تاریخ اجتماعی هنر

ادامه از صفحه ۹

در این دوره شاهد خط مشی سیاسی و فرهنگی دولتی هستیم و نقش آن در ایجاد یک پلتفرم برای هنرمندان مدرنیست و حمایت‌ها و تشویق‌ها در ترویج برخی از اشکال و گرایش‌های هنری غیرقابل چشم‌پوشی است. برای نمونه بی‌ینال‌های تهران رویدادهای رسمی دولتی بودند، اگرچه نقش مدرنیست‌ها را در برپایی آنها نمی‌توان نادیده انگاشت. این برنامه‌ها از پایین به بالا برنامه‌ریزی نمی‌شدند، بلکه اساساً با برنامه‌ریزی اداره کل هنرهای زیبای کشور یا وزارت فرهنگ و هنر شکل می‌گرفتند و زمانی هم که بنا بر پایان‌دادن به آنها شد، به اتمام رسیدند. بی‌شک این رویدادها برای اشکال و جریان‌های هنری تعیین‌کننده بودند. در همین زمان تصمیم گرفته می‌شود به موازات اینکه ایران در حوزه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دوران رونق و باززایی را تجربه می‌کند در حوزه فرهنگ و هنر نیز باید در همان مسیر حرکت کند. اصول و ایده‌آل‌های فرهنگی نیز از سوی نهادهای رسمی تعیین می‌شود. کمابیش در همین بازه زمانی است که مظاهر آموزش هنر نوین نیز در دانشکده هنرهای زیبا و سپس دانشکده هنرهای تزئینی متجلی می‌شود، که باز تصمیمی است که بر اساس برنامه‌ریزی فرهنگی دولتی گرفته شده و تأثیرات آن در پرورش نسل‌هایی از هنرمندان ایرانی مشخص است. این هنرمندان نیز اساساً توسط دولت و سازمان‌های وابسته حمایت می‌شوند و بالطبع چندان از سیاست‌های کلی فرهنگی موردنظر بالا دور نیستند. حتی در سال‌های بعد خرید آثار از هنرمندان عمدتاً توسط نهادهای دولتی صورت می‌گیرد که نمی‌توان به نقش آن در ترویج برخی گرایش‌ها بی‌تفاوت بود. چه وزارت فرهنگ و هنر، چه بعدتر دفتر مخصوص فرح پهلوی که مشخصاً حامی این نوع هنر بوده، یا بانک‌ها و شرکت‌ها، وزارت‌خانه‌ها و... همگی به نوعی حامیانی بودند که سلایق و نظراتشان در اشکال هنری بی‌تأثیر نبوده است. البته تمامی این گرایش‌ها و نگرش‌ها با ظهور انقلاب به‌کلی با ارزش‌ها و معیارهای دوره جدید جایگزین می‌شوند و تقریباً به تمامی نفی می‌شوند. در کتاب به دلایل و ویژگی‌های این گسست‌های فرهنگی و هنری در بافتار فرهنگ، اجتماع و سیاست این دوره و پس از آن پرداخته شده است.

در معنایی که از پروژه مدرنیته و مدرنیزاسیون در مقدمه آورده‌اید گمان می‌کنید چقدر از تحول هنر معاصر ایران محصول مدرن‌شدن فرهنگی ایران بوده و چقدر مدرنیزاسیونی از بالا؟ اشاره مشخص به سیاست‌های دولتی و حمایت نهادهای رسمی از برخی گرایش‌های هنری است؟

در جواب قبل به برخی از این موارد اشاره شد. ولی برای پاسخ به سؤال شما باید به برخی پرسش‌های بنیادینی نیز پاسخ داد؛ ازجمله: مدرن و معاصر به‌واقع در بستر هنر غیرغربی چه معنایی می‌تواند داشته باشد و مسائل عمده قابل طرح در مواجهه با این پرسش کدام‌اند؟ آیا گونه‌هایی از مدرنیسم غیرغربی وجود دارند؟ اگر پاسخ مثبت است، آیا این مدرنیسم به کیفیت زیبایی‌شناسانه و محتوایی اشاره دارد یا فقط یک طبقه‌بندی تاریخی است؟ آیا هنر مدرن در این بستر قابل پیکربندی دوباره است؟ و از همه مهم‌تر اینکه هنرمندان ایرانی چگونه به این مفهوم پاسخ داده‌اند؟ بدیهی است، همان‌طور که در مقدمه کتاب آمده، پروژه مدرنیزاسیون در ایران پروژه‌ای از بالا به پایین است، تجربه‌ای که در بسیاری از دیگر کشورهای غیرغربی نیز انجام گرفته است. ولی پیامد این فرایند قطعاً شکل‌گیری گونه‌ای از مدرنیته ایرانی است که هم‌راستا با اندیشه‌های روشنفکری در لایه‌های فرهنگ رسوخ کرده و اشکال مدرنیسم در فرهنگ و هنر را پدیدار می‌سازد. این مدرنیته به‌طور عام می‌توانست سؤالاتی را نیز به‌طور خاص مطرح کند، مانند اینکه آیا ارزش‌ها و باورهای سنتی و الگوهای رفتاری قابل تطبیق با این ساختار بیرونی تازه هستند و آن را حفظ و تقویت می‌کنند؟ اگر این پیش‌فرض را در نظر داشته باشیم که در ایرانِ یکصد سال گذشته میراث سنت و مدرنیسم به نحو نقادانه‌ای مورد ارزیابی و بازبینی قرار گرفته است، خواهیم دید که تمایلات هنری و ایدئولوژیک در این دوره جدایی‌ناپذیر هستند. بنابراین اگر هر شکلی از مدرنیسم و مدرنیته ایرانی را در نظر داشته باشیم، اشکال هنری و به‌طورکلی هنر هم در پیوند با آن مواجهه‌های اجتماعی-فرهنگی شکل می‌گیرد. همان‌طورکه گفته شد نقش نهادهای دولتی را نیز در شکل‌گیری و یا رونق برخی گرایش‌های هنری هم به هیچ‌وجه نمی‌توان منکر شد. برای مثال، استراتژی توسعه‌طلبانه دوره پهلوی نمی‌توانست بدون انجام هم‌زمان «مدرنیزاسیون» سیاسی و اجتماعی-فرهنگی توفیق یابد. مدرنیزاسیونی که رژیم پهلوی عهده‌دار انجام آن در ایران شد در واقع اجرای شکلی از مدرنیسم در پیروی از تحولات و ساختارهای معین غربی بود. بخش عمده‌ای از دستگاه سیاسی، اقتصادی و حتی اجتماعی و فرهنگی کشور بر طبق همین الگوها بازسازی شد. بنابراین طبیعی است که بگوییم هم‌راستا با تحولات سیاسی و فرهنگی ایران در زمینه نوگرایی، هنر نیز وارد فرایندی مشابه شد. این فرایند در هنر منجر به ایجاد جنبش‌هایی شد که امروزه بخش عمده‌ای از هنر مدرن ایران را تشکیل می‌دهند.

منابع‌تان برای تألیف این کتاب چه چیزهایی بوده است؟

برخلاف سایر زمینه‌های مطالعات مدرن و معاصر ایران همچون علوم اجتماعی، سیاست و اقتصاد، یکی از مشکلات گریبان‌گیر در تألیف چهارچوب تحقیقاتی مناسب درباره جنبه‌های گوناگون هنر معاصر ایرانی، کمبود نمونه‌ها و سوابق پژوهشی است. به بیان دیگر، اغلب منابع موجود علی‌رغم ایفای نقشی مهم در معرفی هنر امروز ایران، نیاز به مباحثه آکادمیک در مورد جوانب مختلف موضوع را به نحوی شایسته مرتفع نساخته‌اند. بنابراین این کتاب در مواردی بسیار گام در عرصه‌ای بکر می‌گذارد. درحقیقت یکی از اهداف اصلی این کتاب ارائه پاسخی به این نیاز ضروری و پرکردن خلأ موجود در دانشِ پیرامون هنر معاصر ایران است. البته تحقیقات متنوع و وسیع موجود درباره وجوه گوناگون سیاسی-اجتماعیِ ایران که بخش عمده‌ای از آنها به زبان‌های لاتین نگاشته شده برای نگارش این کَتاب مورد استفاده قرارگرفتند. نمونه‌های جامع و دانشگاهی-پژوهشی در باب هنر معاصر غربی و غیرغربی و بررسی مفاهیم، رویکردها و متدهای مشابه نیز از دیگر منابع قابل اتکا برای شکل‌دهی به چارچوب‌های تئوریک مناسب این کتاب بودند. همچنین برای مطالعه هنر سال‌های قبل از انقلاب و پیش‌تر از آن، بخش اعظمی از اسناد و منابع مکتوب، شامل مجلات، روزنامه‌ها، کاتالوگ‌ها، یادداشت‌ها و... به زبان فارسی را مطالعه و بررسی کردم. به جز آنها، منابع مکتوب لاتین محدودی که توسط نویسندگانی مانند احسان یارشاطر، کریم امامی و روبین پاکباز نوشته شده بودند بررسی شدند. در سال‌های اخیر نشریات متنوعی پیرامون هنر مدرن و بالاخص هنر معاصر ایرانی، به‌اضافه کاتالوگ‌های نمایشگاهیِ به چاپ رسیده‌اند که به‌نظر می‌رسد در نمونه‌های لاتین توجه خود را عمدتاً بر آثار هنرمندان ایرانی مهاجر معطوف داشته‌اند و در نمونه‌های فارسی اغلب از زبانی مبهم و گاه کم‌دقتی استفاده شده و در مواردی حتی متأسفانه اطلاعات تاریخی و تصویری نیز قابل اتکا نیستند. بااین‌حال، سعی‌شده از هیچ‌یک، حتی نوشته‌های روزنامه‌ای، به‌سادگی عبور نشود و با دقت مورد بررسی قرار گیرند. این کتاب صرف‌نظر از بهره‌مندی از منابع اندک غربی و ایرانی ذکرشده و اسناد قابل اعتماد موجود، همچنین به‌طور گسترده‌ای بر مستندات، مشاهدات و مشارکت شخصی من متکی است. بدین‌ترتیب اطلاعات و داده‌ها به‌طور وسیعی از طریق مصاحبه با هنرمندان و بازدید از موزه‌ها، سازمان‌ها، گالری‌ها و مجموعه‌های عمومی و خصوصی گردآوری شده‌اند. پیوند نزدیک من با جامعه هنری معاصر ایران نیز فرصتی استثنایی برای ادامه گفت‌وگو با هنرمندان، صاحب‌نظران، تاریخ‌دانان و مدیران اجرائی هنر کشور ایجاد کرد. البته بدیهی است تمامی اینها در چارچوب فرضیاتی که در این پژوهش پیگیری می‌شد مورد بهره‌برداری قرار گرفتند. تصاویر و کیفیت آنها که در این‌گونه کتاب‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند بسیار با وسواس و دقت از منابع متنوعی، از مجموعه‌های موجود در موزه‌های داخلی و خارجی گرفته

تا مجموعه‌های خصوصی و دیده‌نشده و البته خود هنرمندان، برگزیده و تهیه شده‌اند. تلاش شده تا حد امکان مشخصات تصاویر با دقت تهیه و ثبت شوند تا به‌عنوان منبعی قابل اعتماد مورد استفاده پژوهشگران بعدی قرار گیرد.

از دیرباز چند کتاب تاریخ دیگر در مورد نقاشی ایران داشته‌ایم که دایره‌المعارف روبین پاکباز یکی از آنهاست. تفاوت کار شما با کارهای مشابه چیست؟

همان‌گونه که ذکر شد در این کتاب در عین اینکه اساساً گفتمان‌محور و موضوع‌محور است، سعی شده سکانس‌های تاریخی مورد توجه قرار گیرند، بدین معنی که چیدمان این گفتمان‌ها و موضوعات به نحوی باشد که توالی تاریخی و کرونولوژیکشان حفظ شود. درواقع به‌گونه‌ای که خواننده با سیر تحول تاریخی، محتوایی و حتی شکلی و رسانه‌ای هنر یکصد سال گذشته ایرانی در فصول کتاب آشنا شود. بنابراین تفاوت‌های زیادی با سایر نمونه‌های داخلی دارد. این نمونه‌ها غالباً به سیر بسیار کلی تاریخی پرداخته‌اند و یا در برخی دیگر به‌نظر نمی‌رسد سیر محتوایی و یا متدولوژیک واضح و هدفمندی را دنبال کرده باشند. در نمونه دایره‌المعارف ارزشمند آقای پاکباز هم بالطبع از نظر محتوا و رویکرد بسیار با یک کتاب تاریخ هنر متفاوت است. در زبان‌های لاتین تا جایی که من مطلعم به مورد خاصی که بدین‌گونه به تاریخ هنر مدرن و معاصر ایرانی بپردازد برخورد نکرده‌ام. البته در چند موردی که از حدود یک دهه اخیر به این‌سو در غرب منتشر شده‌اند، از نظر دقت، روش‌مندی و اصول پژوهشی منابعی قابل اتکا هستند، هرچند عموماً تنها به هنر قبل از انقلاب و سال‌های آغازین انقلاب پرداخته‌اند.

«هنر معاصر ایران» به معنای دقیق تاریخ‌نگاری هنر، یعنی توصیف و مطالعه نحوه نگارش تاریخ هنر و ارائه یک سیر خطی نگارش و مطالعه هنر در یکصد سال گذشته، نیست و گونه‌ای ترکیبی است از مدل‌های تاریخ هنر تشریحی و تاریخ اجتماعی. بنابراین روایت داستانیِ محض این تاریخ نیست. و بدون‌شک تاریخ اجتماعی هنر ارجحیت داشته است، هرچند به هیچ‌وجه به وجوه زیباشناختی آثار بی‌توجه نبوده‌ام

چرا هیچ منبعی به فارسی وجود ندارد؟

به‌نظر می‌رسد شاید اولین مشکل، همان‌طورکه قبلاً گفته شد، مشکل عدم و یا کمبود شدید منابع و مطالعات قابل اتکا و اعتماد در این حوزه است. غالب پژوهشگران این حوزه باید گام در سرزمین‌های بکر و ناشناخته بگذارند. کسانی مثل آقای پاکباز و یا جواد مجابی که به‌حق پیشگام تولید متون و مدارک ارزشمند در این حوزه بوده‌اند، راه بسیار دشواری را پیموده‌اند. بدون‌شک کسی که بخواهد چنین منبعی تولید کند باید بسیاری از لایه‌ها را کنار بزند، جست‌وجو کند و به نتیجه‌ای قابل قبول دست یابد. در موارد بسیاری حتی یافتن اطلاعات ساده تاریخی و یا مشخصات یک اثر هنری یک چالش است، چه رسد به مباحث پیچیده‌تر تاریخی و محتوایی. در دوره مورد بحث ما بسیاری از آثار، تاریخ و مشخصات درستی ندارند و یا با تردید می‌توان در مورد اصالت برخی اظهارنظر کرد. این درست در نقطه مقابل تاریخ هنر غربی است که پژوهشگر با ده‌ها یا صدها منبع متقن سروکار دارد. ثبت‌کردن جزئیات و دقت در آن در غرب خصیصه‌ای تاریخی و فرهنگی بوده است؛ چیزی که به دلایل گوناگون در فرهنگ ما وجود نداشته است و هنوز هم چندان جدی گرفته نمی‌شود. از این‌رو نمی‌توان به‌سادگی به اطلاعات و حتی رویدادهای ثبت‌شده اعتماد کرد. در برخی نمونه‌های مکتوب فارسی، بیشتر در جراید، در شرح و توصیف زندگی هنرمندان یا بیش از حد با زبان تجلیل صحبت می‌شود، که این امر به یک مورخ یا پژوهشگر هنر کمکی نمی‌کند، و یا صرفاً با نگاه ایدئولوژیک، یک رویداد و یا جریان بدون دلایل قابل‌قبول کاملاً نفی می‌شود. سایه این جریان در بسیاری از نوشته‌های این سنخ دیده می‌شود. برای یک پژوهش و تحلیل صحیح که دچار هیچ‌یک از این نقصان‌ها نشود، کار به‌مراتب دشوارتر از پژوهش‌های تاریخی و یا کار با هنر غربی است. شاید دلیل عمده‌ای که بسیاری به این مسائل و موضوعات نپرداخته‌اند همین بوده است و نه اینکه نیازی وجود نداشته باشد. از طرف دیگر این‌گونه پژوهش‌ها در دانشگاه‌های ایران هم چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرند. شاید به دلایل نه‌چندان صحیحی تصور می‌شود پژوهش‌های معاصر در حوزه هنر، با توجه به نزدیکی زمانی آن با حال و تفاوت آن با برخی پژوهش‌های تاریخیِ مُدِ روز، در قالب تاریخ هنر نمی‌گنجد. این درحالی‌است که در مورد تاریخ هنر غربی و سایر حوزه‌های علوم سیاسی، اجتماعیِ... ایران هر روز شاهد تولید تعداد کثیری از پژوهش‌های دانشگاهی هستیم. موردِ دیگر مرتبط با این برداشت کلی است که اشکال اصطلاحاً «هنر اسلامی» در کشورهای اسلامی، ازجمله ایران، در حدود انتهای قرن نوزدهم مضمحل می‌شوند؛ چیزی که هویتِ هنر سرزمین‌هایی مانند ایران را می‌سازد. بعد از این دوره اشکال فرهنگی و هنری غالباً برگرفته از اشکال مختلف هنر غربی است، از ناتورالیسم تا نمونه‌های مدرن. پس چه دلیلی دارد به یک هنر اخذشده پرداخته شود؟ به‌جای آن می‌توان به اصل هنر غربی پرداخت! البته به‌نظر من هیچ‌یک از این فرضیات دلایل درست و استواری ارائه نمی‌کنند بنابراین تصور نمی‌کنم چندان قابل پذیرش باشند.

معاصربودن از نظر شما زمان خطی است؟ تعبیر شما از معاصربودن چیست؟

فکر نمی‌کنم بتواند خطی باشد، چون در آن صورت نمی‌توانیم تقسیم‌بندی جدید و متفاوتی را در مورد هنرهای «معاصر» غیرغربی داشته باشیم.

منظورتان از معاصربودن، هنر دهه‌های ۶۰ و ۷۰ یا همان Contemporary Art بوده است؟

به هیچ‌وجه؛ هرچند وجود مشابهت‌هایی را در تعریف نمی‌توان منکر شد. در کتاب به اشکال مختلف این مفهوم، رابطه آن با مفاهیم دیگری چون «معاصریت»، و کاربرد خاص آن در مورد هنر ایران و پارادایم‌های آن به‌صورت مبسوط پرداخته شده است.

نگارش کتاب انگلیسی چه زمانی شروع شد؟

آغاز پژوهش من در این حوزه به بیش از بیست سال پیش برمی‌گردد. پژوهش، گردآوری، مشاهدات و مصاحبه‌ها از همان زمان به‌صورت پیگیر تداوم یافت. بخش‌های زیادی از تاریخ نانوشته هنر ایران از همین مشاهدات نشأت گرفته‌اند؛ به‌خصوص در مورد دوره بعد از انقلاب و آنچه که در نوشته‌های محققان غربی در سال‌های اخیر جایی نداشته‌اند. در اغلب این نمونه‌ها به‌نظر می‌رسد همه چیز بعد از انقلاب به اتمام رسیده است، درحالی‌که به‌هیچ وجه چنین نبوده است. البته بخش‌هایی از کتاب برگرفته از تحقیقات دوره دکترا، پست‌دکترا و سال‌های پس از آن در طول یک دهه اخیر است که در تعدادی از مقالات و نوشته‌های من (اغلب به زبان انگلیسی) متجلی شده‌اند. تبدیل این منابع به کتاب نسخه انگلیسی در حدود دو سال به‌طول انجامید. این نسخه به‌طور مشخص برای پاسخ به خلأهای موجود در سیستم دانشگاهی و پژوهشی غربی نوشته شده بود. بنابراین زمانی‌که تصمیم به نگارش نسخه فارسی گرفتم، می‌بایست بسیاری از موارد مورد بازبینی قرار گرفته و تغییر می‌کردند. درواقع کتاب دیگری باید نوشته می‌شد با تغییراتی در محتوا، لحن و حتی تصاویر. کار روی این نسخه هم حدود یک‌سال به‌طول انجامید.

یکی از بخش‌های مهم کتاب هم در مورد هنر مهاجرت است. از نظر شما مهاجرت چقدر بر هنر امروز ایران تأثیر داشته است؟

واقعیت این است که یکی دیگر از مشکلاتی که در کار برخی نویسندگان، غالباً غربی و یا پژوهشگران ایرانی مقیم خارج از ایران، که در این حوزه کار کرده‌اند دیده می‌شود این است که به این مسئله به‌اندازه کافی توجه و دقت نکرده‌اند که زمانی‌که در مورد هنر ایرانی صحبت می‌کنیم باید تمایزی قائل شویم بین کسانی‌که در بافتار ایران زندگی و کار می‌کنند و کسانی که خارج از این بستر حضور دارند، هر چند که هر دو گروه را می‌توان «هنرمندان ایرانی» نامید. اگرچه این هنرمندان در بستر فرهنگی، سیاسی-اجتماعی ایران زندگی نمی‌کنند، اما اهمیتشان را نمی‌توان به‌هیچ وجه نادیده گرفت. ولی این تمایز بافتاری را که در رویکردها و آثار مشخصاً بروز پیدا می‌کند باید قائل شد. به‌خصوص در این کتاب که مدعی است به هنر در کنار سایر لایه‌های اجتماعی ایران می‌پردازد، این تمایز باید دیده می‌شد. از این جهت اگر به این تمایز توجه کنیم، باید به کسانی که در این بستر حضور ندارند با نگاهی متفاوت پرداخته شود. بسیاری از این هنرمندان از چهره‌های شناخته‌شده در دنیای امروز هنر مطرح شده‌اند. برای همین این مسئله در فصل مجزایی مورد بررسی قرار گرفته است. این فصل به‌طور مشخص به دغدغه‌ها و مباحث اساسی که این هنرمندان با آنها سروکار دارند، می‌پردازد؛ دغدغه‌هایی مانند غم‌غربت، هویت، پرسش خود و دیگری، خود-انتقادی و زیستن در موقعیتی برزخ‌گونه یا بینابینی (liminal).

منظورتان از مهاجرت، دوران بعد از انقلاب است؟ افرادی مانند زنده‌رودی را که پیش از انقلاب به خارج از ایران مهاجرت کرده‌اند وارد بحث نکرده‌اید؟

بله، منظور اساسا دوره بعد از انقلاب است. در مورد هنرمندان مهاجر قبل از انقلاب، تنها به نام آنها اشاره شده است. بخش مهم این فصل به آنچه توسط نسل‌های جدیدتر به‌خصوص بعد از انقلاب تجربه شده است، می‌پردازد، چراکه اغلب هنرمندان مهاجری که می‌شناسیم و فعالانه در صحنه هنر حضور دارند بعد از دوران انقلاب و جنگ از ایران مهاجرت کرده‌اند. از این جهت بزرگ‌ترین گروه‌های مهاجر از این دوره به بعد هستند. هنر مهاجرت نیز بیشتر در مورد مهاجران دوره بعد از انقلاب به‌این‌سو است. در کتاب به این مطلب پرداخته شده که گاه رویکردهای رمانتیزه‌شده و اتوپیانیستی از سنت و گذشته، و نگاه نوستالژیک به آن در آثار این هنرمندان به دلیل دوری از بسترهای فرهنگ مادری بروز پیدا می‌کنند. نمایش ابعاد نوستالژیا و حس غریبگی و غربت در کارهای خیلی از این افراد وجود دارد. روباروی با بسترهای جدید فرهنگی، مسئله هویت، و حافظه فرهنگی و تاریخی از بنیادی‌ترین مسائلی است که بدون شک خود را در هنر مهاجرت بروز می‌دهند. بافتارهای اجتماعی و سؤالاتی اساسی در کارهای این هنرمندان وجود دارد که مشابه آنها برای هنرمندان داخل کشور مطرح نمی‌شود. البته در نسخه انگلیسی ضرورت پرداختن گسترده به این هنرمندان با توجه به نمونه‌های مکتوب وجود نداشت. در نسخه فارسی این فصل قدری گسترش یافته است.

آیا شناخته‌شدن این افراد در خارج از ایران دلایل سیاسی نداشته است؟

به هرحال، نمی‌توان این مسائل را کاملاً نادیده گرفت، یعنی تأثیری که گفته می‌شود دیدگاه‌های سیاسی و یا انتظارات فرهنگی در شناخته‌شدن برخی از این هنرمندان در آن بسترها داشته است.

منابع شما در این بخش‌ها چه بوده؟

همان‌طورکه گفته شد در این موارد منابع بیشتری موجود است. مکتوبات و اسناد به‌مراتب بیشتری در مورد بسیاری از این هنرمندان به زبان انگلیسی موجود است. در مواردی خاص هم با خود هنرمندان مصاحبه شده است.

اتفاقات هفت، هشت سال قبل ایران و مارکت هنر ایران در شکل‌گیری بخشی از کتاب شما تأثیر داشته است؟

به آنها بی‌توجه نبوده‌ام. اما قدری زود بود تا در مورد خیلی از این موارد و تأثیرات آنها صحبت شود. البته یکی از مباحث مرتبط با این مسئله که در کتاب درباره آن بحث شده، گفتمان هویت است و گونه‌ای مشخص از آن که اصطلاحا به آن «هویت تعریف‌شده» (defined identity) در مقابل «هویت برساخته» (constructive identity) گفته می‌شود. هویت تعریف‌شده را از چند جنبه می‌توان مورد بررسی قرار داد. یکی گونه‌ای است که حکومت‌ها برای ساخت یک هویت جمعی تعریف می‌کنند و غالباً از جهت سیاسی از آن بهره‌برداری می‌کنند. در حوزه‌های فرهنگی هم در دوره قبل و به‌خصوص در بعد از انقلاب، هویت‌های تعریف‌شده همواره وجود داشته‌اند. بخشی از این هویت‌ها به میراث فرهنگی و یا آنچه که اصطلاحاً هویت جمعی نامیده می‌شود (هویت ایرانی اسلامی) مرتبط است. مشابه این هویت تعریف‌شده را در نظام غالباً «قوم‌نگارانه» نمایشگاه‌های بین‌المللی مانند بی‌ینال‌ها و دیگر نمایشگاه‌های هنر ایرانی در خارج از ایران می‌توان دید. این نگاه مرکزگرا و تقسیم‌بندی‌شده حاکم درواقع تداوم گونه‌ای شرق‌گرایی‌نو (neo-Orientalism) معاصر است. برای نمونه اشکال سنتی مانند خوشنویسی، عناصر فرمال سنتی، دیگر مسائل فرهنگی ازجمله محدودیت‌ها، فشارهای اجتماعی و سیاسی حاد از متداول‌ترین اشکال مورد پذیرش در این نمایشگاه‌ها و رویدادها هستند. در مورد سلیقه‌ها و معیارهای مارکت منطقه‌ای هم رویکردهای مشابهی را می‌توان دید که تلاش در معرفی گونه‌های مشخصی از هویت تعریف‌شده دارد. بدون شک هم نمایشگاه‌ها و هم عرصه مارکت در معرفی هنر مدرن و تا حدودی هنر معاصر ایران به صحنه‌های بین‌المللی مؤثر بوده‌اند، ولی بدیهی است این سیستم‌ها اقتضائات و علائق خود را پیگیری می‌کند و البته همواره تأثیراتی در ارجحیت‌بخشی و یا حتی شکل‌گیری اشکال یا رسانه‌های هنری مشخصی داشته‌اند. در مقابل این هویت‌های تعریف‌شده شاهد عکس‌العمل‌هایی از گروهی از هنرمندان درمقابل این نوع فرمول‌بندی‌ها و یا تهدیدهایی که می‌تواند منجر به یکسان‌سازی فرهنگی شود هستیم که در کتاب درباره‌شان بحث و بررسی صورت گرفته است.

عطف کتاب

یک صفحه خالی

«تصویرسازی امروز ایران در عین گسترش و با وجود علاقه‌مندان و هنرمندان فعال، در شرایط سختی قرار دارد. سخت از این نظر که با وجود تصویرسازان متعدد، بازاری که متناسب تعداد آنها باشد دیده نمی‌شود. در واقع تصویرسازی از لحاظ اقتصادی در بن‌بست است و تصویرگران معدودی توانسته‌اند از راه تصویرسازی زندگی خود را تأمین کنند. این موقعیتی است به نظر من خاص، که نیاز به توجه دارد و دلیل اصلی نشر این کتاب است... بزرگ‌ترین مسئله تصویرسازی امروز ما، محدودشدن محدوده فعالیت آن است. تصویرسازی مترادف شده با تصویرسازی کتاب کودک. وقتی می‌گوییم تصویرسازی، در ذهن اهل این فن، تصویرسازی کتاب ظاهر می‌شود. از یک نگاه کلی و از دید وسیع‌تر، چیزی داریم به‌عنوان حرفه تصویرسازی که فقط به دنیای کودک محدود نمی‌شود». کتاب «تصویرسازی» فرشید مثقالی به‌طرزی جامع به تمام مسائل مربوط به تصویرسازی پرداخته است. این هنرمند معتقد است اساسی‌ترین مسئله تصویرسازی امروز تلقی محدود از مفهوم تصویرسازی است. اینکه در موقعیت فعلی، از همه شاخه‌های بالقوه بدنه تصویرسازی فقط یکی دو شاخه رشد کرده‌اند. کتاب «تصویرسازی» فصل‌های بسیار دارد. ابتدای کتاب تاریخچه تصویرسازی آمده است: «تاریخ تصویرسازی خود می‌تواند به تنهایی کتابی باشد، چون نیاز به ذکر تصاویر زیاد و نام تصویرسازان بسیاری دارد که همه اجزای آن را بپوشاند. به‌همین‌دلیل ما اینجا تنها اشاره‌ای به تاریخچه آن می‌کنیم، زیرا بیشتر تعریف و حرفه تصویرسازی مدنظر بوده تا سرگذشت آن». و بعد نوبت به تعریف تصویرسازی می‌رسد: «تصویرسازی عبارت است

تصویرسازی
فرشید مثقالی
نشر نظر

از روشن‌کردن یا نورانداختن یا واضح‌کردن یا تزیین و جذاب‌کردن یک معنا یا متن». تفاوت نقاشی و تصویرگری بخش بعدی کتاب است: «نقاشی امری است کاملا شخصی و نقاش کار را مطابق میل خود انجام می‌دهد. سفارش‌دهنده، خود نقاش است و نقاش مخاطبی جز خود ندارد. نقاش کار را برای دل خود انجام می‌دهد. انتخاب موضوع، اندازه و مواد کاملا در اختیار خود اوست... تصویرسازی امری است هدفمند و برمبنای سفارش. تصویرساز با مفهوم و متنی از پیش تعیین‌شده سروکار دارد و کار برای ارتباط با مخاطبی خاص انجام می‌شود». مراحل تولید یک کار تصویرسازی، یک صفحه خالی، خواندن متن، چیزی برای گفتن داشتن، تصویرسازی و گرافیک، ساختار، تکنیک‌های اجرائی، تصویرسازی مطبوعاتی، تصویرسازی در پوستر و تبلیغات، تصویرسازی کتاب کودک و کتاب کمیک، از دیگر سرفصل‌های این کتاب است. در بخش یک صفحه خالی مثقالی شروع تصویرسازی را سخت‌ترین بخش آن می‌داند: «شما در مقابل یک صفحه خالی با مونیتور نشسته‌اید. سؤالی که ذهن شما را به خود مشغول می‌کند این است که: چه‌چیز و چگونه؟ حالا باید به مقدماتی بپردازیم که می‌تواند به شروع کار اصلی کمک کند». از بخش‌های جالب‌توجه کتاب تصویرسازی مقالات و مصاحبه‌های آن با تصویرگرانِ مطرح جهان از جمله پاسکال بلانشت، استیو سیمپتون، دان پیج، آتمن وایتهورست، هنری اوباسی، جک هیوز، سوزان شرمن و برین ویترو است.

مرور

فیلم‌ساختن به روایت سیدنی لومت

مانی سپهری: «یک‌بار از آکیرا کوروساوا پرسیدم که چرا یکی از نماهای آشوب را آن‌جور قاب‌بندی کرده؟ جوابش این بود که اگر دوربین را یک اینچ به چپ پَن می‌کردم کارخانه سونی را در قاب می‌دیدیم و اگر دوربین را یک اینچ به راست پَن می‌کردم فرودگاه را می‌دیدیم که هیچ‌کدام به درد یک فیلم تاریخی مثل آشوب نمی‌خورد». شروع مقدمه سیدنی لومت بر کتاب «فیلم‌ساختن» با این خاطره از کوروساوا آب پاکی را روی دست خواننده این کتاب می‌ریزد و به‌صراحت اعلام می‌کند که کتاب «فیلم‌ساختن» بیش از آنکه راجع به الهامات ذهنی یک کارگردان باشد، درباره عوامل عینی فیلم‌سازی است. «فیلم‌ساختن» کتابی است از سیدنی لومت که با ترجمه بهمن فرمان‌آرا از طرف نشر چشمه منتشر شده است. لومت، کارگردان آمریکایی فیلم‌هایی چون «بعدازظهر نحس»، «سرپیکو»، «شبکه»، «دوازده مرد خشمگین» و «قتل در قطار سریع‌السیر شرق» در این کتاب با لحنی که به روایت قصه‌ای جذاب پهلو می‌زند، از نحوه ساخته‌شدن یک فیلم و آنچه کارگردان حین ساختن فیلم با آن مواجه می‌شود، سخن می‌گوید و طبیعی است که بیش از هرچیز تجربه‌های خود را به‌عنوان یک کارگردان پیش‌روی مخاطب می‌گذارد. او در جایی از مقدمه کتاب، درباره آن می‌نویسد: «این کتاب درباره کارهایی است که باید در تولید یک فیلم انجام داد. جواب کوروساوا حقیقت ساده‌ای را بیان می‌کرد و بیشتر فیلم‌هایی هم که در این کتاب به آنها اشاره می‌کنم فیلم‌هایی هستند که خودم کارگردانی کرده‌ام. دلیلش این است که در مورد فیلم‌های خودم دقیقا می‌دانم چه راهی برای تصمیمات خلاقانه فیلم‌ها گرفته شده است. برای کارگردانی یک فیلم راه درست یا غلطی وجود ندارد و این کتاب درباره طرز کار خودم است...».

فصل اول کتاب با عنوان «کارگردان: بهترین شغلِ جهان» به سبک رمانی کلاسیک با توصیف صحنه آغاز می‌شود. صحنه‌ای که سالن تمرین است و لومت معتقد است «همیشه باید قدری کثیف باشد». آنگاه شخصیت‌ها - عوامل فیلم - یکی‌یکی وارد صحنه می‌شوند. یکی از چیزهایی که کتاب لومت را از یک اثر خشک آکادمیک درباره چگونه‌فیلم‌ساختن متمایز می‌کند، لحن شوخ و رندانه لومت است. مثل آنجا که در همین فصل اول درباره ورود ستارگان فیلم به سالن تمرین سخن می‌گوید: «یک‌باره شلیک خنده از پایین پله‌ها به گوش می‌رسد که معمولا نشانه آمدن یکی از ستارگان فیلم است. ستاره هم سعی می‌کند وانمود کند آدم مغروری نیست و خودش را یکی از افراد عادی گروه می‌داند. او هم به دنبال کسب محبوبیت است. گاهی با ستاره‌ها گروه بادمجان دورقاب‌چین‌ها هم می‌آیند...». پس از عوامل صحنه، این بحث پی کشیده می‌شود که یک کارگردان چطور به این تصمیم می‌رسد که یک فیلم را بسازد یا نه. لومت در مورد خودش می‌گوید: «من همیشه به غریزه‌ام تکیه کرده‌ام و همان بار اول که فیلم‌نامه را می‌خوانم این تصمیم را می‌گیرم». بحث با کلیاتی دیگر درباره جنبه‌ها و عوامل مختلف فیلم‌سازی ادامه می‌یابد و بعد چنان‌که لومت در پایان فصل اول می‌گوید، صحبت از «ریزه‌کاری‌ها» آغاز می‌شود. فصل دوم کتاب، با عنوان «فیلم‌نامه: آیا نیازی به نویسنده هست؟» درباره فیلم‌نامه است و نحوه برخورد کارگردان با یک فیلم‌نامه. این فصل با اشاره‌ای به بدرفتاری استودیوها با فیلم‌نامه‌نویسان آغاز

فیلم‌ساختن
سیدنی لومت
ترجمه بهمن فرمان‌آرا
نشر چشمه
چاپ اول: ۱۳۹۴

می‌شود و با روایت تجربیات خود لومت از مواجهه‌اش با فیلم‌نامه و فیلم‌نامه‌نویسان و همچنین اینکه مواجهه بازیگران با فیلم‌نامه به چه صورت‌هایی است. «سبک»، عنوان فصل سوم کتاب سیدنی لومت است. این فصل این‌گونه آغاز می‌شود: «سبک بعد از عشق لغتی است که همیشه به‌اشتباه از آن استفاده شده». و چند سطر پایین‌تر می‌نویسد: «بحث درباره سبک به‌عنوان چیزی جدا از محتوای فیلم واقعا عصبانی‌ام می‌کند. فرم همیشه باید از نوع استفاده تبعیت کند. در مورد سینما هم همین‌طور است. می‌فهمم که بعضی آثار هنری آن‌قدر زیبا هستند که توجیهی لازم ندارند و بعضی فیلم‌ها خواسته‌اند فقط زیبا باشند و چیزی جز یک تمرین بصری یا تجربه بصری نیستند و نتیجه هم ممکن است بسیارزیبا باشد و از نظر تأثیرگذاری بی‌اندازه شما را به شوق بیاورند. اما اینها هیچ‌کدام به ما اجازه نمی‌دهند بگوییم این از نظر تکنیک بصری و زیباشناختی برای یک تراژدی بدون