نگاه‌خانه

این یک نقد نیست

جاوید رمضانی

«تاریخ به ما می‌آموزد که کسی از تاریخ چیزی نیاموخته است». هگل

ما در روزگار دشـواری به سر می‌بریم. کشوری گرفتار بحران‌های چندگانه: هجوم بیرونـی، طبل جنگ، سـوگ جمعی، کسـری بودجه‌ای مهیـب، بحران زیست‌محیطی، بی‌آبی، بی‌برقی، تورم افسارگسیخته. در این شرایط، گمان می‌رفت انتصاب مدیری زن بر رأس اداره هنرهای تجسـمی وزارت ارشاد و سپس مدیریت موزه هنرهای معاصر تهران نویدبخش تحرکی تازه و نگاهی متفاوت باشد؛ نشانی از شکستن ساختارهای مردسالارانه و گشایش روزنه‌ای برای مشارکت بیشتر زنان در عرصه مدیریت فرهنگی.

انتخاب موضوع نمایشگاهی با محوریت زنان نیز در ظاهر گامی امیدبخش بود. اما افسوس که این رویداد، در بستر اجتماعی-سیاسی ملتهب، به جای آنکه زمینه‌ساز گفت‌وگوی سـازنده شود، به حرکتی سـطحی، عجولانه و فاقد عمق کیوریتوریال بدل شد.

نمایشـگاه «به گزارش زنان» با شـتابی غیرحرفـه‌ای و در حالی برگزار شـد که کیوریتورهـا، بی‌اعتنا به بافت اجتماعی و حساسـیت‌های زمانه، پروژه‌ای را پیش بردند که نه‌تنها امکان گفت‌وگو را فراهم نکرد، بلکه خود بدل به موضوع مناقشه شد. برخی از هنرمندان زن که فقط سه روز برای تحویل اثر زمان داشتند، به‌شدت معتـرض بودند و این اعتراض‌ها به جای شنیده‌شـدن، با مواضـع تدافعی و گاه توهین‌آمیز از سوی برگزارکنندگان در فضای مجازی مواجه شد.

نقد اصلی من نه به نیت افراد، بلکه به ناتوانی ساختاری و محتوایی در درک لحظه اجتماعی اسـت. در شـرایطی که هنرمندان جوان برای تأمین کرایه تاکسی خود درمانده‌اند، هزینه‌های سـنگین برای نمایشگاه با چند پوستر و چیدمانی بی‌رمق، نه‌تنها بی‌فایده، بلکه ضدانگیزشـی است. چه می‌شد اگر بخشی از بودجه صرف خرید آثار ۲۰۰ هنرمند جوان می‌شـد؟ این حمایت مسـتقیم می‌توانست به تغییر واقعی در زندگی آنان بینجامد و اعتباری ماندگار برای برگزارکنندگان بیافریند.

چه می‌شـود که پروژه‌ای بـا هزینه میلیاردی، نه هویت بصـری مقبولی دارد، نه اسـتقبالی از سوی مردم؟ چرا درِ گفت‌وگو بسـته می‌ماند؟ چرا نقد را با دشمنی یکی می‌گیریم؟

اینها پیشنهادها و پرسش‌هایی است که باید شنیده شوند.

آیا نمی‌توان طراحی گرافیکی نمایشگاه را در انجمن طراحان گرافیک ایران به رأی گذاشت و بازخورد شفاف گرفت؟

آیا نمی‌توان مقایسـه‌ای دقیق بین آثار امروز هنرمندان حاضر و آثار قبلی آنان کرد تا سیر تحول هنری‌شان سنجیده شود؟

چـرا اجازه پژوهش‌های تطبیقی و جامعه‌شـناختی در چنین نمایشـگاهی داده نمی‌شود؟

چند نفر با اتکا به نمایش زنان اقامت اروپا گرفتند؟ چه کسانی از این پروژه منتفع شدند؟

آیا کیوریتورها خود را در برابر این پرسش‌ها پاسخ‌گو می‌دانند؟

من، به‌عنوان منتقد و ناظر قدیمی حوزه هنرهای تجسـمی، هیچ تعارض منافع، دریافـت مالی یا حضور اجرائی در این رویداد نداشـته‌ام. آنچه نوشـتم، حاصل دغدغه، خیرخواهی و درخواسـت برخی هنرمندان بود. وقتی سـخنی درست و مستدل است، حتی اگر از دهان مخالف شما بیرون آید، باید شنیده شود.

نمی‌توان در میان بمباران تهران، هنرمندی را نادیده گرفت که در شب افتتاحیه‌اش، در ویرانه‌های خانه خواهرش دنبال پیکر فرزندان او می‌شود.

کیوریتوری صرفا چیدن تابلوها در قاب و دیوار نیسـت. کیوریتور کسـی است که زمینه‌ها را می‌فهمد، صداها را می‌شـنود، از گسل‌های اجتماعی نمی‌ترسد، بلکه آنها را به بستری برای آگاهی بدل می‌کند.

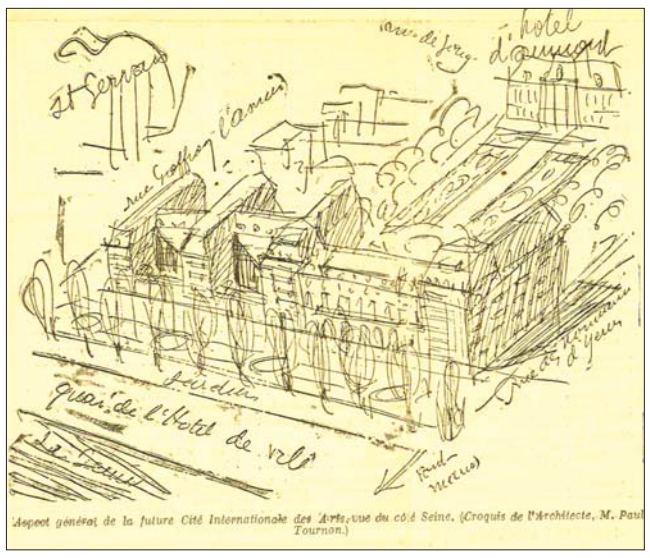
امروز زمان، زمان گزینش‌های دشوار و تصمیم‌های مهم است. تاریخ، ما را از آزمون پس‌ماندگی و سطحی‌نگری معاف نمی‌کند. مدیران موزه باید دایره مشاوران خود را گسـترش دهند. از دایـره منافع کوتاه‌مدت و روابط سـطحی عبور کنند. دوران بحران، هم تهدید اسـت و هم فرصت؛ هم می‌تواند خشـم و انزجار بیافریند، هم مسیر روشن برای تغییر.

من این متن را از سـر خشم ننوشتم، از سر دلسوزی نوشتم. چهار دهه است که با این عرصه زیسته‌ام. مدیران زیادی را دیده‌ام، از مرحوم کاشیان تا امروز؛ هنرمندان، دلالان، متفکران و فرصت‌طلبان. دیده‌ام کسـانی که ثـروت اندوختند و اعتبار از دست دادند. زمان تنگ است؛ بیایید فرصت را دریابیم.

سیته ازدست‌دادنی نیست

گزارشی درباره شهرک هنری سیته؛ از شایعه تا واقعیت

نویسنده: ترانه سلطانی



تاریخچه و جایگاه سیته

پس از جنگ جهانی دوم، اروپا در کنار بازسـازی شهرها به دنبال بازسازی پیوندهای فرهنگی نیز بود. در همین مسیر، ایده ایجاد خانه‌ای مشترک برای هنرمندان جهان شکل گرفت و در سال ۱۹۶۵ با افتتاح «شهرک بین‌المللی هنرها» در قلب پاریس تحقق یافت. سیته با بیش از ۳۵۰ آتلیه و آپارتمان، فضایـی برای زندگی و کار هم‌زمان هنرمندان رشـته‌های مختلف فراهم می‌کند؛ اقامتی که معمولا چند ماه تا یک سـال طول می‌کشـد و اغلب با حمایت نهادهای فرهنگی یا دعوت‌نامه‌های رسمی امکان‌پذیر است.

ورود ایران به سیته

در دهه ۱۹۶۰ میلادی (دهه ۱۳۴۰ خورشـیدی)، زمانی که ایده ایجاد شهرک بین‌المللی هنرها در پاریس شکل می‌گرفت، ایران نیز در این طرح مشارکت مالی داشت. روایت‌های موجود نشان می‌دهد که فرح دیبا به دنبال ایجاد فضایی در فرانسه بود که همچون پانسیونی برای هنرمندان ایرانی عمل کند و امکان ارتباط مستقیم آنان با جریان هنر اروپا را فراهم آورد.

ابوالقاسم خوشرو، معاون پیشـین امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی عنوان می‌کند: «در بررسـی‌هایی که انجام دادم، مدرکی دال بر مالکیت ایران بر بخشـی از سـیته پیدا نکردم. ایران به ساخت این شهرک کمک مالی کرده و هیئت‌مدیره سیته در ازای این کمک، حق بهره‌برداری و استفاده از چهار واحد را به ایران اختصاص داد. این اطلاعاتی اسـت که من به دسـت آوردم. البته قراردادی وجود دارد که این چهار واحد برای استفاده ایران هستند».

با این مشارکت، ایران به یکی از معدود کشورهایی تبدیل شد که بیش از دو آتلیه در سیته در اختیار داشت، با دو شرط: استفاده مستمر و اختصاص صحیح آنها به هنرمندان.

بازپس‌گیری آتلیه‌ها پس از انقلاب

پس از انقلاب اسـلامی، واحدهای ایران در سیته تا سـال‌های ابتدایی جنگ ایران و عراق به‌طور پراکنده اسـتفاده می‌شـدند، اما در سـال‌های پایانی جنگ عملا خالی ماندند. سـرانجام در دولت هاشمی‌رفسـنجانی، احیای حق استفاده ایران از سیته در دسـتور کار قرار گرفت. ابوالقاسم خوشرو می‌گوید:

«به محض ورود به معاونت امور هنری، بازپس‌گیری سیته را آغاز کردم. با وزیر امور خارجه وقت، آقای ولایتی و معاون ایشـان، آقای صنعتی، موضوع مطرح شد و من به همراه آقای جمالی، کاردان سفارت ایران در فرانسه از طرف وزارت خارجه مسئول آغاز مذاکرات با سیته شدم».

اولین نامه رسـمی در این مسیر، در تاریخ یکم مهر ۱۳۶۹ از سـوی ابوالقاسم خوشرو به معاون وزارت خارجه، آقای صنعتی، ارسال شد. در این نامه آمده:

«پیرو مذاکرات قبلی به اسـتحضار می‌رسـاند که جهت اسـتفاده هنرمندان رشته‌های هنرهای تجسـمی (نقاشی و مجسمه‌سـازی)، چهار کارگاه از شهرک هنر پاریس (Cité des Arts) متعلق به جمهوری اسلامی ایران است که متأسفانه به دلیل مشکلات گذشته به نحو مطلوب از آنها استفاده نشـده اسـت. از آنجا که برنامه‌ریزی‌های لازم جهت اعزام هنرمندان ایرانی به خارج کشـور فراهم شده است، خواهشمند است دستور فرمایید نسبت به تحویل کارگاه‌های فوق‌الذکر اقدام فرمایید...».

پس از مذاکرات و نامه‌نگاری‌ها، خانم «برونو»، رئیس وقت سـیته، به دعوت ایران به کشور سفر کـرد و ضمن بازدیـد از موزه هنرهـای معاصر و حضـور در بی‌ینـال نقاشـی ۱۳۷۰، موضوع بازگرداندن حق استفاده ایران را در شورای سیته مطرح کرد. خوشرو روایت می‌کند:

«در نهایت این واحدها مجددا به ایران واگذار شد».

به این ترتیب، پس از چند سال وقفه، حضور هنرمندان ایرانی در سیته از سر گرفته شد.

آغاز اعزام‌های منظم هنرمندان ایرانی

پـس از بازپس‌گیـری آتلیه‌هـا، هنرمندان تجسمی با حمایت موزه هنرهای معاصر تهران به پاریس اعزام شـدند، با اقامتی متغیر از شش ماه تا دو سال. به مرور، سیته جایزه‌ای مهم برای برندگان بی‌ینال‌ها و سـایر رویدادهای هنری شد و معمولا شـامل حمایت مالی مانند بلیت رفت و برگشـت، شارژ ماهانه و کمک‌هزینه زندگی بود. این روند سـال‌ها ادامه یافت، اما در دوره‌های بعد، شیوه انتخاب و مدت اقامت تغییر کرد.

تغییر نظام انتخاب هنرمندان

در سال‌های بعد، اعزام هنرمندان به سیته از جوایز مستقیم به نظام امتیازبندی تغییر کرد. رزومه هنرمندان بررسی شده و پس از ارزیابی هیئت داوران، در نوبت اعزام قرار می‌گرفتند. مدت اقامت نیز کوتاه‌تر شد و گاه به دو یا سه ماه و حتی ۲۰ روز کاهش یافت.

فرزانـه محجوبی می‌گوید: «با تشـکیل پرونده و ارائه رزومه، در نوبت بررسـی قرار می‌گرفتید و می‌توانستید رزومه خود را تا زمان تشکیل جلسه هیئت داوران تکمیل کنید».

اما برخلاف دوره‌های پیشـین که بخش عمده هزینه‌ها بر عهده موزه بود، در این مرحله شـرایط تغییر یافت. کیانوش معتقدی که چهار بار به سیته سفر کرده است (یک بار از طرف ایران و سه بار از طرف فرانسه) عنوان می‌کند: «پس از پذیرش توسط موزه و معرفی به سفارت فرانسه، کلیه هزینه‌ها مانند بلیت و اجاره ماهانه به عهده هنرمند بود».

نظام امتیازبندی که ابتدا بر رزومه و سـوابق حرفه‌ای استوار بود، در دوره‌های مختلف تغییر کرد؛ گاه معیارها شـفاف بودند و گاه، به‌ویژه در دوران ریاسـت‌جمهوری احمدی‌نژاد، با ابهام و تغییرات ناگهانی همراه شدند. اطلاعات این دوره اندک است.

بهناز جلالی، هنرمندی که در سال ۲۰۱۶ به سیته رفت، روایت می‌کند: «بعد از پذیرفته‌شدن کارم در بی‌ینال موزه، با امتیاز تدریس و نمایشـگاه‌ها واجد شـرایط اعزام بـودم. اما با تغییر دولت، نظام امتیازبندی عوض شـد و چند سـال معطل ماندم. دوباره با مدیریت جدید، امتیازها به حالت قبلی برگشت و پرونده‌ام پیگیری شد».

این روایت نشان می‌دهد که حضور ایران در سیته نه‌تنها به عوامل فرهنگی و هنری وابسته بوده، بلکه به‌شدت تحت تأثیر تغییرات مدیریتی و رویکردهای سیاسی دولت‌ها نیز قرار داشته است.

در همین زمینه، مجید ملانوروزی مدیر اسبق حوزه تجسمی و موزه هنرهای معاصر نیز بر ضرورت شـفافیت این روند تأکید داشـتند. به گفته ملانوروزی: «دوره آقای سـمیع‌آذر باز هنرمندان خوبی را می‌فرسـتادند. اما در دوره آقای احمدی‌نژاد، هنرمندان متفاوت‌تری اعزام می‌شدند و امتیازبندی به شـکل دیگری انجام می‌شـد. در دوره بعدی من تلاش کردم تا روند دوباره به سمت استانداردشدن برگردد. به هر حال این فرصتی برای ایران است و باید هنرمندان از آن بهره‌مند شوند، روند اعزام باید شفاف باشد».

یکی از شـروط سیته آن بود که آتلیه‌ها صرفا در اختیار هنرمندان قرار گیرد و از این فضا به‌عنوان محل اقامت افراد غیرهنری اسـتفاده نشود. با این حال، در دوره‌هایی مواردی پیش آمده که افرادی بدون سابقه روشن هنری یا بدون رزومه‌ای درخورتوجه، در سیته مستقر شده‌اند.

نسترن صفایی، از هنرمندانی که تجربه حضور در سیته را داشته، در روایت خود می‌گوید:

«زمانی که من به همراه خواهرم به سیته رفتم، متوجه شدیم که در آتلیه‌های دیگر نیز هنرمندان شاخص ایرانی حضور دارند؛ از جمله فاطمه کرمعلی و همسرشان که از عکاسان شناخته‌شده بودند. نکته جالب برای ما تعجب اهالی سیته بود از اینکه بالاخره از ایران، هنرمند اعزام شده».

این روایت نشـان می‌دهد که در برخی دوره‌ها، اعزام‌های غیرتخصصی موجب بدبینی و پرسش در میان جامعه هنری سیته شده است. هنرمندان دیگری نیز در گفت‌وگوهای خود اشاره کرده‌اند که در آتلیه‌های ایران گاه با افرادی مواجه شـده‌اند که فعالیت هنری نداشتند و اقامتشان بیش از مدت معمول ادامه یافته است؛ موضوعی که واکنش و هشدار مدیریت سیته را در پی داشته است.

مجید ملانوروزی، مدیر کل پیشـین هنرهای تجسمی نیز دراین‌باره می‌گوید: «من اطلاع دقیقی از دوران پیش از مسـئولیتم ندارم، اما به خاطر دارم زمانی که مدیریت را بر عهده گرفتم، گزارش دادند فردی که ظاهرا هنرمند هم نبوده بیش از یک سال در سیته مانده است. به هر حال این مسئله باعث شده بود مدیریت سیته نیز از شرایط ایران رضایت چندانی نداشته باشد»

این موارد نشـان می‌دهد که در کنار دشواری‌های سیاسی و مالی، گاه مدیریت داخلی اعزام‌ها نیز در شکل‌گیری تنش میان ایران و سیته مؤثر بوده است.

نقش سیته و سفارت فرانسه در روند انتخاب

به نظر می‌رسـد در مقطعی از همکاری، مدیریت سـیته خواهان نظارت بیشـتری بر روند اعزام هنرمندان ایرانی بوده اسـت. محمد خراسانی‌زاده، مدیرکل پیشین هنرهای تجسمی، در گفت‌وگو با فارس دراین‌باره می‌گوید: «در نامه‌ای که در سـال ۲۰۱۹ از طرف رئیس سـیته ارسال شد، چند نکته مطرح بود؛ پیشنهاد کردند در روند انتخاب هنرمندان ایرانی برای اعزام به سیته نقش داشته باشند».

او در ادامـه می‌افزاید: «ادعـا کرده بودند اطلاعات هنرمندان ایرانی با تأخیر ارسـال می‌شـود، درحالی‌که همکاران ما در موزه تأکید داشـتند پرونده‌ها به‌موقع ارسـال می‌شد، اما طرف فرانسوی رسیدگی نمی‌کرد».

هم‌زمان، آیدین مهدی‌زاده، مدیر کل کنونی هنرهای تجسـمی، در گفت‌وگو با مهر تأکید می‌کند: «مدیریت سـیته در سـال ۲۰۱۹ اعلام کرده بود آیین‌نامه جدیدی برای اعزام هنرمندان تدوین خواهد شد. این آیین‌نامه که شرایط سخت‌تری داشت، در نهایت تا سال ۲۰۲۲ به طول انجامید و همین تأخیر باعث شد نامه‌های مدیریت قبلی، گاه یک تا دو سال بی‌پاسخ بماند».

ابهام در نقش نظارتی سیته و سفارت فرانسه

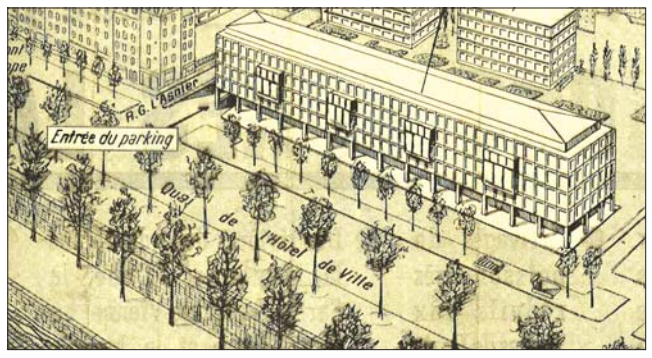
با وجود تأکید سیته بر تدوین آیین‌نامه جدید و سخت‌گیرانه‌تر، هنوز هم مشخص نیست این نظارت در عمل چگونه پیاده می‌شده است. برخی از هنرمندان هیچ تجربه‌ای از مصاحبه یا بررسی مستقیم توسط سفارت فرانسه ندارند، در مقابل، فرزانه محجوبی می‌گوید: «یک روز از طرف سفارت با من قرار گذاشتند و با رایزن فرهنگی سفارت رزومه من بررسی شد».

ابوالفضل رفیعی نیز در گفت‌وگوی خود تأکید می‌کند که سفارت مصاحبه‌ای انجام داده: «سفارت تمامی مدارک و مجموعه آثار ما را دریافت و بررسی کرد. سپس در قالب یک مصاحبه، برای اطمینان از اصالت فعالیت‌ها، پرسش‌هایی کاملا تخصصی و مرتبط با هنر مطرح می‌شد».

این تضاد تجربه‌ها نشان می‌دهد که روند اعزام، به‌ویژه در سال‌های اخیر، یکپارچه و شفاف نبوده و به نظر می‌رسد نقش نظارتی سفارت فرانسه بسته به دوره‌ها و شرایط سیاسی متفاوت بوده است.

بازسازی آتلیه‌ها؛ بهانه یا شرط اصلی؟

مسـئولان سیته طی سال‌های اخیر، بازسازی چهار آتلیه ایران را شرط ادامه حضور هنرمندان ایرانی اعلام کردند. محمد خراسانی‌زاده، در گفت‌وگو با فارس توضیح می‌دهد: «آنها تأکید داشتند که ایران باید بازسازی چهار آتلیه خود را انجام دهـد و هزینه آن را حدود ۱۴۰ تا ۲۰۰ هزار یورو برآورد کـرده بودند. ایران نیـز در همان زمان اعلام کرد آماده پرداخت است، اما مسیر انتقال وجه باید توسط سیته مشخص می‌شد؛ چیزی که هرگز به ما اعلام نکردند».



از سـوی دیگـر، آیدیـن مهـدی‌زاده نیز در گفت‌وگو با مهر یادآور می‌شـود که: «این برنامه شامل همه کشـورهای عضو بود و ایران نیز در سال ۲۰۱۸ وارد گفت‌وگوها شد. اما با شیوع کرونا و توقف موقت پذیرش هنرمندان، روند بازسازی نیز متوقف شد».

بـا آغاز همه‌گیـری کرونا، اعـزام هنرمندان ایرانی به سیته متوقف شد و تاکنون گزارشی از حضور رسمی آنان ثبت نشده است. محمد اسکندری که با دعوت مستقیم طرف فرانسوی در سیته اقامت دارد، می‌گوید: «نام ایران هنوز بر چهار آتلیه درج شده، اما در سال‌های اخیر هنرمندی از ایران را در این فضاها ندیده‌ام».

لیلی رشـیدی‌رئوف که در سـال ۲۰۱۹ در سـیته حضور داشـت، می‌گوید: «بسـیاری از کشورها واحدهای خود را بازسـازی کرده بودند، اما اسـتودیوهای ایران همچنان قدیمی و نیازمند رسیدگی بودند. کیفیت بد نبود، اما در مقایسـه با کشـورهایی مثل آلمان، با اندکی سرمایه‌گذاری می‌توانستند بسیار بهتر شوند».

حسین ماهر که در سال ۲۰۰۷ در سیته اقامت داشت، می‌گوید: «سیته مجموعه وسایل ابتدایی را در اختیار هنرمندان می‌گذاشت و در پایان دوره تحویل می‌گرفت. اگر خسارتی بود هزینه آن از هنرمند دریافت می‌شد، به همین دلیل اساسا چیزی نبود که مستلزم هزینه‌های سنگین برای بازسازی باشد».

با این حال، صورت‌جلسـات رسمی سیته تنها به بازسـازی واحدهای ایران محدود نمی‌شود. در گزارش‌های این نهاد تأکید شـده که تأسیسـات کلی سـاختمان، از جمله لوله‌کشی‌ها و بخش‌های زیرساختی نیز فرسوده بوده و نیاز به نوسازی داشته است.

این روایت‌ها پرسشـی جدی را مطرح می‌کند: آیا موضوع بازسازی صرفا یک مطالبه فنی بوده یا بهانه‌ای برای اعمال فشار سیاسی بر ایران؟

این پرسـش مطرح است که اگر مسئله صرفا مالی و مربوط به بازسازی بود، چرا روند کار این‌قدر کُند پیش رفت و تا زمان حال، اقدامات جدی صورت نگرفت؟ با توجه به اسناد اولیه گزارش و نقش سـفارت در پیگیری بازپس‌گیری حق استفاده، جای سؤال است که چرا موضوع از طریق وزارت امور خارجه و سفارت فرانسه به‌طور مستقیم و جدی پیگیری نشد تا پاسخ‌گویی تسریع شود.

کیانوش معتقدی، در آخرین سفر خود به پاریس اطلاع داده بود که با توجه به هشدارهای مربوط به بازسازی، آماده است به موزه کمک کند. او در این زمینه می‌گوید: «من هر بار که این موضوع را به مدیـران قدیمی یا کارکنان موزه یادآوری می‌کـردم، توجه جدی صورت نمی‌گرفت و طبیعی بود که پرونده به این نقطه برسد. حتی یک بار که خودم در پاریس حضور داشتم خواستم برآورد و گزارشی تهیه کنم، پیشنهاد دادم، اما پاسخ دادند خودشان نیرو می‌فرستند و بررسی می‌کنند».

بـه گفته وی، این تأخیر و عدم پیگیری در واقع ناشـی از «عدم تعهد و ضعف مدیریتی» بوده اسـت. درحالی‌که سایر کشـورهایی که آتلیه در سـیته دارند، همواره ارتباط فعال و سازنده‌ای با مدیریت سـیته دارند و هنرمندان اعزام‌شده از سوی آن کشـورها، اغلب استعدادهای حرفه‌ای و آینده‌دار هستند.

سخن پایانی

امید است روند پیگیری بازسازی و اعزام هنرمندان ایرانی به سیته تسریع شود و هنر قربانی مسائل سیاسـی یا ضعف مدیریتی نشود. از سـوی دیگر، آنچه به‌روشنی مشخص است، حق استفاده ایران از چهار واحد آتلیه در سـیته است و مدیریت مجموعه نمی‌تواند این حق را نادیده بگیرد. حفظ این حق و بهره‌برداری درست از آن، علاوه بر خدمت به هنرمندان ایرانی، نشان‌دهنده احترام به تعهدات بین‌المللی و فرهنگی است. حفظ این حق و استفاده مؤثر از آن، تضمینی برای استمرار حضور فعال ایران در عرصه هنر جهانی خواهد بود.

نگارخانه

امپراتوری تأویل؛ واکنش به جای فهم

نقدی بر واکنش‌های تأویلی به طنز، فرهنگ و هنر در جامعه ایرانی

امین شـاهد، منتقد و پژوهشگر: در ادامه مجموعه یادداشت‌هایی که به پدیده ذهن تأویلی در فرهنگ ایرانی می‌پردازند، این‌بار می‌خواهیـم از منظر دیگـری به موضوع نگاه کنیـم: واکنش‌های روشـنفکرانه‌ای کـه نه‌تنها بـه تقویت نـگاه تأویلی دامن می‌زنند، بلکه خود در بطن همان فرهنگ تأویل‌محور شکل گرفته‌اند. اگر در یادداشت هشـتم، از فضاهای نمایشـی، کلاس‌های نقـد و «صنعت اسـتیتمنت» در هنرهای تجسـمی گفتیم، اینجـا قصـد داریم به نمونه‌ای مشـخص و عمومی‌تر نگاه کنیم کـه در روزهای اخیـر واکنش‌های زیادی برانگیخته: ماجرای «امپراتور کوزکو».

زینـب موسـوی، طنزپـرداز ایرانی که در شـبکه‌های اجتماعی با نـام «امپراتور کوزکـو» شـناخته می‌شـود، در یکـی از اجراهای خود با لحنی هجوآمیز به برخی ویژگی‌های شـعر فردوسی و سبک روایت شـاهنامه پرداخت. همین طنـز، با وجود لحن غیرجدی و کنایه‌آمیزش، به سـرعت تبدیل شـد به جنجالی در سطح رسانه‌ها و فضای عمومی. عـده‌ای او را به توهین به میراث ملی متهـم کردند، برخی دیگر او را ابزار پروژه‌ای سیاسی دانستند و حتی کار به تهدید و احضار هم کشـیده شد. اما جدا از درستی یا نادرستی خود اجرا، آنچه برای ما مهم اسـت، نوع واکنش‌ها و نظام تأویل‌سـازی‌ای اسـت که به‌سرعت بر آن سوار شد.

در نـگاه اول، شـاید تصور شـود این واکنش‌هـا از سـوی نهادهای رسـمی یا جریانـات محافظـه‌کار قابـل پیش‌بینی اسـت، اما آنچه جالب است، رفتار بخشی از جامعه فرهنگی یا روشـنفکرانه اسـت که به جای تحلیل موقعیت و نسـبت آن بـا زمینه‌هـای اجتماعی، بـه تأویل‌هایی پناه بردند کـه بیش از آنکه توضیح‌دهنده باشند، هویت‌ساز و تدافعی‌اند.

مثـلا برخـی گفتنـد: «او آگاهانـه به ریشـه‌های فرهنگی حمله کرده»، یا: «این پروژه‌ای اسـت برای تخریب شـاهنامه». درحالی‌که هیچ اشاره‌ای به بافت موقعیت اجـرا، کارکـرد طنز، یـا زمینـه تاریخی و اجتماعی آن نشـد. حتـی بخش‌هایی از جامعه هنـری که مدعی نگاه تحلیلی‌اند، خود گرفتار همان مدل تفسـیرگرای ذهن تأویلـی بودنـد: بی‌توجـه بـه موقعیت، بی‌اعتنا به زمینه و مسحور معناهای پنهان.

در واقـع، مـا بـا نوعـی «ژسـت روشنفکرانه» مواجهیم که نه از دل تحلیل موقعیت، بلکه از دل پوزیشـنی نمایشـی شـکل می‌گیرد: نوعـی «در طـرفِ معنا بودن». این ژست در بسیاری از نوشتارهای هنری، استیتمنت‌ها، نقدها و سخنرانی‌های هنری نیز قابل ردیابی است؛ همان‌طور که در یادداشت‌های پیشین درباره‌اش نوشتیم.

در هنرهـای تجسـمی، این ژسـت به شـکل عبارت‌هـای پیچیـده، واژه‌هـای پرطمطـراق و ترکیب‌هـای شبه‌فلسـفی ظاهر می‌شود که هدفشان نه شفاف‌سازی، بلکه ایجاد حس «عمقِ فرضی» اسـت. در حوزه عمومی نیز چنین ژستی در قالب واکنش‌هایی ظاهر می‌شـود کـه بیش از آنکه مبتنی بر تحلیل باشـند، مبتنی‌اند بر حفظ یک نقش اجتماعی: روشنفکر بودن و در عیـن حـال انـکار آن. در واکنش‌ها به ماجـرای کوزکو نیز به‌جـای گفت‌وگو دربـاره مرز طنز و توهین، نقش فرهنگ در سیاسـت، یا موقعیت اجتماعی طنزپرداز، بیشـتر نوعی از موضع‌گیری هویتی غالب بود: «ما در جبهه دفاع از ارزش‌ها هستیم» یا «ما منتقد سیاسـت‌های رسـمی‌ایم». این دوگانه‌سـازی‌ها نه از عقـل انتقادی، بلکه از ذهن تأویلـی برمی‌آیند؛ ذهنی که میـان وضعیت و روایت، همیشـه روایت را انتخـاب می‌کند. با این توضیح، شـاید زمان آن رسیده که به جای تأویل‌کردن هر رویداد به یک داسـتان هویتی، تلاش کنیم موقعیت‌ها را در زمینه خود ببینیم. ژست روشـنفکرانه، وقتی خطرناک می‌شود که خود را به جای تحلیـل جا می‌زند؛ وقتی نقد را با تفسیر جایگزین می‌کند، و نقش را جایگزین مسئولیت.

در پایـان، آنچـه در ایـن یادداشـت به‌وضـوح دیده می‌شـود، تـداوم همان پدیداری اسـت که در یادداشـت هشـتم طرح شـد: تأویل‌گرایی نه به‌عنـوان ابزار فهم، بلکه به‌عنوان پوشش گمراه‌کننده‌ای برای خودنمایی روشنفکرانه. اگر بخواهیم از ذهـن تأویلی به ذهن تحلیلی برسـیم، یکـی از گام‌هـای نخسـت، عبـور از این ژست‌هاسـت، چه در فضـای هنر، چه در رسانه، و چه در مواجهه با یک طنز ساده.