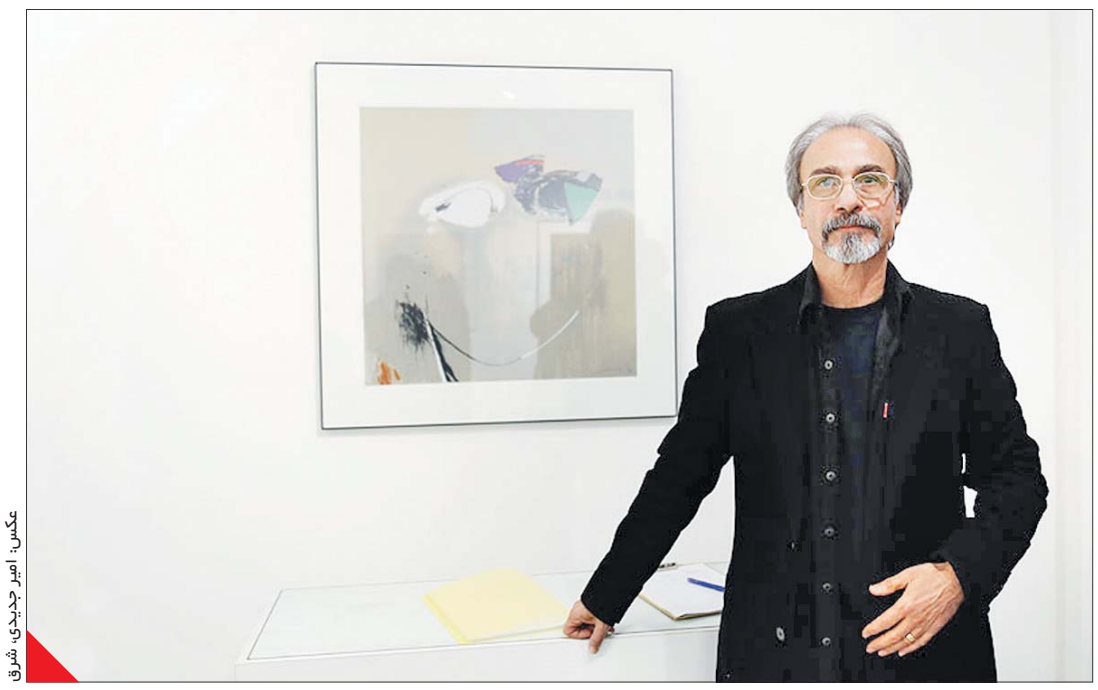
گفت‌وگو با نصرت‌الله مسلمیان به انگیزه برپایی نمایشگاه جدیدش

# آنجا که چشم سیاه‌چاله می‌شود

پرویز براتی

**بوم‌های بزرگ تاریخ نقاشی فقط با هدف تسخیر مخاطب به وجود نیامدند. آنگاه که نقاش خواست مخاطب را به «آرمان‌شهر» خود دعوت کند، بوم بزرگ این مأموریت را به نحوی شایسته عهده‌دار شد. در سال‌های منتهی به قبل و بعد از انقلاب اسلامی ایران، از این‌دست بوم‌های بزرگ زیاد ساخته می‌شد. «اعتصاب کارگران نفت» (۱۳۵۴) و «برزگر» (۱۳۵۶)؛ هر دو کار نصرت‌الله مسلمیان، از جمله آنها بودند. با اینکه آن زمان هنوز در ایران انبوه‌سازی در هنر شتاب نگرفته بود و میدل‌من‌ها ابعاد اثر را تعیین نمی‌کردند، اما نقاش با تکیه بر «آرمان‌شهر» خود دست به خلق تابلوهای بزرگ می‌زد. آثار اولیه نصرت‌الله مسلمیان چنین حال‌وهوایی داشتند؛ با سویه‌های آرمان‌خواهانه و پرهیز از پیچیدگی‌های زبانی. با بوروکراتیک‌شدن آرمان‌خواهی، هنرمندانی مانند مسلمیان هم به‌ناچار به درون خود کوچ کردند و هراسناکی، اندوه و تلخی با اتکا به زبانی پیچیده و مبهم، زمینه غالب نقاشی‌ها شد. اما از آنجا که به تعبیر نیچه «کمال مطلوب در پیروزی هنر بر وحشت است»، نقاشانی مانند مسلمیان تفرّد را کنار زدند و در شوری دیونیزوسی، انحلال رنج را اعلام کردند. نقاشی‌های مسلمیان در چنین حال‌وهوایی، مرزهای طراحی و نقاشی را پشت‌سر می‌گذارد. این تخطی از یک رسانه ناب همچون نقاشی، کنشی پیشرو است. در آثار او فیگوراتیو را در کنار اکسپرسیون می‌بینیم؛ فضای درهم، پرتره‌های نامشخص، بازی با فرم، چاپ سنگی، اسطوره‌ها، وسایل روزمره و نگارگری. همه اینها مجموعه‌ای متناقض را به وجود می‌آورند. مسلمیان در تجربه‌های اخیرش که تا پایان آذر روی دیوار گالری «هور» است، براساس همان دوآلیسم همیشگی‌اش، چاپ سیلک‌اسکرین را این‌بار به عنوان رسانه جدید خود در نظر گرفته. «پروژه سیلک» مسامحتا دربرگیرنده آن چیزی است که نصرت‌الله مسلمیان در همه سه سال گذشته درگیر آن بوده. با او دراین‌باره به صحبت نشستیم.**



عکس: امیر جدیدی، شرق

**پروژه سیلک**

**نمایشگاه جدیدتان در گالری هور، دو ویژگی مهم دارد؛ یکی انتخاب بوم‌هایی در ابعاد نسبتا کوچک که در مقایسه با نمایشگاه قبلی‌تان در گالری بوم (۱۳۹۲) نوعی ساختارشکنی محسوب می‌شود، ولی از آن جسورانه‌تر، انتخاب مدیوم «سیلک‌اسکرین» است. این نمایشگاه می‌تواند شناکردن نقاش خلاف جریان اصلی و حتی شورش علیه خود تعبیر شود... .**

نه، این‌طور نیست. خیلی وقت بود دلم می‌خواست مدیوم‌ها و ابعاد جدید را هم در کارم تجربه کنم. سیلک، یکی از زمینه‌هایی بود که احساس کردم نزدیکی‌هایی با نقاشی‌هایم دارد و اتفاقا خوب حدس زده بودم. در سه سال گذشته به شکل متمرکز روی مدیوم سیلک کار کردم؛ حاصلش این نمایشگاه شد. هر مدیوم و رسانه‌ای، امکانات و محدودیت‌های خاص خودش را دارد. شما در مدیوم سیلک‌اسکرین نمی‌توانید بوم‌هایی در ابعاد بزرگ کار کنید. روش سیلک اجازه نمی‌دهد در ابعاد بزرگ کار کنید که دلیل اصلی این محدودیت، امکانات فنی آن است. البته در کشورهای دیگر کار سیلک در ابعاد بزرگ هم انجام می‌شود؛ ولی در ایران هنوز امکانات فنی برای انجام کار بزرگ سیلک وجود ندارد؛ شاید اگر وجود داشت، من هم چندتا کار در ابعاد بزرگ انجام می‌دادم. چون برخی کارها هستند که باید در ابعاد بزرگ دیده شوند.

**این روزها به‌نظر می‌رسد در قبال بازار هنر سر یک دوراهی قرار گرفته‌ایم و در عشق و نفرتی توأمان به بازار هنر دست‌وپا می‌زنیم. برپاکردن نمایشگاهی شامل آثاری با قیمت پایین و ابعاد کوچک، واکنشی به این فضاست؟**

در حقیقت من با این ایده این نمایشگاه را برگزار نکردم. خب، شما وقتی یک کار اورژینال می‌خرید، به‌هرحال آن کار، اورژینال و یک دانه است و تکرار نمی‌شود. ولی وقتی به سمت کاری می‌روید که امکان تکثیر و ادیشن هم دارد، طبیعی است قیمت باید بشکند. این در همه دنیا مرسوم است. در همه این سه سال، درگیری من آن بود که کار خودم را به کیفیتی مناسب نزدیک کنم. اصلا به این مسائل حاشیه‌ای مثل بازار یا قیمت آثار فکر نکردم.

**کنش خلاقانه‌تان در قبال مدیوم سیلک‌اسکرین در این نمایشگاه چطور صورت‌بندی شد؟**

همان‌طور که اشاره کردم، هر رسانه‌ای، امکانات و محدودیت‌های خاص خودش را دارد. مثلا درخشندگی رنگ‌ها یا حذف‌هایی که شما مجبورید در روش سیلک در پیش گیرید (به دلیل اینکه باید شابلون درست کنید)؛ اینها، خواه‌ناخواه، دریچه‌های جدیدی را چه به‌اجبار چه به‌اختیار به روی شما باز می‌کند. درنتیجه خودم در فرایند این تجربه متوجه نکاتی شدم که این کات هم در تداوم کارهای من بازتاب خواهد یافت و هم احتمالا در سیلک‌های آینده باید نکات جدیدی را مدنظر قرار دهم. این امکانات یا محدودیت‌ها در کار ما یک واقعیت است. در نتیجه برای من این تجربه جذاب بود. در کار سیلک، شما باید بسیاری از خاکستری‌ها، پاساژهای رنگی و اتفاقاتی را که در رنگ می‌افتد و تعداد زیادی از انرژی‌ها را ترخیص، حذف و ساده کنید و به ۱۰، ۱۵ شابلون تقلیل دهید؛ طوری که کیفیت آسیب نبیند؛ انرژی‌ها درست تعریف شود، روابط نشانه‌شناسی تصویر، هارمونی و اجزای اثر یک‌بار دیگر در متن کار سیلک تعریف شود. این درواقع چالشی را برای کننده کار به وجود می‌آورد و باید مجددا با تمرکزی بالا، در همین چارچوب کار سیلک، کنش خلاقانه‌ای را در پیش گیرد.

**سوءتفاهم‌ها و بدفهمی‌ها درباره مدیوم «سیلک» در ایران زیاد است. طبق تصور شایع، کار سیلک مترادف با سری‌کاری و نوعی تکثیر اثر به نمونه‌های بی‌شمار خودش است که زحمتی را نمی‌طلبد. شما می‌گویید در کار سیلک انرژی‌ها باید بازتعریف شود و اتفاقاتی که در رنگ می‌افتد، پاساژهای رنگی و رویدادهایی که پای کار در ماده رنگ اتفاق می‌افتد، مجددا تعریف شود... .**

روش سیلک به هیچ‌وجه سری‌کاری نیست. شما در این روش، هویتی جدید را برقرار می‌کنید. اثری که سیلک‌اسکرین می‌شود اصلا قابل انطباق با نمونه اولیه نیست و فقط شاکله عمومی اثر اولیه حفظ می‌شود.

**در کار سیلک قاعدتا فرقی بین اولین و آخرین ادیشن‌های اثر وجود ندارد؟**

نه، تفاوتی با هم ندارند؛ برخلاف چاپ زینک یا چاپ روی سنگ که در آنها چاپ‌های اول یک اثر باکیفیت‌ترند و هرقدر بیشتر چاپ شود از کیفیت کاسته می‌شود. در روش سیلک فرقی بین ادیشن اول و آخر نیست.

**در روش سیلک‌اسکرین انتخاب چاپگر هنری سیلک خیلی مهم است. در این زمینه چه تمهیداتی کردید؟**

ما در ایران گزینه‌های زیادی نداریم تعداد کمی چاپگر هنری سیلک وجود دارند و اغلب چاپگرها روی کارهای صنعتی متمرکزند، آن هم چاپ سیلک روی پیراهن، پارچه و امثالهم. کار سیلک در بازار درآمد زیادی ندارد و ازاین‌رو سراغ پروژه‌های اقتصادی و صنعتی می‌روند به‌همین‌دلیل تعداد افرادی که در زمینه چاپ هنری سیلک فعالیت می‌کنند شاید به تعداد انگشتان یک دست نرسد. خانم الهام پارسیان که تخصص‌شان در همین زمینه است، سه سال پیش که مطلع شدند من قصد چنین کاری را دارم، بی قضیه را گرفتند که این پروژه را راه بیندازم. بعد که فواد شریفی کارگاه چاپ سیلک خود را راه انداخت، ما منسجم‌تر و حرفه‌ای‌تر به این کار پرداختیم و در سه سال گذشته در کارگاه فواد به عنوان چاپگر سیلک، آثار این نمایشگاه را آماده کردیم.

**تعدادی از آثار نمایشگاه، ترکیب مواد بود. این آثار سیلک هستند یا خیر؟!**

بله، اینها کارهای سیلکِ میکس‌مدیا هستند. علاقه داشتم با ابزار دیگری روی زمینه اصلی که سیلک است، کار کنم.

**این دسته آثار یک ادیشن بیشتر ندارند؟**

نه، بستگی به نوع اجرا دارد.

**اگر این دسته کارها را ادیشن‌دار کنید، چطور می‌توانید در ادیشن‌های مختلف به پاساژهای رنگی و اتفاقات رنگ و انرژی‌های اثر توجه کنید، چون وقتی صحبت از ادیشن می‌شود؛ یعنی تکرار یک اثر طبق نمونه اصلی در تعداد زیاد... .**

درباره این هم فکر شده؛ مثلا در یکی از کارهای این نمایشگاه که سیلک میکس‌مدیاست، بخشی از اثر کلاژ است. ما آمدیم کلاژ را تکثیر کردیم. بستر اصلی اثر هم که ۲۴ رنگ سیلک بود، رویش کار طولانی انجام شد. طبیعتا کلیت کار همیشه ثابت باقی می‌ماند؛ ولی امکان دارد بین ادیشن یک اثر با نمونه اصلی تفاوت جزئی باشد. ازهمین‌رو کارهای سیلک میکس‌مدیا از جهاتی می‌توانند اورژینال محسوب شوند.

**ترجیح کوره‌راه بر جاده اصلی، به تعبیر هرمان ملویل، درواقع به‌چالش‌کشیدن وضع موجود است. در کارهای امروز این ویژگی را نمی‌بینیم و درعوض شاهد تکرار هستیم. شما متدتان برای پرهیز از تکرار چیست؟**

یک نقاش یا یک شاعر سال‌ها تلاش می‌کند تا به یک مبنای هستی‌شناسانه و فرم شخصی برسد. سال‌های زیادی باید در جهت گسترش و بازکردن این فرم کار کند. کمترهنرمند یا کمترنقاشی را می‌شناسم از کاری که پس از سال‌ها رنج‌کشیدن به دست آورده، بگذرد و آن را رها کند. می‌خواهم بگویم مسیر گسترش کار شاید پیچیده‌تر یا سخت‌تر از مسیر اولیه کار موقع دستیابی به آن فرم باشد. من همیشه دوست داشتم به یک فرم شخصی دست پیدا کنم که قابلیت‌هایش سال‌های سال تداوم یابد. درنتیجه تکراری وجود ندارد. اگر شما گسترش همراه با خلاقیت و بداعت را در پیش می‌گیرید، درواقع کارتان را درست انجام داده‌اید. گاهی اوقات، یک نقاش فکر می‌کند بخشی از این گسترش در رسانه‌ها و مدیوم‌های جدید است که این موضوع می‌تواند دریچه‌هایی جدید را باز کند؛ هم برای خودش هم برای مخاطبانش. من دارم این کار را می‌کنم. ضرورتی نمی‌بینم در این نمایشگاه به دستاورد متفاوتی برسم؛ چون خود رسانه و محدودیت‌ها و امکانات آن، خواه‌ناخواه این تفاوت را به وجود خواهد آورد. این برای خودم خیلی جذاب بود و فکر می‌کنم برای مخاطبانی هم که با آنها صحبت می‌کردم، تازگی داشت.

**سندرم رنگ مالی**

**بخشی از تمرکز شما روی آموزش نقاشی به هنرجویانتان است. در آموزش چه متد و استراتژی‌ای دارید؟**

جامعه از نگاهی فرهنگی نیازمند پیداکردن راهکارهای مناسب برای شئون مختلف است. آموزش هم همین‌طور است. ما اصلا نمی‌توانیم تصور کنیم آموزش یک مفهوم یکسان برای همه تلقی شود. چون نیازها متفاوت است، طبیعتا روش‌های آموزشی هم متفاوت است؛ به‌ویژه در فضای کثرت‌گرای امروز که با تداخل هم‌زمان زیبایی‌شناسی‌ها مواجهیم. درنتیجه جامعه ما با توجه به چنین فضایی، به آموزش‌های متنوع احتیاج دارد. آموزشی که من می‌دهم، با روش‌های آموزشی دانشگاهی متفاوت است. درواقع در روش آموزشی‌ام نوعی رابطه گفتمانی با هنرجو برقرار می‌کنم. به هیچ‌وجه یک برنامه صلب و بسته که به هنرجو بگوید در مدت‌زمانی معین این‌کار را بکن یا نکن، ندارم. از همان اول تلاش‌مان بر شناسایی استعداد هنرجوست. او از همان ابتدا باید به کار خلاقانه و شخصی ورود کند. البته این بدان معنی نیست که از همان اول به کار خلاقانه برسد، درواقع ما باید مسیر را برایش فراهم کنیم؛ آن هم در یک رابطه گفتمانی و دوسویه. در روش کارگاهی خودم هیچ برنامه ازپیش‌آماده‌ای را توصیه نمی‌کنم. هنرجو بستری را باز می‌کند و من سعی می‌کنم به او کمک کنم تا در مسیر بازکردن، بن‌بست‌ها و امکانات را ببیند. روش بسیار پیچیده‌ای است که به همراهی و همدلی معلم و شاگرد احتیاج دارد.

**یکی از سندرم‌های امروز هنر ما رنگ مالی و تولیدات شبیه هم است که درواقع از همان کپی‌کاری و جعل می‌آید. این مسئله در آموزش چالش ایجاد نمی‌کند؟**

برای من نه. یکی از اهدافمان در آموزش، دنبال‌کردن مسیر ذهن هنرجوست. البته مراقبت می‌کنیم اگر منابع تأثیرپذیری وجود دارد آنها را بشناسیم و نوع تأثیربرداری را از تقلید به سمت پیداکردن نگاه شخصی و تجربه زیستی هدایت کنیم. طبیعتا این نوع آموزش برای عده‌ای جواب می‌دهد و برای عده‌ای نمی‌دهد. در عرصه اجتماعی هم اجتناب‌ناپذیر است. ما با امکانات گسترده برای تماس با انواع تصویرها و درواقع با هجوم تصویرها مواجهیم. تسخیرشدگان تصویر هستیم. در فضای کثرت‌گرایانه زیست ما، فرم‌های بسته و ایدئولوژیک گذشته کارایی خود را از دست می‌دهند. هم‌زمان با سلیقه‌های متنوعی مواجه می‌شویم که در یک رابطه متنی از هم عبور می‌کنند. اینها گاهی شباهت‌های ناگزیر پیدا می‌کنند، ولی کپی نیستند. این محصول این دوره از زمان است. بعد هم اینکه خود مفهوم بازنمایی و کپی‌کردن از نظر ذهنی و فلسفی دچار تحول شده. زمانی امر بازنمایی خودش را در رقابت با واقعیت بیرونی قرار می‌داد، ولی امروز کسی باور ندارد شما بتوانید یک کار را بازتولید کنید. درنتیجه همه اینها در قضاوت و نقد این آثار در کنار شباهت‌های ناگزیر یا اساسا امکان کپی‌کردن باید ملحوظ شود؛ اگرچه گاه کپی‌کردن هم به یک واکنش و چالش تبدیل می‌شود.

**امکانش هست کسی از کلاس شما مردود شود؟**

خیلی زیاد... .

**و برود کارش را در کلاسی دیگر ادامه دهد و طبق نظر استاد آن کلاس، کارش «عالی» دانسته شود؛ نمایشگاه بگذارد و منتقدان برایش به‌به و چه‌چه کنند؟! و حتی آثارش را در اینترنت بگذارد؟ دامنه سلیقه‌ورزی آن‌قدر باز شده که هر کاری از دید یک جماعت، می‌تواند شاهکار تلقی شود!**

در گذشته به دلیل آمریت مفهوم زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی خود را به سمت تفکر مونیستی می‌کشاند و سلیقه برتر یا زیبایی‌شناسی فراگیر را توضیح می‌داد. امروز دیگر آن فضا شکسته. درنتیجه ما با زیبایی‌شناسی‌ها و ضدزیبایی‌شناسی‌ها مواجهیم. امروز مسیر نقد با گذشته فرق می‌کند. اگر در گذشته شما در ماتریس و کانون زیبایی‌شناسی مدرن قرار می‌گرفتی، از دل آن زیبایی‌شناسی می‌توانستی مترومعیار زیبایی‌شناسی را پیدا کنی و حتی نقد می‌توانست آن متر و معیار را بدهد. حالا که شاهد تکثر زیبایی‌شناسی‌ها یا ضدزیبایی‌شناسی‌ها هستیم، آن شیوه نقد دیگر جواب نمی‌دهد. باید نقد را متناسب با شرایط اکنون انجام داد. نقد انجام‌پذیر است ولی در دل هر زیبایی‌شناسی. مثلا شما اگر یک مدرنیست هستید، یک پست‌مدرنیست منتقد، کارتان را نقد نمی‌کند. تکلیفش با کار شما مشخص است. یک کار مدرنیستی را هم با یک کار مدرنیستی مقایسه می‌کنند.

**اما شما بهتر از من می‌دانید در همان مدرنیسم دهه‌های ۲۰ و ۳۰ امثال دوشان خیلی آوانگارد بودند.**

خب، نتوانستند کار دوشان را نقد کنند! آن زمینه مونیستی -مدرنیستی زیبایی‌شناسی باعث شد کار دوشان از نمایشگاه حذف شود.

**کار دوشان به عقیده شما زیبایی‌شناسانه بود یا ضدزیبایی‌شناسانه؟**

قطعا ضدزیبایی‌شناسانه. بحث ما این است که در فضای متکثر کنونی نقد به شیوه سابق امکان‌پذیر نیست، یا هر زیبایی‌شناسی در دل خود نقد مربوط به خود را دارد. اینجا تعامل و مدارا و درک تفاوت‌ها در فضای نقد خیلی مهم است.

ادامه در صفحه ۱۱

پرده خاکستری

## «ریفکتور» پروژه‌ای خلاف جریان اقتصاد هنر

**شرق:** چیدمان تصویر و صدا «ریفکتور» به‌دنبال به‌هم‌ریختن عادت‌های دیداری و شنیداری مخاطب است، نمایشگاهی که در آن اثر هنری باقی نمی‌ماند. پروژه آدیوویژوال یا شنیدیدار «ریفکتور» که عصر جمعه ۱۹ آذر از طرف گالری مژده در محل گالری ایرانشهر آغاز به کار کرد، راه‌گشای مسیری تازه برای معرفی بهتر نیومدیا در ایران است. بخش تصویری کار که «نیکزاد عربشاهی» انجام داده، بازتاب آن چیزی است که هنرمند از تجربه نقاشانه خود در ذهنش دارد؛ این تصویر به واسطه الگوریتمی آفریده می‌شود و داده خروجی آن به وسیله الگوریتمی که «وداد فامورزاده» طراحی کرده است تبدیل به صدا می‌شود. در واقع ایده به صورت تصویری شکل گرفته، تبدیل به کد شده و تصویر را می‌سازد و تصویر دوباره به داده خام تبدیل می‌شود و این داده به صدا تبدیل می‌شود.

در این نمایشگاه پنج چیدمان ارائه می‌شود؛ تصاویر، بازتاب کدهایی است که از ارزیابی و بازخوانی الگوهای ذهنی هنرمند برآمده است و این الگوهای ذهنی در یک فرایند به الگوریتم‌های ریاضی تبدیل شده‌اند که تأثیرات پی‌درپی آنها بر یکدیگر شبکه‌ای پویا از مجموعه کد را به وجود آورده که بی‌نیاز از کنترل در لحظه روی سطوحی شفاف نقاشی می‌کند. عربشاهی درباره ریفکتور می‌گوید: «این مدیا عادت‌های همیشگی ما را به هم می‌ریزد. ما عادت داریم به گالری برویم، یک چیزهایی ببینیم و رد شویم اما اینجا در برابر قاب‌هایی قرار می‌گیرید که با سرعت از مقابل دیدگان شما رد می‌شوند و شما نمی‌توانید آنها را دنبال کنید و در اولین لحظه عادت‌های رفتاری در تماشای یک نمایشگاه را به هم می‌ریزد».

او افزود: «از ریفکتور، آثاری باقی نمی‌ماند. یک نابودی مطلق و صدایی هم که تولید می‌کند همراه با آن تصویر برنمی‌گردد و هرچیزی که عبور کرده، بازگشت‌پذیر نیست؛ از این منظر خلاف جریان اقتصاد هنر است؛ همه عناصر این نمایشگاه از بین می‌رود و نمی‌توان آن را فروخت که کسی بخواهد بخرد. حتی موزه هم نمی‌تواند اینها را در خودش به نمایش بگذارد». فامورزاده دیگر هنرمند این نمایشگاه گفت: «این چیدمان‌ها در واقع شبیه به فضای کنار دریا، تنها یک فضای صوتی هستند. در این نمایشگاه همیشه همه‌چیز در حال تغییر است مثل رودخانه که شکل جدیدی را به تصویر نمی‌کشد و صدای آن همواره یکی است اما اگر دقیق‌تر به آن بنگرید و صدای رودخانه را بشنوید، متوجه تفاوت در تصویر و صدا می‌شوید». او افزود: «ریفکتور می‌خواهد مخاطب را در خود غرق کند. به‌نوعی حضور در این مکان مثل حضور در دریاست که در آن می‌شود آب‌تنی کرد». مژده طباطبایی، مدیر گالری مژده هم که این نمایشگاه را در گالری ایرانشهر برگزار کرده، گفت: «تصور من این است که تابلوی نقاشی به این شکل دوبعدی که در گالری‌ها به نمایش درمی‌آید با توجه به پیشرفت تکنولوژی و فضای معاصری که انسان با آن مواجه است دیگر پاسخ‌گوی مخاطب نیست».

او گفت: «جای خالی نیومدیا به این شکل در ایران حس می‌شود؛ به نظرم با توجه به گستردگی این‌گونه هنر، هنوز جامعه هنری و مردم ما از زوایای آن شناخت جامع ندارند. من به عنوان یک گالری‌دار وظیفه دارم زمینه تجربه‌گرایی در این عرصه‌های نوظهور را در دسترس هنرمندان قرار دهم؛ ما نباید مخاطبان‌مان را دست‌کم بگیریم و باید بدانیم هنردوستان می‌خواهند جریان‌های تازه هنری را در گالری‌ها ببینند. این پروژه‌ها پول‌ساز نیستند و از توان گالری‌های خصوصی خارج هستند اما خاستگاه فرهنگی گالری‌داری سبب می‌شود در کنار ده‌ها نمایشگاه، مجالی هم به این تجربه‌گرایی در هنر داده شود.» نمایشگاه «ریفکتور»، پروژه گالری مژده، تا ۲۶ آذر در محل گالری ایرانشهر واقع در خیابان استاد نجات‌اللهی (ویلا)، خیابان سپند، پلاک ۶۹ میزبان علاقه‌مندان است.

مکعب سفید

پرتره‌های نصرت‌الله مسلمیان از چه می‌گویند؟

## بازی با متناقض‌ها

غلامحسین فرشادی

پرتره به مثابه نقاشی موقعیت در منظومه آثار نصرت‌الله مسلمیان جایگاهی ممتاز و برجسته دارد. تفاوت نگاه و دست‌خط متفاوت او در جزء‌به‌جزء پرتره‌هایش چنان آشکار است که حالا دیگر به مهر و امضای او بدل شده است. همان «نشانه عینی و متشخص» را دارد که به تعبیر اومبرتو اکو، هنرمند در اثر خود به جا می‌گذارد.

پرتره چهره‌ای با دو چشم و دو گوش و یک بینی و ۳۲ دندان نیست؛ «بازآموختنِ نگریستن به جهان است».[۱] حتی اگر هیچ کس در جهان نباشد که پرتره شبیه او باشد.

پرتره به مثابه اثر هنری، به مثابه ژانر، نقاشی موقعیت است؛ مستقل و قائم‌به‌ذات. غایت بالذات است؛ یعنی هرگونه دیگری را به «من» فرومی‌کاهد که ترک‌خورده، تکه‌تکه است؛ همان‌گونه که پابلو پیکاسو وقتی داشت پرتره گرترود استاین را می‌کشید، گفته بود: «اهمیتی نمی‌دهم چه شخصی بر من تأثیر دارد یا تأثیر می‌گذارد، مادام که این شخص خود من نباشد».

چشم یک موتیف تکرارشونده در پرتره‌های مسلمیان است. به تعبیر یاکوبسن، نقش عنصر مسلط را بازی می‌کند؛ جزء تمرکزدهنده کمپوزیسیون است بر اجزای دیگر فرمان می‌راند. ملاتی است که همه اجزا و عناصر ناهمساز و ناهم‌خوان را چفت و بست می‌زند، تمرکز می‌دهد و تشکل می‌بخشد.

این چشم بازنمایی یا بازتولید قیافه ظاهری چشم نیست؛ چشمی است که دلهره وجودی ما را می‌بیند و در پشت آن بن‌مایه‌ای اساطیری نهفته است که عمیقا رازآمیزش می‌کند. چشم در شاهنامه فردوسی ماده نیست؛ دانش و فَرّهی است همان چیزی که امروز به اسم وجود (Existent) شناخته شده است که وقتی از کار بیفتد همه‌چیز را تخریب و متلاشی می‌کند.

نقطه ضعف اسفندیار رویین‌تن چشم اوست که مانند تیر گز بر آن فرومی‌نشیند جهان می‌میرد و جهان یکسره سیاه می‌شود. مسلمیان برای القای این مغاک رازآمیز دو چشم را نه افقی، بلکه «میان‌بُر و اریب‌وار» به گفته اوکتاویو پاز، نقاشی می‌کند همچون حرکت بال کلاغ در فضا که خط افق را میان‌بر می‌زند، قطع می‌کند.

مسلمیان پرتره را به یک جفت چشم فرومی‌کاهد و این، یادآور هنر مصر قدیم است که یک جفت چشم را به عنوان طلسم حفاظتی نیرومند روی تابوت‌های کهن نقاشی می‌کردند.

در اثری بدون عنوان (سیلک اسکرین، ۹۵×۹۶ سانتی‌متر، ۱۳۹۳)، یک فیگور خط‌خطی را می‌بینیم؛ جمع ضدّین بزرگِ زندگی است. چهره سیاه سیاوش، نشانه بازگشت از جهان مردگان با تظاهر امروزی‌اش حاجی‌فیروز، به هم گره خورده، مکمل یکدیگر می‌شوند و درعین‌حال یکدیگر را نفی می‌کنند.

خط زمخت و خامی که به صورت میان‌بُر و اریب‌وار، مثل یک تیرآهن به سینه فیگور فرود آمده، به جای خط افق می‌نشیند و آسمانی را از زمینی جدا می‌کند؛ مانند زن اثیری رمان بوف کور صادق هدایت که وقتی زمینی می‌شود به زن لکاته بدل می‌شود.

نیروی وضوح سیاه، پارادوکسیکال است. در خدای شیوا و بیشتر خدایان هند، تخریب و آبادانی، زندگی و مرگ با هم است. در تمامی نسخ مصور شاهنامه، سیاوش را سپیدپوش سوار بر اسب سیاه (مرگ) می‌بینیم. مسلمیان با یکتا کردن دوتایی‌ها به کشف نیروی وضوح سیاه می‌رسد که تضادی در ذات خود دارد. این فیگور است: فقط چند خط ساده، بی‌رنگ و بی‌نشان مانند خود هستی. چهره است اما چشم ندارد. انتزاعی است اما واقعی‌تر از هر واقعیت دیگر است. خطوط چهره، مانند خط میخی نوک‌تیز ترسیم شده است. تکه‌ای از کتیبه سنگی را تداعی می‌کند که ناگهان منفجر شده است. تجریب و تلاشی چشم‌ها، فضای چهره را یکسره تاریک و رازآمیز کرده است.

خط، قهرمان تراژدی و شخصیت اصلی است که به جای برانگیختن احساس و هیجان، منطق و عقلانیت بیننده را خطاب می‌کند. به قول ناباکوف «چه چیزی می‌تواند بیش از سه‌گانه تز و آنتی‌تز و سنتز، نشانه منطق باشد؟».

بازی با متناقض‌ها دست‌مایه اصلی مسلمیان است. مثلا دو چشم پرتره را به میدان تقابل دو ضد تمام‌عیار تبدیل می‌کند؛ ساختاری تراژیک که همواره به درون مرگ کشیده می‌شود. یک چشم را با قلم‌موی آکریلیک با همان ظرافت و سبکی ناب نقاشی می‌کند که استاد سلف او با قلم نئی شکسته نستعلیق را می‌نویسد.

اما چشم دیگر به سیاه‌چاله بدل می‌شود؛ ستاره‌ای عظیم که ناگهان در خودش منفجر می‌شود.

سیاه‌چاله، چشمی است که ما را می‌بیند اما ما او را نمی‌بینیم. هرچه در افق رویدادش قرار گیرد، حتی نور را که مادر رنگ‌هاست، به دام می‌اندازد. سیاه‌چاله، سویه رؤیت‌ناپذیر هستی ماست که فقط هنر می‌تواند رؤیت‌پذیرش کند.

مسلمیان ساختار واحد پرتره‌هایش را بر عدد سه بنا می‌کند. سه نفی اساسی در نقاشی موقعیت هست: نفی فیگوراتیو، نفی آبستره و نفی هرگونه احساساتی‌گری. سه رنگ خالص زرد و آبی و سرخ یا سیاه و سفید و خاکستری را کنار هم می‌گذارد و هر سه را همچون صور معلقه یکسره به حالت تعلیق درمی‌آورد؛ مانند سرخ و سیاه که قائم به اسطوره است، نه طبیعت؛ دوزخی و مینوی در آن واحد است؛ تقابلی که به نقاشی ریتم می‌دهد و شوق به رنگ را در یکنواختی خاکستری زندگی برمی‌انگیزد. سه به مثابه عدد زنده، سطوح تخت و یکنواخت را به تنش وامی‌دارد و متشنج می‌کند. این تنش همان چیزی است که نقاشی مسلمیان را از نقاشی آبستره جدا می‌کند؛ زیرا تنش به تعبیر «بیکن» تنها چیزی است که نقاشی انتزاعی (آبستره) ندارد.

نقاشی موقعیت ثنویتِ فیگوراتیو و آبستره یا عینی و انتزاعی را تخریب و متلاشی می‌کند تا ضلع نامرئی وجود را مرئی و محسوس کند؛ زیرا نقاشی به تعبیر پل کله، مرئی‌کردن نامرئی یا رؤیت‌پذیر کردن رؤیت‌ناپذیر است؛ همان چیزی که هوسرل «تولید بحران» می‌نامید.

«مسئله نقاشی، بازنمایی یا بازتولید اشکال، حتی ابداع ترکیب‌های جدید نیست؛ مسئله نقاشی، تصرف نیروهاست».[۲] بازتولید اشکال دیرینه و نو یا کهن و کلاسیک کلیشه است. مسئله نقاشی فوران نیروهاست، نه تصویرها و تکنیک‌ها.

ادامه در صفحه ۱۱