دونده‌های بی‌پا

گفت‌وگو با احمد امین‌نظر، نقاش و طراح

■ هدی امین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از کجا شروع کردید و چه‌طور نقاشی وارد زندگی‌تان شد؟

نقاشی را از سمنان شروع کردم. به طور مشخص از زمانی که کانون پرورش فکری در آن‌جا شروع به کار کرد. کتابخانهٔ کانون در زمینه‌های مختلف تئاتر، نقاشی، داستان‌نویسی و... شرایطی را در اختیار بچه‌ها قرار می‌داد و انگیزهٔ اولیه را در آن‌ها ایجاد می‌کرد. خیلی از بچه‌ها هم این راه را ادامه می‌دادند. تعداد زیادی از هنرمندان فعلی در زمینهٔ سینما، نمایش‌نامه‌نویسی، نقاشی و... حاصل آن سال‌های کانون هستند و متعلق به نسل خاصی هم هستند. طبیعتاً من از همان زمان در کلاس‌های کانون شرکت کردم.

چند سال‌تان بود؟

کلاس هفتم بودم. آن سال‌ها گذشت. در دبیرستان‌های سمنان مسابقاتی برگزار می‌شد که برنده‌های آن را به رامسر می‌بردند. من هم شرکت کردم و برنده شدم و در رامسر با مرحوم محمدی - که در آن موقع استاد هنرستان بود - و ابراهیم جعفری برای اولین‌بار آشنا شدم. بعد متوجه شدم که در تهران هنرستانی هست که رشتهٔ اصلی‌اش نقاشی است. دیگر فکر و ذکر من همین بود تا این‌که خودم را به تهران برسانم و وارد هنرستان بشوم. طبق شهادت دیگران از شاگردهای خوب هنرستان بودم، بعد هم وارد دانشکده شدم. در تمام مدتی که هنرستان و دانشکده بودم طبیعتاً کار هم می‌کردم، از گرافیک گرفته تا تدریس هنر. از سال دوم هنرستان، مرحوم محمدی باعث شد که در آتلیهٔ لورکا که متعلق به محسن اولیا و ایروانی بود کار گرافیک پیدا کنم و از طرف دیگر در آتلیهٔ کنکور که جعفری هم آن‌جا درس می‌داد، شروع به تدریس کنم. بعد از هنرستان و دانشکده در حدود سال‌های ۶۴ به آلمان رفتم. هفت‌هشت سال آن‌جا بودم و دوباره به ایران برگشتم. مدتی در دانشگاه یزد و دانشگاه آزاد تدریس کردم و بعد هم رهایش کردم. در حال حاضر نقاش حرفه‌ای هستم، به این معنا که از راه فروش نقاشی زندگی‌ام را می‌گذرانم که البته این کار در ایران سخت است. درصد بالایی از نقاشان ما، اگر هم دل‌شان بخواهد به طور حرفه‌ای کار نقاشی بکنند، نمی‌توانند و باید در کنار آن تدریس کنند.

که این مسئله به همان قضیهٔ شکل نگرفتن اقتصاد هنر در ایران برمی‌گردد... شما دانشکده را ادامه ندادید؟

پایان‌نامهٔ من در زمینهٔ چاپ بود. در همان سال‌های ۶۳ - ۶۴ موزه یک سری نمایشگاه بین‌المللی برپا کرد از آثار چاپی پیکاسو، شاگال و... که شانزده کار چاپی من را هم

عکس‌ها: عباس کوثری

سه مرد میان‌سال، با شانه‌هایی افتاده، چهره‌هایی مصیبت‌دیده، با پوشش رسمی نه‌چندان مرتب، درحالی‌که به روبه‌رو می‌نگرند، موضوع چند تابلو از احمد امین‌نظر شده‌اند. پیش از صحبت نقاش دربارهٔ چنین موضوعی، این سه مرد، یک نفر انگاشته می‌شوند که در سه حالت نقش شده‌اند و تصور این‌که این‌ها برگرفته از یک عکس باقی‌مانده از جنگ جهانی دوم باشند، بعید به نظر می‌رسد. با این‌همه، عکس‌ها تنها بهانه‌اند برای ثبت نقش. امین‌نظر که پیش‌تر با طراحی‌هایش در اذهان ثبت شده بود، در نمایشگاه اخیر خود در گالری هما، به خاطرات خود رجوع کرده است؛ خاطراتی که می‌تواند حاصل هشت سال زندگی در آلمان باشد یا سال‌های کودکی در سمنان و گشت زدن در دهی دورافتاده. هر چند این نمایشگاه در نگاه نخست چندپاره به نظر می‌رسد، اما نقاش، مجموعه را به دو بخش تأثیرگرفته از نقاشی ایرانی و رجوع به خاطرات گذشته تقسیم‌بندی می‌کند. به این صورت راحت‌تر می‌توان با این مجموعه روبه‌رو شد. مجموعه‌ای که در بدو ورود رنگین و شادمانه با چهره‌های مانوی آغاز می‌شود و به انجیرهای آفت‌زدهٔ هشداردهنده ختم. با این‌همه کلیت آثار اخیر او با فاصله گرفتن از فرم‌های تیره و خطوط خشن و لکه‌های سیاهِ نگران‌کننده، نشان از نوعی رهایی دارند.

گفت‌وگو با امین‌نظر از روند شکل‌گیری دوره‌های کاری‌اش آغاز شد و به بحث دربارهٔ سیستم آموزشی و مدهای هنری که گریبان نقاشان جوان را می‌گیرد، ادامه پیدا کرد.

گذاشتند. بعد از آن نمایشگاه از ایران رفتم و در این فاصله کارهایم را در مکان‌های مختلف به نمایش گذاشتند، ولی من اطلاعی نداشتم.

چرا در آلمان ماندگار نشدید؟

هشت سال آن‌جا ماندم.

ولی بالاخره برگشتید.

در هنرهای زیبای کلن و انجمن ایالتی نقاشان چند نمایشگاه برگزار کردم. اما آن‌جا احساس کمبود می‌کردم. فکر می‌کردم اگر در آن شرایط و وضعیت آن‌جا بمانم، درنهایت یک نقاش اکسپرسیونیست خارجی می‌شوم و از طرفی دیگر فکر می‌کردم یک چیزی از من گم شده است. همین باعث شد که به ایران برگردم. با این‌که آن‌جا از خیلی جهات مشکلات کم‌تری داشتم، ولی باز هم ترجیح دادم که در ایران بمانم و کار کنم. به محض ورودم به ایران در سال ۷۳، اولین نمایشگاه خودم را برگزار کردم که باز بنا به گفتهٔ دیگران تأثیر بدی نداشت. بعد کارهایی در قطع بزرگ در گالری آریا نمایش دادم و بعد هم یک دوره کار چاپ براساس نقاشی‌های کهن ایرانی شروع کردم که نمایشگاه بدی نبود. پس از سال‌ها نمایشگاه حرفه‌ای چاپ (گراور) برگزار شده بود که جلال ستاری هم مطلبی دربارهٔ آن نوشت.

در نمایشگاه اخیرتان کارهای متفاوتی دیده می‌شود. بعضی کارهای‌تان متأثر از نگارگری ایرانی است، چند کار طبیعت بی‌جان، منظره و بعد کارهایی با موضوع فیگورهای انسانی که تکرار می‌شوند و... فکر نکردید که مخاطب این نمایشگاه با دیدن کارهایی این‌چنین متفاوت نتواند خط ذهنی شما را دنبال کند؟

ببینید، بعد از آن نمایشگاه آریا، من دیگر نمایشگاه انفرادی نداشتم تا رسید به نمایشگاه سیمون. در آن نمایشگاه تعدادی نقاشی داشتم که بیش‌تر با قلم هاشور، قلم‌مو و مرکب بود و اساس آن هم نگاهی به پرتره‌های مانوی بود که با فرم‌های تیره تلفیق می‌شد. بعد از آن نمایشگاه، پرترهٔ زن‌های مانوی حضور پیدا کرد. در نمایشگاه سیمون هم پرتره‌های مانوی بود، اما در این ابعاد و به این هیبت نبودند. بعد از آن در سال‌های ۷۶ - ۷۷ تعدادی پرتره را شروع کردم که سه‌تا از آن‌ها این‌جاست. این‌ها درواقع مجموعه‌ای بود که با نگاه به نقاشی قدیم ایرانی و به طور کلی نقاشی شرق و همین‌طور ادبیات و شعر حافظ و نظامی کار شده بود و سعی داشتم این حالت نمایان باشد. تفاوت این کارها با مجموعهٔ سیمون این بود که این کارها

خیلی رنگین بود، درحالی‌که در کارهای نمایشگاه سیمون رنگ به‌ندرت دیده می‌شد. وقتی روئین پاکباز نمایشگاه نگارگری و هنر مدرن را برگزار کرد، یکی از این کارها را هم انتخاب کرد. بعد از مدتی آرام‌آرام نگاه به نقاشی کهن ایرانی کم‌رنگ شد. بیش‌تر به دنبال خاطره می‌گشتم. در این خاطرات طبعاً چیزهای مختلفی وجود داشت. اگر نمایشگاه پاییز ۸۵ در گالری اثر را دیده باشید، تعدادی طبیعت بی‌جان بود که به نقاشی ایران نگاه داشت، اما به دورهٔ قاجار نزدیک بود و با نگاه خاصی ارائه شده بود. دید از بالا بود و اصلاً پرسپکتیو نداشت و یا کاملاً از روبه‌رو بود. در آن نمایشگاه یک نسخه از همین کار سه مرد لهستانی وجود داشت و دو سه کار فیگوراتیو دیگر. درواقع آن نمایشگاه کلیدی بود برای کارهای بعدی. آن سه فیگور (سه مرد لهستانی) از روی یک عکس قدیمی از جنگ جهانی دوم کار شده بود و تنها آثاری است که از روی عکس دارم. شاید گرایش من به این عکس‌ها به خاطر سال‌هایی است که در آلمان بودم و تأثیراتی که آن‌جا بر من گذاشت. طبیعت بی‌جان‌های نمایشگاه قبلی‌ام به شکلی دیگر ادامه پیدا کرد. آن‌ها بیش‌تر با موضوع‌های پیش‌پاافتاده مثل شمع و گل و پروانه کار شده بود که درواقع خیلی‌ها از این موضوع‌ها به صورت منفی یاد می‌کنند، مثلاً می‌گویند فلانی شمع و گل کشیده است...

بله، این موضوع برای نقاشان موضوع خطرناکی است، به‌خصوص در این سال‌ها کسی سراغ چنین سوژه‌هایی نمی‌رود، چون امکان دارد به‌راحتی به ورطهٔ هنر Kitch (بازاری) بیفتند.

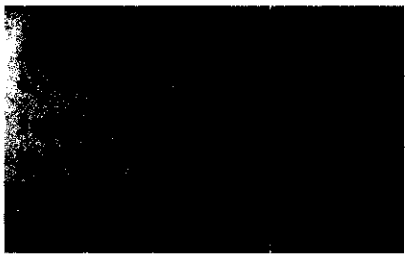
خیلی‌ها از آن‌ها خوش‌شان آمد و طبیعتاً خیلی‌ها هم بدشان آمد. ولی من فکر می‌کنم در میان کارهای طبیعت بی‌جان خودم، آن کارها خیلی فضای ایرانی داشت. در عین حال که از تمام اصول نقاشی از شاردن تا سزان استفاده شده بود، از جمله فضاسازی شاردن، محور افق یا نورپردازی‌ها و تغییر سطح نقطهٔ دید که در کارهای سزان است، ولی تمام آن‌ها در فضایی بودند که احساس نقاشی دورهٔ قاجار را منتقل می‌کرد. طبیعت بی‌جان‌ها به همین چند تابلوی انجیرهای عتیق در این نمایشگاه رسید. در این دو کار طبیعتاً شمع و گل وجود ندارد، اما باز هم دید آن‌ها دید عادی نیست، دید از بالاست، مثل کسی که از آسمان به آن‌ها نگاه می‌کند. بعضی از کارها هم به خاطره‌های من از سمنان و دهِ نمکی که در آن حوالی است برمی‌گردد. ده عجیب و غریبی است. من اصلاً آن‌جا آدم ندیدم. همیشه این ده برایم شگفت‌انگیز بود. می‌دانستم در آن‌جا آدم زندگی می‌کند، اما هیچ‌وقت دیده نمی‌شدند. آن خاطره برای من باقی ماند تا به این سه نقاشی تبدیل شد.

بعد از آن سال‌ها، باز هم به سمنان رفتید، یا این خاطرات مربوط به همان زمان است؟

نه، من بعد از این‌که از آلمان برگشتم اصلاً سمنان نرفتم. هرچه هست به همان سال‌ها برمی‌گردد. در مورد تابلوی طراحی اسب هم یادم می‌آید در نمایشگاه پیش، تصویری که بازدیدکنندگان جوان از امین‌نظر داشتند، یک طراح بود، درحالی‌که ناگهان با کارهای رنگی و طبیعت بی‌جان روبه‌رو شدند و گفتند چرا در این مجموعه طرح ندارید؟ این‌بار آخرین طرحی که از یک اسب، متأثر از محمد سیاه‌قلم داشتم، نمایش دادم. در کارهای مجموعهٔ سیمون هم اکثر کارهایم متأثر از محمد سیاه‌قلم بود که متأسفانه خیلی هم کم در مورد او کار شده و به‌ندرت چند محقق درباره‌اش مطالعه کرده‌اند. یعنی آن‌قدر که در مورد سلطان محمد و نقاشی‌های شاه طهماسبی وقت گذاشته‌اند، یک در هزارم‌اش هم برای محمد سیاه‌قلم وقت نگذاشته‌اند، درواقع هیچ کاری برایش انجام نشده است.

یعنی شما درواقع در پاسخ به مخاطب، این طراحی اسب را در این مجموعه گنجانده‌اید؟

جواب مخاطب که نه. ولی راستش خودم از آن طرح خوشم آمد و فکر کردم با این‌که با این مجموعه همخوانی ندارد، ولی آن را می‌گذارم. البته در واقع این چند کار اول مجموعه به‌نوعی با هم مرتبط هستند. درست است که پرتره‌ها



مانوی هستند و این اسب سیاه‌قلم، اما به‌طور کلی بخش اول نمایشگاه کارهایی است که متأثر از نقاشی ایران است. ولی در کارهای بخش دیگر نمایشگاه، مثلاً در تابلوی سه مرد لهستانی، فضا خیلی سمبلیک است. مثلاً در یکی از آن‌ها ارجاع به تاریخ هنر دیده می‌شود. در بالای تابلو، و

در پس‌زمینه، نگاهی به ولاسکز دیده می‌شود و آن پایین نگاهی به هولباین است و درواقع تلفیقی از تفسیر میشل فوکو دربارهٔ ندیمه‌های ولاسکز و جمجمهٔ تغییر شکل دادهٔ هولباین که گفته می‌شد سفیر مرگ است.

در نمایشگاه قبلی هم یک کار مشابه این را داشتید، اما ته‌رنگ قرمز در آن اثر حاکم بود.

بله، مونوتن بود و بیش‌تر شبیه طراحی.

به نظر می‌رسد سر این سه نفر در این اثر از زیر آتش بیرون آمده.

تفسیرهای زیادی شده. کسی می‌گفت این‌ها مثل شمعی هستند که در حال آب شدن هستند و پروانه‌ها هم دورشان می‌سوزند. من دلم نمی‌خواهد که تفسیر ذهنی خودم را بدهم که ذهن مخاطب بسته شود.

میوه‌ها چه‌طور؟ آیا ادامه پیدا می‌کنند؟

نمی‌دانم. به‌هرحال فکر می‌کنم طبیعت بی‌جان خواهم کشید، اما به چه صورت نمی‌دانم. مثلاً این انجیرها، انجیرهای سمنان است، یا به‌ها که در تابلوهای قبلی شبیه انسان شده بودند و نوعی اروتیزم در آن‌ها بود. در یکی از کارها جمله‌ای از عهد عتیق آمده و درواقع نوعی هشدار است.

پس نگاهی سمبلیک داشتید؟

به‌خصوص در آن کار بله، چون نوشته را هم آورده‌ام و این نوشته ابداً به قصد فرم نیامده است. اگر لازم نبود که نوشته را در کار بیاورم، حتماً زیرش یک یادداشت می‌گذاشتم.

نکتهٔ دیگری که در کارهای شما دیده می‌شود، تکرار است که در میوه‌ها، فیگورها و پرتره‌های مانوی وجود دارد. این تکرار اشاره به مفهومی خاص دارد؟

من به‌عنوان یک عنصر بصری به آن نگاه می‌کنم. این سه فیگور حتماً بی‌ارتباط با سه ردیف انجیر نیست و منتقد می‌تواند این‌ها را به هم ربط بدهد. خراب شدن انجیرها، ذوب شدن آدم‌ها (شمع‌ها) و...

لکه‌های سیاه و خطوط تند و عصبی‌ای که در آثار قبلی شما در اطراف چهره‌ها دیده می‌شدند، در مجموعهٔ جدید وجود ندارند. رنگ‌ها بسیار آرام‌تر شده‌اند و کارها رنگین‌تر هستند. آیا می‌توان گفت به دورهٔ رهایی رسیده‌اید؟

شعر حافظ را من و شما می‌خوانیم، پدربزرگ و مادربزرگ ما هم خوانده‌اند، یک فرد فرهیخته هم ساعت‌ها با آن کلنجار می‌رود. شش کتاب راجع به یک غزل می‌نویسد. چه رمزی در آن وجود دارد؟

به‌هرحال سن که بالاتر رفته و فکر می‌کنم قید و بندی که در آن زمان در کار داشتم، امروز به دلایل بسیاری ندارم. نیمی از کار در همان حال و هوای طراحی باقی مانده است. استانداردهای آن زمان امروز دیگر برایم اهمیت ندارند. مثلاً وقتی در تابلوی پسربچهٔ آلمانی دقیق می‌شوید،

می‌بینید که ته‌رنگی در آن هست، اما درواقع بیش‌تر به یک طراحی شبیه است. این دو از روی عکس کار شده، اما هدفم پرداخت دقیق عکس نبوده است. درواقع نقاشی‌ها خیلی به عکس‌های اولیه ربطی ندارند. الان گرایش به عکس در میان هنرمندان دیده می‌شود، مثلاً نقاشی روی پرینت، یا نقاشی یک‌یکم از طریق پروژکتور، در این دو اثر، خاطرهٔ من مهم است. فرقی نمی‌کند که مربوط به چه زمانی باشد، سال ۴۵ یا ۲۰۰۷.

رهایی‌ای که از آن صحبت شد، آیا آگاهانه صورت گرفته؟ با توجه به این‌که در جایی گفته بودید ساختار یک اثر از قبل برای‌تان شکل گرفته و مشخص است و به اتفاق خیلی اعتقاد ندارید.

در یک مورد از کارها این قضیه صادق بود که همه‌چیز با دقت انجام شده بود و از قبل مشخص بود. حتی تصادف هم در کنترل نقاش بود. اما در این کارها برخورد نقاشانه زیاد است. یعنی حس درونی و رفتار نقاشانه بسیار شدید دیده می‌شود و وفادار بودن به عکس و منبع خیلی کم بوده است.

درواقع ناخودآگاه بیش‌تر حاکم بوده است.

دقیقاً همین‌طور است.

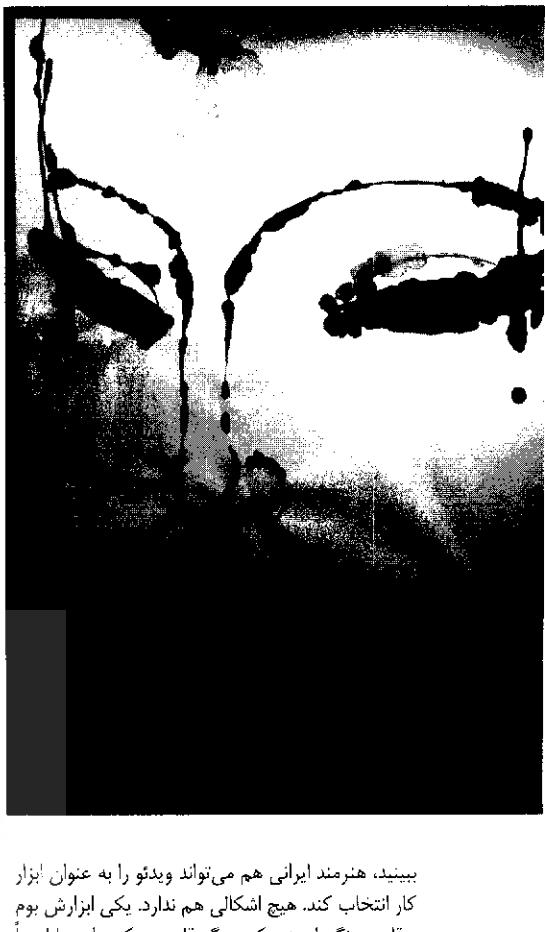
در کشور ما در دوره‌های مختلف مد هنری عده‌ای از نقاشان را به خود مشغول می‌کند. زمانی نقاشی کنشی مد می‌شود و به صورت پاشیدن رنگ بر روی بوم خودش را نشان می‌دهد، زمانی دیگر توجه افراطی به انسان معاصر و بلایا و رنج‌های او با دفرمه کردن چهره و اندام. نقاش در برابر این رویدادها باید چگونه رفتار کند؟

ببینید، یک نکتهٔ مهم این است که نقاشان ایران از مدار جهانی خارج‌اند و ارجاع آن‌ها به مکاتب و جریاناتی که در غرب می‌گذرد همیشه براساس چیزی است که از طریق اینترنت می‌بینند، یا خبرها و کتاب‌هایی که به دست‌شان می‌رسد. همان چیزی که در مورد کوبیسم ضیاپور در زمان خودش اتفاق افتاد، هنوز هم وجود دارد و هنوز همان فاصله باقی‌ست. یعنی ما همیشه به آن‌سو نگاه می‌کنیم ببینیم چه اتفاقی می‌افتد، بعد تازه شروع می‌کنیم. اما این‌که مثلاً گرایشی باب می‌شود، به نظر من اصلاً مهم نیست، اما اگر آن گرایش‌ها در مراکز آموزشی به عنوان اصول، تدریس شود، بسیار اشتباه است. کاری که در تمام دنیا می‌شود این است که هنرجو را با ابزار کارش آشنا کنند. درحالی‌که اصلاً در دانشگاه‌های ما چنین کاری انجام نمی‌شود. دانشجو فوق‌لیسانس می‌گیرد و هنوز ساده‌ترین متریال کار را نمی‌شناسد.

یعنی در دانشگاه اصل را بر تکنیک قرار دهند؟

نه، اصلاً آموزش ما در زمینهٔ هنر اشکال دارد. بخش تکنیکی کار، شناخت ابزار، شناخت مکاتب و شناخت تاریخ هنر در آن به‌ندرت دیده می‌شود. معضلی که در نقاشی ما وجود دارد و در اروپا مطلقاً دیده نمی‌شود این است که نقاش ابزار کارش را براساس مد روز تغییر دهد. در غرب هنرمندی مثل شیرین نشاط که ابزار کارش عکاسی است و زیرش هم «عکاس» قید شده، شیوهٔ مشخصی دارد. روی عکس کارهایی می‌کند، مثلاً نوشته می‌آورد یا هر چیز دیگر. این آدم براساس مد یا جریانی که در آن‌جا شروع می‌شود، مثلاً جریان هنر مفهومی، دنبال یک اثر مفهومی (Conceptual) نمی‌رود. چون ابزار کارش عکاسی است و تا آخر عمرش هم همین کار را می‌کند و بالا و پایین‌اش می‌کند یا نهایتاً اگر دلش خواست آن را به‌عنوان یک دورهٔ کاری تغییر می‌دهد. ولی در ایران مثلاً همین پنج‌شش سال پیش نقاشان فکر می‌کردند که باید حتماً کار کانسپچوال داشته باشند، پرفورمنس (هنر اجرایی) انجام دهند یا هنرهای جدید دیگر را. درحالی‌که در خارج از ایران، حتی در هند و ژاپن نیز اصلاً این‌طور نیست.

علت این است که در خارج از ایران و در غرب روند طبیعی هنر طی شده است. آیا شما معتقدید که هنرمند ایرانی نباید از آن پنجاه سالی که از سیر تاریخ طبیعی هنر عقب افتاده است، عبور کند و به جریانات روز بپیوندد؟



ببینید، هنرمند ایرانی هم می‌تواند ویدئو را به عنوان ابزار کار انتخاب کند. هیچ اشکالی هم ندارد. یکی ابزارش بوم و قلم و رنگ است، یکی دیگر قلم و مرکب. این‌ها لزوماً براســاس مناســبات روز و مد نباید تغییر ابزار بدهند. این اشــتباه است. این درک غلط مکاتبی است که در خارج از ایران وجود دارد.

یعنی وقتی ابزار من بوم و رنگ اســت، ممکن اســت در خانه‌ام یک کار ویدئو هم بکنم اما وقتی سراغ ویدئو رفتم یعنــی برخلاف نگاه خودم حرکــت کردم. ما در این‌جا به علت سطحی بودن نگاه و شناخت‌مان یک‌دفعه سراغ ابزار دیگری می‌رویم، چون فکر می‌کنیم با آن ابزار قبلی حتماً نقاشی‌مان بسته شده و مرده است. درحالی‌که اصلاً این‌طور نیست. هر کس باید در مسیر مشخص خود کارش را کامل انجام دهد. اگر ما متوجه این موضوع شدیم و اگر در مدار فرهنگ جهانی قرار گرفتیم راه به جایی می‌بریم، وگرنه با این مسیری که ما جلو می‌رویم و به دلایل بسیار زیادی از مدار خارج هستیم، حرکت ما در مدار قرار نمی‌گیرد.

همیشه این ترس عقب ماندن از قافله برای هنرمندان ایرانی وجود دارد.

آخر اصلاً این‌طور نیست. شما می‌توانید در خانه‌تان بنشینید و برای فلان بانک در فلان ایالت آمریکا کار کنید و اصلاً لازم نیست مدام ابزارمان را تغییر دهیم تا کارمان مقبول باشد. امروز نقاش هندی داریم که در مدار جهانی هم قرار دارد و هیچ کاری هم با حرکت‌های روز ندارد و ارتباط مالی خودش را هم دارد و استاندارد جهانی را هم رعایت می‌کند و در جهان ارائه می‌دهد. ما این ارتباط را نداریم و تا وقتی این ارتباط برقرار نشود خشت بر آب زدن است.

جایی گفته‌اید که مدرنیسم موجب شد تمییز نقاش از غیرنقاش مشــکل شود. این هم باز به همین بحث برمی‌گردد؟

کلیت مدرنیســم را نباید زیر سؤال برد. من اگر این حرف را زده‌ام، منظورم بخش تاشیســم (لکه‌گذاری) کار است. یعنی نقاشی که به شیوهٔ لکه‌گذاری کار کرده مثل کلاین، با نقاشــی که دانشکده می‌رود، هیچ‌چیز هم یاد نمی‌گیرد و می‌گوید احساس من این است که رنگ را بر روی بوم بپاشم فرق دارد. آیا این قضیه می‌تواند در موسیقی صادق باشــد؟ یعنی وقتی شما احساس خشم دارید آیا می‌توانید پشت پیانو بنشینید و یک قطعه را درست بزنید؟ این مرز خیلی حســاس اســت. به‌خصوص در مورد تاشیسم. این حرف را هم من نزدم، کیتای گفته است. یعنی وقتی این قضایا شروع می‌شود، باعث می‌شود متقلب از نقاش صادق جدا نشود. قضیهٔ تاشیسم به‌عنوان یک مکتب تاریخی در تاریخ هنر پرونده‌اش بســته شــده، حالا اگر کسی دلش می‌خواهد ســراغ آن برود اشــکالی ندارد، ولی این مرز و تفاوت باید درنظر گرفته شود. وقتی تاشیسم مد شود، دیگر نمی‌شود این دو گروه را تفکیک کرد. همه می‌گویند ما با احساس‌مان کار می‌کنیم. حالا در دانشکده این را به عنوان اصول درس می‌دهند، درحالی‌که نیازی به تدریس ندارد. شما کافی است عصبانی باشید و سطل رنگ را روی بوم بپاشید، به‌هرحال شکلی به رنگ می‌دهد.

البته شــما همیشــه توجه خاصی به طراحی داشته‌اید و روی آن تأکید کرده‌اید.

باید باشــد، این‌ها چیزهایی است که در دانشکده باید یاد بدهند و متأســفانه عمل نمی‌شود. نکته هم این است که درصد بالایی از کســانی که در رأس کار نشســته‌اند، این مســائل را نمی‌دانند. یعنی این اساتید نه طراحی بلدند، نه رنگ را می‌شناسند و نه حرفه‌ای را که درس می‌دهند. من در جشنوارهٔ طراحی دکتر سندوزی که قرار است به‌زودی برپا شود، خیلی ذوق‌زده شده بودم. چون جوان‌هایی را دیدم که با تمام وجودشان کار می‌کنند. عدهٔ زیادی‌شان هم در شهرستان هستند و باعث خجالت مدعیان هستند.

اما شما حتماً مخالف نیستید که بعد از شناخت کامل ابزار به‌کلی آن را کنار بگذارند...

بعضی از کارهایم به خاطره‌هایم از سمنان و ده نمکی که در آن حوالی است برمی‌گردد. ده عجیب و غریبی است. اصلا در آن‌جا آدم ندیدم. می‌دانستم در آن‌جا آدم زندگی می‌کند، اما هیچ‌وقت دیده نمی‌شدند.

بعــد هــر کاری دل‌شــان خواســت بکنند، اما دانشــکده وظیفه‌اش این است که اگر بخش ویدئوآرت دارد، درست درس بدهد، اگر طراحی و نقاشی دارد کامل درس بدهد. بعــد از این نقــاش تصمیم می‌گیرد که چه بکند. بحث ما سر بعدش نیست، سر آموزش است. من یادم است که در آلمان در اواخر دههٔ هشتاد و اوایل دههٔ نود بحث مطبوعات هنری این بود که آیا ویدئوآرت را باید تدریس کنیم یا نه و اگر جواب مثبت است چگونه باید تدریس کنیم.

در آن‌جا بــه چــه صــورت اســت؟ از ابتــدا ویدئوآرت تدریس می‌شود؟

تعــدادی دروس عمومی را باید بگذرانــد، بعد می‌توانند رشــتهٔ ویدئوآرت را انتخاب کنند. بحث من این است که خیلی از دانشجویان در کلاس‌های آزاد خارج از دانشکده ثبت‌نــام می‌کنند. چرا؟ من دانشــجوی فوق‌لیسانســی را می‌شناختم که ســال ۷۵ به کلاس‌های آزاد من می‌آمد. هنوز نمی‌دانســت که قلم فلزی را باید در شیشــه مرکب فــرو کند تا جایی که مرکــب در آن بخش حفره‌ای نوک قلم بنشــیند. مرکب را در یک ظرف مثل تشــتک ســر کوکاکــولا ریخته بود و نوک قلــم را در آن می‌زد. اصلاً بحث ما ســر خلاقیت هنر نیست. ما هنوز درگیر مباحث خیلی ابتدایی هستیم. آن‌قدر به مسائل بدیهی بی‌توجهی می‌شود که یک نقاش بعد از این‌همه سال درس خواندن رنگ را نمی‌شناسد. درست مثل یک دوندهٔ دوی صد متر که یک پا ندارد.

درواقــع شــیوه‌های بیانــی معاصــر بهانه‌ای شــده برای برخی از نقاشانی که دانش لازم را ندارند.

دقیقاً. شــما به تمام تاریخچهٔ گالری‌ها و برنامه‌های‌شان که در دفترچه‌های فصلی درج می‌شود نگاه کنید. نقاشی هســت که اسمش سه ماه در این دفترچه‌ها می‌آید و بعد اصلاً گم می‌شود. جون براساس تبی که در زمانی خاص وجود دارد، یک مدتی نقاشــی می‌کند، چند ســطح رنگی و مقداری بافت و تمام. نمایشــگاه می‌گذارد، بعد می‌بیند امروز مد دیگری حاکم شــده است و همه از روی عکس کار می‌کنند. خوب این‌ها نمی‌مانند، محو می‌شوند و از بین می‌روند. شما همین دفترچه‌ها را ببینید، چه تعداد نقاش در آن‌ها وجود داشت؟ الان هیچ کدام‌شان نیستند.

مخاطب چه‌قدر برای شما اهمیت دارد؟

در لحظهٔ کار کردن، طبیعتاً به او فکر نمی‌کنم، ولی بالاخره من برای مخاطب کار می‌کنم.

در نوع کار و ســوژه‌ای که انتخــاب می‌کنید چه‌طور؟

همیشــه از قدیم نکته‌ای در ذهنم بوده است. شعر حافظ را مــن و شــما می‌خوانیم، پدربــزرگ و مادربزرگ ما هم خوانده‌اند، یک فرد فرهیخته هم ســاعت‌ها با آن کلنجار می‌رود، شش کتاب راجع به یک غزل می‌نویسد. چه رمزی در آن وجــود دارد؟ اگر این رمــز را به بقیهٔ هنرها – البته کار بسیار سختی است – ارتباط بدهیم و آن را پیدا کنیم موفق خواهیم شد.

مثالی که زدید به‌ندرت پیش می‌آید.

خب، من مثــال آرمانی ندارم. ولی باید هر کس به اندازهٔ خودش و ظرف خودش از آن نقاشــی یا غزل بهره ببرد. وقتی نمایشگاه مینیاتورهای ایرانی را گذاشته بودند، کسانی بودند که از روستا آمده بودند، ولی وقتی این مینیاتورها را می‌دیدند از آن‌همه زیبایی دچار شــعف می‌شدند. درست مثل یک تکه جواهر به آن نگاه می‌کردند. شاید اصلاً هم ســواد نداشتند، ولی می‌دانســتند که به چیز باارزشی نگاه می‌کننــد. مثل همین غــزل حافظ. در هنر هم باید چنین مثالی را در ذهن داشته باشیم که هر کس به اندازهٔ ظرف خودش بتواند از آن اثر بهره بگیرد. ▶