نگاه‌خانه

به بهانه نمایشگاه «به گزارش زنان» در موزه هنرهای معاصر تهران

بحران گفتمان انتقادی در مواجهه با آثار زنان هنرمند

شیوا فلاحی

برگزاری نمایشگاه «به گزارش زنان» از آثار هنرمندان زن ایرانی در موزه هنرهای معاصر تهران، یکی از نهادهای رسمی و نمادین هنر در ایران، می‌تواند نشانه‌ای باشد از توجه کانون رسمی به نقش زنان هنرمند در تاریخ هنر معاصر. در این رویداد، گزیده آثار گنجینه از ۶۵ هنرمند زن نوگرا به نمایش درآمده و هم‌زمان، در شماری از گالری‌های هنری نیز نمایشگاه‌هایی از آثار نسل‌های جدیدتر هنرمندان زن برپا شده است. این حضور گسترده، از حیث کمی و تنوع سبک‌ها و گرایش‌ها، نمایانگر سهم درخور توجه زنان در شکل‌گیری و تداوم هنر نوگرای ایران است.

بااین‌حال، ایراداتی چند به این نمایش و متعاقبا به واکنش‌ها و نقدهای صورت‌پذیرفته وارد است که پرده از بحران‌های موجود در گفتمان‌های جنسیتی و رویکردهای انتقادی به این مبحث برمی‌دارد. اولین ایراد را می‌توان تکرار دیدگاه محافظه‌کارانه و تاریخی موزه دانست که این نمایش نیز از آن فراتر نرفته است. این رویکرد گرچه به بی‌طرفی فرمال در بازنمایی نزدیک می‌شود، اما درعین‌حال، دست به حذف پاره‌ای از تأملات انتقادی تاریخی می‌زند. اشاره به نقش زنان در گذار از جامعه سنتی به جامعه مدرن، در استیتمنت نمایشگاه، درست و بجاست، اما پرداخت صرف به روایت حضور زنان در عرصه رسمی و آکادمیک هنر ایران و بسنده‌کردن به اشاره‌ای سرسری درباره «غلبه نگاه مردانه در هنر»، به عنوان تنها مورد تبعیض‌آمیز جنسیتی در متن نمایشگاه، حامل نشانه‌هایی از توکنیسم است. توکنیسم رویه‌ای است که طی آن نهادهای قدرت، با لحاظ‌کردن تعداد محدودی از افراد متعلق جامعه به حاشیه رانده‌شده، شمول و برابری آنان را وانمود یا جعل می‌کند، بدون آنکه ساختارهای تبعیض‌آمیز به چالش کشیده شوند.

اما بدترین حالت این است: اگر جنسیت به عنوان موضوع پرسشگری و بازاندیشی در تاریخ هنر لحاظ نشود و فقط به‌مثابه شاخصی هویتی در گزینش و چیدمان آثار در نظر گرفته شود، این خطر وجود دارد که «جنسیت» فاکتوری طبیعی و بدیهی در سلسله‌مراتب تاریخ رسمی هنر به نظر برسد. در این صورت، بازنمایی زنان در هنر، به‌جای تاثیر در بازنویسی تاریخ هنر، تأییدی خواهد شد بر جایگاه حاشیه‌ای و اقلیتی هنر آنان در نسبت با جریان اصلی و تثبیت نگاه نهادینه و غیرانتقادی از مقوله جنسیت. این مسئله دقیقا مصداق مفهوم «دیگری‌سازی» است. گریسلدا پولاک، نظریه‌پرداز فمینیسم هنر، اذعان می‌دارد که نمی‌توان فقط با افزودن آثار زنان به دیوارهای موزه انتظار داشت که روایت غالب دگرگون شود. او با تأکید بر مفاهیم آلتوسری از بازتولید ایدئولوژی، نشان داده است نظام‌های نمایشی در هنر چگونه با تعیین موقعیت زنان به عنوان «دیگری»، مشارکت آنها را در تاریخ رسمی انکار می‌کنند.

از این منظر، نقش موزه به عنوان نهاد قدرت نیز جای تأمل دارد. به گفته تونی بِنت، موزه‌ها همواره در جایگاه «ابزارآلات نمایشی قدرت» ایفای نقش کرده‌اند؛ نهادهایی که با ساماندهی روایت‌ها و آرشیوها نه‌تنها تاریخ را بازنمایی، بلکه تولید می‌کنند. بنابراین، انتظار نمی‌رود چنین نهادی به شکل خودانگیخته به بازخوانی انتقادی تاریخ قدرت بپردازد؛ مگر آنکه با رویکردی خودانتقادی و از موضعی فعال نسبت به ساختار خویش عمل کند. البته تمرکز موزه هنرهای معاصر تهران بر آثار گنجینه و هنرمندان تثبیت‌شده در دل نهاد رسمی و تفکیک میان هنرمندان زن شناخته‌شده و نسل‌های جدید در فضاهای جداگانه خود بازتولید نظمی سلسله‌مراتبی و مرکزگرا در دل ساختار نهادی است که فرسنگ‌ها با آن رویکرد خودانتقادی فاصله دارد.

به دنبال آن، واکنش‌های انتقادی به این نمایشگاه نیز متمرکز بر فقدان روایت حذف زنان از تاریخ هنر، عدم ارجاع به نابرابری‌های جنسیتی و چشم‌پوشی از کنشگری زنان در عرصه فرهنگ و هنر بوده است. این نقدها و اتهام‌ها بعضا از حیث محتوا معتبر و وارد هستند، اما این نکته را به ذهن متبادر می‌کنند که پس چرا این منتقدان واکنش‌های مشابهی به غیاب زنان یا ازقلم‌افتادن نام و آثار آنها در نمایشگاه‌های پیشین موزه نشان نداده‌اند؟ چنین تغییری در موضع‌گیری پرسشی بنیادین را برمی‌انگیزد که آیا فقدان حساسیت نسبت به غیبت زنان در روایات گذشته، ناشی از بدیهی‌انگاری نظم مردانه تاریخ هنر نیست؟

از طرفی، باید در نظر داشت که محدودیت حضور زنان در عرصه هنر نوگرای ایران با حذف سیستماتیک زنان در غرب متفاوت بوده است. واقعیت این است که در ایران ورود فعال زنان به محافل رسمی هنر تقریبا با تأسیس محافل آکادمیک هنر و آغاز موج نوگرایی هم‌زمان بوده و علت اصلی محدودیت حضور زنان ساختارهای فرهنگی و سنتی رایج بوده است. پیش از آن نیز نظام آموزشی مدرنی وجود نداشت. حال آنکه در جوامع غربی، زنان تا قرن‌ها از آموزش رسمی در محافل آکادمیک هنر محروم بودند و از حضور در کلاس‌های آناتومی منع می‌شدند. بنابراین، «حذف سیستماتیک از تاریخ رسمی هنر» خوانشی غربی و متفاوت از محدودیت حضور زنان در عرصه آکادمیک و رسمی هنر ایران است.

انتقادگری جنسیتی این منتقدان از نمایشگاه به همین‌جا ختم نمی‌شود و به تأویل دسته‌بندی صوری و سبکی آثار نیز سرایت می‌کند؛ گویی به آثار زنان جز از منظر جنسیت نمی‌توان نگریست. موزه به تقلیل جایگاه زنان تا درجه «اجراکنندگان صرف سبک‌ها یا سوژه‌های تزیینی» متهم می‌شود. حال آنکه بسیاری از این آثار غالبا «بدون عنوان»، زیرمجموعه آثار فرمالیستی قرار دارند و پیرو آیین «هنر برای هنر» بوده‌اند. از این‌رو، می‌توان گفت نقدهای واردشده به نمایشگاه، از منظر بازنمایی جنسیت در تاریخ هنر، ارزشمندند، اما از منظر زیبایی‌شناسی و تعلق تاریخی و سبکی آثار فاقد دقت لازم هستند؛ چنان‌که نوعی سوءتفاهم نسبت به زبان مدرنیسم و استقلال فرمی آثار مشاهده می‌شود.

به این ترتیب، گفتمان انتقادی بر سر مسئله جنسیت در عرصه هنر ایران از یک طرف با فرافکنی مسئله حذف زنان از تاریخ هنر غرب روبه‌رو است و از طرفی با بحران بزرگ‌تر طرح مسئله، یعنی چگونگی طرح گفتمان جنسیتی، چه از جانب نهادهای رسمی و چه از سوی منتقدان آن نهادها. رهایی از دیدگاه‌های نهادی و سنتی جنسیت‌زده و جلوگیری از دیگری‌سازی زنان فقط در گروی اعمال رویکردهای جنسیتی در بازخوانی آثار و تاریخ هنر نیست، بلکه در شیوه پرسشگری از «اهمیت» و «نقش» مقوله جنسیت در فرایند بازخوانی و فراتر از آن، در پرسش از «رویکرد» تثبیت‌شده است؛ چه آن رویکرد مورد تأیید نهاد رسمی باشد، چه منتقد.

گفت‌وگو با ایمان صفایی به بهانه نمایشگاه خانه

واژه‌ها من را از نو می‌سازند

نیلوفر محمودی

ایمان صفایی، طراح گرافیک، کیوریتور و هنرمند مفهومی است. ویژگی اصلی آثار او که اغلب شامل حجم و چیدمان است، رجوع به عناصر برگرفته از هنر ایرانی، سنت‌ها و ضرب‌المثل‌ها و نمایش آنها به زبان نمادین است. استفاده منحصربه‌فرد از متن، کالیگرافی و خوشنویسی از خصوصیات شاخص هنر ایمان صفایی محسوب می‌شود. او تاکنون در بسیاری از گالری‌های معتبر سال‌ها به عنوان گرافیست و مدیر هنری فعالیت داشته است و همچنین تعداد زیادی پروژه‌های کیوریتال را در کارنامه خود دارد. در سال ۱۳۸۷ به عنوان هنرمند برتر در کتاب سال طراحی گرافیک ایران و همچنین هنرمند برتر چهارمین نمایشگاه تایپوگرافی ایران انتخاب شده است. ایمان صفایی علاوه‌بر هنرمند، به عنوان بنیان‌گذار گالری ۰۰۹۸۲۱ نیز شناخته می‌شود؛ این گالری در سال ۱۳۹۷ و با هدف نمایش و انتشار تعدادی از آثار هنرمندان سرشناس تأسیس شده است. اکنون به بهانه نمایشگاه انفرادی ایشان با نام «خانه» گفت‌وگوی کوتاهی داشتیم.

●●●

چرا واژه خانه به عنوان نقطه آغازین و محور این مجموعه انتخاب شده است؟

خانه برای من همیشه واژه‌ای سنگین و چندلایه بوده. تا حدودی هم نقطه شروع است، هم نقطه بازگشت. انتخابش کاملا تصادفی نبود؛ چون وقتی می‌خواهی از جایی یا چیزی حرف بزنی که هم به تو نزدیک است و هم دور می‌شود، پای «خانه» خود به خود وسط می‌آید. با این واژه هرکسی خاطره یا حسی دارد. برای یکی پناه است، برای یکی درد، برای یکی فقط یک اسم، و برای یکی دیگر همه زندگی. به همین دلیل، وقتی با آن بازی می‌کنی، ترکیب می‌سازی، یا حتی آن را تکرار می‌کنی؛ کلی لایه ذهنی و احساسی فعال می‌شود.

خانه‌ای که در این آثار تصویر شده، بیشتر بر تجربه زیسته و فردی تأکید دارد یا نگاهی جمعی و فرهنگی را دنبال می‌کند؟

فکر می‌کنم چیزی بین این دوتاست. یعنی از طرفی تجربه خودم از خانه، از جابه‌جایی، از خاطره‌ها و حتی از نبودن یا گم‌کردن خانه توی ذهنم خیلی در این کار نقش داشته. ولی در کنارش، خانه چیزی فرهنگی هم هست. ما همه در زبانمان، در اصطلاحاتمان، در شعرهایمان با این واژه زندگی کردیم. خانه‌خراب، خانه‌دوست، خانه‌نشین و... همه‌مان اینها را شنیده‌ایم و با آنها خاطره داریم. پس نمی‌توانستم فقط از خودم بگویم. وقتی داری از «خانه» حرف می‌زنی، ناخودآگاه داری از یک چیز جمعی، از حافظه فرهنگی مشترک هم حرف می‌زنی.

خانه در این مجموعه حامل چه کیفیتی است؟ آرامش، تنش یا وضعیت میان‌مایه‌ای از این دو؟

برای من، خانه در این مجموعه نه‌تنها مکان نیست، بلکه حتی وضعیت ثابتی هم ندارد. گاهی مثل تبعید است، گاهی مثل پناه؛ گاهی خاطره است، گاهی تهدید. آنچه در این چیدمان مهم بود، این بود که خانه را از قالب یگانه‌اش بیرون بیاورم تا نشان بدهم که خانه همیشه یک وضعیت روشن، امن یا تمام‌شده نیست. بیشتر از هر چیز، خانه در این پروژه برایم حامل ابهام بود؛ جایی در میانه آرامش و تنش، تجربه زیسته و زبان.

تا چه اندازه این آثار از تجربه‌های شخصی یا خاطرات زیسته شما الهام گرفته‌اند؟

راستش شروع این پروژه خیلی شخصی بود. واژه «خانه» برایم همیشه با تجربه‌هایی همراه بوده، جاهایی که در آنها حس تعلق داشتم یا نداشتم. خاطره‌هایی که به‌سادگی نمی‌شود تصویرشان کرد. ولی کم‌کم متوجه شدم که این تجربه‌ها فقط برای من نیست. زبان، خصوصا در ترکیب‌های مختلف با خانه، نشان می‌داد که خاطره جمعی ما هم خیلی شبیه است. آنجایی که کار برایم جالب شد، وقتی بود که دیدم ترکیب‌هایی که انتخاب می‌کنم، هم خاطره شخصی را فعال می‌کنند، هم یک حافظه تاریخی یا فرهنگی. انگار دارم از زبان خودم بیرون می‌آیم، ولی به زبان مشترکمان نزدیک‌تر می‌شوم.

آیا خانه در این مجموعه صرفا به عنوان مکان بازنمایی شده یا بیشتر به‌مثابه یک وضعیت درونی یا روانی مطرح است؟

نه، اصلا نمی‌خواستم خانه فقط به عنوان مکان خوانده شود. برای من، بعد از این جنگ، خانه دیگر یک آدرس نبود. یک وضعیت بود: آویزان، ناپایدار، تهدیدشده و انگار همیشه در آستانه ازدست‌رفتن. در این چیدمان، ترکیب‌هایی که انتخاب کردم، خیلی وقت‌ها نشان می‌دهند که خانه بیشتر یک حس است تا یک دیوار. یک وضعیت ذهنی، یک بی‌قراری همیشگی، یک جایی که شاید هست، اما قابل اعتماد نیست.

روند انتخاب رنگ‌ها و بافت‌ها در این مجموعه چگونه شکل گرفته است؟ آیا پشت آنها مفهومی نهفته است یا بیشتر بر شهود و حس تکیه داشته‌اید؟

انتخاب رنگ‌ها و بافت‌ها برای من از دل خود واژه‌ها درآمد. دوست داشتم بوم‌ها طوری باشند که انگار از یک آرشیو قدیمی آمده‌اند، نه شفاف، نه تمیز، نه شلوغ. تا حدودی سکوت داشته باشند، ولی سکوتی که زیرش چیزی دارد هیاهو می‌کند. اول کار شهودی بود، ولی وقتی کنار هم قرار گرفتند، فهمیدم که دارم به یک «بافت روانی» می‌رسم، نه صرفا ترکیب بصری.

آیا فرم آثار نیز مانند مضمونشان، مبتنی بر فرایند ساختن، فرسایش یا ویران‌سازی است؛ مشابه فرایند زندگی در یک خانه؟

برای من فرم اثر همان‌قدر مهم بود که مضمونش. سعی کردم خودِ چیدمان مثل یک تجربه زندگی در خانه باشد: شروع می‌کنی به ساختن، با واژه‌ها، ترکیب‌ها و... ولی وسطش می‌فهمی این ساختن، هم‌زمان خراب‌کردن هم هست. بعضی واژه‌ها انگار دیوار را می‌کشند بالا، بعضی‌ها انگار ترک می‌اندازند روی آن. نظمش، رنگش، حتی تکرارهایش، یک جور فرسودگی تدریجی دارد که برای من خیلی نزدیک به زیستن در خانه‌ای است که امن نیست یا مدام دارد تغییر می‌کند.

آیا فاصله زمانی میان خلق اثر و نمایش آن موجب بازنگری یا خوانش دوباره‌ای از مفهوم خانه شده است؟

بازنمایی این پروژه بعد از چند سال مواجهه دوباره با خودم است. سال ۹۶ وقتی این کار را ساختم، خانه یک مفهوم انتزاعی بود. بیشتر بازی با زبان، با حافظه و با مفهوم بود. ولی حالا بعد از این جنگ، انگار آن کلمات دیگر بازی نیستند؛ واقعی شدند، سنگین‌تر، خشن‌تر. کلماتی که قبلا برای من معنای ذهنی داشتند، حالا آدم‌هایی را یادم می‌آورند، جاهایی که از بین رفتند، ترس، فرار و... خود پروژه تغییر نکرده، ولی احساس می‌کنم چیزی که در ذهن من و مخاطب اتفاق می‌افتد، خیلی عمیق‌تر شده.

آیا در گذر این سال‌ها، معنای خانه برای شما دستخوش تغییر شده است؟

راستش بله... سال ۹۶، برای من «خانه» مفهوم فرهنگی بود. یک چیزی که در زبان می‌چرخید، با آن بازی می‌کردم، ترکیب می‌ساختم، فکر می‌کردم دارم از آن فاصله می‌گیرم. ولی حالا، با تجربه این سال‌ها، با ازدست‌دادن، با مهاجرت، با ترس‌های واقعی و... خانه دیگر برای من یک کلمه نیست؛ یک حس گمشده است. نه راه، نه مقصد؛ یک چیزی شده که مدام دنبالش می‌گردم، اما هیچ‌وقت مطمئن نیستم واقعا وجود دارد یا نه. الان که به کارم نگاه می‌کنم، می‌بینم چقدر حرف‌ها و ترکیب‌هایی که آن موقع استفاده کردم، امروز یک معنی دیگر پیدا کردند. انگار آن موقع داشتم واژه‌ها را می‌ساختم، ولی حالا واژه‌ها دارند من را از نو می‌سازند.

آیا این پروژه در ادامه مسیر مفهومی آثار پیشین شماست یا به‌مثابه برشی مستقل و تازه عمل می‌کند؟

فکر می‌کنم این پروژه، هم ادامه کارهای قبلی است، هم یک‌جور نقطه چرخش است. در کارهای قبلی‌ام همیشه با واژه و ساختارهای زبانی کار می‌کردم. برایم مهم بود ببینم چطور معنا شکل می‌گیرد، چطور واژه خودش می‌تواند تبدیل شود به ماده هنری. ولی در «خانه» انگار آن فاصله تحلیلی کمتر شده. اینجا واژه‌ها فقط ابزار فکرکردن نیستند؛ خودشان یک‌جور حس و تجربه‌اند. در این پروژه، برای اولین بار زبان را از فضاهای فلسفی کشیدم به سمت چیزی خیلی شخصی‌تر، حتی تروماتیک‌تر. انگار آن چیزی که قبلا فقط در ذهنم تحلیل می‌کردم، حالا آمده نشسته وسط بدن و خاطره‌ام.

نسبت این مجموعه با پروژه‌هایی مانند «کوچه» که پیش‌تر ارائه کرده‌اید چیست؟ و آیا در این آثار نیز مانند برخی پروژه‌های پیشین، عناصری چون زبان، خاطره یا فرهنگ عامه حضور دارند؟

بله، قطعا. در این پروژه هم مثل بعضی کارهای قبلی‌ام، زبان و خاطره و چیزی که از دل فرهنگ عامه می‌آید، حضور دارند. ولی این بار عمیق‌تر و دردناک‌تر. زبان، همیشه برای من ماده خام بوده. در این پروژه، واژه «خانه» مثل یک خاکِ زبانی است که با آن ساختم. ولی وقتی این واژه‌ها را کنار هم می‌گذاری، مثل «کثافتخانه»، «مرده‌شویخانه»، «خسته‌خانه» و... یک چیز دیگر اتفاق می‌افتد: شروع می‌کنند به زنده‌کردن خاطره‌ها، حس‌ها، حتی زخم‌های جمعی. خیلی از این ترکیب‌ها هم از دل زبان مردم آمده، از فرهنگ عامه. یعنی نه از ادبیات رسمی یا فلسفی، بلکه از حرف‌های روزمره، از تجربه‌های واقعی. برای همین به نظرم این پروژه یک‌جور بافت زنده است از واژه‌هایی که هم فردی هستند و هم جمعی.

تا چه اندازه مفاهیمی چون مهاجرت، جابه‌جایی، یا ناپایداری در تعریف خانه، در شکل‌گیری این پروژه نقش داشته‌اند؟

خیلی زیاد. راستش برای من خانه در این پروژه اصلا یک جای امن یا ثابت نیست. بیشتر شبیه یک خاطره متزلزل یا یک جایی است که مدام از آن پرت می‌شوی. مفاهیمی مثل مهاجرت، ناپایداری، یا حتی بی‌جایی، نقش مهمی در مفهوم چیدمان این پروژه داشته‌اند، نه‌فقط به خاطر تجربه‌های بیرونی، چون اینها در خود واژه‌ها هم هستند. مثلا وقتی می‌نویسی «تاریکخانه» یا «دیوانه‌خانه»، فقط درباره یک مکان حرف نمی‌زنی، داری درباره وضعیتی در دنیا حرف می‌زنی، حس تعلق، حس امنیت، یا ازدست‌دادنش. برای همین این پروژه یک‌جور زبان ناپایدار است. واژه‌ها هم مثل ما کوچ کردند؛ ثابت نیستند. گاهی دلگیرند، گاهی فراری، گاهی هم فقط یک سایه‌اند.

نگارخانه

تحلیل یا توهم؟

در ادامه پرونده ذهن تأویلی و امکان تحلیل

امین شاهد، منتقد و پژوهشگر: ما در یادداشت‌های پیشین از ذهنی گفتیم که میل به تأویل دارد، به استعاره، ایهام، لایه‌های پنهان، نشانه‌ها و نشانی‌ها. ذهنی که برای دریافت معنا، ترجیح می‌دهد در رمز حرکت کند تا روش. در این یادداشت می‌خواهیم از سوی دیگر این ذهن عبور کنیم؛ جایی که تحلیل، اگرچه به زبان آمده، اما همچنان از روش تهی است. آنچه به‌جای تحلیل می‌نشیند، گاه توهم تحلیل است. توهم تحلیل یعنی ادعای دانستن بدون ابزار سنجش؛ یعنی شبیه‌سازی استدلال در غیاب معیارهای عقلانیت. ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که واژگان تحلیل‌محور، در فضای عمومی و رسانه‌ای‌اش پرکاربرد شده‌اند: گفتمان، ساحت، ساختار، پارادایم، بُن‌مایه، ایدئولوژی، ناخودآگاه جمعی و... . اما بسیاری از این مفاهیم به‌جای آنکه در خدمت روشن‌سازی پدیده‌ها باشند، به ابزاری برای پیچیده‌گویی، اقتدار کاذب و تکرار توهم‌زا بدل شده‌اند. در این میان، نقش نظام آموزشی ما نیز در بازتولید توهم تحلیل انکارناپذیر است. از مدرسه تا دانشگاه، به‌جای آموزش ابزارهای دقیق فهم، اغلب بر انباشت محفوظات یا بازنویسی متون پیشینیان تأکید می‌شود. تحلیل نیازمند مواجهه مستقیم با مسئله، داده و تجربه است؛ اما در ساختار رسمی ما، دانشجو اغلب به نقل قول پناه می‌برد، بدون آنکه نسبت آن نقل را با پرسش خود روشن کند. نتیجه آنکه ذهن، به‌جای زیستن در یک سنت تحلیلی، در تکرار و استناد بی‌ریشه محصور می‌شود. آنچه غایب است، تربیت نگاه نقادانه و توانایی تنظیم مسئله است؛ مهارتی که فقط در تعامل با متن، تجربه، گفت‌وگو و بازاندیشی شکل می‌گیرد. ذهن تحلیلی ساخته نمی‌شود، اگر فرصت نیابد که بیندیشد، خطا کند، بازسازد و از سطح واژه‌ها به ژرفای روابط پدیده‌ها نفوذ کند. تحلیل، تمرین دیدن است، نه صرفا دانستن. در فضای آکادمیک نیز گاه شاهد تولید متن‌هایی هستیم که به‌ظاهر تحلیلی هستند، اما بیشتر نوعی آرایش زبانی‌اند برای پوشاندن خلأ استدلال. ترکیب‌هایی همچون «خوانش بینامتنی از مؤلفه‌های پسامدرن در روایت‌های پسااستعماری» شاید در ظاهر علمی به نظر برسند، اما آیا همیشه پشت این واژگان، پرسش روشن، روش دقیق و مسیر شناخت وجود دارد یا ما گرفتار نوعی ژست دانایی شده‌ایم که بیش از آنکه تحلیلی باشد، نوعی اداست؟

اینجا باید به نقش زبان بازگردیم. زبان، اگر دقت نداشته باشد، نه‌تنها روش را منتقل نمی‌کند، بلکه توهم روش را پدید می‌آورد. زبان تحلیل‌نما، ذهن را در سطحی از رضایت کاذب نگه می‌دارد. گویی فقط کافی است جمله‌هایمان شبیه به متون آکادمیک باشد تا فکر کنیم تحلیل کرده‌ایم. حال آنکه تحلیل، بدون ساختار، بدون تعریف و بدون مسئله، صرفا بازی با واژه‌هاست. در سطح رسانه و گفت‌وگوی عمومی، این مسئله خود را در قالب «تحلیلگرهای همه‌چیزدان» نشان می‌دهد؛ کسانی که از فوتبال تا فروید، از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی تا فروید در روان‌کاوی، درباره همه چیز اظهارنظر می‌کنند، اما به ندرت می‌توان از تحلیل‌هایشان الگویی برای فهم ساختار، نسبت یا دگرگونی دریافت. ما گاه فراموش می‌کنیم که تحلیل یعنی حرکت از مسئله به فرضیه، از فرضیه به داده و از داده به نتیجه؛ یعنی زنجیره‌ای از اندیشیدن، نه صرفا انبوهی از دانسته‌ها. ما در این یادداشت‌ها نمی‌خواهیم تأویل را با تحلیل جایگزین کنیم یا شعر را با عدد، بلکه برعکس، می‌خواهیم نشان دهیم فقدان دقت تحلیلی حتی در بیان تأویلی هم اختلال ایجاد می‌کند. ذهنی که ساختار نمی‌شناسد، حتی در استعاره هم دچار پراکندگی می‌شود و زبانی که نتواند تمایزها را مشخص کند، حتی در شعر هم گنگ است. در نهایت، تحلیل بدون روش همچون نقاشی با رنگ‌های زیبا و بدون طرح است؛ شاید زیبا باشد، اما راه نمی‌برد. اگر بخواهیم همچنان درباب جهان سخن بگوییم، باید یاد بگیریم چگونه پرسش کنیم، چگونه بشکافیم و چگونه از فهم، فراتر از ژست آن، سخن بگوییم.