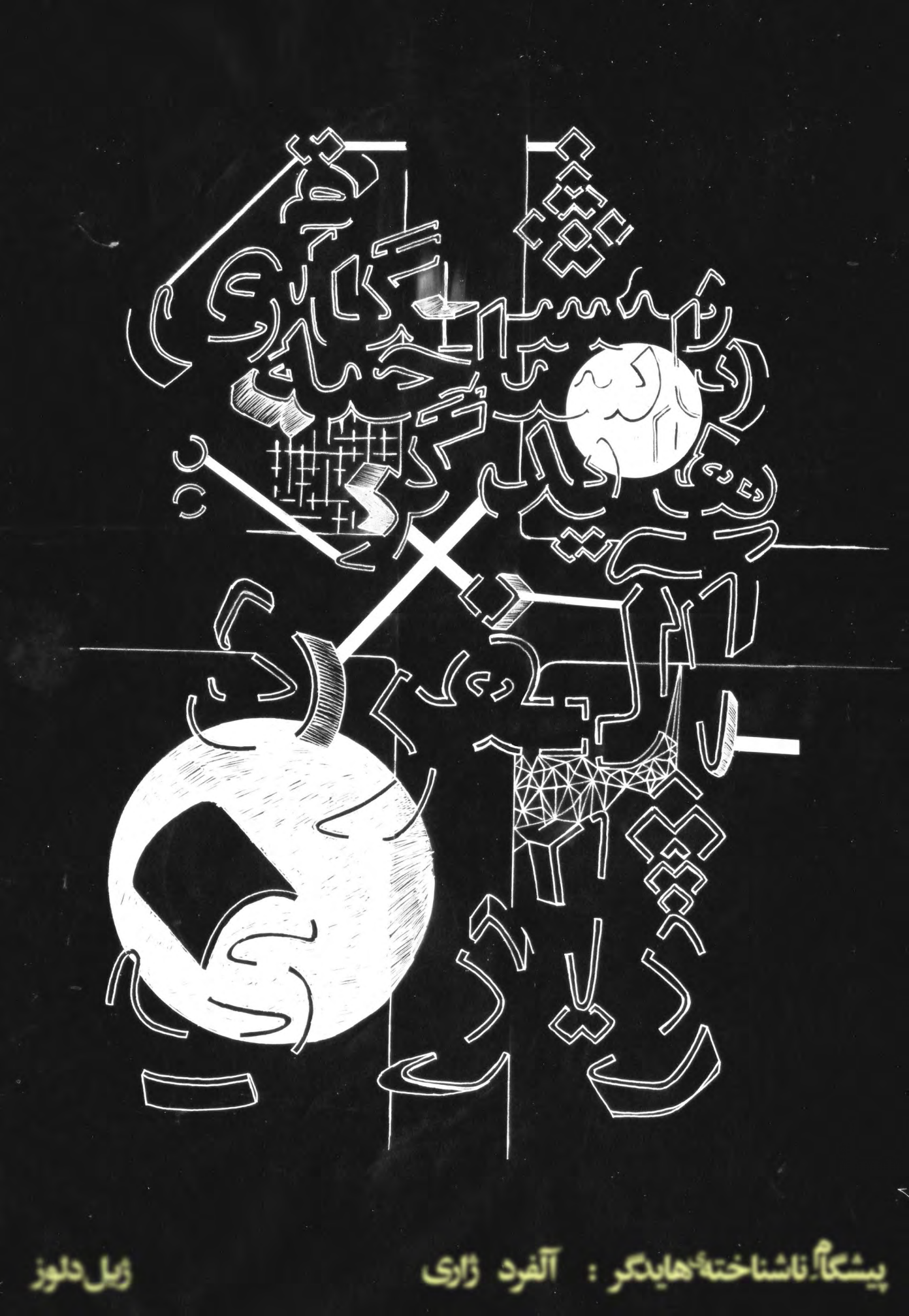


پیشگام ناشناخته‌ها یدگر : آلفرد ژاری

ژیل دلوز

پیشگام ناشناخته ی هایدگر: آلفرد ژاری

ژیل دلوز

پاتافیزیک (*epi meta ta phusika* [آنچه مافوق فیزیک است]) دقیقاً و صراحتاً این هدف را دارد: **چرخش** عظیم، فراروی از متافیزیک، خیزش به فراسو یا به پس، «علمِ آنچه در خودش یا ورای خودش به متافیزیک افزوده می‌شود، و همان‌قدر ورای متافیزیک امتداد می‌یابد که متافیزیک ورای فیزیک.»[۱] طوری‌که می‌توان کار هایدگر را بسط پاتافیزیک مطابق با اصول سوفروتات ارمنی و اصول اولین پیروش آلفرد ژاری دانست. شباهت‌های برجسته‌ی حافظه‌ای یا تاریخی به کتاب‌های هستِ پدیده، تکنیک سیاره‌ای و تلق از زبان مربوط می‌شوند.

۱. در وهله‌ی اول، پاتافیزیک به‌منزله‌ی فراروی از متافیزیک از یک پدیده‌شناسی یا از معنایی جدید و فهمی تازه از پدیده جدایی‌ناپذیر است. شباهتی باورنکردنی بین این دو نویسنده وجود دارد. پدیده دیگر نمی‌تواند یک نمود، یا به‌شیوه‌ی پدیده‌شناسی هوسرل همچون یک پدیدار تعریف شود. پدیدار به آگاهی پدیدارشده برآن ارجاع می‌یابد، و همچنان می‌تواند به صورتی غیر از آنچه سبب پدیداری‌اش شده وجود داشته باشد. برعکس، پدیده آن است که خودش را فی‌نفسه نشان می‌دهد.[۲] هرآینه زمان را می‌خوانیم، یک ساعت گرد پدیدار می‌شود (ابزاریت)؛ یا حتی نمای یک خانه مستقل از سودمندی‌اش و به‌لطف اقتضائات صِرف آگاهی (پیش‌پاافتادگی روزمره)، پیرو ثوابتِ تقلیل، چهارگوش پدیدار می‌شود. اما پدیده همان ساعت به‌عنوان سری نامتناهی بیضی‌ها یا نمای خانه به‌عنوان سری نامتناهی ذوزنقه‌هاست: جهانی متشکل از تکینگی‌های فوق‌العاده، یا جهانی که خودش را نشان می‌دهد (درحالی‌که پدیدارها فقط تکینگی‌های تقلیل‌یافته به امر عادی هستند، و معمولاً بر آگاهی پدیدار می‌شوند).[۳] از این حیث، پدیده نه به یک آگاهی، بلکه به یک هستن ارجاع

---

۱ Alfred Jarry, *Faustroll*, II, ۸, Pleiade II, p. ۶۶۸.

۲ Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper & Row, ۱۹۶۲), §V, p. ۶.
(«پدیده‌شناسی تنها در مقام هستی‌شناسی ممکن است»، هرچند هایدگر از یونانیان بیش‌تر بهره می‌برد تا از هوسرل).

۳ Jarry, *Faustroll,* p.۶۶۸.

می‌یابد، به هستن پدیده‌ای که دقیقاً عبارت است از نشان‌دادنِ خود. این هستن پدیده «پدیده‌ی جانبی»ست، بی‌فایده و ناآگاه، موضوع پاتافیزیک. پدیده‌ی جانبی هستن پدیده است، درحالی‌که پدیده فقط هستنده یا زندگی‌ست. پدیده نه هستن، بلکه ادراک است، درک‌کردن یا درک‌شدن، درحالی‌که هستی اندیشیدن است.[۴] بی‌شک هستن یا پدیده‌ی جانبی چیزی جزپدیده نیست، اما کاملاً با آن تفاوت دارد: هستن خودنشان‌دادنِ پدیده است.

متافیزیک خطایی‌ست عبارت از تلقی پدیده‌ی جانبی به‌عنوان پدیده‌ای دیگر، هستنده‌ای دیگر، و زندگی‌ای دیگر. در واقع، به‌جای این‌که هستن را هستنده‌ای برتر درنظر بگیریم که ثبات سایر هستندگان درک‌شده را بنیان می‌نهد، باید آن را یک **خلاء** یا **ناهستنده** بدانیم که تغیرهای تکین از خلال شفافیتش به اجرا درمی‌آیند، «کالیدوسکوپ ذهنیِ رنگارنگی که خودش می‌اندیشد.»[۵] هستنده حتی می‌تواند تباهی هستن، و زندگی تباهی اندیشه به نظر آید؛ اما به‌علاوه می‌توان گفت که هستنده بر هستن خط می‌زند، آن را به کشتن می‌دهد، یا این‌که زندگیِ اندیشه را به قتل می‌رساند: طوری‌که ما هنوز نمی‌اندیشیم. «برای این‌که **زیستن** را در آرامش با آگاهی‌ام ستایش کنم، می‌خواهم **هستی** ناپدید شود، و خودش را در مغایرش حل کند.» بااین‌حال، این ناپدیدی، این پراکندگی از خارج نمی‌آید. اگر هستن خودنشان‌دادنِ هستنده باشد، آن‌گاه خودش را نشان نمی‌دهد، از کناره‌گیری دست نمی‌کشد، و خودش در کناره‌گیری یا پس‌نشینی هست. به بیان بهتر، کناره‌گیری یا روی‌گردانی تنها شیوه‌ای‌ست که هستن خودش را در مقام هستن نشان می‌دهد، چون هستن فقط خودنشان‌دادنِ پدیده یا هستنده است.

---

۴ Alfred Jarry, *Faustroll*; *Etre et vivre*, *Oeuvres Complètes* (Paris: Galimard, Pleiade edition, ۱۹۷۲), vol. ۱, p. ۳۴۲:
«هستن، که چماق برکلی تا حد مرگ برسرش کوبیده...»

۵ Jarry, *Faustroll* and *Etre et vivre*, in *Oeuvres Complètes,* vol. ۱, p. ۳۴۳:
«**زیستن** یعنی کارناوالِ **هستن**...»

۲. متافیزیک تماماً در کناره‌گیری هستن یا فراموشی قرار دارد، چون هستن را با هستنده اشتباه می‌گیرد. تکنیک به‌عنوان استیلای عملیِ هستنده وارث متافیزیک است: تکنیک متافیزیک را کامل و محقق می‌کند. کنش و زندگی «اندیشه را به قتل رسانده‌اند، پس بیایید **زندگی کنیم**، و با چنین کاری **ارباب** خواهیم شد.» بدین‌معنا، اوبو نماینده‌ی هستنده‌ی چاق است، حاصل متافیزیک به‌عنوان تکنیک سیاره‌ای و علمی تماماً مکانیزه، علم ماشین‌ها با تمام آشفتگی شومش. آنارشی یعنی بمب یا فهمِ تکنیک. ژاری فهمی عجیب از آنارشیسم را پیش می‌نهد: «آنارشی **هست**»، اما سبب می‌شود **هستی** به هستنده‌ی علم و هستنده‌ی تکنیک تقلیل یابد (خود اوبو یک آنارشیست خواهد بود تا فرمان‌بری از خودش را تضمین کند).[۶] به بیانی عام‌تر، سراسر کار ژاری پیوسته به علم و تکنیک متوسل می‌شود، آکنده از ماشین‌هاست و خودش را تحت نشانه‌ی دوچرخه می‌گذارد: دوچرخه در واقع نه ماشینی ساده، بلکه الگوی ساده‌ی یک **ماشین** درخور زمانه است.[۷] و دوچرخه **مصائب** به‌منزله‌ی متافیزیکِ مسیحیِ مرگ خدا را به یک نژاد کاملاً تکینکی تبدیل می‌کند.[۸] دوچرخه با زنجیر و دنده‌هایش ذات تکنیک است: دوچرخه در لفاف می‌پیچد و می‌گسترد، و موجب **چرخش** عظیم زمین می‌شود. دوچرخه، همچون «چهارگانه»ی هایدگر، بدنه‌ی دوچرخه است.

اما دلیل پیچیدگی مسأله این است که تکنیک و علم تکنیکی‌شده نزد ژاری و هایدگر صرفاً به کناره‌گیری از هستن یا فراموشی‌اش راضی نمی‌شوند: هستن نیز خودش

---

۶ درباب آنارشی به‌زعم ژاری نه‌تنها به هستن و زیستن، بلکه بیش‌ازهمه به بینش‌های کنونی و در راه رجوع کنید:
"Visions Present and Future," in *Selected Works,* pp. ۱۳-۱۰۹.

۷ توسل به علم (فیزیک و ریاضیات) بیش‌ازهمه در فاوسترول و ابرنزینه دیده می‌شود؛ نظریه‌ی ماشین‌ها خصوصاً در متنی که مکمل فاوسترول است با عنوان «شرح به‌کارگیری ساخت عملی ماشین کاوش‌گر زمان، [چگونه یک ماشین زمان بسازیم]» ص ۱۲۱.۱۱۴ بسط می‌یابد.

۸ Alfred Jarry, "La Passion Considérée comme course de côte," Péliade II, pp. ۴۲۲-۴۲۰.

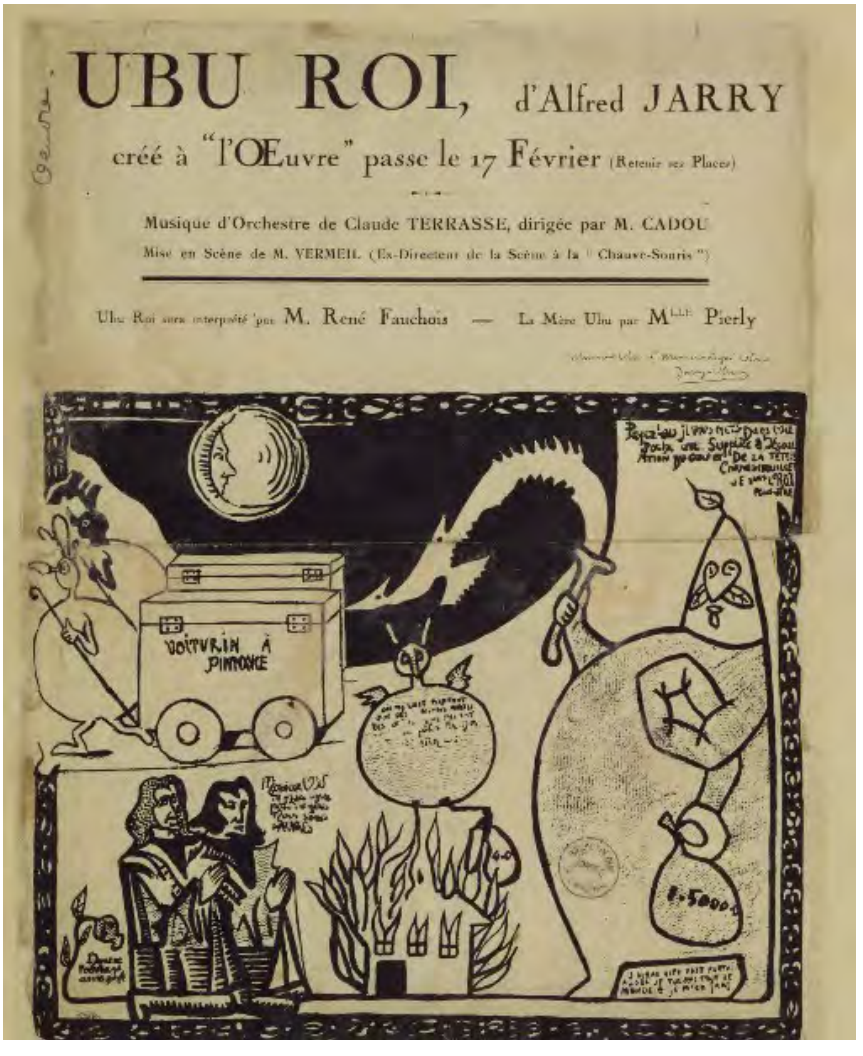
را در تکنیک با این واقعیت نشان می‌دهد که مادامی که کناره می‌گیرد از تکنیک کناره می‌گیرد. اما این فقط به نحوی پاتافیزیکی (هستی‌شناختی) و نه متافیزیکی قابل فهم است. به همین دلیل اوبو پاتافیزیک را همان وقتی ابداع می‌کند که تکنیک سیاره‌ای را بسط می‌دهد: او ذات تکنیک را می‌فهمد ـ فهمی که هایدگر نسنجیده به ناسیونال‌سوسیالیسم نسبت می‌دهد. آنچه را هایدگر در نازیسم (گرایشی پوپولیستی) می‌یابد، ژاری در آنارشیسم (گرایشی دست‌راستی) می‌یابد. انگار تکنیک برای این دو نویسنده رزمگاهی باشد که هستن در آن گاه در فراموشی و کناره‌گیری گم می‌شود، و گاه برعکس خودش را در آن نشان می‌دهد یا از خودش حجاب برمی‌دارد. در واقع کافی نیست هستن و فراموشی‌اش، هستن و کناره‌گیری‌اش را مقابل هم قرار دهیم، چون فقدان هستن بیش‌تر با فراموشیِ فراموشی یا کناره‌گیریِ کناره‌گیری تعریف می‌شود درحالی‌که کناره‌گیری یا فراموشیِ شیوه‌ای‌اند که هستنِ خودش را نشان می‌دهد، یا می‌تواند خودش را نشان دهد. ذاتِ تکنیک تکنیک نیست، این ذات «ملجأی این امکان است که نجات‌دهنده در افق ما نمایان شود.»[۹] پس دستاورد متافیزیک در تکنیکی‌ست که فراروی از متافیزیک، یعنی پاتافیزیک را ممکن می‌سازد. اهمیت نظریه‌ی علم و آزمونگری ماشین‌ها به‌عنوان جزء لاینفک پاتافیزیک از همین‌روست: تکنیک سیاره‌ای نه صرفاً فقدان هستن، بلکه احتمال رستگاری آن است.

هستن خودش را دوبار نشان می‌دهد: یک‌بار در رابطه با متافیزیک، در گذشته‌ای به‌یادنیاوردنی که از هر گذشته‌ی تاریخی عقب می‌نشیند ــ همواره **پیشاپیش‌اندیشیده‌ی** یونانیان. و دیگربار در رابطه با تکنیک، در آینده‌ای نامعلوم، قریب‌الوقوع‌بودن محض یا امکان اندیشه‌ای هنوز نیامده.[۱۰] ظهور این نکته نزد هایدگر، با *Ereignis* [رخداد]،

---

۹ Martin Heidegger, "The Question Concerning technology," in *The Question Concerning Technology,* trans. William Lovitt (New York: Harper and Row, ۱۹۷۷), p. ۲۸.

۱۰ مارلن زاراده (*Malène Zarader*) این چرخش مضاعف در هایدگر را نشان داده است، یک‌بار به عقب و دیگربار به جلو؛ ر.ک.:
Heidegger et les paroles de l'origine (Paris: Vrin, ۱۹۹۰), pp. ۷۳-۲۶۰.


UBU ROI, d'Alfred JARRY
créé à "l'ŒUvre" passe le 17 Février (Retenez vos Places)
Musique d'Orchestre de Claude TERRASSE, dirigée par M. CADOU
Mise en Scène de M. VERMEIL (Ex-Directeur de la Scène à la "Chauve-Souris")
Ubu Roi sera interprété par M. René Fauchois — La Mère Ubu par Mlle Pierly
VOITURIN À PINTONCE
1.5000

" Ubu Roi "

همچون احتمالِ **رخداد**، **امکانِ** هستن، یک *Possest* [قدرت،توان] است، یک هنوز.نیامده [در راه] که همان‌قدر از حضور حال فراتر می‌رود که از هر امر به‌یادنیاوردنیِ یاد [حافظه]. و هایدگر در واپسین نوشته‌هایش حتی دیگر از متافیزیک یا فراگذشتن از متافیزیک حرفی نمی‌زند، چون باید به‌نفع یک **قدرت‌هستی** که دیگر فقط با تکنیک رابطه دارد از خودِ هستن فراروی کرد.[۱۱] ژاری هم دیگر حرفی از پاتافیزیک نمی‌زند تا آنجا که امر **ممکن** را ورای هستن در ابرنزینه به‌عنوان رمان درراه کشف می‌کند، و در نوشته‌ی آخرش، مچ‌بند، نشان می‌دهد که چگونه امر **ممکن** از حال و گذشته درمی‌گذرد تا صبحی تازه را نوید دهد.[۱۲] اکنون، این گشودگی امر ممکن نزد ژاری به علمی تکنیکی‌شده نیاز دارد: می‌توان این را پیشاپیش از نظرگاه محدود خود پاتافیزیک دید. و اگر هایدگر تکنیک را با ظهور یک «بنیاد» تعریف می‌کند که ابژه را به‌نفع امکانِ بودن می‌زداید ـ هواپیما به‌عنوان امکان گریختن از همه‌ی اجزایش ـ ژاری به سهم خود علم و تکنیک را ظهور یک «اِتر» یا آشکارشدن ردهایی می‌داند که با بالقوگی‌ها یا نهفتگی‌های مولکولیِ همه‌ی اجزای ابژه متناظرند: دوچرخه، بدنه‌ی دوچرخه دقیقاً یک الگوی اتمیِ عالی‌ست، تا آنجا که از «میله‌های سختِ مفصل‌بندی‌شده و چرخ طیاری ساخته شده که با یک حرکتِ چرخشیِ سریع رانده می‌شوند.»[۱۳] «میله‌ی فیزیکی» یک هستنده‌ی تکنیکی تمام‌عیار است که مجموعه خطوط نهفته، دایروی،

---

۱۱ Martin Heidegger, “Time and Being,” in *On Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York: Harper & Row, ۱۹۷۲), p. ۲۴:

«بدون توجه به متافیزیک» یا حتی «بدون قصد غلبه برآن»

۱۲ Henri Bordillon, préface à *Oeuvres Complète* (Paris: Pleiade II, ۱۹۷۲), vol. ۲, pp. xix-xx.

ژاری «تقریباً هرگز واژه‌ی پاتافیزیک را در فاصله‌ی سال ۱۹۰۰ تا زمان مرگش به‌کار نمی‌برد»، مگر در متون مربوط به نمایشنامه‌ی اوبو. ژاری در هستن و زیستن می‌گوید: «**هستی** زیرمافوق ایده است، چون از امر **ممکن** کمتر فهم‌پذیر است...»، ر.ک.: *Oeuvres Complète,* vol. ۱, p. ۳۴۲.

۱۳ رجوع کنید به تعریف پاتافیزیک در فاوسترول ص۱۹۳: علم «که به‌طور نمادین با ویژگیهای ابژه‌های توصیف‌شده از خلال مجازیت‌شان هماهنگی دارد.» درباره‌ی بدنه، ر.ک.:

“How to Construct a Time Machine,” in *Selected Works*, pp. ۱۹-۱۱۸.

مستقیم‌الخط، و متقاطعش را توصیف می‌کند. پاتافیزیک بدین‌معنا پیشاپیش نظریه‌ی عظیم ماشین‌ها را شامل می‌شود، و پیشاپیش از نهفتگی‌های هستنده به سوی امکان هستن فرامی‌رود (اوبو ابداعات تکنیکی‌اش را به اداره‌ای می‌فرستد که مدیرش آقای ممکن است)، گرایشی که در ابرنرینه به اوج خواهد رسید.

پس تکنیکِ سیاره‌ای مکان‌هندسیِ واژگونی‌ها، تبدیل‌ها یا چرخش‌های احتمالی‌ست. در واقع، علم زمان را یک متغیر مستقل تلقی می‌کند؛ به همین دلیل ماشین‌ها اساساً ماشین‌های کاوش زمان هستند، بیش‌تر «زمان‌راننده» تا «مکان‌راننده». علم با این خصلت تکنیکی ابتدا واژگونیِ پاتافیزیکیِ زمان را ممکن می‌سازد: توالی سه ایستایی (stases)، گذشته، حال و آینده، جایش را به حضور توأمان یا همزمانیِ سه برون‌ایستایی (extases)، یعنی بودن گذشته، بودن حال، و بودن آینده می‌دهد. حضورْبودنِ حال است، اما بودنِ گذشته و آینده هم هست. اتریّت نه امر ابدی، بلکه دهش یا برون‌تراویدن زمان است، زمانمندسازیِ زمان که توأمان در این سه بُعد روی می‌دهد (Zeit-Raum [زمان‌مکان]). همچنین ماشین با تبدیل توالی به همزمانی شروع می‌کند، قبل از آن‌که به دگرگونی نهایی «در جهت معکوس» منجر شود، یعنی وقتی هستن زمان تماماً به هستی‌قدرت، به امکان بودن به‌صورت آینده تبدیل می‌شود. شاید ژاری وقتی به مضمون دیرند می‌پردازد یاد استادش برگسون بیافتد، مضمونی که برگسون ابتدا بی‌تحرکی در توالی زمانمند (ابقای گذشته)، و بعد کاوش آینده، یا گشودگی امر در راه تعریف می‌کند. «دیرند یعنی تبدیل یک توالی به یک وارونی ـ یعنی شدنِ یک حافظه.» آشتیِ عمیق ماشین و دیرند.[۱۴] و این وارون‌سازی واژگونیِ رابطه‌ی بین بشر و ماشین هم هست: نه تنها شاخص‌های سرعت نهفته تا بی‌نهایت واژگون می‌شوند، بلکه دوچرخه هم مثل مسابقه‌ی بزرگ سرعت در ابرنرینه از قطار سریع‌تر می‌شود؛ اما رابطه‌ی بشر با ماشین جایش را به رابطه‌ی ماشین با هستن انسان می‌دهد (دازاین یا ابرنرینه)، تا آنجا که هستن بشر

۱۴ همان: این اثر، که کل نظریه‌ی ژاری درباره‌ی زمان را مطرح می‌کند، متنی مبهم و بسیار زیباست، و باید همان‌قدر در رابطه با برگسون خوانده شود که در رابطه با هایدگر.

پرتوان‌تر از ماشین است و موفق می‌شود به ماشین «سوخت برساند». ابرنرینه همین هستن بشر است که دیگر تمایز بین مرد و زن را نمی‌شناسد: زن تماماً به ماشین عبور می‌کند، جذب ماشین می‌شود، و مرد به‌تنهایی به ظرفیتی عزب، یا هستی‌قدرت بدل می‌شود، به علامت تولیدمثل از طریق شکافت هسته‌ای [تولیدمثل غیرجنسی]، «فارغ از جنس‌های زمینی» و «نخست‌زاد آتی».[۱۵]

۳. هستی خودش را نشان می‌دهد، اما تا آنجا که هرگز از کناره‌گیری (گذشته) دست نکشد؛ بیش‌تر و کم‌تر از آن‌که هستن روی دهد، اما تا آنجا که از پس‌روی، از ممکن‌ساختن خودش (آینده) بازننشیند.[۱۶] به بیان دیگر، هستن خودش را نه فقط در هستنده، بلکه در چیزی نشان‌گر کناره‌گیریِ اجتناب‌ناپذیرش نشان می‌دهد؛ و بیش‌تر یا کم‌تر از هستن، در چیزی که امکان تمامی‌ناپذیرش را نشان می‌دهد. این چیز، یا آن چیز، نشانه است. چون اگر درست باشد که علم یا تکنیک پیشاپیش امکان رستگاری را دربردارند، آنگاه نمی‌توانند این امکان را به‌کار گیرند و باید جایشان را به امر زیبا و هنر بدهند که گاه، مانند یونانیان، تکنیک را با تجلیلش امتداد می‌دهند، و گاه آن را استحاله می‌بخشند و تبدیلش می‌کنند. به‌زعم هایدگر، هستنده‌ی تکنیکی (ماشین) قبلاً بیش از یک ابژه بود، چون بنیاد را نشان می‌داد؛ اما هستنده‌ی شاعرانه

---

۱۵ برای توصیف ماشین‌های ژاری و محتوای جنسی‌شان ر.ک.:
Michel Carrouges, *Les machines célibataires* (Paris: Arcanes, ۱۹۵۴).
همچنین می‌توان به شرح ژک دریدا رجوع کرد که در آن نشان می‌دهد دازاین به‌زعم هایدگر حاکی از یک سکسوآلیته است که به دوگانه‌ی حیوان و انسان تقلیل نمی‌یابد. ر.ک.:
"Geschlecht: Sexual Difference, Ontological Difference," *Research in Phenomenology* ۱۳ (۱۹۸۳): ۸۳-۶۵.

۱۶ به‌زعم هایدگر، کناره‌گیری نه تنها به هستی، بلکه در معنایی دیگر به خودِ *Ereignis* [رخداد، رویداد، حادثه] نیز مربوط می‌شود: «رخداد نه‌تنها کناره‌گیری به‌منزله‌ی کنارگذاشتن و مقدرکردن، بلکه در مقام رخداد به‌منزله‌ی رخداد است». ر.ک.: "Time and Being," p. ۲۲ .
درباره‌ی بیش و کم، و همچنین درباره‌ی «کم-در-بیش» و «بیش-در-کم» ر.ک.:
Jarry, *Cesar-Antechrist,* in *Oeuvres complète,* vol. ۱, p. ۲۹۰.

(چیز، نشانه) بیش از آن است، چراکه جهانی بی‌بنیاد را به وجود می‌آورد.[۱۷] هایدگر در این گذار از علم به هنر، در این واژگونی علم به هنر، شاید مسأله‌ای آشنا برای اواخر قرن نوزدهم را بازمی‌یابد، مسأله‌ای که رنان (یکی دیگر از پیشگامان بریتانی هایدگر) به‌شیوه‌ای متفاوت در نوامپرسیونیسم، و خود ژاری با آن مواجه می‌شوند. ژاری هم هنگام بسط تز عجیبش درباره‌ی آنارشی مسیر مشابهی را پی می‌گیرد: آنارشی با ناپدیدساختن فقط می‌تواند به‌طور تکنیکی و با ماشین‌ها عمل کند، درحالی‌که ژاری مرحله‌ی استتیک جنایت را ترجیح می‌دهد، و کوئینسی را بالاتر از وایلان می‌گذارد.[۱۸] به‌بیانی عام‌تر، ماشین تکنیکی به‌زعم ژاری سبب ظهور خطوط نهفته‌ای می‌شود که مؤلفه‌های اتمیِ هستنده را متحد می‌کنند، درحالی‌که نشانه‌ی شاعرانه تمام امکان‌ها یا توان‌های هستن را که سازنده‌ی «چیز»اند، با اتحادشان در وحدت اصیل‌شان، به‌کار می‌گیرد. می‌دانیم که هایدگر این ماهیت بزرگ‌نمایانه‌ی نشانه را با چهارگانه، آینه‌ی جهان، مربع‌شدن حلقه، صلیب، **صفحه‌مدرج** یا **بدنه** تشخیص می‌دهد.[۱۹] اما ژاری پیشاپیش **عمل** عظیم اشرافی چهار منادی را به‌کار می‌بست، با نشان خانوادگی همچون آینه و سازمان جهان، پرهیندریون*، **صلیب** مسیح یا **بدنه**‌ی دوچرخه‌ی اصیل، که گذر از تکنولوژی به امر **شاعرانه** را تضمین می‌کند[۲۰] ـ همان که هایدگر از بازشناسی‌اش

---

۱۷ درباب گذارهای تکنیک به هنر، درحالی‌که هنر در ذات تکنیک ظاهر می‌شود، و بااین‌حال اکیداً با آن متفاوت است، ر.ک.:

"The Questions Concerning Technology," pp. ۳۵-۳۴.

۱۸ علاقه‌ی ژاری به آنارشی (در *Visions Présent and Future* و *Etre et vivre*) با روابطش با لورن تلهاد و فنئون تقویت می‌شود؛ اما او آنارشی را به نقد می‌کشد چون «علم را به‌جای هنر» می‌نشاند و به ماشین انفجاری «ژست زیبا» اعتماد می‌کند (*Oeuvres Complètes,* vol. ۱, esp. p. ۳۳۸). همچنین آیا می‌توان گفت که هایدگر در ماشین سوسیالیست ملی نیز گذر به هنر را می‌بیند؟

۱۹ Martin Heidegger, "The Thing," in *Poetry, Language, Thought,* trans. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, ۱۹۷۱), pp. ۸۱-۱۷۹.

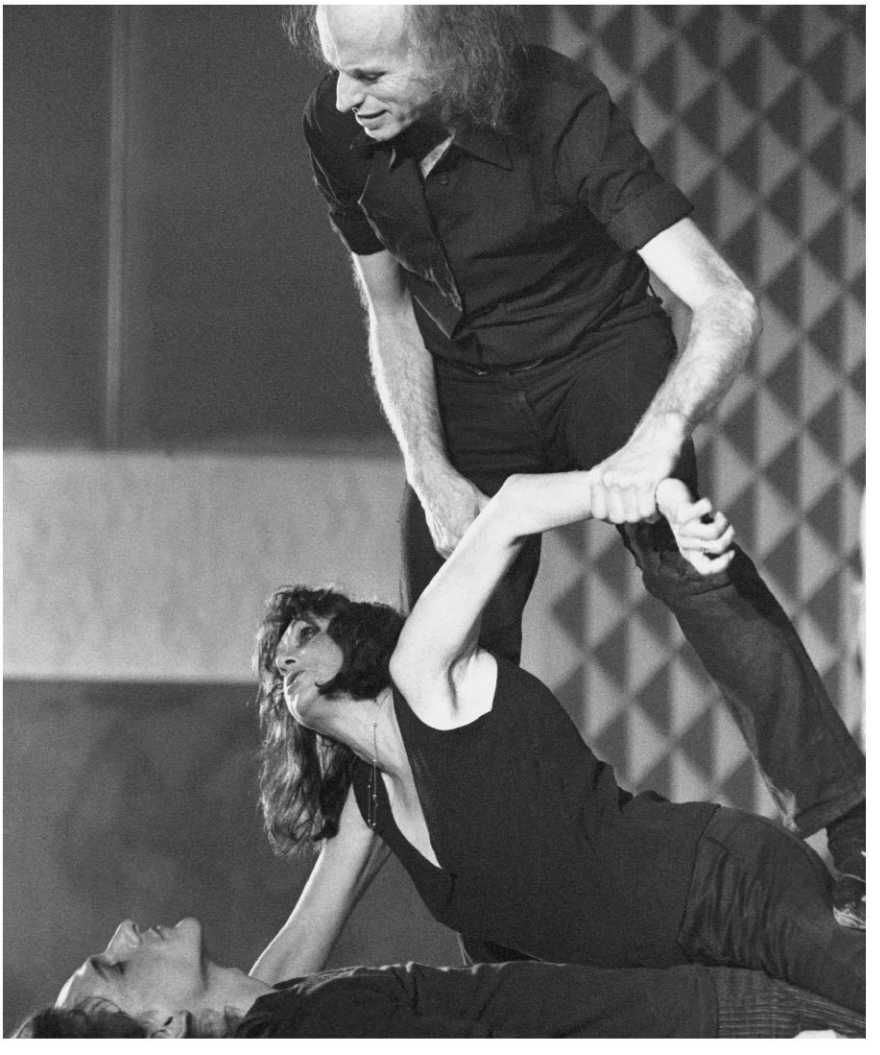
۲۰ در تئاتر سزار. دجال، میزانسن جهان به‌واسطه‌ی نشان‌های خانوادگی و دکور به‌واسطه‌ی تاج‌ها تضمین می‌شوند: درون‌مایه‌ی *Quadripartite* [چهارپاره] کاملاً روشن است. ر.ک.: *Oeuvres Complètes,* vol. ۱, pp. ۲۸۶-۸۸. در تمام آثار ژاری، صلیبِ چهارسو به‌عنوان نشانه‌ی بزرگ ظاهر می‌شود. ارزش دوچرخه از این می‌آید که ژاری به دوچرخه‌ای اصیل توسل می‌جوید، که به فراموشی دچار شده است، و

در بازی جهان و بر چهار مسیرش عاجز ماند. این نکته همچنین به «میله‌ی فیزیکی» ربط داشت: میله‌ی ماشین یا موتور چیزی می‌شود که وقتی با خودش «در هر چارک هر کدام از انقلاب‌هایش» صلیب می‌سازد، حامل نشانه‌ی هنری‌ست.

اندیشه‌ی ژاری پیش‌ازهمه نظریه‌ی نشانه است: نشانه نه می‌نامد نه دلالت می‌کند، بلکه نشان می‌دهد... نشانه همان چیزاست، اما با آن یکی نیست؛ نشانه چیز را نشان می‌دهد. مسأله دانستن این است که نشانه چگونه و چرا ضرورتاً زبان‌شناختی‌ست، یا تحت چه شرایطی همان زبان است.[۲۱] اولین شرط این است که فهمی شاعرانه از زبان داشته باشیم، و نه فهمی تکنیکی یا علمی. علم ایده‌ی گوناگونی، برج بابل زبان‌ها، را فرض می‌گیرد، که باید با دریافتن نسبت‌های نهفته‌شان نظم را به آن‌ها وارد کرد. اما برعکس، تنها دو زبان اصلی را در نظر می‌گیریم، انگار تنها زبان‌های جهان باشند، یکی زنده و دیگری مرده، که دومی در اولی کار می‌کند ـ هم‌چسبی‌های دومی الهام‌بخش ظهورها یا بازظهورهای اولی‌ست. انگار زبان مرده در زبان زنده جناس‌های قلب ایجاد می‌کند. هایدگر سرسختانه به آلمانی و یونانی (یا به یونانی معیار) می‌چسبد: او یونانی کهنه یا آلمانی کهنه را درون آلمانی کنونی کار گذاشت، اما برای این‌که به یک آلمانیِ جدید برسد... زبان کهنه بر زبان کنونی تأثیر می‌گذارد، بر زبانی که تحت این شرایط زبانی در راه تولید می‌کند: سه برون‌ـایستایی [خلسه]. یونانی کهن در هم‌چسب‌هایی نظیر «لگو را می‌گویم» و «لگو برمی‌دارم، جمع‌آوری می‌کنم» گیر افتاده است، طوری‌که عبارت آلمانی «sagen‌ـگفتن»، «sagen‌ـنشان‌دادن حین جمع‌آوری» را بازمی‌آفریند. یا در مشهورترین مثال، هم‌چسب «lethe‌ـفراموشی» و «aletheia‌ـحقیقت» جفت وسواس‌برانگیز «پوشاندن‌ـحجاب‌برداشتن» در آلمانی را فعال می‌کند: مشهورترین نمونه. یا «cheir‌ـchrao» که تقریباً بریتانی‌ست. یا

بدنه‌اش یک صلیب است، و «دو لوله که به صورت عمود به هم‌دیگر جوش خورده‌اند». ر.ک.:
"The Passion Considered as an Uphill Bicycle Race," in *Selected Works,* p. ۱۲۲.

۲۱ میشل آریوه خصوصاً بر نظریه‌ی نشانه نزد ژاری تأکید کرده است. ر.ک.:
Michel Arrivé, Introduction in *Oeuvres Complètes,* vol. ۱, pp. ix-xxvi.



"Le Théâtre Alfred Jarry de l'Hostilité"
The Living Theatre

واژه‌ی ساکسونیِ کهنه‌ی «wuon» (ماندن)، در هم‌چسبی با «freien» (نگه‌داشتن، حفظ‌کردن)، «bauen» (آسوده‌زیستن) را از معنای کنونیِ «bauen» [ساختن] رها می‌کند. انگار ژاری طور دیگری جلو نمی‌رود؛ و با این‌که اغلب به یونانی به‌عنوان گواه پاتافیزیک استناد می‌کند اما لاتین، یا فرانسه‌ی کهنه، یا گویشی اجدادی، یا شاید بریتانی را به زبان فرانسه وارد کرد تا یک فرانسوی در راه را آشکار کند که در سمبولیسمی نزدیک به سمبولیسم مالارمه و ویلیه چیزی بیابد شبیه آن‌چه هایدگر در هولدرلین یافت.[۲۲] و «...si vis pacem» که به فرانسوی تزریق شده، «civil» [مدنی] و «industria» [صنعت]، «۱ و ۲ و ۳» را به دست خواهد داد: علیه برج بابل، تنها دو زبان که یکی‌شان درون دیگری کار یا عمل می‌کند تا زبان در راه، یا شعر تمام‌عیار را تولید کند که خصوصاً در توصیف جزایر دکتر فاوسترول، با موسیقی‌کلمات و هارمونی‌های پرطنینش می‌درخشد.[۲۳]

این خبر به ما رسیده که نه ریشه‌شناسی هایدگر دقیق بوده، نه حتی Lethe، یا Aletheia.[۲۴] اما آیا مسأله درست مطرح شده است؟ آیا هر معیار علمیِ ریشه‌شناسی پیشاپیش به‌نفع شعری ناب و ساده مردود شمرده نشده است؟ می‌گویند که این‌ها چیزی جز بازی با کلمات نیستند. اما آیا تناقض‌آمیز نیست که توقع صحت زبان‌شناختی از پروژه‌ای داشته باشیم که صراحتاً قصد فراروی از هستنده‌ی علمی و

---

۲۲ Henri Béhar, *Les cultures de Jarry* (Paris: PUF, ۱۹۸۸), chapter ۱ on "Celtic Culture".

اوبو صرفاً ایده‌ای محدود از سبک ژاری را نشان می‌دهد: سبکی که خصلتی باشکوه دارد، چنان‌طور که در آغاز سزار. دجال در سه مسیح و چهار پرنده‌ی زرین می‌شنویم.

۲۳ "Ceux pour qui il n'y eut point de Babel" in *La chandelle verte*, in *Oeuvres complètes,* vol. ۲, pp. ۴۳-۴۴۱.

«ژاری کتابی از ویتور فورنیه را بررسی می‌کند و این اصل را از او بیرون می‌کشد: «یک صدا یا یک هجاء همواره معنایی یکسان در همه‌ی زبان‌ها دارد». اما ژاری به‌نوبه‌ی خود دقیقاً از همین اصل اقتباس نمی‌کند؛ او همچون هایدگر با دو زبانِ کار می‌کند، یک زبان مرده و یک زبان زنده، یک زبان برای هستی و یک زبان برای هستنده، که دو زبان واقعاً مجزا نیستند، اما آشکارا تفاوت بسیاری با هم دارند.

۲۴ Henri Meschonnic, *Le langage Heidegger* (Paris: PUF, ۱۹۹۰).

تکنیکی به سوی هستنده‌ی شعری را دارد؟ به بیانی دقیق، مسأله نه ریشه‌شناسی، بلکه ایجاد هم‌چسب‌هایی در دیگرزبان است تا در آن‌زبان ظهور کنند. اقدام‌هایی همانند اقدام‌های هایدگر یا ژاری را نه با زبان‌شناسی، بلکه با تهورهای مشابه روسل، بریسه یا ولفسون باید مقایسه کرد. تفاوت‌شان در این است که ولفسون برج بابل را حفظ می‌کند، و از همه‌ی زبان‌ها منهای یک بهره می‌برد تا زبان در راه را بسازد که این زبان باید در آن از بین برود؛ روسل، برعکس، تنها از یک زبان بهره می‌برد، اما سری‌هایی هم‌آوا را به‌منزله‌ی هم‌ارز زبانی دیگر در آن حفر می‌کند که با همان اصوات چیزی کاملاً دیگر می‌گوید؛ و بریسه هم از یک زبان استفاده می‌کند تا عناصر هجایی یا آوایی را که احتمالاً در زبان‌های دیگر حضور دارند استخراج کند، عناصری که اما همان چیزی را می‌گویند که به‌نوبه‌ی خود به زبان سرّی **خاستگاه** یا آینده شکل می‌دهند. اما ژاری و هایدگر روال دیگری دارند، چراکه اساساً در دو زبان عمل می‌کنند، زبانی مرده را درون زبانی زنده فعال می‌کنند، طوری‌که زبان زنده دگردیسه و تبدیل می‌شود. اگر انتزاعی را که قادر به دریافت ارزش‌های بسیار متغیر است عنصر بنامیم، خواهیم گفت که عنصر زبان‌شناختیِ A طوری بر عنصر B تأثیر می‌گذارد که آن را به عنصر C بدل می‌کند. تأثیر (A) در زبانِ رایجِ (B) نوعی پایکوبی، مِن‌مِن‌کردن، و طبل‌کوبی وسواس‌آمیز تولید می‌کند، شبیه تکراریَ که هرگز از آفرینش چیزی نو (C) بازنمی‌ایستد. زبان ما تحت تکانش عاطفه شروع به چرخیدن می‌کند: در این چرخش به زبانی در راه شکل می‌دهد، انگار زبانی بیگانه باشد، یک‌جور بازگوییِ ابدی، اما زبانی که می‌پرد و می‌جهد. به پرسشی قدم می‌گذاریم که می‌چرخد، اما این چرخش ظهور زبان جدید نیست. «پدر اوبو از یونانی‌هاست یا از سیاه‌ها؟»[۲۵] از یک عنصر به عنصر دیگر، بین زبان کهنه و زبان کنونی که از آن تأثیر می‌گیرد، بین زبان کنونی و زبان جدیدی که شکل می‌گیرد، بین زبان جدید و زبان کهن، فرجه‌ها، فضاهای خالی وجود دارد، اما بینش‌های وسیع، صحنه‌ها و مناظر دیوانه‌وار آن‌ها را پر کرده‌اند:

---

۲۵ Jarry, *Almanach Illustre du Père Ubu* (Illustrated Almanac of Father Ubu, ۱۹۰۱), in *Oeuvres complètes,* vol. ۱, p. ۶۰۴.

حجاب‌برداشتن از جهان هایدگر، ردیف جزایردکترفاوسترول، یا زنجیره‌ی حکاکی‌های «لیماژیه».

پاسخ این است: زبان نشانه‌ها را در اختیار ندارد، اما وقتی یک زبان درون زبانی دیگرعمل می‌کند تا آن را در زبانی ناشنیده و تقریباً بیگانه تولید کند، آن‌وقت با آفریدن نشانه‌ها آن‌ها را کسب می‌کند. اولی تزریق می‌کند، دومی مِن‌مِن، و سومی می‌جهد. حالا زبانْ نشانه یا شعرشده است، و دیگرنمی‌توان زبان، گفتار، یا کلمه را از هم تمیزداد. و زبان هرگزبرای تولید زبانی جدید درون خودش ساخته نشده مگر سرتاسربه یک سرحد کشانده شود. حد زبان یعنی چیزدر لالی‌اش: بینش. چیزحدِ زبان است، همان‌طورکه نشانه زبانِ چیزاست. وقتی زبان با چرخیدن درون زبان حفر می‌شود، مأموریتش را عاقبت به اَنجام رسانده است: نشانه چیزرا نشان می‌دهد، و اِن‌اُمین توان زبان را موجب می‌شود، چون «چیزی مباد آن‌جا که سخن شکسته آید».[۲۶]

۲۶ هایدگر در مقاله‌اش «کلمات» به‌کرات به این عبارت از شعراشتفان گئورگه اشاره می‌کند. ر.ک.:
"Words", in *On the Way to Language,* trans. Peter D. Hertz (New York: Harper & Row, ۱۹۷۱).

"Sermons on the art of dying well" "
by **Girolamo Savonarola**

یادداشت

* *Perhinderion*، ژاری در یادداشتی در اولین شماره‌ی این مجله‌ی تصویری می‌گوید: «پرهیندریون کلمه‌ای بریتانی‌ست برای «عفو و بخشش» که در معنای زیارت به‌کار رفته باشد. مثل وقتی که در میدان‌های عمومی که دورتادورش تا پای عبادتگاه سراشیبی‌ست، دست‌فروش‌ها در روزهای معین، شش بار در سال، به پرهیندریون می‌آیند و تصاویری نادر، بازچاپ طرح‌های قدیمی یا چاپ طرح‌های جدید را با خود می‌آورند.» این مجله به‌دلیل قالب‌بندی خاصش و گزاف‌کاری‌هایی که گراورسازی از روی نسخ اصلی اقتضا می‌کرد فقط دو بار در مارس و ژوئن ۱۸۹۶ منتشر شد. ژاری با انتشار گراورها و چاپ‌های دستی از هنرمندانی چون آلبرشت دورر، فرانسوا ژورژَن، زباستیان مونستر و امیل برنار، تلفیق عناصر معارض را مبنای کار مجله قرار داد، عناصری از قبیل عقلانیت و بدویت، رنسانس و پایان قرن، هنر مشهور و هنر گمنام، امر ستایش‌شده و امر فانی و غیره که عموماً در هنر جدا از هم ظاهر می‌شدند. این مجله همچنین مجموعه کامل آثار دورر، نقاش و چاپ‌گر قرن پانزده آلمان را منتشر کرد. ژاری در اولین شماره‌ی پرهیندریون اعلام کرد «بازچاپ‌های قدیمی، بی‌آن‌که اندازه‌شان تغییر کند، روی کاغذ خط‌دار شبیه کاغذهای قدیمی به‌وسیله‌ی عکس گراورسازی می‌شوند. (...) قالب‌های ما اجازه می‌دهند از تاکردن تصاویر اجتناب کنیم.» کار ژاری و رمی دو گورمون در مجله‌ی لیماژیه، و پس از آن کار ژاری و برنار در پرهیندریون، به‌رغم انتشار کوتاه‌شان، تأثیر بسزایی بر بسیاری از هنرمندان و نویسندگان قرن بیستم، از جمله پیکاسو و ماکس ژکوب، گذاشت.

ترجمه‌ی زهره اکسیری

منبع:

- Gilles Deleuze, “Précurseur méconnu de Heidegger, Alfred Jarry”, *Critique et Clinique*, Minuit: Paris, ۱۹۹۳, pp. ۱۲۵-۱۱۵.

- Gilles Deleuze, “An Unrecognized Preceursor to Heidegger: Alfred Jarry”, *Essays Critical and Clinical*, trans. Daniel W. Smith & Michael A. Greco, University of Minnesota Press: Minnesota, ۱۹۹۷, pp. ۹۸-۹۱.