در پوته نقد

درباب تئاتر وزمان کرونایی

محمدحسن خدایی
منتقد تئاتر

● به‌محاق‌رفتن امکان اجتماع انسانی از پس ویروس کرونا و عالم‌گیرشدن آن، بار دیگر مسئله زمان را در جهان سرمایه‌داری متأخر به امری حائز اهمیت بدل کرده است. اگر همچنان‌که فردریک جیمسن اشاره دارد، این نکته را مفروض بگیریم که زندگی ما با شیوه تولیدی که در جامعه وجود دارد شکل می‌یابد، شیوه تولید به معنی ابزارهای متنوع موجود برای تولید کالاها و خدمات و البته شیوه سازماندهی این ابزارها؛ شیوه‌هایی که به‌کاربستشان هویت ما را برمی‌سازد و نسبت ما را با تولید و مصرف تعین بخشیده و کنترل و آزادی انتخابشان، عاملیت سوژه‌هایی مانند ما را ممکن می‌کند. آنگاه می‌توان زمانه‌ای مانند امروز را متصور شد که چگونه تولید و مصرف، با هجوم امر ناشناخته‌ای مانند ویروس کرونا دچار خسارت و اختلال شده و نظم جهان سرمایه‌داری گرفتار آنومی و آشوب. این البته امر آشکاری است که در دوران پسامدرن زندگی می‌کنیم و هراس از بیماری‌های عالم‌گیر به امری روزمره بدل شده؛ دورانی که واکنشی است فلسفی به ازدست‌رفتن کلیت و امکان روایت آن. اگر مدرنیسم را فرهنگ سرمایه‌داری انحصاری، ذیل برآمدن دولت- ملت‌ها بدانیم، پسامدرنیسم فرهنگ سرمایه‌داری فراملی و متأخری است در اختیار شرکت‌های بین‌المللی اقتصادی. اگر سرمایه‌داری می‌کوشد تمام نیروهای تولید را تحت کنترل خود درآورد، پسامدرنیسم هم تلاش دارد عرصه فرهنگ را به تسخیر خویش درآورد. بنابراین مواجهه انتقادی با این هژمونی، احتیاج به تفکر تاریخی دارد؛ نوعی نگاه به گذشته برای فهم اکنون و امکان عزیمت به آینده.

پسامدرنیسم تاریخ را به مثابه یک کلیت مورد تردید قرار داده و روایت آن را مانند کلیتی یکپارچه، امری دشوار و گاه عبث می‌داند. وقتی کلیت ناممکن فرض می‌شود، بازنمایی سوژه‌های انسانی هم دشوار خواهد بود. گویی در جهانی زندگی می‌کنیم که کنار هم قرارگرفتن چیزها امری تصادفی، فاقد عمق و معناست. نشانه‌ها و اشیا، اتصالی با امر تاریخی ندارند و خودارجاع هستند و فرهنگ التقاط و تکثرگرایی مطلق غالب است. در این جهان تاریخ‌زدایی‌شده دیگر امر نو ممکن نیست، چراکه تفاوتی میان نو و کهنه وجود ندارد و تغییر دائمی، ذیل تولید و مصرف انبوه، تمایزی میان گذشته و حال باقی نگذاشته و گویی آینده چیزی بیش از وفور چیزهایی که اکنون موجود است نخواهد بود. در فقدان اندیشه تاریخی، در بازتولید مدام گذشته به میانجی تصاویر نوستالژیک و اغلب وانموده، گذشته چیزی برای گفتن ندارد و از معنا تهی شده. وقتی اتصال گذشته و اکنون به شکل حقیقی وجود ندارد و تصاویر ما از آینده، غیرواقعی است، دیگر خبری از تمنای تغییردادن آینده مشاهده نمی‌شود و تلاش برای دستیابی به دنیایی آرمانی، آزاد و عادلانه بی‌معنا می‌شود. وقتی همه‌چیز به تصویری وانموده تقلیل می‌یابد، دیگر زمان حال نسبت معناداری با گذشته و آینده ندارد و ما نمی‌توانیم موقعیت خود را ادراک کنیم. بنابراین زندگی ما تلاشی مدام برای شبیه‌شدن با جهانی است که رسانه‌هایی مانند هالیوود از گذشته، حال و آینده بازنمایی می‌کنند. هالیوود آینده را هراسناک به تصویر می‌کشد، پس انسان پسامدرن هم از آینده نگران خواهد شد و هولناکی چشم‌انداز پیش‌رو، رمقی برای تفکر و تأمل باقی نمی‌گذارد. آینده ذیل این هراس همیشگی که هالیوود بازنمایی می‌کند، اغلب به فانتزی‌هایی در باب فجایع طبیعی و جنگ‌های آخرالزمانی منتهی می‌شود. گو اینکه هراس واقعی همیشه وجود دارد و به بازنمایی فروکاسته نمی‌شود.

این روزها حال‌وروز بشریت، مواجهه با همان آینده‌ای است که هالیوود در فیلم‌های علمی- تخیلی به تصویر کشیده است. نام این آینده، با ویروس کرونا پیوند خورده است. کرونا به مثابه نیرویی مهیب و ناشناخته، تجربه زیستن در یک آینده آپوکالپتیک را مهیا کرده. قسمتی از روایت‌های علمی- تخیلی ناگهان سر برآورده و انسان‌ها را از عاملیت بازداشته و کرخت کرده. حال در این وضعیت بحرانی، در این ناممکن‌شدن اجتماع انسانی و ایزوله‌شدن فرهنگ، نهاد اجتماعی تئاتر هم می‌تواند در باب هستی‌شناسی خویش به تأمل نشسته و زمانه عسرت و حرمان را مانند امری تاریخی و جهان‌شمول، به مداقه نشیند. گویی دیگر نمی‌توان با شیوه تولید دوران ماضی، به تولید تئاتر همت گماشت و به تماشای آن با خیالی آسوده نشست. کرونا امکان اجتماع انسانی را تا اطلاع ثانونی به محاق برده و خوش‌باشی دوران سرمایه‌داری پسین و فرهنگ پسامدرنیسمی آن را به مخاطره افکنده. امر تاریخی بار دیگر بازگشته و «گذشته، حال و آینده» معنایی تازه یافته. کرونا مانند امر واقع لاکانی، مناسبات انسان و طبیعت را تغییر داده و دوران معاصر را با تضادهایش روبه‌رو کرده. بنابراین تئاتر هم در فضایی تازه، می‌تواند با ایده‌هایی بدیع، بار دیگر به اجتماع انسانی بازگردد و در باب چرایی وضعیت هولناک کنونی، به پرسش نشیند.

اندیشیدن به ماهیت ناپدید-۲

تئاتر و تأملات نظری در چگونگی تحقق اندیشه در آن

نقاش: Edward Hopper

محمد اوحدی‌حائری
پژوهشگر

از خصوصیات بارز در بیان مطالب و نظریه‌ها، پیش‌فرض‌گرفتن اصولی است که از قضا خودشان قابل مناقشه‌اند. بیایید دوباره علت انسداد تئاتر از «توقف»(۱) بنا بر نظر کاول را مرور کنیم. از نظر او تئاتر همچون عکس و فیلم نیست که متریالی مبتنی بر توقف داشته باشد. در سینما، توالی و تکرار وجود دارد و همان اندازه که به‌هم‌پیوستن تصاویر، حرکت صورت می‌پذیرد، به همان اندازه نیز توقف در آن محقق است. اما در تئاتر پیوستگی وجود دارد و هیچ‌گاه تکرار نمی‌شود. متریال انسانی تئاتر مانع از آن است که توقف در آن عینیت یابد. اگر بخواهیم با عینک برگسون نگاه کنیم، سینما مجموعه‌ای متعدد از نقاطی است که در میان آنها حرکت وجود دارد و زمان کش(۲) می‌آید. اما تئاتر در کلیت خود میان دو نقطه پیشین و پسین ماست. به این معنا، تئاتر تجلی «یک دیرند خالص»(۳) است؛ بنابراین «توقف» در آن غیرمحقق است. اما به نظر می‌رسد برای مثلث شفر، دلوز و کاول،(۴) میان دو مفهوم «توقف در فضا»(۵) و «توقف در زمان»(۶) خلط اتفاق افتاده است.(۷) اینکه چرا این‌چنین خلطی در قرائت آنان از لحظه توقف، ایجاد خلأ و سپس اندیشه،(۸) در سینما اتفاق نمی‌افتد، ولی در مواجهه با تئاتر با آن برخورد می‌کنیم، به تلقی آنان از سینما به‌مثابه ماده‌ای سکنی‌پذیر برمی‌گردد. در واقع عکس و فیلم، لحظه «توقف» را مجسم و عینی می‌کنند و همان اندازه که حیات عکس با توقف زمان در سوژه و مکان اتفاق می‌افتد، به همان اندازه نیز سینما، توقف‌ها را به صورت متناوب درآورده و با حرکت آنان حیاتی فضایی-زمانی(۹) ایجاد می‌کند که مجموعه‌ای ملهم از «توقف-حرکت» است. اما در تئاتر این توقف بیشتر ذهنی است و در عینیت حتی در توقف بازیگر نیز حرکت وجود دارد. همین‌جا باید به یکی از پررنگ‌ترین نمودهای «توقف» در تئاتر به‌عنوان مثال نقض اشاره کرد. در تئاتر نوی ژاپن، تکنیکی وجود دارد به نام «می‌یه».(۱۰) این تکنیک در رودررویی متضاد دو عنصر اتفاق می‌افتد؛ دقیقا چیزی که میان حرکت و سکون در سینما صورت می‌پذیرد؛ اما عینی‌تر و زیست‌پذیرتر. بازیگر نمایش «نو» در لحظه مهمی از نمایش، ناگهان روی تصویری متوقف می‌ماند و این حاصل از کشف و شهود آنی او بر صحنه است. اما آیا این مطلب به ذهن کاول نرسیده بود؟ به نظر می‌رسد که شفر، دلوز و کاول از این مطلب آگاه‌اند که این‌چنین توقف‌هایی در تئاتر وجود دارد، ولی آن را به «خَلق» حواله می‌دهند. این امری است که نظریه‌پردازان و منتقدان تئاتر به آن دامن زده‌اند. آنان با تأکید بر «خلق» به‌عنوان وجه «تمایز»(۱۱) از برای تئاتر(۱۲) عملا التفات به «دیدن» را حتی از بقیه متفکران سلب کردند.(۱۳) در اینجا باید گفت که این وجه ظاهرا متمایز، صرفا حدودی دست‌وپاگیر و گمراه‌کننده است. تمایز به معنای تعریف نیست. تمایز می‌تواند زمینه‌ای برای تعریف فراهم کند، ولی اصلی‌ترین کار آن، تعلیق تعاریف گذشته است. در ساختاری که در سال‌های گذشته از سوی تئاتراندیشان طرح شده است، مسئله «می‌یه» در نمایش نو به «خلق یک نمایش» و اتفاقات درونی بازیگر حواله می‌شود و به این ترتیب، مخاطب صرفا به دریافت‌کننده‌ای منفعل تبدیل می‌شود که در بهترین حالت، موجودی است که «انرژی» را دریافت می‌کند. در این سال‌ها عملا آنان که در تئاتر نوشتند، ناخودآگاه در ساختاری نامرئی گرفتار آمدند که در تحلیل خودشان «پروسه» را به «دریافت» اولویت دهند و این پروسه را «تکرارناپذیر» قلمداد کنند.(۱۴) اما اگر از بند «خلق» رهایی یابیم و از منظر «دیدن» یک اثر نمایشی را در ذیل اندیشیدن قرار بدهیم، چه می‌شود؟ آیا می‌توان برای یک بار هم که شده تئاتر را از کلی‌گرایی(۱۵) و فاصله بین دو نقطه به دیرندهای متعدد(۱۶) و جزئی رساند تا بتوان به خلأ و اندیشیدن به آنچه ماهیت آن پیدا نشده است، رسید؟ به نظر می‌رسد برای هر هنری چنین امری امکان‌پذیر باشد و محدود به سینما نیست. این مسئله ناظر به همان «امر ویژه» در نظر کاول است. «امر ویژه» به‌مثابه امری که ناگهان ما را به فکر فرو می‌برد، خصوصیت هر امر بصری است. این ویژگی است که توقف را ایجاد می‌کند و سپس خلأ، خلسه مشاهده‌گر و دریافت. از نظر کاول، مخاطب عنصری پایین‌تر از اثر هنری نیست.(۱۷) این دو با یکدیگر برابرند و این فیلم است که خود را بر مخاطب عرضه می‌کند و از این نظر، این فیلم است که خود را تا لحظه‌ای دیگر بر ما پدیدار کرده و با ما به گفت‌وگو می‌نشیند. اما تا پیش از لحظه پدیداری چه اتفاقی می‌افتد؟ قوه اندیشه ما فعال است. ما می‌اندیشیم درحالی‌که هنوز چیزی ماهیت نیافته است. آری؛ ما به آینده می‌اندیشیم و این به خاطر آن است که فرایندی بین‌الاذهانی(۱۸) شکل گرفته است که فضا-زمان در آن به تعویق می‌افتد، ولی چیزی(۱۹) به حرکت خود ادامه می‌دهد.(۲۰) وجود(۲۱) به حرکت خود ادامه می‌دهد تا ماهیت ناپدید را پیدا کند. حال به مثال می‌یه بازگردیم تا مسئله روشن‌تر شود. در «می‌یه»، صحنه ناگهان می‌ایستد. آیا این کافی است؟ در سینما که فیلم از حرکت نمی‌ایستد! منظور کاول آن است که با ویژه‌شدن یک صحنه یا دیالوگ، ما به عنصر دارای ویژگی(۲۲) التفات پیدا می‌کنیم. در واقع آن چیزی که ناگهان توجهمان را جلب کرده، آن چیزی که قلابش به ما گیر کرده است، ما را به پرسش می‌کشد. لحظه‌ای وجود دارد که در ذهن خود می‌مانیم و با آن روبه‌رو می‌شویم: چرا زیبایی؟ چرا دلپذیری؟ چرا منزجرکننده‌ای؟ چرا ناامیدکننده‌ای؟ و... و پرسشی که همه اینها در آن خلاصه شده: چرا «ویژه»ای؟ اینجا حافظه حسی ما صحنه‌های دیگر را دریافت می‌کند. اما در ناخودآگاه، آن لحظه ویژه ثبت می‌شود و با آن گفت‌وگو می‌کنیم؛ بنابراین، فرایند فهم ما از یک فیلم یا تئاتر دریافت کامل آن از طریق قوای حسی نیست، بلکه با ورود «امر ویژه»(۲۳) در ناخودآگاه است که ذهن، گفت‌وگو با او را از اندکی بعد از نمایان‌شدن، آغاز می‌کند و زمانی که فیلم یا تئاتر به پایان می‌رسد و ما شروع به تحلیل آن می‌کنیم، خود را بروز می‌دهد و به ساحت نقد گام می‌گذارد. بنابراین «نقد» نوعی عمل نقدساختن امور ویژه‌ای است که از اثر هنری در ذهن ما نقش بسته است.(۲۴) در مثال «می‌یه»، صرفا صحنه متوقف نمی‌شود که این به خودی خود، تنها امری درونی برای بازیگر خواهد بود، بلکه با این اتفاق، فضا-زمان متوقف می‌شود، ولی هنوز وجود به حرکت خود ادامه می‌دهد. گویی چیزی از بازیگر نو ساطع می‌شود و به ما می‌رسد. این همان لحظه «توقف» است. امر ویژه محقق شده است. در تئاتر، خلأ با چنین تمهیداتی ایجاد می‌شود و مخاطب به ناگهان، امری برایش «ویژه» می‌شود و همان فرایند «نقدشدن» تحقق می‌پذیرد. اینجاست که مخاطب به چیزی که هنوز ماهیتش ناپدید است، می‌اندیشد. در ادامه «فرایند نقدشدن»(۲۵) را بررسی خواهیم کرد.

ادامه دارد...

پانوشت‌ها:

۱. Stop، همان‌طور که قبلا اشاره شد، کلمات کاول ظاهری ساده دارند و او با همین سادگی، مشی عمل‌گرایانه خود را پیش می‌برد. در همین نمونه «توقف» به عنوان معادلی است برای اصلی‌ترین کار فلسفه از نظر او یعنی «توقف، برگشتن و به راه دیگری رفتن (که البته در خلال دیالوگ با دیگری رخ می‌دهد و نه مونولوگ و تک‌گویی با خود».

(Cavell, Stanley and Andrew Klevan (2005) ‘What Becomes of Thinking on Film?’ In: Film as PhilosophyEssays in Cinema After Wittgensteinand Cavell. New York: Palgrave Macmillan. page 182.)2. Tension3. pure durée .

منظور دیرند بدون فضا است. این همان دیرند اصلی از نظر برگسون است. یعنی همان حرکت زنده زمانمند. حرکت تقسیم‌ناپذیر که فاقد تصویر است و تقویمی و امتدادی و یا مکانی نبوده و به تعبیری کلیتی از حرکت طولی زمان در زندگی است. دیرند ناب یا خالص، با فضا مخلوط نمی‌شود. مثال آن تصور یک فرد در یک فضای خطی است. او تا زمانی‌که از فضا فاصله نگرفته و از آن خالص نشده و به آن نیاندیشده، به دیرند دست نمی‌یابد. دیرند جایی است که فرد در بُعدی ورای فضا قرار می‌گیرد. به این ترتیب، فضا در واقع زمان کمّی است و زمان اعم از فضاست. دیرند به عنوان حرکت زنده زمانمند، فاقد کمّیت است(در اینجا برگسون، از دیرند به عنوان کیفیتی از زمان در مقابل فضای کمیت‌مند نام نمی‌برد). در نتیجه زمان لزوما به معنای حرکت نیست. بلکه به معنای توالی توقف‌هاست. اشاره عدد یک در این عبارت از این جهت اهمیت دارد که ما در یک زمان، فقط به یک دیرند وقوف داریم. بنابراین با طرح «یک دیرند خالص» در این مثال، تئاتر کلیتی در نظر گرفته شده که صرفا شامل یک دیرند است و مجموعه‌ای ذهنی و توقف‌ناپذیر است. نباید فراموش کرد که برگسون با بررسی نظام اعداد، امکان سرایت عدد به دیرند را منتفی می‌دانست و بررسی کمّی دیرند که بیشتر در موسیقی نفوذ دارد، امری مخالف با ذات مفهوم فلسفی«دیرند» است).

Bergson, Henri (1969) La Pensee et le Mouvant: Essais et Conferences. universitaires de France. page 78.)

کنایه‌آمیز اینکه از نظر برگسون عقل نمی‌تواند به تحرک ناب فکر کند. زیرا عقل و دستگاه مفهوم‌سازش، صرفا توصیف‌کننده ایستایی و توقف هستند و دیرند مخلوط با مکان را می‌توانند بسنجند.

(Deleuze, Gilles (2004) Le Bergsonisme(3e ed). Universitaires de France. page 98.)

بنابراین، کنایه ناظر به آن است که تئاتر چون امری نامعقول، غیراندیشیدنی است. گویی در جایی قدسی قرار گرفته باشد که جایگاه نظریه‌پردازی است. نکته آخر آن است که این تصور که اندیشه در مورد تئاتر همچون اندیشه در مورد یک دیرند خالص، دچار عجز است، درست نیست. تئاتر یک کلیت تمام، بسنده و تک‌گانه«monoplicité» نیست و می‌توان با تمرکز بر «امر ویژه» در تئاتر، توقفگاه‌هایی برای آن پیدا کرد و اینچنین، دیرندهایی چندگانه(multiplicité) برای آن متصور بود.

4. Jean-Louis Schefer, Gilles Deleuze, Stanley Cavell5. l’espace6. le Temps7.

امری که برگسون خود ابتدا به آن اشاره کرده بود و تفکیک امری چون فضا را از زمان مورد تأکید قرار داد. این خلط از نوع نقدی است که برگسون به اینشتین در خلط چندگانگی فضا «multiplicité spatiale» و چندگانگی زمان «multiplicité temporelle» به آن اشاره کرده است و آن را فضایی کردن زمان «spatialiser le temps» می‌دانست.

(Deleuze, Gilles (2004) Le Bergsonisme(3e ed). Universitaires de France. page 87.)8.

به تعبیری دیگر: «توقف، برگشتن و به راه دیگری رفتن» پس از توقف و توجه نشان دادن به موضوع، برگشتی وجود دارد که در فضایی خلأگونه اتفاق می‌افتد که مجموعه‌ای از تردیدهاست و سپس به راه دیگری می‌رویم که همان اندیشیدن است.

9. Espace-temps 10. Mie 11. Différance12.

و با تأکید بر ویژگی «تکرارناپذیری» در مفهوم «خلق» که در هیچ هنری جز تئاتر، محقق نیست.

۱۳. تأکید بر عقل‌گرایی در مقابل هنری همچون سینما که عامه‌تر و همه‌گیرتر بود، عملا در تئاتر، نظریه را در مقابل نقد قرار داد و همان حالت غیرقابل اندیشیدن را ساخت.

۱۴. در حالی‌که شفر، دلوز و کاول بر تکرارپذیری سینما تأکید داشتند. اما این «تکرار ناپذیری» خودش نقطه قوت تئاتر است. زیرا تئاتر به واسطه اتکا به حافظه به ایده برگسون در مورد حافظه نزدیک‌تر است و بیشتر قول دلوز در مورد «اکنونیت» را تقویت می‌کند و به این ترتیب، محملی مناسب‌تر برای اندیشیدن به چیزی است که ماهیتش پیدا نشده است.

۱۵. منظور هرگونه تلاش برای صدور احکام «عمومیت‌دار» است که به «ضرورت» بینجامد. حتی آرتو نیز که تأثیرش بر دلوز بر هیچ‌کس پوشیده نیست، از این قاعده مستثنی نیست. تقریبا سیر تأمل در تئاتر به کلی‌گرایی ناظر به «نظریه» محدود شده است و از «نقد» چشم پوشیده است.

16. Plusieurs Durees17. Cavell, Stanley and Andrew Klevan (2005) ‘What Becomes of Thinking on Film?’ In: Film as PhilosophyEssays in Cinema After Wittgensteinand Cavell. New York: Palgrave Macmillan. page 182.18. Intersubjektivität19.

پرهیز از استفاده از واژه «وجود» از خصائص برگسون است و مجادله‌ای بی‌سبب در دوران اوست. اکنون راحت‌تر می‌توانیم بگوییم که «وجود» به حرکت ادامه می‌دهد تا به مرحله‌ای برسد که ماهیت ناپدید، پدیدار شود. (و با گفتن این جمله لزوما اگزیستانسیالیست نباشیم).

۲۰. در عکاسی زمان به سمت خاطره خیز بر می‌دارد و به این ترتیب، به تعبیر دلوز، اکنونیت ما حذف می‌شود و ما در میان گذشته و آینده می‌مانیم.

۲۱. اگر هنوز برگسونی باشید، در اینجا «دیرند» را استفاده می‌کنید. اما آیا ارجحیت دادن زمان به فضا لزوما به سلطه‌و پرواری مفهومی همچون «دیرند» نمی‌انجامد؟

۲۲. آگاهانه از لفظ ابژه استفاده نمی‌کنم. زیرا نظام سوژه و ابژه، نظام برابری نیست. نظام استیلای سوژه بر ابژه است و سخن گفتن از التفات و بین الاذهانی بودن و گفت و گو با آن موضوع، در چنین سیستمی مضحک است. آنچنان که بسیاری با قرار دادن پدیدارشناسی در قالب سوژه و ابژه عملا «بحران فکر اروپایی» از منظر هوسرل را نادیده گرفته و تلاش برای رهایی از استیلای سوژه را هدر می‌دهند.

۲۳. منظور امری است که با فراغت از عقلانیت برای ما «ویژه» می‌شود. این گزاره لزوما به معنای پذیرش احساسات به نحو مطلق نیست. دریافت ما به عقل و احساس خلاصه نمی‌شود. تأکید در اینجا بر امر «تجربی/Versuch» و «شهودی/Anschauung» است.

۲۴. منظور از نقد ساختن همان آماده و بررسی‌کردن است، مفهومی که در مقابل نسیه به کار می‌رود که تأخیر در ذات آن است. در حالی که در ذات نقد، همین‌دم بودن و اکنون است. از آن با عنوان پیشادست کردن، دَستادست کردن و نقد پختن هم نام می‌برند.(پرتو، ابوالقاسم(۱۳۷۷) واژه‌یاب (فرهنگ برابرهای پارسی واژگان بیگانه). دفتر سوم. چاپ دوم. تهران: اساطیر. صفحه ۲۰۴۹/ فرهنگستان زبان پارسی(۱۳۹۰) واژه‌نامه پارسی سره. تهران: فرهنگستان زبان پارسی. صفحه ۲۳۶)

۲۵. انتخاب این تعبیر کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. زیرا معمولا نقد را ناظر به معیاری برای صحت‌سنجی می‌دانند تا درستی و نادرستی اثر هنری را دریابند. اما در این تعبیر، نقد فرآیندی تجربی برای بروز اندیشه‌هایی است در مورد «امور ویژه» که به آن التفات می‌کنیم و فارغ از نظام داوری در واژه «Critique» است.

بنکسی از هنرش در قرنطینه رونمایی کرد

«بنکسی»، هنرمند خیابانی ناشناس بریتانیایی، با انتشار تصاویری در صفحه شخصی‌اش، از جدیدترین اثر هنری خود که این‌بار روی دیوار خانه‌اش نقش بسته است، رونمایی کرد.

به گزارش ایسنا و به نقل از گاردین، این هنرمند خیابانی که معمولا آثار خود را در سطح شهر خلق می‌کند، با انتشار تصاویری در صفحه اینستاگرامش نوشت: «همسرم از اینکه در خانه کار کنم متنفر است». در این تصاویر جدید که در دوران قرنطینه در پی شیوع ویروس کرونا خلق شده است، موش‌هایی که پیش‌تر در بسیاری از آثار این هنرمند به تصویر کشیده شده بودند در حال بازیگوشی روی دیوار خانه‌اش نقش بسته‌اند. یکی از این موش‌ها از حلقه‌ای آویزان شده و دیگری روی خمیردندان پا گذاشته است. «بنکسی» معمولا از صفحه رسمی اینستاگرامش برای تأیید صحت آثار هنری‌اش استفاده می‌کند. این اثر هنری جدیدترین اثر هنری او پس از اثر هنری ماه فوریه در «بریستول» محسوب می‌شود که مدتی بعد مورد هجوم وندال‌ها قرار گرفت. «بنکسی» هنرمند گرافیتی‌کار اهل بریستول است که با نقاشی‌های دیواری و هنر گرافیتی اعتراضی خود، شهرت جهانی دارد، بااین‌حال هنوز هویت اصلی او فاش نشده است. نقاشی‌های این هنرمند بیشتر به مسائل سیاسی و موضوع‌هایی مانند گرمای جهانی، جنگ، شنود غیرقانونی و شرایط سخت کاری پرداخته است. تاکنون نقاشی‌های این هنرمند بارها از روی دیوار جدا و به قیمت صدها هزار پوند فروخته شده است. گران‌ترین اثر او اکتبر سال گذشته و در حراجی «ساتبیز» به قیمت ۱۲.۲ میلیون دلار فروخته شد.

زیر آسمان فیروزه‌ای

مصائب تئاتر پس از کرونا

● اردشیر صالح‌پور، نویسنده، پژوهشگر، کارگردان و مدرس تئاتر، درباره نگاه اقتصادی دولت به تئاتر و کسر ۹ درصد مالیات بر ارزش افزوده از اجراهای تئاتری با وجود بحرانی که گریبان‌گیر حوزه فرهنگ و هنر شده است، به مهر گفت: امر فرهنگ یک پدیده شخصی، انتفاعی و بیزنسی نیست و متأسفانه نگاه انتفاعی، سوداگرانه و اقتصادی بر روند فعالیت‌های کشور چنان حاکم شده که بسیاری از ارزش‌ها را تحت‌تأثیر خود قرار داده است.

شهر در تسخیر فست‌فودها!

وی ادامه داد: اگر نگاه به تبلیغات شهری بیندازیم متوجه می‌شویم که چهره تبلیغات شهری چقدر به جنبه‌های بیزنسی و انتفاعی رویکرد و توجه دارد و به‌عنوان نمونه انواع فست‌فودها و رستوران‌ها بیلبوردهای شهری را در تسخیر خود درآورده‌اند؛ همان بیلبوردهایی که زمانی به ارزش‌های انقلابی و شعارهای فرهنگی اختصاص داشت که این امر نشان‌دهنده این است که جامعه ایران در رویکرد و سبک زندگی خودش به یک تغییر رسیده؛ تغییری که ناخواسته است و از غفلت مسئولان و گردانندگان جامعه حاصل شده. این کارشناس هنرهای نمایشی افزود: در نتیجه این رویکرد، جامعه سوار بر قطاری شده است که روزبه‌روز مسیرش به بی‌راهه می‌رود؛ مسیری که در آن باغ‌ها قطع می‌شوند و به‌جایش برج‌ها می‌رویند. روابط اقتصادی ناسالم، اختلاس‌ها و سوداگری‌ها در همه شئونات جامعه روح جامعه را خدشه‌دار کرده است و مسائل اقتصادی آنچنان واجد ارزش شده که دیگر هیچ‌کس برای فرهنگ ارزشی قائل نیست. صالح‌پور عنوان کرد: درواقع فاجعه زمانی آغاز شد که این مسائل پایش به عرصه فرهنگ و هنر و مخصوصا تئاتر نیز باز شد. به این مفهوم که پدیده‌ای به نام تهیه‌کنندگی تئاتر در این حوزه سیطره پیدا کرد و با حضور این افراد در تئاتر، پرداخت دستمزدهای نجومی به بازیگران باب شد تا جایی که دستمزدها به ماهی ۱۲۰ میلیون تومان در ماه می‌رسید. تهیه‌کنندگان جوان نوخاسته با پول‌های ناسالم وارد این حوزه شدند و با اسم بخش خصوصی تئاترها را از ارزش، تعهد و رسالت خارج و تئاتر «لاکچری» را باب کردند. این غفلت فرهنگی مدیران فرهنگی باعث شد ذائقه جامعه تغییر کند.

وقتی اقتصاد بر هنر پیروز شد!

این مدرس تئاتر با اشاره به تغییر سیر روال فرهنگی جامعه یادآور شد: با این شرایط تئاتر به آتراکسیون و تفنن تبدیل شده است و اگر قصد اجرای تئاتری را داشته باشید، مدیر سالن اول از شما می‌پرسد چند چهره شناخته‌شده برای فروش بیشتر گیشه در اختیار دارید. این مناسبات فرهنگ و هنر را تحت‌تأثیر قرار داد و اینجا بود که اقتصاد بر هنر پیروز شد که این مسئله با روح ارزش‌های ما کاملا منافات دارد. صالح‌پور ادامه داد: الان کار به جایی رسیده که اگر کسی پول ندارد نباید زندگی کند، تئاتر تولید کند یا تماشاگر تئاتر باشد. متأسفانه در این شرایط خود دولت هم کاسب‌کار شد، به شکلی که در طرح به‌اصطلاح خصوصی‌سازی، سالن‌هایی را که با پول ملت برای هنرمندان ساخته شده بود اجاره داد؛ به‌عنوان‌نمونه در شهر کوچکی تنها یک سالن تئاتری وجود داشت، اما دولت همین سالن را هم به بخش خصوصی واگذار کرد و این سالن تقریبا سه سال در اختیار فردی قرار گرفت که نه اهل فرهنگ بود و نه از تئاتر چیزی می‌دانست و در نهایت هم این فرد بعد از آسیبی که به هنرمندان رساند، آنجا را ترک کرد و بسیاری از اموال را هم با خودش برد. وی درباره کسر مالیات بر ارزش افزوده از اجراهای تئاتری گفت: در هیچ‌کجای دنیا از هنر و فرهنگ سوبسید نمی‌گیرند، بلکه سوبسید می‌دهند و از هنر و فرهنگ حمایت می‌کنند برای اینکه این عرصه‌ها روح جامعه را منعکس می‌کنند، اما متأسفانه در ایران قضیه برعکس است و دولت خودش مسئله خصوصی‌سازی را بدون پشتوانه مطرح کرد و باعث حضور رانت‌خواران در این حوزه شد. معتقدم نگاه سوداگرانه دولت بسیار آسیب‌رسان بوده است و آن‌قدر که دغدغه‌اش روی مسائل اقتصادی و کسر مالیات بوده، بر روند کیفی آثار نمایشی توجهی نداشته و می‌بینیم که این روزها بسیاری از تئاترها نه بر ارزش‌ها استوار هستند نه تعهد و کیفیت.

اخذ مالیات با روح هنر هم‌خوانی ندارد

صالح‌پور متذکر شد: البته منظورم این نیست که فعالیت‌های اقتصادی در هنر جایی ندارند، اما این مسائل نباید به بیزینس تبدیل شوند. این معضلات همه ناشی از نبود برنامه‌ریزی و مدیریت درست و تداخل نگاه سوداگرانه در عرصه فرهنگ و هنر است. معتقدم باید حقوق هنرمندان ما تأمین شود و آنها در رفاه باشند و از فراورده‌های هنری‌شان حمایت شود تا بتوانند خلاقیت، علو طبع و رفعت در جامعه ایجاد کنند، اما درحال‌حاضر ارزش‌ها به سایه رفته است.

وی در پایان صحبت‌هایش متذکر شد: قطعا مالیات بر ارزش افزوده باید از حوزه فرهنگ و هنر برداشته شود، چون این کار با روح هنر هم‌خوانی ندارد. هنر و فرهنگ یک فعالیت بطنی است و با روح و روان جامعه سروکار دارد، بنابراین در یک پروسه طولانی‌مدت جواب می‌دهد، پس وقتی که الان یک سرمایه‌گذاری فرهنگی صورت گیرد و هنرمندان از پرداخت سوبسید معاف شوند تأثیرش را بر سلامت نفس جامعه خواهیم دید. نگران تولید آثار فرهنگی شریف و سالم هستم، نه‌اینکه هر ناهنری را هنر جلوه دهند، بلکه دولت باید برای کارهای اصیل سرمایه‌گذاری فرهنگی کند.