رامین جهانبگلو

گفتگو با ابوالقاسم سعیدی

ــ شما در سال ۱۹۲۵ در اراک به دنیا آمدید. چطور شد که با نقاشی آشنا شدید؟

ــ پیش از آنکه یک بچه زبان باز کند، نقاشی می‌کند، یعنی نقاشی زبان مستقلی است که تشریح آن از طریق زبان شفاهی بسیار دشوار است. به این ترتیب آدم تا سن هفت، هشت یا ده، پانزده‌سالگی نقاشی زیبای دوران کودکیش را می‌کند. بعد یا جدایی پیش می‌آید که اغلب هم پیش می‌آید. یعنی بزرگ می‌شوی و زبانهای دیگری را اختیار می‌کنی، حرفهایت را از طریق دیگری می‌زنی یا اینکه وفادار می‌مانی. حالا من می‌توانم بگویم همیشه نقاشی کرده‌ام، از بچگی این جدایی در من ایجاد نشد. یادم هست در دوران بچگی در و دیوار را نقاشی می‌کردیم که تو هم حتماً این کار را می‌کردی. البته اگر ما این کار را می‌کردیم به این دلیل بود که کاغذ نداشتیم و بعد هم دفترهای مدرسه را. بنابراین نقاشی برای من همیشه به عنوان یک کار جدی مطرح بوده و بعد هم مسأله دیگر اینکه شاید همهٔ ایرانیها به گونه‌ای به منظرهٔ بیرون بسیار علاقه‌مند هستند و به آن شاعرانه نگاه می‌کنند، در مورد من هم چنین است، هیچگاه رابطه من با بیرون، مثلاً با غروب آفتاب یا درختان قطع نشده و من همیشه به بیرون نگاه می‌کنم.

ــ به خاطر محیط طبیعی‌ای بوده که در آن زندگی می‌کردید؟

ــ نه، فکر می‌کنم هر نقاشی در هر جایی همین‌طور است. فرق در اینجاست که در اروپا، در جاهایی که نقاشی فعال بوده، تو فوراً می‌توانی غروب آفتاب را با تبدیل کردن آن به فرم، نگاه کنی و تلفیق کنی و من متأسفانه چون در محیط نقاشی نبودیم و نقاشی نداشتیم، نمی‌توانستم غروب

آفتاب را با تجربهٔ دیگران به فرم تبدیل کنم، این بود که خودم بتدریج در ذهنم، آن‌را ساختم.

ــ مثلاً از چه فرمهایی شروع کردید؟

ــ اینکه با چه فرمهایی شروع کردم، تقریباً می‌آید تا سنین نوزده، بیست‌سالگی که در آن موقع دیگر نقاشیم فرم امپرسیونیستی داشت و بعد هم یک معلّم ارمنی داشتم و پیش او می‌رفتم که آدم بسیار خوب و رمانتیکی بود و شور و شوق داشت. از مدرنیته بویی برده بود و اینکه نقاشی این نیست که آدم دوتا درخت بکشد. و این در من تأثیر داشت که یک خبرهایی یک‌جایی هست. یک‌زمانی از سینما بیرون می‌آمدم، سه، چهارتا کارت نقاشی امپرسیونیست را در یک کتابفروشی دیدم: سزان، رنوار، پیسارو و سیسیل بودند. و برایم خیلی عجیب بود که نقاشی این است و نقاشی در جاهای دیگر، در محیطهای فرهنگی دیگری جریان دارد. به این‌ترتیب تصمیم گرفتم به فرانسه بیایم. در آن زمان رفتن به فرانسه بسیار دشوار بود، الآن در دورهٔ شما فرق می‌کند. برای نسل ما بسیار دشوار بود، به‌خصوص برای من که وضعم هم آن موقع خوب نبود. مجبور شدم سه، چهار سال به خارج از تهران بروم و کشاورزی کنم تا پولی برای خرج مسافرتم دربیاورم.

ــ یعنی روی زمین کار کردید؟ کشاورزی کردید؟

ــ بله. و بعد از سه، چهار سال کار در خارج از تهران، وسیله فراهم شد که به فرانسه بیایم.

ــ در چه سالی؟

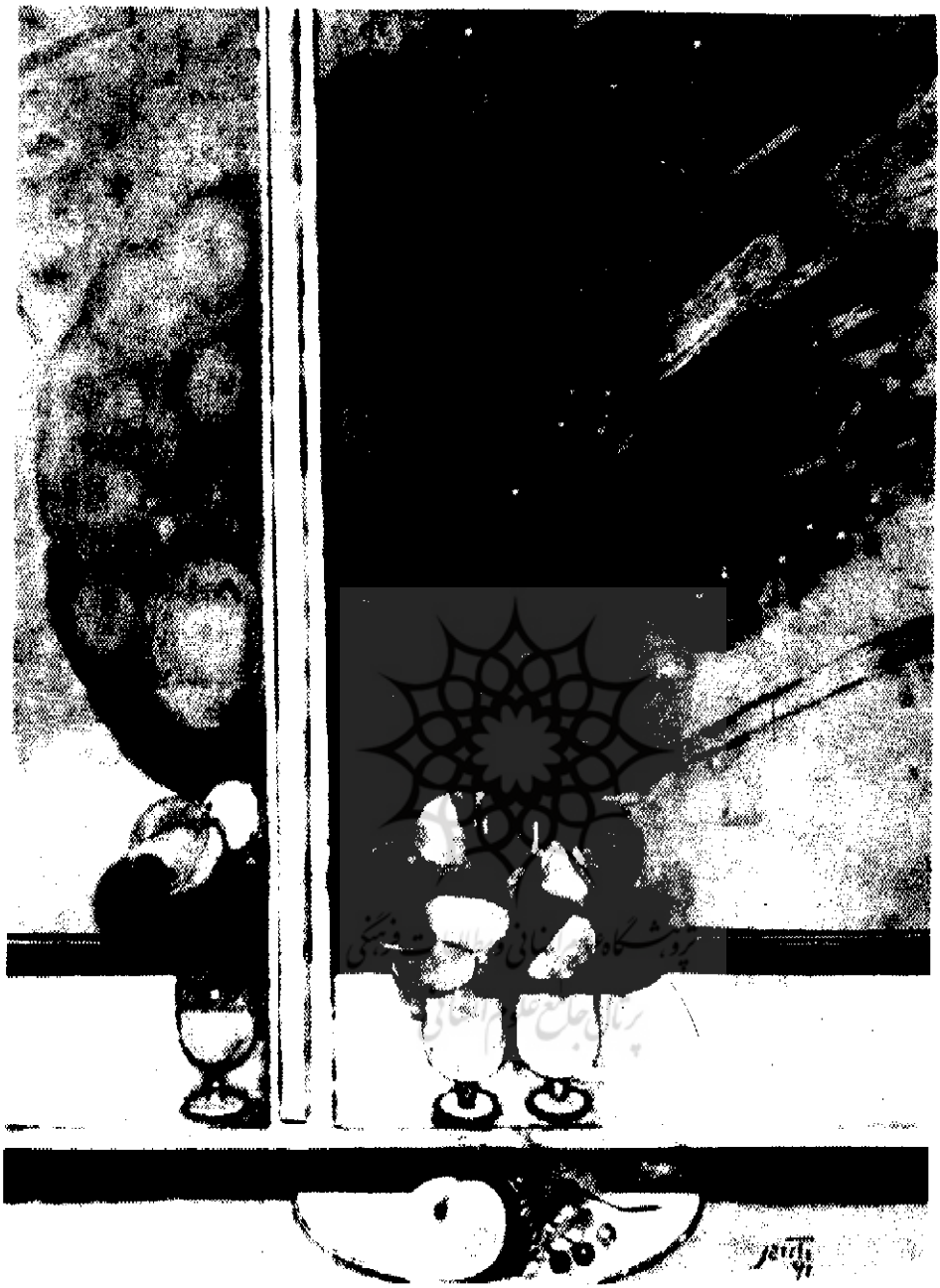
ــ ژوئیه سال ۱۹۵۰ میلادی (۱۳۲۹ شمسی). و متأسفانه ما در آن زمان به عنوان محصل به فرانسه آمدیم و باید وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبای پاریس (Beaux-Arts) می‌شدیم. البته آتلیه‌های دیگری بود و من می‌توانستم با استادهای دیگری کار کنم. ولی چون محصّل بودم ناگزیر شدم به Beaux-Arts بروم، البتّه خیلی هم ناراحت نیستم، پنج، شش سال در آنجا بودم، اوّل در آتلیه ناربُن و بعد شاپلن ــ میدی، در Beaux-Arts وضعم خیلی خوب بود.

ــ نقاشی خواندید و ...؟

ــ بله. نقاشی و هنرهای تجسمی (arts plastiques). تمام جایزه‌های Beaux-Arts را هم دریافت کردم.

ــ از جمله «جایزه نقاش جوان»؟

ــ نه. این جایزه را در سال ۱۹۵۹ دریافت کردم با وجود اینکه ۱۰، ۱۵ سال از جنگ گذشته بود ولی باز هم فضای جنگ بود که می‌خواستند نقاشی را دوباره معمول کنند و جریانی بود به نام la jeune peinture و آدمهایی بودند که الآن خیلی گردن‌کلفت شدند، مثل: برنار بوفه. به هر حال اینها جریانی را ایجاد کرده بودند که در ضمن گرایشهای سوسیالیستی و کمونیستی هم داشتند. و این جریان به اصطلاح فیگوراتیو بود و کمی هم مردمی (populaire)، یعنی نقاشی کاملاً قابل فهم برای مردم. و چون میانگین سنی تا ۴۰ سال بود و من هم ۲۵، ۲۶ سال داشتم، در سالن حضور پیدا کردم و چهار، پنج سال که کار گذاشتم، گویا سال دهم la jeune peinture یعنی در سال ۱۹۵۹ بود که جایزهٔ آن‌را دریافت کردم که در آن زمان بسیار مهّم بود. و بعد از



دریافت جایزه چندین پیشنهادکار به من شد. در آنجا از نظر اجتماعی، این جایزه اوّلین چیزی بود که دلخوشی برای من ایجاد کرد. آن موقع دیگر وضعم خیلی بد نبود.

ــ سبک کارتان به چه صورت بود؟

ـ آن زمان، همانطور که گفتم، در فضای la jeune peinture کار می‌کردم یعنی همین نقاشی مردمی و فیگوراتیو. مثلاً تابلویی که جایزه به آن تعلق گرفته بود، تصویر پرسوناژی بود بسیار غمگین و تنها، که در پشت میزی نشسته بود با چیزهای روزمره، مثل قهوه و... و در تنهایی او نوعی غم دیده می‌شد و من اسم آن‌را گذاشته بودم: بیوهٔ جوان.

ـ با نقاشیهای رئالیستی تفاوت داشت؟

ـ من مثل شما که مقاله‌نویس و فلسفه‌دان هستید به واژهٔ رئالیست نگاه نمی‌کنم. برای من بسیار دشوار است که بگویم در نقاشی، «رئالیست» چه معنا می‌دهد؟ اگر بگویم آیا رئالیست هم بوده، مسأله خیلی بغرنج می‌شود.

ـ یا آن چیزی که مثلاً در شوروی بوده یا مثلاً در سبک سوسیالیسم رئالیسم؟

ـ ما به آنها یک تیتر رئالیست می‌دهیم. مثلاً abstrait برای من واقعی است. از رنگ واقعی می‌گیرد، از سبز واقعی، قرمز واقعی، زرد واقعی می‌گیرد و همان زرد را نشان می‌دهد مثلاً آبی می‌گذارد و می‌گوید این آسمان است، زرد می‌گذارد و می‌گوید اینجا خاک است. اینجا کنایه و اشاره به واقعی بودن دارد. ولی دربارهٔ رئالیسم، خود طبیعت رئالیسم است. تازه اگر خارج از انسان و بدون دخالت انسان باشد یعنی خود طبیعت را بگذارند که ایتالیایی‌ها این کار را می‌کردند مثلاً به جای اینکه طبیعت بی‌جان بکشند یک بوته‌ای می‌گذاشتند و یک سیب را می‌چسباندند و خود جنس را می‌گذاشتند و می‌گفتند به جای اینکه طبیعت بی‌جان را بکشیم خود طبیعت را بگذاریم. و این روش در بعضی از کارها هنوز هم ادامه دارد. و چون من بسیار وسواس دارم برایم دشوار است که بگویم آنزمان من رئالیست بودم، یک نوع نقاشی فیگوراتیو بود. بعد از جایزه پنج، شش سال اینجا بودم و قرارداد با گالری‌ها داشتم. یک قرارداد ده‌ساله داشتم که نتوانستم ده سال را ادامه بدهم، پنج سال را ادامه دادم و بعد با افتضاح و دعوا قطع کردم و به ایران آمدم. و در ایران هم هفت، هشت‌سالی سفارش داشتم و زندگی فعّالی داشتم. و دست‌کم سالی یک سفارش بزرگ داشتم. در آنجا کارهای بسیار بزرگ دیواری برای مؤسسه‌ها می‌کردم. هفت، هشت سال در ایران وضع خوب بود. بعد از انقلاب برگشتم.

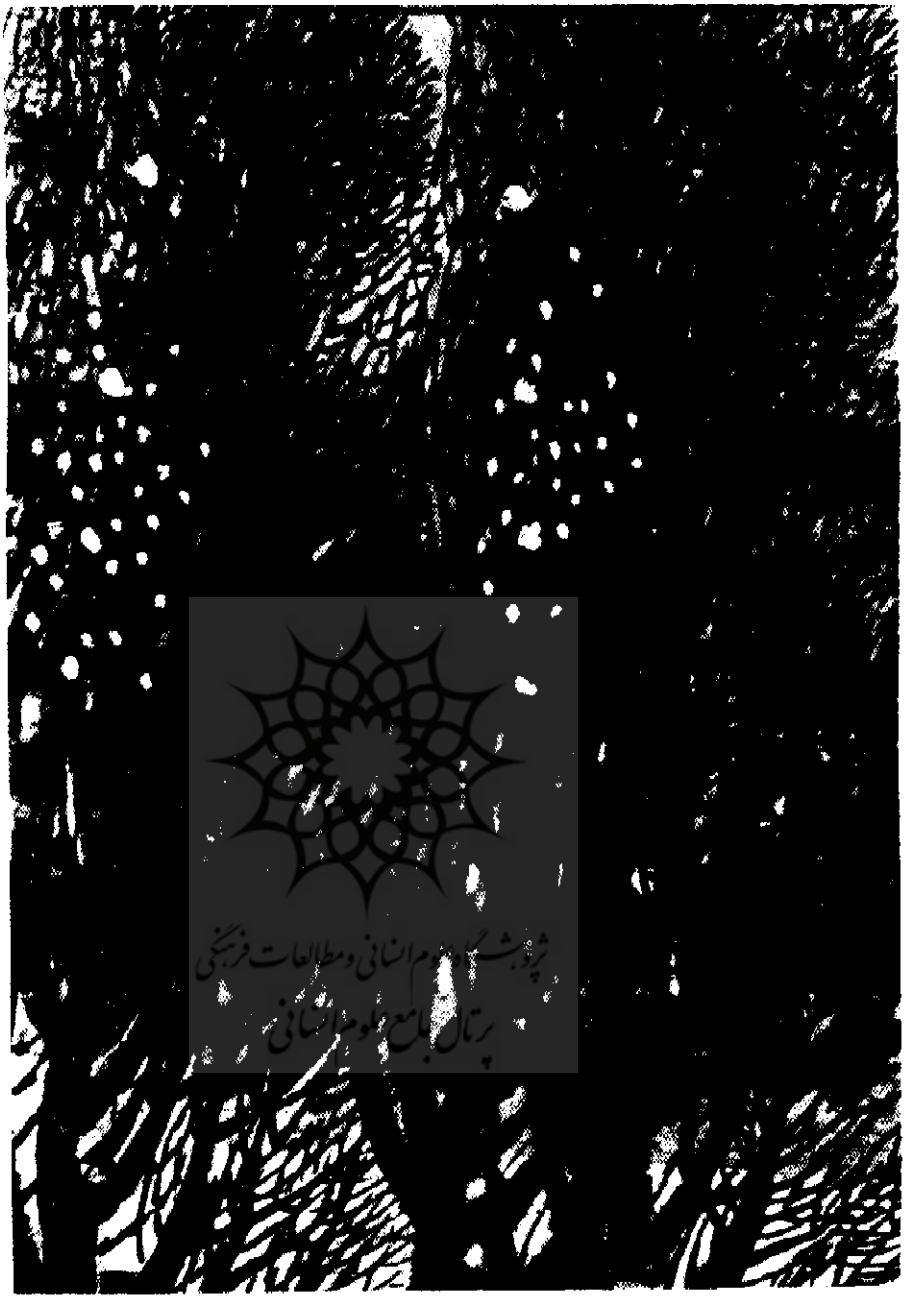
ـ چه رابطه‌ای با ایران داشتید؟ وقتی به ایران برگشتید با کشف دوبارهٔ طبیعت ایران و محیطی که در آن به دنیا آمده بودید و نقاشی را شناخته بودید، چه احساسی داشتید؟

ـ متأسفانه در من یک نوع دستپاچگی ایجاد شد چون می‌خواستم در خودم ارتباطی بین دنیایی مثل ایران و دینامیسم غرب برقرار کنم. این دستپاچگی آنقدر شدید بود که من نمی‌توانستم به محلّ تولدم، به معنای واقعی آن برگردم و ببینم کجا هستم. من در آن زمان کاملاً فریفتهٔ این ایده بودم که تمدن غرب دارد هجوم می‌آورد و باید جلوی آن ایستاد و باید در برابر آن مسلّح شد. و یک نوع دینامیسمی را می‌دیدم که فکر می‌کردم باید در ایران هم باشد و حالا بگویم گولش را خورده‌ام یا نه، من در نقاشی خودم سعی می‌کردم بهرحال این دینامیسم را نشان بدهم و این دینامیسم این است که ریتم زندگی و هنر هم باید تابع این ریتم باشد. بعد یک‌مرتبه بتدریج

دیدم که به جای «بودن»، «داشتن» مطرح می‌شود و من بتدریج دارم گول «داشتن» را می‌خورم برای اینکه زندگی غربی بیشتر مادی است و بیشتر با «داشتن» نمودار می‌شود. و حالا مثلاً برگردم به اینکه وقتی به اینجا آمدم چه تغییری کرد. یک‌مرتبه دیدم که مسألهٔ مهّم برایم این است که من چی هستم؟، اتفاقاً در اینجا من بهتر به فرهنگ ریشه‌ای قدیمی‌ام بازگشتم. و یک‌مرتبه مسألهٔ زمان برای من مطرح شد و اینکه زمان در نقاشی چه هست؟. زمانی که به نقاشی هارتونگ نگاه می‌کنی، می‌بینی که آنقدر دستپاچهٔ زندگی هست که نمی‌تواند بنشیند یک خطی را مثل یک چینی بکشد، که از نوسان آن خط، زندگی و حس را حفظ بکند، و بنابراین هنر نقاشی را می‌پاشاند. ولی در هنر نقاش چینی نقاشی پاشانده نمی‌شود، یعنی قبل از اینکه تو فکر کنی نقاشی خودش رفته، البته این کار در پولوک هم هست. این شیوه نقاشی با سیستم زمان غربی کاملاً جور درمی‌آید و کاملاً شاهد تمدن این زمان هست. اما من نمی‌توانستم این زمان را بپذیرم. چون زمان من با فرهنگ عرفانی و اشراق، توأم است، من برایم نور یک سیستم دیگر و یک چیز دیگر است و زمان چیز دیگری است و به همین لحاظ فکر می‌کنم هیچ عیبی هم ندارد که من زمان خودم را بپذیرم، زمانی که خودم به آن اعتماد دارم.

ــ زمان خودت، یعنی زمان اگزیستانسیل خودت؟

ــ یک مثال بزنم. زمان آن چیزی است که شما دنبالش هستید یا شما می‌توانید این ریتم عمری را که می‌گذرد بر علیه آن بجنگید و آن‌را کُند کنید مثل هندی که چهل سال می‌نشیند و روزه سکوت می‌گیرد، یا می‌توانید مثل زمان غربی‌ها تند بکنید، ولی من دیدم زمان من زمانِ سکوت است، نه می‌توانم مثل یک جوکی هندی روزه سکوت بگیرم و نه می‌توانم مثل این غربی‌ها دنبالش بدوم، یعنی سعی کردم یک زمان معلق اختیار کنم. تو زمانی می‌توانی یک زمان معلق اختیار کنی که به یک راز اعتقاد داشته باشی، اعتقاد که نه؛ یعنی یک رازی را به بازی بگیری. برای اینکه موقعی که اعتقاد داشته باشی باید بدانی آن راز چه هست، امّا من که نمی‌دانم آن راز چه هست که اعتقاد داشته باشم. این راز در هر نقاشیی باید باشد. و اینجا هست که اتفاقاً رابطه‌ای بین نقاشی و بیننده ایجاد می‌شود. موقعی بیننده می‌تواند از نقاشی تو همان لذتی را ببرد که تو موقع نقاشی کردن آن لذت را می‌بری. اما مسأله من، زیاد مسأله موقعیت انسان نیست. مسأله اینکه انسان در سال ۱۹۹۳ چه بلایی سرش آمده و از این‌قبیل حرفها. من در این مورد نمی‌توانم کاری بکنم. هیچ خجالتی هم نمی‌کشم و نمی‌توانم این کار را بکنم. بیشتر مسأله راز هست، رازی که من کیم؟ انسان چی هست؟ خیلی کلی است. این انسان از کجا آمده؟ چرا به این‌گونه است؟ و در آن زمان، باید سیستمی را درست کنی که دور آن بتوانی نقاشی کنی. مثلاً نور نقاشی‌های من نور لحظه‌ای نخواهد بود. حالا نور لحظه‌ای چی هست؟ شما می‌خواهید یک گلی بکشید می‌توانی گل را همانطور که یک عکاس، عکس می‌گیرد، بدانی که نور از کجا می‌آید، آن قسمتی که نور را گرفته روشن کنی، آن قسمتی را که تاریک هست، تاریک کنی. این را می‌گویند یک کار هنرمندانه. یک موقع هست که تو به یک شفافیت دست پیدا می‌کنی. بوسیله یک شفافیت می‌توانی آن نور را



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بگیری در این صورت نقاشی اصلاً نور لحظه‌ای ندارد. از خود نقاشی نور می‌آید و آن نوری که از نقاشی می‌آید باید نشان بدهد که این نقاشی خوب است. پس یکی مسأله نور است، یکی مسأله زمان است، یکی مسأله راز. اینها باید با هم جور دربیایند. بعد متأسفانه اینها باید در یک

چارچوب مربع، مستطیل قرار بگیرد. البته اروپائیها خیلی سعی می‌کنند که این چارچوب دوبعدی را بشکنند و با دورنما سوراخش کنند. مثلاً نقاشی آمده این دوبعدی را با تیغ بریده. موقعی که شما می‌خواهید نقاشی‌ای را در چارچوب دوبعدی بگذارید، آن موقع یک‌سری مسایل زیبایی‌شناختی مطرح می‌شود که این را چگونه ترکیب کنیم، چگونه در کادری قرار دهیم. چگونه می‌توانیم آن بُعد دورنمایی را به آن بدهیم. اینها مسایلی هست که همیشه هم بوده. حالا بپردازیم به مسأله‌ای که در نقاشی من هست و اتفاقاً یک آقای فرانسوی به آن برخورد و من خیلی خوشحال شدم. یک روزی، یک کتابی راجع به نقاشی قاجار در روی میز من بود و یکی از دوستان فرانسوی‌ام آمده بود اینجا و کتاب را ورق می‌زد. در ضمن زیاد هم از نقاشی‌های قاجار خوشش نمی‌آمد و همینطور که ورق می‌زد به من گفت من اصلاً جای پای تو را در اینجا نمی‌بینم. امّا یک‌مرتبه گفت چرا، پیدا کردم. گفتم: چیه؟ گفت: در تمام نقاشیهای قاجار یک خط اُریب هست و در تمام نقاشیهای تو هم یک خط اُریب هست. و من واقعاً از این مسأله خبر نداشتم. البته نقاشیهای قاجار را دیده بودم امّا هرگز از روی آنها کپی نکرده بودم که یک خط اُریب را از روی نقاشیهای قاجار بر روی نقاشیهای خودم بیاورم. در تمام کارهای من یک خط اُریب هست که سیستم کمپوزیسیون من را قفل و بند می‌دهد. حالا تو می‌توانی به این خط اُریب افق بگویی، بعد بگویی آسمان، زمین، ولی بهرحال این افق حتماً باید باشد.

ــ در این افق تو انسانها غایبند، ولی طبیعت همیشه حضور دارد.

ــ برای اینکه من باید تصویری درست کنم که جواب راز و امید من را بدهد. من نقاشی نیستم که بتواند در مسایل تاریخی وارد شود. البته من پرتره کار کردم و اگر می‌خواستم انسان را بکشم، فرق نمی‌کند با همین سیستم می‌کشیدم. با همین سیستمی که در آن راز باشد، شفافیت باشد. و نور لحظه‌ای نباشد. تمام این مسایلی که می‌گویم در انسان هم می‌تواند باشد، ولی آدم در گسترهٔ اجتماعی، از نظر فطری برای من جالب نیست. مثلاً اگر به من بگویند جنگ اُحُد را بکش من نمی‌توانم.

ــ پس در آن دورانی که پرتره می‌کشیدید، برایتان دورانی گذرا بود؟

ــ بله، گذرا بوده، ولی هنوز هم ممکن است. متواضعانه بگویم که این کار خیلی مسئولیت‌برانگیز هست که تو بتوانی با انسان طرف بشوی و انسان را تبدیل به تصویر بکنی. من به خودم اجازه می‌دهم گل را تصویر کنم، برای اینکه کوچکش می‌کنم.

ــ خُب، آنهم مسئولیتی است در قبال طبیعت.

ــ بله، آنهم مسئولیت دارد ولی نه به آن شدت. آن‌چه که مسلّم است موقعی که یک چیز را تصویر می‌کنم، موقعی که نقاشی می‌کنم، موقعی که موضوع را تبدیل به زبان نقاشی می‌کنم، آن‌را کوچک می‌کنم. این کوچک کردن حقیقت است. من می‌توانم از گل اجازه بخواهم و این کار را بکنم. ولی از انسان نمی‌توانم، موقعی که به چشم یک انسان نگاه می‌کنم، آن راز می‌آید که مال من نیست و به شخص دیگری تعلق دارد و من به خودم اجازه نمی‌دهم که آن‌را تسخیر کنم.

ــ می‌خواستم بدانم که تو تحت تأثیر چه مکاتبی بودی حالا چه از نظر فلسفی، و چه از نظر هنری. چون وقتیکه دربارهٔ زبان و راز صحبت می‌کنی، شاید به دنبال این راز در بُعد دیگری هم بودی و می‌خواهی به عنوان زبان در نقاشی پیدایش کنی؟

ــ به هر حال یک شخص ایرانی که با قرآن و شعر حافظ و مولوی و این‌قبیل چیزها بزرگ شده، روحیهٔ عرفانی دارد، حتی یک تعلیم و تربیت عرفانی دارد. یک موقع هست که تو می‌توانی با این بجنگی و آن‌را بزدایی، چون قبولش نداری، یک‌وقت هست که تو می‌توانی با آن بسازی و امید داشته باشی که با اتفاقاتی که در آینده خواهد افتاد یک نوع امتزاجی بین ازهم‌گسیختگی تکنیک و آن عرفان ایجاد شود. هر ایرانی این را دارد. کافی است که تو دستت را بلند کنی و بگویی الهی شکر، این خودش نوعی برخورد عرفانی با زندگی است. حالا این‌که گفتی چه سبکی داری، این مسأله سبک برای من کمی گنگ است و من کمی نسبت به این موضوع وسواس دارم. به نظر من موقعی مسأله سبک مطرح می‌شود که تو هنر را از بیرون ببینی و تحلیل کنی. تو موقعی که خودت برای نقاشی‌ات بیننده باشی و دربارهٔ نقاشیت تحلیل کنی و فاصله بگیری، آن موقع می‌گویی من امپرسیونیستم، امّا خُب، امپرسیونیست آنقدر وسیع است که از رنسانس می‌شود گفت امپرسیونیست، از فرانچسکا تا بونار و ... این است که من بهرحال سوژهٔ طبیعی را انتخاب می‌کنم و بعد سیستم‌ها را از نظر رنگ، فرم از هم جدا می‌کنم که تماشاچی این جدایی را باید از دور ببیند و بهم وصل کند. در صورتی که آنزمان با سایه، روشن وصل می‌کردند. یعنی آن زمان تو در ابدیت بودی، موقعی که سیستم را با سایه‌روشن می‌دیدی جزوی از ابدیت بودی، چون در شب بودی، ولی تو موقعی که در روز هستی، فرمها از هم جدا هستند، برای اینکه آنها را می‌بینی، برای اینکه در شکل دادن به آنها دخالت می‌کنی، انسان می‌بیند و با چشمش در شکل‌گیری جهان شرکت می‌کند. این یک آنالیز است. ولی بستگی به این دارد که اوّلاً آگاهی تو به این دخالت چقدر است؟ من اعتقاد دارم که شب، یک‌جایی هست که ابدیت هست، یعنی تو به جاودانگی وصل هستی، ولی زمانی که نور می‌آید مُدرن می‌شوی، آدمی هستی که فکر داری و اختیار می‌کنی و حقیقت و واقعیت را تکه‌تکه می‌کنی و از اینجا اصلاً مدرنیته شروع می‌شود، از آنجا که تو آگاه هستی و داری می‌بینی و اختیار داری که چگونه ببینی. پس به عقیده من از موقعی که تو جداجدا دیدی، انتخاب کردی امپرسیونیسم هم از آنجا شروع می‌شود. این آغاز مدرنیته در نقاشی است.

ــ پس شما مدرنیته را در نزد آدمی مثل رامبراند و یا وِرمر نمی‌بینید؟

ــ فکر می‌کنم می‌توانیم بگوئیم که سزان نسبت به ورمر مدرن است ولی ورمر را هم اگر با وسایل امروز بزرگ کنید می‌بینید که یک لکه گذاشته به نام نور لحظه‌ای، همین را بزرگ کنید می‌شود یک چارچوب سفید. یا مثل مکثی که جزو موسیقی است بسته به این است که شما موسیقی را چگونه می‌بینید، اگر آن‌را جدا کنی، می‌شود سکوت، اگر وصلش کنی می‌شود سکوت. بسته به اینکه در چه کادری قرارش بدهید، نقاشی هم در این کادر، چفت و بند دارد. به همین دلیل است که بسیار دشوار است که ما از نقاشی با زبان ادبی حرف بزنیم. اگر امکان داشت از

آن حرف بزنیم اصلاً نقاشی نبود یعنی ما نقاشی نمی‌کردیم و یا اصلاً موسیقی را نمی‌ساختند. مثلاً شاید یک شاعر بتواند از نقاشی حرف بزند، آنهم با شعر. به همین دلیل است که من اصلاً به نقد اعتقاد ندارم. می‌تواند یک چیز شاعرانه بنویسد که با نقاشی تو مترادف باشد ولی اینکه آن‌را تفسیر کند، امکان‌پذیر نیست.

ــ تو به طرف موسیقی هم گرایش داری، تار می‌زنی و به موسیقی غربی هم علاقه‌مند هستی، آیا به دلیل آن بوده که راز را به اندازهٔ کافی در نقاشی کشف نکردی، یعنی نیاز داشتی که در یک زمینهٔ هنری دیگر به دنبالش بگردی یا اینکه اینها در واقع مکمل یکدیگرند؟

ــ اتفاقاً سؤال خوبی کردی. من زمانی که تار می‌زنم می‌روم جزو فضای سنتی و فضای هنر قدیمم. موقعی که نقاشی می‌کنم باید طوری نقاشی کنم که نقاشی من همین موسیقی ایرانی باشد، همین تار باشد و از تمام غربیلهای زمان فرنگی گذشته باشد. این بسیار موضوع جالبی است. من موقعی که تار می‌زنم، به هیچ‌وجه خودم را با مثلاً شوبر مقایسه نمی‌کنم یا اشخاصی که با اسلوب زمانه‌شان کار کردند. اصلاً برایم مطرح نیست. به فضای قدیمم می‌روم. موقعی که نقاشی می‌کنم شاید همان فضا باشد. و فقط یک بینندهٔ نقاد و دقیق می‌تواند بفهمد که این همان تار است که آمده از نقاشی رد شده، برگشته به زمان قدیمی. که از طرفی من احتیاج به زمان قدیم دارم، از طرفی به عنوان بینندهٔ فعال باید به زمان خودم آگاه باشم و این اصولاً باید در نقاشی من باشد. موقعی که دارم نقاشی می‌کنم مسایل مدرنیته و مسایل امروز برای من مطرح است که چه کسی چه کار کرده، اما موقعی که دارم تار می‌زنم اصلاً این مسایل مطرح نیست.

ــ یعنی تنها راهی که می‌تواند رابطه تو را با سنتت در نقاشی‌ات متبلور کند این است که از طریق مدرنیته و از طریق دنیای امروز بگذرد.

ــ موقعی که من نقاشی می‌کنم امروزی‌ام. با مسئولیت امروز. و جهانی هم هست، مسأله شرق و غرب مطرح نیست. یک اتفاقی افتاده، یک تحولی ایجاد شده یا دارد می‌شود که این تحول جهانی است و من موقعی که نقاشی می‌کنم با آن فضا سروکار دارم. مثل اینکه خودم را بیشتر مسئول می‌دانم، جای پای من نقاشی باید باشد ولی تار زدن نوعی نوستالژی گذشته است. که من آن‌را به عنوان زمان، اصیل نمی‌بینم. به عنوان هنر می‌بینم. ولی به عنوان زمان حاضر نمی‌بینم.

ــ برگردیم به نقاشی و استفادهٔ تو از رنگها. رنگهای غالب تو سبز و آبی است و در بیشتر نقاشیهایت هست، اینطور نیست؟

ــ رنگ برای من مهّم نیست. البته نقاشی کردن یک مقدار اسباب و آلات دارد مثل: رنگ، طرح، کمپوزیسیون، فرم. در این اسباب و آلات رنگ را در ردیف آخر می‌گذارم. در صورتی که خیلی هم به رنگ علاقه دارم. بالاخره تمام هنرهای تجسمی ایرانی، رنگین بوده. ولی من بیشتر به فرم اعتقاد دارم و طپش نقاشی که احساس جزء آن است، زندگی، انرژی‌ای که تو در زندگیت داری، در آن طپش هست.

ــ چرا در نقاشی و نه در مجسمه‌سازی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ـ برای اینکه مجسمه‌سازی یک وسیله و زبانی است که سه‌بعدی است. در صورتی که در نقاشی، همانطور که قبلاً گفتم، من باید در دو بعدی، یک اشاره‌ای به سه‌بعدی بودن بدهم. اینها یک مقدار فرمها هستند که در هم ادغام می‌شوند و بعد معلق می‌مانند و یک اتمسفری را ایجاد

می‌کنند. البته رنگ هم خیلی مهّم است. حالا اگر اشل رنگ را در نظر بگیریم من به سبز خیلی علاقه‌مندم و زمانی هم شده که نارنجی و زرد را بکار بردم. ولی، برای کسی که اهل رنگ هست این سمبولیسم رنگ یا اینکه چه احتیاجی به رنگ هست، اصلاً چرا مثلاً رنگ مورد علاقهٔ من سبز است، اینها قابل تحلیل است.

ــ زندگی در دنیای پُست‌مدرنی مثل پاریس و نقاشی در بُعدی که خیلی دور از این زندگی است، چگونه می‌توانی بین این دو آشتی بدهی؟ بین زندگی روزمره در دنیا و شهر پُست‌مدرنی مثل پاریس.

ــ من فکر می‌کنم به طور کلی، مثلاً آدم از یک‌جایی جدا می‌شود، مثلاً از شکم مادرش جدا می‌شود، بعد همیشه تلاشش این است که خودش را با اتفاقاتی که در دنیا می‌افتد تطبیق بدهد. این اتفاق می‌تواند در بیست‌سالگی یا چهل‌سالگی یا پنجاه‌سالگی باشد. یک‌وقت هست که محیط به شیوهٔ فرنگ است و الآن آنچه مسلم است این است که من دنیا را بسیار کوچک می‌بینم، از روزی که توانستند کرهٔ زمین را از بالا عکس بگیرند، این خیلی ملموس بود که دنیای من کوچک است و آن زمان دنیایشان خیلی بزرگ بود و این را من به وسیله تاریخ و یا بعضی چیزهای هنری می‌توانم بفهمم. امّا من دیگر این دنیای کوچک را نمی‌بینم و آنقدر برایم مطرح نیست که من کیم و کجا دارم زندگی می‌کنم. من فقط می‌دانم که انسانی هستم که یک‌مقدار تأثراتی در برابر اتفاقات دارم، حالا این اتفاق می‌تواند در ایران باشد، می‌تواند در فرنگ باشد و باید جواب این تأثر را بدهم، این است که اگر به عنوان زبان ادبی بگیریم، من اصلاً به کلمهٔ آفرینش اعتقاد ندارم، فقط به این اعتقاد دارم که هر آدم بیداری، خودبخود به وسیله تأثرات باید جواب تأثرات را بدهد، یعنی هر آدمی بالفطره هنرمند است، بعضی‌ها عملاً انجام می‌دهند و بعضی‌ها انجام نمی‌دهند. حالا من در مسیری افتاده‌ام که انجام بدهم، من فقط می‌توانم بگویم که هنرمند هستم نه به عنوان خالق که بگویم پیکاسو این کار را کرده، من فقط می‌گویم که باید جواب تأثراتم را بدهم و یک انتقاد بزرگی که نسبت به هنر امروز دارم این است که هنر را از احساسات جدا کرده‌اند، ممکن است که دیگر زیبایی و زشتی مطرح نباشد بلکه دوست داشتن مطرح باشد ولی احساس چیز مهّمی است، یک حسی است که تو نسبت به فضای بیرونت و یا مشکلاتی که در بیرون داری، می‌توانی واکنشی نشان بدهی، این واکنش را تو ترسیم و تصویر می‌کنی. حالا من بگویم چون مثلاً پیکاسو آن کار را کرد یا لژه این کار را کرد پس من جایم کجاست؟ اتفاقاً هوشیاری آدمی که می‌خواهد صادق باشد، این است که از این سیستم بیرون بیاید و بتواند جواب احساس خودش را بدهد.

ــ این جوایزی که بردی، مثلاً جایزهٔ پارسال بنیاد تیلور (fondation Taylor)، یا جایزه‌ای که امسال بردید: جایزهٔ بین‌المللی هنر معاصر مونت‌کارلو، این دلیل بر آن نیست که تو می‌خواستی از آن دنیای سکوتی که برای خودت درست کردی، جدا بشوی و یک لحظه در این دنیای پرهیاهو و دور از احساسات بیایی؟

ــ درست است که من می‌گویم دور از احساسات، ولی حُب آدم بالاخره احتیاجات مادی

دارد و باید طوری این احتیاجات را رفع کند که آن دنیای صادق احساسی از بین نرود. به همین دلیل من به تنهایی نیاز شدید دارم ولی آدم در تنهایی از گرسنگی می‌میرد، مجبور است که یک‌مقداری وابدهد و وارد دنیا بشود مثلاً من برای این دوسه جایزه‌ای که گرفتم، کوچکترین قدمی، جز آنچیزی که باید، یعنی باید یک پرونده‌ای را داد، یک کاری را برد، این کار شغلی من هست، جز این هیچ کاری نکردم. اینطور نبود که فلان کس را ببینم. از یک طرف من به این تنهایی احتیاج دارم، از طرفی آدم باید وارد زندگی باشد، این است که خوشبختانه این سه، چهار، پنج اتفاق هم افتاده است. من یک قرارداد سه‌ساله داشتم و این قرارداد سه‌ساله درست به‌جا بود و سالی ۱۷ کار باید به یک نفر می‌دادم و آن یک نفر هم کار را راحت می‌فروخت برای اینکه بازار گرم بود و بعد از سه سال وجوهاتی به من دادند که توانستم زندگیم را بگذرانم. بعد جایزه بنیاد تیلور را بردم و یک نمایشگاه هم دادم که بد نبود و کار فروش رفت. یک هفته پیش هم جایزه مونت‌کارلو را دادند. که مقداری وجوهاتم را می‌دهم. یک‌مقدار هم ممکن است آدم دوروبرش کار بفروشد.

ــ تو خیلی کم اهل نمایش کارهایت هستی، چرا؟

ــ روی اصل همان تنهایی که می‌گویم، من اهل کار کردن هستم، ولی اهل نمایشگاه نیستم، مگر اینکه خیلی جدی لازم باشد و یا کسی قدم جلو بگذارد، من خودم قدم جلو نمی‌گذارم. نمایشگاه در آن سیستمهایی که من گفتم، کار من نیست. من نمی‌توانم خودم را پشت ویترین بگذارم. کاری که من می‌کنم، تقریباً متواضعانه بگویم یک جای پا است، یک شعری را شاعری گفته، که شاید آن شاعر خود من باشم، می‌گوید برف می‌آید و بالاخره رد پایم را دیدم. مسأله من به این شبیه شده یعنی یک برف هست، یک نور هست یعنی نوری را می‌بینم یا وضعیت نورانی را می‌بینم که می‌تواند جای پای تو را بگذارد. من معتقدم هر کس این جای پا را دارد، جای پای من نقاشی است، جای پای یک نفر ممکن است فعالیتهای دیگر باشد. دیگر به فکر نمایشگاه و شومنی و فیل هوا کردن نیستم. با مسأله تنهایی که گفتم، فکر می‌کنم حالا که بالاخره سنی از من می‌رود، (۶۸ سال)، می‌بینم که خودبخود و بدون اینکه زیاد کوشش کنم، صادق بودم و در هارمونی زندگی می‌کردم، که سیستمهایش به هم می‌خورد.

ــ چند سال است که از ایران دوری؟ دوست داری به دوران و جایی که به آن نزدیک بودی و هنوز هم معلوم است که نزدیکی، برگردی؟

ــ معلوم است که آدم همیشه نوستالژی گذشته را دارد. نوستالژی گذشته تقریباً نوعی میل غریزی است. بعضی‌وقتها این نوستالژی کرخت می‌شود و بعضی‌وقتها خیلی تیز و برّا است. من چون تقریباً پایم در حال است، این نوستالژی چیز کرختی برای من هست، یا اینکه وقتش را ندارم یا اینکه شاید آنقدر گرفتار حال هستم که کارم و مسئولیتم را انجام بدهم یا رد پایم را محکمتر کنم که آنطور احتیاج به مسافرت ندارم. و بعد نسبت به نوع مسافرت هم خیلی وسواس دارم. مسافرت یا توریستی است یا درونی؟. مسافرت درونی را دارم، خوشبختانه دوستان خوب و

زیبا دارم. موسیقی و ادبیات و شعر دارم. ولی احتیاج مبرمی به مسافرت توریستی ندارم. البته لازم است که دوستانم را ببینم ولی گمان نمی‌کنم چیزی به من بدهد.

ــ یعنی اگر روزی از شما دعوتی بکنند که به ایران بیائید و نمایشگاهی بگذارید باز هم نمی‌آئید؟

ــ چرا، حتماً می‌آیم. نمایشگاه یک سیستم دیگر است. کار من نقاشی کردن است.

ــ آیندهٔ خودتان را چگونه می‌بینید؟ مثل گذشته یا ...

ــ خُب، آیندهٔ من مرگ است. این را بگویم که مرگ را خیلی زیبا می‌بینم و شاید عرفانی و مذهبی باشد با اینکه مذهبی افراط‌کار نیستم، مرگ برای من یک نوع سبک باری است.

ــ گذر به دنیای دیگر.

ــ بله. آنچه مسلم است این دنیا را می‌شناسم و دلم می‌خواهد چیز دیگری باشد و نمی‌دانم آن چیز دیگر چیست؟ ولی عبورش را حس می‌کنم و خیلی هم منتظرش هستم و فقط می‌دانم که باید مرگ را هم ساخت.

ــ مرگ هم یک اثر هنری است.

ــ بله. یک اثر زندگی است و باید آن‌را ساخت.

ــ شما فکر می‌کنید در آن دنیا هم نقاش شوید؟

ــ بله. اگر انتخاب داشتم، بله. البته نقاشی بهتری می‌کشیدم.