

آسیب‌شناسی هنر و روشنفکری ایرانی در گفت‌وگوی مراد فرهادپور و صالح نجفی

هنر و روشنفکری ما تا آخر خط نمی‌روند

میزگرد فصلنامه سینما و ادبیات، بهار ۹۳، شماره چهل

سایت تز یازدهم

www.thesis11.com

سینما و ادبیات: چند شماره‌ای است که ما در بخش «میز روشنفکری» به رابطه هنر و روشنفکری پرداخته‌ایم. قبل از اینکه سوال خود را مطرح کنیم، ظاهراً با توجه به مباحث قبلی نکاتی را آماده کردید که خوب است ابتدا آن‌ها را بفرمایید تا برسیم به بحث مورد نظر این نشست.

فرهادپور: در بررسی ریشه‌ها و دلایل جدایی و افتراق روشنفکران و هنرمندان در ایران اولین نکته‌ای که به نظر می‌رسد این است که این جدایی از ابتدا تا این حد نبود و

هرچه پیش‌تر آمدیم بیشتر شد. اوج این جدایی را می‌توان در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ مشاهده کرد. پیش از آن بسیاری از هنرمندان ما در جامعه به عنوان روشنفکران مطرح زمان خود شناخته می‌شدند. چهره‌هایی همچون شاملو یا صادق هدایت هم ادیب بودند و هم وجهه روشنفکری داشتند. رگه‌هایی از همین رابطه را در میان نمایش‌نامه‌نویسان، نقاشان و فیلمسازان نیز می‌توان دید. این امر به تسلط گفتار

چپ در آن دوره بر می‌گردد. رابطه روشنفکران و هنرمندان به واسطه گفتار چپ به تاریخ و دیالکتیکی در خارج از ایران، در سطح جهانی، و به چهره‌هایی مثل سارتر یا داستایوفسکی گره می‌خورد. این نوع از ایزوله شدن و از بین رفتن گفتار چپ و آنگاه قطع میانجی‌گری با فضای جهانی، موجب شد که هم هنرمندان و هم روشنفکران به شرایط خاص ایران رجوع کنند و به نوعی در یک ساختار مفهومی مشخص درجا بزنند.

اگر بخواهیم مقایسه‌ای میان هنر و روشنفکری ایرانی داشته باشیم، باید هر دو را در اختیار ساختاری مفهومی بگذاریم که

متکی بر دو قطب است: تاریخ و حقیقت، یا به عبارت دیگر امر جزئی و امر کلی. از یک سو شرایط تاریخی - انضمامی تولید اندیشه و هنر، و از سوی دیگر افق کلی‌گرایانه‌ای تحت نام حقیقت که این اندیشه و هنر به آن معطوف است. ارزیابی این دو قطب ما را به دو وضعیت کاملاً متفاوت میان روشنفکران و هنرمندان ایرانی می‌رساند. همچنین در ارتباط با هنرمندان باید شعر و ادبیات را از باقی هنرها جدا کرد. تا آنجا که به نقاشی، موسیقی، عکاسی، فیلم و حتی تئاتر مربوط می‌شود، آنچه ما نداریم همان مفهوم خاستگاه (origin) است.

البته منشا، نه به معنای نقطه‌ای در گذشته که بگوییم از اینجا تئاتر، نقاشی و نظایر آن شروع شد. نه فقط هم به معنای یک دنباله تاریخ سنتی از قرون مختلف مانند عهد باستان، قرون میانه، رنسانس و غیره. مسلم است ما این دنباله سنتی را در نقاشی و موسیقی و دیگر هنرها نداریم. ولی تاکید من بر خاستگاه یا origin است، به همان مفهومی که والتر بنیامین مطرح می‌کند. به‌طور خلاصه از این منظر، origin یا خاستگاه، یک شکاف

فرهادپور: به راحتی می‌توان با تأکید بر ذخیره و میراث، گفتار ایدئولوژیک ساخت و سنت را جعل کرد. بر این اساس، می‌توان از طریق اسطوره، یک عصر طلایی ساخت که کاملاً باب طبع قدرت و دولت است و با شرایط اجتماعی و تاریخی ما نیز می‌خواند.

است، حرکتی است که در آن در مورد هر پدیده نوعی ظهور و برآمدن با نوعی افول داریم. origin شکاف یا مغاکی است که سیر حرکت مستمر تاریخ را می‌شکند و می‌شکافد، و امکان خلق امر نو را فراهم می‌آورد. بنابراین وقتی از اصالت حرف می‌زنید، به همین مفهوم origin یا منشا و خاستگاه در مقام یک شکاف یا بحران در دل حرکت تاریخی برمی‌گردد. از دل این شکاف‌ها و گسست‌ها بوده که خلاقیت و پدیدارشدن امر نو در تاریخ غرب رخ داده و فقدان کامل آنهاست که هنر ایران را تا حد زیادی از originality محروم می‌کند.

سینما و ادبیات: به عبارتی شما با طرح مفهوم origin می‌گویید از آن جا که ما هیچ شکافی یا هیچ بحرانی نداشتیم، به همین دلیل هنر و روشنفکری ما هم فاقد پویایی بوده. می‌توانید توضیح دهید این شکاف‌ها و بحران‌ها در غرب چه بوده که ما مشابه‌اش را اینجا نداشتیم.

فرهادپور: من از شکاف به معنای توانایی یا امکان خلاقیت نام می‌برم. به زبان ساده، در غرب نه فقط سنتی وجود داشته، مثلاً در نقاشی، و این سنت متکی بوده بر پیوند هنر با دین و جامعه، و در نتیجه مجموعه‌ای از کارکردها و توانایی‌های مختلف هنری را در بر گرفته، بلکه مهم‌تر از آن ما با گسست در این سنت روبه‌رویم. اینجاست که تکثر سنت‌ها و زنده‌بودن آنها و خلاقیت پیش می‌آید. سنت‌ها از طریق بحرانی‌شدن و شکاف‌خوردن، خود را بازسازی می‌کنند و به همین ترتیب از طریق این بحران و شکاف است که امر نو، سنت نو و هنر نو خلق می‌شود.

سینما و ادبیات: من درست فهمیدم، شما می‌گویید ما چون در هیچ یک از شاخه‌های هنر دارای یک سنت قوی نبودیم، پس شکافی هم نمی‌توانسته به وجود بیاید که بحرانی شکل گیرد تا در نتیجه آن نوآوری‌ای باشد؟

فرهادپور: ما هم در بُعد امر خاص و original (خاستگاه) و هم در بُعد حقیقت و امر کلی، با نمود فریبکارانه یا ظاهر دروغین و مبتذل روبه‌رویم. همین دید غیرتاریخی به سنت – و نگرستن به آن در مقام یک امر مستمر و یکدست، بدون بحران و شکاف – ما را به ذخایر فرهنگی و هنری و سنتی می‌رساند؛ آنچه در موزه‌ها جمع‌آوری می‌شود و امروزه تابع بیزنس و دارای ارزش اقتصادی است. مبنای بسیاری از گفتارهای ایدئولوژیک اجتماعی و سیاسی همین دید به سنت است. به‌راحتی می‌توان با تکیه به این مفهوم موزه‌ای و فرهنگی و با تأکید بر ذخیره و میراث، گفتار ایدئولوژیک ساخت. در

این کار همیشه می‌توان سنت را جعل کرد. بر این اساس، می‌توان از طریق اسطوره، یک عصر طلایی ساخت که کاملاً باب طبع قدرت و دولت است و با شرایط اجتماعی و تاریخی ما نیز می‌خواند. با وام‌گیری تشبیه دیگری از والتر بنیامین، ذخایر و میراث فرهنگی در واقع باری است بر دوش بشریت در طول تاریخ؛ باری سنگین بر دوش که حرکت شما را سخت‌تر و کندتر می‌کند بدون اینکه بدانید چه بر دوش‌تان است. زندگان میراث مرده مردگان را به‌عنوان ذخیره و تجمل همراه خود می‌برند، در حالی که بنیامین می‌گوید: تاریخ بشر و آزادی، زمانی شروع می‌شود که بشر بتواند این بار را زمین بگذارد و برای اولین بار این گنجینه و میراث را در دست خود بگیرد و ببیند چیست. رابطه‌ای که ما الان با سنت از طریق همین مفهوم ذخیره و موزه داریم، همین رابطه حمل یک بار است که هیچ معنایی ندارد، بلکه صرفاً ایماژی از ثروت و قدرت را تداعی می‌کند. در هیچ‌یک از هنرها در ایران، این مفهوم از origin وجود ندارد. بعد از انقلاب، دیگر به میانجی غرب هم خاستگاه نداشتیم و به‌جز سینما (که حدیث و داستان دیگری دارد) در همه هنرها پس از انقلاب دچار افول شده‌ایم. مهم‌تر از آن اینکه دقیقاً همین دید فرهنگی – موزه‌ای را جانشین فقدان خاستگاه کرده‌ایم و سنت‌های جعلی ساخته‌ایم. جعلی‌بودن این سنت‌ها نیز به قطب دوم برمی‌گردد. قطب دوم، یعنی جایی که ما باید از امر خاص جدا شویم و به سمت امر کلی برویم، جایی که مجسمه موسای میکل‌آنژ، فراتر از زمان و مکان خود، فراتر از جایگاه خود در کلیسای سن‌پیترو، برای غیرمسیحیان هم واجد معنا و حقیقت است. همین نکته در مورد سمفونی ده مالر یا فلان رمان تولستوی نیز صادق است. اینها همه به یک معنا، جهانی می‌شوند. مخاطب‌شان هیچ فرد خاصی نیست و دقیقاً به همین علت مخاطب‌شان «همه» است و هر کسی می‌تواند در این حقیقت مشارکت کند. این همان سویه کلی‌گرایی است که هم اندیشه و هم هنر متوجه آن است و من تحت‌عنوان حقیقت نام‌گذاری کردم. در هر دو قطب امکان جایگزینی دید کاملاً فرهنگی و جعلی با

originalite یا اصالت وجود دارد. در بُعد کلی‌گرا، امروزه مساله حقیقت در دنیای پست‌مدرن به حقیقت‌های نسبی و دیدگاه‌های گوناگون فرهنگی فروکاسته شده که دقیقاً متکی است بر دید بروکراتیک و سرمایه‌دارانه حتی نسبت به فرهنگ به‌عنوان یک ذخیره که می‌توان آن را جمع‌آوری و کنترل کرد و به‌لحاظ کمی با ذخیره‌های دیگر سنجید. در چنین شرایط هنر جهانی نیز بیش از هر چیز به تکثر فرهنگی و ذخایر فرهنگی خود متکی است. به‌همین منوال به‌جای خلق امر نو، صرفاً فرهنگ‌های عجیب و غریب را در بازار معرفی می‌کند. منشأ شهرت سینمای ایران در همین نکته است. هنر آفریقایی، کاسه‌های گلی چینی، گلیم تبتی، و نظایر آن به‌عنوان جنبه‌هایی از فرهنگ‌های عجیب و غریب که برای مشتریان اروپایی ناشناخته و جذاب‌اند، بدل به مواد اولیه هنری می‌شوند. پس در سطح کلی‌گرایانه نیز به عوض هنر با فرهنگ مواجه می‌شویم. یکی از نکاتی که آلن بدیو درباره جامعه مدرن ذکر می‌کند همین تبدیل و تبدل است؛ تبدیل سیاست به مدیریت، عشق به رابطه جنسی، علم به تکنولوژی و هنر به فرهنگ. فرهنگی کردن همه چیز، کاملاً با فضای لیبرال دموکراتیک پارلمان‌تاریستی و کاپیتالیستی خواناست. فرهنگ جهانی می‌شود و جهان، فرهنگی. در بُعد خاص‌گرایی نیز چیزی که، در مقام پاسخی به تقاضای بازار جهانی، جانشین originalite می‌شود حرکت به سمت فرهنگ است: این طرف و آن طرف، دنبال عتیقه‌جات گشتن و کشف یک عصر طلایی. شعار پنهان این است: هر چه قدیمی‌تر بهتر، هر چه قدیمی‌تر با ارزش‌تر و حقیقی‌تر. بدین ترتیب، درست برخلاف تولد امر نو، تکرار امر کهنه می‌کنند اما در قالب امر جذابی که از نو کشف شده.

در مورد جریان روشنفکری، ایراد اصلی این بود که به‌جای کلی‌گرایی (universality) به جهانی‌شدن (globalization) گرایش یافت. در حوزه نظریه، به‌خاطر اینکه میانجی زبان وجود دارد و زبان فارسی محدود است به

ایران و چند کشور دورافتاده اصلاً امکان این نوع از جهانی‌شدن نیست. بنابراین چنین نبوده که روشنفکران معطوف به حقیقت بوده‌اند و نخواسته‌اند جهانی شوند، بلکه نمی‌توانستند جهانی شوند. اصولاً چرا خلاقیت فکری در ایران، در دوره بعد از انقلاب، تا این اندازه سخت و دشوار است؟ به‌واسطه شرایط تاریخی انضمامی تولید فکر، ما با غیبت هرگونه خلاقیت فکری روبه‌رویم. تنها موردی که می‌توان تا حدی از نوعی سنت فکری و خلاقیت فکری حرف زد «روشنفکری دینی» است. جریان روشنفکری دینی مثال خوبی است که نشان می‌دهد حتی وقتی از درون وضعیت زمانی مکانی خاص یک حرکت فکری ساخته می‌شود، چرا این حرکت به جایی نمی‌رسد، تا این حد فقیر است و مشکلاتش چیست. جهانی‌شدن آن و عدم رابطه‌اش با حقیقت ناشی از فقدان میانجی زبان است. در تئوری، بر خلاف هنر، امکان دریافت جایزه‌های بین‌المللی و شهرت جهانی خوشبختانه وجود ندارد، که اگر بود روشنفکران ما برای فروش و عرضه خود هیچ کم از هنرمندان ما نداشتند. ولی خوشبختانه در اینجا بازار و خریداری وجود ندارد.

سینما و ادبیات: آقای فرهادپور از نگاه خود به این سوال پاسخ دادند که چرا ارتباط بین هنرمندان و روشنفکران در ایران شکل نمی‌گیرد. اگر شما دلایل دیگری می‌خواهید اضافه کنید، بفرمایید و در ادامه به سمت این سوال هم بروید که آیا راه‌گزینی هست؟ می‌توان راهی را یافت که در آن روشنفکران و هنرمندان، هم‌گرا تر باشند؟

نجفی: بودن یا نبودن راه‌گزینی سوالی است که همواره می‌توان طرح کرد. من می‌خواهم طرح‌واره‌ای کلی پیشنهاد کنم برای ارائه تعریفی انتزاعی و فرمال از کار فکری یا روشنفکری. به یک اعتبار صحبت از روشنفکران به‌عنوان گروه یا طبقه و قشر خاص یا مجموعه خاصی از جامعه، خود محصول دوطرفه‌شدن جوامع مدرن است، محصول شکل

خاصی از تقسیم کار که معمولاً با صفت بورژوازی از آن یاد می‌کنیم. روشنفکران، موقعیت پارادوکسیکالی دارند: کسانی که از یک سو مولود دویاره شدن یک وضعیت تاریخی‌اند و از سوی دیگر اولین منتقدان جدی این دویارگی به شمار می‌روند. کسانی که به اعتباری شرایط به وجود آمدن خود به‌عنوان یک گروه را زیر سوال می‌برند و حتی به نقطه‌ای می‌رسند که حتی امکان بقای خودشان از بین برود. هر کسی که درگیر کار فکری می‌شود به یک معنا کار روشنفکری می‌کند. از این مقدمه که بگذریم می‌خواهم یک تعریف فرمال پیشنهاد کنم برای روشنفکران تا بهتر بتوان به رابطه هنرمندان و روشنفکران پرداخت. پیشنهادم این است که

بگوییم روشنفکران کسانی هستند که میدانی را برای یک مواجهه ناممکن تعریف می‌کنند - نوعی رویارویی که به‌نظر محال می‌رسد. میدانی که روشنفکران تعریف می‌کنند برای برقراری پیوند بین دو سطح یا دو تراز است که به شکل ساختاری نمی‌توانند با هم تلاقی داشته باشند. البته این تعریف شاکله‌وار است. یک تراز را اکتیویسم، فعالیت سیاسی، مبارزه سیاسی یا کلی‌تر «مقاومت سیاسی» می‌نامم. تراز دوم را تراز کار هنری

می‌دانم به‌عنوان «مقاومت زیباشناختی» یا استتیک‌ی یا نوعی هنر انقلابی به معنای آدورنوبی کلمه. به نظر آدورنو (نگاه کنید به کتاب «ایده نمایش») یک کار هنری، فقط از طریق فرم می‌تواند در برابر ایدئولوژی مقاومت کند. اثر هنری کاملاً مستقل از نیت بشردوستانه مؤلف یا حتی ادعاهای او (مبنی بر اینکه من علیه سیستمی مبارزه می‌کنم یا در برابرش مقاومت می‌کنم) فقط به میانجی فرم، انضباط، قاعده و نظم درونی می‌تواند مقاومت کند. می‌توان گفت روشنفکران، مواجهه ناممکن بین این دو تراز به‌صورت ساختاری مستقل را تعریف

می‌کنند: تراز مبارزه سیاسی با تراز زیباشناختی. به همین علت روشنفکران همیشه در موقعیت بحرانی قرار می‌گیرند. مثالی از اسلاوی ژیزک قضیه را روشن‌تر می‌کند. ژیزک می‌گوید در فانتزی خودمان روزی را تخیل کنیم که لنین به‌عنوان بزرگ‌ترین اکتیویست رادیکال زمان خود، به کافه ولتر در شهر زوریخ سوئیس سر می‌زند و با دادائیس‌ها ملاقات می‌کند. به گفته او این مواجهه تاریخی اتفاق نیفتاد و این فقط یک تصادف نبود. انگار قاعده‌ای ساختاری اجازه نمی‌دهد این اتفاق بیفتد و گویی تصادفی نبوده که معمولاً سلیقه هنری رادیکال‌های سیاسی کلاسیک بوده یا به آثار بزرگ کلاسیک علاقه داشتند. در مقابل، بسیاری از هنرمندان

رادیکال نیز از الیوت تا سلین و پیراندلو در سیاست محافظه‌کارند؛ چهره‌های مدرنیستی که در سیاست حتی تا مرز همدلی با فاشیسم پیش می‌روند. روشنفکر نه به معنای دقیق کلمه اکتیویست سیاسی است و نه چندان کار هنری می‌کند. در حد فاصل اکتیویسم و کار هنری ایستاده است. اگر بخواهیم شکاف ساختاری میان این دو تراز را ملموس‌تر کنیم، باید بگوییم ارتباط بین هنر انقلابی و سیاست انقلابی مثل یک نوار مویوس است. نوار مویوس پشت و رو ندارد و از هر طرف آن حرکت کنیم به آن

طرف وصل می‌شویم بدون اینکه جایی از پشت به رو رفته باشیم. پس می‌توان گفت هنر انقلابی و سیاست انقلابی، دو روی نواری هستند که پشت و روی آن یکی است. به همین سبب گویی روشنفکران وظیفه ساختن چنین نواری را دارند که در آن قرار است جایی ملاقات ناممکنی روی دهد. چه بسا تعریفی که می‌توان از یوتویای انقلابی داشت، بر اساس رفع این دوگانگی است. یعنی زمانی که هنرمندان انقلابی با مبارزان سیاسی انقلابی ملاقات می‌کنند و همراه هم و با آگاهی از هم یک پروژه را پیش می‌برند. به‌نظر می‌رسد

نجفی: ارتباط بین هنر انقلابی و سیاست انقلابی مثل یک نوار مویوس است. نوار مویوس پشت و رو ندارد و از هر طرف آن حرکت کنیم به آن طرف وصل می‌شویم بدون اینکه جایی از پشت به رو رفته باشیم. هنر انقلابی و سیاست انقلابی، دو روی نواری هستند که پشت و روی آن یکی است

به صورت تاریخی چیزی در ساختار نظام سرمایه‌داری هست که اجازه این ملاقات را نمی‌دهد. به همین سبب انگار روشنفکران از امکان تحقق چنین یوتویایی صحبت می‌کنند. در این یوتوپیا، شاید اولین گروهی که حذف شوند خود روشنفکران باشند چون وظیفه میانجی‌گری ایشان حذف می‌شود. این بحث شاید به نظر شالکه‌وار، کلی و انتزاعی بیاید اما می‌کوشم از طریق آن، به آسیب‌شناسی وضعیت تاریخی خودمان بپردازم.

معمولاً در صحبت‌های آقای فرهادپور به پروژه روشنفکری دینی و گره خوردن آن با سیاست به عنوان بارقه‌های خلاقیت کار فکری در دو دهه اخیر اشاره می‌شود. آسیب‌شناسی این ماجرا کار سختی نیست و با یک نمونه غربی که سال‌ها پیش اثر او به فارسی ترجمه شد می‌توان بیماری روشنفکری دینی را نشان داد. روشنفکری دینی در شاکله من، در حفاصل یک سیاست انقلابی (که در تجربه انقلاب ۵۷ ریشه داشت) و یک خلاقیت هنری یا مقاومت زیباشناختی در برابر ایدئولوژی زیباشناختی مسلط، قرار می‌گیرد. رابطه روشنفکری دینی ما با ادبیات در بهترین

حالت از طریق شعر مولوی و متون ادبی قدیم بوده است. معمولاً مسیری هم که طی می‌کرده رفتن از متون تئوریک به سمت متون عرفانی یا آنچه عرفان نظری نامیده می‌شود، بوده است. از جنبه سیاسی نیز بعد از دوره‌ای مقاومت در برابر گفتار مسلط، پروژه‌ای که در قالب جنبش شروع شده بود به اصلاحات از بالا رسید و نهایتاً به اعتدال ختم شد. در این میان می‌توان مقایسه ساده‌ای کرد. در دهه ۷۰، پس از دوم خرداد، یکی از کتاب‌هایی که در ایران خیلی پرطرفدار شد، کتاب «دریای ایمان» بود - کتاب بالینی نسل ما. نویسنده این کتاب دان کیویت، کشیشی است که به طیف گسترده‌ای از متون از

داستایفسکی تا نیچه می‌پردازد. جالب است که یک کشیش که تا مدت‌ها کسوت روحانیت داشته، با چه متن‌هایی سر و کله می‌زده، با چه پرسش‌هایی روبه‌رو بوده و چه چیزهایی می‌خوانده. البته شاید آن پروژه در نهایت محافظه‌کارانه باشد و از همین رو وجه سیاسی رهایی‌بخشی در آن وجود ندارد. اما اگر به تاریخ خودمان برگردیم ما در دهه ۵۰ شمسی، روشنفکرانی داریم که جنبه سیاسی آنها با جنبش چپ جهانی پیوند دارد و جنبه ادبی آنها با ادبیات مدرنی که دست‌کم از صادق هدایت به این سو، تبدیل به سنت شده بود. حتی ما تجربه استثنایی کانون پرورش فکری را داریم که بخش هنری آن را به یک مبارز دقیقاً چپ، فیروز شیوانلو، می‌سپارند. پس حتی در زیباشناسی غالب سینمای قبل از انقلاب، تحت عنوان فیلم‌فارسی، یک جریان پنهان چپ دارید که در آن فیلم‌هایی تولید می‌شدند که این فیلم‌ها به نظر من تنها رگه‌هایی از مقاومت زیباشناختی در تاریخ زیباشناسی دهه‌های اخیر ماست. در ادبیات نیز چهره‌هایی مثل غلامحسین ساعدی، بهرام صادقی و نظایر آن را داشتیم که همه به پشتوانه صادق هدایت و سنتی که از نیمایوشیچ به بعد از طریق

فروغ و شاملو به نحوی زنده بوده و پویایی داشته، استمرار یافته و گسست‌های خاص خود را داشته است. دقیقاً به واسطه حفظ استمرار است که ما توانستیم گسست‌هایی یا بارقه‌هایی از خلاقیت داشته باشیم. اما طی دو سه دهه اخیر فقدان این تداوم را می‌توان از طریق تجربه روشنفکری دینی نشان داد. روشنفکری دینی نهایتاً به سنتی تبدیل شد که فقط متون خود را می‌خواند. رابطه میانجی‌گرایانه به طور کامل حذف شده و هیچ مواجهه‌ای اتفاق نمی‌افتد. حال آنکه بنا بود روشنفکری، میدان مواجهه‌ای باشد که به نظر ناممکن می‌رسید. البته این پروژه پایان‌ناپذیری است زیرا مواجهه در لحظه‌ای اتفاق می‌افتد که به یک معنا، یوتویایی انقلابی محقق شده باشد.

**فرهادپور: در همه جا خلاقیت
همراه با تخطی، نوعی
رادیکالیسم، شکستن مرزها، اغراق
و افراط است که به ساختار
تثبیت شده موجود برمی‌گردد.
هر جا با نوعی رادیکالیسم روبه‌رو
شویم مرزها می‌شکنند.**

بنابراین پاسخ به این سوال کلی که آیا راه‌گزینی هست یا «چه باید کرد؟» یافتن لحظه‌های نادری است که در آن مواجهه رخ می‌دهد یا تلاش برای تعریف میدان این مواجهه. تجربه تاریخی ما بیشتر به سمت بسته‌شدن این میدان و حتی انکار نیاز به چنین میدانی حرکت کرده. فقدان اصلی، فقدان میدانی است که روشنفکران طبق تعریف باید در آنجا فعالیت کنند.

سینما و ادبیات: آقای فرهادپور، شما در بخش‌های قبلی صحبت‌تان از نبود سنت قوی هنری و بالطبع، نبود شکاف در سنت هنری گفتید. اما فکر می‌کنم شما بخشی از تاریخ هنر اسلامی و ایرانی را نادیده گرفتید، خصوصاً دوران اوج این سنت را. مثلاً آیا معماری و ادبیات و شعر کلاسیک ما خیلی نازل‌تر نمونه‌های غربی‌اش است؟

فرهادپور: می‌کوشم پاسخ به این سوال را در پیوند با بحث آقای نجفی مطرح کنم. به نظر می‌رسد اگر تاریخی به قضیه بنگریم، مثال‌های نقضی هم یافت می‌شود، مثلاً بودلر و رمبو که چپ بودند یا مالارمه که هگلی بود. در کل به نظرم این توصیف درست و بجایی است زیرا در جامعه سرمایه‌داری مدرن، این تقسیمات کارکردی وجود دارد و حوزه‌ها از هم جدا هستند؛ سیاست، هنر، زندگی روزمره، اقتصاد. خواه ناخواه این جدایی، عدم امکان برخورد بین آدم‌هایی که در این حوزه‌ها کار می‌کنند، فاصله‌ای ساختاری پدید می‌آورد که مانع از ایجاد ارتباط می‌شود. در این میان روشنفکران به‌عنوان گروه بی‌پایه مطرح می‌شوند، گروهی که به هیچ جایی و به هیچ‌یک از این حوزه‌های خاص تعلق ندارد. نه کاملاً در اقتصاد است نه کاملاً در اندیشه‌ورزی و نه کاملاً در هنر یا حتی در زندگی روزمره یا دین. روشنفکران آدم‌های سرگردان، آواره، و بی‌جا و مکانی‌اند که همچون فلانور بودلری این‌جا و آن‌جا پرسه می‌زنند. این نکته به تحول تاریخی جامعه سرمایه‌داری بر می‌گردد که اولاً، براساس

تناقضاتی که در هر دوره‌ای در جریان است، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف چه مقدار از این تیپ آدم‌های سرگردان روشنفکران را تولید می‌کند. دوماً اینکه تحت چه شرایطی این تقسیم‌بندی می‌شکند؟ به نظر می‌رسد روشنفکران، گروه آواره‌ای هستند که در شرایط عادی باید ارتباط ناممکن بین حوزه‌های به‌لحاظ ساختاری منفک از هم را برقرار کنند. منتها زمانی که با شرایط غیرعادی و استثنایی روبه‌رویم امکانی برای برهم‌زدن تقسیم‌بندی رایج وجود دارد و در نتیجه امکان در هم فرورفتن حوزه‌ها فراهم می‌شود. این کار عمدتاً از طریق سیاست صورت می‌گیرد که سر و کارش با نظم و تقسیم بدنه اجتماعی است. از این‌رو، در دوره‌های انقلابی، روشنفکران مطرح می‌شوند و برخوردهای ناممکن به طرز معجزه‌واری ممکن می‌شود. به‌لحاظ فرمال، در شرایط استثنایی که با نوعی امر افراطی یا رادیکال روبه‌رویم سیاست رادیکال اساس این تقسیم‌بندی را به هم می‌زند. در عرصه‌های دیگر نیز هر جا با نوعی رادیکالیسم روبه‌رو شویم مرزها می‌شکند. رادیکالیسم به این معنا که یک نفر از درون اقتصاد، از درون دین یا از درون هنر، به مرزهای این حیطه برود و عملاً آن مرزها را بشکند، به عوض اینکه در درون آن حیطه بماند و فقط به ساماندهی آن پردازد و ذخایر و ارزش و اعتبار آن را حفظ کند. در چنین رادیکالیسمی به عنوان مثال با هنرمندی طرفیم که هنر خود را نفی می‌کند یا متالهی که از مرزهای الهیات رسمی زمان خود عبور می‌کند. در این شکست‌ها، تخطی‌ها و شکستن مرزها، در این رادیکالیسم و افراط است که آن برخورد معجزه‌وار رخ می‌دهد. به گفته آدورنو: «حقیقت‌های روانکاوی فقط در اغراق‌های آن است». یعنی جایی که بیمار اغراق می‌کند و گزاف می‌گوید. این نکته را می‌توان به کل تجربه مدرن سرایت داد. در همه جا خلاقیت همراه با تخطی، نوعی رادیکالیسم، شکستن مرزها، اغراق و افراط است که به ساختار تثبیت‌شده موجود برمی‌گردد. وقتی قرار است جامعه به شکل کارکردی، براساس مرزهایی که نباید به آن دست زد بازتولید شود، روشن است که هر نوع

تولید امر نو و درافتن با وضعیت، متضمن شکافتن مرزهاست – چیزی که خواه ناخواه از سوی جامعه رادیکالیسم و افراط خوانده می‌شود. این افراط را در هنر مدرن و حتی فلسفه مدرن به‌خوبی می‌بینید. از نظر مردم این‌ها کارهای دیوانه‌واری است که از افرادی عجیب و غریب سر می‌زند. هر جا خلق امر نو رخ می‌دهد ما با واکنشی عمومی روبه‌رویم مبنی بر اینکه آن را به‌عنوان جنون یا حادثه غیرقابل درک کنار بگذارند و دوباره به همان نظم از پیش تعریف‌شده برگردند. بنابراین با افزودن نگاه تاریخی به برخورد فرمال صالح نجفی، به این نکته می‌رسیم که اصولاً در کل تجربه مدرن (یا همان تجربه مدرنیته)، ما با نوعی امکان شکستن

مرزها روبه‌رویم و در همین مسیر درگیر شدن با ارزش‌ها و مرزهای تثبیت‌شده است که به خلاقیت و حقیقت می‌رسیم. پس رادیکالیسم نه فقط در عرصه سیاست بلکه در عرصه‌های دیگر نیز حامل حقیقت است. این امر دال بر هیچ‌گونه جنون یا فرضاً علایق بیست‌سالگی نیست، چنان‌که مثلاً حکمت عامیانه به ما می‌گوید همه در نوزده سالگی رادیکال می‌شوند و در سی سالگی هم به زندگی معمول باز می‌گردند، ازدواج می‌کنند، کار پیدا می‌کنند و

این مسائل را کنار می‌گذارند. امروزه وضع تغییر کرده است. در زمانه ما یک اصلاح عادی در کشورهای پیشرفته جهان برای چیزی که شاید ۵۰ سال پیش خیلی طبیعی و پذیرفته شده بود مثل حق بانزشتگی، نیازمند انقلاب است. چون سیستم‌ها چنان بسته شده که کوچک‌ترین تخطی از آن همه چیز را برهم می‌زند. این اتفاق، خود نشان‌دهنده شرایطی است که ما در آن به‌جایی رسیدیم که اصلاً فاصله‌ای بین اصلاح و انقلاب وجود ندارد. حتی وقتی احزاب رفرمیست یا سوسیال

دموکرات‌ها بخواهند قانونی غیر از اصول منطبق با سرمایه‌داری تاجری تصویب کنند، خواه ناخواه کارشان به درگیری با ساختارهای جامعه می‌کشد. معنای دیگر این حرف این است: در دنیایی که همه چیز هر روز عوض می‌شود، در عمل هیچ چیز تغییر نمی‌کند و اگر تغییری هم در کار باشد، این تغییر متضمن موضع‌گیری رادیکال است. مثال من سیاسی بود ولی در همه حوزه‌های دیگر تغییرناپذیری به شرط رادیکال شدن را می‌توان دید. «رسیدن به مرزها» چه در تجربه زیباشناختی و چه در تجارب سیاسی و اخلاقی نیازمند رادیکالیسم است؛ یعنی ادامه‌دادن مقاومت هنری و غیرهنری تا

مرز نهایی و تا جایی که به زبان روانکاوی لاکان «واقعیت می‌شکند» و امر واقعی (the real) آشکار می‌شود؛ همان هسته پنهان واقعیت. برای رسیدن به امر واقعی، چه در حوزه اخلاق امر واقعی و چه زیباشناسی امر واقعی و چه سیاست امر واقعی، باید استمرار و پشتکار و شجاعت رفتن تا انتها داشت. با این توضیح ضروری بر می‌گردم به سوال شما.

مشکل جامعه هنری و فضای فکری ما عدم حرکت به سمت این مرزهاست. فقدان کامل رادیکالیسم، کوتاه‌آمدن

یا نبود جسارت برای ادامه‌دادن و به آخر رسیدن. مثلاً در شعر ما چقدر طول کشید تا برخی قواعد شعری شکسته شود. نیما بعد از صدها سال جرات یافت دست به این تخطی بزند و از این‌رو او یک استثناء است. در دیگر شاخه‌های هنری یا فضاهای فکری این تجربه وجود ندارد، چه در سیاست، و چه در الهیات. اینجا بحث سنت هم به میان می‌آید؛ چیزی که من به‌عنوان شکاف و origin مطرح کردم که در دل گذشته

فرهادپور: رادیکالیسم به این معنا که یک نفر از درون اقتصاد، از درون دین یا از درون هنر، به مرزهای این حیطه برود و عملاً آن مرزها را بشکند، به عوض اینکه در درون آن حیطه بماند و فقط به ساماندهی آن بپردازد و ذخایر و ارزش و اعتبار آن را حفظ کند. در چنین رادیکالیسمی به عنوان مثال با هنرمندی طرفیم که هنر خود را نفی می‌کند یا متالهی که از مرزهای الهیات رسمی زمان خود عبور می‌کند

است و همواره از طریق پیوند با لحظه حال زنده می‌شود. به محض اینکه پیوند با لحظه حال را کنار بگذارید، تنها با یک «ذخیره» مواجه می‌شوید. «ذخیره» ای که هویت خیالی می‌سازد - هویتی که همه ما در رویاهایمان، برای خود ساخته‌ایم. این هویت خیالی هم در فرد هست و هم در جامعه، به طوری که هر کشوری از طریق همین اسطوره‌سازی درباره گذشته و عصرهای طلایی‌اش، استمرار می‌یابد. ناسیونالیسم در واقع به نوعی آمدن به همین حیطه تخیلی است؛ حیطه سوم لاکانی یا imaginary. به نحوی مشابه والتر بنیامین نیز می‌گوید لحظاتی در گذشته هست که همین شکاف‌ها و بحران‌ها منتظر می‌مانند تا روزی، جایی، کسی آن را تصدیق کند. حتی اگر کسی این کار را نکند باز هم ارزش خود را دارد، زیرا به گفته او در حافظه خداوند این لحظه بالاخره روزی تصدیق می‌شود. گذشته را باید در پیوند با لحظه حال از نو زنده کرد و آن لحظه، فقط لحظه مرزشکنی است. جایی که باید همان بحران را در امروز ایجاد کرد. مثال سیاسی آن وقتی است که در یک مبارزه حاد سیاسی، شعارها و آرمان‌های یک قیام شکست خورده سی سال قبل پیش دوباره زنده می‌شود و از طریق تکرار همان شعارها، مواجهه‌ای رادیکال از طریق رستگار کردن امیدهای شکست‌خورده مبارزات قبلی، در لحظه حال شکل می‌گیرد. هنر، به اعتباری، خلاقیت نقل قول رادیکال همین لحظات است. اتفاقی که در هنر غربی، مثلاً در موسیقی و به‌طور مشخص در جاز نمود دارد. در جاز، بخش‌هایی از موسیقی باخ و موسیقی باروک نقل قول می‌شود، اما در پس‌زمینه‌ای جدید. ولی نکته اساسی این است که این نقل قول، آن پس‌زمینه را بحرانی می‌کند، نه آنکه با این نقل قول‌ها موسیقی سرگرم‌کننده‌ای ساخته شود، چنان‌که آدورنو درباره جاز تصور می‌کرد. اینجا دو مفهوم مهم می‌شوند: یکی صوری شدن و دیگری بدیهه‌سرایي و تئاتری شدن. به اعتقاد بدیو ما در تئاتر و پرفرمنس به سمت روبروشدن با کنش پیش می‌رویم به گونه‌ای که در لحظه حال بدیهه‌سازی می‌شود. نمونه‌های مشابه تئاتر را در سینما و شعر و موسیقی نیز داریم. در موسیقی

بهترین نمودش همان جاز است که با بدیهه‌سرایي و خلاقیت هنری مواجهیم. در متن همین خلاقیت هنری است که نقل قول از سنت معنا می‌یابد. کافی نیست خود باخ به تنهایی به لحظه حال بیاید و از او در مقام یک موسیقیدان بزرگ و ذخیره فرهنگی استفاده شود. بنابراین تا وقتی شکاف و بحران و پس از آن، بازآوری خلاقانه سنت نباشد، تکیه به گذشته چیزی جز تکرار سنت‌ها نیست. چنین تکراری در هر شاخه‌ای باشد، فاقد ارزش فکری و هنری است.

سینما و ادبیات: شما در ابتدا و همچنین در بخش آخر صحبت‌هایتان به این نکته اشاره داشتید که ما چون شرایط انقلابی و بحرانی نداریم، پس خلاقیتی هم نداریم. آیا واقعا نسبت معناداری بین امر خلاقه و انقلاب و بحران وجود دارد؟ آیا در غرب و مشخصاً آمریکا و انگلیس که انقلاب‌ها و تغییرات دفعی و محسوسی ندارند، ما شاهد هنر و فکر خلاق نیستیم؟

فرهادپور: شما ثبات را تاریخی و تجربی فرض کردید. من از نوعی ثبات ساختاری حرف می‌زنم. ممکن است حتی گاهی وضعیت روزمره، مغشوش و متلاطم باشد اما به لحاظ ساختاری واجد ثبات. مهم‌ترین نکته در این ثبات ساختاری، جدا بودن عرصه‌ها از یکدیگر است. تاریخ رادیکالیسم و تاریخ بحرانی شدن‌ها در هر یک از عرصه‌های فکری و هنری، از هم سواست. دلیلی ندارد همه با هم دچار بحران شوند. مثالی که آقای نجفی زد، ناظر به همین موضوع بود. لحظات بحرانی و سویه‌های رادیکال حوزه‌های مختلف، ضرورتاً هیچ وقت بر هم منطبق نمی‌شوند. حتی برعکس می‌توان گفت منطبق شدن آنها به نوعی ناممکن است. در عمل نیز چنین است. بنابراین شما می‌توانید در دوره انحطاط سیاسی و جایی که انقلابی شکست خورده، ناگهان انقلاب علمی داشته باشید. انقلاب‌های علمی اینشتین در ۱۹۰۵ و فروید در ۱۹۰۰ است؛ دقیقاً در دوره‌هایی که انقلاب‌های ۱۸۴۸ شکست خورده، کمون پاریس مضمحل شده و در مقابل با سرمایه‌داری

روبه رشد تثبیت شده‌ای روبه‌رویم که جنبش کارگری چندان آن را به چالش نمی‌کشد. ولی در همین دوره ناگهان فیزیک کوانتوم و نسبیت اینشتین می‌آید، و از سوی دیگر فروید و دستاوردهای روانکاوانه او. بنابراین لحظات رادیکال حوزه‌های مختلف، به لحاظ ساختاری از هم سوا هستند. هر نوع تفکر رادیکال را باید متناسب با ساختارش سنجید. باید تا انتهای مرزها رفت، ولی آن مرزها چیستند؟ طبیعی است هر حوزه‌ای مرزهای خود را دارد. برای اینشتین آن مرزها، فیزیک نیوتنی است، که در آن مفهوم زمان و مکان برای او بحرانی می‌شود.

سینما و ادبیات: پس هنرمند می‌تواند تا انتهای مرزها برود در شرایطی که به لحاظ سیاسی کشور و جامعه در بالاترین حد ثبات سیاسی باشد. چون من این را به بحث اول شما پیوند دادم که گفتید بعد از انقلاب آن میانجی گفتمان‌های انقلابی و چپ از بین رفت، هنر هم افول کرد.

فرهادپور: سوال شما جایی آغاز می‌شود که مورد خاص ایران مطرح می‌شود. یعنی وقتی در کشوری به شکل بومی فاقد سنت‌های هنری و فکری هستید و به سنت یا به‌عنوان ذخیره فرهنگی می‌نگرید یا از طریق کنش ترجمه در انتقال سنت‌ها می‌کوشید. در چنین شرایطی کلیت فضای تاریخی تا حدودی تعیین‌کننده می‌شود. قصد ندارم مسأله را فردی و روانشناختی کنم ولی باید توجه کرد ساختاری در جامعه وجود دارد که اجازه می‌دهد اینشتین، اینشتین شود و فروید، فروید؛ آن‌هم به‌رغم همه مقاومت‌هایی که از طرف مردم و دولت و مذهب در برابرشان بوده. با همه این مشکلات، آنها در تنهایی خود سی سال تمام می‌نویسند و چه بسا مسخره می‌شوند تا ناگهان علم جدیدی را بنیان می‌گذارند. البته منظور من تکرار کلیشه‌های عامیانه نیست مبنی بر اینکه «ما ایرانیان پشتکار نداریم یا کار جمعی نمی‌کنیم و نظایر آن». این ناتوانی به جا نیفتادن تجربه مدرنیته بر می‌گردد و ساختاری که به یک غربی اجازه می‌دهد یا حتی او را وادار می‌کند که انسجام لازم

را داشته باشد و از مرزها عبور کند. این موضوع نه ربطی به نژاد دارد و نه امری ملی و فرهنگی است. به همین سبب، شاید بهترین تعریف برای انتقال از مدرنیته به پست‌مدرنیته در غرب از دست‌رفتن نظم و انسجام و ساختارهاست. از این‌رو، مدت‌هاست در غرب همه‌چیز سازشگرانه شده و متعاقباً هیچ انقلاب علمی به چشم نمی‌خورد. آنچه هست، کلنجار رفتن با تکنولوژی و گجت‌های جدید است. موبایل می‌سازند، کوچک‌اش می‌کنند، برایش دوربین می‌گذارند، بعد مجدد سایشش را بزرگ می‌کنند و همین دور بی‌معنی ادامه می‌یابد. پس از فیزیک اینشتین هیچ کشف و جهش بزرگ علمی نداشته‌ایم. این ایستایی نه منحصر به عالم علم بلکه در هنر و سیاست و... نیز مشهود است. به همین دلیل معتقدم از دست رفتن رادیکالیته بهترین توصیف برای گذر از مدرنیته به پست‌مدرنیته است. دیگر در غرب هم چنین خلاقیت‌هایی رخ نمی‌هد و همه راضی‌اند که با ابزارهای موجود بازی کنند و اسباب‌بازی‌های جدید بسازند، ولی خود بازی را به‌هم نمی‌زنند تا قواعد دیگری بیاورند.

در ایران وضعیت به‌گونه‌ای دیگر است. هنوز مدرنیته و ساختار متناسب با آن شکل خود را نیافته بود که مرزها کشیده شد و امکان تخطی از آنها سلب شد. از این حیث، ما حتی نسبت به سنت گذشته خودمان منفعل بودیم؛ یا ناتوان بودیم یا اصلاً چیزی در سنت‌مان نبود. برای مثال در موسیقی یا نقاشی واقعاً چیزی در گذشته نداشتیم که آن را نقل قول و در پیوند با بحران حال، بازآفرینی کنیم. آنچه بود، کالاهای فرهنگی مورد علاقه غربی‌ها بود یا تلفیق نغمه‌های ایرانی با موسیقی‌های غربی؛ همان دستگاه‌ها و فرم‌های تکراری موسیقی خود را کنار موسیقی غربی گذاشتیم و چون مخاطب غربی تا به حال ندیده بود، برایش جذاب بود. همین سرهم‌بندی را در نقاشی نیز داشتیم. اضافه کردن دو طرح اسلیمی و چند نماد فرهنگی و کمی مینیاتور به یک نقاشی آن را برای غربی‌ها جذاب و جدید می‌کند. باج فرهنگی هم می‌گیریم، چون می‌گویند بین

این هنرمند چطور از یک مملکت عقب‌افتاده و در میان وحشی‌ها، اصلاً به فکرش رسیده که نقاشی کند، حتما پدرش را در آورده‌اند، اعدامش کرده‌اند، شلاقش زده‌اند و ... این باج عاطفی را آن‌ها می‌دهند و در داخل هم عده‌ای هستند که خوب بلدند از آن بهره گیرند. ولی در حوزه‌های دیگر مثل معماری، فلسفه اسلامی یا الاهیات، وضعیت فرق می‌کند. در آن حوزه‌ها نیز ما نیازمند «نیما»ها هستیم که تا انتهای خط بروند و کنش رادیکال انجام دهند تا بتوان در آن شاخه‌ها از امر نو و خلاقیت صحبت کرد. اینجا می‌توان بحث روشنفکری دینی را پیش کشید. جذابیت این نحله فکری می‌توانست در حرکت به سمت مرزها باشد و شکل‌های مختلف تخطی را تجربه کند، حال آنکه روشنفکری دینی انواع توجیه‌ها و دورزدن‌ها را تجربه کرد تا در آستانه‌ها حرکت نکند. چون گمان می‌کند این مرز خطرناک است و نباید به آن نزدیک شد، مبدا فرد ایمانش را از دست بدهد. به همین دلیل، من در روشنفکران دینی خودمان اصلاً کسی را نمی‌بینم که همچون کی‌یرکگور تا مرز قمار بر سر ایمان پیش رود.

سینما و ادبیات: اجازه دهید باز با شما در این مورد مخالفت کنم، با تکیه بر دو مثال نقض شریعتی در گذشته و ملکبان در حال. این دو به نظر تا آخر خط می‌روند و به تعبیر شما حتی قمار بر سر ایمان خویش می‌کنند.

فرهادپور: من به طور کلی، عرصه‌های گوناگون فکری و هنری را واکاوی کردم. در عرصه ادبی به جز استثنااتی مثل نیما، چنین افرادی را نمی‌بینم. در مورد آقای ملکبان هم معتقدم ایشان حرف‌هایی می‌زند که به لحاظ درونی چندان مفهوم نیست. مثلاً ایشان می‌گویند عقلانیت و معنویت، اما کدام عقلانیت؟ آیا ایشان در حد کانت و هگل‌اند که یک تعریف جدید از عقلانیت بیاورند، یا این که عقلانیت مورد نظرشان در درون یکی از این سنت‌های همین فیلسوفان تعریف می‌شود؟ شریعتی را هم نمی‌دانم بر چه اساسی می‌گویید؟

سینما و ادبیات: بر اساس کویریات‌اش که در قسمت‌هایی از آن کفر و شطحیات دیده می‌شود و به قول شما می‌تواند همان تا آخر خط رفتن باشد.

فرهادپور: واقعیت این است که من کویریات شریعتی را نخوانده‌ام ولی تا جایی که می‌دانم کویریات ایشان، بیشتر ناظر به سویه عرفانی و درون‌گرای شریعتی است.

سینما و ادبیات: آقای نجفی فکر می‌کنم شما کویریات شریعتی را خوانده‌اید. آیا به نظر شما شریعتی تا آخر خط رفته است؟

نجفی: من اصلاً مشکوک بودن پروژه روشنفکری دینی را در همین قبیل آثار می‌بینم. این لحظه‌های اعلام گسست را چگونه باید باور کرد؟ درون جریان روشنفکری دینی این لحظات مبهم است. مثلاً سروش از تجربه شریعتی فاصله می‌گیرد و با واژه عجیب و غریب «فربه‌تر از ایدئولوژی» به نقد شریعتی می‌پردازد. ترجمه حرف ایشان این بود که برای ما عرفان مهم‌تر از سیاست است. اما به نظر می‌رسید دکتر سروش جوان، زمانی که «ایدئولوژی شیطنانی» را می‌نوشت، گویا نکاتی از آگاهی کاذب سنت مارکسیستی را اخذ کرده بود تا مثلاً نقد ایدئولوژی کند ولی هرچه جلوتر آمد این خط کمرنگ‌تر شد. یا شریعتی به نحوی دیگر وقتی بحث «شیعه یک حزب تمام» را مطرح می‌کرد، در پی بهره‌برداری سیاسی از مفاهیم شیعی و فقهی بود و برایش مهم سازماندهی مبارزه‌ای جمعی علیه دستگاه وقت بود. چیزی که می‌توان گفت ترکیبی بود از توهم و موقعیت‌سنجی تاریخی. در حقیقت رژیم شاه خیال می‌کرد می‌تواند به کمک چهره‌ای مثل شریعتی جریان چپ را تضعیف کند، جریانی که به نظر می‌رسید رفته‌رفته در آکادمی‌های آن زمان تفوق پیدا می‌کند. اما جریان روشنفکری دینی وقتی جلوتر آمد، به یکباره شعار فربه‌تر از ایدئولوژی را مطرح کرد. به همین دلیل هیچ‌کدام را به راحتی نمی‌توان باور کرد. من کویریات شریعتی را هم نمی‌توانم جدی بگیرم، چون به تعبیر آقای فرهادپور در آن خبری از

سینما و ادبیات: شریعتی هم متأثر از ولتر بحث پروتستان‌تیسیم اسلامی را مطرح می‌کند.

فرهادپور: پروژه شریعتی را نمی‌دانم تا چقدر باید جدی گرفت. چون وقتی ولتر و نیچه در غرب ظهور کردند حمله ریشه‌ای به مسیحیت کردند که نظیر آن در شرق نه توسط شریعتی بلکه توسط هیچ روشنفکر دیگری دیده نمی‌شود. در عالم هنر هم وضع به همین شکل است. بسیاری که توانایی خاصی نداشتند سراغ عرفان‌های عجیب و غریب رفتند. برخی از هنرمندان هم که توانایی داشتند یا حذف شدند یا توانایی خود را به نحوی در معرض فروش قرار دادند. در این میان

کمتر کسی هست که توانایی‌های خود را حفظ کرده و آن را سریعاً به کالاهای قابل فروش در ایران و خارج از ایران تبدیل نکرده باشد. به همین دلیل، من هم مشابه دید آقای نجفی به پروژه روشنفکری دینی، نسبت به هنرمندان به‌ظاهر موفق، مشکوکم. چون رادیکالیسم خالق امر خلاقه، دیگر وجود ندارد، نگرش تخریبی نسبت به گذشته در کار نیست، تا بتوان کلیتی را که حافظه تایخی یا حکومت و ایدئولوژی ساخته منفجر کند و از دل آن سویه‌های رادیکال گذشته را از متن سابق بیرون بکشد. برای روشن‌تر شدن مطلب مثالی بزنم. به‌جای تکرار مکرراتی همچون «سهروردی آدم

بزرگی بود و اشراق و عرفان ایرانی را با اسلام درآمیخت» و از این قبیل حرف‌ها، باید بتوان سویه‌های عرفانی سهروردی را از فضایی که در آن بوده جدا کرد. این تنها راه نجات سهروردی از موزه‌ای شدن است؛ منتها نجات تکه‌هایی از

رفتن تا آخر خط نیست. اگر شطحیاتی هم هست، مشابه برخی نوشته‌های عرفانی عین‌القضات است، آن هم با کیفیتی نازل‌تر. شما اگر برخی آثار سهروردی یا تذکره‌الاولیاء را بخوانید از این قسم جملات شرک‌آمیز و کفرآمیز کم نیست. حالا در میان این آثار ارزشمند چه ارزشی دارد که شریعتی هم گاهی اوقات با اسم مستعار به خداوند گله کند؟ فکر نکنم، این قبیل گله‌ها و ناله‌ها، ربطی داشته باشد با رادیکالیسمی که آقای فرهادپور گفتند.

فرهادپور: بله، این قبیل آثار و رفتارها، شیوه‌های درون‌گرایی در پناه قدرت است. اگر این افرادی که گفتید

خیلی جدی بودند باید حداقل نسبت به حذف گفتارهای غیردینی موضع سیاسی می‌گرفتند، گفتارهایی که اساساً حذف آنها بر سازنده فضای موجود بوده، یعنی می‌توان گفت فضای غالب بر اساس آن حذف در دهه ۶۰ بنیاد گذاشته شد. این‌ها، همه راه‌هایی است برای همان به آخر خط نرفتن و نبریدن که دفعات قبل هم به آن اشاره داشتم. من در برابر نمونه‌هایی که شما گفتید، شریعتی و ملکیان، باز این سوال را تکرار می‌کنم که آیا این افراد مانند تیلیش و بولتمان هستند؟ مثلاً بولتمان می‌گوید «یک جمله در انجیل نیست که من پای آن بایستم». این تا آخر

خط رفتن، حالت بیرونی هم دارد. یعنی غیر از تیلیش و بولتمان که خود متاله بودند، غرب، فیلسوفانی مثل نیچه یا اصلاح‌گرانی مثل ولتر در بیرون از سنت دینی دارد که تا آخر خط می‌روند.

نجفی: من کویریات شریعتی را هم نمی‌توانم جدی بگیرم، چون در آن خبری از رفتن تا آخر خط نیست. اگر شطحیاتی هم هست، مشابه برخی نوشته‌های عرفانی عین‌القضات است، آن هم با کیفیتی نازل‌تر. شما اگر برخی آثار سهروردی یا تذکره‌الاولیاء را بخوانید از این قسم جملات شرک‌آمیز و کفرآمیز کم نیست. حالا در میان این آثار ارزشمند چه ارزشی دارد که شریعتی هم گاهی اوقات با اسم مستعار به خداوند گله کند؟

سهروردی. این کار خود مستلزم تکه تکه کردن سهروردی است.

سینما و ادبیات: شما می‌گویید هر امر خلاقه‌ای با تخریب همراه است. خوب این تسلسل تخریب تا کجا می‌تواند ادامه یابد؟ آیا در عمل هم ما می‌توانیم مدام تخریب کنیم و بشود تخریب در تخریب در تخریب با دور تکرار نامعلوم.

فرهادپور: براساس منطق ذاتی خود آن حرکت. خود آن حرکت باید تعیین کند که تخریب تا کجا پیش رود. اصلاً استمرار آن حرکت در همین است و از بیرون نمی‌توان برای آن نسخه پیچید. خود هنرمند یا روشنفکر باید تشخیص دهد که کجا به آن مرزها رسیده و آیا هنوز فاصله‌ای هست و زمان تخریب رسیده یا خیر؟ من اگر تخریب را مطرح کردم بدین سبب بود که اتفاقاً فضای غالب، فضای هرمنیوتیکی است و نمی‌خواستیم بگویم که همه جا را باید تخریب کرد و خود تخریب خیلی مهم است؛ برعکس من قصد داشتم بگویم چون بحث احیای گذشته جدی است، باید رویکرد جدیدی هم اتخاذ کنیم.

نجفی: این رویکرد جدید هم جای بحث دارد و مساله حساسی است. از قضا ما بیش از این که سنت‌گرا باشیم، خیلی مدرن بوده‌ایم، البته به معنای منفی آن. شهر تهران مثال کاملی است از سنت‌گریزی ما. روند تخریبی شهر حاکی از آن است که اصلاً هیچ‌گونه اصول معماری رعایت نمی‌شود. آنچه هست قطع پیوند با سنت و ویرانگری است و ما اصلاً چیزی به نام تخریب خلاق نداریم.

فرهادپور: همین‌طور است، ویرانگری و تخریب وقتی به نفع سرمایه باشد ایرادی ندارد و اسم آن می‌شود نوسازی و طرح توسعه تهران. ولی اگر ما دو کلمه بگوییم دیالکتیک منفی، فوری همه می‌گویند سنت بر باد رفت و شما منفی‌باف هستید. در حالی که بخشی از این صحبت اخیر آقای نجفی مبنی بر

بی‌جایگاه بودن روشنفکران، آن‌ها را ذاتاً تبدیل می‌کند به آدم‌هایی که هم زیاد حرف می‌زنند و هم کارشان منفی‌بافی است و این اتفاق از دل جایگاه ساختاری آن‌ها بیرون می‌آید. هر جا هم سنت روشنفکری برجسته شده مثل فرانسه، به این دلیل است که به هر دلیلی یک آدم ناقد منفی‌باف مثل سارتر توانسته به مشهورترین چهره جامعه تبدیل شود.

سینما و ادبیات: آقای نجفی چون گریزی داشتیم به بحث روشنفکری دینی، به نظر شما پتانسیل این سنت فکری برای نزدیکی به هنر چقدر است؟

نجفی: اجازه دهید برای اینکه به این سوال شما پاسخ کامل و جامعی بدهم، ابتدا از سیر تطور یا پوست‌اندازی روشنفکری دینی در ایران بگویم و برای خلاصه‌تر شدن این بحث مفصل، برای هر دوره یک مصداق بیاورم تا موضوع مورد نظر، روشن‌تر و ملموس‌تر باشد. برای این کار هم از چهره‌هایی یاد می‌کنم که شما از آن‌ها نام بردید. به نظر من سمت‌وسوی این جریان را می‌توان با حرکت از «شریعتی» به «سروش» و بعد «ملکیان» توضیح داد. آرمان هریک از این سه نفر، گویای سمت‌وسوی فکری هریک و به عبارتی هر دوره است. چهره آرمانی شریعتی، فرانتس فانون است که با سیاست و رادیکالیسم پیوند خورده بود؛ چهره آرمانی دکتر سروش، کارل پاپر بود (و ماجرای شبه‌علم خواندن مارکسیسم و طرح ایده دشمنان جامعه باز از افلاطون تا هگل)، در کنار مولوی و عرفان خاص‌اش؛ چهره آرمانی آقای ملکیان هم احتمالاً بخاطر اولویت بحث درد و رنج باید ریچارد رورتی باشد. این سیر می‌گوید روشنفکری دینی از نوعی عرفان آمیخته به رادیکالیسم سیاسی شروع کرده اما به تدریج این جنبه رادیکال کم‌رنگ شده تا نهایتاً به معنویت رسیده. حرکت از فانون به پاپر و از پاپر به رورتی یا ویتگنشتاین. به عبارتی دیگر، حرکت از رادیکالیسم به فرمیسم و نهایتاً رسیدن به لیبرالیسم. در ادامه من پیشنهاد می‌دهم یک تقسیم کار فرمال داشته باشیم تا بتوان در مورد روشنفکری حرف زد. کار روشنفکر موضع‌گیری

است. چند سال پیش کتاب «نشانه‌های روشنفکران» از ادوارد سعید به فارسی ترجمه شد. او در این کتاب می‌گوید: روشنفکران تا حدودی شبیه کاساندر در اساطیر یونانند که کارشان پیش‌بینی اتفاقاتی است که آن‌ها به عینه می‌بینند ولی محکوم‌اند به این که کسی حرف آن‌ها را باور نکند و طبیعتاً از نظر دیگران متهم به یاهه‌گویی می‌شوند. من بر این نکته تأکید می‌کنم که جایگاه روشنفکران به گونه‌ای است که آن‌ها را در مرز بین هنر و سیاست قرار می‌دهد. روشن است که تعریف من تا حدودی ساختاری است و تا حدودی فرمال. بر این اساس عرصه فعالیت‌های هنری، اریستوکراتیک است، به این معنا که کسی می‌تواند در نقاشی دست به خلاقیت بزند که با

تاریخ نقاشی آشنایی داشته باشد و به اصطلاح فرهیخته باشد. من نمی‌توانم از صفر شروع کنم و با رنگ‌ریختن روی بوم، ادعای انجام کار نو کنم. پس افراد خاصی قادرند این نوع کارها را انجام دهند. اریستوکرات بودن عرصه زیباشناسی، به لحاظ ساختاری ناشی از این است که کار هنری مستلزم نوعی کناره‌گیری از جهان واقع است. هنرمند باید به شکلی از واقعیت موجود جدا شود و فاصله بگیرد تا برسد به تماشاگر و نظاره‌گر شدن. برای روشن‌تر شدن

جایگاه روشنفکری (بین هنر و سیاست) باید جایگاه سیاست نیز مشخص شود. به نظر من در سیاست قضیه کاملاً معکوس است و کسی که خود را فعال یا مبارز سیاسی می‌خواند، به تمام معنا و به شکل وجودی باید درگیر باشد، به طوری که مجال فاصله‌گیری از وضعیت خود را نداشته باشد. حال می‌توان جایگاه روشنفکر را تشخیص داد. روشنفکر کسی است که از طریق کناره‌گیری، درگیر می‌شود و از طریق درگیر شدن، کناره می‌گیرد و چون کسی که با تمام وجودش درگیر است (سیاستمدار) به یک معنا امکان موضع‌گیری

ندارد، روشنفکر باید به جای او موضع بگیرد. از سوی دیگر روشنفکر به جای هنرمند که کارش ایجاب می‌کند فاصله بگیرد، درگیر می‌شود. تمام این‌ها باعث می‌شود که تجربه روشنفکری پر از تنش و تناقض باشد. از طرف دیگر می‌توان گفت روشنفکری یک کار مشروط است و از صفر نمی‌تواند شروع کند، یعنی نمی‌تواند براساس قواعد درونی خودش کار را آغاز کند. یک روشنفکر باید گوش‌به‌زنگ اتفاق‌هایی در سیاست باشد، به کوچک‌ترین رگه‌های مقاومت و فعالیت و جنبش‌ها حساس باشد و در عین حال به همان میزان باید نسبت به کوچکترین بارقه‌های مقاومت‌های زیباشناختی حساسیت نشان دهد. اینجا بار دیگر برمی‌گردم به همان بحث اول که روشنفکری به لحاظ ساختاری مانند

نوار مویوس است.

ما در قرن نوزدهم هم نوآوری سیاسی داریم (رخداد کمون پاریس)، هم با کار کانتور نوآوری ریاضی داریم (نظریه مدرن مجموعه‌ها)، فروید در همین برهه نهضت روانکاوی را به راه می‌اندازد و حتی هنر مدرن در این مقطع شروع می‌کند به پوست‌اندازی (از ظهور امپرسیونیسم تا چهره‌هایی چون ون‌گوگ و گوگن). در عین حال

لحظه‌های نادر و کوتاه‌مدت یوتوپیک انقلابی هم داریم که در هنر زمان خود تأثیر می‌گذارند، به طوری که در جریان کمون پاریس نقاشی مثل گوستاو کوربه هم خودش را جزو انقلابیون می‌دانست. ولی خب این‌ها واقعا لحظه‌های نادر هستند و مثل یوتوپیاهاى تحقق‌یافته هستند یا خواب‌های شیرینی که از آن می‌پریم و بعد از آن دوباره عرصه‌ها جدا می‌شوند و آن وقت باز اریستوکرات‌هایی داریم که مقاومت زیباشناختی می‌کنند، از طریق فاصله گرفتن و غیر قطعی کردن تقسیم‌بندی‌های فرمال مکانی و زمانی که وضعیت به آن‌ها

**نجفی: روشنفکری دینی از نوعی
عرفان آمیخته به رادیکالیسم
سیاسی شروع کرده اما به تدریج
این جنبه رادیکال کم‌رنگ شده تا
نهایتاً به معنویت رسیده. حرکت از
فانون به پاپر و از پاپر به رورتی یا
ویتگنشتاین. به عبارتی دیگر،
حرکت از رادیکالیسم به رفرمیسم
و نهایتاً رسیدن به لیبرالیسم**

تحلیل می‌کند. از طرف دیگر کسانی را داریم که با تمام وجودشان درگیر پروژه تغییر ساختارهای جهان اجتماعی ما می‌شوند. لازم به ذکر است پروژه آن‌ها اساساً جمعی هست و به تعبیر دقیق‌تر پروژه اشتراکی به حساب می‌آید. به گمان من روشنفکرها در چنین مرزهایی قدم می‌زنند و اصلاً بحرانی بودن جایگاه آن‌ها هم به خاطر همین موضوع است. به همین جهت باز تاکید می‌کنم که روشنفکران تنها گروه در جوامع مدرن هستند که شرایط وجود خودشان را زیر سوال می‌برند. بر این اساس می‌توان فهمید چرا ما در این سه دهه اخیر جایگاه روشنفکری داشتیم و معدود افرادی کار فکری می‌کردند و بر لبه‌های این مرزها تلاش می‌کردند. ولی خود وضعیت یادشده، امکان حرکت روی این مرزها را از بین برده و من فکر می‌کنم جهت‌گیری پروژه روشنفکری دینی طی این سه دهه، خود جزو معضلاتی بوده که این بحران را عمیق‌تر کرده است. بنابراین ما باید مترصد مبارزات واقعی و سیاسی و جمعی باشیم که مدام به تعویق می‌افتند و امکان آن‌ها محدودتر می‌شود و البته در این میان تجربه زیباشناختی ما نیز به جای خود.

اجازه دهید در پایان این بخش، نکاتی بگویم در خصوص هنر معماری که هم در سوال شما بود و هم در صحبت‌های اخیر آقای فرهادپور. واقعیت این است که معماری ما در طول تاریخ در برهه‌هایی زنده بود و آن هم تا وقتی که با شکلی از زندگی پیوند داشت، هرچند آن شکل زندگی، مطلوب هم نبود. اما بالاخره می‌توانستیم بگوییم که آن سبک زندگی، معماری مخصوص به خودش را هم داشته و فضاهایی ساخته می‌شده همخوان با معنایی که افراد از زیستن متوجه می‌شدند. اما بعد از آن یک گسست تاریخی داریم، دوره کوتاهی (همان دوره پهلوی اول) معماری مدرن تا اندازه‌ای شکل گرفت اما به همان میزان که توسعه مدرنیته در آن مقطع، غیرعادی بود، معماری هم در رشد تاریخی خودش به موجودیت هیولالوشی تبدیل شد که ما نمونه‌ای از آن را در شهر تهران می‌بینیم. در اینجا می‌توان گفت امکان هیچ نقل

قولی از گذشته معماری خود نداریم. فکر می‌کنم حتی امکان نقل قول از معماری دوره پهلوی را هم به سادگی نداریم. انگار الآن در یک فضای بعد از وقوع فاجعه‌ای عظیم در تهران بسر می‌بریم، شهری بدون گذشته، بدون سنت، پر از اتوبان و پر از خیابان که در آن هر چند وقت یک بار، بنایی می‌ریزد و بنایی ساخته می‌شود، یک تخریب غیر خلاق که مبتنی بر سرمایه نفتی و رانت‌های وابسته به آن است.

فرهادپور: اگر اجازه بدهید من هم در این بخش، چند نکته را اضافه کنم. اولاً، بخشی از بحث‌های ما ساختاری است و همان‌طور که آقای نجفی گفت مساله شکل‌گیری جایگاه روشنفکر مطرح است و این که آیا این جایگاه پر می‌شود یا خیر؟ اگر جواب مثبت است، توسط چه کسی و با چه محتوایی. ثانیاً، ما فقط جنبه‌های منفی جریان فکری و هنری را در نظر نداشته‌ایم، به سویه‌های مثبت و تجربه‌هایی که در ادبیات و به ویژه شعر نو رخ داده هم اشاره شد که خود من کاملاً با آن همدل هستم و آن را به عنوان یک رخداد و یک خلاقیت و یک مرزشکنی و تولید امر نو می‌شناسم. حال ارتباط آن با سیاست چیست، بحثی است که سر جای خود باید به آن رسید. اما به هر ترتیب این خلاقیت بوده، خلاقیتی که در شعر با نیما شروع شده و بعدها توسط شاعرانی همچون شاملو، اخوان و فروغ این فرایند حقیقت تداوم یافته و بازسازی شده است. ثالثاً، من فکر می‌کنم تا حدی باید بحث آقای نجفی را تاریخی - دیالکتیکی کنیم تا بتوانیم با مواد و مطالب واقعی و تجربی بیشتر درگیر شویم. اگر بپذیریم چیزی به عنوان تجربه مدرنیته هست که تمام این بحث‌ها در قالب آن رخ می‌دهد، آنگاه انزوا و جدا شدن ایران بعد از انقلاب، اتفاق مهمی تلقی می‌شود، نه فقط به لحاظ سیاسی که حتی از حیث درگیری با فرهنگ مدرن. اینجا می‌رسیم به همان بحث آقای نجفی که باید بیشتر آن را شکافت و واکاوی کرد. اریستوکراسی موجود در بحث ایشان ممکن است همان سویه ذخایر فرهنگی را به پیش بکشد که خواه ناخواه در آن مساله

انتقال تجربی یکسری داده‌ها و محصولات فرهنگی مهم می‌شود و وقتی این قطع می‌شود از قضا همه‌چیز به سمت فرهنگی شدن می‌رود، چه به میانجی انزوا و چه حتی به میانجی دخالت دولت. به همین دلیل است که مثلاً در موسیقی، در این چهار دهه گذشته، دخالت دولت و تحت فشار قرار دادن، باعث شده که موسیقی پاپ ما هم زیرزمینی شود و در عین حال بی‌دلیل، مهم و ارزشمند جلوه کند، اتفاقی که باعث ابتدال موسیقی پاپ شده.

یعنی اگر موسیقی ما رو بود تا امکان این را داشته باشد که با پاپ جهانی درگیر شود، هم عیار موسیقی ما روشن می‌شد و هم تکلیف موسیقی‌دانان و خوانندگان‌مان. چرا موسیقی سنتی‌مان هیچ پیشرفت محسوسی نداشته و مدام خود را تکرار می‌کند؟ عمدتاً به این دلیل که تجربه‌اش روند اضمحلال را طی نکرده است. حال می‌توان پرسید که چرا موسیقی سنتی ما تجربه اضمحلال را طی نکرده است؟ جواب این است: زیرا موسیقی سنتی ما هنوز از لاک خود بیرون نیامده است و در رقابت با جریان‌های موسیقایی دیگر قرار نگرفته تا تهی‌بودن و ضعف

موسیقایی‌اش آشکار شود. دولت با ممنوع کردن آن، خواه ناخواه یک جور جذابیت ایجاد کرده و اجازه نمی‌دهد که ناتوانی‌اش معلوم شود و توان آن در کنار سایر موسیقی‌ها سنجیده شود. از یک طرف ممنوع است و از طرف دیگر با فرهنگ ایرانی گره می‌خورد، و ناسیونالیسم پشت آن می‌آید. بدین شکل موسیقی سنتی‌مان هم حالت موزه‌ای به خود

می‌گیرد که باید دست‌نخورده باقی بماند، در حالیکه من معتقدم اگر موسیقی سنتی از این موزه بیرون بیاید و در متن تجربه جهانی موسیقایی قرار بگیرد، به سرعت از روی آن رد می‌شوند، چون مایه چندانی ندارد، نه به لحاظ فرمال و نه به لحاظ محتوایی. تنها منع و سرکوب آن است که آن را تا این حد بزرگ کرده. همین منطق هنرمند مظلوم و جست‌وجوی فرهنگ‌های عجیب و غریب در آمریکا و اروپا است که برای

موسیقی سنتی ایرانی هم زمینه‌سازی می‌کند تا عده‌ای به ثروت و شهرت برسند. مشابه همین روند در عرصه اندیشه هم وجود دارد. آن فاصله‌گیری که آقای نجفی اشاره کرد، به چه شکل است؟ چیزی باید باشد که من از آن فاصله بگیرم. اما اندیشه هم اینجا تبدیل به کالایی فرهنگی می‌شود که جذاب شده است. پدیده بابک احمدی در ایران دقیقاً به این صورت شکل گرفت. در دهه شصت، باب فیلم و کتاب و مقالات و... بسته شد و در این شرایط، کار سختی نبود که آدم از هر کتاب و فیلم و مقاله‌ای که در دسترس دارد و دیگران از آن محروم‌اند، مطلبی بیاورد و آن را تالیف جا بزند و در تیراژ وسیع منتشر کند، به طوری که نوشته‌های

او حتی جزو منابع کنکور شود. در آن شرایط که نه دسترسی به اطلاعات ساده بود، نه اینترنت و ماهواره‌ای، این قبیل کارها، به عنوان محصولات فرهنگی دور از دسترس، شدیداً جذاب بود. به این شکل بود که انبوهی از کتاب‌ها به بازار آمد که گرچه در آن اسامی بارت، دریدا، نیچه، پل دومان و... بود، اما تفکر آنان معرفی نمی‌شد و بیشتر حالت زندگینامه‌ای داشت.

فرهادپور: اندیشه هم اینجا تبدیل به کالایی فرهنگی می‌شود که جذاب شده است. پدیده بابک احمدی در ایران دقیقاً به این صورت شکل گرفت. در دهه شصت، باب فیلم و کتاب و مقالات و... بسته شد و در این شرایط، کار سختی نبود که آدم از هر کتاب و فیلم و مقاله‌ای که در دسترس دارد و دیگران از آن محروم‌اند، مطلبی بیاورد و آن را تالیف جا بزند و در تیراژ وسیع منتشر کند، به طوری که نوشته‌های او حتی جزو منابع کنکور شود. به این شکل بود که انبوهی از کتاب‌ها به بازار آمد که گرچه در آن اسامی بارت، دریدا، نیچه، پل دومان و... بود، اما تفکر آنان معرفی نمی‌شد و بیشتر حالت زندگینامه‌ای داشت.

سینما و ادبیات: اما خود شما هم مترجم خیلی از کتاب‌ها و مقالات فیلسوفانی بودید که آقای بابک احمدی سراغ آن‌ها می‌رفت.

فرهادپور: بله شما می‌توانید بگویید تو هم همان کار احمدی را کردی. ولی تلاش ما این بود که به جای تالیف راجع به دریدا و فوکو و ... کارها و مقالات آن‌ها را ترجمه کنیم که در هر کدام از آن مقالات به اندازه یکی از آن کتاب‌ها، نکته آمده بود و صرفاً اطلاعات عمومی و زندگینامه‌نویسی نبود. در آن شیوه از تولید کتاب از هر فیلسوفی، سه جلد خاطره و زندگینامه نوشته می‌شد. با این حال شما می‌توانید بگویید نتیجه کار شما هم ایجاد دغدغه با اسامی بوده. مسلماً شکی نیست که ما هم در این آسیب عجیب ترجمه مسئولیم که امروز

جوانان بیست‌ساله هم شروع می‌کنند به ترجمه، اولین کتابی که در دست می‌گیرند، ترجمه می‌کنند، بدون آنکه فرآیند مطالعه و سروکله‌زدن با ایده‌ها و مفاهیم را طی کنند. شکی ندارم کارهایی که ما کردیم در ایجاد این آسیب فرهنگی موثر بوده است، ولی پروژه ما با همه انتقاداتی که بر آن وارد است، با پروژه احمدی یکی نیست. کار احمدی یک چیز است و پروژه «ارغنون»

چیز دیگری است. سعی ارغنون این نبود که به اسامی پردازد و در یک کتاب خروارها متفکر را معرفی کند. در هر یک از شماره‌های «ارغنون» یک تیم ده، دوازده نفره، نزدیک به شش ماه کار می‌کردند. از ابتدا هم قرار بر این بود که کارها، کاملاً ترجمه باشد و اگر تالیفی هم بود، کاملاً در ارتباط با همان ترجمه‌ها بود.

سینما و ادبیات: با این حساب چرا در فصلنامه «ارغنون» کارهای فیلسوفان مدرن ترجمه نمی‌شد؟ بیشتر کارهای پست‌مدرن‌ها ترجمه می‌شد.

فرهادپور: ما در «ارغنون» سعی می‌کردیم فضای بسته‌ای را که اندیشه را به کالای جذاب تبدیل می‌کرد، بشکنیم، فضای که ناشی از انزوای ایران بود و برداشت ما این بود از طریق ترجمه این انزوا برطرف می‌شود.

نجفی: اینکه می‌گویید چرا کارهای پست‌مدرن‌ها ترجمه می‌شد، فکر می‌کنم به غلط مصطلحی بر می‌گشت که طبق آن خیلی‌ها فکر می‌کردند، چپ‌های جدید همان پست‌مدرنیست‌ها هستند.

فرهادپور: این اشتباه تاریخی آن‌هاست. زیرا درست برعکس، چپ‌های جدید در اوج مدرنیسم بودند و حتی فیلسوفی مانند بدیو هم کاملاً مدرنیست است.

نجفی: «ارغنون» در جوامعی مانند ما معنی می‌یافت که به شکل خاصی حاشیه‌ای هستند. ما استعمار نشدیم ولی در متن تحولات هم نبودیم. مثلاً انقلاب مشروطه‌ای که قرار بود به وسیله آن وارد فاز مدرن شویم هم حاشیه‌ای ماند. حتی کشورهای حاشیه‌ای این چنین نبودند. آن‌ها هم از طریق دوره‌ای که استعمار شدند، به آموختن زبان استعمارگران روی آوردند و بعد با آن زبان علیه خود

استعمار شوریدند و وارد فاز مدرن شدند. ولی جامعه ما، به هر ترتیب وارد فاز مدرن شد، اما بدون استعمار شدن، به همین دلیل ایران هیچ‌وقت کشوری دو زبانه نبوده است. از سویی دیگر نظام آموزشی مان هم به گونه‌ای نیست که بچه‌ها دوزبانه بار بیایند، علی‌رغم آنکه در دوران تحصیل مان سه زبان یاد می‌گیریم ولی هیچ‌یک را درست یاد نمی‌گیریم، به گونه‌ای که نه فارسی‌مان، فارسی است و نه می‌توانیم انگلیسی و عربی را بفهمیم و صحبت کنیم. بنابراین همان‌طور که گفتم حاشیه‌ای هستیم و در لحظات سرنوشت‌ساز تاریخی اساساً حضور

فرهادپور: شکی نیست که ما هم در این آسیب عجیب ترجمه مسئولیم که امروز جوانان بیست‌ساله شروع می‌کنند، اولین کتابی که در دست می‌گیرند، ترجمه می‌کنند، بدون آنکه فرآیند مطالعه و سروکله‌زدن با ایده‌ها و مفاهیم را طی کنند

نداشته‌ایم. به همین دلیل ما اساساً پی به فاصله خود و دیگران نمی‌بریم و فقط در مقاطعی خاص، متوجه این فاصله‌ها می‌شویم. مثلاً به یک‌باره در مشروطه متوجه شدیم که با جهان دیگری چقدر فاصله داریم، چون تا پیش از آن تا دوره صفویه، ارتباطی با غرب نبود تا بفهمیم چقدر فاصله داریم. حال می‌رسم به داستان پروژه «ارغنون»، پروژه‌ای که می‌خواست این فاصله را نشان دهد و شاید به این اعتبار تنها پروژه روشنفکرانه و وفادار به اصول آن بود که فاصله‌ها را روشن می‌کرد. «ارغنون» کارش تعریف فاصله بود، برخلاف

پروژه‌های رقیب که در این سه، چهار دهه اخیر می‌شناسیم. چه پروژه روشنفکری دینی و چه روشنفکری عرفی و پست‌مدرن، مخدوش کردن فاصله‌ها را در دستور کار داشتند. کتاب‌ها و ترجمه‌هایی تولید می‌کردند که تنها کارکردشان از بین بردن این فاصله بود. وقتی این‌گونه کتاب‌ها را می‌خوانید، در آنها هیچ فاصله‌ای حس نمی‌کنید. در بهترین حالت به ترجمه یک رمان متوسط غربی شبیه بودند.

فرهادپور: البته این قبیل کارها، خلئی را پر می‌کند و آن خلأ دسترسی اسم‌ها

و دسترسی به چهره‌های آن سوی مرزهاست. ولی همانطور که آقای نجفی گفت، به عوض این که یک فقدان و یا خلئی را نشان بدهد، آن خلأ را با اطلاعات و نقل قول‌هایی جذاب پر می‌کند تا مخاطب آسوده‌خاطر باشد که دیگر با خط اول هنر و اندیشه جهان فاصله‌ای ندارد. شهرت‌های ناگهانی هم ناشی از توهم است. توهمی آمیخته با فرصت‌طلبی و چاشنی شانس. به این ترتیب که هر که زودتر از فرصت استفاده کرد، بازی را برده است. به همین دلیل در حوزه‌های مختلف می‌بینیم، چند نفر استعداد یکسان دارند، اما آن‌که از فرصت استفاده کرده و

شانس هم آورده که خود را به طرف‌های خارجی نزدیک کند، موفق‌تر بوده. این اتفاق منحصر در عالم هنر و روشنفکری نیست. مثال ساده آن فوتبال است. برگردید به ۱۰، ۱۵ سال قبل؛ آیا علی دایی تکنیکی‌تر از فوتبالیست‌های آن زمان بود؟ خیر. بازیکنان با استعدادتری از علی دایی هم بودند، اما به کجا می‌رسیدند و چه به دست می‌آوردند؟ حداکثر یک پیکان، آن هم اگر می‌دادند. علاوه بر این، بازیکن باید غیر از فوتبال در اداره یا کارخانه قندوشکر هم کار می‌کرد تا چرخ زندگی‌اش بچرخد. اما در سال‌های اخیر، ناگهان دری باز شد

و بازیکنان توانستند خارج بروند و هفته‌ای ده هزار یورو بگیرند و زندگی شاهانه‌ای را ترتیب دهند. واقعاً علی دایی خیلی بهتر از کلاتری است یا صرف شانس و زمان مطرح هست؟ این مکانیسم در عرصه‌های دیگر هم هست. فیلم، عکس، نمایش، نقاشی و ... این روند آفت دیگری هم داشت و آن اینکه اخلاق فرصت‌طلبی را بین هنرمندان و روشنفکران ما حاکم کرد. به خاطر بازار و تقاضایی که خصوصاً در بیرون و در جهان برای این قبیل زرنگی‌ها وجود داشت. در قصه، رمان،

نقاشی و سینما، همین تبدیل فقر به فضیلت یا فرصت‌طلبی فراوان دیده می‌شود. کسانی را می‌بینید که نه ایده دارند و نه استعداد و تکنیک بالایی، ولی در عین حال براساس منطق مسخره عرب گادتلنت (Arabs got talent)، ترک گادتلنت و هر بی‌هنری گادتلنت، رشد می‌کنند.

نجفی: بگذارید من در این میان، به مثال خاص تعزیه هم اشاره کنم. درست است که بحث تعزیه هم تا حدودی کلیشه‌ای شده ولی شاید نکته جالبی در آن باشد. به نوعی به تعبیر آقای فرهادپور در تعزیه شاهد «نقل قول» ایم، همانطور

نجفی: «ارغنون» کارش تعریف فاصله بود، برخلاف پروژه‌های رقیب که در این سه، چهار دهه اخیر می‌شناسیم. چه پروژه روشنفکری دینی و چه روشنفکری عرفی و پست‌مدرن، مخدوش کردن فاصله‌ها را در دستور کار داشتند. کتاب‌ها و ترجمه‌هایی تولید می‌کردند که تنها کارکردشان از بین بردن این فاصله بود

که در شعر شاملو نقل قول‌هایی از نثر بیهقی داریم و شاید به همین دلیل شاملو لحظه مهمی در تاریخ شعر فارسی است. زیرا گسست اولیه شعر فارسی بیشتر معطوف به ترجمه بود: ما فرم‌هایی از شعر را می‌آزمودیم که به تدریج در شعر غربی جاافتاده بود و شاعرانی را داشتیم که می‌کوشیدند آن‌ها را ترجمه و به‌نوعی به عروض فارسی تبدیل کنند. با شاملو اتفاقی مهم دیگری افتاد و ما امکان‌هایی از نقل قول از سنت ادبی را پیدا کردیم که شاید تنها چیزی بود که هنوز با آن کار داشتیم. برای مثال متن «نفته‌المصدر» که در تاریخ ادبیات ایران به دشواری معروف است به گونه‌ای که شایع است دو خط آن را هم نمی‌توان به راحتی خواند. در متن شاملو از این نوع آثار «نقل قول» می‌شود، ولی بر اساس حذف زوائد و نوعی زیباشناسی تفریقی که در هنر مدرن رایج است. مثلاً در شعر شاملو می‌خوانیم، «آیدا فسخ عزیمت جاودانه بود». او ظاهراً از حدیث مشهوری منسوب به حضرت علی نقل قول می‌کند که «عرفت الله بفسخ العزائم و نقص الهمم». حال بازگردم به بحث تعزیه. تعزیه فرمی داشت که در آن پتانسیل بالای نمایشی به چشم می‌خورد. آدم‌های نمایش در صحنه‌ای قرار می‌گیرند که هیچ چیز آن را از واقعیت جدا نمی‌کند، غیر از این که عده‌ای به آن نگاه می‌کنند؛ مشابه تعریف پیتر بروک از فضای خالی و نسبت آن با تئاتر. یا این که یک نفر با عوض کردن ماسک توأمان می‌تواند دو نقش را بازی کند، یا شمر می‌تواند همان جا عزاداری کند. اما مساله این است که ما هرگاه آمدمیم

از میراث گذشته‌ای استفاده کنیم که هیچ وقت اریستوکراتیک نبوده، به شدت مضمون‌گرا شدیم، یعنی اهمیت تعزیه را خلاصه کردیم در محتوای آن. بدین ترتیب، وجه رادیکال و انقلابی تعزیه را که ناشی از فرم آن است از آن سلب کردیم. تعزیه حالا تبدیل شده به یک مناسک دولتی یا جزئی از عزاداری‌های معمول. ولی اگر تخریب خلاقیتی در کار بود باید این اتفاق در خود تعزیه می‌افتاد و تعزیه نیز منهدم می‌شد. شاید بیضایی می‌خواست چنین کاری بکند ولی هنوز این اتفاق و دیالکتیک رخ نداده، یعنی هنوز نتوانسته‌ایم برسیم به پیدا کردن امر نو در امر کهن و نه صرفاً پیدا کردن رگه‌های کهن در امر نو. این کار هم از طریق احیا کردن فرم و برخورد تفریقی با سنتی صورت می‌گیرد که در آن بسر می‌بریم: یعنی بار سنگین سنت باید از دوش تعزیه برداشته شود، نه آنکه از حیث مضمونی مدام این بار را سنگین و سنگین‌تر کنیم، طبیعی است در این صورت درجا می‌زنیم و پیش نمی‌رویم و چه بسا نسبت به قبل، همچنان فروتر می‌رویم.

در پایان، حال که بحث استثنای خارج از قواعد مطرح شد، بگذارید از هنرهای محذوف دیگری مثل رقص هم یاد کنیم، هنری که نه می‌توانید آن را تدریس کنید نه حتی می‌توانید اسم آن را بیاورید و نهایتاً باید بگویید حرکات موزون. ولی نکته این هست که یکی از راه‌های احتمالی گسستن این پوسته ضخیم و صلب موسیقی سنتی، موسیقی‌های نواحی بوده است که با رقص خاص خود همراه بوده است.