دو جوابیه به مطلب «دامن چاک‌چاک نقد» نوشته سیامک دل‌زنده

تکثیر و تکرار قضاوت با شما

ایمان افسریان

اثری از ایمان افسریان

در تاریخ پنجم تیرماه سال جاری، در صفحه کتاب روزنامه «شرق»، آقای سیامک دل‌زنده مطلب مفصلی در مورد کتاب «در جست‌وجوی زمان نو» منتشر کردند. سؤالاتی پرسیدند و گاه اتهاماتی نسبت به من که گردآورنده کتاب هستم و آقای وحید حکیم که یکی از نویسندگان مجله حرفه: هنرمند و کتاب است وارد کردند. در ۱۴ سال فعالیت «حرفه: هنرمند» تمام سعی‌مان را برای پرهیز از این‌گونه حواشی کردیم که متأسفانه امکان‌پذیر نشد. پس توضیحات مختصری جهت رفع شبهات به خوانندگان ارائه می‌کنم. ایشان در مقاله مفصل خود سه سؤال از من پرسیده‌اند که موظف به پاسخ هستم:

۱- آیا افسریان و نشر «حرفه: هنرمند» از تک‌تک نویسندگان برای انتشار مطالبشان به‌صورت کتاب اجازه گرفته‌اند؟ و آیا حق‌التحریر خاصی بابت این کار به آنها پرداخت شده است؟

هرچند که ما از مؤلفین اجازه گرفته‌ایم اما درواقع این موضوع مربوط به ناشر و مؤلف است نه آقای دل‌زنده.

۲- پرسشِ - به‌زعم ایشان اساسی- دیگر این است که آیا مقالات به همان صورتی که پیش‌تر در مجله چاپ و منتشر شده‌اند در کتاب آمده‌اند یا مورد بازبینی نویسندگان قرار گرفته‌اند؟

اگر ایشان زحمت خواندن مقدمه کتاب را به خود می‌دادند پاسخ این پرسش‌های اساسی خود را می‌یافتند. متأسفانه ایشان آنقدر نگران حقوق معنوی خودشان بوده‌اند که حتی مقدمه را نخوانده و دست‌به‌قلم شده‌اند.

۳- پرسش بعدی ایشان در مورد اخلاق حرفه‌ای‌ست و پرسیده‌اند آیا شکایتی از این مقالات شده است و آیا ما موظف به کسب اجازه از شاکی برای چاپ مقاله‌های مورد ظن نبوده‌ایم؟

باید بگویم که تاکنون اگر شکایتی در مورد مقالات برای ما ارسال شده است در خود مجله منتشر کرده‌ایم. اما اگر منظورشان شکایت خودشان است، که ایشان داستان مفصل‌شان را برای روزنامه «شرق» فرستاده‌اند، نه برای ما. اما من در جریان گله شفاهی ایشان از آقای توکلی بودم. من به دقت مقالات را خواندم، مطابقت دادم و به‌نظرم تفاوت مقالات فاحش بود و اعتراض بی‌مورد. بااین‌حال اگر شکایت به‌صورت مکتوب به مجله ارسال می‌شد حتما آن را چاپ می‌کردم. اما تصمیم در مورد چاپ مجدد مقاله در کتاب منوط بود به قضاوت من که آیا شکایت‌شان وارد است یا نه. در مورد شکایت ایشان باید بگویم عجیب است که آقای دل‌زنده فکر کرده‌اند کشف قافیه «هیچ و کیچ» یا اصطلاحاتی مانند چادر آرت و نمادهای کلیشه‌شده از خاورمیانه و بازار آن و... حاصل نبوغ فردی ایشان بوده است و هیچ‌کس قبل از ایشان در مورد این موضوعات مقاله‌ای ننوشته است و بعد از ایشان هم اگر هرکسی از این کلمات استفاده کند باید از ایشان تشکر کند! اگر چنین است من در سال ۸۹، در شماره ۳۳ مجله در مقاله «ترس عقب‌ماندگی و مکانیسم دفاعی» و یا آقای اخگر در همان شماره در مقاله «جهانی‌شدن ایرانی‌شدن» به این هنر کیچ و موضوعات مربوط به آن پرداخته‌ایم و لابد الان باید مدعی حقوق معنوی‌مان از آقای دل‌زنده باشیم؟!

نمی‌دانستیم که آقای دل‌زنده برند قافیه «هیچ و کیچ» را به ثبت رسانده‌اند و یا اگر ایشان در مورد نمایشگاهی نقدی می‌نویسند دیگر کسی حق نوشتن در مورد آن نمایشگاه را ندارد و یا اگر از تصاویر آثار هنرمندانی در مقالات مجله استفاده می‌شود که قبلا آقای دل‌زنده آنها را در مقالات خود جای داده‌اند، باید از ایشان کسب اجازه کنیم و اگر نکنیم اخلاق حرفه‌ای را رعایت نکرده‌ایم!

در مورد مقاله آقای حکیم هم باید بگویم در حدود یک سال قبل از انتشارِ مقاله «به‌سوی هنری تقریبا هیچ» بارها با ایشان بحث و گفت‌وگو داشتم و خیلی پیش از انتشار تاریخ‌ساز مقاله آقای دل‌زنده از آقای حکیم خواستم نظراتش را مکتوب کند تا بالاخره رضایت داد و منتشر شد. و در مورد داستان‌های طولانی مطالبی که حکیم از دل‌زنده خواسته یا خوانده، باید بگویم این حرفه‌ای‌ترین کار یک نویسنده است که قبل از نوشتن مقاله تمام مکتوباتی که حول‌وحوش موضوع نوشته شده را بخواند. درنهایت خطاب به آقای دل‌زنده می‌گویم که به‌قول خودشان راه‌های اخلاقی‌تری برای کسب شهرت و جلب‌توجه، غیر از این جنجال‌های «قضاوت با شما» وجود دارد.

دست «هیچ» را نگیریم، بگذاریم زمین بخورد

وحید حکیم

روزنامه «شرق» در تاریخ پنجم تیرماه سال جاری مطلبی را تحت عنوان «دامن چاک‌چاک نقد» به چاپ رساند که فحوای محوری آن اعتراض به چاپ مقاله‌ای انتقادی بود به قلم اینجانب در فصلنامه حرفه: هنرمند شماره ۴۲، و چاپ مجدد آن در کتاب «در جست‌وجوی زمان نو». موارد افترای نویسنده این مطلب به اینجانب عبارتند از: تشابهات، از آن خودسازی‌های معنوی بدون ذکر مأخذ، و در نهایت استفاده از تصاویر مرتبط با نوشته‌های ایشان. حال، یک‌به‌یک به بررسی آنها می‌پردازم.

۱- شباهت در عنوان مقاله

«تکثیر کیچ، تکرار هیچ»، «به سوی هنری تقریبا هیچ». به تنها واژه مشترک در عنوان دو مقاله می‌پردازم، یعنی واژه «هیچ» که بر دو مفهوم بسیار متفاوت دلالت می‌کند. «هیچ» در مطلب من صفتی‌ست برای تمامی هنرهایی که، در سراسر متن، تلاش کرده‌ام بی‌ثباتی، بی‌مایگی و ویژگی‌های التقاطی و ناسنجیده و ناندیشیده آنها را به‌گونه‌ای مستدل (در حد توان) بررسی کنم؛ «هیچ» در متن من صفتی‌ست هم‌سنگ «پوچ». حال، به متن ایشان سرک می‌کشیم: در ابتدا باید بگویم بنده «هیچ» ایشان را اصلا نمی‌فهمم، چراکه در سراسر متن، مفهومی بس سرگشته و محافظه‌کارانه دارد. در جایی گفته‌اند: «شاید هیچ‌های پرویز تناولی یکی از برجسته‌ترین خطوط تداوم باشد، که گفتمان‌های هنری دهه‌های قبل را به گفتمان‌های مسلط بعد از ۷۷ وصل می‌کنند.» (حرفه: هنرمند ۴۰ ص ۱۲۴) و در بین سطور دیگر، به شکلی جسته‌گریخته و با ترس و لرز از سازوکار نمادین بازار سخن می‌گویند، اما لختی بعد هنر زاده از آن را تبرئه کرده روانه خانه بخت می‌کنند و نمی‌گذارند در ورطه «هیچ» فرو افتد، در ابتدا می‌نویسند: «طبیعی است وقتی که دستگاه‌های نمادین اثر تا آن حد اهمیت داشته باشد که اقتباس از آن تنها با ملازمت تکنیک اجرائی خوب، اثر هنری را راهی بازار هنر کند، در این میان دیگر فردیت هنرمند امری ثانوی یا اصلا بی‌اهمیت است، نام و امضای هنرمند در حد علامتی تجاری مطرح خواهد شد تا کیفیت و قیمت اثر را تضمین کند.» (همان، ص ۱۲۶) در اینجا گویی نویسنده قصد دارد به ماهیت آن هیچی و پوچی اشاره کند که در عنوان مطلبش مطرح کرده است، اما لختی بعد، و در پی اضمحلال چنین هویتی، مکررا در مصداق‌هایشان بحث از «هویت‌های چندگانه» و چندرگه را مطرح می‌کنند، از آن به‌سان «اختلال هویتی» یاد می‌کنند اما بلافاصله می‌گویند که منظورشان «نوعی بیماری هویتی نیست». می‌نویسند: «این آثار هم‌زمان بار دستِ کم دو هویت متفاوت را بر دوش می‌کشند». (همان. ص۱۲۷) دقت کنید! این مبحث اختلال هویتی همان چیزی‌ست که در مطلب اینجانب تحت عنوان شوخ و گزنده «پست کیچ پاپ دادا» مطرح شد، و پرواضح است که این عبارت، دلالت بر التقاطی بی‌مایه و پوچ در هنر دارد. در مطلب من می‌خوانید: «نمایش این هنر، بی‌ثباتی و ویژگی‌های التقاطی و تصنعی‌اش، و شاید بیش از همه سطحی‌نگری و بی‌مایگی‌اش، با اقتباس نظام خاصی از نشانه‌های فرهنگ توده (کیچ روستایی/ حاشیه شهرنشینی، کیچ امامزاده‌ای)، و عناصر اقتباسی غربی (کالاها، سوپراستارها، و اسطوره‌های موقعیتی)، در زمینه و الغبایی «وارداتی»، و گاه با استهزایی دادایستی همراه است.» (حرفه: هنرمند۴۲، ص ۶۳) به‌راستی «هیچ» در مطلب ایشان حاکی از چیست؟ «هیچ»های پرویز تناولی؟ در این صورت چه ربطی به «هیچ» مطلب بنده دارد؟ و اگر کیچ را «هیچ» می‌دانند چرا آن را با مبحث آبرومندی مثل «هویت‌های چندگانه» خلط می‌کنند تا با ماست‌مالی‌کردن آن، موضع گنگ و محتاطانه خود را نثار خوانندگان کنند؟! بنده از عنوان «تقریبا هیچ» تا کلمات پایانی مطلبم لحظه‌ای از دادن صفت «هیچ» به هنری که از آن سخن گفتم، دور نشدم و تلاش نکردم تا با ایجاد وضعی که در آن نه سیخ بسوزد و نه کباب، زهر «هیچ» را بگیرم.

۲. از آن خودسازی رندانه مطالب

این افترا نیاز به توضیح بیشتری دارد: در ابتدا باید بگویم که سال‌های ۹۰ و ۹۱ که سال انتشار این مطالب است هنگامه فوران و سیطره عناصر، مضامین، مکان‌ها و شخصیت‌هایی بود که با شتابی بی‌سابقه فضای گالری‌ها، بروشورها و کتاب‌های موجود را آکندند؛ تصاویر و نام‌هایی چون خط فارسی، چادر، عشق، جنسی، سکسی، مریلین مونرو، غلامرضا تختی، بهروز وثوقی، زورخانه، حمام و... همگان با چنین عناصر و نام‌هایی مواجه بودیم. این کلمات به کلیدواژه‌های بحث‌های گه‌گاهی در گالری‌ها، نشست‌ها و میهمانی‌های آن دوران بدل شده بود. (جالب توجه این‌جاست که از میان کتاب‌ها، کتاب «تهران آرت» که موضوع محوری «نقد تند» اینجانب بود، همان کتابی‌ست که ایشان بر چند تصویر آن استیتمنت نوشته و آنها را مورد «تحسین» قرار داده‌اند!) بگذریم. به مفاد اعتراض می‌پردازم، مستفادِ دو مثال ایشان فهرست‌وار بدین شرح است:

۱. بازار هنر و سازوکار پیچیده‌ای که به‌واسطه آن عناصر فرهنگ توده و فرهنگ متعالی، بنا بر موقعیت/فرصت، در هم رفت‌وآمد می‌کنند و بعضا جای یکدیگر می‌نشینند.

۲. اعتباربخشی مکان اثر هنری به ابژه هنری و فربه‌شدن آن توسط کاپیتالیسم بازار آزاد.

ضمن گفتن این نکته که ایشان با حذف پس و پیش نقل‌قول‌هایی از مطلب اینجانب، و به‌کارگیری سودجویانه آنها به شکل کپسولی در برابر کلمات خودشان، به خیال خودشان در امر تخریب، رندی و زیرکی به خرج داده‌اند، باید بگویم که این دو مفهوم اساسی، که شاید بتوان از آنها همچون کلیدهای نقد هنر معاصر جهان یاد کرد، هم‌زمان با ظهور خود این هنر پا به عرصه متون گذاشتند و از کشفیات ایشان نیست.

اکنون، به سراغ پاره‌هایی از متن می‌رویم که ایشان در کنار یکدیگر قرار داده‌اند و بنده را متهم به «ازآن خودسازی رندانه» کرده‌اند.

بخش نخست: در پاره‌ای از متن، ایشان از طرفی از آمیزش نمادهای عامیانه، اشکالی با سابقه فرهنگی کهن و نیز چهره‌های نامی ورزشکاران و غیره سخن می‌گویند و سپس از «بازار هنر» به عنوان سفارش‌دهنده و مشوق این تولیدات. بدیهی‌ست، همین دوران ذکرشده، دورانی که در آن از دل گالری‌ها و کتاب‌ها، خیل عناصر و شخصیت‌های ناهمگون بر فرق سر هنر کشور ما کوبیده شد، همان دورانی‌ست که بحث بر سر رد پای چرکین بازار در معیت نام گالری، کتاب و هنرمند بر سر زبان‌ها بود، و آن هم نه‌تنها در محفل کسانی که اصطلاحا منتقد یا هنرشناس خوانده می‌شوند، بلکه هر بیننده و دانشجوی عادی پی به این امر بدیهی و آشکار برده بود. اما بیایید در آن پاره از مطلب من که ایشان به قصد افشاگری در کنار متن خود قرار داده‌اند، باریک شوید تا دریابید که مورد بحث من با بحث ایشان به کل متفاوت است. اینجا اعتراض من به هنرمندی ست که علی‌الظاهر علیه نظام‌های نمادین ایدئولوژیک و

در جست‌وجوی زمان نو

درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران

گردآوری: ایمان افسریان

نشر حرفه هنرمند

کیش‌های مبتنی بر پول و قدرت برمی‌آشوبد، اما در همان کیش کذایی کالای هنری خود را به قیمتی هنگفت به فروش می‌رساند. (در این جا ایراد من به هنرمند است و نه بازار. بنده بازار را هوشمند می‌دانم، و ناهشیاری را صفت هنرمندی که سرسپرده این بازار است، در حالی که مورد بحث ایشان خصلت‌ها و شگردهای بازار است؛ چیزی که بر همگان آشکار است و تفاوت تنها در بیان و ادبیات آن است.) برخلاف نظر ایشان، من بر این باور نیستم که «کیچ پیامی را به صورت فشرده تصویر می‌کند»، که «هنر کیچ هنری چندلایه است». کیچ از نظر من، به معنای واقعی «هیچ» است، پس دست او را نمی‌گیرم و نوازشش نمی‌کنم. ایشان در مطلب‌شان در مجله «تندیس» به بارزترین و پرسروصداترین نمایشگاه‌های سال ۹۰ پرداخته‌اند؛ یعنی به گونه‌ای فهرستی از آنچه در آن سال گذشته است را معرفی کرده‌اند. نمایشگاه کسانی چون محمود بخشی، هومن مرتضوی، نگار بهبهانی، مونا آقابابایی، امیر معبد، هاله انواری،... و گویا از این طریق، زان پس، نمایندگی انحصاری آنان را سند زده‌اند. سیاه‌های دیگر نیز البته از میان صفحات کتاب «تهران آرت» بدان یار می‌شود. زان پس، می‌نشینند و از هر آن که در ارتباط با این هنرمندان قصد قلم‌زدن دارد طلب مأخذ می‌کنند!

بخش دوم: سخن از پیشانی‌نوشت یا اصطلاحا استیتمنتی‌ست که ایشان بر تابلوی «عشق»، اثر لیلا پازوکی در کتاب «تهران آرت» نوشته‌اند و آن را در برابر پاره‌ای از مطلب من قرار داده‌اند. مدنظر ایشان احتمالا مطرح‌شدن مبحث نه‌چندان تازه اعتباربخشی مکان اثر هنری به ابژه هنری‌ست که اول بار توسط مارسل دوشان مطرح می‌شود. ریچارد اپیگناسی در کتاب «پست‌مدرنیسم» می‌نویسد: «دوشان اولین فردی بود که باور داشت که هر شیئی را، اگر از محیط اصلی و مفهوم و طرز استفاده خود جدا شود، می‌توان به عنوان هنر عرضه کرد.» این سان، او با روانه‌کردن «حاضر آماده»هایش به موزه‌ها این اعتباربخشی را به چالش کشید و به سخره گرفت و گفت: «خوب، اگر امضاء شده باشد و در موزه باشد [...] پس حتما یک اثر هنری‌ست. چه چیز دیگری می‌تواند باشد؟» روح سخن من با اشاره و شرح دو مثال از موسیقی کیچ و هنر کیچ، و تغییر مکان آنها به میهمانی‌های روشنفکرانه و گالری‌ها و موزه‌ها به قصد اعتباربخشی، به قصد نزدیک‌کردن خود به لبه‌های یک هنر آوانگارد، موجه، روشنفکرانه و والا، بیش از هر چیز گفت‌وگویی با ایده مارسل دوشان است. ایشان اما در استیتمنت‌شان بر «عشق» خانم پازوکی می‌نویسند: «اگر «عشق» لیلا پازوکی بر سردر عمارتی و در یک چشم‌انداز شهری نصب می‌شد چه تصوری از چنین مکانی به ذهن می‌آمد و حالا که بر دیوار یک گالری هنری و در فضای داخلی عرضه شده چگونه خوانشی از آن حاصل می‌شود؟»[1] تابلوی «عشق» بر سردر یک عمارت شهری می‌تواند اشاره به مکانی داشته باشد که در آن ابژه جنسی به فروش می‌رسد، و تابلوی «عشق» با نورهای صورتی در فضای یک گالری، حاکی از خود ابژه جنسی در کسوت یک استعاره (یک نام) است. سخن بنده در مقاله‌ام به گونه‌ای واضح و مبرهن این است که شیء بی‌ارزش همواره بی‌ارزش است، کافی‌ست آن را از زیر سایه مناسبات سرمایه و قدرت خارج کنید تا دوباره به همان دلالت بی‌مایه خود بازگردد. این درحالی‌ست که ایشان در متن‌شان «عشق» را دلالتی چندلایه معرفی می‌کنند، کلمه‌ای که توانسته است به واسطه ذهن هشیار هنرمندش به چیزی چون نماد متعالی «پیوند» بدل شود. بس روشن است که در این جا سخن از دو نوع جابه‌جایی‌ست، بنده از آن جابه‌جایی سخن می‌گویم که به واسطه آن اعتبار کاذب اثر از دست می‌رود، که توسط آن کاخ مجلل اما بی پایه و اساس اثر فرو می‌ریزد، اما نفس امر برای ایشان گویی کاذب نیست (در سراسر نوشته‌های ایشان امر کیچ در سایه مفاهیمی چون هویت چندگانه و کیچ استعاری غسل تعمید می‌شود)، اتفاقا سازگاری با محیط و یافتن دلالت‌های تازه به واسطه این جابه‌جایی، قابلیت تازه‌ای‌ست که ایشان در متن‌شان به «عشق» اعطا می‌کنند! اندکی دیگر ادامه می‌دهم: ایشان ضمن اشاره به بار ادبی و عرفانی هزارساله واژه «عشق»، جایگاه تابلوی فوق را اینگونه توصیف می‌کنند: «در این جا گزینش رسانه نور و نئون برای پرداختن به عشق، هم‌زمان چندین جریان مختلف، شامل تصاویر کلان‌شهرهای دهه‌های شصت و هفتاد میلادی، فرهنگ تبلیغاتی جامعه مصرفی، جریان هنری پاپ و فرهنگ عامیانه حاشیه شهری را به هم پیوند می‌دهد» و بلافاصله در تکمیل آن می‌نویسند: «و نفس پیوند در فرهنگ فارسی یکی از وجوه گوهری عشق است.» این درحالی‌ست که در مطلب اینجانب، و با استناد به آرای لیوتار، از هنرهایی با چنین ارجاعاتی و با چنین ویژگی‌های التقاطی همچون بازنمود بی‌ارزش‌ترین درجه فرهنگ معاصر یاد می‌شود. دقت کنید! شکافی چنین عمیق در دیدگاه را چگونه می‌توان «ازآن خودسازی معنوی» کرد؟

انتخاب تصاویر

یک تصویر از نمایشگاهی در گالری «اعتماد». یک تصویر از نمایشگاهی در گالری «هما». یک تصویر از اینترنت. پنج تصویر از کتاب «تهران آرت». این فهرست مأخذ تصاویر است در مطلب اینجانب.چند استیتمنت برای تصاویر کتابی می‌نویسند، آنگاه آن تصاویر را از آن خود می‌کنند! به همین سادگی می‌شود چیزی را «رندانه از آن خود» کرد؟ تصویر متعلق به نویسنده استیتمنت است یا استیتمنت متعلق به تصویر؟ کتاب متعلق به ایشان است یا ایشان نویسنده چند مطلب کوتاه «سفارشی» در آن هستند؟ شاید عمق تهی‌بودن اعتراض بیش از همه در این ادعا خود را نشان می‌دهد. انتظارشان از من چه بود؟ این-که نام هنرمند و زیر آن نام استیتمنت‌نویس را قید کنم؟ اگر گالری‌دار هم خواهان ذکر نام شود چه؟ جز اینکه ایشان عبارت «پست کیچ پاپ دادا» را در مطلب بنده معادل «هویتی چندگانه» تلقی کرده باشند، وگرنه چه چیز می‌توانست توهم «تشابه» را در درون ایشان بدل به هیولایی کند، که همچنان از پس سال‌ها، در واکنش به مطلبی درباره هنری که «هیچ» است، اما «هیچ» مطلب بنده و نه مطلب ایشان، به آن «بگم بگم»ی دامن زنند که همگان از آن آسیب جدی دیده‌ایم؟ داستان دور و نزدیک‌شدن‌شان به یک مجله را با آب و تاب تعریف می‌کنند، بعد درمی‌آیند که: «نوشته‌های من پایه اصلی کار حکیم است.»، «توجه خاص و بیش از حد آقای حکیم به نوشته‌های من...»، «عکس مربوط به نوشته‌های من، زینت‌بخش مقاله آقای حکیم شده است...» بارها نام بنده را بر زبان می‌آورند تا به شیوه‌ای شمنی بر داعیه‌های سست و بی‌پایه خود، بر آن بساط که بساطی نیست، که «هیچ» نیست، صحه گذارند! در آخر باید بگویم که فرهیختگی از آن خواننده‌ای‌ست که تمامی مطالب مورد دعوی را با دقت بخواند و کتاب «تهران آرت» را که موضوع محوری مقاله بنده است ورق بزند. آن خواننده هشیار در امر خطیر قضاوت، خود را به این اندک محدود نمی‌کند، وگرنه بیم آن می‌رود که او نیز در مغاک «هیچ» فرو غلتد. از این قیل و قال دیگر سخنی نخواهم گفت.

۱- در این بخش، در دو قسمت بنده از متن فارسی استیتمنتی که کتاب «تهران آرت» به زبان انگلیسی از آقای دل‌زنده به چاپ رساند، و ایشان در سال ۹۱ متن فارسی آن را در اختیار من گذاشتند نقل قول آورده‌ام.

ادامه از صفحه ۹

چندفرهنگ‌گرایی راهِ آینده «موسیقیِ تفکر»

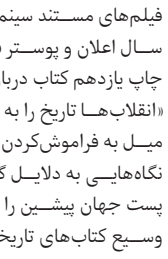
این کار را در «اِستتیک ایرانی» اپوس ۷۷، به شیوه دیگری انجام داده‌ام. در «اِستتیک ایرانی»، جنبه مِلُدیکِ موسیقیِ ایرانی را از آن گرفته‌ام تا ببینم چه‌چیز باقی می‌ماند. برای من دشتی صرفا آغاز از درآمد و رفتن به دیگر گوشه‌های آواز دشتی نیست. دشتی حامل یک منطق درونی است که شیوه حرکت مِلُدی در آن، یکی از لایه‌های آن به‌شمار می‌آید؛ اما همه آن نیست. من دشتی را ذیل «صدا» جست‌وجو می‌کنم نه خارج از آن. در این راه متوجه شدم که موسیقی ایرانی در محدوده گام تعدیل‌شده نیز قابل‌طرح است. از دو نظر نباید هنگام آهنگسازی در موسیقی ایرانی، آن را محدود کنیم. یکی موقعی‌ست که مستقیم از کامپیوتر استفاده می‌کنیم، دیگری موقعی‌ست که درون گام تامپره آهنگسازی می‌کنیم. یعنی ساختار چندصدایی‌ای که برای سازمان‌دهی تُن استفاده می‌کنیم مشخصا نباید از منطق پُلی‌فُنیکِ موسیقی اروپایی پیروی کند. در آثار ایرانیِ من در محدوده گام تامپره، مفاهیمِ درونی موسیقی ایرانی‌ست که مبنای هر اثر را شکل داده است. و در این مرحله است که اولین ایده‌های تئوری مکمل شکل گرفتند. توجه شما به «تئوری مکمل»، در کتاب «پنجره‌ای با شیشه‌های کوچک رنگی» به شیوه جالب‌توجهی انجام گرفته، زیرا در پیوستگیِ بسیار صریحی با نظرات مختلفِ من درباره موسیقی صورت‌بندی شده است. یعنی اگر در کتاب «فرهنگ آهنگسازی» به‌طور مِتُدیک شیوه چندصدایی موردتوجه خود را -تئوری مکمل- توضیح داده‌ام، روش شما پیشینه و ابعاد فلسفی و اِستتیکی آن را تبیین کرده است. «تئوری مکمل»، تکمیل‌کننده امکانات چندصدایی‌ای است که در فرهنگ موسیقایی غرب شکل گرفته است. به‌این ترتیب، به گوشه‌ای از گذشته‌ای اشاره می‌کند که شکل مدون‌شده آن در دیگر فرهنگ‌های موسیقایی غایب و پنهان بوده است. تکاملی که موسیقی چندصدایی از طریق رنسانس، دوران کلاسیک و رمانتیک، و در قرن بیستم طی کرده است، معادل تعریف‌نشده‌ای در دیگر فرهنگ‌های موسیقایی داشته است؛ چه در ژاپن، چه در چین، چه در آفریقا یا ایران. به‌این‌معنا که در ارتباط با تفکرات موسیقایی خود همواره گرفتار مطالبی بوده‌ایم که به نتایج عملی نرسیده است. اینجا نکته‌ای مطرح می‌شود. این‌طور به ذهن می‌رسد، بعد از اینکه موسیقی سریل و سِریکترال را پشت‌سر گذاشته‌ایم، قطعه‌ای مُدال یا تصنیف‌شده در مرز موسیقی تُنال مانند «پروانه کوه‌های زاگرس» اپوس ۱۲۱ شماره ۱، به‌ظاهر ضرورت خود را از دست می‌دهد. اما در اینجا باید دانست که ضرورت حقیقی این اثر، در توجه به تمام ابعاد تکامل موسیقی نمایان می‌شود. اما در روال تکامل موسیقی چندصدایی و دوره‌های اخیر در موسیقی، این ابعاد پوشیده مانده است. بسیار سطحی‌ست اگر بپذیریم که چون دوره‌های گفته‌شده را پشت‌سر گذاشته‌ایم، نمی‌توان به مُدالیته و تُنالیته نگاه و رجوع کنیم. و همان‌طور که در کتاب خود به‌درستی اشاره کرده‌اید، ایده «نگاه به گذشته» حاصل تأکید بر «مسئله تفاوت‌ها» و صورت‌بندی آن از رهگذر تذکر «پیوستگی فرهنگی» میان دوره‌های تاریخی متفاوت است. از این نقطه‌نظر، «تئوری مکمل» را می‌توان نگاه به گذشته‌ای دانست که در روال «اِستتیک خسته»ی حاصل از تاریخ موسیقی، مغفول و پوشیده مانده است. به بیان دیگر، «تئوری مکمل» درصدد آشکارکردن ابعادی‌ست که «اِستتیک» آن را بدیهی، فاقد ضرورتِ کشف دانسته و به حال خود رها کرده است. به‌همین دلیل «تئوری مکمل» می‌تواند به‌عنوان روشی در آهنگسازی در سبک‌شناسی‌های متفاوت به‌کار گرفته شود.

مرور

تاریخ سینمای پیش از انقلاب ایران

بنای ناموزون اما پابرجا

نسیم آصف‌زاده: به‌تازگی چاپ یازدهم کتاب «تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷» مسعود مهرابی با ویرایشی جدید توسط نشر نظر منتشر شده است. این کتاب اولین‌بار در پاییز ۱۳۶۳ و با تیراژ ۸۸۰۰ نسخه‌ای منتشر شد و در زمانی کوتاه(کم‌تر از دوسال) تمام نسخه‌هایش به فروش رفت. بعد از آن کتاب در سال‌های مختلف بازچاپ شد و امروز ویراست جدیدی از آن در دست است. سی‌ویک سال از چاپ نخست «تاریخ سینمای ایران» می‌گذرد و طبیعی است که با گذشت سه دهه از نوشته‌شدن این اثر، جاهایی خالی در آن وجود داشته باشد اما همان‌طور که خود مهرابی نیز در مقدمه چاپ یازدهم کتاب اشاره کرده، همچنان بخش‌هایی از کتاب تازه‌اند و در پژوهش‌ها و تاریخ‌نویسی‌های بعدی هم کم‌تر به آن‌ها توجه شده است. نویسنده این بخش‌ها را، «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان»، «تلویزیون»، «سینمای آماتور»، «فیلم‌نامه»، «سیاهی‌لشکر»، «اقتصاد» و «نوشته‌های سینمایی» دانسته است. در ویرایش تازه کتاب، بخش جدیدی به آن اضافه نشده و مطالب کتاب همانی است که در چاپ‌های قبلی بوده اما واژه‌ها و کلمات تازه جایگزین واژه‌هایی شده‌اند که در طول سه دهه کهنه شده‌اند. همچنین در ویراست جدید، تاریخ تولید و نمایش فیلم‌ها دقیق‌تر شده، نام و نشان استودیوهای فیلم‌سازی و دوبله از هم جدا و فهرست اسامی استودیوها و دوبلورها و آثارشان تکمیل شده و همچنین عکس‌های جدیدی نیز جایگزین برخی عکس‌های قبلی کتاب شده‌اند. مهرابی در مقدمه تازه‌اش، چند نکته را دلیل اضافه‌نکردن فصل‌های جدید به کتاب دانسته که یکی از آن‌ها تازه‌بودن فصل‌هایی از کتاب به‌رغم گذشت سه دهه از انتشار آن است. به اعتقاد او، اگر قرار بود تازه‌هایی به کتاب افزوده شود، گستردگی حجم مطالب تازه باعث نوشته‌شدن کتابی تازه می‌شد و به‌عبارتی «تاریخ» دیگری نوشته می‌شد. همچنین حجم کتاب چندبرابر می‌شد و افزایش قیمت آن باعث می‌شد که مخاطبان عام‌تر امکان خرید آن را از دست بدهند. درحالی‌که نویسنده هدف اولیه‌اش از نوشتن این کتاب را پاسخ به نیاز «هر قشر و دسته‌ای که دوست دارد اطلاعات عمومی بیش‌تری درباره سینمای ایران و گذشته‌اش کسب کند» دانسته است. در نتیجه، چاپ یازدهم کتاب با همان ساختار اولیه‌اش منتشر شده و البته اصلاحاتی در آن اعمال شده و به‌این‌ترتیب در فصل‌بندی‌ها و مطالب کتاب تغییری صورت نگرفته است. مهرابی در این کتاب، فقط به بهترین‌های سینمای ایران در سال‌های پیش از انقلاب توجه نداشته و ضعف‌ها را نیز دیده است. «ازهمین‌رو از هر سینمایی‌نویس و نویسنده دیگری که دست به نقادی و غیر آن زده، نمونه یا نمونه‌هایی آورده شده است. حضور نقل‌قول‌ها در جای‌جای کتاب، نشان از اهمیتی است که به آن‌ها داده شده است». ساختمان روایی کتاب بر اساس توالی سال‌ها بنا شده و اسامی فیلم‌ها، نقل‌قول‌ها، فهرست‌ها، قوانین و مقررات، رخدادها و عکس‌ها همه بر این روش استوار بوده‌اند. کتاب در چهار بخش کلی تدوین شده و مهرابی در مقدمه چاپ اول کتاب درباره بخش‌های مختلف کتاب نوشته بود: «قسمت اول بخش نخست به تالیف نزدیک است و قسمت دوم به گردآوری. دوازده قسمت بخش دوم و سوم جدیدترند. به‌ویژه قسمت‌های



تاریخ سینمای ایران

مسعود مهرابی

چاپ یازدهم – ویرایش جدید

نشر نظر

مستندسازی، تلویزیون، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، فیلم‌نامه‌ها، سینماها، سانسور و نوشته‌های سینمایی، که برای نخستین‌بار چنین عناوینی با این وسعت تحقیق عرضه می‌شود. هرجا از اثری به بدی یا نیکی یاد شده است، هدف تنها خود اثر است و نه برخورد شخصی و خصوصی با صاحب اثر. برای صاحب این قلم، معیار سنجش عمل است... فهرست مجموعه‌های تلویزیونی به چند دلیل در این کتاب آمده است. سینمای ایران و مجموعه‌های تلویزیونی دائما در حال تبادل مضمون‌ها و نیروهای دست‌اندرکار بودند. بسیاری از مجموعه‌های تلویزیونی مثل فیلم‌های سینمایی فیلم‌برداری و مونتاژ و صداگذاری شده‌اند. همه آن‌ها به طریقه ویدیویی تصویرپردازی نشده‌اند. به‌علاوه، درمجموع کار سینما و تلویزیون آن‌قدر در ایران جدی نبوده که بتوان بین فیلم سینمایی و مجموعه تلویزیونی، آن‌گونه که در سال‌های بعد مشاهده می‌شود، از نظر زبان تصویری تفاوت قائل شد». در سه دهه‌ای که از چاپ اول «تاریخ سینمای ایران» می‌گذرد، مهرابی کتاب‌های دیگری نیز در باب سینمای ایران منتشر کرده که در برخی از آن‌ها به برخی مباحثی که جایشان در این کتاب خالی است پرداخته. کتاب‌هایی مثل «فرهنگ فیلم‌های کودکان و نوجوانان»، «فرهنگ فیلم‌های مستند سینمای ایران»، «فرهنگ فیلم‌های کوتاه» و «صد سال اعلان و پوستر فیلم در ایران». مهرابی در بخشی از مقدمه چاپ یازدهم کتاب درباره سینمای پیش از انقلاب ایران نوشته: «انقلاب‌ها تاریخ را به قبل و بعد از خودشان تقسیم می‌کنند و میل به فراموش‌کردن گذشته دارند. اما بعد از وقوع‌شان، ناگاه نگاه‌هایی به دلایل گوناگون متوجه گذشته می‌شوند تا بالا و پست جهان پیشین را بازنگرند و به سنجش درآورند. چاپ و نشر وسیع کتاب‌های تاریخی در سه دهه اخیر و استقبال گسترده از آن‌ها زاییده چنین جریان غیرقابل‌اجتنابی است.» مهرابی در ادامه، کتاب «تاریخ سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷» را محصول وضعیت فوق دانسته است. او کارنامه سینمای پیش از انقلاب را، جز اندک فیلم‌های معتبر و ارزشمند، کارنامه‌ای غیرقابل‌دفاع می‌داند که در نظر انقلابیون نیز «پست و دورانداختنی» بود. بااین‌حال اما، او درباره ضرورت پرداختن به این سینما نوشته: «کم‌ترین زیان محوکردن آثار و اعمال گذشتگان، بازگشت آرام جهان کهنه و برقراری مناسباتی‌ست که نسل‌هایی علیه آن شوریده‌اند. مشکل دیگری که زدودن‌های شتابزده می‌آفریند، خلل در تداوم طبیعی تاریخ یک ملت است که بی‌شک انباشته از فراز و نشیب و زشت و زیباست، اما به‌هرحال - دوست داشته باشیم یا نه- چراغ راه آینده است. گذر زمان ناگزیر با فراموشی و خاموشی همراه است و اگر فراز و فرودهای دوران در جریده صحیح و صادقی ثبت نشود، زشتی‌ها و زیبایی‌ها به‌هم می‌آمیزند و باعث خلق دنیایی آشفته و ناعادلانه می‌شوند.» مهرابی بر همین اساس تاریخ سینمای پیش از انقلاب را در دهه شصت تدوین و منتشر کرد.