هنر در حصار وطن

باربد علیمحمدی/ زمستان ۱۴۰۳

هرآنچه از برون، زهرِ دشمن؛ هرآنچه از درون، آیه‌ی مقدس!

دولت–ملت، وجه قانونی، نظامی و مبتنی بر سرزمین، از یک جامعه‌ی سرمایه‌داری است. اما ملت تنها یک بُعد سیاسی ندارد، بلکه جنبه‌های فرهنگی، ایدئولوژیک و ارتباطی نیز دارد. ناسیونالیسم[۱] فارغ از پنداشت‌های مغایر از آن_ پنداشت‌های ازلی‌گرا[۲]، برساخت‌را[۳] و قوم‌گرا_ ایدئولوژی مدرن و خاصی است که شکل‌گیری و بقای دولت–ملت‌ها را توجیه می‌کند. این ایدئولوژی نو ظهور یک "بیرون" سیاسی_فرهنگی ایجاد می‌کند؛ به این معنا که افرادی که خارج از این مرز قرار می‌گیرند، از عضویت در ملت محروم می‌شوند. در واقع، وجود "بیرون"[۴]، به تعریف و توجیه "درون"[۵] کمک می‌کند.[۶] در این فرایند، ناسیونالیسم به سازوکاری تبدیل می‌شود که نه‌تنها انسجام داخلی را حفظ می‌کند، بلکه شرایطی را فراهم می‌آورد که هویت‌های فردی و جمعی در چارچوب یک روایت ملی بازتعریف شوند.

در سال‌های اخیر، ناسیونالیسم در اقصی نقاط جهان رشد فزاینده‌ای داشته و این روند، در جوامعی که با بحران‌های هویتی و سیاسی روبه‌رو بوده‌اند، تأثیرات قابل توجهی بر فضای فرهنگی و هنری گذاشته است. جغرافیای کُرد زبانان نیز از این قاعده مستثنی نیست و هنرمندان آن سال‌ها است که دست به گریبان ناسیونالیسم، برای یک هویت ملی گویی گم شده در تکاپو هستند. بسیار از کسان که تحت لقای هنرمند ایفای نقش می‌کنند نگون بختانه همچون، ایلیای در بند، سایه‌ی این بت سهمگین تماما بر ناخوداگاهشان چیره گشته و نزد ایشان محتوای ایدئولوژیک بر فرم و ساختارهای بنیادین هنر ارجعیت یافته است. در این شرایط است که هنرمندان در معرض تبدیل شدن به ابزارهای بازتولید ایدئولوژیک قرار میگیرند و هنر به مثابه انعکاس ملت و یا بازتولید ساختارهای پیشین هنری با محتوای آغشته به ارزش‌های ملی پنداشته می‌شود. گویی هنر را صرفا به منابع درونی تقلیل میدهیم و هر آنچه را که

---

1. Nationalism
2. Primordialist
3. Constructivism
4. Outside
5. Inside
6. Christian Fuchs, Communication and Capitalism: A Critical Theory, p 235

مربوط به بیرون است را خصمانه تکفیر میکنیم. این متن به هیچ وجه انکار جوانب تاریخی، اجتماعی و آرمانی فرهنگ بشری نیست و در واقع، تلاش دارد با بررسی خاستگاه‌های ایدئولوژی ناسیونالیستی و ساختارهای بنیادین هنر، بخشی از لحظه‌ی کنونی هنر، در جامعه‌ی کُردزبانان را به تصویر بکشد و با نمایان کردن گوشه‌ای از تأثیرات ناسیونالیسم بر هنر و هنرمندان، به چگونگی گسست از آنچه مربوط به فرم و ساختارهای بنیادین هنر است بپردازد.

وهم است و ظن

در زبان انگلیسی، اصطلاح «ناسیونالیسم» در قرن هجدهم پدیدار و در قرن نوزدهم رایج شد.[۷] ناسیونالیسم این فرزند تازه‌زادِ تاریخ، برخلاف تصور عام، از ازل در خون آدمی جاری نبوده و در واقع پدیده مدرنی است که ریشه در تاریخ دیرین بشر ندارد و زاییده‌ی تحولات خاصی در دوران مدرن است. بندیکت اندرسون[۸] در کتاب "*اجتماعات خیالی*" [۹]، نشان می‌دهد که ناسیونالیسم نه یک حقیقت ازلی، بلکه ساختاری اجتماعی و فرهنگی است که در بستر تحولات اقتصادی، فناورانه و ایدئولوژیک شکل گرفته است.

با ظهور و گسترش صنعت چاپ در اروپا، سرمایه‌داری وابسته به صنعت چاپ به شکل‌گیری درک مدرنی از زمان کمک کرد. منطق اقتصاد سرمایه‌داری این صنعت – با هدف قرار دادن بزرگترین مخاطب ممکن– ناشران را وادار کرد تا به وسیله چاپ به زبان‌های بومی، به جمعیت‌های تک زبانی پاسخ دهند.[۱۰] این نیروها به زبان های بومی اجازه دادند تا ابزاری برای هویت و همبستگی مشترک شوند و زمینه را برای ملت‌های مدرن فراهم آورند. حال، مردمان، شروع به دیدن خود به‌عنوان افرادی کردند که به‌طور همزمان با دیگرانی در یک چارچوب زمانی مشترک زندگی می‌کنند. ارتباطات و تولید انبوه متون، امکان ایجاد افق فکری یکسان برای گروه‌های وسیعی از مردم را فراهم نمود. چاپ، به‌ویژه از طریق روزنامه‌ها و رمان‌ها، به مردم این امکان را داد که خود را بخشی از یک اجتماع همسان متصور شوند؛ اجتماعی که اعضایش، هرچند یکدیگر را نمی‌شناسند، اما احساس پیوستگی و همبستگی با یکدیگر دارند برای مثال، خواندن روزنامه این امکان را به افراد می‌داد که خود را بخشی از یک جامعه‌ی خوانندگان تصور کنند؛ افرادی که رویدادهای روز را به‌طور همزمان تجربه می‌کردند، حتی اگر هرگز یکدیگر را نمی‌دیدند.[۱۱] این دیدگاه با برداشت‌های قبلی از زمان که ماهیتی چرخه‌ای یا سلسله‌مراتبی داشتند (همانند سلسله‌های پادشاهی) متفاوت بود به گونه‌ای که پیش‌تر، روستایی در کوهستان روزگارش

---

7. Raymond Williams, A Vocabulary of Culture and Society, pp. 213-214.
8. Benedict Anderson
9. Imagined Communities
10. Febvre and Martin, The Coming of the Book, p.122.
11. Imagined Communities, chapter 3, The Origins of National Consciousness

را در چرخه‌ی بذر و محصول می‌دید و توامان در کاخ‌های سلطنتی، روزگار با تبار شاهان رقم می‌خورد. از سوی دیگر، زوال اقتدار دین و سلطنت‌های مطلقه، که پیش‌تر وحدت‌بخش جوامع بودند، نیاز به هویت‌های جدیدی را در جوامع اروپایی ایجاد کرد. ناسیونالیسم، به‌عنوان ایدئولوژی که قادر بود یک روایت تاریخی و فرهنگی مشترک را جایگزین پیوندهای سنتی کند، به سرعت گسترش یافت.[۱۲] شکل‌گیری دولت–ملت‌ها نیز این فرایند را تقویت کرد و از آن برای مشروعیت‌بخشی به مرزهای سرزمینی و اعمال سیاست‌های همگون‌سازی فرهنگی بهره گرفت. حال در هیاهوی خیابان‌ها، در میادین شلوغ و در تاریک و روشن کافه‌های، این تصور شکل گرفت که مردمان یک سرزمین، یک زمان، یک حافظه و یک گذشته دارند و این‌گونه شد که زبان، تاریخ و سرزمین، همچون ابزارهای قدرت وحقیقتی گریزناپذیر بر ذهن‌ها نقش بستند.

ناسیونالیسم بر تفاوت‌های فرهنگی، زبانی یا نژادی در جوامع تأکید می‌کند. اساس انواع ناسیونالیسم این است که مردم آماده باشند تا خود را از نظر احساسی و اعتقادی با "ملت" خود یکی بدانند و به‌عنوان اعضای یک ملت خاص، مانند چک، آلمانی، ایتالیایی یا هر گروه ملی دیگری، به‌صورت سیاسی بسیج شوند و این همان نیروی بالقوه‌ای است که به‌راحتی می‌تواند مورد بهره‌برداری سیاسی قرار گیرد.[13] در ایدئولوژی ناسیونالیستی، یک گروه ملی به‌عنوان یک هویت برتر در نظر گرفته می‌شوند و به‌طور مطلق از دیگران، یعنی "بیگانگان"، "دشمنان"، "مهاجران"، "پناهندگان" و غیره جدا می‌شوند. این افراد بیرونی معمولاً در گفتمان ناسیونالیستی به‌صورت منفی به تصویر کشیده می‌شوند (برای مثال، به‌عنوان "بیگانه"، "مجرم"، "نفوذی" یا...). این رویکرد به ملی‌گرایان کمک می‌کند تا توجه مردم را از مشکلات واقعی جامعه، مانند نابرابری‌های طبقاتی و تضادهای اجتماعی، منحرف کنند.[14] زین‌رو ناسیونالیسم ایدئولوژی خاصی است که تلاش می‌کند توجه را از سرمایه‌داری، تضادهای طبقاتی و ریشه‌های اجتماعی مشکلات منحرف کند.[۱۵] رزا لوکزامبورگ[۱۶] ناسیونالیسم را «حجابی مه‌آلود»[۱۷] توصیف می‌کند که همواره یک محتوای تاریخی مشخص را پنهان می‌سازد. از دیدگاه او، ناسیونالیسم نه یک واقعیت عینی، بلکه یک "کلیشه‌ی متافیزیکی" [۱۸] است که برای توجیه شرایط موجود به کار می‌رود.

---

12. Ibid
13. Eric J. Hobsbawm, *The Age of Empire 1875–1914*, p.143.
14. Communication and Capitalism: A Critical Theory, chapter 10. Nationalism, Communication, Ideology
15 . Communication and Capitalism: A Critical Theory, chapter 10. Nationalism, Communication, Ideology, p 236
16. Rosa Luxemburg
17. Misty Veil
18. Metaphysical Cliche

لوکزامبورگ استدلال می‌کند که دولت–ملت و ناسیونالیسم، ابزارهایی در خدمت امپریالیسم[۱۹] و استثمار هستند که به‌واسطه‌ی آن‌ها، مناسبات قدرت حفظ و بازتولید می‌شوند. [20]

ناسیونالیسم در طی سالیان دراز آنگونه ناخودآگاه جمعی را به استثمار خود درمی‌آورد که یک "ما" و در مقابل آن چندین "آن‌ها" به گونه‌ای ساخته و پرداخته می‌شود که همواره " آن‌ها در پی نابودی زبان ما هستند"، "آن‌ها به اینجا تعلق ندارند و در پی اشغال سرزمین ما هستند"، "آن‌ها از غنای فرهنگی ما به سود خود استفاده می‌کنند"،"تاریخ آن‌ها چیزی جز غارت و تجاوز نیست" و هزاران گزاره دیگر که در مکالمات روزمره ریشه می‌دواند و سایه دیوار مهیب درون و بیرون را گسترده تر می‌کند. با در نظر گرفتن این‌ها بسیار موجه به نظر می‌رسد که بخشی از هنرمندان در چنین جامعه‌ای تماما در خدمت این فتیش ایدئولوژیک درآیند و بازتولیدِ صرف ارزش‌ها، خواست‌ها و آرزوهای ملی را معیار سنجش آثار خود قرار دهند تا آنچه را که ارزش‌های ساختاری و زیبایی شناسانه اثر هنری نام می‌گیرند. در چنین جوامعی خوانش آثار هنری نیز از جنسی متفاوت خواهد بود بدین گونه که ملاحظات سیاسی و اجتماعی که با ارزش‌های ملی هم‌سو هستند به گونه‌ای مورد توجه قرار خواهند گرفت که گویی رسالت هنر صرفا در پیامی است که باید حمل کند، در شعاری که باید تکرار شود و در سرودی که باید هم‌صدا گردد. اینگونه آنچه که به ویژگی‌های فرمال و زیبایی شناسانه اثر مربوط می‌شود یا در نظر گرفته نمی‌شوند و یا در سطحی‌ترین حالت ممکن بدان پرداخته می‌شود.

دان که کدخدات منم

اهمیت فرم را نمی‌توان به سادگی نادیده گرفت. شناخت فرم، بر هر هنرمند بایسته است، چرا که تاریخ هنر چیزی جز تاریخ فرم نیست. از نخستین خطوط حک‌شده بر سنگ‌های غار تا حرکات مدور کاندینسکی[۲۱] بر بوم، از تناسبات طلایی معابد یونانی تا شکست پرسپکتیو در آثار کوبیسم[۲۲]، فرم همواره به‌مثابه‌ی روحی زنده، در تداوم تاریخ ایده هنر جاری بوده است. ساده لوحانه و غیرانتقادی است که فرم را همچون لباسی صرف برای محتوا و یا ظرفی که به اختیار پیام‌ها پر می‌شود دید. فرم زینتی نیست که به حاشیه رانده شود؛ بلکه خود، جوهره‌ی اثر و راز مانایی آن است. برای فلاسفه به سان موریس[۲۳]، بومگارتن[۲۴] و کانت[۲۵]– فرم، همان لحظه‌ی مکاشفه است که هنر، از چنبره‌ی سیاست و ایدئولوژی فراتر

---

19. Imperialism
20. Rosa Luxemburg. 1976. *The National Question: Selected Writings.* New York: Monthly Review Press. p. 135.
21. Wassily Kandinsky
22. Cubism
23. William Morris
24. Alexander Baumgarten
25. Immanuel Kant

می‌رود و به قلمرو حقیقت گام می‌نهد و به تجربه جدید همچون "امری مستقل" مبدل می‌شود. اشلوفسکی[۲۶] نظریه پرداز فرمالیسم روس در توضیح اهمیت فرم در آثار هنری از مفهوم" آشنایی زدایی"[۲۷] بهره می‌گیرد. او تأکید می‌کند که کار هنر، گشودن دریچه‌ی تازه‌ای به واقعیت است. او در مقاله‌ی "هنر به‌مثابه‌ی تکنیک" [۲۸]می‌نویسد که ذهن انسان، در مواجهه‌ی مکرر با یک پدیده، به آن عادت می‌کند و دیگر آن را به‌طور آگاهانه درک نمی‌کند. هنر، با تغییر فرم و ساختار، این عادت را می‌شکند و تجربه‌ی تازه‌ای را ممکن می‌سازد. مثال فرمالیست‌های روس برای توضیح این امر آن است که: مردمان شهرهای ساحلی، دیگر، صدای امواج را نمی‌شنوند اما کسی که برای اولین بار وارد چنین شهرهایی می‌شود تا مدتها این صدای امواج را می‌شنود زیرا هنوز برای او مبدل به امری عادی نشده. از نظر فرمالیست‌ها، کار هنرمند آشنایی زدایی است و زدودن غبار عادت از چشمان ما.[۲۹] هر نوع تغییر در حوزه وظایف "هنرسازه‌ها"[۳۰] ایجاد شود عملا آشنایی‌زدایی حاصل خواهد شد و این است آن کارستانی که دریغا هنرمندان درگیر با ایدئولوژی از آن غافل‌اند. آنان، که هنر را نه به‌عنوان کنشی مستقل بلکه همچون رسانه‌ای برای پیام‌های پیش‌ساخته می‌فهمند و برایشان اثر هنری دیگر رویدادی درون هنری نیست، بلکه بیانیه‌ای درون اجتماعی است. اینگونه است که مخاطبان این نوع آثار نیز در مواجه با اثر هنری، دست به گریبان بحث‌های مربوط با جامعه‌شناسی، تاریخ، روان‌شناسی و زندگینامه هنرمند خواهند شد و به دنبال تمامی پیام‌های پنهان و آشکار می‌گردند جز ویژگی‌های زیبایی شناختی اثر و در این میان، آنچه از دست می‌رود، ویژگی‌های بنیادین خود هنر است؛ اثر، تا جایی که حامل پیام درست باشد، پذیرفته و تا جایی که روایت مورد انتظار را ارائه دهد، ستایش می‌شود.

قصد، انکار هدف و آرمان‌های اجتماعی هنر نیست. هنگام نگریستن به نقاط درخشان تاریخ هنر، می‌توان این مهم را دریافت که لحظات درگیری هنرمند با ساختار و مکاشفه در فرم هنری، در کنار تمام ملاحظات وی نسبت به جامعه، سیاست و دیگر زمینه‌های اجتماعی است که نقش تعیین‌کننده را ایفا نموده است. ساختار و فرم هنری همواره در رابطه‌ای رفت و برگشتی با فرهنگ بشری بوده‌اند و هر یک بر غنای دیگری افزوده‌اند. لذا لازم است به خواننده یادآور شد که مقصود نگارنده قراردادن هنر در یک فضای تکینه‌ی فرمال و یا جدا سازی فرم از محتوا نیست.

---

[26]. Viktor Shklovsky

[۲۷]. واژه آشنایی زدایی را نخست شفیعی کدکنی در برابر "Defamiliarization " پیشنهاد داده‌اند.

[28]. Art as Technique

[29]. شفیعی کدکنی، رستاخیز کلمات

[۳۰]. کلمه «هنرساخته» ترجمه‌ای برای Priejm روسی است. در زبان انگلیسی پژوهشگرانی که در حوزه فرمالیسم روسی کار کرده‌اند معمولاً در برابر آن Device یا Artistic Device را پیشنهاد کرده‌اند. بنگرید به کتاب "رستاخیز کلمات" شفیعی کدکنی

در جوامع ایدئولوژیک به همت بسیاری عوامل، فرم، به کلمه‌ای با بار معنایی منفی مبدل می‌شود و حتی فراتر از آن هستند افرادی که فرمالیسم را همچون انگ به دیگران وصله می‌نمایند در حالی که فرم را در هر تعریف، غیر آنچه می‌تواند باشد می‌شناسند. چونان که در جهان ایدئولوژیک، واژگان از معنا تهی می‌شوند و بار سنگین دلالت‌هایی را بر دوش می‌کشند که به آن‌ها تحمیل شده است. هرچند نباید از این حقیقت غافل شد که بی‌اعتنایی به فرم، تنها خصیصه حکومت‌های ایدئولوژیک نیست، امری است که اکثریت مخاطبان و متولیان هنر در جهان را در بر می‌گیرد. کلمان گرینبرگ[۳۱]، منتقد برجسته هنر مدرن، در مقاله "هنر آوانگارد و کیچ"[۳۲] اشاره دارد که آنچه منصوب به هنر عامه پسند است صرفا احساسات مخاطبان را تحریک می‌کند و فرم و ساختار را نادیده می‌گیرد.

اوضاع در جوامعی که به طور اخص با ایدئولوژی‌های ناسیونالیستی درگیر هستند بدین صورت است که هنر محکوم به خلق، در ساده‌ترینِ ساختارهای خود می‌شود تا بتواند مفاهیم مورد نظر را بی‌کم و کاست و بی‌ابهام، به بیشترین تعداد مخاطبان برساند. در چنین بستری، فرم نه‌تنها بی‌ارزش، که حتی خطرناک شمرده می‌شود، زیرا هر چه فرم پیچیده‌تر باشد، دریافت دشوارتر می‌شود و پیام کمتر در خدمت ایدئولوژی قرار می‌گیرد و این‌گونه است که هنر، مبدل به امری روزمره می‌شود که هیچ کنش نیت‌مندی را برای هنرمند برنمی‌تابد. اثری که تکیه بر فرم دارد، از سوی متولیان هنر، حامیان فرهنگی و مخاطبان، پس‌زده می‌شود. هنرمندی که فراتر از پیام می‌اندیشد، یا در مسیر فرم و جستجوی زیبایی‌شناختی گام برمی‌نهد، به گوشه‌ای رانده می‌شود؛ چرا که اثرش حامل آن پیام سرراستی که باید نیست، آن تصویری را که انتظار می‌رود، ارائه نمی‌دهد و آن سرودی را که مردم باید بشنوند، نمی‌خواند. این وضعیت، در جامعه کُرد زبانان، همچون بسیاری از نقاطی که درگیر با هویت‌های زخم‌خورده‌ی تاریخی‌اند، به وضوح رخ می‌نماید.

میان قُلْزُم پرخون

عجیب نیست که ردپای اشکال گوناگون ایدئولوژی ناسیونالیستی را در جای‌جای تاریخ جغرافیای کُردزبانان می‌توان یافت زیرا که همواره ناسیونالیسم، ردایی بر تن بسیار از مالکین و حاکمان این سرزمین بوده و از آن در تحقق بخشیدن به هر نوع خواستی استفاده کرده‌اند. همچون مالکینی که در تصاحب اراضی دیگر زمین‌داران به احساسات نژادی کشاورزان و زیردستانی که در واقع از آن زمین بی‌بهره بودند متوسل می‌شدند و اینگونه مسیر خواست خود را هموار کردند.

---

31. Clement Greenberg
32. Avant-garde and kitsch

آن‌سوتر با نگاهی به جایی جای ابیات حماسه "مَم و زین"[۳۳] اثر احمد خانی[۳۴] (۱۶۵۱–۱۷۰۷) همچون یکی از آثار ادبی شاخص این دیار میتوان دریافت که جست‌وجو و ارج هویت قومی در این سرزمین ریشه دیرین دارد. حقیقت است که خانی مفتخر به هویت کُردی خویش بود و بر آن می‌بالید و تمام فعالیت ادبی خویش را معطوف خدمت به این هویت کرده بود. این مهم زمانی رخ می‌نماید که در سده‌های پیش‌تر بسیار از شاعران و اندیشمندان کُرد آثار خود را به فارسی کتابت می‌کردند؛ همچون شرف‌نامه اثر شرف‌خان بدلیسی که حدود صد سال پیش از مَم و زین به تقریر درآمد. احمدخانی قطعا آگاه بر آن بوده که نگارش به زبان کُردی موجب کاهش دایره مخاطبانش می‌شود و حتی شاید اینگونه هرگز به شهرت الگوی خود، نظامی گنجوی، نخواهد رسید اما مشخصا مقصود او بیداری ملی مخاطبین کُرد خود بوده است. وی در مقدمه تاسف خود از انقیاد کُردها به وسیله دولت‌های همجوار را بیان می‌کند و آرزوی ظهور پادشاهی کُرد برای متحد ساختن مردمانش را دارد. اینگونه کُردهای قرن بیستم احساسات خود را در اشعار وی بازشناختند و بعدتر خانی به عنوان یک ناسیونالیست شناخته شد تا جنبش‌های ناسیونالیستی کُرد بتوانند مدعی داشتن سه قرن مبارزه ملی باشند.[35]

شکل مدرن‌تر ناسیونالیسم کُرد در نیمه دوم قرن ۱۹ همسو با دیگر جنبش‌های مشابه‌ای با موضوعیت نژادی همچون عثمانیان، اعراب و ارامنه شکل گرفت. شاید در خط مقدم حوزه روشنفکرانه آن شاعر کُرد، حاجی قادر کویی[۳۶] (۱۸۹۷_۱۸۱۷) باشد که ناسیونالیست‌های کُرد پس از خانی وی را دومین مبلغ کُردایتی میشناسند.[۳۷] او در اشعار خود مردمان را از "بابان[۳۸] تا بوتان" و از "مرعش و وان تا عراق" فرا می‌خواند تا متحد و همسو باشند و صاحبان اندیشه و متفکرانی را که به زبان فارسی، ترکی و یا هر زبانی جز کُردی می‌نویسند مورد سرزنش و تکفیر قرار می‌دهد.[39] علاقه کویی به استقرار دولتی مستقل و نه جنبش‌های اجتماعی و یا حاکمیت مدرن است که او را به خانی متصل می‌کند.[۴۰] کم‌تر کسی بدعت و "مدرنیسم" ایده‌ها و نظراتی که کویی در باب اجتماع و حیات ملی کُرد داشته است را انکار می‌کند اما دقیقا مسئله این است که پس از تحکم و فراگیری ایدئولوژی ناسیونالیستی بر این جغرافیا در بسیاری از موارد آثار هنری بر حسب نوع خواست سیاسی و یا میزان وفاداری به ایدئولوژی با همدیگر مرتبط می‌شوند و نه بر اساس زنجیره‌ای تاریخی از ایده‌های ساختاری هنر.

---

33. Mem and Zin
34. Ehmedê Xanî
35. عباس ولی و نویسندگان، گفتارهایی در خاستگاه ناسیونالیسم کُرد،ص۶۸.
36. Haji Qadir Koyi
37. عباس ولی و نویسندگان، گفتارهایی در خاستگاه ناسیونالیسم کُرد،ص۱۶۹.
38. سلسله‌ای از امیران کُرد که تقریباً دو سده بر قسمت‌هایی از مناطق کردنشین حکومت داشته‌اند.
39. C. J. Edmonds, Kurdish Nationalism, Journal of Contemporary History, Vol. 6, No. 1
40 عباس ولی و نویسندگان، گفتارهایی در خاستگاه ناسیونالیسم کُرد،ص۱۷۲

نگاهی سطحی به بسیاری از تولیدات فرهنگی چند دهه گذشته به وضوح نشان می‌دهد که هنر در این جغرافیا، بیش از آنکه ابزاری برای کشف زیبایی باشد، به رسانه‌ای برای تثبیت هویتی گمشده تبدیل شده است. بسیاری از تولیدات فرهنگی و هنری صرف این که حاوی مضامینی همچون "نمایش چهره‌های مبارز"، "قتل‌عام‌ها و مهاجرت‌های اجباری"، "سرزمین مادری"، "مقاومت در برابر آن دیگری" و هر آنچه درون را ارج می‌نهد باشد مورد استقبال قرار می‌گیرد. اهمیت این دست از مضامینی در زمینه‌های مختلف بر همگان واضح و مبرهن است اما به همان اندازه نیز واضح است که این‌ها شرط لازم و کافی برای مبدل شدن به اثری هنری نیستند. آنچه اثری را از سطح یک بیانیه‌ی صرف فراتر می‌برد، نه محض محتوای آن، بلکه فرم آن است، زبانی که با آن سخن می‌گوید، شیوه‌ای که تجربه‌ای تازه برای مخاطب خلق می‌کند. در این وادی، اثر هنری، نه از سرِ ضرورت فرم، بلکه از سرِ وظیفه‌ای که بر دوش آن نهاده‌اند، پدید می‌آید و هنر، نه زاییده‌ی ستیز با امر ناشناخته، که محصول تکرار است.

عموما محتوی جشنواره‌های مختلفی که تحت عناوین سینما کُردی، موسیقی کُردی، تئاتر کُردی و ... برگزار می‌شوند صرفا بازتولید مضامینی است که مخاطبین هنر می‌بایست آن را در ساده‌ترین فرم و ساختار هنر پذیرا باشند. تکرار مکرر این مضامین به فتیشی در جهت ارضای هنرمند بدل شده آنگونه که نقاش، بی آنکه نسبت خود را با تاریخ ایده‌های فرمی حوزه خود بشناسد و بی آنکه موضعی انتقادی و یا تجربی نسبت به این تاریخ اخذ کند خرسند است که اثرش تصویر یکی از مشاهیر سرزمینش است و یا تصویری از مردی با لباس کوردی و زنی در پس‌زمینه، میان دشتی بی‌پایان است. وی خرسند است که فرهنگش را زنده نگاه داشته است و هویتش را به جهان نشان داده، بی‌آنکه بپرسد آیا این آن چیزی است که هنر باید باشد؟ هستند هنرمندانی هر چند انگشت شمار همچون یولماز گونای[۴۱] و دیگرانی در حوزه‌های مختلف هنر در جامعه‌ی کُردزبانان که با وجود تمامی خواست‌های سیاسی–اجتماعی خود، بر آنچه ساختار و ارزش‌های خودآیین هنر است قائل بودند و هنر را به خطابه‌ای نخ‌نما تقلیل نداده‌اند. گونای برخلاف بسیاری که هنر را صرفاً ابزار ایدئولوژیک می‌دیدند، همچنان به پیچیدگی‌های فرمی و روایی آثارش توجه داشت و نشان داد که می‌توان از طریق خود زبان سینما به واقعیت‌های اجتماعی پرداخت. همچون هنرمندانی که در زمانه‌ی سانسور، تفتیش و فشار ایدئولوژیک شوروی می‌زیستند، با زبان و ساختار خود هنر، نه با شعارهای صریح، جهان پیرامون خود را نقد می‌کردند. شاهکارهای دوره ادبیات مقاومت روس از این دست از آثارند که لازم به ذکر تاثیر شگرفشان بر ایده‌های ادبیات جهان نیست.

شکی در اهمیت و نقش هنر در تمامی مناسبات اجتماعی و فرهنگی یک جامعه نیست و یقینا هنر از این مناسبات قابل گسست نخواهد بود اما بسیار مهم است که هنرمند به یاد داشته باشد که فارغ از هر

---

41. Yilmaz Guney

پیامی اثر هنری بدون فرم بدیع هنری نمی‌تواند بر نقش فرهنگی اجتماعی خود نائل آید و به سادگی در انبوه داده‌های امروزه نیست میشود.

بخش عظیمی از هنری که در حال حاضر مدعی هویت کُرد است در واقع هیچ نیازی به مشارکت فعال مخاطب ندارد؛ به‌جای آنکه او را وادار به تأمل کند، او را در امواجی از احساسات غوطه‌ور می‌سازد. این همان مکانیسمی است که هنر را به بازتولید کلیشه‌ها مبدل می‌کند؛ هنری که نه تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای نو می‌آفریند، نه امکان مواجهه‌ای تازه را فراهم می‌آورد، بلکه تنها آنچه را که آشناست، بارها و بارها عرضه می‌کند.

پیچیدگی و دگردیسی بی‌سابقه شهرهای امروزی که دیگر براساس یک فرهنگ واحد قابل تشخیص و تعریف نیستند، همراه با تمام فرآیندها و روابط پیچیده‌ای که ماحصل دیگرگونی‌های ساختاری جوامع است، به زودی در این جغرافیا با وضوح بیشتر خود را نمایان می‌کند. این مهم تقاضا برای فرم‌ها و ساختارهای نوین بیان هنری را افزایش خواهد داد.[۴۲] دیگر تکرار فرم‌ها و بیان‌های آشنای هنری پاسخ‌گوی نوع جدید از تجربه مخاطب از روابط و مسائل نوین جامعه نخواهد بود. این امر گسست و جست‌وجوی آن‌ها برای خوراک‌های فرهنگی، که مناسبت بیشتری با روابط امروز دارند را در پی خواهد داشت. در اکثر مواقع آن‌چه رسانه در اختیار مخاطب عام هنر قرار می‌دهد صرفا بازتولیدی از آن‌چه است که در بازار هنر عامه پسند غربی تولید می‌شود. خود این به معنای مرتبه‌ای دیگری از گسست مخاطب از هنر و هر آنچه که تعالی بخش فرهنگ است تلقی می‌شود و زمانی اهمیت آن دو چندان می‌شود که هنرمند کُرد در چنین وضعیتی در مه ناسیونالیسم گم شده و آن چه را که تولید می‌کند نسبتی با جهان هنر امروز ندارد. هرچند که بررسی لحظه کنونی جامعه فرهنگی کُرد در گرو متغییرهای فراوانی است که از توان این متن خارج است اما متاسفانه به سختی می‌توان کنش‌هایی نیت‌مند از سوی هنرمندان و متولیان هنر در راستای این گسست‌ها از جامعه پیدا کرد. ایدئولوژی رابطه بسیار از هنرمندان را با واقعیت رخدادها قطع کرده است و آنان را چونان که لویی آلتوسر می‌گوید به بازتولید روابط تولیدِ خودِ ایدئولوژی گماشته است.

موضع‌گیری هنرمند در برابر زمانه خویش، آنجا که تاریخ ایده و فرم هنر در مسیری همسو امتداد می‌یابد، ضرورتی است حیاتی و اجتناب‌ناپذیر. این مواجهه، نه صرفاً واکنشی به تحولات پیرامون، بلکه آفرینشی در قلب زمانه است؛ برای مثال از جمله مسائل اساسی که روشنفکران و هنرمندان نیمه اول قرن بیستم با آن مواجه بودند، اضطراب ناشی از تجربه هرج ومرج کلانشهرها بود. مشکل این بود که چگونه باید مقابله کرد؛ چگونه آن را آشکار کرد – چگونه میتوان یک مکانیسم شناختی برای ثبت تغییرات شدیدی که به طور مداوم در شهر مدرن تجربه میشود ارائه کرد. بسیاری از اولین تجربیات هنری قرن بیستم،

[42]. روند شکل گیری فرم، فرشید موسوی

از حکاکی‌های ادوارد مونک تا رمانهای فرانتس کافکا، میتواند به عنوان تلاشهایی برای بیان ناامیدی هولناک یک فرد که توسط نیروهای مجهول و نامفهوم گرفتار شده تلقی شوند که بدون ساختارها و ایده‌هایی متناسب با روح زمانه قابل بیان نبوداند.[۴۳]

هنر در جغرافیای کُرد زبانان بی‌شک از فرم‌های بی‌بدیل هنری برخوردار بوده است و غنای فرم هنری را می‌توان در گوناگونی فرم‌های آوازی این فرهنگ، هندسه انتزاعی فرش مناطق مختلف، گوناگونی رقص و و ... مشاهده کرد. با این حال، نگاهی که امروز بر این فرهنگ استوار گشته، خطر تکرار مادام‌العمر این فرم‌های کهن را به وجود آورده است. این تکرار می‌تواند به‌آرامی رابطه‌ی هنرمندان را با تاریخ ایده‌های هنری قطع کند و خلق هنر را به یک تعلیق تاریخی بکشاند. بر هنرمند واجب است که نسبت خود با جهان پیرامون و تاریخ ایده‌های درون هنر را مشخص کند. فرم هنری در چهارچوب رشته‌های خود تاریخی از ایده‌ها را شکل می‌دهد که این مهم خود موجب پیشبرد فکری آثار هنری و جلوگیری از سکون هنر در یک نقطه از تاریخ میشود. آنچنان وقتی به آثار موسیقی آهنگسازانی همچون واگنر[۴۴]، شونبرگ[۴۵] و جان کیج[۴۶] می‌نگریم به وضوح این تاریخ از تداوم و دیالکتیک ایده‌ها را میتوان دید و دقیقا کاری که ایدئولوژی بر سر بخشی از هنر کُرد زبانان آورده جلوگیری از ارتباط با این تاریخ از ایده‌هاست.

مرزی که ناسیونالیسم از "درون" و "بیرون" سیاسی، فرهنگی و جغرافیایی ملت ترسیم می‌کند برای هنرمندان دایره واژگانی محدود می‌سازد که آنان را ناچار به تکرار در دوری باطل می‌کند. چرا که ایدئولوژی ارتباط وی با آنچه تاریخ و دیالکتیک ایده هنر است را مخدوش و قطع می‌سازد. هنرمند تاریخ هنر را با تاریخ سیاسی ملل درک می‌کند همین باعث می‌شود بسیاری از ایده‌های ساختاری هنر با استناد بر اینکه متعلق به بیرونی است که ما جز آن نیستم از دایره واژگانی هنرمند حذف شود. آن‌چنان که هنگام ورود ایده‌های موسیقی چند صدایی به‌عنوان امکانی برای گسترش ظرفیت‌های موسیقیایی، در ایران، بسیار از کسان بر این باور بودند که این ساختار با موسیقی این جغرافیا نسبیت ندارد و هنرمند را بهتر آنکه به تکرار ساختارهای پیشین، با محتوایی نو، بسنده کند. و این‌چنین، تکرار، به آیین بدل می‌شود، به جشنی که در آن، نه فرم، که محتوا را گرامی می‌دارند. بایسته است که هنرمندان و اندیشمندان هنر کُرد به تأملی عمیق‌تر درباره‌ی وضعیت کنونی هنر و پیامدهای آن بپردازند. آیا صرف بازتولید فرم‌های کهن می‌تواند جایگاهی برای هنر در جهان معاصر حفظ کند؟

---

43. Critical architecture between culture and form, Michael Hays
44. Richard Wagner
45. Arnold Schoenberg
46. John Cage

"عقل گوید شش جهت حدست و بیرون راه نیست

عشق گوید راه هست و رفته‌ام من بارها"[۴۷]

آن‌چه در تلاش است در این متن به تصویر درآید گوشه‌ای از وضعیت کنونی هنر در جغرافیای کُرد زبانان است که چگونه در شرایطی که ناسیونالیسم بر فضای اجتماعی–سیاسی جامعه چیره گشته است، هنر در جهت بازتاب ایدئولوژی غالب فروکاسته می‌شود و وجوه زیبایی شناسانه و فرمال هنر نادیده پنداشته می‌شود. آن گونه که والتر بنیامین[۴۸] در مقاله‌ی مشهور خود "کارکرد هنر در عصر بازتولید مکانیکی" [۴۹] نشان می‌دهد، در شرایطی که سیاست به هنر نفوذ می‌کند، فرم و ساختار اثر هنری به حاشیه رانده می‌شود و محتوا اهمیت مطلق می‌یابد. ناسیونالیسم با تأکید بر دوگانه‌های "درون" و "بیرون"، "ما" و "دیگران"، هنرمند را وادار می‌کند که اثر هنری را به نوعی بازتاب‌دهنده‌ی این مرزبندی‌ها بدل کند. این رویکرد، هنر را از جایگاه مستقل آن خارج کرده و به رسانه‌ای برای بازتولید ایدئولوژی مسلط تبدیل می‌کند.

هنرمندان و مخاطبان هنر کُرد زبان، تحت تاثیر ایدئولوژی ناسیونالیسم آنچنان محصور "درون" گشته‌اند که به سختی می‌توان ارتباط هنر این دیار را با گفتمان‌های هنری معاصر بازشناخت و در واقع این دست از هنرمندان هیچ نقش و تاثیری در پیشبرد هنر و گفتمان‌های آن ندارد چرا که برای ایشان هنر در سطح پیام‌های رسانه‌ای فرو کاسته شده و سویه‌های زیبایی شناسانه هنر در آخرین درجات اهمیت قراردارد.

برون رفت از این شرایط نیازمند کنش‌هایی نیت‌مند از سوی هنرمندان، منتقدین و مخاطبین هنر در جهت باز پس‌گیری جایگاه هنر و ارتباط موثر با گفتمان‌های معاصر هنر است. که خود مستلزم تغییر شگرف در چشم اندازهای ما نسبت به هنر است، آنچه ضرورت دارد، حفظ پیوند میان هنرمند و تاریخ فرم و بیان هنری است؛ پیوندی که از تقلید صرف از گذشته فراتر رود و امکان آفریدن بیان‌های نوین هنری را فراهم سازد.

نگارش این متن، ایجاد امکانی برای نگریستن به لحظه‌ی کنونی از زاویه‌ای متفاوت و شکل‌گیری گفت‌وگو پیرامون هنر و ساختارهای بنیادین آن است. بی‌شک هنر همچون مداری بسته نیست و پاره‌ای از تشکیلات جامعه است؛ عنصری است وابسته به دیگر عناصر و قابل تغییر،لذا این متن در پی انکار

---

47. مولانا، دیوان شمس
48. Walter Benjamin
49. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction

روابط دیالکتیکی هنر با ساختارهای اجتماعی نیست و سودای گسستن آن از پیکره‌ی جامعه را ندارد، بلکه آنچه بر آن تکیه و تاکید میکند در راه خودآیینی[۵۰] جوانب زیبایی شناسانه هنر است.

[50]. Autonomous