ضرباهنگ

نگاهی به موسیقی-۲۲

● **حمید فرید:** تالش سرزمینی پرشکوه و نازنین است که مردمانش از نخستین ساکنان سرزمین پهناور ایران، پیش از ورود آریایی‌ها بوده‌اند. حتی با کاوش در تاریخ می‌توان ردپای تالشیان (کادوسیان) را در نبردهایی دید که کوروش برای کشورگشایی کرده بود. امروزه موسیقی قوم تالش را می‌توان در حوزه و قلمرو کشورهای ایران و آذربایجان بررسی کرد. برخلاف نظر مرسوم، موسیقی تالش از نظر ساختار و فرم کلی نغمات اعم از فواصل، مایگی و ویژگی‌های نغمه، متمایز از موسیقی گیلکی است. موسیقی تالشی به سه دسته اصلی و با قدمت «دستون»، «هوا» و «پرده» تقسیم می‌شود. علاوه بر اینها، عناوین دیگری نیز در موسیقی تالش به نام‌های نوروزی‌نومه، ساقی‌نومه و... وجود دارد. مهم‌ترین بخش از رپرتوار موسیقی تالشی شامل آوازهای تالشی است که مختص مراسم و مناسبت‌های خاص شامل آوازهایی با متر آزاد است که در موسیقی تالش از نقش و جایگاهی محوری برخوردار است. از نظر مایگی بیشتر در «شور» و «ابوعطا» قرار گرفته‌اند و در تمام اجراها آغازشان از فراز به فرود است. موسیقی این خطه به‌دلیل ویژگی‌های قومی و اقلیمی برخلاف موسیقی سایر نواحی البرز جنوبی و شمالی کمتر تحت تأثیر موسیقی سایر مناطق قرار گرفته است که می‌توان به قسمت‌هایی از دستون‌ها که همچنان بکر و دست‌نخورده باقی مانده، اشاره کرد. از طرفی تنها در تعدادی از تکه‌های سازی مربوط به لَه (نی چوپان) و سرنا، می‌توان ردی از موسیقی گیلکی مشاهده کرد. در بخش آوازی نیز اگرچه برخی از گونه‌های موسیقی عرفانی و مذهبی از طریق صوفیان ترک‌نژاد و دیگر هنرمندان مهاجر به این منطقه آورده شد، اما این‌گونه نواها چنان متأثر از حالات و ساختار موسیقی تالشی و به‌ویژه دستون شد که درحال‌حاضر می‌توان این‌گونه نغمات را در زمره ریزمقامات اصیل با همه خصوصیات موسیقی این قوم به شمار آورد. در معرفی قسمت‌های موسیقی تالش باید گفت: دستون (دستان) رایج‌ترین مقام این موسیقی دارای نوعی آواز است که معمولا روی دوبیتی خوانده می‌شود و به سبب تأثیر طبیعت‌گرایی و مکان‌داری خاص گویش‌ها بر آوازها، نام مکان را به خود گرفته است؛ مانند دستون‌های «ماسالی»، «شاندرمنی»، «گرگان-رودی»، «اسالمی»، «دولایی» که همگی راوی گذشته این قوم هستند. دستون‌های تالشی با تنبور منسوخ‌شده در تالش نیز اجرا و بیان می‌شد که بعدها در این زمینه نی چوپان (لَه) جایگزین تنبور شد. علاوه بر دستون‌ها، تعداد زیادی از تکه‌ها و قطعات دیگر نیز تشکیل‌دهنده اساس موسیقی سازی تالش هستند. «پرده»ها و «هوا»ها قطعاتی هستند که عموما بیانگر نوع زندگی و روابط اجتماعی مبتنی بر معیشت دامداری است و مضامین آن عموما از تعلیف، خواندن آب و جابه‌جایی گوسفندان حکایت می‌کند یا از آرزوها، شادی‌ها و رنج‌های چوپانان و گالشان سخن می‌گوید. هواها و پرده‌ها از نظر فواصل منطبق با دستون‌ها هستند که با فرم‌های بدیع و غالبا با شتاب بیشتری نسبت به آوازها به اجرا درمی‌آیند و برخی از این آواها در جشن عروسی، حنابندان و کشتی‌های محلی اجرا می‌شوند. به عقید محققان بیش از صد پرده و هوا در موسیقی سازی تالش شنیده شده است که می‌توان به «کشتی هوا»، «پاییزه هوا»، «گیله پهلوی»، «سیاوش» و «شتره زنگ» اشاره کرد. این نواها عموما از متر مشخص برخوردارند. در ریزمقام‌های (آوازی و سازی) نیز به منظومه‌های متعددی مانند «لدوبه» (محمودبه) که از مشهورترین منظومه‌های نواحی تالش‌نشین است و «گزون‌گره» با مفاهیم حماسی برخورد می‌کنیم که برخی از این منظومه‌ها مانند منظومه‌های مذهبی اصولا فاقد بیان‌سازی است. جدا از منظومه‌ها، ترانه‌های پرشماری در منطقه مرسوم است که عموما هنگام کار در مزرعه، مراسم‌ها و جشن‌ها یا در تنهایی خوانده می‌شوند. برخی از این ترانه‌ها مانند «آلیله» اختصاص به زنان دارد و عموما مردان از خواندن آن امتناع می‌ورزند؛ ترانه‌هایی که به صورت سؤال و جواب یا دسته‌جمعی هنگام نشا یا وجین در شالیزار خوانده می‌شود. نقل‌های تالشی به نسبت منظومه‌ها و نقل‌های موسیقیایی سایر فرهنگ‌های البرز از قدمت و دیرینگی بیشتری برخوردارند. این استنباط از بررسی مضامین اشعار و ساختار موسیقیایی منظومه‌های تالشی اخذ شده است؛ زیرا فرم منظومه‌های تالشی حکایت از آن دارد که این گروه از نغمات در فرهنگ تالشی کمتر از سایر فرهنگ‌های البرز دستخوش تغییر یا ابداعات جدید شده است. یک نکته حائز اهمیت در نقل‌های این منطقه وجود نمونه‌های فراوانی با درون‌مایه باطنی و عرفانی است که تحت نام صوفیانه‌ها شناخته می‌شوند. تنوع‌سازی در موسیقی تالشی محدود می‌شود به «لَه» که همان نی چوپانی در گیلان و مازندران است و «لِبک» که در واقع همان ساز زبانه‌دار نی‌لبک است. «دیارِه» یا «دَپ» نیز از سازهای کوبه‌ای این منطقه است. سرنا نیز از دیگر سازهای استفاده‌شده به‌ویژه در ماسال و فومن است که مانند سرنای گیلی است. از هنرمندان موسیقی تالشی می‌توان به استادان حجت‌الله اصلانی، علی براری، صالح بیدار، خدیجه رزداری (نوازنده نی) و سیدهادی حمیدی اشاره کرد و از نمونه‌های شنیداری این موسیقی هم می‌توان به آلبوم‌های ونگاونگ، سیاریحون و آوای مه (ساخته استاد حسین علیزاده برای زلزله رودبار که در برخی از قطعات آن از موسیقی تالشی و صدای هادی حمیدی استفاده شده است) اشاره کرد.

***برخی از آورده‌های متن برگرفته از کتاب موسیقی قوم تالش بهمن کاظمی است.**

گفت‌وگو با آزاده رزاق‌دوست، نقاش

زیبایی هولناک

پرویز براتی

نقاش از سرخ روی سرخ و انباشتگی تصویر، رسیده بود به تکه‌های بریده بوم روی چارچوب. می‌خواست وجهی دیگر از بودن را تجربه کند. قاب‌ها که کنار هم چیده شد و بوم‌ها که پهلو به پهلوی هم ایستاد، کشف شد که همه‌اش حدیث بوم را تهی‌کردن بوده و آفریدن بدنی بدون اندام. ۲۰ سال از اولین نمایشگاه «آزاده رزاق‌دوست» گذشته و این هنرمند در چهارمین دهه زندگی‌اش، همچنان سودای آفریدن و بازآفریدن دارد؛ با این تفاوت که در کارهای تازه‌اش قلب‌های آشنای همیشگی‌اش را می‌بُرَد و از داخل بوم‌های قدیمی‌اش بیرون می‌آورد. آن قلب‌ها را از داخل آن بدن‌ها درمی‌آورَد و روی بوم جدیدی که سفید و خام است و در ذهنِ اکنونش، می‌چسباند. در یکی از روزهای بهمن ۹۹ به دیدار او رفتم. پیش از آغاز گفت‌وگو، لحظاتی به هم‌صحبتی با شهریار احمدی گذشت. درحالی‌که در آتلیه رزاق‌دوست در معیت احمدی به تماشای تابلوهای جدید این هنرمند نشسته بودیم، این شعر والاس استیونس مدام در ذهنم تکرار می‌شد، «اندوه بزدای از دل تلخت/ که ماتم شادش نکند/ زهر در ظُلمت رویدَ/ غنچه‌های سیاهش/ در آب اشک سر زند/ سبِ شاهوار هستی/ خیال،/ یگانه واقعیتِ این جهانِ خیالی/ تنهایت می‌گذارد/ با او که هیچ افسانه‌ای به سویش پَر نمی‌کشد/ و تو را نیشتر مرگی در جان است». انگار در تقاطع رنج، فقدان و عشق ایستاده بودیم.

تعدادی از آثار مجموعه جدیدتان را در فضای مجازی می‌دیدم. فکر می‌کنم در این تجربیات، به سمت نوعی تخریب رفته‌اید؛ چرا؟

از زمانی که آموزش هنر را از هنرستان شروع کردم این ذهنیت در من بود و انتخاب من زیبایی به مفهوم رایج آن نبود. حرکت به سمت ویرانی و زوال در همان زمان یادگیری نقاشی در هنرستان در من وجود داشت. کارهایم از همان ابتدا، متفاوت با دیگر همکلاسی‌هایم بود. یادم می‌آید سال سوم هنرستان باید نقاشی‌ای را از یک نقاش معروف انتخاب و آن را کپی می‌کردیم. بچه‌ها اغلب کارهای شاداب و برای مثال کار هنرمندانی چون پیکاسو را کپی می‌کردند. انتخاب من، «کودک در حال مرگ» اثر «ایلیا رپین» بود. آن کودک در واقع دختر خود نقاش بود که سل گرفته و در حال مرگ بود. آن کار بسیار برایم کشش و جذابیت داشت و من با لذت آن را کپی و ارتباطی درونی با آن برقرار کردم. در واقع این احساسی است که از گذشته با من بوده و همین‌طور در دوره جدید کارهایم بیشتر شده است.

در واقع در کارهای جدید از فضای دوبعدی فاصله گرفته‌اید...

بله و البته اتفاق هولناک‌تر و نامتعارف‌تری در نقاشی‌ها افتاده است. این دوره، در روند کاری‌ام پیش می‌رود و فضای آن انتخاب‌شده نبوده است.

نام مجموعه جدیدتان چیست؟

فیگور سرباز.

فضاهای خالی مشخصه تابلوهای شماست. شما در کارهایتان فقط به عناصر بصری اکتفا نمی‌کنید، بلکه به فضای پیرامون هم بها می‌دهید و در واقع به تابلو اجازه تنفس می‌دهید. چطور به این تلقی رسیدید؟ آیا در مجموعه «فیگور سرباز» هم این رویکرد دیده می‌شود؟

کارهای جدیدم که همه‌اش فضای خالی است! فضایی که نیست، ولی چون خالی است به شدت هست. در این کارها فریم چوبی چارچوب که به واسطه بدنه چارچوب وجود دارد، خود به موضوع کار بدل شده است. خود چوب اینجا برای من حکم اسکلت یک بدن را دارد. در کارهای جدید، فرم‌های عمودی و افقی بدنه چارچوب همانند همان خط‌های آبی‌رنگی که با مداد در بعضی نقاشی‌های قبلیم دیده می‌شود، در این کارها به شکلی جسمانی و از نوع خود بدن و چیزی که نقاشی در آن اتفاق می‌افتد وجود دارد. در کارهای این مجموعه، اسکلت چارچوب و بومی که به‌مثابه پوست بریده و پاره شده تقریبا موضوع اصلی است که به چالش کشیده می‌شود.

گونه‌ای سه‌بعدی‌کردن فضای دوبعدی؟

بله، برخوردم قدری مفهومی‌تر شده است. البته این کارها پنج ماه قبل از نمایشگاهم در «گالری شیرین» در سال ۹۷ شروع شد. تاریخ کارها مربوط به سال ۲۰۱۸ است. در این کارها من قلب‌هایی را که درکارهای قبلی‌ام بود (کارهای ۲۰۰۸) بریدم و از داخل بوم‌های قدیمی بیرون آوردم. آن قلب‌ها را از داخل آن بدن‌های گذشته درآوردم و روی بوم جدیدی که سفید و خام است و در واقع ذهن اکنون من، چسباندم.

شبیه کاری که یک جراح در پیوند قلب انجام می‌دهد...

بله؛ و آن نقاشی‌های قدیمی که این قلب‌ها را از داخلشان بریده و جدا کرده بودم دوباره روی یک بوم جدید چسباندم که خود آن فرم قلب خالی و تهی، روی بوم سفید خام دیگر، نمایان‌کننده جسمی جدید شد. این اتفاق خیلی برای من جذاب بود؛ هم از لحاظ تصویری و هم مفهومی. قلبی را که بریده بودم گذاشتم روی یک بوم جدید و آن نقاشی بازمانده از این رفتار که جای قلب خالی شده بود، خود تبدیل به کار جدید دیگری شد. در واقع در این تصاویر انگار با یک ناقلب روبه‌رو می‌شویم. حتی فکر می‌کنم این کارها در یک فضای خالی باید نمایش داده شود، نه اینکه در فضای گالری، بلکه حتی ممکن است مدل نمایش آنها نیز فرق کند. آن عواطفی که باعث می‌شود من به این شکل کار کنم و آن شعری که محرک من می‌شود تا یک‌جور فقدان عواطف را نشان دهم، باعث می‌شود این عواطف این‌گونه و به شکل رفتاری خشن، خود را نشان دهد.

شما در آثارتان دلبستگی خاصی به میراث ادبی رمانتیک دارید؟

بله. شعری که باعث شد این مجموعه آخر را با قدرت بیشتری پیش ببرم، «زیبایی‌شناسی شر» نام دارد که البته در دوره ادبی رمانتیک جای نمی‌گیرد و از «والاس استیونس» شاعر مدرن آمریکایی است. این شعر درباره سرباز است؛ کسی که به جنگ می‌رود و در آنجا می‌تواند شبیه یک قهرمان باشد. استیونس عنوان این شعر را از «بودلر» می‌گیرد و خودِ این دیالکتیک بین بودلر شاعر دوره رمانتیک و شعر استیونس برایم بسیار جذاب بود. این شعر درباره بدن سرباز، خون و زخم و بدن تکه‌تکه، عاطفه و فقدان جسم است. این مفاهیم در این مجموعه جدیدم معنا پیدا می‌کند. خودِ سرباز هم در فارسی معنای موسعی دارد، مثل زخم سرباز یا بدنی که سر ندارد.

شاید به یک اعتبار بتوانیم این سرباز را به‌مثابه کارگر مفاهیم دلوزی هم در نظر بگیریم. مفهومی که دلوز مخصوصا درباره ادبیات به کار می‌برد و می‌گوید هر کسی در ادبیات کارگری و عملگی می‌کند. چنان که در این شعر می‌بینیم در ادبیات هم این قهرمان به وجود می‌آید. این مفهوم دلوزی ارتباط خیلی نزدیکی با فرم‌هایی که شما در کارهایتان خلق می‌کنید دارد؛ یعنی بدن بدون اندام. در این کارها نمی‌دانیم با کُل سروکار داریم یا با بخشی از بدن. از اینها گذشته می‌خواهم بدانم در کارهای شما شعر، تقویت‌کننده فضا و حس‌وحال کارهایتان است یا منبع الهام؟

شما رؤیایی می‌بینید که توضیحش برای دیگری خیلی دشوار است. از این جهت از رؤیا نام می‌برم که در آن، اتفاق و موقعیت‌ها عادی و واقعی نیست؛ زمان در آن دستخوش تغییر است، غروب خورشید عجیب و هولناک است، دریا وسیع و توفانی است و من با زبان و کلمات این رؤیا را می‌توانم برای شما توصیف کنم. شعر برای من مانند آن زبانی است که بخواهم با آن برای شما این رؤیا را تعریف کنم؛ یعنی زبان و شعر، پُلی است که من می‌توانم روی آن بایستم و بگویم من اینجا ایستاده‌ام. در نقاشی بسیار سخت است به این مفاهیم دست پیدا کنید؛ چراکه بسیار محدود و دوبعدی است. آن شعر به من قوتی می‌دهد که همه‌چیز برایم خیلی ملموس و نزدیک باشد و دست‌کم با آن شعر به مخاطب بگویم که من دارم این مفاهیم را نقاشی می‌کنم؛ بنابراین فقط الهام نیست، خیلی گسترده‌تر است. این شعرها انگار نوری می‌اندازند بر تاریکی. وقتی درباره شعرها و شاعران و نقدهایی که به آنها شده می‌خوانم، احساس می‌کنم ذهنیت خودم از طریق آنها بیان می‌شود؛ مثلا وقتی کتاب «شعر مدرن از بودلر تا استیونس» را که مراد فرهادپور نوشته می‌خواندم، احساس می‌کردم حرف‌های من در آن زده شده است. این در حالی است که هنگام اجرای این نقاشی‌ها من آن کتاب را نخوانده بودم. در این کتاب نویسنده به این اشاره می‌کند که چرا والاس استیونس درباره فضای تهی شعر می‌گوید و اگر یک درخت را توصیف می‌کند منظورش فقدان آن درخت است. من بدون اینکه این متن‌ها را خوانده باشم و بدون آنکه بدانم والاس استیونس این نگاه و ذهنیت را دارد، دقیقا به بیان همین ذهنیت در نقاشی‌هایم رسیده‌ام. در دوره‌ای از کارهایم شعرهای بودلر محرکم بود و حالا هم استیونس با فضای تهی، تروما یا روان زخمی که در شعرهایش هست. مصداق آفتاب آمد دلیل آفتاب همین است. در واقع شعر برایم خیلی مهم است. سال ۲۰۱۶ نمایشگاهی در لندن داشتم با عنوان «دستور یک شعر»؛ در این نمایشگاه کارهایم بیشتر تحت تأثیر اشعار ویلیام بلیک بود. برای مخاطبان غیر ایرانی جالب بود که یک نقاش ایرانی با تأثیر از یک شاعر انگلیسی با آن خصوصیات و آن نگاه رمانتیک، نقاشی کرده است. ۱۲ سال پیش که در سوئیس نمایشگاه داشتم، موسیقی‌دان و آهنگ‌سازی به نام پیتر سیبورن (Peter Seabourne) به من پیام داد که کارهایت را دیده‌ام و آهنگی به نام «سمفونی رزها» دارم که مشابهت‌هایی بین آن و کارهایت می‌بینم و در آن آهنگ از شعرهای ویلیام بیتز الهام گرفته‌ام. این شعر را برای من فرستاد و فضای آن شعر خیلی برایم دلنشین بود. معتقد بود فضای کارهایم خیلی با فضاهای کارهایش هماهنگ است و به‌ویژه مجموعه سرخ بیمارِ من بازتابی بصری از «سمفونی رزها»ی اوست. برای طرح روی جلد دو سی‌دی از کارهایش نقاشی‌های مجموعه سرخ بیمار و نامه‌های من را انتخاب کرد. در یکی از اجراهایش در بازل هم یکی از کارهای من را روی پرده به شکل دیجیتال به نمایش گذاشت.

کارهای شما توأمان برانگیزاننده جذبه و هراس در قالب نقاشی‌اند؛ به سیاق شعر بودلر که فکر می‌کنم شاعر مورد علاقه شماست. بااین‌حال آیا با این تعبیر موافق هستید که کفه هراس و وحشت در کارهای اخیرتان سنگین‌تر شده است؟

من اسمش را وحشت نمی‌گذارم، یک‌جور درون‌گرایی یا تجربه روحی و روانی است؛ یک تروما که در کار من خود را بیشتر نشان می‌دهد. ما این اواخر انیمیشن «روح» را برای پسرم سام گرفتیم. سام مدام فکر می‌کرد که این انیمیشن ترسناک است چون موضوع آن روح است. یک لحظه به ذهنم رسید که چرا آدم‌ها از گذشته چنین تصور می‌کنند که حس ترسناکی نسبت به روح دارند؟ مثلا روح گُل. می‌خواهم بگویم برداشت ما نسبت به چیزهای پنهان همیشه توأم با ترس و وحشت است. این ترس و وحشت که شما به آن اشاره می‌کنید به این خاطر وحشتناک به نظر می‌رسد که تجربه‌ای بسیار سخت، درونی و پنهان است؛ به‌ویژه در نقاشی. هیچ‌کس انتظار آن را ندارد که وقتی مقابل یک تابلو می‌ایستد همان لحظه احساساتش غلیان کند. بیشتر به نظر من یک‌جور زیباییِ هولناک است. مثل مفهوم هیولا که اساسا ماده بی‌شکل است و چون بی‌شکل است، ناشناخته است و به خاطر این ناشناختگی، هولناک است. یک نوع زیبایی ناشناخته که از فرط عاطفی‌بودن خیلی شدید، کسی سراغ آن نمی‌رود؛ مثل مرگ فرزند، مرگ عزیزان یا عاشق‌شدن. عاشق‌شدن آدم را به وحشت می‌اندازد. شاید منظور از آن هراسی که شما از آن نام می‌برید جذبه عشقی هولناک باشد، ولی به معنای یک اتفاق بد یا خشم نیست. شاید هم به‌خاطر علاقه شدیدی باشد که من به خون و جراحی دارم. تجربه شخصی خودم نسبت به خون، بدن، جراحت و بیماری هولناک نیست.

کارهای جدیدم که همه‌اش فضای خالی است! فضایی که نیست، ولی چون خالی است به شدت هست. در این کارها فریم چوبی چارچوب که به واسطه بدنه چارچوب وجود دارد، خود به موضوع کار بدل شده است. خود چوب اینجا برای من حکم اسکلت یک بدن را دارد. در کارهای جدید، فرم‌های عمودی و افقی بدنه چارچوب همانند همان خط‌های آبی‌رنگی که با مداد در بعضی نقاشی‌های قبلیم دیده می‌شود

شاید یک‌جور Sublime باشد؛ یک‌جور والایش، مثل ستیغ یک کوه که هراس‌انگیز و زیباست...

به نظر بقیه گویا خیلی هولناک می‌آید، ولی برای من این هولناکی دلنشین است. من زمانی سودای یک پرفورمنس داشتم که قرار بود خون، با تزریق یک واحد خون به دست یک کودک با چهره‌ای معصوم وارد بدنش شود و با یک جراحت از دست دیگرش، خون از بدنش خارج شود. ذهنیتی که من را به سمت این دیدگاه سوق می‌دهد این است که خون وارد بدن کودک می‌شود و عواطف آن را تبدیل به خون پاک می‌کند. در واقع این فرایند، موتور محرکه ذهن من در تمام کارهایم است.

در مجموعه معروفتان «گل سرخ بیمار» هم رنگ سرخ، الهام و نمادی از اهمیت خون است؛ خونی که خود نماد حیات و زندگی است...

این عنوان خیلی کمک کرد تا من این فضا را از طریق گل سرخ بهتر به تصویر بکشم. حس اکسپرسیو قوی دارد ضمن آنکه گل، لطیف و میراست و خیلی زود از بین می‌رود. ما مرگ را در گل زودتر از دیگر موجودات می‌بینیم. گل سرخ همه آن عواطف و بیانگری را که خون دارد، داراست. موضوع شعر که درباره گل سرخ بیمار است و «سرخ بیمار» هم می‌توان آن را ترجمه کرد، خیلی نزدیک به چیزی است که همیشه در ذهن من بوده. این شعر ویلیام بلیک باعث شد با علاقه بیشتری به سمت گل کشیده شوم؛ گلی که بیمار و در حال نابودی است و در عین حال می‌تواند قلب باشد و قلب عاطفی‌ترین بخش وجود ماست. بله قلبی که در زیر قفسه استخوانی سینه بدن ماست و ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم آن را لمس کنیم. در مجموعه «فیگور سرباز» وقتی این فرم قلب را از بوم درمی‌آورم مثل این می‌ماند که این قلب را با خنجر یا چاقو از آن بدن و از زیر استخوان بیرون می‌کشم. تجربه این رفتار برایم بسیار وصف‌ناشدنی است. در مورد گل سرخ هم باید بگویم که در کارهایم بیشتر برخوردی آبستره با آنها می‌شود، لکه خونی است که ما می‌توانیم بگوییم گل سرخ. در نوجوانی آرمانی‌ترین تصویر نقاشی در ذهن من، گل سرخ بود؛ قبل از آنکه نقاشی را شروع کنم. من زمانی که می‌خواستم وارد هنرستان شوم سودای این را داشتم که یک گل سرخ خیلی شاداب و قرمز را در آسمانِ آبی بکشم؛ منتها نمی‌دانستم که سالوادور دالیِ قبلا آن را نقاشی کرده است، منظورم همان تابلوی معروف «رؤیای گل سرخ» است. بعد از آنکه در هنرستان این اثر را در کتابی دیدم یک‌دفعه خشکم زد. دقیقا آن چیزی را داشتم می‌دیدم که همیشه در ذهن من بود.

در واقع شما می‌خواستید به آن غایتی از زیبایی و عاطفی‌بودن برسید و در عین حال از این جهت گل را به قلب تشبیه می‌کنید که گل لایه‌لایه است و خصوصیات فرم زنانه‌ای دارد. گل در واقع هیچ چیز نیست جز لایه‌هایی تهی روی یکدیگر. آیا شما با زنانه‌بودن کاریتان موافق‌اید؟

من زمانی در مقابل این برداشت از کارهایم موضع می‌گرفتم؛ ولی بعد دیدم که در کارهای هنرمندان زن دیگر هم این حس زنانه دیده می‌شود. نکته‌ای که می‌خواستم درباره گل بگویم، این است که من هیچ‌گاه یاد ندارم که نشسته باشم و گل سرخ را ساخت‌وساز کرده باشم. البته یکی، دو بار گل نرگس را ساخته‌ام؛ در همان سال‌های دوم و سوم هنرستان، ولی هیچ‌گاه زیبایی تصویری گل سرخ برایم مهم نبوده، مهم آن چیزی است که پشت فرم و رنگ آن قرار دارد. در آثار سال‌های ۲۰۱۵ و ۲۰۱۶ مجموعه‌ای با عنوان «در توفان گل سرخ» کار کردم که انتخاب من از عنوان یکی از شعرهای باخمن بود. در آن کارها به‌طور ناخودآگاه، گل‌ها به شکل تکرارشونده گلبرگ گل‌ها رفت؛ ولی به شکلی شدیدا اکسپرسیو، همچون توده‌ای که مدام انرژی تولید می‌کند و حالت توده‌ای به شکل تار عنکبوتی دارد. در کتابی خواندم که این فرم و فضا همان انرژی مادر و نمود انرژی زنانه است که یاد کارهای لوئیز بورژوا افتادم، همان کار عنکبوت بزرگ که خیلی این حس در آن پررنگ است. یا جایی خواندم که درباره گل سرخ نوشته شده بود سمبل یک نوع جاودانگی است و از آنجا که فرم آن شبیه جام است، می‌تواند تمثیلی از خون مسیح باشد. خود خون، فرم جام و گل سرخ پیوندهای نزدیکی با هم دارند. در مجموعه «نامه‌ها» یکی، دو تا کار اجرا کردم که بیشتر سطح بوم خونی بود. عنوان آن کارها را گذاشتم «ورق شرابی من» که عنوان یکی از شعرهای رنه شار است. آن خون، شبیه شراب بود و آن نامه، نامه‌ای عاشقانه و شرابی که روی کاغذ ریخته.

در نگاه اول در انتخاب رنگ‌هایتان تنوع رنگی به چشم نمی‌خورد؛ در حالی که واقعا این تنوع رنگی وجود دارد و با دقت در آنها طیف‌های مختلفی از رنگ قرمز در کارهایتان دیده می‌شود. این جزئی‌نگری در انتخاب طیف‌های مختلف یک رنگ واحد از کجا نشئت می‌گیرد؟

خیلی مفهومی است و انتخابی در کار نبوده. من تلاش کردم در دوره‌ای از این رویکرد دور شوم و در مجموعه «سایه‌های عدن» این اتفاق افتاد؛ ولی بعد از آن به شدتی عمیق‌تر و بیشتر سرخی در کارهایم ادامه یافت. سرخ، رنگی است که انگار هیچ‌وقت نمی‌توانم تصور کنم که با این رنگ کار نکنم یا تُالیته رنگی‌ام را تغییر دهم چون موضوع کار من همین سرخی است که مثل خون است. مثل اینکه مجسمه‌ساز در طول حیات هنری‌اش از برنز استفاده کند؛ طبیعتا هیچ‌کس به او نمی‌گوید چرا این فلز را انتخاب کردی و چرا با گچ کار نکردی.

فکر می‌کنید بیننده آثارتان متوجه این حساسیت و جزئی‌نگری شما در انتخاب طیف‌های مختلف یک رنگ می‌شود؟

یک موزیسین قطعا و خیلی بیشتر از یک نقاش این موضوع را درمی‌یابد. مخاطب من اگر نقاش درون‌گرا و عاطفی‌ای باشد این حساسیت را درمی‌یابد. ولی مخاطب اگر به لحاظ روحی حساس نباشد یا مفهوم در نقاشی برایش اهمیت نداشته باشد، ممکن است ارتباط برقرار نکند یا این تنوع رنگی را تشخیص ندهد. البته مخاطبان غربی قرابت بیشتری با این کارها دارند. در نمایشگاه‌هایی که در کشورهای اروپایی داشته‌ام یک اثر هم نبوده که فروخته نشود. با مخاطبان اروپایی که درباره نقاشی‌ها صحبت می‌کنیم، انگار درباره یک چیز آشنا حرف می‌زنیم. در نمایشگاهی که اواخر سال ۲۰۱۶ در سوفیاگالری لندن داشتم بازخوردهای مثبتی در رسانه‌ها دیدم. نقدهای خیلی خوبی هم بر آن نمایشگاه نوشته شد.

آخرین نمایشگاه انفرادی شما سال ۹۷ در گالری شیرین برگزار شد و این اواخر هم مجددا در نمایشگاه گروهی «سخت‌پوست» در گالری شیرین شرکت کردید. آیا به‌زودی باید منتظر نمایشگاه بعدی‌تان از مجموعه «فیگور سرباز» باشیم؟

فعلا در حال کارکردن روی این مجموعه هستم. باید ببینم چه اتفاقی می‌افتد. عجله‌ای برای نمایش آن ندارم.

مرور

نادر مشایخی:

موسیقی تولید انبوه نیست

● «نادر مشایخی» با اعتقاد بر اینکه «موسیقی یک پدیده دانشگاهی و تولید انبوه نیست»، در این زمینه توضیح داد: «از هارمونی فست‌فود درست کرده‌اند؛ یعنی دارند سعی می‌کنند تولید انبوه ایجاد کنند».

به گزارش «شرق» در سومین نشست بخش پژوهش «سی‌وششمین جشنواره موسیقی فجر» که با موضوع «سیستم‌های آموزش نوین موسیقی در جهان» برگزار شد، نادر مشایخی مطالبی را درباره نحوه صحیح آموزش موسیقی بیان کرد.

این آهنگ‌ساز و رهبر ارکستر درباره سن مناسب برای آموزش موسیقی به کودکان گفت: «کودک از شش، هفت‌ماهگی امکان این را دارد که یاد بگیرد بشنود. ابتدا کودک باید یاد بگیرد که موسیقی را بشنود. دقت در شنیدن از شش‌ماهگی قابل آموزش است. مسلما شکی نیست که کودک پیش از تولد هم می‌شنود. به نظر من کودکان ایرانی فردیت خود را کشف کرده‌اند و زمان خودشان را دارند».

مشایخی با اشاره به اهمیت بحث آموزش، مطرح کرد: «حدود ۶۰، ۷۰ سال پیش آموزش موسیقی در ایران بسیار خوب بود. دقیقا همان چیزی بود که باید می‌بود؛ یعنی شاگرد به دنبال استاد می‌رفت. همه چیز حساب‌شده بود. شاگرد از همان اول حق نداشت که ساز را بردارد و بنوازد. از طرفی هم استاد به شاگرد یاد می‌داد در برابر موسیقی افتادگی داشته باشد. استادان زیادی از همین نوع آموزش‌دیدن بیرون آمدند. اشتباه بزرگی که الان در همه جای دنیا وجود دارد این است که موسیقی دانشگاهی شده است. موسیقی یک پدیده دانشگاهی و تولید انبوه نیست. از هارمونی فست‌فود درست کرده‌اند؛ یعنی دارند سعی می‌کنند تولید انبوه ایجاد کنند. حالا ما تمام کتاب‌های هارمونی آمریکایی را به کودکان یاد می‌دهیم ولی این چیزها تأثیری در دید کودکان نسبت به موسیقی ندارد. بنابراین فقط دنبال مدرک‌گرفتن هستند».

این هنرمند با اشاره به تحصیل خود در دانشگاه موسیقی وین گفت: «اتفاقا دانشگاه موسیقی وین یکی از جاهایی است که این منطق را فهمیده است. آنها حتی معتقدند که دانشگاه نیستند، بلکه آکادمی هستند و فقط اسم آن را دانشگاه گذاشته‌اند، نوع تدریس آنها دانشگاهی نیست. سیستم دانشگاهی باعث می‌شود کسی چیزی یاد نگیرد».

مشایخی که سال‌ها رهبر ارکستر بوده است، اظهار کرد: «ارکستر سمفونیک یک نهاد قرن ۱۹ میلادی است؛ یعنی ما داریم سعی می‌کنیم در دنیایی که بسیاری از مطالب آن دموکراتیک است، کار کنیم. مردم ایران گوش‌شان بیشتر به موسیقی کلاسیک ضبط‌شده عادت دارد، در صورتی که صدای موسیقی زنده فرق می‌کند. یک عده از موسیقی روحوضی انتقاد می‌کنند ولی به نظرم آنها حواس‌شان خیلی جمع بوده است. حوض یک حفره خالی است و آنها روی چوب می‌نشستند و صدایشان تقویت می‌شده است».

او با اشاره به اینکه نقیصه سیستم آموزشی ما به فرهنگ شنیداری برمی‌گردد، ادامه داد: «لازم است کودکان توانایی این را داشته باشند که کیفیت صدا را درک کرده و خودشان یک جنبه عاطفی در آن کشف کنند. یک کودک باید این توانایی را داشته باشد. ما در موسیقی باید از یکی از روش‌هایی که از اواخر قرن قبل شروع شده و ما در ایران آن را به نام شناخت‌شناسی می‌شناسیم و به درستی آن را تدریس می‌کنند، استفاده کنیم. این روش سعی می‌کند یک فضای دوجانبه به وجود آورد؛ یعنی این‌طور نیست که شاگرد فقط باید کاری را انجام بدهد که استاد انجام می‌دهد. این روش در واقع چگونه‌شنیدن را به کودک یاد می‌دهد».

مشایخی درباره ارکستر سمفونیک تهران گفت: «می‌خواهم امید این را بدهم که ارکستر سمفونیک در یک سال آینده بسیار خوب خواهد شد. شورا تمام هم و غمش این است که سعی کند ارکستر سمفونیک این امکان را پیدا کند که در برابر موسیقی‌ای قرار بگیرد که ارزشش را دارد. موسیقی‌ای که نه‌تنها زیباست، بلکه در زندگی الهام‌بخش است؛ یعنی آن مخاطبی که بلند می‌شود و بعد از کنسرت به بیرون می‌رود تغییری کرده باشد. در آن صورت است که می‌توانیم بگوییم موسیقی آن کاری را که باید انجام داده است. نوازندگان ارکستر سمفونیک توانایی‌های بالایی دارند، منتها باید تجربه نوازندگی‌شان را بالا ببرند».

این رهبر ارکستر در پایان خاطرنشان کرد: «شونبرگ می‌گوید معلم خوب معلمی نیست که هر چیزی را که می‌داند به شاگرد یاد بدهد، بلکه معلم خوب معلمی است که هر چیزی را که شاگرد نمی‌داند به او یاد بدهد؛ یعنی معلم خوب باید شاگرد را بشناسد. از لحاظ روانی هر فردی ویژگی‌هایی دارد».