صفحات ۹۷_ ۱۰۶ (علمی-ترویجی)
نشریه مطالعات هنرهای زیبا● دوره ۲، شماره ۶، زمستان ۱۴۰۰

هنر، قدرت و کلیت
گفت‌وگو با دکتر آرش حیدری

آرش حیدری *[1] حافظ اصلانی[2]

۱. استادیار دانشگاه علم و فرهنگ تهران، تهران، ایران.
۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

آرش حیدری دانش‌آموختهٔ دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی از دانشگاه علامه طباطبایی , عضو هیئت علمی دانشگاه علم و فرهنگ در گروه مطالعات فرهنگی است. علاقهٔ پژوهشی او تاریخِ معاصر ایران با منظری تبارشناسانه است. او مهمترین اثر خود را کتاب «واژگونه‌خوانی استبداد ایرانی» می‌داند که تلاشی است برای مواجهه با نظریهٔ استبداد ایرانی و تبارشناسی آن به میانجیِ وبا و قحطی‌های ویرانگر. برخی از کتاب‌هایی که از او منتشر شده‌اند عبارتند از: کهریزک (برون درون تهران) با همکاری مهشاد مهاجرانی، مسئلهٔ آلتوسر با همکاری هدایت نصیری، برآمدن ژانر خلقیات در ایران با همکاری ابراهیم توفیق، مهدی یوسفی و حسام ترکمان، مسئلهٔ علم و علم انسانی در دارالفنون عصر ناصری با همکاری ابراهیم توفیق و مهدی یوسفی. برخی از مهمترین مقالات او نیز عبارتند از:« تصویر چند وجهی غرب در نخستین سفرنامه‌های ایرانیان»، «مسئله‌مند شدن جوانی: مطالعه‌ای تاریخی دربارهٔ رؤیت‌پذیر شدن جوانی در ایران معاصر»، «روان‌شناسی، حکومت‌مندی و نولیبرالیسم». سایر فعالیت‌های فکری و پژوهشی او در قالب ارائهٔ دوره‌ها و درسگفتارهایی پیرامون نظریه‌های اجتماعی است. وی در این دوره‌ها تلاش دارد که خوانشی از نظریه‌های اجتماعی ارائه دهد که در خدمت منطقی تبارشناسانه باشد. او از چشم‌اندازی تاریخی و تبارشناسانه برای فهمِ تاریخمندِ پدیده‌های اجتماعی و امر هنری دفاع می‌کند و دوره‌ها و درسگفتارهایش را در این چارچوب تعریف می‌کند.

اصلانی: گفت‌وگو را با این مفهوم شروع کنیم که ما غالباً حین بحث پیرامون موضوعات فرهنگی، آماج و هدف گزاره‌هایی قرار می‌گیریم که به دو طیف فکریِ مشخص وابسته است. از یک‌سو، نوع نگاه به مفاهیم، نگاهی است که بر هویت و اصالت استوار است و وضع موجود را خدشه‌ای در ماهیت یک گذشتهٔ آرمانی می‌بینند. انگاره‌هایی نظیر «ما دچار فراموشی هویتی شده‌ایم؛ ما گرفتار دوری از ارزش‌هایمان شده‌ایم؛ باید به فکر برساخت فرهنگ گذشته بود و ...». از سوی دیگر، رویکردی وجود دارد که به نظر می‌رسد در تعارض با رویکرد قبلی، وضع موجود را با قیاسی جغرافیایی مورد عنایت قرار می‌دهد. انگاره‌هایی هم‌چون «ما مدرن‌نشده، پست‌مدرن شدیم؛ ما دچار کمبود مبانی نظری و متون هستیم» و عباراتی از این دست. حال در ابتدای گفت‌وگ سوال من از شما این است که این نوع نگاه‌ها، بر چه مفاهیمی سوار هستند؟ آیا نوعی از معرفت بر این ایده‌ها مسلط است و آنها را سامان می‌دهد؟

حیدری: به نظر می‌آید که مسئله، به فرایند مسئله‌مندکردن برمی‌گردد. پرسش مرکزی که این‌جا باید مطرح کرد این است که ما چگونه مسئلهٔ خود را می‌سازیم؟ فکر می‌کنم شاید طی ۷۰ یا ۸۰ سال گذشته، و خصوصاً سه دههٔ اخیر، اندیشیدن به کل (Totality)، بحرانی جدی در اندیشیدن در ایران پدید آورده است. یعنی فضای غالب اندیشه در یاران انگار در اندیشیدن به کلیت دچار بحران است. گویا فرایند اندیشیدن در فضای غالب نمی‌تواند چیزی به نام ایران را

* ایمیل: Arash.heydari83@gmail.com

پروبلماتیک کند. بخشی از این ناتوانی، می‌تواند حاصل مثلاً مرکزگرایی باشد؛ بخشی از آن، حاصل استعمارزدگی در اندیشه و یک بخشی از آن، حاصل بنیادگرایی در اندیشه باشد. بنیادگرایی و استعمارزدگی، دو لبهٔ یک تیغ هستند؛ علی‌رغم آن‌که خود را خیلی شاخ به شاخ یکدیگر نشان می‌دهند. نزاعِ آشکار رسانه‌ای ایران امروز، نزاع بنیادگراها و استعمارزده‌هاست. می‌خواهم بگویم این دو، علی رغم نزاع پر سروصدایشان، دست در دست یکدیگر دارند. انواع پست‌مدرنیزه‌کردن فهم پدیده و کلیت نیز در دل چنین بحرانی معنادارند که اندیشیدن به کلیت را ناممکن می‌کنند، از اخلاق گرفته تا زیبایی‌شناسی و سیاست و... . این پست‌مدرنیزه‌کردن، به معنای رایج کلمه، مدام درگیر در نوعی مرکززدایی، کلیت‌زدایی، ذات‌زدایی و... به معنای مبتذل کلمه است؛ این فرایند موجبِ ندیدنِ منظومه‌وارِ یک کلیت می‌شود. شما می‌توانید این جریان را به‌وضوح، در شکلی از فوکوگرایی افراطی در ایران ببینید.

اصلانی: منظورتان پسااستعماریان است؟

حیدری: پسااستعماریان، به شدت دچار این بحران‌اند. دلیل عمدهٔ آن هم، ناتوانی در به نقد کشیدن و رؤیت‌پذیر کردنِ نیروهای خیر و شر در این منظومه است که از میل مفرط به مرکززدایی و کلیت زدایی ایشان برخاسته است. لذا درگیر در دفاع از نوعی جزئی‌نگری می‌شوند و آن امر جزئی را واجد یک جوهر خیالی می‌دانند که به صرف متفاوت و جزئی بودنش باید از آن دفاع کرد. یک مثال ساده، مفهوم دفاع از فرهنگ‌های بومی و فراموش‌کردن بسیاری از عناصر زن‌ستیزِ درون این فرهنگ‌هاست؛ اما چون آن‌ها هستهٔ مرکزی و موضعشان در نفیِ کلیت و فقدان جهانشمولی است، برای آن‌که بتوانند کلیت اندیشهٔ خود را سازمان دهند، دچار این بن‌بست می‌شوند که از یک امر بومی چگونه دفاع کنند یا چگونه آن را نقد کنند. سطح دیگر، پوزیویتیست‌های ایرانی هستند که تصور می‌کنند واقعیت‌های اجتماعی آن‌جا بیرون افتاده‌اند. مسائل و پدیده‌ها آن بیرون حاضرند و فقط باید آستین را بالا زد و حلشان کرد. نام آن را من به طعنه، «راهکارگرایی» می‌گذارم.

همان پرسش مبتذلِ «راهکار شما چیست؟» منظورم است که در هر برنامه و مصاحبه و رسانه و متنی، آن را می‌بینید. به شکل خنده‌داری، همیشه هم دو یا سه راهکار بیش‌تر وجود ندار: «رسانه‌ها فرهنگ‌سازی کنند، آموزش بدهیم، آگاهی‌بخشی کنیم». مسئله کجاست؟ مسئله آن‌جاست که پوزیویتیست‌ها هم نمی‌توانند به کلیت فکر کنند، زیرا جهان برای آن‌ها قطعات پاره‌پاره و جداافتاده‌ای است که برای هر قطعه، باید راهکاری پیدا کرد و هر علمی، با تخصص خود برای هر بخش یک راهکاری پیدا می‌کند. پوزیویتیسم نمی‌تواند به نسبت سد و محیط زیست در معنای عام فکر کند. چرا؟ چون متخصص سدسازی، سدش را می‌سازد و متخصص محیط زیست، کار محیط زیستی خودش را انجام می‌دهد. دوم این‌که برای پوزیویتیست خصوصاً پوزیویتیست ایرانی، پدیده‌ها خیلی آشکاراند، طلاق مشخص است، اعتیاد مشخص است و... . حال باید چکار کنیم؟ شما به محض این‌که شروع به پروبلماتیک‌کردن اعتیاد کنید و بخواهید نشان دهید که نمی‌شود اعتیاد را بیرون از اقتصاد سیاسی، طبقه و وضعیت ژئوپولوتیک ایران، تاریخ، فرهنگ، جنسیت و امثال آن فهمید و در این یک منظومه است که چیزی به نام اعتیاد معنا می‌شود؛ به محض این‌که بخواهید در مورد این مسائل صحبت کنید، به فلسفی‌بودن متهم می‌شوید؛ به این‌که «خب، حرف‌هایت کاربردی و راهبردی نیست. ما الان، چکار کنیم؟!». این توهم فهم است، چون اجزاء را در یک ادراک حسّیِ دم دستی می‌بینند، معتاد را می‌بینند اما اعتیاد را نمی‌فهمد. مجرم را می‌بینند، اما جرم را نمی‌فهمد. زنِ سرپرستِ خانوار طلاق‌گرفته را می‌بینند اما طلاق و مسئله‌اش با جنسیت را نمی‌فهمد. چرا؟ چون این شکل دومی که من مطرح کردم یعنی مجرم، جرم، اعتیاد، طلاق و این‌ها، همان توتالیته هستند، کل هستند. مثال ساده‌ای بزنم: شما نمی‌توانید به زمین و گرانش زمین فکر کنید بی‌آنکه آن را در هندسهٔ منظومه شمسی و بزرگ‌تر، کهکشان و بزرگ‌تر و بزرگ‌تر بگذارید. چشم‌انداز اندیشیدن به کل، لزوماً و یک‌به یک و بی‌میانجی از تجربه حاصل نمی‌شود، بلکه نیازمند یک استنتاج است که بر تجربه افزوده می‌شود. تجربه‌گرایی خام نمی‌تواند به امر کلی برسد بلکه تنها مشاهداتی جزئی

را بر ما پدیدار می‌کند و نسبت میان این مشاهدات جزئی را در قالب یک توتالیته برقرار نمی‌کند. این جزءگرایی حاد، به نظر من بحرانی اساسی است که ما در حال حاضر در دوران معاصر با آن مواجهیم داریم و یک تداوم تاریخیِ ۸۰ ساله هم دارد.

اصلانی: می‌شود اینگونه گفت که خارج از نگاه معرفت‌شناختی و ایدئولوژی محور به موضوع نگریست. به دیگر سخن با نگاهی هستی‌شناختی و برابر کردن همهٔ نیروها؟

هستی‌شناسی را البته بیرون از معرفت‌شناسی نمی‌شود تأسیس کرد. ما در واقع، به لحاظ تحلیلی، اپیستومولوژی را از انتولوژی تفکیک می‌کنیم، چون پرسش‌های این‌ها متفاوت است. پرسش مرکزی اپیستومولوژی، شرایط امکان پدیدایی معرفت، چگونگی معرفت حاصل کردن به جهان است. این‌که چگونه یک معرفتی، در یک دورهٔ تاریخی، در زمان و مکانی خاص، پیش می‌آید؟ چگونه انسان به جهان معرفت پیدا می‌کند؟ و امثال آن. پس هستی‌شناسی، پرسش در باب ماهیت چیزها، چگونگی وجود چیزها و چگونگی پدیدآمدن و چگونگی شدنِ آن‌ها و چیزهایی از این قبیل است. البته به محض این‌که شما پرسشی هستی‌شناسانه مطرح می‌کنید، همواره معرفت‌شناسی‌ای در پس آن دارید. لذا این دو، همواره درگیر هم‌اند. اما به نظر می‌آید بشود ماجرا را این شکلی مطرح کرد که در واقع در گام اول، نیاز به ترسیم هندسهٔ معرفت‌شناختی حاکم بر فضای اندیشه‌ای در ایران معاصر در جریان تاریخی خودش داریم تا ببینیم هستی‌ای به نام «ایران»، در نظام‌های معرفتی گوناگون، چگونه پروبلماتیک شده است؟ این فرایند که خود می‌تواند یک پروژهٔ در واقع تاریخِ انتقادی اندیشه باشد، می‌تواند امکانات نقد این نظام‌های معرفتی را به ما بدهد و در گام بعد، این امکان را بدهد که چگونه می‌شود به ایران فکر کرد.

صورت‌بندی‌هایی که در سؤال قبل در باب جزءگرایی ارائه کردم دچار بحران در طرح پرسش‌های هستی‌شناسانه و ناتوانی در بازاندیشی معرفت‌شناسانه به بنیان‌های معرفتی خود هستند در بسیار اوقات با فهم عامیانه (Commonsense) یا ایدئولوژیکی مواجه‌ایم که فرض گرفته است می‌داند با چه‌چیزی طرف است، مثلاً می‌داند اعتیاد چیست و فقط باید حلش کند. این فرض کاذب، از طرح پرسش‌های انتولوژیک عاجز است. چرا؟ چون معرفتش را به مثابه یک حقیقت محض می‌فهمد نه به‌عنوان یک چشم‌انداز ممکن که دارد این هستی را رؤیت‌پذیر می‌کند. فقدان پرسش در باب این مفروضات، به گزاره‌های ایدئولوژیک منجر شده است. حالا گاهی این ایدئولوژی، خیلی مدرنیستی یا خیلی بنیادگرایانه است و این دوگانه بازیگران اصلیِ صحنه اندیشه در ایران هستند که در عرصهٔ سیاست هم قابل رؤیت هستند. من فکر می‌کنم تا از این دوگانه‌ها فراتر نرویم اصلاً نمی‌توانیم، هستی زیر پایمان را تبدیل به مسئله کنیم.

اصلانی: به نظر می‌رسد که ما دفعتاً و مداوم در حال بازخوانی کلیشه‌ها هستیم و این رویکرد بر چشم‌انداز فکری ما غلبه دارد. این کلیشه به هر حال اموری را رؤیت‌پذیر و برخی را رؤیت‌ناپذیر می‌کند. نسبت این کلیشه‌ها و قدرت، نسبت به امور رؤیت‌پذیر و رؤیت‌ناپذیر، چگونه قابل تبیین است؟

حیدری: مثال بارزش را شما می‌توانید در کلیشه‌های خلقیاتی پیدا کنید. این‌که مردمان یا بهتر است بگویم کنش‌گران یک میدان، در نتیجه فرایندهای تاریخی ممکن است الگوهایی از کنش را به قالب عادت‌واره‌هایی درآورده باشند و تکرار کنند، چیزی است که هیچ‌وقت نفی نمی‌کنم. این‌که برای مثال ریاکاری، ممکن است تبدیل به منطق کنش شود، چرا؟ چون شیوه‌ای از سازگاری با وضعیت است، دروغ‌گفتن ممکن است تبدیل به منطق کنش شود. یا مثلاً قانون‌گریزی، می‌تواند به منطق کنش بدل شود. برای مثال موتورسوار با آمدن در پیاده‌رو، بن‌بست ترافیک را می‌شکند. به عبارت دیگر، کنش این کنش‌گر، عقلانی است نه به معنای خوب. یعنی به‌شکل عقلانی، وسایلی را برای رسیدن به هدفش پیش می‌برد. حالا این کنش عقلانی، می‌تواند غیراخلاقی باشد و نمودی از قانون‌گریزی. این تمایز را داشته باشید، من این‌جا چه‌کار کردم؟ تلاش کردم با یک منطق جامعه‌شناختی توضیح بدهم که بله می‌شود که در کنش‌گران یک میدان، اکثریت آن ها عادت‌واره‌ای را درونی کنند که در نسبت با زیست جهان آن‌ها، فضای فرهنگی و فضای معنایی ایشان، قابل توضیح است. می‌شود حتی نشان داد که در اقوام مختلف یک جغرافیای فرهنگی و اقلیمی و تاریخی، چگونه می‌تواند مجموعه‌ای از عادت‌واره‌ها را ممکن کند. بوردیو همین کار را کرد. به یک معنا، دورکیم هم تلاش داشت این‌کار را بکند.

اما خلقیاتی‌های ایرانی این‌کار را نمی‌کنند؛ آن‌ها صفاتی روان شناختی را فهرست می‌کنند، به خیال خود وجود آن‌ها را در فضای روانی انسان‌های یک جامعه مشخص می‌سنجند بعد بر اساس برخی شاخص‌ها و آزمون‌ها آن را تعمیم می‌دهند. گاهی برای این صفات خصلت علّی هم قائلند و آن را ریشه و علت تمام عقب‌ماندگی‌ها می فهمند چرا؟ چون نمی توانند میدان کنش به مثابهٔ یک کل را ببینند. بعد می‌گویند: «ما ایرانی‌ها، ریاکاریم، دروغ‌گوییم». در مقابلش، «ما ایرانی‌ها خیلی باهوشیم، ما ایرانی‌ها بهترین مردمان دنیاییم». این اساطیر ایدئولوژیک، خودش را به قالب گزاره‌های جامعه‌شناختی و روان شناسی اجتماعی و ... درآورده که به شکل خیالی دارد وضعیت را توضیح‌پذیر می‌کند. این توضیح خیالیِ وضعیت، حتی درون تودهٔ مردم نشسته است و با شکلی از داوری ایدئولوژیک در باب یک وضعیت عینی و متعیّن مواجهیم که چون نمی‌تواند کلیت‌اش را دریافت کند، آن را به یک صفت روان‌شناختی، فرو می‌کاهد. کاهش‌گرایی نمی‌تواند در کلیتی به نام ایران، شکل‌بندی منطقِ کنش و تداوم و بازتولید آن را توضیح دهد، ماجرا را به داوری اخلاقی در بارهٔ صفاتی اخلاقی فرو می‌کاهد. این چیزی جز تداوم همان سنت علم‌الاخلاق نیست که پشت یک تریبون و جایگاهی می‌آیند و شروع می‌کنند به مردم درس اخلاق دادن که فکر می‌کنم چند صد سال و چه بسا هزار سال هم هست تداوم دارد. شما کلی متن دارید که در واقع کار آن‌ها، همین توصیه‌های اخلاقی است. این سنت، امروز رنگ و بوی عالمانه به خود گرفته و با واژگان فلسفی و جامعه‌شناختی و روان‌شناختی دارد این را تداوم می‌دهد. این شکلی از کلیشه‌پردازیِ جزءگراست.

یک صورت دیگر آن را، شما در ترجمه‌گرایی فقدانی می‌توانید ببینید. خیلی ساده بخواهم بگویم، ترجمه‌گرایی فقدانی نمی‌تواند به ما

توضیح بدهد که برای مثال، نئولیبرالیسم چطور در ایران متعین شده است؟ چگونه مرکز، حاشیهٔ خودش را پدید آورده است؟ مثلاً نئولیبرالیسم چگونه در سیستان و بلوچستان نشسته است و چه ارتباطی با زیست جهان آن مردم پیدا کرده است؟ نئولیبرالیسم ایرانی، چگونه ممکن شده است؟ چه نسبتی با شهر برقرار کرده است؟ ترجمه‌گرایی فقدانی به ما می‌گوید همهٔ این‌ها که می‌بینید، اسمش نئولیبرالیسم است. این یک نومینالیسم (نام‌گرایی) حاد است، علم، این‌کار را نمی‌کند. علم، جریان‌ها، فرایندها و چگونگیِ شدن را توضیح می‌دهد. علم، پیمانکاری‌شدن، موقتی‌شدن نیروی کار را، نه به مثابه یک جزءگرایی، به ما توضیح می‌دهد. توضیح می‌دهد که این موقتی شدن و پیمانکاری شدن چگونه به الگویی تبدیل شده است که برای مثال، زیستِ بخش بزرگی از کارگران در ایران را دچار بحران کرده است. اما ترجمه‌گرایی فقدانی نمی‌تواند هفت‌تپه را توضیح دهد. فقط به ما می‌گوید می‌خواهی بفهمی هفت‌تپه چیست، برو هاروی بخوان و می‌رود هاروی ترجمه می‌کند تحویل می‌دهد. خب این‌که علم نیست، این فقط نام‌گذاری وضعیت است. جادوگرها هم در واقع برای این‌که جهان را از پیچیدگی درآورند، با نام‌دادن به وضعیت و بازی با نام‌ها، دچار این توهم می‌شدند که در حال مداخله در وضعیت هستند. برای همین، جادوگر، نام دشمنش را پیدا می‌کرد، این نام را وصل می‌کرد به یک عروسکی و شروع به زدن عروسک می‌کرد.

طیف بزرگی از کسانی که امروزه در ایران، خودشان را انتقادی می‌دانند، همین کار را ادامه می‌دهند. مثال می‌زنم، مارکس به صورت تجربی، تاریخ سرمایه‌داری مغرب زمین را بازخوانی می‌کند و نشان می‌دهد که سرمایه‌داری چگونه سرمایه‌داری شده، چه می‌کند، چرا شر است و در مواجهه با آن باید چه کرد. دورکیم، خودکشی را وسط می‌کشد و پژوهشی راجع به آن انجام می‌دهد. وبر، اخلاق پروتستانی را مورد تحلیل قرار می‌دهد. اما بخش بزرگی از ترجمه‌گراهای ایرانی، تنها کاری که می‌توانند بکنند این است که به وضعیت، نام بدهند. منظورم از ترجمه‌گرایی، مترجمان نیستند، منظورم شیوه‌ای از فهم جهان است که با نام‌دادن صِرف به جهان، می‌خواهد جهانِ زیر پایش را بفهمد. فهم جهان زیر پا، فقط در یک سطح نومینالیستی یا نام‌گرایانه ممکن نیست بلکه فهم فرایندهای مادی است که جهان ما را دارد شکل می‌دهد. به این معنا، گفتن این‌که ما در ایران نمی‌توانیم مثلاً به خودمان فکر کنیم، جامعه‌شناسی نداریم و امثالهم، حرف بی‌معنایی است. ما در هر لحظه، در هر افق می‌توانیم با داشتن یک چشم‌انداز نظری، وضعیتمان را مسئله‌دار کنیم. این مسئله‌دارکردن یعنی کارِ تجربی و کار تجربی، البته کارِ تجربی لزوماً کار پوزیویتیستی نیست. ما باید بتوانیم توضیح دهیم که محلهٔ کهریزک، چه‌جوری کهریزک شده؟ طی چه فرایندی به خاک سیاه نشسته؟ طی چه فرایندی مناطق پایین‌شهر دارند به مال و پاساژ تبدیل می‌شوند و کارتون‌خوابی، طی چه فرایندی در ایران ممکن شده است و در حال بازتولید است؟ آنها فقط با نام‌گذاری وضعیت و پرتاب مفاهیم، می‌خواهند وضعیت را توضیح دهند. اتفاقاً آن‌ها هم به‌شدت محافظه‌کارند. دستهٔ سوم هم که در می‌شود نامشان را سیاست‌گذارها گذاشت، علم انسانی را به‌عنوان بازویی می‌فهمند که باید به دولت مشورت بدهد. این حرف در ذات خودش، حرف غلطی نیست، یک شاخه از جامعه‌شناسی هم می‌تواند این شکلی باشد اما ماجرا این است که آن‌ها هم در فهم کلیتی که وجود دارد، ناتوان‌اند. برای همین، باز به کلیشه‌های نومینالیستی می‌افتند و کلیشه هم دل‌پذیر است. کلیشهٔ نومینالیستی آن‌ها چیست؟ سیاست می‌نویسند، پروتکل می‌نویسند که اکثریت قریب به اتفاقشان در روی زمین شکست می‌خورند.

همهٔ این‌ها یک ویژگی مرکزی دارند، جغرافیا زدوده و تاریخ زدوده‌اند. این دو هستهٔ اصلی فصل مشترک تمامی این جریان‌ها هستندذ که باعث می‌شود در رؤیت‌ناپذیر کردن وضعیت با هم همدست شوند. این وضعیت می‌تواند میدان هنر باشد، میدان سیاست، جنسیت، قومیت، مذهب و تمام چیزهایی که در هم تلاقی کرده‌اند باشد. تفکراتی که بازی را به سطح زبانی صرف و بازی با کلمات و نظریه‌ها می‌برند، عاملیت را از ماده می‌گیرند و خودِ اندیشه را به مثابه یک ماده دارای اثر نمی‌توانند در نظر بگیرند. همهٔ این‌ها به خاطر یک لحظه بنیادین ندیدنِ تاریخ و جغرافیاست، یعنی ندیدنِ فضا-زمان. چیزها در فضا-زمان، ممکن و متعیّن می‌شوند و اندیشه در عین این‌که یک خصلت عام دارد، باید بتواند فردیت تاریخی یا خاص‌بودگی چیزها را هم لحاظ کند. خاص‌بودگی، چیز پیچیده‌ای نیست، منظومهٔ شمسی به معنای عام، یک توتالیته، یک کلیت است. نسبت به کهکشان راه شیری، جزئیت دارد. اما زمین، یک آرایش خاصی از رابطهٔ گردش، گرانش، جرم و امثالهم است. این خاص‌بودگی باعث می‌شود که در آن، حیات شکل بگیرد، مریخ هم خاص‌بودگی دارد. هر جزئی و هر عنصری، به واسطهٔ جایگاهش در منظومه، خصلتی خاص دارد. اندیشه، زمانی اندیشه است که بتواند نسبت جزء و کل را پروبلماتیک کند و چون همواره با حرکت و فضای شکل‌بندی طرف هستیم، اندیشه نمی‌تواند تاریخ و جغرافیای ابژهٔ خود را بیرون از تحلیل بگذارد. اگر این کار را بکند، به ایدئولوژی تبدیل می‌شود. ویژگی ایدئولوژی چیست؟ زمان، مکان ندارد، دائم صدق می‌کند، از ازل تا ابد، جوهر هم دارد، جوهر آن

نه جوهری در حالِ شدن، جوهر متحرک، جوهر متغییر، بلکه جوهری است که از پیش بدو داده شده است. اگر اندیشه نتواند تاریخمندی پدیدایی چیز، چگونگی استقرار چیز و چگونگی تغییر چیز را نشان بدهد، (و همهٔ این‌ها مقیّد به این است که رابطهٔ این چیز با کل را بررسی کند) در دام ناتوانی در ارتباط برقرار کردن با واقعیت می‌افتد و به دامن توهم و حرافه در می‌غلتد.

برای مثال و در نسبت با مجله شما، پژوهش در قلمرو هنر، در ایرانِ امروز به نظر من دچار همین مشکلات اساسی است. به هر حال، به هر ترتیبی، با پژوهش در قلمرو هنر سروکار دارم، در موردش تدریس می‌کنم، یچیزهایی نوشته‌ام، تجربهٔ نسبی دارم، با آثاری که در این حوزه وجود دارد، آشنا هستم. حتماً هنرمند نیستم، اما چون هنرمند نیستم از ساحت گفتار در باب هنر عزل نمی‌شوم. چون این یک داوری عامیانه است که برای مثال «کسی که لگد به گربه نزده است، حق ندارد در مورد فوتبال حرف بزند». نه اتفاقاً سخن‌گفتن در باب هنر، یک امر جامعه‌شناختی است؛ یک امر فلسفی و جامعه‌شناختی و روان شناختی و تاریخی و... است. اتفاقاً این‌جا، پای ما در کفش خودمان است. اگر در مورد هنر حرف می‌زنیم، چون خصلت‌های تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی و فلسفی آن را مطرح می‌کنیم، در فضای مسئلهٔ خود (یعنی تاریخ، فرهنگ، اجتماع، قدرت، سیاست و...) قرار داریم و جا پا عوض نکرده‌ایم بلکه هنر را به میدان تأمل اجتماعی و انسانی کشانده‌ایم. لذا این مدعاها که «تو دکتر نیستی، راجع به پزشکی حرف نزن، اقتصاد نمی‌دانی راجع به بانک حرف نزن» و این‌ها، در یک سطحی خیلی خطرناک است. این‌ها حاصل همان جزءگرایی است.

پژوهش در حوزهٔ هنر، مثل سایر حوزه‌های علوم انسانی، دچار همان پوزیویتیستی شده است که در مقدمه، راجع به آن حرف زدم. به این معنا که بسیاری از محققان راجع به ابژه‌های مجزا کار می‌کنند، چیزهای پاره‌پاره؛ این بدان معنا نیست که ما تحقیق خوب نداریم. حتماً داریم، تک‌وتوک تحقیق خوب داریم. اما جریان اصلی که در پروپوزال‌های دانشجویی و آکادمی می‌نشیند یک ابژه را به‌عنوان یک جزء در نظر می‌گیرد و سعی می‌کند با جداکردن روابط آن از چیزهای دیگر، از زمان و مکان خود، آن‌ها را توضیح دهد. خب بدیهی است که در توضیح آن گیر می‌کند؛ پس چهمی‌کند؟ در دام تطبیق می‌افتد.

شما ببینید به اندازه موهای سرمان متن داریم که بناهای معماری را با یک بنای معماری دیگر مقایسه کرده اند تا آن را توضیح‌پذیر کنند. نقاشی، شعر و... هم همین است. پایان‌نامه‌ها پر از مقایسه یک چیز در «اینجا» با معادلش در «آنجا» (داخل و خارج ایران) است. چرا؟ چون نمی‌تواند هستیِ درون ماندگار Immanent شکل‌بندی اثر هنری مورد مطالعه‌اش را در فضا-زمانش، در تاریخ=جغرافیای خودش و در شکل‌بندیِ روابط نیروهایش توضیح دهد. چون روابط نیروها برایش مسئله نیستند. رویدادهای بزرگ، اسم‌های بزرگ، روایت‌های بزرگ، مسئله هستند. برای همین، این پژوهش‌ها اساساً مسئله‌شان دیگر زیست جهان شکل‌بندی اثر و اثرات معاصر با خودش در تاریخ‌های متفاوت نیست؛ مسئلهٔ آن‌ها یک ابژهٔ فیتیشیستی به نام اثر هنری است. فیتیش چیست؟ چیزی است که تاریخِ خود را از یاد برده است یعنی به‌شکل مسحورکننده‌ای، پیش روی ما قرار می‌گیرد و ما، تنها درگیر در آن احساس مسحورکننده‌ای می‌شویم که می‌تواند یا عشق باشد یا نفرت. خب این رابطه، یک رابطهٔ مبتنی بر فهم عامیانه و ماندن در ادراک حسی است، چون نمی‌تواند اثر را به عنوان یکی از محصولات درون ماندگارِ چرخه‌های تاریخی اجتماعی در نظر بگیرد، مثلاِ نقاشی های رضا عباسی در خلأ ممکن نشده اند، عبید ذاکانی در خلأ ممکن نشده است، یک نفری که در قرون پنج و شش این‌گونه می‌تواند طنز بگوید. برای مثال در فهم نسبت امر اروتیک و زندگی اجتماعی و اخلاقیات جنسی در قرون میانی عبید چگونه ممکن شده است؟ نقاشی های دورهٔ صفوی چگونه ممکن شده‌اند؟ در نسبت با ایدئولوژی و اندیشه هجویات سعدی چگونه ممکن شد؟ این پرسش را شما یک لحظه مقایسه کنید با تطبیق بوستان و گلستان با آثار فلان هنرمند/ متفکر، خب می‌خواهید از آن چه‌چیزی در بیاورید؟ امروز ما به جایی رسیده‌ایم که در عناوین پژوهشی، اسم نظریه‌پرداز باید بیاید، مثلاً نشانه‌شناسی بنای معماری x در چارچوب نظریهٔ رولان بارت. خب این‌که کار روی رولان بارت است، هر چیزی را می‌شود در چارچوب نظریه‌ها جای داد، اما این وسط مگر ما نمی‌خواهیم در مورد بنا صحبت کنیم، خب بنا را از دست داده‌ایم. تطبیق به این معنا که در ایران رایج شده است اساساً در خدمت نادیدنی کردن و نفهمیدنی کردنِ موضوع مورد مطالعه است وگرنه تطبیق در سطحی می‌تواند به فهم پدیده کند اما نه این کلیشه‌های فقدانی که در فضای غالب رایج هستند.

دستهٔ دوم کسانی هستند که با خوشحالی از این حرف‌های امثال ما بهره می‌گیرند و می‌گویند واقعاً این نظریه‌ها به چه کار می‌آیند؟ باید آن را دور بریزیم، «خودمان» نظریه بسازیم یا بدون نیاز به نظریه هم می‌توانیم برویم جهانمان را بفهمیم. به آن‌ها به جد و محکم باید گفت حتما کسانی که نظریه‌بازی می‌کنند، گام‌ها از شما که نظریه نمی‌دانید، نمی‌خوانید و نمی‌خواهید با آن کار کنید، جلوتر هستند چون شما در عوام‌زدگی گیر افتاده‌اید. می‌خواهم بگویم این مرز را باید دقیق کرد. اصلاً این حرف معنایش نیست که ما نباید نظریه به کار ببریم. اما پژوهش در حوزهٔ هنر در ایران امروز، به نظر می‌رسد که در جریان غالب، تاریخش به وقایع‌نگاری تبدیل شده است؛ با ابژه‌های جداافتادهٔ فیتیشستی دارد سروکله می‌زند، به شدت درگیر تطبیق شده است و به جای فهم درون ماندگار درگیر در فهرست‌بندی یا نام‌گذاری پدیده ها است. به شکلی غیرتاریخی، غیرجغرافیایی، دست به یک نشانه‌شناسی، تحلیل روایت، تحلیل گفتمان و... بی‌زمان- بی‌مکان می‌زنند؛ می‌پرسید که مدلش را از کجا آورده‌ای، می‌گوید از بارت، از امبرتو اکو آورده‌ام، اما مشخص نیست الان دارد رولان بارت و امبرتو اکو (به صورت نخراشیده) درس می‌دهد و می‌گوید یا اینکه دارد موضوع مورد مطالعه‌اش را توضیح می‌دهد. البته در این زمینه، اوضاع جامعه‌شناسی و روان‌شناسی و علوم سیاسی، مدیریت و... هم خیلی بهتر از حوزهٔ هنر نیست در این زمینه.

البته امروز این تعبیر تبارشناسی در حال تبدیل‌شدن به کلیشه‌ای است که باید محکم در مقابلش ایستاد. به جرأت باید همین‌جا موضع بگیرم راجع به این مجموعهٔ بزرگ عنوان‌های تبارشناسی که هر کسی می‌خواهد تاریخ یک چیز را بگوید، می‌گوید تبارشناسی. چه ربطی به تبارشناسی دارد؟ این فرایند مبتذل‌کردن، همان چیزی است که قبلاً

برای مفهوم گفتمان اتفاق افتاد، یک دوره دیگر راجع به نظریهٔ داده بنیاد، یک دوره دربارهٔ بازنمایی و... اتفاق افتاد. هدف اندیشه، فهم وضعیت است و فهم وضعیت، جز از خلال فهمِ نسبت جزء با کل ممکن نیست و فهم نسبت جزء و کل، جز از خلال فهم زمان‌مند و مکان‌مند ممکن نیست و همهٔ این‌ها نیاز به چارچوب نظری روشی دارد اما جادادن چیزها در چارچوبی نظری-روشی، با فهم چیز و هستی چیز خیلی فرق دارد. این خلاصهٔ چیزی بود که من می‌خواستم از آن دفاع کنم.

اصلانی: اخیراً نمایشگاهی در تهران در باب زباله و پسماند برگزار شد، که هدف آن، آگاهی‌بخشی و فهم مخاطب بود و یک بحث‌هایی در مورد آن انجام شد. بحث‌هایی حول مسئله‌مند کردن وضعیت که در اینجا پسماند است و یا نگاه صرفاً موضوعی به این مقوله. با ذکر این نمونه می‌خواهم گریزی به رویکرد متداول و نوع برخورد بخش اعظمی از هنرمندان درمسئله‌مند کردن مفاهیم بزنیم. این که رویکرد و سازوکار رویارویی هنرمندان و پژوهشگران هنر با مفاهیم چگونه می‌تواند باشد تا در دام یکی از مواردی که در بالا ذکر کردید نیفتد؟

حیدری: اگر بخواهیم چند قلمروی محوری تولید معنا را دسته‌بندی کنیم، می‌شود از قلمروهای علم، سیاست، هنر و اخلاق صحبت کرد که هر کدام از آن‌ها کدهای درونی خودشان را دارند و بر مبنای کدهای خودشان به جهان معنا می‌دهند. برای مثال، در قلمرو علم، کد صادق- کاذب داریم. هنر، این بازی را ذیل زشت-زیبا انجام می‌دهد و اخلاق ذیل خوب-بد. به یک معنا، با استقلال نسبی این قلمروها مواجه هستیم. در سطحی دیگر می‌شود دو قلمرو عامتر را از دل این‌ها بیرون کشید و از قلمرو فلسفه و قلمرو زیبایی‌شناسی صحبت کرد. قلمرو فلسفه با تولید مفهوم به جهان معنا می‌دهد و با قوهٔ استدلال و استنباط، جهان را فهم‌پذیر می‌کند. قلمرو زیبایی‌شناسی با ایماژ و تصویر این‌کار را می‌کند. یعنی در قلمرو زیبایی‌شناسی با تصویر طرف هستیم حتی وقتی که شعر می‌خوانیم با صور خیال مواجهیم. یعنی کار هنر، تولید تصویر است و این ایماژ را بر جهان می‌افکند و به جهان، چیزی می‌افزاید. هنر افزودهای خیالی Imaginative است به جهان. این افزوده، یک نیرو است. در جهان، تغییر ایجاد می‌کند آن‌چنان که مفهوم هم این‌کار را می‌کند. یعنی مسئله، صرفاً این نیست که این تصویر، یک‌به یک این واقعیت و آن مفهوم، یک به یک آن واقعیت باشد. نه! این مفهوم، شکلی از فراافکندن یک معنا به جهان است و جهان را برای ما معنا می‌کند. دوست خوبم جناب محمد رحمانی یک مفهومی به‌نام «سترونی خیال» را به کار می‌گیرد، این مفهوم برای توضیح بعضی وضعیت‌ها خیلی به من کمک کرد. سترونی خیال چیست؟ وضعیتی است که در آن، سوژه برای فراروی از وضعیت دهشت‌بار، اندوه‌بار و رنج‌آورِ اکنون، از داشتن تخیلی که بتواند از آن وضعیت فراتر رود عاجز شده است. اگر بخواهم این ایده را بسط و گسترش بدهم، با رویکرد والتر بنیامین قابل توضیح است. والتر بنیامین مفهومی تحت عنوان «فقر تجربه» دارد که بر حالتی دلالت دارد که انسان‌ها از بیان تجربهٔ خویش عاجز شده‌اند و از فهم آن‌چه بر آن‌ها می‌رود نیز عاجز شده‌اند. این باعث می‌شود که جهان تجربهٔ آنها فقیر بشود، باریک شود. مثلاً شما مجموعه‌های بزرگی از ترانه‌های رایج را در موسیقیِ رایج نگاه کنید، بخش عمده‌ای از این محتواها در برقراری نسبت با فسردگیِ اکنون بسیاری از انسان‌ها و اندوه و غم آن‌ها عاجزند. بخش عمده‌ای از این اندوه و غم و ناشادی فروکاسته می‌شود به این‌که معشوقم به من خیانت کرد، مرا دوست نداشت، من دوستش داشتم او مرا دوست نداشت و... . این تم غالب‌ترین تم ترانهٔ اصطلاحاً غمگین است. یک موجود تنهای آپارتمانی که حتی از فهم اندوه و فسردگی و رنجش در یک کلیت عام عاجز است و فقط آن را به شکست عشقی فرومی‌کاهد. یک جزء گرایی ایدئولوژیک و فریبنده که برای نقدش نباید لزوماً در دوگانهٔ پوک والا-پست به معنای رایج و جوهرینش افتاد. برای مثال برای نقد ابتذال رایج در فضای تولیداتِ بازار کالای فرهنگی اینطور نقد کنیم که «شما نمی‌توانید هم بنز دوست داشته باشید هم پراید» که احتمالاً بنز شوئنبرگ باشد و پراید برای مثال فلان خواننده دوزاری، بعد شروع کنیم به یکی اصالت بدهیم. ساده گرایانه‌تر از این نمی‌شود نقد کرد. مسئلهٔ آدورنوی بیچاره هم این نبود که در دام فاخر و پست بیفتیم و برویم اصالت‌بازی کنیم. مسئله این است که یک فرم هنری و زیبایی‌شناختی که امکان فهم رابطه، یا بهتر بگویم تخیل رابطهٔ جزء و کل، را از ما بگیرد، شکلی از صنعت فرهنگ و بخشی از فرایند ایدئولوژیکی است که در خدمت باخودبیگانگی است. خود نه یک جزء بیرون از جامعه که یک نسبت با کل اجتماعی-تاریخی-اقتصادی سیاسی است. آدورنوی بیچاره این را می‌خواست بگوید که در ایران امروز، شکل عجیب و غریبی در حال تفسیر است و هرکس می‌خواهد خیلی انتقادی باشد شروع می‌کند از آدورنو فکت آوردن و نقد صنعت فرهنگ بعد نمی‌تواند تمایز ساده و بسیار مهم امر مبتذل با امر پاپ را بفهمد و نقد پاپ و مبتذل را با هم یکپارچه می‌کند و دست آخر در سرکوب زندگیِ روزمره با آنچه نباید همدست شود همدست می‌شود. می‌شود به آدورنو نقد داشت، اما آن‌چه که به‌نام آدورنو در حال تفسیر است، ربطی به آن چیزی که آدورنو می‌خواهد بگوید ندارد؛ حداقل در مقالاتش دربارهٔ صنعت فرهنگ. بله، آدورنو یک جاهایی نخبه‌گرا می‌شود اما مسئلهٔ اصلی او این است که صنعت فرهنگ، چگونه سوژه را از تخیل و فهم اتصال با کلیت جهان خود عاجز می‌کند. این چیزی است که مارکس به آن Alienation می‌گفت، از خودبیگانگی. لوکاچ هم در این مورد بحث می‌کرد.

پس این سترونی خیال، همانا فقر تجربه است، ناتوانی سوژه است در خیال‌ورزیدن، خیالی که باید کاری انجام دهد تا از این وضعیت فراتر برود، نه به شکل توهمی بلکه به شکل ایجابی، وگرنه خیال پزشکی سوجوک و چاکرا و اتصال با انرژی‌های کیهانی به شکلی ایدئولوژیک می‌خواهند از وضعیت فراتر بروند و دچار توهم و خرافه شده است. چون در عین این‌که در شهری با هوای آلود زندگی می‌کند دچار خرافه شده است که اگر با انرژی گل‌ها اتصال برقرار کند، هوا برای وی پاک می‌شود. این نگاه تداومِ همان جادوگری است و این خیال هم سترون است. هوای آلوده با کنش فردی پاک نمی‌شود. این نگاه کلیت را نمیفهمد و نمی‌بیند که برای هوای پاک چه زنجیره‌ای از شر درکار است و چه فعل جمعی ایجابی برای خلاصی از آن باید انجام شود. کار ویژهٔ هنر در کنار فلسفه، تولید تخیلی ایجابی است که بتواند از وضعیت فراتر برود. اگر هنر یا فلسفه به تحشیه‌نویسِ اخبار روز

تبدیل شد، تمام بالقوگی خود را از دست داده است؛ ابزار شده است. دیگر در ایجابیت، خود-بنیادی‌ای ندارد.

به خاطر دارم یک نفر به من مراجعه کرد که من می‌خواهم یک رمان فوکویی بنویسم و من به این فکر می‌کردم رمان فوکویی نوشتن یعنی چه؟ چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ تو می‌خواهی یک نظریه بخوانی و بر اساس آن نظریه، رمان بنویسی؟ ببینید، سخیف‌کردن هنر یعنی همین! تو از دیدنِ امکانات خیالی‌ای، اجتماعی، عینی و سیاسی که هنر به تو می‌دهد عاجزی، در پیش رویت حاضر است اما به آن دسترسی نداری، سترون‌شده‌ای، که خودِ این سترونی، توضیحی مبتنی بر جامعه‌شناسی تاریخی دارد. عاجزشده‌ای، سترون‌شده‌ای و بعد می‌خواهی از امکانات ترجمه‌ای استفاده کنی و آن فلسفه را ترجمه کنی به هنر!. خب خود فوکو آن را گفته است، دیگر احتیاج به ترجمه ندارد. ترجمهٔ آن، چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ من فکر نمی‌کنم برگمان می‌خواست فروید درس بدهد، برگمان با سینمای‌اش هنر می ورزید که البته می‌شود تفسیر فلسفی‌اش کرد یعنی برگمان فلسفه هم می‌ورزید اما در وهلهٔ نهایی، هنر بود. من فکر نمی‌کنم که ونگوگ یک سطر برگسون خوانده باشد، ولی ونگوگ است.

اصلانی: من می‌توانم از بحث شما این‌گونه نتیجه‌گیری کنم که هنرمند کسی است که با وضعیت اکنونش تنیده شده است، در عین حال در اکنون نیست. یک جور نابهنگامی که آگامبن بدان اشاره می‌کند و آن را از نیچه به عاریت گرفته است. نابهنگام است و در عین حال سوار بر اکنونیت است. حال، این در اکنون بودن به معنای پست‌مدرن بودن نیست. از سوی دیگر، آرتور دانتو، منتقد برجسته هنر می‌گوید که هنرمندان امروز دیگر زیباشناس نیستند، بلکه فیلسوفانی‌اند که کار هنری می‌کنند. به عبارتی، شما ممکن است که کلیشه‌ها و همان فرم‌های گذشته را بازتکرار کنید ولی پس‌زمینه‌ای که همیشه استوار بوده را به هم می‌زنید. به نظر من، در زمان حال، هنرمند باید یک چنین کاری را انجام دهد، با زمان حال باشد و هم‌زمان در حال نباشد، و یک جاهایی را که ما نمی‌بینیم و به حاشیه رانده شده است را روئیت‌پذیر کند و به متن بیاورد.

حیدری: اثر هنری نمی‌تواند انتقادی نباشد، انتقادی در معنای بحران، بحرانی‌کردن و باید سیاست بورزد و سیاست به معنای بیانیه‌نوشتن نیست. کریتیکال‌بودن، یعنی ایجاد بحران در فرم جاافتادهٔ موجود. نابهنگامی هنرمند به معنای ناهم‌زمانی‌اش با زمان حال خودش نیست؛ به معنای آن است که لحظه‌ای که هنرمند در آن جای دارد، امر موجود را برای او از افقی متمایز با امر جاافتادهٔ هنجاری رؤیت‌پذیر و حس‌پذیر می‌کند. پس نابهنگامی را به معنای فراروی و جلوتر بودن به معنای رایجِ کلمه فهم نکنیم که مثلاً هنرمند، بر فراز جامعهٔ خود است. نه، هنرمند هم‌سطح با جامعهٔ خود در حال تجربهٔ جهان است. اما مسئله دقیقاً آن‌جایی است که شیوهٔ بیان این تجربه و خود این تجربه، واجد یک نابهنگامی با جریان استانداردشده و هنجاری است که فهم متعارف و ایدئولوژی خاستگاه‌های اصلی این استاندارد شدن هستند. کار هنری آشنایی‌زدایی می‌کند، آشنایی‌زدایی در کار فلسفه، در نقد، در کار هنر، خیلی ایدهٔ بنیادینی است. آشنایی‌زدایی در کار هنرمند با ایماژ صورت می‌گیرد. اما وقتی هنرمند همان بستهٔ هر روزی که ما در حال دیدن آن هستیم، یا فیلسوف یا جامعه‌شناس، همان چیزی را که ما هر روز در تجربهٔ حسی در حال دیدن هستیم، بسته‌بندی می‌کند و همان را در بسته‌ای جدید به ما تحویل می‌دهد، چرا اصلاً باید اسمش کار هنری باشد؟ چرا باید فلسفه باشد؟ این چیزی جز همان تداومِ کالا و کلیشه‌ای نیست که هر روز، این چرخ‌دنده برای ما تولید می‌کند.

مثالی بزنم، همین امروز، یکی از پرمناقشه‌ترین مسائل اقتصاد سیاسی حاکم بر تهران، آشغال است. سوله‌های که آن را تفکیک می‌کنند، قیمتی که دارد و می‌شود مفصل در موردش صحبت کرد. خودِ فرایندهایی که مانع تفکیک است. اساساً عدم تفکیک چگونه برای گروه‌هایی سود تولید می‌کند. توزیع طبقاتی آن، اقتصادی که حول آن می‌چرخد، خیلی‌ها در سطوح خرد از آن نان می‌خورند. نسبت زباله با اکوسیستم حاکم بر این شهر، اکوسیستم طبیعی آن، همهٔ این‌ها چیزی است که زباله را از آن افق رایج «آه! این آشغاله» خارج می‌کند و آن را در یک نسبت نوپدید می‌توان دید. حال این نسبت نوپدید می تواند در یک بیان عالمانه بیاید یا در کار هنر. به این معنا، هنر هر چیزی را می‌تواند به ابژهٔ خود تبدیل کند اما کاری که انجام می‌دهد چیست؟ خلق نسبت‌های جدید و ترسیم یک کلیت جدید. هنر یک چیز را در افقی نوپدید و در نسبتی نوپدید با پیزهای دیگر بر ما آشکار می‌کند که در تصویرپردازی دم دستی برای ما رؤیت‌پذیر نیست. هنرورزی یعنی نوعی خلق امر کلی در سطوح مختلف و در درجات مختلف. ما امروز آشغال را چه می‌بینیم؟ اما وقتی شما نسبت زباله و اقتصاد را برقرار می‌کنید، یک توتالیته می‌سازید یا وقتی آشغال را یک افق زیبایی‌شناختی نوپدید وارد معادله می‌کنید که می‌تواند یک پروژهٔ عکاسی نقادانه باشد، این‌جا شما آشغال را در صحنهٔ نوپدیدی رؤیت‌پذیر می‌کنید، این می‌شود کریتیک.

برای مثال بیایید از تهران یک روایت تصویری بسازیم. همین‌طور دارم یک ایده‌ای برای عکاسی می‌سازم!

دقت کرده‌اید که وقتی در فاصلهٔ میدان امام حسین تا میدان آزادی و یا فاصلهٔ هفت تیر تا ولیعصر، قدم می‌زنیم و نگاه می‌کنیم چه‌چیزی می‌بینیم؟ یک‌سری مغازه که هر کدام چیزی می‌فروشند: طلافروش، کفش‌فروش، کتابفروش و... . حالا یک لحظه شما به جای این‌که این مسیر را از پایین نگاه کنید، به بالا نگاه کنید. چه می‌بینید؟ از امام حسین تا آزادی، طبقات دوم و سوم و ... ساختمان‌ها چیست است؟ غالب آن‌ها متروکه و مخروبه هستند. (چرا؟ در مطالعات شهری توضیح دارد، بخشی از آن به‌خاطر مسئلهٔ مجوزگیری و پارکینگ و این‌هاست که خودِ نگه‌داشتن این ساختمان در قالب پارکینگ، به‌صرفه‌تر از بازسازی آن است. می‌شود در خصوص آن صحبت کرد.)

حالا شما یک لحظه، تصویر تهران را وارونه کنید، یعنی تهران و خصوصاً در بخش تجاری آن در مرکز شهر، به‌جای آن‌که شما تهران را از مسیر مغازه‌هایی ببینید که پیش چشم ما حاضر هستند، پایهٔ آن را روی ویرانه‌های خالی طبقات بالاتر ساختمان‌ها بگذارید. رو به بالا نگاه کردن در این مسیر فقط مخروبه و ویرانه به ما نشان می‌دهد که زیرش البته زرق و برق است.

ببینید با این مثالِ شاید خیلی پیش پاافتاده، تلاش دارم بگویم کار هنر، دگرگون‌کردن ایماژی است که ما به‌شکل جاافتاده داریم. به این معنا، تهران همیشه از منظر ویرانه برای من جذاب بوده، جذاب نه به معنای خوب، بلکه تعجب‌برانگیز، حیرت‌آور، تهرانی که می‌بینیم و تهرانی که در افق‌های دیگکر چه می‌تواند دیده شود. تهران، به‌شکل عجیبی، شهر مخروبه‌هاست! می‌گویند: «هر کجا ویران بُود، آن‌جا امید گنج هست»، که انگار هنوز هم کار می‌کند. متری چند می‌ارزند این‌ها؟ این مخروبه‌های پرقیمت مال کی هستند! چرا مخروبه مانده‌اند؟ ویرانه‌هایی که گنج دارند اما گنج آن‌ها این‌بار زیر خاک نیست، خودِ ویرانه، گنج شده است.

واقعاً چه‌قدر ما به این‌ها فکر می‌کنیم؟ چه‌قدر به سوژهٔ مستأجر فکر می‌کنیم، چه وقتی که می‌خواهیم هنر بورزیم، چه فلسفه، چه علم، چه کارجامعه‌شناسی کنیم؟ فیلم‌ساز اجتماعی ما که هر وقت بخواهد فیلم بسازد، در جریان اصلی، حتی نمی‌داند زندگی طبقهٔ تهی‌دست چه شکلی است. نماهای آنها را نگاه کنید، همه یک خانهٔ قدیمی دارند که یک حیاطی دارد، یک تصویر از خانه‌های کلنگی قدیمی. یعنی انگار فقر در آپارتمان نیست. اصلاً نمی‌تواند وقتی به فقر و فضای فقر فکر می‌کند آپارتمان را ببیند چون تصویر ذهنیش کلیشه‌ای است. فضای فقر را نه می‌بیند نه میفهمد نه می‌تواند تصویر کند. این تصویر مبتذل از فقر در سینمای اصطلاحاً اجتماعی (خصوصاً دهه ۹۰) تصویر بامزه ای است؛ «آخی..» دارد، می‌شود آن را فروخت، می‌شود از آن لایک گرفت، می‌شود از آن اشک گرفت. به یک معنا، تماشایی است. موزهٔ پایین‌شهر و تماشاچیان‌اش! به این معنا، تدوام گزارشات سایت‌های خبری و صفحات اصطلاحاً اجتماعی روزنامه‌هاست. دنبال کلیک هستند. ایماژی که ما از آن صحبت می‌کنیم، دارای خصلت‌های ایجابی است، خلاق است و در پیوندهای نوپدیدی، آن‌چه که ما تجربه کرده‌ایم را در افقی نوپدید و در حس‌پذیری نوپدیدی بر ما آشکار می‌کند.

اصلانی: به تعبیری معنا را به یک نظریه احاله نمی‌دهد.

حیدری: معنا را خلق می‌کند، کلیت خود را خلق می‌کند. تفکر جزءگرا نمی‌تواند کلیت خود را خلق کند و هر اثر هنری، یک کلیت جزئی Partial totality است؛ یک اثر هنری، هم‌چون جستار عالمانه، یک کلیت جزئی است؛ در عین این‌که جزئیت خود را دارد، باید بتواند از خلال آن جزء، کلیتی را آشکار کند. برای همین، یک عکس می‌تواند ویرانگر باشد، به شدت انتقادی باشد. چون پیوند چیزی را با کل را آشکار می‌کند که در تصویر جاافتاده اصلاً دیده نمی‌شود. یک اثر می‌تواند تداوم یک حس کلیشه‌ای «آخی! آه! پیف!» باشد. همان ترحم ریاراکارانه که به خیریه‌گرایی و مشتقاتش تبدیل می‌شود را به کارِ اصطلاحا هنری تبدیل کند. اگر این حرفها درست باشند، حالا برای داوری در مورد اثر به‌عنوان عام، چه اثر فلسفی باشد چه اثر زیبایی‌شناختی، متر و معیاری داریم و می‌توانیم با سنجه‌ای مشخص آثار هنری را نقد کنیم. اثر هنری در خدمت زندگی یا علیه آن؟

اصلانی: اکنون در ساحت هنری و تجسمی ایران، چند نیروی خیلی قوی مطرح است که از یک سو عقب‌افتادگی ما را نسبت به جهان غرب به صورت یک اصل تصور می‌کند. تعاریفی نظیر اینکه، «ما هنوز مدرن را تجربه نکرده‌ایم، پست‌مدرن شده‌ایم؟» از طرف دیگر بحث بر این است که ما هویتی داریم که هنرمند باید آن را کشف کند، حالا خود هویتِ مورد نظر چیست محل سؤال است. و یا حتی اساسا اصالت چیست؟ این‌ها موضوعاتی هستند که خیلی ایدئولوژی‌محور هستند. تمایل دارم روی این مفاهیم و دیدگاه‌ها، فضا را قدری باز کنید. جدای از مباحث مربوط به دوگانهٔ شرق و غرب، اینکه این نوع نگاه‌ها چگونه رویکرد هنرمندان را در الگوواره‌هایی سامان می‌بخشد و چند رویکرد خاص را بر فضا تحمیل می‌کنند.

حیدری: شاید دو یا سه بحث در پرسش شما مطرح شد. سنت، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، این نگاهی در واقع خطی به تاریخ است که در آن، یک خط تاریخی را مفروض می‌گیرید و تصور می‌کنید که مراحلی دارد که باید پشت سر یکدیگر اتفاق بیفتند و اگر اتفاق نیفتند، انگار یک انحراف رخ داده است که باید اصلاح شود. این شیوهٔ مبتدیانهٔ فهم، یک شکلی از نقد سخیف را پدید می‌آورد که در یک رئالیسم خام گیر افتاده است. این نوع نگاه فرض می‌کند وضعیت اکنون‌اش یک جوهرهٔ ایستا و فراگیر دارد که هر چیزی که با این جوهره نخواند بد است، منحرف است، غلط است، کاذب است، زشت است و... . برای مثال اگر من در سنت هستم اگر سنت تعریفش بشود آلف و. ب و پ و... هرچیزی در این چارچوب سنتی قرار نگیرد زشت است، بد است و... . مضامین اصالت و هویت در این نقطه بازی می‌کنند. برای مثال شرق یا غرب را واجد یک جوهرهٔ واحد و متصلب و فراگیر دانستن و بر اساس آن اصالت شرقی و غربی تعریف کردن یعنی خلق کلیت‌های ایدئولوژیک. این کلیت‌بخشی ایدئولوژیک تمایزها و تفاوت‌های درونی یک وضعیت و جریان تاریخمند یک وضعیت را حذف می‌کند و یک شکل خیالی که در یک عملِ نظری، آن را جعل کرده است را به وضعیت حُقنه می‌کند. لذا تمایزهای وضعیت را دیگر نمی‌تواند رؤیت‌پذیر کند و در دام نوعی اصالت‌گرایی ایدئولوژیک می‌افتد که بنا دارد جریان زمان و تمایزیابی را مسدود کند.

اصلانی: یعنی ساده‌کردن یک امر پیچیده؟

حیدری: یا به عبارت دقیق‌تر، یکدست‌کردن امر متمایز؛ کل می‌تواند واجد تمایز درونی باشد. این‌طور نیست که کل لزوماً واجد یک وحدت و انسجام سفت و سخت و نامتحرک باشد. نه! کل، کلی متخلخل و شکننده است. به همان نسبت که در کهکشان راه شیری شما یک هندسهٔ کلی دارید اما انبوهی نیرو، گسست، فروپاشی، پیوست دارید، ائتلاف دارید، تغییر دارید. کل دقیقاً با همین معنا، قابل فهم است. اتفاقاً در بحث‌های کیهان‌شناسی و نجوم هم این مسئلهٔ کل و جزء خیلی مهم است و فهمش یک مسئلهٔ فلسفی است. به همان نسبتی که منجمین با کل و جزء درگیرند، رشته‌های علوم انسانی هم درگیرند، علوم تجربی هم درگیرند. کلگرایی ایدئولوژیک چون جوهری نامتغیر و نامتحرک را فرض گرفته است به سمت تصلب و سرکوب تفاوت‌ها و تغییرات و مقاومت‌ها میل دارد. شما نگاه کنید یک فیلسوفی کلاسیک مانند ملاصدرا هم، بازی حرکت را به میان می‌کشد، اما در فضای موجود، در جریان غالب، ایدهٔ حرکت و ایدهٔ تغییر، همواره هم‌چون قسمی انحراف در حال مفهوم‌پردازی است. برای مثال یک مفهوم به نام «ما» خلق کرده‌اند و یک اصالت و جوهری هم به دشکل خیالی به آن متصل کرده‌اند و هرچیز را با آن سنجه در منطقی علم الاخلاقی می‌سنجند. من نمی‌دانم «ما» یعنی مثلاً چه کسی؟ بعد این «ما»، کجا تأسیس شده است؟ این «ما» برای دههٔ چهل است؟ «ما»ی قجری است؟ «ما»ی زندیه است؟ «ما»ی قراقویونلوهاست؟ «ما»ی کجا؟ یک تغییری این وسط وجود دارد و اثر یک نسبتی با این جهان در حال شدن برقرار می‌کند. نقد اثر روی همین نسبت باید استوار شود؛ نه بر روی تطبیق این اثر با آن جوهره‌ای که من به‌عنوان حقیقت قلمداد کرده‌ام. به این معنا، منِ نوعی هم در حال نقدکردن هستم. اما نقد من، هستهٔ صُلب لاتغیّری را به‌عنوان مجموعه‌ای کد اخلاقی فرض نگرفته است که اثر را در نسبت به آن بسنجد. به این معنی، فهم اصالت‌مآبانه چون نمی‌تواند ایدهٔ اصالت را در یک معنای تاریخی جغرافیایی پروبلماتیک بکند، دچار این بحران است که یک کلِ هنجاری تعریف می‌کند، اثر را در رابطه با این کل هنجاری، مورد داوری قرار می‌دهد. لذا، اثر را به مثابه پروپاگاندا می‌خواهد، اثری که ارزش‌های این کل هنجاری را تبلیغ کند، تکلیف این نوع نگاه و اثراتش در حیات اجتماعی و زیبایی‌شناختی ما امروز کاملاً مشخص است.

صورت دیگر، با یک فهم خطی، مراحل تاریخ برایش خیلی مسجل است. از یکجا شروع می‌شود و به یک جایی باید ختم شود. این نوع نگاه نیز با همان کلِ هنجاری هم‌دست است.

اثر باید به‌عنوان یک کلیت جزئی بتواند نسبتی نابهنگام با اکنون خود برقرار کند. اگر این نسبت نابهنگام با اکنون برقرار شد، اثر به مثابه نیرو وارد معادله شده است. اگر هم نشود، به مثابه نیروی بازتولیدکننده، نه نیروی تغییردهنده و ایجابی، وارد معادله شده است.

اصلانی: به دیگر سخن می‌شود گفت که برای مثال حافظ، نمونهٔ بارز بی‌زبانی و نابهنگامی است؟

حیدری: در جریان رایج حافظ‌شناسی، میل به این دارند که بگویند حافظ مثلاً مرکز ندارد، رند است، حرف‌هایش را دوپهلو می‌زند. حافظ، دوپهلو حرف می‌زند؟ صریح‌تر از این، وقتی به زاهد و صوفی حمله می‌کند! خب این آدم، اگر این‌قدر دوپهلو بوده است، پس چرا او را در گورستان مسلمین دفن نکردند؟ ببینید، خود این بازیِ پست‌مدرناسیون می‌خواهد حافظ را هم ابتر کند. حافظ، خیلی صریح است، رندیِ حافظ به معنای یکی به نعل یکی به میخ نیست؛ اتفاقاً حافظ یکی از صریح‌ترین‌هاس (دوست خوبم محمد رحمانی بحث‌های جالبی در این زمینه دارد که امیدوارم مکتوبشان کند). استفاده از آرایه‌های ادبی که دوپهلو می‌کند به معنای دوپهلویی و بازیِ حافظ نیست، حافظ اتفاقاً به صراحت تمام، بازی خود را انجام می‌دهد. برای همین، بردن آن به این دسته‌بندی که مدرن است، پست‌مدرن است را درک نمی‌کنم یعنی چه؟ اما این را درک می‌کنم که حافظ، در زمانهٔ اکنون ما، همواره این نابهنگامی را دارد و معاصر است، معاصربودن، تنها یک مسئلهٔ تقویمی نیست.

اصلانی: می‌شود اینگونه گفت که برای تمام اکنون‌های ما است؛ اگر غمگین باشیم با حالت غمگسار ما می‌خواند یا چنانچه به اتهاج و سرمستی دچار باشیم با آن حال ما هم‌سو و هماهنگ است.

حیدری: کلیت جزئی که دارد را می‌شود در قطعات و ابیات‌اش مطرح کرد. می‌شود یک لحظه‌ای را آورد و در مورد فیگورهایی که این پارشیال توتالیتی در طول تاریخ داشته‌اند، حرف زد و نقد کرد و نشان داد که چرا این افراد، این کلیت‌های جزئی را به مثابه یک اثر هنری خلق کردند و برای اکنون‌های خودشان، همواره نابهنگام بوده‌اند و در اکنون‌های متفاوت، به مثابه یک نیروی موثر، مدام تکرار شده‌اند. تا زمانی که آن شری که در زمانهٔ حافظ وجود داشت تداوم داشته باشد، حافظ برای ما معنادار خواهد بود، این فهم تاریخی است. به این معنا، بازی را بدان‌جا نبریم که حافظ یواش می‌گوید، کنایه می‌گوید، حافظ خیلی بلند فریاد می‌زند. مسئله اینجا است که حافظ نابهنگام است و این در راستای بحث ما است.

اصلانی: از حضور گرم و صمیمی شما بسیار سپاسگزار که با بیانی علمی و دقیق موضوع را شکافتید. در اینجای وقت که زمان پایان گفت‌وگوی ما است لطف بفرمایید جمع‌بندی کلی از گفته‌ها و یا نکته‌ای از قلم افتاده را ذکر بفرمایید؟

حیدری: محور چیزی که سعی کردم ایدهٔ مرکزی پاسخ به تمامی سوالات شما باشد، تمرکز روی مفهوم کلیت و تلاش برای نشان‌دادن تمایزهای آن بود. به نظرم می‌آید که فهم نسبت هنر و قدرت، جز از خلال نسبت هنر به مثابه یک کلیت جزئی با کلیت زمانهٔ خود، قابل تحلیل نباشد. به محض آن‌که این نسبت برقرار شود، هنر در میدان قدرت، به یک نیرو تبدیل خواهد شد. نیرویی که یا بازتولیدکنندهٔ وضعیت است (که می‌شود هنر به مثابه پروپاگاندا، یا هنر به مثابه کالا)؛ یا به مثابه نیرویی که فرمِ کلی جاافتاده که زندگی ما را همچون یک شر تحت تأثیر قرار داده است، را مورد تهاجم نقادانه قرار می‌دهد و خیال نوپدیدی برای حمله به آن و فراتر رفتن از آن می‌سازد. معنای این حرف این نیست که هنرمند مثلاً باید بیاید و مسئلهٔ اعتیاد را حل کند. ببینید، هنرمند به معنای لوجستیکی که نمی‌تواند بیاید و اعتیاد را حل کند؛ اما هنر می‌تواند با اعتیاد نسبتی برقرار کند و مطرح‌کردن

آن صرفاً به معنای گزارش‌های خبری رفتن از آن نیست (مثل همین نسبتی که سینمای ما با معتاد برقرار کرده است که چه‌قدر قابل نقد و قابل بحث است).

به این معنا، هنر اگر بتواند آن تخیل فرارونده را که درون ماندگار وضعیت هست، ایجاد کند، همواره یک نیروی انتقادی است. اگر این‌کار را نکند، جز ابزاری در خدمت بازتولید آن کل هنجاری که به مثابه شر، زندگی ما را گروگان گرفته است، نخواهد بود. نکتهٔ مهم این است که هنر اگر به مثابه ابزار، فهم شود، همواره از بالقوگی‌های خود عزل خواهد شد. این‌که شما هنر را ابزارِ فلسفه، ابزار سیاست به معنای رایج کلمه، ابزار علم، ابزار فرهنگ‌سازی یا هر چیز دیگر ببینید، از هنر، هستی‌زدایی کرده‌اید. این بدان معنا نیست که هنر در خود، سیاست خود را ندارد و یا از قلمرو علم، سیاست، فلسفه، اخلاق و امثالهم جداست. بحث بر سر استقلالی نسبی است که هنر را همواره به یک نیرو تبدیل می‌کند که در خدمت یا علیه زندگی ما می‌تواند باشد؛ و این در مورد همهٔ چیزهای دیگر نیز صادق است. یعنی متر و معیارم را کجا می‌گذارم؟ حیات ما و زندگی ما، هر جا که چیزی سد راهش شود، چیزی که نگذارد زندگی آن‌چه که می‌تواند بشود، را محقق کند آن چیز شر است. هر چیزی که سد راه این (حیات جمعی در تمایزها و تفاوت‌هایش) باشد، می‌خواهد هنر باشد، می‌خواهد سیاست، اخلاق یا علم باشد، شر است. به این معنا داوری دربارهٔ هر چیزی، من‌جمله هنر، همواره در یک دوگانهٔ خیر و شر قرار می‌گیرد. اتفاقاً این روزها گزارهٔ رایج است که «قضاوت نکنیم»، «خاکستری بینیم» و ... نه! اتفاقاً خیر و شر، خیلی آشکار پیش روی ما حاضر هستند. هر آن‌چه زندگی‌ای را گروگان می‌گیرد، شر است. من این را می‌فهمم که این حرف شاید در خیلی جاها مطلق نباشد اما در طول تاریخِ چند هزار ساله همواره زمان هایی وجود دارند که این آرایش خیر و شر در برابر هم، مطلق می‌شود. تاریخ اساطیر را هم که ببینید معلوم است که این اسطوره‌ها در زمان‌هایی متولد شده‌اند که این آرایش و این دوگانه، آشکارتر از هر زمان دیگری، در پیش روی ما حاضر شده است. به این معنا، کار هنر، کار اندیشه، نمی‌تواند نسبتی با این دوگانه برقرار نکند. لذا یک وقت‌هایی لازم است ما این دوگانه را تعدیل کنیم، یک وقت‌هایی لازم است تشدید کنیم. نیروهایی که امروز علیه زندگی قد علم کردند، در وحشیانه‌ترین حالت خود قرار دارند و دقیقاً به همان معنای اسطوره‌ای کلمه، انگار در یک دوگانه روشنایی و تاریکی، پیش روی ما قرار گرفته اند. به وضعیت محیط زیست، وضعیت اقتصادی، نابرابری‌ها، جهان در آستانهٔ جنگ و... بنگریم، همه چیز در پیش روی ما آشکار قرار گرفته است. هنر در این‌جا می‌تواند در یکی از این دو طرف، بازی کند: خیر یا شر.