فرح اصولی

عبور از بن‌بست:

نگارگری و ذوق عمومی در گفت‌وگو با فرح اصولی

سینا علیزاده

فرح *اصولی* (زاده‌ی ۱۳۳۲) نقاش برجسته‌ایست که نگارگری را با نقاشی مدرن به طرز ویژه‌ای پیوند زده است. مسیر و مضمون آثار او از دو بُعد در موضوع «ذوق عمومی: مواجهه و تأثیر» اهمیت زیادی داشته است. اولین بُعد مربوط به نگارگری معاصر ایران است. اینکه چگونه می‌شود مفهوم احیا را واکاوی کرد و چگونه می‌شود به نوعی از زنده کردن گذشته رسید که در حوزه‌ی فکر و خلق پویا باشد و همچنین در حوزه‌ی ارتباطش با مردمِ جامعه، درونی و خودجوش و نه دولتی و متکی به حمایت باشد. از این منظر، آثار این هنرمند تمایز عمده‌ای با باقی آثار مربوط به نگارگری دارد و در پشت هر ایده یا طرحی که از گذشته رسیده‌است فکر و تمهیدی بدیع وجود دارد، که فضای آثار را از تکرار دور کرده و به سمت روایتی عمیق هدایت می‌کند.

اما بُعد دوم، به طرز مستقیم‌تری به ذوق عمومی مربوط می‌شود. اینکه عموم مردم به چه حوزه‌هایی توجه نشان می‌دهند و چه حوزه‌هایی از سلیقه‌ی عمومی بیرون می‌ماند (به نوعی طرد می‌شود یا جدی گرفته نمی‌شود). دقیق‌تر اینکه، جایگاه و منظرِ هنرمند در ذوق عمومی چیست. این مصاحبه در تاریخ ۲۷ اردیبهشت در فضای میان این دو بُعد شکل گرفت. از خانم فرح *اصولی* برای همدلی فروتنانه و مهربانی بی‌همتایشان بی‌نهایت سپاسگزارم.

••• سوال اول من در مورد بُعد مخصوص به نگارگری آثار شماست. شما قبلاْ در مصاحبه‌هایتان گفته بودید که چه اساتیدی داشتید و چه مسیری را در سال‌های اول طی کردید. اما تمرکز این سوال بر نقطه‌عطف‌های این روند است. اینکه در مورد بُعد نگارگریِ آثار شما، اولین جرقه‌ها توسط چه کسانی و چه جریان‌هایی زده شد؟

- من در هنرستان سه سال مینیاتور خواندم و استاد *فرشچیان* یکی از اساتید بنده بودند. در دوران ما اساساً نگاه به هنر یک زاویه‌ی مخصوص داشت که شاید الان هم تا حدود زیادی همینطور است. در آن زمان، هنر مدرن و هنر غرب بسیار پراهمیت جلوه می‌کرد. جو غالب میان اساتید، هنرمندان و دانشجویان این بود که، نقاشی یعنی نقاشی غرب. تحت تاثیر این گرایش عمومی، اکثر ما دوست نداشتیم که در فضای مربوط به هنر ایرانی یا مینیاتور به فعالیت هنری مشغول شویم. مخصوصاً اینکه دوره‌ی تحصیلی هنرستان، که از ۱۵ تا ۱۸ سالگی مشغول به تحصیل در آن بودم، تا حدود زیادی مربوط به مینیاتور عامه‌پسند بود و ما می‌دانستیم که این را نمی‌خواهیم. دقیق‌تر اینکه این نوع نقاشی، نمی‌توانست حرف ما یا مسیر و روش ما باشد. چون به نظر می‌رسید موضوعاتی که در این نوع نقاشی‌ها مطرح می‌شوند تکراری هستند و تکنیکشان هم کاملاً عامه‌پسند است. فکر می‌کردیم که اصلاً هیچ تحول یا اتفاق جدیدی نمی‌تواند در آن رخ دهد. پس نتیجه می‌گرفتیم بهتر است سراغ این نوع از هنر نرویم.

در سال‌های هنرستان تکنیک خوبی از آقای *فرشچیان* یاد گرفتم و بعد رفتم دانشکده تا گرافیک بخوانم. دلیل نقاشی نخواندنم در دانشگاه این بود که دوست نداشتم دروس تکراری بگذرانم و کلاً از تکرار فراری بودم. رشته‌های دیگری هم بود مثل مجسمه‌سازی که در هنرستان درس‌هایی در باب آن گذرانده بودم. اما عمده‌ترین دلیل من برای انتخاب گرافیک این بود که این رشته، واحد عکاسی مفصلی داشت و همچنین درس‌هایی مربوط به تکنیک‌های چاپ. این دو موضوع از ابتدا برای من جذابیت خاصی داشتند. خودم قبل از این عکاسی می‌کردم. البته دوربین حرفه‌ای نداشتم. اما موضوع دیگر بحث درآمد بود چون در آن زمان نمی‌شد از نقاشی درآمد داشت و اکثراً در کنار نقاشی یا تدریس می‌کردند یا کار گرافیک انجام می‌دادند. گرافیک رشته‌ای بود که می‌شد با آن درآمد داشت. مجموعه‌ی این دلایل باعث شد که من به سمت گرافیک بروم. یکی از چیزهایی که گرافیک به شما آموزش می‌دهد، این است که برای بیان چیزی که در ذهن است یا سفارشی که شده می‌توان سبک‌های متنوعی را در اختیار گرفت.

در آن زمان من در خاطرم هست که از مغازه‌ی بتهوون، سفارشِ یک جلد صفحه در مورد موسیقی ایرانی گرفتم تا کار کنم. یک صفحه‌ی مربع بزرگ. خانومی را در وسط کار کردم که در حال نواختن چنگ است به همراه یک کادر بزرگ

سفید. در حین کار کردن روی این پروژه، گیزلا *وارگا سینایی*، نقاش معاصر، این کار را روی میز دید و از آن تعریف کرد و چند و چونش را پرسید، سؤال کرد که اگر مینیاتور بلد هستی چرا هیچوقت کار نمی‌کنی؟ جواب دادم که بدم می‌آید و الان هم برای یک سفارش آن را انجام می‌دهم. گیزلا دلیلش را پرسید و من پاسخ دادم چون به درد نمی‌خورد، بن‌بست است و همیشه درگیر همین مضامین همیشگی است. گیزلا در آنجا گفت که تو که مینیاتور را می‌شناسی و هنر غرب را می‌شناسی و اهل کتاب و تاریخ هنر هستی می‌توانی در این بن‌بست راهی ایجاد کنی. گفتم برای چیزی که بن‌بست است من چه راهی ایجاد کنم؟ گفت *بارتوک*، موسیقی‌دان مجاری، هم آمده و از موسیقی فولکلور مجارستان کمک گرفته و از طریق آن، زبان متمایزی ایجاد کرده و در جهان مطرح شده است. او این سوال را مطرح کرد که پس چه کسی می‌تواند این تحول را ایجاد کند؟ گفتم هر کسی می‌خواهد ایجاد کند این کار کار من نیست (می‌خندد). چون در آن زمان به کارهای اکسپرسیونیست‌ها گرایش داشتم، کارهای بزرگ و هیجانی و بعد اینکه تا حدودی از سورئالیست‌ها خوشم می‌آمد. آن موقع با مداد و مداد شمعی کار می‌کردم. این بحث بین من و گیزلا ادامه داشت و او مدام پیگیری می‌کرد. من می‌گفتم که شاید اگر این کار را بکنم عده‌ای خوششان بیاید، ولی دیگر آبرو برایم نمی‌ماند. ولی بعد از مدتی شروع کردم به کار کردن. چیزهای کشیدم و بعد پاره کردم. چون اصلا نمی‌دانستم از کدامین مسیر باید وارد شد. چندین بار دیگر تلاش کردم اما احساس کردم فایده ندارد و بهتر است رهایش کنم.

همزمان با این موضوع، خسرو *سینایی* در حال ساختن فیلمی راجع به نیشابور بود. به من گفت که می‌خواهم این فیلم را در مورد نیشابور قدیم بسازم و به پوستری نیاز دارم که بتواند وقایع تاریخ نیشابور را از زلزله تا جنگ، حمله‌ی مغول، عرب و تمامی این‌ها در قالب سبک مینیاتور بازنمایی کند. انگار که ما مشغول ورق زدن کتابی هستیم که تاریخ نیشابور را نشان می‌دهد. او قصد داشت آن خشونت و وضعیت ساکنین شهر را به طرز زنده‌تری نشان دهد. من شروع کردم و حدود چهل نقاشی برای این منظور کشیدم که یک سری از آن‌ها آدم‌های تکه پاره شده بود و یک سری انسان‌هایی که داشتند فرار می‌کردند. بعد دقیقاْ در خاطرم نیست سال ۶۳ بود یا ۶۴ که گالری‌ها و همه جا بسته بود. ما به نوعی باید کورکورانه کار می‌کردیم. نقدی وجود نداشت. بعد نشستم چند اثر دیگر کار کردم. البته در این سری، وزیر و شاهان آن دوره را هم کار کرده بودم. چیزهای دیگری هم کشیدم و در خانه‌ام یک نمایشگاه گذاشتم. عکس العمل آدم‌ها برای من خیلی جالب بود. اسم این مجموعه عبور از تاریخ بود. یک سال بعد از این مجموعه، نمایشگاه دیگری در فضای

خصوصی برگزار کردم. کارهایم ارجاعات و تاثیرپذیری مستقیمی از نقاشی دوران صفویه و مخصوصا *رضا عباسی* داشت. چون خودم این شکل از نگارگری رو خیلی دوست داشتم.
از این نمایشگاه هم استقبال شد و بعد سومین نمایشگاه که در واقع اولین نمایشگاه رسمی بود را برگزار کردم. اما همچنان در تمام دورانی که کار می‌کردم مورد ضرب و شتم فرهنگی بودم که می‌گفتند :«حالا بگذار بقیه این کار را بکنند. اما تو چرا؟ تو که می‌توانی نقاشی کنی.» و غیره. در یک نوع تنهایی مطلق این کار را ادامه دادم. چون مینیاتوریست‌های معاصر، یا عامه پسند یا هر اسم دیگه، مخالف این نوع از کار کردن بودند و نقاش‌ها هم که صد در صد مخالف این جریان بودند. چون در هیچ ایسمی هم جا نمی‌شد، نمیدانستند چه اسمی باید بر آن بگذارند.

••• یعنی یک نوع فضای مرزی که در سرحدهای دو جریان قرار دارد و شما در واقع باید راه را می‌ساختید.

ـ به این علت بود که هیچ کس نمی‌توانست از این آثار دفاع کند و هیچ کس هم نمی‌توانست تحلیلش کند. بعضی‌ها می‌گفتند خیلی راه منحصر به فردی‌ست و بعضی‌ها هم می‌گفتند انتهایش بن‌بست خواهد بود. تقریباً ده سالی طول کشید که من را همانطور که هستم قبول کنند. و همچنان این صحبت‌ها بود که کار این آرتیست نباید کنار یک نقاشی بیاید. چون نقاشی نیست. بعد مینیاتوریست‌ها هم می‌گفتند که این کارش رو راحت کرده و مینیاتور نیست و صرفاً فکر می‌کند که مینیاتور کار می‌کند.

••• برایم جالب است که نام رضا عباسی را بردید. چون در طول تاریخ هنر ایران شخصیت عجیب و پیچیده‌ایست و احساس می‌کنم شباهت‌هایی هست. در واقع رضا عباسی هم بین دو فضای غالب درگیر بود به این معنا که از طرفی دربار و سلیقه‌ی دربار وجود داشت و از طرف دیگر فضای خارج از دربار؛ و رضا عباسی با سرکشی ویژه‌ای تلاش می‌کند که مسیر تازه‌ای بسازد.

ـ این خیلی حرف درستی است. خود من هم آن موقع که این کار را شروع کردم به این فکر نمی‌کردم؛ اما در واقع برعکس ظاهرم آدم نافرمانی هستم. همزمان به اصلاح هم اعتقاد دارم. یعنی همزمان می‌خواستم یک کارهایی بکنم و در عین حال نمی‌خواستم در هیچ ایسمی جا بگیرم. من از این که مرا در دسته‌بندی خاصی قرار دهند، نفرت دارم. از طبقه‌بندی و چیزهایی که خیل وسیعی از آدم‌ها را یک شکل می‌کند، بدم می‌آید. از این بدم می‌آید که مثلاً یک نفر در پاریس نشسته‌است و تصمیم می‌گیرد که من اینجا در تهران چه بپوشم.

••• نکته‌ای که گفتید جالب است! چون این موضوع هم وجود دارد که وقتی نگارگران معاصر را بررسی می‌کنیم، چه دوره‌ی رضا شاه و چه بعد از انقلاب، معمولاْ حمایت دولتی نقش قابل اعتنایی دارد. اما در آثار شما مثلاْ در مجموعه «عبور از تاریخ» یا «شعرهای زندگی» نکاتی هست که به طرز معناداری متمایزشان می‌کند. در صحنه‌های تکان دهنده‌ای که بیننده با آن‌ها روبه رو می‌شود یا فضای خالی که می‌بیند، (چون معمولاْ در آثار نگارگری صفوی این فضا خالی نیست و فیگورها متمرکزند) مخاطب با احساساتی درگیر می‌شود که هم اصیل و درونی است و هم مدرن. هم‌آیندی این دو بعد آن تجربه را برای مخاطب منحصر به فرد می‌کند .

ـ موافقم، نکته‌ای که می‌توانم به آن اشاره کنم جایگاه کتاب‌ها در زندگی من است. از همان ابتدا همیشه با کتاب‌ها همدم بودم و روایت‌ها برایم اهمیت ویژه‌ای داشتند. خیلی وقت ها یک تک جمله از یک فرد تا روزها در ذهنم می ماند و به آن فکر می‌کردم و حتی ممکن بود موضوع اثرم شود؛ بنابراین خیلی از عوامل روی من تأثیر گذاشتند. تاریخ، شعر، فلسفه. انگار بین ایرانی‌ها این توجه به روایت در ژنشان رفته است؛ از شعر عامیانه تا شعر بسیار فاخر و درخشان. برای همین احساسم این است که شعر در فشرده ترین حالت، همه چیز را می‌گوید. یعنی مثلاْ با کنار هم گذاشتن پنج کلمه ، بدون روده‌درازی، مفهومی منتقل می‌شود که تا هفته‌ها در ذهن می‌ماند. این مسائل ارتباط تنگاتنگی با نقاشی ما دارند. من که جلوتر رفتم، بیشتر این حس را داشتم که تجربه‌ها، نگاهم به زندگی و احساساتم لایه لایه تحت تاثیر این روایت‌گری و شعر قرار می‌گیرد و همزمان در کارهایم دیده می‌شد.

مثلاْ مجموعه‌ی عبور از تاریخ که اشاره کردی، فکرم این بود که به خاطر مسائلی که همیشه تحمل کردیم در طول تاریخ و گذرگاه حمله‌های مختلف از جاهای مختلف بودیم. برای همین آدم‌هایی هستیم با خصلت‌هایی ویژه و مخصوص به خودمان. شما نگاه می‌کنید و از خود می‌پرسید ما بعد از حمله‌ی مغول و جدی‌تر شدن عرفان، این جهان را به چه علت ساختیم. شاید قصد داشتیم که خودمان را تسکین بدهیم.

دقیقاْ برای همین شاید اگر انقلاب نمی‌شد، من دنبال مینیاتور نمی‌رفتم. چون مسیر به سمت جهتی می‌رفت که پر بود از عناصر غربی؛ بسیار مدرن، در حالی که پاریس، لندن و نیویورک به عنوان کعبه آمال و آرزوها در نظر گرفته می‌شدند. و آن موقع داستان این نبود که ما را هل بدهند به سمت فضای اگزوتیک. الان هم همیشه این کار را میکنند و من همیشه میخواستم از اینکه من را در آن دسته‌بندی‌ها قرار دهند فرار کنم.

••• واقعا هم فرآیند دسته‌بندی و برچسب زدن شناخت انسان را محدود می کند .

ـ دقیقاً. به محض دسته‌بندی، این امر غیر قابل اجتناب است. برای مثال خیلی‌ها به من می‌گفتند «آها مینیاتور، آره، دیدم خیلی خوشگلند.» می‌گفتم اصلاً داستان خوشگلی نیست. در عین حال، ما ایرانی‌ها به زیبایی خیلی اهمیت می‌دهیم. شعرمان، نقاشی‌مان، صنایع دستی و همان ظرف یا پارچه‌ای که در گذشته از آن استفاده می‌کردیم، بی‌نهایت زیبا و فاخر هستند. یا مثلا همان آدم نمکی‌ها که پیدا شدند، وقتی به ظرافت و زیبایی چکمه و چاقو نگاه می‌کنیم، شگفت‌انگیز است. خب اگر هستیم که هستیم. چرا خجالت بکشیم؟ چرا بگوییم نیستیم؟ چرا بدمان بیاید؟

مقصودم از گفتن تمام این‌ها این است که مجموعه‌ی تمام این مسائل روی مسیر فعالیت هنری من تأثیر گذاشت. مثال دیگر تئاتر است. در واقع، من در نقاشی‌هایم به نوعی در تلاشم تا نمایشی را نشان دهم. با تصویر قصه‌ای را تعریف کنم. یا مثلاً، در بیشتر کارهایم در تابلو هم روز هست و هم شب، به نوعی با این موضوع در تلاشم تا نشان دهم، بوده، هست و خواهد بود. هرچند سعی می‌کردم خودم را محدود نکنم که حتماً باید اینطور باشد. ولی چیزهایی از آن ساختار مینیاتور همیشه برایم جالب بود که آن را نگه داشتم و این نکات را دوست داشتم، مثلاً حجم نمی‌خواستم بدهم یا نمی‌خواستم پرسپکتیو علمی آنطور در داخلش بیاورم. برای اینکه خود این ویژگی‌های مینیاتور از یک جایی دستم را باز می‌گذاشتند که در یک صفحه، هر قصه‌ای که می‌خواهم تعریف کنم. یا امکانات دیگر مثل داشتن سه فضای مختلف در کنار هم. در آن زمان که فتوشاپ و این برنامه‌ها اینطور وجود نداشتند، سه صفحه یا فضا را روی هم چسباندی. ترکیبی که انگار در روی اثر یک منظره‌ای داریم، در زیر یک منظره‌ی دیگر و پشت یک منظره‌ی متفاوت انگار که اثر در سه مکان وجود داشته باشد.

البته که بخشی از این موضوع به تجربیاتم در حوزه‌ی گرافیک برمی‌گردد. اما جنبه‌ی دیگر تأثیرپذیری از حوزه‌ی تاریخ هنر غرب بود. در واقع از دید یک ایرانی هنر غرب را نگاه می‌کردم و از دید یک غربی به هنر ایران چشم می‌دوختم. یعنی به نحوی از هر دو زاویه به هردوی این ها نگاه می‌کردم. برای همین همه‌ی این موارد به من کمک کرد. مثلاً وقتی می‌گویی پشتِ آثارم یک فضای سفید و خالی وجود دارد، من قصد داشتم که خیلی این موضوع را خلاصه کنم و ببینم از دل این خلاصه کردن چه بر می‌آید. و از طریق این خلاصه کردن به دنبال زبان مخصوص به خودم بودم. می‌خواستم بدانم که اگر فضا را کاملا خالی کنم و فقط بر فیگور تکیه کنم، فیگورهایی که خود تأثیر پذیرفته از رضا عباسی است. یا با کادرها بازی کنم. چه اتفاقی از نظر تصویر می‌افتد. همه‌ی آن‌ها مجموعه‌هایی هستند، مثلاً در شاعرانه‌ها، بیشتر روزمرگی زندگی بازنمایی می‌شود. آن چیزی که در آن موقع فکر کردم که از دست دادیم. چون در آن زمان نگران این بودیم که

بمب بر سرمان بیافتد. همه‌ی اینها در قبل شروع جنگ خیلی عادی بود و فکر نمی‌کردیم می‌تواند این زندگی روزمره تغییر کند. بعد لحظه‌ای بود که فهمیدم که همه چیز یک لحظه است، می‌تواند باشد و می‌تواند نباشد. پس برای همین ارزشمند است.

بعد به تدریج اسطوره‌ها را شروع کردم، چون یکدفعه احساس کردم که ما یک عقب‌گرد کردیم، ولی این اسطوره‌ها همیشه هستند، در این زمان با ما راه می‌روند و زندگی می‌کنند. بعدها بیشتر این اطمینان را پیدا کردم که این اسطوره‌ها بدون دلیل به وجود نیامدند و نابود هم نمی‌شوند. که این اسطوره‌های دردها و رنج‌های بشر هستند و هیچ موقع دست از سر ما بر نمی‌دارند. بعد من در نگاه خودم، نوع نقدی که در ذهن دارم، همه‌ی این‌ها را آوردم. ما این دردها را داشتیم و تسکین خود من فقط همین مسیر بود که طی کردم. به این فضا پناه می‌بردم و کار می‌کردم، زیبایی می‌ساختم در آن زمانی که زشتی اطرافم در حال شکنجه دادن من و اطرافیانم بود.

••• موضوع روایتگری، نکته‌ی بسیار مهمی در نگارگری است. اگر موافق باشید، کمی بر آن تمرکز کنیم. سؤال من این است که وقتی مثلاً مجموعه‌ی شاهنامه را کار می‌کردید، برداشت و ذهنیتتان از روایت‌های شاهنامه چه بود.

ـ من پنجاه غزل حافظ را کار کردم و شاهنامه را به صورت پراکنده، از همان اوایل، خیلی وقت پیش، تا الان. آخرین کاری که خلق کردم یکی سیاوش است و یکی دیگر رستم و سهراب.

در اثر رستم و *تهمینه*، عشق تهمینه، کاری است که در وسطش یک درخت بزرگ که همه‌ی این‌ها ساختارش شبیه سیاوش است. آن اثر سه لته است و این تک لته. در این مجموعه کاری که همیشه مورد توجهم بود کار کردن روی زن‌های شاهنامه است. که می‌خواستم بگویم خیلی از وقت‌ها خیلی از اتفاق‌ها می‌افتد برای آدمی، برای قهرمانی، ولی ما همیشه قهرمان را می‌بینیم و او را دنبال می‌کنیم و مسئله‌مان همان قهرمان است. کاری نداریم به معشوق آن قهرمان، خواهرش، مادرش، دخترش.

مثلاً من همیشه جوان که بودم نقش *آنتیگونه* را در نمایش *سوفوکل* را خیلی دوست داشتم. آن موقع که بازیگر بودم هم، دوست داشتم این نقش را بازی کنم. چون در آن نمایش یک عشق عمیق از *آنتیگونه* برای برادرش می‌بینیم. ما این فیگور را در شخصیت‌ها و داستان‌های مذهبی‌مان هم داریم که مشخصا حضرت زینب است که از برادرش دفاع می‌کند، شجاعت به خرج می‌دهد و دلش نمی‌خواهد خون برادرش پایمال شود. *آنتیگونه* هم همین کار را انجام می‌دهد. چون این عشق هم عشق مهمی است بین خواهر و برادر. من سعی داشتم بگویم که در شاهنامه تا میزان زیادی به این فیگورها پرداخته نمی‌شود. یکی از این فیگورها که برای من اهمیت زیادی دارد *تهمینه* است. تهمینه یک زن شجاع متکی به خود است که از رستم می‌شنود و به نحوی

دورادور عاشق او می‌شود. او با میل خودش می‌رود به خوابگاه رستم، با او عشق می‌ورزد و صاحب فرزند می‌شود. ولی نمی‌داند که از قاتل بچه‌اش صاحب فرزند می‌شود. این در ذهن من از اهمیت زیادی برخوردار بود. نکته‌ی دیگری نیز در این باب هست، که این نقطه پایان مادرسالاری هم هست. این یک پیام به اطراف است که اگر مرد فرزند خود را نشناسد او را می‌کشد. پس هر پدری باید فرزند خود را بشناسد و بداند که کیست و چه شخصیتی دارد. چون مادر که می‌داند فرزندش کیست این پدر است که باید ابعاد مختلف فرزندش را بداند تا او را از بین نبرد. بر این مبنا این کاری که من انجام دادم، بالای صفحه رستم و تهمینه در آغوش همدیگر هستند، پایین صفحه *سهراب* در آغوش رستم، این طراحی پایین، عین طراحی بالاست که من برعکسش کردم، مثل تصویر درون آینه، انگار که تصویر آن‌ها در آینه یا داخل آب افتاده باشد، یعنی به موازات آن لحظه این مرگ هم رقم خورده است. این لحظه ادامه‌ی داستان را نیز همراه خود آورده است. من به این موضوع خیلی فکر می‌کنم. مثلا از نظرم همان لحظه که مرگ اتفاق می‌افتد مرگ مثل دو قلوی او مثل همزاد او با تولد حرکت می‌کند. یک تابلو هم با همین مضمون کار کرده‌ام با عنوان تولد و مرگ. اما در این تابلو یک فرشته این طرف و یک شیطان آن طرف ایستاده است. این دو مشغول تماشای صحنه هستند و همیشه یک نقشی را نیز در این ماجرا بازی می‌کنند. خوش‌حال می‌شوند، ناراحت می‌شوند. در جایی که *سیاوش* کشته می‌شود شمشیر شیطان خونی است، در جایی که فرزند *سیاوش* به آن طرف می‌رسد خورشیدی در دست فرشته است و غیره. یعنی این تقدیر، این خیر و شر، این جنگ بین این دو که برای ما از قبل از اسلام بوده و همراه ما آمده و هنوز هم همراهم هست. بعد در *سیاوش*، همه‌ی قصه آنجا گفته می‌شود. بالا *سودابه* است، پایین امتحان آتش است، آن طرف *سیاوش* و *فرنگیس* قرار دارد، پایین سر *سیاوش* را می‌برند، آن‌هایی که سر *سیاوش* را می‌برند یک هاله نورانی دور سرشان است، خیلی از آدم‌هایی که کارهای بد می‌کنند، آن کار را به یک تقدسی مرتبط می‌کنند، به یک وحی، به یک اجبار الهی، و خودشان را اینگونه قانع می‌کنند تا انسان‌های دیگر را از بین ببرند. خیلی وقت‌ها این آدم‌ها خیلی آدم‌های بهتری هستند. بعد یک درخت سرو آنجاست که نشانه‌ی *سیاوش* است و جوان ماندن ابدی و آن طرف شکوفه که نماد آن کودکی است که به دنیا آمده است و دوباره بهار و دوباره زندگی، همه‌ی این‌ها پر از این نمادها هستند.

در مورد ابرها چه؟ این نوع از ابرها چه حسی به شما می‌دهند؟

ـ ببین ابر و آتش خیلی به هم شبیه هستند. طراحی‌شان، یعنی آن طراحی که من می‌کنم در واقع دو سوی یک موضوع هستند. آن ابر در واقع آتش را خاموش می‌کند ولی جلوی نور را هم می‌گیرد. دو نقش اینگونه را بازی می‌کند، آتش

بعضی وقت‌ها خوب است بعضی وقت‌ها بد. بعضی وقت‌ها ویران می‌کند و بعضی وقت‌ها گرم می‌کند یا زندگی می‌بخشد.

••• یا در مورد *سیاوش* که به خالص و بی‌گناه بودنش صحه می‌گذارد.

ـ آره، دقیقاً. این دو حالت است که به موازاتی که از آتش عبور می‌کند، آن ابر بالای سرش وجود دارد. یعنی هم جلوی نور واقعیت را از طرفی می‌گیرد که این محکوم می‌شود به آن کار، از یک طرف آن آتش را خاموش خواهد کرد. یعنی در کل همه‌ی این‌ها یک موضوعاتی را بیان می‌کند و پشتش تمامی این مضامین وجود دارند.

••• اما من آخرین سؤالم را در باب نگارگری معاصر اینطور می‌پرسم که تا حدود زیادی در میان کلامتان به آن پاسخ دادید. چه نقاط ضعف و چه خلأهایی در مجموعه آثار مربوط به نگارگری معاصر مشاهده می‌شود؟

ـ ما ایرانی‌ها یک خصلت عجیبی داریم و آن این است که خیلی سخت یک چیزی را قبول می‌کنیم، مثلاً یک تحولی، اتفاقی، ولی وقتی قبول کردیم به نوعی کاسه‌ی داغ‌تر از آش می‌شویم. من ایرانی‌ها را خیلی دوست دارم و خوش‌حالم که یک ایرانی‌ام و در ایران زندگی می‌کنم. اما آن تغییر را شاید در موارد زیادی تبدیل به یک سنت یا ایده‌ئولوژی می‌کنیم و دست بردار نیستیم. حتی آن آدم‌هایی که آن‌ها را به وجود آوردند، آن‌ها را هم مدعی می‌شویم. مثلاً همین هنر غرب، هنر آبستره را نگاه کنید. همیشه هم قدری دیرتر این اتفاق می‌افتد. آن‌جا اتفاق افتاده و ما با فاصله‌ای آن را وارد می‌کنیم. و مثل چیز عجیب غریبی که کشف کردیم خودمان را به آن می‌چسبانیم. آن طرف دنیا آن جریان تمام می‌شود اما ما اینجا دست بردار نیستیم. الان در خیلی چیزها می‌شود این را دید که در خیلی از مسائل ما چه تعصبی به خرج می‌دهیم. این هم یک خصلت است که شاید از دوران هخامنشیان همراه ما بوده، شاید هم اینطور توانستیم از تاریخ عبور کنیم یا اینگونه توانستیم خودمان را حفظ کنیم. واقعا نمی‌دانم. چون این مسئله مهم است. در طول تاریخ در مقاطع مختلفی آمده‌اند و سرمان را بریده‌اند و گفتند از امروز این بشو و باقی مسائل. شاید این را در خودمان نگه داشتیم که به نحوی عبور کنیم.

به محض اینکه انسان در مسیری که در حال پیمودن آن است دگم شود و فشار بیاورد که همین است که من می‌گویم، مثلاً اگر چهل سال پیش همان بود الان هم باید همین باشد، آن مسیر دیگر پویایی خود را از دست می‌دهد و خب اتفاق جدیدی در آن رخ نمی‌دهد. مشکل سر این است. به علاوه اینکه بسیاری از این هنرمندان دنبال اینکه حرف خاصی بزنند نیستند. بدین معنا که قصد دارند همان حرف‌هایی که زده شده را تکرار کنند. اگر انسان بخواهد حرف

جدیدی را بزند، نمی‌تواند در همانجا که همیشه ایستاده بایستد یا همان کاری که همیشه انجام می‌داده را انجام بدهد. باید تکانی به خود بدهد و جا و دیدش را عوض کند و به نظرم می‌آید که این تغییر کار بسیار سختی برای آدم‌ها است. برای اینکه انسان در این تغییر امنیتش را از دست می‌دهد، تسلطش را از دست می‌دهد. آشفتگی و پریشانی‌اش بیشتر می‌شود. خب این‌ها سخت است و خیلی از آدم‌ها نمی‌خواهند در این فضا بیافتند چون دارند به مسیرشان ادامه می‌دهند.

ممنونم، اگر اجازه دهید از اینجا به بعد وارد فضای ذوق عمومی شویم و در این باب بحث کنیم. وقتی مشغول فعالیت هنری هستید به عموم مردم چگونه فکر می‌کنید؟ اینکه این اثر یا مجموعه چه تأثیراتی بر مردم می‌گذارد و اصلاً چقدر این نوع از سلیقه عمومی برایتان اهمیت دارد؟ عموم مردم، منظورم هم قشری است که دغدغه‌ی هنر دارند و هم قشری که شاید دغدغه‌ی هنر را نداشته باشند.

ـ مطلقاً فکر نمی‌کنم. این یک رخداد است بین من و اثرم. خود این رابطه آن‌قدر پرفشار و پر از عشق و درد و رنج است که از پس آن برآمدن از همه‌چیز برایم مهم‌تر است. من اساسا، می‌دانم که چشم انسان‌ها خیلی اهمیت دارد که راجع به من چه قضاوتی می‌کنند؛ ولی سن آدم که می‌رود بالاتر، این قضاوت به مرور کم‌اهمیت‌تر می‌شود. مخصوصاً وقتی من دوره‌ای را گذرانده‌ام که باید تمامی این مضامین را مثل بچه‌ای که در شهر گم‌شده پیدا کنم، دیگر یاد گرفته‌ام که این راه را شخصا بروم چون حتی مطلبی راجع به این قضیه، الگویی که مثلاً بتوانم بگویم اگر شبیه آن باشم بالاخره رستگار می‌شوم، نداشتم. بنابراین به آن توجه نمی‌کنم، هیچ موقع، نه در فروش، نه نقد، نه جایزه. همیشه فکر می‌کردم که این کاری که مشغول انجام آنم، مثلاً چقدر رسیدم به آن چیزی که می‌خواهم، یا فعلا نرسیدم، اگر این تغییر را بدهم چه؟ اگر آن تغییر را اعمال کنم چه؟ همیشه این تلاش را داشتم و خب البته باید بگویم خیلی از آدم‌های با سلیقه‌ی عادی، مثلاً کسانی که می‌آمدند کارها را می‌دیدند و می‌گفتند شبیه آن مینیاتورهایی که فکر می‌کردند نیست، دل خوشی از آثارم نداشتند. بعد از مدتی دیگر آن تیپ آدم‌ها سراغ من نمی‌آمدند. ولی خیلی از آدم‌های دیگر که سوادی داشتند، درکی داشتند خیلی از این‌ها مرا در مقاطع مختلفی حمایت کردند. اما خود هنرمندان، منتقدها، این‌ها نه. در نسل‌های شما که جوان‌تر هستید، با پیش‌داوری کم‌تری سراغ آثار می‌روید و یک نگاه متفاوتی را نسبت به کارهای من دارید و این برای من بسیار جالب است. خیلی از جوان‌ها را دیدم که دقیق‌تر و عمیق‌تر نگاه می‌کنند. در حالی که نسل‌های خودم یا نسل‌های جلوتر اصلاً نگاه نمی‌کردند. یعنی فقط بیرون ماجرا را می دیدند و تمام! بنابراین واقعا مهم نیست و نباید هم مهم باشد به عنوان یک هنرمند.

••• نکته‌ای که گفتید بسیار جذاب بود، شاید اگر در مقیاس دیگر بخواهیم بگوییم، انگار رابطه‌ی یک هنرمند با اثرش رابطه‌ای عاشقانه است که بیشتر از هرچیز نیاز دارد که به دور از نگاه دیگران ساخته شود. اگر حتی ذره‌ای این فکر باشد که چطور «باید» به نظر برسد، آن خالص بودن از بین می‌رود.

ـ تمثیل جالب و تکان‌دهنده‌ایست، چون همین مفهوم در ذهنم بود و دنبال مسیری برای بیانش بودم. دقیقاً قصد داشتم همین را بگویم که اگر انسان عاشق یک نفر است، یک فضای عاشقانه با یک نفر دارد، مگر دوست دارد به او نگاه کنند و بگویند که چقدر انسان خوبی است یا نه؟ نظر دیگران چه اهمیتی دارد؟

اتفاقاً چند وقت پیش یک آقای جوانی مثل خودت که انسان نازنینی بود به من گفت شما خیلی به گردن مینیاتور معاصر ایران حق دارید و باید بدانید که بسیار مدیون شما هستیم. گفتم ببین نه، من اصلاً اینطور فکر نمی‌کنم. من اینطور فکر می‌کنم که من یک روزی عاشق یک کسی شدم. رفتم با او ازدواج کردم، خیلی هم به من خوش گذشت. خیلی هم خوشبختم. حال بیایم یقه‌ی مردم را بگیرم و بگویم من چرا خوش‌بخت نشدم؟ من همان کاری را انجام دادم که دوست داشتم، بقیه چه گناهی دارند؟ چه طلبی از مردم دارم وقتی خودم داستان خوبی را گذرانده‌ام. چون واقعا رعایت هیچ کس و هیچ جریانی را نکردم و هیچ حمایتی هم نداشتم و نمی‌خواستم داشته باشم، مثلاً از حکومت یا هرچیز، خب طلبی هم از کسی ندارم، خودم لذت بردم. چه مشکلی دارد این ماجرا.

••• اتفاقاً این قضیه به موضوع نسل‌ها که گفتید هم مربوط می‌شود. انبوهی از آثار هست که با دغدغه‌ی عموم مردم ساخته شده یا قصد داشته یک سری تفکر را ترویج کند یا تأثیری بگذارد. نسل ما، بعد از فاصله‌ای که افتاده، وقتی به آن آثار نگاه می‌کند، شاید نتواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند. ولی در باب آثاری که به نحوی با یک ارتباط عمیق بین هنرمند و اثر خلق شده، برداشت فرق می‌کند. مخاطب این موضوع را حس می‌کند، حسی که شاید در هیچ موضوع پژوهشی نگنجد. اما آخرین سوال، با اینکه شاید کمی کلیشه‌ای به نظر بیاید، اما همچنان مهم است. چه توصیه‌ای برای هنرمندان جوان دارید؟

ـ ببین من همیشه همین را می‌گویم که چند عامل انسان را پیش می‌برد. استعداد و عشق لابد جزوی از آن‌ها بوده که انسان در این رشته پا می‌گذارد. ولی واقعیت این است و نکته اینجاست که میانبری در هنر وجود ندارد. اگر هم وجود داشته باشد دروغ است. یعنی اینکه با روابط و دیدن اینکه بازار چه می‌خواهد و این جنس کارها، اگر هنرمند بخواهد اینطور خودش را مطرح کند، مسیرش تقلید یک سری کارها می‌شود و بدترین قسمتش، ظلمی است که به خود انسان می‌شود، چون هنرمند از آن لذت

فاصله می‌گیرد. این لذت آنقدر خالص است که با وارد شدن این مسائل خراب می‌شود. پس بنابراین، کار... کار، که از همه چیز مهم‌تر است و یک بند باید کار کند. سواد هم خیلی مهم است، که فقط دست آدم کار نکند. و بعد کنجکاوی و به یک نوعی، با چشم و گوش باز جهان را نگاه کردن. این‌ها کمک می‌کنند که انسان جلو برود. و در واقع صبر و تحمل.

در اینستاگرام به من پیام می‌دهند که خانم مثلاْ یک راهی پیدا کن من نمایشگاه بذارم یا من را به فلانی وصل کنید من می‌خواهم بازیگر شوم. من هم می‌گویم که دنبال هنر بودن با این شیوه راهش نیست. شاگردی داشتم سال‌ها پیش، چون الان مدت‌هاست که دیگر تدریس نمی‌کنم، می‌گفت خانم شما روش خودتان را طوری برای من درس دهید که من سریع بتوانم بفروشم و مشهور شوم. گفتم ببین، فکر کن، من روزی در زندگیم عاشق مردی شدم و همراه او شدم. اصلاْ نمی‌دانستم چه دارد و چه ندارد، فقط همینطور راه افتادم و رفتم. حالا اتفاقی آن آدم یک درآمدی هم پیدا کرد. از اول اصلاْ این فکرها را نکرده بودم، دنبال عشق رفتم. نقاشی هم برای من دقیقاْ همینطور است. من وقتی این مسیر را انتخاب کردم اصلاْ فکر نکردم که قرار است بفروشم یا نه. به این فکر کردم که من عاشق این رشته‌ام رفتم دنبالش تا کار کنم و یاد بگیرم. اینکه ما از اول یک نگاهی داشته باشیم که وارد اصل نشده انتهایش را ببینند، همان لحظه کار را باختیم. ولی اگر چیز خالصی را برای خودمان به وجود بیاوریم برنده‌ایم، حتی اگر به ظاهر برنده نباشیم. اصلاْ نمی‌خواهم شعار بدهم واقعا اعتقاد دارم به این موضوع.