

ندارد مگر اینکه با دست انجام شده باشد؛ چه جراحی که مغز را باز می‌کند، چه کلباق، چه یک سفالگر، چه یک نقاش. کارهایی که با دست انجام نمی‌شوند، مشاغل باطلند. باید بتوانی با دستت چیزی بسازی. تمام موضوع آدمیزاد به نظرم موضوع دست است. دستی که دائماً در پی این است که شکلی را ایجاد کند یا چیزی را که نبوده بسازد.

■ آیا کار با شیشه یا نقاشی پشت‌شیشه به شما امکان می‌دهد تا تالو نور را به نهایت درجه‌اش برسانیم؟ یعنی رسیدن به نهایت درخشش نور با شیشه به بهترین شکل محقق می‌شود؟ آیا این تکنیک و شیوه این بخش را از شما می‌کند و شفافیت فقط با این ماده کار به دست می‌آید؟

با این قطعیت نه. چون من روی بوم هم به همین کیفیتی که می‌خواهم از نور می‌رسم ولی تا زگی‌ها کشف کرده‌ام که من یک نقاش مدرن نیستم. دلم می‌خواهد این اصطلاح را در مورد کارهایم به کار ببرم؛ نئوکلاسیک. من دارم سعی می‌کنم تاریخ زیبایی‌شناسی کشورم را دوباره با زبان امروز بیان کنم. خط‌هایی که من به این سادگی می‌کنم می‌ممکن است بعضی‌ها را یاد ماتیس بیندازد می‌تواند یاد قلم‌گیری‌های رضا عباسی هم بیندازد. خطی که براحتی راه می‌افتد، بی‌خطا و انگار که شعری در خود دارد. من یک بار گفتم که شعر خطوط نقاشی ایرانی را که ماتیس به اروپا برده بود به ایران برگرداندم. در نتیجه بیشتر می‌پسندم که بگویم، من دارم این تاریخ زیبایی‌شناسی را دوباره می‌سازم تا اینکه بخواهم خودم را مدرن بدانم. بخصوص که این لغت هر روز بی‌معتادتر می‌شود.

■ این نگاه به خودی خود مدرن محسوب می‌شود؛ نگاه خودآگاه به تاریخ و به خود. آنچه که به آن هنر مدرن می‌گوییم که از اروپا می‌آید بازایی یک سلیقه تاریخی سرزمین‌های غیراروپایی است. خیلی مهم است که این را بفهمیم. من سریال پیکاسو که نشنال جئوگرافی ساخته و کار بسیار درخشانی را دیدم. یک نکته خیلی برابرم روشن شد که غذای آن آدم‌هایی مثل پیکاسو یا نقاش‌های مدرن آن روز می‌کشیدند، جنگ با یک روش قالبی شده رنسانس است که چهارصد سال دوام غیرضروری پیدا کرد، که ما در ایران به آن نقاشی خیابان منوچهری می‌گوییم. آن‌هایی که به اسم کلاسیک در اروپا کار می‌کردند میکِل آنژ نبودند بلکه ادای او را درمی‌آوردند. من در ایران آن سابقه را ندارم تا بخواهم با کلاسیسیسم جنگم. من در واقع باید آن کلاسیسیزم را دوباره بسازم، چون یا از بین رفته، یا آتشش زده‌اند یا پاکش کرده‌اند، نابودش کرده‌اند یا بد فهمیده‌اندش. در دوره کلاسیک ایران چه می‌بینیم؟ زن ابرو پیوسته و خال لب و چیزهایی از این دست. در واقع ادای تاریخ را درآوردند ولی تاریخ دو قدم قبل از خودشان را،

در ارتباط است.

■ وقتی با مواد کار مختلف، مثل شیشه، نمذ، کاسه لعابی و... کار می‌کنید، چقدر کارتان با تعریف قدیمی‌تر از هنرمند به‌عنوان صنعتگر (Artisan) نسبت پیوند می‌خورد؟

باید مرز میان این دو، یعنی هنرمند (Artist) و صنعتگر (Artisan) را مشخص کنیم؛ من باور دارم کسی که یک فرش را طراحی می‌کند هنرمند (Artist) است، بعد از طراحی اوست که فرش به یک کار تولیدی تبدیل می‌شود. کسی که سفال‌ها یا گنبد‌ها را طراحی می‌کند هنرمند است ولی آن مرزی که شاید در اروپا مابین این دو تعریف می‌شود، در ایران نیست، چون در ایران هنر را به شکلی دیگر می‌دیدند. موضوع تاریخ مطرح است. فرهنگ سرزمینی که ما در آن زندگی می‌کنیم با آنچه در اروپاست فرق می‌کند. آنچه به‌عنوان هنر کاربردی شناخته می‌شود و به صنعتگران منتسب می‌شود در فرهنگ ما نیست، برای واژه آرتیزان ما در فارسی معادل نداریم، چون یک نفر یا هنرمند است یا نه، اینکه چه چیز تولید می‌کند، موضوع بحث دیگری است. در نتیجه بسیاری از آثار ما از اینجا تا چین، مثل پرده‌ها، پارچه‌ها دست کار هنرمندان بسیار چیره‌دستی است. کار آنها که روی کاشی کار می‌کنند از کار کسی که روی بوم نقاشی می‌کند تفکیک نمی‌شود. این یک بحث کلی است اما در تجربه شخصی، من در خانه‌ای در شیراز به دنیا آمدم که خانه‌ها، باغ‌ها، ظرف‌هایی که در آن غذا می‌خوردیم و حتی قندان‌ها واجد چیزی بود که به من سلیقه شیراز را نشان می‌داد. مثلاً ما سه مکتب نقره‌کاری داریم؛ تبریز، اصفهان و شیراز؛ تبریز خیلی هندسی است. اصفهان هنوز میراث‌خوار سلیقه صفویه است. در شیراز اما گل و مرغ کار می‌کنند و این گل و مرغ‌های روی قندان‌های نقره دربیایی دارند در حد شعر حافظ. این سلیقه را در خیلی چیزهای دیگر در شیراز هم می‌بینید؛ در آرایش باغ‌ها، در کاشی‌کاری‌های کف یا معماری. می‌دانید که معماری شیرازی است که تاج‌محل را می‌سازد. شیراز یک سلیقه ویژه داشت. مثلاً به یاد دارم که به ایل قشقایی می‌رفتم تمدهایی که کف چادرها بودند برابرم خیلی جذاب بود؛ این بزی که با رنگ‌های خام و پریمیتمو از دره‌های شده بود. این خاطرات کودکی از دوره‌ای برای من مهم شد تا به سراغ کار با فرش نمد و سفال بروم. هنر فقط به معنی نقاشی روی بوم نیست، بلکه قطعه‌ای است که هنرمندانه باشد و واجد همان ارزش‌هاست، ولی وقتی تبدیل به یک شیء مصرفی می‌شود قیمتش پایین می‌آید. من اگر روی کاغذ طراحی کنم یک قیمت دارد ولی اگر همان را در کارگاه سفال کار کنم، قیمتش تغییر می‌کند.

■ مسأله تک‌نسخه بودن در طراحی روی کاغذ هم مطرح است.



عکس: رامونا پیریان

تعیین‌کننده است که مفهوم مدرن را از غرب آموختیم، اما در فهمش به خطا رفتم، زمانی که فکر کردیم، مدرنیسم یک میراث اروپایی است و من بیرون از دایره‌اش ایستاده‌ام. فکر دیگر این است که ایده مدرن اروپایی است، اما خود ایده از چین و ژاپن، ایران، آفریقا و آرتک تغذیه کرده و مدرن شده. در ایران این قبیل مقایسه‌ها انجام نشده. من در پاریس نمایشگاهی دیدم که کارهای هنری مور با مجسمه‌های آرتک‌ها مقایسه شده بود. سال گذشته درک این حقیقت در ۷۰ - ۶۰ سال گذشته برای ما خیلی مهم بوده که متأسفانه انجام نشده. همیشه مثال زده‌ام که نیما ساختار شعر نور را از شعر فرانسه گرفت، اما موقع خواندن نیما، بوی دریای خزر و کوه‌های یوش را هم حس می‌کنی. این خیلی مهم است که فرض نکنی چون مدرن هستم، پس دیگر نه تاریخ دارم و نه هویت، به نیویورک نگاه کنم و فکر کاری

پاساژ کار است. من نور را از زیر کار، یعنی از بوم سفید می‌گیرم. در نتیجه در کارهای من، رنگ بیش‌تر احساس نور را منتقل می‌کند تا جرم رنگ را. شاید به همین دلیل باشد که نور در کار من معنی پیدا می‌کند، چون نور از خود کار نشأت می‌گیرد و من نور را به کار اضافه نمی‌کنم. نور برای من خیلی مهم است؛ بخصوص در طول سال‌هایی که با آکرلیک کار کرده‌ام، رنگ روغن این قابلیت را ندارد، هر چند که حدود ده، بیست سیال از دوره‌های اول کاری‌ام، یعنی حدوداً از سال ۵۱ - ۱۳۵۰ تا حدود سال‌های ۶۵ - ۱۳۶۴ را با رنگ آکرلیک رفتم، متوجه شدم که این امکان برای من فراهم می‌شود که با نور اتفاقی‌تر، جذاب‌تر و بهتر بازی کنم.

■ پیش‌تر دیده بودم که در گفت‌وگوهای به ماتیس اشاره کرده بودید؛ آیا این جلوه‌هایی حاصل تأثیرات ماتیس است؟

بر اساس مطالعات‌ام و صحبت‌هایی که پیش‌تر کرده‌ام، این موضوع را گفتم، اما انگار هنوز بخوبی جا نیفتاده که ماتیس این جلوه‌ها را از نقاشی ایران گرفته؛ و این چیزی است که خودش می‌گوید. چند وقت پیش کتابی به دستم رسید که مقایسه‌ای بود مابین ماتیس و پیکاسو که به بهانه نمایشگاه بزرگی در نیویورک چاپ شده بود. کتاب را که باز می‌کردید، یک صفحه‌اش پیکاسو بود و آفریقا و یک ماتیس و مینیاتور ایرانی. ماتیس در کار با مینیاتور ایرانی سراغ مکتب اصفهان نرفت، بلکه به سراغ مکتب شیراز رفت. تکنیک مکتب شیراز با جزئی‌نگری و ریزه‌کاری‌هایی که در مکتب اصفهان و تبریز می‌بینید تفاوت دارد؛ رنگ‌ها خیس هستند و گاه می‌بینیم که رنگ‌ها از خطوط کناره نما بیرون زده. درست همان ویژگی که در کارهای ماتیس هم می‌بینید. بعدتر به گزارشی برخوردم که در دهه اول قرن بیست، دو نمایشگاه مهم در پاریس برگزار شد؛ یکی آفریقا که پیکاسو و براک دیدند و یکی مینیاتورهای شیراز که ماتیس به تماشايش می‌رود. ماتیس به این موضوع اشاره می‌کند و ترجمه جمله‌ای از او در کتاب آمده بود که چه چیز به اندازه مینیاتور ایران به من امکانات بی‌پایان بصری می‌دهد. نکته‌ای که حتی در ایران

هم درست توضیح داده نشد. شاید چون معلم‌ها و دانشگاه‌ها سواد لازم برای آموزشش را ندارند که اگر در نقاشی ایران پرسپکتیو نقطه‌ای نیست، به این معنی است که نقاش ایرانی این نوع از پرسپکتیو را بلد نبوده. بلافاصله این سؤال به ذهن من می‌آید که در گنبد شگفت‌انگیز مسجد شیخ‌لطف‌الله که یکی از پیچیده‌ترین اجراهای فرمی را دارد، چطور ممکن است درکی از پرسپکتیو نداشته باشی؟ پاسخش را در اینجا یافتم که دو دیدگاه وجود دارد؛ یکی نگاهی است که در پرسپکتیو دوره رنسانس شروع می‌شود که مبتنی بر این نگاه است که هر چه از نگاه ما دورتر است، کوچک می‌شود تا اینکه به صفر برسد، مالا اگر جای نقاش را عوض کنیم، یعنی به جای نقاش مینیاتوربست ایرانی بنشینیم، او در نقطه صفر نشسته و هر چه از دیدش دورتر می‌شود، گسترده‌تر می‌شود. این یک امکان شگفت‌انگیز است که دست نقاش را باز می‌گذارد تا آنچه را که دلش می‌خواهد، بیان کند. مثلاً بخشی از این تأثیر را در نمونه‌های بنیادین هنر مدرن، مثل آثار سران یا بعضی از امپرسیونیست‌ها می‌بینید. این حقیقت حاصل یک نگاه شگفت‌انگیز و شعور است و نه محصول محدودیت یا نادانی. مثلاً در مینیاتور ایرانی، معماری را می‌توان مدرن دانست؛ چند سال پیش، بهرام شیردل معمار سفارشی برای طراحی مجدد سینما فرهنگ گرفته بود. با من صحبت کرد - در مورد این مسائل اغلب با هم صحبت می‌کنیم- پیشنهاد کردم که به سراغ مینیاتور برویم. مینیاتور مثل فوتورمان است، چون می‌توانی روایت‌های مختلف را کنار هم تعریف کنی. پیشنهاد کردم که به سراغ برگه‌هایی از مینیاتور بروند که در آنها یک عمارت نقاشی شده. همه تزئینات و نقوش را حذف و طرح باقی‌مانده را به خط تبدیل کنند. نتیجه این بود که به بنایی رسیدیم که شبیه به نقاشی است که شبیه به آن تأثیر این نگاه را می‌توان در نقاشان مدرن دید. نکته دیگر حذف پرسپکتیو است که باعث شد موضوع پرسپکتیو به تبع نگاه رنسانسی برای نقاشان بعد از پیکاسو، دیگر مسأله نباشد. این دوره مهمی است، بین آن چیزی که ما هنر مدرن می‌گوییم و فرض می‌کنیم که از پایان قرن نوزدهم با امپرسیونیست‌ها شروع می‌شود با تمام هنرمندان غیراروپایی. مثل بسپاری از آثار ون‌گوگ که قلم‌گذاری‌ها، نقاشی ژاپنی را به یاد می‌آورد. من اخیراً چند نقاشی ژاپنی دیدم و با خودم فکر کردم، چقدر شبیه به آثار ماتیس هستند، ولی در واقع این ماتیس است که شبیه به آن نقاشی‌های ژاپنی است. به من می‌گویند که طراحی‌هایم شبیه به ماتیس است، درست است، ولی این شکل‌ها از آن خود من بوده و ماتیس بوده که از آنها برداشته است. درک این موضوع خیلی

بین انجام این گفت‌وگو انتشارش فاصله افتاد. در این مدت وبعد از نمایشگاه آثار پشت‌شیشه که در آبان ماه در گلستان برگزار شد، شاهد برگزاری یک نمایشگاه انفرادی دیگر هم از این هنرمند بودیم؛ نمایشگاه «پنجاه سال نقاشی با بهرام دبیری» در نگارخانه سهراب که ۲۳ آذر ماه افتتاح و بهانه‌ای شد برای برگزاری جشن تولد ۶۸ سالگی این هنرمند پرکار که علاوه بر هنرش، وجه روشنفکرانه‌او نیز همواره مورد توجه بوده است. همان وجهی که بخش عمده گفت‌وگوهای او را اختصاص می‌دهد با مروری بر تاریخ و زیبایی‌شناسی و تحلیل‌هایی درباره فرهنگ و هنر ایران و غرب و مسائل مربوط به آن. چنان‌که در گفت‌وگویی که می‌خوانید هم هر مثال دبیری با اشاره‌ای به تاریخ هنرم معمولاً تاریخ هنر ایران همراه است. بهرام دبیری در آستانه ۷۰ سالگی میراثی از خود به جا گذاشته که علاوه بر آثار متعدد هنری‌اش از نقاشی روی بوم و سفال گرفته تا نمد و نقاشی پشت‌شیشه و... انبوهی از گفت‌وگوها را هم شامل می‌شود که او در آنها کوشیده تا تاریخ کهن سرزمینش را باوای کند.

■ پیش‌تر کار با مواد کار مختلف و متنوع را تجربه کرده بودید؛ پیش‌تر به یاد ندارم که آیا نقاشی پشت‌شیشه را تجربه کرده بودید یا نه. مواد کار مختلف چه کمکی به شما می‌کنند؟ در مورد شیشه آیا شفافیتی که شیشه به کار منتقل می‌کند، جذاب‌تان می‌کند یا به دلیل دیگری به سراغ این شیوه کار رفته‌اید؟

من درست ۱۰ سال پیش، سال ۱۳۸۷ یک نمایشگاه نقاشی پشت‌شیشه در گالری آبتین برگزار کرده بودم. هنوز نمی‌دانم که چرا در دورانی پشت‌شیشه نقاشی کرده‌اند. اما نقاشی پشت شیشه اول از همه یک جذابیت شیطنه‌آمیز دارد چون باید وارونه کار کنی؛ یعنی پاساژ نهایی را ابتدا می‌گذاری. از این نظر شبیه همان اتفاقی است که در کار با نمد هم می‌افتد. خود این ماجرا یک آزمون دوست‌داشتنی است. اما در عین‌حال واژه شفافیت که به کار بردی نکته‌ای است که نمی‌توان به سادگی از کنارش گذشت. مثلاً اگر همین طرح‌ها یا نقش‌ها را روی بوم یا کاغذ اجرا کنی و بعد روی آن را شیشه بگذاری منجر به این جلوه نمی‌شود. دانستن این حقیقت که فاصله‌ای بین شیشه و اثر نیست درخشش و جذابیت خاصی به‌وجود می‌آورد. شاید همین جلوه و درخشش باعث شده که در روزگاری کسانی پشت شیشه کار کنند. می‌دانید که نقاشی پشت شیشه با ویتراژ تفاوت می‌کند؛ نور از ویتراژ رد می‌شود، ولی در نقاشی پشت‌شیشه، نور از شیشه عبور نمی‌کند و یک لایه رنگ پشت شیشه را می‌پوشاند. در نقاشی پشت‌شیشه نور ویژه‌ای هست. فکر می‌کنم وقتی یک شیشه بر روی یک پرده نقاشی می‌گذاریم، مانع تماس مستقیم چشم با اثر می‌شود مثل تفاوت یک نمونه چاپی با اثر اصلی.

■ در آثار نقاشی‌تان به نظر می‌رسد که شفافیت رنگ برای‌تان اهمیت دارد؛ در آثار نقاشی‌تان بر روی بوم، رنگ‌ها همیشه شفافند و جلوه دارند. حتی در بعضی نمونه‌ها که با ورق طلا کردید، این جلوه و جلا عن‌تر به چشم می‌آمد. انگار که این شفافیت و درخشش رنگ‌ها شما را به نقاشی جذب می‌کند؟

در نقاشی رنگ و روغن، نور را بعدتر به کار اضافه می‌کنید؛ در واقع نور آخرین



آنها می‌کنند، من هم همان کار را بکنم. ■ یوسف اسحاق پور در رساله‌ای که درباره نگارگری نوشته، اشاره می‌کند که در نگارگری ایرانی بخصوص در دوره تیموری، رنگ انگار سرمنشا نور هم می‌شود. به نظر می‌رسد که کار شما هم انگار تلاشی در همین راستاست، یعنی که خود رنگ‌ها سرمنشا نور باشند؛ این گفته در مورد کار شما درست است؟

کاملاً چنانکه در ابتدای گفت‌وگو هم گفتم که نور را از خود رنگ می‌گیرم اشاره به همین معنایی است که شما گفتید. نکته‌ای که در مسیر ۵۰ سال فعالیت هنری، در دنیای من تغییر به وجود آورد، یکی آشنایی با دکتر خسرو خسروی جامعه‌شناس بود که یک روز، وقتی کارهای من را دید پیشنهاد کرد که متون کهن را بخوانم و کتاب «بشت‌ها» را برای من آورد. از این طریق من را به افسانه‌ها و اسطوره‌های ایران نزدیک کرد و بعدتر دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور، شاگرد و همکار دکتر مهرداد بهار، نزد من آمد. قصد داشتند کتاب ارزشگامانی را بازسازی کنند و از من خواستند که چند تصویر به آنها بدهم.

تازگی‌ها کشف کرده‌ام که من یک نقاش مدرن نیستم. دلم می‌خواهد این اصطلاح را در مورد کارهایم به کار ببرم؛ نئوکلاسیک. من دارم سعی می‌کنم تاریخ زیبایی‌شناسی کشورم را دوباره با زبان امروز بیان کنم. خط‌هایی که من به این سادگی می‌کشم و ممکن است بعضی‌ها را یاد ماتیس بیندازد می‌تواند یاد قلم‌گیری‌های رضا عباسی هم بیندازد

مثلاً تاریخ قاجاریه، بعضی‌ها هم ادای صفویه را درمی‌آوردند ولی من به شش هزار سال تاریخ نگاه کردم. خروس‌های من که اشخاص دوست‌شان دارند و مثلاً با دو خط کار شده‌اند، از روی سفال‌های سیلک الهام گرفته شده‌اند. در نتیجه جهانی که من به‌عنوان یک نقاش در این سرزمین باید بسازم ویژگی‌های خودش دارد. گذار پیکاسو به یک کلیسا می‌افتد و مجسمه‌های ابرییایی را با پلک‌های کلفت می‌بیند و می‌گوید این است. و گرتروود ستاین را که با آن پلک‌های کلفت می‌کشد؛ یعنی باز برمی‌گردد به یک سرزمین مذهب اسپانیایی. هنر مدرن جست‌وجوی ریشه‌های کهن است؛ چیزی که در ایران هرگز حرفش را نزدیم و فکر کردیم که خلق‌الساعه است. تمام ادبیات اول قرن مثل ژان ژنه را که می‌خوانی می‌بینی رفته رفته سراغ اسطوره‌های رومی. ■ این اتفاق گویا حاصل گسست‌های تاریخی متعدد در ایران است؟

دقیقاً. ما همه چیز را باید از اول توضیح بدهیم و کشف کنیم. چون مدام شمشیری آمده و همه چیز را بریده و قطع کرده.

آثار دیگر هم تک‌نسخه هستند. مثلاً نمدها هیچگاه قابل تکرار نیستند، تا کاری که من دستی روی بشقاب کار می‌کنم، تکرار شدنی نیست. ■ این قبیل تجربیات را در کارهای پیکاسو هم می‌بینیم که با مواد کار مختلف کار کرده؛ انگار که از کار با دست به هر شکلی لذت می‌برد. آیا کار با دست با هر مواد کار مختلف جذاب‌تان می‌کند؟

کاملاً همین‌طور است. منتها مسأله این است که تو چیزی را به مخاطب نشان می‌دهی که برایش تازه و بی‌همتا است. حالا چه فرمان و زین دوچرخه در کار پیکاسو باشد یا چوبی که می‌گیری و روی ساحل دریا طراحی می‌کنی یا کوزه‌ای که می‌چرخانی و به شیء دیگر تبدیل می‌کنی. در واقع همه این‌ها اشاره به خلق چیزی است که قبلاً ندیده بودی. اتفاقاً در این سسی چهل سال گاهی به طعنه و طنز به من پیکاسوی ایران می‌گفتند، اما نفهمیدند که نقاشی من شباهت زیادی به پیکاسو ندارد، بلکه روش من شبیه است. چون او هم همین‌گونه بود، دستش باید دائم کاری می‌کرد حالا با هر چه که هست. من گمان می‌کنم کاری در جهان ارزش

“