عکس: شرق

گفت‌وگوی «شرق» با «پیتر آبلینگر» موسیقیدان و هنرمند مفهومی اتریشی

درجه صفر سکوت

علیرضا امیرحاجبی

سفر به کویر جهت اجرای قطعاتی در سرزمین ناشناخته می‌تواند خطرات مختلفی در پی داشته باشد. این نکته قابل بازگویی رویداد جالب‌توجهی بود که توسط «نادر مشایخی»، هنرمند و موسیقیدان ارزنده کشورمان، ترتیب داده شد. وی با دعوت از سه موسیقیدان و هنرمند مفهومی اتریشی به ایران و سپس اجرای آثاری صوتی و مفهومی در کویر، نگرشی جدید و خارق عادت را در حوزه مفهومی پیشنهاد داد که امیدواریم دوباره و دوباره به اشکال مختلف تکرار شود. هرچند این دعوت و پروژه دارای سختی‌ها و کارشکنی‌های فراوانی بود؛ اما مشایخی با کمک همکاران و دوستانش، ازجمله «مهدی بهبودی» از پس این چالش برآمدند و کل پروژه با موفقیت به‌پایان رسید. تجربه شنیداری و دیداری در محیطی مانند کویر آن هم به همراه هنرمندی چون «پیتر آبلینگر» می‌تواند برای هر مشتاق و علاقه‌مندی به هنرهای مفهومی ارزشمند باشد. آبلینگر یکی از سه هنرمندی بود که به دعوت مشایخی به ایران آمد. برای تعریف موسیقی یا بهتر بگوییم هنر وی باید پا را فراتر از ایده‌های ساده و معمولی شرح و توصیف گذاشت؛ زیرا آبلینگر حوزه و گستره‌ای وسیع‌تر را در زمینه خلق یک اثر هنری انتخاب کرده است. بخشی از شخصیت هنری وی در حوزه موسیقی و آهنگسازی است و قسمتی دیگر در حوزه مفهومی شکل گرفته است. در مواجهه با او می‌توان ویژگی‌هایی فراتر از یک آهنگساز را مشاهده نمود. ذهنیت آبلینگر پیچیده نیست و برعکس، ملموس و بسیار قابل درک است. شاید یکی از اشکالات محیط و موقعیت هنری معاصر ایران این باشد که برخی از افراد تمایل دارند هر چیز ساده و خالصی را به دلایل مختلف، تبدیل به مساله‌ای پیچیده و غیرقابل‌فهم سازند. در طی نشستی که با آبلینگر داشتیم بسیاری از ویژگی‌های هنر معاصر مورد بحث قرار گرفت. آبلینگر را می‌توان، ازجمله هنرمندان نادری دانست که به پدیده‌های مربوط به شنیدن، چه شنیدن و چگونه شنیدن علاقه‌مند است. وی این پدیده‌ها را به‌عنوان مفهوم، وارد آثار کرده تا هم خود و هم مخاطب تجربه‌ای از برخورد با اصوات داشته باشند. اصواتی که شاید در زندگی روزمره حتی شنیده نیز نشوند، چه برسد به آنکه درک و تحلیل شوند. تاثیرات محیطی و چگونگی اجرا ازجمله دیگر دغدغه‌های موسیقی اوست که ایده‌هایش را به مقوله آکوستیک یا همان علم تحلیل ارتباطات متقابل اصوات و محیط، نزدیک می‌کند.

شرایط ویژه هنری در ایران و عدم چیدمان‌های صوتی و کنش‌های موسیقایی مفهومی باعث نوعی انزوای این شاخه از هنر مفهومی شده است که امیدواریم اجرای این پروژه، گشایشی در ارتقای سطح آگاهی‌ها و تمایلات هنرمندان مفهومی علاقه‌مند به موسیقی و تجربیات شنیداری جدید شود. به آغاز راه و روند روبه‌گسترش این شاخه مفهومی خوش‌بین هستیم به شرط آنکه سایر هنرمندان و کارشناسان که به‌دلیل عدم آگاهی، بی‌طاقتی‌هایی را نشان می‌دهند با صبر بیشتر نظاره‌گر و حتی مشارکت‌کننده در این‌گونه از کنش‌های مفهومی باشند.

برای ورود به بحث، از نقطه تحول موسیقی مدرن آغاز می‌کنیم؛ یعنی درست زمانی که موضوع «تنالیته» توسط هنرمندانی چون «کلود دوبوسی» مورد چالش واقع شد. این شاید نقطه آغازین مدرنیسم اروپایی در حوزه موسیقی باشد. شما شاخصه‌های این دوره از موسیقی را در مقایسه با هنر قبل از خودش در چه می‌بینید؟

مساله تنالیته یکی از شاخصه‌های این تغییرات بود؛ اما نه تمام آن. در هر دوره ما شاهد تغییرات فراوانی هستیم؛ برای مثال نگاه موسیقیدان باروک با موسیقیدان کلاسیک یا رمانتیک کاملا متفاوت است. در اینجا می‌توانیم به موقعیت اجرا و ارایه موسیقی نیز اشاره کنیم که خود تحولی عظیم بود. در گذشته، موسیقی ارتباط مستقیمی با عمل‌گرایی و نیز مناسبات اجتماعی و تاریخی داشت. در دوره کلاسیک‌ها و رمانتیک ما شاهد اجرای موسیقی کنسرتی در سالن‌ها هستیم که تا قبل از آن کمتر دیده می‌شد. این خود یک تغییر بزرگ بود.

در این مجموعه تغییرات، کدام‌یک برای شخص شما اهمیت بیشتری دارد؟

اجازه دهید با یک مقایسه آغاز کنم. در هنرهای بصری و تصویری، ما شاهد یک تحول بزرگ در استراتژی هنرمندان بودیم که از دهه ۶۰ میلادی آغاز شد. این چرخش بزرگ به‌سمت مفهوم‌گرایی بود؛ یعنی یک گسست کامل روی داد. هنر مدرن تا قبل از این چرخش به ارزش کادر و همان تک‌قاب چسبیده بود. تفاوتی ندارد این ارزش از قرون گذشته تا دوران نقاشی مدرن ادامه داشت. جایگاه نقاشی روی بوم نقاشی بود یا روی دیوار؛ روی سطحی صاف. از دهه ۶۰ میلادی همه‌چیز تغییر کرد.

این تغییر باعث ورود چه چیزهای جدیدی به هنر شد؟

کم‌وبیش همه‌چیز می‌توانست در حوزه مفهومی تبدیل به هنر شود. هنرمند می‌توانست چند کلمه روی کاغذ بنویسد و بگوید این اثر، هنر من است؛ یا می‌توانست چند قدم بردارد و بگوید این یک کنش هنری است؛ یا دیگری می‌خواست با ترکیب چند صدا اثری بیافریند. این هم یک فرآورده هنری بود.

و در موسیقی چه اتفاقی افتاد؟

همان سطح صاف و قاب که در نقاشی بدان اشاره کردم در موسیقی نیز جایگزینی دارد و آن موقعیت موسیقی کنسرتی و اجرا در تالارهاست. کنسرت، یک ارزش تغییرناپذیر بود؛ با رفتار و کرداری خاص. با کت و شلوارهای یکدست سیاه و سایر موارد؛ اما پرسش این بود که واقعا موسیقی فقط در همین قالب پدید می‌آید. تغییر اساسی با این پرسش شروع و باعث یک تحول تاثیرگذار شد.

آیا معتقد هستید که هر چیزی در دستان هنرمند هرچقدر هم که مبتذل باشد می‌تواند تبدیل به اثری هنری شود؟

این یک نمونه از تغییرات بود که عنوان کردم. مساله اصلی، تغییرات و تحول ارزش‌هایی بود که صدها سال بر فضای هنری مسلط شده بود.

هنر مفهومی پس از جنگ جهانی دوم چه ارتباطی با موسیقی دوران خودش برقرار کرد؟

ارتباطات گسترده‌ای وجود داشت. این ارتباطات به‌خصوص در نیویورک قوی‌تر بود. تبادلات فراوانی در آن دوره رخ داد؛ برای مثال رابطه بین هنرهای تجسمی مینی‌مالیستی با موسیقی و رقص مینی‌مال، یک مجموعه زیبا را به‌وجود آورد؛ اما مساله اصلی تغییر ارزش مکان اجرا و خود اجراهای سنتی یا همان کنسرت‌ها بود. این تغییرات از سوی هنر مفهومی به‌سمت موسیقی حرکت کرد. تا قبل از آن، اجرای کنسرتی تبدیل به نوعی آیین خاص شده بود، هم برای موسیقیدانان و هم برای مردم. اینجا سکوت می‌کنید و گوش می‌دهید، اینجا می‌توانید تشویق کنید. این آیین ناگهان از طرف هنرمندان متمایل به مفهوم‌گرایی نقض شد؛ اما موسیقیدانانی، ازجمله «جان کیج» یا «لوین لوسیه» کاملا این شکل از اجرا را فراموش نکردند. هم چیدمان‌های صوتی ساختند و هم آثاری برای اجرای کنسرتی.

یعنی هم مرزها را می‌شکستند و عبور می‌کردند و هم به سنت‌های گذشته مقید بودند؟

من هیچ مرزی را نمی‌بینم. این نهادهای فرهنگی هنر هستند که مرتبا در حال ترسیم خطوط مرزی بوده و هستند. اگر من در موقعیت اجرای یک کنسرت باشم به آن موسیقی در قالب کنسرتی‌اش می‌نگرم و اگر شکل دیگری داشته باشد به همان شکل؛ اما در نگاه کلی، خلق اثر از نوع اجرای آن مستقل است. یک قطعه می‌تواند به عنوان اثری کنسرتی ارایه شود و همان قطعه به‌عنوان اثری چیدمانی و مفهومی در معرض دید و توجه قرار گیرد.

آیا ما صرفا به یک صدا گوش می‌کنیم یا به اصوات دیگر نیز توجه داریم؟ تمام این توجهات و عدم توجهات مربوط به خود ماست. مربوط به شخصیت ما، نوع آموزش و رفتارهای ما ایده‌های ماست. اگر بخواهیم چیزی را ارادی بشنویم آن را خواهیم شنید وگرنه به بسیاری از اصوات در طی زندگی روزمره هیچ توجهی نداریم

آیا به نظر شما مقولات فلسفی با هنر مفهومی در ارتباط هستند؟

در همه نقاط خیر، ولی در بسیاری از موارد در ارتباط هستند. وقتی شما یک پروژه مفهومی را آغاز می‌کنید به آن فکر می‌کنید. ابزار اصلی خلق اثر مفهومی، اندیشه است. هنر مفهومی در ارتباط مستقیم با تفکر و پس از آن گفتمان قرار دارد. این مرحله قبل از اجرا و بیرونی‌سازی اثر است. در این مرحله، تفکر خواه ناخواه به‌سمت نوعی بستر و روش فلسفی پیش می‌رود. «سول ویت» در نوشته‌ای می‌گوید هنر مفهومی نیازی به اجرا ندارد و ایده می‌تواند به‌عنوان یک اثر هنری مطرح شود.

سول ویت در جایی دیگر هم می‌گوید که هنر ارتباطی با فلسفه‌های جاری ندارد؛ اما درون خودش نوعی فلسفه شخصی را حمل می‌کند. آیا با این نظر او موافق هستید؟

بله، نظر درستی است؛ اما زوایای هنرهای مفهومی متعدد هستند و با یک جمله نمی‌توان نظری قطعی داد. من در زمینه کار موسیقی خود نیز به این نکته رسیده‌ام که آیا درباره تعریفی که از هنر خود ارایه می‌دهم می‌توان تعریفی متضاد را نیز ارایه داد. ایجاد این تضاد در عمل می‌تواند به آثار من کمک کند.

آیا پروژه‌های موسیقایی شما کاملا در حوزه مفهومی جای می‌گیرند؟

بخشی از آنها شبیه به اثری مفهومی هستند و برخی دیگر خیر. در مواردی هم نوع و مرحله‌بندی آثار بر اساس روش‌های سنتی آهنگسازی است؛ برای مثال از یک ایده ساده کار را آغاز می‌کنم و به‌تدریج کار پیچیده‌تر می‌شود؛ یا برعکس، در شکلی کاهشی دست به ساخت اثر می‌زنم. بدین معنی که از حجم عناصر سازنده قطعه کم می‌کنم تا به نتیجه برسد. بسیاری از مخاطبانم بر این باورند که آثار من مفهومی است؛ اما این تعریفی یکجانبه است. روش‌ها و رویکردهای یک آهنگساز می‌تواند در هر اثر متفاوت باشد.

آیا این درست است که نوعی گسست بین هنرهای بصری، موسیقی مدرن با مردم به وجود آمده است؟ مردم اروپا و سپس آمریکا موسیقی مدرن پس از جنگ جهانی دوم را جدی نگرفتند. این را قبول دارید؟

پرسش مهم و حساسی است. در هنرهای بصری و تجسمی کمتر با چنین گسستی مواجه بوده و هستیم. در اغلب موارد، وقتی یک هنرمند بزرگ در آمریکا یا اروپا نمایشگاهی دارد، آن گالری یا موزه پر است از جمعیت. از هرکسی بپرسید بروس نومن، اندی وارهول یا گرهارد ریشتر را می‌شناسد. هنر این‌گونه هنرمندان برای برخی افراد تبدیل به نوعی مذهب شخصی شده و گالری‌ها و موزه‌ها هم به‌عنوان یک اثر معمارانه باشکوه و زیبا تبدیل به معبد هنرهای معاصر شده‌اند.

این در موسیقی هم مصداق دارد؟

با حرف شما در زمینه موسیقی مدرن موافقم. این گسستی عمومی است و از پایان جنگ جهانی آغاز شد. خیلی بحث‌ها در این زمینه درگرفته است. فکر می‌کنم مساله این است که موسیقی مدرن در همان قاب و کادر مذکور موسیقی قرون ۱۸و۱۹ با همان نگاه سنتی اجرا باقی مانده است. تمایلاتی در این بین وجود داشت؛ ازجمله ایده‌ها و نظریات جان کیج در زمینه ارتباط موسیقی با مردم؛ اما عمومی نشد. موسیقی مدرن در دام و قفسی افتاد که خودش ساخته بود. این قفس ساختار کلاسیکی بود که مدرنیست‌ها نتوانستند از آن خارج شوند.

آیا قبول دارید که موسیقی مدرن با گرایش به‌سمت مفاهیم فلسفی، تبدیل به چیزی پیچیده و غیرقابل‌فهم شد که آن را تبدیل به هنر نخبگان کرد؟ این نخبه‌گرایی باعث طردشدنش از جامعه شد. موافق هستید؟

هر مقوله دو وجه دارد. من قبول دارم که محافظه‌کاری در موسیقی پس از جنگ نیز همچنان ادامه داشته و دارد. این محافظه‌کاری خود با مواردی که گفتید در ارتباط است؛ اما طرف دیگر ماجرا نیز به استقبال عمومی از موسیقی مدرن مربوط می‌شود. شما کمتر می‌بینید که جوانان به نوازندگی ویولن علاقه داشته باشند و برعکس، ساز گیتار محبوبیت زیادی دارد. پس باید به دو طرف ماجرا نگریست.

درباره فلسفه و روش کارتان بگویید لطفا. فلسفه شما در موسیقی‌تان چیست؟

اگر پاسخ این پرسش را می‌دانستم به کار و فعالیت‌هایم پایان می‌دادم. من زیاد مایل نیستم که از اصطلاح فلسفه استفاده کنم. اندیشه‌های من وابسته به کار و کارکردن است. آنجاست که نظریاتم شکل می‌گیرند؛ یعنی در روند خلق اثر و تصنیف آن. در دوره‌ای از کارهایم تمرکز خود را تنها بر نوازنده و اجراگر معطوف کردم. می‌خواستم چالشی را ایجاد کنم بین اثر و اجراگر اثر. شاید این نوعی درمانگری بوده. در آن دوران، آثارم برای اجرا به‌شدت سخت و پیچیده بود. سخت‌تر از حدود امکان نواختن آنها و شاید در برخی موارد غیرقابل‌اجرا. وقتی نوازنده‌ای وارد این مرحله می‌شد باید خود را برای یک دوره ریاضت‌کشی، مانند راهبان بودایی آماده می‌کرد و ممکن بود در آغاز کار با شکست و ناامیدی مواجه شود. بعدازآن، بیشتر درگیر مسایل ادراکی در موسیقی شدم؛ اما درهمان‌حال به گسترش آثار و نحوه نگرش دوره قبلی خود نیز ادامه دادم.

مسایل ادراکی و حسی در موسیقی شما دقیقا چیست؟

اینکه به درکی درست از آنچه روی می‌دهد برسیم. دقیقا به دنبال ساخت قطعات موسیقایی نیستم؛ بلکه بیشتر مایلم اثرم حاوی و حامل مفهومی خاص باشد. این تمایل با نوعی نظم‌دهی و در کنار هم قراردهی عناصر در ارتباط است. چنین شکلی از در کنار هم قراردادن می‌تواند به هنر چیدمان نیز ختم شود. امکان نیز دارد همان قطعه چیدمانی در محیطی دیگر به شکل دیگری ارایه شود. در چنین شرایطی ما با مقوله امکانات محیط و فضا نیز مواجه می‌شویم که مفهومی است درون یک قطعه صوتی و موسیقایی؛ یعنی اثر در اینجا خود حاوی و حامل یک مفهوم است. امکانات محیطی برای اجرا. مفهوم دیگر که به همین امکانات مربوط می‌شود، محدودیت‌هاست و مرزهایی که بین یک محیط مثل سالن کنسرت با خیابان‌های اطراف آن ایجاد شده است.

این انتقال مفهوم محدودیت‌ها به نحوه شنیدن نیز مربوط می‌شود. درست است؟

دقیقا. اینکه چه اتفاقی روی داده؛ ما چه می‌شنویم؛ آیا ما صرفا به یک صدا گوش می‌کنیم یا به اصوات دیگر نیز توجه داریم. تمام این توجهات و عدم توجهات مربوط به خود ماست. مربوط به شخصیت ما، نوع آموزش و رفتارهای ما ایده‌های ماست. اگر بخواهیم چیزی را ارادی بشنویم آن را خواهیم شنید وگرنه به بسیاری از اصوات در طی زندگی روزمره هیچ توجهی نداریم. هنرمند باید بیاموزد تا خودآگاهانه به اصوات و تصاویر بنگرد و زیبا بنگرد. قبل از هرچیز هنرمند یک ناظر آگاه است؛ به‌طور نسبی ۹۹درصد از رویدادهای اطراف برای ما مهم نیست و آن یک‌درصد هم می‌ماند برای زبان و گفتار. تمام تمرکز ما بر روی گفتار و شنیدن گفتارهاست.

چگونه می‌توانید این نظر را به اثبات رسانید؟

ساده است. تنها با ضبط همان اصوات ظاهرا بی‌ارزش و بی‌مفهوم و پخش مجدد آن متوجه می‌شوید که آنها با صدای بلندتری به گوش می‌رسند؛ اما در حالت عادی سیستم شنوایی ما آنها را نادیده می‌گیرد؛ یا اصوات بسیار بلند موسیقی. چون مایل هستید به آنها گوش دهید زیاد به نظرتان بلند و گوشخراش نمی‌آیند. درصورتی‌که شاید همین اصوات به گوش شما آسیب نیز برسانند. این بستگی به خود شما دارد. در حال حاضر ما با هم گفت‌وگو می‌کنیم و به صدای عبور و مرور خودروها توجهی نداریم؛ اما وقتی به شما بگویم به صدای خودروها گوش کنید ناگهان متوجه آنها می‌شوید. این عملکرد هر روزه سیستم شنوایی ماست؛ یعنی حذف آنچه نمی‌خواهیم بشنویم. به معنای دیگر من آنچه می‌خواهم بشنوم را خودم خلق می‌کنم. این مهم‌ترین مقوله‌ای است که طی ساخت و تصنیف آثارم یاد گرفته‌ام.

در تجربه اخیرتان در کویر ایران با چه نکاتی مواجه شدید؟ برخورد مخاطبان چگونه بود؟

این تجربه‌ای بسیار مفید و شگفت‌انگیز بود. هم برای من و هم دوستان دیگرم. واکنش‌ها مختلف بود. عده‌ای درک کردند که چه می‌کنیم و عده‌ای دیگر علاقه کمتری نشان دادند. استقبال بسیاری از جوانان گرم و صمیمانه بود. این واکنش‌ها شبیه به سایر نقاط دنیاست؛ اما این پروژه نشان داد که هنر مفهومی تا چه اندازه برای جوانان علاقه‌مند با این هنر مهم و جالب است. به نظر من، این ابتدای راه است و حس می‌کنم روحی تازه در فضا دمیده شده. وقتی می‌بینیم که نقاط اشتراک فراوانی بین ما و هنرمندان جوان ایرانی وجود دارد، خوشحال می‌شوم. درهای نگرش‌های جدید هنری کاملا بر روی جوانان باز است.

تجربه کلی من نیز در این سفر چندروزه بسیار شگفت‌انگیز بود. با اینکه برنامه سفر به شیراز لغو شد؛ اما خاطرات جالب دیگری به‌دست آوردیم؛ ازجمله اجرای سریع و بدون آمادگی‌مان در یکی از گالری‌های تهران که با استقبال شدیدی مواجه شد. واقعا نمی‌توانستیم حدس بزنیم چه پیش می‌آید. در کویر هم اینچنین بود. من در چهار روزی که در کویر بودم سه قطعه جدید ساختم. بسیار بهتر از قطعات «موتزارت» و «هایدن» (خنده).

نمایی از اجرای کوآرتت اثر آبلینگر

تمپو

به بهانه دعوت از هنرمندان اتریشی

شب‌های وین در غبار

نادر مشایخی
آهنگساز و رهبر ارکستر

نادر مشایخی پس از تجربه‌های موفق در رهبری ارکستر سمفونیک تهران مدتی است در حوزه هنرهای مفهومی و تجربیات شنیداری فعال‌تر شده است. پروژه آموزشی و اجرایی در کویر مجاور نائین که برای اولین بار رخ داد نمونه جالب و مفیدی از ایده‌های مفهومی اوست.

«علوم شناختی» همیشه روی زبان، رفتار، تفکر (حل مشکلات، تصمیم‌گیری، قضاوت)، حافظه و یادگیری متمرکز بوده‌اند. اما حیطه دیگری وجود دارد که با مطالعه آن می‌توان به‌شکل دقیق‌تری به مکانیسم مغز و عملکرد آن پی برد: موسیقی.

موسیقی یکی از پایگی‌ترین و قدیمی‌ترین جنبه‌های شناخت اجتماعی انسان‌هاست. موسیقی نقش غیرقابل انکاری در تکامل نوع پیدایشی زبان ایفا می‌کند. همینطور پرداخت به موسیقی به شکل جمعی، نقش غیرقابل انکاری در هماهنگی، سازماندهی، ارتباط روحی- روانی و بالاخره وحدت اجتماعی دارد.

به همین شکل یکی از روش‌های موثر «فردشناسی» و حتی «وزن‌شناسی» در اطفال، یکی دیگر از تکالیف موسیقی است.

موسیقی پدیده‌ای است «همه‌جاباش». به معنای دیگر می‌تواند در هر مکانی حضور داشته باشد. در تمامی دوره‌ها و اعصار تاریخی بشری موسیقی نقشی تعیین‌کننده و حساس را ایفا کرده است. اجرای گروهی موسیقی یکی از پیچیده‌ترین تکالیف برای مغز انسان محسوب می‌شود که در آن همه روندهای «شناختاری» دخیل هستند. مشغولیت موسیقایی، دریافت، رفتار، شناخت اجتماعی، به‌کارگیری عواطف، یادگیری، استفاده از حافظه و بسیاری از موارد را در بر داشته و خواهد داشت. این توانایی‌ها و قابلیت‌ها موسیقی را به بهترین ابزار و دستاورد جهت پژوهش عملکرد مغز انسان، تبدیل کرده است.

این پروژه، در جست‌وجوی فعالیتی بود که مهم‌ترین وجه زندگی را، بودن را آشکار می‌کند که آن چیزی نیست جز «مشاهده». از آنجا که دست‌اندرکاران این پروژه، به کشف جنبه‌های مختلف شنیداری مشغول هستند، در نتیجه و طبیعتا به این وجه از مشاهده دقت بیشتری دارند؛

مشاهده شنیداری این وجه از مشاهده، تبدیل «شنیدن»(شنیداری کنش‌پذیر)، به «گوش‌کردن» (شنیداری فعال) است. «شنیداری کنش‌پذیر» (شنیدن) یعنی دریافت صدا بدون تفسیر آن.

«شنیداری فعال» (گوش‌کردن) یعنی دریافت صدا و تفسیر آن.

برای ایجاد امکان مشاهده، ما از آهنگسازانی دعوت کردیم، که عمیقا و به شکل مستمر، به ارایه جنبه‌های مختلف «شنیداری فعال»، مشغول هستند. این هنرمندان عبارتند از «پیتر آبلینگر» موسیقیدان و هنرمند مفهومی، «گئورگ نوسبامر» هنرمند و موسیقیدان مفهومی و «کلاوس لانگ»آهنگساز.

کانسپت

گزارشی از کارگاه آموزشی مفهومی در کویر

آینه‌های گمشده

شیرین عابدینی‌راد

پروژه مفهومی در کویر برای شخص من به عنوان عضو کوچکی از خانواده بزرگ هنر مفهومی ایران یک فرصت بسیار طلایی و مفید بود برای یادگرفتن، مشاهده و به دست آوردن تجربه‌های جدید درباره موسیقی مفهومی. در اینجا و در ابتدا باید از تمام زحماتی که استاد «نادرمشایخی» برای ترتیب‌دادن و پذیرایی از میهمانان کشیده‌اند تشکر کنم که اگر تلاش‌های ایشان نبود چنین کارگاه آموزشی مفیدی هیچ‌گاه تشکیل نمی‌شد و نیز همکاری سایر دوستانی که به استاد مشایخی کمک فراوانی کرده‌اند قابل تقدیر و به یادماندنی است به‌ویژه تلاش‌های بی‌وقفه «مهدی بهبودی» شایان ذکر است. این پروژه چهارروزه هم آموزش غیرمستقیم بود و هم تجربه‌ای شخصی و هم دیدن و شنیدن آثاری جالب توجه که توسط اساتید و هنرمندانی چون پیتر آبلینگر، گئورک نوسبامبر و کلاوس لانگ اجرا شد.

به شخصه اجراها و ایده‌های پیتر آبلینگر تاثیر فراوانی بر روی من گذاشت. آبلینگر در بیشتر مواقع مایل بود دست به کشف انفرادی مکان‌ها و جغرافیا بزند. او خود به تنهایی جاهایی را برای اجرای آثارش که در کویر ساخته بود کشف می‌کرد و به محیط حساسیت فوق‌العاده زیادی داشت. این یکی از ویژگی‌های اوست. او برای یکی از اجراهایش که من نیز شرکت داشتم بیشه‌ای کوچک از درختان گز را پیدا کرد و به ما نشان داد که چگونه باید با شاخه‌های درختان ارتباطی موزیکال برقرار می‌کند و چگونه باد باعث تولید اصواتی زیبا و تکرارنشدنی می‌شود. باید اعتراف کنم که پس از این کارگاه و پروژه مفهومی دید و نظرم به طبیعت تغییر کرده است و از این بابت بسیار خوشحالم.

اجرای اول آبلینگر چیزی ساده اما زیبا بود. وی از چهار نفر خواست که با تشکیل یک کوآرتت زهی بدون حرکت برای چهار دقیقه با سازهایشان زیر درخت گز بنشینند. این بی‌حرکتی باعث به وجود آمدن یک قاب زیبای تصویری شده بود. در حالی‌که ما چهار نفر بدون حرکت بودیم. باد شاخه و برگ‌های درختان و گندمزار پشت سرمان را به حرکت درمی‌آورد و ایجاد موسیقی می‌کرد. یک موسیقی زیبا و طبیعی.

در اجرای دوم آبلینگر با دعوت از گروهی از مخاطبان و میهمانان از آنها خواست که به جمع‌آوری سنگ‌ریزه‌ها بپردازند و در این اجرا با ساییدن این سنگ‌ریزه‌ها در دست‌ها به تولید صدا اقدام کنند. البته این تولید صدا براساس یک برنامه مشخص انجام می‌شد و خود آبلینگر به رهبری و مدیریت و راهنمایی اجراکنندگان می‌پرداخت. صدایی که برایم تداعی‌کننده صدای قورباغه‌ها در نیزارهای شمال ایران بود. برخی از میهمان‌ها فکر می‌کردند که این کارها ساده و ابتدایی است. اما اینها اجراها و ایده‌های جدید و طراحی شده برای طبیعت و کویر ایران بودند. با اینکه موسیقیدان نیستم و آشنایی زیاد و دقیقی از این هنر ندارم اما این تجربیات باعث شد تا به این هنر در قالب مفهومی آن علاقه‌مند شوم و آن هراسی که همیشه از روبه‌رو شدن با موسیقی داشتم کاملا از بین برود.

چیدمان آینه‌ها اثر عابدینی راد

این پروژه مفهومی به ما ثابت کرد که می‌توانیم با ایده‌های مناسب آثاری زیبا و به یادماندنی را بیافرینیم و از همه مهم‌تر از هنر لذت ببریم. یعنی شاید آشنایی دقیق و فراگیری تمامی تکنیک‌های آهنگسازی و نواختن سازهای موسیقی به تنهایی ما را به هنر موسیقی نزدیک نکند. همین نکته را در زمینه عکاسی، استاد ارجمندم جناب «کیارستمی» نیز به من تذکر داده بودند که «آنچنان نیازی به یادگیری تمام تکنیک‌های عکاسی نیست تا بتوانیم از هنر عکاسی لذت ببریم و این لذت را با دیگران تقسیم کنیم» می‌توان عکاس نبود اما از لحظه به لحظه عکس گرفتن لذت برد و تجربه کسب کرد.

نکته مهم دیگر که آبلینگر بر آن تاکید می‌کرد و در تجربه هم آن را درک کردم این بود که گوش‌های ما تنها اعضایی برای شنیدن نیست بلکه برای کشف اصوات تازه نیز هست، اصواتی که آنها را ناشنیده رها می‌کردیم. گوش‌های ما نیز می‌توانند مانند چشم‌های ما نقش بسیار مهمی در خلق اثر هنری داشته باشند. نتیجه این تجربه‌ها این بود که برای آشنایی با جهان شگفت‌آور اصوات هیچ‌وقت دیر نیست و همیشه می‌توان به عنوان یک دانش‌آموز سکوت کرد و به صداها و سخنان گوش داد.

کویر و هنر برایم یک ویژگی مشترک داشتند و آن احترام و محترم بودن هر دوی آنهاست. هنر محترم است و کویر با بی‌انتهابودنش و پاک و خالص بودنش مرا به احترام وادار کرد. در کویر از غرور دست بر می‌داریم و فرا می‌گیریم شاید بهتر باشد در هنر نیز این‌گونه باشیم. آزادی نیز از جمله مشخصه‌های هنر است که اگر آن را با سادگی ترکیب کنیم اثری زیبا خلق می‌شود. آزادی در اینجا یعنی از قید و بند بایدها و نبایدها رها شدن و به غریزه و کشف توجه نشان‌دادن. شاید این‌گونه راه آغاز شود.

اما در کنار این تجربیات ارزنده آموزشی، دست به یک تجربه در زمینه هنرزمینی (Land Art) نیز زدم که آرزویش را داشتم در کویر چنین ایده‌ای را اجرا کنم و این پروژه فرصتی مناسب برای اجرای آن بود.

چیدمان ۱۴ آینه مدور بر سطح کویر و تپه‌های شنی. مفهوم این اثر بیشتر بر محور نمایش دادن زیبایی طبیعت کویر به خودش شکل گرفته بود. آینه بازتاب‌دهنده زیبایی است که طبیعت خودش هیچ‌گاه آن را ندیده. اگر طبیعت بتواند و امکان داشته باشد تا خودش را در آینه ببیند. مانند نارسیس شیفته زیبایی خود می‌شود. قصد من مواجه کردن طبیعت با چهره خودش بود و در نهایت نیز باد ۱۱ آینه را در زیر شن‌های کویر دفن کرد. امیدوارم روزی مسافری یا هنرمندی این آینه‌ها را کشف کند. در این اثر دغدغه مخاطب را نداشتم، مخاطب من طبیعت بود و با او مکالمه داشتم. انعکاس زیبای طبیعت در زیر شن‌های روان کویر دفن شد اما زیبایی حقیقی‌اش تا همیشه پابرجاست.