هنر

«کوهسار» سایه‌ای محو از موسیقی بختیاری

نقد نوار «کوهسار» موسیقی بختیاری ساخته علی‌اکبر شکارچی

محمدجمال سماواتی

موسیقی محلی پیش از آنکه موسیقی تفنن باشد، موسیقی آگاهی است.

موسیقی محلی می‌آگاهاند، می‌رویاند، بارور می‌کند و بر زایش این فرآیند پای می‌کوبد. موسیقی محلی سرگذشت نسلهای گذشته قومی را در برابر نسل حاضر می‌نهد و با تکرار پیوستهٔ آن، هر نسلی را به داوری و عمل می‌خواند، یا بهتر، آنها خود به داوری و عمل کشیده می‌شوند.

«توشمال»ها، «عاشیق»ها نوازندگان و سرایندگان روستا، راویان تاریخ نگاشته نشدهٔ خویش‌اند. پیام‌گزار جوهر ژرف‌زندگی مردم از نسلی به نسل دیگراند. آنان گوشه هایی از تاریخ مردم را در ساز و آواز خود می‌سرایند و راوی حدیث زندگی آنانند.

در متن این ارتباط تنگاتنگ است که غمها و شادیها، شکستها و پیروزی‌های قهرمانان، و نیز مردم، به موسیقی آنان راه می‌یابد. مفهوم قهرمان اما در پهنهٔ موسیقی محلی جز آن است که در فرهنگ شهری معنا می‌کنیم. در موسیقی محلی ایل زنی که مشك می‌زند و دوك می‌ریسد و همراه با آن به آوای غریب آرزوی بلند خود را در داشتن گوشواره‌ای زمزمه می‌کند نیز قهرمان است.

در روایت «توشمال» از زندگی ایل، در کنار آنکه برای شرف و آزادگی ایل خون می‌ریزد، قهرمان کسی است که در گرمسیر ناشتا داس می‌کشد. توشمال به هر دو این گروه قهرمانان جایگاهی همتا و یگانه در هنر خویش می‌بخشد. توشمال بین قطره‌های عرقی که از پیشانی جنگاوری بر یال اسبش فرو می‌چکد و عرقی که از پیشانی دروگری بر داسش می‌غلتد تفاوتی نمی‌گذارد ـ هر دو را می‌سراید.

سرودنی که نه فقط از سر تفنن که به انگیزهٔ ژرف ثبت و انتقال. اگر می‌خواهیم راوی تجربه‌گر موسیقی محلی باشیم باید ایل و موسیقی‌اش را از روزن چشمهای توشمال ببینیم. دیدگانی که در آنها اندوه متروی شدن، تنها ماندن و نپذیرفته شدن از سوی ایل و همزمان با آن شادمانی خرسند کردن اهل ایل در کنار هم شعله می‌کشند.

عرضه کردن موسیقی محلی به کمك امکانات موسیقی علمی در حقیقت باید تلاشی باشد برای رساندن پیام و فریاد و زیبایی‌های موسیقی محلی به مخاطبان آن. از این رو هر نوع تحریف در موسیقی محلی، در دوباره‌سازی یا تجربهٔ آن سبب می‌شود که مخاطب غیربومی فرصت و امکان دستیابی و درك این شاخه از موسیقی گوشه و کنار سرزمین خود را از دست بدهد. روایت تحریف شدهٔ موسیقی محلی هر دو سوی رابطه را آزرده می‌کند؛ آنان که موسیقی محلی واگویهٔ تمام گوشه‌های زندگی آنهاست از طرح دیگرگون این بخش از فرهنگشان می‌رنجند و شنونده شهری نیز با پدیده‌ای برخورد می‌کند که به جای یاری دادنش در دریافت و شناخت بخشی از فرهنگ مردم سرزمینش او را به درك نادرست از این پدیده می‌کشاند.

گاه موسیقیدانی دست به سوی موسیقی محلی دراز می‌کند تا مگر به یاری دانش و احساس خود بر آنچه هست چیزی بیفزاید. یا آنکه حس و برداشتی نوین از آن ارائه دهد. اما گاه‌نیز آهنگساز موسیقی محلی را صرفا میدانی برای تجربه می‌انگارد. اینجاست که دیگر موسیقی محلی نه در کاربرد و هویت مشخص خود که تنها به عنوان ابزار کاری آزمایشی به کار گرفته شده حالت محوری خود را از دست می‌دهد.

در زمینهٔ نخست می‌توان به کار «رضا درویشی» در نوار «سرودها و نواهای محلی مازندران» اشاره کرد. در این کار به‌رغم آنکه موسیقی محلی مازندرانی با سازهای ارکستر بزرگ، که ترکیبی نزدیك به ارکستر سنفونیك را داراست، ارائه شده حالت کلی حاکم بر اثر به‌شدت محلی است.

در این اثر ملودیهای مازندرانی آن‌چنان با سازهای غربی درست، محکم و به‌جا ارائه می‌شوند که شنونده با همه غربیگی سازهای غربی با فرهنگ موسیقایی منطقه، حالتی از خویشاوندی میان سازها و صدا دهندگی آنها و نغمه‌های مازندرانی احساس می‌کند.

دلیل چنین توفیقی را باید در این‌نکته جست که رضا درویشی نقش مهم را در این کار نه به برداشت‌های ارکستری خود که به ملودیهای مازندرانی داده است.

در اثر درویشی به کارگیری عوامل گوناگون برای بیان و طرح ملودی و کلام محلی انجام می‌پذیرد. به علاوه در این کار، سازهای ایرانی، نقش پل ارتباطی را بین فضای صوتی سازهای غربی با حس ملودی مازندرانی ایفا می‌کند. در حقیقت ملودی محلی مازندرانی و گروه سازهای غربی در ملتقای سازهای ایرانی با یکدیگر آشتی می‌کنند و به حسی یگانه دست می‌یابند.

«کوهسار» شکارچی اما مصداقی است برای برخورد نوع دوم. در کوهسار شکارچی را یکسره مجذوب ابزارهای تجربی خود، چون کر، تکخوانی و چندصدایی می‌بینیم و نه چون آهنگسازی که از درون‌مایه موسیقی محلی فراتر می‌رود و به فضاهای تازه‌ای دست می‌یابد.

در بخش عمده‌ای از کار شکارچی ما با بافتی دراماتیك رو به رو هستیم. مثلا در قسمت اول نوار شنونده اگر نداند شعری که خوانده می‌شود دربارهٔ ربودن گله و از دست رفتن جوانان ایل است احتمالا برای درك منطق پیوند قطعات گوناگونی که بدون ارتباط منطقی به هم پیوسته‌اند، با اشکال رو به رو خواهد شد. چرا که از نظر احساسی حالت پرشور آغاز بلافاصله به یك حالت آرام و البته بدون منطق موسیقایی تنها با انقطاع ناگهانی قطعهٔ نخست می‌چسبد. آن‌گاه این قطعه نیز، که ظاهرا بیانگر حسرت ناشی از دست رفتن گله و جوانان است، به قطعه‌ای دیگر می‌پیوندد که در آن با فضایی «کرال» رو به رو می‌شویم.

روی الف

روی الف نوار با ملودی پرتحرك و فریاد پرشور سازها آغاز می‌شود. حالت این قطعه به خاطر تحرك فوق‌العادهٔ آن با دیگر قطعات این نوار به کلی متفاوت است و نشانی از کارهای حسین علیزاده دارد. هم از نظر ملودی پرخروش آغاز و هم از لحاظ

شخصیتی که بمتار (تارباس) و سازهای دیگر در تکرار پایه ارائه می‌دهند. (پایه: یك یا چند نت یا یك ملودی بسیار کوتاه که یك یا چند ساز آن را مداوم تکرار می‌کنند)

این قطعه نشان دهندهٔ تاثیر علیزاده بر شکارچی حتا پس از این همه سال است و به دلیل همین تاثیر مثبت و سازنده است که این بخش از قطعه‌های موفق و زندهٔ نوار به شمار است.

سابقهٔ این تاثیر برمی‌گردد به همکاری علیزاده با شکارچی در تدوین نوار موسیقی خلق لر. در آن نوار حضور علیزاده شور و سرزندگی خاصی به کار داده بود که اکنون در مقایسه درمی‌یابیم که شکارچی وقتی که مستقلا بی یاری علیزاده به میدان می‌آید کمتر اثری از آن تحرك و پویایی در آثارش دیده می‌شود.

قطعه نخست در بیان مفهوم بیت اول شعر تا اندازهٔ زیادی موفق است. خروش آغازین سازهای مضرابی به خوبی حالت خروش و خبر کردن دیگران را از مصیبتی بیان می‌کند. آشکارا می‌توان (آهای...) یا همان (هوار) به گویش محلی را در چهار ضرب نخستین آن که‌به وسیلهٔ ارکستر اجرا می‌شود احساس کرد. ضربهٔ پنجم نیز همان فریاد است. اما این بار سنگینی درك‌واقعیت ربودن گله و از دست دادن جوانان، حرکت ملودیك آن را به سوی صدای بم می‌کشاند؛ هرچند که حس محلی را کمتر می‌توان در آن یافت. در این قطعه نحوهٔ استفاده از سرنا نیز به‌رغم آنکه این ساز ملودی‌های تکخوان و گروه کر را پاسخ می‌دهد چون شخصیتی جدی و خشك دارد نمی‌تواند رنگ محلی لازم را به‌کار بدهد. به علاوه چون نوازنده سرنا به منطقهٔ بختیاری تعلق ندارد می‌توان‌رنگی‌از موسیقی محلی لرستان را در کار او باز شناخت.

در اینجا اشاره می‌کنیم به کارایی شکارچی به عنوان خواننده. اکبر شکارچی سرپرست گروه و نوازندهٔ کمانچه است. اولین بار خواندن را در نوار موسیقی خلق لر تجربه کرد. در موسیقی خلق لر ضعف‌های آشکاری در خوانندگی او هویدا بود. نارسایی‌هایی چون عدم توانایی حنجره در اجرای صداهای زیر و کاستی‌هایی چون مطلوب نبودن جنس صدا. با شنیدن این‌نوار چنین به نظر می‌رسد که شکارچی در فاصلهٔ عرضهٔ نوار نخستین تا کوهسار به تمرین جدی آواز نپرداخته است چرا که همان ضعف‌ها همپای یك مشکل جدید، یعنی ادا نکردن روشن و کامل کلمات، در این نوار دیده می‌شود. از آنجا که شکارچی آموزش لازم را برای خوانندگی در سطح حرفه‌ای ندیده است هنگام آواز-خوانی حالت‌ها و شدت و ضعف‌ها را همواره یکسان اجرا می‌کند. محلی‌خوانی، به‌ویژه اجرای تحریرها و ظرافتهای موسیقی بختیاری، نیازمند حنجره‌ای تربیت شده و صدایی با احساس هماهنگ با آن فضا است.

بارزترین وجه عدم کارایی شکارچی در بیان کلمات قابل اشاره آنکه او کلمات‌را به‌شیوه‌ای ادا می‌کندکه حتا شنوندهٔ‌بومی‌را نیز در تمیز دادن آنها با دشواری رو به‌رو می‌سازد. در قسمت‌هایی از نوار فریادهای شکارچی که با هماهنگی و نرمش گروه-نوازی همخوانی‌ندارد تا حد گوش‌آزار شدن پیش می‌رود.

نوار پس از همراهی سرنا و گروه کر به بخشی می‌رسد که شکارچی به‌همراهی کر، گروهنوازی و دهل بیت «بزنید چوب بر دهل...» را اجرا می‌کند. این قسمت‌نیز از حس محلی فاصله می‌گیرد. چنان که بعضی جوابهای گروه غریبه و متفاوت با ملودی اصلی به نظر می‌رسد. کر که ترجیح می‌دهیم آن را نوع ویژه‌ای از همسرایی بخوانیم-چرا که بیشتر همسرایی را ارائه می‌دهد تا کر را، نت آخر ملودی را می‌کشند و به روی بستری از این نت است که شکارچی شعرهایی را می‌خواند. این بخش را می‌توان تجربی‌ترین و غیر-حرفه‌ای ترین قسمت نوار دانست.

همسرایان یك نت را می‌کشند، سازها ملودی دیگری جز آنچه خواننده می‌خواند را می‌نوازندو شکارچی کلماتی نامفهوم را به فریاد بالاتر از حد توان حنجره‌اش ادا می‌کند.

در پایان این قطعه یك قسمت سازی‌اجرا می‌شود با چند صدایی خاصی که ترکیب صداهای گوناگون آن از سری هماهنگی و هارمونی‌های خود ساختهٔ برخی از آهنگسازان معاصر است. این بخش به قطعه‌ای متصل می‌شود که از نظر احساس شنونده را از فضایی که دست‌کم نوعی از اندوه کلیشه‌ای بر آن حاکم بود به‌فضای شاد پرتاب می‌کند. قطعه‌ای که حالت‌رقص ایلیاتی را تداعی می‌کند.

هرچه در لا به لای این نوار جستجو کنیم کمتر نشانی از حالت محلی می‌یابیم. در برگردان موسیقی محلی گوشه‌هایی از این موسیقی می‌تواند به ضرورت دگرگون‌شود

اما هرگز نباید از شناسه‌های اصلی و اصیل خود به گونه‌ای خالی شود که یا بازشناخته نشود یا به راحتی با شبیه خود اشتباه شود.

نوار با «برزگرونه» ادامه می‌یابد. به‌نظر می‌رسد شکارچی در این قسمت دچار سردرگمی و نوعی تمایل شدید به درهم آمیختن همهٔ عوامل تجربهٔ خود شده است. در غیر این صورت وجود آن صدای بم به آن‌شکل غیرعادی که شنونده را به یاد خوانندگان اپرا می‌اندازد هنگامی که متن نمایش را قرائت می‌کنند، مشکل پذیرفتنی است. به‌ویژه وقتی شنونده پس از آن صدای بم گر یا بهتر بگوییم صدای همسرایان را می‌شنود که با حالتی کاملا دراماتیک و صحنه‌ای همان صدای بم را تکرار می‌کنند. این چندگانگی هنگامی به اوج می‌رسد که صدای شکارچی با لحنی سخت محلی به دنبال این ترکیب ناهمگون شنیده می‌شود. نه، این دیگر نمی‌تواند موسیقی محلی بختیاری باشد. نه موسیقی کار (کشاورزی، قالیبافی و...) و نه موسیقی هیچ چیز دیگر.

آنچه می‌شنویم تجربیات غریبی است با موسیقی سازی و آوازی که نمی‌تواند موسیقی ایل بختیاری را غنی کند. این قسمت نوار و پس از آن نشان دهندهٔ برداشت سطحی شکارچی است از مقولهٔ کر و همخوانی، چه در حوزهٔ فرهنگی ایل بختیاری و چه در مفهوم عام موسیقایی آن.

● قطعه نخست در بیان مفهوم بیت اول شعر تا اندازهٔ زیادی موفق است. خروش آغازین سازهای مضرابی به‌خوبی حالت خروش و آگاه کردن دیگران را از مصیبتی بیان می‌کند.

اجرای آواز بر روی پایه‌ای تکرار شونده نشانهٔ تاثیر پذیرفتن شکارچی از کار اخیر محمدرضا لطفی در چاووش۸ و کارهایی از این دست از دیگر آهنگسازان معاصر است. در اصولی بودن این شیوه حتا در محدودهٔ موسیقی سنتی هنوز جای بحث است، بنابراین وارد کردن این پدیده در موسیقی محلی نشانه‌ای از شتابزدگی و ساده‌انگاری است.

ضمن اجرای چند مصرع توسط کر است که پی می‌بریم این کر احتمالا باید گروهی آماتور باشند که با همدیگر تمرین چندانی نداشته‌اند تا اگر نمی‌توانند نت‌ها را تمیز و بدون «خارج‌خوانی» اجرا کنند دست کم کلمات را همزمان شروع کرده و همزمان به پایان برند.

روشن نیست انتخاب افراد این گروه آیا بر اساس ضوابط کلاسیک گزینش خواننده کر صورت گرفته یا نه. ولی این روشن است که بین صدای خوانندگان کمتر تجانسی از نظر جنس صدا وجود دارد چنان که در قسمت‌های گوناگون نوار غالبا صدای یك یا دو تن از آنان برفراز صدای دیگران شنیده می‌شود و به اصطلاح اهل موسیقی از گروه بیرون می‌زند. همچنین به خاطر عدم توانایی حنجره برخی از نت‌های بالا (زیر) را به صورت جیغ می‌شنویم. چه بسا این همه به خاطر این است که آهنگساز بدون توجه به توان، کارایی و ظرفیت حنجره خوانندگان این گروه، ملودیهایی را برای اجرا نوشته است. روی اول نوار با همان حالت یکنواخت آواز شکارچی به پایان می‌رسد، بی‌اینکه از قبل موسیقی نوار آبستن پایانی منطقی باشد. به طور کل می‌توان گفت در بخش پایانی روی اول نوار موسیقی هیچ کجایی است چرا که نه خود را به سوی موسیقی بختیاری می‌کشاند و نه به سوی موسیقی ایرانی نزدیك می‌شود. هرچند در مجموع سازبندی و استفادهٔ از آواز و پاسخ‌های گروهنوازی و همچنین فواصل بین نت‌های تشکیل دهنده ملودی شنونده را به یاد موسیقی مازندرانی می‌اندازد.

روی ب

این روی نوار با صدای سه خط مختلف سازی آغاز می‌شود. کمانچه یك موتیف کوتاه را تکرار می‌کند (موتیف: جملهٔ کوتاه ملودی که از چند نت اندك تشکیل می‌شود) کمانچهٔ دیگری یك نت واحد را به صورت ممتد اجرا می‌کند و سنتور نیز دویل نت‌هایی را بر بستر جاری این دو ساز می‌نوازد (دویل نت: دو نت که همزمان اجرا شود). این مجموعه به اجرای گروهی از موتیف اول با ارکستر منتهی می‌شود و پس از چند بار تکرار کر وارد می‌شود که با حالتی مغموم کلماتی را نامفهوم ادا می‌کند. اندوه ساختگی حاکم بر این قسمت را ورود زنده و سر حال شکارچی به یك باره محو می‌کند و ما باز شنوندهٔ پرش‌های احساسی ناشی از ترکیبهای ناهمگون و غیر یکدست هستیم. گفتنی است که این قطعه در تمام اثر تنها قطعه‌ای است که در آن نوآنس شنیده می‌شود (نوآنس: شدت و ضعف صدا). به‌این‌شکل که قطعه کم کم از سکوت برمی‌آید، هرچند حتا این نوآنس نیز نه توسط اجرای نوازندگان بلکه به‌یاری امکانات فنی به معنای افزودن تدریجی درجهٔ صدا یا به اصطلاح بالا بردن «ولوم» صورت می‌گیرد. جالب آنکه پس از همهٔ این حرکات نامتعارف وقتی به‌شعر می‌رسیم شاهد ترکیبی بسیار معمولی از آواز و پاسخ ارکستر هستیم.

قطعهٔ بعدی آهنگ معروف «شیرعلی مردون» است که در آغاز آن دستکاری‌های شکارچی را در ملودی کمتر می‌شنویم، آهنگساز بلافاصله اصل مطلب را شروع می‌کند. در اینجا شنونده با اجرایی نه چندان لطیف از این ملودی بختیاری رو به رو می‌شود. بار دیگر در این قطعه نیز شاهد حضور کر هستیم که انگار بدون مشارکت آنها هیچ بخشی از موسیقی بختیاری قابل اجرا نیست.

پس از خواندن چند بند از آهنگ «شیر علی‌مردون» سرنا وارد می‌شود. و ملودی «شیرعلی مردون» را بدون تحریرها و ظرافتها اجرا می‌کند.

در این بخش نیز حرکت سرنا از ملودی «شیرعلی مردون» به ملودی بعدی ناگهانی و سریع صورت می‌گیرد و به این ترتیب یك بار دیگر انتقال حسی از فضایی سنگین و آرام به حالتی شاد که تقریبا حالت پایکوبی را می‌نمایاند انجام می‌شود. این جا به جایی با تغییر مفهوم اشعار نیز تثبیت می‌شود. در چند ثانیه از فضای جنگاورانهٔ بختیاری‌ها به مراسم جشن عروسی ایلیاتی ناخوانده پا می‌نهیم. از آنجا که عامل انتقال همان چند جملهٔ کوتاه سرناست

● اگر توقع جهش ناگهانی از شنوندگان محلی نداشته باشیم باید گام به گام گوش جان آنان را به تجربیاتی از این دست عادت داد.

تا مدتی پس از عوض شدن فضای موسیقایی شنونده در بهت دوگانگی حسی باقی می‌ماند. از این پس انتقال‌هایی از این دست یکی پس از دیگری انجام می‌پذیرد. از «هیوله» خوانی عروسی به «گلی جون» که از ترانه‌های یك نمایش است و در پایان شاهد شگفتی‌آورترین پیوندی که تاکنون در این زمینه شنیده‌ایم هستیم. قطعهٔ گلی جون هنوز به پایان نرسیده با یك پاساژ خشن و قاطع که از مجموعهٔ چند نت غریبه نسبت به فواصل «گلی‌جون» ترکیب شده است به فضای آهنگ دیگری رانده می‌شویم. و چنان ناگهانی و بیگانه که گوئی گروه دیگری از نوازندگان برای از میدان به‌در کردن گروهنوازان پیشین به میدان می‌آیند. نوازندگان گروه دوم میکروفون‌ها را در اختیار می‌گیرند و نوار به خوشی و میمنت و باپیروزی گروه اخیر، لابد به‌خاطر تازه نفس بودن، پایان می‌گیرد. جالب آنکه شکارچی نیز دوستان قدیم را وامی‌نهد و به جناح پیروز می‌پیوندد. همچنین به نظر می‌رسد خوانندهٔ بم نیز از عوامل مهم پیروزی این گروه باشند. هرچند که گروه کر در

کنار یاران قدیم باقی می‌ماند.

اما سرانجام با پا درمیانی گروه کر- میکروفون‌ها به جای اول بازمی‌گردند. دو گروه به توافق می‌رسند و از این رو اثر در محیطی کاملا مسالمت‌آمیز و سرشار از تفاهم و یگانگی با اجرای «لچك ریالی» به انجام می‌رسد. «لچك ریالی» صورت ساده شده و فاقد ظرافت ترانهٔ «گلم ای» است که در نوار «مال کنون» شکل اصیل و دقیق آن را شنیده‌ایم.

از کل اثر چنین برمی‌آید که گوئی شکارچی فراموش می‌کند نوار از کجا آغاز شده است و به نظر می‌رسد نوار کوهسار در کوهساران بختیاری در میان ایل آغاز می‌شود اما سرانجام در مرکز رادیویی یکی از شهرهای نزدیك به پایان می‌رسد.

اما...

گفتن پیش از آنکه گفتن چیزی باشد گفتن با کسی است. کوهسار برای که ساخته شده است. برای ایل و مردم بختیاری یا برای شنونده‌ای شهری؟ اگر برای ایل ساخته شده باشد (آن هم به ادعای واژگونهٔ غنی‌تر کردن موسیقی محلی از طریق امکانات علمی) راه را اشتباه رفته است. تا شنوندهٔ بومی بتواند گوش‌شنیدن بمتار، کر و چند- صدایی را بیابد و از خلال تجربیات و دست‌اندازی ساده‌گیرانهٔ شکارچی به‌موسیقی خویش دست یابد، یا آنکه بتواند رد پای گروهخوانی‌های ایل را در گروه همسرایان فایه‌سامان و درهم‌ریخته نوار کوهسار بیابد سالها، و کارها فاصله است. اگر توقع جهش ناگهانی از شنوندگان محلی خود نداشته باشیم باید بیندیشیم که تنها گام به‌گام می‌توان گوش جان آنان را آموخت تا تاب گوش سپردن به تجربیاتی از این دست را داشته باشد. اما اگر نوار برای شنوندهٔ شهری منتشر می‌شود، همو نیز حتا اگر بتواند چنین زبانی را دریابد و پذیره‌شود باز به بیراهه رفته است. این گونه عرضهٔ موسیقی آزمایشی به شنونده‌ای که برای نخستین بار با موسیقی بختیاری آشنا می- شود، این‌موسیقی را ساده‌و کوچك‌انگاشتن است. ورود به حوزهٔ موسیقی محلی احساس مسئولیتی ژرف را طلب می‌کند. هر نت و هر نغمه‌ای که به نام موسیقی بختیاری ارائه می‌شود باید نخست نزدیك‌ترین شکل به اصل را تنها به زبانی قابل شنیدن برای شنونده غیر بومی برگرداند، آن‌گاه دست به تجربه بزند.

پی‌آمدهای آنچه را که می‌کنیم نه در اکنون که در آینده نیز باید پیش چشم داشته باشیم. تحریف فرهنگی از جایی همین نزدیکی‌ها آغاز می‌شود. باید نخست عاشق فرهنگ منطقه بود، باید با آن زیست. ●

نگاهی به نمایشگاه نقاشی نصرالله مسلمیان

تکنیك قوی، اما فاقد جوهر اندیشه ایرانی

آخرین نمایشگاه نصرالله مسلمیان با ۳۱ تابلو در گالری سیحون برگزار شد. این تابلوها گزیده‌ای است از نتیجهٔ یك دوره تلاش پیگیر و آگاهانه هنرمند. مسلمیان هنرمندی است آگاه به شگردهای نقاشی، با دستی قوی و ذهنی پربار.

موفقیت نقاش در این نمایشگاه به‌خاطر دریافت اوست در به دست آوردن بیان تجسمی هماهنگ که منطبق بر خط فکری اوست. با نگاهی به آثار عرضه شده می- توان پی برد که هنرمند از غنای رنگ برای بیان اندیشه‌هایش بهره می‌گیرد؛ و کاربرد چند رنگ لاجوردی، نارنجی، خاکستری- های فام‌دار برای بیان موجز او کافی به‌نظر می‌رسد. او از روشنهای گوناگونی برای ایجاد ارتباط هماهنگ بین‌اندیشه و احساس و کاربرد درست و بجای تکنیك استفاده می‌کند. و این کار را گاهی با رنگ- گزاری و زمانی با رنگ‌زدایی که یادآور شیوهٔ گزارهٔ رنگ در لیتوگرافی است به سامان می‌رساند. تابلوهای او عموما در ابعاد کوچك تدارك دیده شده‌اند؛ هرچند ابعاد ذهنی وسیعی‌را به‌گسترهٔ ادراك‌می‌کشانند. برخورد نقاش با هنر نقاشی به سبب به کار گرفتن عناصر تجسمی گوناگون و استفادهٔ نیرومند از بافت، در نوع خود برخوردی است نسبتا تازه. تکنیك او با استفادهٔ بجا از گوآش کمك شایانی است برای بازتاب مفاهیم ذهنی‌اش. اما دریغا که آثار او کمتر بهره‌ای از جوهر ایرانی در بیان مفاهیم زیبایی‌شناسی دارد. از این‌رو تاثیر اغلب مکتب‌های نقاشی اروپایی در آثارش مشهود است و این‌جلوه از کارهای او می‌تواند هنرمند را به راهی کاملا دور از آنچه لازمهٔ هنر اوست بکشاند. با این همه می‌توان گفت که چه بسا نقاش این نوع تاثیرپذیری را زمینه‌ای‌برای تجربه انگاشته است و آنچه دلیل این مدعاست میخکوب نشدن او در روش، شیوه و مکتب ویژه‌ای از نقاشی غربی است.

رد پای مدرنیسم به گونهٔ بهره‌گیری از ابزار و امکانات بیانی آنان در کارهای او به خوبی مشهود است. چنین طرز بهره- برداری برای ایجاد ارتباط هماهنگ بین اندیشه و تکنیك هرچند حاکی از انعطاف ذهن و دست هنرمند است، اما خطر جذب شدن به تکنیك صرف را نیز در بر دارد.

از ویژگی‌های بارز نمایشگاه مسلمیان یکی دید «واقع‌گرایانه» اوست که محور اصلی آن را انسان و واقعیتهای زندگی‌اش تشکیل می‌دهد. انگار مسلمیان با اعتقاد به اینکه هدف و عملکرد هنرهای تجسمی، به ویژه نقاشی، فقط عینیت بخشیدن به اشیا و امور نیست با پشت سر گذاردن بیان ادبیات‌گونه در نقاشی، به دنبال راهی رفته است که در آن علاوه بر بیان واقعیات زندگی در نهایت ایجاز و سادگی، با حفظ جوهر واقعی امور، نقطهٔ ارتباط خود را با بینندگان آثارش هرچه نیرومندتر بنمایاند. هدف او رسیدن به انتزاعی از واقعیت است به دور از هرگونه تحریف عینی و ذهنی آن. همان طور که اشاره شد محور اصلی این نوع واقع‌گرایی در آثار نقاش، انسان و واقعیات زندگی اوست. اگر تکچهره می‌سازد، برای او نفس تکچهره‌پردازی‌مطرح نیست بلکه در این دست کارها او به دنبال بیانی است از انسان به مفهوم عام کلمه که در جامعهٔ ایرانی جامعیت می‌یابد.

او دقیق می‌نگرد و خلاصه و مفید بیان می‌کند و برای نفوذ به درون پر پیچ و خم انسان‌هایش و نظاره کردن زندگی درونی آنها از روزن مسائل روزمره و عادی وارد می‌شود. در یکی از تابلوهایش به چشمهای خیره مانده به دوردست برمی‌خوریم که پر از امید و الهام‌اند؛ منتظر و استوار در چار- چوبی تیره و فشرده که‌گویا آه می‌کشند. خنکای لیمو، طراوت و شادابی آن و رنگ قرمز و درخشان سبزینه باروری آن، چه دور از دسترس و چه نزدیك است؛ و هزاران امید و آرزویی که در سرتاسر آن موج می‌زند به سرعت به بیننده منتقل می‌شود. امیدی که واهی و گزافه نیست و کاملا طبیعی و برحق است.

عناصر تصویرهای مسلمیان در گردش زمانی خود و تحت شرایط تاریخی آن‌چنان ابعاد متضادی به خود می‌گیرند که هرچند بیننده در وهلهٔ نخستین از وجود این چند- گانگی‌ها به‌طور مشخص آگاه نمی‌شود، اما به علت دید نقاش و سیر منطقی او در رسیدن به جوهر عناصر نمونه، حسی عمیق بین نقاش و بیننده ایجاد می‌شود که بیننده با تعمق بیشتر به این حس و به‌درك منطقی لازم می‌رسد. ویژگی دوگانهٔ تیرآهن، به عنوان عنصری سازنده و زیبا و مقاوم با از دست دادن عملکرد واقعی خود به عاملی مخرب و مهاجم و ویرانگر بدل شده است. همچنین در تکچهره‌های ۵۷، ۷۷، ۹۹، ۶۸،