آنچه گویندش ابتذال

امین بزرگیان

پس از سخنرانی کوتاه یوسف اباذری، استاد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران، درباره موسیقی مرتضی پاشایی، موضوع دیرینه‌ی «ارزش هنری» به سطح افکار عمومی منتقل شد و مجادلاتی را در میان متخصصان و غیرمتخصصان برانگیخت. از سویی دیگر، در خود میدان هنر در ایران نیز چندی پیش که گروهی از هنرپژوهان وهنرمندان، ده هنرمند موردنظر خود را برگزیدند، انتقادها و مباحثی برخاست که با اینگونه انتخاب‌ها و نظرسنجی‌ها «ارزش هنری» مورد خدشه واقع می‌شود. حال جالب است که این موضوع را پس از سیاحت‌اش در افکار و زبان عمومی دوباره به درون خاستگاه‌های نظری‌اش بکشانیم و آن را با چهره‌ی گردوغبارگرفته‌اش دوباره بنگریم. در این فرصت کوتاه جز طرح سراسیمه‌ی چند موضوع، مجال بیشتری نیست.

۱.

چه کسی تعیین می‌کند که چه اثری دارای ارزش هنری، فرهنگی یا ادبی است؟

یکی از انتقادات مهم به آثار هنری جدید، پیروی آنها از منطق حاکم بر اقتصاد و معیشتِ عصر نو و کالایی‌شدن آثار هنری است. امروزه هنر در اشکال متعددش از موسیقی گرفته تا نقاشی و ادبیات و سینما در دسترس همگان قرار گرفته و همه جا و در همه حال چیزی از عرصه هنر در زندگی روزمره‌ی ما وجود دارد. کالاها و اشیا برای عرضه و افراد برای گذران اوقات فراغت‌شان، دستگاه‌های گوناگون هنری را به خدمت گرفته و از آن استفاده می‌کنند. و به همین سبب هنر دیگر یک «صنعت» است. تئودور آدورنو در مقاله‌ای تحت عنوان «نقدی اجتماعی بر موزیک رادیو» می‌نویسد:

«موزیک خوب چیست؟ آیا آن موزیکی که بیرون می‌آید و براساس استانداردها به عنوان موزیک خوب معرفی می‌شود، بازهم موزیک خوب است؟ ازهمه مهم‌تر آیا همواره یک موزیک خوب در طول تاریخ یک چیز بوده است؟ امروزه آنچه به عنوان موسیقی

والا نامگذاری شده ولی به عنوان یک کالا فروخته می‌شود نشانگر این است که موسیقی خوبی مثل موسیقی باخ امروزه یک ابزار تجملاتی و بت‌واره شده و مثل همه‌ی کالاهای دیگر مصرف می‌شود. در رادیو، موسیقی باخ هم شکلی مصرفی به خود می‌گیرد.»[1]

امروز تصور این‌که به عنوان مثال موسیقی به حیات فاخرانه و ویژه خود در قرن هفده و هجده بازگردد تقریباً ناممکن است. اگر در گذشته هنر جلوه‌ای محدود به گروه‌هایی خاص داشت، امروزه از هنر به تعبیر والتر بنیامین، هاله‌زدایی شده و به امری عمومی تبدیل شده است. به میزان رشد کالا و نظام سرمایه‌داری، چیستی و کارکرد اثر هنری نیز تحول یافته است. آثار برتر آثاری هستند که بیشتر مورد استقبال قرار گرفته باشند. این «استقبالِ بیشتر» معنای قرن هجدهمی ندارد و کاملاً با فروش بیشتر در هم تنیده شده است. ارزش هنری نیز همچون دیگر ارزش‌ها به ارزش اقتصادی پیوند خورده و عملاً اندیشیدن به هرنوع سزاواری (Priority) را سخت کرده است. از سوی دیگر، فردگراییِ رشدیافته، مراجع فکری را فرسوده و روشنفکران را بی‌اعتبار ساخته است. هر فردی در عصر ما با هر سطحی از معرفت و صلاحیت حرفه‌ای، انتخاب خود را دارد و حاضر به پیروی از نخبگان نیست. به تعبیر نیچه در «فراسوی نیک و بد» با سایه‌فکندن دموکراسی بر همه چیز، اصل کمیاب و سرورانه‌ی ارزش‌نهادن بر خویش و خودپسندی، از بین نرفته بلکه همه‌گیر شده است[2]. صدای آشنایی که به گوش می‌رسد این است که : «این را دوست دارم و دلم این را می‌خواهد». اگر این بیان برای یک مدرنیست سیاسی معنای سرپیچی از خانواده و امر حاکم را می‌دهد، در میدان هنر و سلیقه‌ی هنری، چنین معنای اعتراضی و رهایی‌بخشی ندارد. بیراه نیست که منتقدان تولیدات هنری عامه‌پسند، امروزه غالباً نه محافظه‌کاران و آریستوکرات‌ها که اتفاقاً روشنفکرانی‌اند که بدنبال ساختن نوعی «عامه» و اجتماعی سیاسی از مردم‌اند.

ساختار پیچیده و دقیق سرمایه‌داری، اجتماع‌ها (Community) را از بین نبرده بلکه بدان‌ها شکل‌های متفاوتی بخشیده است. امروزه «امر اشتراکی» در سلیقه و انتخاب است؛ به تعبیر بوردیو پروژه‌ی یکسان‌سازی ذائقه‌ها. اجتماع آدم‌ها در برگزیدن موزیک، کتاب و فیلم که هر از چندگاهی در جلوی فروشگاه‌های فرهنگی (چه عبارت جالبی: فروش‌گاه فرهنگی) یا در جایی مثل سایت آمازون خود را به منصه ظهور می‌رساند، ما را نسبت به فردیّت و ارزش بهاداده‌شده‌ی فردگرایی، مشکوک می‌سازد. اگر هرکسی انتخاب خودش را دارد، چرا تا این حدّ انتخاب‌ها شبیه هم شده است؟ این دقیقاً الگوی عام کالا در زمانه‌ی ماست. بحث پردامنه تئودور آدورنو و هورکهایمر، درباره همین سرایت ماهیت کالا و بت‌وارگی به اثر هنری و پیروی منطق تولید اثر هنری از منطق تولید کالاست، که از فرط صحبت درباره‌ی آن در این مدت، خود به محصولی دم‌دستی تبدیل شده و خیر عقل و حس در آن است که از آن بگذریم.

کلیساهای معرفتی، فرو ریخته و راهنماهای حیات و ممات به مدد رواج نظریه‌های نسبی‌گرایانه مستحیل شده‌اند. اگر حتی توافقی شکل بگیرد و هنرمندان بتوانند برای کارهای هنری ارزش‌گذاری کنند، پیروان چندانی نخواهند داشت، زیرا که از هاله‌ی هنر، تعلق‌اش به حوزه شخصی و وجودی باقی مانده و این میدان، کمتر از بقیه همچون علوم تجربی و اجتماعی و فلسفه تن به اجماع متخصصان و گروه علمی می‌دهد.

می‌توان به سؤال نخستین بازگشت: چه کسی تعیین می‌کند که چه اثری دارای ارزش هنری، فرهنگی یا ادبی است؟ هیچکس دیگر قادر نیست که تعیین کند؛ اما قطعاً چیزی در این میان وجود دارد که ذائقه‌ی ما را به سمت انتخاب‌هایِ آزادانه‌ای مجبور می‌سازد.

.۲

[1] Adorno Theodor W., *Essay on Music*, Selected with Richard Leppert, University of California Press, P224

[2] نیچه فردریش، فراسوی نیک و بد، ترجمه داریوش آشوری، انتشارات خوارزمی

ارزش هنری چه نسبتی با زندگی روزمره و تجربی هر فرد دارد؟

اگر دیگر کسانی یا مراجعی برای تعیین ارزش یک اثر هنری وجود مؤثری ندارند، با چه عنصری می‌توان درباره‌ی اثر هنری همچنان سخن گفت بدون این‌که به‌طور کامل در میدان‌های دیگر همچون اقتصاد هضم نشود. والتر بنیامین در مقاله‌ی مؤثری تحت عنوان «اثرهنری در عصر بازتولید مکانیکی»[۳] که در خلال مباحثه‌ی دراز مدت خود با دوست و همکارش، تئودور آدورنو، آن را صورت‌بندی کرد، تفسیر دیگری از وضعیت هنر در عصر حاضر ارائه داد. از نظر او در طول تاریخ، فیلسوفان همواره سعی کرده‌اند که به این دست سؤالات پاسخ دهند که هنر چیست و یا چه اثری واجد ارزش هنری است؟ از ارسطو گرفته تا هیدگر مسئله‌ی کشف ماهیت هنر، وسوسه‌ای فلسفی بوده است. اما گویا برای بنیامین کشف این ماهیت یا ارائه‌ی تعریفی استعلایی از آن بی‌حاصل به نظر می‌آید. پرسش او یافتن ماهیت تجربی هنر در عصر مدرن و در تجربه‌ی زیسته‌ی روزمره است. این‌که ما چگونه هنر را تجربه می‌کنیم؟ و زمینه تاریخی و اجتماعی این تجربه چیست؟ از نظر بنیامین، رفتارها و سلایق هنری در هر عصری به ما کمک می‌کند تا بفهمیم که آن جامعه چگونه چیزی را تجربه می‌کند. با این نگاه است که او به تولید و مصرف توده‌ای هنر و بهره‌گیری از تکنولوژی‌های مدرن در عرصه‌ی هنری می‌پردازد.

رابطه‌ی تاریخی دین و مراسم مذهبی با هنر، به‌عنوان ریشه‌های تولید اثر هنری که به مشروعیت‌دهی نظم حاکم و دستگاه حکمرانی از یک سو و نیز انسجام اجتماعی منجر می‌شده است، جلوه‌ای انحصاری به هنر داده بود که بنیامین از آن به هاله‌ی اثر هنری تعبیر می‌کند. هاله‌ای از تقدس که آن را در انحصار نیروهای حاکم درآورده بود. در دیدگاه او، تفاوت هنر سنتی و مدرن به همین هاله‌زدایی از اثر هنری باز می‌گردد. در واقع تکنولوژی‌های تکثیر و چاپ، یعنی تکنیک‌های بازتولید اثر هنری، هاله‌ی اثر را از آن گرفته و به آن جنبه‌ای توده‌ای بخشیده است. کارهای داوینچی یا مونش دیگر فقط در خانه‌های ثروتمندان، دربار یا کلیسا نیست و کپی‌هایی از آن و در مرحله بعد آثاری شبیه به آن‌ها را در هرجا می‌توان یافت. به زبان بنیامینی، هنر جدید امکان تجربه‌ی هنری را به میان تمامی توده‌های مردم برده و از این طریق امکان تجربه‌ی جمعی را که هنر نخبه‌گرا دریغ می‌داشته است به افراد بازگردانده است؛ تجربه‌ای که یونانیان با هنر داشتند. هنر در یونان باستان امری پیوندخورده با زندگی همگان بود.

از طریق این توان، یعنی ازدست‌رفتن اقتدار اثر، پتانسیل‌های سیاسی هنر آزاد و اقتدار مالکان اثر نیز تضعیف شد. هنر دیگر وسیله‌ای برای تحکیم وضعیت موجود و نظام کاستی نبود بلکه خود با از دست دادن تکینگی‌اش، به وسیله‌ای برای درهم‌شکستن و تغییر شرایط تبدیل شد. ظهور جریانات متعدد هنری در شاخه‌های مختلف آن محصول همین آزادسازی و هاله(والایی)زدایی بود. بنیامین مهم‌ترین نتیجه‌ی این فرایند را ازبین‌رفتن «اصالت» می‌داند، همان چیزی که از نظر نیچه و آدورنو نشانه‌ای برای زوال عصرجدید است. دادائیسم مظهر بارز این اصالت‌زدایی و بازگشت به نوعی بدویت در میدان هنر بود.

نکته‌ی مهم در فهم ما از ایده‌ی بنیامین در مواجهه با آنچه امروزه در فرایند بازتولیدپذیری اثر هنری می‌توان به وضوح مشاهده کرد این است که از نظر وی، ازمیان‌رفتن جنبه‌ی آیینی و برجسته‌شدن جنبه‌ی نمایشی هنر – با هاله‌زدایی از اثر هنری – راهی برای گشودن کارکرد اجتماعی و سیاسی هنر است. این تلقی که با توده‌ای شدن هنر، اثر هنری به چیزی هرچه بیشتر تفریحی (Fun)، خنثی و بی‌کیفیت تبدیل شود، چیزی نیست جز بازگشتن نوعی جدید از جنبه‌های آیینی و غیرسیاسی هنر. به عبارتی جنبه‌ی آیینی تازه در شکل‌هایی از هنر بازتولیدپذیر که کاستی از هنرمندان را ساخته که هرچه بیشتر با کلیسای جدید، یعنی نظام ارزش‌گذاری اقتصادی از یک سو، و از سوی دیگر با قدرت سیاسی حاکم پیوند خورده‌اند، نکته‌ای است که از دید بنیامین پنهان نمانده است. اینکه آثاری نه واجد اصالت و نه واجد ویژگی‌های سیاسی بوده و در حجم گسترده، یکسان و تبلیغاتی (به تعبیر

[۳] Benjamin Walter , Walter Benjamin and Art, Edited By Andrew Benjamin, Press: Continuum, London, NewYork,2006

بنیامین فاقد خلاقیت‌های تجربی) و توسط بنگاه‌های قدرتمند اقتصادی و سیاسی حاکم تولید شوند، قابل‌انطباق با هنر مدرن و تئوری هاله‌زدایی از اثر هنری وی نیست. سیاسی‌بودن اثر هنری به مثابه‌ی ارزش مدرنِ آثار هنری به معنای تعلق آثار به گرایش‌ها و ایسم‌های سیاسی (آن‌گونه که در فلسفه سیاسی از سیاست تعبیر می‌شود) نیست، بلکه به معنای درهم‌ریختن مناسبات سلطه و مفصل‌هایی است که امکان زندگی بهتر را از توده‌ی مردم سلب کرده‌اند. در واقع ارزش هنری یا اصالت اثر در هنر مدرن هرچند دیگر محصول یگانگی و فاصله‌گذاری آن از امر عمومی نیست، اما واجد پیوند با فاصله‌گذاری از واقعیتِ سهمگین موجود است. هنرمند در اندیشه‌ی ساختن چیزی است که واقعیت، آن را از همگان سلب و زیستن را سخت و طاقت‌فرسا کرده است.

با این مقدمه است که می‌توانیم به عنوان مثال این سوال را پیش روی خودمان بگشاییم که آنچه به‌عنوان هنر و بالاخص موسیقی مردم‌پسند، امروزه از رسانه‌های مسلط تبلیغ و تحکیم می‌شود، آیا واجد خصلتِ هنر مدرن است؟ کودکانه است اگر فکر کنیم استقبال عمومی از یک دسته کارهای خاص را می‌توان در پیوند با هنر مدرن و خصلت‌های آن ارزیابی کرد.

در پیوند با تجربه‌ی زندگی روزمره است که می‌توانیم به تفاوت پیچیدگی‌های موضوعِ «استقبال عمومی» از یک اثر و رابطه‌ی آن با ارزش هنری پی ببریم. بنیامین در مقاله «قصه‌گو؛ تاملاتی در آثار نیکلای لسکوف»[۴] جهانی را وصف می‌کند که به سبب مدرنیزاسیون و جنگ نابود شده و بدن آدمی در زیر فشارهای جنگ صنعتی مدرن له شده است. در چنین وضعیتی، زندگی روزمره‌ی آدمیان دستخوش تحولات شگرفی شده و ضرباهنگ‌اش تغییر اساسی کرده است. بنیامین مهم‌ترین تحول رخ داده را در زندگی روزمره در دوران جدید، سرگردانی «تجربه» می‌داند. او می‌گوید شاید در دوره جدید به سبب اتفاقات متعدد و متنوع، بر تعداد تجربیات انسان‌ها افزوده شده باشد اما این تجربه‌ها سرگردانند؛ زیرا نمی‌توانند درون معنای زندگی جای گیرند. آنچه که نیچه جایگاه تراژدی در هنر یونان می‌داند. از نظر بنیامین تجربه‌های روزمره مدرن نمی‌توانند شکلی قابل‌تبادل پیدا کنند و به همین سبب قابلیت شناخت، نقد و تغییر را نیز ندارند.

ریچارد پالمر در بررسی‌های خود درباره مفهوم «تجربه» نزد نویسندگان آلمانی بر این مسئله تاکید دارد که – تحت تأثیر دیلتای – در سنت آلمانی، بین دو نوع تجربه تفاوت گذاشته می‌شود؛ یکی تجربه‌ی زنده و زیست‌شده یا تجربه‌ی آنی (Erlebnis) و دیگری تجربه‌ی جمعی و انباشت‌پذیر (Erfahrung) که می‌تواند مورد تبادل و تأمل قرار گیرد. تجربه‌ی آنی یا زیسته، تجربه‌ای خام، ابتدایی و بی‌واسطه است که به پیشازبان و پیشاتأمل تعلق دارد و در زبان آلمانی هم‌ریشه با فعل زیستن (leben) و دال بر

[۴] بنیامین والتر، در مجله ارغنون، ترجمه مرادفرهادپور وفضل الله پاکزاد، شماره ۹،تابستان ۷۵

بی‌واسطگی خودِ زندگی در برخورد ما با آن است. این نکته به این معناست که تجربه‌ی اندیشیده‌شده و جمعی است که تجربه‌های آنی را به لحاظ اجتماعی معنادار می‌سازد.[۵]

در دیدگاه بنیامین، مشکل مدرنیته‌ی امروزی این است که تجربه‌ی زیسته نمی‌تواند در شکل تجربه‌ی تبادل‌پذیر عرضه شود. انسانِ مدرن در زندگی روزمره‌ی خود از تجربه‌های آنی و زیسته‌ی اشباع‌شده بدون این‌که بتواند این تجربه‌ها را معناسازی کرده و با دیگران تبادل نماید. بدین معنا که با فقدان تجربه‌ی جمعی و اندیشیده‌شده، تجربه‌های زیسته‌ی متعدد، بی‌معنا و سرگردان‌اند. بنیامین این بحث را در مقاله دیگری تحت عنوان «درباره برخی مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر»[۶] ادامه می‌دهد. در این مقاله بنیامین برای شارل بودلر نقشی ویژه قائل می‌شود. از نظر او بودلر کسی بود که توانست به تبادل‌پذیر ساختنِ تجربه دست بزند. او قادر است تجربه‌ی اندیشیده‌شده را به تجربه‌ی زیسته پیوند دهد. اهمیت اشعار بودلر از نظر بنیامین در این است که اجازه می‌دهد تجربه‌ی زیسته به میانجیِ تجربه‌ی تبادل‌پذیر و اندیشیده‌شده، صورت‌بندی شود. این صورت‌بندی از نظر بنیامین مهم‌ترین نقش را در فهم و نقد زندگی روزمره بازی می‌کند.

انتقاد اساسی بنیامین بازمی‌گردد به فروکاستگی تجربه‌های جمعی ما به تجربه‌های شخصی؛ یا به تعبیری دیگر افول تجربه‌های جمعی. از نظر او، در تجربه‌ی جمعی است که ما می‌توانیم تبادل، فهم و میل به بهبود وضعیت را ببینیم. مسئله‌ی بنیامین این است که در دوران مدرن با انباشت تجربه‌های زیسته‌ای مواجه هستیم که قابلیت تبادل و نقد ندارند. زبان این تجربه‌های زیسته که شکلی جدید از تکین‌بودگی را ارائه می‌کنند، این‌بار نوعی یگانگیِ بی‌اصالت برخی از آثار است. مثلاً در فضای حاکم بر موسیقی رایج در دو دهه‌ی اخیر ایران که از طریق بازار فروش، میزان استقبال و برنامه‌های رادیو و تلویزیون می‌توان آن‌را مشاهده‌کرد، شعرهایی را می‌شنویم که راویِ یک شکست شخصی (قربانی‌شدن) در یک رابطه عاشقانه فردی و انتزاع شده از امراجتماعی هستند. ملودی‌ها نیز غالباً ریتم‌هایی مُدام‌تکرارشونده و ترکیبی بین مداحی‌های مذهبی جدید و موسیقی لوس‌آنجلسی‌اند. به روش بنیامینی، باید پرسید این شکل از موسیقی، محصول چه وضعیتی است؟ پاسخ می‌تواند از خلال کارهایی تحقیقاتی پیگیری شود، اما روشن است که افراد، فقدان‌های موجود در زندگی‌شان را، که غالباً ریشه در مسایل جمعی دارد، در این قالب‌های موسیقایی انعکاس داده و با آن همراه می‌شوند. در واقع این آثار، مسایل و تجربه‌های جمعی را به شکل یک تجربه‌ی حزن‌انگیز فردی و خنثی تقلیل داده، به آن زبانی آیینی بخشیده و بازتاب می‌دهند. کارکرد اصلی این نوع صورت‌بندی، جلوگیری از ساخته‌شدن امر جمعی و نیز بیرون‌ریختن آنتاگونیسم‌ها و تضادهای اجتماعی است. شاید اینجا تعبیر نیچه بسیار به‌کار بیاید که هنر بردگان، هنر قربانی‌شدن است.

تجربه اگر بخواهد به میدان نقد وارد شود باید ماهیت جمعی و تبادل‌پذیر خود را نگه دارد. برای این کار در وهله‌ی اول خود هنرمندان باید بتوانند درباره‌ی کارهای همدیگر سخن بگویند و به ارزیابی آن دست بزنند. آنها با ارائه‌ی ارزیابی‌های خود، زبانی برای نقد و بررسی آثار هنری در اختیار همگان می‌گذارند و اثر را از یک تجربه‌ی زیسته‌ی تکین نجات می‌دهند. کار هنرمند مدرن به تعبیر بنیامینی این است که تلاش کند، تجربه‌های زنده و منحصربه‌فرد را به تجربه‌های جمعی و قابل‌تبادل گره بزند. ماهیت غیرسیاسی برخی آثار در این‌جاست که از درک جمعی تجربه‌ها جلوگیری می‌کنند. دیلتای نیز به دنبال ابزاری بود تا به کمک آن فهمِ تجربه‌های زنده و زیسته، ممکن شود. این ابزار بی‌شک همان‌گونه که باختین مطرح می‌کند از دل زندگی روزمره بیرون می‌آیند نه فنون تبیینی یا نخبه‌گرایانه، اما با نوعی فعال‌ساختن خودِ زندگیِ روزمره. بنیامین با کار بر روی شعر شارل بودلر سعی داشت نشان دهد که شعر او – به‌عنوان نخستین شاعر مدرن – چگونه توانست ابهامات و تناقضات مدرنیته و آمیختگی زیبایی و

[۵] پالمر ریچارد، علم هرمنوتیک، ترجمه سعیدحنائی کاشانی، نشر هرمس

[۶] بنیامین والتر، در مجله ارغنون، ترجمه مرادفرهادپور، شماره ۱۴، تابستان ۷۷

زوال، فرهنگ و فساد در زندگی مدرن را به مثابه‌ی یک تجربه‌ی زیسته روایت کند (یعنی بـه تجربـه‌ای قابـل‌تبـادل تبـدیل کنـد). ارزش هنر مدرن در روایتِ جمعیِ تجربه‌ی زیسته است. به تعبیر بنیامین، بودلر از این جهت مهم‌تر اسـت کـه روایـت‌اش از تجربـه زیسته‌ی خود (مثلاً زندگی در پاریس) از دیگر روایت‌ها اثرگذارتر بوده و تجربه‌ای جمعـی را سـاخته اسـت؛ تجربـه‌ی جمعـی یـک جامعه، یک نسل یا یک طبقه. جامعه‌شناسیِ فُرمال در ایران، متأسفانه اجتماع افراد سرگردان در مراسـم تشـییع جنـازه‌ی مرحـوم پاشایی را اشتباهاً به جای این تجربه‌ی جمعی در هنر مدرن درک می‌کند و خوانشی سیاسی از چیزی بـه غایـت غیرسیاسـی ارائـه می‌دهد.[۷]

۳.

برای بالا بردن ارزش هنری آثار چه باید کرد؟

یکی از دوره‌های درخشان در حوزه‌ی موسیقی را زمانی در دهه پنجاه شمسی می‌دانند که هوشنگ ابتهاج به عنوان مدیر موسـیقیِ رادیو به کار مشغول بود. ابتهاج از سال ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۶ سرپرست برنامه گـل‌هـا در رادیـوی ایـران بـود. تعـدادی از برجسـته‌تـرین تولیدات موسیقایی با حضور افرادی چون شجریان، ناظری، علیزاده، لطفی، مشکاتیان و حسین قوامی در همین دوره و زیر نظـر وی تولید و پخش شد. سایه بعداز حادثه‌ی میدان ژاله (۱۷ شهریور ۱۳۵۷) به همراه محمدرضا لطفـی، محمدرضـا شـجریان و حسـین علیزاده از رادیو استعفا دادند. درهرحال، در آن دوره آثار موسیقایی برجسته‌ای تولید و پخش شد که تا هم‌اکنون نیز بسـیاری از آن به نیکی یاد می‌کنند. این دوره‌ی درخشان، محصول یک مدیریت پر از سانسور توسط ابتهاج است. سایه اجازه‌ی پخش آثـاری را در رادیو نمی‌داد و از جایگاه اداری خویش برای حذف برخی کارها که از نظر او بازاری، ضعیف و مبتذل بودنـد، بهـره مـی‌بـرد. حسـن کسایی، پرویز یاحقی، فرهنگ شریف و تنی چند از موزیسین‌هایی که در زمان مدیریت داوود پیرنیا در برنامه گل‌ها اجراهای متعدد داشتند، دیگر کارهایشان پخش نشد و از آن دوران همیشه به تاریکی یاد کرده‌اند. این نکته به عنـوان مثـال روشـن مـی‌سـازد کـه هرگونه تمایل اداری، بوروکراتیک و ساختاری به اصالت و یا کیفیت لاجرم همراه خواهد شد با حذف برخی کارها، سانسور و محدود کردن. کافی بود که ابتهاج می‌خواست برنامه‌های خود را براساس سلیقه همه‌ی مردم تنظیم کند؛ قطعاً دیگـر کسـی از دوران او بـه تلألوی امروز سخن نمی‌گفت.

اما روشن است که هرگونه مجال نظری یا واقعی دادن به سانسور و محدودیت حتی به بهانه‌ی حمایت از ارزش هنـری تـا چـه حـد خطرناک است. می‌تواند تا سرحدات خودش ادامه یافته و عملاً به خواست برگزیدگان تقلیل یابد. مسئله‌ی بغرنج در همـین تنـاقض مهم است؛ تناقض بین کیفیت اثر و رواداری فرهنگی.

با این‌که از نظر هر فردی کارهایی ضعیف و فاقد کیفیت است اما مبتذل خواندن آثار، هـیچ کمکـی بـه تغییـر وضـعیت نمـی‌کنـد. مبتذل‌بودن اثری، نتیجه‌ای است که هر فردی به تنهایی می‌گیرد؛ فردی که توانسته خود را به ادراک هنـری و سـرمایه‌ی فرهنگـی مجهز کند. این ابتذال را باید با برجسته‌کردن جنبه‌های غیرمدرن و غیرسیاسی آن آثار و نیز نشان‌دادن ریشه‌های سلیقه‌ی عمـومی مردم به خود آنها نشان داد، و از دیگر سو از جایگزین‌ها حمایت نظری و عملی کرد. تنها راه، تقویت هنرمندان و آثاری است که تن به ابتذال موجود نمی‌دهند و مؤلف‌اند.

* این مقاله پیش‌تر در نشریه‌ی حرفه‌ی هنرمند چاپ شده و برای انتشار در پروبلماتیکا، مورد بازبینی قرار گرفته است.

[۷] نگاه کنید به شماره اول روزنامه توقیف شده مردم امروز