دکتر ناصر فکوهی

متولد ۱۳۳۵ خورشیدی در تهران ، انسان‌شناس ، نویسنده و مترجم ایرانی است. وی همچنین دانشیار گروه انسان‌شناسی دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران ، مدیر وبگاه انسان‌شناسی و فرهنگ و عضو انجمن بین‌المللی جامعه‌شناسی و ایران‌شناسی است.

فکوهی دکترای جدید انسان‌شناسی سیاسی خود را در سال ۱۳۷۳ از دانشگاه پاریس دریافت کرد. وی آثار متعددی در حوزه انسان‌شناسی -اعم از تألیف و ترجمه- دارد. از مهم‌ترین تألیفات وی می‌توان به کتاب‌های تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی ، انسان‌شناسی شهری و پاره‌های انسان‌شناسی اشاره کرد. وی گفت‌وگوها و میزگردهای فراوانی با اندیشمندان ایرانی همچون عبدالله کوثری ، رامین جهانبگلو ، علی بلوکباشی ، شهلا حائری و غیره در ارتباط با انسان‌شناسی و حوزه‌های مرتبط با آن داشته است.

فکوهی در گفتگوها و مقالات خود با نگاهی انسان‌شناسانه به موضوعات متفاوتی همچون جوانان و ازدواج آن‌ها ، زنان ، مشکلات نظام دانشگاهی ، بومی گزینی ، نقد فیلم‌های داستانی و مستند و وقایع سیاسی خاورمیانه پرداخته ، همچنین به بسط رویکرد اخیر خود در ارتباط با اقوام و حوزه‌های مختلف فرهنگ و هویت قومی و غیره در مجلات ، روزنامه‌ها ، وبگاه‌های خبری و جامعه‌شناسی داخل و خارج از ایران و همچنین جلسات نقد و بررسی در اجلاس‌های مختلف پرداخته‌است. همچنین وی در حال به پایان رساندن پروژهٔ انسان‌شناسی تاریخ فرهنگی ایران معاصر است که بیش‌تر ملهم از نظریات پساآنال است.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

خروج از چرخه‌های ثروت و قدرت؛ یکی از راه‌های دموکراتیزه شدن هنر

در گفتگویی با دکتر ناصر فکوهی

استاد انسان‌شناسی دانشگاه تهران و مدیر «انسان‌شناسی و فرهنگ»

چیدمان: یکی از مسائل مهم و قابل توجه در جامعه‌شناسی هنر این است که مخاطبان چگونه هنر را مصرف، استفاده و دریافت می‌کنند. و شاه بیت نظریهٔ دریافت هم همین است که مخاطب کلید درک هنر است. اگر بخواهیم از منظر رویکرد دریافت به مصرف هنر نگاه کنیم به نظر شما جایگاه هنرمند و خالق یک اثر هنری کجاست؟ و به‌طورکلی به نظر شما کارکرد هنر وابسته به خالق است یا مصرف کننده؟ یا به بیان دیگر نقش هنرمند در مصرف هنر چیست؟

ابتدا باید در نظر گرفت که میان «مصرف نخبه» یا «اشرافیِ» هنر که به خصوص تا دوران مدرنیته، مصرفی کاملاً وابسته به قدرت، هنجارمند، انحصاری، ایدئولوژیک، غیردموکراتیک، عموماً اروپا محور و در عین حال در رابطه با هنرهایی «شناسنامه‌دار» یعنی دارای «مؤلف» مشخص و تبارشناسی معلوم بود، مثلاً موسیقی کلاسیک مجلسی و فیلارمونیک، یا هنرهای تجسمی (نقاشی و مجسمه‌سازی) قصرها و کلیساهای بزرگ در فاصلهٔ رنسانس تا قرن نوزدهم، از یک طرف و مصرف «هنر مردمی» که آن هم از قدیمی‌ترین جوامع و غیر شهری‌ترین آن‌ها تا امروز در قالب «هنر پاپ» یا مردمی، تفاوت وجود داشته و دارد، اما بر عکس نوع اول هنر، حتی اغلب خود بر خویش نام «هنر» نمی‌گذاشت، بسیار آزاد و در دسترس بود، اغلب غیر ایدئولوژیک و غیر هنجارمند و بدون مؤلف و تبارشناسی مشخصی بود، مثل موسیقی جاز، گاسپل، ترانه‌ها و تصنیف‌های مردمی، افسانه‌ها و قصه‌ها و مراسم خیمه شب‌بازی و غیره، از طرف دیگر، تفاوت‌های بسیار زیادی وجود دارد ولی هردو تولید و مصرف می‌شوند. این دو نوع هنر در دورانی بسیار طولانی در کنار هم می‌زیسته‌اند، اما هنر نخست به دلیل قدرتی که در پشت خود داشت، هنرهای دوم را اصولاً به رسمیت نمی‌شناخت. این در حالی بود که مصرف در نوع دوم هنر بسیار بیشتر از نوع نخست بود.

انقلاب‌های دموکراتیک و صنعتی در قرن نوزدهم این معادله را بر هم زدند و سبب شدند که هنر مردمی هر چه بیشتر به رسمیت شناخته شده، گسترش یابد و به صورت انبوه تولید و مصرف شود. انقلاب اطلاعاتی و شبکه‌های اینترنتی باز هم این حرکت را تشدید کردند و امروز دیگر کمتر می‌توان مرزهای دقیقی میان این دوگونه هنر کشید و هر چند هنوز هستند کسانی که می‌خواهند آن‌ها را در قالب «هنر فاخر» و «هنر مبتذل» از یکدیگر جدا کنند، اما این سخن و این شیوهٔ ارزش گزاری، دست‌کم از دیدگاه علوم اجتماعی چندان ارزشی ندارد. از همین جا می‌توان به سؤال دیگر شما نیز پاسخ گفت: هنر و دانش، و شاید بتوان گفت **هیچ یک از اشکال شناخت را نمی‌توان بر اساس ارزش‌های دموکراتیک صرفاً متعلق به خالقان آن‌ها دانست**: لااقل یک جامعه‌شناس یا یک انسان‌شناس نمی‌تواند چنین درکی داشته باشد به دلیل اینکه به نظر ما این پدیده‌ها «محصول فرآیندهای اجتماعی» هستند که جامعه به صورت‌های کاملاً نامتوازن و اغلب براساس نظام‌های قدرت ناعادلانه توزیع شده‌اند و از این‌رو، نمی‌توان حاصل کار را از لحاظ اخلاقی و به صورت خودکار و در همهٔ موارد (و البته سخن ما بر سر استثناها نیست) دارای مشروعیت در تعلق فردی به یک شخص یا یک نهاد دانست. مثالی بزنم تا مسأله روشن شود: اینکه امروز کسی در یک روستای فقیر آفریقا به دنیا بیاید و یا در یک شهر ثروتمند در آمریکا، سرنوشت او را به طور کامل تغییر می‌دهد، ممکن است فرد اول دارای بالاترین خصوصیات بالقوه برای تبدیل شدن به یک هنرمند یا دانشمند بزرگ باشد، بسیار بیشتر از شخص دوم، اما شانس شخص دوم به صورت بالقوه و به شکلی غیرقابل مقایسه از شخص اول بیشتر است که به چنین مقامی (هنرمند یا دانشمند) برسد، حال در شرایطی که ما می‌دانیم ثروت بالای جامعه آمریکایی در خود یک فرآیند طولانی استعمار و استثمار و بی‌رحمی (مثلاً در برده‌داری و استثمار سیاهان و ضربه زدن به تاریخ و همه شانس‌های آفریقا) را حمل می‌کند، آیا می‌توانیم از لحاظ اخلاقی بپذیریم که هنر یا دانش تولید شده متعلق به فرد دوم است و فرد اول هیچ حقی نسبت به آن ندارد؟ آنچه در این مثل مبالغه‌آمیز آمد، را می‌توان به همهٔ حوزه‌ها و سلسله مراتب تعمیم داد: شکی نیست که قابلیت‌ها و خصوصیات نهفته در شخصیت افراد نقش مهمی در رشد و تعالی یافتن هنر و دانش در آن‌ها دارد اما نقش موقعیت‌ها و شرایط اجتماعی بیرونی اگر بیشتر نباشد کمتر نیست. از این‌رو، مسألهٔ تولید و مصرف هنر در جهانی که ما امروز می‌خواهیم

دموکراتیک و عادلانه و در تناسب و هماهنگی با طبیعت باشد، لزوماً باید دموکراتیزه شوند و یکی از راه‌های این دموکراتیزه شدن، خروج هنر و دانش از چرخه‌های ثروت و قدرت است.

چیدمان: هنرمند جدای از اینکه چه اندیشه و هویتی داشته باشد متأثر از جامعه، فرهنگ و محیط زندگی خود است. این تأثیرپذیری برای هنرمند تا چه اندازه در مصرف هنر و واکنش مخاطبان مؤثر است؟

هنرمند در آن واحد هم خود هنر را تولید و خلق می‌کند و هم مصرف‌کنندهٔ هنر دیگران است، و به صورتی کلی‌تر هم یک هنرمند است و هم یک کنش‌گر اجتماعی مثل هر کنش‌گر دیگری، بنابراین در رابطه‌ای عادلانه هم نسبت به دیگران دارای حقوق است و هم وظایف. هنر او بدون شک به او تعلق دارد، اما به جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند چه مردم عادی و چه سایر هنرمندانی که او مصرف‌کنندهٔ کارشان است، نیز تعلق دارد. وقتی یک آهنگساز به تماشای تئاتر می‌رود بدل به یک فرد عادی می‌شود و حال اگر تحت تأثیر مستقیم یا غیرمستقیم آن نمایش، یک قطعه موسیقی ساخت، آن موسیقی به نحوی به آفرینش‌گر آن نمایش، نیز تعلق دارد. تأثیرپذیری و تأثیرگذاری فرآیندهایی تک خطی و علت و معلولی نیستند، بلکه فرآیندهای چند خطی، غیرخطی (فازی) و تصادفی نیز هستند که لزوماً در چارچوب‌های منطق و قانون و تعلیم و تربیت و انتقال استاد شاگردی یا انتقال رسمی دانشگاهی و غیردانشگاهی قرار نمی‌گیرند. هنرِ هنرمند لزوماً به او تعلق ندارد، اما لزوماً نیز کسی بیرون از او نمی‌تواند بنابراین یا آن ایدئولوژی او را وادار به خلق این یا آن اثر هنری کند و یا او را به صورت مستقیم زیر سلطهٔ قدرت‌های سیاسی و اقتصادی(بازار) ببرد. به معنایی من کاملاً معتقد به آن هستم که تعهد یک هنرمند در درجه اول نسبت به هنر خود او در معنایی است که خودش تعریفش می‌کند، اما به عنوان یک جامعه‌شناس حتی اگر بخواهم نمی‌توانم فراموش کنم، که هنرمند چه بخواهد و چه نخواهد خود محصول فرآیندهای پیچیده اجتماعی و حوادث و تجربیاتی در زندگی خویش بوده که عموماً نمی‌توانسته آن‌ها را تعیین کند، اما همواره خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه آن‌ها را در کار خود منعکس می‌کند. این یک واقعیت متناقض است که در طول تاریخ هنر هر کسی به گونه‌ای آن را حل کرده است، اما نمی‌توان اذعان نکرد که اکثریت با کسانی بوده است که تن به موقعیت‌های اجتماعی خود و تقاضاهای قدرت‌های سیاسی و اقتصادی داده‌اند، اما سهم شورشیان هنر بوده است که تاریخ هنر را در رفیع‌ترین قله‌های آن ساخته است: از وان گوگ و گوگن و امپرسیونیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها، تا سینمای اروپای شرقی در قرن بیستم، و موج نوی فرانسه، از رمان نو تا خروج مجسمه‌سازی از منطق «تجسم»، از شورش موسیقی آتونال تا خروج از منطق خلق فیگوراتیو به سوی بدوی‌گرایی، فوویسم، فوتوریسم، سوررئالیسم، و... از معماری پسامدرن تا معماری سبز، همیشه تقریباً استثناها بودند که زیباترین لحظات تاریخ هنر و پایدارترین و قدرتمندترین موقعیت‌ها را برای آن ساخته‌اند. این در حالی است که هنرهای ایدئولوژیک و دنباله‌روی‌های هنری (کنفرمیسم) عموماً با بدترین اشکال شکست روبرو شده‌اند و اغلب به فراموشی سپرده شده‌اند.

چیدمان: مصرف هنری در انسان‌شناسی هنر چه جایگاهی دارد؟

انسان‌شناسی هنر، با قرار دادن مصرف هنر در مرکز دغدغه‌های خود، آن را تحلیل می‌کند تا بتواند به تحلیل جامعه، مردم و افراد مصرف‌کننده بپردازد. علاقمندی‌های هنری و حتی نوع مصرف هنر اغلب درون خود دارای عناصر بیشماری برای شناخت فرهنگ اجتماعی دارد. وقتی ما شیوهٔ تزئین یک خانه را بررسی می‌کنیم. وقتی به موسیقی‌ای که یک گروه اجتماعی گوش می‌دهند دقت می‌کنیم و یا فیلم‌های محبوب را بررسی می‌کنیم با هزاران هزار داده سروکار داریم که می‌توانند به ما امکان دهند مخاطبان هنر را بشناسیم و سازوکارهای اجتماعی و فرهنگی درونی و برونی آن‌ها را تحلیل کنیم. البته نباید ناگفته گذاشت که چه انسان‌شناسی چه جامعه‌شناسی هنر از طریق تحلیل خود اثر هنری نیز همین کار را می‌کنند، یعنی از طریق شناخت سازوکارهایی که به خلق یک اثر رسیده است، اما اگر تولید اثر را با مصرف آن مقایسه کنیم، می‌توانیم بگوییم که مصرف داده‌های بسیار بیشتری را برای تحلیل اجتماعی به ما می‌دهد تا تولید زیرا تولید می‌تواند در بسیاری موارد «فردی» باشد و بنابراین از مشخصات روان‌شناختی تبعیت کند درحالی‌که مصرف تقریباً همیشه اجتماعی است و از خصوصیات جمعی تبعیت می‌کند.

چیدمان: سبک زندگی، و سرمایه فرهنگی و اقتصادی افراد در مصرف هنر متغیر بسیار مهمی است. اما این متغیرها می‌توانند در شکل وسیعی متأثر از فرهنگ عمومی، جامعه تاریخ و ارزش‌ها باشد. از این منظر چه نسبتی می‌توان میان سبک زندگی و سرمایه فرهنگی یک فرد با فرهنگ عمومی و ارزش‌های یک جامعه در مصرف هنری برقرار کرد؟

در جوامع باستان و پیش صنعتی نکته‌ای که مطرح شد بسیار درست است، در این جوامع و هر چه بیشتر به عقب بازگردیم، بیشتر، نظام اجتماعی بر اساس هنجارها و ارزش‌ها و ضوابط سختی که در سازمان یافتگی روابط میان افراد دارد، موقعیت «هنر» را نیز مشخص می‌کند. مثلاً در جوامع باستانی، هنرها تقریباً همیشه «مناسکی» و بخشی از دین بوده اند. جهان صنعتی به تدریج این امر را متحول می‌کند، زیرا امکان می‌دهد هنر به صورت گسترده تولید شود و از امری فردی به امری جمعی بدل شود. افزون بر این صنعتی شدن یعنی افزایش تجمیع افراد و تراکم آن‌ها در پهنه‌های نسبتاً کوچک که این بدان معنا است که سبک‌های زندگی شروع به متفاوت شدن با یکدیگر می‌کنند، سلایق به شدت متفاوت می‌شوند و چاره‌ای جز این نیز نیست، زیرا هر اندازه جامعه بزرگتر شود، نیاز به آن بیشتر وجود دارد که آدم‌ها از یکدیگر تمیز بیابند تا بتوانند بر اساس مرزهایی که بینشان وجود دارد با یکدیگر وارد مبادلهٔ اجتماعی و فرهنگی شوند. این امر خود سبب می‌شود که فرهنگ و ارزش‌های عمومی تأثیر کمتری برفرآیندهای هنری داشته باشد و تمایل به «هنرهای شورشی» به صورت تصاعدی افزایش بیابد. برعکس اگر

تمایل قدرت‌های سیاسی و اقتصادی، یکسان‌سازی و از میان بردن تفاوت‌ها و همگن‌سازی سلایق بر اساس ارزش‌هایی که خود به درست یا به غلط تعریف کرده باشند، باشد، به همان نسبتی که در این کار به جلو بروند، باید ابزارهای سرکوب و آمرانه بیشتری را وارد فرآیندهای مدیریتی و سازماندهی خود کرده و همین آن‌ها را در موقعیت‌های خطرناک‌تری قرار داده و به سوی تخریب خویش پیش می‌برد.

چیدمان: نظریات جدید درحوزهٔ روش‌شناسی سیاست و نیز جامعه‌شناسی سیاسی تأکید بسیاری بر گسترش دامنهٔ سیاست بر کلیهٔ روابط اجتماعی و شخصی دارد. اگر بخواهیم از منظر جامعه‌شناسی سیاسی جدید به هنر بنگریم، اصولاً سیاست و قدرت در خلق و دریافت یک اثر هنری چگونه نقش‌آفرینی می‌کند؟

بدون شک چنین است، هنر پدر جهان صنعتی و پسا صنعتی یعنی اطلاعاتی حضوری کامل و استثنایی در همهٔ جنبه‌های زندگی ما پیدا کرده است به یک معنا ما امروز در یک دنیای موزیکال و در فضایی شبیه به یک گالری نقاشی و مجسمه‌سازی یا در یک موزهٔ واقعی و مجازی زندگی می‌کنیم و به تعبیر بارت در هر لحظه زیر بمباران میلیون‌ها تصویر و نشانه قرار داریم. در این شرایط روشن است که قدرت سیاسی تمایل داشته باشد این نظام‌های نشانه‌شناسی و معنایی و زیباشناسانه را کنترل کند تا از آن طریق جامعه را کنترل کند، اما چنین چیزی امکان‌پذیر نیست زیرا از این طریق هنری ایدئولوژیک زاده می‌شود که کم عمرترین و شکننده‌ترین نوع هنر است. مدیریت دموکراتیک تصویر و سایر حس‌ها در جامعه تاکنون موفق‌تر بوده است چیزی که در جوامع دموکراتیک پیشرفته انجام می‌گیرد، اما انقلاب اطلاعاتی این امر را نیز هر روز مشکل‌تر می‌کند، زیرا تصاویر و صداهای «سرکش» و «شورشی» را به‌وجود می‌آورد که حاضر به تن دادن به هنجارهای عمومی نیستند، اما به هیچ عنوان نمی‌توان دسترسی به آن‌ها را محدود کرد. این مصیبت قدرت‌های سیاسی و اقتصادی است که نمی‌توانند منافع خود را با موقعیت‌های جهان مدرن سازش دهند و تنها چیزی که به ذهنشان می‌رسد آن است که از طریق در دست گرفتن ابزارهای اصلی فناورانه (اینترنت، موتورهای جستجو، شبکه‌های اطلاع‌رسانی) این فرآیند را کند کرده یا آن را تخریب کنند، اما این ابزارها همان‌طور که به صاحبان قدرت امکانات بی‌شماری می‌دهند به صورت متناقضی به مخالفان قدرت نیز این ابزارها را عرضه می‌کنند. در حال حاضر در کشورهای دموکراتیک تنها راهی که برای کنترل یافته شده است دستکاری و در اختیار گرفتن بازارهای هنر است و خارج کردن آن‌ها به طور کامل از دست هنرمندان و برعکس اختصاص دادن آن‌ها به تاجران هنری و در نهایت منتقدان هنری بدون آنکه خالقان هنر نقشی داشته باشند. در کنار این نیز دستکاری سبک‌های زندگی و سلایق در کار است تا بتوان روی فرآیندهای عمومی هنر لااقل به صورت نسبی تأثیر گذاشت. در جهان سوم هم البته این مسائل وجود دارند، اما به شکلی بسیار مضحک‌تر و با کارایی بسیار کمتر.

چیدمان: کیت نش، سیاست فرهنگی را مرکز ثقل جامعه‌شناسی سیاسی جدید می‌داند و معتقد است که سیاست فرهنگی عرصهٔ ستیز و دگرگونی هویت‌ها و ساختارهای اجتماعی است. من می‌خواهم با ادبیات بوردیو وارد این بحث شوم که این دگرگونی‌ها لاجرم میدان‌های جدید و عادت‌واره‌های تازه‌ای خلق می‌کند و بی‌شک مصادیق سرمایه‌های فرهنگی و نمادین را هم تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. با این فرض آیا می‌توان گفت که در این شرایط هنر هم می‌تواند بیانگر و سخنگوی این تغییرات باشد و هم می‌تواند بر علیه آن موضع گیری کند؟ و کدامیک از این دو گزاره با ذات هنر سازگاری بیشتری دارد؟

بدون شک، به گمان من این امر از هم اکنون آغاز شده است و میدان‌های هنری، امروز به میدان‌هایی صرفاً زیباشناسانه یا حتی میدان‌هایی که در آن‌ها جنگ بر سر ارزش‌ها و سلایق سبک زندگی و شیوه‌های تمایز یافتن این گروه از آن گروه مربوط باشند نیست، بلکه هنر خود به امری سیاسی و به ابزاری تبدیل شده است که با تبعیت نکردن از هنجارها و با شورشگری می‌تواند تأثیر زیادی در جریان‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و غیره بگذارد. البته بگویم که این یک امر بی‌سابقه نیست و هنرمندان شاید بتوانیم بگوییم همیشه دارای چنین موقعیت‌ها و تأثیرگذاری‌هایی بوده‌اند، اما امروز بیش از هر زمان دیگری جنگی میان هنر علیه هنر آغاز شده است که تبلور آن را شاید بتوان در هنرِ «تجاری» علیه هنرِ «هنری» دید که می‌بینید در هر دو مورد من دو صفت را درون گیومه می‌گذارم زیرا مسائل تقریباً هیچ شباهتی به دوران جنگ سرد که در یک سو «رئالیسم سوسیالیستی» قرار گرفته بود و در سوی دیگر «هنر برای هنر» ندارد. مسائل بسیار پیچیده‌تر از این روندها هستند، مسائل حتی شباهتی مثلاً به سال‌های دهۀ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ ، یعنی دوران مبارزات ضد جنگ‌های امپریالیستی و برای صلح و حمایت از طبیعت نیز ندراند. ما در جهانی هستیم که درک و خوانش آن نیاز به ابزارهایی هر چه پیچیده‌تر دارد، جهانی که در آن اصل بر دستکاری و اطلاعات نادرست، اشتباه و تصاویر ساختگی است و از این‌رو هنرمندان خود به بیشترین حدی می‌توانند قربانی کنش‌هایی شوند که ممکن است تصور کنند روندهایی «انقلابی» و «آوانگارد» هستند و یا بر عکس روندهای «محافظه‌کرانه» و «کلاسیک». مسائل دیگر دارای خط‌کشی‌هایی ساده نیست که بتوان به کسی راهنمایی کرد کجا بایستاد تا موقعیتی به سود هنر یا به زیان آن داشته باشد و یا به مردم و طبیعت خدمت کند یا خیانت. گمان می‌کنم اگر از نوعی تعهد هنرمند به اصل زندگی و حیات نام ببرم، زیاد از آنچه می‌خواهم بگویم، دور نیستم، هر چند توضیح این امر نیز بسیار وقت‌گیر است، در حوصله این مطلب نمی‌گنجد.■