عطر گل حسرت

پروانه اعتمادی جنان خلاق است که کولاژهای جذابش هر بیننده‌ای را به شگفتی می‌اندازد. و جنان سرشت است که هر گفت‌وگویی با او می‌تواند جذاب از آب دربیاید: این جذابیت البته به کشمکشی برمی‌گردد که در جای‌جای گفت‌وگو به چشم می‌خورد. و حیرت‌انگیز است که او همه ارکان زندگی و کارش را برای خود شوریزه کرده (بارها گفت‌وگو را تمام کردیم و باز در کب دوستانه‌ای که بعدا در جریان بود. حرف‌هایی ردوبدل شد که لازم دیدیم ضبط را از نو شروع کنیم)؛ و این گفت‌وگو که در دو نوبت صورت گرفته (و در جلسه دوم مانی حقیقی حضور نداشت) فقط بخش اندکی‌ست از همه حرف‌هایی که می‌توانست ردوبدل شود. و می‌توان بخش دیگرش را به فرصتی دیگر موکول کرد

کارهای جدید پروانه اعتمادی (که از یکم تا چهاردهم اسفند در گالری گلستان در معرض نمایش بود). عبارت است از کولاژهایی که همگی از یک تصویر ماسک دورهٔ سلوکی (به‌اضافه تک‌وتوک عناصری از قبیل برنه و رومیزی) شکل گرفته‌اند. این ماسک چندین و چندبار تکثیر شده و سپس اجزایش به این کولاژها بدل شده. این نمایشگاه در کارنامه خانم اعتمادی می‌تواند نقطه‌عطفی به‌حساب آید

عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

م.ا: این مجموعه از جای خیلی مشخصی شروع شده. این جای مشخص کی بوده؟

از دیدن آن عکسَ شروع شده. چهار سال پیش. آن عکس را دیدم و همان کاری را کردم که بچه‌ها با تخیل‌شان می‌کنند، با لکه‌های ابر، با لکه‌های روی دیوار، با لکه‌های ته فنجان قهوه. منتها معمولاً توی تخیل‌مان این کار را می‌کنیم، لذت می‌بریم و رد می‌شویم. ولی من آن را ثبت کرده‌ام، یعنی آن ماسک را از هم شکافته‌ام و بعد دوباره سرهم‌اش کرده‌ام.

م.ح: این را توضیح بیش‌تری بدهید.

ببینید، آدم‌ها یا تصویرپاب‌اند یا نیستند. اگر تصویرپاب باشند، از بچگی این کار را انجام می‌دهند.

م.ح: یعنی توی یک تصویر مشخص، شما تصویرهای دیگری را می‌بینید که ارتباط مستقیمی با هویت آن تصویر ندارد، ولی عناصرش تصویرهای دیگری را تداعی می‌کند.

بله، همه‌اش روی سیستم تداعی‌ست.

م.ا: این تصویرها را تا چه حد توی آن تصویر اولیه می‌دیدید؟

هیچ‌کدام را نمی‌دیدم. وقتی بریده می‌شدند و روی زمین می‌افتادند، خودشان تصویرهای جدید را ایجاد می‌کردند. شبیه انسان‌های اولیه که لکه‌ای توی غار می‌دیدند و بعد تکمیل‌اش می‌کردند. این هم همان‌جور است. یک بخشی از اثر را می‌بینی، و بعد خودت تکمیل‌اش می‌کنی.

م.ا: چیزی که برای من جالب است، محدودیتی‌ست که این تصویر اولیه برای‌تان ایجاد می‌کند. یعنی می‌توانستید از این تصویر الهام بگیرید، ولی دست‌تان را بازتر بگذارید.

خب، من این کار را کردم تا بچه‌هایی که با کامپیوتر کار می‌کنند یاد بگیرند که نقاشی تخیلی بکنند، بدون این‌که یاد بگیرند با دست نقاشی کنند. چون که با ماوس نقاشی‌کردن که درست نیست. این‌طوری می‌شود از یک عکس استفاده کرد.

م.ا: خودتان از کامپیوتر استفاده می‌کنید؟

نه، چون کُندم. با قیچی دستم سریع‌تر است، تا با ماوس.

م.ا: با خود قضیه که مشکلی ندارید؟

نه.

م.ح: این نکته خیلی مهم است که خودتان را محدود کرده‌اید به یک عکس، از یک زاویه و یک اندازه.

محدودیت همیشه راه‌گشاست. محدودیت مانع ایجاد نمی‌کند، بلکه کار را عمیق‌تر می‌کند.

م.ا: نسبت به کارهای اولیه‌تان به‌نظر می‌رسد که وجوه اکسپرسیونیستی خیلی پررنگ‌تر شده.

توی مجموعهٔ جهیزیه دختر شاه پریان نبود؟

م.ا: من آن مجموعه را ندیده‌ام. نسبت به کارهای قبلی‌تان که توی آن کتاب هست، می‌گویم.

خب، آن کارها ایجاب نمی‌کرد. اکسپرشن با یک حرکت خیلی سریع است. وقتی کاری را روزها و روزها کار می‌کنی، از اکسپرشن تهی می‌شود.

م.ا: وقتی توی این فضا غوطه‌ور می‌شوید، برای‌تان حالت برون‌فکنی دارد؟ یعنی بعد از انجام آن، آسایش روانی احساس می‌کنید؟

بله، حتماً. وقتی شعر توی آدم می‌جوشد، اگر آن را بگویی، راحت می‌شوی. با بیرون‌ریختن‌اش غوطه‌ور نمی‌شوی، کارت تمام می‌شود.

م.ا: وقتی کار می‌کنید، به مخاطب فکر می‌کنید؟

ابداً.

م.ا: اصلاً نگران نیستید که چنین فضاهایی مخاطب را پس بزند؟

نه. چرا باید نگران باشم؟ پس بزند؟ خب، بزند.

م.ا: آخر، در هنرهای تجسمی مخاطب یک رابطهٔ تنگاتنگ با کار دارد. یعنی ناخودآگاه ممکن است هنرمند به این فکر کند که کارها فروش می‌رود یا نه.

خب، مخاطب همیشه کاری را می‌خرد که به‌اش عادت کرده. کاری را که جدید باشد، خب معلوم است نمی‌خرد. ازش می‌ترسد. نمی‌داند ارزش دارد یا نه. توقع که ندارید من برای آن جریان کار کنم؟

م.ا: نه. دارم می‌پرسم. به‌ویژه از این نظر می‌پرسم که این کارهای جدیدتان کمی به مخاطب هجوم می‌برد. برعکس کارهای قبلی‌تان که احساس آرامش را منتقل می‌کرد.

م.ح: دو تا سؤال حاشیه‌ای دارم که هر دو را با هم می‌پرسم. شما هر طور خواستید جواب بدهید. اولی‌اش این است که هنوز برای من جالب است که لحظه‌ای که شما از نقاشی‌کردن بریدید و آن را کنار گذاشتید، آیا یک لحظهٔ ناگهانی بود یا یک احساسی یواش‌یواش جمع شد و به آن لحظه رسید؟ دوم این‌که این محدودیت که ازش صحبت کردیم عنصر شانس را وارد ماجرا می‌کند، چون توی قضیهٔ مدادرنگی نمی‌توانست باشد. این‌که وقتی دو تا تکه از تصویر را می‌برید و می‌گذارید کنار هم، اتفاقاً آن را طوری می‌بینید که یک تصویر خاص را تداعی می‌کند.

آخر، هر کسی آن را نمی‌بیند. تو ممکن است ببینی.

م.ح: یعنی شانس در خلق این کارها نقشی دارد که درست نقطهٔ مقابل آن مدادرنگی‌هاست. یعنی به‌نظر می‌آید که یک جهش خیلی عظیم است از آن کارهای قبلی که آن‌قدر تداوم درش مهم بود و این‌ها که در یک لحظه خلق می‌شود.

آن قبلی‌ها هم همین‌طور است، چون تصویر را یک‌دفعه می‌بینی، و بعد شروع می‌کنی به تجسد و تجسم‌بخشیدن به آن. تا آن را آنی ندیده باشی، نمی‌توانی کمپوزیسیون به‌اش بدهی. کنترل کار از دستت خارج می‌شود. پروسهٔ کار آن‌جا طولانی‌ست، و این‌جا آنی‌ست.

م.ا: تصویر را به‌صورت یک شبح می‌بینید دیگر، نه؟

همان حرف میکل آنژ است که می‌گوید تصویر در سنگ هست و من درش می‌آورم. روی دیوارها هست، کف فنجان قهوه‌ها هست. مهم این است که کی به‌اش نگاه می‌کند، و چی ازش درمی‌آید.

م.ح: پس چی شد که آن شکل از کار، رسید به این شکل؟

این برمی‌گردد به شیوهٔ نگرش نقاش، که چه‌جوری دنیا را می‌بیند. ممکن است برای این‌که به نتیجه برسی، شش ماه کار بکنی، برای این‌که آن تصویری را که دیدی، به‌اش تجسم ببخشی. این تغییر در شیوه هیچ‌وقت یک‌دفعه اتفاق نمی‌افتد. درواقع من پانزده سال پیش، آن کلاژها را شروع کردم.

م.ح: ولی مفهوم کلاژ بالاخره یک روزی در کارتان شروع شده دیگر؟

همیشه کلاژ است. اصلاً جز کلاژ چیزی توی دنیا وجود ندارد. همه‌چیز سرهم‌کردن است. مکانیزم اندیشه‌مان سرهم‌کردن است. هر کی بگوید از خودم ابداع کردم، بی‌خود می‌گوید. حتماً از تداعی‌هاش استفاده کرده. همان کاری که توی طراحی سوبژکتیو می‌کنیم.

م.ح: ولی بالاخره یک روزی بوده که مدادرنگی را گذاشتید توی جعبه و گذاشتید کنار.

آن موقعی بود که بازار فشار می‌آورد. همه ازم می‌خواستند که کار مدادرنگی بکشم تا بخرند.

م.ا: یعنی واکنشی بود به این فشار.

نه، واکنش هم نیست. کار من نقاش

اصولاً این را کشف کرده‌ام که اهالی شرق دور موقع کار با موسیقی ارتباط برقرار نمی‌کنند. حواس‌شان پرت می‌شود. باید سکوت کامل باشد تا بتوانند تمرکز بکنند. ولی ما ملت‌های خاورمیانه و مدیترانه‌ای با موسیقی کوک می‌شویم و عواطف‌مان روشن می‌شود

واکنش‌نشان‌دادن به جامعه نیست، هماهنگی با جامعه است. آن خود درونی‌مان می‌داند که با کجا ارتباط برقرار بکند و از کجا بگیرد.

م.ا: ولی گفتید فشار بازار می‌خواست هل‌تان بدهد به یک سمت و شما به سمت دیگر رفتید؟

خب، از حرف من سوءاستفاده نکنید. می‌خواستم بگویم که وقتی در یک زمینه‌ای به اوستاکاری رسیدی، باید خودت تشخیص بدهی که می‌خواهی دکان بازکنی، یا هدفت به مهارت‌رسیدن نیست، بلکه از مهارت‌هات برای چیز دیگری استفاده می‌کنی.

م.ا: پس خودتان در کارتان گسست نمی‌بینید.

ابداً. هر آرتیستی، آهنگساز، نویسنده، همیشه یک اثر بیش‌تر خلق نمی‌کند، و همهٔ هویتش در همان است. وگرنه صد تا ذهنیت که نمی‌تواند داشته باشد. مثل تسبیح است. شما نمی‌توانید دو تا دانهٔ تسبیح را بکشی بیرون و آن را مجزا بکنی. وقتی کار تکمیل می‌شود که تسبیح کامل شده و آن آدم از این جهان رفته.

م.ا: شروع مدادرنگی‌ها هم همین‌جور بود؟

نه، مدادرنگی‌ها این‌طوری بود که انقلاب شد، و همهٔ گالری‌ها تعطیل شد. ما هم در را بستیم و نشستیم توی کارگاه. اگر می‌خواستی برای دل خودت کار کنی، چه چیزی وجود داشت؟ از خود اتود شروع کردم که مداد بود و مدادرنگی. مثل یک نی‌لبک بود. به اندازهٔ یک نی‌لبک توانایی داشت. ولی محدودیت، به قول تو، از نی‌لبک می‌تواند صدای یک ارکستر دربیاورد. اگر محدودیت نباشد، نمی‌تواند صدای ارکستر در بیاورد.

م.ح: من متوجه نشدم، انقلاب که شد، چه چیزی شما را محدود کرد؟

تکلیف روشن نبود که می‌شود کار هنری کرد یا نه. یادت نیست مگر؟

م.ا: خب، مدادرنگی چه خاصیتی داشت؟

خیلی سریع بود، آسان بود، برای دل خودم نقاشی می‌کردم. برای گالری‌ها کار نمی‌کردم.

م.ا: البته این در ذات کار همیشه هست دیگر. یعنی درنهایت، همیشه برای دل خودتان کار می‌کنید.

درنهایت هم همیشه آدم به یک مخاطبی نامه‌ای می‌نویسد.

م.ا: این سؤال همیشه برایم مطرح بوده که نقاش چه‌طوری کنار می‌آید با فروختن آثارش؟

من فکر می‌کنم همیشه کلاه سر مشتری‌ها می‌گذارم!

م.ا: دل‌تان تنگ نمی‌شود برای کارهاتان؟

اصلاً. چون آن کارها کامل نیست. هیچ‌وقت آدم برای یک اثر ناکامل دلش تنگ نمی‌شود. یعنی یک چیزی را چاپ کرده‌اید، بد شده، اگر کسی بخواهد آن را ازتان بخرد، می‌دهید به‌اش دیگر، نمی‌دهید؟

م.ا: یعنی تلقی‌تان از همهٔ کارهاتان همین است؟

همه باید تلقی‌شان همین باشد. (با خنده) کیف کرده باشی، پول هم بگیری!

م.ا: برعکس‌اش نشده؟

وقتی به‌ام سفارش می‌دهند حالم بد می‌شود.

م.ا: نشده که برگردید به یک کار قبلی‌تان نگاه کنید و فکر کنید که دیگر نمی‌توانید آن کار را انجام بدهید؟

نه. چون اگر بتوانم هم دلم نمی‌خواهد که آن کار را دوباره بکنم. به جایی رسیده که دیگر باهاش درگیری ندارم. با مدادرنگی دیگر مسئلهٔ تکنیکی نداشتم. خب، ولش کردم.

م.ا: منظورم این است که دل‌تان برای خودتان در آن دوران تنگ نمی‌شود؟ فکر نمی‌کنید که آن اثر زاییدهٔ خود شما بوده، در یک دوران خاص و یک خلاقیت خاص؟

مگر تو خودت را از یک‌سالگی‌ات جدا می‌دانی؟

م.ا: من، آره. گاهی وقت‌ها شده که برگشته‌ام مقاله‌ای را که هفت سال پیش نوشته‌ام با حسرت نگاه کرده‌ام و فکر کرده‌ام که الان نمی‌توانم آن کار را بکنم.

چه بد. خب برو کار کن. این‌قدر کار بکن که مقاله‌های قبلی‌ات به نظرت بد بیاید.

م.ا: خب، همیشه این کشمکش هست. و آن انرژی را از همین حسرت داری می‌گیری.

من تنها چیزی که نسبت به‌اش کنجکاوی دارم فرداست. امروز و دیروز نیست.

م.ا: اصلاً کارهای قبلی‌تان را مرور می‌کنید؟

آدم توی ذهنش مرور می‌کند. یک کارهایی از دستت درمی‌رود، انجام می‌دهی می‌روی. کارت این نیست که برگردی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ببینی چه‌کار کرده‌ای.

م.ا: اگر کسی به‌تان بگوید که کارهای دوران اول‌تان از تمام کارهاتان بهتر است، تصورتان چیست؟

فکر می‌کنم که عقلش نمی‌رسد.

م.ا: ولی هنرمندهایی بوده‌اند که این‌طوری بوده‌اند. خیلی معروف است که می‌گویند همینگ‌وی تمام عمر دنبال کارهایی که در بیست‌سالگی نوشته بود، دوید و هیچ‌وقت نتوانست کارهایی در آن حد خلق کند.

خب، او همینگ‌وی بوده.

م.ا: منظورم این است که این قضیه غیرممکن نیست.

خب، به اندازهٔ همهٔ هنرمندهای جهان عکس‌العمل و واکنش وجود دارد. اصلاً چه‌طور به خودت اجازه می‌دهی که همینگ‌وی را بیاوری توی زندگی‌ات و به‌اش فکر کنی؟ می‌توانی بخوانی رد بشوی.

م.ح: این‌که می‌گویید در دوره‌های مختلف کاری، یکی از چیزهایی که می‌تواند باعث بشود آدم از یک مدیوم دست بردارد و برود سراغ مدیوم دیگر، مربوط است به تمام‌شدن یک گره ذهنی با آن مدیوم خاص و ورود به مدیوم دیگر.

خیلی ساده‌تر از این‌هاست. مثل این است که بخواهی چندجور ورزش را یاد بگیری. اگر به اسکی علاقه داری، آن‌قدر اسکی می‌کنی که اسکی‌باز ماهری می‌شوی. ولی دلیل ندارد که وقتی به آب می‌رسی هم بخواهی اسکی کنی. شنا می‌کنی. به کوه می‌رسی، کوهنوردی می‌کنی. این‌ها مهارت‌هایی‌ست که در بچگی به‌دست آورده‌ای. هر وقت لازم شد ازشان استفاده می‌کنی. وقتی کشتی‌ات غرق شد، شنا می‌کنی. میزان مهارت‌ات را سلیقهٔ شخصی‌ات تعیین می‌کند.

م.ح: خب مهارت را خود آدم می‌تواند تشخیص بدهد. من هنوز دنبال آن لحظه‌ام. یک لحظه‌ای آدم به خودش می‌گوید من این را به جایی رسانده‌ام که دیگر آن جذابیت را برایم ندارد.

خودبه‌خود می‌شود.

م.ح: شما هیچ قصه‌ای ندارید که چی شد این عوض شد؟

نمی‌خواهم بگویم. قصه‌های شخصی خودم است. قصهٔ من این‌جاست، توی تابلوها. اگر می‌خواستم قصه‌ام را بگویم شعر می‌گفتم یا مقاله می‌نوشتم.

م.ا: شما با این تئوریزه‌کردن بحث محدودیت چه‌قدر خوشبخت‌اید. چون ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که همه در حال کشمکش با این محدودیت‌ها هستند و فکر می‌کنند که به دلیل همین محدودیت‌هاست که ظرفیت‌هامان رشد نکرده.

این یک راه آسان است برای تنبلی.

م.ا: درحالی‌که به‌نظر می‌رسد که شما یک‌جوری استقبال می‌کنید از این محدودیت.

پس برای چی این‌جا هستم. خود شما هم همین‌طور. باور کنید اگر همهٔ وسایل مثل فرنگ دم دست بود، این‌هایی که الان هستید نبودید.

م.ا: موقع کار موسیقی گوش می‌دهید؟

بله.

م.ا: چه نوع موسیقی‌ای؟

هرچی که پیش بیاید.

م.ا: و فکر می‌کنید خیلی تأثیر می‌گذارد؟

اصولاً این را کشف کرده‌ام که اهالی شرق دور موقع کار با موسیقی ارتباط برقرار نمی‌کنند، حواس‌شان پرت می‌شود. باید سکوت کامل باشد تا بتوانند تمرکز بکنند. ولی ما ملت‌های خاورمیانه و مدیترانه‌ای با موسیقی کوک می‌شویم و عواطف‌مان روشن می‌شود.

م.ا: هیچ تصوری دارید از این‌که به‌جای این شکل از هنر به هنر دیگری مشغول بودید؟

سینما؟ از اولش سینماگر بودم، ولی نشد. اصلاً تصویرهای من تصاویر سینمایی‌اند، نقاشی نیستند.

م.ح: یعنی مفهوم زمان درش مهم است؟

نه، یعنی کار در یک تابلو تمام نمی‌شود. بلکه ادامه دارد.

م.ا: خب، مفهوم انیمیشن‌اش مشخص است.

م.ح: یادم است که قرار بود این‌ها را با کامپیوتر حرکت بدهید.

هنوز هم دنبالش هستم.

م.ح: اگر این‌ها حرکت بکنند، آیا این حرکتی که الان در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد خراب نمی‌شود؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یک‌چیز دیگر می‌شود. معلوم است، فرق می‌کند.

م.ح: می‌خواهم بگویم که سکون‌شان جذابیت خاصی دارد که ممکن است با حرکت، آن جذابیت از دست برود.

م.ا: من با دیدن این نقاشی‌ها یاد یک کار آلن رنه می‌افتم که مکانیزمش خیلی شبیه کاری‌ست که شما کرده‌اید. رنه تابلوی گرنیکای پیکاسو را تکه‌تکه کرده. و از اجزای تابلو با شات‌های پی‌درپی، یک اثر دیگر ساخته. و کل این ماجرا مرا یاد جملهٔ بروغ انداخت: «و تکه‌تکه شدن راز آن وجود متحدی بود که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد». و انگار این تکه‌تکه کردن از مفاهیم اصلی مدرنیسم است. چه‌قدر برای‌تان جالب بوده که این مکانیزم را در هنرهای دیگر تعقیب بکنید؟ مثلاً توی ادبیات. به آن نوع ادبیاتی که همین کار را می‌کند علاقه‌مند هستید؟ مثلاً فرض کنید خشم و هیاهوی فاکنر؟

چرا من و شما نمی‌توانیم مثل دو تا ایرانی با هم حرف بزنیم؟ چرا همیشه باید از یک مشت آقابالاسر فرنگی برامان مثال بزنند؟

م.ا: چرا بین فرنگی و ایرانی مرز می‌گذارید؟

این برای من سؤال است.

م.ا: به‌خاطر این‌که من اصلاً جدایی نمی‌بینم. خودم را به فاکنر خیلی نزدیک‌تر حس می‌کنم تا مثلاً دولت‌آبادی. یا خودم را به هال هارتلی خیلی نزدیک‌تر حس می‌کنم تا مخملباف. بنابراین این جزئی از ذهنیت من است. این‌طور نیست که من آن را عاریه بگیرم.

ولی من تن نمی‌دهم. نمی‌خواهم مثل یک نقاش جهان سومی دائم با معیارهای اروپایی و آمریکایی مقایسه بشوم. و اگر در آن طبقه‌بندی نگنجم، وای بر من.

م.ا: اصلاً بحث گنجیدن در یک طبقه‌بندی نیست. بحث کمک‌گرفتن است برای مفاهیمی جهانی شده. اگر به هدایت و بوف کور هم اشاره کنیم، به همان مکانیزم ارجاع می‌دهیم.

من می‌گویم چرا آدم را با خودش مقایسه نمی‌کنید تا بحث را پیش ببرید؟ چرا هیچ سؤالی از خود طرف ندارید؟ این سؤال‌هایی که می‌کنید، من باید چیزهایی را بخوانم تا مطابق خوانده‌های شما به‌تان جواب بدهم. من جهان خودم را دارم. به خوانده‌های شما اصلاً مربوط نمی‌شود. شما از جهان خودت ازم سؤال کن، نه از جهان اطلاعات عمومی‌ات. من آن‌قدر اعتراض دارم به این قضیهٔ مقایسه جریانات هنری با غرب، که جلویش می‌ایستم.

م.ح: بحث شرق و غرب اصلاً به‌کنار. ولی نکته‌ای هست. گرچه هر کسی دنیای شخصی و ذهنی خاص خودش را دارد و هر کاری که می‌کند با معیارهای آن جهان باید سنجیده بشود، با این حال کار هنری خواه‌ناخواه وارد یک شبکهٔ اجتماعی می‌شود. طبیعی‌ست که کار شما به شکل پیچیده‌ای کارهای دیگری را تداعی کنند، و آدم این کارها را از مجرای ذهنی خودش در کنار کارهای دیگری بگذارد.

نمی‌فهمم چرا یک هنرمند ایرانی همیشه با کسانی مثل پیکاسو و غیره طرف است. شما آمده‌اید این‌جا توی آتلیهٔ یک نقاش و باید با حس‌هاتان با آن‌ها طرف بشوید. اطلاعات عمومی را ذاله می‌دانم.

م.ح: ولی من می‌گویم آدم توی ذهن خودش تداعی می‌کند.

از من نپرس، چون من کارهای دیگران را تداعی نکرده‌ام. خودبه‌خود شده.

م.ح: حرف خیلی تندی دارید می‌زنید. می‌خواهم مطمئن بشوم که منظورتان همین است. دارید می‌گویید که به‌عنوان یک نقاش کاملاً منفک از جهان پیرامون‌تان کار می‌کنید.

تمام نقاش‌ها منفک از جهان پیرامون کار می‌کنند.

م.ح: خیلی حرف عجیبی‌ست.

توی وجودشان هست. ولی وقتی توی آتلیه نشستی، خودتی و خودت. ولی بخشی از وجودت مدام دریافت می‌کند.

م.ا: خب این بعد از خلق است. وقتی دارید خلق می‌کنید به شهودتان متکی هستید. ولی بعدش وقتی کار تمام شد، می‌توانید خیلی خودآگاه به آن نگاه کنید ببینید تأثیرهاش از کجاها بوده.

الان وقتی نگاهش می‌کنم آن را یک شعر می‌بینم، که تصویری‌ست، لغت ندارد.

م.ا: و برای‌تان تداعی‌گر آثار یک هنرمند دیگر، چه ایرانی چه فرنگی، در هر مدیومی نیست؟

برای من نیست.

م.ح: من به بخش ارائه کار ندارم. توی موقع خلق می‌گویم. آیا شما اگر کوچک‌ترین اطلاعاتی از تاریخ هنر نداشتید، همین کارها را می‌کردید؟ بالاخره شما نقاشی دیده‌اید. بخشی از آگاهی‌تان از هنر اطراف‌تان می‌آید.

توی وجودمان است.

م.ح: عناصری وجود دارد که شده پروانه اعتمادی. این سنتزی که تبدیل شده به هویت شما، می‌شود مثل همین‌ها تکه‌تکه باز کرد و عناصر سازنده‌اش را کشف کرد. مجید می‌گوید فاکنر و هارتلی بخشی از وجود او هستند. می‌خواهیم بدانیم که این عناصر در زندگی شما چی بوده‌اند؟

چیزی ندارم بگویم. این‌طوری نمی‌توانیم بحث بکنیم. چون باید از یک توافقی شروع کنیم.

م.ا: ببینید صادق هدایت می‌گوید زندگی من به دو بخش تقسیم شده، قبل از جویس و بعد از جویس. با این‌که او نویسنده است و این خطر را دارد که بگویند که لو داد که از کجا گرفته.

آن‌وقت ربطی بین جویس و هدایت پیدا می‌کنید؟

م.ح: به‌شکل پیچیده‌ای.

برای همین می‌گویم با این‌ها مخالفم. شما طوری با من بحث می‌کنید که انگار من از همین آدم‌های «از دانشکده‌های هنری درآمده»ام که تمام ساختار وجودی‌ام بر اطلاعات عمومی بنا شده. این سؤال‌ها این‌طوری‌ست. هر اثری را که بخوانید و خودتان را توش احساس کنید، آن اثر از شما می‌شود، می‌خواهد نوشتهٔ فاکنر باشد، یا دولت‌آبادی. وقتی پنجاه‌سالت شد و خواستی یک شعر بنویسی، می‌بینی که آن‌ها از خودت شده. کلاژ کرده‌ای و آن‌ها را به وزنی درآورده‌ای که وزن شماست.

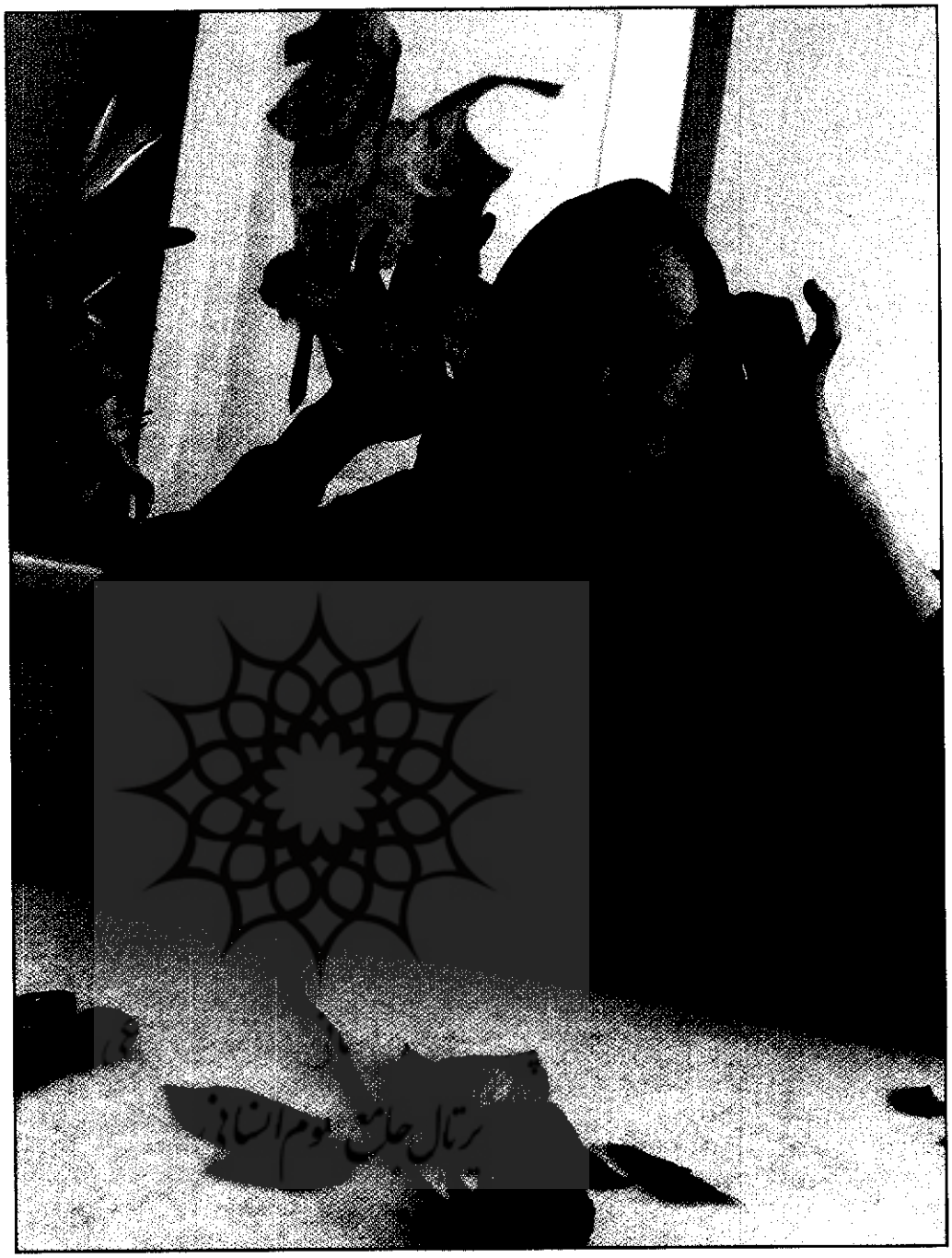
م.ا: خب، شما وقتی عکس آن ماسک را نشان می‌دهید و می‌گویید همه‌چیز از این شروع شد، درواقع مصالح‌تان را دارید نشان می‌دهید. چه اشکالی دارد که یک هنرمند بگوید که این عناصر جمع شده، و درونی شده و نتیجه شده این کارها؟

م.ح: و چرا بروزش شده این نقاشی‌ها؟

نمی‌دانم. باید از روان‌شناسم بپرسید.

م.ا: نظرتان راجع به نقد چیست؟

هیچ نظری راجع به نقد ندارم. چون هر



کسی نقد می‌نویسد نظر خودش را راجع به آن آثار می‌نویسد. به من مربوط نمی‌شود.

م.ا: وقتی با نقدها روبه‌رو می‌شوید واکنش‌تان چیست؟

همیشه فقط یک منتقد وجود دارد، او هم خود آدم است. البته اگر خودی داشته باشی. اگر نداشته باشی، باید ببینی مردم و منتقدان چی می‌گویند و آن‌جا خودت را نگه‌داری.

م.ا: تا حالا شده که کشفی در نقدی دیده باشید که بر خودتان آشکار نبوده.

هر کدام شما که برداشت‌هاتان را برای من بگویید برای من یک دنیاست. نظر شخصی‌تان. بدون مقایسه با جویس و غیره. این نظرهای شخصی‌تان است که بر من اثر می‌کند. اولین کسی که کارهای من را می‌بیند، هاجرخانم است. او سواد آکادمیک ندارد. عاطفه‌اش به‌اش جواب می‌دهد.

م.ح: مگر هاجرخانم هنوز زنده است؟

نه، هاجرخانم نوعی را می‌گویم. بوده، ولی دیگر ازش خبر ندارم. می‌ترسم پرس‌وجو کنم. می‌ترسم مرده باشد.

م.ح: این کارها بیش از کارهای گذشته‌تان حالت رویایی دارند. چه‌قدر توی خواب‌تان می‌آیند و چه‌قدر از خواب‌تان آمده‌اند؟

گاهی توی خواب‌ها می‌آیند. ولی مکانیزم خاص خودشان را دارند.

م.ح: متوجه هستید که حاضر نیستید هیچ مبدائی برای کارهاتان ارائه بدهید؟

عادت ندارم مزخرف بگویم. همهٔ این‌ها با هم است. جزو وجود کسی‌ست که دستش آن کار را انجام می‌دهد، بدون این‌که تصمیم گرفته باشد.

م.ا: چه ساعتی از روز کار می‌کنید؟

صبح‌های زود.

م.ا: هر کار به‌طور متوسط چه‌قدر طول می‌کشد؟

هیچ‌وقت زمان نگرفته‌ام. این چه سؤال‌هایی‌ست که می‌کنی؟

م.ا: خب برایم جالب است بدانم. بعد، با یک روند یکنواخت اتفاق می‌افتد یا توش گسست پیش می‌آید؟

گسست پیش نمی‌آید. اگر هم پیش بیاید دو روز آدم می‌رود مسافرت و برمی‌گردد. آن دغدغه هست. یک گرفتاری ذهنی‌ست که تا حل نشود، هرجا بروی داری به‌اش فکر می‌کنی.

م.ا: بن‌بست چی؟

یعنی چی بن‌بست؟

م.ا: یعنی یک کاری درنیاید.

پاره‌اش می‌کنی می‌ریزی دور.

م.ا: نخواهی پاره‌اش کنی. توی ذهن‌تان شکل بگیرد ولی درنیاید.

چیزی که بد درآمده باشد، حتماً نابودش می‌کنم.

م.ا: روندش طولانی بشود.

طولانی هم بشود، پاره‌اش می‌کنم. می‌دانی نقاش یعنی چی؟ یعنی بسیار نقش‌زننده. یعنی از صبح تا شب کارش کشیدن است. مثل این خطاط‌ها که اعلان می‌نویسند. روزی هزار متر خوش‌نویسی می‌کنند بدون این‌که امضایی پاش بگذارند. چون طرف خطاط است.

م.ح: من باز می‌خواهم راجع به لحظه بپرسم. توی هر کاری لحظه‌ای هست که می‌گویی تمام شد. راجع به آن لحظه حرف بزنید.

توی ناخودآگاه است. آن پروفسوری که توی ناخودآگاه نشسته و به‌اش می‌گوییم مرد خردمند می‌گوید تمام شد. او تصمیم می‌گیرد و جادوی هنر این است که نمی‌دانیم او از کجا می‌داند. خیلی‌ها معتقدند تمام کارهایی که می‌کنیم توی DNAمان هست. با آن به دنیا می‌آییم. تمام تابلوها، تمام تصویرها توی وجودمان هست. انگار قبلاً این کارها را کرده‌ایم.

م.ح: من مصاحبه‌ای می‌خواندم از فرانسیس بیکن که می‌گفت چیزی حدود پنج برابر کارهایی را که می‌سازد، نابود می‌کند. علتش هم این است که به جایی می‌رسد که من‌اش به‌اش می‌گوید تمام شد ولی او ادامه می‌دهد و بعد از آن نابودی و نابودی‌ست تا این‌که همهٔ آن‌ها را می‌سوزاند و ماجرا تمام می‌شود.

همیشه همین‌طور است.

م.ح: هیچ‌وقت در مقابل این لحظه مقاومت کرده‌اید؟

مقاومت کرده‌ایم که اضافه‌تر کار بکنیم و

دیده‌ایم بد شده.

م.ح: توی این مجموعه هم هست.

بله. هفت‌هشت تا کار بیات‌شده هست که قاب‌نشده انداخته‌امش کنار.

م.ا: توی این‌جور تصمیم‌گیری‌ها که کدام تابلوها جزو کارهای اصلی‌ست و کدام‌ها نیست، با کسی مشورت نمی‌کنید؟

نه.

م.ا: نظر کسی براتان آن‌قدر کلیدی نیست؟

کسی را ندارم راستش. اگر داشتم ازش استفاده می‌کردم. ولی به دوسه‌تا دوست‌های قدیمی‌ام نشان داده‌ام که وقتی حالت‌هاشان را دیده‌ام، دیگر دست نزده‌ام.

م.ا: به‌نظرتان جو هنرهای تجسمی در ایران ریاکارانه نیست؟

همه‌جای دنیا همین‌جور است. جو جهانی ریاکارانه است. زمانهٔ جهانی زمانهٔ تخریب است، زمانهٔ خلاقیت نیست. کار ما مشاهدهٔ این تخریب است. در این جو موجود، بزرگ‌ترین خلاقیت، تخریب یازده سپتامبر است. دنیا دست اصول‌گراهاست. ما ربطی به اصول‌گرایی نداریم، چون که هنرمندیم.

م.ا: کار دیگران را چه این‌جا، چه در جاهای دیگر دنیا، چه‌قدر تعقیب می‌کنید؟

گاهی کاتالوگ‌هایی را که می‌آید، نگاه می‌کنم که ببینم چه خبر است، و می‌بینم هیچ خبری نیست.

م.ح: ولی هیچ تأثیری روی کارتان ندارد؟

نه.

م.ا: پس چه‌طور یک دوره‌ای کارهای مشترک با نقاشان دیگر انجام داده‌اید؟ چون این روحیه یک‌ذره با این کار منافات دارد.

خب ابزارهای متفاوتی وجود دارد و کنجکاوی‌های متفاوتی. کارهایی هست که تا نکنی نمی‌فهمی که عملی نیست. نمی‌فهمی که در یک اثر مشترک دو تا آدم می‌خواهند بگویند «من».

عده نقاش یا موزیسین می‌توانند با هم یک فضا بسازند یا نه؟ بعضی‌ها به خلاقیت کولکتیو معتقدند. در عمل دیدم که نمی‌شود.

م.ح: یک کاری دارید با غلامحسین نامی که توی آن مجموعه آن را از بقیه بیش‌تر دوست دارم. شخصیت غلامحسین نامی دورترین شخص به شماست، و کارش هم از شما خیلی دور است، ولی استثنائاً موفق شده‌اید که با هم کار کنید. این کار چه‌طور انجام شد؟

او انجام داد، خوب شد، نگه‌اش داشتیم. خیلی‌ها اصلاً انجام ندادند.

م.ح: داستانی راجع به این‌که چی شد این کار خوب شد، ندارید؟

نه. می‌خواستم بدانم که هر کسی با دنیای کس دیگر چه بازی‌هایی می‌تواند بکند.

م.ح: پس فقط شانس دخیل بود.

تو اسمش را شانس می‌گذاری، من می‌گویم اتفاق.

م.ح: ارتباطی با شخصیت آن دو تا آدم ندارد؟

نه.

م.ا: شما شاگرد دارید؟

نه.

م.ا: زمانی داشتید؟

بله. تا زمانی که هنر ممنوع بود شاگرد داشتم.

م.ا: برخوردتان با مقولهٔ تدریس چی بود؟ کلاً این کار را دوست داشتید؟

اگر دوست نداشتم که انجامش نمی‌دادم.

م.ا: ولی شما الان گفتید که بعضی کارها را انجام داده‌اید که ببینید می‌شود یا نه؟

دوست داشته‌ام که ببینم می‌شود یا نه.

م.ا: توی ایران معمولاً این اتفاق می‌افتد که کسانی که خودشان هنرمندند و تدریس هم می‌کنند، شاگردهاشان خیلی وقت‌ها همان هنرمند در اندازهٔ کوچک‌اش از آب درمی‌آیند.

خیلی طبیعی‌ست. غیر از این محال است. توی آکادمی می‌توانید تحت تأثیر استادتان نباشید. ولی وقتی مدرسهٔ یک شخص را می‌روید، از اول دوست داشته‌اید مثل او کار کنید.

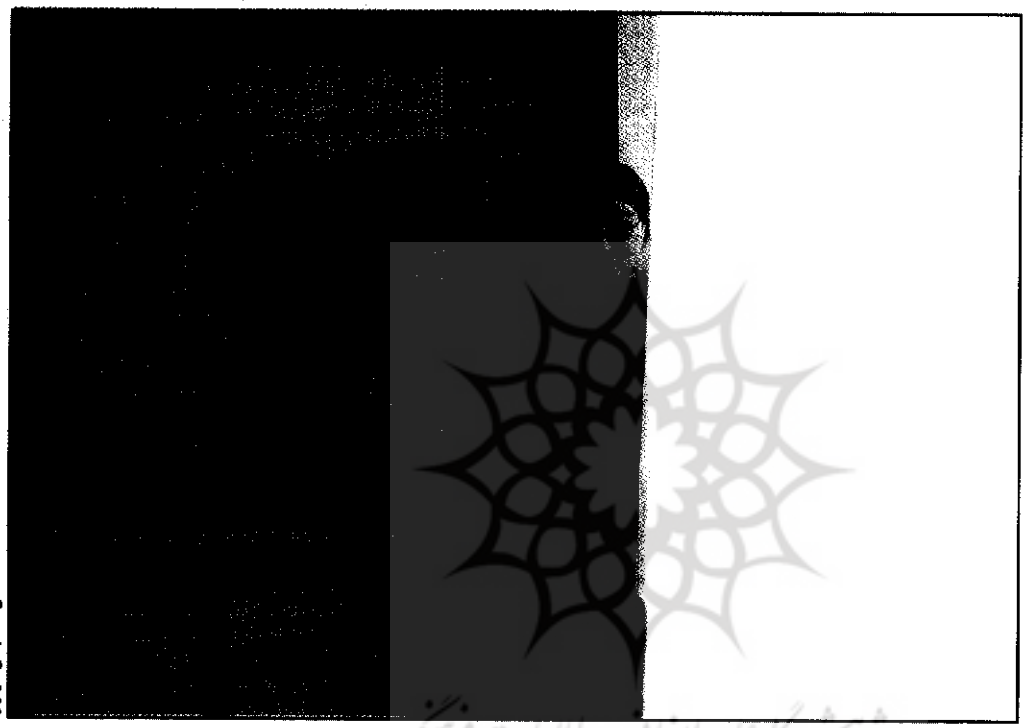
م.ا: بعد چه‌جوری هویت‌های فردی‌شان را به‌دست می‌آورند؟

با پربار بودن خودشان. خیلی‌هاشان هویت‌های خودشان را دارند. مثلاً آقای صادق تیرافکن، یا آویش خبره‌زاده. عده‌ای هم می‌آمدند که می‌خواستند مثل من کار یاد بگیرند. ولی من متأسفم که چرا از کسی نمی‌پرسید که چرا همیشه مثل پیکاسو کار می‌کنی؟ آن‌جا اشکال ندارد که کسی مثل دیوید هاکنی باشد و دائماً هاکنی را تکرار بکند.

م.ا: چرا. آن‌جا هم اشکال دارد.

نه. اشکال ندارد چون می‌بینیم این کار را می‌کنند.

م.ا: برایم جالب است که تلقی‌تان از کار تدریس، تلقی همان اوستاکارهای قدیمی‌ست که شاگرد می‌گرفتند.



عکس‌ها: عباس کیارستمی

نه. این نیست. این یک بخش‌اش بود که مربوط بود به هنرجویی که به آدم مراجعه می‌کند. ولی این‌جا یک workshop است. توی workshop هر کسی باید خودش باشد، و کار من هم فقط نظارت است که هر کسی به هویت خودش برسد.

م.ا: چه‌قدر مفهوم‌سازی توی کار براتان اهمیت دارد؟

اگر منظورتان بیان‌گرایی است، هیچی. چون اهمیت ندارد، به‌اش فکر هم نمی‌کنم ولی به حضور ادبیات درکارم به‌شدت واقفم و اعتقاد دارم که حقیقت جز از طریق قصه‌ها نمی‌تواند منتقل بشود.

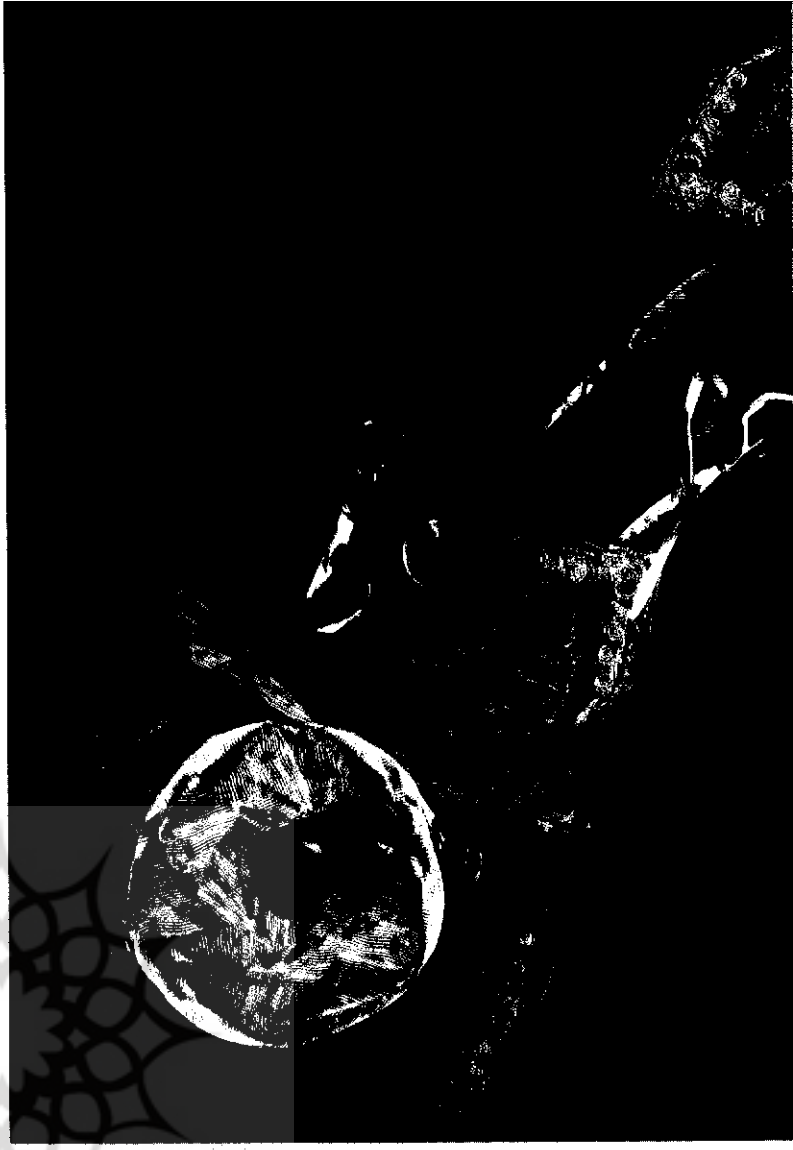
م.ا: بعضی از کارهای قبلی‌تان را که می‌دیدم، به نظرم می‌آمد که در آن‌ها یک کشمکشی برای ساختنِ مفهوم و مقاومت در برابر ساختنِ مفهوم هست. این مجموعهٔ جدید کاملاً به آن سمت رفته که مفاهیم آشکارتر بشود. از این‌که کارتان فقط یک حس را منتقل بکند و نه یک معنا را، همه دروغ می‌گویند. همه‌مان وقتی تحمل‌مان تمام می‌شود، می‌گوییم کاشکی یک الاغ بودیم. ولی همه‌مان دروغ می‌گوییم. چون این کیفیتی‌ست که وقتی به‌اش رسیدی، نمی‌توانند ازت بگیرندش. اگر سرمستی تجربه کرده باشی، نمی‌توانی ازش دست بکشی

م.ا: اگر این احساس را داشتید، چرا آن کارها را جزو کارهاتان آوردید؟

با چند نفر کار مشترک کردم، موفق بودم، ولی با خیلی‌ها هم موفق نبودم. از آن‌هایی که گذاشتم توی کتاب راضی بودم.

م.ح: این توفیق از کجا حاصل شد؟

یک موقعی بود که پیله کرده بودم که آیا یک



رضایت دارید؟

خیلی هم خوشحال می‌شوم که یک حس را منتقل بکند.

م.ح: توی اوج کارهای مدادرنگی‌تان به‌نظر می‌آمد بحث اصلی عنصر غایب است. احساس می‌کنم در کارهای فعلی نمی‌خواهید آن چیزی را که نیست، نشان بدهید، بلکه می‌خواهید آن‌چه را که هست، به این شکل نشان بدهید. چه اتفاقی افتاده که از آن به این رسیدید؟

نمی‌دانم چه اتفاقی افتاده. لابد از آن یکی‌ها خسته شده‌ام.

م.ح: یک سؤال ساده، جذابیت این ماسک چی بود؟

نمی‌دانم. ماسک مرا انتخاب کرد. من آن را انتخاب نکردم. وقتی عکس می‌اندازید سوژه انتخاب‌تان می‌کند.

م.ح: ولی می‌توانید یک داستانی بسازید که چه‌طور این روند اتفاق افتاده.

می‌توانم یک چیزهایی سرهم کنم ولی فایده ندارد.

م.ح: عیبی ندارد. سرهم کنید.

گاهی وقت‌ها به یک‌جایی می‌رسد.

آخر دوباره همان داستانی می‌شود که توی همهٔ مصاحبه‌ها هست. هیچ‌چیزی روشن نمی‌شود.

م.ا: ولی برای ما خیلی روشن شد وقتی که هدایت گفت که جویس براش مهم بوده. وقتی که اورسن ولز می‌گوید که دلیجان او را تکان داده، برای من خیلی جالب است، چون هیچ ربطی بین ولز و فورد نمی‌بینم.

آخر شما من را نمی‌شناسید. نمی‌دانید که معلم من طبیعت است. معلم من آدم‌ها نیستند. اگر مرا ببری توی کتاب‌خانه، حالم گرفته می‌شود و عین جن و بسم‌الله فرار می‌کنم. از موزه هم همین‌طور. من هنرمند انتلکتوئل نیستم، نقاشم. نمی‌اندیشم و کار می‌کنم. کار می‌کنم و بعد که فاصله می‌گیرم متوجه می‌شوم چه اتفاقی افتاده.

م.ا: هیچ اثر هنری‌ای بوده که زندگی‌تان را به دو بخش تقسیم کرده باشد، در هر مدیومی؟

نه. هیچ‌چیزی زندگی من را به دو بخش تقسیم نکرده. هر چیزی که دیده‌ام روی من تأثیرش را گذاشته. آدم‌های امروزی به‌خاطر تلویزیون توی ذهن‌شان آن‌قدر تصویر دارند که راحت می‌توانند نقاشی کنند. نقاشی امروز دیگر این نیست که ما انجام می‌دهیم، تابلو می‌شود می‌رود روی دیوار. دیگر دوران فرانسیس بیکن گذشته. آن‌ها رفته‌اند توی موزه.

م.ا: چرا؟ چه اتفاقی افتاده؟

همان بلایی که سر موسیقی کلاسیک آمده. یک زمانی **مازورکای** شوپن می‌زدند و آدم‌ها می‌رقصیدند. الان باید بلیت بخری و در سکوت، **مازورکای** شوپن بزنند و صدات درنیاید. موزه‌ای شده. نقاشی هم همین‌جور است. نقاشی‌ای که قاب بشود و به دیوار چسبیده بشود مال موزه است. ما کار موزه‌ای می‌کنیم. توی یک سالن ده تا نقاشی پیکاسو بگذار و تلویزیون هم بگذار، آخرسر سرت برمی‌گردد طرف تلویزیون، چون **میکی ماوس** را از بچگی توی تلویزیون دیده‌ای.

م.ا: واقعاً این‌طوری‌ست؟ من تردید دارم. فکر می‌کنم که رابطهٔ انسان با هنر جدا از برخورد کارکردی بیرونی‌اش شکل می‌گیرد.

چه‌طور قبول داری که همهٔ ما درون‌مان پر از اطلاعات عمومی‌ست، قبول نداری که تلویزیون چه‌قدر اطلاعات عمومی به همه‌مان داده؟

م.ا: ولی کار هنری‌کردن توی ذات خودش یک کار غیرکارکردی‌ست.

توی هنر دائم حذف می‌کنی، انتخاب می‌کنی، جابه‌جا می‌کنی، ابداع می‌کنی. چی را ابداع می‌کنی؟ چیزی را که به‌اش می‌گویی تکنیک. شیوهٔ تجسدبخشیدن به تخیل، تکنیک توست. به‌همین‌دلیل هم آکادمیزم را قبول ندارم، چون هیچ‌وقت در آکادمی به تکنیک خودت نمی‌توانی برسی. باید تکنیک آدم‌های قبلی را کپی کنی.

م.ا: سینمای ایران را چه‌قدر تعقیب می‌کنید؟

بهتر است وارد این بحث نشویم. چون نظرات شخصی خودم را دارم و این به بعضی‌ها برمی‌خورد.

م.ح: سینمای جهان چی؟

یک زمانی ویسکونتی را دوست داشتم. خیلی از کارهای کیارستمی را می‌پسندم. خیلی‌هاش را هم نه.

م.ا: کدام‌ها را می‌پسندید؟

آن‌هایی که خیلی کوتاه است. ولی کن لوچ را قبل از کیارستمی می‌شناختم و دوست داشتم. ولی این همه سؤال کردی هنوز منتظرم که یک سؤال حسابی بپرسی.

م.ا: آخر، من راجع به این کارها سؤال ندارم. آن‌قدر راحت توانستم با آن‌ها ارتباط برقرار کنم که سؤالی باقی نمانده.

باور کن بقیه هم همین‌قدر راحت باهاشان ارتباط برقرار می‌کنند.

م.ا: و من از این متنفرم که از هنرمند بپرسی این یعنی چی؟ من هم توی همین فضا زندگی کرده‌ام و کاملاً متوجه هستم که این نقاشی‌ها انعکاس چه فضایی‌ست.

م.ح: ولی برای من جذاب است که بدانم فلان کار تحت چه شرایط بیرونی خلق شد.

م.ا: خانم اعتمادی می‌گویند این سنتز است. شما اصلاً به تز و آنتی‌تزش کار نداشته باشید. ولی خب سنتز که هست. ما راجع به سنتز چی بگوییم؟

برای من این نقاشی‌ها مثل یک شعر تصویری‌ست.

م.ح: یادم است که گفتید انفجار موزهٔ عراق توی شکل‌گیری این نقاشی‌ها مؤثر بوده. می‌خواهم بدانم که اگر موزهٔ عراق منفجر نشده بود، ما با آثار دیگری روبه‌رو بودیم.

نه. قضیه به خیلی قبل برمی‌گردد. تاریخ بعضی از این‌ها مال خیلی قبل از آن است.

م.ا: از نویسندگان معاصر ایران کی را می‌پسندید؟

زویا پیرزاد را می‌پسندم چون از هیچی می‌تواند قصه بسازد. قصه‌ساز است، مقاله‌نویس نیست. وقتی دارد قصه می‌نویسد سخنرانی نمی‌کند.

م.ا: کار نقاش‌های زن و مرد را می‌توانید تفکیک کنید؟

مسلماً حس‌های زن‌ها و مردها خیلی فرق دارد. موضوع‌هایی که انتخاب می‌کنند با هم خیلی فرق دارد.

م.ا: آخر، خانم ترقی می‌گفت مردهای نویسندهٔ ما همچنان دنبال حل‌کردن مشکلات جهانی و ازلی و ابدی‌اند، درحالی‌که زن‌های نویسنده‌مان دارند کارهای کاملاً شخصی می‌کنند.

آخر، زن‌ها اصولاً نویسنده‌اند، مردها ژورنالیست‌اند. زن‌ها قصه‌گو هستند. یک زن و یک مرد را بفرست سر کوچه ماست بگیرند. وقتی برمی‌گردند، می‌پرسی چی شد؟ مرد می‌گوید رفتم سر کوچه ماست گرفتم. اما زن می‌گوید «آقا رفتم تو بقالی این آقای همسایه آن‌جا بود، اختر خانم آمد، داشت یک چیزی را نسیه می‌خرید. من به‌اش گفتم به این نسیه ندی، نمی‌ده پولت را ها...» یعنی همین‌طور که دارد ماست‌خریدن را توضیح می‌دهد، قصه می‌سازد. متوجه شدی چی می‌خواهم بگویم؟

م.ا: متوجه شدم. ولی قطعیت

نسبت دادن‌اش به زن و مرد را تردید دارم

قصه را که مردها نساختند، زن‌ها ساختند.

م.ح: منظورتان که جنسیت زنانه نیست، منظورتان برخورد زنانه و مردانه است که هر کسی می‌تواند داشته باشد.

مردها نمی‌توانند داشته باشند. توجه به جزئیات را که از اصلی‌ترین ابزارهای ادبیات است، زن‌ها به‌طور طبیعی توی خودشان دارند. یک مقدار از به‌هم‌ریختنِ دنیا از وقتی بود که همهٔ کارها با هم قاطی شد. زن‌ها از خلاقیت‌های شخصی‌شان که خیلی به‌شان کمک می‌کرد، دست برداشتند و رفتند توی بازار کار. لباس بچه‌شان را ندوختند، غذا درست نکردند، مربا درست نکردند، دکوراسیون خانه‌شان را خودشان انجام ندادند. حالا بیمار روانی شده‌اند. کار زن‌ها و مردها قاطی شده. مرد دارد رخت می‌شوید، زن دارد ماشین می‌راند. خب این خیلی اشتباه است. مثل این‌که پیچ‌ها را پشت‌ورو بسته باشند. و به قول شیرین عبادی مرد سالاری را زن‌ها دارند حمل می‌کنند. همه‌جای دنیا این اتفاق می‌افتد.

م.ا: اگر زن‌ها واقعاً قصه‌گوی اصلی بوده‌اند، پس خیلی به‌شان ظلم شده، چون تا مدت‌های مدیدی از صحنهٔ هنر محو بوده‌اند.

خودشان خواسته‌اند. زن‌ها نمی‌خواهند «بشوند»، می‌خواهند «باشند». «to be» است، «to become» نیست.

م.ح: ولی شما این‌طور نیستید.

من هر دو بخش را دارم. بخش زنانه را دارم، بخش مردانه را هم دارم.

م.ح: پس بحث سر زنانگی و مردانگی‌ست. خیلی مردها هستند که به جزئیات توجه دارند، قصه خیلی قشنگ تعریف می‌کنند. کیارستمی هر اتفاقی که براش می‌افتد، ازش یک قصه درمی‌آورد. همه‌چیز را با جزئیات تعریف می‌کند.

م.ا: هیچ‌وقت شده که فکر کنید کاش یک آدم عادی بودید؟

نه. برای این‌که ما در میان رنج و سرمستی به‌سر می‌بریم. یک آدم عادی در حالت متوسط قرار دارد.

م.ا: توی حالت رنج‌اش این احساس به‌وجود نمی‌آید؟ رمان آخرین وسوسهٔ مسیح را خوانده‌اید که تمام مدت قهرمان رمان می‌گوید کاش یک آدم عادی بودم. یا فروغ توی شعر «وهم سبز»اش که به زن‌های عادی می‌گوید مرا پناه دهید؟

همه دروغ می‌گویند. همه‌مان وقتی تحمل‌مان تمام می‌شود، می‌گوییم کاشکی یک الاغ بودیم. ولی همه‌مان دروغ می‌گوییم. چون این کیفیتی‌ست که وقتی به‌اش رسیدی، نمی‌توانند ازت بگیرندش. اگر سرمستی تجربه کرده باشی، نمی‌توانی ازش دست بکشی.

م.ا: توی کودکی کی متوجه شدید که می‌توانید نقاش بشوید؟

کلاس دوم دبستان که بودم، موقعی که مداددست‌گرفتن را یاد گرفته بودم، نقاشی‌هایی را دیدم که یک دختر کلاس ششمی کشیده بود و به‌نظرم معجزه بود. بلافاصله رفتم کاغذ و مداد تهیه کردم و شروع کردم به کارکردن.

م.ا: طراحی بود؟

نه، از همان نقاشی‌هایی که بچه‌ها می‌کشند. داستان من از عروسکم در بچگی شروع می‌شود. تمام عمرم همان کارهای بچگی‌ام را کرده‌ام. الان هم دارم همان کارها را می‌کنم.

م.ا: بازی‌های بچگی‌تان را یادتان است؟

آره. من بچگی را از شش‌هفت‌ماهگی یادم است.

م.ا: چه‌جور بازی‌هایی بود.

همه‌اش حرص‌وجوش‌زدن بود برای این‌که آن عروسک زشت یک‌جوری زیبا بشود. و ببین چه تلاشی صرف می‌شد.

م.ا: شبیه بچه‌های دیگر بودید؟

نمی‌توانم قضاوت کنم که بودم یا نبودم. لابد بخشی از من شبیه بچه‌های دیگر بوده. ولی خیلی راحت می‌توانستم سر خودم را گرم کنم. احتیاج نبود حتماً چهار تا بچهٔ دیگر هم باشند. برای من محور اصلی تئاتر بود. آن عروسک را درست می‌کردم تا در قصه‌ای که ساخته بودم بازی کند.

م.ا: شبیه بچه‌های دیگر نبودن، ترسناک نیست؟

نه. هیچ‌وقت این قضیه وحشت ایجاد نکرده، همیشه امتیاز ایجاد کرده.

م.ا: چون گاهی وقت‌ها محیط به آدم فشار می‌آورد که شبیه بقیه بشود.

نه. به محض این‌که قادر شدم که خودم باشم به مادر و پدرم حرفم را تحمیل می‌کردم.

م.ا: تأثیر پدر و مادر توی کارتان مثبت بود؟

حتماً مثبت بوده. شاید این فضا را خودم برای خودم ایجاد کردم. زیاد مشخص نیست.

م.ا: آن‌ها نمی‌خواستند شما را به‌سمت خاصی هل بدهند؟

چرا، پدرم می‌خواست من پزشک باشم. و اگر پزشک نه، دکتر حقوق. همهٔ این نقاش‌شدن‌ام را یواشکی از والدینم انجام دادم. و آن‌ها مقابل عمل انجام‌شده قرار گرفتند.

م.ا: و چه موقع قانع شدند؟

یک موقع پانزده‌شانزده سال پیش داشتم کار می‌کردم، همسایه تلفن کرد و گفت توی رادیو آمریکا دارند راجع به تو حرف می‌زنند. کارم را ول کردم و دویدم طبقهٔ بالا پیش پدرم که داشت رادیو آمریکا گوش می‌داد. رفتم سراغش و گفتم همهٔ آن جوایزی را که ندادی به‌ام، باید همین الان به‌ام بدهی!

م.ا: با معلم‌های مدرسه چه ارتباطی داشتید؟

معلم کلاس اولم را یادم است، چون روی من تأثیر مثبت گذاشت. من مدرسهٔ دولتی می‌رفتم و شانس آوردم خانمی که متخصص آموزش و پرورش بود آمد توی مدرسهٔ دولتی سیستم خودش را پیاده کند و آن سال اول من شاگردش بودم. برای تمام هم‌شاگردی‌هام نقاشی امتحان‌شان را می‌کشیدم و آخرسر نوبت خودم که می‌شد، نمرهٔ کم‌تر می‌گرفتم. آن‌ها هم به‌جاش در ریاضی کمکم می‌کردند. یک معلم عربی داشتم که یک آخوند معمم بود و خیلی روی من تأثیر گذاشت. عربی تجدید شده بودم و او دو ماه آمد سرخانه به من درس بدهد. به قدری خوب درس می‌داد که من کشش پیدا کردم زبان بخوانم. هر لغتی که عربی‌اش را می‌گفت، انگلیسی و فرانسه‌اش را هم می‌گفت. اسمش آقای محقق بود. و آن‌قدر عربی‌ام خوب شد که در امتحان بیست گرفتم. از آدم‌های دیگری که روی من تأثیر گذاشتند، علی‌اصغر خبره‌زاده و آل‌احمد و بهمن محصص بودند. آل‌احمد به من شجاعت یاد داد. محصص به من سلیقه یاد داد. و بهجت صدر که یک روز مرا توی دانشکده، توی دفترش خواست و رفتم دیدم دارد پیپ می‌کشد. و اولین‌بار بود که می‌دیدم یک خانم پیپ می‌کشد. به من گفت تو چرا می‌آیی دانشکده وقتت را تلف می‌کنی؟ گفت برو تو آتلیه‌ات بنشین کار کن. و من رفتم.

م.ا: اولین چیزهایی که کشیدید چی بود؟

عروسکم. همان‌چیزهایی که توی تخیل دخترها هست. عروسکم را کشیدم، منتها زیباشده. مدیون آن دختر کلاس‌ششمی‌ام که گذاشت کتابچه‌اش را نگاه کنم.

م.ا: نقاشی از طبیعت چی؟

آن وقتی پیش آمد که بهمن محصص آمد خانه‌مان. یادم است رفته بودم بندر انزلی و سه‌پایه را گذاشتم تا بطری‌ها را با زغال طراحی کنم. یک موقع فشار از بیرون را متوجه شدم و دیدم عدهٔ زیادی جمع شده‌اند دورم. از آن به بعد طراحی در بیرون را بوسیدم گذاشتم کنار. یک‌بار هم توی یک فرودگاه علاف بودم، و مدادهام همراهم بود. نشسته بودم چیز می‌کشیدم که دیدم هزارتا ژاپنی پشتم ایستاده‌اند و دارند نگاه می‌کنند.

اولین کتابی که سواد پیدا کردم بخوانم، **رابینسون کروزوئه** بود. بعد از آن علاقه‌مند شدم که کتاب بخوانم.

م.ا: هیچ‌وقت دوست نداشتید فضای تخیلی یک کتاب را بکشید؟

چرا، نقاشی تخیلی می‌کردم و همیشه منظرهٔ شب می‌کشیدم. تا قبل از آمدن محصص همه‌اش نقاشی تخیلی می‌کردم. او که آمد سه‌پایه و زغال مطرح شد.

م.ا: آن نقاشی‌های تخیلی هم همین‌قدر خلوت بود؟

این خلوتی، همیشه بوده.

م.ا: هیچ‌وقت دوست نداشتید نقاشی‌های پرجزییات مثل مثلاً کارهای بروگل بکشید؟

نه. آن‌وقت‌ها تمام هم‌وغم‌مان این بود که جوری کار کنیم که مثل مال کسی نباشد. یک موقعی عاشق چوب‌چاپ‌های ژاپنی بودم.

م.ا: اصولاً هنر شرق آسیا را دوست دارید؟

هنر چین و ژاپن را خیلی دوست دارم.

م.ا: فیلمی که توی بچگی خیلی دوست داشتید چی بود؟

جاده‌ی فلینی، دوازده‌سیزده سالم بود که توی تلویزیون دیدم.

م.ا: هیچ‌وقت فکر مهاجرت کرده‌اید؟ چرا نه؟

گل حسرت در ماه اسفند همه‌جای دنیا درمی‌آید. فقط در یک خاک به‌خصوص به عطری می‌رسد که به‌اش می‌گوییم زعفران. هنرمند هر جامعه‌ای هم همین‌قدر به خاک خودش وابسته است. اگر برود جای دیگر گل می‌دهد، ولی گل‌اش عطری ندارد. ◀

یک مقدار از به‌هم‌ریختنِ دنیا از وقتی بود که همهٔ کارها با هم قاطی شد. زن‌ها از خلاقیت‌های شخصی‌شان که خیلی به‌شان کمک می‌کرد، دست برداشتند و رفتند توی بازار کار. لباس بچه‌شان را ندوختند، غذا درست نکردند، مربا درست نکردند، دکوراسیون خانه‌شان را خودشان انجام ندادند. حالا بیمار روانی شده‌اند. کار زن‌ها و مردها قاطی شده