## منوچهر معتبر

متولد ۱۳۱۵ ـ شیراز.
فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، سال ۱۳۴۵ ـ گذراندن دوره‌های طراحی در سالهای ۷۶ـ۱۹۷۵ در Art Student League ـ نیویورک ـ آموزش هنر در دانشکده ایندیانا، آمریکا، سال ۱۹۷۸.

### نمایشگاههای طراحی و نقاشی انفرادی:

دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران سالهای ۴۳ـ۱۳۴۲؛ کاخ جوانان، تهران سال ۱۳۴۳؛ انجمن ایران و آمریکا، تهران، سالهای ۴۷ـ۱۳۴۶؛ گالری سیحون، تهران، سالهای ۵۶ـ۱۳۵۵؛ مدرسهٔ عالی بازرگانی، تهران، سال ۱۳۵۴.

### نمایشگاههای گروهی:

انجمن ایران و آمریکا، تهران، سال ۱۳۴۴؛ گالری لوترک، تهران، سال ۱۳۵۴؛ دانشکدهٔ آموزش هنر ایندیانا، آمریکا، سال ۱۹۷۸؛ نمایشگاه نقاشان معاصر جهان، موناکو سالهای ۸۵ـ۱۹۸۴؛ نمایشگاه نقاشان معاصر ایران، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران، سال ۱۳۶۴؛ نمایشگاه جهانی طراحی خوان میرو، بارسلون، سال ۱۹۸۵؛ نمایشگاه نقاشان معاصر ایران، فرهنگسرای نیاوران، تهران، سال ۱۳۶۵؛ نمایشگاه نقاشان معاصر ایران، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران، سال ۱۳۶۶.

برندهٔ مدال و دیپلم افتخار از نمایشگاه نقاشان معاصر جهان، موناکو، سال ۱۹۸۵.

# مرگ، معلم حیات

سیامک افشار

مدتی بود که در آتلیه رویروی او نشسته بودم، اما هنوز آن رابطهٔ رازناک آزارم می‌داد، حقیقت مرگ که مثل کلافی سردرگم از خود او شروع می‌شد و تا اعماق همهٔ تابلوها می‌دوید و حتی هوا هم با بویش آغشته بود، حقیقتی که طعم گس آن را به هر حال، باید چشید.

نمی‌دانستم چطور ذهن کسی می‌تواند تا این حد از مرگ لبالب باشد، این گونه‌پُر، و بی‌هراس نه تنها در همسایگی «مرگ» «زندگی» کند، که آن را تصویر کند، در هر لحظه و در همه جا.

به نظرم رسید معتبر همه‌درسکوت زندگی می‌کند، سکوتی که حتی پژواکی خُرد نمی‌آشوبدش، انگار که جز مرگ هیچ چیز واقعیت ندارد و هر چه هست نجوایی است بی‌پاسخ برای کسی که خودش را به زندگی و سرگرمیهای آن گره نمی‌زند و تنها، واقعیت مرگ و انسان را باور دارد، انسانی که سرانجام در کوچه‌ای خاکی و بن‌بست، به پایان می‌رسد.

مرگ در کارهای معتبر، گاهی آشکارا جلوه می‌کند: مراسم تشییع جنازه، گاری نعش‌کش، گورستان؛ و گاهی تنها سایه‌ای دارد بی‌حضور: صندلی خالی کنار آینه، دری گشوده به اتاقی بی‌روزن، کوچه‌ای تهی و بی‌انتها؛ اما به هرحال همیشه هست. تماشای یکی از تابلوهایش، شعر سهراب را تداعی می‌کند:

چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب،
اسب در حسرت خوابیدن گاری‌چی
مرد گاری‌چی در حسرت مرگ.

با خودم فکر می‌کنم در باره‌اش چه بگویم؟ بگویم ابرهای سیاه بی‌باران در جای جای ذهنش مسافر باد است، و طوفانی سهمگین را در پی این آرامش ظاهری انتظار می‌کشد؟ بنویسم چشمهایش چقدر از رنگ سبز، فاصله دارد، از پرنده و بهار؟ بنویسم چه دلگیر دلی دارد و چه خسته‌جانی؟ بنویسم که او بالاخزیدن پیچکها را در ارتفاع ساقهٔ زندگی نمی‌بیند و سلام سبزه را هر بامداد، نمی‌شنود؟ و نمی‌داند که «زندگی، گُل به توان ابدیت است» یا «طفلی است که از مدرسه برمی‌گردد»؟ و هنوز از دغدغهٔ رابطه‌اش با مرگ رها نشده‌ام که خودش آب بیداری به صورتم می‌پاشد:

«اگر من این همه از تلخی و اندوه و مرگ می‌گویم، فقط برای این است که آدمها را از این پیلهٔ خاکستری که آنها را در خود پیچیده خسته و دلزده کنم، تا از تاریکیها رویگردانند و درخشش خورشید را ببینند، آن وقت رویرویشان بایستم و شکفتن گل لبخند را بر لبهایشان تماشا کنم. من بخوبی می‌دانم که زندگی چقدر زیباست، اما مسأله این است که دیگران هم این را بفهمند و حس کنند، البته ممکن است بازکردن پنجره‌ای از سیاهی مرگ به روشنی زندگی چندان معمول و مرسوم نباشد، ولی به هر حال این هم روشی است برای کسی که می‌خواهد همه‌جا را از عطر شکوفه‌های شادی پُر کند و همهٔ دلها را به ابدیت بهاران بسپرد.»

دیگر راز آن رابطه برایم سر به مُهر نیست و می‌دانم که او در کارهایش می‌میرد و زنده می‌شود، فقط برای اینکه دوباره بمیرد، مگر نه اینکه از هر مرگ او نیلوفری به جا می‌ماند که بر طارمی تا دوردست رفتهٔ زندگی می‌پیچد و بالا می‌رود؟

•

با امید به اینکه او را در دستیابی به آنچه می‌خواهد کامیاب ببینیم، وضمن سپاس از آقای همایون علی‌آبادی که در انجام این گفت‌وگو همراهی‌مان کردند، متن مصاحبه و تصاویری از آثار این هنرمند را برابرتان می‌نهیم:

● از اینکه فرصتی برای این گفت‌وگو در اختیار ما گذاشتید، سپاسگزاریم. در نگاه اول به آثار شما، بوضوح می‌شودنقش جدی طراحی با مداد و زغال را دید، آیا علت این امر اولویتی است که برای طرح در برابر رنگ قائلید؟

○ به نظر من طراحی در هنرهای تجسمی بالاترین جایگاه را دارد و تا زمانی که کسی

طراحی نداند، قادر نخواهد بود ذهنیت خود را نشان بدهد. به اعتقاد من اگر طراحی درست، دقیق و حساب‌شده باشد، حتی در شرایطی که انتخاب رنگها هم مناسب نباشد، طراحی خودش را نشان می‌دهد، اما عکس این قضیه صادق نیست، یعنی با به کاربردن زیباترین رنگها ـ حتی اگر از هماهنگی و سایه‌روشنهای مناسبی هم برخوردار باشد ـ تابلو ارزش و استحکام لازم را نخواهد یافت.

● این موضوع برای نقاشی مدرن که در نهایت به انتزاع می‌رسد و غالباً در آنها طرح، مغلوب رنگ می‌شود هم، یک اصل جدی است؟

○ اگر منظورتان آن نوع کارهای آبستره است که نقاش در آنها نیاز به دانش آکادمیک دارد و در آن باید از پیچیدگی گذشت تا به سادگی رسید، پاسخ مثبت است و طراحی حرف اول را می‌زند، اما اگر قصد داشته باشیم از سادگی به پیچیدگی برسیم، طراحی، آن مرتبهٔ خود را از دست می‌دهد و رنگ، شاخصهٔ برتر اثر می‌شود.

● به آکادمی اشاره کردید؛ شما به عنوان استاد و معلمی که سالها نقاشی تدریس کرده، وضعیت این رشتهٔ هنری را در سطح آموزش عالی چگونه می‌بینید؟

○ شروعی فرخنده صورت گرفته، نوعی بازنگری که اهمیت کار آکادمیک را بخوبی نمایان می‌کند. حرکتی که امروزه از سوی دانشجویان و معلمین شروع شده، باید دنبال شود تا کار شکلی اساسی پیدا کند. در گذشته وجه غالب این بود که هنرمندان طبق شرایط روز کار کنند، بدون کمترین اطلاع از شیوه‌های آکادمیک، ولی حالا هنرمندان به اهمیت مسأله پی برده‌اند، به همین دلیل می‌بینیم که آوانگاردها هم به طرف شیوه‌های کلاسیک رو کرده‌اند. به هر صورت این برگشت، فرصتی است که آدم به خودش نگاه کند، به پاهایش نگاه کند که به کدام طرف می‌رود. این به شخصیت خود هنرمند هم بستگی بسیار دارد. کسانی بودند که قبلاً آبستره کار می‌کردند، هنوز هم می‌کنند. خود من از آغاز با زغال کار کرده‌ام هنوز هم آن را ادامه می‌دهم چون معتقدم کارهای زیادی باقی مانده که می‌شود به آنها پرداخت.

● شاید علت روآوردن به روشهای کلاسیک این باشد که درک جامعهٔ ما از کارهای آبستره و آوانگارد زیاد نیست.

○ البته موضوعی که اشاره کردید کاملاً واقعیت دارد ولی دلایل دیگری هم در این روی‌آوردن دخالت مستقیم دارد از جمله اینکه، جریانی که در گذشته از فرنگ به اینجا وارد می‌شد باعث شده بود که هنرمندان ما به خاطر عقب‌نماندن از قافلهٔ جهانی هنر، آن شیوه‌ها را در سطحی گسترده به کار بگیرند که یکی از نتایج آن هم پیداشدن هیپررئالیسم و فتورئالیسم است که در سایهٔ صنعتی‌شدن جوامع، رشد فزاینده‌ای هم داشته‌اند و طبیعی است که نخستین قربانی در این میان خلاقیت خواهد بود. حدود ۱۵ سال قبل همیشه بین عکاسان و نقاشان رئالیست، این درگیری وجود داشت که عکاسان می‌گفتند شما هرگز نمی‌توانید کار یک عکاس را انجام بدهید، در حالی که امروزه شاهدیم فتورئالیستها حتی از دوربین عکاسی هم دقیق‌تر کار می‌کنند، البته این شیوه‌ای صنعتی است و به موازات صنعت هم پیش می‌رود و در نتیجه فاقد خلاقیت است، منظورم خلاقیتی است نظیر آنچه در کارهای «رنوار» و در طراحیهای «دُمیال» می‌بینیم.

● به نظر می‌رسد که هنر نقاشی در کشور ما ـ بخصوص پس از انقلاب اسلامی ـ تمایل شدیدی به سوی هیپررئالیسم و فتورئالیسم از خود نشان داد، به عبارت دیگر، بسیاری روش کمال‌الملک را در پیش گرفتند.

○ من از این نظر موضوع را مطرح کردم که نشان بدهم امروزه اهمیت طراحی برای بسیاری از هنرمندان روشن شده، وگرنه در زمینهٔ پرتره‌سازی و شبیه‌سازی و طراحی روی دیوار، موفقیتی به دست نیاوردیم و پس از مدتی هم ناگزیر به پاک‌کردن آنها شدیم، ولی همین شرایط سبب شد که بیشتر کسانی مورد توجه قرار بگیرند که کارشان شباهت زیادتری به عکاسی داشت.

● به نظر شما برای آموختن فنی در هنر باید کار را از شیوه‌های کلاسیک آغاز کرد و به مدرن رسید، آیا این یک ضرورت است؟ دلیل سؤالم این است که در تئاتر چنین ضرورتی وجود ندارد، یعنی کسی که می‌خواهد تئاتر یاد بگیرد، لزوماً نباید از شکسپیر و سوفوکل و تئاتر آتن کارش را شروع کند.

○ من به این مسأله زیاد فکر کرده‌ام ولی نمی‌توانم بپذیرم که دانشجویی از مدرن شروع کند تا به طبیعت پیچیده برسد. برای کسی که می‌خواهد آبستره کار کند، شناخت و آگاهی از شیوه‌های کلاسیک، درست در حکم ضرورتِ داشتن یک دیکسیونر برای مترجم است، به نظر من یک هنرجو باید تمام روشهای کلاسیک را بیاموزد، بعد آنها را دور بریزد و آنچه را که در وجود او رسوب کرده و باقی مانده، دستمایهٔ کار آبستره قرار بدهد.

● تقریباً تمام کسانی که کارهای شما را دیده‌اند اذعان دارند که دستی قوی در طراحی دارید، بویژه در طراحی با زغال و مداد، و ترکیب‌بندیهایتان هم به گونه‌ای است که حتی یک خط اضافی در آنها دیده نمی‌شود، با این حال، حجم وسیعی از کارهایتان را طبیعت بیجان تشکیل می‌دهد و حضور انسان در تابلوهایتان به مراتب کمتر از اشیاست، دلیل خاصی شما را به این سمت سوق داده است؟

○ در سالهای اخیر من کاملاً برخلاف این عمل کرده‌ام، یعنی انسان برایم بیش از هر چیز مطرح بوده است، اما علت اینکه چندین سال طبیعت بیجان کار می‌کردم فقط این بود که می‌خواستم خودم را بسازم و قدرت طراحی را در خودم افزایش بدهم. البته در نمایشگاههای اخیر هم یکی دوتا طبیعت بیجان گذاشتم که کاری به این صورت هم در نمایشگاه باشد ولی اکثر کارهایم حرفه‌ای بود و مطلقاً انتظار نداشتم کسی آنها را بخرد چون در همهٔ آنها صحبت مرگ بود و گورستان و پرتره‌های آویخته بر دیوار شهیدان.

● شما چگونه به مرگ نگاه می‌کنید؟ آن را پایان همه چیز می‌دانید یا معتقدید که مرگ فقط برجسته‌ترین نقطهٔ رندگی است که اتفاقاً در پایان جمله می‌آید اما پایان زندگی نیست؟

○ اصولاً من به مرگ خیلی فکر می‌کنم و حقیقت انکارناپذیر آن را باور دارم، اما علت اینکه آن را این‌گونه صریح درکارهایم منعکس می‌کنم این است که واقعاً از این همه دلمردگی و غمزدگی آدمها خسته‌ام و می‌خواهم آنقدر این اندوه تلخ را به آنها نشان بدهم تا بس کنند، نمی‌دانم منظورم را درست بیان کرده‌ام یا نه، به هر حال احساس من این است که تمام فضای

ما خاکستری شده است، سیاه شده است، و همهٔ آدمها زیر خیمهٔ اندوه زندگی می‌کنند. من دلم می‌خواهد آنها مرگ را در نزدیکی خود ببینند و احساس کنند تا قدر لحظات حیات را بیشتر بدانند و آواز شوری را که در متن زندگی جریان دارد بشنوند و باور کنند. البته می‌دانم که مردم از دیدن تابلوهای من عصبی می‌شوند و آنها را هم نمی‌خرند، ولی این برایم مهم نیست، من رسالتی بزرگتر برای هنر قائلم.

● در مورد مینیاتور چه نظری دارید، این عقیده را می‌پذیرید که انتزاع، نوادهٔ مینیاتور است؟

○ من مینیاتور را زیاد نمی‌فهمم و فقط آن را به چشم یک کار فانتزی نگاه می‌کنم، کاری صددرصد تزئینی که صرفاً به درد منازل آدمهای پولدار و کلکسیونرها می‌خورد، چیزی مثل فرش یا یک اثر منبت‌کاری.

● یعنی جنبهٔ تجاری بر شکل هنری آن غلبه کرده است؟

○ بله، همین‌طور است. به خاطر دارم در یکی از نمایشگاههای آقای فرشچیان، تمام تابلوها را خارجیها خریدند و این احساس به ما دست داده بود که در بازار فرش‌فروشها هستیم و عده‌ای تاجر هم دوروبر ما هستند. اصولاً من کمتر در منزل یک شخصیت فرهنگی تابلوی مینیاتور دیده‌ام، اگر هم باشد، احتمالاً هدیه‌ای است از دوستی که خودش اهل مینیاتور است. به طور کلی مشکل مینیاتور این است که در خدمت هنر دیگری [ادبیات] است، یعنی نهایت کارش ایلوستراسیون برای چند بیت شعر حافظ و نظامی است، به همین دلیل موسیقی و نقاشی سنتی ما هر دو خادم ادبیات هستند، چون عنصر غالب در فرهنگ ماست، همان طور که عنصر غالب در فرهنگ ایتالیا اُپراست و در آتن، درام. وقتی من یک اثر برجستهٔ مینیاتور را نگاه می‌کنم، خیلی که تلاش کرده باشد، تصویری از یک ایماژ ذهنی ـ مثلاً از حکیم طوس ـ را به زیبایی بیان کرده است، که به هر حال استقلال شخصیت ندارد. از اینها گذشته، امروزه تمام معیارهای اساسی مینیاتور به هم خورده بدون آنکه نتیجه‌ای هنری داشته باشد، از جمله اینکه رنگ را وارد آن کرده‌اند. به نظر من تنها کسی که مینیاتور را متعهدانه و در کمال قدرت نقاشی می‌کند سوسن‌آبادی است که اگر از رنگ هم استفاده کرده، آنقدر ترکیب آن زیباست که شایستگی تحسین را دارد.

● اگر اجازه بدهید بازگشتی به سؤال قبلی داشته باشیم؛ شما به دلیلی که ذکر کردید مسائل منفی و اندوهبار را بیشتر در آثارتان ارائه می‌دهید، فکر نمی‌کنید با تصویر کردن نقاط روشن زندگی هم بشود به همان نتیجه‌ای که مورد نظر شماست دست یافت، بخصوص که بیننده با مقایسهٔ دو اثر متضاد ـ یکی مثبت و دیگری منفی ـ بهتر و عمیق‌تر می‌تواند به حقیقت برسد.

○ من به این شیوه اعتقاد ندارم، چون

احساس می‌کنم این فضای سنگین و تاریک، مثل بختک بر سر ما فرود آمده و باید هرطور شده خودمان را نجات بدهیم و تنها راه نجات را در همین می‌بینیم که آن را واضح و آشکار به همه نشان بدهم. موقع کار وقتی یک موسیقی شاد پخش می‌شود، کیفیت کار من یکلی متفاوت می‌شود، در حالیکه موسیقی ایرانی سنگینی تمام غمهای عالم را روی دلم می‌گذارد. به نظر من این اصلاً موسیقی نیست، عزاست، درد است. آدم می‌خواهد یقهٔ خودش را پاره کند، به نظرش می‌رسد که من اصلاً چرا زنده هستم، در حالیکه نباید این طور باشد، موسیقی باید نشاط و شور و زندگی را در شنونده بیدار کند. خلاصه اینکه ما از غم‌خوردن خوشمان می‌آید.

● پس شما آنچه را که مورد پذیرش و قبولتان است چگونه مطرح می‌کنید؟

○ نوعی رابطه در این کارها هست که حتی برای خود من هم ناشناخته است، یعنی چرا اینها به وجود آمده و من چرا اینها را طرح کرده‌ام؟ خودم هم بعضی از آنها را نمی‌دانم. به هر صورت من احساس و استباط شخصی‌ام را منعکس می‌کنم. اگر روزی بتوانم آن رابطه را بیان کنم، قطعاً دیگر نقاشی نخواهم کرد چون فکر می‌کنم اگر کسی بتواند مطلبی را بگوید، حتماً می‌گوید و اگر نتواند آن را به زبان بیان کند، آن وقت به هنر متوسل می‌شود.

● درشکه‌هایی که در عبور خود مرگ را این سو و آن سو می‌برند، چطور به تابلوهای شما راه پیدا کردند؟

○ درشکه‌ها به عنوان یادگاری از دوران کودکی همیشه با من بوده‌اند، خیلی آنها را دوست دارم و علاقه‌مندم که روی آنها کار کنم، به همین دلیل برای پیداکردنشان ـ که این روزها کار چندان ساده‌ای هم نیست ـ به درشکه خانهٔ تهران رفتم ولی هرچه گشتم چیزی ندیدم، گفتند در مشهد هست، من هم حدود ۶ سال قبل به مدت یک هفته به آنجا رفتم و شروع کردم به طرح‌زدن.

● حالا که بحث دوران کودکی به میان آمد، بد نیست اشاره‌ای بفرمایید به اینکه اصولاً چطور شد که به نقاشی رو آوردید؟

○ از روزگار کودکی نقاشی را دوست داشتم، بعد که به دبیرستان رفتم، گهگاه آقایی به مدرسهٔ ما می‌آمد و برای مدیر پرتره‌هایی از مرحوم دهخدا و ستارخان می‌آورد. من وقتی می‌دیدم او صورتها را چقدر زیبا درآورده، غرق لذت می‌شدم و غالباً دزدانه از پشت شیشه‌های دفتر، کارهای او را تماشا می‌کردم، این مهمترین محرک من برای ورود به دنیای طرح و نقش بود. مدتها به صورت غیرحرفه‌ای کار می‌کردم حتی موقعی که در شیراز دانشجوی رشتهٔ زبان بودم، بیشتر اوقات هنگام صحبت و تدریس استاد، من سرگرم طرح‌زدن از چهرهٔ او بودم. آنجا بود که متوجه شدم بی‌خود این رشته را انتخاب کرده‌ام، بنابراین دیگر درسم را ادامه ندادم و به تهران آمدم و بعد از امتحان در دانشکدهٔ هنرهای زیبا قبول شدم.

● با اجازهٔ شما برمی‌گردیم به سوژهٔ تابلوها و اینکه برای دیدن درشکه‌ها ناگزیر به سفر به مشهد شدید، مگر نمی‌شد آنها را به طور ذهنی کار کرد؟

○ چرا می‌شود ولی به هر حال راضی‌کننده نیست، یعنی وقتی از نزدیک آن را ببینید خیلی فرق می‌کند. من گاهی هم ذهنی کار می‌کنم اما به دلیل همین نارضایتی دوباره با استفاده از مدل و تحقیق و مطالعه کارم را تکرار می‌کنم، حتی برای طبیعت بیجان هم مدل به کار می‌برم چون در مدل آدم چیزهایی پیدا می‌کند، بعد از حال و هوای آن خارج می‌شود، البته گاهی اوقات هم نمی‌توانم از فضای آن بیرون بیایم و کار را به همان صورت اولیه رها می‌کنم.

● این روزها هنر غرب و شیوه‌های مختلف آن، در بیشتر رشته‌های هنری نفوذ و تداول پیدا کرده که البته شکل محدود آن ناپسند نیست و نباید از طریق جلوگیری آن مانعی در برابر هنرمند ایجاد کرد، اما سؤال این است که

ا کجا باید این موضوع را مهار نشده رها کرد؟

○ به نظر من، هم هنرمند و هم تماشاگر ثار هنری باید قبل از هر چیز میزان شناخت و گاهی خود را افزایش بدهند و بالا ببرند. آبی که از جوی کنار منزل ما می‌گذرد، ممکن است چند قوطی خالی کنسرو یا لنگه‌کفشی را هم با خود بیاورد، ولی اگر من قصد دارم از این آب ستفاده کنم، طبعاً باید جلوی ورود این مواد زائد را بگیرم و در ضمن قدرت تشخیص آب پاک و ناپاک را هم از یکدیگر داشته باشم. بخش آلودهٔ آن را پای درختها بریزم و از قسمت تمیز آن برای مصارف جدی استفاده کنم. بنابراین شناخت در مرحلهٔ اول است. اما این نکته راهم نباید از یاد برد که هنر مرز جغرافیایی ندارد و شرقی، غربی کردن آن تنها باعث ایجاد تفرقه و کُندشدن روند هنر می‌شود.

● شما به عنوان معلم برای بالابردن سطح خلاقیت شاگردانتان چه توصیه‌ای برای آنها دارید؟

○ بالاترین توصیه این است که هر کس سعی کند خودش باشد، یعنی اگر بتواند خودش را بشناسد، طبعاً به ارزشهای خودش هم پی خواهد برد. همهٔ ما در نوع خود یونیک و بی‌نظیر هستیم، حالا اگر به این نتیجه رسیدیم، هر کاری که ارائه بدهیم تک و استثنایی خواهد بود. وقتی خودت را شناختی، همان برقراری رابطه با محیط هم، نوعی هنر می‌شود که اگر خلاقیت هم به آن افزوده شود، حاصل کار یک اثر هنری مسلّم و تردیدناپذیر خواهد بود. ما باید خودمان را به عنوان هنرمند بشناسیم و باور کنیم و جایگاهمان را هم تشخیص بدهیم و بدانیم که چه می‌خواهیم و چه می‌کنیم.

● فکر می‌کنید منتقدان هم می‌توانند در این زمینه نقشی قابل توجه ایفا کنند؟

○ حتماً، همیشه باید کسی باشد که دور از دغدغه‌ها و درگیریها، قضاوتی صحیح در بارهٔ کارها انجام بدهد. در بحث و ارائهٔ نظر است که هنرمند می‌فهمد کجای کارش ضعف دارد، کجا درست عمل کرده و خلاقیتش در کار چقدر بوده است. این را هم باید قبول کنیم که تعصب آفت هنر است. وقتی انسان یک کار اجتماعی انجام می‌دهد و به عنوان هنرمند درجامعه مطرح می‌شود، باید به عقاید و نظرات مردم توجه کند، خواه این حرفها خوب باشد یا بد فرقی ندارد، چون در بین همین حرفهاست که نکات مهم و برجستهٔ قوت یا ضعف اثری آشکار می‌شود. حتی ممکن است کسانی که نظر می‌دهند، چندان صاحب صلاحیت هم نباشند و حرفهایشان غیرتخصصی باشد ولی به هر حال هنرمند با کمی هشیاری می‌تواند از آنها در جهت اصلاح کارش استفاده کند. اصولاً نمایشگاه با چنین هدفی است که برپا می‌شود، برای آگاهی از نظرات و دیدگاههای دیگران، ولی این نکته هم اهمیت دارد که جامعه هم نباید با عینک بدبینی و نوعی پیشداوری به تماشای یک نمایشگاه برود، بلکه باید برای مشاهدهٔ هر نوع تحولی آمادگی داشته باشد.

○ چارهٔ این مشکل، حضور مرتب در نمایشگاهها و بالابردن دید هنری بیننده است. تماشاگران هم باید به خودشان زحمت بدهند و تلاش کنند به هر طریق شده با هنرمند و افکار او مرتبط شوند. البته در جامعهٔ ما هنوز این کمال به وجود نیامده، به همین دلیل در بعضی نمایشگاهها می‌شنویم که افرادی کارها را «پرت‌وپلا» می‌نامند و اظهار تأسف می‌کنند که چرا وقتمان را بیهوده تلف کردیم. اگر همین آدمها با خود فکر کنند پشت این اثری که آنها «پرت‌وپلا» می‌نامند، حتماً فکر و عقیده‌ای وجود دارد و هنرمند به منظور خاصی این کار را انجام داده، قطعاً این طور ساده با یک اثر هنری برخورد نمی‌کنند. البته این را هم باید قبول کنیم که گاهی کارهای ارائه‌شده به طور کلی پایه واساس درستی ندارند و کاملاً بی‌هویت هستند. من وقتی به کارهای پیکاسو یا کله نگاه می‌کنم، صداقت را در کارشان به طور واضح می‌بینم، و زوایای شخصیت‌شان را در گوشه و کنار تابلو مشاهده می‌کنم، اما وقتی اینها را کپی می‌کنند، قضیه برایم بی‌معنی می‌شود. من در کار اکثر کسانی که در این مملکت مدرن کار می‌کنند این حالت را احساس می‌کنم، یعنی می‌بینم که کار مال خودشان نیست. به یاد گفتهٔ پیکاسو افتادم که از او پرسیده بودند شما به کارهای مدرن بیشتر اعتقاد دارید یا به آثار کلاسیک و او جواب داده بود: «من به اثری اعتقاد دارم که روی دیوار موزه است و کسی هم نمی‌تواند آن را پایین بیاورد. تا زمانی که تابلویی آن بالاست، معنی‌اش این است که زندگی می‌کند و مردم هم آن را قبول دارند.» آیا تا به حال کسی جرات کرده کار رامبراند را پایین بیاورد و به جای آن یک اثر مدرن بگذارد؟

● سپاسگزاریم.

● یعنی عرصه را برای آزاداندیشی هنرمند باز بگذارند؟

○ بله، باید اجازه داد هنرمند همه چیز را تجربه کند، نباید متعصبانه با او برخورد کرد. اگر حاصل کارش صورت خوبی پیدا نکرد، یقیناً خودش آن را رها می‌کند. قضیهٔ اصلی همان دستیابی به شناخت است، وقتی بدانید چه می‌کنید، خیلی چیزها برایتان حل می‌شود. امروزه در اروپا، هنر تجربی سخت مورد توجه است، به قول سعدی:

مرد هنرمند هنرپیشه را
عمر دو بایست در این روزگار
تابه یکی تجربه آموختن
در دگری تجربه بستن به کار

واقعاً همین‌طور است، هنرمند باید دائماً تجربه کند، کار کند، تا به پختگی برسد.

● غالباً تجربه‌های تازه هنرمند را به سمت انتزاع حرکت می‌دهد که در نوع خود ایرادی ندارد ولی مشکل زمانی پیدا می‌شود که این انتزاع به اوج می‌رسد، آن وقت تماشاگر می‌ماند و اثری که به هیچ وجه نمی‌تواند آن را بفهمد و با آن رابطه برقرار کند.