خیلی‌ها قیصر را فیلمی انقلابی یا ساختارشکن تفسیر کرده‌اند. حتی علی شریعتی هم علاقه‌اش را به آن ابراز کرده و گفته بود: «ما چنین سینمایی می‌خواهیم». نمی‌شود این‌طور تصور کرد که زمینه‌هایی در فیلم بوده که به منفردزاده امکان مانور داده؛ چیزی مشابه آنچه شما درباره فیلم «تپلی» گفتید؟

حتماً، نکته مهمی است. موسیقی متن «قیصر» تقویت‌کننده حرکت فاعل فردی در روایت فیلم است. فیلم با تکیه بر همین حرکت و تصمیم فردی قهرمان در برابر ساختار می‌ایستد. یعنی آن جنبه اعتراضی فیلم، نه لزوماً در شعار، بلکه در کنش است؛ در حرکت، در انتخاب، در فاعلیت شخصیت اصلی. موسیقی منفردزاده دقیقاً این «حرکت» را برجسته می‌کند. اما درعین‌حال باید در استفاده از اصطلاحات مراقب باشیم. اینکه بگوییم این موسیقی «اعتراضی» است، بار معنایی خاصی دارد. موسیقی فیلم، به‌ذات در خدمت تقویت بار دراماتیک فیلم است. اگر فیلم موضع ساختارشکنانه‌ای دارد، موسیقی می‌تواند آن را پررنگ کند، اما موسیقی فیلم به‌تنهایی نمی‌تواند یک اثر اعتراضی مستقل باشد. پس موسیقی قیصر را می‌توان در خدمت یک اثر ساختارشکن دانست، نه اینکه خودش به‌تنهایی واجد موضع‌گیری سیاسی باشد.

یکی از نکات محوری در کارنامه اسفندیار منفردزاده، که خود او نیز با فروتنی و دقت درباره‌اش صحبت کرده، این است که موسیقی فیلم را نه عنصری مستقل، بلکه تابع جهان فیلم می‌داند. او خودش را در جایگاه آهنگساز، موظف می‌داند تا تم اصلی فیلم را بگیرد، آن را گسترش دهد و در صحنه‌ها بازتاب دهد. منفردزاده هیچ‌گاه برای موسیقی فیلم، نقش مستقلی بیرون از جهان سینما قائل نبوده، اما درعین‌حال، در همین چارچوب محدود، به‌شکل بی‌نظیری درخشیده است.

آن‌چه او در موسیقی فیلم تحت عنوان نظریه «بعد سوم» معرفی می‌کند، چیزی فراتر از آهنگسازی صرف است. او معتقد است، باید آن چیزی که در دیالوگ‌ها و در تصاویر نشان داده نشده یا در فیلم پنهان است، از طریق موسیقی فیلم برجسته بشود. به‌تعبیر خودش: «همان‌طور که فیلمنامه داریم، باید برای موسیقی فیلم هم موسیقی‌نامه داشته باشیم.» این یعنی نمی‌شود که موسیقی این سکانس ارتباطی با سکانس قبلی نداشته باشد. پس همان‌طور که فیلم روندی دارد و از «الف» می‌رسد به «ب»، موسیقی فیلم هم باید چنین باشد. حالا اینکه چه کاری بکند، کار تألیفی موسیقی فیلم است، اما به هر روی باید انسجام و ارتباط و تناسبی با خود فیلم داشته باشد. جای خالی این آموزه در بسیاری از فیلم‌های سینمای ایران احساس می‌شود.

حتی در میان آهنگسازان برجسته‌ای که موسیقی متن فیلم هم دارند، این نقیصه مشهود است؟

بله! در بیشتر فیلم‌ها این نقیصه وجود دارد. برای نمونه موسیقی معروف فیلم «از کرخه تا راین» ساخته آهنگساز توانا و آفرینشگر صاحب کارنامه قابل تأمل، مجید انتظامی؛ موسیقی‌ای که ما به‌صورت مستقل بسیار شنیده‌ایم و احتمالاً بسیار هم لذت برده‌ایم. اما در خود فیلم ببینید، همان نمای اول فیلم که تیتراژ است ماشینی در خیابان‌های آلمان حرکت می‌کند و ما هیچ خبری نداریم که چه اتفاقی افتاده است. موسیقی، اما با همان شدت و حدت، همان تمی را اجرا می‌کند که در لحظات غم‌بار و احساسی فیلم یا لحظات عودکردن مرض شیمیایی نقش اول یا در لحظات فراق می‌شنویم، یعنی ارکستر در آغاز دارد همان حجمی را اجرا می‌کند که در اوج فیلم تماشاگر می‌شنود. خب، هنوز اتفاقی برای فیلم نیفتاده است. پس می‌شود گفت موسیقی متن این فیلم، «فیلم‌نوشت» ندارد. خطی ندارد که از جایی شروع بشود، اتفاقی بیفتد و موسیقی فیلم بگوید من دارم صدای این قسمت را برجسته می‌کنم. نه، از همان ابتدا می‌خواهد یک صدایی را برجسته کند؛ یک تم بسیار گوش‌نواز، با ارکستر بزرگ. نقطه مقابل این، فیلم «غزل» مسعود کیمیایی است که منفردزاده موسیقی آن را ساخته است. در تیتراژ اصلاً موسیقی نمی‌شنویم، چون هیچ اتفاقی هنوز نیفتاده و در سیاهی تیتراژ اسامی فقط می‌آیند. در موسیقی فیلم «گوزن‌ها» اما چون کار گرافیکی داریم و قاصدکی روی یک سیم خاردار نشسته است؛ خود همین کنتراست و تضاد بین قاصدک و سیم خاردار، فضا و بستری را برای این‌که ترانه‌ای بیاید، آماده می‌کند. پس ترانه‌ای را که در مورد همین تضادهاست، می‌شنویم: «کی می‌خوره فراش‌باشی...». در فیلم «خاک»، تیتراژ دو شاخه گندم را نشان می‌دهد که روی همدیگر خم شده‌اند. دوربین هم آرام‌آرام روی آنها فوکوس می‌کند و واضح می‌شوند. آن موسیقی که روی این تصویر می‌آید همان چیزی را معرفی می‌کند که در سرتاسر فیلم تعریف می‌شود؛ دو لایه مداوم فلوت آبک که با همدیگر حرکت می‌کنند. این نوع برخورد آهنگساز با فیلم و خود را در چارچوب فیلم قرار دادن، مستلزم درک و تحلیل جهان فیلم و شناخت نسبت به سینماست. منفردزاده حتی یک‌قدم جلوتر می‌رود و می‌گوید آهنگساز فیلم باید بتواند نظیر منتقد، فیلم را تحلیل کند تا لایه پنهان آن را بیابد، سپس از طریق کار تألیفی آهنگسازی، موسیقی‌ای برای آن لایه پنهان بسازد. از این‌منظر، آن‌چه منفردزاده در سینمای ایران انجام داده، به‌راستی قابل‌تأمل است. کارنامه او موجود است و آثارش به‌روشنی قابل تحلیل‌اند. من نیز در این کتاب، تلاش کرده‌ام که فیلم‌ها را یک‌به‌یک از این منظر بررسی و تحلیل کنم.

یکی از فصل‌های جذاب کتاب، به بررسی نزاعی می‌پردازد که میان منفردزاده و مرتضی حنانه، پیرامون چیستی و چگونگی موسیقی فیلم درگرفته است. این فصل، در امتداد همان بحثی قرار می‌گیرد که پیش‌تر درباره تمایز جایگاه منفردزاده در سینمای ایران، خصوصاً پیش و پس از فیلم «قیصر»، به آن اشاره شد. در کتاب نیز تصریح می‌شود که همیشه چنین اتفاقی ـ یعنی درک درست آهنگساز از نقش موسیقی در فیلم ـ روی نمی‌دهد. این مسئله پرسشی را پیش می‌کشد: آیا منفردزاده، همان‌گونه که در کتاب نیز آمده، شناختی عمیق‌تر از سینما داشت؟ و آیا مرتضی حنانه به‌دلیل آشنایی اندک با سینما، نتوانست به آن میزان از تأثیرگذاری در موسیقی فیلم دست یابد که منفردزاده دست یافت؟ یا آن‌که شاید مشکل در همکاری و زبان مشترک با کارگردانان نهفته بوده است؟ در گفتارهای منفردزاده، نقل‌قولی وجود دارد که مسعود کیمیایی به تدوینگر فیلم می‌گفته است: «این‌جا را رها کن، این قسمت متعلق به اسفند است». این جمله، گواهی بر نوعی هم‌فکری و هم‌زبانی میان کیمیایی و منفردزاده است؛ ارتباطی عمیق و ریشه‌دار که شاید در هم‌محله بودن، درک متقابل از جهان اطراف و اشتراک در نگرش اجتماعی و فرهنگی نیز ریشه دارد. آنان چون بازیکنان فوتبالی بودند که بدون نگاه یکدیگر را در زمین فوتبال پیدا می‌کردند.

در مورد مرتضی حنانه، نخست باید گفت که مدرکی برای داوری صریح درباره میزان آشنایی او با سینما در دست نیست. بااین‌حال بهترین ملاک برای سنجش این مسئله، بررسی نتایج و ثمره کارهای اوست. از نظر من، حاصل کارهای حنانه چنین القاء می‌کند که نظر او نسبت به مفهوم «موسیقی فیلم»، در مرتبه نخست سلیقه موسیقیایی خودش بوده تا تناسب موسیقی با فیلم. برای آن‌که جایگاه و شأن ایشان حفظ شود، سخن را این‌گونه تعدیل می‌کنم، اما واقعیت آن است که از منظری دیگر می‌توان گفت، حنانه موسیقی فیلم‌های بدی می‌ساخته است. نمونه بارز این مسئله را می‌توان در فیلم «قلندر» مشاهده کرد. موسیقی این فیلم به هیچ وجه با فضای فیلم تناسب و حتی ارتباطی ندارد. در همان دقایق ابتدایی فیلم، جایی که قلندر (ناصر ملک‌مطیعی) به همراه شخصیت دیگر (بهمن مفید) وارد خانه می‌شود، موسیقی چندین‌بار تغییر حالت می‌دهد، درحالی‌که در تصویر هیچ تغییری رخ نمی‌دهد. شخصیتی نشسته است و چای می‌نوشد اما انگار قطعه‌ای آرشیوی به فیلم تحمیل شده است، بدون آن‌که با عاطفه آن صحنه هم‌راستا باشد. در یک فصل که حتی دو قطعه جداگانه به‌هم وصل شده‌اند، گویی یک قطعه به پایان رسیده و دیگری بی‌مقدمه آغاز شده است. این شواهد ما را به این گمان قریب‌به‌یقین می‌رساند که حنانه از قطعات ازپیش‌ساخته خود استفاده می‌کرده است. حتی می‌بینیم که موسیقی فیلم‌اش چندماه بعد در فیلمی دیگر نیز شنیده می‌شود.

خود منفردزاده نقل می‌کند که پیشنهاد ساخت موسیقی فیلم «سوته‌دلان» به او داده شده بود. فیلمی پُر از لایه‌های پنهان اما به‌دلیل تراکم دیالوگ‌ها و نبود فضای کافی برای حضور موسیقی، آن را نپذیرفت. احتمال می‌دهم کم باشند آهنگسازانی که چنین پیشنهادی را رد کنند. اما درک فرمالیستی منفردزاده از موسیقی فیلم به او می‌گوید، باید جایی باشد که موسیقی فارغ از دیالوگ و تصویر کاری بکند

البته منفردزاده هم گاهی استفاده مجدد می‌کند، اما حساب‌شده.

بله منفردزاده حساب‌شده استفاده کرده است. نخست او از موسیقی فیلم «رضا موتوری» در انیمیشن «ماهی سیاه کوچولو» استفاده کرده. از دیدگاه منفردزاده، حرکت «رضا موتوری» شبیه «ماهی سیاه کوچولو»، کنجکاوانه و در حرکتی اعتراضی در پی یافتن جهانی بزرگ‌تر و عبور از محدوده طبقه خود است. در مورد انیمیشن «گلباران» نیز او تصریح می‌کند که هیچ قطعه والسی نمی‌توانسته بهتر از قطعه‌ای باشد که پیش‌تر در فیلم «نعره طوفان» استفاده کرده است. نکته مهم در این‌جا آن است که انتخاب او، کاملاً متناسب با فضای اثر است. در مورد آثار حنانه اما... بهتر است کلی‌گویی نکنم. ای کاش فرصتی بشود تا هرکدام را یک‌به‌یک بررسی کرد.

اما درباره رابطه منفردزاده با کیمیایی باید گفت که این رابطه، واجد ویژگی‌های خاصی بود. در وهله اول، فیلم باید این ظرفیت را داشته باشد که به موسیقی امکان بروز و خلق بدهد. این اتفاق معمولاً زمانی رخ می‌دهد که فیلم دارای لایه‌های پنهان باشد؛ لایه‌هایی که موسیقی بتواند آن‌ها را برجسته سازد. بنابراین در فیلمی که بنا باشد موسیقی فقط تصویر را توضیح بدهد، اتفاق مهمی رخ نمی‌دهد. برای نمونه به فیلم «گلهای داوودی» توجه کنید. پُر است از لحظات سانتیمانتال و موسیقی هم تشدید این حس‌ها را برعهده دارد. لایه پنهانی دیگر در فیلم نمی‌بینیم. در فیلم‌های اکشن هم موسیقی عمدتاً برای فضاسازی به‌کار می‌رود.

بنابراین باید نخست فیلم، وسعتی را در اختیار آهنگساز قرار دهد. برای نمونه فیلم‌های بهرام بیضایی این زمینه را در اختیار بابک بیات قرار می‌دهد یا داریوش مهرجویی در «اجاره‌نشین‌ها» این ظرفیت را به ناصر چشم‌آذر می‌دهد. نکته بعدی این است که از نظر عینی هم جایی برای پرداخت موسیقی وجود داشته باشد. به‌اصطلاح می‌گویند، موسیقی‌خور فیلم خوب باشد. همه فیلم دیالوگ نباشد. برای مثال خود منفردزاده نقل می‌کند که پیشنهاد ساخت موسیقی فیلم «سوته‌دلان» به او داده شده بود. فیلمی پُر از لایه‌های پنهان اما به‌دلیل تراکم دیالوگ‌ها و نبود فضای کافی برای حضور موسیقی، آن را نپذیرفت. احتمال می‌دهم کم باشند آهنگسازانی که چنین پیشنهادی را رد کنند. اما درک فرمالیستی منفردزاده از موسیقی فیلم به او می‌گوید، باید جایی باشد که موسیقی فارغ از دیالوگ و تصویر کاری بکند. آن نکته که گفتید با چشم بسته همدیگر را پیدا می‌کنند اما مربوط به قسمت درک مشترک ایشان از هم و از آفریده اصلی، یعنی فیلم است. کیمیایی خودش می‌گوید، من دیگر با موسیقی فیلم کاری نداشتم، اسفند کارش را انجام می‌داد. حالا از آن‌طرف مثالی بزنیم. فیلم «خط قرمز» فیلمی مهم با لایه‌های پنهانی است که آهنگساز می‌توانست آنها را برجسته کند، ولی این اتفاق نیافتاده است. مخلص کلام: برای آن‌که موسیقی فیلمی خوب شکل گیرد، سه شرط اساسی باید برقرار باشد؛ اول، خود فیلم باید ظرفیت داشته باشد زیرا برای فیلم بد شاید بشود نظیر فیلمفارسی‌ها، موسیقی‌های خوبی ساخت و روی تصاویر گذاشت اما موسیقی فیلم خوب نمی‌شود ساخت. دوم، آهنگساز باید درک داشته باشد و سوم، آهنگساز توانایی آفرینش متناسب با آن درک را داشته باشد و بتواند آن درک را به خلق موسیقایی برساند.

در کتاب‌های شما، به‌ویژه در این کتاب، بیش‌ازپیش احساس می‌کنم که نگاه‌تان به‌درستی در جایگاه یک منتقد واقعی قرار گرفته است. همان‌طور که می‌دانید، در فضای فرهنگی ما تعارفات تأثیر زیادی دارند و این موضوع وقتی پررنگ‌تر می‌شود که با چهره‌ای مانند منفردزاده مواجه می‌شوید. نظیر مثالی که درباره پیشنهاد علی حاتمی زدید بسیاری از افرادی هم که درباره شخصیت‌های بزرگ می‌نویسند، گویی ولو به‌ناچار دچار چشم‌پوشی می‌شوند اما در این کتاب، شما در مواردی تلاش منفردزاده را در برخی فیلم‌ها ناموفق ارزیابی کرده‌اید. به‌گمانم اگر بخواهیم نقد موسیقی در کشور ما به‌صورت جدی شکل بگیرد، باید از چنین رویکردهای صریح و مسئولانه‌ای پیروی کنیم.

در هر کاری باید جدی باشیم. باید واژه‌ها را درست به‌کار ببریم، باید زبان بازخوانی موسیقی خودمان را بسازیم. نکته نخست به خود منفردزاده بازمی‌گردد؛ شخصیتی که من همواره نسبت به او وام‌دار و سپاسگزار بوده‌ام. او انسان بسیار بدون تعارفی است. زمانی که کتاب اولم را نوشتم، از منظر منطقی لازم بود نسخه نهایی را پیش از انتشار با سوژه کتاب در میان بگذارم. واکنش او اما قابل‌تأمل بود. گفت: این کتاب از آن توست و مسئولیت‌اش نیز با خود تو. جملاتی را که خودش به‌صورت شفاهی گفته بود، من به‌صورت نوشتاری تنظیم کردم و به ایشان سپردم تا با زبان خودش ویرایش کند. منفردزاده تأکید کرد که حتی یک کلمه از آنچه گفته است، نباید حذف شود. اما در عین حال افزود که آنچه تحلیل و تفسیر خودت است، برعهده خودت خواهد بود و او مانند سایر مخاطبان، کتاب را بعد از انتشار خواهد خواند. این صرفاً اعتماد نبود، بلکه انداختن توپ مسئولیت به زمین من بود. من در برابر این مسئولیت، یا باید به‌راستی آن را بپذیرم و صادقانه کار کنم، یا به‌شکلی کار کنم که صرفاً خوشایند او باشد که طبعاً چنین رویکردی از اساس مردود است. من بر آن بودم تا اسفندیار منفردزاده را دلیل فهمی که از جایگاه مهم او در ترانه و موسیقی فیلم ایران دارم، با همان عمقی که درک کرده‌ام، به مخاطب معرفی کنم. برای مثال در مورد فیلم «تنگنا»، وقتی از او پرسیدم که چرا موسیقی فیلم این‌چنین تکرارشونده است و چرا تم جدیدی نساخته‌ای، پاسخ‌هایی داد که هرچند درست بود، اما برای من این سوال را پیش می‌آورد که بسیار خوب با چنین شرایطی چرا کار را پذیرفتی؟

در فضای فرهنگی ایران، این رفاقت‌ها و ملاحظات شخصی امری طبیعی به‌نظر می‌رسد، اما منفردزاده وجه دیگری نیز دارد که در این کتاب از آن رونمایی می‌شود و آن گزیده‌کاری و نه‌گویی عجیب و غریبی است که ما مشابه آن را کم می‌بینیم. فردی با مهارت و جایگاه منفردزاده در عرصه ترانه هم می‌توانست تعداد بسیار بیشتری کار تولید کند. خواننده‌ای می‌گفت، من هرموقع خواستم تعداد کارهایی را که خوانده‌ام، بشمارم به عدد ثابتی نرسیده‌ام. ما اما برای مثال می‌دانیم خواننده‌ای چون فرهاد قبل از انقلاب چندترانه را خوانده است یا منفردزاده چند کار خلق کرده است. منفردزاده راحت نه می‌گوید و این نه‌گویی حاصل انتخابی آگاهانه است. گویی می‌گوید، زندگی‌ام را کوچک گرفتم تا خودم را کوچک نکنم. درعین‌حال به‌نظر می‌رسد، او درکی متفاوت نیز نسبت به جایگاه هنرمند دارد.

سویه تکمیلی یا آن‌روی سکه این امر که آن چیزهایی را که از آنها درک داری بسازی، این است که وقتی چیزی پتانسیل لازم برای خلق را ندارد، آن را نسازی. این همان وجه سلبیِ انتخاب هنری است. اگر خلق موسیقی برای یک ترانه مستلزم پیوندی درونی با کلام و مفاهیم آن باشد، طبعاً زمانی که کلام فاقد تأثیرگذاری است، خلاقیت نیز شکل نمی‌گیرد. در اینجاست که میان «تولید» و «آفرینش» تمایز ایجاد می‌شود. می‌شود کار تولیدی به‌وفور انجام داد و کسی با مهارت منفردزاده، می‌توانست هرروز یا هرهفته یک ملودی بسازد و در مدت کوتاهی آن را تنظیم و ضبط کند؛ به‌ویژه در دوره‌ای که بازار ترانه پررونق بود. اما این کافی نیست. شعر باید دارای ارزش هنری باشد، کلام‌اش سست نباشد، تکرار آثار قبلی نباشد و در راستای اندیشه‌های منفردزاده هم باشد تا او، آن را بپذیرد. اگر اشعار و کلام‌هایی را که او از اردیبهشت‌ماه ۱۳۴۹ به‌بعد برای ترانه‌ها انتخاب کرده است بررسی کنیم، همگی واجد ارزش‌های هنری هستند و نسبت به زمان خود ترانه‌های نویی هستند؛ چه ترانه‌هایی مانند «مرد تنها»، «نماز» و «جمعه»، چه استفاده هنرمندانه از متل «گنجشک‌ک اشی‌مشی» در فیلم «گوزن‌ها»، یا بهره‌گیری از اشعار شاملو، فرهاد شیبانی، عارف قزوینی و سیاوش کسرایی. همه این کلام‌ها، هم ارزش هنری دارند، هم نسبت به زمان خود متفاوت و نو بوده‌اند. بنابراین نزد منفردزاده ترانه‌سازی به کار هنری بدل می‌شود، نه کاری تولیدی. همین امر نیز برگ برنده او نسبت به بسیاری دیگر از هم‌نسلانش است؛ توانایی نه‌گفتن و پنهان‌نشدن پشت چیزی چون «غم نان». در همین سال‌ها منفردزاده می‌توانست زندگی بسیار خوبی داشته باشد، اما او زندگی بسیار معمولی‌ای دارد، زیرا پیشنهادهای زیادی را رد می‌کند.

یکی از فصل‌های جذاب کتاب، به بررسی نزاعی می‌پردازد که میان منفردزاده و مرتضی حنانه، پیرامون چیستی و چگونگی موسیقی فیلم درگرفته است. این فصل، در امتداد همان بحثی قرار می‌گیرد که

شکاف جنسیتی دیجیتال

معرفی شماره ۱۸۱
ماهنامه مدیریت ارتباطات

یکصدوهشتادویکمین شماره ماهنامه مدیریت ارتباطات با مدیرمسئولی امیرعباس تقی‌پور و سردبیری علی ورامینی منتشر شد.

جهان دیجیتال ناقص

پرونده اصلی شماره ۱۸۱ ماهنامه مدیریت ارتباطات درباره شکاف دیجیتال جنسیتی است. شکاف دیجیتال به اختلاف دسترسی به ابزارهای دیجیتال مانند اینترنت، گوشی‌های هوشمند و رایانه‌ها، بین گروه‌های مختلف جامعه گفته می‌شود. گزارش سالانه شاخص شکاف دیجیتال جنسیتی در شماره اخیر ماهنامه مدیریت ارتباطات بررسی شده است. مطابق گزارش، اگرچه بهبودهایی در کاهش نابرابری در دسترسی دیجیتال وجود دارد، اما چالش‌های قابل‌توجهی باقی مانده است. در همین پرونده گزارش سازمان یونیسف درباره شکاف جنسیتی برای دختران نیز مورد بررسی قرار گرفته است. این گزارش می‌گوید، شکاف جنسیتی دیجیتال نه‌تنها دسترسی دختران به فرصت‌های آموزشی و شغلی را محدود می‌کند، بلکه آنها را در معرض آسیب‌های آنلاین نیز قرار می‌دهد. سروناز احمدی، مترجم و پژوهشگر حوزه زنان در تحلیلی، شکاف دیجیتال را به آینه‌ای تشبیه کرده که نابرابری‌های عمیق اجتماعی را بازتاب می‌دهد. ترجمه گفت‌وگویی نیز با سونیا خورخه، مدیر اجرایی سازمان مشارکت جهانی برای شمول دیجیتال درباره شکاف جنسیتی دیجیتال نیز در این پرونده جای گرفته است.

جسور بود و آینده‌نگر

۱۵ سال پیش، زمانی که ارتباطات هنوز نه این‌چنین در تار و پود زیست فردی و اجتماعی ما تنیده بود، نه وارد عصر «هوش مصنوعی» و «بیگ دیتا» شده بودیم و شبکه‌های اجتماعی تا این اندازه بر فضای مفهومی و عملی حوزه‌های عمومی سایه افکنده بودند، ماهنامه‌ای متولد شد که نگاهی تخصصی و نو داشت و رویکردش نیز جسورانه و آینده‌نگرانه بود و می‌خواست نظاره‌گر دوردست‌ها باشد؛ ماهنامه مدیریت ارتباطات. نشریه‌ای که در یک‌ونیم دهه گذشته جایگاه خود را در عرصه ارتباطات و روابط عمومی کشور ثبت و تقویت کرد و به ادغان اغلب فعالان این حوزه سهمی قابل‌توجه در طرح مباحث علمی و تخصصی حوزه ارتباطات، رسانه و روابط عمومی داشته است. در شماره تازه ماهنامه مدیریت ارتباطات چند چهره دانشگاهی، ارتباطاتی و روابط عمومی و روزنامه‌نگاری درباره این نشریه قلم‌زده‌اند.

زبان ساده، صدای بلند

در شماره ۱۸۱ ماهنامه مدیریت ارتباطات، مطالب متنوع و خواندنی دیگری هم تدارک دیده شده است. حسین گنجی در یادداشتی با تیتر «اثر زنده الگوریتم»، این موضوع را دستمایه بررسی قرار داده که اقتصاد توجه و الگوریتم‌های مشهود آن سلبریتی‌های جنجالی را تولید و بازتولید می‌کند. او نوشته که جهان امروز به تناتری بدل شده که در آن نه حقیقت، بلکه تصویر حقیقت به روی صحنه می‌آید. هشتمین درسگفتار سیدعبدالجبار موسوی، درباره نوشتن نیز در این شماره برای خواندن در دسترس است. همچنین عمادالدین پاینده، پژوهشگر آزمایشگاه داده و حکمرانی، مسیر ایران برای توسعه اکوسیستم هوش مصنوعی را بررسی کرده است. مطلبی دیگر که خواندن آن توصیه می‌شود، گفت‌وگو با امیر ابراهیمی، مدیر برند میلی و مسیری است که این پلتفرم از نقطه صفر تا مخاطبان میلیونی و مشارکت با بازیگران اصلی حوزه فناوری و سرگرمی پیموده است.

عصاره‌ای از تلاش تیمی

در تازه‌ترین شماره مدیریت ارتباطات، مدیرمسئول این ماهنامه سرمقاله خود را با تیتر «با شوق ۱۸۱ شماره» به پانزدهمین سال انتشار این نشریه اختصاص داده است. او در بخشی از نوشته‌اش آورده است: «مدیریت ارتباطات فقط یک نشریه نیست؛ عصاره‌ای است از تلاش یک تیم، باور به حرفه‌ای‌گری و تعهد به دانشی که نه‌فقط باید منتقل شود، بلکه باید از آن مراقبت کرد.» سردبیر ماهنامه مدیریت ارتباطات در «سخن ماه» این شماره مدیریت ارتباطات نگاهی روبه‌پس به چندسال اخیر این نشریه انداخته و از ارزش‌افزوده این نشریه برای اکوسیستم بومی ارتباطاتی ایران نوشته است.