

## تئوری جدید ضیاءپور در نقاشی

لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر

از پریمیتیف تا سوررآلیسم

از انتشارات مجله کویر

www.ziapour.com

## مقدمه

استاد جلیل ضیاءپور، پس از اخذ درجه دکترا و بازگشت از پاریس، اندیشه‌های نوین خود را تحت عنوان «تئوری ضیاءپور» منتشر می‌سازد و از این طریق به روشن نمودن اذهان می‌پردازد. متن حاضر، تئوری استاد ضیاءپور است که توسط خانواده ایشان عیناً از روی متن اصلی بازنویسی شده و از طریق سایت رسمی ایشان در اختیار علاقمندان قرار گرفته است.

جهت کسب اطلاعات بیشتر در خصوص فعالیت‌های استاد ضیاءپور، به سایت رسمی ایشان در آدرس [www.ziapour.com](http://www.ziapour.com) مراجعه فرمایید. همچنین جهت ارتباط با خانواده استاد ضیاءپور، شما می‌توانید با آدرس [info@ziapour.com](mailto:info@ziapour.com) مکاتبه نموده و نظرات، پیشنهادات و یا دیدگاه‌های خود را مطرح فرمایید.

لازم به ذکر است که استفاده از مطالب این نوشتار، و یا تکثیر و انتشار آن با ذکر منبع، مجاز است.

سایت رسمی استاد جلیل ضیاءپور

دی‌ماه ۱۳۸۵

صور طبیعی: منظور، شکل‌های مأنوس و عادی هستند.

صور غیر طبیعی نزدیک: منظور، شکل‌هایی هستند که تشابه نزدیک به اشکال مأنوس داشته باشند.

صور غیر طبیعی دور: منظور، اشکالی هستند که قابل تشابه به اشکال مأنوس یا اشکال غیر طبیعی نزدیک، تنها در تصور و از راه تداعی معانی باشند.

نباید فراموش کرد که غالب اعمال و دریافت‌های آدمی روی قراردادهای الزامیست و سپس عادتست که چرخ زندگی را می‌گرداند. اگر اعتراضی از این قراردادها و تجربیات و یا عادات به میان می‌آید، مطمئناً برای آن است که: اینها موافق خواست روز، «برای ارضای منویات لازم» نیستند. این هم دانسته است که هر کس یک گونه طرز بیان دارد و هر کس می‌کوشد تا در کار خود واردتر و قوی‌تر و در هر حال متخصص فن خود باشد. اگر فنی در بیان منظوری «آنچنانکه باید» عاجز باشد، دلیل واضحی بر نقص خود آن فن خواهد بود.

مرافعه‌ی سوررآلیسم در این است که خواستار یک آزادی وسیعتر از آزادی سایر مکاتب نقاشی «برای تشریح هرگونه مضامین: حقیقی یا دروغی، مالیخولیائی یا عقلائی، مادی یا معنوی» می‌باشد. می‌خواهد ایده‌های خود را در هر حال ظاهر سازد، خواستها و واپس زدگیهایش را تأمین کند. دربند آن نیست که اثر از لحاظ تخصص و فن با رشته‌ی خود ارتباط لازم را «آنگونه که باید، داشته باشد؛ از اینرو فاقد روش تخصصی هنریست. این نقیصه نه تنها مربوط به سوررآلیسم است؛ بلکه بدون استثناء کلیه‌ی مکاتب نقاشی، بخصوص بعضی‌ها «با وجود کوشش زیادی که برای رهائی خود از چنگ انگلها کرده‌اند» از نقاشیهای دوران اولیه گرفته Primitif تا امروزه که مشعشع ترین دوران نقاشیست Supernaturalisme دچار آن هستند. نه کلاسیسیسم، نه رمانتیسم، نه فوویسم «جز اندکی امپرسیونیسم و کوبیسم» هیچ‌یک حق هنر نقاشی را به نقاشی نداده‌اند و دامنه‌ی وسیع آن را در میدان هنری در نظر نگرفته‌اند و به همین جهت نقاشی را «به علت پاپیج کردنش به انگلها: که علت اساسی عدم پیشرفت لازم نقاشی بوده‌اند» از حدود بایسته‌ی خود عقب زده‌اند.

چگونگی این عدم پیشرفت نقاشی را، با مراجعه به طریقه‌ی گذشت دوران مکاتب می‌توان تشخیص داد. برای توضیح و نمایش انگلها و نمودن راه و هدف نهایی نقاشی «که چگونه باید در حدود خود پیشرفت کند» به تشریحاتی لازم می‌پردازم و روش کلی آن را در دنیای قبلی «چنانکه بوده است» و سپس برای دنیای کنونی «چنانکه باید باشد» بیان می‌کنم.

در دوران بیسوادی، نقاشی وظیفه‌ی مهم بیان عوالم عمومی «بخصوص مذهبی» را به عهده داشت. با به میان آمدن خط و کتابت: که برای توصیف صحنه‌های مختلف، وسیله‌ای عملاً سریعتر و قابل انتشارتر بود، نقاشی بناچار در اوایل جسته جسته و سپس به تدریج، توجه را از تعریف مضامین اشتراکی، به طرف بیان حالات شخصی سوق می‌دهد. پس قیدی که نقاش در آن دوران از نظر وظیفه‌ی عمومی داشت خیلی مهمتر از بعد پیدایش خط و کتابت بوده است. به هر نسبت که قدرت انتشار به وسیله‌ی کتابت زیادتر می‌شود، به همان نسبت هم از اهمیت وظیفه‌ی عمومی نقاشی کاسته می‌شود.

در این حال، نقاش فرصت بیشتری برای تشریح منویات خود «که در اثر معارضات و چند و چونی واقعیات زندگانی پیش می‌آید» پیدا می‌کند. این تشریح ساده، نمودار بارزی بر چگونگی تحول، یعنی سلب وظیفه‌ی اجتماعی و سنگین نقاش از او، و پرداختنش به خواهشها و سلیقه‌های شخصی است. با وجود این، باید دانست که نقاش مضامین عمومی را هرگز به طور کلی نمی‌تواند از دست بدهد؛ زیرا برای او، نه تنها او بلکه هر فرد یا هر هنرمند دیگری که در محیطی زیست می‌کند، فرار از افکار و عکس‌العملهای افکار جامعه‌اش «به علت تأثیرات متقابل» غیر مقدور است. از این رو، برای نقاش آرزوی هم، بر کناری کلی از اینگونه عوالم، بخصوص که بشر آن دوران به نمایش تصویری منویات خود «با وصف بودن خط و کتابت: که البته بیان مجسم‌تر از نقاشی نبودند» بیشتر راغب بود کاری مشکل می‌نمود. زیرا تصویر، این نمای خارجی موجودات مورد تماس، به انضمام حالت‌های مخصوص به خودشان Expression «از آنجا که شناسای دید بشر است طبیعی است که برای بیان مقصود وسیله‌ی آسان‌یست. چنانکه می‌دانیم، حتی در زندگانی دوران غارها هم بشر اولیه به آن دست می‌زده است. از همین جاست که نقاشی تصویری، بنای محکمی را در حصول نمایش خواسته‌های هنرمند می‌گذارد؛ و از همین دوران است که تصویر برای بیان منظور در نقاشی اهمیت پیدا می‌کند و نقاش می‌کوشد تا با تصاویر کاملاً طبیعی و آشنا، مقاصد و مضامین عمومی یا خصوصی را به بهترین وجه نمودار کند.

لازمه‌ی به وجود آمدن یک مضمون بصورت طبیعی «که در اینصورت وقایع مجسم تر نشان داده می‌شوند» صحیح کار کردن است. صحت عمل هم، به وجود آوردن چیزی است طبیعی و به عین؛ یعنی به همان وضعی که در طبیعت با نظر عادی مردم دیده می‌شود. پس برای این کار دقت در عواملی: که هیئت مخصوص و وضع طبیعی هر چیزی بسته به آنهاست، لازم می‌آید. از این رو، نقاشان عوامل نقاشی را به این منظور بسیار دقت می‌کردند. در نتیجه، مهارت فنی منظور نظر آمد. این مهارت، به نسبت قدرت استعداد و خواست مکاتب فرق می‌کرد. کلاسیسیسم کوشید تا خامی و خشکی کارهای دوران اولیه را هرچه ممکن است با مهارت مقدور جبران کند. رمانتیسم با این مهارت و رسیدگی عوامل فنی، به نمایش مضامین افسانه‌ای می‌پردازد.

رآلیسم، با آنکه از غالب جهات تکامل پیدا کرده بود و از لحاظ طبیعی بودن خود را به پایه‌ی به اصطلاح «حقیقت‌نمایی» می‌رسانید «و در این حال کمال مهارت فنی محسوب می‌شد» جانبداری از واقعیات می‌کند. بنابراین، توجه به طریقه‌ی نمایش مدرکات به وسیله‌ی مهارت فنی «که خواهی نخواهی موضوع طراحی و رنگ آمیزی و حالت دادن را پیش آورده است» سبب پیدایش مکاتب مختلفه نیز شده است «در حالیکه مضامین تصویری همچنان به حالت خود باقی بوده‌اند» این مضامین تصویری تا یک چند، یعنی تا زمانیکه انسان به نقاشیهای تصویری Figuratif «که مربوط به مقاصد عمومی است» بیش از تزئینی Decoratif «که مربوط به منویات شخصی است» و یا به هر دو در حال اختلاط، علاقمندی نشان می‌داد، دوام داشته است؛ و هر اندازه که عقاید اجتماعی تغییر می‌کند، به همان اندازه هم مضامین تصویری تغییر صورت می‌دهند. زمانی مقتضیات زندگی ایجاب می‌کرد که داستانهای مذهبی بسازند و انسان را در حال معراج و جولان در ماوراء جو، در عالم ناسوت و لاهوت به پرواز آورند تا از این راه بیان منویات خود کرده باشند؛ و زمانی دیگر ایجاب می‌کند که هنرمندان بجای پرواز در آسمانهای تخیلات و نقش صحنه‌های مذهبی، کاسه و کوزه و در و پیکر بسازند. (یعنی بیشتر به واقعیات زندگی اطراف خود «چنانکه پرداخته‌اند» بپردازند). پس در این میان، می‌بینیم که برای این نمایشات، همگی حتی پیشروترین آنها، با یک وجه اشتراک: یعنی مضامین را - تصویری نشان دادن - به بیان منویات خود پرداخته اند نه نوع دیگر؛ و بعدها هم دیدیم که صور طبیعی چون قادر به ترجمان دقیق ادراکات هنرمندان نبوده‌اند و آنگونه که باید حق مطلب را ادا نمی‌کردند، نقاشان به علت احتیاج، دست به دامان جر و تعدیل و کم و زیاد کردن صور شدند تا جامع‌تر بیان منظور کرده باشند. از جر و تعدیل این صور طبیعی و تبدلشان به تصاویر غیر طبیعی نزدیک، پی برده می‌شود که نقاش پی نمایش چیزهای دیگری جز صور می‌گردد؛ و می‌نماید که این صور برای نمایش نفسانیات او بهانه‌ی ضعیف و نارسائی بیش نیستند. بنابراین گزارش، چون تا کنون صور طبیعی «به علتی که آمد» از عهده‌ی بیان مکفی مدرکات برنیامده‌اند؛ و از طرفی، تصاویر غیر طبیعی نزدیک هم علاوه بر عدم قدرت لازم در بیان نفسانیات دقیق تر «که وجود دارند» سبب انحراف توجه از هدف شده‌اند و ذهن را از اصل منظور نقاشی «به دلایلی که خواهد آمد» منحرف کرده‌اند، از این رو وجودشان از انگلهای مهم نقاشی به شمار می‌روند؛ و به همین دلیل باید از میانه برخیزند. مطمئناً پاسخ اینگونه پرسشها: (دلیل مقنعی که صور طبیعی یا غیر طبیعی نزدیک، مانع پیشرفت نقاشی و انگل منظوره‌های نقاش است چیست؟ و در صورت نبودن مضامین تصویری چگونه می‌شود بیان مقصود کرد و اثر هنری به وجود آورد؟ و آیا غیر از مضامین تصویری «که آدمی با آنها آشنایی دارد» چه عواملی ممکن است جانشین این مضامین و معانی آنها بشوند؟) آسان است و اینک پاسخ: گفتیم که توجه به مهارت فنی «برای به وجود آوردن پرده‌هائی نظیر طبیعت» خواهی نخواهی موضوع طراحی و رنگ آمیزی و حالت دادن را پیش آورده است. در توجه به طراحی‌های مختلف و سنجش آنها با هم

«از نظر مهارت» و آشنایی چشم به خطوط خشن و ملایم و حرکات مارپیچی و کش و قوسی سریع و بطئی آنها نسبت به هم و شباهت دور و نزدیک این حرکات با بعضی از حرکات ظاهری موجودات در طبیعت، تداعی معانی بی‌شماری را نتیجه می‌شوند که بیننده از همه‌ی این حرکات، در هر گونه‌اش استنباط معینی می‌کند. لذا طراحی به تناسب وضع حرکات خود صاحب معانی می‌شود؛ و هر نوع از حرکات متنوعش شخص را به یاد یکی از احوال و خاطرات تازه یا تمایلات نفسانی کهنه می‌برد؛ و این معنی به مرور زمان پایه‌ی محکم می‌گیرد و در نقاشی وظیفه‌ی بزرگی را «از نظر کمک به قوت مطلب» متعهد می‌شود. طراحی، که در پیش بدون در نظر گرفتن اهمیت و طریقه‌ی به کار بردنش، تنها با سادگی و بدون معنی دادن به آن، فقط به منظور محدود کردن هیئت ظاهری موجودات و اشیاء به کار می‌رفته است، با برخورد و آشنایی هنرمند به وجود طراحی‌های جاندار: که در اثر توجه، فقط معدودی اهمیت آن را در ادوار مختلفه تا زمان رآلیسم «تا حدی به تدریج» می‌فهمند، دیگر از این به بعد نقاش دقیق می‌کوشد تا طراحی‌ها صاحب روح و معانی باشند. این معانی در آثار نقاشان فهیم به خوبی آشکار است.

و نیز گفتم که برای طبیعی و حقیقی ساختن مضمونی، علاوه بر طرح، رنگ عامل اصلی بود و در آن می‌بایست دقت شود. دقت در رنگ‌آمیزی، دیده‌ی نقاش را در متنوع دیدن رنگها برانگیخت. تا زمان رآلیسم میدان رنگ دیدن منحصر بود به آبی و سبز و زرد و قرمز و مشتقات محدودشان. این کار، روی اصول قراردادهای «به عنوان متابعت از روش اساتید» میدان دید نقاشان را محدود می‌کرد؛ مگر بعضی را که «چون نیازمندیها و تغییر دادن قراردادهای را روی الزام استنباط می‌کردند» قدم فراتر نهادند و رنگ‌آمیزی‌های نوتری به وجود آوردند. امپرسیونیسم و به دنبال آن فوویسم از ترکیبات رنگهای اصلی و مشتقات وسیعشان استفاده کردند؛ و تنها به یافته‌های اساتید گذشته اکتفا نکردند؛ و تجربیات آنان را من باب اصالت تجربی و وحی منزل بکار نبردند؛ بلکه رنگ‌آمیزی را از حالت جمودت و یکنواختی به در آوردند و از این راه به دید نقاشی وسعتی دادند. از وجود رنگهای خاکستری هم «که به ندرت موافق طبایع و سلیقه‌ها قرار می‌گیرد» فوویسم و کویسیسم بودند که به کفایت برخوردار شدند و شخصیتی برای آن در میان سایر رنگها محرز کردند.

دیده‌ی پرورش یافته با وصف متنوع دیدن، هنگام به وجود آوردن یک مشت رنگهای هماهنگ، مطمئناً بیشتر پی آن رنگهایی می‌رود و می‌پسندد که در دوران زندگانی با آنها آشنایی و انس بیشتری داشته باشد. به این ترتیب، انتخاب رنگ در نقاشی، وابسته‌ی تمایلات عادی نقاش است. این تمایلات عادی، در طی سالها، در زمینه‌های تأثراتی، از راه اعتیاد دید نقاش به رنگهای مشخص و نافذ طبیعت، به وجود آمده است. انسان، در دوران متمادی با رنگهای عواملی: «چون رنگهای عمومی زمستان، پائیز، بهار، آتش، رعد و برق، آسمان آبی یا کدر» آشنایی و تماس اجباری داشته است. این تماس اجباری و طبیعی، برای متأثر کردن چشم آنها وسیله‌ی ابتدائی رنگ دیدن و

نیز تفکیک کرد نشان از هم بوده است. زمستان برای او یکپارچه برف و بارندگی و تجسمی از یک پوشش وسیع رنگهایی از زمینه‌های عموماً خاکستری سفید است.

بهار برای او پوششی از رنگهای وسیع شکوفه‌ها و سبزی‌ها، زردی‌ها و آبی‌ها و ارغوانی‌ها است. پائیز برای او خاطره‌ی رنگهای قرمز و زرد سرمازده‌ای دارد. بنابراین، برای آدمی هر خاطره‌ای به تناسب بستگی‌اش به یک موقع از مواقع فصل و سال، دارای رنگها و تداعی معانی معین است؛ و چون ذهن آدمی از راه اعتیاد متمادی، هر فصلی را با مشخصات فصلی خود: «یعنی رنگ زمستان را توأم با سرما، بهار را با نشاط و اعتدال و پائیز را با مشخصات خزان و تابستان را با گرما» در زمینه‌های تأثراتی به یکجا همراه دارد، از این رو، دیدار و یا خیال یکی از این دو عامل «مثلاً رنگ زمستان یا سرما» دیگری را به صورت تداعی معانی «توأم با خاطرات خوش یا ناخوش» در ذهن بیدار می‌کند و از این راه، تداعی‌های مختلف «که از خارج بی‌زمینه‌های رنگی هرگز در ذهن نمی‌نشینند» با تراکم خود زمینه‌های عمقی تمایلات و طبایع رنگی را به وجود می‌آورند؛ و از اینجا، به وسیله‌ی رنگهای مرکب گرفته شده از تداعی معانی «بی‌نیازمندی به وجود تصاویر» زمینه‌هایی برای دریافت تقاضاهای هنرمند: که به چه نوع تداعی‌ها و خواسته‌ها می‌اندیشد، به دست می‌آید؛ و از همین راه تمایلات رنگی سرد و گرم و ملایم در مورد هر فرد خصوصاً نقاش واقعیت پیدا می‌کند و معرف طرز دید و خواهش او می‌شود. براین قیاس، همچنان که احساسات متعارفی: سردی و گرمی، غم و شادی و نظایرشان، در ذهن افراد زمینه‌های رنگین دارند و برای شناسایی خود از راه چشم، به وسیله‌ی رنگهای گوناگون صاحب نشانه‌های رنگین هستند، هریک از احساسات و مدرکات غیر متعارفی هم «که دقیق‌تر و ظریف‌ترند» صاحبان رنگهایی هستند که اگر آن رنگها - در حین تطابقتشان با تمایلات - از روی مهارت ترکیب شوند، می‌توانند دقیق‌ترین و ظریف‌ترین مراحل نفسانی را «که نقاشان تاکنون بسیار به ندرت آن هم ناقص از عهده تفسیرشان برآمده‌اند» بنمایانند. اساس نظریه‌ی من هم از همین جا، یعنی در خارج از صور طبیعی و غیرطبیعی نزدیک، بر روی رنگهایی: که از راه تداعی معانی صاحب مضامین مستتر به خود هستند، گذاشته می‌شود.

در نظر گرفتن تأثیرات قوی غذا و محیط را در پرورش چشم و رنگ دیدن، و اضافه کردن آنها به تمایلات رنگین عادی اشخاص، زمینه‌های مقنعی از چگونگی تراکم پیچیده‌ی تمایلات رنگین نقاش به دست می‌دهد که تفهیم و ارتباط بغرنج تطابق الوان یک اثر هنری را با انواع حالات نفسانی آسان‌تر می‌کند. علاوه بر خط و رنگ، حالت دادن هم Expression از عواملی شد که برای تکمیل بیان منظوری به صورت جالب‌تر و مؤثرتر، لازم آمد. این کار به همین روش تا آنجا کشیده شد که تغییر شکل دادن Deformation به میان آمد و در نتیجه، فرم نو را برای ایجاد مضامین تصویری مخصوصی در نقاشی به وجود آورد. هرچند که برای فرار از قالبهای کهنه و نارسا: «که مدتها مضامین تصویری معمولی را به عناوین مختلف نشان می‌داد» به کار بردن فرم نو در نقاشی یکی

از آن قدمهای با جرأت و قابل استفاده در لباس کویسم و فوویسم بوده است؛ ولی این فرمهای نو «که به علت هرس شدن، از صورت طبیعی خارج شده ناچاراً ابهام را Abstraction پدید آورده‌اند» جز انحراف توجه از اصل منظور را سبب نشده‌اند.

تحولات عمومی متناوب، هنرهای زیبا را «که همدوش حوائج محیطی مداوماً می‌سپردند» به این نتیجه رسانید که: برای بهتر بیان کردنشان، باید هر یک هدف و رشته‌ی تخصصی کارشان را «آنچنانکه باید» مشخص کنند؛ از این رو، خود را به تواتر از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر و از مکتبی به مکتب دیگر انداختند. تاکنون آنچه از نقاشی طلبیده‌اند، داستانها و همه چیز دیگر بوده است جز نقاشی؛ یعنی به وسیله‌ی نقاشی، به طفیلی‌های منضم به آن توجه داشته‌اند نه به خود آن. تا هنوز هم، عوامل نقاشی را که زیبایی مخصوص و مستتر به خود دارند نمی‌شناسند و به آنها توجه مستقیم ندارند. پس طبیعتاً زیبایی‌های این عوامل در بوته‌ی بی‌اعتنایی می‌افتد. تکاپوی همه‌ی مکاتب یکی بعد از دیگری «که به سرعت خود را به جلو می‌رانند» فقط برای این بوده است که یقه‌ی خود را از چنگ طفیلی‌هایی که شخصیت‌شان را در میان شخصیت‌های خود گم کرده بودند رها کنند، ولی موفق نشده‌اند؛ زیرا اصولاً این عمل با در میان بودن صور و قالب سایر هنرها میسر نبوده و نیست. نقاش، خود را تا هنوز هم مجبور و موظف می‌داند که از صور طبیعی یا غیر طبیعی نزدیک استفاده کند. برای او و طرفدارانش باور نکردنی به نظر می‌آید که از این تصاویر به بهانه‌ی قالب و وسیله‌ی بیان منظور، می‌شود که استفاده نکنند و می‌شود که این قالب‌ها را تماماً به دور اندازند. پیشروترین مکاتب، حتی کویسم و سوررالیسم هم با آن همه غوغا، تنها به تغییر شکل تصاویر مضامین معمولی پرداخته‌اند و قدم اساسی و کاملاً مؤثری برای نجات نقاشی از قیود قالب‌های عاریه بر نداشتند.

وقتی که هنرمندان، روی علل طبیعی و نیازمندی، تغییراتی را استنباط کردند و پا در دایره‌ی سلیقه‌ها نهادند و به شدت هرچه تمامتر در سعی این بودند که نقاشی‌های تصویری را به مرحله‌ی نقاشی‌های تزئینی برسانند و از اختلاط آن دو بر زیبایی منظور خود بیفزایند، این مجاهدت، یک قدم بسیار وسیع و مؤثر و قابل تقدیر در نقاشی بود؛ زیرا علاوه بر نمودن ایده‌ها، به وسیله‌ی بروز سلیقه، زیبایی‌هایی به وجود آوردند که حقاً و کاملاً از آن نقاشی بود. امپرسیونیسم این کار را شروع کرد و راه صحیح و وسیعی را به نقاشان نمود: نوعی کرد که رنگها قبل از مضمون دیده شوند و با این عمل، شخصیت عوامل هنری مربوط به حس باصره را قوی‌تر کرد. سوررالیسم در نقاشی به داستان‌سرایی کردن و انگیختن ذهن برای بیرون کشیدن ایده‌ها و نمایش مضامین و واپس‌زدگی‌ها و عکس‌العمل‌های اجباری خود، به صورت تصویری پرداخت. بنابراین، در نقاشی از جاده هنر تخصصی به کلی منحرف شد. کویسم، هرچند که دنباله‌ی امپرسیونیسم را به وسیله‌ی فوویسم شدیداً گرفت و قدمهای وسیعی در میدان هنر برداشت و در معرفی شخصیت عوامل هنری کوشید؛ ولی با این همه، چون بیننده را که بنا به عادت



همیشگی در نقاشی خواهان تصاویر و مضامین عادی و طبیعی است «به علت تغییر شکل دادن فرمها و در نتیجه مبهم کردنشان، بیش از پیش متوجه شکل و مضمون طبیعی یعنی خواهش عادی و همیشگی خود او می‌کند، از این رو کویسیم با اینکه از غالب جهات کامل‌ترین و لازم‌ترین مکاتب محسوب است، با این همه، از نظر هدف هنری نواقصی به علل زیر دارد: الف - چون در هر حال دارای مضامین تصویری «طبیعی یا غیر طبیعی» است و هم صاحب قالب‌های عادی‌ای است که: گفتنی‌های محدودی را فقط می‌توانند تشریح کنند و از تشریح نفسانیات وسیع‌تر و دقیق‌تری «که هم‌اکنون نیازمندی آنها محسوس است» عاجزند؛ ب - و چون برای منویات مخصوصی، مجبور به تغییر شکل دادن صور طبیعی و ساده شده است و ذهن را «برای اینکه بتواند به واقعیت اصلی صور غیر مأنوس پی برد» کنجکاو کرده و در نتیجه توجه را از هدف اساسی نقاشی «که درک زیبایی طرز بیان مخصوص به خود آن است» بیش از پیش منحرف کرده است، از این رو، با همه‌ی صلاحیت تقدمش بر سایر مکاتب، مکتبی نارسا و ناقص است. پیشروترین کویست‌ها حتی، هنوز چنان پابند این تصاویر غیر طبیعی هستند که بیننده را در اولین نظر به تجسس هیئت واقعی و طبیعی تصاویر حاضر غیر مأنوس وامی‌دارند. حال، چون درست دقت می‌کنیم، می‌بینیم اقدامات مکاتب گذشته به سلسله مراتب تا امپرسیونیسم «که روی سلیقه‌های شخصی زائیده از نیازمندی، برای بیان نفسانیات دقیق‌تری، از راه تخصص در عوامل فنی تغییراتی داده‌اند» تماماً مربوط به فن تخصصی نقاشی بوده و تنها راه فعالیت به سوی مقصود بوده است؛ ولی مکاتب بعدی برعکس «با اینکه می‌توانستند از وجود امپرسیونیسم به نفع پیشروی هدف تخصصی نقاشی استفاده‌ی مستقیم‌تر و سریع‌تری کنند از این مطلب غافل بوده، ندانسته و بی‌نظر، به وسیله‌ی وجود حالت و فرم اغراق آمیز خود «علاوه بر تأخیر وصول به منظور نقاشی» انحراف بزرگی در هدف کلی نقاشی پدید آوردند. البته هرچند که مکاتب مابعد امپرسیونیسم نسبت به موارد اعتراض و نواقص خود، در مقابل، دارای مزایایی فوق‌العاده قابل ارزش هستند و راه بیانی خیلی رساتر نسبت به مکاتب قبلی به وجود آوردند و معرف صریح خواست‌های زمان خود بوده‌اند؛ ولی ایراد کلی در این است که: تاکنون هیچ یک از مکاتب، در پی آن نبوده‌اند که دست از سر صور طبیعی و غیر طبیعی «به علی که در پیش نموده‌ام» بردارند؛ مگر اندکی کویسیم: آن هم در آنجا که به سبب عدم رسائی بیان صور عادی، از اینکه آنها را من باب وسیله‌ای به صورت هرس شده و غیر طبیعی «برای به وجود آوردن یک گونه مضامین متناسب با منویات مورد نظر» به کار می‌برد، فقط از این حیث، می‌توان گفت که قدمهای اولیه‌ای را برای رهایی از چنگ صور طبیعی نارسا برداشته است.

باید دانست که: (اگر منظور از نقاشی در مرحله اول نشان دادن صحنه‌های مختلفه‌ی زندگانی، یعنی مضمون سازی است «که در عین حال قدری آب و رنگ متناسب با طبیعت هم به خود بگیرد تا جلوه و تجسمش بیشتر باشد») این عمل، در حقیقت نویسنده‌گی است. مطمئناً قوه مخیله می‌تواند به وسیله نوشته‌ها هم، مضامین را «بی‌آنکه نقاشی

شوند» از راه تداعی معانی رنگین ذخیره شده، در ذهن رنگ آمیزی و مجسم کند و به فرض، اگر منظور فوق تنها نظر مورد قبول و صحیح باشد؛ صحت این موضوع فقط تا زمانی صدق می کند که نقاشی های تصویری لازم است؛ ولی امروز که وسائل کافی برای تجسم صحنه های مختلف و عادی زندگانی در دست هست و آنها بخوبی می توانند از عهده ای انجام این قبیل وظایف برآیند دلیلی ندارد به صرف اینکه یک زمانی چون نقاشی کار خط و کتابت را می کرده است و تا چندی هم با همان سمت کجدار و مریز تا به این روزها حتی، انجام وظیفه کرده است، امروز هم همان وظیفه را به عناوین انتفاعی و اجتماعی بودن، به همان صورت، در یک یا همه دوران عهده دار شود و از نمایش واقعیات نفسانی دقیق تری «که می تواند انجام دهد» باز ماند. امروز دیگر وظیفه ای نقاشی ایجاد آثاری دقیق تر و تخصصی باید باشد، نه ایجاد مضامین تصویری عادی: که وسیله ای بیان وسیع و عمیق نیستند.

حال ببینیم پس از تفکیک صور عادی و غیر عادی نزدیک، از نقاشی چه چیزی باقی می ماند. طبعاً رنگ، طرح، فرم، کمپوزیسیون؛ ولی اگر فرم یا کمپوزیسیونی، ایجاد شکل طبیعی یا غیر طبیعی نزدیک کند، مطمئناً این کار از قلمرو نظریه ای من خارج است؛ زیرا این چنین فرم و کمپوزیسیون، حالتی شبیه به اشیاء عادی و مأنوس دارند و در اینصورت، سبب انحراف توجه از عوامل فنی: «که بنا به استدلال قبلی، روی اصول تداعی معانی رنگین، خود نفساً دارای مضمون و صور منتها غیر طبیعی دور هستند» خواهند شد.

نتیجه ی کلی:

الف - رنگ و طرح و یک نوع فرم و کمپوزیسیون غیر عادی دور است که نقاشی باید روی آنها فعالیت کند.  
ب - هر قدر مضمون در نقاشی از حیث سازمان غیر عادی تر باشد آنقدر نقاشی کاملتر و از نظر تخصص با ارزش تر است.

پ - مضمون نقاشی، اصولاً نباید مبتدا و خبر و نتیجه را «چون نوشته های عادی» به دست دهد؛ زیرا هر خط و هر رنگ، هر فرم و هر کمپوزیسیونی، خود به تنهایی صاحب مبتدا و خبر و نتیجه، و نتیجتاً مضمون است؛ از این رو، هرگونه فرم و تصویر و مضمون متمایل به طبیعت مأنوس، ناقض فن نقاشی است.

ت - هر قدر که صور طبیعی و غیرطبیعی نزدیک، جای خود را به ترکیبات رنگ و طرح و سایر عوامل فنی بدهند، به همان اندازه، نقاشی به طرف کمال: یعنی به جایی که زیبایی ها و لذت های مخصوص به خود را بیشتر می تواند به دست بیاورد، سیر می کند.

ث - نقاشی اگر شامل صور طبیعی یا غیر طبیعی نزدیک باشد، هنرمند باید عمداً آنها را ویران کند به طوریکه غیر قابل تشابه به طبیعت عادی باشد تا عوامل هنری کاملاً و بدون انگل جلوه گر شوند.

ج - در نقاشی بدون تصویر «یعنی در خارج از تصاویر طبیعی و غیرطبیعی نزدیک» هنرمند تکلیف خود را می‌فهمد و می‌داند که برای ایجاد زیبایی تخصصی باید مستقیماً به عوامل هنری «یعنی ایجاد هماهنگی‌های دقیق‌تر و خوش‌آیندتر و طراحی‌های جاندارتر و گویاتر» بپردازد. در همین مرحله، هنرمند و هم مردم به خصوص «که به وسیله‌ی فهم مضامین عادی و تصویری نظایر خاطرات و آرزوهای خود گمان می‌کرده‌اند که درک زیبایی تخصصی کرده‌اند» تکلیف خود را می‌فهمند؛ و برای درک زیبایی نقاشی، از این پس مستقیماً به عوامل هنری رجوع می‌کنند نه به مضامین تصویری یا خود تصویر. اینجا اولین مرحله‌ای خواهد بود که هنرمند و مردم هر دو به واقعیت مفهوم زیبایی تخصصی و یا زیبایی شناسی تخصصی پی می‌برند.

چ - تاکنون نقاشی به حدود هنر و زیبایی تخصصی خود نرسیده است و با سایر هنرهای زیبا بخصوص ادبیات «وقایع توصیفی» اختلاط بسیار نزدیکی داشته است. با به کار رفتن این نظریه، مکتبی که آن را «کامل» می‌نام به وجود می‌آید که حدود و ثغور نقاشی را از سایر هنرها جدا می‌کند. همین جا «یعنی در مکتب کامل» سر منزل واقعی نقاشی فنی و تخصصی - جدا از سایر هنرها - خواهد بود؛ و از اینجا، نقاشی با مفهومی وسیع‌تر خود را خواهد نمود.

ح - زیبایی نقاشی، از زیبایی‌های سایر هنرهای زیبا جداست، باید آن را جداگانه شناخت.

خ - باید دانست که: هرگز هیچ روش تازه‌ای بدون نیازمندی محیط به وجود نمی‌آید؛ و هرگز هیچ خواهشی جلوتر از خواهش زمان خود نمی‌تواند باشد؛ زیرا هر خواهشی عاملی دارد؛ و مطمئناً عامل اصلی هر خواهش انگیزنده شده‌ای در میان اجتماع هر خواستاری وجود دارد. بنابراین، نظریه‌ی من بیرون از تقاضای زمان حاضر من نیست و نمی‌تواند باشد.

استفاده با ذکر مأخذ مجاز است

چهاردهم مهرماه ۱۳۲۷ خورشیدی