مسئله، به دست آوردن ادراك مدرن از هنر است

گفت‌وگویی با بهرام دبیری

آقای دبیری، شما در مقام یکی از چهره‌های مطرح و پرکار نقاشی امروز ایران، جریان تحولات نقاشی معاصر، به ویژه نقاشی دهه‌ی شصت را چگونه ارزیابی می کنید و نقاشی معاصر ایران را در ارتباط با هنر نقاشی دنیا به‌عنوان یك مجموعه‌ی جهانی چگونه می‌بینید؟

من آغاز تعیین کننده برای رسیدن به نمونه‌های درخشان در نقاشی معاصر ایران (که در دهه‌ی شصت به چشم آمد) را از دهه‌ی پنجاه می‌دانم؛ هر چند که پیش‌نر، ای بسا در کنار نیما و همراه تحول در شعر معاصر، سرآغاز مدرنیسم در نقاشی معاصر ایران را هم می‌توان در جامعه‌ی فرهنگی بعد از مشروطیت دانست؛ یعنی، دهه‌ی شصت تدارکی شصت ساله را پشت سر دارد.

شعر آغازکننده بود. نیما چهره‌ی سترگ حرکت بود. دیدگاه‌های زیبایی شناختی نیما و فریاد بلند او، نه تنها در شعر، که در انواع هنری دیگر نیز کارآمد شد. یادمان باشد که محور نظری تحول در نیما، بنیادی دیداری دارد: چشم به جهانی دیگر گشودن. نیما پنجره‌یی به جهان معاصر گشود. نیما مدرن بود.

بررسی تاریخی این جریان به عهده‌ی من نیست. جست‌وجوی زبان نو در هنرهای تصویری با نام‌های جلیل ضیاء پور، بهمن محصص، منصور قندریز، حسین زنده رودی و دیگران آغاز می‌شود. اما کدام یك از این نام‌ها توانستند ادراك مدرن را که ضرورت آفرینش هنری معاصر است در کار و بیان شخصی خود کشف کنند و در ارتباط با بیننده‌ی آثار خود وسعت بخشند. موضوع گفت‌وگوی

دیگری است. و ملت ایران و جامعه‌ی فرهنگی ایران می‌تواند بسیار متأسف باشد از این‌که امکان دیدن آثار آن دوران و این کسان در هیچ مجموعه یا موزه‌یی در اختیارشان نیست و تا این نباشد، مشکل بررسی نقاشی معاصر و تحلیل آن به جای خود باقی است. نام و کار هانیبال الخاص و تأثیر او بر نسل بعدی نقاشان، جای ویژه‌یی در بررسی نقاشی معاصر ایران دارد. اما این تلاش‌ها، در واقع، در نسل بعد بود (آغاز دهه‌ی پنجاه که گفتم) که به ثمر نشست و تاریخ نقاشی ایران به نمونه‌های درخشانی رسید که علی‌رغم تأثیرپذیری بنیادی از مفهوم مدرن که به هر حال غیر بومی بود، توانست به بیانی دست یابد که استقلال فردی هنرمند ایرانی را بازتابد. نقاشی امروز ایران حرفی برای جهان دارد و این آغاز راه است. ا این مرحله، مقوله‌ی تحلیل زیبایی شناختی مطرح می‌شود که فقط می‌توان درباره‌ی آن، در مقدمات گفت‌وگو کرد و زمینه‌ها را فراهم ساخت.

و اما درباره‌ی ارتباط نقاشی معاصر ایران با هنر نقاشی جهان؛ ابتدا اندکی به مفهوم مدرن بپردازیم. در واقع، آزادسری هنرمند معاصر از امپرسیونیست‌ها آغاز شد، منطق زیبایی شناختی گسترده‌ی این دوران که آثار گوگن، ون‌گوگ، سزان و دیگران را در بر می‌گیرد، پیشتاز نگرش مدرن به جهان شد. اینان تصنع، دروغ و صنعتگری و ذهن معتاد را قاطعانه از جهان نقاشی طرح کردند. مدرنیسم نه تنها راهی به سوی آینده بود، بلکه درک گذشته را میسر ساخت. و راهی گشود تا هنرمندان بزرگی چون ماتیس، پیکاسو، براك، هنر چهارگوشه‌ی جهان را در یك آیینه به تماشا گذارند. از راه همین منطق بود که آن مینیاتور مکتب شیراز و آن پرده‌ی کار رامبراند و یك ماسك آفریقایی در کنار هم به توازن قرار گرفتند. آنان پرده‌ی سیاه تحجر را از جلوی چشمان ما کنار زدند و دیگرگونه دیدن را به ما آموختند: کشف ارزش‌های زیبایی شناختی گوناگون با معیارهای جهانشمول. نقاش معاصر ایران به این معیار دست یافت.

اشاره می‌کنم به دهه‌ی چهل و پنجاه که دوران طلایی و شکوفایی شعر در ایران است. شما رابطه‌ی ادبیات را با نقاشی و این‌که نقاشی زبان خاص خودش را دارد، یعنی زبانی تصویری و دیداری، در این دو دهه چگونه می‌بینید. آیا به نظر شما نقاشی معاصر باید از تأثیر ادبیات برکنار باشد؟

همواره شدنی است که نوعی هنر، در جامعه‌یی؛ پیشتاز قرار گیرد و بنیانگذار ارزش‌های زیباشناسانه‌یی شود که سایر هنرها نیز از آن تبعیت کنند. اگر شعر ایران در تاریخ خود قله‌هایی چون حافظ و خیام و مولوی و دیگران دارد، تاریخ هنر تصویری ایران نیز غرفه‌یی دلگشا و درخشان در موزه‌ی جهانی است. از تراش سنگ‌های تخت جمشید بگیر با نقش‌های شیر بر سنگ گور مردان قشقایی. از نقش پارچه‌های زربفت ساسانی تا نقش جانوران و طرح‌های هندسی نمدهای هرجای

عکس از ابراهیم حقیقی

ایران که بخواهی. فرش‌ها، سفال‌ها، کاشیکاری‌ها، گره‌چینی‌ها، تا اوج درخشان هنر کلاسیك ایران، یعنی معماری و نقاشی دوره‌ی صفوی. و نام‌های باقیمانده بی‌هیچ فردیتی که ای بسا اگر نام بزرگ خود را متواضعانه در پس نام‌های شاعران و ادیبان پنهان نکرده بودند، امروز گفت‌وگو از نقاشی آسان‌تر از این بود. می‌خواهم بگویم در تاریخ هنر ایران، هنر تصویری کم از ادبیات و شعر نمی‌آورد، تنها نامی مشکوك به عنوان مینیاتور مطرح است وگرنه کافی است به تصاویر شاهنامه بایسنقری نگاه کنید تا به ارزش‌های بی‌همتای طراحی و ترکیب‌بندی و رنگ‌پردازی در کار نقاش ایرانی پی ببریم. ناشناخته ماندن نقاشی ایران در مقابل شعر، آیا در اثر اسارت کتابت است یا منع اندام‌نگاری؟

شکوفایی شعر مدرن ایران در دهه‌های چهل و آغاز دهه‌ی پنجاه طبیعتاً بر نقاشی ایران تأثیر می‌گذارد. این تأثیر هرچند از دیدگاهی نتیجه‌ی منفی دارد، اما از آن‌جا که نقاشی معاصر ایران از همین مرحله است که نسبت به دوران پیش از خود ارتقاء جدی می‌یابد، مثبت تلقی می‌شود. در واقع، پس از دوران طلایی شعر در این دو دهه که اشاره کردید و پس از مرحله‌ی تأثیرپذیری نقاشی از شعر به مثابه هنر پیشتاز ایران است که نقاشی با نفی تأثیر شعر و ادبیات، دوران طلایی خود را طلوع می‌کند.

آیا بیان کلامی را در نقاشی می‌پذیرید؟

بی‌تردید نه. سلطه‌ی ادبیات را نه تنها در نقاشی نمی‌پذیرم، در موسیقی و شعر هم نمی‌پذیرم. نقاشی موضوعی است که از درون ساختار خود تصویر، از رنگ، از طریق طرح و ترکیب‌بندی برمی‌آید. تفاوت نقاشی با طرح و رنگ نیز درست در همین‌جا معنا می‌یابد. حرف من این است که ما همواره با دو گرایش در نقاشی مواجه بوده‌ایم: یکی ادبیات را مصور می‌کند و دیگری خود نقاشی، که جهان دیگری می‌آفریند. نقاشی می‌تواند روایتگر یا بیانگر باشد، یا هر چیز دیگر. اما مهم این است که ما پیش از همه‌ی این‌ها با یك ساختار زیبایی‌شناسی که تنها نقاشی قادر به بیان آن است روبه‌رو شویم. «محتوای اثر هنری، بیش از موضوع، بر ساختار آن متکی است.»

آیا آشنایی با نقاشی و هنرهای تجسمی ایران باستان را در نقاشی معاصر ضروری می‌دانید و اصولاً چگونه می‌توان از هنر روزگار گذشته تأثیر پذیرفت؟

به نظر من آشنایی با هنر تصویری ایران نه تنها برای یك هنرمند ایرانی، بلکه برای تمامی هنرمندان جهان می‌تواند دست‌مایه‌یی برای آفرینش باشد. جنبش امپرسیونیسم از نقاشی ژاپونی تأثیر می‌گیرد، ماتیس از هنر تزیینی شرق و پیکاسو و جنبش کوبیسم با تأثیری که از هنر آفریقا می‌گیرد، زبان و تحلیل یکسره نوینی از فرم، از انسان و از طبیعت ارائه می‌دهد. شما می‌دانید که تمام تاریخ هنر نقاشی، از غار آکتامیرا تا امروز، تاریخی است به هم پیوسته که مربوط به انسان است. زبان تصویری نیازی به ترجمه ندارد. در هر دوره‌ی تاریخی، در اوج شکوفایی‌ها از چین و هند و مصر و ایران، هر جا آثار هنری و آفرینش بصری دیده می‌شود، زمینه و امکانی برای شناخت زیبایی‌شناسانه جهان است. نگریستن به جهان با چنین ابزاری، هر بار کشف جدیدی می‌تواند به همراه داشته باشد.

آقای دبیری، برداشت شخصی من از تعدادی از کارهای تازه‌ی شما، بیش از هر چیز حاکم بودن طرح و خط در آن است، و تلاش برای نشان دادن فی‌البداهه و گذر آنی ذهن، تراوش‌های آنی خیال، و نشان دادن واقعیت در کنار تخیل بر زمینه‌یی زیبا و با قلمی چشم‌نواز، آرام، با خطوطی منحنی و پرپیچ، آیا فکر نمی‌کنید عدم به کارگیری تنوع رنگی به طور عمده و حاکم کردن خط به کارهایتان لطمه وارد کند؟

در این کارها، نور هست از راه سایه‌های لطیف و آرام. باید به درون تابلو سفر کرد و در لحظاتی از این سفر درونی باید به نورهای لطیفی که روی اندام‌ها و سطوح و حجم‌ها هست، خیره شد. خط اما، بنیاد تصویرگری است و این معنایش کم بها دادن به رنگ یا مقولات دیگر نیست. خط، طبیعت بیانی بسیار نیرومندی دارد.

در رابطه با نشان دادن تخیل و واقعیت در این مجموعه، به نظرم این‌طور می‌آید که برخی از

آن‌ها ابهام خاص و شاعرانه‌یی دارد. نظر خود شما چیست؟

مرز واقعیت و خیال کجاست؟ نزد من این دو مفهومی توأمانند. طبیعت و واقعیت عینی، انسان، پرنده، عناصر و اشیاء در یك پالایش روحی و روانی تغییر و دگرگونی می‌پذیرند و تجلی آن‌ها در شکل نوین خود هنر نام دارد.

اما در کارهای شما واقعیات بیش‌تر جنبه‌ی درونی دارد. مثلاً در یکی از تابلوهای شما انسانی هست که دست بلند کرده و ماه را لمس می‌کند و در واقع ماه را در چنگ خود دارد. آیا اصولاً به انتزاع عینیت باور دارید؟

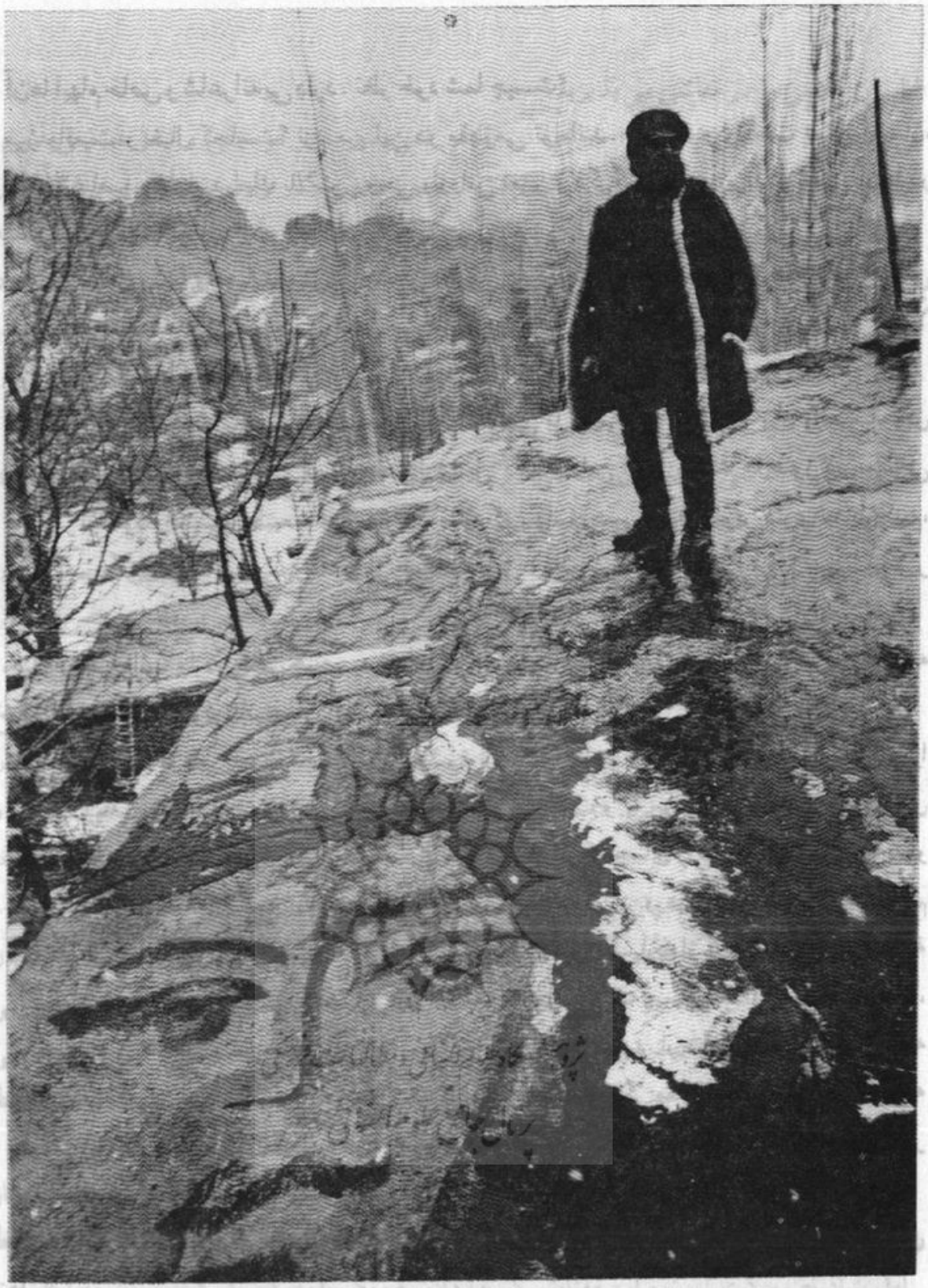
طبیعت شور و انگیزه است. واقعیت عینی است. منتهی ما زمانی می‌توانیم در بیان واقعیت موفق بوده باشیم که آن را به ایماژ و تصویر هنری تبدیل کنیم. تا این اتفاق نیافتد ما هنوز در سطحی پایین‌تر از خود واقعیت و طبیعت قرار داریم. زمانی که بتوانیم حسی را به تصویر هنری تبدیل کنیم، می‌توانیم بگوییم که اثری نیرومندتر از خود واقعیت و طبیعت آفریده‌ایم. انتزاع عینیت مسیر آفرینش هنری است.

چنان‌که می‌دانید ما در شعر چیزی به نام «شعر ناب» داریم. آیا در مورد نقاشی هم می‌توان به مقوله‌یی به نام «تصویر ناب» باور داشت؟

من کارهای مطلقاً تجریدی را دیده‌ام که چشم‌نواز و بدیع‌اند، ولی در آن‌ها هدفمندی هنر را نمی‌توان یافت. به اعتقاد من، هنر یك عملکرد اجتماعی است و به جانب رشد، اعتلا و عاطفه‌ی انسانی نظر دارد. هنر می‌کوشد انسان بیافریند و می‌کوشد که معنای ژرف‌تری از هستی را به او بنمایاند. و این‌ها همه، اموری است که زمینه‌های اجتماعی دارد و هیچ‌کدام مفاهیم «ناب» هم نیستند. البته، این یك دروغ است که هنر تجریدی را ناب بنامیم. بسیاری از گرایش‌های تصویری که در پنجاه - شصت سال گذشته، تحت عنوان سبك در دنیای پیشرفته‌ی سرمایه‌داری مطرح هستند، نه سبك‌اند و نه مکتب. اما همه می‌توانند زمینه‌یی برای شناخت بهتر ارزش‌های بصری باشند و به هیچ رو به عنوان آفرینش هنری در میان خویش کامل نیستند. اگر معنای ناب، «تهی از هرگونه مفهومی بودن» باشد من به هنر ناب باور ندارم. توجه دارید که مخالفت من با صفت «ناب» برای هنر تجریدی است. وگرنه، نقاشی آبستره‌را می‌توان و باید در کلاس مقدماتی نقاشی به شاگرد آموخت.

شما راجع به این‌که چگونه بیننده می‌تواند با نقاشی مدرن ارتباط برقرار کند چه پیشنهاداتی دارید؟

برای شناختن نقاشی باید آن را دید. در جامعه‌یی که امکان دیدن هنر تصویری در سطح پایینی قرار دارد، درك ارزش‌های زیبایی‌شناسی تصویر، چه مدرن و چه غیر آن، دشوار است. آموزش هنر برای



عکس از کامران جبرائیلی

صحنه‌یی از فیلم «میان دیروز و همیشه» که بر اساس نقاشی‌های بهرام دبیری، در زمستان ۱۳۷۰ به کارگردانی کیوان جهانشاهی ساخته شد.

بچه‌ها در هر سنی لازم است. از این جهت، بسیار مهم است که ما نظام آموزشی درستی برای فرزندانمان در جامعه فراهم کنیم. فعال بودن وسایل ارتباط جمعی، موزه‌ها، نمایشگاه‌ها، امکان این بهره‌مندی را فراهم می‌کند. تمام کسانی که سنگ مینیاتور را به عنوان هنر ملی به سینه می‌زنند از آن جز نامی تهی چیزی درک نمی‌کنند. و تازه مسئله، شناخت هنر مدرن نیست. مسئله به دست آوردن ادراک مدرن از هنر است. تاریخ تصویرگری ایران از مانی تا امروز چه در نقاشی، نقش برجسته‌ها، تافته‌ها، بافته‌ها و هرچه بصری است، تاریخ آزاداندیشی هنرمند در فرم و ترکیب‌بندی است. می‌خواهم بگویم که یکی از مشکلات بیننده‌ی ایرانی نه بی‌سوادی بلکه بدسوادی او نسبت به تاریخ تصویرگری ایران است. ببینید، یك نمدمال یا گلیم‌باف بلوچ چه رفتار مدرنی با فرم دارد. در طرح حیوانات، درخت، گل، انسان، بسیار تجریدی عمل می‌کند و هیچ محدودیتی در بیان خود قائل نیست. این ساخت غلط آموزش شهری است که نقاشی را با الگوی منحط کمال‌الملکی[1] می‌بیند و تصور او از نقاشی چیزی جز عکاسی از طبیعت نیست؛ یعنی، هنرمند منفعل. می‌خواهم بگویم کمال‌الملك، تنها هنرمند «غیرایرانی» است. به هر حال، این سنت تصویری ما نیست. و اگر این را دانستیم و شناختیم و به وسعت عرصه‌های تصویرگری تاریخ ایران چشم گشودیم، درك هنر مدرن دشوار نخواهد بود. دخالت و تصرف در مشهود، یعنی دگرگونی فرم‌های طبیعی برای رسیدن به بیان هنری، بنیاد ادراك مدرن است. آیا در طول تاریخ تصویرگری ایران، می‌توانید چیزی شبیه به عکاسی به من نشان دهید؟ این شکل غلط که امروز مشکل بیننده‌ی ایرانی است بازمانده‌ی درك منحط و عقب‌افتاده‌ی دربار قاجار است.

۱. در مورد کمال‌الملك گفتنی است. هرچند که او بعضی از مقولات تصویری رنسانس و نقاشی آن دوره‌های اروپا را وارد نقاشی ما کرد، که ابزار و نگرشی نو در نقاشی ایران شد، اما دوام غیرضروری آن، آفرینش بصری را به صنعتگری بدل کرده است.