

کلمه

| فصلنامه فرهنگی / هنری | شماره صفر | سال اول | زمستان ۱۳۹۸ | چهار هزار تومان |



{جنون حرفه‌ای بودن}

بهرنگ صدیقی / مسعود مجاوری آگاه / نجف شکری / فواد نجم‌الدین / داوود آجرلو /
مهسا ملک مرزبان / صالح تسبیحی / جواد سروش / مهرو موحدی / محمود محرومی /
مونس محمودی / رضا فکری / الهامه کاغذچی / خالق گرجی / عفت کیمیایی /
کیوان اصلاح‌پذیر / لیدیا دیویس / لاری مور / دانیل فایرمن / مارکوس راتز / گری وینوگراند /

تحقیق می‌گوید
نقص از پرده‌ی
تپش‌ها
که تا از خودداری
نخوابی
آرمید اینجا

هنر به مثابه حرفه؛ هنر به مثابه ذوق

ایستادن در موقعیت درخشان...

درنگ / هنرمند

گفت و جو / کارمندی که هنرمند است

صدای هنرمند / خارش تن

هم این و هم آن، نه این و نه آن
از ماست که فعلا در کماست!

مارکوس راتز

تصویرگر حرفه‌ای و کتاب تصویری

درنگ / هنرمند

چطور می‌توان نویسنده شد

صدای نویسنده / لبه‌ی روشنایی

شیوه‌شناسی / التزامی به حرفه‌ی خلق

حرفه‌ای‌ها / در تبیین وضعیت دوگانه‌ی شعر

صدای شاعر / آفتاب به سینه‌ام سنجاق می‌شود

بازخوانی انتقادی شهر

فواد نجم‌الدین

۷

نجف شکری

۱۳

دانیل فایرمن

۱۶

بهرنگ صدیقی / داوود آجرلو

۲۱

محمود محرومی

۳۱

مونس محمودی

۴۱

صالح تسبیحی

۴۹

مهرو موحدی

۵۵

مسعود مجاوری آگاه

۶۵

دانیل فایرمن

۷۲

لوری مور / مهسا ملک‌مرزبان

۷۷

رضا فکری / الهامه کاغذچی

۸۳

جواد سروش

۸۸

خالق گرجی

۹۳

عفت کیمیایی

۹۵

رخداد تازه مستند

۱۰۰

سرمقاله

یک

در روزهایی که اولویت‌بندی امور به شدت دشوار می‌نماید، چنین نهمی چه می‌خواهد بگوید؟ چه می‌تواند بگوید؟

نهییب، بانگ و فریادی است به تلنگر. تلنگری برای بیداری و فعال شدن حافظه‌ی نیمه‌هشیار. رسانه‌ای که برای تزئین کتابخانه‌ها برنامه‌ای ندارد و به راحتی قابل دسترس خواهد بود.

می‌خواهیم از ذهنیت تاریخ‌نگارانه عبور کنیم و به شجاعت پرسش، گفتگو، نقد و تحلیل برسیم. چرا که راه برون‌رفت از بحران فرهنگی، درک و پذیرش شرایط موجود است، نه بازگشت به داشته‌های مبهم گذشته. این مهم اما در رد نگاه تاریخی دیگر رسانه‌ها نیست. چرا که بسیار به آن پرداخته‌اند.

فصلنامه‌ی "نهییب" در ابتدای راه، به دلیل عدم حمایت مالی، چون دیگر صداهای حوزه‌ی فرهنگ سرزمین ما، در حال حاضر ناگزیر تن دادن به دورهمی‌هاست. چرا که بسیاری از اهل فرهنگ، توان نوشتن ندارند. بسیاری از آنها که این توان را دارند، حوصله‌ی رسانه و اصحاب رسانه را در این دوران تلخ نداشته و الویت را چیز دیگری می‌دانند. با همه‌ی این احوال، نهییب از تمامی اندیشمندان و نویسندگان برای ارائه‌ی آرا و نظرات‌شان دعوت به همکاری می‌نماید.

نهییب نه به دنبال رقابت است و نه رو در روی جریانی قرار خواهد گرفت. می‌خواهیم صدایی باشیم با کلمات. فصلنامه‌ای موضوع محور با تمرکز بر هنرهای تصویری-تجسمی و ادبیات، و رویکردی انتقادی-تحلیلی و اشتراکات بینارشته‌ای در حوزه‌ی فرهنگ که چندان سخت‌خوان هم نباشد.

دو

در روزگاری که دوره‌ی اسطوره و اسطوره‌سازی فرهنگی در آن رو به انقراض است و در جامعه‌ای که ستاره‌های عامه‌پسندش در آسمان تیره سوسو می‌زنند، و از سوی دیگر با توجه به نزدیک شدن حوزه‌های مختلف و گاهن ادغام آنها برای بیان یک هدف مشترک، پرداختن به موضوعاتی چون آماتور یا حرفه‌ای بودن چه اندازه لازم می‌نماید؟ اساسا چه مترو معیاری برای تشخیص و تفکیک این دو در حوزه‌های علوم انسانی می‌توان تعیین نمود؟ آیا شرط حرفه‌ای بودن، ارتزاق از حرفه‌ی مورد نظر است؟

"حرفه‌ای بودن" مانند عناوینی چون "روشنفکری"، "فمینیست" و "جهان سوم" واژه‌ای است که این روزها همچنان لقلقه‌ی زبان عوام‌الناس و دستخوش متر و معیارهای عامیانه، انتزاعی و تاویلی است.

در پیش‌شماره‌ای که روبروی شماست، با آزمون و خطا، کوشش کردیم به این موضوع نزدیک شویم. ما ترجیح می‌دهیم همیشه آماتور بمانیم. چرا که ایجاد و بیان پرسش، مهم‌ترین و اساسی‌ترین گام برای رسیدن است.

امین شاهد - اسفند ۹۸

همکاران این شماره:

عفت کیمیایی / مهسا ملک‌مرزبان / رضا فکری / نجف شکری / دکتر بهرنگ صدیقی / صالح تسبیحی / دکتر فواد نجم‌الدین / جواد سروش / الهامه کاغذچی / مونس محمودی / داوود آجرلو / دکتر مسعود مجاوری آگاه / مهرو موحدی / محمود محرومی / خالق گرجی / کیوان اصلاح‌پذیر /

با تشکر ویژه از همراهی پوریا جهاننهاد
*تحت نظارت شورای نویسندگان "نهییب"

صاحب امتیاز و سردبیر: امین شاهد
معاون سردبیر: داوود آجرلو

هنرهای تجسمی / ادبیات / بینارشته‌ای

طراحی و صفحه‌آرایی: استودیو "نهییب"
ویرایش و نمونه‌خوانی متن: کانون ادبی "درنگ"
تصویر روی جلد بخشی از یک چیدمان اثر محمود محرومی است.





هنر به مثابه حرفه؛ هنر به مثابه ذوق

فواد نجم‌الدین

*تکرار نوعی عادت است؛ نوعی اعتیاد. حرفه‌ای شدن پایان قصه‌ی خواستن است.
یک عاشقانه‌ی آرام - «نادر ابراهیمی»*

تخصصی و حرفه‌ای بودن در کاربرد روزمره‌ی عمومی، پیوند بسیار عمیقی با مفهوم مهارت و استادی دارد. مهارت در انجام دادن هر کاری؛ نقاشی حرفه‌ای است، که به خوبی می‌تواند تصویر کند و با مهارت حداکثری قلم و رنگ بگذارد. نجاری حرفه‌ای است، که به خوبی می‌تواند هر چیزی را با چوب بسازد. کشتی‌گیری حرفه‌ای است، که تمام فنون کشتی را بلد است. مجری‌ای حرفه‌ای است، که به خوبی در هر جا می‌تواند یک برنامه را اجرا کند.

این نحوه‌ی پیوند دادن مفهوم حرفه‌ای‌گری و تخصص با مهارت، امری بی‌ریشه نیست و می‌توان تبارش را در گفتگوهای افلاطون، خصوصاً در «آیون» که مفهوم مهارت مبنای تعریف هنر قرار گرفته مشاهده کرد. در این گفتگو که میان سقراط و آیون در گرفته است، مفهوم مهارت میان توانایی فیزیکی انجام نیکو یک کار و یا قابلیت‌های ذهنی انجام آن در نوسان است. در همین گفتگو که مصداق بحث میان سقراط و آیون، توانایی و مهارت ماهیگیر و شکارگر است، خود نشان می‌دهد چطور مفهوم مهارت و استادی یا تخصص و حرفه‌ای بودن می‌تواند در دامنه‌ی وسیعی از مشاغل و تخصص‌ها جای گیرد.

در کاربرد روزمره‌ی مفهوم حرفه‌ای بودن، به راحتی از نقاشی، ورزش، بازیگری، اجرا و تخصص‌های دیگری با عنوان حرفه‌ای بودن یاد می‌کنیم، و مراد ما به راحتی در ذهن مخاطب معنا می‌یابد. اما آیا این کاربرد را می‌توان به مشاغل و تخصص‌های دیگر نیز به همین راحتی تسری داد؟

مثلاً یک دندانپزشک حرفه‌ای چه معنایی دارد؟ یک پلیس حرفه‌ای یا حسابدار حرفه‌ای و یا یک فرش فروش حرفه‌ای. نه که کاملاً بی‌معنا باشد، اما کمی تحلیلی‌تر به این مصداق‌ها فکر کردن، فهم مراد آن را برای مخاطب دشوار می‌کند؛ آیا منظور این است که دندانپزشک مهارت کافی در انجام کار خود دارد یا فرش فروش؟ در این صورت آیا واژه‌های بهتری برای توصیف این مفاهیم وجود ندارد؟

مصداق‌ها را که بررسی کنیم، می‌بینیم به نحو ضمنی مفهوم حرفه‌ای بودن در تخصص‌ها و مشاغلی

دکتر فواد نجم‌الدین

متولد ۱۳۵۹ تهران

دکتری پژوهش هنر

عضو هیات علمی دانشگاه علم و فرهنگ

تحصیل در طراحی گرافیک به من آموخته است که تصویر را همواره به مثابه پدیده‌ای فرهنگی و فراتر از بعد زیبایی‌شناختی آن مطالعه کنم.

هم در نقد هنر و هم پژوهش و آموزش، نظریه‌ی تصویر و باز نمود در پیچه‌ی اصلی نگاهم به آثار است. از ۱۳۸۵ به تدریس آکادمیک هنر پرداخته‌ام و در سال‌های اخیر کوشش کرده‌ام تمرکز بیشتری بر وجوه مختلف فرهنگ بصری ایرانی داشته باشم.

همچنین در کنار آموزش، به نقد، کیوریتوری و مشاوره هنری هم مشغول هستم.



ساده‌تر و مناسب‌تر مصداق می‌یابد که آن مشاغل وجه تفننی و تفریحی و حاشیه نیز برای‌شان تعریف شده باشد. شناگر حرفه‌ای در مقابل شناگر غیرحرفه‌ای یعنی کسی که به مثابه شغل به شنا کردن می‌پردازد. نقاش غیرحرفه‌ای در مقابل نقاش حرفه‌ای این بار به معنای کسی که به نقاشی به مثابه یک شغل و ممر درآمد نگاه می‌کند؛ و سیاستمدار حرفه‌ای، کسی‌ست که به سیاست ورزیدن به مثابه اشتغال اصلی و مسیر اصلی زندگی‌اش نگاه می‌کند، نه به عنوان امری حاشیه‌ای و تفننی و تفریحی. پس در این معنای جدید، حرفه‌ای بودن رابطه مستقیمی با صرف ساعات زندگی و شیوهی کسب درآمد دارد.

در حالی‌که معنای اول، نوعی صفت یا ویژگی را به انجام کار متصل می‌کند، مفهوم دوم یعنی حرفه‌ای بودن به معنای اشتغال نوعی جایگاه یا موقعیت اجتماعی را برای خود تعریف می‌کند و

روشن است که بلافاصله پرسش‌هایی جغرافیایی تاریخی و اجتماعی درباره‌ی نقطه‌ی آغاز نحوه‌ی شکل‌گیری انواع و خصایص حرفه‌ای بودن در این معنا پیش چشم خواهد آمد. حرفه‌ای بودن در این معنا پدیده‌ای تاریخی است که قاعدتاً سیری تکوینی دارد؛ از جایی آغاز شده، تغییر شکل یافته و به نقطه امروز رسیده است.

مقاله‌ی سید حسین نصر درباره‌ی هنر سنتی، هنر دینی و هنر مذهبی همین مفهوم را برای نقطه‌ی آغاز خود انتخاب کرده است. می‌پرسد که آیا اگر امروز "ری" یا "سیه‌نای" مثلاً قرن دوازدهم میلادی بود مفاهیمی که طرح می‌کنیم همین ضرورت امروزی را نیز داشتند یا خیر؟ در تعریفی که نصر از جامعه‌ی سنتی ارائه می‌دهد، مشاغلی که یاد کردیم بخشی از زیست روزمره‌ی هر انسان یا شهروند این جامعه را شکل می‌دهد. همه نقاش‌اند. همه آهنگرانند و همه شناگرانند. به این تعبیر اگر توصیف تاریخی سید حسین نصر از جوامع پیشارنسانسی درست باشد، مفهوم حرفه‌ای بودن تنها در همان معنای مراد افلاطون قابل تعریف خواهد بود. حرفه‌ای بودن به معنای اشتغال تعریف خاصی ندارد. حتی شاید بتوان آن را مصداق پایان یافتن شیوه‌ی زیست سنتی جامعه تعریف کرد.

اگر روحیه‌ی تفنن طلبی و کنجکاوی شخصی وجود نداشته باشد، طبیعی است که نیازی به پرداختن به حوزه‌های حاشیه وجود ندارد.

نگرش تقابلی نسبت به این اندیشه را می‌توان در کتاب "ریچارد سنت" به نام "صنعتگر" که از منابع بسیار مهم در حوزه‌ی مباحث نظریه صنایع دستی و هنرهای سنتی است، یافت. ریچارد سنت در این کتاب تلاش می‌کند مفهوم صنعت و صنعتگری را هم به لحاظ نظری و هم به لحاظ تاریخی و سیر تکوینی آن مورد بررسی قرار دهد. او قائل به این امر است که اساس شکل‌گیری رنسانس و تکوین جامعه‌ی مدرن امروزی وابسته به شکل گرفتن اصناف تخصصی و حرفه‌ای شدن، مهارت‌هایی است که در جامعه‌ی سنتی از وظایف و ویژگی‌های هر شهروند محسوب می‌شود. به این معنا شکل گرفتن حرفه‌های هنری نتیجه‌ی تبدیل شدن تفنن به یک کارکرد اجتماعی و یک نیاز است. به این ترتیب حس نیاز شخصی برای تفنن که به تعبیر دیگر می‌توان آن را ذوق یا حس زیبایی شناختی دانست، جای خود را به یک نیاز

اجتماعی و تعریف در قالب خدمات قابل فروش می‌دهد. هنر در معنای مدرن خود تبدیل می‌شود به خدماتی فردی و اجتماعی که بخشی از نیازهای فرد یا جامعه را در مقابل ارزشی قابل محاسبه برطرف می‌کند. به بیان دیگر چیزی در این میان گم می‌شود. چیزی که انگیزه‌ی اصلی شکل‌گیری کنش‌های هنری در مقام تفنن یا علاقه می‌بود. تعبیر هنر به مثابه حرفه در واقع می‌تواند از یک سو به معنای از میان رفتن انگیزش‌ها یا ذائقه‌های زیبایی شناختی شخصی در فرآیند تولید اثر هنری تعبیر شود. ریچارد سنت همین موضوع، یعنی غیاب ذوق را نکته‌ی کلیدی در تغییرات اجتماعی قرن اخیر می‌داند و از نظر او تعریف صنعتگری این نیست که کاری با دست یا با دخالت کم ماشین انجام شود. بلکه هر کاری که همراه با ذوق و لذت زیبایی شناختی انجام شود، صنعت است و انسان صنعتگر در دوران جدید انسانی است که کار یا اشتغال خود را همراه با ذوق و دلبستگی زیبایی شناختی انجام دهد. چه تولید باشد چه ارائه‌ی خدمات.

اینجاست که در بافتار اندیشه‌ی مدرن، حرفه‌ای بودن با از میان رفتن ذوق به شخصی و دلبستگی زیبایی شناختی در حرفه‌ی هنر هم معنا می‌شود. تصویر سرد بی‌انگیزه بدعُنق از منتقدان یعنی کسانی که متخصص ارزیابی تجربه‌های

زیبایی‌شناختی هستند، تصویری همه‌گیر و منفور می‌شود و همواره منتقد را انسانی دلزده و خسته از مشاهده و مواجهه با آثار هنری نشان می‌دهد. مصداق بارز این تصور را می‌توان در شخصیت تصویر شده از منتقدان در فیلم‌ها، رمان‌ها و حتی انیمیشن‌هایی با مخاطب کودک مانند "رتّه‌تویی" مشاهده کرد که در آن منطقه هیچ شوری از خود نشان نمی‌دهد، و همین تصویر به تمامی کنش‌های هنری تسری می‌یابد؛ منتقدی که هیچ شوری به مشاهده‌ی اثر ندارد؛ نقاشی که هیچ شوری در آفرینش اثر ندارد؛ نوازنده‌ای که هیچ کشوری در نواختن ندارد و مشابه آن. حتی این دلزدگی و خستگی را می‌توان در انواع تقابل‌های دوگانه‌ی فرهنگی در جهان هنر مشاهده کرد: هنرمند جوان در برابر هنرمند جا افتاده. دانشجو در برابر هنرمند حرفه‌ای. و هنرمند بی‌بازار در برابر هنرمند بفروش. انسان‌هایی شورمند که به دلایلی در حاشیه‌ی جهان تجسمی باقی مانده‌اند. در برابر انسان‌هایی شور از دست داده که به مرکز جهان هنر پای گذاشته‌اند.

از دیگر سو تبعات دیگری را نیز برای فرآیند حرفه‌ای شدن هنر در جامعه می‌توان برشمرد؛ به نظر می‌رسد از آن جا که حرفه‌ای شدن در پیوند نزدیک با برطرف کردن نیازهای مشخص اجتماعی با تعاریف خاص خود قرار گرفته است، هرچه بیشتر مهارت‌ها را در یک نقطه متمرکز می‌سازد و از پرداختن به حواشی و توجه به دیگر حوزه‌های انسانی فاصله می‌گیرد. در واقع اگر روحیه‌ی تفنن طلبی و کنجکاوی شخصی وجود نداشته باشد، طبیعی است که نیازی به پرداختن به حوزه‌های حاشیه وجود ندارد. به این تعبیر هنرمند به نقاش، نقاش به نقاش منظره و نقاش منظره به نقاش منظره‌های آبرنگی و با همین سیر نهایتاً به نقاش منظره‌های کویری آبرنگی یک منطقه خاص تبدیل می‌شود.

تغییرات شکل گرفته در جهان هنرهای تجسمی و دیگر حوزه‌های هنر را می‌توان از این منظر نیز راهی برای رهایی از این بن بست و در شکستن مرزهای تعریف شده در نگاه مدرن برای هنرمند دانست. تلاش برای گریز از بازار هنر. تلاش برای گریز از فضای سفید مکعبی شکل گالری. تلاش برای گریز از بیان‌های تک‌رسانه‌ای هنری و تلاش برای گریز از انحصار زیبایی شناختی بر محور مخاطب.

آنچه انگیزش‌های امروزی در بخشی از تجربه‌های هنر عمومی و مشارکتی او را شکل می‌دهد، کوشش برای بازگشت به

همان نگرش کنجکاوی لذت‌جویی تفنن طلب ذوق‌مند است که به نظر می‌رسد می‌تواند در کنار حفظ کارکردهای اجتماعی و خدماتی هنر در معنای حرفه‌ای آن، بازگشتی به تجربه‌های ناب شخصی زیبایی شناختی هنری نیز بگشاید. آنچه ریچارد سنت در بخش پایانی کتاب خود طرح می‌کند، دعوت به بازگرداندن ذوق به تجربه‌های شخصی و رویکرد حرفه‌ای در جهان زیست انسانی است. بازگشت به زندگی و گذران زمان در صورتی ناب‌تر و معنادارتر. تفکیک میان مفهوم تخصص و حرفه‌ای شدن از دل‌سردی‌ها و دلمردگی‌های زیست بدون شور انسانی. ■

فواد نجم‌الدین
پژوهشگر تصویر



GARRY WINOGRAND, 1971, New York

ایستادن در موقعیت درخشان یک آماتور خستگی‌ناپذیر همراه با دشواری‌های همیشه حرفه‌ای بودن

نجف شکری

پیدا نمی‌کند. او اکنون مرده است. با میراثی حیرت‌انگیز برای ما، همچون خود او و زندگی‌اش.

دو هزار حلقه نگاتیو ظهور نشده فقط بخشی از آن انجمن رنج اشیاء و آدم‌هایی است که او دیده است. وینوگراند آموزگار عکاسی بی‌وقفه است و به تنهایی یک ژانر ویژه است. اگر مصداقی برای حرفه‌ای بودن در عکاسی از من پرسیده باشند، بدون تردید نام او پیش از تمامی نام‌هایی که می‌شناسم به ذهنم متبادر می‌شود و بالای همه‌ی نام‌ها می‌ایستند. وینوگراند همه‌ی عمر به رسانه و سبک زندگی‌اش وفادار ماند. او برای من مصداقی است از تعریف جناب نیچه از هنر، که به سادگی هنر را تمکین وفادارانه‌ی طولانی توصیف کرد.

یک بار گرفتاری زندگی و مشقت نگهداری از فرزندانش تشویش هرگز عکاسی نکردن را به ذهنش آورد. حقه‌ی خلاقانه‌ی او برای غلبه بر این ناگواری نه انکار سبک زندگی‌اش که تلفیق آن با کاری است که به خوبی می‌داند و برای‌اش التیام بخش است.

کودکان‌اش شیفته‌ی تماشای باغ وحش‌اند و او شیفته‌ی عکاسی. چه باید می‌کرد؟! در کشمکش سرپرستی از بچه‌ها و شهوت عکاسی کردن او وفادار به وضعیت موجود باقی می‌ماند. تقریباً هر روز بچه‌هایش را به تماشای حیوانات وحشی می‌برد و خود مشغول عکاسی می‌شود. حاصل آن کتاب حیرت‌انگیزی است. باغ وحش؛ خلق کتاب همزمان است با تولد نمایشنامه‌ی ایزورد "داستان باغ وحش" ادوارد آلبی. کتاب عکس‌های باغ وحش گویی که استعاره‌ای است از کل شهر و شاید تمامی ایالات متحده. به همان خشونت و تلخی کلمات آلبی. همان اندازه صریح، همان اندازه کنایی.

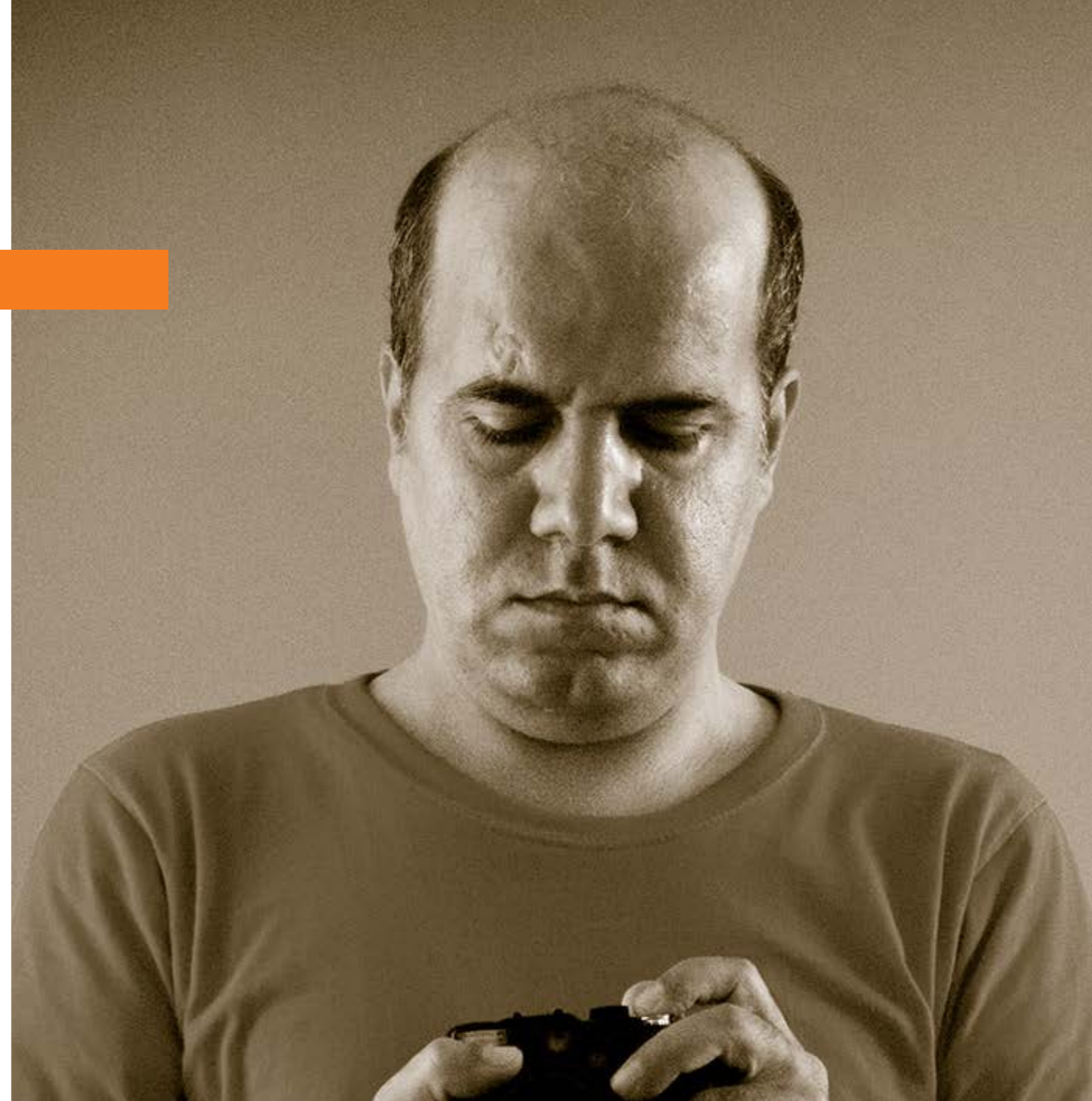
گری وینوگراند به چشم من حرفه‌ای‌ترین عکاسی است که تاکنون امکان دیدن عکس‌هایش را داشته‌ام. عکاسی در نظر من یافتن و انتخاب کردن است و حرفه‌ای بودن وفاداری به موقعیت محتوم زندگی خویش. بی‌هیچ دست و پا زدن برای ساده‌تر یا دشوار نمایاندن آنچه هست. دروغین و غلیظ یا رقیق نمایاندن آنچه دچار آن‌ایم و بر ما می‌گذرد. عکاسی تصویر امر وقوع یافته است بی‌هیچ تلاش رقت‌انگیزی برای کاستن یا افزودن به آن افتاده است. عکاسی می‌کنیم تا بتوانیم به یادآوریم. به یادآوریم که بر ما چه گذشته است. چه اندازه خوشحال بوده‌ایم. چه اندازه

منش عکاسی "گری وینوگراند"، پرسه‌زن خستگی‌ناپذیر خیابان‌های نیویورک دهه‌ی شصت طولانی و دهه‌ی هفتاد بی‌رمق آمریکای یک‌هفته‌تاز نیمه‌ی دوم قرن بیستم، بیشتر از آنچه فکرش را می‌کردم روی من تاثیر گذاشته است. نه عمل عکاسی‌ام شباهتی به کار او دارد و نه در جغرافیایی که عکاس مورد علاقه‌ام زندگی و کار کرده است امکان کار داشته‌ام. و نه اینکه ادعا دارم می‌توانم در فرهنگی متفاوت به سادگی آنچه از او آموخته‌ام به سوژه نزدیک شوم و نه حتی توانی در عکاسی معاصر برای ادامه‌ی راه او و ولعی در جامعه برای دیدن عکس‌هایی شبیه آنچه او برای ما به یادگار گذاشته است سراغ دارم. با وجود این نمی‌توانم کنمان کنم که گری وینوگراند بیشتر از هر عکاس دیگری روی نگاه من به عکس‌ها و والاتر از آن زندگی تاثیر گذاشته است. عکاسی به مثابه‌ی رقیبی برای هنر در کردار عکاسانه‌ی او و عکس‌های او برای من تماشایی شده است. اغراق نکرده‌ام اگر که بگویم واژه‌ی سرهم شده‌ی گری وینوگراند برای‌ام عین به عین معادل کلمه‌ی عکاسی است. به سادگی و بی‌هیچ احساس گزافه‌گویی می‌توان اذعان کرد که وینوگراند تمام عمر را در جستجو گذراند. عکاسی او استوار بر فلسفه‌ی ساده‌ای هست: "در خیابان‌ها را می‌روم. هر لحظه و هر لحظه عکسی متولد می‌شود، من هر روز و هر روز و تمامی روز به خیابان می‌روم و همچون یک ماهی‌گیر عکس‌هایی که در ازدهام سرخوشانه‌ی خیابان و خلوتی رُعب‌آور کوچک‌ها متولد می‌شوند را صید کنم. من عکاسی نمی‌کنم. جمع‌آوری می‌کنم. عکس‌هایی که می‌بینم را جمع‌آوری می‌کنم."

تمام عمر حرفه‌ای او خلاصه می‌شود در گشتن، یافتن و گرفتن. وینوگراند عکاس دوران آنالوگ است و به تبع، وابسته به محدودیت‌های دلتنگ‌کننده‌ی نگاتیو. وقتی از او می‌پرسند زمانی که مشغول تعویض فیلم هستی چه؟! آیا در آن زمان عکس‌هایی بسیاری از دست می‌دهی؟! با جدیت خیره‌کننده‌ای با لبخندی اطمینان‌بخش پاسخ می‌دهد: در زمانی که من مشغول تعویض فیلم هستم عکسی وجود ندارد. عکس‌ها در لحظه متولد می‌شوند همچون یک جرعه، مانند پریسکه / شراره‌های آتش؛ عمر عکس‌های خیابان کوتاه است.

عکس‌های او انبوه‌اند. همچون لحظه‌های بی‌شمار زندگی. آن اندازه بی‌شمار که حتی فرصت دوباره دیدن بسیاری از آنها را

(1) garry wino grand



نجف شکری متولد ۱۳۵۹، دلفان

فارغ‌التحصیل کارشناسی عکاسی، هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
کارشناسی ارشد پژوهش هنر از دانشگاه آزاد تهران
دوره جامع آموزش گرافیک در دانشگاه رجایی

او تاکنون هفت نمایشگاه انفرادی برگزار کرده و آثارش در نمایشگاه‌های گروهی متعددی در ایران، انگلستان، آلمان، کانادا، آمریکا، روسیه و لبنان و امارات به نمایش درآمده است. درباره‌ی کارهای شکری در نشریات معتبری هم چون اپرچر و گاردین نوشته و منتشر شده است و عکس‌هایش در کتاب‌ها و مجلات ایرانی و غیر ایرانی بسیاری چاپ و منتشر شده است. او درباره‌ی هنر معاصر ایران یادداشت‌هایی در مجلات تخصصی فارسی زبان از جمله تندیس و فصلنامه عکاسی و حرفه هنرمند و ... نوشته است.

غمگین. چه اندازه ثروتمند، چه اندازه فقیر و بی چیز. چه اندازه بی پناه و رانده شده. از چه ترسیده ایم و به چه چیز این جهان دلخوش بوده ایم. عکاسی به ما می گوید ما در جهانی هستیم که به قول فرانتس کافکا عاصی آن اندازه واقعی که واقعی نه. عکس های گری وینوگراند به قدری واقعی اند که واقعی نه.

موقعیت دشوار عکاسی کردن در زمانه ی ما بیشتر از هر وقتی محتاج شیوه ی عکاسی و زندگی گری وینوگراند است.

حرفه ی عکاسی به تعریف وینوگراند را می توان عمل هر روزی دیدن، یافتن و گرفتن نامید، بی که بخواهی خود را مجبور به تحمل موقعیت تصنعی و دشوار به معرض تماشا گذاشتن حاصل کارهایت بکنی. و یا به قیمت اتلاف وقت بخواهی شرایط مالی سسادت برانگیزی برای خود دست و پا کنی.

در نظرم هر کرداری شبیه - و با اغماض نزدیک - به این رفتار را می توان حرفه ای بودن در عکاسی و فقط عکاسی توصیف کرد. تعریفی بسیار دور و دورتر از موقعیت تثبیت شده ای که فکر رایج آن را به معنای حرفه ای بودن می شناسد و می شناساند و برای آن بوطیقا می نویسد و کلاس درس تعریف می کند و سرفصل مشخص می کند. عکاسی حرفه ای یک تکنیک بیشتر ندارد، و آن هر روز و هر روز عکاسی کردن است و وینوگراند نمونه ی مثالی ای است برای این تعریف و آموختن این تکنیک ساده ی فراموشانده شده در هیاهوهای بسیار معلمان عکاسی برای به ورطه ی تصنع کشاندن و به طرز مضحک هنرمندانه تر جلوه دادن آن و فیلسوفانه فروختن آن.

با این وصف به سختی بتوان بین تعریف حرفه ای بودن و آنچه رولان بارت فیلسوف موقعیت درخشان آماتور بودن می نامند تمایز قائل شد.

موقعیت دست و دلبازانه ی آماتور بودن در عکاسی به تعریف بارت همان چیزی است که در شیوه ی عکاسی حرفه ای تمام وقت، گری وینوگراند فقید محقق شده است. وجه قابل ستایش عکاسی در قیاس با هر هنر دیگری در نظر بارت آماتور بودن است. عکاس آماتور وفادار به کنه زندگی و کار و بار هستی و هر آنچه موفقیت عکاس را به عنوان یک تماشاگر و پرسه زن تمام وقت رقم می زند به روشنی در عمل عکاسی گری وینوگراند مصداق دارد.

امروز پنج شبه هشتم ماه اسفند سال یکهزار و سیصد و نود و هشت هجری خورشیدی است. از من خواسته شده است که برای نشریه ی نجیب "نهیپ" کلماتی بنویسم پیرامون موضوع حرفه و حرفه ای بودن در هنر. روزهای گذشته در آشوبی سراسر فراواقعی گذشت. در بی پناهی ذهن و حیرت چشم. قسمت های جنوبی کشور مورد هجوم ملخ ها قرار گرفته است. در آذربایجان

زمین لرزه آمده است و لرستان خودمان شب های هولناک پس از سیل را از سر می گذرانند. در همین نزدیکی ها و همین نزدیکی ها که من روی صندلی نشسته ام و به مونیتور خیره شده ام و بی اختیار انگشتانم را روی صفحه کلید لپ تاپ زهوار در رفته ام می لغزانم، نفوسی آواره در سرمای سوزان این ساعت هول شب را سر می کنند. این همه هیچ نیست در مقابل هیولای نادیدنی ای که کرونا نامش کرده اند و روزی نیست که به تیرغیب قربانی ای نگردد و نام ها را یک یک و به آرامی تبدیل به آمار نکند. سراسر ایران دچار وحشت عجیبی شده است. ناشناخته است و هنوز نمی دانیم چه مدت می پاید و چه مقدار شهوت میراندن دارد. نمایندگان مجلس و کارکنان علوم پزشکی یکی از پی هم در ویدئو یا توییتری خبر از مثبت شدن تست کورونا می دهند. خبر فوری می رسد که اولین مورد مثبت کورونا ویروس در هلند ...

خیابان عادی نیست. من اگر بخواهم دلیلی برای هنرمند بودن وینوگراند بیان کنم، نه عکس های او که خود همین یک عمر در خیابان گشتن و تماشاگر خستگی ناپذیر بودن را دلیل مهیج هنرمند بودن او می دانم. هیچ معنایی ندارد عادی نمایاندن وضعیتی که به آن دچاریم. موجود ناشناخته بی اندازه کوچکی تمام تمدن و دستاوردهای آن را به گروگان گرفته است و من اکنون به سبب قولی که داده ام به ناچار خود را قانع کرده ام یادداشت ام در مورد شهرسازی را که سفارش کار بی موابجی است از خودم به خودم، را رها کنم و به اقتضای دوستی و نهیب وفاداری به قول لرزانی که داده ام چند پاراگراف پیرامون آنچه در ابتدا گفتم بنویسم. این البته فارغ از هر چیز حواس پرتی ام را هوشیار می کند که یعنی همه چیز عادی است. عادی بنما و سرت به کار نوشتن باشد بی که در خاطرت بخلد که همین امروز عصر خبری خواندی از



نزدیک تر شدن هیولای مرگ به نزدیک ترین شهر محل سکونتت، دلفان. دشمن پشت دروازه های شهر است و رسانه های دولتی در خبرهای متناقض از عدم قرنطینه ی شهرهای آلوده به عامل بیماری می گویند. خبر اعزام لشکر سیصد هزار نفری هول به درب خانه ها خود هولی است قاصد خبرهای بد. شب پیش وزارت بهداشت با علم به این که هرچه مردم کمتر با هم در ارتباط باشند شانس انتشار ویروس و همه گیر شدن بیماری کاهش پیدا می کند، با پیامکی، به ماندن در خانه توصیه کرده بود در حالی که از بیرون خانه صدای آشنای دوستم هادی - کارمند شهرداری

دارم یادداشتی می نویسم پیرامون شهر، با عنوان گمراه کننده ی "راهکارهایی برای غرق کردن یک شهر؛ شهرسازی علیه شهرسازی" مدارس و همه ی مراکز آموزشی کشور تعطیل اند. اماکن مذهبی در خلوتی سرگیجه آوری تلاش می کنند عادی بنمایانند. هیچ چیز عادی نیست. هیچ چیز این جهان عادی نیست. هرگز هیچ چیز این جهان عادی نبوده است. فقط به آن عادت کرده ایم. به آن عادت می کنیم. و این درست همان چیزی است که عکاس مورد علاقه ام وینوگراند در تک تک عکس هایش گوشزد می کند. هیچ چیز این جهان عادی نیست. حتی یک عمر پرسه زدن در

اینجا - می آمد که برای در امان ماندن از سیل ساکنان خیابان های ساحلی شهر را به ترک منزل دعوت می کرد. روزگار باورنکردنی غریب می نماید. به کابوس می ماند. می خواهم شرح وقایع روز را بگذارم که ناگهان خبری می رسد دال بر حمله هوایی ارتش روسیه به کاروان سربازان نگون بخت ترکیه در خاک ویران سوریه. خبری دیگر اولین مورد کورونا در نیوزیلند قرنطینه شد. مسافری از ایران. مسافری از ایران در نیوزیلند قرنطینه می شود و انبوهی از آوارگان سوری به اشاره ی اردوغان سرمست راهی مرزهای اروپا. همه ی این خبرها و شنیدن سرفه های خفیف خواهرم از اتاق کناری، ذهنم را متلاشی کرده است. پیش تر از این به حرفه ای بودن فکر کرده بودم. گفتاری از "ادوارد سعید" از کتابی که پیش تر از این ها خوانده بودم را به یاد آورده بودم. گفتاری از سعید در توصیف روشنفکران. سعید روشنفکران را به طور کلی در دو گروه حرفه ای و آماتور دسته بندی می کند. و شگفت آن که ستایشش را نثار روشنفکران آماتور می کند. روشنفکر آماتور است که بی هیچ قرارداد نوشته یا نانوشته ای با نهاد قدرت، دین و جز این ها، به هر آنچه پلیدی است می تازد. اما روشنفکر حرفه ای به رغم آگاهی اش از امور جهان به توصیه ی ذهنش و اقتضای حفظ موقعیت بیمار اجتماعی اش بسا که توجیه گر بسیاری از ستم های این جهان باشد. سعید با مثال ها و مصداق های عینی و اموری وقوع یافته تلاش می کند خواننده را به سوبه ای از فهم اجتماعی بکشاند که تا پیش از آن در حرفه ای گری می جستیم. شباهت عجیبی با آنچه بارت پیرامون آماتوربسم در عکاسی می گوید دارد. در هر هنری هم که حرفه ای بودن ملاک ارزشمندی باشد اما در عکاسی به طور قطع آماتور بودن است که جوهر عکاسی را می نمایاند. شباهت ترسناک گفته های سران جهان پیرامون موقعیت همه فهم این روزها نهیب می زند. و رنج های انسان سال های نخست هزاره ی سوم پس از میلاد یکی از پی هم هویدا می شود. اگر عکاسی یک تکنیک بیشتر ندارد و آن هر روز و هر روز تماشا کردن جهان و نمایاندن رنج های بسیار و خوشی های اندک آن است پنهان کاری شغل تمام وقت سیاست مداران حرفه ای جهان است و یگانه تکنیک آن هر روز و هر روز به دروغ امیدوار کردن مردمان است و به راستی ویران کردن جهان. صدای سرفه های خفیف خواهرم از اتاق کناری شنیده می شود و توان بیشتر نوشتن از انگشتانم ستانده می شود. خبر فوری می رسد...

نجف سُکری قبادی

دلفان. اسفند ۹۸

Daniel Firman

Nasutamanus - 2012

دنیل فایرمن

هنرمند هنرهای مفهومی و مجسمه‌ساز فرانسوی، متولد ۱۹۶۶ است.

از شاخصه‌ی کارهای او بهم ریختن محاسبات علمی و به وجود آوردن فضایی است که تناسبات فیزیک را برهم می‌زند.

این چیدمان با استفاده از پوست فیل که تنها از یک نقطه به سطح دیوار متصل است، در اجراهای مختلف ساخته شده و در نگاه اول در بیننده ایجاد تنش می‌کند.

مواد تشکیل دهنده: فایبر گلاس، الیاف و پلیمر



گفت‌و‌گو



جامعه‌شناسی
بینارشته‌ای

کارمندی که هنرمند است

پیرامون نگاه جامعه‌شناسی به هنرمند حرفه‌ای

گفت‌وگوی داوود آجرلو با بهرننگ صدیقی

زاویه‌های متنوعش. اما نگاه‌های شاخصی که شما یادتان مانده یا برایتان جذاب است کدام‌اند؟

بهرننگ صدیقی: یک شکل آن این است که جامعه‌شناس رشته سراغ محتوایی که یک محصول هنری دارد و معنایی که منتقل می‌کند. دیده این معنا چه تأثیراتی دارد و کجاها عمل می‌کند. پرداختن به محصول هنری هم مثل هر محصول دیگری جاری شدنش در جامعه تبعاتی دارد. این نگاه را اگر تا امروز پی بگیریم به بحث‌هایی مثل بازنمایی و سیاست‌های بازنمایی می‌رسد. وقتی صحبت از بازنمایی می‌شود هم بحث‌هایی مثل قدرت پیش می‌آیند. یعنی کدام اثر هنری با کدام محتوا آب به آسیاب کدام بخش از شبکه‌ی قدرت می‌ریزد. طبقات فرادست در حال استفاده از منافع آن هستند یا طبقات فرودست؟ حتی مثلا باید دید فیلمی که درباره‌ی اعتیاد ساخته می‌شود آیا در جهت رفع این آسیب عمل می‌کند یا با پوشاندن ریشه‌ها و علل این آسیب عملا در حال بازتولید فضایی است که در جهت شخصی‌کردن این معضل یا پوشاندن کارکردهای نهادی و ساختاری آن است که ریشه‌های معضل هستند. یک گرای که گرای اصلی است و به‌خاطر وسعتش اهمیت دارد همین است ولی گرای مهم دیگری هم هست که سنت مهم و کارسازی بوده، آن هم رفتن سروت هنر به مثابه‌ی یک فرایند تولید است. یعنی یک نوع مواجهه‌ی صوری که می‌خواهد فارغ از اینکه محتوای محصول هنری چیست، ببیند در چه فرایندی تولید شده است؟ این که یک محصول هنری چگونه تولید شده است؟ مثال نزدیک به ذهنش سینما است که پیش‌تولیدش، تولیدش و توزیعش فرایندی است، موضوعی است که فارغ از اینکه خود محصول چه چیزی باشد اهمیت دارد. چه شرایطی، فرمی از روابط را ممکن می‌کند که این روابط منجر به تولید محصولی با برچسب‌های مختلف می‌شود و چگونه می‌شود از این شرایط فاصله گرفت تا فرم دیگری از روابط برای تولید و توزیع محصول شکل بگیرد؟ در چه فضایی چنین امکانی به وجود می‌آید؟ این تقریباً نزدیک به ایده‌ی زیمل جامعه‌شناس آلمانی قرن بیستم است که به آن جامعه‌شناسی صوری می‌گویند. ما در این نگاه با گروه‌های اجتماعی مواجه می‌شویم و فارغ از اینکه این گروه‌ها چه می‌کنند یا چه چیزی تولید می‌کنند فقط با شکل روابط آن‌ها سروکار داریم. یکی از عناصر تاثیرگذار در محتوای نهایی برآمده از این گروه‌ها شکل روابط اجتماعی است. پرداختن به این شکل‌ها در جامعه‌شناسی هنر بحث مفصلی است که چطور شکل روابط در محتوای محصول تولید شده تاثیر می‌گذارد.

داوود آجرلو: مثلاً فرم روابطی که در جامعه‌ی سرمایه‌داری مارکس هست در قیاس با فرم‌های دیگر

داوود آجرلو: (بهرننگ صدیقی، دکتر بهرننگ صدیقی است. یک جامعه‌شناس حرفه‌ای که این رشته را در دانشگاه تدریس می‌کند و پژوهش و تالیف و ترجمه. اما به‌شکل غیرحرفه‌ای هم گه‌گاه تلاش‌هایی برای سرایت جامعه‌شناسی در دانش‌ها و حرفه‌های دیگر از جمله هنر دارد. مثلا با یکی اهل هنر و فلسفه می‌نشیند درباره‌ی هنرمند حرفه‌ای صحبت می‌کند که نتیجه‌ش بشود یک گفت‌وگوی بینارشته‌ای به‌قصد همان سرایت. قبل از گفت‌وگو به‌طور معمول پیش‌فرض‌هایی درباره‌ی موضوع دارم و موضعی. حرفه در هنر برایم از یونان و تخنیتس‌های پردازش‌شده‌ی افلاطون شروع می‌شود و می‌رسد به کارمندان کلیسا در قرون وسطی و بعد هم که هنر می‌شود فاین‌آرت، باز هم این فاین را از قضا در کار هنرمند حرفه‌ای چندان دنبال نمی‌کنم. با هنرمند حرفه‌ای سرگرم می‌شوم، لذت می‌برم، وقت می‌گذرانم و گفت‌وگو هم می‌کنم، اما معتقدم حرفه اگر در دنیای پیشامدرن نسبت‌هایی با هنر داشت در جهان مدرن و پس از آن هیچ مناسبتی با ذات هنر، آرت یا فاین‌آرت ندارد. دلایل خودم را هم دارم و یکی از بقیه سرترا این است که: ذات هنر اندیشیدن است و حرفه‌ها برای حرفه‌بودن و ماندن نباید بیاندیشند، که اگر اندیشه‌ای در حرفه هست همان است که نظام سرمایه تعیین می‌کند. با این پیش‌فرض‌ها می‌روم کنار بهرننگ صدیقی می‌نشینم و شروع می‌کنیم به گفت‌وگو، اما در همان جمله‌های نخست غافل‌گیر می‌شوم. غافل‌گیری را دست‌کم من در هیچ جای زندگی نمی‌پسندم مگر در گفت‌وگو با یک انسان یا یک اثر هنری. غافل‌گیری این است که اگر چه هردو به هنرمند حرفه‌ای نقد و اعتراض داریم اما هنر برای من چیزی متفاوت از چیزهای دیگر است و برای او نیست. نه که نیست، اصلا نیست. یعنی جدا از جزئیات و ظاهر، اصل هنر یک حرفه است دقیقا مثل تمام حرفه‌های دیگر. و این یعنی دو راه بیشتر نیست. یا درباره‌ی ویروس‌ها گپ بزنیم، یا بشنوم، نگاه متفاوتی را ببینم، یاد بگیرم و بعدتر در زمان نوشتن، امکان گفت‌وگو با کلام او را با تغییر و حاشیه‌هایی به خودم بدهم و متن را برای او بفروشم که او هم گفت‌وگو را ادامه دهد و بعد برسد به دست شما که می‌خوانید و فرصت دارید برای گفت‌وگو با این گفت‌وگو. پس با این پرسش شروع می‌کنیم) تاریخ جامعه‌شناسی هنر را می‌شود رفت و خواند، با همه‌ی بحث‌های متفاوت و

دکتر بهرننگ صدیقی

مدرس جامعه‌شناسی در دانشگاه آزاد ایران است. از جمله حوزه‌های تخصصی‌ای که در جامعه‌شناسی پی می‌گیرد نظریه‌های اجتماعی، جامعه‌شناسی مردم‌مدار، جامعه‌شناسی سکسوالیتی، مستند جامعه‌شناختی، جامعه‌شناسی توسعه، و مطالعات گفتمانی است. از جمله تلاش‌های قلمی او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- باکونین، میخائیل (در دست انتشار). مقالات باکونین (۱۸۶۹-۱۸۷۱). ترجمه بهرننگ صدیقی. تهران: نشر گمان
- مایکل بوراووی (و) دیگران (۱۳۹۷). جامعه‌شناسی مردم‌مدار در کارزار عمل. ترجمه بهرننگ صدیقی (و) روح‌الله گل‌مردی. تهران: نشر نی
- مایکل بوراووی (و) دیگران (۱۳۹۵ [۱۳۹۴]). جامعه‌شناسی مردم‌مدار: جامعه‌شناسی در قرن بیست‌ویکم. ترجمه بهرننگ صدیقی (و) همکاران. چاپ دوم. تهران: نشر نی
- کاظمی‌پور، عبدالمحمد (۱۳۹۶). بیم‌ها و امیدها: مهاجران مسلمان در کانادا. ترجمه بهرننگ صدیقی. تهران: نشر نی (نامزد جایزه بهترین ترجمه کتاب سال ۱۳۹۷)
- دیلینی، تیم (۱۳۹۸ [۱۳۸۷]). نظریه‌های کلاسیک جامعه‌شناسی. ترجمه بهرننگ صدیقی (و) وحید طلوعی. چاپ یازدهم. تهران: نشر نی (نامزد جایزه بهترین ترجمه کتاب فصل ۱۳۸۷)
- بروس، استیو (۱۳۹۲ [۱۳۹۰]). جامعه‌شناسی. ترجمه بهرننگ صدیقی. چاپ سوم. تهران: نشر ماهی
- برسون، روبر (۱۳۸۲). یادداشت‌هایی درباره سینماتوگراف. ترجمه بهرننگ صدیقی. تهران: نشر مرکز

روابط در جامعه‌ی مدرن چطور می‌تواند باعث تغییر در محتوای محصول هنری باشد؟

بهرنگ صدیقی: مناسبات تولیدی در اقتصاد سرمایه‌داری تغییر می‌کند و با تغییر مناسبات تولید، کل جامعه تغییر می‌کند. در دوره‌ی پیشافئودالی با رابطه‌ی ارباب - رعیتی سروکار داریم. مناسبات تولیدی‌ای که بین یک طبقه‌ی زمین‌دار و یک طبقه‌ی دهقان پیش می‌آید نظام اقتصادی و زیربناها و متعاقب آن رونبهای اجتماعی را نیز تغییر می‌دهد. همین رابطه‌ی ارباب - رعیتی را در ساختارهای اجتماعی دیگر هم می‌بینیم، مثلاً در نوع رابطه‌ی مردم با حکومت و دولت یا در خانواده‌ی پدرسالار. این مناسبات تولیدی به هر شکلی که باشد در رونبهای اجتماعی مختلف مثل هنر بازتاب خواهد داشت. در جامعه‌ی مدرن به‌جای ارباب و رعیت دو طبقه‌ی کارگر و سرمایه‌دار داریم که شکل مناسبات تولیدی بین آن‌ها از جنس دیگری است و به همین دلیل رونب‌هایی مثل هنر هم شکل دیگری دارند. در فضای تولید محصول هنری نوع رابطه‌ی عواملی که مولد این محصول‌اند دقیقاً در محتوای محصول هنری تأثیر می‌گذارد. شاید در سینما به‌طور ملموس‌تر اما در تمام هنرها می‌توان مشاهده کرد که هم شکل روابط گروه یا افراد تولیدکننده با بیرون از گروه و هم شکل روابط درونی آن مجموعه با هم تأثیر می‌گذارند در این که این مجموعه چه چیزی تولید می‌کند. رابطه‌ی سلسله‌مراتبی هست یا فرم دیگری.

داوود آجرلو: قدم بعدی ما این است که روشن کنیم منظورمان از هنرمند حرفه‌ای چیست؟ من می‌گویم هنرمند حرفه‌ای هنرمند تمام‌وقتی است که می‌کوشد از طریق قواعد و سازوکارهای هنری سود بیشتری از بازار هنر کسب کند. این تعریف را با توجه به تاریخ هنر می‌گویم و البته تعریف مشخص‌تری را هم از روی دست پوریا جهان‌شاد برداریم: بوروکراتیک‌شدن دانش هنری. یعنی هنر جایی حرفه‌ای می‌شود که دانش هنری بوروکراتیک می‌شود.

بهرنگ صدیقی: وقتی این بحث مطرح شد من بیشتر به این فکر کردم که چرا اصلاً موضوع هنرمند حرفه‌ای این‌قدر پررنگ است؟ ریشه‌ی این سوال به‌گمانم در ذهنیتی است که مدت‌ها پیش باید از بین می‌رفته اما باید بررسی کرد که چرا این موضوع همین‌طور در ذهن ما حمل‌شده و هنوز هم یک مسئله است؟ آن ذهنیتی که به‌طور بدیهی باید فراموش می‌شد اما هنوز با ما هست، جایگاه عجیبی است که هنوز برای هنرمند قائل‌ایم. یعنی به‌عنوان رهبر فکری، منجی یا کسی که قرار است تغییر و تحولی را رقم بزند به آن فکر می‌کنیم. این ذهنیت منحصر به ایران هم نیست اما قطعاً ریشه‌های جامعه‌شناختی دارد که مجال بحث دیگری می‌طلبد. واقعیت این است که ما از مدت‌ها پیش در همه‌جای دنیا یک تعداد حرفه داریم. هرکدام از انسان‌ها در هر موقعیتی که هستند مشغولیتی دارند که حرفه‌ی آن‌ها است. یکی مثل من معلم دانشگاه است و یکی آرایش‌گر و یکی راننده و یکی هم هنرمند. اول باید متوجه باشیم که در دنیای امروز ما با تعدادی حرفه سروکار داریم. دنیای ما به اصطلاح و بر دنیایی است که از آن افسون‌زدایی شده، یعنی دیگر چیزی پشت آن نیست. همه چیز عیان و عقلانی و منطقی در حال

جریان است. حالا این‌که این وضعیت حاصل مناسبات سرمایه است و نتیجه‌ی نظام سرمایه‌داری است به کنار، اما این فضا، به همان تعبیری که پوریای عزیز هم گفته، یک فضای بوروکراتیزه است. عیناً انگار کارمندی هستیم که در یک اداره‌ی بزرگ مشغول کاریم اما گویی انتظاری هست از یک کارمند که اسمش هنرمند است و این انتظار با بقیه تفاوت دارد. این که انتظار داریم این کارمند به‌خصوص کار عجیبی بکند و نقش اجتماعی متفاوتی داشته باشد این اساساً جای سؤال دارد. همه‌ی آن کارمندا یعنی همه‌ی حرفه‌ها نقش اجتماعی دارند، ولی برای من که دنبال نقش مطلوب همه‌ی حرفه‌ها هستم پرسش این است که چرا از هنرمند چنین نقش مطلوبی انتظار می‌رود؟ یعنی در فضای اجتماعی مدرن معنادار نیست که یک حرفه را متمایز کنیم و احساس کنیم می‌تواند کار ویژه‌ای انجام دهد که از بقیه برمی‌آید. در یک فضای بوروکراتیزه‌شده‌ی مبتنی بر نظام سرمایه‌داری افسون‌زدایی‌شده و تخصصی‌شده چطور از بعضی نقش‌ها انتظار ویژه‌ای داریم.

داوود آجرلو: (ظاهر جمله‌ی آخر دکتر پرسشی بود اما آن‌قدر قاطع که این‌جا هم علامت پرسش جلو آن نگذاشتم، مثل حین گفت‌وگو که مخالفتی نکردم چون در آن صورت باید بحث اصلی را معلق می‌کردیم و روی همین نقطه ادامه می‌دادیم. ضمن اینکه باورم این است این از آن اختلاف‌نظرهایی است که دو مبنای مختلف دارد و اگرچه فراوان می‌توان درباره‌ش گفت و شنید اما سخت می‌توان در آن هم‌راستا شد. به‌علاوه در اینکه هنر حرفه‌ای مثل هر حرفه‌ی دیگر قضاوت شود مخالفتی ندارم و از قضا تمایز ماهیت هنر در تعریف ما از هنر و هنرمند غیرحرفه‌ای است که اختلاف ایجاد می‌کند. پس با این توضیح که این اختلاف اصلاً مانعی برای این گفت‌وگو نبود و نیست، فقط نظرم را می‌نویسم: این افسون‌زدایی در تمام ابعاد مدرنیته و پس از آن، با تمام عقلانی‌شدن همه‌چیز و با رسوخ آن در تمام شئون زندگی، اما هنوز قلعه‌ها یا تپه‌های بگویییم فتح‌نکرده‌ای دارد که یکی از آن‌ها هنر است. این را ویتگنشتاین از یک طرف و یک‌جور می‌گوید، هایدگر از یک طرف و جور دیگری، حتی آدم‌های جدیدتری مثل دنیس داتن و جورج دیکی و نظریه‌های تکاملی و نهادی هنر هم به‌نوعی تأیید می‌کنند که هنر چیز دیگری است. من فکر می‌کنم حرفه‌ای‌های هنر شاید هیچ تفاوتی با بقیه‌ی حرفه‌ای‌ها نداشته باشند اما غیرحرفه‌ای‌های آن

حتماً تفاوت دارند، چون هنر متفاوت است. به‌زعم من، از مثلاً هوموساپین‌هایی که چهل‌هزار سال پیش مُشته‌های پوست‌کنی شکار را تزیین می‌کردند تا به‌احتمال، جنس مخالفی را به فکر خود فرو ببرند تا مثلاً شخصیت کمرابوف کیشلوفسکی و همه‌ی آن‌ها که هنر شغل‌شان نیست و نمی‌خواهند که باشد، همه

آماتورهای هنراند. آماتورهای هنر گوشه‌ای جایی از زندگی‌شان با هنر به‌فکر چیزی غیرقابل فروش، به‌فکر چیزی غیر از خودشان و محصول هنری‌شان هستند. و همیشه هم با خودشان، با شغل‌شان و با جامعه و گروه خودشان در تعارض و حتی در ستیزاند. جالب اینکه تعداد آماتورها در هنر زمانی بسیار بیشتر از حرفه‌ای‌ها بود و با همان افسون‌زدایی مدام کمتر و کمتر شد اما این تابع با تمام میلش به صفر، هیچ‌گاه به خود صفر نمی‌رسد. آماتوری در هنر هیچ‌وقت نمی‌میرد مگر اندیشیدن از انسان سلب شود، که در آن صورت می‌توان برای انسان فصل ناطق را از جنس حیوان برداشت. با تمام این حرف‌ها اما اینجا داشتیم درباره‌ی هنر حرفه‌ای گپ می‌زدیم. پس من فقط به تعریض پرسیدم: فکر می‌کنید هنوز این افسون‌زدایی چونان که در سایر پدیده‌ها کرده، در هنر کارگر نشده است؟

بهرنگ صدیقی: تصور ما این است. نشانه‌ها اصلاً حکایت از این ندارد. دخالت مناسبات سرمایه در هنر به‌گونه‌ای است که با اینکه عدد و رقم نداریم اما همه‌ی ما می‌دانیم که اگر اوضاع بدتر نباشد بهتر نیست. اما انگار یک زوروقی دور این حیطه پیچیده‌ایم که در قدم اول باید آن را باز کنیم و این حرفه را پیش همه‌ی حرفه‌های دیگر بگذاریم. بعد از آن است که می‌شود گفت خب، حالا یک انسان با ابزار حرفه‌ی خودش چه کار می‌تواند بکند که نقشی جز آن نقش حرفه‌ای داشته باشد؟ در دنیای امروز نه فقط هنرمند بودن، که جامعه‌شناس‌بودن هم همین‌طور است. به‌خودی خود چیز ویژه‌ای نیست. همه‌ی ما کارمندان دستگاه عریض و طویلی هستیم که در جهت انباشت سرمایه مشغول کاریم. از قضا در تمام حرفه‌ها هم کسانی هستند که با این موضوع مشکل دارند، ولی این گریزناپذیر است. در همه‌جای جهان هم هست. حالا شکل نظام سرمایه‌داری در ایران جور دیگری است، در یک جای دیگر جور دیگری، ولی از منطبق واحدی تبعیت می‌کند. ما اول باید این را بپذیریم، بعد ببینیم خب حالا چه کاری می‌شود کرد.

داوود آجرلو: یعنی همه‌ی ما به‌محض اینکه حرفه‌ای داریم در گرداندن چرخ نظام سرمایه‌داری دخیل‌ایم؟ و این جوری یعنی همه‌ی ما در نابودی محیط زیست و نابودی هستی و نابودی انسان نقش داریم. نقش دیگری نمی‌شود داشت؟

بهرنگ صدیقی: بله، همه‌ی ما دخیل‌ایم، و اگر جنایت است باید پذیرفت. اگر این را بفهمیم و روراست باشیم و آن زوروق را باز کنیم و با واقعیت عریان مواجه شویم، بعد می‌توانیم صادقانه فکر کنیم ببینیم در این موقعیت آیا امکان دیگری هم داریم؟ آیا می‌توانیم بین نقش‌های اجتماعی تفکیک کنیم و در جهت مقابله با بعضی رویکردها و گراها و تأثیرات مخرب و مضر حرکتی کرد یا نه؟ اما در حال حاضر دست همه‌ی ما آلوده است.

برای من که دنبال نقش مطلوب همه‌ی حرفه‌ها هستیم، پرسش این است که چرا از هنرمند چنین نقش مطلوبی انتظار می‌رود؟ یعنی در فضای اجتماعی مدرن معنادار نیست که یک حرفه را متمایز کنیم و احساس کنیم می‌تواند کار ویژه‌ای انجام دهد که از بقیه برمی‌آید.

داوود آجرلو: هنرمند حرفه‌ای اصلاً کجا و چگونه می‌تواند خارج از این چرخه رفتار کند؟ آیا اساساً در فضای هنر حرفه‌ای چنین امکانی یعنی امکان مقابله با مناسبات سرمایه وجود دارد؟

بهرنگ صدیقی: در سنت‌های جامعه‌شناسی خیلی‌ها می‌گویند نه. مثل همین وبر. می‌گویند ما، یعنی نظام سرمایه‌داری، قفس آهنینی ساخته‌ایم که همه‌ی ابعاد جامعه را بوروکراتیزه کرده است. نشانه‌ها و مصداق‌های آن را هم در روابط اجتماعی خودمان هرچقدر که شخصی هم باشد می‌توانیم ببینیم. در فرمال‌شدن روابط، در بی‌معناشدن گروه دوستی، در محاسبات عقلانی و در همه جا حتی در ازدواج و بچه‌دارشدن. هجوم این موج بوروکراتیزه‌شدن فضای اجتماعی در دنیای مدرن فقط منحصر به حکومت و دولت نیست، بلکه این را در زندگی‌های خودمان هم می‌بینیم. با چنین نگاهی وبر می‌گوید راه فراری نیست. ما در این قفس آهنی افتاده‌ایم و کلید آن را هم قورت داده‌ایم. البته دیگرانی هم هستند که این‌قدر بدبین نیستند ولی پروژه‌های پیش روی ما گذاشته‌اند که تحقق آن چندان چیز ساده‌ای نیست. کسانی مثل مارکس یا آنارشیبست‌هایی مثل باکونین برای خلاص شدن از این وضعیت صحبت از انقلاب بنیادی می‌کنند، یعنی تغییر بنیادی و ساختاری نظام اجتماعی که نظام هنجاری تازه و روابط طبعاً تازه‌ای را می‌طلبد. یعنی به‌گونه‌ای دیگر زندگی کردن، یا نوعی هم‌بستگی اجتماعی بدیل پیشنهاد دیگری است که مثلاً از سنت دورکیمی و ایده‌های آن برمی‌آید. یعنی می‌گوید نوع پیوند آدم‌ها با هم به‌گونه‌ای است که چنین وضعیتی را پیش آورده و منجر به جامعه‌ای اتمیزه شده و حالا باید فکر کرد که در دنیای مدرن چگونه می‌توان راهی برای آسیب‌های ناشی از آن پیدا کرد؟ مثلاً با انجمن‌محوری و محله‌محوری و چیزهایی از این دست.

داوود آجرلو: این نسخه‌ی پیشنهادی برای همه است، ولی هنرمند حرفه‌ای که نمی‌تواند در مسیر نظام سرمایه نباشد. می‌تواند؟

بهرنگ صدیقی: نه. ولی دست‌کم قدم‌های اول می‌تواند احیای گونه‌ای تخیل باشد. تخیل برای جور دیگری عمل کردن. یعنی در نقشی که هستیم چگونه می‌توانم به‌گونه‌ای دیگر با پیامدهای دیگر عمل کنم؟ از این حیث دیگر موقعیت من هنرمند با من کاسب تفاوتی ندارد. نقطه‌ی کلیدی این بحث دست‌کم برای من تخیل جامعه‌شناسی است. یعنی حداقل یکی از چیزهایی که کم داریم تخیل جامعه‌شناختی است. گونه‌ای تخیل که از جنبه‌ی تخیل تفاوتی با تخیل و تصور در هنر ندارد، اما وقتی صحبت از تخیل جامعه‌شناختی است صحبت از کردار اجتماعی به‌گونه‌ای دیگر است. ایفای نقش اجتماعی به‌گونه‌ای دیگر. چیزی که شاید بتوان به آن امیدوار بود، تقویت یا احیای این تخیل است.

داوود آجرلو: (اولین بار است این اصطلاح را می‌شنوم و ضمن اینکه خوشحال‌ام از آشنایی با یک مسیر ناآشنای دیگر، اما تقریباً هیچ ایده‌ای تصویری درباره‌ی آن ندارم. برای همین هم می‌پرسم) این تخیل قرار است چه کاری انجام بدهد؟

بهرنگ صدیقی: به کمک این تخیل جامعه‌شناختی است که ما باید بفهمیم مسائل اجتماعی ریشه‌ی اجتماعی دارند نه فردی. اگر در هر سطحی مثلاً در سطح تولید هنر با مسائلی مواجه‌ایم، اولاً ریشه در مسائل اجتماعی دارند نه ریشه در من هنرمند. اگر جریان هنر حرفه‌ای به‌گونه‌ای است که ما از آن رضایت نداریم باید بفهمیم که چیزی بیرون از تک‌تک هنرمندان در آن دخیل است. یک دم‌ودستگاهی هست که این فضا را درست کرده، این را باید بفهمیم و بلافاصله بعد آن باید بفهمیم که اگر مسائل اجتماعی ریشه در جامعه دارند راه حل آن‌ها هم در فضای اجتماعی است. یعنی درست‌کردن این معضل‌ها از من هنرمند برمی‌آید. همان‌طور که من اگر چاق‌ام و می‌خواهم نباشم سریع به فکر باشگاه و دویدن روی تردمیل می‌افتم، اما باید بفهمم یک چیزی بیرون از من هست که باعث چاقی من است و اول آن وضعیت باید تغییر کند. قدم سوم این است که این راه حل‌های اجتماعی از مسیر جمعی می‌گذرد نه فردی. تشکل‌ها می‌توانند راهی باز کنند نه من به‌صورت فردی. اگر چه همین انجمن‌محوری‌ها هم می‌تواند بوروکراتیزه شود و در راستای همان نظام سرمایه‌داری حرکت کند که باید اندیشید چگونه می‌توان از آن برحذر بود. این کاری است که در بدشرایطی هم باید انجام دهیم. یعنی شرایطی که تمام پیوندهای اجتماعی یکی‌یکی و روزبه‌روز در حال از بین‌رفتن است. حتی جمع‌های خانوادگی، جمع‌های دوستی و چیزهایی از این دست را که تا همین اواخر داشتیم نمی‌شود احیا کرد. با هر پیوندی حتی به بهانه‌های فرهنگی مثل فیلم‌دیدن و کتاب‌خواندن یا حتی بی‌بهانه هم نمی‌توانیم دور هم جمع شویم و یک‌بار بتوانیم، به دومی و سومی نمی‌رسد.

داوود آجرلو: اگر درست فهمیده باشم می‌خواهید بگویید هنرمند حرفه‌ای می‌تواند گه‌گاه و به‌صورتی غیرحرفه‌ای تخیل جامعه‌شناختی داشته باشد تا بتواند نقشی جز آن‌چه در مسیر نظام سرمایه دارد هم ایفا کند؟

بهرنگ صدیقی: بله، به همان سیاقی که در سایر حرفه‌ها می‌تواند. من جامعه‌شناس هم فارغ از حرفه‌م که تدریس است، مثلاً می‌نشینم با شما درباره‌ی دغدغه‌های مشترکمان گپ می‌زنم. چیزی که می‌تواند هر انسان حرفه‌ای را از پیامدها و کارکردهای مضر حرفه‌ش جدا کند، تخیل جامعه‌شناختی است. باید بدانند که

متعلق به یک فضای اجتماعی است و همه‌ی مسائلی که مسئله‌ی آن جمع هستند مسائلی هستند که او هم نسبت به آن‌ها مسئول است و باید دغدغه‌شان را داشته باشد. باید بدانند که پیامدهای آن مسائل دامن‌گیر او هم هست و اگر این فضای اجتماعی دگرگون نشود پیامدهای آن به خود این هنرمند هم آسیب می‌زند. این چیزی است که کم داریم. چیزی که می‌تواند هنرمند را از آن فضای حرفه‌ای بیرون بکشد و تبدیلیش کند به یک هنرمند غیرحرفه‌ای، تخیل جامعه‌شناختی است. این هم اولاً خودبه‌خود اتفاق نمی‌افتد و ثانیاً باید بفهمم کار من در کدام مسیر است و آب به کدام آسیاب می‌ریزد؟ آیا منافع گروهی و طبقاتی و شخصی من هم در این کار لحاظ شده یا نشده؟

باید به این فکر کنم و اگر نکنم و اگر خودم را در این فضای جمعی نبینم، یعنی تخیل اجتماعی ندارم. و یعنی حرفه‌ای باشم یا غیرحرفه‌ای فرق نمی‌کند، به هر حال فقط به‌عنوان مهره‌ای در چرخه‌ی نظام سرمایه‌داری عمل می‌کنم. این یعنی هنر حرفه‌ای بدون پیامدهای مطلوب نظام سرمایه‌داری ممکن نیست.

داوود آجرلو: اما گاهی این تخیل جامعه‌شناختی من ممکن است با اینکه در جهت مقابله با نظام سرمایه‌داری داخل کشورم عمل می‌کند اما، درست و ناگزیر، در راستای نظام سرمایه‌داری بزرگ‌تری باشد. طبیعی است که در سطوح پایین تعارضاتی بین منافع نظام‌های سرمایه‌داری مختلف وجود دارد و این‌جوری هنرمند ناگزیر به هر سمتی برود در دام یکی از آن‌ها است.

بهرنگ صدیقی: البته که نظام سرمایه‌داری قابلیت ویژه‌ای در مال خودکردن همه چیز دارد. این نه تنها خارج از مرزها که در درون نظام‌ها، درون همین کشور خودمان هم کم‌کم جا افتاده است. هر امری در هر زمینه‌ای که ادعای مستقل بودن، رادیکال بودن، آماتور بودن، یا هر چه می‌کند، این نظام مصادره به مطلوب می‌کند. البته که وقتی صحبت از هنرمند مستقل یا غیرحرفه‌ای می‌شود باید متوجه باشیم در خلأ صحبت نمی‌کنیم. راه حل این نیست که برویم در یک جزیره‌ای مناسبات اجتماعی بدیلی بین خودمان تعریف کنیم. ماجرا همین جا، در همین وضعیت موجود باید پیش برود. من باید خودم را در تعلقات و منافع طبقاتی خودم ببینم – اگر چه در این بحث مفهوم طبقه چندان هم دقیق نیست. نمی‌شود فکر کنیم که در موضعی بایستیم که طرف هیچ کس و هیچ چیز را نگیریم. اما اینکه کدام طرف را بگیریم مهم است. به هر حال باید توجه داشته باشیم که نمی‌شود اثر هنری هیچ طرفی را نگیرد. مثلاً در سینما فیلمی داریم که در دهه‌ی شصت و آن آشوب‌ها، بسیار شیک و تمیز و استعاری و با تصویرهای عجیب و مثلاً شاعرانه کار شده، ولی که چی؟ اصلاً معلوم نیست فیلمسازش کجاها سیر می‌کند. شاید تصور کنیم چنین فیلمی طرفی را نمی‌گیرد و خنثی است ولی نه اتفاقاً، همان کار دارد می‌گوید در این آشوب و بلوا بهتر است کاری نکنی و بنشین و منفعل باشی و چه و چه. این فضاهای شبه عرفانی که مدام هم زیاد می‌شود از کجا می‌آید؟ این‌ها به‌نظر بی‌طرف‌اند ولی نیستند و از قضا در راستای تخریب تخیل جامعه‌شناسانه‌اند. یعنی چه که

در هر حال بازفمایی در بطن هنر است. هنر مبتنی بر یک سیاست بازفمایی است، حتی اگر هنرمند نخواهد.

بیرون غوغا است، من بنشینم با خودم ور بروم. در هر حال بازفمایی در بطن هنر است. هنر مبتنی بر یک سیاست بازفمایی است حتی اگر هنرمند نخواهد. هنرمند دارد چیزی را به گونه‌ای روایت می‌کند و آن گونه، همان طرفی است که می‌گیرد. سهم کدام بخش از جامعه را از قدرت تقویت می‌کند؟ باید دید منافع کدام طبقه را در نظر می‌گیرد؟ این نکته را هم فراموش نکنیم که برخی از این آسیاب‌ها به‌وضوح در جهتی تهدیدزا می‌چرخند؛ مثلاً تهدیدهای محیط زیستی را در نظر بیاورید که از قضا تهدید تک‌تک ما هم هستند. نظام سرمایه‌داری دم‌ودستگاهی درست کرده که تک‌تک ما در تهدیدایم.

داوود آجرلو: فکر می‌کنم در این سازوکاری که شما ترسیم کردید، شناخت هنرمند و نقش خود هنرمند با شناختش از روابط است که تعیین‌کننده است.

بهرنگ صدیقی: اشاره به مقوله‌ی شناخت کردید که به نظر من هم از حیثی درست است؛ اینکه ریشه‌ی سوژکتیوی این بحث اهمیت دارد. البته تأکید بر این نکته می‌تواند سوء تعبیرهایی ایجاد کند. در واقع من تصور می‌کنم بدون پایه و مایه‌ی ذهنی کاری نمی‌توان کرد. نقدی اگر به این موضع وارد باشد این است که صرفاً با ارتقای آگاهی یا وجه سوژکتیو نمی‌توان کاری کرد، اما بدون این هم نمی‌شود کاری کرد. من جامعه‌شناس یکی از کارهایی که باید بکنم این است که به نحوی تلاش کنم صدای خودم را به گوش هنرمندان برسانم و بگویم که تو نیاز به سلاح جامعه‌شناسی داری، نیاز به تخیل جامعه‌شناختی داری. یعنی اینکه اگر هنرمند بتواند یک رگ جامعه‌شناسی به خود اضافه کند و دورگه شود پیدا است که هنر وجه تازه‌ای می‌یابد، البته منظور این نیست که صرفاً کسب همین دانش کفایت می‌کند. اگرچه تأکید می‌کنم این برای بقیه‌ی نقش‌ها هم لازم است و نه فقط نقش هنرمند.

داوود آجرلو: البته جامعه‌شناسی هم بخواهد به هنرمند کمک کند احتمالاً هر جامعه‌شناس تعلقات خودش را دارد و همان تعلقات را منتقل خواهد کرد.

بهرنگ صدیقی: اگر بپذیریم قرار نیست در خلأ زندگی کنیم و در همین فضای اجتماعی قرار است ادامه‌ی حیات بدهیم که از گروه‌های اجتماعی مختلف تشکیل شده، که هر کدام سعی می‌کنند بهره‌ای از قدرت داشته باشند. در این فضا من باید مردم خودم را پیدا کنم. احتمالاً من هنرمندی را که هم‌سو با خودم است را باید پیدا کنم و یک جامعه‌شناس دیگر باید هنرمند هم‌سو با خودش را. به هر حال یادمان باشد جامعه‌شناس‌ها عده‌ای حرفه‌ای هستند و قلمرو فعالیتشان آکادمی است. عده‌ای کارگزار دولت‌اند و به سیاست‌گذاری از بالا کمک می‌کنند و عده‌ای هم جامعه‌شناس مردم‌مداراند. حیطة‌ی نفوذ این آخری به‌عنوان یک جامعه‌شناس غیرحرفه‌ای نه دانشگاه است، نه دولت و نه بازار. حیطة‌ی نفوذ این گروه مردمان است ولی همان‌ها هم هرکدام در کنار یک گروه مردم یا یک هدف یا یک پروژه‌ی اجتماعی قرار می‌گیرند. طبیعی است که این جامعه‌شناس مردم‌مدار می‌گردد ببیند در بین مردم حیطة‌ی نفوذش کدام هنرمند هم‌سویی را می‌یابد.

داوود آجرلو: و این یعنی گویی گریزی نیست از اینکه محصول هنری، سیاسی نباشد؟

بهرنگ صدیقی: از قضا سیاست‌زدایی از عرصه‌های متفاوت زندگی اجتماعی، از جمله هنر، یکی از اصلی‌ترین گرفتاری‌های ما است. ما باید تصورمان از سیاست را هم کمی گسترش بدهیم. امر سیاسی، در تعبیری عام، تلاش برای مداخله و تغییر در وضع موجود است. این چیزی است که در بطن زندگی اجتماعی است. اگرچه سؤال

بلافاصله‌ای پیش می‌آید که تغییر در چه جهتی؟ آیا در جهت منافع من هم هست یا نه؟ این تفکیک سیاست از زندگی اجتماعی یا تصویرکردن هنر فارغ از سیاست، خاک در چشم جماعت پاشیدن است، دروغ بزرگی است. مگر می‌توان کاری کرد، محصول هنری‌ای تولید کرد بدون این که در وضع موجود مداخله‌ای کند؟ موضوع این است که این مداخله ما را کجا می‌برد؟ در جهت تثبیت و تقویت وضع موجود است یا کار دیگری می‌کند؟ حتماً کار هنری کار سیاسی است. این بازتابی این حیطة به‌عنوان یک امر غیرسیاسی به‌نظرم دروغ بزرگی است.

داوود آجرلو: (این‌جا پایان گفتگو است. من هنرمند غیرحرفه‌ای را با هنرمند مستقل یکی نمی‌دانم، چون تعریف معطوف به اندیشه‌ی من از هنر باعث می‌شود هنرمند آماتور را ستایش کنم و در برابر هنرمند حرفه‌ای بگذارم، نه هنرمند مستقل را. آماتورها فکر می‌کنند و چیزی طرحی می‌اندازند گوشه‌ای، فارغ از اینکه گروه و اجتماعشان ببیند یا بپسند یا نه. این چیز، این طرح اگر ارزشی در ساحت اندیشه داشته باشد روزی جایی گلوی یکی را می‌گیرد و به‌فکر می‌بردش و او را به کاری وامی‌دارد. هنر واقعی یا هنر آماتور به این نحو، آری، سیاسی و اجتماعی هم هست ولی بی‌واسطه. وگرنه به‌هر نحو دیگری هنر آماتور بسیار هم فردی یا بهتر بگویم شخصی و ارزشش در شخصیتش است. هنر آماتور غریزی است، معیارهایش را چه در یک اثر و چه در یک عمر خودش می‌سازد، فرایند تولیدش هم کاملاً متعلق به و متناسب با خودش است و از این جنبه‌ها پارادیمی متفاوت با هنر مستقل دارد که فقط روی دیگر هنر حرفه‌ای است. این نظر من است. اما دکتر بهرننگ صدیقی به‌خاطر تعریف افسون‌زدایی‌شده و معطوف به نقش اجتماعی از هنر، هنرمند مستقل را در برابر هنرمند حرفه‌ای می‌گذارد. دو روی یک سکه که از فرایند تولید هرچند ارزان یا گران اما واحد برخوردارند، معیارها و قواعد آن‌ها بر اساس زیباشناسی واحد و روزآمدی است و بر اساس یک امر واحد از هم تفکیک می‌شوند: پول یا همان قدرت. من اما در این رویکرد اجتماعی به هنر با اینکه رویکرد من نیست اما بسیار دارم یاد می‌گیرم. به‌ویژه این مفهوم تخیل جامعه‌شناسی بدجور یقهم را می‌گیرد و می‌پرسم کجاها آن را در هنر پررنگ‌تر دیده و لمس کرده، که به‌خاطر تسلطش در سینمای مستند اول این نام‌ها را می‌برد: "اون شب که بارون اومد" فیلم کامران شیردل یا "نیش‌دارو" فیلم منوچهر انور یا از خارجی‌ها "خاطرات یک تابستان" فیلم ژان روش. در دنیای تجسمی هم نمایشگاه‌های اخیر همایون سیریزی را در این زمینه قابل تأمل می‌داند. همه را باید بروم از نو ببینم، اما به‌خاطر نکته‌ای که در پایان حرف‌های دکتر هست و به‌نوعی حرف آخر رویکرد جامعه‌شناسانه‌ی او به هنر و به‌همه‌ی پدیده‌هاست، می‌خواهم این نوشته را جوری بچینم که حرف

تفکیک سیاست از زندگی اجتماعی یا تصویر کردن هنر فارغ از سیاست، خاک در چشم جماعت پاشیدن است، دروغ بزرگی است.

پایانی را او بگوید. قدرت در نظام سرمایه دو مؤلفه دارد که از اولی یعنی سیاست گفتیم و از دومی یعنی اقتصاد حرفی نزدیم. پس می‌پرسم) اگر کار هنری الزاماً کار سیاسی است، اقتصاد را که دیگر اصلاً نمی‌شود از این حیطة جدا کرد. امروزه سینمای مستقل را هم می‌گویند حالا مستقل است باشد، ولی مشاوره‌ی اقتصادی باید باشد و بگوید بودجه‌ی تولید چگونه و در چه اندازه و تناسبی می‌تواند حاصل کار را از نظر اقتصادی به‌صرفه کند. نگاه جامعه‌شناسی چه می‌گوید؟ هنر حرفه‌ای اصلاً می‌تواند با منابع اقتصادی هم‌سو نباشد؟

بهرنگ صدیقی: اقتصاد یکی از گره‌گاه‌هایی است که به‌عنوان ابزار کنترل به‌شدت قوی عمل می‌کند و محصول نهایی را کنترل می‌کند و ویژگی‌هایی به آن می‌بخشد. یعنی آن ابزار کنترل است که می‌گوید این فیلم، این نمایشگاه دارای چه ویژگی‌هایی باشد تا بتواند فلان فرصت را داشته باشد، فلان ظرفیت را بگیرد، از فلان اتفاق بهره‌مند باشد و چه و چه. این‌ها چیزهایی است که حتی اگر هنرمند نخواهد هم نمی‌تواند جدا از این رهنمودها عمل کند. منبع سرمایه مصداق بارز نظام کنترلی است که بیرون از اثر وجود دارد. این نظام کنترلی با شلاق و کتک کار نمی‌کند. جور دیگری با مکانیزم دیگری هنرمند را کنترل می‌کند تا کاری

کند که باید بکند. جشنواره‌ها و جراحی‌ها فقط چند نمونه‌ی روشن از این مکانیزم‌ها هستند. قصه هم خیلی واقعی است، چون هنرمند باید زندگی‌ش بچرخد و باید این کارها را بکند تا فیلمش پخش شود و کارش فروش برود. آن بیرون این مکانیزم‌ها دارند کار می‌کنند و هنرمند را در مسیر خودشان می‌برند، بیرون آمدن از این ورطه نیاز به مسلح بودن به تخیل جامعه‌شناسی دارد که کار به یک جای دیگری برود و کار دیگری بکند. درست‌کردن و تقویت‌کردن و احیای این تخیل یک پروژه‌ی مهم است. در یک محصول یا محصول یک حرفه محقق نمی‌شود. یک پروژه است که باید رفت و ابعادش را سنجید و دید چه باید کرد. ■

دفتر دکتر بهرننگ صدیقی
اسفند ۱۳۹۸



داوود آجرلو

*متولد فروردین ۱۳۵۶،

فیلم‌ساز، نویسنده و مدرس دانشگاه. فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد فلسفه‌ی غرب ۱۳۸۸ و دانشجوی دکتری فلسفه‌ی هنر است.

فیلم‌ها: "لبخند خاک" ۱۳۹۰، "صدای این فیلم واضح نیست" ۱۳۹۲، "کیمیا شدن" ۱۳۹۵ و ...

کتاب‌ها: "چارگوش" ۱۳۹۴، "بازی با زیبا" (زیباشناسی وینگنشتاین) زیرچاپ.

از ۱۳۹۰ تا کنون در رسانه‌ها و مطبوعات مختلف به‌صورت پراکنده فعالیت دارد. او همچنین از سال ۱۳۹۲ تا کنون مدرس دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه آزاد تهران مرکز است.

هنر

دیداری
تجسمی
مفهومی
بینارشته‌ای

خارشِ تن

یا آنچه مجسمه از من می خواهد.

امین شاهد: اگر مبنای حرفه‌ای بودن را تمام وقت بودن در یک حرفه بدانیم، "محرومی" از آن دست هنرمندانی است که به این شاخصه دست یافته و در طول سال‌های حضور خود نشان داده است که استفاده از ابزار و درگیر شدن با سخت‌ترین مواد در تقابل با ایده‌پردازی و نکته‌سنجی نیست. نه لجوج است و نه زیاده‌گویی می‌کند.

اشیاء در ذهن‌اش به جای آنکه گذرا و پیش پا افتاده باشند، نمودی آگاهانه و ایده‌پردازانه دارند. رفتار او واکنشی است به حضورش در اطراف و احوال. قابل لمس و به راحتی پذیرفته شده. چنان که گاهن واکنش‌های او سهل و ممتنع می‌نمایند. همچون "حاضر-آماده‌ها".

چنان‌که به دیده می‌آید، محرومی در رقابت نیست و آرام و استوار گام برمی‌دارد. تاثیر‌کنش‌های او ماندگار و غیرقابل کتمان است. تلنگری هستند بر حافظه‌ی تاریخی مبتلا به فراموشی ما. کارهای محرومی بیشتر یادمان‌ها و ادای دینی هستند به اتفاق‌های آزاردهنده‌ای که در طول سال‌ها از سر گذرانده است. واقعیت‌هایی چونان خارش گاه خراشنده و گاه لذت‌بخش در پستوی ذهن ما. همچون آه کِش‌دار و سیالِ مادرانی که در خاطرهای سفت و سخت محبوس‌شان کرده است.

در وبسایت شخصی خود چنین نوشته است:

"سال‌ها می‌گذرد از زمانی که در یک کارخانه ساخت تیربرق‌های بتنی در سمت کارگر، عهده‌دار باز و بست قالب‌های فلزی بودم.

شرط اصلی کار من این بود که قبل از بتن‌ریزی، قالب‌ها خوب بسته شوند. کافی بود پیچ‌ها باز یا شل باشند تا قالب نشست کند یا فشار زیاد بتن قالب را پس بزند.

در طول این مدت مسائلی از قبیل مهار و انضباط‌سازی مواد - سیالیت سفت شونده - اندرونی‌ها - اضمحلال و انتروپی - ترتیب و آتل‌بندی مدرنیستی اندیشه‌های تمامیت‌خواهی و توتالیزم در کار بست مواد و مصالح برایم مسیر مشخصی ساخته است. هر وقت خواستم در بروم یا بازی‌های دیگری بکنم، جور دیگری گیر افتادم. انگار که برایم گیر، خوشایند است.

سال‌هاست که تنم را با این گیرِ بزرگ که حالا تبدیل به قالب بزرگی برای من شده، می‌خارنم. ■"

محمود محرومی

متولد ۱۳۵۵، سبزوار - مجسمه‌ساز و هنرمند مفهومی است.

او دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناسی دانشکده‌ی هنرهای زیبا در رشته‌ی مجسمه‌سازی است. سازه‌ها، حجم‌ها و چیدمان‌های او به شکل ناخوشایندی واضح‌اند و گریز از آن‌ها برای مخاطب دشوار است. محرومی با بهره‌گرفتن از استعاره‌ها و نمادها در قالب مواد و مصالحی سرد و خشن مانند فلز، بتن و سیمان، آثاری با لایه‌های معنایی متعدد خلق کرده که از طریق آن‌ها به کندوکاو در مضامینی چون مرگ، ویرانی، استیصال و انهدام می‌پردازد. آثار محرومی در سه نمایشگاه انفرادی و بیش از سی نمایشگاه گروهی و نیز در دوسالانه‌ها و فستیوال‌های مختلف ارائه شده است. محرومی هنرمند برگزیده‌ی ششمین دوسالانه‌ی مجسمه‌سازی تهران بوده است. او در تهران زندگی و کار می‌کند.



"آه" ۲۰۱۲
 ۲۵ مکعب بتنی
 در اندازه‌ی ۱۵ در ۱۵ در ۱۵ سانتی‌متر
 ابعاد چیدمان: ۱۵ در ۱۰۰ در ۱۰۰ سانتی‌متر
 مواد: بتن، آه مادران و کیسه پلاستیکی

تولد، جدایی از یک کل است. کودک آنقدر جایش در درون مادر خوب است که تمایل ندارد به هیچ ترتیبی از آن خارج شود و هنوز بیرون نیامده، ناامیدانه به دنبال آن می‌گردد، چیزی که در "آه" دنبال می‌کنم، انگار خاطره‌ی مدفون شده است. مراسمی شبیه تدفین و خاکسپاری.

در تدفین انتظار بیرون آمدن نداری، اما در حبس انرژی وجود دارد که میل به بیرون آمدن و تمناهای عیان شدن دارد. در "آه" به دنبال بایگانی، ثبت و نگه داشتن نیستم، بلکه بخشی از انرژی بودن و خاطره را با ماده‌ی خفه‌کننده و در برگیرنده‌ای چون بتن، آب‌بندی می‌کنم تا دست نیافتنی شود.

در این پروژه با گروهی از مادران که برای دیدن پسران زندانی‌شان در پشت درب زندان اوین به انتظار نشسته بودند، تعامل کرده‌ام. از آن‌ها خواستم که با گرفتن نایلونی جلوی دهان‌شان یک آه را درون آن بدمند. هر نایلون را درون قالب بتن قرار داده و بتن‌ریزی کردم. سپس هنگام سفت شدن بتن، بلوک‌ها شماره‌گذاری شد. شماره‌هایی که روتین نبودند، تا وقتی بلوک‌ها کنار یکدیگر قرار می‌گیرند.





"یادبودِ دوستِ از دست رفته در یک سانحه‌ی ذهنی"

مواد: شلنگ آتش‌نشانی / پمپ فواره‌ای روشن / آب / استخوان
ابعاد چیدمان: ۱۵۰ در ۳۵۰ در ۶۰ سانتی‌متر

"یادبودِ دوستِ از دست رفته در یک سانحه‌ی ذهنی"،
با رویکردی ضد استتیک و با به خدمت گرفتن آب به
عنوان کارماده‌ای سیال و پویا، بر آن است تا نمایشی از
یک آن به آن شدن تصویری ارائه دهد.

جابجایی و تناوب لحظه به لحظه، گزارشی است از سیلان
هستی و نیست. اشیا حاضر در این چیدمان، گزاره‌هایی
هستند با روایت‌های متناقض، خواه امیدوارانه، خواه
ابزورد و پوچ.





"در سفره‌ی ما" ۲۰۱۳

مواد: برنز، نفت خام

ابعاد چیدمان: ۱۲۰ در ۱۲۰ در ۲۷ سانتی متر

هم‌وطنان:

بر سر میز شام حاضر شوید

برادران میزبان مان سفره‌ای مهیا کرده‌اند

همان‌طور که وعده داده بودند

-سهم ما از آن

تحمل رنجی است که می‌بریم.

"در سفره‌ی ما" می‌خواهد یادبودی باشد از به خدمت

گرفتن ابزار خشونت در جهت انهدام غرور و شرف جمعی.



نشستم آفاق بی‌تشوین بود
تا خموشی در آغوشم
موج این بحر از زبان ما تا لطمه کرده است

بیدل دهلوی

هم این و هم آن، نه این و نه آن

نقد حرفه‌ای - منتقد حرفه‌ای

مونس محمودی

مقدمه

در شرح و بسط حرفه‌ای بودن در نقد نویسی وقتی از مؤلفه‌ها و ویژگی‌های آن به عنوان قوانین پایه صحبت می‌کنیم در پی مشخص کردن چه چیزی هستیم؟ و آیا اساساً می‌توان به چنین اصول معیار و واحدی برای نقد به عنوان یک حرفه اعتقاد داشت؟ و اینکه چقدر میان منتقدان نسبت به کاری که انجام می‌دهند یا باید انجام دهند اتفاق نظر وجود دارد که بتوان برای آن معیاری مشخص را وضع نمود؟ بدیهی است که تعریف نقد نزد منتقدان مختلف یکسان نیست و هر یک دیدگاه و فهم متفاوتی نسبت به آن دارند. اما با عنوانی که من برای این یادداشت انتخاب کرده‌ام تا حدودی مسیر حرکت را در جهت پاسخ به این سؤال‌ها مشخص نموده‌ام. عنوانی که رویکردی چند وجهی را اساس خود می‌داند و هیچ مرتبه‌ای از مراتب مواجهه در نقد را تمامیت در نظر نمی‌گیرد. در حالی که هرکدام را پایگاهی اساسی تلقی می‌کند. پس در عین حال که از اهمیت یک مرحله یا رویکرد می‌توان گفت نقیصه یا ردیه ای برای آن می‌توان پیدا کرد و نیز به هم نشینی و پیوندی از قطعیت و عدم قطعیت می‌توان اشاره کرد. بنابر این هرچند هیچ اصول جزئی و قطعی نمی‌توان برای نقد بر شمرد اما شاید بتوان از میان این صدهای متکثر و مدل‌های فردی و گوناگون به مواردی در جهت صورت بندی اصول معیار که به هم‌ایزیافتگی آثار تولیدی به لحاظ کیفی و رشد فضای حرفه‌ای کمک می‌کند اشاره کرد و در مورد آنها به گفتگو پرداخت.

اما پیش از آنکه بر سر اصول معیار توافق کنیم و آن را میزانی برای عیار سنجی در نظر بگیریم لازم است در ابتدا تعریفی از واژه نقد ارائه کنیم تا ببینیم اساساً با چه چیزی طرف هستیم که بخواهیم معیارهای خوب و بدش را مشخص کنیم. و با بازاندیشی مفهوم نقد آنچه باعث کج فهمی آن شده را در نظر آوریم.

نقد - ماهیت - نگاه عمومی

دریک تعریف کلی «نقد معادل واژه‌ی لاتینی کریتنکوس (Criticus)، از واژه یونانی Kritos (از مصدر Krinein (crinein)) به معنی داوری کردن» و نیز «جدا کردن گندم از کاه و سبوس است. یعنی برای چیزی بیش از چیزی دیگر ارزش قائل شدن.»

«در زبان فارسی نیز «نقد» به معنای جداکردن سره از ناسره و تمیز دادن خوب از بد، دربرابر واژه criticism نشسته است.» بنابر این چه بخواهیم چه نخواهیم ارزیابی مشخصه بارز نقد به شمار می‌رود. اما همین ویژگی همواره مهمترین عامل در

ایجاد کج فهمی‌ها و دعوایها و اختلاف نظرها در برخورد با نقد بوده است و با وجود آن نقد کنشی منفی و خرده گیرانه از سر استهزاء به قصد تخریب تلقی می‌شود و همگان تنها صورت تهدید آمیز نقد را می‌بینند نه وجوه روشنگرش را و منتقد را کسی می‌دانند که چون از پس کار هنری برنیامده کنار گود می‌نشیند و در مورد آنچه هنرمند متعلق به خود می‌داند «یعنی اثر هنری» اظهار نظر می‌کند و آسمان و ریسمان به هم می‌بافد. بنابر این در نگاه عمومی نقد کارکردی سنجش گرانه با لحنی منفی دارد که کسی چندان به آن مشتاق نیست مگر متنی باشد سرشار از توصیف‌هایی در جهت تأیید و تعارفات و منتقد خوب هم کسی است که زبانش اخته و مجیزگوی چیزی یا کسی باشد.

اما این کج فهمی و نزاع از چه چیزی ایجاد می‌شود؟! شاید بهترین عبارتی که می‌توان در موردش به کار برد اصطلاح «کودک مابی» است. وضعیتی که در آن طرفین خود را نسبت به کاری که انجام می‌دهند محق می‌دانند و تمام تلاش برای اثبات این است که چه چیزی یا چه کسی در جایگاه قدرت قرار گرفته است. نقد یا اثر هنری؟! منتقد یا هنرمند؟! و اغلب هر دو سر ماجرا یعنی هنرمند و منتقد آتش به هیزم این کج فهمی و کودک مابی ریخته‌اند. و در نظر نمی‌آورند که «نقد مؤثر، نه ستایشگر است نه سنگسار کنند» بلکه نقد «بررسی شکل، ماهیت، کیفیت، هدف، عوارض و تبعات یک پدیده» در جهت ایجاد گفتگو است. بنابراین در چنین وضعیتی جای تعجب نیست اگر هنر در یک چرخه معیوب و در بسته تولید و دست به دست شود.

اینگونه است که برای مان سؤال می‌شود که چقدر وجه ارزیابانه نقد معیار حرفه‌ای بودن است؟ آیا تنها ارزیابانه بودن نقد مهم است و یا مستدل بودن آن؟! آیا روش مستدل سازی برای ارائه نقدی با شرح و بسط کافی که اثر را چه به لحاظ فرم و یا محتوا کشف کرده و نسبت به فهم آن تلاش کند و در دفاع و رد آنچه ارزیابی می‌کند دلایل لازم را ارائه دهد آن هم به منظور گفتگوهای بیشتر نه حکم قطعی و ابدی میان همه منتقدان مشترک است؟! و دیگر اینکه اساساً «متعلق نقد» چه باید باشد که قرار است مورد ارزیابی قرار بگیرد؟! هنرمند؟ اثرش؟ زمینه‌های پیدایش یا همه با هم؟

و یا اینکه منتقد حرفه‌ای مصلحت اندیش است و نقد حرفه‌ای اهل مسئولیت‌گریزی؟! آیا نقد حرفه‌ای بی اثر و خنثی است که نه خوب می‌گوید نه بد و به توصیفات بسنده می‌کند؟! و یا نقدی حرفه‌ای است که چیزی را بی‌پروورد یا بر زمین بزند؟ در ادامه‌ی متن سعی می‌کنیم با تشریح وضعیت‌های آشنا و آسیب شناسی بیشتر راه رسیدن به پاسخ این سؤالات را هموارتر

مونس محمودی متولد ۱۳۶۴

دانش‌آموخته‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران. نقاش، منتقد هنری و مدرس هنر است، که برپایی چندین نمایشگاه انفرادی و گروهی از آثارش و نیز همکاری با نشریات و انتشار یادداشت‌هایی در حوزه‌ی نقد هنرهای تجسمی را در کنار نمایشگاه‌گردانی چند پروژه نمایشگاهی از آثار هنرمندان داخلی و خارجی را در کارنامه‌اش دارد.

کنیم. هرچند شاید مدام در حال تعلیق به سر ببریم.

عقب نشینی، خطرکردن یا مصلحت

شاید امروز بتوان یکی از دلایل شانه خالی کردن اکثر کسانی که به نقدنویسی مشغول هستند از مسأله ی ارزیابی را پرهیز از خصومت احتمالی حاصل از همان کودک مآبی اولیه که به آن اشاره کردیم دانست واینکه کسی حوصله‌ی ورود به بحث و جدل و پرسش و پاسخ را ندارد و ترجیح می‌دهد با قیچی کردن یک سر ماجرا یعنی داوری طوری کارش را انجام دهد که «نه سیخ بسوزد نه کباب» و یا حتی از خیرش بگذرد و به امورات هنری دیگری رسیدگی کند و در جمع دوستان باقی بماندچرا که می‌داند ایجاد ظرفیت پذیرش یک تنه کار او نیست و نقد او چیزی نخواهد بود جز دشمن تراشی. لذا این عدم شجاعت و شفافیت لازم و مصلحت اندیشی بزرگترین عامل در جهت جلوگیری از فرهنگ نقدپذیری است که از سوی صاحبان این حرفه رخ می‌دهد و مهر تأییدی است بر همان برداشت‌های نادرست از نقد.

پس یکی سوء استفاده منتقد از ارزیابی برای تأمین برخی اغراض و هدف‌ها و دیگری نداشتن اعتماد به نفس کافی و مصلحت اندیشی برای ورود به ارزیابی، دلایلی است که نقد میان هنرمندان یا وظیفه دردانه کردن و باج دادن دارد و یا دیو شومی است که باید از آن کراهت داشت چون ممکن است کمر به قتل هنرمند و اثر ببندد.

بنابراین عدم فهم صحیح معنای ارزیابی باعث شده یا دنبال الا و بلا چنین است و چنان بگردیم یا کلا از خیرش بگذریم. یا به قول نوئل کارول در کتاب درباره‌ی نقد جوری ارزیابی کنیم که گویی «منتقدان دلال تبلیغاتچی جهان هنر» هستند چرا که از نظر او منتقدان «وظیفه اصلی‌شان آن نیست که بقیه ما را خردار کنند که کدام اثر موفق خواهد شد، چه جایگاهی خواهد داشت، یا چگونه دیده خواهد شد و با چه رتبه‌ای.» بلکه کارکرد اصلی نقد آن است که گفته شود چه چیزی در اثری خوب است تا بتوان در مورد پذیرش یا رد آن ارزش‌های کشف شده گفتگو کرد.

و باز اضافه می‌کند که «رتبه بندی آثار مشغله‌ی منتقد نیست. منتقدان هنر مانند مأموران شرط بندی در مسابقه‌ی اسب دوانی نیستند که ورزیده‌ها را از غیر آن‌ها بازشناسند و ایشان را بر این اساس رتبه بندی کنند. اگر رتبه بندی وظیفه اصلی کسی باشد، آن وظیفه هنرشناسان یا هنردوستان است» که خب امروز در جغرافیای مربوط به خودمان می‌توان گالری‌ها را بهترین هنردوستانی دانست که به خوبی از عهده ایفای این رتبه بندی بر می‌آیند و معیار این رتبه بندی‌ها بیش از همه اقبال درتأمین سلیقه بازار است نه ورزیدگی از نوع برخورداری از مهارتی ویژه یا کیفیتی خاص که البته آن هم که گاه می‌تواند مهم باشد.

زمینه و بستر

پس بنابر وضعیت موجود می‌توان نتیجه گرفت که آنچه پیش از همه برای یک گفتمان حرفه‌ای ضروری است ایجاد فرهنگ نقدپذیری است که به پویایی و رشد فضای فرهنگی کمک خواهد کرد. چرا که چنین فضایی نیازمند افرادی است که در وضعیت ذهنی بالغانه و پرسشگر و با بهره مندی از دانش کافی و زبانی شیوا از عهده‌ی این کار برآیند و دیگران را نیز به این گفتگو و پرسشگری دعوت کنند. و این آغاز کار حرفه‌ای در یک فضای حرفه‌ای است.

بنابر این در فرایند بالابردن فرهنگ نقدپذیری می‌توان به پاره‌ای از مواردی که لازم است در دستور کار قرار گیرد و زمینه ساز حرفه‌ای شدن در نقادی است اشاره کرد که عبارتند از:

خود انتقادی و استفاده از تفکر انتقادی و پرسشگری دوری از تعصبات و پرهیز از بندگی و میل به بت وارگی هنرمند و اثر هنری
«نوگرایی و زدودن گرد قرائت‌های سنتی و متحجر از افکار پرهیز از دخالت احساسات حب، بغض داشتن دید همه جانبه و در نظرگرفتن جنبه‌های مثبت و منفی کنار گذاشتن حساسیت‌های منفی و یک‌سویه نگری درباره خود و اثر
دقت به آرای دیگران در هنگام نقد شدن
تحمل آرای خلاف بینش و سلیقه خود
نترسیدن از نقد،
طبیعی دانستن اشتباه در هنگام عمل
توانایی در باز اندیشی
تایل به بهبود بخشیدن به امور
ارائه اصلاحات پیشنهادی و یا راه‌حل مناسب
ارائه استدلال، قطعی ندانستن برداشت‌ها در هنگام بررسی.»

اما علاوه بر این انتظارات به عنوان مبنای کار حرفه‌ای در نقد هنوز «کسانی موسوم به منتقد هستند که در به ریشخند گرفتن بی رحمانه هرآنچه به نقدش می‌پردازند، تخصص دارند، و خوانندگانی هم هستند که از این تندزبانی‌های عمومی حظ می‌برند. اما چنین لودگی‌هایی را کمتر می‌توان ارزیابی مستدل به شمار آورد» و این از نوع همان کودک مآبی‌های نابالغانه ای است که به آن اشاره شد.

هر که در این حلقه نیست

حال با در نظر گرفتن برخی زمینه‌ها و نیازهای اولیه که از آنها نام برده شد و نیز تاکید بر اهمیت وجه ارزیابانه نقد شاید اگر بپرسیم چه کسی را منتقد حرفه‌ای ندانیم یا حداقل حسامان از چه کسانی جداست سؤال بهتری باشد تا تکلیفمان کمی مشخص تر شود.

نوئل کارول در همان کتاب درباره‌ی نقد با کنار گذاشتن چند دسته از نویسندگان از حلقه نقد دست کم ما را در پاسخ به این سؤال یاری می‌دهد. و آنها را این گونه معرفی می‌کند:

« صاحب نظری که فقط حکم به خوبی یا بدی این یا آن اثر بدهد.

گونه‌ای از منتقد که «گزارشگر بازار مصرف» است و خوش آمدن‌ها یا بدآمدن های خود را گزارش می‌کند تا خوانندگان با استفاده از آنها بتوانند پیش بینی کنند که از چه نمایش‌ها، یا کتاب‌ها یا فیلم‌هایی خوششان یا بدشان خواهد آمد.
«منتقد ورشکسته» که از آثار هنری موجود تنها و تنها چون فرصتی برای ریشخند بهره می‌برد»

مناقشه

اما لازم به یادآوری است که اختلاف نظر بر ضرورت وجود وجه ارزیابانه نقد تنها مشکل میان هنرمند و منتقد نیست

بلکه در جایی که مساله ی اهمیت کنش‌های نقد یعنی توصیف و تفسیر و تحلیل و ارزیابی مطرح می‌شود از موارد مورد مناقشه میان خود منتقدان نیز بوده و هست.

برای مثال روبرتا اسمیت می‌گوید:«اگر اهمیت عقیده بیشتر از توصیف نباشد کمتر از آن نیست» در حالی که لارنس الووی داوری را کم اهمیت می‌داند و «مشخصا بر اهمیت توصیف تاکید می‌کند و قصد دارد میان توصیف و ارزیابی تعادل برقرار کند. کارکرد منتقد از نگاه او توصیف و آزاد فکری است نه ارزیابی ناپهنگام و بازگویی اصطلاح‌های تخصصی. الووی اصرار دارد که از لفظ‌های خوب و بد پرهیز کند.» و یا موریس وایتز «نه تنها داوری را شرط لازم نقد نمی‌داند بلکه آن را شرط کافی هم تلقی نمی‌کند.»

و گرینبرگ که شدیداً به ارزیابی تأکید داشت اما روشش به شکل اظهار نظرهای بی پروا و شخصی بود. روشی که امروزه چندان مورد قبول نیست و ما عقیده داریم «اگر داوری از استدلال تهی باشد، نامستولانه و بی معنی خواهد بود.» واین مناقشات ادامه دارد.

تمایز و تشابه سایر مناقشات

علاوه بر ماهیت و ضرورت وجود ارزیابی یکی دیگر از اختلاف نظرها نحوه ارائه و مستدل کردن آن درنقد است. یعنی اگر حتی ارزیابی مستدل را معیار کیفی در نظر بگیریم باز گوناگونی عقیده و روش‌ها را در مورد آن خواهیم دید که من نویسندگانی چون: تری برت، نوئل کارول و جیمز الکینز را بدون دسته بندی خاص به صرف برخورداری از دیدگاه‌های متمایز و نیز تشابه در وجه ارزیابانه شان برای مثال انتخاب کرده‌ام.

نوئل کارول باز در همان کتاب درباره‌ی نقد از «ارزیابی مستدل مقوله محور» بحث می‌کند و ضابطه مند بودن نقد برای او برخورداری از استدلالی است که بر مبنای «ارزیابی برون نگر» یا دلایل واقع گرایانه آثار هنری را دسته بندی کند. دسته بندی که براساس: ملاحظیات ساختاری، تاریخی وزمینه ای، مقصد و قصد هنرمند مشخص می‌شود. او شناسایی غرض و غایت اثر را وظیفه منتقد می‌داند تا از طریق آن نتیجه بگیرد که اثر بر مبنی خودش موفق بوده یا نه. پس عقیده دارد که آگاهی از غرض و ویژگی‌های اثر باعث توصیف مستدل می‌شود. او می‌گوید: ضوابط مربوط به مقوله‌ها به عنوان معیار ارزیابی است. اینکه چگونه صورت اثر اغراض و غایات آن مقوله را تحقق بخشیده. روشی هم که برای رسیدن به این هدف ارائه می‌دهد مبنی بر کنش‌ها و مراحل نقدنویسی یعنی توصیف،

تفسیر، تحلیل که شرط لازم و معیار نقد معتبر هستند نمی‌باشد بلکه به لحاظ سلسله مراتب آنها را فرع بر غایت نقد که ارزیابی است می‌داند. چراکه در گونه‌های دیگر سخن از جمله نشانه شناسی، مطالعات فرهنگی و تاریخ هنر نیز این مراحل طی می‌شود اما چیزی که نقد را از آنها متمایز می‌کند همین مساله ارزیابی است.»

و اما تری برت؛ او نیز همچون کارول ارزیابی را منوط به برخورداری از استدلال می‌داند هرچند که از نظر او ارزیابی شرط ضروری نقد نباشد اما معتقد است که آنچه ارزیابی را از اظهار عقیده متمایز می‌کند استدلال است. طوری که از نظر او اظهارنظرهای گرینبرگ نه تنها استدلال نیست بلکه نتیجه گیری

هستند. و در تعریف ارزیابی می‌گوید: «کنش داوری مشتمل بر صورت بندی مجموعه‌ای از استدلال‌ها است که در قالب نتیجه‌ای منطقی ارائه می‌شود و بیان گر دلایل ارزشمندی یا بی ارزشی اثر است.» چنانچه کارول هم ارزیابی مستدل را سوای نقد ذوقی که سلیقه‌ای و درون ذهنی است در نظر می‌گیرد و هدف آن را مشخص کردن ارزش‌های درون اثر می‌داند و نه ترجیح‌های شخصی.

ما وجه تمایز برت با کارول برپا نهادن ارزیابی مستدل بر مبنای کنش‌های توصیف، تفسیر است که کارول آن را فرعیات در نظر می‌گیرد. اما برت مستدل کردن ارزیابی را بر مبنای توصیف و تفسیر می‌داند و داوری بدون تفسیر را عدم مسولیت. بنابر این او مهمترین کنش انتقادی را تفسیر می‌داند چرا که دربرگیرنده توصیف است و بر داوری دلالت می‌کند و از نظر او «داوری، تفسیر و توصیف کنش‌های مستقل و درعین حال به هم وابسته‌اند.»

از طرفی منتقد صاحب نام و مؤلف دیگری همچون «سوزان سانتاک» با رویکردی متفاوت «علیه تفسیر» می‌نویسد و گریز از آن را واجب می‌داند چرا که کارکرد نقد از نظر او نه معنایابی در اثر هنری بلکه سخن گفتن از چگونگی شکل گیری آن است. پس ارزیابی برای او قضاوت و صحبت از صورت و فرم اثر خواهد بود. نه مستدل کردن گفتار از طریق تفسیر برای اثبات توصیفات و رسیدن به محتوا و یا سخن از پیرامتن ها و زمینه‌ها و قائل شدن به غایتی معنادار.

حال با تکیه بر نقد ارزیابانه به عنوان معیار مشترک سوای تفاوت راه و روش‌های دست یابی به آن می‌توان به جیمز الکینز اشاره کرد که او نیز حلقه مفقوده نقد را همین ارزیابی قلمداد می‌کند که گم شدن آن باعث شده نقد تبدیل به «آزدهایی هفت سر» شود که آن هفت سر عبارتند از: متون غیرقضاوتگر، کاتالوگ‌ها، مقاله‌های آکادمیک، نقدفرهنگی، نطق‌های محافظه کارانه، مقاله‌های فلسفی، نقدهای توصیفی و نقدهای شاعرانه.»که توضیح آنها از حوصله این متن خارج است. اما وجه مشترک همه‌شان از نظر الکینز پریدن از سر موضع گیری و ارزیابی مشخص است و این مدلهایی از متون انتقادی است که ما بی شمار با آن مواجه هستیم و ذائقه‌ی ما به آنها عادت کرده است. از نظر الکینز آرمان و وظیفه نقدارزیابانه «داوری درباره جریان‌های مهم تاریخ هنر و بالطبع بالارفتن جایگاه خود نقد طوری که بتواند به عنوان بخشی از تاریخ هنر مورد ارجاع و مطالعه قرار گیرد و در متون آکادمیک به آن ارجاع داده شود» است. و کارکشتگی و رسیدن به آن را تنها با مطالعه‌ی زیاد میسر می‌داند.

اما در این مورد سؤالی که پیش می‌آید این است که صرف پا پس کشیدن این متون از ارزیابی آیا می‌توان آن‌ها را نقدهایی غیر حرفه‌ای قلمداد کرد؟ طبیعتاً چنین حکمی چندان دقیق نیست و بهتر است به آنها استثناهایی در میان قاعده بگوییم هرچند که خود تبدیل به قاعده شده‌اند.

با مثال‌هایی که آوردیم و اشارات مورد بحث تا حدودی دیدیم که چطور نمی‌توان بر سر حکمی قطعی حتی در زمینه ارزیابی توافق کرد و دلیلی هم ندارد چرا که در آن صورت هیچ دیدگاه و خوانش متفاوتی شکل نمی‌گرفت. بنابر این در تعیین معیارهای سنجش نقد حرفه‌ای که همچون آونگی در رفت و آمد میان رویکردهای متفاوت است و در هر زمان با توجه به جریان‌های

فکری و هنری تعدیل تصحیح یا کامل می‌شود منتقدی حرفه‌ای است که با حرکت در این مسیر و با اشراف به تنوع دیدگاه‌ها پایگاه فکری خود را مشخص کند.

ادامه‌ی مناقشات

با وجود اختلاف نظرهای موجود فرض می‌کنیم که نقد حرفه‌ای برخوردار از توان ارزیابی است و ارزیابی حرفه‌ای نه کلامی شخصی بلکه سخنی است که با روشی نظام مند به اثبات برسد و این چیزی نیست که تمام منتقدان بر آن توافق کرده باشند و در هرمنتقد بنا به دیدگاه و روشی که دارد بسته به اینکه چه چیزی را متعلق نقد بدانند یعنی (هنرمند، زمینه‌های پیدایش، پیرامنتی ها، متن و فرم و صورت اثر و نشانه‌های تصویری یا ترکیبی از همه برای رسیدن به معنا یا معنادرایی) موارد مورد ارزیابی در اثر و نحوه مستدل کردن آن را تعیین می‌کند و بر یکی از چهار کنش توصیف، تفسیر، داوری و صورت بندی یا همه آنها تاکید می‌ورزد.

چه چیزی را لازم است در اثر مورد قضاوت و سنجش قرار دهیم؟!

اما نکته بعدی اینجاست که با فرض پذیرش ارزیابی مستدل به راستی چه چیزی را لازم است در اثر مورد قضاوت و سنجش قرار دهیم؟!

اگر واژاری «برای داوری در هنر ضوابطی تعریف کرد که برای همه مردم قابل استفاده بود» و «ضوابط او براساس دانش فنی و پرورش توان بصری بنا نهاده شد» در آن زمان تولید هنر نیز برخوردار از همین قاعده و ضابطه‌های مشخص بود.

اما به قول کارول حالا که هنرمندان «زیر فرمان خلاقیت به کار می‌پردازند و به رعایت هیچ اصل کلی از پیش مقرر ملزم نیستند» و هیچ قاعده‌ای برای هنر نمی‌توان فرض کرد. سخن گفتن از قواعد نقد آیا معنی دارد؟ یا قواعدی هستند در بی قاعدگی! قوانینی که باز بر سران توافقی نیست و قانون گذاری فردی است.

رای مثال باز کارول در همان کتاب در باره نقد می‌گوید: «فرض بر آن است که نقد ارزیابانه از قبیل داوری کردن است (تعیین این که هنرمند طبق قواعد عمل کرده است یا نه) البته خطا در این جا همسان پنداشتن منتقد ارزیاب با داور بازی است که به کمک کتابچه قواعدش به قضاوت بپردازد. منتقد ارزیاب ضربه‌های آزاد یا خطاهای بازی را تعیین نمی‌کند اگر قواعد هنر اصلا وجود داشته باشند آنها به هنرمندان تعلق دارند و بس. این قواعد به فرض وجود به نیمه تولید اشیا متعلق‌اند. در نیمه دریافت، تأثیر یا معلول اثر هنری است که ارزیابی می‌شود ولی نه بر مبنای اینکه آیا این تأثیر به واسطه پیروی از قواعد خاصی حاصل شده.»

«این مزه خوراک است که برای منتقد مهم است نه میزان تقلید آَشپزش به یک دستور پخت جا افتاده.»

ادامه‌ی کاوش - انتظارات

با همه‌ی این تفاسیر در ادامه مسیر هنوز لازم است تا کلید واژه‌هایی که نیاز به تاکید دوباره دارند را برجسته‌تر کنیم و ببینیم چه انتظاراتی از قلم افتاده‌اند تا در ارتباط با نقد حرفه‌ای به آنها بپردازیم و همچون وزنه‌هایی کوچک و بزرگ، سبکی و سنگینی کفه‌های نقد حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای را با آنها مشخص کنیم. برخی از این وزنه‌ها عبارتند از:

دانش

«ما می‌بایست انقدر بخوانیم تا چشم‌هایمان تار شود». این پیشنهادی است که الکینز برای رسیدن به آرمانی که درباره نقد متصور است ارائه می‌دهد. چیزی که اولین شرط لازم و ضروری بعد از برخورداری از روحیات و ملزومات نقادی که به آن اشاره شد است و البته شرط حرفه‌ای بودن در هر مهارتی نیز هست چه برسد به حرفه‌ی نقادی که نیازمند کسب دانش و آگاهی است. و منتقد حرفه‌ای کسی است که میل و تعهد به مطالعه، پویایی، حساسیت به مفاهیم و پرسشگری و پژوهش در او خاموش نشود. چنین کسی از نوشتن دست بر نمی‌دارد حتی اگر نویسنده‌ی ستون ثابت روزنامه یا یک نشریه خاص هم نباشد. چنین کسی مدام در حال باز اندیشی و ویرایش افکار و روشهای خود است چیزی که اساس تفکر انتقادی است.

تجربه

تجربه چیزی است که به مرور زمان حاصل می‌شود و درسهایی است که از عملکردهای درست و نادرست خود و دیگران در محیط حرفه‌ای در نسبت با خود، کاری که انجام می‌دهیم، کیفیت کارمان، رفتار و مناسبات کاری‌مان به‌دست می‌آید و هرچه میزان استفاده از نتایج حاصل در جهت بهبود عملکرد بیشتر باشد نویسنده‌ی حرفه‌ای از مبتدی قابل تفکیک خواهد بود. و اینکه این تجربیات را شخص در چه جهتی استفاده کند هم شرط اساسی است. درجهت رشد و آگاهی یا در جهت منافع و مقتضیات و سایر جهت‌هایی که در متن به آن اشاره کردیم.

نقص فنی

اما آیا دانش و تجربه معیار بی نقصی است و بی نقصی معیار حرفه‌ای بودن؟ یا فرد با تجربه و دانش هم ممکن است دچار خطا شود و آنچه او را حرفه‌ای می‌کند همانطور که قبلا هم گفتیم پذیرش خطا و نقد پذیری و ویرایش دائمی است؟ چنانچه برای ما پیش آمده که حتی در نوشته‌های افرادی با دانش و صاحب تجربه هم به قولی «مو را از ماست کشیده باشیم». مثلا نویسنده ممکن است دچار جزم اندیشی شده باشد ممکن است کلامش مصداق نداشته باشد یا حتی در زبانی که برای مفهوم مورد نظرش انتخاب کرده یا در جهت گیری‌ها و موضوعی که از او می‌بینیم دچار نقصان شده باشد. در این حالت آنچه میزان حرفه‌ای بودن او را اثبات خواهد کرد میزان نقدپذیری، پاسخگویی و مسئول بودن در برابر عملکردها و گفته‌هایش خواهد بود.

نقد نقد

حساسیت و موشکافی در برخورد با متون سوای در نظر آوردن مؤلف آن یعنی نقد نقد گام موثری است در جهت گشودن فضای نقد و رد جایگاه خلل ناپذیر مؤلف و اثرش که راه را بر هر گفتگویی می‌بندد.

بنابر این از هر منتقد حرفه‌ای انتظار می‌رود که اجازه‌ی نقدشدن نقدی که نوشته را برای دیگران در نظر بگیرد و به خود نیز اجازه نقد کردن آثار منتقدین دیگر را بدهد. و این همان شجاعت لازم برای یک منتقد حرفه‌ای شدن است. و از این طریق گفتگو امکان پذیر و ادامه دار خواهد بود.

استمرار

یکی از شروط حرفه‌ای بودن سوای هر پیشه‌ای میزان مداومت و پیگیری و اشتغال خاطر شخص به آن مقوله است. کسی حرفه‌ای قلمداد می‌شود که بر کاری که انجام می‌دهد متمرکز است و دیگران او را مشغول به آن کار می‌بینند. نویسنده‌ی سالی و فصلی بودن هزار هم که عالی باشد با وقفه‌هایش سفارشات و مخاطبانش را از دست می‌دهد. پس با وجود همه‌ی مشکلات کار نقد باید ادامه داد و خود را محدود به محدودیت‌ها نکرد.

داشتن دستور کار مشخص

از آنجایی که «هنر و نقد هنری هر دوران بر نظریه‌های زیبایی شناسی عصر خود تأثیر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌گیرد» آشنایی با نظریه‌های نقد و هنر، امری ضروری است و طبیعی است که هر نویسنده‌ای علاوه‌بر دید کل نگری که دارد نسبت به رویکردی خاص حساس‌تر باشد و مسیر پژوهشی و نظری‌اش را جهت دهی کند. پس علایق و سلیق منتقد بر انتخاب‌های او تأثیر خواهد داشت اما کسی حرفه‌ای تر است که با پیش فرض‌ها دچار جزمیت نشود. دستور کار ممکن است در هر نقد و موضوع مورد نظر متفاوت شود و این منوط به میزان تسلط منتقد بر مباحث نظری دارد.

نقد - مخاطب - شیوه

بسته به اینکه منتقد برای کجا بنویسد جامعه‌ی هدف و مخاطبش را مشخص نموده است.

و این انتخاب در نوع نگارش و زبان نقد او تاثیرگذار خواهد بود. برای مثال مخاطب نقد روزنامه‌ای با نقد دانشگاهی و آکادمیک، چندان یکی نیست. هرچند که مخاطب نقد دانشگاهی می‌تواند مخاطب نقد روزنامه‌ای هم باشد اما منتقد از یک شیوه نامه استفاده نخواهد کرد. شیوه نامه‌ای که ورودی متن، تعدادکلمات و حتی سادگی و پیچیدگی زبان را مشخص می‌کند. منتقد حرفه‌ای علاوه‌بر برخورداری از ویژگی‌های زبانی مخصوص به خودش، توانایی نوشتن با شیوه نامه‌های مختلف را خواهد داشت. هرچند که خود نویسنده‌ی مخاطبینی خاص و با شیوه نامه مشخص باشد.

بنابر این نباید پنداشت که هنرمند خالق اثر تنها مخاطب نقد حرفه‌ی است. منتقد حرفه‌ای تنها برای خوش آمدن یا بد آمدن کسی نمی‌نویسد. او با یک جامعه‌ی مخاطب طرف است.

و «مخاطبان نقد بسیار متنوع و متکثرند برخی از خوانندگان پیچیدگی هنر را درک می‌کنند و برخی دیگر تنها به هنر علاقه مند هستند. منتقد اثرگذار میزان دانایی مخاطبش را در نظر می‌گیرد»

زنجیره‌ی ارتباط (هنرمند ، گالری، بازار، منتقد) تا اینجا بر مبنای ریشه شناسی لغت نقد در عین بال و پردادن به نقد ارزیابانه از اختلاف نظرها و کچ فهمی‌ها در رابطه با کارکرد نقد گفتیم و نیز از کسانی که نقش مهمی در افزایش ارزش مادی اثر در بازار و جلب توجه مخاطبان به آثار هنری دارند اما آنها را نه از دایره نقد بلکه از آنچه از نقد حرفه‌ای انتظار می‌رود جدا نموده و در گروه هنردوستان و هنرشناسان

و... جای دادیم. و نیز از هفت سر اژدهای نقد غیر قضاوتگر که استثنایی بود در قاعده نیز حرف زدیم.

دسته بندی‌هایی که بر مبنای انتظاری که از نقد در فرایند تولید و عرضه‌ی هنری وجود دارد شکل می‌گیرد.

اینکه مخاطب نقد کیست و چه انتظاری دارد؟ و آیا منتقد قرار است انتظاری را برآورده کند؟ و انتظارات چه ارتباطی با نقد حرفه‌ای دارد؟

آیا هنرمند، مصالحش و مخاطبان و حامیانش مطرحند؟ و نقد در میان این فرایند است یا در بیرون از آن؟

همه‌ی اینها مواضع یک منتقد و نوع تعاملاتش و از همه مهمتر نوع نویسندگی او را مشخص خواهد کرد. مایکل فین گولد معتقد است «اگر نقد بخواهد خود را بر این فرایند تحمیل کند، کار به فساد هنر می‌انجامد، و نقد هنری کسالت آور، نچسب یا ابلهانه جلوه می‌کند»

کولمن نیز در بیان ضروریات نقد جدی می‌گوید «منتقد باید از هنرمندان و نهادهایی که درباره آنها می‌نویسد مستقل باشد» و با این جمله اعلام می‌کند که «منی‌خواهد منتقد سخنگوی کسی باشد بلکه می‌خواهد آوای مستقل خود را سر دهد.»

تری برت می‌گوید: «نزدیکی و بی مرزی منتقد با هنرمند و آثارش و بازار هنر اعتبار نقد را به شدت لکه دار می‌کند و امروز بیش از روزگار گرینبرگ با بدبینی نگر بسته می‌شود»

برخی از منتقدان اما منتقد را ناگزیر به ارتباط با هنرمند می‌دانند و نگاه متعادل‌تری دارند که صرف ارتباط با هنرمند را بد نمی‌دانند و مراوده و معاشرت منتقد در آتلیه هنرمندان را ضروری و سازنده می‌دانند که منجر به کشف هنرمند و اصالت بخشی به او می‌شود اما از طرفی انصاف هم در نظر می‌گیرند که تا جایی این تعامل مفید خواهد بود که منتقد از ارزیابی‌هایش دست نکشد. و نگاهی منصف و بی طرف داشته باشد.

در این میان منتقدانی هم هستند که همچون لوسی لیپارد که «مرز میان دفاع، تشویق و تبلیغ را بسیار باریک می‌داند و عینیت و بی طرفی در نقد را اسطوره‌ای دروغین می‌پندارد» انقدرها هم به این بی طرفی خوشبین نیستند.

این تاثیرگذاری منتقد بر بازار خوش آیند نهادها و گالری‌ها برای استفاده از ابزار قدرت است. برای همین منتقد را با خود همراه می‌کنند یا شخص گرداننده‌ی گالری که خود

از پیشینه کار نقدنویسی برخوردار است از آن بهره می‌برد و به این صورت نقد در بازی فرایند هنری وارد می‌شود و با زبانی که تقلید از استراتژی‌های شبه گرینبرگی است آگهی‌های تبلیغاتی هنرمند، اثر، یا نمایشگاه را تهیه می‌کنند و با القاب و توصیفاتی مبالغه آمیز و درون ذهنی که به سختی می‌توان مصداق و معادلی عینی در اثر برای آن یافت کلام خود را شکل می‌دهند تا به مخاطب بقبولانند که مصرف کننده‌ی خاموش واژه‌پردازی‌ها شوند.

برای همین باید دید که ناشر نقد چه کسی است و چه انتظارات یا منافع مشترکی در این زنجیره وجود دارد. و گفتگو در باب هنر چگونه و با چه فرایندی در چه فضایی اداره می‌شود. در فضایی با انتظاراتی بر پایه رشد و گشودگی یا در جهت تأمین منافع فردی یا سیستم عرضه و تقاضا.

نقد - انتشار - درآمد

در تعریف نقد حرفه‌ای علاوه بر اینکه از ویژگی‌های کیفی، دسته بندی‌ها و موضع گیری‌ها، اهمیت زنجیره ی ارتباطی، ویژگی‌های فردی و پیش نیازهای مربوط به این حرفه گفته شد لازم است به بحث انتشار و درآمد حاصل از این حرفه یا به عبارتی حق الزحمه دریافتی نویسندگان نیز اشاره کرد چرا که اگر از نویسندگی و نقد نویسی به عنوان یک حرفه یا مهارت صحبت می‌کنیم منظور کاری است که فرد در برابرش از حقوق مادی نیز برخوردار است.

اما مشکل از کجاست که گاهی دریافت وجه در ازای نوشتن، کاری غیراخلاقی و ناخوشایند تلقی می‌شود در صورتی که اگر منتقدی هم بی چشم داشت بنویسد باز به تمسخر منتقد مفت نویس خطاب می‌شود. این دوگانگی برداشت از کجاست و فرد حرفه‌ای در کجای ماجرا خواهد بود؟ وقتی که در افکار عمومی که گاه حتی شنیده‌ایم که نویسندگی در برابر نوشتن مزد بگیرد مزدور است و آزادی‌اش در خطر. پس چگونه منتقد مانند هر فرد صاحب حرفه‌ای به حساب صرف زمان و انرژی و جدیت در کار و تولید فکری و فرهنگی می‌تواند در قبال کاری که می‌کند وجهی دریافت کند.

به نظر می‌رسد وقتی پای همان دسته بندی‌ها یعنی وابستگی منتقد به نهاد، به مدارا و تبلیغ به مثبت نویسی‌های افراطی و پایمال شدن آگاهی و ورود به فرایند هنری که از آن نام بردیم به میان می‌آید منتقد در قبال دریافت وجه کارش مزدور خطاب می‌شود. چون به نظر می‌رسد چیز فاقد اعتباری را پر و بال داده و یا با غرض ورزی کسی یا چیزی را پایمال کرده است. که خب کم هم نیستند از این دست نوشته‌ها. و همین مسأله است که منجر به برداشت منفی از نقد می‌شود که در ابتدای متن به آن اشاره شد.

صرف نوشتن برای کاتالوگ یا سفارشی خاص آن را بی اعتبار نمی‌کند اما باید دید که منتقدی که برای نقد آثار هنری از طرف هنرمند یا نهادی پول می‌گیرد چقدر از کیفیت‌های استدلالی استفاده کرده است و مثبت نویسی‌هایش چطور پیش رفته است.

حالا اما میزان مسولیت‌های حرفه‌ای صاحبان رسانه در مقابل نقد نویسی به عنوان یک حرفه و رعایت حقوق حرفه‌ای مؤلف به عنوان کسانی که محتوای نشریات را تولید می‌کنند چیست؟ و نگاه آنها در تعریف منتقد حرفه‌ای چگونه است؟ واقعیت اینجاست که همه شنیده‌ایم که نوشتن نقد هنری درآمد ندارد یا دست کم درآمد زیادی ندارد. یا شنیده‌ایم که اگر می‌خواهی آن را به عنوان شغل انتخاب کنی بهتر است فکرت را هم نکنی. نشریه‌ها نمی‌توانند حق التحریر نویسندگان را پرداخت نمایند.

چون در کار نشر پولی جابجا نمی‌شود. و نشریات به سختی حتی پول کاغذ و مخارجشان را تأمین می‌کنند و فقط منتقدان معدودی شاید آنهایی که در استخدام نشریه‌ها هستند با نوشتن نقد هنری بتوانند روزگارشان را بگذرانند که چنین چیزی هم بعید و رؤیایی می‌نماید. بنابراین یا باید از اعضای ثابت تحریریه باشی که در مقابل کارت برخوردار از حقوقی ثابت شوی که عدد و رقم آن جز اسرار می‌نماید یا اگر نویسندگی جوان و مستعد و جویای نام هستی باید کارت را با شهرتی که نشریات برایت تأمین می‌کنند معاوضه کنی چرا که در نظر نشریات و پایگاه‌های مربوط به انتشار نقد، حرفه‌ای بودن معادل کسوت

و سن و سال و تجربه و خاک مطبوعات خوردن است. اما اگر برخوردار از اسم و رسمی در میان اهل قلم هم شده باشی باز هم بهتر است به این کار به عنوان منبع درآمدی خاص دل خوش نسازی. هرچند که به اعتبار سن و سال و کسوت، صاحبان نشریات شاید سر کیسه‌شان را شل‌تر کنند و هرطور شده حساب‌هایشان را پرداخت کنند. اما آن هم نه آنقدر زود و در زمانی مقرر.

بنابراین دعوت از نویسندگان پیشکسوت شاید چندان به صرفه نباشد هرچند در سیاست گذاری‌های نشریات رویکردهای متفاوتی وجود دارد و نمی‌توان از آن بی بهره بود و صرف نظر کرد اما نشریاتی هم هستند که ترجیح می‌دهند با قلم‌هایی تروتازه تر هم معامله کنند. همان معامله‌ی نام و رزومه با مطالب و محتوای تولیدی. که خب این هم مزد کمی نیست اما اینکه چقدر حرفه‌ای است بحث دیگری. در این معادله‌ی پایاپای نویسندگان اعتبار مجلاتند و مجلات اعتبار نویسندگان اما نام آب و نان نمی‌شود.

پس در این کار حرفه‌ای نام هست و نان نیست مگر قلمت را به جوهر سفارشی خاص آغشته سازی و با کسانی همراه شوی و در آن صورت است که زیر ذره بین خود فروختگی خواهی رفت. به شرط آنکه همواره جانب احتیاط را رعایت کنی و نه خوب بنویسی نه بد و با توصیفات زیبنده تا حدی اثر را برای مخاطب گشوده کنی.

نوشتار و زبان

و اما از هر چه بگذریم از اهمیت تبدیل کلام به نوشتار در نقد نمی‌توان گذشت. مبحثی که قصد داریم با آن مطلب را با وجود ناآشنایی احتمالی‌اش تمام کنیم و از خواننده بخواهیم در پایان باز آن شریک شود و با دانش و توان ارزیابی خود آن را ادامه دهد و مواردی دیگر در این مسیر را جستجو کند و در نظر آورد. البته بحث نوشتار چیزی نیست که بتوان به راحتی با آن برخورد کرد و خود مدخلی است برای یک بحث ویژه اما آنچه اینجا قصد داریم مطرح کنیم کلیتی است مربوط به ویژگی‌های یک متن قابل قبول در نقدی که قرار است حرفه‌ای بنامیم.

خوب نوشتن هرچند شرط کافی برای نقد نیست اما شرط لازم است و یکی از شاخصه‌هایی که می‌توان نسبت به آن همواره حساس بود. اینکه نویسنده چقدر از طریق زبانی شیوا و نظام‌مند در ارائه نظرگاه خود، گشودگی اثر، همراه کردن مخاطب با خود موفق بوده است یا نه.

از آنجا که کلمات وسیله‌ی ساختن گزاره‌ها و نیز عامل انتقال قصد و نیت مؤلف هستند گاهی ممکن است که نویسندگان در انتقال این قصد و برقراری ارتباط دچار کاستی‌های باشند. یعنی نویسنده به عنوان فرستنده پیام گزاره‌هایی را از پندارهای خود بسازد و خواننده نتواند ارتباط منطقی بین آنها بیابد. لذا در نقد که با خوانندگان و مخاطب سروکار دارد اینکه چقدر نویسنده در ساختن گزاره‌های معنادار موفق بوده و خوانندگان چطور آن قصدها را ادراک کنند مهم است.

اما آنچه از خوب نوشتن انتظار داریم تفاخر به پیچیدگی کلام و یا قلمبه نویسی نیست. اینکه اصرار داشته باشیم با زبانی ناملموس مخاطب را در درک معنا به استیصال دچار کنیم. کلاف متن را دور سرش پیچانیم تا گیج شود و ما را دنبال نکند. یا با نثری فاخر با برخورداری از توان کلام فخرفروشی کنیم.

ما باید بدانیم مخاطب‌مان کیست و با نوشته‌مان می‌خواهیم او را مرعوب یا دلزده کنیم، یا او را با خود همراه کنیم؟ مخاطب ما و جایی که قرار است مطلب منتشر شود زبان ما را مشخص خواهد کرد اما این به معنی سطحی بودن نوشتار و یادشوارش نیست. منظور در هر حال ساده نویسی و رعایت منطق گفتار است، پس استراتژی و قصد نویسنده، مخاطبش و موضوعی که درباره‌اش می‌نویسد بر شیوه نوشتار او تأثیر خواهد داشت. و نگاه او را مشخص خواهد کرد. دو نویسنده با مخاطبانی مشترک در نشریه‌ای مشترک در مورد موضوعی مشترک می‌نویسند اما در پرداختن به موضوع هر یک با استراتژی ذهنی و زبانی خود با آن موضوع برخورد خواهند کرد. در هر دو صورت آنچه مهم است تأثیر گذاری و شرایط متن بودن است. و نحوه‌ی به بیان آوردن سوگیری‌ها در زبانی. این استراتژی نحوه توصیفات نویسنده را شکل می‌دهد. مثلا نویسندگی در مورد یک حادثه در نوشته‌اش کلماتی با بار حسی عمیق‌تر به کار برد و یکی دیگر از توصیفات استفاده می‌کند که قصد عادی سازی دارند. مثلا کلمات قتل و جنایت، جذاب و شگفت انگیز هرگز بار حسی یکسانی ندارند و گزارش یکسانی نمی‌دهند. پس مهم است که نویسنده چطور با کلمات گزاره‌ها و توصیفاتش را شکل می‌دهد. ما قرار است با سادگی و جذابیت نوشتارمان حداکثر تأثیر را بر مخاطب بگذاریم تا چیزی را که می‌خواند به درستی دریابد و در متن شاهد صداقت و سادگی باشد نه بزرگنمایی دروغ پردازای یا پندارهایی شخصی.

نابراین متن یا «هر قطعه کلامی به منظور رسیدن به تفهیم و تفهم آرمانی خوب است که چهارشرط داشته باشد: کمیت، کیفیت، ربط و شیوه»

«کمیت: یعنی پرهیز از زیاده گویی یا کم نویسی

کیفیت: یعنی برخورداری از صداقت و قابل دفاع بودن

ربط: یعنی ارتباط منطقی بین گزاره‌ها

و شیوه یا آرایش کلام که ترتیب و توالی کلمات و نظم سخن است»

حالا چنین متنی که برخوردار از شرایط اولیه است چه برانگیزاننده‌هایی را برای ترغیب مخاطب به کار می‌برد؟ آیا از صداقت و اعتدال برخوردار است؟ از چه ظرفیتهای کلامی استفاده کرده؟ از احساس بهره برده یا خشک و فنی است؟ روی هم رفته آنچه پرهیز از آن خوب است و لازم، این است که از حکم قطعی دادن‌ها پرهیز کنیم و نیروی کلام را با فراز و فرودی مناسب پیش ببریم، تکلیف‌مان را بدانیم و از توصیفات نامربوط پرهیز کنیم. هیچ ضرورتی ندارد تمام دانش خود را در مورد چیزی که هیچ ربطی به آن ندارد خرج کنیم.

خلاصه آنکه بحث نوشتار چیزی است که اگر به آن حساس باشیم به راحتی از استیتمنت‌ها، کپشن‌ها و متن‌هایی که در باب هنر این سو آن سو نوشته می‌شود و برایمان قابل پذیرش نیست نمی‌گذریم و درباره آن با حساسیت گفتگو خواهیم کرد.

سخن آخر

باری. به هرجهت، با این تکلیف بردوش نقد نهادن‌ها به قصد متمایز کردن نقد حرفه‌ای و یافتن مؤلفه و معیار نهایتاً هرکس بنا به سلیقه و متر و معیاری که دارد، تکلیفش را با کار نقد مشخص خواهد کرد و در یکی از مواضعی که سعی بر تشریح آن شد قرار خواهد گرفت. فکر می‌کنم تا همیشه این دعوایها و جدل‌ها برقرار خواهد بود و تعداد بی‌شماری متون انتقادی با کیفیت‌های متفاوت تولید خواهد شد، بی‌آنکه کسی

کیفیتش را بسنجد. اما این به معنی آن نیست که چنین نیازی وجود ندارد. بلکه نیاز اصلی، ایجاد فضا و بستری حرفه‌ای با ظرفیت‌های نقدپذیری است، که در آن بتوان برای گشودن فضای نقد و سلامت آن گفت و گو کرد. اینگونه شاید نقد حرفه‌ای در فضایی حرفه‌ای پروبال بگیرد. ■

منابع و مآخذ

-قره‌باغی، علی‌اصغر، هنر نقد هنری، انتشارات سوره مهر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۸

-کارول، نوتل، درباره نقد: گذری بر فلسفه نقد، ترجمه صالح طباطبایی، نشرنی، چاپ سوم، تهران، ۱۳۹۶

-برت، تری، نقدهنر: شناخت هنر معاصر، ترجمه کامران غبرایی، نشرنیکا، چاپ دوم، تهران، ۱۳۹۳

-الکینز، جیمز، بر سرن قد هنری چه آمد؟، ترجمه‌ی مهسا فرهادی کیا، نشر حرفه نویسنده، چاپ اول، تهران، ۱۳۹۵

-سانتاک، سوزان، علیه تفسیر، ترجمه احسان کیانی‌خواه، نشر حرفه نویسنده، چاپ اول، تهران، ۱۳۹۶

-برت، تری، نقد عکس: درآمدی بر درک تصویر، ترجمه اسماعیل عباسی، کاوه میرعباسی، نشرمرکز، چاپ بیست و هفتم، تهران، ۱۳۹۸

-صلح جو، علی، نکته‌های ویرایش، نشر مرکز، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۹۱

قادری، نصرالله، [مقاله]، نقد مخرب، نقد موثر، ماهنامه هنرهای نمایشی، تهران، نشر حوزه هنری، شماره ۴ و ۳ [ارجاع با واسطه]، گودرزی، سعید، در باب نقد و نقادی، <http://www.saeedgoodarzi.com/blogfa/>، (بی تا)، تاریخ بازدید: ۱۸ اسفند ۱۳۹۸ ش

فرهنگ نامه فرانسه روبر (Rober)، [ارجاع با واسطه] گودرزی، سعید، در باب نقد و نقادی، <http://www.saeedgoodarzi.blogfa.com/>، (بی تا)، تاریخ بازدید: ۱۸ اسفند ۱۳۹۸ ش

تورکمن، آتاجان، متودولوژی نقد، <https://turkmentalk.wordpress.com/>، (بی تا)، تاریخ بازدید: ۱۸ اسفند ۱۳۹۸ ش

نقد چیست و منتقد کیست؟ نشر شده توسط جاود فرهاد ۲۵ ابان ۱۳۹۰، <https://www.hujat.net/?p=2260> (کانون فرهنگی حکیم ناصر خسرو بلخی)، تاریخ بازدید: ۱۸ اسفند ۱۳۹۸ ش

از ماست که فعلا در کماست!

حرفه‌ای شدن سه بخشی در گرافیک

صالح تسبیحی

کنارش بخون!" از آن دوران می‌گویم. از دورانی که هنر خواندنی بود و ممکن بود "در کنار" رشته‌های درسی دیگر دنبالش را گرفت. با این حال جامعه پیش از هر رشته از هنر به گرافیک خوش‌بین بود. چون "آب و نان و بیمه" در کارش بود و در سریال‌ها، "گرافیست" شخص جذاب جوانی بود و برای خودش برو بیا داشت.

در میانه‌ی دهه‌ی هفتاد شمسی بیشترین تمایل به هنر، سر ریز می‌شد به طراحی گرافیک. هر کس هر رشته‌ای مربوط به هنر دوست داشت مجبور بود سری هم به گرافیک بزند. آن زمان هنوز اقتصاد طراحان گرافیک جزو درآمدهای مناسب بود و شور و شوق تعویض رشته هنرستان‌ها و بعد دانشگاه‌ها را چاق کرد. اما معلمان؟ اغلب شکست‌خوردگان و خرده پاهای همین گرافیک بودند. کسانی که به شغل خود به شکل "کارمندی" نگاه می‌کردند که ساعاتی از شبانه روز را باید جایی برود و گرافیک بکند و بعد بیاید خانه و پای تلویزیون چرت بزند. برای ما مشتاقان نوپای هنر، بیشترین الهام را معلمان و بعد اساتید رشته‌های دیگر (همچون نقاشی) می‌بخشیدند و اگر شور و شوقی بود یا جهان‌بینی متوسطی، بیشتر فارغ‌التحصیلان رشته‌های دیگر در چنته داشتند و محیط هنرستان‌ها و دانشگاه‌ها چندان پویا نبود.

از گروه بزرگ طراحان گرافیک هنرستانی (و دانشگاهی) دسته‌ای که از همه حرفه‌ای تر به حساب می‌آمدند طبعاً آنهایی بودند که از دست‌ورزی خود در خط و رنگ و نقطه و چاپ و سطح و سطوح پول در می‌آوردند و از آنجایی که هنوز کامپیوتر تمام جهان را نبلعیده بود، نتیجتاً این

گروه بیشتر، چاپچی‌ها به حساب می‌آمدند و خوشنویس‌ها و مهرسازان و توانمندان عرصه‌ی زحمت! ظرافتی هم اگر بود، بعدها به گرافیک رخنه کرد و در آن زمان اغلب کسانی که موفق می‌شدند در این رشته حرفه‌ای شوند بیشتر از آن که به ایده و اندیشه متکی باشند به رندی و قدرت بدنی متکی بودند و دقت و دست‌ورزی. بنا بر همین بود که فارغ‌التحصیل شدن در گرافیک چندان اعتباری نداشت و بیشتر فارغ‌شده‌گان؛ گرفتار کاریابی می‌شدند یا جذب مشاغل خانوادگی، موروثی، و اگر بخت با آن‌ها یار نبود، رانندگی و شغل‌های ارزان درآمد و کاذب... آن دوران گذشت و تحصیلات تغییراتی کرد که نتیجه‌اش

هر کدام از ما، وقتی به واژه‌ی "حرفه‌ای" فکر می‌کنیم شمایل شخصی متکی بر آنچه از سر گذرانده‌ایم برایمان تداعی می‌شود و مانند تمام تعاریف معاصر، هیچ تعریف دقیق و یکه‌ای بابت معنای هنرمند حرفه‌ای در زبان شکر شکن وجود ندارد. پیش‌تر، دورانی که نسل ما آخرین تجربه‌کنندگانش بود، دوران پیشا اینترنت، هر کس در هنر خود به کیفیت مناسبی می‌رسید (مثلاً نقاش یا طراحی که طراحی قدرتمندی داشت) به اشتباه حرفه‌ای خوانده می‌شد. با رشد رسانه و شلوغ شدن ذهن و هجوم اطلاعات، این تعریف کژتاب ارتقاء یافت و دورانی فرا رسید که هر چند موقت بود و خوشبختانه گذشت اما هنر نه به معنای کیفی آن بلکه هنرمند "موفق" به معنای "هالیوودی" آن حرفه‌ای خوانده شد. در آن زمان حرفه‌ای کسی را می‌گفتند که موفق شده است در پاریس و نیویورک کار نمایش دهد و "کیوریتور"‌ها او را کشف کرده باشند و بتواند زبان انگلیسی را در آرتیست‌تاک‌های هنری متعدد به خوبی صحبت کند. در آن دوران و تبادل کج کج اطلاعات توسط آن اینترنت‌های قارقارک کسی نمی‌پرسید آن گالری حاشیه شهری یا مدرسه‌ای افرنگ و فرنگ چقدر معتبر است و آن بلبل زبانی فرنگی برای چه کسانی و با چه عیاری انجام می‌شود.

آری، بلی این فرهنگ ماست. دشت ناهمواری پر از چاله‌های نیم گود یا عمیق که تعاریف در آن‌ها مدام دست‌خوش خطاکاری هستند. فرهنگ ماست که باز آمده از تجدد و مفاهیم مشروطه، نیم‌بند و نیمه‌کاره مانده است و هنر مدرن ایران هم

در پی تمام نیمه کارگی‌ها در تعریف دقیق برای حرفه‌ای بودن گرفتار و مشکل‌دار است. با این اوصاف ترجیح بر این است که به سراغ تجربه‌های شخصی‌تر برویم. به من باشد تحصیلات و کارهایی که در طراحی گرافیک کرده‌ام بهترین نمونه برای حرفه‌ای راجع به شرایط حرفه‌ای می‌دانم. به نظر من حرفه‌ای تنها و تنها کسی است که بتواند هنر را به‌عنوان "حرفه" انتخاب کند و مثلاً همین گرافیک، وسیله‌ای برای امرار و معاش او باشد.

یک. تحصیلات حرفه‌ای!

خانواده‌ها می‌گفتند؛ "برو به رشته‌ی آب و نون‌دار، هنررو



حالا مورد نظر این نوشته نیست.

دو. گرافیک، به عنوان یک شغل حرفه‌ای

حرفه‌ای نگاه می‌دارد، توانایی هر طراح یا گروه او برای قانع کردن سفارش دهنده است، نه توانمندی در طراحی یا موفقیت صرف در امرار و معاش. سفارش دهنده هنوز همان است که بود اما ما طراحان "حرفه‌ای" تر شده‌ایم و آموخته‌ایم چانه بزنییم. بله! تبریک به عنوان پایان‌بندی باید یادآور شوم چانه زدن به سبک سبزه میدان تنها مسیر حرفه‌ای ماست و از ماست که در کماست! ■

کسانی که می‌توانستند از سدهای متعدد بگذرند، تازه گرفتار بازار نوپا و کوچک گرافیک می‌شدند. عمده‌ی سفارش‌ها تا آغاز دهه هشتاد شمسی معطوف به سفارشات رسمی ارگان‌ها بود و نهادهای خصوصی و تبلیغات‌چی‌ها هنوز جان نگرفته بودند. این است که در خیال تمام ما پیر جوان‌های نسل فعلی، و در پس‌له‌ی ذهن‌هامان کلی طرح بی‌مایه و رسمی، رنگ‌های کشته و خفیف شده، (از خاکستری کم‌رنگ تا نخودی و سبز زیتونی سازمانی)، دخالت دائم سفارش‌دهنده‌ی نادان خود دانا پندار و چهره‌های نیازمند ادیت فراوان! جا خوش کرده است که هر کدام از ما طراحان یادمان می‌افتد چه جانی برای لقمه نانی پای کامپیوترها می‌کنند، مور مورمان می‌شود. به نظر من وقتی تبلیغات در آستانه‌ی سال هفتاد و هشت تا سال هشتاد دوباره جان گرفت و شرکت‌ها بالا آمدند، به مرور طراح‌ها هم حرفه‌ای شدند. انتشاراتی‌ها و روزنامه‌ها نیز بعد از سال هفتاد و شش رویه‌ای در پیش گرفتند که طراحی گرافیک را از محیط آماتور دانشگاهی به محیط حرفه‌ای راهنمایی کرد. از نام‌ها و شخصی‌ها که بگذریم، گرافیک حرفه‌ای ایران در آن سال‌های برای مدت نه چندان زیادی روی خوش به خودش دید و کتاب‌ها نو نوار شدند، تابلوهای تبلیغاتی جان گرفتند و طراحی گرافیک سری میان سرها افراخت.

سه. سواران را چه شد؟

به مرور، و با رشد شاخه‌های دیگر تبلیغات (مثل نویسندگی تبلیغاتی یا کپی رایتینگ)، سفارش دهنده‌ها یاد گرفتند از روی دست هم بخوانند و تبلیغات را از طراحی گرافیک خلاص کنند. آنچه امروز در گرافیک تبلیغاتی ایران می‌گذرد، (غیر از یکی دو نمونه‌ی موفق) نشان اسقاط تمام رویاهاست. دیگر گردی از راهی می‌خیزد و سواران به سودای نان، ترجیح می‌دهند با سفارش دهنده‌ی علاقمند به کپی کاری در نیفتند. در نتیجه تبلیغات شهری به طراحی‌های کم گرافیک نوشته‌محور تقلیل پیدا کرده است و گرافیک کتاب و اقلام فرهنگی متکی شده است بر عکاسی. در این میان باید از یکی از حرفه‌ای‌ترین شاخه‌های گرافیک یعنی پوستر تئاتر هم یاد کرد. پوستر تئاتر به عنوان یکی از شاخه‌های کم درآمد طراحی گرافیک، در تولید آثار گرافیکی، از نظر مضمون حرفه‌ای شد. اما از آن جایی که قرارداد اولیه‌ی ما در این نوشته بر این است که "حرفه‌ای" تنها کسانی هستند که از این راه امرار و معاش می‌کنند، پس اغلب اوقات نمی‌توان طراحان اقلام تبلیغاتی تئاتر را حرفه‌ای دانست. با این اوصاف طراحان پوستر تئاتر موفق شدند آبرویی برای گرافیک معاصر ایران در مجامع جهانی به دست آورند.

اما در مجموع آنچه حالا هستیم، و آنچه طراحان گرافیک را

آنچه طراحان گرافیک را حرفه‌ای نگاه می‌دارد، توانایی هر طراح یا گروه او برای قانع کردن سفارش‌دهنده است، نه توانمندی در طراحی یا موفقیت صرف در امرار و معاش.





Markus Raetz
silhouetten, 1992, cast iron from wooden model, mirror
height of head: 27.8 cm; diameter; 32 cm, private collection



مارکوس راتز

مهرو موحدی*

MARKUS RAETZ

مارکوس راتز در ششم ژوئن ۱۹۴۱ در حومه‌ی شهر برن، (سوئیس) متولد شد. وی هرگز به صورت آکادمیک از آموختن هنر بهره‌ن جست و در آغاز فعالیت‌هایش را به عنوان معلم مدرسه‌ی ابتدایی آغاز کرد.

این مجسمه‌ساز در آثار خود به بررسی ماهیت و مرزهای ادراک انسان می‌پردازد. آثار وی معمولاً بر درون‌مایه‌های طنز متمرکز است. به عنوان مثال، مجسمه‌ی "بله - خیر" "راتز" در سال ۲۰۰۳ کلمه‌ی "بله" را به تصویر می‌کشد، اما وقتی از زاویه‌ای دیگر مشاهده می‌شود، به کلمه‌ی "نه" تغییر می‌یابد. بسیاری از آثار او غرق در سبک و سیاهی موهوم هستند. جایی که جایگاه و زاویه‌ی دید بیننده، محتوای اثر را دگرگون کرده و موقعیت فیزیکی بدن، آنچه را که می‌بیند و تجربه می‌کند تعیین و تفسیر خواهد کرد. راتز تعبیر شخصی‌اش را از آثار هنری ارائه نمی‌دهد، بلکه می‌خواهد تماشاگر ذهنیت خود را در مورد آن بسازد. او می‌گوید: "من کارهایی را انجام می‌دهم که همه می‌توانند درک کنند. کار پیچیده‌ای نیست. من آن را به‌ویژه در واکنش کودکان می‌توانم ببینم."

مجموعه آثار دو بعدی او شامل بیش از ۳۰.۰۰۰ اثر تولید شده قبل از دهه‌ی هفتاد میلادی است و پس از آن شروع به مجسمه‌سازی می‌کند. آثار راتز به خصوص در قالب یک فیلم مستند در سطح بین‌المللی شناسانده و به نمایش گذاشته شده است و در مجموعه‌های مختلف همچون موزه هنرهای مدرن نیویورک، موزه هنر بازل و گنجینه‌ی موزه‌های دیگر نگهداری می‌شود.

"راتز" یکی از مهم‌ترین هنرمندان معاصر سوئیس است. آثار خلاقه‌ی وی در شهر برن و در اوج بیداری فرهنگی در دهه ۱۹۶۰ شکوفا شد. آثار هنری این هنرمند علاوه بر نمایندگی سوئیس در دوسالانه‌ی ونیز سال ۱۹۸۸، به طور متناوب در نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی در داخل و خارج از کشور به معرض دید عموم گذاشته و با جوایز بی‌شماری، مورد تجلیل قرار گرفته است.

وی هر طرح را با هدف مستندسازی تمامیت فرآیند هنری آن نگهداری می‌کند. برای او طراحی‌ها عملکردهای مختلفی دارند. به عنوان مثال، طرح‌هایی از ایده‌ها و مطالعات مقدماتی برای نقاشی‌ها یا مجسمه‌ها، شامل هر دو توصیف دقیق و طراحی‌هایی بازگوشانه هستند. در چیدمان‌های "راتز" مقداری متناوب از طراحی و اوراقی مجزا وجود دارد که به نظر می‌رسد هویتی مستقل را از کلیت اثر دارا هستند. او بیش از ۶۰ دفترچه یادداشت از طراحی‌هایش دارد. راتز دوست ندارد طرح‌ها را در انزوا به نمایش بگذارد. برای او، هر صفحه متعلق به یک محتواست و تأثیر آن فقط در مجاورت با سایر آثار می‌تواند کاملاً نمود پیدا کند و آشکار شود. ■

*مهرو موحدی متولد ۱۳۶۳، اصفهان

هنرمند، پژوهش‌گر و انسان‌شناس ساکن سوئیس، فارغ‌التحصیل هنرهای تجسمی و دکترای انسان‌شناسی است.

مطالعات و پژوهش وی در زمینه‌های بینارشته‌ای، هنر، فرهنگ، محیط منظر، حافظه فرهنگی و انسان‌شناسی شهری می‌باشد. او همچنین چندین نمایشگاه انفرادی و گروهی را در کارنامه‌ی خود دارد.



NO

NE

YES

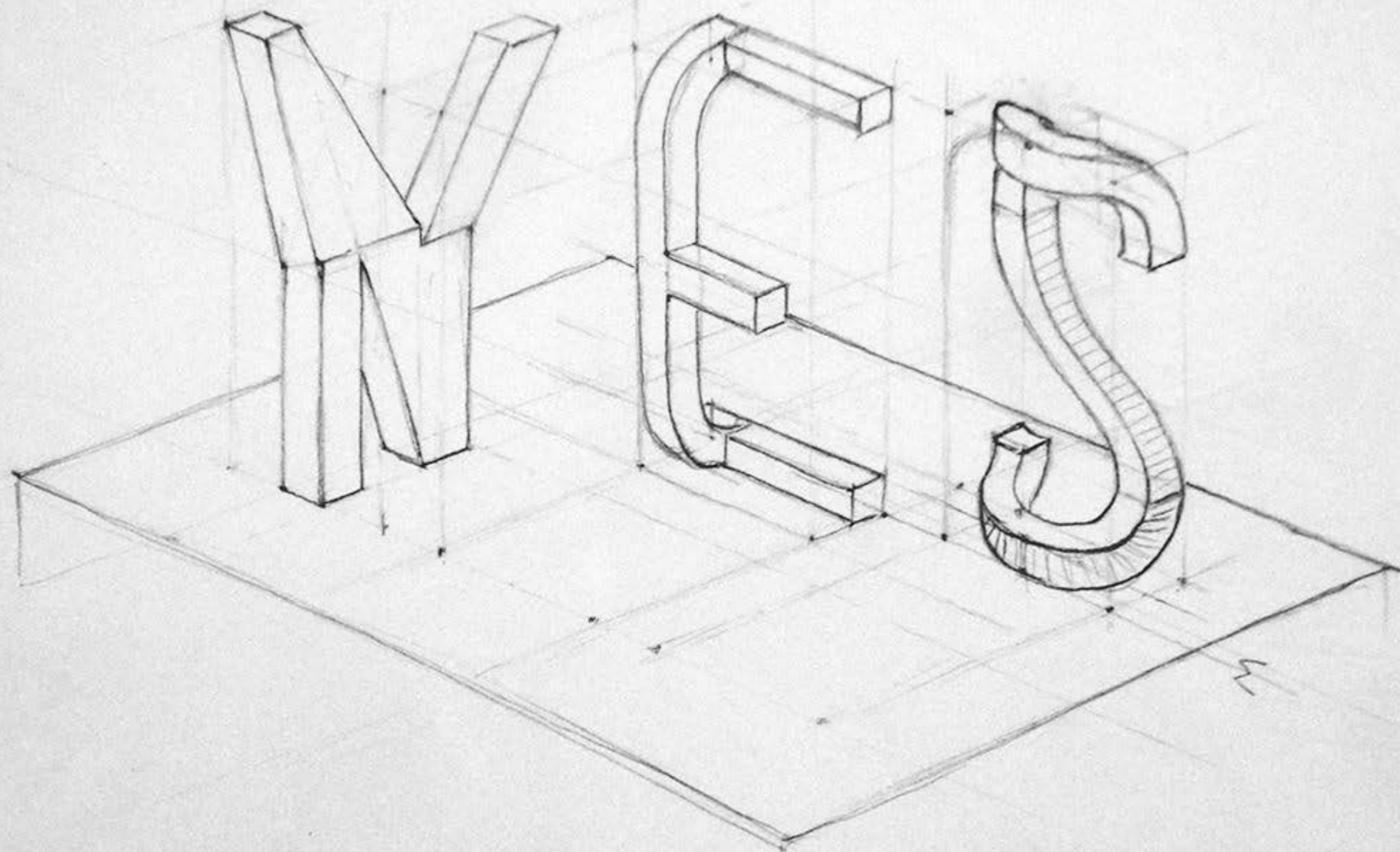
YES

Yes/No

طراحی پیچیده و رنگ مشکی آن علی‌رغم تأثیرات بزرگی که می‌تواند بر بیننده بگذارد، بر سادگی این دو کلمه نیز تأکید می‌کند.

سیاستین واک* درباره‌ی آثار او می‌گوید:
"مارکوس راتز، مجسمه‌های شگفت‌انگیزی می‌سازد که هنگام حرکت در اطراف آنها، تغییر می‌کنند. این یک شعر بصری است که در فضا نوشته شده است. فقط نگاهی بیاندازید، قدم بزنید و دیدگاه خود را تغییر دهید."

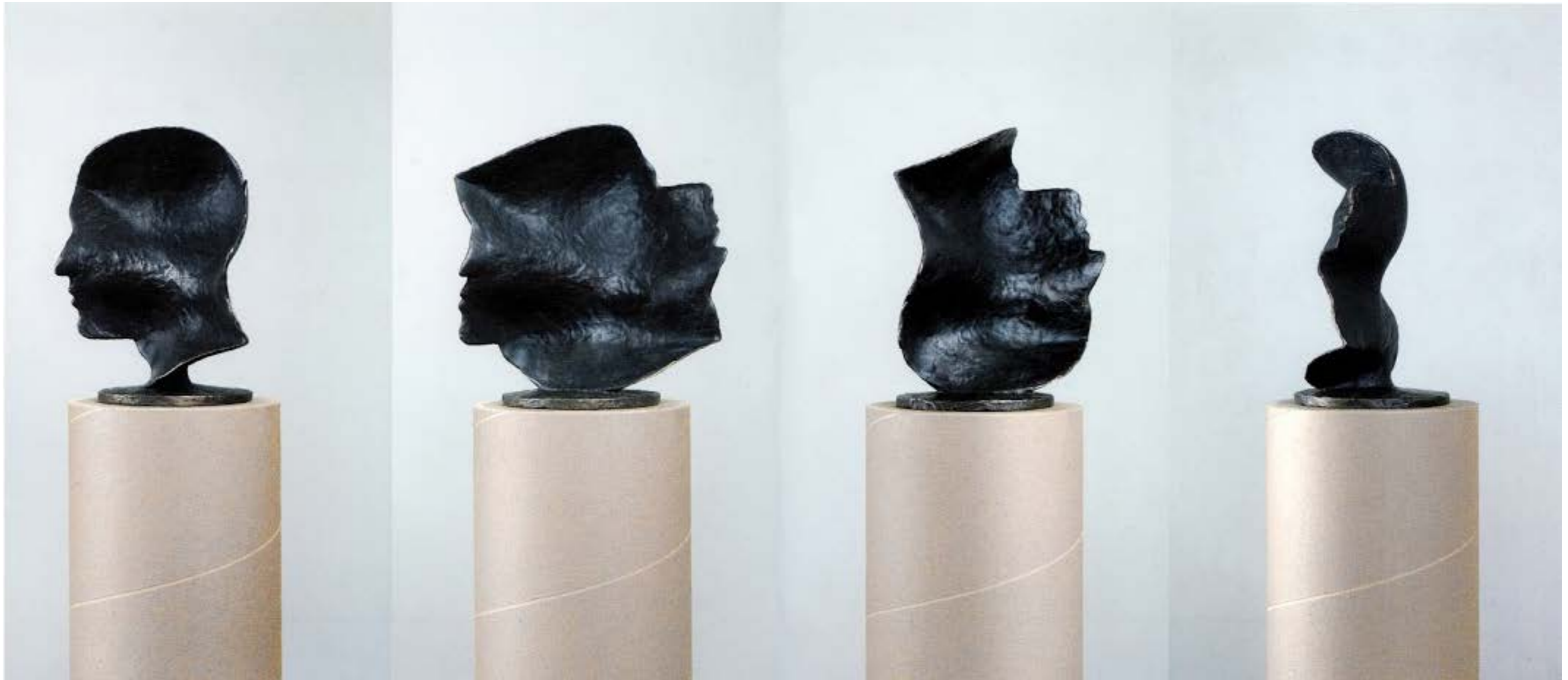
SEBASTIAN WAACK*





Hasenpiegel, 1988/2000
wood, painted, mirror, wire
20x60x19.5 cm
private collection





NÉ EN 1941
Doppelprofil

با حرکت در اطراف مجسمه، تماشاگر می‌تواند ببیند که شکل چگونه طی ۱۶ مرحله‌ی مختلف تغییر می‌کند. می‌توان آن را به عنوان یک پرتوی کلاسیک مشاهده کرد، اما از یک موقعیت دیگر، سر وارونه است. شکل‌ها در تقارن‌های نقطه و خط، بلکه در صورت نیز کشف می‌شوند. راتسز تفسیر خود را از آثار هنری ارائه نمی‌دهد، بلکه می‌خواهد تماشاگر ذهن خود را در مورد آن بسازد.

... دورِ فلکِ دُرنگِ نداردِ بشتابِ کُن
حافظ

تصویرگر حرفه‌ای و کتاب تصویری

"مسعود مجاوری آگاه"

کتاب‌های تصویری مهم‌ترین رسانه‌ی آموزش غیر مستقیم به کودکان و نوجوانان است و تصویرگران، کتاب تصویری را مهم‌ترین رسانه‌ی کار حرفه‌ای خود می‌شمارند. حال پرسش این است: تصویرگر حرفه‌ای در ساخت کتاب چه باید بداند؟ تصویرگری هنری کاربردی است و از سه سطح تولید، اثر و مخاطب تشکیل شده است. در تولید کتاب‌های تصویری، تصویرگر نیازمند شناخت موضوعات مختلفی است که در این نوشتار در تلاشیم به طور خلاصه بخشی از آن را بیان کنیم؛ چرا که ساحت کاربردی تصویرگری آن را چند وجهی می‌سازد و تصویرگران برای دریافت نتیجه‌ی مناسب نیازمند مطالعه و شناخت این وجوه هستند. با این حال، از مرحله‌ی تولید و شناخت‌های اولیه شروع می‌کنیم و دیگر مراحل را به نوشتار دیگری می‌سپاریم. از طرفی، مرحله‌ی مدیریت هنری و اهمیت آن را با نقد کتاب تصویری "کتاب‌های پرنده" ی "موریس لسمور" ترجمه و چاپ شده در انتشارات پرتقال به پایان می‌بریم.

کلید واژگان: کتاب تصویری، تصویرگر، مدیر هنری، کتاب‌های پرنده، "موریس لسمور"، "جو بلوم"، "ویلیام جویس".

۱. مقدمه

کتاب‌های تصویری مهم‌ترین رسانه‌ی آموزش غیر مستقیم به کودکان و نوجوانان است و تصویرگران، کتاب تصویری را مهم‌ترین رسانه‌ی کار حرفه‌ای خود می‌شمارند. حال پرسش این است: تصویرگر حرفه‌ای چه باید بداند؟ تصویرگر حرفه‌ای باید هنرمندی مطلع و مسئولیت‌پذیر باشد تا بتواند بر اساس آگاهی و نیاز سنجی مخاطب اطلاعات تصویری منطبق با این نیازها را در اختیارش قرار دهد. تحصیلات هنری و شناخت حوزه‌هایی چون فلسفه، جامعه‌شناسی، روانشناسی، مخاطب‌شناسی، ادبیات، تاریخ، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی بیشترین سهم را در دریافت‌های تصویرگر حرفه‌ای دارند. در این نوشتار ابتدا به بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های هنر کاربردی تصویرسازی در مقایسه با هنرهای ناب می‌پردازیم. سپس چستی کتاب تصویری را از منظر ارکان تشکیل دهنده‌ی آن از نظر می‌گذرانیم؛ پس از آن، اطلاعات مورد نیاز یک تصویرگر را در زمان تولید، مورد توجه قرار خواهیم داد؛ موضوعاتی همچون انواع کتاب‌های تصویری، انواع ادبی، مدیریت هنری و طراحی گرافیک کتاب تصویری. در حرفه‌ی تصویرگری که در زیر مجموعه‌ی هنرهای کاربردی قرار دارد، در اصل سفارش (نوع متن) تعیین‌کننده‌ی اولیه است و سفارش باید از انتشارات به مدیر هنری و سپس، به تصویرگر محول شود. دانش مدیریت هنری خود بحث بسیار مهمی است؛ شناخت اصول مدیریتی و نوع برخورد با تصویرگر و نویسنده

و یا ایجاد تعامل بین آنها و در نهایت طراحی گرافیک و ساخت و تولید کتاب تصویری. در ایران بخش اعظمی از مدیریت هنری کتاب‌های تصویری به کتاب‌های ترجمه اختصاص دارد و به دلایل متعددی کتاب‌های ترجمه در سطوح مختلف تولید و چاپ با کوتاهی انتشارات روانه‌ی بازار می‌شود. به همین دلیل یکی از کتاب‌های مهم تصویری داستانی به نام "کتاب‌های پرنده" ی "موریس لسمور" که در انتشارات پرتقال ترجمه و به چاپ رسیده، در این مقاله مورد بررسی قرار خواهد گرفت. باید توجه داشت که مطالبی که در این نوشتار مورد بررسی قرار می‌گیرد، مربوط به مرحله‌ی تولید کتاب تصویری است و بررسی و توصیف دیگر مراحل در این مقال نمی‌گنجد.

۱-۱. پیشینه‌ی پژوهش

در رابطه با تصویرگری در کشورمان پژوهش‌های قابل توجهی انجام شده است، اما در رابطه با کیستی و چستی فرد تصویرگر و مدیر هنری و لزوم دانسته‌های آن‌ها به آثار استیون هلر در این رابطه اشاره می‌کنم؛ در داخل تجارت تصویرگری ۲۰۰۴، آموزش یک طراح گرافیک ۲۰۰۵، آموزش یک مدیر هنری ۲۰۰۶.

۲. هنر کاربردی تصویرگری

در ابتدا بهتر است بین هنر ناب و هنر کاربردی تفاوت قائل شویم؛ چرا که هنر تصویرگری به دلیل وجود سفارش، در دسته‌ی هنرهای کاربردی قرار دارد. هنر ناب و هنر کاربردی دو مقوله‌اند و کوشش فلاسفه در تعریف هنر به معنای ناب، حکایتی پر فراز و نشیب دارد. تعاریف تاریخی و نظریات بینابینی بسیاری که هر روز به آنها اضافه می‌شود به واقع تشخیص و تحلیل را دشوار می‌کند و به روشنی نمی‌دانیم که کدام یک در تضاد با یکدیگر و یا هم‌پوشان و همراه هم است و اگر تنها به فلسفه‌ی تحلیلی این نظریات بنگریم بنیاد و پایه و اساس این نظریات ما را به جای نامعلومی می‌کشاند؛ چون صحت این تعاریف تنها بر اساس مشابَهت‌ها و محل تمایز آنها قابل فهم است. هر اثر هنری محصول نوعی عمل است؛ عملی که بارزترین وجهش خلق (اثر هنری) و یا اجرا (نقش اجرایی) است. بنابراین، ویژگی اصلی اثر هنری محصول عمل بودن آن است که شرط لازمی برای هنری بودن اثر است. (گات، ۱۳۹۳: ۵۱)

همه‌ی اعمال هنری در دسته‌ی اعمال فرهنگی جای می‌گیرند؛ شناخت فرهنگ خود مسئله‌ای مهم است اما، شناخت سازه‌های فرهنگی گاهی با زندگی جمعی انسان یعنی آموزش غیرمستقیم به واسطه‌ی رفتار و کردار اطرافیان انسان به ارث می‌رسد و گاهی، در مسیر آموزش‌های چندگانه به این مهم می‌رسیم. همه‌ی این مسایل در زمره‌ی هنر ناب خلاصه نمی‌شود و دامنه‌ی گسترده‌ی هنر ناب براساس نیاز به هنرهای کاربردی هم کشیده می‌شود. در هنرهای کاربردی، از جمله طراحی صنعتی، گرافیک و تصویرسازی چیزی هنر است که پذیرای تغییر، گسترش و نوآوری باشد. در واقع، منظور

Inside the business of illustration	۲
The education of a graphic designer	۳
The education of an Art director	۴



دکتر مسعود مجاوری آگاه جهان‌اش با تصاویری از زادگاهش آغاز شد. شهر باران‌های نقره‌ای. در نوجوانی ابتدا با ادبیات ایران و جهان آشنا شد و مسیر فکری‌اش بعد از ورود به هنرستان تجسمی با هنر ادامه پیدا کرد. دانش آموخته‌ی رشته‌های گرافیک، تصویرسازی و فلسفه‌ی هنر است. تخصص اصلی او نشانه-معناشناسی در فلسفه‌ی زبان تصویر است و نظریه‌ی تصویرسازی تالیفی را در سال ۱۳۹۴ برای تصویرگران و نویسندگان ادبیات کودک نوشته است. عضو هیات علمی دانشگاه است و در ۱۵ سال گذشته به‌عنوان پژوهشگر حوزه‌ی تصویر به تحقیق و مطالعه مشغول است. در کارنامه‌ی خود مدیریت هنری، عضویت در تحریریه و دبیری سرویس تصویرگری چند نشریه‌ی تخصصی ادبیات کودک و نوجوان را دارد.

نقاشی از یک هنرمند ایرانی درباری دربار ناصرالدین شاه قاجار

از بیان این نکته انجام عملی هنری است که معطوف به چگونگی آن عمل هنری است. در تصویرسازی با توجه به پیشینه‌ی تاریخ هنر نقاشی، صورت‌بندی عملِ تصویرگرایانه، ما را تا حدی به عمل تصویرگری رهنمون می‌شود و می‌توانیم برخی از این شیوه‌های اجرایی را دریابیم. نکته به همین‌جا ختم نمی‌شود و تصویرسازی به-دلیل دامنه‌ی وسیع ساخت تصویر، تقریباً از محدودیت عمل‌گرایانه‌ی نقاشی فاصله می‌گیرد تا بتواند آنچه لازم است برای حصول روایت در متن تصویری انجام دهد.

۳. کتاب تصویری

برای بررسی طراحی تصویرسازی کتاب‌های تصویری بهتر است آشنایی کلی درباره‌ی این رسانه داشته باشیم؛ تصویرگری کتاب تصویری به طور کلی با سه ضلع مشخص یک مثلث شناخته می‌شود؛ راس نخست تولید است، راس دوم اثر و راس سوم مخاطب.

مهم است بپرسیم که کتاب تصویری چیست و ارکان تشکیل دهنده‌ی آن چه است. هر کتاب تصویری با وجود این سه راس با پیش نیازهایی روبروست. اگر ضلع نخست را مورد مطالعه قرار دهیم با سفارش روبرو می‌شویم. در سفارش با انتشارات و مدیرهنزی، بعد با موضوع کتاب یعنی انواع ادبی(شعر، داستان و…) و سپس، تصویرگر و طراح گرافیک و در نهایت با عملیات چاپ، ساخت و تولید کتاب تصویری روبروایم. انجام اثر هنری و کتاب آرایی کتاب تصویری در این مرحله قبل از رسیدن به دست مخاطب به اتمام می‌رسد.

مدیر هنری در انتشارات وظیفه دارد تا به عنوان یک رابط حرفه‌ای عمل کند بین سیاست‌های انتشارات و تصویرگر. هر تصویرگر به دلیل داشتن توانایی فردی در انجام گونه یا انواعی از سازمان‌دهی تجسمی در سطح مشخصی از انجام فرایند تصویرگری قرارداد؛ هر کتاب تصویری برای گروه سنی مشخصی از مخاطب یا مخاطبین طراحی و تولید می‌شود. با چنین رویکردی می‌توانیم به موضوعات وابسته به دنیای تصویرگری کتاب بپردازیم.

۱-۳. اطلاعات مورد نیاز تصویرگر حرفه‌ای

حال باید این موضوع را مطرح کنیم که تصویرگر حرفه‌ای به چه اطلاعاتی برای مواجهه با موضوع سفارش، برخورد با مدیر هنری و نحوه‌ی انجام سفارش نیاز دارد. برای تولید انواع کتاب تصویری، شخص تصویرگر جدای از شناخت اصول طراحی و تصویرسازی که خود شناخت بسیار مهمی است، از جمله درک سبک‌های هنری و ادبی، همچنین شیوه‌ی روایتگری دیداری و شناخت مبانی هنرهای تجسمی، به علاوه نیاز به آگاهی از انواع ادبی، همچنین انواع رابطه‌ی متن و تصویر دارد.

۱-۱-۳. سفارش(موضوع کتاب تصویری)

به‌طور معمول کتاب‌های تصویری در سفارش به بخش‌هایی چون موضوع کتاب، قطع(اندازه) تصاویر و تعداد تصاویر تقسیم میشوند. کار یک تصویرگر متفاوت از دیگران است؛ درست است که او برای خلق تصویر ابتدا آن را در ذهن تصور می‌کند، اما تفاوت کار او در هدف‌دار بودن آن است. به این معنا که بازسازی‌های ذهنی تصویرگر حول محور موضوع یا موضوعاتی خاص است. موضوعاتی که او پیش از تصور انتخاب کرده و قرار است به عنوان یک اثر هنری و کاربردی در رسانه‌ای خاص برای مخاطبین به نمایش درآید. از این‌رو هنرمند یا تصویرگر در ذهن خویش به موضوع، ایده یا سوژه‌هایی خاص و هدف-مند فکر می‌کند و آنها را بازسازی می‌کند.این موضوعات دو دسته‌اند:
۱. موضوع عینی.
۲. موضوع ذهنی.

۱. موضوع عینی: موضوعی است که مصداقی مادی و دیداری در جهان برایش وجود دارد و تصویرگر هنگام بازمایی به همان مصداق-ها رجوع می‌کند. برای مثال حیوانات و گیاهان از موضوعات مادی

قابل ارجاع هستند.
۲.موضوع ذهنی: موضوعی است که مصداق و بازمُودی عینی در جهان برایش موجود نیست؛ فقدان معادل و مشابه عینی باعث تلقی‌های متفاوت و شخصی هرکس از چنین موضوعاتی است که وابسته به مولفه‌هایی همچون سطح آگاهی فرد، سواد، فرهنگ، باورها، ایدئولوژی، تجربیات، مذهب و … است.

موضوعات ذهنی و عینی اشاره شده شامل یک تقسیم‌بندی دیگر نیز می‌شود: الف) موضوعات سفارشی. ب) موضوعات یا ایده‌های شخصی.

الف) موضوعات یا ایده‌های سفارشی: تصویرسازی در زیر مجموعه‌ی هنرهای کاربردی قرار دارد، آثار تصویرسازی که در قالب‌های متفاوت عرضه می‌شود دارای پیش‌زمینه‌های موضوعی از سوی افراد یا نهادهای ارایه دهنده‌ی اثر است و خلاقیت و مهارت تصویرگر در خدمت ارایه-ی مناسب و کاربردی موضوع یا موضوعات مورد نظر است. به همین دلیل، سفارش نقش مهمی را در گزینش موضوع بازی می‌کند.

ب) موضوعات یا ایده های شخصی: گاهی اوقات تصویرگران ایده‌ها و الهامات شخصی خویش را دست مایه‌ی تولید کتاب تصویری قرار می-دهند و در واقع خود سفارش دهنده و سفارش پذیرنده‌ی اثر هستند. چنین آثاری به طور معمول با دغدغه‌ی شخصی تصویرگر تولید می-شود و به موضوع از منظر و زاویه دید او پرداخته میشود. بهترین نمونه از این دسته را می‌توان در آثار تصویری‌تالیفی یا رمان‌های گرافیکی پسامدرن، سینما رمان‌ها و کمیک‌ها یافت؛ کتاب‌هایی که مولف و تصویرگر آنها یک شخص است و اثر با یک انگیزه‌ی شخصی از سوی تصویرگر مولف ساخته و پرداخته می‌شود.

اندازه و تعداد صفحات کتاب نیز بستگی به نوع کتابی دارد که در مرحله‌ی سفارش انتخاب می‌شود؛ به همین دلیل، به دسته بندی انواع کتاب‌های تصویری نظری می‌اندازیم.

۱-۲-۲. انواع کتاب‌های تصویری

در واقع، دسته‌بندی کتاب‌های تصویری در میان نظریه‌پردازان براساس معیارهای مختلفی شکل می‌گیرد. در این بین بخشی از صاحب‌نظران به روابط میان متن و تصویر توجه دارند همچون "لارنس آر.سایپ"، "دیوید لوئیس"، "ماریانیکولایو" و "کارول اسکات".

در بررسی‌های‌شان[نیکولایوا و اسکات] میان کتاب‌های مصور و تصویری تفاوت گذاشته و انواع کتاب‌ها را بر اساس چگونگی متن و تصویر و رابطه‌شان، بر پیوستار نشان داده‌اند. در یک سوی این پیوستار، کتاب-های بدون تصویر و در سوی دیگر، کتاب تصویری بدون متن قرار دارد. با کمی پیش‌روی، روایت کلامی می‌تواند با یک یا چند تصویر، تصویرگری و به داستانی مصور تبدیل شود. در طرف دیداری پیوستار نیز روایت تصویری و کتاب‌های نمایشی قرار دارند. این کتاب‌ها نیز با همراه شدن واژگان، به کتاب‌های مصور تبدیل می‌شوند. کتاب‌های دیگر در میانه‌ی این پیوستار قرار گرفته‌اند. این آثار که کتاب‌های داستانی تصویری نام دارند، با توجه به رابطه‌ی متن و تصویرشان به پنج دسته تقسیم می‌شوند: کتاب‌های داستانی تصویری قرینه‌ای[…]-کتاب‌های داستانی‌تصویری مکملی[…]-کتابهای داستانی‌تصویری‌گسترشی‌یاافزایشی[…]-کتاب‌های داستانتصویری تقابلی[…]-کتاب‌های داستانی‌تصویری چندروایتی[…](مصلح و همکاران]،۱۳۹۳:۲۸-۲۹).

چیزی که در این میان اهمیت دارد این است که وجود تصویر هم با وجود نوشتار و هم بدون وجود نوشتار، در کتاب، آن را تصویری می-سازد و دیگر نمی‌توان گفت که این کتاب «تصویری» است و دیگری، «مصور» یا «تصویردار»؛ چرا که هر سه کلمه یک معنای مشترک دارد و نشان از حضور «تصویر» در کتاب است. وقتی تصویر در کتابی قرار دارد، آن کتاب، «کتاب تصویری» است و گونه با کلام یا بدون کلام،

^[1] Lawrence R. Sipe ۵
David Lewis ۲
Maria Nicolajeva ۳
Carole Scott ۴

مفهومی یا عدد آموز، داستانی یا غیرداستانی و… در درجه بعدی قرار می‌گیرد. قایینی معتقد است:

کتاب‌های تصویری طیف گسترده‌ای از کتابهای کودکان را در بر می‌گیرد. از کتاب‌های اسباب‌بازی تا الفبآموزها، عددآموزها، کتاب-های تصویری بدون کلام و کتاب‌های تصویری‌داستانی. ویژگی مشترک همه کتاب‌های تصویری یادشده، استفاده از تصویر برای بیان اندرون کتاب یا بخش عمده‌ای از آن است(۱۳۹۰: ۳۳۶).

البته کتاب‌ها به انواع دیگری نیز تقسیم می‌شوند، برای مثال کتاب‌هایی که نوع ساخت آنها از قطع معمول کتاب‌ها خارج است مانند کتاب‌های سفره‌ای، کتاب‌های دگرریختی و کتاب‌های سه‌بعدی، "پاپ‌آپ"، "تونلوبوک"، "اسکالپچربوک"(کتاب مجسمه). همچنین، دسته‌بندی افرادی همچون "نیکولایوا" و "اسکات" که بر اساس برهم کنش و تعامل متن و تصویر شکل گرفته، در واقع چیزی را مورد توجه قرار داده که برگرفته از برداشت‌های فردی مخاطب است؛ چرا که نوع خوانش برای هر فرد، در هر نقطه‌ای متفاوت است و از فرهنگ و سواد فردی و اجتماعی که در آن زندگی می‌کند و زمان و مکانی که در آن لحظه در آن قرار دارد، جدا نیست. همچنین، نگارنده به عنوان پژوهشگر کتاب‌های تصویری، معتقد است اندازه و حجم نوشتار و تصویر نیز نمی‌تواند معیار مناسبی برای دسته‌بندی کتاب‌های تصویری باشد، چرا که گاهی یک جمله یا کلمه در کتاب تصویری، تمام تفاسیر مخاطب از تصویر را دگرگون می‌کند و زمانی، یک تصویر یا یک نشانه دیداری در کنار نوشتار، تمام جریان روایی نوشتار را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

از طرفی، کتاب‌هایی وجود دارد که رابطه‌ی متن و تصویر در آنها، رابطه‌ی تعاملی است؛ نوشتار و تصویر با حفظ هویت خود، در یک سطح بالاتر، معناسازی می‌کنند. در این نوع از کتاب‌ها ارزش هر یک از ساحت‌های زبانی به ویژگی درزمانی آنهاست نه حجم یا اندازه‌ای که در صفحه اشغال می‌کنند؛ به این معنا که هر یک از ساحت‌های زبانی نوشتار و تصویر، مفاهیم را به شیوه‌ای بیان می‌کنند که مخاطب امکان فکر کردن به آن را، حتی پس از زمان بستن کتاب، دارد؛ برای مثال مفاهیمی همچون مهاجرت، هویت، تنهایی، خیال و… همچنین، این مفاهیم به‌طور غیرمستقیم بیان می‌شود و مخاطب فرصت گشت و گذارهای استدلالی و تصمیمگیری برای چگونه خواندن تصاویر را دارد. از این‌روی، دسته‌بندی کتاب‌های تصویری روی پیوستار، براساس روابط متن و تصویر، دست کم همه‌ی گونه‌های کتاب‌های تصویری را در بر می‌گیرد و به نظر، نادرست می‌نماید.

با توصیفات اشاره شده، نگارنده به رابطه‌ای ورای متن نوشتاری و متن تصویری معتقد است، چیزی که در ذهنیت مخاطب شکل می‌گیرد که حتی پس از بستن کتاب و جدا شدن از متن نوشتاری و دیداری، مفاهیم به دست آمده از رابطه‌ی این دو(متن نوشتاری و متن تصویری)هرگز مخاطب را رها نمی‌کند. برای مثال کتاب‌هایی چون کتاب‌های پرنده‌ی موریس، یا آلیس در سرزمین عجایب و کتاب وحشی‌ها که به نظر می-رسد ورای زمان و مکان هر دو ساحت گفتار و نوشتار عمل می‌کنند. هیچگاه نمی‌توان تمام آنچه را که نویسنده نوشتار و تصویرگر متن بیان می‌کنند در رسانه‌ی کتاب تصویری به عنوان بهترین نوع رابطه‌ی متنی از نگاه مخاطب مورد تایید قرار داد؛ چراکه ممکن است تمامی مراحل تولید اثر به بهترین حالت ممکن طراحی و تنظیم شده باشد اما براساس نظریه یا رویکرد پدیدارشناسی، در مرحله‌ی خوانش، تضمینی برای درک درست روابط سازمان یافته از طرف مخاطب یا سوژه وجود ندارد. از این جهت دسته‌بندی کتاب‌های تصویری براساس روابط متن و تصویر کاری نادرست می‌نماید.

بهتر است کتاب‌های تصویری را برای مثال براساس رده‌ی سنی، کاربرد، فرم، مفاهیم، متون داخل کتاب و مواردی این چنینی، دسته‌بندی کنیم و اوصاف مشخصی از کتاب‌های تصویری‌داستانی، کتاب‌های تصویری بدون کلام، کتاب‌های تصویری مفهومی(الفبآموز، عددآموز)، کتاب-

های پاپ‌آپ، کتاب‌های تغییرپذیر(دگرریختی)، کتاب‌های تصویری-تالیفی و… ارائه دهیم. باید در نظر داشته باشیم که این دسته‌بندی‌ها قطعی نیست، چراکه یک کتاب تصویری ممکن است به لحاظ فرمی در دسته‌ی پاپ آپ و از نظر محتوایی در دسته‌ی داستانی یا مفهومی قرار بگیرد. این ویژگی‌ها در دوره‌ی جدید با بینابینیت رسانه‌ای و بحث‌های بینامتنیت نمود بیشتری پیدا کرده است.

۱-۳-۳. انواع ادبی

تصویرگر باید با انواع داستانی آشنا باشد؛ ادبیات کودک، مانند ادبیات بزرگسال متنوع است، اصطلاح گونه‌ی ادبی در اینجا نوعی از ادبیات است که عموماً برای کودکان نوشته و یا خوانده می‌شود و هنگام خواندن، شکل‌های ادبی کاملی هستند. پس، به انواع رده‌ها و گونه‌های داستان نگاه می‌کنیم:

۱. داستان واقع‌گرا با زیرگونه‌های داستان واقع‌گرای جانوری، تاریخی و بومی.

واقع‌گرای تاریخی شامل داستان اسرارآمیز و ترسناک، داستان فکاهی و طنز می‌شود.

دیگر نمونه‌های واقع‌گرا: داستان‌های ورزشی، داستان‌های عاشقانه، داستان‌های دنباله‌دار.

۲. فانتزی با زیرگونه‌های فانتزی، فرافانتزی و علمی-تخیلی.

۳. داستان‌های کهن با زیرگونه‌های حکایات، داستان‌های عامیانه، اساطیر، افسانه‌ها و حماسه‌های مردمی.

حکایت‌ها، قصه‌های عامیانه، اساطیرافسانه‌ها و قصه‌های پهلوانی، حماسه.

با شناخت انواع ادبی امکان قبول سفارش در زمینه‌های بیشتری برای تصویرگر حرفه‌ای امکان‌پذیر است.

۱-۲-۴. مدیریت هنری، تصویرگری و گرافیک کتاب تصویری

پس از بررسی نیازهای تصویرگر در مسیر خلق تصویر، باید به نکاتی درباره‌ی انجام مراحل سفارش و برخورد حرفه‌ای با مدیر هنری و انتشارات بپردازیم؛ مدیریت هنری خود تخصص مهمی است چراکه از یک‌سو مدیر هنری باید اشراف بر اصول مدیریت پروژه و زمان‌بندی داشته باشد و از طرفی، باید فردی مطلع در حوزه‌ی تخصصی تصویرگری باشد. استیون هلر^۵ در مقاله‌ای اشاره می‌کند که برای تولید یک اثر خوب لازم است رابطه‌ای مانا میان ذهن تصویرگر و مدیر هنری برای انجام یک پروژه برقرار شود. او اشاره‌ای به بایدها و نبایدهایی دارد که نیاز است هر مدیرهنری و تصویرگر آن را بدانند. در ادامه به تعدادی از آنها اشاره می‌شود.

۱-۲-۴-۱.باید‌ها و نبایدهای تصویرگر در مواجهه با مدیر هنری

نباید‌ها:

- به تصویرگران می‌گوید حتی اگر دوستان نزدیکی هستید با مدیر هنری، فاصله‌ی حرفه‌ای خود را حفظ کنید.

- برای گرفتن یک کار فقط مسئله‌ی مالی را در نظر نگیرید.(ابتدا هزینه‌ی مالی را بپرسید و اگر اعتقاد دارید که خیلی کم است ناز کنید و اگر از طریق یک آژانس اقدام کرده‌اید اجازه بدهید آنها وارد مذاکره شوند).

- اجازه ندهید کارمند آژانس به نحوه‌ی برقراری ارتباط شما با مدیر هنری برای انجام کار راه یابد و اصرار کنید پس از کمیسیون اولیه می-خواهید به صورت مستقیم با مدیر هنری ملاقات کنید.

- تکلیف تعیین شده برای انجام کار را در موقع مقرر انجام دهید.

-کاری در حد متوسط انجام ندهید، همیشه بهترین کار خود را ارائه دهید حتی اگر فکر می‌کنید که کلیشه‌ای است.

^[1] Steven Heler ۵

نقاشی از یک هنرمند ایرانی درباری دربار ناصرالدین شاه قاجار

- سرکش و سرسخت نباشید(گاهی اوقات که مخالف مسیر مدیر هنری هستید و یا بالعکس، نقطه‌ی تعادل را پیدا کنید).

بایدها:

- وقت بگذارید و تحقیق کنید که مدیر هنری چه می‌خواهد. چه نوع تکالیفی مد نظر دارد؟
- خود را مشتاق نشان دهید زمانی که کاری به شما محول می‌شود.
- سوال کنید اگر هر جنبه از کار برای‌تان نامفهوم است.
- بخصوص اگر اولین تجربه‌ی کاری با یک مدیر هنری است. چندین ایتود و اسکچ ارائه دهید.
- بخاطر داشته باشید کاری که از کیف‌تان در می‌آورید و نشان می‌دهید باعث پذیرفتن شما در آن کار می‌شود.

۳-۱-۴-۲. بررسی سوابق کاری تصویرگر حرفه‌ای

هالر معتقد است بررسی سوابق کاری الزامی است. مانند هر مصاحبه‌ی رسمی(پرتفولیو) کلیدی است در به وجود آوردن یک رابطه‌ی حرفه-ای کاری. او بر این باور است که چون روشی استاندارد برای بررسی پرتفولیو تعریف نشده است از رهنمودهای زیر کمک بگیرید:

نبایدها:

- به یاد داشته باشید اولین ملاقات رسمی است حتی پذیرایی با قهوه و شیرینی هم ممکن است غیراخلاقی محسوب شود. او می‌گوید که نباید خیلی زود با مدیر هنری صمیمی شوید و این جلسه زمانی برای یک گپ کوتاه دوستانه نیست.
- آثار خود را منظم و مرتب در آلبوم ارائه کنید.
- سوالات غیر ضروری نپرسید. تا زمانی‌که قرار داد نبسته-اید، نیازی به دانستن زمان انجام کار و تحویل آن، میزان هزینه و... ندارید. اگر لازم شد به سادگی بگویید که مایلم همکاری کنم. باقی موارد خود به خود جلو می‌رود.
- خجالت نکشید برای پرسیدن نظر مدیر هنری درباره‌ی کار خود؛ اگر واقعا نظر مدیر هنری برای‌تان مهم است و البته آماده‌ی پذیرش هرگونه نقدی بدون بحث باشید. چراکه برخی از مدیران هنری رگ هستند و برخی محتاط.

بایدها:

- داشتن یک دفتر "اسکچ"، اگر ایده‌های شخصی شما را نشان می‌دهد.
- به پرتفولیوی خودتان از دیدگاه یک مدیر هنری نگاه کنید.
- آیا در همه آثار از منابع استفاده کرده‌اید یا آثار خودتان است.
- در جمع‌آوری پرتفولیو دقت کنید که همگی آثار از نظر ترکیب‌بندی و عناصر تجسمی، دیدگاه‌های مشابه نباشد و مدیر هنری را کسل نکنند.
- این نکات همگی برای تصویرگران توصیه شده است و از کلیتی برای مواجهه با سفارش برخوردار است، اما در سمت دیگر ماجرا باید به وظایف مدیر هنری نیز پردازیم.

۳-۱-۴-۳. وظایف مدیر هنری

به نظر نگارنده، موضوع کار در حوزه‌ی تصویرسازی با شناخت زیرساخت‌های فرهنگی جامعه و برخورد‌های فرهنگی از پیش تعریف شده توسط نهادهای اجرایی هر حوزه قابل بررسی است. مدیر هنری باید فردی آگاه به مسائل هنری و ادبی باشد، چرا که فردی است رابط بین ناشر، نویسنده و تصویرگر؛ او باید جلساتی با هر سه داشته باشد تا پروژه را برنامه ریزی و زمان‌بندی کند. مدیر هنری باید یک لیست از تصویرگران و یک بانک تصویری از آثارشان تهیه کند و بر اساس

تخصص هر تصویرگر، سفارشی را به او محول کند. متأسفانه در بیشتر موارد، مدیران هنری کشورمان، یک مجموعه از تصویرگران مشخص را برای همکاری در نظر می‌گیرند و براساس تجربه‌های پیشین با آنها کار می‌کنند. از طرفی، با نقد و بررسی آثار تصویرگران ما متوجه یک امر ثابت در شیوه‌ی طراحی و سازمان‌دهی تجسمی آثارشان می‌شویم. چراکه موضوع امضای شخصی و جنس طراحی برای بیشتر تصویرگران به اشتباه تعریف شده است و در انواع ادبی از یک نوع طراحی و استایل در سازمان‌دهی استفاده می‌کنند؛ این خود ضعف بزرگی است. نگارنده با توجه به بررسی‌های متعدد در کتاب‌های تصویری دو دهه-ی اخیر ایران و جهان بر این باور است که یک امر ثابتی در طراحی تصویرسازی و ارزش‌گذاری خطی و حتی تکنیک اجرایی، در تمامی کتاب‌های تصویری داستانی از یک تصویرگر دیده می‌شود. حتی عده‌ای از تصویرگران هنوز بر این باورند که تکنیک آنها شخصی است و اگر برای هر موضوعی یک نوع شیوه‌ی اجرایی خاص در نظر بگیرند دیگر مدیران هنری آنها را به عنوان تصویرگر حرفه‌ای خطاب نخواهند کرد. همه‌ی این باورهای اشتباه به دلیل نبود منابع مکتوب، ندانستن نظریه درباب تصویرسازی و عدم آشنایی مدیران هنری با تئوری تصویر است که اگر چنین نباشد، مدیران هنری میتوانند باعث رشد و شکوفایی تصویرگران و هدایت آنها در مسیر ارتقاء سطح کیفی و همه جانبه‌ی آثار تصویرگران شوند. مدیران هنری در ایران در حوزه‌ی تصویرگری تنها درس تجسمی خوانده‌اند و این کافی نیست. آنچه نیاز است، آشنایی با حوزه‌ی روانشناسی، ادبیات، فلسفه و اصول مدیریت و... است.

نکات بیان شده در بخش نخست این نگارش برای ساختار اجرایی درست، بر اساس استانداردهای مدیریت نشر کاملا قابل اجراست؛ اما برای تحلیل موضوعات مربوط به مدیریت هنری در تصویرگری، نگارنده در بخش بعدی به نقد یک کتاب ترجمه می‌پردازد. کتابی تصویری با نام کتاب‌های پرنده‌های خارق‌العاده موریس لسمور، نوشته‌ی "ویلیام جویس" و تصویرگری "ویلیام جویس" و "جو بلوم" که در انتشارات پرتقال ترجمه و به چاپ رسیده است.

این انتخاب تنها برای آگاهی ناشران، نویسندگان، تصویرگران و مدیران هنری است تا نکات بیان شده در طول مقاله را در هماهنگی کار نویسنده و تصویرگر دریابند که بی‌شک مدیون مدیریت هنری است. اما همین کتاب به محض ترجمه و چاپ در ایران دچار تغییرات سلیقه‌ای از طرف مدیر هنری می‌شود. تغییراتی که به کتاب و مفاهیم آن ضربه می‌زند.

۴. نقدی بر کتاب پرنده‌های خارق‌العاده‌ی موریس لسمور؛ مدیریت هنری در کتاب‌های تصویری ترجمه شده

وقتی اولین بار کتاب را ورق زدم متعجب، درگیر هماهنگی کار نویسنده و تصویرگر شدم؛ از آنجایی که سال‌هایی است تحلیل-گر کتاب تصویری هستم، با صرف زمان، تک تک فریم‌ها، شیوه‌ی روایت‌گری و تجزیه‌ی روایت تصویری را بررسی کردم. چند سالی از تصاویر این کتاب در کلاس‌های تصویرگری درس‌گفتاری آماده کردم تا هنرجویانم با جهان‌بینی هماهنگ نویسنده و تصویرگر آشنا شوند؛ اتفاقی که شاید به ندرت در کتاب‌های تصویری برای تصویرگران و نویسندگان در کشور ما می‌افتد. کتابی که با چگونگی ایده‌پردازی در تصویرسازی کتاب تصویری، امکان آن را برای خواننده‌ی خود فراهم کرده تا زندگی را به او بیاموزد.

کتاب پیش‌رو دنیایی است از حضور، حضور و پیوند چندگانه‌ی انگاره‌های ادراکی، بازتاب‌ها، برجسته‌سازی بازی‌های متقابل، فرم-هایی به مثابه ابداع، عناصر سازنده‌ای که به دنبال کنش و ایجاد رخدادند، هم‌زمانی‌های متوالی و یا متقاطع و در نتیجه، پویایی و شگفتی که تا انتها و حتی پس از بستن کتاب مخاطب را رها

William Joyce ۱
Joe blum ۲

نخواهد کرد. جلوه‌هایی از تخیل و واقعیت که موهبت‌های صور ذهنی نویسنده و تصویرگرند، تجربه‌ای که خود کتاب، موضوع و دست‌مایه‌ی صورت‌بندی بصری داستان شده است؛ فعل تبدیل اشیاء به تصاویر در نتیجه‌ی تخیلی شاعرانه و غیر تقلیدی. درک صحیح از دست‌مایه‌ی اصلی یعنی موضوع(کتاب) خود رمزگان مهمی است تا بتوان تمام آنچه را باید، در نظام تخیل و داستان بیان کرد. موضوع از این قرار است که "موریس لسمور" عاشق کلمه، قصه و عاشق کتاب است و زندگی او کتابی است، نوشته خودش. به این ترتیب، نویسنده مخاطب را در موقعیتی از یک زندگی قرار می‌دهد. داستانی که با کلمات ساده و تصاویر هدفمند جلو می‌رود تا کتاب تصویری که هدفش رابطه‌ی تقابلی متن و تصویر است، به درستی شکل بگیرد.

این کتاب، در ایران ترجمه شده و توسط نشر پرتقال به چاپ رسیده است؛ عدم وفاداری به اثر اصلی در بخش‌هایی همچون متن نوشتاری در بخش ترجمه و همچنین، تصویرسازی و گرافیک به آن آسیب زده است و لطمه‌ای جدی پیکره‌ی کتاب وارد کرده است. قطع کتاب اصلی، از قطع ترجمه کمی کوچک‌تر است. تمام تصاویر، از روی کتاب اصلی اسکن شده و در مجلد فارسی کمی بزرگ‌تر به چاپ رسیده است که با بی‌دقتی، بخشی از نظام تصویر از طرفین(بالا، پایین، چپ و راست)در بخش اعظم تصاویر، از بین رفته است.

عدم مدیریت هنری در چیدمان تصاویر، بخش دیگری از مشکلات کتاب ترجمه شده است؛ برای مثال، در یکی از مهم‌ترین بخش‌های کتاب که خالقان کتاب قرار است مخاطب را به سمت تخیل داستان رهنمون کنند، فریم موردنظر به صورت آینه‌ای(معکوس) به چاپ رسیده و کل روایت تصویری تحت تاثیر اشتباه مجموعه‌ی انتشارات قرار گرفته است. در متن آمده است: «آن وقت اتفاق کوچولوی شادی آوری افتاد. موریس لسمور که عادتش بود پایین را نگاه کند، بالا را نگاه کرد. همین که سرش را آهسته توی آسمان بلند کرد، چشمش افتاد به یک خانم دوست داشتنی. دسته‌ی شاد و شنگولی از کتابهای پرنده داشتند او را دنبال خودشان می‌کشیدند». در تصویر کتاب اصلی، خانم مهربان و کتابی که بر دست او ایستاده، در لت راست و موریس لسمور در لت چپ به هم نگاه می‌کنند. در واقع تمام داستان در این تصویر، همین نکته‌ی مهم است و همه‌ی عناصر در پیوند باهم، بین واقعیت و خیال، گیر کرده‌اند تا مخاطب با تمایز این دو فضا به درک داستان نائل آید، در صورتی که به دلیل اشتباه در چیدمان(آینه‌ای) تصویر در کتاب ترجمه شده، "موریس لسمور" به خانم مهربان نگاه می‌کند و خانم مهربان و کتاب روی دستش به بیرون کادر! (شکل ۴-۱).



شکل ۴-۱. مقایسه‌ی تصویر اصلی کتاب با تصویر ترجمه شده و دخل و تصرف‌ها در نسخه‌ی ترجمه شده.

این تغییرات و دخل تصرف در کتاب ترجمه، تا جایی است که

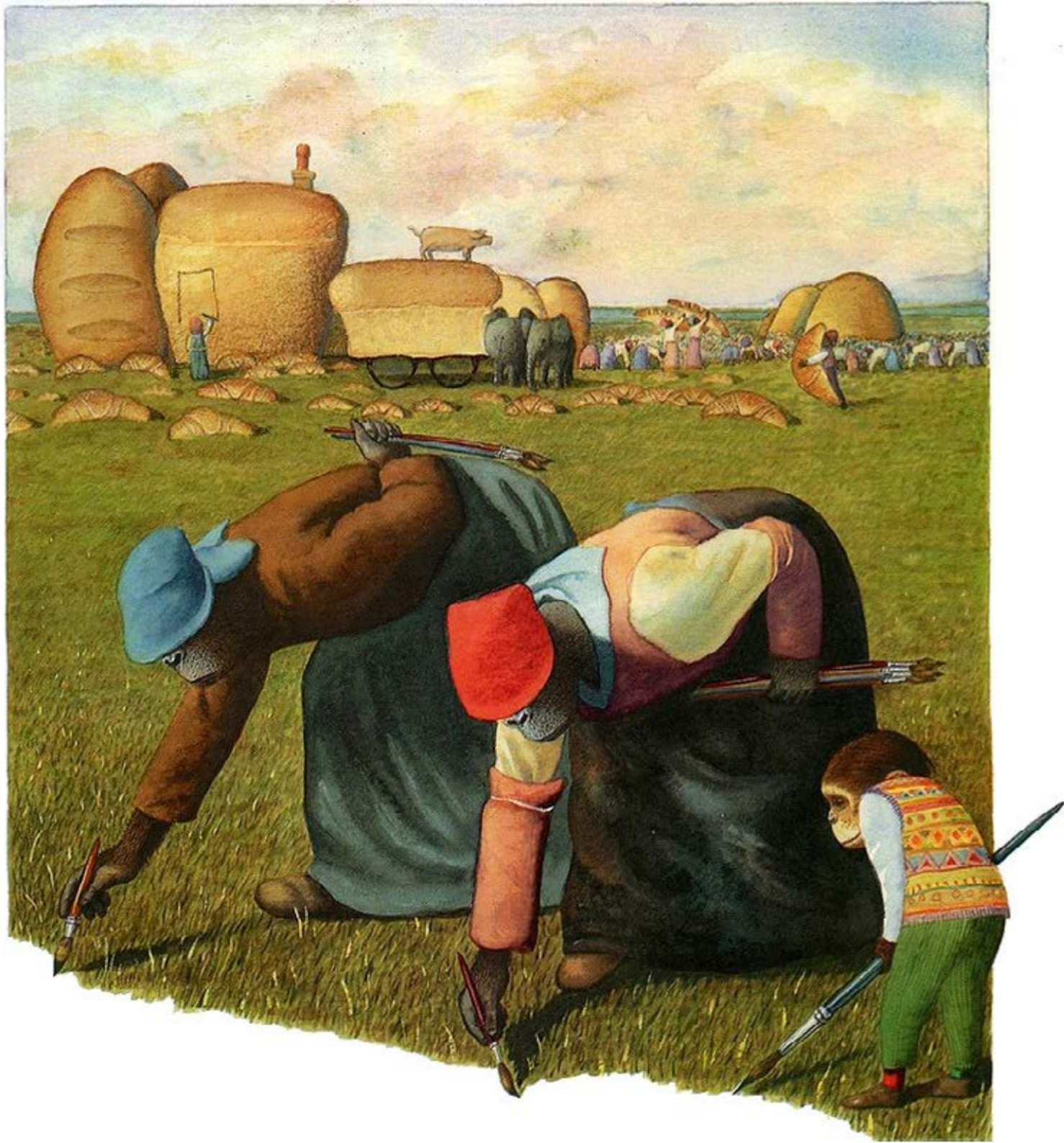
صفحات ورودی کتاب را از یک گرافیک سیال از رابطه نوشته و تصویر به حالتی ساکن بدل کرده است که کتاب ترجمه هیچ تفاوتی با کتاب‌های دیگر که در کتاب‌فروشی‌ها پیدا می‌شود، ندارد؛ این در حالی است که در اثر اصلی، تصویرسازی و گرافیک، بسیار با دقت و هماهنگی انجام شده است.

در فریم‌های متعددی نوشته‌های متن ترجمه شده‌اند، بدون در نظر گرفتن صفحه آرایبی کتاب اصلی؛ حتی در بخشی از تصاویر که حروف در آن نقش شمایی دارند و بخش مهمی از روایت تصویری‌اند، آن حروف یا کلمات، به اشتباه ترجمه شده و نقش متن فارسی به خود گرفته است؛ این خود یک استراتژی اشتباه برای طراحی این کتاب است(شکل ۴-۲). بیننده‌ای که هر دو کتاب را دیده باشد به هیچ وجه نمی‌تواند این رویکرد در نظر گرفته شده را بپذیرد، زیرا از خود سؤال می‌کند که اگر این یک راهکار و تصمیم از نگاه مدیر هنری است، پس چرا در تمامی صفحات کتاب رعایت نشده است؟ و اگر هر دو کتاب را ندیده باشد! این سؤال مطرح است که آیا به عنوان مدیر هنری یا ناشر نباید به کتاب اصلی و آنچه در کتاب تصویری است وفادار بود؟ حتی، در روی جلد کتاب اصلی مشخص است که نویسنده‌ی کتاب با ویلیام جویس بوده و همچنین در تصویرگری نیز همکاری داشته است، اما در کتاب ترجمه تنها اسم جو بلوم به عنوان تصویرگر آمده است.



شکل ۴-۲. مشاهده‌ی دخل و تصرف در نسخه‌ی فارسی.

در بررسی نشانه‌های بصری، این نکته مهم نیست که معنا ساخته شود، بلکه این مهم است که معنا چگونه و در ارتباط با چه چیزهایی ساخته می‌شود، پس چگونگی ساخت معنا اهمیت دارد؛ تفاوتی که زبان تصویر را در گفتمان تصویرسازانه‌ی تصویرگر از دیگران متمایز



این تصویرسازی از کتاب نقاشی‌های ویلی اثر تصویرگر مولف شهیر انگلیسی آنتونی براون است. او با تغییر تمامی عناصر نقاشی (خوشه چینان) اثر «فرانسوا میله» سعی بر آن خودسازی دارد، که خود مولفه ای پسامدرن است و در پی این تمهید با تغییر لایه‌های تصویری، لایه‌های معنایی نویی را رقم می‌زند. با قرار دادن یک اثر نیمه‌کاره و ناتمام در پی پایانی باز است، تا مخاطب را با تاویل خویش تنها گذارد و در تصمیم فردی او دخالت مستقیمی نداشته باشد. به همین منظور سوژه در این اثر تمرکز زدا و چند فاعلیتی است در نتیجه مخاطب با تصویر در تعامل است.

می‌کند. در متن آمده است: «بعضی وقتها موریس در کتابی گم می‌شد و...» به زیبایی تصویرگر تنها با تغییر اندازه‌ی کتاب و آقای موریس، توانسته غرق شدن موریس در کلمات را نشان دهد. در این فریم از کتاب در چاپ فارسی جزئیاتی به تصویر اضافه شده است؛ مثل کفش آقای موریس، در صورتی که در تصویر کتاب اصلی، ناحیه کفش برش خورده است.

گاهی عادات تصویری به صورت خودکار عمل می‌کنند و ما بدون دخالت مستقیم و تصمیم از پیش تعریف شده‌ای، تصویر را بیواسطه می‌بینیم و می‌توانیم از هر شکل، محتوایش را حدس بزنیم؛ کارکرد اصلی آن اشکال یا عناصر زمانی آشکار می‌شوند که آنها را یکی یکی از کادر دیداری حذف کنیم؛ غیر ممکن است که اتفاقی برای معنابخشی آن تصویر رخ ندهد چون هر عنصر در مکانی و جایی از کادر واقع شده که حضورش در مرحله‌ی نخست، احساسی را به بیننده منتقل می‌کند و در مرحله‌ی دوم، هدفش ایجاد احساسی از چیزهاست که همچنان که دیده می‌شوند و باعث بروز تحلیل نیز می‌شوند؛ با هر حضوری از هر عنصر، احساسی از خود آن فرم به علاوه‌ی احساس همنشینی با دیگر عناصر شکل می‌گیرد.

۵. نتیجه

موضوعاتی که یک تصویرگر برای ساخت تصویر نیاز به شناخت دارد محدود به مطالبی که اشاره شد، نیست. در واقع این یک کلیت از بایدها و نبایدهایی است که یک تصویرگر برای ساخت کتاب تصویری نیاز دارد. عواملی به شخص تصویرگر مربوط است و عواملی هم بیرونی است و تصویرگر با تصمیماتی که می‌گیرد آنها را کنترل می‌کند. چیزی که اهمیت دارد روحیه‌ی کار گروهی و توجه به تصمیم‌گیری‌های جمعی است. چراکه تصمیمات نادرست ممکن ضربه‌ای همچون اثر موریس که مشاهده و بررسی شد، به کل تیم و خروجی کار وارد نماید. ■



شکل ۴-۳، بزرگ شدن تصویر در نسخه‌ی فارسی و از دست رفتن بخشی از عناصر شکی نیست که تلاش نویسنده و تصویرگر، این جهان روایت‌مند را ساخته است و پای گذاردن مخاطب به این جهان و درک فضاهای

منابع

- قایینی، زهره. (۱۳۹۰)، تصویرگری کتاب‌های کودکان: تاریخ، تعریف‌ها و گونه‌ها، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان.
- مصلح، ملیحه و سعید حسام‌پور و فریبا خوشبخت. (۱۳۹۳)، «تارهای برهم کنشانه‌ی متن و تصویر با بررسی تطبیقی کتاب‌های برتر داستانی تصویری ایرانی و غیر ایرانی»، مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک، سال پنجم، شماره دوم، پائیز و زمستان ۱۳۹۳، صص ۲۵-۵۴.
- کات، بریس. (۱۳۹۳)، «هنر؛ مفهومی خوشه‌ای»، ترجمه بهار سعیدزاده، نظریه‌های معاصر هنر، قم: انتشارات مدرسه اسلامی هنر.
- Heller, Steven. (2004), Inside the Business of Illustration, Published by Allworth Press, New York



Gathering-1999
DANIEL FITMAN

"جمع‌آوری"، عنوان مجموعه مجسمه‌های معروف دانیل فایرمن است. این مجسمه‌ها بیان‌گر الگوهای ذهنی و وابستگی مادر مواجهه با اشیای پیرامون و جهان مصرفی هستند.

ادبی

داستان
شعر
نقد ادبی

چطور می‌توان نویسنده شد؟

Lorrie Moore

لوری مور
برگردان: مهسا ملک مرزبان

محبوب بچه‌هاست. بعد درست موقعی که لباس خواب تن‌شان کردید و بالاخره دست از سر هم برداشتند و حسابی در خواب ناز فرورفتند، تمام کتاب‌های راهنمای رابطه‌ی جنسی که در خانه موجود است را زیر و رو می‌کنید و با خودتان می‌گویید چطور می‌شود آدم با کسی که دوستش دارد این کارها را بکند. روی صندلی نشسته‌اید و مجله‌ی پلی بوی آقای مک مورفی را می‌خوانید که خواب‌تان می‌برد. موقعی که خانم و آقای مک مورفی می‌رسند، روی شانه‌ات می‌زنند، به مجله‌ی روی پایت اشاره می‌کنند و نخودی می‌خندند. دل‌تان می‌خواهد زمین دهان باز کند و شما را ببلعد. می‌پرسند تریسی دارویش را راحت خورد. توضیح می‌دهی که بله، خورد چون به او قول دادید اگر دارویش را بخورد قصه‌ی دختر بزرگی را برایش بگویید که کارهایش را درست انجام می‌دهد. آنها با خوشحالی می‌گویند: "وای این عالییه."

سعی کنید متبخرانه لبخند بزنید.

در رشته‌ی روانشناسی کودک ثبت‌نام کنید.

بعنوان کارشناس روانشناسی کودک، واحدهای اختیاری دارید. همیشه عاشق پرنده‌ها بودید. واحدی به اسم «سفر علمی پرنده‌شناسی» دارید. دوشنبه‌ها و پنجشنبه‌ها ساعت دو. روز اول وقتی وارد کلاس شماره‌ی ۱۳۴ می‌شوید، می‌بینید همه دور یک میز کنفرانس نشسته‌اند و درباره‌ی استعاره‌ها حرف می‌زنند. برای‌تان آشناست. کمی بعد، در نهایت کم‌رویی، درحالی‌که جان‌تان دارد بالا می‌آید، دست‌تان را بالا ببرید و بگویید: "بخشید، معنی این همون دید زدن نیست؟" کلاس ساکت می‌شود و همه برمی‌گردند شما را نگاه می‌کنند. انگار همه‌شان یک نفر شده‌اند - یک صورت بزرگ و بی‌تفاوت مثل صفحه‌ی ساعتی که از کار افتاده. یک آدم ریشو در می‌آید و می‌گوید: "اینجا کلاس نویسندگی خلاقه؟" بگویید: "بله درسته." انگار که لابد تمام مدت این را می‌دانستید. به برنامه انتخاب واحدها نگاه می‌کنید. نمی‌دانید چطور سر از اینجا در آورده‌اید. ظاهراً که اشتباه کامپیوتری بوده. می‌خواهید بلند شوید و بروید اما نمی‌روید. چون صف‌های ثبت نام این هفته خیلی طولانی‌اند. شاید بهتر باشد پای اشتباه‌تان بایستید. شاید تقدیرتان این باشد. شاید منظور حرف پدرتان که گفت: "ما در دوران کامپیوترها به سر می‌بریم فرانسی، این عصر عصر کامپیوتره." همین بوده باشد.

...

سعی کنید از زندگی دانشگاهی لذت ببرید. توی خوابگاه با آدم‌های خوبی آشنا می‌شوید. بعضی‌های‌شان از شما باهوش‌ترند.

اولش سعی کنید چیز دیگری بشوید، هر چیزی. بازیگر سینما/فضانورد. بازیگر سینما/مبلغ مذهبی. بازیگر سینما/مربی مهدکودک. رییس جمهور دنیا. کاری کنید دماغ‌تان به خاک مالیده شود. اگر همان اول راه، مثلاً در چهارده سالگی با سر بروید توی دیوار که عالی‌ست. یک سرخوردگی حسابی و زود هنگام لازم دارید تا در پانزده سالگی بتوانید درباره‌ی ناکامی، هایکوی بلندی بسرایید. برکه‌ای و شکوفه‌ی گیلاسی و گذر باد از روی بال‌های پرستوی مهاجری که به سمت کوه‌ها می‌رود. هجاهایش را بشمارید. شعر را به مادرشان نشان بدهید. مادرشان سختگیر و منطقی‌ست. پسرش سرباز جنگ ویتنام بوده و شوهرش هم احتمالاً با زن دیگری رابطه دارد. معتقد است لباس باید قهوه‌ای باشد چون چرکتاب است. نگاهی سرسری به نوشته‌تان می‌اندازد، بعد با قیافه‌ای که عین دونات بی‌احساس و بی‌تفاوت است به شما می‌گوید: "چطوره بری ظرف‌های ظرفشویی رو خالی کنی." سر می‌چرخاند. چنگال‌ها را در کشوی قاشق چنگال‌ها می‌گذارد. اتفاقاً یکی از لیوان‌های محبوبش می‌شکند. این همان درد و رنجی‌ست که لازمه‌ی کارتان است. درست انگ کار مبتدی‌هاست.

توی کلاس انگلیسی مدرسه به قیافه‌ی آقای کیلیان نگاه کنید. به خودتان بگویید قیافه‌ی آدم‌ها مهم هستند. یک مخمس درباره‌ی منافذ صورت بسرایید. زورتان را بزنید. لااقل یک غزل بنویسید. هجاهایش را بشمارید: نه، ده، یازده، سیزده. داستان کوتاهی درباره‌ی پیرمرد و پیرزنی بنویسید که ظاهراً شبی به شکل مرموزی تفنگی ساچمه‌ای توی اتاق نشیمن‌شان پیدا کردند و تصادفی به مغز هم شلیک کردند. آن را به عنوان تکلیف آخر ترم به آقای کیلیان بدهید. موقعی که داستان را به شما برمی‌گرداند نوشته است: "برخی از تصاویرتان بسیار زیباست، اما درک درستی از پیرنگ ندارید." توی خانه، وقتی در اتاق‌تان تنها هستید، با مداد زیر جمله‌ی او را که با خودکار مشکی نوشته با خط خرچنگ قورباغه کمرنگ بنویسید: "پیرنگ مال مرده‌هاست، آقای جوش جوشی."

اصلاً بیاید درباره‌ی تمام فرصت‌های کار بچه‌داری حرف بزنیم. شما عاشق بچه‌اید. آنها هم شما را دوست دارند. برای‌شان درباره‌ی آدم‌های پیری که ابلهانه‌مردند قصه تعریف می‌کنید. ترانه‌هایی شبیه بلو بلز (۱) اسکاتلند برای‌شان می‌خوانید که

ماری لورنا مور در ۱۹۵۷ در گلن فالز نیویورک به دنیا آمده، نویسنده‌ی رمان و داستان کوتاه است و از ۱۹۸۵ تاکنون می‌نویسد. کتاب‌های چه کسی بیمارستان فراگ را اداره خواهد کرد، ورودی پلکان و آناگرامز و چند مجموعه داستان به نام‌های مثل زندگی، کمک به خود و پرندگان آمریکا را نوشته است. داستان‌هایش در نیویورکر و پاریس ریویو چاپ شده‌اند. در نوزده سالگی جایزه‌ی مجله‌ی ادبی «سوتین» را بُرد.

در نقدی در روزنامه‌ی نیویورک تایمز راجع به مور نوشته‌اند: «لوری مور حقیقتاً مقاوم‌ترین نویسنده‌ی معاصر آمریکاست. خوشفکر، مهربان، بی‌تلکف و خونگرم است. شاید جذاب‌ترین نویسنده‌ی نسل خود نباشد اما بی‌شک داناترین و ماندگارترین است.» خودش نیز درباره‌ی نوشتن عقیده‌ی جالبی دارد. او می‌گوید: «نوشتن از نویسنده بودن بهتر است.»

می‌فهمید که بعضی‌ها هم از شما خنگ‌ترند. متأسفانه تا آخر عمر دنیا را فقط همین شکلی می‌بینید.

تکلیف این هفته‌ی نوشتن خلاق روایت یک اتفاق خشن است. به سراغ داستانی درباره‌ی رانندگی با عمو گوردون و داستان دیگری درباره‌ی دو فرد سالخورده می‌روید که وقتی می‌خواستند یک چراغ مطالعه را که بد سیم‌کشی شده بود روشن کنند، اتفاقی دچار برق‌گرفتگی شدند و مردند. استاد آنها را با این یادداشت به شما برمی‌گرداند: "بیشتر نوشته‌ء شما روان و پراثری‌ست. اما توجه‌تان به پیرنگ هیچ تعریفی ندارد." داستان دیگری درباره‌ی زن و مردی می‌نویسید که در همان پاراگراف اول، پایین تنه‌شان خیلی اتفاقی با دینامیت منفجر می‌شود. در پاراگراف دوم، با پول بیمه‌شان یک کیوسک ماست بستنی می‌خرند. شش پاراگراف دیگر هم دارد. شما کل داستان را با صدای بلند در کلاس می‌خوانید. هیچکس خوشش نمی‌آید. می‌گویند پیرنگ داستان ناقص و بسیار بد است. بعد از کلاس یک نفر به شما می‌گوید مخت ایراد دارد.

شاید بد نباشد به کُمدی بچسبید. با یک آدم شوخ‌طبع قرار بگذارید که بخاطر همین خصوصیتش توی دبیرستان به او می‌گفتید بامزه، اما حالا در کلاس نوشتن خلاق به این ویژگی می‌گویند "تحقیر نفسی که به کمدی بدل می‌شود." همه‌ی جوک‌هایش را بنویسید اما به او نگویید که دارید این کار را می‌کنید. با حروف اسم دوست دختر قدیمی‌اش چند اسم جدید بسازید و آنها را روی تمام شخصیت‌های عاجز و ناتوان قصه‌تان بگذارید. به او بگویید دوست دختر قدیمی‌اش در تمام داستان‌های‌تان هست و بعد ببینید حالا چقدر می‌تواند شوخ و بامزه باشد، ببینید واقعا چقدر حس شوخ طبعی در او هست.

مشاور رشته‌ی روانشناسی کودک به شما می‌گوید چند واحد را در دوره‌ی کارشناسی نگذرانده‌اید. وقتی برای چیزی این همه وقت گذاشتید باید در آن خبره باشید. بگویید بله، شما درست می‌گویید.

تا دو سال بعد در سمینارهای نوشتن خلاق، همه همچنان سیگار می‌کشند و سوال‌های تکراری مطرح می‌کنند: "جواب میده؟"، "چرا باید به این شخصیت اهمیت بدیم؟"، "این کلیشه رو خودت ساختی؟" انگار مهم‌ترین سوال‌ها همین‌هاست.

روزهایی که نوبت شماست، موقعی که همه دارند کپی‌های شما از یک پیرنگ را زیر و رو می‌کنند امیدوارانه به کلاس نگاه کنید. آنها هم به شما نگاه می‌کنند، کش و قوسی می‌آیند و بعد لبخند شیرین و مهربانانه‌ای می‌زنند.

مدت‌های مدید را به افسردگی و تنبلی بگذرانید. دوست پسران پیشنهاد دوچرخه‌سواری می‌دهد. هم اتفاقی‌تان پیشنهاد یک دوست پسر جدید می‌دهد. بهتان می‌گویند خودتان را ناقص کنید و وزن کم کنید، اما شما همچنان به نوشتن ادامه دهید. خوشبختی شما در گرو نوشتن یک مطلب جدید است،

نصف شب، که زیر بغلتان عرق کرده و قلبتان شدیداً به تپش افتاده، از آن چیزهایی که هنوز کسی ندیده. فقط شما باید که آن لحظه‌های کوتاه، شکننده و بکر سرخوشی را تجربه می‌کنید. وقتی می‌فهمید چه نابغه‌ای هستید. بفهمید باید چه کار کنید. تغییر رشته بدهید. بچه‌های مهدکودک ناراحت می‌شوند اما چیزی شما را فرا می‌خواند، یک میل شدید، یک توهم، یک عادت بد. همان‌طور که مادران می‌گفت شما عاشق چیز اشتباهی می‌شوید.

چرا نوشتن؟ نوشتن از کجا می‌آید؟ اینها سوال‌هایی‌ست که از خودتان می‌پرسید. مثل این سوال‌ها: خاک از کجا می‌آید؟ یا: چرا جنگ هست؟ یا: اگر خدا وجود دارد پس چرا برادر من فلج است؟

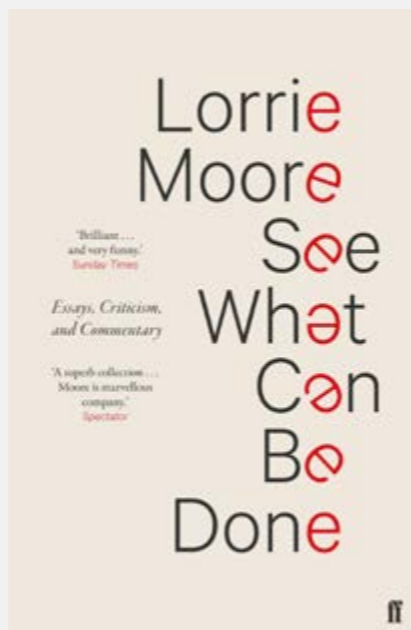
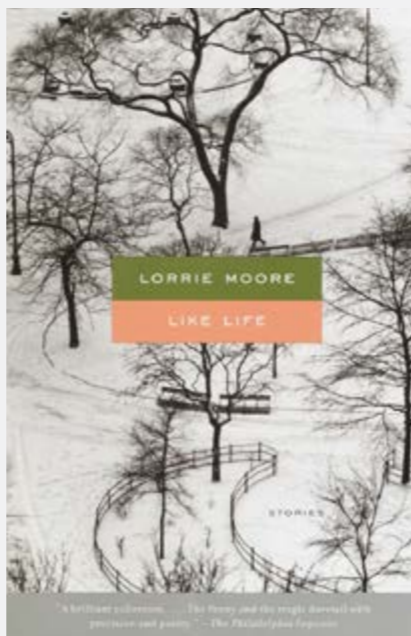
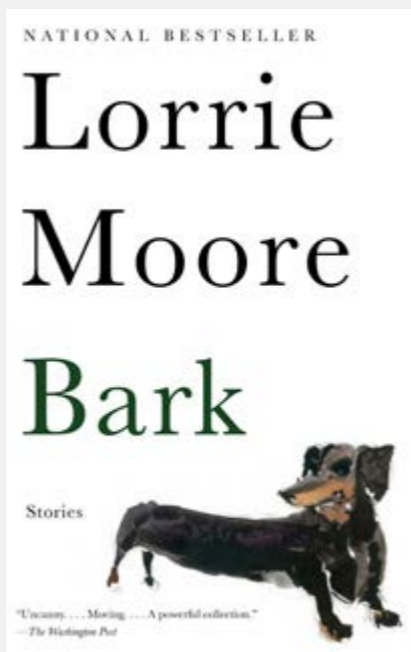
اینها سوال‌هایی‌ست که همیشه دم دست‌تان است، مثل کارت ویزیت. اینها سوال‌هایی‌ست که استاد نوشتن خلاق به شما می‌گوید برای پر کردن دفتر خاطرات خوب است اما در داستان‌تان نیاورید.

پاییز امسال استاد نویسندگی بر قدرت تخیل تاکید می‌کند. یعنی داستان‌های توصیفی مطول از پیک نیک‌های تابستان گذشته نمی‌خواهد. می‌خواهد شما با یک موضوع رئال شروع کنید اما بعد تغییرش بدهید. مثل دی.ان.ای نوترکیب. از شما می‌خواهد کشتی تخیل‌تان را به حرکت درآورد، بگذارید باد توی بادبان‌هایش بیفتد. این نقل قول شکسپیر است.

به هم اتفاقی‌تان ایده‌ی بی‌نظیرتان را بگویید، تهرین بی‌نظیر قدرت تخیل: استحال‌ه‌ی ملویل در زندگی معاصر. راجع به شدایی و دنیای هرکی هرکی بیمه‌ی عمر در روچستر نیویورک. خط اولش این می‌شود: مرا فیشمیل صدا کن، بعد یک شوهر شهرستانی دچار بحران میانسالی به اسم ریچارد را به تصویر می‌کشد که چون مدام افسرده است همسر شوخ و بامزه‌اش او را موبی دیک صدا می‌کند. به هم اتفاقی‌تان بگویید: "موبی دیک، گرفتی چی شد؟" هم اتفاقی‌تان به شما نگاه می‌کند، صورتش مثل یک کلینکس بزرگ سفید است. به طرف‌تان می‌آید، مثل یک رفیق دستش را روی شانه‌های خسته‌تان می‌اندازد. مثل گفتار درمان‌ها آهسته می‌گوید: "گوش کن فرانسی، بیا بریم بیرون و یه آبجوی گنده بزنیم."

همکلاسی‌های‌تان این را هم دوست ندارند. حس می‌کنید نکند توی دل‌شان به حال‌تان افسوس بخورند و بگویند: "باید به اتفاقی که داره می‌افته بپردازي. الان این قصه داستانش کجاست؟"

در سمینار بعدی استاد نویسندگی، شیفته‌ی نوشتن درباره‌ی تجربیات شخصی می‌شود. باید از چیزهایی که می‌دانی بنویسی، از چیزهایی که برایت اتفاق افتاده. دنبال مرگ است، دنبال پیک نیک. به اتفاق‌هایی که برایت افتاده فکر کن. ظرف سه سال سه اتفاق برایت افتاد: بکارتت از بین رفت؛ پدر و مادرت از هم جدا شدند؛ و برادرت از جنگلی در ده مایلی مرز



کامبوج با نصف کفل برگشت خانه، و پوزخندی دائمی بر کنج لبش خانه کرد.

درباره‌ی اتفاق اول بنویس: فضای جدیدی برایم باز کرد، دردم آمد و فریاد کشیدم، با صدایی که مال من نبود. من دیگر آدم قبلی نیستم اما خوب می‌شوم.

درباره‌ی دومی داستان پرآب و تابی از یک زوج مسن بنویس که وسط آشپزخانه‌شان اتفاقی به یک مین زیرزمینی مجهول برمی‌خورند و تصادفاً با هم دعوا می‌شان می‌شود. اسمش را بگذار: تا چه پیش آید.

درباره‌ی آخری هم چیزی ننویس. کلمه‌ای برای توصیفش وجود ندارد. ماشین تحریرتان سوت می‌کشد. نمی‌توانی کلامی برایش پیدا کنی.

در دوره‌می‌های دبیرستان می‌گویند: "عه، تو می‌نویسی؟ درباره‌ی چی؟" هم اتفاقی‌ات هم که تا خرخره نوشیده و یک ذره پنبه خورده و به بیسکویت شور هم لب زده در می‌آید و می‌گوید: "وای خدایا، این همیشه راجع به دوست پسر خنگش می‌نویسه." بعدها در زندگی یاد می‌گیری که همه‌ی نویسنده‌ها متن‌هایی مکشوف و بی‌دفاعند که کسی منظورشان را درست نمی‌فهمد، به همین دلیل نباید همه چیز را و چیزهایی را که بهشان گفته می‌شود باور کنند. با این حال شما به این درجه از نقد ادبی نرسیده‌اید. لج کنید و بگویید: "نخیرم." همان‌طور که وقتی کسی در کلاس چهارم متهم‌تان کرد به اینکه عاشق کلاس‌های او بودا هستید و نزدیک بود پدر و مادران واقعا مجبورتان کنند این کلاس را بروید.

اصرار کنید که به هیچ موضوع خاصی علاقه ندارید، صرفاً از موسیقی زبان خوش‌تان می‌آید و به هجاها علاقه‌مندید، چون هجاها اتم‌های شعر هستند، سلول‌های مغز، نفس روح. بعد سرتان گیج برود. به لیوان پلاستیکی نوشیدنی‌تان زل بزنید. می‌شنوید کسی می‌پرسد: "هجاها؟" صدا محو می‌شود، انگار سر می‌خورد و می‌رود توی سفیدی آرامبخش سس.

از خودتان بپرسید باید درباره‌ی چه چیزی بنویسم. یا اصلاً چیزی برای نوشتن دارم. یا اگر حتی چنین چیزی وجود داشته باشد چیزی هست که ارزش گفتن داشته باشد. این افکار از ده دقیقه در روز بیشتر نشود؛ مثل حرکت بشین پاشو، لاغرتان می‌کند. جایی می‌خوانید که نوشتن اول، آخر به زیرشکم ربط دارد، رویش درنگ نکنید. اذیت‌تان می‌کند.

مادران به دیدن‌تان می‌آید. متوجه گودی زیر چشم‌تان می‌شود و کتابی قهوه‌ای که آن را توی دستمالی قهوه‌ای پیچیده به شما می‌دهد، عنوانش این است: چطور یک مدیر اجرایی بشویم. کتاب اسم‌های کودکان را که از او خواسته بودید هم برای‌تان آورده؛ یکی از شخصیت‌های داستانی‌تان، معلم مسن و دلفک مدرسه، اسم جدید لازم دارد. مادران سرش را تکان می‌دهد و می‌گوید: "فرانسی، فرانسی، یادته کارشناسی روانشناسی اطفال می‌خوندی؟"

بگویید: "مامان، من دوست دارم بنویسم."



مهسا ملک مرزبان

ترجمه‌های مهسا ملک مرزبان در نشریات سینمایی و ادبی چاپ شدند. ماهنامه‌ی صنعت سینما، کارنامه، داستان، شوکران، آزما و نشریات دیگر از جمله نشریاتی بودند که ترجمه‌های او را منتشر کردند. در سال ۱۳۷۶ اولین کتاب ترجمه‌اش با عنوان «فانی و الکساندر» نوشته اینگمار برگمان در مجموعه‌ی «صد سال سینما، صد فیلمنامه» نشر نی منتشر شد. از او تاکنون بیش از سی عنوان کتاب در حوزه‌ی ادبیات و هنر منتشر شده و دو عنوان تازه نیز زیر چاپ دارد.

مترجم، روزنامه‌نگار، نویسنده، مجری تلویزیون و رادیو و متولد سال ۱۳۵۳ در تهران، در رشته‌ی مترجمی زبان انگلیسی تحصیل کرده است.

از سال ۱۳۷۵ به‌طور حرفه‌ای همکاری خود را با مطبوعات آغاز کرد. با نشریات مختلف از جمله ماهنامه‌ی فیلم، هفته‌نامه‌ی مهر، سلام، صبح امروز، جامعه و روزنامه‌ی زن همکاری داشته و همزمان به عنوان مترجم با ناشران معروفی کار کرده است.

می‌گوید: "معلومه. البته. معلومه که دوست داری بنویسی."

درباره‌ی یک دانشجوی گیج و ملنگ رشته‌ی موسیقی داستانی بنویسید و اسمش را بگذارید: "شوبرت همانی که عینکی بود، درسته؟" چیز محشری از آب در نمی‌آید، هر چند هم اتاقتان از آن قسمت که دو نوازنده‌ی ویلن در اتاق تمرین اتقاقی به جان هم می‌افتند خوشش می‌آید. آدامسش را باد می‌کند و می‌ترکاند و می‌گوید: "یه بار با یه نوازنده‌ی ویلن قرار گذاشتم."

خوشبختانه واحدهای دیگری هم برداشته‌اید. می‌توانید به مشکلات هستی‌شناختی قرن نوزدهم و خواستگاری‌های بی‌نتیجه گریزی بزنید. برخی نرم‌تان کروی شکل چیزی به اسم "تولید مثل با بازو" دارند. مثلا هشت پای نر به هنگام آمیزش، انتهای یک بازویش را درون بدن هشت پای ماده قرار می‌دهد، و با این کار انتهای بازویش کنده می‌شود. زیست‌شناسان دریایی اسم این عمل را گذاشته‌اند: "آسمان هفتم". خوشحال باشید که این چیزها را می‌دانید. خوشحال باشید که فقط نویسنده نیستید. در مدرسه‌ی حقوق نام‌نویسی کنید.

از اینجا به بعد، اتقاق‌های زیادی می‌افتد. اما عمده‌ترینش این است: بالاخره تصمیم می‌گیرید به مدرسه‌ی حقوق نروید، در عوض بخش زیادی از عمرتان را صرف این می‌کنید که برای آدم‌ها توضیح بدهید چه شد که سر آخر تصمیم گرفتید به مدرسه‌ی حقوق نروید. یک جورهایی دوباره به نوشتن روی می‌آورید. شاید به سراغ تحصیلات تکمیلی بروید. شاید سر از کارهای عجیب و غریبی در بیاورید و در دوره‌های شبانه‌ی نویسندگی شرکت کنید. شاید مشغول نوشتن رمان شوید و تمام حرف‌های زیرکانه و اعترافات شخصی خصوصی که در طول روز می‌شنوید را بنویسید. احتمالا دوستان، آشنایان و تعادل‌تان را از دست می‌دهید.

با دوست پسران بهم زده‌اید. حالا با آنهایی قرار می‌گذارید که به جای گفتن "دوستت دارم" داد می‌زنند: "با من باش عشقم". این به درد نوشتن‌تان می‌خورد.

دیر یا زود دست نویس اولیه را کم و بیش تمام کرده‌اید. آدم‌ها با آشفتگی عجیبی به آن نگاه می‌کنند و می‌گویند: "شرط می‌بندم نویسنده شدن همیشه فانتزی ذهنیت بوده نه؟" لب‌تان مثل چوب خشک می‌شود. بگویید بین تمام فانتزی‌های موجود دنیا، نویسنده شدن حتی جزو بیست فانتزی اول‌تان هم نبوده. بهشان بگویید می‌خواهید متخصص روانشناسی کودک شوید. آن وقت آه می‌کشند و می‌گویند: "شرط می‌بندم رابطه‌ت با بچه‌ها حرف نداره." اخم کنید و بگویید که مثل یک تیغ برآ هستید.

کلاس‌ها را رها کنید. کارت‌ان را ول کنید. اوراق بهادار بخرید. حالا یک دنیا وقت دارید. آرام آرام نشانی تمام دوستان‌تان را توی یک دفترچه‌ی یادداشت جدید بنویسید.

خلاء. قرص‌های سرفه بکشد. پوشه‌ای درست کنید پر از خرده ریز.

پلکی یکوری تاریک می‌شود. دنیا به مثابه توطئه.

پی‌رنگ احتمالی؟ زنی سوار اتوبوس می‌شود.

فرض کنید قرار عاشقانه گذاشته‌اید و طرف قال‌تان گذاشته.

خانه که هستید یک عامله قهوه بنوشید. در هتل هاوارد جانسون سالاد کلم سفارش دهید. ببینید آنجایی که بودید، آنجا که دارید می‌روید چقدر شبیه آب‌نات خیس روی یک نقشه است - ستاره‌ی سرخ پشت منو می‌گوید: "شما اینجا هستید."

گاهی پسری با قیافه‌ای که مثل برگه‌ی کاغذ خالی سفید است از شما سوال می‌کند آیا نویسنده‌ها هم مایوس می‌شوند. بگویید گاهی می‌شوند و بعضی وقت‌ها هم می‌شوند. بگویید البته مثل فلج اطفال نیست.

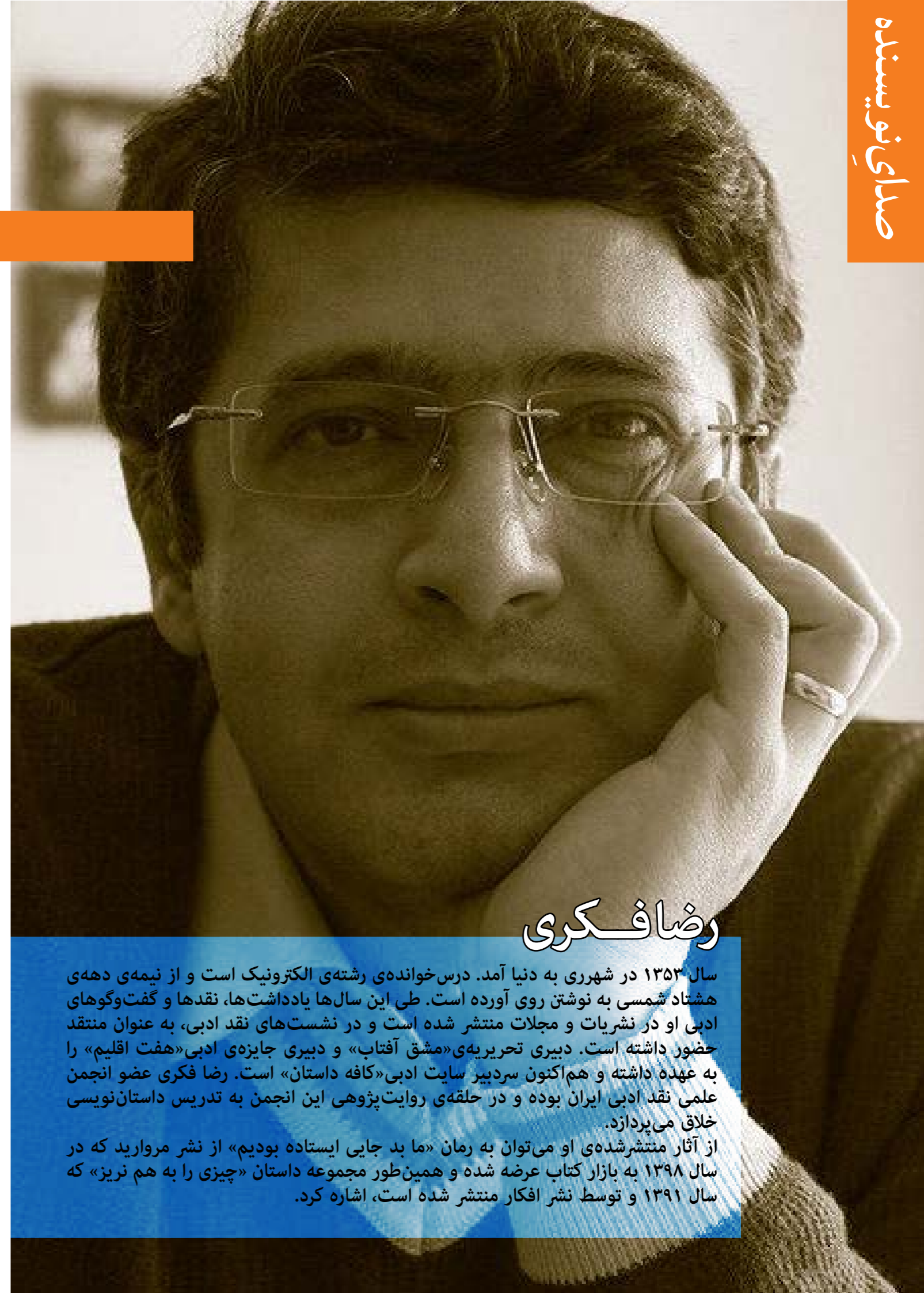
دوست پسران لب‌خند می‌زنند و می‌گویند: "جالبه". بعد به موهای دستش نگاه می‌کند و شروع می‌کند به صاف کردن‌شان، و همیشه به یک جهت خاص. ■

۱)

این آهنگ نسخه‌های مختلفی دارد، اساسا از آهنگ‌های فولک اسکاتلند است و در سال ۱۸۰۱ ساخته شده و تماما با ساکسیفون یا ترومبون نواخته می‌شود. در نسخه‌های قدیمی‌تر چند کلمه‌ای هم شعر دارد اما در نسخه‌های مدرن موسیقی بی‌کلام است. من در جستجوهایم نتوانستم نسخه‌ی کاملش را پیدا کنم.

۲)

اشاره و شوخی‌ست با جمله‌ای از انجیل عهد عتیق که می‌گوید مرا اشمیل (اسماعیل) صدا کن. و همینطور شخصیت رمان موبی دیک به نام که راوی و تنها نجات یافته‌ی کشتی پیکوئود است.



رضافکری

سال ۱۳۵۳ در شهرری به دنیا آمد. درس خوانده‌ی رشته‌ی الکترونیک است و از نیمه‌ی دهه‌ی هشتاد شمسی به نوشتن روی آورده است. طی این سال‌ها یادداشت‌ها، نقدها و گفت‌وگوهای ادبی او در نشریات و مجلات منتشر شده است و در نشست‌های نقد ادبی، به عنوان منتقد حضور داشته است. دبیری تحریریه‌ی «مشق آفتاب» و دبیری جایزه‌ی ادبی «هفت اقلیم» را به عهده داشته و هم‌اکنون سردبیر سایت ادبی «کافه داستان» است. رضا فکری عضو انجمن علمی نقد ادبی ایران بوده و در حلقه‌ی روایت‌پژوهی این انجمن به تدریس داستان‌نویسی خلاق می‌پردازد.

از آثار منتشرشده‌ی او می‌توان به رمان «ما بد جایی ایستاده بودیم» از نشر مروارید که در سال ۱۳۹۸ به بازار کتاب عرضه شده و همین‌طور مجموعه داستان «چیزی را به هم نریز» که سال ۱۳۹۱ و توسط نشر افکار منتشر شده است، اشاره کرد.

جغرافیای حرفه

گفت‌وگو

می‌کنند با ده درصد حق‌التالیف انتشار کتاب می‌توان درآمد کسب کرد، اغلب افتاده‌اند به نازل‌نویسی و در یک عبارت کیفیت را فدای کمیت کرده‌اند و دست آخر هم دو ریال بیشتر نصیب نبرده‌اند. اساسا کیسه دوختن در این حرفه به نظرم عقلانی نیست و صدماتش بسیار بیشتر از منافعش است. شما اگر صرفا به کسب درآمد فکر کنید طولی نمی‌کشد که می‌بینید به یک ورطه‌هایی افتاده‌اید که شما را به کل از استانداردهایی که به آن‌ها پایبند بوده‌اید دور کرده است. در واقع نوشتن، حرفه‌ای است که در آن، نه به کارفرما و نه به مشتری نباید پایبند بود. تنها کسی که شما به او پاسخ‌گو هستید خودتان هستید. کسب درآمد از این مسیر، از آن قسم منجلا‌هایی است که به سادگی می‌تواند شما را در خود فرو ببلعد و یک نویسنده‌ی دم‌دستی از شما بسازد. شما در این نقطه‌ی فراموش‌شده از جهان نمی‌نویسید که درآمدی کسب کنید، می‌نویسید چون تنها کاری است که از عمق جان دوست دارید.

کاغذچی: یعنی تعریف حرفه‌ای بودن، برحسب جغرافیا تغییر می‌کند؟

فکری: بله و به نظرم تا اندازه‌ی زیادی این امر طبیعی هم می‌تواند باشد. نوشتن هم درست مثل هر حرفه‌ی دیگری، یک مهارت است و وقتی روی آن وقت کافی بگذارید، قاعدتا باید بتوانید به یک حرفه‌ی تمام‌وقت و پول‌ساز تبدیلش کنید. اما مگر اساسا چه میزان تراکنش مالی در حوزه‌ی انتشار کتاب وجود دارد؟ شاید بشود گفت حرفه‌ای‌گری به آن معنایی که شما به آن اشاره می‌کنید تنها در سینما امکان‌پذیر شده است. اگر بخش رانته‌ی آن را در نظر نگیرید، شما می‌توانید در یکی از زیرشاخه‌های مربوطه‌اش، حرفه‌ای داشته باشید و تمام‌وقت به آن بپردازید و غم نان هم نداشته باشید. اما ساز و کار نشر طوری است که هیچ‌وقت چنین تضمینی به شما نمی‌دهد. نویسنده که تکلیف معلومی دارد، حتی مترجم‌ها هم که در خوش‌بینانه‌ترین حالت می‌توانند سالی دو کتاب ترجمه کنند هم از این قاعده مستثنی نیستند. به نظرم با قطعیت می‌شود گفت «حرفه‌ای» به آن شکلی که مد نظر شماست در بازار نویسندگی و کتاب ایران وجود ندارد. ■

الهامه کاغذچی: از نظر شما به عنوان کسی که سال‌هاست در زمینه‌ی داستان‌نویسی و روزنامه‌نگاری فعال است، مرز بین حرفه و حرفه‌ای بودن کجاست؟

رضا فکری: شکی نیست که داشتن دانش تخصصی کافی در رشته‌ای که کار می‌کنید، از اولین مولفه‌هایی است که هر فرد حرفه‌ای باید آن را داشته باشد و البته تعهد عمیقی هم به ارتقاء این دانش در خودش ایجاد کند. شما ممکن است مهارتی را در گذشته آموخته باشید اما این مهارت طی سال‌ها تغییرات اساسی کرده باشد و بهینه‌سازی‌های عمده‌ای در آن رخ داده باشد. شما به عنوان یک حرفه‌ای باید خود را به‌روز کنید و در وضعیت فراگیری مداوم قرار داشته باشید. البته مسئله‌های دیگری هم در میان است. باید برای هم‌صنفان خود قابل اعتماد باشید و به وعده‌های‌تان سر وقت عمل کنید. همین‌طور در مواجهه‌ی با دشواری‌های پیشه‌ی مورد نظر، متوسل به بهانه نشوید و بر یافتن راه حل موثر و از میان برداشتن موانع، متمرکز شوید. ضمن این‌که باید پرنسیپ‌تان را حفظ کنید و تحت هیچ شرایطی از ارزش‌هایی که برای خودتان تعریف کرده‌اید، پا پس نکشید. باید فروتن باشید و اگر اطلاعاتی در زمینه‌ای ندارید، از اظهار نظر پرهیز کنید. باید مسئولیت‌پذیر باشید و پای کاری که انجام داده‌اید بایستید و اگر جایی از دایره‌ی انصاف خارج شدید، صداقت و شهامت لازم را داشته باشید و خطای خود را به صراحت بپذیرید.

کاغذچی: این‌طور به نظر می‌رسد که تعریف حرفه‌ای بودن شامل جغرافیا می‌شود. مثلا فلان نویسنده، در فلان کشور به راحتی از طریق نوشتن هزینه‌ی معاش‌اش را تامین می‌کند و دغدغه‌ی نان ندارد. در جای دیگری از دنیا، نویسنده مجبور است ده جا کار کند تا نان در بیاورد و وقت فراغت‌اش را(البته اگر داشت!) بگذارد برای نوشتن! چنین کسی می‌تواند در کار نوشتن حرفه‌ای باشد؟!

فکری: ببینید جغرافیاهای دیگر را نباید با ایران امروزان مقایسه کرد. نویسندگان مطرح جهانی در سال شاید تا یکصد هزار دلار و یا بیشتر هم درآمد داشته باشند و بعضی‌هاشان شاید از وکلای پزشکان و مدیران هم سطح درآمد بالاتری داشته باشند. اما در ایران این‌طور نیست و یکی از خطرناک‌ترین کارها برای هنرمند، خلق اثر هنری به منظور درآمدزایی است. نویسندگانی که فکر

لبه‌ی روشنائی

داستان

رضافکری

وقتی صدای بسته‌شدنِ در می‌آید، روی کاناپه دراز کشیده‌ام. چشم‌هایم را باز نمی‌کنم. تابِ این‌که از راه برسد و از همان اولش زل بزند، ندارم. خیره و تیز نگاه می‌کند. بابا می‌گفت «چرا این نگاهش رو برمی‌داره از انگشت‌های تو؟» تیپش را نمی‌پسندید. می‌گفت روحیه‌ی دهاتی‌اش در لباس پوشیدن هیچ‌وقت عوض نمی‌شود. مرد زندگی بودنش را اماشک نداشت. مرد زندگی! لابد باز زل زده به ناخن‌ها. رُق رُق زیر دل‌ام کم می‌شود.

تا جایی که بتوانم پلک‌ها را بسته نگه می‌دارم. تا جایی که فکر کنم دیگر آن تیزی نگاه اذیتم نمی‌کند. صدای آه بلندش از دور می‌آید. باید کیفش را انداخته باشد کنار جاکفشی و جورابش را درآورده باشد. جلوتر می‌آید. از خش‌خش کت‌وشلوارش پیداست که نزدیک‌تر شده. کت را لابد الان انداخته روی جالباسی و بعد هم بی‌معطلی رفته اتاق‌ها را سرکشی کند. حالا دیگر نشسته‌است کنارم، حس‌اش می‌کند. همان بوی عرق همیشگی که دل آدم را به‌هم می‌زند؛ کمی هم عطر قاطی‌اش. می‌دانم سیمین چطور می‌خواهد کنار او؟ پوست شکمم مور مور می‌شود. دستش می‌چرخد و بالا می‌آید. چیزی نمی‌گویم. نفسم را حبس کرده‌ام. ارتعاش صداش روی موهام است.

«خواب که نیستی؟»

بویی شبیه چسب مایع می‌آید. چشم که باز می‌کنم گل‌بهی لاک را می‌بینم که درست کنار پره‌ی بینی‌ام است. کنار گوشم نجواً می‌کند

«همین رنگ بود دیگه؟ بین چه حواسم هست.»

دست چپم را می‌آورد بالا، درست جلوی صورتم و فرچه لاک را به لبه‌ی شیشه‌اش می‌مالد که شه نکند وقتی می‌کشد روی ناخن. طوری می‌کشد که از خط ناخن بیرونزنند. برای سیمین همچو کارهایی کرده تا به حال؟ از ناخن‌های لب‌پر سیمین همیشه حرصم می‌گیرد. می‌خواهم دستم را پس بکشم؟ نمی‌شود. تا انگشت میانه پیش رفته. همان روز که سیمین توی حراجی می‌خواست لاک بخرد سرش را دیدم که از پس شانهام آمد جلو. توی همه‌مهی آن همه آدم چطور فهمید من در گوش سیمین گفتم گل‌بهی؟ صبح وقتی اسم بازار وسط آمد مثل جن حاضر شد.بابا این‌طور وقت‌ها می‌رفت سراغ آن پیکان آلبالویی. بنز سفید دویست‌وویست را حیفش می‌آمد بکشد بیرون. سرش دعوا داشتیم همیشه.

«باور کن این پیکان هم آنتیکه!»

«نه باباجون، آبروبره!»

واقعاً تمیز بود. آلبالویی‌اش تیره بود و متالیک. مثل همان لاک‌ی که آخرین بار برام خرید و لنگه‌اش را دیگر هیچ‌جا پیدا نکردم.

من می‌کشم و او زور می‌زند نگه دارد؛ با آن دست‌های پُرمو. بابا پوست روشنی داشت. مردهای سبزه را خوش نداشت. فقط از ظاهرش همین را می‌پسندید. چیزی که باب طبع سیمین هم بود. برای بابا حتی رنگ چشم هم مهم بود. به سیمین می‌گفت اگر مرا

دوست داری باید قهوه‌ای چشمش خیلی روشن نباشد. سیمین شاک‌ی می‌شد. آن وقت‌ها با آن یارو چشم‌عسلی می‌رفت این ور و آن ور. پسره خیلی هم رمانتیک بود. همیشه چند شاخه مریم دستش بود. سیمین گل‌ها را می‌انداخت گوشه‌ی تخت تا خشک شود یا می‌گذاشت توی آب، آن‌قدر که بگندد. اما عسلی‌اش روشن بود. مثل چشم‌های مامان. خریدن رژ صورتی و لاک آجری هم نجاتش نداد. بابا روی همه‌ی خوش‌سلیقگی‌های او چشم بست و یک کلام گفت«نه»سیمین می‌گفت شاید از چشم‌ها شروع شده این همه جنگ و دعوای مامان و بابا. توی عکس عروسی مامان و بابا صورت مامان زیادی براق بود و انعکاس آن عسلی‌ها شبیه آن دختره توی فیلم جن‌گیر کرده بودش. برعکس بابا که خودِ آل پاچینو بود. تازه از آن هم بهتر، چون قدش یک و هشتادوپنج بود. برعکس مامان که می‌خواست فی داناوی باشد با آن قد یک و شصت‌اش. اما کاریکاتورش هم نمی‌شد. سیمین می‌گفت همین عکس داد می‌زند که این‌ها از کجا شروع کرده‌اند به نخواستن هم؛ از همان شروعش. فیل و فنجان‌ی بودند به قول او. اولش بابا گول لباس‌های فون و شق و رق و عطر شب‌های مسکوی مامان را خورده بود. خیلی دیر فهمیده بود که همه‌اش مال خاله مریم بوده. بعدش هم دیگر تحمل کردن بود و بس. می‌گفت به اصلاحش امیدی ندارد. این احمق هم‌چنان با نهایت دقت نداشت‌اش، فرچه را روی ناخن می‌کشد. انگار که تابلو بخواهد بکشد.

«بدقلقی نکن!»

«بی‌خیال!»

فقط انگشت کوچک مانده که دست را از توی مشت‌اش می‌کشم بیرون و توی هوا می‌چرخانم و او با دهان باز دنبال انگشت‌هاست. مثل سگی که دنبال بوی استخوان بالا و پایین ببرد. تلویزیون را روشن کرده. آهنگ لبه‌ی تاریکی می‌پیچد توی گوش‌ام. بلند می‌شوم. پشت‌ام تکیه دارد به او. کسی داد می‌زند «کریون!» و بعد شلیک گلوله. چرا همیشه از همین‌جا شروع می‌شود؟ لااقل الان می‌توانست مثل بابا باشد.بالش بزرگ نرم و مخملی بود بابا. بدون این که آن بازوهای عضلانی‌اش جایی قلاب شود. چی می‌شود یک بار یاد بگیرد بی‌خیال فانتری‌های نوجوانانه، فقط ستون باشد؟ حرف نمی‌فهمد. بارها بهش گفته‌ام این‌طور نه!کاش یک کم ظرافت به خرج دهد توی همین لاک‌زدن. دمِ مدام به هم می‌خورد. مثل وقت‌هایی که تاپ‌های قلاب‌بافی صورتیمی‌خرد برای آدمو یا آن ساین‌شاین‌هایی که انگار توش یاقوت و مروارید کاشته‌اند. آن اودکلن‌اش که با بوی عرق قاطی می‌شود هم یک جور دیگر عَقم‌ام را درمی‌آورد. حیف آن الد اسپایسی و دریک که بابا می‌زد. با این حال من همیشه غر می‌زدم سرش و می‌گفتم تنوع ندارد. بابا می‌گفت اصالتش مهم‌تر است. الد اسپایسی‌اش گرم بود و برای من شاید کمی تلخ. لبه‌ی یقه‌ی پیراهن‌اش فرو می‌رود توی نرمی گوشم. آن شق و رقی پیراهن بابا کجا و این کجا؟ ته طبقه‌ی همکف پلاسکو، یک مغازه‌ی مخصوص داشت برای خریدهاش. فروشنده‌اش مهندس بازنشسته‌ای بود که سال‌ها بلژیک

زندگی کرده بود و کلی آداب داشت برای مشتری‌های ویژه. پیراهن را می‌پیچید لای کاغذ گراف و یک عطر مریم هم بهش می‌زد. بعد کیسه‌ی مخصوص می‌آورد و گوشه‌اش یک پاف از دریک می‌زد. تا همه‌ی این مراسم انجام نمی‌شد، بابا قبول نمی‌کرد که از موسیو پیرنیا خریدی انجام شده. از پا افتاده بود این اواخر، اما از تک و تا نه! هنوز همان‌طور اتو کشیده بود. تیخ‌تیخ تهریش‌اش آزارنده است مثل همیشه،فقط بلد است لاف بیاید «هرچه ساراجان بگوید!»

نعره‌ی پدر توی اتاق می‌پیچد: «اما!»

دستم را دور و نزدیک می‌کند تا درست ببیند نتیجه‌ی کارش را. پس می‌کشم دوباره. نخورده مست است. مثل آن شب مهمانی که سیمین داشت با چشم‌هاش می‌پاییدش اما او ول کنمن نبود؛عین بچه که راه می‌افتد پشت مادرش.

«اه! ول کن دیگه!»

نمی‌داند سیمین کجاست و چیزی هم نمی‌پرسد. دست‌اش ماری پیچ وتاب‌خور است که روی سطح صاف و صیقلی خودش را بالا می‌کشد و از نوار اریب لبه‌یآستین رد می‌شود. انگار تکه‌ای استخوان سرد را چپانده باشند توی آن تونل پارچه‌ای. بعد برمی‌گردد به سرانگشت‌ها و این بار که می‌رود بالارعه‌شی درد می‌آید تا زیر گلویم.

«گم‌شو اون ور!»

«روز چندمته که این‌طور گند شده اخلاقت؟»

«به تو ربطی نداره»

سیمین توی حمام است. دوش را بسته، عادتش است. وقتی پُخواهد موهای پایش را بزند دوش را می‌بندد، می‌گوید صدای شرشر آب تمرکزش را می‌گیرد، انگار که بخواهد آپولو هوا کند. بابا هم صورتش را همین‌طور در سکوت اصلاح می‌کرد. حتی چک چک آب از لوله هم به هم‌اش می‌ریخت. من و مامان میانه بودیم. همیشه هم غرولند بابا را می‌بردیم هوا که باز گریه‌شور کردید و زدید بیرون؟

دوباره لاک را می‌آورد جلو. با حرکت سر به آن یکی دست من اشاره می‌کند که هنوز لاک نخورده. دست‌ام را نمی‌برم جلو. دوباره اشاره می‌کند؛ این بار با گردن کج. برای سیمین هم همین اداها را در می‌آورد؟ «ناخن‌هات چه بلند و ظریفه. انگار ناخن کاشته باشی، همه یکدست»

یعنی خامش شدم دوباره؟ کی دست‌ام را بردم جلو که این انگشت اشاره را گل‌بهی کند؟ بابا قرمز دوست داشت. می‌گفت کلاسیک است. مامان و سیمین می‌گفتند قرمز جیغ است. بابا می‌گفت آن‌ها از مد و کلاس چیزینمی‌فهمند؟

سیمین دوش را باز کرده. صدای آب را که لابه‌لای حرف‌های آرام کریون با دخترش می‌شنود جامی‌خورد و می‌رود عقب. می‌نشینم روی کاناپه و موهایم را با کش می‌بندم و رویم را برمی‌گردانم.عمیق نفس می‌کشم، آن‌قدر عمیق که به آه شبیه می‌شود.

«چرا نگفتی سیمین تو حمومه؟»

پدر و دختر بعد شلیک گلوله آرام حرف می‌زنند. اما بیشتر نجوا می‌کند تا بخواهد حرف بزند. همان‌طور که از حالت شوک با آن دست‌های تسلیم‌شده می‌آید بیرون، می‌گوید: «حیف نیست خرمن موهاتو اسیر

کش کردی؟»

کریون انگشت شست را نرم می‌کشد گوشه‌ی پیشانی‌ اما.

«سیمین هر پیامی که بهم می‌ده یه زنگم پشتش می‌زنه که ببینه رسیده یا نه، مسخره نیست؟»

روی انگشت یکی مانده به آخر تمرکز کرده و چشم ازش بر نمی‌دارد «واسه غذای اداره دسر هم می‌ذاره، باورت میشه؟ تنوع هم می‌ده. یه روز کرم کارامل، یه روز تیرامیسو»

مامان می‌گفت «سیمین چیزهایی از من برده که بابات نمی‌پسنده.

یکیش همین پاهای کت و کلفت و ساق‌های بی‌ظرافت.»

انگشت کوچک را تمام می‌کند و سرش را بالا می‌آورد؛ انگار تابلوش را تمام کرده باشد.

سیمین از حمام داد می‌زند «حوله»

روی انگشت میانه کمی از خط زده بیرون «هیچ‌وقت یاد نمی‌گیری درست بزنی» با پشت دست پس‌اش می‌زنم و شیشه‌ی لاک برمی‌گردد روی پیرهن‌اش. چند قطره هم می‌پاشدروی لباس من.

آفتاب دارد غروب می‌کند،لابدضدنور شده‌ام کهچشم‌هایش را تنگ و گشاد می‌کند، حتما می‌خواهد صورتم را واضح‌تر ببیندکه مثلابفهمد چقدر جدی‌ام، رنگش پریده، می‌دود سمت جالباسی تا پیراهن دیگری بپوشد. سیمین دوباره داد می‌زند «پس این حوله چی شد؟» می‌دود توی اتاق خواب،حوله را می‌دهد. تا او بخواهد مراسم خشک‌کردن را توی رختکن اجرا کند می‌آید طرف‌ام. به لکه‌ی روی پیراهن اشاره می‌کند «استون پاک می‌کنه؟»

گیج و گول نگاه‌ام می‌کند. چشم‌هاش از ترس انگار لوچ شده. مات مانده. تکان نمی‌خورد.

«می‌ترسی؟»

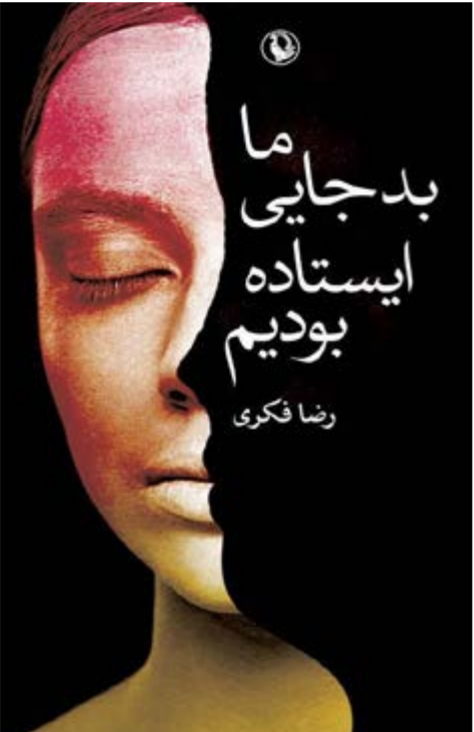
اما می‌پرسد: «می‌ترسی؟»

بابا شب عروسی سیمین سفارش کرد عین مامان نباشد. می‌گفت زن بودنش را هیچ‌وقت درست نفهمیدم. بهش می‌گفت هوای ناخن‌هاش را داشته باشد. خط چشم را هول هولی نکشد. رژ گونه را طوری بزند که انگار زیر لپ‌هاش خالی است و این‌که رنگ هلویی بهترین رنگ رژگونه است. حتی آرایشگاه را بابا انتخاب کرد. دوره افتاده بود توی شهر که یک آرایشگر پیدا کند که توی گریم حرفه‌ای باشد. آرایش کلاسیک مدل ادری هپبورن. به سیمین هم کلی تأکید کرد رژیم بگیرد و پیاده‌روی کند. می‌گفت این طوری لباس درست و حسابی قالب تن‌اش می‌شود. عمداً یک سایز تنگ گرفت براش که به فکر لاغر کردن بیافتد.

مجال پیراهن دیگری نبود. سیمین زودتر از این حرف‌ها بیرون آمده بود وحوله‌ی کوچک را پیچیده بود دور سرش: «چه زود اومدی امروز عزیزم؟»هردو هم را توی هوا می‌بوسند. می‌نشیند کنارم «چرا نگفتی سعید اومده؟»

بعد خیره می‌ماند به لکه‌های لاک روی پیراهن او و من. رو به من اخمش را نشان می‌دهد «چرا این پیرهن نازنینو داغونش کردی؟»

سعید مهلت نمی‌دهد حرفی بزنم. سریع از توی کیفش یک فلش بیرون می‌آورد «سیمین جون!بالاخره گرفتمش، فیلم عروسی‌مونو با میکس





لبه‌ی روشن تاریکی

یادداشتی بر داستان «لبه‌ی روشنایی»، نوشته‌ی رضا فکری

الهامه کاغذچی*

داستان "لبه‌ی روشنایی" اثر رضا فکری، تصویرگر اتفاقاتی معمولی در میان دغدغه‌های دو نسل نافرمام است. شخصیت‌های خاکستری و میانه که تجربه‌ی هر کدام‌شان از عشق، تجاربی اخته و ناکام و حتا در مواردی بیمارگونه است. سعید، شخصیت ضدقهرمان داستان، مردی هوس‌ران و سبک سر است و چشم‌طمع به خواهر سیمین (همسرش) دارد. شخصیت اصلی داستان که هرگز نامش فاش نمی‌شود، در دنیایی نوستالژیک، مدام در حال مقایسه‌ی مردان با پدر مرده‌اش، خاطرات گذشته را مرور می‌کند و نویسنده با فلاش بک، مخاطب را از چند و چون زندگی نه چندان درخشان راوی آشنا می‌کند. داستان کوتاه (لبه‌ی روشنایی) با کنایه از اسم سریال انگلیسی (لبه‌ی تاریکی) از زبان اول شخص روایت می‌شود. در دنیای تنهای قهرمان داستان، آنقدر کلیشه‌ها و ظواهر اهمیت پیدا می‌کنند که ظاهر ناخوشایند سعید (شوهر خواهر) و یا مثلاً بوی زنده‌ی ادکلن مرد که با عرق وی در هم آمیخته، ناخوشایندتر از حس خیانتی است که به آرامی در حال شکل‌گیری است. قهرمان داستان شخصی آویخته در دایره‌ی سرگردانی و تنهایی است. درگیر دغدغه‌ی اکثریت زنان مجرد جامعه که برای گذران امور نیاز به وجود یک شخصیت حمایت‌گر دارند. پدر، برادر، شوهر و ...

نویسنده‌ی داستان با وجود مرد بودن، تا جایی به دنیای زنان و نشانه‌شناسی آنها راه پیدا می‌کند که استفاده‌ی او از برخی اصطلاحات، حالات، افکار و ری‌اکشن‌های زنانه، ذهن مخاطب را در مورد جنسیت نویسنده به چالش می‌کشد. او به روشنی از عشق و قهرمان‌پروری دختران نسبت به پدرهاشان آگاهی دارد و به راحتی می‌تواند دنیای زنانه را ترسیم کند.

در داستان حاضر شخصیت‌ها هیچ کدام جنبه‌ی کاریزماتیک ندارند. آنها مردمانی معمولی، خسته و گاه منفعت‌طلب هستند که در برزخ عادت دست و پا می‌زنند. فراز و فرود داستان جنجال برانگیز نیست و همه چیز بر روی یک کاناپه و در یک اتاق در بسته شکل می‌گیرد. سیمین، شخصیت مکمل داستان وقت زیادی را در حمام می‌گذراند و بعد، با وجود آگاهی داشتن از خیانت‌های ریز و درشت مرد ترجیح می‌دهد خودش را به نفهمیدن بزند و در عوض زندگی‌اش را حفظ کند. در قسمتی از داستان با کنایه‌ای هوشمندانه، نویسنده صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد که سیمین با وسواس به جان فرش افتاده تا قطرات پخش شده‌ی لاک را که نشانه‌ی خیانت مرد است، پاک کند و از شوهرش می‌خواهد تا لاک‌ی با همین رنگ برایش بخرد!

کارکتر اصلی داستان علاقه‌مند به هم‌ذات‌پنداری با اما (شخصیت مکمل سریال تلویزیونی لبه‌ی تاریکی) است و در لحظات بحرانی (کریوین) قهرمان سریال، در نقش پدرش ظاهر می‌شود و با نگرانی دختر را مورد خطاب قرار می‌دهد. وی مدام در حال کنکاش بین کارکترهای سریال با گذشته‌ی خویش است. از نظر او شخصیت سیمین ادامه دهنده‌ی زندگی سطحی و کسالت‌بار مادر است و او دوست ندارد مثل خواهر و مادرش زنی مطیع باشد که مدام مجبور است خودش را به نفهمی بزند!

داستان لبه‌ی روشنایی از طراحی ایجاد هیجان‌ات لازم برای جذاب‌تر شدن واقعه در داستان بی‌بهره است، اما در حد قابل قبول مخاطب را برای کشف راز راوی با خود همراه می‌کند.

در نهایت قهرمان داستان، همه چیز را رها می‌کند، از خانه‌ای که در آن تنهایی و انزوا موج می‌زند فرار می‌کند، شیشه‌ی لاک که سمبل خیانت و ظواهر دنیوی است را به زمین می‌کوبد و در آبی تیره‌ای گم می‌شود! ■

*الهامه کاغذچی متولد بهمن ۱۳۵۵ تهران، داستان‌نویس، منتقد، مدرس داستان‌نویسی و نقاش است. عضو انجمن صنفی داستان‌نویسان و انجمن نقاشان آمریکاست. فارغ‌التحصیل گرافیک از دانشکده‌ی هنر و معماری در سال ۱۳۷۹. از وی تا کنون مجموعه داستان «چهارشنبه‌ی دیوانه» (نشر چشمه)، «خاطرات زنی که نصفه مرد» (نشر آموت) «خاطرات زنی که نصفه مرد و داستان‌های دیگر» (نشر چلچله)، کتاب «نوزده» (در باب نقد و تحلیل داستان) (نشر آموت)، «کسی خانه نیست» (با جمعی از نویسندگان زن معاصر ایران) نشر (کتاب کوچه) و «مکاشفه‌ی ابرک، سگ قربانعلی» (نشر آگه) به چاپ رسیده است.

از سال ۱۳۸۰ با نشریات گوناگون از جمله: روزنامه‌ی شرق، آرمان ملی، همشهری، ابتکار، فرهیختگان و مجلاتی نظیر: دوران، صدا، کرگدن، تجربه، رودکی، کتاب هفته و ... مشغول همکاری بوده است.

چشم‌بسته حرف می‌زند با دخترش. بابا آن روزهای آخر فقط به من می‌سپرد سرش را بشویم و روی پشت‌اش آب بریزم. سیمین شروع می‌کند از خریدهای ال سی وایکیکی‌اش حرف زدن «بروفن داری؟» بی خیال من است و آن نگاه خیره‌ی اما. از سفر استانبول ماه پیش‌شان می‌گوید. این که سعید برایش سنگ تمام گذاشت توی خریدن لباس از اوت لت. اما وقتی برگشتند سعید همان پلیوری را پوشیده بود که من برای تولدش خریده بودم. سیمین می‌گفت این طوسی را هیچ‌جا پیدا نکرده.

استون می‌آورد و با دستمال می‌افتد به جان فرش. مامان مثل او از بس با وایتکس کار کرده بود پوست دستش قاچ قاچ بود. چشم کریون افتاده به رُزهای سیاه توی گلدان. بابا هم این طور رز مخملی دوست داشت، که از زرشکی بزند به سیاهی. مثل پیراهن مهمانی من که انگشت‌های سعید سر می‌خورد روی آستین‌هاش. سیمین که می‌رفت برای بدرقه‌ی مهمان‌ها صورت سعید راه می‌کشید روی مخمل آستین و می‌آمد تا چین گردن.

کریون هم همین‌طور آستین اما را بو کشید. سیمین فقط نینا ریچی می‌زد. آن هم به زور بابا و بعد هم به زور سعید. سعید برمی‌گردد. بوی کباب دم را آشوب می‌کند. دور از چشم‌ها شیشه‌ی لاک پوست پیازی را سرش می‌دهد توی کیفم. زُق زُق زیر دل باز شروع شده. این طور موقع‌ها همیشه بابا بروفن و نبات داغ و عرق زیره می‌گذاشت بالای سرم و نمی‌گذاشت از جام تکان بخورم. مانتوام را برمی‌دارم و روی شانه می‌اندازم.

«کجا؟ مگه شام نمی‌خوری؟ هنوز فیلم عروسی رو ندیدیم که!» کفشم را هم پوشیده‌ام «پس اقلاً بذار سعید برسوندت» سعید بی‌آنکه چون و چرایی کند سوئیچ را برمی‌دارد و با آسانسور می‌رود پارکینگ.

«چی شده؟ باز زده به سرت؟ همیشه آبروی منو جلو سعید می‌بری؟» «یه بروفن برام میاری؟»

قیافه‌ام روی در استیل آسانسور کج و معوج است. سیمین دم در لیوان آب به دست ایستاده، قرص را می‌بلعم بدون آب. «من خودم می‌رم، بهش بگو نمی‌خواد منو برسونه»

از پله‌ها سرازیر می‌شوم پایین. گل‌بهی انگشت کوچک پخش شده. پوست پیازی را از کیفم در می‌آورم و پرت می‌کنم وسط پیاده‌رو. شیشه‌اش خرد می‌شود. موج در موج پوست‌پیازی تیره‌وروشن با انعکاس آبی تیره‌ی آسمان پخش می‌شود روی آسفالت حاشیه‌ی خیابان. ■

جدید» و از ما نظری نمی‌خواهد و می‌رود که برای پخش آماده‌اش کند. داد می‌زنم: «حالا نه! می‌خوام لبه‌ی تاریکی رو ببینم» تیز برمی‌گردد نگاهش. چشم‌هاش بین من و سیمین در رفت‌وبرگشت است. می‌نشیند سرچایش. «باشه! بعد از شام می‌بینیمش.» دستش از پشت گردن سیمین رد شده و افتاده روی شانه‌ی من. حالا دیگر رنگش برگشته سرچایش، زیرچشمی نگاهم می‌کند. «به هرحال خداکنه خوب شده باشه، سفارش کردم اون قسمتی رو که تو باهام می‌رقصی، یه آهنگ امروزی‌تر بذاره.» سرم را تکیه داده‌ام به مبل و دوباره چشم‌هایم را بسته‌ام. خودم را می‌بینم. آن وقت‌ها که ابروهایم پهن‌تر بود و دلخواه‌تر. بابا همان حریر صورتی کم‌حال را خریده بود که دامنش نیم کلوش می‌شد و تا پایین می‌آمد و موقع چرخ‌زدن، چتر می‌شد. بابا می‌گفت مرلین مونروی منی تو! سعید همین‌طور میخ من بود. همان‌جا وقت رقص از گوشه‌ای یواشکی دستش رفت زیر موج موها «تو چه خوب هماهنگ می‌شی توی رقص!»

چشم سیمین می‌افتد به لاک پخش شده روی فرش. «من عاشق این رنگ گل‌بهی بودم، زدی نابودش کردی دختر!» سرم بالا و پایین می‌رود. سیمین سر تکان می‌دهد. صداهای عشوهِ می‌دهد: «سعید! عین همینو بخر برام دوباره» سرم را با چندش تکان می‌دهم در جواب نگاه زیرچشمی سعید. اما انگشت‌ها را بادبزنی می‌کند روی صورت کریون. پدرش چشم می‌بندد و بو می‌کشد. با عمیق‌ترین نفس ممکن بو می‌کشد. گل‌بهی‌ها ردیف می‌شود جلوی چشم سعید. بابا بو می‌کشید با همه‌ی نفسش. بابا آن روزهای آخر می‌گفت ناخن‌هات فرنچ باشد محشر می‌شود. ناخن‌های خودش آن‌قدر ظرافت داشت که توی غسالخانه با سوهان و برق ناخن و لاک افتادم به جان‌شان و چندتایی‌شان را فرنچ کردم. مثل انگشت‌های خودم شده بود؛ جفت همین‌ها.

سیمین سعید را می‌فرستد بیرون پی خرید: «یه چیزی‌ام بگیر واسه شام» سعید دم در منتظر می‌ماند و نیم‌نگاهی به من می‌اندازد، لاید برای این‌که ببیند من در مورد شام نظری می‌دهم یا نه. سیمین خیالش را راحت می‌کند «یه کبابی چیزی بگیر بیار.»

شانه را می‌کشد به موهای خیس و بلندش «نمی‌تونستی یه چایبذاری جلوش؟ با توام؟» سرم را بین دو دستم گرفته‌ام. از الان به فکر بعد از شامم و فیلمی که می‌خواهند به خودم بدهند. نمی‌دانم کدام آدم عاقلی فیلم عروسی چهارسال پیش‌اش را می‌دهد میکس دوباره؟ بلند می‌شود و می‌رود آشپزخانه و زیر کتری را روشن می‌کند. مویایلم تکان می‌خورد سعید پیام داده «نگفتی چی می‌خوری؟» جواب می‌دهم «کوفت»

«ناخن‌های پا مونده، باید یه ست مانیکور جدید بخرم برات» «خفه!»

«بی‌ذوق نشو! لاک پوست‌پیازی هم گرفته بودم برات» سیمین چپ‌چپ نگاه‌ام می‌کند: «دوست جدید پیدا کردی؟» اما پای وان حمام نشست. لبخند می‌زند. کریون توی وان است.

رضا فکری چیزی را به هم نریز



شیوه‌شناسی

التزامی به حرفه‌ی خلق

جواد سُروش*



جریان از یک پرسش آغاز شد، اگر به پرسش به عنوان وجه تحریک اولیه در مقابل جمود باور داشته باشید، کنار زدنش در هنگامی که به میان کشیده شده، برای تان اندکی سخت خواهد بود.

امین شاهد را بسیاری با پرسش‌هایش می‌شناسند، پرسش‌هایی که گاه به سبب بسیاری‌شان، مجال را بر تامل می‌بندند. ماه پیش پیغامی داد و از جمع‌آوری پرونده‌ای برای نشریه‌ی جدیدش گفت؛ «حرفه‌ای بودن». پرسشی سخت و بسیار دور از من، چرا که به دلیل دوری‌ام از این مفهوم و اساسن محیطی بودن آن، هرگز محل نشیمن و تامل من نبوده است. اما پرسش به میان آمده بود و جوابی را به انتظار نشسته بود. در یافتن پرسش، شیوه‌ها متفاوت است اما آن‌چه من آموخته‌ام و می‌دانم یافتن پاسخ در دایره‌ی زیست ملموس هر روزه‌ام است. از این رو سرم را پایین انداختم و به متن مقاله‌ی پیش رویم خیره شدم؛ «شیوه‌شناسی بافت‌های روایت در مادام بوواری فلوربر» تالیف لیدیا دیوس. فلوربر نویسنده‌ی قرن نوزدهمی فرانسه و رمان «مادام بوواری» اش دست مایه‌ی پژوهش و تفکر بسیاری از نویسندگان و فیلسوفان دو قرن اخیر بوده‌اند. از طرفی این تصور که به دلیل فاصله‌ی زمانی و زبانی موجود، پرداختن به این اثر شاید اندکی دور از موضوع پرونده باشد، فرضی دور از ذهن نخواهد بود. اما برای کسانی چون لیدیا دیویس هیچ زمانی دور و هیچ زبانی بیگانه نیست. دیویس نویسنده و مترجم امریکایی که هنوز در بسیاری از نشست‌های دانشگاهی از او برای بررسی آثار ادبی دعوت می‌شود، سال‌های درازی از عمر خویش را صرف بررسی و ترجمه‌ی آثار فلوربر و مارسل پروست به زبان انگلیسی کرده است، پس نوشتن این یادداشت همزمان سخت و آسان می‌نماید. گوستاو فلوربر و مادام بوواری‌اش بر هیچ فارسی‌زبانی ناشناخته نیستند، لیدیا دیویس هم به مدد تلاش مترجمانی چون اسدالله امرایی، فریما مویدطلوع و محمد صادق رئیسی در طی سال‌های گذشته به زبان فارسی معرفی شده است. هر چند که تصویر دیویس در زبان فارسی بیش‌تر تصویر یک نویسنده است تا یک مترجم زبان‌شناس، از طرفی نقدی هم به این موضوع نمی‌توان گرفت چرا که زمینه‌ی زبان‌شناسانه‌ی او در ترجمه، بیش‌تر در مقالاتش به زبان انگلیسی مورد بحث بوده و به طور کلی گرایش مترجمان به سوی انتخاب آثاری از این دست بسیار نادر است، شاید یکی از معدود مترجمانی که خود را با چنین زمینه‌ی چالش برانگیزی روبرو کرده‌است، کاوه بامسنجی باشد که وصایای تحریف شده‌ی میلان کوندرا را با زبانی روان و پر ساخت به زبان فارسی برگردانده، اما پیش و پس از این اثر معدود مقالات و کتاب‌هایی را می‌توان یافت که دست به کار چنین موضوعی شده باشند. از بعدی دیگر شاید دلیل وجود تعداد

معدود مقالات در این زمینه نه دشواری موضوع بلکه عدم آگاهی به وجود چنین نیازی بوده باشد، از این رو فرصت را مغتنم شمرده و با انتخاب بخش بسیار کوتاهی از این مقاله تلاش می‌کنم تا اهمیت پرداختن به شیوه‌شناسی در درک موضوعات پیش‌رو را به میان بکشم. می‌دانیم که آثار ادبی مطرحی چون مادام بوواری فلوربر به دلیل شهرت و نامی که در طی سال‌ها به دست آورده‌اند، موضوع کار مترجمان و منتقدین بسیاری بوده و هستند، تنها هم‌جده ترجمه‌ی متفاوت از این اثر به زبان انگلیسی وجود دارد و به زبان فارسی نیز شش ترجمه‌ی متفاوت از این اثر موجود است. یکی از پرسش‌های اصلی که در این میان مطرح می‌شود پیرامون دلیل گرایش این مترجمان برای گلاویختن با این اثر با وجود ترجمه‌های فراوان دیگر است. و درست در اینجا است که پاسخ لیدیا دیویس به این پرسش، لزوم گلاویزی هزار باره با این دست از آثار را مشخص می‌کند. دیویس، در مقاله‌ای که در مدخل ترجمه‌ی خود از مادام بوواری آورده است، به تشریح وجه بسیار مهمی از هویت ساختاری این اثر می‌پردازد و آن تاکید فلوربر در شیوه و ساختار نوشتن این رمان است. دیویس به تشریح این موضوع می‌پردازد که درک تمامی موضوعاتی که پیرامون ما را فراگرفته‌اند در گروی درک بافته‌های موجود در هویت آن‌هاست. و رسیدن به این مهم میسر نیست مگر با شناختی متنوع از شیوه‌ی ساخت این بافته‌ها. درست با در نظر گرفتن همین موضوع است که او تفاوت مواجهه‌ی حرفه‌ای و مواجهه در تلاش برای عبور از موضوع را تشریح می‌کند. دلیل به میان کشیدن این بخش از مقاله‌ی او نیز تعریفی است که دیویس از مواجهه‌ی حرفه‌ای و مقتضی با موضوع پیش‌رو ارائه می‌دهد. برای تشریح این سبک خود در یافتن شیوه‌ی مناسب برای ترجمه‌ی مادام بوواری به سراغ یادداشت‌ها و نامه‌های او با دوستانی چون امیل زولا می‌رود و از پی کند و کاوی زمان‌بر به شیوه‌ی مورد بحث فلوربر برای تالیف این اثر نزدیک می‌شود. شیوه‌ای که حذف و ایجاز و دوری از استعاره و شاعرانگی عناصر اصلی آن را تشکیل می‌دهند. از آن جایی که بحث و تفصیل مفصل‌تر را اقتضای موضوع پرونده‌ی پیش‌رو نمی‌بینم. در انتها به ترجمه‌ی یک پاراگراف از مقاله‌ی مورد بحث اکتفا کرده تا در این فرصت اندک توانسته باشم، گوشه‌ای از شیوه‌شناسی مورد بحث نگارنده را به صورت ملموس ارائه نمایم؛

فضای کنایی فلوربر در همنشینی‌های نامتجانس و صریح او تبلور می‌یابد. او میان شاعرانگی، خشونت و ضمختی تناسب نامعمولی ایجاد می‌کند. همنشینی‌هایی که گاه درون‌مایه‌ی طنز و گاه شکلی شوک‌آور به خود می‌گیرند، اما همواره موجب انقطاع خواننده

شده و وضعیت روایی موجود را درهم می‌شکنند. پاراگرافی که با ظرافت‌های سرشار از توصیف جزئیات و زیبایی‌ها آغاز شده همواره در میانه‌ی راه منقطع می‌شود چنان که فلوربر این شیوه را در سطح دیگری از ساختار اثر خود به کار می‌برد. او همواره جریان و تپش‌های شاعرانه و ظریف متن را با به میان کشیدن اموری روزمره، معمولی و سطحی دچار شکست‌های آنی و اختگی کرده‌است. شیوه‌ای که جزئی از ساخت اصلی روایت اوست و مثال‌های فراوانی در رمان می‌توان برای آن یافت. ■

پی نوشت:

این یادداشت، خوانشی‌ست از مقاله‌ی لیدیا دیویس:

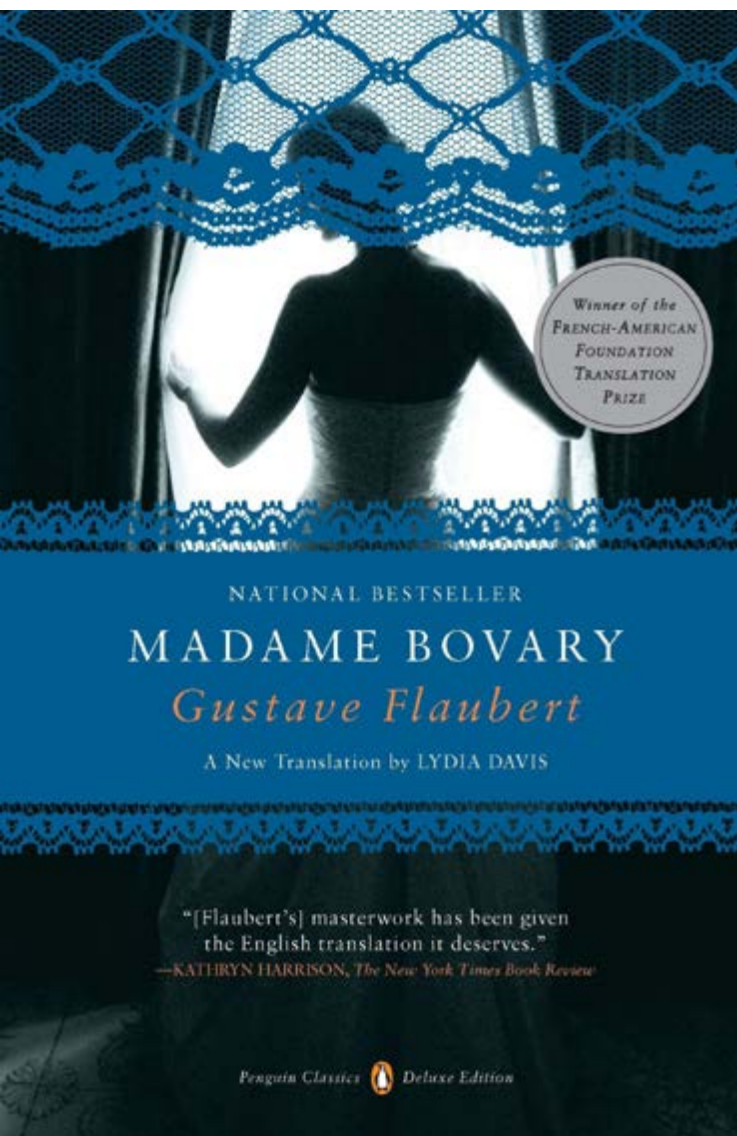
Lydia davis, Madame Bovary-Gustave Flaubert, Published by Penguin Group, 2010

آثار زیر برای بررسی و مطالعه‌ی دقیق‌تر در دسترس می‌باشند:

The Letters of Gustave Flaubert 1830-1857, selected, edited, and translated by Francis Steegmuller Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979, 1980

A Sentimental Education, tr. Robert Baldick. New York: Penguin Books, 1964. Other English translations also available

Goncourt, Edmond de, and Jules de Goncourt. Pages from the Goncourt Journals, tr. Robert Baldick. New York: New York Review of Books, 2007 James, Henry. "Gustave Flaubert" in Notes on Novelists, with Some Other Notes. New York: Charles Scribner's Sons, 1914



نگارش مادام بوواری از سپتامبر ۱۸۵۱ تا آوریل ۱۸۵۶ به مدت پنج سال در کرواسه طول کشید. در این مدت فلوربر روزانه بیش از چند خط نمی‌نوشت و مرتب مشغول ویرایش نوشته‌های پیشین بود و هرآنچه را بر کاغذ می‌آورد با صدای بلند برای خود می‌خواند. او برای غنا بخشیدن به داستان علاوه بر بیان داستان اصلی، به بیان چند خاطره و چگونگی ارتباطش با لوئیز کوله پرداخته است. او که بسیار با شخصیت مادام بوواری هم‌ذات‌پنداری می‌کرده است، در نامه‌ای گفته است که هنگام نوشتن صحنه‌ی سم خوردن اما بوواری، مزه‌ی آرسنیک را در دهان خود احساس می‌کرده است.

*جواد سُروش، متولد ۱۳۴۸، تهران.

زمینه‌ی مطالعاتی او ادبیات، زبان‌شناسی و هنرهای دیداری است. یادداشت‌ها، مقالات، جستارها، قطعات و داستان‌هایی را از هر سه زمینه به زبان فارسی برگرانده است. آخرین کوشش‌های او شامل «یک مساله» از بورخس، غزل‌هایی از ویلیام ورد ورت، قطعاتی از رندی لاندی، رابرت برینگهرست، الکساندر برووسکی و استفن کرین است. همچنین او از سال ۱۳۹۲ یکی از نویسندگان مجموعه‌ی «رخداد هنر» است.

لیدیا دیویس

Lydia Davis

لیدیا دیویس در ۱۵ ژوئیه ۱۹۴۷ در نورت‌هامپتون، ماساچوست به دنیا آمد. پدرش رابرت، منتقد و استاد دانشگاه و مادرش هپ نویسنده داستان کوتاه و معلم بود. لیدیا در ابتدا موسیقی را شروع کرد و نوازندگی پیانو و ویولن را فرا گرفت و پس از آن به نوشتن پرداخت. زمانی که در کالج بارنارد در نیویورک مشغول تحصیل بود بیشتر شعر می‌سرود. لیدیا در سال ۱۹۷۴ با پل استر ازدواج کرد ولی در سال ۱۹۷۷ کارشان به جدایی کشید. از این رابطه صاحب پسری به نام دنیل شد. او استاد دانشگاه ایالتی نیویورک در آلبانی است و در آنجا ادبیات خلاق تدریس می‌کند. آثار دیویس به زبان‌های مختلفی ترجمه شده‌است، که توانسته چندین جایزه را از آن خود کند. دیویس در سال ۲۰۱۳ توانست جایزه‌ی معتبر من بوکر برای داستان «می‌توانم و نمی‌خواهم» را از آن خود کند. تفاوت عمده داستان‌های او در مقایسه با داستان‌های دیگر در شیوه‌ی برخورد وی با عناصر و فنون داستان پردازی است که از این منظر ویژگی متفاوتی به آثارش بخشیده است. دیویس در کنار داستان‌نویسی به کار ترجمه نیز مشغول است. وی به خاطر ترجمه‌ی آثار مشهور ادبیات فرانسه به انگلیسی، نشان شوالیه ادبیات را از آن خود کرده‌است.

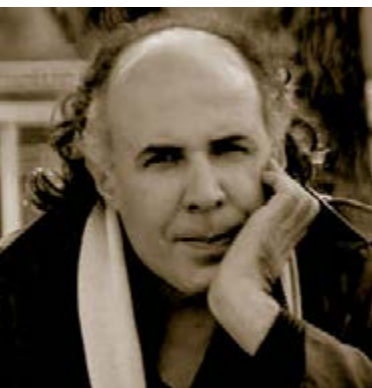
کتاب‌شناسی:

- سیزدهمین زن و داستان‌های دیگر (۱۹۷۶)
- طرح‌هایی برای زندگی واسیلی (۱۹۸۱)
- داستان و داستان‌های دیگر (۱۹۸۵)
- پایان داستان (۱۹۹۴)
- ساموئل جانسون خشمگین است (۲۰۰۱)
- گاوها (۲۰۱۳)
- می‌توانم و نمی‌خواهم (۲۰۱۴)

آثار «لیدیا داویس» که به فارسی ترجمه شده‌اند:

۱. «کافکا شام می‌پزد»، مجموعه داستان‌های کوتاه، ترجمه محمدصادق رئیسی، انتشارات سولار، ۱۳۹۲.
۲. «قصه کوتاه زندگی واسیلی»، یک داستان کوتاه، ترجمه محمدصادق رئیسی، انتشارات سولار، ۱۳۹۴.
۳. آخر داستان، ترجمه فریما مویدطلوع، نشر نیلوفر، ۱۳۹۴.
۴. می‌توانم و نمی‌خواهم، ترجمه اسدالله امرایی، نشر افق، ۱۳۹۵.

نویسنده و مترجم آمریکایی
مترجم آثاری چون مادام بواری اثر
گوستاو فلوربر و در جستجوی زمان از
دست رفته اثر مارسل پروست به زبان
انگلیسی، همچنین برنده‌ی جوایزی چون
کمک هزینه‌ی گوگنهایم و جایزه‌ی بوکر
است.



غیر حرفه‌ای‌ها

در تبیین وضعیتِ دوگانه‌ی شعر

خالق گرجی*

موضع شاملو در برابر شعر هوشنگ ایرانی، موضع «قدرت» علیه «حاشیه» است، حتی با شباهتی عجیب به روایات «قدرت» در تحقیر و تمسخر. تا آن‌جا که شاملو، هوشنگ ایرانی را هوشنگ آفریقایی می‌خواند. همان اندازه که تندرکیا، رضا براهنی یا یدالله رویایی در حاشیه‌ی شعر مسلط جای دارند؛ شاملو، سهراب و اخوان ثالث در متن جریان مسلط قرار می‌گیرند.

در نسل‌های بعدی شعر نو نیز این دوگانه ادامه می‌یابد. شمس لنگرودی، سیدعلی صالحی یا حافظ موسوی با تفاوت‌هایی اندک به عنوان شاعران جریان مسلط روشنفکری، ادامه دهنده‌ی تقابل با جریان تجربه‌گرا و متفاوت شعر امروز ایران هستند. این بار نیز شاهد مخالفت «حرفه‌ای‌ها با رویایی، براهنی، ایرانی و در ادامه با علی باباچاهی هستیم، تا این‌که به تقابل با شاعران دهه هفتادی و باقی جریان‌های متفاوت حتا شاعران شعر دیگر هم رسیده است.

اگرچه لازم به توضیح می‌دانم در منظری دیگر تقابل‌های درونی در هریک از جریان‌های دوگانه‌ی شعر فارسی وجود دارد که گاه یک طرف این تقابل را در نسبت با دیگری، در وضعیت «حاشیه» یا «متن» قرار می‌دهد.

همان‌گونه که تقابل‌های شاملو و سهراب سپهری تقابلی درونی در جریان مسلط محسوب می‌شود؛ تقابل‌های انواع شاعران متفاوت و تجربه‌گرا با برخی از شاعران شعر دیگر، تقابلی درون جریان حاشیه به حساب می‌آید.

به علت تنوع گونه‌ها و تجربه‌ها تقابل‌های درون‌جریانی در جریان «غیر حرفه‌ای‌ها» بیشتر و متنوع‌تر است.

اگرچه همیشه امکان آوانگارد بودن برای شاعران حرفه‌ای نیز به صورت بالقوه وجود دارد، اما در شعر ایران کمتر نمونه‌ای از آن می‌توان یافت و برعکس شاهد بیشترین مقاومت و مخالفت با جریان آوانگارد از سوی شاعران حرفه‌ای هستیم.

آنجا که شاعر تجربه‌گرا در تقابل با شاعر حرفه‌ای قرار می‌گیرد، وضعیت مورد علاقه‌ی من است، وضعیتی که تاکید بر شکستن بایدها و نبایدها، قواعد کلاسیک و پیش‌فرض‌های مسلط در شعر دارد و بر مسیرهای تازه، خلاقیت و جسارت توامان هویتش را بنا می‌نهد. ■

دوگانه‌ی حرفه‌ای و آماتور به عقیده‌ی من بیش از آنکه معادل دوگانه‌ی ناشی و خیره باشد، نزدیک به دوگانه‌های «مرکز» و «حاشیه»، جریان مسلط و جریان حاشیه (یا تجربه‌گرا) هستند. همان اندازه که می‌تواند یک حرفه‌ای (کسی که هنر حرفه‌ی اوست و از این راه ارتزاق می‌کند) ناشی، کم‌سواد و بدون جسارت باشد، به همان اندازه یک آماتور امکان جسور بودن و پیش‌نهاددهنده بودن دارد.

به عقیده‌ی من آوانگاردها بیش از آنکه حرفه‌ای باشند، در تعریف آماتور می‌گنجند.

اما در شعر ایران، به صورتی که حرفه‌ای آن را به کسی بتوان اطلاق کرد، کمتر مصداقی پیدا می‌شود. چنانچه این سال‌ها اقتصاد در این گونه‌ی ادبی به بدترین وضعیت ممکن آن در تاریخ ادبیات ایران نمود داشته است.

اغلب شاعرانی که از شعر ارتزاق می‌کنند، یا کارمند رسمی نهادهای فرهنگی قدرت هستند یا به طور پروژه‌ای و اشکال دیگر بر سفره‌ی قدرت نشسته‌اند. در این سو در میان شاعران مستقل و جریان روشنفکری کسی نیست که شعر پاسخ‌گوی خرج زندگی‌اش باشد، حتی کسی مثل شاملو هم اموراتش بدون کارهای پژوهشی، ترجمه و... می‌گذشت. به همین دلیل تعریف حرفه‌ای در شعر ایران با دیگر انواع هنرها متفاوت خواهد بود. بدیهی است وضعیت ترانه و ترانه‌سرایی هم با شعر و شاعری متفاوت است که موضوع این یادداشت نیست.

«حرفه‌ای» در شعر ایران به شاعری گفته می‌شود که هم از سوی عموم مخاطبان شعر و هم از سوی بخشی از خواص مورد تایید قرار گرفته باشد. کسانی مانند احمد شاملو، سهراب سپهری، مهدی اخوان ثالث از آخرین شاعران حرفه‌ای نسل گذشته محسوب می‌شوند و امروزه نیز شاعرانی چون سید علی صالحی و شمس لنگرودی از شاعران حرفه‌ای به حساب می‌آیند.

آوانگاردها (پیشروها) و پیشنهاد دهندگان شعر معاصر ایران هیچ‌کدام در وهله‌ی اول حرفه‌ای نبودند، اگرچه ممکن است بعدها تبدیل به یک شاعر حرفه‌ای شده باشند. یعنی به اندازه‌ای محتاط شده باشند که مورد تایید مخاطبان عام و بخشی از جریان مسلط فرهنگی قرار گرفته باشند.

مثلا نیما در تمام دوره‌ی شاعری خود هیچ‌گاه به شاعر حرفه‌ای تبدیل نشده است.

گلوگاه‌ام را ببوس

آوازی که واپسین نفس‌اش برنیامد.

...

ابتدای شعر «یادبود»

* متولد ۱۲۵۵ نوشهر، شاعر و مستندساز است. او همچنین تهیه‌کننده و کارگردان چند برنامه‌ی تلویزیونی بوده است.

فعالیت در حوزه شعر را از سال ۱۳۷۲ با انتشار اشعار در مطبوعات آغاز نمود و یک مجموعه شعر با عنوان «ما از نسل چندم یارنیم» دارد.

عفت کیمیایی

آفتاب
به سینه‌ام
سنجاق می‌شود

پنجم آذر یک‌هزار و سیصد و بیست‌ونهم در شاهرود به دنیا آمد. در گنبد کاووس بزرگ شدم. هم‌کلاس و همبازی دختران رنگارنگ ترکمن. و بعد هم دلبستگی به خواندن و کمی نوشتن...

زنده‌یاد فرامرز سلیمانی* درباره‌ی او چنین نوشته است:

«بانو عفت کیمیایی از جمله هنرمندانی است که به رَغَم فعالیت‌های زیاد در زمینه‌ی شعر و ادبیات، آن‌چنان که در خور اوست شناخته نشده است. فعالیت‌های هنری او به سال‌های دور برمی‌گردد. پیش از انقلاب شعر و قصه‌هاش در مجلات منتشر می‌شد و پس از انقلاب با نشریاتی چون آدینه، دنیای سخت، گردون، کلک، پاپریک و ... همکاری داشته است.

از او دو کتاب شعر منتشر شده است: «وعده‌ی ما آسمانِ آبی بود» در سال ۱۳۷۳ و «آفتاب به سینه‌ام سنجاق می‌شود» نشر ثالث ۱۳۸۱. آقایان محمود معتقدی و فیض شریف نقدهایی بر کتاب‌های او نوشته‌اند.

گاه‌گذاری دستی بر نقاشی می‌برد و کارهایش در یک نمایشگاه گروهی به نمایش درآمده‌اند. در کتاب «دانش‌نامه‌ی زنان فرهنگ‌ساز ایران و جهان» و «کارنمای زنان کارای ایران» و همچنین کتاب «زنان همیشه» پدیدآورنده پوران فرخزاد، از او به عنوان شاعر و نقاش نام برده شده است.»

طرح صبح را خروس دزدید.
دستی بازیگوش روی پرچین روز
بادبادک ملونی را
جانب افق پر می‌داد.
دختری گیس نشسته‌اش را
زیر اندوهی، پنهان می‌بافت.
زنِ چهار فصل تنهایی
در زمهریر، کاموا ...
داخل کادر
رشته‌ی سرخی رو به شفق جولان می‌داد.
آخر کار
تسمه‌ای در لانه را
سیاه، سیاه می‌بست.

۱۳۷۵

*فرامرز سلیمانی (زاده ۱۳۱۹ در ساری - درگذشته ۴ دی ۱۳۹۴ در واشینگتن دی‌سی) شاعر، مترجم، روزنامه‌نگار، ناشر و ویراستار ادبی ایرانی بود. از او به عنوان بنیانگذار خیزش شعری جریان موج سوم در ایران یاد می‌شود.

عفت‌کیمیایی و تاویل من

کیوان اصلاح‌پذیر*

تقلیل مرگ یکی از شگردهایی است که زندگی را ارزش می‌دهد. در این شعر با تقلیل مرگ به کمی مه، کمی برف و کمی عطر موفق شده است تا مرگ را به مرتبه‌ای فروتر از واقعیت بکاهد. تاکید «همین» برای بازهم کوچک شماری مرگ آمده است. تبدیل مرگ به امری چندان کوچک که شایسته‌ی توجه خاص نیست. این تقلیل مرگ قبول مرگ بعنوان یک امر عادی نیست، بلکه نپذیرفتن وقوع مرگ است! شاعر تبعات مرگ را نه عدم وجود او بلکه تغییراتی در طبیعت می‌بیند تا ذهن خواننده را از نبود او به سوی دیگری بگرداند. اما هنوز کافی نیست و امکان دارد مرگ او باور شود این است که مستقیماً از طریق گفتگو با مرده و حتی انجام کاری که فقط زندگان انجام می‌دهند (سیگار کشیدن) سعی می‌کند اگر اندکی شک هم در زنده بودن او هست برطرف شود. اما همین جا شعر در برابر مرگ شکست می‌خورد.

خاکستر سیگار را می‌تکانم و برلبت می‌گذارم دوباره اینجا ظاهراً آن که مرده است سیگار می‌کشد و این برای نشان دادن زنده بودن اوست اما سیگار را راوی از لبش برمی‌دارد و می‌تکاند و دوباره بر لبش می‌گذارد و البته وجود خاکستر نشانه‌ی سیگار کشیدن نیست، زیرا سیگار را چه بکشند، چه نکشند همین که روشن شد به سوی خاکستر شدن خواهد رفت. راوی به زیبایی هرچه تمام‌تر مرگ را از پشت بهانه‌ها و نمایش‌ها بیرون می‌کشد اما ظاهر زندگی را بر او می‌کشد و این شعر را غم‌انگیزتر از پذیرفتن خود مرگ می‌کند. از اینجا به بعد است که گفتگو با مرگ شروع می‌شود.

کمی جمع و جورتر در خاک... تصویری است که قبر را به رختخواب تبدیل می‌کند و نشان می‌دهد که همسری مرده است. تبدیل مرگ به خواب هم تهیدی دیگر است برای نشان دادن زندگی اما در بند قبلی مهار نمایش از دست زندگی‌نمایی خارج شده و مرگ خود را نشان داده است بنابراین با ذکر خاک از تبدیل قبر به رختخواب و مرگ به خواب به دنبال مخفی کردن مرگ نیست، بلکه شکل آن را عوض می‌کند و خود را تسلیم می‌کند.

الهی کمی... این تکرار بند نخست تلاش نومیدانه‌ای است تا دوباره به حالت انکار مرگ برگردد اما دیگر ممکن نیست و مخاطب قرار دادن الهی علاوه بر تکیه کلامی زنانه - هویت زنانه شعر اینجا آشکار می‌شود - نشانه آن است که دیگر مرگ باور شده است زیرا مخاطب نه مرده، بلکه صاحب ارواح مردگان است. در بند آخر یک رجعت کامل به ابتدای شعر است و راوی ناگهان به خود می‌آید و سعی می‌کند با نشانه‌ای کامل از زندگی به انکار مرگ برگردد. در این بند دیگر هیچ نشانه‌ای از مرگ نیست بلکه کاملاً نشانه‌های یک زنده را بدون ایهام بیان می‌کند.

جالب است که در این بند می‌گوید... ما خودمان می‌دانیم... و این تاکید از طریق وارد کردن مرده به حلقه زندگان است. در بندهای قبل تاکید زنده بودن از جانب راوی بیان می‌شود، اما در اینجا... ما... مرده را مستقیماً وارد دایره‌ی شاهدان زنده بودن او می‌کند تا جای شک باقی نماند. گرچه «هنوز» خبر از قریب الوقوع بودن مرگ می‌دهد و می‌دانیم که جای هنوز این جا نیست بلکه برعکس عمل می‌کند و نشانه‌ی مرگی تازه رخ داده است و نه به زودی رخ دادن. شعر بسیار هوشمندانه، حسی و اثرگذار است. مرثیه‌ای زنانه، عاشقانه و افسوس که زندگی مغلوب است. ■

فقط کمی مه ریخت
کمی شاید برف بارید
کمی هم خاک را معطر کردی،
همین ...
... دورت بگردم
هنوز که نمرده‌ای
تو می‌خندی
خاکستر سیگار را می‌تکانم
و بر لبت می‌گذارم، دوباره...
در خاک، کمی جمع و جورتر
جای مان می‌شود حتما...
الهی ...
کمی مه
کمی برف
کمی عطر...
تو می‌خندی
ما، خودمان می‌دانیم
هنوز که نمرده‌ای!...



*کیوان اصلاح‌پذیر شاعر و کارشناس زبان و ادبیات فارسی متولد ۱۳۳۶،
تاویل‌گر آثار هنری به ویژه شعر و داستان است.
از او دو کتاب شعر با نام‌های «پشت این آسمان پر از نشانی‌هاست»
و «سپید، سپیدتر، فراسپید» (تئوری و شعر فراسپید) منتشر شده است.



بو می کشید
سگی ویرانی را
سمت دخترک
انگشت مادر
خونی بود.

بم بود!

حالا باید درو کنم.
کشت زارها
هوای واژه در سر دارند
بی گمان
سازی در باد نواخته
می شود
و
دستی گیسویم را...

بگذار
عطر و به هم ریخته گی
پرت کند، حواس خانه را
هنوز زیبایی این جاست.
با نظم میخکها
ریسه می روند
از لب
به تن.

عفت کیمیایی

چطوری ؟
خوبم
آنقدر که دلم می خواهد
دراز به دراز، زنده باشم و
گوش بسپارم به پیچ، پیچ علف
ها و هی
سخن بگویم از فراق
که چه می کند با دل پاشیده
ام .
خوبم
آنقدر که
لا به لای ترک های خاک پف
کرده و نمناک
در فصل خوش
بیاندیشیم
به مرغی که می آید
به سینه ی افروخته نوک می
زند و
به کجا ... ؟
می پرد .
و حیرت از کوزه سفال
که حتما دست یاری نبوده بر
گردنش
که چنین پاشیده
تا بروید
شقایق ریز و کوچکی
که بگوید
ما هم دلی داریم .
خوبم
حالا برو
شگون ندارد
غروب مزار
به وقت خوش .

فروردین ۱۳۹۸

فرقی نمی کند
همین حالایت را دوست دارم.
ابرهایی می آیند
بادهایی می وزند
همین حالا
سبزه از کاکلات می روید.
دوستت دارم هایی که
رهایم نمی کنند
ابری هستند.
می وزند
می بارند
نه!
فرقی نمی کند
دوست دارم کاکلات را
همین حالایت را.

ساختم
تا تورا داشته باشم
و ویران، تا خودم را
پی می گیرم از هر سو
صدای ساختن و آواز فرو ریختنی
که به ترمی از لحظه ها بدل می شود.
و می رسم تا تو
که می سازی، تا داشته باشی ام
و ویران تا خودت را



در کنار جواد مجابی



شعرخوانی در اولین سالگرد مرگ اخوان ثالث



در کنار حافظ موسوی و محمد محمدعلی



بازخوانی انتقادی شهر

تاریخچه گروه رخداد تازه مستند و رویکرد آن به مسائل شهری

دامن می‌زنند طرح ایده‌ای نو نزد صدیقی و جهانشاد ضروری آمد. ایده‌ای که امروزه با عنوان مستند جامعه‌شناختی (Sociological Documentary) شناخته می‌شود. مستند جامعه‌شناختی «مفهومی کمیاب و چه بسا نایاب است؛ مفهومی مهجور که به ندرت می‌توان مفاهیمی نزدیک به آن را در آثار جامعه‌شناختی یا سینمایی یافت ... مستند جامعه‌شناختی جایی در میانه، در آستانه‌ی سینمای مستند و جامعه‌شناسی جای دارد. با این تعبیر، فیلم مستند جامعه‌شناختی نه محصول مستندساز می‌تواند باشد نه محصول جامعه‌شناس، نه این است نه آن و البته هم‌زمان هم این است هم آن. جایی است که این دو با یکدیگر ملاقات می‌کنند و درهم می‌آمیزند. مستند جامعه‌شناختی دست‌آورد مستندساز-جامعه‌شناس است؛ کسی که هم مهارت‌های مستندسازی را دارد هم از تخیل جامعه‌شناختی برخوردار است؛ کسی که هم مهارت‌های مستندسازی را می‌داند و هم مهارت‌های جامعه‌شناسی ورزیدن را». بر همین اساس ایشان بر آن شدند تا بستر تئوریک این ایده را که پیش از این به شکلی تجربی بعضاً توسط برخی فیلمسازان مستقل و در مواردی به طور دقیق‌تر با همکاری مشترک جامعه‌شناس/مستندساز شکل گرفته بود را تدارک ببینند تا «بخشی از مستندسازان را برای تدوین برنامه‌ای عملی، مشتمل بر مختصات فنی لازم برای تحقق این ایده ترغیب» (صدیقی، ۹۴: ۵۴-۵۳) کنند. از این رو آنها با توجه به اهمیت موضوع ایشان اولین بار کارگاهی با عنوان مستند جامعه‌شناختی



راه‌اندازی کردند که فعالیتش از زمستان ۱۳۸۹ تا اوایل سال ۱۳۹۰ به طول انجامید. این کارگاه با هدف معرفی ترم مستند جامعه‌شناختی به نسل جوانی از مستندسازان و دانشجویان علوم اجتماعی برگزار شد که در نهایت منجر به آشنایی، تبادل دانش و نیز تجربه پاره‌های فعالیت‌های میدانی مشترک میان آنها شد. پس از اتمام این کارگاه پوریا جهانشاد و بهرنگ صدیقی کماکان به تدقیق ابعاد نظری گوناگون این ایده پرداختند و در این راستا متونی در نشریات مختلف از ایشان منتشر شد. این روند همچنان ادامه داشت تا اینکه در تیرماه ۱۳۹۴ کارگروه مستند جامعه‌شناختی در اندیشکده‌ی رخداد تازه در قالبی نو پا گرفت. با از سرگیری دوباره فعالیت‌ها شیوه اجرایی کار تا اندازه زیادی تغییر کرد. این بار گفتگوی مستقیم با فیلم‌سازان جهت معرفی ترم مستند جامعه‌شناختی روش اصلی کار شد. بدین منظور نشست‌هایی برگزار گردید که طی آن فیلم در حضور فیلم‌ساز به نمایش درآمد تا زمینه آشنایی بیشتر مستندسازان با جامعه‌شناسان و ایجاد فضای گفتگویی به منظور تشریح ایده مستند جامعه‌شناختی فراهم شود. در این راستا

زمستان ۱۳۸۹ بود که گام‌های نخست برای معرفی ترمی جدید به عرصه‌ی علوم اجتماعی و مستندسازی ایران برداشته شد. دغدغه‌ی مشترک پوریا جهانشاد (پژوهشگر و منتقد سینما) و بهرنگ صدیقی (جامعه‌شناس) در برابر جریان‌های غالب در سینمای مستند و جامعه‌شناسی آنها را به طرح و ترویج این ایده ترغیب کرد. ابتدا باید یادآور شد که سینما و جامعه‌شناسی به لحاظ تاریخی در دوره‌ی کمابیش هم‌زمانی ظهور کرده‌اند. یعنی درست مقارن با شکل‌گیری و رشد نظریه‌های جامعه‌شناسی در مواجهه با گسترش شهرنشینی و مسائل مرتبط با آن، از جمله سیل عظیم مهاجرت از روستا به شهر و رشد اقتصاد تجاری و تولیدی، سینما نیز از دل مدرنیته سربرآورد. این هم‌زمانی نه لزوماً از جنبه تقویمی بلکه به لحاظ چگونگی مواجهه آن دو با زندگی مدرن روبه رشد شهری اهمیت می‌یابد. از طرفی میل به تصویر کشیدن واقعیت اجتماعی جهان جدید برای مستندسازان روز به روز بیشتر می‌شد و از طرف دیگر شناخت همان واقعیات برای جامعه‌شناسان اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کرد. بنابراین چپستی مفهوم واقعیت و نحوه مواجهه با آن پیوسته موضوعی مهم و کلیدی در اندیشه نظریه‌پردازان هر دو حوزه بوده و کماکان هست. این در حالی است که طی سالیان اخیر عموماً جریان‌های محافظه‌کار سازندگان جریان‌های غالب در هر دو حوزه بوده‌اند. در جامعه‌شناسی منظور آن گونه‌هایی است که جهت تبیین واقعیت صرفاً به پژوهش‌های آکادمیک بسنده کرده و یا همدست نهاد قدرت (جامعه‌شناسی سیاست‌گذار) هستند و نیز در مستندسازی جریان‌هایی که «مستند را دریچه‌ای می‌دانند که باعث می‌شود به گونه‌ای شفاف با واقعیت خارجی روبرو شویم، از جمله نظریه حضور (presence)، نظریه شفافیت (transparency)، سینمای بی‌واسطه (Direct cinema) و امثال آن». (جهانشاد، آذر ۱۳۹۶) از آنجا که همه این رویکردها خواه ناخواه از طریق بازتابی منفعلانه‌ی واقعیاتی که بر خلاف ادعای‌شان ناب هم نیستند به بازتولید وضع موجود و استیلای هرچه بیشتر اصحاب قدرت



در مجموع ۳۳ نشست برگزار شد تا این‌که نهایتاً در دی ماه ۱۳۹۵ این اندیشکده به دلایلی تعطیل شد. پس از آن و به فاصله کوتاهی با حمایت دوستان و حامیان، اعضای این کارگروه در قالب رخدادهای تازه‌ی مستند دور جدیدی از فعالیت‌های خود را در محل پروژه‌های نیومدیا از سر گرفتند و ۴۳ نشست دیگر در شکل تازه برگزار شد. گاهی فیلم‌ها با موضوع مستقل و گاهی چند فیلم با محوریت موضوعی مشترک به نمایش درآمدند؛ با این حال حفظ تمرکز بر ایده اولیه، یعنی تمرکز بر حوزه شهر و مسائل شهری همچنان در دستور کار قرار دارد.

همچنین طی دو سال اخیر گروه رخداد تازه مستند تلاش کرده است همکاری خود با دانشگاه‌ها و برخی مراکز مستقل فرهنگی را گسترش دهد و ضمن تولید محتوا در مشارکت با دیگر متخصصان، به ترویج بیشتر نگاه انتقادی و بینارشته‌ای خود جامه عمل بپوشاند. علاوه بر آن و در راستای اهمیت فراگیر شدن مباحث انتقادی و بینارشته‌ای، این گروه دامنه‌ی نشست‌ها و محتوای تولید شده را به شهرهای دیگر نیز کشیده است که اکنون مستندات این نشست‌ها در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

در انتها به عناوین موضوعی نشست‌های برگزار شده و معرفی اعضا گروه رخداد تازه مستند اشاره می‌شود:

عناوین موضوعی: «زیست غیررسمی در شهر»، «زن و شهر»، «شهر و انسان شهری»، «دیاسپورا و هویت دیاسپورایی»، «سرپناه»، «بازخوانی انتقادی نظام آموزش رسمی در ایران» و «جنبش‌های اجتماعی».

اعضا: پوریا جهان‌شاد (مدیر گروه)، بهرنگ صدیقی، شهاب بلوکی، مسعود مشایخی، میعاد نوحه خوان، مهدی باقری، زینب تبریزی، حمیده گل محمدی، رضا حائری، هادی شریعتی، محمد بحیرائی.

داستان بخوانیم:



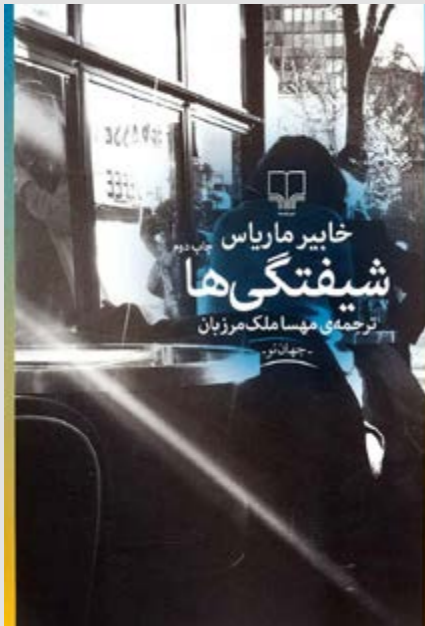
ما بدجایی ایستاده بودیم
نویسنده: رضا فکری
انتشارات مروارید

«ما بدجایی ایستاده بودیم» روایت‌گر تب‌وتاب جوان‌هایی است که در بنبوچه‌ی وقایع سیاسی، درگیر افت و خیزهای زندگی خویش‌اند. کتاب، چالش نسلی را به تصویر می‌کشد که فارغ از رخداد‌های سیاسی سرنوشت‌ساز پیرامون‌شان، به سفری پر نشیب و فراز و پر ماجرا رهسپار می‌شوند؛ سفری که تحولات ده سال آینده‌ی زندگی‌شان را رقم می‌زند. اتفاقات این رمان با رگه‌هایی از طنز که از نوع نگاه خاص این نسل به مسئله‌های جهان مایه می‌گیرد، روایت می‌شود.



مُکاشفه‌ی اَبَرک، سَگِ قُربانعلی
الهامه کاغذچی
انتشارات آگه

...سکوت، قهوه‌خانه را دور زد و رفت یک گوشه زیر نقاشی سهراب نشست. سهراب نفس‌های آخر را می‌کشید. اشک به چشم رستم خشک شده بود. ابرک و جیرجیرک‌ها هر چه به شب گوش کردند، صدای مردها هیچ کجا نبود. سگ پیر از جایش بلند شد و رفت زیر پنجره، روی دو پایش بلند شد و سایه‌ها را نگاه کرد. مردها بهت زده ته مانده‌ی استکان‌های‌شان را هورت می‌کشیدند. ابرک ترسید. دست‌هایش را لیس زد. آمد دوباره کنار در خوابید و چشم‌هایش را روی هم گذاشت. سکوت شب کش آمد و جیرجیرک‌ها ساکت شدند. باد گرم می‌پیچید در دل کویر...



شیفتگی‌ها
خابیر ماریاس
برگردان مهسا ملک‌مرزبان
انتشارات چشمه
چاپ پنجم

رمان «شیفتگی‌ها» از جدیدترین آثار این رمان‌نویس محسوب می‌شود که حال و هوایی عاشقانه و معمایی دارد. زنی در یک کافه با زوجی برخورد می‌کند که از نظرش جذاب و دلنشین هستند. او به آن‌ها نزدیک می‌شود و در همین اثنا مرد به قتل می‌رسد و این روند، دو زن را به هم نزدیک می‌کند تا رازی مهم و بزرگ آشکار شود...

عکس پشت جلد

مهدی طالقانی

متولد ۱۳۶۸، فارغ‌التحصیل طراحی گرافیک از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران و ارشد تایپوگرافی - گرافیک دیزاین از Tohoku university of art and design ژاپن. از سال ۲۰۰۸ به صورت حرفه‌ای عکاسی می‌کند. او همچنین طراح پوستر چند فیلم سینمایی در فستیوال‌های بین‌المللی از جمله فیلم «همه می‌دانند» اثر اصغر فرهادی بوده است.



