«الهیات فرهنگی» و کارکردش برای ما

دکتر علیرضا قائمی‌نیا
سردبیر فصلنامه ذهن و عضو هیأت علمی پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی

۱ سال‌ها پیش به دنبال پاسخ این پرسش بودم که «چرا کلام جدید نمی‌تواند حالت پراگماتیک و کاربردی به خود بگیرد و مشکلات جامعه را حل کند؟» از طریق حوزه «مطالعات فرهنگی» و مقایسه بحث‌هایی که در کلام جدید طرح می‌شود به این نکته رسیدم که ما نیاز به تأسیس یک نوع کلام جدید داریم و من آن را «الهیات فرهنگی» نامیدم. در اینجا منظور از «الهیات» علم کلامی است که در تاریخ اسلام شکل گرفته و اهداف خاصی داشته و باید شکل جدیدی به خود بگیرد.

۲ ما باید نگاه‌مان را نسبت به انسان تغییر دهیم تا بتوانیم الهیات متناسب با عصر جدید را تأسیس کنیم. انسان در عصر کلاسیک، فارغ و بیرون از فرهنگ تعریف می‌شد. اما انسان در دوره مدرن، با توجه به فرهنگ تعریف می‌شود و در عصر جدید است که به نقش «فرهنگ» در تفکر و زندگی انسان توجه می‌شود. بنابراین، اقتضا می‌کند که نگاه‌مان را به جامعه و الهیات متناسب با جامعه جدید تغییر دهیم. با اینکه معتقدم نباید منکر اهمیت و جایگاه الهیات سنتی شد ولی فکر می‌کنم الهیات سنتی برای جامعه جدید ما نمی‌تواند تجربه کافی باشد. ما امروز به الهیاتی که شکل فرهنگی به خود گرفته است، نیاز داریم و متأسفانه تا به امروز نتوانسته‌ایم به این مهم دست یابیم. از این رو، مسبب اصلی بسیاری از مشکلات نظری و عملی را فقدان «الهیات فرهنگی» در جامعه‌مان می‌دانم.

> با اینکه معتقدم نباید منکر اهمیت و جایگاه الهیات سنتی شد ولی فکر می‌کنم الهیات سنتی برای جامعه جدید ما نمی‌تواند تجربه کافی باشد. ما امروز به الهیاتی که شکل فرهنگی به خود گرفته است، نیاز داریم و متأسفانه تا به امروز نتوانسته‌ایم به این مهم دست یابیم. از این رو، مسبب اصلی بسیاری از مشکلات نظری و عملی را فقدان «الهیات فرهنگی» در جامعه‌مان می‌دانم

۳ «الهیات فرهنگی» با «الهیات فرهنگ» تفاوت دارد. الهیات فرهنگ، الهیات پیشینی است که نحوه تجلی دین را در فرهنگ بررسی می‌کند؛ به این معنا که دین در هنر، صنایع فرهنگی و دیگر صور فرهنگی چگونه تجلی یافته است. اما الهیات فرهنگی، نوعی الهیات پسینی است؛ به این معنا که به جنبه‌های دینی و غیردینی زندگی روزمره و فرهنگ عامه توجه دارد و برآمده از دانش‌های ناظر به فرهنگ است و بدین معنا که به کمک دانش‌های ناظر به فرهنگ و تحلیل فرهنگی از نصوص دینی قابل تحقق است.

۴ «فرهنگ» از آن کلمه‌هایی است که کاربردهای بسیار متنوعی دارد. رایج‌ترین تعریف از فرهنگ را «ادوارد بارنت تایلور» انسان‌شناس بریتانیایی و بنیانگذار انسان‌شناسی فرهنگی ارائه می‌کند. به زعم او، فرهنگ مجموعه‌ای از باورها، اعتقادات و مناسکی است که یک قوم را به هم پیوند می‌دهد. در واقع، او فرهنگ را به عنوان یک پدیده انتزاعی در نظر می‌گیرد و جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی هم چنین نگاهی به فرهنگ دارند. اما امتیاز «مطالعات فرهنگی» این است که فرهنگ را ناظر به مسائل جامعه به کار می‌گیرد. از این رو مطالعات فرهنگی نوعی انقلاب در علوم‌انسانی به شمار می‌رود.
یکی از دلایلی که باعث عدم توفیق ما در برنامه‌های فرهنگی می‌شود، این است که به روش‌های علمی بها نمی‌دهیم. نیاز داریم یک مرکز تحقیقات استراتژیک مطالعات فرهنگی تأسیس شود تا مطالعات فرهنگی، اساس بحث‌های فرهنگی را رقم زند. متصدی مسائل فرهنگی در کشور ما، شورای عالی انقلاب فرهنگی است و معتقدم برای بقای انقلاب و دوران تداوم انقلاب اسلامی باید «مطالعات فرهنگی» اساس این شورا باشد.

imagebank

جایگاه هنر در صنعت فرهنگ

اقتصاد سیاسی هنر در ایران

چرا در حوزه «اقتصاد هنر» اغلب با چالش‌هایی مواجه می‌شویم؟

علیرضا بلیغ
عضو هیات علمی پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی

آنچه که امروز به عنوان «اثر هنری» می‌شناسیم، متفاوت از آن چیزی است که در سنت قدیم به عنوان هنر شناخته می‌شد. در این فضا، اثر هنری را باید بیشتر «صنعت فرهنگ» دانست؛ چیزی که زاییده فضای بعد از جنگ جهانی دوم است و شکل صنعتی به خود گرفته است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های اثر هنری در این وضعیت «تولید انبوه» و همچنین «کالایی شدن» است. از این رو، مجموعه هنرهایی که تا پیش از این وجود داشتند، در مناسبات تازه‌ای در صنعت فرهنگ قرار گرفتند، اما با این حال، در میان انواع هنر و در بین صنایع فرهنگی آنچه که بیش از همه برجسته شد، موسیقی و سینما بود. اقبالی که نسبت به سینما پیش آمد یکی از دلایلش این است که سینما بخش عمده‌ای از هنرهای پیش از خود را در درون خود به کار می‌گیرد و به آن، شکل و صورت تازه‌ای می‌بخشد. موسیقی هم البته شرایط تازه‌ای پیدا کرد و یک ویژگی بسیار مهم آن، این است که عمق نفوذ و تأثیرش «در لحظه» در قیاس با هنرهای دیگر بسیار بیشتر است. اگر اثرگذاری آثار هنری را که در درون صنعت فرهنگ قرار می‌گیرند، در یک طیف و پیوستار قرار دهیم، معماری و موسیقی در دو سر این طیف قرار خواهند گرفت. آنچنان که موسیقی «در لحظه» نفوذ می‌کند و اثرگذار است، معماری نیست. بر این اساس، موسیقی سریع‌ترین و در عین حال ناپایدارترین اثر و معماری دیرترین اما طولانی‌ترین و پایدارترین اثر را بر مخاطب خواهد گذاشت.

پیروزی انقلاب اسلامی در ایران، با پیدایش نیرویی همراه بود که آینده خاصی را طلب می‌کرد. طبیعتاً، نمی‌توان از حکومتی که برآمده از انقلاب اسلامی بود، انتظار داشت که در حاشیه قرار بگیرد، بلکه باید موقعیت خود را در چنین صحنه‌ای مشخص و تعیین می‌کرد که در هر حوزه به چه نحو می‌تواند ورود کرده و در عرصه‌های مختلف عمل کند.

اگر در بحث تولید آثار هنری به شرایط جمهوری اسلامی رجوع کنیم و بخواهیم راجع به سازمان تولید هنری در جمهوری اسلامی بگوییم، باید به این نکته توجه داشته باشیم که سه ضلع و سه نیرو، تولید اثر هنری را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند، حال بعضی از اینها ممکن است در شرایطی که ما در آن قرار گرفتیم، پررنگ‌تر باشد. این سه نیرو، میدانی را می‌سازند و هنر در درون این میدان، شکل و معنای خود را پیدا می‌کند.

یک ضلع، «سیاست» یا به عبارتی ایدئولوژی است، ضلع دوم «بازار» و ضلع سوم «جامعه» یا سنت هنری است. هر کدام از اینها به نحوی در شکل‌دهی به میدانی که سازمان تولید هنری در میانه آن عمل می‌کند، تأثیرگذارند. اگر بتوانیم به نحو درستی نسبت اینها و مناسبات این سه ضلع را با هم مشخص کنیم، شاید بتوانیم از شکل درست سازمان تولید هنری در جامعه ایرانی صحبت کنیم.

کشوری در شرایط ما تلاش کرده در طول ۴۰ سال گذشته، سیاست مستقلی را پیش گیرد، کما اینکه این تجربه به نحو دیگری در کشورهای دیگر هم وجود داشته است. طبیعتاً می‌توان گفت که دولت یا حاکمیت به واسطه سیاستگذاری‌هایی که انجام می‌دهد بر نحوه تولید آثار هنری تأثیرگذار هستند؛ یعنی، مجموعه قاعده‌گذاری‌ها، سیاست‌ها و قوانین، نظام‌های تشویقی و تنبیهی همگی اثرگذارند.

۱ غلبه ضلع سیاست بر دو ضلع دیگر، باعث می‌شود تا تولید آثار هنری بیش از هر چیز به یک پروپاگاندا نزدیک شود. شاید نتوان ایدئولوژی را با امر سیاسی یکی گرفت به دلیل اینکه ایدئولوژی بیش از آنکه نیرویی از آینده در درون خود داشته باشد، حافظ وضع موجود است. از این رو، دولت‌ها همواره به دنبال این هستند که به نوعی وضع موجود را موجه کنند؛ به عبارت دیگر، اساساً ورود سیاست رسمی به چرخه تولید اثرِهنری، تلاشی برای ساختن چهره دولت نزد مردم، از طریق دستیابی به دستاوردهای فرهنگی موفق در چهارچوب صنعت فرهنگ است.

بنابراین، اگر غلبه ضلع سیاست با این وضع باشد آنچه که به عنوان اثر هنری ساخته می‌شود، بیشتر به پروپاگاندا نزدیک می‌شود، البته پروپاگاندا لزوماً منفی نیست؛ سطوح مختلفی دارد و می‌توان یک پروپاگاندای با کیفیت هم داشت، اما به هر حال، پروپاگاندا نوعی «تبلیغ سیاسی برای یک دولت ملی» است و این باعث می‌شود تا اثر هنری که باید در درون خود افق‌گشایی کرده و از وضع موجود فراتر رود، از این وضعیت فاصله گیرد.

۲ ضلع دوم، وضع بازار است. همان طور که بین ایدئولوژی و امر سیاسی تمایزی قائل شدیم، در ضلع دوم هم باید از بازار به دو معنا حرف زد؛ در یک معنا بازار ناظر به وضع سرمایه‌داری متأخر است که همان مباحث کالایی شدن در چهارچوب صنعت فرهنگ را شامل می‌شود. اما فارغ از این بازار، در شرایط جهانی شده، با بازار دیگری هم مواجه هستیم و آن زمانی است که کشوری بخواهد سیاست، دولت و هویت مستقل داشته باشد. بدون تردید، چنین بازاری، تحت فشار بازار جهانی قرار خواهد گرفت؛ چون توان تولید به میزان انبوه را نخواهد داشت و چون در شکل و خلق صنایع فرهنگی که زاییده جهان مدرن هستند، مشارکت و سهم عمده‌ای هم نداشته است، نمی‌تواند بر انباشته‌های خود تکیه کند. لذا، مردم و مخاطبانی که یک دولت ملی مسئولیت گفت‌وگو، اداره و عرضه آثار هنری به آنها را دارد، تحت فشار این نیرو قرار می‌گیرد و این زمینه‌ای می‌شود برای اینکه دولت‌ها تصمیماتی بگیرند که یا محافظه‌کارانه است یا شتاب‌زده! نمونه این وضع را در حوزه موسیقی و سینما در کشور مان می‌توان ردگیری کرد.

ما در یک دوره‌ای (تقریباً یک دهه و نیم) به سمت حمایت از موسیقی ردیف دستگاهی یا آنچه که موسیقی سنتی و رسمی ایرانی گفته می‌شود، رفتیم. در آن فضا، به دلایلی این سبک از موسیقی توانست رشد کند اما در ادامه هم فضای سیاسی و هم ذهنیتی که مردم در مورد موسیقی داشتند، موسیقی را در یک وضعیت تحریمی قرار داد. حال در شرایط بعد از انقلاب یکسری تحریم‌های ثانویه هم مطرح شد که ریشه در مسائل سیاسی داشت؛ این دو دسته از تحریم و آن سابقه تاریخی ذهنی که موسیقی را یک فضای عشرت‌طلبانه یا فارغ‌البال از مسائل جامعه می‌دید، باعث شد تا موسیقی آنچنان که باید رشد نکند.

سیاستگذاری ما بعد از انقلاب در حوزه موسیقی بیشتر از تحریم، به نوعی «تعلیق» بود. منظور از تعلیق، عدم تصمیم‌گیری در مورد این بود که اساسا مسئولیت موسیقی را برعهده بگیریم یا نگیریم. در میانه این تردید و تعلیق سیاستگذاری‌ها، اما موسیقی متوقف نماند، موسیقی حرکت خود را به اشکال مختلف پیش گرفت و در این فضای تعلیق و تحریم، به جای بازار ملی، بازار بیرون را محل نظر قرار داد.

۳ ضلع سوم، جامعه هنری و سنت هنری است. وقتی از سنت خود، منقطع شویم و اعتبار آن را از دست دهیم، فرصت‌ها هم از دست می‌رود. از این رو، در سیاستگذاری و قاعده‌گذاری در این حوزه به جای اینکه متر و معیارمان، در نظر گرفتن این ضلع باشد، معیارها برای قاعده‌گذاری یا اعطای مجوز به مسائل دیگر از جمله مسائل سیاسی معطوف می‌شود و نتیجه این امر، تولید یکسری کارهای متناقض و پارادوکسیکال و بدون مخاطب است. بنابراین، در اقتصاد هنر، اتصال به جامعه هنری و شناخت، یک اصل غیرقابل انکار است. شاید بتوان گفت دلیل اصلی اینکه همواره چالش‌هایی را با حوزه هنر و تولید اثر هنری داشتیم این است که اقتصاد سیاسی هنر در ایران اقتصاد خود اتکا و به عبارتی ملی نبوده است. در واقع، این همان معنای دومی است که باید از بازار مراد کنیم.

سیاست‌هایی که در حوزه تولید اثر هنری اتخاذ می‌کنیم باید منجر به تأسیس یک بازار ملی شود؛ یعنی یک نظام پایدار از عرضه و تقاضا که در درون خود یک چرخه را شکل دهد، البته منظور از بازار ملی محدود کردن مخاطبان این بازار به عرصه داخل نیست، یکی از پیشنهادهایی که اتفاقاً در کار یک سازمان تولید هنری می‌تواند موضوعیت داشته باشد این است که مخاطبان منطقه‌ای و بین‌المللی خود را بشناسد، برای آن برنامه داشته باشد و متناسب با گستره مخاطبانی که دارد، به فرایند سرمایه‌گذاری در حوزه هنر همت گمارد.

***مکتوب حاضر، متن ویرایش و تلخیص شده «ایران» از سخنرانی علیرضا بلیغ در نشست «حکمرانی و رسانه» است که به همت پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی برگزار شد.**

«نوازندگان موسیقی خیابانی» و جایگاه‌شان در هنر شهری

روایتگران شهر مدرن

دکتر رضا صمیم
جامعه‌شناس و عضو هیأت علمی مؤسسه مطالعات فرهنگی و اجتماعی

در این گفتار سعی‌مان بر این است که نوازندگان موسیقی خیابانی را به عنوان «روایتگران شهر مدرن» و مکانیسم‌های حاکم بر آنان را تحلیل کنیم. یکی از معضل‌هایی که در مواجهه با موسیقی خیابانی وجود دارد، فروکاستن آن در حد «تکدی گری مدرن» است؛ نگاهی به غایت غلط و ایدئولوژیک که دانش جامعه‌شناسی، به مثابه دانشی انتقادی، می‌تواند این تلقی اشتباه را نقد و البته تصحیح کند. چرا که موسیقی خیابانی به مثابه یک مقوله کلانشهری قابل تبیین است. نگاه به موسیقی خیابانی به مثابه «تکدی گری مدرن» هم یک تلقی عمومی اشتباه و هم یک تلقی سیاستگذارانه نادرست است و شاهد این مدعا، فهرست رسمی مشاغل مربوط به سازمان فنی و حرفه‌ای وابسته به وزارت کار است که در آن نوازندگان موسیقی خیابانی در ردیف تکدی گران و دستفروشان دسته‌بندی شده‌اند! و علیرغم تلاش‌هایی که برای به رسمیت شناختن این سبک از موسیقی از سال ۱۳۹۱ تا به امروز صورت گرفته است اما همچنان این تلقی رسمی موضوعیت دارد. به نظر می‌رسد که دلیل این مقاومت، عدم درک نقش متمایزی است که نوازنده موسیقی خیابانی به عنوان یک «کنشگر شهر مدرن» ایفا می‌کند.

۱ متأسفانه در کشور ما «موسیقی خیابانی» در امتداد خنیاگران و رامشگران دوره‌گرد ارزیابی می‌شود. این در حالی است که یک تفاوت رادیکال بین آنها وجود دارد؛ خنیاگر یا رامشگر دوره‌گرد، روایتگر شهر پیشامدرن، تاریخی و باستانی است و شهر باستانی «شهر طردکننده» است. در حالی که موسیقی خیابانی که هنری شهری است، یک زمینه و بستر دربرگیرنده دارد و به همان اندازه که خنیاگر دوره‌گرد منفعل عمل می‌کند، نوازنده موسیقی خیابانی فعال است.

نوازندگی موسیقی خیابانی یکی از هنرهای شهری و به مثابه هنری مدرن است. یعنی هنری که بر مبنای خواست و اراده اندیشیده فرد برای اثرگذاری بر محیط پیرامون صورت می‌گیرد. بنابراین، نوازنده موسیقی خیابانی همچون هنرمند هنر شهری «کنشگر اثرگذار» است و فعلش از مجرای این اثرگذاری آشکار می‌شود. اثری که نوازنده موسیقی خیابانی بر جای می‌گذارد دو بعد را در بر می‌گیرد: نخست، بر محیط پیرامونش چیزی می‌افزاید و دوم، با افرادی که او را می‌شنوند رابطه‌ای فعالانه برقرار می‌کند. ما نمی‌توانیم نسبت به موسیقی خیابانی باکیفیت بی‌تفاوت باشیم، در حالی که نسبت به موسیقی دوره‌گردها اغلب بی‌تفاوت هستیم و این نشان‌دهنده اثرگذاری هنر شهری به مثابه هنری است که به مرحله عمل راه برده است.

۲ موسیقی خیابانی هم در بعد «ابژکتیو» و هم در بعد «سوبژکتیو» ملزومات اثرگذاری دارد؛

نخستین لازمه این اثرگذاری «دراماتیک بودن» موسیقی خیابانی است. موسیقی خیابانی فقط موزیکال نیست بلکه دراماتیک و نمایشی است و به دلیل همین خاصیت نمایشی بودن است که نوازنده موسیقی خیابانی بدنش را مدیریت می‌کند. در حالی که در موسیقی دوره‌گردی به هیچ‌وجه مدیریت و مهندسی بدن وجود ندارد و نوازنده موسیقی دوره‌گرد به همان نحوی عمل می‌کند که در خلوت خود بسر می‌برد.

borna

دومین لازمه اثرگذاری موسیقی خیابانی «خلاقیت» است. موسیقی خیابانی بر پایه خلاقیت نوازنده استوار است و چیره‌دستی نوازنده موسیقی در برابر عدم چیره‌دستی نوازنده دوره‌گردِ دنیای سنت قرار می‌گیرد. شهر مدرن از ما می‌خواهد که به مثابه یک کنشگر فعال، خلاقیت و چیره‌دستی داشته باشیم.

سومین لازمه اثرگذاری موسیقی خیابانی «تنوع در اجرا» است که لازمه هنر شهری در دنیای جدید است. نوازنده هنر خیابانی بداهه‌نوازی می‌کند، البته رامشگر دوره‌گرد هم بداهه‌نوازی می‌کرد ولی با نحوه بداهه‌نوازی نوازنده موسیقی خیابانی، تفاوت بنیادینی دارد؛ به عبارتی بداهه‌نوازی در موسیقی خیابانی چیزی شبیه بداهه‌نوازی در موسیقی جاز است و بر گسترش دادن تم‌های ملودی که به هیچ‌وجه در موسیقی رامشگری دیده نمی‌شود، مبتنی است و ما مدام تکرار الگوهای متریک، ریتمیک و ملودیک را در موسیقی خیابانی شاهد هستیم.

چهارمین و مهمترین لازمه اثرگذاری موسیقی خیابانی که عامل اصلی تفاوت میان موسیقی خیابانی و موسیقی دوره‌گردی به شمار می‌آید، این است که موسیقی خیابانی مستلزم تصرف یک زمین مشخص است. «یوهان هویزینگا» از نظریه‌پردازان بازی معتقد است که زمانی بازی رخ می‌دهد که بازیگران پیش از مشغول شدن به بازی یک زمین برای خود برگزیده و آن را نشانه‌گذاری کنند و در زمانی که این بازی را نشانه‌گذاری می‌کنند، بازی شرایط رخ دادن پیدا می‌کند. در واقع به زعم او، بازی چیزی جز کنشگری فعال نیست و کنشگران فعال این امکان را پدید می‌آورند تا روزمرگی به تعلیق درآید و از مجرای تعلیق این روزمرگی، چیزی بر تجارب ما افزوده شود. بر این اساس، نوازندگان موسیقی خیابانی از کنشگران اصلی راه‌اندازی «بازی‌های به تعلیق‌درآورنده» در فضاهای شهری مدرن هستند. اما چرا عملکرد «تعلیق روزمرگی» اهمیت دارد؟ چون مخاطره‌ای که در نفس عملکرد نوازنده موسیقی نهفته است، او را به یک بازیگر تبدیل می‌کند. نوازنده موسیقی خیابانی، همچنین این فرصت را فراهم می‌کند تا افرادی که در مواجهه با عمل و کنش او قرار می‌گیرند، متفاوت‌تر از آنچه که تا پیش از این، می‌اندیشیدند، بیندیشند. به معنای واقعی کلمه در یک رابطه اثرگذار حسی قرار می‌گیرند و این کاری است که در شهر مدرن رخ می‌دهد.

۳ اگر اغراق نکرده باشم، به نظر می‌رسد که وجود و امکانپذیر بودن پدیده نوازندگی موسیقی خیابانی، یکی از مهمترین شاخص‌های ارزیابی این است که ما در «شهر مدرن» زندگی می‌کنیم یا خیر؟ مبتنی بر این شاخص می‌توان گفت که ما حداقل در کلانشهر تهران فاصله بسیار زیادی با یک شهر مدرن داریم.

زمینه موسیقی خیابانی امتداد دو زمینه مدرن است که آنها هم خاص شهر مدرن هستند. موسیقی خیابانی امتداد «استودیو» و «استیج» است. رابطه وثیقی بین این زمینه‌ها وجود دارد و نوازنده موسیقی خیابانی هم به همان میزان حرفه‌ای عمل می‌کند. منتها وقتی استودیو را به زمین خیابان تبدیل می‌کند از شر برخی انقیادها در استودیو و استیج رها می‌شود. به همین

دلیل است که اغلب نوازندگان موسیقی خیابانی در مصاحبه‌هایشان عنوان می‌کنند که اجرا در خیابان را نسبت به اجرا در استودیو یا استیج ترجیح می‌دهند.

شهر مدرن، ساختار (positions) را به موقعیت‌ها (situation) تبدیل می‌کند؛ یعنی ساختارهای از پیش تعیین‌شده را می‌شکافد و آنها را به موقعیت‌های خلاقانه بدل می‌کند و به واسطه این تبدیل، کنشگری را تحریک کرده و اثرگذاری سوبژکتیو و ابژکتیو را فراهم می‌کند و باعث می‌شود تا برای لحظه‌ای از شرایط روزمره خود رها شده و موقعیت تازه‌ای را تجربه کنیم و وجود همین خصیصه است که زندگی در شهر مدرن را لذت‌بخش می‌کند.

***مکتوب حاضر، متن ویرایش و تلخیص شده «ایران» از سخنرانی دکتر رضا صمیم در همایش «شهر روایت‌ها، روایت شهرها» است که در محل فرهنگستان هنر ارائه شد.**