روزنامه شرق

## فرهنگ


فیلم‌ساختن به روایت سیدنی لومت و ترجمه بهمن فرمان‌آرا — صفحه ۱۰

درباره «دوست مرحوم من» کورکوف، با ترجمه شهریار وقفی‌پور — صفحه ۱۱

انتقام همیشه سرد سِر و نمی‌شود — صفحه ۱۲

گفت‌وگو با حمید کشمیرشکن به مناسبت انتشار کتاب «هنر معاصر ایران؛ ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین»

# تاریخ اجتماعی هنر

عکس‌ها: رئوفه رستمی، شرق

پرویز براتی

**«هنر معاصر ایران؛ ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین» عنوان تألیف تازه حمید کشمیرشکن نویسنده، استاد دانشگاه و سردبیر سابق فصل‌نامه دوزبانه «هنر فردا» است. مشابه این کتاب پیش از این توسط وی به زبان انگلیسی در خارج از ایران منتشر شده و کتاب حاضر بخش‌هایی از آن کتاب را در بر دارد، به‌علاوه بخش‌های جدیدی که برای مخاطب ایرانی تغییر یافته‌اند. به‌جز مقدمه‌ای جامع، کتاب دارای شش فصل با عنوان‌های «پیش‌زمینه تاریخی»، «دهه‌ای تردید و رویارویی: مدرنیسم در مقابل وضع موجود»، «پرسش هویت، بومی‌گرایی و ملی‌گرایی در کنار مدرنیسم در هنر و فرهنگ اجتماعی- سیاسی: جنبش‌های نوسنت‌گرا»، «هنر پس از انقلاب»، «گسترش گفتمان‌های معاصر پس از انقلاب: رویکردهای میانه دهه ۱۳۷۰ به این‌سو» و درنهایت «هنر دیاسپورای ایرانی» است. کتاب با فهرست کاملی از «منابع فارسی و لاتین»، «فهرست مجموعه‌های هنری» استفاده‌شده در کتاب و «نمایه» به پایان می‌رسد. این کتاب در ۴۰۸ صفحه، ۴۶۰ تصویر تمام‌رنگی در قطع رحلی از سوی نشر نظر منتشر شده است. کشمیرشکن نویسنده‌ای است که نامش بیشتر با تاریخ هنر گره خورده. او که کارشناسی نقاشی را از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و کارشناسی ارشد همین رشته را از دانشکده هنر تربیت مدرس و سپس در رشته چاپ خلاقه از رویال کالج لندن گرفته، دکترای تاریخ هنر را از دانشگاه لندن و فوق‌دکترای همین رشته را از دانشگاه آکسفورد دریافت کرده است. وی سال‌ها در زمینه‌های تدریس در دانشگاه‌های انگلستان و ایران و پژوهش و نگارش تاریخ و تئوری هنر معاصر فعالیت کرده است. او هم‌زمان با برنامه‌ریزی و مدیریت کنفرانس‌ها و رویدادهای بین‌المللی، سخنرانی‌های متعدد در همایش‌های بین‌المللی در نقاط مختلف جهان، کتاب‌ها و مقالات بسیاری را در مجلات معتبر دانشگاهی به زبان‌های انگلیسی و فارسی منتشر کرده است. با او به مناسبت انتشار کتاب تازه‌اش به گفت‌وگو نشستیم:**

**کتاب شما جزء معدود آثار «تاریخ‌نگاری هنر» در ایران است. تعریف شما از این اصطلاح چیست؟ به هر حال، تاریخ‌نگاری حوزه‌ای است که به درازای بشر قدمت دارد و آنچه تحت هنر بررسی می‌شود عموما از دوران رنسانس به بعد مطرح است.**

این کتاب به معنای دقیق آنچه که از اصطلاح تاریخ‌نگاری هنر (historiography of art) برداشت می‌شود، یعنی توصیف و مطالعه نحوه نگارش تاریخ هنر و یا ارائه یک سیر خطی نگارش و مطالعه هنر در یکصد سال گذشته، نیست. ولی اگر مقصود چگونگی نحوه نگارش تاریخ هنرهای بصری در این کتاب است، باید گفت اساساً گونه‌ای ترکیبی است از مدل‌های تاریخ هنر تشریحی و تاریخ اجتماعی. بنابراین روایت داستانی محض این تاریخ نیست، هرچند حتی جای این تاریخ هنر روایتی-توصیفی با اطلاعات صحیح و دقیق اسامی، اماکن و تاریخ رویدادها هنوز خالی است. البته بخشی از آن در «دائره‌المعارف هنرِ» روبین پاکباز بازتاب داشته است.

با این‌حال، در کتاب هنر معاصر ایران سعی شده تا خصیصه‌های اصلی متون تاریخ هنر که روی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی (فرم،form) و ثبت واقعیت‌های تاریخی، رویدادهای هنری و دلایل وجودی آنها (بافتار یا context)، روابط متقابل آنها با دیگر رویدادهای سیاسی-اجتماعی و تحلیل دلایل خاص تاریخی هر یک (ممیزه‌های اجتماعی یا social significanc) تأکید می‌کند را حفظ کند، اگرچه در بخش‌هایی با دیسیپلین‌هایی چون نقد و تئوری هنر به‌عنوان چارچوب‌های اصلی مباحث ادغام شده‌اند. از این‌رو این کتاب در نظر دارد تا هنر معاصر ایران را با پیگیری تاریخ تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری بررسی کند. بنابراین توجه به موضوعی که به شکلی فزاینده مهم می‌نماید، یعنی نسبت هنر مدرن و معاصر با دیگر لایه‌های فرهنگ شامل مفاهیم معاصریت و خاص‌بودگی فرهنگی، در مرکز توجه است. بدین ترتیب، این مطالعه ناگزیر منبعث از یافته‌ها و رویکردها در اشکال مختلف تاریخ هنر (غربی، غیرغربی، کلاسیک و نوین...) در کنار علوم سیاسی و اجتماعی، فرهنگی و مطالعات منطقه‌ای بوده است.

**رویکرد شما در این تحقیق تا چه حد کرونولوژیک و گاه‌شمارانه است؟ تاریخ‌نگاری شما تا چه حد متمایل به تاریخ زیبایی‌شناسی و شمایل‌نگاری و تا چه حد متمایل به تاریخ‌نگاری اجتماعی است؟**

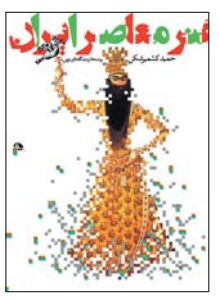
بدون‌شک از میان دو رویکردی که ذکر کردید، تاریخ اجتماعی هنر برای من در این کتاب ارجحیت داشته است، هرچند اشاره شد به هیچ‌وجه به وجوه فرمال و زیباشناختی آثار بی‌توجه نبوده‌ام. در ضمن هرچند ساختار و محتوا با محوریت موضوع و گفتمان شکل گرفته‌اند، ولی توالی کرونولوژیک رویدادها و گرایش‌ها نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند. البته متدولوژی استفاده‌شده در تمامی فصول کتاب همواره یکسان نیستند. در فصول آغازین محتوای مباحث بیشتر بر مبنای الگوهای تاریخ هنر کلاسیک شکل گرفته‌اند، درحالی‌که در فصول بعدی و به‌خصوص فصل پنجم که به موضوعات هنر معاصر ایران می‌پردازد، به الگوهای تاریخ هنر نوین گرایش دارد که گفتمان‌محور و بر پایه دیدگاه‌های تئوری انتقادی است.

**عنوان کتاب‌تان خیلی کلی است. معاصربودن در عنوان به چه مفهومی است؟ شما به لحاظ تاریخی اتفاقات صد سال اخیر را بررسی کرده‌اید، بنابراین کاربرد کلمه «معاصر» قدری مناقشه‌برانگیز است....**

حساسیتی که در مورد عناوین کتاب و رابطه آن با محتوا وجود دارد، حساسیت درستی است. اغلب ناشران، چه داخلی و چه بین‌المللی، علاقه‌مندند عناوین کتاب‌ها، در وهله اول ساده، تحریک‌کننده و جذاب باشد.کتاب، هرقدر هم محتوای دانشگاهی داشته باشد، وقتی از یک پروژه پژوهشی یا تحقیقاتی به کتاب تبدیل می‌شود با تعداد بیشتری از افراد سروکار خواهد داشت و بنابراین عنوانی که انتخاب می‌شود قدری تعدیل‌شده عنوان دقیق علمی است که بتواند با مخاطبان بیشتری ارتباط برقرار کند. بدیهی است معانی واژه‌ها در عناوین کتاب‌ها غالباً با حساسیت انتخاب نمی‌شوند که بتوانند محتوای دقیق کتاب را بازنمایی کنند. در مورد این کتاب دو واژه «ریشه‌ها» و «دیدگاه‌های نوین» در کنار عنوانِ اصلی، یعنی «هنر معاصر ایران» اضافه شده که شاید به برخی از این ابهامات پاسخ دهد. در مقدمه و سراسر متن به‌ویژه کوشش شده تا حد امکان حساسیت‌هایی در مورد استفاده از ترمینولوژی و اصطلاحات اعمال شود. در مورد اصطلاح «هنر معاصر» با توجه به استدلال‌های انجام‌شده در کتاب مشخصاً به دو دهه گذشته اطلاق شده است. ولی محتوای کتاب از اواخر دوره قاجاریه آغاز می‌شود. اگر نگاهی به عناوین فصول داشته باشیم، می‌بینیم که این فصل تحت عنوان «پس‌زمینه تاریخی» نام‌گذاری شده و به موضوعاتی می‌پردازد که بحث اصلی کتاب نیستند ولی وجودشان برای شناخت بخش‌های اصلی لازم است. این فصل بیانگر همان زیرعنوان «ریشه‌ها»ست که در عنوان کتاب آمده. در مقدمه و سایر فصول در مورد دیگر اصطلاحاتی مانند مدرن، مدرنیزاسیون، مدرنیته، معاصر، معاصریت و... سعی شده با دقت از هم تفکیک و در جای صحیح به‌کار برده شوند. تنها در فصل پنجم و ششم است که از واژه معاصر استفاده شده و مفاهیم مترادف دیگری مانند معاصریت و تعاریف آن و دلایل اینکه چرا به این دوره معاصر اطلاق شده تشریح شده‌اند. بنابراین عنوان را باید به دیده اغماض نگریست چراکه شاید همیشه دقیقاً محتوای فنی و دقیق را بیانگر نباشد.

**یکی از سرفصل های کتاب، مربوط به مدرنیزاسیون و ناسیونالیسم ایرانی است. این دو مفهوم خودشان متأثر از مدرنیسم و ناسیونالیسم غربی هستند. چطور می‌توانیم از مدرنیسم و ناسیونالیسم ایرانی صحبت کنیم وقتی خاستگاه ایرانی ندارند؟**

بحث من در این‌باره به هیچ‌وجه بحثی جدید و حتی دیگر چندان مناقشه‌برانگیز نیست. برای کسانی که با تفسیرهای معاصر از تعاریف و چالش‌های موجود در مرزبندی‌های جوهره‌گرا و مرکز-محور گذشته در حوزه‌های ادراک و تأویل آشنا هستند، تعابیر و مفاهیمی چون مدرنیسم‌های چندگانه که در بافتارهای غیرغربی شکل گرفته و نضج کرده‌اند و یا تعبیر ناسیونالیسم نیز به همان‌گونه، چندان غیرقابل‌تصور و یا ناشناخته نیستند. ما در زمینه تاریخ هنر ایرانی متدولوژی مدونی به آن معنا نداریم و به‌خصوص زمانی‌که با تفسیر اشکال و رویکردهای هنری و رابطه‌شان با سایر لایه‌های فرهنگ و سیاست و اجتماع ایرانی سروکار داریم -چیزی که در این کتاب سعی در انجامش بوده- در بسیاری از موارد به اجبار باید از حوزه‌های دیگر علوم اجتماعی و سیاسی و مفاهیم موجود در آنها بهره ببریم. از این جهت ترمینولوژی‌ها و عناوینی که اشاره کردید به صورت واضح و مفصل در این حوزه‌ها توضیح داده شده‌اند؛ ازجمله این موضوع که تجددخواهی و مدرنیته چگونه در جامعه و فرهنگ ایرانی جای می‌گیرد و منجر به تحولاتی



**هنر معاصر ایران**
**ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین**
**حمید کشمیرشکن**
**نشر نظر**
**چاپ اول: ۱۳۹۴**

در سایر لایه‌های فرهنگی می‌شود. مسلم است که مدرنیسم و ناسیونالیسم منشأ غربی دارند ولی اگر باز به فلسفه امروز و بنیادهای اندیشگی علوم انسانی که در چند دهه اخیر مورد توجه قرار گرفته‌اند هم رجوع کنیم -آنچه که در مورد تعاریف هنری نیز قابل‌تسری است- می‌توان مفاهیمی چون مدرن، مدرنیسم را برای هنر غیرغربی استفاده کرد و یا به همین صورت مفهوم معاصر را برای گونه‌های متفاوتی از آنچه هنر معاصر غربی تجربه کرده به‌کار برد. در این دوره که پیشنهاد مدرنیته‌های چندگانه طرح شده، بر این اساس که پروژه‌های مدرنیته و مدرنیزاسیون ناتمامند، قاعدتاً این پروژه‌ها می‌توانند در سرزمین‌های مختلف و بسترها و بافتارهای مختلف با توجه به ساختارهای فرهنگی معناها و بروزهای متفاوتی داشته باشند و شکل‌های مختلفی به‌خود بگیرند. از این جهت مشکلی نمی‌بینم که بگوییم هنر مدرن ایرانی یا هنر مدرن الجزایر یا هندوستان. این دقیقاً مورد مشخصی است که در سایر نمونه‌های تاریخ هنرهای غیرغربی نیز مورد استفاده قرار گرفته است.

**بحث شما در مقدمه‌ای که بر کتاب نوشته‌اید نوعی تاریخ‌نگاری ذات‌گرایانه نیست؟ نمونه برجسته این تاریخ‌نگاری ساموئل برنارد لوییس و ساموئل هانتینگتون هستند که به نوعی ذات ایرانیت در مقابل ذات مثلا آمریکایی قائلند. امروزه و در عصر جهانی‌سازی یک ایرانی می‌تواند بیشتر از یک آمریکایی، مدرن باشد و اصولا بحث از ملیت تا چه حد در تاریخ‌نگاری هنر مدرن واجد معناست؟**

آنچه در مقدمه آمده بیشتر تشریح روند، روش‌شناسی و مفاهیم کلی است و ارتباطی با مباحث طرح‌شده توسط نویسندگان نامبرده ندارد. ولی می‌توان پذیرفت که در جایی‌که سعی شده برای درک بهتر محتوای مورد بحث در کتاب، گفتمان‌های غالبی که در قرن حاضر در قلمرو اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران عمل کرده‌اند تشریح شوند، به‌اجبار به سمت گونه‌ای برداشت ذات‌گرایانه گرایش پیدا کرده است. ولی در همان مقدمه ذکرشده که در دهه‌های اخیر، با افزایش نفوذ چارچوب‌های نظری اندیشه معاصر، انتقادهایی علیه یک تعریف ثابت از هویت (جمعی) طرح شده، به‌خصوص زمانی که برای هویت‌های فردی به‌کار برده می‌شود یا به آنها تحمیل می‌گردد. با این‌حال این نکته حائز اهمیت ویژه است که پیوندها و گاه روابط مفهومی غیرقابل انکاری -که نشانگر پیچیدگی در انگاشت‌ها، ایدئولوژی‌ها، برنامه‌های سیاسی و... است- میان آن گفتمان‌های پیچیده وجود دارد که بررسی روشمند و دقیق این پیچیدگی‌ها را پراهمیت می‌سازد. در فصول کتاب و به‌خصوص فصل‌های پنجم و ششم نیز به‌طور مشخص به ناکارآمدی تعاریف فرموله‌بندی‌شده و ذات‌پندارانه هویت‌های ایرانی و عکس‌العمل‌های فرهنگی و هنری به‌طور مشخص پرداخته شده. همچنین ذکر شده که به‌وضوح قابل مشاهده است که جامعه ایرانی با بررسی آنچه در دهه‌های پیشین تجربه کرده، در حال آزمودن فرایند خود-انتقادی است. یکی از مهم‌ترین مسائل هنر معاصر ایران این است که چگونه می‌توان گفتمانی انتقادی تولید کرد که از مفاهیم معاصر به عنوان چارچوبی برای بیان سلایق محلی یا موقعیت متافیزیکی گسترده‌تری که به لحاظ فرهنگی «متعلق به ما»ست، بهره برد؟ با وجود این، سؤال دیگری که مطرح می‌شود این است که آیا اساساً ماهیتی یکپارچه که بتوان آن را به‌طور واقعی «متعلق به ما» دانست وجود دارد یا نه؟ این موارد و مصداق‌های مشخص آنها در فصول انتهایی بررسی شده‌اند.

**هنر ایران چقدر توانسته در مواجهه بین سنت و مدرنیته به یک سنتز منطقی برسد؟**

این بحث، من را به ادامه صحبت قبلی در مورد بسترهای فرهنگی و حضور مدرنیته سوق می‌دهد. در ایران فرایند مدرنیزاسیون عمدتاً در حوزه‌های سیاست و اجتماع رخ می‌دهد و سپس به لایه‌های فرهنگی، ازجمله هنر، نیز رسوخ می‌کند. در سراسر کتاب سعی بر این بوده که نقاطی از بازنمودهای هنر ایرانی پررنگ‌تر شود که ارتباط مشخصی با فرهنگ و جامعه ایرانی دارند و به‌نوعی انعکاس جوانب فرهنگی در هنر مورد بحث قرار گرفته است. وقتی از هنر مدرن و مواجهه‌های سنت و مدرنیسم و جست‌وجو برای یافتن یک سنتز صحبت می‌کنیم دقیقاً در ابعاد دیگر اجتماعی و فرهنگی هم می‌توانیم شاهد همین چالش باشیم. این مواجهه در بسیاری از نقاط دیگر جهان هم تجربه شده است. وقتی فرایند «انتقال» فرهنگی از فرهنگی به فرهنگ دیگر اتفاق می‌افتد، بدیهی است در بافتار جدید دقیقاً معنی گذشته و اولیه خود را نخواهد داشت و به چیز جدیدی مبدل می‌شود که گفته می‌شود «از آن» آن فرهنگ جدید است. این پدیده دیگر عیناً آن چیزی نیست که از بافتار و مکانی دیگر منتقل شده چون ما آن را به جزئی از فرهنگ خودمان تبدیل کرده‌ایم، مشابه آنچه انتظار می‌رود در امر ترجمه روی دهد. این اتفاق در سال‌های گذشته رخ داده و ایرانیان همواره با آن در چالش بوده‌اند و در دوره‌هایی هم به نتایجی رسیده‌اند. به‌نظر می‌رسد این تلاش و بازنمود این دغدغه در زمان‌هایی در هنر و اشکال هنری (به‌طور مشخص در حرکت سقاخانه در دهه ۱۳۴۰) به اوج خود می‌رسد. در کتاب به این گرایش عنوان «نوسنت‌گرایی» داده شده است، بدین معنی که در برداشت از سنت تنها به گذشته مراجعه نکرده و گونه‌ای نگاه مقتدرانه به گذشته داشته‌اند که در عین حال خواهان مشروعیتی به گذشته در زمان حال است، و هم‌زمان مدعی است برای آینده نیز برنامه‌ریزی می‌کند. این مفهوم نوسنت‌گرایی در حوزه‌های مختلف و حتی هنر مفهومی شناخته شده است که در تعریف تئوریک با نوعی گرایش ضداریانتالیزم (anti-Orientalism) مترادف است؛ آنچه که در جامعه ایرانی و به‌ویژه طیف روشنفکران و متفکران مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرد. چیزی‌که برای مثال کسانی چون جلال آل‌احمد سعی در تدوینش داشتند که به آن اصطلاحاً جریان «بومی‌گرایی» (Nativism) گفته می‌شود. این رویکرد خود را در مقابل با پدیده شرق‌شناسی قرار می‌دهد که سعی در تدوین و تعریف شرق از نگاه خود دارد و به‌گونه‌ای شرق‌شناسی معکوس (Orientalism in reverse) نیز نامیده شده.

**در مقدمه کتاب، شما سه نوع ناسیونالیسم را تحت‌عنوان ناسیونالیسم اسلامی، سکولار و لیبرال (مصدق) برشمرده‌اید. نقش کدام‌یک از این موارد در تعالی هنر معاصر ایران مؤثرتر بوده است؟**

نمی‌توان در مورد تمامی ویژگی‌های این سه نوع و تأثیرات احتمالی بر هنر در اینجا صحبت کرد. در مقدمه گفته شده که حضور ملی‌گرایی نزد گروه‌های گوناگون ایدئولوژیک فعال در قرن گذشته در ایران بروز کرده که مهم‌ترین آنها را نام بردید. هر یک به‌گونه‌ای در شاکله فرهنگی ایران ظهور کرده و بالطبع نشانه‌هایی آشکار و یا پنهان آنها را در هنر نیز می‌توان دید. ولی به‌طور مشخص در طول فصول کتاب به ملی‌گرایی سکولار پهلوی و ملی‌گرایی اسلامی در دوره پس از انقلاب پرداخته شده و نمود و بازتاب آن در اندیشه‌های هنری این دوران مورد بررسی قرار گرفته است. برای مثال اگر بخواهیم در مورد مقطع خاص دهه ۱۳۴۰ صحبت کنیم، می‌توان چنین فرض کرد که بومی‌گرایی ایرانی نیز از ناسیونالیسم نشئت می‌گیرد. البته به جای اینکه به آرمان‌های کلی رمانتیک ملی‌گرایانه بپردازد بیشتر ایرانیان را به پرداختن به مسائل بومی، ضدغرب‌گرایی یا ضد غرب‌زدگی، استقلال فکری و اعتماد به نفس فرامی‌خواند، تا بتوانند در مقابل ستایش بی‌اساس هرچیز غربی راه‌حل‌های خود را بیابند. استفاده از مضامین و مواد بومی برای خلق آثار بومی، بدون شک دستاورد باورهای بومی‌گرایانه بود که بازنمود آن را به طرق مختلف چه قبل از انقلاب -عمدتاً در سال‌های دهه ۱۳۴۰- و چه بعدها در دوران پس از انقلاب و اوایل دهه ۱۳۷۰ می‌توان دید. مثلاً در تحلیل حرکت سقاخانه شاید ناسیونالیسم سکولار به صورت یک ایدئولوژی مشخص قابل استفاده نباشد، در حالی‌که بومی‌گرایی به‌عنوان یک ایدئولوژی مشخص و کاملاً در مقابل آنچه شرق‌شناسی اطلاق می‌شود قرار می‌گیرد و اساسا با تقسیم‌بندی سلسله‌مراتبی غرب در مورد شرق مخالف است و جایگزین خود را ارائه می‌کند.

**تاریخ معاصر، تاریخ گسست‌هاست و هر دوره سیستمی سعی داشته دستاوردهای قبل خود را نفی کند. تاریخ گسست در هنر معاصر ایران خیلی مؤثر بوده است....**

حتماً همین‌طور است. برای نمونه اگر به دهه‌های سی و چهل توجه کنیم که هم‌زمان است با دوران پس از کودتای ۲۸ مرداد و زمانی‌که حکومت تلاش می‌کند برنامه‌ریزی‌هایی برای فعالیت‌های هنری را آغاز کند، و اداره هنرهای زیبا و وزارت فرهنگ و هنر دیگر نسبت به بحث‌های هنری و فرهنگی و به طور مشخص هنر مدرن بی‌تفاوت نیستند، به‌نحوی سیاست کلی ناسیونالیسم که یکی از اساسی‌ترین دکترین‌های حکومت پهلوی است در اینجا حضور خود را نشان می‌دهد. قطعا نقش ناسیونالیسم سکولار در فرهنگ رسمی دوره پهلوی بارز است.

ادامه در صفحه ۱۰

### عطف کتاب

## یک قرن هنر ایران

«هنر معاصر ایران»، با عنوان فرعی «ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین» تألیف حمید کشمیرشکن، کتابی عظیم در حوزه تاریخ‌نگاری هنر است که به هنر معاصر ایران از زمان شکل‌گیری هنر اروپایی در دوره ناصرالدین شاه تا دوران مدرن پرداخته است. کشمیرشکن در این پژوهش مفصل از دوران ناصرالدین‌شاه تا کمال‌الملک و شاگردانش، به دوران معاصر و هنر مدرن که به‌قول پرویز تناولی شاید بیش از هفت دهه عمر ندارد، رسیده است. کشمیرشکن در این کتاب تحقیق جامعی از تاریخ هنر ایران به‌دست داده است و هیچ دوره‌ای را وانگذاشته است. از این‌رو است که با وجود محدودیت‌هایی از جمله کمبود منابع، که این مؤلف در مسیر نوشتن تاریخ هنر ایران داشته، تاریخ جامعی از هنر ایران ارائه داده است. خودش البته معتقد است، این کتاب به‌معنای دقیق اصطلاح تاریخ‌نگاری هنر، به‌معنای توصیف و مطالعه نحوه نگارش تاریخ هنر یا نشان‌دادن سیر خطی نگارش و مطالعه هنر در صد سال گذشته نیست. او معتقد است کتاب جامع «هنر معاصر ایران» بیشتر چگونگی نحوه نگارش تاریخ هنرهای بصری را مدنظر داشته و ترکیبی است از مدل‌های تاریخ هنر تشریحی و تاریخ اجتماعی، پس روایت محض تاریخ هنر نیست. کشمیرشکن این پژوهش را از بیست سال پیش آغاز کرده بود. پژوهش، گردآوری، مشاهدات و مصاحبه‌ها از همان زمان تداوم یافت و به‌گفته خودش بخش‌های بسیاری از تاریخ نانوشته هنر ایران حاصل مشاهدات سالیانِ او است. به‌خصوص در دوره بعد از انقلاب و آنچه در نوشته‌های محققان غربی نیز نیامده است.

«تاریخ هنر معاصر»، به بررسی و تحلیل تاریخ هنر مدرن و معاصر ایران همراه با ارزیابی دوباره رابطه بین گذشته فرهنگی مدرنیسم و مسئله معاصریت می‌پردازد. جدا از ویژگی‌های کتاب همچون جامعیت و فقدان چنین تاریخ‌نگاری‌ای در حوزه هنر، کتاب بخش‌های جالب‌توجهی دارد که در کتاب‌هایی از این‌دست کمتر به آنها توجه شده است. از بخش‌های مهم کتاب یکی مکتب سقاخانه‌ای است که بر اصالت مکتب شرقی تأکید دارد و بر مبنای آن نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، قاجاری شکل گرفت. از دیگر بخش‌های جالب‌توجه، نقاشی در دوران انقلاب و جنگ است. هنرمندان ایرانی خارج از کشور هم یکی دیگر از این بخش‌ها است. هنرمندانی که شاید برخی‌شان تابعیت کشوری دیگر دارند اما شاخصه‌های هنرشان هنوز ریشه در هنر ایران دارد. «هنر معاصر ایران»، تحلیلی عمیق و روش‌مند و دارای افقی گسترده در یک قرن هنر ایرانی است و در این مسیر به تلاقی میراث سنت و مدرنیسم و تأثیر آن بر هنر ایران می‌پردازد و رابطه هنر با فرهنگ و سیاست را از طریق تشریح و تفسیر گفتمان‌های بنیادی و مطالعه آثار و هنرمندان شاخص این گفتمان‌ها نشان می‌دهد. همان‌طور که مؤلف هنر معاصر ایران معتقد است، این کتاب، هنر معاصر ایران را با پیگیری تاریخ تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری بررسی می‌کند و مبنای آن نسبت هنر مدرن و معاصر با دیگر لایه‌های فرهنگ؛ مفاهیم معاصریت و خاص‌بودگی فرهنگی است.

### تن کلمه

سیاست ادبیات (۳)

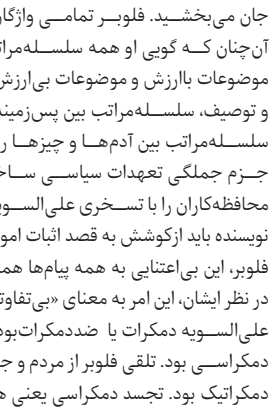
## سنگ‌شدن کلمات

ژاک رانسیر. ترجمه‌ی پویا رفویی

به‌طورخلاصه ادبیات، نظام تازه شناسایی هنر نوشتار است. نظام شناسایی هنر عبارت است از نظام روابط فیمابین کنش‌ها، فرم‌های مرئی‌شدن چنین کنش‌هایی، و وجوه فهم‌پذیری. بنابراین شیوه خاصی از مداخله در تسهیم امور درک‌پذیری است که از جهان، سکونتگاه ما، تعریفی به دست می‌دهد. شیوه‌ای است که در آن جهانِ پیش روی ما مرئی است، و در آن هر آنچه مرئی است، مقدورات و محذوراتی را به فراخور آشکار می‌کندکه به هیأت لفظ درمی‌آیند. بر این مبناست که تئوری‌پردازی درباره سیاست ادبیات «به معنای دقیق کلمه» تحقق می‌یابد، یعنی تئوری‌پردازی درباره وجهی دخیل در پاره‌پاره‌کردن ابژه‌هایی که به جهانی مشترک شکل می‌دهند، یعنی سوژه‌ها، همین مردم، همین جهان و نیروهایی که مجبورند نگاهش کنند، نام‌گذاری‌اش کنند، و بر طبق آن عمل کنند.

چگونه می‌توانیم این نظام شناسایی غریبه با ادبیات و سیاستِ متناظر با آن را تشخیص بدهیم؟ در مقام پاسخ به این سؤال، دو خوانش سیاسی از یک نویسنده را مدنظر قرار می‌دهیم، نویسنده‌ای که او را به‌کسوت مثل اعلای خود-مداریِ ادبی نگریسته‌اند، کسی که ادبیات را از تمام اشکال دلالت‌های بیرونی و از تمام کاربردهای سیاسی یا اجتماعی معاف کرد. سارتر در «ادبیات چیست؟»، فلوبر را قهرمان یورش اشرافیت بر ذات دمکراتیک زبان نثر قلمداد می‌کند. به‌زعم سارتر، این یورش به جلوه «از جنس سنگ‌کردنِ» زبان درمی‌آید: «فلوبر می‌نویسد تا از آدم‌ها و چیزها خلاصی یابد، جمله فلوبری به گرد ابژه چنبره می‌زند، می‌گیردش، از حرکت بازش می‌دارد و فلجش می‌کند، فرا می‌گیردش، سپس آن را به سنگ مبدل می‌کند و خود نیز همراه با آن، از جنس سنگ می‌شود».

سارتر، «سنگ‌شدن» را به چشم ادای دین قهرمانان ادبیات ناب به استراتژی بورژوازی می‌نگریست. فلوبر، مالارمه و همتایان آنها درصدد نفی شیوه بورژوایی تفکر بودند و رؤیای اشرافیتی نوین، زیستن در جهانی را در سر می‌پروراندند که در آن کلمات ناب‌شده را چون باغ مخفی سنگ‌های قیمتی و گل‌ها می‌پنداشتند. ولی این باغ مخفی صرفا تجلی ایده‌آلی از خصیصه‌ای منثور بود. معمور ساختن چنین باغی، این نویسندگان را وامی‌داشت تا کلمات را از کاربست ارتباطی‌شان جداکنند، و متعاقبا کلمات را از استفاده ابزاری مطابق با منویات اشخاص در بحث‌های سیاسی یا کشمکش‌های اجتماعی دور نگه می‌داشتند.از آن پس، سنگ‌شدن ادبی کلمات و ابژه‌ها، به شیوه خاص خودش، در خدمت استراتژی نیهیلیستی بورژوازی‌ای درآمد که اعلام مرگ آن را در سنگربندی‌های ژوئن ۱۸۴۸ به چشم خود دیده بودند و در جست‌وجوی راهی بودند تا مگر با سدکردن راه نیروهایی تاریخی،که خود از بند بازشان کرده بود، بلا از سرش بگردانند.



اگر این تحلیل، به مذاق ما خوش می‌آید، دلیلش این است که طرح تفسیری را مجددا به کار می‌اندازد که پیشتر معاصران فلوبر از آن استفاده کرده بودند. اینان در نثر فلوبر افسون جزئیات و بی‌اعتنایی به دلالت انسانی کنش‌ها و شخصیت‌هایی را می‌یافتند که باعث می‌شد فلوبر برای اشیا همان‌قدر ارزش مادی قائل باشد که برای نوع بشر. باربی دورویلی وقتی می‌گفت فلوبر تعابیر پیش‌پایش را همان‌طور با بیل برمی‌دارد که عمله‌های ساختمانی سنگ‌ها را با بیل در فرغون می‌گذارند، خلاصه‌ای از همین سنخ نقد به دست می‌داد. بنابراین همه این ناقدان از پیش بر این امر اتفاق‌نظر داشتند که تشخص نثر فلوبر را کوششی به قصد سنگ ساختن از کلام و کنش آدمی معرفی می‌کردند و همراه با سارترِ آینده، این سنگ‌شدن را به چشم نشانگانی سیاسی می‌نگریستند. اما در عین‌حال آنها به شیوه دیگری درست برعکس شیوه سارتر در فهم این نشانگان اتفاق‌نظر داشتند. در نظر ایشان، «سنگ‌شدن ادبیات»، بسی بیش از آن‌که سلاح یورشی ضددمکراتیک باشد، ویژگی بارز دمکراسی بود. دست در دست دمکراتیسمی پیش می‌رفت که یکسر به سودای رمان‌نویس جان می‌بخشید. فلوبر تمامی واژگان را به یکسان می‌پرداخت، آن‌چنان که گویی او همه سلسله‌مراتب‌ها را، سلسله‌مراتب بین موضوعات باارزش و موضوعات بی‌ارزش، سلسله‌مراتب بین روایت و توصیف، سلسله‌مراتب بین پس‌زمینه و پیش‌زمینه، و دست‌آخر سلسله‌مراتب بین آدم‌ها و چیزها را مرتفع می‌کرد. او با عزمی جزم جملگی تعهدات سیاسی ساخته و پرداخته دمکرات‌ها و محافظه‌کاران را با تسخری علی‌السویه کنار گذاشت. در نظر فلوبر، نویسنده باید ازکوشش به قصد اثبات امور بیم کند. اما در نظر منتقدان فلوبر، این بی‌اعتنایی به همه پیام‌ها همانا نشان از دمکراسی داشت، در نظر ایشان، این امر به معنای «بی‌تفاوتی تعمیم‌یافته»، یعنی امکان علی‌السویه دمکرات یا ضددمکرات‌بودن، یا به معنای بی‌تفاوتی به دمکراسی بود. تلقی فلوبر از مردم و جمهوری گو هر چه بود، نثرش دمکراتیک بود. تجسد دمکراسی یعنی همین.