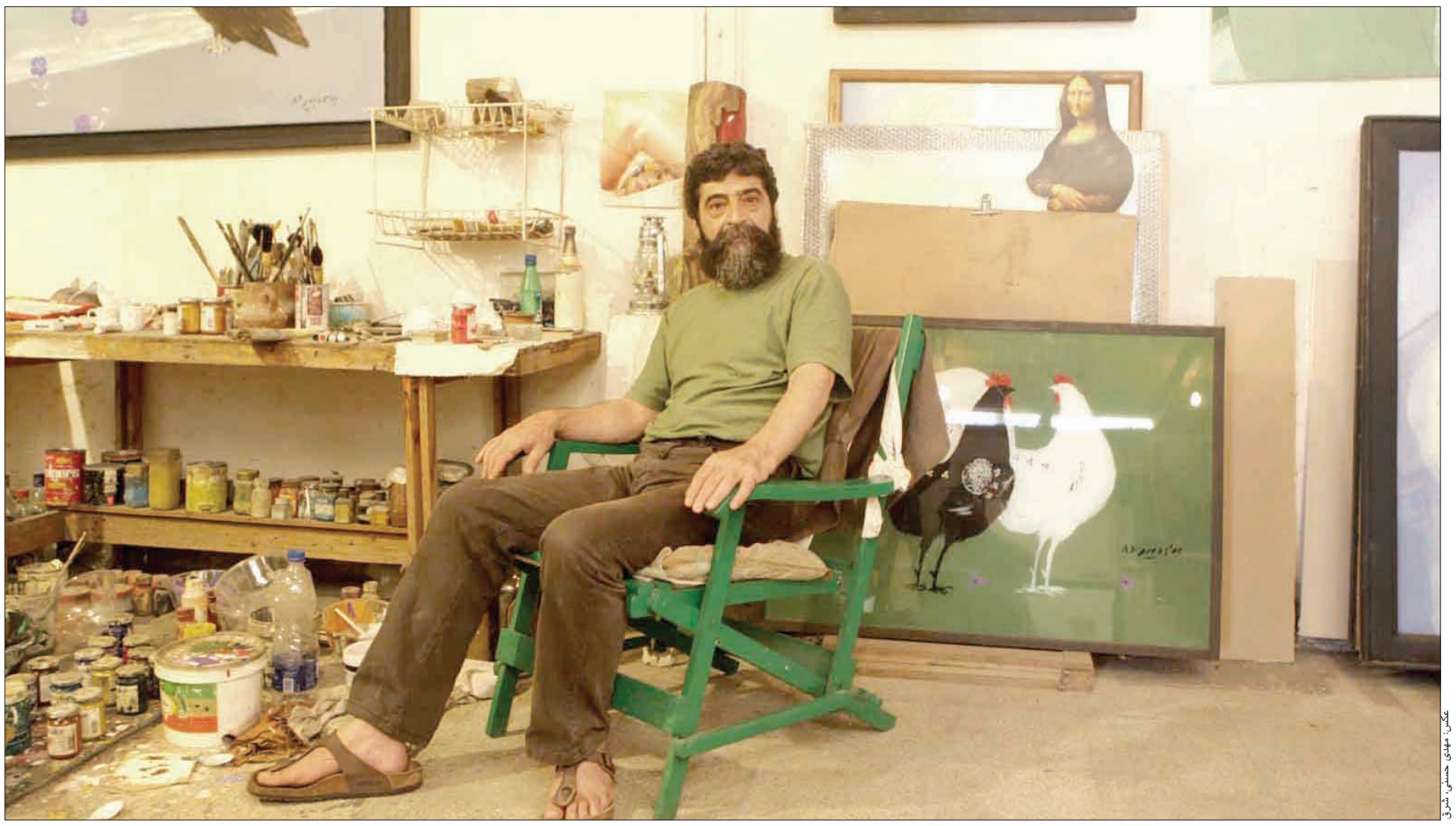

عکس: مهدی حسنی، شرق

گفت‌وگو با بهرام دبیری، نقاش

فکر می‌کنند جهان جایی خارج از ایران است

سما بابایی

سال‌ها پیش از این بود که «بهرام دبیری» اولین نمایشگاه نقاشی‌های خود را برپا کرد. در گالری سپید تهران. چهل و اندی سال از آن زمان می‌گذرد تا همین یکی دو ماه قبل که او آخرین نمایشگاهش را در گالری «گلستان» برپا و آن را به ساندرو بوتیچلی تقدیم کرد. در فاصله این سال‌ها نیز نمایشگاه‌های متعددی گذاشت. از ایران گرفته تا خیلی از کشورهای دنیا که حالا تعدادشان به بیش از ۵۰ نمایشگاه می‌رسد، از دوبی گرفته تا اوکراین، اسپانیا، آلمان، واشنگتن، نیویورک و... آنچه در این میان اما دارای اهمیت است، این است که هر کدام از این نمایشگاه‌ها دریچه‌ای تازه از نگاه این هنرمند را به روی مخاطبانی می‌گشاید که در این سال‌ها او و آثارش را همراهی کرده‌اند. چه آن وقت که از اسطوره‌ها در تابلوهایش می‌گوید و چه زمانی که خروس‌هایش را می‌کشد. طبیعت‌های بی‌جانش هم حتی حاصل نگاهی است که خاص اوست. نقاشی که قریب نیم‌قرن است فعالیت می‌کند و خواه ناخواه بدل شده است به بخشی از تاریخ معاصر نقاشی ایران.

-اگر موافق باشید صحبت را از سه دوره متفاوتی که شما در هنر نقاشی آن را پشت سر گذاشته‌اید، آغاز کنیم. ابتدا درباره این دوره‌ها توضیح می‌دهید؟ این سه دوره به نوعی دغدغه تجربه‌گرایی نقاش بوده است یا واکنش مستقیم به زمانه محسوب می‌شده است؟

ببینید کارهای من به سه دوره تقسیم می‌شود؛ کارهایی که مربوط به اوایل دهه ۵۰ است تا زمان انقلاب که در آن دوران جست‌وجویی‌هایی درباره هویت نقاشی ایرانی انجام می‌دادم و از جهتی به خاطر جو سیاسی آن روزها دنبال یک نوع نقاشی‌ای بودم که هم هویت ملی داشته باشد و هم در عین حال با منطق‌های مدرن نقاشی هماهنگ باشد و بتواند با مردم ارتباط برقرار کند. دوره دوم که دو تا در نهایت سه سال طول کشید، شامل پرده‌های بزرگی است که در سال‌های انقلاب روی آنان کار کردم. هیچ کدام از این آثار مگر یک اثر که در موزه هنرهای معاصر به نمایش درآمد، نمایش داده نشد و در انبارهای من باقی ماند. دوره سوم که تجربه‌ای متفاوت است، شامل دورانی است که در آن جست‌وجوهایی صورت می‌گیرد و بسیاری از زوائد دوره اول و دوم در آن حذف می‌شود. آثار این مجموعه شامل طبیعت بی‌جان، پرتره‌ها و یک تحقیق مفصل درباره اسطوره‌های ایرانی و اسطوره‌های نقاط مختلف دنیاست، همچنین یک جست‌وجوی گسترده درباره تاریخ هنر در آن انجام می‌گیرد. آثاری که بعدها به «پیکاسوهای دبیری» معروف شد، در همین دوران به وجود آمده است.

-تحقیقاتی که درباره نقاشی‌های مانوی انجام دادید نیز حاصل همین دوران است؟

دقیقاً. دکتر بهار در نظر داشت کتاب مانی را منتشر کند و من ناچار شدم درباره آیین مانوی تحقیقاتی را انجام دهم. اگرچه او همیشه به عنوان یک پیغمبر نقاش برای من جالب بوده است. این تحقیقات تجربیات متفاوتی را برایم به ارمغان آورد و مرا به نقاشی مکتب شیراز که مربوط به هزار سال بعد از مکتب مانی است، کشاند. این دو دوره با آنکه فاصله زمانی بسیاری با هم دارند، اما به شدت از نظر ساختار، رنگ و... به هم شباهت دارند و از یک منشأ برخوردارند. مقاله مفصلی هم در همین زمینه نوشته‌ام که سال‌ها پیش منتشر شد. این دوران اهمیت بسیار زیادی دارد، به شکلی که ماتیس نقاش بزرگ قرن بیستم نیز از آن تاثیر گرفته و درباره آن حرف زده است. او به این مساله اشاره کرده که چطور از نقاشی ایران و به خصوص نقاشی مکتب شیراز آموخته است. در مکتب شیراز آثار متعددی خلق شده است که از جمله آنان می‌توان به چندین شاهنامه اشاره کرد که در آن زمان کشیده شده است. این مجموع فکرها و گرایش‌ها تاکنون به شکل‌های گوناگون ادامه یافته است و تحقیق درباره آنان مرا به تاریخ هنر ایران متصل کرد. توجه به هنرهای کاربردی نیز در همین دوران به وجود آمد که نتیجه آن نمدها، سرامیک‌ها و کارهایی بود که با فلز انجام شد، تعدادی گبه نیز در آن دوران خلق شدند.

-به همان سوال نخست می‌رسیم، اینکه این آثار را تنها باید حاصل نگاه‌های متفاوت شما در دوره‌های مختلف کاری‌تان دانست یا اینکه در هر دوره سبک‌های متفاوتی تجربه شده است؟

وقتی لغت سبک را به کار می‌بریم که اتفاقاً در ایران به آسانی و بدون منطق از آن استفاده می‌شود، باید به این نکته توجه داشته باشیم که سبک مربوط به یک دوران است. در نتیجه اگر از من بپرسید، می‌گویم مجموع نقاشی‌هایی که بعد از امپرسیونیست‌ها یعنی اواخر قرن نوزدهم تا امروز مشاهده می‌شود در کتگوری مفهوم نقاشی مدرن جای می‌گیرد و آنچه در درون آن می‌آید مجموعه‌ای از گرایش‌ها و زیرمجموعه‌هایی است که به دردی نمی‌خورد مگر برای طبقه‌بندی کردن یا گفت‌وگو. در واقع اسم‌هایی به تساهل روی این گرایش‌ها گذاشته می‌شود، اما در یک مفهوم عام پنجره‌ای است که این هنرمندان به وسیله آن جهان را نگاه می‌کنند و همگی‌شان دارای یک منطق است. مثلاً دوران رنسانس ایتالیا که از قرن پانزدهم تا نوزدهم به طول انجامید، همان پنجره است که نقاشان مختلف در آن کارهای متفاوتی انجام می‌دهند، اما منطق نگاه همان منطق کلاسیک رنسانس است. سبک‌ها گاهی جان‌سختی می‌کنند و برای چندین سده باقی می‌مانند تا اینکه یک دوران و نگاه دیگر توسط هنرمندان به وجود آید. به همین خاطر است که تمام نقاشی‌های من مدرن است و اسامی‌ای که به اسم سبک به کار می‌رود بی‌معناست. بسیاری از لغاتی که هم‌اکنون به عنوان سبک شناخته می‌شود، مثل امپرسیونیست‌ها، کوبیسم‌ها، فوبیسم‌ها و... لغاتی هستند که منتقدان مطبوعاتی گاهی برای تحقیر یا تمسخر به کار برده‌اند. برای مثال گفته‌اند این اثر شبیه قفس حیوانات وحشی است و حالا ما آن را به اسم «فوبیسم» می‌شناسیم. این لغات فی‌نفسه دارای معنا نیستند و به عنوان کدهایی که بتوان به وسیله آن به دورانی اشاره کرد معنا دارند، ولی واقعیت این است که هر نقاش بزرگی مانند پیکاسو دارای کارهای متفاوتی است و آثاری دارد که می‌توان به آن کلاسیک گفت یا رئال. بنابراین در آثار یک نقاش هم تجربه‌های بسیار گسترده‌ای مشاهده می‌شود که نمی‌توان مرز آن را مشخص کرد، بنابراین یک مفهوم دربسته ندارد، مگر اینکه این مفهوم را خیلی بزرگ و در یک پانوراما مشاهده کنیم، مثلاً بگوییم نقاشی کلاسیک و مدرن.

-با این وجود می‌توان گفت هر اثر هنری صاحب تفکری، خود یک نگاه تازه به دنیای هنر می‌دهد که باید آن را فارغ از هر سبک دیگر بررسی کرد، یا ضروری است که آن را در متر و معیار مشخصی مثلاً سبک بگنجانیم.

نه‌تنها ضرورتی وجود ندارد که اغلب گمراه‌کننده است. اما به هر حال قرار گرفتن در این سبک‌ها ممکن است گاهی به عنوان یک نشانه به کار آید. اینها در واقع ابزاری است که می‌توان با آن آثار هنری را بهتر شناخت، اما در موجودیت اثر هنری چندان کمکی به ما نمی‌کنند.

-شما به این مساله اشاره داشتید که یک نقاش ممکن است تجربه‌های متعددی را پشت سر بگذارد. این اتفاق همان طور که بحث شد در کارهای شما نیز دیده می‌شود، اما باید آنها را در یک خط کلی بررسی کرد، برای مثال هویت ایرانی که در دوره اول مشاهده می‌شود که جزء دغدغه‌هایتان بوده است، در دوره‌های بعد هم دیده می‌شود. مثلاً پیکاسوهایتان هم نشان می‌دهد یک نقاش ایرانی آنها را خلق کرده است.

خوشحالم که این مساله بیان می‌شود چون بسیاری این مساله را درست متوجه نشده‌اند زیرا دقیق آنها را ندیده‌اند و مساله را بسیار کلیشه‌ای مورد بررسی قرار داده‌اند. موضوع این است که یک نقاش هر اثری که خلق می‌کند، خاطره قومی‌اش در آن دخیل می‌شود. هر نقاشی دارای یک سلیقه است که خواه ناخواه در آثارش متبلور می‌شود. یکی از برحان‌هایی که امروز در جهان وجود دارد و به نظرم آسیبش کمتر از آلودگی آب یا هوا نیست، یک شکل شدن منطق‌های زیبایی‌شناسی است، به همین خاطر است که در تهران نمایشگاهی را مشاهده می‌کنید که می‌تواند هنرمند آن یک نقاش نیویورکی باشد یا یک نقاش در هر کجای دیگر دنیا. این اتفاق بدی است که رخ می‌دهد.

-اما خیلی‌ها این مساله را به عنوان یک نکته مثبت تلقی می‌کنند.

ما در یک ارتباط دائمی با جهان هستیم که این اتفاق خوبی است، اما به شرطی که خودمان را هم بشناسیم و بتوانیم سهم خودمان را چه در فردیت‌مان و چه در تاریخ فرهنگی حفظ کنیم، در غیر این صورت جهان، جهان بیهوده‌ای خواهد شد که در تمام گالری‌های جهان یک نگاه و منطق مشاهده می‌شود.

-با تمام اهمیتی که برای هویت ایرانی قائل هستید، چه اتفاقی در آثار شما افتاده است که به عنوان یک نقاش بومی شناخته نمی‌شوید؟ اصلاً مرز میان نگاه بومی و جهانی داشتن کجاست؟

ببینید برای اینکه جهانی شوید، باید از یک جایی باشید. چرا مولانا جهانی می‌شود؟ یا حافظ و خیام؟ یا بسیاری از هنرمندان دیگر؟ و چه اتفاقی می‌افتد که همه از این هنر لذت می‌برند، بدون توجه به مرزهای جغرافیایی؟ برای اینکه از یک موسیقی آفریقایی لذت ببرید، لازم نیست حتماً آفریقایی باشید. این همان مفهومی است که یک اثر را جهانی می‌کند. در واقع در هنر این همزبانی جهانی وجود دارد و مرزی بین آن نیست. مرز در آن ارزش‌های زیبایی‌شناسی است که همان هویت تلقی می‌شود و یک زیبایی‌شناسی قومی و تاریخی در آن نهفته است. این با مفهوم بومی بودن بسیار متفاوت است. در واقع هنرمند هویت خودش را دارد و در عین حال آنچه بیان می‌کند چیزی است که جهان می‌تواند از آن بهره‌مند شود. آنچنان که یک امریکایی می‌تواند حافظ را بخواند و از آن لذت هم ببرد. در حال حاضر یک توهم و اشتباه وجود دارد که گاهی در گفت‌وگوها می‌توان آن را مشاهده کرد یعنی اینکه بسیاری گمان می‌کنند جهان جایی است خارج از ایران. احتمالاً در اروپا و امریکا و مثلاً در چین و هند وجود ندارد. این نگاه غلط است. جهان همه جاست. آنچنان که همه جهان در به وجود آمدن جریانی به اسم نقاشی مدرن سهیم است. چین و ژاپن و ایران و... هم در آن سهم دارند.

-سهم ما از هنر مدرن هم به همین اندازه است یعنی یک هنرمند ایرانی همان اندازه در آن نقش دارد که یک هنرمند غربی؟

کاملاً. مدرن چیزی خارج از ما نیست. ما در جهان مدرن و به خصوص در زمینه هنر سهم بسیاری داریم یعنی اگرچه در زمینه سیاسی و اجتماعی حرکت کندتری را پشت سر گذاشته‌ایم، اما در فرهنگ نه، چون با هویت انسانی کار می‌کنیم. هر اثری که یک هنرمند با هویت فردی‌اش خلق می‌کند، مربوط به تمام انسان‌های روی زمین است. هر چند مفهوم جهانی شدن اتفاق شگفت‌انگیز و جادویی‌ای است اما خطری وجود دارد و آن اینکه یک منطق یک شکل بدون فردیت‌ها و بدون تاریخ و هویت به وجود آید.

-شاید در هنرهای دیگر بشود این گونه تلقی‌ای داشت، اما در نقاشی قضیه سخت‌تر نیست؟ مثلاً یک اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای خواه‌ناخواه اثری بومی است که یک غیرایرانی نمی‌تواند با آن ارتباط برقرار کند، در حالی که شاید با موسیقی بومی ما این اتفاق بتواند رخ دهد.

اگر فکر می‌کنید سخت‌تر رخ می‌دهد به این دلیل است که اصولاً نقاشی میان هنرها از همه سخت‌تر است چون نقاشی مربوط به خواص و طبقه الیت است و از آنجاست که به طبقات پایین‌تر هرم رسوخ می‌کند. اما اینجا باید درباره مفهوم جهانی باز هم تردید کنیم. همه مردم جهان می‌توانند با نقاشی قهوه‌خانه‌ای هم ارتباط برقرار کنند. همان طور که یک ایرانی می‌تواند با ماسک آفریقایی ارتباط برقرار کند، بی‌آنکه آن خاطره قومی را در ذهن داشته باشد. در هر اثر هنری یک همدلی جهانی وجود دارد. گاهی ماجرای ناشناسی‌ها مربوط به عدم آموزش‌هاست. ما هر چه بیشتر ببینیم ارزش‌های زیبایی‌شناسی و سلیقه‌مان گستردگی پیدا می‌کند. بیاییم تصور کنیم کسی که مثلاً تمام عمر خود را در کرمان زیسته، ارتباطش محدود بوده و تنها موسیقی محلی‌اش را شنیده است و هرگز باخ گوش نداده باشد، به نظرش این موسیقی غربیی است، چون درک هنر نیازمند آموزش است. این آموزش صرفاً آموزش مدرسه‌ای نیست، آموزش برخورداری است. کسی که این شانس را دارد که موسیقی‌های مختلف را گوش کند، گالری‌ها را مشاهده کند با کسی که هیچ کدام از این کارها را نمی‌کند، نگاهش به دنیای هنر متفاوت است. بنابراین امروز اگر نقاشی قهوه‌خانه‌ای ما در اروپا و امریکا درک نمی‌شود، به خاطر همین مشکل است. در حالی که نقاشی‌های نایبو بسیاری از کشورها هم‌اکنون در موزه‌های مختلف دنیا وجود دارند و آموزش داده می‌شوند. من متاسفم که این موج روستایی و شیفتگی روستایی از بین رفته است. هنرمندان این مناطق، آثار بسیار زیادی خلق کرده‌اند که کارشان ارزش جهانی دارد، اما ما پشت دیوار جهان ایستاده‌ایم.

-با تمام تلاشی که نقاشان مختلف در این سال‌ها انجام داده‌اند همچنان بر این اعتقاد هستید که نقاشی برای خواص باقی مانده است؟ یعنی تعداد بسیار زیاد گالری‌ها و جوانانی که وارد این عرصه شده‌اند هم این مشکل را حل نکرده است؟

مسلماً نه، البته این اتفاق خوب است، چون مجموعه‌ای از امکانات بصری و تجربه‌هایی از این دست مقابل چشم مخاطب قرار می‌گیرد و او می‌تواند حس خود را گسترده کند. باید امکان بهره‌مندی مردم از امکاناتی چون موزه و نمایشگاه رفتن فراهم باشد، اما این یک مفهوم است در مقابل مفهومی به نام هنرمند. باور من این است که آمار هنرمندان در هر رشته‌ای در هر ۱۰۰ سال به بیش از چهار یا پنج نفر نمی‌رسد. در قرن‌های متفاوت هم همین شکل وجود داشته است. در اروپای قرن بیستم هنرمندان بیشتری نسبت به کشوری مثل مکزیک به وجود نیامده‌اند، چون ممکن است مدرسه‌های هنری گسترده باشد، اما آن چیزی که مفهومش هنر است، هیچ وقت تعدادش به بیش از این نمی‌رسد. در تمام جریان مدرن هزاران نقاش کار کردند اما این دوران در تمام دنیا با هفت نقاش به یاد آورده می‌شود. من این مثال را همیشه زده‌ام که اگر تعداد تمام کسانی را که در ۵۰ سال گذشته در ایران شعر گفته‌اند بشماریم، به بیش از ۳۰ هزار اسم می‌رسیم، اما تنها نام چند شاعر در حافظه تاریخ باقی مانده است. بنابراین بسیاری از اتفاقاتی که رخ می‌دهد، تجربه هستند نه هنر. در اینجا بحث دیگری هم وجود دارد. فرض کنیم شاعری به نام حافظ داریم که به اندازه‌ای بزرگ است که هر ایرانی با آن ارتباط برقرار می‌کند. اما کمتر کسانی هستند که بتوانند آن را به درستی بخوانند یا درکش کنند یا در قدم بعدی ظرایف آن را درک کنند، چون هنر لایه‌لایه است، هر کس در حد خودش به آن نزدیک می‌شود. این است که بهره‌مندی از هنر مربوط به کسانی است که هم حس و عاطفه آن را دارند و هم امکانات دیدنش را. میان کسانی که دهها موزه را در دنیا دیده با کسی که هرگز هیچ تابلوی نقاشی را ندیده است، تفاوت وجود دارد. حساسیت‌های شخصی انسانی که نسبت به یک اثر واکنش نشان می‌دهد یا کسی که لکه‌های رنگی را بیشتر نمی‌بیند، تفاوت دارد.

-از آنجا که این مساله را آموختنی می‌دانید و در شرایط فعلی امکان آن در ایران وجود ندارد، این امیدواری وجود ندارد که بالاخره نقاشی از خواص به قشر عام‌تری برسد؟

ممکن است ما از یک نظام کلان فرهنگی جامعه ناراضی باشیم، اما حجم نمایشگاه‌ها و جوانانی که در این زمینه فعالیت می‌کنند، در این سال‌ها گسترش یافته است که امیدوارکننده است چون باعث می‌شود مردم و بخشی از جامعه در معرض آثار هنری قرار گیرند. اما همان طور که گفتم شناخت و سطح ارتباط متفاوت است. یک تابلو می‌تواند چند دقیقه فردی را تحت تاثیر قرار دهد، اما ممکن است یک تابلوی دیگر در هر بار دیدن بیننده را به یک مکاشفه جدید رهنمون کند. ضمن اینکه هر هنرمندی در تاریخ هنر الزاماً آموزش ندیده است و از راه‌های عجیبی به این کشف و شهود رسیده است.

-برگردیم به آثار شما، اینکه صرف نظر از آثار فیگوراتیوتان این چیرگی نگاه انسانی حتی در تابلوهایی که در طبیعت بی‌جان قلمداد می‌شود یا مربوط به دوره‌های دیگر است، از کجا آمده است؟

این استنباط ناشی از شناسایی نزدیک است. از هر اثر هنری باید یک آوازی شنیده شود و آن چیزی است که مخاطب را درگیر اثر هنری می‌کند. او را عاشق کرده و این احساس را در او به وجود می‌آورد که زندگی بدون اینها بی‌معناست. اگر نقاشی و موسیقی و سایر هنرها از زندگی برداشته شود، بدل به برهوت وحشتناکی می‌شود. این مساله را نمی‌توان نادیده گرفت. یک نقاش وقتی در مقابل بوم قرار می‌گیرد هرگز نمی‌داند چه اتفاقی خواهد افتاد، یعنی تمام دانسته‌ها او را ترک می‌کنند و تو در یک لحظه نمی‌دانی چه خلق خواهی کرد. همیشه هم یک هنرمند لحظه آخر به اثرش با همان تعجبی نگاه می‌کند که کسی که اولین بار آن را نگاه می‌کند. لحظه خلق اثر کاملاً ناشناس است. همان طور که حافظ آگاهانه این جملات را نگفته است، در او جاری شده است. گیرم که بعدها یک سابی به آن زده است.

-این رنج آدم‌ها که در آثار شما فراوان دیده می‌شود، ناشی از چیست؟ بازنمایی از تاریخ پرفراز و نشیب سرزمینی است که در آن می‌زییم؟

درباره مفهوم رنج دو نگاه وجود دارد؛ مفهومی که اصولاً در هستی جهان وجود دارد و در زندگی انسان، در عشق و مرگ. اما وقتی درباره رنج‌های طبقه انسانی حرف می‌زنیم، متفاوت است. من مفهوم نوع اول را در نظر داشته‌ام. این اندوه را در کنار زیبایی‌ها و شکوه‌هایش حس می‌کنم، همان طور که در این دنیا نمی‌توان انسانی را سراغ گرفت که از آن بی‌خبر باشد.

نکته

- مجموع نقاشی‌هایی که بعد از امپرسیونیست‌ها یعنی اواخر قرن نوزدهم تا امروز مشاهده می‌شود در کتگوری مفهوم نقاشی مدرن جای می‌گیرد و آنچه در درون آن می‌آید مجموعه‌ای از گرایش‌ها و زیرمجموعه‌هایی است که به دردی نمی‌خورد مگر برای طبقه‌بندی کردن یا گفت‌وگو.

- مدرن چیزی خارج از ما نیست. ما در جهان مدرن و به خصوص در زمینه هنر سهم بسیاری داریم یعنی اگرچه در زمینه سیاسی و اجتماعی حرکت کندتری را پشت سر گذاشته‌ایم، اما در فرهنگ نه، چون با هویت انسانی کار می‌کنیم.

پادداشت

پرویز براتی

تصویرگرِ کابوس‌ها

درباره دیروز و امروزِ بَهرام دبیری

۴۲ سال است که نام بهرام دبیری را می‌شنویم؛ نقاشی که گفته می‌شود در سال‌های آغازین دانشجویی تحت تاثیر هنرمندانی چون بوش و بروگل بوده، با استادانی چون هانیبال الخاص، بهجت صدر، پرویز تناولی و روئین پاکباز کار کرده و ردپای ماتیس و پیکاسو و این اواخر ساندرو بوتیچلی در آثارش مشاهده می‌شود. اما اینها توصیف‌گر دبیری نیست. پرسش اینجاست: بهرام دبیری واقعاً کیست؟

ریشه‌های بصری هنر بهرام دبیری، طیف متنوعی از آثار را دربرمی‌گیرد؛ از گنجینه تاریخ هنر تصویری جهان مربوط به هزاران سال پیش گرفته تا نقوش سفال‌ها، سرامیک‌ها، مینیاتورهای رضا عباسی و یک کلام تخیل بی‌پایان هنر ایرانی. از سوی دیگر او به هنرمندانی چون ماتیس، پیکاسو و بوتیچلی علاقه‌مند است. علاقه و احترام او به بوتیچلی هم حاکی از یک سرچشمه بصری تازه برای اوست که در نمایشگاه اخیرش در گالری گلستان به تصویر کشیده شد. در عین حال فیگور زن، یکی از عناصر اصلی تابلوهای اوست؛ عنصری غالب و همیشگی.

اما بدفهمی یا سوءتفاهمی که همواره در مورد دبیری و کار او وجود داشته، اغراق عده‌ای در بیان تاثیرپذیری او از هنرمندانی چون ماتیس یا پیکاسو است. این امر زاییده تصوری سطحی و لحظه‌ای از پلان اول کارهای اوست که برخی را به این برداشت ناصواب رسانده است که کارهای دبیری کپی کارهای پیکاسو است. زمانی او را با پیکاسو مقایسه کردند و این قیاس را نوعی تاثیرپذیری مستقیم از این هنرمند کوبیست دانستند. اما ماجرا، درست درک کردن است و اینکه ببینیم مکالمه بین دو نقاش چه دستاوردی داشته. پیکاسو خود گفته هیچ کس در جهان به اندازه او کارهای ماتیس را زیر و رو نکرده. این حرف پیکاسو است. مهم این است که وقتی صحبت از تاثیرپذیری می‌شود، هنرمند، بی‌محابا، از سرچشمه‌های خود نام ببرد. دبیری درصدد کتمان این سرچشمه‌ها نیست. این مایه تاسف است که اشخاص علاقه‌مند نیستند از آنچه یاد گرفته‌اند، نام ببرند. آنجا که صحبت از آموختن و تاثیر گرفتن می‌شود، چگونگی تحلیل و موشکافی این تاثیرپذیری مهم است.

پیکاسو کیست؟ هنرمندی که در زمان حیاتش چنان مرعوب سادگی تصویری و مدرن بودن آثار کی بایشی (نقاش مدرن چینی) شد که چاره‌ای ندید جز اینکه او را «بزرگ‌ترین نقاش شرق» لقب دهد و حتی گفته می‌شود به جهت ترس از دیدن کی بایشی جرات بازدید از چین را نداشته است! آیا اینها از ارزش پیکاسو و صدالبته از اهمیت جایگاه کی بایشی می‌کاهد؟!

آنانی که از ریشه‌های بصری دبیری صحبت به میان آورده‌اند، معمولاً تحلیلی ناقص از خود بر جا گذاشته‌اند. در کنار خط‌های رضا عباسی یا مضامین افسانه‌ها و اسطوره‌های ایران که در طراحی‌های او موثر بوده، کارهای هند هم از لحاظ تکنیک بر او اثر گذاشته است؛ نکته‌ای که کمتر به آن اشاره شده است. سه سال پیش که از سفری چند هفته‌ای به هند بازگشته بود، ملاقاتی با وی داشتم. در آن دیدار از هند گفت و جادوی بی‌پایان این سرزمین. دبیری می‌گفت طی ۱۵ روزی که در هند بوده، زن و مرد زیبایی ندیده است! برخلاف ایران که زن‌ها و مردها واقعاً زیبا هستند. می‌گفت در زمانه‌ای که وقتی پایت را به غرب می‌گذاری، تحقیرت می‌کنند، در هند وقتی می‌گویی ایرانی هستی، چشم‌ها از شادی می‌درخشد. پارسی بودن برای هندی‌ها مثل این است که نوع برتر خود را ملاقات می‌کنند. رفتار هندی‌ها با ایرانی‌ها عاشقانه است. ولی ما، لااقل در صد سال گذشته که دوران نوجویی‌مان را پشت سر می‌گذاشتیم، یکسره پشت به شرق ایستادیم. هیچ ایده‌ای نسبت به شرق نداریم. جوان‌های ما از آخرین تحولات نیویورک و پاریس و شیکاگو و لندن باخبرند؛ وقتی به مدرسه هنر می‌روند از امپرسیونیسم و روند کاری گوگن و ون‌گوگ شروع می‌کنند و از رنسانس و کلاسیسیسم صحبت به میان می‌آورند؛ در حالی که چشم‌هایشان به روی تاریخ هنر شرق، کاملاً بسته است.

دبیری در نقاشی‌های اخیرش از ممارست خود به نتایجی مطلوب دست یافته. پختگی رنگ، روانی طرح، هارمونی نقش‌مایه‌ها، تنوع بافت تصویر و استحکام ترکیب‌بندی در تمام این نقاشی‌ها دیده می‌شود. ولی مهم‌تر از همه، پویایی ساختار و پیچیدگی بیان تصویری است که از مهم‌ترین دستاوردهای تازه دبیری به حساب می‌آید. او موفق شده به تدابیر بصری، معنایی دوگانه و رازآمیز را به مخاطب منتقل کند. غلبه رنگ‌های خاموش، ریتم ملایم خط‌های شکل‌ساز و نقش‌های تزیینی و تقارن نسبی ترکیب‌بندی، سکون و آرامشی را به صحنه بازمی‌گرداند. فضا نه مکان ثابتی را تعریف می‌کند و نه به زمان معینی دلالت دارد. شاید بهترین توصیف را از دبیری و کارهایش، دکتر غلامحسین ساعدی ارائه کرده؛ زمانی که سال ۵۴ به بهانه نمایشگاه این نقاش در گالری سیحون، ماده اصلی کار او را آدمیزاد دانست و او را تصویرگر کابوس‌های روزگار ما لقب داد.

نگاه

کارگردان سینما تابلویش را حراج کرد

و این بار دیوید لینچ نقاش...

آن زمان که «لینچ» جوان فعالیت‌هایش در زمینه نقاشی را محدود کرد، چرا که به نظرش می‌رسید بوم نقاشی توانایی ارائه تمامی ذهنیات او را ندارد، هیچ گمان نمی‌کرد در تمامی دوران فعالیت‌های سینمایی‌اش حتی برای لحظه‌ای از آموخته‌هایش در این زمینه غافل نشود. او چند روز قبل پرتره‌ای از آثار خود را به حراج گذاشت تا آخرین فیلمش را که«لینچ سه» نام دارد و سومین بخش از یک تریلوژی سینمایی است، بسازد. قیمت هر نسخه پرینت از این تابلوی لینچ ۵۰ دلار اعلام شده است.

او سال‌ها پیش، سال‌ها قبل از آنکه هیچ فعالیتی در عرصه فیلمسازی داشته باشد، نام خود را به عنوان یک هنرمند نقاش به ثبت رسانده بود، از همان زمان که در «آکادمی هنرهای زیبای پنسیلوانیا» در فیلادلفیا ثبت نام کرد؛ آکادمی‌ای که به خاطر دوره‌های آموزشی کامل و سختگیرانه و بسیار دقیقش معروف بود و به لینچ امکان می‌داد زیر نظر استادانی چون فرانسیس بیکن، پولاک و هوپر استعدادهای خود را کشف کند. او در تمام عمر خود از آن دانسته‌ها بهره برد، در واقع استادانی که وی با آنان همکاری داشت، یکی از منابع الهام‌پذیری و تخیل بسیار ارزشمند و گرانبهایش بودند. حضور در آن مرکز سبب شد «لینچ» این بخت را بیابد که فضاهای فیلمش سرشار از مفاهیمی باشند که تنها یک نقاش قدرت درک آنان را دارد. فیلم‌های لینچ اگرچه موفقیت بزرگی در گیشه کسب نکرده‌اند، ولی همیشه محبوب منتقدان و فیلم‌دوستان بوده‌اند. فیلم‌های وی مملو از نمادهای سوررئالیستی، سکانس‌های رویاگونه و نظایر آن است که در نقاشی‌هایش نیز به وضوح می‌توان آنان را مشاهده کرد.

نقاشی‌های لینچ به شدت انتزاعی و سوررئال است. رنگ‌پردازی‌هایی که فضاهایی مخوف همانند آنچه در فیلم‌هایش مشاهده می‌کنیم را در نقاشی‌هایش پدید می‌آورد. رنگ‌های قهوه‌ای، خاکستری، فیلی مرده، چهره‌های مسخ‌شده، عناصر مشکوک و نامعلوم در نقاشی‌های او و رمزگونگی از عناصر غالب نقاشی‌های او هستند. لینچ خودش در مورد نقاشی‌هایش می‌گوید: «همه چیزهای تاریک و سیاه برای من زیباست. سیاهی برای من رنگی است که حقیقی است. مردم گاهی اوقات به من می‌گویند از نقاشی‌هایت بوی گند و تعفن می‌آید، اما مادر من هیچ وقت برای من کتاب‌های رنگی نمی‌گرفت، او به من یک کاغذ سفید می‌داد و می‌گفت هر چی دوست داری، بکش. من همیشه سعی کردم با تعصب‌ورزیدن به چیزی خودم را محدود نکنم، من همیشه آزادم.»او همچنین در مورد تفاوت‌های نقاشی‌هایش با سینمای شخصی‌اش گفته است: «آنها با هم متفاوتند. نقاشی یک تجربه کاملاً متفاوت نسبت به سینما است و تا حدودی هم یک تجربه مشابه آن. من علاقه دارم یک فرآیند بسازم، یک ارتباط و گفت‌وگو با عناصر مختلف. این برای من یک راه واقعی است برای گفتمان با شما (مخاطبان). من عاشق نقاشی‌ام چون حقیقتاً یک چیز شخصی و درونی است ولی فیلم‌ها...»اولین مجموعه نقاشی‌هایی که او در سال ۱۹۹۷ درست یک سال بعد از ساخت بزرگراه گمشده کشیده است به نام figure به نمایش درآمد، همچنین دومین مجموعه، bunch نام دارد که در سال ۱۹۹۵ کشیده شده است و آمیخته‌ای از وحشت بیرونی و ترس درونی است. مجموعه cardboard درسال ۱۹۹۲ خلق شده است. علاقه لینچ به حروف از فیلم الفبا تا نقاشی‌هایش گسترش می‌یابد، در جای‌جای نقاشی‌های دیگر او هم حروف به چشم می‌خورند. یکی دیگر از مجموعه‌هایی که فرم‌هایی به نسبت شبیه هم دارند، باز هم در سال ۱۹۹۲کشیده شده است. او درباره این نقاشی می‌گوید: «نقاشی‌ها صداهای مختلفی دارند ولی این کار یک صدای خفه‌ای دارد شبیه صحبت کردن در یک دستکش.»سال گذشته ۱۵۰ اثر هنری دیوید لینچ کارگردان صاحب‌نام با عنوان «شکوه خاکستری» در موزه «مکس ارنست» آلمان به نمایش درآمد. این مجموعه آثار هنری لینچ را از آغاز کار حرفه‌ای این کارگردان تاکنون دربرمی‌گیرد. نقاشی یکی از مهم‌ترین آثار هنری لینچ است. دکتر آخیم سومر برگزارکننده این نمایشگاه درباره نقاشی‌های دیوید لینچ گفته است: «نقاشی‌های لینچ، طراحی‌های سه‌بعدی هستند که به تماشاچی این قابلیت را می‌دهند که به طور مستقیم با دنیای ذهنی خالق آن ارتباط برقرار کند. دیوید لینچ با این سبک می‌خواهد تماشاچی را به دنیای رمزآلود هدایت کند.» طراح کاتالوگ نمایشگاه می‌گوید: «کارهای لینچ می‌خواهد نگاه تماشاچی را از سطح به عمق برساند. ما هم مشتاق هستیم دنیای رویایی و تجربیات او را به واقعیت تبدیل کنیم تا بیننده جذب شود. دیوید لینچ همیشه غیرمنتظره است. او آنچه را ما انتظار داریم جزء به جزء به ما نشان می‌دهد و این نشان‌دهنده نوعی اضطراب اندیشه است.»