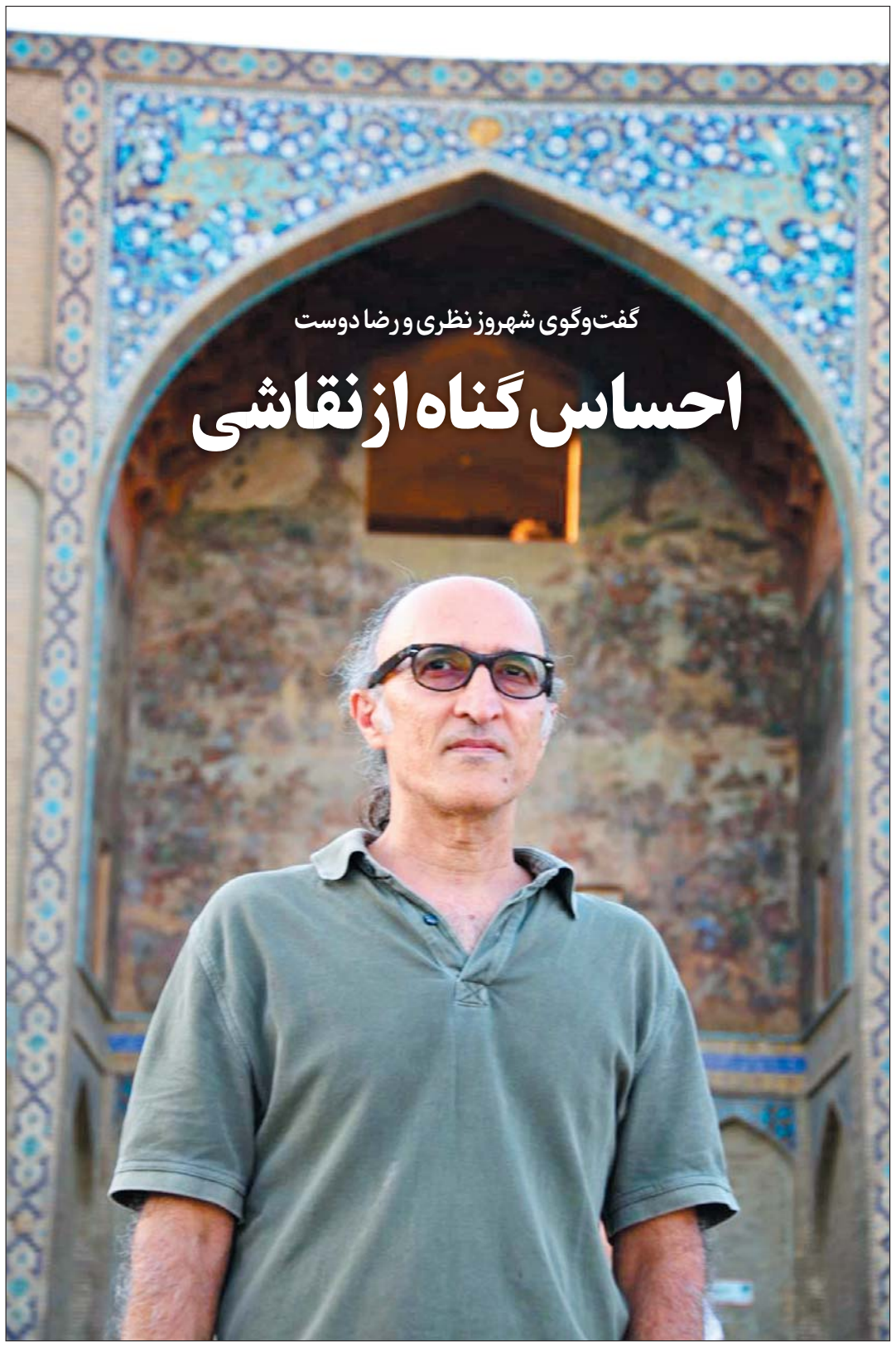

گفت‌وگوی شهروز نظری و رضا دوست

احساس گناه از نقاشی

رضا دوست نقاش کنارنشسته‌ای است. این را می‌شود از زندگی‌اش دانست، چیزهایی که نقاشی کرده است هم گوشه‌ای نشسته‌اند یا بهتر است بگویم گوشه‌ای افتاده‌اند. می‌گوید: غربت فرصتی شد تا خودم را در دل غرب در زیرزمینی محبوس کنم. صورت استخوانی، لهجه اصفهانی و دستان تکیده‌اش و اینکه درباره هیچ چیز اظهار نظر نمی‌کند، مصاحبه‌اش را بیشتر شبیه بازجویی کرد تا مکالمه، مقطع و تکه‌تکه حرف‌زدنش مرا یاد مصاحبه سال‌ها قبل با نیکزاد نجومی انداخت، از بسیاری جهات نقاشان مهاجر شبیه هم هستند؛ آنها به جز دست‌وپنجه نرم‌کردن با نقاشی باید با دیو غربت نیز بجنگند. از او می‌پرسم چرا این‌قدر کناره نشسته و خجالتی است؟ با خنده می‌گوید در این سال‌ها در پرروترین دوران زندگی‌اش قرار دارد و اینکه عادت کرده است در میانه جمع نباشد. سال ۱۳۳۹ در کوچه حمام سنگ پشت مسجد شیخ لطف‌الله به دنیا آمد، هشت‌ساله بود که برای کار نزد اکبر پاکنهاد رفت و ۱۲ساله بود که مینیاتورسازی را همان‌جا آغاز کرد «با وجود کودکی می‌دانستم در نقاشی چیزی هست ورای تکرار مکررات مینیاتورکش‌ها». وقتی سال ۵۴ به هنرستان وارد می‌شود، شور نقاشی او را وامی‌دارد تا نمایشی از آثار خیالی خود در انستیتو ایران- آمریکای شهر اصفهان برگزار کند؛ نقاشی‌های خیالی و سیاه این مجموعه سبب بازداشت او به دست ساواک می‌شود. خودش آن سال‌ها را دوران ترس‌های کودکانه‌ای می‌داند که زمینه‌ساز نقاشی‌های آینده‌اش شده است. در دانشکده هنرهای زیبا با الخاص آشنا و در نهایت پس از چند سال تأخیر در سال ۶۸ با راهنمایی پاکباز از تحصیل فارغ می‌شود. اواخر دهه ۶۰ خیلی اتفاقی ایران را ترک می‌کند و سال‌ها در کویت به کار و زندگی می‌پردازد، بعدتر ونکوور مأمن و خانه همیشگی دوست شد. سال ۲۰۰۷ موزه هنرهای معاصر کویت مروری بر آثار رضا دوست برگزار کرد، نمایش‌گردانی این مجموعه را مهاالمنصور برعهده داشت. نمایش مردادماه ۹۶ او در گالری هما نخستین نمایش او پس از سه دهه دوری از ایران است. این گفت‌وگو در دو جلسه در روزهای ۱۲ و ۱۴ مرداد ۹۶ انجام شده است.

شنیده بودم گالری دوست در کویت سال‌ها بهترین گالری این کشور بوده، چرا درست در زمان رونق و گشایش اقتصادی و سیاسی آنجا را ترک کردید؟

اسم اصلی آنجا «گالری کوچک دوست» بود، سال ۲۰۰۰ افتتاح شد و واقعا تا ۲۰۰۸ که آنجا را ترک کردم جزء چند گالری مطرح کویت بود. جالب است لولو الصباح خیلی به من اصرار کرد که در شرایط تازه کویت، این کشور را ترک نکنم ولی حقیقت این بود که برای بچه‌هایم آینده‌ای در کویت وجود نداشت و این دومین‌بار در زندگی بود که برای نجات چیزی مجبور به ترک خانه‌ام شدم، اولین بار برای نجات نقاشی و برای دومین‌بار برای آینده بچه‌هایم.

در کارهای رضا دوست، روح کارگاهی تعمدانه‌ای وجود دارد، این نتیجه در حاشیه‌ماندن است یا یک انتخاب؟

انتخاب است، هیچ تصادفی در کار نیست. من قبل و بعد از انقلاب خیلی دشوار زندگی کردم و این همه می‌توانست دستاویز خوبی برای نقاشی در معنی روایی آن باشد ولی این شکل از نقاشی را با تعمد انتخاب کردم؛ چون فکر کردم جای این شکل از نقاشی غایب است.

غیبت چه چیزی؟

اینکه احساساتت را نسبت به محیط ثبت کنی، یعنی به جای پرداختن به موضوعات بیرون از خودت، سکان نقاشی تو را هدایت کند. روند دگردیسی در این شکل از نقاشی خیلی کند و جانکاه است ولی من به انتخاب خودم سال‌ها پشت سه‌پایه نشستم و دم نزدم. تازه همین الان هم خودم را در نیمه راه می‌بینم.

چطور شد که از مینیاتورسازی در نوجوانی یک دفعه پرت شدی وسط یک رفتار مهجور نقاشی در یک سنت غربی؟

عشق به تاریخ هنر بود که به من تلنگر زد تا بیدار شوم؛ در نوجوانی وقتی کتاب تاریخ جنسن را خواندم، فهمیدم مینیاتور یک چیز خارج از دنیای نقاش است. برای اینکه -مینیاتور- سیر تکاملی تاریخ را طی نکرده بود، بعد دیدم آدم مینیاتوری که من نقاشی می‌کنم خیلی وهمی است یعنی هیچ‌وقت در اصفهان زندگی نکرده است؛ درواقع مینیاتور خیال آدم‌هایی بود که می‌خواستند شکوه اصفهان را از طریق قلم‌کاری و پرداز دوباره تداعی کنند. من در سال‌هایی که در اصفهان زندگی می‌کردم، فقر و نکبت این شهر را می‌دیدم؛ در حالی که پهلوی‌ها دوبار دیزاین نقش‌جهان را عوض کردند کوچه‌ای پشت شیخ‌لطف‌الله آب لوله‌کشی نداشت. درواقع آدم‌ها در مهد تمدن شاه‌عباسی، در کثافت لوول می‌زدند.

با چنین نگاهی بازداشت ساواک در سال ۵۴ خیلی بیراه هم نبوده؟

نه آن وقت من فقط ۱۵، ۱۶ سال داشتم و سیاهی نقاشی‌هایم هم خیلی ربطی به نگاه سیاسی نداشت موضوع یک سوءتفاهم بود که بعد البته سیر هنری من را تغییر داد.

چطور تغییر داد؟

بعد از یک هفته کتک‌خوردن تازه فهمیدند من با گروه و دسته‌ای در ارتباط نیستم ولی مأمور شکنجه یک تعهدنامه جلوی من گذاشت و از من قول گرفت که دیگر تا آخر عمر هیچ چیزی از خیالم نقاشی نکنم. درواقع آن مأمور ساواک ناخواسته شکلی از نقاشی را به من پیشنهاد کرد که بعدتر متوجه شدم به شیوه شخصی من بدل شده.

واقعا آن تعهدنامه را این‌قدر جدی می‌بینی؟

بله آن ترس و اضطراب سبب شد یک زبان جدید به جز خیالبافی برای نقاشی پیدا کنم. (با خنده) من مدیون آن مأمور ساواک هستم، چون راه برای رسیدن به بیان نقاشانه را برای من کوتاه کرد.

با توجه به علاقه‌ات به بازنمایی احتمالا سال‌های دهه ۶۰ فرصت خوبی برای جذب‌شدن به هنر انقلاب و جنگ بود؛ چرا جذب این گرایش نشدی؟

اتفاقا نوروزی‌طلب در دفاعیه لیسانسی که به استاد راهنمایی رویین پاکباز انجام شد، از من پرسید: چرا وقایع پیرامونی در کار تو وجود ندارد؟ درواقع او در نقاشی دنبال بمب و تفنگ و... می‌گشت ولی من چون دنبال شعار نبودم، همان چیزها را در کارم به طریق خودم نشان داده بودم.

گئورگ زیمل می‌گوید آن کسی که از مد پیروی نمی‌کند، خودش قهرمان مد است، حالا این را می‌شود به کسی که در کارهایش شعار نمی‌دهد هم تعمیم داد، مثلا علی گلستانه در تمام دوران جنگ، هندوانه و طبیعت بی‌جان و کوچه‌باغ کشید، این به نظر شما شعار نیست؟

درست می‌گویید ما هم داشتیم جور دیگری شعار می‌دادیم.

سال‌ها از ایران و فضای هنری آن دور بودی هنوز کار کسانی را دنبال می‌کنی؟

عاشق همیشگی عمامه‌پیچ ماندم؛ از اینکه بی‌ادعا و خاموش کارش را جلو برده الهام می‌گیرم. کارهای معصومه مظفری را هنوز دوست دارم؛ تازگی که کار ذاکری را دیدم، از نحوه انتخاب موضوع و نوع دیدنش بدم نیامد، از همان قدیم کاراکتر امین نظر را دوست داشتم.

خیلی‌ها اتفاق نظر دارند که عمامه‌پیچ در میان هنرمندان آن دوره یک استثناست، ولی چرا نقاشی او آنچنان که باید دیده نشده؟

قطعا به کاراکتر یعقوب برمی‌گردد، آدم رکی است و این خاصیت جذابی برای بقیه و حتما کلکسیونر و گالریست نیست، علاوه بر اینکه هیچ‌وقت دوست نداشته این‌ور و آن‌ور سرش را بالا بگیرد و نطق کند تا او را ببینند. من حتی این خاموشی او را رکن مهمی در کارش دیده‌ام، در این سکوت به عظمت خوبی رسیده، درحالی‌که خیلی‌ها که هم‌دوره‌اش بودند و الان معروف‌اند عملا چیزی در بساط نقاشی‌شان نیست. همان وقت‌ها هم وقتی یعقوب در کارش عرق می‌ریخت، آنها شوم‌نمایی بودند که به نقاشی تظاهر می‌کردند.

چرا همه اینها که نام بردید همگی متعلق به نسل قبل نقاشی هستند؟

طبیعی است، اینها نسل خود من هستند. جالب است، از یک جایی فکر کردم که دیگر ارتباطی با نقاشی اینجا نمی‌گیرم، علتش هم این بود که هنرهای امروزی در اینجا با شناخت من از ایران خیلی فاصله داشت. از جایی که هنر با شما غریبه می‌شود، دیگر دنبال‌کردن آن - هنر- خیلی انتزاعی است.

وقتی نسل من به‌واسطه مسلمیان و دبیری با هانیبال الخاص مواجه شد، خیلی آدم تلخی شده بود، بنابراین نسل ما نفهمید که چرا اگر آموزش هانیبال نبود، بخش مهمی از تجربه مدرن در سیلاب انقلاب به نسل بعد منتقل نمی‌شد؟ ارادت شما به هانیبال از کجا می‌آید؟

درست است، هانیبال این اواخر غم‌انگیز شده بود، فکر می‌کنم چون از او قدرشناسی نشد، دیگر افتاده بود به گلایه مدام و نمی‌توانست خودش را در هنر و آموزش متمرکز کند. ولی قطعا در دوران ما معلم مهمی بود، چون در زمانه‌ای که اصلا «خودبودن» سکه پربها نبود، اصرار می‌کرد به فردیت پایبند باشیم و این را از رهگذر زیادکارکردن از هنرجو می‌خواست. برای من که در اصفهان مثل شاگردان عصر قجر که باید جلوی پای معلم بلند می‌شدم و تعظیم می‌کردم، معلمی نکرد، پدری کرد. حتی یادم می‌آید روزی که دانشگاه‌ها تعطیل شد دو سطل رنگ به من داد و گفت برو نقاشی کن و اجازه نده وقفه‌ای در کار تو بیفتد.

ولی این خیل عظیم از شاگردان هانیبال که برابر اصل هستند از کجا آمده‌اند؟ مگر هانیبال نمی‌دید که دارد خودش را تکثیر می‌کند؟!

اینها حتما خودشان دلشان می‌خواسته کپی الخاص باشند وگرنه تاآنجاکه من از او شناخت داشتم، از کپی‌شدن خودش خشنود نبود. علاوه بر اینکه بعدتر آن شوق و ذوق در تربیت هنرجو را از دست داد، یعنی وقتی پذیرفت که هیچ‌جایی هیچ‌چیزی ندارد و ناباورانه آواره دنیا شده بود، فقط می‌خواست یک جوری قرار و آسایش بگیرد.

من یک نقاش ناایوو هستم، اما تکنیک کارم قوی است
اگر این را در کار من ببینی، پاسخ به سؤالت را پیدا می‌کنی.
اولا برای من اینکه دیگری چطور درباره‌ام فکر می‌کند اهمیتی ندارد
دوما مفهوم زمانه و عقب و جلوبودن از آن خیلی بی‌معناست.
من نقاشی را در یک گستره لایتناهی می‌بینم، فقط مهم است
که حرفی که با نقاشی می‌زنم چطور مطرح شده است

از میان شاگردان الخاص کدامشان را موفق می‌بینی؟

مسعود سعدالدین خوب بحران آن دوره را پشت سر گذاشت، شاید من و او خوب فهمیدیم که نقاشی نمی‌تواند کاملا خیالی ساخته شود؛ بنابراین جنسی از خیال را پیدا کردیم که از یک واقعیت بیرونی نشئت می‌گرفت.

نقاشی مدرن ایران پس از انقلاب - چه راست و چه چپ - چرا خودش را درگیر مباحثی کرد که حداقل نیم‌قرن بود در جهان تمام شده بود؟

به نظرم بهتر که خودش را درگیر کرد، چون هرچه شعار و تصنع و ظاهرسازی داشت رو شد و حالا هنرمند در یک سلامت روانی به کار خودش ادامه می‌دهد.

مسئله ناهم‌زمان تاریخی هم هست، بالاخره پاکباز یا چند تئوریسین دیگر می‌توانستند درباره این بحران چیزی بگویند.

الان با فاصله می‌شود چنین حرفی زد، ولی آن برهه، آن نگاه به جهان برای ما تمام نشده بود. الان اگر به یک هنرمند جوان بگویی چرا در هنرت بازی درمی‌آوری و هجو می‌کنی و تأثیر از دیگری می‌گیری، چه جوابی به تو می‌دهد؟ حتما هاج و واج نگاهت می‌کند؛ برای اینکه این وضعیت واقعیت آن جوان است. این آدم باید مسائلش را پشت سر بگذارد، نمی‌شود از روی آن بپرد که! هنر سیاسی و سیاست‌زده واقعیتی بود ترسناک که نسل من آن را گذاشت در یک صندوق و درش را بست.

در نقاشی دوست انگار تمهیدی برای هم‌عصری وجود ندارد، این مسئله را چطور توضیح می‌دهی؟

من یک نقاش ناایوو هستم، اما تکنیک کارم قوی است، اگر این را در کار من ببینی، پاسخ به سؤالت را پیدا می‌کنی. اولا برای من اینکه دیگری چطور درباره‌ام فکر می‌کند اهمیتی ندارد، دوما مفهوم زمانه و عقب و جلوبودن از آن خیلی بی‌معناست. من نقاشی را در یک گستره لایتناهی می‌بینم، فقط مهم است که حرفی که با نقاشی می‌زنم چطور مطرح شده است.

همین که تکنیک قوی مطرح می‌شود، یعنی مبحث ناایوو یک جور فرار از کانتکست است، چون نقاش ناایوو درکی از کیفیت نقاشانه‌اش ندارد.

این هم مهم است، چون در طول سال‌ها حتی به زبان نقاشی هم فکر نکردم، خیلی وقت‌ها فراموش می‌کنم در حال نقاشی هستم.

این یک مقدار تخیلی به نظر می‌رسد که آدم بتواند خودش را از زمینه - پیش موجود - درک زمانه جدا نگه دارد.

من از جایی به خودم قبولاندم که نقاشی فلسفه نیست، حداقل در هنر معاصر بیشتر جاها هنر با محتوا و مفهوم گره زده شده، ولی من این‌طور تلقی نسبت به نقاشی ندارم. برای همین رفتم غرب و خودم را در زیرزمین حبس کردم تا خیلی به بیرون از آتلیه کاری نداشته باشم.

دلیل این پرهیز از هنر معاصر چیست؟

نقاشی نمی‌تواند به مطالبه بیرون هنرمند وابسته بماند! فکر می‌کنم هنر معاصر خیلی بیننده‌اش را جدی می‌گیرد (یا لااقل من این‌طور گمان می‌کنم) شاید هم غلط فکر می‌کنم. در هر صورت چون دنبال طرفدار بابت نقاشی نیستم، فاصله‌ام را با هنر معاصر حفظ کرده‌ام. البته ادعا ندارم که کار مهمی انجام داده‌ام، ولی مدعی هستم که نقاشی می‌کنم.

می‌دانم در کویت کلکسیونرهایی وجود دارند که به احتمال می‌توانستند حامیان خوبی برای نقاشی تو در بازار خاورمیانه‌ای باشند؛ وقتی از ۲۰۰۵ به بعد رونق بازار دوبی کلید خورد، هیچ‌وقت مترصد ورود به این بازار نشدی؟

اینکه بگویم چنین وسوسه‌ای وجود نداشت، دروغ است. ولی خودت بهتر از من می‌دانی که این مکانیسم چگونه کار می‌کند! حتی پیشنهادهایی برای این بازار هم داشتم، ولی دیدم در صورت موافقت با آن پیشنهاد، از کار خودم بازمی‌مانم. آن بازار مشخص مختصات خودش را دارد، نقاشی من یک جور خودگویی است در نتیجه لزومی ندارد در آن محیط و جریان قرار بگیرد. علاوه بر اینکه نقاشی من قشنگ و در آن معنا مشتری‌پسند نیست که بتواند موفقیت بازاری داشته باشد. در ضمن اینکه خودم هم آدم این مناسبات نیستم و اعتقادی هم به پروپاگاندا نداشته و ندارم، همین الان هم خوشحالم یک کار بفروشم و رنگ و بوم کار بعدی را داشته باشم.

این را پیش از این از خیلی از نقاشان مهاجرت پرسیده‌ام، اینکه مفهوم وطن برای تو چیست و کجاست؟

راستش خیلی جواب دشواری دارد تا جایی که ممکن است نتوانم جواب درستی به این سؤال بدهم. اینکه من خجالت می‌کشم در ایران ادای توریست‌ها را درآورم نشانه‌ای از معنای وطن است. من در هرجای دنیا باشم عکس می‌گیرم، به آدم‌ها دقت می‌کنم، این‌ور می‌روم و آن‌ور می‌روم، ولی در اینجا نه عجله‌ای دارم و نه علاقه‌ای به گشتن و مشاهده، انگار وطن جایی است که حداقل در فکر، به تو تعلق دارد، هیچ‌چیز وطن سؤال‌برانگیز نیست. گویی پیشاپیش همه‌چیز را درباره آن می‌دانی.

علی‌الظاهر با مسئله مهاجرت خیلی راحت کنار آمده‌ای؟

کجا راحت کنار آمده‌ام؟ این در آتلیه حبس‌کردن بخشی از تلخی مهاجرت بود. من ابدا با مهاجرت راحت نیستم. وقتی از ایران رفتم، پاره‌های دلم را رها کردم و رفتم کویت. از یک سو از اعماق قلبم دلتنگ عزیزانم و کشورم بودم و از طرفی اگر می‌ماندم نقاشی متوقف می‌شد و من چون نمی‌توانستم از نقاشی دست بردارم، مهم‌ترین جای زمین و عزیزترین آدم‌ها را به خاطر نقاشی ول کردم و این بزرگ‌ترین احساس گناه من است.

دریچه

گفت‌وگو با علی میرزایی هنرمند شهری

هنر در پیاده‌رو

شرق: علی میرزایی، هنرمند شهری، مدت‌هاست آثارش واکنش‌های مختلفی، خصوصا در صفحات مجازی به دنبال داشته. او در گفت‌وگو با «شرق» درباره اثر جدیدی که مدتی است در محوطه بیرونی موزه هنرهای معاصر آغاز کرده می‌گوید، اما پیش از آن به پیشینه کارش اشاره می‌کند: «شروع کار از اصفهان بود؛ حرکتی که به جهت «مارک‌کردن شهری» ایجاد شد. به این معنی که هنرمند محیطی جایی را انتخاب و آثارش را ارائه می‌کند. اطراف دانشگاه هنر اصفهان جایی بود که ابتدا این مسیر آغاز شد و بعد ماجرای موزه هنرهای معاصر تهران شروع شد». او ادامه می‌دهد: «یک‌بار در پیاده‌رو موزه هنرهای معاصر ایده دست‌های رنگی را اجرا کردم که به مرور شسته شد، اما آثارش را هنوز می‌توان دید و بار دیگر با دوستانم ایده چهار بادکنک رنگی را اجرا کردیم؛ به این شکل که بعد از ۱۶ ثانیه این چهار بادکنک رنگی می‌ترکند و رنگ داخل آنها به لوگو موزه هنرهای معاصر پاشیده می‌شود و این اتفاق نشان می‌دهد که می‌توان بازنگری به لوگو این موزه داشت و تغییری ایجاد شود و هدف از این پرفورمنس نکته‌ای بود که عنوان شد و البته می‌توان تحلیل‌های دیگر را به مخاطبان این پرفورمنس سپرد». میرزایی در پاسخ به این پرسش که معمولا اجرای چنین پرفورمنس‌هایی در خارج از ایران متداول است و ممکن است در ایران مخاطبان این آثار خیلی با این موضوع آشنا نباشند، می‌گوید: «بله در ایران مرسوم نیست. در ایران هر حرکتی نیاز به کسب مجوزهای لازم دارد و با شرایط آزاد هنر کمی در تضاد است». او در پاسخ به پرسشی دیگر که آیا تاکنون مشکلی در این زمینه برایش ایجاد شده است یا خیر؟ می‌افزاید: «در اصفهان این موضوع کمی مشکل‌ساز شد. البته که مشکل جدی نبود. این کار به‌نوعی یک دیالوگ هنری است و باید ادامه پیدا کند». میرزایی ادامه می‌دهد: «مثلا در پرفورمنس موزه هنرهای معاصر موضوع اعتراض از اینجا نشئت می‌گیرد که معمولا در پیاده‌رو موزه یک عده هنرمند حضور دارند و کار می‌کنند و سال‌هاست که این پیاده‌رو را زنده نگاه داشته‌اند. از طرف دیگر آن‌طرف میله‌ها مجسمه‌های عظیم و گران‌قیمتی نصب است که دسترسی به آنها آسان نیست و هنر آنجا زنده نیست. البته صحبت دیگر در مورد عنوان هنرهای معاصر است که آیا واقعا هنرهای معاصر معنای امروزش را دارد؟»

«مدونای» گروه «دنگ‌شو» منتشر شد

گروه هنر: آلبوم موسیقی «مدونای»، جدیدترین اثر از گروه «دنگ‌شو»، از طریق سایت «ریتمو» به شکل دیجیتالی و هم‌زمان با پخش فیزیکی این اثر منتشر شد. در آلبوم جدید دنگ‌شو که ۱۰ قطعه به نام‌های «باد گناهکار»، «خطا کردم»، «خطا نیست»، «عطار»، «چیزی»، «به شط»، «خلیج»، «حباب»، «خورشید می‌شوم» و «آخر قصه...» دارد و از طریق ریتمو در دسترس قرار گرفته، تمایل موسیقایی گروه به سازبندی الکترونیک مشخص است. البته کلیت آثار در همان راستای سبک و فضای گذشته دنگ‌شو است. ناگفته نماند دو قطعه «باد گناهکار» و «چیزی» که پیش از این به صورت تک‌آهنگ منتشر شده بودند نیز در این آلبوم حضور دارند، اما این‌بار آهنگ «باد گناهکار» با تنظیمی جدید و متفاوت به مخاطبان ارائه شده است.

طاها پارسا (خواننده، ترانه‌سرا و نوازنده ساکسیفون)، میلاد باقری (خواننده)، رضا شایا (پیانو)، صبا صمیمی (تنبک و سازهای کوبه‌ای)، خشایار روانگر (درامز و سینتی‌سایزر) و سروش عدل (گیتاربیس) به‌عنوان اعضای اصلی گروه موسیقی «دنگ‌شو» در کنار هنرمندان میهمان؛ آیدین ترکیان (کمانچه)، اسحق چگینی (نی) و... در تولید این اثر به هنرنمایی پرداخته‌اند.

ادامه از صفحه ۱۰

گرامشی در زمانه بحران

به نظر من مسئله این است که گرامشی مطالعه فرهنگی را در چارچوب دو چیز می‌دیده و خودش مشخصا پیش از زندان این موضوع را مطرح کرده است. یک اینکه چرا فاشیسم رشد کرده و دیگر اینکه نیروی آگاه و مترقی توده‌ای در مقابله با فاشیسم چه‌کار می‌تواند بکند. گرامشی از دل این پرسش‌ها می‌خواسته راه‌حلی ارائه بدهد. فاشیسم همه‌جا را گرفته بود و چیزی از نهادهای دموکراتیک اجتماعی باقی نمانده بود و گرامشی می‌خواهد ببیند که حالا چطور می‌توان به مقابله با آن پرداخت؟ آقای معصوم‌بیگی درست می‌گوید که بعد از جنگ فاشیسم وجود نداشته که مطالعات فرهنگی آن را در نظر داشته باشد اما دست‌کم اگر می‌خواهیم گرامشی را بررسی کنیم نباید آن را از چارچوبش خارج کنیم. چون این خطر وجود دارد که با بیرون‌کشیدن کار گرامشی از بسترش یک وجه مستقلی به کار او روی فرهنگ عامیانه بدهیم و من کمی با این مخالفت دارم.

معصوم‌بیگی: خب من اینجا کمی با آقای مرتضوی اختلاف دارم. به‌هرحال وقتی از کار یک متفکر نسلی بگذرد و شرایط متحول شود اساسا ایده‌های او در همان کانتکست قبلی قابل فهم نیست و قرار هم نیست باشد. مثلا یک کار ژورنالیستی مثل «هجدهم برومر لوئی بناپارت» مارکس را در نظر بگیرید. آیا شخصیت‌های این کتاب امروز برای کسی معنا دارند؟ وقتی این کتاب را می‌خوانیم ممکن است خیلی از شخصیت‌هایش را اصلا دیگر به‌جا نیاوریم اما این اثر مارکس تا وقتی بشر و طبقات موجودند ماندگار است. یعنی ما می‌توانیم آن را از کانتکست خودش بیرون بکشیم و به یک ابزار تئوریک تبدیل کنیم. آنچه امروز از کار گرامشی برای ما اهمیت دارد ابزارها و مکانیسم‌هایی است که می‌توان از کار او بیرون کشید. روش نگاه کردن گرامشی به قضیه اهمیت دارد وگرنه خیلی از شخصیت‌هایی که او در آثارش به آنها پرداخته از یادها رفته‌اند و مصداق سالبه‌به انتفاء موضوع‌اند. وانگهی واقعیت قضیه این است که نه فقط گرامشی بلکه هیچ مارکسیستی فاشیسم را حدس نمی‌زد. یادمان باشد تا قبل از ظهور فاشیسم در ایتالیا چیزی به اسم مفهوم فاشیسم در ادبیات سوسیالیستی و مارکسیستی وجود ندارد. در کل آثار لنین کلمه فاشیسم را نمی‌بینیم. فاشیسم پدیده‌ای خاص است که خیلی‌ها می‌گویند تکرارشدنی هم نیست. یکی از موضوعاتی که در کار گرامشی برای ما اهمیت دارد و من باز روی آن تأکید می‌کنم، این است که او اولا توانست دستگاه تئوریکی ابداع کند که به‌واسطه آن مفاهیم و کلماتی را به نفع خودش مصادره کند. استفاده‌ای که گرامشی از «جامعه مدنی» کرد هیچ ربطی به هگل و مارکس نداشت. مارکس جامعه مدنی را کل بورژوازی می‌دانست و به‌طور مشخص در «نقد فلسفه دولت هگل» این را می‌توان دید. درحالی‌که گرامشی جامعه مدنی را در مقابل دولت قرار داد. او دولت را جامعه سیاسی نامید، یعنی همان چیزی که لنین آن را یگانه‌ابزار سرکوب بورژوازی می‌دانست. تمام مارکسیست‌های پیش و پس از لنین هم، مثل تروتسکی و استالین و رزا لوکزامبورگ همین نظر را داشتند. بزرگترین امتیاز کار گرامشی این است که می‌گوید بین دولت و مردم یک جامعه مدنی وجود دارد. جامعه مدنی که لزوما دیگر با پلیس، ارتش، زندان و دستگاه قضا نیست که سرکوب می‌کند بلکه سرکوبش را از طریق اجماع، هم‌رایی و هژمونی و ایدئولوژی اعمال می‌کند. گرامشی می‌گوید وضعیتی در اروپا پدید آمده که شما مستقیم نمی‌توانید حمله کنید و حتی از اصطلاحات نظامی استفاده خاص خودش را می‌کند. به اعتقاد گرامشی بورژوازی دیگر احتیاجی به این ندارد که از دستگاه سرکوب و خشونتش هر لحظه استفاده کند بلکه از فرهنگ استفاده می‌کند. این مفهوم‌ها جاودانه است و بیرون از کانتکستی که در زمان گرامشی وجود داشته همچنان حامل معناست. البته من معتقدم که دولت برلوسکونی هم فاشیستی بود بی‌آن‌که نام فاشیسم را داشته باشد. اما به هرحال امروز دیگر دوره فاشیستی گرامشی نیست و اگر قرار است کاری روی گرامشی صورت بگیرد مقداری معطوف به این است که ما از گرامشی برای جامعه ایران چه چیزی می‌توانیم بیاموزیم. یعنی هیچ‌یک از ما اصلا نمی‌خواهیم کار آکادمیک بکنیم. صرفا کار آکادمیک‌کردن روی گرامشی به‌نظر من جفاکردن در حق کسی است که همیشه انقلاب و نقد را در یک گره‌خوردگی جدانشدنی با هم می‌دید. گرامشی یک فعال سیاسی و یک مارکسیست عضو حزب بود و دوپارگی که بین نوشته‌های قبل از زندان و دوران زندان او قایل می‌شوند دوپارگی کاذب و دروغینی است. او همیشه بر این گره‌خوردگی تاکید داشت و اگر هم به فرهنگ می‌پرداخت برای این بود که ببیند چگونه می‌تواند بر معضلات، تناقض‌ها و بحران‌ها غلبه کند. کار یک انقلابی در زمانه بحران این است که ببیند چگونه می‌توان بر بحران‌های ادواری غلبه کرد. آن موقع، به اعتقاد من، در ایتالیا این بحران بزرگ وجود داشت که مارکسیست‌های ایتالیایی فاشیسم را نمی‌فهمیدند و فکر می‌کردند شکل دیگری از سرمایه‌داری است یا شکلی دیگر از یک ماهیت است. گرامشی در این شرایط توجه را به عناصر ماهُوی جلب کرد و نشان داد که این فقط تغییر شکلی نیست.

آیا ترجمه برگزیده نوشته‌های فرهنگی گرامشی بخشی از پروژه‌ای وسیع‌تر است، و قصد دارید دفترهای زندانِ گرامشی را ترجمه کنید؟

مرتضوی: پروژه این کتاب تمام شد و ما دیگر قرار نیست این کتاب را ادامه بدهیم. قرار بود این پروژه در شش جلد منتشر شود. یک جلدش چاپ شد و بعد دو نفر از مترجمان همکارمان، محمود متحد و احمد شایگان، از دنیا رفتند و ماجراهای سال ۸۸ اتفاق افتاد و برای ناشر مشکلاتی پیش آمد و پروژه اصلا منتفی شد. اما ما الان پروژه دیگری را شروع کرده‌ایم و می‌خواهیم «دفترهای زندان» را به‌طور کامل ترجمه کنیم. یعنی این پروژه به‌شکلی دیگر، با ترجمه‌ای دقیق‌تر ادامه پیدا می‌کند و به این کتاب دیگر مربوط نیست. نسخه انگلیسی مدنظر ما سه‌جلدی است و در طول سه سال می‌خواهیم این سه جلد را ترجمه کنیم.

هنوز مادر

حالان همین‌طوره خوب که نیگا کنی می‌بینی با آقادون و نغمه چه‌جوری رد می‌شی. نیگا کن.» پروین زل زده بود به عادله. نغمه عادله را نگاه می‌کرد که چه می‌گوید. بعد هرسه آن‌طرف خیابان را نگاه می‌کردند. پروین گفت: «اون منم دارم می‌رم بهشت‌آیین. چند نفریم از وسط چارباغ می‌ریم. چندنفر با دوچرخه می‌رن. پسرای مدرسه ادب. انگاری فریدون هم هست. به من می‌خنده. می‌بینی عادله؟»

Negative

تا شب تماشا کردند. عادله حتی گفت: «احمدسیبی کنار شیمیا ایستاده.» عادله گفت: «چه‌قدر جوون.» پروین گفت: «از بچگی سیب می‌فروخت. گاری ازش بلندتر بود.» عادله بلند شد داد بزند، احمد احمدآقا احمد سیبی، پروین گفت: «اینم ما.» همان تصویری را می‌دید که عادله دیده بود. آن دست خیابان نغمه کوچک دست ندیم‌پور و پروین را گرفته بود و در آن شب از زیر چراغ‌های روشن چارباغ می‌گذشتند. پروین گفت: «باید برم عادله، دخترم مادر می‌خواد و منم بقیه زندگیمو. تو چه‌قدر خوبی. همه چی تو دستای تو زنده‌ست.»