

هنر نائیف هنرِ رها از قید مهارت و صنایع صوری

گفت وگویی ناصر حریری با نجف دریابندری

حریری: آقای دریابندری، شما گاهی از آثاری دفاع کرده‌اید که خودتان هم معترف بوده‌اید خالی از عیب و ایراد نیستند. این عیب و ایرادها به نظر بعضی از مردم خیلی مهم می‌آید، به طوری که به نظر آن‌ها اعتبار اثر را به کلی از بین می‌برد. چه‌گونه است که برای شما این طور نیست؟ لابد شما ملاک‌های دیگری در نظر دارید. این‌ها چه ملاک‌هایی هستند که آن عیب و ایرادها را منتفی می‌کنند؟

دریابندری: آقای حریری، من در مواردی که این کار را کرده‌ام سعی کرده‌ام ملاک‌های خودم را روشن کنم؛ این‌جا می‌توانم این را اضافه کنم که هر اثر ادبی یا هنری به طور کلی جنبه‌های قوی و ضعیف دارد. برای من اصولاً قوت‌های اثر هنری خیلی بیش‌تر از ضعف‌هایش اهمیت دارد. به همین دلیل است که من به هنر «نائیف» علاقه دارم. به هنر نائیف از لحاظ مهارت هنرمند یا صنایع صوری هزار جور ایراد می‌شود گرفت، ولی این ایرادها چیزی از ارزش اثر کم نمی‌کند. در واقع مقداری از گیرایی یا به اصطلاح «شارم» هنر نائیف همین رها بودن از قید مهارت و صنایع صوری است.

- هنر نائیف چه نوع هنری است؟ اگر در این نوع هنر مهارت اهمیتی ندارد، پس چه چیزی در آن اهمیت دارد؟

- کلمه «نائیف» یعنی ساده دل، یا حتی شاید ساده لوح. بنابراین هنر نائیف هنری است که از روی سادگی به وجود می‌آید نه با مهارت و بعد از تعلیم دیدن و این جور چیزها. ما در جامعه خودمان هنرمند نائیف فراوان داشته‌ایم، ولی کم‌تر در ارزش‌های هنر نائیف باریک شده‌ایم.

- هنرمند نائیف چه جور هنرمندی است؟

- در یک کلام شاید بشود گفت هنرمند نائیف هنرمند تعلیم ندیده است، یا به عبارت روشن‌تر هنرمند ناشی. به این دلیل هنر نائیف مسئله صورت و معنی یا فورم و محتوا را به شکل برهنه‌اش مطرح می‌کند. چون از یک طرف گفته می‌شود که هنر مدرن هنر صورت و صنعت محض است؛ از طرف دیگر هنر نائیف که عاری از مهارت و صنعت صوری به نظر می‌رسد، که یکی از وجوه مدرنیسم است؛ در واقع خود مدرنیسم در بسیاری از موارد به طرد مهارت و صنعت صوری منجر می‌شود، چنان‌که در کارهای هنرمندان مهمی مثل هانری ماتیس و پل کله و شاگال و حتی پیکاسو می‌بینیم. همه این‌ها به یک معنی سعی می‌کنند خودشان را به مرتبه ناشیگری هانری روسو برسانند.

- این هانری روسو چه‌گونه هنرمندی بوده؟ هنرش چه مشخصاتی داشته؟

- این هانری روسو نمون فرد اعلای هنرمند نائیف است. آدمی بوده که تعلیم نقاشی اصلاً ندیده بوده، نقاش ماهری نبوده. منظورم از نقاش ماهر آدمی است مثل ماتیس یا پیکاسو، یا دگا. دگا طراح زبردستی است، که مثلاً اسب را در حال پرش یا رقص را در حال چرخیدن روی پنجه پا می‌کشد. بیننده خیال می‌کند نقاش این تابلو را از روی عکس فوری ساخته که با فلش گرفته شده، در صورتی که در آن زمان اصلاً گرفتن چنین عکس‌هایی مقدور نبوده، یعنی در واقع هیچ کس آن حرکات را به صورت ثابت تا آن روز به چشم ندیده بوده. هانری روسو ابدأ چنین مهارت‌هایی نداشته. وقتی گیوم آپولینر و چند نفر از مدرنیست‌های اول قرن روسو را کشف می‌کنند این آدم مرد مسنی بوده، کارمند اداره گمرک و ظاهراً کمی هم خل‌وضع، که با زن و دخترش توی یک آپارتمان کوچک نزدیک محله هنرمندهای پاریس زندگی می‌کرده و تمام وقتش را صرف کشیدن تابلوهایی می‌کرده که به نظر زن و دخترش یک شاهی هم نمی‌ارزیده و هیچ کس هم از او نمی‌خریده. آپولینر و دوستانش ظاهراً مرتب به دیدن این پیرمرد می‌رفته‌اند و کارهایش را تماشا می‌کرده‌اند و سربه سرش می‌گذاشته‌اند، ولی البته خیلی هم دوستش می‌داشته‌اند، چون آدم خیلی ساده‌دل و باحالی بوده، به اصطلاح. به هر حال، کارهای هانری روسو امروز در ردیف گران‌ترین آثار آن دوره طلایی تاریخ نقاشی است. اما از آن کیفیت موسوم به مهارت، از آن چیزی که در کارهای دگا می‌بینیم و در واقع تعیین‌کننده ارزش آن کارهاست، در تابلوهای روسو هیچ اثری نیست. نه از دورنمایی یا به اصطلاح علم مناظر و مرایا در آن‌ها خبری هست، نه سایه روشن‌شان قرار و قاعده درستی دارد، نه طرح اشیا و آدم‌ها درست است، و نه حتی در رنگ‌آمیزی‌شان هم‌آهنگی دیده می‌شود. این ایرادها را در همان زمان خیلی‌ها به کارهای روسو می‌گرفتند و البته همه هم وارد بود. ولی مطلبی که بعداً دست‌کم برای عده‌ای از هنرمندها روشن شد این است که این مسائل در کارهای روسو اصلاً مطرح نمی‌شود. یا حتی می‌توان گفت که گیرایی هنر او به حالت بی‌گناهی اوست. از این جاست که نوعی جریان حذف صناعت‌های صوری در هنر نقاشی راه می‌افتد و استاد بزرگی مثل ماتیس پس از آن که به عالی‌ترین درجات مهارت می‌رسد سعی می‌کند مهارت‌هایش را کنار بگذارد. این کار بسیار دشوار است، یا در واقع غیرممکن است. می‌گویند آدم می‌تواند به دانش خودش اضافه کند، ولی از آن نمی‌تواند کم کند. دوچرخه سواری را می‌شود یاد گرفت، ولی نمی‌شود از یاد برد، مگر این که مغز آدم صدمه ببیند. به همین دلیل نتیجه تلاش ماتیس هم برای کنار گذاشتن مهارت‌هایش هنر نائیف نیست، بلکه مرتبه بالاتری از همان هنر ماهرانه است که مهارت‌های ظاهری یا صناعت‌های صوری از آن حذف شده است.

اما برگردیم به بحث ادبیات. هنر نائیف همان طور که گفتیم به نقاشی منحصر نمی‌شود. در شعر و داستان و این جور چیزها هم آدم گاهی به کاری بر می‌خورد که صناعت‌های صوری در آن می‌لنگد، یا از آن غایب است، و با این حال این کار ممکن است گیرایی خاص خودش را داشته باشد.

- این گیرایی در چیست؟ آیا کافی است که در یک اثر هنری آن چیزی که شما اسمش را می‌گذارید صناعت‌های صوری رعایت نشده باشد؟

- نه، ابدأ؛ منظور من به هیچ‌وجه نفی صنایع صوری یا مهارت نیست. من از تماشای کارهای دگا، که سرشار از مهارت است، لذت می‌برم، و خیلی تعجب می‌کنم اگر کسی لذت نبرد. در هنر نائیف کیفیت یا کیفیت‌های دیگری هست که به نظر من شیرین است. در باب نقاشی این مسئله روشن است؛ کم نیستند کسانی که ذوق لذت بردن از این نوع نقاشی را پیدا کرده‌اند. در باب معماری هم من خیال می‌کنم هنر نائیف تا حدی شناخته شده؛ معمارها از معماری نائیف زیاد صحبت می‌کنند، ولی در باب ادبیات ظاهراً هنوز زیاد نیستند کسانی که حاضر باشند لنگی صناعت صوری را بر نویسنده یا شاعر ببخشند، یعنی به این نتیجه رسیده باشند که دست کم در بعضی کارها لازم نیست دنبال این چیزها بگردیم.

- این هنر نائیف که شما می‌فرمایید در ادبیات چه صورتی پیدا می‌کند؟ من از شما می‌خواهم که یک نمونه از ادبیات فارسی بزنید.

- مثال آوردن از هنر نائیف کار بسیار خطرناکی است، آقای حریری.

- چرا؟

- چون عرض کردم، در میان ما هنوز هنر نائیف شناخته نشده، به همین دلیل هیچ هنرمندی دلش نمی‌خواهد در این مقوله قرار بگیرد. حتی خیال می‌کنم خود مرحوم هانری روسو هم اگر می‌شنید که آپولینر و دوستانش اسم کارهای او را گذاشته‌اند «پنتورنائیف» خیلی خوشش نمی‌آمد. هنرمندها غالباً خودشان را خیلی «سوفیستیکه» تصور می‌کنند، که نقطهٔ مقابل «نائیف» است. وانگهی، این جا هم مثل سایر جاها مرز مطلق نمی‌توان کشید. هیچ هنری مطلقاً نائیف نیست، و هیچ هنر سوفیستیکه‌ای هم مطلقاً از عناصر نائیف عاری نیست. من هم منظورم توجه به وجود همین عناصر است. یعنی این که به صرف دیدن این عناصر در یک کار هنری نمی‌توان آن را رد کرد، یا دست کم من نمی‌کنم. اما یک نمونهٔ عالی از ادبیات نائیف می‌توانم برای شما مثال بزنم، که خیال نمی‌کنم اسم بردن از آن خطری داشته باشد. این کتابی است که من همین ایام اخیر می‌خواندم، به اسم «سیاحت شرق». این کتاب زندگی‌نامهٔ یک نفر روحانی است به اسم آقا نجفی قوچانی که در اواخر دورهٔ قاجار بیست سالی

در نجف طلبه بوده و بعد هم به شهر خودش قوچان برگشته و مجتهد آن جا شده و حالا هم گویا مقبره‌اش زیارتگاه مردم آن نواحی است. این کتاب تا حدی هم میان اهل معرفت شناخته شده است، یادم هست چند سال پیش آقای کامران فانی مقاله خیلی خوبی در معرفی آن نوشته بود. به هر حال این سیاحت شرق زندگی نامۀ آدمی است که می‌دانیم هیچ کدام از زندگی‌نامه‌های فرنگی را نخوانده بوده و هیچ اطلاعی از ادبیات عصر جدید نداشته، درست همان طور که هانری روسو هم در فنون نقاشی هیچ تعلیم ندیده بوده. با این حال کتاب این آدم به نظر من یک اثر ادبی بسیار شایان توجه است.

- این کتاب از چه جهت شایان توجه است؟

- شما این کتاب را خوانده‌اید؟

- نه.

- اگر خوانده بودید البته خیلی بهتر می‌توانستیم درباره‌اش صحبت کنیم، ولی به نظر من این یکی از آن مواردی است که نشان می‌دهد آن چیزی که ما در این گفت‌وگو اسمش را «صناعت‌های صوری» گذاشتیم گاهی اهمیت خود را از دست می‌دهد، درست همان طور که قواعد دورنمایی و سایه‌روشن و غیره در تابلوهای هانری روسو یا قولر آقاسی خودمان رعایت نشده‌اند ولی ما این را نه تنها بر آن تابلوها عیب نمی‌گیریم بلکه مقداری از گیرایی این کارها را در رهایی از این قید و بندها می‌بینیم. برای مثال، نویسنده برای ما سفری را شرح می‌دهد که با پای پیاده از مشهد به یزد و از یزد به اصفهان انجام داده است. در آن موقع ظاهراً چهارده پانزده سال داشته و مثل خیلی از طلبه‌های قدیم برای تحصیل علم از این شهر به آن شهر می‌رفته. از مشهد به یزد با کاروان یزدی‌ها همراه می‌شود و توصیفی که از این کاروان می‌کند به جای خودش بسیار قشنگ است، ولی در میان راه با طلبه دیگری که دوستش بوده از کاروان جدا می‌افتد و در بیابان برهوت به گرگی برمی‌خورند و از وحشت سر جای‌شان خشک می‌شوند، تا این که گرگ جلو می‌آید و به چند قدمی آن‌ها می‌رسد، ولی نویسنده می‌بیند که گرگ از فرط پیری یا گرسنگی پشمش ریخته و آن قدر لاغر و بدحال است که به زور راه می‌رود و اصلاً حال و حوصله حمله به آدمی‌زاد را ندارد. این است که گرگ بی‌چاره بعد از آن که مدتی با حصرت به آن دو مجسمه دوپا نگاه می‌کند از هرگونه اقدامی منصرف می‌شود و آهسته راهش را می‌کشد و برمی‌گردد. صحنه اول بسیار وحشت‌آور است ولی بعد مضحک می‌شود، به طوری که آخر سر خواننده نمی‌تواند جلوی خنده‌اش را بگیرد، یا دست کم من نتوانستم. حتی هنوز هم که آن صحنه را به یاد می‌آورم هم وحشت می‌کنم و هم خنده‌ام می‌گیرد. من در تمام چیزهایی که خوانده‌ام هیچ ندیده‌ام نویسنده‌ای توانسته باشد این دو حالت را به این خوبی با هم جمع کند. تازه این البته صحنه کوچکی است که نویسنده خیلی زود هم از آن می‌گذرد. کتاب پر است از این جور مشاهدات و

توصیف‌ها، که در نهایت سادگی و ساده‌دلی نوشته شده، نویسنده هیچ تصویری از فوت و فن داستان‌سرایی ندارد، حتی از قواعد نقطه‌گذاری و پاراگراف‌بندی هم بویی نبرده، تجربه‌اش را مستقیماً برای ما نقل می‌کند، و درست به همین دلیل صحنه‌های فراموش‌نشده‌ای به وجود می‌آورد. این به نظر من نکته مهمی را در مبحث هنر نشان می‌دهد، و آن این است که، همان‌طور که گفتیم، هنر ضرورتاً به صنایع‌های صوری متعارف وابسته نیست، چون این صنایع‌ها جنبه فرهنگی و تاریخی دارند، یعنی در فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی معینی به وجود می‌آیند و طبعاً در متن آن فرهنگ و آن دوره اهمیت پیدا می‌کنند. این به نظر من همان نکته‌ای است که مدرنیست‌های اوایل قرن، مثل ماتیس و پیکاسو و پل کله، دریافته بودند، اگرچه البته هر کدام تعبیر خاص خودشان را از این دریافت داشتند.

- پس بفرمایید هنر به چه چیزی وابسته است؟

- این سه نفری که اسم بردم برای نشان دادن این چیزی که شما دنبالش می‌گردید هر کدام به نوعی هنر ابتدایی رو آوردند؛ ماتیس به مینیاتور ایرانی، پیکاسو به صورتک‌ها و پیکره‌های آفریقایی، کله به نقاشی کودکان. در این هنرها آن عنصر مهارت معهود و متعارف نقاشی کم‌تر به چشم می‌خورد.

- حتی در مینیاتور ایرانی هم؟

- آن نوع مینیاتوری که ماتیس از آن الهام گرفته غیر از این مینیاتور متعارفی است که به ریزه‌کاری و ظرافت فراوان احتیاج دارد. اسم مینیاتور در این مورد غلط انداز است. خود این واقعیت که اسم این نوع نقاشی ایرانی یک کلمه فرنگی است، آن هم به معنای ریز یا ریزه‌کاری یا ریزنقش، نکته مهمی را به ما می‌گوید. مینیاتور اصولاً تابلوی نقاشی نیست، بلکه تزئین یا تذهیب کتاب است و ابعاد آن هم به همین دلیل همیشه به اندازه طول و عرض کتاب بوده، چون باید لای صفحات کتاب صحافی می‌شده. این که می‌بینیم امروز مینیاتورهای بزرگ می‌کشند، خودش نشان‌دهنده از دست رفتن آن حس تناسب است که قبلاً صحبتش را کردیم. مینیاتوری که لای کتاب می‌بینیم طبعاً برای این است که مانند نوشته کتاب از فاصله کوتاهی دیده شود، مثلاً حدود سی‌چهل سانتی‌متر. می‌بخشید که من این بحث را دارم با شما می‌کنم، ولی به هر حال نکته‌ای است که به نظر من رسید و باید توضیح می‌دادم تا به آن سوال شما که پرسیدید هنر وابسته به چی هست برگردیم. (*)

- اشکالی ندارد آقای دریابندری، این بحث برای من هم جالب است.

- خوب، اگر بیننده بیش از این سی‌چهل سانتی‌متر از مینیاتور فاصله بگیرد، مینیاتور معنایش را از دست می‌دهد، چنان‌که اگر از یک تابلوی امپرسیونیستی هم، مثلاً بیش از بیست متر فاصله بگیریم معنای آن تابلو هم از دست می‌رود. حالا شما تصور کنید

که یک نقاش بردارد یک تابلوی امپرسیونیستی بکشد به ابعاد یکی دو متر مثلاً، و این تابلو را بالای استادیوم ورزشی نصب کند. خوب، روشن است که این کار بی معنی است، چون از آن فاصله هیچ کس واقعیت آن تابلو را نمی‌بیند یعنی بافت یا «تکستور» رنگ که رکن اساسی یک همچو تابلویی است به کلی از دست می‌رود. ولی این درست همان کاری است که ما گاهی می‌کنیم. یعنی تابلوی مینیاتور نیم متری مثلاً می‌کشیم و بعد هم آن را به دیوار یک سالن ده متری آویزان می‌کنیم. از یک طرف با بزرگ کردن ابعاد تابلو معنی ریزه‌کاری را از بین می‌بریم، از طرف دیگر با فاصله گرفتن از آن امکان دیدن ریزه‌کاری را منتفی می‌کنیم.

این رعایت نکردن تناسب منحصر به مینیاتور هم نیست البته، این به نظر من یک مسئله ملی است، چون در خیلی زمینه‌های دیگر هم ما این گرفتاری را داریم، ولی اجازه بدهید فعلاً برگردیم به ماتیس. مینیاتور همیشه به صورت امروزی‌اش نبوده. دلایلی در دست است که نشان می‌دهد این هنر در مراحل ابتدایی‌اش بیش‌تر به نقاشی واقعی شباهت داشته تا به تذهیب کتاب. نوعی مینیاتور ابتدایی از قرن ششم یا هفتم باقی مانده که به نام مینیاتور مکتب شیراز معروف است. در این نوع مینیاتور ما ریزه‌کاری و نازک کاری اصلاً نمی‌بینیم، به همین دلیل مشکل بشود اسمش را مینیاتور گذاشت. نقاش با قلموی نسبتاً درشت خیلی راحت رنگ گواش ماندنی را برمی‌دارد و به شکل گل و بته روی کاغذ می‌گذارد و اصلاً نگران این نیست که حتی گل و بته‌هایش یک شکل و یک اندازه در بیایند. به نظر می‌آید که نقاش کارش نقاشی روی دیوار یا یک همچو زمینه‌ای بوده و بعد به تذهیب کتاب پرداخته؛ درست برعکس مینیاتورسازهای عصر ما که صنعت تذهیب کتاب را روی دیوار منتقل می‌کنند. این تصویرها چاپ هم شده و یک وقت به اسم «شاهنامه لنین‌گرا» فروخته می‌شد. نسخه‌هایش در تهران پیدا می‌شود. اهمیت تاریخی این مینیاتورها را آقای بهرام دبیری نقاش به من یادآوری می‌کرد و یک وقت مقاله جالبی هم درباره این‌ها نوشته بود. این مینیاتورهای مکتب شیراز را گویا در اوایل قرن در پاریس به نمایش گذاشته بودند. این همان دوره‌ای است که باسمه‌های ژاپنی هم در پاریس به نمایش گذاشته می‌شود و خیلی‌ها را تحت تاثیر قرار می‌دهد و بازگشت به هنر شرقی رواج می‌گیرد. دبیری معتقد است که ماتیس به واسطه تأثیر این نقاشی‌های ایرانی به آن سبک معروف دوره آخر خودش رسیده بوده، و به نظر من درست می‌گوید. هر کس که سری توی تاریخ نقاشی کرده باشد شباهت کارهای ماتیس را با مینیاتور مکتب شیراز تشخیص می‌دهد. ولی برگردیم به آن مسئله اصلی که هنر وابسته به چیست؟

- بله، ولی در این صحبت آخر شما مطلبی بود که من مایلیم بعداً به آن هم برگردیم، شما به یک «مسئله ملی» اشاره کردید، اگر موافق باشید بعد از بحث فعلی این مسئله را هم مطرح کنیم.

- منظور من مسئله حس تناسب بود، که قبلاً مختصری درباره‌اش صحبت کرده‌ایم.

- ولی منظور من این است که چرا شما این را به صورت «مسئله ملی» می‌بینید.

- خوب، به نظر من این طور می‌آید، اگر فرصت پیدا کردیم در این باره هم بحث می‌کنیم.

- بسیار خوب، سوال من این بود که اگر هنر وابسته به صنایع‌های صوری نیست، پس وابسته به چیست؟ اصولاً صنایع‌های

صوری متعارف چه نوع صنایع‌هایی است، و وقتی این‌ها را حذف کنیم به چه می‌رسیم؟

- منظور من از صنایع‌های متعارف در زمینه نقاشی آن فوت و فن‌هایی است که از زمان رنسانس ایتالیا تا اواخر قرن نوزدهم در

نقاشی اروپایی پرورانده شده، مانند دورنمایی (perspective) و کوتاه‌نمایی (foreshortening) و سایه‌روشن

(chiaroscuro) و رنگ‌آمیزی. آن چه در این جریان معلوم شد این بود که این فوت و فن‌ها قوانین و قواعد معینی دارند.

«معین» یعنی عینی شده، یعنی چیزی که مستقل از ذهن انسانی عمل می‌کند، و بنابراین می‌توان دستگاهی ساخت که مستقل

از ذهن انسانی، یعنی به طور عینی، این کارها را بکند. این دستگاه همان‌طور که می‌دانیم در آخر قرن نوزدهم ساخته شد و

اسمش دوربین عکاسی است، و بعد هم البته فیلم‌برداری. بی‌جهت نیست که به عامل اصلی این دوربین که عدسی باشد

می‌گویند «ابژکتیو» (objective)، یعنی «عینی»، که غالباً به غلط «شیئی» ترجمه می‌شود. این دستگاه در قرن بیستم به

سرعت تکامل پیدا کرده و حالا به جایی رسیده است که در ضبط دورنمایی و کوتاه‌نمایی و سایه‌روشن و رنگ و در ضبط جزئیات

و غیره هیچ نقاشی نه تنها به گردش نمی‌رسد، بلکه خوابش را هم نمی‌بیند. اما همین دستگاه عینی هم وقتی در دست فرد

انسانی قرار می‌گیرد، یعنی وقتی عملش تابع عمل ذهن انسانی می‌شود، می‌تواند ابزار آفرینش هنری باشد. به همین دلیل ارزش

عکس در این نیست که با چه دوربینی گرفته شده، بلکه در این است که از چه چیزی گرفته شده و از چه زاویه‌ای و با چه نوری

و غیره، که همه‌اش خلاصه می‌شود در این که چه کسی آن را گرفته، چون همه این تصمیم‌ها را عکاس می‌گیرد. این است که

یک عکس ممکن است چند برابر دوربینش قیمت داشته باشد، یا اصلاً قیمتی نداشته باشد، چنان که غالباً هم ندارد، اگرچه با

دوربین بسیار گران قیمتی گرفته شده باشد. بنابراین در آفرینش هنری ارزش نهایی، یعنی آن چیزی که هیچ جانشینی ندارد،

عمل ذهن انسانی است.

- خوب، حالا من می‌پرسم این عمل چیست، این ذهن انسانی که می‌فرماید چه عملی انجام می‌دهد که دوربین عکاسی و

ضبط‌صوت و مانند این‌ها انجام نمی‌دهند؟

- به نظر من اسم این عمل را می‌شود گذاشت ضبط و نقل تجربه انسانی، اگر این کلمه «تجربه» باعث ابهام و اشکال نشود.

- چه ابهامی، چه اشکالی؟

- ما این کلمه را هم به معنای آزمایش به کار می‌بریم و هم به معنای آن‌چه به سرآدم می‌آید و آدم از آن درس و عبرت می‌گیرد، چنان‌که وقتی می‌گوییم فلانی آدم باتجربه‌ای است منظورمان این است که فلانی چیزهای زیادی از سر گذرانده و درس‌هایی گرفته. البته این دو مفهوم با هم بی‌ارتباط هم نیستند اما منظور از تجربه انسانی در مبحث هنر مفهوم خالص‌تر یا بسیط‌تری است. منظور آن چیزی است که فلاسفه تجربی از آن حرف می‌زنند. مثلاً اگر ما اندکی نمک روی زبان مان بریزیم، یک حالی به ما دست می‌دهد که اسمش مزه شور است، که اگر به یک تکه چمن نگاه کنیم یک حال دیگری در ما پیدا می‌شود که اسمش احساس رنگ سبز است، و همین‌طور احوال دیگر. فلاسفه به این احوال می‌گویند تجربه یا «اکسپریانس». شاید اگر در روز اول ما در مبحث فلسفه و روان‌شناسی کلمه «اکسپریانس» را به جای «تجربه» به «حال» یا «حالت» ترجمه کرده بودیم این ابهام پیش نمی‌آمد، چون در زبان ما این معنی با همین کلمه بیان می‌شده است.

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

در این بیت حافظ دارد از چیزی حرف می‌زند که به زبان فلسفی امروزی به آن می‌گوییم «تجربه عاشقانه». حالا البته منظورم این نیست که اصطلاح تجربه را دور بیندازیم و «حال» یا «حالت» را جایش بگذاریم، منظورم این است که تجربه را به چه معنایی داریم به کار می‌بریم. خوب، تجربه یک امر انسانی و ذهنی است. ما دوربین عکاسی را می‌توانیم طوری بسازیم که سبزی برگ یا سرخی گل را دقیقاً ضبط کند، ولی تا آن‌جا که می‌دانیم هیچ حالی به دوربین دست نمی‌دهد؛ نمی‌توانیم به او یاد بدهیم که از این سبزی یا سرخی لذت هم ببرد. لذت مانند رنج یا شادی یا اندوه از باب تجربه بشری است، یعنی امری است که در فضای ذهنی افراد بشر رخ می‌دهد، نه در واقعیت عینی. دوربین عکاسی و ضبط صوت و مانند این‌ها فقط جنبه علمی پدیده‌ها را برای ما ضبط می‌کنند، نه تجربه ذهنی را. به عبارت دیگر، عکس به ما می‌گوید که از چمن نور با چه طول موجی به چشم ما می‌رسد. این که دریافت نور چه نوع خلجانی در ذهن ما ایجاد می‌کند، تجربه خود ماست. به نظر من مایه و محتوای نهایی هنر همین تجربه است، و این آن چیزی است که هیچ جانشینی ندارد. هنری که از لحاظ تجربه انسانی فقیر باشد هنر ورشکسته‌ای است.

- آقای دریابندری، ولی من می‌خواهم بپرسم هنری که از لحاظ صناعت‌های صوری فقیر باشد چه‌طور؟

- تا منظور از صناعت‌های صوری چه باشد. قبلاً صحبت شد، آن چیزهایی که در مبحث نقاشی به آن‌ها می‌گوییم صناعت‌های صوری چیزی نیستند به جز یک سلسله اکتشافاتی که در یک فرهنگ معین در یک دوره تاریخی معین صورت گرفته است،

یعنی در فرهنگ اروپایی در دوره‌ای که به اسم عصر جدید یا مدرنیته معروف است. بعد هم دیدیم که مقدار زیادی از این صنایع‌ها جنبه صرفاً عینی دارد، یعنی کاری است که از ماشینی به اسم دوربین عکاسی به خوبی ساخته است. نقاشی چینی یا ژاپنی یا ایرانی صنایع‌های دیگری داشته است، که زیاد به آن اکتشافات اروپایی مربوط نمی‌شود. همین‌طور نقاشی آن آدم‌های ابتدایی که روی دیوار غارها نقاشی می‌کرده‌اند. این صنایع‌ها تجربه انسانی را به شکل مستقیم‌تری برای ما نقل می‌کنند، به شکلی که تکرار آن از ماشین ساخته نیست. این هنرها هم تجربه انسانی را به کمک صنایع‌های خاصی خودشان به ما منتقل می‌کنند. بنابراین صنایع‌های صورتی، یا صورت به طور کلی، از تجربه انسانی جدا نیست، بلکه خودش نوعی تجربه انسانی است. اما بحث ما برسر هنر نائیف بود. این هنر هم طبعاً صورت خاص خودش را دارد. منتها بسیاری از ما وقتی به این هنر نگاه می‌کنیم و صنایع‌های صورتی معینی را در آن نمی‌بینیم می‌گوییم این به درد نمی‌خورد چون به اندازه کافی ماهرانه یا فرهیخته نیست. از طرف دیگر من گمان می‌کنم که اگر بیننده به اندازه کافی فرهیخته باشد محتوای تجربه انسانی را در هنر نائیف هم تشخیص می‌دهد، چنان‌که در نقاشی بدوی هم تشخیص می‌دهد، و این به نقاشی هم منحصر نمی‌شود.

- به این ترتیب اصل برای شما همان تجربه انسانی است؟

- بله، من خیال می‌کنم اصل محتوا تجربی انسانی است. ولی این کلمه «محتوا» هم ممکن است مثل کلمه «منحط» غلط‌انداز باشد. من کلمه محتوا را دارم به معنای خیلی وسیعی به کار می‌برم.

- من از حرف شما این‌طور می‌فهمم که برای شما محتوای هنر، به همان معنایی که خودتان فرمودید، بیش‌تر از صنایع‌های صورتی اهمیت دارد.

- به عبارت دیگر بنده در آن دعوی معروف فرم و محتوا جانب محتوا را می‌گیرم؛ منظور شما همین است، لابد؟

- بله، تعبیر سوال من همین است.

- نه، این دعوی خیلی مهملی است؛ من مایل نیستم در این دعوا جانب هیچ کدام از طرفین را بگیرم.

- چه‌طور؟ این دعوا از چه لحاظ مهممل است؟ پس نظر خود شما در این باره چیست؟

- این دعوا به نظر من از این لحاظ مهممل می‌آید که می‌بینم طرفین در واقع از یک طایفه‌اند و در اصل قضیه با هم اختلافی

ندارند؛ آن اصل هم این است که فورم و محتوا یا به اصطلاح قدیم‌تر صورت و معنی را می‌شود از هم جدا کرد؛ چون اگر این دو

از هم جداشدنی نباشند، بحث برسر اولویت این بر آن بحث بیهوده‌ای خواهد بود. اما اگر واقعاً جداشدنی باشند، خوب، پس در هر

لحظه‌ای ما مقداری معنی داریم و مقداری صورت، هر معنایی را به هر صورتی که بخواهیم درمی‌آوریم. پس دعوا دایر می‌شود

برترجیح این صورت به آن صورت، یا این معنی به آن معنی. به این ترتیب صورت مسئله یا به اصطلاح محل نزاع عوض می‌شود و این نزاع را دیگر نمی‌توان دعوی صورت و معنی یا فورم و محتوا گذاشت. با این حال می‌بینیم که طرفین تحت این عنوان دعوا می‌کنند و دست بردار هم نیستند.

- حالا خود شما این مسئله را به چه شکلی می‌بینید؟

- ها، این خوب سوالی است، چون مرا به یاد استالین می‌اندازد.

- چه طور؟ چرا استالین؟

- لابد می‌دانید، استالین یک وقت داور کل مجادله‌های دانش‌مندان شوروی بود. وقتی برسریک مسئله‌ای میان اهل فن بحث در می‌گرفت، طرفین اول خوب جنگ و جدالشان را می‌کردند، بعد بالاخره می‌رفتند سراغ استالین و می‌گفتند رفیق استالین، شما این مسئله را به چه شکلی می‌بینید؟ استالین هم می‌گفت رفقا، اصولاً طرح مسئله به این صورت صحیح نیست. آن وقت خودش مسئله را به صورت دیگری طرح می‌کرد و مسئله حل می‌شد. حالا من هم ناچارم به شما بگویم آقای حریری، اصولاً طرح مسئله به آن صورت صحیح نیست. چیزی که هست، احتمال دارد که من نتوانم مسئله را به خوبی استالین حل کنم.

- خوب اشکالی ندارد، شما بفرمایید به نظر شما طرح مسئله چرا صحیح نیست.

- برای این که الگوی مسئله دیگری است به اسم ماده و صورت، که از زمان ارسطو به یادگار مانده. ارسطو از دو مقوله متمایز «ماده» و «صورت» بحث می‌کند؛ می‌گوید یک ماده ممکن است صورت‌های گوناگونی به خودش بگیرد. مثلاً سنگ مرمر ممکن است به دست پیکرتراش به صورت پیکره مرد یا زن یا جانور دربیاید. پس نتیجه می‌گیرد که خود مرمر، یا به اصطلاح او ماده مرمر، یک چیز است و صورت مرد یا زن یا جانور که مرمر به خود می‌گیرد یک چیز دیگر است. منظور از صورت هم البته چشم و دهان و گوش و بینی یا چهره نیست، منظور آن مناسباتی است که دست پیکرتراش میان مرمر و فضا ایجاد می‌کند و به زبان فرنگی به آن «فورم» می‌گویند. به این ترتیب اگر از مرمر ستون یا سکو هم بسازیم، همین حالت ستونی یا سکویی می‌شود صورت مرمر، چنان که در زبان عادی هم می‌گوییم مرمر را «به صورت» ستون یا سکو درآورده‌ایم. این تعبیر «به صورت فلان درآوردن» از فلسفه ارسطو وارد زبان متعارفی شده است.

خوب، روشن است که این جدا کردن ماده از صورت به اصطلاح تجرید یا انتزاع ذهنی است، چون در عالم خارج ماده هرگز از صورت جدا نمی‌شود. همان چیزی هم که ما اسمش را مرمر خام می‌گذاریم طبعاً ماده مطلق نیست، بلکه صورت خاص خودش را دارد. یک پیکرتراش مدرن ممکن است یک پاره مرمر خام را روی یک پایه نصب کند و این را به عنوان پیکره برای مابه

نمایش بگذارد و ما هم بگوییم به به، چه پیکره زیبایی، یعنی ماده مرمر به چه صورت زیبایی درآمده. یک آدم عادی هم ممکن است در کوه یا کنار دریا به یک تخته سنگ بر بخورد و از تماشای آن حظ کند. در این لحظه آن آدم هم در نقش همان پیکرتراش در می آید و همان کار پیکرتراش را برای شخص خودش انجام می دهد.

به هر حال ما هیچ وقت ماده سنگ را جدا از صورت سنگ نمی بینیم. وقتی می گوئیم سنگ از این صورت به آن صورت درآمده، این یک تعبیر یا تسهیل زبانی است، وگرنه تصور نمی کنیم که سنگ در واقع از صورتی که داشته درآمده، یعنی بدون صورت شده، و بعد توی یک صورت دیگر رفته. آن چه در واقع رخ داده است که سنگ مثلاً شکسته، یا تراش خورده، که آن هم البته نوعی شکستن است، و به این ترتیب میان سنگ و سایر اشیا مناسبات تازه ای برقرار شده، و ما اسم این مناسبات تازه را گذاشته ایم صورت دیگر. معنای انتزاع یا تجرید ذهنی صورت از ماده بیش از این نیست. وقتی می گوئیم تجرید ماده از صورت یک عمل ذهنی است، معنای این حرف این نیست که ماده به نحوی از آن جا از صورت جدا می شود.

حالا مسئله صورت و معنی یا فورم و محتوا هم پیداست که از روی همان مقولات ارسطویی طرح شده، یعنی بنای «براین است که معنی هم مثل سنگ مرمر خودش یک چیز است و صورتی که پیدا می کند یک چیز دیگر؛ پس معنی را می توان از این صورت به آن صورت درآورد ولی خودش همان است که هست، همان طور که سنگ را می شود به صورت ستون یا سکو تراشید. اگر این تمایز را بپذیریم، یعنی این که معنی یک چیز است و صورت چیز دیگر، طبعاً این سوال پیش می آید که وجه بارز اثر هنری کدام است، و این می شود پایه آن دعوای معروف. البته طرفین دعوا در اول بحث معمولاً تصدیق می کنند که صورت و معنی از هم جدا نیستند، و این حرف از زمان ارسطو تا امروز مرتباً تکرار شده، ولی خوب، در عمل این حرف را خیلی جدی نمی گیرند. این ها در واقع حرف دل شان این است که آقایان فلاسفه، شما خیال تان راحت باشد، ما صورت و معنی را فقط یک لحظه از هم جدا می کنیم، همین قدر که ببینیم اصالت با کدام است، بعد فوراً آن ها را صحیح و سالم باز به هم می چسبانیم. ولی البته راستش این است که این حضرات قبلاً تصمیم خودشان را گرفته اند. یک عده هم هستند که اصلاً نگران فلاسفه نیستند و صراحتاً اعلام می کنند که یک معنی را می شود به چند صورت درآورد، و بعد هم راحت نتیجه می گیرند که اصالت یا اولویت با صورت است یا با معنی است، بسته به این که از کدام تیره از آن طایفه باشند.

- یعنی هر دو نتیجه را می شود گرفت؟

- طبعاً. چون وقتی یک معنی را بشود به چند صورت درآورد دلیلی ندارد که یک صورت را نتوانیم به چند معنی بدهیم، همان طور که یک پیکره را می توانیم از مرمر بترائیم، یا از چوب، یا از گچ.

- خوب به نظر شما اشکال این حرف چیست؟

- اشکالش این است که حرف تحلیل نشده است، گوینده خودش نمی‌داند از کجا به این نتیجه رسیده است. وقتی می‌گوییم یک معنی را مثلاً به دو صورت می‌توان بیان کرد، اگر نخواهیم حرف همین جوری زده باشیم طبعاً باید از خودمان بپرسیم که این را از کجا دانسته‌ایم. لابد یا یک معنی بی‌صورت را دیده‌ایم که وارد و صورت بی‌معنی شده است، یا دو صورت معنی‌دار را دیده‌ایم و فهمیده‌ایم که معنای بی‌صورت آن‌ها یکی است. هر دو تشخیص مستلزم انتزاع معنی از صورت است و معاینه و مقایسه معنی و صورت به طور مطلق، و تصدیق یکی بودن یا دوتا بودن آن‌ها. این اتفاق خیلی غریبی است. اگر کسی در این دنیا صورت یا معنی مطلق به دست آورده باشد، لابد با هوش ذاتی‌اش این را هم می‌فهمد که بهتر است به جای آن بحث‌های بیهوده این دو جنس نایاب را به صورت ابرومندی بسته‌بندی کند و مثل جواهر به مردم بفروشد، به خصوص به هنرمندان، چه صورت‌پرست یا فورمالیست و چه معنی‌پرست، که اسم فرنگی جامع و مانعی ندارند؛ چون هر دو فرقه سخت به صورت و معنی مطلق احتیاج دارند. ولی تا آن‌جا که می‌دانیم چنین اتفاقی در این دنیای بیرونی نیفتاده. پس لابد این اتفاق توی ذهن بعضی اشخاص افتاده، و این همان چیزی است که به آن می‌گوییم تجرید یا انتزاع ذهنی. اما ذهن‌ها از هم جدا هستند و تشخیص هیچ ذهنی بر ذهن دیگر معلوم نمی‌شود، مگر از راه تبادل نظر و بحث و استدلال، آن هم آیا بشود آیا نشود. به این ترتیب مثلاً من پیش خودم خیال می‌کنم که آن عمل معاینه و مقایسه صورت و معنی مطلق را انجام داده‌ام و به تشخیص یک معنی در دو صورت رسیده‌ام. خوب، حالا تنها کاری که باید بکنم این است که باقی اذهان را قانع کنم که آن‌ها هم به تشخیص من برسند. حالا من نمی‌گویم که این کار غیر ممکن است، چون تجربه نکرده‌ام، ولی می‌گویم این کار قدری معطلی دارد. بنابراین بهتر است فعلاً آن حکم را معلق بگذاریم تا ببینیم چه می‌شود. به هر حال در میان اهل نظریه‌های نقد هنری امروز کم‌تر کسی را می‌بینیم که یک چنین حکمی بدهد، یعنی بگوید که یک معنی را به دو یا چند صورت می‌توان درآورد. این حضرات غالباً به وحدت اثر هنری معتقدند، یعنی به این نتیجه رسیده‌اند که صورت و معنی در واقع یک چیز را تشکیل می‌دهند. بله، این یک چیز را به طور ذهنی به دو عنصر صورت معنی یا فورم و محتوا تقسیم می‌کنیم، ولی معنی این حرف این نیست که می‌توانیم در یکی از این دو عنصر تصرف کنیم و آن یکی دیگر سر جای خودش و به همان حال خودش باقی بماند. هر تصرفی در صورت بکنیم تصرف متناظری در معنی هم همراه دارد، و برعکس. به عبارت دیگر، هر تصرفی در کل اثر صورت می‌گیرد، نه در یک جنبه آن. پس این حرف که یک معنی را به چند صورت می‌توان بیان کرد یا چند معنی را می‌توان به یک صورت درآورد - یعنی پایه آن دعوای معروف - حرف مهملی است، و لذا خود دعوا هم مهمل است. آن گروهی هم که به اسم «فورمالیست‌های روس» معروف‌اند و

در سال‌های اخیر نظریاتشان احیا شده، حرف‌شان غیر از این نیست. اسم این گروه گویا بعضی‌ها را به اشتباه انداخته، یعنی گمان می‌کنند که آن‌ها معتقد به دوگانگی فورم و محتوا بوده‌اند و برای فورم وجودی مستقل از محتوا قایل می‌شوند. این درست نیست. علت این که آن گروه خودشان را «فورمالیست» می‌نامیده‌اند این بود که در برابر معتقدان به محتوای ایدئولوژیک ایستاده بودند، که فورم را مانند ظرفی می‌دیدند که محتوا را در آن می‌ریزند و برای محتوای ایدئولوژیک اولویت قایل می‌شدند، درست مثل همان‌هایی که می‌گویند یک معنی را می‌شود به چند صورت بیان کرد، گیرم این‌ها برای فورم اولویت قایل می‌شوند و به این دلیل ممکن است اسم خودشان را فورمالیست هم بگذارند. ولی به نظر من اسم این فورمالیست‌ها را باید فورمالیست‌های سطحی یا فورمالیست‌های کاذب گذاشت. این‌ها حساب‌شان از آن گروه معروف فورمالیست‌های روس جداست. فورمالیست‌های روس اصطلاح فورم را به معنای وسیعی به کار می‌بردند که شامل تمام اثر هنری می‌شد و طبعاً محتوای محدود فورمالیست‌های سطحی را هم دربر می‌گرفت. این جنبش از سال‌های پیش از انقلاب روسیه تا اول دههٔ سی ادامه داشت و در این فاصله انواع حرف‌ها زده شد، ولی مدعای اصلی همیشه این بود که فورم را نمی‌توان مانند ظرفی برای محتوا در نظر گرفت، و این درست خلاف حرف فورمالیست‌های سطحی است.

- خوب آقای دربابندری، حالا من می‌خواهم برگردم به آن چیزی که شما اسمش را «مسئلهٔ ملی» گذاشتید.

- بله، منظور من مسئلهٔ حس تناسب بود. ولی من گفتم این یک مسئلهٔ ملی است. یک مسئلهٔ ملی غیر از مسئلهٔ ملی است.

- منظور شما این است که این تنها مسئلهٔ ما به عنوان یک ملت نیست، این یکی از مسائل ماست.

- منظور من این است که این مسئله در بعضی از شؤون زندگی ما به عنوان یک ملت به چشم می‌خورد.

- خوب، این چه مسئله‌ای است؟

- قبلاً در این باره صحبت کردیم، من در یکی دوجای دیگر هم به این مسئله اشاره کرده‌ام. واقعیت این مسئله را در همان هنر

تذهیب کاری یا مینیاتور می‌توان دید. همان‌طور که گفتم مینیاتور اساساً تذهیب کتاب است، نه نقاشی. ما وقتی با مفهوم نقاشی

آشنا شده‌ایم و خواسته‌ایم روی دیوار یا روی پرده نقاشی کنیم، برای سرمشق این کار رفته‌ایم سراغ همان تذهیب‌های لای

کتاب که همه‌اش ریزه‌کاری است، نرفته‌ایم سراغ قالیچه یا گلیم روستایی خودمان که پر از شکل‌ها و رنگ‌های سرمست‌کننده

است؛ شاید به این علت که این فرش زیر پای مان بوده و لزومی ندیده‌ایم به دیوار هم منتقل بشود. برعکس، خطوط پیچ‌درپیچ

تذهیب کتاب را روی فرش منتقل کرده‌ایم، یا عین مجالس مینیاتور را، یا حتی صورت آدم را، به این ترتیب هم مینیاتور را از

تناسب خودش بیرون می‌آوریم، و هم فرش ایرانی را که یکی از عالی‌ترین دستاوردهای ذوق و کار بشری است به نوعی «کیچ»

مبدل می‌کنیم. آن‌چه از این کار به دست می‌آید دیگر نه تذهیب استف نه مینیاتور و نه فرش؛ نوعی کیچ است، که قرار است برای صاحبش کسب آبرو و اعتبار کند، ولی در حقیقت فقط بی‌ذوقی او را نشان می‌دهد. این از دست دادن حس تناسب و گرایش به کیچ به نظر من یک مسئلهٔ وخیم ملی است.