخص و قابل پی گیری است. در شماره اول این نشریه که در سال ۱۳۲۹ با قیمت ده ریال با هیئت تحریریه آقایان: شیروانی، غریب، ضیاء پور، شبیانی به چاپ رسید، مقاله ای از آقای دکتر ضیاء پور می خوانیم: «از همان اوان حس می کردم که هدف و روش نقاشی جزء آن باید باشد که در پیش ما رواج دارد. خوشبختانه دیدن محیط هنری اروپا بخصوص پاریس، تأثیرات عمیقی در من بخشید و مرا در آنچه که عقیده داشتم پایداتر گردانید. پس از آنکه این فکر به مغز هنرمندان رسید که باید محسوسات خود را نشان بدهند نه که بنده ی سلیقه ها و ذوق های دیگران باشند، مکتبهای مختلفی پدید آمده که در میان همه ی آنها فقط دو مکتب بود که بر فراز ترقی خود رسیدند، و نتیجه سالیان درازشان را بدست دادند. یکی امپرسیونیسم بود که تحولی در عالم رنگ آمیزی ایجاد کرد و به معنی نقاشی آب و رنگ دیگری داد.

و آن دیگری که جدیدترین همه و از نظر فن مستقیماً به هنر نقاشی منتسب است نه به شعر و شاعری و داستان سرایی، مکتب کوبیسم است که در میان این دو مکتب یعنی از امپرسیونیسم تا کوبیسم محشری به پا شده و هنرمندان با حرارت فوق العاده فعالیت کردند. این همه فعالیت ها فقط و فقط برای این بوده است که نقاشی یقه ی خود را از چنگ طفیلی هایی که شخصیت او را در میان شخصیت های خود گم کرده بودند رها کند و خود را آن طور که باید بنمایاند... کسی منکر این نیست که ایران منبع ذوق و هنر است و از این لحاظ از کشورهای درجه اول هنری است. همین کاشی کاربها و نقشه قالی ها و فرش ها که درو پیکرها را زینت داده است، نمونه ای کامل ذوق ایرانی و دلیل توجه مستقیم مردم به هنر و هنرمندان است ولی هنرمندها باید یاد بگیرند که چگونه هنری را به سوی حقیقت و کمال روز پیش برده و باید به مردم یاد دهند که چگونه باید در هنر نظر کنند و از هر هنری چه چیزی باید انتظار داشته باشند.»

برای اینکه خط مشی آقای دکتر ضیاء پور روشن تر شود، لازم دانستم نقد بعضی از منتقدین در رابطه با سؤالات طرح شده، آورده شود و سپس جواب آقای دکتر ضیاء پور به دنبال آن پی گیری گردد. (جهت امانتداری و پس از ویراستاری، جواب سؤالات عین به عین ذکر شده است)

استاد معظم جناب دکتر ضیاء پور از شما سوال می کنم برای تحول هنر ایران در سالهای ۳۰-

۱۳۲۹ اصلاً چرا سبک کویسم را الگو قرار دادید؟ چرا سبکهای دیگر الگو قرار نگرفت؟

در پاسخ این سؤال باید بدانید که اصولاً هر محیطی در یک زمانی نیاز دارد به یک شیوه گفتار معین که مبین زمانه خود باشد. من وقتی که پس از خاتمه تحصیلاتم از پاریس برگشتم برای این نبود که کویسم را مطرح کنم ما خودمان شاید هزار و چند سال اصلاً شیوه کویسم را داشتیم. در واقع کویسم اروپایی نیاز صنعتی شدن محیطش وادارشان کرد که شکلهای طبیعی را به صورت هندسی در بیاورند، و زمانه خودشان را معرفی کنند. زمان کویسم دوره صنعت بود در واقع هر شکلی مربوط است به هر دوره ای، قاعدتاً باید همانطور باشد. چون نیاز محیط است که شکلهای را به وجود می آورد. بنابراین کویسم اروپایی با محیط ما رابطه ای نداشته و لزومی هم نداشته است که چشم انداز ما آن باشد. وقتی من برگشتم، پیش از رفتنم از نظر نقاشی محیط ناجوری داشتیم (من فقط در مورد نقاشی صحبت می کنم). نقاشی ما تقلید طبیعت بود و استادان، ما را وادار به طبیعت سازی می کردند اگر هم حرفی داشتند آنرا به صورت شکلهای طبیعی به ما نشان می دادند. در مینیاتور هم همان تکرار سوژه های گذشته با همان شیوه بود. حرفی برای زمانه خود نداشتند. این یک عیب بود که باید برطرف شود. عیب دیگر طبیعی سازی محض بود که هنرمندان ما خلایق نداشتند و طبیعت سازی می کردند، یا منظره سازی می کردند. مشکل تر از همه این بود که هنرمندان ما نمی دانستند اصولاً هنرمند چه بینشی دارد. برداشت ها و بینش هنرمندان از جهان اطراف چه باید باشد. به علاوه هیچ وقت هنرمندان ما و آنهایی که طبیعت سازی می کردند، و حتی که مینیاتور نیست بودند اطلاع درستی از تاریخ نقاشی های گذشته خود نداشتند از روی کار استادان گذشته تقلید می کردند در واقع نمی دانستند که هنرمند باید خلاق باشد و بتواند مناسب روز کار انجام دهد.

وقتی من از تحصیلاتم برگشتم همان اوضاع و احوال گذشته باقی بود، من در فکر این بودم، کاری باید کرد که مردم ما به اصل هنر کشیده شوند. آگاه شوند که اصولاً هنرمند چه وظیفه ای دارد. بنابراین زمینه ای فراهم شد که چند نفر با هم انجمن هنری تشکیل بدهیم برای خاطر روشن گری. ما مکتب به آنها ارائه ندادیم. اگر آنرا نکنند، چه بکنند. فقط روشن گری کردیم. در کارهای تجسمی و نقاشی و مجسمه سازی، مسئولش من بودم. تا حالا سر حرفم هر چه گفته ام ایستاده ام. بعد از آن جریانها و صحبت های دوران اول نهضت، هیچکدام از کارهای من فرنگی نیستند و و تماش مستی هستند و رنگ محیط را دارند. آن زمان که شروع کردم تا کویسم را ارائه بدهم، به این منظور نبود که آنها را بیاورم اینجا که تقلید بکنند.

هادی سیف روز نامه کیهان ۱۳۵۶: «وحشت از فاصله های بسیاری که کویسیم با جامعه آن روز آنزمان داشت، ضیاء پور را وادار کرد تا دست به نوعی آشتی دادن هنر سنتی ایران با این موج تازه بزند بدین ترتیب که با استفاده از اشکال هندسی هنر تزئینی ایران در بدنه های کاشی کاری مساجد با آن همه آرامش های منطقی نوعی ادای ماشینی شدن و عکس العمل نشان دادن را در آورد. کاری که بیشتر مضحک می نمود تا ادامه معرفی و پیامی برای جامعه ای که خود دارای شناسنامه ای مشخص در تاریخ هنر نگارگری بود. کارهای اولیه ضیاء پور یک فریب آگاهانه در هنر قلمداد می شود و نوعی لجاجت با هنر سنتی در قالب عنوان غبار رویی از چهره ارزش های این هنر ... چرا که گاهی بالاتر از بازور قالب کردن فرهنگ فکری و هنری جامعه ای بر جامعه دیگر نیست».

برای تحول هنر ایران، سبک کویسیم پیکاسو و براک با پشتوانه سنت از طرف شما عنوان شد. این دو دارای دو فرم و محتوی جدا از هم هستند. این امر چگونه میسر می شد؟

اگر من نقاشی هندسی را عنوان کردم. ما با دور نمایی که از هنرمان داشتیم دانستیم که تا اوایل دوره صفویه قرن دهم مینیاتورهای ما مجموعه ای از شیوه های مختلف نقاشی ایران بود. وقتی پایتخت ایران اصفهان شد، آنجا هنرمندان مکاتب مختلف جمع شدند. از ترکیب مکتب های داخلی و سنتی هنری بوجود آمد بنام هنر اصفهان که هنوز ادامه دارد. ولی در دوره صفویه ایران رابطه ای که با بیگانگان از نظر سیاسی وجود داشت و سفرهایی که انجام گرفت، مخصوصاً با دیدن آثاری که به عنوان هدیه به ایران داده می شد و طبیعی سازی بود، نقش مینیاتور سازی عوض شد. یعنی کسانی دنبال طبیعی سازی را گرفتند. در دوره قاجار هنرمند سعی می کرد طبیعی سازی بکنند. علت این کار میل رجال دربار بود. شخصیت های بالا می خواستند به فرم اروپایی تابلوهایی داشته باشند. هیکلهای آنها را به همان شیوه بسازند. پس هنرمندان به طبیعت توجه کردند و از آن زمان نقاشان ما برای طبیعت سازی می کوشیدند. ما می شناسیم محمد زمان را که فرستادند به اروپا و آنجا ماند و طبیعت سازی را تا حدی یاد گرفت و بعد از مدتی که راهش نمی دادند چون نامش را عوض کرده بود برگشت به ایران، مینیاتور سازی را که می دانست با طبیعت سازی مخلوط کرد و کارهایی ما بین این دو تا بوجود آورد. بقیه دنبالش را گرفتند تا دوره کمال الملک. کمال الملک چند سالی رفت در موزه لوور پاریس نشست و کپی کرد. تعدادی از آنها را آورد به ایران که آنها می گویند کمال الملک بهترین کپی کار ایران است. خوب در واقع طبیعت سازی معمول شد و کمال الملک شاگردانی تربیت کرد. مدرسه ای درست شد و طبیعت سازی بوسیله او و شاگردانش و شاگردانش هم شاگردانی داشتند دنبال شد. بدون اینکه توجه داشته باشند به اینکه آیا طبیعت سازی تا کی می تواند دوام داشته باشد؟ زمانه عوض شده. حالا باید به نحوی کار کرد که فرزند زمان خودمان باشیم. ببینید، کشور ما در طی دوران خود از دوره هخامنشی تا پیش از اسلام یک دوره دارد. تحت هر تأثیری کار ندارم. این دوره عوض می شود. دوره اشکانی و شیوه آن هم عوض می شود. در دوره ساسانی هنرش با دوره های گذشته ترکیب و تکمیل می شود. دوره اسلامی با برداشت از دوره ساسانی و ماقبلش، از فرم های آن استفاده می کند. چند سده ای فرم هایی بوجود می آید. بعد از آن سده ها یکی دو سده دیگر شکل نقاشی

میناتور با ترکیبات مختلف می آید. می رسد تا دوره صفویه چهره خود را عوض می کند. مثلاً می گویم مکتب هرات یا تبریز یا مکتب شیراز یعنی این نام گذاری بخاطر اختلاف نوع کار در میناتور سازی است. هر کدامشان به یک طریقی ساخته شده اند. سرانجام کمال الدین بهزاد هراتی، میناتور را بصورت ایرانی کامل درآورده چون در ایران قبل از دوره سلجوقی و دوره های قبل تر بعثت روابط جنگ بین ایران و مغول شکلها بصورت مغولی در آمده بود. این شکلها را کمال الدین عوض کرد و شکل ایرانی به آن داده و صحنه سازی ها را بصورت آرام تر و بهتر که در آن بیشتر مردم مطرح بودند ارائه داد. ما قبل از آن ها صحنه های شاهنامه ای و افسانه ای در میناتور داشتیم. آن دوره ها فرم های خودشان را داشت. ما می بینیم که در دوره زند و قاجار هم هر کدام متناسب با محیط خودش شکل خاص خود را داشت. یعنی جمعی که یک نگاه عمومی داشته باشیم به تاریخ خودمان، می بینیم که از آن به بعد تا حالا هر دوره ای بنا به اقتضا، شکل تازه ای گرفته است. خوب ما هم وقتی که تا زمان دوره پهلوی بودیم، اقتضای ارتباط بین المللی حکم می کرد که چشمان باز شود که آنها چه می کنند. با باز شدن چشم که آنها چه می کنند و ما چه می کنیم، بر ما روشن شده از دوره صفویه به این طرف تمام میناتورست های ما تقلید از گذشته می کردند. در واقع خلاقیت در کارشان نبوده. حدود پانصد سال تمام آن قلم قبل را بصورت بازاری می زنیم. این کار برای مردمی که دارای این همه سابقه هنری از ما قبل تاریخ تا حالا هستند، به نظر من جای درد داشت. لازم بود به یک طریقی روشن گری بشود، یعنی در واقع روشن گری کردن ورای بهم زدن است. من نمی توانم سنت را بهم بزنم و نه می توانم جلوگیر هنرمندی باشم که چرا اینجوری کار می کنی، اما می توانم روشن گری کنم. هزار و پانصد سال نقاشی میناتور ما به این ظرافت بوده است. پانصد سال بعد شما بجز بُنجول سازی، کار جدید دیگری ندارید. استادانسان به همین ترتیب تکرار گذشته را داشتند. در نقاشی طبیعی سازی هم منبظور داریم. ما نگاهی کنیم به دنیای دیگر، جز ایران. تاریخ هنر آنها را که می بینیم، از دوران پرمیتی شان تا دوره رُنسانس، از رُنسانس می آییم تا دوره ی معاصر، هنرمندان بزرگی داشته اند. وقتی بین دو جنگ اول و دوم مشکلات برای مردم فراهم شد، هنرمندان بر حسب فریاد مردم از ناراحتی زندگی، شیوه ای را انتخاب کرده اند که گویای وضعیت آنها باشد. خوب آن که وضعیتش بهم می خورد، همه چیزش بهم می خورد. قلمش بهم می خورد. دیشد بهم می خورد. بنابراین وقتی می بینیم هنرمند در اروپا آن کار ها را ارائه می دهد. آن کار معرف زندگی آنهاست. در آن بُرهه از زمان تا می رسد به حالا مکاتب زیادی هست. از جمله در دوره ماشینی فرض کنیم، نقاشی کویسم به میان می آید. هدف این نبود که آنها این کار را کرده اند طبیعت را خراب کنند. هدف این بود که از نمایش این وضع نقاشی هندسی به فکر شکل هندسی ماشین بشوند. یعنی عصر ماشین را القاء بکنند. این فرم نگرش در نقاشی ورای خراب کردن است. از طرفی هیچ کس نمی تواند ادعا کند آفریده خدا را توانسته عین به عین در آورد. شما ببینید برای اینکه جواب به این طبیعت سازان داده شود، به آنها که دنبال حقیقت سازی (رنالیسم) یا طبیعت سازی (ناتورایسم) رفته اند جواب داده شود. گوش دهید. اینها حرف اروپا هست. ربطی به ایران ندارد. من برای اینکه آگاه کنم مردم را تا اندیشه کنند. به من مربوط نیست ارائه طریق کنم. هر کس

خودش یک شیوه ای دارد. در کل بایستی آگاه باشد که دیگران چه کار کرده اند. برای اینکه بُره های زمانی خود را عرضه کرده اند. می گوید من حقیقت را می سازم. رئالیست در جواب می گوید تو نمی توانی حقیقت را بسازی. برای اینکه توسعه پایه و رنگت و تابلویت را بر می داری می روی یک منظره بسازی. از صبح تا ظهر یک تابلو ساخته ای. می دانیم که هشت دقیقه طول می کشد تا نور خورشید به زمین برسد. پس طبیعت هر لحظه رنگش عوض می شود. پس از صبح تا ظهر که پای سه پایه نشسته ای طبق لحظات نوری باید هزاران تابلو سازی تا حقیقت طبیعت را بیان کنی. برای اینکه طبیعت نورش عوض شده لحظه به لحظه نور طبیعت عوض می شود. چهره طبیعت هم عوض می شود، آیا واقعیت را می سازد؟ آیا حقیقت را می سازد؟ حقیقت که نیست. این مجموعه ای از کارهاست. پس امپرسیونیست اثر طبیعت را می گیرد و در مجموع اثری عرضه می کند. آنها می گویند ما رئالیسم کار می کنیم شما نمی توانید. از نظر من تمام مکاتب دنیا رئالیسم هستند. هر کدام واقعیت زمان خودش است. آیا کویسم یک واقعیت نیست؟ رئال است. زندگی مردم را عرضه می کند. ناتورالیسم رئال نیست؟ واقعیت است. مکاتب دیگر که بتدریج آمده اند از بیست و شش هفت مکتب. من می توانم برای شما نام. گریستالیسم، گنستروکتیویسم و فویسم و فوق امپرسیونیسم. همینطور مکاتب دیگر گیرم تا به شما گفته باشم تا اولترامدرنیسم. خوب همه اینها حقیقت است. همه اینها واقعیت است. واقعیت آن است که یک هنرمند در یک جامعه یک کاری را عملی کند، رئال است. بنابراین هر جامعه ای متناسب با اوضاع و احوال زندگی اش مکتبی را می طلبد. اگر آرامش دارد مکتب آرام بخش بیرون می دهد. هنرمند از خودش نمی تواند بسازد باید از جامعه خودش الهام بگیرد و مکتبی متناسب با روش زندگی مردم ارائه دهد.

بنابراین وقتی که واقعیت دارد، که در هر زمانی هنرمند متناسب با زندگی مردم هنر ارائه دهد که جامعه به او الهام می دهد و آنرا می سازد. این نمی تواند تا ابد ادامه پیدا کند. شما تصور کنید مکتب هخامنشی در تخت جمشید با آن عظمت و طرح های استوار تا حالا ادامه پیدا کرده. آیا دوره ساسانی ادامه پیدا کرده؟ دوره صدر اسلام ادامه پیدا کرده؟ نه. پس در هر دوره ای به اقتضای زمان مکتبی بوجود می آید. کویسم را مطرح کردم. هشدار مکاتب ایران را دادم. به اینها در واقع گفتم که هشتاد سال این کویسم خودنمایی کرده و گذشته زمان آن. من می خواهم به شما هشدار بدهم که سواد داشته باشید هنر ایران را بشناسید. هنر اروپا و جهان را بشناسید. وقتی که شناخت بدست آورید، آنوقت می توانید بفهمید که چکار دارید و چکار می توانید بکنید. من حرفم این بود. من پیش دو تا از استادان بزرگ اروپا کار کرده ام. ولی با چشم آگاه و باز کار کردم. من نرفتم از آنها تقلید کنم. در اینجا من خودم پشتوانه شش هزار ساله هنر ایران را به عنوان سرمایه داشتم. من نرفتم آنها را بیاورم که تکرار کنم. فقط گفتم که ببینید آنها چکار کرده اند و می کنند.

نقاشی کویسم یعنی دید همه جانبه اشیاء را در نقش فرش و کاشی اسم کویسم ایرانی به آن داده اید. آیا این تعریف منطبق با تعریف کویسم تحلیل یا ترکیبی پیکاسو و براک است؟ یا اینکه این تعریف جدید بر اساس نیازهای جدید هنر ایران است؟

این تعریف را لازم نیست که من بگویم. اصلاً کویسم چیست؟ دید همه جانبه اشیاء. حالا شما می توانید چیزی پیدا کنید غیر هندسی باشد. من به شما بگویم که کائنات ما هندسی هستند کره ما هندسی است. درخت ما هندسی است. خودمان هندسی هستیم. همه چیز بدن ما هندسی هستند. من اصلاً کاری ندارم به اسمی که به آن گذاشته ایم. فرش ما نقشش چیست؟ همه هندسی هستند. خانه های ایرانی تماش هندسی هستند. اگر من نام نقاشی هندسی یا کویسم را بر نقش فرش و گلیم ... گذاشته ام خلاف نبوده. لازم نبوده که این نام گذاری را من بکنم. همه باید می دانستند که این نقاشی هندسی یا کویسم ایرانی را به نقش فرش و کاشی و گلیم ... داده ام. چیز زیادی نبوده. بایستی همه می دانستند. این کویسم ایرانی یعنی سطوح هندسی، کوب یعنی حجم، کویسم همین است. بنابراین ما همه چیز را خودمان داریم. ما چرا از آن الهام نگیریم. شما اینرا نگاه کنید (تابلو شماره ۱) اینجا شکل غیر هندسی می بینی؟ در عین حال طبیعی هم هست. سمبولیک هم هست. سورئال هم هست. خوب بگذریم. اگر من این نام را گذاشته ام خوب گذاشته باشم مسئله ای ندارد. محل ایراد هم ندارد. این اسم گذاری و این حرکت با پیکاسو و براک چکار دارد؟ آنها کار خودشان را کرده اند. براک کار تقلید ایرانی کرده است. اینرا محققان هنر گفته اند. هربرت رید را بخوانید. در آن یک مطلب کوچک در این مورد است.

ماتیس تمام از فرم های ایرانی استفاده کرده است. من چکار دارم که پیکاسو کویسم کار کرده یا براک کویسم کار می کند و یا موندریان چکار می کند. من آنقدر پشتوانه دارم که چشمم به آنها نباشد. آشنایی به کاری و رای تقلید آن کار است.

شما چهل و چهار سال پیش یعنی ۱۹۵۰ میلادی کویسم را در ایران در واقع به نوعی مطرح کردید. یعنی خیلی دیرتر از شکل گیری کویسم در اروپا. آیا این مسئله خارج از زمان نبود؟ بود. ولی من نمی خواستم این کار را بکنم. این را روزنامه ها برای خودشان نوشتند. آنها درک نکردند که من چه می گویم. به شما گفتم که هدف من این نبود که کویسم اروپا را بیاورم و مطرح کنم. هدف این بود که شما بدانی، آنها برای عرضه دوران زندگی ماشینی شان از سیستمی و از روشی استفاده کردند که معرف زندگی ماشینی آنهاست. ما چی داریم الان که معرف زندگی معاصر ما باشد؟ شما آنرا مطرح کنید که معرف زندگی معاصر ما باشد. من پیشنهاد ندادم که کویسم اروپایی را تقلید کنید. روزنامه های هوجی آن زمان که طرفدار توده ای ها بودند یا وابسته به آنها بودند، های و هوی بلند کردند که این مناسب ما نیست. مگر من گفتم که اینرا آورده ام مناسب کار شما باشد؟ ولی می خواهم روشن گری کنم. آنها وقتی که اینجوری دنبال کارشان هستند چرا شما نیستید؟ من هیچ وقت چیزی را ارائه ندادم که مردم و هنرمندان ما تقلید بکنند.

آیا قبل از شما کسانی در ایران به این سبک (کویسم) گرایش داشتند؟ موفق بودند یا مقلد؟ نه. پیش از من کسی نبود. فقط یک هنرمند داریم بنام موسی، هنرمند دوره قاجار، همان میرزا که جلوی شمع نشسته و در حال نوشتن است. سایه و روشنی که به آن داده کویسم گونه است و آن حالت کویسم را به آدم الهام میدهد. آن کار فرم هندسی پیدا کرده است، از این نظر الهام بخش است. اصلاً شبیه کار مدرن است. یک اثر بسیار خوبی هست که در زمینه سرخ و قهوه ای

کار شده است. پیش از من کسی نبوده. من هم کویسم را بعنوان تقلید کردن مطرح نکردم. زیره به کرمان نیاورده ام. من فقط روشن گری کردم.

روزنامه کیهان ۱۳۵۶ هادی سیف: «کویسم: نقاشان نوآور ایرانی می کوشیدند که تجربه های تازه مکاتب نقاشی غربی را هماهنگ با نیاز های فرهنگی سنتی سرزمین خود به مرحله عمل در آورند. تلاشی که با تأسف به دلایلی که خواهد آمد هرگز نتیجه ای مثبت و سازنده نداشت. در این میان جلیل ضیاء پور رهبری گروه نو آوران را با ارائه تجربه های کویسم بدست گرفت که در ابتدای ظهورش در ایران سخت بیگانه می نمود. شیوه ای که واکنش تازه هنرمندان غربی در برابر هجوم زندگی ماشینی بود و هنرمند می خواست با استفاده از اشکال هندسی تأثیرات خود را در برابر قطعات صنعتی نشان دهد. ثبت شناسنامه اندیشه جامعه پر التهاب صنعتی در اروپا، سرعت در بیان تفکر نقاشی با خطوطی که از یک سو گنگ و مبهم مینماید. و از سوی دیگر بیان آشفتگی انسان در برابر هیولای تازه ای به اسم زندگی ماشینی بود. شیوه ای که باز بدنبال خواست های منطقی خط سیر تحولات اجتماعی و فرهنگی اروپا بعنوان تجربه ای تازه از هنر و زیبایی مشتاقان بسیاری یافت و بعنوان مکتبی تازه در هنر نقاشی اروپا تثبیت شد. جلیل ضیاء پور شیوه تازه را بعد از چند سالی اقامت در فرانسه و تعلیم بسیاری که در این راه آموخته بود ناآگاهانه بی آنکه به نیاز های فکری و فرهنگی گذشته و حال ایران بیاندیشند همانند یک کالای ناهماهنگ به ایران آورد. او در ردیف همان مقلدانی قرار گرفت که خط مش فرهنگی را فراموش کرده بودند».

شما در انتقال کویسم (در واقع نوعی کویسم در ایران) از درک واقعیت ها صحبت کرده اید هم در مفاهیم و هم در قالب های هنری، آیا به این واقعیت ها نمی توان در نقاشی سنتی ایران دست یافت؟ حتماً لازم بود که الگو را از زبان بیگانه بگیریم؟

سؤال خیلی خوبی است. این سؤال خیلی پته ها را می اندازد رو آب. ببینید عزیزم. این سؤال را از کمال الملک بکنید. این سؤال را از محمد زمان بکنید. این سؤال را از شاگردان کمال الملک بکنید. کمال الملک طبیعت سازی را به ایران آورد و گفت که طبیعت همه چیز را دارد. آیا او جوابی برای این سؤال دارد؟ بله نداشته و ندارد. آنچه در اطرافش نوشته شده و نوشته اند بخوانید. او معلم بوده است. کارش کپی کردن بوده (متصف: حتی زمان کمال الملک مصادف با امپرسیونیسم بود) بله حتی نثوامپرسیونیسم جلو آمده بود. حتی نگاه به آن نکرد. حالا ببینید وقتی که ما عرضه می کنیم این فرش را، سنتی و هندسی هم است. تذهیب و کاشی همه نقوش هندسی دارند. این همه سرمایه داریم که از آنها الهام بگیریم و کار کنیم.

استاد ببخشید منظور اصلی این است که برای تحول نقاشی ایران چرا استارت را از کویسم گرفتیم؟

بخاطر اینکه ما از این راه آمده ایم. مدت ها است که ما آن راه های سورئالیسم و فوویسم، حتی امپرسیونیسم را رفته ایم. در سمینار سه سال پیش در دانشگاه هنر دویست اسلاید نشان دادم که تمام این مکاتب را هزار سال پیش ما داشتیم. وقتی که من چنین عرضه ای می کنم من هدفم چیست؟ برای من بگو پسر. بله میخواستم بگویم دنبال نوآوری باشید. با این همه سرمایه ای که

شما دارید. پس من از خارج چیزی را نیاورده ام.

کوشش شما در سالهای ۱۳۳۰ معطوف به این بوده که شیوه کوبیسم را با هنر سنتی ایران تلفیق دهید. آیا موفق بود یا نه؟ چه کسانی در این زمینه موفقیت حاصل کردند؟

بچه های ما هیچکدام دنباله این هنر را تا آنجا که من فکر می کردم که باید بروند نگرفتند. چون سواد کار خودشان را نداشتند. یک هنرمند بی سواد که اطلاع از هنر خودش نداشته باشد و نتواند هنر خودش را تجزیه و تحلیل کرده باشد، بد و خوب آنها را نتواند تشخیص بدهد، این هنرمند نمی تواند نوآور باشد و چیزی بیافریند. آنکه از هنر خارج و داخل اطلاع ندارد چه جوری می خواهد خلاقیت داشته باشد؟ مهم داشتن شناخت هنر داخلی و تجزیه و تحلیل آنهاست، که این مکتب با آن مکتب چه تفاوتی دارد، معایب و محاسنات آنها کدام است. بدین ترتیب خوبها را می گیرد بدها را کنار می گذارد و بعد از خوبها الهام می گیرد. از خوب ما آنچه داریم دفعه الساعه برای ما حاضر نمی شود. که ما را فرزند زمان خویش کند. از پنجاه سال پیش باید نظر داشته باشیم. تأثیرات پنجاه و صد سال پیش هم هنوز روی ما هست. این تأثیرات در اخلاق، در رفتار، در دید، در سلیقه، در همه چیز وجود دارد. موسیقی ما را ببینید. تا کی دلای دلای باید بشنویم؟ این مال کی هست؟ مال هشتاد سال پیش! هنوز هست و ادامه دارد. همیطور هنر خارج را که آدم بشناسد. وقتی که می خواهد که کار کند تقلید نمی کند. وقتی از بیگانه تقلید کند یعنی سواد خودش را ندارد. هنر خودش را ندیده است، که از آن الهام بگیرد تا خلاقیت داشته باشد. در نتیجه هنر آنها را تقلید می کند بعنوان نوگرایی. من مخالف با این چیز ها بودم.

روئین پاکباز در دی ماه ۱۳۳۶ متنی برای نقاشی ایران تهیه کرده است که از آن سؤال می کنم. می گویند کوبیسم شما هر چیز بود جزء کوبیسم یا حداقل نقاشی شما از محتوای کوبیسم بهره ای نداشت. مساجد و بازار ها نمی تواند جای اشیاء صنعتی کوبیسم را بگیرد و نقوش هندسی نمی تواند جایگزین شکلهای ماشینی شوند.

آیا ما مملکت صنعتی هستیم یا مملکت فلاحتی از شما سؤال می کنم؟

تلفیقی از هر دو

بله تلفیقی از هر دو. چیزی که پرسیده ای باید تلفیقی از این و آن باشد، تا بتوانیم فرزند زمان خود باشیم. جزء این نمی تواند باشد. حالا من این کوبیسم را مطرح کردم، برای روشن گری بود. اگر یکی دو تا کار برای نمونه ساخته ام، برای روشن گری بود. از آن پس به آن ترتیب کار نکرده ام. الان کاری که من انجام می دهم هیچیک از نقاشان اروپایی و ایرانی به این ترتیب کار نمی کنند. می گویند شما براساس تجربیات گذشته به نگاره هایی دست یافته اید که تلفیقی از هنر قاجاریه و کوبیسم پیکاسو و آندره لوت بود.

این استنباط خود دوستان عزیز ماست که هنر را نمی شناسند. این چنین استنباط کرده اند یا انتقاد کرده اند، یا نظر داده اند. ببینید از لوت من چیزی نگرفته ام تا بیاورم اینجا. آیا آثار من به آثار لوت نزدیک است؟ همینطور به آثار پیکاسو نزدیک است؟ فقط موقعی سخنرانی کردم در مورد بعد چهارم و زمان نسبی. یک سخنرانی کردم و نشان دادم که آدم چه جوری از بعد زمان استفاده می کند تا در نقاشی چهره را ترکیب کند. چنین چیزی را حتی در کتابی که حالا زیر چاپ است

آورده ام. من چیزی را کج و کوله نساخته ام که تقلیدی از پیکاسو باشد. کسی که اصولاً این سؤال را به این شکل مطرح می کند آشنایی بکار من ندارد و آشنایی بکار آنها ندارد. اگر آشنایی به کار من و آنها داشت می توانست مقایسه کند که آیا برداشت از آنهاست یا نیست؟

آیا میتوان نگرش شما را به کوبیسم مثل نگرش موندریان نسبت به کوبیسم دانست؟ چون نقطه نظر اصلی هنرمندان نئوپلاستی سیست* (در سال ۱۹۱۷ هلند) همانا باز سازی هنر هلندی - در ابتدا هنر نقاشی و سپس سایر هنرها خصوصاً معماری - با روح و روانی نوین بود. نگرش شما هم نسبت به کوبیسم برای تحول هنر ایران بود؟

بله این یک نوعی است. حالا آن مقایسه را کار ندارم. کاری که بعد از آن گفتگوهای ۴۰ و ۵۰ ساله با مردم داشتم. روشن گری می کردم. بیش می دادم. رهنمود می دادم. به اینها که چکار کنند. اصولاً چطور ببینند. سواد داشته باشند. هنر دنیا را بشناسند. هنر اینجا را بشناسند. وقتی کار دارید می کنید، نگاه کنید، که چه دارید می کنید. آیا مربوط به خودتان است؟ چقدر مربوط به خودتان است؟ چقدر مربوط به سنت است، تا بتوانید حرف روز را بزنید و تقلید نکنید. اگر موندریان از هلند رفت فرانسه، آنجا چکار کرد؟ شما با بینشی که دارید مقایسه بکنید. دلتان خواسته مقایسه بکنید. اصولاً من خودم را به دوره قاجار هیچوقت نزدیک نکرده ام. این مسئله را کارهایم نشان می دهند. ولی شاگردان من آنهایی که از من الهام گرفته اند، چرا. اویسی از من خواست که چه راهی را در پیش بگیرم که بيفتم در هنر ایران چشم به هنر اروپا نداشته باشم؟ گفتم مکتب سلجوقی و مکتب قاجار را ببین، چیزهایی دارد که می تواند یک آگاهی هایی به تو بدهد. از آن استفاده کن با ترکیبات ملی. یک مدت این کار را کرد. پرویز کلانتری شاگرد من است. به او هم در پیرو همین حرفها گفتم: آقا تومال کویری، مال کاشانی برو آنجا. از محیط آنجا الهام بگیر. چرا چشمت را گذاشته ای به دم نقاشی های اروپا؟ چند تای دیگر هم این کار را کرده اند. ملی گرایی یعنی نگاه کردن به سنت و آنقدر تأثیر بود که حتی ارامنه ایران هم مشغول نقاشی بودند، کشیده شدند به راه های مختلف مثل نان تافتون پختن و کاهگل ساختن. حرفهای من باعث حرکت در اینجا شد. شما که تقلید از هنر اروپا می کنید، بچه های آنجا بهتر از شما کارهای خودشان را تقلید می کنند. برای اینکه آنها محیط خودشان را می شناسند. روحیه خودشان را دارند. اندیشه خودشان را دارند. تو اندیشه آنها را نداری. فقط شکل ظاهری آنها را تقلید می کنی. از پوسته ظاهری آثار

* نئوپلاستی سیست (دستایل): هنرمندانی نئوپلاستی سیست نامیده می شوند که در هلند به سال ۱۹۱۷، گروه هنری متحد و یکپارچه ای را تشکیل دادند. در این گروه نقاشان، مجسمه سازان، معماران، گرافست ها و چند شاعر حضور داشتند. قصد آنان از تشکیل این گروه، گردآوری هنرمندان مختلفی بود که تحت گرایشات گوناگونی مکاتبی چون کوبیسم فرانسوی و کنسترتیویسم روسی قرار داشتند و نقطه نظر اصلی این هنرمندان، همانا بازسازی اساسی هنر هلند - در ابتدا هنر نقاشی و سپس سایر هنرها، خصوصاً معماری - با روح و روانی نوین بود. گرچه به هنگام برپائی نئوپلاستی سیسم - که سپس نام دستایل را به مناسبت انتشار مجله ای به همین نام، مشارکت نتوان دوزبورگ و پیت موندریان بر خود گرفت - هلند دارای مکتب معماری پیشرفته و معتبری به سرکردگی برلاگه بود. اما برای اعتلای بیشتر بخشیدن به معماری، هلند در ارتباط با تجارب هنر معماری سایر کشور های اروپائی و غیر اروپائی نیز قرار گرفت.

آنها به عنوان نوآوری استفاده می کنی. این درست نیست. من سعی کردم فقط بینش بدهم. نگرش بدهم. آن کارهایی که آوردیم اینجا فقط برای این بود که ببینید آنها چکار کرده اند. شما هم کار خودتان را بکنید. خودتان را پیدا کنید. هنر خودتان را بشناسید. جز این نمی شد که یک هنرمند اطلاع از هنر خودش نداشته باشد از مملکت خود اطلاع نداشته باشد. از کجا باید الهام بگیرد؟ چکار باید بکند؟ بنابراین خیلی از شما متشکرم که توجه می کنید به این کارهایی که جلوی چشم شماست، هیچکدام رابطه ای با کار خارجی ندارد. هر کدام معنی خاص خودش را دارد.

در تابلوی شماره ۲ ببینید یک قداستی در آن است. رنگها ایرانی است. فرم ایرانی است. قدرت کاری من در آن معلوم است. البته نا تمام است. بینش عارفانه و درون گرایی و همه چیز در آن است. با نهایت سادگی، سهل و ممتنع است. این راحت و آسان دیده می شود، ولی آنرا مشکل ساخته ام. استاد ببخشید چه کسانی با این نگرش شما کار کردند و موفق شدند؟

چند نفری در راه خودشان با الهام گیری از من توفیق نسبی پیدا کردند. چون هر توفیقی وابسته به کوشش است. سواد هنری داشتن. بی سواد نمی تواند کار خوب اجرا کند. تکنیک را باید بشناسد. روان شناسی را باید بشناسد. جامعه شناسی را باید بشناسد. اینها را وقتی دانست با آن راه و بینش، دنبال موضوعش باید بگردد و آنرا اجرا کند. عده ای خوشایندی داشتند که از روی کار من استفاده کنند. در بینال چند نفری را دیدید که دنبال کرده بودند آثار مرا. تأثیر من روی آن ها مشهود بود. چون فکر می کردند اگر بناست کار ایرانی ساخته شود چه بهتر که مرا الگو قرار بدهند. متناسب با سلیقه و ذوق خودشان کارهایی در سطح پایین کردند.

حتی شاگرد من همین پرویز کلانتری باز هم یک تابلو گذاشته بود آنجا (بینال دوم) با موضوع درویش و عارف که تأثیر از من داشته است. این مسئله را به او گفتم. اما رنگ آمیزی آن مال ترکیه بود. مال کاشی ترکیه بود. کاشی ایران با کاشی ترکیه فرق دارد. اینرا باید تشخیص بدهیم. هنوز تا به پختگی برسند زمان برای آنها لازم است. سواد یک نکته است. آشنائی با رنگ؛ رنگ محیط و رنگ خارج از محیط. همه اینها را باید بشناسند. تو گیلکی و محیط تو دریاست. در عین حال سبزه و جنگل و رنگ سبز را داری و آن کویری محیطش کویر است. آثارش با رنگ های محیط خودش می تواند مجلل باشد. هر کسی مال محیط خودش است. جمعاً چون با هم زندگی می کنیم می توانیم از هم داشته باشیم و از هم برداشت بکنیم. مسئله ای نیست. ولی تقلید از بیگانه از دست دادن هویت است. این کار نباید اجرا شود.

استاد در آثار شما المانهای بخصوصی تکرار شده و اگر فلسفه خاصی دارد بفرمائید و نیز

احیاناً در آثار شما دنبال سبک خاصی هست که توضیح بفرمائید؟

خودم نمی دانم چه سبکی. بنابراین سبک، سبک خاص، چیزی نیست که بوده و به آن مکتب نامیده شود. من همینطور که خواسته ام کار کردم. آنچه باز از من بیشتر می پرسند (مثل شما) این چهارخانه ها و این کاشی ها است. ما در کاشی سازی در جهان همیشه مشهور بودیم. حتی بزرگترین زینت مساجد ما کاشی است. بنابراین وقتی کاشی با این رنگها که می بینیم یک تقلید از کاشی ایران است. ما می بینیم که این یکی از سمبولهای هنر ایران است. ترکیه تقلید کاشی ایران کرده است. به چند منظور تقلید از کاشی داشته ام. اولاً کاشی مال ایران است و من یک

ایرانی هستم. ثانیاً یکی از عاملنهای ایران را گرفته ام. کما اینکه شما در فرانسه آن بُرج ایفل را در نظر می گیرید. هر کشوری یک عامللاً برای خود دارد. ایران از نظر صنعت کاشی در دنیا اول بوده. از نظر تاریخ که من اطلاع دارم در دنیا اول بوده است. کاشی را آوردم چون اولاً سمبول ماست، وانگهی مثل تور هم عمل می کند. مثل تور ماهی گیری اسباب گرفتاری ست. کما اینکه ماهی هم در دام گیر کرده است (تابلو شماره ۱). خوب دام قید است. همه ما قید داریم. تمام بشر قید دارند. هیچکس نیست بی قید باشد. بنابراین از نظر این بشر آن آزادی ایده الی را ندارد. پس این کاشی و دام دو سمبولی است که نظریه مرا روشن می کند. دنبال آزادی واهی نمی شود رفت. آزادی مطلق کسی ندارد. انسان در قید و بند هست همیشه.

تکرار این المانها (چهارخانه ها) از لطف کار کم نمی کند؟

نه. لازم است. مثلاً در شعر داریم گاهی چند بند خوانده می شود که بند جدا تکرار می شود. یا در کارهای خودمان تکرار یک لطفی پیدا می کند.

بدون تکرار نمی شود حرف زد و کاری انجام داد. یک حرف را ممکن است دو یا سه بار تکرار کنیم. حتی یک رنگ را ممکن است تکراری کار کنیم. ولی من در رنگ آمیزی سعی کرده ام همه با هم ارتباط داشته باشند. مثل نُت موسیقی. پرده به پرده. شما زمینه اینرا نگاه کنید (تابلوی شماره ۱-۲) در کل سفید است. ولی تک تک ببینید خانه ها چه اختلافی با هم دارند. یک پرده، نیم پرده، یک پرده، دو پرده، اختلاف دارند. ولی در کل سفید است. من سعی کرده ام آن تکرار زیاد دخیل نباشد. الان از اینجا نگاه کنید. تکرار می بینید. تک کاشی را نگاه کن نظیر آنرا پیدا کن دور بگرد وسط هم برو، تمام کاشی ها با هم نیم پرده، یک پرده، دو پرده فرق دارند.

بعد از شما چه کسانی در ایران به اصطلاح تأثیر از کوبیسم داشته اند؟

احمد اسفندیاری. ضمناً خود پرویز کلانتری و چند تایی دیگر که بوده اند و رفته اند. بهمن محمص، دکتر مجیدی و ... عرض به خدمت شما در طی این مدتی که مشغول کار خودم بودم سه نفر را دوستان آوردند اینجا. از هنرمندان بودند و از منتقدین اروپائی و امریکائی بودند. دو نفر مال اروپا و یکی مال امریکا بود. آمدند تا کار های مرا ببینند و گفتند ما در اروپا این جور رنگ آمیزی نمی بینیم. کاملاً شرقی است. ضمناً خیلی ماورائی است. این فرم ها و این رنگ ها شرقی هستند. ما هنرهای زیادی در ایران دیدیم، پیش هنرمندان مختلف رفتیم ولی هیچکدام به اندازه شما ایرانی نبودند. همه تقلید از اروپا داشتند، ولی اینجا کار ها ایرانی است. بنابراین من اگر آن حرفها را داشتم این نظریات را که به شما گفتم برای پیدا کردن راهی بود که ایرانی باشد و سستی هم باشد. از محیط خودمان باشد. بنابراین من دنباله کارم را گرفته ام و به اینجا رسیده ام که می بینید. کاری است از نظر اسلوب رنگ آمیزی محکم، در ترکیب بندی هم محکم و استوار، دید قوی و بینش قوی ... الان من باید موضوعات مختلف را پیدا کنم و بسازم. توجه می کنی الان شش و هفت ماهی است که روی آن تابلو شماره ۲ کار می کنم.

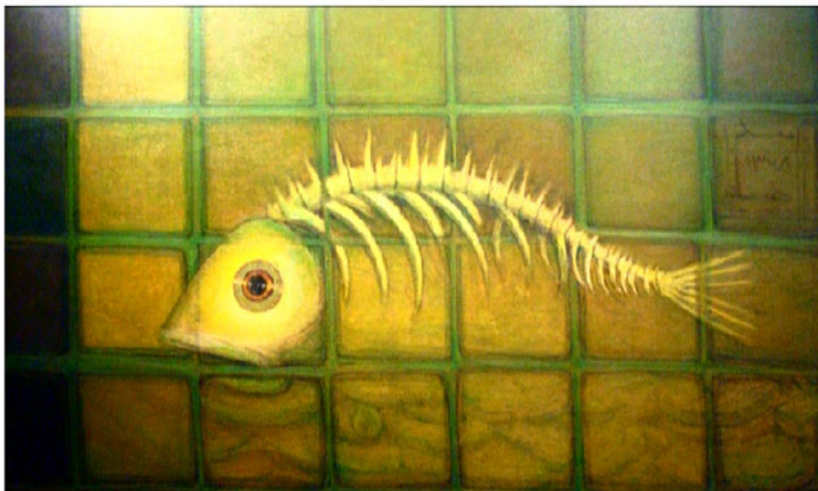
نتیجه :

استاد جلیل ضیاءپور چندین جلد کتاب تألیف نمود که بیشتر در زمینه پوشاک و رزم ابزار ایرانیان، زیورآلات و نقوش زینتی می باشند. در دهه سی و انتشار کتاب دفاعی خویش، بحثی جنجالی در مورد هنر نو و کویسم در ایران به راه انداخت و نگرش تجزیه پذیر اشیاء را از جانب کویست ها مطرح و از آن دفاع نمود و نیز در نشریه خروس جنگی به معرفی و چاپ تصویر هنرمندان جوان کویست آنزمان پرداخته است. با این وصف او هنرمندی است که می توان گفت در معرفی ارزشهای هنر غربی در ایران گامهای مؤثری برداشته است.

استاد ضیاءپور در دفاع از حرکت های خود می گوید: « معرفی هنر غرب و مکاتب مختلف، آن در حد نیاز بود. اما چنانکه بارها متذکر شده ام، اینکار فقط به منظور آگاهی دادن از کوشایی بیگانگان در پی گیری قالب متناسب کارشان بود (که انجام گرفت) و هدف من هم تبلیغ هنر آنان نبود که در ایران اشاعه بشود ولی مانند هر آدم چشم و گوش بازی شیفته فعالیت آنان بوده ام و می خواستم در مقابل هنرمندان مقلد که تکرار کنندگان سنت ها بوده اند و اسباب انحطاط هنری شده بودند (به منظور بیداری) به آگاهی هایی دست ببرم و نمونه هایی در این رابطه بیاورم» (نقل از فصل نامه هنر شماره ۱۷). از طرف دیگر او در آثار خود با توجه به نقش مایه سنتی ایران خواسته نگرش کویست یا نقاشی هندسی را متحقق سازد. البته در این راستا آثار بسیار محدودی ارائه داده است که جای انتقاد دارد. ولی او با نگرش کویستی (نقاشی هندسی) چه به منظور روشن گری و چه به منظور تلفیق و ترکیب، سخنرانی و بحث و غیره گام های مؤثری در جهت گیری و تحول نقاشی معاصر ایران برداشته است.

آثار نامبرده به گفته آقای روئین پاکباز در جزوه معرفی هنر معاصر ایران دیماه ۱۳۳۶ دارای این مشخصات کلی می باشد: او موضوعات مختلف را بر زمینه ای کاشی مانند نقاشی کرده است، که سادگی منطقی و پختگی رنگ ها و قدرت ترکیب بندی از مشخصات کلی این آثار می باشند.

مرتضی منصّف



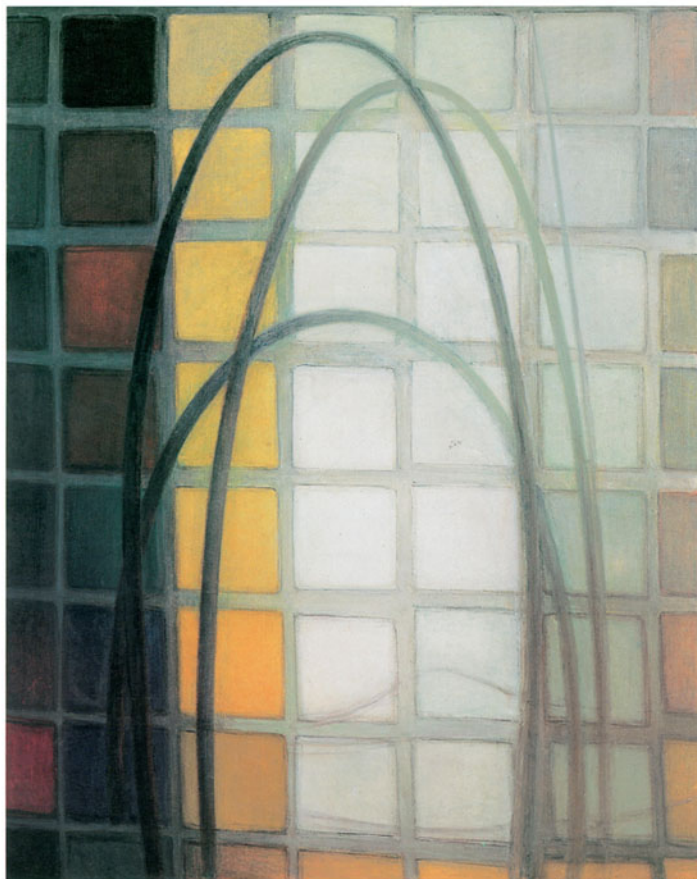
تابلوی شماره ۱



تابلوی دختر لر



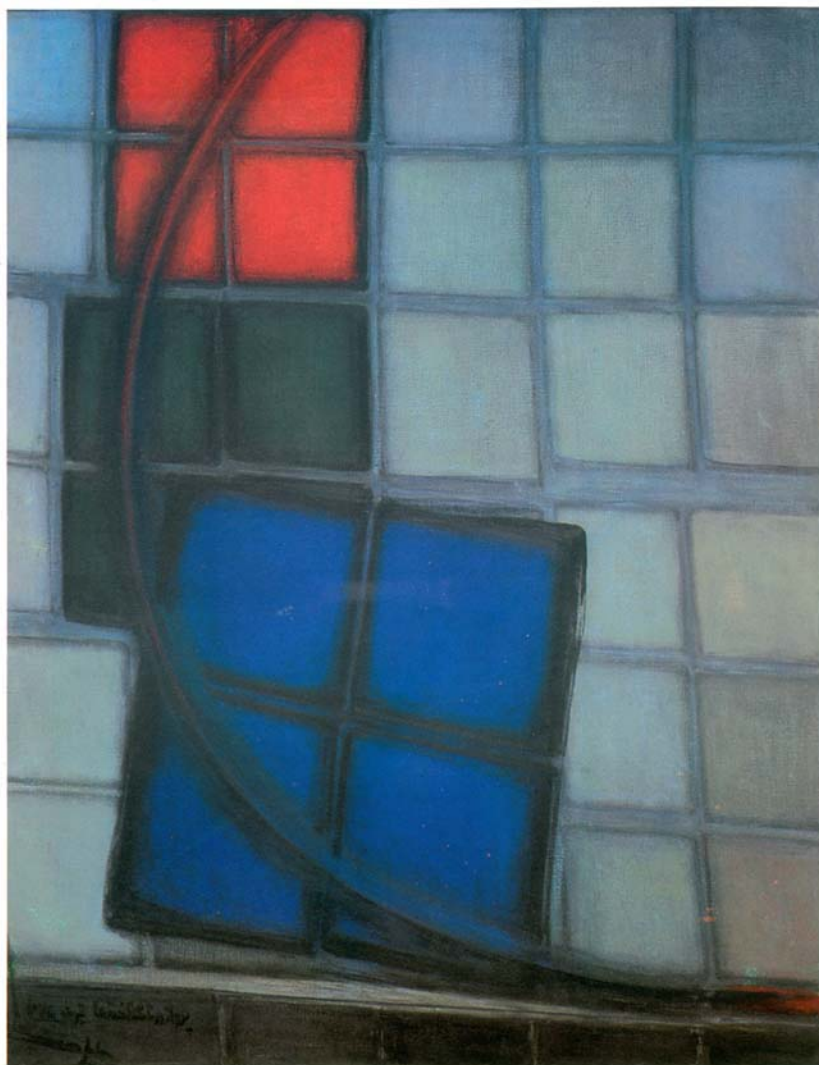
تابلوی زن کرد سمنج



تابلوی شماره ۲: دنیای درون



تابلوی شماره ۳: چادرنشینان



تابلوی شماره ۴: پرواز در ناشناخته‌ها

استاد ضیاءپور: در زندگی سه چیز ما را به خود مشغول داشته است. یکی از آنها اندیشیدن است. فکر کردن چیزی است که همیشه حتی وقتی خواب هستیم ما را به خود مشغول می‌دارد. مورد دوم تحمل مشکلات است و سومین مورد جوشش در حیات. این سه مورد در زندگی هر انسانی وجود دارد، اما همه مردم یکسان فکر نمی‌کنند. قرمز در این تابلو جوشش حیات است که در حقیقت نحوه برخورد شما با مشکلات زندگی تان است. سه رنگ این تابلو سه معنی خاص روانی دارد. رنگ آبی عمیق، عمق اندیشه را نشان می‌دهد و در حقیقت روانشناسی‌اش این است. سبز چرکینی که در این تابلو وجود دارد تحمل بی‌حد مشکلات زندگی است که با فکر توام است و با جوشش حیات همسایه است.