گاهنامه
ضمیمه
# فاقد

علوم انسانی، هنر و ادبیات
اردیبهشت‌ماه هزار و سی‌صد و نود و پنج
سال دوم، شماره‌ی **دو**

# فاقد
## (ضمیمه)

**گاهنامه‌ی علوم انسانی، هنر و ادبیات**

**سال دوم، شماره‌ی دو**

خودنشر
ناشر خود باشید!
www.khodpub.com

# بازی با پرندگان مرده در فاجعه‌ی هنر تزیینی[۱]

نوشته‌ی محمد مهدی نجفی

درباره‌ی نمایشگاه عکس «پرنده‌بازی، چند روایت از یک قتل تزیین‌شده» میثم اسماعیلی

نمایشگاهی از عکس‌های میثم اسماعیلی در گالری موزه‌ی کاج برپاست که سعی دارند یک فاجعه‌ی زیست‌محیطی را به نمایش بگذارند. در این عکس‌ها جسم بی‌جان و متلاشی پرندگانی را می‌بینیم که بر بافت شن‌های ساحل جان داده‌اند. موقعیت دوربین نسبت به پرندگان خالی از هر گونه تکلف و در موقعیتی استنادگر قرار گرفته است.

اما هنرمند عکاس ترجیح داده است که با اعمال کنشی مضاعف در خصلت استنادگونه‌ی این عکس‌ها اخلال ایجاد کند. بنابراین عکس‌های اولیه که اساس هریک از قاب‌ها را تشکیل می‌دهد با تصاویری که صرفن کارکردی تزیینی دارند ترکیب شده‌اند. افکت‌های تصویری نیز در خدمت تزیین عکس قرار گرفته‌اند. بنابراین ما دیگر نه با یک فاجعه، بلکه با فاجعه‌ای که زیبا شده است مواجهیم. فاجعه‌ای که به صورتی زیبا بازنمایی شده نه تنها واقعیت آن را گزریخته نمایش می‌دهد، بلکه از فاجعه‌ای عمیق در هنر معاصر نشان دارد: زیبایی‌شناختی کردن امر زشت.

اگر به تاریخ زیبایی‌شناسی رجوع کنیم می‌بینیم که معیارهای این زیبایی‌شناسی (بر خلاف آنچه در هنر مدرن شاهد آنیم) نه از مواجهه با اندیشه و موشکافی در مسئله‌ی بازنمایی، بلکه از سلیقه‌ای سرچشمه می‌گیرد که باب روز شده است و به نحوی کاملن مردم‌پسند در خدمت بازنمایی جذاب واقعیت قرار دارد. بنابراین منظور من از زیبا شدن

---

۱ - این یادداشت در ۱۴ اسفند ۹۴ در سایت کاشان‌نیوز منتشر شده است.

فاجعه، حتا تلطیف واقعیت توسط معیارهای زیبایی‌شناسی نیست، بلکه تبعیت از الگوهای مردم‌پسند و جذاب بصری است که نه تنها با موضوع بازنمایی خود بیگانه است، بلکه حتا با معیارهای زیبایی‌شناسی فرسنگ‌ها فاصله دارد.

به بیان دیگر اگر زیبایی‌شناسی با فاصله‌ای که بین ابژه و نمود آن ایجاد می‌کند، فاصله‌ای را برای شکل‌گیری کنش ادراک بین مخاطب و اثر هنری قرار می‌دهد؛ این نوع **زیباسازی** که در عکس‌های اسماعیلی می‌بینیم فاصله‌ی مخاطب با اثر را محو و او را در اثر غرق می‌کند، بی اینکه هیچ فضایی را برای ادراک مخاطب ایجاد کند. این نوع زیباسازی از هنر، کالایی زیبا و لوکس می‌سازد؛ چیزی شبیه سفال‌ها و پارچه‌های تزیینی که در مکان‌های تاریخی و توریستی به فروش می‌رسد.

اگر برای هنر کارکردی جز تفنن و سرگرمی قائل باشیم باید بپذیریم هنرمندی که در تولید اثر هنری به سلیقه یا زبان شخصی ارجاع می‌دهد مسئله‌ی مهمی را نادیده می‌گیرد. او از خودش نمی‌پرسد سلیقه‌ی شخصی چگونه ساخته می‌شود و چه کارکردی دارد. او گمان می‌کند سلیقه‌ی شخصی‌اش تنها از شخص خودش، از درون خودش سرچشمه گرفته است. بنابراین به ساختارهایی که سلیقه‌ی شخصی او را هدایت می‌کنند و با دائقه‌ی عمومی پیوند می‌دهند بی‌توجه است؛ بنابراین ضرورت‌هایی که جزییات رابطه‌ی هنر، اثر هنری، واقعیت و مخاطب را می‌سازند نادیده می‌گیرد.

در هنر مدرن، سلیقه‌ی هنرمند در مقابل چهارچوب‌هایی که هنرورزی او را محدود می‌کردند نقشی کلیدی ایفا می‌کرد. هنرمند به یاری سلیقه و بیان شخصی می‌توانست از این چهارچوب‌ها فراروی کند. رمانتیسم در تاریخ هنر آغاز این انقلاب بود. هنر مدرن که با رومانتیسم آغاز می‌شود همواره از خلال سبک‌ها و بیان‌ها سعی در فراروی از این چهارچوب‌های بیانگری حاکم داشت. مسئله‌ی هنرمند این بود که واقعیت به گونه‌ای بازنمایی شود که به نفع **واقعیتِ دیگر** مورد شک و تردید قرار گیرد.

اما اکنون، به واسطه‌ی پیوند هنر و صنعت در رسانه‌های جمعی، سلیقه‌ها و بیان‌ها به چهارچوب‌های صلبی مبدل شده‌اند که به واسطه‌ی وفاداری به بازارها تنها تاییدگر واقعیت موجود هستند و رهایی از آن بیش از پیش دشوار شده است. فراروی از این چهارچوب‌ها مستلزم درک و فهم ضرورتی است که به مسئولیت هنرمند نسبت به

پیرامون او تاکید می‌گذارد. اینکه شیوه‌ی بیان (بیانگری) هنرمند، موضع او را در مقابل سیستم بازنمایی و دنیای پیرامون نشان می‌دهد.

منِ نگارنده، با توجه به یادداشت خانم عطیه راد[۲] درباره‌ی این نمایشگاه، و مسائلی که در آینده به تفصیل به آن خواهم پرداخت، از خودم می‌پرسم آیا هدف از چنین نمایشگاهی تنها جذب مخاطب در قالب مشتری و رونق صنعت توریسم نیست؟ چرخه‌ای که هم آقای اسماعیلی و هم مجموعه‌ی برگزارکننده‌ی این نمایشگاه در آن دخیل و ذینفع هستند. آنچه قربانی می‌شود هنر است، و پرندگانی که به همراه طبیعت به طور سازمان‌یافته، طی توسعه‌ی وحشیانه‌ی سرمایه، نیست و نابود شده‌اند و تنها واکنشی که بر می‌انگیزانند آه و اندوه احساسی تماشاگران است که در انحنای طاق‌ها و فضای زیبای گالری گم و فراموش می‌شوند.

---

۲ - جان بخشیدن به طبیعت بی‌جان: عطیه راد، ۱۲ اسفند ۹۴، سایت کاشان‌نیوز.
بخش پایانی یادداشت خانم راد: «در آستانه‌ی بهار، فصل هویدا شدن هنر طبیعت و تولد دوباره‌ی آن، بازدید از عکس‌های این هنرمند کاشانی در خانه تاریخی کاج غنیمت است برای همشهری‌های کاشانی و احیانا هنردوستانی که قصد سفر به کاشان را دارند.»

## - میثم خیرخواه[۳]:

نجفی عزیز
چند پرسش از متن شما
چند پرسش از متن:

۱ – «بنابراین ما دیگر نه با یک فاجعه، بلکه با فاجعه‌ای که زیبا شده است مواجهیم» مگر عنوان نمایشگاه ادعایی غیر از این دارد «یک قتل تزئین شده»؟

۲ - «فاجعه‌ای که به‌صورتی زیبا بازنمایی شده» چند نفر حاضرند این عکس‌های تزئین‌شده را که «کالایی زیبا و لوکس» است روی دیوار خانه‌شان تحمل کنند؟

۳ - «زیبایی‌شناختی کردن امر زشت» یا «نمایش هولناک امر زیبا»؟

۴ - «...معیارهای زیبایی‌شناسی فرسنگ‌ها فاصله دارد» این معیارهای زیباشناسی کجاست که فرسنگ‌ها با آن فاصله داریم؟

۵ - «چرخه‌ای که هم آقای اسماعیلی و هم مجموعه برگزارکننده این نمایش‌گاه در آن دخیل و ذینفع هستند. آنچه قربانی می‌شود هنر است، و پرندگانی که به همراه طبیعت به‌طور سازمان‌یافته، طی توسعه وحشیانه سرمایه، نیست و نابود شده‌اند و تنها واکنشی که بر می‌انگیزانند آه و اندوه احساسی تماشاگران است که در انحنای طاق‌ها و فضای زیبای نگارخانه گم و فراموش می‌شوند.»

اساسا این هنر متعالی کدام است؟ نمونه‌های آن کدام است؟ چه چیزی مخاطبان را به واکنشی بیش از آه و اندوه می‌رساند؟ استناد گونگی؟ مرثیه‌های مکرر خبری؟ تئوری‌های آرمان‌گرای هنر متعهد؟ کمپین‌های جهانی مبارزه با فجایع زیست‌محیطی؟ توسعه وحشیانه سرمایه را چه چیزی متوقف می‌کند؟ هنر متعهد؟

---

۳ - کامنت میثم خیرخواه در ذیل یادداشت منتشرشده در کاشان‌نیوز، ۱۵ اسفند ۹۴

## - محمد مهدی نجفی[۴]:

خیرخواه عزیز،

از توجه شما سپاسگذارم، در خصوص پرسش‌هایی که مطرح کرده‌ای، سعی می‌کنم خلاصه پاسخ بدهم، هرچند که به‌دلیل نحوه‌ی پرسشگری شما مجبور شده‌ام برخی پرسش‌ها را لااقل برای خودم تدقیق کنم. در ثانی لزوم حل و فصل سوءتفاهم‌های پیش آمده نیز موجب شده که پاسخ کمی طولانی شود، پیشاپیش پوزش می‌طلبم.

یک. اینکه عنوان نمایشگاه هم بر این - به تعبیر من - معضل تاکید میکند، نه تنها رویکرد اسماعیلی را در عکس‌ها توجیه نمی‌کند، بلکه اتفاقن نشان می‌دهد در تحلیل عکس‌ها به تخیلم متکی نبوده‌ام و بیراهه نرفته‌ام. در ثانی توجه داشته باشید که اینگونه استدلال به‌هیچ وجه درست نیست. اینکه هنرمند یا عنوان اثر چه ادعایی دارد به‌هیچ عنوان مسیر آنالیز اثر هنری را تغییر نمی‌دهد.

دو. اتفاقن دوست خوبم میثم اسماعیلی هم در پاسخ نقد شفاهی من در مراسم افتتاحیه که آنجا هم اشاره داشتم این عکس‌ها تزیین و زیبا شده‌اند از **منطق دیوار** استفاده کردند، اینکه چه کسی حاضر است عکس‌های پرندگان مرده را به دیوار اتاقش بیاویزد؟ و این استدلال توجیهی شده بود برای کار مضاعف روی عکس‌ها برای جذابیت بیشتر آن. فکر نمی‌کنم دیوار اتاق من و شما معیار مناسبی برای داوری باشد. لااقل برای من اینگونه نیست، البته برای صاحب گالری و یا دلال آثار هنری معیار بسیار مهم و تعیین‌کننده‌ای است. اما اگر منظور شما این است که در تصاویر، مرگ پرندگان به مدد تزیین زیبا نشده‌اند و یا به‌واسطه‌ی تزیین به کالایی زیبا و لوکس بدل نشده‌اند،

---

۴ - کامنت محمد مهدی نجفی در ذیل یادداشت منتشرشده در کاشان‌نیوز، ۱۸ اسفند ۹۴

می‌توانم اینطور پاسخ بدهم که در مورد اول همانطور که داخل متن گفته‌ام، استفاده از فونت‌ها به شکلی که ما در بیلبوردهای تبلیغاتی می‌بینیم، استفاده از افکت‌های تصویری که بافت را تشدید می‌کند، و بر بعضی از رنگ‌مایه‌ها تاکید می‌گذارد، عناصر تزیینی محسوب می‌شوند که به وضوح واقعیت بیرونی را گژریخته کرده‌اند، آن هم نه به نفع موضوع، و یا برای به چالش کشیدن آن؛ بلکه به نفع جذابیت و زیبا شدن! در مورد دوم یعنی تبدیل شدن به کالایی زیبا و لوکس، از شما می‌پرسم مگر کارها برای فروش ارائه نشده‌اند؟ لیست قیمت آثار نشان می‌دهد مؤلف برای نصب آن‌ها به دیوار خانه‌ها فکر کرده است! از این گذشته تبدیل یک اثر به کالایی زیبا و لوکس همیشه به این معنا نیست که روی دیوار به مصرف برسد. فراموش نکنید ما در دوره‌ای هستیم که شاهد بوده‌ایم داعش به شیوه‌ای هالیوودی (جذاب و زیبا) جنایات خود بر علیه بشریت را تصویر کرده است. شاید هیچ‌کس چنین فیلم‌هایی را در آرشیو فیلم‌های هالیوودی‌اش نگهداری نکند، اما این فیلم‌ها همواره در فضای مجازی تکثیر و مصرف شده‌اند، در کنار انزجارهای مکرر خبری از این گروه و جنایاتش!

سه. اگر مبنای پرسش شما این است که معتقدی در این مجموعه عکس‌ها، ما با نمایش هولناک امر زیبا مواجهیم، احتمالن پرنده را بعنوان امر زیبا در نظر گرفته‌ای و نمایش جسد آن‌ها را بعنوان نمایش هولناک تلقی کرده‌ای، در حالیکه جزء یا ابژه‌ی این عکس‌ها نه پرنده، بلکه جسد پرندگان است، هرچند ممکن است پرندگان سرشار از طراوت و حیات در اوج آسمان تخیل تماشاگر در حال پرواز و جست و خیز باشند، و یا همای سعادتی باشند که بر شانه‌ی دخترک ایستاده بر ساحل بنشینند، اما ما در این تصاویر نه با پرندگان، بلکه با جسد پرندگان سر و کار داریم. بنابراین هر گونه دخل و تصرف در تصاویر اجساد، که بر فاجعه سرپوش بگذارد و جسدها را به حاشیه براند؛ زیبایی‌شناختی کردن امر زشت خواهد بود، نه نمایش هولناک امر زیبا. از این گذشته مسئله‌ی اصلی نه زشتی یا زیبایی، بلکه نسبت اثر با واقعیت است. زیبایی‌شناختی کردن امر زشت در اینجا به معنی دستکاری واقعیت سیاه به نفع تزیین آن است.

چهار. اگر بار دیگر به آن پاراگراف مراجعه فرمایید، می‌بینی که به هیچ عنوان از **معیار** صلب و از پیش‌تعیین‌شده‌ای برای زیبایی حرف نزده‌ام، بلکه از **معیارها** صحبت

می‌کنم. در تاریخ زیبایی‌شناسی، مسئله‌ی مواجهه با واقعیت و بازنمایی آن، بیان شخصی یا معیارهای زیبایی‌شناسی را شکل می‌دهد. اما از هنر پاپ به این سو، بیان شخصی یا معیارها در نزدیکی و یا رقابت با سلیقه‌ی عمومی ساخته می‌شود. هر چند پایه‌گذاری هنر پاپ در اسلاف این هنر دهن‌کجی به مناسبات تولید و ساز و کار ارائه و بازنمایی آثار هنری بوده است، اما به مرور هنر پاپ سرآغازی می‌شود برای بازنمایی پوپولار واقعیت.

پنج. جناب خیرخواه عزیز، من از هنر متعالی حرف نمی‌زنم. اتفاقن تعالی هنر زمانی است که پرنده‌ای جان‌داده در ساحل در هاله‌های نور و رنگ بدرخشد و یا با نقوش اسلیمی در هم بپیچد. من در این یادداشت نحوه‌ی بازنمایی واقعیت و کارکردهای هنر را مورد نقد و بررسی قرار داده‌ام. مهم است که یک اثر هنری در چه نسبتی با واقعیت قرار می‌گیرد و واقعیت را چگونه بازنمایی می‌کند. حتا مهم است که هنر چه نسبتی با بازنمایی‌های موجود و ممکن هم‌عصر خود پیدا می‌کند. معیارهای ثابتی وجود ندارد که بتوانیم به کمک آن، همواره در همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها، خوب‌ها را از بدها غربال کنیم. روی تحلیل من فراتر از خوبی و بدی، و متوجه‌ی ضرورت‌هاست. در فضای نقد و گفتگوست که نمونه‌ها شکل می‌گیرند و ساخته می‌شوند، نه با معرفی نمونه. معرفی نمونه هیچ کمکی به تجزیه و تحلیل مسأله نمی‌کند. این معضلی در فضای فرهنگی و هنری کاشان است که به محض مواجهه با نقدی جدی همواره می‌خواهند نمونه‌ای معرفی شود. و معمولن هرگاه هم که نمونه‌ای ارائه می‌شود، این تصور دامن زده می‌شود که باید از آن‌ها بصورت خطی تقلید شود. مثلن فرض کنید بگویم نوع استفاده از نوشتار در آثار باراکروگر یا اریک روندپیر و یا آن جمله‌ی معروف «این یک چپق نیست» زیر تصویر چپق رنه‌ماگریت را با شیوه‌ی استفاده از نوشتار در عکس‌های اسماعیلی مقایسه کنید. آن‌ها هر یک به نوبه‌ی خود در تصاویر چالش ایجاد می‌کنند، در حالی‌که نوشتار در عکس‌های اسماعیلی، چالشِ تصاویر را به حاشیه می‌راند و به فراموشی می‌سپارد. نوشتار یک المان تزیینی است. آنقدر واضح است که به هیچ نمونه‌ای برای تفصیل آن نیاز نیست. مانند استفاده از نوشتار در آثار نقاشی مکتب سقاخانه، با این تفاوت که آن‌ها چیزی را به بیان تصویری افزوده‌اند که قبلن جایی در بیان هنرهای بصری نداشته است،

و توسط هنر رسمی طرد می‌شده، اما عکس‌های اسماعیلی از بیانی (از نوشتار) که به اذعان خودش در بیلبوردها و پوسترهای تبلیغاتی موجودیت یافته، استفاده کرده است. این استفاده به خودی خود مذموم نیست، بلکه مسأله اینجاست که خالی از هرگونه دریافت جدیدی نسبت به دنیای پیرامون است. یک استفاده‌ی صرفن زیباست.

حتا متنی که روی کاتالوگ نمایشگاه می‌بینیم اندکی به واقعیت رخنه نمی‌کند. مرثیه‌ای است همانند مرثیه‌های مکرر خبری؛ انگشت اتهام را به سوی «نامهربانی» انسان‌ها نشانه رفته است. اتفاقن آرمانگرایی زاده‌ی این قبیل رویکردهاست که انسان‌ها را بی‌توجه به زمینه‌ای که آن‌ها را احاطه کرده است، مهربان و دوستدار طبیعت می‌خواهد، انسان‌ها را بی‌توجه به مناسبات مادی و سیاسی در کمپین‌های محیط زیست دور هم گرد می‌اورد.

اگر جایی از یادداشت بنده، به ذهن شما آرمانگرایی را تداعی کرده است (که البته هیچ نگرانی از این بابت ندارم) باید اضافه کنم که آرمانگرایی مورد نظر من، چون بنیادگرایی به گذشته و چون فاشیسم به آینده نظر ندارد، بلکه متوجه‌ی اکنون است، ساز و کارهایی که اکنون ما را می‌سازند باید مورد تحلیل، بررسی و تجدید نظر قرار گیرند.

اگر چه عمومن در مواجهه با چنین نقدهایی، هنر متعهد به ذهن خطور می‌کند، اما از آنجا که تعاریف ثابتی از این هنر در اذهان همگان وجود دارد که نسبت تعهد و هنر را به‌صورتی کاملن پوزیتیویستی تعریف کرده‌اند؛ لذا ترجیح می‌دهم از این عنوان استفاده نکنم، لااقل تا زمانی که فرصتی برای تدقیق و بازآرایی معنای آن فراهم شود. اما اگر بخواهم بصورت خلاصه اشاره کنم، هنر متعهد چیزی جز هنر آلترناتیو نیست. و هنر زمانی می‌تواند آلترناتیو باشد که در نسبت درستی با بیانگری، بازنمایی، واقعیت و تاریخ قرار گرفته باشد.

شاید توسعه‌ی وحشیانه‌ی سرمایه (نولیبرالیسم) را هنر آلترناتیو هرگز نتواند متوقف کند، اما (با توجه به تجربه‌ی دو دهه‌ی اخیر) ضد آرمانگرایی و آرمان‌ستیزی به خوبی توانسته به‌خصوص در جوامع در حال توسعه‌ای چون ما، نقش جاده‌صاف‌کن را ایفا کند.

## - میثم خیرخواه[۵]:

نجفی عزیز:

۱ - فرض کن وارد خانه تاریخی کاج شویم. قبلا اینجا را ندیده‌ایم و پیش‌فرض و قضاوتی درباره فضا و مکان و آدم‌ها نداریم و میثم اسماعیلی را هم نمی‌شناسیم. از پله‌ها پایین می‌رویم و وارد محوطه نمایش می‌شویم. یک‌باره متوجه می‌شویم که پای‌مان روی سازه‌ای لق می‌خورد. منظورم همان فریم‌های اصلی است که بدون ویرایش روی زمین چیده شده (یعنی در موقعیتی شبیه به آنچه پرنده‌ها موقع عکاسی داشته‌اند). عقب می‌رویم و به عکس‌ها نگاه می‌کنیم. پرندگان مرده در فرم‌هایی تاثر برانگیز. شاید صحنه‌ای مشابه آن را هم دیده باشیم. بعد، از عکس‌های چیده‌شده روی زمین چشم می‌گردانیم به سمت عکس‌های روی دیوار. خود عکاس هم نیست تا توضیحی بدهد. در قاب‌های روی دیوار سعی‌شده تا این مرگ رقت‌انگیز با تکنیک ویرایش کامپیوتری تزئین شود. اما آیا ما به راحتی می‌توانیم جنازه پرنده‌ای را که انگار لحظات آخر جان دادن لبخندی به لب داشته را پشت این رنگ و لعاب‌ها فراموش کنیم. (این پرسشی است که واقعا ذهن من را مشغول کرد.) به نظر من نمایشگاه اسماعیلی ظرفیت یک چیدمان را داشت و از این منظر دقیقا می‌توانست خوانشی متفاوت و در نقطه مقابل خوانش تو داشته باشد.

۲ - اینکه ادعای هنرمند یا عنوان ادعایی به‌هیچ عنوان مسیر آنالیز اثر هنری را تغییر نمی‌دهد شاید یکی از نقاط اختلاف نظر من با شما باشد. همه‌چیز یک رویداد (نمایشگاه، تیاتر، کتاب و ..) به نظر من بخشی از متن مورد تحلیل است. حتی در همان تابلوی رنه‌ماگریت «این یک چپق نیست» یک ادعا و یک بیانیه است که تبدیل به

---

۵ - کامنت میثم خیرخواه در ذیل یادداشت منتشرشده در کاشان‌نیوز، ۲۱ اسفند ۹۴

بخشی از اثر شده. مگر غیر از این است که حتی خود تو لیست قیمت را که جزئی فرعی است در تحلیلت دخیل کرده‌ای و این را شاهدی برای تبدیل شدن تابلوها به کالایی لوکس دانسته‌ای. (که در پرانتز بگویم لیست قیمت بی‌اهمیت‌ترین جزء این رویداد است چون اگر اسماعیلی صرفا قصد فروختن داشت در مجموعه‌اش چیزهای بهتری داشت)

۳ - در توضیح «نمایش هولناک امر زیبا» باید بگویم از نظر من فونت‌ها و افکت در این تابلوها امر زیبا را نمایندگی می‌کنند نه پرندگان. یعنی همان چیزی که تو هم آن‌را به درستی امری تزئینی می‌بینی. اما برداشت متفاوتم از این ترکیب‌های ساخته شده دقیقا از اینجا شروع می‌شود که از نظر من پرندگان مرده، زیبایی تزئینی را به سخره می‌گیرند. مثل پوشاندن یک دست لباس «کو کو شنل» به جنازه‌ی بی‌سر یک زن. آنچه هولناک است و از نظر من این شکل زیبا را هجو می‌کند این همنشینی است. اگر چه باید اعتراف کنم همه‌ی تابلوها، من را به این نتیجه نمی‌رساند و بعضی‌شان ترکیب انتزاعی و صرفا فرمی است.

۴ - با احترام باید بگویم ارتباط مثال داعش و موضوع بحث را از آن دسته آسمان‌ریسمان‌ها می‌دانم که البته به مدد بعضی تئوری‌ها می‌شود به‌هم بافت و البته من متوجه هستم که در واقع تو می‌خواسته‌ای عمق فاجعه را تصویر کنی! اما داعش ناخودآگاه من را یاد قرائت بی‌چون و چرا و استنادی و حلقه‌ی تنگی می‌اندازد که کم‌تر چیزی را در خود می‌پذیرد.

۵ - بله شما از معیارها حرف زده‌ای. ولی مسئله من این است که در میان معیارها چنان کثرتی می‌بینم که نمی‌توانم به راحتی با همه پدیده‌ها با یک چارچوب و پارادایم مواجه شوم بدون آن که از آسیب دگم‌اندیشی در امان باشم. پس در نتیجه من هم دچار همان «معضل فضای فرهنگی کاشان» می‌شوم و نشانی نمونه‌های ناب و رهایی‌بخش را از شما می‌پرسم.

والتر بنیامین تکثیر مکانیکی اثر هنری را مقدمه‌ای بر از دست رفتن «هاله» تلقی می‌کرد. این هاله برخاسته از قدرت ویژه و جایگاه ممتازی بود که آثار هنری داشتند و تکثیر انبوه، از نظر او به نوعی راهی برای دموکراتیک کردن هنر و موجب رهایی بود. از طرفی همین تکثیر انبوه مورد نقد متفکرانی است که آن را اسبابی در خدمت

سرمایه‌داری و بازاری کردن امر هنری می‌دانند. یا مثلا همان طور که تو هم در نقد هنر مدرن اشاره‌ای داشتی مثلا متفکری مثل بودریار تمام تقلای هنر مدرن را ایستا می‌داند، چیزی که نمی‌تواند از خود فراتر برود و خودش را تکرار می‌کند. اما طنز روزگار این که سیندی شرمن و دیوید سل تحت تاثیر پیام او تبدیل به ستارگان هنری پرفروش می‌شوند. اما آیا به صرف این که آثار آن‌ها کالای گران بازار هنری شد می‌توان از ظرفیت‌های آثار آنان چشم‌پوشی کرد؟

واقعیت این است که بیماری مصرف و پیچه‌ی بازار و سوداگری هیچ‌چیز را بی‌نصیب نگذاشته. آثار ماگریت کارت پستال می‌شود تا آدم‌های «خاص» تر آن را با جمله‌ای به دوست‌شان در نوروز هدیه بدهند. مجسمه هیچ تناولی انگشتر و گوشواره می‌شود و موضوع «عزیزم چه انگشتر نازی» می‌شود. این مثال‌ها را نزدم که بگویم باید به یک روند محتوم تن داد. اما تجربه شخصی در چند ساله اخیر متاسفانه یا خوشبختانه من را بیش از پیش درگیر واقعیت و راه‌های تغییر واقعیت کرده، اگر چه آن‌قدر از آرمان‌گرایی دور نشده‌ام که نقش جاده‌صاف‌کن توسعه سرمایه باشم. من به آرمان‌گرایی معطوف به «اکنون» شما احترام می‌گذارم و امیدوارم که شما دست‌انداز و سدی در مسیر «توسعه وحشیانه» باشید. اگرچه متوجه نمی‌شوم شاخصه‌های اکنونی آرامان‌گرایی شما کدام است، اگر اکنون ناظر به کاشان سال ۱۳۹۴ در ایران باشد.

۶ - خوشحالم که عکس‌های میثم اسماعیلی و دیرین‌کده (موزه) منوچهر شیبانی فرصتی را فراهم کرد تا همدیگر را ببینیم و درباره موضوعی گفت و گو کنیم. به امید فرصت‌های بعدی.

## - محمد مهدی نجفی[۶]:

خیرخواه عزیز،

خوشحالم که به‌واسطه‌ی عکس‌های میثم اسماعیلی، فرصتی فراهم شد تا کمی درباره‌ی این مسائل گفتگو کنیم. مسائلی که سعی می‌کنند با فراروی از اثر هنری، رابطه‌ی هنر و پیرامون را مورد ارزیابی قرار دهند. معتقدم طرح اینگونه مباحث در شرایط کنونی از اهمیت بسزایی برخوردار است، چرا که نه تنها موضع ما را نسبت به هنر و ادبیات، بلکه نسبت به کلیه‌ی تحرکات جامعه و نقش‌های فعالی که هر یک از ما می‌توانیم در این شرایط بر عهده بگیریم، مشخص و یا لااقل روشن می‌کند. و امیدوارم اینگونه مباحث به فرصت‌های گاه‌به‌گاه آینده، موکول و محدود نشود.

اگر می‌بینید که اینجا درباره‌ی نمایشگاه عکس اسماعیلی بحث می‌کنیم، در واقع عکس‌ها بهانه‌ای هستند که درباره‌ی مسائل دیگری حرف بزنیم. زیرا موقعیتی که چنین نمایشگاهی در آن شکل می‌گیرد، همواره پیش روی همه‌ی ما گشوده است. این روش مواجهه با عکس‌های اسماعیلی، پیش از هر چیزی افشای مناسبات و پیوندهایی است که خواسته یا ناخواسته بین افراد و نهادها (یا فرم‌های بیان هنری) به عنوان نیروهای اجتماعی شکل می‌گیرد. و پیش از هر چیزی، زنگ خطری است که به ما گوشزد می‌کند در کدام مسیر گام برمی‌داریم و طی طریق در کدام مسیر را بازنمایی می‌کنیم.

از سوی دیگر، معتقدم این نقدها به هیچ عنوان نمی‌توانند در فضاهای خصوصی یا طی گپ‌های دوستانه مطرح شوند. چرا که دقیقن در نقاطی رخ می‌دهند که با مناسبات

---

۶ - این پاسخ برای نخستین‌بار در ضمیمه‌ی فاقد منتشر شده است.

عمومی جامعه، پیوند خورده‌اند. یعنی نقاطی که بیان شخصی (سبک و یا سلیقه‌ی شخصی هنرمند یا کنشگر) با دیگر بیان‌های شخصی، نسبت‌هایی معین (و در عین حال سیال) برقرار می‌کنند. این تعیّن، به ناگزیر، بیان را در رابطه‌ی ایجابی با مجموعه‌ای از بیان‌ها و در رابطه‌ی سلبی با مجموعه‌ی دیگری از بیان‌ها قرار می‌دهد. حتا اگر موضعی خنثا داشته باشد و یا هیچ‌گونه موضعی اتخاذ نکرده باشد.

سؤال اینجاست که این انتخاب (تعین‌گری) چقدر **می‌تواند** و چقدر **باید** هوشمندانه باشد؟ البته مراد من از هوشمندی، «عقل معاش» نیست که روشنفکری دوران مشروطه، به‌درستی، ایرانِ آن دوران را فاقد آن می‌دانست و در نتیجه دست به دامان رضاشاه شد تا عقل معاش را توسعه بدهد. هوشمندی، یعنی تعیّن در نسبتی با دیگر بیان‌ها قرار گیرد که تمامیت برساخته از مجموعه بیان‌های غالب را، با چالش مواجه کند و در هم بشکند. شکستن کلان‌روایت‌ها به این معناست. اما امروزه، تمامی کلان‌روایت‌ها تکه‌تکه شده‌اند. تکثر، پایش را تا دورترین مناطق جهان باز کرده است، اما روایت‌هایی عمومیت‌یافته، تحت قیومیت هژمونی‌ها (که جایگزین ایدئولوژی‌ها شده‌اند)، همچنان به قوت خود باقی مانده‌اند و همواره جهان را به خاک و خون کشیده‌اند. آشویتس ادامه دارد و کوره‌های انسان‌سوزی حتا در اتاق‌خواب‌ها تکثیر شده‌اند.

می‌دانیم که ویژگی منحصر به‌فرد سرمایه‌داری متاخر این است که در بستر فروپاشی کلان‌روایت‌ها و از خلال مشروعیت‌بخشی به گونه‌های متکثر، توسعه می‌یابد؛ با ایمان به نسبیت‌باوری، در سایه‌ی امنِ بانک جهانی، سازمان تجارت جهانی و صندوق بین‌المللی پول، یا طی طریق برای پیوستن به بازارهای جهانی؛ یعنی آنچه که در پیوند تمامی این قطعات مجزا و پازل‌مانند، نقش عامل محرکه‌ی اقتصادی را ایفا می‌کند. همین مناسبات است که سرنوشت یکی دو دهه‌ی اخیر ایران را پیش می‌برد. دوران پسابرجام، جهشی به سمت همین مناسبات است.

یکی از خصوصیات برجسته‌ی این دوران، زیباسازی کلیه‌ی سطوحی است که به نوعی در این مناسبات درگیر و دخیل شده‌اند. حتا سیاست، زیبایی‌شناسانه شده است. لبخند آقای ظریف برجسته‌تر از نقشی است که مذاکرات ایران و قدرت‌های جهانی در

عرصه‌ی مناسبات بین‌المللی ایفا می‌کند. جنبش‌های اجتماعی به رنگ‌ها تقلیل، و به سرزمین استعاره‌ها تبعید شده‌اند. تاریخ، زیبایی‌شناسانه شده است. بنابراین، مثلن پرداختن به امیرکبیر، بیش از آن‌که دلالتی تاریخی داشته باشد، پوشاندن جامه‌ی خیمه‌شب‌بازی به حفره‌های تاریخ است. در چنین شرایطی‌ست که حتا فیلم‌های جنایات داعش از همان معیارهای زیبایی‌شناسانه‌ای تبعیت می‌کند که فیلم‌های هالیوودی بر اساس آن ساخته می‌شود و مدت‌هاست بر ذایقه‌ی عمومی حکمرانی می‌کند. ما در چنین دورانی با تصاویر تزیین‌شده‌ی پرندگان مرده مواجهیم و این چیزی نیست که بتوانیم نادیده‌اش بگیریم.

کاملن با شما موافقم که همه چیز یک رویداد، فاکت‌هایی را برای آنالیز به ما می‌دهد. حتا از این هم فراتر، رویدادهای پیرامونی نیز جایگاه موثری در تحلیل ایفا می‌کنند. روش برخورد من با عکس‌های اسماعیلی نیز ادعایی جز این ندارد. اما این مسأله با «ادعای» هنرمند یا آنچه توسط عنوان اثر تعریف می‌شود، قدری متفاوت است. «قتل تزیین شده» الزامن به معنای چنین تزیینی نیست که ما در عکس‌های اسماعیلی شاهد آنیم؛ و حتا اگر عنوان اثر بگوید می‌خواهم قتلی را برای شما تزیین کنم، باز هم **دلالت‌های ناگزیرِ** چنین تزیینی را نمی‌تواند انکار کند. بر فرض که چنین باشد، اصلن چرا یک قتل باید تزیین شود؟ آن هم در زمانه‌ای که همه چیز تزیین می‌شود. از شما می‌پرسم، مگر دیوار مهربانی تزیین نیست؟ آن‌هم، زمانی که خیابان‌ها از دستفروش‌ها تمیز می‌شوند و دولت، پایش را از خدمات اجتماعی بیرون می‌کشد؟ مگر طرح فیلترینگ هوشمند، زیباسازی سانسور نیست یا منشور حقوق شهروندی، زیباسازی نقض حقوق شهروندی نیست؟

مسأله‌ی من در مواجهه با عکس‌های اسماعیلی کماکان نسبت هنر/کنش و جامعه (به‌عنوان مکان بازنمایی) است. چرا که به‌هر حال، هنر یا کنش به محض اینکه پا به عرصه‌ی نمود می‌گذارد، در نسبت مشخصی با پیرامون خود قرار می‌گیرد. لذا این مسأله را، نه از طریق «تعهد» که رابطه‌ی هنر و ادبیات را بر اساس معیارهای اخلاقی به مسئولیت هنرمند یا کنشگر ضمیمه می‌کند و محدوده‌ی مشخصی را به‌عنوان جامعه در نظر می‌گیرد؛ بلکه از طریق مفهوم **ضرورت** پی می‌گیرم. مفهوم تعهد تنها به

نسبت‌های محتوایی هنر/کنش و جامعه می‌پردازد. در حالیکه مفهوم ضرورت، حتا محتواها را در فرم بیان و کارکرد (موقعیت بیانگری) آن‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد. از سوی دیگر، مفهوم ضرورت در ارتباط با زمینه، ما را با گستره‌ای وسیع‌تر از جامعه مواجه می‌کند، یعنی زیست سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و تاریخی.

بنابراین، جایگاه و ارزش اقتصادی اثر هنری به خودی خود مسئله‌ی مهمی نیست. آنچه اهمیت دارد کارکرد اثر است و نسبتی که با دیگر آثار معاصر و گذشته دارد و نسبتی که با جامعه و پیرامون خود برقرار می‌کند. به عنوان مثال، در هنر مدرن، با عروج اکسپرسیونیسم، توجه هنرمند به فرهنگ‌های بومی، بدوی، شرقی و هنر مردمی جلب شد. به عبارت دیگر، هنرمندان پای عناصر و المان‌هایی **دیگر** را به هنر خود گشودند که تا پیش از آن در بیان هنری هیچ مکان و فرصتی برای ظهور نداشتند. از نظر تاریخی این واقعه مصادف است با «حق تعیین سرنوشت توسط ملت‌ها» و تلاش خودجوش ملت‌های تحت ستم برای رهایی از استعمار که طی جنگ اول جهانی و در نتیجه‌ی منازعات بین‌المللی به سوی جریانات ناسیونالیستی چرخش می‌کند. بنابراین، استفاده از این عناصر و المان‌ها، واجد معانی خاصی می‌شود که بی‌شک در موقعیتی دیگر، فاقد آن معانی خواهد بود.[۷] استفاده از این عناصر، بعد از دهه‌ی شصت میلادی تحت عنوان نسبیت‌باوری و تکثر فرهنگی (پست‌مدرنیسم)، بی‌شک معناها و کارکردهای متفاوتی دارد. همین رویکرد را همان‌طور که قبلن هم اشاره کردم، در هنر ایران، در مکتب سقاخانه می‌بینیم. بسیاری از نقوش، کلمات و عبارات از دل فرهنگ عامه که از اتفاق به مذهب پهلو می‌زد، بیرون کشیده شد و روی بوم نقاشی نقش بست. ظهور این مکتب در اواخر دهه‌ی سی شمسی، مصادف است با عروج انواع و اقسام تفکرات و جلوه‌های بازگشت به خویشتن که پس از کودتای مرداد سی‌ودو اوج گرفت و عمومیت

---

۷ - بعد از جنگ اول جهانی، همین «حق تعیین سرنوشت توسط ملت‌ها» که سدی نیرومند در برابر استالینیسم محسوب می‌شد، و تمامی تلاش تحول‌خواهانه‌ی ملت‌های تحت ستم را در عرصه‌ی بین‌المللی به هم پیوند می‌داد؛ در پیوند با ناسیونالیسم به تحقق فاشیسم یاری می‌رساند و از سوی دیگر، سرنوشت انقلاب شوروی را با در اولویت قرار دادن منافع ملت روس، طی شعار «سوسیالیسم در یک کشور»، به‌دست بورژوازی این کشور می‌سپارد.

یافت. به مرور می‌بینیم که همان نقوش صرفن تزیینی که فاقد هرگونه معنایی بودند، واجد معناهایی می‌شوند که تاریخ ایران را شکل می‌دهد. بازی با گذشته، نیروهایی را از دل جامعه بیدار می‌کند و به جریان می‌اندازد. اگر استفاده از این نقوش در هنر مغرب زمین، اثر هنری را گرفتار خطرات اورینتالیستی می‌کند؛ در هنر ایران، این خطر در پیوند با ناسیونالیسم و بازگشت به خویشتن برجسته می‌شود.

مثال دیگری می‌زنم، رجوع به مناطق حاشیه‌ای در محتوای سینمایی شهید ثالث، اگرچه همان چیزی است که در سینمای کیارستمی هم تکرار می‌شود؛ اما محتوای اول، در زمینه‌ی انقلاب سفید شاه شکل گرفته است؛ که دستگاه بازنمایی، همواره تصویری مترقی و پیشرفته از ایران نمایش می‌دهد، با طبقه‌ی متوسطی که اهل فرهنگ و هنر است. اما محتوای دوم، بعد از انقلاب پنجاه و هفت شکل می‌گیرد؛ یعنی زمانی که دستگاه بازنمایی خود را وقف نمایش حاشیه‌ها می‌کند و هم‌پای جهاد سازندگی به روستاها سرک می‌کشد تا چیزی از جنگ‌های خانه‌به‌خانه‌ی شهرها به عالم بازنمایی درز نکند! بنابراین علی‌رقم شباهتی که این دو محتوای سینمایی دارند، اما بیان سینمایی آن‌ها با توجه به کارکردی که هر یک از این محتواها در زمینه‌ی تاریخی جامعه بر عهده گرفته‌اند، کاملن متفاوت است. بیان اول، خود را در دل حفره‌هایی پرتاب می‌کند که بیان دوم سعی در پوشاندن آن‌ها دارد.

جناب خیرخواه عزیز، معیارهای من در مواجهه با یک اثر هنری و یا هر پدیده‌ی دیگری این‌گونه ساخته می‌شوند. در نسبتی که با تاریخ و پیرامون خود برقرار می‌کنند؛ نه توسط حکم‌هایی که به‌طور پیشینی صادر می‌شوند. شاید ما با فرم‌ها و رویکردهای کثیری در هنر مواجه باشیم؛ اما اگر به هنر به مثابه‌ی **ضرورت** بنگریم، می‌بینیم که تمامی آن فرم‌ها و رویکردها، کارکردها و نقش‌های تاریخی مشخصی دارند. اگر چه، این نقش‌ها و کارکردها به‌دلیل شرایط تاریخی پویایی که تجربه می‌کنیم همواره در حال تغییر و تحولند؛ اما در موقعیت‌های مشخص، ما با نسبت‌های معینی بین هنر و پیرامون مواجهیم که به‌هیچ وجه با اتکا به نسبیت‌باوری و تکثر نمی‌توان این روابط را توجیه، نادیده و دستکم گرفت. از شما می‌پرسم، چنین نگاهی چگونه می‌تواند دگم باشد؟ درحالی‌که همواره متوجه‌ی نسبت‌هاست، بی‌اینکه نسبیت‌باور باشد.

به اعتقاد من، مرعوب این کثرت‌ها شدن (نسبیت‌باوری) از هر دگم‌اندیشی خطرناک‌تر است، آن هم در شرایطی که مرگ کلان‌روایت‌ها خود به یک کلان‌روایت مبدل شده‌اند. می‌گویم خطرناک‌تر، چرا که ما به ظاهر با گشودگی نسبت به تمامی رویکردها و پارادایم‌ها مواجهیم؛ درحالی‌که این گشودگی، همواره رابطه‌ی این رویکردها، چرایی آن‌ها و کارکرد و ساز و کار آن‌ها را نامرئی و رویت‌ناپذیر باقی می‌گذارد. از این گذشته، همواره معیارهایی وجود دارد که دایره‌ی گشودگی را به روی برخی یا قسمتی از رویکردها محدود و گزینش می‌کند، بی‌اینکه نشان بدهد این مرز افتراق را چه کسی و چگونه وضع می‌کند؟ این تناقضی است که نسبیت‌باوری نمی‌تواند پاسخی برای آن بیابد. به قول ژیژک، غرب به هیئت مک‌دونالد در هند به تقدس گاو احترام می‌گذارد، اما در مقابل بخش دیگری از این سنت که بیوه‌زن را زنده در کنار جنازه‌ی شوهرش می‌سوزاند؛ در هیئت حقوق بشر، سرسختانه موضع می‌گیرد. اکنون که بنیادگرایی بر بخش‌های وسیعی از جهان سایه انداخته است، شرکت‌ها و برندهای مد و پوشاک غربی، در حوزه‌ی مد و پوشاک اسلامی، وارد شده‌اند. از شما می‌پرسم، چه منطقی دست به ساختن و گزینش معیارها می‌زند، و همجواری و اتصال آن‌ها به گونه‌ای که می‌بینیم، چه هدفی را دنبال می‌کند؟ یا شاید بهتر باشد بپرسیم در چه راستایی است و به چه می‌انجامد؟ آن کثرتی که در میان معیارها می‌بینیم، چقدر ضامن یا نتیجه‌ی مشارکت فعال و آزادانه‌ی همه‌ی ایده‌هاست؟ و تا چه اندازه از مناسبات حاکم بر جامعه، آزاد و مستقل است؟

با شما کاملن موافقم که «واقعیت این است که بیماری مصرف و پیچه‌ی بازار و سوداگری هیچ چیز را بی‌نصیب نگذاشته.» اما این وضعیت، قبل از اینکه **بیماری** باشد یک **واقعیت** است. بنابراین تمرکز و توجه صرف به این بیماری‌ها، نگاه ما را از واقعیت منحرف می‌کند. فقط کارت‌پستال نقاشی مگریت یا انگشتر هیچ تناولی نیستند که محصول چنین وضعیتی هستند. اگر جریان‌های اخیر هنری کشور را رصد کنیم؛ می‌بینیم استفاده‌ی تزیینی از نوشتار، در عکس‌های اسماعیلی، نمونه‌ای بارز از همراهی با قوانین بازار و سوداگری است. همین‌طور، ورود و مشارکت یک مکان فرهنگی به

حوزه‌ی اقتصاد، یا دگردیسی ان‌جی‌او به یک موزه‌ی خصوصی؛ و یا بسته‌بندی، تزیین و ارائه‌ی تاریخ در قالب کالایی توریستی.

البته باید اضافه کنم که گسترش مناسبات بازار و سوداگری در همه‌ی امور، همه‌ی واقعیت را نشان نمی‌دهد. مسئله **فقط** این نیست که قوانین بازار بر همه‌چیز حاکم شده است. در واقع بازاری‌شدن همه چیز، نشانه‌ی واقعیتی است که واژگونه بازتولید شده است. از یک سو، بازار به عنوان نیرویی خنثا و بدون موضع به ارکان واقعیت سیطره نمی‌یابد. سلطه‌ی بازار، به معنای سلطه‌ی نهادها و نیروهایی است که حکمرانی خود را از طریق مناسبات بازار قوام بخشیده‌اند. از سوی دیگر، برای مثال، ارایه‌ی تاریخ به عنوان کالایی توریستی، **فقط** بر گسترش مناسبات بازار و سوداگری در حوزه‌ی تاریخ دلالت ندارد؛ بلکه از طریق تبدیل تاریخ به کالایی توریستی، شناخت تاریخی به شناخت توریستی تقلیل پیدا می‌کند. اما ماجرا در اینجا متوقف نمی‌شود؛ شناخت توریستی، نیروهایی را آزاد می‌کند و یا نیروهایی را تایید می‌کند و قوام می‌بخشد که از کژدیسگی تاریخ و یا مواجهه و پرسه‌ی توریستی، به نفع بازتولید مناسباتی بهره می‌برد که هرگونه بازنگری در تاریخ را ناممکن می‌نماید و از دستور کار خارج می‌کند. چنین شناختی، روایت رسمی و مسلط از تاریخ را می‌پذیرد، اشاعه می‌دهد، و بازتولید می‌کند، بی‌آنکه شکافی در آن ایجاد کند.

بنابراین ما با چیزی فراتر از سیطره‌ی بازار بر تمامی عرصه‌ها مواجهیم. مسئله فقط این نیست که استفاده‌ی تزیینی از نوشتار در عکس‌های اسماعیلی، همراهی با مناسبات اقتصادی است ـ به قول شما اسماعیلی برای فروش، کارهای بهتری دارد ـ مسئله این است که هنر تزیینی چه کارکردی را پیش پای هنر می‌گذارد و چه نقشی را فراسوی هنر، طرح می‌ریزد؟ از این رو، در مقابل ما، نه شخص اسماعیلی و نه نیت و انگیزه‌ی او، و نه سبک و بیان شخصی او ـ که در جای خودش بسیار برای ما قابل احترام است ـ بلکه کار او، کارکرد و نقش (یا موقعیت) هنر او در زمینه‌ی وسیع تاریخی ـ اجتماعی و در رابطه‌ی بینامتنی با آنچه به عنوان هنر تلقی شده، قرار دارد.

به عبارت دیگر، در واقع ما با دو سطح در کار اسماعیلی به عنوان عکاس مواجهیم. یک سطح، واقعیت مادی کار اوست که در نسبت‌های مشخصی با واقعیت پیکربندی

شده است. سطح دیگر، نقشی است که کار اسماعیلی در عرصه‌ی بازنمایی برعهده گرفته است. عمومن، سطح اول را ناگزیر می‌دانند تا قدرت انتخاب‌گری خود را در سطح دوم انکار کنند. اما آنچه ناگزیر است، نقشی است که کارهای اسماعیلی را در سطح دوم درگیر، و حتا طفره‌روی از انتخاب را به یک انتخاب مبدل می‌کند. ژست سرپیچی از این نقش است که می‌تواند نسبت‌های ناگزیرِ کار اسماعیلی را در سطح اول ملغا کند. بدیهی است که اینجا کار اسماعیلی تنها یک نمونه‌ی نوعی است. همانطور که گفتم، امکان‌هایی از این قبیل، همواره پیشِ روی رخدادهای زندگی ما گشوده است.

***

آرمان‌گرایی یا ایده‌آلیسم چیست که اغلب در برابر نقدهایی که وضع موجود و روال جاری و جاافتاده‌ی امور را با چالش مواجه می‌کند یا نمی‌پذیرد؛ به عنوان اندیشه‌ای از رده خارج‌شده، انتزاعی و دور از واقعیت، به کار گرفته می‌شود؟ معمولن آرمان‌گرایی در برابر واقع‌گرایی به‌کار می‌رود. کافی است در آنچه به عنوان **واقعیت** شناخته می‌شود تردید کنید، یا به مناسباتی اشاره کنید که واقعیت کنونی را شکل داده است و یا **آنچه هست** را به‌نفع **آنچه باید باشد** (اما به هر دلیل ناممکن به‌نظر می‌رسد) به رسمیت نپذیرید؛ آنگاه با این توصیه مواجه می‌شوید که لطفن دست از آرمانگرایی بردارید و سعی کنید واقع‌گرا باشید!

واقع‌گرایی مورد نظر، یا به معنای دقیق‌تر: **رئال‌پولیتیک**، همواره با بهره‌برداری از **حاضرآماده‌ها** خود را تنظیم می‌کند. برای واقع‌گرایی، مسئله این نیست که چگونه از وضع موجود فراروی کند (چرا که هر گونه فراروی، امری آرمانی، ایده‌آل و محکوم به شکست تلقی می‌شود)؛ بلکه مشخصن وظیفه‌ی خود را به استفاده‌ی هدفمند از **آنچه هست** محدود می‌کند. بنابراین، در هر چیزی امکانی می‌بیند که می‌تواند با توجه به آن‌ها استراتژی بچیند و هدف‌گذاری کند. اما این استراتژی، همواره معطوف به منافعِ (اغلب خصوصیِ) آنی و حاضرآماده است. تنها هدفی را می‌تواند مطالبه کند که در

دسترس قرار گرفته است. از این‌رو، هرگز نمی‌تواند خطرات و پیامدهایی را ببیند که در هر یک از این امکان‌ها گشوده می‌شوند.

البته به هیچ عنوان قصد ندارم از آرمان‌گرایی دفاع کنم. ما در طول تاریخ تفکر بشری، همواره با دو گونه آرمان‌گرایی مواجه بوده‌ایم. یکی آرمان‌گرایی معطوف به گذشته که در بنیادگرایی به اوج خود می‌رسد و دیگری آرمان‌گرایی اتوپیایی که همه‌چیز را به آینده موکول می‌کند و آینده‌ای آرمانی را وعده می‌دهد. اما اگر بررسی ساز و کارهایی که اکنون ما را می‌سازند، یا افشای مناسباتی که **آنچه هست** را واقعی جلوه می‌دهند، و یا خواست فراروی از **واقعیت موجود** را آرمان‌گرایی بنامید؛ با کمال میل از آرمان‌گرایی دفاع می‌کنم، هرچند اصرار ندارم و مایل نیستم آن‌ها را با این عنوان بخوانم.

برداشتی که عمومن (با رویکردی واقع‌گرایانه) از اکنون و اهمیت آن می‌شود، استفاده از امکان‌هایی‌ست که در اکنون پیش‌نهاده و فراهم شده‌اند؛ بی‌آنکه خطرات آن، و ساز و کارهایی که این اکنون را شکل داده، مورد توجه و بررسی انتقادی قرار گیرد. اکنون، بسته‌ای است آماده که از پیش مهیا شده است. هرگونه دستکاری در آن به منزله‌ی فاجعه‌ای آرمان‌خواهانه قلمداد می‌شود.

کافی است مد نظر داشته باشیم که گشودگی یک امکان، تا چه اندازه می‌تواند امکان‌های دیگر را ناممکن جلوه دهد و از دستور کار خارج کند. بنابراین، شناخت و بررسی نقش، کارکرد و پیامد امکان‌هایی که در اکنون گشوده شده‌اند؛ نخستین گام برای فراروی از واقعیت‌های از پیش داده‌شده و محتوم را شکل می‌دهد. قطعن منظورم از شناخت، گونه‌ای از آگاهی است که خود را از طریق پیش‌انگاشتِ ضرورتِ (فوریِ) فراروی از واقعیت موجود محقق می‌کند. اگرچه شاید معتقد باشیم هیچ شناخت کاملی وجود ندارد، اما در اینجا، ضرورت، آگاهی را جهت‌دهی می‌کند. به عبارت دیگر، جهتِ آگاهی است که اهمیت دارد؛ نه ابعاد آن.

بنابراین، چنین رویکردی در آگاهی، ناگزیر است نسبت به پیرامون و آنچه در اکنونِ پیرامون می‌گذرد، مواضع مشخصی را اتخاذ کند. هرگز نمی‌توان بدون اتخاذ موضعی مشخص، امکان‌ها را در اکنونیت‌شان بررسی کرد. اما در عصر تفاوت، تاکید بر این

تفاوت‌ها که در عین حال به‌طور مسالمت‌آمیزی یکدیگر را همراهی می‌کنند؛ در واقع پوشاندن شباهت‌هایی است که تفاوت‌ها را علی‌رغم تفاوت‌شان، در هماهنگی با هم، در مسیر مشخصی همراه کرده است.

اکنون که به **اکنون** رسیدیم، اجازه بدهید با نگاه «ناظر به کاشان سال ۱۳۹۴ در ایران» وارد شوم. جای دوری هم نخواهم رفت. فرض کنیم پنج‌شنبه، سیزدهم اسفندماه نود و چهار است: یعنی درست یک هفته پس از افتتاح موزه‌ی شیبانی با عکس‌های اسماعیلی. شال و کلاه می‌کنیم (البته هوا آنقدر سرد نیست)، می‌آییم **خانه‌ی تاریخی کاج** که مدتی است با اصرار فراوان **دیرین‌کده‌ی شیبانی** نامیده می‌شود. البته اینجا نام‌ها و تغییرات آن‌ها دلالت‌هایی بیشتر از یک نام صرف دارد. قطعن **کاج** با **سرو** فرق ماهوی دارد! از یک نوع نیستند، هرچند هر دو اسم درخت‌اند. همانطور که **کانون اندیشه جوان سپهری** با **انجمن نویسندگان هزار افسانه‌ی شهرزاد** تفاوت تاریخی دارد. همانطور که کانون اندیشه جوان در خانه‌ی **احسان**، با کانون اندیشه جوان در خانه‌ی **کاج** تفاوت دارند! همان‌گونه نیز، وارثان و ادامه‌دهندگان کانون اندیشه جوان در دیرین‌کده‌ی شیبانی، از آن‌ها متمایزند. (حتا کانون اندیشه جوان سپهری قبل از ثبت به عنوان یک **ان‌جی‌او** و در پیوند با **اسپانسرشیپ** با کانون بعد از آن وقایع، متفاوت بوده است.) ما چند روز پس از انتخابات، وارد چنین مکانی شده‌ایم. وارد پرونده‌ی انتخابات نمی‌شوم، می‌خواهم طبق وعده‌ام دور نروم، بنابراین دور باقی ایران و کاشان را فعلن قلم می‌گیرم، مگر اینکه مجبور باشم در آن‌باره هم توضیحی بدهم.

در این روز شاهدیم که بعد از چند سال، خانه‌ی تاریخی کاج، لابد به یمن دگردیسی به دیرین‌کده، میزبان نشستی ادبی است. اولین جلسه‌ای است که انجمن شهرزاد در خانه‌ی کاج برگزار می‌کند. انجمن شهرزاد، ان‌جی‌اویی است که توسط اعضای سابق کانون اندیشه جوان سپهری با مشقت و تلاش بسیار تاسیس شده است. اما امروز مصادف می‌شود با اعلام نتایج داوری مسابقه‌ی عکس‌داستان ایسنتاگرامی کافه شاه‌نشین امین‌الدوله. یک نهاد اقتصادی در بازار تاریخی کاشان، که شاید به واسطه‌ی علاقه‌ی متولی‌اش، به عرصه‌ی هنر و ادبیات پرداخته است و یا شاید بواسطه‌ی شباهتی که بین این دو مکان تاریخی است، به عنوان سازمان‌هایی اقتصادی که بر بستر بازسازی (بخوانید

زیباسازی) تاریخ و فرهنگ کاشان شکل گرفته‌اند. پیوند این دو نهاد، آن هم در اولین روزی که خانه‌ی کاج پس از سال‌ها می‌تواند میزبان یک جلسه‌ی عمومی فرهنگی باشد، برای شما چه معنایی دارد؟ در چنین روزی چه چیزی بیشتر از تاکید بر تمایزاتی که این ممنوعیت را برای خانه‌ی کاج در پی داشته است اهمیت دارد؟ چیزی که دیگر هیچ اثری از آن نمی‌بینیم!

اما برای خانه‌ی کاج، هیچ تمایزی با دیگر مکان‌های فرهنگی مانند فرهنگسرای فیض، خانه‌ی فرهنگ سلامت، کافه‌ی امین‌الدوله و یا خانه‌ی عامری‌ها باقی نمانده است. آنچه برجسته شده، شباهتی است که این نهادها را در پرداختن به حوزه‌ی فرهنگ به هم پیوند داده است. کافی است به روند شکل‌گیری و ادامه‌ی حیات کافه‌شازده نگاه کنید. یا ساربوک، که برای نخستین‌بار قصد داشت پای زلم‌زیمبوجات فرهنگی و هنری را به سبد خرید فرهنگی کاشان باز کند. چه چیزی، چه نیرویی این پروژه را به تیمچه‌ی امین‌الدوله‌ی بازار کاشان راند؟ آیا تنها رویارویی‌ها و تنش‌های بین اشخاص است که این نیروها را جابه‌جا می‌کند؟ بعید می‌دانم. به‌هر حال، همین روال بسیار پیش از آن، در تفکیک **خانه‌ی کتاب** از **ساربوک** انجام گرفته است. بنابراین ساربوک هم می‌تواند با آغاز فصل گردشگری، روی زلم‌زیبموجات سرمایه‌گذاری کند. چهره‌ی تاریخ تغییر می‌کند: شیک و زیبا، مناسب برای عکس‌های یادگاری. چهره‌ی فرهنگ تغییر می‌کند: شیک و زیبا، مناسب برای پرسه‌های متفننانه‌ی جماعت لوس. از سوی دیگر، آمار و ارقام نشان می‌دهد که علی‌رغم رکود گسترده‌ی اقتصادی، حجم مبادلات فرهنگی به طرز چشمگیری رشد پیدا کرده است. بنابراین، چهره‌ی شهر زیبا می‌شود: «کاشان شایسته‌ی زیبایی است». حتا ویرانه‌ها رنگ‌آمیزی می‌شوند، البته به ابتدایی‌ترین شکل ممکن، با پمپاژ رنگ!

هجوم به تاریخ برای فرهنگ‌سازی از تاریخ چه انگیزه‌ای را دنبال می‌کند؟ یا شاید بهتر باشد بپرسیم چه پیامدی را در پی دارد؟ تبدیل زندان به موزه؛ تبدیل قتلگاه به پارک؛ خانه‌ی تاریخی به هتل. تاریخ بزک می‌شود تا خوب به فروش برسد. پروژه‌ی فرهنگ‌سازی از تاریخ در خدمت توسعه‌ی اقتصادی است. اگرچه تنها پیامد آن، همانگونه که قبلن اشاره کردم، توسعه‌ی اقتصادی یا بازاری‌شدن همه‌چیز نیست.

اما همراهی و هماهنگی این نهادها به چه معناست؟ چه سرنوشتی فروشگاه سلمان فارسی[۸] و خانه‌ی احسان (به‌عنوان مجتمع تجاری) را به‌هم پیوند می‌دهد؟ چطور اقتصاد می‌تواند به این شکل، خود را از پسِ فرهنگ متجلی کند؟ و فرهنگی که در دل چنین مناسباتی بازتولید می‌شود، توسط چه کلان‌روایت‌هایی می‌تواند تسخیر شود؟

ما، انسان‌هایی منتزع، رابینسونی تبعیدشده به جزیره‌ای دور افتاده از پیرامون خود نیستیم. من، بر خلاف شما، وقتی به تماشای عکس‌های اسماعیلی می‌روم، وارد جایی بی‌زمان و بی‌مکان نمی‌شوم.

اگر به تاریخ کانون اندیشه جوان مراجعه کنیم، چهار استحاله را می‌توانیم در سیر تاریخی آن (از بدو شکل‌گیری هسته‌ی اولیه‌ی آن تا اکنون) مشخص کنیم. این چهار مورد را فعلن به‌طور خلاصه مطرح می‌کنم. امیدوارم در فرصتی دیگر بتوانم آن‌ها را به طور مفصل بررسی کنم.

اول: ثبت به عنوان یک ان‌جی‌او و حرکت در مسیر گفتمان اصلاحات (دوم خرداد).

دوم: پیوند با بخش خصوصی از طریق اسپانسرشیپ.

سوم: توسعه‌ی بخش خصوصی در پاسخ به محدودیت‌های فرهنگی دوره‌ی احمدی‌نژاد.

چهارم: توسعه‌ی بخش فرهنگی در ذیل بخش خصوصی (به عنوان موزه‌ی خصوصی)، در بستر گشایش‌های دولت تدبیر و امید.

هر کدام از این دوره‌ها، نقش منحصر به فرد خود را در استحاله‌ی کانون اندیشه جوان داشته است. اما ما عکس‌های اسماعیلی را در استحاله‌ی چهارم روی دیوارهای گالری موزه‌ی شیبانی می‌بینیم. بنابراین دلالت‌های خاص این دوره، موضع ما را در مواجهه با عکس‌های اسماعیلی مشخص می‌کند. به این دلیل است که نمی‌توانم بین تزیین اجساد پرندگان و بزک خانه‌های تاریخی تمایزی ببینم. از نقشِ برجسته‌ی اقتصادی و نمادینِ توریسم، در دوره‌ی اعتدال باخبریم. تحت مکانیسم‌های چنین

---

۸ - فروشگاه سلمان فارسی که اخیرن شعبه‌ای دیگر از آن با معماری مجلل و ملهم از معماری سنتی افتتاح شده است، در دهه‌ی هشتاد با شیفت فعالیت‌های فرهنگی کانون مسجد الرحمن، در حوزه‌ی اقتصاد تاسیس شده است.

دوره‌ای است که گلدان کاکتوس و مجسمه‌ی انار یا کاسه‌ی چاغاله‌بادام در یک جلسه‌ی رسمی ادبی، با افکت‌های رنگی و نقوش اسلیمی در عکس‌های اسماعیلی هماهنگ و هم‌صدا می‌شوند. در چنین دوره‌ای است که آقای ویم دلوی[۹] می‌تواند خانه‌ای تاریخی در کاشان برای نمایش مجسمه‌های شبه‌سنتی‌اش تهیه کند و آثارش را در بازار فرهنگی کاشان، کنار شیرین‌کاری‌های آقای دانشپور ارائه کند.

هنر چیدمان، هنری است زمان‌مند و مکان‌مند. هنری نیست که بی‌توجه به مکان و زمان و بدون چالش با موقعیت پیرامون شکل بگیرد. عکس‌های اسماعیلی اگر چه شاید با دقت و موشکافی فراوان در واقعیت مکاشفه می‌کنند، اما بیشتر **محصول** واقعیت هستند تا **در صدد تغییر** آن، اگر چه با شدت تمام در این واقعیت دست برده‌اند. همین رویکرد را در جریان داستان‌نویسی غالب کاشان نیز می‌بینیم. که از اتفاق، نمایندگان آن در کانون اندیشه جوان سپهری پرورش یافته‌اند. بنابراین، بین این عکس‌های تزیین‌شده با آن نثر شسته‌رفته که در تمام جلسات نقد و بررسی، لااقل چند بار به آن اشاره می‌شود، شباهت‌هایی می‌بینم. هیچ‌وقت نفهمیدم منظور از نثر شسته‌رفته، شسته‌رفته از چیست؟! آن‌وقت چنین دیدگاهی خودش را همواره فاقد هرگونه موضع نشان می‌دهد! حتمن برای اینکه بتواند مواضعی را برای موضع گرفتن اشغال کند. اما این استراتژی پیش از آنکه معطوف به چیزی باشد، حفظ جایگاهی است که قرار است ما را به سمت نقطه‌ی عطف هدایت کند. بنابراین بدیهی است که واقعیت به مکاشفه‌ای تبدیل می‌شود که خودش را در پس این وضعیت محتوم تبرئه می‌کند: اجازه بدهید آرامش ما بهم نخورد! لطفن فضای دوستانه را به هم نزنید! علاقه و توجه به فرم اعتراف، و توجه به جزییات بی‌مصرف، تحت چنین ساز و کاری در این ادبیات شکل می‌گیرد.

اما چه انگیزه‌ای و چه استدلالی برنامه‌ریزی و تحولات فرهنگی در سطح شهر کاشان، در سال نود و چهار را به این سمت می‌برد؟ ما در بی‌زمان و بی‌مکان زندگی نمی‌کنیم. فعالیت‌ها و اکت‌های اجتماعی و سیاسی هنرمندان و فعالان هنری کاشان پیش روی ماست.

---

۹ - هنرمند بلژیکی که آثارش در ۱۷ اسفندماه ۹۴ در موزه‌ی هنرهای زیبا به نمایش گذاشته شد.

در مورد توضیح شما درباره‌ی «نمایش هولناک امر زیبا»، اجازه می‌خواهم توجه شما را به حادثه‌ای در تاریخ جنبش زنان ایران جلب کنم. بیست و دوم خرداد هشتاد و پنج! لطفن به یادداشت «شهلا شرکت» با عنوان «امر سیاسی، شخصی است» رجوع کنید که در مجله‌ی زنان منتشر شده است، چرا که علاوه بر اینکه نشان می‌دهد کوکوشنل به تن زن بی‌سر دلالت‌های دیگری نیز دارد، سندی است که نشان می‌دهد چنین چرخش‌هایی در زبان، توسط چه کسانی و در کدام دوره و از چه طریق و با چه هدفی رواج یافته‌اند.

**امر سیاسی شخصی است**

نوشته‌ی شهلا شرکت

ده سالی است که در این جامعه به طور متمرکز درباره‌ی اصلاحات و اصلاح‌طلبی نوشته و گفته می‌شود. این دهه اگر هیچ نصیبی برای جامعه‌ی ما نداشته باشد، ذهن ما را با دغدغه‌ی این مفاهیم مشغول کرده و به حداقل تمرینی در گفتار و رفتار دچارمان کرده است.

کمترین دستاورد اصلاحات این بود که امروز بخش قابل تأملی از مخالفان جدی آن نیز بر این روال شده‌اند و این حاصل نشد مگر در بستر نرم مداراگری و مروت‌مداری. بحث درباره‌ی اینکه این دوستان اصلاح شده‌اند یا به ادامه‌ی حیات در میان مردمی با انبوه خواسته‌های فزاینده به این رفتار ناچارند، در این مجال ممکن نیست. این روش و رفتار اصلاحی اما تمایلات کنترل‌کننده و تأدیب‌گر بعضی انقلابیون را اغنا نمی‌کند. پس از ده سال هنوز هم خصلت خودخدابینی و اصرار و احساس تکلیف برای رستگار کردن بندگان هم در بعضی از مردان و زنان ما مزمن و ماندگار شده و هم عادت مألوف قدرت است. به قول پوپر، خطرناک‌ترین اندیشه‌ی سیاسی آن است که بخواهد همه را به بهشت ببرد و اتفاقاً این آرزو همیشه به ساختن دوزخ منتهی شده است. غافل نباید بود که این کشان‌کشان بردن مردم به بهشت فقط خاص حاکمیت‌ها نیست. برخی گروه‌های برخاسته از جامعه نیز که در اندیشه اصلاح‌گرند، در روش و رفتار گرایش‌های انقلابی دارند. این تفاوت روش‌ها نقطه‌ی

عطف مباحثی بود که میان زنان فعال، در تصمیم‌گیری برای برگزاری تجمع ۲۲ خرداد امسال، مطرح شد.

واقعیت این است که ما اختلاف نظر داشتیم؛ نه در بایدها، که در شایدها، در آنچه شایسته‌ی جنبش زنان است و مهم‌تر از آن راه به مقصود می‌برد؛ در انتخاب روش مناسب و کارآمد برای دستیابی به مطالبات مشترک. گفت وشنودهای دو گروهِ موافق و مخالف فضای مناسبی بود برای تمرین دموکراسی و قوام یافتن آزادی بیان و تحمل آرای دیگری. آنچه بازی را گرم می‌کرد هدف مشترک ما بود، یعنی اصلاح قوانین تبعیض‌آمیز مربوط به زنان. و آنچه سلامت این بازی را تضمین می‌کرد، رعایت قواعد از دو طرف بود.

همه‌ی ما سال‌هاست که بر جنبش زنان تمرکز داریم و گاه این دغدغه‌ی اصلی زندگی ماست. سال‌هاست با خستگی‌ناپذیری دردناکی درباره‌ی اصلاح قوانین تبعیض‌آمیز، که یکی از مهم‌ترین راهبردهای گسترش جنبش زنان است، خوانده‌ایم و گفته‌ایم و نوشته‌ایم. از راه‌های مقدور و مقدرِ دیگر هم رفته‌ایم، اما هنوز هم «مرد هر وقت بخواهد می‌تواند زنش را طلاق بدهد». و بدتر از آن، هر وقت دلش نخواهد می‌تواند طلاق ندهد و اگر بخواهد می‌تواند زن دوم و سوم و چهارم هم بگیرد. هنوز هم پدر معتاد و بی‌بندوبار و مرد بیکار یا بدکار ـ که به ولایت و ریاست ذاتی خانواده مسلح است ـ صاحب جان و مال و طراح سرنوشت زن و فرزند است، حتی اگر زنْ تحصیل‌کرده و شاغل و یگانه نان‌آور باشد. هنوز هم در بر همان پاشنه می‌چرخد که قرن‌هاست چرخیده. و اینجا همان نقطه‌ی افتراق روش‌هاست. در بن‌بست، هرکسی براساس دانش و تجربه‌ی خود به یکی از شیوه‌های خروج می‌اندیشد. دوستانی راه برون‌رفت از این بن‌بست را طرح مسئله در متن جامعه می‌دانستند، با این استدلال که این روش می‌تواند حواس خاموش زنان و مسئولان را بیدار و متوجه شبکه‌ی فراگیر مرئی و نامرئی مشکلات حقوقی زنان کند و با این روش، سطح مطالبات و سرعت عملکردها افزایش پیدا می‌کند. گو اینکه روش‌های مسالمت‌آمیز دیگری مانند شبکه‌سازی، رسانه‌ای کردن، برگزاری کارگاه‌های آموزشی، گسترش فعالیت‌های مدنی نیز برای طرح این مسائل در جامعه وجود دارد، مشروط بر آنکه از دایره‌ی مخاطبان نخبه عبور کند.

ما مخالفان این شیوه بیشتر بر حرکت آهسته و پیوسته‌ی فرهنگی نظر داشتیم. این اختلاف‌نظر در انتخاب روش البته بازمی‌گردد به تشخیص اولویت‌ها و

ترتیب‌بندی مهم‌ترین مسائل زنان ایران. درست است که مشکلات حقوقی مصادیق عینی‌تر و ملموس‌تری در این حوزه دارند و نقش قوانین عقب‌مانده از جامعه و تحولات جهانی در به‌هم خوردن موازنه‌ی قدرت در خانواده و جامعه و گسترش آسیب‌ها و جرم‌ها انکارناپذیر است، اما تجربه نشان داده زیرساخت این مشکلات، بیش از تأخر فرهنگی قوانین، استحاله‌ی زنان در آموزه‌های محدودکننده‌ی سنتی، تابعیت خودخواسته‌ی آنان از قوانین نانوشته و مسحور شدن با افسون تقدیس‌های غلوشده‌ای است که به نام حقیقت به آن‌ها فروخته می‌شود. به نظر می‌رسد اگر زنان ایرانی فرهنگی خودباور داشتند و فردیت خود را قدر می‌شناختند و از حداقل ظرفیت‌های حقوقی موجود بهره می‌بردند، در جایگاه بهتری می‌نشستند.

گروهی از فعالان امور زنان به شعار اصلی فمینیست‌های موج دوم استناد می‌کنند که امرِ شخصی سیاسی است. بدین معنا که اجحاف‌ها و تبعیض‌های درون خانواده که فرد فرد زنان به آن دچارند مسئله‌ی فردی آن‌ها نیست و باید در عرصه‌ی عمومی مطرح و حل شود. پس می‌توان نتیجه گرفت که، از این دیدگاه، مسائل زنان نیز به نوعی سیاسی است اما با یک ترفند زبانی ظریف باید گفت در شرایط امروز جامعه‌ی ما امرِ سیاسی شخصی است! توضیح می‌دهم: چه بسا افرادی که به سیاسی قلمداد شدن فعالیت‌هایشان تمایل نداشته باشند و در این صورت فضایی که ما می‌سازیم آن‌ها را ناگزیر می‌کند که با این قطار ادامه‌ی راه ندهند، به ویژه در جامعه‌ای که سرنخ بسیاری از امتیازها و امکانات سیاسی و اجتماعی شهروندان به دست کسانی است که با جابه‌جایی آن می‌توانند شهروندان را تشویق و تنبیه کنند و اغلب زنان این جامعه هنوز در خانواده استقلال تصمیم‌گیری و اجازه‌ی عمل ندارند. بنابراین انتخاب‌های‌شان بر مبنای موازنه‌ی هزینه‌ها و فایده‌هاست. به طورکلی انسان ناامن امروز برای فردیت خود، آرامش و زندگی یک‌بار مصرف خود اهمیتی بیش از نیاکان خود قائل است. و در دستیابی به هدف برای صیانت از ثبات و امنیت خود از عرصه‌های خشونت‌زا دوری و ترجیحاً از روش‌های ایجاد ارتباط و مذاکره استفاده می‌کند. توفیق و کارآمدی این راهبردهای نوین رفته‌رفته به منسوخ شدن شیوه‌های انقلابی و جانشینی روش‌های اصلاحی منجر شده است.

ما معتقد بودیم احتمال بروز خشونت در تجمع خیابانی زیاد است. استدلال ما در برابر استناد دوستان به تجربه‌های جنبش زنان در غرب، این بود که همه‌ی نسخه‌های جنبش زنان غرب را که در دوره‌های دیگری با شرایطی متفاوت نوشته

شده نمی‌توان برای زنان امروز ایران پیچید. چرا که فرهنگ و تربیت و سنت‌های ایرانی در جامعه‌ای با مختصات سیاسی ـ اجتماعی امروز ما با شرایط آن جوامع در قرون ۱۸ و ۱۹ میلادی متفاوت است، ضمن آنکه ما از تجربه‌ها و سازوکارهای گرانبهای جنبش جهانی زنان به هیچ وجه بی‌نیاز نیستیم. اما از آنجا که تفاوت و تنوع و تکثر اجزای ذاتی دموکراسی‌اند، اهمیت وجوه تمایز میان زنان، خواست‌ها و افکار آن‌ها اگر بیشتر از عوامل و بنیادهای مشترک آنان نباشد، کمتر نیست. اگر تفاوت‌های موجود در میان زنان را در تفکر و در عمل به رسمیت نشناسیم، نه تنها به همگرایی زنان کمکی نکرده‌ایم، بلکه ناخواسته در عمیق‌تر شدن شکاف‌ها نیز فعال بوده‌ایم. بی‌توجهی به این ملاحظات در کلان‌ترین تصمیم‌گیری‌ها تا جزئی‌ترین رفتارهای ما بروز می‌کند و باعث عمیق‌تر شدن شکاف‌ها می‌شود، چه در مقام اقلیت جنبش زنان را نمایندگی کنیم و چه آنکه با صلاحدید و آرای جمع کوچک خود برای زنان روز ملی تعیین و سروده‌ی خود را سرود ملی آنان اعلام کنیم. و البته این به هدف ما بستگی دارد. آیا صرف انجام یک عمل مورد نظر است یا وصول به نتیجه. اگر اولی مورد نظر است می‌توان گفت این حرکت موفق بوده است، اما اگر منظورمان اصلاح قوانین تبعیض‌آمیز نسبت به زنان است، واقعاً با ایجاد زمینه برای اعمال خشونت، آن هم به صورت علنی، چقدر به هدف دست پیدا کرده‌ایم.

بارها دیده‌ایم بسیاری از رهگذران از رگبار تند باران می‌گریزند و در گوشه‌ای پناه می‌گیرند، اما نم‌نم ملایم باران همه‌ی عابران را دربرمی‌گیرد بدون بیم و مقاومت.

آنچه در اینجا قابل اغماض نیست، عملکرد کسانی است که به این اعتقاد و اعتماد به نفس رسیده‌اند که می‌توانند در مقابل قدرت‌ها بایستند و در منازعات هسته‌ای و بحران‌های عظیم قرن مقاومت کنند، اما در برابر جمعی از زنان نافی خشونت، که برای اعتراضی آرام به کاستی‌های حقوق مدنی خود گردهم آمده‌اند، نه تنها مروت نمی‌ورزند بلکه راهی به مدارا نیز نمی‌گشایند. در این ماجرا، نیروهای موظف به حفظ نظم، به جای ایجاد فضایی امن برای خلع‌سلاح فرصت‌طلبان در یک حرکت آرام مدنی، برمی‌آشوبند و عجولانه به سمت آنچه از آن هراس دارند، می‌شتابند. چه آنجا که برای صدور مجوز برای یک گردهمایی شفاف گروه‌ها را می‌فرسایند و چه آنجا که در نقض غرضی آشکار پلیس زن را که صدها امید به شکل‌گیری آن بسته شده بود در برابر زنان شهروند قرار می‌دهند، خشونت و بحران ایجاد می‌کنند و به تحلیل‌هایی قوت می‌بخشند که بارها آن را ابطال کرده‌اند.

پرسشی که بعد از این غائله برای دلسوزان این عرصه باقی می‌ماند این است که گزارش آنچه در میدان هفت تیر رخ داد به حال ما سودمندتر بود یا اینکه رسانه‌ها و شبکه‌های خبری جهان از وجود آزادی و دموکراسی در ایران به جهان خبر می‌دادند.

راستش حرکت آخر زیدان را که در میدان دیدم، به یاد عملکرد نیروهای حافظ نظم در تجمع زنان افتادم: وقتی با آن شدت سر به سینه‌ی حریف کوبید، قلب همه‌ی ما درد گرفت و صدای خرد شدن استخوان سینه‌ی خود را شنیدیم. مبهوت از آن خشک‌مغزی و خام‌دستی آه کشیدیم و افسوس خوردیم. همه دوستش داشتیم. در بحبوحه‌ی افول، دوباره مثل گل شکفته بود تا بگوید هیچ وقت برای کسی که می‌خواهد دیر نیست. محبت و تعصب اما هنوز بر خشم‌مان چیره بود: بی‌تردید از ماتراتزی ناسزایی شنیده و طاقت از کف داده بود... حتماً حق داشته... احتمالاً...

اما قهرمان محبوب بی‌هیچ عنایتی به توجیه‌ها و تنزیه‌های ما، کمتر از چشم‌برهم‌زدنی، از بازی حذف می‌شود و این قانون زندگی است.

خشونت، فارغ از هر انگیزه و احساس تکلیفی، در هر فرهنگ و هر قاموسی محکوم است و جامعه ـ که عموماً بهترین داور بازیکنان خویش است ـ سر نجنبانده‌ای، کارت قرمز را بی‌هیچ ملاحظه‌ای برایت صادر می‌کند.

... و حالا دیگر فقط تو نیستی که از بازی حذف می‌شوی، تیم تو هم از خطای تو می‌بازد؛ گرچه توجیه دوستدارانت برای رفتار تو توطئه‌ی دشمن است که تو را به خشم آوَرَد و از میدان به‌در کند.

چه چیز شایسته‌ی جنبش زنان است؟ آن چیزی که می‌تواند راه به مقصود ببرد. یعنی چیزی که می‌تواند واقعیت بپذیرد. اما این واقعیت چگونه و به چه روشی شناسایی می‌شود؟ آنگونه که **حاضرآماده** و دست‌یافتنی باشد؟ بتواند به نتیجه برسد؟ جالب اینجاست که این رویکرد نسبی و فارغ از موضع به **نتیجه** معتقد است و برای آن استراتژی می‌چیند! حاضر نیست جنبش زنان را به داخل جامعه ببرد، تا مبادا از ابعاد گفتگو و مدارا خارج شود. توصیه می‌کند تکثرها و تفاوت‌ها را بپذیریم. اما درواقع با این توصیه، به رویکردهای متفاوت توصیه می‌کند که واقعیت را آنگونه که هست، بپذیرند و سعی در ایجاد اخلال و شکاف در آن نداشته باشند، چرا که به خشونت می‌انجامد. و با

این استدلال، نیروهایی را به رسمیت می‌شناسند که خشونت را در تمامی ابعاد آن به جامعه تحمیل کرده‌اند. آیا نتیجه‌ی ده سال گفتگو درباره‌ی اصلاحات و انبوه ترجمه‌های دوره‌ی اصلاحات همین بوده است؟

می‌بینیم که در نتیجه‌ی این نگاه، تمامی جنبش‌های رادیکال فرهنگی و اجتماعی، طی هشت سالی که بسیار به آن ارجاع داده می‌شود، سرکوب می‌شوند. یک بار در حوزه‌ی سیاست و بار دیگر در حوزه‌ی فرهنگ. آن هم توسط آنچه از فرهنگ نمایش داده می‌شود. رسانه، که به واسطه‌ی امکانات ارتباطی خود توانسته بود هنر مدرن را به چالش بکشد، به فاحشه‌ای مقدس بدل می‌شود تا کمر به خدمت خدایان معابد ببندد. آنچه بنیامین به عنوان هاله‌زدایی از اثر هنری (و به عنوان نقدی بر هنر مدرن) می‌ستود، راهی بود که پیش پای هنر مدرن گشوده می‌شد. اما همین فرایند هاله‌زدایی، آنگاه که استراتژی خود را روی واقعیت سوار می‌کنند؛ خود به هاله‌هایی مستحکم برای حفظ واقعیت موجود تبدیل می‌شوند. و آن زمانی است که هنر به رسانه تقلیل می‌یابد. پیوند ژورنالیسم را با هنر و ادبیات در دوره‌ی اصلاحات فراموش نکنید.

شما در دوران جوانی خود، حتمن به هر شکل ممکن، مخاطب این‌گونه رسانه‌ها بوده‌اید. حتمن به‌خاطر دارید **مرگ مولف** که ناشی از موضع‌گیری مشخصی بر علیه ادبیات متداول آن روز بود، به شکل حکمرانی مولفی بدون موضع، فهم، تکثیر و اجرا شد. این تغییرات اتفاقی نیستند. به چرخش زبانی یادداشت فوق نگاه کنید. می‌دانیم که شعار «امر شخصی، سیاسی است» متعلق به رادیکال‌ترین جنبش فمینیستی است که سیندی شرمن (که شما به درستی به آن اشاره داشتی) از آن جریان متاثر شده است. این رویکرد، معتقد است که تمامی مشکلات زنان، سیاسی است و برای حل و فصل آن باید از طریق سیاست وارد عمل شد. می‌دانیم که این نگاه دقیقن در دل نقد کلان‌روایت‌ها شکل می‌گیرد و محصول دوران پس از آشویتس است. یعنی دوران شکست آرمان‌سازی‌هایی که به تسخیر بوروکراسی، خوشبین و مصمم بودند. مسئله‌ای که به درستی دغدغه‌ی شماست و برای من، نه تنها بسیار قابل احترام است؛ بلکه با آن کاملن همدلم. تا پیش از این، مفهوم مشخصی از امر سیاسی وجود دارد که خواسته‌های اقلیت‌هایی چون زنان را از خود می‌راند. این شعار در دل چنین مناسباتی شکل می‌گیرد.

اما تحت چرخش زبانی، در ایرانِ دوره‌ی اصلاحات، به «امر سیاسی، شخصی است» تقلیل پیدا می‌کند. درواقع، سیاست به حوزه‌ی خصوصی واگذار می‌شود. شما در زمینه‌ی مطالعات فرهنگی فعالیت می‌کنید. تا به حال از خود پرسیده‌اید چطور سیاست‌زدایی با سیاسی‌شدن همه‌چیز شدت می‌گیرد؟ چرا مطالعات فرهنگی که نقطه‌ی اوج سیاسی‌شدن جزیی‌ترین مقولات فرهنگی است؛ به سیاست‌زدایی از کلیت آن‌ها می‌انجامد؟

اگر این یادداشت را به دقت بخوانید می‌بینید که پیشاپیش، بسیار پیش از آن‌که قهرمان شما عروج کند و بسیار پیش از آن‌که شما در سوگ **مصرفِ قهرمان**[۱۰] بنشینید، مرگ او را پیش‌بینی کرده است. می‌بینید که سرکوب گسترده‌ی جنبش‌های اجتماعی طی خیزش هشتاد و هشت را پیش‌بینی کرده است، همین‌طور شکست آن‌هایی که با اعتماد به نفس معتقدند می‌توانند در برابر غرب بایستند؛ در انتخابات نود و چهار! بنابراین چرخش‌های زبانی را نادیده نگیرید! این چرخش گفتمانی، هم‌اکنون نیز به عنوان موتور محرکه‌ی اتحاد نیروهایی نقش ایفا می‌کند که در تولید وضع موجود نقش سازنده‌ای دارند.

اگر به یادداشت «هادی خانیکی» با عنوان «ظهور یک چرخش گفتمانی[۱۱]» مراجعه کنید؛ می‌بینید که چرخش گفتمانی پسابرجام، یک گام نیز نسبت به چرخش زبانی دوره‌ی اصلاحات عقب‌تر نشسته است؛ هر چند که به اعتقاد من ادامه و نتیجه‌ی تحول آن است. در دوره‌ی اصلاحات، نتیجه‌ای وجود داشت، هرچند حاضر و آماده، که طبق خواستی مشترک مطالبه می‌شد. اما اکنون، استفاده از حاضر و آماده‌ها در خدمت منافعی است که از قبل به عنوان منافع ملی تعریف شده است. بنابراین تکثر و گفتگوی نیروها در مرکز توجه قرار می‌گیرد، بدون اینکه شرایطی برابر برای گفتگو فراهم شده باشد. به این گفتگو، شرایط یک داد و ستد سودمند و عقلانی حکمفرماست. اما سودمند برای چه کسانی و طبق کدام عقلانیت؟ بر اساس منافع گردش جهانی سرمایه و عقلانیت جهانی‌سازی!

---

۱۰ - قهرمان، ما تو را مصرف کردیم: میثم خیرخواه، سایت قصه، ۲۶ خرداد ۹۴

۱۱ - ظهور یک چرخش گفتمانی: هادی خانیکی، ایران‌آنلاین، ۱۳ مرداد ۹۴

چرا زمانی که روز به روز امر سیاسی به امر شخصی مبدل می‌شود و به حوزه‌ی خصوصی افراد حواله می‌شود، شعار «امر شخصی سیاسی است» پای خودش را به حوزه‌ی سیاستِ فرهنگی باز می‌کند؟ آن‌هم از طریق جنبش زنان! که طبیعتن باید بر علیه هرگونه شخصی‌سازی شورش می‌کرده‌اند. بیست و دوم خرداد هشتاد و پنج، با سرکوب پلیس به کمپین یک میلیون امضا می‌انجامد. اما این قبیل نتیجه‌گراییِ مسالمت‌آمیز، با تأکید مستمر بر واقعیت موجود، نه تنها قادر نیست واقعیت را تغییر بدهد، بلکه برای همنوایی با آن مجبور می‌شود حتا نتیجه‌گرایی را به عنوان آرمان‌باوری و پس‌مانده‌ای کمونیستی از خود طرد کند، تا بتواند با خیالی آسوده، جایگاهی نمادین برای مقاومت در اختیار داشته باشد. «آزادی‌های یواشکی» محصول چنین دورانی است که روی دیگر آن، ظهور و توسعه‌ی صنعت مد اسلامی است. آیا این‌ها را می‌توان چیزی جز تزیین محدودیتی که به زنان تحمیل می‌شود، تلقی کرد؟ رئالیسم داستانی این دوران که بخش عمده‌ی نمایندگان آن را، زنان نویسنده تشکیل می‌دهند؛ آیا چیزی جز واقعیت سرکوب‌شده‌ی زنان را به نمایش گذاشته‌اند؟ در حالیکه با انواع و اقسام نوستالژی‌ها، خاطرات کودکانه و جزئی‌نگری‌های زنانه تزیین شده‌اند.

به اعتقاد من، عکس‌های میثم اسماعیلی، با توجه به زمان و مکان ارائه‌ی آن، سرشت‌نشان این دوران هستند. البته نه به آن معنا که مثلن فاوست، سرشت‌نشان دوران مدرن است. یا آن‌گونه که آثار سیندی شرمن سرشت‌نشان دوران پست‌مدرن است. چرخش زبانی پیش از این‌ها اتفاق افتاده است و تمامی ظرفیت آنچه را پست‌مدرنیسم خوانده شده، تصاحب کرده است. بنابراین هیچ یک از عکس‌ها نمی‌تواند نمایش هولناک امر زیبا باشد، چرا که نمایش، حتا پیش از آنکه تحقق یابد، هر منظره‌ی هول‌انگیزی را به چیزی زیبا و لوکس بدل کرده است. ورود به عرصه‌ی نمایش، پیشاپیش، تقلیل واقعیت به واقعیت زیباست. زیبا نه به معنای خوش آب و رنگ، بلکه به معنای **سازگار**. بنابراین در تصویر فجایع و معضل‌ها نیز، سازگاری با وضع موجود به اشکال متفاوتی به چشم می‌خورد. این چالشی جدی است که هنر به‌خصوص در وضعیت پسابرجام، با آن مواجه است.